

ロラン・バルトにおける写真論の形成過程と「ヌーメン」  
——ボードレールの「身ぶりの誇張」をめぐって

滝 沢 明 子

## 0. はじめに

### 1) 写真論をめぐって

バルトの写真論といえば、最後の著作である1980年の『明るい部屋』を意味するだろう。とはいえ、それ以前にも写真を扱ったさまざまなテキストが存在していることもよく知られている。とりわけ1960～70年頃までのバルトは記号学に傾倒しており、写真イメージの記号学的分析をさまざまに試みていた。「イメージの修辞学」や「写真のメッセージ」、そして「第三の意味—エイゼンシュタインのフォトグラムに関する研究ノート」などがその成果である。それらのテキストのなかには、のちに『明るい部屋』で展開する議論の出発点が明らかにみとめられる箇所がある。たとえば、『明るい部屋』の編集者であったジャン・ナルボニは、同書と映画との関係について論じた著作『夜はモノクロになるだろう』のなかで「第三の意味」にかんして次のように述べている。

このテキストはあまりにも頻繁に解説されており、「鈍い意味」が『明るい部屋』における「プンクトゥム」を先取りしていることについては、強調する必要があるほどに多くの指摘がなされている<sup>(1)</sup>。

「鈍い意味」とは、「自明の意味」とは反対に、とらえどころがなく、文化教養の枠外にあるような意味であるとされている。プンクトゥムとの関連性は明白であり、ナルボニが述べているように、「第三の意味」は多くの論者によって『明るい部屋』を予見させるテキストとして位置付けられている。

ただし、その時期のテキストでは、あくまで「記号学的分析」に重きがお

かかれている。当時のバルトは写真そのものの分析を試みていたのではない。「第三の意味」はエイゼンシュタインのフォトグラム、すなわち映画のコマをとりあげており、写真論と映画論の中間に位置するテキストであるともいえる。『映像の修辞学』と題した日本語訳によるアンソロジーのあとがきにおいて、訳者のひとりである杉本紀子は、1960年代前半のバルトについて「記号学を形にしようと様々な媒体（言語、絵画、写真、映画、衣装など）を使って分析の方法論を施行していた時期であった<sup>(2)</sup>」と述べている。すなわち、その頃に書かれている写真をめぐる論考は、記号学的分析を図像に適用した事例である。のちに『明るい部屋』で写真を論じるにあたって展開されるテーマが散見されるとしても、写真の本質に迫るべく構想されているわけではないのである。したがって、初期から写真にかかわるさまざまなテキストが存在するとしても、それらをまとめて「写真論」とするのは難しいうえ、妥当とはいえない。「第三の意味」が『明るい部屋』の一部の議論を先取りしている事実は、バルトの写真論の形成過程のごく一端にすぎない。

むしろ、バルトの写真論の萌芽は、写真を扱ったテキストだけではなく、多種多様なテキスト群のうちに見極められる。写真をめぐる考察はさまざまなテーマを通して横断的に、自然に「固まって」ゆくのである。本論考は、初期から晩年のテキストに至るまでバルトが好んで使用した用語である「ヌーメン」、すなわち「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」という意味を与えられた表現に着目し、そこから写真論の形成過程をたどろうと試みるものである。

## 2) 「ヌーメン」をめぐって

バルトのいう「ヌーメン」とは、なにか。『ロラン・バルトによるロラン・

バルト』の「ヌーメン (le numen)」というタイトルの断章に端的に説明されている。

ボードレールのこの言葉が好きで、なんども引用した（とくにプロレスにかんして）。「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」。彼は、そのような過剰なポーズを〈ヌーメン〉（人間の運命を告げる神々の沈黙の身ぶり）と呼んだ<sup>(3)</sup>。

もともと「ヌーメン」はラテン語では「神性なるもの」「神の意志」を意味するが、バルトはそれを独自のニュアンスで使用する。とりわけ、ボードレールの表現である、「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」と結びつけるのだ。この表現がボードレールがドラクロワを論じたサロン評の文章からの引用であることは、北村卓の論文<sup>(4)</sup>において検証されている。バルトは1944年に『異邦人』を論じた短いテキストから、1980年の『明るい部屋』に至るまで、さまざまな文脈においてこの引用を好んで使い続けた。

