

# ロラン・バルトのフランス語と日本語翻訳

中川正弘

## 0. 理解できない日本語翻訳

言語学専攻だが学部進級前の教養部生だった頃、入学が同期でフランス文学専攻の友人 W 君は何でもよく知っていて面白い映画など、文学周辺のをいろいろ紹介してくれた。後に卒業論文のテーマとしたベルギーの研究者集団、グループ  $\mu$  (*Le groupe  $\mu$ , Rhétorique générale*, Larousse, 1970)を知ったのも、彼が紹介してくれた佐藤信夫『レトリック感覚』(1978年)の参考文献に挙がっていたからで、フランス文学研究室から借り出し、全ページをコピーして製本したものを読んだ。その数年前からコピー機が急速に普及していたため、入手するにも手間が掛かり、高額な洋書はコピーし、製本していた。

一方、入学以来、言語学専攻の I 先輩には専門の勉強についてアドバイスをもらっていたのだが、学部に進むに当たって、特殊なものに専門化した言語学ではなく、文学、哲学なども含め、それらの関わり、人文学の全体が広く見渡せるフランス語の書籍で何か面白いものはないかと尋ねたところ、すこし大ぶりの分厚い本を書棚から取り出して見せてくれた。

目次にざっと目を通しただけでそれがひじょうに面白く思えたため、しばらく借りていたのだが、フランス語学習歴2年足らずで、中級をまだ終える間際の私はあちこち拾い読みするのがせいぜいだった。

その後、卒業論文のテーマを先のグループ  $\mu$  に決める前、テーマ、参考文献の当たりを付けようと再びその本を I 先輩から借り、今度はしっかり読もうと、こちらも一冊丸ごとコピーした。これは637頁もあり、両面コピーが存在しない当時、見開きコピーで、手に取りやすいよう片ページサイズに畳めば厚みは二倍になった。それでは一冊で製本できなかったため、章ごとの五分冊にした。

このセットをその後長く手元に置いていたが、しばらく前にスキャンしてPDFにしたものを一冊に戻し、外付けディスクに入れてあり、これを書いている今も、PC画面の片隅にそれを開くことができている。

*100 points de vue sur Le Langage, 270 textes choisis et présentés avec Introduction et Bibliographie par André Jacob, Klincksieck, 1969* だが、これは「言語」に関わるあらゆる

る視点を網羅するという企画本で、解説というほどのものは付けられておらず、原典から拾い出した数頁程度の核心的文章(?)と、主要な著作リストだけで構成されている。

初めて借りた時、この一冊を読んでそれぞれのエッセンスがある程度理解できれば、文学、哲学まで含めた、「言語」に対する広い展望が得られるということかと想像し、ワクワクしたものである。

その時、テーマ毎に章を分け、分類された目次のキーワードを追いながら、どのあたりが自分の興味をもっとも惹き付けるかとダウジングした。すると、34番目の *Langage et Littérature : de la sociologie littéraire à la sémiologie* と題された章に目が止まった。そこで取り上げられていたのが Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953) だった。

ざっと目を通すと、言語学の専門書に多い特殊な用語も出てこないし、平易とまでは言えないが、2年次に K 先生の中級フランス語の授業で読んでひじょうに面白く思った教科書版の Lucian Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (小説の社会学のために:1964) の文章と語彙のレベルは変わらないように見えた<sup>1)</sup>。しかし、高密度なのだろうが、原典の7、8頁分が切れ切れに4頁ほどにコラージュされているだけではやはり要領を得ない。そこで、探し回るほどのこともなく、大学の正門近くの書店で見つけて入手したのが渡辺淳・沢村昂一訳『零度のエクリチュール』(1971年)だった。当時は小さな書店でもこのようなものが売られていた。

その頃、フランス語を勉強しているとは言え、フランス文学に特に関心があったわけでもないのに、その種の日本語翻訳などまったく読んだことがなく、大学に入って初めて購入したフランス語書籍の日本語訳がこれだった。

これさえあれば何とか理解できるのだろうと思ったのだが、読み始めて驚いた。そこに書かれている日本語は何度読み返しても、内容がまったくと言っていいほど頭の中でまとまらないのだ。そんな経験は初めてだった。結局、序章から数頁わけの分からない文章を見ただけでどうにも我慢できず、ギブアップしてしまった。高い評価がすでに確立されている(らしい)ロラン・バルトの書いたフランス語がおかしいはずはないだろうし、翻訳された方々もその内容をすべて理解した上で日本語に訳されているのだから、それを読んで理解できないのは自分の知識、能力の

---

1) ルーマニアに生まれたユダヤ系のリュシアン・ゴールドマン(Lucian Goldmann: 1913-1970)はジャン・ピアジェ(Jean Piaget: 1896-1980)のフランス語の著作をドイツ語に、ジェルジュ・ルカーチ(Georg Lukács: 1885-1971)のドイツ語の著作をフランス語に翻訳している。彼の使ったフランス語が読みやすかったのは「翻訳(他の人の考えを客観的に分析し、理解できた内容を読者に紹介する)」という言語操作を基礎としていたためなのだろう。

不足に原因がある、としか考えようがなかった。そこで、しかたなく時機が来るのを待ってしばらく寝かせることにした。

## 1. 中途半端なフランス語

その後、大学院は言語学ではなく、言語学講座の恩師 Y 先生の強い反対を押し切ってフランス文学の方へ漸進的横滑りをしたのだが、修士論文の準備を始めるころ、この翻訳を読もうと再度手に取った。その頃はフランス語の原書も入手していたが、軽く参照するくらいのつもりだったため、とりあえず日本語訳でさっと読めればじゅうぶんと考えた。学部で中級フランス語を勉強していたころと比べれば、専門知識ほぼ零度の状態からいろんな方に教をいただいていたので、さすがに今回は大丈夫だろうと思えた。

ところが、驚いたことに前回と同じ。日本語がまったく読み進められなかった。今回は修士論文のためだから、また寝かせて時機を待つというわけにもいかず、フランス語で読むことにした。

その時、1 頁目からではなく、章を三つ飛ばし、研究テーマのヌーヴォー・ロマンに関わりの深い *L'écriture du Roman* (小説のエクリチュール) の章のみ熟読したのだが、高く評価されているのも当然と思えるほどひじょうに刺激的で、面白く、以後の研究の指針を得た。

ただ、修士論文の引用に使える核心的ブロックがないかと探しても、それが見つからない。バルトのさまざまな言い換えから重要なイメージが、鮮明ではないとは言え、確かに得られるのだが、どこも説明が途中で終わっているようで、曖昧なのだ。きれいにまとまったフレーズは一つも見つけられなかった。

## 2. バルトのエクリチュールを求めて

その後、外国人留学生に日本語を教えるようになり、彼らの、何かが欠け、どこかがずれた日本語を読んで添削するだけでなく、その分析を行うようになったのだが、バルトの、「理解できない日本語翻訳」「中途半端な書き方ばかりだが、全体では論理的なイメージをハッキリ示すフランス語」について考えた経験が積み重なってきていたため、文学部で担当するフランス文学演習では、ある年から「理解できない日本語翻訳」がどのように生じるか、何が原因かを考えるため、フランス語の原文とそのさまざまな翻訳を比べ、分析してみることにした。

学部三年生用の授業だから、受講者はまだ上級レベルに達してはいないだろうが、

フランス語を訳し間違えて、その後何が間違っていたかを確認した経験、また理解できない日本語訳を聞いたり、読んだりした経験はみんなじゅうぶん過ぎるほどあるはずなので、それについて考えてもらえればと考えた。

- 『零度の文学』 森本和夫訳、1965年
- 『零度のエクリチュール』 渡辺淳・沢村昂一訳、1971年
- 『エクリチュールの零度』 森本和夫・林好雄訳、1999年
- 『零度のエクリチュール』 石川美子訳、2008年

Introduction 「序」(1,084語/4頁)

★*Qu'est-ce que l'écriture?* エクリチュールとは何か(2,150語/7頁)

⑨ *Écritures politiques* 政治のエクリチュール(2,058語/7頁)、2018年

.....

① *L'écriture du Roman* 小説のエクリチュール(2,640語/8頁)、2010年

② *Ya-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?(2,493語/8頁)、2011年

③ *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(1,385語/5頁)、2012年

④ *L'artisanat du style* 文体の匠(871語/3頁)、2013年

⑤ *Écriture et révolution* エクリチュールと革命(1,418語/5頁)、2014年

⑥ *L'écriture et le silence* エクリチュールと沈黙(1,036語/4頁)、2015年

⑦ *L'écriture et la parole* エクリチュールと話される言葉(980語/4頁)、2016年

⑧ *L'utopie du langage* 言語のユートピア(933語/4頁)、2017年 【Coll. Points 17,048語/59頁】

「小説のエクリチュール」は簡略フランス文学史のように読めるため、最初に取り上げるにはちょうどよかった。

以下で取り上げる文例はどれもすでに扱った章のものばかりであるため、四つの翻訳は省き、バルトのフランス語原文と拙訳のみにしたが、翻訳をすべて並べて検討した過去の考察は広島大学図書館のリポジトリに公開しており、フランス語の原文、四つの日本語翻訳のどの版のどの行、どのフレーズでも、それをキーワードとして Google Chrome などのブラウザでネット検索していただければヒットする。公開リポジトリをデータサーバーとして使うと、ひじょうに便利で、何か気になる箇所があった場合、使用中の PC の中のファイルを探すより素早く探せ、便利なこともよくある。

### 3. フランス語から日本語へ、そして日本語からフランス語へ

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

韻律、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、言葉の全体が、表層的にはジュールダン氏の二様の等式におさまる。

(*Y a-t-il une écriture poétique?*, p.33)

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

日本語翻訳だから、「フランス語から日本語へ」の変換プロセスが問題なのだが、バルトが**散文**と**詩**の違いについて示したジュールダンの公式に倣ってこれを裏返した逆方向のプロセスと比べることができる。

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

- |                    |   |                   |
|--------------------|---|-------------------|
| 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     |

④は「F：前方➡J：後方」と言い換えていいだろう。すると、結局これら四つはすべて極めて基本的な翻訳における置き換え操作ということになる。結びつけられた二つの項は前後が逆になっていても、フランス語の論理、文法は日本語に翻訳できていると考えられる。

初級文法で例文とされる「単文／複文(主節＋従属節)／ジェロンディフ＋主文／主文＋過去分詞(あるいは現在分詞)」という文法の基本単位では問題は生じない。また物語のように「事実／出来事／行為」を表す文が基本的に次々と自然な配列で繋がれていく場合、始まりから終わりまでの流れは、フランス語、日本語に限らずどんな言語でも変わらない。逆方向に繋がれる「回顧、フラッシュバック」がそのように特別な名称を得ているのは普通ではないことでその「効果」が認められるからだ。当たり前と見なされ、特に名称も与えられない自然な配列は言わば「零度の配列」だ。

しかし、クロノロジーではなく論理によって組み立てる論説文、特にこのエッセーにおけるバルトの文章ではこの前後の置き換え操作が問題になる。先の四つの操作が単独ではなく、すべて同時に、複合的に組み合わせて使われるからだ。

考え終えた内容に言葉を与えると言うより、言葉をとっかえひっかえしながら前進しようとするバルトのエクリチュールに単文は極めてまれだ。中心に置く文の前後に接続詞を使った節、ジェロンディフ、現在分詞、過去分詞などが書き加えられるだけでなく、その複合文を完了させず、さらに、「, / ; / :」を使って言い換えたり、

補足を追加したりしているため、文としてはひじょうに長くなる。言語は原理的には「線状的(linéaire)」だが、使い方によっては二次元的にも、三次元的にもなる。

論理的に付け加えられる語、句、文は普通自然な時間の前後性を無視しており、基本的に「同時的」だ。これを日本語の自然な時間配列に翻訳するのはかなり大変で、①、②、③、④は「同時的な論理構成→自然な時間性による物語的な展開」への複雑な変換操作になる。

一般的に言語は言葉を選び(sélection)、連合させる(association)ものである<sup>2)</sup>。これが選択軸(paradigme パラダイグム)と結合軸(syntagme シンタグム)だが、結合/連合はその項が少数、あるいは有限で同時的な「文」という論理単位しか前提としていない。

それに対し、日本人は一つ、また一つと言葉を選び、それをいつまでも繋いでいこうとすることが多い。つまり、項の数は限定されず、いつまでも終わることのない連続を普通だと感じやすい。

日本語翻訳において生じる「混乱」はこれがもっとも大きな要因になる。一方、言語のもう一つの軸、選択軸において行われる操作には以下のものがあり、そのように選ばれた言葉は、直訳するだけでは内容を大きく歪める可能性がある。

- |                                 |   |                                    |
|---------------------------------|---|------------------------------------|
| ⑤ F : 遠い <b>比喩</b> (隠喩・換喩・提喩など) | ➡ | J : 意味不明になる場合は解除し、 <b>本義</b> 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、<br>敢えて同じ表現を繰り返す  |
| ⑨ F : 品詞の <b>人為的・論理的</b> 転換     | ➡ | J : 動詞・形容詞の <b>自然な</b> 品詞性を保持する    |
| ⑩ F : 横書きに最適化した <b>論理</b> 構文    | ➡ | J : 縦書きに最適化した <b>自然な</b> 物語り(叙述)構文 |
| ⑪ F : 一見前後が逆の <b>論理的</b> 並置     | ➡ | J : <b>自然な</b> 時系列に並べる             |

#### 4. 論理的同時性と因果の前後性

Roman et Histoire ont eu **des rapports étroits dans le siècle même** qui a vu leur plus grand essor.

「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。

(*L'écriture du roman*, p.25)

« des rapports étroits » を四つの翻訳はどれも「緊密な関係」と直訳している。これはこの次の文頭で « **leur lien profond**(深部にある絆) » と言い換えられ、文末で « **la construction d'un univers autarcique**(自足的な世界の構築) » と示されていることを考え

---

2) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, les édition de minuit, 1963

合わせれば、ただ両者の「類似」を意味するに過ぎないと思ひ至る可能性がないではないが、直訳の日本語ではそれ以外に何か意味がありそうと感じさせる。先に示した変換操作の⑤F:遠い比喻と⑧F:類義語による言い換えの一例だ。これはまた「似ている⇒類似⇒関係/絆」だから、⑨F:品詞の人為的・論理的転換でもある。

どの訳も直訳で「…を見た(まさにその)世紀に」としている「*dans le siècle même qui a vu*」は要するに前後の二つの事実が「同時」であると言っているに過ぎないのだが、このような「主節+従属節」と変わらない複文内容を「従属節⇒主節」の順序で訳すと、日本語では「理由⇒結果」の因果性を感じやすい。

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」だろうが「後」だろうが、価値の総量は同じと考えようとする。

$$A+B=B+A$$

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」なのかは時に重要な意味を担う。

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

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。

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

結局、このフランス語の場合、どちらが前になってもいいということだが、「主節:似ている」⇒「従属節:最も大きく飛躍した」は「質の事実⇒評価」だから、日本語では主節と従属節を逆にしたほうが論理的で自然になる。

フランス語を日本語に翻訳する際、従属節を先、主節や先行詞を後にするのが普通だが、その順序で訳しては間違いになる場合があることに触れた説明がないわけではない。しかし、出現件数が極めて少ないため、フランス語における同時性と日本語における前後性の問題はほとんど意識されず、翻訳に反映されにくいようだ<sup>3)</sup>。

---

### 3) 新倉俊一、『フランス語ハンドブック』、白水社、1996年

*ai gardé* を含む形容詞節は、時間的順序からいって、訳文の中でも当然あとに置かれるべきであり、この順序を逆転すれば妙な訳になってしまうだろう。(p.230)／注意を要するのは、単純過去形+関係詞+単純過去形というパターンの場合である。関係詞が出てくると無反省に後から訳してしまう人を見かけるが、このパターンの場合、2番目の単純過去形は最初のものよりも時間的に後の事象を述べているのだから、そんなやり方では誤訳を生んでしまう。…この場合も、従属節から先に訳しはじめ

## 5. フランス語の比喩を直訳する危険

Retiré du français parlé, le passé simple,  **pierre d'angle**  du Récit, signale toujours un art;

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。

(*L'écriture du roman*, p.25)

« pierre d'angle du Récit » はどの翻訳でも「物語の隅石」と訳されているのだが、これでは何のことか分からないだけでなく、大きな誤解を生じさせる。

仏和辞典でこれと同義語として示される « pierre angulaire » の方もせいぜい「隅石／基礎／柱石／かなめ／礎石／基本」が出るくらいだが、これでは「中心」とは反対のイメージの「隅」がどうして「かなめ／礎／基本」になるのかと疑問を覚えさせるだけになる。



これは竣工式で最初に据える、建設年度、建物の正式名称の彫り込まれた「認証礎石」<sup>4)</sup>とでも言うべきものだから、それに相応しい特殊な名称があっておかしくないところだが、フランス語では「建物の角に使う石⇒角の石」でしかないこの一般名詞を特殊な石を指して使う一種の比喩（一般性の高いものを使って特殊なものを指す一種の提喩）となっている。これは⑤、⑥に該当する。

## 6. フランス語の論理的同格とその日本語翻訳

日本語ではいくつもの言葉を特殊に使い分けるのに対し、フランス語では一つで済ませるとするのは、抽象を志向し、言葉の意味の一般性を高くしているということだが、それは名詞、形容詞、動詞に限らない。文法で使う論理語彙もそうだ。

日本語ではさまざまに区別される用法をフランス語がどれだけ覆っているか辞書

---

ると誤訳を生みかねない。(p.245)

目黒子門、『現代フランス広文典』、白水社、2000年

単純過去は継起した事柄を順に述べてゆくのであるから〈主節(単純過去)＋関係詞節(単純過去)〉という構文では、主節の単純過去は関係詞節の単純過去よりも先に行われた行為を示す。(p.258)

朝倉季雄、『新フランス文法辞典』、白水社、2002年

**関係節の単過** 主節の単過との時間的關係は文脈によって定まる。(p.376)／この例では関係詞節の動作は時間的に主節の動作に後続(p.433)

4) 英語圏では « cornerstone » : <https://www.loc.gov/pictures/item/2014648349/>

で確認などしていないような翻訳がひじょうに多いのだが、頻度から言って、トップは接続詞「*ou*」か「*et*」だろう。これらが英語の「*or*」と「*and*」に相当することを知っていれば、まず辞書を引かなくなる。そんな簡単な単語より優先して調べなくてはならない単語が山のようにあるからだ。

il(l'instrument formel) perd volontairement tout recours à l'élégance *ou* à l'ornementation,

それ(道具のような言葉)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。

(*L'écriture et le silence*, p.56)

この文の「*ou*」を四つの翻訳のうち二つは「や」、もう二つは「とか」としている。だが、この単語の訳語を代表するのは「か／あるいは／または」であり、「や」も「とか」も辞書には出てこない。翻訳者の方々はまず「*ou* →か／あるいは／または」と想起したに違いないが、これらでは何か違う、合わないと感じられたのだろう。論理を曖昧にぼかす時、日本人はよく「や」、「とか」を使う。

「や」は論理を厳密にすると、「*ou*」と対比される「*et*」の方の翻訳に使い、「とか」はこれらのどちらの場合も使われる。そして、辞書で「*ou*」の訳語には先の三つの後に日本語ではまったく別物と感ぜられる「すなわち／つまり／言い換えれば」が続くのだが、これらは、二つ別のものがあるわけではなく、「一つしかないものだが、これを二つの言葉のどちらで表すべきか迷っている →あるいは・・・と言える」という場合だ。フランス語の「*ou*」は一つでそこまでカバーする。

そして、「*et*」のほうだが、もっともシンプルで基本的なこの接続詞はそれだけに用法の幅が広い。

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.

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。

(*L'utopie du langage*, p.64)

「*assis et clos par l'immense poussée*」の同格で使われた二つの過去分詞は「固められ閉ざされ」【森本1訳、森本2訳】、「固く閉ざされ」【渡辺訳、石川訳】と訳されている。

二つの動詞が同格で並べられると、その順序で日本語の順接と扱える場合も確かにあるが、その順序では不自然、おかしい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の二つの動詞とせず、「副詞＋動詞」に変えたのはこの順序ではおかしいと感じたからではないだろうか。抽象的な論理を基礎に持つ「同格」と時間性・因果性を基礎に持つ「順接」は違う。

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

フランス語の主節と従属節(関係詞節/形容詞節/…)を日本語に訳す場合、フランス語と前後が入れ替わることについては既に触れたが、現象として「 $A \Rightarrow B$ 」の順序で起きる事実であっても、数学のように論理を原則とすれば、「 $A + B$ 」としても、「 $B + A$ 」としても変わらなくなる。

フランス語も英語も現象としては間違いなく先行する理由を主節の後に置くのは二つの事実の前後関係より、論理の主従関係を優先するためだ。これを「認知の自然性」を基本とする日本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、不自然と見えてしまう。従って、「 $A \Rightarrow B$ 」の「 $B \Rightarrow A$ 」のどちらの可能性もあると考え、ここでは二つの過去分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」とすべきだろう。

このように前後を自由に選べる同格は定型詩で韻を踏む言語においては望ましい。「 $A \text{ et } B$ 」としても、「 $B \text{ et } A$ 」としても意味が変わらないということは、行末の言葉がそれだけ選びやすくなるのだから、韻の負担が軽減される。

また、「*et*」は訳語として辞書にまず「と/そして/および/かつ」が出るが、その後に逆接の「しかし/それなのに」が続く。「順接」も「逆接」も論理的には同格だからだ。日本語では普通とは違う出来事に対して生じる「驚き」という感情を逆接によって表すが、フランス語に限らず西洋言語にはまるでカトリックの僧侶が人間の自然な感情の動きを隠すかのような「第三者的/冷静/冷酷/…」な印象を与える使い方がある。

次に挙げるのは「*et*」を使わず、ただ並べているだけの複数の文を日本語で「順接」と扱っている例だ。

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吹き飛ばした。つまり紋切り型、慣用、書く者が過去に使った「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。

(*L'écriture et le silence*, p.54)

どの訳も「*miner – faire éclater*」を「掘りくずす  $\Rightarrow$  破砕する/うがつ  $\Rightarrow$  破砕する/爆薬を仕掛ける  $\Rightarrow$  破裂させる/うがつ  $\Rightarrow$  破裂させる」のように順接としている。しかし、二つの動詞は主語を共有していない。「*Ils ont*」が繰り返されているのは、文としてそれぞれ自立しているからだ。

日本人は自然な順接で動詞をいくつも繋いでいくことが多いため、このような文の連続を順接で因果関係にあると考えやすい。しかし、フランス語でこんな書き方をするのは二つの動詞が原因と結果の関係にある場合ではなく、「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／書き換えになっていることが多いのではないだろうか。その時、内容は直列ではなく、**並列**になっている。

この文は一つ前の文とポワン・ヴィルギユル(;)で繋がれているのだが、前文の終わりにある「*en la disloquant*(エクリチュールを解体する)」の言い換え説明となっているようだ。

三つの訳は「掘りくずす／うがつ」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、「積極的の改革、革新」のイメージにはならない。森本2訳のみ「*miner*」に「爆弾／爆発物の使用」を選んでる。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プロセス全体②を指す使い方が多い。「爆弾を仕掛ける」だけで爆破せずに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)吹き飛ばした → 再生の芽となるもの(卵)は見つけるとすぐ砕いて回った」という言い換えと取った方がよさそうだ。

## 7. 日本語にはない一般概念の翻訳

*il*(passé simple) vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des **faits**.

