

見えないものに目を注ぐ： ウルフとフォースター作品における「写真」のイメージと効用

山田美穂子

〔キーワード〕 20世紀初頭イギリス, ヴィクトリア朝写真, モダニズム小説, E.M. フォースター,
ヴァージニア・ウルフ

はじめに

ヴィクトリア朝末期から20世紀初頭のイギリス社会を思い浮かべてみよう。そこには現代社会に欠かせないものがほぼ全て出そろっている。電報, 街灯, 自動車, 往診する医者。貸本屋, 郵便局, 映画館, ミュージックホール。カフェ, デパート, アーケード, 博物館。ホテル, パブ, 貧民街, 監獄, 警察官。

これらがあたかも「見てきたように」脳裏に浮かぶのは, ヴィクトリア朝に関して豊富な物質的情報を与えてくれる膨大なリアリズム小説群のおかげ。そして何より, 当時の写真資料のおかげである。近代固有の「視覚」と「観察者」の誕生を考察したジョナサン・クレリーは, 19世紀に現れた新しい種類の記号——「無限の連鎖のなかで産出される, 潜在的には同一のモノ」(ボードリヤール, 『象徴交換と死』, 113-115) の例として貨幣と同程度に社会的・文化的衝撃の大きさの点で重要なもの——それは写真および写真に関連するイメージ生産の産業化の一連の技術である, と明言している(クレリー, 31)。写真こそ, 19世紀末から20世紀への変わり目を境に大きく変容したメディアであり, その影響は様々なジャンルの作品に刻印されている。この小論では, ヴィクトリア朝に生み出された初期写真が文学テキストに現れる際のイメージと効用を, モダニズム作家として知られるヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941) と E. M. フォースター(Edward Morgan Forster, 1879-1970) の作品に絞って考察したい。

I 写真と記憶

写真論が盛んに生み出された1970年代以降よく知られているように, 肖像写真の発達は中産階級の台頭という局面と対応している(フロインド, 13)。

「どの写真にもいつも必ず二人の人間が写っている——写真家と, 観る人が。」(アンセル・アダムズ)

ブルームズベリー・グループとその周辺の作家たちには, それぞれよく知られた肖像写真があ

る。しかしそれを上回る数の油彩の肖像画やスケッチがあり、ロジャー・フライ、メイナード・ケインズ、リットン・ストレイチー、E. M. フォースター、レナード・ウルフなど錚々たる知識人たちがウルフの姉ヴァネッサ・ベルによって描かれた。その多くの図版をクウェンティン・ベルの著した『回想のブルームズベリー』(1997)のなかに見ることが出来る。面白いことに「写真はきれい」と日記で言っているヴァージニア・ウルフにはなぜか、数多くの肖像写真がある。若い日の写真はラファエル前派好みのもの憂い、どこか放心したようなまなざしが印象的な女性像で、後にフェミニズムの象徴的アイコンともなった。

ヴァージニア・ウルフの大叔母ジュリア・マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron, 1815-1879) は初期芸術写真の草分け的存在であり、多くのヴィクトリア朝知識人(テニスン、ハーシェル等)の肖像写真を撮った。彼女の代表的な作品のモデルとなったジュリア・ダックワースという青白い、細面のもの憂げな女性こそ、後のヴァージニア・ウルフの母である。ヴァージニアが愛した貴族女性ヴィタ・サックヴィル＝ウェストの妖艶な白面の肖像写真も見ることが出来る。このように写真は20世紀初頭のイギリス文学作品において、作品を補完するとはいかぬまでも、背後にいる作家についての情報を与えるもの、作品に視覚的なイメージを付与するものという重要な座を獲得しつつあった。



(ジュリア・マーガレット・キャメロン/「私のお気に入り—私の姪ジュリア」, 1867年4月/ゲッティイメージズ)

もテクスチュアをプロットと対比させることにより、ウルフはテクスチュアを因果応報的な性質、あるいは直線的な時系列に沿った語り「ではない」ものとしているという (Green-Lewis, 63)。そして、ウルフによる絵画と文章への言及に付け加えて、写真にもまた texture があるのだと議論を展開している。

この展開部分が興味深いのは、写真の「手触り」と言いながらグリーン・ルイスがその意味

写真への関心とは言い換えれば「存在したもの」への関心、あるいは時間への関心であり、それは20世紀初頭のモダニスト小説の関心事と近接している。たとえばヴァージニア・ウルフは1917年の日記にこう記している—「ロジャー [フライ] が私に尋ねた、君の創作の基盤は texture [テクスチュア、感触] か、あるいは structure [ストラクチュア、構造] かと。私は structure をプロットと結びつけて考える。ですから答えは texture よ。それから私たちは絵画と文章における structure と texture の意味について議論した」(The Diary of Virginia Woolf, November 22, 1917, 80)。ヴィクトリア朝の写真と文学の関係を論じるグリーン・ルイスの分析によれば、どのように構造がプロットと結びつくのかは明らかではないが、少なくとも

