



カルト・ド・ヴィジット論 : ヴァナキュラー写真の可能性 1

前川, 修

(Citation)

美学芸術学論集, 9:4-21

(Issue Date)

2013-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81004878>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81004878>



1. CDV とは何か？

カルト・ド・ヴィジットについて論じてみたい。

カルト・ド・ヴィジットを知らないひとのために、1枚の例を挙げて、その大まかな特徴を示しておこう【図1】。無地の壁面を背にして濃い色のフロック・コートと淡い色合いのズボンをまとった男性が、こちらを向いている。右手はトップハットを持ち、左手はポケットに入れ、重心を左足に置き、斜め前方へと右足をわずかに踏み出している。男の視線や表情、そして身振りから、彼がリラックスしていることもうかがえる。男の左には柱の台座が据えられ、上方から垂れ下がったボリュームあるカーテンが台座を経由して男の足元に流れ落ちている。カーテンとその襲の曲線が描き出す流れは、男の左手、さらにはコートの裾のラインと呼応している。たしかに、構図の重心は左に偏っている。おそらく構図のバランスをとるべく被写体の右に置かれたであろう椅子も、少々中途半端にフレーミングされてしまっている。だが、この写真が、当時の市民を、威厳をもった姿で描きだす典型的肖像写真の例であることには変わりない。

19世紀半ばに欧米で発明されたカルト・ド・ヴィジットとは、主にこのような内容の写真が名刺サイズの厚紙に貼り付けられたものであり、名刺として交換されることもあったカードを指している（以下、カルト・ド・ヴィジットはCDVと略記する）。当時CDVという媒体は、自らが被写体になろうとするだけでなく、他者を被写体とした写真を収集しようともするカルトマニア（カードマニア）という熱狂的受容者たちを生みだし、その波が、欧米諸国の中心都市を覆いつくすことになった。だが、その結果現在に残されている膨大な数のCDVにもかかわらず、その意義が写真史のなかで十分に考察される機会は少ない。同時代のナダールなどの芸術的志向に裏付けられた写真に比して、CDVは商業的で、反復的なステレオタイプにすぎず、そこに美的価値を何ら見出すことができない、とされているからである。CDV軽視の傾向は当時のナダール以降、現在まで連綿と続いており¹、たとえ写真関連の書物のなかで言及されるにしても、それはコレクター向けの本でのただの技法紹介であることが多い。

この論文でCDVに取り組む理由はいくつかある。第一に、別の機会にすでに指摘したように、CDVも、写真史を構成する大部分の無数の非芸術的写真、つまり、ヴァナキュラー写真の典型例だからである²。もちろん、その機会に私は、主にダゲレオタイプに目を向け、いくつかの際立った写真例を挙げつつ、その受容の空間的、時間的在り方に照準化した。これに対して本論では、ダゲレオタイプとは対照的である写真フォーマット（CDV）に話を限定し、その——先の論文では十分に強調できなかった——複数性や複製性に照準化してみたい。CDVは、近代における複製技術のヴァナキュラーな様態の別の側面を顕著に示してくれる、これが第二の理由である。これと結びつく第三の理由は、CDVを議論することによって、昨今のヴァナキュラー写真ブーム³に欠落しがちな観点、つまり、間メディア性という観点を強調することができるのではない

かと思うからである。数多くのヴァナキュラー写真展は、結局のところ、一見すると平凡で何の変哲もない、瑣末に見える写真が、その実秘めていた受容経験の豊かさや多様性を言祝ぐことになる。一面ではそれは正しい解釈である。だが問題は、ヴァナキュラーという形容辞がもつもうひとつの意味——その流動性や反復性——が見逃されていることなのである。

CDVの発明者とその着想時期については、英米でもフランスでも諸説がある⁴。しかし、アドルフ・ウジェーヌ・ディスデリ（1819-89）をそうした起源のひとつとみなすことに問題はないであろう⁵。彼は同時代のCDV発明者候補たちと同様に、パリにおいてCDVを生業として活動しており、何よりも1850年代半ばに、この写真フォーマットで特許を取得しているからである（1854年11月27日）。ディスデリのCDVの成功は、1850年代のフランスにおける好況が要因であると言われる。ナポレオン3世は産業と通商を促進することでブルジョワジーたちの繁栄を促した。たとえば、鉄道への特権や助成金の付与、信用貸しの拡大などの政策は、都市空間のなかに目新しい商売を次々と生み出し、結果的にブルジョワジーたちの富を増大させることになる。豊かになり、消費を謳歌する、階級的帰属意識の強いブルジョワジー、彼らに支えられて、写真産業が急速な成長を遂げたのであった⁶。ディスデリもそうした恩恵を被ったひとりである。こうして彼は、CDVを通じて、写真のある可能性を全面的に展開させ、その結果、市場におけるその成果を存分に手中にした。さらに言えば、1860年代末にCDV衰退とともにディスデリも没落を迎えることになった。CDVと盛衰をともにしたディスデリは、ある意味でCDVを代理表象する人物なのである。

そもそもCDVはどのように製作されたのか。まずは、他の写真製法との違いを際立たせて説明しておこう。CDVは、すでに1839年に公表済みの写真製法であったダゲレオタイプとは、いくつかの点で大きな差異を帯びている。第一にそれは、アルビュメン・プリントという紙写真のプロセスに依拠していた。デジレ・ブランカール＝エヴラールによるこの手法⁷は、鮮鋭度ではダゲレオタイプに及ばないが、その像のスムーズな表面上に比較的精緻な細部を定着することのできる方法であった。また、写真が紙製であり、なおかつ折れ曲がりにくいカードに貼付けられている点も、売買や交換など、写真の流通の面で好都合であった。

第二に、CDVは、紙ネガから複数のプリントを生産することができた。一点ものであり、高価であるがゆえに受容者の限定されるダゲレオタイプに比して、この製法は写真史のなかでようやく写真の本来の可能性である複製性を体現した。ただし当初は、この製法も、依然として時間も費用もかかる媒体であった。そこでディスデリは、マルチレンズを備えたカメラを用いて1枚の感光板に8枚ないし10枚という数の写真を継起的に撮影し、そうすることで、写真1枚当たりの価格を下げることに成功する。この、1枚の感光板に撮影された複数枚を含むシートが後から切り分けられ、その1枚1枚が小さな厚紙に貼り付けられた——一般に写真史の記述では、この時代には肖像写真が安価になって民衆の手が届くようになったと言われる。だが、それでも当時の肖像写真は1枚100フランもしたのであり、この時代に20フランの安値で、しかも10枚ほどが購入可能であったというのは、それまでの写真産業史において前代未聞のことだったのだ⁸。ちなみに、冒頭でも述べたように、そのカード写真のサイズ（約6×9cm）が当時流通していた名刺のそれと一致していたゆえ、CDVとそれは呼ばれることになった。

