

ロラン・バルト『明るい部屋』のなかの
ボードレール「現代の公衆と写真」
——「驚き」と「ヌーメン」

滝 沢 明 子

0. はじめに

ロラン・バルト『明るい部屋』（1980）の巻末には参考文献一覧がついている。作品中で引用された主要な書物が並んでいるのだが、そこにあげられているのはたったの24冊である。当然ながらこの写真論はそれ以上の、膨大な数の書物をもとに書かれている。文献として記載されていないが確実に参照されている、そのような書物や論考が多く存在することは疑いようもない。そのうちの 하나가、ボードレールの写真論である。『明るい部屋』においてボードレールが明示的に参照されているのは第16章だけで、そこでは風景写真についての議論のなかで「旅への誘い」と「前世」という『悪の華』所収の詩への言及がみられる。しかるに、写真論に表だって触れた箇所はないのである。

ボードレールの写真論といえば、『一八五九年のサロン』の第二章「現代の公衆と写真（La public moderne et la photographie）」が、美術批評家としてのボードレールによる痛烈な写真批判の声明としてあまりにもよく知られている。とくに有名でありたびたび引用されるのは、写真は芸術たりえず、ただひたすら「諸科学、諸芸術の下婢」になるべきだと断じたくだりであろう。こうした主張は、むろんバルトの『明るい部屋』で論じられる対象とはならない。ボードレールの存在は、より深いレベルにおいてバルトの写真論のなかに見え隠れしているといえよう。それを詳らかにすべく、本稿ではボードレールの「現代の公衆と写真」が、どのように『明るい部屋』にとりこまれているのかを検証してみたい。それによって、『明るい部屋』の執筆過程で、またバルトの写真論の形成においてボードレールの果たした役割の重要性が理解されるだろう。

1. 「現代の公衆と写真」と「驚かせること (étonner)」

まずは、ボードレール「現代の公衆と写真」をひもといてみる。その大きな特徴は、前半において絵画におけるタイトルの問題が延々と語られているところにある。『一八五九年のサロン』は全体として美術批評であるから、絵画の話題があってもおかしくはない。しかし、章のタイトルから写真についての議論を期待してページをめくる読者に肩すかしを食らわせるかのように、ひたすら絵画の話題が展開してゆくのである。冒頭でボードレールは「当の芸術にとって異質な驚き的手段によって人を驚かそうとすること (chercher à étonner par des moyens d'étonnement étranger à l'art en question⁽¹⁾)」を、絵画界にはびこる悪しき風潮であるとして糾弾する。具体的には、絵画に奇異で愚かしいタイトルをつけることが、それにあたる。奇抜なタイトルによって「公衆を驚かそうと努める芸術家」と、そのような皮層な刺激を求める一般大衆が批判の対象となる。そして、芸術家と公衆とは相互的な関係にあるため、芸術家がかように公衆を愚かにしてゆくのであれば、公衆もまた芸術家が愚かになっていくよう働きかけるのだと論じられる。状況を憂いたボードレールは、次のように綴る。

ところでわが国の公衆は、夢想や感嘆のもたらす幸福を感じることにかけては奇妙に無力であって (矮小な魂たちの徴に他なりません)、芸術にとっては異質的手段によって驚かされることを欲するのであり、公衆に従順な芸術家たちは、その趣味に順応するのです。彼らは卑しい手管によって公衆に衝撃を与え、不意討ちを食わせ、仰天させようと欲する。なぜなら彼らは、公衆が本物の芸術の自然な術策を前にして恍惚となるだけの能力をもたぬと、知っているからです⁽²⁾。

画家たちが、「卑しい手管 (stratagèmes indignes)」で公衆をびっくりさせ、その安直な刺激をもって芸術的感興の欠如を粉飾するさまをボードレールは深く嘆いている。そして、このいささか長すぎる導入部における議論は、そのまま写真に対する批判として機能することになる。つまり、ボードレールは写真が大衆に「卑しい驚き」を与え、それによって大衆を墮落させている事実を暗に非難しているのだ。

