

ドガの踊り子における運動表現の独自性

——19世紀のテクノロジーとその視覚性から——

藤 本 奈 七

は じ め に

ドガ（Edgar Degas, 1834-1917）は、「踊り子の画家」と称される⁽¹⁾ほど、モチーフとして踊り子を数多く描いてきた。オペラ座の定期会員であったドガは何度も稽古場やリハーサル場へ通い、練習をしたり、休息を取ったり、衣装をなおしたりする彼女たちの一瞬を切り取り作品にした。

近年の先行研究では、こうした踊り子作品と当時のテクノロジー⁽²⁾との関連を指摘するものが多い。たとえば、2011年にロンドンのロイヤルアカデミーオブアーツで開催された展覧会「ドガとバレエ 運動を描く（Degas and the Ballet: Picturing Movement）」（以下、「ドガとバレエ」展）⁽³⁾は《バレエの授業》（図1）にみられる極端な遠近感からパノラマ写真の特性を見出し、



図1 ドガ《バレエの授業》1879年頃



図2 ドガ《踊り子のフレーズ》1895年頃

またデヴォンヤーは《踊り子のフリーズ》(図2)に描かれた踊り子たちの連続性からマイブリッジ (Eadweard Muybridge, 1830-1904) やマレー (Étienne-Jules Marey, 1830-1904) の連続写真とのつながりを示唆する。たしかに19世紀には、マイブリッジやマレーの連続写真やリュミエール兄弟の映画、フェナキストスコープ、ゾートロープなど、新しいテクノロジーが数多く登場する⁽⁴⁾。これらのテクノロジーは、いずれも動きや視覚に関連する技術や発明であり、それに対する当時の強い関心の現れを示している。こうした時代背景のなかで、ドガは動きをどのように表現しようとしたのか。しばしば「スナップショットのような」と例えられるドガの瞬間性は、どのように変遷していくのかを明らかにしたい。

本論では、踊り子作品を中心に時間軸に沿って議論を進めていく。まず、初期にあたる1860年代後半から1870年代の作品を通して写真を用いて瞬間を捉えようとしながらも、群舞する踊り子を描くことで画面に流れを生み出した姿勢を確認する。次に、1880年代に再流行したパノラマや先行研究でも指摘があったパノラマ写真との類似を検討し、それらが与えた対象の全体を認識しようとする視点について考察する。そして、1890年代とそれ以降の作品にみられる、モチーフの連続と連続写真に共通する特性を指摘するとともに、動きを瞬間としてではなく、変化する対象の連なりと捉えるドガの姿勢を明らかにする。

1. 「瞬間」の定着

ドガは、いきなり踊り子たちを絵画の主題として採り上げたわけではない。その前段階の作品として《オペラ座のオーケストラ》(図3)が挙げられる。

ドガにとって、オペラ座に限らず音楽は身近なものであった。父オーギュスト・ド・ガスが音楽に熱心であったからだ。彼は、家ではピアノを弾き、サント・オーギュスタン教会では日曜のミサでオルガンを担当していた⁽⁵⁾。ドガは、父と有名なギタリストのロレンソ・パガンの肖像画を描いている⁽⁶⁾⁽⁷⁾。また《オペラ座のオーケストラ》では、ドガの友人たちが登場する⁽⁸⁾。しかし次第に友人たちの肖像画よりも、踊り子を描いた作品が多く制作されるようになった。つまりドガは、最初にオペラ座の踊り子ではなく、音楽が演奏されている様子に関心を示していたが、次第に画面上部で切り取られていた舞台の踊り子たちへとまなざしを移していったのである。

踊り子のみを採り上げた初期の作品、オルセー美術館所蔵の《バレエの授業》(図4)では、オペラ座の稽古場で複数の踊り子たちが練習している様子が描かれている。教室の中央に立ちバレエの指導をしているのは、ペロー(Jules-Joseph Perrot, 1810-92)で、当時最も著名な振付師であった。彼は



図3 ドガ《オペラ座のオーケストラ》1870年頃



図4 ドガ《バレエの授業》1873-76年

1848年からロンドン、ミラノ、サンクトペテルブルクを巡業後、1859年にパリに戻り、オペラ座の予備クラスの指導を行っていた。ドガは、ペローと1873年に初めて会ったと考えられている⁽⁹⁾。作品のなかの踊り子たちは、必死に背中を搔こうとしたり、ピアスに指をかけたり、ペローの話に耳を傾けたり、反対に話を全く聞かなかったりと、十人十色の反応を見せる。また、メトロポリタン美術館所蔵の《バレエの授業》(図5)においても、ひとりひとりの動作が異なることから、彼女たちの表情や性格が滲みでるものとなっている。

指導を受けている踊り子たちは、両作品とも腕をアン・バー（両腕を下し）、足をデリエール（体の後ろに足を出す）のポーズをとっている。また、《バレエの授業》(図5)では、音楽がいつ流れても良いよう、プレパラシオン（準備状態のポーズ）で待っている。このことから、これらの作品では、「動き」を表していない。ドガはバレエの持つ迫力や動きを描くというより、バレエが繰り広げられている教室を描くことに関心を示していた。しかしその後、《エトワール》(図6)にみられるようなアラベスク（片方の足で立ち、もう一方の足をあげるポーズ）が描かれ、スナップショットのように一瞬を切り取ったような表現を採り入れている。

