

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

### — 日本語翻訳と記号の戯れ —

中川 正弘

#### 0 はじめに

フランス語のテキストが日本語に翻訳され、その日本語が理解できないとき、わたしたちはその原因は原著者のフランス語にあるのか、それとも翻訳者の日本語にあるのかと考える。また、原著者の使った言葉はそもそもその考えをどれくらい正確に表していたのか、その言葉から翻訳者は原著者の考えをどれくらい理解できたのか、そして、翻訳者が使った日本語はその理解をどれくらい伝えているのかとも考える。

日本語翻訳を読んで知ろうとする原著者の考え、イメージはこのように幾層にも重なったフィルター、膜の向こうにあるのだから、読者の理解に歪みのようなものはあって当然だろう。

ロラン・バルトの最初の著作であるこのエッセー集はこれに冠された名称自体、内容の象徴的イメージとなると同時に、彼の著述活動の「ゼロ地点」を暗示しているように感じられるのだが、ロラン・バルトをロラン・バルトたらしめているものを初めて提示するテキストは、その時、その段階で手慣れた表し方、読んだ者にすぐ分かる表し方などできなかっただろう。どんな言葉を使い、どんな書き方をするかまだ迷いながらの「挑戦」だったはずだ。

内容のコアについては揺らぐことのない確信があり、内容の大まかなイメージが固まっていなくても、まだそれを表す「形」が定まっていない場合、言葉の選び方、文体はそんな状況を映し出すものだ。言葉はまだ磨き上げるところまで行かず、未整理、曖昧、不正確になるだろうし、勘違いもあるだろう。

絵画の本質がその画面上にあるのは確かだが、写実的な絵画も抽象画もただ画面に置かれた色と線のみで存在するわけではない。「写実」であろうと「抽象」であろうと、作品の意味作用は、その中ではなく、その外にあるオブジェ(現実のもの、あるいは仮想のもの)との関係の上に築かれる。そのような「対象」を意識が捉えていなければ、描き始めることはできない。そして、とてもそんな余裕などなさそうな状態にあっても、やはり「遊び」のような言葉の操作も見せるのではないだろうか。内容となる考え、イメージに大きな価値があると確信していれば、高揚した意識は「形」を弄ぶような動きをし、その痕跡を残しもするだろう。

『Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳とレクチュールの〈零度〉 -』

(2010年)では「L'écriture du Roman (小説のエクリチュール)」の章を、『**Roland Barthes : Le Degré zéro de l'écriture - 日本語翻訳と文体の表現価 -**』(2011年)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?)」を、『**Roland Barthes : Le Degré zéro de l'écriture - 日本語翻訳と間言語の地平 -**』(2012年)では「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)」を検討した。本稿ではそれに続く「L'artisanat du style」の章を検討する。

使用する日本語翻訳はこれまでと同様以下の四つ、それに筆者の試訳を付ける。

『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 「L'artisanat du style」はこう訳された

L'artisanat du style

文体の職人

職人芸の文体

文体の職人

文体の職人

文体の匠

バルトは「artisanat」という言葉を使っているが、それはこのテキストで言及する作家、詩人を現代的な意味での「芸術家(artiste)」ではなく、「artisan(技術は優れているが、創造的精神の乏しい人。職人的芸術家【大辞林】)」と見ているということだ。しかし、いくらフランス語辞典の訳語に含まれているとはいえ、「職人・職人芸」と単純化すれば評価イメージの落差が大きすぎる。

日本語で「職人」は「技術」というものが含まれる領域であればどこでも使われる。しかし、日本語では一般的に作り上げるもの全体の構成を考える人間ではなく、工程を分割することで単純化した部分的作業(特殊)を分担する人間を意味する。全工程を一人で扱うことがあるとしても、企画者、デザイナーは別におり、その手足となって作業を行うような人間がイメージされる。結局、「従属的で部分しか担当しない」ということだが、フランス語「artisan」のほうは「創造性」が低く、現代的な意味での「芸術家」ではないとしても、古い時代には「芸術家」を、現代でも古いタイプの「芸術家」を意味してはおり、「主導的で全体を担当する」というイメージは消えていない。

この章で例として挙げる「文豪」たちの「文体へのこだわり」に対して、バルトは

確かにそれほど肯定的に見てはいないが、見下してはいないだろう。バルトがこれらの作家の執筆のイメージを重ねているのは「宝飾品の細工」という独創的な意匠も含む極めて高度な技術、作業だからだ。このような水準であれば、日本語では「名人、名匠、巨匠、匠」などが使われるが、和語の「匠」が誇張もなく「一般性」が高い。

« La forme coûte cher », disait Valéry quand on lui demandait pourquoi il ne publiait pas ses cours du Collège de France.

ヴァレリーは、なぜコレージュ・ド・フランスにおける彼の講義を出版しないのかときかれると、「形式は高くつく」といつていた。

あなたはコレージュ・ド・フランスの講義録をなぜ出版しないのかときかれると、バレリイは「形式は高くつくから」といったものだった。

ヴァレリーは、なぜコレージュ・ド・フランスにおける彼の講義を出版しないのかと尋ねられると、「形式(フォルム)は高い費用がかかる」といつていた。

なぜコレージュ・ド・フランスでの講義録を出版しないのですか、とたずねられてヴァレリーは、「形式はたかくつくから」と答えたものだった。

「かたちである言葉を整えるのは手間がかかる。」ヴァレリーは、コレージュ・ド・フランスで行った講義をなぜ出版しないのかと尋ねられるとこう答えていた。

日本語で「形式」が「出版／高い」と組み合わせられると、「本」というモノの作成、「表紙やサイズ、紙質、フォント、ページレイアウト」のような物質的側面へと理解を誘導する。

しかし、この章のタイトルが含む「文体」とそれに関わる「細やかな仕事」が支配的文脈となっていること、また « forme(かたち) » が « mot(語)/phrase(文)/texte(テキスト)/expression(表現)/... » など、言葉のどの水準においても「内容」と対になる「入れ物」を示すもっとも一般的な表現であること、また « coûte cher » が第一義として「金銭的成本」を示すとしても、フランス語では中世から「生命の代償や犠牲／苦勞／心痛」などを示す隠喩として使われ続けていることを考え合わせれば、「出版するために言葉、表現を整えるのはたいへん手間がかかり、大変なのだ」という意識を簡略に示したものと理解できる。

フランス語の « cours(講義) » は隣接性による換喩として「講義録」の意味で使うことがある。しかし、日本語で「講義録」は、「講義そのままの記録(現代なら録音の書き起こし)か、講義をする者が読み上げた「完成原稿(あるいはそれに近いもの)」と普通考えられる。講義を行った後、そこで使った言葉、表現を出版のために理想的なものに書き直し、磨き上げようとする者はめったにいない。多くの日本人はそんなことをすれば「改竄」になり、正しい「録」ではなくなると考える。ここで「講義録」と訳せば、「講義録 → 記録 → 言葉を書き直すことはない → 従って、『かたち』とは

『本』の物理的側面」と考えさせ、先に述べた誤解への誘導を強化してしまう。

バルトの「エクリチュール」というテーゼは「書き言葉は話し言葉を単に書き写したのではない」と考えることを大前提としている。従って、ヴァレリーが講義で話したことをそのまま出版したりする人間ではなく、「講義(話し言葉)と講義の出版(書き言葉)はまったく違う」と考えていることを端的に示すこのエピソードは、バルトにとってひじょうに大きな意味を持つ。ヴァレリーのこの言葉をテキストの頭に置いたのはその象徴性のためだろう。この書き出し(incipit)には強いこだわりが感じられる。日本語翻訳でもその意図を汲み、書き出しとしたい。

Pourtant il y a eu toute une période, celle de l'écriture bourgeoise triomphante, où la forme coûtait à peu près le prix de la pensée;

しかしながら、形式がほぼ思想の値段についていた一時代、すなわち、勝利をしめていたブルジョワ文章の時代があったのだ。

しかし、形式の値段がほぼ思考のそれと同じだった時代、勝ち誇ったブルジョワ的エクリチュールの時代があったのだ。

しかしながら、形式にかかる費用が、ほぼ思惟の値段だった一時代全体が存在した。すなわち、勝利を収めていたブルジョワ的なエクリチュールの時代である。

しかし、まさに形式と思考がほとんどおなじ値段のついていた時代——勝ち誇ったブルジョアのエクリチュールの時代——があったのである。

しかし、内容となる考えさえあれば、形となる言葉に手間などほとんどかけない時代があった。ブルジョアのエクリチュールが幅を利かせていた時代だ。

« forme - pensée » が「形式-思想／形式-思考／形式-思惟／形式-思考」と訳されている。しかし、「かたち-考え」を意味するこのフランス語の基本語彙は「言葉-内容」を示すためにもっともよく使われる対概念だ。「かたち → 中にものを入れる器 → 言葉」「penser(考える)の過去分詞 pensée → 考えられたこと → 内容」を示し、バルトは言い換えの一つとして他でもよく使うが、この章では「宝飾細工」という「高いレベルの形の制作」のイメージと重ねているためだろう、「かたち(=言葉)」を標準と言えるほど多用している。

日本語の「思考」は「思考した内容」ではなく、動詞の意味で「思考活動／思考プロセス」を普通は指す。区別していなければ、誤解を生む。

« le prix » を「値段／費用」と辞書に挙げた訳語そのままにすると、先に言及した「金銭的成本」という誤解をさらに強めてしまう。前文の « cher(高く) » と同様、「苦勞／心痛」を表す比喩的な使い方だ。

« triomphante » が「勝利をしめていた／勝ち誇った／勝利を収めていた／勝ち誇った」と訳されている。このフランス語が「勝つ」という瞬間を本義としているのに対

し、日本語の訳し方は「勝った」瞬間だけでなく、結果などその後のプロセスを含むものとなっている。そのような解釈の方向性は正しい。ただし、「勝つ」の前提となる「戦い」が実際にあったわけではなく、比喩的にそのイメージを使っただけの場合に「勝」を使うと、比喩の使い方の違いからだろう、日本語では「戦いがあった」と具体的にイメージされてしまう。このフランス語が実質的に意味として担っているのは上記の日本語訳で言えば付け足しと見える後半部なので、「主流となった／幅を利かせている」ぐらいに留めるほうがいいだろう。

フランス語では「言い換えができなければならない → その意味、内容を表せる言葉は一つだけではない」と考えるため、語義の小さな違い、ズレをさほど気にしないような言葉選びがされやすい。

一方、日本語では細かな違いを意味、内容の区別、「特殊化」に使おうとする。意味は「核」となるものだけでなく、付随する細かなものまで含め、全体としてそのまま受け取ろうとする傾向が強い。この「勝利」を表すフランス語は、具体的に「戦い、競争」があったわけではないが、「結果的に主要なもの」となった歴史的事実を「戦い、競争」の結果と見る隠喩のようなものだ。

on veillait sans doute à son économie, à son euphémie, mais la forme coûtait d'autant moins que l'écrivain usait d'un instrument déjà formé, dont les mécanismes se transmettaient intacts sans aucune obsession de nouveauté; なるほど、ひとはその経済やその婉曲法に気を配ってはいたが、作家が、いかなる新しさへの執念もなしに手つかずで伝達されるような機構をもった既製の道具を用いているのであっただけに形式はそれだけ安くついていたのである。

