

P. H. Emerson と H. P. Robinson の写真論論争

豊原正智

犬伏雅一

はじめに

1889年エマソンは、以前から反発していたロビンソン流のネガ合成プリントによる写真作品を論難する書、『自然主義的写真』^①を上梓した。この本は、エマソンとスティーグリッツの親密な関係のために結果的にストレートフォトグラフィーの宣言書とでもいうべき役割を果たし、ボーモント・ニューホールによって写真史研究の基本図書と見なされているものである^②。エマソンは、写真芸術を確固たる科学的土台に基礎づけたという自信に溢れ、ドイツ留学中のアルフレッド・スティーグリッツにこのマニフェストの翻訳を依頼している。ところが、エマソンは出版から2年を経ずして「自然主義的写真」に自ら一方的に引導を渡して、写真の芸術性をほぼ否定してしまうのである^③。彼はその後も写真について論じ、自らの写真集の刊行は続けるが^④、程なく芸術としての写真に関わることはなくなる。一方、エマソンの批判に応酬したロビンソンはこの後リンクト・リングの創設メンバーとなり、ピクトリアリズム運動を先導し、またアルフレッド・スティーグリッツはアメリカにおけるこの運動の核となっていく。エマソンとロビンソンが戦わせた写真論論争の意味を従来等閑に付されてきたロビンソンの側にも光りを当て解き明かすことが本稿の課題である^⑤。

1.0 エマソンの言説空間

エマソンはボストンの哲人 R. W. エマソンとは遠縁の従

兄弟である。哲人エマソンが思索に力点をおく存在であるとすると、我々のエマソンは、行動の人である。出身はキューバで母の祖国であるイングランドに移り高等教育を受ける。生活の心配は一切必要としない境遇であった。探検家を目指し、そのために有益と考えて医学を志し、相当な成績を収めて外科医の資格を取得するが、医者としてはほんのわずかな期間職責を果たしただけで、写真に転じた。従って、写真を撮り始めた時点での彼の知的なバックボーンは当時上り調子に世間の信頼を集めていた最先端の科学である医学とりわけ外科学の修得にかかわる知識であった^⑥。

医学・生理学の分野では、実験による実証を思考展開の挺子として、知見の拡大が続き、これを目の当たりにしていたエマソンの科学とりわけ医学・生理学への信頼には絶大なものがあつた。こうした科学への態度は奇しくもエマソンのストレートフォトグラフィーの主張を継承することとなったアルフレッド・スティーグリッツのドイツ留学時における物理・工学志望にも認められる。形而上学的な真理観を廃して実証主義を信奉するという思潮は、当時の状況下では一つの極めて大きな流れを形成していた。たとえば、文学領域においてはエミール・ゾラのリアリズムはクロード・ベルナールの『実験生理学序説』に触発されており、絵画の分野における印象派の運動もある程度は視覚の生理学的な知見の拡大に由来するものである^⑦。

エマソンが写真作品を制作するに当たっていわゆる芸術写真的な姿勢をもって臨んだのではなかったということを確認しておく必要がある。彼の写真に関わる言説から認められ

るように、エマソンは、実証的精神をもって写真に臨んだ。彼の言説を支えていたものは、実証科学的な言説空間であり、それに依拠した真理観に彼は帰属していた。彼はその学問的な経歴から知られるように、当時の最先端の物理・化学の知識を有しており、特定の写真家に写真術について教えることなく自ら写真の技術を完全に修得した⁽⁸⁾。このことが既に形成されていた写真の言説の枠組みからエマソンが一定の距離をおくことを可能にし、それがまたエマソンの写真に関わる言説とその作品制作全体を根底から規定している。

エマソンは、当時の写真展に作品を応募するようになり、たびたび賞を取るが、写真展の実状に接する過程で、その展示方法やH.P. ロビンソンに影響された「芸術写真」に対して激しい反発を覚えるようになる。写真展示の在り方は、絵画の展示の慣習を引き継いで壁面に多数の写真が雑漠と掲げられているというのが当時の状況であり、これに対してエマソンは個々の作品への鑑賞に集中するために、今日慣例となっているような写真展示のスタイルを主唱したのであった⁽⁹⁾。エマソンは、ロビンソン流のネガ合成による作品制作を自然に対する不忠実、非真理であると弾劾する。その伏線となっているのは、彼が、イタリア旅行やイギリスの美術館・ギャラリー行脚のなかでさまざまな絵画作品に接して、そこに描かれている人物像に生理学的・解剖学的知見の貧困を実感した体験である⁽¹⁰⁾。エマソンは、科学、すなわち生理学的な視覚論に根拠をおく写真論の構築の急務であることを強く自覚するに至った⁽¹¹⁾。しかし、エマソンの学問的な出自から明らかかなように彼には芸術に関する知見が不足していた。そこで、当時の規範的な美術史の書物やイタリア、イギリスでの美術館巡り、あるいは美術展・ギャラリーの展示などを通して芸術にかかわる知見を拡大して写真論の形成を急いだ⁽¹²⁾。この過程でエマソンがより明確に意識したことは、芸術全般がよって立つ基盤が趣味といった汎用性のない曖昧な根拠でしかないという実状である。これが、彼の写真論構築を加速することとなったのである⁽¹³⁾。

