

ロラン・バルトにおけるエクリチュールのパラレルな進行 — 『零度のエクリチュール』の「序文」を最後に読む —

中川正弘

0. はじめに

これまで扱ってきたどの章でも(本稿末尾に総覧)、連なっているが同格で並置された文や語(名詞、動詞、形容詞)を順接、直列と見なした誤りについて繰り返し言及してきた。それによりバルトの思考が正しく理解できなくなっていたのだ。

言語が線状性(linéarité)を持つのは確かだが、だからと言って、人の「考える」活動が同じように行われるわけではない。印刷されたテキストは、一つが結果で、もう一つが原因という繋がれた二つの文のみの因果関係を普通見せる。しかし、言うまでもなく最終決定に至る前に可能な選択肢がいくつもあるものだ。私たちは黒板の前で考えながら、キーワードを矢印で一列に線状で繋ぐより、それらを上や下に気の向くまま配置する。また、一度書いたものを消したり、書き直したりもする。従って、「考える」という活動の現実のあり方は決して線状ではなく、パラレル、あるいは多次元的とすることができるだろう。

バルトは一つの考えを他の言葉で言い換える際、文法的にもかなりずらした表現を使うことが多いため、それも日本語翻訳に重大な誤りを引き起こしやすい。そもそも、彼は二つの項の間で揺らぐ不確かな状況を、見えない第三の項を出現させるためポジティブに促進する。バルトが個人のものである「文体(style)」と社会のものである「言語(langue)」の間に浮かび上がらせるキー概念「エクリチュール(écriture)」も同様だ。この種の概念の原型は「+1」と「-1」の間に認識論的幻想として存在する数である「ゼロ」だろう。

バルトの全集は彼の書いたすべてのエッセーを集めている。しかし、まだ学生だった若き日のバルトのフランス語翻訳などは一つも含めていない。そんなものは独創的な仕事とは考えられないからだ。バルトはパリ大学の学生だった時代、ギリシア悲劇を専門として研究していた。ただの余技としか見えない活動だが、当然彼は古典ギリシア語のテキストだけでなく、それまでに公刊されている現代フランス語翻訳(おそらく英語翻訳も)を読み、それらを参照、比較しながら、言語上の違いを細かく分析したに違いない。さらに、バルトは学友たちとギリシア演劇サークルを設立し、劇を上演しさえしている。残されているのかどうかは知らないが、彼はその脚本を書くために

古典ギリシア語のテキストを現代フランス語に翻訳したりもしたはずだ。遠い過去に存在した一つの劇を取り巻くようにいくつも存在するテキストは同じ数の「ヴァリアント(異本)」となっている。それらパラレルなことばを比較しながら読むことで、彼は自分たちが上演しようとする劇の場面を思い描いたことだろう。これらのテキストは、どれか一つが真正、他は真正でないというわけではなく、どれも真正のものではないが、どれもがそれらの背後にあるただ一つの真正のものを指す記号となっているという認識のあり方、後に批評において対象に向かう姿勢、態度、ものの見方は、批評活動の最初期を迎える前に、複数の並行するテキストを読み込み、自分でも脚本というリアリティのある翻訳テキストを作成した経験が説明してくれるのではないだろうか¹⁾。これまでゆっくり試みてきたフランス語の原文と四つの日本語翻訳の比較と分析がそんなバルトの言語空間をいくらかでも共有できていればと思う。

バルトのパラレリズムに満ちたエクリチュールについては、彼が終生趣味以上のエネルギーを注ぎ続けたピアノの練習がもう一つの起源にあると想像していいかもしれない。右手と左手が協力し合って一つの線状(linéarité)の音を生み出す弦楽器、管楽器と違い、ピアノは右手と左手で同時に別の音を出しながらそれらを調和させ曲を構成する。パラレルに進行するバルトのエクリチュールは二段に並行して組まれたピアノの楽譜のイメージに重なる。語のレベルでは、順序に意味のある同格(apposition)とは違い、因果性、前後性がなく同時的に並べられたバルトの同格は複数の指が同時にキーに触れて音を出す和音(accord)のようだ²⁾。そのように内容が並行、並列となっている文や語を直列に変えてしまった日本語の誤訳は、まるで楽譜の右手パートを弾き終わっ

1) ギリシア・ローマ悲劇の研究からはパラレルなテキストの読み方を身につけただけでなく、記号研究について重要な示唆も受けたようで、バルトは、『小説のエクリチュール(L'écriture du Roman)』の章の終わり近くで「Toute la Littérature peut dire : « *Larvatus prodeo* », je m'avance en désignant mon masque du doigt. (「文学」はすべからくこう言える。「ラルワートゥス・プロデオー(わたしは仮面を着け前に進む)」、ただし、「わたしは着けた仮面を指さしながら前に進む」と言い換え)」とラテン語を引用している。このことば自体は若きデカルトがノートに書いたものとして知られ、「je m'avance masqué」という意味だが、バルトは小説という制度のしるし(signe)である時制、「単純過去」を古代悲劇で用いる仮面の機能に比している。

2) フランソワ・ヌーデルマン著(橘明美訳)『ピアノを弾く哲学者 サルトル、ニーチェ、バルト』(太田出版 2014 年)のバルトを論じる章は「piano qui me touche」と題され、「ピアノがわたしに触れる」と訳されており、いかにも常識を覆す哲学者の言いそうなことばらしく感じられる。

その章では以下のように書かれている。「ピアニストは触覚の *toucher* と感情の *toucher* の微妙な混同によって——つまり二重の意味でピアノに *toucher* されることによって[フランス語の *toucher* は英語の *touch* と同様に『触れる』のみならず『感動させる』の意味もある]——ピアノに触れると同時に触れられてもいる。バルトはこの点をことさらに説いているわけではないが、特異な身体性の問題を追及し、とりわけ快樂について問いながら考察を深めていく。」(pp.192-3)

フランス語の *toucher* が両義的ということだが、この日本語訳は「感動させる」という意味を消しただけでなく、無生物主語構文になることで「普通ではない」という感覚をかなり増強している。これは西洋言語では自然だが、日本語に直訳すると不自然になるものを指す日本語の概念だ。

てから左手パートを弾き、和音を構成する音を同時にではなく、ずらせて順番に出したかのようだ。バルトは暗譜しようと思わず、楽譜を見ながら一人で弾くのが好きだったそうだが、それは譜面というテキストとの対話における両手パートの同時性、和音の同時性を日常的に経験し続けたということだ。

今回も検討の対象とする日本語訳は以下の四つである。

『零度の文学』 森本和夫訳、現代思潮社、1965年

『零度のエクリチュール』 渡辺淳・沢村昂一訳、みすず書房、1971年

『エクリチュールの零度』 森本和夫・林好雄訳、ちくま学芸文庫、1999年

『零度のエクリチュール』 石川美子訳、みすず書房、2008年

1. « *Introduction* » はこう訳された

(Barthes) *Introduction*

(森本1) 序

(渡辺) 序

(森本2) 序

(石川) 序

(中川) 序文

« *introduction* » の訳語はいろいろあるが、語義を正確に漢字で翻訳しているのは「導入(部)」だ。音楽では他にも「序奏／イントロダクション／イントロ」、論文では「序論」、そこまで形式的でない著作であれば「入門／序文／序説／序言」と、漢字の造語力を活かしてさまざまに特殊な訳語が作り出されている。四つの翻訳はどれも「序」としているが、いろいろある中でどれがいいか迷った時に選びやすいのがこれだ。そのように迷うとすれば、漢字二字の語形が標準と感じられているからだろう。そのため、現在、一字で「序」と示された時、「序・」のようにサイレントの伏せ字があると感じ、これを慎重深く、好ましいと思う人も多いだろう。ここではもっとも標準的、つまり零度にあると思える「序文」としておく。

Hébert ne **commençait** jamais un numéro du Père Duchêne sans y mettre **quelques** « **foutre** » et quelques « **bougre** ».

エバールは『ペール・デュシェーヌ』紙のどの号をも、「いやはや」とか「ちくしょう」とかいう言葉をいくつか入れないで書きはじめたことがない。

エバールは「ペール・デュシェーヌ」紙の記事をいつもきまって、「くそ」とか「ちくしょう」といった類のコトバではじめたものだった。

エバールは、『ペール・デュシェーヌ』紙のどの号をも、「なんてこった」とか「こんちきしょう」とかいった言葉をいくつか入れないで書き始めたことがない。

ジャーナリストのエバールは、いつも「くたばれ」とか「ちくしょう」といった言葉で『ペール・デュ

シェーヌ』紙の記事をはじめていた。

エベールは『ペール・デュシェーヌ』紙のどの号でも、記事を書き始めればかならず「なんてこった」とか「うわっ」というような言葉を何度も使った。

渡辺訳、石川訳では«foudre»、«bougre»を記事の文章の頭に書いたという意味になる。森本訳1、森本訳2もそう読めなくはないが、頭ではなく、その文章中に書いたという意味にも理解できる。「y = un numéro(1号分の記事全体)」なのだから、こちらが正しい。渡辺訳、石川訳で「不定／複数」を表す«quelques(幾つか⇒何度か)」が訳出されていないのも、その解釈に連動している。フランス語で「不定／複数」を意味するものを日本語では「多くない⇒いくつか」か「多い⇒いくつも」を選んで主観を反映させる。この場合、「複数⇒単数ではない＝一度ならず⇒多い⇒いくつも／何度も」が自然だろう。

«foudre»、«bougre»は「驚き・称賛・失望・憤慨」と辞書で説明されるように、ネガティブな感情だけでなく、ポジティブな感情の場合にも使われる。日本語で片側に寄った表現にすると理解にバイアスを掛けてしまう。

Ces grossièretés ne signifiaient rien, mais elles signalaient.

これらの粗野な言葉は、何事をも意味しはしないのだが、しかし、それらは標示するのである。

これらの粗野な口調は別に何も意味(シニフィエ)しはしなかったが、さし示し(シニヤレ)はしていた。

これらの粗野な言葉は、何事かを表意する(シニフィエ)ものではなくて、標示する(シニヤレ)ものだったのである。

それらの粗野な言葉は何も意味していなかったが、しかし示していた。

それらの粗野な言葉自体には何も意味がなかった。しかし、何かがあることを示してはいた。

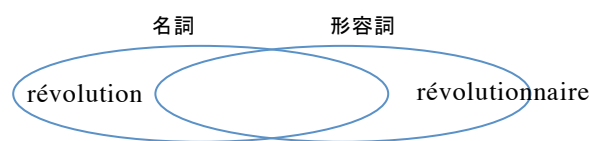
抽象名詞«grossièretés(粗野さ)」をどの訳も「粗野な言葉」と具体名詞を付加している。フランス語と違い、日本語がそのような抽象名詞の使い方を普通はしないことがよく分かる。

二つの動詞«signifiaient <signifier>»と«signalaient <signaler>»は、言葉それ自体がその中に含む意味と、言葉がその外に指し示す何かを区別して使われるのだが、記号学以前はどちらの場合にも曖昧に「意味する」が使われており、現在でもそんな使い方をする人は少なくない。フランス語で書く場合はそれぞれ動詞一語でスッキリ差別化できるのだが、「日本人読者」はおそらくだれもがこのように簡略化される前の内容を汲み取り、文の要素を何か付け加えることで「理解」とするだろう。翻訳は書き手の姿勢だけでなく、読み手の理解、解釈も汲むべきだ。特殊な区別を好む日本語では、「内的⇒自体」「外的⇒外にある何か」程度の書き足しがあれば、まぎれがない。

Quoi? Toute une situation révolutionnaire.

