

ロラン・バルト『明るい部屋』考察

写真の時間と「狂気」

滝沢 明子

I. はじめに

本稿においては、ロラン・バルトの『明るい部屋¹』における写真の時間のあり方を考察することを試みる。バルトが写真のノエマを「それはかつてあった」(ça a été) であると論じていることからわかるが、『明るい部屋』において写真の本性と時間意識とは深く結びついており切り離しがたいものである。しかし、写真と時間との結びつきは、単に一つの写真が「かつてあった物事」すなわち過去を表象するということによるのではない。

論の展開としては、まず写真の本性が時間と関わっているという点を示す。写真は、過去としてもはや存在しないものが、必ず現実のものであることを保証し、過去とその現実、という両極を同時に体験させる。それによってもたらされる「驚き」の存在が指摘される。次いで「驚き」という体験がいかにして起こるかを示す。それは、写真が撮られた時と、誰かがそれを見る時の時間の差異と混交からもたらされる。そして、写真を見る際のその「驚き」が強度を増したかたちで感じられることとなる、写真のうちの「死」というものの考察を行う。そこに、写真を見る者のうちに時間が多層化されたような感覚が生ずる。

そのような時間の多層化の感覚が極度のものとなったときに起こる「時間の目まい」、これがバルト的な意味合いにおける「狂気」をもたらすが、この「狂気」こそが写真を見る者を固定された時から解放するものとなりえるものだ。バルトは写真を見るという行為において、複数のレベルの時間の混在を体験するが、それによってもたらされる「驚き」という感情が強度を増すことによって、ある種の時間的啓示がもたらされていると考えられる。この啓示がバルトにおいて母の本質の救済、言い換えれば過去の救済を可能にす

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, édition du Seuil, tome III, 1995.

るであろう。

II. 写真と時間の関係

写真のノエマが「それはかつてあった」であるとされることから、写真の本質が過去を現前させる点にあると述べられていることから、写真の本質と時間とは切り離しがたいものであるといえる。写真が必然的、本質的に示すものとして時間があるのだ。写真と時間の関係についての言及は、第2部において「かつてあった」の特性が論じられる前から繰り返しあらわれている。例えば第5章にはこのように語られている。

写真機とは、実はものを見る時計だったのであり、おそらく私の心の中で、はるか昔の人間が、いまま写真機の音のなかに、生き生きとした木の音を聞いているのだろう²。

ここでは、写真機は時計になぞらえられており、写真を撮影する時の短いシャッター音が、時を刻む物音のように語られている。このことは、撮影されたその瞬間が写真に否定しがたく刻まれている、という事実を表してもいい。はるか昔に「生き生きと」刻まれたその音は、バルトがそうしたように、後になって写真を見る人の心の中においてやはり「生き生きと」聞き取られるのだ。写真は、このように過去を現在にはっきりと現前させる。

さらには、写真は死とのつながりからも時間を考えさせるものとなっている。死との関連において写真は、それが写すものの不動性を強く反映させる。第13章では、写真は演劇に例えられており、写真が芸術に接近するのは絵画を通してではなく、演劇を通してであり、それはその二つが死というものに結ばれているからだ、と論じられる。

演劇と「死者信仰」との起源における関係を我々は知っている。最初の役者たちは、「死者」の役割を演じるときに、共同体から身を遠ざけたのだ。自分の顔に化粧をするのは、自分の肉体を同時に生きており死んでいるものとして示すためであった。[...] どんなに生き生きとしたものとして考えようと努めても、「写真」は原始劇のように、「活人画³」のように、我々がその下に死者たちをみ

² *Ibid.*, p. 1118.

³ 活人画 *tableau vivant*. 扮装した人が、適当な背景の前で、あるポーズをとって観客に見せること。『新明解国語辞典』、三省堂、1989年。

るような、不動であり化粧をされた顔面の形象化なのである⁴。

たしかに、写真はその性質により、被写体となったものがその瞬間にカメラの前にあった、という事実を強く印象付ける。しかし、同時にそれはもはやここにはないもの、すなわち過去のものであるから「生きながら死んだもの」という奇妙な性質を帯びることになる。生き生きとしたその瞬間が刻まれていながら、同時に死んでいるものとして表現されているのだ。バルトは写真を撮られる体験を、「そのとき、私は小さな死（括弧付き）の体験を味わい、本当に幽霊となる⁵」と語っている。写真を撮られる瞬間、主体は客体になりつつある自分を感じるものとなる。そこに括弧付きの死があるのだ。写真に写されたものは、生き生きと演じていながら、同時に仮面に象徴されるような不動性を付与されており、しかもそれが演じている内容は死の影を帯びているのである。

