

# 写真の狂気

——ロラン・バルトと「温室の少女」

哲学研究室 魚住 洋一

## 1. これがおまえだよ

ロラン・バルトがその最後の著作『明るい部屋』を書こうとしたのは、ただ一枚の写真のためだったかもしれない。温室のなかの小さな橋のたもとに兄とともにたたずむ少女——バルトの亡くなった母アンリエット、五歳のときの写真だ。

私は、このテキストをあえて「小説」と呼びたいと思う。彼自身による彼の「評伝」、『彼自身によるロラン・バルト』の表紙見返りに、「この本は〈告白〉の書ではない。……ここにあるいっさいは小説の登場人物によって語られたものと見做さなくてはならない」と書いたバルトだからである。彼はまたある箇所で、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の語り手である「私」について、「回想し、打ち明け、告白する私ではなく、<sup>コンフィッション</sup>発話する私であり、この〈私〉が登場させるのはエクリチュールの〈自己〉である」とも語っていた[LT 338f:122]<sup>1</sup>。だから、母を亡くし悲しみに暮れるバルトの「生<sup>ナ</sup>まの姿」を『明るい部屋』から素朴に読み取る読者も多いが、むしろ私は、亡くなった母を「<sup>ルネ</sup>再び見出そう」とする「エクリチュールの〈自己〉」、「もう一人のバルト」の遍歴の物語としてこのテキストを読みたいと思う。

ただ、そう語るだけでことは済みはしない。というのも、このテキストには「写真についての覚書」という副題が付されており、写真とは何かという問題こそこのテキストの主題とされているからだ。バルトは、さまざまな写真について考察を重ねたのち、「温室の写真」というこの一枚の写真に、写真の精髓を見出すに至る。このテキストは、“Ich-Roman”の体裁を取った小説であるとともに写真論でもあるという二重のエクリチュール——彼のいう「表現的言語／批評的言語」によって織りなされているのである。

バルトの「遍歴」は、まず写真の「本質」を求める旅としてはじまる。しかし、その出発点からしてきわめて「私的」である。彼は「現象学」をその方法として取り上げるが、それというのも、彼が現象学というものを、「私」にとって現われるものを現われるがままに記述する方法として理解していたからである。バルトは写真を、彼がそれを見るとき被る「パトス的なもの」、彼が感じる「心の傷」から考えていこうとする。——「私は見る、私は感じる、ゆえに私は気づき、見

つめ、考えるのだ」と彼は語っている[CC 42:34]。彼がこのテキストの第一部で、写真に含まれるものとして、写真への一般的関心と呼び起こす「ストゥディウム」(studium)に対して、「私を突き刺す」ものとしての「プンクトゥム」(punctum)を対置し、さまざまな写真からストゥディウムならざるプンクトゥムを彼に与えるものは何かを問い質<sup>たづ</sup>ねようとしたのも、そのためだったかと思われる。

しかし、職業写真家たちの写真を論じる第一部の記述は、私にとってはもどかしさを感じさせるところが多い。——チャールズ・クリフォード撮影の「アルハンブラ」を論じた箇所を除いては……。そこには、バルトが幼年時代を過ごした南仏バイヨンヌを思い起こさせる一軒の古い家屋が写っている。彼は、そこで暮らしたいという「幻想的」欲望について語るが、「幻想的」(fantasmatique)というこの言葉は精神分析の概念としての「幻想」——とりわけ性的ドラマのはじまりについて幼児が思い描く幻想を示すジークムント・フロイトの概念、「原幻想」(Urphantasien; fantasmes originaires)を連想させる。わずか一歳足らずで父を亡くしたバルト、『彼自身によるロラン・バルト』のなかで、「殺すべき父」の不在、「大変なエディップスの欲求不満」について触れていた彼にとっての「原幻想」とは、ジャック・ラカンのいう「鏡像段階」での母との双数の関係、互いがその分身でありながらそこに決闘<sup>デュエル</sup>をもたらしうな葛藤を欠いた至福のときのイメージ<sup>デュエル</sup>だったかもしれない。彼は、この「アルハンブラ」の写真について、「私はかつてそこに居たことがあり、いつかそこへ戻っていくことになる」と確信<sup>デュエル</sup>するかのようだ」と語る。また彼は、母の身体について「かつてそこに居たとこれほど確信をもって言いうる場所は他にない」とフロイトが述べたとして、バイヨンヌを思わせるこのアルハンブラの情景から「母を魅らせる“heimlich”なもの」を読み取るのである[CC 66-68:52f]。——フロイトは、『不気味なもの』のなかで、エディップス・ドラマの葛藤ののちそれへの欲望が禁止され抑圧された「母胎」、かつては馴染み深い(heimlich)ものであった「母胎」が、再び呼び醒まされるとき、まるで逆の「不気味な」(unheimlich)ものとなって姿を





