

記憶メディアとしての写真

——ロラン・バルトの「プンクトウム」概念からの展開——

角田 隆一

本稿は、写真を観るという経験と記憶の関係性について社会的に考察することを目的としている。そのために中心的に検討していくのは、ロラン・バルトによる最晩年の写真論『明るい部屋』である。本著作は独自の現象学的方法から写真の経験を取り扱い、その経験の時間性を深く追究した点で検討意義をもつ。特に注目したいのは、本書において示された「プンクトウム」という独特な写真経験である。この写真経験を本稿の目的に照らして、記憶という観点から社会的に捉え直していきたい。これによって、写真を観るという経験に埋め込まれている記憶の位相、その記憶が放射状に社会性の水準へと拡大していく位相、そして写真を観るという経験に伴う時間性と記憶の関係についての位相を確認する。

1 はじめに——問題と方法

1-1 問題関心と目的

写真とは一見、時代錯誤なメディアとして捉えられがちであるが、果たしてそうだろうか。現代社会におけるメディア状況の趨勢に目を配ると、写真はインターネットや携帯電話など現在目覚ましい勢いで台頭してきているメディアの中にも周到に組み込まれており、テレビや映画などの動画メディアの中においてもいまだ効果的に用いられている。つまり時代錯誤であるどころか見事にこれらのメディアと共存して生き延び続け、むしろ相互に依存関係を高め合っているかのようにみえる。このことから写真は、おそらくその社会的な意味や機能を歴史的に変化させながら、これらのメディアでは代替され得ない独自のメディア特性を備えてきたと考えることができるだろう。その独自のメディア特性についての社会（学）的意味は今後も引き続き問い直される必要がある。このような問

題意識のもと、本稿において焦点をあてるのは写真と記憶の関係である。

写真と記憶が何かしら密接な関係をもっていることはよく知られている。何かを思い出す行為に随伴する最も代表的なメディアの一つに写真があるからだ。われわれは写真を観ることを通じて様々な思い出を自ら能動的に引き出している。しかしそれと同時に、受動的に喚起させられてもいる。個人あるいは集団の記憶を喚起することを通して商品価値を生み出す文化産業のことを、ここでも「記憶文化産業」と呼ぶとすれば、そこに写真が「寄生」し続けているということである。近年の日本社会において記憶文化産業を力強く牽引している「ノスタルジア」の流行現象は、博物館やテーマパーク、外食産業、保険会社、旅行会社、葬儀会社に至るまで多種多様の産業と上手く連携しながらその勢力範囲を拡大し続けているが、ここで写真は、展示ケースの中に、パンフレットの中に、店内の壁に、テレビCMに、ポスターに、新聞

の折り込み広告にと記憶メディアとして巧みに用いられているのである。

このような記憶文化産業に組み込まれていく写真のメディア特性とは一体どのようなものだろうか。この社会的意味や機能を明らかにしていくことは重要な研究課題となるだろう。本稿ではこの課題に向けた理論的な準備作業として、記憶文化に関係づけられていくような写真経験の様相を問題にする。とりわけ「写真を観る」という経験の観点から写真と記憶の関係性を社会的に考察することを目的とした。

1-2 方法

そのために本稿で中心的に検討していくのは、ロラン・バルトによる最晩年の写真論『明るい部屋』(Barthes 1980=1985)¹である。この著作は、ベンヤミン、ソントグの写真論と並んで古典的扱いを受ける優れた写真論の一つである。独自の現象学的方法から、特に「観る」という写真経験を取り扱ったこと、そして写真経験の時間性に対して深度のある検討を行ったことは本稿の目的にとって有効である。

この写真論を本稿の目的に照らして読み解いていく際に要求される留意点として二つ挙げられる。一点目は写真の存在論が目指された本書を社会的に読み直していくこと、二点目は「記憶」という観点を重視して読み直していくことである。一点目については、本書内の概念装置を関係論的あるいは動態的に捉え直していく方向性を意味する。例えば本書において重要な概念であるストゥディウム／プンクトゥムの関係はこれまで断絶的に捉えられてきた。それはバルトがそれまでストゥディウムのにばかり受容されてきた写真論と写真経験の双方に抵抗して本書を執筆したという背景もあって、プンクトゥムがやや本質化され過ぎて静態的に設定さ

れてしまっていることにもよる。本稿では両者の連動性を読み取って、その関係を位置づけ直す。とはいえ、社会的に読み替える作業にとられ過ぎて、プンクトゥムをストゥディウムのほうへと還元し尽くしてしまうことにもまた注意が必要である。それは結局のところ、ストゥディウム性の再認を意味し、バルトの問題意識を消し去り、本書を読み直す意義が奪われてしまうからである。二点目については、「写真を観る」という経験に分ち難く伴う記憶の位相を丁寧に確認することを意味する。ここでは、写真を観るという経験に埋め込まれている記憶の位相、その記憶が放射状に社会性の水準へと拡大していく位相、そして写真を観るという経験に伴う時間性と記憶の関係性についての位相を確認する。最期の位相に関して言えば、バルトはその経験の時間性を静態的に定式化することで記憶との関係性への視点を閉じたが、本稿ではその動態性を確認することで連絡回路を見出す。それによって記憶文化に関係づけられていく写真経験の様相を透視できるような理論的枠組を用意したい。

このように本稿では、徹底的に『明るい部屋』のテキストから検討していく方針であるが、同様にバルト的な写真経験論と記憶の社会学を架橋したアネット・クーンの「メモリーワーク」という理論・実践の試みは優れた適用事例として参照点にする。しかしながら彼女の試みは写真経験と記憶の関係をその方法論に向けて圧縮するあまり、バルトが最も強調した写真経験の時間性の水準を取り逃がしてしまっている。本稿においてはその時間性を掬い上げて枠組を構築することで、バルト写真論の検討意義を確保する。本稿では、以上の作業を通じて、上記の目的を達成したい。

2 〈細部〉的プンクトゥムと記憶

2-1 バルトによる写真の現象学

バルトは「写真のメッセージ」、「映像の修辞学」、「第三の意味」（ともに『第三の意味』所収）など、それまで自ら緻密に積み上げ、その後の映像研究に多大な影響を与えた記号論的方法から距離をとり²、本書では写真の存在論を企てようとする。しかし既存の写真論における還元体系的な体系にも抵抗感を覚えて、独自の写真論を宣言して始動させていく。「私は若干の個人的反応から出発して、それなしでは存在しえないような、『写真』の基本的特徴や普遍性を定式化しようとしてつとめるであろう」（CC: 15）。そこでとった方法は現象学である。しかしながらバルトはそれまでの現象学を厳密に踏襲することはずせずに「鷹揚な現象学」（CC: 32）を進めていく。写真経験における「感情」、「パトス的なもの」の要素を最重要視し、「心の傷」（CC: 34）のようなものとして写真を掘り下げようとするのだ。「私は見る、私は感ずる、ゆえに、私は気づき、見つめ、考える」（CC: 34）。バルトの現象学とはシンプルに言えばこのような素朴な態度から始動する。そうして第Ⅰ部では「快楽」の観点から、第Ⅱ部では「愛」と「死」の観点から写真の本質へと到達を目論むのである³。

この写真の現象学を本格的に進めていくにあたり導入されるのが、ラテン語から援用してきた「ストゥディウム *studium*」／「プンクトゥム *punctum*」という写真経験をめぐる対置的な概念である。「ストゥディウム」とは、写真経験において社会的にコード化された要素である。われわれは様々な写真に「関心」を抱き、それらのある政治的な表明として、歴史的な場面として、あるいは美的意識を満たすものとして受容する。その指向対象（人物や事物）に共