写真はバルトにとって、生き生きとして、不動である、それらの相矛盾する性質を併せ持つものなのである。時間におきかえると、過去の現前と、過去（あるいは死）と、その両極端を同時に体験させるものなのだ。そこに、写真の「驚き」があるといえよう。

写真の性質が持つこのような二重性は、作品の後半になって「時間のめまい」として「狂気」をもたらすものへと発展してゆく。だが、バルトは第一部においてすでにこれを予感しており、自分を惹きつける写真のうちには未来の方へと向かう力と過去の方へと連れ戻す力とが同時に働いている、ということ語っている。第16章でバルトは、「アルハンブラ」という名の古風な家屋の写った古い風景写真⁶を前に「この写真に感動する⁷」と言い、以下のような感慨を綴る。

それ（そこに住みたい、という欲望）は幻想的なものであり、私を未来の方へ、ユートピ的な時間の方へと連れて行ったり、あるいは遡って、どこか分からないが私自身のうちへと連れ戻したりする、そんなある種の透視力に属している。ボードレールが「旅への誘い」と「前世」で歌った二重の運動である。これらの偏愛する風景を前にして、すべてはあたかも私はそこに行ったことがある、またはそこに行かねばならないということを確認したかのように思われ

⁴ *Ibid.*, p. 1129.

⁵ *Ibid.*, p. 1117.

⁶ *Ibid.*, p. 1135.

⁷ *Ibid.*, p. 1134.

るのだ⁸。

ここで写真が同時に想起させる相矛盾する感情とは、過去と未来の双方の感覚からくるものである。この写真の風景はその撮影年代の古さ（1854年）から分かるが、バルトが生きる時代よりかなり昔のものであるから、そこへ将来的に戻っていく、という表現はアナクロニズムである。しかし、このような時間の混交が「私のなかに《母》を蘇らせる故郷のようなもの⁹」として機能するとき、ある写真がバルトにとって本質的なものとなりうるのだ。

こうした、過去のもものが生きていようで不動である、または現前しているようでもうここには無い、そのような二つの正反対の性質に引き裂かれた写真が、バルトに「驚き」を与えるものとなる。

Ⅲ. 「驚き」をもたらすもの

では、以上のような、写真表現に含まれる時間的側面の特異性から生じる、写真の「驚き」というものを検証してみる。『明るい部屋』の冒頭において語られる「ジェロームの写真」のエピソードを思い出してみよう。

ある日、ずいぶん前のことだが、私は偶然、ナポレオンの一番下の弟であるジェロームの写真（1852年）を見たのだった。その時私は、それ以来決して小さくなることのなかった驚きとともに思った。「私は皇帝を見つめた目を見ているのだ」。私はときどきその驚きについて語った。しかし、誰もそれを共有しているようにも、理解しているようにすら見えなかったので、私はそれを忘れてしまった¹⁰。

この「ジェロームの写真」を見てバルトが感じたという「驚き」とは、どのようなものであったと考えられるだろうか。この写真に関しては、作品中に載せられておらず、また後で再び取りあげられ分析の対象になる、ということもない。よって、それを前にしたバルトの驚きは個人的感情なので、他人と共有できないものであるとみなすこともできる¹¹。そのように考えた場

⁸ *Ibid.*, pp. 1134-1136.

⁹ *Ibid.*, p. 1136.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1111.

¹¹ 修士論文においては、「個別性」と「普遍性」という観点から『明るい部屋』を書いた時期のバルト思想を論じた。拙論「ロラン・バルトにおける「批評」から「小説」への転換」2001年。

合、その「驚き」が何によるものかはバルト個人のみの知るものであり、一見論じる余地は無いように思われる。

しかし、「驚き」は、常に写真につきまとうものである。「驚き」には何か写真の本質と関連したものがあつた、ということは明らかだ。第 35 章の「驚き」と題された章をみてみよう。

「写真」は過去を思い出させはしない（写真においてブルースト的なところは全くない）。「写真」が私にもたらす効果は、（時間、距離によって）消滅したものを復元することではなく、私が見ているものが確実に存在したということを実証する、ということだ。ところでこれは、まさにけしからぬ効果である。いつも「写真」は、限りなく持続し新たなものになるような驚きでもって、私を驚かす¹²。

