



Title	突き刺す喪 : 写真・アウシュヴィッツ・自然史
Author(s)	多賀, 健太郎
Citation	年報人間科学. 2003, 24-1, p. 17-32
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/8643">https://doi.org/10.18910/8643</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 突き刺す喪

——写真・アウシュヴィッツ・自然史——

### 〈要旨〉

晩年のロラン・バルトが探究した「個別学」というユートピア的な構想の根柢に横たわる△喪の領域▽を、彼の写真論におけるプンクトゥムの概念を出発点にしながら掘り下げて明らかにすることが本論文の主たる眼目である。まず第一章では、バルトの『明るい部屋』におけるバルトの写真論を要約しながら、プンクトゥムという概念が内包する傷痕と句読点という二つの要素をとりあげ、さらにアドルノの観相学的な句読点論との接点をさぐる。第二章では、アウシュヴィッツの生存者ブリーモ・レーヴィが伝えるフルビネクという幼子やベケットが素描する「追放された者」といった「最後の人間」の肖像が、いかにプンクトゥムによつて照らし出される△喪の領域▽と関連づけられるのか、また、この「最後の人間」たちの分節化されざる声や吃音が、いかに句読点という意味でのプンクトゥムを現出させるものであるのか、示される。最後の第三章では、こうした「最後の人間」のむきだしの自然存在や言葉にならない声を、マルクスの「自然史」というモティーフやバルトの「自然の頼え」というモティーフに

それぞれ照らしながら、個別学という理念がもつ潜在的な可能性を、ベンヤミンやアドルノにおける思考のマイクロギミック的な身振りにまで掘り下げていこうと試みる。そしてさらに、△喪の領域▽に通ずるバルトの「個別学」に、認識の根源にいたるひとつの関を見いだそうとする。

キーワード

個別学 喪 プンクトゥム 句読点 自然史 ミクロロギー

多賀健太郎

## はじめに

不慮の事故のために奇しくも遺著となつてしまつた写真論「明るい部屋」の中で、ロラン・バルトは、「普遍学」[Mathesis universalis]ならぬ「個別学」[Mathesis singularis]というものがなぜ存在しないのか、個々の対象(と)になぜ新しい科学が存在しないのか、と自問している<sup>1)</sup>。写真から受けた個人的な感動をいかにして約分可能な論理へと精確に置き換えるかという問い(感性と理性をめぐる問題)、かけがえのない一回かぎりの存在のための科学を創設しようとするこの自問の意味は、一見そう思えるほどに単純でも無邪気でもなく、むしろラディカルで危険ですらある。つまり、この問いは、アリストテレス以来、まさしく哲学が抑圧し封印しつづけてきた禁断の問い(「単純で《莫迦げた》形而上学に属する問い」……)おそろく真の形而上学に属する問い<sup>2)</sup>なのである。すでにホルクハイマーが「伝統理論と批判理論」のなかで簡潔に定式化してみせたように、理論という概念そのものが収斂されてゆくのは、数学的体系の方向である<sup>3)</sup>。そのような数学的普遍性への要請をかかげるこれまでの体系的な知のあり方をつうじて、偶然や例外としての個はたえず平板化や排除を蒙らずにはいられたのであり、この意味でもベーコンの箴言のとおり、知はひとつの力に暴力にほかならなかつた。したがつて、「個別学」という言い回しそのものから

してすでに、「個別」と「学」とが相剋する一種の撞着語法なのだ。「学」<sup>4)</sup>の定義それ自体を逆撫でするようなこの問いかけは、ひとたび口にされるや、禁忌とされてきた積年の封印を解くことによつて、ただちに「学」<sup>5)</sup>の概念そのものをきわめてあやうい不透明な領域に導いてしまう。にもかかわらず、「普遍」という一種の暴力や支配を介させないような科学的知の存在というものを、いったいいかにして想像することができるといふのか。そして、個々の細部の特異性を救い上げつつ同時に一般性をも保証するような「個別学」なる企図は、はたしてほんとうに可能なのだろうか。

残念ながらこの問いに対する明確な答えは与えられていない。そもそもこの「答え」という語が科学的な定義づけや論理的かつ実証的な証明を意味するかぎり、パトスに根ざしたマテーシスとしての「個別学」<sup>6)</sup>は、解決を迂回する不協和音でありつづけてしまう。すなわち、個別学とは、字義どおり「どこでもない場所」という意味におけるひとつのユートピア、「唯一の存在を扱ふ」といふ、およそ実現不可能な科学のユートピア<sup>7)</sup>の謂いなのである。

だが、思想に内在するユートピアを不可触なものとして神秘化することは、思想そのものを裏切る口実でしかないだろう。むしろこの所在なき場に、しかるべき名を与え、確固たる場に導くことが本論文の狙いである。思うにこの領域が内包する潜在的な拡がりには、写真論という枠組をはるかに凌駕しているように見える。いささか唐突とはいえ、ここではさしあたり、このユートピアが標準を合わせる地点を八喪の領域Vと名指しておくことにしたい。あえて極論

するならば、亡き母の喪〔dein〕に終始貫かれたバルトの「明るい部屋」もまた、写真の「個別学」の名のもとに、この△喪の領域∨に響く声なき声を聴きとり読みとろうとする不断の試みであるときえいえるのだ。そして、のちに見るように、バルトのこの「個別学」は、直接的な影響関係や接点はほとんどないに等しいにもかかわらず、△喪の領域∨という媒介項を経由させることで、ベンヤミンやアドルノが目指した思考のマイクロロギー的な身振りとして、より深い親縁性と相似性を帯びはじめるのである。

△喪の領域∨へと通じる特異な闊の外延を照らし出すための出発点であり重要な参照軸となるのは、「明るい部屋」においてとりわけ人口に膾炙した概念、「ストウディウム」と対をなすあの「プンクトウム」という概念である。

