

# 写真から言葉へ

——ロラン・バルトとマン・レイを巡って——

木水 千里

## 序 対象、写真、言葉

写真は文字や絵画といった他の表象とは違い、実在する対象を必要とする。写真の発明は、光によって、つまり人間の手を介することなく、実在する対象に忠実な像を得ることを可能にしたのである。しかし、それ故しばしば批判されるように、写真には対象が張り付いてしまっており、何かを意味することができない。写真はあまりにも対象に同化してしまうのである。だから、写真は時にはタイトルをつけられ、あるいは説明文を要求され、言葉と関係を結び、一定方向の文脈を与えられ、また時には対象が写りすぎることを懸念され、写真は対象にあらかじめ伝えるべき意味を担わされる。写真は、多くの場合、対象の表象であると同時に言葉の表象でもあるといえるのではないのだろうか。写真は対象と言葉の間で揺れ、それぞれの類似物に扮し、未だに自身の道を見つけれずにいる。本稿では、『明るい部屋』におけるロラン・バルトと、レイヨグラフの作品におけるマン・レイの両者をそれぞれ参照し、写真と対象、写真と言葉の関係を探り、改めてこの三項の関係について、さらには写真について考察したい。

## 1 バルトにおける写真と言葉

『明るい部屋』は二部構成になっており、前半ではバルトはストゥディウム、プンクトゥムという用語を用い、論を進めている。バルトによれば「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共示の意味」が含まれており、それは「欲望と、種々雑多な興味と、とりとめのない好みを含む、きわめて広い場」であると言い、それに対してプンクトゥムとは「ストゥディウム

を破壊しにやって来るもの」であり、「刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目」であり、「要するに、ストゥディウムは、つねにコード化されているが、プンクトゥムは、そうでない」と言う。そして、バルトはプンクトゥムの力を借り、ストゥディウムによって（つまりコード化によって）見えきってしまった写真、それ故読みきってしまうことができる写真を、どうにかして読み替えることを主張する<sup>(1)</sup>。「コードが、私よりも先にそのことをつけ、私に取って代わり、私が語るのを許さない」写真に、写真の外、写っていない「見えない場」を求める。バルトは「私」を突き刺す小さな一点だけを見つめ、「私」がコードより先に語ろうとする。写真を見ているものが写真を見ることによって、まるで、てこの原理のようにある一点を利用し、写真を一気に読み替えてしまうことを提案するのである。あらゆる項に置き換え可能な空白の場、空欄である「見えない場」を作り、最後の力を振り絞り写真を逃げ道へと誘導する。そして、バルトはプンクトゥムを捕らえ損ねないために、さらには目を閉じて写真を見ることさえも提案するのである。

プンクトゥムは、いかに直接的、いかに鋭利なものであっても、ある種の潜伏性をもつことができる（しかしいかなる検査にも決して反応しない）ということ私はそのとき理解したのだった。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。[...] 絶対的な主観性は、ただ沈黙の状態、沈黙の努力によってしか到達されない（目を閉じることは、沈黙のなかで映像に語らせることである）<sup>(2)</sup>。

写真を前に目を閉じて何を見るのか。目を閉じて「絶対的な主観性」、自己を見るのである。確かに、プンクトゥムの潜在性を認めることは、自己を肯定することと同時に、見ることの限界、プンクトゥムによる写真の読み替えの限界、語ることの限界を認めることになりうる。しかし、バルトがプンクトゥムによって写真の読み替えを行おうとするのは、単にストゥディウムから逃れるため、つまり写真に詰め込まれたコード、写真家の意図に背くためではなく、むしろ自己に忠実になり、「言語活動を誤った方向に」導かないためだったのではないだろうか。目を閉じて写真を見、正しい方向に言語活動を導こうとするバルトは、

写真に見ることの代わりに語ることを割り当てる。バルトは言葉と写真に共関係性を結ばせるのである。その領分を計算して配分し、ただ一点を見て語り、そして究極的には見ないで語らせることによって、言葉と写真は互いに補う。言葉と写真の間には過不足ないバランスが保たれ、充足して共存する。しかし、バルトはそのような写真に関する努力を諦めてか、あるいはその行為が無益なことに気付いてか、直後に前言取り消しをする。

