

クウィア・モダニティ

ヴィクトリア朝の写真家

ジュリア・マーガレット・キャメロンとその時代

神保京子

QUEER MODERNITY — Julia Margaret Cameron
A Victorian Photographer

Kyoko Jimbo

クウィア・モダニティ

ヴィクトリア朝の写真家、ジュリア・マーガレット・キャメロンとその時代

QUEER MODERNITY — Julia Margaret Cameron, A Victorian Photographer

はじめに

1851年にロンドンのハイドパークに出現した、ジョン・バクストン設計によるかの鉄とガラスの巨大な建造物「水晶宮 (クリスタルパレス)」で世界の注目を集めたロンドン万博は、19世紀半ばの英国における一代ページェントであった。実質的にはヴィクトリア女王の夫君、アルバート公の並々な情熱と綿密なるプランによって開催がかなうことになったこの世界万博は、大英帝国の繁栄を象徴する産業と工芸——装飾美術と生活様式の細部に至る産業デザインのセンスと技術の優勢を誇示した。この万国博覧会の開催が引き金となって1857年に創設されたのが、ロンドン万博の会場から程近いケンジントン地区に建立されたサウスケンジントン美術館、現在のヴィクトリア&アルバート美術館 (Victoria and Albert Museum) である。本美術館は、初代館長ヘンリー・コールによって世界に先駆け、最も早い時期に写真作品を館のコレクションとして収集し始めたことでも記憶に留められなければならない。本館のコレクションのなかでも核となるのが、19世紀の英国を代表する写真家、ジュリア・マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron 1815 - 79) の写真作品である。本稿は、このヴィクトリア&アルバート美術館の約350点のキャメロン・コレクションをベースとした、英国国内での本写真家に関する調査が基盤となっている。¹⁾

この調査への純粋な動機と問い掛けは、英国ヴィクトリア朝という社会的背景と構造、そしてとりわけこの環境のなかで誕生した、ジュリア・マーガレット・キャメロンという希有な情熱を秘めた19世紀人そのものへの関心と興味から発している。産業革命を体験し、英国の黄金時代を築いたヴィクトリア朝において、しかし依然として社会における女性の表立った活動の希有な時代に、なにがキャメロンを19世紀英国を代表する写真家の一人とならしめたのか。そしてその作品の放つオーラの核にはなにが存在していたのか。あるいは、こうした写真家がヴィクトリア朝に存在していたという事実は極めて特殊な状況によって招かれたものであったのか。今回の調査限りでこの問い掛けに対する回答が明確に得られたとは思わない。しかし彼女の作品に可能な限り近づき、またキャメロンという人物とその時代背景を探ることで、少しでも当時の英国社会とその写真事情に理解を深めるとともに、キャメロン自身へのさらなる解釈が得られればという願いのもとに調査は開始された。

1. ヴィクトリア朝の社会的背景

社会的背景と生き立ち

19世紀半ばの英国は、大規模な技術革新や社会・経済の変動によって社会的価値観や生活スタイルの目覚ましい転換がもたらされた変動の時代でもあった。この変革期はまた、女性の社会的役割や職業人としての立場にも変化の兆しをもたらした。19世紀の英国の写真史は、まさにその誕生期から19世紀の終焉を見届けたヴィクトリア女王の治世 (1837年~1901年) において展開されていった。とりわけ1940年代から70年代にかけての英国の繁栄期は、同時に英

国の写真史の黄金時代に重なり合うものである。またヴィクトリア女王はキャメロンより4歳年長の同時代人であったが、記録に残された両者の肖像にはどこか似通った雰囲気が漂っているのは奇妙な一致であるといえるかもしれない。

キャメロンがその旺盛な創作意欲を発揮したのは、主に1860年代。ちょうど英国が世界をリードした40年代から70年代にかけての黄金時代に庇護された時期である。写真術の公表が、これに先立つこと約20年前のことであったから、写真の歴史は未だ揺籃期にあった。この時代の顕著な兆候は、都市化と工業化が進むことによって中流階級が勢力を増大させ、依然として保守的な生活哲学に束縛されながらも、ヴィクトリアニズムとよばれる時代の雰囲気の中で英国人たちが新たな価値観を模索した時代でもあった。彼らは支配層の地主階級とは異なり、^{ジェントリー}ピューリタニズムの強い影響を受け、謹厳実直な気質をもち、自主独立の気概に富んでいたという。キャメロンが属したのはアッパーミドルクラスのアカデミックな気風のある家系であったが、19世紀の時代思潮であった自由主義の最大勢力がこの中流階級であった。また同時に科学の発展によって人々のキリスト教的世界観が次第に崩壊した時代でもあった。1859年に出版されたダーウィンの『種の起源』は、こうした時流に決定的な影響力を及ぼしている。

その一方で宗教、道徳観による抑圧が強まり、世間体や^{リスペクタビリティ}体面を取り繕う風潮がみられたのもこの時代の特徴であり、性に対するタブーの意識も高まった。こうした時代の雰囲気の反動によって、逆説的に「闇の文化」もまたひそやかに、しかし華々しく展開された。作者不詳によるポルノグラフィ文学が急増したのもこのヴィクトリア朝においてであったという事実は、キャメロンの作品を理解する上でも念頭に置くべき時代背景であろう。

英国写真の揺籃期を顧みれば、またこの時代がいかに写真という「奇怪な」メディアに対して特殊な関心をはらっていたかが思い返されよう。思想家ジョン・ラスキンと古典主義の画家アングル、また詩人ボードレールの間で激しくやりとりされた写真論争は、写真の芸術的意義を問うものであったが、この時代の英国の写真家たち——レイランダーやロビンソンら——が陥ったこのような批判の対象に存在した制作行為は、この「芸術的意味付け」に対する不可思議かつ滑稽なごだわりと、絵画を規範としてアカデミズムに迎合しようとした呪縛的幻影から開放され得なかった悲劇にもとづいている。キャメロンがこうした論調からは多少距離を置いた地点に存在していたにせよ、後に制作されたテニソンの叙情詩のための挿絵²⁾があまり芳しい反応を得られなかったのは、時代錯誤的な中世の物語に題材を求めたアーサー王伝説や、当時の英国人氣質に訴えるような感傷的な物語をベースにした詩と映像との、耐え難い違和感によってもたらされていたとは考えられないだろうか。

ジュリア・マーガレット・キャメロン (fig.1) は1815年6月11日、ジュリア・マーガレット・パトル (Julia Margaret Pattle) としてカルカッタに生まれた。東インド会社の官吏であったイギリス人の父とフランス人の母を持ち、英国とフランスの両国で教育を受けている。キャメロンには6人の姉妹があり(彼女は10人いる兄弟姉妹のうちの4番目の子供であった) キャメロン以外の姉妹たちはその美しさにおい



fig.1 Henry Herschel Hay Cameron, *Portrait of Mrs. Cameron* by Henry Herschel Hay Cameron, c.1870, Victoria and Albert Museum

て秀で、「美しきバトル姉妹」として有名であった。キャメロン自身は、対して「才能」で評価された子供であった。3歳から祖母の住むフランス、ヴェルサイユで教育を受け、やがてこの頃親しんだ物語が後の幾つかの作品のアイデアへと受け継がれてゆく。

