

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

— 日本語翻訳と抽象の変質 —

中川 正弘

0 はじめに

今回扱う « *L'utopie du langage* (言語のユートピア) » は書籍として出版されたこのエッセーの最後に置かれた章だ。ここまで作家の名前に言及することはあっても作品名まで具体的に出すことはなかったが、ここではサルトルの作品『猶予』を取り上げ、考察している。とはいえ、具体的というにはほど遠く、やはり分析は極めて抽象的だ。

抽象度が高く、何を言おうとしているか判然としない文章を翻訳する場合、一つの訳語の意味合いがごくわずかズレただけでも「内容」は大きく変わってしまう。このエッセーより後のバルトの仕事は「対物的」と言えるほど対象に迫るのだが、それとは対照的にここでは問題の広がり全体を俯瞰しているようだ。ただし、俯瞰は俯瞰でも、低空と高高度では対象の見え方が当然違ってくる。そんなバルトの飛翔する生々しいフランス語の思考を、読んで理解できる日本語に変換するには、彼の視野角を確認し、彼がこの最終章までに論じてきた論点すべてをランドマークとして欠落や歪みをできる限り補正しなければならない。

バルトは « *utopie* (ユートピア) » を「理想的な小説が創造可能であること」ではなく、「書こうと追い求める小説が不可能に終わること」を示す記号としているが、それは、最晩年の仕事 *La préparation du Roman* 『小説の準備』の予告ともなっている。

『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

1 « *L'utopie du langage* » はこう訳された

(Barthes) *L'utopie du langage*

(森本1) 言語のユートピア

(渡辺) 言語のユートピア

(森本2) 言語のユートピア

(石川) 言語のユートピア

(中川) 言語のユートピア

日本語で「ユートピア」は「理想郷＝桃源郷／地上の楽園」と同義的に、「どこかにある」と**ポジティブ**にイメージされやすく、現実存在する場所を指して「ここはユートピアですね」ともよく言う。

主観の表現を強く志向する日本語を使う日本人は、物理的に存在せず、他の誰にも見えないとしても、私には見えるのだから存在すると考えやすいのだろうか。しかし、フランス語では語源であるギリシャ語の「ou(ない)+topos(場所)⇒どこにもない」の通り意味は**ネガティブ**なままだ。「幻想郷」とでもしたいところだが、そんな提案を拒否させるほどこのカタカナ語は普及、一般化している。

La **multiplication** des écritures est un fait **moderne** qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite et provoque une **éthique** de l'écriture.

文章の多様化は、ひとつの現代的な事実であって、作家に選択を余儀なくせしめ、形(フォルム)をひとつの行為となし文章の倫理学を誘い出すものである。

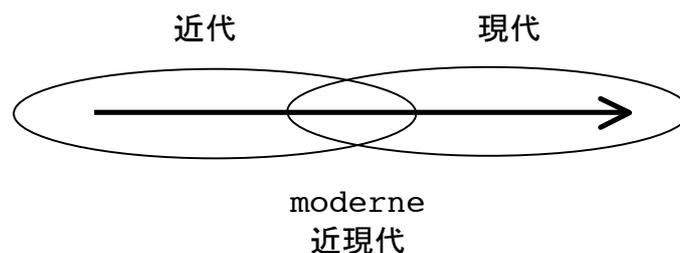
エクリチュールの多様化は作家に選択を余儀なくさせ、形式をひとつの挙動とし、エクリチュールの倫理を惹起させている現代的な事実である。

エクリチュールの多数化は、作家に選択を余儀なくさせ、形式(フォルム)を行為に変え、エクリチュールの倫理を挑発する現代的な事象である。

エクリチュールの多様化とは、作家にひとつの選択を強いて形式をひとつの行動となし、エクリチュールの倫理を生じさせる、という現代的な事象である。

近代になるとエクリチュールが多様化したがる、それにより作家はひとつの選択を強いられる。エクリチュールに対する気構えのようなものが生じ、「かたち」はひとつの行動となった。

フランス語の« moderne »は、歴史を「新しい時代」と「古い時代」、そしてそれらの間にある「どちらでもない時代」と単純な3分割(古 - 中 - 新)で見て、「古＝古代(antique)」、「中＝中世(médiéval)」の後に来る部分を指すのだろう。従って、日本語の「現代＝今／現(うつつ)の時代」を含みはするが、これよりかなり長い。バルトが**多様化**した時期と考えているのは、その長い時代であり、日本語ではこれを「近代／現代」と二つに分けたり、「近現代」と一つで扱ったりしている。



バルトが批判し続けるのは、革命を経ても変わることなく長く支配し続けているブルジョワのエクリチュールであり、「*moderne*」によって示されるこの期間の「長さ」には特別な意味がある。

« *La multiplication des écritures est un fait* (直訳：エクリチュールの多様化は事実だ) »のようにフランス語は**名詞構文**が使われているが、直訳の日本語にするより、その元にあるイメージを日本語においては自然な**動詞構文**で訳したほうが対比することになり、このようなバルトの言語操作の作為を味わえる。パラフレーズの前と後を論理的に等価(同じ)と見るフランス語と違い、日本語はそのようなものを差異化された、つまり違うものと見やすく、品詞の変換が内容を大きく歪めてしまうこともよくある。単に「(実際)エクリチュールが多様化した」でいいだろう。

« *éthique* » は典型的な漢字訳語である「倫理」とすると、日常の外にある「公式」の特殊な言葉と感じられ、バルトの思考の自由な「俯瞰」の動きが見えなくなる。「気構え・心構え」のような和語にすれば抽象度も高く、フランス語の使用域と同程度の広がりを得て、無用な「色付け」が消せる。

« *oblige* (強制する) ➡ *fait* (行動に変える) ➡ *provoque* (意識を生じさせる) » の組み合わせは、「意識(先) ➡ 行動(後)」だから、二つ目と三つ目は順序が逆だ。しかし、これは展開の順序を「逆」にしたのではなく、「論理的同格」と扱ったからのようだ。日本語にそのような同格 (= 同時) の考え方はない。フランス語の順序そのままに「〜て〜て〜する」のように順接にすれば、その配列自体が「因果性」を表してしまう。直後に同格の言い換えが付けられた最初のを除き、後は日本語の自然な順序に変えたほうがいい。

また、これら三つの動詞は論理関係をシンプルに示せる「他動詞」だが、日本語でそのような「論理臭さ」は不自然感、誤解を生じさせやすい。日本語では「自動詞／受動態」が多用され、そのほうが自然と感じさせる。

A toutes les dimensions qui dessinaient la création littéraire, s'ajoute désormais une nouvelle profondeur, la forme constituant à elle seule une sorte de mécanisme parasitaire de la fonction intellectuelle.

形は、それだけで知的機能の寄生的機構のごときものを構成するので、これまで文学的創造を描き出していたところのすべての次元にいまや新しい深さが付け加わるのだ。

文学創造を素描していたあらゆる次元に今後はあたらしい深さがつけ足され、形式はそれだけで、知的機能の一種寄生的なメカニズムをかたちづくっている。

形式は、それだけで知的な機能の寄生的な機構のようなものを構成するので、文学的な創造を描き出していたすべての側面に、これからは新しい深みが付け加わるのだ。

文学の創造をかたちづくっていたあらゆる側面に、これからは新たな深みがくわわることになる。知的機能に依存した装置のようなものを自分で作りあげてゆく形式である。

文学作品を形づくるのに足りないものはないと考えられていたところに、以後新たに深みという面がひとつ加わる。それが「かたち」であり、それだけで、知識人の務めに同居する複雑な仕組みのようなものを形成する。

「すべての／あらゆる」＋「次元／側面に」＋「新しい／新たな深みが加わる」と訳されているが、これらの日本語では「ひとつひとつの次元／側面のそれぞれに深みが加わる」、つまり、「深みは次元／側面の数だけ複数ある」という意味になってしまう。

この « toutes » はこの文の中だけで論理を簡潔させないで緩く使い、「すべて⇒すべて揃っている⇒足りないものはない」まで意味しているようだ。また、「nouvelle」は形容詞のまま訳すと、「深みが新しい」のような意味になってしまう。これはそのような「質」を表すのではなく、「toutes」と呼応し、「すべて揃っているところに新たに加わる」という「時期を示す副詞」のパラフレーズと見た方がいいだろう。

« fonction intellectuelle » を直訳で「知的(な)機能」としただけではイメージを結ばない。バルトは抽象語彙を使っていても、思考が抽象レベルで漂っているわけではなく、具体的な対象を的確に捉えながら俯瞰している。ここでは « le travail de l'écrivain (作家の仕事) ⇒ le critique de l'intellectuel (知的な人間の批評活動) ⇒ la fonction intellectuelle (知的な務め) » のような思考の飛翔のような抽象が感じられる。日本語訳では焦点の置かれているイメージを「普通の語彙」で示し、それを原文のフランス語と対照するのでなければ、バルトの文体が感じられない。

L'écriture **moderne** est un véritable **organisme** indépendant qui croît autour de l'acte littéraire, le décore d'une valeur étrangère à son intention, l'engage continuellement dans un double mode d'existence, et superpose au contenu des mots, des signes opaques qui portent en eux **une histoire, une compromission ou une rédemption secondes**,

現代的な文章は、文学行為のまわりで成長し、その意図とは無縁の価値によってそれを飾り、たえずそれを二重の存在様式へと捲き込み、言葉の内容に、不透明な標章を重ね合わせるころの正真正銘の独立的有機体なのである。ところで、それらの標章は、みずからのなかにひとつの歴史、第二の連累あるいは受容を保持しているのであって、

現代のエクリチュールは、文学的行為のまわりで成長し、文学的行為をその意図には無縁な価値で飾り、たえずそれを二重の実存様式にかかわりあわせ、語の内容に、ひとつの歴史あるいは副次的な妥協あるいは受容を内にかかえこむ不透明な記号を重ね合わせている、独立した文字通りの有機体である。

現代的なエクリチュールは、文学的な行動のまわりで成長し、その意図とは異質の価値によってそれを飾り、それを絶え間なく二重の存在様式へとアンガジェさせ、語(モ)の内容に不透明な諸標章(シニユ)を重ね合わせる正真正銘の独立的な有機体である。それらの標章は、みずからのなかに、ある福次的な歴史なり危殆なり償いなりを保持しているのであって、

現代のエクリチュールは、文学的な行為のまわりで成長するまさに自立した有機体なのである。文学的行為をその意図とは関係のない価値で飾りたてて、二重の存在様式のなかにたえず引きこみ、副次的な歴史や妥協や贖罪を内在させる不透明な記号を言葉の内容のうえに重ねあわせてゆく。

