

パノラマ、ディオラマ、ダゲレオタイプ

誕生の背景と写真史における位置づけ

槇野佳奈子

フランスにおいて初の写真技術が公式発表されたのは 1839 年のことである。この 19 世紀を代表する発明を予告する存在として、写真史においてしばしば取り上げられるのが「パノラマ」(panorama) や「ディオラマ」(diorama) といった当時のフランスにおける巨大見世物装置の流行である。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は『パリ、19 世紀の首都』(*Paris, capitale du XIXe siècle*) において「ダゲールあるいはパノラマ」と題された章を設け、実は写真発明者の一人であるルイ＝ジャック＝マンデ・ダゲール (Louis-Jacques-Mandé Daguerre) は写真技術を生み出す前、この見世物装置の発明者でもあったという事実を強調している¹。ベンヤミンはこの見世物装置の登場から写真の発明に至るまでの歴史的な連続性を主張しており、その流行を鉄骨建築やパサージュの登場に代表されるような、当時急速に近代化する社会の中に位置づけようとしていた。今日の写真史においても写真の発明者の一人がこうした見世物装置を写真以前に手掛けていた事実は重視されていることから、このベンヤミンの着眼から出発し、これらの見世物装置がどのような影響下で生まれたのか、そしてこれらがいかにして写真の発明へと結びついたのかをより詳細に分析することは、19 世紀フランスにおける写真の誕生について考察する上で重要な意味を持っているといえる。

この「パノラマ」や「ディオラマ」とは、巨大な建築物の中に本物そっくりの風景を描き、それを来訪者に臨場感をもって提供する娯楽装置であった。パノラマは 1799 年、その後ディオラマは 1822 年にパリに登場し、市民に大きな人気を博することになった。ここで我々が注目したいのは、パノラマやディオラマにはフランスから離れた異国の風景が多く描かれており、写真もまた誕生後すぐに異国の風景を捉える手段として積極的に用いられていたという事実である。もちろんこの時代における「風景」について考える際、考慮に入れねばならないのは当時のフランスの植民地政策の開始に伴う、風景として描かれる光景の地理的な拡大であろう。特に 1798 年からのナポレオンのエジプト遠征以降、人々はこれまで目にしたこともない風景、そ

れが一体何を意味するのかも分からないような現場と次々に出会うことになった。本稿ではまず、こうした異国との接触が人々と風景の関係にいかなる影響をもたらしたのか、そしてこの人々の異国への好奇心をパノラマやディオラマはいかに満たしたのかを考察する。

実は、ベンヤミンは「パノラマ」と「ディオラマ」をその著作において区別せずに論じている。写真発明者の一人であるダゲールが手がけたのは後者の「ディオラマ」の方であるが、ベンヤミンはこれを当時流行していたパノラマのあくまで一形態としてとらえ、この両者を区別せずに「ダゲールのパノラマ」と著作の中で述べ、パノラマという流行そのものを写真の発明の予兆として考えている。しかし我々はこの両者の区別を明確にし、ダゲールの「ディオラマ」は既存の「パノラマ」をいかに進化させたのか、その変化は写真の発明にいかに結びついていくのか考察する。

最後に、我々はダゲールのディオラマから写真の発明へと続く流れは同時代の写真史においていかに記録されたのかを考察する。今日多くの研究において、写真発明者の一人であるダゲールがディオラマを手掛けていたという史実はしばしば強調される。フランスにおける写真の発明を当時の非専門家による研究成果として捉えるブリュネの研究は、ダゲールのこの前歴について、彼が科学分野における学術的権威者ではなかったことを特徴づける事実として捉えている²。また、写真の発明をダゲールと、彼の共同研究者ジョゼフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce) との協力の所産として強調するマノーニの研究は、ディオラマで既に成功していたダゲールの前歴を、ニエプスをダゲールの側に取り込むための要因となった出来事として捉えている³。このようにダゲールのこの経歴をいかに捉えるかという問いは、写真という発明をいかなる存在として認識するかという問題意識と密接に結びついているといえる。そこで本稿では、今日では自明となっているディオラマと写真の発明との結びつきに関する認識の在り方そのものを問い直し、このダゲールの前歴が当時においていかに捉えられ、それがどのような意図の下で強調されて現在に至ったのか、当時のダゲール自身の著作や、同時代の写真史の記述から分析することにする。

1. 異文化の風景

1839年にフランスにおいて初の写真技術が公式発表されると、ただちにその使用方法について様々な提言がなされることになった。この年に科学アカデミーでこの新技術の発明を初めて公

開した天文学者フランソワ・アラゴー (François Arago) は、写真技術のエジプト研究における利用法を第一に提言している⁴。実際、写真が次第に普及し始めて間もない段階である 1852 年には、マクシム・デュ・カン (Maxime Du Camp) が小説家ギュスターヴ・フロベール (Gustave Flaubert) とともにオリエントへ旅行した際の写真を出版し、大きな反響を呼ぶことになった⁵。しかし実は写真が誕生する前から、オリエントの風景を正確に記録する試みはフランスにおいて大きな関心事の一つであった。1798 年のナポレオンのエジプト遠征以降、フランスにとってこの地域は単に領土拡大の野心の対象だけではなく、重要な学術的な研究対象として意味を持ち続けることになった。実際、エジプト遠征も単なる軍事遠征ではなく学術的な意味を持った遠征でもあったことをブレジヨンの研究は指摘している⁶。