その後1834年にカルカッタへ戻り、38年にチャールズ・ヘイ・キャメロン (Charles Hay Cameron) と結婚。彼女は宗教心が厚く、また同時に感情面においてはエキセントリックなまでに情熱的な一面を持っていたともいわれている。チャールズはセイロンでコーヒー農園の事業を手掛け、また1835年には『崇高と美に関する論文 (Treatise on the Sublime and Beautiful)』を発表している。本稿は英国の思想家エドモンド・バークによる1759年出版の『崇高と美の観念の起源』の潮流に沿うものであるが、チャールズ自身も進歩的論客として名の通った人物であった。夫妻には11人の子供があり、そのうちの5人が実子、5人は親戚の子供を養子として養い、残りの1人は孤児を引き取って育てた。この孤児が後に彼女の作品に最も頻繁に登場するようになるメアリー・ヒリアーである。

1848年、夫チャールズの退職を期にイギリスに帰国。イギリスでは妹のサラとトビー・プリンセップ夫妻 (Sara and Thoby Prinsep) と親しく交わり、サラがロンドンで取り仕切るサロン、「リトルホーランドハウス (Little Holland House)」で多くの著名な思想家、作家、芸術家たちと交わる機会を得ることになる。なかでも重要な人物は社会批評家トマス・カーライル (Thomas Carlyle)、天文学者ジョン・ハーシェル卿 (Sir John Herschel)、『種の起源』のチャールズ・ダーウィン (Charles Darwin)、画家のジョージ・フレデリック・ワッツ (George Frederic Watts)、詩人のロバート・ブラウニング (Robert Browning)、桂冠詩人のアルフレッド・テニスン卿 (Alfred Lord Tennyson) といった錚々たる顔ぶれであった。(このサロンでもちぎりになった話題のひとつが、1851年のロンドン万博であったといわれている。) キャメロンのサロンのホステスとしての力量はすでにセイロンの時代から遺憾なく発揮されており、その会話術の巧みさや巧妙なウィットによって当地の英国人社会では一目置かれた存在だった。ロンドンにおいてもこの慣習と資質が効力を発揮するに至った。このようなサロンの社交術によって築かれた幅広い人脈に加え、キャメロンはフランス語による詩集『レノール (Lenore)』を翻訳し³⁾、また詩作を楽しむこともあった。創造性に対する好奇心をもち続けたキャメロンが、子供たちの成長にともない、新たな自己表現の舞台を希求したのは自然な成り行きであったと言えるだろう。

ワイト島でのキャメロン

1860年、キャメロンは家族とともに英国南部に位置するワイト島へ、アルフレッド・テニスン卿の隣人として移住した。ワーズワースに次ぐ桂冠詩人としてすでに名声を博していたテニスンは、妻エミリーや2人の子供たちとここに邸宅を構えていた。テニスンはこの地で静寂な日常を過ごすために、彼の熱狂的なファンから逃れるための裏道から通ずる散歩道まで準備していた。キャメロンは

テニスの友人としてこの地を訪れ、すぐにロンドンからの移住を決意する。この動機については、海外での赴任によって家庭を空けがちであった夫の不在による寂しさを紛らすために訪れたテニス邸、フレッシュウォーターの地に魅了されたことではあったが、この近しい友人のほど近くに居を構えることのできたキャメロンには多くのメリットがあったに相違ない。キャメロンは、ロンドンのリトルホーランドハウスよろしく、ワイト島の自らの邸宅にサロンを開き、本島から数多くの魅力的な著名人たちを招き入れた。当然、キャメロンの人的ネットワークのみならず、テニスのワイト島での存在が数多くの著名人たちをひきつける強力な求心力として作用していたはずである。そしてこのようにしてかの地を訪れた客人たちは、即作品の重要なモデルとして彼女の写真機の前で数分間の静止に耐えることを強いられた。

キャメロンの写真家としてのキャリアは、主にこのワイト島、フレッシュウォーターにおいて開始され、展開された。ワイト島は19世紀後半にヴィクトリア女王が当島オズボーンに逗留地を持ち、夫アルバート公の死後の傷心期にも度々当地で過ごした事でも知られている⁴⁾。この時代のワイト島は、工業化が進むロンドンの喧騒から逃れた知識人や文人たちの集うアカデミックな雰囲気になった場所であったといわれている。平板なイギリス本土と比して起伏に富んだ地形であり、フレッシュウォーターは島の西南に位置した静かな環境にある。現在でも、比較的人口密度が高く市街地の広がる島の北側に比べ、フレッシュウォーターには手つかずの自然が残されている感がある。地元の漁師から即興的に譲り受けたキャメロンの邸宅からは、250マイル先に海を望むことが出来る。筆者がこの地を訪ねたのは昨年12月、雨まじりの曇り空の1日であったが、かつてのキャメロンの邸宅の1階の窓から眺めたフレッシュウォーターベイは、折からの風で海岸線に優美な波頭を描き、グレイと鮮やかな白の市松模様がダイナミックに交差し躍動していた。また岸壁近くの海中には針岩(The Needles)と呼ばれる先鋭な岩山が重なり合い島の名所ともなっている。おそらくキャメロンも、このような自然に囲まれた環境、そしてそこから得られた視覚的刺激に幾ばくかのインスピレーションを得ていたに相違ない。邸宅はセイロンの地名にちなんでディンボラ(Dimbora)と名付けられ、1875年に夫チャールズとセイロンへ旅立つまでこの地が活動の拠点となった⁵⁾。

写真家への軌跡

キャメロンが実質的に写真に手を染めるようになるまでには、サロンでの交流に加えて著名な写真家や化学者たちとのいくつかの「逢瀬」があった。まずキャメロンは、自ら写真に没頭する以前、写真が添付されたアルバムを友人たちに贈る習慣があった。このアルバムにはレイランダーやルイス・キャロルの作品のイメージが挿入されていた。またレイランダー自身、1863年の4月にフレッシュウォーターのテニスとキャメロン宅を訪ねており、両家のメンバーはレイランダーによって撮影された。キャメロンが最初にカメラを贈られたのは63年12月のことだが、これに先立ち、レイランダーの訪問の際に直接写真家から写真の手ほどきを受けた可能性が考えられる。またキャメロンは、後に彼女の被写体とも

なったジョン・ハーシェルとはすでに知遇を得ていたことから、写真術の発明についてはあらかじめ聞き知っていた。実際、キャメロンが初めて目にした写真を彼女に送ったのはハーシェルその人だった。しかし彼女が写真と本格的に取り組むようになるのは、ワイト島に移り住んで以降の1863年に娘夫妻であるチャールズ・ノーマンとジュリア(Charles and Julia Norman)から写真機を贈られてからのことである。

こうして写真の世界に手を染めるようになってから⁶⁾初めての展覧会が開催されるまでにはあまり多くの時間を要してはいない。最初の展覧会は1864年5月、現在の王立写真協会(The Royal Photographic Society)の前身であるロンドン写真協会(The Photographic Society of London)の第10回展であった。そして初の個展は1865年コルナギ画廊のポールモールで開催された。ロンドンのポンドストリートに拠点を置く当ギャラリーには定評があり、写真に関してはずでにタルボットの作品集を出すなどの活動をして実績を上げている。以後コルナギは専属画廊としてキャメロンの作品を管理した。

63歳で他界するまでの間に、彼女の作品は大英博物館やヴィクトリア&アルバート美術館の前身であるサウスケンジントン美術館の収蔵作品となり、また私的コレクターとしては作家のジョージ・エリオット、ヴィクトル・ユゴー、ヴィクトリア女王、そしてキャメロンよりも以前にテニソンの挿絵を手掛けたギュスタヴ・ドレなどが名を連ねている。またジョン・ハーシェルに贈られたいわゆる「ハーシェル・アルバム」は、現在イギリスのブラッドフォード国際写真博物館に所蔵されている。この他にもキャメロンが妹マリアに贈った「ミア・アルバム」、オーヴァーストーン卿に送られた「オーヴァーストーン・アルバム」等がある。

