

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

中川 正弘

0 はじめに

Le Degré zéro de l'écriture (1953) の公刊された四つの日本語翻訳の分析をこれまで第一部の3章から1章ずつ行ってきた。序論 (Introduction) から始めなかったのは、書籍として出版する際、後付けしたに違いない「前置き」など形式に関わる部分よりこのエッセーのコアになった具体的な例、材料を確認しようと考えたためだ。どんな著作も、内容のコアとなる考察を序論に置いたりしないし、本論の始まりである第1章に置いたりもしない。全体については大雑把なプラン、漠然としたイメージぐらいしかない状態から動き出すのは考察の対象が具体的に見えてからになる。

最初に取り上げた「*L'écriture du Roman* (小説のエクリチュール)」の章はそのような位置にある。そして、ここまで「小説のエクリチュール → 詩のエクリチュールのようなものはあるのか? → ブルジョワ・エクリチュールの勝利と破綻 → 文体の匠 → ……」と展開してきたが、今回取り上げる「エクリチュールと革命」では、フランス革命を経てもその地位に揺らぎのなかったブルジョワ・エクリチュールが、その後の現代にいたる歴史において現実世界の大きな変化を引き起こす「革命」とどう関わって来たか、端的に言えばエクリチュールと「現実」との関わりに考察を進めている。

現在、「虚構」ではなく「現実」を扱うはずのマス・メディアに対する信頼が揺らぎ、報道や歴史資料の「真実」が厳しく問われるようになってきたが、小説が扱う「虚構」と、歴史、現実世界における「事実」の関係を俯瞰するバルトの考察から、翻訳のプロセスにおいて基盤となるテキストの理解には、閉じた関係として「記号 - 意味」だけを見るのではなく、外延まで含め「記号 - 意味 - 現実」を視野に入れていなければならないことがよく分かる。

日本語翻訳の分析と考察において、解釈する意味・内容の「さまざまな深度」を感じてはいたが、翻訳で用いられた日本語の語彙は完全に誤った、おかしなものであっても視覚性の強い表意文字の漢字であるため、記号として存在を確立しやすい。そのような日本語の特質が内容の理解できない翻訳の公刊をこれまで可能にしてきたのだろう。

今回も検討する日本語翻訳は以下の4つである。

- 『零度の文学』 森本和夫訳、現代思潮社、1965年
『零度のエクリチュール』 渡辺淳・沢村昂一訳、みすず書房、1971年
『エクリチュールの零度』 森本和夫・林好雄訳、ちくま学芸文庫、1999年
『零度のエクリチュール』 石川美子訳、みすず書房、2008年

1 « Écriture et révolution » はこう訳された

(Barthes) *Écriture et révolution*

- (森本1) 文章と革命
(渡辺) エクリチュールと革命
(森本2) エクリチュールと革命
(石川) エクリチュールと革命
(中川) エクリチュールと革命

« *écriture* » というキーワードの翻訳にはこれまで触れていなかった。これを森本訳1では「文章」と訳しているが、後の三つの訳ではこのフランス語のカタカナ表記「エクリチュール」としている。これは「翻訳しない翻訳」だ。初めてこの言葉が「翻訳」として使われた時代、仏和辞典に訳語としてまだ挙げられていなかったはずだが、現在では訳語の一つとして定着している。しかし、これが「語義」を理解させる水準の日本語翻訳とはやはり言えないだろう。「書く」を意味する動詞から派生した名詞なので、漢字1字の「書(しょ)」がもっとも近いのだが、これでは表意文字である漢字を書くことと、音声言語を文字で表記することの違いが反映できない。英和辞典で« *writing* »の訳語として「エクリチュール」が登録されることはいつまでもないだろうが、このような「棚上げ」によるカタカナ語としての緩やかな定着も「翻訳」のひとつのあり方と言える。

L'artisanat du style a produit une sous-écriture, dérivée de Flaubert, mais adaptée aux desseins de l'école naturaliste.

文体の職人は、フローベルに由来しながらも自然主義派の意図に適用された下次文章を生み出した。文体の職人は、フロベールに由来しながらも自然主義流派のもくろみに順応して、下(スー)エクリチュールを生み出した。

文体の職人は、フローベールに由来しながらも自然主義派の構想に順応する下次エクリチュールを生み出した。

文体の職人は、低級なエクリチュールを生みだした。フロベールに由来しながらも、自然主義派の構図に順応させられてしまったエクリチュールである。

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

« *artisanat* » には昨年 « *artisanat du style* (文体の匠) » の章を扱った際、言及した。文脈、全体の論旨からバルトがこれを肯定的に評価していないことは分かるが、日

本語で「職人」とすれば、フランス語に含まれる「芸術(古い時代のものであっても)、高度な技巧」の意味合いを消すことになり、全体の理解にバイアスをかけてしまう。

« sous-écriture »についても同様、というより、« artisanat »を「職人」と訳したことによる低評価のバイアスが既にここにかかっている。「sous-」の訳語として使われた「下次」という語は中国語にはあっても日本語辞書(大辞林)にはない。おそらく「下の次元の」を訳者が縮約したのだろう。これでは「職人」と協同して「低い」と感じさせるため、低評価への誘導が強くなる。

日本語では過去に使用例のある既存の語彙から一つを選んで訳語とするだけでなく、翻訳者が漢字を二つ組み合わせ、新しく言葉を作ることがよくある。既存の同音異義語の漢字遣いを間違えて使うだけでなく、このように意図的に漢字を使用例のないものに入れ替える行為には、二つの漢字で一語と扱いながらも、二つの漢字それぞれの意味を主体的に組み合わせるといふ表現感覚が残っており、「文」という言語単位に匹敵する場合もある。明治以降、西洋言語の翻訳のために多くの二文字の漢字語彙が作られたが、「造語」は「原語 → 解釈 → 翻訳 → 造語」なのだろう。

「下」「下次」が三つの翻訳で使われているが、石川訳は漢字「下」「次」が含む「負の意味」を「低級」という言葉でハッキリと表した。しかし、「負の評価」は文脈、全体の内容から間接的に示されるだけで、「sous-」自体がその意味を表すわけではない。

「ブルジョア・エクリチュール」という上位範疇に対して、「下位範疇」の一つとなるのが「自然主義エクリチュール」と言っているに過ぎない。「下位範疇(自然主義エクリチュール)」は「上位範疇(ブルジョア・エクリチュール)」という全体に対して論理的に「部分」となるだけであり、質的な差を表すわけではない。下位範疇(部分)が上位範疇(全体)の平均値より「上質」となる可能性もある。

すると、「下位範疇」で使われる「下位」を採用し、「下位エクリチュール」という訳語が考えられるのだが、先に述べたように、「エクリチュール」は語義未定のまま「棚上げされた訳語」に過ぎないことから、「論理的な意味での上層／下層」と感じられにくく、こちらも「質的に下位 → 低級」と連想させやすい。

定着、安定している語彙としては« catégorie / sous-catégorie » 「範疇／下位範疇」に相当する英語のカタカナ表記「カテゴリー／サブ・カテゴリー」がある。「サブ・」は現在ひじょうに多用されているが、これならマイナスの連想が生じにくいからだろう。「sous-catégorie」に当てられた仏和辞典の訳語には英語のカタカナ表記「サブ・カテゴリー」も選ばれている。

« desseins »は「意図／もくろみ／構想／構図」と訳されているのだが、日本語で

これらは確定、確立したもののように受け取られやすい。フランス語はまだ確定せず、変化している段階でもこれで済ませることができるのに対して、漢字の持つ視覚的表現性、存在感が既に「dessiner」され生まれたものと感じさせるためだ。そのような状態を日本語では「方向性、考え方」という言葉で柔らかく一般化する。

Cette écriture de Maupassant, de Zola et de Daudet, qu'on pourrait appeler l'écriture réaliste, est un combinat des signes formels de la Littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) et des signes non moins formels du réalisme (pièces rapportées du langage populaire, mots forts, dialectaux, etc.),

モーパッサンやゾラやドーデの文章は、写実主義的文章と呼ばれることができるかもしれないが、＜文学＞の形式的な諸徴候（単純過去時制、間接的文体、書かれたリズム）と、やはり同様に形式的な写実主義の諸徴候（民衆的言語から持ち込まれた断片、強い方言の言葉など）との組み合わせであって、

モーパッサンやゾラやドーデのエクリチュールは、リアリズムのエクリチュールと呼べるものだが、それは（単純過去、間接的文体、書かれたリズムといった）文学の形式的記号と、（民衆語からもたらされた断片、強烈な語、方言などといった）やはりリアリズムの形式的記号との組み合わせであり、このモーパッサンやゾラやドーデのエクリチュールは、写実主義的なエクリチュールと呼ぶことができるであろうが、＜文学＞の形式的な諸標章（単純過去形、間接的文体、記書のリズム）と写実主義（リアリズム）の劣らず形式的な諸標章（民衆的な言語から持ち込まれた断片、強烈な語、方言的語法など）との組み合わせであって、

モーパッサンやゾラやドーデのこのエクリチュール——写実主義的とよびうるであろう——は、「文学」の形式上の記号（単純過去、間接語法、書き言葉のリズムなど）と、写実主義のやはり形式上の記号（俗語から引用した断片、強い表現、方言的なものなど）を作りだす総合工場である。