2.0 『自然主義的写真』と エマソンの写真論

1889年に出版されたこの小冊子は正確には『自然主義的写真：芸術 (The Art) を研究する人々のために』と題されていた。ここでどのような写真論が展開されたのであろうか。

・写真メディアの独立性の肯定—写真の芸術性

エマソンは写真が絵画とも素描とも異なり、また版画とも異なるメディアであることを明解に言い切っている。写真がカメラと写真家と被写体ならびにネガとその印画のトータルなプロセスとして自立性を認められている。カメラ・オブスクーラやカメラ・ルシーダが絵画に対して補助的な存在でしかなかったことを考えると写真機は写真像作成の有機的な一部と評価された。もちろん、この事実は写真発明以来強く自覚されてきたことであり、写真機が従来の作像補助具としての地位と異質な地位を占めていることこそが写真が芸術か否かの議論を惹起してきたのである。写真の独立したメディアとしての価値付けがそのまま写真の芸術性を保証するものではない。では、芸術としての根拠付けはどのように行われるのか。写真像が全く機械的なプロセスの産物であれば、それはかりに美しくとも自然の側に帰属する。従って、芸術であるためには人間の介入が不可欠であることが伝統的な芸術観であった。では、エマソンはこうした芸術観、彼が論難したロビンソンなどが取る見方を何らかの形で否定したのかというと、実はこうした見方に反論するどころかむしろそれに全く忠実に従っているのである⁽¹⁴⁾。

「自然そのものが機械的なプロセスを経て写真像へと結果するのではなく、芸術家としての写真家が写真を用いて自然を解釈して (interpret) 結像させるならば、個性の強度に平行して変動するものの、その結果は常にその写真家・芸術家の個性の発現となる。表現すべきものを持ち、如何に表現するかが肝要である」⁽¹⁵⁾。

芸術家は自然の解釈者として働くのである。interpret がまさしく橋渡しをすること、言い替えれば medium として機能することを意味するので、写真家が写真という medium において medium として機能することが究極的に芸術性の根拠と考えられているのである。しかも、写真家は個性をこの媒

介行為を通して最終産物である写真像に発現すると考えられている。ではエマソンにおいて写真家の媒介行為とは具体的にはどのような事であったのか。

エマソンは写真像の効果に関して、写真の持つ情緒的ならびに心理的效果は、感光性を持った素材にレンズを通して一切手を加えられず記録されたイメージに基礎を置くと考えた。エマソンによれば、この効果は、手によることはもちろん、合成プリントなどによって断固として毀損されてはならないし、修正はどのような種類のものであれ、写真像の肌理・階調を破壊し、結局写真像のはらむ「真理」(the truth of the picture)を破壊してしまう⁽¹⁶⁾。ここから言えることは、写真ネガの作成あるいはネガからのプリントについてのみに芸術家としての写真家の介入が限定されているという印象であるが、エマソンは画面構成にも芸術家の独創性を認めている。

「画面構成は真の『選択行為』であり、あらゆる芸術における最も重要な事柄の一つであって、とりわけ写真芸術においては最重要の位置を占める」⁽¹⁷⁾というわけである。写真メディアの新しさに対応して芸術家には写真ネガの作成とプリントに芸術性の保証に関わる介入が認められたが、いずれにしても、伝統的な芸術観からの脱却といったものはエマソンの言説には認められない。恐らくエマソンもそのあたりは自覚していたと思われるので、改新は彼が考えた写真論の科学的基礎づけにこそ認められるはずである。the truth of the pictureさらに、「自然に真実(忠実)たれ(True to Nature)」という彼の主張を考察する必要がある。

・写真家は何を写すのか

エマソンのいうNatureとは何であろうか。当時の先端科学である生理学の分野でエマソンが決定的な影響を受けているのが、ヘルムホルツである⁽¹⁸⁾。ヘルムホルツの主張は、自然の正確な提示は不可能であり、自然の光の幅は絵の具であれ写真のネガであれ完全には再現できない、つまり、網膜像をそのまま写真像に定着することはできないというものである。従って、自然の提示は、絵画にしる写真像にしる、不完全であり、それらが提示するものは主体が受け取った網