何をであろうか。ある革命的立場の全体をである。
何をか？ある革命的なシチュエーションの全体をである。
何をであろうか。ある革命的な状況の全体をである。
何をか。フランス革命期の状況そのものをである。
何をか。革命の状況全体をである。

« révolutionnaire » を三つの訳がそのまま形容詞らしく「革命的」としている。これではどの時代にもありうる「古いものから新しいものへの交替」をイメージさせるだけで、「フランス革命」という歴史上の出来事、時期を特定しなくなる。同じ形容詞と言っても、フランス語と日本語では使い方にズレがある。



フランス語が二つの品詞の共通部を重視し(⇒客観的)、品詞を変換しても同じ内容が表せると考えるのに対し、日本語では品詞の差異の部分に特殊に使い分けようとする(⇒主観的)。

辞書が形容詞 « révolutionnaire » の訳語を「①革命の、革命時(期)の」と「②革新的な、斬新な」に書き分けることが、そのような品詞の使い方におけるフランス語との違いを示している。

石川訳が「フランス革命期の」としたのは、日本語の「革命的(な)」という形容詞が「革命」という名詞で示される事実を指示対象とせず、そうではないものに比喻のように使うものと感じたためだ。フランス語はこのような簡略な使い方をしやすいのだが、そこまで特殊化せず、名詞 « révolution (革命) » を形容詞によって言い換えただけと考えていいだろう。

Voilà donc l'exemple d'une écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend.

つまり、ここにあるのは、もはや単に伝達することや表現することを機能とするのではなくて、言語(langage)の彼方を浮き出させることを機能とする文章(écriture)の見本なのだ。そして、この言語の彼方とは<歴史>であり、しかも同時に、そこにおいてとることを決意する立場なのである。

だからこれはもはや単に伝達(コミュニケ)したり、表現(エクスプリメ)したりするだけではなくて、言語(ランゲージ : langage)のかなたのものを強いるのが機能であるエクリチュールの見本といっていいし、言語のかなたのものとは歴史であると同時に、そこにおける主体の決意なのである。

つまり、ここにあるのは、もはや単に伝達することとか表現することとかを機能とするのではなくて、言語の彼方を認めさせることを機能とするエクリチュールの見本なのだ。ところで、この言語の彼方とは、<歴史>であると同時に、そこにおいて抱く決意である。

つまりこれがエクリチュールの例だといえる。エクリチュールの機能とは、何かを伝達したり述べたりすることだけではなく、言葉を超えたものを——「歴史」と、自分のえらぶ立場とを——知らせてもいるのである。

つまりこれがエクリチュールの例だ。ただ何かを伝達したり表現したりするだけでなく、「歴史」と我々がそれに対して取る立場という、言葉を超えたものを示すことがその機能となるのだ。

Il n'y a pas de **langage écrit** sans affiche, et ce qui est vrai du Père Duchêne, l'est également de la Littérature.

表示なしに、書かれた言語はない。そして、『ペール・デュシェーヌ』紙について真実であることは、〈文学〉についても同様に真実である。

告げ知らせるあてなしに書かれる言語というものはないし、「ペール・デュシェーヌ」紙について真実なことはまた、文学についても同様だ。

誇示することなくして、書かれた言語というものは存在しない。そして、『ペール・デュシェーヌ』紙について真実であることは、〈文学〉についても同様に真実である。

書かれた言葉は、かならず何かを示している。だから、『ペール・デュシェーヌ』紙にかんして正しいことは、「文学」全般にかんしても同じように正しい。

書かれた言語はかならず何かを社会に向かって示している。そして、『ペール・デュシェーヌ』紙について言えることは、「文学」についても同じように言える。

「書かれた言語／書かれる言語／書かれた言葉」と訳されている « langage écrit » と直前の文で使われた « écriture » は別のものを指し、意味を区別しているわけではなく、同義的な言い換えに過ぎない。また、「言語」と「言葉」も、同じ一般性(généralité)のレベルで同義的に使うことがないわけではないが、バルトは明らかに「作品」「記事」というまとまり(全体)のレベルを指している。石川訳の「言葉」は、まとまり全体ではなく、そこに使われている「1～多くはない語数」という部分しか普通は指さない。

最初の翻訳(森本訳)が « écriture » ➡ 「文章」としたのは「書かれた言葉／／文章／／書かれた言語」をフランス語的に等価と見れば妥当な選択なのだが、後の翻訳がこれら三つの言葉を拒否し、「エクリチュール」というカタカナ表記とした際の選択の躊躇いはフランス語における抽象化と日本語における特殊化という志向の違いよく表している。

Elle aussi doit signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle, et qui est sa propre **clôture**, ce par quoi précisément elle s'impose comme Littérature.

〈文学〉もまた、何事かを標示しなければならないのであるが、そこで標示されるのは、〈文学〉の内容やその個人的な形式とは異なるものであって、〈文学〉自身の垣根であり、まさにそれが〈文学〉としてのものをいう所以のものなのである。

文学も内容や個性的な形式(フォルム: forme)とはちがった何事かをさし示しているはずであり、その何事かはまさしく文学が文学として刻印されるゆえんのもの、つまり自らの囲い(クロチュール)にほかならない。

〈文学〉もまた、何事かを標示しなければならないのであるが、そこで標示されるのは、その内容とかその個別的な形式とは別のものであって、〈文学〉そのものの閉域であり、まさしく、それによってみづか

らを<文学>として認めさせるものなのだ。

文学もまた、何かを示しているにちがいないからである。その内容や個々の形式とは異なる何かを。自分を囲いこむ閉域であり、みずからをまさに「文学」たらしめている何かを。

文学もまた何かを示しているはずだ。その内容や個々の言葉のかたちとは違うものを。それは文学自体を囲い込み、それが「文学」たらしめている。

どの訳も «clôture» を名詞のまま「垣根／囲い／閉域」と訳しているが、意味の元にある動詞 «clore (囲う)» からの言い換えと見て、動詞構文にしたほうが自然な日本語になる。

D'où un ensemble de signes donnés sans rapport avec l'idée, la langue ni le style, et destinés à définir dans l'épaisseur de tous les modes d'expression possibles, la **solitude** d'un langage rituel.

そこから、思想や言語体 (langage) や文体 (style) とは関係なしに与えられ、あらゆる可能な表現様式の厚みのなかで、慣例的な言語の孤独を規定することに充てられた諸標章の総体が由来する。

そこから、思想とも言語体 (ラング : langue) と文体 (スチル : style) と関係なしに与えられあらゆる可能な表現様式の厚みのなかで、ある儀式的言語の孤立を明示することをめがけた諸記号 (シーニュ : signes) の総体が生ずる。

そこから、思想 (イデー) とか言語体 (ラング) とか文体 (スタイル) とかとは関係なしに与えられ、あらゆる可能な表現様式の厚みのなかで、ある儀典的な言語 (ランガージュ) の孤立を明確にすることを目的とする諸標章 (シーニュ) の総体が由来する。

観念とも言語とも文体ともかわりない一連の記号があって、それらは用いるあらゆる表現形式がゆたかにあるなかで宗教儀式のように決まりきった言葉づかいをする、という孤独感をどうしても明らかにしてしまう。

そこには、言葉の内容となるものとも、他と区別できる個別の言語とも、個性を表す文体とも関わりなく存在し、厚く層を成す使用可能な表現法すべての中で他とは一線を画す儀式のような言語の使い方を明らかにするよう定められた一群の記号がある。

辞書で «idée» の訳語には「考え／アイデア／意見／思いつき／意図／着想／およその知識 (理解)／概念／概観／見解／ものの見方／思想／観念／理念／(プラトン哲学の) アイデア／概念／気まぐれ／空想／変な考え／…」が上がる。四つの訳で選ばれた「思想／思想 (イデー)／観念」はもっとも総合的、体系的、だから抽象的で一般性が高いと感じられなくもないが、日本語ではそのような論理的ヒエラルキーを形成せず、抽象性も特殊の一つとなる。そして、一般概念が必要な場合、単語ではなく、比喻を使ったり、単文レベルの表現を使ったりするのが普通だ。「言葉の内容となるもの／なりうるもの」くらいでいいだろう。

「孤独／孤立／孤独感」と訳されている «solitude» は無理をして名詞のまま訳そうとせず、言い換えで使える形容詞 «solitaire»、動詞 «isoler» と意味が重なる部分に焦点を当てるべきだ。動詞「孤立させる」を使えばいくらか理解しやすくなるが、その中に動詞、形容詞としての「孤立」がどうしても認識され、「擬人的」という無用な色が

着いてしまう。「他とは一線を画す」くらいなら客観的事実と感じられよう。

Cet **ordre sacré** des **Signes écrits** pose la Littérature comme une institution et tend évidemment à l'abstraire de l'Histoire,

このような、書かれた〈標章〉の聖式的秩序は、〈文学〉をひとつの体制として提起するのであって、あきらかに、それを〈歴史〉から引き離す傾向を持つ。

このような書かれた記号の聖式的秩序が文学をひとつの制度として位置づけ、明らかに文学を歴史から引き離す傾向をもつ。

このような、書かれた〈標章〉の祭り上げられた次元は、〈文学〉をひとつの制度として据えるのであって、あきらかに、それを〈歴史〉から引き離す傾向をもつ。

書かれた「記号」のこの聖なる性質によって「文学」はひとつの制度となり、そして当然ながら「歴史」から引き離されることになる。

この最上位にある、書き込まれた「記号」は「文学」をひとつの制度たらしめ、明らかに「文学」を「歴史」から分離しようとする。

「書かれた〈標章〉／書かれた記号／書かれた『記号』」と訳されている「**Signes écrits**」は「**écriture**」の言い換えでありながらそのエッセンスを指す。この全体と部分のずれは「書かれた⇒書き込まれた」とすれば反映できる。

「聖式的秩序／祭り上げられた次元／聖なる性質」と訳されている「**ordre sacré**」は「書き込まれた記号」を形容する名詞句だが、実質的に宗教性はなく、意味作用のヒエラルキーを暗示するだけなので、「最上位にある」くらいで充分だろう。

car aucune clôture ne se fonde **sans une idée de pérennité**; or c'est là où l'Histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement;

なぜなら、いかなる垣根も、永続性の観念なしには建てられないのだから。ところで、歴史が最も明瞭に動くのは〈歴史〉が拒否されるところにおいてなのだ。

どんな囲いも永続の観念抜きにはつくられないからである。ところが、歴史が拒まれるところでこそ歴史はいちばんはっきりと動く。

それというのも、いかなる閉域も、永続性の観念なしには築かれないのだからである。ところで、〈歴史〉というものは、それが拒否されるところにおいてこそ、この上なく明瞭に作用するのだ。

というのは、歴史を超越した永続性という観念がなければ、いかなる閉域も作られえないからである。ところが、「歴史」が否定されたところでこそ「歴史」はもっとも明確に作用をおよぼす。

どんなものでも囲いが築かれるのは、例外なくそれがずっと続くと考えられるからだ。そして、「歴史」がもっともはっきりと蠢く様を見せるのはそれが拒否されたときだ。

二つの名詞が組み合わされている「**sans une idée de pérennité**」が「永続性の観念なしには／永続の観念抜きには／歴史を超越した永続性という観念がなければ」と直訳されているが、「**idée**」は「考える」、「**pérennité**」は「(永遠に)続く」という動詞的な意味が核にある。日本語では「それがずっと続くと考えられる」くらいが自然で、抵抗を覚えない。

il est donc possible de tracer une histoire du langage littéraire qui n'est ni l'histoire de la langue, ni celle des styles, mais **seulement** l'histoire des **Signes de la Littérature**,

