



Title	肖像写真に関する演劇的考察
Author(s)	三原, 文
Citation	大阪大学言語文化学. 1993, 2, p. 29-40
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/78174
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

肖像写真に関する演劇的考察*

三原 文**

While the glass-plate daguerreotype had dominated the first twenty years of photographic practice in the mid-nineteenth century, the innovative *carte-de-visite* format, which was patented in Paris in 1854, opened a new era in which actual photographs could be sold in quantity on a commercial scale. Card photography, by producing images in great numbers, brought portraits out of their frames and out of the family circle. The notion of personality itself was to inevitably change.

The *carte-de-visite* and cabinet photographs, which caught on with actors and actresses, provided a wide iconography of the stage. The photographic collection by Sarony and his peers may call our attention to a number of striking, theatrical icons, which will lead us to establish a new method, *i.e.*, theatrical iconography, to give a proper definition of the theatrical.

1 肖像画の革新的変化

パリの写真家ディスデリ André Adolphe-Eugène Disdéri(1819-1890?) が $4 \times 2\frac{1}{2}$ インチ(10×6cm)の大きさの名刺大写真に関する特許を申請したのは 1854 年 11 月のことである。それが英国に紹介されたのは 3 年後の 1857 年、そしてそれから約 10 年の月日が流れた時、およそ芝居興行が行われたであろう町々には夥しい数の小さな写真が氾濫していた。この、手のひらに収まるサイズの、白と茶だけの単色刷りの肖像写真こそ、*carte-de-visite* と呼ばれるもので、とりわけ演劇人(そして“評判の悪い”女達)にとって画期的な広報手段となったものなので

*On the Theatrical Portraits: Toward an Aesthetic Analysis of the *Carte-de-Visite* and Cabinet Photographs (Aya MIHARA)

**言語文化研究科言語国際関係論講座

ある。1880年頃に、より大きなキャビネ版(17×10cm)にその市場を奪われるまで、圧倒的な人気を誇っていた¹⁾。

印画紙を厚紙の上に貼り付けた *carte-de-visite* は、それまでのものとは違って、1枚の感光ガラス板から一度に8枚の写真を作成することができたため、その発明技術はまさに革新的だったわけである。また、画像はそれぞれ異なったものであっても、全部あるいはいくつかが同じものであっても構わなかった。その結果、にわかに大きくなり始めていた一般大衆の肖像写真需要に対して、十分に、しかも比較的安価で応えることが可能となったのである(1枚当たり20フラン)。

さて、肖像画(*portraiture*)の系譜及び写真の歴史についてごく簡単に振り返っておきたい。森羅万象の記録の方法としては文章による記述と図像の描写の二つの方法が考えられるが、後者には、芸術性はさておき、少なくとも目の前の事実現象を忠実に写しとるだけの技術が描き手の側に要求されよう。その技術とは、道具の使用、あるいは描き手に内在する描写の才能のことであり、職業画家の誕生は言わば当然の帰結であると言ってよい。ところで、自らの肖像画を画家に描かせ、それを所有し、また他人に見せる機会を持つということは、長く上層階級の人々の間に強かった社会的欲求であったと思われる。しかし、肖像画を創るために画家をそれなりの期間にわたって雇うということは相当の出費を伴う行為であり、ために、富豪や権力者でなくてはそうした図像的記録を所持することは事実上困難だったのである。言うなれば、肖像画は社会的地位の象徴であり、庶民にとっては無縁のものだったわけである。とはいえ、人間の視覚図像的記録に対する欲求は、肖像画であれそうでないものであれ、根源的なものであり、写真術(*photography*)が発明されるはるか以前からそれに類似した装置は存在していた。「カメラ・オブスキュラ」として知られる装置がついに写真術の発明に至るのは、実際、時間の問題でしかなかった。

最初の実用的な写真術である銀板写真ダゲレオタイプ(*daguerreotype*)が世に公表されたのは1839年8月19日、場所はフランス学士院における科学アカデミー

¹ *Carte-de visite* に関しては以下が参考文献として挙げられる。Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography 1850-1880 The Age of Collodion* (London: Thames and Hudson, 1988); William Darrah, *Cartes de visite in Nineteenth Century Photography* (Gettysburg, PA: W. C. Darrah, 1981); Elizabeth Ann McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de visite Portrait Photograph* (New Haven: Yale University Press, 1985).

