

精神の共和国と

コミュニケーション・ネットワーク

—第二帝政期フランスにおける写真の社会性について—

The Republic of Mind and the Network of Communication:
On Socialities of Photography in the Second Empire of France

菊池 哲彦

1. はじめに

本稿は、「写真の社会性」といういささか茫漠とした問題に取り組むにあたって、その探求の方向性を示すためのひとつの試みである。

近年、人文科学系領域における映像、とりわけ複製映像への関心の高まりが著しい。そうした研究の多くは、いわゆるカルチュラル・スタディーズや現実構成主義の大きな潮流のなかに位置付けられ、複製映像が孕む政治性に対して批判的なまなざしを向けてきた／いる。こうしたまなざしのもとで、たとえば、ジェンダー・イメージを固定化するイデオロギー装置としての、あるいは「国民国家」という共同体を想像する媒体としての複製映像の機能が批判されてきた／いる。

ロラン・バルトによる写真の記号学的分析（たとえば「映像の修辞学」）は、そうした複製映像のイデオロギー批判の起源のひとつということができるだろう。彼によれば、写真は、その生産段階で文化的コードを付与されない——なぜなら機械が自動的に写し撮るのだから——あるがままの光景の映像であるというその特徴ゆえに、逆にそこに充満しているメッセージを自然化し、無垢なものにしてしまう。したがって、写真とは特定のメッセージをメッセージ

として明らかにしないまま、あるいは隠蔽したまま伝達する媒体——コードのないメッセージ——であり、そうした構造が、写真が孕むイデオロギー性として指摘されるのである（Barthes [1964→1982=1984]）。

写真に代表される複製映像に対する以上のようなイデオロギー批判は、今や無尽蔵に生み出されては瞬く間に消えていく複製映像に囲繞されて暮らしているわれわれの社会の相貌を明らかにするためには当然の手續きであろう。写真が、中産階級の世界所有のための手段になり、そうした所有を通して現実世界における苦悩を非倫理的に回避する装置として機能していることを指摘したスーザン・ソントグの写真批判は、そうした中産階級のイデオロギー装置としての写真の増殖の果てに、映像が現実にとって代わってしまった「映像世界」の出現とその危険性を警告したし（Sontag [1977=1979]）、あるいは最近盛んに論じられるメディア・リテラシー論は、写真が氾濫する社会のなかで知らず知らずのうちに特定のイデオロギーに絡みとられてしまうことを回避するため、マス・メディアによる情報操作的な写真を用い方を具体例豊かに示しながら、主体的な写真の読み方を提唱することによって写真の読み手であるひとびとを啓蒙する（たとえば、新藤 [1984→1994]）。

こうした写真のイデオロギー性に対する批判は、写真がいかなるメッセージを（あからさまに、あるいは、隠蔽しながら）伝達し、またそれゆえに社会的にどのように機能し、そしてどのような現実を構築してきた／いるのかを明らかにするという点で大いなる意義を持っている。しかし、こうした写真の政治学的分析の意義を十分に認めた上でいうのだが、そこにある種の「収まりの悪さ」を感じてしまう。より正確に言えば、写真の社会的機能としてのイデオロギー性を暴露し批判する政治学が妙に「収まりがよすぎる」ことに収まりの悪さを感じてしまうのだ。

写真の政治学は、写真によって構成される、現実における意味の

秩序を支配する審級としてイデオロギーの主体（男性、国民国家、資本、中産階級、マス・メディア……など）を発見するが、そうした分析の「収まりのよさ」はこの審級の位置付けによるものではないだろうか。写真の政治学においては、あらゆる写真のなかにこの審級が発信する特定のメッセージ＝意味が見いだされ、この審級に収斂する意味の秩序のなかにそれらが配置されていくわけだが、このとき、写真が特定のメッセージ＝意味を伝達する媒体であることは前提として設定され、この点は問われない。写真が特定のメッセージ＝意味を伝達する場合、そこには必然的に特定のメッセージ＝意味の「送り手」が存在しなければならないが、この「送り手」こそ、写真によって構成される意味の秩序を支配する審級にほかならない。写真の政治性の分析は、暴露されるべき写真のイデオロギー性に最終的に到達しているかのように見えるが、審級としてのイデオロギー主体は、メッセージ＝意味の伝達という写真の機能を前提にしている限り、メッセージの送り手として、分析の端緒で既に密輸入されている。

写真というメディアが、ただ単に、送り手の意図するメッセージ＝意味を受け手へと過不足なく伝達する「透明」な媒体であるとするれば、イデオロギーの主体に支配された、写真が構成する意味の秩序を明らかにすることでも十分なのかもしれない。しかし、そうした写真のメディアとしての「透明性」は写真の本質ではなく、写真というメディアがその160年あまりの歴史のなかで確立されてきた可能性の一部にすぎない。この可能性の一部である「特定のメッセージ」の伝達を、あたかも写真の本質であるかのように扱い、写真が構成する意味の秩序を、特定のメッセージの送り手として密かに導入されたイデオロギーの主体の審級に還元してしまうために写真の政治学はあまりにも収まりよく見えてしまうのだ。

写真というメディアは特定のメッセージを送り手から受け手へ伝達する透明な媒体であるのだが、それと同時に、そうした透明性に

回収しきれない捉え難さを湛えた、いわば「不透明」なものでもある。写真を、メッセージを伝達する「記号」として分析したバルトが、彼の遺著となった『明るい部屋』において、写真の記号論的分析を「前言取り消し」し、写真のメッセージの解読を壊乱するような「何か」、すなわち「解読する」のではなく「感じとる」しかないような、写真を見る者を否応なく貫いてくるものとしての「プンクトゥム」と呼ぶところのものに正面から向き合うことになる (Barthes [1980=1995]) のも、彼自身が、メッセージを伝達する媒体に還元できない写真の不透明性に向き合うための方向転換と捉えることができよう。もちろん、よく知られているように、バルトは写真の不透明性をあくまでも個人的な経験の水準——母親の死とその後に彼女の幼い頃の写真を見たときの感覚——から論じたのだが、われわれはそれを「写真の社会的な経験」という水準においてとらえていかなければならない。

かつて、マーシャル・マクルーハンは、「メディアはメッセージである」というテーゼによって、メディアが伝達するメッセージ (メディアの内容) とメディアの形式とが不可分であることを指摘したが (McLuhan [1964=1987])、われわれは、写真の「社会的」経験について考えるために、彼のこのテーゼを踏まえ、写真の意味分析ではなく、メッセージの伝達も含めた「メディアとしての写真」を支えている、さまざまな物質的基盤や技術的基盤によって構成されるその「メディア形式」に着目したい。なぜなら、写真というメディアの社会的な経験とは、写真というメディアの存在を支えている物質的基盤や諸テクノロジーが織りなす布置のなかで可能になるのだから。

したがって、本稿で目指されるのは、写真のイデオロギー性を暴露することではなく、そこにイデオロギーが孕まれ政治性を帯びることを可能にしているような社会性の条件について考えてみることである。すなわち、写真というメディアを、メッセージ=意味が分