## 1 プンクトウム——スティグマ傷痕と句読点

【明るい部屋】における記述を簡単に整理しておくことにしよう。

まずバルトは、写真における二つの要素を分類している。第一の要素は、写真における知識や教養にかかわるものであり、写真に映しだされた情報にかかわる記号的要素である。これはいわば一般的関心や分別に属するものである。もちろんときにそこから感動をおぼえることもあるのだが、あくまでその感動は、教養文化の基盤にある合理性を介在させたものである。こうした文化的なコノテーシ

ョンを帯びた一般的関心に対して、バルトはラテン語から借用したストウディウム〔studium〕という語をあてがう。一言で言えば、ストウディウムとは、情報や記号を処理する際に通常われわれが従っている文化的コードにほかならない。これに対して、第二の要素は、ストウディウムというコードを破壊もしくは分断する要素、ストウディウムを横断しそれに「縞模様をつける」要素である。ストウディウムがあらかじめ観る者の側で前提とされているもの由来するとすれば、この第二の要素のほうは、むしろ写真のほうから不意に訪れるもの、写真のある思いがけない細部から、突然襲いかかってくるものである。

「それを求めていくのは私のほうからではない。写真の光景から矢のように射られ、私を刺し貫きをやってくるのは、向こうのほうである。ラテン語には、そうした傷、刺し傷、鋭く尖った道具によってつけられた標徴しるしを指す語がある。しかもその語は句読点ブントクムという觀念にも関係があるだけに、私にとつてはなおさら好都合である。実際、私が問題とする写真には、あたかもそうした痛点が感じられるのであり、ときにそれが斑点状をなしてさえているのだ。まさにこうした標徴しるしや傷は、点をかたちづくっているのである。それゆえ、ストウディウムを逸脱させにやってくるこの第二の要素を、私はプンクトウム〔punctum〕と名づけることにしたい。というのも、プンクトウムとは、刺し傷、小さな穴、小さな斑点しみ、小さな裂け目のことでもあり——しかもまた、骰子

の一振りのことでもあるからだ。ある写真のプンクトウムとは、その写真のうちにあつて、私を突き刺す偶然なのである」<sup>7</sup>。

バルトの関心がストウデイウムよりもはるかにプンクトウムのほうに注がれていること、したがつて、個別学の礎となるのがこのプンクトウムであることに、異論の余地はない。そして、まさに彼が浮彫りにしようとするのは、プンクトウムが鱗<sup>ひび</sup>として刻印する「テクスト、あるいは写真という窓ガラスの上の小さな星形」<sup>8</sup>のことなのである。

アンデイ・ウオーホルの「垢がたまつて黝<sup>こげ</sup>ずんだ爪」、ニューヨークのイタリア人街で玩具の拳銃を顛顛<sup>こめだま</sup>につきつけられながらも無邪気に微笑む小さな男の子の「歯並びの悪い歯」。虚弱兒童の男の子が身に着けた「シャツのひときわ幅広の襟」とその背後に立つ女の子の指に巻かれた小さな「縲<sup>おと</sup>帯」。晴れ着で正装した黒人女性の「ベルト付きの靴」と「短い頸飾り」等々。プンクトウムとは偶然の所産である。それはコード化の網目をたえずすりぬける。いつどこからプンクトウムという矢が射られ、それに刺し貫かれるのか、そのことに定石はなく、骰子の目のように不規則である。だからこそ、バルトによつて明言されてはいないものの、プンクトウムを知覚するには、感性やパトスによる「目利き」こそが重要な位置を占めるのであり、そこには、人間の相貌からさまざまな感情や意味を読みとく古典的な観相学の痕跡がいくぶんなりともみとめられるのである。だが、いったいなぜそうしたプンクトウムが生じるのだらうか。

バルトは、その原因を、写真が及ぼす暴力的な時間の圧縮作用、不動の静止状態に求めようとする。そのとき例として提示されるのは、アレクサンダー・ガードナーが撮影した一枚の死刑囚の写真である。アメリカの国務長官暗殺を画策したルイス・ペインは、独房のなかで、椅子に腰かけ、手枷をはめられた状態で冷たいコンクリートの壁に背中をもたせかけながらカメラのフラインダーを正面から見据えている。虚ろだが鋭いその視線。彼は絞首刑になろうとしているのだ。「この写真はポーズの絶対的な過去を伝えることによつて、未来の死を私に告げているのだ。〔……〕被写体がすでに死んでいてもいなくても、あらゆる写真とはこうした破局<sup>カタルシス</sup>にほかならないのである」<sup>9</sup>。つまり、写真は「それはかつてあつた」という絶対的な過去の实在を証言することによつて、「それはすでに死んでいる」と「それはこれから死のうとしている」という二つの時間を圧縮し一つにするのであり、圧縮されたこの静止状態をつうじて、カタストローフをまざまざと呼び醒まさずにはおかないのである。そして、過去と未来の圧縮がもたらすこの死の眩暈<sup>めまい</sup>こそが、「喪」のプンクトウムにほかならないのである（ベンヤミンならば、それを「アウフ」の陰<sup>ネガ</sup>画と呼び、顛倒した礼拝価値と呼んだらう）。「喪」とは生きながらの死であり、生と死の境界なのである。

ところで、プンクトウムには、痛点和傷痕という要素のほかに、それと通底するもうひとつ重要な側面がある。すなわち、すでにバルトが指摘したとおり、句読点<sup>ポジチブ・ポイント</sup>としてのプンクトウムが、それである。「明るい部屋」ではそれ以上詳述されることのなかったこの欠落

