

レディ・クレメンティーナ・ヘイワードンの写真における鏡について

吉本和弘

〈はじめに〉

レディ・クレメンティーナ・ヴィスコンティス・ヘイワードン (Lady Clementina Viscountess Hawarden, 1822-65, 以後CHと表記) は19世紀半ばに写真が発明された直後の時代におけるパイオニア的な女性アマチュア写真家として知られている。2018年3月から5月にかけてロンドンのナショナル・ポートレート・ギャラリーで開催された展覧会、「ヴィクトリアン・ジャイアンツ 写真の誕生」(Victorian Giants: The Birth of Photography)において、オスカー・グスタフ・レイランダー (Oscar Gustav Rejlander, 1813-1875), ジュリア・マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron, 1815-79), ルイス・キャロル (Lewis Carroll, 本名Charles Lutwidge Dodgson, 1832-98) とともに、この時代を代表する写真家として再評価されたことは記憶に新しい。¹

CHの写真は、1863年と64年にロンドン写真協会の展覧会に作品を発表し銀賞を獲得し注目された当時から高い評価を得ていた。しかしその後CHは不幸なことに43歳で早逝したため活動期間が短かく、それぞれの写真の詳細情報がほとんどないこともあり、その価値についての本格的な研究は、ヴァージニア・ドディエ (Virginia Dodier) がヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム (V&A) に保管されていた約800枚の写真を調査し研究を発表した1984年を待たなければならなかった。ドディエは調査結果をまとめ1999年に *Clementina, Lady Hawarden* を出版した。² ヴィクトリア朝の写真、特に女性写真家、または女性を撮影した写真の研究者Carol Mavorによる研究書、*Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, (1999), Lindsay Smithの *The Politics of Focus: Women, Children and nineteenth-century photography*, (1998) などの出版もCHへの関心を高めるものとなった。

本稿では、CHの写真に見られるいくつかの特徴を先行研究を踏まえて整理した上で、鏡を用いた一連の写真に焦点を当て、それらの特徴と「鏡」というモチーフあるいは道具が重要な関係を持つことについて議論することにより、写真という新たなメディアの黎明期において、カメラアイという新たに誕生した視線に付与されたある特別な意味について考察する。

I. クレメンティーナ・ヘイワードンの生い立ち

CHは、1822年6月1日グラスゴーの近くのカンバーノルドで生まれた。父親は海軍将校のチャールズ・エルフィンストーン・フリミング (Admiral Charles Elphinstone Fleeming, 1774-1840) で、フランス革命とナポレオン戦争期に活躍した人物である。母親はスペイン人のカタリナ・ポーリーナ・アレッシンドロ (Catalina Paulina Alessandro, about 1811-25) で、その家

系についての詳細は定かではないが、非常に裕福な家庭に育ったとされる。母は「エキゾチックな美人」だったと言われており、26歳上のフリミング提督と結婚したのだった。弟には東インド会社に勤めボンベイ知事を8年間勤め、当時最も成功した人物として知られるマウントスチュアート・エルフィストン（1779-1859）がいる。

CHを含む子供たちは父親の領地カンバーノルドにあった通称カンバーノルド・ハウスで育ち、父の死によりその領地を相続した。そしてCHは22歳の1845年3月、スコットランドとスペインの血を受け継ぎアングロ・アイリッシュのプロテスタントの家系であるヘイワード子爵のタイトルを受け継ぐコーンウォリス・モード（Cornwallis Maude）と結婚した。夫妻は結果として英国で最も裕福な土地所有者として社会の最上流の階層に所属することとなった。彼女が写真という費用のかかる新しい趣味に打ち込めたのもこの財力があればこそだった。

結婚後、夫婦と子供たちは12年間ロンドンに住んだが、夫コーンウォリスがアイルランドのダンドラム（Dundrum）の広大な土地を相続したことを契機に、1857年ここに移り住んだ。CHとその兄弟たちは、ミドルクラスやアッパークラスの子弟が受けるいわゆる「完成されたアート」‘accomplished art’教育を受けた。その内容には光、構図、モデリングについての理論的な理解が含まれていたが、これらの知識は彼女の写真技術に大いに反映されていると言えよう。また美術史に関する書物を多く読み、まだ美術館などが未発達な時代に私的な美術コレクションを訪れる機会も持っていた彼女が高度な審美眼を持っていたことは明らかだ。奇抜さを好み自由奔放な貴族的雰囲気の中で生活していたCHが写真という当時の最新のメディアに関心を持ったことは必然だったのかもしれない。

