

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

— 日本語翻訳と考えるシンタックス —

中川 正弘

0 はじめに

昨年2014年に扱った七番目の章のタイトルが *Écriture et révolution* (エクリチュールと革命)、本稿で取り上げる八番目の章のタイトルが *L'écriture et le silence* (エクリチュールと静寂)、どちらも同じように二つの名詞が並置されている。日本語では二つともごく月並みな命名としか見えないのだが、フランス語には日本人が気を止めにくい違いがある。前章のタイトルには冠詞が使われていないのに対し、この章では定冠詞が付けられている。

フランス語の名詞は定冠詞か不定冠詞が付くのが普通だが、古い慣用句、書名などにおいて無冠詞となることがある。これらは文法の揺れというより共存する様式と言え、タイトルの付け方としてはどちらも正しい。しかし、一つ一つの例についてはおかしくないと言えるとしても、このように様式を繰り返さないのはやはり普通ではない。

様式は、飽きるとか、何か理由があれば変更しなくはないが、そもそも繰り返すものだから「様式」と言えるのであり、一回ごとに変更するようであれば、やはりどうしてなのかと考えさせる。このように安定しない、あるいは安定させない様式の交替は「揺らぎ」とも見えるが、バルトがタイトルの「かたち(forme)」において見せるこの切り替えはそれが付けられたエッセー本体のさまざまな特徴とも共鳴している。

一般的にパラフレーズは議論の展開における効果を考えて行われるものだが、バルトの場合、言葉の選び直し、説明のし直しと見えることが多い。「考える」という行動は自動詞「揺らぐ」と似ているが、他動詞、使役の「揺らがせる」となることもある。バルトが意図的に揺らがせているとまでは言い切れないが、少なくとも揺らぎを許容しているとは言えるだろう。

今回もフランス語の原文と比べ検討する日本語翻訳は以下の4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 « L'écriture et le silence » はこう訳された

(Barthes) L'écriture et le silence

(森本1) 文章と沈黙

(渡辺) エクリチュールと沈黙

(森本2) エクリチュールと沈黙

(石川) エクリチュールと沈黙

(中川) エクリチュールと沈黙

フランス語に表れた違いをすべて日本語訳に反映することはできないのだが、先に言及したように、前章のタイトルが二つの名詞を *Écriture et révolution* 「エクリチュールと革命」と無冠詞にしていたのに対し、直後のこの章では定冠詞を付けている。これによってバルトは冠詞によって表される「限定／非限定」のような抽象性、具体性を区別している可能性がないわけではないが、その違いは日本人だけでなく、フランス人にとっても意味を持たないだろう。無冠詞の命名は、冠詞を持たず、そのような「意味の位置づけ」を日本語と同じように文脈に依存させるラテン語と、冠詞を付けるのを標準とする現代フランス語との対比から古風な様式という印象を生み、タイトルにとって文脈となる「本文全体」への注目を強めるくらいの効果しかない。どちらの様式も「複数」ではなく「単数」という表現価をまだ残しているが、「単数／複数」という指標が示す発言者の視点の取り方、視野角の認知も日本語は文脈に依存させる。

L'écriture artisanale, placée à l'intérieur du patrimoine bourgeois, ne dérange aucun ordre;

職人的な文章は、ブルジョアの世襲財産の内部に置かれていて、いかなる秩序をも乱さない。

職人芸のエクリチュールはブルジョワ的遺産の内部に席をえて、全然秩序を乱さない。

職人的なエクリチュールは、ブルジョアの世襲財産の内部に置かれていて、いかなる領分をもかき乱さない。

職人的なエクリチュールはブルジョアジーの遺産のなかに位置しているので、いかなる秩序も乱すことはない。

工芸的エクリチュールはブルジョアジーの遺産の一角を占めるが、秩序を乱すこともまったくない。

« artisanal » を「職人的芸術家の」ではなく、ただ「職人的」と訳せば、評価イメージを過度に低下させてしまうことについては既に述べた。「artisan (職人的芸術家)」は現代的な意味で「芸術家」とは言えなくとも「職人」ではない。「単純作業ではなく精密で高度な細工」「部分的作業の請負ではなく作品全体の構成」を含意していることを考えれば「工芸的」くらいが適当だ。

« placée à l'intérieur de » を日本語で直訳的に「内部／中」「置かれる／席を得る／位置している」とすると、具体性が強く出過ぎ、違和感が生じる。実質的には「含ま

れる」くらいの内容しかない。バルトの作為的な装飾を認めた上で、「一角を占める」くらいでいいだろう。

どの翻訳も過去分詞 « placée » と 直接法現在 « ne dérange » を順接として、直列的に訳している。しかし、前章までに、ブルジョアの文化は革命後の社会の秩序を乱す可能性があり、そのイデオロギーと同様、革命によって断罪、駆逐されてもおかしくない、だから文体を高度に磨き上げる必要があったと考えられていた。つまり、二つの内容はそれ自体で「連結における自然性の欠如 ➡ 驚き」を暗示する。このような場合、フランス語では逆接も当然使えるが、順接にしたほうが「逆接という主観的な論理」を入れない姿勢を見せることになり、フォーマルな印象を生む。しかし、日本語では普通「逆接」しか使わない。このような文脈で順接を使えば、発言者(書き手)にあって当然の主観を消し去る「作為」と感じられ、好まれないようだ。

privé d'autres combats, l'écrivain possède une passion qui suffit à le justifier : l'enfantement de la forme.

作家は、ほかの闘いを剥奪されていて、その世襲財産を正当化するに足る情熱、すなわち、形(フォルム)の産出という情熱を持っているのである。

作家は、他のたたかいを奪われはしたが、自分を正当化するのには十分な情熱をもちつづけている。すなわち、形式を産み出すという情熱がそれである。

作家は、ほかの闘いを剥奪されているが、おのれを正当化するに足る情熱を持っている。すなわち、形式(フォルム)の産出ということである。

作家は、ほかに闘いがなくなっても、自分を正当化するにじゅうぶんな情熱はもっている。形式の創出という情熱である。

ほかに闘いようがないため、あるいはほかに戦いようがないからこそ、作家・詩人は、情熱をもって闘い、それで自己の存在をじゅうぶん正当化できる。「かたち」を生み出すための闘いによってだ。

« écrivain » は「書く人」を表すのだから、一般概念として « poète(詩人) » も含んでおかしくないところだが、これを含めず、区別することが多い。この章で大きく扱うマラルメ(Stéphane Mallarmé) は « poète et écrivain(詩人、著述家) » と紹介されることが多い。ここでは « écrivain » を正確に訳そうとするより、誤解を招かないようそれが指すものを明示するほうがいい。マラルメを含め、詩、小説という作品を書く人たちを合わせて指す場合、日本語では「作家(小説家)・詩人」しか使わないようだ。

この文の直前の文が過去分詞句を主語の後に書き足した関係代名詞節のように置いているのに対し、この文では主語に先行させ、分詞構文の形をとっている。どちらの構文を使っても、主文の内容に対して従属的な内容の過去分詞句を付加したとしか見えない。この書き出しの文を一つの訳が単純な順接に、三つの訳が逆接としている。フランス語では逆接となるのが自然な内容を敢えて順接にする場合がある。「逆接」は「驚き」という感情、主観と結びついているが、それを示さないことで「冷静／客

観性」を演出できるからだろう。

どちらも過去分詞が使われているこれらの文がいい例だ。前章までの考察では、**工芸的な文体に精力を注ぐのは他にどうしようもなく、「背水の陣」のような状況のためと見られていた。**日本語では順接／逆接から二者択一とせず、「他に闘いようがないため、あるいは他に闘いようがないからこそ」としてもいいところだ。

S'il renonce à la libération d'un nouveau langage littéraire, il peut au moins renchérir sur l'ancien, le charger d'intentions, de préciosités, de splendeurs, d'archaïsmes, créer une langue riche et mortelle.

たとえ新しい文学言語の解放を断念するにせよ、彼は、少くとも、古い言語を凌ぎ、それに強さや気取った調子や壮大さや古代趣味を盛ることはでき、豊かで瀕死の言語体を造りあげることができるのだ。

作家は、たとえあたらしい文語の解放は断念するとしても、少くなくともふるいそれを凌ぎ、それによさや気取りや輝きや古代趣味を担わせ、ゆたかで瀕死の言語体を創造することはできるのだ。

たとえ新しい文学的な言語(ランガージュ)の解放を断念するとしても、彼は、少くとも、旧式の言語を凌いで、それに意図や気取った文章(プレジジテ)や壮麗さや古代趣味を担わせ、豊かで致命的な言語体(ラング)を創造することはできるのだ。

新しい文学言語の解放はあきらめても、すくなくとも古い文学言語をしのぐことはできる。作者の意図や凝った表現や華麗さや懐古趣味などを古い言語につきこんで、豊饒だが消えゆく運命にある言語をつくり出すことはできる。

作家・詩人は新しい文学言語の解放をあきらめはするが、すくなくとも古い文学言語以上のことをやってのける可能性はある。それに新しい内容、表現スタイルの洗練、壮麗な輝き、アルカイズムを加え、永遠ではなくとも豊饒な言語を生み出すのだ。

« intentions(意図 → 内容) » には何も形容詞が付けられていないが、器となる「古い言語」と対比する文脈であるため、「新しい内容」と理解できる。「**préciosités(洗練された表現スタイル)**」もここでは「過去に存在した『気取りのスタイル』」ではないことを示すために「表現スタイルの洗練」と動詞に焦点を移し、「新しい」ということを含意させたほうがいいだろう。

« langue riche et mortelle » の « mortelle » は石川訳の「消えゆく運命にある」という解釈であれば内容に合うが、「瀕死の／致命的な」では理解できない。既に言及したように、接続詞 « et » で並置された二つの形容詞は「…で…」と日本語翻訳で常に順接となるわけではなく、「…が…」と逆接になる場合がある。「論理的並置」は「順接の語り」と「逆接の語り」のどちらの特殊様式に対しても共通の一般性のある様式となるからだ。この場合、日本語と違い、二つの形容詞の前後性、順序には意味がない。しかし、石川訳ではそのままの順序で逆接としたため、後の「消えゆく運命にある」に力点が置かれ、こちらが決定的な意味を持つとしか解釈できなくなっている。これでは「豊か → だが消えゆく → 情熱を持ってない」という誤った連想を引き起こしてしまう。だが、全体の内容は「消えゆく → だが豊か → 情熱を持つ」の

はずだ。逆接は逆接でも、前後を入れ替えて訳すべきだ。

Cette grande écriture traditionnelle, celle de Gide, de Valéry, de Montherlant, de Breton même, signifie que la forme, dans sa lourdeur, dans son drapé exceptionnel, est une valeur transcendante à l'Histoire, comme peut l'être le langage rituel des prêtres.

ジードやヴァレリーやモンテルランやさらにはブルトンの文章のような偉大な伝統的文章は、形(フォルム)というものが、その重々しさや、その特別の織りにおいて、ちょうど司祭たちの儀式的な言語がそうでありうるように、<歴史>に対して超越的な価値であるということの意味している。

ジッドやヴァレリーやモンテルランやさらにはブルトンでさえもの、伝統的な大エクリチュールは、司祭の祭儀的言語がそうでありうるように、形式が重苦しきや例外的なポーズを見せることで、歴史を超越したひとつの価値になるということを示している。

ジードやヴァレリーやモンテルランや、さらにはブルトンのエクリチュールのような偉大な伝統的エクリチュールは、形式というものが、その重々しさとか例外的な装目とかにおいて、ちょうど司祭たちの儀典的な言語がそうでありうるように、<歴史>に対して超越的な価値であるということを示している。

伝統にもとづいたこの偉大なエクリチュールが——ジッドやヴァレリーやモンテルラン、そしてブルトンさえもがそのようなエクリチュールなのだが——しめしているのは、形式はその重厚さや非凡なひだなどによって歴史を超越した価値になるということである。司祭の儀典の言葉がそうでありうるように。

ジッド、ヴァレリー、モンテルラン、そしてブルトンさえ含むのだが、彼らのエクリチュール、あの偉大と見えたエクリチュールを生み出す伝統は、「かたち」がその重々しさ、他では見られない「装飾のひだ」によって歴史を超越する価値があることを示している。儀式で使われる司祭の言葉がそうなるように。

« grande » をただ「偉大な／大」と訳すと、日本語ではそれが世間一般の判断、評価というより、話者、執筆者の「(今の)わたし」の判断、評価だと受け取る。どの人称でも一様に動詞 « vouloir » を使うフランス語と違い、日本語では「わたしは欲しい」と「あの人は欲しがっている／欲しそうだ」を区別する。形容詞を単純に示せば、それはまず第一に「わたしの主観的評価」と受け取る。

しかし、バルト自身は完全に肯定的な評価などしていない。フランスの歴史において賞賛されてきたものを検討し直しているバルトはそれらの作家たちが現在も変わらず賞賛できるとは見えていない。フランス語では「偉大な／偉大と見られてきた／偉大だった」の違いは文脈に依存させ、この形容詞一つで表そうとする。読者の理解が歪まないよう「世間では偉大と見る／賞賛されてきた／高く評価される」のような留保、限定を含んだ訳し方がいいだろう。

« écriture traditionnelle » を単純に「伝統的なエクリチュール」と訳すと、これらの作家が単一の様式を共有し、それを守り続けてきたと普通は受け取られる。石川訳が「伝統にもとづいた」に変えたのは「共通の伝統にもとづいているが多様な」と「複数性」

を表すべきと考えたからだろう。しかし、全体の内容からは「文体に凝る姿勢」が伝統となっているというだけで、それぞれの作家が他の作家とは違う文体、様式を生み出したと考えられている。日本語ではこの形容詞のコアにある名詞 « tradition » を使い、構文自体変更したほうがいい。

« forme(形) » の « lourdeur(重々しさ) » と同格に置かれた « drapé exceptionnel » は「特別の織り／例外的なポーズ／例外的な襞目／非凡なひだ」と訳されているが、ここではキリスト教の宗教画などで重要な表現技術のポイントと見なされる「描かれた聖人などの人物が身に付けている**衣裳のドレープ(襞)**」を「文学の本質から外れた凝った文体」を指す隠喩として使ったようだ。隠喩は解釈のバックグラウンドが異なる言語に直訳すると理解できなくなる。「装飾としてのひだ」くらいには書き込んだほうがいいだろう。