この時期の作品である《リハーサル》(図7)において、画面右上に描かれ



図5 ドガ《バレエの授業》1871年頃



図6 ドガ《エトワール》1876-77年



図7 ドガ《リハーサル》1874年頃



図8 G・ベルガマスコ
《ジュール・ペロー》
1860年頃



図9 カユボット《パリの通り，雨》1877年

たペローと同じポーズをした写真が現存していることから、ドガは写真を用いて制作していたことがわかっている（図8）⁽¹⁰⁾。さらに彼は、すでに1860年の時点でメッテルニヒ妃の肖像画⁽¹¹⁾を写真に基づいて制作していた。このことから、初期には人物を正確に描こうと制作に写真を用いた画家の姿勢がみられる。

制作に正確さを求めるこのような姿勢は、1877年に制作されたカユボット（Gustave Caillebotte, 1848-94）の《パリの通り，雨》（図9）からも確認することができる。2015年に発行された『シカゴ美術館所蔵のカユボット

の絵画とデッサンから見る《パリの通り、雨》⁽¹²⁾では、画面をクリーニングした際の調査内容が記されており、カイユボットが当時の視覚的装置を用いた可能性が指摘されている⁽¹³⁾。《パリの通り、雨》のデッサンには、まるで広角レンズで撮影したかのような街並みが精密に描かれている。普通のレンズではこのような広範囲をおさめることができない点や、写真を透かして風景を写すにはデッサンの支持体である紙が分厚すぎる点、画面の端に向けて曲がっていくような歪みがある点から、カメラ・ルシダの利用が考えられる⁽¹⁴⁾。また、そのデッサンを拡大したところ、水平線の近くや消失点などから小さなくぼみがみつかったため、カイユボットはカリパスなどの計測器を使い、デッサンを拡大したり画面の建築物を描き出したりと正確に描こうとしたことが明らかになった⁽¹⁵⁾。つまり《パリの通り、雨》において、カイユボットは実景に基づいて背景を描き⁽¹⁶⁾、その空間に予めデッサンしていた歩く人物たちを配置するという制作方法を選択したのである。

ドガは動体として踊り子を、カイユボットは歩行者を採り上げた。デッサンした人物を背景に配置していく手法や人体をフレームの端で切断する表現は両者から確認ができ、ともに動きの瞬間を切り取ることに関心を示していたことがわかる。しかし、カイユボットの作品に登場する人物は皆別々の方向へ歩んでいるため、一瞬を切り取ると、世界が静止したような場面となってしまう。一方、ドガの踊り子作品では、たとえば《リハーサル》(図7)にみられるように左側のらせん階段の後ろでアラバスクのポーズをとる複数の踊り子たちが同じ方向を向いて踊っており、右側へ進行する流れを感じさせる。ドガもカイユボットも、写真やカメラ・ルシダといった当時のテクノロジーを制作に用いていたが、ドガは瞬間性を意識しながらも、群舞する踊り子たちをモチーフとして採り上げることで、画面に一方向への動きを与えた。動きを瞬間的な要素としてだけでなく、空間内の移動、あるいは主体におけるポーズの変化として意識していたからこそ、ドガの動きの表現は瞬間性と同時に画面内での動きの流れを鑑賞者に想像させるのである。

2. 支配する眼

2-1. 空間の拡大

1880年代になるとまず、《控え室の踊り子たち》(図10)のように、踊りの練習風景を描くだけではなく、椅子に座り休息をとる様子が描かれるようになった⁽¹⁷⁾。この作品では《バレエの授業》(図1)と同様、極端な遠近感で描かれた空間に、踊り子たちがリズミカルに配置されている。また、前景が左端から画面の4分の3あるいはそれ以上を占め、中景を抜いて後景となっている。前景と後景に描かれたそれぞれの踊り子たちの大きさの違いから、広い教室の一部分を切り取ったような印象を与える。「ドガとバレエ」展では、この作品に見られる鑑賞者の視線の動きや構図からパノラマ写真⁽¹⁸⁾との類似性が指摘されている。

パノラマ写真は19世紀中葉から撮影されるようになった。たとえば、ポール・オーギュスト・ゲヴァンは、1864年頃にパリのノートルダム大聖堂の屋上からパリを俯瞰した様子⁽¹⁹⁾を撮影し、1889年にはエティエンヌ・ヌルダンが、キャブシーンヌ大通りとオペラ座を1階あるいは2階の窓から撮影している⁽²⁰⁾。同年に撮影されたシャンパーニュのパノラマ写真《リヴォリ通りからのルーヴルのコロナード》(図11)には、ルーヴルの東側のファサードと整備



図10 ドガ《控え室の踊り子たち》1882-85年頃



図 11 シャンパーニュ《リヴォリ通りからのルーヴルのコロナード》1889 年

された広大な道が、右側の道にはリヴォリ通りが写っている。「ドガとバレエ」展のなかでケンドールとデヴォンヤーは、シャンパーニュの写真から見る人の視線が画面の端から端へ動くこと、また対象の画面構成の類似と奥行感が、《バレエの授業》(図 1) にもあると指摘している⁽²¹⁾。また、場面の切り取り方についても次のように述べる。

まるで額縁が窓やファインダーのように、《バレエの授業》において、左端の踊り子のフレームに切断された足は、より大きな場面の一部を見せっているとわたしたちに思い出させる。[……] ドガは鑑賞者の視線を教室の端から端まで何度も交差させることに勤しんだ。⁽²²⁾