さて、ボードレールは、「公衆を驚かそうと努める芸術家」を批判するが、決して「驚き」そのものを否定しているわけではない。批判されているのは、「芸術に異質の手段」によって喚起される「驚き」である。そうであるならば「芸術に異質ではない手段」による「驚き」は肯定的なものであるはずだ。実際ボードレールは、「人を驚かし、自分も驚かされたいという欲望 (le désir d'étonner et d'être étonné) はきわめて正当なものである⁽³⁾」との断りをいれている。そして、「もし貴君がどうしても私から芸術家ないし美術愛好家の称号を授与されたいとお望みならの話ですが、いかなる手法によって貴君が驚きを創り出し、あるいは感ずることを欲せられるか、ということになります⁽⁴⁾」と述べる。やはり、「驚き」の手法や性質が問題となっているのだ。

この「驚き／驚かす」という語は、原文では « étonnement / étonner » というフランス語である。その一方で、卑しいやり方で驚かすことについては、意味合いの似通った別の語がいくつか用いられている。すなわち、「ショックを与える (frapper)」、「不意をつく、驚かせる (surprendre)」、「びっくり仰天させる (stupéfier)」である。先ほど引用した文章中に「公衆に衝撃を与え (frapper)、不意討ちを食わせ (surprendre)、仰天させよう (stupéfier) と欲する」とあるように、それらの使い分けは阿部良雄による翻訳に正確に反映されている。強い印象を与えてびっくり仰天させる所業は芸術的驚異、驚嘆と

は区別され、卑しいものとされるのである。

2. 『明るい部屋』と「不意にとらえること (surprendre)」

ところで、「驚き」は、バルトの写真をめぐる議論において重要なテーマである。1957年の『現代社会の神話』に収められている「ショッキングな写真」にその端緒を認めることができ、後年『明るい部屋』で展開される論点である。そして、バルトもまた「不意にとらえること (surprendre)」と「驚かせること (étonner)」とを区別しながら、写真の驚きについて分析しているのである⁽⁵⁾。写真はえてして鑑賞者を驚かせるが、表面的なサプライズとしての「不意打ちのびっくり」は本質的な驚嘆とは区別される。バルトはボードレールの熱心な読者であったゆえ、写真について論じるにあたり「現代の公衆と写真」を参考にしなかったはずはない。『現代社会の神話』でこの二語を用いながら、「ショッキングな写真」を分析したさいに、すでにボードレールの文章が念頭にあった可能性も少なくはないだろう。

そして、『明るい部屋』第14章、「不意にとらえること (surprendre)」と題された章では、その影響は明白である。というのも、ボードレールのいう「卑しい手管」による「不意打ちのびっくり仰天」が、写真の場合にどのように起こるのか、それを解説しているかのような章になっているからだ。なおボードレールは「現代の公衆と写真」のなかで、絵画に奇抜な題をつける悪しき風潮への苦言に続けて、写真における「卑しい手管」の具体的な分析を展開するわけではない⁽⁶⁾。個々の写真について詳しい議論をしたり、写真作品のタイトルをあげたりすることすら忌まわしい、といった風でもある。絵画のタイトル批判は、「こうした嘆かわしい日々において」という言葉を述べ

るため、写真批判を導くための前置きとしてのみ語られたかたちである。

興味深くも、写真家の繰り出す「手管」の別袂は、時を超え『明るい部屋』において展開する。まるで、ボードレールの思考がバルトによって引き継がれたかのようである。具体的には、バルトは以下のような「不意打ち＝驚き⁽⁷⁾」の例をあげる。

第一の不意打ち＝驚きは、《珍しさ》（もちろん指向対象の珍しさ）によるそれである。ある写真家は、四年ものあいだ探しまわって、さまざまな奇型を集めた写真集をつくった、といって人は感心する（頭が二つある男、乳房が三つある女、尻尾のある子供など。それがみなにこやかに微笑んでいる）⁽⁸⁾。

