

幸福のイメージ 動画像の修辞学試稿

深川 一之

初めに

1990年代の末に、画面の部分に関しては、ほぼ完成していながら、諸般の事情により、2002年に公開された『機動警察パトレイバー W XⅢ（廃棄物13号）』は、高山文彦監督のアニメーション作品である。日本の商業アニメーションの現場では、現在、彩色、撮影工程は、ほぼ完全にデジタル化がなされているが、この作品はアナログ作業が主であった最後期に制作されている。

本作は、また、実写においては、不可避免的に映り込んでしまう時代の「雰囲気」を、アニメーションにおいてあえて描き出すことが目指されたという。中でも1990年代後半の変貌しつつある「東京」の姿が随所で点描されていく。

本稿では、この作品中の三つの場面を論述の対象とする。いずれも「写真」「ビデオ」の映像を通して、時代の「雰囲気」が強く印象づけられる場面である。そして、そこでロラン・バルトのふたつの写真論、1964年に発表された雑誌論文「映像の修辞学」と、1980年に発表された著作『明るい部屋』の写真イメージ論が論述の参考にされる。本稿を論述するにあたってバルトの写真イメージ論が引用されるのは、写真という広く一般に普及したメディアを通して語られる「喪失」の感覚が、『W XⅢ（廃棄物13号）』の描写する時代の「雰囲気」と通底すると思われたからだ。

I

1

手前に駆け出して来るおそらくは若い女性。もんぺを着用していることが、その若い女性が農作業に従事しているらしい人物であることを示している。彼女は背景の農家らしき（藁葺き屋根の家屋の軒先に干し柿が吊るされている）家屋から犬（その農家で飼われているのであろうか）を連れ立って、駆け出して来るのだが、彼女の駆けて行く先にいるのは、手に白い郵便物を持って、彼女に何かを話し掛けている様子の、黒（緑）い制帽をかぶり、赤いかばんをたすきに掛け、制服を着て、赤いボックスを荷台に載せた自転車に跨っている——御なじみの郵便配達人の装いをした——男性である。若い女性の口元が思わずあふれてしまったという風の微笑みの形に開かれているのは、彼女が男性の運んできた郵便物を心待ちにしていたことを意味するのであらうか。家屋の庭先に郵便物を受け取ろうと駆け出した若い女性を見守るかのようにながら、グレイの前掛けをさげた老婆が立っている。

画面の水平軸から見れば、右から男性、若い女性、老婆という順番に配置されているし、想定される空間の奥行きから見ると、彼らは画面斜め手前から奥へとほぼ一直線に並べられている。そのためか、この光景には強い作為性というか胡散臭さが漂っている。

2

上記の光景は唐突の印象を伴って現れる。この光景は、連続殺人に絡む、とある事件を捜査中の「二人の刑事」が会話をしながら坂道を降りてくるのを遠景で捉えたショットに続く、中央に「二人の刑事」を据えたショットの画面奥をいきなり占め、手前の「二人の刑事」から、彼らの歩行を支えていたはずの足場を奪うかのように見えるからだ。

ひとつのシークエンスを成す、これら二つのショットの連鎖を注意深く見返せば、最初の遠景のショットにすでに、次のショットの「背景」となる光景が奥左隅に、最初のショットの背景の一部として描かれていたのが分かる。ゆえに画面の連続性は保たれているのであり、必ずしもそれを唐突とは言い切れな

い（それどころかアニメーション作品としては律儀なほどに画面の連続性が保たれている）。しかし、唐突の印象は容易く打ち消すことができない。

この印象は、背景である光景とその手前にいる「刑事たち」が、「人物」と背景の分離と結合に関する、手書きを主とするアニメーションの守るべき、いくつかの「約束事」を唐突に反故にしてしまったことから生じているように思われる。

