

『ドリアン・グレイの肖像』に描かれた 世紀末の視覚芸術文化

三宅 敦子

序

『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1890/1891)の中心にあるのは主人公ドリアンの肖像画だ。英語の原題はまさにこの肖像画に言及しているが肖像画を意味する語としてワイルドが選んだ語は、明確に肖像画を表す“portrait”ではなくもっと広義の“picture”だった。ワイルドの“picture”という語の選択はどのように解釈できるのだろうか。本稿ではこの疑問を出発点として、19世紀末における肖像画の衰退と写真の発展という文化的文脈でこの小説を論じてみたい。

第一節 変化する肖像画

*OED*によると“picture”にあつて“portrait”にない語義は“a representation as a work of art”である。この語義の違いを念頭に置くなら、“picture”という語の選択はワイルドが芸術を意識していることの表れとも考えられる。実際、この小説はドリアンの肖像画を描いたバジル・ホールウォードとヘンリー卿との肖像画をめぐる芸術論で始まっている。第一章で、ヘンリー卿は肖像画をバジルの最高傑作だと評しグローヴナー・ギャラリーへの出展を勧めるが、バジルは自らの肖像画論を展開し出展の提案を拒絶する。

“Harry,” said Basil Hallward, looking him straight in the face, “every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul.” (172)¹

感情を込めて描いた肖像画が絵を見る者に映しだすのは描いた肖像画家自身である、従ってドリアンの肖像画を出展すれば、自らの魂の秘密を明るみに出すことになるのではとバジルは恐れている。

肖像画が重要なモチーフとなるという設定は、「W.H.氏の肖像」(1889)と共通している。どちらの作品でも冒頭と最後に肖像画がクローズアップされる。だが「W.H.氏の肖像」と『ドリアン・グレイの肖像』との大きな相違点は、後者では肖像画に描かれた像が変化することだ。変化しないはずの肖像画が変化するという設定は、これまでの先行研究で指摘されてきたように、ワイルド独自の考えではないとされている。この発想の源として、ケリー・パウエルはイゾベル・マレーが指摘するように何か特定のテキストに影響を受けたというよりはむしろ、18世紀に盛んだったゴシック小説に始まる magic-portrait fiction というジャンルに共通するもので、このジャンルの他のテキストの影響を受けていることを指摘する(147-151)。“Magic-portrait fiction”という用語はパウエルによるもの²で、古くは「超自然的な特性」を兼ね備えた動く絵(magic portrait)が登場するウォルポール(1717-1797)の『オトランド城』(1764)にさかのぼる。マチューリン(1782-1824)の『放浪者メルモス』(1820)、ゴゴリの『肖像画』(1835)、ホーソーン(1804-1864)の「エドワード・ランドルフの肖像画」(1837)、ポー(1809-1849)の「楕円形の肖像」(1842)などを経て、エドワード・ヘロン＝アレンの『シルヴェスター・グレイの自殺』(1889)のように、肖像画に代わって鏡が登場し、プロット展開において肖像画と同じような役割を果たす作品も含まれる。パウエルはこのジャンルの小説の特徴として、美しいモデルとそのモデルから靈感を得た画家が登場し、傑作である肖像画が誕生すること、「芸術家のアイデンティティが奇妙な具合に溶けて肖像画のなかに再生され、真と偽のアイデンティティや芸術と人生の関係についての思索」が展開されること、そしてときに「現実の生と肖像画に描かれた崇高な、または悪魔的な表象とを対比させる道具として」鏡が用いられること、を挙げている³。パウエルの定義に照らし合わせると、『ドリアン・グレイの肖像』は magic-portrait fiction というジャンルに分類できる。

ノルベルト・コールもパウエルと同様に、『ドリアン・グレイの肖像』は上記の作品と同じく magic portrait が重要なモチーフになっていると主張しつつ、“The peculiarity of the Dorian portrait, however, lies not in the animation of the features but in the continual changes that symbolise the protagonist’s moral decline” (163) と指摘している。つまり他の magic-portrait fiction とワイルドの作品との大きな違いは、例えば動かないはずの肖像画の目が一時的に動くということではなく、肖像画に描か