また、本稿をまとめるに際しては写真術に関して大百科事典の類を多用したが、具体名についてはここに挙げるまでもないであろう。

と美術アカデミーとの合同会議の席上であった。発明者である L.J.M.ダゲールは、そもそも画家であり、劇場舞台の背景画の作者でもあった。その活躍した時代の演劇の流れが次第に写実主義(realism)に変わりつつあったことから、彼の作品もまた現実再現色の濃い作風を形成することになったのである。舞台上におけるより緻密な現実再現を目指したダゲールが芸術表現への応用を念頭に写真術の考案を手がけたのは、まこと無理からぬことであった²⁾。発明から得られるはずの利益にも敏感であった彼は、フランス政府から年金を受け取る約束を取りつけた上で、アカデミーでの同年同月の発明公表に踏み切っている。確かに、ダゲレオタイプはその発表後約 20 年にわたり写真術の主流を行くことになった。だが、写真術が実用化されたとは言っても、その魅力の負うところが依然として「つかのまのはかなさ」であることには変わりがなかった。というのも、各の図像は唯一のものであり、一度に 1 枚きりの再現不可能な写真は、基本的に従来の肖像画と何ら異なるところがなかったからである。

ところで、写真術を考案したのはダゲールばかりではなかった。彼と相前後して J.N.ニエプス、W.H.F.タルボット（複製可能なカロタイプ、別名タルボタイプの創案者）、バイヤール等数多くの研究家が、それぞれのやり方で写真術を創造しようとしていた。いずれの場合も目標は芸術表現の可能性を探ることにあつたため、被写体の主題は風景、静物、そして肖像等の絵画的なものが中心をなした。本稿の主題である肖像写真についてひとこと付け加えておくと、草創期の技術的未熟から、写真を撮る際に露出に長い時間を要したことは、肖像写真の創造に何ら不利には働かなかったことが指摘されよう。被写体が、カメラの前で引き締めた表情のまま不動の姿勢を長く保たされることで、かえって威厳のある肖像写真を撮ることができたからである。描かれる人物の偉大さを強調した古典的な肖像画の伝統は、写真の時代になってもそのまま継承されることになったわけである。カメロン夫人、D.O.ヒル、R.アダムソン等カロタイプ写真術を使った写真家の作品群に優れた肖像写真が多く見られる。ほかに、M.B.ブラディ、気球写真で有名な才人ナダールも名士の写真を数多く手がけている。

以上、19 世紀中葉の写真（術）の出現により、肖像写真を持つということは、

²⁾ 背景画等舞台美術に関しては以下を参照されたい。Sybil Rosenfeld, *A Short History of Scene Design in Great Britain* (Oxford: Blackwell, 1973); Ralph Hyde, *Panoramania!* (London: Trefoil, 1988). 同時代のロンドン随一の舞台美術家グリーブ一家に関しては Nancy J. Doran Hazelton の新論稿“The Grieve Family: Patterning in the Nineteenth-Century Scene Designs” (*Theatre Survey*, May 1991), pp. 31-42 がある。