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

「écriture réaliste」の日本語訳には「写実主義的(な)」という漢字語彙と「リアリズムの」という英語のカタカナ表記のどちらかが普通使われる。単純に「物事をありのままに」という場合、それは「まずその物事が現実に存在し、それを克明詳細に写す」ことを意味するが、現実ではなく虚構を標準とする小説の場合、「その物事は現実には存在しないが、現実に存在するかのよう^にに描く」ことになる。フランス語は基本的にどんな言葉も「概念」として一般化し、特殊な違いについては文脈を組み合わせることで対応するのに対し、日本語はそのような違いを類義語の使い分けで区別しようとする。「その物事が現実に存在する^る場合」には「写実的^な」を選び、「その物事が現実には存在しない^{ない}場合」には「リアル^な」を選ぶ日本人が少なくない。

この章では「社会主義のエクリチュール」が「虚構でしかないものを現実に存在

するかのように見せかける欺瞞」について考察している。「本当の現実」と「本当らしく見える虚構」は混同されないよう訳語を選ぶべきだ。

« formel » が「形式的 (<形式)>」と訳されているが、これでは「かたちに関わる」という意味の一般性の高い形容詞にはならず、「実質がない」を暗示する特殊な意味の形容詞になってしまう。バルトは名詞 « forme » をさまざまな水準の言語単位を統合するもっとも一般性の高い概念として使っており、それに日本語で対応するのは「かたち」だ。ここではその形容詞形 « formel » を使っているが、この品詞に特別な意味を込めている訳ではない。日本語では名詞句「かたちの」がいい。

« style indirect » は3つの翻訳が「間接的文体」、石川訳のみ「間接話法」としている。「style indirect libre」は「自由間接文体(話法)」と訳されることがあるが、「話法」が一般的だ。ここで「的」を使うと、ただ形容詞となるだけの中国語とは違い、日本語では確立された特殊な文体技法の名称ではなく、普通名詞の「一般概念」になってしまう。

« rythme écrit(直訳：書かれたリズム)»については、昨年、「l'artisanat du style(文体の匠)」の章で使われた例で述べたが、フランス語では名詞と形容詞の組み合わせ方が入れ替わってもパラフレーズとして同義と見なせることが多い。だが、フランス語の品詞の組み合わせのまま日本語に訳すと、日本語では「修辭的」、さらには「異常」と感じられる場合が少なくない。石川訳では過去分詞 « écrit » を名詞に変換し、「書き言葉のリズム」としている。しかし、これでは書き言葉でありさえすればどんなものでも該当するかのように受け取れる。修飾-被修飾の関係を反転させ、具体名詞を主とし、「リズムのある書き言葉>書き方>文章」ぐらいがいいだろう。フランス語でも具体名詞を主にした « phrase rythmique(リズムのある言葉)» が標準的だ。意味のバランスを変え、抽象度を上げただけなので、日本語のように違和感が出たりはしないだろう。

« pièces rapportées du langage populaire » は「民衆的言語から持ち込まれた断片／民衆語からもたらされた断片／民衆的な言語から持ち込まれた断片／俗語から引用した断片」と訳されている。

« populaire » を「民衆／俗」とすると、日本語では「距離をおいて外から見ている → 抽象的」と感じられる。しかし、ここでバルトは具体的でリアルな実例をイメージしているはずだ。また、「rapportées」を「持ち込まれた／もたらされた／引用した」とすると、既に文書、書籍に記録されているものから取ってきたように感じる。「réaliste」であれば、リアルタイムで耳にするものを選んだに違いない。フランス語では名詞の « reportage(報告)» を使っているが、動詞「報告する」には « reporter »

ではなく、「*rapporter*」を使っている。これらの意味要素は「巷で耳にする言葉」ぐらいにじゅうぶんおさまる。

「*mots forts*」が「強い言葉／強烈な語／強い表現」と直訳されているが、これでは具体的なイメージが得られない。日本語で「強い言葉」とは語調が強いとしか連想されず、そんなものは文字で表記できないからだ。「あほう」を使う関西人が文化圏の異なる関東の人間の使う「バカ」を「強い・きつい」と感じることはよく知られた例だが、関東人に「バカ」が「強い」という感覚はない。「標準 → 普通 → 無感覚」だからだ。言葉が言語集団内で「強い」と感じられる場合、「弱める」という操作が一般的に使われる。「*euphémisme*」 「婉曲な言葉、遠回しな表現」はそのようなものを指す。そして、そんな「弱めた表現」が定着してしまうと、人はそれを「弱めた」とは感じなくなる。「強いと感じる → 弱い表現に変える → 標準／普通 → 無感覚」、これは基本的に歴史的なプロセスであり、「現代語」しか知らない者には認識されない。しかし、「古典語」を研究したバルトはそのような言語変化について考えることが多かっただろう。バルトの「零度」はそのような歴史的変化を俯瞰する視点、感覚がなければ成立しない。

「*combinat*」はロシア語だが、三つの訳はフランス語で訳語となる「*combinaison*」 「組み合わせ」を意味するだけと解釈し、石川訳は語義を説明的に翻訳した普通名詞「総合工場」を使っている。しかし、バルトは全文をロシア語で書いている訳ではなく、フランス語の中に明らかに「異種」と感じられるロシア語を一語混ぜた。

日本語では「総合工場」と説明的に翻訳できるにもかかわらず、カタカナで表記しただけの「コンビナート」が定着したのは、単純な「普通名詞」ではなく、「特殊名詞」として固有の意味があると考えられたからだろう。

日本で初めてコンビナートが建設されたのは1958年であり、バルトがこの言葉を使った時点でおそらくフランスにもまだ例がなく、社会主義のソビエトでのみ実現され、従来の製造体制より劇的に向上した「効率」が注目されていたに違いない。

Le Degré zéro de l'écriture の出版が1953年、この年にスターリンがなくなるのだが、「*combinat*」の使用には社会主義とリアリズムの親和性、欺瞞の温床となるエクリチュールに対する皮肉が感じられる。

en sorte qu'aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature.

したがって、いかなる文章でも、最も詳細に＜自然＞を描写すると称したこの文章以上に人工的なものはないのである。

したがって、自然をもっとも仔細に描写しようとしたエクリチュールほど人工的なエクリチュールはないといってよい。

したがって、この上なく近いところで、〈自然〉を描写すると称したこのエクリチュール以上に人為的なエクリチュールは、まったく存在しないのだ。

その結果として、「自然」をできるだけ厳密に描写することを主張したエクリチュールほど人工的なエクリチュールはない、ということになってしまった。

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

« *dépeindre ... la Nature* » をどの翻訳も「自然を描写する」と訳している。しかし、小説における「自然描写」と言われれば、「自然の美」と同じように日本人は「人間のいない野山の風景」を思い浮かべる。

日本語の「自然(しぜん)」は「人為が加わらず、ありのままの状態」という本来の意味からそのようなものの典型である「野山」、つまり「人間のいないところ」を現在ではもっぱら指すようになった。辞書にはまだ原義が登録されているし、「自然に(副)／自然な(形動)」では確かにその意味なのだが、名詞の「自然」は現在一般性を喪失し、具体化、特殊化している。

頻度は多くないが、この失われた一般性、抽象度の高い概念を指す必要があれば、漢字は同じでも別の読みの自然(じねん)」を使うか、抽象性を強調した「自然性(しぜんせい)」を使うのが普通だ。つまり、漢字としては同じでも二つの読みによって、あるいは漢字を付加して「特殊／一般」「具体／抽象」を使い分けている。「しぜん」とも「じねん」とも読まない、純粹に視覚認識の段階の漢字「自然」はフランス語の « *la Nature* » と変わらない。このような場合に日本語の「エクリチュール」の様態が垣間見える。

森本訳 1、2 が〈〉を、石川訳が「」を使って強調を置いたのはフランス語が定冠詞付き、頭文字が大文字であることを反映したのだろう。フランス語がこうすることで「揺るぎない第一義」であることを示すのに対し、この日本語は今や「二義的」となった本義「ありのまま」だという目配せかもしれないが、それだけではやはり誤解に誘導しやすい。それを避けるために漢語なら「自然性(しぜんせい)」、和語なら「ありのまま」としたほうがいだろう。

また、「*dépeindre*」と組み合わされた « *au plus près* » が「最も詳細に／もつとも仔細に／この上なく近いところで／できるだけ厳密に」と訳されている。「近い」ことを意味する « *près* » は確かに「詳細に／仔細に／厳密に」を暗示できる。しかし、「詳細に／仔細に／厳密に」が必ず「近い」ことを示せるわけではない。「遠くても長い時間／何度も見て／角度を変えて」でもそうなる可能性があるからだ。あとに出て来る « *retraite* » 「後ろに退く」、« *neutre* » 「中立」と立ち位置を対比してい

るようなので、ここでは直訳的に「できるだけ近づいて」に留めたほうがいいだろう。

« artificielle » は「人工的／人為的」という訳語が機械的に出やすい。しかし、「エクリチュール」はそもそも多かれ少なかれ「人工的／人為的」なものだ。これでは「人が何もしないエクリチュール」があるかのように感じられる。「ありのまま」との対比なので、「不自然／わざとらしい」とすべきだろう。

Sans doute l'échec n'est-il pas seulement au niveau de la forme mais aussi de la théorie :

もちろん、挫折はたんに形式の次元にあるだけではなくて、やはり理論の次元にもある。

たしかに、挫折は単に形式だけではなくて、また理論のレベルのことがらである。

なるほど、失敗は、たんに形式の層にあるだけではなくて、やはり理論の層にもある。

この失敗はおそらく、形式だけでなく理論にもかかわっているのだろう。

失敗は、おそらく使われた言葉の水準だけでなく、書く以前の基本的な考え方の水準にもあった。

「失敗」と「挫折」は« l'échec »の訳語として間違いではないが、日本語では「外面的／客観的／物理的」なものに「失敗」を使い、「挫折」は人からそう見えなくても本人が自覚している場合に、つまり「内面的／主観的／心理的」な状況にと使いわける。モーパッサン達は「失敗」を自覚していないどころか、「うまくやった」と考えているはずで、バルトを除く一般的な評価も否定的ではない。従って、「挫折」では事実関係を歪めてしまう。

« forme / théorie »の訳語としてまず出る「形式／理論」はそれらの核となっている漢字一文字の「形／論」より意味は特殊になっている。「形式／理論」はどちらも「確立され、繰り返し使われる」という意味を強く表現するため、基本的に多様性を志向する「小説の言語」にそぐわない。

「使われた言葉 ➡ かたち ➡ forme」「書く前の基本的な考え方 ➡ 論 ➡ théorie」と、具体的なイメージを簡略に示したと考え、解釈的な訳し方をしたほうがいいだろう。

il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication de l'écriture.

