

ロラン・バルト『零度のエクリチュール』の翻訳 — 間言語的迷走と文法の記号学 —

中川 正弘

0. はじめに

フランスの記号学を牽引したロラン・バルト Roland Barthes(1915-80)は 1953 年に最初の著作 *Le Degré zéro de l'écriture* を発表する。文学と社会の関係を鋭く斬新な手法で分析するこのエッセー集により一躍時代の寵児となったのだが、その日本語翻訳はこれまでに四つ出されている。

『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

テーマ・内容とその考察に用いる斬新な論理、それは記号学に裏打ちされたものだが、それだけでなく彼のエクリチュール（*écriture* : 「書く」を表す動詞 *écrire* の名詞形で、英語では *writing* と訳される）そのものが斬新、つまり旧来の文章作法から逸脱している、というよりそれを破壊するような書き方をしていることが「衝撃」の効果を大きく高めていたようだ。

日本でこれが四度翻訳されたことは、日本人がこのフランス人の著作に寄せた好奇心の強さを示してもいるが、出版された翻訳の日本語が意味不明で理解できず、理解可能な翻訳を求める声が多かったことを示してもいるにちがいない。筆者は 1971 年の翻訳を読みかけたとき、日本語のあまりの異様さに 1 ページも読まないうちに断念し、以後フランス語でしか読むことができなかった。しかし、新たな翻訳、そしてまた新たな翻訳と繰り返されたことでどれくらい理解しやすくなってきたかと 2006 年の最新の翻訳を見ても、まだまだ目眩がするほど頭を混乱させる文章に満ちている。

バルト自身はこれを読んで理解できるのは 2000 人くらいだろうと言ったそうだが、それはフランス語を母語、あるいはその水準で使える人間の話であり、日本語に翻訳されたものを読んで理解しようとする日本人のことなど考えてはいない。

フランス語で読めば、霧がかかったようにぼんやりとしか見えない中にも確かに「固い内容」が感じられ、大いに啓発されたのだが、必要が生じ、引用に適したエッセンスを簡明に表したフレーズがどこかにないかと探してみても、そんな箇所がどこにもないことに驚いたことを記憶している。

その後、2010 年に機会があり、フランス語の原文と四つの日本語翻訳をすべて並べ、

どうしてかくも異様な日本語が生まれるのか分析し、読んで理解できる日本語で自身でも翻訳してみることにした。

1. 翻訳の方針

日本語とは異なる文法原理を持つフランス語の、それもバルト特有の書き方の向こうに日本語でも理解可能な内容が確かにあるのだが、それはバルトが「詩のエクリチュールのようなものはあるのか」の章において示したジュールダンの公式にならえば以下のようになる。

$$\begin{aligned} \text{ジュールダンの公式} \quad & \text{「詩」} = \text{「散文」} + a + b + c \\ & \text{「散文」} = \text{「詩」} - a - b - c \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{「フランス語原文」} &= \text{「日本語化可能な内容」} + a + b + c \\ \text{「日本語化可能な内容」} &= \text{「フランス語原文」} - a - b - c \end{aligned}$$

詩と散文の場合、「a/b/c」は「韻律、脚韻、また慣例として使う比喻表現のような、内容の伝達には役立たないけれど装飾となる言語の特殊な属性（バルト）」だが、バルトのこのエッセーに限らず、フランス語から日本語への翻訳の場合は、無自覚になるほど普通に行われている操作が関わる。

- | | | |
|--------------------|---|-------------------|
| ① F：形容詞は名詞に後ろからかける | ➡ | J：形容詞は名詞に前からかける |
| ② F：従属節は後ろに置く | ➡ | J：従属節の内容は前に置く |
| ③ F：過去分詞(句)は後ろに置く | ➡ | J：過去分詞(句)の内容は前に置く |
| ④ F：動詞は主語の直後に置く | ➡ | J：動詞は文の終わりに置く |

これだけでいわゆる「直訳」にはなる。しかし、バルトのフランス語の場合はさらに以下の項目を加えなければならない。

- | | | |
|----------------------|---|-----------------------------|
| ⑤ F：遠い比喻（隠喩・換喩・提喩など） | ➡ | J：意味不明になる場合は解除し、本義を直接示す |
| ⑥ F：一般名詞＋文脈 = 特殊概念 | ➡ | J：意味が特殊化した漢語、外来語から慎重に選ぶ |
| ⑦ F：一語の一般名詞 | ➡ | J：複数の特殊名詞に |
| ⑧ F：類義語による言い換え | ➡ | J：別物と誤解されやすいため、敢えて同じ表現を繰り返す |
| ⑨ F：品詞の人為的・論理的転換 | ➡ | J：動詞・形容詞の自然な品詞性を保持する |
| ⑩ F：横書きに最適化した論理構文 | ➡ | J：縦書きに最適化した自然な物語り(叙述)構文 |
| ⑪ F：一見前後が逆の論理的並置 | ➡ | J：自然な時系列に並べる |

このうち訳文を理解しがたい、異様と感じさせるもっとも強力なファクターとなるのは訳語に選ばれた漢字語彙(専門的で高度な内容と感じさせる)の「抽象度」の見誤りだ【⑥⑦】。

フランス語は特殊な意味を表すのに、普通は知る人が少ない特殊な語彙を使うより、

意味の一般性の高い基本語彙を文脈と組み合わせて使う。これが⑥だ。日本語ではそのような一般名詞を語義がシンプル、基本的な和語で表せることは確かに多いが、言葉の論理操作をあまり好まない日本語では「一般性の高い意味」は「**特殊な意味**」の一つと扱うこともよくある。特殊化した語彙を選び間違えれば、それが「**異様**」という印象に繋がる。

⑦も**一般／特殊、抽象／具体**の論理操作が関わっている。例えばフランス語の名詞 « fait(s) » を翻訳する場合だ。語源を共有する英語の « fact(s) » はもっぱら「**事実**」と訳されるが、英語と違い、フランス語は動詞 « faire(する・作る) » をいっしょに使っているため、語源であるこの動詞の影が濃く、仏和辞典の訳語には「**事実**」だけでなく、「**事／出来事／行為**」が並ぶ。

これが「**歴史学**」について語る場合なら、「**事実(現実に起こった事)**」と訳して問題ないのだが、このエッセーでバルトは**事実**について語る「**歴史学**」と、**事実**ではない**虚構**を構築する「**小説**」が似たものとなった時代を考察している。それら二つのジャンルに共通の要素として « fait(s) » が用いられているのだが、この場合辞書に登録されている訳語のどれか一つを選ぶと、内容を歪めてしまう。「**事実**」とすれば、小説作品の要素である**虚構**の「**出来事**」を排除することになる。「**現実の出来事／虚構の出来事**」とでもすれば使えなくもないが、その場合も**歴史上の人物、小説中の人物**において重要な意味を持つ「**意志・責任**」が切り捨てられ、**自然に起きた事**であるかのように受け取られるだろう。

日本語はさまざまに意味を特殊化したこれらの語彙を使い分けている。このような場合、安易に代表的な訳語を選ぼうとせず、論理的に該当するものは二つでも三つでももれなく並置しなければ正確な翻訳にならない。

フランス語のように**論理性、客観性**を重視する言語は文のパーツを数式のように扱い、「前」だろうと「後」だろうと同じと見なしやすい。

$$A + B = B + A$$

一方、**自然性、主観性**を尊重する日本語ではこの等式が成立しない。数式では考慮しない不確実な「**時間性**」を文法に残しているからだ。「前」なのか「後」なのかは重要な意味を担う。

$$A + B \neq B + A$$

となるのは、次のように言説に**時間性、因果性**を認識するためだ。

$$A \Rightarrow B \neq B \Rightarrow A$$

論理性、客観性を第一とする言語では、**能動態**（AはBに～をした）だろうと**受動**

態（BはAに～をされた）だろうと、同じファクトを表しており、等価と見なす。それに対し、**自然性**、**主観性**を第一とする日本語では、二つは意味が違ふと考える。日本語の「れる・られる」は受動だけでなく、可能も尊敬も表現するが、そこには「わたし」という主観そのものの存在、視点が深く刻印されている。

