

ヴァージニア・ウルフとジュリア・マーガレット・ キャメロンについての一考察

—ふたつの「アーティスト・コロニー」を中心として— (三)

A Study on Virginia Woolf and Julia Margaret Cameron with Focus on
Two Artist Colonies (III)

村松 加代子

Kayoko MURAMATSU

Abstract

This paper has two aims: one is to examine the significance of the two well-known “artist colonies” whose central members were Virginia Woolf (1882-1941) and Julia Margaret Cameron (1815-78). Both women are, first and foremost, famous for their innovative ideas in their respective fields of art, namely, literature and photography, and have frequently been referred to in the discussion of “modernism” in art scene.

As Julia Margaret's great-niece, Virginia naturally developed an interest in, and an affinity with, her remarkable ancestor though Julia had been dead for four years when Virginia was born. We can see Virginia's affectionate interest in Julia, in the form of her two works, *Freshwater: A Comedy* with her great-aunt as its heroine, and *Victorian Photography of Famous Men and Fair Women* by Julia Margaret Cameron which Virginia compiled with Introduction by herself and her art critic friend Roger Fry. The other aim of this paper is to clarify the national identity of the British people by shedding light on “salon culture” (my words) which used to flourish through the 18th and 19th centuries and is still found in different facets of British social scenes.

In Part I, the salon called “Dimbola Lodge” and its influence on Woolf's great aunt, Julia Margaret Cameron, the hostess of her salon and one of the most famous photographers in the Victorian era were considered. In part II, the Bloomsbury Group and its influences on Virginia Woolf, one of its two pivotal members and one of the greatest writers in the twentieth century, are considered.

In this Part III, Julia Margaret Cameron's art of photography and Virginia Woolf's art of biography are considered in comparison. Also the national identity of the British people is clarified.

写真は、本人以上に本人を写し出ている。— Gisèle Freund

はじめに

本稿は、作家ヴァージニア・ウルフとその大祖母で写真家のジュリア・マーガレット・キャメロンがその中心的存在であったふたつのアーティスト・コロニーに注目し、それらがかれらの芸術的営みにいかに深く関わっていたか、また、それらがかれらの芸術作品にどのような形で表れているかについて検証するものである。さらには、英国におけるサロン文化と国民性・社会思潮との関わりを考察することによって、英国のナショナル・アイデンティティの一端をも提示しようとするものである。

先の論文（一）では、「サロン」の歴史をひも解き、また、キャメロン主宰のサロン「ディンボラ・ロッジ」と彼女の関わりを考察した。また、論文（二）では、「ブルームズベリー・グループ」とウルフの関わりを検証した。

最終部にあたる本論(三)では、キャメロンとウルフがそれぞれ異なるジャンルで構築した芸術世界について考察し、最後に、論文（一）、（二）、（三）を統合しつつ英国のナショナル・アイデンティティを浮き彫りにする。

女性を母親を通して過去をふりかえる（V. ウルフ） — 伝統、継承、そして創造

ウルフは、女性に対する無理解や差別によって自己の内面の声を表現する機会を奪われていたヴィクトリア朝の女性作家たち、シャーロット・ブロンテ（Charlotte Brontë 1816-55）、ジョージ・エリオット（George Eliot 1819-80）、あるいはジェイン・オースティン（Jane Austen 1775-1817）がいざその内なる声を表現しようとした時に直面したであろう数々の困難に想いを馳せて、次のように記している —

妨害と世評が女性の著す書物にいかなる影響を及ぼしたとしても — 私は非常に大きな影響力であったと信じているが — … 彼女たちが自分の考えを紙の上に表そうとしたときに直面したもうひとつの困難と比べればもの数ではなかった — 女性は背後に何ひとつ伝統をもっていなかった。というよりはむしろ、受け継いだ伝統が歴史も浅く、中途半端だったために、ほとんど役に立たなかったのである。つまり、女性は母親を通して過去をふりかえるものだからである。いくら偉大な男性作家であっても…助けを求めてかれのもとを訪れても何にもならない。…男性の精神の重さ、歩調、歩幅はあまりに女性自身のものと異なるので、男性から何か肝心なものを首尾よく吸収しようとしても、それは無理というものである。相手の文体を模倣して、その癖を身につけようにも、両者の間には距離がありすぎる。サッカーにして

も、ディケンズにしても、バルザックにしても、すべて偉大な作家というものは、非常に速いはずさんにならず、表現に富んでいるが懲りすぎない、ごく自然な散文を書き、独自の色調をうち出しながらも、共有財産としての属性を失うことはなかった。彼らは当時流布していた文章に基づいて自分たちの文章を書いたのである。(『私ひとりの部屋—女性と小説—』 132)

さらにウルフはこう続けている —

ジェイン・オースティンはこの武器をじっと見て一笑に付し、自分が使うのに適したこの上なく自然で均斉のとれた文章を考案して、終生それから離れなかった。そのためにオースティンは創作の才能ではシャーロット・ブロンテにかなわないのに、比較にならぬほど多くのことを表現することができたのである。実際、自由自在にあますところなく表現することこそ芸術の真髄であるのだから、このように不十分な伝統しか持ち合わさず、使える道具がいかに乏しくまた適切ではなかったということは、女性の創作にとって極めて不利であっただろう。(133-34)

また、ウルフによれば、自分に適した文体のモデルが得られぬままに小説を書かざるをえなかった上述の女性作家たち、ジェイン・オースティン、シャーロット・ブロンテ、ジョージ・エリオットにしても、かれら以前に活躍した同性の作家たち、すなわち、アフラ・ベーン(Aphra Behn 1640-89)やファニー・バーニー(Fanny Burney 1752-1840)が女性の心の内を語る権利を勝ちとり、女性が職業に就き生計を立てる素地を作っておいてくれたおかげで、自分たちの歩をその先へと進めることができたのである。なぜなら、「傑作は、それだけ単独に生まれるものではないからである。傑作は人びとが何年も一緒に考え、一団となって考えた結果生まれるもので、ひとつの声の背後には群衆の経験が隠れている」(『私ひとりの部屋』 113) からである。そこで、ウルフは、二十世紀に生きる若き女性たちに向かって(この評論は、ケンブリッジ大学の2つの女子カレッジの学生サークルから依頼を受けて講演した時の原稿に基づいている —筆者注)、次のようなエールを結びの言葉としたのである—

私があなたがたにお金をつくり、自分専用の部屋をもつようにとおすすめるのは、とりもおさず、あなたがたにぜひ真実に臨んで生き、生き生きとした人生を、それを他人に告げることができようと思えまいと、歩んでいただきたいとお願いしていることなのである。(192)

こういうさまざまな大きな特権(先述の2つの女子大学、1869年と1871年のガートン・カレッジとニューナム・カレッジの創設、1871年の有夫婦人所有財産法、1918年の婦人参政権を指す —筆者注)や、それらの特権を享受してきた年月の長さや、今日、何かしらの手段で年収500ポンドの収入を得られる女性が約2000人はいるという事実をあなた方がよくお考え下さるなら、機会や訓練や激励や閑暇や金銭などに恵まれないことを口実にしても、もはや通用しないということに同意していただけると思う。(197)

私はこう信じてやまない…私たちのだれもが年収500ポンドと自分専用の部屋をもつようになれば、

もし私たちが自由の習慣を身につけ、自分の考えをそのまま書く勇気をもつようになれば、もし私たちが共通の居間からほんのしばらくでも逃れて、人間を常に人間同士の関係において眺めるのではなく、「真実」との関係において眺めるようにし、空にしても、木々にしても、その他どんなものにしても、それ自体として眺めるようになれば…さらには、もししがみつくと腕などどこにもなく、自分たちはただ独り歩むのであり、男女の世界との関係ではなく、真実の世界との関係におかれているのだという事実——これはたしかに事実である——を直視するようになれば、その時こそ、先に述べたチャンスが訪れ、シェイクスピアの妹である今は亡き女流詩人はこれまでしばしば手放さざるを得なかった肉体を身につけることであろう。(200)

ウルフの作品世界を育んだ4人のヴィクトリア朝の「母親たち」

女性作家の受難史について語るに際し、ウルフが『私ひとりの部屋』の中でオースティン、C・ブロンテ、エリオットを引き合いに出したことは先述した。これら3人の女性たちからウルフがいかに多くを学んだかについては、ウルフがこれら3人についてそれぞれ別個に評論を著していることから明らかである。

しかし、本稿ではあえて同業者ではなく、主としてウルフと姻戚関係にあることから、彼女がその存在を身近に感じもし、文学的営為においても多大な影響を受けたであろう4人の女性たちをとりあげてみたい――

<ジュリア・マーガレット・キャメロン> (Julia Margaret Cameron 1815-79 旧姓は Pattle)

ウルフの母方の大叔母。このキャメロン夫人とウルフの関係こそが、本論のテーマそのものである。彼女については別の見出しのもとで詳述したい。ここではただ、キャメロン夫人が、ヴィクトリア朝的家父長制の只中に身を置く女性の身でありながら、生前すでにその作品が公的機関（大英博物館・ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）の美術部門のコレクションに収められ、国の内外にコレクター（ヴィクトリア女王、ジョージ・エリオット、ヴィクトル・ユゴー、ギュスターヴ・ドレなど）を持つまでになっていたという事実と、そうした彼女の目覚ましい芸術的営為にウルフが大いに関心を寄せていたという事実を述べるにとどめたい。