CHは夫との間に十人の子供をもうけた。42歳の若さで肺炎によって亡くなるまで、毎年あるいは隔年で子供を産み育てていた。そのうち二人は幼くして亡くなっている。CHは七人の娘と一人の男の子に囲まれて生活しながら自宅で写真を撮っていた。娘のうち年長の二人、イザベラとクレメンティーナ（母親と同じ名前）、（その下のフローレンス・エリザベスも時に加わった）は母親の写真撮影のモデルとして多数撮影されている。CHが亡くなった1865年、イザベラは19歳、クレメンティーナは17歳だった。死因は肺炎だったとされ、写真の現像等に関わる薬剤に多く触れていたことによる免疫力の低下がその要因であったという説がある。

II. 写真をはじめた経緯

CHが二十歳になる前の1841年、父は彼女を芸術の中心地だったローマへの旅に連れ出した。フランクフルト、ハイデルベルグ、シュウエッセン、チューリッヒ、ミラノ、フローレンスなどの途中の街で目にした芸術品、特にフローレンスのピティ・パレスで目にしたコレクションに感動したとされ、ローマでは多くの有名な絶景ポイントからの眺望を楽しんだことが記録されている。またCHはローマでメアリ・ソマーヴィル（Mary Somerville, 1780-1872）と知己を得た。ソマーヴィルはオックスフォード大学ソマーヴィル・カレッジにその名を残す数学者であり天文学者である。ドディエの指摘によれば、ソマーヴィルはスコットランドで写真の普及に力を入れた科学者サー・デイヴィッド・ブルスター（Sir David Brewster, 1781-1868）の友人であり、CHが写真に興味を抱いたのは、このブルスターとの出会いがきっかけだった可能性は高いという。³

一家は1859年にLondon, 5 Princess Gardensのサウス・ケンジントン・スクエアに建設中だった集合住宅に引っ越した。1859-1864年に撮られた写真のほとんどはこの空間で撮影された。この

建物のバルコニーとその手すりの前、あるいは窓の付近で撮影した写真群は、CHの写真の一つのジャンルと言えるものになっている。

バルコニーで撮った写真の背景には建設途中であったサウス・ケンジントン・スクエアの建築物が映り込んでいる。この地区は1862年の国際博覧会の会場として開発されたのだが、その際現在のV&Aとなるサウス・ケンジントン・ミュージアムも建てられた。一家が選んだこのエリアは当時の科学と芸術の中心地でありロンドンで最も革新的で進歩的な地区であり、ここを選んだ一家の科学と芸術に対する関心の高さが窺える。そしてこのV&Aは最初に写真を芸術として認めた美術館であり、後にCHのほぼすべての写真を所蔵することになるのである。

ドディエの推察ではCHは35歳の1857年のダンドラム移住の年に写真を撮り始めたと考えられる。1858年の10月と11月に叔父がダンドラムを訪れた際にCHの写真撮影を手助けしたと母親が記録しているという。この時期の写真の多くは屋外の森の風景や、17世紀オランダ絵画風の農民の生活を写したものが多い。彼女が写真を始めた時期は最初の写真術が開発された1839年から約18年後だった。彼女の使ったカメラは湿式コロジオン方式でガラスのネガを使うもので、開発者のフレデリック・スコット・アーチャー (Frederick Scott Archer, 1813-1857) が1851年に特許を公開した技法だった。初期の写真では撮影を成功させるには相当な知識と技術を要し薬剤や機材も不安定で試行錯誤がつきものだったが、彼女が始めた頃にはほぼ標準化され、そのような苦労はなくなりつつあった。初期の写真の評価はメディアとしての科学技術的な側面に関心が向かざるを得なかったが、CHが写真を始めた時期にはより芸術的な面に関心が向かい始めていた。

CHがどのようにして撮影技術を習得したかは定かではないが、最初ダンドラムで撮影し始めたことからしてロンドンで学習機会を得たとは考えにくい。ドディエはレイランダーの写真とのスタイルの類似を指摘してはいるものの、彼女がレイランダーに教えを受けた可能性は低いと見ている。代わりにヘンリー・ステュアート・ウォートレイ (Henry Stuart Wortley, 1860年代にPhotographic Society Londonで頭角を表したアマチュア写真家) の影響を示唆している。なぜならウォートレイは彼女の夫の知り合いだったからである。しかし彼女が撮影を始めたころお互いを知っていたかどうかについて裏付けはない。

III. 写真の特徴

ドディエがCHの写真集に付した解説及びその序文を書いているマリナ・ワーナー (Marina Warner) と、キャロル・メイヴァーの*Becoming*、そして19世紀初期から中期の文学や視覚的テキストに関する分析を行ったリンダ・シャイアス (Linda M. Shires) による*Perspectives: Modes of Viewing and Knowing in Nineteenth-Century England*における指摘を中心に参照することによって、CHの写真の特徴を以下の四点に集約して議論したい。それらは：(1) ナラティブの不在、(2) 二重性、またはペアであること、(3) 思春期から女性性への過渡期への関心、(4) 内と外の感覚、または閉所恐怖症的感觉、である。

