慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ロラン・バルトの哀悼 : 『明るい部屋』における写真論と自伝の相互作用について
Sub Title	Roland Barthes' Trauer. Zum Verhältnis von Photographietheorie und Autobiographie in der herren Kammer
Author	川島, 建太郎(Kawashima, Kentaro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2004
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.86, (2004. 6) ,p.290(85)- 307(68)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00860001-0307

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ロラン・バルトの哀悼

『明るい部屋』における写真論と自伝の相互作用について

川島　建太郎

1

『明るい部屋』(1980年)でのロラン・バルトは、一人称単数形で語る主体として登場してくる。テクストは「私」の私的な体験から切り出されるが、語る主体としてのバルトが、そのように過去の私事から論を起こすのは、単にメタ言語としての学問的言説の客観性に疑問符を打つためのポーズであるだけではない。

> ずいぶん昔のことになるが、ある日、私は、ナポレオンの末弟ジェロームの写真(一八五二年撮影)をたまたま見る機会に恵まれた。そのとき私は、ある驚きを感じてこう思った。《私がいま見ているのは、ナポレオン皇帝を眺めたその眼である》と。この驚きはその後も決して抑えることができなかった。私はその驚きのことをときどき人に話してみたが、しかし誰も驚いてはくれず、理解してさえくれないように思われたので、私自身も忘れてしまった(人生は、このように、小さな孤独の数々から成り立っているのだ)。(1)

歴史と写真、偶然の出会い、驚き、時間を隔てた眼差しの交錯、意思疎通の失敗と孤立する主体。これらはすべて、『明るい部屋』のバルトが写真を論じる過程で展開するモティーフ群である。そのモティーフ群がすで

に、「ずいぶん昔」の「ある日」の個人的なエピソードを語るテクストの冒頭に、見事に凝縮されている。あるいは同じことを逆方向から定式化すれば、この書き出しは、個人的な出来事もしくは自己から出発することこそ、ここでの写真論の方法であると暗示しているのである。実際バルトは数ページ後に、「私は、若干の個人的反応から出発して、(略)「写真」の基本的特徴や普遍性を定式化しようとつとめる」(15頁)と断言する。このようにして、写真を論じるテクストが「私」をめぐる物語になってゆく布石が打たれるのである。

『明るい部屋』は、ヴァルター・ベンヤミンの『写真小史』やスーザン・ソンタグの『写真論』などと並んで稀少な写真理論のスタンダードとして読まれ、引用され続けているが、この書物はむしろ理論に還元されえない文学テクストであると認めなければならない。そのような見地から本論は、このテクスト内で写真論と自伝とが互いに交錯し、やがては収斂していく様を描こうと試みる。ただしバルトは、自伝の研究家フィリップ・ルジュンヌの言う「自伝契約」[2]を結んでいるわけではないので、『明るい部屋』を古典的な意味での自伝という文学ジャンルの枠にはめることはできない。また、作者の伝記的なデータをもとに『明るい部屋』を解釈し、作者の生涯と作品との因果関係を論じることももはやできない。ルジュンヌ風のジャンル理論からも、「解釈学」[3]からも距離をおいた上で本論は、『明るい部屋』における写真をめぐる言説と自伝的言説とのある種の相互依存性を叙述する。

時代を振り返ってみれば、20世紀にはアナログ写真という記憶メディアが、少なからぬ自伝的データを担っていた。文字が記憶の特権的なメディアであった長い長い時代が、1820年代、ジョセフ・ニセフォール・ニエプスによる写真術の発明によって終止符を打たれ、写真が主体のアーカイヴの一つとなった結果である。それ以来、写真は単なる技術的な記憶補助であるだけではなく、主体の記憶を構成し、回想を規定する。主体の自己表象はしたがって、いやおうなく写真というメディアの刻印を受けざるを得ないのである。写真の観賞と回想との境界は、曖昧化している。そのような

歴史的アプリオリを前に、バルトが自伝を写真論のテクストの中に織り込んだのであるとすれば、その自画像はどのようなものであるのか？

2

エッセイ『プルーストと名前』（1967年）の中でバルトは、マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』の物語構造を「願望（神秘解明者は啓示を請願する）、挫折（彼は危険を、闇を、虚無を引き受ける）、成就（まさに挫折の極において彼は勝利を見出す）」[4]という三つの契機に分節していた。プルーストの自伝的小説を『明るい部屋』がなぞっているとすれば、まずはこの点に関してである。つまりこのテクストの語り手もまた、「願望」（désir）、「挫折」（échec）、「成就」（assomption）[5]の三段階を歩んでゆく「神秘解明者」なのだ。『失われた時を求めて』が『明るい部屋』の下敷きになっていることは[6]、テクストのマクロ構造を把握する作業によって際立つこととなる。