膜像の印象でしかないことになる。印象派はまさしくこの網膜像の「印象」をそれ独自の方法で描く。これに対して写真は、同じく印象であってもより自然に忠実であることをエマソンは認める。画家は一種のレンズとして自然に忠実であるが、その手は実在するレンズには劣り、キャンバスは色に関わる領域は別として感光剤を塗布したフィルムには及ぶべくもないというわけである。写真も所詮は印象の次元を越ええない作像であるが、自然への忠実さにその優越性を認めることから、印象主義よりリアリズムが、さらにはそれよりも自然への忠実性がわかりやすい「自然主義的写真」という名称が適切であるとエマソンは主張する⁽¹⁹⁾。ここで、エマソンの写真像の芸術としての科学的根拠が自然への忠実性におかれていることが明らかとなってくる。

・カメラと眼—機械的忠実性と生理学的忠実性

自然を忠実に写し取る上で、エマソンが提唱するのは、「差異的焦点化」⁽²⁰⁾ (differential focusing) である。エマソンは、「物を見るということは、対象のイメージが完全に明晰な視野の小さな領域に投影されるような位置に眼を配置することである」というヘルムホルツの言葉を引用して、「我々が眼によって受け取るイメージはその中心の部分において精細かつ入念であるが、その周辺にいくと大ざっぱなスケッチのようになる」⁽²¹⁾と評言している。エマソンは、このような眼の在り方を反映した描写方法が印象派などにおいて盛んに行われているが、レンズを適切に制作した焦点を調整することで、写真においてより忠実にこうした視覚の在り方を反映した写真像を制作できると考えた。そして、このようなレンズの在り方がdifferential focusingと呼ばれたのである。カメラのもつ光学的な次元の自然を写し取る自然への忠実性、写真過程の機械論的な自然科学的秩序の下での忠実性と、科学が明らかにした人間の眼の持つ生理学的機能への忠実性が、ともに自然への忠実ということの中に含み込まれていることが理解できる。このようにして芸術の科学的根拠を自然への忠実性へと設定した議論は、想像力を駆使した作画が実は非真実でしかないという主張と呼応している。実際エマソンは、『写

真、ピクトリアルアート』⁽²²⁾という講演で、「形而上学の時代は終わった」と宣言し、かつて偉大な人たちは、想像力の作品とでも呼ぶものを描いたが、それは非-真実 (untruths) でしかないと嘆いている。

写真像の作品としての芸術性を科学的に根拠づける議論はその行き着く果てに二つの局面における自然への忠実を主張することで、エマソン自身が認めているもう一つの芸術性の根拠であった伝統的な芸術観がもつ芸術性の根拠付けを自ら掘崩すというところにまで到達してしまいそうな勢いである。

3.0 『自然主義的写真』と ロビンソンの写真論

エマソンの論難の矛先を受けたロビンソンの作品なら

びにその写真論はどのようなものであったかを見極めめることでエマソンの『自然主義的写真』が抱える問題をさらに明確にすることができる。

ロビンソンは 1853 年以降芸術写真を取り始めるが、も



図版 1 H.P. Robinson, *Fading Away*, 1858



図版 2 H.P. Robinson, *Bringing Home the May*, 1862



図版 3 H.P. Robinson, *Studies for Bringing Home the May*, 1862

ともとはアマチュアの画家であった。彼の写真作品は図版 1 に認められるような、当時流行していたヴィクトリア朝絵画の傾向を反映して感傷的で寓意的な物語をはらんだものである⁽²³⁾。

この図版 1 の作品は *Fading Away* (1858) と題されており、病の床で死に行く娘を近親者が取り囲むというセンチメンタルな内容をもつ作品である。また、図版 2 (*Bringing Home the May*, 1862) は、合成プリントの作品である。かなり手の込んだ技術を駆使しており、こうした手法についてまとめた本がロビンソンの主著『写真における絵画的効果』(1869) である⁽²⁴⁾。エマソンが『自然主義的写真』を発表した当時、ロビンソンはかなり強い影響力を写真界に対して持ち、王立写真協会の副会長を務めていた。ピクトリアリズムがストレートフォトグラフィーに転じていく経緯を知る今日の視点からするとロビンソンのこうした作品は写真の自立性を否定し絵画にすり寄るものとして否定的に見られるかも知れないが、彼の写真論自体はそうした作品評価とは別にさまざまな示唆的な問題を含んでおり、これがエマソンの挑戦した課題の本質を明らかにしてくれる⁽²⁵⁾。