たしかに節度や婉曲語法には気が配られていたが、メカニズムは何らあたらしさへの執念なしに手つかずで伝えられている既成の道具を用いていたから、それだけ形式は安くついていた。

なるほど、形式の統括態(エコミー)とか、その婉曲法とかに留意されてはいたけれども、作家が、まったく新しさへの執念もなく手つかずに伝達される機構を持った形成ずみの道具を用いていただけに、形式は、より安上がりだったのだ。

当時も、たしかに形式の経済性や婉曲性への配慮はあったが、しかし作家は既成の道具をもちいており、斬新さへのこだわりもいっさいなくその装置がそのまま伝えられたので、形式の値段はいっそう低くなっていった。

そんな時代、たしかに言葉の無駄を省いたり(節約)、きれいな言葉(美言)を使おうとしてはいたが、作家文人は、新しさを求めたりはまったくせず、すでにできあがり、その機械的な使い方がそっくり伝わってきている道具のような言葉を使うため、言い表し方に手間などかからなかった。

« économie » は「経済／節度／統括態／経済性」という直訳、造語では何を指しているのか分からない。ここでは文体に関わるこだわりや工夫が文脈となっているのだから、「経済 → 言葉の数量的制御 → 言葉の無駄をなくす／簡潔に書く」という隠喩だろう。

« euphémie » のほうは「婉曲法／婉曲語法／婉曲性」と訳されている。だが、「婉曲語法」であれば、フランス語はこれに « -isme » の付いた « euphémisme » を使っている。フランス語で使われていない « eu + phémie » を使うことでバルトは語源であるギリシア語の「うまく + 話すこと」を強調しているのだろう。「婉曲語法」は一般概念「よい語法」に含まれるさまざまな特殊語法の一つに過ぎない。

「éco + nomie = 家 + 法 = 家計 →→ 経済」が文体における**数量的こだわり**であるのに対して、「euphémie」は**質的こだわり**と言えるのだが、このような過剰とも見える記号操作は、示される概念が特殊、複雑な場合には行いにくいものだ。一般的で単純だからこそ可能になる。「節約」「美言」と訳せば、簡潔な漢語訳になるが、論理の構成をハッキリさせるには、説明的に「言葉の無駄を省く」「きれいな言葉を使う」としたほうがいだろう。

la forme n'était pas l'objet d'une propriété; l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal, et que seule la pensée était frappée d'altérité.

形式は、所有権の対象ではなかった。古典主義的言語の普遍性は、言語が共有財産であって、思想のみが他別性を帯びているということからきていたのだ。

形式は財産の対象ではなかった。古典主義的言語の普遍性は言語が共有財産であり、思考にだけ差異性が刻印されているという事実由来していた。

形式は、所有権に属する客体ではなかったのである。古典主義的な言語の普遍性は、言語が共同体の財産であって、ただ思惟だけが他別性の刻印を帯びていたということに由来する。

形式は所有の対象ではなかったのである。古典主義時代の言語の普遍性とは、言語は公有財産であって思考だけが他者性の刻印を押されている、ということから来ていた。

言葉という「かたち」は個人が所有するようなものではなかった。古典時代の言語が「どこでも同じ」だったのは、言語は共有の財産で、他と違うという刻印を押されるのは「考え」という内容だけだったからだ。

2つ前の文で述べたように、「forme - pensée」は日本語で標準視されている「言葉 - 内容」と訳すか、これに並ぶような訳し方をしなければ、理解が歪む。

« classique » は安易に「古典主義」と訳されやすいが、これを「古典の／古典期の」と区別しなければならないことは前稿（2012年）でも述べた。文学以外の分野、音楽、美術などの領域では現在「古典派の／古典期の／古典～」しか使われていないようだ。

« universel > universalité » は名詞 « univers(宇宙) » から作られた形容詞、抽象名詞だが、品詞という文法形式まで翻訳した「普遍的 > 普遍性」という訳語があるため、これが安易に使われやすい。しかし、これらの漢語は日本語の基本語彙ではなく、哲学でしか使わない特殊な抽象概念と感じられるだろう。フランス語辞典には「普

遍」以外にさまざまな日本語が示されており、それらを見れば、このフランス語は「宇宙の全体に関わる → 世界のどこにでもある」というごく平明な意味の言葉、抽象概念というより単純なファクトを示す言葉であることが分かる。ここではさらにパラフレーズして出てくる「どこでも同じ」ぐらいが適当だろう。

« *frappée d'altérité* » が「他別性を帯びている／差異性が刻印されている／他別性の刻印を帯びている／他者性の刻印を押されている」と訳されている。バルトがフランス語で使った抽象名詞 « *altérité* » をその文法形式のまま機械的に一語で「～性」とすると、「*universalité*」以上に難解な抽象概念と見える。フランス語のように「具体的事象を抽象概念で言い換える → 抽象概念で指された具体的事象を理解する」という記号操作を日本語のコミュニケーションでは習慣としておらず、「抽象名詞は抽象概念しか指さない(それが話者の意図だ)」と考えるためだ。このフランス語の抽象名詞は、「他と違う」という、普通はファクトと考えるような内容を示すだけだ。翻訳ではフランス語の品詞の使い方を無条件に保持しようとはせず、内容の理解を優先するべきだろう。

On pourrait dire que, pendant tout ce temps, la forme avait une valeur d'usage.

この時代のあいだ、形式は使用価値を持っていたのだということもできよう。

こうした時期には形式は使用価値をもっていたともいえるだろう。

この時代全体にわたって、形式は、使用価値を持っていたのだと言うこともできるであろう。

この時代のあいだじゅう、形式は慣習として価値をもっていたと言えるだろう。

こんな時代はずっと、言葉は多くの人に使われることで評価されたと言えるだろう。

« *valeur d'usage* » が「使用価値／慣習としての価値」と訳されているが、「使用価値」では「使う理由となる価値(使うメリット)」ぐらいの意味と理解され、「慣習として価値をもっていた」では「長く使い続けられることに価値があった」ぐらいの意味になる。

二つの名詞を « *de* » で繋いだだけで一つの「抽象概念」になるのだが、バルトの思考にはただ抽象概念が浮かんでいたわけではない。この場合も明らかに「具体的な事象」を指す記号となっている。日本語翻訳ではこの事象を日本語化しなければ理解できない。

日本語の「使用」は一般性の高い単純な概念だが、「慣習」は歴史的、時間的に繰り返し長く使われることを特殊化している。しかし、前文の「言語は共有の財産(*un bien communal*)」が示すように、バルトは「共同体の中で多くの人と同じ言葉を使う」という基本的な条件を考えているだけだ。通時的な使用を排除してはいないが、主に共時的な使用を指している。やはり和語で文のレベルに具体化したほうがいい。

Or, on a vu que, vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification :

ところで、すでに見たように、一八五〇年ごろ、〈文学〉に正当づけの問題が提起されはじめる。

ところが、すでに見た通り、一八五〇年頃に正当化の問題が文学に課されはじめる。

ところで、すでに了解されたとおり、一八五〇年ごろ、〈文学〉に弁明の問題が提起され始める。

さて、すでに見たように、一八五〇年ごろに「文学」にたいして正当化の問題が問われはじめるようになる。

さて、すでに見たように、一八五〇年ごろ「文学に携わる者」はその存在が正当なものかどうか問われ始める。

« Littérature - justification » を「文学 - 正当化」と直訳しただけでは、高い抽象度そのまま「文学というものの存在は正当で許されるものなのかどうか」が問われた」と解釈される。それで間違いとも言えないが、この章では「文学」ではなく「文学に携わる人間／作家文人」の存在価値が疑問視された時代について考察されている。「文学」を擬人化しているとも見えるが、「文学」という抽象名詞で「作家文人」を指していると考えていいだろう。バルトは « Littérature - justification » の組み合わせで単純化しただけだ。

*l'écriture va se chercher des alibis; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail.*

文章は自分のアリバイを探そうとするのだ。そして、まさしく一片の疑いの影がその使用のうえに立ち始めるがゆえに、伝統の責任を徹底的に引き受けようと腐心している著作家階級全体は、文章の使用＝価値に替えるに、労働＝価値をもってしようとする。

すなわち、エクリチュールがアリバイをさがそうとしたわけだ。そして、まさしくひとつの疑惑の影がエクリチュールの使用の上にさしはじめるせいであろう、伝統の責任を徹底的に引き受けようと気をつかう作家階級は、エクリチュールの使用価値に労働価値をとってかわらせようとする。

すなわち、エクリチュールは自分のアリバイを探そうとするのだ。そして、まさしく一片の疑惑の影がその使用の上に立ちのぼり始めたからこそ、伝統の責任を徹底的に引き受けようと腐心していた著作家階級の全体は、エクリチュールの使用価値に労働価値を代替しようとするのである。

エクリチュールはみずからのアリバイ — 口実をさがそうとする。まさに慣習性にたいする疑念の影があらわれはじめるからこそ、伝統の責任を徹底的に引き受けようと腐心する作家たちの層の全体は、エクリチュールの慣習としての価値を労働としての価値に代わらせようとするのである。

文学のエクリチュールの使い手は自身に罪がないことを証明しようとする。そのようなものを使っていることに疑いの目が向けられ始めたため、伝わって来たものについて継承者として大きな責任があると考える文人階級はだれもが、多くの人間に使われることによってではなく、それを使う仕事によって評価してもらおうとする。

原義のままの「アリバイ (不在証明)」、またその訳語として挙げられている「口実、言い訳」とそれらすべてを含む「理由」は部分と全体の関係に似た**特殊概念**と**一般概**

念の関係にある。一般性のある後者「理由」ではなく、必要のない具体的で特殊なイメージのある「アリバイ」をこのように使うのは遊戯的だ。

先に « valeur d'usage » と前置詞で繋いでいたが、ここでは « usage » と « travail » を対照するためだろう、« valeur - usage / valeur - travail » と簡略に表記している。既に述べたように、日本語では「使用価値／労働価値」のような漢語に置き換えるだけでは抽象度が高くなりすぎ、バルトが具体的にイメージしているものがつかめない。「valeur」は « valorisation (価値付け) / évaluation (評価) » という人間が関与するプロセスがなくては成立しないものだが、日本語ではこちらの動詞によって表されるプロセスイメージが標準と感ぜられる。「使われるものとしての評価／仕事としての評価」ぐらいがいいだろう。

*L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté.*

文章は、その用途によってではなく、それが要したところの労働のおかげで救われることになるのだ。エクリチュールは、その用途のためにではなく、それに要する労働のおかげで救われることになる。エクリチュールは、その用途に応じてではなく、それにかかった費用としての労働のおかげで、救われることになるわけだ。

エクリチュールは救われるであろう。その使命においてではなく、高くつくであろう労働によってである。

エクリチュールは、それが何に使われるかによってではなく、それに要した苦勞によって救われることになる。

目的格の « travail » が組み合わされたためだろう、二つの翻訳では « coûté (< coûter) » に「金銭イメージ」はないが、「かかった費用」「高くつく」とした後の二つの翻訳では「金銭イメージ」が出てしまっている。

« travail » は一般的には「労働」と訳して問題ない。しかし、フランス語と違い、日本語では「労働者の仕事」と「学生の勉強」を区別し、「勉強」は「仕事」ではないと考えるのと同様、作家文人の「執筆」は「労働」ではないと普通は考える。ここでは文学作品を書くことが「労働」とは見えないため、そう見てもらえるよう努力したと言っている。日本語の訳語はすこし差を付け、「執筆」とバランスがとれる「苦勞」ぐらいがいいだろう。