『明るい部屋』は48章に分けられており、1から24章までが第一部、25から48章までが第二部を成すというシンメトリックな構造を示す。その第1章でバルトは、写真の存在論を企てたいという«désir»[7]、すなわち「欲求」（8頁）を吐露する。写真の本質を探求する途上で、写真を構成する二つのモメントとして、「ストゥディウム」（studium）と「プンクトゥム」（punctum）というラテン語から造語された対概念が導入される。（37頁）前者は写真において文化的にコード化された要素、後者はコード化され得ない要素である。文字で構成されているわけではない写真がそもそも解読されうるのは、そこに「ストゥディウム」が内在しているからである。言い換えれば、写真がなんらかの情報を伝達することができるのは、「ストゥディウム」によってである。写真にはしかし「プンクトゥム」という「ストゥディウムの場をかき乱しにやって来る」（39頁）モメントがある。写真におけるコード化不可能な要素である「プンクトゥム」は、しばしば画像上のディテールに潜み、そこから鋭い矢のように写真を観る「私」を「突き刺す」「偶然」（39頁）であり、そのようなアクシデントを意味として読解

し、文化的に制御することはできない。この対概念による写真理論のコンセプトは、記号学を応用した写真理論『写真のメッセージ』（1961年）および『映像の修辞学』（1964年）の中で、写真における「コノテーション」と「デノテーション」を対置することによって、事実上ある程度まですでに構想されていたものである。もっとも、デノテーション/コノテーションの区別が生じる場が記号学の知であったのに対して、ストゥディウム/プンクトゥムが差異化する場はバルトの« affect »[8]、つまり「感情」（33頁）もしくは情念である点に違いがある。写真を論じるにあたって知ではなく、情動を場とする概念を操作することの意義は、『明るい部屋』の第二部においてようやく明らかになるが、第一部の段階では、バルトはそれをうまく述べることができない。そうして、「前言取り消し」と題された第一部の最後の章で、バルトは「私はこれまで述べてきたことを取り消さねばならなかった」（72頁）と述べ、それまで試みていた写真の本質の探究が失敗したことを認めるのである。以上が、バルトが分析した『失われた時を求めて』における「挫折」の段階に対応している。

第二部に入るとバルトは、「ところで、母の死後まもない、十一月のある晩、私は母の写真を整理した」（75頁）と書き、突如として喪に服する自分の姿を語り始める。ここでバルトは、『失われた時を求めて』第四篇の「心情の間歇」と名づけられたエピソード、すなわち二度目のバルベック滞在にて語り手が突然、一年前に亡くなっていた祖母を想起する場面を変奏している。なぜなら、プルーストの語り手が完全な無意志的回想の中で祖母を再生させたように、『明るい部屋』の語り手もまた、ある古い写真において失われた母の真実を「ふたたび見出す」（75頁以下）からである。[9] 写真というメディアの「神秘解明者」にとって、それは啓示以外の何ものでもない。写真の本質を極めたいという「願望」が、上述の対概念による写真理論の「挫折」を経て、最愛の母の死によって社会から引きこもり、たった一人で瞑想するかのように故人の写真を眺めることによって「成就」されるのである。この急転回を可能にしたのは、無名の写真家が1898年に5歳だった母を撮った「温室の写真」（81頁）である。

3

『明るい部屋』はテクストのマクロ構造上、『失われた時を求めて』を反復し、さらにはこの小説から母の哀悼というモティーフを継承している。[10] プルースト自身、写真にとり憑かれていた作家で、その自伝的小説には数多くの写真をめぐるエピソードやさまざまな種類の写真のメタファーが存在しているため、[11] この小説が写真論の中で取り上げられること自体はクラカウアーやソンタグなどの前例があり、まったく目新しいことではない。けれども、プルーストの自伝的小説を下地にして論述を展開させる写真論は他に例を見ない。もっとも、『明るい部屋』に自伝的言説を提供しているのはプルーストばかりではないのである。母の哀悼というモティーフにおいてバルトは、アウグスティヌスの自伝と連結しているのだ。『彼自身によるロラン・バルト』におけるバルトは、自分の自伝的書物が「告白」として読まれることを拒否していたにも関わらず、[12] 『明るい部屋』は西欧の自伝にとって最も根源的な書物であるアウグスティヌスの『告白』へ連なってみせるのである。[13]