したがって、言語体の歴史でもなく、文体の歴史でもなくて、単に〈文学〉の〈標章〉の歴史であるような文学言語の歴史をあとづけることが可能である。

だから、言語体の中でも文体の中でもなくて、単に文学の記号の歴史である文語(ランゲージ・リテール)の歴史のあとを描くことは可能だし、

そんなわけで、言語体の歴史でもなく、文体の歴史でもなくて、たんに〈文学〉の〈標章〉の歴史であるような文学的言語の歴史を跡づけることが可能である。

したがって、文学の言葉の歴史をえがくことも可能である。言語の歴史ではなく、文体の歴史でもなく、たんなる「文学記号」の歴史を。

したがって、ラングの歴史でも文体の歴史でもなく、ただ「文学」の存在を示す「記号」の歴史だけに焦点を当てた文学言語の歴史をたどることができる。

« Signes de la Littérature » は大文字で強調されているのだが、「〈文学〉の〈標章〉／文学の記号／〈文学〉の〈標章〉／『文学記号』」という直訳ではこれは何かと考え込ませるだけになる。「signe(記号)」にはさまざまな機能があるからだ。バルトはこの序文の始めにまず « signifier(意味する) » と « signaler(…の存在を示す) » を区別し、後者の持つ重要な意味を指摘している。「『文学』の存在を示す『記号』」くらいには補ったほうがいい。

その直前に置かれた « seulement » をどの訳も「単に／たんに／単なる」とネガティブな訳し方をしているが、これではそのような評価を暗示することになり、理解に齟齬が生じる。中立的に「だけに焦点を当てた／だけを追った」くらいの書き足しがいるだろう。

et l'on peut escompter que cette histoire **formelle** manifeste à sa façon, **qui n'est pas la moins claire, sa liaison avec l'Histoire profonde.**

そして、この形式的な歴史が、きわめて明瞭性を欠いたやり方ではなく、それなりに、深い〈歴史〉との結びつきを明示することを当て込んでよいわけである。

この形式上の歴史がそれなりに少しははっきりと深い歴史とのむすびつきを表示するのを当てにすることができるだろう。

そして、この形式上の歴史が、きわめて明瞭性を欠いたやり方によってではなく、それなりに、深い〈歴史〉との結びつきを明示するのを当て込んでよいわけである。

この表現形式の歴史は、それなりに——きわめて不明瞭なやりかたには陥らずに——深遠なる「歴史」との結びつきを明らかにすると期待しうるであろう。

この文学言語のかたちの歴史は、この上なく不明瞭とまでは言えないため、それなりに「歴史」との深部におけるつながりを明らかにしてくれると見込める。

他の章にもよく出て来る基本語彙であるため、既に何度か述べているが、名詞 « forme » ／形容詞 « formel » を「形式／形式的」と訳せば、「様式」のように「繰り返し／鋳型 ➡ 一回限りのものを含まない」「形だけ ➡ 中身がない」と暗示する。そんな歪みを避ける

ためだろう、ただカタカナにしかだけの「フォーム／フォームの」もよく使われている。従って、日本語に移し替えるなら「(言語・言葉の)かたち／かたちの」と訳すべきだ。

« sa liaison avec l'Histoire profonde » をこの品詞構成のまま日本語に翻訳すると、「深い<歴史>との結びつき／深い歴史との結びつき」となるが、このような日本語では「深い」は「結びつき」に掛かるとしか受け取れない。石川訳が「**深遠なる『歴史』**との結びつき」としたのはこの形容詞の係り方をハッキリさせたかったのだろう。しかし、それなら「深遠なる『歴史』」とは何かと考え込ませる。バルトは「歴史」が「深い／浅い」「深遠／皮相」というような捉え方を基本的にしていない。

これとよく似た意味のずれが « L'écriture du Roman » の章の冒頭に出ている。「**Leur (=Roman et Histoire) lien profond**」ではどの訳も日本語では自然と感じられる「深い絆」としているのだが、それでは「深い⇒強い」でしかなく、大した意味がない。バルトの頭にあるのは « **pas la moins claire**(この上なくとまでは言えないが不明瞭) » ⇒ 「表面にはハッキリは見えない⇒**深部における**」のはずだ。日本語ではこんな品詞遣い、組み合わせ方をしないが、フランス語では称揚されはしなくとも、許容されるだろう。

« **qui** » を使った関係詞節は文法的には直前の « **à sa façon**(それなりに) » が表す「見え方」に付けられているが、その実質的対象である « **cette histoire formelle**(この文学言語のかたちの歴史) » に付けられても、全体の構図は変わらない。日本語としてはその方がスッキリする。

Il s'agit bien entendu d'**une liaison dont** la forme peut varier avec l'Histoire elle-même;

もちろん、それは<歴史>自身とともに変化しうる形をもった結びつきである。

むしろ、そのむすびつきのかたちは歴史そのものとともに変りうることはいうまでもないが、

もちろん、それは、<歴史>そのものとともに変化しうる形式をもった結びつきである。

もちろん問題となるのは、「歴史」そのものにおうじて表現形式が変化しうるというその結びつきである。

もちろん問題となるのは、その(文学言語の)かたちが「歴史」そのものと連動して変化する、両者の結びつき方である。

どの訳も « **une liaison** » と « **dont** » の関係詞節との係り方がハッキリしない。日本語では細かく区別するところだが、フランス語は「結びつき／関係」のような意味の語を「結びつき方／関わり方」まで提喻的(全体と部分の間での意味のずれ)に拡張的しやすい。内容的にはこの直前の数行の要点になっている。

il n'est pas nécessaire de recourir à un **déterminisme direct** pour sentir l'Histoire présente dans un destin des écritures :

文章の運命のなかに現存する〈歴史〉を感得するためには、直接的な決定論に頼る必要はない。
エクリチュールの運命のなかに現存する歴史を感ずるには、何も直接的な決定論の助けを求めるにはお
よばない。
もろもろのエクリチュールのめぐり合わせのなかに現われる〈歴史〉を感得するためには、直接的な決定
論に頼る必要はない。
だからエクリチュールの運命における現時点での「歴史」を感じとろうとして、端的な歴史決定論にた
よる必要はない。
さまざまなエクリチュールの栄枯盛衰に「歴史」が関わっていることを感じるために単純な決定論にた
よる必要はない。

« *déterminisme direct* » は「直接的な決定論／端的な歴史決定論」と「名詞＋形容詞」
の品詞構成をそのままに直訳しただけでは理解しがたい。「動詞 « *déterminer* » ＋副詞
« *directement* » ➡ すぐ繋がる因果関係しか見ない」の言い換えと見たほうがいいだろう。

cette sorte de **front fonctionnel** qui emporte les événements, les situations et les idées le long du temps historique, propose ici moins des effets que les limites d'un choix.

歴史の時間に沿って、もろもろの事件や状況や思想を運んでゆくこのような一種の函数的射影は、ここ
ではある選択の結果よりもむしろその限界を提出しているのだ。

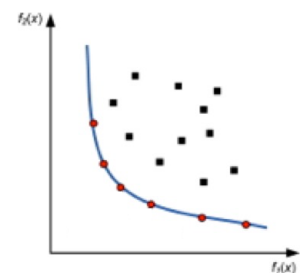
歴史的時間の流れにそって事件や状況や思想を運ぶ、この種の函数線はここでは、ある選択の結果とい
うよりもむしろ限界を提起しているからである。

歴史的な時間に沿って、もろもろの出来事や状況や思想を運んでゆくこのような関数的局面は、ここ
では、ある選択の結果よりも、むしろ選択の限界を提起しているのだ。

有史以来ずっと事件や状況や思想を衝き動かしてきた機能最前線のようなものは、本書では選択の結果
よりも選択の限界のほうをしめしている。

歴史の時間に沿って出来事や状況、思想を動かしてきたこの種の関数的前線がここで示すのは選択の結
果というより選択の限界だ。

« *front fonctionnel* » が「函数的射影／函数線／関数的局面／機
能最前線」と訳されているが、バルトが数学的イメージを示す
ために使った言葉を直訳するだけでは意味不明に陥りやすい。
基本的で単純な語彙ばかりなので、イメージの構成を確認して
から日本語化したほうがいい。「*fonction* (関数)」と « *front* (前
線)」の組み合わせは右の図のようなものを意味する。



L'Histoire est alors devant l'écrivain comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage; elle l'oblige à **signifier la Littérature** selon des possibles dont il n'est pas le maître.

そのとき〈歴史〉は、言語のいくつかのモラルのあいだでの選択の必要の到来として、作家の前にある。
それは、作家を、自分がその主人でないもろもろの可能性に従って〈文学〉を標示することへと強いるの
である。

歴史はそのとき、言語のもついくつものモラルの間で選択を不可避とさせるもののようには作家の前にた
ちあらわれ、自分がおもうままにできないもろもろの可能性にしたがって文学を意味づけることを作家
に余儀なくさせる。

そのとき、〈歴史〉は、言語のいくつかのモラルのあいだでの必要な選び取りの現出として、著作家の前にある。それは、自分がその主人ではないもろもろの可能性にしたがって〈文学〉を表意することを著作家に強いるわけである。

したがって「歴史」は、言語のいくつかの倫理観における必要不可欠な選択であるように作家のまえに立ち現れる。作家が自分では思いどおりにできない可能性にしたがって「文学」を表明することを「歴史」は強いるのである。

したがって、「歴史」とは、言語についていくつも存在する基本姿勢(モラル)の間で選ばなければならない選択肢が到来したように作家には見える。つまり「歴史」は作家が支配できるわけではない可能な選択に応じて「文学」の存在を示すよう強いるのだ。

« *signifier la Littérature* » が「〈文学〉を標示する／文学を意味づける／〈文学〉を表意する／『文学』を表明する」と訳されている。バルトはこの序文の始めから « *signifier* (意味する) » と « *signaler* (存在を示す) » の違いに言及しており、この後も何度も « *écriture* » の説明に後者を使い、「革命とエクリチュール (*Révolution et écriture*)」の章ではこのことと同じ目的語と組み合わせ、« *et signalant la Littérature sans grands frais* (たいした苦勞もせずに「文学」を示せる) » と書いている。

記号学以前は « *signaler* (存在を示す) » の意味合いも含めて曖昧に « *signifier* (意味する) » を普通は使っていたし、現在でも多くの人がそんな使い方をしているのだが、バルトがこのようなキーワードと言える動詞を使わなかったとは考えにくい。印刷時のミスでなければ、この « *signifier* » の古い使い方をしたのだろう。

古い用法	➡	新しい用法
<i>signifier</i> (意味する／存在を示す)		<i>signifier</i> (意味する) <i>signaler</i> (存在を示す)

この章の冒頭で « *signaler* » を「標示する」とした森本 1 訳がここで « *signifier* » を「標示する」としたのは筆者と同じように考えたからかもしれないが、森本 2 訳を含め、他の訳が「意味づける／表意する／表明する」というふうに他では定訳のように使っている「意味する」を避け、微妙な訳し方をしたのは、この « *signifier* » に同様の疑問を感じたからだろう。(了)

* 「序文」の途中であるが、印刷版はここまでとし、残りは広島大学図書館リポジトリに公開する PDF 版に補遺として付けさせていただく。

https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/ja/journal/ej_HU_France

構成 : Coll. Point 59 頁

☆ Introduction 「序文」(1084 語／4 頁)

ロラン・バルトにおけるエクリチュールのパラレルな進行
「広島大学フランス文学研究」39 号(本号)、2020 年

★ Qu'est-ce que l'écriture? 「エクリチュールとは何か」(2150 語／7 頁)

ロラン・バルトのフランス語と日本語翻訳
「広島大学フランス文学研究」38 号、2019 年 @ <http://doi.org/10.15027/48694>

★ Écritures politiques 「政治のエクリチュール」(2058 語／7 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と文体の相対化 -
「広島大学フランス文学研究」37 号、2018 年 @ <http://doi.org/10.15027/47073>

★ L'écriture du Roman 「小説のエクリチュール」(2640 語／8 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳とレクチュールの〈零度〉 -
「広島大学フランス文学研究」29 号、2010 年 @ <http://doi.org/10.15027/30976>

★ Y a-t-il une écriture poétique? 「詩のエクリチュールのようなものはあるのか?」(2493 語／8 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と文体の表現価 -
「広島大学フランス文学研究」30 号、2011 年 @ <http://doi.org/10.15027/32216>

★ Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise 「ブルジョア・エクリチュールの勝利と破綻」(1385 語／5 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と間言語の地平 -
「広島大学フランス文学研究」31 号、2012 年 @ <http://doi.org/10.15027/34180>

★ L'artisanat du style 「文体の匠」(871 語／3 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と記号の戯れ - (2013 年)
「広島大学フランス文学研究」32 号、2013 年 @ <http://doi.org/10.15027/35421>

★ Écriture et révolution 「エクリチュールと革命」(1418 語／5 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳とリアリテの対象化 -
「広島大学フランス文学研究」33 号、2014 年 @ <http://doi.org/10.15027/36756>

★ L'écriture et le silence 「エクリチュールと沈黙」(1036 語／4 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と考えるシンタックス -
「広島大学フランス文学研究」34 号、2015 年 @ <http://doi.org/10.15027/39131>

★ L'écriture et la parole 「エクリチュールと話し言葉」(980 語／4 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と言語操作の非対称性 -
「広島大学フランス文学研究」35 号、2016 年 @ <http://doi.org/10.15027/42539>

★ L'utopie du langage 「言語のユートピア」(933 語／4 頁)

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と抽象の変質 -
「広島大学フランス文学研究」36 号、2017 年 @ <http://doi.org/10.15027/44998>

La progression parallèle de l'écriture chez Roland Barthes — lire en dernier l'introduction du *Degré zéro de l'écriture* —

Masahiro NAKAGAWA

Chaque chapitre du *Degré zéro de l'écriture* nous a fait mentionner bien des fois le problème suivant : certaines phrases chainées et autres appositions de mots induisent une lecture erronée désactivant littéralement la compréhension. Le fait que le langage soit linéaire ne signifie pas que l'activité de penser le soit aussi. Habituellement, dans un texte, la causalité de deux phrases se présente de manière telle que l'une est l'effet et l'autre la cause. Cependant, il va sans dire qu'il existe plusieurs, pour ne pas dire de nombreux choix virtuels avant la décision finale. En réfléchissant devant un tableau noir, on ne place pas sur une seule et même ligne les mots-clés en les reliant avec une flèche, mais on les dispose tantôt au-dessus tantôt en-dessous selon sa disposition d'esprit, toujours changeante. Il arrive même qu'on les efface ou qu'on les récrive. On peut donc dire que, dans la réalité, la pensée n'est jamais linéaire : ses composants s'organisent de manière parallèle, voire multi-dimensionnelle.

Lorsque Barthes paraphrase une idée, il lui en associe une autre tellement éloignée que ce rapprochement induit d'importantes erreurs dans les traductions japonaises. Et il semble utiliser consciemment l'interaction entre les deux éléments de sa comparaison pour en atteindre un troisième, invisible. Il en est ainsi du concept d'« écriture », qui a surgi chez lui entre les deux autres concepts que sont le « style » et la « langue », qui recouvrent respectivement le personnel et le social. L'archétype de cette manière de pensée est assurément le « zéro », illusion épistémologique entre « +1 » et « -1 ». *Les Œuvres Complètes* de Barthes contiennent tous ses essais, mais ne contiennent aucune des traductions françaises du jeune Barthes avant qu'il n'entre dans sa carrière d'écrivain, car elles ne sont pas considérées comme le résultat d'une création originale. On sait que Barthes a beaucoup étudié les tragédies grecques à la Sorbonne. Ce travail, tout mineur qu'il soit, signifie naturellement qu'il n'a pas seulement lu des textes en grec ancien, mais aussi les traductions françaises qu'il avait à portée de main. De plus, il a mis en scène ces drames avec ses camarades. Il a donc forcément été obligé de traduire les textes grecs en français pour en rédiger les scénarios. On peut dire que les nombreux textes rédigés à

partir d'une seule tragédie sont des *variantes* du même nombre — et c'est dans la lecture comparative de ces lignes parallèles qu'il devait imaginer les scènes à réaliser. Cette première forme d'étude parallèle pourrait bien expliquer l'attitude objectale de Barthes.

D'ailleurs, cette démarche parallèle de lecture et d'écriture peut faire penser à sa pratique du piano. Pendant ses heures quotidiennes de piano, il jouait ses partitions favorites. Mais il ne les a pas mémorisé, sans pour autant préciser pourquoi. Il n'a donc jamais cessé de lire de la musique avec ses yeux. Les deux portées parallèles sur la partition, qui représentent les deux mains collaborant, ressemblent bien à des chaînes de *paraphrasés* incomplets et de *paraphrasants* incomplets qui se combinent pour projeter une image complète ; dans le même temps, les accords, notes frappées simultanément par plusieurs doigts, ressemblent à des appositions de mots, alignés sans causalité, comme parallèles, mais dessinant un seul concept.

補遺

On verra, par exemple, que l'**unité** idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture **unique**, et qu'aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas;

たとえば、ブルジョアジーの統一性は、独特の文章を生み出したということや、ブルジョア的な時代(すなわち古典主義とロマン主義の時代)には、意識が引き裂かれていなかったがゆえに形式は引き裂かれることができなかったということや、

やがてわかることだが、たとえば、ブルジョワジーのイデオロギイ的単一性は単一のエクリチュールを生み出したし、ブルジョワ的(つまりは古典主義とロマン主義的)時代には、意識が引き裂かれてはいなかったもので、当然のように形式も同様だった。

たとえば、ブルジョワジーのイデオロギイ的な単一性が単一的なエクリチュールを生み出したのであって、ブルジョワジーの時代(すなわち古典主義とロマン主義の時代)には、意識が引き裂かれていなかったために、形式が引き裂かれることもありえなかったということや、

たとえば、ブルジョアジーのイデオロギイの単一性ゆえに単一のエクリチュールが生まれたのであり、ブルジョア時代(すなわち古典主義とロマン主義の時代)には意識は分裂していなかったために表現形式が分裂することもありえなかった、とわかるだろう。

たとえば、ブルジョアジーのイデオロギイが一つしかなかったから、一つのエクリチュールしか生まれなかったものであり、ブルジョアの時代(すなわち古典期とロマン期)には意識が分裂していなかったのだから、フォルムが分裂する可能性はなかったということが分かってくる。

抽象名詞らしく「統一性／単一性」と訳されている「**unité**」の「抽象性」は、品詞変換による言い換えをさまざまに行うフランス語では絶対保持しなければならない本質のようなものではなく、仮初めのものに過ぎず、同じ文中で使われている形容詞「**unique**」と意味するものは変わらない。このような場合、直訳が翻訳臭く感じられるが、それは日本語では抽象名詞の「抽象性」を言い換えのできない固有の「質」という見方をしやすいからだ。どちらも「一つしかない」と動詞句にしていいたいところだ。

et qu'au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un **témoin de l'universel** pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé.

それと反対に、作家が普遍的なものの証人であることをやめて不幸な意識となるや(一八五〇年ごろ)作家の第一の動作は、過去の文章を引き受けるかそれともそれを拒否するかによって、自分の形式の荷担を選択することであったということなどがやがてわかるであろう。

ところが、作家が普遍性の証人であることをやめて不幸な意識となるや(一八五〇年のころだが)、作家の最初のミブりは、過去のエクリチュールを引き受けるにせよ拒むにせよ、そうすることによって自分の形式の拘束(アンガージュマン)を選ぶことだった。

その反対に、著作家が普遍的なものの証人であることをやめて、不幸な意識となった瞬間(一八五〇年ごろ)から、著作家の第一の所作は、自分の過去のエクリチュールを引き受けるなり、それとも拒否するなりすることによって、自分の形式のアンガージュマンを選択することであったということなどが了解されるであろう。

逆に、作家が普遍的なものの証人であることをやめて不幸な意識となったとき(一八五〇年ごろ)から、

作家が最初にみせる態度とは、自分よりも以前の作家のエクリチュールを受け入れるにせよ拒むにせよ、とにかく自分の表現形式の社会参加を選択することになった、とわかるだろう。

ところが、作家が普遍的なものの証人であることをやめ、不幸な意識となってしまったとき(一八五〇年ごろ)から、自分より前の時代のエクリチュールを受け入れるか、拒むか、自分の使う言語のかたちをどう社会に関与させるかを選ぶことが作家の最初に見せる身振りとなった。

« *témoïn* » は確かに「証人」と訳して間違いではないのだが、名詞として「(リレーの)バトン」にまで使われるだけでなく、訳語にはフランス語と同じように日本語でも「証言する⇒証人になる」のようなごく普通の言い換えに限らず、「立ち合う／目撃する／その場にいた／・・・」などさまざまな動詞表現が並ぶ。このことからフランス語における「文字通りの用例<・・・<比喩」の使用範囲の広がり、抽象性を多用する意識がよく分かる。日本語では『証人(法律用語)』⇒特殊⇒正用ではない⇒比喩らしさ」となっているが、フランス語ではどの用例も比喩とは感じない正用なのだろう。

フランス語で« *univers* (宇宙)> *universel* (普遍的)» は一つ前の文で使われた« *unité* (統一)»、« *unique* (単一の)» と同様« *uni-* (数の1)» がイメージの核にあるのだが、残念ながらそれは日本語訳に反映できない。日本語の「普遍」は「1」ではなく、「どこにでもある⇒多数⇒無限(数)」のイメージになる。そして、日本語ではそんなものが「希少／価値あるもの」と感じられるのに対して、フランス語では逆に「一般的／普通⇒たくさんある⇒大した価値がない」となる。抵抗を覚える方もいるだろうが、敢えて「普遍的なもの⇒一つしかない価値観／世界観」としてもいいぐらいだ。

L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une **problématique** du langage.

つまり、古典的な文章は破砕したのであり、<文学>全体は、フローベールから今日まで、言語の問題性となっているのだ。

こうして古典(主義)的エクリチュールは破砕し、文学全体がフローベールから今日にかけて、言語の問題提起(プロブレマチック)となったのである。

つまり、古典主義的なエクリチュールは破砕したのであり、<文学>全体は、フローベールから今日まで、言語の問題性となっているのだ。

つまり、古典主義的なエクリチュールは砕け散ったのであり、フロベールから今日にいたるまでの「文学」全体は、言語についての問題提起となったのである。

つまり、古典エクリチュールは瓦解し、フロベールから今日にいたるまで「文学」全体が言語を問題とすようになったのである。

« *problème* » と « *problématique* » は語形の違いを訳し分け、「問題」と「問題性／問題提起」とされることが多いが、後者は名詞である前者から派生した形容詞として「問題となる／問題を含む⇒疑わしい／不確かな」という意味でまず使われ、それが再び名詞化して「(総称的)問題」となっている。日本語では「(個別の／具体的な)問題」

と「(総称的)問題」の使い分けが困難であるため、先の訳語が定訳となっているが、付加された「性／提起」の特殊な意味は理解においてノイズになりやすい。

C'est à ce moment même que la Littérature (le mot est né peu de temps avant) a été consacrée définitivement comme un objet.

