

新歓勉強会『明るい部屋 写真についての覚書』

0、写真に対しての疑問を持つことから

私が見た、あの写真はなんなの？

なぜ、わたしの中へこんなにも悲しみを押し付けるのか？

なぜ、わたしの中でこんなにも狂おしい感情を引き起こすのか？

なぜ、わたしの中にこんなにも懐かしい感情を呼び覚ますのか？

いや、あの写真に限らず、そもそも「写真」とは何なの？

本勉強会の最初はず、このような疑問を再び参加者それぞれが抱くことから始めたい。そして、そのような地平を起点として、バルトの写真への思考の足跡を辿っていきたいと思う。

1、写真そのものの提示の困難さ

あの写真やこの写真ではない、「写真」を語ること。「プロ」・「アマチュア」などの経験的区分や、「風景」・「静物」・「肖像」・「ヌード」などの修辭的区分などによる分類はあくまでも外在的なもので、写真の本質とは無関係なものである。写真一般について考察を始めるにはまず、その「写真」への資料体コルプスとなる写真と分類を見つけ出さねばならない。しかし、その試みは最初の段階から困難と遭遇してしまう。それは写真の写真たる性質より起因する。

この宿命（ある何ものか、ある誰かが、写っていない写真はない）によって、「写真」はさまざまな対象—世界中のありとあらゆる対象—を覆う、果てしない無秩序の中に投げ込まれてしまう。（中略）何を写して見せても、どのように写して見せても写真そのものはつねに目に見えない。人が見るのは指向対象（被写体）であって写真そのものでないのである。

要するに指向対象が密着しているのだ。そしてこの特異な密着のために、「写真」そのものに焦点を合わせることがきわめて困難になるのである。¹

つまり、写真を見る人間はあくまでも写真そのものでなく、その指向対象しか見ることができない。そして、それはバルトでさえ例外でなかった。

私は、自分の好きなあれこれの写真のことを考えて、腹が立った。それというのも、私の目には、ただ指向対象だけ、欲望の対象だけ、最愛の人の肉体だけしか見えなかったからである。²

写真について思索を巡らすほど、写真の指向対象への求心力に吞まれてしまうというジレンマ。しかし、バルトはそのジレンマを受け入れることで「写真」へ切り拓いていくという道を選択する。彼自身の個人的体験を元にし、それ抜きではなりたない「写真」の基本的特徴や普遍性を定式化していくという作業である。これはバルトのいままでの分析の手法から外れたものである。『明るい部屋』以前にもバルトは写真についての分析を行なっている³が、その中で分析手法は「写真」を記号学的分析で行なう、まさしく構造主義⁴的な手法であった。

2、個人的写真体験

個人的体験を指標とした分析の出発点は、写真への個人的経験の三つの分類から始まる。写真を撮る側、撮られる側、そして見る側である。その中でもバルトは、（撮影者としての体験の乏しさ、また、職業写真家について語ることへの疑問から）自分の手の届く範囲の、眺められる主体としての体験と、眺める主体としての体験へと思索を進めていく。

写真を撮られる、つまりカメラの視線に曝されるとき、ポーズをとる。カメラに曝されることで増やされる私のイメージが私の自我を表質するものになるように。しかし、存在するいかなる像も自我と一致はしない。それはイメージが自我と一致しないのではなく、自我がイメージとは一致しないのである。社会において一旦流布されてしまったイメージは重苦しく、頑固で、不動なものである。それに対して、自我は軽快で、分裂し、分散し、たえず動き回っている。写真を撮られる、その瞬間に起きるのは常に変化する私の自我と、私のイメージとの切り離しである。

その瞬間には、私はもはや主体でも客体でもなく、むしろ、自分が客体になりつつあることを感じている主体である。その瞬間、私は小さな死を経験し、本当に幽霊になるのだ。⁵

