

論文

『荒地』と写真¹⁾

佐藤 亨

キーワード

『荒地』
写真とカメラ
ダゲレオタイプとボードレール
「書くこと／読むこと」、「見る」
こと」
金井美恵子の「タマヤ」

目次

T. S. エリオットとカメラ
ダゲレオタイプとボードレール
『荒地』の先進性
金井美恵子の小説「タマヤ」
注
引用・参考文献

T. S. エリオット、そして、彼の代表作である『荒地』（*The Waste Land*, 1922）と、写真ないしカメラについて書いてみたい。とはいえ、エリオットに写真論があるわけではなく、また、『荒地』にカメラが登場するわけでもない。そういう意味では、両者、つまり『荒地』と写真、およびカメラとのあいだに直接的な関係はない。そもそも 35 ミリのフィルムを用いるカメラ自体、『荒地』出版時、まだ発明されていなかった。

本稿が問題とするのはむしろ、『荒地』という作品に秘められているカメラないし写真の要素や可能性である。そう言うと、抽象的であるが、この作品はある意味、カメラの時代を先取りしていたともいえるのである。その先進性について考えてみたい。

T. S. エリオットとカメラ

まずはエリオットとカメラ、そして、写真についてみていく。

伝記的にいうと、エリオットの兄ヘンリーはたいへんなカメラ好きで、弟トム（トーマス）の写真をよく撮った。クロフォードの伝記、*The Young Eliot: From St. Louis to The Waste Land* には “Henry, Tom's brother, liked to take family photographs.” (33) という一節がある。

セントルイスの名家、エリオット家はよく写真におさまっていたようだ。プロの写真家が撮った写真もあるが、家族同士で撮ったものもあった。エリオットの幼少期（エリオットは 1888 年生まれ）、カメラは一部、特権階級のものではなく、普及していた。後述するが、この時代は、35 ミリのフィルムを用いるカメラ以前の、ロール・フィルムを用いるボックス型のカメラが普及した頃である。彼のまわりにもカメラがあり、カメラ好きの兄は弟の写真の多くを撮影した。

The Young Eliot から該当箇所を引用してみる—— “Like his siblings, the boy [Tom] was posed to be photographed for family albums.” (20) / “Henry photographed his little brother with Annie, around the time Tom started at his first school. Hand on hip, Annie looks impatient to get on. Tom grins at the camera, conspiratorially.” (24)

クロフォードが著した伝記にはヘンリーが撮った写真も収録され、それらを見るとわれわれエリオット研究者がこれまで研究書などをとおして目にしてきた幼年時代のエリオットの写真は、その多くがヘンリーによって撮影されたものであることがわかる。

とくに上記 24 ページに紹介される乳母アニーと撮った写真などはスナッフ風である。 “Hand on hip, Annie looks impatient to get on. Tom grins at the camera, conspiratorially” （アニーは腰に手を当て、早く撮ってよとじれったそうにしている。トムはカメラに向かって共犯者のようににやりと笑っている）と説明されているが、アニーであれ、トムであれ、その様子や表情は、撮影者が親しい者（ヘンリー）だからこそそのものだろう。二人とも、自

然で、まるで気取りがない。

クロフォードはヘンリーが使用しているカメラについて明記していない。特定はできないが、おそらくコダック社（ジョージ・イーストマンが1888年にニューヨーク州、ロチェスターに設立）のボックス型のカメラであると思われる。

このカメラは35ミリフィルムではなく、「ロール・フィルム」という、スプール（軸）に带状に巻いたフィルムを用いる。なお、ロール・フィルムは数種あり、フィルムの幅や長さが異なる。カメラというと、いまはデジタルカメラ、あるいはスマートフォンなどのカメラ付き携帯電話を思い浮かぶが、ヘンリーが使用しているカメラはいわば、2世代前のカメラである。つまり、デジカメ以前の、35ミリフィルム・カメラ以前のカメラということになる。なお、35ミリのカメラが登場し、普及するのは1925年以来である。

