Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-08

『明るい部屋』における遡行と転回

前川, 修

(Citation)
美学芸術学論集,14:5-40

(Issue Date)
2018-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010275

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010275

KOBE UNIVERSITY

『明るい部屋』の遡行と転回
Regression and Turning of *Camera Lucida*

前川修
Osamu MAEKAWA

はじめに――『明るい部屋』の退行／転向？

ロラン・バルトの『明るい部屋』は、ヴァルター・ベンヤミンやスーザン・ソンタグの写真論に並び、写真論の基礎をなす重要なテクストのひとつとして、これまで頻繁に言及されてきた。同書は、写真論の言説に圧倒的影響を与え、写真を語ることがある時期、バルト的モードでなされることは珍しくなかった。もちろん、『明るい部屋』は、刊行当時から好意的に迎えられる反面、否定的反応も引き起こしてきた。たしかに、バルトのそれまでの映像論をふまえれば、さらに当時の写真研究や写真論の文脈を考慮すれば、このテクストは違和感を引き起こすものであった。

「写真のメッセージ」や「映像の修辞学」[1]に見られた、記号論を方法とした文化的制作物へのイデオロギー批判的読解が、『明るい部屋』では、すっかり否定されているのである。以前のバルトの映像論が広告イメージの批判的読解へと深化させられたこと、あるいはクリスティアン・メッツやウンベルト・エーコらの試みとともに、写真以降の映像の記号論のきっかけになったことは、周知のことであろう。さらにそれは、雑誌『オクトーバー』を中心とした論者たちにおいて、写真のモダニズム批判の起点にもなり、それがリチャード・ボルトン編『意味の抗争』に結実してもいる。[2]あるいは、それがジョン・タッグやアラン・セクーラなど、マルクス主義と記号論を接合させる写真論の先駆けであったこと――その証拠にヴィクター・バーギン編『考える写真』にはバルトの論稿が再録されている――を考えてもよい。[3]

一見すると、系譜としてはアンドレ・バザンやジークフリート・クラカウアーに結びつく存在論的写真論がなぜ再浮上したのか、写真の文化政治的解読をさらに先鋭化しようとする論者たちは、それを「転向」とみなすことになった。それはある意味で、写真の存在論への「退行」、私的圏域への「撤退」だというのである。

もちろん、そもそも『明るい部屋』が写真論や写真研究への寄与などを想定していない、このテクストを写真研究の枠組みに無理にあてはめて糾弾することに意味はない、むしろ『明るい部屋』は、バルトのテクストの間テクスト的な広がりのなかで十分に意義をくみとることができる、そう考えることもできる。だが本稿は、このような読みにたいして、あくまでも写真論／写真研究の側から現在この著書の何を請け出すことができるのかをあえて考えてみたい。

1 「明るい部屋」という外部

まず「明るい部屋」というタイトルから議論をはじめてみよう。なぜ「明るい部屋」なのか、その理由を考えてみる。明るい部屋〔La chambre claire〕とは、第一にカメラ・オブスクラの対義語、つまり、写真史において写真の起源のひとつとされる暗い部屋や箱を意味する語の対義語である。写真を論ずる本のタイトルにこの語を選ぶということは、ある意味で挑発的なことであろう。第二に、この語は「カメラ・ルシダ」、つまり、写生のためのプリズムつきの描画装置という意味ももっていた。写生の際、柄についた光を屈折させるプリズムを覗くと、目の前の光景が見えると同時に手元の白い紙も見える。こうしてスケッチをする者が網膜上で両者を重ねあわせつつ光景をなぞることができる。だがこの装置は、ひとまず写真そのものとは関係がない[4]。この意味でも、このタイトルは写真の従来の語りとは

拮抗する。

第三に、この本の内容、とくに第二部の内容を考慮にいれるなら、明るい部屋＝カメラ・ルシダがなぜタイトルとして要請されたのかについて別の推測も可能である。カメラ・オブスクラがひとにたいする外在性――その機構がひとの手を介在しないこと――を特徴としているのにたいして、カメラ・ルシダは描画しているひとにしか見えないという内在性を特徴としている。このことを踏まえれば、タイトルの意図を次のように仮定することもできる。本書に掲載されない「温室写真」を各読者が、あたかもカメラ・ルシダのプリズムを覗きこむようにして――不在の写真の記述を自らの内に想起される内的イメージとしての写真と重ねあわせて――テクストを読むからこそ、このタイトルが選ばれたのではないか、そうした仮説である。これも説得力のある読みかもしれない。[5]

第四に、「明るい部屋」は、本書の中心部分を形成する、あの、少女時代の母が木の橋のたもとでたたずんでいる写真の舞台＝「温室」も含意しているのではないか。それは、ガラス張りの天井をした、内でもあり外でもある空間、屋内でありながら外光に満ちた「光線の宝庫」（三四節）[6]――同時にすでに死んだ母の生を保存し、再生させてくれる空間――である。同時にそれは、読者には関心＝差異のないという理由で掲載されないため（三〇節）、先に述べたように、読者が心の中で思い描かざるをえない光景なのである。

また、「明るい部屋」というタイトルに関連し、本書のなかで奇妙な位置を占める写真のことも考えておく必要がある。それは、ダニエル・ブーディネの写真《ポラロイド》である。バルトがこの写真家の展覧会で本作を目にしたことは明らかだが、[7] ブーディネの写真が最初の図版（口絵）として、わざわざ別紙を用いてフレームのなかに配されて掲載されたのはなぜなのか。

ジェフリー・バッチェンが引くダイアナ・ナイトの考察によれば、この写真は『明るい部屋』の「母

の再発見をめぐる象徴的な語りの必須要素」であるという。[8] まずこの写真は「迷宮の断章」というブーディネの写真シリーズの一枚を成すポラロイド写真であり、おそらく夜明け前であろう薄暗がりの中、カーテンの隙間から差しこむ自然光で撮影された、青緑色が基調になった、無人の寝室のカラー写真である。ナイトによれば、あれほどまでに言葉を費やされながら像そのものが不在である温室写真にたいして、この写真は本書で唯一のカラーでありながら、それを直接的に語る言葉は皆無である。だからある意味で、この写真は温室写真と緊密な関係にある対立項なのかもしれない。その証拠に、この写真のシークエンス名の一部＝「迷宮」は、母の写真への探求の道程とひそかに結びあわされ（三〇節）、写真の基調である青緑色は、母の写真の発見直前に語られる、彼女の本質である眼の色とも一致している（二七節）。解釈者のなかには不在の母の代理がこの写真だと推測する者までいる。[9]

もちろん、そこまで深読みをするのであれば、本書のちょっとした記述がことごとくこの写真を否定していることも考え合わせたほうがよい。W・J・T・ミッチェルも言うように、本文のなかでは、「ポラロイド」は留保つきで渋々容認されるが（「ポラロイド写真はどうかというと、面白いが、期待できない。ただ、偉大な写真家が手がけるならば、話は別である」（四節））、その留保の条件であった偉大な写真家による写真へのいらだちが口にされ（六節）、それどころか、そもそもカラー写真自体が否定されている（「写真の色彩はすべて、「白黒写真」の始原的な真実にあとから塗られた塗料である」（三四節））。さらに言えば、この写真は、タイトル「明るい部屋」とは逆の、カーテンの開口部を口径にした、いわゆる「暗い部屋」なのである。《ポラロイド》は何重にも本文のテクストから切り離されている。

こうしたことを考えると、この写真はいわば、本文の外に置かれながら、テクスト内部との複数の参照関係にあるパラテクストだと考えることもできる。[10] それどころか、ミッチェルによれば、『明るい部屋』というテクスト実践自体が、写真を図版や事例としてテクストに従属させる試みを転覆させているので

あり、この写真をそうした試みを集約する「写真の読解不可能性の象徴」として捉えることができる、とまでいう。[11] ともかく、『明るい部屋』がテクストとパラテクスト（写真、タイトル、参考文献一覧、注、裏表紙のテクスト等）という内部／外部の参照の網目によって、複数のレベルでわたしたちの読みを中断させたり接続しなおさせたりしつつ、写真への考察を促すテクストだと言うことはできるのではないか。しかも、そうして促される考察は、以下に見ていくように「アマチュア」的なものとして徹底されているのである。