この他、全部で五つの分類がなされ、「手管の早業」による「牛乳の落下の雫」、あるいは「二重焼き」や「特殊レンズの歪曲」などの「技術上の曲芸」も狙上にあがる。さまざまな「不意打ち写真」の類型をいくつか説明したうえで、バルトは「極限においては、写真家は、興味関心の法則に挑戦しなければならない」とする。そして、「写真は、それがなぜ写されたのかわからなくなるとき、真に《驚くべきもの＝不意を打つもの》となる⁽⁹⁾」、と看破したのち、以下のような考察を述べる。

最初のうち、「写真」は不意打ちに驚かせるために、注目に値するものを写す。しかしやがて、よく知られた逆転現象によって、「写真」は、それが写したもののこそ注目に値するものである、と宣言するようになる⁽¹⁰⁾。

ロラン・バルト『明るい部屋』のなかのボードレール「現代の公衆と写真」107
この章をしめくくる、「逆転現象」の指摘は、ボードレール「現代の公衆と写
真」のなかの以下の一文を想起させる。

〈美〉は常に人を驚かすものであるからといって、人を驚かすものは常
に美しいと考えるならば不条理であるでしょう⁽¹¹⁾。

バルトの考察をボードレールの表現に置きかえるならば、「注目に値するもの
が常に写真に撮られ人を驚かすからといって、写真に撮られたものが常に注
目に値する驚くべきものだと考えるならば不条理である」ということになる。
この重なりは、偶然にしてはできすぎている。バルトによる、写真の「驚き」
をめぐる「逆転現象」の指摘には、やはりボードレールへの目配せを感じず
にはおれない。

3. ヌーメンとしての「不意打ち=驚き」

さらに、目配せといえば、第14章「不意にとらえること」に、じつはまっ
たく別の文脈でボードレールの影がさりげなく書き込まれている。先ほど、バ
ルトが列挙する「不意打ちのびっくり」の例をいくつか紹介した。そこでは触
れなかった「第二の不意打ち」とされる例がある。それは以下のようなものだ。

第二の不意打ち=驚きは、「絵画」がよく知っているそれである。「絵
画」はしばしばある動作を、常人の眼が固定しえないような動きの瞬間
においてとらえ、再現してきた（そうした動作を、私はかつて他の場所
で、歴史画の神託的身振りと呼んだことがある）。たとえば、ナポレオ

ン・ボナパルトが「ジャファのペスト患者たち」にま手を触れ、その手が引っ込められる瞬間が描かれる。同様にして「写真」は、その瞬間的な作用を利用して、動きの速い場面の決定的瞬間を固定する。アペステギーは、広告会社ピュブリシスの火災のとき、窓から飛び降りてくる女性を撮影している⁽¹²⁾。

この説明では、絵画について語っている部分に不自然なほど熱がこめられている。最後に「窓から飛び降りてくる女性」という「不意打ち写真」のありきたりな例が出されるが、とってつけたような感じが漂ってくる。またよく考えてみると、アントワヌ＝ジャン・グロの名画のなかで、ナポレオンがペスト患者に手を伸ばしている様子は「動きの速い場面の決定的瞬間」とはあまり思えない。(ごく速い動きで一瞬だけ患者に触れたのだとしたら、あまり英雄的なふるまいではないだろう)。そもそも、新古典主義の絵画と、20世紀の報道写真のあいだに共通点が見出されるという主張は、にわかに同意しがたいものだ。ゆえに、一読しただけではこの絵画と写真の比較は唐突に思われ、説得的には響かない。

