

カルト・ド・ヴィジットから ヴィンターhalterの肖像画へ ——ポーズの流行とその社会的背景をめぐって——

山口 詩織

写真：いずれ絵画に取って代わるだろう。

——フローベール『紋切型辞典』¹

はじめに

19世紀美術は、フランスにおける新古典主義とロマン主義の共時的対立、そして写実主義の運動が起こってきたという土台の上にマネを始めとした印象主義が台頭し、ポスト印象主義を経て、20世紀のキュビズム以降の芸術、抽象芸術に至る、という発展史観のなかで長く語られてきた。これを広義の近代美術史観として見た場合、実質、19世紀フランスの芸術の中心であったサロンや、そこでの中心人物は、エドゥアール・マネ（Édouard Manet, 1832-1883）、クロード・モネ（Claude Monet, 1840-1926）、ピエール＝オーギュスト・ルノワール（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919）など近代の芸術家たちの前衛性を際立たせるものにすぎなかった。

このように、19世紀美術の評価においては、一部の前衛的な芸術家に光が当たる一方で、サロンで活躍した画家たちが等閑視される傾向があった。こうした視点の偏りは絵画に限らず、写真史にも見受けられる。1839年8月19日、パリで行われたフランスの科学と美術の合同アカデミーにおける公式発表を経て、ルイ・ダゲール（Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851）による写真術は、全世界に驚異的な速度で広まって行った。肖像写真に限って言えば、ナダール（Nadar, 本名：Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910）やエティエンヌ・カルジャ（Étienne Carjat, 1828-1906）といった高名な写真家の陰に隠れるように、安価で手軽、大量に生産することのできたカルト・ド・ヴィジット（CDV）〔図1〕を撮影したウジェーヌ・ディスデリ（André Adolphe-Eugène Disdéri, 1819-1889）のような商業写真家達が埋もれている。

CDVは、フランス人写真家ディスデリが1854年に発明した写真の一形態である。彼は、一回の撮影で様々にポーズを変えながら、一枚のネガに4～8枚の名刺サイズ

1 ギュスターヴ・フローベール『紋切型辞典』小倉孝誠訳、岩波書店、2000年（仏文原著：1913年）、120頁。

(約 9×6cm) の写真を撮影することのできる新しい装置を発明して特許を取得した。この発明は、肖像写真の大量生産を可能にして大幅なコストダウンに成功²、市民の間にまで流布し、CDV が流行する要因となった。

CDV 研究は、著名人の CDV やメディア論的な側面——どのように利用されてきたか、どのように流通したか——、記号論的な問題が議論の中心に見出されてきた一方³、CDV に写し出されている無名のモデルに見られるポーズの類型や流行といった問題は等閑に付されてきた。

無名の人々が写し出された CDV は、当時の流行や社会規範が色濃く反映されており、彼らの生活や価値観を垣間見る貴重な資料である。また、彼らのポーズや視線、モデルや小道具の配置には、社会的・文化的規範が明確に表れている。これらは、当時の社会が人々に期待した身体的表現や理想像を如実に映し出しており、社会が個人の身体やアイデンティティをどのように規定し、表現していたのかを分析する上での重要な資料となる。

本論では、CDV に見られる一つの姿勢に着目して、その姿勢がどのような意味を持ち、展開していったのかを検討する。第 1 章では、CDV の概要を確認した上で、CDV に流行していた「ポーズ」の事例を示す。第 2 章では、ポーズの機能を紐解き、第 3 章では、19 世紀のドイツ人肖像画家フランツ・ヴィンターhalter (Franz Xaver Winterhalter, 1805-1873) の作品を介して、CDV に流行していたポーズが他の芸術に波及した可能性と背景を明らかにする。本論は、これらの手続きを通して、CDV において市井の人々の社会的価値観がどのように表象され、またその流行がどの程度の影響力を持っていたのかを、一事例を通じて示すことを試みるものである。

本論は、サロンで活躍した画家や商業写真家といった、これまで主として扱われてこなかった人物たちに焦点を当て、それぞれの歴史をより多面的に紐解くことで、既存の歴史的視点を補完し、19 世紀の視覚文化をより広範に捉えることを目指す。特に、CDV に表れた社会的価値観を分析することで、美術史・写真史における評価の偏りを見直し、より包括的で複層的な理解を促進することが期待されよう。

2 ダゲレオタイプの肖像写真 1 枚 = 100 フラン、CDV10 枚程度 = 20 フラン (前川修『イメージのヴァナキュラー：写真論講義 実践編』東京大学出版会、2020 年、184 頁)。

3 McCauley, Elizabeth Anne. *A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*. Connecticut: Yale University Press, 1985; Rudd, Annie. “Victorians Living in Public: Cartes de Visite as 19th-Century Social Media.” *Photography and Culture*, Volume 9, Issue 3, 2016, pp.195-217; Teukolsky, Rachel. “Cartomania: Sensation, celebrity, and the Democratized Portrait.” *Victorian Studies*, Volume 57, Issue 3, 2015, pp.462-475.

1 メディアとしてのカルト・ド・ヴィジット

1-1 カルト・ド・ヴィジットとは何か

19 世紀中葉の写真家を代表するナダールが、有名人の内面的な人格を捉える半身像を撮影したのに対し、CDV の被写体となったモデルは、4 分の 3 正面に体を向け、顔と視線をこちらに向けてたたずんでいる全身像が多い。一方の手はしばしば体を固定すべく机や柱や椅子の背もたれに置かれてもいる。もちろん、男性の身振りと女性の身振りには差異が見られ、男性は外見や尊厳を誇示すべく足を組んでいた（図 2）、腰に手をやっていたとすれば、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、体の側面に沿って緩やかな曲線を描くように両手を下ろし、その顔もカメラを凝視するというよりかは、体と同じ方向に向けられたり（図 3）、膝の上に置いた本に向けられたり（図 4）と、カメラを見ていないものが多い⁴。

これらの CDV の特徴は、「小道具による装飾によって肖像画の表現形式を模倣」、「芝居がかった大げさなポーズでの全身像」、「全体的に照明が当てられ、画面全体が非常に明るい」ことだと指摘されている⁵。小道具の使用と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り、全体的に明るい画面にすることは、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。

上記のように CDV のポーズを纏めた美学者の前川修は、CDV のポーズにおいて重要なのは、多様性ではなく、同じポーズの反復である、と言及している。近代都市におけるメディア文化研究を行っている菊池哲彦によって、「CDV に人々が見出したのは、モデルその人の性格ではなく、モデルの「外観」が示すモデルの属する社会階級であって、CDV は、モデル個人の実在から切り離された「表層」としての、モデルの社会的地位を表す「記号」である」⁶という指摘もなされている。

要するに、CDV は、ただひたすらモデルの「アイデンティティを示す」可視的な表層を正確にとらえ再現しようとしたものに過ぎない、と捉えられてきた。前川は、そうした反復によって CDV に撮影された市民たちは、逆説的なことに、CDV を撮影していく中で、「自らの外観をいかに見せるかを学び始める途上にあった」⁷と、写真撮影時に顧客の意思が反映されていることを指摘した。ブルジョワ階級は自身のアイデンティティを示すべく、反復的なポーズを自ら選び取っていたことは、CDV が商業的で

4 前川、2020 年、188-189 頁。

5 菊池哲彦「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」『国際交流研究：国際交流学部紀要』第 5 号、2003 年、83 頁。

6 菊池、2002 年、93 頁。

7 前川、2020 年、190 頁。

画一的と評価される一方、人々の社会的欲望を反映するメディア文化の一端でもあったことを示している。

CDVが「記号」たりえたのは、CDVが、人々の間で直に交換される名刺として使用されるだけでなく、出版を介した写真蒐集用の商品でもあったからだ。ダゲレオタイプの写真が高価な一点物であるがゆえに、受容者が限定された狭い交友関係の中でのみ流通するのに対し、CDVは紙ネガから複数のプリントを生産することが出来たため、——会ったことが無い人も含めて、どこにたどり着くかもわからないほど——広い範囲に流通するものであった。ポーズや小道具、服装からその人物のアイデンティティが読み取れるように撮影する必要があったのである。