« en vertu de » と « grâce à » は「によって／のおかげで」「のために／のおかげで」「に応じて／のおかげで」「において／によって」とどの翻訳でも訳し分けられている。しかし、これらの翻訳で区別と言えるほどの違いは理解されない。二つのフランス語自体が同義的な言い換えと言ってもいいほどで、入れ替えても不自然とは感じられないだろう。日本語ではこのような場合、「によって」がもっともよく使われ、こ

れは繰り返しても気にならない。

Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort :

そこで、自宅で働く職人のように、伝説的な場所に閉じこもって、ちょうど、宝石職人が規則的な孤独と努力の何時間もを仕事にかけて、素材から芸術を取り出すように、自分の形(フォルム)に粗削りをし、磨きをかけ、嵌込みを取付けるところの職人＝作家の像が練り上げられはじめる。

そこで、部屋で仕事をする職人のように伝説的な場所に閉じこもって、宝石職人が孤独と努力の規則的な何時間もの労働を経て材料から芸術を取り出すのとそっくり、自分の形式を粗削りし、切り刻み、磨き、とりつける職人＝作家の像が練りあげられはじめる。

そこで、自宅で働く労働者のように、伝説的な場所に閉じこもって、ちょうど、宝石細工師が、孤独と努力の規則的な何時間もを仕事に費やして、素材から芸術を取り出すように、自分の形式に粗削りや型削りや研磨や嵌込みをほどこす作家職人の像が練り上げられ始める。

こうして職人＝作家のイメージが作られはじめる。自宅で仕事をする職人のように、伝説的な場所に閉じこもって形式の粗削りをし、裁断をし、研磨して、装飾をはめこんでゆく。ちょうど宝石細工職人が、規則正しく何時間もの孤独と努力のときをその仕事にかけて、素材から芸術を引き出してゆくように。

こうして作家＝匠というイメージ操作が練られはじめる。外に出ないで作業する職人のように、のちに伝説となる場所に閉じこもり、粗削りをしてからサイズを整え、磨きを入れてから、組み上げをする。まさに宝飾細工師が一人でコツコツ長い時間を作業に費やし、原石から芸術を引き出すようにだ。

« artisan » と « ouvrier » はどの翻訳でも区別せず「職人」と訳されている。前者を「職人」とすると、フランス語のイメージからかなりずれてしまうことについては既に述べた。一方、« comme un ouvrier en chambre » の « ouvrier » は「職人」でいい。こちらは « comme (のように) » があるため、「同じではない」と言っていることになるからだ。「artisan」と« ouvrier » は「匠 - 職人」に近い区別がされている。

この「職人」に付けられた « en chambre » は「自宅で働く／部屋で仕事をする／自宅で仕事をする」と訳されているのだが、このような前置詞 « en » は « dans » とは違い、具体的な「場所」ではなく、抽象的な「状態」を表すために使われる。「冠詞有り／冠詞無し」が選べない日本語ではこのような区別を表現できない。迂回して動詞を使い、「部屋に籠もって／外に出ないで」とすれば、「状態」になる。

« un lieu légendaire » はどの翻訳も「伝説的な場所」と辞書の訳語そのままの組み合わせだが、この日本語では「それ以前から伝説的だった場所」のように理解される。日本語ではこの単純な形容詞を「後に伝説となる／現在伝説となっている」などと区別して使おうとする。フランス語でもそのような時間論理を含んだ表現は作ることができ、そのほうが正確になるのだが、一つの同じ事実の言い換えを頻繁に行うフランス語では必然的に語義を文脈に強く依存させるため、日本語のように違和感は生じな

い。

小説の執筆と宝飾細工の制作のイメージが重ねられているのだが、「*dégrossit, taille, polit et sertit sa forme*」と四つの動詞で示された工程が「粗削りをし、磨きをかけ、嵌込みを取付ける」と3工程化されていたり、原文通り4工程としていても、「粗削りし、切り刻み、磨き、とりつける」「粗削りや型削りや研磨や嵌込みをほどこす」「粗削りをし、裁断をし、研磨して、装飾をはめこんでゆく」と訳されており、違和感がある。

一見バルトのプロセスの記述がそのようにいいかげんなのだからしかたがないと見えるが、これは第一の工程を示す「*dégrossit*」が一様に「粗削り」と翻訳されたからだ。多くのフランス語辞典で訳語のトップに挙げられているこのこの言葉は間違いなく誤訳なのだが、どの翻訳もこの誤訳をそのまま採用したためにおかしくなったようだ。

ロワイヤル仏和中辞典：【1】（石材などを）粗削りする。*dégrossir un bloc de marbre* 大理石の塊を粗削りする／*dégrossir une pièce de bois* 一枚の板を粗削りする

となっているが、これは「削る」より前のプロセス「切り出し・粗割り」、あるいはどのように切り出すかラフな線を入れることを意味する【英語では *rough out*】。したがって、バルトがこの工程の後を「*taille* (サイズを合わせて) 切る → *polit* 磨く」とするのは自然な流れだ。

また、渡辺訳でこの「*tailler*」を「切り刻む」と訳しているが、これは同様に辞書に訳語として記載されているかなり特殊な訳を採用してしまったためだ。宝飾細工にも小説の執筆にもそのような作業は存在しない。「小さく同じサイズにいくつも切る」にとどめれば許容できるが、それに似た「切り刻む」は「使えなくするため」を含意してしまう。

des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation.

ゴーチエ(完全無欠なく文芸>の巨匠)フローベル(クロワッセにて自分の文章を研磨する)、ヴァレリー(夜明けの自分の部屋で)、あるいはジード(仕事台の前のように自分の書き物台の前に立つ)などは、一種の<フランス文芸>の職人組合を形成しているのであって、そこでは、形(フォルム)についての辛苦が協同作業の標章や特性をなしているのだ。

すなわち、(芸文の完璧な師匠である)ゴーチエとか、(クロワッセで自分の文章を研磨する)フローベルとか、(明け方に自室で仕事をする)バレリイとか、(指物台の前にでも立つように自分の仕事台の前に立つ)ジードといった作家たちが、フランス文芸の一種の職人組合を形成する。そこでは、形

式の辛苦がギルドのしるしと特性を構成する。

ゴーチエ(<文芸(バル・レトル)>の完全無欠の巨匠)やフローベール(クロワッセで自分の文章を磨きあげる)やヴァレリー(夜明けの自室における)やジッド(仕事台の前のように自分の書き物台の前に立った)などのような作家たちは、一種の<フランス文芸>の職人組合を形成しているのであって、そこでは、形式(フォルム)についての辛苦が同業組合の標章や特性を構成しているのだ。

ゴーチエ(「文芸」の完璧な大家だった)や、フロベール(クロワッセで文章を研ぎあげた)、ヴァレリー(寝室で早朝に書いた)、ジッド(作業台に向かうように机の前に立った)といった作家たちは、「フランス文芸」の職人組合のようなものを形成しており、形式に苦勞をすることが組合のしるしであり、特性にもなっている。

ゴーチエ(「文芸」の非の打ち所のない巨匠)、フロベール(クロワッセで文章を調整する)、ヴァレリー(夜明け前から寝室で)、あるいはジッド(作業台に向かうように机の前に立ったまま)のような文人たちは、「フランス文芸組合」のようなものを構成している。そこでは、「言葉を磨く」が組合の旗印・合い言葉であり、実際の活動内容となっている。

« au petit matin » が「夜明けの／明け方に／夜明けの」と訳されている。これでは「日の出」の時間を指し、執筆はごく短い時間と考えられてしまう。また「早朝に」では、「夜が明けてすぐ」か「夜が明ける前に」と理解し、こちらも短時間のイメージになる。しかし、ヴァレリーは夜明け前に起き出し、それから数時間は執筆したようだ。「夜明け前から」とすればそれぐらいの時間の幅が示せる。日本語では時間表現をさまざまに特殊化しようとするが、フランス語はかなり単純化、一般化されている。

« forme (形) » が「言葉・文章」の言い換えとなっていることはすでに述べたが、これを含む « *labour de la forme* (直訳：形の労苦) » が「形(フォルム)についての辛苦／形式の辛苦／形式(フォルム)についての辛苦／形式に苦勞すること」と訳されている。しかし、このような名詞構成の直訳は日本語としてひじょうに理解しにくい。動詞を補って「形の労苦 → 言葉・文章を磨き上げる作業」ぐらいが適当だろう。

これが同業組合の « *signe* » となるとあるが、これを「標章／しるし」と訳すと、日本語では「言葉」ではなく、「視覚的にデザインされた図像」に結びつきやすい。「記号学」の「記号」は言うまでもなく「言葉」より一般性の高い概念であり、これには「言葉」、「図像」、「信号」、「音声」などさまざまなものが含まれる。組織の存在を示す「記号」として日本で伝統的に使われるのは「旗印(図像、あるいは目標として掲げる主義・主張)／合い言葉／モットー／標語／ロゴ」だが、これらの中から一つを選べば、どうしても「特殊」になってしまう。しかし、「旗印・合い言葉」のように一つのフランス語に複数の日本語を当てれば、それらの類似性を間接的に示すことになり、フランス語の「一般性・抽象性」をいくらか反映できる。

Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie; on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme;

このような労働＝価値は、いささか天才＝価値のかわりをする。自分の形(フォルム)に大いに、しかもきわめて長いあいだ労働を加えるということをするには、一種の媚態が置かれる。

この労働価値は、少しばかり天才価値のかわりをする。作家が形式にたくさん、そして長く骨を折るということには一種のコケットリイがこめられる。

このような労働価値は、いささか、天才価値の代わりをする。自分の形式に長時間にわたって多量に労働を加えると述べるには、一種の媚態が込められる。

この労働としての価値は、すこしばかり才能としての価値の代わりもしているのも、熱心に時間をかけて形式を推敲するということには一種の気取りもふくまれている。

この労苦の評価は、いくらか才能の評価の代わりもする。みんないっしょうけんめい時間をかけて形となる言葉を作り上げるのだと言ってちょっと気取るのだ。

« génie » には訳語として「天才」ばかりが安易に使われがちだが、この言葉はそのような特殊なものだけを意味するわけではなく、「(特殊な)才能／特質・特性／精・霊・神」も意味する。というより、「特質・特性が具現化したような人間 → 天才」であり、語義の核となっているのは「才能／特質」のほうだ。

« on met une sorte de coquetterie à dire » は「述べるには一種の媚態が置かれる／ということには一種のコケットリイがこめられる／述べるには、一種の媚態が込められる／一種の気取りもふくまれている」と訳されており、ひじょうに違和感がある。「mettre」は帽子、メガネなどを「身に付ける」のと変わらない意味合いで、日本語では「態度をとる／顔をする」という場合だろう。

フランス語辞典に記載されている « coquetterie » の訳語には「こび、嬌態、色気／おしゃれ、しゃれっけ、粹好み／気取り、てらい、きざな趣味、もったいぶり／(古)人を喜ばせたい気持ち、愛想、愛嬌」などがあり、日本語ではひじょうに「特殊」と感じられるものが多岐にわたっている。これは裏返して言えば、フランス語はそれだけ「一般性・抽象度が高い」ということだ。

