

F. ホランド・デイとピクトリアリズム

犬伏 雅一

はじめに

アメリカ写真史について書かれたものを読めば、かならず出くわす写真映像がある。美術史風の言い方をすれば、カノンの写真映像とでもいえるものである。なかでも誰の目にも焼き付いて忘れようのない作品は、たとえばアルフレッド・スティーグリッツの『三等船客 (The Steerage)』(1907) である。ほぼ同じ時代、厳密に言えば、19世紀の最後の10年そして、20世紀の最初の10年、スティーグリッツのこの作品が最も記憶に残るものであるというのが通り相場であり、実際、ニューヨークのメトロポリタン美術館の写真ギャラリーにもこの作品は常設展示されている。もちろん他にも多数のカノンの写真映像をあげることができるであろう。思いつくままにあげると、スティーグリッツの『カメラワーク』(1904-1917) の創刊号を飾った、ガートルード・ケースビアの写真映像、特に、アグネス・リーとその娘、ペギーのポートレート (*Blessed Art Thou among Women*, 1899) である。この作品は、同誌に先行してスティーグリッツが編集にあっていた『カメラノーツ』(1897-1903) に既に掲載されている⁽¹⁾。また、『カメラワーク』では、スタイクンの『フラットアイアン・ビルディングー夕暮れ (The Flatiron Evening)』(1906) を挙げることもできる。ケースビアの場合はいわゆるピクトリアリズムの典型として、スタイクンの場合は、都市写真の先駆として、ストレートフォトグラフィーの流れに組み込まれることになる。これらのカノンの写真映像は、ストレートフォ

トグラフィーとの関係で、その布置を計量できるのであるが、居心地の悪い思いが残る写真映像が存在する。それがフレッド・ホランド・デイ (Fred Holland Day, 1864-1933) の作品群である。自作自演のキリスト

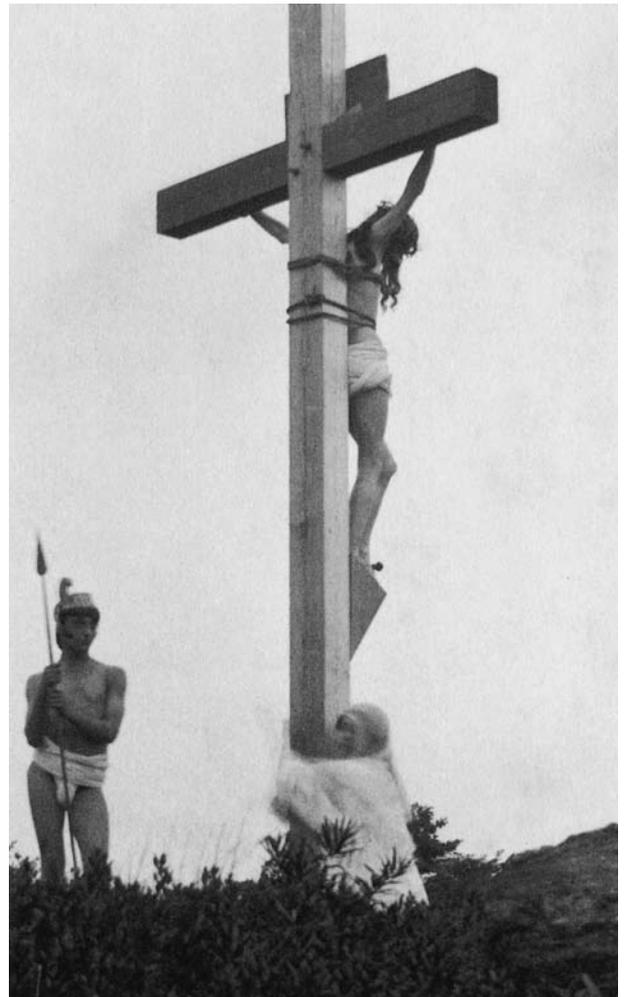


図1 『磔刑 (The Crucifixion)』(1898, platinum, 160×95mm)



図2 『七つの言葉』習作
(Study for *The Seven Words*, 1898, platinum, 89×68 mm)

の磔刑のイメージ（図1）、死を直前にしたキリストの顔のクローズアップの連作（図2）、黒人をモデルとして起用した『エチオピアの王』⁽²⁾（図3）などのイメージは、明らかに統一された気分とでもいうものを共有しており、ストレートフォトグラフィーに先行するピクトリアリズムの時代の産物としてピクトリアリズムの中に回収できてしまえそうなのであるが、なぜか釈然としない思いとともに記憶の中に居座って回帰してくる。ホモセクシャルをただちに連想させるヌードの少年たちのイメージもデイの名前と一体となって忘れられないのだ。

我々が今日手にするアメリカ写真史あるいは、形容を省いた写真史において、ステイーグリッツの存在は重い。『カメラワーク』は確かにそれまでの有象無象の写真雑誌から一種の切断を実現し、まさに写真を藝術へと格上げする決定的なオルガノンとして機能し

た。しかし、20世紀の直前の時期に、ヨーロッパでアメリカ写真界をいわば代表する形で、急速にその名声を高めていったのは、意外にも、ボストン近郷出身のデイであった。ステイーグリッツは、80年代のベルリン留学期に、P.H.エマソン等からの評価を得、帰米後の活躍も注目されて、すでに一定の評価が確立していたが、1896年のロンドンのサロン展へのデビュー以降、デイは実力を認められて、ステイーグリッツをも凌ぐいきおいであった⁽³⁾。実際、王立写真協会（Royal Photographic Society）の旧弊なる在りように反発して、19世紀の90年代初に、分離を敢行したグループ、90年代におけるイングランド写真界の写真芸術の前衛と目されていた「リンクト・リング（The Linked Ring）」がステイーグリッツとルドルフ・エックマイヤーに続いてアメリカ人写真家としてグループ入りを招請したのは、デイであった。