《バレエの授業》に描かれた空間がこれまでよりも広がって見えるのは、横に長い作品のサイズに起因しているといえる。横長の絵画を描くには空間を広角に捉える必要がある。描く空間を拡大するような姿勢には、当時のパノラマによる知覚との関連性を指摘することができるのではないだろうか。

パノラマとは、パノラマ状に描かれた絵画を円形のホールの内壁に展示する建物であり、19 世紀を特徴づけるものとして当時最も人気の高かったもののひとつである⁽²³⁾。1787 年にイギリス人の画家ロバート・バーカーが特許を取り、1799 年にはフランスへの輸入特許が申請された。パノラマ館は、現在の

キャブシーヌ大通りとルイ・ルグラン通りの間のキャブシーヌ修道院庭園にあったとされる⁽²⁴⁾。その後、各地に円形ホールが誕生するが、プロパガンダの役割を担っていたパノラマは、ナポレオンの敗退によって事業が悪化していった。1870年代には、普仏戦争（1870-71年）におけるプロパガンダの目的で、またその後には万国博覧会での商業目的で再度注目が集まった。1880年に「パノラマ・フランセ」がサン＝トノレ通りに、1882年には「パノラマ・マリニー」が建築家シャルル・ガルニエ（Charles Garnier, 1825-98）の協力によって建設された。また同時期に、グラン・ブールヴァールの環状線の両端に2つの円形ホールが建設された。このことからわかるように、1880年代初頭にはパノラマは再注目され、当時の人々にとって身近な見世物であった⁽²⁵⁾。そしてコマンは、当時の観客について「観客はもっと重要な幻想、つまり自分が世界、つまり共同空間を支配しているという幻想を体験しに来るのである」⁽²⁶⁾と述べる。つまりパノラマは、遠い異国の風景や過去の出来事を再現し、錯覚を引き起こすことで観客に代理の知覚体験を提供しただけではなく、一望するという経験によって対象の全体を認識（＝支配）しようとする姿勢を生み出したのである。

こうした姿勢は、初期作品のように目の前の出来事をただ切り取るのではなく、自身を広大な空間が取り巻いているのだという意識をもつことにより《バレエの授業》や《控え室の踊り子たち》にみられるような空間の拡大へつながったといえないだろうか。ドガはただ奥行のある空間を描いただけではない。彼は作品の右側の水平線を上辺にもってこさせ、床部分の割合を増やすことで、空間を俯瞰した印象を生み出したのである⁽²⁷⁾。

しかしパノラマ写真のみならずパノラマについて、先行研究でも指摘されているように、ドガが直接目にしていたことを明らかにするような記述は残っておらず、推測の域を出ない⁽²⁸⁾。もちろんドガが、パノラマのように、円形空間のなかで描かれた景色をなぞるように眺め続けることで、場所ごとに眼に映る対象の変化を連続したものとして捉えていた可能性を指摘することはできる。パノラマやパノラマ写真により、一望するという見方が生まれて、人々が

認識する空間は大幅に拡張された。少なくとも時代背景として、対象を捉える眼に変化があったことを指摘するためには、これで十分であろう。

2-2. 多視点による制作

《14歳の小さな踊り子》(図12)はドガの生前に完成作として発表された唯一の彫刻作品である。モデルとなったのは踊り子のマリー・ヴァン・ゴードムである。本作品は、1881年に開催された第6回印象派展に出品された⁽²⁹⁾。原型は蠟で作られており、唇、耳たぶ、頬などに彩色が施されており、そこに黄色をしたリネンのコルセットや白色のモスリンのチュチュ、緑色のサテンのリボン、赤のサテンのトゥシューズ、頭にはかつら用の人毛がつけられていた⁽³⁰⁾。ドガは《14歳の小さな踊り子》を制作する上で、彫刻で《衣装をつけたバレエの踊り子のための裸体習作》⁽³¹⁾を制作した。また彫刻を制作するにあたりドガは、脚を部分的にデッサンしたり、衣装を着ている場合とヌードの場合の全身を描き分けたり、複数の視点から精緻にモデルの特徴を捉えていたことが、複数のデッサン(図13)からうかがえる。そこでは一枚の紙上にさま



図12 ドガ《14歳の小さな踊り子》(オリジナル) 1878-81年



図13 ドガ《踊り子の3つの習作》1878-81年頃

ざまな角度からみたモデルが描かれており、モデルの髪がひとつに縛られていたり、アップになっていたりしていることから、複数回に分けてデッサンを描いていたと推測できる⁽³²⁾。このように、ドガはモデルをあらゆる角度からデッサンし、三次元的に対象を認識することで彫刻作品を制作した⁽³³⁾。「ドガとバレエ」展では、この彫刻作品におけるドガの制作方法と写真彫刻（Photo-sculpture）との関連性が提示されている。

写真彫刻とは、フランソワ・ウィレム（François Willème, 1830-1905）によって発明された技術であり、1863年にその技術は準備された⁽³⁴⁾。写真彫刻をつくるためには、12の視点から同時に写真を撮影する必要があった。そして、その写真をプロジェクターでスクリーンに映し、その裏側から縮図器を用い、映し出された像を漆喰あるいは焼成粘土に彫っていく⁽³⁵⁾。そうすることで、写真で撮影したプロフィールを正確に写し取ることが可能となった。しかし、1870年代初期から人気は落ちていく⁽³⁶⁾。