私は自分自身のなかにさらに深く降りていって、「写真」の明証を見出さなければならなかった。その明証とは、写真を眺める者ならば誰にでも見てとれるものであり、しかも彼の目から見て、写真を他のあらゆる映像から区別するものである。私はこれまで述べてきたことを取り消さなければならなかった<sup>(3)</sup>。

## 2 バルトにおける写真と対象

後半でバルトは母が亡くなった失意の中、母を求め写真を探す。しかし、母そのものを見つけれないバルトは差異のない、あるいは差異しかなく本質を欠いた母の写真に埋もれ嘆く。

私は母を、本質によってではなく、差異によって再認・認識していたのである。かくして写真は私に辛い作業を強いた。母の自己同一性の本質を目指して、私は部分的に正しい映像、ということはつまり、全体として誤っている映像に取り囲まれて、もがいていたのだ。[...] 私は母の夢を見るが、夢で母を見るわけではないのだ。そして写真を見ると、夢のなかと同じ努力、同じように際限のないシシュポスの作業が繰り返される。本質を目指してよじ登るのだが、それを目にもすることもなく転落し、また最初からやりなおすのである<sup>(4)</sup>。

本質に未だ辿り着けないバルトは写真を対象の類似物として扱っている。母とそれを完全に写すことができた写真、対象とその表象という完璧な類似関係を信じ、求めるのである。これは一見妥当なことと思われる。写真は対象を表象するものであり、最もよく表象できている写真を探そうというのである。そして、とうとうバルトは一枚の写真、「温室の写真」を見つかる<sup>(5)</sup>。ただし、そのとき、写真は対象の表象という役割とは違う側面を見せることになる。

かくして私は、母を失ったばかりのアパルトマンで、ただ一人、灯火のもとで、母の写真を一枚一枚眺めながら、母とともに少しずつ時間を遊り、私が愛してきた母の顔の真実を探し求め続けた。そしてついに発見した。[...]《正しい映像などはない、ただの映像があるだけだ》、とゴダールは言った。しかし私の悲しみにとっては、正しい映像、正当でかつ正確な映像が必要だった。ただの映像にすぎないとしても、正しい映像が必要だった。私にとっては「温室の一枚」がそれだった<sup>(6)</sup>。

「温室の写真」に巡り会い、バルトはそこに母そのものを見つける。バルトは「温室の写真」によって母とよく似た母ではなく、母そのものを見つけるのである。しかし、「温室の写真」とはバルトが知ることでできない幼少期の母の写真なのであり、「まさしく母に似ていない、遠い昔の、失われた写真、私の知らない少女」の写真なのである。確かに、似ているということは、そもそも似ているが故に違うということの意味しているのだから、「温室の写真」で母に似ていない母に母そのものを見いだしたバルトにとって、写真とはもはや単なる対象の類似物ではないのであろう。いや、反対にバルトは「『写真』が類同的であることはいっこうに差し支えない」とさえ言う。母そのものを見つけたバルトにとって、写真の対象類似は全く問題にならないのである。そして、「温室の写真」を見つけ、対象と写真の間から類似関係を捨てたバルトは写真について奇妙なことを言う。

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来るのだ。[...] 私にとって重要なのは、撮影された肉体が、つけ足しの光によってではなく、その本来の光線によって私に触れにやって来る、という確かな事実なのである。

(それゆえ、いかに色あせていようと、「温室の写真」は、私にとって、その日、少女だった母から、その髪から、肌から、衣服から、まなざしから、発せられていた光線の宝庫なのである。)<sup>(7)</sup>

「温室の写真」を見つけたバルトにとって、写真とはもはや単なる対象の類似物ではない。写真と対象は類似関係ではなく、光によって結ばれているのである。写真を対象から発せられた光として捕らえており、光を対象からの、そ

