

Title	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」
Sub Title	Barthes et Baudelaire : «la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie»
Author	築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.119, No.2 (2020. 12) ,p.134 (47)- 146 (35)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小倉孝誠教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01190002-0134

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.

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」

築山 和也

1. 誇張的な真実と不動性

ロラン・バルトが「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実 la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie」というボードレールの言葉を何度も引用していることはよく知られている。本論では引用をめぐる先行研究に依拠しながら¹、もっぱら演劇性の観点からその言葉の射程について考察してみたい。「ボードレールの演劇」（1954年）で示されているとおり、バルトがボードレールに寄せる関心の中心には演劇性の問題があった²。バルトがことさら引き合いに出す「身ぶりの誇張的な真実」という言葉も「誇張」や「身ぶり」といった演劇的観念をボードレールが絵画論に適用したものであることをまずは確認しておこう。

「一八五五年の万国博覧会、美術」のなかで、ボードレールはドラクロワの大作《トラヤヌス帝の正義》と《十字軍によるコンスタンティノープル攻略》を称讃し、それらが「本質的にシェークスピア風ドの美」をもつとした。ドラクロワはこの二作品において英国の劇作家と同様に「劇と夢想とを不可思議な統一の裡ドに融合させること」に成功しているというのである。そうした文脈において、件の言葉は登場する。

しかし《十字軍》のタブローは、主題を考慮に入れぬとしても、その雷雨をはらんで凄惨な調和によって、かくも深く胸に食い入るものがある！ なんという空、そしてなんという海！ そこではすべてが、大きな出来事ハーモニーの後の

ように、騒然として、また静かでもある。十字軍のいま通過してきた都市が、彼らの背後に、幻惑的な真実味をおびて整列し、長く延びている。そしてまたここでも、あれらのきらめき、波打つ軍旗が、透明な大気の中に、その光り輝く襞を繰りひろげ、はたはたと鳴らしている！ ここにもまた、動き回る、不安な群衆、武器の喧騒、衣装の華飾、人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実味³！

言葉の意味するところを単純化すれば、問題となっているのは、劇的な場面において、鬼気迫る表情の画中の人物が示す身ぶりの迫真性ということかもしれない。ボードレールが着目しているのは、十字軍の暴力的な支配を背景に描かれた前景の慈悲を請う家族や、とりわけ、跪いて亡骸を抱きかかえ悲嘆に暮れる女性、「一八四六年のサロン」ではその姿のうちに「周囲の苦痛のことごとくが要約されている」とされたあの女性の身ぶりである。極限状況におかれた彼らのドラマティックな身ぶりこそがドラクロワの作品の「あの特異で執拗な憂愁^{メランコリー}」を生み出し、誇張的な真実として見る者の心を揺さぶるのである。

だが、そこに含まれる演劇的誇張はボードレールの批評においては両義的であり、ときに安直な絵画の特徴ともなり得る。たとえば「一八四六年のサロン」では、アングルに師事したアンリ・レーマンが描く《ハムレット》と《オフエリア》の肖像画は、「メロドラマが演じられていた頃の旧ボピノ座の俳優たちの大袈裟ぶり *emphase* を私に思い起こさせる⁴」として酷評されている。役者による誇張、劇的な身ぶりは演劇性の過多によって、わざとらしく、不自然で、真実味を欠いていると見る者の眼には映り、たちまち悲劇は喜劇に変質してしまうのだ。

したがって、「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であるとひとまずは考えみることができだろう。ボードレールは「一八五九年のサロン」で、フレデリック・レイトンの絵画を「頑なさ^{かたく}でいっばいだが、劇的で、誇張的 *emphatique* ですらある作品」として持ち上げ、英国人画家たちの傾向、すなわち、「演劇から引き出された画題を、真実の [実際の] 場面 *scènes vraies* としてではなく、演じられる場面 *scènes jouées* として、必要な誇張 *exagération nécessaire* を加えて表象する」傾向に共感を寄せている⁵。ボードレールが一貫して絵画のなかに「再現」ではなく「上演」を求めているのは明らかだ。その一方で、戦争画が提示する目覚ま