・写真メディアの独立性の肯定

ロビンソンは写真メディアの独自性を決して否定していないし、むしろ積極的に肯定していた。「カメラは、自然を在るがままに撮るため、我々が決して見るものがないものを我々に対して定着させてしまう」⁽²⁶⁾のである。

「カメラから数ヤード離れたところにいる人物を撮影するとしよう。対象を焦点に押さえるさいに、それ以外のその場の物を自由に放置しておくとする。50 ヤード向こうには白い牛がいてそれが人物のちょうど後ろの方にいるとする。さて出来上がった映像はどういうものになるであろう。人物はシャープなフォーカスで映るが、牛は曖昧模糊として何がなんだか分からないものとなる。これこそが科学的事実である。また、眼の焦点が、レンズの焦点同様に、静止的であれば、眼が見る物そのものがこの科学的映像と一致するであろう」⁽²⁷⁾。

ロビンソンはカメラによる映像の定着が、人間の生理学的な眼の映像知覚とは異なる科学的な自立した事態であると見ている。純粋な機械による写真は、色彩はおくとして、世界がこれまで生み出したもつとも完全なリアリズムの例であり、様々な方面で実に有用なものであるという。しかし、ロビンソンによれば、自立したメディアとしての写真は、マイブリッジの馬の映像が芸術たりえないことが自明であるように、ただそれだけでは芸術たりえない。では写真メディアはどのようにして芸術たりうるのか。

・写真は潜在的に偉大な芸術形式たりうる

ロビンソンは『絵画的写真』の中で、「写真に関する可能性について上っ面の知識しか持っていない輩が、写真家をその作品制作過程で自らの独自性をつけ加える力を欠いた単なる機械的なリアリストであるとみなして」⁽²⁸⁾写真の芸術性を認知しないことを弾劾している。ロビンソンによれば写真家は「真理」を付け加える。写真が芸術となるのは、写真家が介在して「生の事実（自然科学的事実性）に真理 (truth) をつけ加える」からである。

では、写真家の介在の在り方はどのように規定されるのか。写真家は「理想化する」という形で真理を加える。「リアリズムは自然を生醜い姿として選び出す。文学においてリアリズムが非本質的なものを前景化することで失敗するように」⁽²⁹⁾、絵画にあってもリアリズムは有害である、「自然には確かに相争うディテールが存在するがそれは焦点の定まらない眼によってのみ観察されるものであって、それをすべてキャンバスに併置すれば、絵画は虚偽となるのだ」⁽³⁰⁾。「画家が、表層でしかない真実を追求しすぎて、誤った効果を生み出す。確かにリアリズムはほんの少しだけは自然に忠実な映像を生み出すかも知れないが、全体としては無意味なものを作り出すことになる」⁽³¹⁾。そこに生み出されるものは、美、高貴性、偉大性に反逆するものである。

「ほんの少しだけ自然に忠実」という言い方は意味深長である。理想化の方向性がここまでのところで明らかになってきたが、その本質がまだ明白ではない。理想化はロビンソン

においては、全ての芸術に妥当する原理である。従って、この理想化の中身をなんとかして明白にする必要がある。その鍵はロビンソンが合成プリントの正当性を根拠づけるところに見いだせる。

ロビンソンによれば、「自然の真実が要求することは、像が眼の実際に見るものを表現せよということである。実際、眼の焦点はたちまち変化するので、眼は、現実にはできないが、事実上、二つの対象を焦点において同時に見るのである。この、レンズだけでは不可能な眼が見るものの表現を可能にするものこそ合成プリントなのである」⁽³²⁾。レンズは焦点深度の大きく違うものをともに明瞭に像として走着させることはできない。しかし、人間の眼は現実には不可能であるがいわばその認識様態において二つの対象を同時に見る。この見え方を写真像の合成という形で実現することをロビンソンは目指す。映像はこの意味で理想化された映像である。ただし、ロビンソンは、合成写真映像という自らの像形成が、我々の目の見え方の理想化として唯一の方法であると考えてはいない。

たとえば、ロビンソンによると、印象主義が明暗法・遠近法・空気遠近法の導入と同じほどラジカルな絵画的視覚の革命であり、これは一つの見え方の理想化たりうる資格を保有していると認める。印象主義は、急いで形成した印象とか、曖昧模糊とした印象といったものではない。対象に焦点を当てることで得られた印象を統一づけ秩序づけることなのである。線遠近法がいくつもの視角の代わりに一つの視角をもって眼のもつ統一化する活動を導入したように、印象主義はいくつもの焦点の代わりに一つの焦点をもって自然な眼の見え方の理想化に従ったのである⁽³³⁾。