自然主義的美学のなかには、文章のでっち上げがあるのと同様に、現実的なものについての黙約もあるのだ。

自然主義美学には、エクリチュールのでっちあげと並んで、現実的なものとの協定があるからだ。

自然主義的な美学のなかには、エクリチュールの捏造があるのと同様に、現実的なものについての慣例もあるのだ。

自然主義の美学においては、エクリチュールの製法があるのとおなじく、現実にかんする約束ごとがあるからである。

自然主義の美学ではエクリチュールは効率よく作品を量産しもするが、現実を慣習的に扱いもする。

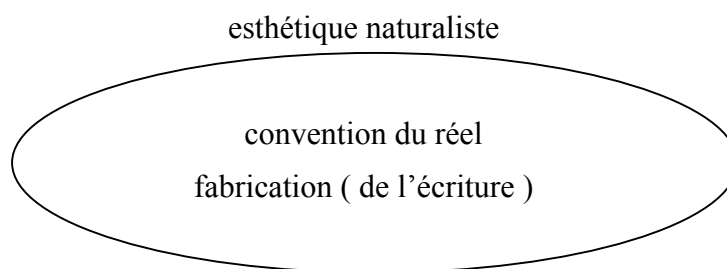
« l'esthétique naturaliste » の「美学」は前文の « théorie » の言い換えだ。入れ替えても変わらない。

« une convention du réel » は標準的な日本語では「現実の事物の慣習的な見方・扱い方」« l'usage conventionnel des objets réels » くらいの内容を単純化している。直訳ではバルトのイメージしているものが理解できない。

先に使った « combinat » もそうだが、自然主義、社会主義リアリズムに対して確かにバルトは「非人間的 → 機械的 → 工業的」のような批判を含む表現を使っている。とはいえ、「fabrication」を「でっち上げ／捏造」と訳せば、「まがい物／贋物／無価値」と言うに等しく、批判が強くなりすぎる。この言葉で含意されるのはせいぜい「スピード／効率／単純／安易」ぐらいであり、見方によって「価値がある」と判断され、目標ともされる。バルトの批判はそのような価値観に対して向けられている。「効率よく作り出す」のように拡張するしかないだろう。

4つの翻訳は「エクリチュール」が「作る」の目的格のようにとられているが、4つ前の文で「エクリチュールは « signes » のコンビナート」、つまり「エクリチュールは « signes » を効率よく生産する」と考えられている。従って、「エクリチュール」は « fabriquer » の主格ととり、「エクリチュールは様々な記号を生み出す」とすべきだ。

« il y a » を繰り返す構文は曖昧で不自然だ。黒板かノートに大きな丸を書き、これらのキーワードを書き込んだようなイメージになる。ここで必要とは思えない最後の « de l'écriture » はキーワードのバランスを考えて書き足したのだろう。



Le paradoxe, c'est que l'humiliation des sujets n'a pas du tout entraîné un retrait de la forme.

奇妙なのは、主体の貶下がすこしも形式の後退を惹起しなかったということである。

主体を貶しめても、そのために全然形式が後退しなかったというのは逆説的である。

逆説的なのは、主題の貶下が、なんら形式の撤退を惹起しなかったということである。

作品の主題がおとしめられても形式の退化がまったく起こらなかった点は逆説的であるのだが。

人が辱めを受けていれば、それを描く言葉は後ろに退きそうなものだが、まったくそうしなかった。

これは逆接的だ。

« humiliation des sujets » と名詞化されているが、「humilier」 「貶める、辱める」という行為が考えられている。一方、「sujets」が「主体／主題」という論理学、哲学で使われる用語に訳されているが、これではそれが小説を構成するさまざまな要素のどれを指すのか理解できない。

「主体の貶下が」では「主体 → 作中の人物」となり、「貶める」という動詞の目的格とも主格ともとれる。「主体を貶めても」ではこの動詞の目的格だと示しているが、「目的格 → 客体(主体と対立)」と連想し、混乱が生じる。

「主題の貶下が」では「主題」が動詞「貶める」の目的格と理解するが、「主題 → 人間ではない」と考える。石川訳「作品の主題がおとしめられて」でも、人間ではない「主題をおとしめる(能動)」とはどういう意味だろうかと考え込む。

辞書の訳語は以下のように分類され、とても一語とは思えないほど「特殊」な語彙が区別されている。

- 【1】 主題, 題目, 論題, テーマ
- 【2】 原因, 理由, 種
- 【3】 (ある性質の) 人
- 【4】 実験動物, 被験者, 患者; (解剖用) 死体
- 【5】 〔楽〕 (フーガ・ソナタの) 主題, 主楽想
- 【6】 〔美〕 (絵画の) 題材, 画題; (装飾の) モチーフ
- 【7】 〔言語〕 主語, 主部, 主辞/話者, 発話者
- 【8】 〔哲〕 主体, 主観
- 【9】 〔論〕 主語, 主辞
- 【10】 〔植物〕 (接ぎ木の) 台木
- 【11】 〔舞〕 (バレエの) ソロ舞踏手
- 【12】 〔法〕 主体

日本語のさまざまな特殊語彙に対してフランス語が一語というのはそれだけこの言葉の抽象性、一般性が高いということであり、日本語では「主たる存在/主と見える存在(人/物)」くらいを意味する語彙だ。「人を貶める」という人間行動は小説のプロットの重要な要素だが、これを合わせれば、「作中の人物」を指すとしか考えられない。直訳すれば「人物の屈辱・侮辱」だが、例えば、モーパッサンの『脂肪の塊 (*Boule de suif*)』の一場面をイメージし、「だれかが貶められる」のような文の構成に変換したほうがいい。

« un retrait de la forme » が「形式の後退/形式が後退/形式の撤退/形式の退化」と訳されているが、これでは意味不明だ。繰り返し使われる « forme » が「言葉/表現 → かたち」を表すシンボリックな記号となっていることは前稿でも述べたが、

「言葉+« *retraire*(後ろに下げる) > *retraite* »」は、小説で「作中人物が貶められていれば、引き起こされること ➡ 婉曲 ➡ 書き手、語り手の立ち位置、態度の変化」ではないだろうか。

「目を覆いたくなる悲惨な状況」を前にすれば、それを「描写」する言葉をばかしたりし、控え気味になるのが人間にとって自然だ。にもかかわらず、社会主義リアリズムでは逆に近づき、冷徹に「赤裸々／露悪／暴露」を狙う。これが人間の自然性に反していると言うのだろう。

L'écriture neutre est un fait tardif, elle ne sera inventée que bien après le réalisme, par des auteurs comme Camus, moins sous l'effet d'une esthétique du refuge que par la recherche d'une écriture enfin innocente.

中性的な文章というものは、おくればせの事象であって、写実主義よりずっと後に、カミュのごとき作家によってはじめて創出されることになるのだ。それは待避の美学の結果としてよりは、むしろ遂に無垢となる文章の探求によってである。

中性のエクリチュールはずっと遅れての出来事であり、それはリアリズムのあとではじめて、避難の美学の影響を受けてというよりも、つまりは無垢なエクリチュールをたずねて、たとえばカミュのような作家たちによって創始されることになるだろう。

中性的なエクリチュールは、遅ればせの事象であって、写実主義よりずっと後に、カミュのような著者によって創出されるにすぎないのだ。それは退避の美学の影響下においてというよりは、ついに無垢なものとなるエクリチュールの探求によってなのである。

中性的なエクリチュールが現れるのはもっと遅くなってからであり、写実主義のかなりあとにカミュのような作者たちの手によって生み出されることになる。それは逃げ場をもとめる美学の影響をうけてというよりは、ついに無垢なエクリチュールを追求したことによってであった。

退きもせず、踏み込みもしない中立的なエクリチュールはもっと遅れて現れる。リアリズムのかなり後、カミュのような作家たちによって作り出される。それは非難を受けないよう逃げ込むことで生まれたリアリズムの美学の影響を受けて生まれたのではなく、エクリチュールの探求の果てにやっとたどり着いた罪を犯さないエクリチュールだった。

« *neutre* » が一様に「中性の／中性的な」と訳されている。これでは「男性的でも女性的でもない」ぐらいしかイメージできない。これでも意味が成立しそうだと判断されたのは、文末の « *écriture innocente* » を「無垢のエクリチュール」と訳し、その言い換えと考えたからではないだろうか。「無垢の ➡ 子どものような ➡ 中性的」という連想だ。しかし、これでは « *recherche … enfin* » 「探求によってついに到達した」とバルトが見ているカミュのエクリチュールを「子どものよう ➡ 非理知的で努力のない」と扱うに等しくなる。

« *neutre* » は先に使われた « *dépeindre au plus près la Nature* » 「できるだけ近づく」、前文の « *retraite* » 「後ろに下がる」との関係で見たほうがいい。そのどちらでもない場合を « *neutre* »、つまり「中立的」と言っているようだ。「*innocente*」も、困難な「探求」によって到達したものなら、一般性の高い「罪を犯さない」としたほう

が理解を歪めない。「無垢」では「何も罪を犯していない始まりの状態」を意味し、「子ども」のイメージにしか繋がらない。これも「零度」のイメージに重なる。

L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication.

