

生き生きとした死者

——ヘンリー・ピーチ・ロビンソンの芸術写真と死の表現

甲斐義明

一 はじめに

一九世紀の芸術写真は写真史研究の中で扱いの難しい分野である。一八三九年にフランスのダゲールらによって写真術が公表され、それ以降社会に急速に浸透してゆく過程で、一部の写真家はこの新たな視覚メディアの社会的地位の向上を目指すために、写真を芸術として提示してきた。彼らがその際に参照したのは主に同時代の絵画であり、写真をいかに絵のように見せるかということに技巧と労力が費やされてきたことから、一九世紀の芸術写真は絵画主義 (pictorialism) と呼ばれている¹⁾。その絵画主義を脱し、写真固有の客観的な描写が自覚的に芸術写真において追求されるようになるのは、二〇世紀初頭のアルフレッド・スティーグリッツらのいわゆる「ストレート・フォトグラフィ」の登場を待たなければならない、というのが長らく写真史の通説であった。写真の歴史を語る言葉の中で、絵画主義の芸術写真が方向を見誤った逸脱として捉えられかね

ないことは想像に難くない。しかしながら、モダニズムの美術とそれに立脚した美術史および写真史が唱えてきたオリジナリティーや媒体 (medium) の固有性の探求の有効性が、一九八〇年代以降疑われるようになる。と、一九世紀の芸術写真に見られる文学的な主題や、同時代絵画の参照といった要素が積極的に評価されるようになった。いささか単純化して言えば、従来は絵画の模倣として批判されてきた絵画主義の芸術写真が、現在ではその模倣性によって注目されているのである。¹

ところがこうした再評価の中で看過されがちなのは、同時代の絵画を参照して制作された芸術写真においても依然として、写真特有の視覚的效果が生み出されているという事実である。そこで本稿では、一九世紀の代表的な芸術写真家であるヘンリー・ピーチ・ロビンソン (Henry Peach Robinson, 1830-1901) の作品を中心に、絵画主義芸術写真の写真性の問題について、眠りと死の表現という視点から考察したい。写真がどのような点で、絵画や版画などの伝統的な視覚メディアと異なっているかについては、これまで様々な論じられてきた。例えばその複製能力や、人の手を介さない事物の客観的な描写、あるいは被写体の「痕跡」としての性質が注目され、絵画にはない写真に固有の能力として、写真作品の制作やその批評に際して参照されてきた。² その中で写真の特質として指摘されながらも、一九世紀芸術写真との関連からほとんど議論されることのなかった問題がある。すなわち写真と死の関係である。

二 死を宿す映像

その発明当初から写真は死を連想させる媒体として、しばしば語られてきた。魂を吸い取られることを恐れ、撮影を拒否した人々の逸話には事欠かない。⁴ 写真論の古典として長らく読まれてきたロラン・バルトの『明

るい部屋』も、その少なくとも一部分を写真と死の関係について論じることには割いている。「写真」の《存在論（オントロジー）》を企てたいという欲求に駆られて「書かれた同書において、バルトは「死」こそが写真の「エイドス（本性）」なのだと述べる。そのような本性が暴露される場面として、例えば、写真機の前でポーズを撮るという行為がある。

私が「写真」のうちに見出すのも、同じ「死」とのつながりである。どれほど生き生きとしたものとして考えようとつとめても、「写真」は、原始演劇のように、また「活人画」のように、化粧をほどこした不動の仮面を表わすものであつて、その仮面の下には死者が見られるのである。

いかなる写真も被写体が「やがて死ぬだろう」ということを暗示せずにはいられない。それゆえ、この「仮面の下」の死者をいかにしてうまく覆い隠すことができるかどうか、写真家に求められてきた技量であるとバルトは言う。

つまり、「写真家」はいわば猛烈に生き生きとしたものの専門家であり、われわれはその生き生きとしたもの（写真）をアリバイにして、「死」を否認しつつ引き受けるのだ。（…中略…）仮に「死」がもはや宗教的なもののなかに存在しない（あるいは、それ以前よりも少ししか存在しない）としたら、「死」はほかの場所に存在するのだからなければならない。その場所というのが、おそらく、生を保存しようとして「死」を生み出す写真映像のなかなのである。

すると、写真という媒体を誰よりもよく知っているはずの職業写真家さえも、多くの場合、その本質に抗って写真を扱っていることになる。バルトが執拗に行う写真と死の関連付けは、しかしながら、彼にとつてもっとも重要なある一枚の写真を語るための条件とでも言うべきものであった。それは亡くなつて間もない母の幼少時代の写真、バルト自身の記憶には残されているはずのない姿で母が写っている写真であり、『明るい部屋』は結局のところ、その一枚の写真をめぐる物語である。