ロマン派の詩人キーツに傾倒していたデイは、詩人に関連するもの、所縁の地などの写真撮影などで大西洋を往来してロンドンに滞在するうちに、キーツ



図3 『エチオピアの王（Ethiopian Monarch）』（1897）

顕彰の活動にも手を染め、その過程でアーツ・アンド・クラフツ運動の関係者との結びつきを深めるとともに、リンクト・リングの関係者とのつながりもでき、作品の公開を通してイングランドでの評価を確立していったのである。しかし、この状況が「New School of American Photography」というタイトルでデイが企画した大規模なアメリカのピクトリアリズム写真の展覧会が、リンクト・リングでは拒否され、王立写真協会の協力で実施されるという事件が起こって大きく変動することになる。

デイはこの企画の遂行にあたってリンクト・リングの協力を得ることを切に願っていた。ところが、既にリンクト・リングの正式メンバーであったステイーグリッツがデイの意向に同意せず、デイの企画はアメリカのピクトリアリズムを代表していないと抗議を申し立て、それが結局受け入れられて、仕方なくデイはリンクト・リングと敵対する王立写真協会の協力で1900年、10月に展覧会を実施することになったのである⁽⁴⁾。展覧会の評価はきわめて高かったが、ステイーグリッツとデイの確執は決定的なものとなった。

アメリカ写真界のヘゲモニーをめぐる対立は、デイが写真のポリティクスに興味を持たず、また彼の活動拠点、アーカイヴ拠点であったボストンのスタジオが1904年に焼失し、ネガ、プリントの全てを失った事件も重なって、デイの写真シーンからのいわば自然退場の形で解消し、『カメラワーク』への作品招請を拒んだことでデイの姿は初期の写真史からは消え、ステイーグリッツが写真シーンの前面に出て、ヘゲモニーを確立することとなったのである⁽⁵⁾。したがって、初期の写真史つまりステイーグリッツを本流としてすべての先行的試みを回収する写真史—は、デイについて、ほんの少し触れるだけであり、1936年に、ステイーグリッツを顕彰して出版された『アメリカとアルフレッド・ステイーグリッツ』⁽⁶⁾では、デイへの言及は皆無となっている。

デイの写真映像への記憶だけが残り、デイの写真行為は写真史の言説の中で十分に言及されない状況が続いた。しかし、たとえば2000年にオランダなどで大規模なデイの回顧展⁽⁷⁾が行われ、2005年にはピクトリアリズムそのものの汎ヨーロッパ的な回顧展⁽⁸⁾がフランス西部のレンヌで実施されるという状況のなかで、デイに対する理解は変化してきている⁽⁹⁾。本稿はこのような推移を踏まえて、デイの写真映像を生み出したポエティクスの核心について考察し、写真史のなかで彼の写真行為の占めるべき可能的位置を探ろうとする試みである。

1. ボストンとデイ

ステイーグリッツの写真行為を考える場合、70年代のニューヨーク、80年代のベルリン、さらに、90年代のニューヨークを全体として考察しなければならない。やがてステイーグリッツが意識的に敵対するデイは、ステイーグリッツより半年ほど年少であり同じく南北戦争後の時代を生きた。したがって、デイについて考察する場合も、いま述べた30年あまりの期間についてまずマクロレベルのアメリカにおける変化の実相をつかむ必要があり、これを手掛かりに、ローカルなレベルで、デイの活動のベースであり、最後までそうであり続けたボストンについて考察する必要がある。

1.1 アメリカの近代化とボストンの変貌

19世紀も半ばを過ぎて、資本主義的北部が、その市場としての西部—西部にとって北部は食糧の販売先—との利害の一致の下で、南部プランテーション地域と抜き差しならぬ対立関係に陥った。しかし北部は、南部の綿花地帯の原料綿によって世界市場へと輸出を展開する一方、その工業生産力で拡大する西部の商品供給を消化し、移民を取り込むことで低賃金労働者を確

保し、また、西部地域における土地の自由分配によって労働者の革命的騒乱への暴発を抑止することで、繁栄の循環を形成していた。労働者暴発の安全弁であった西部地域の非奴隷州としての確保が北部にとって市場の確保の意味を含めて重要な意味をもっていたが、土地を使い尽くして新たにプランテーションを開くという一種の略奪的経営を展開していた南部にとっては、土地枯渇の展望の中、西部を奴隷州として確保し自らの権益に組み込むことが死活問題であった。また、南部においては潜在的な奴隷反乱に対する恐怖が存在し、北部、西部と一線を画して権益圏を強力に統治することが至上命題であった。したがって、西部と北部の結託による南部の土地権益確保拡大への妨害は、由々しき問題であり、ここに連邦から離脱しても権益を死守しかつ拡大しようとするベクトルが大きく作用して、実際に南部奴隷州の離脱が現実のものとなる⁽¹⁰⁾。

こうした挑発的離脱は、本来連邦内での北部・西部対南部間の調停によって解決すべき問題であり、その解決可能性も少なからず存在したにもかかわらず、調停への道を閉ざすことになる。必ずしも奴隷制廃止を旗印としてはいなかったリンカーンが大統領になったわけであるが、戦争の遂行の過程で、戦争の論理として雌雄を決する必然へとなだれ込んでいき、イデオロギー的な奴隷制廃止を戦争の大義とする方向へリンカーンも軸足を変更する⁽¹¹⁾。ここに、アメリカ史上最大の戦死者一北軍35万9千人、南軍25万8千人⁽¹²⁾を出す、本質において第一次大戦の予兆ともいえる近代戦、総力戦が展開されることになった。

