

論 文

映画と写真が交差するとき
—ロラン・バルトの映像論をめぐって—

瀬尾 尚史*1

キーワード：映像論、ロラン・バルト、アンドレ・バザン

1. はじめに

二十世紀のフランス現代思想を語る際に、ロラン・バルト (1915 - 1980 年) の名は、ミシェル・フーコーやジャック・ラカンと並ぶ、構造主義の大思想家として揺ぎ無い地位を占めている。その分析は、文学にはじまり、ファッションや広告、メディアなど非常に多岐に渡っているが、本論では特に映像についての論考を取り上げる。「映像」とは言ったものの、バルトが好んで取り上げたのは写真であって、映画に関する論考の数は限られている。というのも、バルトは写真に対して強い愛着を持っていた一方で、映画に対しては「反抗的」であったとされているからだ。例えば 1977 年にフランスのラジオ局 France Culture のインタビューで、バルトは次のように述べている。

確かに映像は好きですが、私にとって映像とは根本的に苦しいものなのです。ただし、私はいわゆる「動画」と「静止画」との区別を重視しています。(中略) 私は映画に対しては反抗的 (rétif) なのです。映画を観に行くことや、映画について話すことに苦勞をします。一方で、写真や絵画といった「静止画」には大きな魅力を感じます。(中略) 結局のところ、私は映画があまりに豊か過ぎると感じています。あまりにも沢山のことが起こるのです。短い時間の移ろいであっても、その豊かさがいささか私を疲れさせるのです。^{註1}

こうした映画に対する否定的な姿勢が、バルトが写

真への傾倒を深めていく契機となっているのだが、その一方で、バルトが様々なジャンルの映画を観るシネフィルであったことも知られており、彼が写真について語る際に、映画は常に比較対象となっている。写真と映画を併置することによってしか、バルトの写真論は成立し得ないものであり、映画を出発点にした写真論であるとさえ言えるだろう。

それとは逆に、写真を出発点としながら独自の映画論を構築した、バルトと同世代の映画批評家・理論家が、アンドレ・バザン (1918 - 1958 年) である。バザンはその短い生涯で膨大な映画評論を記したが、彼の映画論の基盤となっているのが「写真映像の存在論」と題する写真論であり、これこそがバザンのリアリズム映画論のマニフェストとさえ言えるような記念碑的な論文である。本論考では、写真論を出発点としながら映画批評を書き続けたバザンと、写真への深い愛着の一方で、映画への愛憎も見出せるバルトという二人の思想家の思索を辿ることで、膨大な映像 (イメージ) に取り囲まれた今日の我々が、それらと向き合う為のヒントを探ってみたい。

2. 「第三の意味」の反=映画

1970 年に『カイエ・デュ・シネマ』誌 (アンドレ・バザンが創刊した映画雑誌) の 222 号に発表された「第三の意味」は、バルトの映画に関する著作の中では、最も知られているものであり、映画理論の古典的な論考を集めたアンソロジーにも収められている^{註2}。しかし「エイゼンシュテインの映画からとった何枚かのフ

*1 至誠館大学 非常勤講師

フォトグラムについての研究ノート」という副題が示す通り、この論文は純粋な映画論とは言い難い。そこで分析対象となっているのは映画作品そのものではなく、エイゼンシュテインの映画『イワン雷帝』(1944年)から取られた静止画である。つまり、映画を映画たらしめている時間性や動きを無効化した上での分析に過ぎない。映画が英語で *motion picture* と呼ばれ、日本でもある時期まで「活動写真」という訳語が流通していたことを考えると、こうしたバルトの振る舞いは、まさに反=映画的とさえ言えるものだ。

実際、ここで展開される三つの意味のレベル(1. 情報伝達のレベル、2. 象徴的なレベル、3. 意味形成性のレベル)をめぐると、映画の持つ動きとは一切関わりを持たないものである。バルトにとって、映画における動きは本質的なものとは見なされないのだ。

