

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*

- 日本語翻訳と文体の表現価 -

中川 正弘

0 はじめに

昨年、**Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*** - 日本語翻訳とレクチュールの〈零度〉- において、「*L'écriture du Roman* (小説のエクリチュール)」の章だけではあったが、公刊された四つの日本語の翻訳をすべて検討した。どの版も読んで誤解、曲解にさえ至れない意味不明の日本語に溢れていたためだったが、その原因はフランス語の原文にあるのか、それとも日本語そのものの特質も絡み、日本語翻訳において生じたのかを見極めようとしたのだ。

一方、一般論としてだが、新しいことを考え、それをすぐに誰にも理解しやすいきれいな言葉で書ける人はあまりいない。というより、考えていることに言葉が追いつかない経験は誰もがする。実際に使われた言葉は考えられた内容を必ずしもそのまま表してはいない。

バルトの著作の中でもっとも知られているものでありながら、十分理解されているとは思えないこのエッセーで、バルトはそのヴィジョン、アイデアをどのような言葉で捉え、記したのか。テキストに使われた言葉の起伏を観察し、その動きを追うだけでは表層に翻弄されてしまう。このような場合、バルトが言葉にする前に脳裏に浮かべたものを想像により補ってでもまず共有するしかない。

言葉を読んで内容を理解するのではなく、内容を確定してから言葉を読む。これはコミュニケーションのプロセスを逆転しているように見えるが、そうではない。バルトがこのエッセー執筆の時点ではうまく言葉にできなかった考えがこなれた言葉で書かれてもいる後の著作もあれば、バルトが読み、多くのことを学んだ過去、また同時代の著作もある。厳密に対応していないとしても、バルトの言葉には欠けているものを埋められるものは多いだろうし、間違いなど歪みがある場合にはその歪みを測定することもできる。昨年、「レクチュールの〈零度〉」という言葉を使ったのは、そのようにバルトの使った言葉より前に存在すると措定できる内容に日本語翻訳の焦点をずらせるためであった。

本稿では、「*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?)」の章において、文ごとにフランス語テキストの向こうにある「言葉に先立つ内容」を日本語で明確にした上で、バルトの「文体」、日本語翻訳の文体について考えて

みたい。昨年と同様、使用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 « Y a-t-il une écriture poétique ? » はこう訳された

Y a-t-il une écriture poétique?

詩的な文章は存在するか

詩的エクリチュールは存在するか

詩的なエクリチュールは存在するか

詩的エクリチュールは存在するか

詩のエクリチュールのようなものはあるのか

日本語の形容詞「詩的(な)」は、「詩のような」と言い換えられ、絵画や音楽など、「詩ではないもの」の形容に使われるのが普通だ。「詩的な文章」は「詩」ではなく「散文」ということになる。また、この章の表題のみ、「存在しない」ことを反語で示しているのだが、そのような文中で使われる不定冠詞の意味合いも日本語化したほうがいだろう。

Aux temps classiques, la prose et la poésie sont des grandeurs, leur différence est mesurable;

古典主義時代においては、散文とか詩とかは大きさであって、それらの相違は測りうるものである。

古典主義時代においては、散文と詩とは大きさの問題で、ちがいははかりうるものであり、

古典主義時代においては、散文とか詩とかは大きさであって、それらの相違は計測できるものである。

古典主義時代には、散文と詩は大きさの違いであって、その相違は計測することができた。

近代以前、散文と詩は大まかな分け方がされるだけで、その違いは計測できるものである。

「古典主義(classicisme)」のようなドグマは、ドグマとして歴史に登場する「ロマン主義(romantisme)」とその前の時代を対比する場合、あるいはこれらが共存し、抗争する時代の状況を考える場合に使われる。

バルトは« -isme » のつかない« classique » を使っているだけで、ここで細かな文学史の区分など考えてはいない。関心点は西洋の詩の特徴、条件である「脚韻、韻律、比喻」のみであり、ラシーヌの名前が出てくると言っても、その時代について論じるためではなく、ラシーヌを頂点とする文化、価値観を一括りにするためだ。つまり、古代から中世を経て近代に入るまでの多くの時代が該当する。複数で« aux temps classiques » とするのはそのためだ。このような場合、日本語では「いにしえ／昔」として問題ないが、歴史の大きな区分けには「近代以前」がよく使われる。

« grandeurs » という語自体は « grand(大きい) » を抽象名詞化したものなので、「大きさ」という意味になるが、修飾する名詞を特定せず、略したように「大きい+(名詞) →大きなもの→大きな括り」のような使い方をしているようだ。この章では形容詞から転じた抽象名詞が多用されている。

elles ne sont ni plus ni moins éloignées que deux nombres différents, comme eux contiguës, mais autres par la différence même de leur quantité.

それらは、ふたつの異なった数以上に隔たっているわけでもなければ、より近接しているわけでもなくて、それと同様に似通っており、ただそれらの量の相違自体によって、異なっているのだ。

両者の距離はふたつのちがった数以上でも以下でもなく、それらと同様隣接しているが、量の相違そのものによって異なっている。

それらは、二つの異なった数より多く隔たっているわけでもなければ、より少なく隔たっているわけでもなくて、それらと同様に隣接しているけれども、それらの量の相違そのものによって、別のものになっているのだ。

ふたつの異なる数のように遠いわけでも近いわけでもなく、ふたつの数のように隣接していても、その量の違いそのものによって別のものなのだった。

それらは隣り合う数のような、ふたつの異なる数と変わらず、量的な違いで「別」とされるだけだ。

内容は「韻文と散文は情報量が違う」ぐらいでしかない。この後執拗に繰り返す「数量的な差」について、それがどれくらいと言えるか考えあぐねているようだが、そのままに終わる。

Si j'appelle prose un discours minimum, véhicule le plus économique de la pensée,

もしも、思想の最も経済的な伝達手段たる最小限の述話を散文と呼び、

もしわたしが、最小限のスピーチ(ディスクール)、思考をもっとも経済的に運ぶものを散文と呼び、

もしも、思惟の最も儉約的な運搬手段である最小限の述話(ディスクール)を散文と呼び、

さて、最小限の言説で、思考をもっとも経済的に伝達するものを散文とよぶことにしよう。

考えをもっとも経済的に伝達する、最小のことばを散文とよび、

« discours » は言語学において、意味の違いを厳密に考え、「parole」や « texte », « phrase », « mots » と区別されることは確かにある。しかし、意味の「差異」ではなく「類似(共通項)」によって、単に文章作法上必要な「言い換え」に使われることが多い。一つの同じ事物、事象を複数の異なる表現で表せると考えることに「散文」の根拠があるが、複数の異なる表現を使っている、内容としてただ一つの事物、事象を捉える基本姿勢がフランス語の客観性、論理性を支え、それが文章作法となっている。一方、日本語にはこのような言い換えの作法がなく、一つの事物、事象を示すには基本的に同じ言葉を繰り返す。「異なる言葉には異なる意味がある」と考える、つまり「差異」のほうを重視する傾向が強いということだが、これはひじょうに「詩的」な言語

の使い方と言えなくない。

類語辞典を「言い換えのため」のものとするフランス人と「使い分けのため」のものとする日本人の基本姿勢の違いを考えれば、これらを訳し分けようとせず、無用な混乱を避けるため、「類似(共通項)」に相当する「言葉／ことば／コトバ(表記まで主観的に使い分ける)」のどれかに揃えたほうがいいだろう。

et si j'appelle a, b, c, des attributs particuliers du langage, inutiles mais décoratifs, tels que le mètre, la rime ou le rituel des images, toute la surface des mots se logera dans la double équation de M. Jourdain :

韻律とか脚韻とかイマージュの定式とかのごとき言語の無駄ではあるが装飾的な特定の属性を a, b, c と呼ぶとすれば、言語の全面積は、つぎのようなジュールダン氏のふたつの方程式のなかに宿ることになる。

韻律(メートル)とか脚韻(リム)とか儀礼的なイメージとかいった、無益だが装飾的な、言語の特定の属性を a, b, c と呼ぶならば、語の全表面はジュールダン氏の次のような二重方程式のなかにおさまらるだろう。韻律なり脚韻なりイメージの儀典なりのような無用ではあるが装飾的な言語(リカージュ)の特定の属性を a, b, c と呼ぶとすれば、語(モ)の面積の全体は、つぎのようなジュールダン氏の両方程式のなかに宿ることになるだろう。

そして、言語において役に立たないけれど装飾をなしている特殊な属性-韻律、脚韻、比喻表現の慣例のような-を a, b, c とよぶことにしよう。そうすると、語からなる表層全体は、ジュールダン氏の二重方程式におさまってしまうだろう。

韻律、脚韻、また慣例として使う比喻表現のような、内容の伝達には役立たないけれど装飾となる言語の特殊な属性を a, b, c と呼ぶと、ことばの全体が、表層的にはジュールダン氏の二様の等式におさまる。

「二重方程式」というものは存在しない。「double」と「équation」の訳語としてそれぞれ「二重」と「方程式」を選び、フランス語の品詞の係り具合をそのまま再現しただけなのだろう。フランス語辞書の訳語(翻訳例であり、「意味」ではない)は「式、等式、方程式」のように、一般性の高いものから低いものへと(一般>>>特殊)並べられるが、「équation」の元にある「等しい」という意味にもっとも近く、示される例(足し算、引き算)にも相応しいのは「等式」だ。

Poésie = Prose + a + b + c / Prose = Poésie - a - b - c

詩 = 散文 + a + b + c / 散文 = 詩 - a - b - c

詩 = 散文 + a + b + c / 散文 = 詩 - a - b - c

<詩> = <散文> + a + b + c / <散文> = <詩> - a - b - c

「詩」 = 「散文」 + a + b + c / 「散文」 = 「詩」 - a - b - c

「詩」 = 「散文」 + a + b + c / 「散文」 = 「詩」 - a - b - c

D'où il ressort évidemment que la Poésie est toujours différente de la Prose.

その結果、明らかに「詩」は常に「散文」とは異なるということになる。

詩がつねに散文と異なるのは明らかにこうした結果による。

そこから、<詩>はつねに<散文>とは異なるということが明白に出て来る。

このことから、明らかに「詩」はつねに「散文」とは異なっていることがわかる。
これを見れば、「詩」は明らかに「散文」と違う。

« évidemment (明らかに) », « toujours (つねに) » のようなそれほど意味のない補強語彙が重ねて使われている。このような二重使用は後から強調のために書き加えたとも考えられなくはないが、ここをどう書いてまとめるか考えている時の思考プロセス(ペンの停止など)を感じさせる。翻訳ではいちいち訳語を当てるより、間引くぐらいにしたほうがいいだろう。

Mais cette différence n'est pas d'essence, elle est de quantité.

けれども、この相違は本質に関するものではなくて、量に関するものである。

だが、この相違は本質ではなくて量にかかわっている。

けれども、この相違は本質に関するものではなくて、量に関するものである。

だが、その相違は本質的なものではなく、量的なものである。

だが、この違いは本質に関わるものではなく、量的なものだ。

Elle n'attente donc pas à l'unité du langage, qui est un dogme classique.

したがって、それは、古典主義的な教義であるところの言語の統一性を害さない。

だからそれは、古典主義の一ドグマである言語の単一性を傷つけない。

そんなわけで、それは、ひとつの古典主義的な教条である言語の単一性を害しない。

したがって、古典主義の教義である言語の単一性を傷つけることはない。

したがって、「言葉は一つ」という、近代以前の基本的な考え方を傷つけることはない。

« l'unité du langage » のような抽象名詞は「言語の単一性」のような漢語に翻訳するだけでは理解しがたい。それは、フランス語で区別される « langue » と « langage » が日本語ではどちらも「言語」となること、また « unité » が「統一性／一体性／単一性／一致／一貫性／単位／装置／ユニット」のように日本語では区別されなければならない多くのものに該当するというアンバランスがあることによる。

日本語がそのように多様な表現を使い分けるためだろう、翻訳例のように「単一性」というもっとも中立的、抽象的なもので逃げることはあるが、宗教や文化背景が異なる日本でこれを選ぶと純化されすぎ、意味不明になる場合がある。漢語より用言を含む和語が理解しやすい。

On dose différemment les façons de parler selon les occasions sociales, ici, prose ou éloquence, là, poésie ou préciosité, tout un rituel mondain des expressions,

社会的な場合に応じて、語り方を異なったふうに調合するのであって、ここでは散文や雄弁、かしこでは詩なり気取った文体というふうに、さまざまな表現の世俗的な定式の全体が存在するわけであるが、社会的都合に応じて、この場合には散文か雄弁、その場合には詩か気取ったいい方、というぐあいに話し方が別様に調合される。それらは、全体としてさまざまな表現の世俗的な儀式だが、

社会的な機会に応じて語り方が異なったふうに調合されるのであって、ここでは散文なり雄弁なり、あちらでは詩なり気取った文章(プレジガテ)なりといったふうに、さまざまな表現の世俗的な儀典の全体があるわけであるが、

人びとは社会での状況におうじて、話しかたを違ったふうにおりまぜて使い、ここでは散文か雄弁術をもちいて、あちらでは詩か気取った表現をもちいるというように、表現のまさに社交的な慣習があるのだった。

人びとは社会生活のいろいろな場面に応じて、言葉の使い方をさまざまに配合する。ここでは散文、つまり分かりやすい言葉を、ここでは詩、つまり凝った表現というように。これは考えを表すに際しての社交上の慣習となっている。

フランス語では言語を音声として表記したものがテキストとなるため、「parler(話す)」が「prose(散文)」、「vers(韻文)」と結ばれてもさほど違和感がない。しかし、音声言語と書記言語がかなり異なる日本語では、「語り方/話し方」と言いながら「散文をもちいて」と続くと、音声言語と書記言語の分類が混乱しているとしか感じない。「語る/話す」ではなく「言葉を使う」ぐらいに一般化し、ぼかすほうがいいだろう。

「prose ou éloquence」を機械的に「散文か雄弁術」と訳すと、異なる二つのものの二者択一で、どちらか一方を選ぶという意味になってしまう。しかし、この「ou」は、「「prose」、そう呼ばなければ「éloquence」と呼ぶもの」という具合に、「一つの同じ物」の「二つの呼び方(名称)」を二者択一で並べているだけだ。このような場合、日本語で使いやすいのは「つまり」だ。

日常生活の発言まで含むフランス語の「expression」と日本語の「表現」では、意味の広がり、使い方に差がある。「表現」を一つの特例として含む、これより一般性の高い日本語、「考えを表す」ぐらいがいい。

mais partout un seul langage, qui réfléchit les catégories éternelles de l'esprit.

しかし、いずこにおいても唯一の言語があるわけであって、それは精神の永遠の範疇を反映するのである。

どの場合にも言語は唯一で、精神の変わらないカテゴリーを映し出している。

しかし、いたるところにおいて、精神の永続的な諸範疇を反映する唯一の言語なのだ。

だが、どこであろうとも単一の言語が用いられており、それが精神の変わることのない範疇を映し出している。

だが、どんな場合も言葉はただ一つであり、それが心の中の変わることのない使い分けの範疇を映し出しているのだ。

「esprit」は、辞書に載せられた翻訳例、「精神、心、知性、知力、頭、思考、意識、理性、性質、才、注意、意志、(性格の)持ち主、機知、気質、風潮、気風、真意、趣旨、霊、精、生命…」を見れば、これがフランス語ではさまざまに使い回される極めて一般性の高い重要な言葉であることが分かる。

その訳語としてこれらを代表するものは確かに「精神」だが、日本語における「精神」の使用例からはこれに「一般性」があるとは感じられず、「特殊」と感じられる。英語の« spirit(スピリット)»も同様だが、フランス語の世界において「一般的」なものが日本語の世界では「特殊」に見えるのは当然のことだがよくある。

この言葉« esprit »の「語義」ではなく、バルトが言葉にする前に見ているものにもっとも近く、同様に「一般性」が感じられる日本語は、上記の翻訳例に含まれる少数の「やまとことば」の一つ「心(こころ)」だろう。

La poésie classique n'était sentie que comme une variation ornementale de la Prose, le fruit d'un *art* (c'est-à-dire d'une technique), jamais comme un langage différent ou comme le produit d'une sensibilité particulière.

古典主義の詩は、散文の装飾的な変容、つまり、芸術の(すなわち技術の)果実と感じられたのであって、けっして異なった言語、あるいは特別な感受性の所産と感じられたのではない。

古典主義の詩は散文の装飾的変形、ある芸術(いかえればある技術)の成果としてのみ感じとられたのであって、異なった言語とか、特別な感受性の所産とは全然感じとられなかった。

古典主義的な詩は、散文の飾り立てた変奏、つまり、ある芸術の(すなわち、ある技術の)結実として感得されたにすぎないのであって、けっして異なった言語なり特定の感受性の所産なりとして感得されはしなかったのである。

古典主義の詩は、散文に修辭的技巧をこらした変奏として、つまりひとつの芸術(すなわち技法)の結実としてしか意識されておらず、異なる言葉づかいや特殊な感性の所産であるとはけっして思われていなかった。

近代以前の詩は、散文に装飾をこらした変奏として、ひとつの「技法」(つまり技術)の成果としか感じられておらず、異なる言葉、あるいは固有の感性から生まれたものとはまったく感じられていなかった。

« classique »については既に述べた。「ornemental」を「修辭的技巧」とすると、「脚韻、韻律」が除外されてしまう。「produit」など動詞起源の名詞は「所産」のような漢語より、「から生まれたもの」のような動詞含みの「やまとことば」のほうに「一般性」が感じられ、日本語として読みやすくなる。

Toute poésie n'est alors que l'équation décorative, allusive ou chargée, d'une prose virtuelle qui gît en essence et en puissance dans n'importe quelle façon de s'exprimer.