バルトの「ヌーメン」をめぐる研究は、実は主にボードレール研究者たちによって発信されてきた。前述した北村の論文、築山和也の論文<sup>(5)</sup>、そして Mathilde Labbé の論文<sup>(6)</sup> を挙げることができる。「ヌーメン」との関連において、「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」がいかなる時代に、どのような文脈で用いられているのかはそれらの論文に詳しい<sup>(7)</sup>。ただし、「演劇性」に焦点をあてた築山論文はやや異なるが、北村と Labbé は「バルトとボードレール」あるいは「バルトにおけるボードレール」という枠組を採用している。ボードレール研究者たちの論文は、当然ながらバルトのボードレール受容のあり方を明らかにすることに主眼を置いている。たしかに、

バルトにとって鍵となる概念「ヌーメン」に輪郭を与える契機となったという意味において、ボードレールの影響は甚大である。ボードレールが絵画における演劇性に着目したことに呼応し、バルトがその観点を絵画以外にも自在に適用し、自家葉籠中のものとして展開したこともまた重要な事実である。

その一方で、ボードレールによる表現とほぼ等価といえる言葉であるとはいえ、「ヌーメン」を語るさいに常にこの詩人が意識されているわけではない。バルトにとって重要なのは、的確な表現をうみだした詩人というより、「ヌーメン」という概念そのものである。バルトが特別視するイマージュの性質を的確に言い表したのが、たまたまボードレールの表現だったという見方すらできるかもしれない。じっさい、全集の索引で〈ボードレール〉をひいて調査するだけでは、この言葉の広い使用範囲を網羅することはできない。「ヌーメン」それ自体の全体像に迫るならば、ボードレールへの言及箇所を検討するだけではなく、より大きなコーパスでとらえ直さねばならないだろう。

したがって、「ヌーメン」をボードレールと結びつけて分析するのではなく、写真論の形成過程において重要な概念として扱うこととしたい。築山論文はすでに「演劇性」という観点から「ヌーメン」と『明るい部屋』の明白なつながりを適切に示している。本論考では「ヌーメン」をめぐる思考の発展に着目する。まず「ヌーメン」の概念が、いかにしてボードレールの「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」に結びついたかを示す。次いで、それが絵画と演劇、映画を語るテキスト通して展開し、写真論を導いていることを明らかにする。

## 1. 初期バルトにおける「身ぶりの誇張」と「ヌーメン」

### 1) ギリシャ悲劇とプロレス

「ヌーメン」に先立って、ごく初期のテキストにおいて、バルトは「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」という表現を使っている。それにはじめてはっきりと言及するのは、先述のように1944年のごく短いテキスト『『異邦人』の文体に関する考察』においてである。ボードレールの言葉は、正確にはバルト自身が付した「注」において引用される。バルトは本文中で『異邦人』には「誇張」が不在であると述べた箇所に注を挿入し、そのなかでボードレールの表現を紹介しつつ、不条理にとっては「重大な状況」は存在しないので、誇張は正当化されないという説明を加えている。バルトは1947年までをサナトリウムで過ごしており、最初の著作である『零度のエクリチュール』が発表されるのは1953年となる。すなわち、ものを書き始めた当初から「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」はバルトのテキストに登場しているのだ。しかし、この『異邦人』をめぐるテキストからは、なぜ若きバルトがボードレールの表現にこだわるのかを察することはできない。

バルトが「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」を追い求める動機には、ギリシャ演劇そして古典劇への情熱が深くかかわっている。バルトがボードレールの言葉を大々的に打ち出した最初のテキストは、『現代社会の神話』に収められた「プロレスする世界」である。1952年に書かれたこのテキストでは、冒頭にエピグラフのかたちでボードレールの表現が引用され、プロレスと古典劇の比較から論がはじまる。プロレスの美点とは過度なスペクタクルであり、古典劇に通ずる「誇張」がみられるとバルトは述べ

る。続けて、「ひどく手垢にまみれたパリのホールの奥でさえ、プロレスは陽光の下における偉大なスペクタクル、ギリシャ演劇や、闘牛といったものの性質を帯びている<sup>(8)</sup>」と語られる。少し先で、プロレスにおける「誇張」は以下のように説明される。

この誇張の機能は、まさしく古典劇のものと同じである。古典劇では、その原動力、言語、付随物（仮面や長靴）が、一つの〈必然〉の過度に明白な説明のために、こぞって貢献していた。敗れたレスラーの身振りは、世界に向かって、敗北を意味しているわけだが、それを仮面で覆い隠すどころか強調し、フェルマータのように維持するものであって、芝居の悲劇的な調子を意味する役目を持った古代の仮面に対応している。プロレスでは、古典劇のように、自らの苦痛を恥とせず泣くことができる。涙が好まれるというわけだ<sup>(9)</sup>。