一般に映画の本質とされている“動き”は、活気、流動、可動性、“生命”、再現性などでは全然なく、ただ置き換え可能な展開の骨組みにすぎないのである。¹⁾

フランスを代表する映画雑誌に発表された論文でありながら、この「第三の意味」で取り扱われるのは、バルトがフォトグラムと呼ぶ、映画の最小単位と言える一コマ一コマの映像である。映画の本質をここに見出そうとするバルトの姿勢からは、ある種の偏執狂に近いものさえ感じられる。確かに、こうしたバルトの振る舞いは、映画に対する「反抗的な」態度だといえるものの、そこには映画への一つのアプローチの方法を提示する先見の明さえ感じられるのだ。

バルトが第三の意味と呼ぶ意味形成性(シニフィアンス)のレベルとは、ジュリア・クリステヴァが提唱した記号分析学の中心概念に基づいているものの、コミュニケーションや意味作用の領域からはみ出した部分であり、記号学の枠組みを超越している。バルト

によれば、第三の意味とは「鈍い意味 (*le sens obtus*)」であり、文化、知識、情報の外側に広がっている「取るに足らぬもの」である。こうした言わば細部にこだわろうとする姿勢は、『明るい部屋』に至るバルトの映像論の中で一貫して見られるものだ。物語とはかけ離れた、映像の細部にこそ「映画的なもの」を見出そうとするのは一見逆説的ではある。だが、映画の最初期の観客がルイ・リュミエールの『赤ん坊の食事』を観て一番感動をしたのが、背景の「葉っぱが動いている」ことだったとする逸話が示している通り、映画の本質は文化やコミュニケーションを逸脱したレベルにあると考えるのは、あながち間違っていない。

しかも、フォトグラムを利用したバルトの映画分析は、ビデオが普及して以降の、見る者が早送りや一時停止といった機能を用いることで、映画の持つ時間的拘束から解放されて以降の映画分析を先取りしたものと言える。実際、ビデオの登場が映画研究の方法を根本的に変容させたことは間違いなく、映画作品を細かな断片に切り刻むような、緻密な映画分析が可能となった。そうした映画分析は、時に平板で無味乾燥なものになってしまう危険性を孕んでいるが、バルトが目指したのは、記号学や物語分析とは異なる視点から、静止画という反=映画的なものを通じて映画の本質に迫ろうとするダイナミックな試みであったのだ。

3. 『明るい部屋』の起源

バルトの最後の著作である『明るい部屋』は、今日でも広く読まれ続けている写真をめぐる記念碑的な論考であるが、これは『カイエ・デュ・シネマ』誌がガリマール出版と共に企画した、映画をめぐるとの叢書のうちの一冊として出版されたものだ。しかも大島渚の著作集と共に、シリーズの発刊を飾るものとして出版された。大島渚の映画『愛のコリーダ』(1976年)のフランス語タイトル「*L'Empire de sens*」が、バルトの日本論『表徴の帝国 (*L'Empire de signes*)』(1970年)にちなんで名付けられたことを思い起こすと、この二人

の著作が映画叢書の始まりとして同時に発刊されたことは興味深い。『明るい部屋』の編集を担当した映画批評家ジャン・ナルボニによると、『カイエ・デュ・シネマ』誌がバルトに執筆を依頼したのは1977年の秋のことであったが、その時点で、これが映画よりも写真に向けられた論考となることを、バルトは予告していた³。だが、依頼を受けた直後の10月25日に、長年一緒に暮らしてきた母親が死んでしまったこともあり、しばらくの間バルトはなかなか執筆に取り掛からなかったようで、ナルボニに対して「遅れているが心配無用」という手紙を複数書き残している。その後1979年の4月から6月に『明るい部屋』を一気に書き上げたとされている。

今日、『明るい部屋』は純粋な写真論として読まれており、映画雑誌の依頼で書かれた映像論であることは見過ごされがちだが、バルトは映画を無視して写真を論じようとしたのではない。『明るい部屋』は、なぜ映画ではなく写真を好んでしまうのかを自己分析した書物とさえ言えるのである。冒頭のページでバルトが指摘するのは、写真と映画とが分かち難い関係を持っていることである。