写実主義的文章は、中性的であるどころか、その反対に、最も見世物的なでっ上げの徴候を帯びているのだ。

リアリズムのエクリチュールは中性であるどころか、でっあげられたということをもっともこれ見よがしに見せている記号でいっぱいだ。

写実主義的なエクリチュールは、中性的であるどころか、それとは反対に、捏造のこの上なく見世物的な諸標章を背負い込んでいる。

写実主義のエクリチュールのほうは中性的とはほど遠く、それどころか製法をもっともこれみよがしに見せる記号にみちている。

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

« spectaculaires » が「最も見世物的な／もっともこれ見よがしに見せている／この上なく見世物的な／もっともこれみよがしげに見せる」と訳されている。この形容詞を日本語でも形容詞的に翻訳しようとする、そのための無理が違和感を生んでしまう。込められた内容を整理するには形容詞に変換されていても、コアと見える「動詞」を中心に、これに何がどう関わっているか確認しなければならない。

「見世物」「これ見よがしに見せる」のコアには単純な「見せる ➡ 見てすぐ分かる」という意味要素がある。その対象となる « fabrication » はコアにある動詞意味素「作る」に「質」、あるいは「評価」の要素を加えねばならないのだが、その前に「何が何を作る」と言っているのかがこれだけ簡略化されると見えない。

読んで理解できる日本語訳になっていないのは、フランス語の原文に書かれていないとはいえ、どの翻訳も「リアリズムのエクリチュールが何を作る」と考えられているのかを示そうとしないためだ。このエクリチュールは、実際は存在しない物事を小説作品の中で「事実と見える」ようにする手法、システムだと言っているのだろう。先に日本語における「写実主義」と「リアリズム」の使い分けに触れたが、リアルに描かれた対象が実際に存在するかしないかはその描写の記号性にとって最も重要な条件になる。

Ainsi, en se dégradant, en abandonnant l'exigence d'une Nature verbale franchement étrangère au réel, sans cependant prétendre retrouver le langage de la Nature sociale - comme le fera Queneau - l'école naturaliste a produit paradoxalement un art mécanique qui a signifié la convention littéraire avec une ostentation inconnue jusqu'alors.

そんなわけで、自然主義派は、墮落し、現実的なものに対してはあからさまに無縁な言語の＜自然〔本性〕＞の要求を放棄しながら、しかも、社会的な＜自然＞の言語を再発見しようとする主張——後にクノーがするように——こともなしに、奇妙にも、機械的な芸術をつくり出したのである。それは、それまで知られていなかった見せびらかしとの文学的な黙約を意味したのだ。

こうして、自分を格下げし、現実的なものにははっきりと無縁なコトバの自然の要求を放棄しながら、——クノーが後になってするように——、社会的自然の言語を再発見しようともせず、自然主義流は、当時までは知られなかった見せびらかしと文学との協約を意味したメカニクな芸術を逆説的に生み出したのである。

そんなわけで、自然主義派は、劣化しながら、また、現実的なものとは明らかに異質の言葉の＜自然＞の要請を放棄しながら、それにもかかわらず、社会的な＜自然＞の言語を再発見しようとする——のちにクノーがするように——こともなしに、逆説的にも、それまで知られていなかった見せびらかしとの文学的な黙約を表意したのである。

こうして自然主義派は質が低下してゆき、現実とはまったくかわりのない「言葉の自然」を求めることは断念して、かといって「社会的な自然」の言語を見いだそうと望むわけでもなく——のちにクノーがすることだが——、逆説的なことに自動装置的な芸術を生み出すことになってしまった。それまではなかった誇示的表現と文学協定をむすんだことをしめす芸術を。

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

« une Nature verbale » を品詞構成そのままに直訳した「言語の＜自然〔本性〕＞／コトバの自然／言葉の＜自然＞／『言葉の自然』」では理解できない。フランス語は言い換えにおいて品詞変換をよく行うのだが、日本語に翻訳する場合はいったん表層の品詞性に囚われず、本質にあるものを標準的な品詞構成で見たほうがいい。日本語ではこのフランス語とは品詞の組み合わせが逆の「自然な言葉」としていいだろう。それではバルトの文体が味わえないと思うかもしれないが、文体は品詞性を真似ただけで味わえるものではない。日本語で合理的に理解できる内容を表すためにバルトがどんなフランス語の使い方をしたか、二つを見比べなければ分からないものがある。

「社会的な＜自然＞の言語／社会的自然の言語／社会的な＜自然＞の言語／『社会的な自然』の言語」と訳されている « le langage de la Nature sociale » についても同じことが言える。これも日本語では品詞構成が異なる「ありのままの社会に存在する言語／社会に存在するありのままの言語」のパラフレーズと見ていいだろう。

« ostentation » は一様に「見せびらかし」と訳されているが、これでは「自慢そうに見せる／見せて自慢する ➡ 自分の所有するいいもの」と特殊に色づけしてしまう。フランス語の語義としては「人目を集める／見せる」ぐらいの意味で、日本語のよ

うに「自分のもの」「いいもの」に特殊化しているわけではない。西洋のリアリズム小説は日本の露悪的私小説とは違い、「他者のもの」「ひどいもの」を読者に突きつけ、見せつける。

L'écriture flaubertienne élaborait peu à peu un enchantement, il est encore possible de se perdre dans une lecture de Flaubert comme dans une nature pleine de voix secondes où les signes persuadent bien plus qu'ils n'expriment;

フローベル流の文章は、徐々に、ある魅力を精練して行った。あたかも諸標章が表現するよりはむしろ説得する方がはるかに多いところの第二の声に満ちた自然のなかへのように、フローベルを読むことのなかに没入することは、いまなお可能なのである。

フローベル流のエクリチュールは徐々にある魔力を練りあげており、記号が表現するよりもはるかに説得をこととする。神につぐ第二の声に満ちた自然にでも没入するように、フローベルを読んでわれを忘れることはなお可能なのである。

フローベル流のエクリチュールは、徐々に、ある魔法を練り上げていった。表現するよりはむしろ説得する方がはるかに多い諸標章の場である第二の声に満ちた自然のなかに迷い込むように、フローベルを読むことのなかに迷い込むことは、なおも可能なのだ。

フローベルのエクリチュールだけは不思議な魅惑をすこしずつ作りあげていったので、フローベルの作品を夢中になって読むことは今なお可能である。第二の声にみちた自然——諸記号は表現するよりもはるかに納得させる——のなかへ夢中で入りこんでゆくように読むのである。

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

« élaborait peu à peu un enchantement » が「徐々に、ある魅力を精練して行った／徐々にある魔力を練りあげており／徐々に、ある魔法を練り上げていった／不思議な魅惑をすこしずつ作りあげていった」と訳されているが、フローベルが文脈なのだから、« enchantement » は「魅惑する言葉」を簡略に示しただけだ。昨年、前章で「文章の推敲」を「宝飾細工」と比べ、「推敲する ➡ 削る ➡ 小さくする」と言い換えていた。「élaborait」の対象が「魅力」でなく「言葉」なら、「精練する／練り上げる／作り上げる」ではなく「削る」工程イメージを含む「磨き上げる」が調和する。

« une nature pleine de voix secondes » は四つとも「第二の声に満ちた自然」としてある。何度も使われる « nature » だが、これは「自然 ➡ 自然な世界 ➡ 世界」のようにならずらし方(堤諭)だ。また、« secondes » は名詞の前に置けば序数のように「第二の」を意味するが、後置なら「二次的／副次的」と形容詞らしく質の評価を表す。複数となっているのもそのような意味だからだ。

l'écriture réaliste, elle, ne peut jamais convaincre;

ところが、写実主義的文章の方は、けっして説き伏せることができない。
しかし、リアリズムのエクリチュールは、けっして説得することはできない。
ところが、写実主義的なエクリチュールの方は、けっして説き伏せることができない。
写実主義的なエクリチュールのほうはけっして納得させることができない。
一方、リアリズムのエクリチュールのほうには読む者を納得させる力がまったくない。

「エクリチュールが説得する(他動詞)」のような「物主語」の論理型構文を日本語では使わないため、直訳では「違和感」が出る。石川訳では「納得させる(自動詞＋使役)」とすることで日本語として納まりやすくしているが、「できない」についても擬人性のない「力がない」とすれば、日本語としてより自然と感じられる。

elle est condamnée à seulement dépeindre, en vertu de ce dogme dualiste qui veut qu'il n'y ait jamais qu'une seule forme optimale pour « exprimer » une réalité inerte comme un objet, sur laquelle l'écrivain n'aurait de pouvoir que par son art d'accommoder les signes.