それ(単純過去)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。

(*L'écriture du roman*, p.26)

辞書で「*fait*」の訳語としては「**事実／出来事／行為**」が並ぶのだが、どの訳もここから一つ「**事実**」を選んでる。英語の「*fact*」=ファクトに当たるフランス語だから、これがこの単語の主たる意味と感じがやすい。だが、ここではバルザックの小説 → **虚構の構築**とミシュレの歴史学 → **事実の分析**を比べている。歴史については「**事実**」が適当だとしても、これでは歴史的事実などではない小説の虚構の「**出来事**」、登場人物たちの「**行為**」が排除されてしまう。

フランス語の「*fait*」は日本語で特殊に区別する「**事実／出来事／行為**」を包括する一般概念となっている。その一般性をそのまま日本語化するには三つの中から一つを選んでだめだ。それでは必ず特殊になってしまうからだ。このような場合は三つすべてを並べるしかない。これは先の翻訳における操作の⑦に当たる。

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.

近代になるとエクリチュールが多様化した、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。

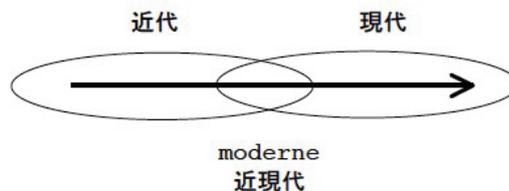
(*L'utopie du langage*, p.62)

どの訳も « moderne » を「現代」と訳しているが、歴史の区分は一般的に「今」の周辺の新しい時代と、何かイメージの核のある遠い「昔」という古い時代が対比され、そうやって初めて、その「中間」が浮かび上がる。したがって、境目は極めて曖昧で、区分の仕方については分野によってさまざまな説がある。

特殊より一般性を求めるフランス語で « moderne » は「古代(antique) → 中世(médiéval) →」の後に来るのだが、特殊に細かく区分するのが好む日本語でこれを「現代」とすると、かなりイメージがずれてしまう。

フランス語の « moderne » は日本語の「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。エクリチュールが多様化した時期とバルトが考えているのは、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。

バルトが批判するのは、革命の前からあり、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」には重い意味がある。



## 8. シンタクスと訳す順序

Bien écrire - désormais seul signe du fait littéraire - c'est naïvement changer un complément de place, c'est mettre un mot « en valeur », en croyant obtenir par là un rythme « expressif ».

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っ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」することでしかない。

(*Écriture et révolution*, p.50)

la préciosité est refoulée du lexique dans la syntaxe, et c'est le découpage artificiel des compléments, comme chez Maupassant, qui impose la Littérature (« d'une main, elle soulève les genoux, pliée en deux »).

「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、補足的な言葉を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）。  
(*Écriture et révolution*, p.52)

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

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。

(*L'écriture et le silence*, p.56)

これらの文からバルトは言葉の組み合わせに拘りはしても、配列、順序には拘らないことがよく分かる。

一冊の本として公刊されたこの *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、全部で 59 頁しかないこの本の終わりに近い 56 頁目 (*L'écriture et le silence*) で初めて出てくる。ただし、書名とは前後を逆にした、« l'écriture au degré zéro » という構成であり、「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 2 訳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」という語順のほうが文法的と考える人が多いはずだ。

◎ **Le degré zéro de l'écriture**

エクリチュールの零度

**l'écriture au degré zéro**

◎ 零度のエクリチュール

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)」のどちらか一つに写し取られているわけではなく、二つから等距離のところにも別にある。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あり方だ。

バルトは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。そのような並置、並列を日本語翻訳で因果的、物語的な直列の展開に置きかえてしまうことが誤訳の大きな原因なのだ。

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なくもない。

書名と文章中の書き方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」と言える様態になる。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おそらく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* (零度)»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、論理を考えれば、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イメージしたものにくらか近いだろう。

公刊される書籍、雑誌にバルトの日本語翻訳についてのネガティブな評価が書かれることはなかなかないだろうが、バルトのフランス語を「冴え」を見せる「せせらぎ」のような文章と評しつつ、翻訳されたものに控え目な苦言を呈している方もいる<sup>5)</sup>。

## 9. *Qu'est ce que l'écriture ?* はこう訳された

ここからは、残り二つの章、*Introduction* と *Qu'est-ce que l'écriture?* のうち、後者を一部だけになるが、例年のように四つすべての日本語翻訳と並べて検討しておく。日本語に翻訳しにくいだけでなく、バルトの思考を理解しにくいのは、具体的に実例のようなものが固有名詞で示されることもなく、抽象レベルを高くしたまま書こうとしているからだ。「冴え」を確かに感じさせつつも「せせらぎ」のように流れていくバルトのエクリチュールは極めて追にくい。しかし、これまでに取り上げた章の考察で得たものを土台とすることでかなり見やすくなったように思う。

*Barthes Qu'est-ce que l'écriture?*

森本 1 文章とは何か

渡辺 エクリチュールとは何か

森本 2 エクリチュールとは何か

---

5) 残念ながらこれまでのバルトの翻訳ではあまり良いものがなかったという印象があります。ある程度理論化できるものであれば翻訳で読んでもいいと思いますが、バルトはそのようなものだけではなく、それこそ「せせらぎ」ですから。それを読むことに対して世界は方法を持ってはおらず、その不在を恥じてもいない。

蓮実重彦、「せせらぎのバルト」、『ユリイカ 総特集ロラン・バルト、2003年12月臨時増刊号』、p. 21

石川 エクリチュールとは何か

中川 エクリチュールとは何か

On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à **tous les écrivains** d'une époque.  
周知のとおり、言語体(langue)は、ある時代のすべての作家たちに共通の規則や慣習の集合体である。  
周知のように言語体は、一時代のどの作家にも共通した、規則的・習慣的なある全体である。  
周知のとおり、言語体(ラング)は、ある時代のすべての作家たちに共通の規則や慣習の集合体である。  
言語とは、周知のように、その時代のあらゆる作家に共通した規則や慣習の総体である。  
ご承知のように、言語とはある時代の物を書く人間すべてに共通する規則と慣習の総体である。

この章から二つ後、*L'écriture du Roman*(小説のエクリチュール)の章では小説家にしか言及しないため、「**écrivain**」は「**著作家／作家／著述家**」としてもおかしくはないのだが、その後の章では、日本語で「作家」とはっきり区別する「**詩人**」「**哲学者**」、また、雑誌などに記事を書くだけで、「**作品**」としての書物を出版していない「**ジャーナリスト**」も含んでいる。「**écrire** → **écrivain**」という語義を汲み、「(他の人に読ませるためのものを) 書く人間」と二語にすれば、このフランス語の語義の一般性を反映できる。これは単語ではないが、論理機能を持った結合子を使わず、ダイレクトに繋ぐ日本語の複合語は、フランス語の単語並に簡便になっている。

これと意味が似ている日本語の「**書家**」は、文章ではなく、**特殊に文字**を書く人を差す。また「**書記**」なども他の人間が考えたことを記録する人間を言う。また、「**物を書く**」を名詞化しただけの「**物書き**」は職業として「**収入を得て書く人間**」に特化している。結局、このフランス語名詞に相当する一般概念が日本語にはないのだから、語義説明のような「**物を書く人間**」くらいしか使えない。

Cela veut dire que la langue est comme une **Nature** qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir :

このことは、言語体というものが、**著作家の語り(parole)**をそっくりそのまま貫通するものでありながら、しかもそれにいかなる形式(フォルム)をも与えず、それを養いもしない<自然>のごときものであるということを意味する。

これは、言語体というものが作家のコトバ(パロール)(parole)を貫通している自然のようなものだが、そのコトバに何の形式も与えないし、形式を養いさえもしないものだということを意味している。

このことは、言語体が、**著作家の語り(パロール)**を全体的に貫通するものでありながら、それにもかかわらず、それにいかなる形式(フォルム)をも与えず、**栄養**さえも与えない<自然>のようなものであるということを意味する。

すなわち、作家の言葉を縦横につらぬく「**自然**」のようなものであり、とはいえ、作家の言葉にいかなる表現形式もあたえることはないし、形式をはぐくむことさえない。

それは、**言語**が物を書く人間の使う言葉のどこにも染み付いている「**自然界**」のようなものということだ。とはいえ、それが彼らに作品で使う言葉のフォルムを与えてくれるわけでもなければ、その養

分となってくれるわけでもない。

フランス語の « nature » の訳語には「自然」だけでなく、「性質／本性／気性」、「～性」などがある。バルトが頭文字を大文字にした « Nature » を使うのはフランス語で頻度の高いミクロの「自然⇒～性」ではなく、マクロの「自然」のほうが相応しいからだろうが、文脈、内容からは「環境／世界／宇宙」のような具体的なものがイメージされる。このような場合、日本語では「自然界」のような漢字遣いをする。

「美しい花(形容詞 beau) ⇒ 花の美しさ／花の美(抽象名詞 beauté)」のような変換がフランス語ではよく行われるが、それは抽象化という論理操作を強く志向する文化だからだろう。しかし、表層が名詞となっても、その下に語義の形容詞性は保持されている<sup>6)</sup>。

elle(langue) est comme **un cercle abstrait de vérités**, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe **solitaire**.

言語体は、真理の抽象的な集合圏のごときのものであって、その外においてはじめて孤独な言葉(verbe)の濃密さが置かれはじめるのだ。

すなわち、言語体とは、もろもろの真実の抽象的な圏のようなものであって、その外でこそ孤立したロゴス(verbe)の密度が沈殿しはじめるのだ。

すなわち、言語体は、もろもろの真実の抽象的な集合圏のようなものであって、孤立した言葉(ヴェルブ)の濃密さが積もり始めるのは、その外においてはほかならない。

言語は、さまざまな事実からなる抽象的な集合圏のようなものであって、その枠外に出ただけで、孤独な言葉が濃密に沈殿しはじめることになる。

言語は、抽象的な本質のようものが集まったものだが、そこから一つだけ外に取り出せば、意味の濃密な言葉もその成分が沈殿しはじめる。

« vérités » の訳語のトップは確かに「真実」だが、この日本語よりはるかに出番が多い。形容詞 « vrai » は「真の／真実の／正しい／本当の／本物の／真に迫った／最良の／・・・」のように日本語では特殊に使い分ける意味を広くカバーしているので、それに比例している。辞書で « vérités » の訳語には「真実」以外に「真理／事実／深層／現実／正直／誠実／本質／特性」などが並ぶ。「言語」がそれらの « un cercle(集まり) » という時、宗教、道徳、哲学の色の着いていない「本質／本質的なもの／本質のようなもの」くらいが適切だろう。

形容詞 « abstrait(抽象的／抽象された) » は名詞 « un cercle(集まり) » に付けられているが、その構成のまま直訳すると、日本語で意味をなさない。この名詞自体に実

---

6) 小林秀雄は「美しい『花』がある。『花』の美しさという様なものはない」と言ったが、名詞と形容詞で違いを感じ取るのは小林一人ではないだろう。

小林秀雄、「當麻」、『モオツアルト・無常という事』、新潮文庫、1961年

質的な意味がなく、「un cercle de …(…の集まり)」と括りのように使われているだけだからだ。日本語では実質的項目である « vérités » のほうに付けて訳した方がいいだろう。

形容詞 « solitaire » を形容詞として直訳した「孤独な言葉」は擬人的で詩的な響きがある。また、動詞として訳した「孤立した言葉」は言語が意志を有する主体のイメージになる。日本人は言語をそのようなものとして見ることが多いが、バルトの言語に対する見方はあくまで「書く人間が言葉を選ぶ」というものだ。従って、これでは合わない。論理的には「孤／個の言葉」くらいの意味でしかないが、日本語では動詞を補い、「一つだけ外に取り出せば」くらいにすれば、理解しやすくなる。

Elle(langue) enferme toute la **création littéraire** à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier.

天と地とそれらの交叉が人間にとって親しみ深い棲息地を描き出しているのとはほぼ同様に、言語体は、あらゆる文学的創造を包含するのである。

言語体は、天と地とそれらの合体が人間にとって親しい棲息地を素描しているのとはほぼ同じように、文学創造の全体を包みこんでいる。

天と地とそれらの接合が人間にとって親しみのある棲息地を描き出しているのとはほぼ同様に、言語体は文学的創造の全体を包み込んでいます。

言語はいかなる文学創造をも包みこんでおり、それはあたかも空と大地とその交わる地平線とが人間にとっては慣れ親しんだ住まいであるようなものだろう。

言語は文学として創造されたものをその中にそっくり抱えているが、それは空と大地と、それらを繋ぐものが人間にとって慣れ親しんだ生息環境となっているのとはほとんど変わらない。

« création littéraire » は**名詞＋形容詞**というもっとも簡潔な構成単位なので多用されるが、日本語の「創造」は専ら動詞の意味で使われ、「創造されたもの」にまで拡張して使うことはめったにないが、フランス語は論理的パラフレーズによる意味の拡張が定着しているため、文脈に依存させ、「もの」を差す使い方がよくされる。

Elle(langue) est bien moins une provision de matériaux qu'un horizon, c'est-à-dire **à la fois une limite et une station**, en un mot l'étendue rassurante d'une économie.

言語体は、材料の貯蔵であるよりは、むしろ地平線なのだ。すなわち、限界であると同時に居住地であり、要するに、ある経営の安心な境域なのである。

言語体はたしかに素材のストックであるよりは地平線である。ということは、限界であると同時に逗留地であり、一言でいえばそこでは安心して浪費が避けられる領域なのである。

言語体は、素材の貯蔵であるよりは、むしろ地平なのだ。すなわち、限界であると同時に滞在地であり、要するに、ある統括態(エコノミー)の安心できる境域なのである。

言語は、素材の宝庫というよりは地平であり、すなわち生息限界であると同時に自生場所であり、ようするに言語の経済性が平安に機能しうる領域なのである。

言語は、蓄えられた素材というよりは地平だ。それは素材の補給基地でもあるが、逃れられない限界

でもあるということだ。要するに使用を管理できる安定した広がりなのだ。

辞書で « station » の訳語には「駅／停留所／乗り場／保養地／逗留地／観測点／観測施設／放送局／基地／生息地／自生地／遺跡／沿岸警備地域／…」など、ひじょうに特殊な日本語が並んでいる。つまり、これは論理的にそれらを包括する上位の「一般概念」ということだ。語義としてはそれらより先に示される「立ち寄り／立ち止まること／ある姿勢をとること」だからだ。このような場合、辞書の特殊な訳語の中から選べば妙な色が付いてしまいやすい。ここでは直前に使われた « provision (供給／補給) » が表す機能(動詞的)と合わせ、「補給基地」くらいがいい。

また、日本語で「A であると同時に B である」は完全に論理的同等とはならず、普通はこの並び方に「序列」があると感じる。バルトはネガティブな « une limite », ポジティブな « une station » を « et (そして／しかし) » で完全に論理的同格にしているが、日本語では語り手の主観／感情を反映し、「ポジティブ ➡ しかし ➡ ネガティブ」と普通は並べる。「limite」と « station » の名詞二つだけなら、バルトも日本語と同じように「ポジティブ ➡ « et (そして／しかし) ➡ ネガティブ」と並べただろうが、その後には長めのポジティブな説明を付けるには後置がいいと考えたのだろう。

L'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être **une surnature** du langage : elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible. 作家は、文字通り、そこから何物をも汲み取らない。言語体は、彼にとって、むしろその侵犯がおそろしく言語の超自然を指示することになるであろう準則なのである。

作家は文字通りそこからは何ものも汲みとらない。言語体は作家にとってむしろ、侵すと言語の自然をこえたものが見えてくるかもしれない国境線のようなものであり、行為の場、可能なものの限定と期待である。

著作家は、文字どおり、そこから何物をも汲み出さない。むしろ、言語体は、著作家にとって、その侵犯がおそらく言語の超自然を示すことになるであろう境界線のようなものである。それは、行動の領域であり、可能的なものの確定や期待なのだ。

作家は、言語からは文字どおり何も引き出しはしない。作家にとっては言語とはむしろ境界線のようなものであり、それを越えると自然さに欠ける言葉づかいになってしまうだろう。言語とは活動できる範囲であり、可能なことを規定し、期待させるものである。

物を書く人間は言語からは文字どおり何も汲み出さない。彼等にとって言語とはむしろ、それを越えると人間に通じない言語になってしまう境界線だ。言語とは活動できる領域であり、何が可能かの規定、それへの期待なのだ。

フランス語大辞典でさえ項目として上がらない « surnature » を無理やり一語で訳そうとすると、「surnaturaliste(超自然主義の)」、「surnaturalisme(超自然主義)」から「超自然」だけを引っ張ってくるしかないが、「surnature」が辞書の項目として上が

っていないのは « nature(自然) » ➡ « naturel(自然な) » ➡ « surnaturel(超自然的な) » ➡ « surnature » と形成されたからだろう。バルトがここで名詞 « surnature » を使って示す内容は形容詞 « surnaturel » を使って言い換え可能のはずだ。石川訳のように「超」を、動詞を使って「それを越える」とすれば、日本語として分かりやすくなるが、そのままでは意味が曖昧な「自然な」を「人間が使っている／人間に通じる」のように動詞を使って訳したほうがいいかも知れない。このような動詞の多用をフランス語は好まないが、日本語らしさはこのような構文の使い方にある。

Elle(langue) n'est pas le lieu d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes et non pas des écrivains;

それは、行動の敷地であり、可能なることの規定や期待なのだ。それは、社会的な負担の場所なのではなくて、単に選択無き反射であり、人々の共有財産なのであって、作家たちの共有財産ではない。

それは、社会的拘束の場ではなくて、単に選択なしの反射作用であり、人々の共有財産であって作家たちのそれではない。

それは、社会的なアンガージュマンの場所ではなくて、たんに選択なしの対応であり、人々の共有財産であって、作家たちの共有財産ではない。

社会参加の場ではなく、選択の余地のない反射運動にすぎない。作家だけでなく、あらゆる人びとの共有物である。

社会の変革に関与する場ではなく、選択の余地なく反射的に従うものだ。物を書く人間のものではなく、人びとが共有する財産なのだ。

elle(langue) reste en dehors du rituel des Lettres; c'est un objet social par définition, non par élection.

