

想像の映画館——ロラン・バルトと ある植民地映画への眼差し

下 澤 和 義*

1

第二次世界大戦が終わってまもないころ、ある眼差しと映画との出会いの物語が、欧米の人文科学の分野で語られ始める。生まれて初めてスクリーンを見たというアフリカ人たちのことである。西洋の外部におけるこの野性の眼差しの発見は、当初は映画関連の雑誌などに報告され、ついでエドガール・モラン、ジークフリート・クラカウアー、マーシャル・マクルーハンらの書物を介して拡散していく⁽¹⁾。本稿では、ロラン・バルトが1950年代から『明るい部屋』⁽²⁾にかけてこの眼差しの主題から独自に編み出した映像人類学的な変奏を取りあげ、それを知識人にとっての現代社会における通過儀礼としての映画という文脈に位置付けてみたいと思う。

黒人たちと映画の出合いに対するバルトの興味は、まず1955年のヌーヴォー・ロマン論「字義どおりの文学」のなかに見い出される。ここでは便宜上、その「オンブルダヌの民族学的実験」(Ⅱ, 326)の映画を「映画Ⅰ」と名付け、その主題がバルトのなかで反芻されていく過程を、1966年の『批評と真実』第1部(Ⅱ, 779)で想起されている「映画Ⅱ」、ついで1977年6月スリジィ＝ラ＝サルのコロックにおいて、ジャン＝ルイ・リヴィエールによる「演劇の幻滅」と題された報告発表のあとの質疑応答

*専修大学商学部教授

(PRB, 128) で語られている「映画Ⅲ」、さらに同年執筆の未発表論文「眼の中をじっと」(V, 355-357) で言及されている「映画Ⅳ」、そして1980年の『明るい部屋』第21章(V, 828)における「映画Ⅴ」として以下に並べてみる。

[映画Ⅰ] オンブルダースのあの民族学的実験はよく知られている。コンゴの黒人とベルギーの学生に、『海中の漁獵』という映画を上映して見せたのである。コンゴの黒人たちは、この映画から純粹に描写的な、正確にして具体的な要約をつくったが、どんな物語も仕立てあげなかった。ベルギーの学生たちは、これと反対に視覚面での大なる乏しさを露見させた。彼らは細部をよく覚えておらず、物語を想像し、文学的効果を求め、感情の状態を再発見しようとした。ロブ＝グリエの光学システムがたえずカットするのは、まさしくこのようなドラマの自然的な発生である。そのスペクタクルの正確性は、コンゴの黒人たちの場合のように、スペクタクルにひそむ内面性をすっかり吸収しているのだ。(Ⅱ, 326)

[映画Ⅱ] ある本のすべての細部に異議を唱えながら、そのくせ本全体の企図に、つまり簡単に言うとその意味に、気づいた形跡がまったくないというのも奇妙な読み方の教訓である。旧批評が思い出させるのは、オンブルダースが語っている、あの「アルカイックな人たち les archaïques」のことである。彼らは初めて映画というものを見せられたが、その光景全体のなかで、村の広場を横切るわかどり le poulet しか見ていない。字義を絶対的な權威にしておいて、それからいきなり、象徴のためにつくられたわけではない原理の名において、象徴にひとつひとつ異を唱えるのは理不尽というものである。(Ⅱ, 779)

[映画Ⅲ] それはオンブルダヌの実験なのですが、それはアフリカ奥地の辺鄙な土地の黒人たちに、一本の短い映画を見せるものでした。その映画は村の広場と、その広場で起きた出来事か何かを映していました。その後で彼らは、彼らの見たものは何だったか、何を覚えているか、話すよう求められました。さて、全体として、彼らが見た唯一のもの、ほかのすべてを覆い隠してしまうようなもの、それはスクリーンの片隅を横切っためんどり *une poule* だったのです。彼らはそれしか見なかった。これは教訓としてじつに見事です。(PRB, 128)

[映画Ⅳ] 古い実験によれば、アフリカ奥地の現地住民に映画というものを初めて見せたとき、彼らは上映された光景（彼らの村の中央広場）はいささかも見ていなかったが、スクリーンのかたすみでその広場を横切るめんどりだけは見ていた。彼らを見ていたのはめんどりのほうだ、とも言える。[…] スクリーンから私のほうへ注がれる眼差しがひとつでもあれば、その映画全体が台無しになってしまうだろう。しかし、これは字面だけのことにすぎない。というのは、別の、目に見えないレベルではアフリカのめんどりのように、スクリーンはたえず私を見つめているからである。(V, 355 ; 357)

[映画Ⅴ] オンブルダヌの実験においては、黒人たちは、スクリーンで、村の大きな広場を片隅で横切る微小な *minuscule* めんどりしか見ていない。私もまた、ニュージャージーの小学校の虚弱児童（1924年、ルイス・W・ハイン撮影）を見ても、その奇形の頭と、哀れな横顔はほとんど目に入らない（それはストゥディウムに属している）。オンブルダヌの黒人たちのように、私が目にとめるのは、中心から外れた細部、男の子のひどく大きな襟、女の子の指の包帯である。私は未開人か、子供か、さもなくば偏執狂なのである。私はあらゆる知、

あらゆる文化教養を追いつく。私は他の視線を相続することを自重するのである。(V, 828)

最初に確認しうるのは、「映画Ⅰ」の『海底の漁獵』と、「映画Ⅱ」以降の映画とは別物だということである。1960年代以後バルトが繰り返し語っている後者の映画はタイトルが一度も明記されないが、内容的には同一のフィルムと考えられるだろう。ちなみに、今日までのバルト論において、『明るい部屋』の第21章、すなわち、変奏の最終部にあたる「映画Ⅴ」だけを対象とした議論が提起されたことはある⁽³⁾。だが、われわれとしてはむしろ、一連の変奏の総体に関わる以下の諸点から出発したいと思う。

1) 「映画Ⅰ」は批評家の記憶の古層にそのまま沈み、家禽のような具体的な細部を含む「映画Ⅱ」だけが繰り返し想起される対象となりえている。2) 黒人たちがそればかり見つめていたという肝心の対象は、バルトのなかでは「映画Ⅲ」以降、「poulet」から「poule」へと変化している。3) さらに、その家禽の眼差しに関していえば、それまでもっばら見つめられる対象であった家禽のほうが、「映画Ⅳ」では観客のほうを見るという、眼差しの反転が起きている。4) 鶏だけを見つめる黒人たちの眼差しは、「映画Ⅰ」ではヌーヴォー・ロマンの細部描写を説明するモデルとして肯定的に扱われていた。しかし、「映画Ⅱ」では旧批評における細部への近視眼的な態度を説明するモデルとして否定的に扱われており、さらに「映画Ⅲ」以降は肯定的な教訓を与えうる範例として評価が逆転している。そして、最終的に「映画Ⅴ」では、バルト自身と「未開人」が「知」を放棄した主体として自己同一視されるに至っている。

以上のような描写の揺らぎや解釈の変化を前にすると、ごく自然にひとつの疑問が湧いてくる。この「映画Ⅱ」から「映画Ⅴ」において反芻されているフィルムを、バルトは実際には目にしていないのではないだろうか。それゆえ、こうした一連の言説動態について考えるためには、「映画Ⅱ」以