こうした異国文化との接触の中で、人々は現地においてできるだけ簡易なやり方で、迅速に記録を取る方法を模索した。こうした需要は写真の発明によって後に完全に満たされることになるのだが、それ以前において重要な役割を果たすことになったのが、ニコラ＝ジャック・コンテ (Nicolas-Jacques Conté) によって開発された素描用の新画材である。

開発者コンテは元画家であり、1776 年からパリで活躍し作品をサロンにも頻繁に出品していた人物であった⁷。しかし彼は画家としては専門外であるはずの気球という、当時最新の取り組みに強い関心を抱き、これにより彼は画家として終わることなく国家規模の、特に軍事的な計画へと関わっていくことになる。1793 年、革命期の公安委員会 (Comité de salut public) が軍事目的での気球の使用を決定すると彼はこの計画に加わり、気球用水素ガスの開発に身を投じた。気球はまだ有人飛行に成功して間もない当時新生の発明品であり、人々が地上からは眺められないような風景を俯瞰的に捉えさせ、敵国との戦争の際には戦線のさらに先を見据えることのできる新しい手段であり、フランスの外部への拡大の気運を象徴するような存在であった。

こうした計画に携わっていたコンテが翌 1794 年に開発した発明品が、今日も「コンテ」の名で親しまれる素描用画材である。当時イギリスの妨害により、フランスは鉛筆の材料である黒鉛を手に入れることができない事態に直面していた。コンテは 1794 年にこの黒鉛に代わる物質を開発し、この問題を解決するに至った⁸。早速 1795 年 1 月には工業生産が開始され⁹、彼の発明品は従来の鉛筆に代わる画材として用いられることになった。この画材はイギリスとの敵対関係から生まれた発明であったため、その開発成功は国家的な意味を持たされることとなり、フランスの海外への拡大の気運を後押しするものとなった。実際コンテの鉛筆は異国の地まで

赴く際の携帯性に優れ、その場で迅速に目の前の記録を残すことができたため、写真開発に至るまでこの画材の使用は一つの記録手段として重要な役割を担った。この画材で有名となったコンテはその後ナポレオンのエジプト遠征に学者として参加し、エジプトで自らもデッサンや絵画を手掛け、現地の風景や文化を記録している¹⁰。

コンテは最も初期にオリエントに渡った人物の一人であり、彼の成し遂げた異国での記録手段としての新画材の開発は、後にこの地へ渡航することになる画家たちの仕事を大いに助けることになった。彼がオリエントへ赴いたのは画家としてではなくあくまで技術者としてであったが、その後ウージェーヌ・ドラクロワ（Eugène Delacroix）に代表されるような画家たちが、こうした地域においていかなる文化が存在しているか、いかなる風景が広がっているのかを実際の目で捉え、それを人々に伝える目的で現地へ渡ることになった。

1820年代にはすでに有名な画家となっていたドラクロワは1832年1月から6月までモロッコに滞在し帰国後1834年にかの有名な《アルジェの女たち》を完成させている。ドラクロワは異文化の目撃者であると同時に、自らの体験を他人にも伝えたいと願う表現者であり、彼のこうした海外での体験は当時批評家たちに大きな期待を抱かせていた。帰国した翌年である1833年、海外での体験を反映させた作品の制作を期待されていたドラクロワがサロンに作品を出品しなかった際には同時代の著名な批評家ギュスターヴ・ブランシュ（Gustave Planche）が批評「1833年のサロン」において失望の見解を表明している¹¹。実際にオリエントに旅立つことのできない多くのフランス人たちにとって、ドラクロワのように実際に現地に旅立った者たちの描く作品の鑑賞は、自らの好奇心を満たす貴重な手段だったからである。ブランシュは「1831年のサロン」においてもオリエントを題材にした絵画について意見を述べているのだが、彼はここで当時人気を博していた画家アレクサンドル＝ガブリエル・ドゥカン（Alexandre-Gabriel Decamps）を評価し、以下のように述べている。

実はドゥカン氏はオリエントで数年間生活していた。彼が表現した場面、それは彼が記憶しているものであり、そこに彼自身が旅行の中で何度も立ち会っていたのである。彼は見たこと、感じたことを我々に見せるのだが、その才能のおかげで、そして素朴であると同時に厳密なその仕上げのおかげで、我々はそれを彼と同じように見て感じ取ったのである¹²。

ここで重視されているのは、単に現地の光景を正確に写し取るだけではなく、画家が現地で「見たこと、感じたこと」を作品という形で表現し、それを鑑賞者が追体験することであった。一部の画家がオリエントへ赴くことが可能になるにつれ、フランスに残された人々は、画家がオリエントで眺めたのと同様の体験をしたいとする欲望を高めていったのである。

フランス人が目にする風景の地理的な拡大は、コンテの鉛筆の芯の開発に代表されるように、異国の風景をその場で迅速に写し取る手段の必要性を高めることになった。その後 1830 年以降には、フランスを離れオリエントへ赴く画家たち、そして彼らを見送り、自分では決して目にすることのできない異国への憧憬のまなざしを向けた人々という二つの異なる立場が生まれ、ここからフランスに居ながらにして異国の風景を眺めたいという欲望が誕生することになった。こうした人々の需要は、まずパノラマという特殊な視覚装置の流行で満たされることになるのである。