「写真に写ると魂が抜かれる」そんな迷信がむかしの日本にはあったが、それと似たような認識を示しつつ、バルトはさらに続ける。

ある優秀な写真家が、ある日、私の写真を撮った。その写真の映像からは最近の喪〔母の死〕の悲しみが読み取れる、と私は思った。「写真」が初めて私を私自身の手に戻してくれたのだ。しかし、それから少したって、私はこれと同じ写真が、私を風刺中傷するある小冊子の表紙に使われているのを発見した。焼き付けに細工が施されて、私はまったくひどい顔になっていた。内面性を失った、陰気くさい、取っつきにくいその顔は、その本の著者たちが私の言語活動に与えようと望んだイメージそのものだった。(中略)

結局のところ私が、私を写した写真を通して狙うもの(その写真を眺める際に《志向するもの》)は、「死」である。「死」がそうした「写真」のエイドス(本性)なのだ。⁶

このように写真に撮られる側は「死」を体験するとバルトは言う。では、写真を見る側、「^{スペクタートル}観客」はどうであろうか。

「観客」の問題においてもバルトは自身の経験より始める。雑誌や写真集に掲載される写真の中でも彼の心にちょっとした歓喜の念を呼び覚ます写真たち。とりわけ、それはその写真を撮った写真家のスタイルに回収されるわけでもなく、その写真のみを好むということ。それは好き嫌いの問題であると言ってしまえば、それで済まされてしまう。しかし、そうした魅力は彼にとっては確実なものであった。彼の愛した写真とその他の写真とは違うものであるとバルトは言う。確かに、その他の写真でも彼の関心を引き、満たす。しかし、愛する写真たちはそれ以上に彼の強い関心を引き付ける、しかもそれは不意に。その状態を言い表す言葉は「冒険」である。その冒険は突然やってきて、見るものを活気付ける。その活気付けは感情への影響を抜きに語ることが出来ない。写真そのものには活気を帯びている性質などないが(写真そのものは指向対象に「死」をもたらすものである)、予想される写真の本質はその(観客がもつであろう)《パトス的なもの》と切り離して考えることは出来ない。

「観客」としての私は、ただ《感情》によってしか「写真」に関心を寄せなかった。私は「写真を、一つの問題(一つの主題)としてではなく、心の傷のようなものとして掘り下げたいと思っていた。私は見る、私は感ずる、ゆえに、私は気づき、見つめ、考えるのである。⁷

3、ストゥディウム・プンクトウム

ここから《パトス的なもの》の具体例を挙げての分析が開始する。ニカラグアの反乱を撮影した写真がある。廃墟と化した街路、ヘルメットをかぶった二人の兵士がパトロールし、その後ろを二人の修道女が通り過ぎていく写真⁸。バルトはこの写真が、関心をひく、好奇心をそそるということではなく、（彼にとって）「存在」していたのだという。

その存在（その《冒険＝不意の到来》）は、二つの要素、つまり兵士と修道女が共存していることから来る、ということをおはとっさに理解した。この二つの要素は、同じ世界に属していないという意味では、不連続であり異質である。（二つの要素が対照をなすほど異なっている必要はない）。私は（自分自身の目でとらえることのできる）ある構造的規則が存在するのではないかと感じ、早速その規則を確かめるために、同じ報道写真家（オランダのコーン・ウェシング）の他の写真を検討してみた。他の写真の多くも、さきほど見定めた二重性を含んでいて、そのため私の注意を引いた。⁹

もう一枚、白いシートで覆われた子供の死体、両親とその友人がそれを取り囲み、悲嘆に暮れている写真がある¹⁰。この写真についてもその二重性を指摘する。死骸の靴がぬげた片足、母親が泣きながら手に抱えているシート、遠くに突っ立っている女と、鼻にハンカチをあてている、両親の友人とおぼしきもう一人の女。これら以外にも、このルポルタージュの写真たちについてバルトは考察しているが、その他の写真は、これらほど注意を引かなかったという。それは、画面においての均質性¹¹が文化的次元にとどまっているからだという。