亡くなる直前に撮影されたものも含め、手元に残された母の写真のほとんどが母に「似ている」にすぎないことに失望していたバルトは、「温室の写真」と呼ばれるその一枚と出会つて、そこにあることか「母の実体を構成するありとあらゆる属性」を見出す。本の冒頭でバルトは採用する方法論について、「私は若干の個人的反応から出発して、それなしでは「写真」が存在しえないような、「写真」の基本的特徴や普遍性を定式しようとしてとめるだろう」と述べている。したがつて肖像写真一般をすでに亡くなった者の肖像として扱うことは、「若干の個人的反応から出発」する彼の議論の前提だったとも言える。バルトは「温室の写真」に写しだされた母を生き生きとしていると形容したり、あるいはそのイメージの中に永遠の生を感じ取ったりしているわけでもないが、その写真の中に母の「実体」を見出すことで、彼がいくばくかの心の慰めを得ていることは否定できないだろう。¹⁰だとすれば、写真の「死」を生み出す映像としての性質は、単に人がそこから目を背けたくなるようなネガティブな面だけでなく、時には人を写真へと引きつけ、写真を必要とさせるような作用も有していることになる。

『明るい部屋』で行われた写真と死の関わりについての考察を手がかりに、写真が人々の喪の営みの中で実際にどのように用いられてきたのかを、いわゆる「ヴァナキュラー写真」を通して明らかにしようとしたのが、写真史家のジェフリー・バッチェンによつて企画された「時の宙づり——生と死のあわいで」展である。¹¹「ヴァ

しば欠かせない役割を担ってきたとバッチェンは考える。このような能力を示す写真の例として展覧会のひとつのパートを構成したのが、一八八〇年代から九〇年代にかけてアメリカで大量に生産されたキャビネット・カードであった(図1)。カードには生前に撮影された故人の肖像写真が、葬儀用のリースと組み合わせる撮影された写真が貼りつけられており、故人を忍ぶようとして近親者に配られた。この種のキャビネット・カードは「人物がすでに亡くなっていることを示しつつも、彼や彼女がかつて生きていたということ、さらには再び生きるであろうということ、つまり死後の生があるのだということも宣言」するのであり、「これらの写真の中で、被写体の人物は死んでいると同時に生きている」¹⁴。

キャビネット・カードに限らず、「時の宙づり」展に並んだ様々な作例で用いられていた写真は、被写体の



図1 ローム&モントゴメリ《リボン、花瓶、写真のある献花》
1890年代頃、個人蔵

ナキュラー写真」とは、西洋の芸術写真を特権視してきた既存の写真史記述の中で見過ごされてきた、特定の文化や時代ごとに異なる「ヴァナキュラーな(ある土地固有の)写真の実践を総称的に指す言葉で、写真史を方法的に刷新する概念として近年注目されている」¹²。写真は「被写体ひいては我々自身を生と死の間で宙づりにする能力、そして、さもなくば致命的に過ぎ去りゆく時間の流れを永遠に遅延させるような能力」ゆえに、死者の追悼においてしば

生前に撮影されたものであった。死者の遺体を撮影した写真は、たとえそれが追悼を目的として制作されたものであっても、展覧会の出品作品には含まれていない。その理由について、遺体の写真は「死を確証し、それを事実としているだけであり」、展覧会全体のテーマである「被写体を生と死の間に宙づりにする写真の能力」の考察にはなじまないから、とバッチェンは答えている。¹⁵確かに現代の我々が遺影という言葉で思い浮かべる写真の多くは、被写体の人物がまだ元気なうちに撮影された肖像であり、棺に入った遺体の写真を遺影として部屋に飾るとい一般的とはいえない。死体の写真がそれを見る者に与える恐ろしさについて、バルトは『明るい部屋』の中で次のように述べている。

「写真」の場合、事物が（過去のある瞬間に）現存したという表現は、決して隠喩ではない。生物に関して言えば、それが生きていたという表現もまた、決して隠喩ではない。ただし、死体を写した場合は別である。というよりも、その場合、写真が恐ろしいものとなるのは、いわば死体が死体として、生きている¹⁶ということを書真が証明するからである。つまりそれは、死んでしまったものの生きている映像なのである。

喪の行為における写真の役割を考察する展覧会を企画するにあたって、バッチェンが遺体を写した写真を除外したことは、そのような写真に対して現代人が感じる嫌悪感と照らし合わせても、特に不合理な判断ではないだろう。ただし、一九世紀の西洋社会では死者を追悼する目的で、埋葬される前の遺体の撮影を遺族が写真師に依頼するというのは決して稀ではなかったことにも留意しておく必要がある。アメリカにおける没後写真の実践についてのジェイ・ルービーの研究が明らかにしたように、写真が発明されて間もない頃から、ポスト