上記の文法のポイントについて本稿ではこれ以上述べない。具体例は注に示す拙論を参照されたい。そこでは一文ごとに分析、批判を行っている。

2. 横書きと縦書き

四つの翻訳はすべて日本語出版の標準である縦書きページで印刷されている。日本人は大量に消費する小説に限らず、日本語の書籍は縦書きでなければならない、手で書く書き物は上から下と感じる。一方、横書きの西洋言語は左右の反転が容易に起きる水平軸を使っている。この場合、反復認識、同時認識が容易なため「文」という単位が確立しやすい。またその内部の「時間性」を消すことで、論理の抽象性を高めることができる。わたしたちは左右を入れ替えたり、鏡を見て混乱することはあるが、上下を入れ替えたり、上下で混乱することは普通ない。

このフランス語エッセーの日本語翻訳の分析、批判はフランス語原文の検討が主になるため横書きで書いたのだが、これはじゅうぶんな検討によって得た「内容が理解可能な日本語」だけを通して読むには適していなかった。ほぼすべての文にかなり注釈を付けたため、ミクロ的な内容が理解しやすくなった反面、どの章も全体のマクロの流れが見えにくくなってしまった。

本稿の序に当たるページはこのように横書きであるが、この後に付ける拙訳を抽出した通し翻訳版は縦書き二段組にしている。四つの翻訳が理解不能なほど読みにくかったのは、語彙・表現レベルの誤訳、バルトの使った論理の見落としが主たる原因であるが、コアにある「散文的内容」が掴めていないまま縦書きにしたことで、混乱した文の論理構造からフランス語原文の水平型の論理が推測、想像しにくくなったことも一因である。論理は垂直方向に構造化しにくい。

二段組は横書きのフランス語でも使われるが、こうすると長い論理文が使われにくくなり、切り捨てられやすい垂直のベクトルがいくらか回復できるようだ。

日本語の二段組は縦の行を短くすることで文が水平方向に折れて延び、論理展開が追いやすくなるというメリットがある。

本稿は綴じたページの左端に横書きの最初のページがあり、右方向に進むが、日本語翻訳のページは敢えて右端から始まるようにページを組んだ。乱丁と見えかねないが水平原理と垂直原理はこのように衝突せざるを得ない。

注

* 篠沢秀夫はこのエッセー集を翻訳してはいないが、このタイトルを「記述のゼロ座標」と訳している(篠沢フランス文学講義V、大修館、2000年、p.230)。これは現在一般に定着している「零度のエクリチュール」と比べれば、ずっと正確な訳なのだが、残念ながら読者を惹き付ける「音の響き」「神秘性」「詩的喚起力」「オーラ」がない。

四つの翻訳は読んで理解できない日本語ばかりだが、うち三つが「écriture ➡ エクリチュール」のように「翻訳しない翻訳」を選んだことで正確な翻訳では出ない感性に訴えるエフェクトが得られている。拙訳もこれを踏襲したい。

* 読むに絶えない日本語翻訳を「序」から読み始め、我慢強く「核心部」である「小説のエクリチュール」まで読み進めることができた人はめったにいないだろう。バルトは具体的で最重要の事例をまず考察し、その前後に「序」など拡張領域のようなものを後から付け足し、書籍のかたちに整えたと見える。従って、最初に書かれたと思える「小説のエクリチュール」の章から読み始め、前後に後付けされた「周辺部」を後で読むというのも悪くない。バルトの考察のプロセスを追体験するように感じられる。

構成 (Coll.Point 59 頁) : ★を訳出掲載

Introduction 「序」(1084 語/4 頁)

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

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

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

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

「広島大学フランス文学研究」29号、2010年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00030976>

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と文体の表現価 -

「広島大学フランス文学研究」30号、2011年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00032216>

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と間言語の地平 -

「広島大学フランス文学研究」31号、2012年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00034180>

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と記号の戯れ - (2013年)

「広島大学フランス文学研究」32号、2013年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00035421>

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳とレアリテの対象化 -

「広島大学フランス文学研究」33号、2014年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00036756>

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - 日本語翻訳と考えるシンタックス -

「広島大学フランス文学研究」34号、2015年 @ <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00039131>

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

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

ロラン・バルト『零度のエクリチュール』

中川 正弘 訳

小説のエクリチュール

「小説」と「歴史学」は、ひじょうに似たものとなった時代に最も大きく飛躍した。ふたつの深部にある絆が何であるか分かれば、バルザックとミシュレを同時に理解できるはずだ。それは二人のどちらにもある自足的な世界の構築である。

その世界は自ら拡がりと限界をつくり出し、そこに「時間」、「空間」、「人間の群れ」、「固有の物」、そして「神話」を配置している。このように球形をした十九世紀の偉大な作品群は、〈小説〉と〈歴史学〉が用いる長い語りによつて表現され、端で繋がった曲面世界の一種の平面射影となっている。新聞小説はその時代に誕生したのだが、売られる時、渦巻き状に巻かれているといくらかその名残が感じられる。

しかし、このジャンルにかならず語り手による語りが必要であればいけないわけではない。例えば、手紙からなる小説がこぞって考え出された時代もある。また、資料分析によつて歴史研究をやる時代もある。

一般的に、歴史時間の一点を選ぶこと、あるいはそれを表すことである「出来事語り（レシ）」という形式が、そのようなものとして小説と歴史学のどちらにも使われ続けている。話されるフランス語からは姿を消したが、「物語」という建築の認証礎石として、単純過去は、ここにひとつの芸術がある

ことをつねに示している。

単純過去は、「文芸」という宮殿を築くための式典の一部なのだ。それはもう時制を表すためにあるのではない。その役割は様々なものを含む現実を一点に集約することであり、実際に生きられ、何層にも積み重なった大量の時間から一つの純粹に動詞的な行為を抽出することである。

その行為は、人の経験の中に根を張っていたが、そこから引き抜かれ、他の行動、他のプロセスとの論理的な連結、世界の全体的な動きへと方向づけられる。それは、事実・出来事・行為の帝国にある階級制度を維持しようとしているのだ。動詞は単純過去によつて、暗黙の裡に因果の連鎖の一部となり、方向を与えられた連帶的行動の集合に加わり、一つの意図を表す代数記号として機能する。

単純過去は時間性と因果性のどちらにあるのか曖昧なまま、「物語」を展開させる、すなわち「物語」を理解できる形にしてくれる。それが作品世界をどのように構築するときにも理想的な道具となるのはそのためだ。それは、宇宙生成、神話、歴史学、小説の人工的な時制である。

それは磨き上げられ、強調され、意味のある線に還元される人工の世界を想定する。放り出し、並べ、好きなように取らせる本物の世界ではない。単純過去の背後には、つねに創造主、神とも見なせる、その世界を語る者が隠れている。世

界は、物語られる時、説明のつかないものではない。それぞれの出来事は例外なく他の出来事、状況に関係づけられている。

そして、単純過去は語り手がその世界に現実として起こったことを、ちつぽけではあるが純粹な動詞に集約する操作を示す印にほかならない。この動詞には密度も量感も広がりもない。原因と結末をできるだけ手早く結びつけること、それが唯一の機能だ。

歴史家が、「ギーズ公は1588年12月23日に死んだ（単純過去）」と断言するとき、小説家が、「侯爵夫人は9時に出かけた（単純過去）」と語るとき、これらの行動は、平板に見える「昔」から浮かび上がる。現実であればあやふやになるところだがそうはならず、代数学の「形」をもち、安定している。

それらは記憶にすぎないとはいえ、有用な記憶であり、それへの関心は止まることなく流れ続ける時間よりもはるかに重い。つまり、単純過去は秩序を、したがって「安らかさ」を表現するものである。

そのおかげで、現実が謎めいたものでも不条理でもなくなる。明快で、慣れ親しんだものときえ見える。単純過去で切り取られるどの時間においても創造者である書き手の手の中にあるからだ。現実が創造者の意のまま巧みにゆがめられる。

16世紀の偉大な語り手すべてにとって、世界は悲しいものかもしれないが、見捨てるわけではない。世界とは筋の通った関係の集合だからだが、そうなるのは書かれた行為、出来事の中に重なるものがないからだ。

また、それは物語る者が世界を構成する人や物の見えない部分、孤立している部分を拒否することができるからだ。またそうなるのは、それぞれの文ごとに行為と行為のつながり、また上下関係を示すことができるからである。そしてそうなるのは、そもそもそれらの行為自体が記号に還元できることによる。従って、語りの過去（＝単純過去）は「文芸」の安全装置の一部となっている。