上記の光景は、作品世界において、「実景」ではなく、「写真（を素材とした広告看板）」であるようだ。それを「写真」であると判断できるのは、まず、それがこの作品の他の場面と同様の手法で描かれていることから理解できる。通常、手書きを主とする2Dアニメーション作品では、手前の「人物」その他の動く対象と、その背景は異なるタッチで描かれる。「人物」やその他の動く対象を背景から浮き立たせることが、その主要な目的である。ゆえに、写真という「現実」の光景なり、存在を写し取った像は、基本的には、作品世界の「現実」と同じ手法で描かれる¹¹⁾。

しかし、このショットにおいては前景に「人物」があり、その背景であるはずの後景（上述の光景）に、さらに「人物」と背景が描かれているのに対して、それが背景としての「写真」であることを示す枠がショット内に示されておらず、前と後という景の区分を観客が上手く確定できないため、結果的に、極度に不安定なショットに見える。さらに、前景の「人物」と後景の「人物」が、同様のタッチで描かれ、画の質感としてはほとんど差異を持たないことも、観客が、このショットを見る際に極度の不安定を感じる要因となっている。

また、前景の「二人の刑事」にのみ（直前のショットから引き継がれた）木漏れ日が落ちていて、後景には、まったく別の方向から差し込む光と影が描かれ、フォーカスもぼやけたような画面処理が一様になされていること。さらに前景と後景をともに包み込むパースペクティブ（後景が手前の「人物」に対して異様に大きく見える）や、両者を架け橋する中景を欠いているのに加え、最初のショットでは観客の視界にあった「広告文字」が二つ目のショットでは周到に排されていることもあって、前景と後景が同じ一つの時空を共有していることを、観客に感じさせない。

作品のストーリー・レベルにおいても、この二つの景は強いコントラスト

を成している。手前の二人の「人物」、一人は初老に、もう一人は中年にさしかかる直前といった風貌に描かれた男性二人がともに家庭を持たない独身者（作中、彼らが各々一人で部屋にいる場面が何度も描写される）として描かれているのに対し、背景に描かれているのは、かつての日本を象徴すると、しばしば、ノスタルジックにイメージされるような農村（藁葺きの屋根の家屋の軒先に干し柿が吊るされている）の大家族のイメージだからである。しかし、大家族とはいっても、そこに描かれた「人物」の不自然なポーズや配置そして紋切り型の微笑には、いかにも「広告写真」であるといった、どこか胡散臭い雰囲気漂っている。それは懐かしい家族なるものを消費者に喚起すべく設えられた、ありふれた幸福のイメージに過ぎないのだろう。しかし、いかにも表層的なイメージを背景とするこのショットには、一瞬、只ならぬ不吉がよぎる。

3

パンザーニの広告写真を分析しつつ、「映像の修辞学」において、ロラン・バルトは写真の特性を次のように記していた。

文化のコードと自然の無コードの対立だけが写真独特の性質を説明して、人間の歴史の中で写真が表す人類学的革命がどれほどのものか推し量らせているようにみえる。というのも写真が内に含んでいる意識のタイプはまったく前例がないからである。事実、写真はものがそこにあるという意識（これならばどんなコピーでも呼び出せるだろう）ではなくて、「そこにあった」という意識を捉える。

もちろん写真の中には様々な文化的、言語的なコードが混在しているのだが、写真の本質とは、そうしたコードをすり抜けてこちらにやってくるメッセージであることにあり、そうした写真の特性をバルトは「コードなきメッセージ」、見る者の想像的なイメージ化を拒む「リテラルなメッセージ」、つまり「現実⁹⁾」であるとしていた。

4

「そこにあった」という過去の一回的な出来事を記録する写真の方法は、写真が対象の類似的な「像」であることには決定的な根拠を持たない。写真の特

性は、そのインデックス性にあると、田中純は（ロザリンド・クラウスの考察⁶⁴）を援用しつつ）次のように説明していた。

C・S・パースの記号論が示すように、写真はアイコン（類似記号）でも、シンボル（象徴記号）でもなく、インデックス（指標記号）である。それは対象との見かけ上の類似性に依拠して記号となるのではないし、文化的コードの媒介によって象徴的に対象と関係づけられているのでもない。あらゆる写真とは光によって感光紙上に残された物理的痕跡であり、砂の上の足跡のように——あるいはトリノの聖骸布のように——、対象と写真の間に存在するのは物理的な接触関係のみであって、そこに文化的コードの入り込む余地はない⁶⁵。