降において黒人たちの前で上映されたタイトル不明の映画をまずは特定する必要がある。だが、バルトが唯一の手がかりとして記していた「オンブルダヌ」という人名こそ、バルトがその映画を見なかったという証拠になっている。なぜなら、この映画を撮影したのもその上映を実施したのも、じつは「オンブルダヌ」その人ではなかったからである。

2

問題の映画は、ウィリアム・セラーズ William Sellers が監督した、伝染病予防のための啓蒙という目的をもつ白黒サイレント、16mm による教育映画である。戦後になってからセラーズ本人が『王立協会芸術報』に発表した報告に、以下のような一節がある。

1926年、ラゴスでベストが猛威をふるっていた間に、私はネズミの群れを退治するため人びとが協力するのを奨励する目的で一本の映画を撮りました。その映画を何回か上映した後で、観客のなかの文盲の人たちから、わかどり a chicken がいるということを度々聞かされ、私は当惑しました。私の知るかぎり、その映画にはわかどりはいなかったのです。ところが、注意深く探して、よくよく見てみると、私はそのわかどりを発見しました。私は二人の男性が何をしているかを観客たちに入念に見届けてもらうつもりだったのですが、観客たちが見ていたものときたら、そのわかどりだけでしたから、もちろん、映画は影響をこうむりました。なにしろストーリーの展開する脈絡が、わかどりが入り込んだせいで途切れてしまったからです⁽⁴⁾。

大英帝国の保健衛生官 Health Officer としてナイジェリアの植民地省に長年勤務するなかで、映画による広報活動の効果に気づき、現地で映画制作を開始して、1939年のコロニアル・フィルム・ユニット Colonial Film

Unit の創設時にはその局長兼プロデューサーに任命され、戦時中は本国情報省の管轄下にプロパガンダを目的としたアフリカ向けの短編映画を制作していたセラーズの活動については、アフリカ史の専門家ロザリー・スマイスの研究に詳しい。セラーズは映画の制作年を1926年と結びつけて回想しているが、スマイスの調査した公文書によれば、それまで本国で制作された映画を幻燈で上映していたセラーズが、植民地開発基金 Colonial Development Fund を通して16mm フィルムの撮影装置を入手したのが1931年のことである⁽⁵⁾。また、このセラーズの映画は今日では英国映画協会 British Film Institute が所蔵しているが、その国立アーカイヴから、大学間プロジェクト「植民地映画」(Colonial Film) が、トム・ライスによる詳細な解説とともに、『ペスト撲滅作戦、ラゴス1937年 *Anti-Plague Operations, Lagos 1937*』(ID: 11266) というタイトルのもとで同作を公開している(以下、作品名は『ペスト撲滅作戦』と略記する)⁽⁶⁾。実際に映画の後半では、「INFANT WELFARE EXHIBITION 1937」という看板や、「BABY SHOW 1937」というポスターの文字も撮影されているので、複数の時期にまたがって撮影されたフッテージ群が編集され、最終的に1937年に完成したとみてよいだろう。

一方で、決定版とされている『ロラン・バルト全集』では、全3巻の1993年版から、全5巻の2002年版まで、編集責任者のエリック・マルティは巻末の人名索引に、「OMBREDANE Docteur Louis (médecin)」を一貫して掲げつづけている(Ⅱ, 133; V, 1068)。しかし、例えばパリ警視庁が作成した医師免許取得者の名簿のなかで、この「ルイ・オンブルダヌ博士(医師)」に該当しそうな人物はといえば、Louis-Marie-Arsène Ombredanne (1871-1956) くらいしか見当たらない⁽⁷⁾。この医師は麻酔処置のための吸入器の開発などで知られる小児科・形成外科医であるが、植民地主義映画とは縁もゆかりもなかった人間であり、そもそも姓名が「オンブルダヌ」Ombredane ではなく、「オンブレダヌ」Ombredanne なのである。

バルトがセラーズと混同した相手は、全集の人名索引に記されてきた「ルイ・オンブレダヌ」（オンブレダヌ）ではなく、「アンドレ・オンブルダヌ」André Ombredane（1898-1958）ではないかと、われわれは考える。イタリアのメッシーナで1953年8月29日から9月25日にかけて、基礎教育における視聴覚教材をテーマにしたユネスコの研修が実施されたさい、セラーズは「英国植民地領における基礎教育向けの映画」⁽⁸⁾と題した講演を行い、問題のフィルム上映の経緯にも言及しているが、その同じ研修において、「アフリカの発達途上の住民の基礎教育における視聴覚的手段の使用のためのいくつかの原則」⁽⁹⁾という講演を行っているブリュッセル自由大学の心理学教授がいる。ベルギー王立植民地研究所のメンバーでもあったこの人物が、アンドレ・オンブルダヌである。

ここで指摘したいのは、「映画Ⅰ」の「オンブルダヌのあの民族学的実験」と酷似した記述が、バルトと親交のあったエドガール・モランの著書『映画あるいは想像上の人間』（以下、『映画』と略記）の第4章にも見出しされることである⁽¹⁰⁾。同章に関しては、バルトの『モードの体系』に付けられた脚注に、まさしく当該部分への参照付けが記されている（II, 914）。さらに『映画』第7章では、「かつて映画を一度も見ただことのないコンゴ人についてのオンブルダヌのごく最近の実験」という本文への脚注に、「映画学院とユネスコで1954年2月に行われた講演、クストーの『海底の漁獵』と、宣教映画の『善きサマリア人』の上映についてなされた実験」という記述が見られる⁽¹¹⁾。海洋探検家ジャック＝イヴ・クストー（1910-1997）のフィルモグラフィーには、『海底の漁獵 *La Chasse sous-marine*』というタイトルの作品は存在しないが、『水深18メートルにて *Par 18 mètres de fond*』という1942年の記録映画の冒頭には、「海底の漁獵についてのドキュメンタリー un documentaire sur la chasse sous-marine」という字幕が見出される。イル・デ・ザンビエで魚を獲る場面を水中撮影したこの短編映画こそ、バルトが「映画Ⅰ」で言及していた映画と考えられ

る。

モランは自著において、「私たちに対して、オンブルダースの諸実験とわかどりの実験 les expériences d'Ombredane et l'expérience du poulet とが証明したのは、彼らの実際的な知覚が私たちのそれよりもいっそう鋭敏でさえありうるということであった」⁽¹²⁾というように、「アルカイックな人たち les archaïques」の視覚の優越を認めていた。この語は黒人たちの心性が幼児期の傾向をとどめていることを指しているが、「映画Ⅱ」でのバルトはそれを細部に拘泥する恣意的な読解への批判という文脈に引用している。また、モランの叙述からも伺えるように、ウィリアム・セラーズとアンドレ・オンブルダースの活動範囲は非常に接近した関係にあり、それがバルトの「映画Ⅰ」から「映画Ⅱ」にかけて二人の人名の混同をもたらしただけの一因であろうと思われる。