図2 フランシス・C・アール、ウォーセスター&マルヴァーン、氏名不詳の子供、1870年頃、個人蔵

ンのサウズワース&ホースなどの商業写真館は遺体の撮影を事業内容の一部として宣伝していた。¹⁷ ルービーによれば、一八八〇年頃までの没後写真にもっともよく見られた様式的特徴は、遺体の頭部を比較的クローズアップでフレームの中に捉え、あたかも「最後の眠り」の状態にあるかのように描き出し、「死を否定」するものであった。¹⁸ イギリスの事例について調査したオードリー・リンクマンも、没後写真の撮影にあたって「写真家たちは死の事実を軽減し、その代わりに眠りの観念を喚起することに注意を払っていた」と同様の見解を述べている。¹⁹ 一九世紀には日常生活で死者と接する機会が現在よりも多かったため、それが安らかな眠りとして呈示される限り、遺体写真を撮影し、自宅に飾っておくことに対する抵抗感は、我々が想像するほどには強くなかったと彼らは推測している。²⁰

死を永遠の安らかな眠りとして捉えることで、愛する者の死の喪失感だけでなく、自らの死に対する恐怖を和らげようとする態度は、一九世紀の西洋に限らず、様々な地域や時代の文化に広く見られるものであろう。死んでいる人をあたかも眠っているかのように写しだす没後写真はこうした心性の反映である。しかし、そのような見立ての行為をうまく機能させるために、写真が特別な力を発揮していたことを見逃してはならない。つまり、没後写真の実践を可能にしたのは、背後にある心性であると同時に、当時まだ発明されて間もない写真という新たなタイプの映像であった。バルトも強調しているように、写真に写っているものは現実に存在したに違いないという信念



図3 イポリット・バヤール《溺死体としての自画像》1840年、フランス写真協会蔵

を我々は持つ。もしある写真に眠っているように見える人が描き出されていたならば、そこには眠っている人がいた、と、違いない、と（時には誤って）連想するのである。このような連想こそが、死者を眠っている人として写真で描写することに、それが絵画であつたら得られないような意義を与える。被写体は単に「眠っているように死んでいる人」ではなく、まさしく「眠っている人」として写真を見る者の前に現前するのである。

ところが、写真イメージの中で生じるこのような死者から生者への変容は、その逆方向の変容も誘うことになる。写真術が公表された直後の一八四〇年にすでにそのことを実例によつて示した者がいたことは注目し値する。写真の発明者として現在その名が知られるダゲールやトルボットと同時期に、独自の写真術を研究していたフランスのイポリット・バヤールは、自分の発明の価値が政府に正当に認められなかったことに抗議して、自ら溺死体にしたセルフ・ポートレートを作成し、写真の裏面に彼が絶望して入水するに至った過程について記した（図3）。裏面の文章を読めば、溺死体は演じられたものであることがわかる。しかし改めて画面を見れば、写真それ自体には、それがフィクションであることを知る手ばかりはほとんどないことに気づく。写真の中では、死者を眠っている人として描き出す以上の容易さで、生きている人を死者として呈示できるということを、バヤールの《溺死体としての自画像》は示したのだった。

遺体を捉えた写真の特徴はバルトに従えば、写真の中

で「死体が死体として生きている」ことの不気味さにある。だが加えて重要なのは、上述の例からも明らかのように、遺体の写真は映像の内容に対する我々の理解をしばしば攪乱させるという点にある。というのも、映像それ自体を見ただけでは、被写体の人物はただ眠っているだけなのか、それとも死んだふりをしているのか、それともやはり本当にすでに死んでしまっているのかが不明であることが少なくないからである。そして、このような事態は写真が初めてもたらしたものであった（絵画に描かれた遺体が本当に、遺体なのかどうか問うのはそもそも無意味である）。

三 ヘンリー・ピーチ・ロビンソンの《臨終》

ここまで述べてきた写真の特徴は、写真を絵画から区別する媒体固有の性質として捉えることができる。ではこの性質は一九世紀の絵画主義の芸術写真においてどのように作用してきたと考えられるだろうか。様々な芸術写真家のうち本稿で特にヘンリー・ピーチ・ロビンソンを取り上げる理由は、彼が眠りと死を題材にした作品を一八五〇年代後半から六〇年代にかけて、繰り返し制作しているためである。ただし予め断っておくと、ロビンソンが眠りと死の描写の流動性を写真固有の性質として作品に活用したと考えるのは正しくない。つまりロビンソンの写真を媒体固有の能力を探索してゆくモダニズムの作品とみなすことはできない。以下で明らかにしてゆくとおり、彼はむしろその流動性を抑え込み、写真作品を自身の意図に従わせるために試行錯誤を重ねたのだった。したがってロビンソンの作品において写真の媒体としての固有性が発露していたとしても、それはあくまでネガティブな形で生じたのであり、このことは彼がモダニズム以前の芸術観の中で制作を行っていたことの証でもある。