Cette écriture sacrée, d'autres écrivains ont pensé qu'ils ne pouvaient l'exorciser qu'en la disloquant;

この聖なる文章を浄めるには、それを解体させるよりないと他の作家たちは考えた。

他の作家たちは、この聖なるエクリチュールの悪魔ばらいは、それを解体してはじめて可能だと考えた。この祝聖されたエクリチュールは、それを解体することによってしか悪魔払いすることができないと、他の著作家たちは考えた。

それ以外の作家たちは、この聖なるエクリチュールを解体しなければ悪魔ばらいをすることはできないと考えた。

他の作家たちはこの讃えられるエクリチュールを解体しなければ憑きものは祓えないと考えた。

« sacrée » の訳語として標準のように使われる日本語の「聖なる」は形容動詞の連体形で、意味としては形容詞「神聖な」と変わらない。しかし、フランス語は動詞 « sacrer(聖別する) » の過去分詞として、行為を表す動詞としての意味を持っている。渡辺訳の「祝聖された」のみ動詞 ➡ 過去分詞となっているが、フランス語 « sacrer » は「祝聖する」だけでなく、プロセスとしてその後に来る「讃える」という結果を示す換喩的な使い方をしたり、宗教的意味を含まず隠喩としてかなり使われるようで、辞書にも「讃える／尊重する」と訳す例が記載されている。

また、« sacrée – exorciser » のコンビネーションを「聖なるー浄める／聖なるー悪魔ばらいする／祝聖されたー悪魔ばらいする／聖なるー悪魔ばらいする」と文字通りに直訳すると、「浄める ➡ 清らかではないもの」「悪魔払いをする ➡ 呪われたもの」を間接的に示すことになり、目的語に付けられた形容詞 « sacrée(聖なる ➡ 清められた) » と論理的に矛盾してしまう。フランス語は日本語より抽象度が高く、「祝聖することで憑いてしまったものを祓う」と理解できる。

ils ont alors miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain;

そこで彼らは、文学言語を掘りくずし、作家のきまり文句や慣用や形式的過去の再生する殻を刻々において破砕させ、

そこでかれらは文語を少しづつうがち、作家の決まり文句や慣用句や形式的過去の再生する殻を刻々破砕し、

そこで、彼らは、文学的な言語に爆薬を仕掛け、作家のきまり文句や慣用や形式上の過去の再生する殻を刻々において破裂させたのである。

そこで文学言語をうがち、決まり文句や慣習的な表現や作家の過去の形式などが孵化してくる卵をそのつど破裂させていった。

そこで彼らは文学言語を吹き飛ばした。つまり紋切り型、慣用、作家が過去に使った「かたち」がよみがえりそうな卵を見つけてはつぎつぎと砕いて回ったのだ。

「miner – éclater」が「掘りくずす → 破砕する／うがち → 破砕する／爆薬を仕掛ける → 破裂させる／うがち → 破裂させる」と順接で繋がるように訳されている。しかし、二つの動詞は主語を共有せず、「Ils ont」が繰り返されており、文としてそれぞれ自立している。これは二つの動詞が連続する行為として原因と結果の関係にあるのではなく、「単純化したイメージ → 詳細に描写したイメージ」の言い換えだからだろう。つまり、内容は直列ではなく**並列**だ。

この文はポワン・ヴィルギユル(;)で繋がれた前文の終わりにある「en la disloquant(エクリチュールを解体する)」の説明のようだ。三つの訳は「掘りくずす／うがち」と訳しているが、これでは「時間をかけてゆっくり」と理解され、「積極的
改革、革新」というイメージにはならない。森本訳2のみ「miner」に「爆弾／爆発物の使用」を選んでおり、これなら後に出る「éclater(破裂させる／破壊する)」とも調和がとれる。しかし、「miner」は「① 爆弾を仕掛ける → ② 爆破する」のように、①の本義(文字通り)を意味するだけでなく、提喩的にそれを含む全体②を指すことが多い。「仕掛ける」だけで終わるケースはあまりないからだろう。従って、「(爆弾で全体を)吹き飛ばす → 再生の芽となるもの(卵)は見つけるとすぐ砕いて回った」というイメージになる。

dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage.

形(フォルム)の揮沌、言葉の砂漠において、完全に<歴史>を取り去られた物体に到達し、言語の新品状態の新鮮さを再発見しようと考えたのである。

形式の混沌と語の砂漠のなかで、絶対的に歴史と断絶したオブジェに到達し、すがすがしい言語の新状態を再発見しようとおもったのである。

彼らは、形式の揮沌とか語の砂漠とかのなかで、完全に<歴史>を剥奪された客体に到達し、言語の新品状態の新鮮さを見出し直そうと考えたのだ。

形式を混沌とさせ、言葉を虚無化すれば、歴史を完全に断ち切った事物を手に入れて、新しい状態にある言語のみずみずしさを見出せると考えたのである。

「かたち」を混沌とさせ、言葉を空虚の中に置けば、歴史から完全に断ち切られたものに達する、生まれたてのみずみずしい言語を見出せると考えたのだ。

« désert » の訳語としてまず選ばれる漢字語彙「砂漠」はこのフランス語が意味する「漠＝虚無／空虚」に「砂」を加えて具体化した視覚性の強い表現だ。石川訳のみ余計な視覚イメージのない「虚無」を使っている。しかし、「言葉を虚無化する」とすると、あとで典型的な例として示すマラルメの詩の説明と合わない。「syntaxe(統辞論／構文)」、文法、様式がない状態に言葉が置かれ、それぞれの言葉は不安定な状態で始原の意味を発しようとする、と説明するのだから、「空虚／虚無」になるのは言葉ではなく、その外にある構文、文法、様式だ。従って、「空虚の中に置けば」くらいにするべきだ。

Mais ces perturbations finissent par creuser leurs propres ornières, par créer leurs propres lois.

けれども、このような錯乱は、ついには彼ら自身の轍を掘るに至り、彼ら自身の掟をつくり出すに至る。しかし、これらの錯乱した企ては、ついには自分自身の溝を掘り、自分自身の掟をつくり出すにいたった。

けれども、このような攪乱は、ついに彼ら自身の轍を穿つに至り、彼ら自身の掟を造り出すに至る。

だがこのような攪乱も、自分自身の轍をうがち、自分自身の規則をつくることになってしまう。

だが、このように攪乱していても、ついにはその手つき自体が轍をうがって様式化し、自分だけの決まりを生むことになってしまう。

« creuser + ornières(轍をうがつ) » は「轍にはまる ➡ 様式化する」と繋がるプロセスを知っていれば、容易に意味を理解できる慣用表現(隠喩)だが、現代では「轍」のできる道自体がほとんどなくなったためだろう、「轍」は抽象的イメージとして存続していても、その視覚イメージに留まり、「様式化」まで繋がりにくくなっている。翻訳ではいくらか補ったほうがいいだろう。

Les Belles-Lettres menacent tout langage qui n'est pas purement fondé sur la parole sociale.

<文芸> は、あくまでも社会的な語りのうえに樹てられているのでないあらゆる言語を脅やかすのである。

芸文は、純粹に社会的なコトバに基礎をおかない言語をすべて脅かすのだ。

<文芸> は、もっぱら社会的な語りに根拠づけられているのでないあらゆる言語を脅やかすのである。社会的な言葉にきちんと立脚していない言語は何であれ、「文芸」によって脅かされるからである。

「文芸」は、社会で実際に話されている言葉にしっかりと基礎を置いていない言語はどんなものもつぶそうとする。

« parole sociale » をその品詞使いをそのままに「社会的な語り／社会的なコトバ／

社会的な言葉」と訳すと、違和感以上の疑問を呼び起こす。「社会的でない言葉」など存在せず、「言葉は社会的」なものに決まっているからだ。レアリストの作家が「真実」を表現するために、古い文章表現を排除し、「実際に巷で使われている言葉」しか使おうとしなくなる文学史上の変化が既に一つ前の章 (*Écriture et révolution*) で触れられていた。それが文脈にあるため、このように簡略な表現で済ませたようだ。ここでは「世間で実際に話されている言葉」くらいには説明しないと理解できない。

昨年(日本語翻訳とレアリテの対象化、『広島大学フランス文学研究33』、2014年)扱った一つ前の章でも、「*retrouver le langage de la Nature sociale — comme le fera Queneau —*」のちにクノーがするように、**社会に存在する自然な言葉**を見出す【筆者訳p.48-49】」のような読者を戸惑わせるシンタックスを使っていたが、その章のすこし前で « *des signes non moins formels du réalisme (pièces rapportées du langage populaire, mots forts, dialectaux, etc.)* 「やはりリアリズムの『かたち』に関わる記号(巷で耳にする言葉、どぎつい言葉、方言など) 【筆者訳p.40】」という具体的な例の示し方をしており、それが文脈となることで指されているものが何か理解できる。

Fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture.

つねにより先の方へと無秩序の構文を逃がれることによって、言語の崩壊は、文章の沈黙にしか導きえない。

言語の崩壊は、混乱した構文からつねにより先へ先へと逃げようとして、つまりはエクリチュールの沈黙にしか通じえない。

つねにより先の方へと無秩序の統辞法を回避することによって、言語の解体は、エクリチュールの沈黙にしか導くことしかできない。

無秩序な統辞法を避けながらつねにより先へと進んでゆくと、言語の解体はエクリチュールの沈黙にいたるしかない。

無秩序に陥らないように書きながらつねに前へと進んでゆくと、言語の解体・崩壊はエクリチュールの沈黙に行き着くしかない。

一般言語学の抽象的な議論では「言葉の選択軸 (*paradigme/sélection*) 」とその対概念「言葉の結合軸(*syntagme/association*)」が基本概念として出てくるが、ここでは具体的な文構造を指す « *syntaxe* (統辞法／構文) » を「言葉の配列のしかた ➡ 書き方」のように使っている。文法や言語理論の文脈で使う場合、日本語では「統辞法／統辞論／統辞学」のように「法／論／学」を付加するが、フランス語の原義はそのような意味を含まないため、「統辞 ➡ 語を繋いで文を作る ➡ 書く」のような意味で使われることが多い。

「前衛(*avant-garde*)」は一番前にいて前方を見張るか先頭に立って前進するもので

あり、後退したり、逃げたりするイメージはない。だが、ここでは「*fuyant*(逃げる) + *en avant*(前へ)」と組み合わせることで文学における「前衛」の置かれた矛盾を含む状況を表している。「先へ」ではそれが感じられない。「前へ」とすれば、「前衛」のイメージに繋がりやすい。

名詞「*désintégration*」の訳語として辞書に記載される「(自然現象などの)崩壊／分解／風化／壊変」は、原因となる行為者のいない**自動詞**的なプロセスを表す。しかし、動詞「*désintégrer*」は**他動詞**であり、日本語の訳語としては「崩壊させる／風化させる」という「自動詞＋使役」がよく使われる。これに、単純で一般性の高い「分解する」も訳語に加えられる。これは他動詞なのだが、人間ではなく原因となる事実、モノが主語となる構文でしか使わないようだ。

二つの日本語訳が「崩壊(する)」から「解体(する)」に変えたのは、後者が完全に他動詞だからだろう。能動的に創作する作家、詩人が意味上の主語と考えれば、こちらが適切と思える。すると、「*déconstruction*(脱構築)」と変わらないのか。これは人間の行為だ。しかし、「解体」のような大まかに部分が見える段階は他動詞のイメージでも、沈黙(あるいは静寂)に近づけば近づくほど人間にできることはなくなっていき、「瓦解・崩壊・霧消・消滅」という自動詞のイメージになる。意味が自動詞的な「*désintégration*」をバルトが使ったのは、他動詞的なものである「創作」が「消滅」という自動詞的なプロセスに繋がることを考えたからだろう。すると、一語の翻訳に敢えて「解体・崩壊」の両方を使うほうがバルトに意に沿っていると思える。

L'agraphie terminale de Rimbaud ou de certains surréalistes - tombés par là même dans l'oubli -, ce sabordage bouleversant de la Littérature,

ランボーや何人かのシュールリアリストたちの最後の書字不能——まさにそのことのために彼らは忘れ去られたのであるが——、この転覆的な<文学>の押し沈めは、
ランボーや、——それゆえに忘れ去られた——何人かのシュールリアリストの終局的な書字不能、文学を沈没させようとした船底への穴のこうした鑿岩は、
ランボーとか何人かのシュールリアリストたちの最終的な書字不能——まさに、そのことのために、彼らは忘れられた——、この衝撃的な<文学>の活動停止は、
ランボーや何人かのシュールリアリストたちが最終的に失書症におちいったことは——それゆえにそれらのシュールリアリストたちは忘れ去られてしまったが——、つまり「文学」のこの衝撃的な活動停止は、つぎのことをおしえてくれる。ある種の作家たちにとっては、
ランボーやシュールリアリストのある者たちはついには書けなくなり、それゆえ忘れ去られたのだが、「文学」のこの困惑させる活動停止は、

「*agraphie*」は辞書に「失書症」という病名くらいしか記載されていない。日本語が「病名」であると分かる「**…症**」を使って特殊化しているのに対し、そのような

様式を使わないフランス語は「書くことができない**状態**」程度の意味しか持たない。ランボーは文字を書くことができなくなる病気だったわけではなく、「詩を書けなくなった」だけだ。日本語翻訳においてこのような特殊化された表現が用いられると、比喩の重層化と言えるような効果が出るため、「読む**快樂**」を感じる読者は少くない。だが、やはり内容を歪めてしまいやすい。

« *sabotage bouleversant de la littérature* » が「**転覆的なく文学**」の押し沈め／文学を沈没させようとした船底への穴のこうした**鑿岩／衝撃的なく文学**」の活動停止／**衝撃的なく文学**」の活動停止」と翻訳されているが、これらの例は一般性の高い抽象的な意味を使うフランス語の内容を「特殊化」しやすい日本語の言語傾向をよく示している。

« *certaines surréalistes* » が例外なく「**何人かのシュールレアリスト**」と訳されている。「*certaines*」は「何人か」と訳せる場合が確かに多いのだが、日本語が現実的、具体的に「片手の指で数えられるくらい少数 → 1 < 数 < 5」しか意味しないのに対して、このフランス語は論理的に「**不定の数**」を意味するため、分母が大きければ状況によって、5以上でも、10以上、100以上、1000以上でも使われる。ここで示されているシュールレアリストが何人なのかは**分からない**。このような場合によく使われる訳語だからというだけで「何人か」を使えば、勝手に「 $2 \leq \text{その数} \leq 4$ 」に限定することになる。日本語では「**論理的に不定の数**」を表すのに「**ある者たち**」「**・・・そんな者もいる**」が普通使われる。

enseigne que, pour certains écrivains, le langage, première et dernière issue du mythe littéraire, recompose finalement ce qu'il prétendait fuir, qu'il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire, et que tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet.