安価な肖像メディアとして、CDVは19世紀後半に欧米諸国の一般大衆のあいだで先例のない

流行を見せた。一説では、ディスデリのスタジオは1日200名の顧客を撮影していたという。彼のスタジオの当時の繁栄については、60名を優に超えるスタッフを擁していたこと、スタジオ以外にプリントやそのほかの加工のための4つのアトリエを構えていたこと、スタジオの入口や待合室などが豪華絢爛にしつらえられていたことなど、詳細が記録されている。上昇した市民たちがこうしたいかにも贅沢な空間を訪れるだけで自尊心をくすぐられたことは間違いない。とはいえ、こうしたスタジオは、ある意味で巨大な肖像「工場」であった。少数の熟練工以外、多くのスタッフは素人同然であり、彼らはただ分業化された担当をこなすのみで、あくまでもマニュアルに基づいた写真生産が行われていたのである。

第三に強調しておきたいのは、CDVが他の写真メディアをコピーする媒体となったことである。たとえば当時のティンタイプは、CDVサイズに縮小され、CDVと同様に紙製のフレームに収められて販売されたし、同様に、ダゲレオタイプやアンプロタイプなど既存の写真がCDVにコピーされて販売されることも頻繁にあった⁹。既存のイメージ・ストック——他の写真フォーマットばかりでなく、そこには絵画（肖像画）や版画も含まれる——を流用するメディア＝媒体としてCDVは従来の写真メディアとは異なっていたのである。

以上、CDVの手軽さと耐久性、複数性、それに基づく安さと入手の容易さ、他の写真メディアのメディアとなった点を確認した。だが、こうした複数性＝複製性は、画像の内容に関しても当てはまることなのである。次節では、CDVの内容、その撮影の特色を検討してみたい。

2. CDVの逆説——市民という主体／被写体——

CDVはどのようにして撮影され、どのような像をもたらしたのか、その基本的要素を簡潔に説明しておこう【図2, 図3】¹⁰。ディスデリのCDVでは、被写体は全身像でフレームに収められることが多かった。被写体は椅子に腰かけるか立ったままでポーズをとり、最終的には、画面中央やや下に配され、周囲にかなりの空間的余裕をもったままで撮影されている。被写体の周囲にはさまざまな事物が配され、手前から奥に至るまで空間が比較的明瞭に描出されている。

全身像であるということが、CDVの目立った特徴であった。このショット・サイズが選ばれた第一の要因に、当時の技術的事情を挙げることができる。自然光という条件下で、当時のレンズを用いて奥行ある比較的鮮明な像を得るには、被写体とカメラとの十分な焦点距離が必要だったからである¹¹。技術的要因はもうひとつある。CDVのサイズは小さく、そのために画像内の被写体の頭部も小さくなる。したがって、大きなサイズの肖像写真であれば必ず顧客に検証されたであろう顔の細部を見分けることはしばしば難しく、それゆえにかえって、細かな修整の必要性が生じなかった。肖像写真スタジオにはつきものである、入念な手作業によるプロセスが不要となり、より多くのイメージを一定期間内に迅速に生み出すことができたのである¹²。

しかし、技術的事情だけが全身像の要因なのではない。CDVが従来の絵画的コードを流用していたこと、さらにその受容者たちの多くが新興ブルジョワ層であったことも考慮に入れておかねばならない。もちろん、それ以前にもこうした階層の市民たちが絵画イメージの中に収められることはあった。だが、その場合は、個人としてではなく、むしろその階層全般を表しているに

すぎず、彼ら個々人を表象するものではなかった。順を追って説明しよう。

従来の肖像画の注文主は、限定された特権階層であった。しかもその大部分は、半身像であった。全身像は、さらに限定された人々にしか注文することはできなかったのである。また、半身像で、しかも手の仕草までフレームに収められたイメージすら、貴族や政治家にとっては高価すぎるイメージだった。こうしたコードを具えたセルフ・イメージ、しかも全身像が、市民でも手に入るものとなったこと、このことも CDV の流行に寄与していたのである。

また、全身像が提起する問題として付け加えておきたいのは、全身像をフレームに入れると、結果的に、第一に撮影の際に統御される身体部位が多くなり、第二に大きく空いた周囲の空間を埋めるための工夫が必要になるということである。まずは後者の点から詳しく述べていく。

当時の写真スタジオでは、数秒に及ぶ露光時間が必要であり、被写体の身体を固定する支えが数々あった。そのひとつがヘッドレストであり、よく見れば、数々の写真には、台の一部が足元に見えたものが多くある。これを隠すためにカーテンが導入された。画面の上方から垂直あるいは対角線状に画面を横切り、被写体の足元にたつぷりと流れ落ちる布地は CDV の典型的レパトリーであった。しかもそれは、隠蔽という機能ばかりでなく、画面の構図に変化をつけ、それと同時に、従来の絵画モチーフを反復する働きもしている。

また被写体の周囲には、古代風の柱や手の込んだ装飾入りの椅子、机や手すりが設置されることも多かった。机の上には本や鉢植えなどが置かれることもあった。これらのアイテムはポーズの固定という役割を果たす以上に、象徴的な意味も帯びていたが、必要以上に、過剰なまでに空間を埋め尽くしていた。こうした事物は、時に本物も含まれてはいるが、ほとんどが厚紙などの素材でできた偽物であり、その多くは、写真材料の販売会社が製造して提供していたそれ自身が複製品であった。

明らかに作り物とわかる人工物が置かれた後方には、風景や庭を窓ごしに見た絵のスクリーンが掛けられることもある【図4】¹³。これも、自らの地所や邸宅の庭園を背景にしたかつての肖像画の伝統的コードの流用であり、先のカーテンと同じく、写真材料店が得意としたレパトリーでもあった。こうした撮影用スクリーンはロール状で販売されており、例えばそのイメージは先に述べたような自然の光景から始まり、豪華な邸宅のファサード、その室内を経て書斎にまで至る、いくつかの人工空間が描かれていたという。先の例のように、スクリーンのなかには、スタジオ内の現実の床面とスクリーン上の床面とが齟齬をきたしているものもある。いや、齟齬をきたしているのはそれだけではない。そもそも CDV においては、人物以外、ほとんどがフェイクである。だがこのことが、当時の被写体たちにそれほど大きな違和感を引き起こしていなかったという。それがなぜかという問題は、ポーズについて議論した後に立ち戻ることにした。

撮影の際に被写体はどのような身振りをしたのか、そのヴァリエーションについて検討しておこう。CDV の被写体たちは、一面では現在の肖像写真と同じように、四分の三正面に体を向け、顔と視線はこちらに向けてたたずんでいるものが多い。一方の手は体を固定すべく机や柱や椅子の背もたれにしばしば置かれている。もちろん男性の身振りとは女性とは差異もある。たとえば、男性が威厳や尊厳を誇示すべく足を組んでいたりと、腰に手をやっていたりしたとすれば、女性は当時の道徳観に合うように自然さや上品さを暗に示すべく、体の側面にそって緩やかな曲線を描くように両手をおろしているし、その顔も、カメラを凝視するというよりは、体と同じ方