(1) ナラティブの不在

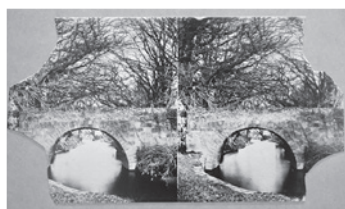
写真術が発明された直後の19世紀ヴィクトリア朝中期において、写真と絵画は強く影響を与え合ったが、その結果としての一つの流れは、絵画または写真においてナラティブ (物語) の表現に大きな力点が置かれたということがある。ラファエル前派の絵画は聖書やシェイクスピアの戯

曲、アーサー王伝説、テニソンの詩などを題材に取りながら、そのようなナラティブを写真の影響による細密描写と写実性によって表現しようとした。逆に写真は絵画と同様の芸術性を主張するために、ナラティブ・フォトグラフィーを追求する流れがあった。特にO. G. レイランダーの‘Two Ways of Life’ (1857) やH. P. ロビンソンの連作‘Little Red Riding Hood’ (1858) や‘Fading Away’ (1858) を代表とする、複数のネガを組み合わせたコンビネーション写真という方法で、写真にも物語性を持たせることによって芸術としての認知を得ようとしたのだった。上述のヴィクトリアン・ジャイアンツ展で取り上げられたキャメロンが、アルフレッド・テニソン (Alfred Lord Tennyson, 1809-1892) の詩『国王牧歌』の挿絵として制作し書籍として出版した連作写真 (*Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*, Vol. 1 & 2, 1875) や、ルイス・キャロルのが撮影したアリス・リデルの有名な「乞食少女」の写真 (1858) などにもその傾向は見てとれる。

CHの写真の中で少女たちはしばしばヴェールを被せられ布を巻かれ、ドレイプをかけられている。レースで飾られた夫人用胴衣とヴィクトリア朝風のタイトな腰のドレスを着ている。いくつかの写真では母親の世代に流行した衣服を着ていて、それはコルセットを使う初期のものである。真珠の王冠を被ったり、足にはレースのダンシング・パンプスを履いていたりもする。彼らはしばしば物憂げに横たわるか、情熱的なジェスチャーをしていて、時にはイタリアン・オペラの苦悩に満ちたヒロインの、マドンナやマグダレンのように壁を抱きしめていたりする。そのような衣装や仕草から物語性を読もうとする批評家もいるが、シャイアが指摘するようにCHの写真は基本的に「脱ナラティブ化」され「19世紀的な物語への期待を意識的に排除し、イメージを言語へと矮小化することに対抗」し、上述の写真家たちと一線を画しているのである。シャイアはCHの写真が同時に「遠近法に基づいた見る者と主題の間の安定性を破壊し、それによってヴィジョンの可動性に目を向けさせる」と述べている。⁴ CHは写真にタイトルもつけていないし、テニソンやアーノルド、シェリーといった当時人気のあった文学作品には全く言及していない。写真の鑑賞者が彼女の写真にストーリーを見出すことに抵抗しているかのようである。同時代のキャメロンやキャロル、H. P. ロビンソン等の写真と比較すれば、CHが表現しようとしたのは、ナラティブとしてのドラマ性や演劇的な効果ではないことは明らかだ。また同時にCHの写真は、肖像画の代替物とか記憶の物質化、被写体を所有し収集するという感覚といった1850年代中頃の写真が重視していた意味合いとは異なる新たな芸術性を表現しようとしているように思われる。そのことが彼女の写真を際立たせている要因の一つであると言えるだろう。

(2) 二重性、あるいはペアであること

CHはステレオスコープ写真を多く残している。(図版1, 2, 3参照) 二枚の写真が左右に並んだ写真をステレオスコープ (立体鏡, または実態鏡) と呼ばれるメガネのような装置をとおして見ると、左眼と右眼のそれぞれからの見え方が重なり合って単一の3次元画像として知覚され、奥行きのある画像、あるいは飛び出して見える画像として知覚されるものだ。ステレオスコープはその立体感と写真の世界に没入できる感覚、あるいは覗き見の感覚が人気をよび大流行を見せた。しかしCHがステレオスコープ写真を多く撮影していることはその特殊な視覚効果の意味とは別の意味を持っていたのではないかとドディエは指摘する。それは単純にそれらの写真が、ほとんど同じ2枚の写真が左右に併置された形になっているということである。常に2枚が並置された写真をそのまま見ると、「ダブルの効果」とでも呼べる特殊な印象を与えるという