<ジュリア・スティーヴン> (1846-95 旧姓: Julia Pattle 最初の結婚により Duckworth と改姓、再婚により Stephen と改姓)

キャメロン夫人の姪（夫人の姉マリアの娘）でウルフの母。フランス人の血を半分ひく。ジュリアはヴィクトリア朝の美德の双璧を成す美と善良さを備え、いわば、当時、女性の理想像とされた「家

庭の天使」を体現したような女性であった。求婚者は後を絶たず、例えば、ラファエロ前派の画家ホルマン・ハント(Holman Hunt 1827-1919)と詩人・彫刻家のトマス・ウルナー(Thomas Woolner 1826-92)は、ジュリアがまだ幼い頃に彼女の両親を通して彼女との結婚を申し出ている。キャメロン夫人は当然この姪の類いまれなる美と人柄に心打たれたが、しかし同時に、その下に自らの地位に忍従するだけの強さと困難な状況に対処し得るだけの才覚が隠れていることを見てとっており、それにも強く惹かれていた。ジュリアはキャメロン夫人が最も愛した被写体であり、ジュリアの写真が26枚残されているが、その一枚には「私のお気に入りの姪・ジュリア」というキャプションがつけられている(図1)。

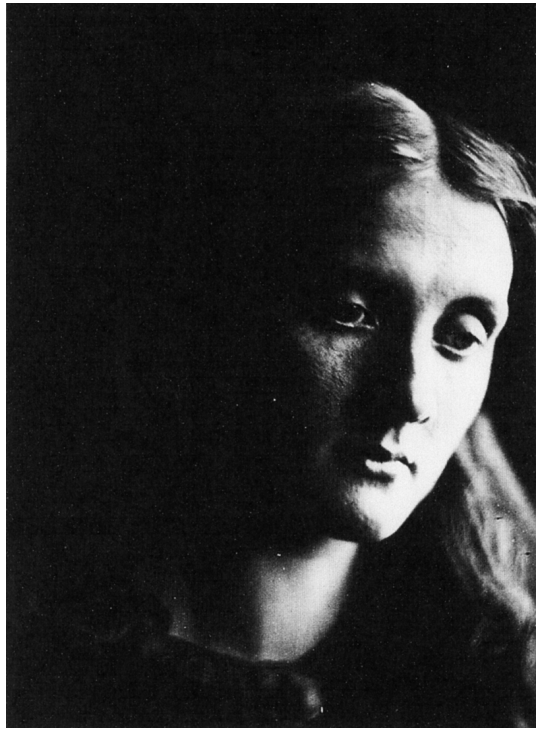


図1《私のお気に入りの姪・ジュリア》(1867)

ジュリアの文学的作物としては『病室からの覚書』という小冊子(1883年、ロンドンで私家本として出版された)が1点あるが、これについては、「ウルフが継承したもの」という見出しのもとで詳述する。

ウルフは13歳にしてこの母ジュリアを喪ったが、その後もこの母の存在は彼女が日常生活を送る中で非常に重要な役割を果たすことになり、母の幻影は長年ウルフにつきまとった。40代になった時、ウルフは母ジュリアを主人公に据えた『灯台へ』(*To the Lighthouse* 1927)を書き始めたが、その経緯について次のように記している―「あたかも考えや情景が矢継ぎ早に浮かんできて非常にスピードで書いた。」「これを書きあげたとき初めて私は母のオブセッションから解放された。もはや母の声を聞くこともなく、母の姿を見ることもなくなった。私の思うに、精神分析医がかれの患者に施すことを私は自分のために施したのであろう」と自ら記している。(‘Past Sketches’ in *Moments of Being* 81)

＜アン(アニー)・サッカレー・リッチー＞ (Anny Thackeray Ritchie 1737-1919 旧姓: Thackeray)

作家ウィリアム・サッカレー(William Makepeace Thackeray 1811-63)の長女。姉ミニー(Minnie)はウルフの父レズリー・スティーヴン(Sir Leslie Stephen 1832-1904)の最初の妻。ミニー・アニー姉妹は、両親が亡くなってまもなく、親戚なキャメロン夫人からワイト島の彼女のサロンに招待されて滞在し、そこでヴィクトリア朝の著名な画家、詩人、音楽家たちの相手をしたり、キャメロン夫人のモデル役を務めたりした。アニーは2冊の小説、『エリザベスの物語』、『懐かしいケンジントン』

を著し、前者にはキャメロン夫人への献辞が記されている。しかし、これら感傷的な作品を優れた文学と評価するのは難しいであろう。しかし、ウルフにとってアニーは何ととっても父の最初の妻ミニーの妹、すなわち、彼女の伯母である。しかも、アニーはウルフが三十歳半ばまで存命であったし、姉妹の父サッカレーにしても、直接知ることにはなかったが、父の客間の常連であったので、人々の口や逸話を通して親しんでいたであろう。ウルフはこの伯母アニーの中に鋭い観察力とユーモア精神を見て取り、また、彼女の文学的精進に共感していたと考えられる。1919年に書かれたアニーへの追悼文の中でウルフは次のように彼女を称えている―我々は今後、アニーをいわば透明な媒体として、亡き人々のことを考えるだろう。公認されているわけではないが、人々がヴィクトリア朝をどうとらえているかと考えてみる時には、その大いなる情報源となるべき存在である。ウルフは実際この彼女の言葉を実証するかのように、『ジュリア・マーガレット・キャメロンによる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集』(*Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron 1926*)を著すにあたって、この伯母アニーの回想録に依拠している。ついでに言うならば、ウルフが他にも依拠したのは、父の編集になる『国民伝記辞典』(*The Dictionary of National Biography*)中のキャメロン夫人の項目(ウルフの母ジュリアの執筆による)、キャメロン夫人のサロンの常連で詩人のヘンリー・テイラー(Henry Taylor 1800-86)の自伝、音楽家エセル・スミス(Ethel Smyth 1858-1944)の回想記であった。ウルフはまた、キャメロン夫人と彼女のサロンの常連たちを登場人物に据えた喜劇『フレッシュウォーター ―ある喜劇―』(*Freshwater: A Comedy 1923*版と1935版がある)を執筆する際にも、かれらの身近な証人として、アニーの日記や書簡を参考にしている。

＜エレン・テリー＞ (Ellen Terry 1847-1928 三人の男性、すなわち、画家 G F Watts、建築家・デザイナー Edward Gordon Craig、俳優 Charles Kelly と結婚。)

ヴィクトリア朝最大の女優。ウルフは彼女の独立不羈の精神、行動力、そして芸術的才能に強い感銘を受け、のちに評論「エレン・テリー」(“Ellen Terry” 1941)を著している。エレンはまた、先述の『フレッシュウォーター』にも主要な人物として登場し、ウルフ自身の分身あるいは代弁者ともいうべき役を担っている。エレンについては『フレッシュウォーター』の見出しのもとで詳述する。

さて、ウルフの先輩女性4人のうち、キャメロン夫人とエレンは写真家と俳優であり、ウルフとは異なるジャンルで精進する女性たちであった。後にモダニズム文学の旗手と仰がれるウルフにとって、視覚芸術からは大いなる創造的インスピレーションを得たはずである。つとに、彼女の『ジェイブの部屋』(*Jacob's Room 1922*)についてはその絵画的手法と映画的手法が、『灯台へ』(*To the Lighthouse 1927*)についてはそのソナタ形式を思わせる構成が、『幕間』(*Between the Acts 1941*)についてはその劇中劇が識者たちによって指摘されてきたところである。

ウルフと写真

まず、写真の歴史をざっと把握しておきたい ―

カメラはフランスのダゲール (Louis -Jacques- Mande Daguerre 1789-1851) が発明し、その 3 週間後に英国の著名な科学者ファラディ (Michael Faraday 1791-1867) が、タルボット (William H. F. Talbot 1800-1877) が 4 年も前に彼独自の新方式を開発していたと王立研究所 (Royal Institution) で告げた。いずれが先だったにせよ、写真術は英仏で 1830 年代のほぼ同時期に発明されたことになる。当初カメラは発明者たちと裕福なアマチュアだけが享受していたが、19 世紀半ば迄には科学的観察や田園風景の撮影、あるいは、様々な階層の人びとを記録するツールとなっていた。また、1840 年にヒル卿 (Sir Rowland Hill) が考案した 1 ペニーポスト、すなわち、1 ペニー均一切手による安価な郵便制度と相俟って、肖像写真のやりとりが盛んになったこともあり、1841 年までにはロンドンの至るところにポートレート・スタジオ (‘portrait studio’) が見られた。また、1844 年にはタルボットがフォトブック (‘photo-book’) を売り出している。1860 年代に入ると、乾板 (‘dry plate’) が発明されたが、これは、今日の感覚で言えば、アナログからデジタルへの転換とも言える革新的なことであった。それによって、撮影に伴うこれまでの煩瑣なプロセスが大幅に簡略化し、露光時間もはるかに短縮された。現代の写真の原型はまさにこの時にあると言える。1854 年には、ディスデリ (Andre Adolphe Eugene Disderi) が一枚のプレートを 8 枚の異なる小写真に分割できるカメラを製作した。女性には特にこの小型で軽量で安価なヴェスト・ポケット・コダック (‘Vest-Pocket-Kodak’) を愛用し、それを片手に家庭的な写真を撮るのにいそしんだ。とくに、1866 年には名刺としても重宝なカルテ・ドゥ・ヴィジト (‘cartes-de-visite’) という小型の写真カードが何百万枚も売れたという。その社会的現象の陰には、大英帝国の最盛期にカーライル (Thomas Carlyle 1795-1881) が『英雄及び英雄崇拜』を著わして国民をして英雄熱へと駆り立て、折しも開催された英国万国博覧会 (1850) が人々の愛国心に拍車をかけて、人々は英雄・著名人に熱狂したのであった。今日風に言うならば、人びとはこぞって各界の有名人たちのブロマイドの蒐集に夢中になったのである。有名人たちの肖像写真は確実に売れるので、ディーラーたちからは「確かなカード」 (‘sure card’) と呼ばれていた。セレブ (リティ) 文化のはしりである。1888 年、最初のコダック・カメラが披露されたが、その時のコダックス社の宣伝文句は「あなたはシャッターを押すだけ、あとはこちらが致します」 (‘You Press the Button, We Do the Rest’) というものであった。今や、写真は家族あるいは亡き家族を不滅化するツール、共有の生活を記録するツール、自己存在を確認するツールとなったのである。1860 年から第一次世界大戦までは、世界のいたるところ、上層・中層階級の間でアルバム姿が見られぬ家庭はないほどであった。ヴィクトリア女王自らが最大の写真愛好家にして最初の写真コレクターであり、110 冊のアルバムを所有していたと言われている。