「秩序」のシンボルとして、単純過去は、作家の存在を正当化し、社会を平穩に保つために、両者のあいだに確立された多くの公式契約のひとつとなっている。単純過去はそこに創造行為があることを意味している。つまり創造行為を指し示すとともに、それを強制しているのだ。

この上なく暗く、リアルな作品の場合でも、単純過去が使われていれば安心できる。そのおかげで、動詞はその外とハッキリと線引きされ、モノのように実体化された行為を表現するからであり、「物語」は作品名という名称をもち、際限のない言葉となる恐れがなくなるからである。

現実が肉をそがれ、見慣れたものとなり、ひとつの様式の

なかにおさまって、言語の領域からはみだすことはなくなる。「文学」は、社会が消費しているものの意味を言葉の形式そのもので知ることのできる、社会の価値ある慣習であり続ける。逆に、「物語」が退けられ、ほかの文学ジャンルに取って代わられるとき、あるいは語りの内部で、単純過去が、これほど装飾的ではなく、もつと新鮮かつ濃密な、話し言葉により近い形式（現在形や複合過去形）に取って代わられたとき、「文学」は存在する事物、人間行動の記号的意味作用ではなく、その厚み、奥行きを受け皿となる。

「物語」から切り離されると、そこに示されていた行為は、固有の人物のものではなくなる。そう考えれば、小説の用いる単純過去は、有用ではあるが許しがたいものであることが分かる。それは嘘であることをはっきり認めた嘘なのだ。それは存在する可能性のあるものを露呈させると同時に、それが嘘だと示す、「本当のよう」という場を見せつけるのだ。

「小説」と「歴史語り」に共通する目的、それは事実や行為をその本来の場から外してしまうことにある。単純過去は、社会が過去にあった事、起こる可能性のある事を自由に裁量する行為を示す。それは信頼できる前後の連続性を制度化するのだが、それが幻想であることは明示する。それは現実ではないことをまず真実と見せかけ、それからそれが嘘だと暴露するという弁証法の形式を究極まで進めたやり方だ。

これは、ブルジョア社会に固有の「普遍的なるもの」というある種の神話と関わっているに違いない。「小説」は典型的なブルジョア社会の産物だ。想像上のものに「現実」という形式的保証を与えるのだが、その記号には、ひとつの物が「ほんとうらしくもありながら同時に嘘である」という両義性を残す。

これはあらゆる西欧芸術に共通の操作である。西欧芸術にとって嘘は真実に等しいのだが、それは人間には知り得ないものがあると考えるからでも詩的に意味を二重に重ねるからでもない。真実は普遍性の萌芽、あるいはこういった方がよければ、ある基本成分を含んでいると考えられるからである。

それは単純な再生産によって、また場所を変えるとか、虚構を使うことで、さまざまな階級、身分を豊かにすることができる。このような方法を使うことで、その時代の勝者たるブルジョアジーは自分たちの固有の価値観を普遍的と見なし、彼らが属する社会の自分たちとはまったく異質なところにまで自分たちの精神から生まれたあらゆる「言葉概念」を送り込むことができたのだ。

それこそが神話の仕組みだ。そして小説、また小説の内部では単純過去がこの神話操作に関わるものであり、その第一の意図の上に、次いで価値観の強制、あるいはこの方がまだましなのだが価値観の刷り込みに訴えていく。一つのエッセ

ンス、それを一つの技巧をさまざまに使って見せることに意味があるからである。

単純過去の持つ意味を理解するには、西欧小説の流儀を、例えば中国の伝統的な小説の流儀と比べれば十分だ。中国には現実の模倣を完全に推し進める以外の技法などない。自然のものと人工のものとを区別させる記号のようなものなどまったく存在しない。

ここにある木で作られた胡桃は、胡桃のイメージと同時に、それを生み出した技能を私に示すような気持ちを見せてはいけないのだ。

逆に、小説のエクリチュールがやるのはそういうことだ。小説は仮面を着けると同時に仮面を着けていることを示さねばならない。単純過去のこの両義的な機能は、エクリチュールの別のファクターにも見られる。「小説」の三人称である。みなさんは、犯人の一人称の語りをするのでこの犯人を隠すことに工夫の限りを尽くしたアガサ・クリステイの小説を記憶しておられるだろう。読者はこのストーリーに関わるすべての「彼」のうちのどれかが犯人と考えた。ところが、犯人は「私」だった。

小説では普通、「私」は傍観者で、筋に関わるのは「彼」だということのアガサ・クリステイはよく分かっていた。しかし、それはどうしてなのか。「彼」を使うのは、小説の典型的

約束事だ。「彼」は物語の時制である単純過去と同様、小説世界の出来事を作り上げ、その印となるのだ。三人称の人物がいなくては小説となれない。それは小説を破壊するに等しい。「彼」ははっきりと神話が存在していることを示す。

さて、少なくとも西洋には、先ほど見たように、自ら着けたマスクを指で示さない芸術はない。三人称の人物は、単純過去と同様、小説芸術にこのような貢献をし、消費者である読者に、信じることはできるが、嘘であることが絶えず表明される「お話」で安全を保証するのだ。

「彼」ほど「曖昧」ではない「私」は、まさにそのことによつて小説的ではない。物語が慣習に足を踏み入れない時、「私」を使うのは手っ取り早い解決法（例えばブルーストの作品は「文学」への導入であろうとするだけだ）であると同時に、もっとも洗練された解決法だ。

一方、物語を打ち明け話においては自然な「嘘」にすることで、「私」が慣習に足を踏み入れ、この慣習を破壊しようとすることがある。ねじれたように見えるジツドのいくつかの物語がそうだ。

同様に、小説における「彼」の使用は、二つの精神原理を対立させもする。小説の三人称の人物は異論の余地のない慣習を表すため、最も権威があり、最も安穩としていられる作家たちを惹きつけているが、同様に、自分たちの作品が新し

いと見えるためには背景として慣習というものが必要だと結局は判断する他の作家たちも惹きつけるのだ。とにかく、それは社会と小説を書く作家との間に見て取れる契約の印となっている。

けれども、三人称の使用は作家にとって、世界を自分の望むようなかたちで動かしていく第一の方法だ。つまり、それはひとつの文学上の試みというにとどまらない。創り出した物語を、本物の歴史、あるいは本当の世界に結びつける人間の行為となる。

例えば、バルザックにおいて、たくさんの「彼（三人称の人物）」がおり、その巨大なネットワークができている。彼らは体の大きさこそ大したことないが、彼らがなしたことの後への影響から見れば大きい。個々の人間ではなく「歴史／物語」がまず最初に置かれる世界が存在することを示しているからだ。

バルザックの世界の「彼」は、「わたし」を変形、一般化し、そこから作り上げた成果などではない。それは、最初からそのままの形である、小説の元素、原材料であり、創造過程を経て生まれたものではない。バルザックの小説のどの三人称の人物をとってみても、その登場までのバルザックの物語があるわけではない。

バルザックの「彼」は、カエサルの「彼」と似ている。三人称

の人物は筋を代数的に表す。そこでは人間存在が限界まで小さくなり、人間関係、人間同士の関わりの明るい幸せな部分か暗く悲劇的な部分を見せるだけになる。

ところが反対に（とにかく以前はそうだった）小説で「彼」を使うのは、実存的な経験を表現するためという可能性もある。現代の多くの小説家において、人間の物語は人称変化の動きといっしょになる。

人間―作者は、匿名でいるには今でももつともなじんだ形式である「わたし」から出発するのだが、存在のし方が運命となり、ひとり語りが「小説」となっていくにつれ、すこしずつ三人称となる権利を手に入れてゆく。

ここで「彼」が出現するが、それは「お話」の始まりではない。努力の末だ。さまざまな気持ち、さまざまな行動でできた個人の世界からひとつの形式を引き出しえたのだ。

それは意味でできた純粋な形式であり、それゆえ、三人称というまったく慣習的で貧弱な外見のせいですぐさま消え失せる。それこそ、きつとジャン・ケロールの初期の小説がたどった典型的な変化なのだろう。

しかし、ご承知のように、エクリチュールに関して、古典主義はフロベールまで続くのだが、古典主義作家においては人間の動物性が後退していけば人間の本質が前面に出てくるということだ。