向に向けられたり、膝の上に置いた本に向けられたりと、こちらを見てないものが多い。

ポーズに関して、とくにディスデリのスタジオに典型的なのは、しばしば指摘されるように、被写体がとる何か日常的行為がごく「自然」な面持ちで「演出」されている点である。本を読む、縫物をする、語らいあう、煙草に火をつける、頬杖をつくなどの日常的動作がそれとなく定着されている。アン・マコーリは、こうしたディスデリにおける被写体の「演出」について次のように主張する。従来のディスデリ批判（たとえばジゼル・フロイントによる、彼は被写体をひとつのポーズに制限したという批判）は、誤解に基づくものである、彼の演出したポーズは必ずしもステレオタイプではなく、多様であり自然である。そうした批判はむしろ同時代の別の写真家、たとえばエティエンヌ・カルジャら、被写体に繰り返し同じポーズを使用したひとつとに向けられるべきものだ、と。

ディスデリの演出のさまは、数々の風刺画や雑誌記事でも皮肉的にもなっている。ボヘミアンでありダンディでもあり、いかにも才気あふれるショーマンで、気取り屋でエゴイストであり、これ見よがしの奇抜な衣装をまとったディスデリが、時に被写体を声高にけなしつつ自らも演劇的身振りをとりながら被写体を演出して撮影したことはよく知られている——自らもそうした姿で写真に収まっている【図5】。しかし、果たしてCDVがもつ演出性をディスデリという主体の演劇性や芸術性に引きつけて説明してもよいのか。実は、19世紀のCDV、とくにディスデリに顕著だと言われるポーズを概観していると、ポーズの数が限られていたことが分かる。さらに、それらのポーズは、同時代の他の写真家たちの写真のポーズと比較してみると、彼ら写真家たちがある程度ポーズのレパートリーを共有していたのではないかと推測することもできる。

CDVのポーズにおいて重要なのは、マコーリの言うような自然さや多様性ではない。むしろそれは、画一的な記号の際限なき反復である。そうした反復は、写真家－カメラ－被写体からなる写真のシステムがもたらした、ある種匿名的な記号の流動性に起因している。しかも、CDVに撮影された市民たちは、逆説的なことに、よりもよってこの匿名の記号システムの中かで、「自らの外観をいかに見せるかを学びはじめる途上に」¹⁴ あったのである。彼らは自身の個人性を残すべく、反復的記号のなかからいくつかのポーズを選びとっていた¹⁵。

この逆説に関係して、マルチレンズという機器による撮影方法にも再度注意を向けてみよう。こうしたカメラによって、1回の撮影で被写体が複数のポーズを次々に切り替えることが可能になった。たとえば、冒頭に挙げたオーギュスタン・カバネ博士の写真のコンタクト・シートを見よう【図6】。全部で6種類のイメージから成る連続したイメージを見れば、周囲の人工物の組み合わせの変化とともに、被写体がある時は無頓着さ、また或る時には倦怠、また別の時には勤勉さというように、刻一刻とその外見を変化させていることが分かる。もちろん、被写体と写真家のあいだで繰り返し広げられたセッションが、どのような間合いやリズムで行われたかの詳細は分かっていない。ただし、そもそもこうした肖像写真が目指していたはずの統一的個人性や同一性の像が、身体の諸記号からなるそのつど微分化された断片の集積によって可能になっていることは確かである。つねにすでに更新される断片としてのみひとは自身の同一性を表象することができたのである¹⁶。

彼ら市民たちは、自らすすんでこのような自己演出を受け入れていたようである。たとえばマコーリの挙げる1枚の写真には、馬車の玩具に乗って颯爽と構える紳士が捉えられている【図7】。

ここには演出が顕著である。彼女は、こうした、時にユーモラスな様子を演じてみせる被写体の背景に、アマチュア演劇があるのではないかと言う¹⁷。ただし、そこまで厳密な文脈を想定する必要はないのかもしれない。被写体たちがある種の私的空想をセッションごとに、セッション内での個々の撮影ごとに演じていたということ、このことのほうが、CDV とその主体＝被写体の入り込んだ関係を考えるうえで、広い射程をもつであろう。先に触れた撮影用スクリーンとスタジオとの齟齬、作り物にすぎない事物の違和感も含めて、被写体たちは、現実とも空想ともつかぬ、断片的記号の集積のなかで常に更新される断片的な自己像を、自ら演じて同一性を主張していたのである。

3. セレブリティという主体、写真家という主体

CDV 流行のもうひとつの要因も挙げておこう。一方で、上昇する市民階級が自らの肖像へ向けた欲求があったとすれば、他方では、彼らが、自分の像ではなくむしろ他者の像であるセレブリティのカードへ向けた熱烈な欲望があった。いわゆるセレブ・カードの爆発的流行も、CDV 浸透の原因となっている。ふたたびディスデリを軸に順を追って説明しておく。

当時のフランスの雑誌には、セレブの CDV を宣伝する広告が掲載されており、CDV の流行の規模を物語ってくれる。たとえば、1861 年の『ジュルナル・アミュザン』誌には、メール・オーダー可能な CDV 販売リストが挙げられている。全 800 種類のうち、ディスデリの提供したセレブものは 300 種類以上に及ぶ(後で紹介する『同時代人ギャラリー』からは 127 種類が再掲されている)。ナダールら他の写真家に比べてディスデリは、政治家や貴族、軍事指導者、俳優やエンタテイナーが多く、なかでも王室のひとびとの写真を市民たちに届けた点が際立っていた。

当時のブルジョワジーたちがこぞって欲求したのは、王室を含む国内外の著名人など、上流階級のひとびとのゴシップであった。彼らの、なかば嫉妬の入り混じった好奇心は、この時期の定期刊行物に大量に掲載された名士たちの記事からも明らかである。こうした状況下で、ディスデリによる『同時代人ギャラリー』(1860-62 年)とタイトルをつけられた、簡潔な伝記と肖像写真から構成されるシリーズ物の小冊子が分冊形式で毎週発売される。購読者は 25 冊でひとまとまりとなった 1 巻を購入することもできれば、自身の好みに従い、好きな分冊を集めてまとめることもできた。こうした著名人のイメージ入りの伝記ブームがすでにフランスでは起きていた¹⁸。

しかし伝記とはいっても、ルネサンス以来の伝記とこの時期のフランスのそれとは大きな違いがあった。従来の伝記は英雄的人物の超人的行為や徳が称えられ、読者がその模範に従うべく読まれたとすれば、19 世紀半ばの伝記では、むしろそのつどの環境によって形成された人物の心理学的事実が主なものであり、時として弱さと強さの両方を兼ね備えた複雑な人間像、つまり、市民たちと同様の心性をもつ人物として、ひとびとはセレブたちを享受したのである。あるいは次のような説明をしてもよい。一般市民たちは、当時の情報網や交通網の拡大の結果、圧倒的情報の迅速な流れのなかで、そうした現在の時流に追いつこうとしており、その最も手近な手段が、自身の代表である上流階級のひとびとの日常を追いかけることであり、風刺画であれ写真であれ、名士たちの情報を入手することだったのである。さらに言えば、それまでは新聞や雑誌で報告さ