引用から明らかであるように、「身ぶりの誇張」は、もとは古典劇にバルトが見出したものであるといえよう。それを表現するのにふさわしい言葉を、ボードレールがサロン評のなかでとある絵画を称賛した文章に発見したのである。

古典劇との比較によって浮かびあがるプロレスのあり方は、バルト全集の一番初めに置かれた最も古いテキスト、1942年の「文化と悲劇」と通底する。学生時代に古典演劇グループを結成し、ギリシャ悲劇を上演したバルトは、古典劇の本質の一端をその劇的な身ぶりに見出したと思われる。「文化と悲劇」にはまだボードレールの表現への言及はないものの、悲劇は「苦しみをそれ以上還元できない本質にまで還元し、完璧な美的形式のなかでそれを様式化<sup>(10)</sup>」すると述べられている。のちに発見される「身ぶりの誇張」という

表現への志向がみられるとあってよい。そしてボードレールの表現を得たのち、「プロレスする世界」では、「その身振りは、影のなかに隠しているものは何もなく、すべてのよけいな意味を切り落とし、純粋で充実していて、〈自然〉のごとく欠けたところのない意味作用を、儀式ばったやり方で観客に提示する<sup>(11)</sup>」と説明される。「文化と悲劇」における問題意識は、ボードレールの表現を得て輪郭をなし、「プロレス」を通して語り直されているといえる。

ボードレールの表現をバルトがいつ見つけたのかはもちろん定かではない。ただ、もし「文化と悲劇」を書いた時点ですでに発見していたのならば、テクストのなかで言及されていた可能性が高いだろう。そう考えると、おそらく初出である1944年の『『異邦人』の文体に関する考察』を書いていた頃に発見したのではないかと推測が成り立つ。というのも、『異邦人』を論じる際にその表現はとくに要請されていたわけではないからだ。「誇張」はむしろ不条理作品と相容れないとされており、その「誇張」についての詳しい説明が不可欠であるとは思えない。それにもかかわらず、注のなかで少々不自然な強引さでボードレールが引用されており、バルトがその表現に特別のこだわりをもっている様子うかがえる。重要な表現を発見した喜びからか、1947年に同時代の美術家たちの展覧会を評した「グロメール、リュルサ、カルダー」でも、再度さしたる必要のない文脈においてボードレールの名と「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」の表現への言及がみられる。カルダーと、カルダーの紹介者であるサルトルが「悲劇からは程遠い」ということから、「悲劇」の注意書きとして、ボードレールの名と同じ表現がカッコ内に付記されるのだ。

まとめると、1940年代の、最初期のバルトにおいて「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」への言及は断片的なレベルにとどまってい



る。その表現のもつ重要性が十全に語られるのは、1950年代のテキストを待たねばならない。

## 2) 歴史画

さて、ボードレールの「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」は、古典劇とプロレスを論じた1940-50年のテキストにすでにあらわれていることがわかった。一方で「ヌーメン」という言葉は、少し遅れて1951年にミシュレを論じたテキスト「ミシュレ、〈歴史〉そして〈死〉」に見出される。1954年に出版される『ミシュレ』の一部のもととなったテキストである。「ヌーメン」の語が登場するのは、「ミシュレ的肖像」、すなわち「〈歴史〉における人間的身体の表象」の議論においてである。ミシュレの描写は絵画に喩えられ、次のように分析される。

いっさいの歴史的絵画に必要な誇張は、かならずしも高貴ではない。ここかしこで、〈歴史〉上の人間が誇張された身振りで提示され、ある魅惑によって呪縛されるということだ。この魔法が、〈時間〉を越えて、死んでもいないが生きてもないこの人間を、かれを大きくする夢見られた第三の状態に移すのである。そのとき、身体の実質は、真に〈歴史〉を作り、ヌーメンを孕み、〈時間〉を揺るがす。ミシュレのナポレオンがどんなに痛めつけられていようと、それはたとえばグロのナポレオンと同じ素材からできている。ふたつのナポレオンとも、英雄化された人間の非現実的なふくらみを持っている。歴史家を前にした、もしくは画家を前にしたこれらの像の不動性は、ある身振り、行為様式、したがって〈歴史〉を虜にするのだ<sup>(12)</sup>。

