

世紀末イギリスにおける写真を読む

— 「芸術」概念の形成と中産階級のイデオロギー —

清水知子

1

1890年代から1910年代にかけて、ソフトフォーカス・レンズやピグメント印画法による柔らかなトーンの写真印画が製作された。「芸術としての写真」を打ち立てるこの動きは、ピクトリアリズムと呼ばれ、特に世紀末のイギリス、ウィーン、フランス、アメリカにおいて一世を風靡した同時代的な現象であった¹。

写真におけるピクトリアリズムは、18世紀のイギリス貴族の間に流行したグランド・ツアーによって浸透したピクチュアレスク美学を背景にもっている。オックスフォード英語辞典 (OED) によれば、「ピクトリアル」という語は、もともと「絵の」とか「絵によって図解された」という意味で使われている。「絵のような」という「ピクチュアレスク」と同じような意味を持つようになるのは、1829年になってからで、実際に「ピクトリアリズム」という語自体が初めて用いられたのは、1869年である。「絵のような」とは、単に絵のように美しいというだけでなく、絵でなくては見られないくらい醜いとも考えることもできる。また風景に対する眼の能動性、風景を生産していく知識や趣向の問題を指摘することができる。H・P・ロビンソンは、1869年に『写真における絵画的効果』を刊行し、従来の「崇高」、「美」に「多様性、不規則性、視覚的刺激」などを加えてピクトリアリズムを定義している。いずれにしろ、19世紀末には、この語は、かなり多くの人々の間に浸透していたといえよう。

もともとピクチャレスク美学は、グランド・ツアーに出かけることができ、さらに芸術を理解できる教育を受けた限られた貴族階級のものであった。しかし、19世紀になると、鉄道がイギリス全土を網の目のように覆い、さらに旅行者トマス・クックや鉄道会社は、こぞって格安の観光切符を販売したり、団体ツアーを企画したりした。旅行は大衆化し、もはや貴族のものだけではなくなったのである。もと

もと労働や苦痛をあらわすフランス語の「トラヴァイユ」を語源に持つ「トラベル」(骨の折れる厄介な仕事)に対し、「ツーリズム」は、はじめからよく知られているものを見物しに行くことであり、19世紀はじめにあらわれた「ツーリスト」という語は、「楽しむのために旅行する人」を意味していた。

こうしたツーリズム現象は、一大産業となった絵葉書ブームとも密接に関係している。コダックの出現や、写真の大量複製技術の成熟により、誰でも簡単に風景を所有することができるようになった²。旅行して、「名所」を自分のカメラに収めることも、その風景の描かれた絵葉書を送ることも、自己顕示欲を満たす手段となった。それは、旅する余裕の誇示となり、無名の群衆から自分を際立たせるための「社会的地位のシンボル」として機能していた。こうした複製に基盤をおく巨大産業の成長により、写真の発明以来続いてきた「写真は芸術か否か？」という議論に拍車がかかることになった。写真におけるピクトリアリズムは、この時期独特の「芸術」概念のように思える。本論では、帝国の没落も、文化の危機意識も、みな表層に戯れるデカダンス的なイメージへと転移されていくような従来の世紀末解釈を再生産するのではなく、その背後に潜む社会的なテキストにメスを入れ、表層に隠蔽された政治的行為を垣間見たい。

また、世紀末写真におけるピクトリアリズムは、「芸術としての写真」としてどのような歴史性をもって生産されたのだろうか。ピクトリアリズムの動きを代表するロンドンの写真家団体「リンクト・リング・ブラザーフッド」(以下L.R.B.)を中心に、この時期成立した写真における「芸術」の概念が、同時代の中産階級のイデオロギーとどのように関わりつつ形成されていったのか、そのプロセスを解明したい。

2

L.R.B.は、1892年にロンドンで設立された写真家団体で、1893年から1909年にかけて、国際展覧会やサロンを主催し、この時期に大流行したピクトリアリズムの中心をなす。会員は、イギリスだけでなく、フランス、アメリカなど国際的なメンバーから成立していた。はじめは男性だけであったが、1900年には、初めてガートルード・ケーゼビア(アメリカ合衆国)が女性会員となっている。

L.R.B.は、次のような綱領を掲げている。

The Linked Ring

THE LINKED RING has been constituted as a means of bringing together *those who are interested in the development of the highest form of Art of which Photography is capable*. The present is felt to be an opportune time for the formation of a sociable coterie of pictureloving, *as separate from purely scientific or practical, craftsmen*.