2　アマチュアとして写真を選ぶこと[12]

『明るい部屋』の他の写真図版についても考えてみよう。

バルトによる本書での写真の選択（先の口絵写真以外、本文には二四枚が掲載）について、それが専門家や目利きの視点からのものではなく、アマチュア的な視点からのものだということは、あらためて強調しておくべきだろう。巻末の参考文献のうち、「II　写真集、雑誌」のリストを見てみよう。そこには、一般的な写真史概説本やフォトジャーナリズム写真展のカタログなどに並んで、アート写真を紹介する『フォト』誌（一九七八年一月号、一九七九年三月号）、ジャーナリズム誌『ヌーヴェル・オブゼルヴァトゥール』写真特集号（一九七七年、一一月号）や『ローリング・ストーン』誌のリチャード・アヴェドン特集（一九七六年、一〇月二一日号）など、ごく一般的な雑誌が挙げられている。また、これらの雑誌（およびその他に挙げられる写真集）の発行年は一九七六年から七九年までに集中しており、いずれもバルトが本書執筆時に容易に入手可能な、写真図版を掲載した雑誌などであったことがわかる。

さらに言えば、リストのなかの、たとえば『クレティス』誌（一九七八年七号）表紙のロバート・メ

イプルソープによる写真（図版1）、写真集『ナダール』（一九七三年）の「母ないし妻」の表紙写真（図版2）など、本書掲載の写真は、こうした本や雑誌の目につくところから採ってこられたのではないかという印象も受ける。ここに掲載されている写真は、一般的な概説書やジャーナリズム誌やその他の新聞雑誌等で誰もが日々目にするものがほとんどなのである――唯一の例外は、《家族写真》と題された「著者所蔵」の写真のみである。

彼が参照した雑誌のうち、『ヌーヴェル・オブゼルヴァトゥール』誌は、中心的な位置を占めている。[13] 本誌からはアヴェドン《最後の黒人奴隷》、ジェームズ・ヴァン・ダー・ジー《家族の肖像》、ルイス・ハイン《小学校の虚弱児》、ナダール《サヴォルニャン・ド・プラザ》、ワシントン・ウィルソン《ヴィクトリア女王》、アレクサンダー・ガードナー《ルイス・ペインの肖像》の六枚が選ばれている（図版はないが本文で言及されているのみのデュエイン・マイケルズによるウォーホルの写真も掲載されている）。本誌が『明るい部屋』の比較的重要な画像リソースになっていたことがわかる。

この雑誌では、表紙写真（撮影者不詳《アーサー王子》）以外、すべての写真には、短いテクストがつけられている。たとえば、アヴェドン《最後の黒人奴隷》には「生涯にわたって真の隠された顔に仮面をつけていた人物の苦悩に満ちた美しさ」という言葉、[14] ナダール《サヴォルニャン・ド・プラザ》には、ド・プラザが――写真ではよく見えないものの――片方の手を隣のコンゴ人水夫の肩にまわしており、逆にその水夫がド・プラザの「太ももに手を置いている」ことが記述されている。[15] いずれもバルトが『明るい部屋』本文中で何気なく写真について述べる際の言葉である。バルトの言葉の選択はこのようなテクストを下地にしているのである。

また、雑誌での記述は、ヴァン・ダー・ジーの写真についての、今から見れば少々バルトらしからぬ、つまり神話批判の頃の彼では考えられないような言葉、つまり首飾りをした黒人女性の「素朴さ」ゆえ

の感動という記述――「体面を保つこと、家族主義、順応主義、晴れ着を着てかしこまっていること、白人の持物で身を飾るための社会的上昇の努力（素朴であるだけに感動的な努力）」（一九節）――についても多くを教えてくれる。数々の烈しい批判を誘発しているこの一節は、実は、出典雑誌の記述をそのまま借りうけたものである。そこには、ヴァン・ダー・ジーは被写体に「明らかにそうではないものではあるが、見たところアメリカ人である」という喜びを与えたのであり、この家族は「アメリカ人の生活様式という、成功の印となるものに沿うイメージを自分たちにあてがいたいのである」と述べられている[16]。もちろん参照をしたバルトに責任がないというわけではない。ただしそれよりも重要なのは、雑誌を見る日常的文脈から写真をそれに付けられたテクストとともに彼が引き出してきたことである[17]（また、後にあらためて検討してみたいが、本誌では、ベンヤミンの「写真小史」が「未来の文盲」というタイトルで全体の半分以上のスペースを割いてフランス語に翻訳されている[18]）。

さて、バルトの選んだ写真を概観してみよう。これらの写真は、有名写真家によるものがほとんどであり、無造作に採ってこられたにしては、一八二〇年代から一九七〇年代まで写真史全体を比較的うまく包括するように選ばれている。写真の掲載は年代順ではないものの、テクストへの写真の挿入の間隔は均等であり、読者が読む際にはテクストとの間の往復が一定のリズムで行われるようになっている。

興味深いのは写真の内容である。選択された写真に風景や静物は少なく、人物を被写体にしたものが多い（先の『ヌーヴェル・オブゼルヴァトゥール』誌自体が肖像写真のみをセレクトしていた）。しかも、その半数以上がこちらの方を見つめる人物の写真である（二四枚のうちの一六枚）。それらは、たとえ有名写真家の写真であっても、あまりにも平凡すぎるものであり、バルトの言う「好き／嫌い」の次元（一一節）に属しているかにも思える。たとえば、本書で四枚も掲載されるアンドレ・ケルテスの写真については、本文では彼のもっと芸術的な写真に言及があるものの、それが写真家の意図による「不意打ち」の例だ

からであろう、掲載されることはない。本書で何度も主張されるように、芸術的な試み、前衛的な作品としての写真についての語りは最初から排除されている。たとえば、そうした巨匠としての写真家から写真を語る写真史の定番だったバーモント・ニューホールの本からは、僅か一枚の図版（しかも先のカメラ・ルシダの図）しか採択されていないことからも、このことは明らかである。[19]

バルトの写真選択の「趣味の悪さ」や凡庸さについて、しばしば先行研究のなかでは口にされるらしい。しかし、実は、その真逆のことが重要なのではないか。つまり、ここではこちらを見つめる人物というありふれた写真を日常において観るプロセス、そこから平凡ではない、写真の本質を見いだすということが実は促されているということである。そして、こうしたありきたりの二四枚のなかでもっともありきたりのもの、それが《家族写真》である。際立った凡庸さを帯びたこの写真に関する問題については後から議論することにしたい。

3　アマチュアとして写真を見ること（第一部）

では具体的にテクストと挿図写真がどのような関係をもっているかを考えてみよう。まずは第一部のテクストの流れからなぞっておこう。

第一部　快楽主義的企図

「ずいぶん昔のことになるが」と一人称「私」で語りだされる、写真とは何かをめぐる探求は、まずナポレオンの末弟ジェロームの写真を目にした際の「驚き」から始まる（「《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》」）。とはいえ写真は、個的で偶発的で「指呼的〔déictique〕」であり、

指向対象との「強情な」密着性ゆえに分類困難な無秩序さを帯びている。技術的解説も歴史的解説も、社会学も精神分析も記号学すらも、この無秩序な写真の探求には相応しくない。むしろ自分自身の個人的な反応、情動的で身体的な反応を、写真を知ることの尺度にする意思が表明される（一‐三節）。

そうして彼は、出発点として考えられうる、「撮ること、撮られること、眺めること」という三つの領域を比較検討する。最初のものは否定され（『撮影者』のこうした感動〔中略〕を私は決して知らないので、それについて語ることは不可能だった」（四節）、第二のものは、結局――撮られるプロセスというのは、「客体になりつつある主体」、「小さな死」を経験し、幽霊になる主体なのであり、わたしがそうした経験において依然として志向しうるものは「死」でしかない、むしろ撮影の際に唯一わたしが愛着を覚えるのは「写真機の音」でしかないゆえに――、却下される（五節）。