この差異を生み出す二種類の写真要素について、バルトはそれぞれ命名をしている。

第一の要素は、知識や教養に認めているような広がりを持ち、ある典型的な情報に関係している。例えば、ニカラグアと反乱に関するあらゆる記号、つまり、貧しい私服の戦闘員たち、廃墟と化した街路、死者たち、太陽、重そうな目のインディオたちなど。確かにそうした写真には対して、一種の一般的関心、ときには感動に満ちた関心を抱くことは出来る。しかし、その感動は道徳的、政治的教養（文化）という合理的な仲介物を仲立ちとしている、平均的な感情である。そして、それはしつけより生じる種のものである。そのような要素にバルトは「Studium」というラテン語を当てはめる。

この語はただちに《勉強》を意味するものではなく、あるものに心を傾けると、ある人に対する好み、ある種の一般的な思い入れを意味する。その思い入れは確かに熱意がこもっているが、しかし特別な激しさがあるわけではない。私が多くの写真に関心をいだき、それらを政治的証言として受けとめたり、見事な歴史的畫面として味わったりするのは、そうしたストゥディウム（一般的関心）による。というのも、私が人物像に、表情に、身振りに、背景に行為に共感するのは、教養文化を通してだからである。（ストゥディウムのうちには、

それが文化的なものであるという **コノテーション** 共時的意味が含まれているのである）¹²

教養を通して読み取られる要素、ストゥディウムに対して、第二の要素をバルトは次のように位置づける。

第二の要素は、ストゥディウムを破壊（または分断）しにやって来るものである。こんどは、私のほうからそれを求めていくわけではない（私の至高の意識をストゥディウムの場に充当するわけではない）。写真の場面から矢のように発し、私を刺し貫きにやって来るのは向こうの方からである。¹³

ストゥディウムを破壊するもの、先ほど挙げた写真でいえば、兵士の後ろを通り行く修道女、少年の遺骸の脱げた片足の靴、鼻にハンカチを当てる女など。それは文化的文脈でのニカラグアの反乱という写真の読みを掻きまわし、傷をつけ、感じやすい痛点のようなものを散りばめる。それにバルトはラテン語で《刺し傷、鋭くとがった道具でつけられた標識》をあらわす「Punctum」という言葉をあてはめる。

プンクトゥムとは、刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目のことであり—しかもまた、骰子の一振りのことでもあるからだ。ある写真のプンクトゥムとは、その写真のうちであって、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）偶然なのである。¹⁴

4、飼い馴らされる写真

多くの写真はストゥディウムによって構成され、プンクトゥムを含むことが少ないという。バルトにとって「存在」している写真は少ない、と。なぜ、ストゥディウムがこれほどまでに写真においては蔓延しているのか？

ストゥディウムの存在を認めるということは、必然的に写真家の意図に出会い、それと強調し、それに賛成したり反対したりするということであるが、しかし必ずそれを理解し、自分自身の心のなかでそれを問題にするということである。というのも、教養文化（ストゥディウムはこれに根ざしている）とは、製作者と消費者のあいだで結ばれた一つの約束事だからである。¹⁵

このように、ストゥディウムの基本は写真家と受容する側とともに、教養文化の了解を認めることから始まっている。写真家が教養文化の了解を前提とする写真を撮るということは、「写真」を社会と和解させることを目指しているということなのである。なぜか？ それは写真が危険なものであるからである。

ここにその写真の、隠れた政治的意義がある。その写真はすでに、特定の意味で受け取られることをもとめている。それを見て自由に瞑想をさまよわすことは、もはやそれにふさわしくない。それは見るひとを不安にさせる。ひとは、それに近づくには特定の道を探さなくてはならぬ、と感じるのだ。¹⁶

写真そのものは、つねに何ものかが写りこむ偶然的なものでしかありえない。写真は仮面が着けられることで意味が出来るようになるとバルトは言う。その仮面とは、古代の演劇においてそうだったのと同じように、完全に純粋な意味である。しかし、「写真」における仮面は困難な分野であるとバルトは述べる。

社会というものは、純粋な意味に対して警戒心をいだくものらしい。社会は意味を欲するが、しかしまた、その意味が（サイバネティックスで言う）雑音をとれない、雑音によって鈍くなることをも欲するのである。それゆえ写真は、その意味が（私はその効果と言っているのではない）あまりにも強烈すぎると、ただちに意味を曲げて受け取られる。¹⁷