しかしながら、言及されている写真を実際に見てみると印象が一変する。それは報道写真家でパパラッチでもあったフランシス・アペステギーによるもので、火事の起きた建物から、まるで放り出されたマネキンのように群衆の上に落下してくる女性をとらえている。たしかに「決定的瞬間」であり、時が静止しているような感覚を与える写真だ。そして注目すべきは、落下する女性を捕捉しようと待ち構える人々の、高く掲げた手が写されている点である。女性に向かって掲げられた人々の手は、ペスト患者へと伸ばされたナポレオンの手と重なり、この比較の意図および妥当性がただちに了解される。

結局バルトは、この「第二の不意打ち」を、グロの絵画においても写真においても、肯定的なニュアンスに転じて語っているように読める。じっさい、「不意打ち」のすべてが悪であるとはバルトも考えておらず⁽¹³⁾、ここで第二の例において、「不意打ち」はさりげなく肯定されているとみてよいだろう。

じつのところ、この引用のなかの「ヌーメン」という言葉が、まさにボードレールとバルトを強く結びつけている語なのである。『ロラン・バルトによるロラン・バルト』の「ヌーメン (le numen)」という項には次のように書かれている。

ボードレールのこの言葉が好きで、なんども引用した（とくにプロレスにかんして）。「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」。彼は、そのような過剰なポーズを〈ヌーメン〉（人間の運命を告げる神々の沈黙の身ぶり）と呼んだ。〈ヌーメン〉とは、こわばって、長引き、危険な状況に陥ったヒステリーのことだ。というのは、結局は、じっと見つめることでヒステリーは不動で縛り付けられたものとなるからである。そのことから、ポーズ（ただし枠で囲まれている場合）、高尚な絵画、悲壮な風景、空へ向けられたまなざしなどへの、わたしの関心が生まれたのである⁽¹⁴⁾。

文章中の「彼」は、三人称を用いて自身を指している部分であり、バルトその人である⁽¹⁵⁾。この「ヌーメン」と、それと同義であるとされるボードレールによる表現「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」は、さまざまな論考のなかで繰り返して使われている、バルトが偏愛した表現である。バルトは「ヌーメン」に惹かれているのであり、それが絵画や写真イメージ

への関心を支えていると認めている。「第二の不意打ち」が肯定的な例として語られている事実が、ここからもわかる。また、「第二の不意打ち」で「ヌーメン」への言及がなされるのは、この章がボードレールに影響をうけたものであると示唆しているようにも思われる。

なおバルトのいう「ヌーメン」、すなわちボードレールのいう「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」については、築山和也による論文⁽¹⁶⁾のなかで詳細に解説されている。築山は、ボードレールの絵画論における当該表現の使われかたは両義的であると留保しつつ、「身ぶりの誇張的な真実」とは、演劇的であり、誇張的でありながら、演技性を感じさせない身ぶりの自然さだと仮定する。そして、その表現にバルトが共鳴した理由を以下のように分析する。

おそらくボードレールは演劇空間として構成された画布のなかに、演劇性の過剰がもたらす硬直した「不動性」に対立する「活きた不動性 *immobilité vive*」（これについては後述する）と呼びうるものを想定し、それを「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」と深く関連づけているのだと思われる。バルトがその言葉にこだわり続けた理由も、まさにその点にあったのだろう⁽¹⁷⁾。

この「活きた不動性」は、第14章「不意にとらえること」の直前におかれた第13章「描くこと」で言及される、「活人画 (*tableau vivant*)」と結びついている。築山によれば、バルトにとって「衣装を身に纏った役者が歴史画などを模して不動のポーズをとる活人画は、言うまでもなく演劇的身ぶりによる絵画的不動性の再現」であるという⁽¹⁸⁾。ここで「第二の不意打ち」に話を戻

すならば、グロの絵画とアペステギーの写真が並べられている理由がはっきりする。後者が、前者と同様の「演劇的身ぶりによる絵画的不動性」を「再現」することに成功しているからである。