写真家として名を残すようになったキャメロンの人となりは、世紀を隔てて歴史的な展開をみせた。20世紀初頭の英国を風靡した小説家ヴァージニア・ウルフはキャメロンの血族であり、キャメロンはウルフの大叔母にあたるが、このウルフによって1923年に執筆された戯曲『フレッシュウォーター』⁷⁾は、キャメロンを主人公として描かれたコメディで、キャメロンの周辺に存在した家族や友人たちが主な登場人物である。ブルームズベリー・グループに属したウルフの視点は往々にしてシニカルな含蓄を備えているが、当時の様子を知る一つの手掛かりとしては興味深い作品である。ここでキャメロンは、芸術に全身全霊を捧げ、作品制作を何にも増して優先させ、モデルとして忍耐強くその制作に貢献した周囲の人々を巻き込んでゆくあり様が印象深く描かれている。

20世紀人からみれば保守的なヴィクトリア朝の重苦しい慣習に対して常にシニカルなスタンスを持ちつづけたウルフは、20世紀初頭のロンドンで、ロジャー・フライやリットン・ストレイチーといった、特にヴィクトリア朝の社会通念に対して批判的な態度を貫いた思想家や評論家、芸術家たちを擁したブルームズベリー・グループに属していた彼女のヴィクトリアンに対するシニカルなスタンスは、ウルフが編集を手掛けたキャメロンの写真集のタイトル——『ヴィクトリア朝の著名な男性たちと美しい女性たちの写真 (Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women)』⁸⁾(ウルフとフライはこの写真集の冒頭にエッセイを寄せている。)というタイトルにも如実に現れている。しかし、社会的に認知された著名なる男性たちと、社会的には無名なる、しかし美しい女性た

ちという認識と格付けは、実際、皮肉にもキャメロンの肖像作品へのアプローチを簡潔に言い当ててもいるのである。

実際キャメロンは、実質的な可能性はさておき、被写体となったモデルたちのなかに同時代の「著名な女性たち」——フローレンス・ナイチンゲールやジョージ・エリオットといった、同性の‘麗しき著名人たち’を加えようと奔走したり交渉したりすることはなかった。彼女は無名の男性の友人や家族の肖像を撮影してもいるが、タイトル自身が語っているように、モデルに対する指向性については彼女の肖像写真に対するある一貫した姿勢を窺い知ることができる。肖像写真を撮影する際に、キャメロンが妙齢期の美しい無名の女性たちと、社会的に成功をおさめた著名なる年長の男性の友人たちに対して特別の執着を抱く反面、著名な女性たちや無名の美しい男性たちにあまり関心を示さなかった傾向がみられるのは、単に彼女を取り巻く人的環境が与えた結果であったというばかりではなく、彼女の美意識に対する一種の固定観念の在り処を物語っているようにも思える。彼女は潜在的に肖像美に対しての一定の価値基準を設けていたばかりではなく、社会的に迎合されやすい人物の印象を狡猾にも感得し得る感性を備えていたのだと換言すべきなのだろうか。それは作家として認知されるための理知的な方便、あるいは時代に対する一種の媚であったのか。そうした疑念が浮上してくるほどに、キャメロンの美に対する希求は、厳格に彼女のスタイルに砦を設けるべき確信と絶対性に支持されているようにすら感じられるのである。

2. キャメロンにみる特殊性

アーティストとしての活躍

裕福な環境に育ち、アッパーミドルクラスの一員として理解のある夫に恵まれたキャメロンだったが、当初は息子の教育に好適であると考えていた写真が、やがてアマチュアとしての趣味の領域に止まることに満足せず、職業写真家としての地位を得ようとする情熱を傾ける対象となっていたことは特筆すべき要素である。この時代の英国において、多くのアマチュア写真家たちが趣味としての写真に手を染めていたが、特に女性のアマチュア写真家たちのなかには彩色やカラーージュを施した写真アルバムによって独特の趣味を展開した人々もいた⁹⁾。

しかしキャメロンは当時のアマチュア写真家たちとは一線を画していた。彼女はその意識において有閑マダム趣味人ではなく、髪を振り乱し、家庭内の慣習にも頓着しない程に写真にのめりこんだアッパーミドルの、希少なヴェクトリアンであった。事実キャメロンは、写真で収入を得ることに極めて積極的な姿勢を示している。彼女が写真に対して瞠目すべき情熱を注ぎ込んだ背景には、その性質や才能に加えて、夫の事業の失敗がこれに拍車をかける直接的な要因であったことは想像に難くない。夫のコーヒー農園事業は1850年代末に困難に陥り、また1860年代の経済不況によって、イギリスに移住した時期には一家の家計は極めて困難な状況に貧していた。イギリスへ移住する直前、



fig.2 Julian Margaret Cameron, *Miss Louise Beatrice de Toublanque*, 1868, Victoria and Albert Museum

チャールズはイートン校時代からの友人、オーヴァーストーンの忠告にも関わらず、貯蓄に対する綿密なプランを描いていたわけではなかった。キャメロン家は、この親身な友人に経済的な支援を得なくてはならぬ程困窮した時期を送っている。写真は特にこの時期のキャメロンにとって自己実現への道であるばかりでなく、経済的見返りをも期待しつつ没頭すべき唯一の可能性であったとも言い得るのである。

写真の芸術性もしくは商品的価値を問う当時の時代的背景としては、1851年に開催されたロンドンの世界万国博覧会において、写真が陳列物を記録するメディアとして活用されている。写真のみを展示した初めての本格的な展覧会は、1852年12月に王立芸術協会 (Royal Society of Arts) で開催され、783点の作品が展示された。最初に写真が芸術作品として売り出されたのは、ボン・ストリート・フォトグラフィック・インスティテューションでのことだった。キャメロンが写真に手を染めはじめた頃、写真はまさに急成長を遂げた商業的の事業だった。名刺判写真は カルト・ド・ヴィジット 大流行をみせ、一般の人々にとっても絵画ではなく、写真による肖像写真が安価で身近な所有物となっている。またこうした名刺判写真は、死者を記録したポストモータム・フォトグラフィのような、家族間で交わされた極めてプライベートな記録写真の域から、より大衆性の高い肖像写真の一般化を招いた。巷には有名無名を問わず数々の肖像写真が溢れ、人々はこれを所有することがひとつの社会的慣習ともなっていた。

こうした動向に、キャメロンも専属画廊のコルナギも敏感に反応していた。英国ブラッドフォードの国際写真博物館にはキャメロンの名刺判写真が収蔵されているが、キャメロンの活動の一側面を窺う上で貴重な資料である。これらはキャメロンによって撮影された幾つかの肖像作品が カルト・ド・ヴィジット として再生されたものだが、それは通常の職業写真家が行ったように名刺判用に撮り下ろされたものではなく、大判のプリントを複写して、名刺判サイズに縮小したものであろうと思われる。こうした資料からは、当時流行していたプロマイド的価値を有した肖像に商業的に関わろうとした意図が伺える。ちなみに1861年には、ロンドンの肖像写真専門のスタジオは168店、リージェント・ストリートのみでも27店存在し、1866年にはロンドンの写真スタジオの数は284店に達していたという。また1850年代から70年代を迎える頃には、どの家庭も写真のアルバムを所有していた。

一方、ヴィクトリア&アルバート美術館に収蔵された作品として興味深いものの1点に、サウスケンジントン美術館時代の初代館長ヘンリー・コールが美術館内においてキャメロンに撮影を許可したと思われる作品 (fig.2) が存在する。キャメロンは、このセッションに関する館長への礼状¹¹⁾の中で、後にこの機会が彼女の作品の価値を高めた旨を書き送っている。写されたイメージは画面右側を向き横顔を見せている女性 (写真の台紙にはMiss Louise Beatrice de Toublanqueという名前前の記述がある) の肖像で、頭部にはターバンのような被りものをしていいる。背景はいたってシンプルで撮影時の環境を具体的に説明するものではない。