図4 ヘンリー・ピーチ・ロビンソン《臨終》1858年、国立メディア美術館（イギリス）

ロビンソンは一八三〇年にイギリスのラドローに生まれ、五〇年代の中頃に写真館の経営を始めた。²³ ロビンソンが芸術写真家として注目を集めるようになったきっかけは、『臨終 (Fading Away)』（図4）と題された一八五八年の作品である。技術的には別々に撮影された五枚のネガを合成することで画面構成を吟味し、内容的には結核で早世する少女という同時代のヴィクトリア朝絵画

に広く流布していた題材を採用することで、芸術写真がいかに既存の視覚芸術のジャンルに比肩しうるかを証明しようとした作品であった。複数のネガを組み合わせて一つの作品を制作する手法は「合成印画法 (Combination Printing)」と呼ばれ、このようなトリックまがいの方法が芸術写真に果たしてふさわしいのか、という批判を招いた。²⁴ だが彼は晩年に至るまでその利用を正当化している。ロビンソンはイギリス写真界の中心人物として君臨し、その作品は芸術写真の模範例として広く紹介された。また彼は芸術写真の教則本の執筆者としても知られている。特に最初の著書である『写真における絵画的効果』²⁵（一八六九年）はベストセラーになり、再版を重ねた。ロビンソンの芸術写真は理論の根底にあるのは、機械的、化学的なプロセスによって生成する写真映像を、いかにして作者の意図に沿ったイメージにするかという問題である。事実はそのままでは芸術にはならないと考えるロビンソンは、写真という媒体を芸術的な目的に使

用するためには、その特徴である事実の即物的な描写が取捨選択されなければならないと主張した。²⁶

《臨終》以降の《シャロットの女》、《眠り》、《路傍の噂話》といった代表作を追っていくと、ロビンソンが適切な題材とその表現方法を求めて、試行錯誤する過程を見出すことができる。一見明らかな流れとしては、架空の人物を扱った作品から、同時代の場面を描いた風俗画的な作品への変化がある。しかしこの点だけを強調すると、出世作である《臨終》がまさに同時代の現象を扱っていたことの意味が見落とされてしまうだろう。むしろ本稿で強調したい変化は、写真に表現された人物の死から眠りへ、さらには生き生きとした覚醒状態への移行である。

一八五八年にロンドンの水晶宮で初めて展示された《臨終》は芸術写真の野心的な作例として大きな話題を呼び、賛否両論を巻き起こした。ロビンソンの作品を「フィクション空間」の創出という観点から包括的に論じたデイヴィッド・コールマンの研究によれば、この作品に対する同時代の批判には大きく二つの傾向があった。つまり、一方では悲劇的な題材をあまりにも迫真的に描きすぎているゆえに好ましくないと批判され——それは人によつては同作を評価する根拠となった——、他方では描写された人物が臨終の場面にふさわしい感情を適切に伝えていないゆえに不完全であると指摘されたのだった。²⁷ 前者の例を挙げれば、写真協会の評議会の元メンバーを名乗る評者は次のように述べている。

この恐ろしい病氣によつて親しい友人や親戚を失つたことを嘆いたことがない者、そして、展覧会を訪れることが喜びではなく苦痛の源となつてしまうほどの強烈さで、喪失の記憶、結果的には痛みを伴う感情がよみがえさせられずに済む者は、我々の間にはごく少数しかいないであろう。²⁸

すでに述べたように《臨終》は五枚のネガを組み合わせて制作されている。たとえそのことについて事前の知識がなくとも、図像を近くから注視すれば、カーテンや椅子の境界線などに沿って、それが切り貼りして作られたことを示す、ややぎこちない継ぎ目が画面全体を走っていることに気づくだろう。すると観者は、全体を奥行きのある統一された空間として想像するというよりはむしろ、画面を埋める個々のディテールに注目し、それらを互いに比較して見るように促されることになる。こうした細部の注視は写真の知覚に特有のふるまいである。どんなに細密に描かれた絵画も近くから見れば、そこに画家の筆触を見出すのは難しくないのである。写真は細部を見つめるほどに、その生成に人間の手が介入していないことを印象付ける。言い換えれば、絵画がイリュージョンとして成立するためには、筆触が見分けられないほどの距離をとって眺められる必要があるのに対して、写真の場合むしろ凝視することによってイリュージョンの効果が増大する。絵画の構図法に基づいて制作された《臨終》はまさにその参照ゆえになおさら、普段見落とされがちな絵画と写真のこのような差異を際立たせるのである。

この作品を迫真性という観点から捉えるとき気づかされるのは、死の床に就く少女の比較的自然的な様子と、それと対照的な、彼女を左右から挟んでいる老女と若い女性の背筋を硬直させたような姿勢である。これは当時の写真が一般に長い露光時間が必要とし、現在我々が見慣れているような自然なポーズで人間を撮影することが困難だったことに由来している。《臨終》に関連してブライアン・ラカシャーも述べているように、初期の芸術写真に眠っている人物を主題にした作品がしばしば見られるのは、何よりもまず、横たわって眼を閉じている状態での撮影が容易だったためである。²⁹

