

特集●写真的リアリズムをめぐる

カタバシス

冥府降りとしての『明るい部屋』

——写真と死の関係をめぐって

石井 咲

あなたのうちに慈悲があり、あなたのうちに憐れみがあり、

あなたのうちに鷹揚さがあり、あなたのうちに

被造物にそなわるあらゆる善がひとつになっている

(ダンテ・アリギエーリ『神曲 天国篇』第三歌一九—二)

はじめに

ロラン・バルトは、その執筆活動において巧みに写真を活用した作家であった。一九六〇年代は、写真におけるコードを読み解き、そこに込められた意味を暴きだし(「写真のメッセージ」¹⁾、「イメーজの修辞学」²⁾、一九七〇年代になると、写真を自著に挿入し、エクリチュールとイマージュの複層的な作品

を産みだした(「ロラン・バルトによるロラン・バルト」³⁾、『記号の国』⁴⁾)。そして、一九八〇年、写真を主題にした一冊の本『明るい部屋』(La Chambre claire)を上梓した。周知の通り、このテクストの誕生には、一九七七年に訪れた母アンリエットの死が深くかかわっている。幼少期の彼女を写した「温室の写真」(La Photographie du Jardin d'Hiver)を含む二四枚のイマージュを用いて、このテクストでバルトは、写真の本質を明らかにしようとする探求の道を進む。

一人称で語られる物語のような、あるいはまた回想のような印象をも与えるこのテクストは、これまで多くの研究者の関心を引いてきた。その先行研究の数たるや、枚挙に遑がない。ここにはその主な傾向を三つ挙げておこう。第一には「温室の写真」というコンセプト——詳しくは後述するが、観る者の胸

を刺すような写真——をてがかりに、バルトが目指した写真の真理を精緻に分析するもの、第二に、バルトが残した資料やその執筆過程に着目し、テクストにおける小説的虚構性を指摘するものがある。そしてもちろん、第三には、『明るい部屋』とプルーストの『失われた時を求めて』(À la recherche du temps perdu)の類縁性を検証する研究が存在する⁷⁾。

さて、二四章ずつおさめられた全二部構成の『明るい部屋』において鍵となる概念は、やはり「**プンクトウム**」である。というのも、バルトはこのテクストの前半部で、この概念を定義づけようとするが、論を重ねていくなかで自らの考えが破綻すること気づく。そして、第一部最終章「**前言取り消し**」で、バルトはこれまで歩んできた道を引き返し、新たな方針のもと写真の分析を進めると宣言する。こうしたテクストの構成に鑑み、本稿は、プンクトウムの破綻に着目し、第一部と第二部におけるこの鍵概念の差異を明確化する。その後、テクストを二部に分かつ第一部最終章の「**前言取り消し**」を取り上げ、この切れ目にこそバルトが特別な意味を込めたと仮定し、そのねらいを検証する。

一 読解可能な(ストウデイウム)と(細部)としてのプンクトウム

バルトにとって写真とは「任意のもの」(204)であり、その多くは彼の関心を引くことがない。しかし時折、バルトを惹

きつける写真がある。その理由を解明したいと望むバルトは、『明るい部屋』第一部で、複数の写真を注意深く観察する。そして(ストウデイウム)と(プンクトウム)という二つの概念を用いて、写真の特殊性を言い表そうと試みる。まず、前者について詳しく述べた箇所を以下に抜粋しよう。

・ストウデイウムという語は、少なくともただちに「**勉強**」を意味するものではない。それは、あるものに心を傾けること、ある人に対する好み、ある種の一般的な思い入れを示す。その思い入れは確かに熱心ではあるが、しかし特別な激しさがあるわけではない。わたしはストウデイウムによって多くの写真に関心を抱き、それらを政治的証言として受け止めたり、見事な歴史的情景として味わったりする。というのも、わたしが人物像に、表情に、身振りに、背景に、行動に共感するのは、教養文化を通してだからである(ストウデイウムのうちには、それが文化的だというコンテキストが存在している)(209)。⁸⁾ 傍点による強調は原文イタリック。

ここからバルトがストウデイウムについて言及する際に参照するのは、報道写真やルポルタージュ写真であることが読み取れる。彼によれば、これらの写真には撮影者の意図が含まれていて、観る者は写真のうちにあるコードや記号を解読することで、

その意図に対して一定の理解や共感を示すことができる。換言すれば、ストウデイウムとは、その写真がいかなる意図や目的で撮影されたのか、観る者が逆算することが可能なものを指すのだ。