「ロール・フィルム」というと、35ミリのフィルム以前に発明されたものでいかにも古そうだが、そういうことはなく、現在も生産され、二眼レフなどのカメラに使われている。付言すると、ロール・フィルムは、像を感光させる板が、銀板から湿板、そして乾板と進化するなか1889年に発明された。それまではガラス板が主流だったが、これを機にセルロイド製に代わり、このフィルムの誕生によって、カメラの普及度はおおいに高まった²⁾。さらに付言すると、世界初のカメラ付き携帯電話は1999年に日本の京セラから発売されたということである³⁾。

つぎにエリオットの詩に出てくるカメラを見よう。それはボックス型のカメラの原型となるダゲレオタイプが多い。これは発明者ダゲール（ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール）にその名の由来がある。「カメラ」とはもともと「カメラ・オブスキュラ」（「暗い部屋」という意味）に由来する。この「暗い部屋」から画像を投影して、それを手でたどって描いていたダゲールは、その画像が永続することを願い、1824年に実験を開始し、1839年、金属板の上に写真を撮影することに成功した。

『荒地』以前に発表された作品「料理用卵」（“A Cooking Egg,” 1919年）には草創期のカメラである「ダゲレオタイプ」が登場する——“Daguerreotypes and silhouettes, / Her grandfather and great great aunts, / Supported on the mantelpiece / An *Invitation to the Dance*.” (36)。

この詩において「彼女」（ピピット）の年齢は不明だが、ここで「ダゲレオタイプ」が「祖父」、「曾祖父の姉妹」という語と並んで登場するように、この語はこの詩が発表された1919年ですでに過去を表現する比喩（「客観的相関物」）としてある。

なお、“Daguerreotypes and silhouettes”中の「シルエット」（“silhouettes”）とは、黒い紙を切り取って人物の横顔を表現した切り絵のことで、18世紀に登場したという。ダゲレオタイプと同様、シルエットも、肖像画の代わりとなった。

他の作品にも写真が登場する箇所がある。たとえば『秘書』(*The Confidential Clerk*, 1954)である。この詩劇は1954年に発表された。その点において、当時、35ミリフィルムのカメラはすでに登場し、カメラはますます普及しているが、以下の一節が物語るように、エリオットにあって、写真は思い出、肖像、回顧の比喩となっている。

LADY ELIZABETH [*rising*]. And I see a photograph in a silver frame. / I'm afraid I shall have to instruct you, Colby. / Photographic portraits – even in silver frames – / Are much too intimate for the sitting-room. / May I remove it? Surely your bedroom / Is the proper place for the photographic souvenirs. / [*She sits down, holding the portrait*] / What was I going to say? Oh, I know. / Do you believe in reincarnation? (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, 483)

上の一節で“a photograph”がどのようなカメラで撮られているのかはわからないが、“silver frame”とか“Photographic portraits”、さらには、“the photographic souvenirs”という語から判断すると、スナップ風なものであるとは考えられない。むしろ古風な趣を醸し出している。とくに“portraits”という語があるように、ここに出てくる写真は、確言はできないものの、肖像画の代用だったダゲレオタイプだろう。

ダゲレオタイプとボードレール

ダゲレオタイプは1839年8月にフランス学士院にて、発明者ダゲールによって発表された。その時代、同じパリという都市に生き、写真という新しく出現した「芸術」を目の当たりにし、そして写真を目の敵にしたのが詩人、ボードレールだった。ボードレールはダゲールを名指しし、ダゲールの写真に代表されるリアリズム、そして、リアリズムこそ芸術の使命だと金科玉条のごとく信じる人びとを猛烈に非難する。

「一八五九年のサロン——『フランス評論』編集長殿への書簡」中、「二 現代の公衆と写真」の一節を引用する。

「私は自然を信じる、そして自然をしか信じない（それにはもっともな理由が数々あるのです）。芸術とは自然の正確な再現であり、でしかあり得ないと信じる（異説を立てる臆病な一派は、胸が悪くなるような性質の物体、たとえば**しびん**や骸骨などは除外さるべきだと主張するのです）。かくして、自然と同一の結果をわれわれに与えてくれるであろう工業こそ、絶対的芸術であるだろう」。一人の復讐の神がこの群衆の願いを聴きとどけてくれました。ダゲールが彼らの救世主となったのです。そこで彼らは心にこう