CDVは19世紀に大量に出回ったにもかかわらず、「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」⁸、と前置かれているように、CDVの研究は、ナダールやカルジャに比して数多いとは言い難い。

ナダールについては、彼がすぐれて被写体の内的人格を洞察することに長けた肖像写真家であったと、一般に信じられている。〔中略〕この点でナダールは、同時代のディスデリと比較対照して論じられるのが、写真史の常識である。〔中略〕モデルのブルジョワたちの社会的人格の紋切型の表象に終始したディスデリと、ロマン主義者の晦渋な内面に浸透するかのようにカメラを接近させ、個性に応じて丹念な肖像写真を撮り続けたナダール、という対立のことだ⁹。

このように、比較文化学者の四方田犬彦は、両者の対立を「常識」とすら形容している。

ナダールが写真の芸術性を強調していたのは知られているが、実際にはディスデリも似通う意見を持っていた。ディスデリの撮影した写真たち——画一性ゆえに、芸術性の低い写真であるとみなされてきたCDV——に芸術性／モデルの内面が見られないとしても、ディスデリ自身、「写真は絵画ではない。絵画と同様に、写真は造形芸術の一領域である。さらに写真には、絵画と同様、写真独自の美学がある」¹⁰と記し

8 前川修「カルト・ド・ヴィジット論：ヴァナキュラー写真の可能性」『美学芸術学論集』第9号、2013年、4頁。

9 四方田犬彦『クリティック』冬樹社、1984年、137頁。

10 Disdéri, André-Adolphe-Eugène. *L'art de la photographie*. Paris : Chez l'auteur, 8, Boulevard des Italiens, et chez les principaux libraires de France et de l'étranger, 1862, p. 261.

ており、デイスデリが、ただ単に商業物としての「絵画を模倣した安価な写真」としてのみ見ているわけではないことが伺えよう。

1-2 カルト・ド・ヴィジットにおける流行と様式

初期肖像写真が「絵画を模倣して発達」したのであれば、「様々な構図の写真が大量生産される中で、写真はいつまでどの程度、絵画を模倣していたのであろうか」という疑問が自然と浮上するのではないか。

「写真が絵画を模倣した」のであるから、肖像画の代表格ともいえる君主の肖像画によく見られる構図を示しておこう〔図 5〕。絶対王政期の国王は、国民に敬意と畏怖をもって崇められる必要があった。そのために、豪華な衣装や儀式によって国王のイメージを国民に植え付けることは、絶対的な王としてのカリスマを維持するために不可欠だった。したがって君主・正妃の肖像画においては権威の誇示という社会的機能が強い。事実、フランスにおいては王族にしか許されない表現があり、それ故に、王権を持つ君主の似姿を写し出したというよりも、むしろ「華麗なる肖像」という表現自体が、君主の絶対的な権力を成り立たせる装置であったとさえ美術史家の高階秀爾はいう¹¹。

ここで、前節でみた CDV の構図と姿勢を振り返りたい。それらは、ルイ 14 世の肖像の仰々しさと比べるべくもないが、椅子や柱といった小道具等を用いて、肖像画の表現に似せようとしているところも見受けられる。

その小道具の一つ、CDV における「椅子」は、「モデルの身体を固定する支え」もしくは「絵画の構図を反復する」ために一小道具として使用されてきた。それらが用いられた CDV は今日、フランスのオルセー美術館、イギリスのナショナル・ポートレート・ギャラリー等のオンライン・アーカイブから見る事ができる。アーカイブを用いて CDV を総覧すると、典型的な CDV には当てはまらない——それどころか奇妙にも見えるような——椅子を用いた写真が散見された。本節では、椅子がどのように扱われているか、どのように配置されているかに着目し、以下にその大まかなパターンを 10 種並べる。

- [1]：椅子本来の使用用途通りに、モデルが椅子に腰かけているもの
- [2]：立っているモデルの後ろに豪華な椅子が配置されているもの〔図 6〕
- [3]：当時の男性の必需品であるシルクハット／ステッキの置き場であるもの
- [4]：椅子の上に愛犬／愛猫を配置しているもの〔図 7〕
- [5]：体の支えとして機能した椅子を、直立のモデルが触れているもの〔図 8〕

11 高階秀爾『肖像画論』青土社、2010 年、12 頁。

- [6]：椅子の後ろに立つモデルが椅子の笠木に体の重心を預け、体を前方に傾けているもの〔図 9〕
- [7]：モデルが床に座ってその上半身を椅子に預けているもの〔図 10〕
- [8]：モデルの前後に椅子が配置されているもの〔図 11〕
- [9]：椅子に座っているモデルの前にもう一脚空席の椅子が配置されているもの〔図 12〕
- [10]：モデルの前に実用的な役割を果たしていない椅子が置かれているもの〔図 13〕

[2] は、ナポレオン 3 世を撮影した図 6 を模倣したためか、伝統的な肖像画でよく見られるためか、男性の CDV には珍しくない。[4] は、動物がぼやけて写ることなく撮影できるようになったという露光時間の短縮の成果であり、多くの犬や猫といった動物が CDV には撮影されている。[5] [6] は、長い露光時間¹²を要した時期の名残か、椅子が体の支えとして機能しているものになる。[8] [9] [10] は、椅子が二脚使用されているが、そこに実用的な意図は見いだせない。

「椅子」が——CDV 以前の初期肖像写真とは異なり——実用性に基づいて配置されなくなっているのは、[8] [9] [10] の CDV から伺えよう。肖像画にはほとんど見られないこれらの構図は「絵画を模倣した」ものというよりも、——実用的な要請によって発生した——CDV 独自のものと言ってよい。換言すると、CDV 以前の露光時間を長く必要とする初期肖像写真においては、物理的に体を支えるという実用的な目的が「椅子」にあったが、CDV の時期には、写真技術の発展により当初の目的から離れ、定番・形骸化していった。要するに、肖像写真独自の典型例が出来上がりつつあったのである。このように、「椅子」が単なる物理的な支え以上の意味を持ち始めたのは、CDV が普及し、その写真の表現方法が定型化していく最中のことであった。

『椅子の文化図鑑』（2006）を著したフローレンス・ド・ダンピエールが「椅子（座具）は使う人の身分の象徴や快適さを追求したものであり、座位は、人間が様々な活動を行う中で獲得した贅沢品である」¹³、と述べたことに尽きるが、椅子／座位は贅沢品の一種である。CDV において登場した姿勢／構図には意図的に、さもわざとらしく椅子が配置されている。しかし、椅子の配置の仕方、使われ方がどうであれ、椅子

12 1843 年には、露光時間は 1 ～ 3 分にまで短くなっていたが、まだモデルの視線を固定することはできるものではなかった。徐々にダゲレオタイプの露光時間は 10 秒から 1 分間の範囲に縮まり、1851 年には「コロジオン湿板法」が完成し、露光時間も数十～数秒にまで短縮され、表現の幅が広がりを見せた。

13 フローレンス・ド・ダンピエール『椅子の文化図鑑』山田俊治訳、東洋書林、2009 年（英文原著：2006 年）、7-9 頁。

はその形状から、その人の社会的環境における位置づけ、その人の社会的地位を表現する¹⁴。クッションのついた肘掛け椅子、刺繍や柄が入っているもの、渦巻模様や彫刻が施されている極端に座り心地の悪い椅子、これらの椅子自体が、富の象徴であり、かつ余暇を謳歌できる身分であることを示すものとなる。だからこそ、モデルの前に椅子が置かれることも、椅子が2個も3個も配置されることも当時としては妥当性があつたのだろう。

CDVにおける椅子のパターンを10種挙げたが、[5]～[10]は、「よくありそうで、そうざらにはない」¹⁵ わざとらしいポーズである。ここで、[6]の図9の写真をよく見てみたい。

無地の壁面の前で、クリノリン・スタイルのイヴニングドレスを着た女性が、左下のスカートの裾／スタジオの床の方を眼差している。その両腕は交差するように椅子の笠木に置かれている。モデルを支えている椅子は装飾が施されているが、——ドレスの豪華さに比べて——地味な印象を受け、同色の背景に溶け込みつつある。彼女の背後には大きな台座が据えられており、その上方から掛けられたカーテンが台座の上で滞留している¹⁶。写真の左側ばかりに小道具が集中しており、右側の余剰空間が目にとまる一方、右側の空白を気に掛けるよりも鑑賞者の目を引くのは、女性の纏っている6段のフリルスカートのドレスであろう。クリノリンとフリルに加えて、体を斜めにしたことでその量感が増し、台座の下半分はほとんどスカートで隠されている。