しい場面に関しては、その誇張に対して次のように嫌悪感を示してもいる。

どれほどの虚偽を、どれほどの誇張 *exagérations*、そして何という単調さを、観覧者の目はしばしば堪えしのばねばならぬことでしょう！ 白状しますが、この種類の^{スペクタクル}見せ物において私の気持ちを最も沈ませるのは、あんな風に傷がたっぷり見えることだとか、切り刻まれた四肢の醜悪な大盤振舞いだとかではなく、まこと、暴力における動きのなさであり、停滞する狂熱の作ってみせるぞっとするような冷たい^{しか}顰^{つら}めっ面 *grimace* なのです⁶。

生死に関わる緊迫した場面のこれみよがしな演出は劇的な場景を三文芝居に変え、描かれた人物の大仰な身振りや表情（「顰めっ面」）は真実を伝えるどころか虚偽以外の何もかも表しはしない。ドラクロワの作品が「^{ムーブマン}動勢の真実⁷」（「一八四六年のサロン」）に忠実であるのとは対照的に、戦争画はそうした作為性によって暴力的な場面にもかかわらず、ただ「動きのなさ *immobilité*」を感じさせる。

ただし、絵画に描かれた場面が本質的に「不動」であることを考えれば、この「不動性 *immobilité*」にも両義的な部分がないわけではない。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）と呼ぶうるものを想定し、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ものと思われる。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。

2. バルトにおける活人画

バルトにとって「活人画 *tableau vivant*」は、そうした両義的な不動性を内包するひとつの装置であるといえる。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り、その意味では「生き生きとした」絵画の陰画のようなものとして捉えることができる。ドラクロワの絵画に描かれた人物がその本質的な不動性にもかかわらず力動的に感じられるとすれば、運動の停止によって画中の人物を演じる活人画のなかの生身の役者はそうした絵画的表現性を逆説的に裏切り、その

不動性によってむしろイメージの虚構性を曝け出してしまふのだ。ボードレールが英国ビ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》(1857年)について、「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恰好をさせたのを、群像にまとめて、これらの主人^へ公^へたちに、どうか撮影に必要な時間だけ、せっかく作った^{しか}顰^{つら}め^つ面^{つら} grimace を続けてい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⁸」(「一八五九年のサロン」)と批判しているのも、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である。

フランスの写真家ベルナール・フォコンは人形の少年を使ってそうした活人画の性質を逆手にとった写真を撮影した。その写真においては、生身の人間が虚構を再現する活人画とは反対に、人間を模した虚構の存在であるマネキンが現実的な場面に挿入されるのだ。それはいわば裏返しの活人画であって、ショーウィンドーから解放され自然の環境に置かれた少年のマネキンは子供らしさを表現しながらも、その本来の不動性によってスナップ写真が表すイメージの現実性に亀裂を生じさせている。バルトはそれについて「はつらつとした様子、天真爛漫、純真さという神話的な年齢である子供時代が、ここでは、動かない身体(その身ぶりが「生き生きと」していようと、まなざしは動かないままである)という詐術 *artifice* のなかに巻き込まれている⁹」と述べているが、フォコンはそこに本物の少年を紛れ込ませることによってその「詐術」をさらに重層化させる。不動のマネキンと写真によって不動化された本物の少年は不動性において本物と作り物の区別を攪乱させるのだが¹⁰、そのとき本物の少年は写真のなかでどんな役割を果たすといえるのだろうか。その問いにバルトはこう答える。

本物は、「現実らしさ」ではなく芸術性のほうに自分の姿を見出そうとする。表現ゆたかで人間的にみえることを価値とする芸術ではなく、技巧 *artifice* のいしずえ——または完成の域——として理解されるような芸術のほうに。だから本物の少年は不可能な「役割」を担っており、その意味で真実を明らかにしているのである。ボードレールはおそらくこの弁証法を感じ取って、「人生の重大な状況での身ぶりがしめす誇張された真実」と語ったのだろう¹¹。

