



# 写真集を読む : トルボット『自然の鉛筆』論

前川, 修

---

**(Citation)**

美学芸術学論集, 1:1-20

**(Issue Date)**

2005-03

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCDOI)**

<https://doi.org/10.24546/81002307>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002307>



## 写真集を読む——トルボット『自然の鉛筆』論——

前川 修

### はじめに

スーザン・ソントグは『写真論』の中で次のように述べている。

何十年間というもの、写真を配列し(またふつうは縮小し)、そうやって不滅とはいわないまでも長寿を(写真は華奢なもので、すぐに破れたり、置き忘れたりする)、そして広がりを保証してきたもっとも有力な手段は本であった。本のなかの写真というものは明らかに映像の映像 [the image of an image] であるが、それはまず印刷されたなめらかな物体であるから、写真は本に複製されても絵のようにあまり本性を損なわれないですむのである (Sontag, 1973, 11)。

写真はプリントと呼ばれもする。プリントである写真が書物の頁上に印刷＝プリントされた「映像の映像」は、写真とは異なるメディアである書物にもじっくりとなじむ、摩擦を生じさせることの少ないなめらかな対象であるのかもしれない。それゆえ、「映像の映像」であるはずの書物のなかの写真は、「本性を損なわれることなく」長寿をまっとうすることができる。それでは逆に、「映像の映像」以前の写真はどうかであろうか。写真と文字とを同時に印刷できる技術が完成する以前、写真は直接書物のページに糊で貼りつけられていた。写真は、その摩擦ゆえに書物のページに貼りついていたのである。こうした写真は、書物のページをめくる読み手の指先に依然として引っかかり、写真と並べられた文字とのあいだに軋轢を感じさせ、写真と写真とのあいだにも違和感を生じさせながら、読者の視線に抵抗を呼び起こしていたのかもしれない。

初めて書物に写真が差し挟まれ、それが糊づけされ、本として公刊されたのは、『自然の鉛筆』(1844-46) という写真集が 1840 年代のイギリスで出版された時に遡る。ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボット(1800-77) の手によるこの写真集は、写真史の序章に必ず書き込まれる輝かしい業績とされている(1)。19 世紀初頭から半ばにかけて世界各地で同時発生していた写真なるものへの欲望、写真の発明へと至るさまざまな実験、写真発明の歴史的な公表、発明の栄誉を我が物とするための個人間・国家間の熾烈な競争、写真が被った賛否入り混じった批評、こうしたドラマティックな物語のなかで、トルボットとその写真集の名は、華々しく写真史という舞台の第一幕に登場し、写真の発明という歴史的な事件に深く関与するものとして称えられる。ところが、観客の期待とは裏腹に、その名は舞台からいち早く姿を消してしまうのである。これは写真史をひもといたことのある読者ならば一度ならずとも覚えのある経験であろう。

本論は、先ほどの摩擦や軋轢を、こうした写真史の舞台へのトルボットの登場と退場の早さに抗うものとして論じてみたい。具体的に言えば、トルボットとその実践、とくに『自然の鉛筆』に焦点を合わせ、この写真集の従来のいくつかの読みを参照し、そうした読みに対して少しだけ視点の異なる読みを示すことになる。そうすることで、写真史には収ま

りの悪いこの写真集のもつ複雑さ——その写真とテキストとの複雑な関係——を明らかにしてみたいのである。言い換えれば、従来の読みのあいだに別の読みを差し挟むことによって生じるかすかな摩擦と、書物の頁という紙片のあいだに一葉の紙片である写真を挟むことがもたらす摩擦とを結びつけること、それが本論の意図なのである。

## 第一章 写真集「未満」の写真集

『自然の鉛筆』は、奇妙な書物＝写真集であると言われる。写真史においてこの書物は、いち早く公表されたダゲレオタイプに対して、トルボット発明の写真プロセスの用法や利点を明示することを意図したものだと思われている。しかし、その各部分——序文、各ページに貼りつけられた写真、そこに並べられたテキスト——を概観すれば、読者は奇妙な印象をしないで強く抱くことになる。「序文〔写真芸術についての歴史的素描〕」は写真の発明に至った彼自身の挿話を語り、続く写真図版は風景、室内、静物、書物のページ、版画など、一見すると脈絡のない図版を示し(2)、さらにその図版一枚一枚に並べられたテキストは奇妙な内容をそれぞれに主張する。例えばそれは、写真に映っている事柄を文字で記述しようとしたもの、写真の用法についての意見、被写体とは無関係な思弁的内容に逸脱した文面、レイコック・アビイの歴史を長々と述べたもの等であり、図版の並びと同様、テキストのつながりからも私たちは奇妙な印象を受けざるをえないのである。

『自然の鉛筆』の構成について、写真史家イアン・ジェフリーは『写真の歴史』の中で次のように語っている。

写真を使ったその後の本とくらべると、この『自然の鉛筆』はバランスを欠いた本であり、売物になる写真の本をつくるにはどうしたらいいか、著者があれこれ迷っていた様子をうかがい知ることができるようだ。…〔中略〕…トルボットが写真に添えた文章も同様に不揃いなもので、中にはとりとめのない話にすぎないものもある。…〔中略〕…ロマンティックな家族の歴史、広告パンフレット、好事家の小冊子、ガイドブック、簡易新聞、初歩的な技術論文、これらすべての要素が『自然の鉛筆』のなかに入っている(ジェフリー、10頁)。

飯沢耕太郎も同様の見解を述べている。『自然の鉛筆』においては「一貫した物の見方を提示するため、複数の写真を有機的に結合させていくような思考はまだ芽生えていない」し(飯沢、1997、12頁)、「テキストと写真との関係は不揃いで曖昧なまま」(飯沢、1997、13頁)なのである。現在の写真集を見慣れた読者の目からすれば、図版は相互に意味のつながりを欠いたものが多く、その順序を束ねている規則は最後まで不明である。写真に付随するテキストも、しばしば図版と無関係でしかないように見える。そうした文字テキストには、写真よりもはるかに多くのスペースが充てられていることさえある。

『自然の鉛筆』のこうした特性——アンバランスさ、非一貫性、不規則性——を解消するための説明法はある。ジェフリーが述べるように、この写真集は新たな写真プロセスの使用法や応用法についての説明や宣伝を引き受けたガイドブックであったが、それが「世界初」の写真集であるがゆえに後の写真集に比してみれば、はなはだ未成熟な試みにとどまった

という説明がそれである。

写真集を概観したさまざまな研究において、『自然の鉛筆』はあまりにも早い登場と退場という役回りを演じている(3)。例えばそこでは、トルボット『自然の鉛筆』に端を発し、マキシム・デュ・カン『エジプト、ヌビア、パレスチナとシリア』(1852)、ジェイコブ・リース『世の半分の人びとはいかに暮らしているか』(1890)を経て、ウォーカー・エヴァンズ『アメリカン・フォトグラフス』(1938)に至る写真集史が辿られ、テキストを図示するだけの挿絵的な写真の用法にとどまる未熟な写真集の段階から、写真自体が自立した表現として写真集を構成するにいたる段階までの展開が再構成される。こうした写真集史の後の段階から振り返れば、『自然の鉛筆』は、写真表現が自立したものへと充分に成長しておらず、図版の関連も散漫であり、文字テキストに多くを依存した写真集「未満」の存在、後の純粋な写真集と比べれば、混合物の多い不純な構成物と見なされても当然であるのかもしれない。