起源にある「人を喜ばせたい気持ち」という古い意味から「気取り、てらい、きざな趣味」にまで拡大したということは「人を喜ばせる → 自分を喜ばせる → 自己満足」となったということだ。そうすると、「～と言って気取る／格好を付ける／見得を切る」なども該当するだろう。

il se crée même parfois une préciosité de la concision (travailler une matière, c'est en général en retrancher), bien opposée à la grande préciosité baroque (celle de Corneille par exemple);

ときとしては、簡潔さの凝った文体(プレジガテ)が創り出されることさえある(ある素材に労働を加えるということは、一般的には、それを削ることである)。それは偉大なバロックの凝った文体(プレジガテ)(たとえば、コルネイユの凝った文体(プレジガテ))とはまったく反対のものだ。

ときには、たしかに(たとえばコルネイユの場合がそうだが)、バロックの大いなる気取りとは反対の、(ある材料を加工することは一般にそれを削ることなので)、簡潔な気取りがつくり出されることもある。

ときとしては、バロックの大柄な気取った文章プレシオジテ(たとえば、コルネイユの文章)とはいかにも反対の、簡潔さに属する気取った文章が創り出されることさえあるのだ(ある素材に労働を加えるということは、一般的には、そこから削り取ることなのである)。

ときには、バロック時代の大プレシオジテ(たとえばコルネイユのような)とはかなり対照的な、簡潔さのプレシオジテが作られることさえある(素材に磨きをかけることは、概してその一部を削りとることになるからだ)。

ときには、簡略をよしとするスタイルが生まれることもある(素材に手を加えるとは、一般的にそれから余計なものを引くことだ)。これはたとえばコルネイユのような、バロックの大仰なスタイルの対極にある。

« préciosité < précieux » は「17世紀の言葉や物腰の洗練を競った風潮」だが、「形容詞(価値がある) → 抽象名詞 → 固有名詞(『プレシオジテ』スタイル)」と使い回されたこの言葉を「『プレシオジテ』スタイル → スタイル」と普通名詞の言い換えに使っている(部分で全体を表す提喻)。

« la grande préciosité baroque » の « grande » は「偉大な／大いなる／大柄(おおへい)な／大～」と訳されている。フランス語辞典には「特殊」と感じられる日本語の表現がいろいろ挙げられているのだが、同じ基本語彙ではあっても、フランス語のように「一般概念」らしい使い方がされにくい日本語の「大きい」の使い方に引かれ、いくつかのごく簡単な日本語に訳されることが多い。

« grande » は四つの日本語翻訳が付加してしまった「それを使用する人物への敬意／使用する人物の態度」ではなく、皮肉まじりの「長々とした／大仰な／大げさな」ぐらいの意味だろう。

ここでは、« préciosité de la concision » と « la grande préciosité » は « bien opposée (対照的／正反対／対極) » と見られている。つまり、名詞句と形容詞で文法の使い方は変えているが、質を対照させているようだ。「concision」は「簡潔＝大仰な装飾が付いていない」と考えやすいが、これは「適切なサイズで標準的」ではなく、標準より短くすることを言うのだろう。「même parfois (時には・・・さえ)」が付けられているということは、数量的に大きな「標準」は別にあり、「標準より長い」と「標準より短い」をバルトは対照しているということだ。「+2 > +1 > 0 > -1 > -2」における「0」、つまり基準値の零度があるということで、「大仰」と「簡略」はこの零度(一般的・普通・標準のスタイル)からの距離を示す。

l'une exprime une connaissance de la Nature qui entraîne un élargissement du langage; l'autre, cherchant à produire un style littéraire aristocratique, installe les conditions d'une crise historique, qui s'ouvrira le jour où une finalité esthétique ne suffira plus à justifier la convention de ce langage anachronique, c'est à dire le jour où l'Histoire aura amené une disjonction évidente entre la vocation sociale de l'écrivain et l'instrument qui lui est transmis par la Tradition.

一方は、言語の拡大を惹起する<自然>の認識を表現するのであり、他方は、貴族的な文学的文体を生み出そうとして、ある歴史的な危機の諸条件を据えるのである。その危機とは、審美的な目的がもはやこの時代錯誤的な言語の慣習を正当化するのに十分ではなくなるであろうとき、すなわち、<歴史>が作家の社会的な役目と<伝統>によって彼に伝えられている道具とのあいだの明白な乖離をもたらしてしまうであろうときにはじまることになる危機なのだ。

前者は言語の拡張を惹起する自然認識を表明し、後者は貴族的な文学的文体を生み出そうとして、ある歴史的危機の諸条件を認定している。ところでその危機は、美学的な目的性がもはや時代錯誤的な言語の慣習を正当化するには十分でなくなるだろうとき、いいかえると歴史が作家の社会的天賦と、伝統によってかれに伝えられている道具との間に明白な分離をもたらすだろうときにはじまることになる。

一方は、言語の拡大を惹起する<自然>の認識を表現するものであり、他方は、貴族的な文学的文体を生み出すことを追求して、ある歴史的な危機の諸条件を設置する。その危機とは、もはや審美的な目的がこの時代錯誤的な言語の慣例を正当化するのに十分ではなくなるであろうとき、すなわち、<歴史>が、作家の社会的な役目と<伝統>によって彼に伝達されている道具とのあいだに、明白な乖離をもたらすであろうときに、開始されることになる危機なのだ。

簡潔さのプレシオジテは「自然」の認識を表現し、それが言葉の拡張をもたらすことになるのだが、大プレシオジテのほうは貴族的な文体を生み出そうとして、歴史的な危機の状況をまねくことになる。そのように時代錯誤的な言語の慣習を正当化するにはもはや美的な目的では充分でなくなったときに、危機は始まるであろう。すなわち、作家の社会的な使命と、「伝統」によって作家に伝えられた道具との明らかな乖離を「歴史」がもたらしたそのときである。

後者のバロックスタイルは「自然」の中にあるものを知ったことを表わし、それは使える言葉の増大をもたらすのだが、前者の簡略スタイルは貴族的(つまり選ばれた少数の者だけの)文体を生み出そうとして、歴史的な危機が生じる条件を用意する。その危機は、目ざされている美が、時代に合わなくなった言語の使用を正当化できなくなったときに始まる。つまり、作家の社会的使命と、「伝統」が作家に伝えた道具のような言葉との明らかな乖離を「歴史」がもたらしたときである。

« une connaissance de la Nature » と 2 語で書いてあるが、「自然の認識」という直訳では理解できない簡略化だ。バルトが好むスタイルだが、ここで述べている「簡略スタイル」の実例となっている。「人間の抽象的観念ではなく、無数のヴァリエーションからできた現実の世界 → 自然のままにある世界 → 自然」を「人間が知る／知った(*connaître* → *connaissance*)」ぐらいの内容を指している。

前文の二つのスタイル(*préciosité*)が « l'une - l'autre » で受けられている。「一方 - 他方」であれば文脈に依存するため、どちらがどちらでもよくなるのだが、ここでは文章が長いと迷わせる。二つ目の渡辺訳のように「前者 - 後者」とすれば、一見紛れがなさそうだが、フランス語の原文における出現の順序が « une *préciosité* de

la concision » → « la grande préciosité baroque » であるのに対して、渡辺訳の日本語では提示順が、「バロックの大いなる気取り → 簡潔な気取り」と前後逆になっている。これを「前者 - 後者」で受ければ対応関係に間違いはなく、「前者(バロックの大仰なスタイル) = 自然認識」「後者(簡略なスタイル) = 貴族的な文体」となる。しかし、フランス語の原文では、「内容(歴史)」から見て後のものが先に示され、出現順序がそもそも前後逆であるため、やはり読んでいて混乱する。

石川訳が代名詞を使わず、それぞれのスタイルをもう一度明示したのはそのためだろう。論理を構造化するより自然な時間配列を好む日本語ではそれが普通だ。

ところが、前文の「バロックの大仰なスタイル → 簡略スタイル」を石川訳では「簡潔さのプレシオジテ = 自然の認識」「大プレシオジテ = 貴族的な文体」と、渡辺訳とは逆に組み合わせている。

現代は「エコロジー・自然志向 → 余計なものは除いて簡素」というイメージが定着しており、「バロック → 貴族的」という連想も確かに出やすい。しかし、二つのスタイルはそもそもどちらも「貴族的」であり、「簡略な」スタイルが民衆的というわけではない。バルトは「« aristocratique (貴族的) » → 選民的 → 民衆排除的 → 民衆の敵 → 革命」と考えたはずだ。

« une finalité esthétique » が「審美的な目的／美学的な目的性／美的な目的性」と訳されているが、フランス語の文法使いを日本語化するためによく使われている「的」「性」のような付加要素は原語の品詞を記すだけで、内容の理解を助けてくれるわけではない。フランス語ではただ同じ言葉を繰り返さないために品詞変換や言い換えを行うのが作法だが、バルトはそれ以上にこのような記号操作を「冒険的／革命的／挑戦的／遊戯的」に行っており、脱構築しなければ理解できない言葉が多い。コアにある名詞「目的 + 美」からは「美が目的とするもの／何を美しいと考えるか／目ざされている美」ぐらいの内容が解釈できる。

「道具」と直訳されただけの « l'instrument » は、文脈から「道具のように使われる言葉」のことと解釈できる。このような書き方も標準的とは言えない。「簡略スタイル」だ。

Flaubert, avec le plus d'ordre, a fondé cette écriture artisanale.

フローベールは、最も着実に、このような職人的文章をうちたてた。

フローベールはもっとも整然と、こうした職人芸的エクリチュールをうちたてた。

フローベールは、このような職人的なエクリチュールを、この上なく整然と打ち立てた。

フロベールは、このうえなく几帳面にその職人的なエクリチュールを生みだした。

誰よりも几帳面なフロベールだったからあの工芸的なエクリチュールを確立したのだ。

本稿の最初の例で述べたように、フランス語の « artisan » と日本語の「職人」は「技・術」という意味のコアは同じでも、歴史的、社会的に使われ方がかなり違うため、これを訳語に使うと印象、評価を大きく変えてしまう。フロベールの文体について述べる時、バルトが引き比べるのは芸術と見なされる水準の「宝飾細工」だ。その形容詞形 « artisanale » も無用にネガティブな色を付けない「匠の／工芸的」ぐらいがいい。

どの翻訳も « avec le plus d'ordre » を « a fondé » にかかる副詞句ととっているが、それならこの文の終わりに置いただろう。この位置であれば、主語であるフロベールに形容詞句としてかけたようだ。性格を表すなら石川訳の「几帳面」が適切だが、はっきり形容詞句らしく訳せば、« cette écriture artisanale(あの工芸的なエクリチュール) » の指示形容詞に対してその「原因」のように理解できる。

Avant lui, le fait bourgeois était de l'ordre du pittoresque ou de l'exotique;

彼以前には、ブルジョワ的事象は、絵画的なものあるいは異国趣味的なものの境域に属していた。かれ以前には、ブルジョワ的事象は絵画的(ピトレスク)あるいは異国趣味的な秩序のものだった。彼より以前には、ブルジョワ的事象は、風変わりで目につく(ピトレスク)ものなり異国情緒的なものなりの次元に属するものであった。彼よりも以前には、ブルジョワ的事象といえば絵画的か異国的な趣味の次元に属するものであった。彼以前、ブルジョワ作家が書くのは、絵になるもの、あるいは見知らぬ異国のものの域を出なかった。