Those only are, in the first instance, eligible, who loyally admit artistic capabilities in Photography, and who are prepared to act with a spirit of LOYALTY, both as regards the furthering of the objects of the LINKED RING and TOWARDS THEIR FELLOW-MEMBERS, if admitted.

The organization has no President or Officers, no subscription, and no rules or regulations, but some customs and observances, the knowledge of which is imparted to those who are admitted within its limits.

The LINKED RING dines together monthly, at a very moderate cost.

*Its device is "Liberty and Loyalty."*³ (イタリック引用者)

彼らの、ピンホールカメラによるソフトフォーカス効果や全体的に調和のとれた柔らかなトーンを醸し出す手法は、よく知られている。しかし、L.R.B.が「写真に可能な、もっとも高級な芸術の形態を進展させること」に興味があり、「純粹に科学的かつ実践的な職人」ではなく、「pictureloving」の集まりであることはあまり注目されてこなかった。「Liberty」という銘句を高々と掲げながら、あきらかに科学的な客観性や記録としての正確さを特徴とする従来の王立写真家協会とも、カルト・ド・ヴィジット（名刺判写真）のような職業写真家とも、1888年、「You Press the Button, We Do the Rest」というスローガンとともに急速に大衆の間に広まったコダックの写真とも異なる定義付け（「Loyalty」）が行われているのは興味深い。マーガレット・ハーカーが指摘するように、会員は、互いに「リンク」と呼び合い、内部だけで通用する「死刑執行人」や「大蔵省会計監査官」といった特別な呼び名を与えられた⁴。それによって儀式めいた厳かな雰囲気高め、より美学的、精神的なつながりを強く意識した。こうした事実をふまえるとき、「Liberty」とは裏腹に、かなり閉鎖的な団体としてのL.R.B.の姿が浮上する。また「現実的で、文字通りの、絶対的な〈事実〉(fact)」ではなく、「写真は、〈真実〉(truth)を表象させなくてはならない」という、L.R.B.の創立者の一人、ヘンリー・ピーチ・ロビンソンの指摘をふまえれば、 $事実 \neq 真実 = 美$ という図式が読みとれる⁵。同時期、同

じように写真を芸術の一分野として確立しようと尽力したアメリカの写真家アルフレッド・スティーグリッツは、「スクリブナーズ」誌の中で、今こそ、アマチュアは、本気で絵作りに励むべきだと主張していた。

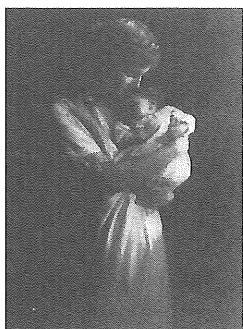
しかし、こうした動きは、写真に柔軟性を主張する一方で、実は、「芸術としての写真」の可能性をせばめていたといえる。彼らの頭には、芸術＝絵画という図式があったと思われる。そして自分たち中産階級が「芸術」へ参入できる場として写真をえらび、カメラを使って（あるいは時に絵筆を加えて）その絵画＝芸術制作に励んだのである。つまり、L.R.B.によって構築された「芸術としての写真」とは、カメラを手にすることができ、芸術・写真愛好家である中産階級による封じ込めの美学ともいえる。かつて貴族のみに理解し得えた「ピクチュアレスク」という語を掲げて街を歩き回り、さらにその写真を絵画のごとく「展覧会」に展示することは、彼らにとって「ピクトリアリズム」という規範をともなった「美学的」アイデンティティを確立することではなかったのだろうか。逆に言えば、中産階級の内部において自らを差異化、特権化し、「芸術」に携わる者という社会的な位置を得ることだったといえる。

L.R.B.の特徴をよく表している代表的な写真家ジョージ・デヴィソンの「たまねぎ畑」(1890年)は、全体的に調和がとれ、柔らかなまなざしに包まれている。またL.R.B.の会員ではないが、手法において多大な影響を及ぼしたエマソンの写真(1886年)では、馬に焦点が当てられ、背景は、ぼんやりとぼかされた印象主義的なものとなっている。(図1) 確かにこうした手法は、これまで指摘されてきたとおりである。しかしここでは、写真に捉えられた光景に目を向けたい。