ベッドに横臥する少女に、その様子を見守る人物を併置させるという構図は、(同じ主題の絵画においてもそうであつたように)そうすることで生と死の対照を際立たせる効果を狙ったものである。だが初期の芸術写

真の作例として見たとき、それは技術的な挑戦でもあったことにも注意しておきたい。自然なポーズで撮影することを目指したとき、座ったり立ったりしている人物のほうが、寝ている人物よりも、はるかに厄介な被写体であった。しかしこの試みは必ずしも成功しているとは言いがたい。横たわっている少女と比べたとき、左右の二人の人物はその姿勢や表情などの点において描写の不自然さが否めないからである。当時の人々も同様の印象を受けていたことが展覧会評からうかがわれる。例えばある評者は『臨終』について「痛ましい主題の見事な作品」と高く評価しながらも、少女の向かって右側に立つ若い女性の描写については以下のような留保を加えている。「だが、その『主人公の』モデル——モデルの粹——とその他のモデルの違いは痛々しいほどはつきりしている。例えば、姉妹を表している人物は、彼女に割り当てられた役に要求される真の表情を作ることに失敗している」³⁰。

ここで生じているのは、臨終の床にあるように自らを見せかけているという点で、もともと徹底的に演じているはずのモデルが、出来あがった写真の中では他の誰よりも自然に、あたかも何の演技もしていないように見えるという逆転である。引用した評者はこれをモデルの素質として捉えているが、眼を閉じ、唇をかすかに開いてベッドに横たわるという行為に人による巧拙の差がそれほどあるとは思われない。むしろ、生み出される効果の差異は演技手というよりは、演じられる対象の違いに起因すると見るべきだろう。

「Fading Away」という題は少女が死につつあることを示しており、それはつまり、いまだ完全に絶命してはいないということでもある。したがって『臨終』は作品が仮構する物語のレベルにおいても、死体の描写ではない。しかしながら、仮にこの写真が「死」と直截に題されていたとしても、作品が我々に与える印象に大きな違いはないだろう。それは少女がやがて息絶えてしまうことが予告されているからではない。モデルとなった少女がこの写真に撮影された時点において、現実には結核で死につつあるわけではなく、ただそれを演じて

いるにすぎないことを（題の如何にかかわらず）我々は了解しているからである。《臨終》が見る者に不快感を与える気味の悪い題材ゆえに批判されたことはすでに述べた。同様の批判が絵画作品に向けられることも当然ながらあっただろう。³¹だが《臨終》の本当の不気味さは、単にそれが人の臨終の場面を主題にしているからではなく、その描写がフィクションの枠組みを逸脱してゆく可能性を内包している点にある。

確かに我々は写真に写っている少女が実際には生きていたことを知っている。晩年に書かれた著作でロビンソンは「彼女は十四歳ぐらいの健康な良い子で、この作品は彼女がどれほど死に近づいて見えるようにすることができるか知るために制作された」と語っている。³²ところが、目を閉じてベッドに横たわるこの少女が本当に死体ではないのかどうか、我々には写真の描写それ自体から知るすべがない。このことは《臨終》の物語化された映像としての意味に不安定性をもたらす。ロビンソンは続けて「当時の問いは、写真には理想化が可能か否かということであった」と書いているが、写真で表現された眠りあるいは死の特異性は、そのような「理想化」の手続きを経ずして、生者がしばしば自動的に死者と化し、あるいはその逆に、死者が生者であるかのように表象されてしまう点にある。

四 死から眠りへ

このような眠りと死の描写の流動性は、写真作品が生み出す「絵画的効果 (pictorial effect)」を自らの意図の下にコントロールしようとしたロビンソンにとっては障害に他ならなかったことは想像に難くない。それは《臨終》以降ロビンソンが選んだ題材の変化からも読み取ることができる。当時の写真技術の制約ゆえに、もつとも効果的に迫真性に富んだ表現を得ることができる眠り／死の主題をロビンソンは簡単に放棄すること



図5 ロビンソン《シャロットの女》1860年、タンブリッジ・ウェルズ・ミュージアム&アートギャラリー（イギリス）

ができなかった。だがその一方で、死の理想化された表現が死体の即物的な呈示へと転落することも彼は避けたかった。まさにその点に絵画を参照した芸術写真のジレンマがあったと言えよう。