『告白』の第八巻で、マニ教徒の修辞学教師であったアウグスティヌスのキリスト教徒への改宗が語られた後、第九巻では、母モニカの死と、その数日前に母と交した会話が回想される。もともと敬虔なキリスト教徒であった母と、彼女の長年の念願であったキリスト教への回心を果たした息子との間の会話は、新プラトン主義的な隠喩法の翼にのって、物質界を越えて高く高く上昇し、死後の永遠の世界の啓示へ到る。このような、真実の絆で結ばれる母と息子の関係が、秘教的な光のメタファーともども、『明るい部屋』でリサイクリングされ、バルトの写真の本質への覚醒が演出されているのである。すなわち、写真は「写真の日常的な氾濫」によって情報伝達メディアとして意識されているが、記憶メディアとしては、「わかりきった特徴として無関心に生きられるおそれがある。「温室の写真」は、まさにそうした無関心から私の目を覚まさせた」（94・95頁）のだ。放蕩息子がいわば古代のコミュニケーション理論である修辞学からキリス

ト教の内面性へ覚醒したことに倣って、バルトも、新聞写真や広告写真を分析した頃の写真概念、つまり情報伝達メディアとしての写真から、記憶メディアとしてのそれへと目覚めるのである。それによってバルトは、他でもなく写真論のテクストの中で「温室の写真」に体現された亡き母の「至高の純粋無垢」(83頁)を語り出す権利を得る。このように『明るい部屋』は、プルーストおよびアウグスティヌスを喚起しながら、悼む者という形象を介して自伝の伝統へ接近してゆく。バルトの写真論はその転回点において、二つの自伝的テクストの中の啓示の瞬間を、死者の真実が認識される瞬間を引用するのである。

写真論が自伝の言説を吸収しはじめる一方で、『明るい部屋』では写真の記憶と人間の回想が峻別されていることを無視することはできない。

> 「写真」は、本質的には決して思い出ではない(略)。それだけではなく、「写真」は思い出を妨害し、すぐに反=思い出となる。ある日、何人かの友人が子供の頃の思い出を語ってくれた。彼らには思い出があったが、しかし私は、自分の過去の写真を見たばかりだったので、もはや思い出をもたなかった。(112・113頁)

バルトにとって写真は — この点でも彼は意識的にプルーストを反復しているのであるが[14] — 回想と相容れない記憶メディアなのである。『彼自身によるロラン・バルト』では、自伝的な自己叙述のために写真が用いられていたが、その際の戦略は、自伝というジャンルの定型に従って子供時代や少年時代、家族についての思い出を年代順に物語る代わりに、写真を示すというものであった。したがってこの書物においてすでに、写真と回想は両立不可能であると同時に、写真は回想のサプリメントとなる自伝的メディアとして機能していたのである。『明るい部屋』についてもまったく同様のことが言える。プルーストの語り手は、身をかがめて靴をぬごうとした時、全身を揺さぶるような回想に襲われ、真実の祖母を見出した。それに対してバルトでは、真実の瞬間において写真が回想を代理する。

ただ一度だけ、写真が、思い出と同じくらい確実な感情を私の心に呼びさましたのだ。それはプルーストが経験した感情と同じものである。(84頁)

バルトにとって母の「温室の写真」は、プルーストが特別な瞬間における回想に与えたと同じ価値を持つものである。バルトは自分の一度きりの写真体験を、プルーストにおける自伝的真実と比肩させているのだ。翻って次のように言うことができる。写真が自伝と比べて真実性において劣らないとすれば、なにも新たに自伝を書く理由などない。むしろ自伝を書くよりも、20世紀において主体史のアーカイブを成す写真についての考察を深めるほうが、よりいっそう自伝的なのではあるまいか？　このように見ると、『明るい部屋』を『彼自身によるロラン・バルト』の続編として位置付けることが可能であり、また必要なのである。(15) このテクストは、写真理論と自伝との間を揺れ動いている。一方の言説が完結しようとする瞬間、すでに他方の言説への寄与が始まっている。絶え間なく補完しあう両言説間の振幅運動をさらにたどってみたい。そのためには、バルトが第二部の急転回の後、どのように「プンクトゥム」の概念を展開させているかを追ってゆく必要がある。