だがバルトは、こうした一般的関心による写真観賞とは異なり、個別的な経験をもたらずような写真もまた存在すると述べる。それは、写真から「矢のように発し」(V 809) 観察者を突き刺すもので、「パトス的なもの (le Pathétique)」(V 805)、つまり悲壯を感じさせる、情動にかかわる経験をもたらずののだという。『明るい部屋』に収録されたウエシングのニカラグアの兵士の写真は、一見すると戦争や暴力、あるいは怒りといったコードを持つストウデイウムに分類されよう。しかしながら、その写真の後景に写る二人の修道女がそれを許さず、バルトを刺す。

ウエシングがニカラグアの兵士たちを撮影したとき、修道女たちがたまたまうしろを通りかかり、「そこにいた」。現実の観点(つまり、おそらく撮影者の観点)から見れば、この「細部」の存在は、あらゆる因果関係によって説明される。ラテンアメリカのこれらの地方に〈教会〉は設立されていて、修道女たちは看護師で、通行が許可されている、など。しかし〈観察者〉であるわたしの観点からみると、こうした細部は運良く、理由なしに与えられ

ている。この場面は決してある創作上の論理によって「構成された」ものではないのだ「…」(V 822) 傍点による強調は原文イタリック、原文大文字による強調は山括弧に入れた。

当時のニカラグアの詳しい状況を知らない観察者バルトは、写真に写る修道女がその場に存在する意味を受け取ることができない。彼女たちの存在を説明できないのだ。あらゆる付加的意味を逃れている点において、修道女は写真の無意味な〈細部〉となる。これをバルトは〈ブランクトゥム〉と名付けた。

バルトが〈細部〉という言葉を使うのは、実は、これが初めてではない。一九六八年に発表した「現実効果。」(« L'effet réel ») では、写実主義の文学作品におけるそれについて論じている。ここでバルトは、フロベールの「純な心」(« Un cœur simple », 1877) に見られる空間描写——「晴雨計の下には古いピアノがあつて、木箱や厚紙の箱が、ピラミッドのように積み上げられていた」という記述——を例に挙げ、次のように語っている。

フロベールの描写において、ピアノはその所有者のブルジョワという身分の水準を、厚紙の箱の記述は、雑然の記号、いわば相続人が不在であるという記号になっている。いずれもオバン家の雰囲気を示すのに役立つ

いると考えられなくもない。しかし、晴雨計に対する言及は、いかなる目的によっても正当化されなと思われ。晴雨計は、とつびなものでも、意味ありげなものもないため、一見すると記述に値するものの範疇には属していないように思われるのだ(III.26: 傍点による強調は原文イタリック)。

この通りバルトがフロベールのテクストにおいて着目する細部は、晴雨計にある。ピアノや紙箱は描写されることで、所有者のステータスや家屋の状況を暗示しているのに対し、晴雨計はただそこにあるだけで、「無意味」(III.26)である。不要に思われる。この晴雨計は、しかし実際、これが現実だということを提示するのに一役買っている。こうした〈細部〉の描写を、バルトは〈現実効果〉と呼び、それこそが文学作品の「真実らしさを基礎づける」(III.32)と結論づけた¹²。またバルトは、同論文内で、こうした〈現実効果〉と同様に、人間が「現実を立証しようとする欲求」(III.30)から生み出したもののひとつに、写真を挙げている。これに鑑みると先の修道女たちも、なるほど、そこに居るにもかかわらず、観察者がそのメッセージを読み取れないという点において、現実効果としての〈細部〉に共通していよう。〈細部〉としてのプンクトウムは、意味に回収され得ない過剰として写真にあらわれるのだ。

〈ストゥディウム〉と〈プンクトウム〉で写真を仕分け、その

特性を検討しようとするバルトの姿勢は、まさしくこれまでの彼の記号論的批評を行う際のそれに重なる。彼が自らの楽しみに従ってテクストを分析し、論じたのがテクストの快樂であるならば、『明るい部屋』第一部で展開されたのは「イマージュの快樂」(V.930)による考察と言えよう。こうしたバルトの探求は一定の成果を得たかのように思われた。しかしながら、文学作品における「真実らしさを基礎づける」(III.32)現実効果と写真をはたして本当に同列に扱うことは可能なのだろうか。この点をバルトに気づかせたのは、他でもない母が写る「温室の写真」であった。現実効果は、虚構世界で実体を伴わない事物が、あたかも現実かのように読者の目に現れる作用であった。だが、バルトの胸を刺した写真は、現実効果や真実らしさではなく、現実であり真実であったのだ。こうして自らの進んだ道が間違っていたことを認めたバルトは、第一部最終章で「前言取り消し」を行う。

このように写真から写真へと道を辿っていくと(といっても、実のところ、これまで見てきたのは、いずれも公表された写真ばかりであるが)、確かに自分の欲望がどのように働くのかを知った。しかしわたしは、〈写真〉の本性(エイ・ド・ス)を発見したわけではなかった。自分の快樂が不完全な媒介であるということ、快樂主義的な企図に還元された主観性は普遍的なものを認識し得ない