写真彫刻にみられる複数の視点から対象を捉える方法や、写真（二次元）から彫刻（三次元）へ変換させる方法は、「ドガとバレエ」展で指摘されたように、ドガのそれと類似している⁽³⁷⁾。しかし、写真彫刻においてもパノラマ写真やパノラマと同様に、ドガによる直接的な記述は確認されていない。また、ドガが彫刻で習作を制作したのは1870年代後半であり、写真彫刻の流行がすでに衰えていた時期であった。

以上を踏まえると、写真彫刻そのものから直接的な影響を受けたというよりも、あくまで画期的な制作方法が芸術家たちに新しいアイデアを与えたのではないだろうか。たとえば、ナダール（Nadar, 1820-1910）もウィレムに倣って12の視点で写真をとる方法を応用している。彼はカメラを一か所に設置して、その前を椅子に座り30度ずつ回って撮影を行った⁽³⁸⁾。ウィレムの12の視点から撮影された写真は、同じ一瞬を切り取ったものであるが、ナダールの撮影した写真は、別々の一瞬を切り取ったものである。そのため、写真によってはナダールの表情や姿勢が微妙に異なっている。作為的な一瞬の連続は、アニメーションのコマ送りのように時間と運動の連続性を感じさせる。

このような連続性は、のちに 1895-98 年頃にドガが描いた風景画においても確認することができる⁽³⁹⁾。サン=ヴァレリ=シュル=ソナムでの風景画《サン=ヴァレリ=シュル=ソナムで》⁽⁴⁰⁾と 3 点の《村の入口》⁽⁴¹⁾では、ケノワ通りの風景を移動しながら見えたそれぞれの景色を描いており、作品を連続して見ると、まるで画面に描かれている道を歩いているような印象を受ける。対象を複数の視点によって把握する姿勢は、セザンヌ（Paul Cézanne, 1839-1906）やその後のキュビズムにおける多視点手法と類似しているが、自身が移動することで変化する対象を捉えようと運動性を意識した点においては異なるものである⁽⁴²⁾。ドガにとって多視点とは、形態を三次元的に正しく理解するための手法であり、風景画においてはリュミエール兄弟のシネマトグラフにも通じるような運動性を表現するものであった⁽⁴³⁾。

写真彫刻による直接的な影響については定かではないが、少なくとも 1880 年代のドガの制作から多視点で対象を認識する姿勢が確認できた。そして、その姿勢は《14 歳の小さな踊り子》の彫刻作品にとどまらず、踊り子の絵画作品に登場する、椅子に座って靴をなおす仕草の複数に及ぶデッサン（L 903, L 904, L 906, L 907, L 908, L 913）⁽⁴⁴⁾からもうかがうことができる。これらのデッサンは《控え室の踊り子たち》（図 10）と習作《バレエの準備》（L 902）で採用された。いずれの作品においても、画面右側で腰に手をあてている踊り子はどれも同じポーズをしているのに対し、画面中央で靴をなおす踊り子はそれぞれ別の方向を向いている。このポーズは 1895 年頃に制作された《踊り子のフリーズ》（図 2）において連続して描かれた。つまり、ドガは《14 歳の小さな踊り子》の制作後、さまざまな角度から描くことで対象を三次元的に捉える視点を表現のなかに採り入れるようになったのである⁽⁴⁵⁾。シッカート（Walter Richard Sickert, 1860-1942）は、ドガの制作しているときの様子を次のように伝えている。

ドガは蠟燭を手に取り、小像を回しながら、白い紙に映し出されたシルエットの影が刻々と変化する様子を私にみせた。⁽⁴⁶⁾

小さな蠟彫刻をあらゆる角度から眺めるだけでなく、それが生み出す影の動きを楽しむドガの様子からうかがえるように、このときには、彫刻という静止するものから動きを見ようとする姿勢がすでに現れていたといえる。

3. 動きの構築

1890年代にはいると次第に踊り子たちは個性を失い、匿名化していく。たとえば、《踊り子のフリーズ》(図2)では、同一の動作をして椅子に腰かける四人の踊り子たちが描かれている。いずれの踊り子も下を向いているため、どのような顔をしているのかは全く認識できない。もはや彼女たちを識別するには、明るさが異なる髪色を見ていくしかない。衣装も体つきも酷似した踊り子たちからは初期の踊り子作品に見られたような感情も性格も読み取ることができなくなった。

デヴォンヤーは、「四人の人物が、一人の踊り子が空間のなかを回転しているような印象を与え」⁽⁴⁷⁾、そして「そのような方法が、画家と同時代のマイブリッジやマレーによる連続写真が捉えた人物のように、運動に関する主題のイメージに連続を与える」⁽⁴⁸⁾と述べた。また、ポール・ヴァレリーはドガと連続写真との関連性について、次のように証言する。

彼は、競走馬という高貴な動物が走っているときの真の姿を、マイブリッジ大佐のはじめた連続写真を利用して検討した最初のひとりである。そもそも彼は、まだ多くの芸術家たちが写真を軽蔑し、あるいは写真を利用していると口外するのをはばかっていたところに、写真というものを愛し、評価していた。⁽⁴⁹⁾

前節で述べたパノラマやパノラマ写真が「視覚」に対する関心だとすると、連続写真は「動き」そのものに対する関心であるといえる。19世紀における連続写真といえばマイブリッジ⁽⁵⁰⁾とマレー⁽⁵¹⁾に代表される。彼らの違いにつ