を抽象的なものから、実際に触れたときの手触りという具体的な意味へとずらす点である。ウルフは日記の中で、この「絵画と文章における構造と手触りの意味」に関するロジャー・フライとの議論の結果どのような結論に至ったのかは示していないが、暗に創作においては「何が」よりも「どのように」のほうに重きをおいているという。手触り、という概念は後者により親近性があると考えてよいだろう。

では創作物としての写真の texture とは何か。それは、まずは写真が写っている印画紙のザラザラとした、あるいはツルツルした手触り、その表面についた疵などではないか。それらは偶発性によって作り出され、自己言及的ですからある。前述のウルフの大叔母にあたる写真家ジュリア・マーガレット・キャメロンは、現像作業の途中でついてしまった疵や液だれの跡、ガラスのヒビなども修正せずにそのまま作品として残した。そのために修正・美化があたりまえであったアカデミーの男性写真家たちからは酷評されたという。キャメロンにとっては、力仕事をともなうといった写真技術の実態・工程を記録することも含め、すべてが「写真」であったといえる。もし、ウルフとフライの言い方に倣って texture に何らかの意味があるとするならば、それはその物自体の来歴、その目に見える部分が「どのように」造られたのかという歴史に依拠するに違いない。

テクスチュア／手触りは時間の経過とともに変化する。それをグリーン・ルイスは「世界と対象物との接触が起こるたびにテクスチュアは発達する」と表現する (63)。その接触時間はほんの短いこともあれば、長いこともあるだろう。またその接触は一度きりのこともあれば、長期間にわたって起こることもあり得る。後者の場合はその対象物の表面に疵、擦り切れ、脱色などの変化が観察でき、それを通じて時間の経過が見えることになる。もしもその変化の原因が人間の何らかの行為の結果であるなら、その変化は観る者に一層のペースや美的感覚、あるいは親近感を抱かせるに違いないとグリーン・ルイスは述べ、その一つの証拠として19世紀の美術批評家オリヴァー・ウェンデル・ホームズによって書かれた次のイギリス文学名勝地に関するエッセイを取り上げている。

What is a picture of a drum without the marks on its head where the beating of the sticks has darkened the parchment? In three pictures of the Ann Hathaway Cottage, before us, — the most perfect, perhaps, of all the paper stereographs we have seen, — the door at the farther end of the cottage is open, and we see the marks left by the rubbing of hands and shoulders as the good people came through the entry, or leaned against it, or felt for the latch. It is not impossible that scales from the epidermis of the trembling hand of Ann Hathaway's young suitor, Wil Shakespeare, are still adherent about the old latch and door, and they contribute to the stains we see in our picture. (Holmes, "Stereoscope", 155)

この引用の中でグリーン・ルイスが注意を喚起するのは、ホームズが比喩として本物のドラムではなく「ドラムが写っている写真」という点である。ホームズの主張によれば、もしある

写真に写っているドラムの表面が長年スティックによって叩かれ続けたことによる黒ずみを見せていなかったら、そのドラムは観る者に何の感慨も引き起こさないだろう、という。つまり、観る者はある「黒ずみ」を見て「ドラムを叩く」という行為を見る。ドラムの音や奏者が消えた後も「黒ずみ」は残り、ドラムの「かつてあった」状態を脳内に再現し続ける。こうして、繰り返される行為による表面の変化は「記憶」と関係してくる。

ホームズが挙げたもう一つの写真、観光名所アン・ハザウェイのコテージの写真もまた見事な「かつてあった」状態の証人である。写真に写っているコテージの戸に残された指や肩の跡はここをかつてひとが実際に通り抜けていったことの証拠であり、その通り道はただ文字通りの意味だけでなく、より広い意味での passage、すなわち過去と現在をつなぐ時間の回廊でもあるとグリーン・ルイスは喝破する (64)。一枚の写真に写ったこの「しみ」は19世紀に生きたホームズにとって歴史的想像への糸口となった。そしてその「しみ」を写した写真自体もまた一種のしみであり、かつて存在したものが残した疵あとと言ってよいだろう。