もちろんこの「不純さ」は、写真のみに関していえば、次のような肯定的評価を受けることもある。それは、この写真集が「トルボット自身の私的な眼差しと、超越的なもうひとつの「自然」である写真そのものによるオートマティックな記述が混在」(飯沢、2000、14頁)した過剰なものだという指摘である。19世紀前半にトルボットがレイコックの邸宅周囲で撮影した何気ない日常的な写真は、19世紀後半に写真が記録や伝達という社会的機能を担う方向と美的表現を志向する「芸術写真」の方向へと分岐して社会に浸透していく大きな流れのなかで失われてしまった、写真に具わる私的眼差しの可能性を部分的に垣間見せているというのである——もちろんここでもこの写真集はあまりにも早い入退場を繰り返している——。このように、一方で否定的な未満さ＝不純さ(テキストの、図版の、テキストと図版との関係の不均一性)が、他方で肯定的に捉えられる過剰さ＝不純さ(混在性——私的眼差しの混入)が写真集に付与される。

しかし、逆に次のようにも考えられないだろうか。写真が最初に書物へと侵入した媒体である『自然の鉛筆』は、テキストとイメージとのあいだに曖昧で、不安定で、動的な新たな関係を生じさせている。写真とテキストのあいだのこうした不均衡な力動や写真相互の非有機的つながりを基にしたテキストと写真との関係の可能性を探る「実験」が、この写真集の核なのであり、先述の挿絵的な写真図版や自立した写真からなる写真集とも異なる仕方ではそれは人々の目の前に現れていたのではないか。さらに言えば、この写真集は、トルボットによる写真という新たなメディアについての写真を通じての認識論的な考察ではないかと想定することもできるのではないか。こうした読み方は、先の肯定的〔positive〕/否定的〔negative〕な読みとは違い、ポジなきネガとしての写真集の捉え方——外的尺度としての写真の自立的表現等をあてがわない読み方——を促してくれるかもしれないのである。

## 第二章 展開と接触

その前に、ここではラリー・J・シャープによるトルボットの要約的説明を参照しながら、トルボットの『自然の鉛筆』までの歩みや履歴を概観し、それと同時に、この写真集の「序文」を部分的になぞってみることにしたい(4)。すでに多くのトルボット研究書で知られ

るシャープの説明は、トルボットの美術史的、実証的説明のある種の範となっており、その説明を追うことによって、トルボット的环境や活動全体を説明するうえで最低限必要な事項を確認することもできるからである。またそうすることで、トルボット研究の磁場とでもいうべきものを部分的に示し、逆に「写真史」におけるトルボットに関する説明からは見過ごされてしまう論点も明らかにすることができるように思われるのである。

トルボットの「写真家」としての活動はわずか10年余りにすぎない。シャープはこの短い活動期間を四つの時期へと区分し、その展開と生成を語る。それは1833年のイタリアのコモ湖湖畔での写真の着想から写真の実験に至るまでの第一期、1839年のダゲレオタイプ公表による失望から翌年の「大勝利の年」に至るまでの第二期、同じく1840年の潜像による新たなプロセス（カコタイプないしはトルボタイプ）の発見までの第三期、翌年から40年代半ばまでの多産な制作の行われた第四期である。『自然の鉛筆』の「序文」での記述も、こうした時系列順にしたがって行われている。それゆえ、写真集の序文の説明も兼ねて、シャープの語りをなぞっていくことにする。

第一期を語る前に、1830年代に写真の着想を得るまでのトルボット的环境についても、少しだけ説明が必要であろう。そもそも富裕な地方貴族出身であったトルボットは、生まれて間もなく亡くなった父の遺産としてレイコック・アビイという中世以来の修道院を改築した由緒ある邸宅を受け継ぎ、そこに住まうことになった。当時のトルボットは、ケンブリッジ大学卒業後、数学で学位をとり、すでに30年代までには多くの数学論文を学会誌に寄稿し、ロイヤル・ソサイアティの会員にも選出されている——その学問的活動の幅は、数学、光学、植物学、語源学、内燃機関の研究、アッシリアの楔形文字の解読など多岐に渡る——(5)。彼は、同時代の教養人たちと同じように、そのありあまる時間と資金を個人的学究に惜しみなく注ぐことができる環境に育った「アマチュア」科学者であった。シャープが強調するのは、その家庭環境ゆえの芸術的文脈との頻繁な接触である。母エリザベスは教養にあふれ、素描や水彩にも才能を発揮した社交界の中心人物であり、息子の教育にも多大な関心を払っていた。この母によって、トルボットは当時の貴族の子弟の常として定期的にヨーロッパ旅行へと連れ出されていた。また、叔父にあたるストラングウェイはイタリア美術収集家であり、幼い頃からしばしばトルボットと芸術について議論を交わしてもいたという。トルボットが写真の着想を得るのは、こうした機会のひとつとしての大陸旅行の途上でイタリアに滞在し、コモ湖湖畔で妹や妻とともにその光景を描きとめようと試みた際のことである。「序文」からこの時の経験の素描を拾いだしてみる(6)。

1833年8月のこと、トルボットはコモ湖湖畔でカメラ・ルシーダを用いたスケッチを試みる。しかし妻や妹とは違い、彼の手による素描は「見るに憂鬱な跡」(Weaver, 1992, 76)を残すのみであった。そこで彼は、10年前のイタリア旅行の際にも試みたことのあるカメラ・オブスクラによる風景のトレースを思いつく。ところが、この試みにも難点があった。スケッチの際の筆圧によって生じる器具のずれはトレースの妨げとなり、カメラ・オブスクラの映像の細かなディテイルすべてをなぞるのにもかなりの忍耐を要する(7)。こうして彼はある着想を得ることになる。それは、自然自らがその姿を描き出し、そればかりでなくその一瞬の姿を自然の作用によって永遠に留める装置の着想である(8)。

1834年の春からトルボットは写真实験を開始する。シャープはここで、写真発明に至る

までの彼の歩みを数々の障壁とその克服という語り方で記述する。第一に、写真を発明するためには不可欠であった事実、つまり塩化銀に感光性があるという化学的事実は、当時の教養人たちのあいだでは広く知られた事柄であった。問題は、出来上がった像が、紙の上に残留する塩化銀の感光性のため、撮影後しだいに黒化してしまう点にあった。そこで彼が発見したのが、感光紙を浸す塩水の濃度によってこの変容を押しとどめることだったのである。こうしてトルボットは、二種類の撮影方法によってさまざまな像を定着していく。一方が「葉、レース、複雑な形態と輪郭のほかの平らな対象などの事物」(Weaver, 1992, 80)を感光紙に載せてガラスで挟んで露光したコンタクト・イメージであり、他方がカメラ・オブスクラのなかに感光紙を装填して露光させる方法であった。

第二の障壁に眼を移してみよう。それは、カメラ・オブスクラによる像の不鮮明さであった。「序文」での軌跡——素描、カメラ・ルシーダを用いた素描、カメラ・オブスクラによるトレース——を前提とするならば、実験が目指す目標はカメラ・オブスクラ内で映じた眼前の光景の像を定着することである。しかし、得られた像は不鮮明なものでしかない。シャープによれば、この障壁にたいしてトルボットはある種の迂回によってその解決を図ったという。つまり彼は、カメラ・オブスクラによる実験をいったん脇に置き、コンタクト・イメージの可能性の探求に目を向けたのである。この迂回に関するシャープの言葉は次のようなものである。

もし彼〔トルボット〕が最初にカメラのイメージに成功していたのなら、その原初的なレンズと異常に長い必要露光時間がこうした繊細なディテイルを与えてくれることはなかったであろうし、写真イメージとはどのようなものであるべきかについて彼はまったく異なる概念に手をつけていたことであろう (Schaaf, 2003, 15)。

第二の障壁の克服は第三の障壁であるコンタクト・イメージにおける像の反転と密接に結びついている。つまり、出来上がるイメージに関して、従来の絵画的伝統におけるイメージを目指すべき完成像とせず、それとは異なる写真イメージを構想していた点、コンタクト・プリントにおける反転した像のディテイルの豊かさやその輪郭の描出へと関心を向けた点が、トルボットの前進の要因とされるのである。少し長い引用しておく。