いて、横江はショットの時間間隔を指摘する。

マレーとマイブリッジの写真における決定的な違いは、各映像のあいだの時間間隔にある。マイブリッジの場合は一枚の写真に1カットずつ、しかも連続するカットの時間的な感覚はルーズだったのに対し、マレーの場合は一枚の写真の中に連続する数カットを写し込み、その連続するカットの間の時間間隔を厳密に決めたのである。マレーは時間と空間の同時表現が運動の原理を解析するのに重要と考えたためである。⁽⁵²⁾

どちらとも、イメージが連続する様子を示しているという点においては共通しているが、マレーはクロノグラフィを用いてこれまで捉えることのできなかった運動の軌跡を私たちの眼で認識できるものにした。また、一方向からの連続写真では、動きを明確に把握できないとし、正面、側面、上方から同時に撮影する装置を考案し、3種類のカモメの飛翔の連続写真の撮影に成功した⁽⁵³⁾。つまり動きは、マイブリッジによって分解され、マレーによって軌跡として再構築されたのである（図14）。この違いは、ドガの作品を考察する上で重要である。

マイブリッジとマレーの違いを踏まえて、デヴォンヤーが採り上げた《踊り子のフリーズ》（図2）と、1890年後半に描かれた《青い踊り子》（図15）と

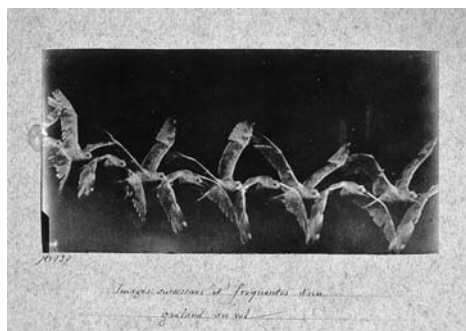


図14 マレー《飛んでいるカモメの連続イメージ》1882-86年



図 15 ドガ《青い踊り子》1897 年頃



図 16 ドガ《四人の踊り子》1899 年頃

《四人の踊り子》(図 16) を比較してみる。後者の踊り子たちは、前者とは異なり、衣装の肩紐を直すという同じ動作をそれぞれが違うポーズで示している。特に《四人の踊り子》では、肩紐を整える動作の連続性を確認することができる。一番左側の踊り子では肩紐が両方ともずれているのに対し、中央の踊り子では、左側は肩まで上がっており、右を上げようとしている。そして、一番右の踊り子は、左も右も肩まであがっており、最終的な整えをしているように見える。

これらの作品では、《青い踊り子》に登場する 4 人の踊り子のうち 3 人と、同じポーズをしたモデルが写った 3 枚のゼラチン乾板のネガ⁽⁵⁴⁾が現存していることから、写真を用いて制作されたことがわかる。習作のひとつ(図 17)を見てみると、右端の踊り子の顎とその隣の踊り子の頭部が重なって描かれている⁽⁵⁵⁾。もはやここでは、踊り子と踊り子の間の空間は消失し、人物の連なりがアニメーションの要素を強く持ち始めている。《踊り子のフリーズ》が、同じポーズの「コピー・アンド・ペースト」的な要素を持っているとすれば、《青い踊り子》や《四人の踊り子》は、動作の「コマ送り」的な要素を含んでいる。後者の作品では、個性が失われた踊り子たちはひとりひとりが動きの軌跡を示す各要素となり、順番に配置されることで連結され、再構築されていく。つまりここでドガは、もはや踊り子の存在そのものや一瞬を描写するのではなく、持続する動きを一枚の絵画に表現しようとしたのである。



図 17 ドガ《踊り子の習作》1895-1900 年



図 18 ロダン《歩く人》1907 年

最後に、ドガとは異なった方法で動きを表現しようとしたロダン（François-Auguste-René Rodin, 1840-1917）の《歩く人》（図 18）についても述べておきたい。《歩く人》の制作でロダンが追求したことについて、長谷川は次のように述べる。

ロダンが求めたものは、《洗礼者像》によって、時間の流れとともに継起する一連の運動を「歩み」という人間の最も基本的な行為をモチーフとして彫刻に実現したことを、更に純粋に形象化し、象徴的な形式へと高めることであった。⁽⁵⁶⁾

そして、《洗礼者像》と《歩く人》の表現の違いについては次のように指摘する。

前へ向って「ママ」歩を進める動勢を強調するため、上体に右肩を前方へ捻る動きを与え、さらに僅かながら前傾させて重心を前方へずらせ、《二分ノ一習作》や完成作の《洗礼者像》よりも大きな歩幅を与えようとした。⁽⁵⁷⁾

たしかに《歩く人》は次の動作を見る者に想起させる。実際には、長谷川も指摘しているが《歩く人》の左脚は長く、人体としては正確ではない⁽⁵⁸⁾。つまり、ロダンが重視したのは、動く人体を正確に表現することではなく、見る人に動勢を感じさせる表現であった。歩いている人の動きの一瞬を切り取っただけでなく、自身が思い描く動きの描写を作品に採り入れたことで、今まさに次の一步を踏み出そうとする瞬間を作品に定着させたのである。このような表現は、ロダンが動きとは持続するものであると意識していたことを示しており、そこからはドガとの類似が見てとれる。