結末は周知のとおりであるが、南北戦争以前のいわば牧歌的なアメリカはその相貌を近代資本主義的国家へと大きく転換することになる。農業の大規模化の進展と呼応してその輸送手段としての鉄道が西へと延伸され、やがて幾本もの大陸横断鉄道が完成するが、これと相関して工業は大躍進を遂げ、カーネギーの精油

産業に対する経営行動にみられるように、基幹産業あるいは将来の基幹産業は集中集約され、強大化した資本は産業のあらゆる部分を統合する方向へ展開する。このような資本の動きは、労働者を大量に必要とし、農業の大規模化は中小の農家を駆逐して都市への人口流入を加速し、移民を含めて都市への人口集中が累進的に展開されることになる。

このような展開の中でニューヨークが産業化のシンボルとしてもっとも際立った存在であることは言うまでもない。大規模化する企業が金融の中心としてのニューヨークへと集中し、かつて牧歌的であったマンハッタンは急激に近代都市化する。このような急激な変化のいわば、完成態こそ、19世紀末のニューヨークであった。このような事態の推移に対してデイのポストンももちろん無縁ではありえなかった⁽¹³⁾。

ポストンを訪れ、市域を一望するバック・ベイのコプレー・スクエアに立つジョン・ハンコック・タワーにのぼると、大西洋側に比較的高層のビルが集中し、ボストン市域を西から東へと流れるチャールズ河の海側から少し距離おいてこんもりとした高台—清教徒の初期の移民の家系が好んで居を構えたビーコン・ヒル—があり、その麓にはかつて牛の共同水飲み場であったが今や公園となった大きな池のあるボストン・コモン。緑の芝地が見え、その公園を起点にして西へとコモンウエルズの大通りが走り、通り沿いには高級なコンドミニアムが立ち、平行して走る他の通りにもギャラリー、高級ホテルが建つ。またビーコン・ヒルから西北をみると、チャールズ河北岸沿いにMITがあり、その向こうにハーバード大学が連なって、文教地区が広がる。夜、同じく、ジョン・ハンコック・タワーからコモンウエルズの通りを見下ろすと、それと平行して走る通りに街灯がともってボストン・コモンを女性のうなじとすると、そこにかけられた輝くネックレスのさながらに、エメラルドのネックレスとも呼ばれる美しい夜景がチャールズ河南岸のバック・ベイ

に広がるのである。しかも、昼、バック・ベイを散策すると随所には、ゴシック風の教会がたち、移民以来の文化蓄積かと思わせる。しかし、実はこれらのゴシック風の教会や多くのクラシカルな建築物も、その整然とした市域の面貌とともに、いわばパリをオスマンが大改造したのと同様に、南北戦争後の北部の経済的な繁栄のなかで、移民初期の伝統を継承するボストンが自らの手で断行した近代化の産物なのである。しかも、1860年以前、湿地、沼地であった地域が埋め立てられてバック・ベイが誕生したのである⁽¹⁴⁾。

1.2 ボストンの近代化と文化

ボストンの近代化の内実を、特に文化面に絞って総覧しておこう⁽¹⁵⁾。

19世紀中葉のボストンは、アメリカを代表する文人としてエマソン、ソロー等を抱えていたが、既にこの時期、産業化は進展し、アイルランドやイタリアからの大量の移民がボストンに流入していた。南北戦争後、この流れは加速して、19世紀の末までには、ボストンは百万都市に変貌する。人工の圧力、アメリカにおける産業化の進展、移民の大量流入によって都市改造は不可避となっていくが、それに対応する動きとして、1868年にMITではアメリカ初の建築学科が創設された(29)。建築の面で、こうした動きの展開でもあり帰結ともいえる建物としてトリニティー・チャーチが1877年にバック・ベイのコプレー・スクエアに建設される。この建物は、建築そのものの影響に加えて、ステンドグラスの制作にウィリアム・モリスが関わっていることが象徴的であるが、インテリアの面でも大きな影響力をもち、やがてのことにアメリカ版アーツ・アンド・クラフツ運動⁽¹⁶⁾が世紀末のボストンに移入される(30)。

1897年4月に、ボストン美術館で開催されたイギリスにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の成果を示す展覧会が大成功を収めた。この成功が契機となっ

て、アーツ・アンド・クラフツ運動を推進するアーツ・アンド・クラフツ協会が同年の6月に設立され、初代の会長にチャールズ・エリオット・ノートンが就任した⁽¹⁷⁾。1873年にハーバードの美術講座の教授に指名されたノートンは、芸術文化についてボストンでは大きな影響力を発揮した。ノートンは、1850年代以来ラスキンの友人であり、芸術の道徳的力と職人技能の美的価値を信奉し、古代ギリシャ、ローマの彫刻、中世イタリアの芸術を称揚し、さらにフェノロサの師でもあり、彼を日本に送り出した張本人で、日本美術に対する人びとの関心を高めるのに貢献した。デイもノートンの影響下にあり、実際、彼が出版活動に関わった耽美主義的な雑誌である『遍歴の騎士 (*The Knight Errant*)』の創刊号(1892)にアメリカ人の美的趣味向上に貢献する論考の寄稿を求めている(34-35)。

デイの美術への関心は、ボストン美術館に涵養されたことも付言しておこう。ボストン美術館は、1870年に定礎され完成公開されたのは1876年であるが、デイの通学していたチョーンシー・ホール・スクール(Chauncy Hall School)はそのすぐ近くにあった。デイは1883年にこの学校を卒業しているが、入学時期から世紀末までの展覧会でデイの芸術的興味を掻き立てたと思われる展覧会を抽出しておこう。1880年に、ジョン・ラスキンの水彩画などの展覧会、1884年、ラファエロ前派展、1891年には、ウィリアム・ブレイクの水彩画や書籍の展示、1894年は、ホイッスラーの展示、1895年はシンボリストであるピュビス・ドゥ・シャヴァンヌの油絵展、また同年に、アーサー・ウエズリー・ダウ⁽¹⁸⁾の木版画展が開催されている(31-32)。