部分を補完するのは、アドルノの「句読点」と題された珍しいエッセイである。この小論のなかで、アドルノは句読点を「象形文字」に喩えている。すなわち、あたかも読解困難な象形文字を解読するように、句読点を「観相学的に知覚する能力」こそが「各々の句読点を適切な使用するための前提」<sup>10</sup>とされるのである。ちょうどバルトがプンクトウムにみとめたように、アドルノの観相学的な眼差しは、句読点（「テキストという額に刻まれた皺」<sup>11</sup>）からテキストにおける脱コード化の契機を読みとっている。

「句読点に対して作家はたえまなく苦心することになる。万が一、作家が執筆をしながらも自分を完全に意のままに支配できるとすれば、句読点をひとつ打つごとに正しく打ていないと感じて執筆を放棄してしまうのではないだろうか。なぜなら、句読法の規則が求められることと、論理や表現といった主観的な要請が求められることは、一致し得ないからである。すなわち、執筆する作家が言語化する手形は、句読点においては、不渡りになるのだ」<sup>12</sup>。

アドルノは句読点を、分節化や息つぎのためだけのたんなる「区切り」や「間」とみなしているわけではない。テキストに打たれる句読点は、言語のシンタクスの内部にとどまりつつも同時に、「論理や表現」の流れを遮断し分断する堤防もしくは起爆装置であり、その一方で句読点は、言語を分節化する当のものであるがゆえに、それ自体は、分節化されないままに取り残される存在なのである。つ

まり、作家という主観の支配から逃れ、それに抵抗しようとする句読点には脱主観的で脱コード的な役割があり、「句読点が、それだけ取り出してみても、なるべく意味や表現を帯びなければ帯びないほど、あるいは、句読点が、言語の中で名辞の対極であればあるほど、ますます句読点のそれぞれは、その観相学的な位置価値を、すなわち句読点に固有の表現を、決定的に獲得することになる」<sup>13</sup>。

新ウィーン楽派に代表されるような無調や十二音階による「新音楽の試み」を「調性なき句読点の試み」<sup>14</sup>になぞらえるアドルノがここで際立たせようとしている「句読点に固有の表現」とは、けっしてたんなる言語テキストだけに制限されるものでも、さらには、バルトにおけるような写真というテキストだけに限られるものでもなく、むしろ、あらゆる芸術の深淵、いやそれどころか、次章で見られるように、われわれの生の深淵にまで拡がる入喪の領域Vを指し示しているように思われるのである。

## 2 フルビネク——最後の人

ガードナーが撮影した死刑囚ルイス・ペインの写真における「プンクトウム」、あるいはヒエログリフという死文字としての「句読点」との本質的な類比を示すような、ひとつの稀有なイメージが、アウシュヴィッツをめぐる言説のなかに見いだされる。

「アウシュヴィッツは終わらない（原題「これが人間なのかどうか」）[Se questo è un uomo, 1947] や『溺れるものと救われるもの』[I sommersi e i salvati, 1986] などの著作でみずからのアウシュヴィッツ体験を報告し証言しつづけたイタリアの作家ブリーモ・レーヴィは、かの地で遭遇した、カスパー・ハウザーのごときひとりのよるべない人間、正規の歴史から完全に抹消された人間、「強迫観念のような存在感」、「圧倒的な力で迫ってくる、われわれのなかでもっとも小さく、無防備で、もっとも無垢な子供」の姿を描写している。その子供は、生きながらにしてすでに「死んで」おり、ペインの写真と同様、「喪」に包まれている。

「フルビネクは無であり、死の子であり、アウシュヴィッツの申し子だった。見た目は三歳くらいだったが、誰ひとり彼のことには知らなかった。口がきけず、名前もなかった。フルビネクというその奇妙な名は、われわれがつけた渾名で、きつと女性のだけれどこの幼子が時おり発する言葉ならざる声[Le voci inarticolate]のひとつを、そのような綴りで解釈したのでろう。下半身麻痺のために彼の足は萎縮し棒切れのように細かった。だが、彼の目が投げかける眼光だけは、憔悴しきつて頬のこけた三角形の顔の中で落ち窪んでいたとはいえ、おそろしく生き生きとしていた。要求や主張にあふれ、口がきけないという軛を断ち切り自分を解放したいという意欲にみちていた。彼に欠けていた言葉、誰ひとりとして彼に教えてやろうとはしなかった言葉、その言葉への渴望

が、いまにも爆発しそうなほど切実に彼の眼差しの中にみなぎっていた。その視線は野性的であると同時に人間的であり、むしろ成熟した裁判官のそれを思わせた。われわれの誰ひとりとしてその眼差しに耐えられるものはいなかった。それほどまでに力と苦痛にみなぎっていたのだ」<sup>15</sup>

あらゆる証言と同じく、アウシュヴィッツの証言もまたどれひとつとして文字通りには受けとることができないとすれば、レーヴィの語るフルビネクが実在したという保証もまた、なにひとつない（彼については何ひとつ残されていない。この私の言葉を通じてのみ彼は証言するのだ」<sup>16</sup>）。レーヴィはフルビネクの話をそう締めくくっている。だがここでむしろ重要なのは、レーヴィの証言をつづじてフルビネクというひとつの匿名の存在が穿つことになる歴史の空隙なのである。アドルノの用語を藉りるならば、実際この空隙は、強制収容所という神話的な同一性連関における「非同一的なもの」の象徴なのである。つまり、（ストウディウムに属するような）いかなる公式報告にも言語コードにも登録されることのない、このフルビネクという名こそ、「アウシュヴィッツ」という極限状況におけるひとつのパンクトウムを象徴的に表わすひとつの名にほかならない。事実、フルビネクは、身体的自由を奪われているという点からも、「分節化されない吃音、非言語のようなもの、両腕を奪われた不安な言語」<sup>17</sup> という点からも、さらには、正規の名をあてがわれることのないまま死を待ち受ける余命いくばくもない天涯孤独の境遇と