動きとは、第1章で採り上げたカイユボットにとっては流れる時間軸上のとある瞬間を切り取った「時間の要素」が強いものであり、ロダンにとっては次の瞬間を想起させる「運動の要素」が強いものであった。両者の共通点は、絵画か彫刻かに関わらず、動きをひとつの位置点として採り上げて作品にしたところにある。一方で、ドガはロダンと同様、動きとは持続するものであるという考えを持っていたからこそ、動きを複数の位置点から採り上げて画面のなかに並置させて持続する動きを表現しようとした。ドガにとって動きとは瞬間ごとに変化する形態の連なりであり、持続性を持つものなのである⁽⁵⁹⁾。

4. 結 び に

これまで、1860年代後半から1870年代（初期）、1880年代（中期）、1890年代とそれ以降（後期）といった3つの時期に分けてドガの踊り子作品の変遷を、当時のテクノロジーとその視覚性から考察してきた。

初期の踊り子作品でドガは写真を用いて作品に登場する人物を忠実に描くことで瞬間性を表しながらも、群舞する踊り子たちを描き、画面内に動きの進行を表現した。中期になると、彫刻作品《14歳の小さな踊り子》の制作姿勢に示されるように、ドガはモデルをあらゆる視点から捉えてその視点ごとに映る対象の変化を連続したものとして表現するようになる。そこには、パノラマやパノラマ写真、写真彫刻との関連を示唆することができるかもしれない。そし

て、後期の《青い踊り子》や《四人の踊り子》になると、ひとつの画面に匿名化した踊り子たちがパターンとなって並置され、マレーの連続写真のような運動の軌跡が画面に表される。このようにドガの運動の表現は、瞬間的なものから持続性を孕んだものへと変化した。ドガは、たんなる瞬間性ではなく、その持続性を一枚の絵画作品に採り入れた点において、他の芸術家とは一線を画す独自の表現を生み出したのである。

註

- (1) アンリ・ロワレット『ドガ——踊り子の画家』千足伸行監修、遠藤ゆかり訳、創元社、2012年、82頁。
- (2) 本論で採り上げているテクノロジーとは、実用的な目的のためにかつては人が担っていた技術や技巧を、機械や道具が代替するものを指す。
- (3) 当展はケンドールとデヴォンヤーがキュレーターとして参加し、デュマがロイヤルアカデミーから参加している。
- (4) Exh. cat. *Degas Danse Dessin: Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Musée d'Orsay, Gallimard, 2017.
- (5) ジャンヌ・フェブル／アンブロワーズ・ヴォラル『ドガの想い出』高山宏訳、美術公論社、59頁。
- (6) ドガ《ロレンソ・パガンとオーギュスト・ド・ガス》1871-72年、油彩・カンヴァス、54.5×40.0 cm、パリ、オルセー美術館。
- (7) ロレンソ・パガンは当時人気であったスペイン人のギタリストである。1860年代には、彼は頻繁にパリのサロンで演奏していた。父オーギュスト・ド・ガスの月曜日の夕べのサロンでもパガンは演奏していた (cf. 『ドガ展』図録、東京新聞、1988-89年、120頁)。
- (8) Cf. J・フェブル／A・ヴォラル、前掲書（註5）、61頁。
- (9) 前掲書（註7）、92頁。
- (10) Richard Kendall and Jill De Vonyar, exh. cat. *Degas and the Ballet: Picturing Movement*, Royal Academy of Art, London, 2011, p. 22.
- (11) 《メッテルニヒ妃》1860年、油彩、カンヴァス、ロンドン、ナショナル・ギャラリー。
- (12) Gloria Groom and Kelly Keegan, 'Paris Street: Rainy Day', *Paris Street: Rainy Day from Caillebotte Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago, 2015. (<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1vjqph6.1> [2019, October 1])

- (13) *Ibid.*, p. 2.
- (14) *Ibid.*, p. 5.
- (15) *Ibid.*, p. 7.
- (16) 実際には、最初に引いた水平線よりも 17% ほど全体として高さを増して地面の部分を歪めさせている (cf. Groom and Keegan, *op. cit.* (note 12), p. 8.)。
- (17) この作品に先行して 1879 年頃には、縦 38.0 cm で横 88.0 cm という特徴的なサイズの作品である《バレエの授業》(図 1) が制作される。この横長サイズの作品は、1880 年代、1890 年代にわたり、繰り返し描かれることになる。
- (18) パノラマカメラ (Pantoscopic camera) は、1844 年にドイツのフリードリヒ・フォン・マルテンスが考案した回転スリット式タゲレオタイプカメラが最初である。このカメラは、曲面のプレートに約 150 度のパノラマを撮影することができた。また、1858 年 (湿板時代) には、イギリスのトーマス・サットンが「サットン・パノラミック・カメラ」を発表する。これは、中空のレンズに水をいれて水球レンズとし、対応するガラス板なども半円形に湾曲させたものである (cf. 『カラー版世界写真史』飯沢耕太郎監修, 美術出版社, 2004 年, 164 頁)。
- (19) ゲヴァン《サン・ジャック塔から見た東側のパリ》1864 年頃, アルビューメンプリント, 25.4×76.2 cm, ロンドン, ヴィクトリア&アルバート博物館。
- (20) ヌルダン《ペ通りとオペラ・ガルニエのパノラマ》1889 年, オリジナル・プリント, 23.0×86.0 cm, トーマス・ヤヌル・コレクション。
- (21) Kendall and De Vonyar, *op. cit.* (note 10), p. 104.
- (22) *Ibid.*, p. 107.
- (23) ベルナル・コマン『パノラマの世紀』野原正人訳, 筑摩書房, 1996 年, 3 頁。
- (24) 同上書, 29 頁。
- (25) 同上書, 69 頁。
- (26) 同上書, 165 頁。
- (27) 伝統的な遠近感とは異なる画面にみられる歪みは、カイユボットが行った水平線の高さの変更と同様の効果を十分に生み出している (註(16)を参照)。
- (28) Kendall and De Vonyar, *op. cit.* (note 10), p. 102.
- (29) はじめは、第 5 回展に展示される予定であり、カタログにも記され、ガラスケースを設置したにもかかわらず出品されなかった。
- (30) 髪の毛には制作当初から上から蠟がつけられていた。長年、この蠟はブロンズに casting するときに施されたと考えられていたが、2010 年のワシントン・ナショナル・ギャラリーが行った調査により、 casting されたときの蠟とそのほかの部分の蠟の成分が一致しないことから、はじめから髪の毛にも蠟がつけられていたと判断されている (cf. Suzanne Glover Lindsay, Daphne S. Barbour, and Shelly G. Surman, *Edgar Degas Sculpture*, Washington, National Gallery of Art, dis-