ケロールのような小説家においては、「彼」が入りこんでくると、実存的な「私」の濃密な影は徐々に消されていく。もつとも形式性の強い記号を持つ「小説」はそれくらい社会性の強いものである。そんな小説が「文学」を制度として確立する。

モーリス・ブランショは、カフカについて、次のように指摘した。非人称の物語を磨き上げたのは、(この言葉によって「三人称」がつねに人称の否定的な段階とされていることに気づくだろう) 言語の本質に忠実であろうとしたのであり、それは言語が自然と自己破壊に向かうためだ。

ここで、「彼」のほうがより存在性の弱く、より文学的な状態を実現しているのだから、「彼」は「私」の超克だとわかる。しかし、その優位は不安定なままだ。「彼」という文学的な慣習は人物を希薄化させるには必要なのだが、予想できない濃密さをその人物に詰めこんでしまう危険が常にある。「文学」は燐光虫のようだ。死のうとするその時に、もつともつよく輝く。

だが、一方で「文学」の活動はどうしても長い時間を含むため(とりわけ小説において)、「小説」は最後には必ず慣習化して「文芸」と化する。したがって、「小説」の三人称は、16世紀に始まるあのエクリチュールの悲劇を示す、もつとも執拗な記号のひとつと言える。

悲劇は、「歴史」の重圧で、「文学」が自分を消費する社会か

ら乖離したときに起きた。バルザックの三人称とフロベールの三人称のあいだには一時代の隔たり(1848年の革命による隔たり)がある。バルザックには「出来事語り」があり、様相としては起伏が激しくとも、矛盾がなく確実、秩序が支配する。フロベールには芸術があり、罪悪感から逃れるため、慣習を攻撃したり、打ち壊そうと熱くなる。現代文学は、不可能な「文学」の探求とともに始まる。

こうして、「小説」には、現代芸術全体に固有の、破壊しつつ復活させる仕組みが見いだされる。破壊すべきは、長く続く時間、すなわち人間存在にある言いようがない出来事間の結びつきである。

詩的構造のものであれ、小説の記号的構造のものであれ、また、恐怖体制のものであれ、真つ当な体制のものであれ、「秩序」とは何者かの意図による圧殺だ。

だが、作家が一度勝てたとしても、長く続く時間はやはり作家より強い。なぜなら、その時代に破壊的な方法を押し進めれば、次の時代に必ず建設的な方法を、ふたたび破壊の対象となる秩序を築きあげることになるからである。

かくして、現代のもつとも偉大な作品は、奇跡的な姿勢で、できるだけ長く「文学」の入り口にとどまりつづける。濃密な人間存在が示され、見せつけられてはいるのだが、まだ記号の秩序の勝利によって破壊されてはいない、いわば「前庭的」

な状態にある。

たとえば、ブルーストの一人称がそうであり、作品全体が、「文学」へと向かつてはいるが、ぐずぐずためらうこの人物の努力、苦勞に関わっている。

また、ジャン・ケロールは、この上なく緩慢な独り言を終えなければ、「小説」に近づこうとしない。まるで、文学行為はやるべきかやるべきでないかきわめて曖昧で、その時まで意味のなかつた時間の、濃密な存在の仕方を破壊できるまで、社会に祝福される作品を生み出しえないかのようだ。

「小説」とは「死」である。人の生き方を運命に、記憶を有用な行為に、そしてただ長く続くだけの時間を方向性を持った意味のある時間に変える。だが、この変形は、社会から見られていなければ達成できない。社会こそが、「小説」すなわち記号の複合体を、長く延びる時間の超越として、その「歴史学」として我々に強制するのである。

したがって、小説の記号要素を明らかにすることで理解できる社会の意図が証拠となり、作家と社会をできる限り厳かに結びつける契約が見えてくる。「小説」の単純過去と三人称とは、作家が自分のつけている仮面を指さすやむを得ない身ぶりにほかならない。

「文学」はすべからくこう言える。「ラルワトウスプロデカー」（わたしは仮面を着け前に進む）、ただし、「わたしは

着けた仮面を指さしながら前に進む」と言い換え。社会言語との断絶というもつとも重苦しい断絶を引き受ける詩人の人間ならざる経験にせよ、あるいは、小説家の作りだす信じられる嘘にせよ、真実を尊ぶ心が長く続き、成し遂げられるためには、偽りの、はつきりとそうだと分かる偽りの記号要素が必要である。

この両義性の産物であり、結局はその根源にあるとも言えるもの、それがエクリチュールである。この特別な言語活動は、それをもちいる作家に、輝かしくはあるが、監視されるという役回りにあたえ、はじめのうちは見えないが、どんな責任にもつきものの奉仕をはつきりと求めてくる。

エクリチュールとは、始めは自由でも、最後には作家を、それ自体拘束されている「歴史」に縛りつける鎖である。社会は、より確実に作家を自己疎外へと導くために、はつきりと分かる芸術の印を作家に付けるのである。

詩のエクリチュールのようなものはあるのか

近代以前、散文と詩は大まかな分け方がされるだけで、その違いは計測できるものである。それらは隣り合う数のような、ふたつの異なる数と変わらず、量的な違いで「別」とされるだけだ。

考えをもっとも経済的に伝達する、最小のことばを散文とよび、韻律、脚韻、また慣例として使う比喩表現のような、内容の伝達には役立たないけれど装飾となる言語の特殊な属性を a、b、c と呼ぶと、ことばの全体が、表層的にはジュールダン氏の二様の等式におさまる。

「詩」||「散文」+ a + b + c

「散文」||「詩」- a - b - c

これを見れば、「詩」は明らかに「散文」と違う。だが、この違いは本質に関わるものではなく、量的なものだ。

したがって、「言葉は一つ」という、近代以前の基本的な考え方を傷つけることはない。人びとは社会生活のいろいろな場面に応じて、言葉の使い方をさまざまに配合する。ここでは散文、つまり分かりやすい言葉を、ここでは詩、つまり凝った表現というように。これは考えを表すに際しての社交上

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

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

そんな時代には、どんな表現法をとつていようと、詩はすべて、必須内容、芯として潜在している散文に装飾が加わり、それを間接的に示す、つまりおまけ付きの等価物にすぎない。

近代以前、「詩」という言葉は、どんな拡がりも、感情のどんな特有の厚みも、どんな一貫したイメージも、どんな異界も示すわけではなく、ただ言葉の使い方の変更を示すだけであり、普通の会話の作法よりも美しく、したがって社交により適した作法に従って「考えを述べる」語法への変更だ。

つまり、「心」から文法、論理という鎧をまとい出てきた内的思考の外に、明白な約束ごとによって社会化された言葉を映し出すのだ。

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

ランボー以後、詩人は、閉ざされてはいるが、言語の意味機能とテキスト構造の両方を含む「自然な世界」として、その言葉を樹立している。そうなったとき、「詩」はもはや、装飾をほどこされた「散文」、自由を奪われた「散文」ではない。詩はそこから何か引くことができる質のものでもなければ、技法として他の人間が継承できるものでもなくなる。

それはもう付加的な属性ではなく、実質を有するモノとなる。したがってその外にあるものを指し示さないでいられる。「詩」が「詩」である所以はそれ自身のうちにあり、外にある存在の根拠を指し示しなどしない。詩の言語と散文の言語はじゆうぶん離れており、他方と違うことを示す記号などなくともいい。

さらに、いわゆる思考内容と言葉の関係が逆になる。近代以前の詩では、完全にできあがっている思考内容が、それを「表し」、「別の形で示す」言葉を生む。近代以前の詩の内容には蠢くように変化してゆく時間性がなく、技巧をこらすのに必要な時間があるだけだ。

それとは反対に、近代以降の詩では、言葉はフォルムの連なりのようなものを生みだし、そこからそれらの言葉がなくてはありえない、濃密な知的内容、感覚的内容がすこしずつ発散される。そうなると、言葉は、より内面的な意識形成の濃密な時間となり、「思考内容」はそのあいだに思いつくまま

使われる言葉で徐々に練られ、据えつけられてゆく。

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

近代以降の詩は、言語の構造全体(結合軸と選択軸)に関わる違いがあり、いにしへの詩と対照的だ。この二つの詩のあいだには、人間の社会行動として同じ意図をもつこと以外共通点はない。