ミシュレが描きだす歴史的人物は、ボードレールの「身ぶりの誇張」において表現されていると理解できる。これとほぼ同じ記述が、3年後に刊行される『ミシュレ』にも見出されるが、いかなる判断によるのか「ヌーメン」の部分は削除されている。1951年の論考にのみ、「ヌーメン」の語が唐突にあらわれるのだ。ボードレールの名が出されることはなく、件の表現が紹介されることもない<sup>(13)</sup>。しかし「誇張された身ぶり」という表現は、間違いなくボードレールの「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」からきているだろう。そして、ここで初めて「ヌーメン」と「誇張された身ぶり」が結び付く。

上の引用中でもう一つ注目すべき点は、グロがナポレオンを描いた絵画への言及である。「誇張された身ぶり」は、もとはボードレールがドラクロワの《十字軍のコンスタンティノープル攻略》(図1)を評するにあたって使った表現であった。ところが、バルトが「誇張された身ぶり」を語るさいにしばしば例に出すのは、アントワヌ＝ジャン・グロがナポレオンを描いた絵なのである。以降、『『百科全書』の図版』そして『明るい部屋』でもグロの絵画への言及がみられる。バルトはグロの絵画の「誇張された身ぶり」を自らの特権的な「ヌーメン」のイメージとしており、その出発点をここに見極めることができる。ミシュレのナポレオン描写との比較という文脈で、ナポレオン絵画が引き合いに出されるのは自然な流れだったのだ。具体的な作品名はあげられていないが、グロのナポレオン絵画に「ヌーメン」が見出されたことは決定的であった。このあと「ヌーメン」をめぐる議論が展開するうえでグロの作品は不可欠な要素となる。



図1

ウジェーヌ・ドラクロワ、《十字軍のコンスタンティノープル攻略》、1840年、油彩・キャンバス、410×498 cm、ルーヴル美術館、パリ

## 2. 「ヌーメン」の展開

### 1) 神々と皇帝の「ヌーメン」

「ヌーメン」の語は、1953年に執筆され、『批評をめぐる試み』（1964年）に収められることとなるテキスト「<sup>オブジェ</sup>事物としての世界」のなかに再び登場する。「ミシュレ、〈歴史〉そして〈死〉」の2年後に書かれた、オランダ絵画を論じたテキストである。画中のオブジェと人間とを比較し、「人間だけが、赤裸々な実存を所有する」との分析に続き、次のような議論が提起される。

とすれば、支配の頂点にあるこの人間たちを意味づけるのはなにか？

ヌーメンである。人も知るように古代のヌーメンは、神がそれによってみずからの決定を申し渡したあの単純な身ぶりであり、神は、ある純粋な呈示からなる一種の下位言語を通して、人間の運命を自由にあやつったのだった<sup>(14)</sup>。

ここでは、「ヌーメン」の本来の意味が示され、「単純な身ぶり」と形容される。ボードレルの名があがることはなく、「身ぶりの誇張された真実」への言及もない。「ヌーメン」とは何かについて、続けて次のように解説される。

ヌーメンの近代的プロトタイプは、ミケランジェロの神が、アダムを創造したのち彼から身を離し、ある中断された身ぶりによって彼がまもなくもつことになる人間性を彼に割りふるときの、疲労と信頼が入り混じったあの抑制された緊張であるかもしれない<sup>(15)</sup>。

《アダム創造》(図2)において、神がアダムのほうへと手を伸ばし、横臥したアダムもまた神のほうへと手を伸ばしている。神の腕は完全に伸びきっているわけでもなく、触れ合った指が離れる直前のように、たしかに動作の途上で中断された瞬間に見える。こうした動作中の姿勢を捕捉した絵画的瞬間を、バルトは「ヌーメン」と称するのである。