写真の偶発的で自己言及的な性質は以上のような記述から説明されるだろう。冒頭のアンセル・アダムズの言葉のとおり、写真は写されたものと、写っていないものとを同時に指し示す二重に指示的な性質を持っている。ホームズの例を再掲するなら、アン・ハザウェイの生家の戸口についたしみの写真は、その対象すなわち戸口のしみそのものと、かつてシェイクスピアがここを通り抜けてアンと密会したその仮想記憶を可視的な手触りとして示す、とうことである。この説明を文章に敷衍するなら、何が言えるだろうか。

II texture / 手触りと言葉

創作された文章においても、人の手に触れ通過してきたものはその人の存在を示す印として読まれることになる。ことにその人が不在である場合は、その効果が一層大きく感じられるだろう。すると、これは「意識の流れ」を小説にいち早く取り入れ、時間と記憶を繰り返しモチーフとしたウルフが得意とした手法であることに気づかされる。ジリアン・ピアも指摘するように、『灯台へ』ではラムゼイ夫人のキッドの手袋、『ジェイコブの部屋』における椅子と靴が、いずれもその人物の不在を強く印象づける役割を果たしている (Beer, 163)。

グリーン・ルイスが念押しするように、ウルフが texture という単語を厳密にはどのような意味で使ったのか、それを選ぶことによってどのような効果を狙ったのかについての確証はない (「議論のほとんどはとことん曖昧で、真面目にとるべきほどのこともない」) (Woolf, *Diary*, 80)。しかしウルフが創作するうえで「意味」は彼女にとってもっとも関心の無い事柄であり、時間という主題に対する彼女の関心は、時間がもつ意味ではなくもっぱら詩的な側面もしくは形式という観点に限定されている (Green=Lewis, 65)。このことをよく示すエピソードを、アメリカの SF・ファンタジー作家として知られるル・グウィンが自らの創作論の中で紹介した。あるときウルフは友人のヴィタ・サックヴィル＝ウェストから、フローベールの言う「適切な言葉 (モ・ジュスト)」が見つけれられない、という文体にまつわる苦悩を聞かされ、これに対して次のように答えたという。

適切な言葉（モ・ジュスト）についてだけど、あなたのおっしゃっているのはまちがいの。文体なんてとても簡単なことよ。文体って全部リズムなの。いったんリズムをつかんだら、間違った言葉なんて使いようがないの。（……）今言ったことはとても深いことなの、リズムが何かってこと、そしてリズムは言葉よりはるかに深いところにある。ある光景、ある感情が心のなかにこの波をつくりだすの。それにふさわしい文章をつくるよりはるか以前に。そして書くことで（というのがわたしの目下のところの信念なんだけど）人はこれをもう一度つかまえて、動き出させて（この動きは一見したところ言葉とは何の関係もなく見えるの）、それからようやくこの波が心のなかで打ち寄せては砕け、逆巻くにつれて、それに合った文章を作っていくの。（ル・グウィン、310）

このリズムをウルフは「心のなかの波」—the wave in the mind—と呼んだ。そして、ある光景や感情がその波を生みだす契機になるとしている。ウルフにはこれ以前に、創作の秘密を喻えて「静かな水面に石が投げ込まれ、中心から周囲への同心円が広がってゆく」様子と述べた、ブルームズベリー・グループとつながりのある画家ジャック・ラヴェラを絶賛したことがあり、早くから直線的な時系列に沿ったリアリズム的な「物語」以外の創作方法を模索していたことは間違いない。しかしこの波の比喻はもはや静かな池の水面を離れ、海の波を脳裏に浮かべていることは明らかであり、そのイメージの雄大さをル・グウィンはウルフの成長として高く評価している（311）。前述のグリーン・ルイスの写真と記憶にまつわる議論に関係してくるのは、ル・グウィンが前述のウルフの言葉を言い換えたときに現れた次の言葉である。

でも、波は、リズムカルな衝撃は言葉より前にあり、それは「言葉とは何の関係もない」のです。したがって、作家の仕事は波を、音をたてないうねりを、陸から遠く離れた海上で、心の大洋のなかで、それと認め、岸まで追いかけていくことです。波は岸にぶつかって言葉になり、あるいは言葉にされ、自分の物語を吐き出し、自分のイメージを投げ出し、自分の秘密を打ち明けるのです。（ル・グウィン、311）

「ある光景、ある感情」によって心のなかに生起した波は「岸にぶつかって」砕けて初めて、言葉になる。これはグリーン・ルイスが繰り返し用いる比喻、すなわちスティックに長期間にわたり繰り返し叩かれて出来たドラムの表面の黒ずみと同様に、ある対象物と世界が接触（contact）し互いに疵をつけ合う現象としての写真とよく似ている。