ようやく彼は「観る者」としての自身の反応を探求の導きにすることになる。バルトは、写真を観る際に、弱い関心ではなく「強い関心」を自身に惹起する写真に具わる魅力を、「冒険」あるいは「不意な到来」であると言う。それは、版画の人物像のように存在の措定を欠いたたんなる記号でもなければ、無関心なまま放置されている、誰かに似ているであろうイメージでもなく、そうした隔たりのある「岸辺」を越えてこちらに突然到来し、「存在」するようになる写真であり、その際、写真と見る者は相互に「活気づけあう」関係になるのだという（七節）。

ただしバルト自身、このような方法を「漠然とした、鷹揚で、厚顔無恥な現象学」だと告白している。それはわたしの欲望や悲しみという感情や「パトス的なもの」へ写真を還元するという、一般性や本質や形相に向かわず、個別的で偶発的なものを保持して立ちどまる方法だからである（八節）。

その後に始まるのは、おなじみのストゥディウム／プンクトゥムという概念の提示と数々の写真への言及である。よく知られているように、第一部の最終節（二四節）では、こうした探求では結局うまく

いかないことが吐露される。それは、ここまでの探求を支えていたわたしの「快楽」や、「快楽主義的企図」に基づく主観性が、彼の考える写真の普遍的なものへと到達させることはできないからである。「前言撤回（改詠詩）」というタイトルのこの節が蝶番になって、探求は後半へと折り返していく。ただし、――第二部ではさらに私的で主観的な立脚点から探求が始まるものの――前半と同様に後半でも基調になっているのは、写真を観る者（「私」）というアマチュア的な立脚点である。後半の四〇節で「アマチュアこそが写真のノエマの近くにいる」ことも明言されている。

プンクトゥムという「代補」

第一部でのプンクトゥムの記述と、そこで言及され、なおかつ掲載される写真にも目をやっておこう。

プンクトゥムとは、まず「矢のように発して」「刺し貫きにやってくる」ものであり、かつ「点」であり「傷」である（一〇節）。次にそれは「部分的対象」であり、ストゥディウムを壊乱するような「細部」である（一八節）。コーン・ウェシングによるニカラグアの反乱の写真のブーツとシーツ、ウィリアム・クラインによる写真の子どもの歯、ヴァン・ダー・ジーによる写真の女性の腰と靴、ケルテスによる写真の道の土の肌理、ハインによる写真の子どもの襟と指の包帯、ナダールによる写真の水夫の腕組みなど、たしかにそれに気づくと、観る者は「考えこませられ、それが考え込み」（一五節）、そうして単一な写真の肌理が波紋を生じ、別の意味へ向かってその読みを一変させていく――付け加えておけば、このプロセスは「一閃」や「稲妻」という瞬間を表す語が使われてはいるが（二一節）、一定の持続のなかで生じているようである[20]。

第三に、その細部が今度は換喩的な動きを始める。一方でそれは連想や回想の発火点になりもすれば（「プルースト的拡大」）、もう一方では部分でありながら画面全体を「満たしてしまう」もの（マイケル

ズによるウォーホルの写真）でもある（一九節）。第四に、プンクトゥムはつねにコード化を免れる、「名指すことのできない」ものであり、それどころか第五に、写真を観た後の、つまり、写真を見ていない時にこそ、その細部が「感情的意識」のなかで浮かびあがってくるのであり――「結局のところ〔中略〕写真をよく見るためには、写真から顔を上げてしまうか、または目を閉じてしまうほうがよいのだ」（二二節）――、第六にプンクトゥムは「補足物〔supplément〕」であると同時にすでにそこにあるものでもあり、第七にプンクトゥムは、フレームを越えて広がる「見えない場」を与えてくれる「場外」であるという。こうしたプンクトゥムを帯びる写真こそが本来の欲望を促すエロティックな写真であり、見る者と相互的に「活気づけ〔anime〕」合う作用を及ぼすのだ、と断言される（二三節）。

このように、プンクトゥムという語自体は次々と移動していく――この運動には、バルトの感情的なもの、情動がそのつど強烈に関与している。それは刺すものであり、刺された跡であり、部分であり全体であり、空間的に広がるものであり時間的に広がるものであり、写真を見ている時ばかりでなく見ていない時にも浮上し、補足物であると同時にすでに存在するものであり、フレーム内が端緒であるがその外や彼方へと向かうものである。このように、次々と二項対立を越えていくような、固定化を逃れる運動自体がプンクトゥムの特徴である。だからこの二項対立自体がストゥディウム的なコード化を施されてしまうと、プンクトゥムはとりのがされてしまう。それはプンクトゥムが先のように「補足物＝代補（シュプレマン）」と言われていることからも明らかであろう。

《家族の肖像》

このようなテクストに、写真はどのように関係しているのか。ここで参照したいのがマーガレット・オリンの論文である。彼女の論稿で中心的イメージになるのは、ヴァン・ダー・ジー《家族の肖像》と、

「一族」というキャプションをつけられた著者所蔵の《家族写真》である。ここでは前者について彼女の議論を参照しておこう。

《家族の肖像》は、まずはプンクトゥムの「部分的」特徴の例として挿入される。バルトの眼差しは、写真の右側の女性の腰まわりと後ろに組んだ手から足下に落ちていき、ベルト付きの靴がプンクトゥムであると言われる。それは「いとおしさと言ってもよい感情」（一九節）をバルトに誘発する（図版3）。ところがしばらく後に、同じ写真がもう一度言及され、今度は同じ女性の首飾りがプンクトゥムであるとされる（二二節）。先に述べた、事後的に再浮上する細部の説明である。引用しておく。

> 私はその後、真のプンクトゥムは彼女が首にかけている短い首飾りである、ということを理解するようになった。というのも（おそらく）、私の家族の一員が首にかけているのを、私がいつも目にしてきたのは、これと同じ首飾り（金の鎖の細い組紐）だったからである。その首飾りは、本人が亡くなったいま、家族の古い装身具を入れておく宝石箱にしまいこまれたままになっている〔中略〕プンクトゥムは、いかに直接的、いかに鋭利なものであっても、ある種の潜伏性をもつことができる（しかしいかなる検査にも決して反応しない）、ということを私はそのとき理解したのだった（Barthes, 1980, pp.87-88／六六頁）[21]。

先のナイトも、そしてオリンも述べるように、実はこの写真に写っているのは、金の鎖の組紐ではなく、真珠のネックレスである。このプンクトゥムは別の写真の中に存在する。『彼自身によるロラン・バルト』掲載の家族写真がそれなのである[22]（図版4）。この写真では、バルトの父方の祖父母の右に佇む女性が叔母アリスであり、彼女が金の組紐の首飾りをしている――写真への二度目の言及でバルトは、《家族の肖

像》に言及するやいなや、叔母アリスの生涯の想い出をおもむろに語りはじめてもいる。

なぜこのような誤認が起きたのか――もちろん誤認を指摘したのは少数の研究者であり、大部分の研究者はこの誤りを図版の粗さやバルトの覚え違いのせいにしてすませていたらしい（そもそも大判の雑誌である『ヌーヴェル・オブゼルヴァトゥール』誌に掲載されていた図版をバルトが見ていたので、見間違いをするわけはない）。多くの研究者たちのこうした看過の理由は、二度目の言及の、最初の言及箇所からの遠さにあるのだろう。オリンの言うように、もしかするとバルトは当該の写真から距離を置いた箇所でわざわざもう一度この写真に言及をすることで、読者に文字通り写真を「よく見るために」見ない、あるいは写真を見ずに写真を想起させようとしているのかもしれないのである。

こうしてテクストに導かれ、プンクトゥムは写真上を移動しはじめ、最終的にはフレームの外へと滑りでる。プンクトゥムの逸脱的移動は写真図版を介して実践されているのである。しかし、オリンの言及するもう一枚の写真、第二部に掲載される《家族写真》は、さらに複雑な読みを読者に要請する。だがその前に第二部全体を視野に入れ、それから、ふたたび細部を拡大してみよう。