して対象へと続く道として考えているのではないのだろうか<sup>(8)</sup>。光が実在する対象との接点を与えてくれるのである。バルトはこの「温室の写真」から写真の本質、あの有名な写真のノエマ、「それはかつてあった」を引き出す。バルトが写真を絵画の、あるいは遠近法の延長線としてではなく、その化学的側面から捕らえなければならないと言うのは、何よりも写真は光の定着であるというその化学的性質によって、写真に写る限りはそのシャッターが押された瞬間、レンズの前には確実に対象が存在したことを保証し、証明してくれるものとして写真を理解しているからなのである。写真は、その対象と関係を切り離すことができない。これこそが写真が他の表象と異なる点なのである。バルトが『『写真』とは一つの魔術であって、技術（芸術）ではない』と言うとき、写真は対象の表象ではなくなり、写真は光の旅となり、対象の使いとなり、対象へと導く。バルトは「温室の写真」によって対象に、つまり、写真を通じて母に出会ってしまった。そして、「温室の一枚」を前にバルトは言葉を欠き、ただそれを凝視する。語るができず、ただ写真を見つめるのである。

私はただ一人、写真と向かい合い、写真を眺めている。輪は閉ざされ、出口はない。  
私はただじっと身動きもせずに苦しむ。不毛な、残酷な不能の状態。私は自分の悲しみを変換することができず、自分の視線をそらすことができない<sup>(9)</sup>。

バルトにとって写真とは対象と唯一接点を持つことができる方法であり、言語活動の出口、あるいは対象の入り口であり、語りうるものの限界なのである。言葉と写真の間で揺れていたバルトは写真と対象の間で揺れ、対象に身を任す。そのとき、言語活動は終焉を迎える。バルトは写真を凝視し、そして語らない。バルトが「写真は現実を搾り出しにした狂気の映像である」と言うのは、ただ写真だけが光によって対象への道をそっと開いてくれるからなのでないのだろうか。狂気とは、一枚の真実が写真のノエマ「それはかつてあった」という現実を導くというこの逆流の過程、真実が現実となり、表象が対象となるこの逆流の過程そのものなのである<sup>(10)</sup>。写真が狂気となると、写真は言葉への道を閉ざし、光の道となり対象へと案内する。写真は、言葉を失い、ただ写真を凝視する人だけ、その手を引き対象へと誘い込む。バルトは最後に読者に選択

を促す。

狂気をとるか分別か？「写真」はそのいずれをも選ぶことができる。[...]「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、あるいはそこにより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<sup>(11)</sup>。

最後に投げかけられた、一種の賭にも似たこの大真面目な問いにはあらかじめバルトによって答えが用意されている。なぜなら、バルトは「温室の一枚」を発見してしまったのであり、母そのものを見つけてしまったのだから。すべてはそこから始まっているのである。バルトは狂気に魅了されている。たとえ、最後に気を取り戻し、あわてて冷静を装い、改めて読者に問うとしても、バルトにとって写真とは対象へ通じる唯一の道なのである。バルトは光の道を辿り、真っ直ぐ母に駆け寄る。

以上バルトの『明るい部屋』を通して写真を考察してきた。しかし、バルトが自身でも「私は職業的な写真家ではないし、またアマチュアでさえもない」と述べるように、『明るい部屋』は写真を撮る立場から書かれていない。バルトはあくまでも写真を見る者として、『明るい部屋』を書いているのである。また、バルトはこの「温室の写真」について「田舎の一写真家が行った偶然による」と述べ、そして、さらにその写真家について、「自分の定着した映像が真実であるということ——私にとって真実であるということ——を、ついに知るよしもなかった」とさえ述べている。一体写真家は写真について何ができるのだろうか。以下、マン・レイのレイヨグラフを通して、写真を撮る立場から改めて写真を考察したい。もっぱら写真を撮る立場にありながら、マン・レイはレイヨグラフという写真機を使わない写真、つまり感光性のみから成り立つ写真を撮り、そのレイヨグラフと文字とを共存させる作品を制作しているのである。では、マン・レイはレイヨグラフで何を撮り、何をしようとしたのか。マン・レイがレイヨグラフで試みたことを探ることによって、写真家が為し得ることから、写真が為し得るまた別の側面が見えてくるのではないのだろうか。

### 3 マン・レイにおけるレイヨグラフと対象

マン・レイはレイヨグラフという技法を偶然によって発見する<sup>(12)</sup>。しかし、たとえ始まりは偶然だとしても、マン・レイがそれを受け入れたことが重要なのである。マン・レイはレイヨグラフを発見した状況を述べている。