ということをし、認めざるを得なかった。わたしは自分自身
身のなかにさらに深く降りていって、「写真」の明証を見
出さなければならなかった「…」(V836) 傍点による
強調は原文イタリック、原文大文字による強調は山括弧
に入れた。

〈現実効果〉と〈現実〉の差異を明確化した最愛の母アンリエッ
トの写真には、いかなる本質があったのか。これについては次
章で詳しく見ていこう。

二 〈時間〉としてのプンクトウム

(一) 「それはⅡかつてⅡあった」、そしてもういない母。

転倒ののちに始まる第二部で、バルトは「ところで、母の死
後まもない、十一月の晩「…」(V828)」という書き出しのもと、
アンリエットが既にこの世を去ったことを告げる。バルトは生
涯のほとんどを母と共にした。彼女はその晩年、病に苦しみ、
衰弱し、バルトの献身的な看病も虚しく、一九七七年十月二五
日に息を引き取った。孤独に悲嘆し、哀哭するバルトの喪は長
く続く。しかし、絶望のなかでも「自分のためだけに、母を偲
ぶささやかな本を書きたい」(V841)と願い、母親の写真を眺
める。

これらの「母の」写真に目をやると、わたしは時折、彼
女の顔のパーツ、たとえば鼻から額にかけての線や、腕
や手の仕草に母を見た。しかし、わたしは母を断片的に
再認識しているにすぎなかった。それは、つまり母の実
体を捉えそこねているということであり、したがって、
母のすべてを捉えることはできなかったのだ「…」。
わたしは彼女を差異によつて認識しているのであって、本
質的に認識できていたのではなかった。かくして写真は
わたしに辛い作業を強いた。母の同一性の本質を目指し
て、わたしは部分的に正しいイマージュ、ということは
つまり、全体として誤っているイマージュに取り囲まれ
て、もがいていたのだ (V843)。

実の母の写真を見ると、ここまで理論化してきた〈細部〉と
してのプンクトウムが機能不全に陥る。というのも、バルトは
母を断片的にはなく十全に捉えたかったからだ。このとき、
〈細部〉としてのプンクトウムが破綻する。

バルトが探し求めた写真の本質は、先に触れた「温室の写真」
を観察するとき、あらわになる。その写真に写るアンリエット
は、彼女の兄と並んでいて、小さな木の橋のたもとに並んでい
るとい¹³。それぞれ五歳と七歳のころの姿だ。

わたしは少女を観察して、ついに母を見出した。その少

女の顔の明るさ、その手の無邪気なポーズ、出しゃばるわけでもなく隠れるわけでもなく、ただ素直に身を置いてその位置、そして——まるで〈善〉を〈悪〉から区別するように、ヒステリックな小娘や大人をまねしてしなを作るかわいだけの女の子から彼女を区別する——その表情、それらすべてが至高の純真無垢の姿をあらわしていた[…](V844845…傍点による強調は原文イタリック)。

身体的特徴という細部に着目すると、それはただちにその人の面影に回収され、同一性ではなく類似に分類されてしまう。しかし、ここでバルトはこの少女のポーズや位置取り、その表情が醸し出す「雰囲気」(V845)に母を見出す。少女アンリエットと晩年のアンリエット。時を超えても彼女は彼女のままであることを示す、彼女の「善意」(V845)という〈同一性〉(identie)が写真にあらわれたのだ。いわば、少女の表情の向こうに、母を見たのである。

この発見からバルトは、写真が絵画といった現実の模倣を指す芸術とは決定的に異なることを理解する。

絵画の場合は、実際に見ることなしに、現実を装うことができる[…]。しかし、こうした模倣と違って、〈写真〉の場合は、わたしは事物がかつてそこにあったというこ

とを決して否定できない。そこには、現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の措定がある[…]

それゆえ、「写真」のノエマの名は、つぎのようなものとなる。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(V851…傍点による強調は原文イタリック、原文大文字による強調は山括弧に入れた)。

ここで写真との比較対象に挙げられている絵画は、本稿第一章で取り上げた写実主義的な文学作品にも置き換えることが可能だろう。写真は、現実を装うのとは反対に、むしろ過去における現実、「それは〓かつて〓あった」(Cade)をありのまま写す。さて、この「Cade」というフランス語の表現には、複合過去が用いられている。この時制は、すでに完了している事柄をあらわす際に使用される。このことから、〈それは〓かつて〓あった〉という写真の特性には、それと同時にそしてもういないという事実もまた潜在すると言えよう。加えて、バルトは引用テキスト内で、写真を「手に負えないもの」(Intraible)(V851)ともあらわしている。この単語は「扱うことができな