図版 1 (1857-60)



図版 2 (1861-62)



図版 3 (1861)



図版 4 (1863-64)



図版 5 (1862-63)



図版 6 (1863-64)



図版 7 (1864)



図版 8 (1863-64)



図版 9 (1862)



図版10 (1862-63)



図版11 (1861)



図版12 (1888-1905)

ことだ。この「ダブルの効果」は、CHの通常の写真、つまりステレオではない写真の多くにも特徴的な要素として認められる。

CHは、写真のモデルとして娘イザベラとクレメンティーナ（母親と同じ名前）の二人の娘を主として使い、若い親密な女性の夢見るような姿を演出し撮影することに耽溺している。イザベラとクレメンティーナの二人は背格好や顔形も似ているので、ペアであると同時にある意味でダブルに見える。多くの場合、二人の衣装は、片方が当時の流行のスタイルのドレスを身につけ、もう一人はより古いおそらく撮影者である母親の世代に流行したドレスを身につけて、あるコントラストを表現している。（図版4、5参照）ドレスの色は多くの場合白っぽいものと黒っぽいもので対照性を出している。母親であり撮影者であるCHはいくつかの類似したポーズの写真を連続して数枚ずつ撮影しており、それはある種のシリーズになっているが、それはこの二人を使った「二重性」の芸術表現の追求であるように見える。メイヴェーも指摘するように、自分と同じクレメンティーナという名前をつけた娘をモデルとして撮影することで、そのイメージを自分の思春期時代のダブルとして捉え、思春期の記憶あるいは郷愁を自分の娘に置き換えて撮影していたと思われるのである。⁵

ワーナー及びメイヴェーも、CHの写真における姉妹間の親密さの表現と、8つ年上でヴィクトリア朝の詩人クリスティーナ・ロセッティ（Christina Georgina Rossetti, 1830-1894）が1862年に発表した『ゴブリン・マーケット』（*Goblin Market*）との類似性に言及している。⁶ この物語は親密な姉妹による熱狂的で官能的な、向こうみずで高度に興奮しやすい旅、禁じられ、快楽に満ちた、呪われた別世界への旅を描いている。主人公のリジーとローラは誘惑的で毒気のあるゴブリンたちが住む領域へ夢のような旅をする。リジーは魔法にかかったローラを、厄介で奇妙な小人の男たちから奪い返すために奮闘する。この姉妹の間の熱烈な同盟関係の感覚がヘイワーデンの写真の姉妹のイメージにも共鳴しているという。お互いの目を見つめ、ごっこ遊びのためにおめかしをして、抱き合い、並んで横たわる二人の若い女性は、ゴブリンたちの住む別世界へ旅立とうとする親密な共犯者なのである。

確かにCLはその共犯性を二人のモデルと窓との位置関係で表現しているようだ。二人ともが窓の内側、あるいは外側にいたり、窓の外と内に居たりすることで、奔放なローラとそれを救出する思慮深いリジーという微妙に異なる志向の協働を表現しようとしているように思える。

(3) 思春期から女性性への過渡期への関心

多くの批評家が一致して指摘するのは、CHの写真が、思春期の少女性（girlhood）から大人の女性、母性を含んだ女性性（womanhood）への性的な意味での過渡期を、そして彼らが現在いる立ち位置の中間性を表現しようとしているという点である。⁷ メイヴェーはこれを‘Becoming’という言葉で表現した。そこでは思春期の秘密めいた雰囲気、性的なうわつき、そしてナルシズムによる恍惚が捉えられている。それは母親が娘を見ながら、自らがたどった変化への郷愁を覚えている状態である。この中間的な領域は、半現実的、半空想的なものであり、母親兼撮影者であるCHの協力的かつ模範的な視線を通して観察されているものである。協力的とは、彼らが母のためにモデルとなり、母親を真似て自分のモデルを作り、画像をプリントすることを助けているからである。この協働関係は感情的なものであり、芸術的なものでもあり、そして同性であることと、母と娘という親密さの中から派生してくるものである。