私は映画に背を向けて「写真」のほうが好きだと宣言したが、しかし「写真」を映画から区別することができなかった。²⁾

このように写真と映画を不可分のものと認めた上で、バルトは、それでも写真の方を好む理由を述べていく。ただし、彼は映画を「好きではない」と述べることは決してなく、あくまでも映画に「反抗的」であったり「背を向けて」いたりすると述べるに留まっている。そうした愛憎に満ちたバルトの映像論を分析するにあたり、対照的な道筋を辿った同世代の映画批評家にして映画理論家でもあるアンドレ・バザンの映像論を比較対象とし、両者の類似点と相違点を通して、バルトの映像論の独自性を探ってみたい。

4. ロラン・バルトとアンドレ・バザン

バルトとバザンは、年齢が三つしか違わない同世代であり、二人には幾つもの共通点がある。共に若くして結核を患い、戦後になって『エスプリ』や『フランス・オブセルバトワール』といった雑誌で執筆活動を行っている。二人が同じ雑誌の同じ号で記事を書いていることも珍しくはない。二人は直接の面識は無かったと言われるが、お互いの記事を読んでいたことは間違いないだろう。フィリップ・ワッツは、バルトがバザンの記事に呼応する形で、幾つかの記事を書いていると指摘している⁴。例えば、バザンが残している映画の社会学的考察の幾つかは、バルトの『神話作用』（1957年）に収められているチャップリンやグレタ・ガルボに関する分析を先取りしていると言える。実際、多くのバルト研究者たちが、バルトの写真論におけるバザンの影響を認めている。例えば、『明るい部屋』の冒頭で、バルトは、この書物の目的が「写真の存在論」であると述べている。

私は「写真」の“存在論”を企てたいという欲求に駆られた。「写真」とは“それ自体”何であるのか、いかなる本質的特徴によって他の映像の仲間から区別されるのか、私は是が非でもそれが知りたかった。³⁾

バザンの映画論の基礎を成す論文であり、彼の主著『映画とは何か』の冒頭を飾っている「写真映像の存在論」からの影響を、このバルトの一文から見出すことは容易であろう。同様のことは、バルトが映像の真実性を語る際に最も顕著に現れている。

絵画や言説における模倣とちがって、「写真」の場合は、事物がかつてそこにあったということは決して否定できない。⁴⁾

写真の被写体とは必ずカメラの前に置かれたものでなければならないし、つまり写真に映っていることだけで、その事物が実在したことの証明になり得ると言うのだ。こうした姿勢は、まさにバザンのリアリズム映画論の根拠を成す考えと共通しており、バザンが1945年に発表した「写真映像の存在論」の、次の一文と完全に通じ合っていることは否定できないだろう。

写真の客観性は、いかなる絵画作品にも欠けていた強力な信憑性を写真映像に与えたのである。内なる批判精神がどう反論しようが、私たちは表象された対象物の存在を信じないわけにはいかない。⁵⁾

写真はある事物が存在したことの証明になりうると考える際に、バルトとバザンは写真の持つ神秘性・宗教性へと思いを馳せる。そこで二人が共に言及するのがトリノの聖骸布である。バルトは『明るい部屋』の第35章で次のように述べる。

「写真」については、ビザンチン人がトリノの聖骸布にしみ込んでいるキリストの像について言ったことを、そのまま繰り返すことができるのではなからうか？ つまりそれは、人為によるものではないと。⁶⁾

ここで指摘される「人間の不在」こそが、「写真映像の存在論」でバザンが展開したリアリズム論の根本を成すものであるのは言うまでもない。バザンは「写真においてだけ、私たちは人間の不在を享受する」と述べているが、まさにそこで提示されているのがトリノの聖骸布を写した写真であり、彼は注の中で、これこそが聖遺物と写真の統合を成し遂げていると述べている。写真の持つ神秘的な力を、この二人の思想家がトリノの聖骸布を引き合いに出しながら論じているのは偶然ではないだろう。バザンの「写真映像の存在論」に呼応する形で、バルトが『明るい部屋』を書き始め