マネキンは写真の現実のなかに演劇的な虚構空間を作り出す。人形と並んだ写真のなかの本物の少年は、しかしその虚構空間において自らの現実性を主張するためにそこにいるのではない。本物の少年もまたフォコンが設えた写真という「詐術・技巧」なかでイメージの表現性に加担し、生き生きとした表情のマネキンに混じって少年らしさを演じるという役割を担ってそこに現前しているのである。その意味では、本物の少年はマネキンの誇張的な虚偽に対する誇張的な真実の可能性を体現するといえよう。ここで言う真実とはむしろ現実的な真実ではなく、演劇的な真実、芸術的な真実にほかならず、「詐術・技巧」をとおして垣間見える真実である。だが、真実を明らかにする本物の少年の役割は「不可能な」ものだともいえる。なぜならその真実は、マネキンと同じ不動の状態、死にも似た静止状態に生身の少年が固定化されることによって初めて開示される矛盾を孕んだ真実だからである。

3. ヌーメン

バルトは『明るい部屋』のなかで写真が内包する死について活人画を引き合いにして語っている。

どれほど生き生きとしたものとして考えようとつとめても、「写真」は、原始演劇のように、また「活人画 Tableau Vivant」のように、化粧をほどこした不動の仮面を表わすものであって、その仮面の下には死者が見られるのである（「写真」を《生き生きと見せる》ために、写真家があのよう躍起になるのは、逆に死の不安を神話的に否認しようとするためにほかならないのだ。¹²⁾

この大文字の「活人画」は『明るい部屋』においては誇張的な虚偽にもとづくいわゆる活人画とは区別され、誇張的な真実が明らかにされる場としての不動性を意味するように思われる。バルトは写真の本質を活人画的不動性の時間停止のなかに位置づける。

「写真」においては、「時間」の不動化は、必ずある極端な、奇異なやり方でおこなわれる。「時間」がせき止められてしまうのだ（「活人画 Tableau Vivant」との関連がここから出てくる。「活人画」の神話的原型は「眠りの森の美女」の眠りなのである）。「写真」は《現代的》なものであり、われわれのもっとも今日の日常生活にとけこんでいるが、そうはいっても「写真」のうちには、いわば時代遅れの謎めいた点、不思議な停滞、一時停止という観念の本質そのものが含まれているのである […] ¹³。

すべての写真が現実の切り取りによって現出させる、演劇性を帯びた活人画の空間、それが大文字の「活人画」であり、そこに写るのは被写体そのものの反映ではなく、「化粧をほどこした不動の仮面」、すなわち、静止され、透明な皮膜のような演劇性を担わされた事物や人物の表面性である。

バルトはそのような活人画の連続としてプロレス、映画、演劇を見ている。「悲劇的な仮面の誇張 amplification によって、人間の苦痛を提示する ¹⁴」プロレスは、原始演劇のような瞬間的なイメージのひとつひとつとして理解される。エイゼンシュテインの映画はグルーズのタブローのような一連のショットとして眺められ ¹⁵、「第三の意味」（1970年）で考察の対象となるのも『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載された映画のフォトグラム、スチール写真である。デイドロが芝居をタブローの連続と捉えたように、プレヒトの戯曲もまたバルトによって、やはりグルーズのタブローに通じる個別のシーンとして、ピック撮影の写真をとおして静止状態で検証されている。

ところがプレヒトにおいては、写実主義の偉大な絵画におけるのと同様、絵は本質的な形で語りかけるものであり、寄生するものではない。視覚性は知性にみだされていて、それはそれだけで意味するのである。プレヒトの絵 tableau は、ほとんど活人画 tableau vivant である。叙事的絵画と同様、それは宙づりにされ、その意味作用のもっとも脆く、もっとも強烈な瞬間に、事実上永遠のものとなった仕草を提示する（神々が運命に同意し、あるいは運命を拒絶した古代の仕草にならえば、それをその仕草の守護神 ^{ヌーメーヌン} numen と呼ぶことができるだろう）。そこから彼の写実主義が生まれる。なぜなら、写実主義は、現実に対するひとつの理解以外のなにものでもないからだ。ピッ