強烈で明晰な意味というのは、広告写真を別とすると数名の写真家の成功例にしか見出せないと言はいう。

それ以外のもの、つまり、《すぐれた》写真のどれについても言えることは、せいぜいその被写体が語るということ、被写体が漠然と考えさせるということだけである。しかも、それさえ危険視されるおそれがある。究極的には、まったく意味をもたないほうが安全なのである。¹⁸

5、写真の綻びから洩れる光

3、で書いたようにプンクトゥムはストゥディウムに破綻をもたらすものである。ストゥディウムしか見受けられない写真は数多く存在する。しかし、プンクトゥムのみ写真は無い。プンクトゥムは写真の画面からストゥディウムを駆逐するのではなく、あくまでも同じ画面の中に存在する。なぜならば、プンクトゥムはストゥディウムの裂け目だからである。プンクトゥムは《細部》から顕在化し始め、それが認められた瞬間に突如その《細部》からその写真の読みが一変する。そして、眺めていた写真が全く別の写真に見え、高い価値をおびたように見えた気がするのである。

ある一つの細部が、私の読み取りを完全に覆してしまう。それは関心の突然変異であり、否妻である。ある何ものかの標識がつけられることによって、写真はもはや任意のもでなくなる。そのある何ものかが一閃して、私の心に小さな振動を、悟りを、無の通過を生ぜしめたのである（指向対象 = 被写体が取るに足りないものであっても、それは大して問題ではない）。奇妙なことに、《分別のある》写真（ただストゥディウムだけを充当された写真）を読み取る高邁な動作は、怠惰な動作である（ページをめくり、漫然と急いで眺め、だらだらと先を急ぐ）。これとは逆に、プンクトゥムの読み取り（もしこう言ってよければ、先のとがった写真の読み取り）は、簡潔で、活発で、野獣のようにひきしまっている。¹⁹

要するに、ストゥディウムはコード²⁰化されているが、プンクトゥムはそうではないという。バルトはナダールの、水夫の服を着た二人の黒人少年に囲まれて座っているサヴォルニャン・ド・プラザの写真²¹を例に挙げ、その注意点を指摘している。

奇妙なことに、その見習水夫の一人はプラザの膝の上に片手を置いている。この突飛な仕草は、私の視線を引きつけ、プンクトゥムを構成するにはうってつけである。だが、それはプンクトゥムではない。というのも、私はただちに、いやおうなしに、その姿勢を《突飛なもの》としてコード化するからである（私にとっては、プンクトゥムは、もう一人の見習水夫の腕組である）。私が名指すことのできるものは、事実上、私を突き刺すことができないのだ。²²

プンクトゥムとは写真の画面上にあることがわかりながらも、その指摘が困難なものなのである。それゆえ、明瞭であるにも関わらず、ときとして事後に明らかになることも多々あるのである。そのようなことが起きるのは長い間写真を見ずにすごした後、ふと写真のことを考えるときである。現に見ている写真より、思い出の写真のほうがいっそうよく理解できるということがある。プン

クトゥムは、いかに直接的、いかに鋭利であっても、ある種の潜伏性をもつことができるのである。

結局のところ あるいは、極限においては 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。写真は無言でなければならない。絶対的な主観は、ただ沈黙の状態、沈黙の努力によってしか到達されない。写真が心に触れるのは、その常套的な美辞麗句、《技巧》、《現実》、《ルポルタージュ》、《芸術》、等々から引き離されたときである。何も言わず、目を閉じて、ただ細部だけが感情的意識のうちに浮かび上がってくるようにすること。