3

それではつぎに、ウィリアム・セラーズ本人が撮影した『ペスト撲滅作戦』について、ざっと映画の内容を検証しておきたい。約16分間のフィルムのなかには、それらしい鶏が登場するシーンはじつは3箇所、存在している。

まず、冒頭から約10数秒後、パンによって映し出される広場の中央で、一羽の鶏が小川のほとりにたたずんでいる（これを「シーン1」とする）。ついで、路地に野放しの鼠のショットがあり、冒頭から約1分22秒後、
« OROYINYIN LANE »（「オロイニン」）という通りの名称の看板が映し出される。住民の日常の生活風景が描写された後、2分20秒あたりから、衛生官の指揮のもとで黒人たちによる消毒作業が開始される。そのあいまに、路地の奥にいる女性と幼児の手前に、家禽が見え隠れする固定ショッ

トが挿入されている。これは冒頭から約3分が経過したあたりである（「シーン2」）。映画の後半部は、地域健康週間のキャンペーンや食物展示会が紹介されたり、子供たちの組体操などが映し出される。そして冒頭から約13分半後に、市街地の住宅の塀の前に家禽が現れる（「シーン3」）。以上の3回である。

それにしても、これら3つのシーンのなかで、保健衛生官にとってのエウレカは、いったいどれだったのだろうか。前述の『王立芸術協会報』誌への報告には、「私は二人の男性が何をしているかを観客たちに入念に見届けてもらうつもりだった」が、しかし、「わかどり」の介入が観客の注意をそらしてしまったとあった。また、セラーズは問題の場面をユネスコの研修でも上映した後、「このシークエンスの目的は、特にその一帯の鼠を捕獲することに全努力を集中できるよう、ペスト菌を保有している鼠がどこから来るのかを知ることがいかに大切かを説明することであった。私は観客がスクリーンに登場する二人の男たちのすることを正確に見届けてほしいと思っていた」⁽¹³⁾と語っている。映画では「シーン2」の前に、帽子の青年が家屋の壁などに消毒薬を撒布し、もう一人の無帽の青年がその噴霧装置のポンプを押しているショットが見られる。さらに、「シーン2」の後には、床下の鼠の駆除作業をする光景が続いている。とすれば、監督が発見した鶏は、作業の途中に挿入された路地の「シーン2」、つまり、画面下辺の真ん中に見え隠れしている鶏ということになるだろう。

だが、この家禽の存在に関しては、植民地映画局でのセラーズの同僚2人から相異なる証言がなされている。例えば、ジョン・マディソンは観客たちの反応を、「映画ではわかどりが、泥のなかで餌を啄んでいたということです」⁽¹⁴⁾と伝えている。この描写からは、川縁で鶏が土をつついて「シーン1」しか考えられない。他の2つのシーンには、ぬかるんだ地面が存在しないからである。ところが、別の同僚のジョン・ウィルソンは、ある講演のなかで、「そこで私たちはひとコマずつ注意深くこのにわとり

fowl を探していきました、するとまさしく、約1秒のあいだですが、一羽のにわとりがコマの角を通り越しました。誰かがそのにわとりを驚かせたので、それは飛び立って右側を、コマの下部を通ったのです」⁽¹⁵⁾と述べている。鶏の跳躍のような急激な運動が見られるのは、じつは、人通りの多い市街地で、画面左下の角から右方へと家禽が走り出る「シーン3」だけなのである。

彼ら3人の証言の具体性に関しては、それぞれ大差がないように思われる。最終的には監督であるセラーズの記憶から「シーン2」を選ぶべきかもしれないが、そこに決定的根拠と呼べるものが果してあるだろうか？そもそも、なぜ3人の西洋人の視線の先がこれほど分散してしまったのだろうか。目に見えていなかったテニスボールをしまいには自分も追いかけるようになってしまう、あのアントニオーニの『欲望』のラストシーンのように、まるで黒人たちの視線につられて各人が自分のめんどりを追いかけているかのようである。マディソンによれば、セラーズは「この幻のわかどり *poulet fantôme* は私を悩ませました」⁽¹⁶⁾と打ち明けたという。映画を見たセラーズたちにすら捕まえ難かったその「幻影」*fantôme* を、では、バルトはどのように捉えていたであろうか？

「映画Ⅱ」から「映画Ⅴ」にかけて、眼差しの対象は「わかどり」になったり「めんどり」になったりしながら、村の広場を舞台として現れ、マージナルな位置を横切っていく。その舞台となる空間は「中央」（「映画Ⅳ」）の、「大きな」（「映画Ⅴ」）空間であり、そこを通過する家禽は対照的に「微小」（「映画Ⅴ」）である。『ペスト撲滅作戦』のなかで「広場」を背景に鶏が見られるのは「シーン1」だけであるが、実際にはその家禽は「広場」の「片隅を横切って」はいない。「シーン1」ではカメラがパンするだけであり、前景の4人の子どもの左斜め上、つまり画面中央のやや左にいる鶏は、広場を縦断している小川を前にたたずんでいるだけである。

ここでいったん、ジャック・ランシエールの示唆にしたがって、バルト

の眼を引きつけてやまない細部はランダムに選択されているわけではなく、バルト個人の無意識に結びついているという可能性を考えてみよう。「映画V」では、黒人たちにとっての映画の家禽は、バルトにとって写真の少年の襟や少女の指の包帯であった。変わったデザインの襟が「プンクトゥム」に選ばれているのは、ランシエールによると、「ダントン・カラー」col Danton というその呼び名が革命期に暗殺された政治家を連想させるからである⁽¹⁷⁾。つまり、その襟という写真的細部は、視覚映像としてではなく言語記号として「死」と結びついているのだ。ランシエールは明記していないが、確かにバルトは1973年の『テキストの快楽』において、結末を知っている物語でも、それを知らないふりをするとのべた後で、オイディプスの悲劇の結末とともに、「私はダントン Danton がギロチンにかかることを知っている」(IV, 248) と記していたことを指摘しておきたい。

同様に、もうひとつの「プンクトゥム」、すなわち少女の「指の包帯」poupée に関しても、その部分対象の指名は注目に値する。というのも、「包帯」を表す « pansement » あるいは « bande » といった、より一般的な名詞のかわりに——事実、第23章では « pansement » (V, 833) が使われている——、「人形」poupée の意味を持つ名詞が選ばれているからである。たとえば、第28章で「温室の写真」に見出された母アンリエットの純真無垢な本質については、その絶対的な「善意」(V, 845) が以下のように語られている。「〈悪〉から〈善〉を区別するように、ヒステリックな少女、大人のまねをしてしなをつくる人形 la poupée minaudante から、彼女を区別していた彼女の表情」(V, 844-845)。しかし、「私がまたもや母の写真を眺めて過していたある日のまさにその夕方」(V, 882)、バルトはフェリーニの『カサノヴァ』に登場した「若い自動人形 la jeune automate」(V, 882) を見て驚嘆する。純真無垢なその顔は、彼に恋愛感情よりもずっと豊かな「憐み」の情を抱かせ、「プンクトゥム」と同質の強度の感動を与えたのだ。「指の包帯」poupée は、この媚態を見せる「人形」と、カサ