母親であり写真家であるCHは、女性性と次の世代の再生産に非常に大きな関心を払っている。

一人だけいた息子の写真がほとんど現存していないことは、彼女が女性特有の世界を表現しようとしていたことの証左であろう。カメラは二人の女のポーズと夢見るような姿を撮影することに耽っている。母親としてのCHはいつも、若さに忍び寄る変化を察知し、そして娘たちに囲いから出てくるように手招きして、より大きな大人の世界の予兆を気づかせようとしている。娘たちは自分の母親に倣い母親となることの諸相を予見し、表象している。外見、質、また文化的なナラティブにおいてその未来の役割を、そして彼女はそれのお返しとして、あるいは反射としての写真の中に、娘でいることを再生産してみせる、CHは娘たちを撮影することで、自分の若かった頃の姿を再訪している。母親は娘たちの写真の中に自らの過去を投影し再創造する。自分の娘を撮影することで、自分の若かった頃の姿を再訪しているのである。CHが長女をクレメンティーナと名づけたことはこのダブリング及び再ダブリングの協調的な意味を補強している。ペア、連続、セットとして撮影されることにより二人の娘は、撮影者である母とその娘という関係をレンズを通して写し取られ、思春期からヘテロセクシュアルな欲望への移ろいの探究を画像として生み出した。それは娘たちにとって窓から外の世界へと通り抜けそこで「女」になるための準備を施すのだ。メイヴァーはこの思春期から女性性への過渡期の問題を「サッフオー的」な愛、つまり女性の同性愛という観点から説明している。⁸

(4) 閉所恐怖症的な感覚、内と外の境界線

四つめの特徴は第三の特徴と深く関わっている。ワーナーは「CHの結婚後の生活を一語で表すならば‘confinement’（監禁、お産の床に着くこと）であった」と述べている。⁹ ヴィクトリア朝期の上流階級の主婦が皆そうであったように、CHも直接子育てこそしなかったことは推察されるが、子供を毎年のように産み、子供に囲まれて屋敷の中にある意味で閉じ込められていたのだ。彼女の写真にはその閉塞感が随所に表れている。つまりCHが母親として振る舞わなければならない空間としての住居の内側が持つある種の閉所恐怖症的な感覚である。CHの写真には、窓と窓ガラスの枠、堅牢な雰囲気を持ったテラスの石造りの手すり、大きな窓にかけられた丈の長いカーテンなどが背景として写り込んでいるが、撮影スポットとしてのこれらのオブジェは内と外の境界を示すものである。写真には、少女たちが屋内の本来なら影の部分に窓からの強い光が射し込む場所で、光と影のコントラストの中で佇む姿、時として窓を挟んで内側と外側に立って見つめ合う姿が捉えられている。(図版6, 7参照) アイルランドの田舎にいたときは屋外の風景写真も撮っていたCHだが、大都会ロンドンに移住してからは、専らケンジントンの自宅兼スタジオで娘たちをモデルに撮影していた。

ヴィクトリア朝期の上流階級の女性たちは、社会に出て働くことは認められず、子供時代は主として家庭内で教育を受け、結婚してからはいわゆる「家庭の天使」としての役割を求められ、家庭という空間に閉じ込められていたと言えるだろう。CHの写真は、ドメスティックな空間において、母と娘がそれぞれの立場とアイデンティティをお互いに投影しながら演出し、囚われた空間からの脱出を意識しながらも境界上に止まって外側と内側の間で揺蕩っている様であると思われる。しかし彼らの「幽閉」の感覚は絶望的なものではない。CHの写真は閉じ込められているという抑圧感ではなく、むしろ効能のある室内生活を支配しているという若い女性の感覚と彼女たちの母親との愉悦に満ちた共犯関係を表現している。

ヴィクトリア朝期の女性が背負わされていた閉塞感に関連して思い出されるのは、テニソンによるアーサー王伝説の書き直しとしての詩『国王牧歌』に登場する「シャロットの姫」(The

Lady of Shalott, 1832) のイメージである。それはラファエル前派の多くの絵画の主題としてしばしば取り上げられ、絵画だけではなく写真でも制作され、H.P. ロビンソンがコンビネーション写真で表現した作品(1861)も思い出される(図版11参照)。塔の中の部屋に幽閉され外部の者は誰もその存在を知らず、呪いによって直接窓の外を見ることを許されず、鏡を通してしか外部を見ることができない女としての「シャロットの姫」のイメージは広く流布していた。

上述の四つの特徴のうち二重性の問題と母と娘、あるいは女性にとってのセクシュアリティの問題、そして閉所恐怖症の感覚の問題に関して、CHが鏡を写真画面の中にしばしば用いていることは深い関係があるように思われる。

IV. 鏡が表現する閉塞感

<鏡像からの決別>

アーサー王伝説の挿話として知られる「シャロットの姫」は、呪いによってかけられた禁を恋心から破ってしまうことで死を招くという悲劇を語る物語だが、この中で鏡は閉塞感を表現する重要な役割を果たしている。窓から直接外を見ることを禁じられたシャロットの姫は、鏡に写った外界の様子しか見ることができない。また彼女が塔の中に幽閉されていることは誰も知らないのである。ある時窓の外を円卓の騎士ランスロットが通りかかる。その姿を鏡の中に認めたシャロット姫は、誘惑に負けて禁を破り窓から直接その姿を見てしまう。その瞬間呪いが襲いかかり、鏡は割れ、織っていたタペストリー(円卓の騎士ガラハッドが聖杯をアーサー王に捧げる様子を描いた柄になっている)の糸は切れて空中に舞い上がる。