れるだけの著名人たちの外観、それが、風刺画やリトグラフによる誇張や美化なしに、そのままの外見で万人の居間にもちこまれるようになったのである¹⁹。

当時のセレブリティの様子を示すために、同時代のイギリスにも目を転じてみよう。ヴィクトリア女王の写真熱はすでによく知られているが、CDV に関しても例外ではない。彼女は 1860 年にロンドンの写真家ジョン・エドウィン・メイオールに王室の肖像写真を注文し、そのシリーズは 6 万セットの販売を記録したという。あるいはアルバート公の死後に制作された CDV について言及してもよい。1 週間で 7 万枚もの販売を記録しているのである²⁰。ヴィクトリア女王の写真好きについては次のような話も残されている。彼女に仕える侍女のひとりが女王の命を受けてロンドンのありとあらゆるセレブ達に自身とそのパートナーの写真を送るように手紙で依頼していた際（1860 年 11 月 24 日付け）、彼女は「私が思うに、女王は一枚の写真と引き換えに購入され販売されるのです」と嘆いているのである²¹。ヴィクトリア女王はこのようにして知己のひとびとの写真を集め、結果として 36 冊ものアルバムを作成したという。こうした女王を含む王室の成員の写真は、王室からの贈り物とされるばかりでなく、巷に販売されてもおり、この王室アルバムこそが、欧米での CDV 流行の火をつけたのである。

セレブ・カードへの批判にも目を向けておこう。セレブのあいだでこうした写真の流行に対して苦言を呈したのが、アレクサンドル・デュマである²²。従来の肖像は高価であり、そのため本当に自身の愛している者のみに自身の肖像は贈るはずのものであった、だが今では、写真を欲するものには皆、自分の肖像を与えることになっている。たしかに知り合いでもない者には自分の写真が直接手に渡ることはないが——通常ひとは自身の 1 枚の肖像の代わりに相手の 1 枚の肖像を受け取っていた——、こうした第三者には、写真の交換の交換というかたちで手渡されることになってしまう。その結果、あたかも採集された昆虫標本であるかのように、セレブリティたちの肖像はコレクションされてしまっている。

もちろん、こう不満を漏らすデュマも含め、セレブたちは同時に自身がセレブと認められることに誘惑や快樂も持ち合わせていたことは言うまでもない²³。セレブ達がなぜ自身の肖像をこれほどまでに多数流通させることになったのか、それは、自身のイメージを流通させる媒体への欲求、自らをある意味で大衆の代理表象にする記号への欲望に抗えなかった点にある。

ところで、こうした名士たちの写真について、次のような図式が前提にされることが多い。マコーリも述べるように²⁴、CDV 熱はセレブ・カードから始まり、それが上から下へと、つまり上流階級から下層階級へと浸透していった、当初は目新しい商品であった CDV はその浸透にともない新奇さを失い、陳腐で平板なイメージと化していった、衰退の要因はここにあるのだ、と。ここには芸術性、創造性に溢れた段階から、それが空疎なものとして形骸化していった最終段階に至るまでのヒエラルキーやサイクルが想定されている。しかし、はたしてそうであろうか。CDV は、たとえセレブのそれであれ、最初から陳腐で平板なもの、つまり反復的で空疎なものであったのではないか。そして、セレブの CDV は、その身振りを反復するブルジョワジーたちの模倣に最初から支えられていたのではないか。いやそれどころか、セレブたち自身が逆に市民の身振りを反復していたのではないか。従来の議論とは逆に、CDV の本質としてこうしたことを強調してみたい。

たとえばナポレオン 3 世の CDV とウージェニー妃の CDV を例に挙げてみよう【図 8、図 9】。

ナポレオン3世はその評伝でしばしば外見の悪さを喧伝されているが、それがここではある程度美化されていることは確かである。わずかに体を右にひねり、こちらに視線を向け、両足は直角をなすよう揃えられ、ウエストコートのポケットからは懐中時計の鎖が垂れ、そのポケットに左手の親指を入れた姿で、彼は写真におさまっている。その外見が威厳を損なわれていることはないように思える。

しかし、周囲の事物は他のデイスデリの写真でのセットと同一のものである。つまり、カーテンや背もたれの高い椅子、机の上の開いた本など、それらは他の写真のものと何ら変わるところはない。注目すべきことに、彼は王室での正装ではなく、同時代のビジネスマンと同様のフロック・コートをもとっている。身に着けた時計からもわかるように、彼はわざわざ、時間に追われる現代の市民と同様の出で立ちをしているのである。

一説では、ナポレオン3世はこうした平服での撮影を自ら希望していたという。ウージェニー妃に関して事情は同様である。数々の肖像画に描かれたような、大胆なデコルテのイヴニング・ドレスではなく、彼女は、身なりの良い上品な婦人のたたずまいをしている。その視線は机の上に控えめに落とされている——これはフランスに限った話ではない。ヴィクトリア女王を含めた王室のひとびとも同様に、市民と同じ出で立ちでCDVに取まっていたのである【図10】。

マコーリによれば、ナポレオン3世は、自身のメディア上のイメージを常に統御しており、ここでもナポレオンは、気取らない中流階級の市民として自身をイメージ化しているという²⁵。選挙民にとって、平服をまとった身近な市民としての表象、自らが代表する市民たちの記号を反復するという表象の戦略が、ナポレオンの意図にはあつたのである、と。しかし、このような例を考えれば、CDVは、たしかに貴族階級を最初の顧客として発展し、その流行は先に述べたように上から下へ、権力者や富裕層から中流階級へと迅速に浸透し、模倣を生みだした側面もあるかもしれないが、他方でそれ以前に、階級間のヒエラルキーを均質にし、画一化する作用も帯びていたのではないか。CDVにおける記号の反復の力学が、ある種の脱境界化を引き起こしていたのである。

さらに言えば、デイスデリが撮影した写真のうち現存するものには、一面では伯爵、侯爵、将軍、王女などのいくつかのカテゴリー分けの言葉が記されているが、その他の大部分の写真ネガは、そうした区分もなく、ましてや階級や年齢や人種によっても区別のできない、ある種ノン・カテゴリーの画一的写真が占めているという。それらの写真は、周囲の事物や衣服を含め、被写体の職業を示すような記号はほとんど用いられていない。たとえそうした差異があつたとしても、それは、作家ならば椅子に座った姿、政治家なら立ち姿というように、きわめて単純なものではないという。これらは必ずしも「社会的タイプ」でも「職業的タイプ」ですらもない²⁶。この、デイスデリに顕著な（同時代の写真家たち全体にもおそらく当てはまるであろう）傾向こそが、CDVにおいて強調されるべきなのである。