ある種の作家たちにとって、文学神話の最初にして最後の解決策たる言語が、遂には、おのれの逃れようとしていたものをふたたび組み立てることになるということを教えているのであり、革命的なものとして維持される文章は存在しないということ、そして、あらゆる形(フォーム)の沈黙は、完全な無言によってしか欺瞞を逃れることができないということを教えているのである。

ある作家たちにとって、言語は文学神話の最初にして最後の出口であり、自らが逃れようとしていたものをつまりはふたたび構成すること、また革命的でありつづけるエクリチュールというものは存在しないし、形式の沈黙はすべて完全な無言によってしか欺瞞を免れえないということを教えている。

ある種の作家たちにとって、文学的な神話の最初で最後の解決策である言語が、ついには、自分が回避すると称していたものを再構築すること、そして、革命的なものとして維持されるエクリチュールは存在しないということ、さらに、形式の沈黙は、すべて完全な無言によってしか欺瞞を免れることができないということを教えているのである。

言語とは文学神話からの最初で最後の出口であるから、その作家が避けようとしたものを最終的には再構成してしまうということである。また革命的でありつづけるエクリチュールなどないということ、そして形式にかんするいかなる沈黙も完全な無言によってしか欺瞞を逃れえないということである。

ある作家・詩人たちにとって、言語とは文学の神話からの最初で最後の逃げ道であるため、彼らが逃れようとしたものを最終的には再構成してしまうことを、また、革命的であり続けるエクリチュールなどないことを、また、「かたち」について何も語らなければ、完全に無言となることでしか欺瞞を逃れられないことを教えてくれる。

« issue du mythe littéraire » と « tout silence de la forme » の « de » は日本語の助詞「の」と同じように様々な場合に使えるひじょうに便利なものだが、直訳的に「の」とすると理解できないことがよくある。三つの翻訳がただ「の」を使っているのに対し、石川訳のみ「文学神話からの出口」「形式にかんするいかなる沈黙も」としたことで、二つの名詞の論理関係がハッキリ示せている。それに加え、コアに動詞の意味があるフランス語名詞は日本語訳で構文を変え、「沈黙 ➡ 何も言わない／語らない」のように動詞とすれば、理解しやすくなる。

« forme » を「形式」と訳すべきでないことについては既に述べた(日本語翻訳と記号の戯れ、『広島大学フランス文学研究32』、2013年)。

« issue » は「出口」と訳して間違いではないが、抽象性、一般性が高いフランス語と違い、この日本語は「緊急性／避難／脱出」を含意する「非常口」と特殊に使い分けられる。そのため、対照的に「緊急性がない／安全」と受け取られやすい。すこし前の文にも « fuyant(逃げる) » が使われていたが、この長い文でも « fuir » が使われている。「緊急性／避難／脱出」は繰り返し触れられ、文脈となっているので、訳語をそれに調和させたほうがいいだろう。

Mallarmé, sorte de Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir.

一種の文章のハムレットのごときものであるマラルメは、文学言語がおのれの死の必然をよりよく歌うためにしか維持されないとこの脆弱な歴史の時点を、よく表現している。

エクリチュールのハムレットとっていいマラルメは、文語が自らの死の必然をよりよく歌うためにしか維持されない、歴史の脆弱な瞬間をよく表現している。

エクリチュールのハムレットのようものであるマラルメは、おのれの死ぬことの必然性をよりよく歌うためにしか文学的な言語が維持されない<歴史>の脆弱な時点を、よく表現している。

エクリチュールのハムレットとも言うべきマラルメは、歴史におけるこの不安定な時期をよく表している。文学言語は自分が死ぬ必要があることをよりよく歌うためにしか持続しえないという時代を。

エクリチュールのハムレットとも言うべきマラルメは、文学の歴史が崩壊しかけるとどうなるのかを的確に表現している。その時、文学言語が姿勢を保っているのは、滅びねばならないことをよりうまく歌い上げるためではない。

« ce moment fragile de l'Histoire » が「脆弱な歴史の時点／歴史の脆弱な瞬間／<歴史>の脆弱な時点／歴史におけるこの不安定な時期」と訳されているが、これでは理解できない。形容詞 « fragile(脆弱／崩壊しそう) » は構文として « moment » に付け

られていても、内容的には「時点／瞬間／時期」ではなく、「(文学の)歴史」、あるいは「文学言語」にかかる。日本語ではこのような緩い形容詞のかけ方はまずしないが、語の意味を文脈に強く依存させるフランス語ではこのようなシンタックスも許容されやすいようだ。

L'agraphie typographique de Mallarmé veut créer autour des mots raréfiés une zone vide dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus.

マラルメの印刷上の書字不能は、稀少になった言葉のまわりに、語りがその社会的で罪ある調和から解放されて、幸いにももはや響きを発しないような空虚の地帯を造り出そうとしているのだ。

マラルメの印刷上の書字不能は、稀少になった語のまわりに、そこではコトバが社会的で罪のある調和から解放されて、もはや幸いにも響きを発さない、空虚な地帯をつくり出そうとしている。

マラルメの活版印刷上の書字不能は、稀少になった語(モ)のまわりにおいて、語り(パール)が、その社会的で罪ある調和から解放されて、幸いにも、もはや響きを発しない空虚の地帯を造り出そうとしているのだ。

マラルメの印刷上の失書症は、まばらな語の周囲に空白部分をつくりだそうとする。その空白のなかで、言葉はとがめられるべき社会的調和から解放されて、幸いにも響きを生じなくなる。

マラルメは活字を使うものが書けなくなり、まばらに置いた言葉の周囲に空虚なゾーンを作ろうとする。その中で社会的ではあるが罪のある調和(文法、統辞法)から解放された言葉はもう幸せな響きを奏でない。

« *L'agraphie typographique de Mallarmé* » をフランス語の品詞遣いそのままに直訳すると、日本語の標準的なシンタックスとの違いから理解できなくなる。同じ内容が何通りにもパラフレーズできることを標準的に求めるフランス語は、シンタックスを日本語ほど絶対視せず、自由度が高い。「書けない+活字使用=活字を使って作品を書くことができない」という状況をもっとも簡略な「名詞+形容詞」の組み合わせで表しただけだ。一つ前の文で触れた形容詞の自由度の高い使い方とも通じるが、フランス語は形容詞を単にシンタックスの論理的構成要素と扱うため、日本語ほど「品詞性」には拘らず、漢文に似た自由な構成がよく使われる。

ここに使われた « *typographique* » は「印刷上」とすると、石版を使えば手書き文字の画像印刷ができるのに、それもできないのかと考えさせる。「*type*(活字)」を使う印刷、それよりむしろタイプライターを使う執筆をイメージしていることが分かるように日本語化したい。

« *harmonies sociales et coupables* » の二つの形容詞「社会的」と「罪のある」は同格に置かれているのだが、「社会的で罪ある調和」という順接の日本語では読んで疑問を覚えるだろう。一般的に「非社会的 ➡ 罪ある」「社会的 ➡ 罪がない」と考えられるからだ。石川訳が「とがめられるべき社会的調和」と同格ではなく階層的に訳したのはその違和感を解消するためだろう。しかし、そうしたことで「社会的 ➡ とが

められるべき」は「非社会的 ➡ とがめられない」を間接的に示すと受け取られる。すでにいくつかの例で述べたが、フランス語の « A et B » は「Aであり、Bである」という順接で使うだけでなく、「Aだが、Bである」という逆接が自然な内容の場合にも使う。順接で繋がれる「A—B」も、逆接で繋がれる「A—B」も「同格」ということでは変わらないからだ。逆接は二つの項の結び付きが普通ではないという個人、あるいは集団の主観的評価を示す。日本語では「普通ではない ➡ 驚き」という因果性を主観の表現として積極的に使おうとするため、逆接の「Aだが、B」を使うことがひじょうに多いが、フランス語に限らず西洋言語ではそのような主観の表出を抑えることが様式化されている。「逆接を使わない ➡ 主観を抑える ➡ 冷静／フォーマル」という効果を感じるのだろう。

副詞 « heureusement » は日本語で「幸いにも」と訳せ、その頻度が高いためよく使われるが、同じ副詞でも「幸せに」のほうは「暮らす」と組み合わせすくらいで、意味の係り方が違うため、辞書に記載されにくい。「ne résonne heureusement plus」はどの訳もこの副詞が « ne résonne plus » という否定文にかかり、「もはや響きを発しない」ことが「幸い」であるとして置いているのだが、それではこの章のタイトルにある « silence (沈黙) » は悲劇ではなく、「幸い／幸せ／望ましい」と言うことになる。

これは « résonne » のみにかかり、「もう幸せに響かない ➡ 悲劇」と見るべきだ。「幸せに響かない」では抵抗を感じる人が多いだろうが、「la parole résonne heureusement」という文は « le résonnement heureux de la parole (言葉の幸せな響き) » という名詞句に直しても実質的な内容は変わらない。これが否定文になっただけなので、「もう幸せな響きを奏でない」と形容詞を使う構文にすれば抵抗がなくなる。

Le vocable, dissocié de la gangue des clichés habituels, des réflexes techniques de l'écrivain, est alors pleinement irresponsable de tous les contextes possibles;

そのとき、語は、作家の慣習的なきまり文句の素地や技術的な反射作用から解き放たれて、あらゆる可能な文脈に対して完全に無責任となるのである。

語(ポカール)は、慣れっこのきまり文句の皮質や作家の技術的反射作用から解き放たれて、あらゆる可能な文脈に完全に責任がなくなるのだ。

そのとき、語辞(クォール)は、作家の慣習的な決まり文句の被覆や技術的な対応から切り離されて、あらゆる可能な文脈について完全に無責任となる。

それゆえに語は、作家の習慣的な紋切表現や反射的にもちいる技法といった付着物から切り離されて、考えうるいかなる背景にもまったく責任がなくなる。

声でできた言葉は、詩人の使い慣れた紋切型や離れた単語間で照応する組み方という余計な付着物を削り取られ、考えうるどんな文脈にもまったく関わりを持たない。

« vocable » は仏和辞典では「語／言葉」くらいしか訳語として出ていないが、これ

ではラテン語動詞 « vocare(呼ぶ) <voco(声) » が語源にあることが分からない。表記にかな／カナと漢字のどれでも選ぶことができ、漢字のパーツである部首に図像的意味を認識する日本語は、言葉は視覚イメージでできていると考えやすいが、フランス語は基本的に「音声」だ。デリダ(Jacques Derrida : *De la grammatologie, Minuit, 1967*) の主張はそれを前提とすることで成立する。これをマラルメは、単語に含まれる音素が象徴する根源的イメージや単語の部分が有する始原の意味、同じ部分を共有する他の単語との機能的、体系的関係性によって獲得している意味などを考えている時に使う。「père / mère」では « p- / m- » という音素が「父／母」を象徴し、「-ère」が親族を、また « paternel / maternel », « paternité / maternité」とは文法機能が違うことを示すように。

この « vocable » が暗示する思考の背景や土台をすべて翻訳に表すことなど不可能だが、「語／語辞」とただ訳語を当てるだけではバルトの思考、意図をまったく反映できない。二つの翻訳が「ボカブル／ヴォカブル」とカタカナを付加したのはそれによって原語の特異な意味の広がりを示そうとしたのだろうが、辞書でも定義を示せないものなので、マラルメの詩における語の音声による意味の放射を想起させる程度の書き加えがあってもいいだろう。「声でできた言葉」としておく。

« la gangue » が「素地／皮質／皮膜／付着物」と訳されている。単語が普通の文、行を構成せず、それが含み持つ純粋な意味を浮かび上がらせるマラルメの詩と普通の詩との違いなのだから、「(本体に)こびりついた異質な皮膜」とでも書き足せば使えるが、石川訳の「付着物」に「余計な」くらいを書き足したほうがいいだろう。

« des réflexes » を三つの翻訳は « de la gangue » と同格ととり、石川訳のみ « des clichés » と同格ととっている。どちらでもさほど内容が変わる訳ではないが、フランス語は同格の項目がどれとどれか混乱しないよう冠詞や単数／複数の組み合わせをさりげなく操作することを考えれば、石川訳のとり方が適切だろう。

« des réflexes techniques » が「技術的な反射作用／技術的反射作用／技術的な対応／反射的に用いる技法」と訳されているが、石川訳がかろうじて意味を理解できるのは原文に使われていない動詞を加えたからだ。しかし、「反射的に」という日本語では「時間を置かずすぐさま」と考えやすく、マラルメの詩と普通の詩の違いに結びつかない。「clichés」が「一塊になったいくつかの単語の結合」だから、それと同格で対比される « réflexes(反射) » が意味するのは作品中の単語と作品の外にいる詩人との関係ではなく、「くっついて一塊になっている単語ではなく、作品中の離れたところにある複数の単語を照応させるような組み方」だろう。同格に置かれたこれら二つは結局、「文脈(contexte)」を「近い／遠い」を基準に区別しただけのようだ。

ここでマラルメを指して « l'écrivain » が使われているが、これを「作家」とするのは適切ではない。フランス語では « Mallarmé : poète » だけでなく、確かに « Mallarmé : poète et écrivain » と書かれることもあるのだが、それは詩ではないものも書くことを示すだけだ。日本語ではさまざまな芸術の分野で「…作家」という表現を使うが、文学の分野で「作家」は「小説家」しか意味しない。

フランス語の « l'écrivain » は「小説」だけでなくエッセー、批評、コラムなど特殊と言えるさまざまなものを「書く人」であり、一般名詞に近い。ここでは「マラルメ」を意味すると考え、日本語の作法で「マラルメ」という名前を敢えて繰り返すか、フランス語の作法通りに名前を繰り返さないなら「詩人」を使うべきだろう。

il s'approche d'un acte bref, singulier, dont la matité affirme une solitude, donc une innocence.