いもの」、あるいは「論じることができないこと」もまた意味する。以上のことから、写真のプンクトウムは、撮影者にも、観察者にすらも生み出すことができないもので、それは展開する

ことが禁じられた、過去における存在証明だと言えよう。

(二) 写真がもたらす「破綻恐怖」

さて、こうした特性は「温室の写真」以外にも——例えばアレクサンダー・ガードナーが撮影したルイス・ペインの写真にも——見ることが出来る。

一八六五年、若きルイス・ペインはアメリカの国務長官 W・H・スワードの暗殺を図った。アレクサンダー・ガードナーが独房のなかの彼を撮影した。彼は絞首刑を待っている。写真は美しく、青年もまた美しい。これが〈ストゥディウム〉である。しかし、〈ブントウム〉は次のようなものだ。「彼は死にゆく」。わたしは「それはそうなるだろう」と「それはかつてあった」を同時に読み取る。わたしは死が賭けられている前未来を、恐怖を込めて見つめる。この写真は、ポーズの絶対過去(不定過去)を示すことで、未来の死をわたしに告げているのだ。わたしを突き刺すのは、この過去と未来の等価性の発見である。こどもだった母の写真の前にして、わたしはこう思う。母は死にゆくのだ、と。ウイニコットの精神病患者のよう
に、既に起こってしまった破局に身震いする (V.865-867) : 傍点による強調は原文イタリック、原文大文字による強調は山括弧に入れた)。

写真は「それは〓かつて〓あった」という過去を示すだけでなく、既に完了している未来すらも写し出す。こうした時間の二重措定に恐怖を覚えたバルトが、ここで小児科医であり精神分析学者のウイニコット (Donald Woods Winnicott, 1896-1971) の名を挙げているのは注視すべきだろう¹⁴。バルトは、『恋愛のデイスクール・断章¹⁵』 (*Les Fragments d'un discours amoureux*, 1977) でもたびたびウイニコットの名を引いている。一九七七年前後のバルトにとつて、この精神分析学者が重要な参照元であったことは間違いないだろう¹⁶。さて、上記引用テキストでバルトが言及する恐怖とは、ウイニコットが提唱した「破綻恐怖」(“Fear of Breakdown”、仏語 ≪ La crainte de l'effondrement 〉¹⁷) を指している。この概念は、精神疾患を抱える患者が持つ一種のトラウマへの恐怖を示したもので、患者は、この先に起こる何かしらの崩壊を恐れているが、実は、彼らはその破綻を既に経験しているという¹⁸。その破綻は多くの場合、母親と切り離されること、すなわち原初の分離にかかわると考えられている。ウイニコットによれば、患者がこの危機から脱するためには、破綻が既に起きていることを自覚し、そこに立ち返る必要がある¹⁹。バルトが自らのうちに認めた破綻とはいかなるものだったのか。答えは明白だ。それは、現実において既に死を迎えたアンリエットが、写真のなかでも再度死という破局に向かってしまい、またそれを自分には止められないことである。ルイス・ペインの写真は、この事実を突きつけ

てくるがゆえにバルトを突き刺すのだ。

ところで、『明るい部屋』の発表の十年前に刊行されたテクスト『記号の国』(*L'Empire des signes*, 1970)においても、バルトは写真と死にかんする記述を残している。それは、乃木將軍とその妻静子が自刃の前日に撮影した肖像写真に対するキャプションに確認できる。

彼らは死にゆく。そしてそのことを知っている。しかしながら、この顔からその事実を読み取ることはできない
(III 422-423)。

「彼らは死にゆく (ils vont mourir)」という文は、先に引用したルイス・ペインの写真に対して用いられた「彼は死にゆく (il va mourir)」という言い回しに一致する。これはおそらく偶然ではないだろう。しかし『記号の国』におけるバルトは、『明るい部屋』と異なり、写真にあらわれる死のしるしを読み取ることはない。十年のあいだに生じた視点の転換は、バルトのうちで死の捉え方に変化が起きたためだと考えられよう。フランスの哲学者ジャンケレヴィッチによれば、近親者の死——彼の言葉を借りれば〈二人称の死〉——は、自らの死でないにもかかわらず、遺された者を内側から揺り動かす³⁰。アンリエットを失くしたバルトにとって、もはや死は概念ではなく、喪失の経験に変わった。裏を返せば、写真に死が潜在すると気づくのは、

母を失ってからしかあり得ないのである。

以上のことから、バルトにとつてのトラウマ——傷——は、「母を二度失う」(V 847) ことに加え、自分が写真に写る者たちに何ら関与できないという点にあることが明らかになった。観察者に悲しみと同時に痛みを与えるプンクトウムは、『明るい部屋』前半部に展開されたそれと決定的に異なる。マイケル・フリードもまた、彼の論文でこの点を見事に指摘している。