tributed by Princeton University Press, 2010, pp. 121-124.)。

- (31) ドガ《衣装をつけたバレエの踊り子のための裸体習作》(オリジナル) 1878-81年頃, 赤い蠟とプラスチック, 69.5×29.3×30.3 cm (土台は含まない), ワシントン・ナショナル・ギャラリー。
- (32) Kendall and De Vonyar, *op. cit.* (note 10), p. 83.
- (33) 《14歳の小さな踊り子》のほかにも, ドガは蠟彫刻作品を制作している。ドガの蠟彫刻は彼の死後, 150点ほどがアトリエに残されており, デュラン=リュエルが目録を作成するにあたり, 鋳造工のエブラールによって73点の彫刻がブロンズに鋳造された。これらはエブラールによって修復されたのちに蠟型が制作され, その蠟型からロスト・ワックス法で作られている。それぞれ20体ずつ鋳造された。オリジナル彫刻の制作年については, 記録がほとんど残っておらず, モチーフを繰り返し用いていたことから制作年を同定することは困難である。しかし, 1897年のティエボー=シッソンとの会話によると, ドガは30年近く彫刻を制作していたと明言している (cf. 『ドガ展』図録, 横浜美術館, 2010年, 154頁。François Thiebault-Sisson, 'Degas sculpteur raconté par lui-même', *Le Temps*, 11 août 1931.)。
- (34) 1864年から1866年には, 『ル・モンド・イリュストレ (*Le Monde illustré*)』の特別記事としてテオフィル・ゴーティエ (Théophile Gautier, 1811-72) によるイラストとエッセイで度々採り上げられており, 当時の関心の高さがうかがえる。彼のアトリエについては, 1864年12月31日付の「ル・モンド」紙にイラストが載せられており, その天井は円形型で壁には24枚のパネルが設置されている。部屋の中央には円形の台が置かれており, そこにモデルが立っていた (cf. Kendall and De Vonyar, *op. cit.* (note 10), p. 86.)。
- (35) *Ibid.*
- (36) *Ibid.*, p. 90.
- (37) *Ibid.*, p. 87.
- (38) ナダール《写真彫刻のための習作, 異なるアングルからの12の肖像》1850年より後, 写真, 14.6×13.5 cm, パリ, フランス国立図書館。
- (39) 藤本奈七「ドガの風景画にみられる新たな視覚—サン=ヴァレリ=シュル=ソムムの風景画を中心に—」『美学』251号, 美学会, 2017年, 73-84頁。
- (40) ドガ《サン=ヴァレリ=シュル=ソムムで》1895-98年頃, 油彩, カンヴァス, 67.5×81.0 cm, コペンハーゲン, ニイ・カールスベア・グリユプトテク美術館。
- (41) 便宜上, 画面左奥にある家が小さく描かれているものから順に (1), (2), (3) と番号を割り振った。ドガ《村の入口 (1)》1896-98年, パステル, 49.0×65.0 cm, 個人蔵。／ドガ《村の入口 (2)》1896-98年頃, 油彩, カンヴァス, 50.0×61.0 cm, パリ, ジルベール・コレクション。／ドガ《村の入口 (3)》1896-98