れたドリアンが継続的に変化していくことが、この作品の特徴だという主張である。

筆者はコールが指摘する肖像画の継続的な変化に着目し、肖像画と写真をめぐる19世紀末の文化的文脈で本作品を分析してみたい。なぜなら肖像画の継続的な変化をイメージの変化の記録と捉えなおすなら、写真との共通点が見えてくるからである。後述するように、19世紀に発明された写真術は記録メディアとしてクリミア戦争やアメリカ南北戦争の戦場を撮影し、戦争前後の変化を記録する役割を果たした。この文化的文脈で考えると、ドリアンの墮落に応じて肖像画が継続的に魂の変化を記録するという発想は、あたかも肖像画を報道写真として機能させているかのように見える。まずは19世紀末における両者の近接関係について論じてみたい。

第二節 肖像画と写真

イギリスの肖像画家と言えば、18世紀に活躍したトマス・ゲインズバラ(1727-1788)とサー・ジョシュア・レノルズ(1723-1792)が頭に浮かぶだろう。当時、肖像画はモデルの外見のみならず、職業をも含むアイデンティティを他者に伝える重要なメディアだった。1750年ごろのゲインズバラの作とされる有名な肖像画*Mr. and Mrs. Robert Andrews*を例に挙げよう。新婚の注文主夫妻の肖像に加え、背景に描かれた広大な領地と夫が持つ銃とつき従う猟犬が、夫妻がジェントルマン階級に属していたことを表している。レノルズの肖像画も同じだ。*Captain Robert Orme*(1756)に描かれた人物は北アメリカで勃発したフレンチ・インディアン戦争に従軍した人物で、軍人の印である赤い軍服姿で馬の横に立っている。

19世紀末は肖像画がこのような伝統的なスタイルから離れ、新たなスタイルを確立した時期だった。その代表格がジョン・シンガー・サージェント(1856-1925)だ。英国で活躍したアメリカ人肖像画家であるサージェントは、時に「最後の肖像画家」と呼ばれ社交界の著名人の肖像画を描いたが、その肖像画はゲインズバラやレノルズの肖像画とは異なっていた。同じく英国で活躍し肖像画好きだったアメリカ人作家ヘンリー・ジェイムズ(1843-1916)は、サージェントの肖像画は肖像画であるのみならず絵画でもあると説明していたと舟阪洋子氏は指摘する。舟阪氏はこの説明を「肖像画である限りはつきまとうモデルに似ているかどうかの問題を超越して、もっと広く人物を配した一枚の絵画になりえている、ということは、サージェントの肖像画が対象そのものよりは画家の立場——画家の『印象』または解釈——をこそ大切にする」(14)ものだとジェイムズが考えたのだろうと

解釈している。この解釈はバジルの肖像画についての意見、つまり肖像画が描くのはモデルそのものではなく描いた画家自身だという主張と共通している。

この指摘はサージェントの肖像画を見れば納得がいくだろう。*Mrs. Henry White* (1883) という肖像画はあるアメリカ人外交官の妻を描いているが、扇子を持った白いドレスの貴婦人と、背景に *chaise longue* と呼ばれる長椅子が描かれているだけだ。既婚者であることや夫が外交官であることは、タイトルがなければ不明だ。モデルがまとうのはほぼ白一色のドレスで、手に持つ扇子や背景は地味な色目にはほぼ統一されており、白という色が際立って見える。モデルの名字とドレスの色が一致することから、モデルのアイデンティティと色彩を一致させていると解釈することができ、モデルが中心の肖像画とも色彩を前面に押し出した絵画だと考えることもできるだろう。一方 *Dr. Samuel Jean Pozzi at Home* (1881) という肖像画で強調されるのは赤という色だ。サミュエル・ジャン・ポジ博士はフランス人外科医兼婦人科医だが、自宅でくつろぐ様子が描かれており、背景に描かれた厚地のカーテンのようなものも、モデルが着ているガウンも赤で統一されている。キャンバスいっぱい塗られた赤という色彩が意味するのは、モデルが血と縁の切れない医師という職業についているからだという解釈は可能かもしれないが、モデルの職業や社会的地位を直接的に明示するものは何一つ描き込まれていない。タイトルがなければ一人の男性を描いた絵画として、いかようにも解釈できる。こういった点から、サージェントの肖像画は画家の目を通したモデルの印象を全面に押し出した絵画的な肖像画だと言える。