ロビンソンによる理想化の議論はここまでのところでは自然を尊重する形で展開されているように思われるが、エマソンの論難したネガ合成写真の手法を用いた図版2の試みには理想化の別の局面が認められるのである。すなわち絵画的伝統に依拠しつつ想像力が生み出すイメージの理想化された定着である。これら二つの理想化が制作主体の作品生成への介入であるが、さらに検討してみると、後者の理想化が前者の理想化を最終的に根拠づける働きを担っているように考えら

れる。写真家はカメラの前にある対象を表現しているというよりも、対象から得た個人的な印象を表現しているのとしても個々の対象の印象を統括して一つの理想化されたイメージを積分集約する存在であり、この意味での写真家の主観が理想化の核として想定されざるをえない。

・写真家は何を写すのか

この問に対するエマソンの答えが自然であったのに対して、ロビンソンは主観のイメージを写真を介してさまざまな技術を駆使して像として定着することとなるはずである。ただ、その像には自然過程として否定した自然科学的な事実としての写真映像が至る所に存在することを免れない。実際、理想のイメージが機械的に成立する場合は、写真もリアリズム的な美に達することがあるのである。それでもなお、ロビンソンはそうした機械的な映像の成立には最低限写真家の技術的な介入の必要性を断固として主張する。つまり生の機械的な過程として芸術的な写真像は成立しないのである⁽³⁴⁾。

エマソンの考える真理は、あくまで、人間の生理学的存在を反映した像に発現する。真理の根拠は自然科学的過程としての自然である。これに対してロビンソンの真理は主観が把持する存在の真理を映像化によって印画紙に反映させるという形で発現する理想的なものである。

・ロビンソンによるエマソン批判

エマソンは、写真の自然科学過程を通して自然を機械的に忠実に作像しても芸術は生成しないと述べていた。機械的な作像過程に人間が介入しなければならないのである。ただ、その介入の仕方がエマソンの主張を見る限りでは伝統的な芸術観と異なるところはない。いや、介入の仕方についての議論に独自性がないということとどまらず、ロビンソンが「理想化」を通して思考したいわば人間の生きられた眼についての考察までも議論が進んでいないということである。エマソンの実証主義的な思考の枠組みの中では、眼は生理学的な次元を越えて捉えられていない。しかし、生理学的な視角への忠

実性は所詮エマソンが否定する自然の機械的な作像の次元にとどまることになる。エマソンが依拠する生理学は人間をもはや特権的存在としては扱えないし、進化論的思潮の中にあつて人間そのものの生理学的な次元の在り方は自然の側に属するのである。

たとえ、生理学的忠実性を **differential focusing** という方法で実現できるとしても事情は変わらない。これだけではエマソンの議論の展開上芸術は生成しない。それどころか、**differential focusing** あるいはそれを可能にするレンズも結局のところ生理学的な眼の隠喩でしかない上に、そのレンズの生み出す写真像は自然的な過程の産物であることを免れない。あるいは、そうしたレンズの選択による作像は、ロビンソンの指摘する意味での生きられた眼の一つの「理想化」でしかなくなる。

『自然主義的写真』にたいしてのロビンソンの応答はエマソンの議論の綻びを突く⁽³⁵⁾。ロビンソンは言う。「本の中には自然主義的原則がいたるところにちりばめられているが、どこにもその定義は語られていない」。自然にたいして忠実というときの真理基準たる自然も、忠実であるための方法も定義されていない。あるいは、定義されているとしてもむしろロビンソンからみれば基本的な伝統的芸術観が披瀝されているだけである。ロビンソンの決定的批判は、「エマソンは印象主義と自然主義が同じ物であるというが、ここには決定的な誤謬が存在している」という指摘である。エマソンの自然科学的忠実性という理念がその暗黙の前提の内に抱える矛盾が、印象主義と自然主義の絵画のもつ「理想化」の中に存在する差異を均並に抹消して一つの真理基準で両者を序列化してしまう誤りであることをロビンソンは突くのである。「問題なのは、自然を見る見方なのだ」。

4.0 『自然主義的写真』の死

エマソンはやがて忽然として自らの写真論の破産を宣言するが、それは写真そのものの芸術としての破産宣告であった。1891年1月に、エマソンによってイギリスの写真雑誌各誌に送りつけられた小冊子『自然主義的写真の死』が展開する

議論は、エマソン自らの写真ばかりか、宿敵ロビンソンの写真をも死の淵に誘おうというはなはだ過激な主張である。予想されるように写真が芸術性を奪われるとしたら、エマソンにとってはそれが人間の介入を否定することが結論づけられたときである。しかし、彼の『自然主義的写真』を見る限りその介入はさまざまな次元で認められていたのであり、その限りにおいて写真の死はありえない。では、それが起こるとしたら、写真の芸術としての科学的根拠付けの不備の自覚に起因するはずであり、その自覚が介入の基礎を揺るがすはずのものである。しかし、エマソンの写真の死は逆説的な言い方をすると、科学的根拠付けが精密になることによって惹起された。H&D曲線の発見である⁽³⁶⁾。