言語体は、〈文芸〉の典礼の外にとどまっている。それは、定義によって社会的物体なのであって、選択によってそうなのではない。

それは文芸の典礼(リチュエル)外にとどまっていて、それが社会的オブジェであるのは限定によってであって選択によってではない。

言語体は〈文芸〉の儀典の外にとどまっている。それは、本来的に社会的な客体なのであって、選択によってそうではない。

言語は「文芸」に特有の慣習の外側にとどまりつつけて、選択ではなく規定することによって社会的な対象となっている。

言語は儀礼、慣習にあふれた「文芸」の外に留まる。それらが社会で共有するものとなっているのは人々の賛同を得て選ばれたからではなく、とにかくそう決められたからだ。

先に「言語」を擬人的に主体としてイメージさせる日本語訳を避ける必要があることについて述べたが、あくまで主体である人間にとって「対象」であることを « objet » という一語で示している。ただ、« un objet social » を「社会的な対象／客体／オブジェ」と直訳しただけでは曖昧だ。人間が「主体」で、言語が「対象」であることは、« social(社会的➡社会で共有する) » のように動詞を使えば、« objet » ➡ 「もの」と

訳を軽くできる。

**Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue,**

誰しも、作家としての自分の自由を、気取りなしに言語体の不透明性のなかに挿入することはできないのだ。

誰も、気取りなしには作家的自由を言語体の暗所にさし入れることはできぬ。

作家として自分の自由を、気取りなしに、言語体の不透明性のなかに挿入することができる者はいないのだ。

言語の不透明性のなかに作家としての自由を何のてらいもなく入りこませることなど、だれにもできない。

何も見えない言語の中に、何の支度もせず物を書く人間としての自由を割り込ませることができる者はいない。

フランス語における形容詞から抽象名詞への変換については度々触れてきた。そして、先に小林秀雄の「花の美しさのようなものはない。美しい花があるだけだ」という指摘を引いた。これは「*beauté*(美しさ)」のような抽象名詞を多用するフランス語をネガティブに見ていると感じられなくもないが、このフランス語を「美しさ」と翻訳する日本人が意味の抽象度の高い言葉と感じてしまいやすいことに注意を促しているだけだ。フランス人はどちらを使っても深層の意味は変わらないと考え、小林の指摘を肯定するだろう。

「*l'opacité de la langue*」をどの訳も品詞遣いそのままに「言語(体)の不透明性／暗所」としている。バルトが好んで使う「不透明」を表す語彙は形容詞「*opaque*(不透明な)」より抽象名詞の「*opacité*」のほうが多いが、どちらを使っても内容は変わらない。これは表層の言語操作に過ぎない。けれども、この品詞操作を日本語訳でそのまま写しとろうとすると、その形容詞の意味が曖昧な場合、分かりにくさが倍加する。そうならないよう、「不透明な言語／何も見えない言語」としたほうがいい。

**parce qu'à travers elle(langue) c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature.**

なぜなら、言語体を貫いて、ひとつの〈自然〉のようなやり方で、完全であり、結ばれ合っているのは〈歴史〉全体なのであるから。

なぜなら、そこを貫いてあたかも自然の秩序のように、完璧でひとつにあわされているのは歴史の全体なのだから。

それというのも、言語体を通じて、ひとつの〈自然〉のように完全で単一のものとしてそこにあるのが、〈歴史〉全体にほかならないのだから。

言語をとおして、「歴史」全体が「自然」のように完璧で緊密なものでありつづけるからである。

ひとつの「自然界」のように統一が取れ、完全なものとなっているのが歴史全体だが、それは言語を通してのからだ。

「*à la manière*」は「ように」と訳せることが多いが、森本1訳が使った「やり方／

方法」が基になっているため、静的な形容詞 « complète » には合わず、動詞が元であり、動的なイメージが消えていない過去分詞／形容詞の « unie » にしか繋がらない。同格で並べられた « complète et unie » の訳のどれも据わりが悪いのはこの順序のまま、« à la manière » がどちらにもかかると見たせいだ。

バルトは論理的に同格とする場合、二つの前後性には意味を持たせないため、長いフレーズになるものは後置する。それに対して、日本語には前後に並んだものを同格とする論理がないため、「前」に置いたものは因果性、あるいはプロセスにおいて先行すると感じる。従って、フランス語とは逆に « unie(統一がとれている) » ➡ « complète(完全) » の順に訳す必要がある。これは先／後を問わず、「兄」も「弟」も同じ « frère » と扱う世界観、論理と調和している。

この理由節の中では文法的に「強調」となる « c'est ~ qui » の構文を使っているが、ほとんどその意味がない。日本語から自然で合理的と見える順序にすれば、« parce que l'Histoire entière se tient, unie à la manière d'une Nature et complète, à travers elle. » となる文の下線部二つが前に送られたただけだからである。

« parce que c'est à travers elle que l'Histoire entière se tient, complète et unie à la manière d'une Nature. » とするなら、また強調構文を二重に使い、« parce que c'est à travers elle que c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature. » とでもすれば、「強調」と言えなくないただろうが、バルトの書き方は「書き間違い」でなければ、そのような強調の効果自体を愚弄しているだけと見える。

先に本稿の p.12 で紹介した引用箇所ではモーパッサンの好んだ強調のための言葉の前後の置き替えなど無意味と批判していたが、まるでそのパロディのようだ。翻訳でその強調操作をなぞろうとすれば、混乱を引き起こすだけになる。

Aussi, pour l'écrivain, la langue n'est-elle qu'un horizon humain qui installe **au loin une certaine familiarité, toute négative** d'ailleurs :

したがって、作家にとって、言語体は、ある種の親密さを遠くの方に据えるところの人間的な地平なのである。しかも、その親密さはまったく否定的なものである。

それゆえ、作家にとって言語体とは、ある親密さ、しかしまったくネガティブな親密さをかなたにすえている人間的な地平線にはかならない。

したがって、著作家にとって、言語体は、まさしく、ある種の親しさ、しかもまったく負性を帯びた親しさを、遠くの方に据えるところの人間的な地平なのだ。

したがって、作家にとっては言語とはまさしく人間の地平である。ある程度のくだけた表現を遠景に配することはあっても、他の場所に位置することは完全に否定している。

したがって、物を書く人間にとって言語とは人間的な地平となっている。慣れ親しんだと言えるほどのものは遠くに置き、しかもまったく否定的に見ている。

三つの訳で「親密さ／親しさ」と直訳されている抽象名詞 « *familiarité* » を石川訳のみ「親しい(形容詞) ➡ 砕けた(動詞)」と品詞変換している。フランス語はバルトに限らずこのような抽象名詞の使い方をよくする。

« *une certaine familiarité* (慣れ親しんだと言えるもの) » は近くに置くのが普通だが、逆に遠くに置くと言うのはそれと裏腹に「慣れ親しんでいないもの」を近くに置くということだ。「*toute négative* (まったく否定的) » とは、さらに「慣れ親しんだもの」を使いたくないという意識、姿勢を示す。

*dire que Camus et Queneau parlent la même langue, ce n'est que présumer, par une opération différentielle, toutes les langues, archaïques ou futuristes, qu'ils ne parlent pas :*

カミュとクノーが同じ言語体を語るということは、ある微分作業によって、彼らの語らない古代的あるいは未来派的なあらゆる言語体を仮定することにほかならない。

たとえば、カミュとクノーが同じ言語体を語っているということは、ある選別操作によって、かれらが語ってはいない、古代派風、あるいは未来派的なすべての言語を仮定することにすぎない。

カミュとクノーが同じ言語体を語ると述べることは、ある差異づけ操作によって、彼らの語らない古代的あるいは未来派的なすべての言語体を仮定することにほかならない。

だからカミュとクノーはおなじ言語を話すということは、ほかと区別する作業によって、かれらが話さないあらゆる言語—時代遅れの言語も未来を先取りした言語も—の存在を推測することにほかならない。

カミュとクノーが同じ言語を使っていると考えること、それは、差異を比べることにより、彼等にとって古風なものであろうが未来を先取りしたものであろうが、彼らが使わないすべての言語の存在をまず想定することにほかならない。

« *parlent la même langue* » を三つの訳で「同じ言語体を語る」としているが、この日本語では誤解を招く。具体的には「同じフランス語」のはずだから、これでは「フランス語を語る ➡ フランス語について語る」としかならず、ここでは適切でない。

石川訳が「おなじ言語を話す」としたのはその不具合を整えるためだろう。ただ、フランス語は「話す」と「書く」を区別しないことが多いのに対し、日本語は「話す言語」と「書く言語」がかなり違うため、ここで「話す」と直訳すると、バルトのイメージするものを大きく歪めてしまう。日本語訳では「使う」とニュートラルにしたほうがいい。「*parler > parole* » と « *écrire > écriture* » は違うというバルトの主張は、これら二つが同じものだという通念がまずあり、それに対するアンチテーゼとなっている。

« *différentiel* » は「微分」と訳される場合があるが、これは数学でしか使わない極めて特殊な訳語だ。日本語は漢字を駆使して分野、用途ごとに特殊な専門用語(訳語)をさまざまに作り出す。一方、さまざまに存在する特殊性の上位に常に一般性

を見ようとするフランス語は文法機能をさまざまに変換することで形容詞 « différent (違う) » のような基本語彙を使い回す。

渡辺訳が「選別操作」、森本2訳が「差異操作」、石川訳が「区別する作業」と動詞的に訳したのは動詞 « différer » > 形容詞 « différent » > 名詞 « différence », さらに動詞 « différencier » / 形容詞 « différentiel » とさまざまに品詞、機能を変えても、それらの核に同じ「動詞」のイメージを見るからだろう。ただ、具体的には「古めかしいものを使う ➡ « archaïques »」、「時代を先取りした斬新な ➡ « futuristes »」なのだから、「文体の差異の比較」でしかない。

« opération » は「作業／操作」と訳すと、日本語ではどうしても具体的な「身体」を動かすイメージになってしまうため、単独で訳さない方がいいだろう。「概念操作／知的作業」のような使い方は比喻でしかない。

suspendue entre des **formes abolies** et des **formes inconnues**, la langue de l'écrivain est bien moins un fonds qu'une limite extrême;

作家の言語体は、廃絶された形式と未知の形式とのあいだに宙ぶらりんになっていて、土台であるよりは、むしろ極限なのである。

作家の言語体は、今は廃絶された形式と未知のそれとの間に宙吊りにされていて、なるほど土台というよりは極限なのである。

著作家の言語体は、廃絶された形式と未知の形式とのあいだに宙吊りになっていて、資本であるよりは、むしろ限界なのである。

作家の言語は、廃れた形式と未知の形式とのあいだで宙づりになっており、作家の資質というよりは限界である。

物を書く人間の言語は、過去の廃れた言葉とその時代のだれもまだ知らない後の時代の言葉の間で宙づりとなっている。それは基盤というよりぎりぎりの境界線だ。

« formes » は具体的には文章に使われた「言葉／フレーズ／文／表現」を差すのだが、この訳によく使われる「形式」は、そんなものではなく、「様式」と似て、「手紙形式／詩の形式」のように繰り返し使われる抽象的な枠組みを意味する。そのようなものは « langue (言語) » ではなく、文化コードに属する。

「廃絶された - 未知の」と訳されている « abolies » と « inconnues » のペアはこの一つ前の文で使われた « archaïques » と « futuristes » のペアとパラレルだ。文自体も言い換えのようなものなので、訳語は辞書にあるものをそのまま使うのではなく、相互に意味の焦点を照らし合わせる必要がある。

elle(langue) est le **lieu géométrique** de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le **geste essentiel de sa sociabilité**.

それは、ふりかえるオルフェウスのようにおのれの行為の意味やおのれの社交性の本質的な動作を失

うことなしに作家がいうことのできないようなすべてのものの、幾何学的な場所である。それは、作家が自分の足どりの確固とした意味づけや自分の社会人としての本質的なミブりを、ちょうどオルペウスがふり返るように失ってはじめていいうるすべてのことの幾何学的な場なのである。それは、ひとたび作家がその言を発してしまえば、ちょうどしるを振り向くオルフェウスのように、おのれの振舞の安定した意味作用やおのれの社交性の本質的な所作を喪失することなしにはすまないようなすべてのものの幾何学的な場所である。自分の歩みの確かな意味と自分の社会性をしめす本質的な行為とを—ふりむくことで失ってしまうオルフェウスのように—失ってはじめて語りうるであろうことすべての描きだす軌跡なのである。それは、ふり返ったオルフェウスがそうだったように、口に出してしまえば、自分の歩みの確かな意味、そして、自分の社会性を示す重要な身ぶりを必ず失ってしまう、すべての言葉を向こうとこちらに分ける境界線だ。

« lieu géométrique » は逐語的には「場所＋幾何学的」、熟語としては「軌跡」という訳語もあるが、これでは意味不明だ。幾何学で引かれる線は点(位置)の集合が見せるものだが、それ自体は面積、質量を持たないため、日本語訳に広がりを感じる「場所／場」を使うと、イメージされるものが違ってくる。また、それらの点の集合が円や直線を見せるため、日本語で「軌跡」という訳語が出るのだが、これではフランス語にはない「動き➡時間」を含んでしまい、まるでそれらの線上のどこかの点が前と後、向こうとこちらを分けるかのようにイメージされてしまう。

バルトがイメージするのは線上の分割点ではなく、そのような質量のない線の向こう側とこちら側が「過去と未来」「既知と未知」とに分けられ、「未来／未知」のものを使えば、すぐさまそれは「過去／既知」の側に取り込まれてしまう、また、滅び去った過去のものを取れば、それはすぐさま、蘇って「今」のものとなってしまいうという一種のパラドックスだろう。

直訳的に「社交性の本質的な動作／社会人としての本質的なミブり／社交性の本質的な所作／社会性をしめす本質的な行為」と訳されている « le geste essentiel de sa sociabilité » とは「選択肢としてあるさまざまな文体から一つを選んで書く ➡ « engagement(積極的な社会参加／行動) » を意味するようだ。

これで 2,144 語あるこの章の 330 語の最初のパラグラフが終わる。この章の残りの考察は、印刷バージョンには含めないが、広島大学図書館リポジトリで公開する PDF には補遺として付ける。(了)

## 補遺

La langue est donc en deçà de la Littérature.

つまり、言語体は〈文学〉の手前にあるのだ。

したがって言語体は文学のこちら側にあり、

つまり、言語体(ラング)は〈文学〉の手前にあるのだ。

したがって、言語は「文学」のこちら側にある。

つまり、言語は「文学」のこちら側にある。

Le style est presque au-delà : des **images**, un **débit**, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les **automatismes** mêmes de son art.

文体は、ほぼ彼方にある。イメージや語調や語彙は、作家の体や過去から生まれて、徐々に彼の芸術の自動現象自体となる。

文体はほぼむこう側にある。イメージや語調や語彙は作家の肉体と過去から生れて、徐々にかれの技芸(アール)(art)の自動現象そのものとなる。

文体(スタイル)は、ほぼ彼方にある。イメージや語調や語彙は、著作家の身体や過去から生まれて、徐々に彼の芸術の自動装置(オートマティスム)そのものとなる。

文体はほとんど向こう側にある。イメージや口調や語彙が作家の身体と過去とから生まれて、すこしずつ彼の芸術の無意識的行為そのものになってゆく。

文体はほぼ向こう側にある。どんな比喩を使うか、どれくらいの語数で書くか、どんな語彙を使うかは書く人間の身体と過去の経験によって決まり、徐々にその巧みな表現を自動的に生み出せるようにさえなっていく。

« images » をカタカナにしかけた「イメージ」が日本語に定着しているが、使い方の幅はかなり違う。フランス語は、日本語では特殊に区別し、使い分ける「象徴、シンボル、比喩、隠喩」までカバーする。イメージを使う文彩を代表するのは「隠喩」だが、それだけとは限らない。ここでは一段階一般性の高い「比喩」が適切だ。

「語調／口調」と訳されている « débit » は訳語に「小売／供給量／交通量／処理能力(データ転送量)」、その後「口調(早口・流暢)」が挙げられているが、どれも「量 ➡ スピード」が意味の核にある。それに対し、日本語の「語調／口調」は主に「抑揚／イントネーション／アクセント／発音」などの「質」を言う。主観を強く出す日本人は「量 ➡ (怖い・危ない) ➡ 質」と変換することもあるが、フランス語ではこのような連想は避けようとするようだ。

バルトがここで考えているのはそもそも話す時の「声」ではなく、書かれて印刷された言葉だから、「早い／遅い」は声のスピードではなく、「言葉少なく簡潔に書く」か「長々と書く」という「語数対効果／費やす言葉の量の内容に対する効率」になる。

「どれくらいの語数で書くか」くらいの文にしたほうがいだろう。同格で並べた「比

喩)、「語彙」とバランスを取り、どれも文にしていくくらいの内容を効率よくバルトはまとめている。

« automatismes » と « art » の組み合わせは表現の対内容効果が極めて高い。直訳の日本語では違和感が強くなりすぎる。「技芸／芸術→巧みな表現」、「自動性→自動的に生み出せる」くらいには拡張したほうがいい。

Ainsi sous le nom de style, se forme un langage **autarcique** qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette **hypophysique** de la parole,

かくて、文体の名のもとに、自給自足的な言語が形成されるのである。それが潜り込んでゆくところは、ただ著者の個人的な秘密の神話のなかなのであり、語りの脳下垂体のなかにほかならないのだ。

こうして、文体の名のもとにひとつの自給自足的な言語がかたちづけられ、それはもっぱら、著者の個人的で秘密な神話のなか、コトバの潜在的な自然のなかに沈む。

このようにして、文体という名のもとに、自給自足的な言語が形成されるのである。それが潜り込んでゆくところは、ただ著者の個人的で秘められた神話の中なのであり、語り(パロール)の下層自然の中なのであり、

そして文体という名のもとに自給自足的な言葉づかいが形成される。その言葉づかいが根をおろしているのは、作者の個人的な秘められた神話のなか、つまり言葉のあの形而上学(形而上学)のなかにほかならない。

こうして、書く人間の個人的で密やかな神話に、そして言葉の長さ、重さを制御するあの物理的操作に似た仕事に浸りきった自己完結的な言語が文体の名のもとに形成される。

« autarcique » をどの訳も「自給自足的」としているが、収まりが悪い。日本語に定着しているこの言葉は「必要とする物を他から求めずに、自分で生産してまかなう」という一種の因果性を土台とした豊かな意味の構成になっているが、現実の世界の経済に特化した使い方しかしていない。原義はシンプルに「自足的」くらいの意味だが、「自給」を加えたことでイメージがひじょうに鮮明になっている。とはいえ、比喻として使うには重すぎる。シンプルな原義に近付け、「自足的／自己完結的」くらいにすれば、バランスがよくなる。

« hypophysique » の「脳下垂体」は明かに誤訳だが、「潜在的な自然／下層自然／形而上学」という訳も理解しがたい。「疑似＋物理学＋言葉」のような意味で構成された造語なので、「似ている＋物理的作業＋言葉→言葉の長さ、重さを制御する物理的作業に似た仕事」ほどの内容が理解できる。これではフランス語原文の味わいがなくなると言われそうだが、バルトは自身の文体をなぞろうとするより、まず内容を理解してほしいと望むはずだ。語義が歪んでしまった直訳ではなく、この長々とした日本語を「内容」として原文と比べなければ、バルトの選んだ言葉の「費用対効果」は感じられない。

où se forme le **premier** couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes

verbaux de son existence.

言葉と事物の最初の組み合わせが形づくられ、彼の人生のあらゆる大きな言語的テーマが確乎として据えられるところの

語(モ)(mots)と事物の最初のカップルがつくられ、著者の実存に由来するあらゆる言語的テーマが断乎として設定される。

そこで語(モ)と事物の最初の組み合わせが形成され、著者の存在者における言葉(ヴェルブ)に関するすべての大きなテーマが揺るぎなく設置されるのである。

そこでこそ言葉と物事の最初の結合が生じるのであり、作家の存在にかかわる言葉の大問題も最終的にはそこに住まうことになる。

そこでは言葉と物事の最高の結合が生まれる。書く人間の存在の指標となる言葉の大きなテーマは最終的にそこに収まっていく。

Michel Foucault の *Les mots et les choses* (1966)の翻訳の書名は『言葉と物』でよく知られているが、「物」では物理的に存在するものしか差さず、正確には「ものごと／物と事／物事」だ。三つの訳が漢語の「事物(じぶつ)」としているのに対し、石川訳は和語の「物事(ものごと)」としており、和語の「言葉」と組み合わせるなら、やはりこちらが安定する。

« premier »を「最初の」としているが、この関係節が説明として繋がるのは前の文の« cette hypophysique de la parole(言語の疑似物理学⇒言葉の長さ、重さを制御する物理的作業に似た仕事)»だ。「最初の組み合わせ／結合」ではその後、よりよいものができるかのようにイメージさせる。この原義から比喩的に派生した「最良の／最高の」のほうが執筆において言葉を練る活動には調和する。

Quel que soit son **raffinement**, le style a toujours quelque chose de brut :

その洗練がいかなるものであれ、文体には常になにか生(なま)なものがある。

どれほど洗練されようと、文体はつねに何か生(なま)なものをもっている。

その洗練がどれほどのものであろうとも、文体には、つねに何か生(なま)なものがある。

文体はいかに洗練されていようともなにか生々しいものをつねにもっている。

文体はいかに洗練されていようとも、なにか生々しいものをつねにもっている。

« raffinement(洗練) »は「よりよくする」ことであり、最初に思いついたものから最高のものに作りかえていく。前の文の« premier »の解釈を補強する文脈になっている。

**il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire** de la pensée.

それは、目的なき形式であり、意図の所産ではなくて推力の所産であり、思想の孤独な垂直の次元のごときものである。

それは宛先のない形式であり、意図からではなくて圧力から生れ、思考の垂直で孤独な次元にたとえら

れる。

それは、用途のない形式であり、意図の所産ではなくて激発力の所産であり、思惟の垂直で孤立した側面のようなものである。

文体とは誰に向けられたのでもない形式であり、意志ではなく衝動的な力の所産であり、思考の垂直で孤独な側面のようなものである。

文体は伝えたい内容とは違い、受け取る者のことが考えられていない言葉の「かたち」であり、自身の内にある意志ではなく、外からの圧力によって生まれたものであり、垂直方向の、他の語と連動しない思考の次元のようなものだ。

バルトは言語と文体について「向こう側／こちら側」、要するに「外／内」の境界線のイメージを繰り返し使っている。書く人間の内にあるもの(⇒intention)が文体を作ると普通は考えやすいが、「かたち」は内側が作っているとも言えるが、外側が作っているとも言える、というロジックはソシュール理論の解説でよく出される「地と図」の見方から来ているのかもしれない。いずれにせよ、少し書き足さなければバルトが何を考えているか理解できない。

« il est » で始まる三つの文を並置している。直訳すれば「受け取る者のない言葉」、「意図(内容)ではなく圧力の産物」、「思考の垂直の次元」で、簡潔と言えれば簡潔だが、コンパクト過ぎて、これではどれくらいの内容が圧縮されているかが分からない。日本語訳を圧縮される前の内容のサイズに近づけなければ、バルトの文体が味わえない。

バルトは、言語の交叉する二つの軸、**結合軸-選択軸** (syntagme - paradigme) を « dimension (次元) » と捉えている。「solitaire」が「孤独な」という擬人的な訳語ばかりが使われることについては他でも触れたが、選択軸上の一つの言葉が文中で繋がれる他の言葉の影響をまったく受けないで選ばれる時、「他の言葉と連携しない⇒単独／孤立⇒solitaire」という意味でしかない。日本語の「孤独」も「孤立」も擬人的という色が着き、論理性を弱めててしまう。このような場合は一語で訳さないほうがいいだろう。

Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une **Histoire** :

その保証書は、生物学あるいは過去の水準にあるのであって、<歴史>の水準にはない。

文体の身元を保証する基準は生物学か過去であって、歴史ではない。

その準拠となるものは、生物学あるいは過去の水準にあるのであって、<歴史>の水準にはない。

依拠するのは「歴史」ではなく、生物学や過去の次元である。

それは人間の生物的領域、あるいは個人の過去の経験のレベルに依拠するものであり、「歴史」のレベルではない。

バルトが頭文字を大文字にした « Histoire » を使うのはどうしてかと質問されたことがある。日本語で区別する「歴史」と「物語」を « histoire » 一語で表すフランス語は

「事実」と「虚構」を同じと見る視点を持っているということだ。メディアのフェイク報道によって「真実」というものが信じられなくなりがちの現在、極めて現実的、人間的な視点であるとも思えてくる。また、この言葉は日本語と違い、国の規模だけでなく、個人のレベルでも使われる。日本語で「私の歴史」と使うと、一種の比喻のように響き、信じられるかどうかは別にして、効果として「嘘はなく、客観的で真実」と見てほしいという意志を感じる。この言葉の指すものが内包する小さく具体的な部分については「履歴／職歴／学歴／…歴」、「郷土史／社史／…史」のように特殊化されている。

このような日本語の使い分けとフランス語を比べると、バルトはミクロの「個人レベル」ではなく、「嘘／虚構」も含まない、「真実」で構成されるマクロの「歴史」を頭文字の強調によって表したと解釈できる。日本語ではそのようなものこそが「歴史」なので、訳語としてはこれが適切ということになる。

**il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude.**

文体は、作家の「物」であり、彼の光輝にして彼の牢獄であり、彼の孤独なのである。

それは作家の《ことば》、その光輝と牢獄であり、孤独である。

文体は、作家の《物》であり、彼の栄光にして彼の牢獄であり、彼の孤立性なのである。

文体とは、作家の「物」であり、栄光であり、牢獄である。孤独である。

文体とは書く人間が化身した「もの」であり、彼の輝きを示すだけでなく、彼を閉じ込めるものでもある。つまり、文体は彼が唯一無二の人間であることを示す。

「文体」がどんなものかを「chose – splendeur – prison – solitude」という四つの名詞だけで表している。形容詞や動詞を使えば、他の言葉との組み合わせ方にさまざまな選択肢が生じ、それがバルトの「文体」と見せてしまうところだが、このように簡素に名詞に集約することで、思考の最前線のように感じられる。名詞は文のパーツになるだけでなく、書物のタイトルとしてもっとも使いやすい「かたち」だ。しかし、日本語訳はそれを直訳すると、特殊へのずれが歪みとなりやすい。解釈できる内容を理解しやすい日本語にしたほうがいい。翻訳は文章の表層ではなく、「内容」を表すことしかできない。

「chose」は「物」という訳語だけでは日本語として乏しすぎる。これのみバルトが強調したのは、「解釈してほしいものがここにある」と言っているようなものだ。「書く人間が化身したもの」くらいのつもりだろう。

「il est A, B, et C」と三つの名詞を並べ、そこに「il est D」のように文を書き加えたのはただの並列、同格ではなく、最後のDが内容のレベルを変え、前の三つの核心をこの一語に込めたのだろう。「孤独／孤立」では情緒的になる。「唯一無二」くらいが

いいように思う。

Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement **le produit d'un choix, d'une réflexion** sur la Littérature.