それは、二元論的な教義のおかげで、ただ描写することだけを言渡されている。その教義は、物体のごとき生命なき現実を「表現する」ための最適の形式はけっしてひとつしかないということを欲するものなのである。そのような現実に対しては、作家は、諸標章を適合させる彼の術によってしか力を持たないことになるのだ。

リアリズムのエクリチュールは、記号を整える術によってしか作家が力をもたないだろう無気力な現実をオブジェのように「表現する」には、ひとつの最適な形式しかないとする二元的なドグマのせいで、ただ描写することだけを余儀なくされている。

かの二元論的な教条に応じて、ただ描写するのみの宣告を受けている。その教条は、ある客体のような惰性的な現実を「表現する」ための最適の形式は絶対に一つしか存在しないことを望むのである。そのような現実に対しては、作家は、諸標章を調整する技術によってしか権能を持たないということになるわけだ。

描写することだけを強いられている。物体のように生氣のない現実を——作家は記号を適応させる技術によってしか影響をおよぼしえないであろう現実を——「表現する」にはただひとつの最適の形式しかありえない、と言いたがる二元論的な独断にしたがっているのである。

最適な言葉はただひとつしかないと考える二元論者式の思い込みのせいで、作家は描写することだけを強いられ、生氣のない現実をオブジェのように「表現」する。そのような現実に対して作家は言葉を使いこなす自身の技によってしか力を振るえない。

« condamné » が「それ(エクリチュール)は言い渡されている／余儀なくされている／宣告を受けている／強いられている」と訳されている。主語の « elle » は前文の « l'écriture réaliste(リアリズムのエクリチュール) » を受けるのだが、この文の終わりの関係節で使われた « l'écrivain(リアリズムの作家) » はその言い換えに過ぎない。「エクリチュール」は「(そのエクリチュールを用いる)作家たち」を換喩的(métonymie)に示すということだが、フランス語の他動詞を使った「物主語」構文を日本語に翻訳するとき、一つ前の文で述べたように、直訳すると「擬人性」が出てしまう他動詞を人間が主語の自動詞構文に変える以外に、「物主語」を「人主語」に変えるこ

とで対応できる例も少なくない。

« dogme dualiste » が「二元論的な教義／二元的なドグマ／二元論的な教条／二元論的な独断」と訳されている。漢字語彙の「教義／教条／信条／…」は明文化された言葉というイメージに結びつく。また具体的な使用例のキリスト教、マルキシズムを引き合いに出すことになり抽象度を下げてしまう。意味が濃密で、概念の特殊化に向けた漢字ではなく、カタカナ表記の「ドグマ」とすれば、一般性、抽象性が表しやすいが、「一般 vs 特殊／抽象 vs 具体」を対照する習慣が根付いていない日本語では「一般性」は「ひとつの特殊性」と感じやすい。「二元論者式の思い込み」くらいに書き加えたほうがいい。

Ces auteurs sans style Maupassant, Zola, Daudet et leurs épigones - ont pratiqué une écriture qui fut pour eux le refuge et l'exposition des opérations artisanales qu'ils croyaient avoir chassées d'une esthétique purement passive.

このような文体なしの作家たち——モーパッサン、ゾラ、ドーデ、および彼等の亜流たち——は、彼等にとって、自分たちが純粋に受動的な美学から追放したと思っていた職人的な作業の避難所であり陳列所となった文章を用いたのである。

これらの文体なき作家たち——モーパッサンやゾラやドーデや、かれらのエピゴーネンたちといったこれら文体のない作家たちは、自分たちが純粋に受動的な美学から追い出したとおもっていた職人芸的操作の避難所であり、陳列所であったエクリチュールを行使したのである。

これら文体なしの作家たち——モーパッサン、ゾラ、ドーデ、および彼らの亜流たち——は、彼らにとって、純粋に受動的な美学から自分たちが追放したと思っていた職人的な作業の避難所であり陳列所となったエクリチュールを行使したのである。

これらの文体なき作家たち——モーパッサン、ゾラ、ドーデやその亜流たち——はひとつのエクリチュールを実践したが、それは彼らにとってはひとつの美学——もっぱら受動的な——によって追求したつもりになっていた職人的作業の逃げ場であり見せ場でもあった。

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

« le refuge et l'exposition des opérations artisanales » が「職人的な作業の避難所であり陳列所／職人芸的操作の避難所であり、陳列所／職人的な作業の避難所であり陳列所／職人的作業の逃げ場であり見せ場」と訳されている。「*artisanales*」については「職人」とすれば、「高度／繊細」が感じられなくなり、バルトの「低評価」を必要以上に下げてしまうため、「匠」を前稿では提案した。どの翻訳も、その「匠の腕前」が、同格で並置された « *le refuge et l'exposition* » の両方にかかると見ているのだが、「作業(操作)の避難所(逃げ場)」では積然としない。この文の始めにある « *sans style* (文体がない) » が理由と理解でき、「避難所(逃げ場)」は一語だけでじゅうぶん自立できる。「作業(操作)」はこれにかからないと見るべきだ。

On connaît les déclarations de Maupassant sur le travail de la forme, et tous les procédés naïfs de l'École, grâce auxquels la phrase naturelle est transformée en une phrase artificielle destinée à témoigner de sa finalité purement littéraire, c'est-à-dire, ici, du travail qu'elle a coûté.

形式のための労働についてのモーパッサンの意見や、〈学校〉向きのすべての単純素朴な手法は周知のところである。それらの手法のおかげで、自然な語句が、その純粋に文学的な目的、すなわち、ここではそれが要したところの労働を証拠だてることへと向けられた人工的な語句へと変えられるのだ。形式の仕事に関するモーパッサンの宣言や自然主義流はのあらゆる素朴なやり口は周知だが、そうしたやり口のおかげで自然な文章は、純粋に文学的な目的、すなわちここでは目的実現のために費やされた労働を証（あかし）することをめがけた人工的な文章に変えられる。

形式に関する労働についてのモーパッサンの言明や、この〈流派〉のあらゆる素朴な手法は周知のところであるが、それらの手法のおかげで、自然な語句が、おのれの純粋に文学的な目的を、すなわち、ここでは、おのれのために費やされた労働を証拠だてることへと向けられる人為的な語句へと改変されるのだ。

形式の推敲についてのモーパッサンの宣言と、この「流派」の無邪気な手法すべてはよく知られているが、その手法によって、自然な文章は人工的な文章に変えられることになる。まったく文学的な究極目的を、すなわちここでは目的のために費やされた労働を立証するための人工的な文章になってしまうのである。

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

« le travail de la forme » が「形式のための労働／形式の仕事／形式に関する労働／形式の推敲」と訳されている。語の選択と文脈を相互に依存させるフランス語と違い、日本語は文脈ではなく個別の語で使われる漢字の意味に全体のムードを決定させやすい。これらの日本語では「文章の推敲」というごく普通の内容を指すと理解されにくい。「労働」「形式」という訳語を使うべきではないことは既に述べた。

« la phrase naturelle - une phrase artificielle » が「自然な語句 - 人工的な語句／自然な文章 - 人工的な文章／自然な語句 - 人為的な語句／自然な文章 - 人工的な文章」と訳されている。次の文でバルトは、モーパッサンは語彙の選択には頓着せず、「syntaxe (統辞法・言葉の配列)」にもっぱら意を注いだと書いている。この文で« mots » としていないのはそのためだ。従って、「語句」は該当しない。また、「syntaxe」は「文」という言語単位についてのものであり、文が連なったものである「文章」も該当しない。したがって、「語句<文<文章」という階層の「文」のはずだ。

On sait que dans la stylistique de Maupassant, l'intention d'art est réservée à la syntaxe, le lexique doit rester en deçà de la Littérature.

周知のとおり、モーパッサンの文体論においては、芸術の意図は統辞法へと保留されていて、語彙は〈文学〉の手前に止まらなければならない。

知っての通り、モーパッサンの文体論においては、芸術的意図は統辞法にかぎられており、語彙は文学のこちら側にとどまらなければならない。

周知のとおり、モーパッサンの文体論においては、芸術的意図は、統辞法へと保留されていて、用語団は〈文学〉の手前に留まらなければならない。

周知のようにモーパッサンの文体論においては、芸術的な意図は構文だけにかぎられており、語彙は「文学」の手前にとどまらねばならない。

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

« dans la stylistique » を「文体論」とすると、「文体」について体系的に論じた書物、文章があるかのように受け取られる。漢字「論」の表現性が強いからだ。このフランス語に「論」に当たる意味要素が含まれているわけではない。7～8行前で « sans style » 「文体なき作家たち」と書いたのはバルトが彼らにはちゃんとした文体がないと考えているからであり、「discipline (学問)」を意味する女性形 « la stylistique » は揶揄のように響く。「文体意識／文体もどき」くらいでいい。

« l'intention d'art est réservée » は「芸術的意図は保留され／芸術的意図はかぎられ／芸術的意図は保留され／芸術的な意図は限られ」のような逐語訳では据わりが悪い。日本語は文の副次的な部分に言い換えを好まず、定型化するものが多い。「文章術の意識は・・・に向けられ」くらいでいいだろう。

« la syntaxe » は「統辞法／構文」だが、このままでは「標準的な構成／ルール」を尊重しているかのように受け取られる。後で出てくるが、モーパッサンはただ語順を変え、「標準」を「壊す／歪める」ようなことをするとバルトは言っている。文の中で語順を変えただけでは「構文」を選ぶ、変えるとまでは言いにくいし、「統辞法」としては同じとも言えなくない。ここでは語義を広げ、一般性を高めた「言葉の並べ方」くらいが適切だろう。

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 ».