近代以前の言語(「散文」と「詩」)の動的構造は、言葉同士の関係上(結合軸)にある。つまり、言葉は他の言葉との関係を主とするため、可能なかぎり抽象的となっているのだ。そこでは、どの言葉もそれ自体は濃密な意味を持ってない。かろうじて物あるいは事を指す記号となっているだけだ。そんな働きをするより言葉は互いに結びつく手段になろうとしている。

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

数式を考えれば、おそろくにしへの散文と詩の、言葉同士の関係がどんなものか理解できる。

ご承知のように数式においては、どの量も数という記号で表されるだけでなく、それらの数を結びつける関係もまた加減乗除の符号や等号、差を表す符号によって表記されている。数式の動き全体は、そこに書き込まれた数と符号の関係を書かれてはいる通り読み取るものだからそうなっているとと言える。

いにしえの言語は、明らかにこれほど厳密ではないとはいえず、似た動き方をしている。中性化された、つまり、その新鮮さを奪ってしまう伝統にきっちり従うことで存在感を失った詩の言葉は、音声や意味がくずれないでいられる。

そのような間違いが起きれば、言葉を鑑賞する者の意識を一点に集めて、その知的な意識の動きを止め、そこに仕込まれたわけでもない快樂へと導いてしまう。いにしえの詩は密度が等しく、感情に働きかける圧力も同じ言葉の連続だが、それらの言葉から、固有の、そして初めて出現したように思える意味に向かう流れを引き出す。

詩で使われる言葉自体は普通の言葉であり、そのために新たに創り出された言葉ではない。つまり、そこに使われた言葉は一体となることで固有の意味を持つのであり、個別にはない。繰り返し使われることによってそうなり、新たに創り出されたりはしはない。

したがって、いにしえの詩人の役目は、新しくて内容の密度がより高い、つまりより輝く言葉を見つけてることではない。

古いしきたりに合わせ、シンメトリー、あるいは簡潔な結びつきというものを磨き上げ、頭に描いた内容を正しく韻律の制限に合わせたり短縮することにある。そんな時代の気の利いた表現とは言葉と言葉の結びつけ方であり、単語のものではない。

つまり、既にある内容をいかに表現するかは術であり、新たに内容を作る術ではない。こんな時代の詩の言葉は、のちの時代のように、不意に声を大きくしたりすることで、人間の深く特異な経験を表したりはしない。

それらは、優美にしよう、装飾を付けようとする人間社会の要求に応じ、表層において整えられる。当時の人々は言葉を組み合わせた言いまわしに魅了されるのであって、言葉に固有の力や美によってではない。

いにしえの詩の言葉は、数式を生みだす選択と結合の織り物の完成された機能に達することはない。ここでは、言葉と言葉の関係は、数学のように特別な専用の記号／言葉によってではなく、思いがけない表現や言葉の配置によってのみ示される。

いにしえの詩の言葉の自然な結びつきは、突出するものを押さえ、きちんと整列させることによって仕上げる。いにしえの詩の言葉は、ごく小数のいつも似たような結びつけ方が使われており、代数に似ている。

比喩や常套句は、表面上そう見えないが、実質的には言葉と言葉を結びつける道具なのだ。言葉は言説として強く連帯した状態を作り出しはしたが、そのために濃密な内容を失った。言葉は原子価のように構造的に働き、対称結合、星状結合、紐状結合だらけの言葉の面を描きだす。それらの結合からは、新たな内容が次から次と現れるが、驚いて立ち止まらせるようなことは決してない。

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

そこで、あらゆる韻律の中でもっとも他との関わりが密なアレクサンドラン(二音綴詩句)にユゴーは敢えて歪みを加えたのだが、それは近現代詩の先行きをすでにそっくり予告している。

言葉の結び付きに込められる内容を弱め、その代わりに言葉を炸裂させようとしているからだ。

実際、近現代の詩は、近代以前の詩、またどの時代の散文にも対置させなければならぬのだが、言語においては本来そうである自然な言葉同士の関係を壊し、語彙という基礎部分しか存続させない。近代の詩が言葉間の関係のうち保持し

ているのは言葉の動的領域である音楽性のみで、その本来あるべき姿ではない。

言葉は、なくなってしまうた言葉と言葉を結ぶ関係線の上で花火のように炸裂し、文法はその目的が失われ、ただの韻律法となる。と言っても、それは言葉を提示するために残る抑揚付けでしかない。

正確には、言葉間の結び付きは取り除かれたのではない。ただその場所だけが残されているのだ。それは言葉間の結び付きの戯画となっており、その空白は必要なのだ。言葉の濃密な内容が、際限なく続く音、際限なく何かを示す記号のように、《狂おしい感情、神秘》のように、魔法の穴から立ちのぼらねばならないからだ。

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

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

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

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

詩の言葉は無限の自由に輝き、不確定だが持ちこたえる無数の結び付きにいつでも光を当てる用意がある。変動のない横方向の関係を断ち、言葉は垂直方向にしか照らすものがなくなる。言葉は、意味と反射、残像からなる詩のテキスト全体の中に埋め込まれた硬い柱状の塊のようなものだ。つまり言葉は屹立する記号なのだ。

詩の言葉はこの場合、直前の展開のない劇の幕、前後の幕のない幕であり、この言葉に結びついたあらゆる起源の厚い層となった面影しか見せない。このように近代の詩では、どの言葉の下にも地層のようなものが隠れている。

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

詩の言葉は、社会生活の土台となっている言語のように、一般性の高い内容(伝達意図)によってあらかじめ規定されてはいない。詩を読む者は、互選し合う言葉間の関係によって誘導してはもらえず、真正面から言葉に立ち向かうことになる。そして、考えられるすべての内容を有し、無限とも言える内容を持つものとしてその言葉を受けとめる。

言葉はここでは百科事典のようで、言葉間の関係が生きていけばその中から選ばなければならぬ受け取り方を、すべて同時に含んでいる。したがって、言葉は、辞書か詩においてでしか起こりえない状態を作りだしていることになる。

そこでは言葉が意味を部分的に規定する冠詞を奪われ、一種の中立的ゼロ状態に引き下げられるのだが、過去において使われたものと未来において使われる可能性のあるもの、すべての特殊な意味を同時に含んでふくれあがり、生きた状態でいられる。言葉はここでは多くの内容を包括するフォルムを持ち、上位の分類枠のようになる。

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

したがって、それは特殊な好奇心、崇高な美食欲のようなものがあることで生みだされ、消費される。近現代の詩すべてに共通するこの「言葉への欲望」は、詩の言葉を恐ろしく、人のものとは思えないようなものになっている。

その欲望は、穴だらけでどこからも光が差すような言葉を据え付ける。そんな言葉は欠落と意味内容過多の記号にあふれてはいるのだが、何を表すのか、その意図は予測することもできなければ、同じままであるうともしない。

それゆえ、一般社会における言語の使われ方とはまったく

違ってくる。連続性のない言葉ばかり用いることで、「自然性を越える」あらゆる可能性を切り開く。

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

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

いにしへの言語は使えば喜びをもたらす。社会に密着した言語だからだ。ジャンルを問わず、いにしへの書き物はかならず社会集団により音声化され消費されるものと考えられている。

いにしへの文学作品はそれぞれの階級で集まった人々のあいだに流通するものである。それは声によって伝達されるよう考えられたものであり、その目的である消費(鑑賞)は社会の些細な変化に応じて調整される。きびしいコード化が行われるとしても、基本的には音声を土台とする言語だ。

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

戻す。

言語が「本来持つ性質」に対する認識に逆転が起こったということだ。新しい詩の言語は連続性を持たないため、途切れ途切れで、いくつもの塊としか見えないような状態を作り出す。

言葉が本来有する機能が使われなくなり、言葉間のつながりが見えなくなると、対物性の強い言葉が詩の中で高い位置をしめることになる。近現代の詩(特に現代の詩)は対物的な詩なのだ。

そこは、孤立する恐ろしいな物体がとぎれとぎれに現れる世界となる。それらが「虚」の関係しか持たないからだ。

物体のような言葉は、特別な意味も与えられなければ、何かに使われたり奉仕しているとも見えず、上下、主従の力関係を押しつけられたりもしない。こころの動きや気持ち、要するに「やわなもの」を表していると見なされることもない。詩の言葉が炸裂すれば、何物にも拘束されない物体がそこに現れる。