それは、社会に対しては無関心で透明な個人の閉ざされた行為であって、なんら選択の所産、〈文学〉についての考察の所産ではない。

社会には無関心で何の底意もない、個人の閉ざされた歩みであって、選択とか文学についての反省の所産ではけっしてない。

それは、社会にたいしては無関心で透明な、個人の閉ざされた振舞であって、なんら選択の所産、〈文学〉についての考察の所産ではない。

文体は社会に関心がなく、社会にたいして何かを包み隠しはしない。個人の閉ざされた歩みであって、「文学」についての選択や熟考の所産とはまったくちがっている。

文体は、社会には無頓着で、書く人間を赤裸々に見せる。それはその人間の閉ざされて見えなかった歩みであり、「文学」について考え、使えるものの中から選ぶことで生み出したわけではまったくない。

« le produit d'un choix, d'une réflexion » は「選択と考察の所産」のような名詞のままの直訳では理解しがたい。これらはすべて動詞から派生したものであり、当然「選ぶ／考える／生み出す」を使っても書き表せ、理解すべき内容はその形をしている。また、同格に置かれた二つの名詞 « choix » と « réflexion » はわずかだが有意味な時差を示しており、人間の行動としては前後が逆だ。前後性のない同格なので、入れ替えて訳すべきだ。

Il est la part privée du **rituel**, il s'élève à partir des profondeurs **mythiques** de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité.

それは、典礼の私的な部分であって、作家の神話的な深みから立ち上がり、彼の責任の外に拡がる。

文体は典礼の私的な部分であり、作家の神話的な深みからたちのぼり、かれの責任のとどこかぬところに拡がる。

それは、儀典の私的な部分であって、作家の神話的な深みから起き上がり、彼の責任の外に拡がる。

文学の慣習の私的な部分であり、作家の神話的な内奥から伸びあがって、作家の責任のおよばないところへと広がってゆく。

それは文学を成立させる典礼の私的な部分なのだが、神話を生みやすい作家の心の奥底から立ちのぼり、作家が責任を負えないところにまで広がっていく。

« rituel(典礼) » 一語しか使っていないが、日本語では「文学の典礼 ➡ 文学を成立させる典礼」くらいに動詞を使わなければ、理解が鮮明にならない。

また、「神話的」と訳されている形容詞 « mythiques » も「名詞＋動詞」で「神話となりやすい／神話を生みやすい」くらいにしたほうがいい。

Il est la voix **décorative** d'une chair inconnue et secrète; il fonctionne à la façon d'une **Nécessité**,

それは、未知で秘密の肉体の装飾的な声であって、＜必然性＞のようなやり方で働くのである。

それは知られない、かくれた肉体の装飾的な声であり、必然性みたいに機能する。

それは、未知で秘められた肉体の装飾的な声であって、＜必然性＞のようなやり方で機能するのである。

未知で秘められた身体をいろどる声であり、「必然」のように作用をする。

それは私たちの知らない密やかな肉体を飾る声であり、「絶対に必要なもの」のように働く。

形容詞 « décorative » の訳語の標準は「装飾の」であり、形容詞性を強く表現する「装飾的(な)」は侮蔑的と、ネガティブに受け取られることが多い。石川訳のみ「いろどる」と動詞化しているが、décorer > décoratif > décoration のように動詞が起源にある言葉は動詞を使って訳せば、日本語として座りがいい。ただ「色取る ➡ 彩る ➡ いろどる」の核にある「色」には時を経れば褪せるというイメージがどうしても付いてくる。文体は確かに「色褪せる」と感じられはするが、バルトが多くの偉大な作家の文体に対して抱いているのは「揺るがない」という逆のイメージだ。ニュートラルな「飾る」がいいだろう。

« Nécessité » は直訳なら、「必要(性)／必然(性)」だが、頭文字を大文字で強調したのは何か解釈できるほどの意味を込めたからだ。ここでは「絶対に必要なもの」のように強調する副詞を付けて形容詞化すれば、バルトのイメージしたものに近いはずだ。

comme si, dans cette espèce de **poussée florale**, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui **s'élabore** à la limite de la chair et du monde.

あたかも、この一種の花の推力のなかにおいて、文体は、肉体と世界の境界において練り上げられる下＝言語から出発する盲目で執拗な変身の終点にほかならないかのように、

文体はまるで、あの花を開かせる圧力のように、肉体と世界の境界のところで練りあげられる下言語(アンフラ・ラングージュ)から出発する、盲目的で執拗な変身の帰結にすぎないといっているからだ。

あたかも、このようなたぐいの開花の力のなかにおいて、文体は、肉体や世界の限界において練り上げられる下言語(アンフラ・ラングージュ)から出発する盲目で執拗な変身の終点にほかならないかのように、

あたかも文体とは、花を開かせる力のようなものによって、身体と世界の境界で形成される下部言語から出発し、盲目的で執拗な変貌のすえに辿り着いた最後の姿にすぎないかのようなものである。

文体は、このような花を咲かせる圧力を受け、肉体を持った人間と世界の境界線上で生成される基層言語から始まり、盲目的で執拗な変貌の末に辿り着く終着点のようなものだ。

« poussée florale » は直訳なら「花の圧力」だが、「花の推力／花を開かせる圧力／開花の力／花を開かせる力」のようにどの訳も動詞要素を加えている。これは逆にフランス語がそのように解釈できる動詞要素を排除したほうが文を構成しやすいことをよく示している。

文体について述べているので、「s'élabore」は「練り上げる」という訳語がちょうどいいと見えるが、ここでバルトは「文体＝基層言語から始まり変貌の末に辿り着く終

着点」と見ており、その「基層言語」の説明でしかないのだから、生理学で使われる「生成される」くらいが初期素材らしく感じられちょうどいい。

Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la **transmutation** d'une **Humeur**.

文体は、まさに発芽的領域の現象であり、〈体液〉の変質であり、

文体はまさしく発芽的秩序の現象であり、体液の変質なのである。

文体は、まさに発芽的な次元の現象であり、〈気質〉の変貌である。

まさに発芽のごとき性質の現象であり、「気質」による変成である。

文体はまさに植物が芽吹くような現象であり、書く人間の「他の人間とは違う気質」が姿を変えたものである。

日本語で特殊に使い分けられる「**変質／変貌／変成**」と訳されている « **transmutation** » には共通部分の「**変**」くらいの意味しかない。漢字二字の特殊化した名詞を探すより、日本語では「変化した／姿を変えた」のように動詞に変換した方が文のバランスが取りやすい。

頭文字を大文字で強調した « **Humeur**(気質) » は、この文脈では「**強調＋気質⇒個性的な／他の人間とは違う気質**」くらいのつもりだろう。

Aussi les **allusions** du style sont-elles réparties en profondeur;

したがって、文体の暗示は、深みへと割り当てられているのだ。

だから、文体は必然的に深部を暗示する。

したがって、文体の暗示は、深みへと割り当てられているのだが、

それゆえに文体を引喩的に言おうとすると、深さのほうに分類されることになる。

したがって、文体の暗示するものは深みのほうに分類されることになる。

名詞 « **allusions** » を二つの訳が名詞として「暗示」とし、二つは「暗示する／引喩的に言う」と動詞に変換している。しかし、ここではさらにそれを名詞化し「暗示されるもの／こと」としたほうがいいだろう。

la **parole** a une structure horizontale,

それに対して、語りは本来の構造を持っていて、

しかし、コトバは水平構造をもち、

語りは水平的な構造を持っていて、

だが話される言葉のほうは、水平的な構造をもっている。

だが、言葉は構造が水平方向に伸びている。

« **horizontal**(水平)» ⇒ « **syntagme**(連辞軸／結合軸)» と « **vertical**(垂直)» ⇒ « **paradigme**(範列軸／選択軸)» の2元構造が言語の基本だが、ずっと「文体」について述べているのだから、「言語」は「書く言語」のはずだ。しかし、「**parler**(話す) ⇒ **parlé**(話

されたこと)／parole(話す言葉)」とパラレルに「écrire(書く)⇒écrit(書かれた物)／écriture(書く言葉)」となるところだが、言語は「話す」ものであり、「書かれた物」はそれを写しただけと見るのが一般的で、言語学では langage(言語活動) > langue(個別言語) > parole(言葉)のようにレベルを分けるだけで、「écriture(書く言葉)」に固有の問題があると見られてはいなかった。

バルトがここで「parole」と書いているのは「現実に使われる言／言葉＝現実にかかれる言／言葉」という認識がやはりあるからだろう。日本語ではこれら二種の言葉は違いが大きく、はっきり区別されるため、ここでは訳語をニュートラルに「使われる言葉」か、曖昧に「言葉」としたほうがいいだろう。

ses secrets sont sur la même ligne que ses mots et ce qu'elle cache est dénoué par la **durée même** de son **continu**;

その秘密はその単語と同一線上にあり、それが隠すものは、その連続の持続自身によって解きほぐされる。

その秘密はそれをかたちづくる語と同じ線上にあつて、コトパがかくすものはその内容の持続自身によって明るみに出される。

その秘密はその語と同じ線の上にあり、それが隠すものは、その連続体の持続そのものによって解きほぐされる。

その秘められた部分も、口にされる語とおなじ線の上にあつて、言葉が隠していることでも、連続する言葉の持続そのものによって解き明かされてしまう。

その秘密はその言葉と同じ線の上にあり、それが隠しているものは連なる言葉の連なり自体によって解き明かされる。

「durée」と「continu」の訳語のトップはそれぞれ「持続」、「連続」、どちらも「続」を含み、意味が似ている。「même」を付けたのは二つの言葉が同義的言い換えとまでは言えなくても、意味の核が同じだからだろう。フランス語は同じ言葉の繰り返しを好まず、言い換えをよくするが、その場合、意味の共通部分に焦点を当て、**差異**は問題としない。三つの訳がこの二つの言葉を組み合わせているが、同じ漢字を含むために、日本語ではそれと組み合わされた漢字の**差異**のほうに注意を引きやすい。それを避けるため、フランス語と違い、日本語は同じ言葉を積極的に繰り返す。「**連なる言葉の連なり自体**」くらいでいいように思う。

dans la parole tout est offert, destiné à une usure immédiate, et le verbe, le silence et leur mouvement sont précipités **vers un sens aboli** :

語りにおいては、すべてが提供されており、即座の損耗へと運命づけられていて、言葉、沈黙およびそれらの動きが、廃絶される意味に向かって投げられるのである。

コトパにあつてはすべてがさし出されており、すぐ損耗するようできていて、ロゴスと沈黙、そしてそれらの動きはすぐさま廃棄されてしまう。

語りにおいては、すべてが提供されており、即座の損耗へと運命づけられていて、言葉と沈黙とそれらの動きは、廃絶される意味に向かって突き落とされるのである。

話し言葉のなかではすべてが披露されるが、ただちに摩滅することになる。語調や沈黙やそれらのリズムがあわただしく意味を消し去ってゆく。

話される言葉ではすべてが人に差し出されるが、使われればたちまち消え去る運命にある。言葉と沈黙、そして、それらが交替する動きはすぐさま用済みの意味のほうへと送り込まれていく。

この章の始め近くで « archaïques ou futuristes (古風なものか未来を先取りしたもの) » と « des formes abolies et des formes inconnues (過去の廃れた言葉とその時代のだれもまだ知らない後の時代の言葉) » というパラレルの対比があり、その境界線のあり方に何度も触れていた。

« vers un sens aboli » が「(言葉の)意味+廃絶される/廃棄される/消し去られる」と訳されているが、*Y-t-il une écriture poétique ?* (詩のエクリチュールのようなものはあるのか?) の章でバルトは « l'emportent aussitôt vers un sens toujours projeté (言葉をただちに前方に投射される意味に向かって運んで行く) » と書いている。フランス語の « sens » には日本語では重なることのない「①意味/②方向」の意味があるが、バルトは曖昧に二つの意味を重ねているように思える。

一般的にフランス語は「明晰な言語」であることを誇りとし、曖昧であることを退けるため、この場合、意味はどちらか一つと普通は考えるが、バルトはブルジョア・エクリチュールの勝利と破綻の章で「明晰さ(clarté)」について次のように書いている。

En 1660, au contraire, dans la grammaire de Port-Royal par exemple, la langue classique est revêtue des caractères de l'universel, la clarté devient une valeur. En fait, la clarté est un attribut purement rhétorique, elle n'est pas une qualité générale du langage, possible dans tous les temps et dans tous les lieux, mais seulement l'appendice idéal d'un certain discours, celui-là même qui est soumis à une intention permanente de persuasion. 1660 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、明晰さとは純粋に修辭的な性質であり、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。(2012 年拙訳)

(*Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise*, p.43, coll.points)

c'est un **transfert** sans sillage et sans retard.

すなわち、それは、航跡なく遅延なき移動なのだ。

それは、航跡を残さぬ速かな移動である。

すなわち、それは、航跡もなく遅延もない移送なのだ。

それは痕跡も遅延もない転移である。

それは痕跡も残さず、遅れも出さない移し替えだ。

« transfert » は他動詞 « transférer » の名詞形であり、「移動/転移」という自動詞に

すると、バルトがずっと強調している書く人間の意識、主体性が弱められてしまう。

Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière;

文体は、その反対に、垂直の次元をしか持たない。それは、個人の閉ざされた記憶であって、物質のある種の経験から出発してその不透明性を構成する。

ところが、文体は垂直の次元しかもたないで、個人の閉ざされた記憶のなかに沈み、ある素材体験から出発して、自らの不透明性を構成する。

それとは反対に、文体は、垂直的な側面をしか持たない。それは、個人の閉ざされた記憶に根を下ろし、物質の経験とでもいったようなものから出発して、その不透明性を構成する。

これとは逆に、文体は垂直な面しかもたず、個人の閉ざされた記憶のなかへと深く入りこんでゆく。ある物質的経験から、みずからの不透明性を作りあげてゆく。

これとは全然違い、文体は垂直の次元しかなく、書く人間の個人的で他者の目に晒されていない記憶にどっぷり浸かっている。文体は実体験に由来するものでその内部を見えなくしていく。

« dimension verticale (垂直の次元) »は何度も使われるが、これは言語の結合軸-選択軸 (syntagme - paradigme)の後者であり、幾何学の交差するx軸とy軸のようにイメージされているため、「面/側面」を訳語に使うと、論理の構図が違ってくる。

« le souvenir clos de la personne »は「個人の閉ざされた記憶」と直訳されているが、これでは「書く人間が自分自身に対して閉ざした記憶/書く人間が思い出すまいと努めている記憶→無意識的記憶」という日本人の好む内的でひじょう深いものになる。

「閉ざされている」のは自分自身に対してではなく、他者や世間に対してだ。ここでは、「外-内/公人-私人」のようなシンプルな対立を考えており、どちらも意識にある記憶だ。「de la person」は形容詞« personel (個人としての/個人的な) »の言い換えにすぎない。

« une certaine expérience de la matière »も「物質のある種の経験/ある素材経験/物質の経験とでもいったようなもの」と訳されると何を意味するか分からない。石川訳のように形容詞« matérielle »の言い換えと扱ったほうがいいのだが、「物質的」ではまだ曖昧だ。「実際にあった経験/実体験」ぐらいがちょうどいい。曖昧に「ある」と訳されることが多い« certain »はただの一般的な不定、不確定ではなく、本来「あなたには言わないが、私は確かに知っている→ある・・・」のはずで、「個人的」「他者の目に晒されていない」「実際にあった」と協調している。

le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée).

文体は、けっして隠愉以外のものであることはない。すなわち、著者の文学的意図と肉体的構造との平衡にほかならないのだ(構造はある持続の立場であるということ想起しなければならない)。

文体は、隠喩、いいかえると著者の文学的意図と肉体構造との間の均衡以外の何ものでもない(ここで構造は持続を保管する場所であることをおもい起すべきである)。

文体は、けっして隠喩以外のものであることはない。すなわち、著者の文学的な意図と、肉体的な構造との方程式にほかならないのだ(構造は、ある持続の保管所であるということを想起しなければならない)。

文体はどうしても隠喩でしかない。すなわち、作者の文学的な意図と身体的な構造とからなる方程式でしかない(構造とは持続が堆積したものであることを思い出さねばならない)。

従って、文体はどうしても隠喩になる。つまり、作者の伝えようとした文学的内容と作者が形を与えた構造とを等価に繋ぐものなのだ(構造とは持続する時間が沈殿したものであることを思い起こさねばならない)。

「～だけ」を表すのにフランス語は否定を使った「*ne ~ que*」～の構文をもっともよく使う。その論理を翻訳できなくはないのだが、英語は「*only*」、ドイツ語は「*nur*」、そして、イタリア語もスペイン語も「*solo*」と普通は肯定文にしか翻訳しない。一方、日本語はここで翻訳に使われたように「以外のものであることはない／以外の何ものでもない／でしかない」と否定文のまま写し取り、肯定文の「だけ」とニュアンスを区別し、特殊に使い分けようとする。しかし、初級フランス語のごく初期で教えるほど多用しているということは、フランス人は日本人の拘るニュアンスの違いなど感じず、肯定文と等価と見ているということだろう。直訳でフランス語の品詞遣いをそのままぞって日本語の自然な論理との違いを味わおうとする日本人の姿勢はバルトの考えていること／ものを理解しようとする場合、障害になりやすい。

「方程式⇒*équation*」と訳せるが、「*équation*⇒方程式」と必ずなるわけではない。このフランス語の訳語はこれだけではなく、これより一段階一般性の高い「等式」も訳語に挙げられており、語義としてはこちらが同レベルだ。「方程式」は「等式」より特殊な「未知数を含む等式で、その未知数に特定な数値を入れたときだけ成り立つもの」を言う。

「*le dépôt d'une durée*」の直訳「ある持続の置場／持続を保管する場所／ある持続の保管所／持続が堆積したもの」で、それが何か理解できる日本人はいないだろう。日本語でこんな内容のことを考えたとすれば、正常ではないと判断するはずだ。

「*durée*」は「時間の持続的側面⇒持続」と修辭的に簡略化した用法なのだから、核にあるのは「時間」だと理解できるようにしなければならない。

Aussi le style est-il toujours un secret; mais le **versant** silencieux de sa référence ne tient pas à la nature mobile et sans cesse **sursitaire** du langage;

したがって、文体は常にひとつの秘密である。けれども、その保証者の沈黙の斜面は、言語の移動性で絶えず徴兵猶予状態にある性質にもとづいてはいないのだ。

したがって、文体はつねに秘密なのである。とはいえ、文体の身元不詳の傾きは何も、言語の動的で、た

えず徴兵猶予者の性質のせいではない。

したがって、文体は、つねに、ひとつの秘密である。けれども、その準拠となるものの沈黙の斜面は、言語の可動的で絶えず猶予状態にある性質に基づいてはいないのだ

このようなわけで、文体はつねに神秘でありつつける。しかし、文体が依拠するひそやかな面とは、変化に富んでたえず執行猶予状態になるという言語の性質から来ているのではない。

そのため、文体はずっと秘密のままだ。しかし、文体が依拠するものの静かな側面は、言語がいつでも動ける状態なのに、動くことをずっと猶予し続けることで生まれるわけではない。

英語では「斜面」の意味でしか使わない « versant » をフランス語では「側面」の意味でも使う。語源が同じでもフランス語は用法の幅が英語より一般的に広い。

辞書で « sursitaire < sursis » の訳語には「徴兵猶予／執行猶予」という特殊な用途の語彙が並び、どちらか一つを選べば、他方を排除することになる。これだけのことからこのフランス語の語義は二つの日本語より一般性が高く、実際は共通部分「猶予」でしかないということが分かる。バルトがここで使っているこの一般概念を二つの特殊な概念のどちらかに置き換えれば、彼の預かり知らぬところで概念の抽象レベルを変えることになってしまう。

son secret est un **souvenir enfermé** dans le corps de l'écrivain;

その秘密は、作家の体のなかに閉じ込められた記憶である。

その秘密は作家の肉体に閉じこめられた記憶であり、

その秘密は、作家の身体のなかに閉じ込められた記憶である。

文体の神秘とは、作家の身体に閉じこめられた記憶である。

文体が秘めているものとは、書く人間の身体にしまい込まれた記憶だ。

« enfermé » がどの訳でも「閉じ込められた」と訳されている。辞書の訳語として特殊に人間を対象とする場合は「閉じ込める／幽閉する／監禁する／追い込む／出られなくする／妨害する」などが並び、対象が人間でない場合は「しまい込む／隠す／取り囲む」などが並ぶ。「souvenir(記憶)」は人間ではないから後者でいいはずだが、翻訳者はみな前者を選んでいる。擬人化という隠喩に限らず、何か修辞効果があるほうを選ぶ方が少なくないが、バルトの論理を理解しようとする者にとってやはりノイズになる。ただ、「閉じ込められた」は「身分／権力／物理的な力」などの関係を暗示する「幽閉する／監禁する」ほどは特殊化されていない。これらの細かな差異を比べると、日本語がいかにか特殊な使い分けを好むか、一方、フランス語がいかにか一般性の高い語彙を好むかがよく分かる。

la vertu allusive du style n'est pas un **phénomène de vitesse**, comme dans la parole, où ce qui n'est pas dit reste tout de même un **intérim du langage**, mais un **phénomène de densité**,

文体の暗示的な力は、速さの現象ではなくて、濃密さの現象なのだ。語りにおいては、いわれないことも

やはり言語の空席期間であることにかわりなくて、そこにあるのは速さの現象なのだが、…。  
文体の暗示的な効用は、いわれないことでもやはり、一言語の空席期間であるといった、コトバにおけるようなスピードの現象ではなくて、密度の現象なのである。  
文体の暗示的な効力は、いわれないことでさえも言語の代行であることに変わりのない語り(パロール)の場合のように速さの現象ではなくて、濃密さの現象なのだ。  
文体のもつ引喩的な力は、話し言葉—口にされないこともやはり言葉の代行でありつづける—のような速度の現象ではなく、濃度の現象である。  
話される言葉では、口にされないこともやはり言葉と言葉の間の空き時間として残るのだが、文体の暗示する力は、話される言葉のように速度によって生じ、感じられるものではなく、密度によって生じ、感じられるものだ。

« la vertu allusive du style » を三つの訳が品詞の構成をそのままに直訳し、石川訳のみ「文体の⇒文体のもつ」と動詞を加えたことで読みやすくなっている。ただ、形容詞 « allusif(暗示的) » を動詞化したほうがさらに読みやすくなる。

この形容詞はラテン語の動詞が起源の名詞 « allusion(暗示) » から作られたものだが、その語源の動詞がフランス語にはない。しかし、日本語の「暗示」は名詞としてより動詞として普通使われる。フランス語でも « allusif⇒qui contient une allusion » と動詞を使って言い換えられるくらいなので、品詞に拘って「暗示的」とするより「暗示する」とし、「文体の暗示する力」と訳すほうがいい。

それが、「un phénomène de vitesse(速さの現象)»ではなく、「un phénomène de densité(濃密さの現象)»と書かれているが、こちらもひじょうに違和感を与える書き方だ。品詞を変換したほうがいい。「現象⇒自然に生じ、感じられるもの・こと／変化」くらいの言い換えでどうだろうか。

« un intérim du langage » が「言語の空席期間／一言語の空席期間／言語の代行／言葉の代行」と訳されている。「空席時間／代行」は辞書の訳語にあがっている。ビジネス、経済で使う用語のようだが、これらの漢字語彙はフランス語の語義の構成(仕事と仕事の間の時間)よりはるかに具体的で特殊と感じさせる。「言葉と言葉の間の空き時間」くらいでいいだろう。

car ce qui se tient droit et profond sous le style, rassemblé **durement ou tendrement** dans ses figures, ce sont les fragments d'**une réalité** absolument **étrangère** au langage.