したがって、あらゆる詩は、本質において、そして力において、いかなる表現の仕方のなかにも存在するところの潜在的な散文の、暗示的あるいは誇張的な、装飾的方程式にほかならない。

そこで、詩というものはすべて、本質として、また力として、どんな表現の仕方のなかにも宿っている潜在的な散文の装飾的、あるいは暗示的、あるいは誇張的な方程式にすぎない。

そのとき、あらゆる詩は、どのような自己表現の仕方のなかにも、本質として、可能態として宿っている潜在的な散文の、暗示的あるいは手の込んだ装飾的方程式にほかならない。

それゆえにいかなる詩も、潜在的な散文-どんな表現方法のなかにも本質的かつ潜在的にひそんでいるもの-のうえに装飾や引喩や誇張をくわえた方程式にすぎない。

そんな時代には、どんな表現法をとってしようと、詩はすべて、必須内容、芯として潜在している散文

に装飾が加わり、それを間接的に示す、つまりおまけ付きの等価物にすぎない。

『詩』 = 『散文』 + a+b+c のような «équation» を「方程式」と訳すと仰々しく、「等式」が適切であることは既に述べた。しかし、辞書の用例にもなっているが、ここでは「等式→等式の辺→等価物」のようなズレ方をする。論理が崩れそうに思えるが、「synecdoque(提喩：部分で全体を指す／全体で部分を指す)」と見ていい。比喻の中ではもっとも自然に使われやすく、文体を軽やかで簡略なものにする。

« Poétique », aux temps classiques, ne désigne aucune étendue, aucune épaisseur particulière du sentiment, aucune cohérence, aucun univers séparé, mais seulement l'inflexion d'une technique verbale,

「詩的な」という言葉は、古典主義時代においては、いかなる広がりをも、いかなる特定の感情の厚みをも、いかなる切り離された宇宙をも指さず、ただ、ある言葉の技術の屈折、

古典主義時代においては、「詩的」というコトバは何の広がりも、何の感情の特別の厚みも、何のまとまりも、何の切り離された宇宙もさし示すものではなく、

「詩的な」という言葉は、古典主義時代においては、いかなる広がりや感情の特定の濃厚さや整合性や分離された宇宙をも指し示すのではなく、たんに言葉に関する技術の屈折を指し示すだけなのだ。

古典主義時代における「詩的な」という言葉は、いかなる広がりも、感情のいかなる特殊な濃密さも、いかなる整合性も、いかなる異なる世界も意味しておらず、ただ言葉の技法の転調だけをしめしている。

近代以前、「詩」という言葉は、どんな広がりも、感情のどんな特有の厚みも、どんな一貫したイメージも、どんな異界も示すわけではなく、ただ言葉の使い方の変更を示すだけであり、

「詩的(な)」と「詩の」、「古典主義」と「近代以前」の違いは既に述べた。

celle de « s'exprimer » selon des règles plus belles, donc plus sociales que celles de la conversation, c'est-à-dire de projeter hors d'une pensée intérieure issue tout armée de l'Esprit, une parole socialisée par l'évidence même de sa convention.

すなわち会話の規則よりもより美しい、つまりより社会的な規則にしたがって「表現する」技術、いいかえれば十分に武装されて〈精神〉から出た内的な思想から、その慣習の明白性そのものによって社会化された語りを投げ出す技術を指すだけなのである。

会話の場合よりは美しい、したがって社会的な諸規則にしたがって「自己を表現する」技術といった、コトバの技術の単なる屈折なのである。いいかえれば、すっかり武装されて精神から生ずる内的思考の外に、明白な慣習によって社会化されたコトバを投げ出す技術の屈折にすぎない。

すなわち、会話の規制よりも美しい、したがって、より社会的な諸規則にしたがって「自己表現する」技術、つまり、十分に装備されて〈精神〉から出現した内的な思惟の外に、慣例の明白性そのものによって社会化された語りを投げ出す技術の屈折を指し示すわけである。

会話の作法よりも美しく、したがってより社会的である規範ののっとなって、「自己表現をする」という転調である。すなわち、約束ごとの明白さそのもので社会化されている言葉を、「精神」で完全武装して生まれた内的思考の外へと投影してゆくのである。

普通の会話の作法よりも美しく、したがって社交により適した作法に従って「考えを述べる」語法への変更だ。つまり、「心」から文法、論理という鎧をまとって出てきた内的思考の外に、明白な約束ごとによって社会化された言葉を映し出すのだ。

現代の芸術に関して « s'exprimer » が「(不定形の)自己を表現する」と訳せる場合は確かに多いが、フランス語では「(定形の)自分の考えを述べる」まで含む。というよりこちらが語義としては主軸だろう。バルトは前文で「(近代以前の)『詩』は(近代以後と違い)どんな特有の感情の厚みも示さない」と書いており、そのような場合に可能なのは「考えを述べる」だ。

De cette structure, on sait qu'il ne reste rien dans la poésie moderne, celle qui part, non de Baudelaire, mais de Rimbaud, sauf à reprendre sur un mode traditionnel aménagé les impératifs formels de la poésie classique :

このような構造が、現代詩、すなわちボードレールからではなくてランボーからはじまる詩のなかに、古典主義的な詩の形式上の命法を整備された伝統的様態においてふたたび取り上げる権利を保留してはいるにせよ、いかなる片鱗をも止めていないということは、周知のとおりである。

古典主義の詩の形式的な定言命令を、整備された伝統的様式に基づいてふたたび取り上げるといったことはあるのにしても、そのことを除けば、現代詩、ボードレールからではなくランボーからはじまるそれには、上に述べたような構造が全然痕跡をとどめていないことは御承知の通りである。

周知のとおり、現代詩、すなわちボードレールからではなくてランボーから始まる詩のなかに、このような構造から引き続いていくものは何もない。古典主義的な詩の形式上の要請を、修正された伝統的な様式において取り入れ直すことはありうるとしても。

このような構造のうち何ひとつ、現代詩-ボードレールではなくランボーから始まる-には残されていないことがわかる。ただし、伝統的な叙法を修正して、古典主義の詩における形式上の要請をふたたび取り入れることはありうるのだが、

ご承知のように、ボードレールではなくランボーから始まる近代詩に、伝統的な手法を手直した上でだが、古典的な詩の、形式における規則を採用したことを除けば、このような創出プロセスの構造の名残はまったくくない。

既に述べたように、バルトは歴史を大きく「近代以前(ラシーヌで頂点に達する)」と「近代以後(ボードレール、ランボーに始まる)」に分けて対照するだけだ。

« moderne » の日本語訳には一般に「近代／現代」が使われているが、「現代詩」という日本語が意味するのは、「現(うつつ)」という漢字の意味のせいだろう、基本的に生存していない世代のものではなく、「生きている世代の詩人(歴史に入っていない)」の作品だ。フランス語で « contemporain (同時代／コンテンプラリー) » を使うケースが増えてきているが、普通の日本人の語感では、「同時代＝現代」だろう。

les poètes instituent désormais leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage.

いまや、詩人たちは、彼らの語りを、言語の機能と構造とを同時に包含するような、閉じた〈自然〉として制定しているのだ。

今や詩人たちは、かれらのコトバを、言語の機能と同時に構造を包括する閉ざされた自然として設定している。

いまや、詩人たちは、自分たちの語りを、言語の機能と同時に構造をも抱え込むような閉ざされた〈自

然>として設立しているのである。

それからは、詩人は言語の機能と構造の両方をふくむ「閉ざされた自然」としての言葉を確立してゆく。ランボー以後、詩人は、閉ざされてはいるが、言語の意味機能とテキスト構造の両方を含む「自然な世界」として、その言葉を樹立している。

« Nature (自然) » を使っているが、そのままでは理解できない。「自然な世界→自然」のように、形容詞 « naturel » が主たる特徴となるものを単純にその名詞形で堤喻的に表したのだろう。先に使われた「経済的世界→経済(économie)」と同じだ。

バルトが言語の説明に何度も繰り返す« fonction (機能) » と « structure (構造) » は、深く説明されることはないが、« paradigme (選択軸) / syntagme (結合軸) » という言語の二元対立的な主様相に沿っていることは分かる。日本語訳ではこの二元的イメージを明示したい。

La Poésie n'est plus alors une Prose décorée d'ornements ou amputée de libertés.

そうになると、<詩>はもはや、装飾に飾られたり、自由を奪い取られたりしている<散文>ではない。すると、詩はもはや装飾をまったり、自由を切りつめられたりした散文ではなくなり、そのとき、<詩>は、もはや、美麗化によって装飾されたり、自由を切り落とされたりした<散文>ではない。

そのとき「詩」は、文飾をほどこされたり自由を抑えられたりした「散文」ではなくなる。

そうなったとき、「詩」はもはや、装飾をほどこされた「散文」、自由を奪われた「散文」ではない。

« ou » を使って並置された « décorée » と « amputée » は論理的には両立しえないものだが、日本語では曖昧に「…たり…たり」とぼかしてしまいやすい。しかし、そうすれば、同時にではないが、どちらも成立することになる。

二つの言葉だけで考えればそうしか考えられないが、言葉以前にある内容を基準とすると条件が違ってくる。二つの過去分詞で示される様態のどちらか一つしかないのではなく、言葉にされる前に揺らぎのない様態のイメージが一つ存在し、それを表す言葉を二つのうちのどちらにするか迷っているのだろう。

名詞、形容詞、動詞、さらには文の規模まで、三つも四つも同格で並置される場所が何か所もあり、バルトの思考における「迷い」を示している。しかし、内容を決めかねているのではなく、内容のイメージが確定した後、それを言葉でどう表すか迷っているようだ。日本語では「…って言うか、…って言うか…」が使われる状況だ。頭の中で既に描けている内容とそれを表す言葉の「距離」はさまざまな言い換えや比喻、また一つの特徴だけに略したような提示などに見て取れる。

Elle est une qualité irréductible et sans hérédité.

それは、還元不可能で、相続権なき質なのである。

還元もできなければ引き継がれもしない質となる。

それは、還元不可能で、相続もない実質なのだ。

還元不可能で、継承できないひとつの質となる。

詩はそこから何か引くことができる質のものでもなければ、技法として他の人間が継承できるものでもなくなる。

« irréductible » の核にある動詞 « réduire » は「還元／元に返る」しか意味しないわけではない。ジュルダン氏の等式にあった「足し算」の逆、「引き算」ができないというだけだ。いくつもある日本語の訳語例の中から代表的と思えるものを選ぶだけでは、ただそこに使われたフランス語の単語を指すことにしかならない。そのフランス語で提示された「言葉以前の『事実／内容／イメージ』」を日本語で描き直していなければ、「謎」としか見えない。

Elle n'est plus attribut, elle est substance et, par conséquent, elle peut très bien renoncer aux signes,

それは、もはや属性ではなくて、実質であり、したがって、まことによく標章を断念することができる。

詩は属性ではなくて実質であり、したがって、大威張りで記号を拒むことができるだろう。

それは、もはや、属性ではなくて、実体であり、したがって、うまく諸標章を断念することができる。

属性ではなく実質となり、それゆえに諸記号をうまく捨て去ることができるようになる。

それはもう付加的な属性ではなく、実質を有するモノとなる。したがってその外にあるものを指し示さないでいられる。

« attribut » をただ「属性」と訳しただけでは、前文の « réduire (差し引く) » の反対、「付加される／付加的な(語義に行為を含む)」ものと見えにくい。一語に略された内容は標準的な表現規模に回復したほうがいい。「略される前」の内容が見えていなくては、このような「略式」が味わえない。

car elle porte sa nature en elle, et n'a que faire de signaler à l'extérieur son identité :

なぜなら、それは、自分の本性を自分のなかに持っていて、自分の身元を外部に標示する必要がないからである。

自分の自然を自分のうちにもち、自分が自分であることを外にさし示せばいいからである。

それというのも、それは、自分の本性を自分のなかに保持して、なんら自分の独自性を外部に標示する必要がないからである。

というのは、「詩」は自分のなかに本質をもっているので、外部にたいして自分の身元をしめす必要などないからである。

「詩」が「詩」である所以はそれ自身のうちにあり、外にある存在の根拠を指し示しなどしない。

« n'a que faire de » は「気に掛けない」と訳される場合も「必要がない」と訳される場合もある。類義語による言い換えが普通に行われるフランス語の環境に限らないが、「必要がない→気に掛けない」は因果として隣接しているため、これら二つを同時に

含む状況を « synecdoque (提喩：部分を使って全体を指す) » として表したり、「*métonymie* (換喩：隣接する結果によって原因を指す) » として表すことが可能だからだ。そして、これは辞書にも訳語として記載される。

しかし、日本語では現象的な「気に掛けない」と本質的な「必要がない」は区別し、使い分けようとする。ここでは本義に近い日本語を使うことにする。

« à l'extérieur » は「外にさし示す／外部に表示する／外部にたいしてしめす」と、「*signaler* (指し示す) » という行為が向けられ、示されたものを見る者、見る側のように解釈されているが、「外」とは詩の « *identité* (所以) » の所在と考えるべきだろう。前文で « *renoncer aux signes* » とあっさり書かれているが、「*signes* » は「それ自身ではない何物かを示す記号」の機能とあり方を表し、ここで言及しなければならない「外部」とは、詩ではない言葉であれば持つ、「本体／実体／存在の根拠」の所在だ。

les langages poétiques et prosaïques sont suffisamment séparés pour pouvoir se passer des signes mêmes de leur altérité.

詩的言語と散文的言語とは、十分に切り離されているので、それらの他別性の標章さえもなしですますことができるのだ。

詩的言語と散文的言語とは十分に距てられているので、その非同一性のしるしさえもなしですませうる。

詩的な言語と散文的な言語とは、十分に切り離されているので、それらの他別性の標章さえも無しですますことができるのだ。

詩と散文の言語はじゅうぶん離れてしまったので、他者であることをしめす記号そのものがなくとも済ませられるのである。

詩の言語と散文の言語はじゅうぶん離れており、他方と違うことを示す記号などなくてもいい。

« *altérité* » を「抽象名詞／抽象概念」の形式のまま日本語に翻訳すると、「非同一性」とか「他別性」のような、いたずらに難解な漢語、造語になってしまう。石川訳では「他者であること」と名詞節化することで理解しやすくなっているが、人間ではなく言語について言う場合に「他者」という表現を使うと、哲学書からの借り物による「擬人化」のような、無用な色づけがされてしまう。「(一方が)他方と違うこと」でいいだろう。

En outre, les rapports prétendus de la pensée et du langage sont inversés;

しかも、いわゆる思想と言語との関係は、転倒している。

しかも、思考と言語とのいわゆる関係がひっくりかえされる。

しかも、思惟と言語との関連と称されるものは、転倒している。

しかも、それまで考えられていた思考と言語の関係が逆転する。

さらに、いわゆる思考内容と言葉の関係が逆になる。

「思考」と「言語」の関係を論じた人は多いが、その場合まず例外なく「思考」という行為、活動と、その手段、方法として用いられる「言語」の関係だ。しかし、バルトがここから以下で言及する« pensée »とは「言葉の意味／内容」でしかない。「思考」という日本語は「行為」だけでなく、「思考された内容」としても使う。しかし、補足を付けず「思考」を使うと、バルトが「言葉(mots)」に過ぎないものを指すのにその定義を緩めて「言語(langage)」という一般概念を使うのに引きずられ、議論の焦点がぼやけてしまう。

dans l'art classique, une pensée toute formée accouche d'une parole qui l'« exprime », la « traduit ».

古典主義的な芸術においては、まったくできあがった思想が、それを「表現」し、「翻訳」する語りを生み出す。

古典主義芸術にあつては、すっかり出来上がった思考が、それを« 表現し »、« 翻訳する »コトバを産む。

古典主義的な芸術においては、すっかり形成された思惟が、それを« 表現 »し、« 翻訳 »する語りを出産するのだ。

古典主義芸術においては、完全にできあがった思考が、その思考を「表現」し「翻訳」する言葉を生み出すのだった。

近代以前の詩では、完全にできあがっている思考内容が、それを「表し」、「別の形で示す」言葉を生む。

« art (芸術) » は« poésie (詩) » の単なる言い換え(特殊を一般で指す／部分を全体で指す提喻)だが、日本語で「芸術」とすると、「詩」ではなく、別のものを指すと解される。表層に使われた言葉を訳すのではなく、それによって示されている言葉以前のもの、つまり「詩」と明示するしかない。

« traduire » は異言語間の「翻訳」だけでなく、思考や感情を「言葉で表す」ことも含む。「翻訳」と訳した場合、このような語義のずれが理解に混乱を引き起こす。

La pensée classique est sans durée, la poésie classique n'a que celle qui est nécessaire à son agencement technique.