「ジェロームの写真」からバルトが読み取ったものは「私が現に見ているものが確実に存在した」という事実であり、それがバルトを驚かせている。ただし、この場合「驚き」をもたらしめているのは、ジェロームが確実に存在したという事実のみならず、ジェロームの目を媒介にして、ナポレオンという過去の人物の存在がバルトにとって現実として迫ってきたことに他ならない。「私は皇帝を見つめた目を見ているのだ」という「驚き」は以下の二つのレベルからなっている。ナポレオンの弟ジェロームの存在の真実、すなわち「事物がかつてそこにあつた」というレベルと、彼の視線を仲介として、歴史的な存在としてのナポレオンと自分とが触れ合っているのだ、というレベルである。前者の「驚き」に後者のそれが付加されて成り立っていると考えられる。

バルトは第 7 章においてサルトルの『想像力の問題¹³』の存在の指定（対象、客体として規定すること）に関する部分を引用しており、その内容はバルトの強い関心を引く写真についての説明となるものである。「ジェロームの写真」の場合も、ナポレオンがバルトによって存在を指定されているからこそ、その写真が「活気づけられて」いるといえよう。

「新聞の写真が、《私に何も語りかけない》ことは大いにありうる。つまり、私がそれらを存在の指定をせずに眺めているということだ。そのとき、私が写真のうちに見ている人物は、確かにその写真を通して捕らえられているのだが、

¹² Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., pp. 1166-1167.

¹³ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, « Idées », 1940, p. 55.

それは存在の措定なしにであり、デューラーの版画を通して捕らえられているが、私がそれらを措定してはいない「騎士」や「死神」とまるで同じなのである¹⁴。」

「ジェロームの写真」の驚きは、そこにバルトが（写っていない対象であるけれど）ナポレオンという、歴史的人物としての存在の措定がなされた存在を感じ取ったからこそやってきたのだ。このことから、その「私は皇帝を見つめた目を見ているのだ」という驚きはやはり、「現実」と過去の共存としての「それはかつてあった」がもたらす驚きであるといえる。そしてそれが誰にも理解されなかったのは、バルトが他の部分で指摘するように「それはかつてあった」という写真のノエマが「自明な特徴として無関心に生きられ¹⁵」ているからである、と考えられる。

このように、写真の「驚き」は、不動のものであり、閉ざされたものである過去が、現実として、被写体の本質を見るものに生き生きと経験させる、という点にあるのだ。そして、そこにはある意味において、過去と現在の壁が取り払われた状態が経験されている、と考えられる。何かの本質が、「時間差」(décalage)を経て、時間の論理を揺るがしながら伝達されているのだ。「驚き」を含んだ写真はそれを見る人に、単一でない時間を経験させるから核心的なのである。

IV. 「時間差」と「事後性」

「ジェロームの写真」の体験で示されるように、バルトはある写真において被写体と本質的に触れ合うためには、そこに眼差しを見出すことが必要だと考えている。このことは、亡き母の本質を見出す「温室の写真」をめぐっての場面にも明らかである。第 27 章でバルトは、母の本質を写してはいない多くの写真において、必ず保証されているのは「母の明るい眼」であると述べる。

それはさし当たって全く物理的な明るさであり、色彩の写真的な痕跡であり、母の瞳の青緑色にすぎなかった。しかしこの光は既に私を本質的同一性へと、

¹⁴ Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 1121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1164.

愛する顔の精髓へと導く一種の媒介であったのだ¹⁶。

バルトがナポレオンと触れ合った、という感覚を得たのがジェロームの「皇帝を見つめた目」を通してであったのは偶然ではないことが分かる。このように「眼」「明るさ」といった光の要素を、自分と被写体とをつなぐ媒介物として特権視するバルトの傾向は、「光線、色」と題された第34章ではっきりと述べられる。この章では、「ジェロームの写真」を見た際のバルトの体験と非常によく通じる点が述べられている。

写真とは文字通り指向対象の発散物である。そこにあった現実の肉体から、ここにいるこの私に触れにやって来る放射線が発せられたのだ。伝達のための持続時間は問題ではない。消滅した存在の写真が、星から遅れてやってくる光線のように、私に触れに来るのだ。ある種のへその緒のようなものが、撮影された肉体と私の視線を結ぶ。手で触ることができないにもかかわらず、ここで光は肉体的媒質であり、撮影された彼や彼女と私がかち合う肌なのだ¹⁷。

写真とは、撮影された人物に直接触れた光線がそのまま保存されている物質であるというのだ。そうした光線はしばしば眼に集約されるが、本来は被写体の肉体すべてがさらされたものである。そして後になって写真を見る者に、その光が送り返される。また光線はバルトにとって肉体的媒質とさえ呼ばれているもので、撮影された対象とバルトとを直接的に接触させ、結合させるものである。このことが特別な意味を持つのは、撮影された人物が「かつてあった」、過去のものであり、さらにはもう存在しない場合であろう。写真は、過去に存在したものと今ここで直接的、肉体的に接触している、というまさに驚くべき感覚を与えることができるのだ。