うまく書くということは——爾来、文学的事象の唯一の標章なのだが——そうすることによって「表現的」なリズムが手に入ると思って、単純にも、ある補語の位置を変えたり、ある語を「強調」したりすることなのだ。

これは以後唯一の文学的事実のしるしとなるものだが、うまく書くということは、素朴に補語の位置を変えたり、それで「表現的」なリズムがえられるとおもって、ある語を「強調」したりすることなのである。

うまく書くということ——こうなったからには、文学的事象の唯一の標章である——は、そうすることによって「表現的」なリズムが手に入ると思って、ある補語の位置を気軽に替えたり、ある語を「強調」したりすることなのだ。

上手に書くこと——その後はこれが文学的行為の唯一のしるしとなる——とは、ある補語の位置を無邪気に変えることであり、「表現ゆたかな」リズムが得られると信じて、ある語を「強調」することである。

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。

« fait littéraire » を石川訳のみ「文学的行為」としている。英語辞書に挙げられた « fact » の訳語とフランス語辞書に挙げられた « fait » の訳語は同じではない。フランス語では他動詞 « faire(する・作る) » と繋がるため、「誰かによってされること／されたこと」が語義の核だが、英語ではこれに繋がる動詞がないため、自動詞的にイメージされやすく、「起こったこと／生じたこと」が語義の核になる。

ただし「文学的」の「的」は « littéraire » の形容詞性を翻訳したものだが、パラフレーズによる品詞転換が頻繁に行われるフランス語ではこの品詞性にほとんど意味がないのに対し、日本語では品詞性を出すと、理解が歪む場合が多い。日本語では「文学の中にあるもの：作家、作品、…」ではなく、「文学の外にあるもの：絵画、映画、音楽、通信文、…」が帯びる性質を表すために使おうとする。

« complément » が一様に「補語」と訳されているのだが、この日本語は文法用語として特定の構文要素しか指さない。フランス語のほうは文法用語の「補語」も含むが、ここでは「補足的な言葉(文の骨格になる言葉ではない)」だろう。「**complément** > **complémentaire**(形容詞：補足的な)」の派生形が示すように「言葉」に特化しているわけでもなく、ごく一般的な意味しか持たない。日本語はこのような類義表現を言い換えではなく、特殊の区別に使い分けようとする

« naïvement » が「単純に／素朴に／気軽に／無邪気に」と訳されている。バルトがプラスの評価を与えているわけではないが、ここで言及されている作家達はそれに大きな意味があると考え、大真面目に取り組んでいる。このフランス語一語に対して、訳語として使える日本語はごくわずかの違いしかないさまざまな表現があり、それらが同義的言い換えとはならず、特殊に使い分けられる。このようにどの日本語形容詞を選んでも特殊なバイアスがかかってしまう場合、どれにも「因果関係」によって結びつく行動に言い換えれば、フランス語の「一般性・客観性」をある程度反映できる。ここでは「思いつきのようなものによって」と訳しておく。

Or l'expressivité est un mythe : elle n'est que la convention de l'expressivité.

ところで、表現性というものは、ひとつの神話である。それは表現性の慣習にほかならないのだ。ところが、表現的だということは神話であり、慣習上の問題にすぎない。

ところで、表現性というものは、ひとつの神話である。すなわち、それは、表現性の慣例にほかならないのだ。

ところが表現ゆたかさなどというのは神話であって、表現ゆたかさという約束ごとにすぎないのであるが。

しかし、表現力というようなものはただの神話だ。それは「表現力」というものがあると信じる約束ごとにすぎない。

« convention » は「慣習／慣例」とすると、「みんなが明らかなものとして意識している」ようなものと感じられ、バルトが使う「神話(表面的には見えないが、みんな無意識に守っている約束ごと)」とイメージがずれる。石川訳の「約束ごと」にすると、一般性を表現できるが、二つの名詞の結合の簡略さをそのままにすると、日本語では理解しがたい。このような場合、名詞二つの接合部に動詞を付加すると自然な日本語になることが多い。ここでは「『表現力』というものがあると信じる約束ごと」くらい補えばいいだろう。

Cette écriture conventionnelle a toujours été un lieu de prédilection pour la critique scolaire qui mesure le prix d'un texte à l'évidence du travail qu'il a coûté.

この慣習的な文章は、文書の値打ちを、それが要した労働の明白さにおいて測るところの学校的な批評にとっては、つねに偏愛の場所であった。

こうした慣習的なエクリチュールはつねに、テキストの値打ちをそれに費やした労働に照らしてはかる教科書的批評にとってひいきの場所だった。

この慣例的なエクリチュールは、ある文書(テキスト)の値打ちを、そのために費やされた労働の明白さにおいて測る教科書的な批評にとっては、つねに偏愛の場所であった。

約束ごとからなるこのエクリチュールは、教科書的な批評にとってはつねに偏愛の場であった。そのような批評は、ついやした労働の明白さによってテキストの価値を測るからである。

この慣習的なエクリチュールは、学校教育で行われる評価、寸評がずっと特に好んでいる。そのような評は、作品に要した苦労を証拠にその価値を測るのだ。

« la critique scolaire » が逐語的に「学校的な批評／教科書的(な)批評」と訳されている。フランス語で動詞要素を使わないパラフレーズが多くなるのは論理構造を名詞の結合によって単純化しなければ、豊かな内容を構築しにくいためだが、日本語では動詞を多用しなければ論理関係が理解しにくくなる。現在ではほとんど使われなくなったものもあるが、西洋言語の論理の翻訳には「において」「によって」「として」「に対して」「という」「について」「に属す」など動詞表現が多用される。「critiquer」はフランス語の世界では標準的な「分析的思考」として学校教育で重要な目標となるだろうが、日本の学校教育では「批評・批判」を積極的に入れようとしていないのではないだろうか。また、単純な「評価」、一般性の高い意味になる「評」は学校教育で使われても、「批評」は「高度／専門的」なものに限定した使い方をす

る。「学校教育で行われる評価、寸評」くらいがいいだろう。

2 おわりに

このエッセー全体を通し、バルトが考察の対象としているのは基本的に「小説」だ。「小説のエクリチュール」の章においてバルザックとミシュレを突き合わせた時、虚構である小説の言語と、実質のある現実を睨む歴史研究の言語とが似たものとなったことを指摘していたが、彼がそこで考察した「レアリテ」は歴史学のものとは違い、「事実・現実のように感じられる」という言語効果だ。小説はあくまで「虚構」であり、その内容は「固い実質」を含んではいない。

そして、次の章で、「散文」と対照される韻文の「詩」に固有のエクリチュールがあるわけではなく、それが巧みに制御された脚韻や音節によって装飾の施された「散文内容」でしかないことを確認する。そこから、確立されたブルジョワ・エクリチュールが革命以後も生き延びる条件として磨き上げた「文体」の精緻な技術へと考察を進める。また、ブルジョワの文人、作家の磨かれた技術が「自然主義」「リアリズム」を生む流れを、そして、それらの基盤となっているブルジョワの価値観、システムを否定し、それらを革命によって乗り越えて行くはずのコミュニストたちが、ブルジョワ・エクリチュールを排撃しようとはせず、これをさらに称揚し、政治的に利用することになる必然性を示した。現実の革命はエクリチュールの革命を拒否しさえする。

バルトはこのパラドックスが社会主義の「欺瞞」に他ならないと考える。「リアル」に描かれたものが実質として「現実」に存在するとわたしたちに信じさせようとするからだ。言論を誘導し、大衆を扇動するメディアの情報操作が厳しく精査される現在、報道の言語と内容の虚実の問題はこのパラドクサルな政治戦略の延長上にある。

読む者に挑戦を促すこのエッセーは、秩序を欠いていると見えるテキストの表層に焦点を合わせて翻訳すれば、わけの分からない日本語を生みやすい。しかし、テキストが書かれる前に「実質」として活動しているバルトのアンフォルメルな思考を思い描かせるほどには書き込まれている。

これまでバルトの書いたテキストという「現実」だけでなく、それに先だって存在した思考プロセスという「現実」を基本的に対象化してきたが、日本語翻訳を日本人読者が読んで理解できるものとするには、バルトが考察の対象として示す主題の連鎖の向こうにあり、その視野から消えることのない「実質としての歴史」も「現実」として当然対象化していなければならない。(了)

*紙数に制限があるため、ここで筆を置く。この章の残りの部分については昨年までと同様、その試訳と考察を広島大学図書館リポジトリで公開する PDF 版には補遺 (S - 1~22 頁) として付ける。

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

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture*
— La traduction japonaise et l'objectivation des réalités —

NAKAGAWA Masahiro

À travers cet essai, c'est « le roman » que Barthes pose comme objet central. Lorsqu'il a confronté Balzac et Michelet dans le chapitre « l'écriture du Roman », il a noté la similarité atteinte par le langage de la fiction et celui de l'histoire visant à la réalité substantielle. La réalité qu'il a objectivée dans cette phase n'est pas la condition primordiale des faits historiques, mais l'effet langagier qui nous fait sentir « réel » ce que les mots représentent. Le roman n'est rien que la création fictive, et ne contient pas de substance dure.

Après ce chapitre, il assure qu'il n'existe pas « d'écriture poétique » et que le poème n'est que le contenu prosaïque décoré par des rimes et des syllabes bien contrôlées. Puis, il retrace cette manipulation délicate qui a permis à l'écriture bourgeoise de survivre à la Révolution.

Il nous a montré ce processus où la technique si élaborée des écrivains a produit le Naturalisme et le Réalisme, dont les socialistes se servent le plus efficacement pour lutter contre l'idéologie bourgeoise. Barthes nous suggère que ce paradoxe n'est rien qu'une tricherie du socialisme, qui nous fait croire au bout du compte que la description réaliste est substantiellement réelle.

Aujourd'hui, la manipulation politique des mots par les médias est critiquée. Il apparaît que Barthes a cerné la vraisemblance coupable du langage médiatique dans le prolongement de l'écriture littéraire problématique. Ce texte qui nous défie trouble la traduction japonaise, si l'on se focalise sur la surface présentant l'apparence d'un désordre. Il nous faut imaginer les pensées informelles de Barthes, lesquelles s'activent substantiellement avant d'écrire.

Par principe, nous avons objectivé non seulement les écrits de Barthes, mais ce qui nous semble avoir agi avant l'écriture. Cependant il faut raisonnablement tenir comme objectif le plus important l'histoire substantielle que Barthes ne perd jamais des yeux dans sa recherche, derrière l'enchaînement de ses thèmes particuliers.