感や反感を抱くのは、一般的、文化的関心に基づく。時にそれらから強い感動に満ちた関心を生むことはあるが、それは社会的なコードを仲立ちとしており、しつけや教育によって馴致されてきたものである。この次元で惹かれることは、喩えれば英語の *like* の次元に属する。他方、*love* の次元に属する「プンクトゥム」とは、コード化されない要素であり、それ自体名指しえないものである⁴。写真がそもそも情報として伝達され、共有され、解読されることが可能なのはそこにストゥディウムが備わっているからであるが、われわれにとって写真を観る経験とはそれだけではない。観る者を突き刺し、胸をしめつけるような偶発的な経験、すなわちストゥディウムの受容に一瞬亀裂を走らせてしまうような写真経験もある。その要素がプンクトゥムである。バルトは *punctum* というラテン語に含まれる「刺し傷」「小さな穴」「小さな斑点」「小さな裂け目」といった意味がこの経験に適合するとしている。バルトは、不満を抱いた既存の写真の論じ方にストゥディウムのほうをほぼ該当させており、よって当然のことながら彼のこの最晩期の写真論はプンクトゥムのほうに重きを置いて記述される。というよりも、バルト流の写真の現象学にとっては、プンクトゥムという経験によって観る者が「活気づけられて」こそ、「写真」は「存在」するのである。

2-2 〈細部〉的プンクトゥムとインデックス性

プンクトゥムの経験を引き起こす写真の特性として、バルトは本書を通じて「細部」と「時間」の二つを挙げることになる（以下、引用部を除き、〈細部〉、〈時間〉と表記）。第Ⅰ部では、「たいていの場合、プンクトゥムは《細部》である」（CC: 58）とし、写真の〈細部〉に偶発性＝「冒険」の魅力を見出して、プンクトゥムに登録す

る。この〈細部〉性は、写真のその精確さによって支えられている。撮影者は指向対象を自分の意図に完全に即してコントロール下に置くことはできない。このことによって、写真が撮影者の意図した社会—文化的コード＝ストゥディウムの要素にそぐわないものをどうしても写し込んでしまうのであり、観る者はそのコードをすり抜けた要素に偶発性を見出すのである。この重要なメディア特性は、ベンヤミンの「無意識が織り込まれた空間」をはじめとして、これまで様々な表現を変えながら数多くの写真論において繰り返し語られてきた。

この特性によって、写真は作成者の意識や意図が強く反映された絵画や言説と明確に区別される。アンドレ・バザン (Bazin 1958=1970) がいち早く強調したように、この特性は複数の器械＝技術性の交錯という客観的な介入によって担保される。レンズによって捕捉され、シャッターが切られる。そして何よりも写真は化学反応として光がフィルムに直接焼き付けられるのである。よって指向対象とは光を通じて物質的に「直接」的なつながりを持つ(「光 photo」を「記す graph」)のだが、この「直接」的關係はパースの記号学にならえば「インデックス」となる。こういうわけで、インデックス性は一般に写真のメディア特性の重要な要素として揺るぎなく強大な位置を占めることになる。バルトにとってもこのインデックス性は「冒険」をもたらす写真の偶発性を支えている。写真の中の親和し得ない突飛で不整合な要素が、観る者の眼や関心を引き込んで情動を刺激する——これが〈細部〉的プンクトウムだからである。

2-3 バルトの〈細部〉誤認

このようにインデックス性に支えられた〈細部〉性は、現在に至るまで写真の語り方を大き

く偏らせてきた。インデックス性という強力なメディア特性に引き摺られて、写真を実際どのように「経験」するのかという観点は軽視され、あくまで写真の〈細部〉から語られてしまうのである。するとプンクトウムの要因は写真フレーム内から発見されることになり、〈細部〉的プンクトウムは固定的そして即時的な性格を割り当てられる。そしてひいては写真というメディア自体がその語り口に吸収されていく。しかし本稿が着目する「記憶」という観点は、このような一面的な理解に疑義を投げかけるだろう。

まず確認しなければならないのは、当のバルト自身が〈細部〉的プンクトウムに対して、そのような静態的な性格を与えていないということである。彼は〈細部〉的プンクトウムの一例として、ジェームズ・ヴァン・ダー・ジー撮影の家族写真 [CC 内、写真 9] を例示しながら説明するのだが⁵、彼にとってこの写真におけるプンクトウム＝〈細部〉は、時間をおいて変移するのである。この〈細部〉は写真の後方に写っている晴れ着を着た黒人女性の部位を揺れ動く。最初にプンクトウムだと思われたのは彼女の豊かな腰、後ろで組んだ手、特にベルト付きの靴であった。しかし、最終的には「金のネックレス」ということになったのである。更にこの変化は「長いあいだ写真を見ずに過ごしたあと、ふたたび写真のことを考え」(CC: 65-6) て、心の中で徐々に引き起こされたものだという。すなわち事後的に明らかになったのである。ここで、〈細部〉的プンクトウムは「潜伏性」(CC: 66) を持つこと、そしてその経験は即時的なものというよりはある種の「持続」的な時間性の中で経験される性格(長谷 2008) も持つということも確認しておきたい。ある〈細部〉がフレーム内に変わらず存在し、それを観た瞬間に即時的に突き刺される……。プンクトウム

概念に対してこのような根強いイメージがあるが、バルト自身はまったくこの理解をわれわれに押しつけてはおらず、これに縛られる必要はない⁶。

くわえて、皮肉なことにバルトはこれら〈細部〉的プンクトゥムの性格を、図らずも自身の「誤認」を招いたことで、パフォーマティヴに、より説得的な形で示されてしまうのである。これまで膨大な読者に読まれながらもことごとく看過されてきたこのバルトの「誤認」を発見したのは、マーガレット・オリンである (Olin 2002)。その「誤認」とは、上記のヴァン・ダー・ジーの写真でプンクトゥムとして最終的に行き着いた黒人女性のネックレスをめぐって繰り広げられる。バルトは自分の心を打つ〈細部〉は金のネックレスと定めていた。けれどもその写真をよく観てみると、確かにオリンが指摘するように「真珠のネックレス」なのである。写真フレーム内にあるはずの〈細部〉がそこにはなかった。

そこでオリンはこの「誤認」を指摘するのみならず、その要因を探ろうとする。彼女はその写真から離れ、更に書物さえも越えて、バルトの他の著作である『彼自身によるロラン・バルト』に掲載されている写真 [Barthes (1975 = 1979: 17) の上部写真] にその手掛かりを見つけた。この写真はバルトの祖父母とその娘のアリス (バルトの叔母) が三人写っている。観ると一目瞭然なのだが、人物配置を含めヴァン・ダー・ジーの写真と酷似しているのである。バルトが執着を示した黒人女性の位置にはアリスが立っている。そしてアリスもまたネックレスをしており、それこそが金のネックレスだったのである。こうした事実から、オリンはバルトが語っているネックレスは叔母のアリスの写っている写真のほうであると判断した。確かにバルトはその写真について語るとき、この叔母の

アリスを回顧して、その思い出を引き合いに出していたのだった (CC: 66)。

〈細部〉が当該写真内に存在していなくてはならないことは改めて確認するまでもない。ところが「金のネックレス」はそこに存在しておらず、時間的にも空間的にも離れた異なる写真の中に見出された。ここでオリンが行っていることは決して瑣末な間違い探しではないだろう。なぜならこのヴァン・ダー・ジーの写真の〈細部〉は、バルトが読者に向け、〈細部〉的プンクトゥムについてまさに説得的に論述を試みている部分だったからである。そしてその〈細部〉とは、彼にとってまさに写真の本質へと導くはずのものではなかったか。こうしてオリンは、写真の特性としてこれまで過大にその力を寄せられてきたインデックス性を正当に相対化する。代わりに、最も重要な力を写真と観る者とのあいだの関係へと位置づけ、それを「パフォーマティヴなインデックス performative index」と概念化する (Olin 2002: 114-5)。このオリンの洞察を引き受けるならば、われわれはもう写真をそのフレーム内に還元し尽して語ることに満足することはできないのではないだろうか⁷。