いう点からも、普遍的なシステムの一切の網目からはじきだされてしまふ存在である。この身体的、言語的、法的な疎外のなかにあつて、フルビネクに唯一残されたコミュニケーションの手段は、ひとえに彼の突き刺すような「眼差し」と言葉にならない「声」だけなのである。レーヴィによつてこの視線が「人間的であると同時に野生的な [selvaggio]」と形容されるのは、けつして偶然ではない。レーヴィの著者のタイトルどおり、強制収容所とは、「これが人間なのかどうか」がたえず問題化される場である。人間が人間でなくなるアウシュヴィッツという空間にあつて、一切の人間はかぎりなく「野生」野蛮のままの「剥き出しの自然存在に還元され回収されてしまふ。人間と動物との境界がかぎりなく不透明な領域において、フルビネクの眼差しだけが唯一「人間的」たりうるのであり、だからこそ強制収容所内の他の囚人たちの誰ひとりとして、罪を咎めるかのように突き刺してくる、その苦渋にみちた「人間的」な眼差しを直視することができないのである。

こうしたフルビネクの肖像に文学においてわずかに匹敵するものとしては、アイルランドの作家サミュエル・ベケットの後期散文作品における匿名の登場人物を挙げるに如くはないだろう。後年、ベケットは、作風を転換し、これまでの戯曲作品や長編小説というジャンルからすこしずつ遠ざかり、「伴侶」や「いざ最悪のほうへ」などに代表される短く寡黙な小品群をつぎつぎと発表しはじめが、とりわけ「また終わるために」(一九七五年)という謎めいた作品には、彼の終末論的なヴィジョンが顕著である。そこでは、文法的に

破綻した未完結の(文ならざる)文がひたすら連結し反復されることで、言語から非言語、意味から非意味を現出させるような独特な文体が練り上げられる。さながら贅肉を削ぎ落とされた電報文のように、言語はことごとく淘汰され根絶やしにされる。状況説明は極度に省略され、背景描写からは一切の表情が捨象され、石灰質の乾いた風景のうちへと脱色されていく。かくして言語は、眩き、嘔き、溜息、吃音、痙攣、叫びへ、すなわち、ひとつの分節化されざる沈黙の声<sup>ジュネ</sup>身振りへとしだいに接近してゆくことになるのだ。苛酷なまでに極小化されパントマイムと化したこうした言語とともにベケットは、ひとりの「追放された者」のイメージを素描している。「けたはずれの四肢、頭蓋、か細い両足と胴、けたちがいの腕、か細い顔」。「ちっほけな体の頭から足まで、同じ灰色、踝の上まで足は埋もれ、明るいままの目だけを除いて」<sup>18</sup>。ぎこちなく廃墟のあいだに佇むこの人物は、足の先から頭の天辺まで灰色一色であり、両腕は胴体にはりついている。両の足はいまにも逃げ出そうとしているが、踝の上まで足は埋もれているため、身動きひとつとすることができない。そして唯一、耀きを保つことができるのはただ、一面灰色づくめの世界を見下ろす彼の瞳だけなのである。

ジャコメッティの彫像の風貌を想起させるようなこのベケットの登場人物におけるこの不具性や眼光の鋭利さは、いやおうなくわれわれにアウシュヴィッツという《グレー・ゾーン》に身を置くフルビネクの肖像を連想させずにはおかないだろう。いわば、ベケットの匿名の人物もフルビネクという同じく匿名の幼子も、ともに「最

後の人」の究極的なイメージにほかならない。彼らは「死んだ人、次いで死につつある人」なのである。「口調はほとんど吃音に近い。面喰らわせるほど迅速にひとつの言葉がもうひとつの言葉の背後に姿を消してしまふ。彼はそれと気づかないほどわずかにためらう。ほとんどつねにためらう」<sup>19)</sup>。

よどみなく流暢に話すことができません、逡巡し、とぎれ、中断され、こぼれ落ち、逃げざる言葉の数々。こうした分節化されない非言語的言語が放つ未曾有の力を証したるためにも、もういちどフルビネクにまつわるいまひとつの挿話に立ち返ることにしよう。

レーヴィは、フルビネクがはじめてしゃべったひとつの単語をめぐり、きわめて印象的な、しかし、謎めいたエピソードを伝えてくれる。息をひきとるまでフルビネクは、その単語を倦むことなくくりかえし口にするのだが、だれひとりそれを正確に聴きとることができないのだ。

「どんな言葉か？ わからない、難しい言葉だ。ハンガリー語じゃない。「マッスクロ」〔masscro〕とか「マテイスクロ」〔matisko〕とかいった。夜になると私たちは耳を澄ました。本当だった。時折フルビネクのいるほうから、ひとつの響き、ひとつの言葉が聞こえた。実際には、いつも正確に同じ言葉ではなかったが、たしかに意図して発音された〔articolato〕言葉だった。正確に言うと、少しずつ違って発音されており、ある主題、ある語幹、おそらくある名前をめぐる実験的な変奏曲にほかならなかった。

た。フルビネクは命のあるかぎり、この実験をかたくに続けた。翌日から、私たちは全員で、何とか聴きとろうと、じっと耳を澄ました。私たちの間には、ヨーロッパのあらゆる言葉を話せる人々が揃っていたが、それでもフルビネクの言葉はわからなかった」<sup>20)</sup>。

句読点が「窒息させてしまった声に文字がささげるひとつの敬意」<sup>21)</sup>にあたるとするならば、フルビネクによるこの「実験的な変奏曲」もまた、「窒息させてしまった声に息がささげるひとつの敬意」ではなかったのだろうか。レーヴィがフルビネクの実在を証言したように、フルビネクもまた、窒息されかけた自然の声をその意味不明の吃音のうちで証言していたのである。