このような肖像画の登場と、サージェントが時に「最後の肖像画家」と呼ばれる理由は、写真術の普及と無関係ではないだろう。なぜならモデルをただ正確に描くだけの肖像画は、写真の普及とともに不要になったからだ。1839年に発明されたダゲレオタイプ(銀板写真)はヨウ化銀を塗った金属板に像を焼き付けるため、大がかりな機材と長時間の露光時間を必要とした。そのため当初はモデルが動く可能性が高い肖像画向きの技術ではないとみなされた。また像が焼付いた銀板を鑑賞するため、写真を複製することはできなかった。だが英米の企業家たちはこの新技術を生かして肖像画の商業化を企んだ。1841年には石油会社の共同事業者だったリチャード・ピアードがロンドンで写真スタジオを開業した。とはいえダゲレオタイプは写真を広く普及させるには高価すぎた。しかし転機が訪れる。1851年には露光時間が極めて短時間で、ダゲレオタイプでは不可能だった写真の焼き増しができるコロジオン法と退色しにくいアルビュメン紙が開発された。するとこの新手法がダゲレオタイプに代わって肖像画写真の主流となり、名

刺判の写真の名刺代わりに利用することが一般市民の間でも流行する⁴。OEDによれば、“portrait photography”という単語の初出は1864年、“portrait photographer”の初出は1866年となっているから、肖像写真は1860年代後半には普及していたのだろう。ヴィクトリア朝後半にはCarte de visiteと呼ばれる肖像写真の蒐集が大流行し、1880年代にはコダックの登場によりスナップショットの時代が始まった。こうして安価な肖像を手軽に入手できるようになると、肖像画は代替のきく高価なものとして廃れはじめ、ジャンルとしての肖像画は絵画芸術としての新たな道を探ることになった。

ワイルドが賞賛した女性作家、エイミー・レヴィ⁵(1861-1889)著『ある店のロマンス』(*The Romance of a Shop*, 1888)は、写真と肖像画をめぐる上述の文化的文脈をうかがい知ることができる小説である。親を亡くした四人姉妹が苦勞しながらも、ベイカー・ストリートに写真スタジオを構え写真業を生業としていくという筋書きだ。撮影の仕事にはスタジオでの肖像写真撮影のほか、死者の臨終の床の写真撮影、画家の絵画作品の記録撮影などの出張撮影もある。だが本論で特に着目したい場面は、当時の写真と絵画の対立関係を思わせるやり取りが描かれている次の場面だ。ヴェニスのカナル・グランデを描いた油絵の写真を撮る場面、ある登場人物が次女ガートルードに“*It must be difficult to do justice in a photograph to such a picture*” (75)と言葉をかける。それに対して彼女は“*Oh, the gradations of tone often come out surprisingly well*” (75)と応える。当時の写真は白黒で色調の違いを出すことでしか色の区別を表現できなかったのだ。このやり取りは前述のサージェントの肖像画がなぜ色彩を強調しているのかを理解するための大きなヒントになりうるものだ。写実性の正確さという点でより優れていた写真術に肖像画で対抗するとすれば、サージェントのように画家というフィルターでとらえたモデルを描く必要があり、当時基本的に白黒だった写真に対抗して色彩を強調することになったのだろう。

『ドリアン・グレイの肖像』第四章には写真の正確な写実性をうかがわせる場面が登場する。ヘンリー卿宅を訪れたドリアンと夫人との初対面の場面だ。夫人は夫が所有する17,8枚ほどのドリアンの写真を見ていたからドリアンだとわかったと述べる(208)。このエピソードは写真の優れた写実性を裏付けるエピソードであり、かつ枚数の多さから写真の普及ぶりを推察できる。

写真はワイルドの実人生においても大きな役割を果たした。1881年暮れから翌年にかけてのアメリカ講演の際に、ナポレオン・サロニーのスタジオで撮影されたワイルドの肖像写真は、100年以上たった現在でもワイルドを今に伝えるイメー

ジとして流布している。ローゼンブラムによると1860年代のアメリカではすでに、名刺判写真やそこから剽窃・複製された肖像がモデルとなった人物の知名度を上げることに大いに貢献していた。リンカーンがまだ無名の時代にマシュー・ブレイディ(1823-1896)が撮影した名刺判写真が、1860年のリンカーンのアメリカ大統領選出に貢献したとされている(63)。無名時代から写真に関心を持っていたワイルドは、肖像写真が持つ力に気づいていたのかもしれない⁶。実際ワイルドは自分の肖像画も発注していたが、多くの研究書で彼のイメージを掲載するとき利用されているのは写真の方だ⁷。