このように texture／手触りとはウルフにとってヴィタの言うような（フローベール風の）規範ではなく、あるものの形が与える効果であると考えとするなら、それは彼女の「かつてあったもの」に対する関心、時間の経過に対する鋭い感覚の「副産物」（グリーン・ルイス、65）であるといえるだろう。ドラムの表面であれコテージの戸口のドアであれ、あるいは作家や写真家の心であれ、世界と衝突して出来た疵は消えることなく蓄積し、しみ／経験となる。ウルフの小説においては時間の経過を示すのは持ち主不在の物やここにいない人物の思い出であり、それは文章における texture となるのではないか。その texture／手触りは偶発的であ

つ詩的、どちらかと言えば非論理的な性質を帯びるであろうし、それは言い換えれば音楽的な性質を持つということである。ル・グウィンが引用した「文体って全部リズムなの」というヴィタへのウルフの回答はその認識をよく示している。

文章におけるリズム、という議論で連想されるのは同じくブルームズベリー・グループに属しウルフの盟友であったフォースターの「リズムとパターン」であろう。作家による創作の秘密の解説としてよく知られる小説論 *Aspects of the Novel* (『小説の諸相』) のなかにその名の章が立てられており、フォースターもまた structure 派ではなく texture 派であることが判明する。彼は小説を「音楽を目指して失敗した芸術形態」であると軽妙ながら含みの多い指摘をし、優れた小説には「繰り返し」(小物や言葉、登場人物の行為などによる)が心地よいリズムやパターンとなって表れているものだ、と主張する。そのフォースターがウルフの創作方針を擁護するのは自然なことであった。前述のフライによる故意に単純化された質問(「構造か、手触りか?」)も、やがて到来するモダニズム文学の予兆であったと言ってよい。その一見軽薄なやりとりを記録した1917年のウルフの日記の文章こそ、モダニストとしてのウルフの成長の証左ではないかとグリーン・ルイスは推測する(65)。1922年にウルフが初の長編小説『ジェイコブの部屋』を出版すると、フォースターは次のような感想を持った。

(...) [b]lobs of colour continue to drift past, but in their midst (...) rises the solid figure of a young man (...) In the stream of glittering similes, unfinished sentences, hectic catalogues, unanchored proper names, we seem to be going nowhere. Yet (...) looking back from the pathos of the closing scene we see for a moment the airy drifting atoms piled into a colonnade. (E.M.Forster, *The Mrs.Dalloway Reader*, 108, 112)

ここでフォースターが述べていることはウルフの意図を的確に表現していると言えるだろう。通り過ぎる色彩、目がくらむような比喩、おしまいまで言い終わらない言葉、きまぐれな羅列…これらの一見空疎なものを通してのみ感じられる壮大な像がいわばホログラムのように網膜に浮かび上がる仕掛け、これこそウルフが挑戦した“A new type of fiction”(フォースター、同)であった。そしてまた、最後の「軽々と空を漂う原子が凝集して柱廊を出現させる」という一節はまさに初期写真の原理を想起させる。

しかしながら、この texture / 手触りへの関心は目新しいものではないとグリーン・ルイスは注意を喚起する。モダニスト作家が記憶を再現するための文学上の手法として用いた texture / 手触りの役割は、意識的な革新というよりはいささか偶発的で本能的なしぐさであり、一八世紀に端を発した科学・博物学を骨格として築かれたヴィクトリア朝的遺産を使い回しただけで、概念として新しいわけでも、先祖が文学限定なわけでもない(グリーン・ルイス、66)。この例として思い浮かぶのが、前述したフォースターの『小説の諸相』の中で彼が比較対照してみせるスターンとウルフの技法上の類似性である。たとえば、次の文章はどちらが書いたものだろうか。

でも、あのしみは何のしみだかよくわからない。とにかく釘のしみではない。釘のしみにしては大きすぎるし丸すぎる。起きあがって見てもいいが、たぶん確かなことはわからないだろう。すでに起きてしまったことは、それがどんなふうに起きたか誰にもわからないのだ。ああ、何たる人生の神秘よ！思考の不正確さよ！人類の無知よ！われわれは自分の持ち物さえしっかり持っていることはできない。これだけ文明が進んだのに、人生はいまだに偶然に支配されている。その事実を示すために、わたしがこれまでに失くしたものをいくつかあげてみよう。まず最初は（どうしてこんなものが失くなるのか不思議でならない——猫が食べてしまったのだろうか、それとも鼠がかじってしまったのだろうか）（……）ほんとうに、なんて多くのものがわれわれの人生から失くなってしまうことか！わたしがいまこうして服を着て、りっぱな家具に囲まれて座っているのが不思議なくらいだ。もし人生を何かに譬えるなら、地下鉄のなかを猛スピードで吹き飛ばされているような、そんな感じだ……。 (ウルフ、中野康司訳「壁のしみ」、『小説の諸相』25-26)