現わすと述べていた<sup>2</sup>。——「アルハンブラ」の写真についてのこのくだりを読むとき私が感じるのは、バルトが『明るい部屋』のなかで紡ぎ出そうとしているのが、そうした「禁止」や「抑圧」の欠如のなかでは起こりうるかもしれない母胎回帰の「物語」なのではないかという思いである。——そう言えば、『彼自身によるロラン・バルト』の冒頭に掲げられていた数多くの写真、そのなかで母が写された五枚の写真には、乳児であるバルトが母に抱かれた姿が映る楕円状の鏡のかたちをした写真があり、それには「鏡像段階。これがおまえだよ」(*Le stade du miroir: «tu es cela»*.) というキャプションが付けられていた [RB 29:25]。

## 2. 見出された時

ところが、結局バルトは、職業写真家たちの写真には真に彼を「突き刺す」ブントゥムを認めることはできず、挫折する。『明るい部屋』は「前言取り消し」という節を最後に、第二部に移ることになるのである。そこで彼は、手元に遺された母の写真を手に取りはじめる。しかし、彼は写真の多くに母を「再び見出す」ことができない。彼は、それらが母だと分かっているにもかかわらず、そこに母を見ることはできないのである。それらの写真は母に「似ている」——「彼女にそっくりだ！」(*c'est presque elle!*) ——としか言えないものばかりだった。そのとき彼が探し当てたのが、「温室の写真」である。彼はそこに写る少女の姿に母を「再び見出し」、《これだ!》(*C'est ça!*) と叫ぶ。そこには彼が探し求めた「母の顔の眞実」、その「至高の純粹無垢の姿」が写し出されていたからである [CC 106f.82f.]。バルトはこの経験を、『失われた時を求めて』第四卷「ソドムとゴモラ」のなかで述べられたある出来事と重ね合わせる。——それは、この小説の語り手がバルベックのホテルで半長靴を脱ごうとしたそのとき、かつてそこをともに訪れた祖母の顔、「真の祖母の顔」をまざまざと思い出す場面、「祖母が発作を起こしたシャンゼリゼ以来はじめて、無意志的で完全な記憶 (*un souvenir involontaire et complet*) のうちに、祖母の生き生きとした実在を再び見出した」場面である<sup>3</sup>。この場面では、過去の記憶がいま直接感じられる現実に変貌する経験が語られている。——そしてバルトもまた、「温室の写真」によって呼び醒まされたのが、ブルーストのこの経験と同じほど確かな感情だったと述べるのである。

『明るい部屋』はバルトの『失われた時を求めて』なのだと、訳者、花輪光はその「あとがき」に書いている。その通りだと私も思う。ただ、ブルーストにとっての「無意志的記憶」が、バルトにとっては「写真」なのである。「〈写真〉は過去を思い出させるものではない (写真にはブルースト的なところは少しもない)。  
〈写真〉が私に及ぼす効果は、消滅したものを復元させる (*restituer*) こと