また、バルトにとって、本質的なものは「時間差」(décalage) を経て伝達されている、ということも指摘しておかねばならない。「星から遅れてやってくる光」が我々にとって星そのものであるように、「少女であった母から発せられた光線の宝庫」である「温室の写真」は、「時間差」を飛び越え直接的にバルトに母そのものを示したのである。つまり、写真の本当の効果は撮影日から時が経過して後にこそより明白になるのであり、言わば事後的なものである、といえる。

この「事後性」(après coup) という性質は「時間差」と同様に時間という

¹⁶ *Ibid.*, p. 1157.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1166.

側面で写真の本性と関わっている。二つの概念は、潜在的に伝達された状態にある何かの本質が、時間の経過を経てその効果を発現する、という点で共通している。

作品中に、バルトを感動させた写真として、アメリカの黒人一家の写真が載せられている¹⁸。最初バルトは黒人女性のベルト付きの靴に心を打たれた、と述べるのだが、後に「事後性と沈黙」という章で訂正を行う。そして、写真が心の中で変化を遂げた結果、プンクトゥム（写真のうちでバルトを突き刺す要素）は、靴ではなく首飾りであったことを理解した、と述べるのだ。

その時、明瞭であるにもかかわらずそれ（プンクトゥム）が事後的に、写真から目を離している際に、それについて再び考えた時にしか現われないことは何も驚くべきことではない。思い出している写真を、見ている写真よりもよく理解することができる、ということが起こるのである […] ¹⁹

プンクトゥムを持つ写真はこのような「潜在性」(latence)とも呼ばれる性質をそなえていて、その本質を絶えず事後的に、遅れて、伝達する。さらに、「黒人一家の写真」でバルトが首飾りに見出していたのは自身の過去の記憶であり、実はバルトの感動は写真を通して過去に送り返される、という体験からきていたことが明らかとなる。ここにも、現前と過去の行き来、記憶の蘇りの経験、といった時間の重複化がみられる。

このように、写真にまつわる時間は常にズレを含んで成り立っている。写真を見る経験においては、写真から「遅れてやってくる光」によって指向対象と触れ合う際の「時間差」がある。写真を理解する経験においては、その本質が見る側の内面において時間の経過を経て明らかなものとなる「事後性」がある。「ジェロームの写真」に代表されるような、「かつてあった」の「驚き」は、これらの時間的ズレによって説明されるといえよう。

V. 写真の中の死

さて、ここで論じたいのは、この写真の「驚き」が、より強度を増して体験される場合である。撮影された対象の側の時間を強く意識させる写真は、写真を見る側の時間もまた浮かび上がらせる。人はある種の写真の時間を考

¹⁸ *Ibid.*, p. 1139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1144.

える時、必然的に写真を見ている自分自身の時間を基準にしなければならないからだ。

「ジェロームの写真」では、ジェローム、またはナポレオンが既にこの世にいないことは自明であったため、バルト側の時間は大きく問題とはならなかった。だが、写真の日付から撮影された人物の生死が推し量られるとき、基準となるのは写真を見る側の生きる時間であり、「それはかつてあった」の驚きが増幅されるのはこうした瞬間である。つまり、写真が生や死というものを想起させる時である。もう一度「驚き」と題された章をみてみよう。

それ（日付）は顔を上げさせ、生を、死を、世代の冷酷な滅亡を推定させるのだ。1931年にケルテスによって撮影された幼い小学生エルンストが、今日なお生きているかもしれない（しかしどこで？どのようにして？なんと小説のようなことか！）。私はあらゆる写真の指標であり、そこにおいて、なぜ私はここに生きているのか？という根源的な問いを私に投げかけることで、写真が私を驚きに導くのだ²⁰。

写真に写された人物の生や、とりわけ死について考える時、写真の驚きは根源的なものとなる。写真というものは過去のものであると同時に現実のものであり、バルトがトリノの聖骸布にしみ込んだキリストの像に例えて示しているように、「何か復活と関係のある²¹」ものなのだ。エルンストの写真においてバルトが垣間見ているのは、写真によって二つの時間的に隔たった存在が結びつく瞬間ではなからうか²²。写真における時間とは、バルトの側にある「私の現在時」と、写されたものの側にある写真の時間がつねに入り混じって成り立っているものである。エルンストの写真を見ながら、果たして彼が今どのように生きているのか、と問う時、エルンストの生は写真を見ているバルトの生きている時間と交差しうるのである。このことが「自分が今、ここに生きている」ということを強く実感させる。

そして、生を実感すると同時に、滅びゆくもの、または死についても思いをはせることを避けることはできないのである。写真において、生と死は表

²⁰ *Ibid.*, p. 1167.