節化され解読されるその映像としての表層においてではなく、その表層の下に広がっている、メディアとして存在する可能性を支えているその物質的基盤や技術編成の「厚み」そのものにおいて捉えていくこと。こうしたまなざしを通して、写真にイデオロギー性を付与しその政治的解読を可能にしている、このメディアの社会的経験の地平——それを「写真の社会性」と呼んでおきたい——の記述を試みてみたい。

2. 第二帝政期フランスと写真

以上のような問題設定に立ったうえで、これから写真の社会性を記述していくわけだが、本稿では19世紀後半、とりわけ第二帝政期フランス（1852-70年）に注目して、そこから写真の社会的経験の具体例をとりあげながら論じていく。

写真は、フランスにおいて、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール（とその研究協力者ジョセフ・ニセフォール・ニエプス）の「ダゲレオタイプ」として発明され、その誕生の公式の日付は1839年8月19日ということになっている。しかし、この写真の誕生に直接連なる、カメラ・オブスキュラ（ある一面にひとつの小さな孔を穿った暗箱）内部に結ばれる倒立像を化学的に定着させる方法の研究は、19世紀初頭のヨーロッパにおいて、複数の科学者たちがそれぞれ独立に行っていたという歴史的事実はよく知られているし、1839年8月19日という写真誕生の日付もフランスの科学アカデミーと美術アカデミーで公式発表された日付でしかなく、それ以前に何人かの科学者が像の定着に成功していた⁽¹⁾。さらに、写真は、19世紀中葉に確立されつつあった近代的コミュニケーション・ネットワークを介して、公表直後（正確に言うなら公表以前から）から瞬く間に、ヨーロッパ全域だけでなく大西洋を越えてアメリカ大陸にまで広がっていった⁽²⁾。

このように、公式の誕生前後から、写真は特定の社会に限定され

ることなく「ヨーロッパ社会」に（そしてそれから非ヨーロッパ社会へと）広がっていったのだが、それでも、ここで第二帝政期フランスにおける写真を取り上げるのは、決して恣意的な選択ではない。

フランスは写真史のなかでもある種特権的な位置を占める社会である。それは、もちろん、フランスにおいて写真が「公式」に誕生したという史実⁽³⁾も重要であるが決してそれだけではない。写真史的にいうなら、写真というメディアの技術・社会的運用両面（とりわけ社会的運用面）における多くの革新がフランスで生まれ⁽⁴⁾、こうした流れのなかで写真は大衆化を達成し社会のなかでの自らの位置を確立していったのだが、写真がフランスにおいて大衆化する時期と第二帝政期が重なっているのだ。たとえば、パリの写真スタジオの総数を取り出してみても、第二帝政直前の1851年には約50件だったが、第二帝政期に入ると、1853年には約100件、1856年には150件以上、1864年には300件以上、1870年の普仏戦争開戦直前には約400件と、この時期に急激に増加している（Fierro [1996=2000: 312]）。この第二帝政期フランスにおける「写真の大衆化」という状況が、メディアの物質的基盤と技術編成に支えられた写真の社会性の在り様と深く関わっている。

写真というメディアが社会のなかに「技術的」に産み落とされたのが1839年前後であったとしても、このメディアが自らの社会的な機能性を確立し、社会のなかでその存在が自明化する時期とは時間的なズレがある。写真の社会的機能とその自明性は、そのメディアが技術的に誕生した時点で確立しているのではなく、メディアが本来もっている多様な可能性が時間の経過とともに縮減され、何らかの社会的機能性を担うようになることによって確立されてくる。第二帝政期フランスに見いだせる「写真の大衆化」とは、写真が、メディアとして発展しながら社会のなかで広範に普及し定着していくなかで、その多様な可能性を縮減し社会的機能性を確立していく過程にほかならない。したがって、そうした「写真の大衆化」が急激に

進行していった第二帝政期のフランスを取り上げることは、写真の社会性を記述していくうえで十分に意味がある。

社会における写真の自明性の確立を、その技術的な誕生の時点に還元してしまうのではなく、このふたつの時期のズレをズレとして捉えること。すなわち、「写真の大衆化」という写真の自明性が確立していくその過程のなかでまさに消え入ろうとしていたこのズレを、第二帝政期フランスにおける写真というメディアの形式を支えていた物質的基盤や技術編成という側面から記述すること。本稿はこの作業を通して写真の社会性に接近していく。以下では、第二帝政期フランスを生きた何人かの人物たちと写真との関わりを参照しながら、メディアとしての物質的基盤とテクノロジーの布置において可能になる写真の社会的経験の地平、すなわち写真の社会性を描き出してみたい。

3. ボードレールと写真：写真に対する嫌悪と賞賛

1859年に執筆された「1859年のサロン」において、第二帝政期フランスを代表する象徴派の詩人であり辛辣な批評家でもあるシャルル・ボードレールが、写真に対して激しい憎悪を露わにしたことはよく知られている。このエッセイのなかの「現代の公衆と写真」と題された箇所、ボードレールは、本来「工業」である写真が芸術の領域を侵しつつあることに対して激しい怒りを露わにする。そもそも、写真は芸術であろうとするべきではなく、その「本当の義務」である忠実な記録の手段として、科学や芸術に従う「下婢」になるべきだ、というのが彼の主張である (Baudelaire [1859=1999: 29f])。

この箇所は、写真史において、芸術であるために絵画に接近していく写真に対する批判、すなわち「写真の芸術性」に対する批判としてしばしば引かれる。しかし、ここで表されている憎悪が身分不相応に芸術を模倣する写真に対するものかといえば単純にそうとはいえない。おそらく、ボードレールの憎悪の矛先は、写真そのもの

に向けられてはいない。というのも、「1859年のサロン」における写真批判の部分は、当時のサロンに出展された絵画に支配的であった「写実主義」傾向に対する批判の展開のなかに位置付けられるからだ。ボードレールにとって唾棄すべきは、大衆の「自然を正確に再現することこそ芸術である」という信仰であり、そうした大衆の写実性信仰が端的に見いだされるのが、1859年のサロンにおける写実主義絵画の氾濫だった。したがって、写実主義絵画とその究極的なかたちとしての写真に対する彼の辛辣な批判は、それらが自然を精密かつ正確に再現しているだけで想像力の欠片も見いだせないにもかかわらず芸術を名乗ることに対して向けられていた。

このようなことを指摘してきたのは、「ボードレールは写真を憎悪していた」という一般的な認識を覆して奇を衒いたいわけではない。もちろん、写真がただ単なる正確な自然の再現でありながら芸術を騙れば、彼はいくらでも激しい怒りをぶつけてくるだろう。しかし、彼の写真に対する態度は、その分不相応な芸術性ゆえに忌み嫌っていたといいきれない、ある複雑さを帯びている。

