

「映像の修辞学」

(ロラン・バルト『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、pp. 23-46)

ロラン・バルト(Roland Barthes)による 1964 年秋発行の『コミュニケーション (Communications)』誌第 4 号に掲載された論文。(この号の特集内容を示す副題には「記号学的研究」とつけられ、バルトは「巻頭言」「記号学の原理」も同号で掲載し雑誌の三分の一を占めることとなった。)映像は類似的表象すなわち模倣であるが、単なる象徴の集合体ではなく真の記号体系を生みだし得るのかということについて語られた。映像の言語的性格が疑われ、映像は再生であって知性で了承するものではない貧しい意味であると思われる立場と、反対に意味作用では映像の豊かさを汲み尽くすことが出来ないと思われていた当時の相反する風潮において、後者の立場でもって発表された。映像が意味の限界であるとするならば、映像のおかげで意味作用の真の存在論に戻ることは出来るのではないか、どのようにして意味は映像に到るのか、どこで意味は終わるのか、終わるとすればその彼方には何があるのか、といった問題が語られている。ここでは映像が含んでいるメッセージを分析するために、パンザーニ社の広告の映像が用いられる。ここで広告を対象としているのは、この映像の意味作用は間違いなく意図的であり、明瞭に伝達され最もよく読み取られるように作られている、率直もしくは強調的な映像であるためである。



図版：パンザーニ社の広告

・三つのメッセージ

まず映像が伝える第一のメッセージは言語的メッセージである。この解読のために必要なのは文字とフランス語の知識のみであるが、このメッセージ自体もさらに分解することが出来る。そのパンザーニという記号は会社の名前を伝えるとともにその音の響きによって《イタリア性》ともいふべき付加的な要素が付け加えられるため、この言語的メッセージは二重であるということが出来る。

次に第二のメッセージは、言語的メッセージが除かれた純粋な映像から読み取ることが出来る。その読み取れる要素は不連続的な記号として伝わる。一つに、買い物から帰ったという場面が読み取られることによって製品の新鮮さと製品によってもたらされる家庭的な食事という価値が見出される。それは半開きの買い物袋から読み取れる要素であり、この記号を読むためには文明の習慣に根ざしてさえいれば良い。さらに、トマト・ピーマン・広告の、黄・緑・赤の三色の組み合わせによってイタリア、むしろイタリア性を読み取ることができ、パンザーニという名前の響きと冗長性の関係にある。これはある種の観光客的ステレオタイプの知識に基づいた《フランス的》知識であり、同様に日本的知識でもある。詳しくは後述するが、イタリア人自身はほとんど知覚することが出来ない。加えて、さまざまな品物が密集している様子から、料理の全面的なサービスという観念を伝えこの会社が盛り合わせ料理に必要な材料のすべてを供給するかのようには思わせるとともに、缶詰のなかのソースと原材料を並置することによってその橋渡しをするという役目を担っているようにも読み取ることが出来る。また、全体の構図は美学的な静物画としての役割も併せ持っていると言える。この要素は文化的な知識が必要とされるとともに、前述した三つの第二のメッセージの要素全てから成立するとも示唆することができ、それによって鑑賞者に「これは広告なのだ」と告げる役割を持っている。これら四つの記号は不連続的で、文化的な知識を必要とし、それぞれが総括的で、快適な価値に充ちているため、まとまった全体を成している。この図像的メッセージの総称を象徴的メッセージと呼ぶ。しかし映像からこれらすべての記号を取り去っても、まだある種の記号的素材が残る。それは写真に撮られた、ということによる記号であり、これが第三のメッセージである。それはこのような映像においては意味されたものと意味する映像との関係が（言語のように）もはや恣意的ではなく、画面構成・縮写・平面化といった操作でもって変換されたわけではなく、反復されるのみであるためである。これは準同一性が確立されている、すなわち意味されるものと意味する映像が対等な関係ではなくなっているために、制度的な意味の貯えから読み取ることが出来ないため、コード化されていないメッセージとなっており、コードのないメッセージというパラドクスの存在となっているのである。これを読み取るためには鑑賞者自身の、知覚に結び付いた知識が必要とされる。すなわち、映像とは何か・トマト・買い物袋が何であるかを知っている必要があるということであり、そのほとんどは人類学的な知識ということが出来る。このコード化されない図像的メッセージを逐次的メッセージとする。

言語的メッセージは他の二つのメッセージと容易に切り離すことが出来るが、他の二つ

に関しては、鑑賞者は知覚的メッセージと文化的メッセージとを同時に知覚するがゆえに、同じ図像的実質を持っている象徴的メッセージと逐次的メッセージとを区別することは容易ではない。しかしそれを区別することによって映像の構造を首尾一貫した単純な仕方で記述し、映像の役割の説明に役立つことができると考えられるため、これら三つのメッセージの相互間の最終的な関係を理解する必要性があると言えるのである。以下の説明では逐次的メッセージと文化的メッセージ（象徴的メッセージ）との順番を入れ替えるが、これは前者が後者の中に刻印されている、すなわち前者が後者の外示であり、後者が共示であるためである。