肖像画を持つという特権階級的な愉しみの代替物として急速に庶民の間に浸透し始めた。人々は我先に写真館を訪れ、肖像写真を手に入れることに躍起になったのである。1枚当たりの価格 50 ～ 100 フランは決して安いとは言えないが、都市部の新興中産階級の懐具合は、そうしたちょっぴり無駄な出費を簡単に許せたわけである。繁華街のあちこちに建てられた写真館の商売は滑り出しから順風満帆であった。そこへ 1854 年のこと、小さなカード写真による「感情的余韻の量産(the mass emotional charge)」³⁾ という、それまで考えられもしなかったような局面を展開させることになったのが、ディスデリの *carte-de-visite* だったのである。具体的な数字を挙げると、ダゲレオタイプの写真家が一年にせいぜい 3,000 枚程度の写真を売ったとして、ディスデリやその一派ならば同じ枚数の写真は一日で作り得たのである⁴⁾。画像の唯一性を特徴とした肖像画、そして肖像写真の概念はここに大きく揺らぎ始めた。一枚しか存在しないゆえに誇り高く客間に飾られ、家族という個人的な世界の中で尊敬の眼差しをもって見られていたはずの額縁入り肖像から、大量に生産されることにより公衆の面前にさらされる肖像へと変わっていったのである。*Carte-de-visite* は公衆が抱いている「個人」の概念をすっかり改めさせることになった。

2 写真館に持ち込まれた劇場

写真館のスタジオは開設当初から、舞台後方中央に焦点を持つ遠近法で堅牢に表現された新古典主義演劇の額縁舞台の縮小モデルであった。自分というもの(identity)をさまざまな角度から試す実験が、上得意客であった役者達を使ってそこで行われたのである。現在知られているところでは、最も古い、演劇人の *carte-de-visite* 像は死の直前に撮られたと思われるレイチェル(Rachel, 1820-1858)のものである⁵⁾。1859 年以前のものとしてはほかに、写真好きであったチャールズ・キーン(1811-1868)やルイ XI 世の写真などが確認できるが、最初の写真がナボレ

³ Laurence Senelick, "Eroticism in Early Theatrical Photography" (*Theatre History Studies* 11, 1991), p. 1. 本稿は彼の論文並びに 1992 年度アメリカ演劇学会大会における彼の口頭発表 "Double Vision: Second Empire Theatre in Stereographs" (於ニューポート、ロード・アイランド州、11 月 21 日) に触発されたところが大きい。

⁴ Jean Sagne, *L'Atelier du photograph*, quoted in Senelick, *op. cit.*

⁵ George Speaight, *Collecting Theatre Memorabilia* (Ashbourne, DE: Moorland, 1988), pp. 42-43.

オン王家を含む各界の名士と数知れぬ浮名を流したいわくつきの大女優を写したものであるというのはなかなか暗示的である⁶⁾。

経済的に手が届くようになったというものの、写真は肖像画の一形式として世間から十分に立派なものだと認められていた。ところが、ディスデリの発明以後、多くの写真館のすぐそばに位置した劇場街から役者達がこぞってそれを自らのプロモーションの手段に利用すべくそこへ立ち寄り始めたことにより、おとなしかった肖像写真の美的インパクトは一気に激しさを増したのである。実のところ、写真家が劇場に出向くのではなく役者達の方が写真館に殺到したのは、劇場内では満足のゆく写真を撮ることができなかったためである。当時の劇場は既にガス燈照明に移行していたが、場面にふさわしい調光技術的に難しいものであった。彼等は、そうした環境で出来の悪い写真を撮るよりも写真館に劇場を持ち込むというて手っ取り早い解決を図ったというわけなのである⁷⁾。人前にわが身をさらし、見得を切ることに慣れていた役者達は、正面方向からばかりの物静かな自画像だけでは満足しなかった。ダゲレオタイプ時代には無地であった背景はたちまち舞台さながらに飾りたてられ、スタジオには大道具、小道具が所狭しと運び込まれることになったのである。