図9において、女性の視線が外されていること、背景に小道具が多いこと、は——先述した図3・4と同じく——CDVによく見られる特徴である。モデルを支えている椅子を支柱としてモデルが体を前に傾けることで、当時のファッションの要であるドレスのスカートの膨らみを強調することにも繋がっている。このように図9は、CDVに共通する要素を踏まえたものと言えるだろう。

しかしながら、「よくありそうで、そうざらにはない」ように、これらのCDVが自然な様子で撮影されているとは言い難い。とはいえ、図9が取っている「モデルが椅

14 ダンピエール、2006年、314頁。

15 美術史家の中江彬は、「手の平を返して腰にあてる姿勢」を「よくありそうで、そうざらにはない」と形容した。[5]～[10]もこのように形容しうるポーズといえよう（中江彬「手のひらを腰に当てるポーズと美術：楽園思想の研究（一）」『人文学論集』第8集、1990年、27-45頁）。

16 CDVの撮影の際、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を数々必要とした。その一つがヘッドレストである。そしてそれを隠す為にカーテンが導入された。カーテンは、隠蔽という機能ばかりでなく、画面の構図に変化をつけ、同時に、従来の絵画のモチーフを反復する動きもしている。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、机や手すりも設置されることが多く、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（前川、2013年、7頁）。

子——を筆頭とする小道具——の後ろに配置され、椅子の笠木に肘を置き体重をかけた立脚前傾姿勢（以下、前傾姿勢と表記する）」ポーズは、特に数多く撮影されている。

もちろん、このポーズの原型は王侯貴族の肖像画に見られるものだが、そこに支えとして使用されたのは椅子や机であり、「前傾姿勢」程のわざとらしさは見られなかった。さらに、肖像画における「前傾姿勢」は、特定のポーズの一つに過ぎず、「流行」といえる程の市民権を得ているものではなかった。しかし、肖像画の一つの型を下敷きに誕生した「前傾姿勢」というポーズは、当初は露光時間の長さに対処するための手法の一つに過ぎなかったが、CDV といった安価で手軽なメディアの登場に伴い、このポーズは次第に一つの「姿勢」として定着し、広く市民権を得ることとなった。言い換えれば、「前傾姿勢」は写真技術の発展とともに、典型化された構図・姿勢として表面化したのである。

2 「前傾姿勢」の機能

2-1 完璧な淑女

「前傾姿勢」の構図が物理的に体を支えるものから始まったとしても、顧客の支持を得なければ、淘汰されていくのは疑う余地がない。しかし、この姿勢は CDV が凋落した 1870 年代以降も、写真や肖像画の中で生き残り続けた。ではなぜ、「前傾姿勢」の構図が支持を得たのか、その背景を本節では探求する。

「前傾姿勢」は露光時間が長かった頃、モデルの体を支えるために椅子や柱を利用してきたことに端を発する。それが定番・お決まりの姿勢と化すなかで、「姿勢」自体に新たな機能が付与されたと言えよう。ランプにもたれかかる「前傾姿勢」に似た CDV〔図 14〕は、「前傾姿勢」が単に物理的な支えとしてではなく、象徴的な意義をもつ姿勢として確立されたことを示唆している。

作家オノレ・ド・バルザック（Honoré de Balzac, 1799-1850）は歩行所作について論じた「歩きかたの理論」（1833）の中で、「身体の動きが性格や生活習慣をのぞかせ、ひそかな習性をも暴露するのなら、この手の女性の歩きかたなどいかなものだろう」と問うた上で、一例として女性の歩き方からその人物を判断した¹⁷。では、「前傾姿勢」というポーズからは、どのような「習性」が見て取れるのだろうか。

1-1 にて示したように、CDV は「女性は当時の道徳観に合うように」撮影されたものである。この道徳観こそが「習性」として結びつくだろう。本論が中心としている

17 バルザック「歩きかたの理論」『風俗のパトロジー〈新版〉』山田登世子訳、藤原書店、2024 年（仏文原著：1833 年）、127-128 頁。

19 世紀半ばの女性の「当時の道德観」について英文学者の吉田尚子は、

未婚の若い娘は、「完全な淑女」になるためには女性は独自の意見などは持たないように教育を受けたし、また女性が自尊心や野心を持つことはすべて良くないこととされた。また、女性の性的感情が発達するのは良くないとされ、これも周りが抑制するようにした。つまり、「完全な淑女」であるためにはまず、体力でも知性でも男性より弱くて、かなわないということを認識し、それに甘んじること、また身のこなしがしとやかで、やさしく、美しい心と精神を持たなければならないこと、自分の独自の意見や自立心は持つてはいけないなどの条件があった¹⁸。

と当時の女性が置かれていた抑圧の様子を纏めている。

このような価値観が支配的であった時代において、近代資本主義社会の担い手となった中産階級が信奉した価値観は、女性の家柄や身分より、貞節、モラル、適切な振る舞い方を評価したため、女性の行動は厳しく検閲され、わずかな逸脱も許されないようになった¹⁹。フランスの歴史家アラン・コルバンが著書『処女崇拜の系譜』（2014）の中で「夢の女」としたような、美しく、優しく、慎ましく、美德と純潔を具えた女が理想像だったのだ。要するに、19 世紀中葉当時の英仏の女性観／女らしさとは、慎ましくして従順、消極的で受動的、男性中心社会にとって都合の良い、逸脱しない「慎み」深い従順な淑女であることだった。「完全な淑女」を成立させるための重石となる「慎み」という規範は、家父長制にとって女性の自立を妨げると共に、ある一程度の教育を身に着けることで無防備さを軽減し純潔を守ることに役立っていたのである。

さすれば、「女性は当時の道德観に合うように」という一文の「当時の道德観」とは、淑女を作り出すための規範である「慎み」とも置き換えられる。「前傾姿勢」は、まさにその「慎みや従順さ」を表す記号として作用していたと言えるだろう。

「前傾姿勢」は、椅子にもたれかかるために、股関節から上半身を前に倒した、直立でもなく、横たわってもない、どちらとも取れない中間的な姿勢である。椅子の文化史を研究したジークフリード・ギーディオンによると、19 世紀のヨーロッパ人の姿勢は、「座っているとも横たわっているとも言えない自由で気取らない態度」のくつろぎ方に大きな特徴があると言う²⁰。CDV の「前傾姿勢」も、このような「打ち解け

18 吉田尚子「時代に反逆した女：Charlotte Bronte の Jane Eyre」『城西評論』第 1 号、城西大学女子短期大学部現代文化学科、2003 年、34 頁。

19 鈴木万里「女性はどうにイメージ化されてきたか（4）：19 世紀英国小説に描かれたジェンダー観」『飯山論叢』第 20 巻第 1 号、2003 年、135 頁。

20 ジークフリード・ギーディオン『機械化の文化史：もののいわぬものの歴史』榮久庵祥二訳、

た態度」を象徴するものと言えるだろう。

美術評論家の多木浩二は、椅子に深く腰掛けたディエゴ・ベラスケス（Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660）作《インノケンティウス 10 世》（c.1650）の肖像画の姿勢に関して、「十七世紀の椅子の「背」がほどよい傾きでとまり、その後の安楽椅子の原型になっていくのは、いわば上のふたつの相反するコードが遭遇し、その場にふさわしい折合いを付けた結果である。これ以上「背」が後退すると、座っている人間は威厳を失い、無力で無防御に見えてくるにちがいない。これ以上「背」が直立すると生理的な寛ぎが減少する」²¹と示した。「その場にふさわしい折合いを付けた結果」というのが教皇のくつろぎながらも、威厳を持った肖像画であるというならば、CDV の「前傾姿勢」も同様の折合いをつけたものなのではないか。

『群衆と権力』（1960）において、姿勢の意味するものに鋭い洞察を加えて、姿勢に固有の意味が付着していることを明らかにしたエリアス・カネッティは、「立つ」と「横たわる」を二項対立的に捉え、