2-4 写真と記憶作用

そしてオリンが、写真と観る者とのあいだに横たわる力 (「パフォーマティヴなインデックス」) の源泉を記憶作用にみていることは、本稿にとって重要である。必ずしもその〈細部〉が思い出させる記憶ではなく、その写真に関する記憶、記憶への刺激それ自体が〈細部〉の置換を可能にするとオリンは指摘する (Olin 2002: 107)。この写真—記憶作用がバルトにして件の写真を「誤認」させたのである。このオリンの独創的な読解と洞察に従って写真—記憶

作用に注意深く目を向けることは、われわれに写真への新たな理解を迫るように思われる。本稿の関心に引きつけて指摘してみよう。

まず、写真—記憶の観点からみると、パブリックな写真／プライベートな写真という区別はこれまで簡便に用いられてきたほどには自明な線引きではなくなる。バルトは自分の記憶とともに、パブリックな写真であるヴァン・ダー・ジーの写真を眺め、「誤認」を招きながら——正確に言えば「誤認」しているからこそ——惹きつけられていたのである。同様にわれわれも記憶とともに写真を観ている。どの写真に親密さを感じ、また惹かれるのかという基準は、それがパブリックな写真かプライベートな写真かという外在的な判断のもとに決定されるものではなく、観る者の記憶が大いに関与しているのである。

それではこの「記憶」とはどのような性格をもつのだろうか。このことを考えていく上で、オリンのもう一つの優れた着眼が参考になる。本書でバルトが例示した写真には明らかに偏りがみられるのである。ここから彼女は、バルトが例示する写真の選択には多分に彼自身の「同一化」が関与していると指摘する（「同一化のインデックス index of identification」）。人物写真が多く、その人物にはジプシー、知的障害者、スラムの少年、アフリカ系アメリカ人などマージナルなカテゴリーに所属するような人間が多いのである。この事実はわれわれを社会学的な想像力へといざなうだろう。ここでは詳細に立ち入ることはできないが、バルトに同一化をさせ、プンクトゥムを経験させたこれらの写真—記憶作用に社会的な要因が関与しているということは示唆される。

われわれはプンクトゥムをひたすら非社会的で、非還元的な要素としてあまりに易々と思考

停止してきたのではないだろうか。確かにプンクトゥム自体はバルトの定義上、名指し得ず、社会的なコード外に属する要素である。しかしその経験をめぐる状況は必ずしもそうではない。写真—記憶作用に注目することによってみえてくるのはむしろ、プンクトゥムの社会的な地平である。すると、ここからストウディウムとプンクトゥムの関係におけるこれまでの断絶的な理解から、連動的な関係性への理解可能性が開かれる。

3 プンクトゥムの方法化としてのメモリーワーク論

3-1 メモリーワークという方法論

アネット・クーン著『家庭の秘密』(Kuhn 2002=2007)⁸における「メモリーワーク」という理論と実践の試みは、上記でみてきた写真—記憶作用の認識と呼応する。むしろ彼女はこれらの認識を更に推し進めて方法化し、バルト的な写真経験をラジカルな形で社会学と架橋する。本書では、映像素材と記憶の関係に関しての理論的な考察とクーン自身のストーリーがともに記述されている。この方法論は、両者を対話させながら磨き上げていくことで、より実践力のある方法論の構築を目指している。その実践力とは写真から既存の物語を丁寧になぞるために向けられたものではない。むしろ逆で、これまでの過去を批判的に解釈し直すことによって個人と社会の物語を転覆させ、新たな物語を構築する目的に向けられている。そのためにこそクーンは写真—記憶作用を方法化するのである。

この方法論に基づいて、数枚の写真から想起される自分の家族、イギリス女王戴冠式、グラマースクールの思い出に、ジェンダー、階級、

ナショナリズムの問題が複合的に関連づけられながら物語られ、ライフストーリーと社会の物語が融合して紡ぎ出されていく。本書において用いられる写真はプライベートな家族写真からパブリックなニュース写真まで含むが、クーンは両者に対してははじめから分け隔てることはせず、一貫して同一の方法論からアプローチする。つまり2-4でも確認したように、その写真から彼女自身が何をどのように想起するのかという観点を重要視するのである。

また、クーンが掲示する写真は、それを観る者(読者)にとって、とりたてて違和を感じさせる種類のものではない。奇抜な写真などなく、微笑ましい家族写真にさえみえるものもあるのだが、そこから記述される物語はその写真から一般的に想像されるような——すなわちストウディウムのに読解されるような——ものではない。クーンはそれらの写真から、主に母親によって「政治」的にコントロールされ、一方的に押しつけられてきた既存の写真—物語を掘り崩そうとするのである。言うなればクーンは、ストウディウムの写真受容に揺さぶりをかけようとする。彼女はそのためのアプローチを模索するのだが、これまでの方法論では行き詰まりを感じて、写真—記憶作用の連関を徹底的に突き詰めようとするのである。バルトが独自の写真の現象学を始動させていく際の宣言とまるで響き合うかのように、クーンも以下のように打ち明ける。

批評家の超然たる立場というものが、素材にとって、だんだんふさわしくないように感じられてきた。そういう態度では、素材へのこれほどにも強い反応を扱うことができないのではないか。[……] こうした反応を理解するには、批判的距離を頑固に保ってそれを窒息させるのではなく、それを認めて、私自身

の過去や記憶を通じた過去の表象を受けとめることで、その反応を作用させてみることが必要だった。先人の少ないこの道をとることが、結果的に、記憶を通じたこの旅の転換点になった。私自身の記憶素材を認め、それに取り組むことで、本書の執筆が可能になったし、それこそが必要だった。(FS: 174-5)

——引用【K-1】⁹

映像素材に対する著者の語り方は、従来の記号論的ないし社会学的な読解方法とは明らかに区別されるものである。写真をいま一度触れた際に呼び起こされる記憶とともに、それに相伴って混淆するパトス的な要素をふんだんに動員して記述することに彼女は躊躇していないからである。そればかりか上記引用に記されている通り、積極的にそれを解き放つことで記述が可能になったと言っている。既述したように、バルトの写真の現象学は似た経緯で始動され、同様のアプローチでこそ成立する方法論であった。従ってこの辺りには、プンクトウム経験の方法的取り込みを目論む彼女の企図が明確にうかがえる。本稿ではこの点に加えて更に二つのことに注目しておきたい。

3-2 写真—記憶の放射性

一つ目は、上記の「反応」重視はクーンにとって個人的なものの内閉を意味していないということである。それどころか徹底的に内向してみることによって、逆に外向性を開いていくような印象を受ける。

あるイメージ、複数のイメージ、あるいは記憶が、連想や内省や解釈の光を放つ網の目の中心にある。しかし、記憶が一個人のものだとしても、その連想は個人的なものをはる

かに超えて広がる。それらは個人的なもの、家族的なもの、文化的なもの、経済的なもの、社会的なもの、歴史的なものをつなぐ拡大された意味のネットワークへと広がっていく。(FS: 5)

この言明は、本書でも参照されているジョン・バージャー (Berger 1980) が写真の可能性をみようとした考え方に強い影響を受けている。ある写真と論証とが一直線的 unilinear な、同語反復的 tautological な関係をもつことは非常によくある。一般的な報道写真などはその典型だろう。本稿に寄せて換言すれば、一直線的・同語反復的というのは、当該写真から対称的な物語が引き出されるような用いられ方、すなわち写真フレーム内に還元されてしまう語り方のことを指す。これは写真フレーム内に封じ込められた物語——当該写真によって既に潜在的に期待されているような物語——の反復であって、観る者（語り手）はそれに受動的に従属させられているにすぎないと言える。しかし記憶とはそういうものではない。記憶は膨大な連想を伴って、「放射状に radially」(Berger 1980: 64)¹⁰ 拡大していく。ここにバージャーは写真のオルタナティブな使用法をみるのだが、クーンも同様にその「放射」作用を身をもって経験し、これを尊重して取り扱うのである。