この作品が一体美術館内のどの場所で撮影されたか、またその目的が何であったかについては不明である。この撮影に至る状況に関しては、館長とキ

カムロンとの接点の質や経緯が詳らかにされれば、当時の制作背景や作家の意図、また美術館側の思惑をも知る手掛かりに成り得るだろう。しかし少なくともこの撮影が館長コールの特別な計らいのもとで行われたものであったとすれば、もともとこの機会によって彼女の写真の作品としての価値、ひいては商業的価値を高めようとする彼らの何らかの目論見があったのではないかという推測も回避し難く浮上してくる。

商品としての価値

芸術的野心に燃え、また経済的必要性にも迫られていたカムロンは、自らの作品の芸術性を認めさせ、また著作権を保護するために細心の注意を払っていた。こうした彼女の姿勢は、彼女の作品に丹念に書き込まれたサインからも推し量ることが出来る。カムロン自身が完成した作品として認めたプリントには、彼女自身によってサインが施された。その内の基礎的な記述は以下のようなものである。

From Life Resistered Photograph Copy right Freshwater

Isle of Wight Julia Margaret Cameron

ヴィクトリア&アルバート美術館に収蔵されている作品で、カムロン自身によるサインが記されているもののうちの大半が、上記のようなパターンを踏襲している。まず「フロムライフ(From Life)」の表記。これは写真が「実在」するモデルを被写体として撮影したものであるという証明であり、彫刻や絵画の複写ではないことを明記したものである。

写真は多くの場合、絵画や版画、また立体彫刻等の記録として用いられた。こうしたイメージと作品とを区別するために、また写真が生身のモデルをつかった「実写」であることを証明するために、カムロンはしばしばこの文言を記載している。またそのプリントについて多重露光等の特別な処理を行っていないことへの証明でもあった¹²⁾。現代の我々からみれば一種奇異なニュアンスを感じさせる表記に他ならないが、人物の肖像写真を直に見る機会の少なかった当時の人々に対しては、作品価値の根拠となる重要な前提であったと見受けられる。

また次に記載された「登録済みの写真(Resistered Photograph)」という記述については、作家がその著作権についての意識があり、登記所に申請して著作権を取得したことを表記したものである¹³⁾。次に撮影された場所の表記、ワイト島、フレッシュウォーターの記載が見られる。時には「フレッシュウォーター」等の地名の記載は省略されたが、英国内で制作された作品の大半がこの地で生み出されたことから、撮影場所の記載は、前述のヴィクトリア&アルバート美術館内で撮影された1部の例外を除いた多くがこのような体裁をとっている。さらに情報が充実しているものについては、これにカムロン自身によってタイトルや詩歌の一節が書き加えられた。また英国内で調査を行った作品には、「SCIENCE & ART DEPARTMENT, ART LIBRARY」「RESISTERED PHOTOGRAPH, LONDON, SOLD BY MESS^{RS} COLNAGHI, 14 PALL MALL EAST」と銘記された2種類のエンボスが見られた。



fig.3 David Wilkie Wynfield, *Selfportrait in Tudor Costume*, c.1862, Royal Academy of Arts



fig.4 David Wilkie Wynfield, *The Painter, Millais as Dante*, c.1862, Royal Academy of Arts



fig.5 David Wilkie Wynfield, *The Painter, Robert T. Pritchett in Tudor Costume*, 1864, Royal Academy of Arts



fig.6 Julia Margaret Cameron, *Annie, or Annie Philpot, 'My First Success'*, 1864, Victoria and Albert Museum¹⁷⁾

英国王立写真協会のコレクションには、キャメロンの制作した幾つかの作品のうち、鶏卵紙によって制作された同一イメージからカーボン・プリントに転写され、量産されたものが大量に含まれている。恐らくは販売を目的に制作されていたこれらの作品には、芸術作品として提示されたフォーマットの作品にはみられない、台紙上にキャメロン以外の人物（おそらくはメイドであるアシスタントたちによるものと思われる）によるサインの記載も確認された。テイラーやテニスンら、著名人たちの肖像には、本人のサインが直接書き込まれることもあったが、このような商品としてのプリントには、ヘンリー・テイラーの名前とともに作品を評価するような文言、「ディヴァイン(divine=傑作)」(もしくはquite divine)という書き込みが見られた。(しかしこれらについても本人による記述の真偽には疑念が持たれる。)恐らくこのような記述は、著名な論客の称賛の言葉を添付することによって作品としての価値をより高めようとしたキャメロンや画廊側の思惑であったと思われる。

異端の肖像

デイヴィッド・ウィルキー・ウィンフィールド(David Wilkie Wynfield 1837-87)は、キャメロンの作品を特徴付ける軟焦点の効果やクローズアップの手法に影響を与えた作家である。直接師事することはなかったものの、キャメロンは一般的な知識としてウィンフィールドの作風に親しんでいた。「私のすべての試み、ひいては全ての成功は、彼の美しい写真のお蔭です。¹⁴⁾」と記してもいるように、彼女自身がその作品の重要性を認めている。

ウィンフィールドは画家であり、1862年に副業的に写真に手を広げたアマチュア写真家でもあった。活劇画的作風によって特徴付けられる彼の作品(fig.3, 4, 5)の中心は、友人の画家たちに歴史物の演劇的衣装を身につけさせた肖像写真であった。例えばラファエル前派の画家ジョン・エヴァレット・ミレーはダンテに扮し、自らもチューダー朝のコスチュームを身に纏ってカメラに収まった。人物を胸部から頭部一杯に画面に収めたクローズアップの手法を用いることによって人物の表情は強調され、添えられた書物や花や手の微妙な表情によってドラマの1シーンを思わせる巧みな演劇的空間を創り出している。作家は、画面の極度な先鋭度は写真の芸術的效果には有害であり、画面の立体感に顔の部分にのみ焦点を当てることによって達成されると考えていた。また彼は被写体となる人物を若干動かすことによるブレの効果をもたらすような試みも行っている。

しかしキャメロンの作風に比して、ウィンフィールドの作品に登場する人物たちの表情はあまりにも役者然としている。その表情やしぐさは、大写しにされた画面の制約上、全身でストーリーを繰り広げることは不可能だが、この画面上の空間的制約はむしろ反比例的に作用し、その表情や大きく見開かれた眼、指先に至る仕種には演劇人を思わせる大仰さが存する。肖像写真において、キャメロンが人物の内面性を引き出した写真家であると度々評価されたことは対照的に、ウィンフィールドの人物像は表層的のコスチュームプレイの域を脱してはいない。これに対してキャメロンの被写体となった人物たちは、物語上の登場人物を演じているときでさえ、各々が確たる内面性を備えた人格であるこ

とを表明しているように感じられる。逆もまた真なりで、同時にモデルたちに特別の役柄が与えられていない純粋なポートレイトの場合においてさえ、その背後に物語的要素を知らず知らず感得してしまうこともある。演技者としてのモデルと個人的人格の境界。この曖昧模糊としたラインこそが——それは期せずしてイメージ上の技術的な「曖昧さ」にも波及する要素だが——付加的に彼女の作品のオリジナリティの源泉を招く力となり得ているのではないか。