わたしが「レイヨグラフ」の方法、つまり写真機なしにつくられる写真の方法を偶然見付けたのは、これらの焼付をつくっている最中だった。最初に何枚かまとめて露光し、そのあとで一緒に現像することになっていたのだが、露光済みのものにまじってまだ露光させていない印画紙が一枚あったらしく、それを現像液の皿に入れたのだった。何かの像が浮かびあがってくるのを数分待ったが甲斐なく、印画紙を無駄にしたと後悔しながら、液皿のなかの小さなガラスの漏斗や目盛り容器や温度計を、濡れた印画紙のうえに機械的に置いた。そして電気を点けた。すると眼前でひとつの像が形成されはじめた。それはまともな写真におけるような物体の単純なシルエットではまったくなくて、形が歪み、印画紙と多かれ少なかれ接触しているガラスのために光が屈折し、黒い地（光が直接当たった部分）から浮き出しているものだった<sup>(13)</sup>。

レイヨグラフでは、印画紙の上に置かれた対象はまるで今まで秘密にしていたもう一つの側面を見せるかのように、見たこともないものとして写しだされる。写真機を使わないレイヨグラフは遠近法という原理を取り払い、対象と写真の類似関係を解消させるのである。レイヨグラフを受け入れたマン・レイは写真を対象の類似物とは考えていない。そもそも、マン・レイが写真機を使わないレイヨグラフをそれでも写真と呼ぶのは、マン・レイもまた写真の本質を対象との類似性にあるのではなく、その感光性にあると考えていたからではないのだろうか。写真を対象との類似性ではなく、光の定着という化学的側面から捕らえようとする点において、マン・レイとバルトは同じである。むしろ、写真機を捨て、光の感光性のみによって捕らえられたレイヨグラフは極限にして根本的な写真とさえ言うことができるだろう<sup>(14)</sup>。

しかし、この感光性を本質とする二つの写真には違いがあるように思われる。というのも、「そこに存在した現実の対象から、放射物が発せられ」る、と語るバルトにとっての光は、あるいはマン・レイが「まともな写真」と呼ぶところ

の写真の光は、対象から反射する光であり、バルトに従うなら、対象からの放射物である。光を迎ればその先には対象があり、光は対象から発せられ、写真へと真っ直ぐ伸びる。そして、写真は感光性により、その対象からの光を定着させる。だから、バルトが「写真は存在証明」であると言うように、写真は実在する対象を証明するという比類ない関係を結ぶことができるのである。しかし、マン・レイはレイヨグラフについて、対談の中で、「光と化学薬品で描いた」と述べているのである<sup>(15)</sup>。写真はまさに感光性によりその対象を実在するものとして保証する。これこそが写真が他の表象と区別される点であり、バルトはそれによって母に達することができたのである。それに対し、絵画はたとえ実在する対象を描くとしても、描かれた絵はその対象を証明することはできない。しかし、それにも関わらず、マン・レイはレイヨグラフにおいて、絵画のように「描いた」という言葉を使う。レイヨグラフは感光性によって成り立っているにもかかわらず、「描いた」と言うのである。「描いた」と言うマン・レイの言葉を信じるのなら、マン・レイはレイヨグラフを字義通り絵画のようにその対象を証明するものではないと考えたのではないのだろうか。

しかし、マン・レイが「描いた」と言っても、レイヨグラフにおいても対象は確実に存在する。いくら遠近法が放棄され、対象との類似関係を失い、識別不可能で抽象的になったとしても、レイヨグラフでは光は闇となって沈むのだから、印画紙に何が写る限りはその上に光を遮る対象が、つまり実在する対象が存在したことを付随的に証明するのである<sup>(16)</sup>。実在する対象を印画紙の上に必要とする限り、レイヨグラフで写真を撮ることは写真機を捨て、対象との類似を捨てることによって、実在する対象との関係そのものを放棄しようとすることを意味していない。むしろ「光で描いた」と言うように、マン・レイは対象との関係を保持し、印画紙に定着する光によって、つまり、バルトが実在する対象を証明した感光性によって、バルトとは反対に、対象を必然的に証明してしまう対象と表象の絶対の関係を放棄しようとしたのではないのだろうか。確かに感光性を本質としても、「まともな写真」とレイヨグラフにはその光に違いがあるように思われる。というのも、レイヨグラフにおいて光は対象から発せられない。反対に明々と降り注がれた光が対象を照らし出す。上方から降り注がれる光はその度合いに応じて対象を様々な光に引き替え、印画紙の上で対