少なくとも十年の間、来る日も来る日も私の父はそれをなおさせようと決心しました——今もまだそれはなおっていません——わが一家を除いてはどこの家だって、一時間だってがまんはできなかったでしょう——しかも一番驚くべきことには、世界中のどんな話題にもまさって父が一番雄弁だったのが、このドアの蝶番の話題だったのです。——しかも同時に、歴史始まって以来、父くらいドアの蝶番になぶりものにされた人間というのも、まずいないだろうと私は思います。父の弁舌と行為は、永遠の敵対関係にありました。——居間のドアが開くたびに——父の哲理か主張かがその犠牲になるのです。——三滴の油を鳥の羽で塗って、そして鉄槌で思いきりポンと一つたたいてやれば、それだけで父の名誉は永久に救われたでしょうに。

——人間とは何と矛盾した生き物なのでしょう！——自分で治療することのできる傷にうめいているのです！——その全生涯が、頭の中にある知識との撞着なのです！（……）すべての善なるもの正しきものにかけて申しますが、わずか三滴の油さえ手に入るならば、そして一個の鉄槌さえシャンディの館の十マイル以内に見出されるならば、——居間のドアの蝶番は、後ともいわず今の王の御代の間になおすことができるのです。(スターン、朱牟田夏雄訳『トリストラム・シャンディ』第三卷第二十一章、1760-67)

上記はそれぞれスターンによって18世紀に書かれた小説の一部と、ウルフによって書かれた短編の一部である。両者とも壁のしみや壊れた蝶番という視覚的なしるしを契機に過去の記憶が流れ出し、そこにかつてあっただろう人間の行為の介在（や不在）を見出している。これはグリーン・ルイスがいうところの「記憶を再現するための文学上の手法として用いた texture／手触りの役割」そのものであり、先に挙げられたアン・ハサウェイのコテージの戸口が写った写真、その「シェイクスピアも触ったかもしれないドアのしみ」が見る者の想像力に果たす役割と同等であるといえよう。

ひとの意識の限界に捕らわれない記憶のプロセスを視覚化したものとしての texture／手触

りへの関心は、ハーディ、フォースター、コンラッド、あるいはフライとその他のブルームズベリ・グループの作家たちに見られるように、19・20世紀を通じて切れ目なく様々な分野に遍在した。ただ、その記憶のプロセスの視覚化に対する関心をもっとも先鋭的に示すのは初期写真、ヴィクトリア朝の写真であるとグリーン・ルイスは結論づける。この写真と小説のテキストとの相関関係こそ本稿の関心事であり、次の章ではフォースターの小説のなかで写真が果たす役割について考察する。

Ⅲ home／ふるさとの証拠としての写真

由緒正しさを好むポストモダン的な欲望は、当然ノスタルジアをはらむ。日々さまざまなメディアを通じて我々は自分探しができるような過去への憧れ、「ふるさと」への強い希求を露呈している。グリーン・ルイスによれば「近代社会の人間はみな不可逆的に新しいタイプの空間への転位を余儀なくされた」のであり、この空間は歴史的な経緯も国境も有しない、ただ知識と技術が遍在する「ポストモダンな社会空間」であった。現代のノスタルジアが奇妙な強度をもつのは、我々この断絶と疎外の認識のせいだという。従来の home／ふるさが有効でなくなった現代では、ふるさに関して新たな概念が造られた。それは「つかのまであれ、それに基づいて我々の拠ってきたところと今いる場所とを証明する想像上の点」(Angelika Bammer, *New Formations*, ix, in Green=Lewis, 151-152) である。近年のイングリッシュネスに関する議論によって、「ふるさと」とは自己が最初に定義される場所、そこへ戻ることはできないが帰ろうと努力し続ける場所となった。フォースターの作品にも常に「家の不在」が通底するモチーフとして現れる。『眺めのいい部屋』の結婚直前のルーシーが抱える情緒不安(「ここは母と弟の家で、私のいる場所はない」)、『ハワーズ・エンド』のシュレーゲル姉妹の現実的な心配(「今月末でフラットの契約が切れるんです」)、それらはいずれも今の家が仮のものである、という根源的不安に端を発しているといつてよい。

