

# 『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？

滝 沢 明 子

はじめに

ロラン・バルトの著作のうちで、もっともよく知られ、読まれている作品のひとつとして、『明るい部屋<sup>1)</sup>』があげられる。写真論として古典となっており、さらには写真と文学をめぐる問題を扱うさいに参照されることが多く、バルトの著作群のなかでもとくに幅広い読者層をもっている。1980年、バルトが亡くなった年に刊行され、それ以降、イメージについて語る他の作家たちに顕著に影響を与えて続けていることは疑いようもない。また、はからずも最後の著作となったことから、『明るい部屋』はバルトにおいて特異な重要性を帯びた、半ば神話的な書物だとみなされている。ただし、晩年に『明るい部屋』を著すにあたって、バルトが突然写真に関心を持ち始めたというわけではないのである。キャリアを通して、イメージにまつわる分析は継続的に行われており、そのことはよく知られている。それでは、バルトの写真への関心はいつから始まったといえるのであろうか。

『明るい部屋』は写真論でありつつ、母の喪の悲しみが痛切に語られた作品で、それまでのバルトの著作とは異なる調子を帯びている。そのため、それ以前の作品とは分けて捉えられる傾向が強く、とくに1970年代以前の論考と結びつけて論じられることは少ない<sup>2)</sup>。ところで、ロジェ＝イヴ・ロッシュは2009年の『フォトフィクション<sup>3)</sup>』のなかで、バルトの初期論考は、一般に信じられているよりもはるかに『明るい部屋』との関連が深いことを指摘した。ミシュレ、ブランショ、プレヒト演劇とそれを撮影した写真、そしてプーストへの偏愛など、『明るい部屋』にみられる要素が1950-60年代の論考に明確に認められる、と

ロッシェは述べるのだ<sup>4)</sup>。これは、『明るい部屋』を論じるにあたって顧みられることがほぼなかった視点である。

近年、『明るい部屋』の執筆前後につけられた『喪の日記<sup>5)</sup>』が刊行されたこともあり、作品の生成研究<sup>6)</sup>には関心が寄せられている。一方で、この作品と初期論考との実際的なつながりを読み解く作業は進んでいない。『明るい部屋』を脱神話化し、その源泉を初期の論考のうちに見出すことで、バルトの写真論の形成過程を明らかにすることができるはずだ。そのために、先述したロッシェの指摘—バルトの初期論考は、一般に信じられているよりもはるかに『明るい部屋』との関連が深い—を、写真論という文脈に置き直し、バルトの初期論考から『明るい部屋』へと、写真をめぐる思索の展開をたどってみたい。そして、最晩年に『明るい部屋』を書くこととなるバルトがそもそも写真のイメージへの関心をもつきっかけはどこにあったのかを見定めることとしよう。

## 1. イメージ論と写真論

初期論考をとりあげる前に、バルトが写真について論じたテキストについて概観しておく。バルトが一冊の書物を通じて写真について論じたのは『明るい部屋』が初めてであった。だがそれ以前、つまり1970年代のバルトが写真に積極的な関心を抱いていたことは、『記号の国<sup>7)</sup>』、『ロラン・バルトによるロラン・バルト<sup>8)</sup>』といった写真が含まれる書物を発表していること、また1977年から78年にかけてリチャード・アヴェドン、ダニエル・ブーディネ、ベルナール・フォコンといった写真家たちの作品について語ったテキスト<sup>9)</sup>をのこしていることから明らかである。

バルトが初めて写真そのものをとりあげて論じた—扱うテーマが写真に関連していたということではなく、写真そのものを論じ、その本質に迫ろうと試みた—といえるのは、1961年の「写真のメッセージ<sup>10)</sup>」、そして64年の「イメージの修辞学<sup>11)</sup>」にさかのぼる。しかし、必ずしも写真それ自体の分析を行っていなくとも、1960年-70年にかけてのバルトは映像、すなわちイメージについて多くの論考を著している。当時のバルトは、映画と写真の双方に関心を寄せていて、映画論とも写真論とも分類しえないところで独自のイメージ分析を行っていた。その最

