

ロラン・バルト著『明るい部屋』を読んで（断章）

松 島 征

ロラン・バルト (RB) について——とりわけかれの死について何かを書こうとする者は、だれもかれも (カルヴィーノもジュネットも、トドロフやクリステヴァさえも) 告白調の intimate な文体を用いずにはおれない。なぜだろうか？ ひとまわり若い世代の文学研究者たちにとって、RB の死はちょうどかれら自身の〈父〉の死にひとしい意味をもっているからだ、とわたしは思う。それも、きわめてものわりのよい父、けっして高圧的な態度を見せない父——家庭内権力の象徴ではない、むしろ「母性的」と呼んでもよいほどにやさしい父……。

RB は権力をふりかざすことを何よりも嫌悪した。RB の講義およびセミナーは、抑圧関係の存在しないリベラルな空間であった。RB のおだやかな表情、低くあたたかい声、ゆっくりと間をおいた話しぶり——そこにはいささかの強権的な要素もなく、聴く者を元気づけ、眠りこんでいる意識を覚醒させてくれる不思議な力が支配していた。ジャック・ラカンのセミナーが、難解な言い回しと卓抜な警句でもって聴衆を催眠状態におとしこむという、シャーマニズム的空間であったのとは好対照をなしていたのである。

*

『明るい部屋』の冒頭の章は、サン＝テグジュペリの『星の王子さま』を思わせるものがある。RB はナポレオンの末弟の写真を見て「自分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」という驚きを感じる。かれはその驚きのことをときどき人に話してみるのだが、だれも驚いてくれないし、その驚きをわかってさえくれない。『星の王子さま』の話者〈ぼく〉も同じような経験をする。大蛇にまるごと呑みこまれた象の絵を描いて大人たちにみせるが、だれひとりわかってくれようとしめない。大人にはそれが帽子の絵としか見えないのである。

『明るい部屋』というエッセーを、ブルーストの主題による私小説と見なすのはたしかに当をえているだろう。けれども、ブルーストとの類縁関係ばかりでなく、『星の王子さま』との類似ももっと注目されてよい。アナロジーは冒頭の部分だけではない。生涯の終りにさしかかった母のことを RB は「自分の娘」と呼んでいる。ちょうど『星の王子さま』の〈ぼく〉が眠りこんだ王子さまを抱いて砂漠を歩いているうちに井戸を見つけるように、RB は〈娘〉となった母に導かれて写真のノエマを探究する旅に出るのである。身体的にかれの〈娘〉となってしまった母は、それと同時に「温室の写真」に写っている少女としても RB を導いてくれる。まるでテセウスを迷宮から救い出してくれるアリアドネーのように。「王子さま」と同じく「自分の小さな娘」もまた、物語の主人公の前から不意に姿を消してしまう。かれの心に大きな空洞を残して……。

＊

RBにとって写真の時制は〈不定過去〉、すなわち現在と切り話された絶対的な過去 *aoriste* である。写真は一回コッキリの事件をイメージとして定着することにより、被写体になった事実が「すでに死んでいる」ことを示す。写真は生を保存しようとして、逆に断片的な死を現前化するのである。「人は一刻一刻と自分の死を生きている」という真実を写真ほどに鋭く意識させてくれるものはない。

このように写真は「もはや存在しないもの、つまり死」を記号表示するものであるが、ごく稀な特権的瞬間において「死者の復活」を可能にしてくれることもある。『明るい部屋』をひとつのロマンとみなすならば、その中心となるエピソードは、「温室の少女」のイメージを媒介にした今は亡き母の復活の物語である。母の五歳のときの写真のなかに、RBは彼女の精髓（すなわち純粹の善意）を読みとる。かれの愛読書『失われた時を求めて』における〈無意志的記憶〉とは、まさにこのような記憶のはたらきのことにちがひあるまい。それはちょうど、いとしい妻に再会するため冥界へ下っていったオルフェウスの行為にもたとえられよう。オルフェウスの悲劇的な運命がRBをも待ちうけているのである（作家自身の死）。

かれにとってはかけがえのない「温室の少女の写真」をRBはグラビアの頁に収録していない。それは当然だろう。自分の一番大切な宝物をむやみに他人に見せるものではないのだ。ここでも「星の王子さま」を抱きかかえて夜の砂漠をあゆむ〈はく〉のつぶやきが聞こえてくるかのよう——「今ばかりが」見ているものはうわべでしかない。いちばん大切なものは目には見えないのだ。」

＊

俳句とは表相（うわべ）の文学である。どこを掘りかえしても深遠な思想性などない。小説作品が長篇映画に、詩作品が短篇映画（あるいはしゃれたCMフィルム）にたとえられるとすれば、俳句は一枚のスナップショットにひとしい。とりわけ蕪村の視覚的な秀句がこれを証明してくれる。たとえば「春雨やものがたりゆく蓑と傘」。

日本人観光客はどこを見物してもむやみやたらに写真を取りまくことで悪名高いが、この度はずれのカメラ狂いも〈俳句的観察法〉という日本の伝統と無縁ではあるまい。俳人が自然や人事を紙の上にことばによって「焼きつける」のに対して、ツーリストは見たものをフィルムの上に焼きつけるというぐあいに、媒体がちがうだけのことである。現代の俳人たちのあいだでは「カメラ句会」とか称して写真を取りつつ句を作ることが流行しているとか……。文学的方法と科学的方法の両刀使いで目に見えるものを対象化しようというわけだ。