バルト的な意味で〈時間〉がプンクトウムとして機能する理由は、まさに次の点にある。それは、過去になったものや、歴史的になつてしまったものの意味を、撮影者は疎か今現在に生きる者が等しく誰も知覚できないからだ³¹。

撮影者にも観察者にも、プンクトウムを生み出すことはできない。なぜなら写真の真理は、「人為によるものではない (archetypotetos)」(V 855) からだ。「生を保存しようとして死を生み出す」(V 863) 写真において、バルトとアンリエットの別離は無情にも繰り返されるのだった。

三 ロラン・バルトの冥府降り^{カタバシス}

写真は、事物が現実存在したことと同時に、その〈死〉が

不可避であることを保証する。この存在論的真理に到達したバルトは、これらの写真が「眼差し」によってむしろに（狂気）に結びつくと考えた。というのも、「眼差しは、真実と同時に狂気を告げる効果」（V 880）を持つからだ。既に死んだ者、そして再び死の破局を迎える者たちは、写真のなかで一様にバルトを見据え、彼から片時も視線を外さない。しかしそれにも関わらず、彼らは何も見えていない。母の明るく光る穏やかな眼は、バルトを映すことは決してなく、彼が顔を近づけて写真を目一杯見ようとしても、死がバルトを見つめ返すだけであった。

かくして、写真の真理は、生と死、愛と恐怖、実体と光が混在する悲痛な狂気となる。バルトはこうした狂気の写真を見る時、深い悲しみと愛情が入り混じった「憐れみ (La Pitié)」を感じる。

わたしは最後にもう一度、わたしを突き刺したいくつものイマージュ「…」をすべて思い浮かべてみた。それらのイマージュのどれをとっても、まちがいがなくわたしは、そこに写っているものの非現実を越え、狂ったようにその情景、そのイマージュのなかへ入っていき、既に死んでしまったもの、そして死にゆくものを腕に抱きしめた (V 883)

過去と未来が圧縮された母の狂気の写真が、バルトを忘我の

状態に誘う。こうした働きを彼は、第二部最終章で「写真のエクスタシー (extase photographique)」（V 885）と呼んでいる²²。『exase』とは、語源的に「自らの外に立つこと、恐怖、茫然自失、狂気、忘我²³」を意味する。いわばそれは、肉体から離れ、魂となるような神秘的な移送、あるいは脱自体験である。母の明るい眼差しを見つめ、憐憫を感じる時、バルトは今・ここという現実から時空を超えて、死が光によって刻まれた写真の世界へ入り込んでいくのであった。

結局のところ、『明るい部屋』のなかでバルトは、写真全般ではなく、自らが特権化した「温室の写真」を常に見ていた。それゆえ、このテキストは決して写真論になり得ない。『明るい部屋』は、取り戻すことができないと分かっているながらも、死者の世界まで母を追う、バルトの痛ましくも愛に溢れた探求の物語なのだ。

死へと向かうバルトについて、もう少し詳しく検討してみた。彼は第二十九章で、母を探す自らの道のりを以下のように語っている。

ギリシア人たちは、あとずさりしながら（死）へと入っていったという。つまり彼らの目前にあったのは、彼らの過去であった。同様にして、わたしは、ひとつの人生を、わたしのそれではなく、愛する母の一生を遡っていた (V 847)：原文大文字による強調は山括弧に入れた。

母を探すその道程をギリシアの死の儀礼に喩えているこの文章から明らかになるのは、バルトがそれを**事後的に語っている**ことだ。まるで、写真と対峙するバルトと、異なる時間軸からそれを記述するもう一人のバルトが存在するかのようだ。思えば、こうした二つの時間軸を示す語は『明るい部屋』に散見される。その例をひとつ挙げてみよう。第一部第三章の書き出し「そのときわたしはこう思った (Je me dis alors que [...])」(V 794) という文における « alors » という副詞は、ある時点から過去の異なる点を振り返る際に使用される語だ。これはバルトが二つの時間軸に示す明白なしと言えよう。実際、バルトと友人だったエリック・マルティは自身の論文で『明るい部屋』に、バルトは二人存在すると断言している²⁴。一方は「対象としてのわたし (Je objet)」で、写真を観察し、驚いたり、恐怖を覚えたり、写真を経験するバルトを指す。もう一方は、その探求の顛末を知っていて、事後的にこの「対象としてのわたし」を眺め、それを書き記す「主体としてのわたし (Je sujet)」であるという²⁵。過日の分身を現在において振り返るといふテキストの構造は、写真的であり、バルトの言葉を借りれば「自己像幻視 (héautoscopie)」(V 798) 的なテキストだと言えよう²⁶。この « héautoscopie » という語は、「自分自身を観察すること」、また「外部から自分を見ること」を意味する。これを踏まえて、再び「前言取り消し」を引用しよう。