たる例が70年の「第三の意味<sup>12)</sup>」になる。エイゼンシュテインの「フォトグラム」、すなわち映画のコマを写真のように捉えて分析した論考である。

なお、この時期のバルトのイメージ論を中心とした論集が二つ、日本で独自に編まれいづれもちくま学芸文庫から出版されている。一つはバルトの映画についての思索をまとめた『ロラン・バルト映画論集<sup>13)</sup>』である。こちらに「第三の意味」が収められていて、それ以外には映画関連とみなされた論考が多数収録されているものだ。もう一つは『映像の修辞学<sup>14)</sup>』で、こちらには「イメージの修辞学」、「写真のメッセージ」に加えて「映画について<sup>15)</sup>」と題されたカイエ・デュ・シネマに掲載されたインタビュー、そして蓮實重彦による「ロラン・バルトまたは複数化する断片」という文章が収録されている。なお蓮實は、その論集に「第三の意味」を加えることができなかった無念を「あとがき」で語っている<sup>16)</sup>。『映像の修辞学』を編むにあたっての、構想段階における蓮實の意図は、写真と映画を扱った論考をまとめて「イメージ論」として出版する、というものであったことがわかる。「第三の意味」が書かれた1970年までのバルトが、映画の映像を通して写真にアプローチしていたことは事実である。そして、その時期までの写真をめぐる論考が『明るい部屋』とは切り離されて、「映画論」あるいは「映像論」という文脈にまとめられて受容されている現象を確認することができる。『明るい部屋』の冒頭に、「私は映画に抗って写真を好むと公言していた<sup>17)</sup>」、と述べられているがゆえか、バルトと写真を論じるにあたり、映画から写真へと関連づけて考えることは積極的にはなされない。しかし、起点においては、映画と写真はバルトのうちでさほど区別されておらず、イメージ分析において重なる部分が少なからずあったと考えられる。このことが、バルトにおける写真論という括りを難しくしているといえるだろう。

## 2. ミシュレ論のなかの写真の比喩

さて、バルトと写真の関係の端緒を見極めるにあたり、その「前史」のようなものを探るところから始めたい。バルトが実質的に写真に関連する文章を書くようになるのは、1957年に出版される『現代社会の神

話<sup>18)</sup> からで、それ以前のバルトは写真にほとんど何のかわりをもっていないように見える。「ほとんど」というのは、1954年に刊行された『ミシュレ<sup>19)</sup>』のなかに、ミシュレのポートレートを何枚か掲載しているからである。なお、そのうちの一枚は、後年バルトの写真論のなかで重要な位置をしめるナダールによる肖像写真である。ただし、本文中に写真へのコメントはとくに見当たらず、この時期のバルトが写真イメージに意識的であったとは思えない。

しかし、この『ミシュレ』に先駆けて—最初の書物『零度のエクリチュール』の3年前にあたる—1951年に雑誌に発表したテキスト「ミシュレ、〈歴史〉そして〈死〉<sup>20)</sup>」を読んでもみると、興味深いことにバルトが写真の比喩を用いて歴史記述を語っている箇所があることに気づく。以下の通り、歴史家が写真家になぞらえられているのだ。

こうして、人間たちの身体は、「歴史」の事件のおぼろげな痕跡を受け継ぎ、歴史家があたかも写真家のように、ほとんど化学的な手続きでかつて生きられたものを現像する日まで、それを保ち続けるのだ。歴史家は過去をさかのぼって構成しようとはしない。彼は生の謎が再び現れるのを眺めるのだ<sup>21)</sup>。

過去に生きた人物を描き出すことを「写真を現像する」という比喩で語ることは、ブルーストを思わせる。ブルーストは記憶とその再生にかんして、たびたび写真の比喩を使っており、もちろん「現像」という言葉も用いている<sup>22)</sup>。バルトは『失われた時を求めて』の愛読者であるから、おそらくこの比喩はブルーストの表現に着想をえているのだろう。なお『失われた時を求めて』は、長い年月をへて発表される『明るい部屋』にも、「愛する人の死と甦り」「無意志的記憶」という主題において多大な影響を与えることとなる<sup>23)</sup>。