ノヴァの欲望の相手をつとめる天使のごとき「自動人形」とのはざまで揺れ動いているように見える。

また、「指の包帯」＝「人形」poupéeのシニフィアンが、「映画Ⅱ」の「わかどり」pouletの残響を通して、「めんどり」pouleに共鳴していることも忘れてはならない。少女の指先の白いフォルムは、視覚的にはファロスの部分対象たりうるが、言語記号としては映画への眼差しの変奏と連携しているのだ。しかも、第21章で「プンクトゥム」に重ねられた「めんどり」は、『明るい部屋』のまた違う片隅にも姿を見せている。第45章の冒頭部にある、「写真に撮られた瓶、アイリスの枝、めんどり une poule、宮殿を見ることは、現実にはしかかわりあいをもたない」（Ⅴ，875）という一節のことである。「瓶」は、同書に掲載されたニエプスの写真に見えるワインの瓶であろう。「アイリス」の写真は掲載されていないが、第13章には「メイプルソープが撮影した一枝のアイリス」（Ⅴ，811）という記述がある。「宮殿」については残念ながら不明であるが、「めんどり」を撮影した写真も見あたらない。いったい、「めんどり」はいつどこで写真に撮られたのだろうか。

ここで想起すべきは、『明るい部屋』の口絵写真を撮ったダニエル・ブーディネである。バルトの母の瞳の色を連想させずにはおかぬあの青味がかかった緑色の光が漂っている部屋——「ある迷宮の断片，作品Ⅳ」（1979年）という連作25枚のうちの一葉と思われる——を、ポラロイドで撮影したブーディネは、『彼自身によるロラン・バルト』に使われた「左利き」（Ⅳ，622）という肖像写真も撮影したことがある。そのフォトグラファーがアルザスの農村の鶏を撮った写真に、バルトが以下のような短いテキストを寄せたのは、「映画Ⅲ」や「映画Ⅳ」と同時期のことである。「ダニエル・ブーディネが撮影するいっさいのものを、私は欲望している。彼の仕事は、いかなるときも、私がそこで暮らしたいという欲望をいadakような空間を築く（少なくとも私はそう信じている）。おそらくは、野原，花

の咲いた木々、傾いた古い屋根、とても白いめんどり（その白さのおかげで、養鶏場の悪臭は奇跡的にも雲散霧消している）は、私の欲望のごく小さな部分にすぎない。それはたんに都市生活者の無邪気な欲望である。だが、欲望というものは——こう言ってよいが——、完全になるためには、全面的でなければならないわけではない」（V, 323）。

写真の「めんどり」は、「都市生活者」が住みたい田舎の空間という欲望の対象を構成する「ごく小さな部分」だが、それに向けられた欲望は「完全」な欲望である。バルトはこの1977年のプーディネ論において、「写真は、それが表象しているものに欲望を（たとえ拒まれるにしても）いだけせるときにだけ価値がある」（V, 323）と主張し、それを写真の存在理由の判断基準にしていた。プーディネの「めんどり」の写真がバルトにとって十全な欲望を喚起し、映像として存在する価値を持ちうる以上、それが1966年の「映画Ⅱ」の「わかどり」とディゾルヴするように入れ替わった可能性は濃厚である。映画の映像の指向対象は、バルトによると、写真の場合とは違って、「それは私にとりつかない。それは亡霊 *spectre* ではない」（強調はバルト。V, 861）とされる。「めんどり」が「映画Ⅲ」以後もずっとバルトの言説に回帰してくるのは、その記憶の原型が彼が見たことのないセラーズの映画の「わかどり」ではなく、彼が目にしたプーディネの写真の「めんどり」だからではないのか。バルトは、「〈写真〉はかつて、今もなお、〈絵画〉の亡霊 *fantôme* につきまとわれている」（V, 811）と書いているが、映画もまた〈写真〉の亡霊につきまとわれているのだ。

この「めんどり」は、さらに写真や映画の外にも出没している。例えば、写真論の執筆が1979年6月3日に終わってまもなく、「めんどり」は今度は街娼を意味する俗語として、『パリの夜』の8月27日の日記に姿を見せられている。その晩バルトがカフェで待ちあわせをしていると、「一人だけの女がいる。『娼婦 *une poule*』なのか？ いや、彼女は何も言わずに立ち去る」（V, 982）。もし女がこちらに声をかけるなり、意味ありげな眼差し

を送るなりしていれば、「娼婦 poule」かもしれない。事実、「映画Ⅳ」では「めんどり poule」のほうが、まさしく黒人たち観客に一瞥を与えている。「彼らを見ていたのはめんどりのほうだ、とも言える」。だが、そう言えんとすれば、他者からの視線を認めるには、主体も他者の眼を見なければならぬはずである。つまり、双方の眼差しが互いに交差していなければならぬのだ。われわれはあらためて、主題であるこの眼差しそのものの振舞いに関し、さらに踏み込んだ考察を試みよう。

4

「映画Ⅲ」のような眼差しのリバースショットについて語ろうとすると、*「わかどり」*から*「めんどり」*への、*「奇妙な教訓」*から*「見事な教訓」*への転調が起きる時期に関しては、1969年夏からのモロッコ滞在が小さからぬ意味をもつように思われる。現地のスケッチ集『偶景』は、欲望の視線劇にもことかかない。*「マラケシュの小柄な小学校教師の男」*の「愛情と善意と暗黙の合意に満ちた眼」(V, 972)には、アラビア語由来でサベール語を経由した動詞による「わたしはあなたと寝ますよ *je vous niquerai*」(強調はバルト。V, 972)というメッセージが含まれている。ルイ＝ジャン・カルヴェの伝記が伝えるグーリミーヌのラクダ市の写真の挿話も(「ぼくにとって興味があつたのは、ラクダ引きのほうだったんだ」)⁽¹⁸⁾、「眼の中をじっと」に語られている「モロッコの市場」における工芸品の売り子の挿話と(V, 357)、同じアイコンタクトの経験である。いずれの場合にも、単なる売り手と買い手の関係を揺らがせてしまうバルトからの眼差しの振舞い、つまり恋愛の欲望が問題になっているからだ。

例えば『恋愛のディスケール・断章』も「映画Ⅲ」の直前の1977年4月に出版されているが、この著作には催眠術にかかった「めんどり」が姿を

見せている。同書において、「ひとめ惚れとは催眠状態である」（Ⅴ，234）というバルトは、その心理状態を「めんどり」にたとえてこう説明していた。「それから〔私は〕、引つけられて、ぺしゃんこにされ、動けなくされて、イマージュ（鏡）を鼻先に押しつけられる。相手のイマージュが初めて私を魅了しにやってくる瞬間、私はかのイエズス会士アタナシウス・キルヒャーの不思議な〈めんどり〉la Poule（1646年）にほかならない。両脚をしばられためんどりは、くちばしの近くに、縛りのように、引かれた白墨の線を見つめながら、眠りにおちていった。脚をほどいてやっても、めんどりは魅せられたまま、動かずにいた […]」（Ⅴ，234）。ここでは、恋に落ちた語り手、すなわち、欲望の主体が、催眠状態で動かない「めんどり」と一体化しているわけだが、この恋愛論の「拉致」という章の起源は、高等研究実践学院（EPHE）で行われた1975年1月16日のセミナーまで遡行する⁽¹⁹⁾。そこではキルヒャーの『めんどりの想像力に関する不思議な実験』をふまえて、『若きウェルテルの悩み』（「12月6日」の手紙）の主人公が思い浮かべるロッテの瞳のイメージが論じられている。このイエズス会士の「めんどり」が興味深いのは、同年に『コミュニケーション』誌の「映画と精神分析」特集に発表された、「映画館から出て」という映画メディア論も「催眠術」を考察しているからである。