デイはまた文学に対しても強い関心を抱いていた。それを象徴するエピソードは、オスカー・ワイルドが1882年にボストンを訪問し講演した際に、18歳のデイがサインをもらっていることである(31)。耽美主義的なデイの性向が後に遺憾なく発揮され、彼はアメリカでも有数の詩人キーツに関わる資料のコレクションを

築きあげることになる⁽¹⁹⁾。

1883年にチョーンシイ・ホール・スクール卒業したデイは、海外への周遊旅行を経て、1884年に出版社A・S・バーンズ&カンパニーのボストン支店で働き始めるが、やがて退職して、1889年に親友でありまた遠縁の従姉であるルイズ・イモジェン・ギニー(Louise Imogen Guiney)とヨーロッパに赴いた。彼女はボストン出身のアイルランド系カトリック詩人で、1885年に二人が出会って以来その交流を深め、両者は英国詩人ジョン・キーツに私淑するという点で心が通い合うところがあった⁽²⁰⁾。この出会いの年にデイは、キーツに関連する文献、物品について本格的な調査を開始した。1889年夏のギニーとのイギリス行きに際して、デイは、キーツ関連の収集、関連地の写真撮影、さらにローマのキーツの墓地を訪ねている。やがてキーツの婚約者とキーツの妹との間に交わされた書簡を入手することになった。このようなデイの文学への傾倒は、ホーソン、ロングフェロー、エミリー・ディキンソンなどの書き手を生んだボストンの文化的土壌に養われるところ大であり、この土壌が明確な形をとって出現したのが、コプレー・スクエアに1895年開設されたボストン図書館である。

以上デイとの関連で、ボストンの文化的状況を見てきたが、ボストンが南北戦争期から世紀末に向けて、着実に文化的次元における改新を積み上げてきたことがわかる。19世紀末ボストンは、ヨーロッパとの関係が大西洋をはさんでの移民の大量流入もあって密接であり、国際色濃厚なこの都市は、都市の改造、建築の改新、文化施設としての図書館、特に詳しくふれなかったが、ボストン・シンホニー・オーケストラの結成などを通じて活力溢れる新たな息吹を持った文化の一大中心地となっていた。デイはこのような躍動的に変貌を遂げる都市の文化的動向に敏感に反応したはずである。

2. デイのポエティクス

スティーグリッツはベルリンで青年期を完成させたわけであるが、そこで彼を導いたものは、ヘルマン・ヴィルヘルム・フォーゲル(1834-98)の下で学んだ実験精神であろう。ベルリン時代の抜き書き帳をみると文学者の著作からの引用もあるが、彼の帰国後のニューヨークでの活躍は、実験的な撮影の敢行を見ても明らかなように、写真化学的なバックボーンに依拠するピクトリアリズムの実践であった。その前進の過程でスティーグリッツが抱いた写真への問いは、やがてスタイケンの仲介で知ることになる絵画のキュビズムへの展開から学ぶことによって、所謂モダニズム的な写真へと展開する。

一方、デイの場合であるが、彼の青春期を支えたものは、一体何であったのだろうか。彼のソフトフォーカスによる作品群が醸し出す写真映像は、スティーグリッツのストレートで科学的実験精神の反映とも見える写真映像と拮抗するものであることは明らかであり、その主題においても、デイが際立って宗教性の濃厚なイメージを作品化しようとする点で、二人の異質性は明確である。この異質性の中味、デイの写真行為の中味を明らかにすることが求められる。

2.1 アーツ・アンド・クラフツ運動とデイ

デイの暮らした時代のボストンが大きな変動期に遭遇していたことについてはおおよそ説明したわけであるが、このような大変革期に直面した若者たちはどのような行動をとることになったのであろうか⁽²¹⁾。デイの出身地はボストンから60マイルほど南のノアウッド(Norwood)で、父は成功した裕福な皮革製造販売業者であった。その父の死の時点で、デイ家はいわば富豪といえる存在であった。実家で家庭教師による教育を受けボストン市内のチョーンシイ・ホール・スクールに進んだデイは、当時の裕福な中産階級の多感な若者

であり、その典型例を示していると言えるかもしれない。

ボストンでは文化的インフラが整うなかで、特に芸術に関して様々な集団が形成される。デイは1891年にイギリスから戻って以降、大規模な集団に深くかかわることはなかったが、小規模な集団に積極的に参加した。たとえば、「ピューター・マグ・協会 (The Association of Pewter Mug)」や、「幻視者 (The Visionists)」に加わっている。デイの若き友人たちもこうしたサークルに参加していた。彼らはボストン・ボヘミアンとして通っていた。関心の中心は、芸術であり、その関心のコアに文芸を置きつつ、強い芸術至上主義的志向を共有していた。彼らが信奉したのは、テオフィル・ゴーチエ、ステファン・マラルメ、オスカー・ワイルド、オーブリー・ビアズリーなどであった。デイの仲間も、多くがビーコン・ヒルのピックニー・ストリートか、その近くに住み、集まるとは、文学について、またラファエロ前派や象徴主義について、さらにはアーツ・アンド・クラフツ運動について議論しあっていたのである。デイは、こうした小集団に参加しつつやがて仲間と共に、1892年から93年にかけて発刊された短命ではあるが、彼らの志向を反映した雑誌に結集する。それは、『マホガニーの木 (*The Mahogany Tree*)』と既に言及した『遍歴の騎士 (*The Knight Errant*)』である。いずれの雑誌もウィリアム・モリスの工房が制作した書物の雰囲気や正確に移植しようとしたものであり、アーツ・アンド・クラフツ運動への傾倒は明確である。またその内容から、キーツ、ワイルド、ユイスマンスなどの芸術至上主義の移植を目指すものであった。