近代に入ってからエクリチュールは、まさに自立した生き物のようなものであり、文学作品にまわりついて増殖していく。それは作品をその意図された意味内容とは質の異なる価値で飾り、これをたえず二枚重ねの存在様式に引きこみ、言葉の内容に不透明な記号を重ねる。それは、罪だと知りながらそうする側に加わるのか、それとも罪を贖う側に行くのかというサイドストーリーをその内部に抱えており、書き手の姿勢を副次的に表す。

形容詞「現代的な」は名詞句「現代の」と同義的に使われる場合もあるが、「現代のものではないもの」に「現代的」と付けて「形容する／形容させる」ような使い方をよくする。「*moderne*」は「現代＝今の時代」を含みはするが、この日本語と広がりやまったく違うため、日本語では「近現代」を多用することは先に触れたが、「近現代のエクリチュール」より、これに動詞を加えた「近現代／近代に入ってからエクリチュール」のほうが前の時代との対比、バルトの俯瞰が感じられる。

「*organisme*」は直訳としては確かに「有機体」だが、文脈から明らかに「蔦科の植物／寄生する生物」を指している。「植物／動物⇒生物／生き物⇒有機体」とバルトが見せる過激な抽象は「俯瞰」において対象との距離を大きく取り、論理を純化しようという意志を感じさせる。

「*une histoire, une compromission ou une rédemption secondes*」は三つの名詞が「*ou*（あるいは）」で同格に置かれているだけと見える。しかし、行動を意味の核とする「*compromission*（妥協）」⇒「罪ある行為に荷担する」と「*rédemption*（贖罪）」⇒「罪を贖う」の二つは、前者でなければ後者、後者でなければ前者という二者択一の関係にあり、この章の最初の文で言及した「*éthique*（倫理）」⇒「作家の気構え」の選択を指すのだろう。つまり、「*ou*」はその選択を意味するだけで、これらに先行する「*une histoire*（一つの物語り⇒サイドストーリー）」に、作家の行うその選択という行動を代表させているようだ。「福次的⇒作品の主たる物語りではない⇒背景で展開する」を意味する「*secondes*」は選択肢二つだけでなく、森本2訳、石川訳のように三つすべてに掛かっていると見たほうがいい。

de sorte qu'à la situation de la pensée, se mêle un destin supplémentaire, souvent divergent, toujours encombrant, de la forme.

したがって、形のしばしば分岐的で常に邪魔な補足的運命が、思想の状況に混り合う。

したがって、思考の位相には、しばしばまちまちだがつねに厄介な、形式の補足的な運命がまじりあう。

したがって、形式の、しばしば対立し合い。つねに厄介な、補足的な運命が、思惟の状況に混じり合

うのだ。

その結果、思考の状況にひとつの宿命が混ざりあう。あとから付け加えられ、しばしば矛盾し、つねにやっかいな、形式の宿命である。

その結果、それだけで定まっておかしくない内容の受け取られ方に、それを書くために使った言葉の「かたち」の評価がさらに混じり込む。それらはしばしば相容れず、つねに厄介な問題を生むことになる。

« la situation de la pensée » が「思想の状況／思考の位相／思惟の状況／思考の状況」と訳されている。だが、バルトは « pensée » をそのような抽象的な意味ではなく、「言葉／かたち(forme)／作品」とペアになる「内容(考えられたこと)」という具体的な意味で何度も使い、「intention」 「意図⇒意図された内容⇒間接的に示される内容」とともに多用する。これが関わる « situation(状況) » とは「内容が作家から読者に伝わるプロセス」、つまり「内容の受け取り方／受け取られ方(解釈／評価)」を指すようだ。

「形の／形式の」＋「補足的(な)運命／あとから付け加えられる」と訳されている « un destin supplémentaire de la forme » の「運命」もこの文脈、全体の主張に照らせば、「評価／判定(ポジティブ or ネガティブ)」だろう。

「確立された方法⇒繰り返し／複製」を意味する「式」を含む「形式」を、小説作品の外形となる言葉を指して使われる « forme » の訳に使うべきではないことについてはこれまで何度も触れた。

Or cette fatalité du signe littéraire, qui fait qu'un écrivain ne peut tracer un mot sans prendre la pose particulière d'un langage **démodé, anarchique ou imité**, de toute manière conventionnel et inhumain, fonctionne précisément au moment où la Littérature, abolissant de plus en plus sa condition de mythe bourgeois, est requise, par les travaux ou les témoignages d'un humanisme qui a enfin intégré **l'Histoire** dans son image de l'homme.

ところで、著作家をして、無政府的なものにせよ模倣的なものにせよ、ともかく慣習的で非人間的な流行遅れの言語の特別なポーズをとることなしには一言をも書くことを不可能ならしめるところの文学的標章のこのような宿命が働くのは、まさに、＜文学＞が、そのブルジョア的神話の条件を次第に廃棄して、ついに、＜歴史＞をみずからの人間像のなかに統合したヒューマニズムの制作物とか証言とかによって取戻されるときにおいてなのである。

ところで、アナーキであろうと模倣的であろうと、とにかく慣習的で非人間的な時代遅れの言語に個性的なポーズをとらせずには作家に一語も描くことを不可能にさせている文学的記号の宿命は、文学がますます自らのブルジョワ神話の条件を廃棄して、ついには歴史を自分の人間像に統合したヒューマニズムの著作や証言によって徴用されるまさにそのときに機能する。

ところで、このような文学的標章の宿命のせいで、著作家は、流行遅れなり、無秩序なり、人真似なり、ともかく慣習的で非人間的な言語の特定のポーズを取るることなしには、一語も書きつけることができないのであるが、そのような宿命が機能するのは、まさしく、＜文学＞が、そのブルジョワ的な神話の立場を次第に廃棄して、＜歴史＞をおのれの人間像のなかに統合するに至った人間主

義にかかわる制作物なり証言なりによって、要請される時点においてなのである。

さて、文学記号のこの宿命ゆえに、時代遅れなものや無秩序や模倣など、ともかくも慣習的で非人間的な言語をえらぶという特別な態度をとらずには、作家は一語も書けなくなっている。この宿命が機能するのは、ブルジョア神話という条件をだんだんと消し去った「文学」が、人間主義 — 人間のイメージのなかについて「歴史」を組みこんだ — の作品や証言によって必要とされるようになる、まさにそのときである。

そうすると、文学に向かう姿勢を示すこの記号的行動は避けようがないため、壮大だが古くさい言語、あるいは古いルールを打ち破るが反社会的な言語、あるいは現実に使われているものをそのまま取り入れるのだが嘘になってしまう言語、とにかく型にはまって人間の自然性を否定する言語に対して、固有の態度をとらなければ、作家は一語も書けなくなる。そんな事態になるのは、ブルジョアの神話を自らの条件とすることを徐々に止めていった「文学」が、人間のイメージについて「普遍性を土台としない歴史」を組みこんだ人間主義がありえることを証明する作品によって求められる、まさにそのときである。

「態度を決めなければ、作家は一語も書けない」とあるのは、過去の作家の言語について、評価とまでは行かなくても、ポジティブに見るか、ネガティブに見るかぐらいは選ばなければならないことを意味するが、「*démodé*」⇒「時代遅れ／流行遅れ」、*« anarchique »* ⇒「無政府的／無秩序／アナキイ」、*« imité »* ⇒「模倣的／人真似／模倣」では、どれもネガティブにしか見えない。

序論(Introduction)には *« splendide, elle(la Forme) apparaît démodée; anarchique, elle est asociale (壮麗になれば、言葉のかたちは時代にそぐわなく見える。アナキイになれば、反社会的だ) »* とある。これは「壮麗だが古くさい」「アナキイ⇒革命的⇒古いルールを打ち破るが反社会的」のような二律背反のようだ。それに並ぶのであれば *« imité »* は「模倣⇒現実に使われているものをそのまま取り入れるのだが嘘になる」と二つの対立する価値観を反映しているのだろう。

この基本的構図を念頭に置けば、「古くさく見えたり、革命的と見えたり、現実そのまま見えたり、とにかく型にはまって人間の自然性を否定する言語に対して固有の態度をとる」程度の言葉数で表せていると言えなくない。

従って、*« un langage démodé, anarchique ou imité »* と簡単に並べられた三つの形容詞、過去分詞は、どれも抽象的に、ポジティブ／ネガティブどちらの見方をしてもおかしくない。これは両義的なイメージとして示したということだろう。

一語を一語に翻訳しようとする、日本語は言葉の意味を特殊に区別していこうとし、ポジティブ、ネガティブをハッキリさせやすいため、理解の歪む可能性が高い。ポジティブにも、ネガティブにも見える曖昧さであれば、それぞれ二語割り当てるしかないだろう。

« un humanisme qui a enfin intégré l'**Histoire** dans son image de l'homme(人間のイメージについて「**歴史**」を組みこんだ人間主義) » と書いているということは、バルトは従来の「人間主義」にはこれが欠けていると考えていることになるが、「**歴史**」と訳しただけでは曖昧だ。この文に続く次の文で « une essence **intemporelle** de l'homme(時を超える人間の本質) » と書かれるブルジョワの文化の「**普遍性**」がバルトのこのエッセイの批判の中心にあるが、それはその裏返しである « une essence **temporelle** de l'homme(時に支配される人間の本質) » をポジティブに見ているということだろう。「**歴史の非普遍性／普遍性を土台としない歴史**」ぐらいに書き足したほうがいいのかもしれない。

Aussi les anciennes **catégories** littéraires, vidées dans les meilleurs cas de leur contenu traditionnel, qui était l'expression d'une essence intemporelle de l'homme, ne **tiennent** plus finalement que par une forme spécifique, un ordre lexical ou syntaxique, un langage pour tout dire :

したがって、古い文学的範疇は、最良の場合には、人間の超時間的な本質の表現であった伝統的内容をなくしてしまって、もはや遂には、ある特殊な形、すなわち語彙あるいは構文上のある秩序によって、すべてを言うための言語を支えるのみなのである。

そこで、ふるい文学的カテゴリーは、最良の場合でも、人間の超時間的な本質の表現であったその伝統的内容を空にして、結局のところ表面的な形式、語彙上あるいは構文上の秩序、一言でいえば言語によってしか持ちこたええなくなる。

そんなわけで、旧時代の文学的諸範疇は、最良の場合には、人間の非時間的な本質の表現であった伝統的内容を除去して、もはや、結局のところ、ある特殊な形式によって、つまり用語的あるいは統辞法的なある領分によって、あえて言ってしまうと、ある言語(ラングァージュ)によってしか、存立しないのだ。

こうして古い文学カテゴリーは、最良の場合でも、人間の非時間的な本質の表現という伝統的内容を失って、ついには固有の形式、つまり語彙や構文の秩序によってしか、ようするに言語によってしか、もはや維持されなくなってしまう。