バルトによれば、映画館に入る以前の段階から、「万事は、催眠術の古典的な諸条件が集まったかのごとくして進んでいる」（Ⅳ，778）。それは、観客を広告から映画館へと誘くようなメディア社会の「状況」のせいである。「『映画状況』というものが存在しており、その状況は前催眠的である」（Ⅳ，778-779）。ついで館内が暗くなり、夢想への準備状態におかれた観客の前に映像が差し出される。「映画的な映像（音もふくめて）とは何か。だまし餌（*leurre*）である。この語は精神分析的な意味で理解すべきである」（強調はバルト。Ⅳ，780）。バルトは映画館の視聴覚的な経験の総体を、ジャック・ラカンのいう「想像界」l'imaginaire の文脈において、「私

は映像とともに閉じ込められる。それはまるで想像界を基礎づけるあの有名な残酷な関係にとらわれたかのようだ」(Ⅳ, 780-781)と述べている。

「めんどり」が欲望の対象でもありうるし、また、欲望する主体でもありうるという鏡面的な反転構造は、この「想像界」の特徴として浮き彫りになってくる。ここで、1977年6月のコロックにおける「映画Ⅲ」のバルトによる発言をとりあげ、前後の文脈を検討してみよう。その質疑応答では、参加者の一人であるコンタルド・カリガリが、演劇や映画に行く動機に関し、まず「これから私は何を見に行くのか」という問いを立て、ついで「私に関わるような何かがそこにはないだろうか」、「物語のなかで、私に関わっているものは何か」と言い換えている (PRB, 128)。それをバルトがさらに「何が私を選ぶのか」と言い直した後、「映画Ⅲ」の実験を紹介している。最後に、カリガリが黒人たちの養鶏的な関心を指して、「それはめんどりが彼らに関わっていたということを意味しているのです」(PRB, 128)と応え、討論を締めくくっている。

ここでカリガリが使っている動詞は、« *regarder* » であるが、彼はその動詞に知覚の意味ではなく、« *concerner* » のような関係・関心を表す動詞の意味を持たせている。ところが、その最後の発言、« *Ça veut dire que la poule les regardait.* » (イタリックによる強調は引用者。PRB, 128)を、バルトは「映画Ⅳ」のなかに取り入れて、知覚動詞としての主客の反転を、« *C'est la poule qui les regardait.* » (同じく強調は引用者。V, 355) という強調構文によって明確にしている。この網膜的、可視的なレベルをふまえて、バルトは「別の、目に見えないレベル」では、「アフリカのめんどりのように、スクリーンはたえず私を見つめている」と語り、無意識のレベルにおけるスクリーンの鏡面化に注意を促しているのだ。野性の眼差しは、「映画Ⅱ」では敵対する旧批評に投影されていたが、このように「映画Ⅲ」で主客の反転可能性が意識化されたことを契機に、「映画Ⅳ」では主客の立場が逆転し、「映画Ⅴ」におけるバルトの眼差しとの同一化にま

で到ったのではなからうか。

こうしたイマジネールな鏡面の論理に関しては、「映画Ⅳ」を含む「眼の中をじっと」にも、「映画館を出て」で使われていた「だまし餌」の定義が、ラカンの『セミネール』第Ⅺ巻から引用されていることを思い出す必要がある。それは1964年3月4日のセミネールにおける、「一般には、人が見ようとするものと眼差しの関係は、だまし餌の関係です。主体は自分とは別のものとして現れます。そして、人が主体に見せようとするものは、主体が見ようと欲するものではありません。このようにしてこそ、眼は対象(a)として、つまり欠如のレベルで機能しうるので」(Ⅴ, 355)というラカンの発言である。精神分析家はこの「対象a」のことを、「小さなa」*petit a*⁽²⁰⁾と呼んでいるが、当然それは大文字の「他者」*l'Autre*と小文字の「他者」*l'autre*を念頭に置いている。「映画Ⅴ」において「めんどり」に付加された形容詞« *minuscule* »は、この小文字*lettre minuscule*によって表記される「対象a」と密接に結びく。というのも、対義語に« *majuscule* »を持つ« *minuscule* »は、文字表記における小文字と大文字の区別に関わる形容詞だからである。同時期のある対談のなかで、バルトは『『小文字の他者』と呼ばれるもの、小文字の*minuscule* « a »の字で書かれる他者*l'autre*とは、精神分析の記述においては、まさに恋愛感情の対象なのです」(Ⅴ, 422)と語っている。

この「対象a」は、さきほど言及したように、「映画Ⅳ」ではスクリーン自体と重ねられていたが、その理由は、ラカンが同じセミネールで取り上げた、プチ・ジャンと鰯の缶詰にまつわるジョークや、「絵においては、つねに眼差しという何らかのものが確実に現れる」というテーゼによって理解できるだろう⁽²¹⁾。この場合の「絵」というのは、人間が不在の絵でかまわない。そこにおいて眼の働きをするものというのは、以下のように「欠如」として定義されている「対象a」だからである。「対象aとは、主体が自らを構成するために、器官としてのそれと別れた何物かです。それ

は欠如のシンボルとして価値を持っています。すなわち、ファロスのシンボルとしてです。ファロスそのものではなく、欠如をなしているかぎりにおいてのファロスのシンボルとしてです」⁽²²⁾。

こうした視線の挙動という問題は、例えば「映画における外傷的単位」という1960年の論文で考察されていた映画の登場人物による凝視の時間の考察とも無関係ではなかろう。「視線の持続が、視覚的記号として、情熱恋愛、あるいは、親子愛のステレオタイプとまさしく戦おうとするときこそ、(二つの記号間に葛藤があれば) 外傷的単位が生まれるし、(一致があれば) 姿を消すのである」(I, 1056)。このTFTという映画の心理テストにおいて、バルトが例に挙げているのは、中年の女性に対する青年の視線なのだが、その時間の長さや愛情のカテゴリーが一致しない心的外傷のケースというのはインセストのことである。この長さという時間性こそ、写真には表現不可能だが、映画には表現可能な「対象a」であるとは言えないだろうか。