象を光に換算するのである。その感光性のみによって捕らえられたレイヨグラフは、写真機を捨てることによって実在する対象とは似ていない写真ではなく、実在する対象を光にした写真であり、それ故まさにマン・レイが「光で描いた」と言うように、実在する対象を証明するにはほど遠い、単なる光の定着物であり、単なる光の造形物なのである。対象は印画紙の上に存在するが、それに光が降り注がれることによって、始めてレイヨグラフが形成されるように、バルトは光によって「温室の写真」から母そのものを導きだしたが、レイヨグラフは光によってまさに実在する対象から表象を作り出す。マン・レイにとって印画紙の上にある実在する対象は重要ではない。なるほど、だからマン・レイは複製の時代において、それにもかかわらず、その原理により一枚しか制作することのできないレイヨグラフを撮ったのだらう。マン・レイはレイヨグラフの奥にある対象ではなく、レイヨグラフの表面に興味があり、そして、レイヨグラフそのものに目を向けさせるのである。

実在する対象へと向かう写真か、実在する対象から離れていく写真か。光を定着させると同じ平面において、そこには二通りの光があり、それ故二通りの写真がある。レイヨグラフを偶然に発見し、それを受け入れたマン・レイは後者を選ぶ。バルトにとって写真は実在する対象へ唯一到達することができる手段だとしたが、マン・レイにとってレイヨグラフとは実在する対象から唯一逸脱することのできる手段だったのである。

## 結びにかえて

バルトは「温室の写真」を見て、そして言葉を失った。「温室の写真」を前に語ることができない。ただ凝視するのみ。バルトは対象を得ることと引き替えに言葉を失うことを選ぶ。一方、レイヨグラフは実在する対象から逸脱する。それでは、マン・レイは実在する対象から離れるためにレイヨグラフを撮ったのだらうか。いや、むしろマン・レイがレイヨグラフを撮ったのは、実在する対象から逸脱し、実在する対象と距離を取ることによって、対象へと到達したバルトとは反対に、写真を言葉へと向かわせるためだったといえるのではないのだらうか。つまりマン・レイはレイヨグラフによって写真を言葉に近づけようとしたのではないのだらうか。実際に、マン・レイはレイヨグラフと文字を

関係づけた作品をいくつか制作しているのである。写真と文字がそれぞれの方法で関係するそれらの作品は我々を写真と言葉のある特異な関係へと連れ出す。さしあたって仮説でしかないことは承知の上で、2枚の作品を取りあげ、それらの作品の中に、写真から言葉へと向かう道を読み取り、それを辿ってみたい。

レイヨグラフを撮るマン・レイは1924年、レイヨグラフで文字を撮る<sup>(17)</sup> f2。マン・レイの言うところに従うなら、レイヨグラフで文字を描いているのである。しかし、写真で文字を撮るという行為は一見矛盾しているように思われる。というのも、写真とは対象そのものを表象し、それ故対象に達するのであるのに対し、文字とは対象に決して到達することなしに、対象を表象するのだから。写真で文字を撮るという行為は矛盾している。文字を撮る写真は、写真であるにも関わらず、永遠に対象に到達することができない。しかし、レイヨグラフで文字を撮るのならむしろ問題はないように思われる。というのも、レイヨグラフは文字と同様、実在する対象から逸脱し、対象と重なり合うことはないのだから。レイヨグラフで文字を撮るという行為には矛盾は生じない。反対に、レイヨグラフだからこそ、この写真の対象にしては珍しい文字を撮ることができたのであろう。レイヨグラフで文字を撮るマン・レイは、写真を対象から引き離すというよりは、写真を文字に近づけようとしたのではないのだろうか。つまり、このレイヨグラフで文字を撮る一枚から、レイヨグラフは文字になろうとした写真であると言うことができないだろうか。レイヨグラフは写真と対象との間に余白をもうけ、写真を文字にしようとするのである。この仮説はもう一枚のレイヨグラフと文字が関係する作品を用いると、さらに補足できるだろう。マン・レイは1970年、レイヨグラフで羽根ペンを撮り、その上に文字が書かれた作品を制作している<sup>(18)</sup> f3。写真に文字を書いているのである。晩年、再びレイヨグラフと文字を関係させるとき、マン・レイはレイヨグラフで羽根ペンを撮り、その上に文字を書く。この一枚の作品で、写真と文字は分離して共存しているのである。マン・レイはレイヨグラフに写真と文字とが共存する場を見いだしたのではないのだろうか。先に述べたように、この二枚の写真を考慮するなら、マン・レイがレイヨグラフを撮ったのは、写真を対象へと向かわせそれと一致するが故に、言葉を失うのではなく、写真が対象と永遠に一致することがないが故に、写真を言葉へと向かわせるためだったと言えはしない