こうして古いタイプの文学は、最善の場合でも、時を超越する人間の本質の表現という長く大事にされてきた内容を失い、ついには固有の「かたち(フォルム)」によって、つまり語彙や言葉の並べ方のレベルで、要するに言語によって立っていられるだけになる。

フランス語の « **catégorie** » は「カテゴリー／範疇」と定訳にして済ませることが多いが、これらの日本語よりかなり抽象度が高く、使用例は多岐にわたる。仏和辞典の訳語には、日本語でこれらとは特殊に区別し、使い分ける「部門／階層／階級／等級／種類／…」などが並ぶ。日本語ではそれらの類義語と言える「タイプ」を好んで使うため、小学館ロベール仏和大辞典では « **catégorie** » の訳語に挙げられてもいる。「古いタイプの文学」でいいだろう。

「超時間的な／非時間的な」と訳されている « **intemporelle** » は « une essence de

l'homme(人間の本质)» と組み合わせるなら、機械的に形容詞とするより、「時間を超越する」のような動詞型のパラフレーズのほうが日本語には馴染みやすい。同じ意味を他の言葉でよく言い換えるフランス語では « imperissable / éternel / immuable » のような形容詞の同義語、類義語が多いが、ここには « périr(滅びる) / muer(変化する) » と、語義に動詞の影が見える。「抽象」とは逆の動きになるが、日本語辞書の訳語には説明的に動詞の意味を含むものが必ずと言っていいほど採用されている。

持つ／掴む／握る／握る／握る／抱く／かかえる／支える／つなぎ止める／保持する／維持する／収容する／容量がある／保つ／そのままにしておく／引き止める／拘束する／忙殺する／服従させる／手中にする／掌握する／占める／務める／担当する／経営する／管理する／扱う／備えている／入手する／受け継ぐ／開く／催す／述べる／言う／唱える／みなす／考える／かかる／抑える／抑制する／続ける／張る／賭ける／執着する／愛着を覚える／強く望む／起因する／由来する／隣接する／関係がある／血を引く／類似する／しっかりしている／長持ちする／長続きする／同じ姿勢にとどまる／耐え抜く／頑張る／固定している／くっついている／…

これらはすべて仏和辞典で基本動詞 « tenir » の訳語として挙げられている日本語だ。これを見ると、日本語と対照的にフランス語がいかに抽象的でシンプルな意味の言葉を使い回しているか、一方、日本語がいかに語義を細かく特殊に区別し、使い分けているかが分かる。これだけあれば、翻訳している文に適した訳語が見つかりそうだが、これらに満足できず、さらに細かく差異化した言葉を求める日本人も少なくないだろう。

「…の文学は…の言語によってでしか « tenir » しない」なら、上記の訳語群には含まれていない「立ってられない／存立できない」が調和しそうだ。そして、その動詞の後に、さらに主観的にニュアンスを付けたくなる。「なのである／なる／のだ／なってしまう」が四つの訳で使われているが、「になる」としておこう。

c'est l'écriture qui absorbe désormais toute l'identité littéraire d'un ouvrage.

いまや、文章こそが、ある作品の文学的同一性の全体を飲み込むのだ。

エクリチュールが今や、作品の文学的身元証明の全体をのみこむからである。

そうならみれば、エクリチュールこそが、ある作品の文学的な独自性の全体を飲み込むわけである。

その後はエクリチュールが作品の文学的な独自性全体を吸収してゆく。

その後はエクリチュールが作品の文学的なアイデンティティをすべて吸い上げる。

「同一性／身元保証／独自性」と訳されている « identité » は漢字による翻訳として他に「一致／素性／自己同一性」などもある。だが、漢字語彙はどれも抽象性が高くなるよう考えられているようでも、使われた複数の漢字がその数だけミクロの意味を喚起するため、どうしてもいくらか「具体的」になってしまう。特殊に使い分けら

れるものであり、他の代用ができるほど抽象度の高い言葉はない。一般概念としてこれらすべてを統合できるのは結局 « *identité* » というフランス語以外ないのだが、これが英語経由で日本語に入ったカタカナ語「アイデンティティ」が現在は日本語辞書にも登録され、定着してきている。これに「同一性とも訳されるアイデンティティは……」というように枕詞として付けられるケースが多いということは「不安定な抽象」と感じられるからだろう。

Un roman de Sartre n'est roman que par fidélité à un certain ton récité, d'ailleurs **intermittent**, dont les normes ont été établies au cours de toute une **géologie** antérieure du roman;

サルトルのある小説は、ある叙唱的でしかも間歇的な調子への忠実さによってのみ小説なのであるが、このような調子の諸規準は、それ以前の小説地質学の全期間を通じて作り上げられたものである。

たとえばサルトルの小説は、その規準(断続的ではあるが)が小説に先立つ全地質学を通じてうちたてられた、ある調子への忠実さによって始めて小説なのである。

サルトルのある小説は、小説の前時代の地質学の全体の期間にわたって打ち立てられた諸規準を持った、ある種の叙唱的でしかも間歇的な調子への忠実さによってのみ、小説なのである。

サルトルの小説は、ある種の語り口調 — ただし断続的な — の固持によってのみ小説なのであり、その口調の規準は、小説に先だつまさに地質形成の時期に確立されていたのだ。

サルトルの小説は、切れ切れになってはいるが、ある語りの調子を守ることによってのみ小説たりえている。その規準は、小説を書くようになるまでの知的修養で確立されていた。

« *intermittent* » の訳語「**間歇的**：一定の間隔をおいて起こったりやんだりする」と「**断続的**：時々途絶えながら続く」はオンとオフが繰り返して交替する変化ということでは同じだが、切れるところを主と見るか、続くところを主と見るかで具体的、主観的に区別する。これでは論理のコントラストが単純で強すぎ、小説の語りの調子にそぐわない。「切れ切れ」ぐらいがいいだろう。

« *géologie* (地質学) » は「小説を書き始めるまでの知的修養、思想形成の時代」を指す隠喩のようなのだが、「地質 → 大地(地層 + 表層) → 揺るぎのない巨人 + 過去の変化」のようなイメージはサルトル以外には持たないだろう。サルトルの小説作品は革命的と見える表層の下に固く変化しない厚い層があると言っているようだ。直訳しただけでは、具体性の強い漢字の表層が抵抗となり、バルトがこの隠喩で意図するものが見えなくなる。このような場合は分かりやすくパラフレーズしたほうがいい。

en fait, c'est l'écriture **du récitatif**, et non son contenu, qui fait réintégrer au roman sartrien **la catégorie des Belles-Lettres**.

事実、サルトルの小説に〈文芸〉の範疇を取戻させるのは、その内容ではなくて、叙唱調の文章なのである。

実際、サルトルの小説に芸文のカテゴリを再統合させているのは、叙唱調のエクリチュールであって、その内容ではない。

事実、サルトルの小説に「文芸」の範疇を回復させるのは、その内容ではなくて、叙唱調のエクリチュールなのだ。

実際に、サルトルの小説に「文芸」というカテゴリーを回復させているのは、その内容ではなくレチタティーヴォ型のエクリチュールである。

実際、サルトルの小説が「古くさい文芸型小説」を復活させていると感じられるのはその内容のせいではなく、叙唱型の(説明語りの)エクリチュールを使ったせいだ。

« la catégorie des Belles-Lettres » が「<文芸>の範疇／芸文のカテゴリ／『文芸』というカテゴリー」と訳されている。フランス語では同じ名詞を繰り返さないため « roman » を « la catégorie » に言い換えているのだろう。日本語では普通「サルトルの小説 + 文芸型の小説」と具体的に繰り返すところだ。

また、三つの訳で「叙唱調の」としている « du récitatif » を石川訳が「レチタティーヴォ型の」としたのは、この漢語がその漢字構成で意味を具体的に記述してはいても「日本語として定着していない⇒理解しにくい」と、特にこの箇所では思えたからではないだろうか。しかし、このカタカナ表記のイタリア語は、音楽に関わる人たちにとっては慣れ親しんだものかもしれないが、「*« récit(物語り) > réciter(語る) »*」が基になっていることが分からない。日本人は「翻訳」するなら内容だけでなく、原語の味わいまで表せないかと願いがちだが、多くのカタカナ表記語彙の使用は感覚的な音の味わいだけを取りあえず残し、手を付けない内容は「文脈」に委ねればよいという考え方を表している。ただここでは、直に繋がれた言葉が同様にカタカナ表記の « écriture » ⇒「エクリチュール」であるため、この中心概念を支える文脈となるよう説明的にしたほうがいいだろう。

Bien plus, lorsque Sartre essaye de briser la durée romanesque, et dédouble son récit pour exprimer l'**ubiquité** du réel (dans le Sursis), c'est l'**écriture narrée** qui recompose au-dessus de la simultanéité des événements, un Temps unique et homogène, celui du Narrateur,

のみならず、さらに、サルトルが小説的持続を破壊して、現実的なものの遍在性を表現するために彼の物語を複分解する(『猶予』において)ときに、諸事件の同時性をとび越えて、単一で均質の<時間>、すなわち<話者>の時間をふたたび組立てるのは、物語り体の文章なのである。

さらに、サルトルが小説的持続をうち破ることを試み、(『猶予』において)自分の物語を複線構造にして、現実的なものの同時偏在性を表現しようとするとき、事件の同時性のかたに、単一で均質な時間、すなわち話者の時間を再構成させているのはナレーションのエクリチュールにほかならない。

その上、サルトルが、現実的なものの遍在性を表現するために、小説的な持続を破壊して、彼の物語を二つに分解する(『猶予』において)際に、諸事件の同時性の上方に、単一で均質の<時間>、すなわち<説話者(ナレーター)>の時間を再構築するのは、説話的なエクリチュールなのだ。

しかもサルトルが小説の持続性を断ち切ろうとして現実の遍在性を表現するために物語を二重化する
とき(『猶予』において)、物語られたエクリチュールは出来事の同時性をこえて、「語り手」の時間
という唯一で均質な「時間」を再構成する。

しかも、サルトルが小説の時間の流れを壊し、現実が同時に到るところにあることを表現するために
物語をいくつも重ねる時(『猶予』において)、書かれたナレーションは同時に起きているいくつもの
出来事を俯瞰するのだが、「語り手」の時間というただ一つの均質な「時間」をやはり構成してしま
う。

四つの訳に見るように、「*« ubiquité »*」を名詞のまま翻訳しようとするれば「遍在(性)」
としかできないが、これは国語辞典でも、フランス語辞書でも語義が「(同時に)いた
るところにあること」と動詞を使って記述される。日本語では「主」となるキー概念
は簡単に名詞で表し、「従」として仕えさせる時には文脈らしく解き明かすように動
詞を使う組み合わせが好まれる。「現実的なものの遍在性／現実の遍在性を表現する」
ではなく「現実が同時に到るところにあることを表現する」くらいがいいだろう。

「*« écriture narrée »*」はこの品詞構成(名詞＋過去分詞)のまま「物語り体の＋文章／
ナレーションの／説話的な／物語られた＋エクリチュール」と訳されているが、品詞
の組み合わせを逆にした「*« narration écrite(書かれたナレーション) »*」と実質的には同
じものを指す。日本語としてはこちらが自然になる。

dont la voix particulière, définie par des **accidents** bien reconnaissables, encombre le dévoilement de l'**Histoire**
d'une unité parasite, et donne au roman l'ambiguïté d'un témoignage qui est peut-être faux.