RBは逆に写真から出発して俳句にたどりつく。プンクトゥムをもつ写真（ひとの心に傷をつけるような鋭い要素をもつ写真）は展開不可能なもの（*l'indéveloppable*）である。他方、俳句の記述も展開不可能である。（すべては言い尽くされていて、修辞学的拡大の余地は残っていない）。写真も俳句も、それがよくできている場合には夢想の余地がないのである。ある細部から小さな爆発が起きて、テキスト（イメージ）の表面にひびわれが生じる。RBの言を借りるなら、「活発な不動性」（*immobilité vive*）が俳句と写真を支配しているということになる。小説や大部分の詩が（短歌でさえも）ストゥディウム（知的文化的関心をかきたてる要素）の土台の上に成立している文学形式であるのに対し、俳句の特質がもっぱらプンクトゥムにあることを指摘した、みごとな洞察である。すぐれた俳句は、無名性の相のもとに——じっさい詠者はだれであってもよい（署名入りの作品など近代社会の悪弊ではないのか）——事物の隠された一面をチラと見せてくれるものであろう。ちょうど写真のイメージが予期せざるプンクトゥムを見る者に送りとどけてくれるように。

*

「わたし個人の小さなパンテオンにおいて、逆説的ではあるが、写真が映画の上に位置する」とRBは語ったことがあるし、『明るい部屋』では同じ趣旨が何度もくりかえされる。これはたしかにパラドックスであるにちがいない。ふつう人は写真と映画とをそんなにキッチリと区別しないものだ。映画の静止した画面が写真(still picture)であり、写真の連続投射により動くように見えるものか映画(motion picture)である、と考えられている。ところがRBによれば、写真のイメージと映画のイメージとは本質的に異質のものであるとされる。写真のイメージは一回コックリの自己完結的なものである(Ça a été)であるのに対し、映画のイメージは連続的な時間のなかにあって未来志向的(protensif)である。不動のイメージである写真は過去志向的(rétentif)であり、それゆえ必然的に〈死〉の世界につながるメランコリックなものである。映画は動的イメージをもたらししてくれるがゆえに〈生〉の領域にある。

〈生〉と〈死〉という明白な対立があるにもかかわらず、RBの好みは映画よりも写真にあるのはなぜか？ 写真にプンクトゥム(わたしの心に突きささる名状しがたいもの)があるのに、映画にはそれが無いからだ。映画を見るRBの姿勢は、それゆえ、静止状態の画面からたえずプンクトゥムを読みとろうとする。『戦艦ポチョムキン』における老女の顔のクローズアップから〈鈍い意味〉sens obtusを発見したり、フェリーニの『カザノヴァ』に登場する女の形をした自動人形の発信するプンクトゥムの記号に鋭敏に反応したりする。ストゥディウムが〈記号作用〉significationの一形態であるとすれば、プンクトゥムのほうは〈記号産出性〉signifianteの具現化と考えておけばよいだろう。

ここから先はわたしの想像であるが、動的イメージよりも静的イメージを偏愛するRBがひいきとする映像作家は、ヴィスコンティ、ベルイマン、アンゲロプロス、エリセといった面々、すなわち各ショットにおけるイメージの構図に全神経をかたむけるシネアストたちであるにちがいない。日本映画でいうなら、黒沢明よりも小津安二郎の世界であろう。これらの映像作品の場合、映画のもうひとつの魅力であるサスペンスが犠牲になり、作品からダイナミズムが欠落してノッペリした印象しかあたえてくれないため、筆者は大きな欲求不満とともに取り残されがちなのであるが……。

*

精神分析の理論によれば、人は父親殺しの体験を経てみずから父親(＝権威の体现者)となる。同様に、みずからの生を生きのびるためには、自分のうちなる母親を殺すことも必要なのではないか。RBはついに母を殺すことはできなかった。それどころか、いったん生物学的に死んでいた母の亡霊を、エクリチュールのはたらきでもって呼びもどしてしまった。最愛の妻を冥界から呼びもどそうとしたオルフェウスと同じように、RBも母(＝この世で最も大事なひと)のイメージを見るためにふりかえってしまう。自分の姿を見られた死者は生者におそいかり、かれを死の世界にひきずりこむのである。じっさい『明るい部屋』の原稿を書き終えたRBは、この本が世に出るのを待たず、交通事故にあって不帰の客となった。

*

RBの発想は「過去志向的」である。なかんずく『明るい部屋』においてその傾向はいちじるしい。本来、かれの学問的姿勢は〈始源〉へさかのぼる欲求につらぬかれていた。言葉の意味をその語源にまでさかのぼって理解しようとする態度、西欧文明の揺籃の地たるギリシア世界への熱いあこがれ、そして〈歴史〉に対するつきることのない関心(たとえば『ミシュレ』あるいは『旧修辞学』)……。

＜書 評＞

筆者にとってもう一人の〈精神的父親〉にあたるシャンソン作者ブラサンスもまた過去追慕型のひとである(RBと相前後してこの世を去った)。ただしRBのような知識人ではないブラサンスの場合、歴史的ユートピア社会はフランスの村落共同体あるいは中世に求められる。ヴィヨンばりの諷刺作品、ラ・フォンテーヌばりの寓話詩などの傑作の数かずは、ブラサンスの過去への回帰から生み出されてくるのである。

二人の〈父〉がそろって過去志向型、というのものにかの因縁であろう。神戸育ちのモダニストを自認して、現在と未来のことにしか関心を向けなかった筆者であるが(そして浅はかにも、それが若さの証拠であると思いこんでいた)、今後は「両親」(すなわち父と父——御両人ともホモ・セクシュアルの傾向あり)のひそみにならって過去の文化遺産についての見聞を広めようと思う。それが今は亡き「両親」への何よりの供養であろう。ともあれ、これはわたしにとっては大転換である。『地下鉄のザジ』のヒロインの口ぶりをまねてつぶやいてみるとするか——「わたしも年とったわ」。

(神戸商船大学助教授)