### 3 自然の顫え——個別学からミクロロギーへ

前章のフルビネクが身を置いているのは、動物と人間とが判然とは区別できない領域、自然と歴史とが絡みあう「自然史」の領域である。そもそもマルクスによつて切り拓かれたこの「自然史」〔Naturgeschichte〕という概念は、自然の人間への転成〔Werden der Natur zum Menschen〕、自然の歴史化を指すものだった。「歴史全体は、《人間》が感性的意識となり《人間としての人間》の欲求が欲求一般となるための準備の発展史にほかならない。歴史その

ものは、自然史の、自然が人間になることの現実的、な一部分である」<sup>20</sup>。しかし、マルクスの構想とは逆に、フルビネクはこの「発展史」を逆行する。フルビネクは、「現実」の歴史から抹消されてしまったがゆえに、自然史における人間の剥き出しの自然存在へとふたたび凋落する。にもかかわらず、それでも彼が「最後の人間」たりうるのは、ひとえにその鋭い「眼光」と謎めいた「単語」に拠っている。まさしく強制収容所においては、この二つのものだけが、自然存在から湧き上がってくる唯一の人間的な痕跡だからだ。マルクスが人間存在の根柢に感性の受苦〔Leiden〕を据えているのは、この意味でもきわめて示唆的である。自然存在としての「人間は、ひとつの受苦的な存在であり、自分の苦悩を感受する存在であるがゆえに、ひとつの情熱的〔leidenschaftlich〕な存在である」<sup>21</sup>。フルビネクの「マッスクロ」とも「マティスクロ」とも聞こえる非言語的言語にみまざる情熱は、歴史の根源にひろがる人喪の領域Vからこみあげてくる「受苦」にみちているのであり、まさのその語は、自然史という次元において「その一切の意味が初めて救い上げられるべき暗号の契機」<sup>22</sup>となるのである。

レーヴィによって伝えられたフルビネクの謎めいた言葉の逸話、そしてマルクスの「自然史」という概念は、ふたたび晩年のバルトのある記述へとわれわれを連れ戻すことになる。知的自伝ともいえる著作の中で、バルトは、「意味の顛え」〔Le Hissou du sens〕と云う、プンクトウムに比肩するような概念に言及している。すこし長いが、引用することにしよう。

「意味の顛えには、二重の場がある。第一の状態では、「自然らしさ」が動揺し意味しはじめ（ふたたび相対的、歴史的、イデオム的なものになってゆく）。自明なものという（嫌悪すべき）錯覚の薄皮が裂けて剥落し、諸言語の機械が作動しはじめ、自然のうちに抑圧され眠らされていたあらゆる社会性によって「自然」が顛える。さまざま文章の「自然らしさ」を眼前にして、私は驚く。さながらヘーゲルの語る古代ギリシア人が《自然》を目の前にして驚き、そこに意味の顛えを聴きとったように。意味論的な読解というこの最初の状態では、諸事象は「真の」意味（《歴史》の意味）に向かって進んでいるのだが、かたやその一方では、それとは別の場所で、ほとんど矛盾するように、もうひとつ別の価値がこの意味に呼応している。すなわち、意味が、非意味〔Unsinnes〕のうち解消するす前に、またもや顛えを見せるのだ。つまり、意味が存在しているのに、その意味は「捉え」られないままなのである。その意味は、固定化することなく流体のまま、軽く泡立ちながら顛えつづけている。社会性の理想状態はつぎのように言い表わすことができる。すなわち、こうした理想状態においては、絶えることのない無限のざわめきが無数の意味に生気を与えており、さらにこれらの意味が、あわれにもシニフィエを課されて重くなった記号という決定的な形態をけつしてとることなく、破裂し、音を立てながら閃光を放っているのだ。しかし、これは幸福ではあるが不可能なテーマである。なぜなら、理想状態において

顛えつつあるこの意味は、固定化した意味（《ドクサ》の意味）によって、あるいは、空疎な意味（解放を唱える神秘主義者たちの意味）によって、容赦なく回収されてしまうからだ。（この顛えの示す諸形式とは《テキスト》、意味形成性、そしておそらくは《中性》である。）<sup>25)</sup>

バルトは、およそヘーゲル的な弁証法をみずからの方法論として採用することはなかったが、ここで辿られているバルトの思考径路は、「意味形成の原史」<sup>26)</sup>とでも呼ぶことができるほどに、きわめて弁証法的な過程である。

自然が歴史へ移行する「自然の顛え」（マルクスの「自然史」の過程）は、意味から非意味への移行における「意味の顛え」（フルビネクの謎めいた言葉がたどる過程）と、矛盾するだけでなくパラレルに呼応している。さながら、打寄せる波が引き戻る波とたがいの波頭をぶつけ合いながらも同じ律動を刻むように、この二重の「顛え」は響きあっているのだ。ここで、ジュリア・クリステヴァの「セメイオティケー」に由来する意味形成性という用語がえて借用されている点は、意味深長である<sup>27)</sup>。一九七三年のあるテキストのなかでバルトはこう定義している。「意味形成性とは、ひとつの過程である。その過程において、テキストの《主体》は、エゴ・コギトの論理を脱出して他の論理（シニフィアンや矛盾の論理）へと入り込むことによって、意味と格闘し解体され（消滅する）<sup>28)</sup>。意味形成性をその形式とする「意味の顛え」（存在するにもかかわらず捉え