ところで、ここでもまた絵画におけるナポレオン像が引き合いに出されていることに注目したい。バルトは次のように説明する。

ナポレオン皇帝の聖人的肖像画をご覧いただきたい。ナポレオンはここでは純粋にヌーメン的人物であり、その身ぶりをあらわす際の慣習そ

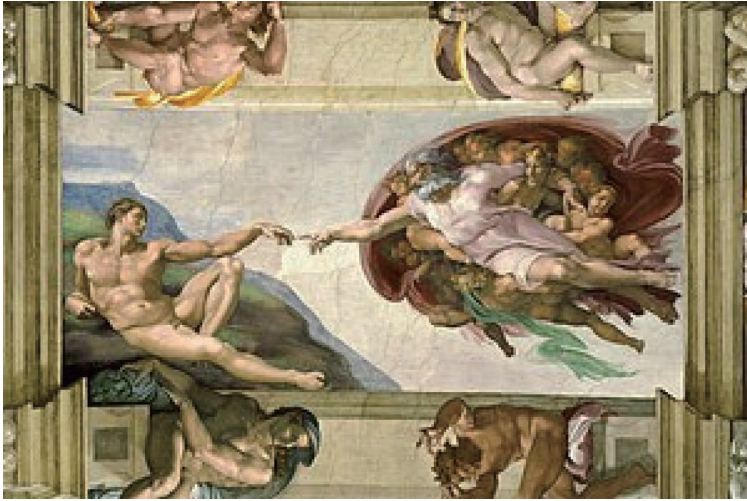


図2

ミケランジェロ、《アダムの創造》、1508-1512年、フレスコ、480×230 cm、システーナ礼拝堂、ヴァチカン

のものによって非現実的である。まずその身ぶりはいつでも存在している。皇帝が何もしていない状態で捉えられることはけっしてなく、彼は指し示しているか、申し渡しているか、行動している。しかしながらその身ぶりには人間的なところは一つもない。[...] それは、動作の一連の流れのなかでもっとも不安定なときに動きが止められた身ぶりであり、こうして永遠化されるのは、力の観念であって、その厚みではない。すこし持ちあげられた、あるいは何かの上に柔らかく置かれた手、動きの中断そのものが、人間には無縁のある力の<sup>ファンタスマゴリー</sup>幻影を現出する。身ぶりは創出するが、完成はせず、その結果動作の一連の流れよりもその皮切りのほうが重要になる<sup>(16)</sup>。

バルトが再三ナポレオン絵画に言及するのは、神々しさをまとった皇帝として「ヌーメ的な身ぶり」をもっともよく体现しているからであったのだ。次いで、具体的な例としてグロの《アイラウの戦い》(図3)が取り上げられる。馬上のナポレオンは、戦場のただなかで片手を掲げて「しぐさ」の途上にある。これをバルトは、「これらの身ぶりと、動きのない空気に取り囲まれ、ありとあらゆる意味を同時に含んだ片手を挙げ、すべてを指し示し、何一つ指し示さず、おそるべき穏やかさでさまざまな未知の行動からなる未来を想像する、〈皇帝-神〉<sup>(17)</sup>」と表現する。そして、この永遠化し、固定された身ぶりが「力」そのものである、と看破するのだ。これこそが、「ヌーメ



図3

アントワヌ＝ジャン・グロ、《アイラウの戦い》、1808年、油彩・キャンバス、521×784 cm、ルーヴル美術館、パリ

ン」である。

ここに至って、《十字軍のコンスタンティノープル攻略》(図1)にバルトが一度も言及しない理由が明らかとなる。(もともとボードレールが「人生の重大な状況における身ぶりの誇張された真実」という表現をもちいて評したのは、この作品である。)すなわち、ドラクロワによる絵画では、「不安定な瞬間」で捉えられているのは、騎馬で入城する十字軍にたいして慈悲を乞うている民衆の老人だからである。身ぶりの演劇性という観点からは同列にとらえられるが、これは本来の意味における「ヌーメン」的なしぐさとはいえない。ゆえに、1950年代のテキストにおいて「ヌーメン」という言葉が使用される時には、ボードレールは引用されないのである。「ヌーメン」の意味合いが微妙に変化し、ボードレールの表現と併記されるには、1960年代を待たねばならない。

## 2) 「ヌーメン」とボードレール

バルトにとって、古典劇における「誇張された身ぶり」はもとより特権的なイマージュであった。それは、プロレスにも絵画にも見出される。そして、その瞬間的姿態を十全に言い表したのがボードレールであった。その表現の発見は決定的なものとなり、繰り返し引用される。一方、歴史絵画の文脈において、神々しい身ぶりを「ヌーメン」とバルトは呼ぶようになる。ボードレールの表現はドラクロワの歴史画について使われたものだが、それは本来の意味における「ヌーメン」とはいえず、表立って関連づけられることがないのだ。ゆえに、北村が述べているとおり<sup>(18)</sup>、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』において「誇張された身ぶり」を「ヌーメン」と名付けたという「彼」はバルト自身である<sup>(19)</sup>。同作品内で繰り返し行われるように、「ロ