「視線の持続」こそが問題なのであれば、「映画Ⅱ」から「映画Ⅴ」までバルトの眼差しが持続してきた10数年という期間もまた、すでに十分に長いと言わねばなるまい。だが、言い換えれば、その歳月は彼が現実に存在する植民地映画への目視をひたすら宙吊りにしていた長さでもあるだろう。その期間は、バルトにおいては「映画への抵抗」(Ⅲ, 504; Ⅳ, 634)への表明によって刻印されている。そして、その最終期にあたる『明るい部屋』では、〈写真〉が特権視され、「〈版画〉une Image, 〈絵画〉une Peinture, 〈彫像〉une Stature」(Ⅴ, 862)とは一線を画した扱いを受けている。だが、これらの視聴覚表象の諸ジャンルのなかでは、映画だけが〈写真〉の対立項として、「抵抗」の対象として措定されてきたのである。およそ「抵抗」というものには前提として緊張関係が、それも主体の内部における緊張の力学系が発生している。フロイトの夢分析を脱構築しているジャック・デリダがいうように、「純粹に内的な緊張というものはありません」

上、それは、内的で自己触発的な緊張の核心に、他者ないしは外部が絶対的に内在しているということである」⁽²³⁾。この意味での「抵抗」の分析、「抵抗分析」*résistance* とでも呼びうるものが問題なのだ。最後にわれわれは、この「他者ないしは外部」への思考に向けて、野性の眼差しの変奏を歴史性の地平に位置づけてみたい。

5

映画誕生の起源における眼差しとして最もよく知られているものに、リュミエール兄弟による列車の映像を前にして、思わず身をかわしたり叫び声を上げたりした観客たちの挿話がある。映画史の幼年期におけるこの素朴な眼差しは、しかしながら、研究者のトム・ガニングによれば、実態のない神話だとされる。『ラ・シオタ駅の列車の到着』のような草創期の映画は、アトラクションの文化という歴史的な文脈で捉え直されるべきであり、世紀末のパリの観客たちが示したのは、伝統的に理解されてきたように、虚構と現実の区別がつかない「子供じみた信頼ではなく、映画が錯覚を起こしうる能力についてのあけっぴろげな自覚と歓喜」⁽²⁴⁾であった。こうした初期映画の受容様式の理解においては、物語に感情移入する古典的観客とは異質な感受性のモデルニテを重視すべきだというのがガニングの見解である。観客たちは迫りくる機関車をむしろ画面の純粋な視覚的变化として受けとめ、その美学的な刺激を消費していたのである。

その後リュミエール兄弟の予想とは裏腹に映画が大衆社会に普及し、テレビのような視聴覚メディアまで家庭に浸透して、ベルエポックの驚愕と幻惑の物語がまさしく「神話」になり始めたころ、それと入れ替わるようにして、今度は植民地の観客たちにスポットライトが当てられる。ここで、前述のセラーズによる報告の文脈について振り返ってみなくてはなるまい。

『ベスト撲滅作戦』の事例が紹介されている目的は、映画メディアの人為的性質（色彩が白黒しかないことや、肉眼の視界が立体的で190°あるのに対し、映画の視界は平面的で35°しかないこと）を前提しつつ、「映画の経験がなくリテラシーのない人たちは、この重大な心的調節を行うのが著しく困難である」⁽²⁵⁾ことを証明するためなのである。植民地映画局の指導者が訴えたいのは、「眼をスクリーンの表面に一樣に固定し、動くものには何でもピンポイントで焦点を合わせ、他のものはすべて無視しているらしい」（強調は引用者）黒人たちの理解可能性を高める解決法として、「明白な視覚的連続性、遅めのテンポ、スムーズな物語の進行」という特殊なテクニックを自分が導き出したという苦労談なのだ⁽²⁶⁾。

「言い換えれば、映画というものは、非識字者に、実際には映画が彼の代わりにしていることを、彼の眼がやっているとさせるのである。とはいえ、それは静止した映像では起こらない。なぜかといえば、その映像の内部には動きがないからだ。非識字者は静止した映像を読む取ることを学ぶ必要がある。以上のことから、彼らが映画のシーンを静止した映像よりも素早く解釈できることが説明される」（強調は引用者）⁽²⁷⁾。このように、優れた動体視力を持ち、しかし、表象を現実と錯覚しやすい人間として、非西洋的な主体像を語ることは、「善良な野蛮人」の20世紀版にならないであろうか。この意味で、映画との無垢な触れ合いをどう捉えるかということは、大衆メディア時代の試金石となるだろう。バルトは映画が提示する視聴覚的な総体について、それは「われわれにとってのだまし餌であり、誰がそこから逃れるというのか」と前置きしつつ、「結局、〈イデオロギー的なもの〉というのは、ある時代の〈想像界 l'Imaginaire〉、ある社会の〈映画 le Cinéma〉のことであろう」（Ⅳ、781）と語っていた。野性の眼差しというのは、20世紀西洋にとっての魅惑的な「だまし餌」であり、そこでは、眼差しと、その出会いの対象としての映像とは、相即して構成されていると考えられる。レジス・ドゥブレが言うように、「絵画はルネサンス

期の、映画は20世紀の精神分析なのである」⁽²⁸⁾。

バルトはすでに戦時中から映画評を書き始めているが、映画をめぐる彼の考察は、運動やモンタージュよりも静止した映像（「フォトグラム」）を対象としていたり、映像よりも音響への関心を語っていたり（『テキストの快楽』）、作品より映画館での鑑賞体験を論じたりしている（『映画館から出て』）。彼はアンデレ・テシネの『ブロンテ姉妹』にカメオ出演したこともあるが、他方でジャン＝リュック・ゴダールとの関係は幸福なものではなかったし（『アルファヴィル』への出演辞退、ペサロでのシンポジウム、そして「たんなる映像」よりも「正しい映像」⁽²⁹⁾への渴望……）、むしろ銀幕の世界とはつねに広く浅く接することで、その新鮮さをたもとうとしていたように思われる。それはまさしく野性の眼差しを自己薬籠中の主題として変奏していく過程そのものであった。

例えば、バルトは「映画Ⅳ」の家禽をつうじて浮上させたカメラ・アイ（「スクリーンから私のほうへ注がれる眼差しがひとつでもあれば、その映画全体が台無しになってしまうだろう」）を、「眼差し」と題された『明るい部屋』の第46章でも映像のジャンル論へと展開し、レンズを見つめる視線は「写真」には伝統的にありうるが、映画では禁じられていることを根拠に、〈写真〉の本質化を企てようとしている（以下の強調はバルトによる）。

ああ、せめてそこに誰かの眼差しが、一個の主体の眼差しがあり、写真のなかから誰かが私を見つめていたら！というのも、〈写真〉la Photographieは、私の眼の中へじっと見すえるというあの能力——真正面からのポーズが一般に古風とみなされるようになり、〈写真〉はそれを徐々に失いつつあるが——を持っているからである（いずれにせよ、これは新しい相違点だ。映画では誰も私を見つめる者はいない。〈フィクション〉ではそれは禁じられているのである）。（V, 878）