4

フリードリヒ・ニーチェの名前 ― 先取りして言えば、ニーチェは、プルーストとアウグスティヌスに続いて『明るい部屋』に引用される3人目の自伝作者として決定的な役割を担っている ― を挙げながら、バルトは「「温室の写真」は、私のアリアドネだった」(88頁) と述べ、「この唯一の写真から、「写真」のすべて (その《本性》) を《引き出す》こと」(88頁) を決意する。それはすなわち、「ロマン主義的に言えば愛や死と呼ばれるであろうものとの関連において」(88頁)、写真の本質を問うことである。しかしながら一方で、写真の「本性」もしくはバルトが用いる現象学の用

語で言うところの「ノエマ」は、いささかもロマンチックではないことが語られる。それはむしろ単純、平凡で、「深遠なところは少しもない」(139頁)。なぜなら、バルトが母の真実を見出すことに成功した「温室の写真」から見れば、写真はその表層において完結し、いわばすべてを言い尽くしているため、「そこには何の余地もなく、何ものをもつけ加えることができない」(110頁)からである。最愛の亡き母の写真を前にしてバルトは、かつて自分が記号学者としてそうしたように、テクストを読み解くかのように写真を分析したり「解釈」することはもやはできない。むしろバルトは「「写真」の確実さは、まさにそうした解釈の停止のうちにある」(132頁)と述べ、写真を言語へ変換する作業の不毛を説く。言い換えればバルトは、言語との差異と断絶に写真の本質を定位するのである。すなわち、バルトは「温室の写真」がもたらした啓示の瞬間、「秘儀伝授の過程に従って、いっさいの言語活動が終わりを告げるあの叫びに到達したのだった。《これだ!》と。」(134頁)このような解釈の余地さえないほどにある過去の現実を確証する力のゆえに、写真というメディアはバルトにとって「人類学的に新しい対象」(108頁)なのである。したがって、「「写真」のノエマの名は、つぎのようなものとなろう。すなわち、《それは=かつて=あった》、あるいは「手に負えないもの」である。」(94頁)

このように「もっとも愛する人の死について、何も言えないということ、その人の写真について何も言えないということ、写真を見て決してそれを掘り下げたり、変換することができないということ」(115頁)以上に、喪の主体にとって堪え難いことがあろうか。写真が存在するがゆえに死者をめぐる言葉が枯渇してしまうのであれば、アウグスティヌスがそうしたように、回心した者として事後的に母の生涯を物語ることによって、その生になんらかの意味を与えるという手段はもはや踏襲できない。それにも関わらずバルトは、「温室の写真」を「註釈」[16]し続ける。より正確に言えば、「温室の写真」を前にした失語を註釈するのである。あたかも、それこそが写真の時代に残された唯一の喪の仕事であるというかのように。写真論の中に織り込まれたバルトの自画像の題目は「悼む者」である、と言うこ

とができる。

『明るい部屋』の第一部において、バルトはすでに写真と死の関係に言及しているが、第二部でこのテーマに議論が集中してゆくことは上に見たとおりである。その際、議論の核心には「プンクトゥム」の概念がある。この概念が「温室の写真」を契機に変容する。すなわち、写真におけるコード化不可能なディテールとして「ストゥディウム」との共時的な二項対立の中で定義されていた「プンクトゥム」が、時間という次元と関連づけられるのである。

> いまや私は、《細部》とはまた別のプンクトゥム（略）が存在することを知った。もはや形式ではなく、強度という範疇に属するこの新しいプンクトゥムとは、「時間」である。「写真」のノエマ（《かつて＝それは＝あった》）の悲痛な強調であり、その純粋な表象である。（118頁）

この一節において、バルトの写真論の核を成す二つの概念が結び付けられている。それによれば、「プンクトゥム」は、《かつて＝それは＝あった》という写真のノエマに固有の時間性を表象する。被写体を不動化し、流れる時間を静止させることによって獲得される《かつて＝それは＝あった》は、—とりわけ喪の主体として語るバルトにとって—「いまはもうない」というモメントと切り離すことができない。写真による過去の確証は、その過去の消失あるいは喪失と裏表である。それゆえ写真は「生を保存しようとして「死」を生み出す」（115頁）メディアであるとされるのである。「プンクトゥム」がとがった矢のようにバルトを「突き刺し」、傷つけていたのは、それが表象する時間性《かつて＝それは＝あった》に死が宿っているからだったのである。第一部でストゥディウム/プンクトゥムの差異化が情動を起点にしていた帰結として、語り手の喪の状態から切り出されてくる第二部において、「悲痛な」という形容を伴いながら、悼む者の痛みという情動の中で写真論の二つの中心概念が結合することによって、バ