一八六〇年の《シャロットの女》(The Lady of Shalott) (図5) は、アーサー王伝説を元に書かれたアルフレッド・テニソンの詩から靈感を得て制作されたもので、詩の一部が台紙に引用されている。描かれているのは、幽閉されていた城の窓から騎士ランスロットの姿を垣間見たことで呪いをかけられたシャロットの女が、小舟に身を横たえ、川を流されてゆく場面である。³³ 引用された第十五〜十六連では「They heard her singing her last song」³⁴とあり、《臨終》と同様に死の直前の情景を表すのを意図されていたことがわかる。だが本作では写されているのが人工的に組み立てられた場面であることが、直線的でシンメトリカルな構図や、船に書き込まれた「シャロットの女」の文字といった要素で強調されており（テニソンの詩には、女は自分の名前を舟の舳先に書き込んだとある）、モデルがその状態を演じているということとは、《臨終》に比べるとずっと明白である。女が膝を立てて寝ていることも、彼女がまだ息をしていることを間接的に示している。つまり《シャロットの女》では、それが演出された場面であることに疑いを入れない題材と構図を選ぶことで、ロビンソンは表現された「死」だけがフィクションから逸脱することを防ぐとしたのだ。³⁵ ところがこのように架空の物語を写真作品で扱うことを、ロビンソンは



図6 ロビンソン《眠り》1867年、国立メディア美術館（イギリス）

後に自ら否定するに至った。その理由として、一八六九年の『写真における絵画的効果』の中で次のように述べている。

写真家は自らの創意によって何らかのトリックを用いて、自然の中には生じないどのような場面も表現しようとする誘惑に駆られてはならない。もしそれを行えば、彼は自身の芸術を冒涇することになる。なぜなら彼によつて仕上げられた結果は、写真機の前にしばらくの時間存在した対象や事物を表現しているものとして知られているからである。³⁶

こうした結論に至る少し前に、特定の物語に基づいて制作された最後の主要な作品が一八六七年の《眠り (Sleep)》(図6)である。マシュー・アーノルドの長詩「トリスタンとイゾルデ」からの短い引用が台紙に記されたこの作品は、物語に従つて解釈すれば、表されているのはブリタニーの王女イゾルデの子供たちということになる。³⁷だが「眠り」という一般的な題がつけられていることからわかるように、作品を鑑賞するにあたって、物語の知識はここでは必ずしも必要とされていない。むしろ本作では、眠る二人の子供の姿態や表情を自然に表現することに力点が置かれており、その点では《シャロットの女》よりも《臨終》に近い。映像の虚構性が後ろに退くことによつて再び頭をもたげるのは、眠りと死の表現の流動性である。《臨終》と



図7 ロビンソン《路傍の噂話》1882年、ハーカー・コレクション

は異なり、「眠り」の題はそれが死の表現ではないことを明示している。だがすでに指摘したとおり、眠りの状態を作者の意図に沿って写真で表現するには、それが外見上は死体の写真と区別が付かないという問題を克服しなければならなかった。そのためにロビンソンが工夫しているのは手前にいる男児の腕の位置である。左手は頭の後ろに置かれ、右手はシャツを軽くつかんでいる。コールマンの指摘によれば、この動作は子供たちの握った手はまるで蝶を追っているかのようだ、というアーノルドの詩にある一節を反映している。³⁸とはいえ、その箇所は作品の台紙には引用されておらず、この仕草は原典を忠実に参照するためというよりはむしろ、男児が死んでいるのではなく、眠っていることを示すために採用されたものである。《眠り》では手の位置がかううじて、眠る子供の映像に生命の息吹を与えているのである。

ロビンソンが一八六〇年代後半に至るまで、死や眠りの表現を繰り返し試みた理由の一つは、強いられた静止状態にもかかわらず被写体を自然な姿で撮影できるという利点をそれが有していたからであった。ところが《眠り》以降、彼は横たわって眼を閉じている人物を捉えた作品をほとんど制作していない。一八七〇年代以降ロビンソンは既存の物語や伝説に基づいた題材を放棄し、その代わりに、同時代の農村生活を主題にした写真作品を主に制作するようになった。その代表作としては一八八二年の《路傍の噂話 (Wayside Gossip)》(図7)などが挙げられる。それらの多くは逸話的な要素を含み、モデルは依然として何らかの役割を画面の中で

演じているものの、その中に眠りや死の場面は見られない。写真機のレンズや感光板の性能が徐々に向上してゆくにつれ、写真家はより少ない制約とともに撮影を行うことができるようになった。なかんずく露光時間が以前より短くて済んだことは、撮影可能な被写体のポーズの幅を大きく広げた。³⁹横たわっている人物だけでなく、座ったり、立ったりしている人物もより容易に、生き生きとした自然な姿で捉えることが可能になったのである。「芸術はそれを見る者の喜びのために作られるべきである」と後年述べたロビンソンの目には、眠りの表現はもはや厄介な主題としてしか映らなかったに違いない。⁴⁰