« le fait bourgeois » の直訳「ブルジョワ的事象／事実」はどう理解すればいいだろうか。「fait」は「事象」と訳されているが、これでは「出来事や事柄」しか意味せず、「bourgeois」とも意味がすっきり繋がらない。

フランス語に限らず多くの言語で « fait » に当たる言葉は « faire(する・作る) » に当たる動詞に由来するため、「出来事や事実」だけでなく「人の行為・人のしたこと」を意味する。つまり、「fait」はこれらの日本語に対して上位の「一般概念」と言える。このような場合、どちらか一方を選ぼうとせず、迷っているように二つを組み合わせるとすれば、二つの「特殊」の「類似」として重なる意味部によって「一般」の水準の意味を示せる。しかし、ここでは全体の文脈から「すること／したこと」とは「ブルジョワ作家の書き物」だと特定できる。略されているものを内容が理解できる水準まで補うべきだ。

« Avant lui » だから、フロベールより前の作家についてであり、フロベールは該当しないはずだ。だが、フロベールの小説作品『サランボ(Salammbô)』(1862)などはその「絵画的・異国趣味」が注目されており、この点においてフロベールがフロベール以前と違うとは言えない。すると、フロベールにはそれ以外のもの、つまり

文体があり、彼より前の作家とは違うと考え、区別しているのだろう。バルトは « de l'ordre de » を「～の域にある(肯定的)」ではなく、「～の域に止まっている／～の域を出ない(否定的)」ぐらいの意味合いで使ったようだ。それなら、フロベールは「絵画的・異国趣味」に止まらなかったという内容になり、文脈に合う。日本語では肯定的／否定的を対照させ使い分ける表現が多いが、フランス語はそのような主観表現のための特殊化を好まず、客観性、一般性にとどまろうとする。

*l'idéologie bourgeoise donnait la mesure de l'universel et, prétendant à l'existence d'un homme pur, pouvait considérer avec euphorie le bourgeois comme un spectacle incommensurable à elle-même.*

ブルジョワ・イデオロギーは、普遍的なるものの尺度をなしており、純粋な人間の存在を主張することによって、ブルジョワをそのイデオロギー自身へと通約することのできない見世物とみなしていい気になっていることができたのである。

ブルジョワ・イデオロギイは普遍的なもの尺度となっていたし、純粋な人間の存在を主張しつつも、ブルジョワを自分のイデオロギイには通約できないスペクタクルとみなしていい気であることができたのだ。

ブルジョワ的なイデオロギーは、普遍的なもの尺度を持ち出して、純粋な人間の存在性を熱望しながら、ブルジョワを、そのイデオロギー自身とは同じ基準で測れない景観とみなして、幸福感を抱いていることができたのだ。

ブルジョアのイデオロギーが普遍的なもの基準をしめしており、純粋な人間の存在を切望しながらも、ブルジョア的なものはブルジョアのイデオロギーでは計りえない光景だとみなして満足することができたのである。

ブルジョアの考え方はあらゆるものを測る尺度となっていた。しかし、純粋な人間としてあろうと望みながら、ブルジョアを見ても自分たちにはその価値が測れないと考え、ノホホンとしていられた。

最初の部分はこの構文の通り「ブルジョアのイデオロギー → 考え方」が抽象的な主語と考えてもいいが、後半は明らかに「ブルジョアの考え方 → ブルジョアの考え方をするフロベール」が実質的には主語であり、全体をそう捉えることができよう。

« la mesure de l'universel » は「普遍的なもの尺度／基準」と訳されると、だれもが「普遍的なもの」とは何だろうかと考え込む。抽象的な「一般概念」が日本語では一つの「特殊概念」と受け取られやすい。「univers(世界)」の派生形容詞である « universel » は抽象観念として使われる前に、具体的に「世界の」を意味しており、ここでは「世界のあらゆるもの」を指している。「degré zéro(零度)」はこの「尺度」のイメージを純化したものだろう。

« avec euphorie » は「いい気になっている／いい気である／幸福感を抱いている／満足する」と訳されている。これらの日本語訳は「いい(eu) + 気持ち(phorie)」というギリシア語の語源の単純な意味に似たものもあるが、日本語が「自分／他者(主観

的／客観的)」「肯定的／否定的」のような暗示を込め、類義語とはいえ特殊に使い分けることが分かる。「いい＋気」とすれば、一見語源の意味に近いと見えるが、ギリシア語、フランス語と違い、話者／書き手が「反感(否定的評価)」を持っていると暗示してしまう。ここでは「かすかで自覚するほどでもない程度の『幸福』→呑気に／ノホホンと」ぐらいが文脈から見て適切だろう。

« *considérer...comme un spectacle incommensurable* » は「通訳することのできない見世物とみなして／通約できないスペクタクルとみなして／同じ基準で測れない景観とみなして／計りえない光景だとみなして」と訳されているが、フランス語自体が「大仰」とはいえ、日本語として「異様」と感じさせる。「spectacle」は名詞だが、これが使われるような場合、日本語では動詞「見る」を使う表現の構成が選ばれやすい。フランス語を脱構築し、複数動詞の構文で「～を見て…と考える」とすれば標準的な日本語になる。

« *donnait la mesure* » と « *pouvait considérer* » の二つの動詞を同格で並べる接続詞 « *et* » はどの訳も日本語文法の「順接」と扱っている。しかし、このフランス語の接続詞は用法の幅が広く、日本語ではまったく別と見えるところまでカバーする。辞書の用法分類で示されるように、単に「並置：並べて置く／並列：並んである」という「一般性」の高いコアの用法だけでなく、これから連想で繋がる「対比：並べて比べる → 『一方』」「対立：真反対のものを並べて比べる → 『しかし』」にまで使われる。この文は要するに、「尺度としてあらゆるものを評価できる。しかし、尺度である自分自身のことは分からない」という論旨であり、日本語では「逆接」の接続詞を使うところだ。

## 2 おわりに

バルトは « *La forme coûte cher* » というポール・ヴァレリーの言葉をこの章の頭に置くことで強調しているのだが、強調と扱った日本語翻訳はない。日本語ではそんな必要はないと思えたのだろう。しかし、終わりまで読んでみれば、一行目の最初の言葉を « *La forme* » としたことにはバルトの強い意図が感じられる。

何よりも作品の「文体」にエネルギーを注いだ作家たちの考察において焦点がずれないようにするためだろう、バルトは「単語、文、文章、テキスト、文体、表現、…」、「内容」が収まる器となる「言葉」はどの水準であってもこの「かたち」という概念によって示そうとし、これを繰り返し使う。つまり、この言葉はそれらを統合的に指す記号となっている。

« *style* (文体) » をテーマとするこの章でバルトは何人もの文豪に言及はしているが、

彼らが磨き上げた文章の実例を示すわけではない。しかし、バルトはパステイッシュのような作為的と感じられる文体操作、記号操作を随所に見せている。批判的に見ているとはいえ文豪たちの文体を強く意識していたのだろう。

そのような遊戯的文体、記号の遊戯はそのまま日本語化しようとする、フランス語の文法、論理の構成、表現における慣習が日本語と違うため、言葉のカオスを生みやすい。そんなバルトのエクリチュールは、「かたち」における遊戯的操作をまず解除し、どんな言葉でも示せる「内容」を普通に理解できる零度の文体で描き直さなければ理解に繋がらない。バルト特有の文体は日本語で理解できた内容と彼が使ったフランス語の語法を比べることでしか鑑賞できないだろう。(了)

\*紙数に制限があるため、ここで筆を置く。この章の残りの部分については昨年までと同様、その試訳と考察を広島大学図書館リポジトリで公開する PDF 版には補遺（13 頁）として付ける。

<http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/portal/main/bulletin/AN00000085jp.html>

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*  
— la traduction japonaise et le ludisme sémiotique —

Masahiro NAKAGAWA

« La forme coûte cher », c'est la raison ambiguë qu'invoquait Paul Valéry pour ne pas publier ses cours, et par laquelle Roland Barthes commence le chapitre intitulé « L'artisanat du style ». Ces mots ne sont pas mis en valeur dans les quatre versions japonaises publiées. Apparemment, les traducteurs ne considèrent pas la pensée de Valéry, indistincte ici, comme importante pour Barthes, qui l'a pourtant citée à cette place particulière. Cependant, une lecture attentive et complète du texte permet de s'assurer de l'intention de Barthes qui a placé ce mot « forme » en tête de son texte.

En critiquant l'attitude des écrivains bourgeois, connus pour être les plus soucieux de travailler leur propre style, Barthes répète « forme » pour des termes différents sur l'échelle structurale du langage : mot, phrase, texte, expression, style, etc. Il voulait évidemment fixer la focale de sa vision. On peut dire qu'il en a fait un « signe » privilégié dans cette discussion.

Sous ce signe, il nous présente plusieurs grands écrivains comme exemples, mais garde le silence sur leurs artisanats réalisés, pas même une combinaison de deux mots. Toutefois son écriture pratiquée ici nous laisse entrevoir sa conscience des actes que ces artisans littéraires ont pratiqués sur le langage.

En général dans ce livre, l'écriture nous donne l'impression d'être intuitive et rapide, en un mot « naturelle », à l'opposé du mode artificiel. Néanmoins, il est probable qu'il s'est ingénié à pasticher les maîtres stylistiques, si bien qu'il s'est suffisamment accoutumé à la manipulation sémiotique. On trouve de nombreux faits stylistiques qui ne permettent pas d'accéder aisément à l'intention de Barthes, des déconstructions pour une sorte d'effet parodique.

Un seul nom abstrait pourrait signifier quelque chose de concret comme une partie représente le tout : synecdoque. C'est un signe en l'air.

Parfois, des termes d'origine grecque ne signifient pas leurs idées particularisées en français, mais leurs sens étymologiques qui sont très simples et généraux.

Les signes ludiques barthésiens volent, tournoient et creusent directement le texte-plaque comme le fait la pointe sèche dans la gravure à l'acide.

## 補遺

Pour Flaubert, l'état bourgeois est un mal incurable qui poisse à l'écrivain, et qu'il ne peut traiter qu'en l'assumant dans la lucidité - ce qui est le propre d'un sentiment tragique.