ルトにとってフォトグラフィーの真の名前はタナトグラフィーであることが一層明らかになる。

スーザン・ソンタグはすでに『写真論』(1977年)のなかで、写真は「死を連想させるものである」[17]と書いている。この書物を参考文献にも挙げているバルトは、ソンタグの定式化を踏まえつつ、決定的な差異を導入している。なぜならバルトは「「写真」とともに、われわれは「平板な死」の時代に入ったのである」(115頁)と書き、写真という記憶ともに、死の概念そのものが大きく変化したことを示唆するからである。彼にとって写真に宿る死とは、「宗教を離れ儀式を離れた非象徴的な「死」」(115頁)である。そのような死は、「非弁証法的」、すなわち「あらゆる浄化作用、あらゆるカタルシスをしめ出してしまう」(111頁)のだ。そして、この「文字通りの「死」」(115頁)と直面したことにこそ、バルトの喪の仕事の困難さがある、と言ってよい。死が宗教的コードをすり抜けてしまうのであれば、死者のための儀式も空疎であるほかはない。それではバルトはどのようにして母の哀悼を完遂することができるのか?

5

ジークムント・フロイトの論文『哀悼とメランコリー』(1917年)によれば、哀悼(Trauer)は「外界への興味の喪失」や「愛の対象を新たに選ぶ能力の喪失」[18]を招くが、他方で哀悼のおかげで自我は、喪の「対象は死んだのであると認め、それによってその対象を断念するように動かされ、生へ留まるよう奨励される」。[19]このような意味で喪の仕事を完遂し、生き残ったものとして自我を再構築することは、バルトにはありえない。というのも、それが記号学的な理性と別離した帰結であるとでもいうかのように、バルトは「狂気」へ進んでゆくからである。喪という状況においてバルトはすでに社会的コミュニケーションから隔絶していたが、それはさらに『明るい部屋』の終わり近く、狂気という主体の絶対的な孤立へと極まるのである。

このテクストのある種のクライマックスを成す47章「「狂気」、「憐れみ」」

においてバルトは再び、「偶然」を留保なしに肯定することができた哲学者を召喚する。すなわち1888年の秋に自伝『この人を見よ』を書き、その出版準備中に精神錯乱に陥ったとされるニーチェである。

> 私は最後にもう一度、私を《突き刺した》いくつかの映像（略）を、のこらず思い浮かべていた。それらの映像のどれをとっても、まちがいなく私は、そこに写っているものの非現実性を飛び越え、狂ったようにその情景、その映像のなかへ入っていって、すでに死んでしまったもの、まさに死なんとしているものを腕にだきしめたのだ。ちょうどニーチェが、一八八九年一月三日、虐待されている馬を見て、「憐れみ」のために気が狂い、泣きながら馬の首にだきついたのと同じように。（141・142頁）

語り手としてのバルトは、ニーチェに同一化しつつ、「狂気」を引き受けながら写真の内部へ入り込み、そこで自己解消する。同一化の対象であるニーチェにおいて「痛み」（Schmerz）という身体上の点的な出来事が「狂気」の前段階として位置付けられていたとすれば、[20]「プンクトゥム」との無媒介な接触は、ディオニュソス的「エクスタシー」（146頁）の中で起こらざるをえない。この「エクスタシー」がディオニュソス的であるというのは、すでに言及した「アリアドネ」としての「温室の写真」との関係からのみではない。さらにここでは、語る主体の統一性が、字義どおりの脱=自我によって明らかに解体しているからである。ディオニュソス的な陶酔が「個別化の原理の（略）崩壊」から湧き上がり、そこでは「主観的なものは消え失せ、完全な自己忘却の状態となる」[21]ように、語り手はこの恍惚の中で、言葉によって自らの思考を読解可能にする作業を放擲し、死という写真の本質を盲目的に抱擁する身振りを残してすべてを溶暗させる。我を忘れた語り手の、写真の中への飛び込みは、バルトのテクストにおいては稀少な、極めてニーチェ的なパトスの形象である。