にではなく、私が現に見ているものが確かに存在したということを保証してくれることにある」と彼は語っている [CC 129:102]。そう語ったのち、磔となったイエスの血が人形<sup>ひとがた</sup>の姿を染め上げたとの伝承があるトリノの聖骸布に写真を喩え、聖骸布はイエスの血が直接そのイマージュとなったとして、“acheiropoietos”（人為ニヨルモノデハナイ）とのギリシア語を付け加えている。いったい何を言いたいのだろうか。——別の箇所ではバルトはこう書いている、「写真とは、文字通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、それが今ここに居る私に触れに（toucher）やってくるのだ。……消滅してしまった存在の写真は、あたかも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」と [CC 126:99f.]。彼は、写真を発明したのは、カメラ・オブスクラ（camera obscura）を発明した画家たちではなく、銀ハロゲン加工物の感光性を発見した化学者たちだったとも述べているが、ここで彼が言おうとしたのは、被写体から発した光が「星から遅れてやってくる光のように」直接彼の目を貫くということではなかったかと思われる。——被写体から発した光線が、フィルムを感光させて化学反応を起こさせ、これまた化学反応の過程である現象によって写真が作られ、その写真から発する光線が彼の目に達するが、ここには途切れることのない一連の光学的・化学的因果関係の連鎖が見出されるのであって、被写体から発した光は、一時フィルムなど別のものに姿を変えるものの、ふたたび光となって彼の目を貫く。だから写真とは、まさしくその血が象るイエスの身体が<sup>じか</sup>直に私たちの目に触れる聖骸布と同じなのだ——バルトはそう考えたのではなかったか。彼が同じ箇所では、「撮影されたものの身体と私の視線とは臍の緒のようなもので結ばれている。光は<sup>アンバルバブル</sup>触知できないものではあるが、ここでは光はまさしく肉体的媒質（un milieu charnel）であり、一種の皮膚であって、私は撮影された人々とそれを共有するのだ」と語り、「触れる」ことに係わる言葉を頻用していたことも、こうした解釈の裏づけとなろう。バルトは、「温室の写真」に出会い、その少女の「明るい目」から「遅れてやってくる」光に文字通り触れ、それに射抜かれたのではなかったか。してみると、彼にとって写真とは、「遅れてやってくる光」を私たちにもたらししてくれるものにほかならず、そのことによって、写真は「過去の知覚<sup>ベルセプション</sup>」というおよそありえない出来事、つまりは、現在から過去を隔てるその間隔を押し潰す「〈時間〉の圧碎」（un écrasement du Temps）という出来事を引き起こすものだったと言うことができよう [CC 150:119]。

ここで、「〈写真〉は過去を思い出させるものではない（写真にはブルースト的なところは少しもない）」という先に引用した言葉について少し考えたい。バルトがブルーストの「記憶」に「写真」を対置させたのは、記憶とは——「すべての



記憶は贗造されたものだ」と語ったフロイトを引き合いに出さなくても——「消滅したものを復元する」ものであり、あくまでもそのコピーにすぎない過去の「再現前」(représentation)であるのに対し、写真はまさしくコピーではない過去の「現前」(présentation)をもたらししてくれると考えたからであろう。ブルーストは、「意志的」記憶による贗造などではない過去の再現前を、「心の間歇」(les intermittences du cœur)として間歇的に甦る記憶の「無意志的」なありかたによって担保しようとしたのだが、それに対してバルトは、「過去の現前」、「過去の知覚」としての写真を対置させたのである。『明るい部屋』のあの有名なテーゼ——「写真のノエマ (Noema) とは《それは＝かつて＝あった》(《Ça a été》)である」というテーゼが登場するのは、まさにここにおいてである。彼はこう述べる。——「絵画や言説における模倣の場合とは違って、〈写真〉の場合は、事物がかつてそこにあったということはけっして否定できない。そこには、現実のものであってかつ過去のものであるという切り離せない二重の措定がある」[CC 120:93f.]

ただ、やはりここで付け加えておかねばならないのは、そう語るときのバルトの「悲しさ」であろう。《Ça a été》というこの複合過去の時制は、かつてあったものがもはやないということを同時に物語る。『失われた時を求めて』のあのバルベックのホテルの場面では、一年前に亡くなった祖母の死を実感できないでいた語り手は、「生きた真の祖母」を感じ、再び見出したそのときはじめて、祖母の死、「彼女を永久に失ってしまった」ことをも同時にまざまざと実感するのである。——「温室の写真」を前にしてバルトが感じたことも同じである。彼はこう語る。「私の心を突き刺すのは、過去と未来の等価性の発見である。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……すでに起こってしまった破局に戦慄する」[CC 150:119]。彼のいう「〈時間〉の圧碎」は、過去と現在の隔たりを無にすることで至福のときを到来させるとともに、「すでに死んでしまった」と「これから死ぬ」を一つに圧縮してしまうことで、そこにあったはずの彼の母アンリエット、少女であった彼女の「未来」をも打ち砕き、それを「過去」へと追いやってしまうのである。そして、そのことによって倍加されたのは、「温室の写真」の少女を見たときのバルトの悲しみではなかったか。——彼が、「時間」こそ彼を「突き刺す」プンクトゥムだと語るのも、そのためであろう。というのも、「時間」というプンクトゥムとは、「〈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」とそこでは述べられていたからである [CC 148:118]。