文体の力が濃密さの現象であるのは、文体のもとにおいて、その姿のなかに荒々しさあるいは優しく集められて真直に深く立っているものが、言語とは完全に無縁なある現実の断片なのだからである。  
なぜなら、文体として真直ぐに深くたち、そのさまざまのかたちのうちに手荒く、あるいはやさしく集められているものは、絶対的に言語とは無縁なある現実の諸断片なのだから。  
それというのも、文体のもとにおいて、その諸相のなかに手荒くあるいは優しく集められて、真直に深々とそこにあるものが、言語とは完全に無縁なある現実の断片なのだからである。

というのは、文彩のなかに厳しくあるいは優しく集められて、文体のもとで垂直かつ深遠でありつづけるものは、言語活動とはまったく関係のない現実の断片だからである。

文体という表層の下をまっすぐ深く潜ったところにあり、使われた文彩の中に時にぎっしり、時にふんわりと詰まっているもの、それらは言語とはまったく質が違う、実際にあった経験の断片なのだ。

« dure - tendre ➔ durement - tendrement » は「荒々しい・優しい／手荒く・やさしく／手荒く・優しく／厳しく・優しく」と訳されているが、これらの形容詞は食べ物のパンであれば「固い／やわらかい」を意味する。ここでは前文の « densité (密度／濃密さ) » の言い換えなのだから、「密度➔ぎっしり・ふんわり」くらいがいいだろう。

« étrangère » をどの訳も「現実(世界／経験)は言語と無縁／関係がない」としているが、それではバルトの考えを大きくねじ曲げてしまう。バルトは「言語が現実(世界／経験)を表出する」つまり、訳とは反対に「大きく関わっている」と繰り返し説明している。この形容詞は「異質」という訳語も辞書にはあり、日本人は自然で順接的な「異質➔だから➔関係がない」という因果関係を想起しやすいが、ここではもう一つのありえる状況「異質➔だが➔関係がある」のほうだ。これを和語で「質が違う」としたほうが日本語らしくなる。

« une réalité » と一語で書かれているが、すこし上にあった « une certaine expérience de la matière (確かにあった物質的経験➔実際にあった経験) » と同じだ。「une réalité ➔ une expérience réelle」くらいに言い換えて訳したほうが日本語では自然だ。

**Le miracle de cette transmutation fait du style une sorte d'opération supra-littéraire, qui emporte l'homme au seuil de la puissance et de la magie.**

このような変質の奇蹟は、文体を、一種の超＝文学的作業にする。そして、その作業は、人間を権力や魔術の入口へともたらすのである。

こうした変質の奇蹟が文体を一極の超文学的な操作にしており、その操作が人間を力や魔法の戸口へと運ぶ。

このような変貌の奇蹟は、文体を、権能や魔術の入り口へと人を連れてゆく一種の超文学的な操作にする。

この奇蹟的な変成によって文体はいわゆる超-文学的な作用となり、能力と魔力の境界へと書くひとを駆りたててゆく。

奇蹟的なこの変質によって文体は超-文学的な操作のようなものとなり、それは人間を力の、それも魔力の世界に引きずり込もうとする。

« cette transmutation (この変質／変貌／変成) » とは「現実(実際にあった経験) ➔ 言語」のものだが、先に « étrangère » を「異質／質が違う」としたため、それに合わせ「変質」としたい。その前に置かれた名詞 le miracle は石川訳「奇蹟的な」のように形容詞化したほうが日本語として読みやすくなる。

« de la puissance et de la magie »を「権力や魔術／力や魔法／権能や魔術／能力と魔力」とどれも二つの別のものでしているが、何かおかしく感じられるだろう。

等位接続詞 « et » は一つのものについても使い、« de la puissance et de la puissance magique (力、それも魔の力の) »のように同じ名詞を繰り返して、説明を追加し、強調する場合がある。この二つ目を « la puissance magique ➡ la magie » と言い換えているにすぎない。

Par son origine biologique, le style **se situe hors de l'art**, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société.

文体は、その生物学的な起源によって、芸術の外、すなわち作家を社会に結びつける契約の外に位置する。

文体は、その生物学的起源によって、芸芸の外、すなわち作家を社会にむすびつける契約の外に位置する。

文体は、その生物学的な起源によって、芸術の外、すなわち作家を社会に結びつける契約の外に位置する。

その生物学的な起源ゆえに、文体は芸術の外部に、すなわち作家を社会にむすびつける契約の外部に位置することになる。

その起源が生物学的であるため、文体は芸術の外に、すなわち作家を社会に結びつける契約の外にある。

« se situe hors de »を一様に「外／外部に位置する」と訳しているが、この自動詞型の日本語動詞はその場所について普通は大まかではなく正確な場合にと特殊に使う。ここでは「中にはない」の言い換えでしかないため、大まかな印象の「外にある」くらいが適切だ。

On peut donc imaginer des auteurs qui préfèrent la sécurité de l'art à la **solitude** du style.

したがって、文体の孤独よりも芸術の安泰を好む著者達を想像することができる。

そこで、文体の孤独よりも芸芸の安全を好む著者たちを想像することができるだろう。

したがって、文体の孤立性よりも芸術の安泰を好む著者たちを想像することができる。

したがって、文体の孤独よりも芸術の安心感のほうをのぞむ作者がいることは想像にかたくない。

それゆえ、人と違う文体を使って孤独を感じるより、安心していられる芸術を好む著者が想像できる。

« solitude » は普通人間の心理にしか使わないため、直訳では確かに「孤独」となるのだが、さまざまな言い換えを次から次に見せるバルトが「文体」を擬人的に見ているとは考えられない。「人と違う文体を使うことで孤独を感じる ➡ 文体の孤独」くらいの圧縮だろう。

Le type même de l'écrivain sans style, c'est Gide, dont la manière artisanale exploite le plaisir moderne d'un **certain éthos classique**, tout comme Saint-Saëns a **refait** du Bach ou Poulenc du Schubert.

文体なき作家の典型そのものは、ジードである。彼の職人的な方法は、サン・サーンスがバッハを、プーランクがシューベルトを作りなおしたのとちょうど同じように、ある種の古典的な誇張した文体から現代的な楽しみをとりだす。

文体なき作家の典型はジッドである。かれの職人芸的流儀は、ちょうどサン＝サーンスがバッハを、あるいはプーランクがシューベルトをつくりかえたように、ある古典(主義)的な誇張した調子から現代的な楽しみをひき出している。

文体のない作家の典型そのものは、ジッドである。彼の職人的な仕方は、ちょうどサン＝サーンスがバッハ風のもの、プーランクがシューベルト風のものを作り直したのと同じように、ある種の古典的なエートスの近代的な楽しみを開発するのだ。

文体なき作家のまさに典型がジッドであり、その職人的な作風は、ある古典的なエートスから現代的な楽しみをひらいている。サン＝サーンスがバッハを、あるいはプーランクがシューベルトを作り直したのとおなじように。

文体なき作家のまさに典型がジッドだ。その巧みな書き方は、古典的精神から現代的な喜びを引き出している。サン＝サーンスがバッハの作品を編曲したり、プーランクがシューベルトを讃える曲を作ったのと同じだ。

« un certain é<sup>h</sup>os classiq<sup>ue</sup> » が「ある種の古典的な誇張した文体／ある古典(主義)的な誇張した調子／ある種の古典的なエートス／ある古典的なエートス」と訳されている。うち二つに使われた「誇張した」は« certain(確かな)»を言い換えたのだろうか、それとも« é<sup>h</sup>os »の語義の一部をこう表したのだろうか。あるいは« classiq<sup>ue</sup> »な作品の特徴に対して翻訳者自身が抱いているイメージを言葉にしたのだろうか。いずれにしても、言葉を特殊に区別しようとする日本人の傾向をよく示している。

« a refait »は「再び+作った」というシンプルな構成だが、「作りなおした／つくりかえた／作り直した」と訳されている。日本語は複合動詞で意味を特殊に区別しやすいのだが、「直す⇒元の間違っている」、「変える⇒元の間を残さない」というのは「批判」などネガティブな評価を暗示しやすく、映画について英語の「リメイク」が多用されるのはそれを避けるためだろう。音楽の場合はさらに繊細に区別するようで、「編曲する／讃えて作る」のような表現ばかり使われている。そこまですると、やり過ぎだと言われるかもしれないが、誤訳の多くが、「論理的でシンプルなフランス語⇒情緒的で表現力のある特殊な日本語」に間違って変えてしまうことで生じている。しかし、特殊で詳細になるとしても、よく確認した上でなら、使っていいだろう。

A l'opposé, la poésie **moderne** - celle d'un Hugo, d'un Rimbaud ou d'un Char - est saturée de style et n'est art que par référence à une **intention de Poésie**.

それと反対に、近代の詩——ユゴーとかランボーとかシャルのごとき詩人の詩——は、文体に満ち満ちていて、<詩>の意図への保証書によってしか芸術ではない。

ところが、ユゴーやランボーやシャルの詩のような近・現代詩は文体にみちみちていて、詩への意図を参酌してはじめて技芸といえるものなのである。

それとは反対に、近代的な詩——ユゴーとかランボーとかシャルのような詩人の詩——は、文体に満ち

あふれでいて〈詩〉の意図への準拠によってしか芸術ではない。

これとは反対に近現代の詩——ユゴーやランボーやシャルルの詩——は文体にみちみちており、「詩」であるという意図をよりどころとすることでのみ、芸術となっている。

反対に、ユゴーやランボー、シャルルなど、近現代の詩は文体と言えるものにみちみちており、「それまでのものとはまったく違う詩」であらねばならないという意志によってのみ、芸術たりえている。

他の箇所在具体例なく出てきた « moderne » はどの訳も「現代」を使っていたが、ここでは固有名詞が出ているため、どの訳もそれに合わせて「近代／近現代」を選んでいる。フランス語は「近代」と「現代」、また「近現代」を特殊に区別しているわけではなく、時代の「始まり→終わり」の期間を一本の線と見ているだけだ。それに対して、日本語はその線の両端の2点を異なるものと見て区別する。これも「一般化志向 vs 特殊化志向」の一例だ。この特殊化を一步進めれば、2点の間に「どちらに属すか分からない／どちらにも属す」ゾーンが第三のものとしてイメージ化される。マクロの歴史における「中世」はそのように成立したはずだ。

辞書で « intention » の訳語には「意図／意向／心づもり／目的／意志／方針」が並んでいる。これらの中から状況に合わせて特殊に選ぶのだが、頭文字を大文字として強調した « Poésie » は歴史を画する詩、それ以前とは違う新しいものにしようという決意のあるものを暗示している。「具体的／抽象的」「短期的／長期的」で日本人は「意図／意志」を選んでいるように思う。ここでは「意志」がいいだろう。

C'est l'**Autorité** du style, c'est-à-dire le lien absolument libre du langage et de son double de chair, qui impose l'écrivain comme **une Fraîcheur au-dessus** de l'Histoire.

作家を、〈歴史〉を飛び越えた〈新鮮さ〉として押し出すのは、文体の〈権威〉、すなわち、言語とその肉体的な裏面との完全に自由な結びつきなのである。

作家に歴史をこえた新鮮さを刻印するのはなるほど、文体の権威、すなわち言語と、肉体的なそのかげとの完全に自由なむすびつきにちがいない。

〈歴史〉を飛び越えた〈新鮮さ〉として作家を認めさせるのは、文体の〈威厳〉、すなわち、言語とその肉体的な分身との完全に自由な絆なのである。

文体の「権威」が、すなわち言葉とその身体的分身のまったく自由な結びつきこそが、「歴史」をこえた「新鮮さ」として作家を世に認めさせるのである。

書く人間を「歴史」を乗り越えていく「新風」と感じさせるのは文体の「他を圧倒する威厳」だが、それは言語と肉体を得たその分身との関係が完全に自由になっていることを意味する。

頭文字を強調した « Autorité » はただの「威厳」ではなく、「他を圧倒する威厳」なのだろう。二つの訳が使っている「権威」は「権威を振りかざす」のようにネガティブに使われることも多いため、ここでは間違いなくポジティブな「威厳」がいい。

頭文字が大文字の « Fraîcheur » もただ「新鮮さ」では強調が感じられない。このよ

うな場合、勢いのある響きから漢語の「新風」が出やすい。

前置詞 « au-dessus » の訳に「飛び越えた／こえた／跳び越えた／こえた」とすべて動詞が使われている。これでひじょうに日本語らしくなる。ここではさらに「未来に向かう」という意味合いで、「乗り越えていく」としたいところだ。

**L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature,**

したがって、言語体の地平線と、文体の垂直性は、作家にとって、ひとつの自然を描く。

したがって、言語の地平線と文体の垂直性は作家にとってひとつの自然を描いている。

したがって、言語体の地平と文体の垂直性とは、作家にとって、ひとつの自然を描く。

したがって、言語の水平性と文体の垂直性は、作家にとってひとつの自然をあらわしている。

したがって、水平方向の言語と垂直方向の文体は書く人間にとって自然な環境を描き出す。

名詞 « horizon – verticalité(水平線 – 垂直性) » の組み合わせはバランスが悪い。形容詞 « horizontal – vertical(水平の – 垂直の) » がまずあり、それを品詞変換したからだろう。日本語では形容詞のほうが使いやすい。

**car il ne choisit ni l'une ni l'autre.**

なぜなら、作家は、そのどちらをも選びはしないからである。

作家はどちらも選びはしないからである。

それというのも、作家は、そのどちらをも選びはしないのだからである。

なぜなら作家はどちらも選びとりはしないからである。

書く人間はどちらかひとつを選んだりしないからだ。

« ne choisit ni l'une ni l'autre » はどの訳も「(二つの)どちらも選ばない⇒ゼロ」と考えているが、これでは文脈、内容に合わない。誤解が生じないように、「一つを選ぶわけでもなく、もう一つのものを選ぶわけでもない⇒どちらか一つを選んだりしない⇒両方を選ぶ」とすべきだ。

**La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage.**

言語体は、否定性として、可能なるものの原初的限界として機能するのであり、文体は、作家の気質を彼の言語に結びつける〈必然性〉なのだ。

言語は否定性、つまり可能なるものの手初めの制限として機能し、文体は作家の気質をかれの言語にむすびつける必然性なのである。

言語体は、否定性として、つまり、可能的なものの原初的な限界として、機能するのであり、文体は、作家の気質を彼の一言問語に結びつける〈必然性〉なのだ。

言語のほうは可能性をまず制限するという否定性として機能するし、文体のほうは作家の気質を言葉に結びつける「必然」となっている。

言語は、どこまで可能かまず限界を示す否定的基準として機能し、文体は書く人間の気質と彼の言語を結びつけるのにどうしても必要なものとなっている。

抽象名詞 « *une négativité* » は直訳すれば「否定性」だが、「否定的なもの⇒否定的基準」など具体的なものを暗示する。翻訳では解釈できる名詞をはっきり書かなければ、欠落、違和感を感じさせる。

« *une Nécessité* » のほうも、直訳の「必然性」ではなく、大文字の強調も解釈し、「どうしても必要なもの」くらいがいいだろう。

**Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé.**

前者において、彼は〈歴史〉の親近性を見出し、後者において、彼自身の過去を見出すのである。

かれは前者において歴史との親しさを、後者において自分自身の過去との親しさを見出す。

前者において、彼は〈歴史〉の親しさを、後者において、自分自身の過去の親しさを見出すのである。

作家は、言語においては「歴史」との親しい関係を見出すし、文体においては自分自身の過去との関係を見出す。

書く人間は、言語の方には慣れ親しんだ「歴史」を見る一方、文体の方には慣れ親しんだ自分自身の過去を見る。

抽象名詞 « *la familiarité* » も直訳の「親近性」ではなく、形容詞 « *familier* » を言い換えているだけだ。ただし、人間にしか使わない「親しい」ではなく、「慣れた／慣れ親しんだ」が適切だろう。

大文字で強調した « *Histoire* » についてはこの章の始めの方で既に触れた。「履歴／学歴／職歴／個人史／郷土史／…」のような「全体に対して部分」のミクロの歴史ではなく、社会、民族、国家において共有される全体というマクロの歴史のイメージだが、日本語の「歴史」はまさしくそれを意味するため、そのまま使うだけでいい。

**Il s'agit bien dans les deux cas d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier, où l'énergie est seulement d'ordre opératoire, s'employant ici à dénombrer, là à transformer, mais jamais à juger ni à signifier un choix.**

どちらの場合も、ことは親しみある身振りに関しているのであり、その身振りにおいては、エネルギーは単に操作の次元に属するものであって、後者の場合は枚挙することに、前者の場合は変形することに用いられるだけで、けっして判断することにも、ある選択を標示することにも用いられないのだ。

どちらの場合にあってもたしかに問題となるのは自然、いいかえれば親しげなミブリであり、そこでは、エネルギーは単に操作の秩序に属するものであって、前者では数えあげるのに、後者ではかたちを変えるのに使われるが、けっして判断を下したり、選択を意味づけるのには使われない。

どちらの場合も、ことは、まさしく自然に、すなわち親しみのある身振りに関しているのであり、そこにおいては、エネルギーは操作の次元に属するだけのものであって、後者の場合は枚挙することに、前者の場合は変形することに用いられるけれども、判断することにも、ある選択を表意することにも、けっして用いられないのだ。

いずれの場合も、ひとつの自然、すなわち習慣となった決まり行為である。力をそそぎうるのは操作のレベルだけであり、文体においては言葉を列挙し、言語においては言葉を変換しようとするものの、判断をしたり選択を示したりすることはけっしてない。

どちらの場合も、自然体、すなわちよく馴染んだ身のこなしがある。精力はただ操作のレベルだけに

注がれ、ここでは言葉を並べるために、ここでは変形するためにと使われ、どれを選ぶか判断したり、それを示すために使われることはまったくない。

« d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier » が「(訳出せず)／自然、いいかえれば親しげなミブリ／自然に、すなわち親しみのある身振りに／ひとつの自然、すなわち習慣となった決まり行為」と訳されている。「c'est-à-dire(すなわち)」を使ったこの等式から、バルトは「自然な(naturel)もの⇒自然(nature)」という変換を意識していることが分かる。「よく馴染んだ身のこなし」と言えるものとして日本語には「**自然体**」という漢字遣いの言葉がある。

Or toute **Forme** est aussi **Valeur**; c'est pourquoi entre **la langue et le style**, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture.

ところで、あらゆる〈形式フォルム〉は、また〈価値〉でもある。そのゆえに、言語体と文体とのあいだにもうひとつの形式上の現実、すなわち文章のための場所があるのだ。

ところで、形式というものはすべてまた価値でもある。だから、言語体と文体との間には、今ひとつ、形式上の現実、すなわちエクリチュールのための席がある。

ところで、あらゆる〈形式〉は、また〈価値〉でもある。そのゆえに、言語体と文体とのあいだに、もうひとつの形式上の現実、すなわちエクリチュールのための場所があるのだ。

さて、いかなる「形式」もまた「価値」である。それゆえ言語と文体とのあいだには、もうひとつの形式的実体が存在する余地がある。エクリチュールである。

さて、「ことばのフォルム」にはすべて、また「差異に基づく価値」として意味がある。そうすると、歴史を貫き社会全体のものであるラングと個人的なものである文体との間には、もうひとつ中間の、実感できるフォルムが存在する余地がある。それがエクリチュールだ。

頭文字を強調した二つの名詞を繋いだだけの短い文は言語学、記号学では常識の定義的説明句を略したのだろう。「toute Forme est aussi Valeur(「フォルム」はすべてまた「価値」でもある)」は『ことばのフォルム』はすべてまた『差異に基づく価値』として**意味がある**」くらいに書き加える必要がある。

« la langue et le style(言語／ラングと文体) »についても同様に、「**歴史を貫き社会全体のものであるラングと個人的なものである文体**」と書き加えなければ、予備知識のない人には理解できないだろう。

Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un **éthos**, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain **s'individualise** clairement parce que c'est ici qu'il s'engage.