エマソンの写真では、耕夫が、馬の後ろのながえについて耕作をしている。しかし、フローラ・トリスタンが指摘するように、こうした光景は、そのわずか2、3年後には、大型耕作用の牽引車が、地方を回って農家に貸し出されるという光景にとってかわられるのである。現実には起こっていた変化は、写真家たちによって記録されることはほとんどなかったのである。実際、1875年以降アメリカをはじめとするあらゆる地域からイギリスに食料が流入していた。また、豊作時でさえ賃金が安く住まいも恵まれなかったイギリスの農業労働者は、恐るべき勢いで農村を後にして都市に移住していった⁵。写真にみられるのどかな光景は、当時の救いようのないイギリス農業の不況とは対極的である。写真のなかでは、耕作そのものが「普遍的なシンボル」のごとく掲げられ、「耕作機械、あるいはそれを携えて地方を回る人々」は、「美的にも好ましくない現代の表れ」として、「芸術作品」から排除されていたといえる。農民は、「消えゆく社会秩序の一つ」であった。つまり、ここで「伝統的な農民」のイメージは「芸術」として機能していたのである。



〈図1〉 H. P. Emerson, *At Plough*, 1886



〈図2〉 William Crooke, *Motherhood*



〈図3〉“The New Woman”. *Punch*, June 15, 1895

家庭を守り、俗事に疲れた夫を癒す「家庭の天使」に代わってこの時期「新しい女」が登場した。「新しさ」は様々だが、伝統的に女の役割、本質とされてきた言説を問いつつ直す女たちであった。

注目すべきは、こうした田園のイメージや農村を主題とした絵画・写真の流通が、常にロンドンの観客とロンドンの展覧会場という側面からできあがっていたという点である。つまり、ここに生産された田園は、ロンドンで鑑賞する者に、自分がこの伝統的な田園、村落、静かなとうもろこし畑とともにあったイギリス人であると感ぜさせ、一つの国民意識を共有させる点において、まさに機能していたといえる。

同様の視点に立つとき、このレトリックは、L.R.B.の女性の表象にも見いだせる。L.R.B.という名称とともに、その女性表象において神秘、宗教的な主題への回帰や耽美的なイメージなど、ラファエル前派 (P.R.B.) との類似は、これまでもしばしば指摘されている。子供を抱く母、森の中に妖精のようにたたずむ女など、ここに表象されるどこかほかなげなげでもの悲しげな視線は、どれも写真の外にいる所有者／男性鑑賞者を前提として構築された女性のイメージである。「新しい女」 (“The New Woman”) が紙上をにぎわしていた社会は、ここではまったく姿を見せることはない。(図2、3)

このように「芸術としての写真」は、この動きをうち立てたものたちの欲望の痕跡を残しているように思える。世紀末の「芸術としての写真」は、絵画、あるいは文学的主題を伴う表象、柔らかなトーンからなる詩的な調和だけでなく、その奥底に、ある政治性をはらんでいるように思える。つまり、中産階級のアマチュア写真家らが、自分たちの写真を絵画と同じように展覧会に展示し、「芸術家」的なアイデンティティーを確立させたとすれば、この写真による「芸術」を、中産階級内部において自らを差異化するひとつの装置として読むことができるのではないか。さらに、事実の記録という写真の機能に対して二項対立的に芸術＝絵画という図式を浮上させたことで、写真の美学は、逆に審美的、個人的な「写真的當為」へ一元化してしまったといえる。

3

都市へ向けられたまなざしもまた、18世紀末に成立したピクチュアレスク美学、つまり、「世界を絵のように見る」風景の所有装置を、写真のなかにシフトしたやわらかな質感と雰囲気を含む一つの詩学として読むことは十分に可能である。

しかしこの節では、都市をめぐる写真のイメージの戦略的な機能について考察したい。ほぼ同時期に W・E・フーパーによって企画、編集された写真集にあるロンドンの一光景と L.R.B. を代表する写真家アルヴィン・ラングドン・コバーンのロンドンを比較すると、両者の歴然とした差異が浮かび上がる。(図4、5) フーパーの本の表紙には、次のように記されている。