られないままの意味）とは、コギトの主体、ドクサ、無矛盾性、自明性、シニフィエといった旧来の普遍的知の特性の彼岸に位置する「シニフィアンや矛盾の論理」であり、まさにそれこそがバルトがその死の目前まで追究しつづけた「個別学」の論理（それゆえアドルノが構想した「句読点に固有の表現」の論理）にほかならない。そして、「個別学」というこのおよそ実現不可能なユートピア（「社会性の理想状態」）のなかで顛える無限の意味のざわめきこそ、普遍という名の伝統的形而上学のあり方（《ドクサ》の意味）によって、これまで隠滅されてきた当のものなのである。

さて、以上のような観点から眺めてみるならば、バルトの「普遍学」から「個別学」への移行は、アドルノによる形而上学のミクロロギーへの亡命表明とパラレルに並べてみることができらるだろう。「形而上学的な真理は、難を避けながらいつそう小さくなり、それにつれてますます見分けがたくなっていく。そのことこそが、形而上学がミクロロギーのうちに移住することの認識批判的な根拠でもあれば、歴史哲学的な根拠でもある。ミクロロギーこそ全体的なものからの隠れ処 [Zutich] としての形而上学の場である」<sup>29)</sup>。偶然的なもの、束の間のもの、微細なものにやどる真理性を形而上学そのものの亡命というかたちで救出しようとするアドルノのミクロロギーと、個々の対象ごとで湧きおこるパトスに一般的な客観性を保証するマテーシスを融合しようとするバルトの個別学とは、その方法論上のいちじるしい差異をはらみながらも、それらのいずれもが名指しされないままに抹消されようとしている細部の救済を目指し

ている点では、おどろくほどの思想の相似形をかたちづくっている。それゆえ、ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』（この「バロック悲劇」〔Trauerspiel〕の根底には「つねに喪」〔Trauer〕が横たわっている）におけるモザイク的な思考法もまた、バルトの微視的な眼差しとけっして無縁なものではないのである。「移り気な小片に細分されているながら、モザイクの数々にはいつまでも荘嚴さが失なわれないことな

く保たれるように、哲学的考察もまた飛躍シュバウをおそれほしくない。モザイクも哲学的考察も、個別的に互いに乖離したものが集まってできている。〔……〕小片のマイクロロギー的な細工と画像全体および知全体との関係から示唆されるのは、個々の事象内容にできるかぎり緻密に沈潜化するときのみ真理内容は捉えられる、ということである」<sup>30</sup>。

バルトが「個別学」という名で、またアドルノが「マイクロロギー」あるいは「否定弁証法」という名でいずれ指し示すことになる星座的な縮図が、すでにこのベンヤミンのマニフェストの中の的確に描き出されている。個々の細部に焦点を絞る極小化した思考と、そうした細部からモザイク画全体の暗号化された真理内容を読み解く観相学的な思考。バルトが企図した「個別学」もまた、これら二つの思考の契機を宿している。なぜなら、モザイクの小片同士を分け隔てることになる「飛躍シュバウ」とは、モザイク画全体の意味の「顛えシュバウ」でもあるのだから。

## おわりに

バルトの「明るい部屋」の中核にあるのは、「温室の写真」と呼ばれる一枚の写真である。角が擦り切れセピア色に変色したその写真に映しだされているのは、若かりし日の彼の母の姿である。あどけないその少女が見せる顔の明るさ、無邪気なポーズ、体の前で不器用に組み合わされた両手のしぐさなどに、バルトは、死んだ「母」の姿、母の死を悼む自分の哀しみに一致する、たった一回かぎりの「正しい映像」を、ふたたび見出ししている。その母の映像がバルトを刺し貫く。母の本質を唯一示すものであるだけに、この「温室の写真」はひとときバルトにおいて特権化される。とはいえ、バルトの「温室」は不在である。彼は、この写真を記述のみにとどめ図版として収録することを慎重に差し控えたのだ。というのも「その肖像が彼にとつてもつ価値は、私たち読者にはけっして理解できないであろう」<sup>31</sup> からだ。「ブルーストの小説のA語り手Vが祖母の死について述懐したように、私（＝バルト）もまたこう言うだろう。「私はただ単に苦しみというだけでなく、その苦しみの独自性をあくまでも大事にしたかった」と。なぜならその独自性は、母のうちに絶対的に還元不可能なものの反映だったからである」<sup>32</sup>。「受苦」する「私」の喪のうちに、けっして抹消しえない母という自然の個別性が映し出される。かくしてバルトは、ひとえにこの「個別学」という

構想によって、写真を前にした「私」という主体を肉体も感情もない科学的主体としての社会的個人に還元することを拒絶するのと同様、還元しえない核としての母の死を「平板」な死一般へと還元することをみずから禁じることになるのだ。

とはいえ、まさにバルトにおける写真のプンクトウムは、ティスロンが主張するような「外傷」ではなく、あくまで「傷痕」である<sup>33</sup>。心にたえず残りつづける過去の傷のフラッシュ・バックでもブルースト的な想起でもなく、むしろ一瞬のうちに観る者を突き刺し、恐るべき力で震撼させずにはおかない傷の刻印こそがプンクトウムの本質である。プンクトウムという細部からかろうじて見透かされる喪の領域の筋道は、「温室」から「アウシュヴィッツ」にまで通じており、「かつてそこにあつた」が、名指すことのできない不在の場（「思弁のうちでは名をもたないものを指し示す名、無名性についての名」、「不可能な文の名」<sup>34</sup>）の軌跡を描き出すことになる。

こうした不在の場の「傷痕」を経験した時代に生きるわれわれは、謎めいた今日の芸術作品を目の前にしてさまざまな問いかけに腐心せざるをえない。いったいこれは何なのか。どういう意味なのか。何を表現しているのだろうか。それともむしろ一切の意味や表現とは無関係で、それを拒絶するものではないのか。それはさながら、フルビネクの暗号めいた謎の言葉の意味を理解しようと、その「実験的な変奏曲」にじっと耳を澄まし、さまざまに憶測をめぐらせ、かつての強制収容所の囚人たちのようだ。彼らは、フルビネク