古典主義的な思想は持続を持たず、古典主義的な詩は、その技術的配列のために必要な持続をしか持たないのである。

古典主義の思考には持続がなく、古典主義の詩は、その技術的配列に必要な持続しかもたないというわけだ。

古典主義的な思惟は持続を持たず、古典主義的な詩は自分の技術的な配置に必要な持続しか持たない。古典主義的な思考には持続性がなく、古典主義の詩には技巧上の構成に必要な持続しかみられない。近代以前の詩の内容には蠢くように変化してゆく時間性がなく、技巧をこらすのに必要な時間があるだけだ。

« sans durée » を直訳し、「思考は持続がない」とすると、「思考は持続しない→長続きしない→短く終わってしまう」としか理解できない。前文に「完全にできあが

っている」とあり、これは「既製の意味内容→思考のプロセス自体がない」と考えなければならない。「*durée*」と名詞化してはいるが、「持続」という動詞の主語は「思考」ではなく「時間」であり、この名詞は「時間」の「持続相」として使われる。

そのひとつの側面である「*durée* (持続)」によって「*temps* (時間)」を示す用法はフランス語において定着しているが、日本語の「持続」は辞書でせいぜいベルクソンの用語の翻訳として「時間」との関わりが示されるだけで、普通「時間」とは別の概念と考えられる。

前文で「*traduire*」には「言葉が - *traduit* - 思考／感情を」の用法があることに触れたが、「*pensée* (思考)」は言葉の「意味／内容」の言い換えとして繰り返し使われている。

Dans la poétique moderne, au contraire, les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux;

現代の詩学においては、その反対に、言葉は一種の形式的な連続体を作り出し、そこから徐々にそれらの言葉なしには不可能な知的あるいは感情的な密度が出てくるのだ。

ところが、現代の詩法にあっては、語が一種の形式的連続を生み出し、そこからそれらの語なしには不可能な知的あるいは感情的な密度が少しずつ発散する。

それとは反対に、現代の詩法においては、もろもろの語(ε)が一種の形式的な連続体を生み出し、そこから、徐々に、それらの語なしには不可能な知的あるいは感情的な濃密さが発散するのである。

それとは反対に現代の詩法では、語は形式上の連続のようなものを生みだし、そこからそれらの語なしではありえない知的なあるいは感情的な緊密さがすこしずつ放散されてくる。

それとは反対に、近代以降の詩では、言葉はフォルムの連なりのようなものを生みだし、そこからそれらの言葉がなくてはありえない、濃密な知的内容、感覚的内容がすこしずつ発散される。

バルトが歴史を「*classique*」と「*moderne*」で二分し、対立させていること、また日本語の「現代」は「*moderne*」の全体を覆わず、「*contemporain* (同時代)」に近くなることについては既に述べた。

「*moderne*」には「近現代」のような表現が翻訳に使われたりもするが、一般化しているとは言いがたい。日本語で多用されるのは、「近代以前」の裏返しとなる「近代以降」だろう。

「*formel*」は名詞「*forme* (形)」の形容詞形なので、「形→形の」が本来の意味だが、日本語ではこれとは「人工性、人為性」を含むことで区別される「形式」から「→形式的・儀礼的」のように拡張的に使われる。言語学の基本用語「*forme / contenu*」は「形式／内容」が定訳となっているのだが、これが形容詞化したものを「形式的、形式上」とすると、ひじょうに違和感が生じる。これらのフランス語が持つ「抽象性」、「一般性」が出ないのだ。

文化における「形式／様式」の重みが日本と西洋とでは違うためとも思えるが、言葉の「形」が音声言語であるフランス語では抽象的な「音の形」であるのに対して、かな／カナ／漢字を基盤とする日本語では具象的な「文字の形」という視覚的イメージを喚起してしまうからだろう。多くの言語学者が「フォルム／内容」のように対概念のバランスを崩してまでカタカナ語を用いるのは、このような日本語の感覚的連想を断ち切るためと思える。

標準的には「dense(形容詞：濃密な)」を使うところで「densité(抽象名詞：濃密さ)」を使う言い換えが多い。こうすると、日本語で和語ではなく漢語を使った場合のように「抽象的」「論理的」という印象が強くなるが、そのような言語表層の向こうにある内容の実質が変わるわけではない。このような品詞の変換が習慣となっていない日本語では理解に混乱を引き起こしやすいので、日本語訳では標準的品詞構成に戻したほうがいいだろう。

la parole est alors le temps épais d'une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la « pensée » est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots.

そのとき、語りは、より精神的な懐胎期間の厚い時間であって、その期間のあいだに思想が準備され、言葉の偶然によって徐々に据えられるのである。

そこで、コトバはより精神的な懐胎の濃密な時間となり、その間に「思考」が用意され、徐々に語の偶然によって定着される。

そのとき、語りは、より精神的な懐胎期間の濃厚な時間であって、その期間のあいだに、もろもろの語の偶然によって、徐々に、「思惟」が準備され、設置されるのだ。

そのときに言葉は、より精神的な懐胎期という濃密な時間となり、その懐胎のあいだに語の偶然によって「思考」が徐々に形成されて、定着してゆく。

そうになると、言葉は、より内面的な意識形成の濃密な時間となり、「思考内容」はそのあいだに思いつくまま使われる言葉で徐々に練られ、据えつけられてゆく。

「parler(話す)」が「prose(散文)」と結びついてもフランス語では日本語のような違和感がないと先に述べたが、その名詞形「parole」は「mot / discours / langage / expression / signe」などと意味を区別して使うより、文章作法として言い換えるだけのことが多い。これらの本義の差異ではなく、これらが指している同じもの、共通に含む意味を追わなければ、バルトの意識の焦点にあるものが見えない。日本語ではこのような場合、「言葉(ことば／コトバ)」と繰り返すだろう。

「spirutel」は、既にその元にある「esprit」について述べたように「精神的」という訳語一辺倒にならないよう注意が要る。

「hasard」の語義を代表するのは「偶然」で、論理的にはこれで間違いはないのだが、この「一回性」が強く感じられる日本語では違和感が生じる。それに対して、「au hasard

(de ~) » の日本語訳で使われる「当てどなく／行き当たりばつたり／適当に／に任せて／思いつくままに」には一語に特定できないが「多数的／反復的」な « hasard » の意味が含まれている。

Cette chance verbale, d'où va tomber le fruit mûr d'une signification, suppose donc un temps poétique qui n'est plus celui d'une « fabrication », mais celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention.

したがって、まさにそこから意味の成熟した果実が落ちようとするところのこのような言葉の幸運は、ある詩的な時間を前提としているのであるが、その詩的な時間は、もはや「製作」の時間ではなくて、可能な驚異的事件、すなわち標章と意図との遭遇の時間なのだ。

意味の熟した果実がそこから落ちるこうしたコトバのチャンスは、それゆえ、もはや「制作」ではなくて、可能な冒険のある詩的時間、つまり記号と意図との出会いを想定する。

そんなわけで、そこから表意作用の成熟した結実が落ちて来ることになるこのような言葉に関する幸運は、もはや「制作」の時間ではなくて、ある標章とある意図との遭遇という可能的な驚異的事件である詩的な時間を前提としているのである。

ひとつの意味という熟した果実が落ちてくるこの言葉の幸運は、したがって詩的な時間を前提としている。もはや「製作」の時間ではなく、冒険が可能な時間となり、記号と意図の出会いとなった詩的時間である。

したがって、この言葉の幸運待ちは、そこから熟した意味の果実が落ちてくるのだが、もう「製作作業」の時間などではなく、何が起きるか分からない詩の時間であり、言葉という記号と表したいことが出会うことを前提としている。

日本語では「芸術作品を制作する」「家具を製作する」のように漢字を使い分ける。「fabrication」は指されている内容としては「制作」だが、現代の詩との違いを強調するため敢えて「製作」を意味するこの言葉が選ばれている。

« signe - intention » の「標章／記号 - 意図」という直訳では、これが「言葉 - 内容」の言い換えということが分かりにくい。フランス語では « signe » が一般概念として特殊の一つである « mot » を包括する用法が安定しているが、日本語では「標章／記号」が「言葉」と同じ特殊の一つとして横並びと感ぜられやすい。視覚的な図像である漢字が抽象化を阻害するのだろう。「言葉という記号 - 表したいこと」のように、フランス語とこれにより指されているものの両方を並置するような訳し方がいいように思う。

La poésie moderne s'oppose à l'art classique par une différence qui saisit toute la structure du langage,

現代の〈詩〉は、言語の構造全体を捉える相違によって、古典主義的な芸術と対立しているのであって、現代詩は、言語の全構造を包みこんでいる相違によって古典主義芸術に対立しており、現代の〈詩〉は、言語の構造全体を捉える相違によって古典主義的な芸術と対立しているのであって、「現代詩」は、言語の構造全体を把握しているという相違点によって、古典主義芸術とは対照をなしている。

近代以降の詩は、言語の構造全体（結合軸と選択軸）に関わる違いがあり、いにしへの詩と対照的だ。

バルトは先に « leur parole(=des poètes) qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage » と書いている。そこでは « fonction » と « structure » の二つの概念で言語の全領域を覆うと考えているようなのだが、ここでは « structure » が « fonction » も含み、全領域を指しているようだ。「構造」は言語の「結合軸(syntagme)」にしか使えないわけではなく、「選択軸(paradigme)の構造」のようにも使えるため、両方を含めていけないわけではないが、一つの語を「特殊 - 一般」の間で柔軟に使い分ける習慣のない日本語では理解に混乱が生じそうだ。「構造全体(結合軸と選択軸／機能も含む)」のように書き加えたほうがいい。

sans laisser entre ces deux poésies d'autre point commun qu'une même intention sociologique.

これらふたつの詩のあいだには、同じ社会学的な意図以外の共通点は残っていない。

これら二つの詩の間には、同じ社会学的意図以外に共通点は残っていない。

これら双方の詩のあいだには、同じ社会学的な意図のほかの共通点は残っていない。

この二種類の詩のあいだには、おなじ社会学的な意図をもつということしか共通点は残されていない。

この二つの詩のあいだには、人間の社会行動として同じ意図をもつこと以外共通点はない。

« intention sociologique » を「社会学的な意図」と訳しただけでは、圧縮された内容が理解できない。「社会学的考察に値する意図→人間の社会行動に見られる意図」のような内容を略式で表したと考え、略されたものを回復したい。

L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle

古典主義的な言語(散文)や(詩)の経済は、関係的なものである。

(散文と詩いずれにおいても)古典主義的言語の経済は相関的だ。

古典主義的な言語(散文)と(詩)の統括態(エコノミ)は、関係的なものである。

古典主義時代の言語(「散文」と「詩」)の経済性は、関係にもとづいたものである。

近代以前の言語(「散文」と「詩」)の動的構造は、言葉同士の関係上(結合軸)にある。

« économie(経済) » という語彙を使ったのはマルキストの片鱗を見せただけだろう。「経済＝社会の動態／動的構造」と解釈できる。その説明に « relationnelle » しか使われていないが、ここで考えられているものを「関係的」一語に込めることはできない。「言葉同士の関係上にある」のような書き加えが必要だろう。

一般概念の « langage(言語) » がこれに対して特殊にあたる « poésie(詩) » の言い換えに使われた箇所が先にあったが、そのような使い方と区別するため、本来本義に含むはずの « Prose et Poesie(散文と詩) » をわざわざ書き込まなければならなくなっている。

c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports.

すなわち、そこでは、言葉はできるかぎり抽象的であって、関係に重点が置かれている。
すなわち、そこでは語はできるかぎり抽象的で、関係を重視している。
すなわち、そこでは、語は可能なかぎり抽象的であって、関連に重点が置かれている。
すなわち、諸関係を重視するゆえに、語は可能なかぎり抽象的となっている。
つまり、言葉は他の言葉との関係を主とするため、可能なかぎり抽象的となっているのだ。

« relation (関係) »は、「liaison », « rapport » と何度も言い換えられているが、意味が区別されているわけではない。前文と同様、略式表現なので、「言葉同士の関係→他の言葉との関係」のようにすこし書き加えるほうがいい。

Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison.
そこでは、いかなる言葉も、それ自身によって濃密ではなく、また、ほとんどある物の標章でもなく、むしろ結びつきの道なのである。
いかなる語も、それ自身によって濃密ではなくて、せいぜいのところある事物の記号であり、むしろむしろすびつきの道なのである。
そこでは、いかなる語も、それ自身によって濃密ではない。語は、ほとんど、ある事物の標章でさえもなく、むしろ、ずっとよけいに、ある結びつけの道なのだ。
いかなる語もそれ自体は濃密ではなく、かろうじて何かの記号であり、それどころか結びつきの手段にすぎなくなっている。
そこでは、どの言葉もそれ自体は濃密な意味を持ってない。かろうじて物あるいは事を指す記号となっているだけだ。そんな働きをするより言葉は互いに結びつく手段になろうとしている。

前文の言い換えだが、文法に配慮せず、三つのメモをヴィルギュル[,]で繋いだだけに見える。このようなフランス語の文法使い(名詞、形容詞、前置詞の単純な接続)をそのまま逐語訳すると、据わりの悪い日本語になる。理解できる内容を、主観的にではあるが標準的な情報量の日本語にした上でフランス語の原文を見比べると、略式だが疾走するような文体と感じられなくない。

« le signe d'une chose » は二つの名詞、「記号」と「物あるいは事」を « de » で繋いだだけだが、これらを機械的に「の」で繋ぐだけでは、二つの名詞の間にどのような関わりがあるか分かりにくい。フランス語前置詞に割り当てられている辞書の訳語(à = において／に対して、par = を使って)に端的に表れているが、日本語では、言葉と言葉を結ぶ関係に、論理ではなく「行為」を見ることが多く、それが理解の標準的な到達イメージになっているからだ。「est le signe de」は「を指す記号となっている」、あるいは「の存在を示している」ぐらいでどうだろうか。

Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s'étend, aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions.

言葉は、その構想と同体の内的現実のなかに潜入するどころか、発言されるやいなや、表面的な意図の

連鎖を形成するようなやり方で、他の言葉に向かって拡がるのだ。

語は、そのもくろみと同質の内的現実のなかに沈むどころか、発言されるや別の語の方へ拡がり、意図の表面的な連鎖を形成する。

語は、その輪郭と同体の内的現実のなかに潜り込むどころか、発言されるやいなや、意図の表面的な連鎖を形成する仕方、他の諸語に向かって拡がる。

語は、自分の輪郭とは不可分の内的現実のなかに入りこんでゆくのではなく、口に出されるやいなや、ほかの語のほうへと広がってゆき、さまざまな意図による表層的なきずなを作ろうとする。

言葉は、そのフォルムと不可分である内部の意味領域に入りこんでゆくのではなく、発せられるやいなや、ほかの言葉のほうへと広がり、さまざまな表現意図の連鎖を表層に作ろうとする。

この文も前文と同様、その前の文の書き換えのようなものだが、今度は打って変わって多すぎるほどの書き加えでかなり長くなっている。書き換えをいろいろ並べたりせず、一つを選ぶか、まとめればよさそうだが、線描きと絵の具による描き込みを併用する絵のように、試行と確認の二つのプロセスを見せるつもりなのだろう。

このような使い方をする例を他に知らないが、「*dessin*」は「構想／もくろみ／輪郭」ではなく、「デザイン→形(=フォルム)」というずらせ方をした「*forme*(フォルム)」の言い換えだ。誤解を引き起こす言い換えは無効にしたほうがいい。

「*réalité intérieure*」はどの訳も「内的現実」という逐語訳だが、これでは理解できない。全体から先行文の言い換えであるとは判断できるので、言い換えの該当項目を比較すると、言葉、あるいは言葉の「フォルム」と対になる「内容／意味」を指すと判断できる。直訳せず、標準的な表現に近づけるべきだ。「*réalité*」をこのように使う例は他になさそうだが、「言葉と言葉の関係→外／不可視／不在」との対比で「言葉→中／可視／顕在」と捉えられていると思え、ここから「顕在する言葉(中／外)→現実的」と延長すれば、「言葉→*réalité*(+)」「関係→*réalité*(-)」となる。

「*consubstantielle*」は「*substance*(実質)」の派生語だが、「言葉／記号」のヴィジョンに「実質」という側面を位置付けているのはソシュールの理論を発展させたルイス・イエームスレウ(Louis Hjelmslev)ぐらいだ。イエームスレウの定義では「言葉=表現+内容」「表現=フォルム+実質／内容=フォルム+実質」となっている。バルトはこれが念頭にあったのだろう。「*dessin*→フォルム／実質」と「*réalité*→内容／実質」は「*substance*」によって繋がっており、確かに「*consubstantielle*(同体／実質を共有する／不可分)」と言える。

2 おわりに

この章は詩の言語についての基本的な考え方、ヴィジョンを示すだけなので展開と言えるほどのものはない。散文であれば「*L'écriture du Roman*」の章のように、言葉

以前に、あるいは言葉の外にある内容と言葉との関係をさまざまに考えるのだが、詩ということで、言葉そのものの意味、使い方に集中する。そして、基本イメージをさまざまな言葉で繰り返し提示する。

その中で「意味」の言い換えに« *pensée* (考え) »、« *intension* (意図) » という語彙が幾度となく使われているが、このことから、詩の場合でも言葉に先立つ内容があると考えていることが分かる。本稿で日本語翻訳の焦点を置いたのはバルトのこの「言葉になる前の考え」であり、「意図→さまざまな言葉で伝えようとしていること」だった。

これを明確にした上でバルトの使った言葉を見てみると、このエッセーの文体の表現価がどのようなものか分かる。一文ずつでは曖昧で何のことか分からないことが多いのだが、さまざまな言い換えを重ね合わせると、シンプルなイメージが現れる。まるで一本ずつでは何も示さないラフな細切れの線がたくさん重なり、それが対象を浮かび上がらせるデッサンのようだ。

導入部の« *Qu'est-ce que l'écriture ?* (エクリチュールとは何か) »を除き、この章だけが« *Y a-t-il une écriture poétique ?* (詩のエクリチュールというものはあるのか) »という「文」、それも「反語／修辞疑問文」のタイトルが付けられている。単純に「ない」とせず、間接的な表現を使ってそれを示したということだが、同様にこの章のエクリチュールは単純に示せなくはない「内容」と「付加された装飾」の位相の違いを随所に見せている。(了)

*紙数に制限があるため、ここで筆を置く。残りの試訳と考察は、昨年と同様、広島大学図書館リポジトリに登録する PDF 版には補遺 (31 頁) として付けることにする。

<http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/portal/>

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*
- la traduction japonaise et l'évaluation des faits stylistiques -

Masahiro NAKAGAWA

À la lecture des quatre traductions japonaises du *Degré zéro de l'écriture*, on est surpris du nombre important de phrases inintelligibles et chaotiques. Cette anomalie choquante réfléchit-elle le style du texte original français de cet auteur absolument révolutionnaire ? Ou provient-elle des versions japonaises ?