飛び込みの形象がこのようにも激しいパトスに溢れているのは、バルト

が、写真論のための概念形成の場を情動（affect）に求めたことの帰結であるが、同じ理由で、この形象はテクスト上で生起した自伝的行為であると読むことができる。情動とは主体にとって、理性によって制御することのできない自伝的な出来事である。したがって、自己の情動を場とする概念「プンクトゥム」を操作することによって、バルトは同時に自伝を語っていた、と言えるのである。そして遂に、この最大限の情動に満ちた形象によって、母の喪の克服を拒絶するという決断が、身振りとして示される。バルトが写真論の中に織り込んだ自画像のタイトルは「悼む者」であったが、悼む主体としてのバルトは、母の死を忘却して再び社会へ復帰することを拒み、理性をかなぐり捨てて「温室の写真」が開示した写真の真実を選択し、死者の世界へ消え行くのだ。ここではもはや、実生活の中に生起する行為がテクストに再現されるのではなく、テクストが自伝的行為の舞台である。[22] 主体が写真の中へ身を投ずる形象において、『明るい部屋』は写真論であると同時に自伝あり、両者が相互に参照しあい、前提しあっている。

6

バルトの「エクスタシー」は、他方で新プラトン主義の隠喩法に支えられている。つまり、狂気＝真理としての写真への飛び込みは、光との同一化として読むことが可能である。というのもバルトは写真と光の関係を次のように定式化しているからである。

> 写真は文字どおり指向対象から発出したものである。そこに存在した現実の物体から、放射物が発せられ、それがいまここにいる私に触れにやって来るのだ。(99頁)

「文字どおり」、すなわち光の文字（photo-graphie）として、写真は新プラトン主義の言う「発出」«émanation»[23]である。この光としての真実と、ディオニュソス的で表象不可能な狂気としての真実が矛盾しないとすれ

ば、それは対立を極限において解消してしまう秘教的言説のなせるわざであるとも言える。論文『真理のメタファーとしての光』におけるハンス・ブルーメンベルクは実際、新プラトン主義では、究極の光と究極の闇は一に帰すとしている。[24] もっとも、そのようなメタファー史を考慮しないにしても、『明るい部屋』というテクストでは、狂気=真実と光、そして死が織りなす複雑な概念配置が、「温室の写真」自体から生成するべく構成されているのである。つまりバルトは、「温室の写真」は彼にとってローベルト・シューマンの『朝の歌』である、と述べながら、暁の光への賛歌は、このドイツ・ロマン派の作曲家が「発狂する前に書いた最後の楽曲」(84頁)であったことに言及していた。このくだりが、自伝を執筆した直後に「狂気」へ陥ったとされるニーチェへの同一化を準備していることは明白である。このように見ると、亡き母の少女時代からの写真こそが、急転回が起こった後のテクストの行程を規定していると言っても決して言い過ぎではない。

「温室の写真」は幾重もの光のメタファーを介して、このテクストの謎めいたタイトルへと合図を送っている。写真の中の母の「明るい眼」(80頁)や、植物のための採光装置である「ガラス張りの天井をした」(82頁)温室を経巡りながら、バルトは写真術の根源を、理論もしくは歴史を度外視しつつ、「カメラ・ルシダ」という19世紀の光学器械装置へ帰するのである。

> 「写真」はその技術的起源のゆえに、暗い部屋(カメラ・オブスクラ)という考えと結びつけられるが、それは完全に誤りである。むしろ、カメラ・ルシダ(明るい部屋)を引き合いに出すべきであろう。(131頁)

スイユ社から1980年に刊行された『明るい部屋』の単行本では、表紙にヴァンサン・シュバリエの『カメラ・ルシダの使用法概略』から取られた挿絵がプリントされていた。[25]ある画家がカメラ・ルシダを用いて屋外で若い

女性をスケッチしている場面を描いたその挿絵は、あらかじめこの装置と本のタイトルとの関係を暗示するものである。けれども繰り返して言えば、バルトがこのように写真術の起源をカメラ・ルシダへ帰するとき、その論理はメタファーの連鎖による文学的なものであり、理論や歴史を欠いている。上に挙げた一節を、モーリス・ブランショの『来るべき書物』からの引用で締めくくることによって、バルトは自らそれを認めているかのように見える。いずれにしても、写真史家にしてみれば、このような奇妙な系譜学はとうてい受け入れ難いものであるだろう。ヘルムート・ゲルンシャイムは、カメラ・ルシダについて次ように書いている。