時間は円環のかたちには閉じられるはずだった。——衰弱していく母の最後の日々をバルトは共に生き、日々その看病に動しんでいた。そのとき、「母は私の

小さな娘となり、私にとっては最初の写真に写っている本質的な少女と一つになっていた」のである [CC 112:86; JD 66:58]。そして母の死後、彼は母の最後に撮った写真からはじめて母の写真を遡り、最初の写真、「温室の写真」に辿りつくことになる。バルトが写真の少女に「母の顔の真実」を見出したのは、「母が私の小さな娘になる」という実生活での時間を逆転させる動き、そして、母の写真を過去へと遡りながら眺めていく動きというこの二重の「遡行」のなかでのことだったのである。——ここには、「私はかつてそこに居たことがあり、いつかそこへ戻っていくことになる」と確信するかのようだ」という「アルハンブラ」の写真について語っていた「欲望」をそのまま具現するかのような、過去と未来が重なり合う時間の流れがあるかのように見える。しかし、現実には時間は円環のかたちに閉じてはくれず、逆にバルトは「母を二重に失う」ことになるのである。

### 3. 母の顔の真実

バルトが過去と現在の「時間の圧碎」、「過去の知覚」という出来事を経験したのは、「温室の写真」という一枚の写真のみによってである。しかし、《それは＝かつて＝あった》が写真のノエマだとすれば、この「時間の圧碎」、「過去の知覚」は、母のすべての写真に生じなければならないはずである。ところが、この出来事を経験させてくれたのは、母に「似ている」だけの他の写真ではなく、《これだ！》と彼が叫んだ「温室の写真」——「母のあるがままの姿」、「真の母の顔」、母の「魂」を見出すことができたこの「本質的な写真」のみであった。彼は、写真に被写体の「真実」が写し出されていないかぎり、《それは＝かつて＝あった》という被写体の現実性にひとは無関心なままであると述べ、さらにこう語っている。「通常は、事物の存在を確認したのち、それは〈真実である〉と言うはずだが……私は、イマージュの<sup>ヴェリタ</sup>真実性から、そのイマージュの起原にあるものの<sup>レアリテ</sup>現実性を引き出した。私は、独特の感動のうちに真実と現実を融合させたのであって、いまや私はそこにこそ〈写真〉の本性、その精髓があるとしたのである」 [CC 121:95]。ここでバルトが語っていることは、「写真」を「無意志的記憶」に置き換えれば、そのままプールの言葉ともなりえよう。というのも、『失われた時を求めて』の語り手がバルベックで「祖母の生き生きとした<sup>レアリテ</sup>実在を再び見出した」のは、「祖母から名前だけを借りているそんな人の顔ではなく、祖母の<sup>ヴェリタブル</sup>真の顔」の記憶によってだったからである。

梅木達郎は、バルトが語るこの「真実と現実の融合」が孕む問題を、次のように指摘している。——「真実とはいっぴかなるところでも妥当するもの、本質でなければならない。他方現実とは、一回きり生起する偶然的なものである。一言



で言えば、写真をめぐる真実のモチーフと現実のモチーフは噛み合わないばかりか、相反的な関係にさえあるのである。……このありえない、不可能な〈真実と現実の融合〉が、温室の写真において奇跡的に実現する。……だがそれはなんらかの説明を要求せずにはいない。しかも、バルトによれば……被写体の〈現実はいまージュの真実から引き出されてくる〉のである。つまり……写真の真実と現実とは、単なる共存を越えて、一種の因果関係のなかで結びつけられねばならない。……だが真実から引き出される現実とはいかなるものだろうか。……ここでは通俗的な現実概念が揺さぶられ、問題となるのは単なる現実以上のものではないだろうか」<sup>4</sup>。

ここでは、梅木が指摘する「真実と現実の融合」の問題についてはひとまず措き、まずそれに係わるバルトの写真概念の改変の問題に触れておきたい。バルトが一九六一年の「写真のメッセージ」などで掲げた「写真はコードのないメッセージである」というテーゼは、あまりにも有名である。ところが、一九八〇年の『明るい部屋』では、このテーゼがいわば否定されることになる。このテーゼは、写真が被写体のアナログン(analogon)であること、つまり、写真の被写体との完全な類似性を前提するものである[MP 128:3f.]。そうでなければ、写真はそれを読み取る文化的・言語的な解釈枠組みとしてのコードを必要とすることになるはずだからである。しかし、『明るい部屋』では、彼はこう書くに至る。——「〈写真〉のノエマは、いささかもその類似性のうちにあるわけではない(アナロジーは、〈写真〉がほかのあらゆる表象と共有する特徴にすぎない)。……現実主義者である私はけっして写真を現実の〈コピー〉と見做してはいない——過去の現実から発出したものと見做しているのだ。……〈写真〉においては、それが本物だと認証する力(le pouvoir d'authentification)のほうがそれを再現する力を上回っているのである」[CC 138:108f.]。——ここで思い出したいのは、「彼女そっくりだ!」とバルトが評した母アンリエットの数多くの写真のことである。それらは、「温室の写真」の少女よりはるかに母に「似て」いたかもしれない。しかし、彼にとって母を生き生きと現前させたのは、「母に似ていない……私の知らない一人の少女」の写真だったのである[CC 160:128]。