「ミシュレ、〈歴史〉そして〈死〉」の一部はのちに『ミシュレ』に組み込まれることとなるのだが、先に引用した写真の比喩の部分は使われずじまいであった。しかし、ひとたび写真の比喩を念頭に『ミシュレ』を読み直すと、バルトがミシュレの歴史的人物描写を説明する言葉は、まるで「写真」を語るかのようであると気づく。『ミシュレ』のなかで、バルトはミシュレの描き出す「ポートレート」について以下のように

語っている。

したがってミシュレ的ポートレート of 解釈学が存在する。というのも、それぞれの身体は謎であり、「歴史」においてその謎は凝固されていて、それぞれの人物はある瞬間の身体及び行動において永遠化されているのである。不意にとらえられた行動は、「歴史」における人間の身体の表象には不可欠な次元なのである<sup>24)</sup>。

「歴史」を「写真」に置き換えたほうがむしろ自然な文章で、おそらくバルトは写真の比喩を意識してこの文章を書いていると考えてよいだろう。

また、バルトはミシュレ的な歴史記述が、「死」と「復活」とにかかわっていることに注目する。ミシュレによって描かれた歴史上の人物は、時を超えて復活をとげるといふのだ。それはまるで、写真が過去をよみがえらせるかのようなものである。

肝要なのは、「歴史」の人物が、魔法にかかったように誇張された身振りでしめされることである。その魔法は時を超え、死んでおらず生きてもいない、夢見られた第三の生の状態にその人物を運んでゆき、そこで彼は偉大な者となり、その名をとどろかせるのだ<sup>25)</sup>。

この箇所はまさに、後年バルトが『明るい部屋』の第二部で語る、時間の流れを揺るがすような写真体験を思わせずにはいない。バルトは、そのキャリアのごく初期、作家としてデビューする前から、もちろん母親を亡くすずっと前から、過去の生が時間を超えて謎めいた復活をとげ、よみがえることに関心を抱いていたことが読み取れるのだ。歴史、とくにミシュレへの関心は、バルトの写真論の素地をなしたのである。

『明るい部屋』第二部に「分け隔てるものとしての歴史」という章があり、そこでバルトは母親の写真と自分とを隔てているのは「歴史」であると嘆く。そして、「ミシュレは自分自身の時代については何も書くことができなかった」との文言を挿入し、写真の考察にあたってミシュレに思いを馳せたことを記すのである。長い時を隔ててミシュレ、「歴史」、そして「写真」がバルトのなかで一つの問題として重なりあった

といえるだろう。

### 3. 『現代社会の神話』から写真論へ

#### 写真の意味作用

さて、写真とバルトの本当の意味での関係が始まり、バルトが具体的に写真を扱った文章を書くようになるのは、前述のように1957年の『現代社会の神話』からである。1953年に最初の書物である『零度のエクリチュール』が刊行され、その翌年1954年から「今月の小さな神話」というタイトルで月刊誌『レットル・ヌーヴェル (*Lettres Nouvelles*)』への連載が始まったことがこの書物の発端である。1年半ほど続いた連載は、1957年に書物としてまとめられ、書き下ろしの論文を加えて『現代社会の神話』として出版されることとなる。

神話の形成に「イメージ」がかかわる場合が多々あるゆえ、『現代社会の神話』では必然的に写真がたびたび論じられることとなる。写真が扱われている記事のタイトルをあげると、「アルケールの俳優」、「ショッキングな写真」、「飾りだらけの料理」、「選挙のための写真うつりのよさ」、そして「人類という大家族」である。それぞれ、俳優のポートレート、報道写真、料理写真、選挙ポスターの写真、そしてアメリカの写真家スタイケンが組織した大規模写真展が問題となっており、一口に写真といっても分野は非常に多岐にわたっている。

そして、こうした写真分析のいくつかは、のちのバルトの写真、イメージ論に発展してゆくこととなる。『現代社会の神話』の第二部をなす書き下ろし長編論文「今日の神話」のなかでは、写真を記号として分析する方法が提示されている。「フランスの軍服を着た一人の若い黒人が、軍隊式の敬礼をして目をあげているが、おそらくその見つめる先には、三色旗がひるがえっているだろう」というイメージ例が語られ、その意味作用、すなわちフランス礼賛、帝国主義、植民地主義など、が説明されている。