2. パノラマ

「パノラマ」と呼ばれる、この特殊な見世物装置がフランスに最初に登場したのは 1799 年 9 月のことである。同年 2 月 25 日、フランス内務省 (Ministère de l'Intérieur) にアメリカ人技術者のロバート・フルトン (Robert Fulton) がフランスにおける 10 年間のパノラマの特許を申請している。パノラマという発明が世界で初めて登場したのはエディンバラにおいて 1787 年、アイルランド人画家のロバート・バーカー (Robert Barker) によるものが最初であったが、フルトンはこの娯楽装置をパリにも持ち込もうとしたのである。フルトンは同年 4 月 26 日に 10 年の特許を得たが実際の建築資金がなく、同じくアメリカ人でフランスでの新事業を始めようとしていたジェームズ・セイヤー (James Thayer) に 1799 年 12 月 8 日にその特許を完全に売却する。セイヤーは完全に特許を買い取る前から一足先に画家ピエール・プレヴォ (Pierre Prévost) と共同でパノラマの建築にとりかかり、かくしてフランスにおいて最初のパノラマが開かれたのである。

19 世紀初頭のフランスにおいて流行したパノラマに関して、マノーニの研究はこの新しい見世物を映画館の原型として取り扱っている。パノラマの存在はすぐにダゲールの「ディオラマ」の発明の原型となり、ディオラマの発明の後にダゲールはフランスにおける最初の写真技術を完成させることになるのだが、マノーニの研究はこのパノラマを写真という発明を超えて、そ

の後の映画の存在まで予告する存在としてみなしている¹³。

かくしてパリ市内に現れたパノラマ館は巨大な円形の建物であった。天井には当時最先端の素材であるガラスが採光用に用いられ、同時代の近代化を象徴する娯楽施設として登場したのである。建物の内側にはぐると 360 度にわたってひと続きの風景画が貼られ、天井のガラスから太陽光が差し込み、画布を照らしていた。フルトンが手掛けたデッサンによれば、鑑賞者は建物の中に入り階段を上ると周囲を柵で囲まれた広い区間に行きつき、そこから画布を眺めることになる。鑑賞者と絵画との間には柵で隔てられた若干の空間があったため、鑑賞者は画布を遠目から眺めることになった。こうした仕組みから、描かれた風景画は額にはめられた美術作品としてではなく、それが絵画であることを忘れさせ、あたかも本物の風景を眺めているような効果を生み出す装置として機能することになった。鑑賞者は館内を自由に歩きながら、あるいは好きな場所で立ち止まりながら、自らを取り囲むひと続きの巨大な画布から好みの情景を自らの目で選び取り、臨場感を味わったのである。マノーニの研究はパノラマを映画館の原型として位置づけているが、そこに光を使った画像の投影などの仕組みはなく、パノラマで見せられているのは一枚の絵画であったことを強調している¹⁴。ただしパノラマ館の内部に存在していたのは単なる絵画ではなく、ベンヤミンの『パリ、19 世紀の首都』が述べているように芸術という枠組みから解放され、近代建築の装飾の一部に組み込まれた絵画が、鑑賞者の前に広がっていたのである¹⁵。

パノラマの主題として描かれたのは、パリから離れた町や異国の風景であった。トンプソンの研究によれば、大衆はパノラマの登場によって、そこに描かれたエルサレムやアテネといった異国がパリにきたような錯覚を覚えることになった¹⁶。パノラマの開館と発展は、19 世紀フランスの海外進出の時代と一致している。一部のフランス人たちが経験した異国へと赴く体験を、自国に残された多くの市民たちはパノラマという形で疑似体験し、好奇心を満たすことになったのである。1819 年の雑誌『パリ見世物総合案内誌』(*L'Indicateur générale des spectacles de Paris*) において、プレヴォの手がけたパノラマは「エルサレムのパノラマ」と題された作品を展示中であるとして以下のように紹介されており、これが当時人気の見世物として認知されていたことがわかる。

キャプシーヌ大通り 17 番地に位置している、エルサレムのパノラマは毎日朝 10 時から日

没まで開かれている。入場料は2フラン30サンチームで、パノ라마の作者であり、管理者はプレヴォ氏である¹⁷。

このように一般市民にもアクセス可能な娯楽としてのパノ라마の登場により、海外の風景がパリの中心部に異空間として立ちあらわれることとなり、鑑賞者はパノ라마館に足を踏み入ると、自らがパリから遠く離れた異国へと瞬時に移動したかのような感覚を味わうことになる。パノ라마館の登場はパリと異国の街との間の距離を一気に消滅させる錯覚を鑑賞者にもたらしたといえる。本来、人が旅行し現地の風景を眺めようとする際は現地までの移動が不可欠であったが、パノ라마はこの必要性を消し去り、現地体験のみを人々に提供したのである。

ここで重要なのは、鑑賞者は館内を自由に歩き回り、自らの意志で目に入ってくる光景を選択できる立場にあるため、彼らは風景に対して主体的に働きかける存在であったといえることだ。彼らは実際の風景を前にした時と同じような行動をとることができ、自らの意志で何が描かれているのかを次々と発見し、実際の風景を見てきた人間と同等の体験をしているという満足感を得ることができた。近代技術を駆使した建築によって生み出される現地風景の疑似体験は、他人が異国で実際に見てきた風景を自分も眺めたい、しかも実際に風景を眺めた人物の感覚をも体験したいという欲望に応えた新しい娯楽であったのである。