〈文学〉(この言葉は少し以前に生まれた)が終局的に客体として確立されたのも、まさにこのときである。文学(この語が生まれたのはこの少し前のことである)が決定的にオブジェとして確立されたのはまさにこのときだった。

オブジェ〈文学〉(この語が生まれたのは、わずかに以前のことである)が、終局的に客体として祭祀されたのは、まさに、このときである。

まさにそのときに、「文学」が(この言葉もすこし前に生まれたばかりだが)、ひとつの対象として決定的に認められたのだった。

「文学」が(この言葉もすこし前に生まれたばかりだが)ひとつの対象として存在することがはっきりと認定されたのはまさにその時だ。

フランス語の« objet »は「物体／事物／品物／道具／対象／的(まと)／目的／目標」が訳語として辞書に上げられ、さらに哲学で「客体」、美術で「オブジェ」が使われる。これらを見比べると、フランス語における意味の「抽象性」と日本語の過剰なほどの「特殊」への志向がよく分かる。

L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un **Esprit universel** et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité;

古典芸術は、みずからを言語として感得することができなかった。それは、言語であったのだ。すなわち、透明であり、沈黙なき流通であり、厚みもなく責任もない普遍的精神と装飾的な標章との理念的結合だったのである。

古典主義芸術は自分を言語として感得することはできなくて、言語そのものだった、いいかえると、古典主義芸術は透明体、沈黙物の残らない流れであり、厚みも責任もない、普遍的精神と装飾的記号との理想的な集合だったし、

古典主義的な芸術は、みずからを言語として感得することができなかった。それは、言語であったのだ。すなわち、透明性であり、沈黙のない流通であり、普遍的な〈精神〉と厚みもなく責任もない装飾的な標章との理念的な協同だったのである。

古典主義時代の芸術は、自分をひとつの言語表現として感じとることはできなかった。言語そのものだったのであり、すなわち透明な存在であり、よどみの生じない循環運動であった。「普遍的精神」と、深みも責務ももたない装飾記号とが、理想的な協力をなしたものであった。

古典期の文学はそれが言語だと感じられることはなかった。言語だったのだが、透明なもの、沈黙を生じさせず流通するものであり、だれもが持っている普遍的な「精神」と、厚みもなく責任も負わない装飾的な記号との理想的な協働となっていたのだ。

« art classique »の訳に使われた「芸術」は、論理的には「音楽／文学」を含めた多くのジャンルを含む一般概念だが、現実の多くの人々の直感的な視覚経験から「美術(*beaux arts*)」をまず想起し、「芸術家」のイメージは「画家」が代表する。しかし、ここでは「文学」の単なる言い換えに過ぎない。日本語では、「文学」という言葉を出した後、

その言葉を繰り返さず、「芸術」という別の言葉が出れば、特殊に区別した別のものと受け取りやすい。「古典期の芸術的著作」と書き足すか、端的に「文学」と繰り返したほうがいい。

« ne pouvait » が一様に「できなかった」と訳されているが、フランス語の « pouvoir » は日本語の「できる(可能)」よりかなり使用範囲が広く、「してもいい(許可)／かもしれない(推測)」、否定文であれば、「はずがない」までカバーする。再帰動詞 « se sentir » を「文学がみずからを／自分を」と擬人化したのもそれに連動している。

« Esprit universel » を「普遍的精神」と訳すと、日本語では「希少なもの」というイメージになりやすいが、フランス語では逆に「普遍的⇒一般的⇒どこにも存在する」となる。日本語で「普遍性／一般性」はこれを認識するに至る遠い道のりの具体的イメージを背景に「希少で特殊なもの」という受け止め方をするため、直訳で言葉を一つ割り当てただけでは正しく理解されない。「だれもが持っている」くらい書き足したほうがいいだろう。

la **clôture** de ce langage était sociale et non de nature.

その言語の垣根は、社会的なものであって、自然に属するものではなかった。

そこにおける言語の囲いは社会的であって、自然なそれではなかった。

その言語の閉域は、社会的なものであって、自然の領域にあるものではなかった。

このような言語の閉鎖性は社会的なものであって、本質的なものではなかった。

この言語活動(文学)は閉ざされているが、それは社会によってであり、自然によってではなかった。

« la littérature ⇒ l'art classique ⇒ il(est langage) ⇒ ce langage » という同じものの言い換えなので、実質的に「文学」だということが分かるようにしたほうがいい。

« clôture » を名詞のまま訳そうとすると、「垣根／囲い／閉域／閉鎖性」のように特殊な印象を与えてしまう。動詞 « clore(閉じる／閉ざす) » ⇒ 過去分詞 « clos » を名詞構文に変形しただけなので、日本語では動詞構文にしたほうが無用な違和感を消せる。

On sait que vers la fin du XVIII^e siècle, cette transparence vient à **se troubler**;

周知のとおり、十八世紀の末ごろに、この透明が濁るに至る。

御承知のように、この透明体は十八世紀の末頃に濁るにいたって、

周知のとおり、一八世紀の末ごろに、この透明性が濁るに至る。

だがこの透明さも、周知のように十八世紀末ごろに混濁することになる。

御承知のように、この透明性は十八世紀の終わりごろ曇ってくる。

« se troubler » を「濁る」とすれば、日本語で多用される「水」のイメージに誘導する。ここでは「ガラス／皮膜」のようなイメージになる「曇る」のほうが適切だろう。

la forme littéraire développe un pouvoir **second**, indépendant de son économie et de son euphémie;

文学形式は、その節度や婉曲語法から独立した第二の力を発展させる。

文学形式は節度や婉曲語法から独立した第二の力を発展させ、

文学形式は、その統括態や婉曲法から独立した第二の力を発展させるのである。

文学形式は、言語の経済性や婉曲性に左右されない新たな力を伸ばしてゆく。

文学言語のかたちは、無駄を削る能力、婉曲に言う能力とは違う福次的な能力を伸ばしてゆく。

« second » は名詞に前置されれば、順序を示し、「第二の」でいいが、ここでは後置されており、形容詞的になる。「二次的な／福次的な」が適切だ。

elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids;

それは、眩惑し、途方に暮れさせ、魅惑し、重みを持つ。

読者を眩惑し、途方にくれさせ、魅了し、ある重味をもつようになった。

それは、眩惑し、途方に暮れさせ、魅惑し、重圧を加える。

形式が魅了したり、違和感をあたえたり、歓喜させたり、重圧感をあたえたりするようになる。

それは目を引き付ける。心をどこかへ運ぶとも言えるし、魔法を掛けるとも、重量感があるとも言える。

四つの動詞をただ順列で繋ぐと、日本語ではその順序の時間的展開となり、因果関係があると感じさせる。石川訳のみ「たり」を使うことでこの因果性が出なくしている。しかし、そうすると、四つは異なる別のことと見なすことになる。ここでは同じ « elle » が主語の短文を並べているのだが、そんなことをするのは同じことを他の言葉で言い換える、つまり「並列」にする場合だ。「～とも～とも言える」が適切だろう。

on ne sent plus la Littérature comme **un mode de circulation** socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace.

ひとはもはや<文学>を社会的に特権づけられた流通様式と感ずるのではなくて、夢としてと同時に脅威として与えられる秘密に満ちた深く堅固な言語と感ずるのである。

文学は社会的特権をもった流通様式としてではなく、夢と同時に脅迫のように与えられる、秘密がいっぱいの、深遠で堅牢な言語として感じられるようになったというわけだ。

<文学>は、もはや社会的に特権づけられた流通様式として感得されるのではなくて、夢としてと同時に脅威として与えられる、秘密に満ちた堅固で深い言語として感得されるのだ。

もはや「文学」は社会的に特権をあたえられた循環様式ではなくなり、濃密かつ深遠で謎にみちた言葉として感じられるようになる。夢でもあり脅威でもあるものとして伝えられる言葉となる。

「文学」は社会から特権を与えられた単一で普遍的と見えるブルジョア・イデオロギーを流通させるひとつの「様式」ではなく、粘りがあり、深く、秘密にあふれ、夢でもあり脅威でもある「言語活動」と感じられるようになる。

« un mode de circulation » は「流通様式／循環様式」と直訳されているが、日本語では動詞構文で何を「流通／循環」させているのかハッキリさせなければ理解できない。少し前に « l'unité idéologique de la bourgeoisie(ブルジョアの単一のイデオロギー) ➡ l'universel(普遍的なもの) » とあるので、「単一で普遍的と見えるブルジョアのイデオロギーを流通させる」くらい書き加えたほうがいいだろう。

Ceci est de conséquence : la forme littéraire peut désormais provoquer les sentiments existentiels qui sont attachés au **creux** de tout objet : sens de l'insolite, familiarité, dégoût, complaisance, usage, meurtre.

その結果として、文学形式は、それ以来、異常さの感覚、親密さ、嫌悪、喜び、習慣、殺人などといったあらゆる対象のくぼみに付着する、実存的感情を惹起することができる。

これは重要なことだが、それ以後文学形式は、異常感とか親密さ、嫌悪とか好意、有益とか殺害といった、オブジェ全体のくぼみに付着する実存的感情を挑発することが可能となる。

その重大な結果として、文学形式は、それ以来、奇抜さの感覚、親密さ、嫌悪感、好感、慣用、殺戮などといった、あらゆる客体の空洞に結合される実存的感情を触発することができる。

このことは重要である。これ以後は、文学形式が存在にかかわる感情を生じさせるようになるからである。奇抜な感じや、親しみやすさ、不快感、愛想のよさ、礼儀正しさ、殺害といった、いかなる対象のくぼみにも付着している感情をである。

これが重要なのだが、以後、文学言語のかたちは確かに存在するという感覚を喚起するようになる。どんなものもその中に抱える深く暗い部分に結びつきやすい、奇異なものという感覚、親しみ、嫌悪、好意、普通、消してしまいたいという感覚だ。

« creux » が「くぼみ／くぼみ／空洞／くぼみ」と訳されているが、「forme(かたち)」に対する « contenu(内容) », « surface(表層) » に対する « profond(深層) » のような見えなものを明らかに指している。このフランス語自体は「深くて見えない」レベルから「浅いため見える」レベルまでカバーするが、日本語の「くぼみ」は「深くて見えない」レベルを指すことはまずない。ここでは「空洞」のほうがまだ近いとも言えるが、「空洞」では「(内容が)何もない」とイメージさせる。「深く暗い部分」くらいに言い換えた方がいい。

Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d'appropriation ou de répulsion en face de cette **Forme-Objet** que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer, et qu'il ne **peut** jamais **détruire** sans **se détruire lui-même comme écrivain**.

そんなわけで、この百年来、あらゆる文章は、作家が自分の途上において宿命的に遭遇するところの〈客体＝形式〉に対する馴致あるいは反撥の訓練なのである。その〈客体＝形式〉を、作家は眺め、直面し、引き受けなければならないのであって、作家として自分自身を破壊することなしにそれを破壊することはけっしてできないのだ。

百年来、こうしてエクリチュールはすべて、作家がその途上で出会い、眺め、対峙し、引き受けなければならない、作家としての自分自身を破壊しないではけっして破壊できないオブジェ＝形式を馴らしたり、はねつけたりする一種の修練となった。

そんなわけで、この百年来、あらゆるエクリチュールは、著作家が自分の途上において宿命的に遭遇する〈形式(フォルム)＝客体(オブジェ)〉に直面しての、馴致なり反撥なりの習練なのである。著作家は、その〈形式＝客体〉を見つめ、それに対決し、それを引き受けなければならないのであって、著作家としての自分自身を破壊することなしに、それを破壊することはけっしてできないのだ。

こうして一〇〇年前から、いかなるエクリチュールも「対象としての形式」になじもうとするか、あるいは反発するかのいずれかの実践となった。「対象としての形式」とは作家がみずからの途上でどうしても出会うものであり、作家は直視し、立ち向かい、引き受けねばならず、それを破壊しようとすれば、作家として自滅するしかない。

こうして一〇〇年前から、どんなエクリチュールも「対象と意識されるようになったフォルム(文学言語

のかたち)」を前に、それを使いこなすか、それとも反発するか、いずれかの行使となる。「対象となったフォルム」とは書く人間が創作に入れば必ず出会うものであり、彼はそれを直視し、立ち向かい、受け止めねばならない。それは書く人間として存在する自分を破壊しなければ破壊できない。

« *Forme-Objet* » が「〈客体＝形式〉／オブジェ＝形式／〈形式(フォルム)＝客体(オブジェ)〉／対象としての形式」と訳されている。フランス語で2語のセットなら、そのままの順序で日本語に置き換えるが、後に置かれるものが前にあるものを形容、説明していると考えれば、日本語でそのような意味部は前置されるため、どちらにするか迷うことになる。

石川訳は後部が説明であることをハッキリさせ、「Objet➡対象としての」としたが、名詞のままにすると、日本語では何をする場合の対象なのかが分からず考え込む。「100年前から *Objet*」というのは「100年前まで *Objet* ではなかった」からであり、これはこの序文の少し前の文で使った« *transparence* (透明)»と協調している。「透明」とは「Objetではなかった」ことを意味し、この文の後半にある« *regarder* (見る)»もそのような視覚イメージがあることを前提としている。