・言語的メッセージ

映像の中に・下に・周囲に、言語は常にあるのか。映像は、テキストのいくつかの情報を重複させるのか、あるいは映像に現れない情報を付け加えるのか。今日、マス・コミュニケーションのレベルでは見出し・説明文・記事・映画の台詞・漫画の吹き出しとして、あらゆる映像に言語的メッセージが存在している。それにおいて、図像的メッセージとの関連における言語的メッセージは、投錨と中継という二つの機能を持っている。

映像はすべて多義的であることは明白であるが、読み手は映像のいくつかの意味を選び出すと同時に、いくつかの意味には気づかずにいることが出来る。この選択は社会に取り込まれてしまうものでもある。なぜならば不確かな記号は鑑賞者に不安を呼び込むため、あらゆる社会で人々に不安定さを感じさせない、固定させるためのテクニックを発達させるゆえであり、言語的メッセージもこうしたテクニックのひとつであると言える。これは命名的機能によって、これは何かという問いに答えることで、対象の意味の投錨に対応しているということである。すなわち、広告においては解釈を導くための指針でもあり、映像作者の視線の権利であり、制御である。そのため、そのメッセージの使用に対して責任を持つことも言うことができ、社会の倫理やイデオロギーが投入されるものともなるのである。

それに対して中継の機能が表れるのは稀であり、固定した映像よりも戯画や連続漫画といったなかで見る事が出来る。そこでは、会話の断片などの言葉と映像は相互補完的な関係にあり、映画においてわかりやすく見て取ることができる。それらにおいて言語的メッセージは重要な役割を持ち、映像の中には見いだせない意味を配置させ、実際に行為を進行させるという役割を担う。

これら二つの言語的メッセージの機能は、同じ図像の中に共存することが出来るが、言葉が中継という物語的な価値を持つとき情報の価値は高くなる一方で、投錨においてはその責任は映像が追うことになり、映像が類似的であるために情報がより怠惰になるということが出来る。すなわち、言葉が映像にない情報を付け加えるとき、言葉も映像と等しく物語性を帯びると言うことが出来るために相互の価値が高まるが、投錨において言葉は映像の意味を限定させる役割しか持たないために、言語によっても映像が説明されることによって映像が怠惰になる、ということである。

・外示的映像（逐次的メッセージ）

映像においては逐次的メッセージと象徴的メッセージの区別は操作的である。逐次的メッセージの性格は、実質的ではありえず、相関的なものとなる。まず逐次的メッセージは、意味のある記号を心理的に取り除いたのちに残るものによって構成されるため、欠性的メッセージとも言うことが出来る。さらに、表象された場景を固定するレベルで意味を持つため充足的メッセージとも言うことができ、これら二つは矛盾しない。この充足的メッセージというのは、すでに述べたように全ての表象を取り払っても残る要素を逐次的メッセージと定義しているためである。それらの潜在的とも言える二重の性格は、現実社会の人間であれば誰でも、字面以上のものを知識によって知覚することによって成立し、映像の初期状態・根本から客観的なもの・無邪気な存在ともいえる性格となるのである。この性格は、写真における完全に類似的な性質ゆえに、コードのないメッセージをなすようにみえるという逆説によって著しく強化される。ここで留意しておくべきなのは、映像において写真だけが、不連続的な記号や変換規則に助けられて情報を形成するのではなく、逐次的な情報を持つという点である。反対にデッサンは厳しくコード化されており、三つの性格を挙げることが出来る。第一に、デッサンによって対象・場景を再現することは、全体として規制された転換を余儀なくされる。絵画的模写に自然というものは存在しなく、その転換のコードは遠近法などに示されるように常に歴史的であるためである。第二に、デッサンは全体を再現することがない、すなわち意味するものと意味しないものにただちに分割される。しかし、そのきわめてわずかな再現が強力なメッセージであることには変わりはない。それに関して写真は、主題・画面構成・アングルを選ぶことは可能だが、対象の内部に介入することは出来ないため、デッサンのほうがより純粹でないということも出来よう。第三に、デッサンはあらゆるコードと同様に学習を必要とする。すなわち、写真の場合のように自然と文化の関係ではなくなり、コード化を性格として持つ以上、文化と文化の関係であると言えるのであり、デッサンの倫理は写真の倫理とは一致しないことを示すことが出来る。

写真においては（少なくとも逐次的メッセージのレベルにおいては）、示すものと意味するものの関係は《変換》ではなく《記録》である。コードの不在は写真の《自然らしさ》を高める手助けをする。写真は、人間的にではなく機械的に捉えられていることによって客観性の保証となり、「現に存在した」という意識を確立するのである。したがって写真は、近接する場所と先行する時間という、空間と時間の新しいカテゴリーを生み出すのである。それは「ここ」であると同時に「かつて」であるという非論理的な結合が行われている。写真は全く「現存」ではない。この「現に存在した」によって写真は観客的意識に結び付けられるため、映画が大幅に依存している、より投射的・虚構的な意識に結び付けるべきではない。映画では「現に存在した」は消え、事物が「現に存在する」という意識になるためである。すなわち写真と映画は根本的に対立するのであり、写真は映像の改良された項ではなく情報構造の主要な突然変異に対応するということができる。