今日の我々からみるとイギリスロマン派の夭折の天才詩人とその系譜に対する偏執的ともいえる傾倒ぶりはいささか常軌を逸しているのではという印象を抱くが、19世紀末のボストン、アメリカにおけるその傾倒の意味を冷静に考えなければならない。モリスの思想

の中に極めてラディカルな芸術共産主義とでもいうべき傾向が伏在していたように、アーツ・アンド・クラフツ運動は単に表層的な中世的職人世界へのノスタルジックな回帰ではない⁽²²⁾。アメリカにおいてもアーツ・アンド・クラフツ運動は過去への回帰を標榜する保守性の権化とも見えるが、社会の大変動のなかで旧来的な清教徒倫理に依拠することではアイデンティティを確保できなくなった社会が、過去との断絶をはかり、ホイットマンにみられるような旧大陸と隔絶した「アメリカ的なもの」を求める熱情に駆られるなか、遭遇した運動であった。このような経緯からアメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動は独自のラディカル性を帯びていたのである。

新たな土台を求める思いは、デイのグループの場合、先に述べた雑誌の発刊に導かれて、やがてアーツ・アンド・クラフツ運動を誠実に実践する出版活動に結実していく。1893年に、デイとその友人コーブランドによってコーブランド&デイ出版社が産声を上げた。財政的な基盤をデイの家族の援助に仰ぎつつ、いわば大衆的出版業が安手の出版物を乱発するなかで、その装丁、タイポグラフィー、イラストレーション、印刷、製本などすべての要件について、ウィリアム・モリス、ダンテ・ガブリエル・ロゼッティ、ウォルター・クレイン、オーブリー・ビアズレーを範とするもので、名声を博することになる本づくりを行った。特にその出版内容については、特筆すべきものがあり、オスカー・ワイルドの『サロメ』がビアズレーの挿絵入りで最初の出版点数の一つとして1894年に、世に出されている。ヴィクトリア朝のブルジョアの感性に鉄槌をつきつけるビアズレーのラディカルなイメージ、また主題的に家父長制的心性に挑戦するサロメの美学は、大西洋の両側で激しい賛否の議論を引き起こすことになった。『サロメ』では扉のビアズレー作品、石の角柱台座にペニスを隠すことないパーンの胸像からしてまず物議をかもしたが、この作品はボストンの市民に

とって大きな衝撃となった。コーブランドはイギリス滞在中であったデイにその様子を伝えているが、収監の可能性にも言及している⁽²³⁾。デイたちの出版活動は極めて「前衛的」といえる存在であった。

2.2 写真とデイ：デイのピクトリアリズム

キーツの資料探索でイングランドとボストンを往復する中、デイは様々な人物と接触することになる。特に彼が力を入れていた、キーツの胸像をハンプステッド・パリッシュ・教会（Hampstead Parish Church）へ献納する活動を展開するなかで彼が出会ったのは、ウィリアム・モリス、ウィリアム・バトラー・イエイツ、アーサー・シモンズ、オスカー・ワイルドであった。こうした出会いのなかで、1890年ごろデイは、リンクト・リングのメンバーでもあり書籍商でもあったフレデリック・H・エヴァンズと知り合う。彼を介してジョージ・デヴィソンと知遇を得、イギリスにおけるピクトリアリズムと密接な関わりを築くこととなる。そして既に述べたように、やがてリンク・リングの正式なメンバーにまでなった⁽²⁴⁾。

極めて簡潔な記述であるが、デイが19世の末の最後の10年間という写真史のうえで極めて重要な時期、既存のアマチュア的趣味写真と一線を画して、写真の芸術性を追求する本格的な運動が展開される時期に、なかでもその先頭を切って進もうとしていたイギリスにおける写真運動体、リンクト・リングと出会ったことには大きな意味があった。アマチュア的な写真行為から離脱して独自の写真映像の形成が急務であること、そしてそれはブルジョア的な趣味的写真行為との断絶という意味で、アーツ・アンド・クラフツ運動と通底するものであるという自覚が直ちにデイの中に醸成されたであろう。彼は当然のことながら制作方法についてはソフトフォーカスのイメージを目指す。ただ、ライティングと特殊なフィルターさらにレンズによるソフトフォーカス効果によって、ネガに対するマミュ

ピュレーションは行わなかった⁽²⁵⁾。この限りでいけばストレートであるが、耽美主義的な思想、シンボリズムへの心酔、アートが既存の旧弊なる秩序への挑発であるという思いから際立った写真映像の制作へと進んでいく。構図の分析はここでおくとして⁽²⁶⁾、まずその主題性に注目したい。ただ制作の基本として彼が常に過去の絵画作品への研究を写真家に呼びかけていたことは述べておきたい。この意味ではまさしく彼はピクトリアリズムの作家ということになるが、問題は過去の作品との関わりを通して、一体どのような写真行為を目指したかにある。

デイについて最新の19世紀写真辞典⁽²⁷⁾では、博愛主義者（philanthropist）という呼び方がされている。実際彼は、ボストン地域の移民の子供たちに対して積極的に教育を受けさせる活動を展開し、勉強資金などについても積極的に協力している⁽²⁸⁾。このあたりのところは、デイが社会的視点を持ちえていたことの証左であるし、革新性を内含するアーツ・アンド・クラフツ運動の精神の一つの発露であるともいえる。このようにして直に接することになる多くの移民の子供たちを、デイは、ポートレート撮影の被写体として採用した。被写体を探すための方便ということで彼が奉仕活動に取り組んでいた可能性は皆無ではないにしても、そもそも非白人移民の子供たちをアートとしての写真映像に取り込もうとすることは、実は当時において逸脱的な行為であったといえる。人種差別主義的な視点から体形分類などの資料体収集のために行われた人類学的写真とは全く異なった視点で、非白人を人間として被写体に据えたのである（図4）。ここに主題面における一つの時代との断絶が見える。