クの写真は、戯曲を一連の絵画として提示しているかぎりにおいて、絵画とおなじほど深い、現実への理解を示している¹⁶。

『ロラン・バルトによるロラン・バルト』（1975年）では、この「ヌーメン」こそが「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」そのものとされている¹⁷。バルトはアントワーヌ＝ジャン・グロの絵画のなかに描かれたナポレオンにヌーメンの例を見出す。《ジャファのペスト患者を訪れるナポレオン》で患者に触れ、その瞬間に引込められる手や¹⁸、《アイラウの戦い》の「ありとあらゆる意味を同時に含んだ片手¹⁹」がそれである。そのとき皇帝は「純粹にヌーメン的人物」であり「非現実的」な存在となる²⁰。なぜなら、歴史という舞台において、「ファンタスマゴリー魔術幻燈」のなかの一人物となった皇帝は「誇張された動作 geste amplifié で提示され、ある魔法によって呪縛される」からである²¹。グロやミシュレが示すナポレオン像は「英雄化された人間特有の、あの非現実的な、絵の具をたっぷり盛り上げて塗る描法²²」、つまり演劇的誇張によって描かれ、それによってナポレオンという人物の「真実」が明るみに出されるのである。

『『百科全書』の図版』（1964年）でヌーメンは運動と停止の弁証法的な働きによって説明されている。

詩的なものに含まれるもう一つの典型的範疇（怪物的なものと同ぶ）は、ある種の不動性である。人は常にデッサンの動きを称讃する。だが、避けがたい逆説によって、運動の絵は停止している以外ありえない。運動が運動そのものを意味するためには、動きの極点において不動化されなければならない。この前代未聞の維持しがたい休止こそ、ボードレールが身振りの誇張された真実と呼んだものであり、例証的な絵画、たとえばグロのそれに見出されるものである。この一時停止された、シュール＝シニフィヤン付加的意味をもつ身振りに、ヌーメン numen という名前を与えることができよう。というのも、まさにそれは無言のうちに、人間の運命を、つまり意味をつくりだす神々の身振りだからである²³。

ヌーメンは物語／歴史が展開する動態的連続性の宙吊りによって発生し、その宙づりによる不動性は見る者のうちで「詩的なもの」、すなわち主観的真実として

感得される。身ぶりは時間の切断、持続の宙づりによって、ある種のスペクタクルとなるのである²⁴。

バルトが『明るい部屋』でニカラグアの反乱を撮影した写真に見出したのも「グルーズ風の《場景》」に擬せられる（バルトがそれらの写真を活人画的に見ていることは明らかだ）切断され宙吊りにされた瞬間にほかならない。

ある写真では、母親と娘が父親の逮捕を大声で嘆き悲しんでいる（それはボードレールの言う、《人生の重大な状況下における身振りの誇張された真実》を伝えている）、が、それが野原のまんなかでおこなわれているのだ（彼女たちは、いったいどこから知らせを受け取ったのか？ 誰に対してそのような身振りをしているのか？）²⁵。

誇張的な真実はバルトがプンクトゥムと呼ぶものによって伝えられる。ストウディウムを分断するプンクトゥム、「私を突き刺す（ばかりか、私にあざをつけ、私の胸をしめつける）偶然」であるプンクトゥムが主観的真実の保証となるのである。

4. 身ぶりの真実と事物の意味

しかしヌーメンは、不動性という運動や時間の宙づりだけでなく、「付加的意味をもつ身振り」による明示的意味の中断、宙づりをももたらす。「神の沈黙の身ぶり」のようなヌーメン。「神はちょっとした意志のおもむきで、ひとつの運命を存在させるが、その運命を注解もしなければ明白にすることもない。」絵画のヌーメンは「絶対的な事件のようなもの」として「解釈をいわば不透明にする²⁶。」

そのあたりの事情を理解するためには、バルトが「身ぶり・動作 geste」をどのように位置づけているのかを知っておく必要があるだろう。バルトはトゥオンブリのカリグラフィー的作品が生産物ではなくそれを生み出す「身ぶり・動作」に向かわせることを強調して、次のように述べている。

動作 geste とは何か。行為 acte のおまけのような何かである。行為は他動的である。単に、対象を、結果を出現させようとする。動作は、行為を大気圏

(天文学で用いる意味で)で取り囲む動機、欲動、怠惰の、無限定で、汲みつくすことのできない総和である。したがって、情報を生み出そうとするメッセージ、理解作用を生み出そうとする記号、必ずしも何かを生み出そうとするのではないが、他のすべて(《おまけ》)を生み出す動作の三者を区別しよう²⁷。