写真術の正確さは絵画が果たしえなかった新たな役割を担うものとして、観相学的観点から写真を発展させていく。アメリカではダゲレオタイプの肖像画が「無垢なる真実を尊び、雅びや虚飾を嫌う自分たちの国民性を映し出す鏡」(ローゼンブラム 46)として当初から人気があった。その背景には顔と性格との関係について18世紀後期のスイスで出版されたラファーター(1741-1801)の『観相学的断片』と横顔シルエットの愛好があった⁸。イギリスでは「心理的反応や精神異常を記録する」(ローゼンブラム 74)役割を得る。科学的な記録としての写真使用を最初に提唱したヒュー・ウェルシュ・ダイヤモンド博士は、院長を務めたサリー州の養護施設に入院していた女性精神障害患者を1856年に撮影し、ゆがんだ口元など表情を写し取った肖像写真が患者の精神障害の診断や治療、患者の管理・監督にとって非常に有益だと示唆した⁹。

肖像写真は人物のイメージを複製し、手軽に安価に手に置くことを可能にしたという点で、肖像の商品化に一役買ったと言えるだろう。肖像画は絵画芸術という新たな存在意義を求めて、色彩や印象を前面に押し出すようになった。科学技術として発展した写真は、被写体の精神や魂までを写す記録メディアともなった。『ドリアン・グレイの肖像』が発表されたとき、写真と肖像画は芸術、商品、記録メディアという属性を内包し、交代可能で複雑な関係を築いていたといえる。

第三節 ドリアン・グレイの肖像画

この節では写真と肖像画に関する文化史的な検討を離れワイルドのテキストを分析してみたい。第二節で検討した写真と肖像画に関して芸術、商品、記録メディアという属性が混在し交代可能というテキスト外部の文化的文脈の表象を、テキストの内部に見出すことはできるのだろうか。

バジルがヘンリー卿に展覧会での肖像画の公開を拒絶する理由を話す場面で、ドリアンのことを“some one who treats it [my whole soul] as if it were a flower to put

in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day” (178) と感じることもあると話す。魂という精神や他者からの好意が、短期間だけ役立てる目的で消費する商品、しかも装飾品と関連付けられている。

続く第二章はそこにドリアンがやってくるところから始まる。完成した肖像画は等身大(“a life-sized portrait,” 181)という設定だ。肖像画のサイズはいろいろだが、ここで“life-sized”と限定されていることに注意したい。肖像画の像と自身の大きさが同じという設定は、最後に本人と像が入れ替わるという結末に繋がる巧みな設定だが、それ以上にワイルドが選んだ“life-sized”という表現は、まさにその文字面から生命や生身というイメージを喚起するからだ。

肖像画はまず芸術作品として評されるが、次の瞬間に“property”になる。肖像画に閉じ込められた自分の美が、現実には移ろいゆくことに気づき無口になるドリアンを前に、ヘンリー卿は肖像画を“one of the greatest things in modern art” (189) と述べ、肖像画は芸術として評される。だが““I will give you anything you like to ask for it. I must have it” (189)という続くヘンリー卿の発言に対してバジルは、“It is not my property, Harry” (189)と答える。ここで“property”という表現が用いられていることは興味深い。なぜならこの語は財産という意味も含み、物質的側面を強調するからである。この返答によって肖像画の新たな属性がクローズアップされる。この短い議論の間に、ドリアンの肖像画は芸術であると同時に財産であり、今後の展開を示唆する生身を連想させるものとして表象されている。

肖像画にこの三つの属性が内在するという示唆はこの後も継続する。ドリアンは描いたバジルを非難し、バジルは肖像画をパレット・ナイフで破こうとする。それを見たドリアンは“Don't, Basil, don't! . . . It would be murder!” (191)と抵抗する。“murder”という単語は、本来肖像画の破損に使用する単語ではない。だがこの肖像画には命が宿るのではないかという示唆が既に存在しているため、“murder”という単語の使用によってその示唆がより強固なものとなる。

この抵抗を聞いたバジルは““I am glad you appreciate my work at last, Dorian” (191)と言う。ここでは“appreciate” “work”という表現が用いられ、肖像画は芸術作品に戻る。この応答にドリアンは““Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that” (191)と説明する。ここで肖像画はドリアン自身になる。続くバジルの応答は““Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed, and sent home. Then you can do what you like with yourself” (191)となっており、ここで完全に肖像画は“you”や“yourself”で表される生身のドリアンをも意味する人称代名詞に置き換わってしまう。

この一連のやり取りでは、ワイルドの巧みな単語の選択と置き換えによって芸術作品であった肖像画が、物質性の高い財産とみなされる装飾品になったり、ドリアンという魂を持つ人間にすり替わったりする。同時にこの巧みな置き換えは後の展開を示唆する重要な表現である。