他方で、写真家というもう一方の「主体」も、CDVの生産及び流通の力学のなかで曖昧な存在になっていた。たしかにデイスデリやメイオール、あるいはマシュー・ブレイディの撮影したCDVの裏にはその写真家名やスタジオ名が記されてはいる。しかし、そのスタジオのありかたや、写真の流用という面において、彼ら自身すらも、写真というメディアムを通じて変容していたのである。以下にはこの二つの側面について検討しておこう。

ディスデリのスタジオの悪評のひとつに、彼自身が撮影していないという噂があった。実際、ごく一部のセレブリティが被写体となる場合を除き、彼自らが写真を撮影する必要はなかった。なぜなら、スタジオにおいて撮影工程はすべて規格化されており、彼以外のスタッフが彼の定めた原理にしたがって撮影することができたからである。これは、ディスデリに限ったことではない。彼への痛烈な批判者としてその対極に位置づけられるナダールも、CDVを含めた撮影について、自ら撮影していないことが評判になったために、わざわざ自身が撮影していると断りを入れざるを得なかった。だが、そもそも写真を生産する工程は分業化、基準化されたプロセスだったので、写真「の」主体は、写真家に帰属するというよりもむしろ、写真スタジオの名に帰属しており、だから写真家の名は、具体的な写真家の存在を表すというよりもむしろ、商標的記号として流通していたのである。

あるいは、バッチェンが指摘するように、メイエル&ピエルソンを例に挙げてもいいだろう。ディスデリと並んでCDVで繁栄をさわめた写真スタジオを運営していたメイエルとピエルソンは、「メイエル&ピエルソン」というスタジオ名を商標にしていた。だが、実際には彼らは、個々別々のスタジオで撮影を行っていた。さらにこの「スタジオ」は、海外支店の開設の時といい、メイエル引退後に別の写真家が加わった時といい、名前が変更されることはなかったという。そこには単純な意味での写真家という主体は存在しないのである。

またナダールに関しては、次のような事実もある。ナダールのスタジオは海外のいくつかのスタジオと提携関係があり、パルーのリマにもそうしたスタジオがあった。カードの裏にはこのパルーの写真家の名に並んで、フランスでのナダールのスタジオのカードと同じデザインの印が記載されていた。こうした提携関係にあるスタジオは、相互に写真を交換して自身のスタジオの商品とすることもあり、その際に相手の写真をこちらの名前がデザインされたカードに貼り付けることもあったという。こうしたスタジオの在り方は、写真家という「主体」の複数性や分裂性、複合性や置換可能性を如実に示している²⁷。

また、海賊版CDVの問題についても考えておくべきであろう。書籍においてと同様、CDVにおいても海賊版が横行していた。市場に出回った写真であれば、それをコピーしてCDVにすることは容易である。もちろん著作権を保護する制度は当時確立されつつあったが、それが実効性をもっていたわけではないようである。例えば、イギリス王室のCDVシリーズは、イギリスからアメリカへ広まるが、その多くは、メイオールの名が削除されて別の名前に置き換えられた海賊版だったのである。これはごく少数のスタジオや出版社の実践ではない。大手の出版社が提供する販売リストには、平然と海賊ものが挙げられていたし、著名な写真家（たとえばマシュー・ブレイディ）でさえも自身の以前の写真をCDV化するだけでなく、他の写真家によるCDVをコピーし、自身の名前を記載していたという²⁸。

CDVというフォーマットが前提としていた力学を二つの側面から明らかにした。一方ではセレブリティという被写体、他方では写真家という主体、この両者が写真に従属し、徹底して写真「の」主体＝被写体となってしまっている。ここには前節で議論した市民たちも加えることができるであろう。彼らは相互に、合わせ鏡のように際限なく自身の身体の物質的表層を記号化し、それを交換していたのである。次節では、さらにこうした記号の交換の場、とくにアルバムというCDVの流通の次元について考えてみたい。

4. アルバムというアーカイヴ

CDV は、その名の由来通りに、名刺としても使用され、ひとびとのあいだで直に交換されてもいた。とはいえ CDV の流布や拡大には、出版社を仲介項としたひとびとの写真収集によるところも大きかった。CDV の成功は、俄かに増大した写真収集家たちが支えていたのである。事実、CDV が巷に流布して間もない 1860 年代前半にはすでに、CDV 用のアルバムの多くの特許が申請され、欧米ではさまざまなタイプのアルバムが販売されていた²⁹。

初期のアルバムについては諸説がある。当時のアルバムの語義には、もともとは名士たちや珍しい訪問客たちのサインを集めるための冊子という意味合いがあり、しかもそこには記念品として個人を表す物（その人物の言葉の引用等）や個人の一部——たとえば髪の毛——、押し花などが、紙写真とともに貼られていたという³⁰。アルバムはある種のスクラップ・ブックとして登場し、その多くが所有者の手作りによるものであった。リチャード・ウィチャードの研究によれば、最初期のスクラップ・ブックの体裁をしたアルバムには、各ページに風景等を描いた自筆のイラストレーションや花、それとともに、インクやペンで粹取りされて写真が貼り付けられていたという。いずれにしても、アルバムは私的スクラップ・ブックから始まったのである。

しかし、CDV 用アルバムには、厚紙に貼られた CDV を装填可能な、十分な厚みのあるページ、そして全体で数十枚に及ぶ CDV の重さを支えることのできるアルバム自体の堅牢な構造が必要である——さもなければアルバムをめくる所作すらも困難になってしまう。こうした理由から、先のような手製ではなく、各会社による既製品の CDV 用アルバムが登場した。既製品アルバムは 1860 年から 61 年にかけて、フランスから始まり、イギリスを経てアメリカにも広がっていった³¹。CDV の浸透にはその初期段階から、アルバムが重要な担い手であったことがわかる。アルバムの空白のページこそが CDV の収集熱を煽ることになるからである。

アルバムにはさまざまな厚さや装丁のタイプがあったが、ここでは平均的なものを説明しておこう。通常アルバムには厚紙でできたページに窓のように口を開けた差込み口があり、ここに CDV 2 枚を背中合わせに挿入することになっていた（通常ページ当たり 2 枚が装填可能であった）。全体のページ数は 1 冊で 25-50 頁、つまり 50-100 枚の写真を収納可能である八つ折版が多かった³²。またアルバムの表面は、分厚い革で装丁され、留め金もつけられていた。

これが聖書に酷似したデザインであるということは、たんに偶然の一致ではない。写真アルバムには聖書と同様の敬意をもつべきだという考えもここにはあった。つまり、家庭にある聖書の冒頭ページにはしばしば家族の系譜の公的記録にあたるものが記載されていたらしく、これを、アルバムが機能として引き継ぐことが期待されていたのである。それゆえに、市民たちの邸宅の客間や居間や書斎などの家庭の中心には聖書とアルバムが並べて置かれた。聖書における聖家族についてと同様に、自身の家族について静かに想うこと、それが市民階級における余暇の重要な活動であり、それが客間や居間で会話の素材になっていたというわけである。