補遺

Or rien n'est plus spectaculaire que d'essayer des combinaisons de compléments, comme un ouvrier qui met en place une pièce délicate.

ところで、精巧な部品をあるべき場所につける労働者のように、補語のさまざまな組み合わせを試みることに以上に見世物的なことではない。

ところで、ちょうどデリケートな部品を取りつける労働者のように、あれこれと補語の組み合わせを試みることに以上に見世物的な光景はない。

ところで、精巧な部品を適切どころに取りつける労働者のように、補語のさまざまな組み合わせを試みることに以上に見世物的なことではない。

ところで、精密な部品を取りつける職人のように補語の組み合わせをいろいろと試してみることほど目をひくものはない。

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

すでに述べたように、「*complément*」は「補足的なもの」を意味し、その語形のまま特殊な文法用語の「補語」としても使うだけだ。ここでは「主格補語、目的格補語」に限らず、さまざまな言葉が「補足的な言葉(文の骨格とはならない)」になる。

「*ouvrier*(職人)」を「*artisan*(匠)」に言い換えることはないが、その逆「特殊概念⇒一般概念」になる言い換えは可能だ。しかし、どうしても「見下すよう」で気になる日本人は多いだろう。「匠」にも該当する「職人仕事」を使えばその印象を緩和できる。

Ce que l'école admire dans l'écriture d'un Maupassant ou d'un Daudet, c'est un signe littéraire enfin détaché de son contenu, posant sans ambiguïté la Littérature comme une catégorie sans aucun rapport avec d'autres langages, et instituant par là une intelligibilité idéale des choses.

モーパッサンとかドーデのような著者の文章において学校が賞賛するのは、ついにその内容から切り離された文学的徴候である。それは、曖昧さなしに、<文学>を、他の諸言語とはいかなる関係をも持たない範疇として提起し、そのことによって、諸事物の観念的理解可能性を樹てるのだ。

モーパッサンとかドーデとかのエクリチュールにおいて学校が称賛するのは、内容から切り離された文学的記号であり、それは何のあいまいさもなく文学を、他の言語とは関係のないカテゴリーのように設定し、そのことによって事物の理想的な理解可能性をうちたてている。

モーパッサンとかドーデとかのような人物のエクリチュールにおいて、流派が感心するのは、ついに自分の内容から切り離された文学的標章である。それは、曖昧さなしに、<文学>を、他の諸言語とはいかなる関連もない範疇として提起し、そのことによって、物事の理念的な理解可能性を設定するのだ。

自然主義派がモーパッサンやドーデのような人たちのエクリチュールにおいて称賛するのは、結局は内容から切り離されてしまった文学記号である。「文学」とは他の言語とはいかなる関係ももたない範疇であるとはっきり措定して、そうすることで事物の観念上の理解を定着させてゆく文学記号なのである。

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

« l'école » を二つの翻訳が「学校」と、あとの二つが「流派／自然主義派」と取っている。二つ前の文に出てきた « la critique scolaire » では形容詞によって「学校」が示されたただけだが、この文のすぐ後に « écoles primaires et secondaires (初等・中等学校) » とバルトはハッキリ「学校」に言及する。二つの翻訳がこれを「学校」ではなく「流派／自然主義派」と解釈したのは、動詞 « admire (賞賛する) » の主語として相応しいのは「人間」と考えたからのようだ。しかし、バルトの意味不明とも見えかねない簡略な文章の中で見れば、「学校の教師たち ➡ 学校」という換喩 (métonymie: 隣接性による比喩) と考えるのが妥当だろう。

« intelligibilité idéale » が「観念的理解／理想的な理解／理念的な理解／観念上の理解」と訳されているが、「形容詞＋名詞」の逐語訳では理解しがたい。

先に出た「学校教育で行われる評価、寸評」における「作品理解」、この文のすぐ後に出てくる「初等・中等学校水準の読者」の「作品理解」では「評価のポイントがハッキリしている」、「それにより優劣が単純に評価できる」と考えているだけだろう。このごく一般的な状況に「観念的／理念的」という抽象的で意味が複雑な形容詞は当てはまらない。子どもに向かって単純に示せるのは「理想的」なものだけだ。

Entre un prolétariat exclu de toute culture et une intelligentsia qui a déjà commencé à mettre en question la Littérature elle-même, la clientèle moyenne des écoles primaires et secondaires, c'est-à-dire en gros la petite bourgeoisie, va donc trouver dans l'écriture artistico-réaliste – dont seront faits une bonne part des romans commerciaux – l'image privilégiée d'une Littérature qui a tous les signes éclatants et intelligibles de son identité. そんなわけで、あらゆる文化から排除されたプロレタリアートと、すでに<文学>そのものを疑問のなかに投げはじめたインテリゲンチヤとのあいだにあって、初等および中等の諸学校の中流の得意先、すなわち大ざっぱにいてプチ・ブルジョアジーが、芸術的＝写実主義的文章——大部分の商業的小説は、これによって作られることになる——のなかに、おのれの身元のあらゆる輝かしく理解可能なしを持つた<文学>の特権的な姿を見出そうとするのである。

一切の文化から排除されたプロレタリアートと、すでに文学そのものを疑いはじめたインテリゲンチヤとの間で初等および中等学校の平均的顧客、すなわち大ざっぱにいてプチ・ブルジョワジーが、こうして、——商業主義的小説の大部分はそれで作られるだろう——芸術的で現実主義的なエクリチュールのうちに、自分の身元証明の理解可能な輝かしいあらゆる記号をもつ文学の、特権的なイメージを見出すことになるだろう。

そんなわけで、あらゆる文化から排除されたプロレタリアートと、すでに<文学>そのものを疑問のなかに投げはじめたインテリゲンチヤとのあいだにあって、初等および中等の学校の標準的な客筋、すなわち、大雑把にいてプチ・ブルジョアジーが、芸術的＝写実主義的なエクリチュール——大部分

の商業的な小説は、これによって作られることになる——のなかに、おのれの独自性を見事で理解可能な標章のすべてを持った〈文学〉の特権的な像を見出そうとするわけである。

いかなる文化からも排除されているプロレタリアートと、「文学」そのものをすでに問題化しはじめた知識階級とのあいだにいる、小中学校的な凡庸な文学愛好者。つまり大まかに言って、プチ・ブルジョア階級である。彼らはだからこそ、自分の身元を明白に分かりやすく見せる記号すべてを持った「文学」という特権的なイメージを芸術-写実主義的エクリチュール——そこから多くの商業小説が生まれることになる——のなかに見いだそうとする。

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

« romans commerciaux » が「商業的小説／商業主義的小説／商業的な小説／商業小説」と訳されている。これは「発行部数が多い小説／多くなることを目標とする小説」を意味する、つまり « romans populaires (大衆小説) » の言い換えの一つにすぎないのだが、同義的な言い換えをする習慣のない日本語では別種の小説と感じられやすい。「大衆小説」としていいだろう。モーパッサンやドーズをその括りに入れることに抵抗があるなら、「大衆的小説」でいくらか差が付けられる。

« l'écriture artistico-réaliste » が「芸術的＝写実主義的文章／芸術的で現実主義的なエクリチュール／芸術的＝写実主義的なエクリチュール／芸術-写実主義的エクリチュール」と訳されているが、二つの形容詞が逐語的に並列でエクリチュールにかけられただけでは曖昧だ。この章で論じている自然主義の作家たちのナイーブな意識を示すのだから、「芸術とは写実的に書くこと」「写実的に書きさえすれば、それだけで芸術になる」という意識、方法論を冷ややかに命名したのだろう。日本語では形容詞を直列的に「芸術的写実主義の／芸術的リアリズムのエクリチュール」とすればその皮肉がいくらか感じとれる。

ただし、「写実／写実的」という日本語には注意が必要だ。フランス語の « réaliste » は「現実存在するものを写す(写実)」だけでなく、「現実には存在しないものをリアルに作り上げる」ことを含む。一方、「写実」は「想像上のもの／虚構のものを本当にあるかのように作り上げる」場合は普通使わない。その場合に選ぶのがカタカナの「リアル」だ。漢字では「写 ➡ 写す ➡ 対象がまず存在する」「実 ➡ 現実 ➡ 想像・虚構ではない」の本義を歪めにくいためだろう。

« son identité » の所有代名詞をどの翻訳も « la clientèle moyenne/la petite bourgeoisie » 「普通の顧客読者／プチ・ブルジョア階級」と解釈し、「おのれの身元／自分の身元証明／おのれの独自性／自分の身元」と訳している。

« identité » は訳語としてよく「身元」が用いられるのだが、これは「その人の生まれや境遇／現在までの経歴／素性」を意味する。漢字「元」は「起源／由来」という「人間の通時的側面」を表し、これは日本社会の「個人」についての伝統的な見方だ。一方、フランス語では「現在時において A が A である」という共時的な判断ができればじゅうぶんだ。そのような認識を日本語では「それが何者であるか」のような文でしか表さない。また、日本語と違い、「人」と「物」が同等に扱われるフランス語では「人」以外のものにも使えなくない。

この文は構文としても前文とパラレルになっている。

自然主義の作家たちは

モーパッサンのエクリチュールにある

内容から切り離された文学の記号を 賞賛する。

プチ・ブルジョア階級は

芸術的リアリズムエクリチュールに

「文学」の特権的なイメージを 見出す。

この構図で「自分たちの身元が分かる記号をすべて持った『文学』」と考えられなくはないが、その記号が見てすぐ分かる「かたち」に表れる「普通と違う語順、リアル、…」だと言うのだから、「文学」のものと考えたほうがスッキリする。「文学とは何なのか／文学とはどんなものか」でいいだろう。

Ici, la fonction de l'écrivain n'est pas tant de créer une œuvre, que de fournir une Littérature qui se voit de loin.