²¹ *Ibid.*, p. 1167.

²² そしてそれを語ることは「小説的」であるし、またその結びつきは「小説」によってしか語りえないだろう。エッセー「長い間、私は早くから床についた」においてバルトは、ある出来事が寓話化によって物語的な前後を与えられるとき、それは小説を生み出す、と述べている。Idem, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *op.cit.*, p. 828.

裏一体をなしているのだ。この作用が、「それはかつてあった」という驚きの本質である、ということは次の一文からもうかがうことができる。

この新たな「プンクトゥム」、もはや形を持たず、強度によるもの、それは、「時間」であり、「それはかつてあった」というノエマの悲痛な誇張であり、純粹な表象なのである²³。

この文章が置かれている第 39 章は「プンクトゥムとしての時間」というタイトルを持つが、そこで論じられているのは写真のうちの死である。死が、写真に流れる時間を強度を増したかたちで表すのだ。そして、「ルイス・ペインの肖像」は、写真における時間の多重性をはっきりと感じさせるだろう。死刑囚として、死刑を待つ彼の姿を独房の中に捉えた写真がある。バルトはこう書いている。

彼は自身の絞首刑を待っている。写真も、青年もまた美しい。これは「ストゥディウム」である。しかし「プンクトゥム」は、彼は死のうとしてしている、なのだ。私は、それは起こるだろう、とそれはかつてあった、を同時に読み取る。私は恐怖とともに死が賭けられた前未来を見つめる。ポーズの絶対的な過去（アオリスト²⁴）を私に与えながら、写真は私に未来の死を告げる。私を苦しめるのは、この等価性の発見なのだ²⁵。

彼がすでに死んでいることと、これから死ぬこと、その二つが同時に現前する。前者は写真を見る側の、現実の時間に対応しており、後者は写真の時間に対応している。そして、写真の時間である「彼は死のうとしてしている」という状態は過去のなかの未来であり、よって未来はすでに現実のレベルでは未来ではなくなっているにもかかわらず、なおも写真のレベルにおいて未来として現前しているのだ。ここで、過去が写されたものである写真のなかの、未来が問題となる。

ところで、未来が過去となり、過去が未来となる、そういった瞬間が一枚の写真のうちに閉じ込められているとき、そこに封じ込められた時間には出口がない。写真には、いかなる未来志向性も含まれておらず、そこには「停止」(stase) と呼ばれるものがあるだけなので、「不動であり、写真は現前化

²³ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 1175.

²⁴ ギリシア語などにおける無限定過去、すなわち瞬間的、列挙的な過去。

²⁵ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 1175.

から保持へと逆流する²⁶」、とバルトは語るのだ。過去と未来の間で時間の流れはせき止められ、このとき写真は不動の状態に陥る。

生き生きとしていると思っただとたん、写真はまた不動のものに戻ってしまう。『明るい部屋』においては、こうした写真の性質の両極を行き来する運動が繰り返されているといってもよい。

[...] 写真の不動性は、「現実のもの」と「生きているもの」という二つの概念の間の倒錯的な混同の結果のようである。事物が実際にあったということを証明することで、写真はひそかに、それが生きている、ということ信じさせるよう仕向ける。それは、我々をして「現実のもの」に永遠のような絶対的に優位な価値を与えさせるその畏が原因なのである。しかし、この現実のものを過去（それはかつてあった）の方へと逸らしながら、それ（写真）は、現実のものがすでに死んでいるということを暗に示すのだ²⁷。

「エルンスト」においても「ルイス・ペインの肖像」においても、写真の現実とは過去へと押しやられ、幼かったエルンストは生きていれば年老いているし、死のうとしていたルイス・ペインは死んでしまったのだ。事物が「存在した」あるいは人物が「生きていた」ということは、写真においては決して隠喩ではないのであるから、その存在が我々に訴えかけるやり方はとても直接的である。にもかかわらず、その存在は疑いもなく過去である。生と死の二つの方向に引き裂かれ、写真は不動状態にある。

そして、この不動の世界、「未来が過去になる」写真の世界に閉じ込められているのが愛する対象だとしたら、どうなるのだろうか。出口のない写真のなかから、愛する対象を解放しうるのだろうか。