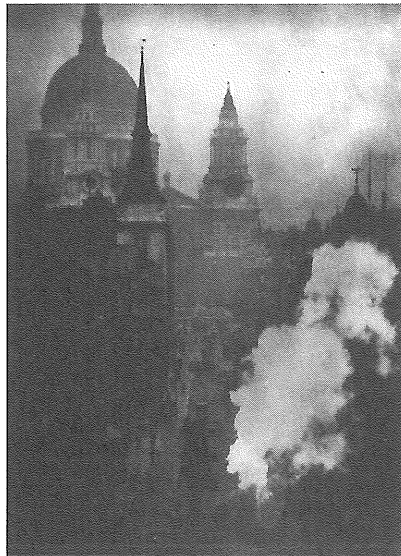
COMPRISING VIEWS, IN PHOTOGRAVURE AND MODERN STYLES
OF PHOTO-ENGRAVING AND REPRODUCTION, OF THE CAPITAL
CITIES OF THE BRITISH EMPIRE IN THE FIVE CONTINENTS,
TYPES OF NATIVE RACES AND SUNDRY ILLUSTRATIONS;
WITH CONCISE HISTORICAL AND STATISTICAL DETAILS, MAPS
AND ROYAL PORTRAITS⁷

ここに提示されるのは、今世紀初頭の“British Empire”の記録・証明とともに、その首都として位置づけられたロンドンである。人とモノ、錯乱する記号とスピードの速さ、限りなく孤独を感じたに違いない現実を浮上させる。

これに対し、コバーンの写真は、霧に包まれた風景を、ソフトフォーカス技法、また時として江戸の風景版画をもとにした手法によってロンドンを物質的な現実か



〈图 4〉 Hooper, London



〈图 5〉 Coburn, London



〈图 6〉 Coburn, London

ら切り離し、神秘的な空間に宙づりにする⁸。1909年の雑誌「カメラワーク」(*Camera Work*)では、ロンドン人ですら見たこともない想像力に富んだホイッスラー調のロンドンを見せてくれたとして、コバーンの写真が高く評価されている⁹。

この時期は、写真家だけでなく、ジョセフ・ペネルをはじめとする挿絵画家も、競ってあらたに興隆した大都市の景観を描いた。ペネルもコバーンも、ともにヘンリー・ジェイムズの本の挿絵を担当している。しかし、明らかに二人のスタイルには差異が見られる。ペネルの挿絵は、作家が言語によって明確に表現し得なかったものを具体的な対象によって説明づける。これに対してコバーンの写真は、テキストと競うことなく、むしろ都市に対する何か詩的なイメージを喚起させ、静寂したなかに静かな息づかいを感じさせる。ジェイムズは、最終的にコバーンの写真をニューヨーク版の口絵に用いている。『黄金の盃』第一巻最初の口絵について、「その盃にはじめて出会った小さな店の様子くらい適当なものはない。その小さな骨とう店はさまざまな物が相互に関連している著者の想像力の世界の店であり、著者の想像で描きだした心の店であるから、一般にそのような店の本質の一滴から蒸溜され強化されたイメージにすぎない」と述べている。ジェイムズとコバーンは、写真にとった実際の店のありかを絶対に明かすことはなかった。また、ジェイムズは、コバーンに宛てた手紙の中で、自分の描くイメージに合致するような表現、つまりテキスト上には姿を見せないが、その雰囲気を感じさせるようなイメージを、いかに光学によって紙面に喚起させるかについて入念に語っている¹⁰。コバーンは、1905年のジェイムズとの出会いをきっかけに、アーサー・シモンズを知り、その著書『都市』(*Cities*)に刺激を受けた。コバーン自身、自ら写真による連作『都市の冒険』(*The Adventures of Cities*)を試みている。こうした状況の中で、シモンズとコバーンは、1906年、共作『ロンドン』にとりくむことになった。ここに示したコバーンの写真は、もともとこのシモンズとの共作『ロンドン』のために撮られたものである。しかし、2人は1906年、1907年とあちこちの出版社に申し出たがなかなか受け入れてもらえず、結局1909年別々に出版されることになった。コバーンの『ロンドン』(*London*)は、Duckworthから、シモンズの『ロンドン』(*London: A Book of Aspects*)は、コバーンの友人エドマンド・ブルックスによって私家版として出版された。出版にいたる状況については、これまで何も言及されていないので、詳しい成りゆきは謎に包まれたままである¹¹。しかし、シモンズの状態の異変との深い関係がうかがわれる。1908年、シモンズはベニスにおいて精神に異常をきたし、牢獄にとらわれの身となった。またそれ以前の、1905年に出された唯一の短編小説集『心の冒険』(1905年)は、精神の苦悩を明らかに反映した狂気に満ちた作品となっている。