H&D曲線の発見は写真が現像段階でその写真像の各部分の階調について一切変更不可能であることを明確にした。この事実は、1890年5月に出版された化学関係の学術雑誌に発表された⁽³⁷⁾。エマソンは、H&D曲線に関するこの雑誌論文を読み、また自らも検証実験を行って後、「自然主義的写真の死」という結論に辿り着く。「写真の限界ははなはだ大きく、その像が可能性としてまた時にある種の美的快楽を与えてくれるにしても、そのメディアとしての位置づけはあらゆる芸術の中において最低位と断定せざるをえない。つまり作家の個性を表出しえないのである。写真像に対する作家のコントロールはわずかばかりしか許されていない」と、エマソンは断定してしまう⁽³⁸⁾。この議論の過程でエマソンの抱いていた真理の基準である自然がその実像を垣間みさせてくれる。エマソンは、写真像の相互的階調を自由に調整することによって、「真の自然に迫る像」を作りうると考えていたというのである。更に、一点透視による遠近法的像ではなく、人間の眼は両眼視であつて、これを写し取ることが自然への忠実さの真の意味であるという議論を展開する。これを彼は生理学的あるいは心理学的映像、あるいは生理学的・心理学的視野と名付けている。しかし、既に『自然主義的写真』におけるエマソンの議論を検討して明らかかなように、彼は生理学的な網膜映像の転写を既に放棄していたはずである。確かに両眼視の問題がそこで問題とされていなかったことは事実であり、これに加えて、網膜像の「印象」という写真の作像の捉

え方に心理学的な要素が既に介入して彼の立論に不整合の胚種を植え付けてもいたが、これらは積極的な写真の死の宣告には結びつかない。むしろ、人間の生きた視角をカメラが捉え得ないとするのが写真の死であるなら初めから写真は死んでいた。

エマソンが『自然主義的写真』で考えた写真家の介入の実体を今一度反省してみよう。それは、構図の選定であった。そして、現像とプリントにおける介入であった。この介入の全体を通して、エマソンは自らの掲げた自然への忠実性を実現できると考えた。ここでは、自然という真理が導きの糸であり、そうであればこそ、写真像は芸術としての要件を満たすことになる。このようなロビンソンも認めるであろう介入に対して、一方でエマソンが介入を否定していたことを再考してみよう。写真像の修正を一切認めない。当然、合成ネガによる印画制作も認めない。つまり、写真像が写真像として成立してしまった限りでは、その写真像に介入することは認めないということである。しかし、さらに注意してみると、自然的・機械的過程そのものを生理学的な眼に近づけるための介入は認められている。自然が生理学的な眼とほぼ同じものを意味しているとする、生理学的な眼に近づける介入がもし破綻した場合、エマソンの理論構成は根底において揺らぐ。しかし、生理学的な眼そのものを再現することは無理だというのが写真メディアの本質に属する限界であることは既に繰り返し指摘しているように『自然主義的写真』においても認められていた。ただ、エマソンはその接近の可能性をそこで大いに認めていたが『自然主義的写真の死』においてその可能性が絶望的なものと断定されている。そして、H&D 曲線がその可能性の幅をゼロにまでするものだったとすると、エマソンの考えていた介入は、写真像の各部分の相互の階調の自由な調整にその全てがかかるものでなければならない。では、階調の調整は何を目指して行われるのか、当然「自然へ忠実」になるためである。心理学的な眼に忠実であるということである。しかし、なにもこの部分に固執しなくとも心理学的な眼への忠実性は実現できるのではないか。

エマソンのこのような不自然な議論の展開あるいは写真の死の宣告、言い換えれば、ロビンソンの介入を認めない理

由はどこにあるのであろう。一つには、エマソンのバックグラウンドである実証主義的な科学への信奉に由来する科学的過程としての写真システムへの根強い信頼、自然の真理を無条件に保証するシステムへの信頼がある。写真は言ってみればオートマトンの存在である。形而上学的な主観が介入する余地などない。従って写真像は真理をはらみうる。しかし、これは自然科学的な真理である。世界がそこには映る。この真理と共存する形でこの真理に支えられつつ写真家の真理がこの真理につけ加えられなければならない。写真像として出力されたもの自体に写真家の真理が融合していなければならない。後からつけ加えることは許されない。つまりロビンソンの写真はそもそも写真ではない。写真を素材とした写真もどきでしかない。