確かにデイが選択する被写体が少年であり、出版活動におけるオスカー・ワイルドへの肩入れは、ワイルドがホモセクシャルをめぐって収監されるというスキャンダルが起こったためにデイに対しても疑惑を掻き立てることになった。しかし、デイは少なくともワ

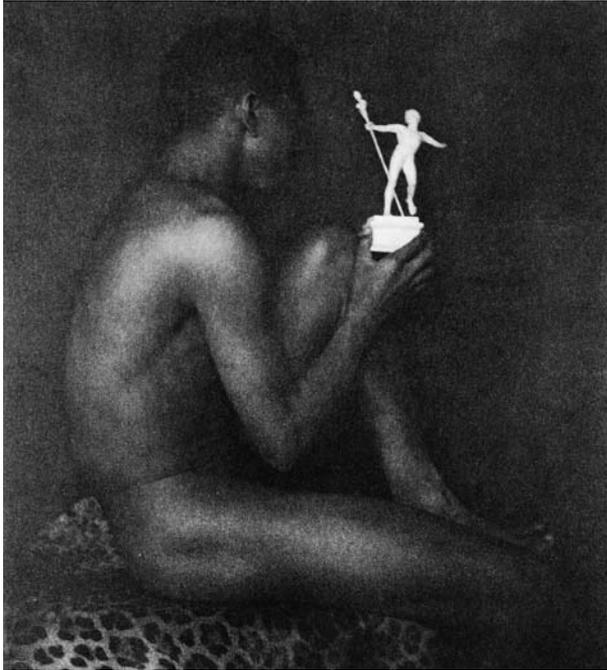


図4 『黒檀と象牙』(Ebony and Ivory) (c.1897)

イルドのようなスキャンダルに塗れることはなかった。ホモセクシャルの問題をめぐるドキュメントとして90年代のガラスネガが残されていればこの問題についても今日それなりの解決がつくのであるが、彼のビーコン・ヒルのスタジオは1904年に全焼して一切のネガ、プリントが消えてしまった。したがって、今日残されているこの時期の映像は、彼が外部に向かって公開したプリントだけである。ただし、こういう実証的な問題へのアプローチを行うまでもなく、我々はデイのこの時期から残された作品、さらには、スタジオ全焼後立ち直って彼が撮影したオルフェウス・シリーズ、パーン・シリーズなどからヘテロセクシャルなセクシャリティに回収できないものを観取してしまうことは否めないであろう。ワイルドの事件を知った後もなおデイがいわばタブーに挑戦することをやめなかった理由がそこにあるのかもしれない。

最後に、我々は、デイの作品の中で最大の物議をか

もしたキリストをめぐるイメージを考察する必要がある。本稿の冒頭に述べたように、これらのキリストのイメージ群をどのように理解するかが、デイのポエティクスを解明する要である。

世紀末の普及した信念に従って、デイは十字架のキリストを芸術家の苦しみと理解の不足に対する象徴と見ていた。そうした芸術家のなかに、デイにしてみれば、自分を含めて、キーツ、ピアズレー、ワイルドが含まれていたのである。確かに、これはデイがキリストをテーマとして選択した理由の一つかもしれない。しかしこの理由からすると、キリストをテーマとして選択したことは特にポエティクスにおけるデイの独自性に関わりがないことになる。実際、1892年に絵画では、トマス・イーキンが戸外で磔刑のキリストを学生に演じさせてそれをもとに磔刑図を制作している。この作品は完成後ペンシルベニア・アカデミーで同年に展示され、それから6年後に、同じ場所でデイの磔刑のキリストが展示されたのである。

注目すべきデイとイーキンの決定的な違いは、デイが自らキリストとなったことではないのか。ピクトリアリズムの写真行為は撮影者の存在を画面から抹消する。そして画面を超えた世界へと視覚を誘導し、何らかの「真理」を観者につかみ取らせることと大局においてまとめることができるであろう。撮影者は最終的に観者とこの観取される「真理」あるいはsomething においてのみいわばコミュニケーションする。また、ステীগリッツも80年代に試みているタブロー・ヴィヴァンでは、なんらかの演技がそこで行われているのであるが、撮影者と観者との関係は基本的にピクトリアリズムの構造を守っているのである。演劇の舞台では文字通り生身の人間が演技者として存在し、その演技を離れたときいわばただの人間に戻ることを我々は理解している。ただ、舞台での出来事は観者とは切断されたものであり、舞台を前にして観者が見、演出家が舞台を演出しているなどというメカニズムが暫時、

宙づりになって、観者は自らの存在の次元と次元を異にする舞台を前に確実に安全な場所に確保されている。もちろん感情移入するのはお勝手にということになるが、感情移入それ自体も舞台からの応答などありえない中での、きわめて健康的な行為である。