話者の特定の声が、ちゃんと見分けのつく諸事件によって規定されていて、よけいな統一性によって
＜歴史＞の顕示を妨げ、小説に、おそらく贋物である証言のもつ曖昧さを与えるのだ。

話者個人の声は、十分に認知可能な偶発時によって限定されながら、寄生的な単一性によって歴史が
あらわになるのを妨げ、小説に多分偽りの証言のあいまいさを与えている。

説話者の、よく識別できる口調によって規定された特定の声が、よけいな単一性によって＜歴史＞の
開示を妨げて、おそらく贋物である証言の両義性を小説に与えるのである。

語り手の特別な声は、それとよくわかる偶有性によって定められており、余計な一貫性によって「歴
史」の解明をさまたげて、おそらくは偽りであろう証言の曖昧さを小説に与えている。

語り手独特の口調は、だれのものかすぐ分かる言葉の偶発的な起伏で明確になるのだが、余計な統一
感があることで、多くの筋が束になっている「歴史」がどんなものかを見せられなくなる。そして、
偽りの可能性のある証言に感じられる「曖昧」という印象を小説に付与している。

「諸事件／偶発時／口調／偶有性」と訳されている「*« accidents »*」は名詞のままでもと
考えれば日本語化しにくい、「名詞「*« accident »*」＝形容詞「*« accidental »*」＋もの」と
具体化するパラフレーズで考えれば、使われた意味合いも理解しやすくなる。「言葉
の偶発的な起伏」くらいでどうだろうか。

« Histoire » は頭文字を大文字にしただけの強調によって通常の意味、「完了している過去の出来事の総体、あるいはその部分」ではないことを示しているようだ。このフランス語名詞は「歴史」だけでなく、「物語」を示すため、頭文字の強調だけで「一本の筋」ではなく、「多数の筋の太い束」を暗示できなくないが、日本語の「歴史」では理解がそのようには展開しない。「多くの筋が束になっている歴史」くらいの書き加えが必要だ。

On voit par là qu'un chef-d'œuvre moderne est impossible, l'écrivain étant placé par son écriture dans une contradiction sans issue :

以上のことでわかるとおり、現代の傑作は不可能である。なぜなら、作家は、その文章によって、解決策のない矛盾の中に置かれているのだから。

こういったところから、作家はそのエクリチュールによって出口のない矛盾のなかにおかれているので、現代の傑作が不可能なことがわかるだろう。

以上のことから了解されるとおり、作家は、そのエクリチュールによって、解決策のない矛盾のなかにおかれているので、現代の傑作は不可能である。

それゆえ、現代における傑作は不可能であることがわかる。作家は、自分のエクリチュールによって、出口のない矛盾のなかにおかれているからである。

このことから、現代は傑作が生まれ得ないことがわかる。作家は、自分のエクリチュールによって出口のない矛盾のなかにおかれているからである。

« un chef-d'œuvre moderne est impossible » の構文は内容の論理を示すにはフランス語でもっとも簡略な品詞構成になっているが、日本語では人為的／作為的＝不自然な抽象と感じられる。どの訳文も座りが悪く、意味もぼやける。直訳にすればバルトらしさが出るわけではない。そのようなものはフランス語で味わうだけにし、脱構築するつもりで日本語の零度にある構文、「現代は傑作が生まれ得ない」くらいにパラフレーズしたほうがいい。

ou bien l'objet de l'ouvrage est naïvement accordé aux conventions de la forme, la littérature reste sourde à notre Histoire présente, et le mythe littéraire n'est pas dépassé;

作品の対象が素朴に形の慣習に委ねられていて、文学が目の前にあるわれわれの〈歴史〉に対して聾でありつづけ、文学神話が乗り越えられていないか、

すなわち、制作の対象が素朴に慣習的な形式に委ねられて、文学が依然としてわたしたちの今日の歴史に聾であり、文学神話が乗り越えられないか、

作品の客体(オブジェ)が無邪気に形式の諸慣例に合わされていて、文学はわれわれの現在の〈歴史〉に相変わらず耳を傾けず、文学的な神話が乗り越えられていないか、

あるいは、著作の目的が形式の慣習にむじゃきに合わされても、文学のほうはわたしたちの現在の「歴史」に耳をかさないままなので、文学神話は乗り越えられていないからである。

つまり、作品のねらいが「かたち(言葉の使い方)」の慣習にただ自然に調和していても、文学はわた

私たちの、現にある、多くの筋が束になった「歴史」に耳を閉ざしたままで、文学の神話は乗りこえられていない。

« l'objet de l'ouvrage » が「作品の対象／制作の対象／作品の客体(オブジェ)／著作の目的」と直訳されているが、これらの日本語は曖昧なままそれぞれ違うものに理解されるだろう。ここに使われた言葉から「作品」と「目的」を拾い出して、新たに組み合わせただけでもいいのだが、日本語では動詞の語義を残していることで具体的でリアルな「作品の狙い」がよく使われる。

ou bien l'écrivain reconnaît **la vaste fraîcheur du monde présent**, mais pour en rendre compte, il ne dispose que d'**une langue splendide et morte**;

さもなくば、作家は目の前にある世界の広大な新鮮さを認めているけれども、それを説明するために、彼は華麗ではあるが死んでいる言語体をしか使いこなせないかという状態なのである。

さもなければ、作家は現代世界の広大な新鮮さを認めはするが、それを説明するのに、輝かしい死んだ言語体しか自由にできないかである。

あるいは、作家は、現在の世界の広大な新鮮さを認識してはいるけれども、それを説明するために、壮麗な死んだ言語体をしか使いこなせないかなのだ。

あるいは、作家が現代社会の大いなる新鮮さはみとめても、それを説明するのに華麗で死んだ言語しか用いないからである。

あるいはこう言ってもいい。作家は現にある世界が生き生きとしたものに満ちていると分かっているけれど、それを語るために華麗ではあるが、死んだ言語しか使うことができないのだ。

« la vaste fraîcheur du monde présent » がフランス語の構成に忠実に「目の前にある世界の広大な新鮮さ／現代世界の広大な新鮮さ／現在の世界の広大な新鮮さ／現代社会の大いなる新鮮さ」と訳されている。この前の文で使われた « notre Histoire présente » が「歴史＞時間＞通時相(diachronie)」を意味するのに対して « monde présent » が「世界＞空間＞共時相(synchronie)」と区別されているとも見えるが、バルトはどちらも、これら二つの相を合わせた総体と扱おうとしているようだ。ただの言い換えと見ていい。「présent(e)」は「現代／現在」という時間性を表すと見やすいが、同時に多数のストーリーが進行するサルトルの作品『猶予』が文脈となっており、森本訳1の「今日の前にある(présent)」と裏腹の関係にある「今日の前にはない(absent) ➡だが、今ほかの場所に多数ある(présent)」の暗示と感じられる。「vaste」はこの « présent » と呼応し、「多数」というイメージを生む。

このように考えれば、「fraîcheur」は抽象名詞「新鮮さ」一語で訳すのではなく、「vaste」と合わせ、「生き生きとしたものに満ちている」くらいにしてもおかしくない。

« une langue splendide et morte » の « et » を森本訳 1 だけが**逆接**に、他の三つは**順接**に訳している。感じたことを自然に表すことを好む日本語はそんなことをしないが、フランス語に限らず西洋言語は**逆接**となるのが自然な組み合わせを敢えて**順接**で提示することがある。どちらも論理的には「同格／並置」だからだ。**逆接**では「驚き」という一種の語りの効果が出るのに対し、**順接**は「クールに抑えた／フォーマル」という印象が演出できるからだろう。「壮麗ではあるが、死んだ言語」がいい。

devant sa page blanche, au moment de choisir les mots qui doivent franchement signaler sa place dans l'Histoire et témoigner qu'il en assume les données, il observe une disparité tragique entre ce qu'il fait et ce qu'il voit; 後者の場合には、著作家は、自分の白いページの前で、〈歴史〉のなかにおける自分の位置を率直に標示するはずの言葉を選ぶときに、自分の作るものと自分の見るものとのあいだの悲劇的な差異を認める。

作家は、書かれていない白いページを前にして、率直に歴史のなかにおける自分の場所をさし示し、自分が歴史の所与を引き受けることを証言するはずの語を選ぶとき、自分がつくるものと見るものとの間に悲劇的な不同をとくと見る。

著作家は、自分の白色のページの前で、〈歴史〉のなかにおける自分の位置を率直に標示し、自分がその所与を引き受けることを証言するはずの語を選ぶときに、自分の作るものと自分の見るものとのあいだの悲劇的な不一致を見て取る。

白いページを前にして、「歴史」のなかにおける自分の位置を率直にしめし、歴史の所与を引き受けることを証言すべき言葉を選択するとき、作家は自分がなしていることと見ていることとのあいだの悲劇的な相違を見てとる。

作家が白紙のページを前に、多くの筋が束になっている「歴史」における自分の立ち位置を率直に示し、その「歴史」が提示するものをそのまま受け止めていることを証言してくれるに違いない言葉を選ぶとき、作家は自分がやっていることと見ていることとの間にある悲劇的な落差をどうすることもできず、ただ傍観することになる。

« il (=de l'Histoire) assume les données » が「(訳抜け)／自分が歴史の所与を引き受ける／自分がその所与を引き受ける／歴史の所与を引き受ける」と訳されている。名詞 « donnée » は動詞 « donner(与える) » の過去分詞が受動形として転用されたものだが、その動詞の意味が漢語「所与」には確かに組み込まれており、この文に組み合わせられた意味の総和はフランス語に等しいのだが、これを名詞のまま日本語訳で使わねばならないわけではない。フランス語も日本語も「与えられたもの」といつでも動詞に戻してパラフレーズできる状態にある。「多くの筋が束になった歴史が提示するものをそのまま受け止める」くらいにしたい。

« il(=l'écrivain) observe » が「(作家は)認める／とくと見る／見て取る／見てとる」と訳されている。これは動詞のまま考えれば、適切な言葉が見つかりにくい。以下のように一旦パラフレーズを経由してまた動詞に戻せば、バルトのイメージしていた