4　アマチュアとして写真を見ること（第二部）

第二部　愛と死の原理

第二部は、「ところで、母の死後まもない、一一月のある晩、私は母の写真を整理した」とふたたび「私」による自伝的語りから始まる。今度はさらに私的な次元からの出発である。母を思い出すことが不可能であり、思い出すための素材としてバルトは、彼女の写真を手にとってそれを次々と見はじめる。しか

しどれも気に入らないものであり、唯一の例外は砂浜にいる彼女の写真だけである[23]（二五節）（図版5）。ただし、それは顔がぼけており、母をよみがえらせてはくれない。かろうじて写真に写った細部（衣装や小物）がその姿を触覚的、嗅覚的に喚起してはくれる。だが「歴史」による隔たりの作用のため、それも断片的なものにとどまる（二六節）。そうした写真が可能にしてくれるのは「再認」にすぎず、それは母の顔を「見いだす」こととは根本的に異なる。それは「全体として誤った」ものであり、母の顔に導いてくれないのである。こうした、細部から出発しては頓挫するという苦痛に満ちた作業が何度も繰り返される（二七節）。

今度は一枚一枚、母の写真を、時間を遡りながら探索したあげく、唐突に彼は、写真を「発見した」、と言う。その写真（温室写真）の詳細が記述された後、それが「真実」を映し出す、「純真無垢な」、「正しい」映像であることが烈しい調子で主張される（二八節）。二九節で強調されるのは、この発見のプロセスの特徴である時間の遡行である。つまり、母の死の直前の写真からバルトは時間を遡っていき、最初の写真（温室写真）にたどり着く、すると「そのとき、すべてがひっくりかえり」、母の「あるがままの姿」が発見される。それは実生活で母の看病をする途上でバルトが経験した、衰弱しつつある母がしだいに、看病するわたしにとって少女になるという経験とも結びついている――「私は、〔中略〕母の病気そのものを通して母を子供として生み出したのだ」。以上のことが「温室の写真から読みとられたことである」（二九節）。

もう少しだけ再探索の軌道を跡づけてみよう。まず温室写真が「迷宮」のなかのアリアドネであり、それをもとにこれから「快楽」ではなく「愛と死」の観点から写真の本質を問うことが宣言される（三〇節）。ただし第一部前半で自ら定めたように、自身の個人的反応を起点とするのであり、社会学的枠組みへの還元は行わない、だから一般的な「家族」や「母」への還元は拒否される――それは還元不可能な「私」

の母を捉えることができないからである（三一節）。

続く三二節「それはかつてあった」の内容は、一見すると第一部二節の繰り返しに見えるが、別の位相からの記述であることが明確に言われている。この「写真のノエマ」＝「それはかつてあった」は、日常的に無関心に生きられており（「平凡な事実の声」）、その無関心を、強度をもち、真実性を具えた温室の写真（「特異な事実の声」）こそが、目覚めさせてくれるというのである。

この後には、あの有名な時間のプンクトゥムへと至る、もうひとつのプンクトゥムの時間的な特徴が次々と挙げられる――未来志向の欠如、現示作用の、「逆流」による過去志向（過去把持）への変化、停滞、一時停止、不定過去。そして、形式ではなく強度から捉えられたプンクトゥムは時間のプンクトゥムであり、それが「過去と未来の等価関係」、「時間の圧縮」であると言われる（三三‐三九節）。

四〇節からは、私的／公的、似ていること／あるがままという第二部冒頭の内容が繰り返され、さらには、第一部のプンクトゥムの記述を繰り返すかのような「雰囲気」という「代補」が続き、最初の「まなざし」への驚きに立ち戻るかのような、見ないで見る眼差し――写真の被写体の眼差しの「知覚」から分離されたという逆説的な語られ方をするしかない「注意」――が強調され、そこに発生する情動が「狂気」と写真を結びつけるのであり、この狂気をとるのか分別をとるのか、それは読者に委ねたい、と締めくくられる（四〇‐四八節）。

循環と逆流

カタリーナ・ズュコラが述べているように、第一部の探求とプンクトゥムの記述が欲望や快楽という原理に貫かれているのに対して、第二部のそれは「愛と死」の原理に貫かれている[24]。その行程を根底で支えているのは、母の写真へと回帰していく運動であろう。ある種の鼓動のように、打ち寄せる波のよ

うに、母の写真の「真実」が間欠的に語られる――第二部の半分以上の節がことあるごとに母の写真に言及している。先に述べたように、前半と同じ探求を、後半はさらに親密で私的なものへと立ちもどっては情動を強め、反復している。それは第一部二節で「指呼的」――「ほら」「ね」「これですよ」――であった特性づけが第二部四六節では間投詞的〔exclamative〕――「これだ！」――という特性づけに変化していることからもうかがえる。こうした、ずれながら円環を描く軌道が『明るい部屋』の中心にある。

このずれていく円環に関連して注目すべきなのが、いくつかの時間の逆流である。第一に、二九節では、「あとずさりしながら『死の国』に入っていったという」「ギリシャ人」のように、バルトは母の最後の写真からその最初の写真へと時間を遡行していく。遡行を続けた挙げ句、突如「すべてがひっくりかえり」、母のあるがままの姿の写真が発見される。不可逆的な時間の流れが遡行され、断続的に写真がながめられ、最後にその遡行が逆転され、真実の発見に至るというプロセスである。この遡行と逆転（転回）という動きがひとつめの逆流である。

ただし、バルトが少女としての母を生み出し、母を蘇らせる遡行と逆転の直後には、「かつてあった」という写真のノエマ、「すでに死んでしまっている」こと、現示作用の過去志向への変化という先の時間的特徴がまとめられ、「平板な死」の節にいたっては、「私が思い浮かべることのできる唯一の《考え》は、その第一の死〔母の死〕の先のほうに、私自身の死が記入されているということだけである」ことが悲痛な調子で語られる。ここでは、先の愛の原理、母の再度の誕生にたいして、死の原理、つまり、母の喪失とその先にある自身の死が、即座に差し挟まれているのである。ここにはもうひとつの時間の逆流が提起されている。

この第二の時間の逆流は、第一に、終止符を打たれた撮影時点から過去の時間を遡って（第二の退行）そのつど写真を眺めるという経験が含意されている。そこでは写真を観る際に典型的な、「思い出」とは

異なる、時間の遡行が捉えられている。第二に、写真は同時に、終わった過去以前へと遡行させるばかりでなく、過去の先にあったであろう、今は過去のものとなったかつての未来も見てとらせる。現在から写真を観る際の、こうした完了した過去と過去の未来の完了との混在や併置、両者の時間の圧縮が生じている。それは、すでに亡くなった被写体の文字通りの死も、まだ死んではいない被写体の可能性としての死も含むような、ある種の「破局」を指し示しているのである[25]。時間を遡ること、そして急遽それが転回すること、その点では第一の逆流と共通している。

このように、一枚一枚の写真を遡行するという時間の逆流と最終的な転回、そして一枚ごとに生じる終点からの遡行とその先にある過去の未来と現在との圧縮（転回）、両者が結びついて写真は「目まい」にも似た経験を引き起こす。通常の時間的秩序は脱臼され、錯乱し、壊乱させられる。以上のように、他者から見れば関心を惹かない、何の変哲もない母の写真を、バルトは悲痛で沈痛な出口なしの状態において眺め、その結果、錯乱的な時間経験が渦のように生じてくる。

《温室の写真》

さて、第二部全体を確認したうえでその焦点である温室写真に立ち戻ってみよう。すでに述べたように、この写真は本書に掲載されていない。それは実際に不在のものであり、読者が自ら情動を誘発されて想像的にそこを埋めるような空所として構築されたのかもしれない[26]――ナダールの《芸術家の母ないし妻》が母の写真の置換項だという解釈もある（ミッチェル[27]）。

ここでは引き続いてオリンの次のような解釈を参照してみる。彼女によれば、温室写真は不在であるが、それは《家族写真》（図版6）を元にしながらテクストによる改変を通じて仮構されたものである。だからある意味でこの写真は《家族写真》として読者の目の前にそれとなく示されている写真かもしれない