それは、その響きのなさが孤独を、したがって無垢を確言するような短い、単純な行為に近づく。

語は、簡潔で特異な行為に近づく、その響きのなさが孤独を、したがって無垢を確証する。

それは、その響きのなさが、孤立性を、したがって無垢を確言するような、短い特異な行為に近づく。

つかのまの特異な行為に近づく、その光沢や響きのなさが孤独をつまりは無垢をはっきりとしめす。

そんな言葉は一語分の短い時間の、外とは断絶した内的な意味の蠢きに近づく、その光沢のなさは孤立を、つまり罪を犯していないことをはっきりと示す。

« un acte bref, singulier » が「短い、単純な行為／簡潔で特異な行為／短い特異な行為／つかのまの特異な行為」と訳されている。しかし、二つの形容詞は同格で異なる意味のものが並べられているのではなく、類義的な言い換えのようだ。前の文で、« le vocable(言葉) » が直前、直後の単語に結びつけられもしなければ、それから離れて置かれた単語と照応的な関係を持たせられてもいない、と言っているのだから、「短い／束の間」という形容詞を使っているのは、ひとつの単語の長さを超えず、その保有時間に籠もる「意味の蠢き」のようなものをイメージしているのだろう。「一語分の短い時間の、外とは断絶した内的な意味の蠢き」くらいでどうだろうか。

« solitude » は標準的に「(人の)孤独」と訳されるが、日本語と違い、フランス語ではこれを比喻と感じさせることなくパラフレーズで人以外のものに使うことがよくある。日本語では人間の感情、特に一人称の「わたし」に固有の感情を表す。そのため、ここで意味が形容詞的な「孤独」と訳すと、「一人称的な擬人性」が強く出てしまう。「孤立」にすれば、意味が動詞的になり、フランス語の客観性、即物性が出せる。

« innocence » はどの訳も「無垢」としているが、この日本語は「罪のない状態」を意味すると言っても、「罪ある状態 → (浄化) → innocence」と変化した場合を普通含まず、「始原の状態 → (無変化) → 子供」に特化した使い方をする。マラルメの

詩の言葉は「始原の状態に使われている」と見えはするが、バルトはそれを「余計な物をそぎ落とした」と見ている。「innocence」がこのような特異な意識による「浄化」の結果であれば、品詞を変えることになるが、一般性の高い「罪のない／罪を犯していない」のほうがいいだろう。

Cet art a la structure même du suicide :

このような芸術は、自殺の構造そのものを持っている。
こうした芸術は、自殺の構造そのものをもっている。
このような芸術は、自殺の構造そのものを持っている。
このような芸術は、自殺の構造そのものをもっている。
このような芸術は、まさに自分で自分を殺す構造をしている。

「suicide」は「自殺」に間違いのないのだが、フランス語が「se tuer(自分を殺す)」という再帰動詞の論理を使っていることで、「構造」と言えばすぐ論理構造が分かるのに対し、日本語は「tuer」と同じ他動詞「殺す」を使う論理構造の「自殺(自分を殺す)」を用いながら、一方で古くから意味としては自動詞的な「自死(自分で死ぬ)」を併用しており、こちらの自動詞のイメージが強い。日本人は「交通事故で殺された」ではなく「交通事故で死んだ」を認識の標準とする。そのため、日本人はこの「構造」とは何か、と考え込みやすい。日本語では他動詞性を明確にする場合、「(自分で)自分を殺す」という言い方がよく使われる。

le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté.

すなわち、沈黙は、そこでは、ふたつの層のあいだに楔を打ち込んで、言葉を暗号文の断片のようというよりはむしろ光とか空虚とか殺人とか自由のように破碎させるところの均質な詩的時間なのである。

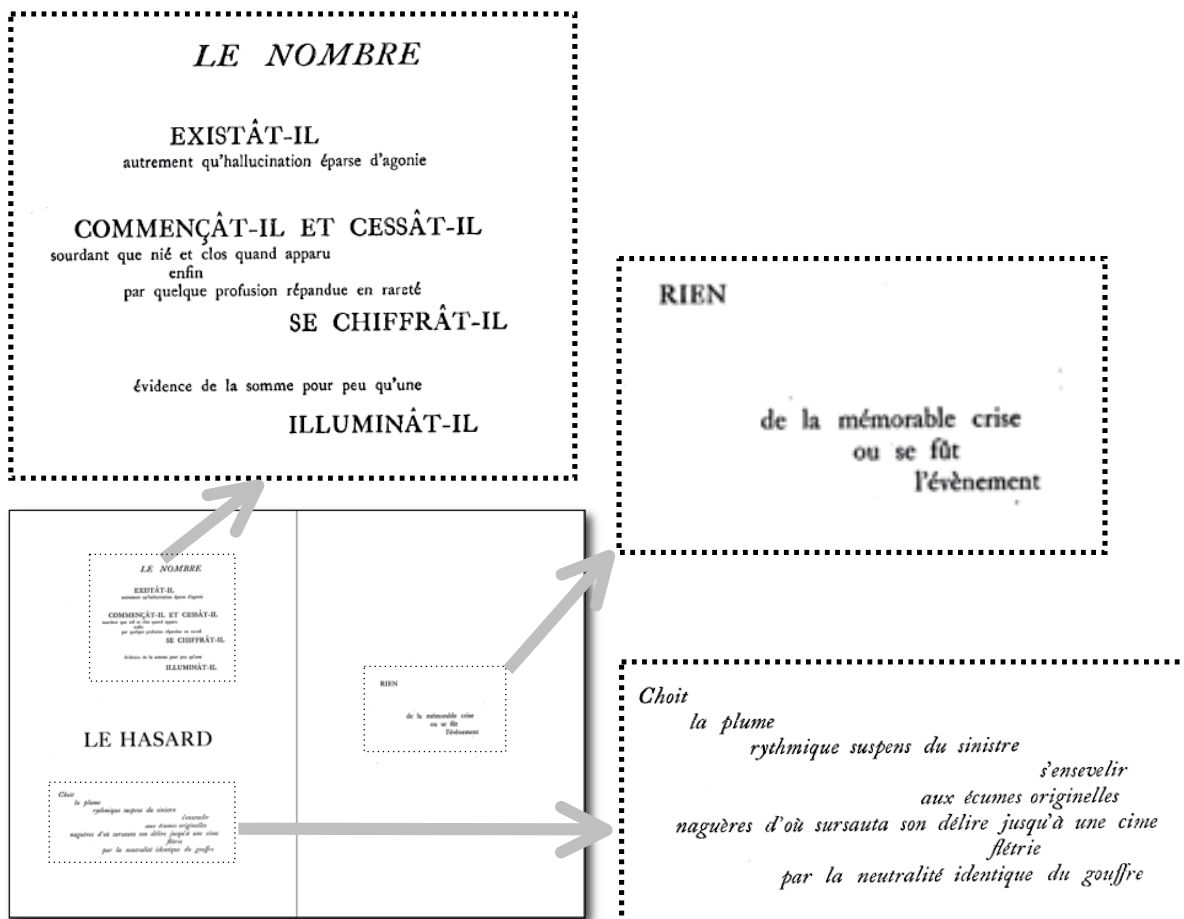
すなわち沈黙はそこでは、ふたつの層の間に楔を打ちこみ、語を暗号文の断片のようというよりは、光、空虚、殺戮、自由のように爆発させる、ひとつの同質の詩的時間なのである。

すなわち、沈黙は、そこでは、二つの層のあいだに立往生して、語を、暗号文の断片のようというよりは、むしろ光とか空虚とか殺戮とか自由とかのように破裂させる、均質な詩的時間なのである。沈黙とはふたつの層のあいだで語を身動きできなくさせて、暗号文の断片のように、というよりは光や空白や殺害や自由のように、語を鳴り響かせる均質な詩的時間だということである。

そこでは静寂が均質な詩の時間となっている。それは言葉をふたつの虚ろな白い層の間で身動きできなくし、暗号の断片としてではなく、光、空虚、処刑、自由として爆発させる。

バルトがマラルメの名によって示す極限のエクリチュールとは言うまでもなく *Un Coup de Dés* (賽の一振り:1897) のものであるが、「deux couches(二つの層)」という言葉で指しているのは、単語が書かれた行、あるいは単語の上下の白い空間／行間だろ

う。フランス語は動詞の « *coucher* (寝かせる) » とも繋がり、「(白い)寝床／…」など具体的なイメージも合わせて含むが、日本語の「層」は日常性の感じられない論理的な意味に特殊化されているため、このような簡潔に使われた隠喩は理解しがたくなる。「二つの虚ろな白い層」くらいに書き足してはどうだろうか。



日本語の「沈黙」は言葉のまったくない状態を意味する。このようにまばらに、不規則にではあっても、まだ言葉が存在する状態を「沈黙」とは言えない。「silence」はここでは言葉がわずかしかない状態、「静けさ／静寂」だろう。

2 おわりに

序論(introduction) は本の一番前に置かれているが、それは本論より前に書かれたことを意味するわけではない。序論には本論で提示される考察が終わっていることを示す言及もあり、本論すべてを書いた後に序論が書かれたことが示されている。

日本人は一般的に始まりから終わりまでの流れをひじょうに重視する。小説の執筆では特に、書き出しの一句が決まらなければ作品が書けないようなイメージを持

つ人が多い。こんな言い方をすると、フランス人はそんなに書き出しを重視しないと言っているように聞こえるかもしれないが、そうではない。書き出し(incipit)は作品の印象を決定づけるとも言える重要なもの、特別な効果を発揮すると考えられているはずだ。だから、作品を書き上げた後、全体の展開やバランスを考えて決めようとする。そこが一般的な日本人の意識と違ってくる。

本としてのこの著作 *Le Degré zéro de l'écriture* で、書名に使われた « degré zéro (零度) » という表現は序論を除けば、終わりに近いこの章で初めて出てくる。書名とは違い、« l'écriture au degré zéro » という構成で使われ、「零度のエクリチュール」という日本語は一般的にはこちらの翻訳と見える。書名のほうは森本訳2がそうだったように、日本語としては普通「エクリチュールの零度」という語順のほうの方が文法に適っていると考える人が多いはずだ。

どちらが文法的、論理的に正確かと突き詰めたくなるだろうが、バルトはおそらくどちらでも変わらないと考えただろう。バルトが意識の対象としているもの、イメージはこの二つの「かたち(forme)」のどちらか一つに籠もっているわけではなく、二つから等距離のところに別にある。この概念自体、ハッキリと認識されている二つの対象、二つの極の間に目には見えなくても存在し、暗黙の基準となっている第三のものであり、そのあり方についてこの章でバルトは詳述する。

バルトはこの章に限らず、これまでも一つのオブジェクト、ファクトに対して二つ、あるいはそれ以上の言葉をパラレルに示すことがよくあった。日本語翻訳では、そのような並置、並列を因果的、物語りの直列の展開に置きかえてしまいやすく、それにより内容が歪み、誤訳が促進されてしまう。

また、ミクロ的には「名詞+形容詞」のごく基本的な組み合わせにおいても、意図的に二つの品詞を入れ替えたと見える例がひじょうに多い。そのような場合、フランス語文法では前に置かれる名詞が**主**、後に置かれる形容詞が**従**になってはいるが、どの場合も「標準的な構成」と「品詞を入れ替えた構成」の間に、どちらの構成でもない第三のあり方で意味、概念が示されていると言えるだろう。

書名と文章中の使用例の異なる二つの構成も同じで、この二つが存在することで「どちらでもあり、どちらでもない」と言える様態が示される。ただし、前に置かれた名詞は作品全体の書き出し(incipit)の場合と同じように、人間の認識においてやはり特別な効果を持つ。このエッセーを書き始めたころにはまだ思い付いておらず、かなり考察を進めてやっと思い浮かんだ « degré zéro » という表現を書名でも強く印象づけたいとバルトは考えたに違いない。

そのような書名を日本語に翻訳するとき、杓子定規に文法、論理しか考えなけれ

ば、バルトの意図が見えなくなってしまう。日本語でも前に置かれた言葉は強い印象を与えるのだから、「零度のエクリチュール」と「零度」を敢えて前に置くほうがバルトの抱いたイメージに近いだろう。(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(S - 1~22頁)として付ける。

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*
— La traduction japonaise et la syntaxe pensive —

Masahiro NAKAGAWA

Pour le titre du septième chapitre de ce livre, Barthes a choisi les deux mots sans article : « **Écriture et révolution** ». Et à la suite, pour le huitième, il en a combiné un mot-clé, le récurrent « écriture » avec un autre mot focalisé, « silence ». À propos de ces deux juxtapositions, on a la même impression de banalité. Cependant on pourrait se demander pourquoi Barthes n'a pas repris le style sans article, « **Écriture et silence** », mais a opté pour le style avec article, « **L'écriture et le silence** ». Le style qui ne se répète pas, nous semble-t-il, est paradoxal, puisque la répétition est à la base du « style ». L'indécision de Barthes nous montre un de ses aspects, sa facette pensive.

Il en est ainsi de ses présentations doublées avec deux termes différents, comme « l'existence d'un troisième terme, **terme neutre ou terme-zéro** » et autres. Barthes se sert souvent du conjonctif « ou », non pour la sélection des objets, mais pour celle des termes possibles qui se réfèrent à l'unique image-objet. Les traducteurs japonais les ont traités à tort comme des objets juxtaposés.

D'autre part, des syntaxes anormales, avec échange du rôle qualitatif pour un nom et un adjectif, sont fréquentes chez notre auteur : quand il écrit « **l'instrument formel** », on pourrait comparer cette syntaxe avec une autre, absente mais potentielle, « **la forme instrumentale** ». Mais peut-être, n'importe guère la différence entre la syntaxe que Barthes a choisie et celle habituellement sous-jacente. Les deux formations réversibles nous font sentir l'image-objet qu'aucune des deux ne peut pas représenter exactement. C'est la meilleure, voire unique façon d'appréhender l'objet réel qui n'existe pas dans les signes.