キャメロンの作品が発表された当初、「ウィンフィールドの手法を踏襲した写真家」と評されたキャメロンではあったが、軟焦点の効果をもたらす方法に関しては、技術的にはその制作の過程において独自に確立されたスタイルだった。後にキャメロンは軟焦点によるダイナミックな描写を、技術のないアマチュアの愚行であると批判されもしたが、彼女自身の言葉によればこのような効果は技術的欠陥というよりはむしろ必然であった。キャメロンが息子の助けを借りて「私の最初の成功」と名付けた少女アニーの肖像(fig.6)を撮影した際に、彼女はすでに無意識のうちにこのスタイルを踏襲していたようである。写真家となったキャメロンの一番下の息子ヘンリー・ハーシェルの指摘を彼女自身が認めているように、それは偶発的なできごとであり、また彼女自身の感性と意志によって採用された行為だった。

「焦点を合わせながら徐々に映像が立ち現れる段になると、それは見事な美しさで、私は大方の写真家たちが主張する完全な焦点までレンズを絞り込まずに、そこで手を止めました。」¹⁵⁾

他の写真家たちにとっては厳密な一点以外ではあり得ない焦点の基軸は、キャメロンにとっては通過点でしかなかった。ピントガラスの平面上に浮かび上がる映像は、最も鮮明度の高い焦点距離からややシフトされた段階で、俄然なものかを誘発させる振幅を帯びるのだと作家には感じられたのだ。固定化した概念から開放され、ピントガラス上に生成された独自の距離感へと向かうことによって生み出された映像上のこの微妙な振幅に、映像の刹那が封じ込まれた。ブレ、ボケ、露出時間といった時間の振幅に加えて焦点のズレによって引き起こされる距離の振幅は、常識的には瞬間性から逸脱するもののように感じられるが、キャメロンの感性はむしろ反作用を招いた。この振幅の間合いにこそ、人物の表情をよりヴィヴィッドに躍動感あるものとしたイメージの輝きを誘発させた、映像の瞬間美と永遠性が凍結されているように思えてならない。

キャメロンが活劇画調のイメージに興じた背景として、他にもヴィクトリア朝時代の写真家たち——オスカー・ギュスタヴ・レイランダー(Oscar Gustav Rejlander 1813-75)(fig.7)、ヘンリー・ピーチ・ロビンソン(Henry Peach Robinson 1830-1901)(fig.8)、レディ・クレメンティナ・ハーワードン(Lady Clementina Hawarden 1822-65)(fig.9)、ルイス・キャロル(Lewis Carroll 1832-98)(fig.10)ら¹⁶⁾——が思い起こされる。特に1840-80年代の英国においては、他の作家たちにもみられるように、舞台上の人物のような効果を目指した作品が多く制作され、活劇画風のイメージを創出した、いわゆるタブロー・ヴィヴァンが隆盛をみせた。しかし物語や詩歌に題材をとり、劇場の舞台めいた作品をつくりだしたという共通項はあるものの、キャメロンと他の写真家た



fig.7 Oscar Gustav Rejlander, *The Head of Saint Jean-Baptiste*, 1856, Royal Photographic Society



fig.8 Henry Peach Robinson, *The Lady of Shalott*, 1860-61, Royal Photographic Society



fig.9 Lady Clementina Hawarden, *Clementina and Isabella in Costume*, c.1863, Victoria and Albert Museum



fig.10 Henry Peach Robinson, *Le Petit Chaperon rouge*, 1858, Royal Photographic Society

fig.3~5及びfig.7,8,10は *Tableaux vivants, Fantaisies photographiques victoriennes* (1840-1880)からの引用による。



fig.11 Julia Margaret Cameron, *My grandchild, aged 2 years and 3 months*, Victoria and Albert Museum



fig.12 Julia Margaret Cameron, *Madonna and Child*, Victoria and Albert Museum



fig.13 Julia Margaret Cameron, *Adoration Scene*, Victoria and Albert Museum



fig.14 Julia Margaret Cameron, *'Devotion', My grandchild aged 2 years and 3 months*, Victoria and Albert Museum

ちとの境目には明確な差異が存在しているように思われる。それはキャメロンの肖像写真についてしばしば言及される大胆なクローズアップの手法、また焦点による朦朧とした印象、またそうした技術的差異によって抽出されたそれぞれの人物の内面性の描出といった要素。また加えて次項以下で言及する、特に作品制作の修正の段階において明示された、一種の靈感を想起させる独特の迫力と特殊な空気感である。

子どもの描写に託されたエロス

キャメロンの作品上に投影された顕著な影響は、文学、宗教性、絵画の様式(ルネサンス絵画、特にラファエルの聖母子との関連)などに主として見い出される。これらは彼女の想像力の源泉であり、また制作への意識を刺激するものでもあった。キャメロンはハーシェル・アルバムの中で、自らの作品を3つにカテゴライズしている。この内容は、肖像 (Portrait)、ファンシー・サブジェクト (Fancy Subject)、聖母子像 (Madonna Group) というものであった。

キャメロンは作品の制作プロセスにおいて多くの試行錯誤を行っている。具体的には、撮影されたイメージに得心のいかぬものに関して部分的に書き込みを行い、人体のフォルムを修正し、画面を分割しては人物のイメージを差し替え、また過剰なイメージを削除するといった行為である。このような実質的な収斂の過程は、作品の内でも比較的未完成度の強いものの中に散見される。特に作品の内容では、ルネサンス絵画の影響を受けた宗教的モチーフ、そして聖母子像のカテゴリーに属するアイコンのイメージにその足跡を辿ることができる。これらは、作家にとっては完成したイメージに近づくための、制作過程におけるいわば修正のエスキースのようでもあり、未完のイメージでありながらもこの修正の行為には、看過し難い効果を認めることができるのである。

例えばある作品には、女性の肖像の背後に教会のステンドグラスを思わせる飾り窓の加筆が見られる。また、息子ユージンの子供である2歳3ヶ月の孫のアーチャーをモデルとして撮影された聖母子像の一連の作品には、その制作過程において数多くの逡巡のあとを読み取ることができる。この聖母子像の制作にあたって、作家は前述のように数多くの修正を行っている。例えば図版 (fig.11) では、画面が上下に分割されており、下半分には赤子のアーチャーが横たわる姿が見られる。上半分には女性 (恐らくメアリー・ヒリアー) が子供の上に身を屈めるようにしている姿が不自然に合成されている。上下の円の中央部にはペンで書き込みが見られる。そして図版 (fig.12) では画面が3分割されており、右手側に女性と赤子、左下画面には子供の姿がみられる。画面右側の女性に寄り添う子供のイメージの一部が中央の分割ライン周辺にみられるが、このイメージと合成された左下部のイメージを差し替えようとして施した処置のように見られる。差し替えられたイメージともともなるイメージは不自然に重なり合っている。図版 (fig.13) 'Adoration Scene' では、やはり画面が2分割されており、画面下の5分の1の部分に赤子が配されている。上方には3人の女性が写し込まれ、女性の前には花があしらわれている。

キャメロンはしばしば子供を主題とした作品を制作しているが、このテーマ

にもキャメロンの特質を見い出すことができる。例えばヴィクトリア&アルバート美術館に所蔵されている作品、「ポールとヴァージニア」(fig.16,17,18)は1787年にフランスで発表された同名の小説が底本となっている¹⁸⁾。物語では、フランス領モーリシャス沖での難破船に居合わせたヴァージニアが、内気な性格のために衣服を脱いで救助されることを拒み死に至る。フレディ・ゲールドとエリザベス・カウアンをモデルに撮影されたこの作品では、2人の子供が微笑ましく寄り添う姿が描かれている。ちなみにヴィクトリア&アルバート美術館に所蔵された内の1点では、ポールとして撮影されたフレディのスカートの裾が風に靡かれ、下半身の裸体があらわになっている。また3点に共通している修正としてポールの足を矮小化した跡がみられる。足を小さく見せることは歴史的には女性の魅力の一部と考えられていたと同時に、足へのこだわりはフェティッシュなエロスの世界への執着であるとも指摘することができるだろう。