いかなる文学形式においても、ある調子の、あるいはこういった方がよければ、あるエトスの全般的な選択があるのであって、まさにここにおいてこそ、作家は明瞭にみずから個性づけるのである。なぜなら、ここにおいてこそ彼は荷担するのだから。

どんな文学的形式にも、ある調子、こういった方がよければある誇張した調子の一般的な選択がある。そして、ここにおいてこそ作家ははっきりと自分を個別化する。というのは、ここで作家は自分を拘束

するからである。

いかなる文学的形式においても、ある調子の、いわばあるエートスの、全般的な選択があるのであって、まさにここにおいてこそ、作家は、明瞭に自分を個別化する。それというのも、ここにおいてこそ、彼はアンガジェするのだからである。

どのような文学形式においても、ひとつの調子——エートスと言ってもよい——の全般的な選択がなされており、まさにその選択において作家ははっきりと自分の個性をあらわす。その選択においてこそ、作家は社会参加をするからである。

どんな文学のフォルムにも、全体を支配するエートス(個人の持続的な特質)と言ってもいいひとつの調子の選択がある。そして、書く人間はそこで社会参加することになるため、彼の個性がはっきりするのはまさにそこなのだ。

« éthos » をカタカナで放置しては日本語として理解できない。「エートス(個人の持続的な特質)」くらいの辞書の説明を書き加えたほうがいい。

« s'individualise » を「明瞭にみずからを個性づける／はっきりと自分を個別化する／明瞭に自分を個別化する」と直訳するより、石川訳のように、「はっきりと自分の個性をあらわす」と構文を変えたほうがいい。さらに、「個性がはっきりする」と自動詞構文にすると、日本語らしい文になる。

**Langue et style** sont des données antécédentes à toute problématique du langage, **langue et style** sont le produit naturel du **Temps** et de la personne biologique;

言語体や文体は、言語の問題性の全体に所与であり、言語体や文体は〈時間〉や生物学的人間の自然的な所産なのである

言語体と文体は言語の問題提起一切に先立つ所与であり、それらはともに時間と生物学的人間の自然な所産なのだ。

言語体とか文体とかは、言語のあらゆる問題性に先行する所与であり、言語体とか文体とかは、〈時代(タ)〉や生物学的人間の自然的な所産なのである。

言語と文体は、言語活動のいかなる問題提起にも先だつ所与であり、「時代」と生物学的人間とから自然に生まれたものである。

ラングと文体は、言語の使い方に関わるどんな問題にも先立つ素材だ。ラングは「時代全体」から自然に生まれるもの、文体は個人の生物的部分から自然に生まれるものである。

「ラングと文体」という同じ主語を繰り返した二つ目の文のこの書き方では、どの翻訳もラングも文体も頭文字を強調した « Temps (時間／時代) » と個人の生物的部分から生まれると見ているが、それは論理的におかしい。個人の生物的部分から生まれるのは文体だけで、社会的で集団が共有するラングがそんなものであるはずはない。

「ラングは « Temps » から、文体は個人の生物的部分から」のようにパラレルに組み合わせているだけだ。すると、「Temps」の頭文字の強調は「社会全体でもあるが、時代全体」を差すのだろう。他で使っていた « Histoire (歴史) » としていないので、古

代と中世を含めなくともかなり長い、「近現代(moderne)全体」なのだろう。

mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style,

けれども、著作家の形式上の身元証明は、文法の規則や文体の常数の外においてしか、真に樹てられはしないのだ。

ところが、作家の形式上の身元証明は、文法の規範や文体の常数が居をすえている場所外においてはじめてほんとうにうちたてられるものであり、

けれども、著作家の形式上の独自性は、文法の規則や文体の常数の設置の外においてしか、真に建てられはしないのだ。

だが、作家の形式的な独自性がほんとうに確立されるのは、文法の規範や文体の基調が定着するところのその外部にはかならない。

だが、書く人間のことばのフォルムの独自性がほんとうに確立されるのは、文法の規範や文体を作る要素の定番が据えられた領域の外だ。

« en dehors de l'installation » は直訳すると、「据え付けの外」になり、構成が論理的ではないのだが、「据えられた領域の外」ということはよく分かる。翻訳は解釈できた内容を日本語にするべきだ。

là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien,

つまり、まず完全に無垢な言語学的自然のなかにおいて寄せ集められ、そそのなかに閉じ込められて書かれる連続体が、ついに全体的な標章、人間的行動の選択、あるひとつの〈善〉の確認となろうとするところにおいてしか、真に樹てられないのである。

書かれた連続体はそこにおいて、まず完全に無垢な言語学的自然のなかに集められ閉じこめられて、ついにはひとつのトータルな記号、ひとつの人間的挙動の選択、ある善(ビアン)の確認となるだろう。

つまり、まず完全に無垢な言語学的自然のなかにおいて寄せ集められ、そのなかに閉じ込められて書かれた連続体が、ついに、全面的な標章、人間的な行動の選択、あるひとつの〈善〉の確認となろうとするところにおいてしか、真に建てられないのである。

そこで書かれ、集められ、はじめはまったく無垢な言語的性質のなかに隠されていた連続体が、ついにはひとつの全体的な記号となり、人間としての行動の選択となって、ある種の「善」の主張となる。

そこでは、言葉を集めて書いただけの、最初はまったく自由で悪気のない言語としか見えなかった文章が、最終的に全体で書く人間を指す記号となる。人間としての行動の取り方、彼が「善」と考えるものの確固たる主張となるのだ。

« le continu écrit, rassemblé » は直訳で「集められ、書かれた連続(体)」でしかなく、<sup>レ</sup>欠落があると感じるのだが、これは「文章」のことだと分かる。この文自体でこの内容を実践しているようだ。

engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui.

このようにして、作家は、あく幸福感あるいは不快感の名証性と伝達のなかに引き入れられ、彼の語りの正常でありながら同時に独異な形式が、広大な他者の〈歴史〉へと結びつけられるわけである。

こうしてそれは作家を、ある幸福感、あるいはある不快感の明示と伝達にかかわらせ、かれのコトパのノーマルで特異な形式を、他者の広漠とした歴史にむすびつける。

このようにして、作家は、ある至福感あるいは不快感の明証性と伝達のなかにアンガジェさせられ、彼の語り(パロール)の正常でありながらも同時に独異な形式が、広大な他人の〈歴史〉へと結びつけられるわけである。

そうして幸福や不安の明証と伝達とに作家をかかわらせ、作家の言葉の規範的だが独特な形式を他者の壮大な「歴史」へと結びつけてゆく。

そして、書く人間に快不快をはっきりさせ、それを人びとに伝えるようしむけ、また、人々の規範にもなるが、独特なものでもある自身の言葉のフォルムを自身のものではない限りなく大きな「歴史」につなぎ止める。

この文章も前の文に書かれた「自由でまったく悪気のない(parfaitement innocente)言語」の実践となっている。しかし、翻訳ではそのような特徴を消し、零度の文体にしななければ、正しく理解できない。バルトの文体は、そのように理解できた内容と原文のフランス語を対比し、違いを意識したときに感じられる。

**Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique.**

言語体や文体は、盲目的な力であるが、文章は、歴史的な連帯性の行動なのだ。

言語体と文体は盲目的な力だが、エクリチュールは歴史的な連帯行為である。

言語体とか文体は盲目的な力であるが、エクリチュールは歴史的な連帯性の行為なのだ。

言語と文体は絶対的な力であるが、エクリチュールは歴史との連帯行為である。

ラングと文体は盲目的で、どう動くか分からない、どう動いてもいい力だが、エクリチュールは書く人間が歴史の動きに意志をもって連帯する行為だ。

« des forces aveugles » は「盲目的な力」という直訳では曖昧だ。「盲目」なのは力のほうなのか、それを受ける人間のほうなのかで意味が違ってくる。石川訳の「絶対的な力」は後者のように普通は理解する。「絶対王制」は「絶対的服従(une obéissance aveugle)」を強いる「強い力」で、フランス語の辞書に参照できる使用例としてはこれくらいしか出ていない。

しかし、英語では « blind forces » がまま使われるようで、これは「どう動くか分からない／合理的にコントロールできない／無作為の力」で、自由主義経済を動かす「市場の力」がその典型だ。

そのようなラングと文体と対照しているエクリチュールのほうも « un acte de solidarité historique » の直訳ではハッキリしないため、「書く人間が歴史の動きに意志をもって連帯する行為」くらいの書き足しが要る。

「比喩」は背後にある本当の意味内容(合理的に理解できる)と表層に使われた表現

との距離、差異を比べることによってしか正しく理解できない。翻訳も同様で、表層に使われたフランス語のフォームを正しく理解するには背後にある意味内容を日本語で明らかにし、二つを比べられるようにしなければならない。

**Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction :**

言語体や文体は、物体であるが、文章は機能なのだ。

言語体と文体はオブジェだが、エクリチュールは機能である。

言語体とか文体は客体であるが、エクリチュールは機能なのだ。

言語と文体は対象であるが、エクリチュールは機能である。

ラングと文体は立ち向かうべきものだが、エクリチュールは関数のようにそれら変数に合わせて定まる。

この文も極めて曖昧だ。パラレルな説明とよく見比べて、欠落しているものを補う必要がある。

名詞 « object » は「もの／対象／オブジェ」でニュートラルと感じやすいが、語源を共有する動詞 « objecter » は「反対する／反論する」を意味する。日本人は自然に対して親和的で服従しやすいのだが、フランス人はそれに敵対し、倒すべきとまでは言わなくても、闘う可能性があるものと感じているのだろうか。英語の動詞 « object » はさらに「反感を持つ／嫌う」という訳語が辞書に載る。ここでは書く人間が「立ち向かうべきもの」くらいの意味だろう。

名詞 « fonction » は動詞 « fonctionner (機能する／働く) » を使った可能な書き換えを想起したほうがいいが、これには「機能」だけでなく、「関数(変数  $x$  が定まれば、それに対応して  $y$  の値が従属的に定まる)」という意味がある。

elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, つまり、それは、創造と社会とのあいだの関係であり、その社会的目的によって変形された文学的言語であり、

すなわち、エクリチュールは創造と社会との間の関係であり、社会的用途によって変形された文語であって、

つまり、それは、創造と社会とのあいだの関連であり、その社会的な用途によって変形された文学的な言語であり、

すなわち、創造と社会とのあいだの関係であり、社会的な目的によって変化した文学言語である。

エクリチュールは作品の創造とそれを受容する社会との関係であり、社会のどんな層に向けて書くかによって変わる文学言語の使い方である。

このあたりの書き方はバルトが考えるために書いたメモのようだ。

elle est la forme **saisie** dans son intention humaine et **liée** ainsi aux grandes crises de l'Histoire.

その人間的意図において捉えられ、かくて〈歴史〉の大きな危機に結びつけられた形式なのである。

人間的意図においてとらえられ、こうして歴史の大きな危機にむすばれる形式なのだ。

その人間的な意図において捉えられ、このようにして〈歴史〉の大きな危機に結びつけられた形式なのである。

人間としての意図によってとらえられ、そうして「歴史」の大いなる危機に結びつけられた形式である。それは人間らしい意志によって選ばれたフォルム(言葉のかたち)であり、そのことで「歴史」の大きな危機に関わっていた。

過去分詞 « *saisie* » と « *liée* » は同格で « *la forme* » にかかっている。フランス語では前後に二つ短文を並べるよりこのほうが簡単で、考えを素早く書き留めるにはいいのだが、それを日本語に翻訳する場合、連体節のような説明部が論理展開を含んで長すぎると、読んだ内容を頭の中で整理しにくくなる。過去分詞句一つで区切り、二つ目を別の文にしたほうがいい。

« *intention* » の訳語「意図／意向／心づもり／目的／意志／方針」については既に触れたが、日本語では短期／長期、個別的／全体的、具体的／抽象的、論理的／情緒的、公的／私的などを基準に特殊に使い分けやすい。主観的な選択に過ぎないため、読む人によっては違和感を覚えるのだが、例えば明治時代に書かれたものを読む場合には現在とは違う選び方を感じ、それを「時代感」としてポジティブに味わうことも少なくない。現在、「革命」など歴史的危機に関わる重い選択であれば、多くの人「意志」を選ぶのではないだろうか。

Par exemple, Mérimée et Fénelon sont séparés par des **phénomènes** de langue et par des **accidents** de style;

たとえば、メリメとフェヌロンは、言語体の現象や文体の偶発事によって隔てられているが、  
たとえば、メリメとフェヌロンは言語体の諸現象や文体の偶発事によって距てられてはいるが、  
たとえば、メリメとフェヌロンは、言語体の現象や文体の偶発事によって隔てられているが、  
たとえばメリメとフェヌロンは、言語の様態と文体の偶有性によって隔てられているが、  
たとえば、メリメとフェヌロンは、綴り方の変化や偶発的であり意味のない文体の違いによって隔たりがある。

« *des phénomènes de langue* (言語の現象\*) » という日本語では考え込む人が多いだろう。フランス語でも日本語でも「現象」は「特殊➡大きな問題？」という印象を与えるが、« *accidents* (偶発的な事) » と同格で並べられるだけでなく、文脈、全体の内容からは、「目に見える瑣末な変化」でしかない。革命前から革命を経ても実質的にはほとんど変わらなかったフランス語が 17 世紀から 19 世紀の間に見せた « *paroître* ➡ *paraître* / *françois* ➡ *français* » のような、言及するほどの価値もない表記という言語の表層の変化のことだろう。「現象」という大仰な訳語より、具体的に何か理解できるような訳し方がいい。

« *accidents* » も同じで、「偶発時／偶有時」という訳語は「アクシデント」というつ

まらぬものを「特殊➡大きな問題？」と誤解に誘導してしまう。翻訳ではある程度の書き足し、言い換えが必要だ。

et pourtant ils pratiquent un langage chargé d'une même **intentionnalité**, ils se réfèrent à une même idée de la **forme et du fond**,

それにもかかわらず、彼等は同じ志向性をになった言語を行使し、形式と地とについて同じ思想に準拠し、

兩人とも同じ志向性を担った言語を用い、形式と内容についての同じ考えに準拠し、

それにもかかわらず、彼らは同じ志向性を担った言語を行使し、形式と内質とについての同じ思想に準拠し、

しかし、おなじ志向性をもった言葉づかいを実践し、形式と内容についてのおなじ考えに依拠している。

しかし、彼らは同じ意志を持った言語の使い方をし、表層のフォルムとその奥にある内容についてはいつも同じ考え方をしている。

抽象名詞 « **intentionnalité** (**intentionnalité** のヴァリエント) » はあまり使われない単語のようで、辞書の訳語には「志向性」しかない。しかし、二つ前の文のキーワードと言える普通名詞 « **intention** (>形容詞 **intentionnel** > 抽象名詞 **intentionnalité**) » から派生しており、品詞を変換したパラフレーズで使えなくない。「抽象名詞➡～性」とレベルを合わせず、「抽象➡具体」とレベルを変え、「意志の持ち方」とした方がいいだろう。

« **la forme et du fond** » は直訳では「かたちと奥」だが、「言葉と意味(表現と内容)」のことだ。言葉それ自体が含み持つ意味(**signifiant** とペアになる **signifié**) と区別しなければならぬ実質的な内容をバルトは « **pensée** (考え) » か « **intention** (意図) » という言葉でいつも示しているが、ここでは使えないと判断したのだろう。「**intention**」では日本語の「意志」と「意図」のようなレベルの違いを特殊に表せないし、「**pensée**」を使うほどメリメとフェヌロンを評価していないからかもしれない。

また、バランスの悪い組み合わせにすることで、彼らの使う言葉のフォルムが « **fond** » の対立項➡« **surface** (表面) / **superficiel** (表層的) » と感じさせようとしているのかもしれない。

ils acceptent un même ordre de conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques,

同じ約束の命令を受けとるのであり、同じ技術的反射作用の行われるところであり、

閉じ秩序の約束事を受け入れ、同じ技術的反射作用がかれらには共通して見られるし、

同じ部類の慣習を受け入れ、同じ技術的な対応の場所であり、

おなじ種類の慣習を受け入れ、おなじ技術的な反応をする場となっている。

彼らは同じ種類の慣習を受け入れている。つまり技法については同じ選び方をするのだ。

このように同じ主語を繰り返す書き方がひじょうに多いのだが、二つの文を日本語で順列にすると、前後で直列の因果関係に置いてしまう。しかし、バルトは並列で言

い換えており、二つ重ねれば内容が理解しやすくなっている。これを直列と扱えば、二つの内容が別のことを差すと前提することになるため、誤訳が生じやすい。

ils emploient avec les mêmes gestes, à un siècle et demi de distance, un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage :

一世紀半の距離を有しながら、同じ仕種で、いかにもその様相においていささかの改変はあるものの、その、状況や用法においてはなんら変わっていない同一の道具を用いる。

一世紀半の距離にもかかわらず、見たところなるほど少しは改変されてはいるものの、位置や用法は何ら変らない同一の道具を、同じしぐさで使っている。

一世紀半の隔たりがありながらも、同じ所作で、いかにもその様相においていささかの改変はあるものの、その状況や用法においてはまったく変わっていない同一の道具を用いる。

150年という時間的な隔たりがあるにもかかわらず、おなじ態度で、おなじ道具をもちいている。その道具はなるほど外観の点ではすこし違っているが、状況においても用法においてもまったく変わらない。

150年の隔たりがあるにもかかわらず、彼らは同じしぐさで、同じ道具を用いている。確かにその道具は見かけがすこし違っているが、使う状況、使い方はまったく変わらない。

en bref, ils ont la même écriture.

つまり、彼らは、同じ文章を持っているのである。

要するにかれらは同じエクリチュールをもっているのだ。

つまり、彼らは、同じエクリチュールを持っているのである。

ようするに、おなじエクリチュールなのである。

要するに、彼らはエクリチュールが同じなのだ。

フランス語としてもっとも基本的な構文で、そのままなぞれば、三つの翻訳がそうしたように「**彼らは同じエクリチュールを持っている**」になる。しかし、石川訳はこのような「持っている」の使い方には抵抗があったのだろう。動詞を使わない主観的な短い構文に変えている。さらに形容詞を後置すれば日本語では標準的になる。

Au contraire, presque contemporains, Mérimée et Lautréamont, Mallarmé et Céline, Gide et Queneau, Claudel et Camus, qui ont parlé ou parlent le même état historique de notre langue, **usent d'écritures profondément différentes;**

それとは反対に、ほとんど同時代人であったメリメとロートレアモン、マラルメとセリーヌ、ジードとクノー、クローデルとカミュなどは、われわれの言語体の同じ歴史的状態を語ったか、あるいは語っているのであるが、深く異なった文章を用いている。

ところが、メリメとロートレアモン、マラルメとセリーヌ、ジードとクノー、クローデルとカミュはほとんど同時代人で、同じ歴史的状態でもわれわれの言語体を語ったし、また語っているが、使用しているエクリチュールは大変にちがう。

それとは反対に、ほとんど同時代人であったメリメとロートレアモン、マラルメとセリーヌ、ジードとクノー、クローデルとカミュなどは、われわれの言語体の同じ歴史的な状態を語ったか、あるいは語っているのであるが、深く異なったエクリチュールを用いている。

これとは反対に、メリメとロートレアモンは、あるいはマラルメとセリーヌは、ジッドとクノーは、クロードルとカミュは、それぞれがほとんど同時代に生きて、歴史的にはおなじ状態のフランス語を話した（あるいは話している）にもかかわらず、たいへん異なったエクリチュールをもちいている。

一方、ほとんど同時代のメリメとロートレアモン、マラルメとセリーヌ、ジッドとクノー、クロードルとカミュ、彼らはそれぞれ、同じ歴史段階の私たちの言語（フランス語）を話した、あるいは話しているのだが、使っているエクリチュールはひじょうに違う。

« *usent d'écritures profondément différentes* » も前文と同様、フランス語ではもっとも標準的な構文だが、論理的には関係詞と同じ位置付けができる連体節がひじょうに使いやすくなっている日本語では、単文を敢えて複文に変換したほうが読みやすくなることが多い。

**tout les sépare, le ton, le débit, la fin, la morale, le naturel de leur parole,**

すべてが彼らを隔てるのだ。調子も、語り口も、目的も、モラルも、彼らの語りの性質もである。

かれらのコトバの調子、話ぶり、目的、モラル、自然、すべてがかれらを距てている。

すべてが、彼らを隔てるのだ。彼らの語りの調子も語り口も目的もモラルも本性もである。

言葉の調子も話しぶりも目的も倫理も性質もまったく違っている。

彼らの言葉は、調子、言葉遣い、目的、倫理、性質、何もかもまったく違う。

« *tout les sépare* (すべてが彼らを隔てている) » という構文はフランス語でもっとも使いやすいものだが、石川訳はここでも「彼らを隔てている ➡ (彼らは) 違っている」と日本語に馴染みにくい物主語構文を避けている。

en sorte que **la communauté d'époque et de langue** est bien peu de chose au prix d'écritures si opposées et si bien définies par leur opposition même.

そんなわけで、時代や言語体の共通性は、かくも対立する文章、彼らの対立そのものによってかくもよく規定された文章にくらべれば、まことにとるにたりないものなのだ。

だから、時代や言語体を共有するということは、かくも対立し、それらの対立自体によってかくも限定されたエクリチュールにくらべるとまことにとるに足りない。

そんなわけで、時代や言語体の共通性は、これほどにも対立し、それらの対立そのものによってこれほどにもよく規定されたエクリチュールにくらべれば、まことに取るに足りないものなのだ。

したがって、彼らのエクリチュールがそれほどまでに対照的で、対比によってかえって明確となっていることにくらべると、時代と言語が共通している点などじつにささいなことにすぎない。

したがって、彼らのエクリチュールがこれほどまで対照的で、その対立によってひじょうに明確となることを考えれば、時代と言語を共有していることなどほとんど意味がない。

« *la communauté d'époque et de langue* » を森本 1 訳、森本 2 訳はそのまま名詞として「共通性」と訳しているが、渡辺訳、石川訳は「共有する／共通している」と動詞に変換している。名詞構文は日本語でも使えるが、ひらがなをさまざまに使って時制のニュアンスを特殊に制御できる動詞構文のほうが翻訳には有利だろう。

Ces écritures sont en effet différentes mais comparables, parce qu'elles sont produites par **un mouvement identique, qui est la réflexion** de l'écrivain sur **l'usage** social de sa forme **et le choix** qu'il en assume.