トルボットがまだ芸術家でなかったことは私たちにとって幸運である。なぜなら、彼の最初期の所産には——もし彼が、写真イメージがどのようなものであるべきかについての強烈な先入観を抱いて活動していたならば、それに落胆したのかもしれない——少なくとも二つの側面があるからだ。彼の独創的なアイデアは、もちろんカメラにおいて光景を描くことであったが、彼の原初的な紙はその使用のためには不十分な感光性しかもたないことは明白であった。彼はこのことに落胆せず、演劇から着想を借りてきて、対象の影を捉えたのである。一枚の葉やレースを紙の上に置き、これを直接日光の下に置くことで、対象の輪郭を記録するのに十分な光を彼は取りこんだのである。…〔中略〕…これは、私たちが現在ではネガ・イメージとみなすものであり、そこでは自然のトーンは逆転され、このパラドクスは他の発明者を挫折させていたものなのである (Schaaf, 2001, 340)。

1835年のトルボットのメモには「スキアグラフィ」という言葉が見出される。つまり、演劇の一ジャンルから借用した言葉によって彼は、影による対象の描出という自らが生み出した像のヴィジョンの可能性を名指しているのである。トルボット研究者の中には、こうしたイメージそれ自体をトルボットは評価していたのであり、それを——ポジという対立項をもち、後の段階としてポジ像を想定した——ネガと呼ぶことすらも不適切であると指摘する者もいる(9)。

1835年には、いくつかの化学的・光学的改良によってミニチュア画程度の大きさであればカメラ・オブスクラによる比較的鮮明なイメージ制作が可能になり(図17)、さらに手稿の中ではネガをポジへと反転する着想も述べられることになる。ところが、ここで彼の実験はその三年後まで中断してしまうのである。

この間に起きた歴史的事件、つまり1839年のダゲレオタイプ公表の発表は、トルボットを意気消沈させる(10)。もちろん、ダゲレオタイプ公表の数週間後、彼自らが命名した写真「フォトジェニック・ドローイング」の展示の試みや、論文「フォトジェニック・ドローイングという芸術についての若干の説明」をロイヤル・ソサイアティで読み上げる試みが行われる。しかし、その年を通じての悪天候ゆえにイメージの制作活動を限定されざるをえなかったのである。翌年、折からの強い日差しによって失意の年が「大勝利の年」(シャープ)へと変わる。カメラ・オブスクラによるイメージ、しかも水彩画やドローイングと同じ寸法のイメージが制作され、彼のカメラによる「ヴィジョンが成熟し、実際に彼が写真的なものを見はじめ」(Schaaf, 2001, 341)ることになる。眼前の複雑な光景が、大きなサイズ一枚の紙片の上に洗練された視覚組織化を被って定着されたイメージが、そうした成熟を示す例である(11)。シャープはこの時期のトルボットの展開について次のような興味深い言葉を付け加えている。

トルボットがこの時点で写真から手を引いて、世に写真ネガの概念と紙へのプリントを与えて自身のヴィジョンを大きく進めていたならば、彼は十分に誇らしく写真から手を引くことができたであろう(Schaaf, 2001, 341)。

それではその直後に何が起きたのか。1840年、トルボットはそれまでとは異なる写真プロセスを偶然発見する。それは、フォトジェニック・ドローイングという露光後にすでにイメージが出来上がっているプリント・アウト法とは違い、短い露光時間で記録された不可視の像——潜像——を後から可視化させる現像法のことである。この方法によって様々な主題を従来の数千分の一の露光時間で精緻に描出する可能性が手にされる。ではなぜ、後にカロタイプやタルボタイプ(12)と命名されることになったこのプロセスの導入をシャープは嘆くのであろうか。

もし彼が、このアプローチ〔現像法〕を最初に発明していたのならば、私たちがトルボットを最初の写真芸術家として成熟した者と見なすことは必然的に拒まれたであろう。彼はフォトジェニック・ドローイング法の遅さによってフォトグラムに手を伸ばし、周知のものであった植物という被写体を撮影し、それらをまったく新たな方法で紙片の上に表現することを強いられていた。

…〔中略〕…もし彼が短時間の露光の後に現像されるカメラのイメージへと直裁に向かっていたなら、その視覚化の技がこのように成熟していたと思ひ描くことはできない。ネガ、つまり自然の作用の魔術的表現は、彼には中間的な道具にしかなくなっていなかっただろうことは確実なのである。たしかにトルボットは、カロタイプによるネガ法を用いて数多くの有名な写真や何枚かの最も洗練された写真を撮影している。しかし、彼の個人的な視覚的成長は、二度とこれほどまでに劇的で確固としたものになることはなかったのである。ネガを生み出すプロセスがその生産の面でいっそう確実なものになっていくにつれて、トルボットにとって芸術は、新たなものの見方の興奮に満ちた探求から決まりきった生産工程へと外れていってしまうことになったのである (Schaaf, 2003, 16)。

シャーフによれば、トルボットがカロタイプを用いた「表現手段としてのカメラ」(Schaaf, 2001, 342) に眼を向けると同時に失ってしまったのは、自然の魔術的な作用が生み出すネガおよびその不安定な像の生成プロセスへの関心、そしてこれを契機とした新たな視覚のそのつどの実現なのである——写真そのものによって訓練された最初の写真家トルボットの「芸術」の核はここにある——。こうしたシャーフの観点からすれば、すでに生じつつあった挿絵市場の需要に応えた写真集の大量生産の試み、写真ラボでの助手たちの協力活動、『自然の鉛筆』の出版という、しばしば写真史のうえでの重要事項も、芸術家トルボット像をかえって色あせさせてしまった外的要因と見なされることになる。1845年末、トルボットは写真撮影をやめる。外からの要因(商業的現実)と内からの要因(着想の源泉であった母の死)がその活動停止の引き金となったというのがシャーフの説である。シャーフが初期写真プロセスの現代における様々な写真家・芸術家による再評価の流れに目配せしながら、四つの時期においてトルボットがつねにコンタクト・イメージの実践に立ち戻っていた点を強調するのも、この前提に基づいてのことなのである(13)。

シャーフのトルボット観は概略以上のようなものである。その軌道は、一方で次のような二項対立によって構成されている。つまり、コンタクト・イメージとカメラ・イメージ、焼出法と現像法、二次元的対象と三次元的対象、私的な芸術実践と市場の要請への従属という対立項のことである。この両極のあいだで写真家トルボットの展開はあとづけられ、冒頭で述べた「早さ」に対して「遅さ」や「迂回」から彼の芸術性や創造性が強調される。他方でこのトルボット像には、コンタクト・イメージへのたえざる回帰やその反復が二重写しにされている。コモ湖でのインスピレーションで始まってミューズとしての母の死で終わるといふ言わば円環を描く彼の軌跡の背後には、もうひとつ別の円環や回帰がある。それが、感光紙上に直接対象を置いて露光を行う原初的な写真实験の試みの反復であった。

「現像〔development〕」へと向かう発展の軌道を間欠的に中断させる原初的「接触〔contact〕」によって、シャーフは従来トルボット像とは異なる像を現像させようとするのである。

シャーフのトルボット論は、彼についてしばしば指摘されがちな写真の複製可能性への寄与を脇に置き、その写真の芸術的可能性を呈示した議論である。それは、従来写真史における科学者や発明者としての彼の像に対して革新的なイメージ制作者という新たなイメージを与えてくれる。たしかに、『トルボットの写真芸術』のカラー図版に掲載された写真を見れば分かるように、そのトーンの多様性や対象の大胆な切り取り方は強烈な喚起力

を帯びたものである。『自然の鉛筆』での《開いた戸》(図8)における構図の複雑さ、《積み藁》(図12)における対象表面の肌理の可変性、《植物の葉》(図9)における光の透過や反射の多様さは、そうしたイメージを「芸術」的可能性を担ったものとして読む可能性を与えてくれる。