もちろん、当時のアルバムは、現在私たちが思い描くような家族アルバムだけではない。アメリカでの CDV 受容を論じたウィリアム・ダラーによれば、アルバムには次の種類があった——家族アルバム、セレブリティ・アルバム、旅行アルバム、主題別アルバムの四つである。ここでは、最初期の家族アルバム（とセレブリティ・アルバム）について、主に 19 世紀後半の合衆国やイ

ギリスでのその受容と展開に話を限定してみたい。

家族アルバムにおいて確認しておかねばならないのは、それが家族の成員の写真のみで構成されてはいなかったということである。アルバムは当初、現在のそれのように家族のそれぞれを通時的な軸において垂直方向に展開していくというよりは、同時代のさまざまな知己へと水平方向に広がっていくようなものであったという。また、そこでは当時のセレブリティが家族の成員と並んでいることも多かった。たとえば、アメリカの各家庭の中心にあったアルバムには、次のような写真の配列が推奨されていた。それは、大統領やその他の政治的指導者から始まり、その後には友人たちや同僚が続き、アルバムが末尾に近づくにつれて家族や親類縁者が載せられるという順序である。さらにそこには、家族が訪れたさまざまな場所やヨーロッパの著名人たち、優れた芸術作品も差し挟まれるべきだと主張されていた。

ある研究によれば³³、アメリカでは1872年にはすでに、さまざまな写真雑誌の記事に次のようなアドバイスが掲載されていたという。それは、家族の成員を次々と掲載した、訪問客にとっては退屈きまりなく、不快な経験をもたらすアルバムではなく、国家的に重要な人物や場所、同時代を代表する著名人などが、家族の成員のあいだに挿入されたアルバムこそが、家庭において見せられるべきアルバムであるという示唆である。収集され、整理され、客間において提示されるアルバムは、家族という私的圏域と公共圏というさらに広い領域をつなぐための紐帯であった。このように、家族の成員が同心円状に広がり、同じ共同体に属す代表者である政治家にまで拡張されるという、ある種、愛国主義的なイデオロギーにもアルバムは支えられていた。イギリスの例も同様である。そこには王室や政治家から芸術家や聖職者へと続き、最後に友人や家族の成員が配列されていた。各家庭を訪問する客は、客間においてこうしたアルバムの一連のイメージを眺めることで、その家族がもつ価値観や政治的信念などを前もって理解し、訪問先の家庭のメンバーとの会話を始めるという儀礼もあったようである。

これはイギリスの例であるが、一般的な家族アルバムには、その導入部にあたる冒頭ページに挿入される典型的CDVがあった。たとえば【図13】の例では王室のひとびとがモンタージュされ、その中央にアルバム導入のためのメッセージが書かれている。あるいは【図14】のように、二人の女の子が両側から支えたフレームのなかに導入のメッセージが印刷されている。そのメッセージは特段、愛国主義的な傾向のものではなく、むしろアルバムに写真を次々と追加するよう促すと同時に、喪失やノスタルジーを醸成させる傾向のものであった——アルバムの最後に装填されるCDVも存在した。そこにはさらなるアルバムの編纂を促すメッセージが載せられていた。

このように、一面では家族アルバムには、いささか厳格な印象を与える指示や示唆が記載され、家族の系譜を記録すべきであること、この数々の家族の系譜がやがて国家全体へと拡大されるという国家的企図につながるものであること、そうしたアルバムの編纂作業が国家的産業である写真産業を支えるものになることが説かれることも多い。しかし他方で、【図15】のように、こうした指示に従わないアルバムも多数あった。著名人と親類を別々のアルバムに編纂することもあれば、それほど整然としてはいない配列で写真を混ぜ合わせることもあったし、端的に手順で並べられていたことも多かった。必ずしもアルバムは、家族のヒエラルキーや同心円的な国家的アイコン中心の階層に従うわけではないのである。

もちろん、アルバムを十全に論じるには依然として資料は不足している。CDV用のアルバム

は数としてそれほど残されてはいないし、その多くはアルバム自体がばらされて CDV は散逸してしまっているからである。しかし、数少ない事例を見れば、CDV が写真フォーマットとして衰退する以前に、それがいかに写真がひとびとの身体を貫き彼らの主体性を再編成するアーカイヴとなっていたかは分かる。もちろん、アラン・セクーラやジョン・タッグの言うように³⁴、写真はこうした市民たちの自負に満ちた肖像を肯定する道具となったが、その反面で社会の外部や他者にたいして抑圧的作用を及ぼす枷になっていたと主張することもできる。司法写真や医学写真、あるいは人類学写真などを挙げて、両者は相補的な問題圏を成しているのであり、徒らに CDV の動的次元を取り出すだけでは、写真の作用の半分しか切り出したことにならない、こう批判することもできる。たしかにそうである。しかし、とりたてて特別でもない被写体の、何でもない単調で退屈な写真の凝集と拡散こそが、ひとびとの身体の表層に場合によっては壊乱的な記号の力学を起こしていたことは、もう少し焦点化されてもよい。

おわりに

CDV に関して、ここで触れられなかった問題は多い。たとえば、古典的芸術作品や建築物、歴史的事件の記録、葬礼用写真³⁵や没後写真、医学や人類学における資料写真、身体的に特異なひとびとを被写体にしたカードなど、その主題圏は広範であるし、その用法もたしかに多様であろう。しかし、こうした写真群も、それが必然的にある種の「通貨」であるがゆえに³⁶、必ずしもこうしたジャンル区分に従わず、これを横断して交換されて流通し、しかもアルバムにおいて普通の肖像写真と並置されていたことであろう。

あるいは逆に、次のように主張することもできる。特に目立ったところがない、平均的で中間的な類の CDV の数々に注目することで、その作用力の核が呈示されるのではないか。「中流芸術」(ピエール・ブルデュエ)である写真の精髓、つまり社会の各階層のあいだばかりでなく、高級芸術と大衆的な芸術のあいだでつねに宙づりになり、それゆえに画像の越境的な力学を引き起こす平均性、中間性を、CDV は体現しているのである、と³⁷。

また、モンタージュという、CDV において頻繁に見られた実践についても、ここでは敢えて話を展開しなかった。それは、1枚の写真に既存の複数枚の写真を貼り付けて数十人から数千人の肖像を収めてしまう、デイスデリに特徴的なひとつの実践であった【図 16】。デイスデリは、集団肖像写真の CDV においても、モンタージュを実践し、明らかに合成とわかるほど視線や顔の向きがちぐはぐな写真も製作している【図 17】。おそらく、こうした写真に見られる合成性や虚構性も、同時代の集団肖像画とその社会的文脈に引きよせて論ずることもできるし、さらに、絵画との関係で言えば、デイスデルの全身像 CDV を当時のファッション・プレートと肖像画のあいだの媒介項として議論することもできるだろう。しかし、ここでは、CDV は、画像各々の内部においてと同様、画像相互の関係においても、その反復性と断片性の原理を徹底させていたのであり、その作用は CDV 以外のメディアにも浸透していた、とだけ言っておけばよいだろう。