というのである。温室写真を仮構する次のようなイメージの参照関係を順に追っていこう。

まずは、バルトが文献一覧で挙げた『ヌーヴェル・オブゼルヴァトゥール』誌写真特集号に翻訳されていたベンヤミンの「写真小史」が参照点になる。そこでは悲しみに満ちた眼差しをし、大きすぎる帽子を持った子ども時代のカフカの写真が言及されている。元のテクストでは写真スタジオにいるカフカは「一種の温室風景〔eine Art von Wintergarten〕」にいる（つまりスタジオ内にこれ見よがしに置かれた棕櫚の葉など「詰め物」のような熱帯の光景のなかにいること）という箇所が、ここでは「温室〔jardin d' hiver〕」にいると仏訳されている。もちろんこのカフカの写真も翻訳には掲載されていない（代わりに先のヴァン・ダー・ジーの写真が編者によって挿入されている）。このように考えると、バルトは、ベンヤミンによるカフカの写真の記述をもとに、「温室」という舞台設定を拵え、そこに《家族写真》のふたりの子どもを抜き出して（とくに母を保存しようとして）置いたのではないか。ただし、ヴァン・ダー・ジーの写真への二度目の言及のときと同じように、ここでもまた、温室の写真への言及は《家族写真》の掲載箇所からは隔たっている（前者は二六節、後者は四三節）。ほとんどの読者はナイトが指摘するまでこのことに気づくことがなかったのである。[28]

温室写真の記述と《家族写真》を比較してみよう。まず前者については以下の通りである。

> このとき（一八九八年）、母は五歳、母の兄は七歳だった。少年は橋の欄干に背をもたせ、そこに腕を乗せていた。少女は、その奥のほうにいて、もっと小さく、正面を向いて写っていた。写真屋が少女に向かって、《もっとよく見えるように、もうちょっと前に出て》、と言ったらしかった。少女は、子供がよくやるように、片手でもう一方の手の指を無器用につかみ、両手を前で組み合わせていた（Barthes, 1980, p.106／八二頁）。

他方、《家族写真》では母とその兄は大きい帽子を被って腰掛けた祖父の足に背をもたれさせ、兄はそこに腕を載せている。少女としての母は少し後ろにいて、こちらを向いている。先の記述とこの写真での兄と妹の配置とポーズは一致している。たしかにこの写真は祖父だけが抜き取られ、二人だけが抽出されて温室という舞台に置換されたかのようである。

何よりもここで注目すべきなのは、温室写真の記述での少女＝母の身ぶりが《家族写真》のものと一致しているということである。それは「少女は、子供がよくやるように、片手でもう一方の手の指を無器用につかみ、両手を前で組み合わせて」いるという身ぶりである。さらにこの身ぶりは、『彼自身によるロラン・バルト』の子ども時代のバルトの身ぶりとも一致している[29]（図版7）。この身ぶりがイメージを連鎖させ、元あった写真を歪曲させる置換の運動の発火点となっているのではないか。バルトはおそらく、何気なく挿入された《家族写真》に読者が「訳知り顔で微笑む」ことを期待していたのかもしれない、そうオリンは述べるのである。

以上のように数々の発見を提起したオリンの議論の結論は次のようなものである。バルトの『明るい部屋』では、従来の現実の痕跡としてのインデックス＝写真よりも、連想、同一化、記憶、想像、欲望によって観る者と写真とのあいだで次々とずれたり置換されたりするような「パフォーマティヴなインデックス」こそが重要だというものである。

> 『明るい部屋』のひとつの読解が示すのは、次のようなことである。すなわち、その写真にとって、もっとも重要であるインデックス的な力が、結果的に写真とその被写体とのあいだの関係には存在していないということである。その力はそれよりも、写真とその観者ないし使用者とのあいだ、つまり

は私が「パフォーマティヴなインデックス」や「同定＝同一化のインデックス」と呼ぼうとするものに存在しているのである（Olin, 2009, p.85.）。

オリンの読みは、『明るい部屋』への従来の批判（写真の存在論への回帰という批判）からこのテクストを救い出す読みにはなるだろう。彼が誤認によって繰り広げた同一化（間違い）のネットワーク、つまり、母、叔母アリス、その他の社会の周辺にいた同一化の対象である被写体の生を保存してくれるこうしたイメージの連鎖にこそ、バルトがこの本で欲望や愛を原理として展開した諸関係であり、『明るい部屋』の核であるというのが彼女の主張なのである。

ただし、彼女の読みは、次のような批判を免れないであろう。まず、連想や記憶や想像を介した置換的な同一化の運動が、なぜ写真を起点としているのかがわからなくなる。写真論として『明るい部屋』を読もうとするならば、この欠落は大きなものであろう。第二に、ここまで確認した第二部を貫く「愛と死の原理」のうち、愛の原理しか扱えていないことも問題として残る。また、ここまで念入りに確認した、反復、循環、円環のリズムが本書の主要なトーンを決定していることも、この解釈では十分に汲みつくすことができない[30]。それは一部も二部もフラットに扱いすぎではないか。以下には、オリンの読みを写真に繋ぎとめる手掛りを探してみたい。

5　写真と情動

『明るい部屋』全体を貫いていたリズム、情動に裏打ちされた揺動、反復や循環、遡行と転回という側面をさらに別の角度から考えてみることはできないだろうか――もちろん、オリンやバッチェンの見事

な議論も引き受けながら。その手掛りになるのは、写真という記号がこのテクストでどのような位置づけにあるのかを見直すという、ごく当たり前の出発点であるのかもしれない。

「映像の修辞学」、「写真のメッセージ」以来、バルトが映像の考察においてC・S・パースのインデックス概念を基礎にしていることは、しばしば指摘されることである。『明るい部屋』では「それはかつてあった」がこれにあたる。[31] パースのあの有名なイコン、インデックス、シンボルの区分を含む記号論的分類と組立てをもう一度掘り返すことで、バルトが本書で繰り返し立ち戻る写真の次元をもう少し押し広げてみたい。それは、写真という記号と情動との関係に照準することにもなる（こうした意図のもと、伊藤守『情動の社会学』での、情動を起点としたパースの記号論再解釈の試みも参照しておきたい）。[32]

記号の裏地としての情動

パースの記号論の枠組みにあるのは、よく知られているように、現象学的カテゴリーとしての、一次性、二次性、三次性である。一次性とは「そのものが、積極的にそしていかなるものとも関係なく、そのものであるようなものの在り方」、「それ自体である何ものか」「質的可能性あるいは潜在性としてのいわば世界の原初的なあり方」、「情態の性質」[33]であり、二次性とは、「そのものが、第二のものと関連し、しかし第三のものは考慮せず、そのものであるような在り方」、「個体的事実」、「感覚によって現実的事実を経験」[34]する位相、作用と反作用の関係であり、三次性とは、第一のものと第二のものを結合し、三項関係を成す第三のもののあり方、一般に法則、秩序、論理のありかたを指すという。

この枠組みに沿ってパースの記号論は展開される。つまり、記号過程が、第一のものである記号、第二のものである記号の対象、第三のものである解釈内容（解釈項）から成る三項関係として捉えられるのである。次に、この各々の側面が先の三つの観点（一次性、二次性、三次性）から区分され、記号そ

れ自体のありかた、記号とその対象との関係のあり方、記号と解釈内容との関係のありかたが詳しく考察されることになる。

伊藤が言うには、こうして析出される複雑な意味作用のありかたの根底には情動の次元がある。たとえば、「大きな雷の音」がする、それが「身体に何らかの強い痕跡＝情動を創り出す」（一次性）、ひとは「身をこわばらせ、物陰に隠れる行動をとる」（二次性）、その音が「すぐ雨の降り出すことを表意する記号として」作用する（三次性）というように、何かあるものが輪郭づけられ、それが反応を引き起こし、さらには意味作用をもつ際、そこには記号以前の物質的次元、情動的性質が裏地としてはりついている、そのことを、パースは指摘しているというのである。[35]