Ce chapitre montre la combinaison de « l'écriture » et du « degré zéro » comme « **l'écriture au degré zéro** », une seule fois, excepté l'introduction écrite sûrement après tous les arguments substantiels. Cette syntaxe devrait être comparée au titre de ce livre, « **Le degré zéro de l'écriture** ». De même, ces deux syntaxes laissent en suspens une interrogation logique : laquelle est plus désirée et essentielle ? Les lecteurs japonais se sentent d'autant plus confus que l'arrangement syntaxique japonais est à l'opposé du français.

補遺

(On sait tout ce que cette hypothèse d'un Mallarmé meurtrier du langage doit à Maurice Blanchot.)

(このような殺人者マラルメという仮説がいかにもモーリス・ブランショに負うところ大であるかは、周知のとおりである。)

(御承知のように、言語の殺戮者マラルメというこの仮説は、モーリス・ブランショに負っている)。

(このような言語の殺戮者マラルメという仮説が、モーリス・ブランショに負うところ大であることは、周知のとおりである)

(言語の殺害者マラルメというこの仮説がもっぱらモーリス・ブランショに負っていることは、周知のとおりである)。

(ご承知のように、マラルメは言語を殺そうとしているというこの解釈はモーリス・ブランショのものだ)。

« hypothèse » の訳語としてフランス語辞書には「仮説／仮定／推測／憶測／解釈」と、日本語では特殊に使い分けられる語彙が並んでいる。ギリシア語起源で「学術的／専門的」ではあっても、かなり広く使い回され、一般性が高いことを示している。

一方、日本語辞書で「仮説」は「経験科学上の仮定、…実験や観察によるテスト…検証…法則や理論として公認される」とあるように、日常世界とは切り離された特殊な論理表現となっている。日本語で「仮説」を使うと、「学術的／論理的／科学的／…」と余計な色づけがされるだけで文学研究、文学批評には馴染まない。「解釈」でいいだろう。

« meurtrier » を「殺人者／言語の殺戮者／言語の殺害者」と訳しているが、日本語の「殺+α」の漢字構成は「殺す」という一般性の高い行為をさまざまに特殊化する。隠喩ではあっても抽象的なこのフランス語が「名詞(形容詞)」であることに大した意味はなく、使用可能なシンタックスの一つにすぎない。日本語では動詞構文とすることでフランス語の抽象レベルを保持できる。しかし、マラルメが言語をすでに殺してしまっているとは言えない。文脈、状況に照らせば「殺した」ではなく、「殺す」「殺そうとしている」になる。

« doit(devoir) à » が「～に負っている」と訳せるケースはひじょうに多い。「おかげ ➡ 感謝」を暗示するならこの日本語でいいが、このフランス語は抽象度が高く、逆に「義務・責任 ➡ 非難」を暗示する場合にも使われる。バルトのテキストはそのどちらであるかを示していない、というより、どちらも併せた使い方をしているようだ。このような場合、日本語では「～がした／～のものだ」くらいしか使えない。

Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu;

このようなマラルメ的な言語、それは、おのれの愛する者を断念することによってしか救うことがで

きず、しかもなお少しふりかえるオルフェウスであり、
このマラルメ的言語は、自分が愛する者を断念することによってしか救うことができないが、やはり
ちょっとふり向いてしまうオルペウスであり、
このようなマラルメ的な言語は、おのれの愛する者を救うにはそれを断念するしかないが、それでも
なお少し振り返るオルフェウスであり、
マラルメのこの言語は、愛するものを断念しなければ救うことができないのに、やはりすこし振り返
ってしまうオルフェウスだといえる。
このマラルメの言語は、心配でも振り返らないようにしなければ愛する妻を連れ帰ることができない
にもかかわらず、どうしてもつい振り返ってしまうオルフェウスだ。

どの訳も «sauver» を「救う」と訳している。この日本語ではどうしても対象が「生
きている」としかイメージしない。フランス語のほうは使用レンジが広く、「命を救
う」だけでなく「救済する／救い出す／逃がす／…」までカバーする。オルフェウ
スの神話は「死んだ妻を生き返らせる」という例外的な状況であり、日本語では動詞
一語では表せず、「(黄泉の国から)連れ帰る」くらいになる。

三つの訳が «en y renonçant» を「愛する者を断念する」ととっているが、森本訳
2だけが「それ(振り返ること)を断念する」ととっている。オルフェウスの神話は「死
んだ妻を諦めない」ことが核であり、三つの訳では読む者の理解を歪めてしまう。解
釈がそうってしまったのは、ここに使われた代名詞 «y» が後に来るもの是指せず、
先行するものしか指せないと考えたからだろう。シンタックスの論理構造を厳密にし
ようとすればそうなるはずだが、日本語が物語り型の構文を使い、自然な時間の流れ
を守ろうとするのに対し、論理構文を使うフランス語は自然な順序を前後逆転させる
シンタックスが多い。「A et B (AとB)」はどちらの言語でも「同格」だが、日本語は
「Aが先でBは後」と配列に時間を認識するのに対し、フランス語では論理性を厳密
に考えることで配列の前後性に意味を置かず、「同時」と見なしやすい。これは客観
性を尊ぶ基本姿勢から来るものであり、能動態で書こうが受動態で書こうが表される
事実は同じと見る考え方に通じている。

とはいえ、代名詞はやはり先行するものを指すのが標準なのだが、「y」は «il y a»、
«On y va» のように先行する言葉を指すわけではなく、言葉となって文脈に顕在して
はいないが、バックグラウンドにあるものを指す用法、用例がひじょうに多い。森本
訳2は無理をした解釈と見えるが、バルトのリアルな思考を示していると見た方がい
いだろう。

c'est la Littérature amenée aux portes de la Terre promise, c'est-à-dire aux portes d'un monde sans littérature,
dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage.

<約束の地> の入口へ、すなわち、<文学>なき世界の入口へと導かれた<文学>である。しかも、

その世界の証言をもたらすこともなお作家たちの義務なのだ。

これは約束の地の入口に、すなわち、その証言をもたらすことが作家たちには否応なくされているはずの、文学なき世界の入口につれてこられた文学なのである。

<約束の地>の入口へ、すなわち、<文学>のない世界の入口へと連れて行かれた<文学>である。

しかも、その世界の証言をもたらすことも、やはり作家たちの務めということになるのだ。

それは「約束の地」の入口に、すなわち「文学」なき世界の入口に連れてこられた「文学」である。

しかしその世界について証言せねばならないのは、作家たちなのである。

それは「約束の地」の入口、すなわち「文学」なき世界の入口に連れてこられた「文学」である。しかし、それについては詩人・作家が証言せねばならない。

« écrivains » を安易に「作家」と訳すことによる内容の歪みについてはすでに触れた。直前の文まで詩人マラルメについて述べており、この文でも当然小説を書かないマラルメが含まれていなければならない。「Mallarmé : poète et écrivain」と紹介される場合の « écrivain » は詩作品ではないものを書くことを示すだけで、日本語の「文筆家」に似た意味の一般性が高い言葉だ。このような場合、日本語では「詩人・作家」と二つの言葉を組み合わせて使う。

Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une autre solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage.

これと同じ文学言語からの離脱の努力のなかには、もうひとつ別の解決もある。それは、言語のあるはっきりした秩序へのあらゆる隷属から解放された空白の文章を造り出すことである。

文学から解き放たれようというこれと同じ努力にはまた、今ひとつ別の解決法がある。それは、言語の痕跡をもった秩序への一切の隷従から解放された白いエクリチュールを創造することである。

これと同じ文学的な言語からの離脱の努力のなかには、もうひとつ別の解決もある。すなわち、言語の刻印を帯びた次元へのあらゆる隷属から解き放たれた白色のエクリチュールを創造することである。

文学言語を解放したいというこの同じ努力には、もうひとつの解決法がある。さだめられた言語秩序への服従からまったく自由になった白いエクリチュールを創り出すことである。

このように過去の文学言語から逃れようとする場合、もうひとつ解決法がある。言語の定められた秩序への服従から完全に解放された白いエクリチュールを新たに創り出せばいいのだ。

ここでは時制を持つ動詞を使わず、名詞構文にしている。これを普通の日本語にするには漢文を書き下し文にするように、動詞の文法性をハッキリさせ、それに合った助詞を付けなければならない。「文学言語から離脱する」「文学から解き放たれる」では曖昧だが、大筋で「過去の文学で使われていた言語から逃れる」と考えており、全体の内容に合っている。石川訳の「文学言語を解放する」は「過去の文学の歴史からは自由な新しい言語 (=une écriture blanche) を生み出す」と解釈しているようで、日本語だけを見れば他の解釈とそれほど違いがないのだが、それなら « une écriture » と同様、「du langage」には « d'un langage » と不定冠詞が使われたらろう。フランス語は文脈に強く依存させるため必要ないが、日本語は前後の展開よりその文の内部に

目を向けやすくなるため、フランス語では文脈で補われる意味を補助的に書き加えなければ分からなくなることが多い。「過去の文学言語から・・・新たに創り出せばいいのだ」としておこう。

Une comparaison empruntée à la linguistique rendra peut-être assez bien compte de ce fait nouveau :

おそらく、言語学から借用した次のような比較が、この新たな事実をかなりよく説明するであろう。

おそらく、言語学から借りた次のような比較が、この新事実をうまく説明してくれるだろう。

おそらく、言語学から借用した次のような比較が、この新しい事象を、かなりよく説明するであろう。

言語学から借用した比較をもちいると、この新しい事象をかなり適切に説明できるだろう。

言語学から比喩を借りると、この新しいやり方がうまく説明できる。

« comparaison » は動詞 « comparer(比べる) » から派生した名詞だから、第一義は「比較」と考えていいが、「言語学から比較を借りる／借用する」では理解できない。フランス語の基本語彙は一般概念として広く使われ、よく知られた他のものになぞらえる表現「比喩」までカバーする。

on sait que certains linguistes établissent entre les deux termes d'une polarité (singulier-pluriel, prétérit-présent), l'existence d'un troisième terme, terme neutre ou terme-zéro;

周知のとおり、ある言語学者たちは、極性のふたつの項(単数-複数、過去-現在)のあいだに、第三の項、すなわち中性項あるいは零項を樹てる。

周知のようにある言語学者たちは、(単数=複数、過去=現在という)ある極性のふたつの項の間に、中性項あるいは零項という第三項の存在を設定している。

周知のとおり、ある言語学者たちは、極性の二つの項(単数複数、過去現在)のあいだに、第三の項、すなわち中性項なり零(ゼロ)項なりの存在を立てる。

周知のように一部の言語学者たちは、一つの極性における二つの項(単数-複数、過去-現在など)のあいだに中性項または零項という第三の項をもうけている。

ご承知のように、ある言語学者たちは、「単数-複数」「過去-現在」のような極性対立をなす二つの項の間に中立項、あるいはゼロ項と呼べる第三の項を見ている。

« neutre » の訳語は「中性／中立」ぐらいで、どちらも「偏らない」という点では同じだが、「中性」はすでに確立されている二つの項、「男性／女性」「酸性／アルカリ性」のような極性に関わる場合だけだ。

二極、二項が不特定であれば、「性 ➡ 静的／安定」ではなく、「立つ(動詞) ➡ 変化／不安定」を含み、一般性の高い「中立」が適切だ。

「A ou B」を「AあるいはB」と訳すと、同時に存在する二つのものから一つを選ぶという意味になる。ここでは「第三の項」が一つあるだけで、その名称をAとBの二つから選べるというだけだ。そのような場合、日本語では「AあるいはBと呼べる」「AともBとも呼べる」のように動詞を使い、その物自体ではなく名称にすぎないこ

とをハッキリ示す。

ainsi entre les modes subjonctif et impératif, l'indicatif leur apparaît comme une forme amodale.

同様に、接続法と命令法のあいだにおいて、直説法は、彼らには、非叙法的な形として現われる。同様に、接続法と命令法の間で直説法は、かれらには法には関係のない(アモダール)形式のように見えるのである。

このようにして、接続法と命令法とのあいだにおいて、直説法は、彼らには、非叙法的な形式として現われる。

たとえば接続法と命令法のあいだでは、直説法は非-法的な形式に見える。

たとえば直説法は接続法と命令法の間で置くと、法(モード)のないかたちと彼らには見えるのだ。

« une forme amodal » が「非叙法的な形／法には関係のない(アモダール)形式／非叙法的な形式／非-法的な形式」と訳されている。形容詞 « amodale » は形容詞であることに大した意味はないので、現実の文法の記述に使われていない「非叙法的／非-法的」と造語しないほうがいい。渡辺訳が分かりやすく動詞句的に日本語化しながらフランス語をカタカナ表記で付けたのは、「mode ➡ 法」という翻訳は単独では理解できないと判断したからだろう。しかし、このカタカナでは「アモダール ➡ amodal ➡ mode」と派生経路を手繰って行ける者にしか分からない。渡辺訳とはすこし違いますが「連体節(形容詞節)」で「法(モード)がない」くらいが適当だろう。

Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale;

あらゆる関係からみて、零度の文章は、根本において、直説法的な文章であり、あるいはこういった方がよければ、非叙法的な文章なのである。

あらゆる関係を考えに入れてみたところ、零度のエクリチュールとは、要するに直説法的、あるいはそういった方がよければ法には関係のないエクリチュールなのである。

規模の相違は別として、零度のエクリチュールは、根本において、直説法的なエクリチュールであり、あるいは、いわば非叙法的なエクリチュールなのである。

相違を考慮しながらも言うが、零度のエクリチュールとは結局のところ、直説法的な——あるいは非-法的なと言ってもよい——エクリチュールである。

違うところはいろいろあるが、構図はまったく相似で、零度のエクリチュールとは結局のところ、直説法のエクリチュール、あるいは法(モード)のないエクリチュールと言っていい。

« Toutes proportions gardées » はどの日本語翻訳も、何を意味するフレーズなのかと考え込ませるが、仏和辞典でも「要するに…」というスタンスの言い換えで、「(absolumentにではなく)relativementに言って」としているものがほとんどであり、ひじょうに曖昧だ。仏和辞典にも翻訳例として「あらゆる差異を考慮したうえで／大小の差は別にして」くらいしか出ていない。このような日本語だと、「« proportions » ➡ 差異・大小の差／« gardées » ➡ 考慮する・別にする」と日本人は考えてしまうだ

ろう。「proportion」は第一義として「比率」を意味し、これは英語とも変わらないのだが、英語と違い、フランス語は複数形で転義的に「規模／サイズ」の意味で使う場合があり、これが混乱の原因となるようだ。さまざまに説明しているようで釈然としないのは、「比率が同じ」と「サイズが違う」というように「同じ」と「違う」を同時に含む状況だからだ。

科学の分野でジャルゴンとして使われ始めたらしいこの表現は「proportion」が「比率」と「規模／サイズ」のどちらの意味で使われるかが問題なのではなく、「サイズは違うが、縦横の比率を保持して」あるいは「縦横の比率は保持しているが、サイズは違い」のような論理を使い、「規模／サイズ」を間接的に示す省略的な表現と考えられる。つまり、「相似形＝大きさは違うが辺の比率は同じ／辺の比率は同じだが大きさは違う」の場合だ。

バルトがここで比べるのは「モード1：接続法 - モード0：直説法 - モード2：命令法」と「エクリチュール1 - エクリチュール0 - エクリチュール2」という3項のシフト、「2つの可視の極 + 1つの不可視の極」の構図、関係性であり、バルトは三角形の相似条件を想起したに違いない。このような対象では「規模／サイズ」とは言いにくいだが、「比率」以外、つまり「水準、構成要素」などが違うことを間接的に示すことはできる。したがって、「(何から何まで同じというわけではないが／違うところはいろいろあるが、)構図はまったく相似で」くらいの日本語が適切だろう。

形容詞 « amodale » については前文の例で述べた。

il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques).