« *se détruire lui-même comme écrivain* » を三つの訳が「(著)作家として自分自身を破壊する」と再帰的だが他動詞として直訳しているのに対し、石川訳は「自滅する」自動詞にしている。日本語では二重否定文「A をすることなく B をしない」と肯定文「A をすれば、必ず B をする」が同じ事実を表すと考える場合もあるが、特殊に区別して使う場合がないわけではない。一方、フランス語では否定文を使おうが、肯定文を使おうが客観的事実の一つと考える。特に« *peut < pouvoir* (できる)»を組み合わせるのは、肯定的内容を否定文の論理を使って強調する場合だ。

直訳の三つはそのようなポジティブな内容と理解できなくないが、ネガティブという印象が残る。一方、石川訳はスッキリ肯定文としている。しかし、「A をすれば、必ず B をする」という条件と結果と扱ったため、日本語では「A が先➡B が後」になってしまった。意志を含まない自動詞「自滅する」としたのは「結果」と位置付けたからだ。しかし、フランス語では二つの動詞内容に原因／結果のような時差がなく、論理的に同時となるため、動詞を前後入れ替えた「B をすれば、必ず A をする」をも意味する。特に、« *pouvoir* (できる)»を付けるのはその動詞が内容的に「結果」になるからだ。従って、どちらの動詞も意志を含んだ「破壊する」とし、後の動詞を条件とすべきだ。

La Forme se suspend devant le regard comme un objet; quoi qu'on fasse, elle est un scandale : splendide, elle apparaît démodée;

〈形式〉は、客体として視線の前にぶらさがる。どんなことをしても。それは躓きの石である。壮大であ

れば、それは流行おくれであり、
形式はオブジェとして目の前にぶらさがり、どうあがこうと形式はスキャンダラスなものとなる。すなわち、それは壮麗だと流行遅れに見え、
〈形式〉は、客体として視線の前にぶらさがり、どのような対応をしようとも、それは非難の的である。
すなわち、壮麗であれば、流行遅れに見え、
「形式」は対象として眼前にぶらさげられており、何をしようとも醜聞になってしまう。たとえば華麗な形式にしようとする、時代遅れに見える。
「文学言語のかたち」は誰の目にも見えるものとしてぶらさがっているのだから、どんなことをしても批判を呼ぶ。例えば、壮麗にすれば、時代遅れに見える。

« devant le regard » を「視線の前に／目の前に／眼前に」としているが、これでは、普通直前に « écrivain (書く人間) » が出ているため、日本語では「彼の視線の前」のように受け取りやすい。しかし、所有代名詞 « son (彼の) » ではなく、定冠詞 « le » を使っているのは、「作家」だけでなく、「読者」も含んでいるからだろう。誤解を避けるには「誰の目にも」くらい書き加えればいい。

anarchique, elle est asociale; particulière par rapport au temps ou aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude.

無秩序であれば、それは非社会的であり、時代や人々に対して特殊であれば、なんらかのやり方で、それは孤独である。

アナキーだと非社会的になり、時代や人々とのかかわりで特殊だと、たとえそれがどんな流儀であろうと、孤立する。

無秩序であれば、非社会的であり、時代や人々とのかかわりにおいて特殊であれば、ともかく孤立である。

無秩序な形式にすると、反社会的になる。時代や人々にたいして独特であろうとすると、どうしても孤立してしまう。

無秩序だと、反社会的だ。その時代、つまり他の人々と比べ特殊ならば、どうしても孤立する。

« au temps ou aux hommes » のように接続詞 « ou » で並べられた二つを四つの翻訳はどの章でもすべて「や」で繋いでいた。日本語で「A や B」は二つ別のあるものがある状況だが、バルトはここでも他の多くの箇所と同様、一つの同じものを指して二つの表現を並べている。「A つまり／すなわち／言い換えれば B」という用法で、これもパラレルな提示の一つだ。

この文の終わりにある « elle est solitude. » でバルトは文法的に正しい形容詞 « solitaire » ではなく、名詞 « solitude » を使っている。このエッセーだけでなく、彼の全著作を通じてこんな使い方をしているのはここだけで、書き間違いと見てもいいのだが、キーワードとして先に書いていたこの名詞に言葉を足して文とするような書き方をしたのかもしれない。名詞に従属するしかない形容詞より自立できる名詞には強い力が感じられる。しかし、日本語では渡辺訳、石川訳のように動詞「孤立する」にしたほうが

安定する。

Tout le XIX^e siècle a vu progresser ce phénomène dramatique de **concrétion**.

十九世紀全体は。この劇的な凝結現象が進行するのを見た。

このドラマチックな凝結現象の進行は十九世紀を通じて見られた。

一九世紀全体は、このような劇的な凝結現象が進行するのを見た。

十九世紀全体をつうじて、こうした劇的な凝固現象が進行してゆくのが見られたのだった。

フォルムのイメージが形成されるこの劇的な現象は十九世紀全体を通じて進行した。

« **concrétion** » の訳語に使われている「凝結／凝固」はその変化の前も後も素材、成分が変わらない、また完了すればそれで終わりになるものについて言う。見えなかったものが見えるようになった変化にはそぐわない。「可視化する／イメージが形成される」くらいがいいだろう。

Chez Chateaubriand, ce n'est encore qu'un faible dépôt, le poids léger d'une euphorie du langage, une sorte de **narcissisme** où l'écriture se sépare à peine de sa fonction instrumentale et ne fait que se regarder elle-même.

シャトーブリアンにおいては、まだかすかな沈殿、言語の快意の軽い重みにすぎず、文章がその道具的機能からほとんど切り離されずにみずからを眺めるだけの一種のナルシズムにすぎなかった。

シャトーブリアンにあっては、それはまだかすかな沈殿、言語の快感の軽い重み、エクリチュールが道具的機能からかろうじて引き離されて自分自身を眺めているだけという、一種のナルシズムにすぎなかった。

シャトーブリアンにおいては、まだ軽微な沈殿、言語の幸福感の微小な重みにすぎず、エクリチュールがその道具的な機能からほとんど切り離されずに自身を見つめるだけの、一種の自己陶醉にすぎなかった。

まだシャトーブリアンにおいては沈殿物はすくなく、言葉のもたらす幸福感という軽い負荷があるだけだった。エクリチュールはかろうじて道具的機能から身を離れたばかりであり、ただ自分自身を見つめていけばよいというナルシズムのようなものであった。

シャトーブリアンにおいてはまだかすかな沈殿、言語のもたらす喜び程度の軽い負荷があるだけだ。エクリチュールは道具としての使われ方からかろうじて離れたばかりで、ただ自分の姿を見せてくれるだけのナルシズムのようなものだった。

« **narcissisme** » を森本訳 1 は「ナルシズム」と英語の読み方に、渡辺訳、石川訳は「ナルシシズム」とフランス語の読み方にしている。日本語の語彙としては英語読みで定着しており、仏和辞典でも訳語にはこちらが使われている。

Flaubert - pour ne marquer ici que les moments typiques de ce procès - a constitué définitivement la Littérature en objet, **par l'avènement d'une valeur-travail** :

フローベールが——この過程の典型的な時期だけをとりあげるのだが——労働＝価値の現出によって、〈文学〉を終局的に客体として構成した。

そして、——こうした進展の典型的なモメントだけをここではマークすることになると——フローベールが労働＝価値という考えを実践することによって、文学を決定的にオブジェとしてうちたてた。

フローベールは、——この過程の典型的な契機だけを、ここで指摘するとして——労働価値の現出によっ

て、〈文学〉を終局的に客体へと構成した。

つぎに——ここでは凝固過程における代表的な時期しかあげないが——、労働価値というものの到来によって、フロベールが決定的に「文学」を対象として作りあげた。

ここではこのプロセスの典型となる時期しかあげないが、「仕事は価値」と見なされる時代が来たことで、フロベールは意識の対象となる「文学言語」を築き上げた。

« travail » の訳語には「仕事／労働／勉強／作業／研究／作品／働き／機能／作用／訓練／苦しみ／…」など様々に具体的で特殊なものが並ぶ。それによりこの語が抽象的で一般性が高いことが証明されるのだが、このフランス語の意味の一般性を日本語化するためにどれか一つを選ぶとなると迷うことが多いだろう。

現在「労働」がそれらの訳語を代表しているようにも思えるが、それは社会で搾取されていた大きな人口の割合を「労働者」と一括りにし、それ以外の「搾取」する側の人間を打倒する革命の歴史があったから。しかし、「作家・著述家・芸術家」のやることを「知的労働」と呼ぶことはあっても、実際はやはり違和感がある。革命の名の下にそのような生活、活動をする人々は労働をしていないと考え、迫害した国は少なくない。

「知的労働者」と呼ばれる人々、それをさまざまな角度、距離から見る人々が「その活動」を指して実際に最も使っているのは「仕事」ではないだろうか。だが、すべてを代表できる一般概念としてこれを使いたがらない人もかなりいる。日本語は様々な特殊を共存させることを好んでいるが、それらを包括する視点を立てることに抵抗を覚えるのかもしれない。

そんな« travail »を使い、バルトは« par l'avènement d'une valeur-travail »と極めて簡略に書いているのだが、これらの名詞を黒板に書けば、ひとつひとつ指さしながら、文レベルで何通りも説明を加えたことだろう。一つの文にしていないことは文として書けないことを示すのではなく、逆に可能な言い換え方が多すぎ、一つを選ばなかっただけなのではないだろうか。バルトの沈黙と逡巡³⁾が感じられる。

書く側はそんな態度も選べる。しかし、翻訳者が読者の側に立つなら、やはり理解しやすい適切な「言葉のかたち」を選ぶべきだ。『「仕事は価値」』と見なされる時代が来たことで」くらいにはしたい。

la forme est devenue le **terme** d'une « fabrication », comme une poterie ou un joyau (il faut lire que **la fabrication en**

3) …また(楽譜の)難解な個所でテンポが遅くなることについても、自分は急かされるのが嫌なのだと主張して堂々と遅らせた。それは嘘ではないようでラジオのインタビューに応じる際にも——フランス・ムジークでもフランス・キュルチュールでも——答える際に余裕がほしい、即答を求めず、沈黙や逡巡も受け入れてほしいと頼んでいた。つまり時間の染みや汚れを大事にしたいということだが、…【強調は筆者- 前掲書: フランソワ・ヌーデルマン著(橋明美訳)、p.152】

fut « signifiée », c'est-à-dire pour la première fois livrée comme spectacle et imposée).