4. ピクトリアリズムと活人画

「ヌーメン」がボードレールとバルトを結びつける一方で、ここに至って、写真をめぐる二者の決定的な対立が浮かびあがる。よく知られているように、ボードレールは「現代の公衆と写真」の後半で唯一具体的な写真に言及する⁽¹⁹⁾。はっきりと言明されないものの、「英国ピクトリア朝時代の写真家レイランダーの合成的活人画《人生の二つの道》」であると知れる写真を、徹底的にこきおろすのだ⁽²⁰⁾。築山によれば、批判の理由は「そのあからさまな演劇性の過剰、誇張的な虚偽を耐えがたく思ったから⁽²¹⁾」だというのが、もちろんボードレールはたとえレイランダーの作品よりも格段によくできた写真があったとて、決して褒めなかったであろう。レイランダーは、絵画に範をとって芸術性を獲得しようと試みた、一連の「ピクトリアリズム」運動に属する写真家である。ボードレールにしてみればそれは論外の滑稽な試みであり、「神々しい絵画と、俳優の崇高な芸術とを同時に侮辱するわざ⁽²²⁾」と忌み嫌うのである。

そうしたボードレールの主張をひっくり返すかのように、「活人画」に言及した第13章において、バルトは写真と絵画のあいだに違いはないと言い切るのである。

わたしの探求の現段階においては、写真は、どれほど写実的であるに

しても、本質的には絵画と少しも変わらない。「写真」のピクトリアリズムは、「写真」が自分自身をどのように考えているかを示す、極端な例にはかならない⁽²³⁾。

写真史的には、写真は絵画の呪縛を脱したところで芸術性を獲得すると考えるのが一般的であり、その意味で「ピクトリアリズム」の試みは挫折したとみなされる。しかし、バルトは頑固に「ピクトリアリズム」を支持しているようであり、絵画とのつながりを手放そうとはしない。また同じ章で、「しかし、「写真」が芸術に近づくのは、「絵画」を通してではない」とし、「それは「演劇」を通してなのである」と述べられているが、それはまさに、「ヌーメン」「活人画」がバルトにとって本質的な瞬間だからである。

このようにバルトは、ボードレールの極端な写真観にはいっさい与しないまま、「現代の公衆と写真」を巧みに『明るい部屋』にとりこんでいるのだ。写真は「諸芸術の下婢」であるべきだとするボードレールの主張は一面的であるし、後の世で判断するならば「間違っ⁽²³⁾」もいる。バルトはそこに触れることなく、別の角度から「現代の公衆と写真」を有意義な着想源として扱ってみせている。「驚き」をめぐる議論は、ボードレールへのオマージュのようでもある。そうしておきながら、写真についてのボードレールの主張を、平然とひっくり返して見せる。『明るい部屋』で、バルトはそのような巧妙なエクリチュールを展開しているのだ。ボードレールの議論からさまざまな素材を得て、『明るい部屋』が書かれている。バルトの写真論の形成過程においてボードレールの果たした役割は多層的であり、決して小さくはないのである。