ラン・バルト」を三人称で記述しているのであり、「彼」はボードレールではない。

さて、「ヌーメン」とボードレールをめぐる状況が変化するのが、1964年に書かれ、1972年の『新=批評的エッセー』に収められている『『百科全書』の図版』においてである。バルトが百科全書の図版を分析する手つきは、「<sup>オブジェ</sup>事物としての世界」でオランダ絵画を論じたときと似通っている。すなわち、人間の姿が特徴的な「身ぶり」の途上、すなわち「不動性」においてとらえられているとの指摘がなされる。

人は常にデッサンの動きを称讃する。だが、避けがたい逆説によって、運動の絵は停止している以外ありえない。運動が運動そのものを意味するためには、動きの極点において不動化されなければならない。この前代未聞の維持しがたい休止こそ、ボードレールが身振りの誇張された真実と呼んだものであり、例証的な絵画、たとえばグロのそれに見出されるものである。この一時停止された、<sup>シュル=シニフィヤン</sup>付加的意味をもつ身振りに、ヌーメン numen という名前を与えることができよう。というのも、まさにそれは無言のうちに、人間の運命を、つまり意味をつくりだす神々の身振りだからである<sup>(20)</sup>。

ここで、「ヌーメン」とボードレールの関係がはっきりする。『バルトによるバルト』での記述からはそのように読めてしまうのだが、「ヌーメン」はボードレールの表現を言い換えて名付けられたのではない。厳密に言えば、「ヌーメン」とはあくまでバルトが「維持しがたい休止」にたいして与えた名称である。同様の状態をボードレールは別の表現で的確に描き出し、それをバル



トがいたく気に入ったのである。

また、ここで「ヌーメン」から神性がひそかに脱落していることに注意したい。オランダ絵画を論じたさいには必ず原義的な「神々しさ」をまとった身ぶりを指していたが、ここでのバルトは、「一時停止された、<sup>シュル=シニフィヤン</sup>付加的意味をもつ」身ぶりを「ヌーメン」と呼ぶとしている。文字通りの「神々しさ」が体現されていなくとも、神々の身ぶりに似た「誇張された身ぶり」は「ヌーメン」となる。それにより、「ヌーメン」とボードレールの表現とが重なりあうことになったといえよう。

### 3. 写真と「ヌーメン」

#### 1) プレヒト劇の写真

さて、「ヌーメン」は古典劇に端を発し、絵画においてその輪郭を定めた。その先に、写真とのかかわりをもつこととなる。最終的に、「ヌーメン」は「活人画」「不動性」といったキーワードをとおして『明るい部屋』へと結びつく<sup>(21)</sup>。しかし、その前段階がある。写真のなかに「ヌーメン」が見出されるようになるのは、1960年の、「解説—プレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち』への序文（ピククの写真入り）」においてである。バルトはプレヒト劇の場面に絵画性を見出し、「ヌーメン」<sup>(22)</sup>と結びつけている。

プレヒト的絵は、ほとんど活人画である。叙述的絵画と同様、それは宙ぶりにされ、その意味作用のもっとも脆く、もっとも強烈な瞬間に、事実上永遠のものとなった仕草を提示する（神々が運命に同意し、あるいは運命を拒絶した古代の仕草にならえば、それをその仕草の<sup>ニューメン</sup>守護神と呼

ぶことができるだろう)<sup>(23)</sup>。

バルトが序文を寄せたこの書物は写真入りである。つまり、プレヒト劇の絵画性を示すのは、ロジェ・ピック撮影による写真である。よって「ヌーメン」は写真のうちに見出されている。ピックの写真の評してバルトは、「戯曲を一連の絵画として提示しているかぎりにおいて、絵画とおなじほど深い、現実への深い理解を示している<sup>(24)</sup>」と述べる。プレヒト劇はヌーメン的な瞬間を含み、ピックの写真はその絵画性をそのままに伝えているのだ。

こうしてヌーメンの表現媒体は多様化し、バルトは映画のコマであるフォトグラムにも「身ぶりの誇張」を見出す。1970年のテキスト、「第三の意味—エイゼンシュテインのフォトグラムに関する研究」では、『戦艦ポチョムキン』ですすり泣く女性のフォトグラムについて、重ねられた手が、ボードレールの誇張法であるとされる。写真に表現される「ヌーメン」は、徐々にはっきり意識されるようになる。