> 1807年にウィリアム・ハイド・ウォラストンが創始したカメラ・ルシダは、カメラでは全くない。しばしばカメラであると誤解されるのは、おそらくフォックス・タルボットが一時期これを用いて絵を描いていたためであろう。そうではなくてこれは、陽光で絵を描くための小さな光学装置である。プリズムによって画家の目には紙の上に、対象や眺望の描写を助けるための潜在像が見えるのであるが、その像は、この装置の使用者以外には見えないようになっていた。(略) ウォラストンのカメラ・ルシダの場合、「カメラ」と呼ぶのは、確かに不適切であった。(26)

このイギリスの自然科学者が作った装置は、プリズムを原理としている以上、小穴投影を可能にするための部屋＝カメラではない。たとえそのような写真史の正論に反したとしても、バルトのテクストの論理では、写真はカメラ・ルシダに由来するのでなくてはならない。なぜなら、それ自身が光に満ちた像としてこのテクストの見えざる中心にある「温室の写真」は、写真論を書くバルトにとってまさしくカメラ・ルシダのプリズムとして機能していたのであり、バルト自身が、光がそこに集合しそこから拡散する点である「この唯一の写真から、「写真」のすべて（その《本性》）を《引き出す》」（88頁）と決意していたのであるから。

たしかにしばしば指摘されてきたように、この書物には数多くの写真図版が活用されているにも関らず、「温室の写真」だけが読者の視線に供されていない。加えて、アンリエットという母の名前も最後まで隠されたままである。だがバルトの写真論の言葉は、母の写真というプリズムを通してやってきた光に負っている。バルトは、母の不在をカメラ・オブスクラの穴とする代わりに、彼女の写真という光源が投影した彼だけに見える像をトレースし、文字へ定着することで、彼にとっての写真の本質を論じたのである。バルトが綴る言葉のすべてが、写真の中の母を経過しているという意味において、このテクストは亡き最愛の母の永遠化であると言うことができる。母の生涯を物語化することに代えてバルトは、写真をめぐる言説を、自伝的な記憶メディアとして機能させたのである。そして、母の写真が拡散した光の痕跡を文字へと変換する仕事がまさに終わらんとする瞬間に、語り手は写真の中へ飛び込んでいった。狂気によって母と自分を結ぶ光への忠実を保ちつつ、バルトは自己の記憶として、ただ消滅の痕跡を残してゆくのである。

注

(1) ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985年、7頁。以下ではこのテクストからの引用は、花輪訳に拠り、本文中にページ数のみ記す。原文を参照する必要がある場合に用いたのは、Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty. Seuil 2002.

(2) 「自伝契約とは、表紙の上の作者の名前を最終的に指示する、テクスト内でのその様な同一性の表明のことである。」フィリップ・ルジュンヌ『自伝契約』花輪光訳、水声社、1993年、31頁。

(3) フリードリヒ・キットラーによれば、「作者」と「解釈学」は、相互に共謀しつつ1800年頃の「文学」という言説システムを形成した機能である。バルトが論文『作者の死』の著者であるということだけからでもすでに、彼のテクストへの解釈学的なアプローチは閉ざされている。Friedrich A. Kittler: *Wie man abschafft, wovon man spricht: Der Autor von "Ecce homo"*. In: Jacques Derrida / Friedrich A. Kittler: *Nietzsche — Politik des Eigennamens: Wie man abschafft, wovon, man spricht.* Berlin 2000, S. 65–100.

(4) ロラン・バルト『新=批評的エッセー　構造からテクストへ』、花輪光訳、みすず書房、1977年、77頁。

(5) Roland Barthes: *Œuvres complètes*. IV, p. 67.

(6) この点は『明るい部屋』の訳者である花輪光も、「あとがき」で指摘している。150頁参照。バルトはプルーストへの自己同一化を隠すことがなかったばかりか（例えば、『彼自身によるロラン・バルト』、佐藤信夫訳、みすず書房、1979年、27頁）、1978年にコレージュ・ド・フランスでおこなった講演『長い間、私は早くから床についた』では、その同一化を文学理論の題材として講義している。Roland Barthes: *Œuvres complètes*. V, p. 459–470.

(7) Roland Barthes: *Œuvres complètes*. V, p. 791.

(8) Roland Barthes: *Œuvres complètes*. V, p. 804.

(9) バルトはここで、『失われた時を求めて』を引用し、さらに「ふたたび見出す」« retrourver »という動詞をわざわざ引用符に入れることで、プルーストへの依拠を明確にしている。Roland Barthes: *Œuvres complètes*. V, p. 841.