その7年後に発表された「イメージの修辞学」においては、イタリアの食品会社パンザーニの広告を解説するにあたり「この広告が持っている様々なイメージをすくいとってみよう」という宣言のもと、いくつも

の「記号」が読み取られてゆく。神話学の途上で写真イメージを扱ったことが、のちの写真分析手法の原型となっていることがわかる。神話の解体という目的を離れて、純粋なイメージの分析へとバルトの関心が移行したといえよう。

ただ、こうした広告やプロパガンダ写真の記号分析はその後放棄され、『明るい部屋』ではより個人的な写真体験がベースとなる写真論が構築されることになる。いずれにせよ、当初は神話研究を目的として始まった写真分析が、神話を離れ、写真、イメージ論として練り直されている事実がみてとれる。またさらに、いくつかの分析は、そのまま『明るい部屋』へと採り入れられることとなる。以降、その過程を追ってみることとする。

### 写真のポーズ

まず、『現代社会の神話』の「選挙のための写真うつりのよさ」という記事に述べられている内容が、1961年に発表される「写真のメッセージ」のなかの「ポーズ」という項目の原型となっている事例をみてみたい。後から書かれた「ポーズ」の項目を先に読んでみる。そこでは、ケネディの選挙公報写真が問題となっている。

ここに、先だつてのアメリカでの選挙の折に、広く拡散された広報写真がある。横顔でとらえられ、視線は空を見上げ、手を組んだケネディ大統領の上半身である。ここでは人物のポーズそれ自体がコノテーションのシニフィエの解説をみちびく：すなわち、若々しさ、精神性、純粋さである。写真が明白な意味をもつのは、出来合いの意味作用の要素を構成するステレオタイプな仕草の数々（空を見上げる視線、組んだ手）が存在するからにすぎない<sup>26)</sup>。

ここでケネディの写真の例をとおして繰り広げられるのは「ポーズのステレオタイプ」の分析である。その原型は、『現代社会の神話』の「選挙のための写真うつりのよさ」に明快にみてとれる。そこでは、選挙ポスターにおける「天に向けられた視線」のコノテーションが、よりアイロニカルな調子で述べられていたのだった。

ほとんどすべての斜め向きポーズは上昇していて、顔は超自然的な光の方へと向けられているが、その光は彼を吸い込み、人間性の高みの領域へと彼を引き上げる。候補者は、すべての政治的矛盾が解決するような、高位の感情的天空に到達する<sup>27)</sup>。

写真のポーズにたいする着眼点は二つの論考においてはほぼ同じで、天空を見上げた姿勢と視線が、政治家のポジティブなイメージを演出するという趣旨である。ここでも神話研究において写真イメージを分析したことが、のちの写真論へと発展している過程をみることができる。

なお、こうした社会的視点での写真へのアプローチは70年代以降、やはり放棄されることになる。『明るい部屋』では、第一部に「撮影される人」第二部に「ポーズ」と題された章があるのだが、どちらも上の議論とはかなり異なる内容となっている。『明るい部屋』では写真のポーズは社会的なイメージ形成のレベルではなく、自身の個人的体験、または写真における本質的な時間体験にかかわるものとして捉えなおされているからである。

#### 4. ショッキングな写真からプンクトゥムへ

##### ショッキングな写真：恐怖

さて、『現代社会の神話』のなかで、とくに『明るい部屋』とつながりをもつ記事は、「ショッキングな写真」である。オルセー・ギャラリーで開催されたという「ショッキングな写真」展をとりあげて批評したものだ。その展示についてバルトは、「私たちに衝撃を与えるべく同展覧会に集められた写真の大部分は、なんの効果も与えない」という批判を加えている。なぜ「ショッキングな写真」がショックを与えないかということ、写真家自身が恐怖のイメージをあまりにも巧みに、意図的に作り上げてしまっているからだという。鑑賞者は自己の判断を奪われ、何も動揺することがないのだ。このことをバルトは次のように表現している。