Dans la traduction interlangagière, non seulement des fautes simples, mais les différences des systèmes lexicaux et grammaticaux, peuvent déformer le contenu, parfois de façon irrémédiable. D'autre part, les expressions mises en texte ne nous transmettent pas toujours très précisément ce que l'auteur a vu ou pensé. En général, l'écrivain ne peut retranscrire qu'avec difficulté les mots propres à ses nouvelles visions ou à ses pensées originales, surtout au moment même où elles prennent naissance.

Avec quels mots Barthes a-t-il noté et présenté ses images et ses idées ? Si on n'observe que la surface de son langage, qu'il a rapidement adopté puis quitté sans l'élaborer au profit du développement prospectif, on risque fort de se perdre dans de nombreuses traces temporaires du processus de pensée active.

Pour réaliser en soi-même cette écriture critique en dépolement, le contenu direct du texte ne suffit pas. Il faut coposséder ses nouvelles images et ses idées originales, apparues avant son écriture. En ce qui concerne la signification d'une figure rhétorique (métaphore, par exemple), elle ne se voit pas en totalité dans l'expression (présente) et le contenu véritable (absent). La distance entre ces deux termes sémantiques est en plus à mesurer. C'est ainsi que la vérité des faits stylistiques que l'on remarque dans le texte, ne pourrait jamais s'éclaircir, à moins de restaurer premièrement les images ou idées conçues par Barthes, puis d'en retracer la fixation, la colorisation et la composition.

Chacune des phrases est non seulement ambiguë, mais nous apparaît à la fois brute et artificielle dans la sélection des mots. Cependant les variations concentriques superposées forment des images fondamentales richement colorées, de telle manière que nombre de traits insignifiants de crayon font apparaître l'objet dans le dessin graphique.

補遺

Un regard sur le langage mathématique permettra peut-être de comprendre la nature relationnelle de la prose et de la poésie classiques :

数学的言語への一瞥が、おそらく、古典主義的な散文や詩の关系的な性質を理解することを可能ならしめるであろう。

数学の言語を一瞥すると、多分古典主義の散文と詩との相関的な性質が理解できるだろう。

数学的な言語への一瞥が、おそらく、古典主義的な散文や詩の关系的な性質を理解することを可能にしてくれるであろう。

数学の言語のことを考えれば、おそらく古典主義の散文と詩における関係重視の性質を理解しうるであろう。

数式を考えれば、おそらくいしえの散文と詩の、言葉同士の関係がどんなものか理解できる。

« langage mathématique (数学言語) » という一般概念を使った「数式」の言い換えは、日本語ではどうしても仰々しく感じられ、理解に混乱を呼ぶ。このような場合、フランス語の文章作法を日本語の文章作法に翻訳すると考え、「数式」を繰り返してはどうだろうか。

ここまで6つの文で「**toute la structure du langage** → **est relationnelle** → **au profit des rapports** → **la voie d'une liaison** → **une chaîne superficielle d'intentions** → **la nature relationnelle**」と言い換えながら、テキストの動的構造面について執拗に説明を繰り返している。これらの文章作法による言い換えを日本語で「構造／関係／関連／結びつき／連鎖」と訳し分けると、無用な語義の差異に目を引きつけてしまう。

on sait que dans l'écriture mathématique, non seulement chaque quantité est pourvue d'un signe, mais encore les rapports qui lient ces quantités sont eux aussi transcrits, par une marque d'opération, d'égalité ou de différence;

周知のとおり、数学的な文章においては、各々の量がある標章を備えているのみならず、またこれらの量を結びつける関係もやはり演算符号とか等号とか不等号とかによって書き表わされる。

知っての通り、数学的エクリチュールでは、ひとつひとつの量はある記号をもっているだけではなくて、それらの量をつなぐ関係がまた、演算や、同等や差の符号を用いて書きこまれている。

周知のとおり、数学的エクリチュールにおいては、それぞれの量がひとつの標章を備えているばかりでなく、さらに、これらの量を結びつける関連も、やはり等号なり不等号なりといった演算符号によって転記される。

周知のように数学的エクリチュールにおいては、それぞれの量数がひとつの記号をともなっているだけでなく、それらの量数を結びつける関係もまた演算や等式や差分などの符号によって表記されている。

ご承知のように数式においては、どの量も数という記号で表されるだけでなく、それらの数を結びつける関係もまた加減乗除の符号や等号、差を表す符号によって表記されている。

日本語では、「詩的エクリチュール」が「詩」ではないのと同様、「数学的エクリ

チュール」は「数式」ではなくなってしまう。「フランス語形容詞→日本語形容詞」の文法の直訳で生じるずれには注意がいる。

ここで« signe(記号) »と« quantité(量) »の関係は「数字とそれが表す量」の関係だ。「pourvue」を「備えている／ともなっている」と訳すと、日本語では「数」ではないものに言及しているかのように解されてしまう。

« quantité »は直訳すると「量」だが、辞書にここで使ってよさそうな訳語が見つからない。「数式」について書かれた文なので、「数」という言葉が出てくるはずだが、これとは区別される「量」ばかりが繰り返される。石川訳では、「ここで『量』と示されたものは『数』のようだ」と考えたのだろう、「量を表す数」という意味で「量数」という、日本語で使われない言葉を造語している（「量と数」という意味で「量数」は使われる）。一方、「それぞれの量数がひとつの記号をともなっている」という日本語では、「量数＝数」だから、これとは別に「記号」があるという意味になる。しかし、日本語で数式について語る場合に使うのはもっぱら「数／数字」で、これが「数＝量を表す記号」と理解するのが普通だ。したがって、「quantité」は「数」と訳すべきだ。「数」は概念として単独で考えれば、「量」と区別されるが、数式で使われていけば「倍」になったり、「差」が出たりするのだから、間違いなく「量」であり、フランス語は記号性を正確に扱っている。それに対して、「実際は量であるが、それを数と呼ぶ」日本語の使い方は「提喩(部分で全体を指す)」とも「換喩(隣接するものを指す)」とも言える。

« opération »の訳語として「演算」は正しいことは正しいのだが、このような語義の一般性が高く、それゆえに「特殊」と感じられる語彙を日本語では普通用いない。「足し算引き算」、「加減乗除」という具体的な表現が好まれる。

on peut dire que tout le mouvement du continu mathématique provient d'une lecture explicite de ses liaisons.
数学的連続体の動き全体は、そのもろもろの結びつきの明快な読み取りから発するということができるのである。

数学的連続の動きは全体として、そのむすびつきの明白な読みとりから生ずるといってもよい。
数学的な連続体の動き全体は、そのもろもろの結びつきの明確な読み取りから由来するということができるのだ。

数学的連続の動き全体が、その結びつきを明確に読み取ることにもとづいていると言ってもいい。
数式の動き全体は、そこに書き込まれた数と符号の関係を書かれている通り読み取るものだからそうなっていると言える。

« continue mathématique(数学的連続) »も「数式」の言い換えだ。ごく基本的な言葉をこのように転がすバルトの文体には「気負い」のようなものが感じられるが、一つ

の対象をさまざまな言葉で捉え直す姿勢でいるのだろう。これを直訳すると、「数式」とは別の難しい抽象概念を示されたとしか見られない。

前文で使われた« *écriture mathématique* (数学のエクリチュール) », またその前の文の « *langage mathématique* (数学の言語) » もすべて「数式」の言い換えでしかないということだが、先に述べたように、このような場合、日本語では「数式…数式…数式…」と同じ言葉を繰り返す。そうしなければ、これらの概念にどんな違いがあるのか考えさせ、対象としている「数式」から目が逸れてしまう。

Le langage classique est animé par un mouvement analogue, bien qu'évidemment moins rigoureux :

古典主義的な言語は、もちろんこれほど厳密ではないけれども、これと類似の動きによって働いているのだ。

古典主義的な言語は、明らかにそれほど厳密ではないけれども、似たような動きによって活気づけられている。

古典主義的な言語は、もちろんこれほど厳密ではないけれども、これに類似した動きによって働かされている。

古典主義の言語も、もちろん数学ほど厳密ではないが、類似した動きによって機能させられている。いにしえの言語は、明らかにこれほど厳密ではないとはいえ、似た動き方をしている。

« *langage classique* (いにしえの言語) » は、単独で見れば、韻文と散文の両方を意味する言葉だが、この文脈では先に使われた « *art classique* (いにしえの芸術) » と同様、« *poésie classique* (いにしえの詩) » の言い換えだ。どちらも「一般概念(*général*)」を使って「特殊概念(*particulier*)」を表しているだけなのだが、すでに述べたように日本語にはこの一般性の上下、階層を基盤とする言い換えの作法、習慣がないため、そのまま直訳すると、話題が変わったと見られてしまう。対象が同じであることを示すには「標準表現」を繰り返すしかない。

« *animé par un mouvement* (動きによって動かされる) » に限らず、バルト自身がもうすこし整理できると思ったに違いないような言葉遣いが多い。粗い、ラフな言葉選び、つまり「完成させようとしない」言葉選びが多く、展開や構成についても同様だが、その様態を日本語に転写するのは難しい。逐語訳、直訳では、日本語として不自然さが目立つので、日本語訳で整理したい。

粗いまま放置された言葉は、それらの断片からバルトの主張の全体像(言葉に先立つ)をまず日本語で整理し、これとバルトの粗いフランス語を比べた場合のみ、執筆の状況がリアルに想像できる、つまりそのような文体として「鑑賞」できる。

ses « mots », neutralisés, absents par le recours sévère à une tradition qui absorbe leur fraîcheur, fuient l'accident sonore ou sémantique

その「単語」は、それらの新鮮さを飲み込む伝統への厳格な依拠によって中性化され留守にされて、音声的あるいは意味論的な偶発事を逃れるわけである。

その「語群」は、それらの新鮮さを奪っている伝統への厳格な依拠によって中性化され不在化されて、音声的偶発時や意味論的偶発時も逃れている。

そのもろもろの「語」は、それらの新鮮さを飲み込む伝統への厳格な依拠によって中性化され、非在化されて、音声的あるいは意味論的な偶発事を逃れるのである。

その「語」は、新鮮さを奪う伝統に厳格に依拠することによって中性化され不在化されて、音や意味の偶発的な効果をのがれるのである。

中性化された、つまり、その新鮮さを奪ってしまう伝統にきっちり従うことで存在感を失った詩の言葉は、音声や意味がくずれないでいられる。

« par le recours (従うこと) » 以下は、二つの過去分詞、« neutralisés (中性化され) » と « absentés (留守にされ／不在化され／非在化され) » の両方にかかるにとられているが、そうではなく、まず、一語で曖昧に「中性化された」と言った後、「…で存在感を失った」と言い換えたと見るほうが自然だ。

qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d'une volupté mal distribuée.

そのような偶発事こそは、言語の味わいを一点に集中し、うまく分配されてはいない悦楽の利益において知的な動きを停止せしめるであろうものなのだが・・・。

ところが、そうした偶発事こそ言語の味わいを一点に凝縮し、言語の知的な動きをさし止めて、分配されそこねた楽しみを救いあげるはずのものなのだ。

じつは、そのような偶発事こそが、言語の風味を一点に集中させることになり、行き互りかねている悦楽を利するかたちで、知的な動きに歯止めをかけることになるようなものなのだ。

偶発的な効果こそが、言葉のあじわいを一点に集中させ、語の賢しい動きをとどめて、手に入れがたい官能性に道をひらくのであるが、

そのような間違いが起きれば、言葉を鑑賞する者の意識を一点に集めて、その知的な意識の動きを止め、そこに仕込まれたわけでもない快樂へと導いてしまう。

« saveur (味わい) » 一語だが、動詞(鑑賞する)＋名詞(意識) ぐらいの内容が理解できる。「mouvement intelligent (知的な動き)」も「(読む者の)知性の動き」 ぐらいの内容を指している。

関係代名詞 « qui » の先行詞は「音声や意味の変事(accidents)」だが、これがなければ脇道にそれるきっかけはなく、「読みの快樂」のようなものは生じないことを考えれば、「mal distribuée」は「仕込まれていない」 ぐらいに取るべきだ。

Le continu classique est une succession d'éléments dont la densité est égale, soumis à une même pression émotionnelle, et retirant d'eux toute tendance à une signification individuelle et comme inventée.

古典主義的な連続体は、等しい密度をもったいくつもの要素の継起なのであって、同じ情動的圧力に服従せしめられており、それらの要素から、個性的で創出されたような意味への傾向をすべて抜き取

るものなのである。

古典主義的連続は密度が等しい諸要素の継起であり、同じ情緒の圧力に屈し、諸要素から、個人的で、創始されたような意味への一切の傾きを抜きとってしまう。

古典主義的な連続体は、等しい密度を持ち、同じ情動的な圧力に服従させられた諸要素の継起なのであって、それらの要素から、個性的で創出されたような表意作用へのあらゆる傾向を抜き取ってしまう。

古典主義的な連続とは諸要素の継起である。要素の密度はおなじであり、おなじ感情的抑圧にしたがっている。それらの要素からは、個人的で独創的とされる意味へのいかなる指向も取りのぞかれている。

いにしへの詩は密度が等しく、感情に働きかける圧力も同じ言葉の連続だが、それらの言葉から、固有の、そして初めて出現したように思える意味に向かう流れを引き出す。

« écriture (エクリチュール) » という言葉が、ここでは一切使われない « texte (テキスト) » という概念では表せない言語の側面を示すためであっても、二つの言葉が指し示す対象は同じだ。「生体」と「死体」は確かに違うが、どちらも「体」と見えるのと同じだ。「continu (連続)」は「時間相」があることを示しはするが、「langage (言語)」、「mots (言葉)」などとともに「詩のテキスト」の言い換えにすぎない。

Le lexique poétique lui-même est un lexique d'usage, non d'invention :

詩的な語彙といえども、慣習的な語彙なのであって、創出的な語彙ではないのだ。

詩的語彙自体が慣用のそれであって、創出される語彙ではない。

詩的な用語そのものも、慣例的な用語なのであって、創出的な用語ではない。

詩の語彙そのものが、創意ではなく慣用による語彙なのである。

詩で使われる言葉自体は普通の言葉であり、そのために新たに創り出された言葉ではない。

« léxique (語彙／用語) » は「言葉」を指すだけで、日本語で感じられる語義の差には意味がない。

les images y sont particulières en corps, non isolément, par coutume, non par création.

そこでは、もろもろのイメージは、個々別々にではなく、一体となって特別なのであり、創造によってではなく、習慣によって特別なのである。

すなわち、そこではイメージは個々にではなくグループとして、創造によってではなく慣例によって特別なのである。

そこにおいては、もろもろの心象(イメージ)は、創造によってではなく習慣によって、個別的にではなく塊となって特定のなのである。

比喩表現は、孤立ではなく集団として、創造ではなく慣習によって特徴的なものとなっている。

つまり、そこに使われた言葉は一体となることで固有の意味を持つのであり、個別にではない。繰り返し使われることによってそうなり、新たに創り出されたりはしない。

ソシュールが「記号」の « signifiant (能記／シニフィアン) » を « image acoustique (聴覚イメージ) » と言い換えることを考えれば、「mots → images」の言い換えが可能だ

と分かる。ただし、日本語で「イマージュ」とすれば「視覚的」と考えられ、それでは比喩に使われるごく一部の表現しか指さなくなる。

この文は前文の言い換えだが、「usage → coutume (慣習→習慣／慣用→慣例／慣例→習慣／慣用→慣習)」、「invention → création (創出→創造／創意→創造)」のように訳し分けると、日本語では無用な「差異」が目立ち、理解の障害になる。

La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, したがって、古典主義的な詩人の機能は、より密度の高い、あるいはより目覚ましい新たな言葉を発見することではなくて、
したがって、古典主義詩人の役目は、より密度が高く、輝かしいあたらしい語を発見することではなしに、
そんなわけで、古典主義的な詩人の職分は、より密度の高い、あるいは、より目覚ましい新たな語を見出すことではなく、
したがって古典主義詩人のつとめは、より濃密でより鮮やかな新しい語を見つけることではない。
したがって、いにしへの詩人の役目は、新しくて内容の密度がより高い、つまりより輝く言葉を見つけることではない。

«ou» が「二者択一(あるいは)」でも「両立(そして)」でもなく、「言い換え(・・・と言うか／つまり／要するに)」に使われることについては既に述べた。

il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre.