次に第七章で肖像画が登場する際、肖像画はドリアンの自室の室内装飾品として言及されるが、すぐにドリアンの醜い魂の記録メディアとなる。女優シビルを残酷に切り捨てた観劇から帰宅し、ドリアンは彼の美貌の重要な要素である“his finely-curved scarlet lips” (181) を描いた肖像画の口元がおかしいことに気づく。“[T]here was a touch of cruelty in the mouth” (245) と思ったドリアンは、確かめようと窓のブラインドを上げてみる。肖像画の口元には明らかに残酷さが浮かんでいることを確認した (245) ドリアンは、今度は自分の顔を確認しようと、ヘンリー卿からの贈り物である象牙のキュービッドの枠飾りが付いた楕円形の鏡を覗く。だが“*No line like that warped his red lips*” (245) であることに気づき訝る。そこでドリアンはかつて“*If the picture could change, and I could be always what I am now! Why did you paint it?*” (190) とバジルを恨んだことを思い出す。肖像画は今やドリアンの願いどおり変化し、ドリアンの醜悪な内面を記録しているのだ。逡巡するドリアンは“*It held the secret of his life, and told his story. It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul?*” (246) と自問する。

室内装飾品としての肖像画から魂の記録メディアとしての肖像画への変化を確認するためにドリアンが使用したのが、唇の美しさを賞賛する言葉とともにヘンリー卿から贈られた鏡であること、言い換えると肖像画と生身のドリアンの関係性をドリアンが認識しようとするとき、ヘンリー卿が介在することは検討に値する。なぜなら、第二章で自分の美しさを愛し始めたドリアンの様子がおかしくなったことを、ヘンリー卿に感化されたせいだとバジルは指摘していたからだ。“*This is your doing, Harry*” (190) と苦々しく言うバジルに、ヘンリー卿は肩をすくめながら“*It is the real Dorian Gray – that is all*” (190) と反論する場面と、この第七章の場面は見事に呼応する。また現実の顔と肖像画を対比するために鏡が用いられていることは、第一節で論じた magic-portrait fiction の特徴である。

肖像画がシビルの自殺を先に察知し変化したことを知ったドリアンは、今後肖像画の変化を見続ければ心の秘密の場所までたどれることを知り、“*This Portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul*” (258) と認識する。装飾品としての物質性を兼ね備えた芸術作品の肖像画が、ドリアンの魂の記録メディアとなるのだ。第二節

で論じた記録メディアとしての肖像写真と観相学の関係がここにも存在する。その後もドリアンは継続的に、最上階の部屋に隠した肖像画に現れる悪相と変わらぬ美しい顔とを鏡で比較し続ける。最後にドリアンは使い続けた鏡を足で粉々にし、血のような赤い汚点までつきはじめた肖像画を破壊しようと、バジルを刺殺したナイフをキャンバスに突き刺す。その瞬間生身のドリアンと肖像画のドリアンが入れ替わり、醜悪な男の死骸と美しい肖像画が残されるのだ。

結論

『ドリアン・グレイの肖像』は肖像画に焦点をあて通時性に着目すると、先行研究が示すように *magic-portrait fiction* という 18 世紀以来の文学ジャンルに属すると考えられる。共時性を作品発表当時の文化的背景に探るなら、肖像画と写真という二つの表象手段が互いに影響を与え合い変化・発展していくありさまがドリアンの肖像画に表象されていると言える。原題の“*picture*”には、“*portrait*”という言葉には取まりきれない文化の重層性がこめられているのだ。

* 本論は日本ワイルド協会第 39 回大会シンポジウム「流行／装飾／マテリアル——ワイルドと世紀末の消費文化」での発表の一部を発展させたものである。

註

- 1 作品からの引用については、*The Complete Works of Oscar Wilde* 第三巻所収の *The Picture of Dorian Gray* 1891 年版テキストを用いた。
- 2 アンドリュー・マッキャンは著書の中でパウエルのこの論文に言及し、『ドリアン・グレイの肖像』は「パウエルが自分で *magic-portrait fiction* と呼ぶジャンルから派生したもので、このジャンルでは絵画がプロットと登場人物の言動の動機となったり、それらを体系的にまとめていく」(116 頁脚注 4 の註釈) と定義している。またダイアナ・ペロンビー博士は *magic-portrait fiction* は 18 世紀の英独において *Künstlerroman* の変形として生まれた (1-2 頁) と述べている。
- 3 Powell, 151.
- 4 詳細はローゼンブラム、特に第一章と第二章を参照。
- 5 レヴィはワイルドが編者を務めた *Woman's World* に寄稿しており、それを気に入ったのかワイルドは他の短編も送ってくれとレヴィに書簡で依頼している (Holland & Hart-Davis 326)。またワイルドは『ある店のロマンス』も読んでおり、いくつか欠点はあるものの “[T]he book is admirably done, and the style is clever and full of quick