それらのいかなる写真も、巧妙にすぎて、私たちには響かない<sup>28)</sup>。



ここで「響かない」と訳したのは、《atteindre》という動詞である。この語は、「到達する、打撃を与える、負傷させる」などの意味をもつのであり、『明るい部屋』でしめされる「プントゥム」を予見させるものとなっている。『明るい部屋』では、「プントゥム」とは「突き刺す」ものだとされていて、「苦しめる、傷つける」という意味をも含む《poindre》という動詞が使われている。神話学の時代に、バルトはすでに本質的な写真とは見る者を傷つけにやってくるものだ、という認識を得ていたといえる。

写真の「ショック」というテーマは、このようにバルトにとって初めから重要なものであり、『明るい部屋』までつながっている。神話学の時代ののち、1961年の「写真のメッセージ」では「トラウマ性の写真」という言葉においてあらためて写真のショックについて以下のように論じられている。

文字通りにトラウマ的な写真は稀である。なぜなら、写真においては、トラウマはその場面が現実には起こったという確信に従属するからである。写真家がそこにおらねばならなかった（デノテーションの神話的定義である）。しかし、そうであるとして（実は、それはすでにコノテーションなのであるが）トラウマ的写真（「ありのままに」捕捉された火事、遭難、災害、非業の死）はそれについて何も言うことがない写真である。ショッキングな写真は、その構造により無意味なものだ。いかなる価値も、知識も、最終的にはいかなる言語的分類も、意味作用の制度的な過程に影響をもちえない<sup>29)</sup>。

この箇所分析が、「ショッキングな写真」の延長上にあることは明らかであろう。オルセー・ギャラリーでバルトが見た写真の大部分は、その作為により真にトラウマ的ではありえなかったのである。そして、バルトはそのような写真について「何も言うことがない」と評するのだが、この「何も言うことがない」状態は、のちに『明るい部屋』の「平板な死」という章でとりあげられる。亡き母の写真を前にして「何も言うことがない」という状態が、極度の苦しみを伴って再び体験されることとなるのだ。

また、同じく写真の展覧会を扱った記事が『現代社会の神話』のなか

にもう一つあり、「人類という大家族」と題されている。実はここでも、似た問題が分析されている。「人類という大家族」とは、アメリカの写真家エドワード・スタイケンの写真展《The Family of man》のフランス語版のタイトルである。そこにこめられた「人種、階級、国籍が違ってても人類はみな同じ、みな家族」というその古典的でプチブル的なヒューマニズムにもとづく「神話」が、バルトによってあぶり出されるのだ。そして、「人はみな等しく生きて、死んでゆく」ことをしめすべく展示されている、誕生や死の場面を撮影した作品を、バルトは「失敗」とであると断じる。

しかし、もしそれらの写真から「歴史」を排除したとしたら、言うべきことはなにもない。コメントはひたすら同語反復的なものになるだろう。ここにおいて、写真は明らかに失敗していると思われる。死や誕生を繰り返して語ることは、文字通り、何ももたらさない<sup>30)</sup>。

バルトは、歴史的文脈なき「生」そして「死」の表象にたいして、やはり「何も言うことがない」という表現を使っている。写真と言語活動の本質的な相性の悪さ、また写真においてショッキングなもの、すなわち生および死は容易に「平板な」ものになりうるという事実が、はからずもこの時期から認識されていたということができよう。

#### ショッキングな写真：驚き

さて、「ショッキングな写真」では、恐怖のショックとともに驚きによるショックについても論じられている。ショック写真の一つとして展示されていた、「私たちが怖がらせるかわりに驚かせようとする写真」もまた批判の対象となっているわけである。例に出されるのは、「スポーツ選手のジャンプ」の瞬間や、「幽霊屋敷での物体の空中浮揚」などである。それらのイメージは、型にはまっていて、「完全に読解可能」であり、したがってなんらのスキャンダルもなく、見る者を動揺させたり混乱させたりしない、とバルトは述べる。

そして実はこれとほとんど同じ内容が、『明るい部屋』の「不意にとらえること (surprendre)」という章で語られているのだ。建物から飛び降りる女性の決定的瞬間、落下する牛乳の雫といったものをとらえた