ボードレールは、写真をただ単に嫌悪していたのではなく、それに憎悪を抱くと同時に魅了されていた節があるのだ。たとえば、彼自身、カメラのレンズの前に立ち（あるいは座り）肖像写真を撮影することが何度もあったことはよく知られている。詩人そのひとの肖像としてわれわれがしばしば眼にする写真——黒のフロックコートの胸の合わせに右手を入れたポーズで、身体をカメラに対して若干斜めに構えつつ、眼は真っ直ぐにレンズを見据えている写真——は、彼と交友関係にあった同時代の写真家ナダールが1855年に撮影したものだが、ナダール撮影によるボードレールの肖像写真は複数確認されているし、ナダール以外にもエティエンヌ・カルジャなど同時代の写真家が撮影したボードレールの肖像写真も複数確認されている。カルジャが撮影した詩人の写真のなかには1863年頃に撮影されたものが残っているのだが、この写真を、ナダールによる1855

年撮影のものと併せて考えると、1859年に写真への激しい嫌悪を露わにした人物がその前後にわざわざ自分の肖像写真を撮影させたりするだろうか（当時の写真撮影は現在に比べてはるかにコストがかかるのだから）。

ボードレールは、むしろ、喜んでカメラの前に立ったと考えるべきだ。そして、ある種の写真に対しては賞賛の言葉を惜しまない。そのことは、たとえば、先に言及したカルジャ撮影の自分の写真を見て、その感想を撮影者に伝える1863年10月6日付の書簡に現れている。

マネが先ほど、ブラックモンのところに持って行く写真を見せてくれました。おめでとう、そして感謝申し上げます。これは完璧なものではありません、なぜならここでは完璧ということが不可能だからです。しかしこれほど上出来なものは稀にしか見たことがありません（Baudelaire [1993: 502]）。

詩人は写真家の仕事の「類い希なる出来のよさ」に賞賛の辞を惜しまない。そして、さらに、この文章の直後でこの写真の焼き増しを慎み深く所望しさえする。「写真嫌い」の詩人による写真の賞賛を、自分の写真であるがゆえのナルシズムと捉えてはならないだろう。ボードレールは、写真のある「可能性」に魅了されていたがゆえに「完璧ではありえない写真」の「類い希な出来栄え」を賞賛するのだ。だからこそ、詩人は彼が愛してやまない実の母親の「出来のよい」写真を持ちたいという考えにとりつかれる。彼は、母親であるオーピック婦人に宛てた1865年12月23日付けの書簡のなかで、次のように書いている。

お母さんの肖像をもちたいものです。これは僕を捉えてしまった考えです。ル・アールに優れた写真家があります。しか

し、今ではそれもだめなのではないかと思えます。僕が立ち会うことが必要でしょう。お母さんは心得がないし、写真家たちは皆、優れた者たちでさえ、おかしい偏執をもっています。疣のすべて、皺のすべて、顔の欠点のすべて、野卑さのすべてがたいそうよく見えるものにされ、たいそう誇張されているような影像をもって、良い影像と見なすのです。影像がどぎついならどぎついほど、彼らは満足なのです。〔……〕僕の望んでいるもの、つまり、正確ではあるが、デッサンのぼかしをもった肖像を作ってくれることができる場所は、パリしかないと言っているのです (Baudelaire [1993: 561]〔 〕は引用者による)。

母親に写真撮影を勧めるこの一節には、ボードレーの写真に対する複雑な態度が現れている。彼はここで「嫌悪すべき写真」と「魅了される写真」という写真のふたつの様相を明確に分けている。

彼にとっての「嫌悪すべき写真」とは、カメラ＝機械の眼によってただひたすら正確な再現を志向するがゆえに、人間の眼では見逃されてしまう「疣のすべて、皺のすべて、顔の欠点のすべて、野卑さのすべて」といった細部までをありありと可視化してしまう、そういう写真である。ここでの「正確さゆえの写真の野卑さ」は、1859年のエッセイで明らかにされた写真批判、すなわちその写実性ゆえの写真批判と連続していることは明らかだ。

それでは、詩人が「魅了される写真」はといえば、それは、「正確ではあるが、デッサンのぼかしをもった」写真である。この「ぼかし」を、写真を芸術の域に高めようとして19世紀中葉のピクトリアリズムの写真家たちがしばしば用いた、絵画を模倣した表現様式であるソフトフォーカスの類と混同してはならない。もし、ここでいう「ぼかし」がソフトフォーカスのことであれば、それは芸術であるための単なる絵画の模倣であり、詩人にとっては「芸術を騙る

唾棄すべき写真」でしかない。ここでいう「ぼかし」は、「正確ではあるが」という断り書きとともに捉えられるべきだ。人間の眼が疣や皺といった顔の欠点を見逃してしまうのは、視覚以外の感覚も含めてその人を「総体」として捉えているためである。モデルを総体として正確に捉える眼は、表層の可視的な細部を「ぼかし」て捉える。「ぼかしをもった正確さ」とは、モデルを可視性のレベルで細部まで正確に再現する写実的な正確さではなく、可視性のレベルの向こう側にある「モデルその人自身」の「正確さ」である。詩人は、1859年のエッセイのなかで、肖像画の可視的な要素は、すべてモデルの「性格」を表現するために役立てなければならないと論じているが (Baudelaire [1859=1999: 99f])、この肖像画の本質は肖像写真にも連なるものだろう。モデルを視覚的な正確さで捉えながらも、可視的な細部のさらに向こう側にあるモデルの「性格」、すなわちモデルを「総体」として捉える可能性。ボードレーが写真に魅了されたのは、写真にモデルの総体を正確に捉える可能性を見ていたからである。だから、彼は、最愛の母親に肖像写真の撮影を勧め、それを所有したいと欲したのだ。

このように考えると、写真のふたつの様相がボードレーの写真に対する複雑な態度を形成していることがわかる。被写体を正確に再現＝表象 (represent) するメディアである写真は、表層の極めて正確な再現であるがゆえに、芸術として「完璧」ではありえない。この写真に対する態度は、写実の道具としての写真は写実が芸術ではないがゆえに芸術を騙るべきではない、という1859年のエッセイで表明された態度に連なっている。このように、詩人は、その写実性ゆえに写真の芸術としての「完璧さ」の不可能性を指摘するが、しかし、この写実性ゆえに被写体を「総体」として現前 (present) させる可能性を写真に見いだしていた⁽⁵⁾。この可能性を備えた写真こそ「出来のよい」写真である。彼は、この写真の「出来のよさ」に、芸術ではありえないながらも芸術に限りなく近い可能性を見て

いたはずである。

こうした写真に対する複雑な感覚は、ボードレーという稀代の詩人のみが抱くことのできた感覚であったかといえそうではない。詩人が言葉にしてきた写真の複雑な様相は、第二帝政期フランスにおいて写真が大衆化していくなかで、ひとびとや写真家に意識され、また具体的な写真実践として現れる。写真というメディアは、この「写真の大衆化」という過程のなかで、「被写体の現前」としての様相と「単なる正確な再現」としての様相とあいだで複雑な相貌を見せながら、その複雑さを縮減させ「単なる正確な再現」として社会のなかに自身の位置を定めていく。写真がその「被写体の現前」としての様相を縮減し、単なる「被写体の正確な再現＝表象」になってしまったがために、それが芸術を騙ることに対する断固として拒絶するボードレーの写真批判は、そうした状況に対する意識のひとつとして現れる。そして、われわれは、ボードレーとも関係の深かった別の人物と写真との関わりを参照しながら、「被写体の現前」と「単なる正確な再現」という写真の様相を支えている物質的基盤・技術編成について記述していくことになる。