五 おわりに

写真、とりわけ白黒写真の中で、そこに写っているのは眠っている人なのか遺体なのかしばしば区別が付かないという単純な事実は、しかしながら、写真という媒体の特質を指し示している。眠りと死の描写の流動性を生かしながら、すでに冷たくなった遺体の死の状態を視覚的に否定することを狙ったのが没後写真であったのに対して、ロビンソンの芸術写真は、感傷的な臨終の物語が陰惨な死体の描写へと変容するのを食い止めるために様々な技巧を凝らしていた。バルトは写真家という職業を「猛烈に生き生きとしたものの専門家」と形容したが、ロビンソンはまさにそれを目指していたのである。二〇世紀後半になると少なくない数の写真家たちが遺体の写真を積極的に自らの芸術表現に用いるようになる——例えばアメリカの写真家、ロバート・フラシクの記念碑的な写真集『アメリカ人』（二八五八年）には葬儀場の遺体を参列者と対比した一枚が含まれる。彼らは「生き生きとしたもの」から遠ざかることをもはや怖れない。だが本稿で明らかにしたとおり、直截な死の描写が芸術写真家たちによって自覚的に行われる以前に、ロビンソンの絵画主義の作品においても写真と

いう媒体は死の表現に特殊な力を発揮していたのだった。それは一九世紀の芸術写真が絵画の模倣には収まりきれない側面を有していたことの証左でもある。

■註

- 1 例えば写真史家のポーモン・ニューホールは一九三八年の論文で、ヘンリー・ビーチ・ロビンソンを「しばしば絵画主義 (pictorialism) の父と呼ばれてきた」と紹介している。以下を参照。Beaumont Newhall, "Documentary Approach to Photography," *Parnassus*, vol. 10, no. 3 (March 1938), 4.
- 2 一九世紀イギリスの芸術写真とラファエル前派の絵画を比較検討した最近の展覧会のカタログとして以下を参照。Diane Waggoner, et al., *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875* (Washington: National Gallery of Art, 2010).
- 3 つれまでの写真論の流れを概観した論文として以下を参照。Sabine T. Kriebel, "Theories of Photography: A Short History," in James Elkins, ed., *Photography Theory* (London: Routledge, 2007), 3-49.
- 4 Geoffrey Barchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997), 208-210. (邦訳: ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジ』岩城寛久、佐藤守弘、前川修訳、青弓社、二〇一〇年、三二三〜三二四頁。)
- 5 ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、一九八五年、七、二五頁。
- 6 同上、四五頁。
- 7 同上、一一四〜一一五頁。
- 8 同上、八四頁。
- 9 同上、一五頁。

- 10 同上、一四五～一四六頁。
- 11 本展は二〇一〇年四月三日から八月二〇日にかけて静岡県泉の IZU PHOTO MUSEUM で開かれ、筆者はアシスタント・キュレーターとして企画に関わった。
- 12 バッチェンはヴァナキュラー写真の研究者として知られる写真史家である。彼自身によるこの概念の説明として以下を参照。Geoffrey Barchen, "Vernacular Photographics," in *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001), 56-80.
- 13 ジェフリー・バッチェン「生と死」甲斐義明訳、バッチェン、甲斐、小原真史『時の宙づり——生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM 二〇一〇年、二八頁。
- 14 同上、四一頁。
- 15 二〇一二年三月三十一日付けの筆者宛の電子メールより。
- 16 バルト『明るい部屋』、九六～九七頁。
- 17 Jay Ruby, *Seize the Shadow: Death and Photography in America* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995), 52-55.
- 18 Ibid., 63.
- 19 Audrey Linkman, "Taken from Life: Post-Mortem Portraiture in Britain 1860-1910," *History of Photography*, vol. 30, issue 4 (Winter 2006), 323.
- 20 Ruby, *Seize the Shadow*, 60; Linkman, "Taken from Life," 319. ただし、リンクマンが引用している一八八三年の雑誌記事にもあるように、当時においても没後写真はすべての人に受け入れられる実践というわけではなかった。記事を執筆した写真家は次のように述べている。「写真家が呼ばれるのはたいがい子供の撮影のためであった。その理由は、大部分の大人は存命中に肖像を撮影していたことがあり、その肖像からの引き伸ばしが一般的には、没後 (post-mortem) 写真よりも好まれるからである」。以下を参照。C. Brangwin Barnes, "Post-Mortem Photography," *The British Journal of Photography*, August 3, 1883, 450.
- 21 バルト『明るい部屋』、九二～九五頁。