もっと広い意味で、CDV はそれ自体、ある種のモンタージュの素材であり、CDV を扱うことがすでにモンタージュという実践であったとすることができる。CDV は、固い台紙に写真の貼

られた持ち運びの容易なカードであり、それゆえにこそ、あたかも名刺のように懐から、あるいは名刺ケースとしてのアルバムから抜き出され、あたかもトランプのように繰られて机上に並べられて一時的に順序や配列を再編集されることもある。複数の眼差しのもとで見比べられ、場合によっては交換されることもある。アーカイヴから容易に取り出されて一時的アーカイヴにおいてつねに再編集可能な要素の集積、CDV はそのようなものであった。写真アーカイヴの問題から見ても、CDV が議論される意味はある。

また、マコーリも時折口にするように、名士たちの CDV は、後の時代の映画スターのプロマイド、あるいは何かのおまけについてくるスターやキャラクターのカード（やシール）にも似ている。しかし、もっと現代的な例と突き合わせてみることもできる。CDV が、仮構の空間のなかで複数の画一的要素を組み合わせながらフレームに収まって撮影されること、複数の自己を瞬間ごとに表出すること、あくまでも一時的な知り合いとの親密さを外における内閉空間で演じること、出来上がった複数枚の写真をシールとして取り分け、紙製の冊子に貼付けたうえで収集すること、余分な写真は相互に交換し、そうして当座は知らない未来の知り合いに水平的につながっていくこと、何枚かの写真がすでにコラージュされて一枚の画面に合成されること、こうしたいくつかの点は、日本で 1990 年代に流行したプリント倶楽部にあまりにも似通っているのである。しかしそうした主題を議論するには、フォトブースという証明写真のための自動装置を経由したほうがより議論が広がるに違いない。これは、次のヴァナキュラー写真論の主題として取り組むことにしたい。

(まえかわ おさむ：神戸大学人文学研究科准教授)

1 たとえば、ニューホール、ゲルンシャイム、フロイントの名を挙げておく。以下を参照のこと。ニューホール、1956年、134-136頁、ゲルンシャイム、1955年、116-119頁、フロイント、1986年、69-88頁。

2 ヴァナキュラー写真については以下の拙論を参照のこと。前川修、2007年。本論はこの拙論の続編である。

3 ブームとまで言えるかは不明だが、例えば以下のものがある。Nickel, 1998, Heifermann, 2007.

4 たとえば『ラ・リュミエール』誌(1854年10月)には、CDVを意味した着想が明らかに述べられている。以下を参照。McCauley, 1985, p.28, Wichard, 2008, p.13.

5 発明候補者ではなく、CDVを用いて撮影した写真家もごく一部だけ挙げておく。フランスではルイ・フレデリック・メイエルとピエール・ルイ・ピエルソン、エティエンヌ・カルジャ、ナダール、イギリスではジョン・エドウィン・メイオール、アメリカではマシュー・ブレイディらが代表的な写真家として挙げられる。

6 第二帝政期の経済状況については、以下のものに詳しい。河野(編)、1977年。

7 以下を参照のこと。モラ、2001年、3頁。

8 フランスでのCDVの価格については以下を参照。Cardinal, 1997, p.21。アメリカでの価格については以下を参照。Wichard, 2008, p.14, Darrah, 1981, p.19.

9 以下を参照。Wichard, 2008, p.14, p.20.

10 もちろんCDVには肖像写真以外の主題もあった。しかし、CDVの最も魅力的な側面を見せているのは肖像である。

11 以下を参照。McCauley, 1985, p.34.

12 修整が行われ、それが機械によって行われていたという事実の指摘もある。Darrah, 1981, p.28.

13 アメリカでの写真スタジオ用スクリーンの販売会社については以下を参照。Darrah, 1981, p.31。また、ボルスによれば、無地のスクリーンではなく風景などの描かれた撮影用スクリーンの欧米での登場は1867年のバリ万博以後であるという。以下を参照。Pols, 1999, p.15.

14 Batchen, 2005, p.68.

15 もちろん、次のような反論もあるだろう。写真史のなかで語られるように、19世紀半ばの肖像写真をめぐる当時の議論は、被写体の真の性格や人格をいかに自然に表現するかが中心であり、それは——絵画教本を元にした——数々の写真教本に記述されているし、ディステリも生涯のうちになんともそうした内容の本を3冊ほど著している。彼は被写体の内面を表出させようとしていたのだ、と。たしかにディステリは被写体の内面を表現することを口にしてはいる（「写真家は写真を撮る以上のことをしなければならぬ、その生を描かねばならぬのだ (biographe)」(McCauley, 1985, p.41)）。しかし、彼が後の『写真芸術論』(1862年)でも述べている撮影手引きの一覧には、真の性格を捉えることへの言及はほとんどない(McCauley, 1985, p.42, フロイント、1986年、85-86頁)。別の解釈もある。ディステリの写真は標準化されたポーズの反復を通じて被写体を類型化し、個人よりもむしろ「社会的タイプ」や地位や職業のカテゴリーに従ったイメージを生産しただけなのだという説明である。以下を参照。Darrah, 1981, p.36。しかし、本論はこのいずれとも異なる立場を採る。どちらの説明も見落としているのは、ディステリが自身の主体性も含めて、主体をCDVの反復的記号の徹底した脱境界化的な力動のなかで生成させていることである。

16 以下にも同様の指摘がある。西村、1997年、96頁。

17 McCauley, 1985, p.62, p.97.

18 McCauley, 1985, p.56. 同時代のもものとして、1850年代のヴァブロー『同時代人事典』、ナダールの『パンテオン・ナダール』(1854/58)、カルジャの一連のカリカチュア(1856-57)がある。こうした当時のイメージ入り伝記シリーズは、風刺画と似て歪曲や誇張を被っているが、他方で写真を源泉ともしている。またカルジャやナダールの風刺画家としての経歴も重要である。以下を参照。McCauley, 1985, p.38.

19 McCauley, 1985, p.2.

20 ヴィクトリア女王の写真受容については以下を参照のこと。Darrah, 1981, p.6, Batchen, 2005, p.65.

21 Wichard, 2005, p.36.

22 McCauley, 1985, p.82.

23 以下を参照のこと。McCauley, 1985, p.82, 西村、1997年、107-108頁。

24 実際にはマコーリはここまで主張してはいない。だが彼女の議論は時としてこうした図式を思わせる記述を見せるのである。

25 McCauley, 1985, p.83.

26 ディステリが撮影した作曲家のCDV (McCauley, 1985, p.77)も挙げておく【図11】。逆に扮装した市民CDVも挙げておく【図12】。

27 こうした写真スタジオの在り方については、以下を参照のこと。Batchen, 2005, p.69.

28 Darrah, 1981, p.18, p.43, p.57.

29 合衆国の例を見れば、そこでは1861年から65年の間にアルバムに関する特許が15ほど申請されている。Wichard, 2008, p.76.