ていることは間違いないと言えよう。

『明るい部屋』はサルトルの『想像力の問題』に捧げられているが、バザンもまたリアリズム映画論をサルトルの影響から出発して展開した。ジャン・ナルボニは『明るい部屋』をめぐる著作の最後で、映画研究者ダッドリー・アンドリューがバザンの評伝を出版した際に、バザンの未亡人であるジャニーヌ・バザンが、バザンの蔵書の中から『想像力の問題』をアンドリューに贈ったというエピソードを紹介している^{註5)}。ナルボニは、バザンが『想像力の問題』の影響下で「写真映像の存在論」を執筆したことを指摘することで、バルトとバザンの「写真の存在論」が根底で繋がっていることを明らかにしている。

そうした数多くの共通点にも関わらず、バルトがバザンに言及していないことを、多くの研究者はある種の「謎」と考えている。ただし、バルトはバザンについて完全に沈黙をしていた訳ではない。『明るい部屋』の中で、写真と映画の相違を論じる際に、バルトはただ一回だけバザンに言及しているのだ。

5. 画面の外をめぐって

映画が「フレーム外」という写真には無い特性を持っていると述べる際に、バザンは引き合いに出される。ただし、括弧内で慎ましく。

しかし映画は「写真」にはない、ある能力をそなえている。スクリーンは(バザンが指摘したように)、枠ではなく隠れ場である。作中人物はそこから出てきて生き続ける。目に見える部分的な視像の裏に、ある“見えない場”がつねに存在している。⁷⁾

ここで「隠れ場」と訳されている「un cache」とは、写真を現像する際に原板の一部を覆うためのマスクを指す言葉である。ちなみに女性名詞としての「uncache」というのが隠れ場を意味する言葉である。そうになると、ここで引用をした日本語訳は、単に男性名詞

と女性名詞を混同した誤訳とも言えるが、バルトが「cache」に二重の意味を持たせた上で使用している可能性も否定はできない。

スクリーンは枠 (un cadre) ではなく、マスク (un cache) であるという論をバザンが展開したのは「絵画と映画」と題する論文においてであった。そこでバザンは、絵画の額縁が空間を限定する機能を持つのにに対し、映画のスクリーンが枠の外側へと広がっていくような遠心的な機能を持っていると述べている。

スクリーンの外枠とは、「フレーム」という専門用語がそう思わせるような映像の額縁にあたるものではない。それは現実の一部分の覆いを取ってみせるための「マスク」なのである。額縁が空間を内へと収斂させていくのとは反対に、スクリーンが私たちに見せる一切のものは、すべてが外の世界に際限なく延び広がっていくはずである。⁸⁾

スクリーンの枠とは、虚構と現実とを区別する境界であると同時に、画面内の世界が画面外へと溢れ出して来ることを導き出す仕掛けに他ならない。ある対象が画面の外に出て行く、つまり可視であったものが不可視へと変容することで、スクリーン上に見えていたものが、観客の想像の領域へと移行し、レベルの異なる現実感を作り出しているのである。

それは、絵画はもちろん、演劇における枠とも多くの点で異なるであろう。目の前で動いていた人物が画面外あるいは舞台外に出て見えなくなるという同じ出来事であっても観客には全く異なる印象を与えた筈だ。映画において観客は、スクリーンの枠から外へと出て行った対象に対しても、見えていた時と同様の現実感を感じ続けているので、映画は想像的世界の中で無限に膨張することが可能となる。そして、この無限の膨張こそが、映画から我々が受け取る現実感を生み出す一つの要因なのではないか。こうしたダイナミズムが、これまでの造形芸術には見られなかった新しさを持つ

ていたことは明らかである

ただし、バルトが章の見出しにも使っている「見えない場 (un champ aveugle)」という用語は、バザンによるものではなく、『カイエ・デュ・シネマ』誌の批評家で、後に映画監督となるパスカル・ボニゼールが使用しているものだ。バルトと親交があったボニゼールは、1970年代の「異議申し立て」の潮流の中で理論的に先鋭化した『カイエ・デュ・シネマ』誌の中心人物であった。ボニゼールは幾つかの論考の中で、バザンの一元的なリアリズムを問い直し、バルトやジル・ドゥルーズの影響を受けつつ、映画におけるフレームの機能を分析している。従って、ここでのバザンからの影響は、直接的なものというよりは、ボニゼールらの論考を経由した上でのものと考えるのが適切であろう。