写真等、びっくり (surprise) 写真の例があげられ、バルトはそれを写真家にとっての「成果」であるが、個人的に全く関心をひかれないのだとする。不意にとらえる、ことについてその章では次のように説明されている。

この身振りから、その原則（アリバイといったほうがよい）を「ショック」とするような写真のすべてが公然とうみだされる。というのも、写真のショック（*プンクトゥム*とは大きく異なる）は、トラウマを与えるよりも、隠されたものを暴くことにあるからだ<sup>31)</sup>。

写真のショック、またはトラウマというテーマは『現代社会の神話』から「写真のメッセージ」をへて、『明るい部屋』にいたるまで、批判的に検証され続けている。そして最終的には、*プンクトゥム*の議論に接続されてゆく。見せかけの、偽のショックは、写真の本質的体験をもたらすことはなく、*プンクトゥム*たりえないのである。

## 5. 「びっくり」と「驚嘆」

### 驚嘆

ここでもう一度、『現代社会の神話』の「ショッキングな写真」に立ち返ろう。興味深いことに、そのなかでバルトは、展覧会にはいくつか本物の「ショック写真」があったのだと述べている。バルトに真のショックを与えた写真とは、どのようなものだったのだろうか。

展示（その方針は賞賛すべきである）のなかでショッキングな写真であったのが、まさしく通信社の写真だけであったことは論理にかなっているのだ。不意にとらえられた事件が、その頑固さ、その忠実さ、その鈍い性質の明証性において現れている写真だ<sup>32)</sup>。

バルトは「ショッキングな写真」というジャンルを否定しているのではなく、むしろ「テーマそのものは賞賛すべきだ」と言っている。バルト

は写真がもたらす真のショックを求めていたからこそ、ショッキングに見せかけた写真が実はショックを与えない、つまり写真についての本質的な経験をもたらしなことを批判していたのであった。いくつかの、本当にショックを与えたイメージについて、ここですでに「鈍い性質」という言葉が使われているのは注目すべきことである。この「鈍い」は、のちに「第三の意味」（エイゼンシュテインの映画のフォトグラムの研究ノート）のなかで、「鈍い意味」として定義され、その後「ブントウム」へと発展する概念だからだ。

そして、先の引用に続けて、バルトは展覧会において本物のショックを与えた写真を具体的に説明している。

グアテマラの銃殺、アドゥアン・マルキのフィアンセの苦悩、殺されたシリア人、振り上げられた警官の警棒、これらのイメージは、一見したところ奇妙で、ほとんど静謐であり、その説明文よりも劣っているようにみえるからこそ、驚嘆させる<sup>33)</sup>。

うるさいイメージのなかにショックはなく、静謐にみえるイメージのなかにこそ真のショックが潜んでいることが指摘されている。そして、そういったショックは「不意うちの驚きをもたらす (surprendre)」ではなく、「驚嘆させる (étonner)」という言葉であらわされるのである。不意うちで撮影された、あざとい写真の計算された驚きは無意味であり、写真の本質的な驚きは「驚嘆」なのである。この区別がなされていることは、非常に重要なポイントである。

二つの語の使い分けに着目すると、バルトと写真の「前史」として引用した『ミシュレ』において、すでに「不意にとらえられた行動 (l'acte surpris)」という表現が用いられていることに気づく。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、それ自体は間違っているわけではない。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。そのとき、「驚嘆させる (étonner)」という語

が要請されたのだ。写真家の浅はかな策略によって、見る者がびっくりさせられるのではない。驚嘆体験には、見る側の内面や感情がより深くかかわっている。また、『étonner』には、「亀裂を生じさせる」「心を揺さぶる」という意味もあり、ゆえに、驚嘆はプンクトゥムと親和性が高いのである。

### びっくり／驚嘆

そして、ここで我々は、『明るい部屋』のなかになぜ「不意にとらえること (surprendre)」という章と「驚き (étonnement)」という二つの章があるのかを完全に理解するにいたる。先に引用した『明るい部屋』第一部の「不意にとらえること」では、写真の驚きが、低俗なステレオタイプのまやかしであることが論じられていた。しかし、第二部の「驚き」では、ポジティブな「驚嘆」が問題となっている。日本語に訳すと、「驚く」という言葉がどちらにも当てはめられられてしまうのでわかりにくいのだが、バルトはびっくりする「驚き」と、「驚嘆を覚える」ことを明確に区別していたのだ。写真の「驚嘆」は以下のように説明されている。