ものが見えてくる。

« il observe (観察する) ➡ il est un observateur (観察者／傍観者) ➡ il observe (傍観する) ➡ il ne peut/veut pas toucher (手を出すことはできない／手を出そうとしない) »

sous ses yeux, **le monde civil** forme maintenant une véritable Nature, et cette Nature parle, elle élabore des langages vivants dont l'écrivain est exclu :

彼の眼下において、いまや一般大衆の世界が真の<自然>を形づくっていて、この<自然>が語り、それが生きた言語を精練しているのであるが、作家はそこから排除されているのだ。

かれの眼下では市民世界が今やほんとうの自然をかたちづくり、その自然が語り、作家がそこから除外されている生きた言語を練りあげている。

彼の眼下において、いまや一般民衆の世界が正真正銘の<自然>を形成していて、その<自然>が語り、生きた諸言語を練り上げているのであるが、作家は、そこから排除されているのだ。

眼前では市民世界が今やほんとうの「自然」を形成して、その「自然」が語り、生きた言葉を練りあげているのだが、作家自身はそこから閉め出されている。

彼の目の前で今、人間の社会がほんとうの「自然界」になる。そして、この「自然界」は自ら語り、実際に使われる生きた言語をよりいいものにしていく。だが、作家はそこから閉め出されている。

「一般大衆の世界／市民世界／一般民衆の世界／市民世界」と訳されている « **le monde civil** » だが、「一般大衆／市民／一般民衆」のような身分をバルトが特殊に選び出して論じる文脈はない。作家が対峙するものはずっと « **la société** (社会) » であり、これはそのパラフレーズでしかない。

対立は「人間界 vs 自然界」が基本だが、人間が自然界を対象として観察するように、人間社会を観察対象とする、と言うために、« **la société + le monde naturel** » ➡ « **le monde civil + le monde naturel** » ➡ « **le monde civil + la Nature** » のような組み替えをしたのだろう。

au contraire, entre ses doigts, l'Histoire place **un instrument décoratif** et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'**une Histoire** antérieure et différente, dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user.

反対に彼の指のあいだには、<歴史>は、装飾的で連累を及ぼす道具、すなわち、彼が以前の異なった<歴史>から受けついでたもので、それに対して責任はないけれども、彼が用いることのできる唯一のものである文章を置くのである。

ところが歴史は、かれの指の間に、装飾的で危険な道具、いいかえれば、かれには責任はないが、かれが使う唯一の、先立つさまさまの歴史からかれが引きついでたエクリチュールをおく。

それとは反対に、彼の指のあいだに、<歴史>は、装飾的で連累を及ぼす道具、すなわち、彼が以前の異なった<歴史>から相続したもので、それに対して責任はないけれども、彼が用いることのできる唯一のものである、エクリチュールを置くのである。

それどころか作家の指のあいだには、装飾的で危険な道具が「歴史」によって置かれている。自分よ

り以前の異なった「歴史」から彼が継承しており、彼は責任を負っていないが、しかし彼が用いる唯一のものであるエクリチュールが置かれている。

反対に、「大いなる歴史」は、作品の装飾に使えはするが危険な道具、つまり、作家より前の時代のもので、彼のものとは異なる「歴史」の一部分から継承したエクリチュールをその指に持たせる。それについて彼が責任を負うことはないのだが、彼に使えるものはそれしかない。

« un instrument décoratif » の形容詞 « décoratif » をどの訳も「装飾的な」としているが、これでは今の日本語の用法で「見かけだけで実用的ではない」というネガティブな意味に寄って受け取られやすい。バルトはパラフレーズで迷っているような、品詞の論理の緩い使い方をよくしている。「装飾に使える道具」ぐらいのつもりだろう。

サルトルの作品『猶予』について論じ始めてから、バルトが使う、頭文字を大文字で強調した « l'Histoire (歴史) » は、通常の「一本の筋」のようなイメージではなく、「多くの筋の束＝総体」のイメージで捉えられ、それが「社会」より上位の「世界」、また「自然界」と重なっている。「頭文字が大文字の強調」を何度か「多くの筋の束」という書き加えにしてきたが、もう「大いなる歴史」と簡略化してもいいだろう。

それに対して、この同じ文で明らかに区別して使われている « une Histoire » の単数不定冠詞は、どの訳でも日本語化していないが、総称を表す定冠詞と部分を表す不定冠詞の論理的対立なのだから、これを「(全体の)一部分」とでも訳出しなければ、この文の論理が表せない。

Ainsi naît un tragique de l'écriture, puisque **l'écrivain conscient** doit désormais se débattre contre **les signes ancestraux et tout-puissants** qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation.

かくて、文章の悲劇が生まれる。なぜなら、いまや、意識的な作家は、先祖伝来の全権を持った諸標章に対して戦わなければならないからである。それらは、無縁の過去の底から、和解としてではなくて典礼として、<文学>を彼におしつけるのだ。

こうして、エクリチュールの悲劇性が生れている。意識的な作家は今後、先祖伝来のもろもろの全能の記号とたたかわなければならないからである。それらの記号は、見知らぬ過去の奥底から文学を和解としてではなく、儀礼的なものとして作家に強いている。

このようにして、エクリチュールの悲劇性が生まれる。それというのも、こうなってみれば、自覚的な作家は、先祖伝来の全権を持った諸標章に対して戦わなければならないからである。それらは、異質な過去の底から、和解としてではなく、儀典的なものとして、<文学>を、彼に押しつけるのだ。

こうしてエクリチュールの悲劇が生まれる。というのも、意識的な作家は、それ以後は父祖伝来の全能の記号に立ち向かわねばならないからである。それらの記号は、未知の過去の奥底から、和解ではなく慣習としての「文学」を彼に押しつけてくるのだった。

こうしてエクリチュールの悲劇が生まれる。覚醒した作家は、いにしえの作家の、絶大な力を持つ記号的機能を持った言葉と以後格闘せねばならないからだ。それらは、見知らぬ過去の時代の奥底から、

融和としてではなく、儀礼としての「文学」を作家に強要する。

« l'écrivain conscient » (名詞＋形容詞)は直訳するつもりで「意識的な作家(形容詞＋名詞)」としやすい。しかし、辞書に載せられた « conscient » の使用例に端的に表れるが、日本語で「意識的な」は人ではなく、「行動／言葉」のようなものに付き、人に付く場合は、「意識がある／意識を持っている／意識がはっきりしている／覚醒している」のように動詞型が使われやすく、それに慣れている。

簡略に書かれた « les signes ancestraux et tout-puissants » が「先祖伝来の全権を持った諸標章／先祖伝来のもろもろの全能の記号／先祖伝来の全権を持った諸標章／父祖伝来の全能の記号」と訳されているが、これでは違和感がありすぎ、とても理解できない。「signes(記号)」は « mots significatifs(記号的機能を持つ言葉)» の、「ancestraux(祖先の)」は « très anciens(古の)» の緩いパラフレーズでしかない。また、「tout-puissants」の文字通りの意味は「全能の」だが、隣接する因果関係による換喩として、具体的な「神のごとく崇められた／絶大なる力を持つ」のような表現の言い換えに使いやすいようだ。これらを合わせれば、「いにしえの作家の、絶大な力を持つ記号的機能を持った言葉」になる。

Ainsi, **sauf à** renoncer à la Littérature, la **solution** de cette problématique de l'écriture ne dépend pas des écrivains.

そんなわけで、<文学>を諦めるのでないかぎり、このような文章の問題性の解決は、著作家の何人たるかを問わない。

こうして、文学を断念するものでなければ、作家の誰それを問わずエクリチュールのこうした問題提起の解決は望めない。

そんなわけで、<文学>を断念するものでないかぎり、このようなエクリチュールの問題性の解決は、どの著作家であるかによって左右されはしない。

したがって、「文学」をあきらめることになるかもしれないが、エクリチュールにおけるこの問題の解決は、今の作家たちのなすべきことではない。

したがって、作家は、「文学」をあきらめることだけが、このエクリチュールの問題の解決法となる。

どの訳でも、一種の二重否定である「« sauf à »＋否定文」の論理が適切に表されていない。名詞を三つ繋いだメモのようなフレーズに動詞を二つ書き足したような構文を直訳しようとしたからからだろう。「les écrivains(作家)」を主語にパラフレーズしたほうがいい。名詞 « solution(解決)» は動詞 « solutionner(解決する)» が元にあるのだから、すぐ « Les écrivains ne peuvent pas solutionner(ou résoudre) … » くらいにできるところだが、この動詞 « solutionner » は、文法家が、これを使わず、「résoudre」を

使うよう推奨するような動詞であるため、書き換えにブレーキがかかるようだ。バルトは思考プロセスの「零度」にあった名詞をそのまま主語にしたのではないだろうか。日本語ではこの名詞の動詞への書き換えには何も問題がない。日本語は「解決(する)」では名詞より動詞のほうを使いやすいが、フランス語は名詞のほうをはるかに多く使う。

« ne ... que ... (～以外にはない) » が代表的だが、フランス語で多用される二重否定は、否定を含んでいると感じないくらい抽象化しているようで、日本語では肯定と扱ったほうが自然なケースが多い。「sauf à」を前に置き、内容としては主語になる« les écrivains (作家) » を文末に置いたことで、「肯定＋強調」と扱っていいだろう。

Chaque écrivain qui naît ouvre en lui le procès de la Littérature;

生まれ出る作家は、めいめい自分のなかに文学に対する訴訟を開くのだ。

あたらしく登場する作家はめいめいが、自分のうちに文学の訴訟を開くのである。

生まれ出るそれぞれの作家は、自分のなかに、文学にかかわる訴訟を開くのだ。

これから誕生する作家それぞれが、自分のなかで文学の裁判をおこなうのである。

生まれ来る作家はそれぞれ、自分のなかで文学を告発することになる。

« le procès » は語義としては確かに「訴訟／裁判」なのだが、パラフレーズ、転義を多用するフランス語では、内容の核心さえ理解されるなら、表層に使われた言葉はさほど気にしないだろう。しかし、言葉の違いを特殊に区別し、その選び方にこだわる日本語への翻訳では「違和感」が強くなりすぎることも少なくない。詩の言語ではそのような違和感を効果として積極的に味わおうともするが、ここでは必要ない。心理的、主観的な言語の使い方を好む日本人は、「裁判／訴訟」という隠喩で示されている本当の意味、核心は「非難する(動) ➡ 告発する(動) ➡ 裁判／訴訟(名)」というプロセスの「非難する」か「告発する」にあると感じる。一方、客観性を尊ぶフランス語は、そのような目に見えない人間の意識の動きより、公的なファクトとして可視化されるものである「裁判／訴訟」を選びやすいようだ。

mais s'il la condamne, il lui accorde toujours un sursis que la Littérature emploie à le reconquérir;