この章でバルトは、ありきたりの単一的な写真にはこの「見えない場」が見出せず、人物たちはそこに固定されてしまい、身動きが取れなくなっていると述べる。

何千という写真を見ても、私にはそうした見えない場が少しも感じられない。フレームの内側にあるものが、フレームの外に出てくると、どれも完全に死んでしまう。⁹⁾

ただし、次章で取り上げる写真における豊かな細部「プンクトゥム」がある写真には「見えない場」が作り出され、観客をフレームの外へと連れ出す力を持っているとされる。『明るい部屋』の後半は、母の死後に写真を整理している時に見つけた、5歳の母が写った温室の写真をめぐって展開される。これこそが「プンクトゥム」がある写真に他ならないのだが、バルトが言及した写真の多くがこの本には収められているのに対して、繰り返し言及をされ、最も重要と言える母の写真は収められておらず、我々読者は見ることができない。まさに我々は「見えない場」を想像しながら読み進めることしかできないのだ。バルトは日本を論じ

た『表徴の帝国』の中で、東京の中心にあるのは皇居という神聖な無としての「空虚」であると述べていたが、バルトを惹きつけるのは、そうした不在なのであり、『明るい部屋』を読む我々もまた、彼の仕掛けた不在に魅惑され、想像を膨らませることになる。

6. 映画の細部をめぐって

「第三の意味」で指摘されていた、映像が表出させる「鈍い意味」という特性は、『明るい部屋』では「プンクトゥム」という名の下に論じられる。このラテン語は、小さな点や穴、刺し傷というのが本来の意味であるが、この語をバルトは、情熱や熱意を表し、勉強の語源ともされる「ストゥディウム」という語と対比をして使っている。「ストゥディウム」には「文化的なものである」という共時的意味が含まれているとされ、「第三の意味」では第一の意味や第二の意味として分類されていたものである。その「ストゥディウム」を「破壊しにやってくる」のが「プンクトゥム」であり、それは文化や情報を読み取ることしかできない「単一な写真」(その例としてバルトは報道写真とポルノ写真を挙げる)を生まれ変わらせるような豊かな「細部」なのである。

ごく普通には単一のものである写真の空間の中で、ときおり、ある“細部”が私を引きつける、その細部が存在するだけで、私の読み取りは一変し、現に眺めている作品が、新しい写真となって、私の目にはより高い価値をおびて見えるような気がする。そうした“細部”が、プンクトゥムなのである。¹⁰⁾

『赤ん坊の食事』を観た最初期の映画観客が、背景で風に揺れる葉っぱに感銘を受けたという逸話は既に示したが、映画に十分に慣れ親しんでいない観客が映像の「細部」に強い関心を示したという記述は数多く見出せる。ここでバルトが言及しているのは、心理学者アンドレ・オンブルダヌ (1898-1958 年) による

実験である。

オンブルダヌの実験によれば、黒人たちは映画を見ても、村の大広場の隅を横切る小さなめんどりしか目にとめなかったという。¹¹⁾

同様のエピソードはマーシャル・マクルーハンの『グーテンベルクの銀河系』(1962 年) にも見られるし、バザンもまた「現代の言語」(1953 年) で、1940 年代に南アフリカの黒人原住民を教化するために映画を使おうとしたイギリス人宣教師のエピソードを取り上げている。ここでのバザンは、「映画も習得されなければならない」と述べ、映画を正確に理解するための文化的コンテクストを身につける必要性を強調している¹²⁾。それに対し、バルトの特異性はそうした「未開人の」無垢な視線を積極的に評価しようとする姿勢にある。

オンブルダヌの黒人たちと同様、私が目にとめるのは、中心から外れた細部である。(中略) 私は未開人か、子供か、さもなければ偏執狂なのである。わたしはあらゆる知、あらゆる文化教養を追放し、他者の視線を受けつぐことをやめてしまう。¹²⁾

我々は文化の枠組みの中でしか物を見ることができず、レンズという客観的な物体を通して写しだされた映像を見ることで、我々は原初の視線を取り戻すことが出来るのではないか。そこでは、普段見ている世界では気付かなかったような細部が生き生きとしたものとして立ち現れるであろう。