### 第三章 写真の本から本の写真へ

しかしその反面で、シャープの議論についていくつかの疑問が生じてくる。それは、芸術家としてのトルボットという枠に関わっている。この問題について、ロザリンド・クラウスは「写真のディスクール空間」の中で、芸術写真家として現在まつりあげられた19世紀写真家たちを例に、次のような議論を展開しているのである(14)。彼女が言うには、ウジェーヌ・アジェの写真を含め、芸術という文脈において語られた19世紀写真は一般に、芸術家としての写真家を前提とされ、その「全作品」は彼/彼女の芸術的表現の展開という軌跡において捉えられてしまう。しかし、例えばアジェの無数の写真は実は、芸術とは別の言説や実践の空間、アーカイヴに属していたのであり、その写真における被写体や撮影主体、写真の描出内容やテキストとの関係はこうした力場において論じられる必要がある。別の言い方をすれば、わずかにすぎない制作活動期間に表現の成熟を認め、その間の中断や突如の停止を別のありうべき展開線を尺度に測る類の見方の変更、これが彼女の主張である。この変更はトルボットにも当てはめてみなければならないであろう。そうした変更は、第二章の写真集「未満」の写真集という見解とは逆に、写真集「以上」の写真集として、『自然の鉛筆』を位置づけることを可能にしてくれるかもしれないのである。

ここで、こうした変更作業と第一章の末尾において行った議論とを接続してみたい。『自然の鉛筆』のテキストとイメージとの齟齬からその写真(とテキスト)を見る/読む試み、それが『自然の鉛筆』の想定する「ディスクール空間」を明らかにする端緒になるかもしれないからである。このような読みの可能性を示しているのが、キャロル・アームストロングの以下のような視点である。アームストロングは『自然の鉛筆』の一枚の図版をタイトルにした研究書『書齋の光景』において次のような視点を打ち出す——19世紀のいくつかの写真集(写真入り書物)は書物への写真の侵入という新たな事態に取り組んだある種の実験的構成物であり、そこではテキストが指示したとおりの事柄をイメージが示すという「自然化」された透明な読みを「異化」した読みをなされるべきである——(15)。こうした前提のもと、アームストロングは、『自然の鉛筆』を含む1840年代から80年代に至るまでイギリスにおいて生み出された数々の写真図版入り書物(写真集、科学書、小説、詩集)を検討する。

その議論によれば、一方で『自然の鉛筆』は、写真図版入り書物の大量生産の起源、マスメディアとして写真が流通するきっかけであり、それは19世紀イギリスの出版状況の繁栄、産業化や商業化の波、読者の拡大、帝国主義の拡大等の社会的文脈のなかで考察の対象になる。しかし他方で、この文脈に逆らうようなもうひとつの文脈が『自然の鉛筆』には存在する。例えば19世紀イギリスの科学共同体の特質、経験的研究への専心、実証主義や自然哲学の広がり、そこで用いられていた証明手続きや仮説と検証のプロセスがそれである。とくにトルボットを含む科学者たちの「アマチュアリズム」や私的姿勢は、先ほど

の文脈、つまり産業化や商業化に対して両義的な態度を示しており、その揺動ゆえに『自然の鉛筆』は、かえって読者の側での能動的な読みのプロセスを誘発していたのではないか。そうした観点からこの写真集のテキストとイメージは読まなければならない。以下にはこうした視点も参照しながら、『自然の鉛筆』を部分的に「読む」/「見る」ことにしたい。

### 限定品としての複製品

まず先ほど述べた二つの文脈の関わりから議論していく。

『自然の鉛筆』は、序文と、貼付方式で掲載された24枚の各図版（第一巻5枚、第二巻7枚、第三巻以下各3枚）、そこにつけたテキストから構成されていた。この写真集は、レディングに設立されたトルボットの写真ラボのニコラス・ヘンネマンの監督下で生産され、1844年6月から46年8月まで6分冊の形式で出版された予約販売の書物であった。装丁は当時の著名な建築家でもあり装飾家でもあったオーウェン・ジョーンズによるものであり、この写真集は当時の豪華な芸術的出版物と同様の高価な出版物であったことが分かる。『自然の鉛筆』が出版の際に、「読者への注意。この作品の図版は、光の作用のみによって刻印されているのであり、芸術家の鉛筆に由来するいかなる助けも借りていない。それは太陽の絵画[sun picture]そのものであって、何人かの人々が創り出しているようなエングレーヴィングの模倣ではない」(Talbot, 1969(1844))と書いた紙片をつけられていたのもその外観からくる混同——掲載された図版が写真ではないと見なす誤解——を避けるためであった。出版された部数は第一巻が300部弱、第二巻から四巻までが200部前後、残りは100部前後のものであった(16)。予約販売の際にトルボットの母が購読を見込んで働きかけた階層もやはり貴族階級であったことも考えあわせてみれば、『自然の鉛筆』が限定版的な嗜好品、エリート向けの制作物であったことも容易に見てとれる。

さらに強調すべきことは、この写真集が複製品としてというよりも、一冊ごとに差異をもつ一点ものとしての性格づけが著者自身によってなされていた点である。先に順を追って紹介してきた「序文」末尾の段落および図版24のテキストにおいて、彼は最初に複製可能性を強調した後、次のように主張しているのである。天候や紙質ゆえにこの出版物各々が異なるプリントを載せている、それゆえこの写真集は完全な画一性には達しえない、しかし洗練された趣味を持つ人たちにとってそれが各々の趣味によって選択できる希少性を具えた個別的な所有物となりうる、つまりカロタイプという複製品でありながら一冊ごとに差異を帯びる限定版ともなりうるのだ、と。ここにはいくつかの対立——階級的対立、複製とオリジナルとの対立、産業と自然との対立等——を見てとることができるだろう。ともかく『自然の鉛筆』は、「アマチュア」科学者等の教養ある階層の受容層を想定したものであり、その内容は、トルボットと同じ階層や研究者を焦点としていたのである。さらに言えば、彼らは1839年初頭にトルボットが行った展覧会や講演を耳にしていた可能性も高く、すでに彼による写真製法の発明や成功を予め知りえていた読者たちだったのであろう。また、このような経路を採った私的な科学者による実験とその伝達（およびそうした社会的イデオロギー）が、ダゲレオタイプ公表の際のショーマンシップに基づいた公表とは異なり、半ば私的半ば公的な伝達であったことも明らかである(17)。

したがって、『自然の鉛筆』はトルボットを含めたアマチュア科学者たちに浸透していた実証的言説とも結びついていると推測することができる。1839年の「歴史的素描」の随所には、私的な実験における試行錯誤、実証主義的方法、帰納的な証明方法への参照を見ることができる。そこで彼は、写真の発明は「近代科学における帰納的方法の価値を新たに証明」していると述べてもいる。また、「序文」のテキストは、偶発的な結果が生じてきてその原因を実験によって証明しようとしては数々の部分的成功と失敗を繰り返しながら条件を変更して自然の法則を明らかにしていく軌道を描いていた。「序文」は、コモ湖での試みと失敗、実験の開始、硝酸銀での実験の試みと黒化という失敗、塩分の濃度という要因の発見、コンタクト・イメージの成功とカメラ・オブスクラでの実験の失敗、ヨウ化銀での実験の試みと白化という失敗、ミニチュア画程度の写真像の成功、公表の準備というように構成されている。この一人称による自らの実験の語りが中断して語りのペースが滞るのが、ダゲレオタイプの公表という事件の描写の前後であり、その後には利益関心の無い私的な実験の試みと利益関心に満ちた宣伝的な公表との対比がなされるのである。

そしてこのように見れば、序文に続く写真図版は、ここまでのテキストによる実験の試みの結果を、イメージにおいて展開し、確認させる証明的役割をもつものだと一方言うことができる。だが、本論で繰り返し確認しているように、それは初めて文字空間に挿入された写真を対象にしてそれを言語と結びつけようとする別の「実験」でもある。それは、当時の言説空間に部分的に関与しながら、テキストによるイメージの図解 [illustration] を介して写真イメージを考察しているのである。以下、こうした観点のもとで、第一巻の5枚のイメージ、第二巻以降のいくつかのイメージを読むことにする (18)。