もう少しだけ、パースの枠組みをなぞっておこう。さらにこの三つの側面（記号、記号とその対象の関係、解釈内容）を一次性から三次性までの三つの観点から区分すると、九つの記号の様式が分類されることになる。第一の記号そのものについては、性質記号（「ある限定的な形に具象化されるまでは記号として実際に作用することはできない」「単なる性質または質的可能性」[36]）、個物記号（一回的単一的個物としての記号、この個物、その個物）、法則記号（一般的タイプとしての記号）へ、第二の、記号と対象との関係は、イコン（類像記号）、インデックス（指標記号）、シンボル（象徴記号）へと区分される。第三の解釈内容（解釈項）は「情動的解釈項」、「力動的解釈項」、「論理的解釈項」へ区分され、このうち「論理的解釈項」の観点からは、名辞、命題、論証の三つが記号の言明様式として分類される。[37]

伊藤が指摘するように、従来のパースの記号論解釈では、もっぱら三次性が重要視され、そのために一次性と二次性、そして「情動的解釈項」および「力動的解釈項」は、それほど光を当てられてこなかった。しかし記号の意味作用の根底にある情動の次元を掘り起こすには、この一次性と二次性に照準した議論が必要である。たとえば、第二の分類であるイコン、インデックス、シンボルを知覚する際にわた

したちがその意味ばかりでなく、ある種の情動的エネルギーも同時に伝えられるケースを考えてみなければならない――たとえパースがそれを「退化した」種類と見なしているとしても。[38]

「情動的解釈項」「力動的解釈項」を介した記号作用の例として、伊藤は「大きな雷の音」が嵐の前兆を表意する場合（インデックス）と「牙をむいたライオンの写真」がライオンを表意する場合（イコン）を挙げている。「情動的解釈項」が介在する場合は、それぞれ、怖さに結びつくような心身の状態とか、不安とでもいうべき心身の状態とかをつくりだし、「力動的解釈項」が介在する場合には、後ずさりする反応とか、身体の震えとかを引き起こすという。あるいは伊藤は、一枚の写真（イコン）を見て、そこにすでに亡くなった友人を認めた際に、否応なしに胸が締めつけられるような「内臓的な動揺」が生起するという例も挙げている。さらに、こうした、意味作用にともなう情動が強度であるときには、通常の日常的時空間が寸断され、特異な時空間が侵入する、それは知覚のみならず、日常的な何気ないコミュニケーションの場でも突如生起し、「当座だけ、実現されていた諸現実態が解体して、不可視化され、覆い隠されていた潜勢態」が現出する、というのである。[39]

情動と写真という記号の臨界

以上のような議論を参照しながら、『明るい部屋』でのバルトの写真の語り方をもう一度なぞってみよう。彼が記号学／記号論を「相応しくはない」方法であると述べていることは承知のうえで、先の記号の分類をあえてあてはめてみたい。

彼が第一部で扱うのは、「写真」一般とは区別される、そのつど「特定の写真」であった。それは、「記号として固まらないうちにすっぱくなる牛乳」のようなものであった。一般性未満の、「野生の状態」にある写真を捉えること（二節）、しかも感情、「パトス的なもの」を介してそれを試みること（八節）、こ

れがバルトの目論んだことである。

それは、先の一次性という記号そのものの観点からすれば、写真が単一的な個物記号、そのつどの「この写真」という次元につねにとどまることを意味している。彼にとって写真は、性質ないし質的可能性がかろうじて限定的に具象化された記号である。第一部では、この写真という個物記号と写真一般という法則記号とのあいだの力学で探求は続けられている。それは、一般性ないしは秩序（ストゥディウム）とそれを壊乱する契機（プンクトゥム）との関係に言い換えられる。彼は、写真の意味を受け取ると同時にそれを乱すほどに感情を誘発される地点がどこにあるのか、それをあげつらっていた。その結果、プンクトゥムは「形式」の面から捉えれば、「細部」「部分的対象」と呼ぶしかないが、それが次々と置換を被り、二項対立自体を掘り崩すために、名指すことはできないし、最終的には写真の上ではなく、写真を読む者の事後的な「感情的意識」にようやく浮かんでくるものとされる。ここではきわめて矛盾した言い方でこの揺動の在処が目指されていた。

もちろん、第一部でさりげなく挿入されているように（二節）、写真の本質は「指呼的」なものであり、指向対象との「強情な」密着からそれは析出されるものだとあるが、「私にはまだそれがわからなかった」とある。なおかつ第一部の最終節では、「私は自分自身のなかにさらに深く降りて」いくことが必要だという。おそらくここでは、一方で二次性、つまり、インデックスを含む、記号とその対象の関係からみた記号作用の次元へ議論を展開すること、ただし他方で一次性、つまり、記号のありかたでの性質記号と個物記号のあいだの力学に端を発する情動の次元も参照することが、ここで述べられているのではないだろうか。

温室写真発見の後には、一般性へ還元できないその本質（個物記号であること）が述べられた後、まずは「かつてあった」、つまり、インデックスへと議論は進んでいく。彼にとってのこの写真（母の写真）を、

「インデックス的（指標的）個物記号」とひとまず呼ぶことはできる。ただし通常のそれ（「たとえば大きな音がして思わず出てしまう叫び声」[40]）とは異なり、その情動は、それを引き起こす対象の因果性ではなく、むしろその時間的特性に由来している。それをバルトは、「不定法をもたず、一つの時制と一つの叙法においてしか変化しない、ある動詞の本性」（三二節）とも喩えている。すでに考察したようにそれが不定過去であり、時間の流れを突如逆流させる性質なのであった。時間のプンクトゥムとはこのことであり、そこには「かつてあった」だけでなく、これからの死（「それはこれから死ぬ」）も書き込まれ、両者は圧縮され、時間の渦を引き起こすことになる。

ところで、パースの記号論では、一次性を二次性が含み、二次性を三次性が含むのであったのだとすれば、インデックス的個物記号は、すでに「イコン的（類似的）個物記号」を含んでいなければならないことになる。この類似性については、第一部五節でも同じ内容がすでに「撮影されるひと」とそのイメージの不一致として語られていたが、第二部でも、二七節「再認・認識するということ」、四二節「似ているということ」で同じ内容が繰り返されている。しかしこうした箇所では、「写真は誰かに似ているのだが、ただ写された人間にだけは似ていない」と言われるのである。つまり、バルトが望んでいるのは、「民法上の、刑法上の」いわゆる主体の自己同一性を示すような、似ている写真ではなく、むしろ似ていない写真、それゆえにこそ「あるがまま」の「真実」を示してくれる写真なのであるという。

そもそもイコン（類似記号）は、米盛裕二によれば、記号の性質がある対象の性質と類似している記号であり、ただしそれは「あくまでもある点であるいはある仕方でその対象と類似し、その類似性が表意機能の十分な根拠となるものであればよい」[41]。バルトはこの類似性（類同性）自体が見かけは「平凡」だが、実に「不条理」であるという。なぜなら一度も会ったことのないひとの写真を目にしてひとはそれを「似ている」と口にするからである。つまり、イコンにはいつもすでに三次性のレベルにある何ら

かの解釈内容が密接に関わり合い、ほかの表意様式と関わることで、ひとはそれを似ているとみなしているのである――「純粋なイコンだけではいかなる実証的または事実的情報も伝達できない。というのは、イコンは自然界にそういうものが存在するという確証は何も与えないからである」[42]。

では、バルトが望む「あるがまま」、「真実」とはどこに位置づけられるのか。彼はそれを「雰囲気」という、ものの姿でも形でもなければ、類似にも関係なく、分解もコード化もできない、「自己同一性の、いわば手に負えない代理・補完物」、つまり「代補（シュプレマン）」であると言う（四五節）。それは、おそらくイコン的個物記号がそもそも成立する間際にある、具象化される間際にある次元へと類似性を差し戻してしまうような、それゆえ個物記号としての限界にあるような質的可能性の強度を指しているのかもしれない。つまり、バルトが述べているのは、情動、感情という次元から写真をその臨界まで振り戻すようなその力学なのではないか。