このふるさとへの強い希求には暗い側面がともなう。植民地支配時代においては支配者がその支配と表裏一体である故国への愛惜を声高にいう態度、いうなれば「帝国主義的ノスタルジア」が顕著であった(Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, 69-70, in Green=Lewis, 152)。イギリスのアルゼンチン紛争、あるいはアメリカの湾岸戦争における政策・戦略を見ても明らかなように、home／ふるさは「遠くにありて思うもの」のみならず「退行的ノスタルジアの場となり得る(……)植民地主義的試みが初めからその徴候を示していた暴力と喪失という症状と切り離すことが出来ない反動的國家主義同士の戦場となる」可能性を持つのである(Bammer, *New Formations*, x-xi)。

フォースターの『インドへの道』はこの一点を象徴主義的小説の技法を用いて鋭く喝破したと言えよう。同国人よりも現地人に共感している知的なイギリス人フィールディングは作品の最後の最後までインド人の友人アジズとの和解を希求するが、それは優雅に、しかし断固拒絶される(「あなたがたをひとり残らず、最後のひとりまで海に追い落としとき——そのとき初めて私たちは友になれるでしょう」)。いかに善意に満ちていようとも、支配者の帝国主義的

ノスタルジアに被支配者が妥協する理由はまったくないのである。

フォースターにはノスタルジアを支えるナショナリズム的熱狂が欠けていると指摘したが、それは彼の「場の霊」genius loci への関心と好対照を成している。フォースターの指向は過去もこの瞬間も共時的に存在するような空間であって、過去のある静止点を見つめることやそこから今の自分を幻視することではなかった。後者の役割を担ったのがこれまで述べてきたように写真であったとするならば、フォースター作品のなかで写真の果たす役割がつねに過去の否定と現在の肯定であることの理由が理解できる。『眺めのいい部屋』においては、ルーシーがフィレンツェで買い求めた美術品の「写真」はケンカに巻きこまれた際に血で汚れてしまう。ルーシーを救出したジョージはその血にしりごみし、写真をアルノ川へ投げ込んでしまう（「自分は彼の腕の中にいたのだ。そして彼はそれを憶えていた。アリナリの店で買った写真の血のことを憶えているように。ひとりの男が死んだというだけではなかった。人生に何かが起こった」）（西崎憲訳『眺めのいい部屋』、84）。また『ハワーズ・エンド』では、貧しい銀行員バストが恋人の写った写真の入った写真立てを落として割ってしまい、拾い上げた拍子に割れたガラスで手を切る。

レオナードは写真立てから割れたガラスを抜こうとして手を切り、また何かいった。そのうちに写真立てに血が一滴落ち、また一滴落ちて、ガラスがなくなった写真の上に拵がって行った。彼は何かもっと強いことをいって台所に駆けこみ、手を洗った。そこは寝室でもある居間と同じ大きさの部屋で、それが彼の住居の全部で、家具つきで借りたものなので写真立てと、キューピッドの置きものと、本棚にある本のほかは、そこにあるものは何ひとつ、彼の持ちものではなかった。（吉田健一訳『ハワーズ・エンド』、66）

この作品のなかではイギリスの階級社会の犠牲者として描かれるバストもまた、かえるhome／ふるさとを失った近代人であり、この描写では家どころか家具ですら彼の所有物ではないことが明示される。その数少ない持ち物のなかで唯一個人的な人間関係を象徴している写真立てが割れる。それは、彼が裕福で知的な階級に属するシュレーゲル姉妹と偶然知り合ったことにより、かつては金満家の娼婦をしていた過去を持つ恋人ジャッキー、今では「(……)写真と同じ顔ではあっても、それよりも年を取っていて、齒は写真屋が修正した結果のように多くもなければ、また、さらに確実なように、白くもな」い（同、69）女をお荷物に感じ始めた瞬間を暗示している。しかもフォースターは上の引用のなかで、写真は修正可能であるということを我々は知っている、というノスタルジア演出の舞台裏を情け容赦なく暴く。この「汚される写真」のモチーフはフォースターの作品に忘れたところに繰り返し現れ、『小説の技法』において彼自身が文学的技法のひとつ「リズム」の例として取りあげる、プルーストの『失われた時を求めて』における祖母の写真やあるソナタの小楽節（『小説の技法』、249）と同じ働きをもたらしていると言えるだろう。

いずれにせよ、ウルフにとって言葉の「意味」が重要でなかったのと同様に、フォースターにとっては写真の「主題」は重要ではなかった。その意味ではフォースター作品のなかの写真

はノスタルジアとは遂に無縁である。そのイングリッシュネスが喧伝され、自らも「ヴィクトリア朝のしっぽに取りついた作家」と自嘲気味に語ったフォースターであるが、その小説にはノスタルジアを支える自己陶醉感が欠如している。