時に写真に映じる像は「かつてあった」現実の対象に似ていない。単に像としての（対象との）類似が問題であるならば、それを見る者にとって、アナログ写真とデジタル写真⁶⁶の間に何らの差異はない。にもかかわらず、ある写真を見て、そこに写る対象がかつて存在したと確信し得るのは、アナログ写真を成立させる原理が、光による対象の直接的な刻印にあることを人が知っているからだろう。あるいはそう信じざるを得ないという時代の感覚が決定的であると言える。次のバルトの言葉はそれを示している。

私は、それがかつてあったということを確認するだけで精魂を使い果たしてしまう。誰であろうと写真を手にしているものにとっては、それこそが《根源的確信》であり、《原ドクサ》であって、その映像が写真ではないということが証明されない限り、この確信は何ものによっても突き崩されない⁶⁷。

そして、かなりの速度でデジタル写真が普及している現在とは、自分の目にしている写真に対して、それが対象の直接的な痕跡ではないかもしれない、という疑義を誰もが差し挟まざるを得ない時代にある。あるいは、デジタル写真の普及するより以前に「驚き」の感覚は失われつつあったのであり、デジタル写真はその結果として現れただけなのかもしれない。「《それはかつてあった》という驚き」に無感覚な時代の到来を（あるいは彼の同時代がすでにそうであると）予感していたからこそ『明るい部屋』においてバルトは、自らを「その

驚きの最後の証人の一人⁸⁾」であると称していたのではなかったか（もちろん、ある種の移行期にあって、そのアナクロニズムを自覚しているがゆえに『明るい部屋』は、現在でも、時代の／を超えた魅力的な証言となり得ていると思われるのだが）。

5

現実性の感覚を強力に喚起するという、写真の特性こそが、逆に作られた象徴的意味に「真実性」の「仮面」を与えるといった倒錯も、しばしば起こり得る⁹⁾。例えば「かつてあった」はずの、しかし、現在では失われてしまった、本来あるべき家族の姿といったような、過去に関するステレオ・タイプが、写真という媒体を介することで、そこに真実性を付与される、といった事態がしばしば経験されてはいないだろうか。

6

広告写真の喚起する「疑似 - 真実性」という欺瞞を、『WXIII (廃棄物 13号)』は、アニメーションというフィルターを通して描き出している。そこに描かれた「幸福のイメージ」からは、自然さを装った「意味」の強制という、一種の悪意が立ち上る。

II

1

暗闇の室内。けたたましい呼び出し音が鳴る。壁に掛けられた受話器が数字ボタンを上から下へ青光らせる。が、ほどなくそれは受話器右下部の赤い光の点灯を合図に右上のオレンジ色の光の点滅へと引き継がれる。次に、床に直接置かれたテレビモニターをひとりの「女性」がこれも直に床に座り込みながらぼんやりと見つめているのを横から捉えたショット。本来不在者に告げられるはずのメッセージがさきほどのオレンジ色の点滅とともに電話機のスピーカーから流れ出しているのだが、気にとめる気配は「彼女」には一向に窺われない。三つ目のショット。モニターの照り返しが「彼女」の顔にかかる。この暗

い室内に灯っているのは明滅する光だけのようだ。四つ目のショット。「彼女」の目のアップ。虹彩にモニターの映像が明滅しながら反映しているが、それが何の映像なのかははっきりとは分からない。続く五つ目のショットでは、モニターの映像が現実ではありえないサイズに拡大している。枠を欠いた映像は明滅しながら揺れ、後ろ姿の「彼女」を包み込んでいくかのようだ。