シモンズのテキストを手にしたコバーンは、夜のロンドンへシモンズを連れて出したときの思い出を、次のように語っている。

ハンガーフォード・ブリッジからのテムズ川のすばらしい記述を再び読むとき、私は、じぶんがシモンズをそこへ連れていった夜のことを思い、自分が部分的にも、この宝石のような散文にかかわっていることをうれしく思う。私たちは、薄い霧のなか、セント・ジョンズ・ウッドからずっと歩いた。霧は、テムズ川に近づくにつれて薄くなったが、依然として、その遠景を神秘的なものにしていた。私たちは、30分くらい橋の手すりにもたれていた。「サリー側は暗い。わずかな水がゆっくりと流れるぬかるみから高くそびえ立つ、ぼんやりした建物があるからだ。動いているのは、水だろうか、それとも影だろうか？」これは、ホイッスラーが喜びそうな一節である。「高い煙突の一つから、赤みを帯びた煙が漂い、旗のように揺れている」とは、聞いた人の心をとらえて離さない美しさをもった言葉である¹²。(拙訳)

シモンズとコバーンのロンドンは、どこか夢幻的で、微妙な濃淡と、独特の雰囲気をかもしだす「一枚の絵」として立ち現れる。シモンズ自身、『ロンドン』(*London: A Book of Aspects*)のなかで、ロンドンをパリやプラハと比較して次のように述べている。

イギリスの雰囲気は、ロンドンの煙を働かせながら、本当の(real)ロンドンを生みだす。リアルなロンドンとは、パリのように画一的な輝きをもつ都市ではなく、プラハのように、荒涼とした陰鬱な雰囲気を持つものでもない。リアルなロンドンとは、絶えず変化しながら、絶え間なく続く一連の絵のようであり、どんなつまらない通りの角が、突然すばらしい壮観を帯びるかわかったものではない。イギリスの霧は、いつも鋭い感覚をもった画家のように活動している。ロンドンは、霧が仕事をするために用意された一つの広大なキャンバスなのである。ロンドンの中で際だって美しいのは、テムズ川である。テムズ川は、霧が常にその形態や色彩を変え、明かりを神秘的なものにし、非常に美しい。ジャグと小塔のあるただの国会議事堂を美しい宮殿に変えているからである。霧が夜や雨と共同作業するとき、傑作が創りだされるのである。¹³ (拙訳、下線引用者)

「一つの広大なキャンバス」として浮上するロンドンは、先に見たフーパーのロ

ンドンとは明らかに異なる。「芸術のための芸術」は、世紀末において、高級芸術・文化とそうでないものを峻別する。

『ロンドン』(*London: A Book of Aspects*)のなかで、エッジウェア・ロードの印象を述べた一節には、自らを実際の社会的機能から隔離し、美学と自己同一化しようとする、シモンズの唯美主義的な姿勢がうかがわれる。

私は、エッジウェア・ロードをあちこち歩くとき、なぜこうした人々が存在するのか、なぜこうした人々があえて存在し続けるのか、時々考えざるを得なくなる。彼らの顔を見なさい。何にも興味を抱くことはなく、否定できない冷淡さと物憂げな様子がわかるだろう。……こうした顔のどこにも、美を見いだすことはないだろう。彼らが身につけている衣服にも、休んだり動いたりしているときの動作にも、あるいは何かを口にするその声にも、美を見いだすことはないだろう。彼らは、なんの恩恵も魅力も与えられることのなかった者たちであり、その人生は卑しく、そしてその境遇から逃れる術をまったく持たないのだ。¹⁴ (拙訳)

この一節において、貧しいものは、完全に審美的世界から排除されているが、芸術家によって、審美的効果を生み出す対象として用いられ、美化されている。このように常に文学者として、芸術家として、大衆から距離を置く、あるいは自分の美的世界を構築する道具として大衆をとらえる視点は、『文学における象徴主義運動』のなかにも見られる。「生の序曲」の「私」は、「私たちは平凡な中流階級に囲まれていた。私は、平凡なものの中流階級が大嫌いであった」と言う。これは『文学における象徴主義運動』の序文で、デカダンスを「文学本流からの逸脱」として排除しようとするシモンズの中産階級への嫌悪感とねじれながらも重なっている。富山太佳夫氏が指摘するように、シモンズは中産階級への自己嫌悪感ゆえに自己を都市に内属しながら自由に生きる放浪者に投影していたのである¹⁵。