古い儀典を整頓し、ある関係の均斉や簡潔さなりの仕上げをし、ある思想をちょうど1メートルの限界にもたらしたり、帰着せしめたりすることである。

ふるい儀礼を整理し、関係の均整や簡潔さに仕上げをし、思考をちょうど1メートルの限界内に引き伸ばしたり、縮めたりすることである。

旧式の礼法を整序し、ある関連の均斉なり簡潔さなりの仕上げをし、ある思惟をある韻律の限界ぴったりに誘導したり縮小したりすることなのだ。

古くからの儀礼をきちんと執りおこない、関係の調和や簡潔さを完成し、韻律の厳密な限界へと思考をみちびいたり帰着させたりすることである。

古いしきたりに合わせ、シンメトリー、あるいは簡潔な結びつきというものを磨き上げ、頭に描いた内容を正しく韻律の制限に合わせたり短縮することにある。

«pensée» が「思想、思考(活動)、思惟」ではなく、「言葉の内容」の言い換えの一つとして何度も使われることは既に述べた。行為としての「思考」が言及されることはない。

Les concetti classiques sont des concetti de rapports, non de mots :

古典主義的な銜飾法は、関係の銜飾法であって、言葉の銜飾法ではないのだ。

古典主義の装飾的表現は関係のそれであって、語のそれではない。

古典主義的な洒落は、関連の洒落であって、語の洒落ではない。

古典主義の凝った文体は、言葉ではなく関係のほうを凝らしている。

そんな時代の気の利いた表現とは言葉と言葉の結びつけ方であり、単語のものではない。

語源として特定の表現スタイルを指す「*concetti* (17世紀イタリアの詩人マリーニによってフランスに導入された気取った文体【ロワイヤル仏和中辞典】)」が使われているが、「特殊概念」を「一般概念」の言い換えに使っているだけだ。この「珍しい語彙」に固有の「珍しさ」を意味ある差異として日本語化しようとする、内容が歪んでしまう。

c'est un art de l'expression, non de l'invention;

それは、表現の術であって、創出の術ではないのだ。

それは創出術ではなくて、表現術である。

それは、表現の術であって、創出の術ではないのだ。

すなわち表現法の芸術であって、創造の芸術ではない。

つまり、既にある内容をいかに表現するかの術であり、新たに内容を作る術ではない。

「*expression* (表現)」と「*invention* (創出／創造)」は、後者が前者を含むような類義的使い方をよくするのだが、バルトの対照のさせ方から、「*expression*」という語で示しているのは、既にできあがっているもの、流通している新しくないものを内容とし、表層の形式美のみ追求する近代以前の「詩」の意味機能ということが分かる。しかし、日本語では、「表現」という言葉をそのようには使わず、現代の芸術で新しく生まれる創造的、不定形な内容の意味機能にもっぱら使われるため、「表現」と訳せば誤解される。「*invention*」との対比によって区別される「内容」のあり方を補った方がいい。

les mots, ici, ne reproduisent pas comme plus tard, par une sorte de hauteur violente et inattendue, la profondeur et la singularité d'une expérience;

言葉は、ここでは、後の時代におけるように、一種の激しく思いがけない高さによって、ある経験の深さや独異性を再現しはしないのである。

語はここでは、後になってからのように、一種はげしくおもいがけない崇高さによって、経験の深さや特異さを再現しはしない。

ここでは、もろもろの語は、のちの時代におけるように、ある経験の深さや独異性を、一種の強烈で思いがけない崇高さによって再現するのではない。

古典主義における語は、後世にみられるような激しくて予想外の高邁さのようなものによって経験の深遠さと特異性とを再現するのではない。

こんな時代の詩の言葉は、のちの時代のように、不意に声を大きくしたりすることで、人間の深く特異な経験を表したりはしない。

« hauteur (高さ) » は日本語では視覚イメージから「崇高さ／高邁さ」のように「精神性」が解釈されることが多い。しかし、それではこの文脈が示す「強調の方法」とはなれない。「方法」はもっと具体的だ。

一方、フランス語ではこの概念は「(声の) 大きさ」も含む。音声を基盤とし、「詩」が「朗唱」されるものであるフランス語では「声を大きくする」ことが当然「強調方法」の標準となっている。「violente et inattendue (激しい不意の)」という形容も、「声の大きさ」と調和する。

« la profondeur et la singularité d'une expérience (経験の深さや特異さ) » のような「形容詞の名詞化」が言い換えに多用される。形容詞のまま使う « une expérience profonde et singulière (深く特異な経験) » の組み合わせを標準と考え、こちらを日本語化したほうが理解しやすくなり、バルトによる「名詞化」が文体操作として味わえる。

フランス語の « reproduction (再生産) » は「表現-内容」という記号の意味作用も意味することがあるのだが、日本語の「再現」にはそのような記号機能がない。「同じものがまた現れる」という使い方をするだけで、フランス語には含まれる「模写／複写／複製／転載／繁殖／・・・」という意味もない。

ils sont aménagés en surface, selon les exigences d'une économie élégante ou décorative.

言葉は、優美な、あるいは装飾的な経済の要求によって、表面において整えられる。

語は優雅な、あるいは装飾的な経済の要求するところにしたがって、表面において整えられる。

それらは、優美な、あるいは装飾的な統括態(エコノミ)の要求にしたがって、表面において整えられる。

優雅さや装飾をもった経済性の要請によって、語は表面的に整えられるのである。

それらは、優美にしよう、装飾を付けようとする人間社会の要求に応じ、表層において整えられる。

« économie (経済) » は先に言語の「動的構造」を意味する隠喩(métaphor) として使われているが、ここでは、部分として「社会」という全体を示す堤喩(synecdoque)ととっていいだろう。

On s'enchant de la formulation qui les assemble, non de leur puissance ou de leur beauté propres.

ひとは、言葉の力や独自の美しさによってではなくて、言葉を寄せ集める言いまわしによって魅惑されるのである。

人が魅了されるのは語の力や固有の美にではなくて、語を寄せ集めていい表す仕方になのである。

ひとは、語の独自の力なり美なりによってではなくて、語を寄せ集める言いまわしによって魅了されるわけである。

語を組み合わせる表現方法に人は魅了されるのであって、語の力強さや固有の美しさにはない。

当時の人々は言葉を組み合わせた言いまわしに魅了されるのであって、言葉に固有の力や美によってではない。

Sans doute la parole classique n'atteint pas à la perfection fonctionnelle du réseau mathématique :

なるほど、古典主義的な語りは、数学的脈絡のような機能的完成に達しはしない。

なるほど、古典主義のコトバは数学的ネットワークの機能的完成には達していない。

なるほど、古典主義的な語りは、数学的な網目の持つ機能的な完成には到達しない。

おそらく古典主義時代の言葉は、数学的な網目のもつ機能的な完璧さには達しないであろう。

いにしえの詩の言葉は、数式を生み出す選択と結合の織り物の完成された機能に達することはない。

« perfection fonctionnelle (機能的な完成／完璧さ) » は « fonction parfaite (完全な／完璧な機能) » の品詞を交替させた言い換えだが、日本語では抽象性、論理性を強調した不自然さが感じられるため、標準的な品詞構成のほうがいい。

« réseau mathématique (数学のネット／織物) » の « réseau » は、数式というテキストを生み出す「選択軸」と「結合軸」の交差するイメージを表す隠喩だろう。

les rapports n'y sont pas manifestés par des signes spéciaux, mais seulement par des accidents de forme ou de disposition.

そこでは、もろもろの関係は、特別の標章によって表されるのではなくて、ただ形や配置の偶発事によって表されるにすぎないのだ。

関係はそこでは特別な記号によってではなく、単に形式や配置の偶発事によって示されているにすぎぬ。

そこにおいては、諸関連は、特別の標章によって明示されるのではなくて、たんに形式なり配置なりに関する偶発事によって示されるだけなのだ。

諸関係は、特別な記号ではなく形式や配置の偶発的な効果によってのみ示されるからである。

そこでは、言葉と言葉の関係は、数学のように特別な専用の記号／言葉によってではなく、思いがけない表現や言葉の配置によってのみ示される。

« accidents (偶然) » は名詞だが、「forme ou disposition (フォルム、あるいは配置) » に対して説明的、つまり形容詞的に関わる。「accidentale (偶然の／思いがけない) » のように日本語化したほうがいいだろう。石川訳では「偶然→偶発的なもの→偶発的な効果」と名詞化しているが、直接 « forme ou disposition » にかけたほうがいい。

「偶発事」は « accident » の訳語としてはトップに来るが、シュールレアリストでもなければ詩行に「偶発的」なものが出たりはしない。この日本語では、詩の言葉の使用に理由も責任もまったくないという意味になる。「accident」の本来の意味は「出来事」であり、「めったにない／思いがけない」ぐらいのイメージだ。

C'est le retrait même des mots, leur alignement, qui accomplit la nature relationnelle du discours classique;

古典主義的な述話の关系的な性質を完成するのは、単語の収縮そのものであり、単語の整列なのである。

古典主義的スピーチの相関的性質を完成させているのは語の縮小そのもの、語の整列にほかならない。

古典主義的な述話(ディスクール)の关系的な性質の仕上げをするのは、語の撤退そのものであり、語の整列

である。

語の後退そのものや語の整然とした配列こそが、古典主義的な言説における関係重視の性質を完全なものとしている。

いにしへの詩の言葉の自然な結びつきは、突出するものを押さえ、きちんと整列させることによって仕上げる。

バルトは「いにしへの詩」を « mots / parole / écriture / poésie / langage / écrit + classique » とさまざまに言い換えるが、「discours classique」もその一つだ。

« la nature relationnelle »はこの品詞構成のまま「関係的な性質／相関的性質／関係重視の性質」と訳さず、「la relation naturelle(自然な関係)」が標準構成で、この品詞を交替させたと考えると理解しやすい。何度も言及した文体操作だ。

近代以前の詩と近現代の詩の単純化した対比が繰り返されているのだが、「le retrait même des mots」が「単語の縮小／語の縮小／語の撤退／語の後退」では意味不明だ。「leur alignement(それらの整列／整然とした配列)」がその言い換えとなっているのだから、「他より突出するものを引込める」ことだろう。

usés dans un petit nombre de rapports toujours semblables, les mots classiques sont en route vers une algèbre :
古典主義的な単語は、常に類似した少数の関係のなかで擦りへらされて、代数学への途上にある。
古典主義的語は、いつも似たようなごく少数の関係のなかで使いふるされて、代数学への途上にある。
古典主義的な語は、つねに相似的な少数の関連のなかで使い古されて、代数学のようなものへの途上にある。

古典主義の語はつねに類似した数すくない関係のなかで用いられており、代数学のほうへと向かう途上にある。

いにしへの詩の言葉は、ごく小数のいつも似たような結びつけ方が使われており、代数に似ている。

« en route vers une algèbre »は文字通りには日本語訳に使われている「代数学への途上」という意味だが、「似ている」を意味する隠喩だ。フランス語の隠喩を直訳しただけでは日本語で隠喩と理解されない場合がある。

la figure rhétorique, le cliché sont les instruments virtuels d'une liaison;

すなわち、修辞学的な文彩とかきまり文句とかは、ある結びつきの潜在的な道具なのである。

すなわち、修辞的なあややきまり文句は、あるむすびつきの潜在的な手段なのだ。

すなわち、修辞学的な文彩とか決まり文句とかは、ある結びつけの潜在的な用具なのだ。

すなわち修辞的な文彩や常套句は、関係のための潜在的な道具だということである。

比喩や常套句は、表面上そう見えないが、実質的には言葉と言葉を結びつける道具なのだ。

« virtuels »の訳語としてトップに出てくる「潜在的」を使うと、日本語では「使われる可能性がある→実際は使われていない」という意味になる。辞書の訳語として順位が下位の「事実上の／実質的」なら、「表面上は言葉と言葉を結びつける道具で

はないが、事実上そうになっている」となり、理解可能だ。日本語の使い分けには注意が要る。また、これは日本語で副詞として組み合わせたほうが安定する。

ils ont perdu leur densité au profit d'un état plus solidaire du discours;

それらは、述話のより固く結ばれ合った状態の利益において、みずからの密度を失った。

古典主義的語はスピーチのより連帯的な状態を利して自らの密度を失った。

それらは、述話の、より連動的な状態を利するかたちで、おのれの濃密さを喪失した。

語は、より強く結びついた言説の状態をもとめるあまり、みずからの濃密さを失ってしまった。

言葉は言説として強く連帯した状態を作り出しはしたが、そのために濃密な内容を失った。

ils opèrent à la façon des valences chimiques, dessinant une aire verbale pleine de connexions symétriques, d'étoiles et de nœuds d'où surgissent, sans jamais le repos d'un étonnement, de nouvelles intentions de signification.

それらは、化学上の原子価のようなやり方で、けっして驚きのやすむことなく新たな意味の意図がそこから現れ出るところの均齊的な結合や星形や結び目で満たされた言葉の敷地を描きながら働くのである。

それらは、化学の原子価のように働き、けっして驚きが休むことなく、あたらしい意味への意図が湧き出るシンメトリックな結合や星形やむすび目でいっばいのコトバの敷地を描いている。

それらは、化学上の原子価のような仕方で作用するのであって、均齊的な結合とか星形とか結び目とかで満たされた言葉の領域を描き出すのだが、そこからは、けっして驚きの休止することなく、表意作用のさまざまな新たな意図が出現する。

語は化学の原子価のように作用して、対称結合や星形や結び目にみちた言葉の領域をえがきだす。そこからは驚きによる休止状態が生じることはまったくなく、意味を生みだそうとする意図が新たにわきあがってくる。

言葉は原子価のように構造的に働き、対称結合、星状結合、紐状結合だらけの言葉の面を描きだす。それらの結合からは、新たな内容が次から次と現れるが、驚いて立ち止まらせるようなことは決してない。

« sans jamais le repos d'un étonnement » において「(読む者の)驚き」を「休止」の意味上の主語ではなく、理由ととっているのは石川訳のみだ。それはいいのだが、「休止」では何を意味するか曖昧だ。近代の詩との対比で、例えばランボオの詩を読む者は「一つの言葉に驚き立ち止まる」、そのようなことが近代以前の詩ではまったくないというだけだろう。

Les parcelles du discours classique ont à peine livré leur sens qu'elles deviennent des véhicules ou des annonces, transportant toujours plus loin un sens qui ne veut se déposer au fond d'un mot, mais s'étendre à la mesure d'un geste total d'intellection, c'est-à-dire de communication.

古典主義的な述話の小片は、それらの意味を手渡してしまうやいなや、媒介物あるいは前ぶれとなるのであって、言葉の底に沈殿することを欲せず、理解すなわち伝達の全面的動作に応じて拡がることを欲するところの意味を、常により先の方へと運ぶわけである。

古典主義的スピーチの小片は、意味を引き渡してしまうやいなや媒介物あるいは前ぶれとなって、語

の底に沈殿することを欲さず、トータルな理解の、いかえれば伝達のミブリにつれて拡がる意味をつねにより遠くへ運ぶ。

古典主義的な述話の諸小片は、おのれの意味を委ねるやいなや、媒体なり前触れなりとなるのであって、頭の底に沈殿することを望まずに、知性行為すなわち伝達の全面的な所作に則して拡がっていかうとする意味を、つねに、より先の方へと運ぶのだ。

古典主義的な言説の細片がみずからの意味を明かすやいなや、その細片は媒体か予告となって、つねにより遠くへと意味をはこんでゆく。意味は語の深部に沈殿していることは望まず、知的作用すなわち伝達の全面的な行為におうじて広がっていかうとする。

いにしえの詩の細部は、読む者にその意味を理解させるやいなや、運び屋、あるいは前触れとなり、意味をより遠くへと運んで行く。それは言葉の底に沈殿しようとはせず、知性の行為、つまり伝達行為が続く限り拡大していかうとするのだ。

日本語の「小片／細片」は「破壊によって本体から切り離された小さな部分」を意味するが、フランス語の « parcelles » は「本体の中にある小さな部分／細部」も意味する。

Or la distorsion que Hugo a tenté de faire subir à l'alexandrin, qui est le plus relationnel de tous les mètres, contient déjà tout l'avenir de la poésie moderne,

ところで、ユゴーが、あらゆる韻律のなかで最も関係的なものである十二音綴の詩句に蒙らせようとしたところの歪曲は、すでに、現代詩の未来全体を含んでいる。

ところで、ユゴーは、あらゆる韻律のなかでもっとも相関的な 12 音綴(アレクサンドラン)に歪みを与えようとしたが、現代詩の未来のすべてが早くもそこには含まれていた。

ところで、ユゴーが、あらゆる韻律のなかで最も関係的なものである 12 音綴詩句(アレクサンドラン)に受け入れさせようとした歪曲は、すでに現代詩の未来全体を含んでいる。

さて、あらゆる韻律のなかでもっとも関係を重視するアレクサンドランにたいしてユゴーは歪みをあたえようとしたが、その歪みにはすでに現代詩の未来そのものが含まれている。

そこで、あらゆる韻律の中でもっとも他との関わりが密なアレクサンドラン(12音綴詩句)にユゴーは敢えて歪みを加えたのだが、それは近現代詩の先行きをすでにそっくり予告している。

puisqu'il s'agit d'anéantir une intention de rapports pour lui substituer une explosion de mots.

なぜなら、それは、関係の意図を廃して、それにかえるに単語の爆発をもってしようとする事なのだから・・・。

関係への意図を廃して、語の爆発をそれにとってかわらせることが問題だったからである。

それというのも、関連に関わる意図を廃絶して、語の爆発にその代替をさせようということが問題なのだからである。

なぜなら関係重視の意図を消滅させて、語の爆発で置きかえることが問題となっているからである。言葉の結び付きに込められる内容を弱め、その代わりに言葉を炸裂させようとしているからだ。

La poésie moderne, en effet, puisqu'il faut l'opposer à la poésie classique et à toute **prose**, détruit la nature spontanément **fonctionnelle** (**relationnelle** ?) du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales.