(10) 『失われた時を求めて』の語り手と祖母の関係が、作者とその母の関係から題材を得ていることは公然の秘密なのである。「心情の間歇」の伝記的背景については、ジョージ・D・ペインター『マルセル・プルースト—伝記』岩崎力訳、筑摩書房、1978年、下巻48頁以下。

(11) プルーストと写真というテーマを扱った文献は数多く存在するが、阿部宏慈『プルースト 距離の詩学』、平凡社、1993年、および ブラッサイ『プルースト/写真 』、上田睦子訳、岩波書店、2001年、を挙げておきたい。

(12) ロラン・バルト『彼自身によるロラン・バルト』、185頁。

(13) Anselm Haverkamp: *Lichtbild — Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus.* In: Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann (Hg.): *Memoria — vergessen und erinnern.* München 1993, S. 47–66.を参照。

(14) プルーストの回想の詩学が、写真とある種のライバル関係にあることをヴァルター・ベンヤミンはすでに1930年代に指摘していた。拙論『複製技術時代の記憶像ープルーストにおける写真メタファーのベンヤミンによる受容について』、『研究年報』第19号(慶應義塾大学独文研究室)、2002年、68–86頁。

(15) この点はより詳細に論じられてしかるべきなのであるが、ここでは次のことのみ指摘する。『彼自身によるロラン・バルト』は、タイトルページに先行して、若き日の母の写真が置かれるようにデザインされ

ている。母の写真がこのような栄誉ある場所を占めた理由は、本文中から明らかになる。つまり、バルトは「告白」することではなく、自己の「想像界」を自由に繰り広げることによって、自伝を書くわけだが、それは「自明のことだが、「鏡」のわきに姿を現している「母」を通じて行われる」(『彼自身によるロラン・バルト』、241頁)からである。母がバルトの「想像界」を可能にしていたとすれば、その死によって彼の「想像界」も維持し難くなる。『明るい部屋』は、そのような主体の危機的状況をめぐる物語である。

(16) プルースト、ベンヤミン、サルトル、レリスの自伝を、それぞれ写真、電話、映画、蓄音器との関係から読み解いた上で、マンフレート・シュナイダーは、20世紀の自伝は「註釈」である、としている。技術メディアが人間の記憶や文字のそれを解像度において上回った帰結として、自伝はメディアの「随伴現象」、つまり技術メディアへの「註釈」として再組織される。Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert.* München 1986, S. 248 f.

(17) スーザン・ソンタグ『写真論』、近藤耕人訳、晶文社、1979年、23頁。

(18) Siegmund Freud: *Trauer und Melancholie. In: Ders: Gesammelte Werke.* Bd. 10. Frankfurt am Main 1999, S. 429.

(19) A.a.O., S. 445.

(20) Karl Heinz Bohrer: *Nietzsches "Wahnsinn" im kulturellen System.* In: Ders: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins.* Frankfurt am Main 1981, S.140. ボーラーによればニーチェは、来るべき文化革新を開示する崇高な瞬間のひとつのバリエーションとして「狂気」を救済しようとした。(同上、S. 158) そのようなボーラーの読解は、フーコーに導かれている。フーコーは『狂気の歴史』において、西欧において非理性的なものとして封じ込められ隠蔽された「狂気の悲劇的経験」を蘇らせた芸術家の一人として繰り返しニーチェの例を挙げている。ミシェル・フーコー『狂気の歴史』田村俶訳、新潮社、1975年、44頁。

(21) フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』塩屋竹男訳、筑摩書房、『ニーチェ全集』2、1993年、35–36頁。

(22) もっとも、そのような行為でさえも『この人を見よ』の著者を呼び出すことなしには行われなかったことを忘れるわけにはいかない。さらには、母の死とその哀悼の最中での「温室の写真」の発見という、語る主体にとって一回限りの出来事が、アウグスティヌスとプルーストの自伝的テクストの支えによってのみ語りえたことを考え合わせなくてはならない。すると否応なしに、『明るい部屋』の語り手が反復不

可能な出来事を語ろうとするたびに、他者の自伝的言説を引用し続けるというパラドクサルな事態が際立ってくる。

(23) Roland Barthes: *Œuvres complètes*. V, p. 854.

(24) Hans Blumenberg: *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*. In: Ders: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2001, S. 139–171. ここでは特に145頁を参照。

(25) この挿絵は、バルトが参考文献に挙げている写真史家ニューホールの書物から取られたものと思われる。Beaumont Newhall: The Hinstory of Photography. New York 1982, p. 11.

(26) Helmut Gernsheim: *The History of Photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*. London 1969, p. 29.