シモンズ自身、メソジスト派の巡回牧師を父にもち、その教区が変わるたびにあらたな土地へ身を移した。自伝的要素の強い「生の序曲」の中で、「私」は次のように語っている。

もしも私が、放浪者で世界のどこか一つのところに腰を落ちつけることができなかつたとすれば、それは私がどこか一つの空とか土地についての幼い頃の思い出をもたないからである。そのことが、私にそれなりの落ちつきのない自由を与えることで、多くの偏見から私を解放してくれたが、同時に、永続的な、こ

の世で長い成長を遂げるものから私を切り放してしまったのである。¹⁶(拙訳)

「私」は、社会のなかで孤独を感じながら、世界のなかに浮遊する。文学の世界においてもいわば放浪者であったシモンズは、自らをこの『ロンドン』(*London: A Book of Aspects*)のなかの都市に開放された放浪者に投影し、そこに美学化された世界を見いだしたのだった。

また一方で、叙情詩のような都市の光景をとらえるコバーンの写真には、たとえば図6のように、労働者の姿をとらえたものがある。こうした写真は、ルイス・ハインのように、労働者階級の人々を貴いものとして描き出すことによって、文化的なカテゴリーを定義し直そうという「社会的営為」とは明らかに異なるものである。コバーンにとって、労働者の姿は、あくまで審美的で、個人主義的な「写真的営為」である。ハインのまなざしと比較するとき、写真というメディアが、何を主題とし、そして対象とどのような関係を結んでいるのかという問題が浮かび上がる。

目の前に存在する「現実」と表象すべき「現実」のかすかなずれが、イメージ生成への原動力として機能することによって、シモンズとコバーンのロンドンは成立する。〈芸術のための芸術〉を掲げる唯美主義者が、自分の属する中産階級のなかで自らを差異化していくときのレトリック——脱中産階級の戦略は、18、19世紀、ブルジョワ的主体が「自己成型」する構造と同型のものであるのみならず、歴史的にさらに重要なのは、それを写真が喚起するイメージが担っていたということである。

4

以上いくつか例を見てきたように世紀転換期、芸術として受け入れられたピクトリアリズムの写真は、たとえば、現実の田園風景ではなく、失われつつある田園を捉えた。それは都市にすむ中産階級の、かつてのイギリスの田園へのノスタルジーを満たす装置として機能する。あるいは、都市をにぎわしていた「新しい女」は姿を見せることなく、「神秘的な女たち」が写し出されていた。詩的なロンドンという都市の写真を目にするとき、実は、その写真表象には、まったく現れることのない巨大なテキスト空間、大英帝国の首都としての都市の姿を感じないわけにはいかない。こうした二重の状況を視野に入れるとき、ノスタルジアに満ち、全体的な調和を渴望する一方で、写真によって、美学的なアイデンティティを確立し、社会的機能を保っていた中産階級のアマチュア写真家と世紀末の「芸術」としての写真の姿を捉えることが可能になるのである。