#### 4. 写真の狂気、バルトの狂気

ところでバルトは、写真においては時間を塞き止める「〈時間〉の不動化」(l'immobilisation du Temps)が生じると語る。彼はまた、その事態を血流停止(stase)に喩えてもいる。エドムント・フッサールが過去把持(Retention)・未来把持(Protention)という概念を用いながら語ったように、この現実世界のな

かでは、私たちはたった今過ぎ去ったものをなおも保持し、まさに来たらんとするものをあらかじめ先取しながらその時間性を生きている。ところが、「〈写真〉」はこうした時間の〈構成様式〉を断ち切ってしまう。〈写真〉には未来がないのだ（これこそ〈写真〉が与える驚きである）。……〈写真〉は不動なので、その現在化の動きは過去把持へと逆流してしまうのだ」とバルトは言う[CC 140:110f.]。——ただ、「過去把持へと逆流する」という言い回しは問題含みである。というのも、写真においては、過去から未来へと持続する時間の流れがいわば「血流停止」のかたちで停止させられるのであって、そこにはもはや過去把持も未来把持もないからである。「〈写真〉においては、〈時間〉の不動化は、法外な、怪物的な仕方によってしかなされない」とバルト自身も書いているように、写真を前にするときそこに出現するのは、ある瞬間に凍りついた過去も未来もない途方もない世界である[CC 142:112]。この現実世界では、私たちがこうした瞬間に遭遇することはおよそありえない。だから、写真を見るとき、私たちは過去に一度も知覚したことのない何ものかにはじめて出会うことになるのだ。梅木達郎もまた、ほぼ同じ指摘を行ないながら、「過去の《現実》として捉えられながら、これまで一度も現在であったことのない写真の指示対象——ここにこそ、写真の驚き、写真の謎がある」と述べていた。そして彼は、バルトの言葉——写真とは「イメージでもなければ現実のものでもない、まったく新たな存在である」と語り、写真をエクトプラズムに喩えていた言葉[CC 136:107]を引用しながら、写真を通して現れてくるものが「現実以上の現実」、もはや現実には属さない「超現実」なのだと解釈するのである<sup>5</sup>。

しかし、バルトにとって写真が、「現実以上の現実」、「超現実」をもたらすものとなるのは、写真における「〈時間〉の不動化」ばかりによるのではない。彼が写真における「〈時間〉の圧碎」、さらには「真実と現実の融合」について語っていたことを思い出してほしい。「温室の写真」の少女を前にしたとき、これらの出来事がすべて同時に生起してバルトを襲い、彼に「現実以上の現実」、「超現実」を突きつけたのであろう。——彼が「明るい部屋」の末尾で、写真の「絶対的ないし始原的リアリズム」について語っていたのも、写真のリアリズムがもたらすこの現実性を超える現実性を伝えようとしてのことだったと思われる。彼はこう書いていた。「〈写真〉のリアリズムが、絶対的な、こう言ってよければ、始原的なリアリズムとなって、愛と恐れに満ちた意識に、原義どおりの〈時間〉を思い起こさせるなら、〈写真〉は狂気となる。つまり、そこには事物の流れを逆転させるまさしく誘導的な動きが生じるのであり、私は本書を締めくくるにあたり、これを写真のエクスタシー (l'extase photographique) と呼ぶことにしたい」(CC



183:145f)。ここにマルティン・ハイデガーの「脱自」概念(Ekstase)を思わせる“extase”が用いられていることに注意したい。写真に魅せられた者は、写真のエクスタシーによってまさに「自己の外へ」向かい、時間の流れを逆転させて過去そのもののなかへ飛び込んでいくことになるのである。