プンクトゥムを感知するためには、映像が十分に大きく、映像を子細に検討する必要もなく、ページいっぱい示された映像を真正面から受止めること。これだけで十分である。¹³⁾

記号学者と見なされ、それに依拠した分析を行って

きたかに思えるバルトが、ここでは分析を拒否し、映像をただありのままに受け止めることを力説していることは興味深い。ここで示されるのは、文化を逸脱した、ありのままの世界を見せてくれる映像の持つ魅力であると同時に厄介さでもある。『明るい部屋』とはそうした映像の不可思議さに取り組んだ書物であったのだ。

7. 写真から映画へ

「写真映像の存在論」の中でバザンは、映画とは写真的客観性を時間において完成させたものであると述べている。映画の発明を導いたのは「現実そっくりの世界の再創造という神話」であるとするバザンが、写真を分析対象としつつも、最終的には映画をより評価しようとするのは自然なことであろう。それに対して、バルトは写真こそを映像の完成形と考える。

写真映像は充実し、満たされている。そこには何の余地もなく、何ものをもつけ加えることができない。¹⁴⁾

つまり、バルトは映画を写真の進化形とは考えないのだが、ここにこそバルトの映像論の特殊性が見出せるのだ。そこで問題となるのは映像における時間の問題である。

映画の素材は写真であるが、しかし映画のなかでは、写真はこうした自己完結性を失ってしまう。それはなぜか？ 映画では一つの流れに巻き込まれた写真が、たえず他の画面のほうへ押し流され、引き寄せられていくからである。(中略)「写真」には未来がないのだ。「写真」には、いかなる未来志向も含まれていないが、これに対して映画は、未来志向的であり、したがっていささかもメランコリックではない。¹⁵⁾

ここで見られるのがバルトとバザンの時間をめぐる明確な立場の違いである。バザンが些か安易とさえいえるようなリアリズムの傾向を持っているのに対して、バルトは映画における、未来へと向かう自然な時間の流れには興味を持たず、写真における、時間を逆行して過去を蘇らせる力にこそ写真映像の本質的な力を見出しているのである。バルトは自らを現実主義者と呼んでいるが、ここで言う現実主義という言葉は、バザン的な「現実の機械的な複製」といった形で理解すべきではない。

現実主義者は決して写真を現実の“コピー”とみなしているわけではない、過去の現実から発出したものと見なしているのだ。「写真」は一つの魔術であって、技術（芸術）ではない。¹⁶⁾

こうした映画の魔術的な力を論じる際に、バルトがしばしば強調するのが、写真における「まなざし」である。映画とは異なり、写真において我々は人物に見つめられることが起こるのだ。

「写真」には、私の目をまともに見すえる能力があるからである。(中略)これが映画との新たな相違点なのである。映画では、誰かが私を見つめることは決してしない。映画は「虚構」であるがゆえに、それが禁じられているのだ。¹⁷⁾

『明るい部屋』の冒頭で、バルトは、ナポレオンの末弟ジェロームの写真を見た時に感じた驚きについて述べている。「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」。つまり、写真を通して、死者であっても時間を越えて見つめあうことが可能となるのだ。そうした魔術的で狂気じみた行いを可能にしているのは、バルトによると「かつてあった」物体から放射された光なのである。

写真とは文字どおり、指向対象から発出したものである。そこに存在した現実の物体から、放射物が発せられ、それがいまここにいる私に触れにやってくるのだ。伝達に要する時間は大きく問題ではない。消滅してしまった存在の写真は、あたかもある星から遅れてやってくる光のように、私に触れにやってくるのだ。（中略）私は、かつて存在したものがその直接的な放射物によって実際に触れた写真の表面に、今度は私の視線が触れにいくのだと考えるとひどく嬉しくなる。¹⁸⁾