カメラ・オブスクーラは作家の主観の問題を表面化させなかった。つまりそれ自体が作像するオートマトン的な存在ではなかったからである。しかし、カメラはカメラ・オブスクーラでもなくカメラ・ルシーダでもなくなることによって、人間の主観の支配の及ばない領域を発現させたのである。従って、既存の芸術観に身を置く限りカメラのこのような存在様態を許容できないというところにエマソンの問題の核心があったのではないかと考えられる。つまり、主観の介入しえないブラック・ホールを抱えこんでいることを嫌でも認めざるを得なくなったとき、既存の芸術観の枠組みを変動させようとする意志が作動しない限り、カメラに死を、写真に死を宣告するしか道がなかったのである。

エピローグ

ロビンソンは写真像の本質巡る思索と写真の制作を通してエマソンとは異なる道筋を通ってではあるがわれわれの「表象」の本質へと肉迫した。しかし、彼の帰属する 19 世紀のヴィクトリア朝の絵画美学の言説を規定する「言語ゲーム」の枠組みそのものを問題化する地点にはたどり着くことができなかった。一方、エマソンも彼の帰属する実証主義的な科学的言説をささえる「言語ゲーム」を超え出て、われわれの存在に内属する表象性の問題を暴き出せなかった。しかし、

この二人がそれぞれに既存の言説空間へと回収されてしまったとはいえ、既存のゲームが激しくその「本質」を露呈する場にそれぞれが立たされたことにより写真というmediumに宿る主観と世界との新たな関わり方の地平を暴き立てる可能性が示されたのである。またその作品制作のポエティクスについてもエマソンのみが20世紀を先取りしたと見られがちであるが、ロビンソンの場合にも、それが既存の美学へと回収される一方で、composite photographyそのものが実は主観性へ一つの問いを突きつけたということを確認する必要があるそうである⁽³⁹⁾。ロビンソンとエマソンの論争が開こうとした問題圏が、20世紀の写真の「闘争」のあり方をなお強く潜在的に規定している。

注

- (1) P.H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Sampson Low, Marsto, Searle and Rivington, London, 1889
以下の論述ではこれを改訂増補した第2版を用いる。第2版は初版と同一の出版社から1890年に出版された。タイトルは *Naturalistic Photography for Students of the Art*. Second edition, revised. で、さらに第3版が1899年に加筆修正されて出版された。これらは全て Arno Press からリプリント版が出版されている。第3版はロビンソンとの論争から時を経ていることからここでは論争の渦中に最小限の訂正が行われて出版された第2版のオリジナル版を用い、そのページ付けに従って引用を行う。
- (2) ボーモント・ニューホール等によって作られたエマソン像とロビンソン像の正当性について疑問を提起する次の論考を参照。
Shelley Rice, 'Parallel Universes' in *Pictorial Effect Naturalistic Vision — The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*, The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia, 1994
- (3) P. H. Emerson, *The Death of Naturalistic Photography*, Privately published, 1890. Facsimile reprints in Beaumont Newhall, ed., *On Photography*, Watikins Glen, N.Y., 1956, pp. 123-32
- (4) エマソンの書誌に関してはナンシー・ニューホールの次の著書を参照。
Nancy Newhall, *P. H. Emerson — The Fight for Photography as a Fine Art*, an Aperture Monograph, N.Y., 1975, pp. 260-265
- (5) エマソン—ロビンソン論争の意味をより包括的に追求するためには19世紀の哲学・科学・芸術論などの広範は言説空間を探索する必要があるが、その試みは未だ実現されていない。その端緒ともなる試みについては次の書を参照。
Mary Warner Marien, *Photography and its Critics — A Cultural History 1839-1900*, Cambridge University Press, 1997
- (6) エマソンが「科学者」の端くれであることは間違いないことであるが、彼はスポーツ万能でラグビーの主将やボート部の指導者を勤め、一方では古典語にも秀でておりたびたび学内の賞を受賞している。弁論の才もあったようだ。
Nancy Newhall, *op. cit.*, pp. 22-24
- (7) 写真に関する言説が実証主義的な思潮とどのように関わり合ったのかを示す示唆的な論考として次のものをあげることができる。
Dennis P. Grady, 'Philosophy and Photography in the Nineteenth Century — A Note on the Matter of Influence,' in *Reading into Photography; Selected Essays, 1959-1980* edited by T.F. Barrow, S. Armitage & W.E. Tydeman, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1982
- (8) Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 29
- (9) Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 31, p. 37
エマソンによる写真展示の改新はスティエグリッツの運営するギャラリーや展示会に継承される。
- (10) P.H. Emerson, *Naturalistic Photography*, chapter II. Naturalism in Pictorial and Glyptic Art; Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 25
- (11) P.H. Emerson, *op. cit.*, p. 9; Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 34
なおエマソンの写真論を生理学的写真論と見る立場については次の文献が参考になる。
William Crawford, *The Keepers of Light*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry, pp. 79-83
- (12) エマソンが依拠した美術の言説は『自然主義的写真』で名前をあげられている美術史家 Woltmann と Woermann である。
P. H. Emerson, *op. cit.*, p. 28, cf. Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 28
- (13) 『自然主義的写真』の第2章では、美術史を通史的に辿って「自然主義」の視点から19世紀のラファエロ前派にまで及ぶ各時代の作家作品批判が展開されている。
- (14) P. H. Emerson, *op. cit.*, L'Envoi pp. 278-281
- (15) P. H. Emerson. *op. cit.*, pp. 285-286
なお「解釈」(interpret)については、次の箇所を参照。
P. H. Emerson, *op. cit.*, p. 184
- (16) P. H. Emerson, *op. cit.*, p. 184, p. 190
- (17) P. H. Emerson, *op. cit.*, p. 238
- (18) ヘルムホルツに関わる議論は次の箇所による。
P. H. Emerson, *op. cit.*, pp. 103-121