姫は幽閉されていた塔を出て、騎士ランスロットを追って小船に乗りキャメロットの城に向かって流れる川に漕ぎ出すが、呪いにより途中で絶命する。騎士ランスロットは流れ着いた死体を見て初めて姫の自分への果たせぬ愛を知り、その美貌を讃え死を悼む。シャロットの姫によって表象される鏡、室内への監禁、幽閉、外部への欲望は、ヴィクトリア朝の女性の象徴的イメージとして多くの画家によって、さまざまな視点から視覚化された。

その中でもMoxon Tennysonと呼ばれるテニソンの詩集の挿絵として描かれたウィリアム・ホールマン・ハント(William Holman Hunt, 1827-1910)の「シャロットの姫」の挿絵(1857)、そして同じ構図で描かれた大型の油絵(1888-1905, 図版12参照)は、中央に楕円形の鏡を配した構図となっており、この挿話における鏡の意味を重視した作品となっている。

鏡に映った像を通してしか外界を見ることができないという呪い、そしてそこに写り込んだ騎士の姿に恋するという宿命は、女性に課せられた特殊な閉所恐怖症的な境遇を象徴していると同時に、閉じ込められた女性にとって鏡に映る左右逆転の像だけが外界への窓となっているという特別な感覚を提示する。

ハントの絵による「シャロットの姫」の絵の場合、鏡は外界を見るための窓の代替物として画面のほぼ中央に据えられている。絵の中では鏡には姫の姿はほとんど描かれておらず、そこには騎士ランスロットの姿が描かれている。この画像を見る人の方には窓があることになるが、姫はその窓から外を見ることは禁じられており、絵を見る者はまさにこの幽閉された姫の姿をその窓から覗き見ていることになる。その視線は男性の視線を想定しているだろう。もっぱら鏡に向かってシャロットの姫の視線は、ランスロットの姿を鏡像の中に見つけた次の瞬間ついに窓

の方に向けられたということになる。絵は姫の視線が一瞬窓の方に向いた直後の瞬間を描いている。呪いによって死ぬことがわかっていても直接外を見ることを欲した姫の勇気と決断は、悲劇を招くとはいえ自由と解放への希求への意思の強さを表現すると同時に、現実を直接見ることへの強烈な欲求、視線の方向の逆転という変化への強烈な意志を示している。結果としてこの絵は女性に課せられた閉塞感とそこから抜け出そうとする強い脱出への意志を表現しており、割れた鏡は内省と閉塞の世界の放棄とそこからの出発を象徴している。

ラファエル前派の絵画には写真の出現が強い影響を与えているというのはしばしば指摘されることだが、ハントのこの絵も伝説の一場面という虚構を描きながら非常に細密な描写、つまり写真的な描写を行っているという特徴がある。当時はまだ写真の露光時間は長かったので、この絵のような瞬間を捉える写真を撮ることは実際には難しかったとはいえ、鏡が割れた瞬間の時を止めて画像化しようとする意識は、時間を固定する装置としての写真の出現がもたらした新たな意識と視点だといえるだろう。

<内と外の境界面>

CHは、まさにシャロットの姫のような閉塞感の中にいた上流階級の女性である。ハントの絵における鏡と同様に、CHが鏡を使ってモデルの二方向からの像を撮影したことの理由の一つはこの閉塞感を表現するためであるように思われる。CHは身長と同じくらいの高さを持つ大きな鏡の前に立つ自分の娘の姿を数多く撮影しているが（図版8, 9, 10参照）、それは「シャロットの姫」のテーマと同様な閉塞感を表現している。しかし別の意味もあるようだ。ハントの「シャロットの姫」では鏡に姫の姿がほとんど描かれていないのに比べて、CHの写真で鏡は、むしろ鏡に映った鏡像の方を主として見せるために使われている。多くの場合モデルの顔や体の正面部分の多くは鏡の中の像で見せる構図になっており、実像としてのモデルはカメラに対して背中を向けているか、その多くが影の中に入っている。つまりCHはこれらの鏡を使った写真では、モデルを二面的に表現しつつ、どちらかといえば鏡像の方に視線が行くように見せている。同時にモデルは鏡に映る自分の姿を、直視せずとも意識していて、二つの像が写るように、写真の撮影者の視線を意識しながらポーズをとっている。