### 窓としての写真/表面としての写真

『自然の鉛筆』第一巻には5枚の図版が含まれている。図版1 (図3) と図版2 (図4) は、戸外で建築物や風景を被写体にしたパースペクティブの強い構図の写真であり、図版3 (図5) と図版4 (図6) は屋内で棚に整然と並べられた品々 (19)、図版5は彫刻を撮影対象に選んだ写真である——「クィーンズ・カレッジの一部」、「パリ大通りの眺め」、「陶器」、「ガラス製品」、「パトロクロスの像」——。また図版1と2が、カメラ・オブスクラを用いて従来素描されてきた「眺め (ヴュ)」に近い構図であり、「序文」でのカメラ・オブスクラによる写真撮影の成功の記述と繋がっていることにも注意を喚起しておく。

まず図版1のテキストは、「時の経過と天候」によって老朽化した左右の建物のファサード表面に視線を這わせ、その後、撮影の場所と時刻を述べることで光景の全体を眺める視点を設定し、そのうえで奥へと向かう画面中央の通りに視線を誘い、道が軽く左に折れるポイントにある教会で立ち止まってその歴史的由来に触れ、写真上では見ることのできないニュー・カレッジへたどり着いて終わる (Weaver, 1992, 85) (20)。テキストは、写真の面に平行した画面のほぼ半分を占める面、つまり、自然 (時の経過と天候) の及ぼした結果としての粗い表面をなぞる運動と、後方へと引き込む視線の運動とをつなぎあわせている。壁面という表面への視線から眺め (ヴュ) を可能にする写真の手前に位置する視点へ、この二種類の視線の交代が図版1のテキストの中心になっている。

図版2の被写体はパリの大通りである (Weaver, 1992, 85-86)。先ほどとは違い、テキスト

は最初に写真の光景全体を眺める読者の視点を時間的・空間的に位置づけている。午後遅くに北東向きで撮影されたこの写真では、日が西へ傾き、左手中景にある列柱で飾られたファサードもすっかり陰の中に沈もうとしている。だが、ファサードの鎧戸のひとつだけが日の光を取り込もうと開け放たれている。そう述べてテキストの視線は街路に降り、路上に筋状に残る散水の跡を辿り、画面手前でそれが合流している原因が推測される。やがて手前から奥へと道端に並ぶ馬車から右手に一台だけ残された馬車へ、左手上方で空と接している煙突群に視線は移り行き、写真による列挙的な描出の可能性が語られる。最後の段落では、再び撮影された地点へと視点が引き戻され、撮影地点が右手前の建物の四階の高さにあることが述べられる(21)。

図版2のテキストは、いくつかの細部にとどまりつつ、奥へ視線を導き、写真の手前の撮影者/読者の視点へと戻ってくる運動を行う。それは、一方で図版1よりも明瞭な対角線構図をもつ景観全体を見渡させて手前から奥へと引き込み、他方で視線を、ファサード、その白く輝く鎧戸、つまり、経過する時間のなかで十分な光を導きいれようとする開口部＝窓にわざわざとどませようとする。この窓への滞留は、写真全体の読み取りに大きな影響を及ぼしている。その窓は必然的に、最初に読者が置かれる位置(「ホテル・ドゥブル」の一室の窓辺での光を取り込もうとする撮影者の視点)、そうして出来上がった光景を眺める写真の手前の読者の視点をも暗に意味している。また、図版1での表面にとどまる視線がここでも顕著である。路上に残る黒い筋という痕跡をなぞり、その原因を帰納的に推論する表面の読みかたは、図版1でのファサード表面の痕跡を走査してその原因を推測する読み方と共通点をもつ。さらに言えば、こうした表面の痕跡という結果から要因へ向かう読み方は、「歴史的素描」のなかで写真についてトルボットが述べた帰納的プロセスとも平行している。つまり、図版1・2とそのテキストは、写真に何が写っているのかを説明しながら、写真の二種類の見方、窓の手前から見渡す視線と表面上にとどまる視線を導入し、両者の間の揺れを示唆していると言うことができる。

### カメラの内/外の目

最初の2枚と同様に、図版3・4は一組になっている。いずれも棚がフレーム一杯に正面から写された奥行きのある浅いイメージであり、そこには、画面を水平に横切る棚の上に食器コレクションが左右対称に並べられた様子が写しとめられている。ここに付けられたテキストは、次のようなものである(Weaver, 1992, 86-87)。写真は複雑な形状の食器を迅速に紙のうえに描き出す利点があるため、言葉による記述に勝る。もしコレクションが盗難にあった場合でも、写真は「物言わぬ証言」となり、法廷での判断の際に有用なものになる可能性もある。こうして図版2で述べられた写真の列挙性が再述され、テキストは別の話へ移行する。それはカメラ＝道具としての目というアナロジーである。レンズは目に、感光紙は網膜に、絞りは瞳孔に準えられる。撮影の際、口径を絞るほど露光時間は長引くがそれだけ鮮鋭な像が得られるという技術的実情が、この比喩を用いて語られているのである(22)。証明という写真の機能への言及、カメラの眼と人間の目のアナロジー、ここにはたしかに比喩を用いた技術的用途の説明とその利用法の提案以上のものは読み出すことができないかに思える。

しかし、テキスト後半部は次のような文脈を想定しているのではないだろうか。まずカメラと目のアナロジーは、当時の自然哲学のみならず、すでに18世紀来、哲学的言説のなかでは中心的な比喻形象となっていた。ヴィクトリア朝の写真に関する言説を概観した議論において、イェンス・イェーガーは、この時代の視覚理論において光学的現象への関心が高かったこと、光学的現象が視覚的器官としての眼の重要性ゆえに最も人気のある研究領域であったこと、そして写真はそうした光学的現象の理解に大きく寄与するものであると見なされていたことを指摘している(23)。彼の言うように、カメラ・オブスクラの機械的諸部分を眼の生理学的説明に転用する語り方は当時広く流通していたものであった。また、第二巻の図版8《書斎の光景》(図10)のテキストもここで参照しておくべきかもしれない(Weaver, 1992, 90-91)。トルボットはそこで、不可視光による露光について語りながら、読者をカメラ・オブスクラの外から薄暗い部屋、ある種のカメラ・オブスクラの内へと引き込むのである。カメラ・オブスクラの内と外を往き来する動き、それはトルボットが実際に使用した撮影場所に関しても当てはまるかもしれない。撮影実験に利用されたレイコック・アビイのサウス・ギャラリー、彼の邸宅の南側の細長い通路——図版3の棚は当時その北側に並べられていた可能性が高い(24)——の中央の一段小さな張り出し窓とそれに面した炉棚の間の空間は、しばしば彼の撮影場所となっていた。前後に狭まり、左右が薄暗くなったその空間は、光を内へと引き込むための開口部のある小部屋とでもいうべき役割を果たし、そのカメラ・オブスクラのなかで彼はカメラ・オブスクラを置いて撮影を行っていたのである(25)。彼による有名なあの数々の格子窓の写真もここで撮影されている。それでは、目とカメラのアナロジーやカメラ・オブスクラへの言及がなぜ重要なのか。その理由は19世紀の写真実験が前提にしていた視覚の言説空間にある。

ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』は、当時のさまざまな言説での比喻形象としてのカメラ・オブスクラの用法の変容について詳細な議論を行っている。その議論によれば、1800年以前と以後ではカメラ・オブスクラという同じ比喻形象を用いている言説であっても、根本的に異なる認識(と真理)への視座をそれは語っているという(26)。つまり、真理の認識は1800年頃を境としてもはや無時間的で非身体的な形象に求められるのではなく、時間の厚みのなかで生理学的に解析される不透明な身体を示す比喻形象のなかで考察されざるを得なくなったというのである。この議論を参照するならば、先ほどの絞りと時間の経過の話は、当時の生理学的光学における時間と身体の問題をカメラ・オブスクラにおいて語っていると推察することができ、また図版4——ここでは十分に言及する余裕はないが——の光の性質と感光性を巡るテキストもこうした文脈において汲み取られる必要がある。そしてサウス・ギャラリーで撮影された有名な数々の格子窓の写真は、彼自身が、言わば新たな視覚を可能にする機構を自己反省的に描出しようと試みた入れ子式の写真、写真による写真の条件の写真的反省であると言えることができるのである。

こうして読み進めてみれば、4枚の図版とテキストから、序文の記述を写真と文字によって引き継ぎ、写真の奥行きと表面の間で視線を揺動させ、表面の走査中に見出された輝きから、読者をカメラ・オブスクラの中へと導き入れ、従来カメラ・オブスクラのイメージの視覚と写真の視覚との共通点と差異をしだいに明らかにしていく構成がとられていることが分かるのである。

### コピーの系列

図版5（図7）へ目を移してみる。そのテキストは図版3・4と同じく写真の用法をめぐる内容となっている（Weaver, 1992, 89）。彫刻は写真によって容易に再現することができる。その理由のひとつは彫刻の色にある——図版4での光の質と感光性の議論が図版5へと受け渡されている——。写真による彫刻の描写は、無限に近いヴァリエーションを可能にする。なぜなら立体物である彫刻の撮影には被写体と光との関係の多様性ゆえにさまざまなアングルを選択することができ、カメラとのさまざまな距離を採ることもできるからである。一体の彫刻から無限に近いヴァリエーションの写真が生じる——図版17（図14）の同じ彫刻像の写真は文字通り前者の条件に基づくヴァリエーションの見本になっている——。以上がテキストの内容である。

写真図版に目を向けてみよう。図版5は、縦横ほぼ同じ長さの正方形の形状をしており、台座のほぼ真上で彫刻を切断し、正面上方から光を当てられた被写体をほぼ画面中央に捉えている。図版3から続いている室内という場所、同様に「もの」の写真であること、被写体のいずれもがトルボットの私的所有物であること、縦横の形状のフォーマットがカメラ・オブスクラを容易に思い起させること、こうした視点がこれまでの図版をいくつかの系列においてつなぎあわせる。強調すべきなのは、図版3・4と図版5との共通点と差異である。図版5の写真は、一方で図版3・4と同じようにカメラの比較的近距离に被写体が置かれた目録の写真であるが、他方でその被写体は量塊をそなえた三次元的に把握されるべき対象である。そのため浅い奥行き2枚の図版とは異なり、ここには無限のヴァリエーションが生じざるをえない。

アームストロングによれば、彫刻を撮影した写真は、後の何枚かの写真図版とともに（図版17を含む）ひとつの系列をなし、オリジナルとコピーとのあいだの階層を形成しているという。図版9（図11）、図版11（図13）、図版23（図16）はそれぞれ書物のページ、リトグラフ、素描を撮影したものである。それぞれのテキストを参照すれば、リトグラフの場合はオリジナルとカメラの位置の遠近によって自由にサイズの変更が可能な例としての複写写真が話題にされ、素描の場合は巨匠による素描のさらに手による模写を感光紙に重ねあわせて撮影した写真（フランセコ・モラの作品をヨハン・ストリクスナーが模写したものの写真）が議論され、書物の場合は印刷ページの重ねあわせによる写真であることが強調されている。このように、それぞれの写真につけられたテキストは、いずれもコピーにかかわる事柄を述べているのである。もっとも、こうしたテキストと写真を、写真はさまざまな複写の利用可能性があるという単純な説明として受け取ってしまうこともできる。

しかし、こうした被写体の選択は、予想以上に複雑な図版相互のつながりを示しているのではないだろうか。なぜなら、素描という撮影対象が感光紙との直接的な重ねあわせによってコピーされたという写真は、その被写体自体が実はオリジナルな制作物ではなく原作者とは別の人の手による模写＝コピーであり、そこから読者は手によるコピーと写真によるコピーとの差異に気づかせられるであろうし、またリトグラフの写真は、すでに複製されて流通していたコピーを、今度は直接的な重ねあわせによってではなくカメラを遠ざけることで縮小化したコピーであり、さらにはもう一枚の写真は、書物のページを再び感

光紙と直接重ねあわせることで制作されているからである。被写体との距離、被写体自体のコピー性（オリジナル性）、この二つの変数が一連の写真によって示唆されているのである。

この一連のイメージでは、図版1から図版5にいたるまで主要であったテキストによる画像の中継よりも、イメージによる連関が強く前景化させられている。「序文」末尾で、そして最後の図版のテキストで主張されていたコピーの問題は、複数の写真イメージの相関性を通じて繰り返し立ち戻られる焦点となっているのである。

この写真の系列に加えられるのが、カメラ・オブスクラによって撮影された彫刻の写真である。コピーとオリジナルとの差異の諸段階を形成していた以上の諸要素、つまり、被写体そのもののコピー性（オリジナルなのか否か、オリジナル自体が手によるものなのか否か）、カメラ・オブスクラによる距離を置いた撮影と重ねあわせによるコンタクト・イメージとの対立に、立体と平面という被写体の差異が、新たに追加されるのである。ちなみに、この彫刻についてトルボットは多くを語っておらず、それゆえにさまざまな図像学的な解釈が研究者によって主張されている。しかし、ここまで述べてきた系列を考慮に入れるならば、この被写体そのもののコピー性にも言及しておかなければならないであろう。つまり、パトロクロスの像はトルボットが私邸に所有していた石膏のコピー像であり、18世紀に制作された大理石像をモデルにしている。しかし、それは19世紀に大量に制作されたギリシャ彫刻のローマン・コピーである(27)。つまり、写真の被写体はトルボット所有のオリジナルな物でありながら、同時にそれはリトグラフや模写と同じように、コピーのコピーにすぎないのである。

この系列に、図版7《植物の葉》と図版20《レース》(図15)を編入してみれば、この区別はもっと複雑なものになる。平面的対象を重ね合わせによって撮影したこの2枚の写真は、撮影対象がオリジナルなものであってもそれが自然の事物か人の手による制作物かという区別によってコピーとオリジナルの階層にさらなる差異を生じさせる。繰り返しておけば、被写体がオリジナルか否か、二次元的対象か否か、人工物か否か、感光紙との距離、これだけの条件がイメージを通じて提起されているのである。さらにそこに、本の印刷ページを撮影した写真《書物の頁》のイメージが介入してくるのである。

### 写真のテキスト/テキストの写真

『自然の鉛筆』第二巻の写真の並びは、二次元的対象と三次元的光景とを交互に繰り返す構成になっている。このうち重ねあわせによる図版9《書物のページ》のイメージは、カメラを用いた図版8《書斎の光景》と並んで配列されている。そこに付随するテキストにも注意を向けてみよう。とりわけ図版9のテキストは、被写体を必要最小限だけ説明する単純な内容になっており、それに対して——先述したように——図版8のテキストは異常に長く、その反面で被写体についての何らの情報も述べ立てようとしていない。一見すると、両者は相互に無関係であるかのような印象を与える。しかし、図版8のテキストは、部分的に図版2の記述とも重なり合うカメラ・オブスクラという設定、あるいはその設定の中での不可視光による露光に言及し、図版3での論点である「刻印された紙の証言」(Weaver, 1992, 92)を思弁的に語って締めくくられている。

ある研究によれば、図版8は、カロタイプを用いた当時の写真家のあいだでは、同じ巻に所収の《開いた戸》や《積み藁》に比して、写真としては劣ったものと見なされることも多かったという(28)。しかし他方で、図版8は——図版9と結びつきながら——、写真発明者によるセルフ・ポートレートとして解釈される場合もある。この写真の書棚も書物もすべてトルボットの所有物であり、つぶさに見ればこうした書物の中には植物学研究書、哲学雑誌、イタリア絵画史の書、古代エジプト研究書、詩集が含まれているのだから、この写真は彼の多様な活動を要約した写真であるという説明である。