## 2) 『明るい部屋』

それでは、1980年の『明るい部屋』をみてみよう。第9章「二重性」と題された章には、ボードレールの表現への言及がみられる。オランダの報道写真家コーン・ウェシニング<sup>(25)</sup>をとりあげ、バルトは以下のように述べる。

ある写真では、母親と娘が父親の逮捕を大声で嘆き悲しんでいる（それはボードレールの言う、《人生の重大な状況下における身ぶりの誇張された真実》を伝えている）、が、それが野原のまんなかでおこなわれているのだ（彼女たちは、いったどこから知らせを受け取ったのか？誰に対し

てそのような身ぶりをしているのか?)<sup>(26)</sup>。

作品中に挿入されてはいないが、どの写真についての記述なのかは容易に突き止められる。実際に、2人の女性がまさに大仰な身ぶりの途上において捕捉されている。とくに右の女性は腕を宙におどらせており、絵画的な一時停止状態にある。写真を眺めるさいにも、バルトが「身ぶりの誇張」に注目していることがよくわかる。また、「三人のサンディニスタ革命軍兵士が写っている」写真については、「もう一方の手は、まるで何かを説明し証明しようとするかのように、開いたまま突き出されている<sup>(27)</sup>」とある。こちらも実際に写真を確認してみると、さほど誇張的ではないものの、中途半端に差し出された手のひらは一時停止した身ぶりといえる。その他の写真は注意を引かなかったと述べられているため、バルトの目に留まるのは「身ぶりの誇張」において写されたイメージであるとわかる。

第14章「不意にとらえること」では、絵画との対比で、写真における「ヌーメン」が語られる。

「絵画」はしばしばある動作を、常人の眼が固定しえないような動きの瞬間においてとらえ、再現してきた（そうした動作を、私はかつて他の場所で、歴史画の神託的身振りと呼んだことがある）。たとえば、ナポレオン・ボナパルトが「ジャファのペスト患者たち」にいま手を触れ、その手が引っ込められる瞬間が描かれる。同様にして「写真」は、その瞬間的な作用を利用して、動きの速い場面の決定的瞬間を固定する。アベステギーは、広告会社ピュブリスの火災のとき、窓から飛び降りてくる女性を撮影している<sup>(28)</sup>。

引用文中に言及される《ジャファのペスト患者たち》(図4)とは、やはりグロの作品である。1950年代に「<sup>オブジェ</sup>事物としての世界」においては、ナポレオンのヌーメンをとらえた作品として挙げられたのは《エイローの戦い》であった。どちらの絵のなかでもナポレオンは手を宙空に掲げたまま不動化しているが、違いがある。馬上で手を宙に差し出す《エイローの戦い》に対し、《ジャファのペスト患者たち》では、病人に向けて手が差し伸べられているのである。この作品が選ばれたのは、比較対象となっているアペステギーの写真が理由であろう。それは、火災が起きた建物の窓から飛び降りてくる女性



図4

アントワヌ＝ジャン・グロ、《ジャファのペスト患者たち》、1804年、油彩・キャンバス、715×523 cm、ルーヴル美術館、パリ

を捕捉しようと、いくつもの手が差し伸べられている瞬間をとらえている写真なのだ。

このように、バルトの最初期から重要視されてきた「ヌーメン」は、写真論においてもその存在感を発揮する。古代劇から、歴史画、オランダ絵画や『百科全書』の図版、プレヒト劇、そして報道写真に至るまで、バルトは「ヌーメン」のイメージに価値を置きつづけたといえる。

ただし、バルトにとって、「ヌーメン」が認められる写真は興味深くはあっても、写真の本質を導くイメージとはなりえていないのだ。先の引用はどちらも『明るい部屋』の第一部からで、写真一般の考察にかかわる部分である。母の喪と写真を論じるにあたっては、「身ぶりの誇張」も「ヌーメン」も語られない。バルトにとって写真がとりわけ重要であるのは、写真にしかない固有の価値を見出したからに他ならない。「ヌーメン」は写真の議論へとバルトを導き、そこでバルトは自身にとって明かしがたいイメージの謎を発見したといえるだろう。『明るい部屋』の第一部の議論は、最初期からのバルトの関心を引き継いでおり、第二部は母の死を経験してからの新たな展開であることが、「ヌーメン」を通して明白に浮かびあがってくる。