だろうか。一枚目の作品の撮られた文字は二重にぶれており、まるで拳銃に固定することを禁止されているかのように見張られ、そのまわりに散乱している。また二枚目の作品では文字ではなく、文字を綴る羽根ペンが撮られており、写真は様々な文字を生み出すための道具としてあるようである。しかし、まるで幾通りの可能性を秘めた文字になりうる写真から一つの言葉を選んだかのように、レイヨグラフの上の文字ははっきりと書かれている。それは、マン・レイがレイヨグラフを撮ることによって、写真を実在する対象に溺れさせることなく、なおかつ、イメージ化された言語、言語化されたイメージという写真と言語の間にある循環を越えた、写真から言葉へと伸びる一つの方向を模索し、写真が新たに言葉を生むことを望んだからだと仮定できはしないだろうか。レイヨグラフの上に書かれたそれぞれの文字に赤、黄、青、の鮮やかな色がついているように。

しかし、写真から言葉に向かうのは、バルトもまた同じではないのだろうか。バルトは「私は《何も言うことがない》と言うことについて語るといふ、この皮肉に頼る以外、どうすることのできないのだ」と言う。バルトは語ることの苦行を十分に理解している。だからこそ、「温室の写真」を見て、バルトは母に駆け寄り、語ることを放棄した。しかし、それでもやはり、バルトは『明るい部屋』を書いた。バルトが語るはずもなかった母のことを、つまり『明るい部屋』を書いたのもまた、「温室の写真」を見たからなのである。たとえ「温室の写真」を前に語るができなくても、「温室の写真」によって語らされていること、『明るい部屋』は「温室の写真」から生まれた言葉だということもまたバルトは十分に理解していたであろう。「温室の写真」を見つけたバルトは『明るい部屋』を書くことで、写真を見るものとして、写真を対象に近づけ、語り得ぬものによって語らされることによって、写真から言葉へと向かう。バルトとマン・レイはそれぞれの方法で、対象、写真、言葉というこの三項において、写真から言葉へと向かう道を見つけたのではないのだろうか。写真が言葉への道となるように。写真が語る糧となるように。

写真から言葉へと向かう点において、バルトとマン・レイは一見すると同じ方向へと進んでいるようである。しかし、この両者はそれぞれ反対方向へと、いやそもそも反対方向から歩み出したのではないのだろうか。確かにバルトは

語った。写真から言葉が生まれ、「温室の写真」から『明るい部屋』が生まれたように、写真は言葉になる。しかも、語られたことのない言葉に。ただし、語ることを決意したバルトは肝心の「温室の写真」を見せることはない。バルトは写真を見て語るが、見せずに語る。写真を言葉に触れさせることを拒む。バルトは語ることによって写真を見せることを免れるのである。バルトが語るのには、写真を見せないため、あるいは語ることによって写真の存在をほのめかすためだったと言えるのではないのだろうか。バルトの言葉は写真が不在なときだけ現れ、言葉は写真の身替わりとなる。一方、マン・レイは写真を言葉に捧げる。レイヨグラフで文字を撮るとき、そこでは文字が対象に、対象が文字に反転するのである。レイヨグラフを偶然に発見し、それを受け入れたマン・レイは、写真を撮る者として、写真を対象から離し、語り得ぬものを語り得るものにするによって、写真から言葉へと向かう。写真から言葉への道を両者は違った方法で歩む。バルトは語り得ぬものを語るのではなく、反対に語ることによって語り得ぬものとして写真を守ろうとし、マン・レイは語り得るものとして語ることで写真を救おうとしたのではないのだろうか。