いかにも、これらの文章は異なっているが、しかし、比較できるのである。なぜなら、それらは、同一の動きによって生み出されたからである。その動きとは、自分の形式の社会的用法や、それについて自分が引き受ける選択についての考察なのだ。

これらのエクリチュールは事実このようにちがっている。しかしそれらは、作家が自分の形式の社会的用途や、それについて引き受ける選択をあれこれ考えると同一の動きによって生み出されるがゆえに比較は可能である。

たしかに、これらのエクリチュールは異なっているが、しかし、比較できるのである。それというのも、それらは同一の動きによって生み出されたものなのだからである。その動きとは、自分の形式の社会的な用途や、それについて自分が引き受ける選択についての作家の反省なのだ。

それらのエクリチュールはたしかに異なっているが、比較可能だといえる。なぜなら、おなじひとつの動きから生まれているからである。自分の形式の社会的用途とその形式を引き受ける選択とについて作家が熟考するという動きからである。

それらのエクリチュールは確かに違うのだが、比べることはできる。ひとつの同じ動きから生まれているからだ。書く人間は自分の言葉のフォルムを、(私的にひっそりとではなく)社会を受け手として使うことについてよく考える。つまりそのフォルムを受け入れることを選択するのだ。

どの訳も « l'usage » と « le choix » を同格で別物と見ている。「un mouvement identique, qui est la réflexion」が単数だからだ。しかし、接続詞 « et » は「A et B」と二つ別のものを並べるのが基本だが、一つの同じものの別の言い方を「A et A'」のように並べる使い方があり、辞書では「((説明的追加・強調) **それも、おまけに**」と説明される。

「自分がどんなエクリチュールを使うか考えること」はまさしく「選択」だ。

フランス語は名詞+形容詞がもっとも簡略で長く複雑な内容を組み立てやすいから « l'usage social (使用+社会の) » としているが、日本語では「(私的にひっそりとではなく)社会に向かって使う」となるぐらいの内容が圧縮されている。

Placée au cœur de la **problématique** littéraire, qui ne commence qu'avec elle,

文学の問題性、それは文章とともにしか始まらないのであるが、その問題性のただなかに置かれて、エクリチュールは、それあってこそ始まる文学的問題提起の核心におかれており、文学の問題性、それはエクリチュールとともにしか始まらないものであるが、その問題性の核心に置かれている

エクリチュールは文学の問題提起の中心に位置しており、その問題提起はエクリチュールとともにしか始まらない。

エクリチュールは、エクリチュールとともにしか始まらない文学の問題の中心にある。

フランス語の文法遣いを忠実になぞろうとしていると、「problème – problématique」も「問題 – 問題性 / 問題提起」のように違いを特殊に区別するため、漢字語彙を付け足さなければいけないと考えやすい。この付加要素が的確であればいいが、そうでな

い場合、特殊な意味を持つものだから、誤解を生みやすくなる。「名詞 **problème** (問題) → 形容詞 **problématique** (問題の／問題になる) → 名詞 **problématique** (問題【総称】)」という成立プロセスを考えれば、漢字を付加しないで、文脈を総合的に組むほうがいいだろう。

*l'écriture est donc essentiellement la **morale** de la forme,*

文章というものは、そんなわけで、本質的にいって、形式のモラルであり、  
エクリチュールは・・・だから本質的に形式のモラルであって、  
エクリチュールというものは、そんなわけで、本質的に形式のモラルであり、  
それゆえエクリチュールとは本質的に形式の倫理なのである。  
それゆえ、エクリチュールはどうしてもフォルムの核心的精神となっている。

« **morale** » は単語としての翻訳であれば、「**道德**(論)／倫理(学)／道義(心)」、またこれを含む「寓意／教訓／処世訓」などから代表として「**道德**」選ぶだろう。だが、文中で使われた場合、しっくり来ないことが多く、翻訳を留保するようなつもりでカタカナの「モラル」もよく使われる。それは辞書で訳語としてあがる言葉がどれも特殊に使い分けるものばかりだからだ。バルトはイメージしたものをさまざまに言い換える。その際、品詞の変換は当然のように行うが、その対象となるイメージに近づいたり、距離を置いたりするかのようになり「一般>特殊(**général > particulier**)」の抽象レベルをよく変える。違和感のない日本語にするには、その言葉より一般性のレベルを一段階上げ、意味の薄い言葉にしたほうがいい。ここでは「精神／意識／姿勢／態度／心構え」などが該当する。ここでは「**核心的精神**」としておく。

*c'est le choix de l'**aire sociale** au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la **Nature** de son langage.*

作家が自分の言語の〈自然〉をそのただなかに位置づけようと決心するところの社会的な敷地の選択なのである。

作家がそのただなかに自分の言語の自然を位置づけようと決意する社会的敷地の選択である。

著作家が自分の言語の〈自然〉をそのただなかに位置づけようと決心するところの社会的な領域の選択なのである。

社会的な場を選択することであり、作家はその場のなかに自分の言葉の「自然」を位置づけようと決意する。

それは、書く人間が自身の言語の「自然界」を据えようと決める、社会領域の選び方だ。

日本語で「～性(性質) - 自然」はどちらも抽象的だが、ミクロとマクロの違いがあると見えなくない。バルトが頭文字を大文字で強調した« **Nature** »を使うのは、« **vertical - horizontal**(縦 - 横)»のある空間、つまり具体的な「環境／世界」のようなイメージだ。日本語では漢字を一つ付け加えた「自然界」がそのようなものを表す。

バルトの考察全体で見て、« **l'aire sociale**(域／圏+社会の)» は上流階級>中流階級>

下層階級の社会階層とイメージが重なる。「敷地」は言うまでもなく、「場」も上下の階層区分とは重ならず、どこにも多数存在するものと誤解されてしまう。森本訳2の「領域」が適切だろう。

**Mais cette aire sociale n'est nullement celle d'une consommation effective.**

けれども、その敷地は、なんら有効な消費の敷地ではない。

けれども、この社会的敷地はけっして有効な消費のための敷地ではない。

けれども、その社会的な領域は、まったく実際の消費の領域ではない。

しかし、その社会的な場は、文学の消費が実際になされる場とはまったく違っている。

しかし、その社会領域は、文学が実際に消費される領域とはまったく違う。

« effective » の訳語として一番にあがる「有効な」は「**実際に効果が有る**」という意味だが、副詞 « effectivement » の訳語に「有効」という漢字は現れず、「実際」だけだ。名詞 « consommation » は動詞 « consommer » の書き換えに過ぎず、翻訳では石川訳のように「がなされる」と動詞を足すか、「消費される」と動詞としたほうが読みやすい日本語になる。

**Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit :**

作家にとって、自分がそのために書くところの社会的集団を選択することが問題なのではない。

作家にとって、ある意図をもって社会的グループを選ぶことは問題ではない。

作家にとって、自分がそのために書くところの社会的な集団を選択することが問題なのではない。

作家にとってはどの社会的集団に向けて書くかをえらびとることは問題にはならない。

書く人間にとって、どの社会的集団に向けて書くか選ぶことが問題となるわけではない。

**il sait bien que, sauf à escompter une Révolution, ce ne peut être jamais que pour la même société.**

〈革命〉をあてこむのでないかぎり、けっして同じ社会のために書くのでしかありえないということを、彼はよく知っているのである。

革命を当てこむのでないかぎり、同じ社会のために書くなどは不可能だということを作家はよく承知している。

〈革命〉を当て込むのでないかぎり、けっして同じ社会のために書くのでしかありえないということを、彼はよく知っているのである。

「革命」を期待するのでもないかぎり、おなじ社会のために書くことしかありえないとわかっているからだ。

書く人間は、「革命」を期待するのでもないかぎり、書くのは社会全体のためでしかないことはよく分かっている。

« pour la même société (同じ社会のため) » としか書いていないが、文脈から「**これまでと同じ体制の社会** ➡ (どの階層も排除しない) ➡ **社会全体**」と理解できる。

**Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité.**

彼の選択は、意識の選択であって、有効性の選択ではないのだ。  
作家の選択は意識の選択であって、有効性の選択とはちがう。  
彼の選択は、意識の選択であって、有効性の選択ではないのだ。  
作家がおこなうのは意識の選択であって、効果の選択ではない。  
彼が選んだのは意識であり、効果ではない。

« **Son choix est un choix de** » のように同じ名詞を繰り返すような書き方を学生がすれば、フランス人は必ず書き直すだろう。フランス語では悪文と見られるはずだ。しかし、直訳してみると、日本語では自然な繰り返しと感じられる。バルトがそんな書き方をするのは、考えた後で内容を論理的に再構成したのではなく、考えながら名詞を主に使ってメモし、それをできるだけ手を加えず組み立てたからだろう。けれども、そんなバルトの文体を翻訳で積極的になぞろうとしていると、やはり内容の理解できない異様な文章にしてしまいやすい。あえて標準的な文型で「彼が選んだのは意識であり、効果ではない」としておく。

**Son écriture est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre. Ou mieux encore :**

彼の文章は、〈文学〉を考えるひとつの方法であって、それを広げる方法ではない。あるいは、さらにいいなおせば、

作家のエクリチュールは文学を考える考え方であって、文学を広める広め方ではない。より正確にいえば、

彼のエクリチュールは、〈文学〉を考えるひとつの仕方であって、それを広げる仕方ではない。あるいは、さらに言い直せば、

作家のエクリチュールとは「文学」を考える方法であって、文学を広める方法ではない。あるいはこう言ったほうがいだろう。

書く人間のエクリチュールとは「文学のあるべき姿」を考える方法であり、それを拡張する方法ではない。あるいはこう言ったほうがいい、

頭文字を大文字にした « **Littérature** » は「文学の世界／文学のあるべき姿／文学の進むべき道」くらいを暗示するのだろう。

« **l'étendre** » が「広げる／広める／広げる／広める」と訳されているが、これだけでは意味がハッキリしない。「広げる」は「(文学の世界を)拡張する」と理解できるが、「広める」は「読者の数を増やす／売れるようにする」としか理解できない。「文学」が強調されていることを考慮すれば、森本1訳、森本2訳の「広げる ➡ 拡張する」になるだろう。

c'est parce que l'écrivain ne peut rien modifier aux **données objectives** de la consommation littéraire (ces données purement historiques lui échappent, même s'il en est conscient), qu'il transporte volontairement l'exigence d'un langage libre aux sources de ce langage et non au terme de sa consommation.

著作家は、文学消費の客観的所与をなんら改変することができないがゆえにこそ(これらの純粋に歴史的な所与は、たとえ彼がそれを意識していても、彼から逃れる)、自由な言語の要請を、そのような言語の消費の果てへと持って行かないで、すすんでその源泉へと持って行くのである。

作家が文学的消費の客観的所与(そうした純粋に歴史的な所与は、たとえ作家が意識的になったとしても、作家から逃げてしまう)を変えるなどにはできない相談だからこそ、作家は進んで自由な言語の要請を、その言語の消費の限界にではなく、源泉におもむかせようとするのである。

著作家は、文学的消費の客観的な所与をまったく改変することができないからこそ(これらの純粋に歴史的な所与は、たとえ彼がそれを意識していても、彼から逃れる)、自由な言語の要請を、そのような言語の消費の果てへではなくて、すすんでその言語の源泉へと持って行くのである。

文学の消費という客観的な所与にかんして作家は何も変えることはできないので(それらの所与はまったく歴史的なものであるから、作家が意識的になったとしても彼の手を越えているので)、作家は自由な言葉づかいをしたいという欲求を、言語の消費という帰結のほうではなく言語の起源のほうへとすすんで移行させてゆく。

文学の消費という前提条件(現実の状況)に関して書く人間は何も手を施すことができないため(完全に歴史的なものであるそれらの状況は、書く人間が意識していたとしてもどうしようもない)、書く人間は言語を自由に使いたいという欲求を、この言語の源に向けようとし、文学言語の消費の終着点(社会)には向けない。

« **données objectives** » が一様に「客観的(な)所与」と訳されている。一語を日本語で同じ抽象レベルの一語に翻訳しようとするれば、こんな特殊な哲学用語になってしまうが、バルトはここで哲学をやっているわけではない。このフランス語自体は« **donner**(与える)» の過去分詞をそのまま名詞化したもので、「与えられているもの」が原義だ。一般性のレベルを一段下げ、具体的な語彙に、また、どうしても一語にしようと拘らず、二語以上にすれば、普通の日本語になる。ここでは「(所与である)前提条件／現実の状況」くらいになるだろう。

Aussi l'écriture est-elle une **réalité ambiguë** : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société;

したがって、文章というものは、両義的な現実である。すなわち、一方において、文章はたしかに作家とその社会との対決から生まれるのであるが、  
だから、エクリチュールはあいまいな現実(レアリテ)であるといつてよい。すなわち、一方エクリチュールはたしかに作家とその社会の対決から生れるものだが、  
したがって、エクリチュールというものは、両義的な現実である。すなわち、一方において、エクリチュールはたしかに著作家と彼の社会との対決から生まれるのであるが、  
したがって、エクリチュールは曖昧な現実となる。すなわち、一方ではあきらかに作家と社会の対峙から生まれたものでありながら、  
したがって、エクリチュールはあるのかないのかがはっきりしない。一方では明らかに書く人間と社会の対峙から生まれていながら、

« **réalité ambiguë** » は直訳すると四つの訳のように「両義的な／あいまいな／曖昧な

現実」となるのだが、これでは「存在感は揺るぎなくある＋それが何を示すかがハッキリしない」と受け取り、「曖昧」とは何かと考える。「réalité」の本義は語形から言って「現実性」なのだが、これを使って具体的に「現実(＝現実に存在するもの／世界)」を差す使い方をよくしているため、これが第一義のように感じられる。語義の一般性のレベルをずらせて言葉を使うレトリックの一種だ。従って、曖昧なのは「現実性」であり、「あるのかないのか(réel ou irréel)」という意味だろう。

d'autre part, de cette **finalité sociale**, elle renvoie l'écrivain, par **une sorte de** transfert tragique, aux **sources instrumentales** de sa création.

他方、文章は、この社会的目的性から、一種の悲劇的移送によって、作家をその創造の道具的源泉へと送り返すのだ。

他方それは、そうした社会目的性から作家を、一種の悲劇的移送によって、かれの創造の道具的源泉へと送りかえすのである。

他方において、エクリチュールは、この社会的な目的性から、一種の悲劇的な移送によって、著作家を、彼の創造の道具的な源泉へと送り返すのだ。

もう一方ではいわゆる悲劇的な転移作用によって作家を社会的な合目的性から引き離して、創造の道具である言語の起源へと向かわせるからである。

もう一方では、書く人間をこの目標地点にある社会から、創造活動の出発地点にある言語という道具へと立ち戻らせるからだ。これは悲劇的な方向転換と言えなくない。

「**finalité sociale**」が品詞構成をそのままに「社会的目的性／社会目的性／社会的な目的性／社会的な合目的性」と訳され、難しく感じるのは内容の抽象度が高いためだと考えやすい。それはここで対立項になっている「**sources instrumentales**」についても言える。「道具的(な)源泉」という直訳でバルトの考えていることがすぐ分かる人はまずいないだろう。石川訳がこちらを「道具である言語の起源」と訳を調整したのも頷ける。

これらはバルトが特によく使う名詞と形容詞の品詞交換で、「**société finale**(目標地点にある社会)」と「**instruments à la source**(始めにある道具=言語)」を意味する。

「**une sorte de**」は三つの訳のように「一種の」と直訳されることが多いが、意識で「のようなもの」と訳されることもある。石川訳が意味をずらせ「いわゆる」としたのはこの箇所の論理構成に座りの悪さを感じたからだろう。「一種の～➡～に含まれる➡～と言えなくない」でどうだろうか。

Faute de pouvoir lui fournir un langage librement consommé, l'Histoire lui propose l'exigence d'un langage librement produit.

自由に消費される言語を作家に提供することができないために、〈歴史〉は、自由に生産される言語の要請を彼に提案するのである。

歴史は、自由に消費される言語を提供できないので、自由に生み出される言語の要請を作家に提案しているのだ。

自由に消費される言語を作家に提供することができないために、〈歴史〉は、自由に生産される言語の要請を作家に提起するのである。

「歴史」は、自由に消費される言葉を作家にあたえることができないので、自由に生み出される言葉を欲求するほうをすすめるのである。

「歴史」は、自由に使える言葉を作家に提供できないため、言葉を自由に生み出したいと望むよう勧める。

ここでも品詞の転換がかなり過激で、直訳の日本語では「病的」な文章と感じるだろう。「書く人間 - 言語 - 消費する(*consommer*)」は「使う」をマルキストっぽく言い換えただけだ。フランス語でこのような比喩はただの表層として「使う」とここでは同義の扱いになるが、日本語ではあらゆる言葉を特殊に区別しようとするため、違和感が強く、定着しにくいようだ。大した意味のない比喩なので、日本語では「使う」としたほうがいい。

« *l'Histoire lui propose l'exigence d'un langage librement produit.* » は動詞一つの構文だが、« *l'Histoire propose que l'écrivain exige de produire librement un langage.* » のように動詞を三つ使う構文がまず考えられるだろう。標準的でない構文を直訳で日本語化すると、異常感が増幅してしまう。翻訳はできるだけ標準型にしたい。

*Ainsi le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté,*

そんなわけで、ある文章の選択、それからその責任は、ひとつの〈自由〉を示すのであるが、このように、あるエクリチュールの選択とその責任はひとつの自由をさし示しているが、そんなわけで、あるエクリチュールの選択、それから、その責任は、ひとつの〈自由〉を指し示すのであるが、それゆえに、エクリチュールの選択とそれから生じる責任は、ひとつの「自由」をしめしている。このように、エクリチュールの選択、そしてそれによって生じる責任は「自由のあるべき姿」のひとつを示している。

頭文字を大文字にした « *Liberté* » は「自由 ➡ 自由のあるべき姿」くらいには書き込んで強調を反映したほうがいいだろう。

*mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire.*

しかし、この〈自由〉は、〈歴史〉のさまざまな時期に応じて、同じ限界を持ってはいない。

この自由は歴史のさまざまな時期に応じて異った限界をもっている。

しかし、この〈自由〉は、〈歴史〉のさまざまな時期に応じて、同じ限界を持ってはいない。

だが、「歴史」のさまざまな瞬間におうじて、その「自由」はおなじ限界をみせるわけではない。

だが、その「自由」は限界がずっと同じではなく、「歴史」の時点に応じてさまざまに変わる。

« n'a pas les mêmes limites » は直訳で「同じ限界を持ってはいない」とすると、「何と同じか？」と考えやすい。日本語には複数形がないため、「主語と別のものが何かあり、それと同じ」と考えてしまうからだ。また、「selon」以下は無理に繋いだようで、明らかに前半部の書き方と齟齬がある。渡辺訳が否定を肯定に変換したり、石川訳が「持っていない→みせるわけではない」に変更したりしたのはそのせいだろう。

日本語では構文を変え、「限界がずっと同じではない」と形容詞を文末に置くと標準的な構文になる。また、副詞「ずっと」を使えば、複数であることも暗示できる。

「さまざまな + 応じて + 同じではない」という全体の組み合わせから見て、バルトの言いたいことは「同じではない / 応じて + さまざまに + 変わる」とすると分かりやすくなる。

**Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires.**  
自分の文章を、文学形式の一種の超時代的な兵器庫から選ぶということは、作家に許されていないのである。

文学形式の超時代的な一種の兵器庫から一定の作家の可能なエクリチュールを選ぶことは作家には許されない。

自分のエクリチュールを、文学的な形式の一種の超時代的な兵器庫から選ぶということは、著作家に許されていないのである。

作家は、文学形式の永遠不変の貯蔵庫のようなものから自分のエクリチュールを選択しうるわけではない。

書く人間は、文学のフォルムの時を越えるストックから自分のエクリチュールを選択できるわけではない。

ここで « formes littéraires (文学のフォルム) » は « écriture (エクリチュール) » の言い換えなのだが、日本語で訳し分けると別のものと感じさせてしまう。それに加え、「arsenal (兵器庫 / 武器庫) » は「すべて」を意味する隠喩にすぎないただの装飾語だが、これに « intemporel (超時代的の / 永遠不変の) » を直付けしたため、理解に混乱が生じる。この形容詞はくくりの装飾語ではなく、実質である名詞 « formes littéraires (文学のフォルム) » に付けて訳すべきだ。

**C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné :**

ある一定の作家の可能な文章が打ち建てられるのは、〈歴史〉や〈伝統〉の圧力のもとにおいてなのだ。歴史と伝統の圧力のもとに、一定の作家の可能なエクリチュールはうちたてられる。

ある一定の著作家の可能的なエクリチュールが建てられるのは、〈歴史〉や〈伝統〉の圧力のもとにおいてなのだ。

ひとりの作家にとって可能なエクリチュールは、「歴史」と「伝統」の抑圧のもとに確立される。

書く人間は誰であれ、使えるエクリチュールは、「歴史」と「伝統」の圧力を受けて決まる。

辞書で « donné » の訳語のトップに「一定の」があるのだが、これは誤解を生じさせる。名詞として特殊な哲学用語で普通には使い憎い「所与／与件」という名詞があるが、このフランス語自体は « donner(与える) » の過去分詞で、シンプルに「与えられる／与えられた」を意味する。これを「条件としてまず与えられれば➡与えられた条件」のように使っている。ここでは「誰でもいいから書く人間をまず一人、考えるための条件として与えられれば、その人の・・・」だから、「すべての書く人間／書く人間はだれであれ」くらいに訳せる。

バルトはできるだけ動詞を少なくし、名詞、過去分詞、現在分詞、形容詞に変換し、文を構成しているが、それらの核に動詞の意味が解釈できるものが多い。一方、日本語では逆に動詞を過剰なほど使う。ここで « possibles » は「選ぶことができる／選んで使うことができる／使える」とすれば、読みやすくなる。

il y a une Histoire de l'écriture; mais cette Histoire est double :

すなわち、〈文章の歴史〉があるわけである。けれども、この〈歴史〉は二重になっている。

エクリチュールの歴史というものが存在するわけだ。だが、この歴史は重複している。

すなわち、〈エクリチュールの歴史〉が存在するわけである。けれども、この〈歴史〉は、二重になっている。

「エクリチュールの歴史」というものはあるが、しかしその「歴史」は二重になっている。

「エクリチュールの歴史」というものはある。しかし、その「歴史」は二層構造になっている。

ノートで確認するかのように同じ名詞をよく繰り返すが、繰り返すのは言葉に限らない。バルトは追いかけているイメージをクロッキーのように何度も描き直す。

au moment même où l'Histoire générale propose - ou impose - une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs,

すなわち、一般の〈歴史〉が文学言語の新たな問題性を提案する—あるいは強制する—時期においても、文章はなおその以前の用法の記憶で満たされたままなのである。

つまり、歴史一般が文語のあたらしい問題提起を行う—あるいは強いる—ときにもなお、エクリチュールは前時代の慣用の記憶に満たされたままなのである。

すなわち、まさに全般的な〈歴史〉が文学的な言語の新たな問題性を提起する—あるいは、押しつける—時点においてもエクリチュールは、なおも以前の慣用の記憶で満たされたままなのである。

全体的な「歴史」が文学言語の新たな問題を提起する—あるいは強制する—時点では、まだエクリチュールはそれ以前の語法の記憶にまみれたままである。

「歴史」全体が文学言語の新たな問題を示す、あるいは強制する時、エクリチュールは先行する時代に使われたものをまだよく覚えている。

« l'Histoire générale » が「一般の〈歴史〉／歴史一般／全般的な〈歴史〉／全体的な『歴史』」と訳されている。形容詞 « particulier – générale(特殊な – 一般的) » は抽象

度のレベルを論理化して使うが、日本語では「一般的」であることを「一般的⇒普通の⇒どこにでもある／ありきたりの／凡庸な」のように一つの「特殊」と見ることが多く、翻訳で歪みが出やすい。「一般性／客観性」の論理は神の目、社会全体の目を視点とすることによって可能になる。それに対し、日本語は基本的に自然な状態の「私」の目を標準とするため、主観的／感覚的な「印象」がこのような言葉の意味を決定するからだろう。石川訳は「全体的な歴史」としているが、形容詞とすると、意味が曖昧になる。『歴史』全体」と簡単にしたほうがいい。

car le langage n'est jamais **innocent** :

なぜなら、言語はけっして無垢ではないからである。

言語はけっして無垢ではない。

それというのも、言語はけっして無垢ではないからである。

言葉はけっして無垢ではないからだ。

言語は罪のないものでは決してないからだ。

« **innocent** » は「無垢」がよく訳語として使われるが、「純真無垢⇒子ども」、「穢れなき⇒乙女」がステレオタイプとして定着したせいで、それぞれ特化し、ニュートラルなフランス語の「罪のない」という原義とのずれが大きくなってしまっている。客観的には同じ意味としか言えない言葉が具体的なイメージと結びついて特殊化しやすいのは、古より「枕言葉⇒実物」「上の句⇒下の句」などの暗示を可能にするための条件として、意味とイメージの結びつきを「定形化」することが多かったためだろう。

les mots ont **une mémoire seconde** qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.