4. ナダールの肖像写真：「精神の共和国」とダゲレオタイプ

(1) 精神の共和国

第二帝政期に文筆業・風刺画・ジャーナリズムなどさまざまな分野で華々しい活躍を見せた奇才、ナダール（本名、ガスパール＝フェリックス・トゥルナション）⁽⁶⁾。われわれは彼を特に写真家として認識している。エクトール・ベルリオーズ、オノレ・ドーミエ、ウジェーヌ・ドラクロワ、アレクサンドル・デュマ、テオフィル・ゴーチエ、フランソワ・ギゾー、エドゥアール・マネ、ジェラルド・ド・ネルヴァル、ジャック・オッフエンバック、ジョルジュ・サンドなど、第二帝政期フランスを代表する著名人がナダールのスタジオを訪れ、彼の構えるカメラの前に立った。そして、あのボー

ドレールもその中のひとりであった。写真家ナダールの業績が後世に語り継がれるのは、もちろんこれら著名人の肖像写真の撮影者としてでもあるが、これらの写真が肖像写真の基本的な表現形式のひとつを形成したことも大きい⁽⁷⁾。

写真が大衆化する時代の肖像写真は、ヴァルター・ベンヤミンも指摘しているように、小道具による装飾によって肖像画の表現形式を模倣し、その芸術性を主張する傾向にあった（Benjamin [1931=1998: 26ff]）。ギリシア風の円柱や手摺、緞帳、棕櫚の木、ゴブラン織りや装飾的家具、さらには屋外を描いた背景画など。こういった小道具で画面を飾った肖像写真が氾濫した。ボードレールの例の写真批判がこうした傾向を標的としていたことはいうまでもない。それに対して、ナダールの肖像写真では、小道具は必要最小限に抑えられ、背景は無地の布が使用されており、絵画的な装飾性を極力排している。

画面構成については、当時の一般的な肖像写真は多分に芝居がかった大げさなポーズで全身像が収められる傾向にあった。この傾向も、肖像画の伝統の模倣に連なっている。それに対して、ナダールの肖像写真の画面構成は、胸から上の半身像、あるいは膝から上の四分の三身像で、モデルはくつろいだ実に自然なポーズで写真に収まっている。

もう一点の特徴は、撮影時の照明——ライティング——である。大衆化時代の肖像写真は、モデルに対して全体的に照明があてられ、画面全体が非常に明るい。したがって、写真自体非常に平板な印象を受ける。他方、ナダールは、自然光を巧みに調整し、また人工照明も駆使しながら、非常に繊細な陰影を持った肖像写真を撮影している⁽⁸⁾。

ナダール肖像写真に特徴的なこうした表現形式は、視覚的效果をねらった単なる表現上の技巧ではない。ナダールの肖像写真における表現上の特徴は、ナダールが写真というメディアを駆使して何を

捉えようとしたか、という点から考えられなければならない。そのためには、まず、ナダールが写真をはじめのきっかけとなった彼の風刺画家としての活動に遡って考える必要がある。

ナダールは、1954年に、パリのサン＝ラザール通りの自室の屋根裏部屋にスタジオを開設して写真家として営業を開始する（写真業の拡大とともにスタジオは1860年にキャピュシーヌ大通りに移転）。しかし、彼が写真に関心を持ち始めたのはその少し前の1850年前後だといわれている。少なくとも、彼が2年の準備期間を経て1854年に出版した『パンテオン・ナダール』の制作の際、資料として写真を利用している。この『パンテオン・ナダール』は、風刺画家としての彼の名声を高めた石版画であり、ジョルジュ・サンドの胸像を先頭に総勢284人の詩人、作家、ジャーナリストなどの著名人が長い列をなす115×84センチの巨大なものである。写真家引退後に執筆された自伝『私が写真家だった頃』（1900年）のなかのこの石版画の制作について語る一節では、ナダールが肖像画——風刺画ではあるが——によって何を描こうとしていたのかが明らかにされている。

残ったのは作業の実行だが、それが難点であった。すなわち、数百もの顔付きを滑稽なもの（comicalities）に変化させること。ただし、見紛う事なき顔立ちの肉体的類似、個人的外観、そしてそれに加えて、性格（caractère）、すなわち道徳的、知的類似をそれぞれ残したままで（Nadar [1900→1994: 289f]）。

ナダールは「見紛う事なき顔立ちの肉体的類似、個人的外観」だけでなく、「性格」という「道徳的、知的類似」をも捉えようとした。肖像画に対するこのような考え方が、彼の親しい友人でもあるボードレールの、可視的な細部とともにその向こう側にある「性格」、すなわちモデルの総体を表現するものとしての肖像画、という考え

方と同じ地平にあることは明らかだろう。そして、「肉体的類似・個人的外観」とともに「道徳的・知的類似としての性格」を捉えるという肖像画に対する彼の態度は、肖像写真にも引き継がれるだろう。ナダール自身自身が後に自伝のなかで振り返るように、肖像画の集成としての『パンテオン・ナダール』を制作するうえでの写真の導入が「それまで想像もしなかった数々の道筋を開こうとしていた」のだから (Nadar [1900→1994: 291])、彼にとって肖像写真は肖像画と連続しているのである。

絵画的装飾の排除、自然なポーズの半身像あるいは四分の三身像、繊細な陰影というナダールの肖像写真に特徴的な表現形式は、可視的な細部とともに、「モデルの総体」としての「性格」を捉えるための表現形式である。しかし、このような表現形式は、あくまでもモデルの「道徳的・知的類似としての性格」を表現するための技法であって、この表現形式を採用するだけでモデルの「性格」が捉えられるのではない。ナダールの肖像写真が「総体としてのモデル」を捉えるためには、もう一つ重要な要素があった。それが「写真家とモデルの関係」である。

ナダールは、『パンテオン・ナダール』の制作に際して、当時の著名人がこの風刺画のためのモデルになってくれたのは、彼が「当代の著名人と友好関係——親密なものであったり好意に満ちたもの——にあった」ことの「特別な恩恵」であった、と自伝のなかで述懐している (Nadar [1900→1994: 289])。このモデルとの親密な関係こそ、ナダールがモデルの「性格」を捉えるための重要な要素であった。この要素も、肖像画から肖像写真へと受け継がれている。ジゼル・フロイントは、ナダールの肖像写真において、写真家とモデルの間の「親密で好意に満ちた関係」がいかに重要であったかを簡潔に示している。

きわめて個人的な関心が、彼〔ナダール〕と、彼の友人たち

の関係を、芸術的にも個人的にも発展させていったのである。写真家ナダールとモデルとの間の友情は金銭問題によってわずらわされることはなかった。写真はまだ商品になっていなかったのである。写真の価値は現金で支払われて決まるものではなかった。彼の写真館に写真を撮ってもらいに来た芸術家たちは、友人としてやって来たのであって、客として来たのではなかったのだ。当時の写真の発展段階にあっては、肖像写真がうまく撮れるかどうかは大部分モデルの側の努力にかかっていたのである (Freund [1980=1986: 53ff]〔 〕は引用者による)。