役者自身の姿がそうした道具立てよりさらに見栄えを狙ったものであることは言うまでもないであろう。衣裳は当然のこと、顔の向き、目付き、四肢のポーズ等、いずれをとっても図像全体ばかりか細部に至るまでの凝視を見る側に迫っている。しかし、見られる側の媚態のみを強調するのは公平を欠いている。なぜなら、見る側にも手軽に手に取ることが可能となった他人の、本物と見紛うばかりの似姿を、じろじろと見つめたいという衝動が無かったなどと言うことは到底できないからである。写真が存在する以上、そうした密やかな衝動を他の誰かも抱いていることは明らかであり、個人的な(private)愉しみと大勢の他人で共有する(public)愉しみの線引きは曖昧にならざるを得なかったのではないか。役者達が飛びついた *carte-de-visite* ではあったが、「個人」がこうして揺らぐことに不安と不

⁶⁾ 初期の *carte-de-visite* には被写体の名前が印刷されていないため、誰であるのかを判別するのは簡単な作業ではない。ただ、被写体が役者である場合には、衣裳や他の写真を照合すること及び上演記録から割り出すことが可能である。一方、後期のものは被写体の名前を明記しており、こうした問題は起こらない。ところで、被写体名の記入がいつ頃始まったのかについては未だ特定できておらず、演劇資料をめぐる重要な研究課題の一つである。

⁷⁾ Cf. Terence Rees, *Theatre Lighting in the Age of Gas* (London: Society for Theatre Research, 1978).

快を覚えた役者が存在しなかったわけでは決してなかった。一例を挙げておこう。アメリカの女優オリブ・ローガン(Olive Logan, 1841-1909)はその急先鋒の一人であった。彼女は「自分」が勝手に売買されること、しかも“leg-show”で性的魅力を売り物にした不埒な女優と同列に売買されることを心底嫌い、ついに発売を中止させたのである⁸⁾。だが、多くの場合彼女のように事は容易に運ばなかった。というのも、肖像権をめぐる裁判は数多く起こされたのだが、当時、その権利は写真家側にのみ認められていたからである。

ローガンのような良識派はさておき、新たに登場した広報手段である写真というものを最大限に利用した役者達のことには議論を戻そう。前述のレイチェル以上に派手な話題を提供したのは何と言ってもメンケン(Adah Isaacs Menken)である。当時の道徳的社会通念に照らして、殆ど裸体で舞台上に登場した彼女抜きには19世紀半ばの演劇界を語ることはできまい。メンケン(Adah Isaacs Menken)は1835年ニューオリンズ近郊に生まれている⁹⁾。指揮者であった最初の夫A.I.メンケンの死後、彼女はダンサー兼サーカスの馬乗り芸人として身を立てたが、1857年*Lady of Lyons*のポーリーヌ役で女優としてのデビューを果たした。2年後にボクサーのJ.ニーナンと再婚したが、重婚の汚名を着ることとなった。だが、彼女がそれ以上に世間をあっと言わせたのは、1861年オルバニーのグリーン・ストリート劇場での公演*Mazeppa*において裸に近い姿で荒れ馬に縛りつけられ舞台を駆け抜けるという「暴挙」に出た時である。「裸の貴婦人(Naked Lady)」としてメンケン(Adah Isaacs Menken)は興行界の名声を欲しいままにした。1864年ロンドンのアストレー劇場(支配人は英国版バーナムとして知られるE.T.スミス)に鳴り物入りで登場した時の彼女の出演料は、一晩で500ポンドという、当時の女優としては他の追随を許さない最高額であった。ディッケンズ、ロセッティ、スウィンバーン等文学界の名士と交流を持つ傍ら4度目の結婚をし、妊婦姿の写真すら残している。最晩年は、さすがにその人気にも翳りが見られた。ロンドン北部のサドラーズ・ウェルズ劇場での公演を最後にパリへ戻った直後、腹膜炎のため急逝した。1868年8月10日のことである。詩人でもあった¹⁰⁾。

⁸⁾ Olive Logan, *Before the Footlights and Behind the Scenes* (Parmelee, Philadelphia, 1870), p. 241.