フローベールにとっては、ブルジョワの状態は作家を悩ます不治の病であって、それを澄明性のなかにおいて引き受ける——これは悲劇的感情の特有性なのであるが——ことによってしか取り扱うことができないものなのだ。

ところが、フローベールにとってはブルジョワの状態は作家をなやまし、——それこそが悲劇的感情の特性だが——明哲にそれを引き受けることによってしかあつかえない不治の病となる。

フローベールにとって、ブルジョワ的な状態は、作家を捉える不治の病であって、それを明晰さのなかにおいて引き受けること——これこそ、悲劇的な感情の固有性なのだが——によってしか治療することができないのである。

だがフローベールにとっては、ブルジョワ的な状態とは作家にべたついてくる不治の病であり、明晰な意識——それが悲劇的な感情の特質なのだが——で受けとめることによってしか扱えないものである。

フローベールにとって、ブルジョワ階級の一員であることは作家である自分の身について離れない不治の病であり、それは目を背けずに受け入れることでしか扱しようのないものだった。これは悲劇的状况にあると感じた人間に固有の態度だ。

「*ce qui est le propre d'un sentiment tragique*」は「悲劇的感情の特有性なのである／悲劇的感情の特性だ／悲劇的な感情の固有性なのだ／悲劇的な感情の特質なのだ」のように原文の品詞構成を保持したままでは、「悲劇」以外の言葉の意味が理解しがたい。脱構築し、記号を組み替えれば、「悲劇的状况にあると感じた人間に固有の態度（あり方／意識）」となる。このように推定できる内容から逆にバルトの文体を見ると、抽象絵画のような単純化が感じられる。

*Cette Nécessité bourgeoise, qui appartient à Frédéric Moreau, à Emma Bovary, à Bouvard et à Pécuchet, exige, du moment qu'on la subit de face, un art également porteur d'une nécessité, armé d'une Loi.*

フレデリック・モローやエンマ・ボヴァリーやブヴァールやペキュシェに属するところのブルジョワ的必然性は、それを正面から受け入れる瞬間から、〈法則〉によって武装されてこれまた必然性の担い手となっている芸術を要求するのである。

フレデリック・モローやエンマ・ボバリイやブヴァールやペキュシェのものである。こうしたブルジョワ的必然性は、まともにそれを受けとめると、そのときから、ある法則に武装された、これまた必然性の担い手である芸術を要求する。

フレデリック・モローやエンマ・ボヴァリーやブヴァールやペキュシェに属するこのようなブルジョワ的なく必然性〉は、それを正面より受け止める瞬間から、ある〈法則〉によって打ち固められて、同様に必然性の担い手となっている芸術を要求するのだ。

こうしたブルジョワ的な「必然」はフレデリック・モローやエンマ・ボヴァリーやブヴァールやペキュシェのものであり、それを正面から受けとめるからには、おなじように必然の担い手であって、「法則」で武装している芸術が必要となる。

ブルジョアであることによって必然的に陥るこのような状況はフレデリック・モローやエンマ・ボヴァリー、ブヴァール、ペキュシェのものだが、それを真正面で受けとめるのであれば、同様に「法」を備えることで必然性を有する芸術を求めることになる。

日本語で抽象概念 « Nécessité(必然性)» は抽象のままに解され、具体的な事象を指すことはないのだが、フランス語ではこれで具体的な事象を指す用法が少なくない。ここでは「必然的状況」と解釈できる。

二つ目の « nécessité » は、« armé d'une Loi(法／規則／決まりを備えた)» が文脈だから、「法／規則／決まりを守らなければならない → « devoir(義務)»」の言い換えだろう。日本語では「言葉は文脈に合わせる」としか考えないが、フランス語でこのように言葉選びの自由度が高いのは「言葉は文脈と同時に組み合わせて考える／言葉に合わせて文脈を作る」とも考えるからだろう。

Flaubert a fondé une écriture normative qui contient - paradoxe - les règles techniques d'un pathos.

フローベールは、ある感傷的表現(パトス)の技術的規則を含む規範的文章——逆説的な事柄だが——をうち樹てたのだ。

フローベールは、——これは逆説的なことだが——パトスの技術的規則を含む規範的なエクリチュールを創始した。

フローベールは、ある情動法(パトス)の技術的な諸法則を含む——逆説的なことだが——規範的なエクリチュールを打ち立てた。

フロベールは、パトスという技術的な規則をふくんだ——逆説的なことだが——規範的なエクリチュールを作りだした。

これは逆説的だが、フロベールは、(統御できないはずの)感情を統御する技術を含む、規範となるエクリチュールを生み出した。

フランス語の語彙として « pathos » は「パトス(修辞表現)／感傷的表現／情動法」を意味するのだが、語源であるギリシア語の「感情」を表すこの言葉にフランス語は「表現／法」のような意味要素を付加しているわけではない。「感情」しか表さないこの言葉を「感情 → 感情表現・情動法」のように柔軟に意味を拡大使用している(提喩、あるいは換喩)。ここでバルトは明らかにフランス語ではなくギリシア語の意味で使っている。

フロベールの作品『感情教育(*L'Éducation sentimentale*)』(1869)に言及してはいないのだが、主人公フレデリック・モローの名は先に出している。この文は

éducation(教育) → normative / règles / techniques(規範的／規則／技術)

sentimental(感情の・感情的【形容詞】) → pathos(感情【名詞】)

という変換によってこの作品名を記号的に脱構築し、言い換えたのだろう。

「感情」はそもそも「受動的」なものであり、「能動的」な「操作・制御・教育」の対象とできないものであるが、それを結びつけたのだから、確かに « *paradoxe* (逆説) » だ。そして、この「逆説」が「統御できないものを統御する」と、動詞でできているということは、「*règles techniques* » が文字通りの品詞構成、名詞と形容詞で「技術的規則」を意味するのではなく、「*techniques de régulation* (統御する技術) » の組み替えだと解釈させる。

« *règles techniques* » 「技術的規則：名詞 + 形容詞」は曖昧で、何のことかと考え込ませるが、それは「逆説的」な作品名『感情教育(*L'Éducation sentimentale*)』の品詞構成の違和感とよく似ている。標準的で理解しやすい「統御する(動詞) + 技術(名詞)」をフロベールの手つきを真似て、「統御する(*réguler / régulation*) → 規則(*règle*)」と品詞変換し、「技術(*technique*)」は同形のまま「名詞 → 形容詞」と変換したのだろう。

「形容詞」« *sentimental* (感情的な・感情の) » の核には「名詞」« *pathos* (感情) » があるが、フランス語の文章作法では一般的な「動詞 → 名詞」「名詞 → 動詞」「名詞 → 形容詞」の品詞転換、記号操作をバルトは多用する。

D'une part, il construit son récit par successions d'essences, nullement selon un ordre phénoménologique (comme le fera Proust);

一方において、彼は、なんら現象学的順序にしたがって(プルーストがすることになるように)ではなく、本質の継起によって彼の物語を構築する。

一方でかれは、(プルーストが後にそうするように)現象学的な秩序には全然したがわず、本質的なものの継起によって物語を構築する。

一方において、彼は、なんら現象学的な順序にしたがって(プルーストがすることになるように)ではなく、本質の継起によって、彼の物語を構築する。

すなわち一方では、けっして現象学的な順序にしたがうことなく、本質的なものの継起からなる物語を構築してゆくのである。(のちにプルーストがするように)。

一方、のちにプルーストがやるように、彼は出来事が実際に起きる順序にまったく従うことなく、なくてはならない出来事や行為を繋ぐことによって物語を構築する。

« *par successions d'essences* » は「本質の継起によって／本質的なものの継起によって／本質的なものの継起からなる」と訳されている。「*essences*」の訳語として辞書に「本質的な」はないが、「本質的なもの」をフランス語では「本質」という抽象名詞で指せるのでこれで間違っていない。ただし、「もの」とすると、「こと」が排除されてしまう。「*récit* (物語)」を構成するのは「こと」、つまり « *faits* (出来事・行為) » のほうだ。

一つの文に中心となる動詞は一つと考えるフランス語では主動詞以外の動詞要素は非動詞化、名詞化しようとする。一方、日本語では動詞を連鎖的に使うのが普通だ。

また、単純で一般性のある「繋ぐ」と違い、「継起」は漢字二つの構成で意味を特殊化させるために使われ、「同じ事が**何度も**続いて起こる」のように「多数性」が強調される。フランス語 « succession » は一般性があり、「二度だけ・二つだけ」の場合も含むことを考えれば、「継起」は使わず、「繋ぐことによって」とするほうがいいだろう。

« phénoménologique » は機械的に「現象学的」と訳されることが多いが、これでは「現象学」という学問を前提的にとらえ、「その学問の考え方にしがた」としか理解されない。語尾の « -logie / -logique » は「学」を意味すると見えるが、その本義は人間の側の認識ではなく、自然が持っている「法則」のほうであり、「法則の研究 → 学」となっただけだ。「自然現象の**法則**」あるいは「出来事が実際に起きる**順序**」と訳せば、無用な「学問」の介入を防げる。

il fixe les temps verbaux dans un emploi conventionnel, de façon qu'ils agissent comme les *signes* de la Littérature, à l'exemple d'un art qui avertirait de son artificiel;

彼は、おのれの技巧を告知するような芸術の例にならって、動詞の時制を、<文学>の標章として働くように、慣習的な使用のなかに固定するのであり、

かれは、動詞の時制を、自らの技巧を告知する芸術の例にならって、それらが文学の記号として働くように、慣習的な使い方のなかに固定する。

彼は、おのれの人為性を告知するような芸術の例にならって、動詞の時制を、<文学>の標章として働くように、慣例的な使用のなかに固定するのであり、

作り物だと知らせるような芸術にならって動詞の時制を慣習的に用いられているものに限定し、時制が「文学」の記号のごとくに作用するようにする。

彼は動詞の時制についてその慣習的な使い方を変えたりはしない。それ自体が作り物だとはっきり知らせるような芸術を手本に、動詞時制が「文学」の存在を示す記号として働くようにするのだ。

« les temps verbaux dans un emploi conventionnel » の翻訳はどれも「動詞時制の慣習的な使用／使い方」となっているが、これだけでは何のことか分からないだろう。フランス小説では作品世界の出来事を示すのに「単純過去(*passé simple*)」を慣習的に使い、「複合過去(*passé composé*)」を標準として使う日常世界とは区別していることを指している。したがって、「単純過去」が使われていれば、虚構かどうかは別にして、それが「文学」だと分かる。

« un art qui avertirait de son artificiel » 「それ自体が作り物だとはっきり知らせるような芸術」はいろいろあるが、バルトがここで考えているのは彼が大学時代から研究

してきたギリシア悲劇だ。そこでは観客にこれが現実の出来事ではないことを知らせるため、役者は付けたマスクを自分で指さしながら歩く。この章に限らず、*Le Degré zéro de l'écriture* ではこの所作に度々言及する。

イタリック体 « *signes* » の訳語は記号学がそれなりに普及したためだろう、現在では「標章」より「記号」が普通となった。しかし、音声言語であり、文字が音声に従属するフランス語と違い、漢字という表意文字と仮名という表音文字が主で音声はそれらに従う日本語では、「記号」は視覚的、目に見える図像的なものと考えられる。そのため、「動詞時制 = 文学の記号」と示すだけでは正しく理解されにくい。「動詞時制が『文学』の存在を示す記号として働く」ぐらいの書き足しが必要だ。

il élabore un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature.