当然ながら鏡像の方は鏡の枠内のイメージとなり、鏡の縁がまるで絵画の額縁のように見える。図版10では鏡像は鏡の縁、実像は窓枠がそれぞれ額縁の役割を果たしているようにも見える。そして額縁に囲まれている鏡像はある意味でその枠内に閉じ込められた印象を与え、鏡の中の像はシャロットの姫が閉じ込められていたその閉塞的な世界を表しているように見える。それと対比される鏡のこちら側に立つ実像は、鏡の枠組みから自由ではあるが、実はこの写真が撮影された居住空間の中に閉じ込められている。だとすると鏡像の方は二重に閉じ込められているイメージと言えるだろう。鏡を写した写真は写真の中の写真と同じようなものであり、入れ小細工的な様相を呈し始めるのである。

しかし鏡には異空間、別世界へつながる窓という意味もある。CHの場合、窓ガラスの向こう側とこちら側に二人の娘を配し、まるで実像と鏡に映る鏡像のような微妙な関係性を表現したものもあり（図版7参照）、それは鏡と窓の類似性を想起させる。また窓のそばに姿見を置き、窓のそばにいる実像と鏡の中の虚像をまるで別人のように角度を変えて写してみせることで（図版10）ダブルの現出、自己の分裂を示唆する。さらに穿った見方をすれば、鏡像という左右逆転の

像の方は、現実の閉塞感を逆転させているという意味ではより自由な別世界を意味し、鏡はその別世界への通過点を意味することになるだろう。そうなると、まさに鏡の表面を境に、二つの世界が並置されて表現されているとも読める。つまり鏡は上述した、思春期から母親期への境界線、変わり目の面として、同じ女性の変化前と変化後を示すために設置されているとも言えるだろう。

<鏡を通り抜けること>

興味深いことに、CHの写真を展覧会で見たもう一人の写真家が鏡を通り抜けるというファンタジーをテーマにした物語を書いた。ルイス・キャロルである。キャロルが『不思議の国のアリス』を出版した1865年に、CHは43歳の若さで亡くなったが、その前年にキャロルはCHに会ったことを日記に記している。¹⁰ そしてキャロルが続編『鏡の国のアリス』に着手したのは1867年だった（出版は1871年）。

1864年の6月24日にキャロルはケンジントン博物館（現在のV&A）の園芸学庭園で開催されていた展覧会で、CHの写真を見て気に入り購入している。欲しかった写真の販売用のコピーがなかったので、自分の名前と住所を渡して送ってくれるように頼んだ。するとヘイワードン卿が自己紹介してきて、自分はオックスフォード大学でキャロルの父親の教え子であったと言われた。そしてキャロルをCHに紹介したのだった。彼女はそこにスタジオを持っていた。キャロルはCHの写真を4枚購入し、プロの写真家の作品を集めた自分のアルバム「A」Xに貼り付けていた。そのうちの一枚が大姿見の前に立つ娘のイザベラ・グレイスの写真（図版10）である。さらにキャロルは、ジョージ・マクドナルド（George MacDonald, 1824-1905）の娘メアリーとアイリーンを撮影してもらうためにヘイワードンのところに連れて行った。そしてキャロル自身もこの子らの写真を撮っている。

CHが亡くなった年である1865年の7月には、キャロルは最良だった女優のエレン・テリーの写真を撮影しているが、その写真はCHがよく使った窓辺に立つ被写体を窓の内側から撮る構図であり、窓ガラスには人物の鏡像が写りこんでいて、それはCHが鏡を使って撮った写真を彷彿とさせるのである¹¹。ワーナーも注目しているように、1867年に『鏡の国』の執筆に取り掛かったキャロルが、鏡というアイデアを得たきっかけとして、CHが撮影した鏡をテーマにした写真を想定することは十分な根拠があるように思われる。¹² ワーナーはCHにおける貴族的なフォーマルさや静かで心を奪われた感じと、キャロルの素早い煌めくようなウィットの感じの差を指摘しながらも、冒頭の場面でアリスが鏡の向こう側についての疑問を語る場面は、CHの娘たちが写真の中で鏡に向かって問いかけている姿に似ていると指摘する。鏡の向こう側に見つけた世界にもある種の閉塞感が満ちているし、そこではあらゆる物事が逆転しアリスは困惑するのだが、そこでアリスはチェスのゲームの進行に合わせて成長し、歩の駒から最後には女王の駒へと成り上がり、奇妙な理屈を展開する赤の女王や頼りない白の女王に対する母親役になるのである。CHの写真が母と娘の間の微妙な移ろいの感覚を表現したとしたら、キャロルのアリスは鏡を通り抜けた向こう側であらゆる因果が逆転した世界を渡り歩き、怪獣ジャバーウォックを倒す騎士のイメージとも重なるほどの成長を見せる。キャロルの関心は思春期の娘たちではなくもっと幼い少女に向かっていたが、その急激な成長と無垢の喪失を不思議の国と鏡の国での冒険の中で描いてみせた。キャロルが二つの冒険の境界面として鏡を用いたことに、CHの鏡に対する感覚と