映画の発明者が、フランス語の「光」を意味するリュミエール兄弟であった偶然を思いおこすまでもなく、写真も映画も紛れも無い「光の芸術」であるのだが、化学現象として定着された光が、我々の元に届いてくる、しかも「触れにやってくる」と考えたのはバルトの他にはいない。長谷正人は、昭和天皇の御真影を命懸けで守ろうとしていた戦前・戦中のエピソードは、バルトが述べたような写真の「触覚性」に由来するものと述べているが^{註7}、写真を単なる物質として片付けられないという感覚は、我々も少なからず感じている筈だ。天皇に限らず、アイドルでも、既に亡くなってしまった親族や友人でも、そうした大切な人たちから発せられた光が、写真を通じて我々に触れにきていると思えば、バルトが写真を見た時に感じる喜びを我々もまた感じることができるだろう。この点で、バルトとバザンの違いは明確である。共に写真を一種の「聖遺物」のように捉えながらも、バザンが強調したのは写真の機械的再現性であり^{註8}、そこにはバルトのような映像に対する恐れや苦しみを感じ取ることは少ない。その一方で、バルトが一貫して論じていたのは、映像の持つ狂気や暴力性なのである。

8. おわりに

作家の川上未映子は蓮實重彦との対談の中で次のように述べている。

（映画は）観るのがただただ苦しい。それがどんな映画であっても、そこでものが動いているだけで感動的だし、本来だったら見えないものが画面の中で見えることにもただ圧倒されるのですが、そのことに二時間半さらされるのが耐えられない。¹⁹⁾

実は我々が映画と真正面から向き合おうとする時、本来的にそこで感じられるのは川上の言う通り「苦しさ」なのかもしれない。ただ、一方で映画を観ることは気晴らしの娯楽の一つであるとするならば、苦しみに耐えることとエンターテインメントとして楽しむことの二面性にこそ、映画の本質があるとも考えられる。いかにして、映画のもたらす苦しさから目を背け、快楽の部分だけに眼を向けさせようとするのか。過去の映画作家達による様々な創意工夫は、映画の持つ苦しさの蓋をする為のものと言えようだろう。だが、時に川上のように、そうした装いの影にある本性に言及しようとする者達がいて、そこから我々は映画の本質的特性を垣間見ることができるのだろう。本論文で取り上げてきたロラン・バルトもまた、映画のそうした本性に向き合おうとした一人であった。バルトが映画のもたらす苦しさについて述べた言葉は既に引用したが、彼は写真でさえも「暴力的」と述べる。

「写真」は暴力的である。それが暴力行為を写して見せるからではない。撮影の度に、強度に画面を満たすからであり、そのなかでは何もかも身を拒むことができず、姿を変えることができないからである。²⁰⁾

そう考えると、時間性を持ち、流れていく「動画」としての映画の方が暴力的ではないと言えるだろう。実際、バルトは写真映像を飼い馴らすことに映画は奉仕してきたと語る。

映画は、「写真」のこのような飼い馴らしに協力する。(中略) 映画は人為的に狂気をよそおい、狂気の文化的記号を提示することはできるが、その本性からして、決して狂気となることはない。映画はつねに幻覚の正反対のものである。²¹⁾

『明るい部屋』でバルトが論じてきたのは、ありのままの映像と向き合うことの困難性であった。その書物は、あたかも我々に問い質すかのように、次の一文で締め括られている。

「写真」が写して見せるものを完璧な錯覚として文化的コードに従わせるか、あるいはそこによみがえる手に負えない現実を正視するか、それを選ぶのは自分である。²²⁾

ロラン・バルトは『明るい部屋』が出版された直後の1980年2月25日に、教授を務めていたコレージュ・ド・フランスの前の通りでクリーニング店の小型トラックにはねられ、一ヵ月後にパリ市内の病院で死亡する。母の死に強い影響を受けて書き始められた『明るい部屋』は、そのタイトルとは裏腹に死のイメージを一層色濃く帯びることになってしまった。それが不慮のものであったとは言え、死の直前までバルトが取り組んできたのが、彼が「小さな死」をもたらすと述べた写真であったことは偶然とは思えない。