ウルフにとっても写真は 15 歳の時から生活の一部であり、写真は単に記憶を助けるツール、会話

を弾ませるツールにとどまらなかった。実際、写真に熱心だったのはウルフだけではなく、姉ヴァネッサ（Vanessa Bell 旧姓 Stephen 1879-1961）もまたそうであり、姉妹のスナップ写真は合わせて1000枚は下らない。また、人々は家族同士、親戚同士、友人同士で、熱心に写真やアルバムを贈り合ってもいた。ウルフがいかに写真を重んじていたかについては、彼女の3作品、『オーランドー—ある伝記—』（*Orlando: A Biography* 1929）、『フラッシューある伝記』（*Flush: A Biography* 1933）にそれぞれ主人公の写真が添えられており、キャメロン夫人の写真集を最初に世に送り出したのもウルフであったという事実から十分推測されるだろう。

次に、ウルフにとってなぜ写真・アルバムがそれほどの意味をもっていたのか、その理由について考えてみたい —

Muggie Hummによれば、スナップ写真が綴られたアルバムは、いわば家族史でもあり、心理的伝記でもある。姉ヴァネッサのアルバムには写真が時系列に配列されているのに対し、ウルフのそれには恣意的に配列されている。この事実ひとつからも、ウルフにとって写真やアルバムは精神的・個人的なものを意味するものであったことがわかる。換言すれば、ウルフにとって写真は芸術、人生、友情・愛情に対するその人の捉え方を縮約し象徴するものとして機能していたのである。「写真を見に来ない？」という誘いは人間関係の樹立に役買ったし、写真やアルバムを交換することは互いの人生を共有することでもあった（*Virginia Woolf: Photography and Modernism* 8-9）。16歳にして既にウルフは、アルバムは「思いつく限りの最良の贈り物である」と述べている。時に精神的病に襲われるウルフにとっては、アイデンティティの危機に瀕したとき、写真は自らの正気を確認し、それを他に向かって証明するひとつのIDカードともなったのである。

ここに、筆者お気に入りの一枚の写真がある。それは、ウルフの両親が居間のソファに隣り合って座り、その奥から10歳の娘ウルフがちゃめつけのある表情でこちらを向いている写真である。興味深いことに、この同じ写真をウルフのみならず、父レズリーも義姉のステラ（Stella Duckworth 母の最初の結婚による娘）も、それぞれのアルバムに収めている。期せずして、彼ら3人はそろって、失われた時を求めてその1枚の写真にジュリアを喪う前の幸福な日々を封じ込めたのであろうか。まさに、アルバムは個人の生活史であり、精神史であり、そこに収められた一枚一枚の写真はその貴重な断片なのである。

ふたつの世界 —ヴィクトリア朝とエドワード朝

私たちはふたりともヴィクトリア朝式行儀作法というゲームのルールを完全に覚えてしまったので、決して忘れることがない。いまだにこのゲームをしている。このゲームは役に立つ。このゲームにはそれ独自の美が備わ

っている。それというのも、それは自制、共感、無私を基盤としているからである — いずれも洗練された特質ではある。これは粗雑な寄せ集めからなにか上品で人間的なものを作るのに役に立つ。しかし、ヴィクトリア朝式行儀作法はおそらく — 余り確信はないが — 著作するには不都合である。(V Woolf, 'A Sketch of the Past' 129)

ウルフがその主要メンバーであった「ブルームズベリー」がいわば彼女の公的教育機関の代役を果たしたことは拙論(二)で述べたとおりである。そしてウルフが「ブルームズベリー」の培養土の上に築いた独特の文化的営為と業績について考えると、かれらの大半がその自己形成期、すなわち、その幼少年期と青年期をヴィクトリア朝(1837-1901)の中で過ごしたという事実を忘れてはならない。さらにもう一つ忘れてならないのは、かれらの思索的・芸術的営為が、かれらの父祖たちの築き上げたそれに対する反発と共感の中で培われたという事実である。

ウルフもまた、そうしたひとりとして、ヴィクトリア朝の文化・社会思潮(宗教・哲学・政治・芸術)の呪縛から逃れることができなかった。冒頭で述べたように、家父長制にからめとられた女性の身であればなおさらそうであった。それは、『私ひとりの部屋』以外の書きもの(小説、評論、日記、書簡)の随所にもヴィクトリア朝への言及が見出されることからわかる。ヴィクトリア朝の呪縛については、1939年、ウルフが六十歳を目前にして書き始めたエッセイ「過去のスケッチ」の中でつぎのように記されている —

…時を隔て、あの頃は理解できなかったこと、つまり、世代の違いということが今では理解できる。ハイド・パーク・ゲイトの応接間でふたつの世代 — ヴィクトリア朝とエドワード朝 — が対立していたのだ。私たち(ウルフと姉ヴァネッサ — 筆者注) はかれの子供ではなく孫であった。私たちがそろって父を恐ろしいだけではなく滑稽でもあると感じた時、私たちはなにか前方にあるものを見つめている目で父を見ていたのだった…残酷だったのは、私たちには未来が見えたのに、私たちが完全に過去に支配されていたことである。…それが激しい苦闘を生んだ。生まれつき、ヴァネッサも私も探検家、改革者、革新者であった。だが、私たちの環境は少なくとも50年は時代から遅れていた。父自身は典型的なヴィクトリア朝的な人であり、ジョージとジェラルド(父が前妻ミニーとの間にもうけた息子たちでステラの兄弟 — 筆者注) は話にならないほど因習的であった。そこで私たちは、私人としてのかれらと闘っていると同時に、公的権力を握るかれらとも闘っていたのである。私たちは、そう、1910年に生き、かれらの方は1860年に生きていたのである。(Moments of Being 126-27)

ヴィクトリア朝について教科書風に言うならば、そのキーワードはさしずめ、ピューリタンの道徳性、内実と外見の不一致、偽善、上品ぶり、体裁、体面といったところだろうか。しかし、ここではいくつかの特徴の中でも、本題と密接な特徴、すなわち、家父長制とピューリタンの道徳性についてだけ注目したい。英雄崇拜が家父長制から、一方、「家庭の天使」という理想像がピューリタンの道徳から生まれたとしても、それは必然的帰結というべきであろう。

キャメロン夫人とウルフについて話を戻すなら、前者は後者より 70 歳近く年長であり、ヴィクトリア朝に生まれヴィクトリア朝に世を去った生粋のヴィクトリア朝の女性である。一方、ウルフの方とは言えば、18 歳までをヴィクトリア朝末期に、二十代をヴィクトリア朝の遺風が色濃く残るエドワード朝に過ごし、ジョージ王朝、すなわちジョージ五世（1910-36）とジョージ六世（1936-52）の治世に作家として揺ぎない地位を確立した女性である。しかし、両者の大きな世代差にもかかわらず、また、選びとったジャンルが異なるにも関わらず、キャメロン夫人とウルフの間にはいくつかの顕著な共通点も認められるのである。

ウルフとキャメロン夫人 — 芸術・時代の仕掛け人たち

ウルフとキャメロンの作品を比較考察するにあたって、筆者はキャメロン夫人については当然ながら「写真」を取りあげ、ウルフについては、（大方の識者の意表を突くかもしれないが、）彼女の「小説」の方ではなく、「伝記」を取り上げたいと思う。というのも、「写真」と「伝記」はある潜在的ジレンマを共有しているからである。さらにそうした宿命的とも言えるジレンマに加えて、両者ともにその歴史が比較的浅いために過去のモデルがほとんど存在せず、それに携わる者たちは独自の手法を手探りせざるをえなかったのである。そうした 2 つの困難にもかかわらず、キャメロン夫人もウルフも持ち前の果敢で不屈な革命家精神によって新機軸の作品を生み出したのであった。