しかし、テキストとイメージとの関係から見ればこの二枚の写真は、以上のような解釈とも、二次元的対象/三次元的対象という対比とも異なる対比を示すことによって、別の解釈を引き寄せているのではないだろうか。図版9は、彼の書斎(図版8)にあった書物の1ページを重ねあわせによって撮影した写真である。それは一方で写真の利用法(とくに古文書学における利用の価値)という意味をもちながらも、他方でさまざまな対象のコピーの系列のなかで特殊な位置を占める写真でもあった。ここにはテキスト/イメージという区別が書き込まれていたのではないだろうか。

「はじめに」で述べたように、『自然の鉛筆』は、書物に初めて写真が侵入した書であり、写真図版を書物の紙面上に直に貼りつけたものであった。その写真は、写真とは別の複製法である書物の文字テキストに並置されていた。そしてここまでの図版において顕著に見られたように、そうしたテキストは、イメージを言語化しようとする「イメージのテキスト」であった。しかし、図版9は書物のページそのものを撮影した「テキストのイメージ」であり、それが書物の中で文字テキストと並べられているのである。図版3で文字に代わる媒体として強調されたイメージが、読まれるものであるテキストのページそのものの物質性や肌理[テクスチュア]を表面化させながら、他ならぬ書物のページ上にイメージとして貼りつけられる。それは、複製の利用法の一例であるという以上に、書物へのイメージの侵入という事態を、イメージを通じて捉えなおそうとするイメージなのである(29)。振り返って見れば、彼の格子窓の写真が一方でその写真イメージによる写真実験の反省的な像となっていたとすれば、この文字テキストを撮影した写真は、テキストとイメージとの関係を表面化させるある種の自己反省的なイメージ化の試みと見なすことができる。イメージでもなくテキストでもなく、イメージのテキストでもなく、テキスト自体のテクスチュアをイメージ化した写真、それがテキストとイメージとが競合する空間内で占める特異な位置はいくら強調してもしすぎることはないであろう。

## 終わりに代えて

以上のように、本論後半は『自然の鉛筆』のいくつかの写真とテキストを読む/見る試みを行ってきた。イメージとテキストが緊密に織り合わされ、イメージ相互が緊密に組み合わせられ、テキスト相互が連関づけられ、そうした各々のまとまりが諸単位となっていくつかの系列が燃り合わされ、さらにそのなかのあるイメージやテキストが分岐点となり、さらにそれらが複雑に編み合わされてきたテキスト=織物、このようにこの本を読むことができるのではないか、これが本論の主張であり、そうした読みの例を呈示した。例えば

第一章であげた二つの一般的見解——テキストとイメージの不揃いさと私的眼差しの混入——は、むしろ写真集のテキストとイメージとの不均衡で動的な絡み合いや、カメラ・オブスクラという主体が入り込んだ認識の布置についての写真とテキストによる思考から、議論しなおすこともできるであろう。

もちろんここで断っておかなければならないが、こうした読みの試みは、必ずしもこの写真集の一貫した読解可能性を呈示することではない。むしろこの試みの核は、イメージと言葉によって紡ぎだされるいくつかの撚り糸が各パターンを反復しつつ、それが緩く絡み合った構成体として写真集を考察することにある。言うなれば、それは『自然の鉛筆』唯一のネガ図版であるレース写真のように、多くの空所を残しながら大きさも形状も異なる柄を繰り返しつつ、部分的にはつれをみせる、それ自身ボジであるようなネガとしての写真集を見ることである。

もちろん、本論で言及することのできた図版とテキストはせいぜい写真集の半分にすぎない。残された半数の図版とテキストの中には、本論で展開したような系列とはまったく異なる系列があり、それがすでに論じた系列と絡み合うことでさらに複雑な意味を互いに帯びる可能性も生じてくる。また、すでに述べたように、『自然の鉛筆』にはある言説空間や実践も控えていた。そうした磁場への介入と二種の媒体（写真とテキスト）を通じた写真についての思考実験とが、さらにいかなる関係をもっているのか、この問題については検討を続けなければならないであろう。例えば、「テキストのイメージ」に並べられた《植物の葉》と《レース》は、シャープやバッチェンの議論を参照すれば、写真の実験が開始されて以来、トルボットが繰り返し立ち戻って取り組んでいた対象であり、少し視野を広げれば、そこには写真が引き起こす自然と文化との境界の問題や認識論的問題が図として浮かび上がってくるにちがいない。またそうした状況に呼応するかたちで、別の図版《開いた戸》や《積み藁》等からは、従来のイメージによる記憶の伝統と連関/断絶した1800年前後の想起や記憶という問題が示唆されることになるかもしれないのである。こうした問題へと議論をさらに進めていくことにする(29)。

(まえかわおさむ・神戸大学助教授)

註

(1) 例えば以下の書物を参照のこと。ゲルンシャイム、1967年、バジャック、2003年。

(2) 参考図版を参照のこと。

(3) 例えば以下の論文と著書を参照のこと。飯沢、1997年、飯沢、2000年。

(4) いずれの著書（論文）においても彼のトルボット伝は同じ構造に貫かれている。

(5) トルボットの活動の成果は現在ではレイコックにあるトルボット・ミュージアムに展示・保管されている。

(6) ピクチャレスクへの言及はここではあえて行わないことにする。

(7) カメラ・ルシーダはプリズムを覗くと眼前に広がる光景がプリズム越しに手元の紙に映る装置であり、言わばそれは眼のなかで風景の像と紙の像を重ね合わせてそれを手でなぞる仕掛けであった。他方、カメラ・オブスクラはカメラの上部に取り付けられたガラスに鏡の反射を介して映じた像の上に薄い紙を置き、それをなぞる装置であった。見ることと描くことのあいだに差し挟まれた補助器具における像への彼の躊躇がここには見られる。

(8) 該当箇所を引用しておく。「私がふたたび試みようとした方法とは以上のようなものであり、以前と同様に、それは紙の上に描き出された光景の輪郭を鉛筆でなぞるということであった。そしてこのことから私は、「カメラ」

のガラス製レンズが焦点にある紙に投げかける自然の絵の美しさを気づかせてくれた——それは一瞬のうちに生まれ、たちまち消え去ることを運命付けられた妖精の絵であった。そんな思いにふけているあいだに次のような考えが浮かんだ——この自然の映像を永久に固定し、紙の上に定着することができたらなんと素晴らしいことであろう！」(Weaver, 1992, 77)

(9) ゲッティ・ミュージアムでの討論の際のバッチェンによる発言である。Neff, 2002, 106-108

(10) 該当箇所を引用しておく。「私がほぼ5年間こうした長く複雑で、しかし興味深い一連の実験を追求していた際に抱いていた希望、それ以後写真と呼ばれることになった「新たな芸術 [art]」の存在を世に告げる最初の人物となるという希望を挫くものであった」(Weaver, 1992, 82)

(11) その成熟は、例えば図 17 等に見て取られるという。

(12) 本論では通常タルボットという読みをトルボットと表記しなおしたゆえ、タルボタイプもトルボタイプとすべきところだが、ここでは写真史での語法に従いタルボタイプとしておく。

(13) 以下を参照のこと。Schaaf, 2001, 341

(14) 以下を参照のこと。クラウス、1994年

(15) 『自然の鉛筆』についての議論は『書斎の光景』第二章で展開されている (Armstrong, 1998, 107-178)。

(16) アメルンクセンは、6巻各々の販売数を一覧表にしている (Amelunxen, 1988, s. 40-41)。

(17) もちろん『自然の鉛筆』はある一定の階層に限定された閉じた出版物だった。しかし本論の強調点は、そうして閉じた書物がそれ故に密度の濃い凝縮した写真とテキストとの反省的關係を実現しているという点である。

(18) すべての図版を議論する障壁は別にもある。例えば、出版後にネガの紛失ゆえの撮りなおしにより配本が不定期化したり、19世紀イギリス都市部の大気汚染がプリントへ悪影響を及ぼしたりしたという事情から、本写真集が十分な枚数での構成をとっていないという推測も成り立つからである (港、1996)。比較的まとまった第一巻と第二巻を対象にしたのはこうした理由からである。

(19) 実際には戸外で撮影されたステージド・フォトグラフィである。Batchen, 2001, 7-8.