ここでもう一度、「温室の写真」を見てみる。私は一人その写真を前にし、その写真とともにいる。輪は閉じられ、出口はない。私は苦しみ、動かない。不毛で残酷な不能状態である。私は私の悲しみを変換することができず、私の視線をそらせることもできない。いかなる文化教養も私がイメージの有限性に際して直接的、全面的に味わう、この苦悩を語るのを助けてはくれない²⁸。

「温室の写真」を前にしてバルトは、写真の不動状態に捉えられ身動きできずにいる。写真の世界は自己完結しており、そこにバルトの入り込む余地

²⁶ *Ibid.*, p. 1172.

²⁷ *Ibid.*, pp. 1164-1165.

²⁸ *Ibid.*, p. 1172.

はない。「温室の写真」に写った幼い少女である母がもう死んでいるとき、写真のなかの未来はすでに過去のものとなっている。写真のなかの少女は、死刑囚であったルイス・ペインが凝縮した形で表していたのと同じように、逃れ難く「死すべきもの」なのである。愛する存在の写真があたかも死刑囚の写真のように未来の破局を暗示しながら迫ってくる時、その苦しみにも出口がない。現実のものであると同時に過去のものである、愛する人の肉体を目にしつつ、その死を「内面化」することができず、それについて何かを語ることもできないのだ。

「死」の恐ろしさ、それはこのことだ。最も愛する人の死について何も言うことがないこと、彼女の写真、決して深めることも変形させることもできずに私はそれをじっと見つめるのだが、それについて何も言うことがないこと、である。私が持つことのできる唯一の「考え」は、この第一の死の先には、私自身の死が刻まれているということだ。二つの間には、待つこと以外にはもはや何もない。私はこの皮肉の他に手段を持たない。「何も言うことがない」ことについて語るということ²⁹。

そして、写真の中に「既に過去となった未来の死」が否応なく書き込まれているとすれば、そこにはまた決定的なものとして自己の未来の死もまた書き込まれているのである。母の本質は既に見失われ、母の本質を知る唯一の人間であるバルトもまた死すべきものであるという認識がなされる。このとき写真は破局を意味するものであり、そこにはもはや何の救済もない。バルト以外に愛する母の価値を伝えることのできる人間はいないのだから、バルト自身が死ぬことによって愛する母の真実も失われる運命にあるのだ。これが、バルトの感じる悲痛さ、苦悩である。

私はもはや、私自身の完全な、非弁証法的な死を待つことしかできなかった³⁰。

VI. 時間からの解放

しかし、写真について、この「それは既に死んでしまった、と、それはこれから死ぬ、とが一つになっている」状態の不動性が揺り動かされる瞬間もまたバルトによって示唆されていることに注目せねばならない。再び、転換

²⁹ *Ibid.*, p. 1174.

³⁰ *Ibid.*, p. 1161.

が起こるのだ。「ブクトゥムとしての時間」の章に戻ろう。

[...] そのなか（歴史的な写真）には、いつも「時間」の圧縮があるのだ。それは死んだ、と、それは死のうとしている。[...] 究極的には、私はその押しつぶされた「時間」の目まいを感じるために、肉体が表現されることは全く必要ではないのである³¹。

時間の「圧縮」が、目まいをもたらすとき、再び写真の時間をかき回すような「驚き」が生まれるというのだ。バルトは、1850年に撮られた「ベツレヘムへの道」の写真について、そこにはただ石ころだらけの道と数本のオリーブの木しか写っていないにもかかわらず、三種類の時間に意識を動転させられる、と述べている。

1850年、オーギュスト・ザルツマンは、エルサレム近郊で、ベツレヘムへの道を撮影した。石ころだらけの地面とオリーブの木々のほかは何もない。しかし、三つの時間が私の意識を動転させる。私の現在、イエスの時間、そして写真の時間であるが、それらすべてが「現実」の審級にあるのだ [...] ³²

私の現在時と、イエスの時間と、写真の時間、それらのいずれもが現実として示されていることが、驚きなのである。写真のうちに異なったレベルの時間が混在しているのを感じるとき、その驚きは「時間の目まい」となり、通常の時間の流れをかく乱するものとなる。

バルトは「温室の写真」においても、この「時間の目まい」と呼べるような体験をしている。

[...] 私は一人の少女の映像に到達した。私は母の、子供である母の、幼年期における「至高善」を集中して眺める。たしかに、その時私は彼女を二度失っていた。彼女の最期の疲労の中で、そして彼女の最初の、私にとっては最後の写真の中で。しかし、またその時にすべてが一変し、私は彼女をついに「あがままの姿で」再び見出したのである³³。

「温室の写真」の発見の瞬間は、通常の、不可逆的な（遡ることができない）ものとしての時間の流れが壊される瞬間なのだ。バルトがその写真を発

³¹ *Ibid.*, p. 1175.