デイの写真行為はこのような構造を撮影者の介入において変更する。たとえばH.P.ロビンソンの有名な母と妹が見つめる中、窓辺に立つ父の背を背景にして死にゆく若い女性を浮かび上がらせる写真映像『去りゆく (Fading Away)』(1858)は周知のように合成ネガによる作品であるが、組み合わせられたネガそれぞれはもちろん具体的な被写体を映しこんでいる。舞台の役者が観客といわば地続きであるように、写真映像の死に行こうとする若い女性が同時代の観者にとって地続きの存在であることは自明であるが、舞台の場合と同様に、次元を異にして断絶が実現している。我々はロビンソンの写真映像を成立させた表象のメカニズムを自覚化することない。つまり、このメカニズムは透明化している。しかし、制作者本人がこの表象のメカニズムに像として組み込まれるとき、表象のメカニズムの存在があらわになってしまう。断絶次元と表象のメカニズムがさらけ出されるいわばメタ的次元が交錯する状況に、観者はその位置設定を揺さぶられるのである。写真撮影が根本的に抱え込んでいる表象のメカニズム、決して対象を魚拓のようにそのまま写し取ることはなく、それ自体が虚構性をはらんでおりであり、その虚構が写真という表象のメカニズムに根本的に絡みついていること、つまり写真とは一つの行為であり、その行為のあり方によってこそ、一つの効果として舞台と観客の断絶と同種の断絶が実現されるのである。デイは写真の行為性の次元を開きそれを自らのポエティクスに少なくとも初めて組み込んだのである。

おわりに

当時のデイのキリスト磔刑像あるいはそのクローズアップによる連作 (*The Seven Words of Christ*) の受容状況をみると、不敬であるという感情的反発も多くあった。しかし、デイによると直接デイのスタジオで彼の作品を見た様々なキリスト教の宗派の人びとは大方好意的であった。おそらくデイ自身としては、自らが写り込んでいるという事態を十分に考え尽くしたのではなかろう。自らが写り込んでいることを透明化して、写真映像に世紀末のキリスト磔刑が帯びるべき芸術という真理に関わるものが背負う疎外を読み取ってもらいたかったのかも知れない。ここでは、デイの自覚的なポエティクスではなく、潜在化して、自覚化されていないポエティクスが問題なのである。たとえばデイのキリスト磔刑の写真イメージにおいて、キリストの身体は、最終節での物言いを引き継ぐならば、キリストへと至る我々とは断絶した映像であるが、デイの写真行為がメタ的次元を開くことによって、その写真映像へと向かってデイが身体を強制し、作り出したデイ自身の身体である。ここにはキリストの身体という途方もない問題が忍び寄るのであろう。また、二つの次元の交錯が観者の位置を揺曳させると最後に触れておいたのだが、これは、観者の位置の問題に尽きるのではなく、観者の時間の問題を、相関する二重の写真映像との関係で俎上に上せるであろうし、さらに宗教的な時間の問題がからみついてくる。

制作者であるデイに定位すると、もちろん作品に対して制作者は透明ではありえない。つまり、写真行為が制作次元で意識されてくれば、いわば映画理論で持ち出される神の視点が、制作者であるがゆえに一層確保が困難になる。写真映像を俯瞰する視点と写真映像に組み込まれた制作者が制作時点で制作を俯瞰しえないなりに確保せざるを得ない視点が、いわば写真映像を装置として拮抗し続けるであろう。映画装置論と響

き合うが必ずしも同じとは言えない写真装置論の次元もここに開けてきそうなのである。ここでは、制作者としての観者が関わってくるわけだが、これはとりもなおさず制作者ならざる観者にとっても無縁ではない。

デイの写真の全体を本稿は検討したわけではなく、その枢要な問題領域に焦点を絞ったが、スティーグリッツのポリティクスが生み出した写真言説のいわば罪とでもいったものがあるすれば、ピクトリアリズムの多層的ポテンシャルを厚みのない統一的な言説に回収してきたことに尽きる。この言説編成は、逆にスティーグリッツへの理解においても両刃の剣として作動したのではないだろうか。

おそらくはじめてのデイに関する本格的な研究書である『美の奴隷 (*Slave to Beauty*)』を執筆したエステル・ジャシムは、その最後のパラグラフで、1936年、スティーグリッツを顕彰して出版された書物—『アメリカとアルフレッド・スティーグリッツ』の中に、F. ホランド・デイの名前は一度も言及されなかったことに触れて、「キーツ同様に、彼の名前は水面に記されたのだ」と締めくくっている。しかし今、F. ホランド・デイの名を、可能的写真史の然るべき場所に、銘記することが求められている。

本研究は科研費(課題番号20520143)の助成を受けたものである。

註

- (1) ケーズビアーがモデルとしたリ・ベギーは、本論の主題であるデイのモデルにもなっており (Peggie, 1898)、ケーズビアーを一時期指導する形になっていたデイとの関係を示している。また、ベギーの父であるワッツ・リーは、ボストンのアーツ・アンド・クラフツ運動や、後に言及する『*Knight Errant*』誌でデイと密接な関係にあった。Patricia J. Fanning, *Through an Uncommon Lens: The Life and Photography of F. Holland Day*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008, pp. 97-101.