注

- 1 ピクチュアレスクについては、Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927; Hamden, Conn. Archon Books, 1967), Sir Kenneth Clark, *Landscape into Art* (1949; London: Penguin Books, 1961) 佐々木英也訳、『風景画論』(岩崎美術社、1975年)を参照した。また、特にL.R.B.とイギリスの写真の関係は、Margaret F. Harker, *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910* (London: Heinemann, 1979)を参照した。
- 2 ジゼル・フロイント著、佐復秀樹訳『写真と社会——メディアのポリテイク』(東京:お茶の水書房、1986年)を参照。また1997年10月3日から12月27日に東京都写真美術館で展示された「写真とメディアⅢ——名所はいかに伝達されたか」も参考にした。
- 3 Margaret F. Harker, *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910* (London: Heinemann, 1979) n.pag.
- 4 Harker 179-187. L.R.B.の全会員の名簿が、呼び名、選考された日付とともに掲載されている。こうした世紀末のサークルは、普遍的な原理の崩壊と、個人的な主体性の衰退が近接性によって結ばれる小集団への帰属願望を生むというM・マフェゾリの指摘を思わせる。M・マフェゾリ著、古田幸男訳『小集団の時代』(法政大学出版、1997年)
- 5 H. P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (London: 1869), 78.
- 6 トレヴェリアンは、20世紀初頭もっとも保護を必要とした産業は、農業であったと指摘している。「イギリス農業の保護は、植民地特惠制度という隠れ蓑のもとで何かが行われるとしても、政治家としては口にするのをもっともおそれている提案であった。イギリスが長期にわたりそのもとで繁栄を続けてきた自由貿易制度は、農業をまったく考慮に入れていなかった。食料とは、外国とイギリス自治領とがイギリスの製造品の対価に支払う通貨だった。……またヨーロッパ大陸にみられるような民主主義的自作農制度がなかったため、農業保護制度を提唱するのは難しいことであった」という。G.M. Trevelyan, O.M., *History of England* (London: Longmans, Green and Co., 1926) トレヴェリアン著、大野真弓監訳『イギリス社会史3』(みすず書房、1938年)、187-9頁。また *Punch* の挿絵 (1892年12月17日) からもうかがえる。
- 7 W. Eden Hooper, *The British Empire in the First Year of the Twentieth Century and the Last of the Victorian Reign its Capital and Notable Men*, vol.1

- (London: Heywood and Company Limited, [1900] n.d.) n.pag.
- 8 コバーンについては、Mike Weaver, “Alvin Langdon Coburn—Symbolist Photographer 1882-1966,” *Aperture* 104 autumn (1986) に詳しい。また、コバーンの写真は、日本でも、大正13年（1924年）10月1日から5日に写真芸術社主催によって、88点の「アルヴィン・ラングドン・コバーン写真展覧会」が資生堂美術部で開催されている。飯沢耕太郎は『「芸術写真」とその時代』（筑摩書房、1968年）の中で、日本における「芸術写真」について考察しているが、それによれば、コバーンの写真は、日本でも多くの共感を呼んだという。
 - 9 “London-Twenty Gravures by Coburn,” *Camera Work* 28 (Oct.1909): 50-1, 53-5.
 - 10 ヘンリー・ジェイムズと写真については、Ralph F. Bogurdus, “The Photographer’s Eye: Henry James and the American Scene”, *History of Photography* 8 (1907): 577-8. Carol Shloss, *In Visible Light: Photography and the American Writer, 1840-1940* (New York: Oxford University Press, 1987) を参照。ジェイムズとコバーンについては別稿を予定している。
 - 11 Karl Beckson, *Arthur Symons a Life* (Oxford: Clarendon Press, 1987) 242.
 - 12 Alvin Langdon Coburn, *Men of Mark* (London: Duckworth, 1909) 20-1.
 - 13 Arthur Symons, *London: A Book of Aspects* (London: Minneapolis, 1909) 2-3.
 - 14 Symons, *London* 71-2.
 - 15 富山太佳夫「アーサー・シモンズの批評」高松雄一編『想像力の変容—イギリス文学の諸相』（研究社、1991年）213-31頁。
 - 16 Symons, *The Collected Works of Arthur Symons*, vol.5, (London: Martin Secker, 1924) 4. また *London: A Book of Aspects* のなかで、放浪者へ投影されたまなざしは、悲劇的な終わりをとげることとなった恋人リディアにも注がれていたように思える。リディアは、スペイン系のジブシーとイギリス人の女との間に生まれた私生児であった。リディアも、先の放浪者と同様、都市に内属しながら、社会において周縁にいる者たちの一人であった。シモンズと初めて会ったのは、ロンドンのエンバイア・シアターで踊り子をしていた19才のときである。シモンズにとってリディアは「徹底して魅惑的で、どうにもならないほど悩殺的で、ほとんど恥知らずなほどの動物」であり「火と露から生まれた現代のヴィーナスの化身」であった。まさにファム・ファタールそのものである。