このように写真から写真へと道を辿っていくと(といっても、実のところ、今まで見てきたのは、いずれも公表された写真ばかりであるが)、なるほど自分の欲望がどのように働くのか理解したが、しかしわたしは、(写真の本性(エイドス)を発見したわけではなかった[...])わたしは自分自身のなかにさらに深く降りていって、「写真」の明証を見出さなければならなかった[...](V 836: 傍点による強調は原文イタリック)。

ここに引用したテキストで、「今まで (jusqu'à présent)」という表現が使用されていることから、これはマルティの言う(対象バルト)が語っているとみなすことができよう。というのも、もしこれが(主体バルト)による事後の視点からの語りだとしたら、「今まで」ではなく「その時点まで (jusqu'à ce moment)」といった語句が使用されたはずだからだ。ところで、バルトの母親の命日は十月二十五日であり、石川はバルトにとって二五という数字は死を意味すると指摘している²⁷。ここに引用した第二四章では、それまで続けてきた記号論的見地からの写真の分析が、失敗に終わったことを告げていた。そして第二部冒頭の第二章では突如、母の死後の時間へと移行していた。これに鑑みると、第二四章における(対象バルト)は母を失う直前にあり、そこから第二章——つまり死の世界へと入ろうとしていると考えられる。外在する視点(主体)バルトではなく、

あえて〈対象バルト〉の視点から断章「前言取り消し」が語られることで、ここから写真と死をめぐる物語が始まることをまざましく示したのだ。

さてこうしたバルトの姿は、死んだ妻を取り戻そうと冥府へ降るオルフェウスを思い起こさせる²⁸。先に引用した通り、バルトは自身の探求が、ギリシアの死者の世界に差し向けられると述べていた。それに加え、我々がここまで検討してきた第二章の章題に、「*palinodie*」という語が使用されていることもまた無視できない。これは、「前言取り消し」だけでなく、ギリシアで生まれた「改詠詩 (*travestia*)」をあらわす言葉でもある。愛していながらも死によって妻と引き裂かれたオルフェウスは、冥府まで彼女を探しに行く。しかし、そこでもなお、再びエウリュディケを失い、二重の別離を経験したこの吟遊詩人にバルトが自らを重ねていても不思議ではない。最愛の母アンリエットを求め、写真という死者の世界へと降っていくこの物語を、我々はバルト流の冥府降り (*katabasis*) と読むことができよう。以上のことから、『明るい部屋』の二部構成は、母との別離をエクリチュールのレベルで提示する裂け目として機能し、またそれと同時に死の世界との境界線と見ることもできると考える。

終わりにかえて——導き手アンリエット

バルトは、『明るい部屋』を執筆したのち、小説を書くことを希求するようになる。その構想の着想源には、イタリアの詩人ダンテ・アリギエーリが執筆した『新生』 (*La Vita Nuova*) があつた²⁹。というのも、ダンテもまた、愛した女性ベアトリーチェに先立たれ、その弔いの歌としてこの詩篇を上梓したからである。しかし実際のところ、バルトの小説の構想は、『新生』よりも、ダンテの最も有名な作品である『神曲』 (*La Divina commedia*) により近いと言われている。作者であり登場人物でもあるダンテは、この作品の冒頭で、死者の世界へ足を踏み入れる様子を次のように描写している。

人生という歩みの半ば

気がつけば、わたしは正しき道の失われた

暗闇の森をさまよっていた

ああ、そこがどのようであつたかを語るには

なんと辛いことか、恐ろしく険しい荒れた森を

思い返すと恐怖が蘇る³⁰。

冥府へと降りる直前を詠ったこの一節は、『明るい部屋』の「前言取り消し」にも共通するように思われる。しかしながら、

今のところ、バルトが『神曲』を『明るい部屋』の下絵にしたことを示す資料は見つかっていない³⁾。最晩年のバルトの思索とこのイタリアの詩人の作品が分かち難く結びついていることは確かだが、ダンテの色濃い影は、いずれも『明るい部屋』の執筆後に現れる。それゆえ、両者を拙速に結びつけてはならないだろう。ダンテとバルトにかんして、ここに挙げた類似点は偶然の産物かもしれない。だが、見方を変えれば『明るい部屋』において既にバルトが冥府降り^{カタバシス}を想起させる語りと構成を展開したからこそ、その後の小説のテーマにおいて『神曲』が大きな役割を担うようになったとも考えられよう。ペアトリーチェの如き久遠の女性アンリエットが、その死でもって、バルトを叙事的なエクリチュールへと導いたのかもしれない。