そしてこの写真—記憶の「放射」作用は社会性の水準へと拡大する。正確に言えば、記憶とはそもそも個人と社会とで明確に区分することはできないのである。クーンはこのメモリーワークの実践を通じて、「すべての記憶テキストのうち、個人的かつ集合的な想起が相互に連続するものとして再三再四浮上するさまを見てきた」(FS: 6) と言う。ここには個人的記憶から徹頭徹尾その集合性・社会性を見出そうとしたモ

ーリス・アルヴァックスによる記憶の社会学の影響関係がうかがえる。アルヴァックスの記憶の社会学は集合的記憶論であると同時に個人的記憶論でもあったはずだ。「人が思い出すのは、自分を一つないし多くの集団の観点に身を置き、そして一つないし多くの集合的思考の流れの中に自分を置き直してみるという条件においてである」(Halbwachs 1950=1989: 19)。クーンは「集合的記憶」を措定しない。逆に自らの個人的な想起から着手し、その実践を通じて個人的記憶の集合性・社会性を示そうとするのである。

こうしてクーンの写真—記憶論（メモリーワーク）は、バルト的な写真経験と記憶の社会学を架橋する。2.4 で示唆しておいたが、バルトの「誤認」そして例示した写真選択のバイアス要因は、この写真経験（プンクトゥム）—記憶の「放射」作用にあると考えられる。ヴァン・ダー・ジーの写真からのプンクトゥムを契機に他の写真の記憶へ、叔母アリスへ、その思い出へと拡大して結びつきながら移行していき、黒人女性とアリスのネックレスが「誤認」された¹¹。この「誤認」という表現は写真と説明（語り）の対称性を期待した態度を表すのだから、記憶が「邪魔」をして引き起こされたという否定的な評価を含む。しかしこれまでの写真—記憶作用という観点をふまえれば、逆に彼の記憶の正しさを肯定的に評価することもできるだろう。そしてバルトがプンクトゥムを経験したとする写真選択のバイアスについても、彼の写真—記憶作用が「誤認」と同様のプロセスを経た結果が如実に反映されたものなのではないだろうか。

二点目として注目したいのは、上記引用【K-1】において、「反応」を作動させることで本書の執筆が可能になったと認めていることである。既存の写真—物語を掘り崩そうとストゥディウム

的な写真受容を揺さぶろうとしたのだが上手くいかず、クーンはプンクトゥム的な経験＝「反応」を重視するに至った。とはいえ、クーンはストゥディウムの読解を完全には手放していないことにも注意する必要がある。そして、前もってストゥディウムの読解があり、それへの抵抗感があってこそプンクトゥムを重視して取り入れる記述に至ったのである¹²。プンクトゥムの重視により当然生じてくるストゥディウムの読解との齟齬——その齟齬を生み出すものこそがプンクトゥムであった——をネガティブな要素として消極的に退けるのではなく、両者の緊張関係を記述に反映させている。すなわち、このストゥディウム－プンクトゥムのあいだの連動的な緊張関係を物語の転覆＝再構築のための積極的なスプリングボードにしているのである。

3-3 取り逃がされる「反応」

クーンは最終章にて、記憶の諸相への洞察として六項目を挙げて整理している。これはメモリーワークを実践していくなかで行き着いたとされる。そのうちの一つの項目の中でこれまでの記述とは明らかに性格を異にする内容が以下のように記されているのである。

例えばあなたが、何かを取り戻しようもなく失われたという感覚に襲われたとする。だがあなたはその失われた対象が何であるのかはわからないか、あるいはぼんやりとしか名づけられないとする（「幸せだった日々」「故郷」）。あるいは、あなたの過ぎ去った十全性を、過ぎ去った時と場所の安心感を恋焦がれるが、それらを取り戻せはしないことを、そもそもそんなものなどなかったかもしれないことを、知っている——それでもなお、同時に、そのことを否認しもする。だからこそ、

記憶はほろ苦く、尽きることのないノスタルジアの悲しみを帯びているのだ。おそらく、『明るい部屋』で、バルトが母の少女のころの写真を見つけたときのことについて書いているように、「心を動かされる」ということは、あるもの、ある瞬間、ある感情を認めるということと関係がある。それは近くてなじみがあるのに、永遠に失われてしまったことを受け入れるしかない何かである。（FS: 180-1）

——引用【K-2】

クーンにとって本書での重要な目的の一つは、自分に密接に関わる既存の写真－物語の転覆＝再構築にあり、そのためのメモリーワーク実践でもあった。それは主として母親を攻撃対象にして進められるため、読者はかなりの分量が割かれた母親に対する辛辣な記述を随所に発見するはずである。しかしそのような攻撃的な文体から一転し、上記引用ではまったく調子が変わってしまっている。クーンのメモリーワーク実践は、それが優れた試みとして徹底されてかなりの程度まで達成されているがゆえに、彼女の企図に則して読み進めようとする、読者は完遂されようとしたその道筋から僅かにこぼされたこのような性格をもった記述に躓いてしまう。この洞察（引用【K-2】）はメモリーワーク方法論の内部に積極的な位置を与えられていない。その意味では、「取り逃がし」にあたるのだろう。しかし本稿では、これは同時に本書の執筆を駆動した写真経験（プンクトゥム）－記憶作用に忠実に向き合ったがゆえの真摯な態度をも表わし、この行き着いた感触は彼女の試み（メモリーワーク）に多少なりとも関わりをもつと考える。この解釈は以後進められる〈時間〉性の議論に引きつけながら行おう。

以上2章～3章の議論から、写真経験における記憶の多大な関与、その記憶の「放射」性、そして「記憶」という観点からみえてくるストゥディウム＝プンクトゥムの連動的関係を確認してきた。これらの整理と一部関連づけながら、本稿の目的にとって重要なポイントでもあったもう一つのプンクトゥム＝〈時間〉性の考察に取り掛りたい。

4 〈時間〉的プンクトゥムの展開力

4-1 〈時間〉的プンクトゥム論

写真経験を問題にする場合、写真を観ることそれ自体のうちに原理的に含み込んでいる時間性を見逃すわけにはいかない。われわれは必ずやその写真に定着させられた「光明＝光線を遅ればせに受け取る」(CC: 17) のであり、現在観る者にとって写真はつねに遅延している。バルトは写真のメディア特性としてこの原理的な時間的差異に決定的な意味をもたせて、もう一つのプンクトゥムを〈時間〉として登録する。この〈時間〉のプンクトゥムとは、「写真のノエマ(《それは＝かつて＝あった》)の悲痛な強調であり、その純粋な表象である」(CC: 118) とする。この写真の〈時間〉性は、最終的には「狂気」(CC: 142)、「エクスタシー」(CC: 146)として特権的な位置を与えられていく。〈時間〉の特異性はプンクトゥム登録直後に、アメリカの国務長官の暗殺を企てたルイス・ペインの写真[CC内、写真20]を引き合いに出しながら以下のように語られる。

彼は絞首刑になろうとしている。この写真は美しい。この青年もまた美しい。ストゥディウムはそこにある。しかしプンクトゥムはと言えば、それは彼が死のうとしている、と

いうことである。私はこの写真から、それはそうなるだろうという未来と、それはかつてあったという過去を同時に読み取る。私は死が賭けられている前未来を恐怖をこめて見まもる。この写真は、ポーズの絶対的な過去(不定過去)を示すことによって、未来の死を私に告げているのだ。私の心を突き刺すのは、この過去と未来の等価関係の発見である。少女だった母の写真を見て、私はこう思う。母はこれから死のうとしている、と。私はウィニコットの精神病者のように、すでに起こってしまった破局に戦慄する。被写体がすでに死んでいてもいなくても、写真はすべてそうした破局を示すものなのである。(CC: 118-9)