一方の極には高さと独立性によって権力を表す立つという姿勢があり、重さと持続性によって権力を表す坐るという姿勢がある。他方の極には横たわるという姿勢があり、それは完全な無力を——それが眠りと結びつけられるときにはもちろんとくに——表す。〔中略〕立っている人間は自由であり、支えを全く必要としない。横になった人間には確かに自主独立の精神が欠けている。かれは自分を支えてくれるものなら何でも利用するからである²²。

と対比している。

多木がポーズに用いた「折合い」という指摘と、カネッティの立つ／横たわるという二項対立を重ね合わせると、「前傾姿勢」は「立つ＝自立」と「横たわる＝無力さ／無防備」との間に位置する、特異な姿勢として理解できる。この融合点が、「前傾姿勢」の機能を示すものにあたるだろう。さすれば、「前傾姿勢」は、家父長制における女性像——自立しない、男性に依存的で無力な女性像——をもたらした「慎み」を写し出したものと捉えられる。

「記号」である CDV に見られる「前傾姿勢」に、当時の女性観が反映されているのはごく自然なことである。ゆえに「前傾姿勢」は、——当時の理想の女性観に照

鹿島出版会、2008 年（英文原著：1948 年）、374 頁。

21 多木浩二『「もの」の詩学：ルイ十四世からヒトラーまで』岩波書店、1984 年、33-34 頁。

22 エリアス・カネッティ『群衆と権力：下』岩田行一訳、法政大学出版局、1971 年（英文原著：1960 年）、184 頁。

らし合わせ——「清らかで、慎み深く、優しく、美しく、か弱い」といった女性像の記号なのである。椅子に寄りかかっているというのも、女性が誰かによりかかって／頼らなければならない存在であることを指し示していよう。男性、老齡の貴婦人、子供の CDV において「前傾姿勢」のようなポーズはほとんど見られないことは、この姿勢が若い女性特有のポーズであることを物語っている。

「前傾姿勢」が市井で支持を得るに至った背景には、顧客である市井の人々が「自らの外観をいかに見せるかを学び始める途上」にあり、彼ら自身のアイデンティティを示すべく、反復的なポーズを自ら選び取っていたことが挙げられる。ブルジョワジーの女性たちは、規範に沿った「慎み」深い淑女、一人では生きていくことのできないか弱い女性、としての自己像を形成しようとしたのである。その結果、「前傾姿勢」は男性中心社会／家父長制を背景にして多くの淑女からの支持を得るに至ったのである。

その証に、ランプ〔図 14〕や柵、柱、小道具〔図 15〕も「前傾姿勢」をとるために使用されるようになり、前傾姿勢は「その姿勢自体を写し出したいもの」となり徐々に椅子が占有するものではなくなっていく。「前傾姿勢」そのものが、単なる身体的な姿勢に留まらず、19 世紀の社会的・文化的背景を反映した象徴的な意味を持つ姿勢として、多くの女性から支持を受けていたのである。

2-2 コケットな女

ここまで「前傾姿勢」に限って論じてきたが、もちろん「前傾姿勢」だけが CDV に流行したわけではない。大きな鏡の普及に伴い、「モデル本人はカメラに背を向けているが、モデルの体の前方が大きな鏡に写し出されている CDV（以下、「全身鏡」と表記する）」〔図 16〕も CDV 以降、構図として数多く用いられ始めた。

『鏡の歴史』（2003）を著したマーク・ペンダーグラストは、「鏡に関する絵画」に一章を割いているが、そこには「全身鏡」のような例は見られない。CDV には、ペンダーグラストが言及したヤン・ファン・エイク（Jan van Eyck, c.1395-1441）作《アルノルフィーニ夫妻像》（1434）、パルミジャーノ（Parmigianino. 1503-1540）作《凸面鏡の自画像》（c.1524）、といった鏡を用いた絵画ともまた異なる形で、「全身鏡」のような鏡の用いられ方がなされているのである²³。

23 鏡の用い方としては、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ（Tiziano Vecellio, c.1490-1576）作《鏡を見るヴィーナス》（c.1555）、ピーテル・パウル・ルーベンス（Peter Paul Rubens, 1577-1640）作《鏡を見るヴィーナス》（1613-1614）、ベラスケス作《鏡のヴィーナス》（1647-c.1651）などの作品に類似点が見られる。しかし、これらの作品では——描かれている鏡の大きさも相まって——鏡が全身を映し出すことはなく、写し出されているのはヴィーナスの頭部や上半身のみである。加えて、CDV ではモデルの背面が写し出される一方、絵画では人物の前方が描か

フランス文学者の小倉孝誠は、「みずからの美しさを愛で、女らしさを再確認し、ときには男のまなざしのもとで自分の身体をさらす瞬間」²⁴、と「全身鏡」のポーズの意味を示した。この言及は、女性たち自身が自らの身体をもって、男の視線を内在化し、男の視線で自らのアイデンティティを確認している、というエミール・ゾラ（Émile Zola, 1840-1902）の『獲物の分け前』（1871）に登場するルネが鏡で自らを見る行為に対する指摘と重なっている²⁵。また、フランス文学者の山田登世子は、鏡が女性の複数性を明示する装置、鏡を通して「女」が再構築されることを示唆している²⁶。つまり、「全身鏡」のポーズは「男の視線を介した女性自身によるアイデンティティの再確認」を意味するのである。

「前傾姿勢」が、当時の女性に求められた「慎み」を示す一方で、「全身鏡」が「アイデンティティの再確認」を意味するということは、それらのCDVが見据える視線の先に、男性を踏まえていることに他ならない。つまり、「前傾姿勢」や「全身鏡」を通して、19世紀の女性像がどのように構築され、表現されていたかを明らかにする際、男性の視線がどう絡むかが重要なのである。とすると、「前傾姿勢」のポーズは、単に体を前方に倒しているだけではなく、女性たちがその身体を前に乗り出すように屈めることによってその胸部が強調されていることで、「男の視線」を踏まえた「女の肉体」として自らを提示する姿勢でもあると言える。特に、モデルがデコルテの大きく開いたイヴニングドレスを纏っている場合、記号としての「前傾姿勢」は、その性的対象としての意味合いが高まるだろう。

2-1 で述べた「慎み」とは相反する性的対象としての「女の肉体」という側面は、どちらも「女」を型に当てはめるという意味では共通している。ゾラの『獲物の分け前』に、「腰をくねらせ乳房を前に突き出した、大きな裸の女たち」として男の欲求が具現化されている、とフランス文学者の村田京子が示したように²⁷、「前傾姿勢」の「乳房を前に突き出す」という行為は、上半身を椅子で支えた結果であると共に、男の欲求に応えることと表裏一体なのである。

要するに、「前傾姿勢」とは、露光時間の長さに対処するために誕生したポーズであり、数多く撮影され典型化していった中で、男性中心社会において女性が求めら

れるなど、異なる点が見受けられる。

24 小倉孝誠『逸脱の文化史:近代の〈女らしさ〉と〈男らしさ〉』慶應義塾大学出版会、2019年、111頁。

25 Harrow, Susan. "Myopia and the Model: The Making and Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*." *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*. Bern: Peter Lang, 2004, p.259.