本研究は日本学術振興会科研費（特別研究員奨励費、課題番号二〇〇二〇一七）の助成を受けた成果の一つである。

註

* 本稿で引用するロラン・バルトのテキストは、基本的には二〇〇二年に刊行されたスイエ社版『ロラン・バルト全集』

(*Œuvres complètes*) 全五巻に準拠した。本文中で引用する際は、引用文の後に巻数と頁数を示す。なお、註においては、○〇と略記したのち、同様に巻数と頁数を示し、出版年と出版社は省略する。なお、本稿における仏・英・伊語のテキストの訳については、註に挙げた既存の邦訳書を参照のうえ、文脈に応じて訳語を変更した。

- 1 Roland Barthes, « Le Message photographique », *O. C.*, t. I, p. 1120-1133.
- 2 « Rhétorique de l'image », *O. C.*, t. II, p. 573-588.
- 3 Roland Barthes par Roland Barthes, *O. C.*, t. IV, p. 575-771.
- 4 *L'Empire des signes*, *O. C.*, t. III, p. 347-444 (ロラン・バルト『記号の国』、石川美子訳、みすず書房、二〇〇四年)。
- 5 *La Chambre claire*, *O. C.*, t. V, p. 785-892 (ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、二〇一三年〔初版一九八五年〕)。
- 6 代表的な研究は以下の通り。桑田光平『明るい部屋』あるいは真実に向かうエクリチュール、『日本フランスフランス文学会関東支部論集』、日本フランスフランス文学会関東支部、第十二巻、二〇〇三年一九九二一七頁・川島建太郎『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』、『藝文研究』、慶應義塾大学文学部、第八六号、二〇〇四年、六八―八五頁・石川美子『プルーベの〈小説〉の夢——ロラン・バルト』、『言語文化』、明治学院大学言語文化研究所、第三二号、二〇一五年、一六七―一八〇頁・滝沢明子『バルトにおける写真とエクリチュール』、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』、日本フランス

語フランス文学会関東支部、第二四巻、二〇〇五年、二八一—二九二頁。

7 Éric Marty, « Marcel Proust dans la chambre claire », *L'Esprit Créateur*, The Johns Hopkins University Press, vol. 46, n°4, Winter 2006, p. 125-133 ; Guillaume Bellon, « Barthes et l'«Hésitation» proustienne ou le cheminement des deux côtés de *La Chambre claire* », *Genesis : Prose*, 1913, Presses universitaires de Paris Sorbonne et Société internationale de génétique artistique Littéraire et scientifique, 2013, p. 165-177.

8 〈細部〉の概念は、この他にも、バルトが一九七一年に執筆した「サド、フーリエ、ロヨラ」の序文にも登場する。cf. O.C., t. III, p. 701-707.

9 *Ibid.*, p. 25-32 (ロラン・バルト「現実効果」)。「言語のちわめき」：花輪光訳、みすず書房、二〇〇〇年「初版一九八七年」一八四—一九五頁)。

10 Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, présentation et notes de Marie-France Azéma, Librairie Générale Française, « Le livre de poche », 1994 (フランスでの初版は一九七七年：ギユスターヴ・フロベール『純な心』、中島太郎訳、大学書林語学文庫、二〇一八年)。訳は邦訳書を参照のうえ、筆者による。

11 この他にもバルトはミシュレのテクストにおける例も挙げている。この点にかんする分析は、次の論文の第二章第四節が詳しい。金谷壮太、『ロラン・バルトにおける提喻の意味作用』、筑波大学、博士学位請求論文、二〇一六年、八六—九六頁。

12 文学における現実(効果)については、以下を参照のこと。細貝健司、「文学と現実：バタイユ、バルト、イエラムスレウ、

あるいは言語の限界としての死」、『立命館経済学』、立命館大学経済学会、第五七巻、第三号、二〇〇八年、四七頁。

13 すでに複数の研究者が「温室の写真」の解明を試みている。オリンによれば、この写真はベンヤミンによって言及されたカフカの写真に着想を得た創作だという。これに対し滝沢はバルトの友人であったマルティが二〇〇七年にパリ第七大学での講義内で、「この写真がテクストに収録された「一族」と題された写真であると明言したことを示している。また、これらの研究を踏まえ、さらなる調査を行った田中は、最終的に「温室の写真」だと思われるものは複数存在すると指摘している。cf. Margaret Olin, «Touching Photographs: Roland Barthes' "Mistaken" Identification», *Representations*, n°80, Autumn 2002, p. 99-118 ; 滝沢明子『「喪の日記」から「明るい部屋」へ「温室の写真」をめぐるフィクション』、『仏語仏文学研究』、東京大学仏語仏文学研究会、二〇一三年、九七—一二一頁；田中純『過去に触れる——歴史経験・写真・サスペンス』、羽鳥書店、三三三—三三八頁。