3. ディオラマ

パリに最初のパノ라마が開かれてから20年が経過すると、これに大きな改良を加えた新たな見世物装置が「ディオラマ」として登場することになった。1822年7月11日、後にフランス初の写真技術の発明者の一人として歴史に名を残すことになるダゲールはシャルル・ブトン(Charles Bouton)と共にパリに、新しい見世物であるディオラマをオープンさせた。この二人はともに当時画家であり、トンプソンの研究によれば、彼らは以前にオペラの装飾を手掛けていた¹⁸。マノーニの研究によれば、ダゲールはパノ라마をパリで開いた人物であるプレヴォの手ほどきを受け、彼の画布制作を手伝っていたとされており¹⁹、ダゲールはまさにパノ라마という既存のスペクタクルの基礎を学んだうえで、それを発展させた人物だといえるだろう。

ダゲールらが作らせたディオラマの建物の大きさはパノ라마と比べてさほど変化はなかった

が、その内部構造はパノラマと大いに異なっていた。建物の中に入ると、来客者は 300 人以上を収容できる巨大な円形部屋に行きつき、そこに用意された椅子に座らされる。部屋の壁には幅 7,5 メートル、高さ 6,5 メートルの窓枠のような開口部があり、観客はここから画布を眺めることになる。

ディオラマの画布は 360 度の視界を提供するパノラマとは異なり、ディオラマで人々が眺めるのは幅 22 メートル、高さ 14 メートルの平面の画布であった。また、パノラマでは一度の来場につき 1 枚の画布しか眺めることができないが、ディオラマは 2 種類の風景を観客に提供していた。ディオラマで観客が座っている円形の部屋はとても軽く、その中心軸を通して回転させることができた。一つ目の画布の鑑賞が終了すると、部屋は回転し、もう一つの画布の前で止まるため、観客は一つ目の作品の鑑賞が終わると、続いて全く別の作品を鑑賞することができたのである。マノーニの研究によると、一つの画布の鑑賞時間は 15 分であった²⁰。パノラマでは画布を眺める時間を鑑賞者自らが決めることができたがディオラマでは各風景に 15 分間、計 30 分間の鑑賞時間が定められていたことになる。

ただし、パノラマとディオラマの間の最大の違いは、1834 年にダゲールがもたらした改良点にあったことをトンプソンの研究は指摘している²¹。この年ダゲールは《深夜のミサ》と題された作品で、その画布の両面に絵を描き、光の効果を用いて一瞬のうちに昼の場面と夜の場面を切り替える演出に成功した。この作品はダゲールにとっての代表作であり、彼は 1839 年に『ダゲレオタイプとディオラマの手法の歴史記述および説明書』(*Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*) のタイトルで、彼が手掛けたフランス最初の写真技術、ダゲレオタイプの解説と同時にこのディオラマ作品の画布の作り方を解説している²²。

この作品の画布には教会が描かれていたが、表と裏にはそれぞれ昼と夜の背景が描かれている。ディオラマ館において、画布の裏側に設置された天井のガラス窓を覆って画布の裏側を暗くしている場合、観客は画布の表面しか見ることができない。しかし窓を開けて光を取り入れ、画布の裏を観客側よりも明るくすると、画布の裏に描かれた画像が透けて見えるため、一瞬で画面が変化することになるのである。椅子に座り、画面だけを見つめる無防備な観客に対し、この画面の変化は驚きをもって迎えられた。ダゲールのディオラマについて扱った 1834 年の雑誌『芸術家』(*L'Artiste*) の記事が以下のように記している。

ご存じのように、教会はまず真昼のさなかに描き出され、あらゆる光の変化によって次第に変化し、深夜のミサの驚異的な効果へと達する。ダゲールが我々に知らせたところでは、全てが同一の画布の上に描かれている。(中略)画面に人々が現れる瞬間を捉えようと画布に目を凝らしても無駄である。場面の移り変わりを識別することは不可能である²³。

ディオラマの画布に描かれた主題の多くはパノラマ同様に異国の風景であったが、ここで重要なのはディオラマの観客は椅子に座っており、パノラマのように 360 度の風景から自らの意志で見る部分を選ぶのではなく、風景の変化を待ち続ける受動的な存在であるという点である。つまり観客の自由な動作を許すパノラマと異なり、ディオラマは観客の動作を奪う見世物であった。画布に描かれた風景を本物の風景のように眺めて楽しむためには、パノラマでは内部を歩きまわり周囲を見回すことが求められたが、ディオラマではそうした観客の身体的な動作は必要なく、風景を「眺める」という行為が単に眼だけの行為に変化することになる。

パノラマもディオラマもフランスから遠く離れた場所を含む様々な風景をパリの中心地で提供し、あたかも現地の風景を前にしているような感覚を提供する装置であった。ただしトンプソンの研究が指摘しているように、パノラマは単なる一枚の絵画で、内部の観客たちの自由な行動によって成立する見世物であったが、ディオラマはその画布自体が変化し、しかもその動きは鑑賞者の動作とは全く無関係に生じるものであった²⁴。ディオラマにおいては来客を内部で動き回らせることはなく、単に椅子に座らせるだけで異国の風景を目の前に時を過ごしているような錯覚、パリと現地との距離を消滅させる感覚を提供することができたのである。さらにディオラマにおいてはこうした距離の消滅だけでなく、時間を飛び越える感覚をも人々に提供することができた。ディオラマは 15 分間の鑑賞時間の中で、昼の風景から夜の場面へと画面を瞬時に変化させ、数時間という時間の流れを大幅に短縮して人々に提示した。こうしてディオラマ館では、本来自らの自由にはならないはずの地理的な瞬時の移動の感覚と、時間の流れを人工的に操作しているかのような感覚の両方が、観客に提供されたのである。