『ジュリア・マーガレット・キャメロンによる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集』

キャメロン夫人が写真を手掛けたのは 1864 年から 1879 年までの間だが、それから半世紀も過ぎた 1926 年、美術評論家・画家ロジャー・フライ（Roger Fry 1866-1934）はかれの評論「キャメロン夫人の写真」の中でこう記している—「写真の地位は不確かで居心地が悪いものである。写真の有用性を否定することはできないが、独立した芸術としてのステイタスをめぐっては未だ議論が進行中である」（『Mrs. Cameron's Photographs' 23）。

写真をめぐっては当初からドキュメンタリー対アートの論争であった。すなわち、写真はアートになりうるかというもので、手先の器用さ対芸術的才能、技術対表現力の論争が繰り広げられた。

ヴァイオレット・ハミルトン（Violet Hamilton）によれば、キャメロン夫人は当初から、写真というものには現実を芸術に変容させるだけの表現力が備わっていることを見てとっていた。キャメロン夫人の最初のカメラは彼女の一人娘とその夫からの贈り物であったが、のちに『写真室での歲月』

の中で彼女は、「この愛しい人たちからの贈り物は、わが心の深奥にある美への愛をますます掌中におさめたいという気にさせました。そして、わがレンズに熱意を込め優しく触れたとたん、それは私にとって声と記憶と創造的力強さをもつ生命あるものとなったのです」と記している。(Annals of my Glass House 11) キャメロン夫人はある時、ワイト島の自宅からロンドンの妹のサロンに出向いてカーライルを撮影したが、後にその時のことを回顧して次のように記している――

そのような人をカメラの前にした時、その人の外見のみならず、その人の内面の偉大さをも忠実に記録することによって、かれに対する義務を果たそうと全身全霊を傾けました、ですから、こうして撮影された写真の数々はあるひとつの祈りが形になって現われたものと言えるでしょう。(Annals of My Glass House 15)

写真は世界を正確かつ詳細に記録するツールであるというのが当時の通念であったが、キャメロン夫人は写真家に技術と同時に観察力と想像力を要求した。こうした彼女の信念によって撮影された彼女の写真は、優れた肖像画の場合同様、被写体の外的容貌とともにその内なる精神をも見事に捉えている。49歳にして写真家としてのキャリアを歩み始めたまさにその時、キャメロン夫人は既に自らのゴールを確信していたのであった。(Annals of my Glass House 7)

しかし、彼女が師と仰ぐ画家ウォッツ (G F Watts 1817-1904) を初めとして芸術関係の仲間こそは彼女の作品を称賛したものの、同業者である写真家たちからは酷評された。その非難の第一の理由はピントが甘いということであった。確かに技術不足や偶然に由来するピントの甘さもあったであろうが、しかし、ソフト・フォーカスは彼女の芸術的趣向のうちであったと考えられる。彼女はこう述懐している――「初めて成功したピントの甘い写真は偶然の産物でした。ピントを合わせながら自分でとても美しいと思ったその時、他の写真家ならば誰でもピントの厳密さを大切にするのですが、私はピントをさらに合わせようとはせず、そこでやめたのです。」(前掲書 12) また、出展した写真の中には、表面にシミや傷がそれとはっきり見えるものも含まれていた。しかし、あくまで芸術家を自任する彼女にしてみれば、世の同業者が慣行している修正を施すなどという手段は考えられなかった。元のサイズを変えることもまた論外であった。どこまでも芸術品はオリジナルであるべきというのが彼女の信念であったのである。

後にキャメロン夫人のトレードマークともなったソフト・フォーカスと並んで世間を驚かせたのは、彼女のクローズアップ手法であった。肖像画ではクローズアップは当時斬新であったのである。キャメロン夫人が肖像写真で最も表現したかったのはモデルの内なるパーソナリティであった。彼女にとって目はまさに心の窓であり、そのため彼女の肖像写真の殆どには頭部と肩しか写されていない。しかも、モデルの肩は通常暗色の布で覆われている。モデルの社会的アイデンティティを表すものは一切排除されているのである。そして、こうした大きな頭像は当時の人々に大胆かつ革命的に映った

のであった。彼女が「クローズアップ」を好んだ背景には、人の頭の形によってその人のメンタルな力とその範囲が推測できるとする「骨相学」(‘science of phrenology’)の影響があったかもしれない。これは当時流行していたし、彼女の友人や同業者にも信者が何人かいたからである。

キャメロン夫人の肖像写真についてさらに画期的なことは、その照明法であった。大半の写真家が太陽光線を最大限に採りこんで露出時間を少しでも短縮しようとして、撮影室を北向きに建て大きな天窓を設けていたのに対し、キャメロン夫人の撮影室(鶏小屋を改造したもの)は、天井に小さな割れ目が設けられているだけで、他の開口部はすべて白いブラインドで覆われていた。こうした薄暗い室内で被写体に片側からだけ強烈な照明をあてることによって、ちょうどレンブラントが描く肖像画の人物のように頭部が劇的に浮かび上がり、そこに彫塑的な効果が感じられる。実際、キャメロン夫人の最良の肖像写真には、写真に特有のリアリズムと芸術の真骨頂である表象性が見事に融合し、写真をめぐるお決まりの論争の二者択一ないし二律背反は、彼女一流の手法で解消されているかに思われる。「意義あるフォーム」(‘significant form’)を芸術のキーワードとする先述のフライをして、「今のところ最も後世に残る作品」と言わしめたのも宣なるかなである。

キャメロン夫人が崇敬する桂冠詩人テニソン(Lord Alfredo Tennyson 1809-92)もまた彼女の肖像写真を高く評価したことが、彼女の「写真室の歳月」に記されている――

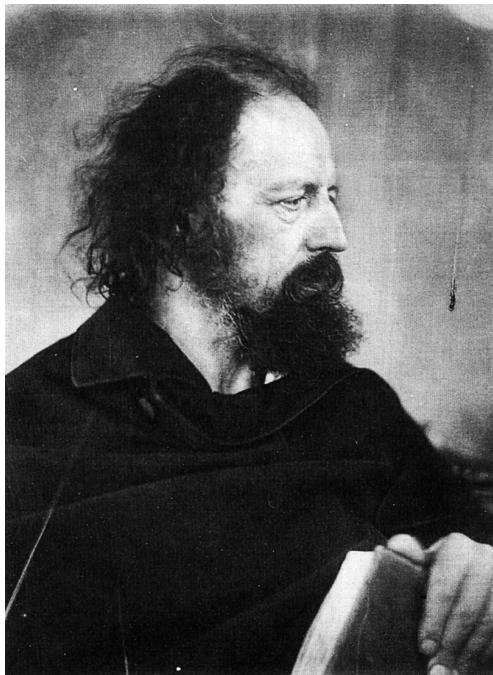


図2《薄汚れた修道士・アルフレッド・テニソン》
(1863)

…もう1枚、不朽の頭部つまりアルフレッド・テニソンの頭部の写真を撮りました。テニソンが「うす汚れた修道士」と名づけている例の横顔の肖像写真です。これは預言者イザヤあるいはエレミアを再現したような写真で、ヘンリー・テイラーはテニソンの最高の詩と同じくらい見事だと言ってくれました。以来、あの桂冠詩人は、自分を撮った写真の中でこれが最も好きだ、ただし、メイヨールのは別だと言っています。(Annals of my Glass House 16) (図2)

だが、キャメロンはテニソンの賛辞には天にも昇る気持ちを感じたものの、かれのメイヨール(John Edwin Mayall 1813-1901)への賛辞だけでは承服しかねて、そのような比較自体が滑稽であり、マダム・タッソー蠟人形館の頭像をウルナー(Thomas Woolner 1826-92)の理想的な英雄的胸像と比較するに等しいと嘆いている。

ウルフと伝記

〔伝記文学については筆者年来のテーマの一つであり、既にその成果を三編の論文（「伝記と英国人」、「英国伝記文学の歴史と特質」、「V Woolf『伝記』—*Flush: A Biography*の場合—」の形で世に問うている。ここではそれらと重複しないよう極力努めたが、必要に応じて何箇所かで応用したことをお断りしておきたい。〕

伝記文学の最高峰ともいうべきボズウェル（Samuel Boswell 1740-95）の『サミュエル・ジョンソン伝』（*The Life of Samuel Johnson* 1791）、そして、ウルフの父レズリーが発案し初代編集長をつとめて完遂した『国民伝記辞典』（*The Dictionary of National Biography*）を伝記的事業の最高峰とみなすことに異論のある人は少ないであろう。バチェラー（John Bachelor）の言うように、英国は「伝記文学というジャンルに関する限り、質量ともに、群を抜いた筆頭国」（*The Art of Biography* 4）なのである。

ウルフもまた、3編の伝記文学、すなわち前述の『オーランドーある伝記—』、『フラッシューある伝記—』、『ロジャー・フライ伝』、そして2編の伝記についての評論、すなわち「新しい伝記」（1927）と「伝記の技法」（1932）を著わしている。

ひとは大古の昔から他人に興味や好奇の念を覚えるものであり、そこでゴシップや逸話が好まれ、それがやがては伝記となっていったのであろう。しかし、千年の長きに渡る英国文学史の中でも「伝記」というジャンルが生まれたのは比較的新しく、17世紀に初めて‘biography’という言葉が使われ、18世紀に入って、初めて私人の伝記が書かれている。作家・外交官ハロルド・ニコルソン（Harold Nicolson 1886-1968）は、「伝記」にあたる英語の‘biography’は、ギリシャ語で「人生」を意味する‘bio’と「書く」という意味の‘graphein’が組み合わさった言葉であると説明し、ついで、『オクスフォード英語辞典』の中の「伝記」の定義—「文学の一分野としての個人の歴史」（‘history of individual men, as a branch of literature’）を出発点として自らの伝記理論を発展させている。また、批評家・大学教授シドニー・リー（Sidney Lee 1858-1926）は、伝記の目的について、「パーソナリティをありのままに伝達すること」（‘truthful transmission of personality’）としている。