——引用【B-1】

このような写真と「死」の関連性はスーザン・ソントグによる「メメント・モリ」をわれわれに想起させるが、ここでバルトが両者を結びつけるのはそれをふまえた指摘以上のものである。写真の〈時間〉性から必然的に導き出されるものであり、彼にとってそれは決して極論ではない(だからこそ「戦慄する」のだ)。たとえその写真に写っている指向対象が実に「生き生き」としたものであってもそうである。むしろそうであればこそバルトにとって写真は「生を保存しようとして『死』を生み出す」(CC: 115)装置にみえてくるのである¹³。観る者と写真との時間的差異は、潜在的には「死」を含意する。なぜなら写真が示すその過去の瞬間は、「それ」が「かつてあった」ことを示すが、「いまある」ことはいっさい保証しないからである。バルトが上記で驚愕している写真のように「それ」がもうなくなっている場合もあれば、そうでない場合もある。しかしたとえなくなっても「それ」が「これから死のうとしてい

る」ことは含意され、拭い去れない。

そして上記引用中「少女だった母の写真」とは、よく知られているように少女時代の母親が写っている「温室の写真」¹⁴のことである。バルトは「前言取り消し」(第24章)にて「快樂」の観点を取り下げ、第Ⅱ部では「愛」と「死」の観点へと仕切り直して写真の現象学を再始動する。この「愛」と「死」は、実際の「母の死」と密接に関係していることは明らかである。「温室の写真」を契機に第Ⅱ部の現象学を始動させて写真の〈時間〉性の探究を行っていくという記述の運びがあるからだ。

この写真からバルトは絶対的還元不可能なものへの関心へと強くその記述の重心を傾けていく。一般的形象としての「母なるもの」を拒絶し(CC: 90-2)、非弁証法的な死(CC: 111)を引き出して記述していくことで、唯一無二の「母」の「死」という二重の絶対的還元不可能性へ行き着くのである。「温室の写真」を眺めていると、「輪は閉ざされ、出口はない。私はただじっと身動きもせず苦しむ。不毛な、残酷な、不能の状態」(CC: 111)に陥ると言い表す。観る者が写真の〈時間〉性から絶対的還元不可能なものをただひたすら受動的に受け取るだけの存在であるのならば、確かにそれにうちひしがれて「出口」のないその場所に留まり続ける他はないだろう。するとバルトの記述に素直に従いながら読んでいくと、〈時間〉的プンクトゥムは、きわめて静態的な理解に閉じられてしまうようにみえる。

4-2 〈時間〉的プンクトゥム—物語

しかしバルトによる〈時間〉的プンクトゥムの記述は、このような静態的な性格におさまらない側面をもっている。完全に閉じられ何ものも踏み込むことができないその絶対的還元不可

能なものをめぐるバルトの論述が、それにしては過剰なのである。われわれはこのプンクトゥムをめぐって再び動態的に展開していくさまを見出すことができる。

例えば本稿の主題である「記憶」という観点からみてみると、バルトは「写真は思い出を妨害し、すぐに反—思い出となる」(CC: 113)と言い、写真から思い出を引き出していくことに抗おうとする。それにも関わらず、その言明に引き摺られることなく読めばすぐに分かるように、第Ⅱ部では母の思い出が実に多く散りばめられているのである。〈時間〉的プンクトゥムの経験を論じているはずであり、すなわちその絶対的還元不可能性の記述に終始するはずのだが、むしろそれは思い出に彩られながら論じられている。バルトはここで写真の〈時間〉性を論じながら、それを探究する過程をも物語的に記述して両者を織り込んでいるのである。この二層的な記述形態は晩期バルトの関心の方向性とも大いに関係があるだろうが¹⁵、そればかりではなく本稿ではおそらくそれが〈時間〉的プンクトゥムの論述であるということとも密接な関係をもつと考えている。

まずバルトが用いる「死」というタームについて確認しなければならない。バルトの論述は実際の死に多く触れられ、しかも時折実体的に記述されているのだが、眼目は必ずしもそこにはない。バルトによる「死」というタームは身体的な水準というよりは時間的な水準に関わるタームである。実際の死との関係づけは、それが写真の〈時間〉性を最も顕在化しやすいという理由に基づくのである。バルトはその「死」= 〈時間〉性に戦慄しているのだ。その上でバルトの〈時間〉的プンクトゥムの定式をもう一度確認してみよう。

プンクトゥムによる「かつてあつた」(＝過去の「現前」)という強い明証性は、その同じ強度で、「(しかし)いまはない」(＝現在の「不在」)へと投げ返しもする。そもそも「かつてあつた」を「絶対的な過去(不定過去)」として強固に「過去」たらしめているのは、それと同程度の「現在」(そして「前未来」)への強い参照があり、そしてそれによる両者の強い対照化があってこそである。しかも上記引用【B-1】にもよく表われているように、この両者は往還する。すると、現在の「不在」に「死」というタームをあてがうバルトの考えに従えば、この現前－不在の往還運動とは時間的な「喪」の作業ということになる。〈時間〉的プンクトゥムとはこの時間的な「喪」の作業を強烈に引き起こす契機なのだ¹⁶。すると、〈時間〉性の論述に織り込まれるバルトの物語とは、〈時間〉的プンクトゥムを駆動力にするこの運動によって展開した〈時間〉的な「喪」の物語であると言うことができるのではないだろうか。確かに本書は写真論としてばかりでなく写真の「探究の物語」、「喪の物語」としても読まれ読者を魅了してきた¹⁷。われわれはバルトによって入念に織り込まれたこの二層的な記述形態を引き剥がして省みなければならない。われわれはバルトによる写真の〈時間〉性の理論を、まるでその「喪」の作業過程それ自体が〈時間〉性の具体的な例示であるかのようにその中身を肉付けされながら、その論述を読まされているのではないだろうか。

それゆえに、このバルトの〈時間〉性の論述の周辺に繰り返し回帰してくる母の思い出は悲痛さに満ちている。ここで先のクーンの「取り逃がし」に対して一つの解釈を用意しよう。彼女は、母親から押しつけられた既存の写真－物

語を転覆＝再構築するために、情動的な「反応」(＝プンクトゥム的な経験)を解放し、写真－記憶作用の精査を突き詰めることで執筆に至ったのだ(引用【K-1】)。この自ら課したメモリーワークを徹底すればするほど、彼女の中である感触(「反応」)が立ち現れてきてしまう。引用【K-2】を再読してみよう。この記述はまさに写真経験の〈時間〉性に関わる感触を言い表そうとしている。実際クーンは、第7章ではエピソードに「喪」に関わる引用を据え(FS: 139)、バルトの「温室の写真」と「喪」の作業の関係について言及する(FS: 143-4)。そしてこの『家庭の秘密』のプロジェクトは、母の死の直後に始動しているのである(FS: i)。そうするとこの〈時間〉的な「喪」の作業によって立ち現れてくるこの引用【K-2】の感触には、その「喪」の対象として、冒頭で明示的に捧げられた父親¹⁸(FS: iii)ばかりではなく、その母親も含まれていたと考えられる¹⁹。写真－物語の転覆＝再構築のために攻撃の対象として記憶の中で立ち現れる母親は、同時に〈時間〉的な「喪」の対象としても否定なく立ち現れてくる両義的な存在だったのではないだろうか²⁰。

とはいえ注意しなければならないことは、彼女がここでこぼしているその記憶の性格は通俗的な意味での甘美な「ノスタルジア」とは区別される。クーンはノスタルジアを「不活性な形態の記憶」(FS: 176)の一つに入れ、メモリーワークの理論・実践において、その隘路に陥ることを執拗に牽制していたからである。ノスタルジアとは甘美なものとは限らない。〈時間〉的な「喪」の作業に回帰するその記憶とはあくまで「ほろ苦く、[……] 悲しみを帯びている」のである。「あなたの過ぎ去った十全性を……」とクーンが記すように、このノスタルジアとは時間の不可逆性への鋭敏な感覚と密接に関わる²¹。