⁹⁾ メンケンの出自に関する最新の研究は *Theatre Survey* を見られたい。John Cofran, “The Identity of Adah Isaacs Menken: A Theatrical Mystery Solved” (May 1990), pp. 47-54.

¹⁰⁾ *Cambridge Guide to World Theatre* (Cambridge University Press, 1988) による。

メンケンとは写真というものの利用価値を最もわきまえていた女優の一人であった。興行先のどの地においても、地元の写真家達に時間をかけて自分を撮影させることを、彼女は怠らなかったのである。その結果、1859年から亡くなる68年までの10年間、最も写真機の前に立つ（あるいは横たわる）ことの多かった女優として数千枚もの写真を残すことになった。なかでも最も衝撃的な一枚は、わずかに腰布をまとっただけのヌード写真である。彼女自身「カノーヴァ」（Canovaはイタリア新古典主義の彫刻家、1757-1822）と呼んだ得意のポーズの一つである。この歴史的な撮影を手がけたのは恐らくパリのシャルル・リュートランジェ(Charles Reutlinger)であり、もちろん売り物ではなく親しい間柄のごく少数に配られたものであるが、どのように洩れたものかハーヴァード演劇コレクションの中にオリジナルが残されている。常道とは一線を画したメンケンの写真への取り組み方は次のように要約することができるであろう。先ず第一には、「限定版」と称する裸像図で人々の興味をひきつけたことである。裸体像を写真化することを本心どのように考えていたのか知る由もないが、彼女は、古典的な裸像彫刻や絵画が芸術作品であることを引き合いに、自分自身が習作になることを正当化した。芸術作品に連なる以上趣味が悪いということにはならないというのが彼女の言い分なのである。その主張に最も積極的にうなずいたのは、恐らく、彼女の写真を見たがった多くの男性諸氏だったのであろう。第二に、何枚かの連続写真により一連の物語を形成するような組写真を考え出したことである。単に肉体的な美しさを訴えるよりも、舞台上の物語の見せ場を人々の心に強く印象づけることの方がメンケンにとっては重要であった。そして第三には、既に述べたような社交界や文壇とのつながりを名声に利用しようとしたことである。こうした交友関係は必ずしも深いものではなかったのだが、大デュマ(Alexandre Dumas père)との関係は広く知られたところであろう。二人が寄り添って写ったこれ見よがしの写真は当時の社会にあって話題を呼び、噂の神格化を大いに促したのである。ただ、大デュマがメンケンの崇拜者の一人であったことは確かなようだ。写真家リエベール(Liébert)は、そうした一連の写真を公表したことで小デュマから訴えられることになったのだが、結果的には父親がリエベールから多額の支払いを受けていることが露見し、メンケンの死後も延々と続いた裁判の末デュマ家はようやくのこと発売禁止を勝ち得たものの、時既に遅く、一旦出来上がった神話を葬り去ることはもはやできなかったのである。

デュマ父子の態度の違いはなかなか示唆的である。父親は社会風俗に無頓着な

自由放縦な芸術家の典型であり、若い息子の方は多数派を占める道徳家だと言えようが、この対立には「いかがわしい世界(demimonde)」と「その存在をうとましく思う世間」とのせめぎ合いをそのまま見るのできるのである。メンケンが残したような数多くの写真は、前者が後者との境界を曖昧にしかねないものの一つとして格好の攻撃対象にされたわけなのである¹¹⁾。しかしながら、前者は後者によって作られたものである。従って写真は、その初期の段階から、「見せたい人」と「見たい人」との断ち難い共犯関係の下、肉体の愛玩(fetishism of body)とエロティシズム(eroticism)の表現を含んでいたのだとすることができよう。ひとこと付け加えておくと、*carte-de-visite*はしばしば同穴の輩であった女優と娼婦の結びつきをより明白なものにしたが、その結果、肖像を手にする喜びを見出した普通の人々が写真を撮ることを諦めたかと言えば決してそのようなことは起こらなかったのである。判断の根拠をここで細かく説明する余裕はないが、手短かに言えば、上品な姿に撮られていても「悪魔の仕事場」に仕える者とそうでない者との差が一見して判別可能な工夫が、肖像写真の中に映像記号として仕込まれていたからである¹²⁾。