「行為」が他動詞的に何かを指し示し、情報の伝達や理解の促進を図るのに対して、「身ぶり・動作」は自動詞的な指し示す仕草そのものであり、目的に従属した継起的な「行為」を断ち切るものとして立ち現れる。「行為」と「身ぶり・動作」の対立は一般の関心であるストゥディウムと個別的かつ無意志的に見る者を突き刺すプントゥムの対立に相当する。演劇における誇張的な身ぶりがこのような「行為」であるとき、観客のうちにカタルシスは生じない。なぜなら、意図的に効果を生み出そうとするメッセージや記号となった演技は誇張的な虚偽をまざまざと露呈し、演劇の真実に背くからである。逆に言えば、誇張的な真実は役者の自動詞的な身ぶりのなかにしか存在しない。

こうしてみると、ヌーメンという「付加の意味をもつ身振り」はバルトが「対象の意味論」(1964年)で対象・事物の「意味」と呼ぶものと重なるようにもみえる。バルトは「われわれの社会においては、対象はかならず一種の補足的な機能、軽い強調 *légère emphase* をともない、これによって、つねに、少なくとも自分自身を意味するようになる²⁸」と言う。対象には「対象の用途からはみ出すある意味がつねに存在²⁹」し、それは演劇において舞台上の対象が「現実のものであるというだけでは足りず、さらに現実から意味が、いわば浮かび上がってくるようにしなければならない³⁰」のと同じ原理による。対象の機能が能動的で他動詞的なものに対して、「意味は対象を非能動化し、自動詞的なものとし、人類の想像物を陳列した活人画 *tableau vivant* とでも呼べるものの中のある決まった場所にそれを置く³¹」のである。「身ぶり・動作」が生み出す「おまけ *supplément*」は、この「意味」に相当するといえるだろう。

いずれにしても、身ぶりのヌーメンにしても事物の「意味」にしても、活人画のフィルターをとおしてはじめて顕在化するという点は重要だと思われる。ここで問題となっている活人画とは静止した写真的イメージのことである。身ぶりは停止状態において「付加の意味をもつ身振り」、ヌーメン、誇張的な真実とな

る。不動の事物も写真的な静止状態のイメージにおいて「意味」を浮かび上がらせる。

5. 活きた不動性

バルトは『明るい部屋』第1部で写真をめぐる考察をとおしてプンクトゥムとしての細部の意味に目を向けた。写真は仮面を着けないことには意味することができないが、その仮面、すなわち写真に本質的な誇張は「完全に純粋な状態にある意味のことである」と説明されている。一方、第2部でバルトが追求するのは、幼い頃の母を写した「温室の写真」の真実、母の存在そのものの真実である。「温室の写真」のなかの母はいわば自動詞的に「自分自身から分け隔てられることなく、ついに自分自身と一致」し、「とつぜん仮面は消え失せ、年齢をもたない、しかし時間の外にあるわけではない、一つの魂」となってバルトの眼前に現れる。それは写真の演劇的誇張が演劇的ではなくなる瞬間、「言葉を欠いた悟り」の瞬間である³²。

『明るい部屋』第1部第21章では、それ以上「展開しえないもの」として写真と俳句の共通性が指摘され、その共通性は「激しい不動の状態 *immobilité vive*³³」と呼ばれている。それは死あるいは無であるはずの「不動性 *immobilité*」が同着語法的に「活きた・活発な *vive*」状態にあることを示すもので、ヌーメン、あるいは身ぶりの誇張的な真実にも等しい。プンクトゥムとしての細部が見る者の心の裡に呼び起こす「小さな震動」である「悟り」、それが「活きた不動性」にほかならない³⁴。第2部でプンクトゥムは細部から時間に移譲されるが、バルトが「温室の写真」に母の真実を感じ取った瞬間にも、プンクトゥムとしての時間の作用によって、その写真のなかの母は「活きた不動性」の状態に置かれていたにちがいない。

クロード・コストは、ヌーメンが身ぶりの運動停止を活きた不動性に反転させ、それによって表象の強力な内面化が促されることを指摘している。

ヌーメン、「中断された身ぶり」はもはや至高の理解可能性に高められた細部として分析されるだけではない。ヌーメンはひとつの不動性の集約された形態のもとに運動を示しつつ、観客あるいは読者の、心を揺すぶられ感動す