けれども、たとえ彼が文学を断罪するにせよ、彼はそれに対して常に猶予を認めるのであって、文学はその猶予を用いて彼を再征服しようとする。

しかし、かれは文学を断罪するとしても、文学につねに執行猶予をみとめ、それを利して文学はかれを再征服しようとするだろう。

けれども、たとえ彼が文学を断罪するとしても、彼はそれに対して常に猶予を認めるのであって、文学は、彼を再征服することに、その猶予を使用する。

だが、文学を断罪すればかならず文学に猶予をあたえることになり、文学のほうはその猶予をつかっ

て作家を再征服しようとする。

だが、作家は文学を断罪しても、かならず猶予を与える。すると、文学はそれを利用して作家を再び征服しようとする。

« s'il la condamne » を三つの訳は**譲歩**とし、石川訳のみ**条件**としている。動詞 « concéder(譲る) » から派生した « concession / concessif(譲歩) » はただの文法論理とも見えるが、人の意識、態度、つまり主観を示す。その基本構文 « même si » の語彙構成が示すように「**譲歩=その条件があっても同じ**」であり、**譲歩**は抽象度を一段階上げれば、**条件**になる。従って、普通ならこの « même si » を使うところで敢えて « si » を使っても、論理が別物に変わってしまうわけではなく、「最適レベルを越えて過度に抽象的⇒曖昧⇒慎重」のような効果が得られるのだろう。

これは、既に取り上げた、普通なら**逆接**を使う場合に敢えて**順接**の接続詞 « et » を使うことで得られる効果、「驚きという感情を表さず、平然と二つの事実を並べる冷静な傍観者」と見せる効果と共鳴、調和する。

どちらに訳しても論理は成立し、石川訳は他の訳と解釈を変えたようにも見えるが、この文体効果を好んだだけかもしれない。ここでは最適レベルの**譲歩**としておく。日本語ではこちらが自然だ。「文学を断罪しても、かならず猶予を与える」としておこう。(補遺に続く)

*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、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-1~11頁)として付ける。

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

*フランス語の原文と四つの翻訳全てを文毎に分析する試みは *Introduction* 「序」からではなく、最も具体的で語数も多い *L'écriture du Roman* 「小説のエクリチュール」の章から始めたが、*L'écriture et le silence* 「エクリチュールと沈黙」までの筆者の試訳をすべて繋いだものは以下で公開している。

中川正弘、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、広島大学国際センター紀要、6号、2016年 (http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/ja/journal/ej_HUIC/--/6/article/39810)

Introduction 「序」(1084語)

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

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

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

★ *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)

★ *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)

★ *L'artisanat du style* 「文体の匠」(871語)

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

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

★ L'écriture et la parole 「エクリチュールと話される言葉」(980 語)

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

★は分析、翻訳済み

*広島大学図書館に限らないが、リポジトリに登録、公開されている文書 (PDF) は GoogleChrome などのブラウザで URL を使ってサイトにアクセスすれば、閲覧、ダウンロードできる。しかし、現在ではブラウザの検索ウィンドウに直接、著者名、タイトルを書き込んで検索してもヒットするので、そのほうが早い。

また、そのような PDF はブラウザから直接全文検索が可能であるため、フランス語の原文、あるいは四つの日本語翻訳テキストのどれかを読んでいて、内容の理解できない文 (誤訳?) にぶつかり、他の日本語訳、フランス語原文を参照したければ、その部分を固有の組み合わせになる長さ (5 ~ 10 語分) で検索ウィンドウに書き込み、検索すればヒットし、該当ファイルにアクセスできる。さらに、そのフレーズをその文書内で検索 (Mac: command + F/Windows: Ctrl+F) すればその箇所が表示される。

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*
— la traduction japonaise et l'abstraction altérée —

Masahiro NAKAGAWA

Du mot « utopie », les Japonais retiennent seulement le sens positif d'idéal et de perfection, bien qu'ils connaissent son étymologie en grec, littéralement : « nulle part ». Le sens positif de ce néologisme s'accompagne en effet d'une nuance négative : l'utopie est impossible.

Ce mot est donc ambigu en français, c'est-à-dire un degré au dessus dans l'échelle d'abstraction si on le compare au japonais, qui privilégie un seul versant du mot. De la même manière, dans le japonais d'aujourd'hui, nombre de mots de sens simplifié suggèrent l'attitude subjective de la personne, positive ou négative. Les Japonais tentent de contrôler la signification des mots, négligeant parfois leur origine pour les simplifier et instituer des oppositions claires, alors que les Français s'attachent, en paraphrasant, au sens commun des synonymes.

Barthes fait fonctionner admirablement la logique de négativité, empruntée à la linguistique, qui voit un troisième terme, norme invisible entre deux contraires. Le « degré zéro » en est un bon exemple. *La préparation du roman*, dernière activité littéraire de sa vie, ne serait pas le pendant d'une réalisation, mais nous présente plutôt une œuvre virtuelle de façon négative.

Cette absence de la substance même de la création littéraire nous rappelle ces lignes de Barthes à la fin du chapitre de *L'écriture du Roman* : « Aussi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire... ». Les Japonais sont enclins à penser que Barthes préparait un roman, et qu'il l'aurait donc achevé et publié si son accident mortel ne l'en avait empêché. Et pourtant, le terme « utopie » est un signe qui avait déjà annoncé l'impossibilité d'écrire ce roman. À notre grand regret.

補遺

il a beau créer un langage libre, on le lui renvoie **fabriqué**, car le **luxe** n'est jamais innocent :

彼が自由言語を創り出しても駄目である。それは、拵えものとして彼に送り返されるのだ。なぜなら、奢侈は決して無辜ではないからである。

作家が自由な言語をつくり出しても無駄である。それはかれにでっちあげられたものとして送り返される。なぜなら、奢侈はけっして無垢ではないからだ。

彼がいくら自由な言語を創造しても駄目なのであって、既製品になった言語が彼に返されるのだ。それというも、奢侈は、けっして無垢ではないからである。

作家が自由な言語を生みだしてもむだである。こしらえものだと作家に送り返されてしまう。ぜいたくは、けっして無垢ではないからである。

作家が自由な言語を生みだしてもむだである。そんなものはわざとらしいとして作家に突き返されてしまう。過剰な作り込みは、必ず罪になるからだ。

過去分詞／形容詞 « fabriqué » が「拵(こしら)えものとして／でっちあげられたものとして／既製品になった／こしらえものだと」と訳されている。これらの日本語からは「こしらえもの／でっちあげられたもの⇒本物ではない」「既製品⇒本格的ではない」と連想される。辞書に挙げられている訳語には「わざとらしい」もあり、これは連想が「わざとらしい⇒自然ではない／作為的／うわべだけ」となる。

バルトは小説が考察し、描く対象とするものを « Nature(自然) » という言葉でたびたび示していることを考えれば、既存の確立された価値を指す「本物／本格」ではなく、まだ到達できていない「自然性」をイメージしていると見て、「わざとらしい」としたほうがいだろう。

« luxe » は三つの訳で「奢侈」、石川訳で「ぜいたく(贅沢)」としている。隠喩とはいえ、ラテン語 « lux(光) » に由来するシンプルなイメージのフランス語と比べると、かなり現実的、具体的で密度を感じる。辞書の訳語には他に「過剰」があり、これは先の二つの意味の核となるもので、抽象度が高い。

« innocent » の訳に使われている漢語「無辜／無垢」は和語「罪がない」と同義と言えるが、一般性の高い汎用的な使われ方はされないようで、現在は「無辜の民」「無垢の子ども」のような特殊な、つまり具体的な定形イメージしか喚起しない。その具体感が « luxe » の訳語に抽象レベルの調和する「奢侈／贅沢」を選ばせたのだろう。構文を変え、「過剰な作り込みは、必ず罪になる」くらいに再構成してはどうだろうか。

et c'est de ce langage **rassis et clos par l'immense poussée** de tous les hommes qui ne le parlent pas, qu'il lui faut continuer d'user.

そして、彼が用い続けなければならないのは、その言語を話さないすべての人々の巨大な圧力によって固められ閉ざされた言語なのである。

そして、かれが用いつづけなければならないのは、それを話さないすべての人々の大きな圧力によって固く閉ざされた言語なのである。

そして、まさしく、それを語らないすべての人間たちの巨大な圧力によって固められ閉ざされたこの言語を、彼は用い続けなければならないのである。

その言語を話さないあらゆる人から力まかせに押し返されて固く閉ざしてしまった言語を作家は用いつづけなければならない。

作家が使い続けなければならないのは、それを使わないすべての人間のものすごい圧力を周りから受け、固くなった言語だ。

« rassis et clos par l'immense poussée » の同格で使われた二つの過去分詞が「固められ閉ざされ」【森本訳1、森本訳2】「固く閉ざされ」【渡辺訳、石川訳】と訳されている。同格で並べられた動詞はその順序で日本語の順接にしておかしくない場合もあるが、その順序では違和感があり、不自然と感じられる場合がある。渡辺訳と石川訳が日本語で同格とせず、「副詞＋動詞」に変えたのはこの順序で同格で並べてはおかしいと感じたからだろう。

ここで注意しなければならないのは、「同格」と「順接」の違いだ。

同格 : $A + B = B + A$ 順接 : $A \Rightarrow B \neq B \Rightarrow A$

現象的に $A \Rightarrow B$ の順序で起きる事実の連鎖を、論理性を原則とする言語では「 $A + B$ 」としても、「 $B + A$ 」としてもいいと考えやすい。論理的には同格だからだ。フランス語も英語も理由節を主節の後に置くのは事実の時間性より、論理の主従関係を優先しているためだ。これを日本語のように「認知の自然性」を大きく残した言語に翻訳する場合に問題が生じる。

日本語では「 $B + A$ 」を「 $B \Rightarrow A$ 」と翻訳すると、自然な順序「 $A \Rightarrow B$ 」とは逆になるため、論理的ではないと見えてしまう。このような場合は動詞の順序を前後逆にし、「ものすごい圧力を周りから受け固くなった」とすべきだ。

Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même :

つまり、文章の袋小路があるわけである。そしてそれは、社会そのものの袋小路なのだ。

だから、エクリチュールには袋小路があり、それは社会そのものの袋小路なのである。

つまり、エクリチュールの袋小路が存在するのであって、それは、社会そのものの袋小路なのだ。

だからエクリチュールの袋小路があるのであって、それは社会そのものの袋小路である。

つまり、エクリチュールは行き詰まるということだが、それは社会そのものの行き詰まりなのだ。

「①行き止まりになっている小路／②(転じて)物事が行き詰まること」を意味する「袋小路」はイメージがひじょうに視覚的、具体的であるため、日本語では転義(隠喩)でよく使われている。しかし、「動詞 « passer(通る) » + 不可能」という抽象的でシンプルな意味でできている « une impasse » と違い、その具体性から前後との因果関係、「入ってはいけない／(大路に)戻るしかない」という行動の選択肢まで併せて想起させやすい。