の共通性を見出すことは不可能ではないだろう。

<終わりに>

クレメンティーナ・ヘイワードンの写真は、確かに同時代の写真家たちのナラティブ・フォトグラフによる物語の一場面の表現とは一線を画していた。もしもナラティブ的な要素があったとしてもそれは非常に個人的なアイデンティティの変化に関するものであり、家庭内の母と娘の物語であって、ヴィクトリア朝社会が求めている文学的な、あるいは宗教的なナラティブではなかった。鏡という小道具、鏡像というイメージは、アイデンティティと内省と過去への郷愁つまり‘reflection’に関わるもので、光と影、新たな構図やダブル、異世界の感覚の創出のための装置と言えるだろう。彼女の展覧会での展示タイトルは“Photographic Studies”と“Studies from Life”というものだったが、‘studies’という言葉が示すのは、物語ではなく、写真という新たなメディアによる表現の探究、写真の可能性の研究、ということだと思われる。

写真というものが撮影者に大きな主導権を与える権力装置であることを考えた時、そしてその撮影者の多くが男性であったヴィクトリア朝時代に、また男性の視線を記録する装置・メディアとしての写真が大勢を占めていた時代に、女性写真家としてのクレメンティーナ・ヘイワードンの視線は、斬新かつ異質な視線として注目されたのであり、写真というメディアの考察において現代においてもなお異彩を放っている。

本論文は、科学研究費助成金、基盤(C)「ヴィクトリア朝期の写真術と文学とラファエル前派主義芸術の関係性に関する研究」2018年度～2021年度（コロナ禍により2年間期間延長）、研究課題番号1028797、の成果の一部である。

<図版について>

本稿で掲載したクレメンティーナ・ヘイワードンの写真（図版1～10）は全てV&Aに保管されているコレクションのもので、そのHPで53ページに渡り公開されている。以下を参照。

https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Hawarden&page=1&page_size=15

図版11：Henry Peach Robinson, ‘Lady of Shalott’, The Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas (acc. no.964:057:068) Helmut Gernsheim Collection. 所蔵

図版12：William Holman Hunt, The Lady of Shalott, the Wandsworth Atheneum-Hartford, Connecticut, USA. 所蔵

注

- 1 Prodger, Phillip. *Victorian Giants: The Birth of Art Photography*. National Portrait Gallery Publications, London, 2018.を参照。
- 2 Dodier, Virginia, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1868*. London, V&A Publications, 1999.

- 3 Dodier, *Clementina, Lady Hawarden*, p. 17.
- 4 Shires, Linda M. *Perspectives: Modes of Viewing and Knowing in Nineteenth-Century England*. The Ohio University Press, Columbus, 2009. p. 75-76.
- 5 Mavor, Carol. *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*. Duke University Press, Durham & London, 1999. pp. 45-51.
- 6 Mavor, *Becoming*: p.49. And Warner, Maria. ‘The Shadow of Young Girls in Flower,’ in Dodier, Virginia, *Clementina, Lady Hawarden*, p. 7.
- 7 Shires. *Perspectives*. p. 77.
- 8 Mavor, *Becoming*. pp. 101-134.
- 9 Warner, Maria. ‘The Shadow of Young Girls in Flower,’ in Dodier, Virginia, *Clementina, Lady Hawarden*, p. 6.
- 10 Edward Wakeling, *Lewis Carroll: The Man and His Circle*, quoted from *Diaries of Lewis Carroll*, (エドワード・ウェークリング, 楠本他監訳『ルイス・キャロルの実像』小鳥遊書房 2022年 p. 226)
- 11 Dodier, *Clementina, Lady Hawarden*, p. 89.
- 12 Warner. ‘The Shadow of Young Girls in Flower,’ in Dodier. *Clementina, Lady Hawarden*. p. 8.

The Meaning of Mirror Image in Lady Clementina Hawarden's Photographs

Kazuhiro YOSHIMOTO

One of the greatest photographers in the Victorian Era, Lady Clementina Hawarden's Photographs are examined and discussed in terms of their unique features, which make them distinct from other Victorian photographers, such as O. G. Rejlander, Julia Margaret Cameron and Lewis Carroll. Firstly, this paper summarizes former critics' points about Hawarden's photographs to categorize them into four important features: 1) absence of narratives, 2) duality or being a pair, 3) depiction of transition from adolescence to womanhood, 4) confinement and being on the border. Then, this paper focuses on the use of a mirror in the photographs by Hawarden, suggesting that Hawarden's photographs using mirrors introduced a new type of line of sight to people's mind and it has strong connections to above mentioned four features.