ジャーナリストというものが、一般的にあって、希求法的あるいは命令法的な(すなわち悲壮調の)形を展開しないのであるならば、これがジャーナリストの文章だというのは正当であろう。

もし正確にジャーナリズムが一般に願望法的あるいは命令法的な(いいかえればパセチックな)形式を助長しないとすれば、これをジャーナリストのエクリチュールだというのは当たっているだろう。

まさしく、ジャーナリズムが、一般に、希求法的あるいは命令法的な(すなわち悲壮調の)形式を展開しないのであるとすれば、これがジャーナリストのエクリチュールであると述べることは正当であろう。

ジャーナリストのエクリチュールだと言えば正しいだろうか。まさしくジャーナリズムが一般に希求法や命令法の(つまり感動詞の)形式をもちいなければ、であるのだが。

ジャーナリストのエクリチュールと言っても正しい。正確にはジャーナリズムが何かを願い望むような、あるいは強制するような(つまり感情に訴える)言葉を労さないのを普通としていれただが。

二つ前の文では « les modes subjunctif et impératif(接続法と命令法) » と文法用語を出している。ここで使われた « optatives ou impératives » はどの翻訳でも「希求法／願

望法」「命令法」と一様に文法の「法」と訳しているが、先の場合と使い方がすこし違う。これらのフランス語形容詞はそのような特殊な文法項目を表す用語として使われはするが、語自体の意味としてはそれぞれ「願望・希求を表す」「命令的な」であり、「法」という意味成分を含んではいない。フランス語は「法(mode)」という意味要素を文脈で表すのに対し、日本語はこのような造語様式を使い、文脈ではなく、語自体で意味を完結させる。

これまでに何度も言及したが、「forme」を「かたち」ではなく「形式」と訳すと、翻訳にバイアスがかかり、言語の形式的側面である文法に引き寄せられてしまう。

形容詞 « pathétiques » が簡略な説明として添えられているが、そのまま一語で「悲壮調の／感動詞の」と名詞(形容詞句)とすると、語義を特殊に区別しようとする日本語では馴染まない翻訳になりやすい。渡辺訳が辞書に訳語として挙げられる漢字語彙から選ばず、「パセチックな」とカタカナ表記にしたのはそのためだろう。このような説明として日本語では「文」の構成の連体節(形容詞節)をよく使う。

La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux;
新しい中性の文章は、そのような叫びや裁きのいずれにも荷担することなく、それらの中間に位置する。

あたらしい中性のエクリチュールは、それらの叫びや裁きのいずれにも加担せずに、それらのただなかに位置している。

新しい中性のエクリチュールは、これらの叫びや判断のいずれにも参与することなく、それらの中に位置する。

新しい中性のエクリチュールはそのような訴えや判断のただなかに位置しているが、そのいずれにも荷担することはない。

新しい中立的エクリチュールはそのような訴えや判断のまん中に位置し、そのどれにも荷担していない。

« au milieu de » の訳に使われた「中間」は「項(もの)が二つしかない場合」、「ただなか／中」では「それらのものに混じって ➡ 位置が定まらない」と解釈されてしまう。多くのものがある中で偏らない位置であれば「まん中」だ。

elle est faite précisément de leur absence;

それは、まさにそれらのものの不在によって作られるのである。

それはまさしく、そういったものの不在でできている。

それは、まさしく、それらの非在によって作られるのだ。

まさにそれらの不在によってつくられているのである。

まさにそういった訴えや判断がないことで成立する。

フランス語は「人間・生き物」と「物」を区別することなく« être » を使うが、日

本語は「人間・生き物 → いる」「物 → ある」と使い分ける。フランス語はどちらも区別せず « présence » を使い、その日本語訳「存在」もそう使っているのだが、このフランス語の反意語 « absence » と日本語の「不在」は同じにはならない。フランス語は一般性が高く、どちらにも使うが、日本語では「物」には使わず、さらに「人間以外の生き物」にも使っていない。「不在」は「人が留守をしている → ここにいない → よそに^いる」を意味する。日本語でこのように漢語同士の反意語の意味のバランスが悪くなっているのは、おそらく古い時代の特殊に使われた語彙と明治になってから西洋の「抽象的」で一般性の高い概念を翻訳した語彙が混在しているためだろう。

森本訳2が使った「非在」は普通の辞書に記載されないほど例外的にしか使われていない。このような内容の場合、「不在」を使うまいと考え、こちらを選ぶ方は少なくないが、先に述べた日本語の特殊な意味使いを意識してなのだろう。「例外的／哲学的 → 深遠 → 完全には理解しがたい」と感じさせるため、説明になりにくい。このような場合、まどろっこしいと感じるかもしれないが、日本語では「それらの不在によって → それらがないことによって」という和語しか出てこない。

フランス語から日本語への翻訳でこのような「特殊な意味の書き加え」によって生じる違和感はある程度までは些細な違いにすぎないと容認され、むしろこれこそ外国語、異言語の味わいと感じられるのだが、あまりに重ね合わされると、原文にはないはずの異形の、異様なイメージで上書きされてしまう。

日本語における漢文遣いと同じように、フランス語では動詞的な意味内容であってもそれを名詞化することによって内容の複雑な長い論理文を構築するが、それは品詞を変えたり、様々に言い換えても同じ内容が保持できると考えるからだ。日本語翻訳ではそのような名詞を多用する構成、シンタックスを動詞の多い和文型に替えれば理解しやすい標準的な文になる。

mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret;

けれども、この不在は全的なものであって、いかなる逃避をも、いかなる秘密をも含まない。

しかし、その不在はトータルで、いかなる避難所も何の秘密もふくまない。

けれども、この非在は全面的なものであって、いかなる待避をも、いかなる秘密をも内含しない。

だがその不在は全面的なものであり、いかなる逃げ場も秘密ももっていないので、

だが、そのようなものはまったくなく、だからといって、問題を避けて逃げているわけでも、何かを隠そうとしているわけでもない。

« absence » をフランス語の品詞使い、名詞のままではなければ訳しにくい場合、辞書に記載されているさまざまな特殊表現「不在／留守／欠席／欠勤／不参加／失踪／放

心／欠如／・・・」から選ぶことになる。「人間」にしか使わない特殊な語彙がいろいろあるのに対し、「物」については「欠如」くらいしかあげられていない。これでも「不在」よりは馴染むのだが、「それは欠けている ➡ それは本来あるべき」と暗示してしまう。これも避けようと思えば、構文を大きく変え、「そのようなもの(訴えや判断)はまったくくない。だからと言って、・・・」のように訳すこともできる。

フランス語の論理構文では名詞が使いやすいため «refuge» ➡「逃避／避難所／待避／逃げ場」、«secret» ➡「秘密」と訳されているが、これらの漢語は動詞の意味を核に持っている。日本語では動詞ベースの構文が安定する。「逃げる」、「隠す」を使えば理解しやすくなる。

on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible;

したがって、これが通行不能な文章であるということとはできない。

それは無感動のエクリチュールということとはできない。

そんなわけで、これが無感動的なエクリチュールであるということとはできない。

平然としたエクリチュールであるとはいえない。

だから冷静なエクリチュールだとは言えない。

フランス語は単語の語義自体については一般的に抽象性が高く、それを文脈によって特殊に使い回す。一方、様々な言葉を特殊に細かく区別して使い分ける日本語では «impassible» の訳語として使われた「通行不能」は意味不明だが、「無感動」は「感動して当然の素晴らしい出来事に感動しない場合(悲惨な出来事については使わない)」に使い、「平然」は「ひどい状況の中でそれに動じない場合(いい出来事については使わない)」に使う。

四つの訳で使われていない「冷ややかな・無情な」は「温かい目で見てよさそうな時にそうしない ➡ 非難」という話者の主観を表す。客観的で抽象性が高いフランス語の語義にもっとも近く中立的なのは含意のほとんどない「冷静」だろうが、文学関係の日本語翻訳では「含意が多い表現 ➡ 豊かな日本語」と感じられるため特殊な意味を担ったものが選ばれやすいようだ。バルトは先に「(理想的な)ジャーナリストのエクリチュール」と書いており、これに合致するのは「冷静な」だ。

c'est plutôt une écriture innocente.

これはむしろ、無垢な文章なのである。

いや、むしろそれは無垢のエクリチュールなのである。

これは、むしろ、無垢のエクリチュールなのである。

むしろ無垢なエクリチュールであろう。

罪を犯さないエクリチュールと言うのがふさわしい。

名詞 « innocence » についてはすでに述べたが、その形容詞形 « innocente » がここで使われている。「子供のようにけがれを知らない ➡ 無垢」も「(無垢ではない大人だが)罪を犯していない ➡ 無罪」もフランス語では区別しない。日本語でも「無垢」は本来の意味から言えば「子供」に限定されないはずだが、現在「子供 - 無垢」の連想はひじょうに強固なものになっており、バルトの示すエクリチュールが「無自覚にではなく、作家が意志を持って主体的に選ぶ」ものであるこの場合、使うべきではないだろう。

Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit.

ここでは、生きた言語からも本来の意味での文学言語からも同様に隔たった一種の基底的语言体(ラング)に依拠して、〈文学〉を乗り越えることが問題なのだ。

ここでは、生きた言語からも、いわゆる文語からも距たった、一種の基礎的(バジック)言語に依拠して文学をこえることが問題なのだ。

ここでは、生きた言語からも本来の意味での文学的な言語からも同様に隔たった一種の基底的语言体(ラング)に依拠して、〈文学〉を乗り越えることが問題なのだ。

そこでは、現用語からも厳密な意味での文学言語からもおなじく距離を置いた一種の基礎言語を信頼して「文学」を乗り越えることが重要なのである。

ここでは、生活の中で用いられている言語からも厳密な意味での文学言語からも同様に距離を置いた、基礎言語のようなものを頼りに「文学」を乗り越えることが肝要なのだ。

簡略な隠喩だが意味のレンジが広い « langage vivant » を直訳した「生きた言語」ではバルトの頭にあるイメージが掴みにくい。日本語ではこれに対立する概念「死んだ言語」と相互に特殊化し合い、後者が「使用者のいなくなった言語」になるため、現在使われている言語はどれも「生きた言語」と言えなくなるからだ。

教科書にあるだけで実際にはほとんど使われていない、文法的で古くさい言葉と対照される「生活の中で実際に使われている言葉」を「生きた言葉」と言う場合があるが、これも文脈からいくらか情報が得られないと分からない。

石川訳が「生きた」と直訳にせず、「現用語」としたのはそのためだろう。意味としては「現に用いられている言葉」とも取れる。しかし、「現用」は「過去使われていた」の反対で、「現在用いられている」と普通は理解する。すると、「現に(=実際に ➡ わたしが見聞きした)用いられている言葉」より意味がかなり広がってしまう。

一語は一語にと無理をせず、紛らわしい「現」を使わないで、説明的に「生活の中で実際に用いられている」くらいにしたほうがいいだろう。

Cette parole transparente, inaugurée par *l'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style;

カミュの『異邦人』によって創始されたこのような透明な語りは、ほとんど文体の理想的な不在である不在の文体を完成する。

こうした透明なコトバ、はカミュの『異邦人』によって創始されたが、それはほとんど文体の理想的な不在といていい不在の文体を成就した。

カミュの『異邦人』によって創始されたこのような透明の語り(パロール)は、ほとんど文体(スタイル)の理想的な非在である非在の文体を完成する。

カミュの『異邦人』に始まったこの透明な言葉は、文体の理想的な不在に近い、不在の文体をなしとげている。

カミュの『異邦人』に始まるこの透明な言葉は、文体がほぼ理想的に消されており、余計なものがない文体となりえている。

« absence » を日本語で「不在」と訳すと、余計な色が着くことについては既に述べた。その「人間色」を避け、「欠如」を使うこともできるが、自動詞「欠ける」の意味から「本来あるべきものがない ➡ 望ましくない」、「作家が無意識、無自覚にこれを選ぶ」と感じさせる。他動詞で「文体を消した」とするか、「余計なものがない」と和文型に言い換えれば、作家の意志、意識があることが含意され、バルトの思考に沿うだろう。

l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme;

そのとき、文章は、一種の否定的な叙法に還元されるのであって、その叙法においては、言語の社会的あるいは神話的な性質は姿を消して、形(フォーム)の中性的で惰性的な状態に席を譲るのだ。

エクリチュールは一種否定的な法(モード)に還元され、そこでは言語の社会的あるいは神話的な性格は廃棄されて、形式の中性的で無気力な状態に席をゆずっている。

そのとき、エクリチュールは一種の否定的な叙法に帰着するのであって、そこにおいては、ある言語の社会的あるいは神話的な性格は、形式の中性的で惰性的な状態を利するかたちにおいて、廃絶されるのである。

それゆえエクリチュールは否定法のようなものとなり、言語の社会的あるいは神話的な性格は消え去って、形式は中性的で不活性な状態となっている。

その時、エクリチュールは他のものをポジとして浮き上がらせるネガ・モードのようにになっている。そうなると、言語の社会的、神話的な性格は消え、ことばは中立的で不活性な状態となる。

二語で簡略に « mode négatif » と書かれたものを直訳的に「否定的な叙法／否定的な法(モード)／否定法」としただけではまったく理解できない。ここまでの主張に照らせば、これは**部分を使って全体を示す提喻**のような表現で、「他のものをポジとして浮き上がらせる**ネガ・モード**」くらいの意味と理解できる。

「中性」と「中立」の違いについては本稿で既に述べた。

la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas.