辞書の訳語としては「行き詰まり」も並んでいるのだが、どの訳も「袋小路」を選んだのは « Il y a(ある) » を使った名詞構文に合わせたからではないだろうか。このような場合、「エクリチュールは行き詰まる」という動詞構文に変えると、その状況だけに焦点が当たり、フランス語の抽象度に近づく。

les écrivains d'aujourd'hui le sentent :

今日の作家たちは、それを感じている。

今日の作家たちはそれを感じている。

こんにちの作家たちは、それを感じ取っている。

今日の作家たちはそのことを感じている。

現代の作家たちはそれを感じ取っている。

« les écrivains » に付けられた « d'aujourd'hui(今日の) » は « moderne » の言い換えに使われることが多いが、逆の言い換えはしにくい。本稿の2ページ目で述べたように、「moderne」はそもそも「近代 + 現代」の広がりを持つため、今生きて活動している作家を « moderne » と形容して間違いではないが、文脈がなければ曖昧になる。それを避けるために使われるのが具体レベルが上の « d'aujourd'hui(今日の) » だ。

しかし、日本語で「今日の」は「今の／今時の」ほどは使われないようだ。漢字音と和音の組み合わせに対して感覚が反応するためか、「今日の➡形式的／公式」「今の➡カジュアル」「今時の➡侮蔑的」という特殊な色付けがされるからでもあるが、何よりそのような場合に「現代」が使われからだ。「現」が「うつつ➡今」を指すため、「d'aujourd'hui(今日の)」にかなり近く、余計な色づけがなくニュートラルと感じられる。「現代の作家たち」がいいだろう。

pour eux, la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société;

彼らにとって、非文体(ノ・スタイル)なり口語文体なりとか、エクリチュールの零(ゼロ)度なり語り度なりとかの探求は、要するに、社会の絶対的に均質な状態の先取りなのである。

彼らにとって非文体あるいは口述的文体、零度あるいは口語度のエクリチュールの探求は、要するに、社会の絶対的に均質な状態の先取りである。

彼らにとって、非文体(ノン・スタイル)なり口語文体なりとか、エクリチュールの零(ゼロ)度なり語り度なりとかの探求は、要するに、社会の絶対的に均質な状態の先取りなのである。

彼らにとって、非-文体や口述文体、あるいは零度や口語度のエクリチュールの探求は、ようするに社会の完全に均質な状態の先取りなのである。

彼らにとって、「文体なしという文体」、あるいは「話し言葉の文体」と呼べる文体の探求、「零度の」、あるいは「話しレベルの」と言えるエクリチュールの探求とは、要するに社会が完全に均質になった状態の先取りなのだ。

« d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture » が「AなりBなりとか、CなりDなりとか／AあるいはB、CあるいはD／AなりBなりとかCなりDなりとか／A、あるいはB、C、あるいはD」のようにどの訳でも「A、B、C、D」の4つが別のものと扱われている。

しかし、同格で並べた « A ou B » で、AとBが違^うのは確かだが、それは対象物が2つある場合だけではない。対象物は1つしかないが、それを表す「言葉」が2つある場合にも使われ、それは辞書でも「(同じ物を指して)すなわち、言い換えれば」のように用法として挙げられている。

それぞれ別の物と考えたため、どの訳も別の物らしく訳そうと努力したようで、それだけ理解しにくい日本語になっている。だが、一つの同じものを指して、どう呼ぶか迷っている状況と確認すれば、バルトの使った曖昧な表現もある程度像を結ぶ。

前のペアに使われている « oral » と後のペアに使われている « parlé » はこれまで何度も同義的に使われてきている。ここでも相互にただ言い換えになっているだけだ。

「書き言葉の特徴を含まない⇒ « non »」と解釈できる。前のペアは「『文体なしの文体』、あるいは『話されている言葉の文体』と呼べる文体」、後のペアは「『零度の』、あるいは『話しレベルの』と言えるエクリチュール」くらいに訳せる。そして、前のペアで一つの « style (文体) »、後のペアで一つの « degré de l'écriture (エクリチュールのレベル) »、これら二つは別物とも見えるが、どうもこれら自体一つの同じ物を指しているようだ。区別するための説明は周辺にない。

la plupart comprennent qu'il ne peut y avoir de langage universel **en dehors d'une universalité concrète, et non plus mystique ou nominale, du monde civil.**

大部分の者は、一般民衆の世界の、もはや神秘的あるいは名目的な普遍性ではなくて、具体的な普遍性の外には、普遍的な言語はありえないということを理解している。

大部分の作家が、市民的世界の神秘的あるいは名目的な普遍性ではなくて、具体的な普遍性の内にこそ普遍的な言語はあることを納得している。

大部分の者は、もはや神秘的あるいは名目的な普遍性ではなくて具体的な普遍性である、一般民衆の世界の普遍性の外には、普遍的な言語は存在しえないということを理解している。

大部分の作家たちにはわかっている。市民社会の具体的な — もはや盲信的でも名目的でもない — 普遍性の外には普遍的な言語などありえないということ。

神秘的なものでも名ばかりのものでもなく、具体的に存在する普遍的な人間世界の外に普遍的な言語など存在しえないことを、大部分の作家は分かっている。

« monde civil » が「一般民衆の世界／市民的世界／一般民衆の世界／市民社会」と直訳されている。「一般民衆／市民」は特殊に「王侯貴族」との対比、対立に焦点を当てた場合に使われるが、バルトはそのような革命を背景とする文学を考えているわけではない。これはこの直前の文で使った « la société (社会) » を繰り返さないための言い換えだろう。日本語では言葉を変えず繰り返すのが標準的作法だ。石川訳はただの「社会」ではなく、「市民社会」としているが、こうすると、「社会」100%ではなく、限定が付くことで特殊にそうではない部分を排除することになる。全体であればせいぜい「人間社会」くらいしか日本語では使われていない。

« une **universalité** concrète ... du monde ... » において抽象名詞 « **universalité** » を使ったのはこの直前で使った形容詞 « de langage **universel** » が繰り返すのを避けるためだろう。日本語ではこのような繰り返しは禁止するどころか、そうしなければいけないと考える。「concrète(具体的な)」は名詞に付けるために形容詞にしたのだろう。付くものが形容詞であれば、副詞 « **concrètement** (具体的に) » になる。

これらを考え合わせると、「une société **universel** concrètement」となり、直訳の「具体的に普遍的な社会」でもじゅうぶん理解できるが、これではまだ漢文レベルだ。「具体的に存在する普遍的な人間社会」くらいに書き加えると、日本人の標準的な内容要求水準に近づく。

Il y a donc dans toute écriture **présente** une double postulation :

したがって、あらゆる現在の文章のなかには、ある二重の願いがあるわけである。

したがって、現在のエクリチュール全体には、二重の願いがあるわけだ。

そんなわけで、あらゆる現在のエクリチュールのなかには、ある二重の想定が存在する。

それゆえに、現代のいかなるエクリチュールにも二重の願いがある。

だから、現在使われているどんなエクリチュールも二重の願望を含んでいる。

形容詞 « **présent(e)** » はこの章で « Histoire **présente** », « monde **présent** » に続いて三つ目だ。日本語で「現在の」と訳しただけでは、あってもなくても大して変わらない言葉とを感じるが、それは日本語では「過去ではない」ことを示す使い方しかしないからだ。しかし、文章作法としてパラフレーズ、単純化、抽象化が頻繁に行われるフラ

ンス語では、文脈にサポートさせながら形容詞一語に収まらない文レベルの内容をこのような簡易な表現に込めるようだ。「現在使われている(副詞+動詞)」くらいには伸ばしたほうがいい。

il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder.

すなわち、決裂の動きと到来の動きがあるのであり、あらゆる革命的状況の粗描そのものがあるのだ。そのような状況の根源的な曖昧さは、＜革命＞が、おのれの破壊しようとするものなから、おのれの所有したいと思うもののイメージ自体を汲み出さなければならないということなのだ。

すなわち、決裂の動きと到来の動き、一切の革命的な状況の素描そのものがあるが、この素描の根本的なあいまいさは、まさしく革命が自ら破壊したいものなかに、所有したいもののイメージを汲みとらなければならないということである。

すなわち、分裂の動きと到来の動きとがあるのであり、あらゆる革命的な状況の素描そのものがあるのだ。そのような状況の根底的な両義性は、＜革命＞が、おのれの破壊しようとする望むものなかに、おのれを所有しようとする望むものの像を汲み上げなければならないということである。

すなわち、断絶の動きと、出現の動きである。このうえなく革命的な状況という構図そのものがあるが、その根本的に曖昧な点は、「革命」は自分が破壊したいものなから自分の所有したいもののイメージ自体を引きださねばならないということである。

古い文学と手を切ろうとする動きと、新しい文学を到来させようとする動きがあるのだ。すなわち、革命の状況全体の構図そのものがあるということだが、それが根本的に曖昧なのは、「革命」は自分が得たいと願うもののイメージを自分が破壊したいと願うものの中から取り出さねばならないからだ。

二つの名詞 « une rupture (決裂／分裂／断絶) » と « un avènement (到来／出現) » も単語一つにそれぞれ文レベルの内容が込められている。書いているバルトにとってはもっとも楽な思考の記録になるのだが、この単純化、抽象化は読む者にはやはり過激すぎる。漢字語彙に特有の、使い分けを生むニュアンスの違いに引きずられて理解が漂わないよう、翻訳では文脈が示す項、「だれが何と」「何が」を明示するべきだろう。「古い文学と手を切ろうとする動き」「新しい文学を到来させようとする動き」としておこう。

« le dessin même de toute situation révolutionnaire » の « toute (全／すべて) » が「あらゆる革命的状況／一切の革命的な状況／あらゆる革命的な状況／このうえなく革命的な状況」と訳されている。これでは三つの訳は「複数の状況」になり、石川訳では直後の « situation » ではなく、その後に来る形容詞 « révolutionnaire (革命的な) » の強調にされている。

この「全／すべて」とは、この文の直前に置かれた二つの動き「破壊と建設」が「革命の前半＋革命の後半＝革命の状況全体」であると言っているだけだろう。また、こ

の « dessin » は「単純／ラフな構図」と考えたほうがいい。日本語で「粗描／素描」は「ラフで粗く、おおざっぱ」ということでは「構図」と重なるが、「描写」と言えるほどは描き込みが進んだものを言う。それでは行き過ぎだ。この解釈を合わせれば、このフレーズは「革命の状況全体の構図」になる。

Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois **l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire** :

現代芸術全体と同様に、文学の文章も、＜歴史＞の疎外と＜歴史＞の夢の双方を同時にになっているのである。

現代芸術が総体としてそうであるように、文学的エクリチュールは歴史の疎外と歴史の夢とを同時に担っている。

総体としての現代芸術と同様に、文学的エクリチュールは、＜歴史＞の疎外と＜歴史＞の夢とを同時に担っている。

現代芸術全体がそうであるように、文学的エクリチュールもまた「歴史」の放棄と「歴史」の夢との両方を担っている。

現代の芸術が全体としてそうであるように、文学的エクリチュールは「(過去の文学の)歴史」を遠ざけると同時に「(これから生まれる文学の)歴史」に憧れを持つ。

« l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire » と簡略に書かれているが、これはこの直前の文に書かれた « le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement » 「古い文学と手を切ろうとする動きと新しい文学を到来させようとする動き」の言い換えだろう。「遠ざけられる『歴史』＝過去の文学」、「夢見られる『歴史』＝これから生まれる(未来の)文学」だろう。

この章になって初めて出た « Histoire présente » (明らかにこのエッセイの本体を書いた後に書かれた序論で一回) は「現在の歴史／筋が束になっている歴史」だが、それが過去と未来を位置付ける「零度」なのだろう。

comme **Nécessité**, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme **Liberté**, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser.