パノラマからディオラマへと至る、ダゲールが手掛けた改良は人々と風景の眺め方との関係にも変化を引き起こすことになった。この変化は、後にダゲールがその発明に貢献する写真にもつながる感覚であった。パノラマとは異なりディオラマでは内部で歩き回る必要性が消滅し、人々は建物に足を運ぶだけとなり、その中で風景の提供を座って待つだけになった。そして写

真においては、今度はこうした特殊な見世物装置へと赴く必要性すらなくなり、実際に見たこともない場所の、一定の時間を切り取った画像が我々の前に次々と提供されるようになった。一瞬の時間を焼き付けた、写真画面の上の風景は本物の風景であり、現地で写真家が眺めた風景と同じものを眺めているという満足感を人々は味わえるようになった。

写真は、撮影者が体験した空間と時間の両方を切り取り、それを全く別の場所に提供することを可能にした。後にベンヤミンが、写真に始まり 20 世紀に多様な形で発展する複製技術の台頭をかの有名なアウラの消失として説明するに至ったが²⁵、こうした芸術におけるアウラを「今ここ」にある一回性のもの、つまり作品と受け手の間の相互関係によって作り出される反復不能な体験として捉えるならば、このアウラの消失体験の萌芽は写真の発明以前、すでにディオラマの段階から少しずつ始まっていたともいえるだろう。なぜならパノラマと異なり、ディオラマでは鑑賞者が作品に対して積極的に働きかける必要性は消滅し、その場において鑑賞者自らが個別に紡ぎだす反復不可能な一回性の体験としての時間に代わって、受動的な観客の前に一律の体験が、既に完成された一定の時間の断片として機械的に提供されるようになり、しかもそれは何度でも反復可能なものとなったからである。そして写真は撮影者自らが体験した個別の空間と時間の断片を何度でも一律に、しかも複数の人の手元へと届けることになった。かつてディオラマ館において異国の風景を人々に見せてきた開口部の枠は、そのまま写真の枠となって人々の日常生活の至る場所に現れ、今、目の前にはない別の空間、別の時間へと人々を招き入れることになるのである。

4. ルイ・フィギエにとってのディオラマとダゲレオタイプの関係

ディオラマで成功したダゲールはその後、地方で独自に研究を進めていた技術者ニエプスと 1829 年から写真の開発に向けて共同研究を進めることになった。実は 1814 年からニエプスは版画の画像を複製するための感光材の研究を一人で開始しており、ここから写真技術の開発が始まっていたのだが、ダゲールがその研究の途中から加わったのである。しかしニエプスは技術の完成を目前にして 1833 年に死亡したため、フランス初の写真はダゲールの名前を冠した「ダゲレオタイプ」として 1839 年に公式発表されることになった。

ダゲレオタイプが公式発表された際、写真技術の発明の原点は故ニエプスの研究にさかのぼることはもちろん明記されていた。しかし政府から年金を受け取り、写真技術の発明者として

注目されたのはニエプスではなくダゲールであった。ダゲール自身もこうした矛盾を意識しており、自らの名声を正当化する為に自身が写真技術の発明に大きく貢献した事実を強く訴える必要があった。

こうして 1839 年、ダグレオタイプが公式発表された同年に出版されたのが前述の、ダゲールによる『ダグレオタイプとディオラマの手法の歴史記述および説明書』であった²⁶。この著作の目的はダゲールが写真技術の発明に多大な貢献をしたことを多くの読者に知らしめることであり、ダグレオタイプの技術の詳細や写真の発明を公表した際のアラゴの演説原稿も収録されている。著者ダゲールは「ニエプス氏の手法にもたらされたダゲール氏による修正」と題された章を設け、写真の発明はニエプスだけでは実現しえなかったことを示している。さらにダゲールが発明家としての才能を強調するために利用したのが、かつてディオラマという娯楽を手掛けた自らの経歴であった。

ただし、ダゲールはこの著作のタイトルに「ディオラマ」と明記しているものの、90 ページ以上に及ぶこの著作においてディオラマについて扱っているのはわずか 5 ページに過ぎない。実はこのディオラマについて割かれた章において、この見世物装置と写真という発明の間に共通性を見出そうとするような考察はなされておらず、ディオラマに関する解説と写真に関する解説はそれぞれ完全に独立し、この二つの発明はダゲールという同一人物によってなされた発明であることが記されるのみである。

この傾向は、1839 年の写真技術の公式発表直後に雑誌『芸術家』に掲載された「ダグレオタイプ」と題された記事にも見られる。この記事を著したのは当時すでに著名な作家であったジュール・ジャン（Jules Janin）であり、アラゴが下院で 7 月 3 日に初めて読み上げたダグレオタイプの詳細に関する報告書を踏まえ、ダゲールの功績をたたえ、発明者たる彼に国家的な褒賞を与える正当性を訴えたものである。この記事では写真技術の発明がダゲール一人の功績として定義されており、記事の冒頭では彼について以下のように述べられている。