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

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

葉は言葉間の結び付きがなく、炸裂した時の荒々しい力をま
とっている。その純粹に機械のような（人間性の感じられな
い）振動は、後に続く言葉に見たことのない触れ方をするの
だが、すぐさま消えてしまう。

これらの詩の言葉は人間を締め出す。現代には人間的な詩
などない。この屹立する言葉はテロに満ちた言葉だ。

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

そのような時、詩のエクリチュールについて語るのは難し
い。そこにあるのは、勝手に働く力が人倫の及ぶ世界をすべ
て破壊するような言語だからだ。

口から言葉を発すれば、自然な世界を変えることになる。
言葉が物を作り出すのだ。そんなものは人間意識の通常の姿
勢ではない。強制執行のようなものだ。

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

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

現代の詩、その絶対的なあり方は、例えばシャルルのよう

な詩人に見られるが、あのとりとめのない調子、あの得難い
オーラの向こうにある。そのようなものこそがエクリチュール
なのだが、ふつう詩の感覚と呼ばれる。

古典的な詩とその亜流について、あるいはまた『地の糧』
の味わいにある詩的散文について、詩のエクリチュールを論
じることには反対はしない。『地の糧』では、「詩」が間違いな
く言語の精神原理となっている。どちらの場合も、エクリチ
ュールが文体を吸収している。

十七世紀の人間にとって、ラシーヌとプアドンの間に、す
ぐ、区別できる違いを、特に詩の性質に関わる違いをはつきり
させることは容易ではなかっただろうと想像できる。

それは、現代の読者にとって、ハッキリはしないが外観が
似た同じ詩のエクリチュールを用いる現代の詩人を判別する
のが容易でないのとまったく同じだ。詩人たちにとって、「詩」
とは気候風土のようなもの、つまり本質的に言語の慣習のひ
とつだからだ。

だが、詩の言語が、言葉の内容に頼らず、またイデオロギ
ーの取り次ぎをするだけに留まらず、言葉の構造がもつ効果
のみによって「詩の性質」を根本から問いなおす時、もうエク
リチュールはなく、文体のみが残る。文体を通して人間は完
全に見方を変え、歴史や社会性のイメージをいっさい使わず、
物的な世界に向かうことになる。

ブルジョア・エクリチュールの勝利と破綻

前古典文学にはエクリチュールが一見いくつもあるように見える。だが、「芸術」ではなく、「構造」という観点からこれらの言語の問題をとらえれば、この多様性はずっと小さく見える。

美学的には、十六世紀と十七世紀の始めに文学で使われる言葉はかなり自由な増殖を見せている。人はまだ、人間の本質をどう表すかではなく、どうやって自然な世界を知ることができかに一生懸命だったからである。

そのため、典型となる時期しかあげないが、ラブレールの百科全書的なエクリチュールもコルネイユの仰々しいエクリチュールも使われている言葉としては変わらない。そこでは装飾がまだ儀礼的になっておらず、それ自体で世界全体に向けられた探求方法となっている。これがこの前古典エクリチュールをニュアンスあふれたものに見せ、自由を謳歌していると感じさせる。

現代の読者の目には多様という印象が強くなる。言語がまだ不安定な構造を試しているように見えるし、統辞法の基本ルール、また語彙の増やし方のルールを決定していないただ。

「言語」と「エクリチュール」の区別にもう一度言及すれ

ば、一六五〇年ごろまでフランス文学はその基盤であるフランス語がまだ一つの言語(ラング)として確立されておらず、それゆえエクリチュールをまだ知らなかったと言える。実際、言語(ラング)がその構造自体を確立していない限り、言語の使い方の規範は決まらない。

エクリチュールが現れるのは、言語(ラング)が国語として定められ、これと違うことをマイナスと価値づけるネガ基準となったとき、つまり、禁じられていることと許されることを分ける地平となり、もうその禁止の由来も根拠も問われなくなつた時だ。

古典文法を確立した学者たちは言語(ラング)について普遍性の感じられる理由を作りだして、フランス人を言語上の問題から解き放ち、この純化された言語(ラング)がエクリチュールになった。すなわち、歴史状況の力を使つてただちに普遍的なものだと示せる言語の価値基準となったのだ。

古典期のドグマの内部にはさまざま「ジャンル」があり、文体に変動があるが、それは美学においてであり、構造においてではない。どちらにも幻惑されず、正しく見なくては行けない。

ブルジョアのイデオロギーが勝利し、支配していたあいだずっと、フランスの社会は道具でも装飾でもある単一のエクリチュールを使っていた。エクリチュールが道具となるとい

うのは、フォルムは実質内容のために使われると考えられていたからだ。代数式が実際の計算のためにあるのと同じだ。装飾となるというのは、この道具が恥じることなく「伝統」から借用した、その機能にとつては無関係の、必要でもないものに飾られていたからである。

つまり、このブルジョア・エクリチュールは作風も違う様々な作家が用いたのだが、それを引き継いで使うことに何ら嫌悪感を抱かれなかった。何も考えず、安心して使える装飾にすぎなかったからだ。

おそらく古典期の文人たちもフォルムには問題の種があることを知っていた。だが、エクリチュールの多様性や意味について、まして言語の構造について議論することはまったくなかった。

ただ修辞学だけが、すなわち説得するという目的に合わせて考えられる言葉の領域だけが問題だった。したがって、修辞的な表現が複数あることはブルジョアのエクリチュールが一つしかないことに対応している。

裏返して言えば、修辞学を論じたものが十九世紀半ばに関心をもたれなくなった時、古典エクリチュールは普遍的ではなくなり、近代のエクリチュールが誕生したのだ。

この古典エクリチュールは明らかに上流階級のエクリチュールである。ブルジョアのエクリチュールは、十七世紀、権

力のごく近くにいた集団の中で生まれ、教条的な断定によって形成された。つまり、庶民の自然な主体的意識が工夫をこらした文法の使い方はすべて瞬く間に排除され、代わりに上から規定し、制限するだけで打ち立てられた。これは、政治的勝利の初期によくあることだが、大多数の者を意地悪く見下す、少数の特権を持った階級の言語としてまず生まれたのだ。

一六四七年にヴォージュラは、古典エクリチュールを法のようなものとしてではなく実際に使われているものとして推奨している。明晰な言葉遣いはまだ宮廷の用法でしかない。ところが、一六六〇年になると、たとえばポール・ロワイヤル文法において、古典言語は普遍性という特徴をまとい、明晰さが価値として確立される。

しかし実際は、明晰さとは純粹に修辞的な性質であり、いつでもどこでもそうなる、言語の一般的な性質になりえるものではない。これはある使われた言葉の観念的な付け足しにすぎず、説得というつねに存在する意図に従属するものである。

王政時代の前ブルジョアジーとフランス革命後のブルジョアジーが同じエクリチュールを用いることで人間の本質を見つめる神話学を発展させたため、単一で普遍的な古典エクリチュールは、同じものを持続させるために不安定なものをする

べて捨て去った。持続するものとはどの部分も選択されたものであり、言語の可能な選択肢は徹底的に切り捨てられていた。

つまり、政治的権威、「神」の名による教条主義、そして古典言語の単一性は、ひとつの同じ歴史の動きが見せる三つの顔なのだ。

したがって、フランス革命でブルジョア・エクリチュールが何も変わらなかったこと、フェヌロンとメリメのエクリチュールの間にごくわずかな違いしかないことは驚くにあたらない。

ブルジョアのイデオロギーは、亀裂が生じることもなく一八四八年まで、革命中もまったく揺らぐことなく持続した。革命によってブルジョアジーは政治的、社会的な権力を手に入れたが、知的権力は手に入れなかった。そんなものはずっと前から保持していた。

ラクロからスタンダールまで、ブルジョア・エクリチュールはドタバタした短いヴァカンスを越えて立ち直り、そのまま続きさえすればよかったのだ。

そして、ロマン主義革命は名目上形式的なものを攪乱する姿勢をとったが、ブルジョアジーのイデオロギーによって作られたエクリチュールは慎重に保持した。

複数のジャンル、また複数の言葉を混ぜ合わせることによ

って少しばかり譲歩はしたが、そうすることで道具性という古典言語の本質を保持することができた。

たしかに「存在感」を徐々にまましてゆく道具ではあったが（とりわけシャトーブリアンの場合）、結局は高い精神性などなく用いられ、現実の世界から隔絶した言葉のあり方などまったく知らない道具だった。