3 演劇における意味

写真、というより写真がとどめた図像に対する偏愛は当然、より鮮明な画像、より大きな画像に対する欲求へとつながり、*carte-de-visite* が考案された12年後にはキャビネ版の登場を新たに促した。写真像の持つバロック的な傾向はこれにより一段と加速されることになったのである。米国人写真家ナポレオン・サロニー(Napoleon Sarony)は、キャビネ版が出て来るとすぐに、バーレスク劇で一世を風靡したりディア・トンプソン(Lydia Thompson, 1836-1908)等の、いわゆるグラマー・ガールを次々に被写体を選んでいく。1864年にニューヨークにスタジオを開いた彼は、その小部屋をエジプトのミイラ、鳥の剥製、ロシアの轎、中世の拷問用具といった奇妙な小道具で埋め尽くし、写真機の実操作は弟子に任せる一方、自分は専ら被写体の劇的な姿をいかに画像にとどめるかという演出的作業に集中したのである。写真家としての彼のこうした姿勢は1865年ロンドンにおいて

¹¹ Cf. Wolf Mankowitz, *Mazeppa The Lives, Loves and Legends of Adah Isaacs Menken* (London: Blond & Briggs, 1982), pp. 173-178; Senelick, *op.cit.*

¹² こうした判じ絵の一つとして、娼婦の間で流行したソフト帽やシルク・ハットが挙げられる。

メンケンの写真を撮影した時に確立されたのかもしれない¹³⁾。*Black-Ey'd Susan* のウィリアム役、*Les Pirates de la Savane* のレオ役、*The Child of the Sun* のドン・レオン役といった男性役のメンケンを被写体にして見せ場ごとの場面を撮り終えた彼は、結果として出来上がった連続写真が舞台を彷彿とさせるきわめて演劇的な仕上がりを示していることに驚いた。メンケンの写真が注目を集めたことは言うまでもないが、この実験的な試みから、サロニーは演劇写真を撮るとはということかはっきりと理解したのである。このような路線の写真家としてはかに、サロニーの弟子であったホセ・モラ(José Mora)がいる。彼は150点以上の背景幕を用意し、可能な限りの画面状況作りを心がけたと言う。また、ジョーゼフ・フォーク(Joseph Falk)の特徴の一つは被写体が本当に空中を飛んでいるような仕掛写真にある¹⁴⁾。

強烈な視覚的印象を、自然の動きの中から切り取るのではなく意図的に創り出すといった、こうした人物写真創造のあり方は、被写体の多くが「見られる」ことを強く意識していた演劇人であったからという単純な理由によるものではなく、写真家達が始めから芸術的な作品制作を志向していたためであると考えた方がよい。写真家と被写体との幸福な出会いは、19世紀前半までには見られなかった、より具象的な視覚的画像による役者の記録を生むことになった。そして、今と言うプロマイドの原型として、写真は不特定多数の間をめぐり、人々がひいきの役者を愛で、舞台のイメージを各人の中に増幅させるように機能したのである。結果として残された19世紀半ば以降の写真群は、*carte-de-visite* にせよキャビネ版の写真にせよ、舞台で撮られたものではないとはいえきわめて芝居がかったものなのである。この「芝居がかり(theatricality)」の集積は、演劇というものを考える上での本質的な問いである「演劇的なこと(the theatrical)」とは何かということ考察する上で重要な鍵を握っているように思われるのである。

では、サロニー等を中心とする演劇的志向の強かった写真家達は何をもって自分達が撮った、あるいは撮ろうとしたものを演劇的図像だと解していたのか。恐らくは、一つの流れ(リズム)を持った作品の中でそう幾つもないと思われる演技の集中点、すなわち、この場面のために作品全体が存在するのだと直感的に考えられる場面を想定していたに違いない。そのような場面は、そこで発せられる台詞の点からも舞台における役者と装置の配列の点からも、言うなれば聴覚的に

¹³ P. 35, l. 19. 参照。

¹⁴ George Speaight, *op. cit.*, p. 46.