言葉は、新しい意味のただなかに神秘的におのれを延長する第二の記憶力を持っているわけである。

なぜなら語は、あたらしい意味づけのただなかに不思議にも引きのばされてとどまっている二次的な記憶をもっているからだ。

すなわち、語(モ)は、新しい意味作用のただなかに神秘的におのれを延長する第二の記憶力を持っているのだ。

語はべつの記憶ももっており、その記憶がひそかに新たな意味のなかへと潜入してゆく。

言葉には、どのようにして分からないが新しい意味の中に生き延びていく福次的な記憶がある。

« **une mémoire seconde** » が「第二の記憶力／二次的な記憶／べつの記憶」と訳されている。別に、言葉に « **une mémoire première** (第一の記憶) » があるわけではなく、常識的に言葉は大部分が主要な意味で、それに目立たない少量の記憶が付いているというイメージだろう。それなら、「福次的」が適切だ。

L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et **un souvenir**, elle est cette liberté **souvenante** qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée.

文章とは、まさにこのような自由と記憶との妥協なのだ。つまり、それは、選択の動作のなかにおいてしか自由ではなく、その持続のなかにおいてはずでもはやそうではないところの、このような記憶する自由なのである。

エクリチュールはまさしく、ある自由と記憶との妥協であり、選択のミブリにおいてしか自由ではなくて、持続においてはもはやそうではない、記憶する自由であるといえるだろう。

エクリチュールとは、まさしく、このような自由と記憶との妥協なのである。それは、選択の所作のなかにおいてしか自由ではなく、その持続のなかにおいてはずでもはやそうではないところの、このような記憶する自由である。

エクリチュールとはまさにこの自由と記憶との中間状態なのである。選択の行為においてしか自由ではなく、持続するとすでにそうではなくなるという、記憶をになった自由である。

エクリチュールは自由と過去の記憶との間のこの妥協をまさに示すものだ。エクリチュールはそんな過去の記憶を呼び覚ます自由であり、選ぶ振る舞いにおいてのみ自由だけで、それを長く使い続ける自由はもうない。

« souvenir » はどの訳でも「記憶」としており、それで間違いはないのだが、三つの訳で使われている「記憶する」は「これから後にする行動」ということになる。それに対し、石川訳だけが名詞で「過去の記憶」と考えていることが分かる。ここでは「過去に使われたもの⇒記憶」と言っており、曖昧に使われた現在分詞 « souvenante » も「記憶する」ではなく、「過去の記憶を呼び覚ます」としなければ論理がかみ合わなくなる。

Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à **une fraîcheur** ou à une tradition;

いかにも私はこんにち、あるなんらかの文章を自分に選び、その動作のなかにおいて私の自由を確認し、ある新鮮さあるいはある伝統を持つと自負することができる。

なるほどわたしは今日しかじかのエクリチュールを自分に選び、そのミブリにおいて自分の自由を確認し、新鮮さとか伝統風とかを自負することはできるが、

たしかに、私はこんにち、あるなんらかのエクリチュールを自分に選び、その所作のなかにおいて私の自由を確認し、ある新鮮さなりある伝統なりを持つと主張することができる。

なるほどわたしは、今日、しかじかのエクリチュールを選びとり、その行為によってわたしの自由を断言し、斬新なエクリチュールや伝統的なエクリチュールを望むことはできる。

確かに今日、わたしはエクリチュールをあれやこれや選び、その行為によってわたしの自由をはっきりと示し、新鮮と感ずるとか伝統的なものだと言主張できる。

« une fraîcheur » は「新鮮／斬新」とただ直訳すると、「これまでになかった新しいもの」と考えさせる。しかし、どのエクリチュールも過去のものと言っているのだから、「まだ新鮮／新鮮と感ずる」くらいに書き足したほうがいだろう。

je ne puis déjà plus la développer **dans une durée** sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots.

けれども、徐々に他人の言葉、そしてさらには私自身の言葉の捕虜となることなしに、ある持続のなかでそれを発展させることは、もはやすでにできない。

少しずつ他人の語や、さらには自分自身の語のとりことならずには、持続のなかでその自由を発展させることはすでに不可能である。

けれども、徐々に、他人の語、そしてさらには私自身の語(ε)の虜囚となることなしに、ある持続のなかでそれを展開することは、もはやすでにできない。

だがすこしずつ他人の言葉やわたし自身の言葉さえもの囚われ人にならずには、もはやエクリチュールを持続的に展開させることはできなくなっている。

私がエクリチュールを長く使い続けて発展させようとすれば、どうしても自分以外の人間の言葉にすこしずつ囚われていく。そして、それが自分自身の過去に使った言葉ということさえありうる。

« dans une durée » が「持続のなかで／持続的に」と直訳されているが、この日本語は「直訳調」という印象が強すぎ、理解に支障が出やすい。「過去に使われたエクリチュールの中からどれかを選ぶ」という瞬間的な行動と対比しているのだから、「持続的に発展させる⇒発展させ続ける⇒使い続けて発展させる」くらいに展開したほうがいい。

Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et **du passé même de ma propre écriture**, couvre la voix présente de mes mots.

あらゆる先行の文章や、さらには私自身の文章の過去から来る執拗な反響が、私の言葉の現在の声を覆うのである。

あらゆる先行のエクリチュールと、わたし自身のエクリチュールの過去自体から来る執拗な磁気の残留がわたしの語の現在の声をおおう。

あらゆる先行のエクリチュールや私自身のエクリチュールの過去そのものから来る執拗な残留物が、私の語(ε)の現在の声を覆うのである。

先行するあらゆるエクリチュールや、わたし自身のエクリチュールの過去さえからもやって来る執拗な残像が、わたしの言葉における現在の声を覆ってしまう。

わたし自身の過去のエクリチュールの場合さえあるが、先行するあらゆるエクリチュールから来る執拗な残像が、わたしの言葉の現在の声を覆い隠してしまう。

« du passé même de ma propre écriture » が「私自身の文章の過去／わたし自身のエクリチュールの過去自体／私自身のエクリチュールの過去そのもの／わたし自身のエクリチュールの過去さえ」と直訳されているが、この直前に同格で比べられているのは「先行する(過去の)すべてのエクリチュール」なのだから、「過去に私自身が使ったエクリチュール／私自身の過去のエクリチュール」とすべきだ。

Toute trace écrite se précipite comme **un élément chimique** d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une **cryptographie** de plus en plus dense.

あらゆる書かれた痕跡は、最初は透明で無垢で中性であるが、単なる持続がそのなかに中断された過去

の全体、次第に濃厚になる暗号通信法の全体を出現させるところの化学元素のように、沈殿するのだ。すべて害かれた痕跡は化学元素のように沈殿する。化学元素は最初は透明で無垢で中性だが、そこにはただ持続するだけで徐々に宙吊りになっていた過去の全体、ますます密度の高い暗号通信が姿を見せはじめる。

あらゆる書かれた痕跡は、最初は透明で無垢で中性でありながらも、たんなる持続によって、宙吊りになった過去の全体、次第に密度を増す暗号通信法の全体が、徐々にそのなかに出現するところの化学元素のように、沈殿するのだ。

いかなる書かれた痕跡も、化学元素のように沈殿してゆく。はじめは透明かつ無垢で中性だった化学元素のなかで、たんなる時間の経過によって、懸濁状態にある過去や、濃度を増してゆく暗号そのものが少しずつ現れてくるのである。

書かれた痕跡はすべて化学成分のように沈殿する。はじめは透明で濁りもなく、中性なのだが、時間が経てば、決着がつかないままの過去、だんだん濃くなる謎が少しずつ現れてくる。

« un élément chimique » がどの訳でも「化学元素」となっている。これは当然隠喩(métaphore)なのだが、フランス語と日本語で表現効果が同じにはならない。「élément」の訳語には「化学」と結びつくものだけで「要素／成分／元素」のようなものがあり、これらは特殊に使い分けられる。隠喩は抽象的な内容を具体的なイメージを使って表すものだが、この場合、日本語の訳語はフランス語より特殊で具体的、つまり一般性のレベルが低い。

« cryptographie » も同じだ。「暗号通信法／暗号通信／暗号」と訳されているが、この隠喩もフランス語より日本語はかなり特殊で具体的だ。

これらのどれがもっとも正確な翻訳か考えるより、優先しなければならないのは隠喩が指し示している本義のほうだ。日本語は訳語間の特殊な差異に注意を惹き付けてしまうが、フランス語は日本語より本義との距離が近い分、本義を指し示す力が強い。

隠喩で使われた特殊な語彙はできるだけ違和感の出ないよう文脈に合わせるか、隠喩として訳さず、本義をダイレクトに示したほうがいいだろう。

「液体の中で沈殿する」のは「元素」ではなく「成分」だ。また、「暗号・・・」が隠喩として差している「謎」をそのまま使うことにする。

Comme Liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment.

したがって〈自由〉としての文章は、一瞬間しか存在しない。

したがって、自由としてのエクリチュールはほんの一瞬にすぎない。

そんなわけで、エクリチュールが自由として存在するのは一時点でしかない。

したがって、エクリチュールは「自由」としては一瞬のことにすぎない。

したがって、エクリチュールが「自由」なものとしてあるのは一時のことにすぎない。

« un moment » は長さのない「一瞬(point dans le temps)」だけでなく、ある程度長さのある「時間(une certaine durée)」にも使う。従って、現実的に考え、「一瞬」のはずは

ないのを承知の上で使えば、日本語では「一瞬のよう」という比喩になり、それなりの表現効果を感じるのだが、フランス語のほうにはまったく比喩の効果がない。フランス語ではごく普通の文が、日本語翻訳では「意味ありげ」になる箇所は少なくない。

**Mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix.**

けれども、その瞬間は、〈歴史〉のなかで最も明瞭な瞬間のひとつである。なぜならば、〈歴史〉とは、常に、そして何よりもまず、選択であり、かつその選択の限界なのであるから。

だが、その瞬間は歴史のもっとも明白な瞬間のひとつである。というのは、歴史とはつねに何よりもまず選択であり、その選択の制限なのだから。

けれども、この時点は、〈歴史〉のなかで最も明確な時点のひとつである。それというのも、〈歴史〉とは、つねに、そして何よりもまず、選択でありふしかも、その選択の限界であるからなのだ。

だがその一瞬は、「歴史」をもっとも明確にしめす瞬間のひとつである。というのは、「歴史」とはつねに、そして何よりも、ひとつの選択であり、その選択の限界でもあるからだ。

だが、それは、「歴史」の存在がもっともハッキリする「時」のひとつだ。「歴史」とはどの時代においても、何よりも変革となる選択、それも極限の選択だからだ。

言葉少なく曖昧だが、「**un choix** (選択)」とは変革の端緒(始まり)となり、「それまで／それ以後」を画するものだ。これは理解できるが、それと同格に置かれた「**les limites de ce choix** (その選択の限界\*)」は直訳では理解できない。

接続詞「**et**」は「**A et B**」と「二つ別のものがある」のが基本だが、「**A et A'**」のように一つの同じ対象に説明を加え、強調するために二つの異なる表現を並べる使い方があり、辞書では用法の終わり近くに出て来る。この章では「**de la puissance et de la magie** (力、それも魔法の力の)」が、見かけ上は言葉が違っているが、そのような使い方と判断できる。

これは「**ou**」が「**A ou B**」と「二つあるもののうちの一つ」が基本だが、「**A** どうか、**B** どうか」のように「一つのものについてその呼び方が二つある」という使い方をすると同様に、こちらも辞書では用法の終わり近くに出て来る。これらの用法は「実質」と「それを言い表す言葉」は別だという認識があれば可能になる。

「**un choix et ce choix**・・・」ではなく、「**de les limites de ce choix**」と、名詞「**les limites**」が前に出ていることがこの解釈を躊躇わせるが、バルトが普通なら後置される形容詞をよく抽象名詞に変えて前置していることを考え合わせれば、「**un choix et les limites de ce choix aux limites** (選択、それも極限で行われる選択) ➡ **un choix et les limites de ce choix** (選択、それもその選択の極限\*)」となったと取るのが妥当だろう。

C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif de l'écrivain, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature.

文章というものが、作家の意味を表わす動作から生まれるものであるがゆえにこそ、それは、〈文学〉の他のなんらかの断面よりも、遙かにはっきりと、〈歴史〉に触れるのである。

エクリチュールが文学の他のどんな断面よりもはるかに敏感に歴史に触れるのは、それが作家の意味ありげなミブリから生ずるからである。

エクリチュールが、文学の他のなんらかの断面よりも遙かに顕著に〈歴史〉に姿を現わすのは、それが作家の表意するという所作から出て来るものだからである。

エクリチュールは作家を明示する行為から生じているので、文学のほかのいかなる断面よりもかなり顕著に「歴史」に抵触する。

エクリチュールは書く人間の重い意味のある選択から生まれるため、文学のほかのどんな断面よりも「歴史」のレベルに近づく。

« un geste significatif de l'écrivain (書く人間の重い意味のある所作) » は一つ前の文の « un choix (選択) » だろう。« significatif » を渡辺訳のように「意味ありげ」としては内容を歪めてしまう。これでは「意味がないかもしれない／実際は意味がない」になってしまう。

« elle(écriture) **affleure** l'Histoire » が「触れる／姿を現す／抵触する」と訳されているが、何か言葉を足さなければ、誤解が生じる。この動詞は「二つの物（主語と目的語）のレベルが同じになる」というイメージであり、「比較／同じ」に近い。

**L'unité** de l'écriture classique, homogène pendant des siècles, **la pluralité** des écritures modernes, multipliées depuis cent ans jusqu'à la limite même du fait littéraire,

何世紀かのあいだ同質であった古典的文章の一体性、この百年来、文学事象の限界そのものにまで多様化した現代の文章の多数性、

数世紀もの間同質だった古典〈主義〉的エクリチュールの単一性、百年前から増大し、文学事象の限界にまで達した近・現代のエクリチュールの複数性、

何世紀かにわたって同質だった古典主義的なエクリチュールの単一性、百年このかた文学的事象の限界そのものにまで増大した近代的なエクリチュールの複数性、

何世紀ものあいだ変化しなかった古典主義エクリチュールの単一性と、100年前にはじまって文学事象の極限そのものにまで増殖した近現代エクリチュールの複数性と。

古典エクリチュールは何世紀にも渡って同質でただ一つだったのに対し、100年前から、複数になった近現代のエクリチュールは文学行為の極限にまで増殖したのだが、

長い名詞句二つの並置となっているが、この後に続く主文に対して条件となる分詞構文ほどの規模の内容だ。それらの先頭に置かれた名詞 « L'unité » と « la pluralité » は直訳しただけでは日本語が混乱する。「古典エクリチュールが一つだったのに対し、複数になった近現代のエクリチュールは増殖したのだが、…」と名詞句から文に変換したほうがいい。

cette espèce d'éclatement de l'écriture française correspond bien à une grande crise de l'Histoire totale, visible

d'une manière beaucoup plus confuse dans l'**Histoire** littéraire proprement dite.

フランスの文章のこのような一種の破裂は、まさに総体的な〈歴史〉の大きな危機に対応しているのだ。それは、普通の意味での〈文学史〉のなかでは、ずっと遥かに漠然としか目に映らないものである。こういったフランスのエクリチュールの破裂は、いわゆる文学史のなかでよりもはるかに混濁したかたちでしか見えないが、たしかにトータルな歴史の大きな危機に照応している。

このようなフランスのエクリチュールの一種の破裂は、まさに総体的な〈歴史〉の大きな危機に対応しているのだ。それは、いわゆる〈文学史〉のなかでは、ずっと遥かに漠然としか目に映らないものである。

フランスにおけるエクリチュールのこのような分裂は、「全体史」の大いなる危機とよく呼応しているのだが、その危機はいわゆる「文学史」においては、はるかに混沌としたかたちで現れている。

フランスにおけるエクリチュールのこのような爆発的増殖は、「歴史」全体にとって大きな危機にぴたりと対応しているのだが、その危機は厳密な意味での「文学史」ではきわめて大きな混乱のように見える。

この文の前に置かれた条件中に « multiplié » とあり、これは「複数＝二つ／少数」ではなく、「多数」であることを示している。それと協調し、「éclatement」は「破裂／分裂」ではなく、「爆発的増殖」くらいになる。

頭文字が大文字の « Histoire » については既に述べた。石川訳が「全体史」と訳出しているが、日本語では「歴史／歴史学／…歴／…史／物語／うそ／…」のようにマクロからミクロまで特殊に使い分けられる概念をこの一語で表すフランス語でバルトが強調しようとしたのは、これらの日本語の代表となっているマクロの「歴史」だろう。これには何も付加する必要はない。

Ce qui sépare la « pensée » d'un Balzac et celle d'un Flaubert, c'est une variation d'école; ce qui oppose leurs écritures, c'est une rupture **essentielle**, au moment même où deux **structures économiques** font charnière, entraînant dans leur articulation des changements décisifs **de mentalité et de conscience**.

バルザックのごとき作家の「思想」とフローベールのごとき作家の「思想」とを隔てるのは、流派の違いであるが、彼らの文章を対立させるのは、まさにふたつの経済構造が、心性や意識の決定的変化をそれらの結節点のなかに引き込みつつ蝶番状をなしている時期における本質的な分裂なのだ。

たとえば、バルザックの《思考》とフローベールのそれとを距てているのは流派の変化だが、両者のエクリチュールを対立させているのは、ふたつの経済構造が、メンタリティと意識の決定的な変化を、その関節にもたらしながら蝶番状につながっている時期における本質的な断絶なのである。

バルザックのような著作家とフローベールのような著作家の《思想》を隔てるのは流派の変遷であるが、彼らのエクリチュールを対置するのは、二つの経済的な構造が、心性や意識の決定的な変化をそれらの結節点のなかに引き込みつつ相接しているまさにその時点における、本質的な分裂なのだ。

バルザックの「思想」とフロベールの「思想」が異なるのは、文学流派が変化したことによるが、かれらのエクリチュールが対照的なのは、ふたつの経済構造が交代して、考えかたと意識の決定的な転換がかれらの言語分節のなかにもたらされたその時に生じた、本質的な断絶なのである。

バルザック型の作家の「内容」とフロベール型の作家の「内容」を隔てるもの、それは流派の違いだが、

それらのエクリチュールの対立は起こるべくして起きた断絶から生まれている。その断絶は、ふたつの社会(=経済構造)が切り替わり、その結節点で思考様式、意識の決定的な変化が起きた時に起きた。

« essentielle » の訳語には「本質的」が安易に選ばれるのだが、辞書ではそれ以外に「特有の／必要不可欠な／必須の／重要な／主要な／・・・」が並ぶ。「歴史の断絶」について言う場合、「起こるべくして起きた」くらいが適切だろう。

« structures économiques (経済構造) » という直訳では唐突としか感じられない。革命の前と後で変わったのは「社会」だが、これはマルキストらしい言い換えだ。フランス語ではただの言い換えの一つだが、類義語による言い換えを普通はしない日本語でこれを使うと、無用な違和感が出てしまう。簡単に「社会」としてもいいところだが、そんな翻訳に抵抗を感じる人もいるので、「社会(=経済構造)」としておく。

« de mentalité et de conscience » が「心性や意識／メンタリティと意識／考え方と意識」と訳されている。「mentalité」は訳語に「見方／考え方／精神状態／心性／精神構想／思考様式／・・・」が出る。ここは日本語であれば、名詞を二つ使う必要はなく、「意識」だけでよさそうだ。「mentalité」は意識の特殊な部分に過ぎず、二つは別物と思えないからだ。バルトもそう考えていないに違いない。「et」や「ou」を使って一つの同じものをよく言い換えている。二つは同格なので、前後を逆にし、「意識、それもものの考え方」としてもいいが、前後を入れ替えず、「、(読点)」のみで曖昧に並置すると、そのような一つのものの言い換えのニュアンスになる。(本章分完了)