ここで、ニコルソンの言う「個人」、「歴史」、「文学」という言葉とリーの言う「パーソナリティ」「真実の」という言葉に注目しながら、ふたりの言うところをまとめるならば、次のようになろう— 伝記は、実在する人物を取りあげ、その人物の生涯を描くに際しては、それが作りものでないか実証できる方法でそれを行い、単なる記録文書とは違って、その人物のパーソナリティをよく伝えるものでなければならない。

ウルフもまた彼らふたりと見解を同じくしていた。そして、そうした作品を生み出す伝記作家に特有の困難について、次のように表現している—

片や、調査の重圧を受けてあらゆる虚偽が蒸発したもの、大英博物館で目にするようなもの、堅固な花崗岩のような事実と、片や、手に触ることもできず、虹のように儚いパーソナリティをいかにしてひとつの継ぎ目のない統一体に溶接するかということである。 (“The New Biography” 229)

さらに、伝記作家と芸術家（ここでは伝記以外のジャンル、小説、詩、戯曲などのこと 一筆者注）を比較して次のように述べている ―

芸術家の被造物はより永続的なもので出来ている。かれの想像力は、それが最も強烈に働く場合、事実の中の減びるものは焼き尽くし、不減のもので作品世界を構築する。一方、伝記作家は減びるものを受け入れ、それを作品の繊維のなかに埋め込んで作品世界を構築する。その大半は減び、生き延びるものはほとんどないであろう。 (“The Art of Biography” 227)

今世紀の P.M. ケンダル (Paul Murray Kendall) もウルフと同様、自ら伝記作家としての苦悩を窺わせる一文を記している ―

事実こそは伝記作家の友にして最大の敵であり、書類の山、これこそは伝記作家に約束された地、あるいは、牢獄なのである。…伝記作家は自分の仕事を誰か他の人の書類から初め、自分の書類で終える。その間、何年にもわたって繰り広げられるのは、事実を掘り当て、その掘り当てたものを理解し、その理解したところをあれこれの情報を使って、当該の人物も自分も裏切ることなく、当該の人物が実際に送った人生へと文学的効果を挙げながら、変貌させるという苛酷な営為の数々なのである。 (「序文」 *The Art of Biography* 1965)

以上見てきたことからわかるように、その歴史も未だ新しい「写真」と「伝記」というジャンルにおいて写真家キャメロン夫人と伝記作家ウルフが直面した最大の課題にして最大の挑戦は、記録媒体としての写真や伝記をいかにして芸術的創造物に高めるか、それには、いかにして「実証的な事実」と「普遍的真実」を融合するかにあった。そして、ふたりは、自らの想像力を駆使して対象人物の非言語領域・意識下の領域にまで入りこみ、そうして得た自らのヴィジョンを革新的な手法によって表現し、成功した。換言すれば、キャメロン夫人もウルフも自らの作品を、「見る者としての芸術家」と「芸術家に見られる人物」という構図ではなく、「見る者」ともうひとりの「見る者」とのダイナミックなストーリー、魂と魂の関係性が現出した創造物としようとしたのである。キャメロン夫人はそのためにモデルごとに構図と照明を変え、ウルフは一作ごとに表現手法の実験を試みた。キャメロン夫人は彼女の写真においてウルフたちモダニストの「視点の方法」、「意識の流れ手法」を先取りし

ていたとも言える。こうして、キャメロン夫人はヴィクトリア朝の最大の写真家となり、ウルフは二十世紀最大のモダニスト作家のひとりとなった。(ただし、厳密には、ウルフの方は、『フライ伝』(1926)を著した後に、「伝記」はついにクラフトの域を出ず、芸術にはなり得ないという見解を彼女の「伝記の技法」の中で表明している。ほんの僅かな事実をきっかけとして、あとは大いなる想像の翼に乗って易々と物語を紡ぎ出ことができるウルフにとって、ついに「事実」の桎梏に音をあげたのであろう。彼女がモダニズム作家として高く評価されているのは彼女のフィクションにおいてである)

ウルフが世に先駆けてキャメロン夫人の写真集を出版し、それに自らの手になる大叔母のユーモラスな略伝とフライの美術批評から成る「序」を添えたのは、大叔母のエキセントリックな生き方に加え、彼女の斬新かつ芸術的な肖像写真(ただし、ウルフもフライも彼女の寓意画の方は高く評価していない)にいたく共感を覚えたからであろう。この『写真集』出版から6年後の1932年、国立肖像画美術館(National Portrait Gallery 1856年創設)は初めて肖像写真をそのコレクションに加えたが、その背景にはかれらの『写真集』の存在があったと言えるのではないだろうか。ジュリアの作品について、同書の「序文」でつとにフライは、「同時代の画家たちの大半の作品よりも永続するだろう」と記していたし、また、「国立肖像画美術館がいつか補助金を大幅に削減される時、その壁面一面を今日飾っている流行画家の手になる高価な肖像画に代わるものとして、かれらは肖像写真に熱い視線を注ぎ、それらをして時代の記録者とせしめる日がくるであろう」(Colin Ford, *Julia Margaret Cameron* 50)とも述べていた。しかし、実際は、それから何年も経った20世紀初頭に、アメリカのスティエグリッツ(Alfred Stieglitz)がかれの雑誌『カメラ』でキャメロン夫人を取りあげ、彼女の劇的照明と周縁をぼかす手法を高く評価したほかは何らの動きもなかった。美術館館長や研究者たちがキャメロン夫人の作品を展示したり論じたりするようになったのは20世紀後半になってからであった。彼女の作品が十全に評価されるまでには、実に一世紀以上かかったことになる。

『フレッシュウォーター —ある喜劇—』 — キャメロン夫人のサロンと「ブルームズベリー」

『フレッシュウォーター』は基本的にウルフが読んだり身近に聞いた逸話に基づいて書かれている。原文で40ページ足らずの小品で、筋書きは至ってシンプルである。舞台は「英国の一大庭園」とも称される地中海沿岸を思わせる温暖な景勝地、ワイト島・フレッシュウォーターにあるキャメロン夫妻の家「ディンボラ・ロッジ」(Dimbola Lodge)と近隣の海辺である。

登場人物は、写真家キャメロン夫人(Julia Margaret Cameron)、哲学者の夫チャールズ(Charles)、キャメロン夫人のサロンの常連たち — 画家G F ウォッツ(G F Watts)、かれの幼妻エレン・テリー(Ellen Terry)、桂冠詩人アルフレッド・テニソン(Lord Alfred Tennyson)、それに海軍士官ジョン・クレイグ(John Craig)、キャメロン家のメイドのメアリ・マグダレン(Mary Magdalen)、キ

ヌザルとイルカーである。上記の人物たちの日常生活がじつに淡々と描かれているのだが、劇的ハイライトとしては次の3つのシーンが挙げられよう。①画家ウォッツの幼妻エレンが道ならぬ恋に走り、その恋人とロンドンの新居に向かう。②その一方で、キャメロン夫妻がインドに出立する。③がらんとなった家に、思いがけずヴィクトリア女王（実際、女王の別荘がワイト島・オズボーンにあった――筆者注）が到着し、女王自らウォッツとテニソンにそれぞれ爵位を授ける。

しかし、この芝居の興趣は、こうしたドラマティックな展開にではなく、世間も良く知るこれらエキセントリックな著名人たちの暮らしぶりやセリフまわしにある。

『フレッシュウォーター』について考えるとき、まず、これが「ブルームズベリー」の仲間内のクリスマスパーティの出し物として書かれた芝居であったという事実を忘れてはならない。そして、その夜の観客たちといえば、たとえ、世代的にはこれらのヴィクトリア朝の名士たちと直接交渉はなかったにしても、かれらの絵や詩や写真などは未だに世間に流布していたし、かれらについての逸話も人口に膾炙していたはずである。ましてや、先述したように、「ブルームズベリー」のメンバーにはかれらの直系の者や姻戚関係にある者も少なくなかった。こうした事実を考え合わせるならば、「ヴィクトリア朝版ブルームズベリー」ともいうべきキャメロン夫人の「サロン」のありようを当代の「ブルームズベリー」のそれと対比的に描いたこのコメディがその夜の観客をして、「ボタンがはじけ飛ぶほどの笑い」に誘い、「それがもて往々にしてセリフも聞こえない」状況に陥らせたとしても不思議はないだろう。「ブルームズベリー」のメンバーにとっては、いずれの登場人物も今は故人であるがゆえに、そうした著名人たちを笑い飛ばすのに何の遠慮も覚えずにすんだし、同時に、みずから寄せるあえかな自負心にも酔いしれたに違いない。「ブルームズベリー」の内輪の出し物としてこれ以上うってつけのテーマはなかったであろう。ウルフの目の付けどころには脱帽するほかはない。