年頃、パステル、49.0×65.0 cm、パリ、ニュネ・エ・フィケ・コレクション。

- (42) 藤本、前掲書（註39）、79 頁。
- (43) 同上書。
- (44) 作品を特定できるよう、カタログ番号を付した（cf. Lemoisne, Paul-André, *Degas et son oeuvre*, 4 Vols., Rev. ed, Garland Publishing, New York, 1984.）。
- (45) デヴォンヤーもまた《踊り子のフリーズ》が《14歳の小さな踊り子》制作による遅れた成果であることを指摘している（cf. Jill De Vonyar, 'Frieze of Dancers', exh. cat, *Degas: A Strange New Beauty*, New York, The Museum of Modern Art, 2016, p. 204.）。
- (46) Walter Sickert, 'Degas', *The Burlington Magazine*, novembre 1917, p. 185.
- (47) De Vonyar, *op. cit.* (note 45), p. 204.
- (48) *Ibid.*
- (49) ボール・ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』清水徹訳、筑摩書房、2006 年、65 頁。
- (50) 1870 年代初期から動体の連続撮影の実験を続け、1878 年にその撮影に成功した。競馬場のコースに沿って 12 台のカメラが並べられ、それぞれのシャッターに糸を結び付けてコースを横切らせて張り、ギャロップする馬がその糸を切ることでシャッターが下りるという仕掛けであった。この実験の成功により 1878 年末には、撮影された写真がパリの雑誌『ラ・ナチュール』誌に掲載され、1887 年には『動物の運動』（全 11 巻）が出版された。
- (51) 1882 年にコレージュ・ド・フランス付属の生理学研究所を創設し、「運動の把握とその図的表現」という問題について研究していた。1881 年にマイブリッジから動体記録に写真を用いることを奨められたことをきっかけに、翌年、写真銃（レボルバー・カメラ）を発明した（cf. 横江文憲『ヨーロッパの写真史』白水社、1997 年、135 頁）。
- (52) 同上書、136-137 頁。
- (53) 同上書、136 頁。
- (54) これらのネガは、1920 年に弟のルネがフランス国立図書館に寄贈したものである。いずれもサイズは 18.0×13.0 cm でパリのフランス国立図書館が所蔵している。
- (55) Kendall and De Vonyar, *op. cit.* (note 10), p. 199.
- (56) 《洗礼者像》とはジュディット・クラデルが伝えている《調教する洗礼者聖ヨハネ》のことを指している（cf. 長谷川三郎「オーギュスト・ロダン《歩く人》」『愛知県美術館研究紀要』3 号、1995 年、35 頁）。
- (57) 同上書、36 頁。
- (58) 同上書。

- (59) 本論では、踊り子作品に着目して進めてきたが、今後は競走馬作品を中心に動きの表現を考察していきたい。

図版リスト

- ー 作品を特定できるよう、カタログ番号を付している。

Cf. Lemoisne, Paul-André, *Degas et son oeuvre*, 4 Vols., Rev. ed, Garland Publishing, New York, 1984.

- (図 1) ドガ《バレエの授業》1879 年頃、油彩、カンヴァス、38.0×88.0 cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー、ポール・メロンコレクション (L 625)
- (図 2) ドガ《踊り子のフリーズ》1895 年頃、油彩、布、70.0×200.5 cm、クリーヴランド美術館 (L 1144)
- (図 3) ドガ《オペラ座のオーケストラ》1870 年頃、油彩、カンヴァス、57.0×46.0 cm、パリ、オルセー美術館 (L 186)
- (図 4) ドガ《バレエの授業》1873-76 年、油彩、カンヴァス、85.0×75.0 cm、パリ、オルセー美術館 (L 341)
- (図 5) ドガ《バレエの授業》1871 年頃、油彩、木、20.0×27.0 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館 (L 297)。
- (図 6) ドガ《エトワール》1876-77 年、パステル、モノタイプ、紙、58.4×42.0 cm、パリ、オルセー美術館 (L 491)
- (図 7) ドガ《リハーサル》1874 年頃、油彩、カンヴァス、58.4×83.3 cm、グラスゴー美術館 (L 430)
- (図 8) G・ベルガマスコ《ジュール・ペロー》1860 年頃、9.0×5.0 cm、個人蔵。
- (図 9) カイユボット《パリの通り、雨》1877 年、油彩、カンヴァス、212.2×276.2 cm、シカゴ美術館
- (図 10) ドガ《控え室の踊り子たち》1882-85 年頃、油彩、カンヴァス、39.1×89.5 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館寄託 (L 905)
- (図 11) シャンパーニュ《リヴォリ通りからのルーヴルのコロナード》1889 年、アルビュメンプリント、20.3×55.5 cm、ジョージ・イーストマン・コレクション
- (図 12) ドガ《14 歳の小さな踊り子》(オリジナル) 1878-81 年、蠟、髪、リボン、リネンの胴着、サテンの靴、モスリンのチュチュ、木台、98.9×35.2 cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー
- (図 13) ドガ《踊り子の 3 つの習作》1878-81 年頃、黒チョーク、ハイライトに白チョーク、ピンク色の紙、47.0×62.3 cm、ニューヨーク、モーガン図書館
- (図 14) マレー《飛んでいるカモメの連続イメージ》1882-86 年、アルバムに貼られたクロノグラフィ、26.5×24.0×8.0 cm、パリ、コレージュ・ド・フランス
- (図 15) ドガ《青い踊り子》1897 年頃、パステル、67.0×67.0 cm、モスクワ、プー

シキン美術館 (L 1274)

(図 16) ドガ《四人の踊り子》1899 年頃, 油彩, カンヴァス, 151.1×180.2 cm, ワシントン・ナショナル・ギャラリー (L 1267)

(図 17) ドガ《踊り子の習作》1895-1900 年, 黒チョーク, 赤チョーク, 白チョーク, トレーシングペーパー, 52.3×49.1 cm, ブレーメン美術館

(図 18) ロダン《歩く人》1907 年, ブロンズ, 鑄造, 213.5×71.7×156.5 cm, パリ, ロダン美術館

図版出典

- Richard Kendall and Jill De Vonyar, exh. cat. *Degas and the Ballet: Picturing Movement*, Royal Academy of Art, London, 2011. (図 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17)
- Web Gallery of Art (<https://www.wga.hu/index.html> [2019, September 27]) (図 3, 4, 9, 15, 18)

——大学院文学研究科博士課程後期課程——