- observation” (Wilde, “Some Literary Notes” 224) と書評の中で褒めている。
- 6 『オスカー・ワイルド研究』第11号に、ワイルドがサロニーに撮らせた写真について興味深いエピソードと分析が掲載されている。富士川義之氏はこの写真が一枚5ドルでよく売れたこと、また写真のポーズがワイルドの風刺である『ペイシェンス』の主人公バーンソンを思わせる人工的なポーズであることを指摘している(49頁)。河内恵子氏はアメリカでの写真撮影は、ディケンズが二度目のアメリカ訪問で行なっていたこと、当時の慣習で所有権保持のために写真家が被写体に支払う撮影料に関して、サロニーに撮ってもらいたくてワイルドは相場より低い撮影料に応じたことや、この写真が帽子や葉巻の宣伝にも使われたことを指摘している(54-55頁)。
 - 7 ワイルドの肖像写真と肖像画の分析に関しては、Ben Harvey 博士による興味深い考察がウェブ上で公開されている(Emanta)。またNational Portrait GalleryのHPではワイルドの様々なイメージを見ることができる。
 - 8 ローゼンブラム 49頁および森本249(46)頁を参照。
 - 9 ローゼンブラム 74頁、77頁を参照。なおダイヤモンド博士が撮影した写真についてはNational Media MuseumのHPでも閲覧可能(“Portrait”)。

引用文献

- Bellonby, Diana E. “A Secret History of Aestheticism: Magic-Portrait Fiction, 1829-1929.” Diss. Vanderbilt University, 2012. Web. 25 July 2015.
- Emanta (Dr. Ben Harvey). “The Portrait of Mr. O.W.” Online posting. College of Architecture Art + Design, Mississippi State University. 20 June 2011. Web. 25 July 2015.
- Holland, Merlin, and Rupert Hart-Davis, eds. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2000. Print.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Trans. of *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980. Print.
- Levy, Amy. *The Romance of a Shop*. 1888. N.p.: Black Apollo Press, 2012. Print.
- McCann, Andrew. *Popular Literature, Authorship and the Occult in Late Victorian Britain*. Cambridge: Cambridge UP, 2014. Print.
- “Oscar Wilde.” Search the Collection. *National Portrait Gallery: Home*. National Portrait Gallery. 2015. Web. 25 July 2015.
- “Portrait of a Patient, Surrey County Asylum.” The Royal Photographic Society. *National Photography Collection*. National Media Museum. 2015. Web. 25 July 2015.
- Powell, Kerry. “Tom, Dick, and Dorian Gray: Magic-Picture Mania in Late Victorian Fiction.” *Philological Quarterly* 62.1 (1983): 147-170. Print.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray: The 1890 and 1891 Texts*. Ed. Joseph Bristow. Oxford:

- Oxford UP, 2005. Print. Vol. 3 of *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ian Small, gen. ed. 7 vols. 2000-2013. Print.
- Wilde, Oscar. "Some Literary Notes. By the Editor." *The Woman's World*. Ed. Oscar Wilde. Vol. 2. Tokyo: Athena Press, 2007. 224. Print.
- 河内恵子「オスカー・ワイルドのアメリカ発見——二面性確立への旅」(日本ワイルド協会第33回大会・シンポジウム「ワイルドとアメリカ」)『オスカー・ワイルド研究』11, 53-60, 日本ワイルド協会, 2010.
- 富士川義之「唯美主義者の二つの顔」(日本ワイルド協会第33回大会・シンポジウム「ワイルドとアメリカ」)『オスカー・ワイルド研究』11, 45-52, 日本ワイルド協会, 2010.
- 舟阪洋子「ブロンチーノとジョン・S・サージェント——ジェイムズにとって肖像画とは何か」『英文学論叢』41, 13-25, 京都女子大学英文学会, 1997.
- 森本康裕「観相学の影」『藝文研究』92, 262(33)-241(54), 慶應義塾大学藝文学会, 2007.
- ローゼンブラム、ナオミ『写真の歴史』飯沢耕太郎日本語版監修, 美術出版社, 1998.