＜第一幕＞ キャメロン家の客間

昼下がり、キャメロン夫人が嫌がる夫の髪を洗っている。夫妻は、インド行きの船に積み込む2つの棺桶（インドでは入手できないことを懸念したのである）の到着を今や遅しと待っている。テニソンはかれの有名な詩「モード」（‘Maud’）を夫人に読み聞かせている。一方、ウォッツは幼妻エレンをモデル台に据えて有名な寓意画「マモン」（原題は‘Mammon’ テイト・ギャラリー所蔵――筆者注）を描いている。こうして観客には早くも冒頭部分で大半の登場人物が紹介されるのだが、かれらの末裔とも言える「ブルームズベリー」の面々ならずとも、特に3人の主要人物が自己矛盾からくる滑稽さを露呈していることに、早晩気づくことだろう。作中、ウォッツは、「至高なるものを得るには死力を尽くすべし」（“The Utmost for the Highest!”）と事あるごとに口にし、「自分は髪の毛一本にしても、英国民の道徳心を高めるべく描いている」と豪語しながらも、モデル台のエレンが4時間も同じ姿勢を保つよう強要されて失神寸前であることには気がつかない。一方、ついに限界をきたしたエレンがモデル台から降りて、テニソンの膝に座ったそのたたずまいにボエジーを覚えたキャメロ

ン夫人はすかさずふたりに理想のポーズをとるよう言い渡して撮影にとりかかる。しかし、そうするうちにも、エレンは庭先に口笛を聞きつけ外に飛び出していく。モデルに逃げられて気がそがれるキャメロン夫人。そして、何事もなかったかのように自作の「モード」の続きを朗読し続けるテニソン。絵筆を動かし続けるウォッツ。こうしてかれら三人が自らの業に没頭する中、キャメロン氏は窓下に若者の姿を認めて皆にこう告げる、「たった今、多くの人が事実（'fact'）と呼ぶところのものが窓の外を通り過ぎて行くのが見えた気がしたが。ズボン姿の事実、頬髯を生やした事実、事実って奴のいつもの伝でハンサムな事実がね。実のところ（'in fact'）、ひとりの若い男性だったがね」。

ここで、キャメロン氏の口にする「事実」（'fact'）という言葉は、この場面に先立つテニソンとウォッツの「事実」をめぐる論議を踏まえてのことである。ウォッツとテニソンはそれぞれ、画家として、詩人として、たとえ、対象が樹一本にせよ、きんぼうげの花一輪にせよ、正確を期さずしてそれを表現することは絶対しないと豪語したばかりである。この場面で、ウルフは、「事実」の検証を怠らないと主張しながらも、目の前の人間という「事実」の前には想像力も働かなければ、その対処の仕方もわからないウォッツとテニソンを、そしてまた、ひとと見れば恰好なモデルを得たりとばかりに利用する身勝手なキャメロン夫人を揶揄しているのである。この喜劇全編を通じて、物事・人事の真相を把握している人物はただひとり、憧れのインド（実際、キャメロン夫妻が住んだのはセイロンである 一筆者注）への移住を数時間後に控えた哲学者のキャメロン氏だけである。かれにとってはインドは英国的偽善とは無縁にして、あらゆる病の処方箋なのである。

＜第二幕＞ 海辺

エレンとジョン・クレイグ少佐（エレンの実際の駆け落ちの相手は建築家で後に舞台演出家となった William Edward Godwin 一筆者注）が岩の上に座っている。ふたりが自己紹介し合う中、ジョンはエレンから既婚者であると聞かされる。しかし、ふたりは数時間後、キャメロン夫妻のインド行きと同時刻の2時半に結婚する約束をとり交わす。ウォッツとの結婚指輪を自らの指に見て困惑したエレンは、ジョンにその指輪の由緒正しきことを告げ、加えて、それがウォッツと芸術との結婚の象徴（'symbol'）であると説明する。このエレンの言葉に対しジョンは、「じゃあ、ウォッツは重婚罪を犯してるってことだ。そんな事だろうとは思ってたよ。あの老いぼれにはどこか胡散臭いところがあるからな」と応答する。折しも、ふたりの前にお腹をすかせたイルカが姿を現す。エレンは件の結婚指輪をイルカの飢えた口に放り込んでやる。そして、イルカに向かって、「これであなたはウォッツ氏と結婚したのよ」と言い、「至高なるものを得るためには死力を尽くすべし」と訓戒を垂れ、さらに、モデルを務めるときには微動だにしてはならないと諭す。日ごろ「シンボル」をモットーに掲げ、事大主義的なウォッツと、自然体の次世代の男女の鮮やかな対照がユーモアたっぷりに描かれている名場面である。

＜第三幕＞ キャメロン家の客間

浜辺でエレンとジョンの遭い引きを目撃して心とり乱しながら客間に戻ったウォッツは、友人たちに妻の死、つまり、かれにとっての魂の死を伝える。当初、それを溺死と取り違えた友人たちがそれぞれに反応する中、エレンとジョン本人たちが登場する。次いでキャメロン夫妻の待ちわびた棺桶が到着し、二組のカップル、キャメロン夫妻ならびにエレンとジョンがそれぞれ新居の待つインドとロンドンに向けて出発する。キャメロン家の召使と共に残されたテニソンとウォッツは、前触れもなくふたりを訪れたヴィクトリア女王からそれぞれ爵位を授けられる。

この最終場面では、ウルフは、二組の夫婦を新世界へと羽ばたかせ、一方、残されたふたりの芸術家が居残ってヴィクトリア朝の最高権力者である女王から爵位を授与される姿を描いている。「ブルームズベリー」の観客たちはこの場面に、時はまさに、父祖たちのヴィクトリア朝が終焉し、かれら自身のジョージ朝へと移行しつつあるという感慨に打たれたのではないだろうか。特に、ウォッツから新居の所在を聞かれたエレンとジョンが「ブルームズベリー」の会合場所であり、今現在ウルフの姉夫妻が住んでいるまさにその住所を告げたときには、メンバーたちは内心快哉を叫んだのではないだろうか。

ところで、1923 年版と 1935 年版では大小の異同が見られる。特に、最終場面における両者の相違は目覚ましいが、それぞれには甲乙つけがたいものがある。しかし、ここでは本論の主旨から 1923 年版にのみ見られる次のふたつのシーンにのみ注目してみたい。

★ 二組の夫婦が去り、急にしんとしたキャメロン家の客間にヴィクトリア女王が到着する。ウォッツは女王の足元に膝まずき、女王に「至高なるものを得るには死力を尽くすべし！」と語る。ついで、テニソンが、ただし、こちらの方は観客に向かって、「喜劇は終わりぬ」と厳かに告げるところで、幕が下りる。この結語によって、ウルフはいかなるメッセージを伝えようとしたのであろうか。この芝居にはもともと「ある喜劇」という副題が付されていることを考え合わせれば、フレッシュウォーターに集う著名な男女を喜劇的存在とみたと、かれらの茶番劇は終わったというメッセージなのであろうか。それとも、より普遍的な意味合いで、およそ人間劇なるものは茶番にすぎないというメッセージなのであろうか。あるいは、この台詞を国民的詩人ともいうべき桂冠詩人のテニソンに言わせていることを考えれば、ヴィクトリア朝的英国の終焉を意味しているのだろうか。

★ キャメロン夫人はインドへと旅立つ直前、カメラを手に取り、エレンに向かいながら、次のように告げる―「エレン、これは私からあなたへの結婚祝いよ。レンズをみてごらんさい。私がこの世を去る時にはこれをあなたの子孫に譲るわね。ピントはいつも甘めにするのよ。では、ごきげんよう。さようなら。」このシーンは、本論冒頭の見出しに記した「女性は母親を通して過去を考える」という言葉を想起させないだろうか。キャメロン夫人から若きエレンに渡されるカ

メラは、女性から女性へと手渡される伝統そのものなのである。

ウルフが継承したもの ― 母と娘

前述したように、ウルフは 13 歳にして母を喪い、45 歳の時に母を主人公に据えた『灯台へ』を著わした。この作品を読んだ姉ヴァネッサは昔の母が彷彿とよみがえるのを覚え、さっそく妹に宛てて激賞する手紙を書き送っている。

たとえ、子供の記憶力が大人のそれに優るといのが事実であり、また、母親は子供にとって最も身近な存在であるとしても、ひとは僅か 13 歳までの子供の時の記憶だけによって、ひと世代も年長のひとりの人間の実体をここまで見事に捉えられるものであろうか。まして、ウルフの母は、わが子に絶えず目配り、心配りを向けている一般的な母とは違っていた。彼女のエッセイ「過去のスケッチ」には母についての次のような一節がある ―

母のことを心の赴くままに思い出してみると、何と混ぜこぜに色々なことが蘇ってくるのだろう。しかし、それはいつも決まってひとと一緒にいる母の姿ばかりだ。人々にとりかこまれている母、一般化された母であり、ひとで込み合ったあの陽気な世界の創り手として分散し遍在する母の姿だ。その世界は、私の子供時代の中心を成すもので、とても陽気に回転していた。(*Moments of Being* 84)

ウルフの母は、以上の引用によれば、いつも人々にとり巻かれ、一般化され、分散され、いつでもどこにでも存在する母であった。同じ文脈でウルフは、「もし私の母の個性の感じを示すとしたら、人は画家にならなければならないだろう。それがなされるべきようにそれをするとは、セザンヌの絵を描くことと同じように難しいだろう」とも記している (84)