彼の名はヨーロッパ内で有名である。まず彼は巧みな画家であった。しかし彼はその技量にも満足せず、他の何かを探し求めた。それがディオラマであった²⁷。

このように、ダグレオタイプの発明者であるダゲールを紹介する際には、彼がかつて画家で、

そこからディオラマの発案者となった経歴が示され、彼が写真を発明する前からすでに発明家としての才能に恵まれていたことが読者に示されている。しかしダゲレオタイプについて解説する際は、アラゴが提案した写真の様々な利用法が主に取り上げられるのみで、ディオラマを手掛けたダゲールがいかにして写真という発明に興味を持つに至ったのかという経緯は説明されていない。このように、1839年のダゲレオタイプ発表当時はダゲールの名声を正当化するため、彼が写真以前にも優れた発明品を手掛けていたという事実は強調されたものの、ディオラマと写真はいかなる点で共通要素を持つのかという考察はあまり積極的になされていなかったのである。

こうした同時代の記述に影響を受け、ダゲレオタイプ発明の公式発表から9年後の1848年、当時若手の科学普及活動家ルイ・フィギエ (Louis Figuier) が『両世界評論』 (*Revue des deux mondes*) に「写真」という題でこの技術の歴史とその現状を解説する記事を著している。フィギエは、19世紀を代表する科学普及活動家であり、彼は当初薬学を修めて学者を志したが断念し、蒸気機関や写真といった当時最新技術の歴史やその詳細を市民に普及させるための著作を数多く出版した人物である。実際、1874年の『19世紀ラールス大辞典』 (*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*) の第12巻の「写真」の項目にはフィギエの手がけた写真史に関する著作が参考文献として挙げられており、彼の写真に関する記述は同時代の写真史に大きな影響力を持っていたことがわかる²⁸。ただし1848年当時、彼はまだ科学普及活動家としては無名であり、さらにこの時彼は写真を単なる科学技術としてしか捉えておらず、写真の芸術性にも否定的な立場を取っていた。この1848年の記事においてフィギエは写真技術の発明者としてニエプスとダゲールについて論じ、ディオラマ作家というダゲールの経歴を、この人物の才能を示す逸話の一つとして以下のように取り上げている。

彼はとりわけディオラマの発明により名声を確立した。照明の単純な工夫によって観客の眼前に相次いで現れてくる2つの異なった場面を同一の画布の上に描くことで、彼が生み出すことに成功した特筆すべき効果は人々に知られている。《深夜のミサ》《ゴルダウの谷の崩落》《聖マリア大聖堂》、そして1839年のディオラマの火災で失われた他の幾つかの画布は、芸術家たちの記憶の中に貴重な思い出として残された²⁹。

ここでフィギエはディオラマについての逸話を持ち出すも、この娯楽装置は世に現れてから 20 年もたたないうちに焼け落ちる存在として紹介している。ここで注目したいのは、このディオラマがパリに登場した年についてここでは全く言及されていないものの、それが焼失した年については明記されている点である。おそらくこの「1839 年」という年の強調は、この年がフランス初の写真技術であるダグレオタイプが公表された年と同一であることと関係している。実はベンヤミンも、ダグレオタイプが公式発表される同年にディオラマが焼失した事実について着目し、ディオラマの時代から写真の時代への転換を告げる出来事としてこれを捉えている³⁰。おそらくフィギエもベンヤミン同様、1839 年のディオラマ焼失の事実を取り上げることで、この年にダゲールの肩書がディオラマ作家から写真発明者へと切り替わることを強調する意図があったと考えられる。フィギエはダゲールが写真開発の研究に取り組むきっかけについて以下のように続けている。

光の作用と組み合わせについての、これらのあまりに特殊な研究はダゲールをカメラ・オブスクラの画像を定着させる試みへと、いざなったのである³¹。

この「カメラ・オブスクラ」とはダゲールがディオラマの画布を描くために使っていた光学機器であり、その仕組みはカメラの原型となるものである。フィギエはダゲールが元画家であり、ディオラマはその芸術的な手腕を活かした発明であったことを認めている。しかしこの記事においてディオラマはあくまで過去の遺物として人々に忘れ去られるべき存在として扱われており、一方の写真は当時躍進著しい将来ある新技術として捉えられていた。これらの発明品は同じ人物によって生み出されたものの、両者は決して同等の扱いではなかったのである。フィギエにとってダゲールのディオラマに関する経歴は、この人物が後に写真という偉大な発明をなし得るための一つの踏み台にすぎなかった。フィギエの読者は火災という強烈な場면을想像させられることで、ディオラマの歴史が清算され、ディオラマの時代が完全に終了してから写真という新しい技術が現れたことを印象付けられたのである。もちろん、1839 年にディオラマが焼け落ちた時にはすでにダグレオタイプは完成しており、そもそもダゲールが写真としてカメラ・オブスクラの画像を定着させようと考え始めたのはこの火災から 10 年以上前の 1820 年代のことである。しかしフィギエはこの記事において、ディオラマの歴史を取り上げた後、ダゲ

ールが写真の発明に取り掛かった事実を論じる前にディオラマの火災の逸話を挿入することを選んだ。火災という衝撃的な場面を挿入することで、ダゲールのディオラマ考案者としての経歴と写真発明者としての経歴を明確に分断し、両者の連続性が断たれるような印象を読者に残したのである。