ただユゴーだけが、自分の生活行動、活動エリアという身体感覚の領域から、言葉の固有の主題を引き出していた。伝統的な視点からでは読めず、自身の生活のすさまじい裏面を参照しなければ理解できない主題である。ユゴーだけがその重い文体で古典エクリチュールに圧力をかけ、爆発間際まで持つていくことができた。

それゆえ、ユゴーを軽視すれば、どうしてもずっと続いてきたフォルムの神話を支持することになる。その神話に守られ、華麗なるブルジョアジーの証人である十八世紀のエクリチュールが今も良質のフランス語の規範であり続けている。

このしっかりと閉ざされた言語は、神聖なエクリチュールとして文学の神話の厚い膜によって社会から切り離されているのだが、厳正な規則を好んで、あるいは、自分では何も作らず、人の作ったものをただ楽しむために、実にさまざま作家が一樣に取り入れている。この威厳ある神秘の幕屋、それが「フランス文学」だ。

ところで、一八五〇年代半ばに、歴史上新しい大きな「出来事」が三つ固まって起きる。

まず、ヨーロッパの人口が急増した。そして、製鉄業が繊維産業にとってかわった。これは近代資本主義の誕生を意味する。フランス社会が三つの敵対する階級に分離する(1848年の六月蜂起ではつきりした)。これは自由主義の幻想の決定的な崩壊を意味する。

これらが重なり、ブルジョアジーは新たな歴史的状況に陥る。それまでブルジョアジーのイデオロギーは、普遍的なものにはどれ程の力があるか、自ら実例を社会に溢れさせることで他と争うこともなく示していた。

ブルジョアジーに属する作家だけがほかの人間たちの不幸について判断する。自分を見る他者が前にいないため、自分の社会的な身分、条件と知識人の使命とのあいだで引き裂かれることもなかった。

だが、以後は、その同じイデオロギーが、ほかにも存在しうるイデオロギーと同列としか見えなくなる。普遍的とは言えなくなり、ブルジョア・イデオロギーは自己批判することではか乗り越えられなくなる。作家の意識はもはや自分の置かれた状況を正確にとらえることができなくなり、作家は曖昧なことしか言えなくなる。

こうして「文学」の悲劇は生まれる。そのとき、エクリチ

ユールは多様化しはじめるのだ。

それ以降、技巧を凝らした難解なものにせよ、大衆に受け入れられやすい平易なもの、偏りのないもの、あるいは話されているそのままのものにせよ、それぞれのエクリチユールが、作家が自分のブルジョアという身分を受けとめるか、それとも嫌悪するかをしめす最初の行為になるうとする。

それぞれのエクリチユールが、「文学」なき作家という現代の「言葉の形相」の、あのオルフェウスの問題に答える試みとなる。

この一〇〇年というものの、フロベール、マラルメ、ランボ、ゴンクール兄弟、シュールレアリストたち、クノー、サルトル、ブランショ、カミュといった作家が文学言語を組み合わせる、あるいは爆発させる、あるいは外から持ってきたものを移植するという道をいくらか描いてきたし、それは今もなお続いている。

だが、そこで賭けられているのは、表現フォルムにおけるこれこれの冒険、修辭的工夫のこれこれの効果、語彙選びのこれこれの大胆さというようなものではない。

作家が言葉の複合体を描くたび、そこで問われるのは、「文学」という存在そのものだ。近現代がそのエクリチユールの多様性のなかに読みとらせようとしているもの、それはみずからの歴史の行き詰まりなのだ。

文体の匠

「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。

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。

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。

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。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。

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。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。

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、それに要した苦労によって救われることになる。

こうして作家Ⅱ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、粗割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。

ゴーチエ（「文芸」の非の打ち所のない巨匠）、フロベール（クローツ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。

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よっと気取るのだ。

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)。これはたとえバロコルネイユのような、バロコクの大仰なスタイルの対極にある。

後者のバロコクスタイルは「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、時代に合わなくなつた言語の使用を正当化できなくなつたときに始まる。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。

誰よりも几帳面なフロベールだからあの工芸的なエクリチュールを確立したのだ。彼以前、ブルジョア作家が書くのは、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つた。ブルジョアの考え方はあらゆるものを測る尺度となつていた。しかし、純粋な人間としてで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。

フロベールにとつて、ブルジョア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は扱ひようのないものだ

つた。これは悲劇的状况にあると感じた人間に固有の態度だ。ブルジョアであることによつ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、ペキュシエのものだが、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。

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。

一方、のちにブ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つて物語を構築する。

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つ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。

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。

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つてやること、あのすべてがいれ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。

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。

作家は社会に対して、その規範の中にい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。

そんな状況にあるボードレーは、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。

「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つてでも、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。

したがって、フロベールのようにエクリチュールにこだわること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、もつとも純粹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。

エクリチュールと革命

文体の匠たちは、サブ・エクリチュールを生み出した。それはフロベールの流れを汲むものだが、自然主義者たちの方向性に適応してしまったエクリチュールである。

リアリズムのエクリチュールと呼ぶことのできるモーパッサンやゾラ、ドーデのこのエクリチュールは、「文学」の「私たち」に関わる記号（単純過去、間接語法、リズムのある文章）と、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）を使った作品を効率よく生産する。

その結果、「ありのままの世界」にできるだけ近づいて描写しようと主張したエクリチュールが最も作為に満ちたエクリチュールとなってしまった。

失敗は、おそらく使われた言葉の水準だけでなく、書く以前の基本的な考え方の水準にもあった。自然主義の美学ではエクリチュールは効率よく作品を量産しもするが、現実を慣習的に扱ひもする。

人が辱めを受けていれば、それを描く言葉は後ろに退きそうなものだが、まったくそうしなかった。これは逆接的だ。退きもせず、踏み込みもしない中立的なエクリチュールはもっと遅れて現れる。リアリズムのかなり後、カミュのよう

な作家たちによって作り出される。それは非難を受けないよう逃げ込むことで生まれたリアリズムの美学の影響を受けて生まれたのではなく、エクリチュールの探求の果てにやっとたどり着いた罪を犯さないエクリチュールだった。

リアリズムのエクリチュールは何もしない中立などではまったくなく、それどころか「事実と見えるもの」を簡単に作り出せることが見てすぐわかる記号（しるし）に満ちている。

こうして自然主義者たちは墮落してゆき、現実が存在するものとはまったく別の「自然な言葉」など求めなくなる。かといって、のちにクノーがするように「社会に存在する自然な言語」を見いだそうと望むわけでもない。自然主義者たちは逆説的だが、機械的にできあがる（反自然的な）芸術を生み出した。それは、文学が（見るべきものとして選んだものだけを）見せつけるのがルールとなったことを意味している。それまで例のなかったものだ。

フロベールのエクリチュールは人を魅了する言葉を苦心し磨き上げたものであるため、フロベールの作品を読んで夢中になることは今でもありうる。ただひとつの声があるのでなく副次的な声にあふれた世界となっているからだ。そこでは記号は表現するというよりそのようなものが存在することを納得させる。

一方、リアリズムのエクリチュールのほうには読む者を納

得させる力がまったくない。最適な言葉はただひとつしかないと考え二元論者式の思い込みのせいで、作家は描写することだけを強いられ、生気のない現実をオブジェのように「表現」する。そのような現実に対して作家は言葉を使いこなす自身の技によってしか力を振るえない。

これらの文体なき作家たち、モーパッサン、ゾラ、ドーズと彼らの亜流は、一つの同じエクリチュールを使ったのだが、それは彼らにとつて逃げ込み先であると同時に匠の腕前が見せどころでもあった。彼らはそれを追い求めたと思ひ込んでいるが、完全に受動的な美意識によつてゐる。

文章の推敲についてモーパッサンが表明したことと、この「流派」の純情素朴な手法はすべてよく知られている。それを使うことで自然だった文が作り物の文に変わってしまう。そして、それは純粹に文学が目指したものの、すなわちここではその仕事に要した苦勞がどれほどだったかを示す証拠になる。