前出の作品と同じモデルによって撮影された作品「幼児の婚礼(Infant Bridal)」(fig.19)は、1855年に出版されたオーブリー・ド・ヴェールによる同名の詩から取られており、争う2つの王国に平和をもたらした2人の子供の婚約の様子を描いている。子供たちはここでも神妙な面持ちで並び、身体を寄せ合っている。そして身に纏われた衣は不必要なまでにはだけ、2人の上半身は露になっている。また図版(fig. 20)にみられる作品では、大胆にも2人の幼子が接吻を交わす瞬間が捉えられている。

キャメロンの描写する子供たちの表情は往々にして天真爛漫かつ無邪気な——本来彼らに期待された純真さや無垢な魂といったイメージからは一種かけ離れた、大人びた静寂のなかに現出した独特のエロスを内包している。彼らは成人したモデルよりもさらに大人びた表情をたたえながら、伏目がちに、あるいは遠くを見やりながら一点を凝視し、時に正面から睥睨するかのような硬質な視線を投げかけている(fig. 21)。この背景には、成人社会の寓意像を描きだすためのモチーフとして主人公に子供が選ばれたストーリーが引用されていたということ、よって子供は成人の寓意でもあり、豊富な経験や思考、精神や肉体のエロスをも体現した人間として描かれる必然性があった。そしてまた、解説し難い過剰な肉体の露出、そして大人びたエロスを想起させる子供たちの視線は、キャメロンにとっては常套の手法をもってしては果たせぬ欲望のあり処の表出だったのではないか。

実質的な問題として、表現のエロスを直截的なかたちで成人した男女のイメージの中に反映させることは、当時の世相からかけ離れたものであり、こうした欲求を子供のイメージのうちに自由に託したとも考えられる。またキャメロンの捉えた子供の肖像は、しばしば挑発的でさえある。いたいけなイメージに支配されがちな子供たちの表情が、著名人たちや美しい女性たちの肖像にはむしろ希薄なエロスを色濃く投影していることは驚愕に値する。モデルの子供たちは、しばしば信じがたい程に「成熟」した表情を湛えており、またそうした子供たちの仕種や衣装、肉体の露出といった演出効果には底通する趣がある。それは成人した男女間の性のあからさまな描出に対するヴィクトリア朝の禁欲的タブーを回避し、子供のエロスや性愛に潜ませて具現化されたキャメロン独自の表現領域であるとも解釈できる。しかもそれは、この時代の表立った人々



fig.15 Julia Margaret Cameron, *The Shadow of the Cross*, 1864, Victoria and Albert Museum



上から:fig.16/17/18
Julia Margaret Cameron, *Paul and Virginia*, 1865, Victoria and Albert Museum



fig.19 Julia Margaret Cameron, *The Infant Bridal*, Victoria and Albert Museum



fig.20 Julia Margaret Cameron, *Portrait of Freddie Gould and Lizzie Keowen Kissing or The Turtle Dove*, Victoria and Albert Museum



fig.21 Julia Margaret Cameron, *The Guardian Angel*, Victoria and Albert Museum



fig.22 Julia Margaret Cameron, *The Guardian Angel*, Victoria and Albert Museum

の気質であった謹厳実直さの反動として呼び起こされた、いわゆる「闇」の領域であったポルノグラフィーが巷に氾していたように、ある特殊な領域においてアノニマスなスタンスを保った一般的な現象とは裏腹に、「子供」という一種の未知数の聖域に託しながらも真っ正面から映像に切り込んでいったキャメロンの姿勢には、自ずと挑発的な野心すら感得することを禁じざるを得ない。

ルイス・キャロルが変質者的な扱いを受け、ロリータ・コンプレックスの権化のような不埒なうわさをたてられたことに比して、キャメロンをこの意味において凶弾した批評家はいなかったのではないかと推察される。これには生涯独身を通し、アトリエで少女たちとの遊戯に興ずるキャロルが異端視されたことと同罪に、キャメロンが地位も名誉もある高級官吏の妻であり、生涯の伴侶を得た安定した家庭婦人であるという大前提が、エロスを読み解く行為にオブラートをかけさせていた可能性があるのではないだろうか。キャメロンが凶弾された最大のポイントは、このようなエロスに対する注目からは回避され、(女性であるからこそ尚のこと)技術的知識に乏しく正確な焦点もみつけないことができないアマチュアであるという評価意外のなにものでもなかったことは興味深い。作品を透かして鑑賞者が制作の背後に嗅ぎ取ってしまう作品から背離れた印象、あるいはゴシップに拘束されたイメージ。——キャメロンがアイコンのうちに密やかに、あるいは挑戦的に挿入させようとしたエロスは、図像学的な聖母子像の聖なる規範のなかに暗黙のうちに埋没させられ、宗教的テーマと図像が、キャメロンの社会的帰属性に支えられながら批評を回避させる隠れ蓑として安全な場所を提供する結果となっていたのではないかと推察される。

作品に反映された靈感

図版(fig. 22)の作品、「ガーディアン・エンジェル (Guardian Angel)」は、清楚な趣に満ちた女性の姿を写し出しているが、ともすれば見過ごされがちな修正跡に気付くことによって暗示的な想像力を誘発させられる作品である。それはこの女性の手の部分に集約される(fig. 23)。画面中央には、女性が右側を向きうつむき加減に佇んでいるが、女性の手の甲にもう一人の人物の指先の跡が残されているのである。おそらく修正前には暗黒調に塗りつぶされた背景にもう一人の人物が写し込まれていたはずだが、女性の甲の部分を除いて全て抹消されている。シュルレアリスムにおいては手のイメージが頻出し、靈感とエロスを表出させるモチーフとして多くのシュルレアリストが好んで引用しているが、本作品でも現実感を超越した新たな意識を喚起させるエッセンスとして十分に作用している。丹精に統一された作品のイメージからは看過してしまいがちな指の軌跡は、別の時空にはめ込まれたかのような異質な肉片の存在に気付きはじめた瞬間から、この作品全体に毒気のある緊張感を付加するものとして機能しはじめる。

今回の調査のなかで最も印象深く記憶されたイメージは、このような「抹消」や「書き込み」、またイメージの「合成」によって修正の施された特殊な作品の数々であった。そこにはキャメロンによってあらかじめ想定された聖母子像やそ

他のイメージへのより完成度の高いアプローチの布石として試行錯誤された、キャメロンのインスピレーションに支えられた逡巡の経過である制作過程が明晰に吐露されている。

こうした修正のなかでも例えば「合成」は何を最終目的としていたのか。イメージをコラージュする行為そのものはヘンリー・ピーチ・ロビンソンのそれと変わることなく、絵画のひとつひとつのモチーフをつなぎ合わせて構築する所作に通ずる。しかしキャメロンの場合には、ロビンソンの作品にみられるようなそれぞれのイメージの明快さはみられず、イメージ同士のつなぎ合わせやパースペクティブ、画像のボリュームの比率や遠近感などにはあまり厳密な注意が払われていない。それらは極めて素朴かつ簡便なスケッチのような体裁をとっており、イメージそのものは、それだけでは完結し得ないような不安定な要素に満ちている。むしろこうした手法は、厳密さよりもプランを記述し、最終的な完成図へと導くためのエスキースとして存在しているように感得される。しかしイメージの削除から鮮明にかたちづくられる単純化された構図、そしてシュルレアリスムのデペイズマンの手法にも連なるような、異空間、異次元、異なるパースペクティブから捉えられたアンバランスなイメージの合成は、このような「習作」的要素の強い未完成品の脆弱さを払拭した不可思議な雄弁性と魅力とを引き出している。こうした修正の施された作品群のなかこそ、キャメロンが固執し続けた作画への欲求や、フォーマットとして完結しているとみられる作品には垣間見られない、特殊な^{インスピレーション}靈感ともいべき残香が鮮明に感じられることもまた戦慄すべき事実である。