しかし、このようなフィギエのディオラマの扱い方は1867年の『科学の驚異』(*Les merveilles de la science*)の「写真」の部にあてられた記述では変化している。実はこれより以前の1860年にフィギエは『1859年のサロンにおける写真』(*La photographie au Salon de 1859*)を出版しており、ここで彼は写真を芸術として認める必要性を強く訴えていた。彼はこの1860年の『1859年のサロンにおける写真』の記述を1867年の『科学の驚異』においても数多く引用し、写真の芸術について好意的な姿勢を貫いている³²。

この1867年の『科学の驚異』では、1848年の『両世界評論』の記述とは異なり、ダゲールがディオラマを開くまでの経緯がより詳しく説明されている。写真についての著作であるのにもかかわらずディオラマに関する事実が詳細に扱われることで、ダゲールのディオラマは写真の発明と深いつながりがあることが、ここでは示唆されていることがわかる。さらにフィギエは、かつてダゲールがディオラマを開くために助けを求めた画家シャルル・ブトン、当時の有名画家であるオラス・ヴェルネ(Horace Vernet)と競い合うほどの才能を持った画家であったと紹介しており、ダゲールのディオラマが当時の芸術家たちの才能を結集させて作られた娯楽であったことを強調している。そしてフィギエは、ディオラマ館を訪ねてきたある若い画家についての次のような逸話を紹介している。

ある日、画家のある若い弟子が腕に絵具箱を抱えて現れ、ダゲールに対し、自然そのものを前にしているのと同じように作業をし、習作する許可を貰いたいと申し出た。もしそれが愚直さによるものでなかったならば、それは芸術家が抱くことのできる最も無欲な称賛であった。しかしダゲールはその好意に甘んじなかった。「好きなだけ私に会いに来てくれて結構」、彼はこの若き熱狂家に行った。「でも、ここで作業はしないで下さい。複写物を複写することはありません。真面目に観察するためには、田舎へ行きなさい」と³³。

この逸話を紹介することで、フィギエはディオラマが自然の光景を忠実に複製した見世物とし

て、芸術の立場に属する人間をも魅了していたことを読者に紹介している。この若い画家はあたかも本物の風景を前にしているような、あたかも現場に赴いているかのような感覚を抱いていたことをフィギエは強調するに至った。フィギエはディオラマも写真もいずれも風景を正確に捉え、それを全く異なった場所の人々の前に提供する発明品として両者の共通点を見出している。ディオラマの画布は実際の自然を「模倣」したものだとしてフィギエは『科学の驚異』において説明している³⁴。ディオラマで提示されるのはあくまで人間の手で描かれた絵画であるが、機械的な演出を駆使することで、一種の作り物である画布の表現内容を本物そっくりに見せて臨場感を提供するものであった。写真という手段はフィギエにとって、ディオラマの目指したこの臨場感を完全な形へと高めた発明であった。彼は『1859年のサロンにおける写真』において、写真とは自然を「複製」したものだとして述べている³⁵。つまり写真は現実の風景を真似たものではなく、その断片を実際に切り取ったものであり、その切り取り方でもって各自が芸術性を追求していく手段であるとフィギエは捉えていた。フィギエにとっての写真とは、あたかも本物の風景を見ているかのような感覚を鑑賞者に与えるという目的をさらに発展させ、実際の風景をいかに工夫して写し取って芸術作品とするかという新境地をも切り開く表現手段であったのである。

さらに我々が注目すべきなのは、ディオラマの火災の事実の扱い方の変化である。1867年の『科学の驚異』においてこの逸話はディオラマの歴史について扱った章からは削除されている。そしてディオラマ火災の逸話は全く別の章、金属板の上に写真画像を得る技術について記述した部分の最後において、補足的な情報として言及されているにすぎない³⁶。かつて1848年の『両世界評論』の記述においては、ディオラマの火災の事実がディオラマに関する説明と写真開発の開始の事実の間に挿入されており、ディオラマと写真開発の間には歴史的にみて明確な断絶があることを読者に印象付けていた。しかし1867年の『科学の驚異』では、この火災の事実はディオラマの歴史としては強調されず、読者はディオラマから写真へ至る連続性を見て取る結果となっている。

実際、ディオラマという発明はパノラマを原型に発展した芸術的な見世物装置であり、ダゲールが元画家であったという過去は1839年の最初の写真技術の発表時には前述の『芸術家』の記事をはじめとした複数の文献で言及され、周知の事実となっていた。そのため芸術としての要素が強いディオラマと写真との関係をいかに捉えるかという問題は、写真と芸術の関係をい

かに捉えるかという問題と密接に関係していたのである。写真の芸術性を積極的に擁護する姿勢に変化してから、フィギエは写真がディオラマの流れを踏襲して誕生した、芸術的な要素を含んだ発明であることを強調し、両者の間の共通点を積極的に見出す方針へと変化したといえるのである。

このように本稿では、パノラマやディオラマといった巨大な娯楽装置がいかなる欲望の下に生み出され、こうした見世物の流行がいかに写真技術の到来を先取りしていたか、そしてその事実が同時代の写真史にいかんにして記録されたのかを考察した。