26 山田登世子『女とフィクション』藤原書店、2019年、11-12頁。

27 村田京子『イメージで読み解くフランス文学:近代小説とジェンダー』水声社、2019年、173頁。

れた淑女としての規範を示したいという顧客の意志を孕むものでありつつ、そのポーズによって強調される胸によって男性の視線にさらされる性的対象となる、という一見矛盾しているようにも見える意味が両義的に成り立っているものといえよう。

「慎み深い淑女でありながら肉体を強調する」という点は、形式社会学を提唱したゲオルク・ジンメル（Georg Simmel, 1858-1918）が1909年に書いた「コケットリー」の内容に通ずる。ジンメルは、コケットリーを男性と女性とのあいだの関係を指す形式として、「コケットな女性の振舞いにおいて男性が感じるのは、獲得可能と獲得不可能との併存と混入」、「眼光にはそれゆえにイエスとノーが分かちがたく混合しあっている」²⁸、と記した。社会学者の池井望はこれらを、「事物の「魅力」は、できそうで、できないもの、手に入りそうで、手に入らぬもの、イエスカ、ノウカ、まだ決まっていないものの間に発生する」と解説している²⁹。

この視点と、多木の「折合い」という指摘を踏まえると、「女の肉体＝イエス」、「慎み＝ノー」という対立的な意味が融合する場が「前傾姿勢」に見られると言えよう。言うなれば、「挑発的なコケットリー」³⁰を示すコケットな女の一形態として解釈できるかもしれない。実際「前傾姿勢」は、ベル・エポック期の大女優、サラ・ベルナール（Sarah Bernhardt, 1844-1923）を始めとした女優のCDVにも多く撮影、販売されている〔図17〕。

「慎み／女の肉体」の意味を孕んだ挑発的なコケットリーの記号としての「前傾姿勢」は、CDVの流通という問題とも関連している。CDVが人物の性格や感情を定型化したポーズによって表現することを試みたのには、会ったことが無い人も含めてどこにたどり着くかもわからないほど広い範囲に流通し提示される中で、「良き」人として自身を表現しようという意図があったことが見え隠れしよう。「前傾姿勢」を用いて、「完全な淑女／コケットな女」としてCDVに写し出されることは、当時の女性たちの生存戦略の一つであり、自身を価値づけようとする試みであった、といえるだろう。

女性たちは「前傾姿勢」で撮影されたCDVを通じて、しばしばその肉体を強調し、

28 ゲオルク・ジンメル「コケットリー」『社会学の根本問題（個人と社会）』居安正訳、世界思想社、2004年（独語原著：1909年）、126-127頁。

29 池井望「付論：叶姉妹と肉体」『「からだ」の社会学：身体論から肉体論へ』世界思想社、2008年、258頁。

30 ジンメルはコケットリーを3種に分類した。「コケットリーの振幅極地を概念的に決定しようとすれば、三つの可能な綜合が示される。——媚びにあふれたコケットリー、すなわち貴方はたしかに女性を征服することができるでしょうか、しかし私は征服されません。軽蔑すべきコケットリー、すなわち私はなるほど征服されるかもしれないが、しかし貴方にはそれができません。挑発的なコケットリー、すなわち貴方はおそらくは私を征服することができるかもしれないし、できないかもしれない——ためしてみたら！」（ジンメル、1909年、128頁）

男性の視線にさらされる存在となる一方、同時に「慎み」や「淑女」としての規範を保持しようとした。これは、単に社会的規範に従うための型にはまった表現だけでなく、当時の女性たちが自らを価値づけ、他者に対してどのように自己を示すかという試みでもあった。当時のジェンダー規範や社会的期待を反映した複雑な表現であり、19世紀の女性像がいかに複雑に構築されていたか、女性たちがその中でどのように自己を再構築していたのかを示しているのである。

これらの背景には当時の女性運動や自立を目指す動きがあったことも見逃せない。要するに、「慎み」という規範で押さえつけていた女性たちの自我／意志が、メアリ・ウルストンクラフト以降の、女性の自由／自立といった当時の社会に対して反旗を翻してきた動きによって綻びを見せているのである。ただし、「前傾姿勢」に見られるのは、「新しい女」のような挑戦的な活動ではなく、「コケットリー」を介した「完全な淑女」として生きる中での「かすかな抵抗／自我の発露」、である。

とはいえども、「前傾姿勢」はコケットリーとしては完全な形態を具えているとはいえない点もある。ジンメルは

つまらない現象におけるコケットリーには、いくらか他へ傾いた頭とともに臍からの眼光が特徴的である。〔中略〕完全な直面的な眼光は、いかに親密に要望されようと、けっしてこの特殊なコケットなものをもたない。コケットな効果の同じ上層にあるのは、腰のゆり動かしと回転と、「しゃなりしゃなり」の歩みである³¹。

と、下位のコケットな女には、傾けた頭と反らした眼差しが、上位のコケットな女には、揺れた腰と独特の歩き方が欠かせないと言う。

とすると、図15のようにカメラをまっすぐ見つめ、「完全な直面的な眼光」で写っている女性は、「コケット」としての条件を十分には満たしていないことになる。つまり、「前傾姿勢」は、ジンメルの指摘する「コケットリー」の諸要素を必ずしもすべて備えているわけではない。

さすれば、「コケット」の条件、頭を傾け、眼差しをそらし、胸部を強調するように、腰を跳ね上げている／突き上げているもの——CDVが静止画のため、「歩み」については考慮に入れない——を満たしたCDV〔図18〕と、満たしていない「前傾姿勢」のCDV〔図19〕とが分けられよう。条件を満たしていない場合は「慎み／（下位の）コケットさ」を、条件を満たしていれば、「（上位の）コケットさ」を表現しているのではないか。バルザックが歩き方の少しの差異で異なる人格が見られる、としたように、「前傾姿勢」も少々の差異で意味合いが変わりうるのである。すなわち、「前傾姿勢」

31 ジンメル、1909年、127頁。

は、時に「慎み」と「コケット」の間で揺れ動く曖昧な表現となっているのである。

コケットさを表すというのは、性的な興味を持つことも許されていない「完全な淑女」に反する。その一方「コケット」の艶やかさは、「〔コルバンの夢の女には〕美しさ、慎ましさ、美德、貞節、そして未婚の場合は処女性が求められ、男の欲望をそそると同時に、欲望を撥ねつけるような高貴性が望まれる」³²と小倉が述べたように、「完璧な淑女」にほんの少しばかり求められた要素であったようだ。とすると、「上位コケットの条件を十分に満たしていない前傾姿勢＝慎み＋男の欲望をそそる要素を併せ持つもの」とも言い換えられる。特に CDV の撮影という場においては、単に女性が社会的規範に従うだけでなく、女性の自我が反映される余地が存在していた。それらを鑑みると、19 世紀の女性が忌避された側面を含め、自身を表象する試みが現れていたとしてもおかしくはないだろう。

要するに、「前傾姿勢」は、女性が社会的な規範に従いつつも、性的な魅力を示し、男性の視線を意識しながら自己表現を行う過程を写し出している。それは、単なる抑圧的な象徴ではなく、19 世紀の女性たちが直面していた社会的矛盾と自我の表現を反映した記号と捉えることができるのである。

3 カルト・ド・ヴィジットを取り入れる

3-1 「写真は絵画に追随すべき」の圧

CDV の流行によって、「前傾姿勢／全面鏡」が氾濫する中で、その姿勢は写真に留まることなく、「人物を後世に残す」という役割を奪われつつあった肖像画にも見受けられるようになる。19 世紀当時ヨーロッパ各地の宮廷において王侯貴族の姿を肖像画に煌びやかに描き出したドイツ人肖像画家フランツ・ヴァンターハルターが 1858 年に描いた《リムスキー・コルサコフ夫人》(1858)〔図 20〕と《ヘッセン王女アンナ》(1858)〔図 21〕は分かりやすい例だろう。

彼女たちの「前傾姿勢」は、椅子とモデルのみという、必要最低限の要素のみで描かれている。また、肖像画のどちらか一方を反転させるとその構図が重なり合う、両作品ともにカーテンや柱といった小道具が見られない、ほぼ同一の服飾で描かれている、といったように両肖像画は酷似した作品である。

《ヘッセン王女アンナ》は、プロイセンの王女として生まれ、ヘッセン＝カッセル方伯家家長に嫁いだ MARIA・アンナ・フォン・プロイセン (Maria Anna von Preußen, 1836-1918) を、《リムスキー・コルサコフ夫人》は、ロシア貴族のバルバラ・リムスキー・コルサコフ (Barbara Dmitrievna Rimsky-Korsakov, 1833-1878) を描いた作品である。

32 小倉、2019 年、23 頁。

良家に嫁いだプロイセンの王女とスキャンダルにまみれたロシア貴族³³という、身分や境遇の異なる二人を、同一の構図／服飾で描くことなど、通常見過ごされるものではない³⁴。

ではなぜ、「ブルジョワ芸術家」³⁵に含まれるヴィンターハルターは、両肖像画を「前傾姿勢」という同一の構図で描くに至ったのか。本節では、写真という複製メディアから絵画へ、「前傾姿勢」がどのように移り変わったのか、その背景を紐解いていく。