実際、現代の詩は、それを古典主義的な時にも、あらゆる散文にも対置しなければならないのであるから、言語の自然発生的に機能的な性質を破壊し、語彙的な土台をしか存続せしめない。

現代詩は事実、古典主義の詩と散文とのすべてにはっきりと対立する以上、言語の自然発生的に機能的な性質を破壊し、その語彙的土台だけを存続させる。

事実、現代の詩は、古典主義的な時にもあらゆる散文にも対置しなければならないものなのであるから、言語の自然発生的に機能的な性質を破壊し、その用語的な基盤だけを存続させるのだ。

実際に現代の詩は、古典主義の詩にもいかなる韻文にも対立しなければならないので、機能的になりがちな言語の性質を破壊して、言語の語彙的な基盤しか残さないようにする。

実際、近現代の詩は、近代以前の詩、またどの時代の散文にも対置させなければならないのだが、言語においては本来そうである自然な言葉同士の関係（×機能）を壊し、語彙という基礎部分しか存続させない。

石川訳では「à toute prose(あらゆる散文に)」の「prose(散文)」は「vers(韻文)」の間違いと解釈したようだ。ここで「詩」を「散文」と突き合わせる必要はないと考えたのだろうが、そうしておかしいとまでは言えない。「散文」としておく。

先に、「les poètes instituent désormais leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage」 「ランボー以後、詩人は、閉ざされてはいるが、言語の(表現)機能と(連辞)構造の両方を含む『自然な環境』として、その言葉を樹立している」とあったのだが、ここでは「(近代以降の詩は)自然なままの機能を破壊する」と述べている。この直前で近代以降の詩が「歪める(distorsion) / 弱める(anéantir)」と言っているのは「(意味)機能」ではなく「(言葉同士の)関係 / 構造」のほうであり、この直後の内容も「関係(rapports)」に生じた変化についてだ。したがって、「fonctionnelle」ではなく、「relationnelle」となるべきだ。

Elle ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité.

現代詩は、もろもろの関係からはそれらの真理ではなくて、それらの動き、それらの音楽をしか保持しないのである。

現代詩が関係のなかで保存するのはそれらの関係の動きと音楽だけであって、それらの真実ではない。

それが諸関連から保持するのは、それらの真実ではなくて、それらの動きとか音楽だけである。

諸関係のなかで保持しているのは語彙の動きと音楽だけであって、語彙の真実ではない。

近代の詩が言葉間の関係のうち保持しているのは言葉の動的領域である音楽性のみで、その本来あるべき姿ではない。

Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés,

<単語>は、中空になった諸関係の線の上方で炸裂し、

語は骨抜きにされた関係線上で爆発し、

<語(モ)>は、空っぽにされた諸関連の線の上方で炸裂し、

中味を抜き取られた諸関係がえがきだす線の上方で「語」が爆発する。

言葉は、なくなってしまった言葉と言葉を結ぶ関係線の上で花火のように炸裂し、

la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot.

文法はその目的性を失って、正音調となり、もはや、〈単語〉を提示するために持続するところの屈折にすぎないのだ。

文法は目的性を失って韻律論となり、語を提示するために、持続する抑揚でしかなくなる。

文法は目的性を除去されて韻律法となるのであって、もはや、〈語〉を提示するために持続する屈曲でしかない。

文法は目的をうしななって韻律法になり、「語」を提示するために続く転調でしかなくなる。

文法はその目的が失われ、ただの音律法となる。と言っても、それは言葉を提示するために残る抑揚付けでしかない。

Les rapports ne sont pas à proprement parler supprimés, ils sont simplement des places gardées,

もろもろの関係は、正確に言えば、廃棄されるのではない。それらは単に保持された場所であり、

関係は正確にあって廃棄はされないが、単に保たれた場所にすぎず、

適切な言い方をするならば、諸関連は廃棄されるのではなくて、たんに保持された場所であり、

諸関係は厳密な意味では取りのぞかれていないが、たんに保持されるだけの場となり、

正確には、言葉間の結び付きは取り除かれたのではない。ただその場所だけが残されているのだ。

ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève hors d'un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme « une fureur et un mystère ».

諸関係のパロディーなのだ。そして、〈単語〉の密度が、底なしの音や標章として、「熱狂や神秘」として、空虚な魅惑から外へと高まらなければならないのであるがゆえに、この虚無は必要なのである。

一種の関係のパロディとなる。しかし、語の密度は空虚な魅惑の外に、底なしの物音や記号のように、また《狂熱と神秘》のように立ち昇らなければならないから、この虚無は必要なのである。

見せかけの諸関連なのだ。しかも、この虚無が必要なのは、〈語〉の濃密さが、底なしの音や標章として、《熱狂や神秘》として、空虚な魔法の外へと立ち上がらなければならないからである。

見せかけの関係となってしまう。このような消滅が必要なのは、空虚な呪縛をのがれて「語」の濃密さが立ちのぼらねばならないからである。背景のない音や記号のように、そして、「激情と神秘」のように。

それは言葉間の結び付きの戯画となっており、その空白は必要なのだ。言葉の濃密な内容が、際限なく続く音、際限なく何かを示す記号のように、《狂おしい感情、神秘》のように、魔法の穴から立ちのぼらねばならないからだ。

Dans le langage classique, ce sont les rapports qui mènent le mot puis l'emportent aussitôt vers un sens toujours projeté;

古典主義的な言語においては、関係こそが、単語を導き、それから直ちに常に先へと投げ出される意味へ向かってそれを運ぶのであるが、

古典主義的な言語にあっては、関係こそが語を導き、ただちに語を意味に向かって運び、意味はつねに投げ出される。

古典主義的な言語においては、関連こそが、語を導き、それから、ただちに、つねに先の方へと投げかけられる意味に向かって語を運ぶのであるが、

古典主義時代の言語においては、関係こそが言葉をみちびいて、そしてつねに予定されている意味のほうへと言葉をただちに運び去ってゆく。

いにしへの詩の言語において、言葉を動かし操り、それをつねに前方に投射される意味に向かって運んで行くのは言葉間の関係だ。

dans la poésie moderne, les rapports ne sont qu'une extension du mot, c'est le Mot qui est « la demeure », il est implanté comme une origine dans la prosodie des fonctions, entendues mais absentes.

現代の詩においては、関係は、単語の拡張にすぎないのであって、〈単語〉こそが「棲家」なのであり、聞かれはするが不在の機能の正音調のなかに、始原として植え込まれているのである。

ところが、現代詩にあっては、関係は語の拡張にすぎないし、語こそが「棲家」であって、聞かれはするが不在の諸機能の韻律論のなかに、語はオリジンとして植えつけられる。

現代の詩においては、関連は語の拡張に過ぎないのであって、〈語〉こそが「棲家」なのであり、聞かれはするが非在である諸機能の韻律法のなかに、始原として、語が植え込まれているのだ。

現代の詩においては、関係は語の延長にすぎず、「語」こそが「すみか」であって、語はさまざまな機能-了解されているが不在である-をもつ韻律のなかに起源であるかのように植えつけられている。

近現代の詩においては、言葉間の関係は言葉の拡張領域でしかなく、〈本拠地〉となるのは言葉だ。そして、言葉は、耳で聞くことはできるが空虚な、声のさまざまな作用からなる韻律において、それが生ずるところとしてしっかりと据わっている。

Ici les rapports fascinent, c'est le Mot qui nourrit et comble comme le dévoilement soudain d'une vérité;

ここでは、関係は陣地を固めるのであって、〈単語〉こそが、ある真理の突然の開示のごときものを養い、満たすのだ。

ここでは関係は陣地を固め、語が真理の突然の開示のようなものを培い、満たすのである。

ここでは、諸関連は陣地を固めるのであって、〈語〉こそが、ある真実の突然の開示のようなものを養育し充実させるわけである。

そこでは関係は人の心をとらえはするが、「語」こそが真実の突然の暴露であるかのように滋養や満足をあたえる。

韻律においては言葉間の関係がわたしたちの心をとらえる。しかし、真実の突然の開示のようなものを準備し、それを溢れ出させるのは言葉だ。

dire que cette vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total;

この真理が詩的な境域に属するものだという事は、単に詩的な〈単語〉は、全体的なものであるがゆえにけっして間違いではありえないということである。

この真理が詩的秩序のものであるというのは、詩語は、トータルであるがゆえにけっして嘘ではありえないというにすぎない。

その真実が詩的な次元のものであると述べることは、たんに、詩的な〈語〉は、全面的なものであるから、けっして贗物ではありえないと述べることなのだ。

そして、この真実は詩的次元に属すると言うことは、「詩的な語」とは全面的なものだからけっして偽りではありえないと言うことにすぎない。

この真実は詩の世界のものと言うのは、詩の言葉は何も欠けていないため偽りとなりえないと言っているにすぎない。

il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles.

その単語は無限の自由によって輝き、不確かで可能的なさまざまな関係に向かって光を発する準備をするのである。

詩語は無限の自由できらめき、ふたしかで可能なたくさんの関係に向かって光を放射する用意をする。

それは、無限の自由によって輝き、不確かで可能的な多数の関連に向かって光を放射する態勢を整える。

詩的な語は無限の自由に輝き、不確かだが可能な無数の関係のほうにまさに光を投げかけようとする。

詩の言葉は無限の自由に輝き、不確かだが持ちえる無数の結び付きにいつでも光を当てる用意がある。

Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences :

固定した関係が廃止されて、単語はもはや垂直の投企をしか持たず、意味や反射や残留磁気の総体のなかに潜入する塊のごときもの、柱のごときものである。

固定の関係が廃止されて語はもはや垂直の投企しかもたず、意味や反射や残留磁気の全体のなかに沈む塊、柱のようなものになる。

固定的な諸関連が廃止されて、語は、もはや垂直的な投企しか持たず、意味や反射的反應や残留現象の総体のなかに潜り込む塊のようなもの、柱のようなものになっているわけである。

固定した関係は消え去って、語は垂直な投企しかもたなくなり、意味や反射や残像の総体のなかに沈みこむ塊や柱のようになる。

変動のない横方向の関係を断ち、言葉は垂直方向にしか照らすものがなくなる。言葉は、意味と反射、残像からなる詩のテキスト全体の中に埋め込まれた硬い柱状の塊のようなものだ。

il est un signe debout.

それは、立った標章なのだ。

それは立っている記号なのだ。

つまり、語は、立った標章なのだ。

つまり直立した記号である。

つまり言葉は屹立する記号なのだ。

Le mot poétique est ici un acte sans passé immédiat, un acte sans entours, et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés.

詩的な単語は、ここでは、直接的な過去のない行為であり、周囲もなく、それに結びつけられるあらゆる始原の反射の濃い影をしか提起しない行為なのである。

詩語はここでは、すぐにつながる過去をもたない行為であり、周囲というものがなく、自分にむすびついているすべてのオリジンの反射の濃い影しか提起しない行為なのである。

詩的な語は、ここでは、直接的な過去のない行為であり、周囲もなく、おのれに付与されるあらゆる始原にかかわる反射的反應の濃い影をしか提起しない行為である。

詩的な語とは、直接的な過去をもたない行為であり、周辺部もなく、自分に結びついたあらゆる根源の反射で色濃くなった影しか示すことのない行為である。

詩の言葉はこの場合、直前の展開のない劇の幕、前後の幕のない幕であり、この言葉に結びついたあらゆる起源の厚い層となった面影しか見せない。

Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle,

そんなわけで、現代詩の各々の〈単語〉の下には、一種の実存主義的な地質学が横たわっているのであって、

こうして、現代詩のひとつひとつの語の下には一種実存的な地質学が眠っていて、

そんなわけで、現代詩のそれぞれの〈語〉の下には、一種の存在者的な地質学が潜んでいるのだ。

したがって、現代詩のそれぞれの「語」の下には存在の地質学のようなものが横たわっている。
このように近代の詩では、どの言葉の下にも地層のようなものが隠れている。

« géologie existentielle » は「実存主義的な地質学／存在者的な地質学／存在の地質学」という日本語では理解不能だ。多用される品詞転換の一例と見たほうがいい。

« existence géologique » であれば、「地質学的存在→地質を示すもの→地層」と理解できる。

où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques.

そこにはもはや、散文や古典主義的な詩におけるがごとく、その選択的な内容ではなくて、〈名称〉の全体的な内容が集まっているわけである。

そこには、散文や古典主義の詩においてのように名前の選ばれた内容ではなくて、トータルな内容が集まっている。

そこには、〈名称〉の全面的な内容が集合しているのであって、もはや、散文とか古典主義的な詩の場合のように、その選択的な内容ではないわけである。

そこに集まっているのは「名称」の内容全体であって、もはや散文や古典主義の詩におけるような選択的な内容ではない。

そこには言葉の内容となりえるものがすべて集まっているのだが、散文や近代以前の詩にあるような、まわりとの関わりに合わせて選ばれるような内容は含まれていない。

« contenu électif » はその品詞構成のまま「選択的な内容」と訳しては理解できない。「言葉と言葉の関係に準拠して選ばれる」ぐらいの内容が一つの形容詞に圧縮されている。

Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé;

〈単語〉は、もはや社会化された述話の一般的な意図によって、あらかじめ導かれてはいない。

語はもはや、社会化されたスピーチの一般的な意図によってあらかじめ方向づけられてはいない。

〈語〉は、もはや、社会化された述話の一般的な意図によって、前もって導かれてはいない。

「語」はもはや、社会化された言説の一般的な意図によってあらかじめ方向づけられているのではない。
詩の言葉は、社会生活の土台となっている言語のように、一般性の高い内容(伝達意図)によってあらかじめ規定されてはいない。

le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles.

詩の消費者は、選択的な関係の手引きを奪われて、正面から〈単語〉に出会い、それを、あらゆる可能性を伴った絶対的な量として、受け取るのである。

詩の享受者は、選ばれた関係のガイドなしに、正面から語に出会うことを否応なくされ、あらゆる可能性をともなった絶対量のように語を受け入れる。

詩の消費者は、選択的な諸関連による案内を剥奪されて、〈語〉に、真正面から出くわし、それを、あらゆる可能的なものを伴った絶対的な量として受け取るのである。

詩の消費者は選ばれた関係による指針をうしなつて、「語」に正面から到達し、あらゆる可能性をもった絶対量として語を受けとめる。

詩を読む者は、互選し合う言葉間の関係によって誘導してはもらえず、真正面から言葉に立ち向かうことになる。そして、考えられるすべての内容を有し、無限とも言える内容を持つものとしてその言葉を受けとめる。

« rapports sélectifs » は「選択的な関係／選ばれた関係」では理解しがたい。2文前の « contenu électif » と同様、「相互に選択を規定し合う関係」ぐらいの内容が形容詞一つに圧縮されている。

Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir.

〈単語〉は、ここでは、百科事典的である。それは関係的な述話ならばそのあいだで選ぶことを強制したであろうところのあらゆる受け取り方を、同時に含んでいるのだ。

語はここでは、百科事典的で、あらゆる承認事項を同時に含んでいる。相関的なスピーチなら、それらの事項から何かを選ぶことを語に強いたらう。

〈語〉は、ここでは、百科事典的であつて、関係的な述話ならばそれらのあいだで選択することを課したであろうすべての語義を同時に含んでいる。

ここでは「語」は百科事典的であり、あらゆる意味を同時にふくんでいる—関係を重視する言説であれば、それらの意味のなかから選ぶように強いたことであろうが—。

言葉はここでは百科事典のようで、言葉間の関係が生きていればその中から選ばなければならない受け取り方を、すべて同時に含んでいる。

Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie,

したがって、それは、辞書や詩のなかでしか可能ではない状態、

だから、語は辞書や詩のなかにおいてしか可能ではない状態を成就するわけだし、

そんなわけで、それは、辞書の中なり詩の中なりにおいてしか可能でない状態を成就させる。

それゆえに「語」は辞書や詩のなかでしかありえない状態を実現する。

したがって、言葉は、辞書か詩においてでしか起こりえない状態を作りだしていることになる。

là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures.

すなわち、名詞がその冠詞を奪われ、過去と未来のあらゆる特定化によって同時にふとった一種の零の状態へともたらされて生きることでできるところにおいてしか可能ではない状態を完成するのである。

そこでは名称は冠詞をなくし、一種零状態につれ戻され、同時に過去と未来とのあらゆる特殊規定でふとつても生きることができるのである。

そのような場所においては、名詞は冠詞を剥奪され、過去と未来のすべての特殊化によって同時に肥大化した、一種の零の状態へと連れて行かれて生きることができるのである。

そこでは名詞は冠詞をうしない、いわゆる零度の状態へみちびかれ、過去と未来のあらゆる定義を同時にふくみつつ存続することができる。

そこでは言葉が意味を部分的に規定する冠詞を奪われ、一種の中立的ゼロ状態に引き下げられるのだ

が、過去において使われたものと未来において使われる可能性のあるもの、すべての特殊な意味を同時に含んでふくれあがり、生きた状態でいられる。

Le Mot a ici une forme générique, il est une catégorie.