このようにして、思想は、おのれに属するものではない＜歴史＞のなかへの形(フォルム)の付随的な参加によってふたたび覆われることなしに、おのれの全責任を保持するのである。

こうして思考は、自分のものではない歴史に形式がアクセサリイ的にかかわりあうことでごまかしたりはせず、自分の全責任を保持することになる。

このようにして、思惟は、おのれに属するものでない＜歴史＞のなかへの形式の付随的な参与によって覆いつくされることなしに、おのれの責任の全体を保持するのだ。

したがって思考は、自分の責任はすべて持ちつづけるが、自分のものではない歴史のなかで形式に付随してくる社会参加に飲みこまれてしまうことはない。

こうなることで、内容となる考えはその責任をすべて自分で負うことになる。それが属さない過去の時代のことばに付着していた社会への関わり方で色づけされることはない。

「思考」「思惟」は辞書でも「考えること」と説明されるように行為・行動である。それに対して «pensée» は訳語として挙げられる「思考(力)／考え／思想／観念／想像／見解／意図／思い／作品内容／想念／…」が示すように、「過去分詞 ➡ 受け身」と普通は考えられ、「考えること」ではなく「考えられたこと」を意味する。訳語のトップに「思考(力)」があるのは、二つが隣接するものであるため換喩的に代用されることがあるからだ。安易に「思考」と訳すと、行為なのか内容なのかが判然とせず、誤読を誘う。

「思想」は「考え」と同様、行為ではなく内容のほうになるが、国語辞典で「まとものある見解／まとまった体系的な思考内容」と出るように、本来意味の一般性が高くどんな場合でも使える「考え」を短いスパンのミクロ的で単純なほうに使い、それと区別して、長いスパンのマクロ的で複雑、総合的なものの場合に使う。

バルトは単語の水準から文章の水準まで、作者が「内容」として込めるもの、読者が「内容」として解釈するものを示すのに «pensée(考え)» と «intension(意図)» の二つを主に使っている。

用いられた言葉が文字通りに示す内容と、比喩やひねった表現によって理解させる内容をこれら二つの言葉で区別しているかもしれないが、その線引きは難しい。

「中立的エクリチュール」と対比される「評価・断罪・願望・命令しようとするエクリチュール」はその主義主張が歴史を環境とした «engagement» 「関わっていくこと ➡ 社会参加」であり、それは文学の本質ではなく、付着するものにすぎないというバルトの見方が示された文脈に照らしてかろうじて内容が理解できるが、バルトの使ったシンタクスを直訳すると意味不明になりやすい。解釈的に構文を変え、いくらか補足を加えたほうがいい。

Si l'écriture de Flaubert contient une Loi, si celle de Mallarmé postule un silence,

フロベールの文章はある<法則>を内包しており、マラルメの文章はある沈黙を求めており、フロベールのエクリチュールがある掟をふくみ、マラルメのエクリチュールが沈黙を想定し、フロベールのエクリチュールがある<掟>を内包しており、マラルメのエクリチュールがある沈黙を前提としており、フロベールのエクリチュールがひとつの「規範」をもっているのだとすれば、そしてマラルメのエクリチュールが沈黙を前提としており、フロベールのエクリチュールが「法」を持っているとすれば、そしてマラルメのエクリチュールが沈黙間際を前提としているとすれば、

辞書で « loi » の訳語には「法・法律／法則／規則・規範／定め・掟／戒律・教え／支配・権力」などが挙げられているが、漢字を二つ組み合わせたものはさまざまに意味を特殊化している。一漢字のものが曖昧と感じられるのはいくつもある特殊な意味を一般概念として包摂するからだ。

「法則」は本来「法+則」で一般性の高い「守らねばならないきまり・おきて」を意味するはずだが、自然科学の知識が広く普及したためか、「自然法則／物理法則」に偏った使われ方をする。バルトはフロベールの文体、エクリチュールに「無作為／自然性」ではなく、「強い意志／人間性」を見ており、ここで「法則」を使うのは適切ではない。

「掟(おきて)」はひじょうに一般性の高い概念だが、「社会性／罰」が前提となる場合しか使われない。個性、主体性を表現するフロベールにはこれも適切ではない。

「規範」は「先行例／社会性／他者への準拠」が基盤となる場合に使われる。「個性／独自性／新奇性」を特徴とするフロベールの「個人的な規範」と考えれば、使えなくはないが、「社会」のイメージを比喩的に借りたと感じられる。

ここでは「法律」の「法」でもあるが、「方法」の「法」でもあると考えたほうがいいだろう。

今回取り上げた章のタイトルに使われたキーワード « silence » は4つの翻訳すべてと同様ずっと「沈黙」と訳してきた。詩人・作家が書けなくなってゆき、ついには至ってしまう状態なのだから、「言語が使えなくなる ➡ 沈黙」でいい。しかし、本稿の印刷バージョンの最後にその画像を示したマラルメの *Un Coup de Dés* (賽の一振り:1897)は、フランス語ではそこに « silence » があると言えても、日本語では「沈黙」があると言えない。言葉によって作られたものがまだ存在するからだ。

日本語の「沈黙」とフランス語の « silence » では意味の広がりが違う。「沈黙」は「言葉を発しない／人間の声が聞こえない」状態だが、声以外の物音とは無関係で、

うるさい騒音の中でもありうる。ただし、客観的には言葉が聞こえないとしても、日本人は特に言語を「内言(音声化しない言葉)／外言(音声化した言葉)」の二重構造と考えるため、「沈黙・無言」は言葉が存在しない状態ではなく、声に出されていない言葉がその背後でアクティブに蠢いていると普通は捉える。

一方、「silence」は客観的でシンプル、人間の発する「声／言葉」と環境の中にある「音」を区別はせず、一般性が高い。また、「沈黙／無言」のように物理的、あるいは論理的に音声ゼロの状態を指すだけでなく、それに近い状態、つまりごくわずかに声や音が聞こえる状態でも使われる。

この章ではマラルメの詩の言語が対象であるため、「詩 → 言葉 → 沈黙」とどうしても連想する。しかし、詩の言語が「silence」に向かい、そうなるてしまう間にマラルメがいると考えられているのだから、まだ「無言／沈黙」ではない。

「silence」のもう一つの訳語、「静寂」は物理的に声、言葉のない「沈黙／無言」と並べられると、それらに引かれて「声」も「音」もまったく存在しない状態とイメージしてしまいやすいが、「静寂＝静か」は「大きな声を出さないで、静かに話しましょう」と使うように、完全に無言・無音の状態ではなく、「大きな音や声がない → うるさくない」状態で使われるので、「沈黙」よりはるかに「silence」に近い。ただ、日本語では言語の音声に特化した「無言・沈黙」との対比から、本来言語の音声とそれ以外の音を区別しない「静寂」は「言語の音声以外」に特化していると感じられやすくもあるため、ここでこれを使うと、「言語 - 静寂」の結び付きに「違和感」を覚える方も少なくない。「沈黙に近い状態・沈黙間際」でどうだろうか。

si d'autres, celles de Proust, de Céline, de Queneau, de Prévert, chacune à sa manière, se fondent sur l'existence d'une nature sociale,

その他の文章、すなわちプルーストやセリーヌやクノーやプレヴェールの文章は、それぞれのやり方で、社会的な自然の存在の上にたてられており、

プルーストやセリーヌやクノーやプレヴェールらのエクリチュールが、それぞれの流儀で社会的自然の実存にもとづいており、

その他のエクリチュール、すなわち、プルーストやセリーヌやクノーやプレヴェールのエクリチュールは、それぞれのやり方で、社会的な自然の存在性に根拠づけられており、

ほかの作家たち——プルーストやセリーヌやクノーやプレヴェールたち——のエクリチュールがそれぞれ社会的自然の存在にそれなりに依拠しているのだとすれば、

またほかの作家たち、プルーストやセリーヌ、クノー、プレヴェールたちのエクリチュールがそれぞれの流儀で社会性を持つ人間のあり方(人間という存在の社会性)に依拠しているとしたら、

「l'existence d'une nature sociale」が「社会的な自然の存在／社会的自然の実存／社会的な自然の存在性／社会的自然の存在」と品詞構成をそのままに訳されているが、

ほぼ反意語と言える「社会」と「自然」を結合させると、日本語では非論理と見える。「nature」をフランス語は一般概念として抽象的に使うが、日本語でその訳語に上がる「自然」と「…性」はいわばマクロとミクロの違いを特殊化し、使い分けている。ここでは一語で「社会性」とできるだろう。「existence」も「存在」では無用に重みを持った概念になってしまう。語義としては「現存／実存／存在＞…＞ある」と特殊なものから平易で一般的なものまでカバーする。

すでに「轍」というイメージでも示していたが、ここでは「si …, si …, si …, si …」と四つの条件節(事実の提示)の後に来る帰結節のコアが「instrumentalité(道具性)」であることから「轍／道具性 → 様式 → 反復性 → 非創造的」が暗示されていること、また名前を挙げられた作家・詩人の配列が「貴族＞…＞貧しい大衆」という「身分・社会階層」を示していることを考え合わせると、「人間という存在の社会性 → 社会性を有し、既製の枠組みに支配されて生きる人間のあり方／社会性のある人間のあり方 → 社会性の存在」くらいに圧縮されていると考えられる。

si toutes ces écritures impliquent une opacité de la forme, supposent une problématique du langage et de la société, établissant la parole comme un objet qui doit être traité par un artisan, un magicien ou un scripteur, mais non par un intellectuel,

これらすべての文章が、形の不透明性を含んでいて、語りを職人や魔術師あるいは教書筆者によって扱われるべきであって知識人によって扱われるべきではない物としているために、言語や社会の問題性を予想しているのに対して、

これらすべてのエクリチュールが形式の不透明さをふくみ、言語と社会の問題提起を行い、コトバを、知識人によってではなく、職人とか魔術師とか進行記録係とかによってあつかわれるのが当然のオブジェとしてうちたてているとすれば、

これらすべてのエクリチュールが、形式の不透明性を内含していて、語り(パロール)を知識人によってではなく、職人なり魔術師なり教書執筆者(スクリプトール)なりによって扱われるべきものとして立てているために、言語や社会の問題性を前提としているとすれば、

またこれらのエクリチュールすべてが形式の不透明さをともなって、言語と社会の問題提起を前提とし、言葉とは知識人ではなく職人や魔術師や書き手によって扱われるべきものだと定めているのだとすれば、

またこれらのエクリチュールすべてが言語と社会の問題をまず考え、言葉は知識人ではなく匠、魔術師、作家・詩人のような人間が扱うべき、と社会に信じさせて、言葉を内容がそのままは見えない不透明なものにしているとするれば、

「impliquent(直接法現在) → supposent(直接法現在) → établissant(現在分詞)と動詞が三つ繋がれ、ひじょうに長い文になっている。それぞれ意味は曖昧だが、ここまでの流れから三つの内容をすり合わせると、この配列にこの並び方通りの時間的、因果的意味はなさそうだ。因果性・自然性を反映する「直列」ではなく、論理的には「同時・並列」になる言い換えのようで、どちらかと言えば、前後が逆と感じられる。こ

のような並列の構文をバルトはよく使うのだが、日本語文では展開に自然な順序が求められる。

l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité.