2

以上のシーンの段階では、それを見つめる「彼女」の頭部に隠れて分からないが、「彼女」が見つめるモニターに映っているのはピアノを弾く子供を撮影した家庭用のビデオによる映像であるようだ（ピアノを弾いている子供らしき人影の手と鍵盤がかるうじて観客の視界に捉えられる）。ところで、この作品においては、いわゆる回想シーンが用いられることは一切ない。過去（作品のストーリーを追っていけば、「彼女」が見つめていたモニターに映っていたのは、癌で亡くなった「彼女」の「娘」の生前の姿であることが次第に分かる）の時制は、（セリフ以外では）写真やビデオ映像という媒介を通してのみ描かれる。そして、「写真」や「ビデオ映像」の喚起する失われた過去に対する、取り返しのつかなさ⁽¹⁰⁾の感情が、「彼女」を「狂気⁽¹¹⁾」へと導いていく。

3

写真の喚起する「過去」、かつてそれが「そこにあった」は、常に、すでにそれは「そこにはない」という意識を伴っていることをバルトはその写真論で幾度となく強調していた。

写真はものがそこにあるという意識…ではなくて、そこにあつたという意識を捉える。したがって、直接的な場所と先行する時間という時間と空間の新しいカテゴリーが出来るのである。写真において、こことかつての非論理的な結合が誕生する。というわけで、この外示的メッセージすなわちコードのないメッセージという次元でこそ、人は写真の現実的な非現実性を完全に理解するのである。写真の非現実性とはここの非現実性である⁽¹²⁾。

「こことかつての非論理的な結合」こそが、写真に「狂気」の相を纏わせることを示唆するバルトの記述がある。

現象学の言うところによれば、イメージとは対象の虚無である。ところで、私が「写真」において、指定するのは単に対象の不在だけではない。それと同時に、それと並んで、その対象が確かに存在したということ、その対象が写真に写っているその場所にあったということを指定する。ここにこそ狂気があるのだ。⁽¹³⁾

写真はそこに写る対象が、それが撮影された過去のある時点において、確かに存在したと、それを見る者に信じさせる。写真は「知覚のレベルでは虚偽であるが、時間のレベルでは真実である」。バルトは写真を「分裂した幻覚」であると記す。そして、写真の分裂性こそが、写真を「狂気の映像」にする、とバルトは考えていた。「それはあった、は、それは私だ、に強いダメージを与える⁽¹⁴⁾」。写真はそれを見つめる者を狂気へと誘う可能性を持つ。

4

『WXIII（廃棄物 13号）』において「彼女」は現在に残された過去のイメージに蝕まれ、自らの「記憶」を失っていく。描かれた「絵」によるアニメーションである本作品においては、見つめる対象（「ビデオ映像」「写真」）と同様に「彼女」も、描かれた「絵」であることで、その存在の空虚が際立つ。それはまるで向かい合う二つの「空虚」が互いを見つめあっているかのようだ。

III

1

家庭用の「ビデオカメラ」によって撮影されているらしき映像。黒い縁の眼鏡を掛けた 30 代後半といった感じのする「男性」が小学校の低学年といったくらの年齢の「少女」を持ち上げ、高い高いの姿勢のまま回り続けている。「ビデオカメラ」の「視線」がそれに釣られたように上下に揺れる。ズーム・バックしながら「視線」が左に揺れると、少し薄暗い室内を奥にして縁側に座