単語は、ここでは、ひとつの種族的な形を持っている。それは、ひとつの範疇なのだ。

語はそこでは、ひとつの種族的な形態をもち、カテゴリイなのだ。

語は、ここでは、ある類的な形態を持っている。それはひとつの範疇なのだ。

語は包括的なかたちをもって、ひとつの範疇となる。

言葉はここでは多くの内容を包括するフォルムを持ち、上位の分類枠のようになる。

Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage;

そんなわけで、各々の詩的な単語は、予期されない物体であり、言語のあらゆる潜在的性質がそこから飛び立つところのパンドラの玉手箱なのだ。

詩語のひとつひとつはこうして、おもいがけないオブジェであり、言語に潜在するあらゆるものが飛び立つパンドラの箱である。

そんなわけで、それぞれの詩的な語は、予期されない客体であり、言語のすべての潜在性がそこから飛び立つパンドラの函である。

こうしてそれぞれの詩語は予想外の対象となり、言葉のあらゆる潜在性が飛び立つパンドラの箱となる。

このように詩の言葉はどれも予想できないモノ、つまり言語が潜在的に持つ内容すべてがそこから飛び立つパンドラの箱となる。

il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée.

したがって、それは、ある特殊な好奇心、すなわち一種の神聖な食道楽をもって、生産され、消費されるのである。

そこでそれは、ある特別な好奇心、一種聖なる食道楽でもって生産され、消費される。

したがって、それは、ある特定の好奇心、一種の聖化された食道楽をもって、生産され、消費されるのだ。

したがって、特殊な好奇心—聖なる渴望のようなもの—によって生みだされ、消費されてゆく。

したがって、それは特殊な好奇心、崇高な美食欲のようなものがあることで生みだされ、消費される。

Cette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine.

あらゆる現代詩に共通の、このような〈単語の飢え〉は、詩的な語りを、恐ろしい非人間的な語りにする。

現代詩全体に共通した、こうした語への飢えは、詩的なコトバを恐ろしくて非人間的なコトバにする。

このような〈語の飢渴〉は、現代の〈詩〉全体に共通のものであって、詩的な語りを、恐怖に満ちた非人間的なものにする。

この「語の渴望」は「現代詩」全体に共通しており、詩の言葉を恐ろしくて非人間的な言葉にしている。

近現代の詩すべてに共通するこの「言葉への欲望」は、詩の言葉を恐ろしく、人のものとは思えないようなものになっている。

Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourrissants, sans prévision ni permanence d'intention

それは、穴と光に満ちており、不在とたらふく食わせる標章とに満ちている述話を設立する。そこには予見もなく、意図の永続性もなく、それは、穴と光でいっぱい、不在とたらふくくわせる記号でいっぱいのスピーチを設定する。そのスピーチは貯えももたなければ意図の永続性ももたず、それは、穴と光に満ち、非在と宝飾させる標章とに満ちている述話を設立する。そこには、予見も意図の永続性もなく、そうして確立される言説には裂けめがたくさんあり、光にあふれ、不在と滋養過剰のしるしにみち、予見もなければ意図の普遍性もない。その欲望は、穴だらけでどこからも光が差すような言葉を据え付ける。そんな言葉は欠落と意味内容過多の記号にあふれてはいるのだが、何を表すのか、その意図は予測することもできなければ、同じままであろうともしない。

et par là si opposé à la fonction sociale du langage, que le simple recours à une parole discontinue ouvre la voie de toutes les Surnatures.

それゆえに言語の社会的機能にきわめて対立しているのが、単なる非連続的な語りへの依拠が、あらゆる<超自然>への道を開くほどである。

だから言語の社会的機能に対立し、非連続のコトバへの単なる依拠があらゆる超自然物への道を開いているほどである。

そのために言語の社会的な機能にきわめて対立しているのが、単なる非連続的な語りへの依拠が、あらゆる<超自然>への途を開くほどである。

それゆえ言語の社会的な機能にきわめて対立的であるのが、非連続的な言葉を持ちいるだけで、あらゆる「自然らしさにかけるもの」への道をひらいてしまうほどである。

それゆえ、一般社会における言語の使われ方とはまったく違って来る。連続性のない言葉ばかり用いることで、「自然性を越える」あらゆる可能性を切り開く。

Que signifie en effet l'économie **rationnelle (relationnelle ?)** du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, tout entière soumise aux rets de la parole?

実際、古典主義的な言語の合理的な経済は、<自然>が充満していて、所有可能で、逃亡もなく影もなく、そっくりそのまま語りの罟にとらえられているということ以外の何を意味するであろうか。

実のところ、古典主義的な言語の合理的な経済は、自然が充満していて所有可能で、逃亡するものも影もなく、全的にコトバの罟にとらえられるのでなければ、いったい何を意味するのか。

はたして、古典主義的な言語の合理的な統括態(エコノミー)は、<自然>が充満していて、所有可能で、遁走も暗部もなく、そっくり全体的に語りの網にかかっているということ以外の、何を表意するのでであろうか。

古典主義の言語における合理的な経済性とは、実際には何を意味しているのだろうか。「自然」が充満して所有可能であり、逃避も陰影もなく、完全に言葉の罟にとらわれている、ということ以外には。

いにしえの言語の理性による(言葉間の?) やり取りは、「自然な状態の言葉は充足しており、意のままになる。また意味の流失もなければ、暗くて見えない部分もなく、話される言葉の使用ルールに100%従っている」ことを意味している。

フランス語の修辞疑問を「…でなければ、一体何を意味するのか」とそのまま直訳すると、ここでは文がひじょうに長く複雑なため、理解が困難になる。「*« sinon que »*」以下の主内容が捉えやすくなるよう、外枠は修辞性をゼロにしたほうがいい。

« l'économie **rationnelle** du langage classique » の « **rationnelle** » は誤植でなければ、「理性による」のような内容で「自然／超自然」を対比する文脈で意味をなさなくはないのだが、冗語的だ。先に、「L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est **relationnelle** (近代以前の言語[「散文」と「詩」]の動的構造は、言葉同士の関係上にある)」という組み合わせで使われているのを見れば、「**r-el-ationnelle**」の誤植の可能性が感じられる。そうであれば、「理性によるやり取り」ではなく、「言葉間のやり取り」だ。

Le langage classique se réduit toujours à un continu persuasif, il postule le dialogue, il institue un univers où les hommes ne sont pas seuls, où les mots n'ont jamais le poids terrible des choses, où la parole est toujours la rencontre d'autrui.

古典主義的な言語は、常に説得的な連続体へと帰着する。それは、対話を公準としてたてる。それは、人間たちが孤立してはおらず、単語がけっして物の恐ろしい重さを持たず、語りが常に他者との出会いであるような宇宙を設立するのだ。

古典主義的な言語はきまって説得的な連続に還元され、対話の可能性を仮定し、人間が孤独ではなく、語がけっして事物の恐ろしい意味をもたず、コトバがつねに他人との出会いであるような宇宙を確立している。

古典主義的な言語は、つねに、説得的な連続体へと帰着する。それは、対話を公準として立てる。それは、人間たちが孤立してはおらず、語が事物の恐ろしい重さを持つことがなく、語りがつねに他人との出会いであるような宇宙を設立するのだ。

古典主義的な言語は、説得力のある連続性につねに帰着し、対話を仮定して、人間は孤独ではないという世界を確立している。そこでは語はけっして事物の恐ろしい重みをもつことがなく、言葉はつねに他者との出会いとなる。

いにしえの言語はどんな場合も内容がすっきりと分かる文やフレーズに縮小できる。それは対話を前提とし、人間が個としてはいない世界、言葉が事物のような恐ろしいほどの重みを持ったりしない世界、言葉が必ず他者との出会いとなっている世界をそこに据える。

Le langage classique est porteur d'euphorie parce que c'est un langage immédiatement social.

古典主義的な言語は、直接に社会的な言語であるがゆえに、快意の運び手である。

古典主義的な言語はじかに社会的な言語だから、快感の運び手である。

古典主義的な言語は、直接的に社会的な言語であるので、幸福感の担い手である。

古典主義的な言語は幸福感をもたらす。ただちに社会的となる言語だからである。

いにしえの言語は使えば喜びをもたらす。社会に密着した言語だからだ。

Il n'y a aucun genre, aucun écrit classique qui ne se suppose une consommation collective et comme parlée;

集団的な、そして語られるものとしての消費を想定しないような古典主義的なジャンルも著作も存在しない。

集団的で、語られるものとしての消費を想定しない古典主義的なジャンルとか著述とかいったものは存在しない。

集団的な、そして語られるものとしての消費を自分について想定しない古典主義的なジャンルとか著作物とかは、ひとつも存在しない。

古典主義のいかなるジャンルも、いかなる著作も、話されたことのように集団で消費されると想定されていないものはない。

ジャンルを問わず、いにしへの書き物はかならず社会集団により音声化され消費されるものと考えられている。

フランス語と同様、日本語も二重否定、修辞疑問を多用する傾向があり、そのまま翻訳できなくはないが、同格の言い換えや説明の書き込み追加に溢れたバルトの長い文では理解に混乱が生じやすい。理解すべき内容に付加された装飾と見なし、略すほうがいい。

l'art littéraire classique est un objet qui circule entre personnes assemblées par la classe,

古典主義的な文学的芸術は、階級によって集められた人間たちのあいだで流通する物体であり、
古典主義の文学芸術は、階級によって集まった人々の間を流通するオブジェであり、
古典主義的な文学芸術は、階級によって集められた人々のあいだで流通する客体であり、
古典主義の文学芸術は、階級におうじて集まった人たちのあいだを循環する事物なのである。
いにしへの文学作品はそれぞれの階級で集まった人々のあいだに流通するものである。

« *l'art littéraire* » 自体は「文学芸術」と訳せるが、「*est un objet qui circule* (流通するものである)» の主語となっているということは« *l'œuvre littéraire* (文学作品)» を一般名詞で言い換えたということだ。日本語でこのような抽象名詞は言い換えに使いにくい。

c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines :

口頭の伝達のために、つまり、世間の偶然性に従って規制される消費のためにつくられた産物なのである。

口頭の送達のため、また当世風の偶発性にしがって規制される消費のためにあみ出された産物である。

口頭による受け渡しのために、つまり、世間の偶発時にしがって調整される消費のために構想された生産物なのである。

口頭での伝達のために、また社交上の些事によって決められた消費のために、考え出された生産物である。

それは声によって伝達されるよう考えられたものであり、その目的である消費(鑑賞)は社会の些細な変化に応じて調整される。

c'est essentiellement un langage parlé, en dépit de sa codification sévère.

すなわち、それは、その厳格な宝典化にもかかわらず、本質的に、語られる言語なのだ。

すなわち、それはそのきびしい法典化にもかかわらず、本質的にひとつの口語なのである。

それは、その厳格な宝典化にもかかわらず、本質的に、語られる言語なのだ。

すなわち、厳格な体系化にもかかわらず、本質的には話し言葉なのである。

きびしいコード化が行われるとしても、基本的には音声を土台とする言語だ。

« essentiellement » は機械的に「本質的に」と訳されやすいが、辞書に訳語はいろいろあり、日本語の「本質的」よりかなり用例の幅がある。

On a vu qu'au contraire la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots.

現代の詩が、それとは反対に、言語の関係を破壊し、述話を単語の逗留地へと引き戻すものであるということは、すでに見たとおりである。

ところが、すでに見たように現代詩は言語の関係を破壊し、スピーチを語の棲息地につれ戻す。

すでに了解されたとおり、現代の詩は、それとは反対に、言語の関連を破壊し、述話を語の逗留地へと引き戻す。

これとは逆に、すでに見たように、現代詩は言語の諸関係を破壊し、言説を語の自生地へと連れもどす。

一方、ご承知のように、現代の詩は、言語に本来備わっている言葉間の様々な関係を破壊し、言葉を単語の状態に引き戻す。

« stations » の語義自体はかなり一般性が高いのだが、翻訳で使われた「逗留地／棲息地／自生地」は漢字の表現性を生かし、かなり「特殊」なものとなっている。これではフランス語では軽い比喩の効果が異様なほどどぎつくなる。無用のイメージの付加は避けるべきだ。

Cela implique un renversement dans la connaissance de la Nature.

このことは、〈自然〉の認識における転倒を含んでいる。

このことは、自然認識における転倒を含んでいる。

このことは、〈自然〉の認識における転倒を内含している。

これは「自然」の理解が逆転したことを意味している。

言語が「本来持つ性質」に対する認識に逆転が起こったということだ。

Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs.

新しい詩的な言語の非連続性は、塊としてしか姿を現さないところの中段された〈自然〉を設定するのである。

あたらしい詩的言語の非連続性は、塊としてしか姿を見せない中断された自然を設立する。

新しい詩的な言語の非連続性は、個々の塊としてしか姿を現さない破断された〈自然〉を設立するのである。

新しい詩的言語の非連続性は、塊になってしか現れることのない中断された「自然」をうちたてる。

新しい詩の言語は連続性を持たないため、途切れ途切れで、いくつもの塊としか見えないような状態を作りだす。

Au moment même où le retrait des fonctions fait la nuit sur les liaisons du monde, l'objet prend dans le discours une place exhaussée :

機能の後退が世界の結びつきの上に夜をもたらすまさにそのとき、物体は、述話のなかにおいて、高められた場所を獲得する。

機能が後退して、世界のむすびつきの上に闇が訪れるまさにそのときに、オブジェがスピーチのなかで高められた場所を獲得する。

ちょうど機能の撤退が世界の諸結合に闇をもたらす瞬間に、述話のなかにおいて、客体が、高められた地位を手に入れる。

さまざまな機能が退行して、世界の諸関係に闇がもたらされるまさにそのときに、事物が言説のなかで高い位置をしめることになる。

言葉が本来有する機能が使われなくなり、言葉間のつながりが見えなくなると、対物性の強い言葉が詩の中で高い位置をしめることになる。

« fait la nuit sur(夜をもたらす→闇をもたらす) » のような慣用表現は、バルトがこの章の冒頭で言う「理解すべき内容に付加された装飾」にすぎない。必須内容を隠してしまいそうな場合は、無視したほうがいだろう。

la poésie moderne est une poésie objective.

現代の詩は、物的な詩なのだ。

すなわち、現代詩はオブジェの詩なのである。

つまり、現代の詩は、客体的な詩なのだ。

すなわち現代詩とは、対物的な詩なのである。

近現代の詩（特に現代の詩）は対物的な詩なのだ。

メモを書き写したかのように、同じ名詞を繰り返す文が少なくない。フランス語の文章作法を考えれば、「未整理／不作法」だが、非文章的、あるいは前文章的、つまり音声言語的な印象を与えようとしているのだろうか。日本語はこのような繰り返しを標準とする。

La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles,

〈自然〉は、そこでは、孤独で恐ろしい物体の非連続性となる。

自然はそこでは、孤独で恐ろしいオブジェの非連続となる。

そこでは、〈自然〉は、孤立した恐ろしい諸客体の非連続体となるわけである。

ここでは「自然」は非連続にあらわれる孤独で恐ろしい事物となる。

そこは、孤立する恐ろしげな物体がとぎれとぎれに現れる世界となる。

parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles;

潜在的な結びつきしか持たないがゆえに

オブジェは潜在的なむすびつきしかもたないからである。

それというのも、それらの客体が、潜在的な結びつきしか持っていないからなのだ。

事物は潜在的な関係しかもたないからである。

それらが「虚」の関係しか持たないからだ。

既に言及したように、「virtuelles」の語義はかなり広く、「潜在的」はその一角に過ぎない。

personne ne choisit pour eux un sens privilégié ou un emploi ou un service, personne ne leur impose une hiérarchie,

それらの物体に対して、誰も特権的な意味や用途や仕事を選ばず、誰もそれらに階層関係を押しつけず、

誰もオブジェのために特権的な意味とか用途とかサービスを選びはしないし、誰もそれらにヒエラルキイを強いたり、

それらのために、ある特権的な意味なり用法なり職務なりを選んでやる者はいないし、それらに階層関係を押しつける者もないし、

だれも事物のために特権的な意味や用途や役目をえらんだりしないし、だれも事物に階層をおしつけたりしない。

物体のような言葉は、特別な意味も与えられなければ、何かに使われたり奉仕しているとも見えず、上下、主従の力関係を押しつけられたりもしない。

personne ne les réduit à la signification d'un comportement mental ou d'une intention, c'est-à-dire finalement d'une tendresse.

誰もそれらを、ある精神の行動やある意図の意味、すなわち、結局のところある優しさの意味へと帰着せしめない。

それらを精神的挙動や意図や、つまるところはやさしさの意味づけに還元しはしない。

それらを、ある心的な行動なり、ある意図なりの表意作用、すなわち、結局のところ、ある情愛の表意作用へと帰着させる者もないのである。

だれも、精神的な態度や意図の意味に、すなわち結局は愛情の意味に事物を還元したりしない。

こころの動きや気持ち、要するに「やわなもの」を表していると思なされることもない。

L'éclatement du mot poétique institue alors un objet absolu;

そのとき、詩的な単語の炸裂は、ある絶対的な物体を設定する。

こうして、詩語の爆発は絶対的なオブジェを設定し、

そのとき、詩的な語の炸裂は、ある絶対的な客体を設立する。

したがって詩的な語の炸裂は、絶対的な事物を定着させる。

詩の言葉が炸裂すれば、何物にも拘束されない物体がそこに現れる。

la Nature devient une succession de verticalités, l'objet se dresse tout d'un coup, empli de tous ses possibles :

<自然>は、垂直性の継起となり、物体は、そのあらゆる可能性に満たされて、一挙に立ち上がるのである。

自然は垂直性の継起となり、オブジェは突然、あらゆる可能性に満たされて立ち上がる。

<自然>は、垂直性の継起となり、客体は、そのすべての可能的なものに満たされて、一挙に立ち上がるのである。

「自然」は垂直性の継起となり、事物はあらゆる可能性にみたされて一気にそそりたつ。

その世界の風景は垂直の力の連なりとなり、物体のような言葉はそのありとあらゆる可能な意味に身を膨らませ突如立ち上がる。

il ne peut que jalonner un monde non comblé et par là même terrible.