まず当時のフランスの国外に対する拡張の気運と、異国の風景を実際に眺めた人々と同様の体験を味わいたいとする需要がこうした見世物装置を生み出す母胎となった。そしてパノラマをさらに進化させたダゲールのディオラマはこれまでにない新しい演出方法を可能にし、来訪者には、瞬時に地理的な距離を飛び越えて移動したかのような感覚と、時間の流れを人工的に操作しているかのような感覚を提供した。これは後に発明される写真が、人々の前に全く別の場所の風景や時間を次々と提示するようになる事態を予見させるものであり、後にベンヤミンが示唆したところの、写真に始まる複製技術がアウラを追放していく過程の原点を考察する上でも重要な意味を持っていると言えるだろう。しかし、1839年の写真発表当初はディオラマと写真の間に共通する要素を見出そうとする考察はあまり積極的にはなされず、それよりむしろこの両者の発明品が同一の人物によるという事実ばかりが強調され、ダゲールの名声を正当化する役割を果たしていた。写真の芸術性を積極的に評価しようとしたフィギエの写真史、1867年の『科学の驚異』において、ついにディオラマから写真への連続性が強調され、写真がディオラマの影響を受け、ディオラマ同様に芸術的な要素を含んだ発明品として誕生したことが読者に示される結果となったのである。

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, 3^e édition, Paris, Cerf, 1997, p. 37-38.

² François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 41.

³ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 184-185.

⁴ François Arago, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet*

1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, Paris, Bachelier, 1839.

⁵ Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852.

⁶ Jean-Joël Brégeon, *L'Égypte de Bonaparte*, Paris, Perrin, 2006, p. 251.

⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁸ Yves Laissus, *L'Égypte, une aventure savante : avec Bonaparte*, Paris, Fayard, 1998, p. 169.

⁹ Brégeon, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰ Laissus, *op. cit.*, p. 170.

¹¹ Gustave Planche, « Salon de 1833 », *Études sur l'école française (1831-1852), peinture et sculpture*, Tome 1, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 175-176.

¹² Planche, « Salon de 1831 », *ibid.*, p. 80. ドウカンは1820年代後半から画家として活躍していたが、この1831年のサロンではオリエントを題材にした絵画を複数展示して成功を収めていた。

¹³ Mannoni, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ Patrice Thompson, « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, vol. 38, 1982, p. 48.

¹⁷ *L'Indicateur général des spectacles de Paris*, Paris, bureau de l'Almanach du commerce, 1819, p. 144-145.

¹⁸ Thompson, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹ Mannoni, *op. cit.*, p. 177.

²⁰ *Ibid.*, p. 178.

²¹ Thompson, *op. cit.*, p. 55.

²² Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Susse frères, 1839, p. 75.

²³ « Diorama, une messe de minuit », *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Tome 8, 1834, p. 170.

²⁴ Thompson, *op. cit.*, p. 56.

²⁵ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, trad. André Gunthert, 1996, p. 7-38.

²⁶ Daguerre, *op. cit.*

²⁷ Jules Janin, « Le daguerréotype », *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, 2^e série, Tome II, 1839, p. 145.

²⁸ Pierre Larousse, « Photographie », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 12, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1874, p. 893.

²⁹ Louis Figuier, « La photographie », *Revue des deux mondes*, Tome XXIV, 1848, p. 118.

³⁰ Benjamin, *op. cit.*, 1997, p. 38.

³¹ Figuier, *op. cit.*, p. 118.

³² *Id.*, « La photographie », in *Les merveilles de la science*, Tome 3, Paris, Furne, 1867.

³³ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ *Id.*, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Hachette, 1860, p. 4.

³⁶ *Id.*, « La photographie », *op. cit.*, p. 53.

Panorama, diorama et daguerréotype

Analyse de leur naissance et de leur place dans l’histoire de la photographie

Kanako MAKINO

L’invention du premier procédé photographique, le daguerréotype, a été annoncée en 1839 en France. Dans l’histoire de la photographie, la vogue du « panorama » et du « diorama » est considérée comme un signe précurseur de l’arrivée du procédé photographique. Daguerre, l’un des inventeurs du daguerréotype, est également celui du diorama. Cet article cherche à analyser dans quelles circonstances le panorama et le diorama ont émergé et dans quelle mesure ils sont en relation avec l’invention de la photographie. De plus, il y est expliqué comment le processus allant du panorama jusqu’au daguerréotype a été traité dans l’histoire de la photographie de l’époque.

Les panoramas et les dioramas étaient de grandes toiles peintes de paysages disposées à l’intérieur de grands bâtiments pour faire croire aux visiteurs qu’ils étaient en face d’un paysage réel. Après le rapprochement avec la culture de l’Orient dû à la campagne d’Égypte, l’intérêt pour ces contrées avait augmenté en France. Ainsi, panoramas et dioramas satisfaisaient la curiosité des gens qui ne pouvaient aller dans ces pays et qui souhaitaient voir les mêmes paysages qu’une partie des Français avait vus sur place. Walter Benjamin ne faisait pas de distinction entre ces deux termes, mais nous avons constaté que les évolutions du panorama ont permis l’invention du diorama et qu’elles avaient anticipé l’arrivée de la photographie.

Lors de la publication de l’annonce de l’invention du daguerréotype en 1839, le fait que Daguerre fut l’inventeur du diorama avait été principalement souligné pour justifier son talent. Cependant, dans un ouvrage consacré à l’histoire de la photographie, publié par Louis Figuier en 1867, l’auteur a montré que la photographie était apparue sous l’influence du diorama et qu’elle avait hérité de ses éléments artistiques.