³² *Ibid.*, pp. 1175-1176.

³³ *Ibid.*, p. 1160.

見したのは、「時間を遡りながら」であったという点は重要である。通常の時間の流れとは、幼少期から老年期へと向かうものであり、その流れは一方通行である。だが、バルトはアルバムをめくりながら母の人生をたどる際、その一生を遡るようにして写真を吟味していったのである。写真とは、時間を遡る運動を誘発するものなのだ。

ギリシャ人たちは後ずさりして「死」の中へ入っていった。彼らの目の前にあったのは、過去であった。そんな風に、私は、自分のではなく愛した人の一生をさかのぼった。死の前の夏に撮られた最後の映像（かくも疲労し、かくも高貴であり、私の友人らに囲まれて家の扉の前に座っている）から出発し、4分の3世紀を遡り、私は一人の少女の映像に到達した³⁴。

その瞬間において、母は、もはや時や滅び行くものとしての肉体に縛られた存在ではなく、一つの本質として啓示される。

「ベツレヘムへの道」の写真のように、「温室の写真」において母は3種類の時間において提示されていた。死んでしまった母として現実のレベルにおいて、または写真のなかのまだ幼い少女として過去のレベルで、そして逆説的であるが時間を超えた本質におけるレベルである。そして、それら3つの時間の混在において、写真のなかの母は時のなかに閉じ込められていながらも、「年齢をもたない」、「魂」として立ちあらわれてくるのだ。

私が吟味してきた母の写真はすべて、どこか仮面のようにであった。最後に、突然、仮面は消えうせた。年齢を持たないが、時間の外にいるわけでもない、なぜならその雰囲気は、彼女の長い人生において、毎日私が、彼女の顔と不可分のものとして見ていた雰囲気だったからだが、そのような魂が残った³⁵。

愛するものの写真において、三種の時間が同時に現実のものとして見出されるような「真実」の写真を眺めるとき、「時間の目まい」は「狂気³⁶」に近づく。

[...] 私に、《完全に真実の写真》を見つけたと信じさせることによって、(なるほど、それは何度か一度であろう?)、それ(写真)は、現実(それはかつて

³⁴ *Ibid.*, p. 1160.

³⁵ *Ibid.*, p. 1184.

³⁶ ただし、バルトにとって「狂気」は精神疾患を表すのではなく、愛や死といった根源的な体験に際しての強い感情体験を意味する語である。

あった)と真実(それだ!)の驚くべき混同を達成する。写真は同時に事実確認的で感嘆詞的になり、肖像を、情動(愛、同情、喪の悲しみ、衝動、欲望)がその存在を保証する、この狂気の地点に運ぶのだ。その時「写真」は、実際に、「狂気」に近づくのであり、《狂気の実実》に行き着くのだ³⁷。

写真の本性である「それはかつてあった」の驚きに、「これだ!」という叫びが融合される瞬間、「言葉が欠いた悟り」の境地が開示される。「母の真実で眼がくらむ思い」に打たれながらバルトが母の本質を見出した唯一の写真は、「失われた遠い昔の写真、母に似ていない、私の知らない少女の写真だった³⁸」という。その体験は、写真というものが本質的には決して思い出ではないものであるにもかかわらず、「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覚ました」、³⁹「そういった体験なのである。

このように、「温室の写真」は、真実の、本質的な写真でありながら、写真の本質とされているものと矛盾しているのだ。「不動の悲しみ」に囚われながらも、母のあるがままの生き生きとした復活を写真に見出すこと、時間のレベルの混交、互いに相反する現実が一挙に表出すること、それらを通して写真は「狂気の肖像」になっていくといえよう。

「写真」はその時、私にとって奇妙な媒体となるのであり、新しい形の幻覚となる。それは知覚のレベルでは偽りであるが、時間のレベルでは真実であるような、和らげられ、ある意味ささやかで、引き裂かれた幻覚であり、([…]) 現実と擦れ合った狂気の映像である³⁹。

この「狂気」から何がもたらされるのだろうか。「(狂気)、(憐れみ)」と題された章には、フェリーニの映画によってある啓示を受ける、というエピソードが語られる⁴⁰。その映画からもたらされた感情体験は、「憐れみ」の体験であったが、そこで「どうしても写真のことを考えずにおれなかった」というバルトは、次のようなことを理解したというのだ。

私は、「写真」と「狂気」と、そして名前がよく分からない何かの間には、ある種のつながりがあることが分かったと思った。[…]「写真」(ある何枚かの写

³⁷ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 1188.