る者の活きた不動性を呼び起こす³⁵。

ヌーメンは視覚を強度として体験させる。人生の重大な状況における誇張的な身ぶりが見る者の眼を捉えて離さないのは、それが純粹に強度として与えられるからである。ボードレールがドラクロワの《十字軍》に描かれたあの跪く女性から受け取るのも、彼女が表す悲哀ではなく、周囲の苦痛を集約して放つその強度である。身ぶりはそのとき、停止状態において誇張的でありながら、誇張性を超えて活動的な真実を伝える。活人画のように切り取られた身ぶりが、特権的な瞬間として不動化されると同時に、見る者の裡で生き生きとしたイメージとして活性化されるのだ。

註

- 1 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って——」、『Gallia』、40号、2001年、p.123-130。および Mathilde Labbé, «Le Baudelaire de Barthes ou la “vérité emphatique du geste”», in *Les XIX^{es} siècles de Roland Barthes*, sous la direction de José-Louis Diaz et Matilde Labbé, Les Impressions Nouvelles, 2019, p.211-228.
- 2 バルトは「彼において本物の演劇性に属しているのは、人の心をかき乱す俳優の身体性についての感情、あるいは苦悶とすらいいうるかもしれないものだ」としている。（「ボードレールの演劇」、『批評をめぐる試み』ロラン・バルト著作集〔以下、著作集〕5、吉村和明訳、みすず書房、2005年、p.61.）
- 3 『ボードレール全集Ⅲ』阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、p.278.
- 4 同上、p.128.
- 5 同上、p.350.
- 6 同上、p.337.
- 7 同上、p.97.
- 8 同上、p.307.
- 9 「バルナール・フォコン」（1979年、『新たな生のほうへ』著作集10、石川美子訳、みすず書房、2003年、p.20-22.）
- 10 「バルナール・フォコンは活人画の写真を撮っているのではない。活人画に重ねられた写真を生みだしているものであり、すなわち、ふたつの不動性を積み重ねているのである。」（「バルナール・フォコン」、p.22.）
- 11 同上。

- 12 『明るい部屋』(1980年)花輪光訳、みすず書房、1985年、p.45.
- 13 同上、p.112.
- 14 「プロレスする世界」(1952年、『現代社会の神話』著作集3、下澤和義訳、みすず書房、2005年、p.14.)
- 15 「エイゼンシュテインのショットとグルーズのタブローとを隔てるものは何もない」(「デイドロ、ブレヒト、エイゼンシュテイン」[1973年]、『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、p.145.)
- 16 「解説—ブレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち』への序文(ピック撮影の写真入り)」(1960年、『記号学への夢』著作集4、塚本昌則訳、みすず書房、2005年、p.207-208.)
- 17 「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つ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の)、高尚な絵画、悲壮な光景、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。」(『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.)
- 18 『明るい部屋』、p.47.
- 19 「事物としての世界」(1953年、『批評をめぐる試み』、p.36.)
- 20 同上、p.35-36.
- 21 『ミシュレ』(1954年)藤本治訳、みすず書房、1974年、p.121-122.
- 22 同上、p.122.
- 23 『『百科全書』の図版』(『新=批評的エッセー』花輪光訳、みすず書房、1977年、p.47-48.)
- 24 「きわめて明白なことに、身振りは時間が切断された瞬間になって初めてスペクタクルとして存在するからである(歴史画においてよく分かるとおり、その場で捉えられた登場人物の身振りは、持続を宙吊りにしており、それを私は別の文章で「ヌーメン」と名づけたことがある)。実際のところ、ヴァラエティー・ショーは、たんなる娯楽の技術というわけではなく、技巧artifice(ボードレールがこの語に与えたような意味において)の条件である。」(「ミュージック・ホールにて」[1956年]、『現代社会の神話』、p.295.)
- 25 『明るい部屋』、p.35.
- 26 「ふたりの女」(1979年、『新たな生のほうへ』、p.179-181.)
- 27 「サイ・トゥオンブリ または 量ヨリ質」(1979年、『美術論集』沢崎浩平訳、みすず書房、1986年、p.87.)

- 28 「対象の^{もの}意味論」(『記号学の冒険』花輪光沢、みすず書房、1988年、p.84.)
- 29 同上、p.83.
- 30 同上、p.87.
- 31 同上、p.94.
- 32 『明るい部屋』、p.134.
- 33 同上、p.63.
- 34 同上。
- 35 Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p.175.