っている年老いた「男女」が見える。老いた「女性」は正座をし、「男性」は縁に腰掛けながら眼前の「二人」を見守るかのように眼差しをやさしく手前に投げ掛けている。ブラウン管らしき「画面」が一瞬ぼやける。と、いきなり次の光景が視界に映る。先ほどと同じ古い日本家屋の軒のようだが、今度は黒縁めがねの「男性」の代わりに赤いワンピースを着た「彼女」が見える。隣では年老いた「女性」が達者なお手玉をしていて、その場にいる皆がそれを見つめている。するとキューというモーター音を伴って急速に画面は揺れ、「女性」の見事なお手玉に拍手を送る「少女」へと「視線」は集中する。しかし、それも一瞬のことで先ほどの日本家屋の室内なのだろうか、大きなピアノが置かれた畳敷きの室内で「少女」がそのピアノの前に座り、澄ました表情でこちらを見つめている。「パパ！ちゃんと撮ってね。」という「少女」の声に黒縁眼鏡の「男性」のものらしき声が応える。「了解いたしました！」。すると「視線」は「少女」を中心に据えたまま、部屋の奥まで見渡せる位置にズーム・バックし、「少女」はおもむろにピアノを弾き始める。先ほどの軒に通じているのだろうか。部屋の奥からは強い光があふれている。磁気信号の歪みのためか、影との境で光は滲み、「少女」の弾くピアノの鍵盤と楽譜を「画面」の中でことさら白く浮き立たせている。

2

以上は、失踪した「彼女」が「若い刑事」に残した「ビデオ」映像として本作に登場する。これは、II-1で「彼女」が見つめていた（しかし、彼女の後姿によって遮られていた）映像の全貌である。それまで「過去」は「写真」として提示されてきたが、ここで初めて「過去」は、動く映像として観客の視界に示される。

ここで注目すべきなのは、動く映像が対象を見つめる「視線」の動きを詳細に保存していることである。「子供」の一瞬の表情の変化を逃すまいとするズーム・アップや、「子供」を中心として「家族の団らん」を捉えようとするズーム・バック等の「視線」の動きが、被写体としては不在の、光景を撮影しつつある者の「感情」を痛々しいほどに示している。今は存在しないかつての「視線」が見つめていたという想定が、観客の目に、画面にあふれる「光」を

生々しく映し出す。

3

バルトは、『明るい部屋』の冒頭を、かつて「そこにいた」皇帝を見つめていた「視線」を「今」見ることの「驚き」から始めていた。その「驚き」が誰にも共有されないことに、ごく「小さな孤独」を感じたことをバルトは記すのだが、かつての「視線」を「今」見ることには、そこに直接には写し出されていない、かつての「視線」の主の「内側」に我知らず触れてしまったような、どこか居心地の悪い感覚が付きまとう。写真が対象からの反射光の痕跡ならば、写真の中に示される「視線」もまた、画面に直接写し出されることのない何者かの「痕跡」と呼べるのではないだろうか。

4

映画では、そこにあったもののそこにあるために消え去るだろう⁽¹⁵⁾。

写真とはかつてあった光景の直接的な「痕跡」であり、本来、それ自体で完全である。写真の有する明証性はそこに何か、付け加えられる余地——それを見る者の想像力によるイメージ化をも拒む——がない、とバルトは説明する。そして、動く写真であるにもかかわらず、映画は根本的に写真と対立するとされる。

映画の素材は写真であるが、しかし映画のなかでは、写真はこうした自己完結性を失ってしまう（映画にとってはこれは幸いなことである）。それはなぜか？映画では一つの流れに巻き込まれた写真が、たえず他の画面のほうへ押し流され、引き寄せられていくからである。なるほど映画の中においても、写真の指向対象は依然として存在しているが、しかし、その指向対象は、横滑りし、自己の現実性を認めさせようとはせず、自己のかつての存在を主張しない。それは私にとり悪くない。それは幽霊ではないのだ。映画の世界は現実の世界と同じく、次のような予測によって支えられている。すなわち《経験の流れは絶えず同じ構成要素に従って過ぎ去っていくだろう》ということ。ところが「写真」は、その《構成要素》を断ち切ってしまう（写真の驚きはここからくる）。「写真」には未来がないのだ（写真の悲壮

さやメランコリーはここから来る)⁽¹⁶⁾。

けれども、また、映画（動画）にも「未来はない」と言える⁽¹⁷⁾。私にとっての異物（非-「像」的性質）のように、そこに「現実」としてある写真は、映画とは対照的に時間的にも空間的にも、その外を持たない⁽¹⁸⁾とバルトは説明しているが、じつは映画にも一定の上映時間（空間についての議論はひとまず置く）がある。そして、映画の上映は、権利上、無限に反復される可能性を持つが、それは同時に、「未来」がループを描き、つねに「過去」へと反転することを意味する。つまり、映画（動画）は経験的な時間の流れを閉ざす傾向を持っている。