写真の〈時間〉性がこのようにノスタルジアへと横滑りしていくことに対してバルトは抗おうとしているのだが、しかしバルトはまたその感触をうかがわすような記述を散りばめてもいるのである。ただしバルトもクーンと同様、「温室の写真」から甘美なノスタルジアを経験することは断固としてなかった。「多くの人が砂糖を心地よいと言う。しかし私はと言えば、砂糖は暴力的であると思う」(CC: 113)。〈時間〉的な経験においては、「かつてあった」思い出が甘美であればあるほど、「いまはない」ことが悲痛なものとなるからである。〈時間〉的な「喪」の物語とはこのような時間性の感触をもつ物語なのである。

4-3 〈時間〉的プンクトゥム—《場》

それではここで、4-1と4-2において議論してきたことを結びつけながら整理しよう。そのために改めてプンクトゥム概念について確認しておきたい。プンクトゥムそれ自体は、定義上、名指し得ないものであった。そしてそのようなプンクトゥム概念にバルトは「傷」「穴」「点」「裂け目」といった意味を形容させていた。ここには名指し得ず実体のないプンクトゥムが観る者へと穿たれることによって何かが切り拓かれるというニュアンスが十分に込められているように見える。それでは、このプンクトゥムの性格と〈時間〉とはどのように結びつけられるのだろうか。

まずはこれまで断りなしに使用してきた「展開」という言葉について明確にしておきたい。developという言葉は「展開する」という意味と、写真を「現像する」という意味を含む。バルトは二重の意味をかけてこう表現する。「《写真デヴロップを現像する》と言うが、しかし化学反応によって現像されるものは、実は展開デヴロップしえないもの、ある本質（心の傷のそれ）である」(CC: 63)。

逆に言い換えれば、写真に「現像」されることはない「心の傷」(＝プンクトゥム)は何かしらを「展開」させるということだ。これはバルトの写真の現象学を始動させるための「方法」であった。本稿ではこれまでバルトやクーンの記述からこのプンクトゥムの潜勢力をみてきた。この力をバルトの表現から借りて「展開develop」力としておこう。

バルト自身、「プンクトゥムは、どれほど電撃的なものであっても、多かれ少なかれ潜在的に、ある拡大の能力をもつ。この能力は、往々にして換喩的に働く」(CC: 59)と明言しており、〈細部〉的プンクトゥムに関していえば、この「展開」力にきわめて自覚的であった。しかしこの力は、おそらくバルトの認識以上のものであったはずである。〈細部〉は記憶の「放射」作用によって「拡大」していき、黒人女性と叔母が結びついて「誤認」を導いた。

〈時間〉的プンクトゥムに関して、この「展開」力はバルトの意を超えて強く作用している。例えば上記引用[B-1]では、〈時間〉的プンクトゥムを経験した写真からバルトは「死」を語るが、絶対的還元不可能であるはずの特定の「死」から別の「死」へと移行している。ルイス・ペインの写真からその「死」を語り、温室の写真から母の「死」を語る。そしてその直後には未来の自分自身の死をも語っている(CC: 120)。この「換喩」性というプンクトゥムの潜勢力を、オリンと同様そのテキストの中からバルトの自覚以上に読み取ったのはジャック・デリダ(Derrida 1987=2006)である。本稿では第Ⅱ部における論述の二層的構造に注目して〈時間〉的な「喪」の物語への「展開」局面をみてきた。しかしバルトは、彼にとってまさに唯一無二の「母」の「死」という強烈に倍加された絶対的還元不可能性に飲み込まれることに

よって、その「展開」力を理論上は封じ込めてしまった。けれども実際は、〈時間〉的プンクトゥムは彼をトラウマティックに突き刺し、その「(心の) 傷」から「喪」の物語として展開させて、その潜勢力を作動させていたのである。

バルトは〈細部〉的プンクトゥムによって、ある「見えない場 blind field」が創り出される(CC: 68-71)と指摘している。ある〈細部〉は、観る者を活気づけて写真のフレーム外へと連れ出し、そのことによって観る者はその写真を活気づけ、その写真がまた観る者を活気づけるとする。彼はここでもまた「誤認」をしたヴァン・ダー・ジーの写真について例示する。あの晴れ着を着た黒人女性は「そのまるい首飾りのおかげで、肖像写真の外にある生活全体を手に入れた」(CC: 69)。ここでバルトはプンクトゥムによって写真の指向対象をフレーム外にまで展開させるような、観る者の想像—創造性のことを指摘している。本稿においてそれは写真—記憶の「放射」作用という枠組から理解できるだろう。

〈時間〉的プンクトゥムについては、この「見えない場」という発想がまったく関係づけられていない。この発想は、「活気づけ」にせよフレーム外への「拡大」にせよ、プンクトゥムの性格をよく表わしているアイデアであるにも関わらず、それは第Ⅱ部では完全に消失してしまった。この要因は、確認したようにバルト自身によって〈時間〉的プンクトゥムが理論上「封じ込められて」しまっていることが大きいのだが、本稿ではそれ以上のことを見出してきた。つまりそれは消失しておらず、その〈時間〉的プンクトゥムによって創り出される(はずの)「見えない場」は、改めて関係づけられるまでもなく、「喪」の物語として、他でもない第Ⅱ部の中に二層的に織り込まれて「展開」

しているのである。ここでわれわれが行おうとしていることは既に多言を要しないだろう。〈時間〉的プンクトゥムが穿たれ、その「(心の) 傷」から「展開」しうるはずのその「見えない場」を正当に与えようとしているのである。この「場」をかりに「〈時間〉的プンクトゥム—《場》」(以下、《場》と表記することもある)としておきたい。バルトの〈時間〉的な「喪」の物語はこの《場》で「展開」している。

5 おわりに——写真の〈時間〉性と記憶文化

これまで本稿では、「プンクトゥム」という独特な写真経験を記憶という観点から社会的に捉え直してきた。写真を観るという経験に埋め込まれている記憶の位相、その記憶が放射状に社会性の水準へと拡大していく位相、そして写真を観るという経験に伴う〈時間〉性と記憶の関係についての位相を関係論的あるいは動態的に捉え直して確認してきた。最後に今後の展望も兼ねて、これまでの議論に基づきつつ写真経験の〈時間〉性と記憶文化との接続点を確認して稿を閉じたい。

バルトは「写真は思い出を妨害し、すぐに反—思い出となる」(CC: 113)と言い、写真と思い出との接続を頑なに拒んでいたのだった。バルトはここで写真と思い出の時制の相違を指摘しているだけでなく、〈時間〉的プンクトゥムによる写真の物語化＝思い出化の絶対的な不可能性をことを強調している。このプンクトゥムは「『時間』の原義そのものを思い起こさせ」(CC: 143)、写真の「狂気」性、「手に負えない現実」(「絶対的・始源的なリアリズム」)を露わにし、物語化＝思い出化への接続を拒むのである。これをそのまま受け入れるのならば〈時間〉性と記憶

文化との接続は断たれてしまう。ここでもまた視野を広げて捉え直す必要があるだろう。本稿ではこのバルトの定式を〈時間〉的プンクトウム—《場》を性格づけるための一つの究極的、理念的な極点として位置づけておきたい。バルトはある極点に執着しているのである。みてきたように、バルトは写真＝反一思い出と理論上は宣言しつつも、「喪」の物語を記述し続けているからである。本稿ではこの観点を丁寧に掬い上げた。つまり、その極点自体は物語化＝思い出化の絶対的な不可能性であるが、その極点＝プンクトウムは《場》へと展開する潜勢力を有している。この連絡回路の存在によって、バルトとクーンの営みは可能になっており、それとともにわれわれは彼と彼女によるこれらの記述や物語を受容することができるのである。