写真は常に、限りなく継続しまた再生する驚きでもって、私を驚嘆させる<sup>34)</sup>。

ここでの「驚き」は「不意うちのびっくり」であるはずがなく、もちろん「驚嘆」のほうである。またあるいは、ケルテスが撮影した男の子「エルンスト」の写真へのコメントは以下のものである。

私はすべての写真の指標であり、その点において写真は私を驚嘆にみちびくのだ。なぜ私は今ここに生きているのか？という根源的な問いかけとともに<sup>35)</sup>。

『明るい部屋』では、このように「びっくり」と「驚嘆」が厳密に使い分けられており、後者が写真の本質に結びつけられている。そして、このバルトの写真の見方は、1950年代にオルセー・ギャラリーで「ショッキングな写真」展をみて、神話分析の記事を書いていたところから確実に

存在していたといえるのだ。

以上のように、バルトの写真論は『現代社会の神話』を端緒としており、『明るい部屋』は、我々が思うよりも初期から中期にかけての論考と地続きなのである。

### おわりに

本稿では、主に『現代社会の神話』のなかの記事、とくに「ショッキングな写真」を中心とりあげてバルトの写真論の形成過程を明らかにし、『明るい部屋』の源流を探った。バルトがいつから写真を論じることに興味をもったか、ということにかんしては、1950年代半ばに行った神話分析を通してである、という事実をしめすことができた。しかし、『現代社会の神話』のなかにはもう一編、ここではとりあげられなかった「アルケールの俳優」という重要な論考がある。そこから、もう一つの写真へのアプローチ、「どのように」写真に関心をもったかの部分を明らかにすることができるはずだ。すなわち演劇、映画にかかわる俳優の肖像をきっかけとしてバルトが写真への関心を深める経緯をたどることができると考えられるのだ。それについては、また稿をあらためて論じることとする。

### 注

- 1) Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, *Œuvres Complètes* t. V, Seuil, 2002. なお本論中の引用はとくに出典が記されていないかぎり Roland Barthes, *Œuvres Complètes* t. I-V, Seuil, 2002. による。タイトル、初出年、収録巻に加え、必要に応じてページを記す。
- 2) Bouchta Farqzaid, *L'Image chez Roland Barthes*, L'Harmattan, 2010. のように、バルトのイメージ論を包括的に分析した研究も存在するが、写真に限らないイメージ全般をめぐるバルトの思考を哲学的観点からとらえることを主眼としたものであり、『明るい部屋』研究とは様相を異にする。
- 3) Roger-Yves Roche, *Photofictions —Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- 4) *Ibid.*, p.265-266.
- 5) Roland Barthes, *Journal de deuil*, Seuil, 2009.
- 6) Jean-Louis Lebrave, 《La genèse de *La Chambre claire*》 dans *Genesis*, n.19, SUP, 2002, p.79-107. や、Sophie Létourneau, 《Roland Barthes enquête: *La*

*Chambre claire* ou la mélancolie policière》 dans *Études littéraires*, Volume 42, Numéro 2, Été 2011, Université Laval, p.69-79. がある。