本稿は、2022年度成城大学特別研究助成制度の助成をうけた研究成果である。

註

- (1) ボードレール、『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、筑摩書房、1999年、p.22. (Baudelaire, *Salon de 1859 dans Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 2t, t. II, p. 614.) 以下ボードレールからの引用はすべて阿部訳を用い、示した出典におけるフランス語原文の該当頁をカッコ内に付記する。
- (2) 同上、p. 26. (p. 616.)
- (3) 同上。
- (4) 同上。
- (5) これについては拙論文に詳しく論じているので参照されたい。滝沢明子、『『明るい部屋』の源流をさぐる：ロラン・バルトはいつから写真に関心を抱くようになったのか?』、『成城文藝』第254号、成城大学文学部、2020年、p. 27-43.
- (6) 海老根龍介によれば、写真批判の文章を執筆するきっかけとなった1859年のサロンの写真展にボードレールが訪れていないことはほぼ確実であり、具体的な例をあげて批判をするほど写真作品に通じてはいなかったことが考えられる。海老根龍介、『写真、リアリズム・想像力 後期ボードレール美学の一断面』、『仏語仏文学研究』第23号、東京大学仏語仏文学研究会、2001年、p. 23-59.
- (7) フランス語の名詞« surprise »のニュアンスを日本語一語で表すのは難しい。単純に訳せば「驚き」なのだが、それでは« étonnement »との区別ができない。動詞« surprendre »に、「現場で取り押さえる」「不意をつく」という意味があり、『明るい部屋』を訳した花輪光はそれらを加味して、「不意打ち=驚き」としている。本稿では、花輪の訳し方に倣う。
- (8) ロラン・バルト、『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p. 47. (Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres Complètes*, Seuil, 2002, 5t. t.V, p. 814.) 以下『明るい部屋』からの引用はすべて花輪訳を用い、示した出典における原文の該当頁をカッコ内に付記する。
- (9) 同上、p. 48. (p. 815.)
- (10) 同上、p. 49. (p. 815.)
- (11) 『一八五九年のサロン』、p. 26. (p. 616.)
- (12) 『明るい部屋』、p. 47. (p. 814.)
- (13) 註(5)で紹介した拙論のなかで、これを説明した部分を載せておく。「本質的な瞬間を捕捉するさいに「不意にとらえる」ことは重要であり、それ自体は間違っ

いるわけではない。オルセー・ギャラリーにおける本物のショック写真も、「不意にとらえられた事件」と述べられていた。しかしながら、こと写真表現においては「不意うち」が手軽な手法として利用されがちであり、そうしたイメージは粗製乱造されうる。それを認識したバルトは、写真における「本当のショック」「本当の驚き」とは何かと考えざるをえなくなった。」(滝沢、前掲論文、p. 32.)

- (14) バルト、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』、石川美子訳、みすず書房、2018年、p. 200. (Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes dans Œuvres Complètes*, Seuil, 2002, 5t. t.IV, p. 709.)
- (15) 北村卓が指摘しているが、「ヌーメン」という名付けはバルトによるもので、ボードレールはこの語を用いていない。北村卓、「バルト／ボードレール——バルトによるボードレールの引用をめぐる——」、『Gallia』第40号、大阪大学フランス語フランス文学会、2001年、p. 123-130.
- (16) 築山和也、「バルトとボードレール：「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」」、『藝文研究』第119号、慶應義塾大学藝文学会、2020年、p. 134-146.
- (17) 同上、p. 144.
- (18) 同上。
- (19) 註(6)で取り上げた海老根の論文によると、フランス国内の状況を語っているにもかかわらず、わざわざイギリスのピクトリアリズム写真家であるレイランダーの作品が具体例として取り上げられるのは、ボードレールが写真をめぐる具体的事情に関心を寄せていないことの表れであるという。(海老根、前掲論文、p. 32-33.)
- (20) ボードレールの文章は次のようなものである。「奇怪にもいやらしい事どもが生じました。いかがわしい男たちやいかがわしい女たちを集めてきて、謝肉祭の時の肉屋や洗濯女みたいに変てこな格好をさせたのを、群像にまとめて、これらの主人公たちに、どうか撮影に必要な時間だけ、せつかく作った髯めつ面を続けて下さいとお願いして、古代史の悲劇的あるいは優美な場面を描出したつもりになったのです。」(『一八五九年のサロン』、p. 28. (p. 617.))
- (21) 築山、前掲論文、p. 143.
- (22) 『一八五九年のサロン』、p. 28. (p. 617.)
- (23) 『明るい部屋』、p. 44. (p. 813)
- (24) ロジェ・グルニエは『写真の秘密』のなかで、次のように述べている。「このときは、ボードレールはさほど正しいわけではなかった。写真は芸術になりうるのだ。」(ロジェ・グルニエ、『写真の秘密』、宮下志郎訳、みすず書房、2011年、p. 6.)