このように、ナダールの肖像写真は、マックス・コツロフが「精神の共和国 (republic of mind)」と呼ぶ (Kozlof [1976→1981: 136f]) ところの、写真家とモデルのあいだの親密な交際圏のなかで生み出されるものである。「精神の共和国」における写真は、親密な友人同士の協力関係に基づいて生み出されるのであって、商品と貨幣の等価交換の関係に基づいて生み出されるのではない。それゆえに、ナダールは友人たちの写真を、商業的な意図から切り離して、芸術的な意図のもとで撮影した。ナダールの肖像写真は、まさしく、「精神の共和国」のなかでのみ流通するものとして生産されたのである。

「精神の共和国」において、写真家はモデルの「性格」をよく知り、そしてモデルは写真家が自分の「性格」を捉えようとしていることをよく知っていたからこそ、写真家が撮影した写真には、モデルの「道徳的・知的類似としての性格」を見てとることができたのである。そして、ナダールの肖像写真に特徴的な表現形式は、「精神の共和国」においてモデルの総体的な「性格」を捉えてはじめて効果を発揮する、そうした技法だったのである。

(2) ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成

可視的な表面としての「肉体的類似・個人的外観」とともにモデルの総体としての「道徳的・知的類似としての性格」をも捉えるような写真。こうした写真は、一体いかなる物質的基盤・技術編成の上に支えられていたのか。この点を考えるヒントも、ナダールの例の自伝のなかにある。ナダールは、この中で、オノレ・ド・バルザックが写真をどのように捉えていたのかを紹介している。

[……] バルザックによれば、自然界のあらゆる物体＝身体 (corps) は、眼がその物体＝身体を知覚するあらゆる方向に対して、無限に折り重なり、ごく薄い皮膜が葉状に連続した霊 (spectres) からなるものとして存在している。[/] 人間が神のごとく創造すること——すなわち、まぼろしから、非触知的なものから実質的なものを創り出すこと——は決して不可能なので、あらゆるダゲールの操作は全く不意に襲ってくるものであり、被写体とされた物体＝身体の層のひとつを引き剥がし、それを定着させるのである。[/] そこから前述の物体＝身体を見れば、そしてあらゆる操作の繰り返しにおいては、それらの霊のうちのひとつを、すなわち物体＝身体を構成する本質の一部を明らかに喪失しているのである (Nadar [1900→1994: 15f] [] は引用者による)。

要するに、バルザックにとって写真とは、モデルから直接剥ぎ取られた膜としての霊にほかならない。

ナダールはバルザックのこの逸話を嘲笑的に紹介しているのだが、写真をモデルの霊だと信じるバルザックと、写真によってモデルの総体としての「性格」を捉えようとするナダールのあいだはほとんど隔たりがない。バルザックにとって肖像写真とは、モデルの可視的な表面の模像ではありえず、モデルの霊であり、それゆえモ

デルその人自身である。それが、肖像写真によって「肉体的・個人的外観」だけでなく、総体としてのモデルである「道徳的・知的類似としての性格」をも捉えようとするナダールとどれほど違うというのか。オカルトの語彙で語るか芸術の語彙で語るかという違いこそあれ、バルザックとナダールどちらにとっても、肖像写真とは、モデルの再現＝表象ではなく、モデルそのものが現前するメディア＝霊媒である。

そして、バルザック＝ナダールの写真の捉え方において、写真を撮影する行為が「ダゲールの操作」と呼ばれていることに注意を向ける必要がある。彼らにとって、写真とは、モデルから霊を膜として剥ぎ取る「ダゲールの操作」によって得られるものである。したがって、われわれは、ナダールにとっての写真を支えていた物質的基盤・技術編成を、ダゲールが（ニエプスとの協力関係によって）発明した「ダゲレオタイプ」に注目して記述していかなければならない。

ダゲレオタイプとは、化学薬品によって感光性を与えられた銀板をカメラ・オブスキュラに装着して感光させるものである。この銀板の感光部分を化学反応によって腐食させ、さらにそれを洗浄した後で得られるのがダゲレオタイプの写真である。ネガを介さず、感光板がそのまま写真になる直接陽画方式によって得られるダゲレオタイプは、極めて精緻であるが鏡像のように左右が反転した写真であり、得られた写真を複製することはできない。

ダゲレオタイプとはこのような発明であったが、この発明は、それが近代科学の産物でありながらもどこかで形而上学的要素を導入してしまう。そのことは、最初期の写真術、つまりダゲレオタイプがある種の魔術として語られていたことにも裏付けられる(Marien [1997: 8-15])。ダゲレオタイプがこのように魔術性を喚起させるのは、その技術的な特性にも関係している。ダゲレオタイプは、きわめて精緻であるが左右の反転した逆像を銀板に定着させたもの

であった。それは、まさしく、鏡のようなものだった。鏡に映った像を定着させたような画像であるダゲレオタイプは、まさに魔術だったのである。ダゲレオタイプにおける科学性と魔術性の混淆は、ダゲレオタイプが単に科学的リアリズムのなかに位置付けられるだけでなく、魔術というロマン主義的文脈のなかにも位置付けられていたことを示している。

これがダゲレオタイプを支えていた物質的基盤・技術編成であるが、これらはダゲレオタイプのみを支えていたのではなく、ある時期まで写真術そのものを支えていた。ダゲレオタイプと全く同じ光化学原理に基づくものでありながら、ネガを用いることによって左右の正しい陽画を複製することが可能なネガ・ポジ法の起源としてのカロタイプはダゲレオタイプとほぼ同時に考案されている⁽⁹⁾。複製が可能なネガ・ポジ法による操作はまさに現在の写真術の原型であるのだが、それにも関わらず、歴史のある時期までダゲレオタイプより優勢になることはなかった。このことは、ネガ・ポジ法は複製が可能であったにも関わらず社会的に受け入れられなかった、というよりも、むしろ、複製可能であったからこそ社会的に受け入れられなかった、と考えるべきである。実際、カロタイプを改良したネガ・ポジ法である湿版コロディオン法が登場した当初のヨーロッパでは、撮影したネガを漂白して黒い紙で裏打ちすることによって、ネガをそのまま陽画にしてしまう加工が施されていた (Linkman [1993: 28], Tagg [1988: 48])。ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成において、写真は、大量に複製されて極めて広い範囲に流通するものではない。唯一無二の画像を限られた範囲の人間が見つめるのである。ダゲレオタイプ時代の肖像写真が、しばしば、ヴェルヴェットや宝石で飾られたケースのなかにはめ込まれ (Tagg [1988: 42])、もっぱら家族・友人などの限定された範囲で観賞されていたことは、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成における肖像写真の社会的運用のあり方だったのである。