14 これ以外にも、「明るい部屋」では、精神分析にかんする記述を複数確認することができる。例えば、一六章ではチャールズ・クリフォードが撮影した古い家屋「アルハンブラ」について、フロイトの論文「不気味なもの」(Das Unheimliche, 1919)で提唱された概念である「故郷のようなもの (heimlich)」という語を使用している。

15 このテクストでバルトはウィニコットの『遊戯(ことと現実)』に依拠している。cf. Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, 1971(『遊戯(ことと現実)』、橋本雅雄・大矢泰士訳、岩崎学術出版社、二〇一五年)。

- 16 cf. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Seuil, 2015, p. 658.
- 17 Donald Woods Winnicott, « La crainte de l'effondrement », *Cliniques*, n°18, 2019, p. 16–28 (英題“Fear of Breakdown” 初出は *The International Journal of Psychoanalysis*, 1974 ; フランスでの初出は « La crainte de l'effondrement », *Nouvelle revue française de psychanalyse*, n°11, 1975).
- 18 *Ibid.*, p. 20–21.
- 19 *Ibid.*, p. 21.
- 20 Vladimir Jankélévitch, *Penser la mort ?*, Éditions Liana Levi, 1994, p. 16 (チャミネル・ジャンケレヴィッチ『死とはなにか』青弓社、二〇〇三年、一四頁)。
- 21 傍点による強調は原文イタリック。Michael Fried, “Barthes's *Punctum*”, *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, n°3, Spring 2005, p. 560 (マイケル・フリード「ロラン・バルトの「パンクナム」」『Photographers' gallery press』、城丸美香訳、二〇〇七年、一二六頁)。訳は邦訳書を参照のうえ、筆者による。
- 22 川島は、この概念は新プラトン主義の隠喩法が下支えしていると指摘し、魚住は、ハイデガーの脱自概念との関連性を示した。詳しくは以下を参照のこと。川島建太郎、前掲論文、七九一八〇頁；魚住洋一「写真の狂気——ロラン・バルトと『温室の少女』」、『象』、第三四号、京都市立芸術大学美術学部同窓会、二〇一四年、三八頁。
- 23 « *extrase* », *Tésor de la langue française Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, t. 8, Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 507, « fait d'être hors de soi : peu, stupéur ; folie, transe ; extrase (mystique) ».
- 24 cf. Éric Marty, « L'assomption du phénomène », *Critique*, n°423–424, Minuit, août-septembre, 1982, p. 744–752.
- 25 *Ibid.*, p. 745.
- 26 外部から自分を見ているというその距離化の方法は、ブレヒトの異化効果的でもある。ナルポーニは、実際このテキストは極めて演劇的であると指摘している。というのも、バルトが写真と演劇の親和性の高さをテキスト内で示しているからだ。ナルポーニは、『明るい部屋』の表紙に掲載されたカーテンの写真を、劇場の幕として捉えることがあつたという興味深い指摘を残している。cf. Jean Naroni, *La nuit sera noire et blanche*, Capricci, 2015, p. 84–85.
- 27 石川美子「訳者 あとがき」『ロラン・バルト』「新たな生のほろく」ロラン・バルト著作集 十「みず書房、二〇〇三年、三一一頁。またナルポーニもバルトが二紙という数字に固執していたことを自著内で示している。cf. Jean Naroni, *op. cit.*, p. 57–58.
- 28 実際、『明るい部屋』には、ホメロスの叙事詩やギリシア神話をほのめかず記述が数多くある。この点については、以下を参照のこと。Éric Marty, *Roland Barthes, La littérature et le droit à la mort*, Seuil, 2010 ; Maryse Rousset-Meyer, « Roland Barthes : l'image fatale. Microlecture de la chambre claire », *Les-je-lacanian*, n°28, janvier 2017, p. 41–58.
- 29 ビノによれば、バルトは一九七九年七月二六日に『神曲』にかんするテキストを読み、衝撃を受けたという。また、『新たな生』の構想を練っていた一九七九年八月から九月にかけて書かれたメモにはダンテにかんする言及が多くなり、それは同年十二月まで続いたと云々。cf. Claudia Amigo Pino, « Roland Barthes devant le roman : les hésitations autour de “Vita

Nova”³⁰, *Genesis*, n° 52, 2021, p. 206–208.

³⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Daniele Matralia con le illustrazioni di Gustave Doré, Rizzoli, 1975, p. 5–8 (タンテ・マリギエリ『神曲 地獄篇』原基晶訳、講談社学術文庫、二二六頁)。訳は邦訳書を参照のうえ、筆者による。

³¹ 『神曲』の影響は、バルトの「新生」の構想から顕著に見られるように、これがその定説である。cf. Claudia Amigo Pino, *op.cit.*; Jennifer Rushworth, “Nel mezzo”: Roland Barthes’s Mediated Dante and Dantean Figures of Mediation”, *Italian Studies*, n° 77, p. 135–145.