この回路から広がっていく《場》とは、言うなればシンボリックな世界であり、社会的な空間のことである。するとこの拡がりの先には物語化＝思い出化が滑らかに接続される領域が現れてくるはずである。われわれは時に、写真と時間的な関係を容易に取り結び、写真から様々な思い出を喚起させられ物語っていることを経験的によく知っている。ここでは「思い出のコミュニケーション」(角田 2004) が生起しうる。極点＝〈時間〉的プンクトウムと対照的であるこの領域に対してバルトは自覚的でもあった。しかしこの領域では〈時間〉性に慄かない、彼ならば「一般化」「大衆化」「平凡化」と呼ぶであろう「飼い馴らされた」写真の用いられ方、すなわちストウディウムの写真経験が蔓延しており、あえてその連絡回路を閉じたのである²²。そうだとすればこの領域においてバルトの写真の現象学はほとんど活気づけられず、ただただその運動を弱めていくように見える。しかし本稿ではそう捉えない。3-2の終わりでも同様の図式を

確認したように、むしろバルトは現代社会において支配的になりつつあるストウディウムの写真経験の蔓延を受けてこそ、それと差異化された写真＝〈時間〉性の可能性を示すために本書で極点を設定したとも言えるからである。この意味では、〈時間〉的プンクトウムはストウディウムの領域と連動して穿たれる。そしてこの観点を推し進めれば、逆に、バルトの写真の現象学(そしてクーンのメモリーワーク)がその連動性の中で活気づけられて成立しているように、〈時間〉的プンクトウムが穿たれることによってストウディウムの領域は活気づけられるのではないか。バルトは諦念を抱きつつ、それでも期待して、この写真の(不)可能性をこの書物に記したとも言えるのである。

この〈時間〉的プンクトウム—《場》をめぐる領域は、現代社会においていくつかの論点や対立軸をもとにした問題域を構成している。例えば、ベルナルド・スティグレル (Stiegler 1996=2009, 2004=2006) の「記憶産業化」論の中で用いられている「ディアクロニー」/「シンクロニー」の図式を本稿の議論に引きつけつつ援用してみよう。〈時間〉的プンクトウムが穿つ理念的な極点に完全なディアクロニーをかりに重ね合わせてみると、この極点に対置されるのは完全なシンクロニーという極点(静止状態)である。この極点は、バルトが倦怠感を抱いた「飼い馴らされた」写真—記憶関係の領域をはるかに越え、ここでもまた物語化＝思い出化の不可能性が立ち現れてきてしまう。スティグレルはここで、われわれの「生」と関連づけられた「時間」「記憶」の過剰な産業的搾取を問題化し、現代の文化産業による「ハイパーシンクロニゼーション」を警戒している。すなわち彼は、個体化の組織的な衰退というバルト

とは対極の点にあたる物語化＝思い出化の不可能性への傾向を感じ取っているのである。この両極点によって生まれる対立軸から《場》の輪郭が与えられることによって、理解可能になる現象は少なくないように思われる。

これはあくまで当面の見通しを得るためのほんの一例に過ぎないが、今後、具体的題材をもとに他の論点や理論との検討を積み重ねることによって、ノスタルジア現象など近年ますます高まっている日本社会における記憶文化現象に対する社会的な理解可能性をより高めることができると考えられる。そうすると写真のプンクトウム＝〈時間〉性というのは、バルトが論じた文脈とはまるで異なった意味で着目される必要性が出てくる。バルトが慄き、諦念とともに期待もしたような、写真－〈時間〉－記憶の可能性と不可能性について、われわれはもっと語らなければならない。

注

¹『明るい部屋』の文献については本稿で頻出するので、以下引用箇所には略記号 CC を用いる。なお本稿では、Richard Howard による英訳書（2000 年）も適宜参照している。

² しかしながらそれらの論考と『明るい部屋』とは完全に断絶しているわけではない。例えば「ストウディウム／プンクトウム」の二項対立は、「コードのあるメッセージ／コードのないメッセージ」、「自明の意味／鈍い意味」といったこれまで提出された図式とも（厳密には異なるが）関連性をもつ。しかし本稿では目的を超えるため前著作内容との関係については詳細に立ち入らない。

³『明るい部屋』は 48 の断章からなる。第 1 章から第 24 章「前言取り消し」までが第 I 部、第 25 章から第 48 章までが第 II 部で、ちょうど 24 章ずつに区分されている。

⁴「私が名指すことができるものは、事実上、私を突き刺すことができないのだ。」(CC: 65)

⁵ この写真についての論述は場所を変えて複数回出てくるため、バルトにとって特別な意味を持っていると考えられる。本稿でも以後、繰り返し言及する。

⁶ 混合されやすいが、「突き刺し」「閃光」を含め、バルトが強調するプンクトウムにおける瞬間性やショック性を喚起させる描写は、プンクトウムを経験した主体の反応を表現したものである。

⁷ しかしこう言ったからといって、われわれはここでインデックス性を全般的に退けようとしているわけではないということも慎重に確認しておこう。われわれはここで写真と観る者とのあいだの関係への観点をもつことの重要性を主張しているのである。写真と観る者のどちらか一方が欠けても「あいだ」は存在せず、「関係」も生まれない。もしわれわれが観る者への観点だけに傾注するとき、それはもうおよそ写真論とは言えないだろう。両者をどちらも過度に希薄化しすぎず、その緊張関係を見定めることが写真というメディア特性を担保するためにきわめて重要な態度であると考えている。

⁸『家庭の秘密』の文献についても、以下引用箇所には略記号 FS と示す。本書の内容としては角田（2009）も参照のこと（ここでは特に社会的なライフストーリー論の研究書という側面から本書を位置づけて紹介している）。また本書では映画についても同様に「メモリーワーク」という方法論から考察を試みており、大変興味深いのだが、本稿ではその目的から写真に限って言及する。

⁹ 以下、本稿にて複数回言及される三つの引用については略記号を用いる。

¹⁰ 邦訳も一部参照したが、基本的に筆者の訳を用いている。例えばこの radially が訳書では所々「ラジカルに」や「革新的に」等と訳されている。おそらく radically との誤認であると思われる。

¹¹ それにしてもバルトは果たして本当に無自覚に

「誤認」したのだろうか。このような疑念が浮かんでしまうほどに、バルト自身が自らの「誤認」を裏づけるかのようなプンクトゥムの性格を論じてもいるのである。既述した通りバルトは、時間において変移し、改めて経験されるプンクトゥムの可能性(=「潜伏性」)について語っている。「現に見ている写真よりも、思い出した写真のほうが、いっそう理解できる」(CC: 66)とまで明言し、またプンクトゥムの「換喩」性についても語っていた。まるで「誤認」要因に対する本稿の解釈がバルト自身によって前もって書き込まれているかのようなのである。憶測にすぎないこの疑念についてはこれ以上触れないが、本書を読み返すたびに興味深く感じる論点である。

¹² 「その細部が存在するだけで、私の読み取りは一変し、現に眺めている写真が、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」(CC: 56)とバルトは言う。ここでバルトはストゥディウム-プンクトゥムの「共存」を指摘しているのだが、そればかりか両者はもっと強い連動性をもつと捉えてもよいのではないか。ここで、バルトはコーン・ウェシングの報道写真 [CC 内、写真 3,4] へのストゥディウムの読解を前もって携えていたからこそプンクトゥムを経験したのであり、それによる両者の緊張関係こそがバルトを「活気づけ」たのだというふうに解釈することもできる。

¹³ 写真と死がその根本で結びついているからこそ逆に、撮影者は被写体を「生き生きと見せ」(CC: 45) ようと躍起になるのである。

¹⁴ 温室の中の小さな木の橋のたもとに5歳の母と7歳の兄が写っている写真。母の写真を整理する話から始まり、この写真によって母を「見出す」ことから第Ⅱ部の論述が展開していくため、最重要の意味をもつ写真である。しかしながら本書には掲載されていない。

¹⁵ 晩期のバルトはブルーストに強く傾倒し、本書の

後には小説を執筆する構想もあったのである。

¹⁶ 喩えるならば、「写真は、まったく亡霊的である現前／不在の関係を戯れさせる」(Derrida et Stiegler 1996=2005: 261) のである。