敢えて記述し直すまでもなく、キャメロンの作品を包み込むこの一種の靈感によって引き出された作品のオーラは、このような制作行為のプロセスに纏わるイメージそのものに加えて、キャメロン作品の神髄である肖像のなかに存在している。——例えばそれは、ぶれたテニスの面影とそれによってさらに際立った明部のひらめきや鋭い眼光のなかに、幼少のカウアンの、子供離れた誘惑するかのような上目遣いのやや深刻な表情のなかに。そしてまた、薄幸を想起させる透き通るような美しさの発露である乙女たちの刹那的な存在感のなかに。かてて加えてキャメロンの、人物の表情の刹那を巧みに捉えたイメージは、同時代に制作された他のタブローヴィヴアンの、明快で具象的な描写からは超絶した時空を映し出しており、キャメロンを他の同時代の写真家たちと明確に隔てる新領域を提示している。

3. ヴィクトリア朝はいかにキャメロンをキャメロンたらしめたか

時代がその人物を生み出すということがあるだろう。キャメロンの反骨精神とそれに裏付けられた彼女のライフスタイルは、恐らくは周囲の何者をも規範としない欲求や指向性のなかで培われていった。そして彼女の存在のオリジナリティ自身もまた、ヴィクトリア朝にあって他に追随を許さないユニークな表現領域を開拓する基盤となった。彼女の強靱なる気質は、ヴィクトリア朝という時代の過渡期にありながらも依然として抑圧的な社会観念が息づく時代において、さらにその野心や欲求を煽動したに相違ない。



fig.23 Julia Margaret Cameron, *The Guardian Angel* (detail), Victoria and Albert Museum

しかしいづれにしてもキャメロンは、自らのジェンダーをことさら強調することなく、その作品の存在感と行動力によって英国の写真史に記憶される写真家となった。同時代の知識人として、ジョージ・エリオットが男性のように名を変えて小説を発表していた時代背景は、ジョルジュ・サンドが同様にペンネームから女性性を排除し、男装の麗人としてパリで名を馳せたことをも想起させるが、彼女たちは少なくとも、男性社会に生きる自らの性差に思いを至らせ、そこに抗い難い拘束感を抱いていた。筆名で男性を装った戦術は、開放された純粋な意味での表現者として社会に容認されるための必然としての行動であったろう。翻ってキャメロンは、際立ったパフォーマンスや戦略によって時代に抗した他の女性たちとは趣を異にしているように思える。この点に関してキャメロンは、誤解を恐れずに言うならば幸運にも、極めて特異な存在であったと仮定せざるを得ないのではないか。

結果的には必然の作用が働いていたにせよ、労働者階級は別として、家計に関しては全て夫に任されることが通例であった時代に、家計に対しても意識の高かったキャメロンと夫チャールズとの関係は時代を先駆けたものであった。チャールズの価値観と生活の細部に到る進歩的な考え方が、ジュリアにとって正の方向に作用していたことは注目しておくべきであろう。作品が仕上がると、夫のもとへ喜々として称賛の言葉を享受しに走ったといわれるキャメロンにとって、チャールズは身近に存在する最も良き理解者であった。同時に夫の事業の失敗は現実的な問題として、彼女にアマチュア写真家として満足することを許さず、プロとして収入を得ることに意欲を喚起させた一要因ともなっていた。しかしそれにも増して、彼女の表現者としての野心はアマチュアの領域に止まることをよとせず、アートとしての写真の社会的な認知を確実なものとすることへの実質的な情熱にも深く根ざしたものであったと言えるであろう。

同時にここで思い起こしておきたいのは、キャメロンの出現が極めて近代的な文脈のなかで派生していたということである。セイロンやロンドンやワイト島のサロンで培われた彼女の著名人たちとの繋がりと、同時代に成熟期を迎えたイギリスにおける写真史の流れが、やがてキャメロンという個性と重なり合うことによって作品へと償還されていった経緯は興味深いものである。彼女の生活環境は、それ以前の時代の有能な女性芸術家たちの多くがそうであったように芸術家の父の影響を受けた閉塞的環境にあったのではなく、サロンを仲立ちとした友人関係のなかから次第に喚起させられていった、いわば偶然性と個人の意志によって選択された人的ネットワークの賜物であった。そしてまたよく言及されるように、キャメロンが40代後半に至って初めて写真を志したという事実も、作家としての略歴のなかでは異彩を放っている。このような展開を可能にした遠因は、19世紀の科学的産物であった写真というメディアそのものの特質のなかにも求められるであろう。

マシュー・アーノルドにして「懐疑と論争と狂気と不安に満ちた鉄の時代」と言わしめた英国の19世紀において、キャメロンがキャメロンたり得た要因は複合的である。時代を越えて明言できることは、彼女のエキセントリックなまでの情熱と好奇心である。そしてこれを取り巻いた幸運な環境—— ヴィクトリア朝の知性と個性と美に溢れた人々と写真という科学との逢瀬に彩られた——

と、この幸運をかたちにする力を有したキャメロン自身の才能や気質との同時代性。それらは、今となってはヴィクトリア朝の香りそのものであるとすら感じられる人々の風貌と、また同時にキャメロンの手腕によって紋切り型な肖像写真の域を越えた普遍性を創出させるための堅牢な土壌であった。と同時に、それをさらに特徴づけるのは、アイコンや幼児といった聖域に潜ませられた一種ファンタシックなエロスへの指向性と霊的質感を湛えた時空——修正のプロセスに際立って観察される断裁と接合の行為においてはとりわけ明快に提示されていた——である。キャメロンが写真のなかに神^{ダイヴィニティ}を見いだすとき、それは冒流をもって戦慄に変えるべく、挑戦的なアプローチを含んだ独特の手法によって導き出された。しかしその審判は、ヴィクトリア朝の同時代人の手に委ねられることなく過ぎ越された。果たして作家のうちにわずかな背徳の意識は芽生えていたのだろうか。だとすれば、作家はそれを何に向けて発信しようとしていたのか。

これまでに紹介されてきたキャメロンの作品が、正統派の枠組みを越えて語られることは稀であった。しかし今回の調査ではむしろ、現在まで表立って評価されてこなかった作品のうち作家の本質的な情熱の発露や制作への動機付けを垣間見た思いがする。さらに言及すれば、こうした作品への考察を無視しては、キャメロンの作品の奥行きや、作家自身への理解を深めることは不可能であると確信している。つまり彼女の作品の総体自体が、陰と陽、正統と背徳の要素を併せ持つ二元論的な性質を有しているということだ。換言すれば、体面と洗練を重んじながらも付随的に派生していた労働者階級への搾取や、抑圧された性へのタブーが煽動した闇の文化の存在といった、ヴィクトリア朝社会が抱える二律背反的体質を、彼女の作品自体が内包していることを最も印象深く感じたのである。