写真の物質的基盤・技術編成という点から見てみると、ナダールの写真実践は、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成が支えられていたといえることができる。もちろん、ナダールが写真に関心を持ち始めた1850年頃は、カロタイプの改良や湿版コロディオン法の開発といったネガ・ポジ法の隆盛によって、ダゲレオタイプの時代の幕が閉じようとしていた時期であったし、実際、ナダール自身も湿版コロディオン方式のカメラで撮影していた。しかしそれでも、「精神の共和国」をその母胎とするナダールの肖像写真は、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成のなかに位置付けられる。「精神の共和国」において、「肉体的類似・個人的外観」の向こう側にモデルの「道徳的・知的類似としての性格」、すなわち総体としてのモデルを捉えようとした彼の写真実践は、バルザックのオカルト的な写真観を媒介とすることによって、科学的リアリズムと魔術的ロマン主義のあいだに生まれたテクノロジーであるダゲレオタイプとの連続性が明らかになる。また、「精神の共和国」という親密な交友圏での流通を前提とした写真は、ごく私的な限られた範囲で鑑賞されるがゆえに複製不可能という技術的条件を前提としたダゲレオタイプの社会的運用と重なる。

ナダールの肖像写真は、ダゲレオタイプの映像が既に過去のものになるようとしていた第二帝政期に、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成に支えられて社会のなかに存在していたのである。

5. カルト・ド・ヴィジットとマス・メディアとしての写真

(1) 「写真の大衆化」のなかのナダール

上で見てきたように、ナダールの肖像写真は、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成の上に成り立っていた。それゆえ、彼の写真は、ダゲレオタイプの時代の写真の社会性のなかに位置付けられる。しかし、ナダールの写真実践は、このダゲレオタイプの写真の社会性の中に収まりきれない。「写真の大衆化」が、ダゲレオタイプ

的なものとは断絶した、写真の新たな物質的基盤・技術編成を準備しつつあった第二帝政期フランスにおいて、彼の写真実践もこの新たな物質的基盤・技術編成の影響から自由ではありえない。

たしかに、ナダールは、「精神の共和国」の「親密なものであったり好意に満ちたものであった友好関係」から、商業的利益を度外視して、友人たちの「性格」そのものを捉えた写真を生み出した。しかし、その一方で、第二帝政期の急激な「写真の大衆化」のなかで職業写真家としてスタジオを経営していた彼は、顧客たちの肖像写真を金銭と引き替えに撮影しなければならない。もちろん、「肉体的類似・個人的外観」だけでなく「道徳的・知的類似としての性格」をモデルの総体として捉えようとするナダールは、「よい仕事」をするために利益よりも顧客との信頼関係に注意を払っていたことを顧客とのあいだのエピソードとともに自伝のなかで語っているが(Nadar [1900→1994: 172-179])、顧客とのあいだの信頼関係は「精神の共和国」における親密な交友関係とは全く異質なものである。つまり、そうした信頼関係は、結局のところ、金銭と商品の交換の上に成り立つ売り手と買い手の関係に成り立つものであり、両者にとって交換関係の方が本質的である。ナダールが「精神の共和国」を母胎とする写真に対して大きな芸術価値をおいていたにせよ、彼が職業写真家である限り、「商品としての写真」の大量流通が強力に推進する「写真の大衆化」から距離をとることはできない。だから、ナダールも、自分が撮影した「親密な友人」の肖像写真を、「有名人の肖像写真」としてスタジオの広告に用いるのである。

ナダールが写真にのめり込んでいったのは、このメディアが（風刺画と同じように）モデルの総体として、その人の「道徳的・知的類似としての性格」を捉えうるという可能性を見いだしたからであって、そこに商業的な可能性を見いだしたからでは決してなかった。しかし写真をめぐる状況は、ナダールの写真実践を「モデルそのものとしての写真」を追求する「精神の共和国」という極めて限定さ

ヴィジットが採用していた表現形式なのである。つまり、カルト・ド・ヴィジットは、小道具による絵画を模倣した装飾、芝居じみたポーズの全身像、遍く照明があてられた平板な画面という表現形式上の特徴を持っている。こうしたカルトの表現様式が、第二帝政期フランスにおける肖像写真では一般的だったのだ。

これらの特徴は、カルト・ド・ヴィジットが、モデルの可視的な表層の正確な表象＝再現として芸術であるために採用された。小道具の使用と多分に芝居じみたポーズの全身像という特徴は、既に芸術として確立されている肖像画の形式を模倣することによって芸術性を主張するものであったし、全体的に明るい画面にしても細部まで正確に再現していることをより明確に見せるための技法であった。つまり、ナダールの肖像画が正確な再現の向こう側にモデルその人自身の「性格」を捉えようとしていたのに対して、カルト・ド・ヴィジットは、ただひたすらモデルの可視的な表層を正確に捉えようとするのである。したがって、カルト・ド・ヴィジットに人びとが見いだしたのは、モデルその人の「モデルの総体としての性格」ではなく、モデルの「外観」が示すかれの属する社会階級である。カルト・ド・ヴィジットは、モデル個人の実在から切り離された「表層」として、かれの社会的地位を表す「記号」なのだ。

このモデルの社会的地位の記号として様相が、コストダウンによる大量生産とともにカルト・ド・ヴィジットにとって重要である。カルト・ド・ヴィジットは、「訪問カード」というその名が示すとおり、知人・友人宅の訪問時に名刺代わりに交換される、いわば社交の道具だったのだが、その社会的運用は顔見知りのあいだの「社交」という交際圏をはるかに超えていく。カルト・ド・ヴィジットは、まさに、モデルの社会的地位を示す可視的な表面の記号であったからこそ、著名人のカルトを専門に販売する業者が現れ、それらは蒐集され交換されるようになる。こうした蒐集・交換の対象となることで、カルト・ド・ヴィジットは大流行することになる。蒐集

されるのは直接知っている人物のカルト・ド・ヴィジットだけではない。ほとんど写真でしか知らない人物のカルト・ド・ヴィジットこそ大きな需要があった。かれのカルト・ド・ヴィジットが広い範囲に流通する人物ほど「有名人」なのである。まさに、肖像写真がモデルの社会的地位を表す記号として流通することと、写真が流通する圏域の拡大は実に表裏一体なのである。「皇帝の写真家」としてディズデリが撮影したナポレオン三世のカルト・ド・ヴィジットなどは、まさに飛ぶように売れ、彼に莫大な利益をもたらしたのだが (Freund [1980=1986: 73f])、このことは、写真が流通する空間が「精神の共同体」から、多くの富を生み出しうるより大きな広がりに移行していたことを示している。