また、彼は、一種の呪文の創造者たる書かれたリズムを練り上げるのである。それは、語られる雄辯の規範から遠くはなれて、<文学>の生産者や消費者の内部にある純粋に文学的な第六感に触れるのだ。

かれは、一種呪文のようなものをつくり出す書かれたリズムを練りあげる。そのリズムは、口語の雄弁の規範とはまったくちがって、文学の生産者と消費者との内部にある、純粋に文学的な第六感にふれるのである。

また、彼は、語られる雄弁の規範から遠く離れて、<文学>の生産者や消費者たちの内部にある純粋に文学的な第六感に触れる一種の呪文の創造者である記書的なリズムを練り上げるのである。

一種の魔力を生み出す書き言葉のリズムを入念に作りあげてゆく。そのリズムは話し言葉の雄弁さの規範からはほど遠いものであり、「文学」の生産者と消費者の内部にあるまったく文学的な第六感にうったえるものである。

彼はリズムのある文章を磨き上げ、魔術的效果を生み出す。その文章は雄弁な話し言葉とはだいぶ違い、「文学」の生産者と消費者の体内に備わる、純粋に文学的な第六感に訴える。

« un rythme écrit (書かれたリズム) », « l'éloquence parlée (話された雄弁) » は「名詞 + 過去分詞」で極めて簡略に示されているが、「書かれたリズム」という直訳では違和感が大きすぎる。品詞を変換し、石川訳「書き言葉のリズム／話し言葉の雄弁さ」のように言い換えるか、被修飾(主要素の抽象名詞)／修飾(従属要素)の関係を入れ替え、「リズムのある書き言葉／雄弁な話し言葉」とすれば、平明な日本語になる。

このフランス語は主要素となる抽象概念を名詞として扱い、自然な修飾／被修飾の関係を逆にすることで強調の効果を得ている。これは論理構文では「具体名詞 + 形容詞」の自然な組み合わせ « un écrit rythmique », « la parole éloquente » より収ま

りやすいのだが、日本語にはそのように記号的に品詞を操作する習慣がないためやはり「異様」と感じられる。

どの翻訳も « *créateur* » を直前にある文の目的語 « *rythme* » の補語と扱っているが、後からの書き足しで長くしたように構文をなぞって訳すと、フランス語では自然な因果関係に沿っている順序が、日本語では前後が入れ替わることで「もつれ／ねじれ」のような印象を生む。フランス語の自然なプロセスの提示を保持し、構文論理を組み替えたほうがいい。

élabore (行為) → créateur+incantation (創る + 効果) → touche (結果)  
言葉を磨く            魔術的效果を生む            第六感に訴える

Et d'autre part, ce code du travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise, puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt.

そして、他方においては、この文学労働の法典、この文章についての辛苦に関する訓練の総体は、いわばひとつの叡知を支えるのであり——そしてまたひとつの悲哀を、ひとつの率直さを——支えるのである。なぜなら、フローベールの芸術は、おのれの仮面を指でさし示しつつ進むのであるから……。ところが他方、この文学労働の法典(コード)、エクリチュールの辛苦に関するこの修練の総体は、ある知恵を——もしそういつてよければ——また悲哀と率直さとを支えている。なぜならフローベールの芸術は、自分のマスクを指しながら進んでいるからだ。

そして、他方においては、この文学的労働の法典、このエクリチュールの辛苦に関する修練の総体は、いわば、ひとつの叡知を——そしてまた、ひとつの悲哀、ひとつの率直さを——支える。それというのも、フローベールの芸術は、自分の仮面を指で指し示しながら進むのだからである。

そしてもう一方では、文学労働のこの法典が、すなわちエクリチュールの労苦にかかわる修行の全体が、賢明さ——と言ってもよいだろう——を、そしてまた悲哀や率直さをも支えることになる。というのは、フロベールの芸術は自分の仮面を指さしながら前進するからである。

そしてもう一方では、作品を書く時のあの決まりが、エクリチュールという辛い仕事に関わってやること、あのすべてがいわば英知を成立させているのであり、悲しい状況、率直な態度をも成立させている。フロベールの芸術は自分の仮面を指さしながら前に進むものだからだ。

« *soutiennent une sagesse* » は「叡知／知恵／賢明さを支える」と訳されているが、この日本語ではこれら目的語となっているものが前提的に存在しており、その「補助」をすると理解される。しかし、ここでは「決まりがあること」のほうが「英知が成立する／誕生する」の前提条件となっているとしか理解できない。日本語では文化的な違いから「支える」は「下から」より「横から」とイメージされ、その分意味が弱くなる。「支える」ではなく「成立させる」ぐらいに強化したほうがいい。

« *tristesse* », « *franchise* » も「悲哀」「率直さ」と抽象名詞そのままの日本語訳ではただ「作家の感情／作家の性格」を指すとしか考えられない。しかし、バルトに

限らずフランス語では、自然な構成なら「形容詞＋名詞」となる内容を「形容詞の抽象名詞化」によって簡略に指すことがよくある。ここでは「悲劇的な状況 → 悲しさ」「率直な態度 → 率直さ」ぐらいの使い方だ。

« *sagesse* » も「思慮深い・博識の人間／書き方」と解釈していいところだが、「英知」は使用頻度がひじょうに高く、慣用として安定している。

学生時代にギリシア悲劇を研究していたバルトはその上演形式に通じている。役者が自身の付けている「仮面」を指さすことで、その劇が「現実の出来事ではない」ことを示す、そのような「記号的所作」についての考察が記号研究につながったのだろう。

Cette codification grégorienne du langage littéraire visait, sinon à réconcilier l'écrivain avec une condition universelle, du moins à lui donner la responsabilité de sa forme, à faire de l'écriture qui lui était livrée par l'Histoire, un *art*, c'est-à-dire une convention claire, un pacte sincère qui permette à l'homme de prendre une situation familière dans une nature encore disparate.

このような文学言語のグレゴリウス一世流の法典化は、著作家を普遍的条件と和解させることをねらっていたのではないにせよ、少くとも、著作家におのれの形(フォルム)についての責任を持たせ、〈歴史〉によって彼に委ねられた文章を芸術にすること、すなわち、いまだちぐはぐな自然のなかにおいて親しみのある地位を手に入れることを人間に許すところの明晰な慣習、誠実な約束にすることをねらっていたのである。

文語のこうしたグレゴリウス式法典化は、作家を普遍的条件と和解させることではないにせよ、少くとも作家に、自分の形式に対する責任感を与え、歴史が自分に委ねたエクリチュールを芸術に、いいかえれば明快な慣習にし、なお不調和な自然のなかでじっくりした位置をしめることを人間に可能にさせる真摯な契約にすることをめがけていた。

文学的な言語のこのようなグレゴリウス流の法典化は、著作家を普遍的な立場と和解させることを狙っていたのではないにせよ、少なくとも、おのれの形式についての責任を著作家に持たせ、〈歴史〉によって彼に委ねられたエクリチュールを芸術にすること、すなわち、まだ纏まりの欠けている自然のなかにおいて、親しみのある状況を手に入れることを人間にたいして可能にする、明晰な慣例とか誠実な契約とかにすることを狙っていたのだ。

文学言語のこのグレゴリウス法典編纂は、作家と普遍的状況とを和解させるほどではないにしても、すくなくとも自分の形式の責任を作家に負わせて、「歴史」から彼にゆだねられたエクリチュールを芸術すなわち明らかな慣習にすることを目ざしていた。なお不調和なままの自然のなかで、人間が慣れ親しんだ位置をしめられるような誠実な契約にすることを目ざしていた。

文学言語におけるグレゴリウスばりの法典の編纂は、作家と彼を取り巻く世界の状況との調停を目指してはいなかったが、すくなくとも自分の使う言葉の責任を作家に負わせ、「歴史」が作家にゆだねたエクリチュールを「芸・術」に、すなわちだれにもそれと分かる慣習に、まだ雑然とした自然な世界で人間がその状況に馴染めるような公正な契約にすることを目ざしていた。

グレゴリウス1世(540年? - 604年)はキリスト教の典礼を整備し、教会を改革したことで知られる中世初期のローマ教皇だが、この人名から作られた形容詞« *grégorien, ne* » は第一義の「グレゴリウス(の)」という「本当にこの人物のもの」

にのみ使うわけではなく、「似ているもの」に比喻(直喩)として使う。日本語には「グレゴリウスのような／風の／的／流の／式の／ばりの」など使えるものがあるが、これらの類義語は「言い換え」として使うより、相手に正確に理解されないとしても「微妙な違い」を主観的に区別するために使う。

「すこし似ている／よく似ている」「似せる意志あり／なし」「メジャー／マイナー」「客観的／直感的」「フォーマル／カジュアル」「好意的／侮蔑的」など、主観的で不確実な暗示が込められるが、ここでは「曖昧だが直感的に冗談めかした意味合い」の「グレゴリウスばりの」ぐらいが相応しいだろう。

« *réconcilier l'écrivain avec une condition universelle* » の « *universelle* » はどの訳でも「普遍的」としているが、この稿で既に述べたように、辞書には他にも「宇宙の・世界の／全体の／普通の」のような訳語が挙げられている。ここでは「歴史・社会における状況」という「具体的」なものについて論じており、「*condition universelle*」は先に出た « *état bourgeois* (ブルジョワの身分) »、あるいはこれを含む「身分制度」と見ていい。「自分を取り巻く世界の状況」でどうだろうか。

« *un pacte sincère* » は「誠実な約束／真摯な契約／誠実な契約」と「名詞 + 形容詞」の直訳になっているのだが、これでは曖昧だ。基本姿勢として「抽象化・一般化」に向かうフランス語で「契約」は一つのイメージで総合的にとらえようとするが、逆に「具体化・特殊化」に向かう傾向がある日本語では、「契約」については「締結 → 履行」ぐらいは区別して見ようとする。動詞を付加し「誠実に守られる契約／誠実に履行される契約」と具体化すれば日本語として安定するが、統合的に扱うなら「誠実な・真摯な」より抽象度を上げ、「公正な」ぐらいにすればいいだろう。

« *un art* » をイタリックにしたのは一般的な意味の「芸術」ではないということだが、それをどの翻訳でも「芸術」と表記している。ここでは現代的な意味ではなく、語源の「技芸・技術」に近い意味のようだ。歴史的に見れば、「芸／術 → 芸・術 → 芸術 → 芸術」のような変化イメージだ。「芸術」とすれば、現代的な意味での「芸術」が成立した後から来るものと感じられるが、「芸・術」であれば、「芸術」以前と感じられ、収まりがいい。

L'écrivain donne à la société un art déclaré, visible à tous dans ses normes, et en échange la société peut accepter l'écrivain.

作家は、社会にたいして、その規範のなかにあるすべての人々の目に見える公然たる芸術を与え、そのかわりに、社会は作家を受け入れることができるのだ。

作家が社会に、その規範のなかにあるすべての人に明白な、公然たる芸術を与えると、それと引きかえに社会は作家を受け入れることが可能となる。

著作家は、社会にたいして、その諸規範のなかにあるすべての者の目に見える公然たる芸術を与え、それと引き換えに、社会は著作家を受け入れることができるのである。

作家は社会規範のなかにいる人すべてにとって明白な公然たる芸術を社会にしめすのであり、それと引きかえに社会は作家を受け入れることができる。

作家は社会に対して、その規範の中にあるすべての者に表明され、目に見えるものとなった芸術を引き渡す。すると、それと引きかえに社会は作家を受け入れてくれるのだ。

動詞 « déclarer (表明する) » の過去分詞 « déclaré » の訳語として辞書には形容詞「公然の／明白な」もあるが、当然動詞受け身の「表明された」もある。どの翻訳も日本語として違和感のある「公然たる芸術」としているが、これはフランス語構文の定型となった日本語への訳し方で、「déclaré → visible」を「visible で déclaré」のように、結びつけられた名詞から遠いほう、後に出てくるものを先に訳したからと考えられる。しかし、この状況プロセスは細かく見れば、「①表明された → ②目に見える → ③公然たる」の3段階だろう。「déclaré」が形容詞的に「公然たる」のように使われるのは「原因(①)によって結果(③)を示す換喩」としてだ。この3段階のうち①と②しかフランス語で示されていないのだから、そこだけの翻訳にしたほうがバルトの思い描くイメージに近いはずだ。

Tel Baudelaire tenait à rattacher l'admirable prosaïsme de sa poésie à Gautier, comme à une sorte de fétiche de la forme *travaillée*, située sans doute hors du pragmatisme de l'activité bourgeoise, et pourtant insérée dans un ordre de travaux familiers, contrôlée par une société qui reconnaissait en elle, non ses rêves, mais ses méthodes.