の顫える吃音から、人間の真の声を聴きとり、その真理性を、その声にひそんだ人間の底知れない苦痛をなんとかして救い上げようとしたのだろう。今日における真正な芸術作品の背後にもまた、あの喪の風景が肅然とした姿で開かれている。

#### 【註】

- (1) Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, Tome. 3(1974-1980), Edition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, 1996, p. 1114. [ロラン・バルト「明るい部屋——写真について」の「覚書」花輪光訳、みすず書房、一九八五年、一五頁]
- (2) Barthes, *Op. cit.*, p. 1167. [同書一〇四頁]
- (3) 「あらゆる理論体系が充たさなければならない根本要請とは、部分どうしすべてが一貫し、なおかつ無矛盾に結合されていることである。[……]無矛盾性に含まれる単一性、さらにまた、観察される諸現象に何の影響も及ぼさないような、余計で、もつぱらトクマの要素の抹消である。この伝統的理論概念がひとつの傾向を指示するとすれば、その傾向が目指す先は、純粹数学的記号体系である」[Max Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie in Gesamte Schriften*, Bd. 4, >Schriften 1936-1941, Fischer Verlag, 1988, S. 164. (マクス・ホルクハイマー「哲学の社会的機能」久野収訳、晶文社、一九七四年、三八一—三九頁)」。特筆に値するのは、アリストテレスが、哲学の数学化、およびマテシスとエトスの分化という事態にすでに気づいていることである【「形而上学」(992b, 1047b)】。
- (4) Barthes, *Op. cit.*, p. 1122. 「私の考えによれば、予想される「写真」の本質は、《パトスのもの》から切り離すことができなかつた。

最初に一瞥したそのときから、「写真」は、「パトス的なもの」からつくられるのである。「……」私は「写真」を、ひとつの問題（ひとつの主題）としてではなく、ひとつの傷として掘り下げたいと思っていた。〔前掲書三三二―三四頁〕

- (5) *Op. cit.* p. 1160 [同書八五頁].
- (6) 実際、読者はこの小品から写真全般にわたる体系的な考察や客観的な分析を期待することはできない。セルジュ・ティエスロンの好著『明るい部屋の謎——写真と無意識』(青山勝訳、人文書院、二〇〇一年)におけるバルト批判が有効となるのは、彼の『明るい部屋』が純然たる写真論として想定される場合にかぎられるように思える。ここでバルトの根本的な関心が注がれているのは、写真一般というよりもむしろ、彼にとつただけ存在する写真である。すなわち、彼が愛する写真、彼自身が語っているように、「それはかつてあった」という写真のノエマ(写真の「存在論」)、もしくは写真の現象学——これがフッサールのそれとは似て非なるものであることはいままでもない——と呼ばれる、特異な関を照らし出してくれるような、ある写真群だけなのである。「私は、探求の出发点として、わずかに数枚の写真、私にとつて存在することが確実な数枚の写真を採用することに決めた。それは資料体とは一切関係がない。ただいくつかの肉体にすぎなかった」(Barthes, *Op. cit.*, p. 1114 [同書一五頁])。
- (7) *Op. cit.* p. 1126 [同書二八一―二九頁].
- (8) *Op. cit.* p. 1142 [同書六三頁].
- (9) *Op. cit.* p. 1175 [同書一一九頁].
- (10) Th. W. Adorno, »Satzzeichen«, in *Akzente*, 6, 1966, Carl Hanser Verlag, München, S. 572.
- (11) *Op. cit.*, S. 572.

- (12) *Op. cit.*, S. 575.
- (13) *Op. cit.*, S. 569.
- (14) *Op. cit.*, S. 570.
- (15) Primo Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino, 1963, p. 22 [フリーモ・レーヴィ「休戦」竹山博英訳、朝日新聞社、一九九八年、一六一―一七頁]。また、フルゴネクによつては、Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, 1998, p. 34 [「ホルシモ・アガンベン『アウシュヴィツの残りのもの』上村忠男／廣石正和訳、月曜社、二〇〇一年、四七頁]も参照。
- (16) Levi, *Op. cit.*, p. 24 [同書一八頁].
- (17) Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 34 [「アガンベン」前掲書四六一―四七頁].
- (18) Samuel Beckett, *Fizzles*, Grove Press, Inc. New York, p. 56, 58 [「サミュエル・ベケット『また終わるために』高橋康也／宇野邦一訳、書肆山田、一九九七年、一一及び一四頁].
- (19) Maurice Blanchot, *Le dernier homme*, Gallimard, Paris, 1957, p. 11 [モーリス・ブランショ「最後の人／期待、忘却」豊崎光一訳、白水社、一九七一年、二三頁].
- (20) Primo Levi, *Op. cit.*, 1963, p. 23 [「レーヴィ、前掲書一七一―一八頁].
- (21) Th. W. Adorno, *Op. cit.*, S. 575.
- (22) K. Marx u. F. Engels, *Werke, Ergänzungsband, 1. Teil*, S. 543 [「マルクス『経済学・哲学草稿』城塚登／田中吉六訳、岩波書店、一九六四年、一四三頁].
- (23) K. Marx u. F. Engels, *Op. cit.*, S.465-588 [同書一〇六頁、一一〇八頁].
- (24) Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 Suhrkamp, Frankfurt a.