そして、無数の文章を残したバルトが生前最後に残した文章とは、文学でもなく、言語や記号についてもなく、映画をめぐるものであった。1980年1月28日に、バルトはイタリアのボローニャで行われた、ミケランジェロ・アントニオーニへのArchiginnedio d'Oro賞の授賞式に出向き、長年敬愛してきた監督を称えるスピーチを行っている。そこで読まれた「親愛なるアントニオーニへ (Cher Antonioni)」と題されたテキストは、バルトの死後、『カイエ・デュ・シネマ』誌の311号(1980年5月)に掲載された。

映画を見たり、映画について話したりすることに苦勞をすると語っていたものの、バルトは生涯を通じて映画に対して強いこだわりを持ち続けていた。彼は映画と正面から向き合っていたが故に、見なくてもいいような細部まで見てしまうという苦痛を感じていたのではないか。バルトの映像論を再検討することは、映画や写真が存在論的に持ち合わせた暴力的な過剰さに立ち戻ることには他ならない。今日、過剰とも言うべき映像の洪水の中で生活をしている我々は、映像を撮ることに、撮られることに慣れきってしまい、しばしば映像に対しての感覚が麻痺しているかのように感じられる。だからこそ、映像への畏れを躊躇いなく表明するバルトのテキストを読み返すことの今日的意義はあるのだ。

[註]

註1 引用したバルトのインタビューはCD化されている。Roland Barthes, fragments de voix : conversations avec Jean-Marie Benoist et Bernard-Henry Lévy, Collection Les grandes heures INA-Radio France, 2004.

註2 岩本憲児、波多野哲郎編；映画理論集成、フィルムアート社、1982、290-308

註3 Jean Narboni ; La nuit sera noir et blanche -Barthes, La Chamber claire, le cinema, Capricci, 2015, 37

註4 Philip Watts ; Le Cinéma de Roland Barthes, De l'incidence éditeur, 2015, 82-83

註5 前掲註3、155

註6 アンドレ・バザン(西嶋憲生訳)；「現代の言語」、前掲註2、140-142

註7 長谷正人；映像という神秘と快樂、以文社、2000、22

註8 アンドレ・バザンの映画論については、拙論「アンドレ・バザン再読 -映像テクノロジーとアイデア論-」(『至誠館大学研究紀要 第4巻』所収)も参照のこと。

- [引用文献]
- | | |
|---|-----------------------------|
| 1) ロラン・バルト (諸田和治訳) ; ロラン・バルト映画論集, ちくま書房, 1998, 44 | 10) 同上, 56 |
| 2) ロラン・バルト (花輪光訳) ; 明るい部屋 写真についての覚書, みすず書房, 1985, 7 | 11) 同上, 64 |
| 3) 同上, 7-8 | 12) 同上, 64 |
| 4) 同上, 93 | 13) 同上, 57 |
| 5) アンドレ・バザン (野崎歓、大原宣之、谷本道昭訳) ; 映画とは何か (上), 岩波書店, 2015, 16 | 14) 同上, 110 |
| 6) 前掲2), 102 | 15) 同上, 110 |
| 7) 前掲2), 69 | 16) 同上, 108-109 |
| 8) 前掲5), 321 | 17) 同上, 136-137 |
| 9) 前掲2), 69 | 18) 同上, 99-100 |
| | 19) 早稲田文学, 「WB」22号, 2011年3月 |
| | 20) 前掲2), 113 |
| | 21) 同上, 143 |
| | 22) 同上, 146 |

The Intersection of Movie and Photo —About Roland Barthes' Image Theory—

Takashi SEO

abstract : When talking about French contemporary ideas of the 20th century, Roland Barthes (1915-1980) is known as a big thinker of structuralism. His analysis is concerned with literature, fashion, advertising, media and so on. In this paper, I will take up his discussion about the image. However, the main handling of Barthes was a photograph. Because he had a strong attachment to the photograph, while Barthes had a rebellious attitude towards the movie. On the other hand, André Bazin (1918 - 1958) built his own movie theory with photograph as a starting point. I would like to think about the difficulty of facing images through two thinkers who discussed movies from different standpoints.

Currently, our life is filled with images. We are used to taking pictures and being photographed. As a result, it is often felt as if our sense of the image is paralyzed. That is why it is of today's significance to read back the Barthes' texts that express the fear of images without hesitation.