きっと、ウルフは子供ながらにセザンヌと同質の偉大な創造者に特有の観察力と心をもって母を捉えていたのであろう。同じ「過去のスケッチ」の中の以下の一節はそれをよく示している。この時、母ジュリアは町で用事を済ませ、我が家（一家の夏の別荘「タランド・ハウス」 ― 筆者注）に辿り付き、子供たちの遊ぶ庭先に向かって歩いている ―

…母はセント・アイヴスにある芝生の傍らの小路をこちらに向かってやってくる場所だった。すらりとした均整のとれた姿 ― 彼女は背筋をびんと伸ばしていた。私は遊んでいた。立ちどまって、母に話しかけようとした。だが、母は私たちから身をなにかばそむけ、目を伏せた。あのなんとも形容し難い彼女の悲しい仕草から、フィリップ、あの鉄道の下敷きになった男、母が見舞いに訪れていた男が亡くなったのだということがわかった。もう終わってしまったのよ、と告げているように思われた。私は理解し、死

を思って畏怖の念を覚えた。と同時に、母のしぐさを全体として美しいと感じた。(82)

先述したように、ジュリアの遺した書き物には『病室からの覚え書』と題された小冊子があるのみだが、その文体の一大特徴は簡潔にして正確であり、それを読む者に誤解をおこさせない。だからと言って決して平板に陥っていない。当然ながら、大作家である娘の文体に比肩すべくもないが、ジュリアのそれにも読むのに快いなめらかさと造形性が備わっている。その上、娘の文体同様、想像力とウィットに充ち、ときに誇張を楽しんでいるふうである。例えば、病室を訪れる者としての心得を記した次の一節などいかがであろうか —

…中途半端は決してあってはならない。囁くとかほめかすというのは、真相をすっかり告げるよりもたちが悪い。病人の想像力には際限がないのだから。たとえ、訪問者がこの上なく心優しいひとであってもそうである。しかし、この事実はこれまで余りにしばしば無視されてきた。ひとたび病人の心に疑義がかき立てられたら、「まあ、なんでもないのよ」とか「気にしないでね」というような言葉は、その不運な患者の神経を極度の興奮状態に陥らせるだろう。想像し得るだけの厄災を想像して苦悶したその挙句に、彼女が勇気を奮って、自分は何としても事実を告げてもらいたいのだと主張する。すると、相手の心中に気づかぬこの拷問者は、なんとパイプの一本が破裂したの、と告白する仕儀とあいなるのである (*Notes from Sick Rooms* 4-5)。

ウルフが母から継承したのは、その文体ばかりではない。母ジュリアは家族の夏の避暑地にあっても「家庭の天使」ぶりを発揮し、界限の気の毒な病人の介護に赴いた。そしてついには彼女亡き後、市がその功績を称え「ジュリア・プリンセップ・スティーヴン看護協会」を設立した。娘ウルフもまた、社会貢献をしている — 夜間学校で男女の勤労学生を相手に教鞭をとり、あるいは、熱心な社会主義者の夫が政治的講演をするときには、かれの地方巡業に随伴した。また、「女性組合」('Women's Co-operative Guild') を初めとするいくつかの組織の責任あるメンバーでもあった。

そして、勿論、母の「美」の継承者でもあった。夫のレナードは、ケンブリッジ大学の学生だった時に、学友にして彼女の兄トッビー (Toby Stephen 1880-1905) にウルフを紹介され、彼女の美に心打たれたその瞬間のことを終生覚えていた。

英国のナショナル・アイデンティティ

<記録マニア —伝記と肖像画—>

長い歴史を誇り、階級制度が今日でも目に見える形、見えない形で存在する英国では、自分たちの

ルーツ探しに大いなる熱意をみせ、本人に代わって家系図を探し当て保証することが一つの立派な商売として繁盛している。ドイツ・コンスタンツ大学の英語・比較文学専攻の教授ユルゲン・シュレーガー (Jurgen Shlaege) は、「これはチュートン人の過剰反応かもしれませんが、」を前置きしてから、「伝記の権勢に伴うパーソナリティへ(‘personality’)への熱狂ぶりと英雄(‘hero’)好みは英国人特有のものと映る」と述べ、また、「英国的感受性を持ち合わない者にとって、国立肖像画美術館を訪ねることはトラウマに等しい。こうした建物があること自体、パーソナリティを中核に据えた文化の大いなる標識である」とも述べている。筆者も何年か英国に住んでみて、また、英国人との長い付き合いを通じて、シュレーガーの意見に同意せざるを得ない。どの家庭を訪れても、居間や寝室には家族・親族の写真が、壮麗な邸宅では写真に加えて肖像画が壁一面に飾られ、街を歩けばそここ所でモニュメントや記念建造物に出くわすのである。(「秘すれば花」などという美学をご存知でしょうか、などと内心嘯きたくもなったものである)

＜個人主義 ―奇行・奇癖への愛好心―＞

先の伝記・肖像画への愛好心を個人への大いなる関心と言い換えることもできるだろう。例えば、ウルフの父レズリーがヴィクトリア朝後期に発案した『国民伝記辞典』(今日まで営々と出版され続けている)を例にとってみよう。著名人の死後まもなくして、故人が生前親しくしていた友人や同業者に執筆依頼がくるのだが、創刊当初から書き手の個人主義が奨励されてきた。執筆者が記事の末尾に「個人的情報」(‘personal knowledge’)、「私的情報」(‘private information’)と付記している場合も多い。従って、本辞典は、主人公を親しく知る者の手になるペン・ポートレートないしはライフ・ストーリーの趣を有し、辞典と言うよりは、読む者をして人生の思索へと誘う読み物というにふさわしい。この趣は、前述の文壇の大御所サミュエル・ジョンソンが単独で編纂した世界で最初の『英語辞典』にも通ずるものである。『国民伝記辞典』の発案者たるレズリー・ステイーヴン卿が「わが読書の楽しみは『ジョンソン伝』を読むことに始まり、『ジョンソン伝』を読むことに終わる」と述べているのも頷けるところである。ひとは自分と違うからこそ面白い、その違いは大きければ大きいほど面白いというわけである。そこで、英国では変人奇人は表向きは批判されたり、嘲笑されたりしても、その実、愛すべき存在として珍重されているのである。

偶然ながら、筆者が定期購読している英国の隔月発行の雑誌 *IN BRITAIN* (2011年9月号)に、「偉大な英国の変人たち」と題したジェシカ・トゥーズ(Jessica Tooze)による興味深い記事(pp.77-9)が掲載されているので、以下に概略を紹介し、本論の締めくくりとしたい―

英国はこれまでにその歴史を通じて、他国よりも多くの奇人を生みだしてきた。英国の奇人たちは「英国らしさの精髓」を形成するのに一役担い、それが我らすべての国民的アイデンティティになっている。政治から物理学、ファッションから食べ物、あらゆる分野で真に才能ある者と狂気じみた者とは同意語で

ある。例えば、電話の発明者、スコットランド生まれのグレアム・ベル (Alexander Graham Bell 1847-1922) はかれの飼い犬に話し方を教えようとしたし、かの有名なアイザック・ニュートン卿 (Sir Isaac Newton 1642-1727) は太い編み針を自分の目に突き刺すと、それをクルクル廻したが、恐らくその結果、どうなるか確かめたかったのだろう。

英国では、個性・奇特・風変わりが高く評価すべき特性とみなされており、奇人たちはたいていの場合、全面的な称賛とまではいかないが、愛すべき人間とみなされている。実際、歴史上最も秀でた才能の持ち主のかなりのひとがなにかしら風変わりな行動パターンや習癖を示している。英国の哲学者ジョン・スチュアート・ミル (John Stuart Mill 1806-73) は、1859年、かれの『自由について』の中でこう記している — 「今日、奇人の数がかくも減少したという事実は、時代の大きな危険の指標である。…奇人たちこそ、持ち前の想像力を途方もなく飛躍させる予見者なのだから。」

特に英国人は奇行に走り、奇行を誇りに思う傾向があるが、それは恐らく、島国の国民として主流から少々隔たっていると感じていたからではないだろうか。

まとめ

論文 (一)、(二)、(三) において、ヴァージニア・ウルフと彼女の大叔母ジュリア・マーガレット・キャメロンを繋ぐものについて考証してきたわけであるが、簡潔にまとめるならば次のようになる — ウルフが主要メンバーであった「ブルームズベリー」、そして、キャメロン主宰の「サロン」は、両者にとって、男性が当然のものとして享受している公的教育機関の代わりを務め、また、女性の進出を拒む社会一般との接点ともなり、人脈を広げ、あるいは作品のモデルを得る場としても機能した。ふたりとも女性の身ながら、それぞれの時代の第一線で活躍する仲間の中で自らの芸術的・文学的研鑽をつみ、ついには、自らの属する時代風景を大きく変える業績を遺した。これには、彼女たちの配偶者たちが外国、すなわちインド、セイロンに赴任し、特にウルフの夫レナードはユダヤ人でもあったことから、世間から英国の純規範に嵌まらない人々とみなされていたこと、そして、両者とその仲間たちが上層中流階級に属していたという事実を忘れてはならないだろう。