そのためにもまず、両肖像画が、写真を参考に描かれた可能性が非常に高いことを示しておきたい。写真誕生後も活躍していたヴィンターハルターの先行研究において、その作品と写真の関係について十分な検討を行っているものは見当たらない。彼の作品が、顧客との関係や社会学・政治的な観点から語られることが多く、他のメディアとの比較分析があまりなされなかったことがその要因の一つとして挙げられる。一方、ヴィンターハルターが絵画制作の際に写真を利用していたことは、『ウェールズ公妃アレクサンドラ』（1864）〔図 22〕において、参照した可能性の高い写真〔図 23〕が現存していることから指摘できるだろう。加えて、ナダールとも一定の付き合いがあ

33 その美貌と優れたファッションセンスでロシアの社交界の華となった後、第二帝政下のパリに渡った。渡ったと言っても、ロシア皇帝から離婚の許可が得られなかったため、恋人の将校とパリに駆け落ちする形だった。彼女は、パリ社交界でも注目を浴び、その美貌と優雅さで評判だったウジェニー皇后のライバルと言われる程だった。その美貌ゆえにゴージェエによって「タートル人のヴィーナス」とも称えられた。一時期、ナポレオン三世の愛人だったこともあるという。彼女は浪費家ぶりと突飛で大胆な行動によって注目を集めており、1863 年のウジェニー皇后主催の仮面舞踏会では、彼女は透けるショールを身に付け、ほとんど裸に近い姿で参加し、招待客達を仰天させたという。

34 美術史家のオーモンドはこの姿勢に関して、「王女は両腕を椅子の背もたれに預け、気軽にくつろいだ姿勢を取っている」、「リムスキー・コルサコフ夫人の肖像やブランツカ伯爵夫人の肖像（フィラデルフィア美術館）でも繰り返されている」、と述べているが「前傾姿勢」が繰り返された背景にまでは言及していない（Ormond, Richard. *Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe: 1830-70*. London: National Portrait Gallery, 1988, p.57.）。

35 巨匠の反対に位置する芸術家たちのこと。公衆と天才との間に介在する「アカデミー中心の中央集権的制度の中で大学人などと似たような競争を通じて公の栄達とブルジョワ的に安定した生活の獲得を目指し、それに成功した人物の典型」である「中道派の画家に限らず、サロン審査委員会を構成する建築家・彫刻家・音楽家までも含めた芸術家たち」を指す（阿部良雄『群衆の中の芸術家：ボードレーと十九世紀フランス絵画』中央公論社、1991 年、29, 33 頁）。

り、絵画複製写真制作に協力的であったことや³⁶、彼の制作方法³⁷を踏まえると、ヴァンターハルターが写真を利用して絵画制作を行っていることは明らかである。CDVを下絵として用いた／参考にしたため、「前傾姿勢」が両肖像画に見られる、と推測するのもごく自然であろう。

ただし、ここで一つの問題が浮上する。1858年というのは、写真が誕生して20年程度に過ぎず、写真を利用して絵画を制作することは秘匿しなければならない時期だったのである。肖像画にCDVで流行している「前傾姿勢」を援用するなど、当時の画壇の風潮に照らし合わせれば、「写真を利用していること」があからさますぎてあってはならないことだった。

図22の例からも分かるように、写真は19世紀中葉においてその機能の一つとして絵画制作の下絵として使われていた。芸術家の先頭に立ち、写真は芸術家の存在を脅かすものなので禁止せよと、フランス政府に対して抗議したドミニク・アングル（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867）も、写真の有用性を認識しており、自分のモデルをナダールのスタジオに送り撮影させていた。アングルやウジェーヌ・ドラクロワ（Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863）を始め、アカデミー系の多くの画家が、絵画制作にあたって写真を下絵代わりに使用していたことは同時代にも知られていた³⁸。しかし、画家が写真を下絵制作に用いていることをひた隠しにすることが当然のことであり³⁹、写真は「下絵以上のものではない」として、絵画に一步劣るものとしたまま、その芸術性を認めたくないというのが実情であった⁴⁰。写真史家の打林俊は、美術界全体の風潮として敵視している写真を利用して絵を描くなどということとは——模写のレベルであっても——まだ前向きには捉えられていなかった、と当時

36 Panter, Armin. *Studien zu Franz Xaver Winterhalter: (1805 - 1873)*. Karlsruhe: The University of Karlsruhe, 1988, p. 167; Bibliothèque nationale de France. «Letter No.10255.» *Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar. XXIX Waldeck-Rousseau-Zubovits*. p.180, (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53243668c/f2.item.r#>) (閲覧日: 2025年2月22日)。

37 Reisberg, Eugene Barilo von. *Franz Xaver Winterhalter (1805-1873): Portraiture in the Age of Social Change*. Melbourne: The University of Melbourne, 2016, p.31; Dumas, Alexandre. *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859, p.98.

38 打林俊『絵画に焦がれた写真:日本写真史におけるピクトリアリズムの成立』森話社、2015年、226頁。

39 ポール・ヴァレリー（Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry, 1871-1945）は1900年頃のドガとの出会いを思い返し以下のように述べている。「…芸術家たちが、写真を毛嫌いし、それを利用しているなどとは口が裂けても言えない時代にあつて、ドガはその価値を認め、愛好していた」（『ドガ展: Degas』(展覧会図録)、横浜美術館、2010年、170頁）。ここからは「絵画における写真利用を秘匿すること」の様子が伺えよう。

40 横江文憲『ヨーロッパの写真史』白水社、1997年、74頁。

の状況を纏めている⁴¹。

この「写真を絵画の下絵として利用する」という芸術の範囲に介入しない程度の実用性を踏まえて、批評家は、「諸科学、諸芸術の下婢／きわめて慎ましい下婢」⁴²、などと写真を蔑んでいた。つまり、「写真は絵画に追随すべき」と考えられていたのである。

写真家は写真に芸術性を主張し、画家や批評家は写真の芸術性を認めない、という二者の膠着状態があったが、両者の主張の如何に拘らず、研究者や批評家によって絵画と写真の関係についてはこれまで多くの議論がなされてきた。その中の一つとして、1980年代前後から「絵画はあらかじめ「写真的視覚」⁴³を有していたため、写真の影響をほとんど受けなかった」と論じられ始めるようになった⁴⁴。芸術社会学者のピエール・フランカステルも、「写真は絵画と競争することなく」⁴⁵と述べ、数の上でも絵画が写真の影響を受けていないことを示している。

「写真と絵画」について論じる場合、印象派やエドガー・ドガ（Edgar Degas, 1834-1917）、アングルらに対するものが主であるように、写真が絵画様式の上でどのような影響を及ぼしたのかの研究には偏りがある。アングル、ドラクロワ、アレクサンドル・カバネル（Alexandre Cabanel, 1823-1889）、ウィリアム・アドルフ・ブグロー（William Adolphe Bouguereau, 1825-1905）等の下には、——シャルル・ボードレー（Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867）言うところの「ブルジョワ芸術家」にあたるような——あまたの無名の画家が蔓延っていたことを十分には踏まえられていないのである。

さすれば、アカデミズムの芸術家たちが写真を「敵視」していた、と一概に断じるのは適切ではない。同じアカデミズムであっても「ポンピエ（大仰で荘厳・華麗なる公式絵画を描く画家を揶揄する蔑称）」⁴⁶と、「ブルジョワ芸術家」は、必ずしも同じ

41 打林俊『写真の物語：イメージ・メイキングの400年史』森話社、2019年、211頁。

42 シャルル・ボードレー「一八五九年のサロン」『ボードレー批評2』阿部良雄訳、筑摩書房、1999年（仏文原著：1859年）、30頁。

43 奇怪な遠近空間／アングル、豪胆なトリミングなどを指す。

44 Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981; Varnedoe, Kirk. "The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered." *Art in American*, Volume 68, no. 1, 1980, pp. 66-68.