形式は、陶器や宝石と同様に「制作」の帰結となったのである(制作は形式によって「標示され」た、すなわち、はじめて見世物として委ねられ、押し出されたと理解するべきである)。

形式が陶器や宝石同様、《製作(ファブリカシオン)》の帰結となったのである。(形式の制作が《意味づけられた》、すなわちはじめてスペクタクルとして読者に委ねられ、強いられたと解すべきである)。

つまり、形式が、陶器や宝石のように、《制作》の事項となったのである(制作は形式によって《表意》されるようになったということを読み取らなければならない。すなわち、初めて表示物として提供され、認められたのだ)。

陶器や宝石のように、かたちこそが「制作行為」を仕上げるものとなったのである。(製作行為がそのように「意味をもつ」ようになったこと、すなわち、はじめてショー化したものとして提供され認められたことを読みとらねばならない)。

フォルム(文学言語のかたち)は、陶器や宝飾品のように、「製作活動」を指し示す言葉となった。(製作活動はできあがったフォルムによって「記号的に示される」ようになった、つまり、見るべきものとして初めて供された、要するに突きつけられたのだと理解しなければならない)。

« terme » の意味は大きく「期限／終わり」に類するものと「言葉／言葉によって表されるもの」に分けられる。ここでは「帰結／帰結／事項／仕上げるもの」と訳されているが、「帰結」としていた森本1訳が森本2訳で「事項」に変えたのはどちらか確信が持てず迷う状況だからだ。

フォルム(文学言語のかたち)は確かに「制作活動」の終着点と言えるのだが、草稿から決定稿まで書き直し続け、出版された後も改定のために書き直す作家が極めて多いことを考えれば、作品のフォルムは「終わり」ではなく、制作の途中というイメージのほうが強くなる。

この文の後に続く()内の補足は動詞« signifier(意味する)»を使い、« la fabrication en fut signifiée » ➡ « la forme signifie la fabrication(フォルムが制作活動を意味する)»の構図で考えられているのだから、名詞« terme »を使った文と動詞« signifier »を使った文は言い換えの関係にある、つまり« est le terme de »は「～を示す言葉だ」と解釈したほうがいいだろう。

二つ同格で並んだ過去分詞« livrée comme spectacle et imposée »を「見世物として委ねられ、押し出された／スペクタクルとして委ねられ、強いられ／表示物として提供され、認められた／ショー化したものとして提供され認められた」とどれも順接で因果性があるように訳している。

このような同格をバルトは多用しているのだが、日本人は習慣的に前にあるものが先、次に来るものはその後と受け取り、同時的な論理的同格とは見ない。バルトはまず長い表現を出し、その後に短く一語を同格で置くことがひじょうに多い。それらを日本語訳は例外なく順列で因果性、連続性、前後性があるように扱うのだが、これまでも現れる度に論じたように、実際は同時的で、日本語に訳すなら、前後を逆にした

ほうが自然であったり、日本語で「つまり／要するに」を使って言い換えるのが適切だったりする。ここも「見るべきものとして供された、要するに押しつけられた」くらいにすべきだろう。

Mallarmé, enfin, a couronné cette construction de la **Littérature-Objet**, par l'acte ultime de toutes les **objectivations, le meurtre** :

最後に、マラルメは、あらゆる客体化の窮極的行為たる殺戮によって、このような〈客体＝文学〉の構築に仕上げをした。

おしまいにマラルメが登場し、あらゆるオブジェ化の最終的行為である殺戮によって、オブジェ＝文学の構築の仕上げをした。

すなわち、初めて表示物として提供され、認められたのだ)。最後に、マラルメが、あらゆる客体化の窮極的行為たる殺戮によって、このような〈文学＝客体〉の構築に絶頂を極めさせた。

そして最後にマラルメが登場して、あらゆる対象化行為の究極的なものである殺害によって「対象としての文学」の構築の最後をかざったのだった。

最後に、マラルメが、あらゆる対象化のなかで究極の行為である処刑により、この「目に見えるようになった文学言語」の形成の歴史の最後を飾った。

« l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre » も接続詞 « et » が使われていないだけで、長い表現と一語によるその言い換えだ。この場合はどの訳も論理的同格としている。

辞書で « meurtre » の訳語には「殺人／殺害」くらいしかなく、それが正確な語義と言える。三つの訳が多数の人間を対象とする「殺戮」としたのは、「多数」を解釈したからではなく、「殺人／殺害」では収まりがよくないと感じてだろう。日本では他者が客観的にそのような行動をこれらのことばで表す一方、小説や映画などでその実行者、犯人は「処刑(exécution)」を選ぶことが多い。こんなことばのずらし方をすることで、公式の法的手続きを踏んだわけでもないが、自分にはそうする正当な理由があるのだと「わたし」の主観を表明しようとする。

« Littérature-Objet » は « écriture ➡ Forme-Objet » の言い換えの延長上にある。« Objet » を「対象」と訳すだけでは曖昧になると既に述べたが、「透明 ➡ 対象」と変化したことを意味するのだから、「目に見えるようになった」のように動詞化したほうがいい。

on sait que tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre.

周知のとおり、マラルメのあらゆる努力は、言語の破壊に向けられたのであって、〈文学〉はいわばその死骸にはかならないのだ。

周知のようにマラルメの努力のすべては言語の破壊に向けられたのであって、文学はいわば言語の屍体にすぎなくなるはずだった。

周知のとおり、マラルメの努力の全体は、言語の破壊に向けられたのであって、〈文学〉というものは、いわばその死骸にはかならないようなものののだ。

周知のようにマラルメの努力のすべては、「文学」がいわば死体でしかなくなるような言語の破壊に向けられていたのである。

ご承知のように、マラルメの努力はすべて、「文学」がいわば死体でしかなくなるような言語の破壊に向けられていた。

« on sait que » の訳に使われた「周知のように／のとおり」は「みんな／すべての人」を意味する。同義の言い換えをよく行うフランス語では « on » をその人数レベルまで使えなくもないが、« tout le monde (全世界>ここにいるみんな) » と区別されないわけでもない。このような人数規模のアナログ的な違いに反応し、何か意味を感じる日本人は少なくない。敬意を含んだ「ご承知のように」なら、「わたしとあなた(たち)」となり、このフランス語の使い方に近いはずだ。

Partie d'un **néant** où la pensée semblait s'enlever heureusement sur le décor des mots, l'écriture a ainsi traversé tous les états d'une **solidification progressive**:

このように、思想がうまい具合に言葉の道具立てから取り去られるように見える虚無から出発して、文章は、漸進的な凝固のあらゆる状態を通過した。

エクリチュールはこのように、(…訳出なし…) 漸進的な凝固化のあらゆる状態を通過した。

このように、エクリチュールは、語の舞台装置から好都合にも思惟が除去されるように見える虚無から出発して、漸進的な凝固のあらゆる状態を通過した。

エクリチュールは、言葉の舞台装置のうえに思考がみごとにそびえ立っているようだったという無価値の状態から出発して、このように漸進的な凝固化のあらゆる段階を通過してきたのだった。

エクリチュールは、装飾にすぎない言葉の上に考えられた内容がうまくそびえるように見えた「何もない状態」から始まり、様々な段階を経て徐々に堅固なものとなってきた。

« néant » は文学、哲学の文脈で「虚無」と訳されることが多いが、これは日常性を感じさせない特殊な印象を与え、形而上的で重い「意味」がそこにあるように感じさせる。だが、普通の生活で求められる申請書などの「職業欄」に、日本語では「なし」と書き込むような場合にフランス語ではこれが使われる。石川訳は「無価値の状態」としているが、これでは「無価値の状態のエクリチュールがある」と受け取るだろう。「何もない」が適切だ。

« solidification » の訳に使われた「凝固」は「液状のものが固まる」という意味だが、それではエクリチュールの変化のプロセスを「液体➡(ゲル状)➡固体」の2～3段階の単純なイメージにしてしまう。「液状」のイメージはここにはそぐわない。「solidification progressive」は、「名詞＋形容詞」の品詞構成を保持しようと考えず、品詞を変換し「副詞 « progressivement (徐々に) »＋形容詞 « solide (堅固な) »＋動詞 « s'est fait (なってきた) »」くらいにしたほうがいだろう。

d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'**absence**:

すなわち、まず視線の対象、つぎに行為の対象、そして最後に殺戮の対象となって、文章は、こんにち、

最後の化身たる非在に到達しているのである。

すなわち、まず見る対象(オブジェ)、つぎにはつくるそれ、そしてついには殺すそれとなって、エクリチュールは今日、不在という最後の転身に到達している。

すなわち、まず見つめる客体、つぎに作る客体、そして最後に殺裁の客体となって、エクリチュールは、こんにち、最終的な変身たる非在に到達しているのである。

まずは見つめる対象となり、つぎに作りあげる対象となり、そして殺害する対象となって、今では最後の転身である不在にいたっている。

まず見えるものとなり、つぎに作るもの、そして処刑するものとなり、現在では最後の変化として存在しない状態に達している。

フランス語では形容詞 « absent » と名詞 « absence » は相互に言い換えに使われる、つまり品詞性がないと言えるほど抽象度が高いのだが、日本語では特殊で具体的な「不在(人間について) > 留守／欠席」から汎用の「いない(生物)／ない(無生物) > 存在しない」まで類義的に使い分けられる。森本訳で使われた「非在」は形而上的な文脈で、さまざまに特殊化された具体的な意味をまぬがれる抽象性が必要な場合に使われるのだが、日本語ではその抽象性自体が「特殊」の一つと受け取られやすい。それらの中でもっとも一般性が高いのは否定形を使った「存在しない」だろう。

dans ces écritures **neutres**, appelées ici « **le degré zéro de l'écriture** », on peut facilement discerner le mouvement même d'une **négation**, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée,

ここで「文章の零度」と呼ばれるこのような中性的な文章のなかには、ある否定の動きそのもの、そして、ある持続のなかでそれを完遂することの不可能性を見てとることができる。

ここでわたしが《零度のエクリチュール》と呼ぶ、こうした中性のエクリチュールのなかには、否定の動きそのもの、そして持続のうちにその動きを完遂することの不可能性が容易に識別される。

ここで《エクリチュールの零(ゼロ)度》と呼ばれるこのような中性的なエクリチュールのなかには、ある否定の動きそのもの、しかも、ある持続のなかでそれを完遂することの不可能性を、容易に見て取ることができる。

本書において「零度のエクリチュール」とよばれているあの中性のエクリチュールのなかには、否定の動きそのものと、それを持続的に実現することの不可能性が容易にみとめられる。

ここで「零度のエクリチュール」と呼ぶこれらの中立のエクリチュールには、拒絶という動きさえ容易に見て取れる。そして、その動きがずっと完遂できるわけではないことも。

« neutre » の訳語は「中性の」だけでなく、「中立の／中間的な」もある。前者は「酸性／アルカリ性」「男性／女性」のような対立する二つの極の中間に特化している。ここでは様々なエクリチュールのただ中に存在するものを言うのだから、「中立の／中間的な」が適切だ。

過去分詞 « appelées » を「呼ばれる／呼ばれている」と受動態で訳すと、日本語では「呼ぶ」の主体が筆者バルトではなく、他の人(々)と受け取ってしまう。しかし、「呼ぶ」のはバルトだ。能動態「私が呼ぶ(j'appelle)」の代わりに過去分詞を使っているだけなので、日本語では能動態にすべきところだ。フランス語は能動態を使おうと、受

動態を使おうとファクトは同じと客観的に考えるのに対し、日本語はファクトに対するそのような視点の違いを有意味な表現として使い分ける。

先年までの考察で既に触れたが、バルトは「*le degré zéro de l'écriture*」という表現を表紙以外ではここでしか使っていない。前後が逆の「*l'écriture au degré zéro*」もこのエッセー全体で一回使っているだけだ。「零度のエクリチュール」という日本語は後者の直訳なので、書名としては『エクリチュールの零度』が文法的に正しいと考える人が多いはずだ。しかし、能動態を使おうと受動態を使おうとファクトは同じと、客観的な見方をするのと同じ様に、前後を繋ぐ前置詞の論理には重きを置かず、「エクリチュールの零度」も「零度のエクリチュール」も指し示すものは同じとバルトは考えているだろう。

« *négation* » には「否定」が定訳のように使われるが、辞書の訳語には「否認／拒絶」も上げられている。バルトは過去のエクリチュールを継承するか、しないか、態度をハッキリさせなければならなくなると言うのだから、意識レベルにとどまる「否認／否認」より行動レベルの「拒絶」が相応しい。

comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme **sans hérédité, ne trouvait plus** de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature.