思います、「望み得る限りの保証のすべてを写真がわれわれに与えてくれるのだから（彼らはそう信じているのです。気のふれた者ども！）、芸術とは写真のことだ」と。(27)

このようにボードレールは、芸術とは「自然の正確な再現」であると信じて疑わない人びとがダゲールの発明したダゲレオタイプに「絶対的芸術」を見出したことに怒り、その人びとを「気のふれた者ども！」と呼んだのである。

ボードレールは、ダゲレオタイプが自然に忠実であれという芸術観をみだりに信じ込む公衆に受容されたことに嫌悪感を抱いたばかりではない。それどころか、芸術の存続の危機すら感じ取った。というのも、彼は写真を想像力の停止した産物とみなしたからである。

すなわち、ボードレールは写真を芸術と認めなかった——「もしも写真が、芸術の諸機能のいくつかにおいて芸術の代行を果すことを許されるならば、写真は間もなく芸術の地位を奪ってしまっているか、芸術を完全に墮落させてしまっていることでしょう、それが群衆の愚昧の裡に見出すであろう自然なる同盟のおかげをもって。従って写真はその本当の義務に戻るべきなのですが、その義務とは、諸科学、諸芸術の下婢^{はしため}となること、それも、印刷術や速記術同様、きわめて慎ましい下婢となることであって、印刷術や速記術は文学を創り出しもしなければ、その代行を果しもしなかったのです」。(30)

しかし、この新しいメディア（ボードレールは「一個の新たな工業」(27)と呼んだ）の勢いは止まらず、当初こそ肖像画の安価な代行品とみなされていたが、撮影や現像の技術は日進月歩であり、また、1888年にジョージ・イーストマンが手持ち製のカメラ（「コダック」）を発明するや、写真ばかりでなくカメラまでが市民権を得る。そのキャッチフレーズは「ボタンを押すだけ、あとはわれわれがやります」であり、シャッターを押すだけで現像は任せるカメラが出現した。さらに1900年には一日の賃金相当で購入できる「ブラウニー」が出現する。

「ブラウニー」は、わが国では「ブローニー」と表記される。しかし、これは発音に従えば「ブラウニー」という表記が正しい。このカメラはBrownie、すなわち、夜、主人が眠っているあいだにひそかに家事をやってくれるスコットランドの妖精の名前に由来する。「ブラウニー」はロール・フィルムを用いるボックス型カメラの名前（愛称）であり、その機構は化学的ないし科学的に説明できる。しかし、人びとにとってそれは魔法の機械だった。だから「ブラウニー」と呼ばれた。まるで暗箱のなかに妖精がいて、その妖精が主人の代わりに外界をそのまま映し出してくれると思ったのだろう。カメラは当時、不思議な箱だった。

なお、35ミリフィルムを用いるカメラは、1924年、オスカー・バルナックによって発明され、翌年ライカⅠが販売されたことが機縁となる。以来、カメラは小型化が進み、1930年代には35ミリのフィルムが普及し始める。

カメラの小型化、軽量化が進むにつれて（アメリカの写真家、アルフレッド・スティーグリッツは1896年、「手持ちカメラ——現在の重要性」（*Photographic Theory*, 91-93）というエッセイでその傾向をすでに肯定している）、写真は身近なものとなり、同時に、そのメディアをとおして新たな表現方向を模索する芸術家も登場する。このように19世紀の半ばから20世紀初頭は写真ないしカメラが登場し、普及する時代ともいえるのであり、以後、エリオットもその担い手であるモダニズムは写真と不可分な関係となる。

『荒地』の先進性

エリオットはボードレールのように写真を、芸術を墮落させるものとみなして反発したのだろうか。エリオットの写真そのものに対する発言は見当たらないが、思うに、エリオットは写真の時代の詩人だった。といっても、彼がリアリズムの詩人というのではない。ボードレール（1821-67）とエリオット（1888-1965）とのあいだには大きな時代の開きがあった。この間、カメラは長足の進歩を遂げた。そして、写真は当初こそ肖像画の代用品だったが、カメラの進歩とともに表現の幅を広げていった。