カルト・ド・ヴィジットは「精神の共和国」のようなごく限定された交友圏のなかで流通するのではなく、普遍的な記号として抽象的で広大なコミュニケーション・ネットワークのなかで高い流動性を保ちながら流通している。カルト・ド・ヴィジットは、普遍的に等価交換を媒介する記号としての貨幣と同じように、広大なコミュニケーション・ネットワークのなかで、交換され、また蓄積 (accumulate) = 蒐集されるのだ⁽¹²⁾。写真というメディアは、その誕生当初から、進歩の産物として、スピードを伴う大量移動の産物として、交通や通信などの抽象的で広大な近代的コミュニケーション・ネットワークと結びつけられてきた⁽¹³⁾ (Kozlof [1976→1981: 129f])。しかし、ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成に支えられた初期写真の社会性において、写真は、そうした近代的コミュニケーションの空間とは相反するごく限られた「精神の共同体」のなかで流通していた。それが、1950年代にはじまる「写真の大衆化」とともに、写真を抽象的で広大な近代的コミュニケーション・ネットワークに流通させる物質的基盤・技術編成が準備されたのだ。そうした物質的基盤・技術編成の重要なひとつがカルト・ド・ヴィジットとそれを可能にした装置の開発だったのだ。

このように考えると、「写真の大衆化」を、写真の大量生産によって多くの人が写真に接することが可能になったと捉えるだけでは不十分である。「写真の大衆化」とは、写真の大量生産、写真への接近可能性の増大とともに、写真が流通する範囲が抽象的で広大な「コミュニケーション・ネットワーク」に移行したという点からも捉えられなければならない。これらの要素がそろって、写真は、実在する被写体そのものからは切り離され、コミュニケーションの広大なネットワークのなかを流通する記号として「マス・メディア」になるのである。写真というメディアは、マス・メディアとしての物質的基盤・技術編成に支えられたその大衆化の進行とともに、写真が誕生した時点では想像されながら実現されなかった、近代的コミュニケーション・ネットワークに接続され、そこで流通しはじめるのである。

6. おわりに

フリードリッヒ・キットラーは、超越的な意味と表象が渾然一体となったロマン主義的なディスコース・ネットワーク——言説やテクノロジーの物質的基盤や編成——が、蓄音機、映画、タイプライターといった近代的メディアの出現とともに組み替えられる事態を実に精緻に記述した。近代的メディアの出現によるディスコース・ネットワークの組み替えを通して、超越的な意味から切り離された表象は、それ自身リアルなものとして流通しはじめる (Kittler [1985=1990])。おそらく、われわれが第二帝政期フランスの写真に見いだしたのは、彼のいうディスコース・ネットワークの組み替えという事態である。第二帝政期フランスでは、「写真の大衆化」とともに、写真というメディアを支える物質的基盤・技術編成の転換が生じつつあったのだ——ダゲレオタイプの物質的基盤・技術編成からマス・メディアとしての写真の物質的基盤・技術編成へ、という転換が。

この物質的基盤・技術編成の転換とともに、写真を経験する社会的地平は、親密な交友関係の基に成り立つ「精神の共和国」という限られた領域から、普遍的な記号が流通する抽象的で広大なコミュニケーション・ネットワークへと移行していく。第二帝政期のひとつとは、このふたつの社会性の狭間で写真というメディアを経験していた。ボードレールは、単なる記号として広大なコミュニケーション・ネットワークを流通しながらも芸術を騙る写真を激しく批判し、それと同時にモデルを総体として捉える写真に芸術に近いものを見いだした。ナダールの写真実践もこの狭間で揺れる。一方では、「精神の共同体」において、モデルの「肉体的類似・個人的外観」とともに「道徳的・知的類似としての性格」を捉えようとしながら、他方で、「写真の大衆化」という時代の職業写真家としてコミュニケーション・ネットワークを流通する「商品としての写真」に接近せざるを得なかった。ディスデリは、写真というメディアと近代的なコミュニケーション・ネットワークにおける流通に適した、普遍的な記号としてのカルト・ド・ヴィジットを発明することにより、そこから莫大な富を得ることができた。第二帝政期フランスにおける「写真の社会性」はこのように重層する複雑な様相を呈していたのだ。

「写真の社会性」の重層する複雑さを指摘したところで、第二帝政期フランスにおける写真の社会性を記述する作業をひとまず閉じておきたい。第二帝政期フランスにおける写真の社会性のひとつ、たとえばコミュニケーション・ネットワークによって支えられた「マス・メディアとしての写真」の出現を、権力による現実の構成の契機として批判することも可能だろう。たとえば、ナポレオン三世がカルト・ド・ヴィジットを自身の宣伝のために使用したことなど、そのための事例には事欠かない。しかし、われわれは、第二帝政期フランスに写真をマス・メディアとして一枚岩的に捉えるのではなく、その当時幕を下ろしつつあったダゲレオタイプの写真と

しての在り様とともに重層的なものとして捉えてきた。ボードレー
ルやナダールの写真に対する態度が示しているような複雑さを、複雑
さとして捉えようと試みた。少なくとも、写真の社会性の重層的複
雑さを記述する作業はそれを目指す試みである。

写真の社会的経験を複雑さの相において捉えることこそ、「映像
化社会」とも呼ばれるわれわれの社会が潜在的に孕んでいる多様な
可能性を捉える社会学的視点を開いてくれるはずである。

註

- (1) 1829年に正式に研究協力関係を結んだダゲールとニエプスも、1826年頃ま
で、カメラ・オブスキュラに映し出される像の定着という同じ研究を行っ
ていることをお互いに知らなかった。光学器械商のシャルル・シュヴァリ
エを通して二人はお互いの研究を知るところとなる。なお、ニエプスは、
ダゲールの研究を知る以前の1822年7月に、単独で、像の定着に成功し、
その方法を「エリオグラフィ」と名付けている。同じくフランスのイポリ
ット・バヤールも、ダゲールやニエプスとは別に、独自の方法で1839年2
月には像の定着に成功していたが、ダゲールの発明をフランス政府に買い
取らせようという動きのなかで、彼の研究は沈黙を強いられた。また、
1835年に「フォトジェニック・ドローイング」と自ら命名した方法によっ
て撮影に成功していたイギリスのウィリアム・ヘンリー・フォックス・タ
ルボットは、写真をめぐるフランス政府の動きを知り、ロンドン王立協会
で自分の研究を発表し、写真の発明に関する彼の先取権を主張した。こ
うした写真史的事実の概説としては、Newhall [1949→1982], 横江 [1997]な
どを参照。
- (2) 写真の普及と近代的コミュニケーション・ネットワークとの関係に関し
て、アメリカ大陸にダゲレオタイプをもたらした(1839年)のが、モール
ス信号を考案(1837年)したサミュエル・F・B・モースであったのは象
徴的である。
- (3) フランス政府はダゲールの写真特許権を買い取ることによって、この新し
いメディアをナショナリズムの高揚に利用しようとしていた。たとえば、
政府の歴史的記念物委員会は、国内の歴史的建築物の記録保存に関するダ
ゲレオタイプの実用性を検討している。フランス政府が写真記録のプロジ
ェクトを実施するのは、複製不可能な直接陽画の金属の銀板であるダゲ
レオタイプから、紙ネガの使用によって複製が可能になった紙焼きであるカ
ロタイプへの移行を待ってからということになる(たとえば、歴史的記念