5

現在において、かつての幸福な光景を記録した動画像は、「写真」という静止像より以上に禍々しさを漂わせている。そして、その禍々しさは何よりもまず、動画像が反復をその特性とすること、そして見る者が、その反復する時間の中へと閉じ込められる（人はしばしば思い出深いかつての動画像を反芻すること）に起因するように思われる。

かつての光景が——それを撮影した者の「視線」を伴い——何度も、権利上は無限に反復されるという事実をめまいを感じずにはいられない。この「時間」の無現の反復可能性が、一方ではそれを見る者に幸福を保証するだろうが、同時に他方で、寸分違わぬ同じ光景の機械的な反復は、それがすでに失われているという「喪失」の感情をも増幅させる。

「喪失」の感情には、また「空虚」が宿る。というのも、今はないかつての光景の反復に、見る者が同じものしか見い出せなくなった時、見る者は不在の視線と完全に同化（「幽霊」になる）することになるからである。あるいは、むしろ自己の無化（装置との同一化）にこそ人は安寧を感じるのかもしれない（「空虚」はしばしば「喪失」の感情を補完する）。

動画像として保存された、すでに失われたかつてのイメージ（時間）の反復には、メランコリーの徽が深く刻み込まれていけよう。失われた過去を保存するメディアの普及によって増幅される「喪失」そして「空虚」の感情にこそ、

『WXIII（廃棄物 13号）』の描き出す時代の「雰囲気」は最も強く表れているように思われる。

『WXIII（廃棄物 13号）』は、私たちの社会に氾濫する「映像」の放つ毒を、イメージによってイメージを描くという方法を用い、炙り出すことで、見事に昇華させている。それはこの作品を繰り返し見るごとに、梅雨明けを知らせるラジオの天気概況とともに始まる作品のラスト・シークエンスから、最終ショット、東京の街を俯瞰しつつビル群が「墓標」のように見える、しかし青空の下、初夏の暑さを感覚させる場面において私の感じる確信である。

終りに

『明るい部屋』の最終章において、ロラン・バルトは次のように記している。

一般的なものとなったイメージが、葛藤や欲望に満ちた人間の世界を例証すると称して、実はそれを完全に非現実化してしまうことが問題なのである。今日、いわゆる先進社会を特徴づけているのは、そうした社会がイメージを消費し、もはや昔の社会のように信仰を消費しているのではない、という事実である。それゆえ、先進社会はより自由主義的になり、より狂信的ではなくなったが、しかしまた、より《偽物》となった（より本物ではなくなったのである——われわれが日常的な意識のうちに認めざるを得ない、吐き気のしそうな倦怠感は、そうした事態を表すものだ。たとえてみればイメージが、普遍的なものとなることによって差異のない（無関心な）世界を作り出している⁽¹⁹⁾。

そして、「差異のない」世界に疲弊した人々は「イメージを追放して、直接的（無媒介的）な「欲望」を救い出そう」とするだろう、とバルトは続けている。けれどもすべてのイメージを退け、「直接性」にひたすら傾くことが、不可能であり、むしろ反動へと至ることはここで改めて述べるまでもないだろう。

社会に氾濫するイメージを排除して純粋な直接性へ回帰するというファンタ

スムを選択するのではなく、写真イメージの「絶対的」で「始原的」な「リアリズム」によって「時間の原義そのものをよみがえらせる」ことを、バルトは提案する。バルトが「事物の流れを逆にするまさしく誘導的な運動 *mouvement proprement réulsif* が生じる」と記したのは、過去と現在を「非論理的」に結合する写真イメージが非-イメージ的性質を孕むことに、均一で単一な閉じた時間に亀裂を生じさせる可能性を見ていたからだろう。それは、私を「私」の外へと連れ出す動きであり、そうした運動をバルトは写真の「狂気」と呼んだが、それを、また、最終的に「写真のエクスターズ *extase photographique*」であるとした⁽²⁰⁾。