- 22 Barchen, *Burning with Desire*, 157-173. (邦訳: バッチェン『写真のアルケオロジー』、二二八～二四六頁。)
- 23 Margaret F. Harker, *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art 1830-1901* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), 19.
- 24 なぜ「合成印画法」がロビンソンにとって芸術写真にふさわしい手法であったかについては、調文明が写真家の「想像力」という観点から説明している。以下を参照。調文明「H・P・ロビンソンの写真論における想像力の問題」『美学』二二七号(二〇一〇年冬)、八五～九六頁。
- 25 Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography: Being Hint on Composition and Chiaroscuro for Photographers* (London: Piper & Carter, 1869; reprinted with a new introduction by Robert A. Sobieszek, Vermont: Helios, 1971).
- 26 Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 58-59, 77-78. ただし、ロビンソンは絵画にはない写真固有の性質を完全に無視していたわけではない。例えば、ジュリア・マーガレット・キャメロンのソフトフォーカスの写真を批判して「写真とはすぐれて解像力の芸術 (art of definition) なのであり、ある芸術がその役割から逸脱したならば、その芸術は失われてしまう」(Ibid., 145) と述べている。
- 27 David Lawrence Coleman, "Pleasant Fictions: Henry Peach Robinson's Composition Photography," PhD Thesis, The University of Texas at Austin, 2005, 134-135.
- 28 [An Ex-Member of the Council], "Exhibition of the Photographic Society," *The Photographic News* (March 11, 1859), 9.
- 29 Brian Lukacher, "Power of Sight: Robinson, Emerson and the Poetics of Pictorial Photography," in Ellen Handy, ed., *Pictorial Effect? Naturalistic Vision: The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson* (Norfolk, Virginia: The Chrysler Museum, 1994), 37.
- 30 Anon., "The Photographic Exhibition at the Crystal Palace: Second Notice," *The Photographic News*, vol. 1, no. 4 (October 1, 1858), 41.
- 31 コールマンによれば、若い娘が結核で死の床に臥せる場面は同時代の絵画にしばしば見られた人気の主題であったが、それに対する反感も当時の展評の中に散見された。以下を参照。Coleman, "Pleasant Fictions," 122-123.
- 32 Henry Peach Robinson, *Elements of a Pictorial Photograph* (Bradford: The Country Press, 1896; reprint, New York: Arno Press, 1973), 102.
- 33 Harker, *Henry Peach Robinson*, 32-33.

- 34 台紙に引用された詩の内容については Ibid, unpaginated (Plate 52)を参照。
- 35 しばしば指摘されてきたとおり、この作品の構図に対するラファエル前派の画家ジョン・エヴァレット・ミレイの代表作《オフィーリア》(一八五二年)の影響は明らかである。ロビンソン自身、後年《シャロットの女》を「ラファエル前派の写真 (a Pre-Raphaelite photograph)」と呼んでいる。以下を参照。H. P. Robinson, "Autobiographical Sketches: Chapter VI," *The Practical Photographer*, vol. 8, no. 96 (December 1897), 358.
- 36 Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 78.
- 37 アーノルドの長詩との対応関係については以下を参照。Coleman, "Pleasant Fictions," 155-163.
- 38 Ibid, 157
- 39 一八八〇年代に発明されたゼラチン乾板の扱いやすさについてはロビンソン自身が言及している。以下を参照。Henry Peach Robinson, *Picture-Making by Photography* (Second edition, London: Hazell, Watson & Vin, 1889), 3.
- 40 Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, 38.

■図版出典

- 図1 バッチェンほか『時の宙づり』三七頁
- 図2 Linkman, "Taken from Life," 324
- 図3 Barchen, *Burning with Desire*, 161
- 図4 Waggoner, ed., *The Pre-Raphaelite Lens*, 214
- 図5 Waggoner, ed., *The Pre-Raphaelite Lens*, 147
- 図6 Harker, *Henry Peach Robinson*, Plate 71
- 図7 Harker, *Henry Peach Robinson*, Plate 87

Lifelike Dead: The Expression of Death in the Art Photography of Henry Peach Robinson

Yoshiaki Kai

Recently, nineteenth-century art photography distinctive for its “pictorialism” has been re-evaluated in the discourses of the history of photography. However, mainstream scholarship, which emphasizes the affinity between photography and other art forms such as painting or literature, has generally ignored the “photographic-ness” of pictorial photography. This paper examines how the work of English photographer Henry Peach Robinson, a representative figure in nineteenth-century art photography, embodied the medium-specificity of photography. It will do so by paying special attention to his works that deal with the themes of sleep and death, such as *Fading Away* (1858), *The Lady of Shalott* (1860), and *Sleep* (1867). In nineteenth-century Western culture, it was not unusual for people to commission professional photographers to take photographs of their dead family members before burials took place. In those postmortem photographs the corpse was typically depicted as if he or she were just “sleeping.” It is important to realize that such a disguise was made possible by the power of photography, in which the states of being dead or asleep are often indistinguishable from one another. For Robinson, who tried to produce his photographic works strictly as he intended, such an instability of meaning was nothing but an obstacle to his creation. Indeed, Robinson finally stopped tackling the themes of death and sleep in his work and instead turned to more lively subject matter.