45 ピエール・フランカステル『人物画論』天羽均訳、白水社、1987年（仏文原著：1969年）、214頁。

46 消防夫（ポンピエ）を動員せねば展示できぬほど巨大で——「機械」と呼ばれもした——、消防夫のヘルメットにも似たギリシア・ローマ神話の兜を被った英雄ばかりが登場する大仰で荘厳・華麗（ポンプー pompeux）なる絵画を揶揄して詠んだ蔑称ともされる（稲賀繁美『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会、1997年、216頁）。

立場にはなかったのである。

ヴィンターハルターが、CDV に流行している「前傾姿勢」を肖像画に取り入れたという先の指摘は、当時の写真への蔑視に照らし合わせれば、ヴィンターハルターが自身の特権的な地位を理解したうえで、絵画と写真の共存を図っていたとも言い換えられよう。そして、「写真的視覚」ではなく、「ポーズ」という具体的な要素を直接的に取り入れた点に、ポーズのメディア間の偏移という、絵画の領域にまで至る CDV の影響力が見受けられる。

3-2 肖像画に適應する

前章にて「前傾姿勢」が「慎重／コケット」の記号であると示し、前節にて、写真特有の流行である「前傾姿勢」を、肖像画家ヴィンターハルターが《リムスキー・コルサコフ夫人》、《ヘッセン王女アンナ》の肖像画に取り入れたと指摘した。

とはいえ、2 枚の肖像画からは、その姿勢が市井に端を発した流行であっても、衣服／椅子／相貌からみるからに上流階級であることを想起させる。姿勢と構図を中産階級発祥のものに、衣服／小道具を上流階級のものとして描くことで、ブルジョワジーの流行と上流階級の文化が絵画の中で緋い交ぜになっているのである。しかし、CDV が絵画の範疇に波及したとはいえども、小道具が不必要に氾濫していないなど、CDV の特徴すべてをそのまま取り入れたわけではない。

ヴィンターハルターはそれまで肖像画にほとんど見られなかった「前傾姿勢」を取り入れ、両肖像画を描き出した。「前傾姿勢」が当時求められた女性観の記号であっても、ヴィンターハルターの肖像画に顧客がそれらを求めていたとは言い難い。彼の肖像画は、顧客の自尊心や虚栄心を満足させるものでありつつ、豪華絢爛な舞台に立つ当代の洗練されたエレガントな人物を描き出すものだった。それらは、「か弱く、慎重深く、コケットな」と形容される人物像ではなく、「威厳のある、高貴な」といった王侯貴族の「もっともらしさ」が描き出された、また異なる女性像になる。

リムスキー・コルサコフ夫人の肖像画を見れば、彼女は無表情にも近い面持ちで鑑賞者の方を真つすぐ眼差している。また、彼女のデコルテのあたりに光が当てられており、強調したい部分が頭部に限らないことが伺えよう。一方ヘッセン王女も、表情は硬く、頭部／デコルテともに影が落とされ憂いのある雰囲気醸し出している。その視線も、直視とは言い難く、斜め下を向いている。壁面の上方に肖像画が配置されたならば、鑑賞者は彼女に見降ろされるような感覚になるだろう。どちらも、「にこやかな、愛想のよい」肖像画ではない。

ヴィンターハルターは両肖像画に、上流階級の外観を用い、構図は CDV にて大流行している典型化した「前傾姿勢」から引用してきた。その際、その容貌や影、視線を用いて「慎重／コケットな」といった記号ではなく、「威厳のある／もっともら

しい」ポーズとして用いている。「前傾姿勢」は、単なる一つのポーズとして、空洞化した形で絵画に取り入れられたのである。

この点からは、写真と絵画の違いが明確に見えてくる。その背景として、サイズや鑑賞方法といった、それぞれのメディアの物理的特性が鑑賞者にどう作用するか、という要素が関わっている。例えば、146×114cm、147×115.5cmのヴィンターハルターの肖像画と、9×6cmのCDVでは、まず鑑賞する際の距離感が大きく異なる。整備された壁に掛けられ、豪華な額縁にはめられた肖像画を鑑賞する際、彼らは時に少し遠くから、全体像を把握する必要がある、その大きさ自体が視覚的な威厳や格式を強調する要因となっている。一方、手元で気軽に見ることができるCDVでは、同じ構図で撮影されていても印象が異なり、より親密で親しみやすい印象を与えるのである。壁に掛けられ、鑑賞者の少しばかり上から見下ろしてくる、あるいは目線が一致する肖像画と、手元で鑑賞者が見下ろすCDVとでは、その記号としての意味合いも変容して然るべきだろう。

ヴィンターハルターが、CDVから着想を得たにしろ、模写して描いたにしろ、両肖像画にはCDVの大流行によって形成された「前傾姿勢」が反映されている。しかしながら、いかに市井に「前傾姿勢でCDVを撮影する」ことが好まれようと「写真は絵画に追随する」という画壇の空気の中で、「前傾姿勢」を肖像画に描き出すというのは、ヴィンターハルターが自身の汎ヨーロッパの王侯貴族のお抱えという独特な立ち位置を自覚した上で、CDVの流行の姿勢を表面的に利用し、肖像画に援用するという試みを行っていることに他ならない。その試みが可能であったのは、ひとえに、両肖像画が個人蔵であり人目に触れる機会が少ないものであったからだろう。

画家がCDVを受け入れる素地として、スタンダーの『フェデール、または拝金亭主』（1839）やバルザックの『ピエール・グラスール』（1839）といった「ブルジョワ芸術家」を題材にし、当時の俗物的な画家たちを皮肉的に捉えた芸術家小説群に見られる画家たちの穿った制作態度が挙げられる——なお、これはヴィンターハルターにも幾分か見られる——。絵画の範疇にCDVを取り入れるというのは、「審査委員会＝官展中心のシステムから、批評家＝画商を軸とするシステム」⁴⁷へ移行し、王侯貴族からブルジョワ階級まで顧客層が広がった19世紀において、理想と現実の板挟みになりながらも、富を得ることが容易になった画家たちの制作姿勢の一端を垣間見ることに繋がるのである。

もちろん画家がCDVのポーズを参照した事例は「前傾姿勢」だけではない。同じく、「全身鏡」も、オーギュスト・トゥールムーシュ（Auguste Toulmouche, 1829-1890）の《虚栄》（1889）〔図24〕などの絵画作品に見受けられる。「前傾姿勢」も「全身鏡」の

47 阿部、1991年、34頁。

どちらも、ブルジョワ芸術家であるヴィンターハルターやトゥールムーシュらが、CDVが大流行する中で培われた、人気の姿勢／構図を参考に絵画制作を行っていたことを示唆するものになる。CDVの流行を作り出すという力は、俗物的なブルジョワ芸術家等の手によって、絵画の範疇に波及するに至ったのである。

おわりに

CDVに流行していた「前傾姿勢」という一つのポーズが、肖像写真を起点としてどのように誕生、展開し、絵画という異なるメディアに移行したかについて論じた本論は、「前傾姿勢」が一つの典型例となったことを介して、ヴィンターハルターが制作した《リムスキー・コルサコフ夫人》、《ヘッセン王女アンナ》を読み解くことで、19世紀中葉においてCDVが、写真が大衆化していく中で流行の発信源としての影響力を持つようになり、それをブルジョワ芸術家たちが画壇の時流に捕らわれず取り入れていた、と指摘する。写されたポーズがメディアを跨いで影響を及ぼしていたのである。

人々の「肖像」概念を変えるほど流行したCDVにおいて、絵画を踏まえつつ実用性に基づいて撮影され始めた「前傾姿勢」は、当時の女性が求められた規範、男性の視線を介した女らしさの記号となったことを背景に、女性たちの支持を得て一つの典型になった。典型化したことで、写真の領域のみならず絵画の領域においても「前傾姿勢」が用いられるようになり、ブルジョワ芸術家であるヴィンターハルターや、トゥールムーシュなどの作品に見られるようになる。つまり、絵画を模倣することから出発した初期肖像写真が技術の発展に伴い独自の様式を形成する中で、消滅期に突入しつつあった肖像画が、流行を生み出す影響力を持つようになった肖像写真の独自性を利用したのである。

しかし、ヴィンターハルターは、「前傾姿勢」が記号として意味することを、モデルの表情や視線、影の用い方で上書きし、ただ単なるポーズとして「前傾姿勢」を援用し、貴族としての「もっともらしさ」を描き出した。画家が肖像画に「前傾姿勢」を用いているこの事例からは、絵画が上位で写真が下位、写真は絵画制作の下絵に過ぎないという、絵画制作における写真利用を隠さなければならない時期において、ヴィンターハルターが画壇での特異な立ち位置を活かして、写真と肖像画の共存を図っていたと言えると同時に、一つのポーズがメディアを渡るほどのCDVの影響が見て取れよう⁴⁸。