多木浩二によると、写真はパラダイムの転換をもたらした。写真誕生以後の文化の特徴を「『見る』こと」とすると、写真はそれ以前の「書くこと、それに読むこと、すなわち言語と意味の文化」に対抗するであり、写真の誕生によって「書くこと／読むこと」から「『見る』こと」へのパラダイムの転換が行われたというのである。（「写真家の誕生——発明家から写真家へ」、8）。

といっても、「『見る』こと」は「書くこと／読むこと」を排除したわけではない。むしろ、両者は共存した。相互に影響をあたえた。「写真の発明が『見る』という文化のパラダイムを形成し、書くこと／読むことという実践を包み込んだとしてもそれを消失させたのではない。われわれは身体ごとイメージの時代に入っているとしても、書くこと／読むこと、つまり言語による文化活動を失うにはいたらないのである」（10）と多木が言うように、写真（見ること）はそれ以前の「書くこと／読むこと」を排除せず、むしろ共存する。

多木はイメージと言葉の関係に関してはこう述べる——「長いあいだの書くこと／読むことの文化に対して、写真、つまり『見る』ことはそれと共存し、ときには言葉を吸収もした視覚文化を形成したのである。だからイメージは、いくら表面に満足しているといってもつねに言葉の影響を受けているし、反対に言葉もイメージの影響を受けないわけにはいかない」（11）。

イメージが言葉の影響を受け、言葉もイメージの影響を受ける。この言葉とイメージの、ないしはイメージと言葉の相互関係、この関係は写真の出現と同時に始まったわけではないだろうが、写真の出現は、それまでの絵画とは違う形でイメージを示した。そして、人間の

視野を文字通り、広げた。人びとは写真をとおし、砂漠とか、高山とか、あるいは戦場とか、自分自身、行ったこともない景色をイメージで感得したからである。「写真のイメージはあたらしいタイプの欲望と知覚的経験を人間にもたらし、その技術の実践は社会をあたらしい文化に形成」(7) したと多木は付言する。

さらにカメラの進化は撮影方法を変えた。撮影（露光）時間は1833年に30分、1835年に10分だったものが、1841年になると30秒となる。そして1884年にロール・フィルムが発明されるやさらに短くなる。そして、35ミリのフィルムを用いるライカが1924年に登場する。1925年に発売されたライカ1A型のシャッタースピードは、1/25秒から1/500秒である。

カメラは小型化され、写真は楽に撮れるようになる。つまり、ますます眼の代わりになり、日常を楽に切り取れるようになる。すなわち、スナップショットができるようになったのである。飯沢耕太郎は言う——「三脚に暗箱（組立カメラ）を据え、じつくりと風景を狙うような撮影法は捨てられ、カメラを彼らの眼や手の延長として現実の襞々に分け入り、そこからイメージをすくいあげてくる方法が生まれてくる」（『都市の視線』、26）。

飯沢はスナップショットと関係させ、カメラの小型化は「うろつく視線」をもたらしたと指摘する。「うろつく視線」こそ「都市の視線」であり、その視線が『荒地』には見てとれる。

それでは、ここで「都市の視線」が感じ取れる一節、ないしは、イメージと言葉が相互影響を及ぼしていると思われる一節を数か所、『荒地』から引用し、コメントしてみたい。

'You gave me hyacinths first a year ago;
'They called me the hyacinth girl.'
—Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence. (ll.35-41)

この箇所では「ヒヤシンスの少女」という鮮烈なイメージ、これを動的なものとするれば、「光の中心を見つめる」といった、言葉から成る静的なものが連続する。「少女」に「ヒヤシンス」を持たせれば「ヒヤシンスの少女」になるわけではないが、この場面は写真家なら撮ってみたい一場面であろう。

Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine. (ll.60-68)

この「非現実的な都市」の風景は「ロンドン橋」、「キング・ウィリアム・ストリート」、「セント・メアリー・ウルノース教会」など具体的名称や地名があるため、ロンドンの風景と即断できるが、読者の脳裡には他の都市のイメージも浮かぶだろう。というのも、この風景はニューヨークや東京など、世界中に出現した都市であれば、多少とも共通する風景だからである。ちなみに、*The Cambridge Introduction to T. S. Eliot* のペーパーバック版は、明け方、ロンドン橋を背に、人びとが行きかう写真（セピア色）をカバーに用いている。