ヴィクトリア朝は写真によって記憶された初めての時代であり、我々がヴィクトリア朝に憧憬／ノスタルジアを抱くのはヴィクトリア朝を目で見ることができるからである。これまで述べてきたように、写真は写った主題の存在を告げるとともに、そこに写っていない texture／手触りを脳裏に甦らせ、歴史的な想像力への戸を開く契機となる。ただしその曖昧さをもって、ノスタルジアは歴史を無視するとも言える。

まとめ

ノスタルジアを学問的に分析しようとする、反動的なものや政治的に根拠のあやしいもの、貧しい歴史理解と自己愛的想像力の産物などとして否定的に論じられる傾向がある。たとえば19世紀末から20世紀初頭のイギリスにおいて、イギリス人のノスタルジアは「田園」と「南」（南イングランド、南イタリアなど）に限定されてきたが、それは大英帝国の繁栄に陰りがみえてきたことへの焦燥感の裏返しがアーサー王伝説や末期ローマ帝国などの帯びる虚構的「正統性」への指向につながったものと考えよう（拙文「『南』へのノスタルジアの諸相」『ギッシングを通して見る後期ヴィクトリア朝の社会と文化』）。しかしグリーン・ルイスはヴィクトリア朝写真と文学の相関関係の分析を通じてノスタルジアの再定義を図ろうとする。ノスタルジアとは単なる集団的退行的なファンタジーの徴候ではなく、またそれがピクチャレスクの保守的な概念の呪縛から抜けられないように見えても必ずしも社会変革への憎悪の表現であるとは限らない（Green=Lewis, 153）。だとすれば、ノスタルジアは正確な歴史を結実したものというよりもむしろ、過去に遡及してその効力を発揮するものと考えればよいだろうか。ノスタルジアが過去を脳内に再構成するとき、我々は容易にそれを理解できてしまう。なぜならノスタルジアははなから批判的な理解力ではなく、個人の経験と情動に訴えるからである（Wheeler, 98, in Green=Lewis, 153）。

そのため、商業的に利用されるノスタルジアは危険と魅力と同時にらんでいる。なぜなら我々は、贋物にも本物と同じ感動を覚えてしまうものだからだ。さもアンティークらしい先ほど作られたばかりの工芸品、わざと汚して古ぼかせた新しいジーンズ、古式豊かな家具を詰めた館風のシティホテル、ヒッピー・ムーヴメントを再現した仮装コンサート、古き良き日本の原風景がひろがるテーマパーク。いずれも、あたかもある時代を実際に経験してきたかのような真実味あふれる懐かしさをもって我々の情緒に訴える。そして、そこに欠けているオリジナルの影、『小説の諸相』のなかで最も有名なフォースターの譬えを借りるならば、飛んでいってしまう鳥（理論）の影（フィクション）、はますます神格化され、強固に贋物を排除した単純化に向かう。近年アメリカで熱狂的な人気を博したイギリスのテレビドラマを巡る「ダウントン・アビー」ブーム現象は、この問題をきわめてわかりやすく提示しているように見える。

この歴史の再現のなかで我々が否応なく経験する直接的・一次的体験との乖離を体現し、かつそれを癒す力を持つのがヴィクトリア朝の写真だとグリーン・ルイスは結論づける。「すべてのものは写真の中で存在を終える」とかつてスーザン・ソントグは否定的に述べたが（ソントグ、32）、そのかわりにすべてのものは写真に撮られた時点から新しい生を授かるのだという（Green=Lewis, 153）。これを敷衍するなら、写真を通じて感じる正統性もまた、写真が修正可能のものと知っている「フェイク・ニュース」慣れした世代の我々にとってはひとつの正統性であると言えるだろう。従来 of the いう「美しい風景」の規範から外れた殺伐とした風景写真を撮るロバート・アダムズの写真集の題名に倣って言えば「それを故郷とせよ」（“To Make It Home”）ということになるだろうか（加藤、44）。こうして、ヴィクトリア朝からはじまる初期写真は貪欲に19世紀から20世紀初頭の美術や文学の手法を吸収し、あらたに可視的な texture / 手触りを投げ返しなが、単なる我々の似姿を撮る道具（“You press the button. We do the rest.” George Eastman, 1888. コダック・カメラ社のスローガン）から、我々の抱く不治の病いである home / ふるさと探しの夢をつかま叶える、仮想記憶空間へと変容したのである。