- (19) P.H. Emerson, *op. cit.*, p. 103
- (20) これはピクトリアリズムに認められるソフトフォーカスによる作画法の提唱ではない。
- (21) P.H. Emerson, *op. cit.*, p. 102
- (22) P.H. Emerson, 'Photography, a Pictorial Art,' 1886 (from *The Amateur Photographer 3*, March 19, 1886) in *Photography: Essays & Images*, edited by Beaumont Newhall, the Museum of Modern Art, N. Y., 1980, p. 159
- (23) ヴィクトリア朝の絵画のイデオロギー性については以下の著書が有益である。谷田博幸『ロセッティーラファエロ前派を超えて』平凡社、1993年、pp. 15, 17-18, 69-73。谷田の論述から、ロビンソンの写真作品が時代の枠組みに即応した「画題」の選択の産物であることが明瞭に読みとれる。また、ジャンル絵画の影響を色濃く反映した写真作品はドイツやイタリアにも認められる。ロビンソンとの同時代性を明瞭に示す。イギリス、ドイツ、イタリアともに写真は絵画的美学の枠組みに回収されていた。
- Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900*, DuMont, Köln, 1979, pp. 229-241; Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, 1986, pp. 113-118
- (24) H.P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography – being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*, Piper & Carter, London, 1869, reprinted by Helios, Pawlet, 1971
- 本論考ではこのリプリント版を用いている。なお、ロビンソンの写真論がもっとも明瞭に展開されている著述は次のものである。H. P. Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Bradford, 1898 であるが、本論考ではこのArno Pressによるリプリント版を用いている。
- (25) 合成写真そのものの手法的意義、また、今日的視点からの検討については稿を改めて、最広義における記号論的検討を加える必要がある。
- (26) H.P. Robinson, *British Journal Photographic Almanac for 1889*, in Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 58
- (27) H.P. Robinson, *op. cit.*, p. 58
- (28) H.P. Robinson, *The Elements of a Pictorial Photography*, p. 96
- (29) H.P. Robinson, *op. cit.*, p. 65
- (30) H.P. Robinson, *op. cit.*, P. 66
- (31) H.P. Robinson, *op. cit.*, p. 66-67
- (32) この引用については、次の文献の当該箇所を参照。'British Journal Photographic Almanac for 1889,' in Nancy Newhall, *op. cit.*, p. 58
- (33) この段落については以下の箇所の議論による。
- H.P. Robinson, *op. cit.*, p. 68
- (34) H.P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, pp. 15-16
- (35) この段落中のロビンソンの発言は以下の文献から引用。
- H.P. Robinson, 'The Amateur Photography,' March 29, 1889, in Nancy Newhall, *op. cit.*, pp. 64-66
- (36) H&D 曲線については、次の事典を参照。『写真百科事典』第6巻、講談社、1982年 p. 169
- (37) F. Hurter & V. C. Driffield, 'Photochemical Investigations and a New Method of Determination of the Sensitiveness of Photographic Plates,' in *The Journal of the Society of Chemical Industry*, May 31, 1890
- (38) P.H. Emerson, 'The Death of Naturalistic Photography' in *On Photography* edited by B. Newhall, pp. 123-124
- (39) ロビンソンの写真論はモンタージュから *constructed photography*、さらにはデジタルスペースでの創作行為へとつながっていく線の一つの始まりであり、エマソンの議論は、ロビンソンの議論と融合しつつ、イメージというヨーロッパ的思索が飼い慣らしきれなかった地平の存在を巡る線の一つの始まりである。