6、開かれた写真

そして、プンクトゥムを取り扱う最後の問題として、バルトはプンクトゥムの場についての考察へと踏み入る。

映画は一見すると「写真」にはない、ある能力をそなえている。スクリーンは、枠フレームでなくて隠れ場である。楽屋と舞台を行き来する役者のそれよりとは異なり、画面の延長上の世界で生き続ける。映像の裏側に《見えない場》がつねに存在している。ところが、立派なスタジオをもつ写真を含めて、何千という写真にはそれが感じられない。フレームの内側にあるものは、フレームの外に出てくると、どれも完全に死んでしまう。しかし、プンクトゥムがあれば、ある《見えない場》が作り出されるとバルトは推測している。その《見えない場》の効果について以下のように説明をしている。

そうした見えない場の存在（力学）こそ、ポルノ写真からエロティックな写真を区別するところのものである、と私は思う。ポルノ写真は一般にセックスを写し、それを動かない対象（フェティッシュ）に変え、壁龕から外に出てこない神像のようにそれを崇拜する。私にとっては、ポルノ写真の映像にプンクトゥムはない。その映像はせいぜい私を楽しませるだけである（しかもすぐに倦きがくる）。これに反して、エロティックな写真は、セックスを中心としない（これがまさにエロティックな写真の条件である）。セックスを示さずにいることも大いにありうる。エロティックな写真は観客をフレームの外へ連れ出す。

実例としてメイプルソープの写真²⁴を挙げ、そのプンクトゥムによるエロティシズムを説明していく。

この写真は、重苦しい欲望、ポルノ写真の欲望と、軽やかな欲望、快い欲望、エロティシズムの欲望とを区別するようにながす。要するに、これはおそらく《シャッター・チャンス》の問題なのだろう。写真家は、青年（メイプルソープ自身だと思う）の腕がうまいぐあいに広げられ、実に屈託のない形になった瞬間を固定した。あと数ミリの過不足があっても、青年の推測される肉体はもはや好意をこめて提供されることはなかったろう（ポルノ写真の肉体は濃密で、自己をみせびらかすが、しかし、それを与えはしない。そこには少しも寛容さが無い）。「写真家」は欲望の好機を、カイロス²⁵をとらえたのである。

エロティックな写真におけるプンクトゥムは、一種の微妙な場外となり、映像はそれが示しているものの彼方に、欲望を向かわせるかのようになる。しかし、ただ単に裸体の《他の部分》に向かわせるということではなく、ただ単にある行為を行なう幻想に向かわせるということでもない。魂と肉体を兼ね備えた一個の存在の絶対的な素晴らしさに向かわせるのである。

7、そして、再び闇へ

ここまでで、今回の本勉強会でのバルトの足跡を辿る旅をおしまいにしようと思う。大雑把にいつてしまえば「写真における『死』」に触れつつ、「ストゥディウム」・「プンクトゥム」の紹介だけで終わってしまったように思える。『明るい部屋』本書自体はこれで第一章の終了であり、この後から第二章が始まる。第二章は、第一章を反故することから始まる。しかし、今回「ストゥディウム」・「プンクトゥム」を学んだことが全く無駄であったというわけではない。第二章の中心的概念となる《それはかつてあった》や《喪》の概念とともに重要な概念なのである。

本書はロラン・バルトが写真論と位置づけながらも彼の主観を前面に押し出ししているために一般性に欠け、観念的であるとも言わざるおえない。第二章では、彼の思索は彼の亡母の写真を中心とするものに移り変わり、その写真を本書の中に掲載することもなく、思考を進めていく。しかし、その態度は単に観念的であるのみで、ひとりよがりになってしまったというわけだけではない。そのような方法を取ったのには、ただ一つの理由があるのである。それは、写真を硬くて、動きのないものにしてしまうことへの危惧からなのである。写真だけに

限らず、言語やその他のものにもあてはまることだが、硬化の始まったものは見るに堪えない。決して定まることのない自由な「読み」の可能性を殺さないこと、それは『テキストの快樂』²⁶などからも表出されるバルトのテーマの一つである。そのような文脈で「ストゥディウム」を批判し、「プンクトウム」を追い求めていったのだろう。

[参考文献]