M, 1973, S. 357 (「アドルノ『自然史の理念』細見和之訳(「みすず」五月号第三十四号)」、一九九二年、一三三頁)。

- (25) Barthes, *Op. cit.*, p. 169 (「彼自身によるロラン・バルト」佐藤信夫訳、みすず書房、一九七九年、一四五—一四六頁)。また、次の箇所も参照。「いまでは自分がすこし、ヘーゲルの語ったような古代ギリシア人に似ているように思える。ヘーゲルによれば、ギリシア人は、葉擦れ、泉のせせらぎ、風のざわめき、つまりは《自然》の顫えに、情熱を傾けて弛まず問いかけ、そこにひとつの知性の姿を感じとっていたという。私はといえば、言語のざわめきに耳を傾けながら私が問いかけているのは、意味の顫えなのである。そしてこの言語こそ、現代人である私にとつての私の《自然》にはかならない」(*Op. cit.*, p. 276. 「言語のざわめき」花輪光訳、みすず書房、一九八七年、八一頁)。

- (26) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1-1 Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1978, S. 342 (「ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』浅井健二郎訳、筑摩書房、一九九九年、下巻一九頁／『ドイツ悲劇の根源』岡部仁訳、講談社、二〇〇一年、二六二頁)；Adorno, *Op. cit.*, S. 359 (「アドルノ、前掲書、一四頁)。

- (27) エイゼンシュテインの映画『イワン雷帝』のフォトグラム分析(一九七〇年)において抽出される「第三の意味」——「自明の意味」(sens obvie) に対する「鈍い意味」(sens obtus)——が位置づけられているのもまさにこの意味形成性のレベルである(そして、この「第三の意味」が、プンクトゥムという概念の萌芽となつてゐる)とはどうを俟たない)。

- (28) Barthes, >Texte(Theorie du) < dans *Encyclopedie Universalis*, tome XV, 1973, in *Ouvres Complètes*, Tome 2(1974-1980), Edition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil,

Paris, 1994, p. 1682.

- (29) Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, 1966, S. 399. (「アドルノ『否定弁証法』木田元／徳永恂／渡辺祐邦／三島憲一／須田朗／宮武昭訳、作品社、一九九六年、五〇三頁)。
- (30) Benjamin, *Op. cit.*, S. 208 (「ドイツ悲劇の根源」上巻一九二〇頁／「ドイツ悲劇の根源」一四頁)。
- (31) Italo Calvino, >In memoria di R. Barthes< in *Collezioni di Scabbia Garzanti*, 1984, p. 780. (「ユリイカ」一九八五年九月月号所収、カルヴィーノ「ロラン・バルト追悼」伊田久美子訳、一九八五年、青土社、六二頁)。
- (32) Barthes, *Op. cit.*, p. 1114. (「バルト、前掲書九二頁)。
- (33) ティスロン、前掲書一七五頁。ここでティスロンは、写真のプンクトゥムによつてもたらされる「突き刺し」の苦痛を、もつぱら過去のトラウマが主体に与える苦痛として解釈し、それを前提にバルトを批判している。しかしながら、少なくとも「明るい部屋」におけるバルトは、かなり自覚的に「トラウマ」という単語を避けており、プンクトゥムは「傷痕」(stigmata) と言い換えられてはならない)。(Barthes, *Op. cit.*, p. 1175. (「バルト、同書、一一八頁)。
- バルトにとつてプンクトゥムの苦痛がけつして過去のトラウマによる苦痛でありえなかったことは、「それは「かつてあった」という写真のノエマが、現在とのつながりのある過去としての完了過去にはなく、むしろ、現在とつながりをもたない絶対過去としての不定過去(未完成過去)に位置づけられているという事実を確認するだけで事足りるだろう。「写真」は、本質的には憶い出ではなく(憶い出を表現する文法表現は完了過去(完成過去)だが、かたや「写真」の時間は「未完成過去(未完成過去)」(Barthes, *Op. cit.*, p. 1173. (同書一一三頁)。

(34) ジャンルフランソワ・リオタール「議論、あるいは△アウシュエ  
イツ以後▽文節<sup>フラセ</sup>すること」篠原資明／吉岡留美訳〔『現代思想』  
一九八七年二月号所収、一四〇、一四七頁〕。

# **Punctum der Trauer: Fotographie Auschwitz Naturgeschichte**

TAGA Kentaro

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist, die utopische Idee der vom späten Roland Barthes angedeuteten »Mathesis singularis« als »Sphäre der Trauer« zu verstehen. Mit diesem Ziel wird der Terminus »Punctum« zu entziffern versucht. Im 1. Kapitel werden die Noten zur Photographie *La Chambre Claire* von Roland Barthes und ein physiognomischer Essay von Adorno mit dem Titel *Satzzeichen* interpretiert. Dabei werden zwei Elemente von Punctum, d. h. Stigma und Interpunktion hervorgehoben. Im 2. Kapitel werden die Figuren vom »letzten Menschen«, wie wir sie z. B. an dem vom Primo Levi dargestellten Kleinkind Hurbinek oder an dem in der Prosa von Beckett auftretenden Deportierten erfahren, auf jene »Sphäre der Trauer« bezogen, die Barthes mit dem Terminus Punctum anvisiert hat. Nicht artikulierte Stimmen oder stotternde Reden, die diese Figuren darstellen, verstehen wir als Punctum im Sinn von Interpunktion. Im 3. Kapitel wird das nackte und brutale Naturwesen, das in den nicht artikulierten Stimmen von diesen »letzten Menschen« wahrnehmbar wird, mit der »Naturgeschichte« von Marx, aber auch mit »Zittern von Natur«, einer Formulierung von Barthes, gedeutet. Dabei werden in mikrologischer Geste von Benjamin und Adorno verschiedene Möglichkeiten der Idee von »Mathesis singularis« gesucht. Die von Barthes ins Auge gefaßte »Mathesis singularis« als Schwelle zur »Sphäre der Trauer« soll die Grundlage unserer Erkenntnis werden.

## **Key Words**

Mathesis singularis Deuil Punctum Interpunktion Naturgeschichte Mikrologie