ご承知のように、モーパッサンの文体意識において、文章術の関心は言葉の配列に向けられており、どんな言葉を使うかは「文学」に含まれない。

うまく書くこと、以後これが文学行為の唯一の旗印・モットーとなるのだが、これは、説明に用いる言葉の位置を思いつきのようなものによつて変えることであり、「表現力のあ

る」リズムが得られると信じて、言葉を「強調」することではしかない。

しかし、表現力というようなものはただの神話だ。それは「表現力」というものがあると信じる約束ごとにすぎない。この慣習的なエクリチュールは、学校教育で行われる評価、寸評がずっと特に好んでいる。そのような評は、作品に要した苦勞を証拠にその価値を測るのだ。

ところで、職人仕事で精妙な部品を嵌め込むように、補足的な言葉の組み合わせをあれこれ試しているのを見るほど楽しいものはない。

モーパッサンやドーズのような作家のエクリチュールにおいて学校の教師が称賛するもの、それは、結局内容から切り離された文学の記号だ。「文学」とは他の言語使用とはまったく関係のない範疇だときっぱり言い、そうすることで物事には理想的な理解の仕方があると信じ込ませる。

いかなる文化からも排除されているプロレタリアートと、「文学」そのものをすでに問題にしはじめた知識階級とのあいだには小中学校水準の普通の顧客読者がいる。つまり大雑把に言えば、プチ・ブルジョア階級だ。彼らは「文学」とは何であるかをはつきり分かりやすく見せてくれる記号をすべて持った「文学」の特権的なイメージを、芸術的リアリズムのエクリチュールに見出すことになる。多くの大衆的小説

はそんなエクリチュールによって作られていく。

そこでは、斬新な作品を創造するよりも、距離を置いて大雑把に見る「文学」を供給することが作家の役割となる。

このプチ・ブルジョアのエクリチュールは、コミュニスト作家によっても取り入れられた。現在のところ、プロレタリアートの芸術の規範はプチ・ブルジョアと違うものにはなれないからだ（もつともコミュニズムにはそのようなあり方が適っている）。

また、社会主義リアリズムのドグマ自体はどうしても慣習的なエクリチュールに向かわざるをえないからだ。このエクリチュールは、それがどんなものであるかを示す「かたち」がなければ通用しない内容を、はつきりと見て分かるように示すために使われる。

したがって、すくなくともこれまで、コミュニストのエクリチュールは、結局は典型的なブルジョアのものである「私たち」と関係を絶つどころか、「文学」の存在を示すもつとも大きな記号を増殖させ、小市民的な文章術にある「かたち」への配慮を抑制することなく受け入れ続けているという逆説が理解できる。（また、この文章術は小学校の作文教育のおかげでコミュニストの読者から信頼を得ていた）

つまり、フランスの社会主義リアリズムはブルジョア・リアリズムのエクリチュールを同じように使い、芸術にするた

めに使える記号すべてを全面的に自動化した。たとえば、ガロディの小説のある箇所ではこうなっている。

「：・前かがみで、一心不乱にライノタイプ植字機のキーボードに向かい：、筋肉のうちでは歓喜が歌い、指は軽やかに、しかし力強く踊っていた：、

有毒なアンチモンを含んだ蒸気は：、こめかみを脈打たせ、動脈を打ち振るわせ、彼の力と怒りと興奮をさらに燃え上がらせていた」。

ご覧の通り、ここでは隠喩を使わず語られるものはない。「巧みに書かれている」こと、つまり、自分が消費しているのは「文学」であることを読者に重々しく示さねばならないからだ。

もつともつまらない動詞にさえ使われるこれらの隠喩は、特異な感覚を伝えようとする気持ちから出たわけではまったくなく、ラベルがその商品の値段を示すのとまったく同じように、言葉がどの水準にあるかを示すために文学で使われるしるしなのだ。

「タイプをたたたく」とか、「ドキドキする」（血流について）、「はじめて幸せを感じる」という表現は現実の生活で使われている言葉であり、リアリズムの小説家が使う言葉ではない。

「文学」が存在するためには、ライノタイプ機を「ピアノ

のように弾く」とか、「動脈がドクンドクン打ち震える」とか、「彼は人生ではじめての幸福な一時を抱きしめた」のように書かねばならない。

つまり、リアリズムのエクリチュールはどうしても「もったいぶったスタイル」に行き着いてしまうのだ。ガロディはこのように書く。

「一行を終えることに、ライノタイプ機の細長い腕が踊る活字母型をひとまとまり分さらっていった」。

あるいはまた

「彼の指が撫でるたびに、銅の文字母型の陽気な鐘を目覚めさせ、震えるような音を立てる。活字母は鋭い音の雨となつてレールのなかに落ちてゆく」と。

この未熟で奇妙な言葉づかい、これはカトスとマドロンのものだ。当然凡庸さを考慮に入れなければならないが、ガロディの場合はそれがひどい。

アンドレ・スチールにおいては言葉の使い方ははるかに控えめなのだが、それでも芸術的リアリズムのエクリチュールのルールに従っている。

そこでは隠喩は、現実の生活で使われる言葉にほぼ完全に溶け込んでおり、たいした苦勞もせずに「文学」を示せる、そんな紋切り型以上のものになろうとはしない。たとえば「岩清水のように澄んでいる」とか「寒さで羊皮紙のように皺だ

らけなつた手」などのように。

「もったいぶったスタイル」は語彙から言葉の並べ方へと押しやられ、モーパッサンに見るように、補足的な言葉わざわざとらしく切り離すことで「文学」であることを見せつける（「彼女は両ひざを持ちあげ、片手で、からだを二つに折り」のように）。

慣習にみちたこの言語は、現実の世界がどんなものか見せてはいるのだが、それは引用者の影付きでしかない。

きわめて文学的な言葉の連なりの真ん中に民衆の生の言葉や端折った表現が用いられもする。たとえば「まったくだ、変に騒いでいるな。風が」。さらには「吹きっさらしで、目深にかぶつたベレー帽と鳥打ち帽を揺らしながら、彼らはお互いをジロジロ見合う」（よく使われる「たつぷり」という口語表現が、話し言葉ではけつして使われない非標準的語法である絶対分詞節に続いている）。

もちろん、アラゴンについては別に扱わなければならない。彼の文学の継承の仕方はまったく違う。アラゴンはラクロとゾラをすこし混ぜあわせ、リアリズムのエクリチュールを十八世紀の色調でかく色づけるのを好んだ。

革新的な作家・詩人たちのこの節度あるエクリチュールには、おそらく今すぐ新しいエクリチュールを創造することなどできないという感覚があるのだろうか。

また、ブルジョア作家だけがブルジョアの古いエクリチュールで妥協していると感じられることもその理由としてある。

文学言語の誕生は人間の意識に起こることであり、現実世界の革命によって起こることではなかった。スターリンのイデオロギーは、革命的なことであっても、いや革命的なことに關してはことさら、どんな問題提起もしては危険だという恐怖を間違いなく呼び起こしている。

要するに、ブルジョア・エクリチュールを使うことは、スターリンのイデオロギー自体を告発することほど危険ではないと判断されるのだ。

かくして、コミュニスト作家たちだけがブルジョア・エクリチュールを泰然と支えている。ブルジョア作家のほうは、ずっと以前から、自分たちの考え方にある欺瞞に荷担していると感じた時から、つまりマルクス主義が正当だと思えた時から、ブルジョア・エクリチュールを糾弾してきた。

エクリチュールと沈黙

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。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。

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、アルカイスムを加え、永遠ではなくとも豊饒な言語を生み出すのだ。

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」がその重々しき、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。

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。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。

「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。

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。

「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。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。

ランボーやシュールレ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、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。

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。

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。

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附着物を削り取られ、考えうるどんな文脈にもまったく関わりを持たない。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き、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つきりと示す。

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。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(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)。

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。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。

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。

言語学から比喻を借りると、この新しいやり方がうまく説明できる。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。たとえば直説法は接続法と命令法の間にごくと、法(モード)のないかたちと彼らには見えるのだ。

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る。

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けばだが。

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なかに位置し、そのどれにも荷担していない。まさにそうい

った訴えや判断がないことで成立する。

だが、そのようなものはまったくない、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。だから冷静なエクリチュールだとは言えない。罪を犯さないエクリチュールと言うのがふさわしい。

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」を乗りこえることが肝要なのだ。

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。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・モードのようになっていく。そうになると、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化状態となる。

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。

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、またほかの作家たち、ブ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れば、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

てしまっているということだ。
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。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。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。

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。

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、純粹な等式の状態に達すれば、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。

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。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。

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。