中性的な文章は、古典的な芸術の最初の条件、すなわち道具性を現実的にふたたび見出すのだ。

中性のエクリチュールは、道具性という古典主義芸術の第一条件を現実にもふたたび見出している。

中性的なエクリチュールの方は、道具性という古典主義的な芸術の第一の条件を、あらためて現実的に見出すのである。

中性のエクリチュールは実際のところ、古典主義芸術の基本的な条件である道具性をふたたび見出しているということになる。

中立的エクリチュールは実は、古典芸術の第一の条件であった道具としての使われ方にまたなってしまうということだ。

「instrument(普通名詞) → instrumental(形容詞) → instrumentalité(抽象名詞)」を「道具 → 道具的 → 道具性」とする訳し方は様式化し、定形となっている。しかし、「nature(自然) → naturel(自然な) → naturalité(自然性)」がよく使われ、辞書にも訳語として記載されているのに対し、これらが辞書に記載されていないのはフランス語の品詞の派生のさせ方を強引に日本語化しただけで、実用に耐えない、と言うより、「翻訳途中」、あるいは翻訳していないと見えるからではないだろうか。日本語はフランス語のように一般性の高い抽象的な概念を概して使わないが、普通名詞を形容詞化したり、それをさらに抽象名詞化したりするような論理操作を好まず、何か動詞を加えたり、さまざまに特殊化して使い分ける。

形容詞 « instrumental » の訳語として辞書には「道具として役立つ、楽器の、証書となる、証拠となる、具格の、手段になって、助けになって、器械の(を用いる)、楽器(用)の」などが出てくるが、これを名詞化しただけなので、「道具になること／道具として使われること(使われ方)」くらいがいいだろう。

Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante;

けれども、このたびは、形式的な道具は、もはや支配的なイデオロギーに奉仕するのではない。

しかし、今度は、形式的道具はもはや勝ち誇っているイデオロギイに奉仕はしていない。

けれども、このたびは、形式にかかわる道具は、もはや勝利を収めたイデオロギーに奉仕するのではない。

だがこんどは、形式の道具はもはや勝ち誇ったイデオロギーに奉仕するのではない。

だが、今回その道具のような言葉はもはや君臨してきたイデオロギーのために使われるのではない。

さまざまな水準で「言葉」を指して使う「名詞 forme > 形容詞 formel」は原則として同じことを繰り返さない文学の言語について言う場合、漢字「式」によって「反

復」を含意する「形式(的)」とするのではなく、曖昧なようでもっとも一般性が高い「形／かたち(の)」とすべきことについては既に述べた。

ここではこれを形容詞で使った « l'instrument formel » 「形の道具 ➡ 形となる道具としての言葉」が使われているが、これとは品詞構成が逆の « la forme instrumentale » 「道具の形 ➡ 道具として使われる形である言葉」のほうを普通は使いやすい。「主たる意味(名詞) + 従属的意味(形容詞)」と考えれば、組み合わせる意味のバランスを変えただけと見える操作だが、バルトはこのシンタックスを多用する。直訳調の日本語では重要な概念でもないのに違和感が強く出すぎるため、標準的な「道具のような言葉」くらいにしたほうがいだろう。

« triomphante » の訳語として使われているさまざまな日本語は「勝利する ➡ 勝利を収めた(完了) ➡ 勝ち誇る ➡ 勝ち誇った(完了) ➡ 支配する ➡ 支配的／君臨する ➡ 君臨してきた」という「勝利」に始まるプロセスの段階を換喩的(隣接性によって示す)にずらせたものだ。マラルメがブルジョア・エクリチュールの築いた文学の歴史の最終段階にいると考えているのだから、ここでは「支配力」が衰えた段階を暗示しうる「君臨してきた」がいだろう。

il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence;

それは、作家の新しい状況の様態なのであり、沈黙が実存する仕方なのである。

それは作家のあたらしい状況の様態であり、沈黙の実存様式なのである。

それは、作家の新しい状況の様態なのであり、ある沈黙が存在する仕方なのだ。

道具は作家の新たな状況の形態であり、沈黙のありかたである。

それは詩人・作家の置かれた新たな状況の様態であり、沈黙・静寂の存在する様態となっている。

« façon » と « mode » は類義語で、ここでは二つの文が言い換えとして並置されている。繰り返しにならないよう言葉を変えただけだろう。日本語でこれらを訳し分ければ違和感が出る。フランス語は同義語・類義語で言い換えることによってそれらに共通の意味が強く浮かび上がると考えるのだが、日本語ではそのような提示の効果が生じない。習慣として二つの類義語の違いがどのように特殊な意味を担わされているかに意識が向いてしまうため、一般的に同じ言葉を繰り返そうとする。あえてどちらも「様態」としたほうがいだろう。

il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation,

それは、あらゆる優美さや装飾への依拠を、すすんで失う。

それは、自分で進んで優雅さとか装飾性への依拠をすべて捨てている。

それは、優美さとか装飾づけとかへのあらゆる依拠を、すすんで喪失する。

優美さや装飾性にうったえるいかなる手法も、みずから望んでなくしてゆく。

それは優美さ、あるいは装飾性と言えるものに訴える可能性を自ら捨てる。

フランス語では « perdre(失う) » と « volontairement(望んで) » を組み合わせても抵抗がないようだ。「意志」があろうがなかろうが他動詞を使って事実を客観的、論理的に示すとはか考えないからだ。しかし、日本語の「失う／喪失する／なくす」は文法的に他動詞であっても「意志がない」と考え、まるで目的語が主語になった自動詞の構文であるかのような受け取り方をする。「ない + なる ➡ なくなる」が原イメージになっているからだろう。主語の意志があることを表現するには渡辺訳のように「捨てる」を使う。

« ou » は日本語で「あるいは」が出る状況で使い、二つのどちらか一つになるはずだが、それでは内容がおかしいと考えたのだろう、どの訳も「優美さや装飾(性)」と「や」を使っている。しかし、こうすると、これら二つがどちらも存在すると言っていることになる。このような « ou » を使う提示をバルトはよくするのだが、二つの別のものがあるのではなく、一つのを二つの言葉のどちらで表すべきか迷っている場合が多い。「優美さ、あるいは装飾性と言えるもの」であればそういう意味になる。

car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire.

なぜなら、これらふたつの次元は、またもや文章のなかに〈時間〉を、すなわち〈歴史〉の担い手たる漂流的な力を導入することになるからである。

それら二つの次元はいずれも、ふたたび、エクリチュールに、時間、すなわち歴史の担い手であるただよう力を導き入れるからである。

それというのも、これら二つの側面は、またもや、エクリチュールのなかに、〈時間〉を、すなわち、〈歴史〉の担い手たる漂流的な力を導入することになるからである。

なぜならこの二つの側面は、エクリチュールのなかに「時間」を、すなわち「歴史」に由来し「歴史」を担っている力をふたたび導き入れるだろうからである。

これら二つの側面があれば、エクリチュールに「流行や変化を生む時間」を、すなわち「歴史」から生まれ、「歴史」を支えている力を再び導き入れてしまうからだ。

« ces deux dimensions » はこの文の直前で « à l'élégance ou à l'ornementation » と並置された「優美さ、あるいは装飾性と言えるもの」を指す。「一つのを二つの言葉のどちらで表すか迷っている」のだから、「dimension」はものとして一つしかないと考えることもできるが、比べられた二つの表現はその語義の違いによって二つの異なる « dimension » になるとバルトは考えたようだ。

「優美さ、あるいは装飾性と言えるもの」を加えると導き入れてしまい、「歴史」から生まれ、それを担っている « le Temps(時間) » とは何か。クイズのような暗示だ

が、「流行・変化」以外考えられない。これは**部分を使って全体を示す提喻**ということになるが、視覚的な表現性が強い漢字を使う日本語ではこのように意味をずらせる
と、理解困難、理解不能になりやすい。翻訳は説明・解説ではないのだが、意味不明
の日本語になるくらいなら「流行や変化を生む」くらいの説明を加えるほうがいいだ
ろう。

Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état
d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme,

文章が真に中性的になれば、言語が、かさばった制御し難い行為であるかわりに、人間という空洞と
向き合って代数以上の厚みを持たない純粋の方程式の状態に到達すれば、

もしエクリチュールがほんとうに中性になり、もし言語が厄介で制御しがたい行為であるかわりに、
空ろな人間を前にして、代数と同等の濃密さをもつ純粋な方程式の状態に到達するなら、

エクリチュールが真に中性的になれば、すなわち、言語が、厄介な制御し難い行為であるかわりに、
人間の空洞と向き合った代数より以上の濃厚さを持たない純粋の方程式の状態に到達すれば、

もしエクリチュールがほんとうに中性的になったとしたら、そして言語活動がやっかいで手に負えない
行為ではなくなり、純粋な方程式の状態に達して、人間の空隙にたいして代数ほどの厚みももた
なくなったとしたら、

もしエクリチュールがほんとうに中立的であれば、もし言葉を使うことがやっかいで手に負えない行
為ではなくなり、人間の陰影や深みに向き合ってもそれを描こうなどと考えず、代数以上の厚みもな
い、純粋な等式の状態に達すれば、

« en face du creux de l'homme » は「人間という空洞／空ろな人間／人間の空洞／人
間の空隙」と「と向き合って／を前にして／と向き合った／にたいして」を組み合わ
せただけでは何のことか理解できない。

ここでは「ブルジョア・エクリチュール ➡ 写実的に描かれた人物像」と「**中立的
なエクリチュール ➡ 抽象的に描かれた人物像**」の二つのイメージが対比されている。
« creux » とは抽象画では省みられなくなったもの、つまり**人物の陰影や深み**だろう。
また « en face de » は人物を対象としても単純な線や色しか使わない抽象画を数式の
イメージと重ねている。「に向かっても ➡ に向かっても**それを描こうとはせず**」く
らいは補ったほうがいい。

alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans
retour un honnête homme.

そのとき、＜文学＞は打ち破られ、人間の問題性は露呈されて、着色なしに提示されるのであり、著
作家は、決定的に君子になるのだ。

そのときには文学は打ち負かされ、人間的な問題提起があらわにされて無色で引き渡され、作家は断
乎として紳士になるだろう。

そのとき、＜文学＞は打ち負かされ、人間の問題性は、露呈されて、着色なしに引き渡されるのであ
り、作家は、決定的に、紳士(オネット)となるのだ。

そのときに「文学」は克服されることになる。人間を巡る問題はあらわになり、色づけもなく明らかにされて、作家は永久に紳士になってしまう。

その時「文学」は克服されたことになる。人間の抱える問題が暴かれるのだが、それは色を付けずに手渡される。そして、書く者は善意の第三者となり、もう元には戻れない。

本稿でもすでに述べたが、日本語では「Aだが、Bだ」と必ず逆接になる状況なのに、フランス語では順接「A et B」とする場合がある。後に来るBは「驚き」を呼ぶ事実・内容であり、逆接になるのが自然なのだが、ここで「驚き」という主観的感情を表さなければ、ただ二つの事実・内容を冷静に提示したように見せかけることができる。その効果を考えた用法のようだ。「客観性」が高まり、フォーマルな印象を与える。

しかし、日本語ではそのような様式が習慣となっていないため、「人間の抱える問題が暴かれる → (そして、普通ならそれに色を付けて手渡される) → だが、色を付けずに手渡される」と「逆接」に変えなければ違和感が生じる。

過去分詞で使われた « découvrir » が「露呈されて／露わにされて／あらわになり」と訳されている。このような内容の場合、日本語では石川訳のように「自動詞」を使い、原因となる行為者の影を出さなくしやすい。他動詞は必ず他動詞として訳さなければならないわけではないが、ここでは、「作家のすること」、「普通はそれに色を付けて引き渡す」という文脈を考えれば、「livrée」とともに渡辺訳のように他動詞型で訳すほうがいいだろう。「暴かれる」にすれば、よく引き比べられるジャーナリストの仕事のイメージになる。

« un honnête homme » は文化的伝統を持った「君子、紳士」ではあるが、ここでは特殊な概念に合わせてさまざまな語彙を作りやすい日本語が「善意の第三者」と言っているものにほぼ重なる。

Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche;

ところが残念なことに、実際には、白色の文章より不忠実なものはない。

ところが、不幸にも白いエクリチュールほど不実なものはない。

ところが、不幸なことに、白色のエクリチュールより以上に不実なものはない。

だが不幸にして、白いエクリチュールほど不実なものはない。

だが不幸なことに、白いエクリチュールほど不実なものはない。

les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini.

自動記述法が、最初に、自由のあったまさにその場所において精錬され、硬化した形(フォルム)の網が次第々に述話の最初の新鮮さを締めつけ、不確定の言語のかわりに、文章がふたたび生まれる。

自律運動(オートマチスム)がはじめに自由があった場所自体で練りあげられ、硬化した形式の網がますますスピーチの最初の新鮮さを圧迫し、あるエクリチュールが不定の言語にとってかわって再生する。

自動的操作(オートマティスム)が、まず自由があった場所そのものにおいて練り上げられ、硬化した形式(フォルム)の網が次第に述話(ディスクール)の最初の新鮮さを締めつけ、不確定的な言語に代わって、ふたたびエクリチュールが生まれる。

最初に自由が見出されたその場所こそ、自動装置的な行為は生み出される。言説がはじめにみせた新鮮さは、硬直した形式の網によってだんだんと締めつけられてゆく。不確かな言語のかわりに、ふたたびエクリチュールが生まれてくる。

まず自由が見出されただけのところで、自動的に増殖する仕組みが作り上げられていく。すると、言葉がはじめ持っていた新鮮さを、硬直した「かたち」の網が徐々に締めつけていく。そして、言語が不確かになると、それにかわりまた新しくエクリチュールが生まれる。

« automatismes » が「自動記述法／自立運動(オートマチスム)／自動的操作(オートマティスム)／自動装置的な行為」と訳されている。森本訳と渡辺訳²でこのフランス語のカタカナ表記が付けられているが、辞書に記載されている漢語では理解できないと考えたからだろう。このフランス語に動詞の意味は含まれていないのだが、シュールレアリストの使ったこの表現が日本語に訳された時、「記述」という動詞を付加したことがフランス語と日本語の用語の作り方、使い方における基本姿勢の違いをよく表している。しかし、「運動／操作／行為」では具体性がなく、その曖昧さから誤った理解に誘導してしまう。説明的に「自動的に増殖していく仕組み」としておく。

時系列に沿って起きる出来事はフランス語ではそのまま並べる。しかし、バルトはそれらを独立文とせず、ヴィルギユルでただ数珠つなぎにしている。このような場合、日本語では普通接続表現(そして／それから／すると／…)を使ってそれらを繋ぐ動作を見せようとする。これは語る人間の自然な主観の発露なのだろう。客観性を志向するフランス語では必要とされないが、日本語ではこれがないと違和感が生じる。

L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels.

作家は、古典派に近づいて、その元の創造の亜流となるのであり、社会は、彼の文章をひとつの手法にし、彼をおのれ自身の形式的な神話の囚人に戻してしまうのである。

作家はついに古典派となり、そのプリミチーフな創造活動のエピゴーネンと化し、社会はかれのエクリチュールをひとつの流儀にかえそれをもまた自らの形式的な神話のとりこにしてしまう。

作家は、古典主義派に近づいて、その原始的な創造の亜流となるのであり、社会は、彼のエクリチュールをひとつの流儀に変え、彼を自分自身の形式上の神話の虜囚に戻してしまうのである。

作家は権威ある存在になると、自分の初期作品の亜流となってしまう、社会のほうは彼のエクリチュールをひとつの作風となして、作家を自分自身の形式神話の囚われ人にしてしまうのである。

作家・詩人は権威ある存在となると、自身の初期作品の亜流となってしまう、社会のほうは彼のエクリチュールをひとつの作風と考える。そして、彼を神話となった彼の「(言葉の)かたち」の囚人として

しまうのだ。

« *accédant au classique* » が「古典派に近づいて／ついに古典派となり／古典主義に近づいて／権威ある存在になると」と訳されている。「*classique*＝古典」ではなく、「権威ある存在になった古(いにしえ)の作風＝古典」と訳されただけで、フランス語の語彙自体に「古(いにしえ)」という意味は含まれていない。石川訳のみ適切な翻訳となっている。