そんなわけで、ボードレールは、彼の詩の見事な散文性を、なんとかゴーティエに結びつけたいと思ったのである。あたかも、なるほどブルジョワ的な活動の実用主義の外にありはするけれども、そのなかにおのれの夢をではなくて、おのれの方法を認める社会によって制御されて、親しみある労働の秩序のなかに嵌め込まれたところの、労働を加えられた形(フォルム)の物神ともいうべきものに結びつけるように…。

あのボードレールにしても、自分の詩のすばらしい散文性をゴーチエに、ということは、なるほどブルジョワ的活動がもつ実用主義の外にはあったが、おどりの労働の秩序のなかにはめこまれ、自らの夢ではなくて方法を自らのうちにみとめていた社会によって規制された、練りあげられた形式の物神のようなものにむすびつけようとつとめたのだった。

そのようにして、ボードレールは、彼の詩の見事な散文性を、なんとかゴーティエに結びつけたいと思ったのだ。つまり、なるほどブルジョワ的な活動の実用主義の外に位置してはいるけれども、それにもかかわらず、親しみのある労働の次元のなかに依め込まれ、そのなかで、おのれの夢をではなく、おのれの方法を認めていた社会によって制御されている、一種の労働を加えられた形式の物神(フエィツェ)のようなものへと結びつけたいと思ったわけである。

そういうわけでボードレールは、彼の詩のみごとな散文性をゴーチエに結びつけたいと望んだのだった。彫琢された形式——たしかにブルジョワ的活動の実用主義の外に位置しているが、しかし慣れ親

しんだ仕事の秩序のなかに組み込まれて、形式のなかに理想ではなく方法のほうをみとめる社会に管理されている形式——の守護神ともいふべき存在に結びつけるかのように。

そんな状況にあるボードレールは、自身の詩の賞賛を受ける散文性を、文章フェティシストにとって神のような存在であるゴーチエに比べられたいと願っていた。言葉の彫琢は間違いなく実利的なブルジョアの活動の外にあるものだが、そこに自分たちの理想ではないが、自分たちの方法を見てとった社会は見慣れた仕事の一つと数え、それを統御した。

« Tel » は翻訳では「そんなわけで／あの／そのようにして／そういうわけで」と口語的に訳されているが、これは文語的な言葉遣いだろう。直前の内容を受けた形容詞らしく「そのような → そのような状況・立場にある」ぐらいがいい。

« fétiche » が「物神／物神(フェティッシュ)／守護神」と訳されている。これは « fétiche > fétichisme > fétichiste » 「物神 → 物神崇拜／フェティシズム → フェティシスト」の派生経路で見れば起源だが、これを使って「フェティシズム → フェティシスト」を揶揄しているようだ。ゴーチエが一般的意味での「神」のようだというのではなく、「文章フェティシスト」のボードレールたちが「神」と崇めると言っているだけだ。

« hors du pragmatisme de l'activité bourgeoise » が「ブルジョワ的な活動の実用主義の外／ブルジョワ的活動がもつ実用主義の外／ブルジョワ的な活動の実用主義の外／ブルジョア的活動の実用主義の外」と直訳になっているが、フランス語の品詞の組み合わせのままの日本語では理解されにくい。フランス語の**論理型の構文**では内容の「中心」となる « pragmatisme » に焦点が当たるため、適切な構成となっているが、**叙述型の構文**を標準とする日本語ではこれを形容詞化し、「実用主義的なブルジョワの活動の外」とするほうが自然と感じられる。また、フランス語では « -isme » が付いているが、日本語で「主義／主義的」を使えば、「意志／積極性／観念性」が強調され、実状を歪めてしまう。「ブルジョワの実利的な活動の外／実利的なブルジョワの活動の外」ぐらいがいいだろう。

Puisque la Littérature ne pouvait être vaincue à partir d'elle-même, ne valait-il pas mieux l'accepter ouvertement, et, condamné à ce bain littéraire, y accomplir « du bon travail »?

<文学>は、それ自身から出発して打倒されることは不可能なのであるから、それを率直に受け入れ、そして、この文学的徒刑へと断罪されて、そこにおいて<良い仕事>を遂行する方がよいのではなかろうか。

文学がそれ自身から出発しては征服されえなかった以上、公然とそれを受け入れ、そうした文学的徒刑の宣告をうけて、そこで<いい仕事>を成しとげる方がましだったのではなかったか。

<文学>は、それ自身から出発して打倒されることは不可能なのであるから、それを率直に受け入れ、そして、この文学的徒刑へと宣告を下されて、そこにおいて<良い仕事>を仕上げる方がよかつたのではなかろうか。

「文学」は文学自体から打ち負かされることはありえなかったのだから、文学を公然と引き受けて、文学のあの徒刑に処せられ、そこで「よい仕事」をなしとげるほうがよかったのではないか。

「文学」は自分から敗北し、滅びるわけにはいかなかったため、敗北したと堂々と認め、文学作品を生産させられる虜囚となっても、社会の中で「いい仕事」を成し遂げるほうがよかったのだろう。

どの翻訳もバルトの文体を直訳しようとしているのだが、全体の論理がおかしい。この文に限らず、直訳しただけでは訳の分からない異常な日本語を生み出してしまふ欠落や歪み、一見論理が不整合と見えるところはひじょうに多い。内容となっているバルトの考えやイメージ、言語感覚がそのように「異常・不完全」だったわけではなく、正常な内容がそれを伝える「かたち = 言葉」によって歪んで見えるだけだ。部分の接写写真をたくさん見ただけでは「一つの全体」が分からないのと同じだ。重要な部分の写真がいくらか欠けているとしても、この「一つの全体」は完全なものとして存在する。

これは文章を書きながら、だれもが経験するはずだが、内容となる考えやイメージが自分の創りだした新しいものである場合、それをどのような言葉で表すか頭を痛めることもあれば、自分に分かるだけのぞんざいな書き方でいいと考えることもある。一方、その内容が常識的で、多くの人に共有されていると考えている場合もその表し方はぞんざいになりやすい。ぞんざいな言葉／間違った言葉／不完全な言葉は「正しく、完全な内容」に対してそれを表すメタ言語の一種、「記号」と言ってもいいだろう。

走り書きのような文章は、接近してミクロの意味を読みとろうとせず、まず距離をとって全体のマクロの内容や常識などの背景を確認するために走り読みするほうがいい。

① 主要モチーフ：

« être vaincue (戦で敗北する) »、« l'accepter ouvertement (降参する) »、  
« baigne (虜囚) »、« du bon travail (いい仕事) »

② 一般的可能性：

「敗北 → 滅亡・消滅」あるいは「降参 → 虜囚 → 労働」

③ 常識的推論：

【理由】 敗北し、殺され、滅びてしまうわけにはいかない

【結果】 虜囚となっても生き延び、「いい仕事」をするほうがいい

« être vaincue (戦で敗北する) » はこれを公然と認めれば「降参」になる。つまり、「玉砕(→ 死亡／滅亡／消滅)」と「降参(→ 虜囚／生存／存続)」の二つの異なる可

能性がある。したがって、このフランス語は区別して使われる二つの日本語(特殊)との関係で言えば、一般概念となっており、どちらの場合にも使える。

« ne valait-il pas mieux » は「する方がよいのではなかろうか／もしだったのではなかったか／よかったのではなかろうか／よかったのではないか」と訳されているが、これでは条件法で「そうしなかった」という非現実の内容になってしまう。直説法半過去の否定疑問が使われたのは単純な「修辞疑問」としてだろう。現在時制で « ne vaut-il pas mieux » が「する方がいいのではないか → そうしよう／それがいい」となるように、「否定 + 疑問」は「婉曲な肯定」に過ぎず、実質的には「だろう(推量)」と変わらない。条件法のない日本語では混乱が生じるので、修辞疑問とせず、「そうしたほうがよかったのだろう」と簡略化したほうがいい。

*Aussi la flaubertisation de l'écriture est-elle le rachat général des écrivains, soit que les moins exigeants s'y laissent aller sans problème, soit que les plus purs y retournent comme à la reconnaissance d'une condition fatale.*

したがって、文章をフローベル流にすることは、作家たちの一般的な願いなのだ。最も気軽な連中は問題なしにそこへ行くがままになり、最も純粋な連中は、運命的な条件の認識へのように、そこへ戻るのだが…。

したがって、エクリチュールのフローベル化は、いちばん気楽な連中は問題なくその道に身を委ね、いちばん純粋な連中は宿命的な条件の認識にでも戻るようにそこに戻るといったちがいはあるにしろ、作家たちに一般的な願いなのである。

そんなわけで、エクリチュールをフローベル流にすることは、最も気軽な連中は問題なしにそこへ行くがままになり、最も純粋な連中は宿命的な立場の認識へ立ち戻るかのようようにそこに戻るのであるとしても、ともかく、作家たちの一般的な贖罪なのだ。

それゆえにエクリチュールのフロベル化は作家全体の贖いとなっている。もっとも要求の少ない作家たちは問題なくそれに身をゆだねるし、もっとも純粋な作家たちは運命的な状況を認識するかのようようにそこに立ちもどるのである。

したがって、フロベルのようにエクリチュールにこだわることは作家たちにとって共通の贖いとなっている。迎合的で革新などほとんど求めない作家たちは問題など何も感じずそこに連れて行かれ、もっとも純粋で革新を求める作家たちは宿命的な状況を再認識するためそこに立ちもどるのだ。

« la flaubertisation de l'écriture » は「エクリチュールをフロベル流にすること／エクリチュールのフロベル化」と訳されているが、これでは「フロベルの文体をまねること」のように感じられよう。全体の内容に照らせば、「フロベルのように言葉の選び方に徹底的にこだわり、磨き上げること」、つまり「言語に対する主体的な意識の持ち方」を意味するはずだ。それが分かるよういづらか補ったほうがいいだろう。

« les moins exigeants » は「最も気軽な連中／いちばん気楽な連中／もっとも気軽な連中／もっとも要求の少ない作家たち」と訳されおり、三つが形容詞を使ったのに対

し、石川訳だけが「要求する」という動詞を選んでいる。三つの翻訳は、ここで対照されているのが « pure(純粹な) » であるし、最上級なのだから形容詞と扱うほうがいいと考えたようだ。「要求する → 気難しい・面倒な」にマイナスの最上級を掛けて「気軽な・気楽な」としたのだろう。

形容詞とするか動詞とするか、どちらか選びたくなるが、そうしないほうがいい。このように一見バランスの悪い対照のさせ方をすることで形容詞と動詞を合わせた内容の対照性を簡潔に表せているからだ。「迷わせる文体」はときにひじょうに内容が豊かになる。

求めない (les moins exigeants)	⇔	求める
純粹でない	⇔	純粹 (les plus purs)

« reconnaissance » はどの訳でも「認識」と訳されているが、フランス語ではこれと接頭辞 « re- (再) » のない « connaissance (認識) » とが選んで使われている。日本語で厳密に区別できないことも多いが、ここでは接頭辞の意味合いを日本語化したほうがいいだろう。