指摘すべき第一点。バルトが写真において欲望している眼差しは、ラカンの無意識のレベルでの再帰的視線ではない。それは、可視的、網膜的な対象としての「一個の主体の眼差し」に戻っている。第二点。引用文中でバルトが強調している「眼の中をじっと」*droit dans les yeux* というのは、「映画Ⅳ」を含む論稿のタイトルでもあり、カメラ・アイという主題の核心をあらわす言いまわしである。第三点。記念写真の伝統であった正対アングルは「古風」になったと形容されているが、この形容詞こそ「映画Ⅱ」の批判的文脈に組み込まれていた « *archaïque* » 以外のなものでもない。第四点。バルトは同書で写真の還元不可能な「ノエマ」を探究しているのだが、ここでは小文字の「写真」*la photo* から大文字の〈写真〉*la Photographie* への移行が起きている。ジャン＝クロード・ミルネールがバルトの語法についていみじくも指摘したとおり、「定冠詞と組み合わせられた大文字は、〈イデア〉のしるしなのである」⁽³⁰⁾。〈写真〉をイデア化して、小文字の「映画」*le cinéma* から峻別するのが、こうした眼差しの振舞いなのだ。『明るい部屋』には小文字の「映画」*le cinéma* という語は全部で14回、また小文字の「フィルム」*le film* は全部で5回、使われている。両者が大文字になることはないが、引用の末尾では〈フィクション〉*la Fiction* が大文字にされている。確かに、古典的な〈フィクション〉の映画は一般に、厳密なイマジナリー・ラインの規則の下で視線劇を制御した、カメラ・アイなき空間と言えるだろう。しかしながら、〈写真〉の対立項としてこの虚構の物語という特定のジャンルだけを前景化することは、「映画」の分野から記録映画を始めとして様々なタイプのカメラ・アイの可能性を排除せざるをえなくなる。

『明るい部屋』において看過されているカメラ・アイは、以下のようにいくつかのタイプに分類できる。最初のタイプは、リュミエール兄弟のあまりにも有名な『水をかけられた水撒き人』において、悪戯の罰を受けた少年が退場まぎわに監督のほうへ送ってくる共犯的な眼差しである。初期

映画にはバーレスクな演芸がよく撮影されたが、こうした喜劇的なジャンルの視線の作法は、ジョルジュ・メリエスの『ロベール＝ウーダン劇場における婦人の消失』（1896年）のようなトリック撮影を使った映画にも見い出される。舞台の芸人たちは、手品の始めと終わりに、観客すなわちレンズの方向へ挨拶することを忘れてはいない。

そうしたサイレント時代の興行的伝統と断絶したカメラ・アイの登場が、映画史における「現代映画」を画定すると主張するのは、アントワヌ・ド・ベックである。例えば、ロッセリーニの『ヨーロッパ1951年』では、イングリット・バーグマンが入院した精神病院で、新入りを見つめる他の患者たちの視線がつぎつぎとレンズに向けられる（バルトもまた「眼の中をじっと *droit dans les yeux* 見すえる者は誰でも狂人である」（V, 880）と述べていた）。また、ベルイマンの『不良少女モニカ』でも、ハリエツト・アンデルセンがカフェで男に火をつけてもらった煙草をくゆらせながら、われわれ観客のほうに虚無的な眼差しを向けるシーンがある。ド・ベックによれば、こうした「カメラ視線」*regards-caméra* は、「映画は変わるべくして変わったのだ、なぜなら、監督も観客も俳優も登場人物も、無垢でいられる者は一人もいないからだ」と告げるものであり⁽³¹⁾、映画の表象空間の変容をしるしづけているのだ。

観客の胸を刺すような悲劇性を帯びたこの第2のタイプの眼差しは、アラン・レネにおいても、ドキュメタンリー『夜と霧』のベルゲン＝ベルゼンの収容所における少女たちの視線から、『24時間の情事』の冒頭における病棟の女性患者たちの瞳へと受け継がれているし、ヌーヴェル・ヴァーグにおいても、『大人は判ってくれない』のラストの海辺でカメラを振り返るジャン＝ピエール・レオーや、『勝手にしやがれ』のラストで立ち尽くすジーン・セバーグに継承されていく。一方、われわれには、ここであたたびフェリーニの『カサノヴァ』が思い出される。物語のラストで老いさらばえた主人公が、氷上における「自動人形」と若かりし自分の踊って

いる夢を回想しつつ、微かな嗚咽とともに血走った両眼を観客に向けるショットが存在しているからである。このクローズアップにされたカメラ・アイもバルトは目にしたはずなのだが、『明るい部屋』においては一切ふれられていないのだ。

同書の第46章で語られていた純粹無垢な「自動人形」が登場するシーンは、このラストの夢のシーンより10数分ほど前に位置している。ついで映画では、ダンスを終えたカサノヴァが寝台に寝かせた人形との自慰行為におよぶ。このとき上下に揺り動かされる人形の視線がカメラ・アイになる（冒頭から約2時間12分20秒が経過したショット）。放蕩者に欲望を喚起する生命のない木製の人形（女優の Adele Angela Lojodice がじつに見事に演じている）の眼差しは、「一個の主体の眼差し」の臨界的なケースであり、その大きく見開いた瞳もバルトの視界からは排除されている。それは、ネオレアリズモやヌーヴェル・ヴァーグが生んだ主体的な視線とはまた異質な、空虚な鏡のごとき眼差しである。このような主体なき第3のカメラ・アイこそ、「映画Ⅳ」で鶏がこちらに向けたとされる視線であるように思われる。

その他にも映画史には、小津安二郎の切り返しのような構図の美学に支えられたカメラ・アイをはじめ、さまざまなタイプが存在しうるだろう。だが、傑出した映画監督の固有語法に比べれば遥かにありふれた、しかも、ときとして〈フィクション〉の夾雑物ともなりうるタイプの眼差しを最後にあげておこう。レンズのまえの空間に遍在するそのノイズのごとき瞳は、やはりリュミエール兄弟の『列車の到着』のような映画の起源においてすでに観察されるものである。ラ・シオタ駅に到着した乗客たちが、プラットフォームに据えられた撮影装置の方向にしばしば好奇心の眼差しを向けてくるのを御覧いただきたい。カメラの存在を観客に知らしめてしまうこのアマチュア的な視線、フィルム・リテラシーから自由な視線こそ、『ブロンテ姉妹』に出演したバルト本人も発していたものである。映画で

サッカー役を演じるバルトは、オペラに招待したシャーロット・ブロンテを待ちながら、劇場の階段の前に立ち、自分とカメラの間を歩いて行く老夫婦に見るとはなしに眼を向ける。緊張した面持ちの素人俳優は、他のエキストラたちの間から、おそらくはその向こうにあるカメラを垣間見ているのである（冒頭から1時間55分17秒後のショット）。それは監督のアンドレ・テシネに向けて、あるいはさらに、レンズを通して、われわれ観客に向けて送られた眼差しであったのかもしれない。

だが、バルトが〈写真〉と映画を区別するためには、彼自身の眼差しも含めて、これらのカメラ・アイとの出会いを否認する必要があったのだと思われる。〈写真〉の指向対象の明証性からあらゆる影を追い払い、「明るい部屋」を一片の翳りもない明るさで満たすための代償が、以上のような映画の対面に「抵抗」し、それを視界から暗点化することだったのである。バルトはアンドレ・バザンやセルジュ・ダネーのような映画批評家ではないし、映画記号学者のクリスチャン・メッツや、哲学者のジル・ドゥルーズのように本格的な映画論を書いているわけでもない。だが、そうしたシネフィル的な予備知識も映画学的な理論体系も持たない、ひとりのアマチュアとして映画に向かい合っていたバルトこそ、映画とは何かということを生々しく露呈せしめている。圧倒的な無数の細部に充ちた視聴覚映像によって「知」の臨界がしるしづけられていると言いかえてもよいその「抵抗」の痕跡は、本稿で論じてきたような眼差しと映画との交差とともに顕在化しているのである。