19世紀英国の写真家として語り尽くされた感のあるこの作家に関して、しかし考察すべき領域はいまだ未知数である。

注

- 1) 本館のコレクションの核を成すもう一人の写真家は、同時期にロンドンで作品を制作したレディ・クレメンティナ・ハーワデン(Lady Clementina Hawarden 1822-65)で、現在彼女の約750点に登る作品が収蔵されている。
- 2) 2巻から成るアルバム 'Idylls of the King' は1874年から75年にかけて制作された。キャメロンの表立った活動としては事実上最後の時期にあたる。
- 3) *Leonora*, G.A.Burger; translated by Julia Margaret Cameron; illustrated by D.Maclise, R.A.; engraved by John Thompson. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847.
- 4) 因みに女王は1901年にこのオズボーンの御用邸で死去し、65年に渡る辞世をこの地で終えている。
- 5) この居住跡は現在キャメロン財団によって管理されている。もともとセイロンの地名に因んでディンボラロッジ (Dimbora Lodge)』と名付けられていたこの邸宅は現在展示室を備えた施設として一般に公開されている。この館は2つの家を中央部の塔でつなぎ合わせたもので、キャメロンのスタジオ部分は現在崩壊してしまっているが、当時は温室を利用したものであった。その様子は、王立写真協会所蔵のキャメロンの日記に綴られている。「炭置き小屋は私の暗室に、子供たちに与えた鶏小屋は、私のガラスの家になりました。・・・」(Julia Margaret Cameron, 'Annals of My Glass House'より抜粋・訳出。) 英国を離れた後のセイロンでは、現地の人々をモデルとして撮影を試みる以外、写真と本格的に取り組むことはなかった。キャメロンのセイロン時代の写真に関しては、ジョアン・ルーキッシュによる草稿を参照のこと。
- 6) 最初の作品といわれる 'Annie, My First Success' が撮影されたのは1864年1月。
- 7) Virginia Woolf, *Freshwater, A Comedy*, edited and with a preface by Lucio P. Ruotolo, illustrated by Loretta Trezzo, London: the Hogarth Press, 1976.
このような劇は、1920年代の初頭にはじまるブルームズベリー・グループのパーティーでよく催された出し物の一つであったという。1834年には、改作された本作がウルフの妹にあたるヴァネッサ・ベル等を出演者として上演されている。
- 8) Published by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press in 1926 in an edition of 450 copies.
- 9) ヴィクトリア&アルバート美術館に作品が収蔵されているケイト・E.ゴウ (Kate・E. Gough) の作品は、既存の写真による人物等のイメージを切り取って張り合わせ、背景となる風景を描き込み、彩色を施すなどして一枚の絵画を創り出すような手法を用いており、一種ファナティックな才気を感じさせるものである。
- 10) 1868年に書かれたこの手紙のオリジナルは、現在ヴィクトリア&アルバート美術館の国立芸術図書館に保管されている。
- 11) Violet Hamilton, *Annals of My Glass House, Photographs by Julia Margaret Cameron*, University of Washington Press, 1996,
- 12) *ibid.*
- 13) この記録については、ロンドンのキュー庭園に隣接する登記所 (Public Register Office) で確認することが可能である。
- 14) From a letter to William Michael Rossetti, Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, Her Life and Photographic Work*, Aperture, 1975, p.60.
- 15) Julia Margaret Cameron, *Annals of My Glass House*, 1874.
- 16) 他にもデイヴィッド・オクタヴィアス・ヒル (David Octavius Hill 1802-70) とロバート・アダムソン (1821-42)、ウィリアム・レイク・プライス (William Lake Price 1810-91)、ヴィクトール・プロート (Victor Prout 1837-77)、ロナルド・レスリー・メルヴィル (Ronald Leslie Melville 1833-1906) らの名前を挙げることができる。
- 17) 本作品のプリントは複数存在し、タイトルにはいくつかのパターンがみられるが、キャメロン自身によるタイトル表記はここでは 'Annie' のみとなっている。

18) Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1787.

*現在ブラッドフォードの国際写真博物館を中心として、ヴィクトリア&アルバート美術館、王立写真協会をはじめとするキャメロンの膨大なコレクションを取めたカタログレゾネの発刊が予定されている。本稿で掲載しきれなかった参考図版等に関しては、本カタログを参照されたい。

本論文は、美術館連絡協議会による海外研修の機会を得て、1999年10月より2000年1月まで滞在したロンドンのヴィクトリア&アルバート美術館での研修、及び英国内における作品調査がもとになっています。この機会を与えて頂き、ご尽力いただいた関係者各位に、心から感謝の意を表します。

主要参考文献

Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Aperture, Millerton, N.Y., 1975.

Colin Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron, Presented to Sir John Herschel*, London and New York, 1975.

Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron, 1815-1879*, The Herbert Press Ltd., 1984.

Mike Weaver, *Whisper of the Muse: The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, J. Paul Getty Museum, Malibu, 1986.

Joanne Lukitsh, *Cameron, Her Work and Career*, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y., 1986.

Jeremy Howard, *Whisper of the Muse: The World of Julia Margaret Cameron*, P&D Colnaghi & Co.Ltd., London, 1990.

Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum: In Focus, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California, 1996.

Violet Hamilton, *Annals of My Glass House*, Julian Margaret Cameron, University of Washington Press, Claremont, CA, Seattle, 1996.

Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*, Art Institute of Chicago, Yale University Press, 1998.

Robert A. Sobieszek (ed.) *British Masters of the Albumen Print, A Selection of Mid-nineteenth Century Victorian Photography*, International Museum of Photography at George Eastman House, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

Mark Haworth-Booth, *The Golden Age of British Photography, 1839-1900: Photographs from the Victoria and Albert Museum, London*, with selection from the Philadelphia Museum of Art, Aperture, Millerton, N.Y., New York, 1984.

Michael Bartram, *The Pre-Raphaelite Camera: Aspects of Victorian Photography*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1985.

Grace Seiberling, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, International Museum of Photography at George Eastman House, University of Chicago Press, 1986.

Mike Weaver (ed.) *British Photography in the Nineteenth Century, The Fine Art Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1989.

Lindsay Smith, *Victorian Photography, Painting and Poetry, the Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Tableaux vivants, Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880), Réunion des musées nationaux, 1999.

Virginia Dodier, *Lady Hawarden: photographe victorien*, les dossiers du Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1990.

Julian Lawson, *Women in White: Photographs by Clementina, Lady Hawarden*, Scottish Portrait Gallery, 1997.

Virginia Dodier, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1864*, V&A Publications, 1999

Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas*, W.W. Norton & Company Inc., 1973.

G. K. チェスタトン、安西徹雄訳『ヴィクトリア朝の英文学』1979年、春秋社

村岡健次『ヴィクトリア朝の政治と社会』1980年、ミネルヴァ書房

バンクス夫妻、河村貞枝訳『ヴィクトリア時代の女性たち フェミニズムと家族計画』、1980年、創文社

リットン・ストレイチイ、小川和夫訳『ヴィクトリア女王』、富山房、1981年、富山房百科文庫

マイケル・ハイリー、神保登代・久田絢子訳『誰がスポンをはくべきか』1984年、ユニテ書房

ヴァージニア・ウルフ、中島俊郎訳『フレッシュ・ウォーター』1992年、こびあん書房

小池滋『ドレ画 ヴィクトリア朝時代のロンドン』1994年、社会思想社

A. J. クリストファー『景観の大英帝国 絶頂期の帝国システム』1995年、三嶺書房

リチャード・オールティック、要田圭治・大嶋浩・田中孝行信訳『ヴィクトリア朝の人と思想』1998年、音羽書房鶴見書店

クリスティン・ヒューズ、植松靖夫訳『十九世紀イギリスの日常生活』1999年、松柏社

エドモンド・バーク、中野好之訳『美と崇高の観念の起源』1999年、みすず書房