¹⁷ 石川(1997)は本書を「写真論をよそおった自伝的物語」と捉えて、時間の探究そして「喪」の作業としての自伝であると読み解いている。また本書の訳者である花輪は本書を写真の本質の探求、探求の方法(記号論、現象学)を探求する物語、失われた母を探し求める物語が重ね合わされた「三重にブルースト的な探求の物語」(CC: 150)として捉えている。

¹⁸ クーンは、母親によって家庭の中で存在を薄められた父親を、家族の写真-物語の転覆=再構築によって救い出すことを目論んでいる。

¹⁹ ただし、両者に対する「喪」の形態はおそらく異なるだろう。セルジュ・ティスロンは写真と「喪」の関係を、「喪の拒否」、「喪の受容」、「失われた対象の変容」という三形態に分類している(Tisseron 1996=2001: 79-80)。

²⁰ もしそうならば、クーンによる母親への執拗な攻撃、そしてそれにも関わらずそのトーンから一転して記述としてこぼされる感触(引用【K-2】)は本書全体をきわめてメランコリックなものにする。しかしバルトからすれば、その感触こそ写真の本質である〈時間〉性なのである。この意味では、「取り逃が」された感触はクーンの情動的な「反応」=プンクトゥム経験への忠実な姿勢ゆえに生まれたといえる。この〈時間〉性の感触を真正面から取り扱えばその目的と方法論に破綻をきたしかねないため、クーンは僅かに記しながら自覚的に「取り逃がし」たのではないだろうか。この〈時間〉性を、執筆を駆動した「反応」の要素として積極的に意味づけるならば、このプンクトゥムは、クーンのメモリーワーク方法論には上手く組み込まれない外部にあってその方法論を支えている重要な要素ということになる。

²¹ このノスタルジアの性格はヴラジミール・ジ

ジャンケレヴィッチのノスタルジア論 (Jankélévitch 1974=1994) を思い起こさせる。

²² このように連絡回路を閉じて極点の記述にこだわったことがバルトの切迫さを表出し、それが本書における張り詰めた緊張感を生んで、読者に感動を与えているともいえる。バルトはこの回路から拵がっていくストウディウムの写真経験が蔓延する領域において「温室の写真」が消費されることを恐れて掲

載しなかったのではないか。そうすることで彼にとって絶対的に還元不可能な母を「死守」したのである。「『温室の写真』をここに掲げることにはできない。それは私にとってしか存在しないのである。[……] 時代や衣装や撮影効果が、せいぜい読者のストウディウムをかきたてるかもしれぬが、しかし読者にとっては、その写真には、いかなる心の傷もないのである。」(CC: 89)

文献

Barthes, Roland, 1980, *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard. (= 1985, 花輪光訳『明るい部屋——写真についての覚書』みすず書房.)

———, 1975, *Roland Barthes*, Paris: seuil. (= 1979, 佐藤信夫訳『彼自身によるロラン・バルト』, みすず書房.)

Bazin, André, 1958, *Qu' est-ce que le Cinéma? I : Ontologie et Langage*, Paris: Cerf. (= 1970, 小海永二訳『映画とはなにか II ——映像言語の問題』美術出版社.)

Berger, John, 1980, *About Looking*, New York: Vintage Books.

Derrida, Jacques., 1987, "Les morts de Roland Barthes," *chaque fois unique, la fin du monde*, Paris: Galilée, (= 2006, 國分功一郎訳, 「ロラン・バルトの複数の死」, 土田知則・岩野卓司・國分功一郎編『そのたびごとにただ一つ、世界の終焉 (I)』, 岩波書店, 79-159.)

Derrida, Jacques, et Bernard, Stiegler, 1996, *Échographies de la télévision*, Paris: Galilée-INA. (= 2005, 原宏之訳『テレビのエコーグラフィー——デリダ<哲学>を語る』NTT出版.)

Halbwachs, Maurice, 1950, *La Mémoire Collective*, Paris: P.U.F. (= 1989, 小関藤一郎訳『集合的記憶』行路社.)

長谷正人, 2008, 「写真、バルト、時間——『明るい部屋』を読み直す」, 青弓社編集部編『『明るい部屋』の秘密——ロラン・バルトと写真の彼方へ』青弓社, 233-248.

石川美子, 1997, 『自伝の時間——ひとはなぜ自伝を書くのか』中央公論社.

Jankélévitch, Vladimir, 1974, *L' irréversible et la Nostalgie*, Paris: Flammarion. (= 1994, 仲澤紀雄訳『還らぬ時と郷愁』国文社.)

Kuhn, Annette, 2002, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination (New Edition)*, New York: Verso. (= 2007, 西山けい子訳『家庭の秘密——記憶と創造の行為』世界思想社.)

Olin, Margaret, 2002, 'Touching Photographs, Roland Barthes' s "Mistaken" Identification' *Representations*, 80: 99-118.

Stiegler, Bernard, 1996, *La Technique et la temps 2: La Désorientation*, Paris: Galilée-INA. =2009, Stephen, Barker, trans., *Technics and Time, 2: Disorientation*, California: Stanford University Press.

———, 2004, *De la misère symbolique 1: L' époque hyperindustrielle*, Paris: Galilée. (= 2006, ガブリエル・メランベルジェ/メランベルジェ真紀訳, 2006『象徴の貧困——1. ハイパーインダストリアル時代』新評論.)

- Tisseron, Serge, 1996, *Le mystère de la Chambre Claire: Potographie et inconscient*, Paris: Belles Lettres, Archimbaud. (= 2001, 青山勝訳『明るい部屋の謎——写真と無意識』人文書院.)
- 角田隆一, 2004, 「思い出をつくる若者たち——現代的自己の記憶論的アプローチ」宮台真司・鈴木弘輝編『21世紀の現実——社会学の挑戦』ミネルヴァ書房, 143-172.
- , 2009 (近刊), 「アネット・クーン著『家庭の秘密——記憶と創造の行為』」小林多寿子編, 『ライフストーリー・ガイドブック』嵯峨野書院.

謝辞

本稿は、関東社会学会研究委員会主催 2007 年度第 2 回研究例会（テーマ「社会学における歴史的資料の意味と方法」2008 年 3 月開催）での報告「写真の語りから何をみるのか？——ライフストーリーにおける写真の意味と方法をめぐって」から発展させた論考でもある。報告時とは方法、内容ともに大幅に変わってはいるが、問題関心は通底している。貴重な報告機会を与えて下さった担当理事と研究委員の先生方、またご質問やご助言そして報告後の率直な意見を通じて刺激を与えて下さった方々に記して感謝申し上げたい。くわえて今回査読の労をとって下さった菊池哲彦氏、近森高明氏にもここに改めて感謝申し上げたい。両氏には、筆者の問題関心を生産的に引き出して頂いた。

(つのだ りゅういち、東京都立大学大学院社会科学研究科、da-tsuno@gd5.so-net.ne.jp)

(査読者 菊池哲彦、近森高明)

Photography as a Medium of Memory Development from Roland Barthes's Concept of "Punctum"

TSUNODA, Ryuichi

The purpose of this paper is to investigate sociologically the relationship between experiences of seeing photographs and memory. To achieve this subject, I examine Roland Barthes's latest book "La chambre Claire" (1980). The book dealt with the concrete mode of experiences of seeing photographs from the perspective of original phenomenological methodology, and he also deeply pursued temporality accompanying the experiences. Therefore, these points serve our purpose. Especially, we focus on his concept of "punctum" which denotes the unique experience of seeing photographs. We reconsider this concept in relation to the standpoint of memory and reconstruct it sociologically. Through this work, we clarify the three phases: the phase of memory involving experiences of seeing photographs, the phase of memory expanding radially to social level, and the phase of relationship between memory and temporality accompanying experiences of seeing photographs.