こうして、ウルフとキャメロン夫人は、かれらの社会的立場に加え、自らの自負心と気概と優れた芸術作品を通して、女性の身ながら仲間とも社会とも対等たりえたのであった。

ウルフの『私ひとりの部屋』の中の比喻—精神の自立と優れた芸術の創造には「自分専用の部屋」と「年収 500 ポンド」が必要である—を借りれば、ふたりは専用の仕事部屋ないしは写真室を持っていたし、そこから外に出れば、今度は一級の仲間から成る教育機関があったのである。もう一方の「年収 500 ポンド」という条件については、両者ともにクリアしていたことは間違いない。

おわりに

ウルフが終生、ヴィクトリア朝の文化・社会思潮（宗教・哲学・政治・芸術）の呪縛から逃れることができず、彼女の芸術的・思索的営為が、そうした父祖たちの築いた時代思潮への反発と共感の中で培われ築かれたことは先述したとおりである。ウルフが五十代半ばに著した『歲月』（*The Years* 1937）には、エリナとペギーという女性が登場するが、このふたりをキャメロン夫人とウルフに置き換えてもよいと思わせるつぎのような場面がある —

ペギーは、七十過ぎの伯母のエリナのことを、神々しいと同時におどけた人、上品で年老いた女予言者、一風変わった老鳥そっくりだと思った。ペギーはこの老嬢から過去の話聞くのが好きだった。昔のことはとても平和で安全なものに思える。ちょうど窓辺に掛かる祖母の肖像画が芸術品としての免疫性を得ているかのように。…ふたりは夕食を済ませると、連れだって宴会場へとタクシーで向かった。「これもね、人に会う手だてなのよ」とエリナは姪に説明する。若い女医ペギーの心には、エリナや父たち年長者にたいしてその旧弊ぶりや科学にたいする軽信ぶりを嘲笑したい気持ちと、わが身の掟えどころのない焦燥感を伯母に訴え、泣きつきたい気持ちとが交錯している。私を感動させるのはエリナの言葉ではない、その言葉にこもる力なのだと、ペギーは思った。まるで今でも熱烈に信じているみたい — このひとは、この老いたエリナは — 人間が破壊してしまったあれやこれやを未だに信じこんでいるなんて、素晴らしい世代だわと、ペギーは車が走り出した時に思った。

ウルフがヴィクトリア朝とその時代の人々に抱く両面感情はまた、さらに時を下れば、ウルフの次世代がウルフとその同時代人に向ける感情と同質である。1930年代に「ブルームズベリー」の第二世代のメンバーであったジェラルド・ブレナン（Gerald Brenan 1894-1897）のつぎの言葉をして本論のしめくくりとしたい —

かれら（ウルフたち年長者のこと — 筆者注）は、絶頂期たるべき時に時代錯誤に向かっていった。…しかし、もしもすべてがコバルト爆弾によって忘却の彼方へと追いやられることがないなら、未来の人々はいかにかれらに関心を寄せることだろう。かれらは、世界が常にならぬノスタルジアを以て振り返るなにか、つまり、アンシャン・レジームを体現しているのだから。かれらは、教養に裏打ちされた洗練された生活と友情という芸術を非常に高みにまで引きあげた。そして、かれらの作品にはこの洗練された感じがよく映し出されている。

引証・参考文献 *は引証文献

- * Bell, Clive. *Old Friends*. London: Cassel Publishers, 1956.
- * Bell, Quentin. *Bloomsbury*. New Edition. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd, 1986.
- * - . *Bloomsbury Recalled*. NY: Columbia UP, 1995.
- * - . *Elders and Betters*. London: Pimlico, 1997.
- . *Virginia Woolf: A Biography*. Vol. 1. London: Hogarth Press, 1972.
- * Bachelor, John. ed. *The Art of Biography*. Clarendon Press Oxford, 1995
- * Cameron, Julia Margaret. *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*. Intro. Virginia Woolf & Roger Fry. Expanded & Revised Edition. ed.. Tristram Powell. David R. Godine Publisher, 1973.
- * - . *Annals of my Glass House: Photographs by Julia Margaret Cameron*. Text Violet Hamilton. Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College, 1969.
- * Ford, Colin. *Julia Margaret Cameron*. National Portrait Gallery, 2003.
- * Fry, Roger. “Mrs. Cameron’s Photographies” Intro. in *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*. Expanded & Revised Edition. ed. Tristram Powell. David R. Godine Publisher, 1973.
- Fuller, Hester Thackeray. *Three Freshwater Friends: Tennyson, Watts and Mrs. Cameron*. Ed. Elizabeth Hutchings. Hunnyhill Publications, 2006.
- Garnett, Henrietta. *Leslie Stephen: A Nineteenth-Century Legacy*. London: Virginia Woolf Society of Great Britain, 2008.
- Gernsheim, Helmut. *Julia Margaret Cameron: Her life and photographic work*. Aperture Monograph, 1975.
- Hill, Brian. *Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*. London: Peter Owen Limited, 1973.
- Hopkinson, Amenda. *Julia Margaret Cameron*. London: Virago Press Limited, 1996.
- * Humm, Maggie. *Snapshots of Bloomsbury: The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2006.
- * - . *Virginia Woolf, Photography and Modernism*. London: Virginia Woolf Society of Great Britain, 2002.
- * Kendall, Paul Murray. *The art of Biography*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1965
- * Lee, Sydney, ‘Principles of Biography’ 1911, “The Perspectives of Biography” ,1918 *Elizabethan and Other Essays*. Oxford: Clarendon, 1929.
- Luckhurst, Nicola & Martine Ravache. *Virginia Woolf in Camera*. Cecil Woolf Publishers, 2001.
- Lukitsh, Joanne. *Julia Margaret Cameron 55*. London: Phaidon Pres Limited, 2001.
- Melville, Joy. *Julia Margret Cameron: Pioneer Photographer*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 2003.
- National Portrait Gallery, *The Herschel Album: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*. 1975.
- * Nicolson, Harold. *The Development of English Biography*. Hogarth Lectures on Literature Series. N.Y.: Harcourt, Brace and Company, 1928.

- Olsen, Victoria C. *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*. Aurum Press Ltd., 2003.
- Rosenbaum, S. P. *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentary*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1995.
- . *Edwardian Bloomsbury: the Early Literary History of the Bloomsbury Group: Volume Two*. N.Y.: St Martin's Press, 1994.
- . *Georgian Bloomsbury: the Early Literary History of the Bloomsbury Group: Volume Three*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2003.
- . *Victorian Bloomsbury: the Early Literary History of the Bloomsbury Group: Volume One*. London: Macmillan Press Ltd, 1987.
- * Shlaeger, Jurgen. "Biography: Cult as Culture" in *The Art of Biography*. Ed. John Batchelor. Clarendon Press Oxford, 1955
- Spalding, Frances. *National Portraits Insights: The Bloomsbury Group*. London: National Portrait Publications, 2005.
- Stape, J.H., ed. *Virginia Woolf: Interviews and Recollections*. Iowa City, University of Iowa Press, 1995.
- * Tennyson, Alfred. *In Memoriam, Maud and Other Poems*. Rodgers Company, 1890.
- Weaver, Mike. *Julia Margaret Cameron 1815-1879*. London: The Herbert Press, 1984.
- Wolf, Sylvia. *Julia Margaret Cameron's Women*. Preface James N. Wood. Yale UP, 1998.
- * Woolf, Virginia. *A Room of One's Own: Women and Fiction*. London: Hogarth Press, 1978
- * - 'The New Biography' 1927, 'The Art of Biography' 1932 *Collected Essays*. Vol. 4. London: Harcourt Brace & World, 1967.
- * - . *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. ed. Susan Dick. Hogarth Press, 1985.
- * - . *Freshwater: A Comedy*. Ed. & Preface Lucio P. Ruotolo. Hogarth Press, 1976.
- * - . *Moments of Being: Autobiographical Writings*. London: Pimlico, 2002.
- * - . *Orlando: A Biography*. London: Hogarth Press, 1970
- * - . *Selected Short Stories*. Ed. with Intro. & notes, Sandra Kemp, London: The Penguin Books Ltd., 1993
- * ウルフ、ヴァージニア著・中島俊郎訳. 『フレッシュウォーター』東京：こびあん書房、1992年。
- * 村松加代子. 「ヴァージニア・ウルフとジュリア・マーガレット・キャメロンについての一考察 — ふたつのアーティスト・コロニーを中心として — (一)」『跡見学園女子大学文学部紀要 第42号 (2)』跡見学園女子大学、2009年。
- * - . 「ヴァージニア・ウルフとジュリア・マーガレット・キャメロンについての一考察 — ふたつのアーティスト・コロニーを中心として — (二)」『跡見学園女子大学文学部紀要 第47号』跡見学園女子大学、2012年。
- * - . 「英国伝記文学の歴史と特質」『跡見英文学 第12号』跡見学園女子大学、1999年。
- * - . 「Bloomsburyの知的貴族たち」『跡見英文学 第4号』跡見学園女子大学英文学会、1991。
- * - . 「伝記文学と英国人」『跡見英文学 第11号』跡見学園女子大学、1998年。
- * - . 「Virginia Woolfの笑い—Freshwater論—」『英語英文学叢誌—早稲田大学創立百周年記念論文号—』早稲田大学英語英文学会、1983年。

- * - . 「V. Woolf と「伝記」—Flush: A Biography の場合—」『跡見英文学 第 14 号』跡見学園女子大学、2001 年。
- * - . 『私ひとりの部屋—女性と小説—』京都：松香堂書店、1984 年。

[なお、本文中、英文文献からの引用については筆者の日本語訳で統一しました。]