つまり、あたかも、〈文学〉が、この一世紀来、自分の表面を相続物なき形式へと変える方向に進んだために、ついに〈文学〉なき作家というオルフェウスの夢の成就を提議して、もはやあらゆる標章の不在にしか純粋性を見出さないかのごとくなのである。

まるで文学は一世紀の方、その表面を先例のない形式に塗り変えることをめがけ、それによっていっさいの記号の不在において以上の純粋性を見出し、とどのつまりは、文学なき作家という、あのオルフェウスの夢の成就を提議しているかのようなのである。

あたかも、〈文学〉は、この一世紀来、伝承のない形式のなかにおいて、おのれの表面を変質させる方向に進んだために、ついに〈文学〉なき作家というオルフェウスの夢の成就を提起して、もはやあらゆる標章の非在にしか純粋性を見出さないかのようなのだ。

あたかも「文学」は、この一〇〇年のあいだ、父祖から受け継いだものではない形式にみずからの外観を変えようとするあまり、いっさいの記号の不在にしか純粋性を見出せなくなって、ついにはあのオルフェウスの夢の実現を唱えはじめているかのようなのである。「文学」なき作家という夢の実現を。

この一〇〇年のあいだ、「文学」は、フォルム(言語のかたち)が継承されなくなると、その外面を変えようとしてきたのだが、何かを示す記号がまったくない状態しか純粋と考えられなくなってしまったかのように、ついに「文学」なき作家というあのオルフェウスの夢の成就を提案している。

抽象名詞のみで簡単に書かれた « *sans hérédité* » が「相続物なき／先例のない／伝承のない／父祖から受け継いだものではない」と具体的な名詞を使って訳されているのだが、どれも特殊でイメージがかなり異なる。石川訳の「父祖から」は具体的過ぎ、理解を歪めるが、動詞「受け継ぐ」にしたことで抽象性が得られている。余計なもの

を消し、一語にできる「継承されなくなる」くらいでいいだろう。すべての作家、詩人、著作家は自分より前にすでにあるエクリチュールをそのまま使うか使わないか、つまり継承するかしないか態度をハッキリしなければならなくなったと言っているだけだ。

これはこの前の文に付けられた従属節だが、この節内の主文 « ne trouvait plus… » には更に内容が節のレベルの現在分詞句が二つ従属節のように書き加えられている。後の « proposant » 以下は、三つの訳が「理由」のように前置し、石川訳は「結果」のように後置している。このように解釈が分かれる曖昧な書き方をするのは二つの内容に前後性がなく、言い換えのようにパラレルになっているからだ。« comme si … » の節と同格で、この前の主節に付けられていると考えたほうがいいだろう。

L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise.

カミュの文学、ブランショあるいはたとえばケローの文学のごとき空白の文章、あるいはクノーの語られる文章、それらは一步一步ブルジョア意識の解体を跡づけている文章の受難劇の最後の一挿話なのだ。

たとえばカミュとか、ブランショとか、ケローとかの白いエクリチュールや、クノーの口語（パル）のエクリチュールは、ブルジョワ意識の裂開に一步一步ともなう、エクリチュールの受難の最後のエピソードである。

たとえば、カミュとかブランショとかケローとかのエクリチュールのような白色のエクリチュール、あるいはクノーの語られるエクリチュール、それらはブルジョワ意識の破碎を一步一步に跡づけている、エクリチュールの〈受難劇〉の最終の一挿話なのである。

白いエクリチュール——たとえばカミュやブランショやケローのような——やクノーの口語体エクリチュールは、ブルジョワ的意識の分裂にともなって少しずつ生じたエクリチュールの受難劇における最後のできごとなのである。

白いエクリチュール、たとえばカミュやブランショ、ケローのもの、あるいはクノーの話されるエクリチュールは、ブルジョワの意識の分裂に続いて訪れるエクリチュールの「受難」の最後のエピソードだ。

« l'écriture parlée » が「語られる文章／口語（パル）のエクリチュール／語られるエクリチュール／口語体エクリチュール」と訳されている。しかし、これは「話す」言葉とは異なり、「書く（écrire）」ものであるはずのエクリチュールが「話す（parler）」言葉をそのまま引き写したものになった、つまり書くものとは言えない矛盾したものになったということだ。「書く」と対比されるのは「話す」であり、「語る」では文学の基本様式の方に意味がずれてしまう。また、「口語体」は「話し言葉に近い形で書かれた文体」であり、これも文学の確立されている書き方の様式だから、バルトのイメージする矛盾が表せない。

Ce qu'on veut ici, c'est esquisser cette liaison; c'est affirmer l'existence d'une **réalité formelle indépendante** de la langue et du style;

本書で試みられていることは、このような連関を素描することであり、言語体や文体からは独立の形式的な現実の存在を確認することであり、

ここでのねがいは、そうしたむすびつきを素描することであり、言語体や文体から独立した形式的現実の存在を確認することであり、

本書において目指されていることは、このような結びつきを素描することであり、言語体とか文体とかからは独立した形式的現実の存在を確認することであり、

本書でこころみたいのは、このような結びつきの概略をしめすことである。また、言語や文体とはべつの形式的実体が存在していると明確にすることである。

ここで我々が望むのは、このような事実関係の概略を示すことであり、それは、言語とも文体とも違うリアリティのあるフォルムが別に厳として存在することを明確にすることだ。

名詞＋形容詞の「*réalité formelle* (かたちの現実*)」は品詞を入れ替えた「*forme réelle* (現実のかたち)」の言い換えのようなものだ。日本語では「現実の」と「(現実ではないが) 現実のような／リアルな(＝リアリティがある)」は区別するが、フランス語ではどちらの場合も「*réel / réelle*」が使われる。辞書の訳語は「現実の」のサイドのものばかりだが、それはフランス語がこの形容詞を後者の意味で使わないということではなく、文脈に依存させるからだ。ただやはり区別が曖昧になりやすいようで、バルトのエッセーの一つに「*L'effet de réel* (現実感／現実のように感じさせる効果)」というものがある⁴⁾。「リアルな／リアリティのあるフォルム(文学言語のかたち)」でいいだろう。それに付けられた「*indépendante*」も「区別できる／違う」を強調しているだけで、そうすること自体がラング(社会的)と文体(個人的)という一般的な区別であり、普通はそれらのどちらかに従属している(*dépendante*)と見えるという認識があることを示している。

c'est essayer de montrer que cette troisième dimension de la Forme **attache** elle aussi, non sans un tragique supplémentaire, l'écrivain à sa société;

このような「形式」の第三の次元もまた、補足的な悲劇性を伴いつつも、作家を彼の社会へと結びつけるということを示そうと努めることであり、

こうした形式の第三次元もまた、多少とも悲劇的性質をかかわらせながら、作家を社会にむすびつけているのを示そうとすることであり、

このような「形式」の第三の側面もまた、よりいっそうの悲劇性を伴いつつも、著作家を彼の社会へと結びつけるということを示そうと試みることであり、

この第三次元の「形式」もまた、さらなる悲劇がないわけではないが、作家を社会に結びつけているのだと示そうとすることである。

それは、「フォルム(文学のかたち)」のこの第三の次元もまた作家を社会に繋いでいることを示す試みだ。その繋がりによってさらなる悲劇がないわけではない。

4) Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Coll. Points, Seuil, 1982, p.81

バルトは「関係」と訳しても間違いではない « liaison » を多用するが、ここでは « attacher(結びつける) » を使っている。日本語では英語、フランス語の訳語に他動詞的な和語の「結びつき」を避け、自動詞的な漢語の「関係」が客観的でニュートラルと感じられるため、使われやすいが、バルトは « lier(結びつける) > liaison » に含まれる「意志」を強く意識しているようだ。

c'est enfin faire sentir qu'il n'y a pas de Littérature sans une **Morale** du langage.

つまり、言語の<モラル>なしに<文学>はないということを感じさせることなのである。

要するに言語がモラルをもたないでは文学も存立しえない事情を感じさせるということだ。

つまり、言語の<モラル>なしに<文学>は存在しないということを感じさせることなのである。

そして最後に、言語の「倫理」なくしては「文学」はありえないと感じてもらうことである。

そして最後に、言語に対する「倫理(態度の取り方)」がなければ「文学」は存在しないということを感じてもらいたい。

日本語で「道徳／モラル」は個人的なものではなく、社会全体で共有される価値判断、行動の規範というイメージにしかないが、バルトは、人間観の違いから、フランス語がそもそもそうなのだが、人間社会が共同的に作り上げたものではなく、個人のもの、あるいは人間ではなく、神によって定められたようなものになると考えているのだろう。作家、文人の個人の意志というイメージを歪めないよう訳語を補正した方がいい。

Les limites **matérielles** de cet essai (dont quelques pages ont paru dans Combat en 1947 et en 1950) indiquent assez qu'il ne s'agit que d'une introduction à ce que pourrait être une Histoire de l'Écriture.

この試論(その何ページかは一九四七年および一九五〇年に『コンパ』紙に発表された)の物質的な限界は、これが<文章の歴史>となりうるであろうものの<序説>にすぎないということを十分に示している。この試論の(何頁かはすでに一九四七年と一九五〇年の「コンパ」紙に発表されたという)素材上の制限からして、ここではエクリチュールの歴史となりうるものの序説が問題であるにすぎないことがわかりただけよう。

この試論(その何ページかは、一九四七年および一九五〇年に『コンパ』紙に発表された)の物質的な限界は、これが<エクリチュールの歴史>となりうるであろうものの<序説>にすぎないということを十分に示している。

この試論の現実的な限界から見ても(何ページかは一九四七年と一九五〇年の『コンパ』紙に発表されたものであるから)、「エクリチュールの歴史」になりうるものの「序説」でしかないことは明らかなのであるが。

このエッセーの物理的な限界(その中には一九四七年と一九五〇年の『コンパ』紙に発表したものがかなりある)を見れば、これは「エクリチュールの歴史」となりうるものの「序文」にすぎないと分かっていたただけだろう。

「物質的な／素材上の／現実的な + 限界／制限」はどれも形容詞 « matériel < matière » の訳語として使われ、辞書にも挙げられているが、日本語では特殊に区別さ

れているため、イメージされるものがかなり違ってくる。ここで文脈が示すのは「紙数／紙幅／字数／語数」でしかなく、これに近いのは「物理的な限界」で、形容詞 « physique (物理的な) » は « matériel » の言い換えに使われる。

« quelques pages » の訳語として使われた「何ページか (=数ページ)」は定義としては「不定の少数」で、このフランス語の定義 « (Au pluriel) un nombre relativement faible que l'on ne connaît pas » と変わらない。しかし、翻訳された方たちは訳した後でおかしいと感じたに違いない。

現実には日本語で「5以上ではない」、「2～4 ページ」とかなり特定されるのだが、出版され、59 ページ (Coll. Points では) あるこのエッセーの基となったコンバ紙のコラムが「2～4 ページ」のはずがないからだ。書き直された部分も少なくないため、厳密な数字は出しにくい、全体の 50% 以下ということはあるにない。では、バルトは言葉を選び間違えたのか。

私たち日本人が生活感覚からイメージする「少数」とは、「片手＝五本指」だけで数えられるものだ。「5 以上で両手を使う必要がある⇒少数ではない」、また「四捨五入」を日常的に行っていると、「5 以上は無視できない⇒少数ではない」と刷り込まれる。

「1・2 ページ／2・3 ページ／3・4 ページ／4・5 ページ」というぼかし方もよく使うが、単数の「1」と、片手を使い切る(⇒少数ではない)「5」に触れるものは候補から外れやすい。すると、「2・3 ページ／3・4 ページ」のどちらかということになり、蓋然性がもっとも高いのはそこに共通する数「3」ということになる。

一方、論理的であろうとするフランス語の定義「比較的少数」は、身体感覚を守り続けようとしている日本語とは違い、「母数」によって違ってくる。両手の 10 本の指で数えられるレベルのものについてなら日本語と変わらなくとも、数百ページ、数千ページの本の場合はそれに比例してその部分である「少数」も大きくなる。

59 ページのうち「十何ページ／二十何ページ／三十何ページ」と限定しにくいなら、「何十ページか (=数十ページ)」とするか、厳密には「多数」を意味するが、美辞麗句、世辞、敬語のようなものとして他者の少数のものに使いやすく、自身のものについても使わなくない「かなり／けっこう」としたほうがいだろう。(完)