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting... (ll. 215-17)

「紫色の時刻」という詩的な一節はイメージを喚起する。時間（「時刻」）が映像化（イメージ化）されているからである。夕焼けをカメラで何枚写しても「紫色」に染まることはないだろう。しかし、「紫色の時刻」は感受できる表現である。この3行は、イメージと一体となった言葉が、現実を越え、かつ、場面を喚起する一節と言えよう。

海外のエリオット詩集について詳しくは知らないが、詩と写真の共存という視点から考えると、わが国で出版された『世界の詩集 15 エリオット詩集』は興味深い。ここには13点のカラー写真が掲載されていて、うち2点には『荒地』の詩行が添えられている。1点は帆船が浮かぶ夕焼けの海と渡り鳥のシルエットが二重になっている写真、もう1点は4枚のビッグベンを撮った写真がコラージュ風に重なった写真。2点ともすばらしい。

写真が掲載されているのは、詩は難解と決めてかかる読者のため、まずは視覚的に詩を体験してもらおうとする版元の配慮もあったかもしれない。一方で、写真があると、そのイメージが先行して、詩の鑑賞の方向性を左右するのではないかという懸念も生じる。詩と写真の共存は一長一短だが、角川版のエリオット詩集はひとつの試みとして評価したい。

金井美恵子の小説「タマヤ」

金井美恵子の小説「タマヤ」には『荒地』と写真との組み合わせについて言及される箇所がある。ここには「ロンドンで『荒地』のためにモノクロの写真を撮って写真集を作るという夢にひた」る若者が語り手として登場する。この一節は『荒地』という作品が写真という別な芸術に向かわせる作品であることを示す証左といえるかもしれない。

以下は『荒地』という作品を踏まえた一節である。長いが引用してみる。

彼女は眼を覚すとシーツを身体に巻きつけてトイレに行き、トイレから出てシャワーを浴び、ほくがいた紅茶を飲みながら、雨の降っている庭の薄むらさきの花の咲いている木を指さして、あれ、何？と訊くので、リラだよ、「四月は残酷な月で、死んだ土地から リラの花を咲かせ、記憶と欲望を 混ぜこぜにし、鈍った根を 春雨で生き返らせる。」というリラだよ。と陰気な調子で答えると、それ何？あなたの詩なの？あなたも詩を書くの？今の詩素敵ねえ、と言って、少し首を傾げ考え深そうに、ちょっと陳腐なところもあるけど、と批評した。そう、まあね。とても長い詩なんだよ。読ませてよ。うん、でもどこかにしまい忘れちゃったよ、「君、偽善者の読者よ、——私の同類、——私の兄弟よ。」という行もあったんだけどね。わりと悲愴感のある詩なのね。そうかもしれないね、と答えると彼女は無邪気に笑い、さあ、もう行かなくっちゃ、タクシーのつかまるところまで来てくれる？と言うので目白通りまで送り、ほくは部屋に戻って古本屋で買った吉田健一訳の『荒地』を読みかえしながら、今にして考えてみると、いかにも時代錯誤で悪趣味だし馬鹿気ているのだけど、ロンドンで『荒地』のためにモノクロの写真を撮って写真集を作るという夢にひたったというわけなのだ。エリオットは『荒地』を、「私よりも優れた詩人であるエズラ・パウンドに」捧げているけれど、ほくの写真集『荒地』は、ロンドンの街の風景であるにもかかわらず、^{ストイシズム}「禁欲こそが最も過剰で不吉な欲望であることを映像^{イメージ}によって教えてくれたロベール・ブレッソンに」捧げよう、ああ、でもブレッソンに捧げるのならば、あの、カラーの乳剤が勝利の微笑みで肌色に輝いている『白夜』のためにも、『荒地』はカラーで撮るべきだろうか！と夢想しているうちに興奮して、記憶しているかぎりでは昨夜それを使ったとは思えない物がにわかに硬くなったのだが、夜になるとあの女流詩人がリリイという猫を抱いて、水色の大きなスーツケースをもってやってきたのだ。何日か——一週間か十日、猫と彼女はほくの部屋にいて、その間に彼女は机の上の『荒地』を読んだとみえて、嘘つき、あんたが自分の書いた詩だって言ったのはエリオットの盗作じゃないの、とほくを批難し、あれがエリオットだってことくらい当然知っていると思ったよ、だって詩人なんだから？と言うと頭にきたらしく、フン、と鼻を鳴らして横を向き……」(52-54)。