³⁸ *Ibid.*, p. 1179.

³⁹ *Ibid.*, p. 1188.

⁴⁰ この作品中のみならず常々バルトは映画よりも写真の方を好むと宣言していた。にもかかわらず、何故啓示が映画によってもたらされるのだろうか?写真論の終局において映画が重要な役割を果たすという点は興味深い。

真)によって引き起こされる愛のなかには、奇妙に時代遅れの名のもとに、別の音楽が奏でられていた。「隣れみ」だった。私は最終的な思考のうちに、細い首飾りの、ひも付きの靴の黒人女性の映像のように、私を「突き刺した」(それがブントゥムの働きだからだが)映像を再び集めてみた。それらのそれぞれを通して、間違いなく、写ったものの非現実性を意に介さず、私は狂ったように光景の、映像の中に入っていき、死んでしまったもの、死のうとしているものをこの腕で抱きしめたのだ。ニーチェが1889年1月3日に、「隣れみ」のため気が狂って、泣きながら虐待された馬の首にかじりついたように⁴¹。

写真と「狂気」が結びつき、さらにそこへ「隣れみ」という名の感情がやってきたとき、バルトはある意味で、時からの解放を経験しているといえよう。写真が未来の破局を写したものであろうと、もはやその写真を前にして不動の苦しみを味わうのではなく、その情景の中に、映像の中に入って行って、「そこに写っているもの」を抱きしめることができるのだ。「驚き」に端を発した「狂気」という強い感情の揺れ、それに「愛の側にある」、そして「恋愛感情よりももっと豊かな感情の波」である「隣れみ」が混ざり合った時、過去に閉じ込められた愛する存在、または失われた時、そういったものが救済されるのである。

現在と過去が決して混ざることのない不可逆的な性質を持った時間ではなく、過去と現在が重なり合うような構造をした、別の在り様をした「時間」があらわれる⁴²。そこに、時間の単一な流れをひっくり返し、生と死の和解を見出すことができるとすれば、バルトの母もまた救済されるのではなかろうか？いずれにせよ、『明るい部屋』はその可能性を示唆するものである。

作品の終わりで、バルトはこのように書いている。

もしそのリアリズムが完全なものならば、こう言ってよければ、本来的なものならば、恋をしていて、おびえている意識に、「時間」の文字通りの意味そのものを蘇らせながら、写真は狂気となるのだ。それは物の流れをひっくり返し、まさしく誘導的な動きで、私は結論としてそれを写真のエクスタシーと名付けるであろう⁴³。

⁴¹ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 1190.

⁴² この通常の時間とは異なる写真的「時間」の体験は、潜在的に保持された本質に触れることを可能にする、という意味において『失われた時を求めて』におけるプルースタ的な時間体験と比較可能であろう。Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989 参照。

⁴³ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 1192.

写真のうちにある時間が、通常の時間の論理を壊し、「事物の流れを逆にする」ことができたなら、それは「エクスタシー」となる。写真によって心を動かされること、「驚き」を感じることに、一つの本質的な写真を前にして、そうした道を選択するとき、写真の時間は我々に目まいを与えながら、時間の秩序から解放たれる瞬間を体験させてくれるだろう。

VII. おわりに

本論では、『明るい部屋』における写真の時間を論じることを通して、時間の秩序からの解放の瞬間に迫った。そして、写真の時間が「狂気」をもたらすとき、ある意味で時からの解放が経験されている、ということが示された。

ところで、そうした瞬間から、「物語」が書かれうるかもしれないのだ。バルト自身が、「長い間、私は早くから床についた⁴⁴」というエッセイのなかで、ブルーストの『失われた時を求めて⁴⁵』の冒頭部分に関して、眠りによって時間の論理が攻撃され、多様な時間のレベルが話者の意識のうちに混在している状態において「物語」が開始されている、ということを指摘しているのだから。

バルトは晩年、「小説」を書きたいという欲望について度々語っているが、写真には確かにそれについて語る者を「小説」の方向へと誘うものがあると思われる。『明るい部屋』に「小説」への志向を読み取る作業は、やはり写真の時間の考察と切り離せないものであろう。

⁴⁴ Idem, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *op. cit.*

⁴⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, *op. cit.*