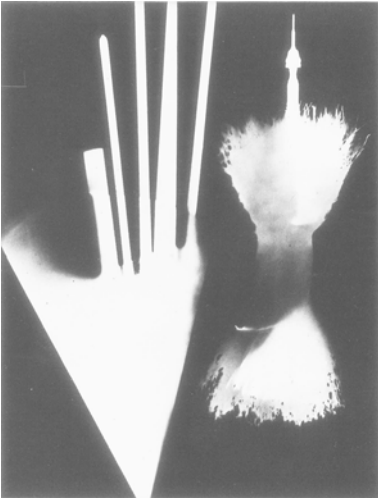
## 注

- (1) セルジュ・ティスロンはスタジオムとブントゥムの関係についてブントゥムを、映像を見る一つの記号として捕らえ、両者は「映像によって運ばれるがまま」になることを受け入れないという点について同じであると述べている。「[...]」その後バルトは、こうした[初期の記号的な]研究が、写真を見る人それぞれが映像と結ぶ関係の特殊性を無視していることに気づき、「スタジオム=研究」に背を向けるようになる。そうなると、研究することではなく、映像の[魅力に]捕らえられることが重要になってくる。しかし、魅力に捕らえられることもまた、バルトにとっては依然として「記号」を通じて、つまり、見る者を「突き刺す」ような可能性を秘めた「記号」を通じて生じてくることなのである。映像に眼差しを向けること、それは、たとえそれが「スタジオムの=勤勉」な記号学における注意のあり方とは別種の注意のあり方具えるものであるとしても、やはり依然として映像を「観察する」ことであることには変わらない。」セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎』青山勝訳、人文書院、2001、p.181.

- (2) Roland Barthes, *La chambre claire*, cahiers du cinema gallimard seuil, 1980, p.88. なお日本語訳についてはロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1999、を引用させて頂いた。
- (3) Ibid., p.96.
- (4) Ibid., pp.103-104.
- (5) 「それは私にとってしか存在しないのである。読者にとっては、それは関心=差異のない一枚の写真、《任意のもの》の何千という表われの一つにすぎないであろう」という理由により、バルトは「温室の写真」を『明るい部屋』に掲載していない。
- (6) *La chambre claire*, op.cit., pp.105-109.
- (7) Ibid., pp.126-128.
- (8) 確かに写真のノエマ、「それはかつてあった」は同時に、それはもはやないという不在を示すことにもなるが、バルトは自身を突き刺した映像を思い浮かべ以下のように述べている。「それらの映像のどれをとっても、まちがいに私、そこに写っているものの非現実性を飛び越え、狂ったようにその情景、その映像のなかへ入って行って、すでに死んでしまったもの、まさに死んとしているものを腕に抱きしめたのだ。Ibid., p.179.」
- (9) *La chambre claire*, op.cit., pp.140-141.
- (10) バルトは写真の本質であるノエマを、それ故写真である限りは全ての写真に共通することになるノエマを特異の一枚、愛する母の写真から導きだしたということ、またバルトが狂気に関して『写真』と『狂気』と、それに名前がよくわからないある何ものかとの間には、ある種のつながり（結びつき）がある、ということ私を私は理解したと思った。私はその何ものかをとりあえず愛の苦悩と呼んでみた。[...]しかしながら、そうばかりとも言い切れなかった。その何ものかは、恋愛感情よりもっと豊かな感情のうねりだった。『写真』のうちに呼び起こされる愛のうちには『憐れみ』という奇妙に古くさい名前をもった、もう一つの調べが聞き取れた」と述べていることにも注目したい。Ibid., pp.178-9
- (11) Ibid., pp.183-184.
- (12) マン・レイがレイヨグラフを発見したといっても、この写真機を使わない写真は様々な人によって同時に、あるいはその前にすでに発見されている。フォックス・タルボット（1800-77）はフォトジェニック・ドローイングと、クリスチャン・シャドー（1894-1982）はシャドー・グラフと、L・モホリ＝ナギ（1895-1946）はフォトグラムとそれぞれ写真機を使わない写真を命名している。
- (13) Man Ray, *Self Portrait*, Little, Brown Company, 1998, p.106. なお日本語訳については、マン・レイ『セルフポートレイト』、千葉茂夫訳、美術公論社、1993、を引用させて頂いた。