ジョン・バージャーの写真に関するエッセイ「スーツと写真」等の編者をつとめたジェフ・ダイヤーは、オーギュスト・ザンダーによる20世紀初頭のスーツを着たあらゆる職業の人々のドキュメンタリー写真集に対するバージャーの評論文を「どんなに視覚情報の密度が低く見える写真にも発見され暴露されるべき大量の情報が潜んでいるという客観的な教訓である」と解説し、同時に「良きエッセイは我々を描写され写真に撮られた一瞬を越えた地点まで連れ出し——ときには帰ってくることもある——認識論的な探求の旅になり得るという好例」であると高く評価した。それにならい、1980年代のマリアナ・トルゴヴニクから2017年のグリーン・ルイスにつながる研究の系譜を評価して本稿を締めたい。彼女らの視覚芸術とくに19世紀の初期写真と20世紀初頭のモダニズム小説との相関関係の精緻な分析は、写真や小説がノスタルジアを作動させる過程——どのように文字や映像が過去を醸造し、ものにまつわる記憶を増幅させてゆくか——を説得力を持って描きだしている。

<引用・参考文献>

- Berger, John. *Understanding a Photograph*. Geoff Dyer ed. London: Penguin Books, 2013.
- Childs, Peter. *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- Forster, E.M. *A Room with a View*. Edward Arnold, 1908; Rep. London: Penguin Books, 2000.
- , *Howards End*. Edward Arnold, 1910; Rep. London: Penguin Books, 2000.
- Green-Lewis, Jennifer. *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Pryor, William ed. *Virginia Woolf & the Raverats: A Different Sort of Friendship*. Bath: Clear Press, 2003.
- Torgovnick, Marianna. *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*. New Jersey: Princeton U.P., 1985.

- Woolf, Virginia. *A Writer's Diary*. Leonard Woolf ed. London: Harcourt, 1953.
- , *To the Lighthouse*. Nicola Bradbury note. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.
- ウルフ, ヴァージニア『ヴァージニア・ウルフ短編集』西崎憲編訳, ちくま文庫, 2005.
- , 『ロジャー・フライ伝』宮田恭子訳, みすず書房, 1997.
- ガッテニョ, ジャン『ルイス・キャロル: Alice から Zenon まで』鈴木晶訳, 法政大学出版局, 1997.
- 加藤典洋『日本風景論』講談社, 1990.
- 加藤典洋『なんだなんだそうだったのか, 早く言えよ。(ヴィジュアル論覚え書)』五柳書店, 2002.
- クレリー, ジョナサン『観察者の系譜: 視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳, 以文社, 2005.
- ゴードン, リンダル『ヴァージニア・ウルフ: 作家の一生』平凡社, 1998.
- スポールディング, フランセス『ヴァネッサ・ベル』みすず書房, 2000.
- ソントグ, スーザン『写真論』近藤耕人訳, 晶文社, 2012.
- フォースター, E. M.『眺めのいい部屋』西崎憲訳, ちくま文庫, 2001.
- , 『ハワーズ・エンド』吉田健一訳, 河出書房新社, 2008.
- , 『小説の諸相』中野康司訳, みすず書房, 1994.
- 富士川義之, 結城英雄編『亡霊のイギリス文学: 豊饒なる空間』国文社, 2012.
- フロイント, ジゼル『写真と社会』佐復秀樹訳, 御茶の水書房, 1986.
- ベル, クウェンティン『回想のブルームズベリー: すぐれた先輩たちの肖像』北條文緒訳, みすず書房, 1997.
- ベンヤミン, ヴァルター『図説・写真小史』久保田哲司編訳, 筑摩書房, 2015.
- 松岡光治編著『ギッシングを通してみる後期ヴィクトリア朝の社会と文化』溪水社, 2007.
- 港千尋『予兆としての写真—映像原論—』岩波書店, 2000.
- 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——(I)」『跡見学園女子大学文学部紀要 第42号(2)』所収(p.37-49), 2009.
- ル・グウィン, アーシュラ・K『ファンタジーと言葉』青木由紀子訳, 岩波書店, 2015.
- ワーナー, アレックス『写真で見るヴィクトリア朝ロンドンとシャーロック・ホームズ』日暮雅通訳, 原書房, 2016.

We Fix Our Gaze on Things That Cannot Be Seen: Images and Functions of “photographs” in the works of Woolf and Forster

ISHIDA-YAMADA Mihoko

The latest research book by Jennifer Green-Lewis, *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory* (2017) contemplates the impact of Victorian photography on modernist literature and on its function in remaking memory into a new kind of nostalgia. It acutely explains how photography has become an essential part of modern experience and what photography is doing when it shows up in a novel.

With reference to Green-Lewis' study, this article tries to observe the modernist use of the photograph in the literary works of Virginia Woolf and E.M. Forster. With the aid of different disciplinary perspectives from literary aspects, we can achieve a deeper sense of understanding of the photograph as a memory-shaping object.

Key Words : Early 20th century literature, modernist novels, Victorian photography, Virginia Woolf, E.M. Forster