(20) 以下、『自然の鉛筆』の該当箇所を記しておくが、リプリント版にはページ数が表記されていないため、ウィヴァー編集によるトルボットの論集の頁数を挙げておくことにする。Weaver, 1992, 85-86

(21) この写真はダゲールによるバリの写真(図 18)と著しく似た構図である。図版1がオックスフォードであったのに対し、図版2がバリの大通りのこうした構図をわざわざ採っていることも——序文の末尾に語られていた——両者の対立関係を連想させるものにちがいない。

(22) Weaver, 1992, 91-92

(23) イェーガー論文を参照のこと。Jaeger, 1995, 317

(24) 図 19 を参照のこと。

(25) バッチェンの議論もそうした推測を裏付けている。Batchen, 2001, 7-8.

(26) クレーリーの議論については『観察者の系譜』(クレーリー、1997年)第二章を参照のこと。

(27) Schaaf, 2000, 148

(28) Schaaf, 2000, 190

(29) トルボットがしばしば手書き文字をコンタクト・イメージによって複写する試みを写真の実験開始以来何度も行っていることもこうした想定を裏付けてくれる。

(30) 《開いた戸》や《積み藁》など、『自然の鉛筆』のなかでも有名な事例をこの論文では扱う余地がなかった。この別の写真の系列については本論の続編(『美術フォーラム21』12号(2005年夏))で議論することにしたい。

## 【参考文献】

- Amelunxen, Hubertus, *Die Aufgehobene Zeit, Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Dirk Nishen Verlag, Berlin, 1988
- Armstrong, Carol, *Scenes in a Library, Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, MIT Press, 1998  
バジャック、クエンティン、『写真の歴史』遠藤ゆかり訳、創元社、2003年。
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire: the Conception of Photography*, Cambridge, The MIT Press, 1997
- Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, MIT Press, 2001
- ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳、十月社、1997年(Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1992)
- ゲルンシャイム、ヘルムート&アリソン、『世界の写真史』伊藤逸平訳、美術出版社、1967年
- Herzog, Peter, *Der Einzelne und die Masse, Erfinder und Nutzniesser der Photographie*, in Andreas Volk hrg., *Vom Bild zum Text*, Seismo Verlag, Zuerich, 1996
- 飯沢耕太郎『私写真論』、筑摩書房、2000年
- 飯沢耕太郎「写真集を読む」『写真集を読む ベスト338完全ガイド』所収、メタログ、1997年、8-22頁
- Jaeger, Jens, *Discourses on Photography in Mid-Victorian Britain, History of Photography*, Vol.19., No.4., Winter 1995, p.316-321
- クラウス、ロザリンド、『写真のディスカール空間』『反復とオリジナリティ』所収、1994年、107-120頁
- ジェフリー、イアン、『写真の歴史』、伊藤俊治・石井康史訳、岩波書店、1987年 (Jeffrey, Ian, *Photography, A Concise History*, London, 1981)
- 港千尋「ウィリアム・H・フォックス・タルボット『The Pencil of Nature』」、『リテラール 特集 写真集を読む』所収、1996年、10-19頁
- Neff, Weston ed., *In Focus :William Henry Fox Talbot*, J.Paul Getty Museum, Los Angeles, 2002
- Schaaf, Larry J., *Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992
- Schaaf, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton, Princeton University Press, 2000
- Schaaf, Larry J., *A Little Magic Realized*, in *Huellas de Luz, El Arte y los Experiment de William Henry Fox Talbot*, Madrid, 2001, p.340-342
- Schaaf, Larry J., *Science, Art and Talent: Henry Fox Talbot and Hill&Adamson*, *History of Photography*, Vol.27., No.1, Spring 2003, p.13-24
- Smith, Graham, *Talbot's Photographic Art*, in *History of Photography*, Vol.25., No.1., Spring 2001, p.107-109
- ソントグ、スーザン、『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年 (Sontag, Susan, *On Photography*, New York, 1973) .
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*; new introd. by Beaumont Newhall, New York, Da Capo Press, 1969
- Weaver, Mike, *The Photographic Art: Pictorial Traditions in Britain and America*, London : Herbert, 1986
- Weaver, Mike ed., *Henry Fox Talbot: Selected Texts and Bibliography*, Clio Press, Oxford, 1992

参考図版 ※ () 内は『自然の鉛筆』での図版番号である。

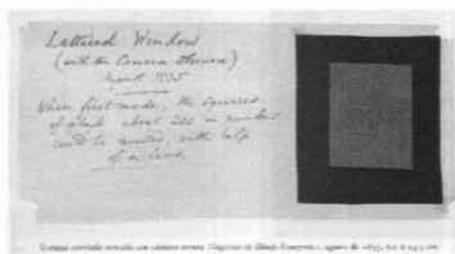


図1 トルボット、格子窓の写真、1835年



図2 図1窓写真ネガの拡大ポジ像

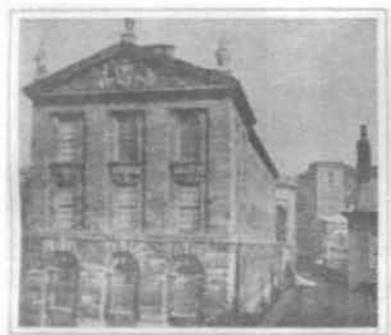


図3 《クィーンズ・カレッジの一部》(図版1)



図4 《パリ大通りの眺め》(図版2)



図5 《陶磁器》(図版3)



図6 《ガラス製品》(図版4)



図7 《パトロクロスの像》(図版5)

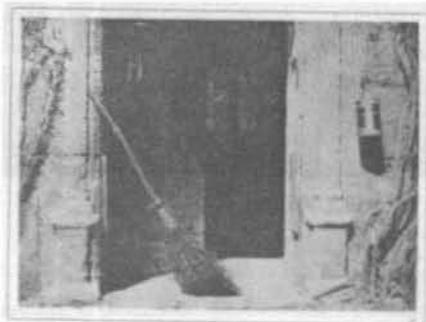


図8 《開いた戸》(図版6)



図9 《植物の葉》(図版7)



図10 《書斎の光景》(図版8)



図11 《古い印刷物の複写》(図版9)



図12 《積み藁》(図版10)



図13 《リトグラフのコピー》(図版11)



図14 《パトロクロスの像》(図版17)

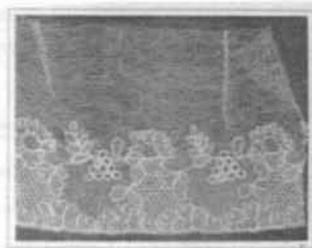


図15 《レース》(図版20)



図16 《荒野のハガル》(図版23)

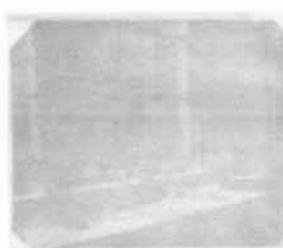


図17 《窓辺》18、1×22、7cm、1840年



図18 ダゲール 《タンブル大通り》1839年



図19 レイコック・アベイ、サウスギャラリーの内観

## 訂正

論集内に誤りがありました。下記のように訂正させていただきます。

**【誤】**

・16頁 25行目

進めていくことにする(29)。

**【正】**

→ 進めていくことにする(30)。