- 7) *L'Empire des signes*, 1970, III
- 8) *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, IV
- 9) それぞれ、《Tels (sur des photographies de R. Avedon)》, 1977, V., 《Sur des photographies de Daniel Boudinet》, 1977, V., 《Bernard Faucon (avec des photographies de B. Faucon)》, 1978, V.
- 10) 《Le message photographique》, 1961, I.
- 11) 《Rhétorique de l'image》, 1964, II.
- 12) 《Le troisième sens》, 1970, III.
- 13) ロラン・バルト『ロラン・バルト映画論集』、諸田和治編訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、1998年
- 14) 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、筑摩書房、2005年
- 15) 《Sur le cinéma》, 1963, II.
- 16) 理由ははっきり述べられてはいないが、先に『ロラン・バルト映画論集』に所収されてしまったからだろう。
- 17) *La Chambre claire*, p. 791.
- 18) *Mythologies*, 1957, I.
- 19) *Michelet*, 1954, I.
- 20) 《Michelet, l'Histoire et la mort》, 1951, I.
- 21) Ainsi la chair successive des hommes garde la trace obscure des accidents de l'Histoire, jusqu'au jour où l'historien, comme un photographe, révèle, par une opération à peu près chimique, ce qui a été vécu auparavant. L'historien ne poursuit pas du tout l'organisation rétrospective du passé; il regarde vers la résurgence d'un mystère de vie. (*Ibid.*, p. 120-121)
- 22) ブルーストと写真の比喩、および現象という言葉の含意については Brassai, *Marcel Proust sous l'empire de la photographie*, Gallimard, 1997 の終章に解説されている。
- 23) ブルーストにおける写真の比喩、そして『失われた時を求めて』と『明るい部屋』の共鳴関係については、以下に示す拙論を参照されたい。「写真と無意志的記憶—バルトの写真体験におけるブルーストの反響」、『仏語仏文学研究』第27号、東京大学仏語仏文学研究会、2003年。
- 24) Il y a donc une herméneutique du portrait micheletiste, parce que chaque corps est un secret, et que, dans l'Histoire, ce secret est figé, chaque personnage ne pouvant être qu'un moment éternisé de chair et d'acte. L'acte surpris est en effet une dimension nécessaire à la représentation du corps humain dans l'Histoire. (*Michelet*, p.358)

- 25) ce qui importe, c'est que l'homme de l'Histoire soit présenté dans un geste amplifié, frappé par un enchantement qui le transmet à travers le Temps, ni mort, ni vivant, dans un troisième état de vie rêvée qui le grandit et l'impose. (*Ibid.*)
- 26) Voici une photographie de presse largement diffusée lors des dernières élections américaines: c'est le buste du président Kennedy, vu de profil, les yeux au ciel, les mains jointes. Ici, c'est la pose même du sujet qui prépare la lecture des signifiés de connotation: juvénilité, spiritualité, pureté; la photographie n'est évidemment signifiante que parce qu'il existe une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout faits de signification (regard au ciel, mains jointes); («Le message photographique, p.1125-1126)
- 27) Presque tous les trois quarts sont ascensionnels, le visage est levé vers une lumière surnaturelle qui l'aspire, l'élève dans les régions d'une haute humanité, le candidat atteint à l'olympie des sentiments élevés, où toute contradiction politique est résolue: (*Mythologies*, p.797-798)
- 28) Or, aucune de ces photographies, trop habiles, ne nous atteint. (*Ibid.*, p.752)
- 29) Les photographies proprement traumatiques sont rares, car, en photographie, le trauma est entièrement tributaire de la certitude que la scène a réellement eu lieu; *il fallait que la photographe fût là* (c'est la définition mythique de la dénotation); mais ceci posé (qui, à vrai dire, est déjà une connotation), la photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis «sur le vif») est celle dont il n'y a rien à dire: la photo-choc est par structure insignifiante: aucun valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. («Le message photographique», p.1132-1133)
- 30) Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant: *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. (*Mythologies*, p.808)
- 31) De ce geste dérivent ouvertement toutes les photos dont le principe (il vaudrait mieux l'alibi) est le «choc»; car le «choc» photographique (bien différent du *punctum*) consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient. (*La Chambre claire*, p.814)
- 32) Il est donc logique que les seules photos-chocs de l'exposition (dont le



principe reste très louable) soient précisément les photographies d'agence où le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse. (*Mythologies*, p.753)

- 33) Les fusillés guatémaltèques, la douleur de la fiancée d'Aduan Malki, le Syrien assassiné, la matraque levée de flic, ces images étonnent parce qu'elles paraissent à première vue étrangères, calmes presque, inférieures à leur légende: (*Ibid.*)
- 34) Toujours, la Photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. (*La Chambre claire*, p.855)
- 35) Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale: pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant* ? (*Ibid.*, p.856)