-
- 物委員会による先のプロジェクトが「ミッション・エリオグラフィック」
として実施されるのは1851年)。しかし、フランスで初期写真における優
れた写真家たちが多く育っているのも、写真の黎明期において写真が国家
プロジェクトと深く関わっていたことと決して無関係ではない。
- (4) フランスにおける写真の社会的運用面に関わる革新の具体例としては、た
とえば、ルイ＝デジレ・ブランカール＝エブラールが写真印画工場を設立
して写真出版物の大量生産を開始したのが1851年、アンドレ＝アドルフ＝
ウジェーヌ・ディスデリが1854年に考案したカルト・ド・ヴィジット（名
刺判写真）などが挙げられる。ディスデルリのカルト・ド・ヴィジットに関
しては後に詳しく論じる。
 - (5) 再現＝表象としての正確さが現前へと転換するという、ボードレーが写
真に見いだした可能性は、科学的な機械の眼としての写真が、視覚的無意
識の表出として、魔術的な世界の相貌を露わにしてしまう、というベンヤ
ミンが写真に見いだした可能性に通じだろう (Benjamin [1931=1998: 15f])。
 - (6) ナダールの履歴と写真实践の詳細に関しては、Gosling [1976], 飯沢
[1993], Nadar [1900→1994]を参照した。
 - (7) 本稿ではテーマとの関係で肖像写真に限定してナダールをとりあげている
が、写真家としてのナダールの業績は肖像写真に限定されるのではなく、
世界初の航空写真の撮影や、人工照明を用いた地下下水道や地下墓地の撮
影など多岐にわたる。彼の肖像写真以外の写真实践については、飯沢
[1993], Nadar [1900→1994]などを参照されたい。
 - (8) ベンヤミンが初期写真に見られたアウラについて論じる際に、照明の効果
に言及している点も参照 (Benjamin [1931=1998: 29f])。後の議論を先取り
しているなら、われわれはナダールの写真を、長い露光時間——そしてそ
うした条件を支える技術的基盤——に由来する「光の集中的配置」が見ら
れる初期写真、すなわちダゲレオタイプの延長線上に位置付ける。
 - (9) 「カロタイプ」は、イギリスのタルボットが、1935年にカメラ・オブスキ
ュラが映し出す映像の定着に成功した「フォトジェニック・ドロッキング」
と名付けた方法を、彼自身が改良して1940年に発表した方法である。
 - (10) ディスデルリの履歴と写真实践の詳細に関しては、McCauley [1985]を参照
した。
 - (11) 「写真の大衆化」に関しては、カルト・ド・ヴィジットとともに「絵葉
書」や「ステレオ写真」と呼ばれる写真を使用した光学装置の登場も重要
である。ステレオ写真は、左右2枚1組の写真をステレオスコープという
装置で覗くと立体視を体験できるというもので、1850年代から60年代の欧
米で大流行した。さらに付け加えれば、註(4)で既に言及したエブラー
ル＝ブランカールによる写真出版物の大量生産も重要である。

(12)記号として広大な範囲を流通しはじめる写真については、Sekula [1981]を参照。特に、貨幣と等置される記号として流通する写真については、Weissberg [1997]を参照。

(13)当時のダゲレオタイプ熱を風刺したテオドール・モーリッセの石版画『ダゲレオタイプマニア』(1840年)は、肖像写真撮影するために長蛇の列をつくるひとびととともに、鉄道や蒸気船、熱気球などの当時の進歩を象徴する交通機関＝近代的コミュニケーション・ネットワークを描いている。

付記：本稿は、2001年度フェリス女学院大学国際交流学部講義（現代文化論A）の内容の一部を基に執筆したものである。講義の際、さまざまな反応を示していただいた受講者各位に対しては記して感謝の意を表したい。なお、本稿は文部科学省科学研究費補助金による研究成果の一部である。

文献

Barthes, Roland 1964→1982 "Rhétorique de l'image", *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil = 1984 沢崎浩平（訳），「映像の修辞学」，『第三の意味』，みすず書房: 23-46

——— 1980 *La chambre claire: Note sur la photographie*, *Chaiers du Cinéma*, Gallimard, Seuil = 1985 花輪光（訳），『明るい部屋——写真についての覚書——』，みすず書房

Baudelaire, Charles 1859 "Salon de 1859" = 1999 阿部良雄（訳），「1859年のサロン——「フランス評論」編集長殿への書簡——」，『ボードレール批評2 美術批評II／音楽批評』，筑摩書房（ちくま学芸文庫）：11-147

——— 1993 「書簡」，阿部良雄（訳），『ボードレール全集VI 内面の日記書簡 年譜 索引』，筑摩書房: 121-573

Benjamin, Walter 1931 "Kleine Geschichte der Photographie" = 1998 久保哲司（訳），「写真小史」，久保哲司（編訳），『図説 写真小史』，筑摩書房（ちくま学芸文庫）：7-117

Fierro, Alfred 1996 "Dictionnaire de Paris", *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont = 2000 鹿島茂（監訳），『パリ歴史事典』，白水社

Freund, Gisèle 1980 *Photography and Society*, David R. Godine, Publisher Inc. = 1986 佐復秀樹（訳），『写真と社会——メディアのポリテイク——』，御茶の水書房

Gosling, Nigel 1976 *Nadar*, Alfred A. Knopf Inc.

飯沢耕太郎 1993 「ナダール——“顔”を作った男——」，大島洋（編），『写真家の時代1 写真家の誕生と19世紀写真』，洋泉社: 35-51

-
- Kittler, Friedrich A. 1985 *Aufschreibesysteme 1800/ 1900*, Wilhelm Fink Verlag
= 1990 Metter, Michael; Cullens, Chris (trs.) *Discourse Networks 1800/
1900*, Stanford University Press
- Kozloff, Max 1976→1981 "Nadar and the Republic of Mind", Goldberg, Vicki
(ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico Press: 129-140
- Linkman, Audrey 1993 *The Victorians: Photographic Portraits*, Tauris Parke
Books
- Marien, Mary Warner 1997 *Photography and Its Critics: A Cultural History,
1839-1900*, Cambridge University Press
- McCauley, Elizabeth Anne 1985 *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait
Photograph*, Yale University Press
- McLuhan, Marshall 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*,
McCraw-Hill Book Company = 1987 栗原裕・河本仲聖 (訳), 『メディア
論——人間の拡張の諸相——』, みすず書房
- Nadar 1900→1994 *Quand j'étais photograhe*, Éditions du Seuil
- Newhall, Beauomnt 1949→1982 *The History of Photography: From 1839 to the
Present Day*, 5th ed., The Museum of Modern Art
- Sekula, Alan 1981 "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, 41, Spring 1981:
15-25
- 新藤健一 1984→1994 『新版 写真のワナ——ヴィジュアル・イメージの読み
方——』, 情報センター出版局
- Sontag, Susan 1977 *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, Inc. = 1979 近
藤耕人 (訳), 『写真論』, 晶文社
- Tagg, John 1988 *The Burden of Representation: Essays on Photographies and
Histories*, University of Massachusetts Press
- Weissberg, Liliane 1997 "Circulating Images: Note on the Photographic
Exchange", Rabaté, Jean-Michel (ed.), *Writing the Image After Roland
Barthes*, University of Pennsylvania Press: 109-131
- 横江文憲 1997 『ヨーロッパの写真史』, 白水社