イギリスにおける写真と文学関連簡略史〈本論に関する箇所〉

年	写真	イギリス文学	主な出来事
1869	ヘンリー・ピーチ・ロビンソン『写真における絵画的効果』刊行。		
1882	コバーン生（ボストン）		S.P.R.こと「心霊研究協会」設立。
1886	ピーター・ヘンリー・エマソン（1856-1936 英）。「芸術としての写真」と題してロンドンの「カメラ・クラブ」で公演。自然主義写真を主張。	R・L・スティーブンソン『ジキル博士とハイド氏』。(モレアス『象徴主義宣言』。)	
1888	現イーストマン・コダック社、最初のカメラ「ザ・コダック」を販売。誰でも写真が撮れるようになる！		マザーズ「黄金の曙」設立。 一連の「切り裂きジャック事件」。
1889	エマソン『芸術を学ぶものための自然主義写真』(<i>Naturalistic photographer for Students of the Art</i>) 刊行。エドガー・ドガ、マイブリッジの撮影した馬と機種の連続写真をもとに絵画を制作。	キャロル『シルビーとブルーノ』。	
1892	The Linked Ring Brotherhood 結成。ロンドン写真協会を脱会したロビンソンをはじめ、ジョージ・デヴィソン（1854-1930）、A・ホーズレー・ヒントン（1863-1908）らにより、エマソンの流れをくみながら、絵画的写真に向かう。ロートレック、このころロイエ・フラーの撮った写真を参考に『踊るジャヌ・アヴリル』制作。	テニスン没。	
1893	10月にリンクト・リングの第一回展、ロンドンで開催。後に「サロン」と呼ばれ、絵画的な写真芸術を目指す写真家の作品が欧米各国から出品。「国際アマチュア写真展」、ハンブルク美術館で開催。美術館が写真を取り上げたことで話題に！	アーサー・シモンズ「デカダンスの文学運動」。ワイルド『サロメ』。(フランス語版)。	独立労働党結成。

年	写真	イギリス文学	主な出来事
1894	フランスでも絵画的写真の傾向が強まる。「パリ・フォトクラブ」が、ロベール・ドマシー、コンスタン・ビョーを中心にサロンを設立。ロンドン写真協会が、王立写真協会に改称。	雑誌「イエローブック」創刊。(1897) スティーブンソン、ベイター没。	
1895	ポール・マーティン (1864-1942、英) 夜のロンドンを撮影。『ガスライトに照らし出されたロンドン』(London by Gaslight) 刊行。ローベール・ドマシー、「ゴム印画法」(絵画的写真技法) 完成。	トマス・ハーディ『日陰者ジュード』。H・G・ウェルズ『タイム・マシン』。マックス・ノルダウ『退化』(英語版)。	ワイルド裁判
1898	画家ピエール・ボナール、写真を撮りはじめる。	ピアズリー没。	
1899		シモンズ『象徴主義の文学運動』。	ボーア戦争勃発。
1901		シモンズ「クリスチャン・トラヴェルガ」。	ヴィクトリア女王没。エドワード7世即位。
1902	ステイグリッツ、2月に写真家集団「フォトセセッション」結成。3月にニューヨークのナショナル・アート・クラブで第一回展。	コンラッド『闇の奥』。	日英同盟。セシル・ローズ没。
1903	コバーン、Linked Ring のメンバーに選ばれる。ステイグリッツ、「フォトセセッション」の機関誌「カメラ・ワーク」創刊。	シモンズ『都市』。H・ジェイムズ『使者たち』。ホイッスラー没。	
1904	イギリスでアナンにより「国際絵画的写真家協会」(International Society of Pictorial Photographers) 結成。絵画的写真はここをピークに1910年初頭まで。		
1905	「フォト・セセッション」が「ギャラリー291」を開設。	シモンズ短編集『心の冒険』。	
1906	コバーン『都市の遍歴』撮影開始。		労働党結成。
1906	コバーン『都市の遍歴』撮影開始。		労働党結成。

年	写真	イギリス文学	主な出来事
1908		シモンズ発狂。	
1909	コバーン『ロンドン』出版。『アマチュア・フォトグラファー』の編集長 F・J・モーティマー (1874-1944、英)により、写真展「サロン・デ・リュフゼ」開催、成功。(リンクト・リングの「サロン」に落選した作品を集めたもの)	シモンズ『ロンドン』。	
1910	リンクト・リング解散。「サロン」も消滅。あらたに「ロンドン国際写真サロン」(The London Salon of Photography) 設立。コバーン『ニューヨーク』出版。		
1919	コバーン、フリーメーソンへ		