すなわち、それは、＜必然＞として、階級の分裂と切離すことのできない言語の分裂を証明しており、また＜自由＞として、この分裂の意識となり、それを乗り越えようとする努力そのものとなっているのだ。

つまり、文学的エクリチュールは、必然として、階級分裂と不可分の言語の分裂を証しているが、自由として、その分裂の意識であり、その分裂をこえようとする努力であるということにほかならないからである。

すなわち、それは、＜必然＞として、階級の分断と切り離すことのできない言語の分断を証拠立てており、また、＜自由＞として、この分断の自覚であり、それを乗り越えようとする努力そのものなのだ。

「必然」としては、階級分裂と切り離せない言語分裂を証明しているし、「自由」としてはその分裂の意識であり、分裂を乗り越えようとする努力そのものである。

文学のエクリチュールは階級の分裂と不可分の言語の分裂が「必要」なこととして起きたことを証明している。また、その分裂を「自由」なことと意識しているだけでなく、それを乗り越えようと努力してもいる。

抽象名詞 « Nécessité » と « Liberté » は直訳すれば、「必然(性)」と「自由」だが、フランス語は形容詞由来の抽象名詞を「形容詞＋名詞(もの／こと)」の代わりによく使う。日本語にはない「抽象」の使い方だ。頻度の高い « beauté(美しさ➡美女) » などは辞書で語義と認定もされており、「nécessité」も複数で「必需品(＝必要なもの)」という使い方が語義と認定されている。

フランス語は、論理を駆使した一般化によって物事の本質を抽象しようとする。そのようなプロセスを経て得られた抽象概念(抽象名詞)は物事の「本質」として重要なものではあるが、やはり「全体」に対して「部分」であることに変わりはない。それを使って具体的な物事という「全体」を示すのだから、これは「提喩(synecdoque)」の一種と言えるだろう。

Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins une imagination avide d'un **bonheur des mots**, elle se hâte vers un langage rêvé

たえず自分が自分自身の孤立のゆえに有罪であると感じつつも、それは、言葉の幸福を渴望している想像力であることにかわりはなく、理想の言語に向かって急いでいるのである。

文学的エクリチュールは、たえずわが身の孤独に自らが罪のあることを感じながら、やはり、語の幸福を渴望する想像力であり、夢みられた言語に向かって急いでいる。

たえず自分が自分自身の孤立の罪を負っていると感じながらも、それだからといって、それが語の幸福を渴望している想像力であることの程度が減じているわけではない。(夢想の言語に向かって急いでいるのだ。)

自分自身の孤独をたえず後ろめたく感じながらも、それでもなお文学的エクリチュールは言葉の幸福を渴望する想像力であり、夢の言語のほうへとせき立てられてゆく。

文学的エクリチュールは自身が孤立することをたえず罪と感じながら、それでもなお幸福な言葉を貪欲に想像する。そして、夢の言語に向かって急ぐのだ。

« un bonheur des mots » 「言葉の幸福(名詞＋de＋名詞)」のような組み立て方は、前文についてのコメントで述べた、**抽象名詞**の積極的な使用と協調する。日本語なら普通「幸せな言葉(形容詞＋名詞)」のように言うことを「形容詞➡抽象名詞」の変換によって重要／本質と見なす部分を強調する。

フランス語のこのような組み立て方を直訳した日本語はそれぞれの言葉の「かたち(forme)」と調和が取れないため、不自然と感じさせるだけになることが多い。

dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, **figurerait** la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné.

ところで、その理想の言語とは、一種の観念的な先取りによって、新たなアダムの世界の完成を描き出すような新鮮さを持ったものなのであって、その世界においては、言語はもはや疎外されていないことになるのだ。

その新鮮さが一種理想的な先取りによって、そこでは言語がもはや疎外されないあたらしい祖型的世界の成就をあらわすことが当てにされている。

それは、もはや言語が疎外されていない新しいアダムの世界の完璧さを、一種の理想的な先取りによって、象徴的に表すような新鮮さを持った(夢想の言語に向かって急いでいるのだ。)

いわゆる理想的な先取りによって、言語が疎外されなくなるであろう新たなアダムの世界の完璧さを言語の新鮮さが描き出すような夢の言語のほうへと。

理想的な展開のようなものを予想してみれば、その新鮮な夢の言語は、言語がもう疎外されることのない、新たな創世記の完全な姿を描き出すだろう。

« dont(=d'un langage rêvé) la **fraîcheur** figurerait » の抽象名詞の使い方も日本語で直訳しようとする、構文が混乱しやすい。「その(=夢の言語の)新鮮さは描き出す➡新鮮な夢の言語は描き出す」のようにフランス語の論理型の構文を日本語の自然な構文に変換したほうがいい。

La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet : la Littérature devient l'Utopie du langage.

文章の多様化は<文学>が、ひとつの投企であるためにしかおのれの言語を發明しないかぎりにおいて、新たな<文学>をうち樹てる。すなわち、<文学>は、言語の<ユートピア>となるのである。エクリチュールの多様化は、文学が自分の言語をつくり出し、もっぱら投企となるかぎりにおいて、あたらしい文学を設定する。つまり、文学は言語のユートピアとなっているのだ。

エクリチュールの多数化は、<文学>が、ひとつの投企であるためにしか自分の言語を創出しないかぎりにおいて、新しい<文学>を設定する。すなわち、<文学>は、言語の<ユートピア>となるのである。

エクリチュールの多様化は新しい文学を定着させる。その文学が、投企であるためだけに言語を生み出すというのであるかぎり。すなわち、「文学」は言語の「ユートピア」となるのである。

エクリチュールが多様化することで新しい文学が確立される。ただし、それが独自の言語を生み出すと言っても、その文学は計画段階に留まらざるをえない。「文学」は言語の「ユートピア」となるのだ。

« **La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle** » が「多様化はうち樹てる／多様化は設定する／多数化は設定する／多様化は定着させる」と直訳されている。フランス語はこのように「原因+結果」を「主語+目的語」の一文に成形する論理型の構文を多用するが、これは論理を使った一種の抽象化と言えるだろう。

しかし、日本語は自然で具体的な言語化を好み、「原因+結果」の構文(複文、または重文の二文構成)を標準としている。この文で主語になっている「**La multiplication des écritures**(エクリチュールの**多様化**)」は「**les écritures se multiplie**(エクリチュールが**多様化する**)」という文で書くことのできる内容を名詞句に変換したものであり、「**institue une Littérature nouvelle**(新しい文学を**確立する**)」のほうは「**la Littérature nouvelle s'institue**(新しい文学が**確立される**)」という、やはり独立文レベルの内容を他動詞句に変換したものだ。

四つの翻訳が訳語に選ばなかった「確立する/される」は他動詞用法の訳語には挙がりにくいようだが、再帰動詞の用法には挙げられやすいようだ。同じファクトを表すのに二つの用法のどちらを使っても変わらないという考え方は、受動態と能動態のどちらを使っても表わされるファクトは同じとする考え方と同じで、フランス語が文の内容を客観的、抽象的に扱うことを示している。一方、日本語は基本的に受動態と能動態、また使役構文と標準構文は意味が違ふと考え、具体性を強く志向する主観的な言語だ。このような基本認識を頭に置いていないと、翻訳の内容に思わぬズレが生じる。

「**un projet**」の訳語としては「計画/企画/草案/草稿/設計/[哲] 投企」が並ぶ。どれもそれが使われる分野、状況、用途などを具体的に想起させるさまざまに**特殊**な「用語」となっており、それはフランス語のこの言葉が特殊なのではなく、逆に**一般性、抽象度の高い**ものであることを示している。これらの訳語の中で比較的抽象性が高く、汎用に近いのは「計画」だが、四つの翻訳が選んだのはハイデッガーの哲学に特化し、他では使われない「投企」だ。しかし、ハイデッガーが使ったドイツ語の「**Entwurf**」はフランス語の「**projet**」と同じ抽象レベルの、一般性の高い言葉であるのに対して、「投企」は**例外的に抽象度が高い**ことで逆説的に**特殊**な哲学用語となっている。

「投企」が入り込まない日常遣いの語彙セットの中では「計画」がもっともニュートラルで抽象的だが、これと比べられたことで、抽象度が足りず、ここでは相応しくないと感じられたのだろう。そのように言葉に迷った場合、使いやすいのが英語「**project**」のカタカナ表記「プロジェクト」で、これは日本語辞書だけでなく、和仏辞典の項目となるほど日本語化している。

前置詞「**pour + inf.**」は、訳語にまず「～する**ため**」が出てくるほど「目的」が主たる用法だが、英語の「**to + inf.**」と同じように「結果」の用法がある。日本語では「目的」と「結果」が明確に区別されるが、それは**主観的に**言語を使うからだ。フランス語では、これらは同じ前置詞、構文を使って曖昧に扱うが、それは、第三者の客

観的視点に立てば、その事実が「目的としてねらったもの」なのか、それとも「結果として生じただけのもの」なのか区別できないからだろう。

四つの翻訳は「ために／(なるかぎりにおいて)／ために／ために」と、どれも「目的」と解釈しているが、「計画となることしか目指さない」のでは新しい文学の創造は消極的になる。バルトがイメージしているのは「積極的に創造しようと努力するが計画に留まってしまう」のはずで、最晩年の仕事「小説の準備(La préparation du Roman)」はまさしくその実践だ。(了)