「〈写真〉は狂気となる」とバルトはここに書いている。彼が写真の「<sup>フオリ</sup>狂気」について語りはじめるのは、『明るい部屋』の末尾近くの「眼差し」と題された節からである。彼は「<sup>ルガル</sup>写真の眼差し」の狂気を口にするが、それは「温室の写真」の少女の「明るい目」(la clarté de ses yeux)のことを思い浮かべながらのことだったにちがいない。——彼は、「〈写真〉には私の目をまともに見据える力がある」と語るが、被写体となった人々はカメラのレンズを見つめているだけで、私を見ているわけではない。<sup>グエワール</sup>見てはいないのに<sup>ルガルデ</sup>見つめている写真のこの眼差しについて、彼はそれを「ノエマのないノエシス、思考内容のない思考作用、標的のない照準」に喩え、「眼差しというものは、それが執拗に注がれるとき、つねに潜在的に狂っている」と述べる。しかしこれは、「温室の写真」の少女の眼差し、そのメドゥーサの眼差しに射抜かれた者が発する言葉以外ではなかろう。だからこそ、彼はこう書くことになる。——「〈写真〉は、現実(《それは=かつて=あった》)と真実(《これだ!》)との稀有な融合を成し遂げて、<sup>コンスタティフ</sup>事実確認的であると同時に間投詞的なものとなり、感情(愛、憐憫、喪の悲しみ、衝動、欲望)によって存在が担保されるあの狂気の境界へと肖像を連れ去る。そのとき〈写真〉は、実際狂気に近づき、〈狂った真実〉(la vérité folle)に達するのである」[CC 176:138f.]。

結局、バルトはこうした「狂気」に見舞われることとなり、彼が魅せられた「温室の写真」の少女に連れ去られてしまう。彼は、「そこに写っているものの非現実性を跳び越え、狂ったようにその情景、そのイメージのなかへ入って行って、すでに死んでしまったもの、まさに死のうとするものを腕に抱きしめた」のである[CC 179:142]。

一九七七年一〇月四日、母アンリエット死去、一九七九年四月一五日から六月三日、バルト『明るい部屋』執筆、一九八〇年二月二五日、道路横断中、クリーニング店の小型トラックに撥ねられバルト重傷、三月二六日、バルト死去、享年六四歳。

しかし、私ははじめに、これは「小説」だと言ったではないか、ここに書かれているのは「エクリチュールの〈自己〉」、「もう一人のバルト」なのだと。——私は自らそう言ったことに自問する。作者がその作中人物に変身してしまうなどということがはたしてありうるのだろうか……。

## 附記

二〇一二年度後期、および、二〇一三年度後期、京都市立芸術大学美術学部・美術研究科の授業において、私はロラン・バルト『明るい部屋』の講読を行なった。この講読に参加した院生・学生、さらには、多忙にもかかわらず積極的に参加いただいた油画専攻教員、石原友明さんに対し、この場を借りて心からの謝辞を述べておきたい。講読への参加者からの知的刺激なしには、本稿を執筆することはなかったと思われるからである。

## 注

- 1 ロラン・バルトの著作からの引用については、以下の略号を用い、本文中の[ ]内に、原書と邦訳のページ数を：で区切って表示する。ただし翻訳については、原文に照らし合わせ、一部変更を加えた箇所がある。

MP: "Le message photographique" in: *Communications*, n° 1, 1961. (『写真のメッセージ』、『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年)

RB: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975. (『彼自身によるロラン・バルト』佐藤信夫訳、みすず書房、1979年)

CC: *La chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. (『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985年)

LT: "Longtemps, je me suis couché de bonne heure," in: *Le bruissement de la langue, Essais critique IV*, Seuil, 1984. (『《長い間、私は早くから床についた》』、『テキストの出口』沢崎浩平訳、みすず書房、1987年)

JD: *Journal de deuil*, Seuil, 2009. (『喪の日記』石川美子訳、みすず書房、2009年)

- 2 Sigmund Freud, "Das Unheimliche," in: *Studienausgabe Bd.4, Psychologische Schriften*, Siebte Aufl., Fischer, 1989, S.267. (『不気味なもの』、『フロイト全集』第17巻、須藤訓任・藤野寛訳、岩波書店、2006年、pp.41f.)
- 3 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p.756. (『ソドムとゴモラ I 失われた時を求めて 第四巻』市原豊太他訳、新潮文庫、1959年、p.215)
- 4 梅木達郎「現前という狂気——ロラン・バルト『明るい部屋』再読」、『国際文化研究科論集』第1号、東北大学大学院国際文化研究科、1994年、p.67。
- 5 梅木達郎、前掲論文、pp.68-71。