本稿は、2022-2023 年度成城大学特別研究助成制度の助成をうけた研究成果である。

#### 註

- (1) Jean Narboni, *La Nuit sera noire et blanche*, Capricci, 2015, p. 31.
- (2) ロラン・バルト、『映像の修辞学』、蓮實重彦、杉本紀子訳、筑摩書房、ちくま学芸文庫、2005年、p. 156.
- (3) バルト、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』、石川美子訳、みすず書房、2018年、p. 200。（Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres Complètes*, Seuil, 2002, 5t. t IV, p. 709.）以下、引用は既訳を用い、示した出典にお

ける原文の該当頁をカッコ内に付記する。

- (4) 北村卓、「バルト／ボードレール——バルトによるボードレールの引用をめぐって——」、『Gallia』第40号、大阪大学フランス語フランス文学会、2001年
- (5) 築山和也、「バルトとボードレール：「人生の重大な状況における身ぶりの誇張的な真実」」、『藝文研究』第119号、慶應義塾大学藝文学会、2020年
- (6) Mathilde Labbé, « Le Baudelaire de Barthes ou la « vérité emphatique de geste » », dans *Les XIX<sup>e</sup> siècles de Roland Barthes*, sous la direction de José-Luis Diaz et Mathilde Labbé, Les impressions nouvelles, 2019
- (7) また拙論でも、すでに『明るい部屋』とボードレールの関係を論じている。「ロラン・バルト『明るい部屋』のなかのボードレール「現代の公衆と写真」——「驚き」と「ヌーメン」」、『ヨーロッパ文化研究』第42集、成城大学大学院文学研究科、2023年、p. 101-114.
- (8) バルト、「プロレスする世界」、ロラン・バルト著作集3『現代社会の神話』、下澤和義訳、みすず書房、2005年、p. 9. (Barthes, « Le monde où l'on catche », *Mythologies, op.cit.*, t I, p. 679.)
- (9) 同上、p. 11 (*ibid.*, p. 680.)
- (10) バルト、「文化と悲劇」、ロラン・バルト著作集1『文学のユートピア』、渡辺諒訳、みすず書房、2004年、p. 5. (Barthes, « Culture et tragédie », *op.cit.*, t I, p. 30.)
- (11) バルト、「プロレスする世界」、前掲書、p. 21. (Barthes, « Le monde où l'on catche », *op.cit.*, p. 687.)
- (12) バルト、「ミシュレ、〈歴史〉そして〈死〉」、ロラン・バルト著作集1『文学のユートピア』、前掲書、p. 124. (Barthes, « Michelet, l'Histoire et la Mort », *op.cit.*, t I, p. 119-120.)
- (13) それゆえボードレール研究者の目を逃れているようで、北村も Labbé もこのテキストに言及していない。
- (14) バルト、「<sup>オブジェ</sup>事物としての世界」、ロラン・バルト著作集5『批評をめぐる試み』、吉村和明訳、みすず書房、2005年、p. 35. (Barthes, « Le monde-objet », dans *Essais critiques, op.cit.*, t II, p. 289-290.)
- (15) 同上。(*ibid.*, p. 290.)
- (16) 同上、p. 35-36. (*ibid.*)
- (17) 同上、p. 36. (*ibid.*)
- (18) 北村卓、前掲論文、p. 130.

- (19) 引用 3 を参照。
- (20) バルト、『『百科全書』の凶版』、花輪光訳、『新＝批評的エッセー』、みすず書房、1977年、p. 47-48. (Barthes, « Les planches de l'« Encyclopédie » », dans *Nouveaux essais critiques*, *op.cit.*, t IV, p. 52.)
- (21) 築山論文に詳細に述べられているため、ここでは触れない。
- (22) 引用中で「守護神」と訳されているのは「ヌーメン」の語である。
- (23) バルト、「解説ーブレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち』への序文（ピックの写真入り）」、ロラン・バルト著作集4『記号学への夢』、塚本昌則訳、みすず書房、2005年、p. 207. (Barthes, « Commentaire », *op.cit.*, t I, p. 1076.)
- (24) 同上、p. 208. (*ibid.*)
- (25) Koen Wessing (1942-2011) バルトはウェッシングがニカラグア内戦を撮った一連の報道写真を話題にしている。
- (26) バルト、『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p. 35. (Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, t V, p. 805-807.)
- (27) 同上、p. 36. (*ibid.*, p. 807.)
- (28) 同上、p. 47. (*ibid.*, p. 814.)