48 図には示していないが、「前傾姿勢」は、第91番『Toilette de Soirée』（『La Mode Artistique』誌）のように、ファッション・プレートにも徐々に見られるようになっていく。

一つのポーズを介して、そのポーズが記号化され、別のメディアに用いられるようになるという変遷を迫りかけた本論は、そのメディア間の移行自体に、19世紀中葉における、CDVにおける典型化の影響力、肖像画家の変容、ブルジョワ芸術家とCDVの親密さを見出したのである。

CDVが絵画に影響を与えたとする本論の主張には、印象派の動向と通ずるところが見られる。印象派の芸術家たちは、「自らの芸術性を保証するために高尚な芸術を参照することを勧めていた伝統的な文脈を一蹴して、絵画制作において大衆的かつ低俗とされていた民衆版画やファッション・プレートを新たな靈感源として、従来の価値観を転覆させること」⁴⁹を目指したという。ブルジョワ芸術家たちが従来の絵画の価値観を転覆させたかったわけではないだろうが、CDVという「大衆的かつ低俗」なものを新たな着想源にしたというところに、ブルジョワ芸術家と印象派の共通項を見出すことができるのではないだろうか。

写真、CDVが安価で気軽に撮影することができるものになったことで、流行りのポーズがいくつも成立すると同時に、ブルジョワ芸術家の描く社交界肖像画(Fashionable Portrait)の需要は高まりを見せていく。本論では、「前傾姿勢」とヴィンターhalterを中心に議論を展開したが、社交界肖像画と写真が相互に、その構図／姿勢に関心を寄せあっていた可能性について、印象派の動向も踏まえつつ他の事例を用いて探求することを次なる課題としたい。

49 工藤浩二「絵画とファッション・プレート：新しいインスピレーションを求めて」『Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションに見る美の近代』ポーラ美術館、2016年、32頁。



〔図1〕
デイスデリ《スペンサー・リトルトン氏の肖像
写真8枚、うち立像6枚、座像2枚》(M.
Spencer Lyttelton en huit poses, six en pied,
deux assis)、1859年、鶏卵紙、20×23.2cm、
パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図2〕
デイスデリ《クピニー侯爵》(Marquis de Coupigny)、1865年、鶏卵紙・厚紙、
8.5×5.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図3〕
フェルディナン・ミュルニエ《モルニー公爵夫人》(Duchesse de Morny)、
1857年、鶏卵紙・厚紙、9.0×5.5cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 4〕
 ディスデリ《モルニー公爵夫人》(Duchesse de Morny)、1857 年、鶏卵紙・
 厚紙、9.0×5.5cm、パリ、オルセー美術館蔵
 ©Musée d'Orsay



〔図 5〕
 イアサント・リゴー工房《フランス国王ルイ 14 世》(Louis XIV (1638-1715),
 roi de France)、1701-02 年、カンバスに油彩、276×194cm、ヴェルサイ
 ュ、ヴェルサイユ宮殿美術館蔵
 ©Château de Versailles



〔図 6〕
 ディスデリ《フランス皇帝ナポレオン 3 世》(Napoléon III, Emperor of
 France)、1859 年、鶏卵紙、10.1×6.2cm、ロンドン、ナショナル・ポートレ
 ート・ギャラリー蔵
 ©National Portrait Gallery



〔図 7〕

撮影者不明《カーネル・コールドウェル》(Colonel Caldwell)、1860 年代、
鶏卵紙、9.0×5.6cm、ロンドン、ナショナル・ポートレート・ギャラリー蔵
©National Portrait Gallery



〔図 8〕

ブラウン社撮影《メッテルニヒ侯爵夫人》(La Princesse de Metternich)、
1857 年、鶏卵紙・厚紙、9.0×5.5cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 9〕

デイスデリ《フレヴァル嬢の立像肖像写真 8 枚》(Mlle Fréval en pied, en
huit poses)〔部分拡大〕、1859 年、鶏卵紙、20.0×23.3 cm、パリ、オルセー
美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 10〕

デイスデリ《バリントン嬢の肖像写真6枚、うち立像4枚、座像2枚》(Mlle. Barrington chez M. le Marquis de l'Aigle, en six poses, deux assise et quatre en pied)〔部分拡大〕、1858年、鶏卵紙、20.0×23.3cm、パリ、オルセー美術館蔵

©Musée d'Orsay



〔図 11〕

フランソワ・オベール《メキシコ皇后カルロータ・アマリア》(Carlota Amalia, Emperatriz de Méjico)、1864-67年頃、鶏卵紙、10.2×12.7cm、パチューカ・デ・ソト、メキシコ国立写真館蔵

©Fototeca Nacional del INAH



〔図 12〕

デイスデリ《ジェフラソン嬢》(Mlle. Jeaffrason)〔部分拡大〕、1864年、鶏卵紙、19.5×23.8cm、パリ、オルセー美術館蔵

©Musée d'Orsay



〔図 13〕
デイスデリ《レイリー夫人の立像肖像写真 8 枚》(Mme. Reilly en huit poses en pied) 〔部分拡大〕、1859 年、鶏卵紙、20×23.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 14〕
デイスデリ《サンソワ嬢とコリーヌ・シラリ嬢の肖像写真 8 枚》(Mlles Sansois et Corinne Sillari en huit poses) 〔部分拡大〕、1860 年、鶏卵紙、20.0×23.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 15〕
デイスデリ《ミシェル・コチューベイ公妃の肖像写真 8 枚》(Princesse Michel Kotchoubey en huit poses) 〔部分拡大〕、1861 年、鶏卵紙、20.0×23.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 16〕
デイスデリ《メイENDORFF伯爵夫人、夫人と少女の肖像写真8枚》
(Comtesse de Meyendorff, une femme et une jeune fille en huit poses)
〔部分拡大〕、1858年、鶏卵紙、20.0×23.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 17〕
ナダール《サラ・ベルナール》(Sarah Bernhardt) 1859年、塩化銀紙、
21.6×17.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 18〕
デイスデリ《オトウェイ夫人の立像肖像写真8枚》(Lady Otway en pied,
en huit poses) 〔部分拡大〕、1861年、鶏卵紙、20.0×23.2cm、パリ、
オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 19〕
ディスデリ《リカル夫人の肖像写真 8 枚、うち立像 6 枚、座像 2 枚》
(Mme Ricart en huit poses, six en pied, deux assise) 〔部分拡大〕、
1861 年、鶏卵紙、20.0×23.2cm、パリ、オルセー美術館蔵
©Musée d'Orsay



〔図 20〕
ヴァンターハルター《リムスキー・コルサコフ夫人》(Barbe
Dmitrievna Mergassov, Madame Rimsky-Korsakov)、1858 年、カン
バスに油彩、146×114cm、ペンザ、サビツキー・ギャラリー蔵
© Savitsky Art Gallery



〔図 21〕
ヴァンターハルター《ヘッセン王女アンナ》(Anna, Princess of
Hesse)、1858 年、キャンバスに油彩、147×115.5cm、フルダ、ファザネリー
城蔵
©Schloss Fasanerie



〔図 22〕
 ヴィンターハルター 《ウェールズ公妃アレクサンドラ》(Queen Alexandra (1844-1925) when Princess of Wales)、1864 年、カンバスに油彩、
 162.6×114.1cm、ロンドン、ロイヤル・コレクション蔵
 © The Royal Collection Trust



〔図 23〕
 ロバート・ジェファーソン・ピンガム 《ウェールズ公妃アレクサンドラの肖像写真、1864 年 6 月》(Portrait photograph of Alexandra, Princess of Wales (1844-1925), June 1864)、1864 年、鶏卵紙・厚紙、8.7×5.1cm、
 ロンドン、ロイヤル・コレクション蔵
 © The Royal Collection Trust



〔図 24〕
 オーギュスト・トゥールムーシュ 《虚栄》(Vanity)、1889 年、カンバス
 に油彩、73×48cm、個人蔵