以上をまとめておけば、写真は一方でインデックス的個物記号であるが、その作用は記号と対象の関係の時間的位相を強烈に増幅させるものであり、他方でイコン的個物記号であるが、それはつねに個物記号としての具象化の境界に差し戻されるような「記号」であり、こうした記号作用のエッジこそが写真の持つある種の狂気に満ちた特質なのではないかということである。もちろん、このような考察がわたしの母の写真への「私」の反応というさらに深い層に降りていくことでようやく可能になっていることは言うまでもない。またそれが「情動的解釈項」（および「力学的解釈項」）からようやく掘り出されうる層であるということも付け加えておこう。

おわりに

以上、本論が最後に試みた分析はまだきわめて大まかであり、さらなる検討が必要であることは承知している。だが、写真という記号の限界へと向かったバルトの考察のその臨界点を少しなりでも示すことはできたのかもしれない。彼の写真論が行き着いた先は、この情動的次元だったのではないか。後半で繰り返される、あの逆流と逆転のリズムは、この焦点のためにあったのではないか。

バルトは、テクストの自伝的語りを仮構し、そのパラテクスト、つまりタイトルの選択や図版の選択と仮構を介することで、通常の写真論が想定する枠組みを逸脱するような「アマチュア的」軌道を設定していた。つまり彼は、テクストのみならず写真にさまざまな意味を読み込む解釈に逆らい、すでに満たされており、明白で確実でまったく奥行のない面、ことごとく意味の掘り下げを拒む外部的なもの、そうした写真をその野生の状態のまま引き受けること、それを、アマチュアからの写真へのアプローチとして目指していたのではないか。

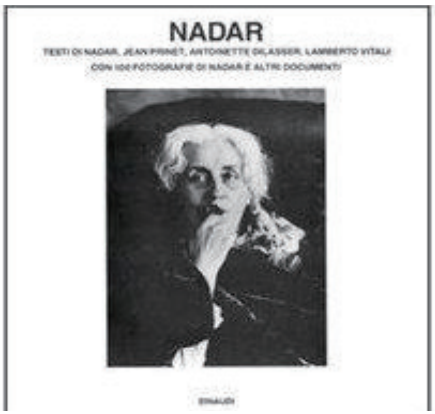
本論でも言及したオリンの議論、そこで言及された二枚の写真(《家族の肖像》と《家族写真》(温室写真))は、こうした文脈からとらえなおしたほうがよい。たしかにオリンの言うように、「誤認」を読み手に誘発する《家族の肖像》とそれを語るテクストは、第一部での「形式」のプンクトゥムを文字通り読み手に探求させるべくしたてられた装置である——もちろん誰もそれには当初気づかなかったにしても。他方、ある意味でモンタージュされ、仮構された温室写真はどうだろうか。それは、先の議論を踏まえれば、オリンの言うような、誤認という置換の力学のための、後で捨てられてしまう口実であるというよりは、写真という記号の境界を垣間見せるための仕掛けであると考えたほうがよいのではないか。掲載されない母の写真は、それが通常の写真を侵食する同一化の力を、複数の写真の参照的ネットワークのなかで、解きほぐす役割をしているのではないか。それはバッチェンの言うような空所というよりは、次々と写

真の非同一化の力動を発現させるための中継地点のようなものではないのか。このようにして、記号としての写真が強度の情動によってその輪郭を溶解させかねないような限界とそれが可能にする別の写真のありかたを示すこと、それが、バルトにとってこの写真が「写真」となるための条件だったのではないか。

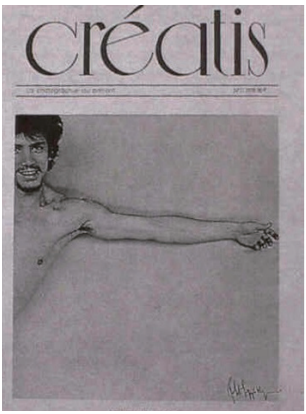
バルトは、第二部四〇節「『私的なもの』／『公的なもの』で、私的なものであるはずの写真が公的なものへと混同される趨勢に逆らい、あくまでも写真は私的なものにとどまり、「切実なもの」「傷ついたもの」であるべきだ、と主張している。それは巷に蔓延している公的な写真とその読み方を堀り崩すような、写真が具える作用、つまり情動の次元を保持するためである。もっとも、現在、そうした情動すらもがコントロールされる「情動の政治」という状況が到来していることは、多くの論者が指摘する通りであろう――この些細でミクロな次元を本稿でさらに論ずる余裕はもはやない。しかし、九〇年代にかけて写真の存在論への素朴な回帰として批判されていた本書は、こうした再度請け出すべき契機を多く含んでいるのではないだろうか。

このように考えれば、自らの以前の方法を写真に相応しくないものとして次々と打ち捨てていき、その意味で方法論的に「遡行」を続け、一見すると私的で親密な圏域へ「撤退」し、それゆえに「退行」し、「転向」したとみなされていたバルトの『明るい部屋』は、実は、「遡行」による「転回」を遂げていたのではないか。本論がひとまず主張しておきたいのはこのような可能性である。

図版



図版 2『ナダール』（1973 年）表紙



図版 1『クレティス』誌（1978 年）表紙

図版 3 ジェームズ・ヴァン・ダー・ジー《家族の肖像》（1926 年）

図版 5 砂浜の母の写真（1932 年頃）

図版 4 ベルト／レオン・バルト、その娘アリス（撮影年不詳）

図版 7 幼年時代のバルト（1923 年）

図版 6《家族写真》（撮影年不詳）

註

1 バルト、二〇〇五年。

2 Bolton, 1989.

3 Burgin, 1982.

4 もちろんそれは、写真の発明者のひとりといわれるヘンリー・フォックス・トルボットの写真着想のエピソードとともに、写真の起源の記述では頻繁に語られる装置ではあった。なお、原書の表紙の図版が、ニューホール『写真の歴史』一九六四年版から再録されたものであることも言い添えておこう（『明るい部屋』裏表紙に記載がある）。

5 この読みはジェフリー・バッチェンによるものである。以下を参照。Batchen, pp.10-11.

だが他方で、肝心の「明るい部屋」と題された、それこそタイトルをめぐる内容を期待される四四節では、これとは違う事柄が述べられている。つまり、写真を観る眼差しにとって、写真は「明白」で「確実」なものであり、それゆえ写真はそれ自身、あらゆる意味を引き寄せるものではあるが、それ自体について語る言葉をはねつける特性をもつ。写真のこうした奥行なき「外部」性を示唆するためにカメラ・ルシダという語が比喩的に用いられているのである。

6 本稿では、『明るい部屋』の引用箇所をすべて節の数で表記する。なお、この本が四八節から構成され、第一部、第二部ともに二四節ずつであるということもいちおう確認しておく。関係資料によれば、バルトは他のテクストの執筆の場合と同じように、あらかじめ用意したメモをもとに、一日一節ペースで本書を書き上げたと推測される。Batchen, 2009, p.9.

7 バルト、一九八七年、二三五頁。

8 Knight, The Woman without a Shadow, in: Rabaté, 1997, p.138.

9 これはベリル・シュロッスマンの意見である。以下を参照。Schlossman, 1997.