この一節にあらわれるロベール・ブレッソン (Robert Bresson、1901-1999) はフランスの映画監督兼脚本家であり、代表作に、一節の中でもその名が挙げられる『白夜』(1971年、原作はドストエフスキー) などがある。その映画の特徴を「虚飾を排した禁欲的なまでの映像表現」であり、「無駄な演出の一切を取り除く」と中井茂樹は評している⁴⁾。

さて、金井美恵子の小説には、『荒地』という言葉から成る芸術と写真というイメージの芸術の、作品発表当時には考えられなかった相関性が示される。繰り返すが、『荒地』は小型カメラが誕生し、普及する前に書かれ、出版された詩である。しかし、当のエリオットの書き方(あるいはエリオットの眼)は、ある意味、スナップショット的である。ここに『荒地』の先取性があり、その意味で、この作品はカメラないし写真の時代に十分に対応できる作品だった。

そのせいだろう。われわれは、「タマヤ」に出てくる青年と同様、『荒地』の一節を思い出しながら、都市を撮るのである。先ほど引用した飯沢の言葉を借りれば、カメラで「イメージをすくいあげ」ようとする。

注

文献からの引用はカッコ内にページ数を示した。文献の情報に関しては「引用・参考文献」を参照されたい。以下、引用はウェブサイトの情報を示す。

- 1) 本稿は日本 T. S. エリオット協会第 33 回大会 (2022 年 10 月 30 日、佛教大学)、シンポジウム「彼岸と此岸をつなぐもの——『荒地』100 周年目のテキスト・コンテキスト」における口頭発表「荒地とカメラ」を基にしている。
- 2) <https://www.jcii-cameramuseum.jp/kids/2005/01/01/7575/>
- 3) <https://markezine.jp/article/detail/39090>
- 4) 中井茂樹、「ロベール・ブレッソン論——生きつづける関係——」(<https://www.traverse-architecture.com/14-n1>)

引用・参考文献

- Cooper, John Xiros. *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge UP, 2006.
- Crawford, Robert. *The Young Eliot: From St. Louis to The Waste Land*, Jonathan Cape, 2015.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Faber and Faber, 1969.
- ……, *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, 1974 (Reset in 2002).
- Raum, Elizabeth. *The History of the Camera*, Heinemann, 2008.
- Richter, Joanne. *Inventing the Camera*, Crabtree Publishing, 2006.
- Ricks, Christopher and Jim McCue eds., *The Poems of T.S. Eliot Volume 1 Collected and Uncollected Poems*, Faber & Faber, 2015.
- Stieglitz, Alfred, "The Hand Camera—Its Present Importance," *Photographic Theory: An Historical Anthology*, Andrew E. Hershberger ed., Wiley Blackwell, 2014.
- 『世界の詩集 15 エリオット詩集』上田保訳、角川書店、1973 年。
- 金井美恵子「タマヤ」、『タマヤ』講談社、1987 年。
- 飯沢耕太郎『都市の視線——日本の写真 1920-30 年代』創元社、1989 年。
- 多木浩二「写真家の誕生——発明家から写真家へ」、『写真家の誕生と 19 世紀写真』大島洋編、洋

泉社、1993年。

シャルル・ボードレール「二 現代の公衆と写真」、「一八五九年のサロン」、『ボードレール批評2』

阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年。

飯沢耕太郎監修『カラー版世界写真史』美術出版社、2004年。

本研究は青山学院大学経営学部経営学会から研究助成を受けた。記して感謝する。