そのため、広告写真の場合のようにいかなるコードの含まないという限りでの外示的映像が全体構造の中で果たしている役割とは、象徴的メッセージを「自然化」し、非常に手の込んだ意味論的技巧を隠ぺいすることである。それによって広告内では象徴が充満しているにも関わらず、事物のいわば自然に表された場景を、自発的に生み出しているように見えるのである。擬似が真実に秘かに取って代わることとすることが出来る。技術は、情報の普及を盛んにすればするほど、作られた意味をコードの不在によって隠ぺいする手段を提供することとなるのである。

・映像の修辞学

象徴的メッセージの記号が不連続的であるのはすでに述べたが、意味が映像全体に及んでいるように見えるときでさえ、他から切り離された記号があり、これが構図である。この体系は独自性をもち、同一の映像を前にしても読みの数が人によって変わり得るということを立てることが出来る。しかしこの読みの変異は無秩序ではなく、映像の中に込められた実用的・国民的・文化的・美学的知識といったさまざまな知識に依存し、分類すらすることが出来る。映像はあたかも数人の人に読まれるように事が運ぶのであり、その数人がただ一人の中に共存することも大いにあり得ることである。映像のさまざまな読みについては、それぞれの記号の知識の《態度》の総体に対応する。すなわち読み取る個人が、実用的・国民的・文化的・美学的知識とどのように距離を取っており、知識があり、どのように受け止めているかによって意味が変容するということである。そのためこれらの態度のいくつかが個人のレベルで欠ける事ももちろんありうるし、複数性として共存することももちろんありうる。それによって各人の個人言語を形成することとなるのである。この読みの可変性はそれぞれが取り出し組み立てることによって成り立つため完全に分類することが出来る。映像は完全に意味の体系によって貫かれているということが出来るのである。

しかしこの分類を示すため困難なのは、その特殊性にも関わらず特殊な分析言語が対応しないということである。すなわちその分類のためのそれぞれの特殊性を示す固有名詞が存在しないのである。例外的に、すでに「イタリア性」という用語を用いてはみたが、それ以外の炊事の準備・静物画・豊饒さといった言語は日常的な言語活動からきている。ここで鑑賞者が特殊な意味として受け取る豊饒さは、日常的な言語で用いられる豊饒さとは異なっており、言い換えれば豊饒さの最も純粋な観念の本質的な部分であり、日常用いられる語では示すことが出来ない。この最も純粋な観念の本質的な部分とは、あらゆる文明から断ち切られた純粋状態の観念でなければならないためである。イタリア性はイタリアではない。スパゲッティから絵画に到るまでイタリア的である全てのものの凝縮された本質なのである。このイタリア性はフランス性・ドイツ性・スペイン性と並んで国籍の軸に属しており、単に映像の体系だけではなく、他の実質の体系をも含んだ膨大な目録を作って初めて明らかとなると考えられる。それは文字による新聞・映像・役者の身振りの中にさえ見出される要素が共通となるためであり、全体的な枠組みの中でしか構想できない。そのような共通の

領域はイデオロギーの領域であり、特定の社会と歴史においてはただ一つのものでしかありえない。

この普遍的なイデオロギーにおいて、選ばれた実質によって特徴づけられ共通させられる総体を修辞学と示す。修辞学はイデオロギーの意味されるものとして現れ、映像・身振り・分節された音などの実質によって必然的に変化するが、形式は変化しない。このように映像の修辞学は、視覚の物理的拘束に服している限り特殊であるが、《文彩》があくまでも要素間の形式的関係でしかない限りにおいて普遍的である。ここで最も重要なのは、それが映像全体の中で不連続的な特徴をなしていることを理解することである。この読みのみでは全体を充たすことは出来ないし、汲み尽くもしない。さらに全ての要素を修辞学のなかに変換させることも出来ないのである。ここで再び鑑賞者は第二のメッセージに連れ戻されることとなる。さらに不連続的・遊走的な塊として現れる諸要素は、孤立していると同時に、固有の空間と、固有の意味とを持つ一般的な場景の中に嵌めこまれており、連続性の中に捉えられているのである。すなわち意味されることの体系を自然化するのは、意味している諸要素の連続性であるということである。

以上のことから、映像の体系全体において、構造的機能が両極していることがわかる。一方では強力で遊走的な物化されている象徴のレベルにおいての凝縮であり、他方では連続性を孕んだ《流れ》があるということである。そしてまさに象徴を自然化するのはこの図像的言述となるのである。今日におけるマス・コミュニケーションの作品はすべて、さまざまな弁証法を通して逸話・物語といった自然の魅惑と、いくつかの不連続的な象徴の中に隠れ、人間が生きた言葉を活用させる文化の了解可能性とを結び付けているのである。

参考資料

・ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus - Essai critiques Tome 3*, Seuil, 1982.

(ロラン・バルト『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)

・ ポール・コブリー『FOR BEGINNERS シリーズ 記号論』、吉田成行訳、現代書館、2000年

・ 石川美子『ロラン・バルト 言語を愛し恐れ続けた批評家』、中央公論新社、2015年