それは、仕上げられてはおらず、まさにそのゆえに恐ろしい世界に標尺を立てることしかできない。

オブジェにできるのは満たされていない、そしてそれだから恐ろしい世界に標悍を立てることだけなのだ。

それは、充足していない、だからこそ恐ろしい世界に、標柱を立てることができるだけなのだ。

満ちたりておらず、それゆえに恐ろしい世界に、事物は目印をつけることしかできない。

満たされることがなく、それ故恐ろしく見える作品世界に、言葉は標柱のごとくただ立っている。

Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement,

このような結びつきのない物体＝単語は、おのれの炸裂の激しさの全体によって飾られており、これらの、むすびつきを失ったオブジェとしての語は、爆発のあらゆるはげしさに飾られており、これらの結合なしの語(モ)＝客体(オブジェ)は、おのれの炸裂の激しさの全体を身につけているのであって、

関係をもたないこれらの語-事物は、語の炸裂のあらゆる激しさに彩られている。

これら物体のような言葉は言葉間の結び付きがなく、炸裂した時の荒々しい力をまとっている。

dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt,

その炸裂の純粋に機械的な震動は奇妙なふうにつぎの単語に触れながらも、やがて消滅するのであるが、

純粋にメカニクな爆発の振動は奇妙につづく語にふれるが、すぐに消えてしまう。

その炸裂の純粋に機械的な震動は、異様に次の語に接触するが、たちまち消滅する。

そのまったく機械的なふるえは、そのあとの語に奇妙にかかわりはするが、たちまち消え去ってしまう。

その純粋に機械のような(人間性の感じられない)振動は、後に続く言葉に見たことのない触れ方をするのだが、すぐさま消えてしまう。

ces mots poétiques excluent les hommes :

このような詩的な単語は、人間を排除する。

こういった詩語は人間を排除する。

これらの詩的な語は、人間を排除するのである。

これらの詩的な語は人間を排除する。

これらの詩の言葉は人間を締め出す。

il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité :

現代の詩的な人間主義(ヒューマンズム)というものは存在しないのである。

現代詩のヒューマンズムなどというものは存在しない。

現代の詩的な人間主義(ヒューマンズム)というものは、存在しないのである。

現代性における詩的な人間中心主義など存在しないからである。

現代には人間的な詩などない。

« humanisme poétique » でも抽象性を高めるための「名詞／形容詞」の品詞交換が行われている。「poétique humaine」という標準構成で翻訳しなければ、日本語では歪みが強くなり過ぎる。

ce discours debout est un discours plein de terreur,

この立った述話は、威怖(テロ)に満ちた述話である。

つまり、その立ったスピーチは恐怖でいっぱいのスピーチなのである。

この立った述話(ディスクール)は、威怖(テロ)に満ちた述話である。

この直立した言説は、恐怖にみちた言説である。

この屹立する言葉はテロに満ちた言葉だ。

c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc.

すなわち、それは、人間を、他の人間たちとの結びつきに置くのではなくて、天、地獄、聖なるもの、幼年、狂気、純粋物質などといった<自然>の最も非人間的な像との結びつきに置くのだ。

そうしたスピーチは人間を他の人間たちにではなくて、自然のもっとも非人間的なイメージにむすびつける。天国、地獄、聖なるもの、幼児性、狂気、純粋物質などがそれである。

すなわち、それは、人間を、他の人間たちとの結合にではなくて、天国とか地獄とか神聖なものとか幼年をとか狂気とか純粋物質などといった、<自然>の最も非人間的な像(イマジユ)との結合のなかに入れるのだ。

すなわち、人間をほかの人間たちにではなく「自然」のなかでもっとも非人間的なイメージに-空、地獄、純粋物質などに-結びつけるということである。

つまり、人間を他の人間と繋ぐのではなく、「天、地獄、聖なる物、子ども、狂気、純粋物質」など、自然な世界ではもっとも社会的人間から遠いイメージと繋ぐのだ。

石川訳では他と同様、「inhumain = 非人間的」としているが、そのイメージの例としてバルトが並べたものから「聖なるもの(le sacré)、子ども(l'enfance)、狂気(la folie)」を抹消している。「人間的(humain)」と見えるものだから、論理的に合わないと判断したのでだろう。

しかし、逆にこのような例の取り方から、バルトが« inhumain » の意味領域をかなり広げ、「非-人間的 → 非-世俗的・非-社会的 → 非-規範的 → 非-正常(異常)」まで含めていると考えられる。つまり、「非-世俗的 → 聖なるもの」、「非-規範的 → 子ども」、「非-正常 → 狂気」となり、どれも該当する。「inhumain = 社会的人間から遠い」でどうだろうか。

A ce moment-là, on peut difficilement parler d'une écriture poétique,

そのときにおいては、詩的な文章について語ることは困難である。

そこで、詩的エクリチュールについては語りにくくなる。

そのときにおいては、詩的なエクリチュールについて語るものが困難である。

そのとき、詩的エクリチュールについて語るのは難しくなる。

そのような時、詩のエクリチュールについて語るのは難しい。

car il s'agit d'un langage dont la violence d'autonomie détruit toute portée éthique.

なぜなら、ことはあらゆる倫理的な力を破壊するような自律の激しさを持った言語に關しているので

あるから・・・。

自律のはげしさが一切の倫理的射程を破砕している言語が問題だからである。

それというのも、ことは、あらゆる倫理的な影響力を破壊する自律性の激しさを持った言語に関しているからなのだ。

というのは、その自律的な激しさがいかなる倫理的な影響力をも破壊してゆく言語活動にかかわるからである。

そこにあるのは、勝手に働く力が人倫の及ぶ世界をすべて破壊するような言語だからだ。

Le geste oral vise ici à modifier la Nature, il est une démiurgie;

ここでは、口頭による所作は<自然>を改変することをねらっている。それは造物主なのだ。

ここでは口頭のしぐさは自然を改変することをねらっており、一種の造物主的な行為なのである。

ここでは、口頭による所作は、<自然>を改変することを狙っている。それは、ひとつの世界構築術なのだ

口述的な行為は「自然」を変化させようとする。デミウルゴスの世界創造である。

口から言葉を発すれば、自然な世界を変えることになる。言葉が物を作り出すのだ。

il n'est pas une attitude de conscience mais un acte de coercition.

それは、意識による態度ではなくて、強制権による行為である。

それは意識の態度ではなくて、強制権の行為である。

それは、意識の態度ではなくて、強制の行為である。

意識による姿勢ではなく、強制による行為である。

そんなものは人間意識の通常の姿勢ではない。強制執行のようなものだ。

Tel est du moins le langage des poètes modernes qui vont jusqu'au bout de leur dessein et assument la Poésie, non comme un exercice spirituel, un état d'âme ou une mise en position, mais comme la splendeur et la fraîcheur d'un langage rêvé.

かくのごときが、少なくとも自分の企画の果てまで行き、<詩>を精神的な訓練とか、ある心の状態とか、ある姿勢をとることとかとしてではなくて、夢想された言語の見事さや新鮮さとして引き受けるところの現代詩人たちの言語なのである。

こういったのが少なくとも、自分のもくろみの果てまで行き、詩を、精神の修練とか魂の状態とか姿勢の取得とかとしてではなく、夢みられた言語の輝かしさや新鮮さとして引きうける現代詩人たちの言語なのだ。

おのれの企画の究極まで行き、<詩>を、ある心的状態なり態度決定なりといった精神的な執行としてではなく、夢想された言語の壮麗さや新鮮さとして引き受ける現代的な詩人たちの言語は、少なくとも、そのようなものだ。

とにかくそれが現代詩人たちの言語活動なのであり、彼らはみずからの意図をつきつめたすえに、「詩」を精神修行や精神状態や態度決定としてではなく、理想的な言語の輝かしさや新鮮さとして引き受ける。

少なくとも近現代(特に現代)の詩人の言語はそのようなものであり、彼らは思ったままに突き進み、詩作を心の活動でも心の状態でも心の構え方でもなく、壮大で斬新な言語の夢として受けとめている。

Pour ces poètes-là, il est aussi vain de parler d'écriture que de sentiment poétique.

それらの詩人たちにとっては、詩的な感情について語ることと同様に文章について語ることは空しい

ことである。

そうした詩人たちに関しては、詩的感情についてと同じく、エクリチュールについて語ることは空しい。

そのような詩人たちにとっては、エクリチュールについて語ることは、詩的な感情について語るのと同等に空しいことである。

そのような詩人にとって、詩的エクリチュールについて語ることは詩的感情について語るのとおなじように空しい。

そのような詩人たちにとって、詩の感情についてと同様、詩のエクリチュールについて語ることに意味はない。

La poésie moderne, dans son absolu, chez un Char, par exemple, est au-delà de ce ton diffus, de cette *aura* précieuse,

現代の〈詩〉は、その絶対的な姿では、たとえばシャルのごとき詩人においては、かの冗漫な調子、かの気取った発気の彼方にある。

現代詩はつきつめると、シャルを例にとれば、あの饒舌なトーン、あの気取った前駆症状のかなたにある。

現代の〈詩〉は、その絶対的な姿として、たとえばシャルのような詩人においては、冗漫な調子とか気取った放射霊気(アウラ)とかの彼方にある。

「現代詩」とは絶対的に—たとえばルネ・シャルのような詩人を例にとると—、あの冗長な調子や気取ったアウラを越えたところにある。

現代の詩、その絶対的なあり方は、例えばシャルのような詩人に見られるが、あのとりとめのない調子、あの得難いオーラの向こうにある。

« précieuse » は一様に「気取った」と訳されている。しかし、この言葉がこのような「マイナス評価」の指標として文学史で用いられるのは、ある時代のある流儀、価値観(プレシオジテ)を修辭的に示すためだ。語義自体はあくまで「価値がある(プラスの評価)」であり、揺らぎなどない。「価値がある(部分)→価値のあることをこれ見よがしに見せつける(全体)→気取った」の転義は一種の「提喩(部分で全体を指す)」と言える。

qui sont bien, eux, une écriture, et qu'on appelle ordinairement sentiment poétique.

そのような調子とか発気とかこそは、まさに文章であって、通常、詩的感情と呼ばれているものなのだが……。

そして、そういったものこそがエクリチュールであり、通常詩的感情と呼ばれているものなのである。

まさしくエクリチュールにほかならないが通常は詩的感情と呼ばれている。

それらの調子やアウラこそがエクリチュールなのであり、一般には詩情とよばれているものである。

そのようなものこそがエクリチュールなのだが、ふつう詩の感覚と呼ばれる。

Il n'y a pas d'objection à parler d'une écriture poétique à propos des classiques et de leurs épigones, ou encore de la prose poétique dans le goût des *Nourritures terrestres*, où la Poésie est véritablement une certaine éthique du langage.

古典派の連中や彼等の亜流、あるいはさらに『地の糧』の趣味における詩的な散文に関して、詩的な文章ということを書くことに異論はない。そこでは、〈詩〉は、まさに一種の言語の倫理なのだ。

古典派とそのエピゴーネンたち、あるいはまたジッダの『地の糧』の嗜好のなかにある詩的散文について詩的エクリチュールを書くことに異論はない。それらでは詩はまさしく言語のある種の倫理にほかならない。

古典主義者たちや彼らの亜流、あるいは、さらに『地の糧』の好みのなかにある詩的な散文に関しては、詩的なエクリチュールと述べることに異論はない。そこでは、〈詩〉は、真に、言語の一種の倫理なのだ。

古典主義の作品やその亜流、さらには『地の糧』ふうの詩的な散文 – まさしく「詩」がかなりの程度に言語倫理になっている – にかんしては、詩的エクリチュールを書くことに異論はない。

古典的な詩とその亜流について、あるいはまた『地の糧』の味わいにある詩的散文について、詩的エクリチュールを論じることに反対はしない。『地の糧』では、「詩」が間違いなく言語の精神原理となっている。

L'écriture, ici comme là, absorbe le style,

前者の場合においても後者の場合においても、文章は文体を呑み込んでしまっているのがあって、どちらの場合においてもエクリチュールは文体をのみこんでおり、どちらの場合においても、エクリチュールは文体を吸収しているのがあって、いずれの場合もエクリチュールが文体を吸収しているからである。
どちらの場合も、エクリチュールが文体を吸収している。

et on peut imaginer que, pour les hommes du XVII^e siècle, il n'était pas facile d'établir une différence *immédiate*, et surtout d'ordre poétique, entre Racine et Pradon,

十七世紀の人々にとっては、ラシーヌとプラドンのあいだに直接的な相違、とくに詩的な境域での相違を樹てることは容易でなかった。

十七世紀の人々にとってラシーヌとプラドンとの間の、とりわけ詩的秩序における直接的な差異をはっきりさせることが容易でなかったのと同様に、

一七世紀の人たちにとっては、ラシーヌとプラドンとのあいだに直接的な相違、とりわけ、詩的な次元の相違を確認することは容易でなかったと想像することができる。

十七世紀の人間にとっては、隣接するものの差異を、とりわけラシーヌとプラドンとのあいだのような詩的な次元の差異を明らかにするのが容易でなかったことは想像に難くない。

十七世紀の人間にとって、ラシーヌとプラドンの間に、すぐ区別できる違いを、特に詩の性質に関わる違いをはっきりさせることは容易ではなかつたらうと想像できる。

tout comme il n'est pas facile pour un lecteur moderne de juger ces poètes contemporains qui usent de la même écriture poétique, uniforme et indéfinie,

それはちょうど、現代の読者にとって、一様で不分明な同一の詩的な文章を用いる同時代の詩人たちを判断することが容易ではないのと同様である。

現代の読者にとっては、均一でふたしかなじ詩的エクリチュールを用いているそれら同時代の詩人たちを判別することはやさしくないようにおもわれる。

それは、ちょうど、現代の読者にとって、一様で不分明な、同一の詩的なエクリチュールを用いる同時代の詩人たちを裁定することが容易でないのと同様である。

それはまさに現代の読者にとっては、外観が似て曖昧なおなじ詩的エクリチュールをもちいる同時代

の詩人を判断するのが容易ではないようなものである。

それは、現代の読者にとって、ハッキリはしないが外観が似た同じ詩のエクリチュールを用いる現代の詩人を判別するのが容易でないのとまったく同じだ。

parce que pour eux la Poésie est un *climat*, c'est-à-dire essentiellement une convention du langage.

これは、その詩人たちにとって、〈詩〉というものが風土であり、すなわち本質的言語の慣習であるからなのだ。

なぜなら、かれらには詩とは風土、すなわち本質的に言語の慣習だからである。

それというのも、〈詩〉が、彼らにとっては、ひとつの風土であるから、すなわち本質的に、言語の慣例であるからなのだ。

というのは、彼らにとって「詩」とは風土であり、つまり本質的に言語の慣習だからである。

詩人たちにとって、「詩」とは気候風土のようなもの、つまり本質的に言語の慣習のひとつだからだ。

Mais lorsque le langage poétique met radicalement la Nature en question, par le seul effet de sa structure, sans recourir au contenu du discours et sans s'arrêter au relais d'une idéologie,

けれども、詩的な言語が、ただその構造の結果によって、述話の内容に頼ることなく、観念体の中継地で停止することなしに、徹底的に〈自然〉を疑問に投ずるときには、

しかし、詩的言語が自然を、スピーチの内容に依拠したり、イデオロギーの中継地にとどまったりせず、その構造の効果だけで根本的に再検するときには、

けれども、詩的な言語が、述話(ディスカール)の内容に依拠することなく、イデオロギーの中継地に停止することなしに、おのれの構造の効用だけによって、徹底的に〈自然〉を疑問に投ずるときには、

だが詩的言語が「自然」を根本的に問いなおして、言説の内容には頼らず、イデオロギーの中継地に立ち止まることもなく、言語の構造の効果だけでそうしようとする、

だが、詩の言語が、言葉の内容に頼らず、またイデオロギーの取り次ぎをするだけに留まらず、言葉の構造がもつ効果のみによって「詩の性質」を根本から問いなおす時、

il n'y a plus d'écriture, il n'y a que des styles, à travers lesquels l'homme se retourne complètement et affronte le monde objectif sans passer par aucune des figures de l'Histoire ou de la sociabilité.

もはや文章は存在せず、文体のみが存在する。文体を通して、人間は完全に向きを変え、〈歴史〉や社会性のいかなる姿をも通ることなしに、客観的な世界に直面するのである。

もはやエクリチュールはなくなり、それを通して人間が完全に向きをかえ、どんな姿の歴史や社会生活をも通過せずに客観世界と対峙する文体だけが存在する。

もはやエクリチュールは存在せず、文体だけが存在する。人間は、文体を通じて、完全に向きを変え、〈歴史〉なり社会性なりのどのような形姿をも通過することなしに、客観的な世界に直面するのである。

もはやエクリチュールはなくなり、文体だけになってしまう。文体によって人間は完全に向きを変え、「歴史」や社会性の形象をいっさい經由せずに、対物的な世界に立ち向かうことになる。

もうエクリチュールはなく、文体のみが残る。文体を通して人間は完全に見方を変え、歴史や社会性のイメージをいっさい使わず、物的な世界に向かうことになる。