も視覚的にも、受け手にとって深く印象に残る瞬間なのである。しかし、彼等はその瞬間を劇場内で撮影したわけではなく、臨場感を差し引かれて沈静化した記憶としての「心象」、あるいは「のように見えるもの」を再現しようとしたのである。また、それしかできなかったはずである。なぜなら、そうした瞬間は撮影によって一枚に切り取ることができないものだからである。演技の流れは連続しているものであり、断片は断片でしかない。その上、役者の方もそのような演劇的瞬間を「のように演じて」いるのであって、演劇的瞬間そのものを体現しているわけではないからである。そうなると、現代の写真家と比べて技術的に不利な条件下にあった19世紀の写真家達が残した写真は、受け手の心の内にしか存在しないような演劇的瞬間を一枚に体現させようとした点において「演劇的なこと」を考える上できわめて有効な材料だと言えるのである。

この、演劇学における本質的問題については未だ納得できる解釈が提示されたとは言えない。演技論の立場から、台詞の構造研究から、あるいは語りの観点とあったところから、演劇の本質に迫ろうとする試みはいろいろとなされているものの、三次限の時間芸術はそうした接近を容易には受けつけようとしない。定義化を目指す理論研究がその点でこれまで成功していないとするならば、それは現実の舞台の鑑賞及び観察から重要なことが一つ忘れられているためであろう。すなわち、視覚的側面の照合検証作業がなされていないということである。19世紀半ば以降の演劇史を研究してきた者として常に図像と接してきた結果ここで言えることは、それをしないままでは永久に「演劇的なこと」に対する説明は得られないのではないかということである。では、研究方法はどのように修正されていくべきなのであろうか。確定的なことを主張するには早すぎるが、例えば、上に述べたようなサロニー等の演劇的作品の図像とそこで使われた演劇作品の台詞との関係を綿密に構造分析することから手がかりがつかめるであろうことは十分に期待できよう。人間の手になる図像と写真を、単に視覚芸術作品としてとらえるのではなく「演劇的図像(theatrical icon)」として位置づけ、演劇的図像学(theatrical iconography)の構築を急がねばならない。その上で、台詞(戯曲)構造研究と並行して複眼的に論じられるようになった時、進むべき方向は自ずと明らかになろう。

その時には、すでに言及したような、写真が持つフェティシズムとエロティシズムの問題も、それが現代の写真のあり方に通じているといったような、どの論考にも共通して現われがちな示唆的な結論から脱却し、演劇学的な地平の下に新

たに論じられることが可能になるかもしれない¹⁵⁾。

(本稿は平成4年度文部省科学研究費奨励研究(A)による研究の一部を成すものである。)

¹⁵例えば、現在最も活躍しているマジシャンのデイヴィッド・カッパーフィールド(David Copperfield)の写真集は、徹底した見世物(spectacle)性とフェティシズム、エロティシズムとの関係を考える上で好材料を提供していると思われる(Los Angeles: David Copperfield International, photo by Herb Ritts, 1992)。手錠を軽やかに握った手の実物大以上のクローズアップ写真は、不思議の世界が我々とは何一つ違うところのない同じ手から生み出されることを強調していると同時に、彼の手が特別であることも明白に意図している。見る側の盲目的賞賛と陶酔的偏愛を受けるマジシャンの手は完全にフェティシズムの対象であると言える。また、上演直後の、興奮醒めやらぬ状態で写真集を買い、さらにそこへサインを求めようとする観客の行動に演じ手が応える時には、両者の間にエロティックな関係が成立すると言えなくはない。