10 パラテクストについては、以下を参照。ジュネット、一九九五年。

11 Mitchell, 1994, p.302.
12 本論の第一節、第二節ではバッチェンのバルト論集の序論、および同書収録論文での考察を参照している。以下を参照。Batchen, 2009.
13 *Le nouvel observateur*, Spécial Photo 2 , novembre 1977. なおこの特集号はA2版サイズのかなり大きな判型をしている。
14 *ibid.*, p.22.
15 *ibid.*, p.12.
16 *ibid.*, p.19.
17 他にもルイス・ペインが「独房のなかに」いるという現在では誤りであることが判明している記述もこの雑誌のテクストに由来している。
18 「写真小史」に対応する図版は付けられていない。あの有名なカフカの一節にも、図版はつけられていない（元々の「写真小史」掲載誌『文学世界』にもカフカの図版はついていない）。
19 ニューホール『写真の歴史』第四版を参照した。Newhall, 1964.
20 これは長谷の指摘である。長谷、二〇〇八年。
21 長い引用部分は原書該当頁数とこれに対応した邦訳頁数を表記しておく。
22 バルト、一九七九年、一七頁。
23 これは次のテクストに掲載された写真のことである。バルト、一九七九年、七頁。
24 Sykora/Leibbrandt, 2012.
25 もちろんそうして生じる破局は、すでに指摘があるように、バルトにとっても無縁ではない。「私自身の死」もそこには含まれているのである。母が少女だった頃の、自分を生むことになる可能性が依然として可能性のひとつにすぎない

時分の写真は、いくつものありえたかもしれない複数の未来が立ち上がり、同時に自分自身の存在の不確かさすら惹起させるものにもなる。以下を参照。長谷、二〇〇八年。

26 Batchen, 2009, p.261. もちろん、温室写真は存在すると主張する論者もいる。これについては以下を参照。田中、二〇一六年。とくに第Ⅲ部第二章「歴史素としての写真――ロラン・バルトにおける写真と歴史」が詳しく記述している。田中が述べるように、温室写真は存在しているかもしれないし、いずれ発見されるかもしれないだろう。ただし、たとえ温室写真が存在しても、それはあえて掲載されていないのであり、もし存在したとしても、その写真は「ぼけた」顔の不明瞭な像であるにちがいない。

27 ミッチェルは別の読み方をしているので、ここで少しだけ紹介しておく。彼が注目するのは、温室の写真が言及された直後に挿入されるナダールによる「母ないしは妻」の写真である。ここでバルトは、わざわざ「自分の母親（あるいはよくわからないが、自分の妻）」と断ったうえで、「世にも見事な写真」という平凡な言葉をつけており、キャプションには「世界中でもっとも偉大な写真家は、誰だと思いますか？――ナダールです」とある。あたかも本文以外のテクストから引いてこられたように装っているが、これはバルト自身の言葉である。つまり、あえて平凡なテクストをつけてそれと目立たずにテクストに差し挟むことで、バルトは自身の母の写真をナダールの母の写真に置換し、こうした置換をテクストおよび写真において連想的に続けていく戦略がバルトのテクストの狙いではないかというのである――もちろん、そもそもバルトが参照した写真集『ナダール』がこの写真の撮影年と撮影者を誤って表記していること（ナダール撮影のナダールの母、一八五四年と表記しているが、実際にはポール・ナダールが一九世紀末に撮影した母（つまり父ナダールの妻）の写真が正確な情報である）も、バルトのこの記述の要因ではないかと考えることもできる。もしかするとバルトは、ナダールの妻の若い頃の写真からこの写真がナダールの母ではないことを推察し、このように曖昧に書いた、それだけのことかもしれないのである。バルトの挙げる他の写真集や雑誌のうち確認することができたもののなかでは、この写真への言及は発見できなかった（Mitchel, 1994.）。

28 Knight, 1997, pp.265-266.
29 バルト、一九七九年、二七頁。
30 さらにこれに関連して第一部と第二部の言葉遣いの差異――たとえば「実在」と「真実」――を扱うことができないという点も、問題となるであろう。これは梅木と岡本の重要な指摘である。以下を参照。梅木、二〇〇八年、岡本、二〇〇八年。
31 すでに別のところでも指摘したように、こうしたインデックス概念への映像論の固着を解きほぐすような試みが数々行われている。そこでの議論を繰り返せば、パースは時間を置いた指示作用ばかりでなく同時的に指示をする作用もインデックスに含めており、この、いわばもうひとつのインデックスこそが現代の写真を考えるうえで手掛りになるのではないかという読みがその一例である。以下の拙論を参照。前川、二〇一六年。ただし、本論でのインデックスの見直しはさらにもうひとつの次元を加えたものである。
32 伊藤、二〇一七年。
33 米盛、一九八一年、一二一 - 一二二頁、伊藤、二〇一七年、一〇九頁。
34 米盛、一九八一年、一二二頁、伊藤、二〇一七年、一三四頁。
35 伊藤、二〇一七年、一三五頁。
36 米盛、一九八一年、一四〇頁。
37 同上、一二六 - 一二七頁、一三四 - 一三五頁。
38 同上、一四四 - 一四五頁。
39 伊藤、一一三頁。
40 米盛、一三一頁。
41 同上、一四六頁。
42 同上、一五一頁。

参考文献

・バルト、ロラン『彼自身によるロラン・バルト』、佐藤信夫訳、みすず書房、一九七九年（Barthes, Roland, *Roland Barthes / par Roland Barthes*, Seuil, 1975.）。

・バルト、ロラン『明るい部屋：写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、一九八五年（Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980.）。

・バルト、ロラン、「写真のメッセージ」『映像の修辞学』、蓮實重彦、杉本紀子訳、筑摩書房、二〇〇五年（Barthes, Roland, le message photographique (1961) , in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.）。

・バルト、ロラン、「映像の修辞学」『映像の修辞学』筑摩書房、二〇〇五年（Barthes, Roland, Rhétorique de l'image (1964), in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.）。

・バルト、ロラン、『テクストの出口』沢崎浩平訳、みすず書房、一九八七年（Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984.）。

・Batchen, Geoffrey, Palinode: An Introduction to *Photography Degree Zero*, in: Batchen, Geoffrey ed., *Photography Degree Zero : Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, MIT Press, 2009, pp.3-30.

・Batchen, Geoffrey, Camera Lucida: Another little History of Photography, in: Batchen, 2009.

・ベンヤミン、ヴァルター、『図説 写真小史』久保哲司訳、筑摩書房、一九九八年（Benjamin, Walter, Kleine Geschichte der Photographie (1931), *Gesammelte Schriften* Bd.2, Suhrkamp, 1977, s.368-385.）。

・Bolton, Richard, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1989.

・Burgin, Victor ed., *Thinking Photography*, Macmillan, 1982.

・ジュネット、ジェラール、『パランプセスト――第二次の文学』和泉涼一訳、水声社、一九九五年。

・長谷正人、「写真、バルト、時間：『明るい部屋』を読み直す」、青弓社編集部編、『明るい部屋の秘密：ロラン・バルト

と写真の彼方へ』、青弓社、二〇〇八年、二三三-二四八頁。
・伊藤守、『情動の社会学』、青土社、二〇一七年。
・Knight, Diana, *Barthes and Utopia : Space, Travel, Writing*, Oxford, 1997.
・Knight, Diana, The Woman without a Shadow, in: Rabaté, Jean-Michel, *Writing the Image after Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, 1997, pp.132-143.
・前川修、「デジタル写真の現在」、『美学芸術学論集』第一二号、神戸大学文学部芸術学研究室、二〇一六年、六-三三頁。
・Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on verbal and visual Representation*, University of Chicago Press, 1994.
・Newhall, Beaumont, *The History of Photography : from 1839 to the present day*, Museum of Modern Art , Distributed by New York Graphic Society, 1964(4th edition).
・岡本源太、「写真と実在、そして真実――ロラン・バルトによる写真の実在論」、『明るい部屋の秘密』、一三〇-一五二頁。
・Olin, Margaret, Touching photographs : Roland Barthes's "Mistaken" identity, in: Batchen, 2009.
・Schlossman, Beryl, The Descent of Orpheus: On Reading Barthes and Proust, in: Rabaté, 1997, pp.144-159.
・Sykora, Katharina/Leibbrandt, Anna(hrsg.), *Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die Helle Kammer*, Salon Verlag, 2012.
・滝沢明子、「『哀の日記』から『明るい部屋』へ：《温室の写真》をめぐるフィクション」、塚本昌則編、『写真と文学』、平凡社、二〇一三年、一九四-二一五頁。
・田中純、『過去に触れる――歴史経験・写真・サスペンス』、羽鳥書店、二〇一六年。
・梅木達郎、「現前という狂気――『明るい部屋』再読」、『明るい部屋の秘密』、九四-一一九頁。
・米盛裕二、『パースの記号学』、勁草書房、一九八一年。
・*Le nouvel observateur*, Spécial Photo 2 , novembre 1977.