30 Vosmeier, 2006, p.208.

31 Wichard, 2008, p.76.

32 もっと多くの枚数(400枚程度)を収納可能な四つ折版(24×30cm)もあったが、その場合でも平均的な収納枚数は120-160枚程度だったという。なかには兵士たちが戦地に携帯することのできる6-12枚収納の十二折版もあった。しかし基準は八つ折り版か四つ折り版であつたらしい。以下を参照。Darrah, 1981, p.9.

33 Vosmeier, 2006.

34 以下を参照。Sekula, 1992, Tagg, 1993.

35 バッチェンによる展覧会で展示されたCDVを参照のこと。バッチェン、2010年、24-27頁。

36 オリヴァー・ウェンデル・ホームズによる喩えである。以下を参照。Holmes, 1859.

37 ブルデューについては以下の拙論を参照のこと。前川、2010年。

参考文献

- 河野憲二 (編)、『フランス・ブルジョア社会の成立』(三陽社、1977年)
- ゲルンシャイム、ヘルムート、『世界の写真史』伊藤逸平訳(美術出版社、1967年)(Gernsheim, Helmut, *The History of Photography, From the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, 1955.)
- 西村清和、『視線の物語・写真の哲学』(講談社、1997年)
- ニューホール、バーモント、『写真の歴史』佐倉潤吾・永田一脩訳(白揚社、1956年)(Newhall, Beaumont, *History of Photography from 1839 to the Present Day*, The Museum of Modern Art, 1949)
- バッチェン、ジェフリー『時の宙吊り——生、写真、死』(IZU PHOTO MUSEUM、2010年)
- フロイント、ジゼル『写真と社会 メディアのポリテイク』(御茶ノ水書房、1986年)
- 前川修、『ヴァナキュラー写真論の可能性』『美学芸術学論集』(神戸大芸術学研究室、2007年)、1-17頁
- 前川修、『ブルデュー『写真論』を読む』『photographer's gallery press』No.10. 2011年、114-123頁
- モラ、ジル、『写真のキーワード』前川修・小林美香・佐藤守弘・青山勝訳(昭和堂、2001年)
- Batchen, Geoffrey, *Dreams of Ordinary Life, Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination*, in: Langford, Martha (ed.), *Image and Imagination*, McGill-Queen's University Press, 2005.
- Cardinal, Roger, *Nadar and the Photographic Portrait*, in: Clarke, Graham(ed.), *The Portrait in Photography*, Reaktion Books, 1997.
- Darrah, William Culp, *Carte de Visite in Nineteenth Century Photography*, Darrah-Smith Books, 1981.
- Heifermann, Marvin, *Now is Then. Snapshots from the Maresca Collection*, Princeton Architectural Press, 2007.
- Holmes, Oliver Wendel, *The Stereoscope and the Stereograph*, in: *The Atlantic Monthly*, vol.3(20), 1859.
- McCauley, Elizabeth Ann, A.A.E. *Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, 1985.
- Nickel, Douglas R., *Snapshots: The Photograph of Everyday Life, From 1888 to the Present*, San Francisco Museum, 1998.
- Pols, Robert, *Looking at Old Photographs, Their Dating and Interpretation*, Countryside Books, 1999.
- Sekula, Alan, *The Body and the Archive*, in: Bolton, R. (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1992.
- Tagg, John, *Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minnesota Press, 1993.
- Vosmeier, Sarah Mvnaier, *Picturing Love and Friendship*, in: Tucker, Susan, Otto, Katherine, Buckler, Patricia P., *The Scrapbook in American Life*, Temple University Press, 2006.
- Wichard, Richard, *Victorian Carte de Viste*, Shire, 2008.

図版目録

- 図1 ティスデリ、カバネ博士、カルト・ド・ヴィジット、1859年
- 図2 ティスデリ、Ch. ダゼリオ、カルト・ド・ヴィジット、1860年
- 図3 ティスデリ、A.A.M. ビロー、カルト・ド・ヴィジット、1860年
- 図4 シャーカフスカ、女性の肖像、カルト・ド・ヴィジット、1860年代
- 図5 ティスデリ、セルフ・ポートレート、カルト・ド・ヴィジット、1858年頃
- 図6 ティスデリ、カバネ博士、カルト・ド・ヴィジットのコンタクトシート、1858年
- 図7 ティスデリ、玩具の馬車に乗る男、カルト・ド・ヴィジット、1860-61年
- 図8 ティスデリ、ナポレオン3世、カルト・ド・ヴィジット、1858年頃
- 図9 ティスデリ、ウージェニー妃、カルト・ド・ヴィジット、1858年頃
- 図10 メイオール、ヴィクトリア女王とアルバート公、カルト・ド・ヴィジット、1860年
- 図11 ティスデリ、フロマンタル・アレヴィ、カルト・ド・ヴィジット、1860年頃
- 図12 ティスデリ、扮装した男、カルト・ド・ヴィジット、1859年頃
- 図13 アルバム導入用カルト・ド・ヴィジット、1864年頃
- 図14 アルバム導入用カルト・ド・ヴィジット、年代不詳
- 図15 カルト・ド・ヴィジット・アルバム、1860年代初頭
- 図16 ティスデリ、名士たちのモンタージュ、カルト・ド・ヴィジット、年代不詳
- 図17 ティスデリ、オルレアンの家族、1865-68年頃



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5

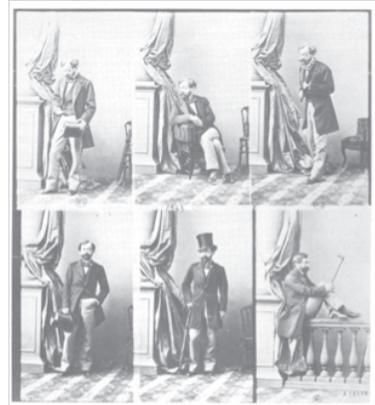


図 6



図 7



図 8



図 9



图 10



图 11



图 12

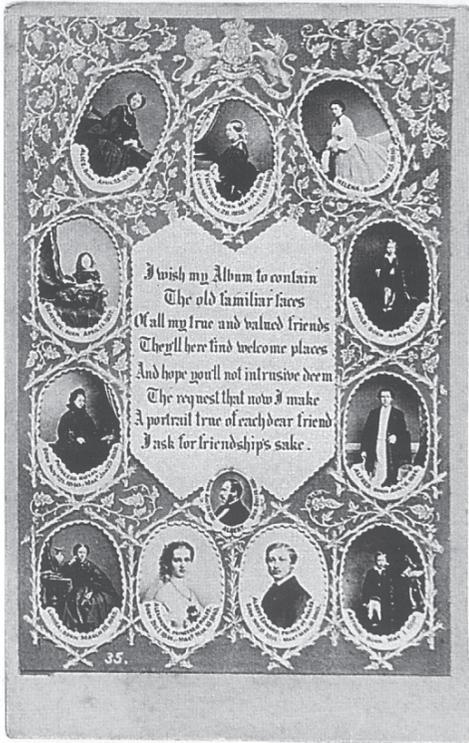


图 13



图 14



図 15



図 16



図 17