この論考を締めくくるにあたって、『明るい部屋』にも引かれていたグスタフ・ヤノーホによるフランツ・カフカの回想記は、われわれにつぎのような映画館を紹介してくれるように思う。1920年代当時のチェコスロヴァキア第一共和国では、映画館の免許が公共団体にしか下りなかった。ヤノーホが雇われていたプラハの映画館も、盲人保護協会によって経営されていたため、「盲人映画館」という名称がつけられていた。その話を聞

いたカフカはあとにもさきにもないほど爆笑し、こう言った。「ほんとうはどの映画館も、そういう名前でなくてはならないのですよ。ちらちらと銀幕に絵が流れて、そのために現実には目には見えなくなるばかりです」⁽³²⁾。小説家の言葉の意味するところは、映画は観客の目を曇らせるのだが、見えていると信じこませているというかぎりにおいて、むしろ盲人以上に盲目の状態になってしまうということだろう。カフカは自分の「練習帳」を、「列車が通りかかると、観客は身をこわばらせる」⁽³³⁾という一文で書き始めていたという。けれども、スペクタクルに対するこのような警句は、小説家が映画嫌いだったからではなく、この視聴覚メディアの力を、映画館に通った彼自身が身をもって知っていたからだとも考えられる。カフカのアイロニーにおいてこの撞着語法を理解するのであれば、家禽の映画が上映されるのに、この「盲人映画館」ほどふさわしいものはないのかもしれない。

註

- (1) Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, coll. "L'homme et la machine", No. 8, 1956, p. 70, 115, 155-161, 181, 194-201. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960, p. 53. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962; 1997, p. 36-38.
- (2) 本稿でバルトからの引用に下記のスイユ社の2002年版全集を使う場合は、引用文の後に続けて、ローマ数字で巻数を、アラビア数字で頁数をそれぞれ表記する。Roland Barthes, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, vol. 5, Seuil, 2002. また、以下の文献からの引用は、PRBの略号の後に、頁数を表記する。Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, *Prétexte: Roland Barthes*, direction d'Antoine Compagnon, Union générale d'éditions, coll. "10/18", no. 1265, 1978.
- (3) Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 121-128 ; « La poule d'Ombredane, le soldat de Baltimore et le baromètre de Mme Aubain », dans M. Alphant et N. Léger (dir.), *R/B Roland Barthes*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, 27 novembre 2002 - 10 mars 2003, Seuil, Éditions du Centre Pompidou, IMEC, 2002, p. 75-77. Jacques Ran-

- cière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 118–120. Guillaume Cassegrain, *Roland Barthes ou l'image advenue*, Éditions Hazan, 2015, p. 84–85.
- (4) William Sellers, “Making Films in and for the Colonies”, *Royal Society of Arts Journal*, 16 October 1953, p. 830–831.
- (5) Rosaleen Smyth, “The Development of British Colonial Film Policy, 1927–1939, with Special Reference to East and Central Africa”, *The Journal of African History*, Vol. 20, No. 3, 1979, p. 440–441.
- (6) 当該ページはそれぞれ下記の通り（いずれも2018年8月1日に閲覧確認）。
<https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b69c20b10>
<http://www.colonialfilm.org.uk/node/1526>
- (7) Paris. Préfecture de police, *Liste des docteurs en médecine, officiers de santé, sages-femmes, chirurgiens-dentistes et pharmaciens dont les diplômes ont été visés des lois du 21 germinal au XI, du 30 novembre 1892 et du 14 avril 1910 et des dentistes exerçant en vertu des dispositions de l'article 32 de la loi du 30 novembre 1892*, Melun, Imprimerie administrative, 1er Janvier 1914, p.40.
- (8) William Sellers, « Le film au service de l' éducation de base dans les territoires coloniaux britanniques », Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, « Compte rendu du stage d'études sur l'emploi des auxiliaires visuels dans l'éducation de base », UNESCO/MC/22, Paris, le 13 septembre 1954, p. 42–46.
- (9) André Ombredane, « Quelques principes pour l'utilisation des moyens audio-visuels dans l'éducation de base des populations sous-évoluées d'Afrique », Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, *op. cit.*, p. 36–38.
- (10) Morin, *op. cit.*, p. 115.
- (11) Morin, *op. cit.*, p. 194.
- (12) Morin, *op. cit.*, p. 158.
- (13) Sellers, « Le film au service de l' éducation de base dans les territoires coloniaux britanniques », *op. cit.*, p. 42.
- (14) John Maddison, « Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs », *Revue internationale de filmologie*, vol. I, No. 3–4, 1948, p. 307.
- (15) John Wilson, « Film illiteracy in Africa », *Canadian Communication*, (Ottawa), vol. I, No. 4, Summer 1961, p. 9.
- (16) Maddison, *ibid.*
- (17) Rancière, *op. cit.*, p. 120.
- (18) Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes 1915–1980*, Flammarion, 1990, p. 219.
- (19) Roland Barthes, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974–1976)*, suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites), avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Seuil, 2007, p. 77.

- (20) Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1973 ; coll. "Points", 1990, p. 73, 127, 169.
- (21) Lacan, *ibid.*, p. 109–111, 116.
- (22) Lacan, *ibid.*, p. 119.
- (23) Jacques Derrida, *Résistances: de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, p. 40.
- (24) Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator", in Linda Williams (ed.), *Viewing positions: ways of seeing film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 129.
- (25) Sellers, "Making Films in and for the Colonies", *op. cit.*, p. 830.
- (26) Sellers, *ibid.*, p. 831.
- (27) Sellers, « Le film au service de l' éducation de base dans les territoires coloniaux britanniques », *op. cit.*, p. 42.
- (28) Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, coll. "Folio Essai", No. 261, 2008, p. 375.
- (29) V, 845. ただし, ジガ・ヴェルトフ集団名義の『東風』(1969年)で厚紙に手書きされた, « CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, C'EST JUSTE UNE IMAGE » という言葉を言ったのは, じつはゴダールではなく, 共同監督のジャン＝ピエール・ゴランだったことが下記の浅田彰との対談で証言されている。「JLG/JPG ジャン＝ピエール・ゴランに聞く」, 『批評空間』第III期第4号, 2002年, p. 135。
- (30) Jean-Claude Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Éditions Verdier, coll. "Philia", 2003, p. 28.
- (31) Antoine de Baecque, « Écrans : Le corps au cinéma », dans Alain Corbin et al. (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, volume dirigé par Jean-Jacques Courtine, Seuil, 2006, p. 383.
- (32) グスターフ・ヤノーホ著, 『増補版 カフカとの対話』, 吉田仙太郎訳, ちくま学芸文庫, 1994年, 262頁。
- (33) ハンス・ツイシュラー著, 『カフカ, 映画に行く』, 瀬川裕司訳, みすず書房, 1998年, 8頁。