- (2) この作品は『カメラノーツ』(1897、1巻2号)に『*An Ethiopian Chief*』とタイトルされて掲載されている。フォトグラヴィユーアでの掲載は、スティーグリッツのデイに対する評価の高さを示している。因みに、『カメラノーツ』にはもう1点、フォトグラヴィユーア (*Ebony and Ivory*, 1898) が載せられているが、ハーフトーン印刷の形では、更に6作品の掲載が認められる。Christian A. Peterson, *Alfred Stieglitz's Camera Notes*. Minnesota: the Minneapolis Institute of Arts, 1993, pp.90-91.
- (3) Patricia J. Fanning, op. cit., pp. 111-114. デイは、党派的活動を志すタイプではなかったが、ヨーロッパでのアメリカ写真の評価の改新とアメリカにおけるアート志向の写真家の組織化に積極的であり、この点がスティーグリッツとの衝突の一因となった。
- (4) Ellen Fritz Clattenberg, *The Photographic Work of F. Holland Day*. Wellesley, MS: Wellesley College Museum, 1975, pp.17-18.
- (5) Estelle Jussim, *Slave to Beauty: The Eccentric Life and Controversial Career of F. Holland Day Photographer Publisher Aesthete*. Boston: David R. Godine, 1981, pp. 144-152. また、Ellen Fritz Clattenberg, op. cit., pp. 19-20.
- (6) Waldo Frank, Lewis Mumford, Dorothy Norman, Paul Rosenfeld and Harold Rugg (eds.), *America and Alfred Stieglitz: A Collective Portrait*, New Revised Edition. New York: Aperture, 1979.
- (7) 次の図録参照。Pam Roberts, Edwin Becker, Verna Posever Curtis, and Anne E. Havinga, *F. Holland Day*. Amsterdam: Waanders Publishers, 2001.
- (8) Patrick Daum, and Francis Ribemont (eds), *La Photographie pictorialiste en Europe 1888-1918*. Le Point de Jour, 2006.
- (9) Estelle Jussim, op. cit., Acknowledgments. また、Patricia J. Fanning, op. cit., pp. xiii-xiv.
- (10) 南北戦争直前迄の南部、西部、北部の経済的関係の推移は、次を参照。Douglas C. North, *The Economic Growth of the United States 1790-1860*. New York: W. W. Norton & Company, 1966, pp. 101-103. 同書は、各セクターの経済構造を、それぞれ IX, XI, XII 章で詳細に分析している。また、セクター間の政治的関係については、次を参照。Philip Jenkins, *A History of the United States*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 125-146. なお、大下尚一、有賀貞編『概説アメリカ史』(有斐閣、1991)は、南北戦争期直前のアメリカの状況を明快に総括している。第4章第1節参照。
- (11) Thomas DiLorenzo, *The Real Lincoln: A New Look at Abraham Lincoln, His Agenda and an Unnecessary War*. New York: Three Rivers Press, 2003, pp. 11-12. リンカーンの「人種

- 平等」についての姿勢はこの書に明示されている。
- (12) Hugo Brogan, *The Penguin History of the USA*. London: Penguin Book, 2007, p.345. 同書 15 章は南北戦争の経過を詳述している。
- (13) Philip Jenkins, op. cit., ch. 4 Cities and Industry 1815-1917.
- (14) バック・ベイを埋めるプロジェクトについては、次を参照。William Newman and Wilfred E. Holton, *Boston's Back Bay: The Story of American's Greatest Nineteenth-Century Landfill Project*. Lebanon, NH: Northeastern University Press, 2007.
- (15) この節の記述は、Pam Roberts 等の編集した前掲の展覧会カタログ—*F. Holland Day*—中の次の論文に多くを負っている。Anne E. Havinga, 'Setting the Time of Day in Boston.' 本文中に適宜該当頁を明示する。
- (16) アメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の概要は、次の書を参照。Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames & Hudson, 1991, ch. 4. ボストンにおける運動の展開については次の書が詳しい。David Acton et al., *In Inspiring Reform: Boston's Arts and Crafts Movement*. Wellesley, MA: David Museum & Cultural Center, 1997.
- (17) David Acton et al., op. cit., pp. 32-33. なお、ノートンについては、同書所収の次の論文が詳細に記述している。Edward S. Cooke, Jr., 'Talking or Working: The Conundrum of Moral Aesthetics in Boston's Arts and Crafts Movement.'
- (18) アーサー・ウエズリー・ダウはその著作—*Composition, 1899*—で有名であるが、「濃淡」をそのまま *notan* としてその作画技術に取り込んでいる。ダウもデイから日本美術についての執筆を『遍歴の騎士 (*The Knight Errant*)』に求められている。
- (19) キーツに関わる以下の概括的記述は次を参照。Ellen Fritz Clattenberg, op. cit., pp.9-11. キーツ関連の物品収集の詳細は以下を参照。Patricia J. Fanning, op.cit., pp. 36-39.
- (20) ギニーの存在はデイにとって終生大きな意味を持つものであったが、その詳細については以下を参照。Estelle Jussim, op. cit., ch.3 Entre Louise Guiney and Fanny Brawne.
- (21) 本段落、並びに次の段落の記述は、次の書を参考にしている。Ellen Fritz Clattenberg, op.cit., pp.10-12.
- (22) 名古屋正行『ウィリアム・モリス』研究社、2004 年、第 6 章参照。
- (23) Estelle Jussim, op. cit., pp. 84-85. なお、デイの写真について評論を書き、デイが疎外される一因にもなる一文をものしたともいえるサダキチ・ハートマンも、同じ時代にキリスト巡る戯曲—Sadakichi Hartmann, 'Christ' in *Buddha, Confucius, Christ – Three Prophetic Plays*, edited by Harry Lawton and George Knox, Herder And Herder, 1971. —の出版によってボストンで収監されたことがあったから、コーブランドの物言いは決して誇張ではなかった。
- (24) Patricia J. Fanning, op.cit., pp. 38-39, 88-89.
- (25) Ellen Fritz Clattenberg, op. cit., p. 14.
- (26) 構図を含めてトナリティーなどの分析は、別稿としたい。こうした方面については既にかかなりの先行作業が蓄積されている。本稿で取り挙げているデイ研究文献には全て、テーマを含めた構図等の分析に相当の紙幅が割り当てられ、特化した論文も掲載されている。
- (27) John Hanavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, volume 1*. New York; London: Routledge, 2008.
- (28) Patricia J. Fanning, op. cit., pp. 67-69.
- (29) Pam Roberts, et all: op. cit., p.18. なおさらに、ホモセクシャルの問題が関係しているとする、もう一つの疎外への苦しみがそこには表象されているともいえる。