そして、「動画」にも、閉じた時間に亀裂を生じさせ、私を「私」の外へと誘導する可能性があるのであり、それは写真の「リアリズム」に対して、その「運動」に賭けられている。けれども、動画から発生状態にある「運動」を採り出すのも、また、「私」である。「私」とは、そもそも「運動」と同時に生まれ、「運動」とともに崩壊しつつ、命のある限りにおいて再生することを繰り返す、その観測者に与えられた仮初めの名前ではなかった。

注

訳に関しては以下の訳を使用させて頂きましたが、拙稿の文脈に合わせ若干字句を変更させていただいた箇所があります。

- (1) ただし、それが「現実」そのものと混同されないための工夫、特に本作品では、フィルムでテレビ等のブラウン管画面を撮影する際に、フィルムのコマ数とビデオのフレーム数のずれから、ブラウン管に映りこむ非同期縞があえて描かれたという。

また、当初「モノクロ」として描かれる予定であった「写真」が、アニメーションにおいては、それが「絵画」に見えてしまうという理由から「カラー写真」に変更されたともいう。

『WXIII PATLABOR THE MOVIE 3 STORY BOARD BOOK』バンダイビジュアル株式会社、2002年、475-476頁を参照。

- (2) ロラン・バルト『映像の修辞学』蓮實重彦、杉本紀子訳、ちくま学芸文庫、

30 頁。Roland Barthes « Rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p.35.

- (3) バルトは、また、写真の示す「現実」を「空」であるとも記している。「写真は絶対的な「個」であり、反響しない、ばかのような、この上もなく、「偶発的なもの」であり、あるがままのもの」である（ある特定の写真であって、「写真」一般ではない）。要するにそれは「偶然」Tuché、「機会」の「遭遇」の、「現実界」の、あくことを知らぬ表現である。仏教では、現実を指して空 sunya と言う」（ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985 年、9 頁。*Œuvre complètes* V, Seuil, Paris, 2002, p.792.)
- (4) ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳、リポレポート、1994 年。
- (5) 田中純『都市表象分析。』INA X 出版、2000 年、41 頁。
- (6) デジタル写真を成立させる原理はむしろ、従来のアナログ写真とは真逆のものである。というのも、インデックス性をその特性とするアナログ写真が「対象との見かけ上の類似性に依拠して記号となるのではない」のに対し、デジタル写真の依拠する象徴記号のシステムにおいては、そこで成立する記号は「現実世界において対応物をもつかどうか、つまり記号と指向対象との結びつきをもつかどうかは、…偶然的で、二次的な問題にすぎない（石田英敬『記号の知／メディアの知』東京大学出版会、2003 年、325 頁。）」からである。
アナログ写真が「アイコンの仮面をかぶったインデックス（『都市表象分析。』42 頁。）」であるとすれば、デジタル写真とは、インデックスの仮面をかぶったアイコンであるとも言えようか。
- (7) 『明るい部屋』132 頁。*Œuvre complètes* V, p.875.
- (8) 「——そしておそらく《それはかつてあった》という驚きもまた消え去ってゆくのであろう。いや、それはすでに消え去ってしまったのだ。私は、なぜか自分にもわからないが、その驚きの最後の証人の一人（「反時代的なもの」の証人）であり、私のこの書物は、その驚きの古風な名残りなのである」（『明るい部屋』117 頁。*Œuvre complètes* V, pp.864-865.)
- (9) 「パンザーニのポスターは《象徴》に満ちているが、リテラルなメッセージが十分である限り、写真にはオブジェが自然にそこにあるという要素が残っている。自然が本能的に表象されたシーンを作り出しているように見える。広く開かれた意味論的な体系の持つ単純な有効性に疑似 - 真実性がこっそりと取って代わっているのである。…（中略）…技術が情報の（とりわけイメージの）伝播を発達させればさせるほど、技術は与えられた意味の陰に隠れて作られる意味に仮面をつける方法を提供してしまうのである」（『映像の修辞学』33 頁。*L'obvie et*

l'obtus, p. 37.)