- (14) 1837年にレイ・ジャック・タゲール(1787-1851)がヨウ化版に撮影、現像した像を食塩水によって長期定着させる技法を発見したことによって実質的に写真が発明された。写真の発明以前からカメラ・オブスクラなどにより像を得ることはできていたが、写真とはまさにその像を定着させるために発明されたのである。
- (15) Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Pierre Belfond, 1972, p.52. なおここで、「描く」という動詞は *peindre* が使われている。
- (16) レイヨグラフとは印画紙などの感光材料の上に物体を置き、光を当てる技法であり、光が当たった部分は黒くなり、光が遮られた部分が像となって浮かび上がる。それ故、光の当て方、また光を通過させる透明なガラスのように、物体の透明度が像を大きく左右する。
- (17) マン・レイはまた、この作品と同じような形式で、アルファベットとボタンをちりばめたレイヨグラフを1946年に制作している。この作品はフランス国立図書館で閲覧することができる。また、註16で詳しく触れるが、マン・レイは1948年に *ALPHABET POUR ADULTES* という作品でAからZまでそれを頭文字とするものをレイヨグラフで撮り、そのレイヨグラフにそれぞれの文字を合わせた作品を制作しようとしており、その構想は *Bonsoir, Man Ray* で述べられている。「例えば、「O」という文字のところでは、感光紙に二つの卵を置き、光をあてて、いくらか盛り上がった感じの、立体感のある卵(œuf)影像をつくった。こうしたやり方でアルファベット本の半分くらいまで進んだ。ところが、変更を求める出版社と議論したあげく、結局やめてしまった。」 *Bonsoir, Man Ray*, op.cit., pp.102-103. なお日本語訳はピエール・ブルジャット『マン・レイとの対話』松田憲次郎・他訳、水声社、1995、を引用させて頂いた。確かに、この作品は出版社との口論の末、レイヨグラフからデッサンにその構想を変えることになるが、これらの作品によって少なくとも、マン・レイはレイヨグラフと文字とを関係づけようと試みたと言いうことができるように思える。
- (18) この作品は1970年に刊行されたAからZまで、文字とデッサンによって記された絵本である *ALPHABET POUR ADULTES* という作品の表紙に使われている。先にアメリカで1948年に刊行された *ALPHABET FOR ADULTS* のフランス版ということで、それ故取り上げられた単語が異なっている。また、註15で触れたように、この本は最初の構想段階で、マン・レイはデッサンではなく、レイヨグラフで対象を撮ろうと試みており、その点は、写真、対象、言語の出会いという意味において大変興味深い。本稿は指摘するにとどめる。*ALPHABET FOR ADULTS*、*ALPHABET POUR ADULTES* については石原輝雄『我が愛しのマン・レイ』、名古屋市美術館、1996、p.43.を参照させて頂いた。「展覧会の開催に合わせコプリエ画廊からは、『大人のためのアルファベット』と名付けた絵本が刊行されている。子供達(たぶん大

人に対しても)抽象美術の考え方を伝える楽しい本で、アルファベットの文字、例えば、「A」を錨( anchor)という単語と、その概念を表すデッサンで示し、「B」の場合なら、割る( break)としてガラスの破片が飛び散る場面が使われるという具合で、「A」から「Z」まで説明するのであるが、「D」の項目では、蜘蛛の巣が描かれている。そこに用いられたのは他動詞で、考案する( devise)と書かれている。絵本は当初、単語を表すレイヨグラムでの構成として考えられたが、出版社と喧嘩し中止されてしまったという。後にフランス語版を刊行した時、羽根ペンを使ってレイヨグラムを作り、三色のシルクでアルファベットの三文字を刷り込んだオリジナル作品を挿入したのだが、これを手にして贈与条項を連想した。」



F1 マン・レイ 1922 無題



f2 マン・レイ 1924 無題



F3 マン・レイ 1970 無題



# A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の  
機関誌『AZUR』第4号(2003年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises  
de l'Université Seijo

[http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur\\_index.html](http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html)