- ロラン・バルト 花輪 光訳 『明るい部屋』(みすず書房 1985年)
- ロラン・バルト 沢崎浩平訳 『第三の意味』(みすず書房 1984年)
- ロラン・バルト 篠沢秀夫訳 『神話作用』(現代思潮社 1967年)
- テリー・イーグルトン 大橋洋一訳 『文学とは何か』(岩波書店、1983年)
- セルジュ・ティスロン 青山 勝訳 『明るい部屋の謎』(人文書院 2001年)
- 倉石 信乃 『反写真論』(オシリス 1999年)
- 多木 浩二 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波現代文庫 2000年)
- 池上 嘉彦 『記号論への招待』(岩波新書 1984年)
- 北沢 方邦 『構造主義』(講談社現代新書 1968年)

-
1. ロラン・バルト 花輪 光訳 『明るい部屋』(みすず書房 1985年) p11-p12
 2. 同上 p13
 3. ロラン・バルト 沢崎浩平訳 『第三の意味』(みすず書房、1984年)収録 「写真のメッセージ」参照
 4. 「構造主義」
構造に関心をよせ、構造が機能をはたすためにしたがう一般法則を検証することに関心をよせる。また、個別現象を一般法則の実例にすぎぬものへと還元する傾向を示すが、それぞれの個々の構成単位は、他の構成単位との関係のなかではじめて意味を帯びるという考え方を持つ。
テリー・イーグルトン 大橋洋一訳 『文学とは何か』(岩波書店、1983年)より抜粋
 5. ロラン・バルト 花輪 光訳 『明るい部屋』(1985年 みすず書房) p23
 6. 同上 p25
 7. 同上 p34
 8. 同上 写真3 コーン・ウェッシング：ニカラグア 街路をパトロールする兵士たち 1979年

9. 同上 p35
10. 同上 写真4 コーン・ウェシング：ニカラグア わが子の遺骸を見つける両親 1979年
11. 「写真の均質性」

写真は、あらゆるディテールが、どんな瑣末なものでも、価値のヒエラルキーなしに再現される。写真は、たとえ不可視なものを可視化するのではないとしても、通常は眼に留まりにくいものを強制的なかたちで眼に見させるのである。セルジュ・ティスロン 青山 勝訳『明るい部屋の謎』(人文書院 2001年) p68 一部改変
12. ロラン・バルト 花輪 光訳『明るい部屋』(みすず書房 1985年) p38
13. 同上 p38
14. 同上 p39
15. 同上 p41
16. ウォルター・ベンヤミン 野村 修訳『複製技術時代の芸術作品』 第□章 多木 浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波現代文庫 2000年)収録 p153
17. ロラン・バルト 花輪 光訳『明るい部屋』(みすず書房 1985年) p50
18. 同上 p51
19. 同上 p63
20. 「コード」

もし、伝達の目的を正確に達成しようとするならば、メッセージを構成する記号とその意味は発信者が恣意的に定めるのではなく、受信者との共通の理解に基づいた決まりに従っていなくてはならない。そのような決まりが「コード」と呼ばれるものである。「コード」には、おおまかに言って、伝達において用いられる記号とその意味、および記号の結合の仕方についての規定(言語の場合の「辞書」と「文法」に相当するもの)が含まれる。

池上 嘉彦『記号論への招待』(岩波新書 1984年) p39
21. ロラン・バルト 花輪 光訳『明るい部屋』(みすず書房 1985年)

写真13 ナダール：サヴォルニャン・ド・ブラザ 1882年(サヴォルニャン・ド・ブラザは1885年コンゴを占領したフランス海軍将校)
22. 同上 p65
23. 同上 p70
24. 同上 写真16 R・メイブルソープ：腕を広げた青年
25. カイロス

カイロスはクロノスから区別される。クロノスが形式的時間であるのに対して、カイロスは「質的で内容に満ちた」時と規定される。つまり、カイロス

とは特定の歴史的な出来事が生成し成就にするに相応しい時、出来事という具体的内容と不可分な時、出来事に固有の時を意味し、その意味で「質的」な時と呼ばれるのである。

26. ロラン・バルト 沢崎 浩平訳 『テキストの快樂』(みすず書房 1977年)