- (10) この作品においては、「彼女」の失われた家族（「彼女」は夫も娘と同様に癌で亡くしている）の写真が、作品世界のいたるところに現れるが、決定的な場面のひとつに「若い刑事」が、姿を消した「彼女」の部屋に踏み込むシーンクエンス（「彼女」は不在である）での、「彼女」の癌に侵されて死んだ「娘」の満面の笑みを撮影した写真が、部屋の奥、壁一面に巨大に引き伸ばされているのが「映し出される」ショットが挙げられる。この「写真」の巨大さは、失われた過去への、「彼女」の執着の強度そのものを示しているように思われる。また、それを「眼」にしたとたん、想定される撮影カメラが後退することで、影になった「若い刑事」が壁の写真に飲み込まれていくかのように見える。
- (11) 科学者である「彼女」は、「少女」が死んだ後も生き続ける癌細胞を、死んだ娘の死後の生であると考え、そこから廃棄物十三号と呼ばれる「怪物」を作り出す。それは復讐などといった明確な動機によってではなく、癌細胞＝娘は死なずに増殖し、永遠に生き続けるはずだという漠とした感情（しかしそれが「確信」に変わる）に支えられた行動だった。この増殖し、永遠に生き続ける廃棄物十三号が、写真やビデオ映像の隠喩として機能することは言うまでもないだろう。そして、「遺伝子操作」によってつくられたこの廃棄物十三号はどちらかと言えばデジタル映像、それが情報として存在する限り、理論上は永遠に反復可能なデジタル映像に親和的であるだろう。
- (12) 『映像の修辞学』 30 頁。Ibid., pp.35-36.
- (13) 『明るい部屋』 140 頁。Œuvre completes V, p.882.
- (14) 『映像の修辞学』 31 頁。L'obvie et l'obtus, p.36.
- (15) 『映像の修辞学』 32 頁。Ibid., p.36.
- (16) 『明るい部屋』 110 頁。Œuvre completes V, p.861.
- (17) 「映画は自己のかつての存在を主張しない」とバルトは言う（もちろんバルトはいわゆるフィクションを語る映画一般について定義しているのである）が、スナップ的に撮影された動画像に関して事情はかなり異なるように思われる。日常の光景を撮影した、ありふれた動画像は、多くの場合写真以上に「かつての自己を強く主張」しないだろうか。過去を動画像として保存できる装置が広く普及した現在、失われた過去に対するノスタルジーは強まっているように思われる。
- (18) 「しかし映画は、一見したところ「写真」にはない、ある能力を備えている。スクリーンは（バザンが指摘したように）枠ではなく、マスク cache である。…（中略）…何千という写真を見ても、私にはそうした見えない場が少しも感じられない。フレームの内側にあるものがフレームの外に出てくると、どれも完全に死んでしまう。「写真」は動かない映像として定義されるが、それは単に写真に写っ

ている人物が動かないことを意味するだけではない。彼らが外に出てこないということも意味するのだ。彼らは蝶のように麻酔をかけられ、そこに固定されているのである」(『明るい部屋』69頁。Ibid. pp.833-834.)

(19) 『明るい部屋』145頁。Ibid.,p.884.

(20) 「《それはかつてあった》の暴力、それは、写真のエクスターズなのです。ある種の写真はあなたをあなた自身の外へ出るように仕向けますが、その時それらの写真はある喪失、ある欠如と結ばれている。その意味でこの本 [『明るい部屋』] は、むしろ、喪の次元において、『恋愛のディスクール・断章』とシンメトリーを成しているのです」(« Du goût à l'extase », Ibid., p. 930.)

A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の
機関誌『AZUR』第9号(2008年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises
de l'Université Seijo

http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html