ここでは、作家の職分は、作品を創造することよりも、むしろ遠くから見える〈文学〉を提供することなのだ。

ここでは、作家の役目は作品を創造することよりも、遠目にもそれとわかる文学を提供することとなる。

ここでは、作家の職分は、作品を創造することよりも、むしろ、遠くからも見える〈文学〉を提供することなのだ。

そこでは作家の役割とは、作品を創り出すことというよりはむしろ遠くからでもよく見える「文学」を提供することなのである。

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

« créer une œuvre » が「作品を創造する／創り出す」と直訳されている。これでは「créer」の含む「créativité(創造性)」を感じにくい。日本語では「つくる＝作る／造る／創る」であるため、使い分ける漢字の特殊としての意味がクッキリと感じられないためだろう。「創造性のない作品」であつても安易に「作品を創造する」と使う例が少なくないのはそのためだ。パラフレーズで強調を入れ、「創造的な作

品を生む／斬新な作品を創造する」としたほうがいい。

« une Littérature qui se voit de loin » が「遠くから見える／遠目にもそれとわかる／遠くからも見える／遠くからでもよく見える」と訳されている。フランス語のただの「受動：見られる」が日本語で「可能：見られる／見える」にずれたせいで、どの訳も肯定的な印象を与える。「受動／可能：見られる」を使うとこのような勘違いが生じやすい。ここで« de loin »は「距離を置いて見る ➡ おおざっぱに見る ➡ 細かいところは見ない」という否定的意味合いで使われている。

Cette écriture petite-bourgeoise a été reprise par les écrivains communistes,

このようなプチ・ブルジョア的文章は、共産主義的作家たちによって、また採用された。このプチ・ブルジョアのエクリチュールが、共産主義作家たちによってふたたびとりあげられた。このようなプチ・ブルジョア的なエクリチュールは、共産主義的な作家たちによって、ふたたび取り入れられた。このプチ・ブルジョアのエクリチュールは、共産主義作家によってふたたび取り入れられることになった。このプチ・ブルジョアのエクリチュールは、共産主義作家によっても取り入れられた。

« a été reprise » が「また採用された／ふたたびとりあげられた／ふたたび取り入れられた／ふたたび取り入れられることになった」と訳されている。接頭辞の« re- »は「反復」を意味するが、日本語で「また／ふたたび」とすると「前回と今回の間にとぎれがある」ことを含意する。ここでは「ブルジョア作家だけでなく共産主義作家によっても」という意味合いであり、「とぎれ」があるわけではない。

parce que, pour le moment, les normes artistiques du prolétariat ne peuvent être différentes de celles de la petite-bourgeoisie (fait d'ailleurs conforme à la doctrine),

なぜなら、さしあたっては、プロレタリアートの芸術的規範は、プチ・ブルジョワジーのそれと異なりえない（これは教説に合致する事象でもあるが）からであり、
というのは、さしあたって、プロレタリアートの芸術的規範は（これは教義に応じた事実だが）、プチ・ブルジョワジーのそれと異なるはずは芸術的規範と異なるべくもないからだし、
それというのも、さしあたっては、プロレタリアートの芸術的規範は、プチ・ブルジョワジーのものと異なっていることはできない（これは、教説に合致する事象でもあるが）からであり、
なぜなら現在のところ、プロレタリアートの芸術的規範はプチ・ブルジョアの芸術的規範と異なるべくもないからである（そもそも、その主義主張に見合った事実なのであるが）。
現在のところ、プロレタリアートの芸術的規範はプチ・ブルジョアと違うものにはなれないからだ（もっともコミニズムにはそのようなあり方が適っている）。

フランス語の« fait »は「事実」だけでなく「行為」も含むことはすでに先の例で述べたが、この文の翻訳では「事象／事実」だけで、だれも「行為」を選んでいない。しかし、明確ではなくとも、可能な選択肢からこちらを選ぶくらいの「意志」

は含まれていると見るべきだろう。「あり方」ならそれくらいの意志を表せる。

et parce que le dogme même du réalisme socialiste oblige fatalement à une écriture conventionnelle, chargée de signaler bien visiblement un contenu impuissant à s'imposer sans une forme qui l'identifie.

また、社会主義リアリズムの教義そのものが、宿命的に、慣習的な文章へと強制するからでもある。ところで、その慣習的な文章というものは、おのれの身元証明をしてくれる形式なしには自分をはっきり押し出す能力のない内容を非常によく見えるように標示することを任務としているものなのだ。社会主義リアリズムの教義自体が、自分の身元を証する形式なしには内容は自分を強いることができないので、その内容を、見た目にもはっきりとさし示すことを任とした慣習的なエクリチュールを宿命的に余儀なくさせるからである。

また、社会主義リアリズムの教条そのものが、宿命的に、慣例的なエクリチュールへと強制するからである。ところで、その慣例的なエクリチュールは、おのれの独自性を示してくれる形式なしには自らを認めさせる能力を持たない内容を、よく目に見えるように標示することを任務としているものなのだ。

また、社会主義的リアリズムのドグマそのものが、取り決めによるエクリチュールをいやおうなく強いるからでもある。自分の身元を確認する形式がなければ自分を認めさせられないような内容をはっきりと見えるように示す、という責務をもっているエクリチュールである。

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

« une forme qui l'identifie » が「おのれの身元証明をしてくれる形式なしに／自分の身元を証する形式なしに／おのれの独自性を示してくれる形式なしに／自分の身元を確認する形式がなければ」と訳されている。動詞 « l'identifier » の目的格代名詞 « l' » は、四つ前の文で « son identité » の所有代名詞と同様、「プチ・ブルジョア階級」という人間のものではなく、「文学」を指すと解釈できる。

On comprend donc le paradoxe selon lequel l'écriture communiste multiplie les signes les plus gros de la Littérature, et bien loin de rompre avec une forme, somme toute typiquement bourgeoise - du moins dans le passé -, continue d'assumer sans réserve les soucis formels de l'art d'écrire petit-bourgeois (d'ailleurs accrédité auprès du public communiste par les rédactions de l'école primaire).

そんなわけで、共産主義的文章が、＜文学＞の最も粗雑な諸標章を増大させ、そして、つまりは典型的にブルジョワ的な形式と訣別するどころか——少なくとも過去においては——、プチ・ブルジョワ的な（しかも初等学校の作文によって共産主義の読者においても信用のある）書き方の形式的な諸配慮を全面的に引受けつづけているという奇妙な事態も理解されるのである。

こうして、 Kommunismus のエクリチュールが文学のもっとも雑駁な記号を増大させ、要するに——少くとも過去においては——典型的にブルジョワ的な形式と縁を切るどころか、（初等学校の作文のおかげで、コミュニスト公衆に流布されている）プチ・ブルジョワ的な書き方の形式的配慮を留保なく引きうけつづけている逆説が理解されよう。

そんなわけで、共産主義的なエクリチュールが、＜文学＞のこの上なく粗雑な諸標章を増殖させて、つまりは典型的にブルジョワ的な形式と訣別するどころか——少なくとも過去においては——、プチ・

ブルジョワ的な（しかも、初等学校の作文のおかげで、共産主義的な読者層にも信用されている）書き方の形式的な諸配慮を全面的に引き受け続けているという逆説的な事態も、理解されるのである。したがってつぎのような逆説もよくわかる。共産主義のエクリチュールは「文学」のもっとも粗雑な記号を増殖させて、結局はいかにも——すくなくとも過去においては——ブルジョワ的な形式との関係を絶つどころか、プチ・ブルジョワ的な書きかた（小学校の作文のおかげで共産主義的な読者にもともと認められていた）の形式への配慮を無条件に受け入れつつけているということである。したがって、すくなくともこれまで、コミュニストのエクリチュールは、結局は典型的なブルジョワのものである「かたち」と関係を絶つどころか、「文学」の存在を示すもっとも大きな記号を増殖させ、小市民的な文章術にある「かたち」への配慮を抑制することなく受け入れ続けているという逆説が理解できる。（また、この文章術は小学校の作文教育のおかげでコミュニストの読者から信頼を得ていた）

« les signes les plus gros de la Littérature » が「<文学>の最も粗雑な諸標章／文学のもっとも雑駁な記号／<文学>のこの上なく粗雑な諸標章／『文学』のもっとも粗雑な記号」と訳されている。ここで使われている « les plus gros » は4つ前の文で « qui se voit de loin » 「距離を置いて見る／おおざっぱに見る」と共鳴している。「粗雑／雑駁」は近くから見た印象に使い、同じものを離れて見るとこの印象は消える。ここでは客観的に「距離を置いて見ても分かる → 大きい・大雑把」と訳すべきだろう。

Le réalisme socialiste français a donc repris l'écriture du réalisme bourgeois, en mécanisant sans retenue tous les signes intentionnels de l'art. Voici par exemple quelques lignes d'un roman de Garaudy :

つまり、フランスの社会主義リアリズムは、芸術のあらゆる志向的標章を徹底的に機械化しつつ、ブルジョワ・リアリズムの文章を再採用したのだ。たとえば、以下はガロディーの小説の何行かである。したがって、フランスの社会主義リアリズムはブルジョワ・リアリズムのエクリチュールをふたたびとりあげて、大っぴらに芸術の意図的な記号のすべてを機械化した。たとえば、以下はガロディーの小説の数行である。

そんなわけで、フランスの社会主義リアリズムは、芸術のあらゆる意図的な標章を無節度に機械化しつつ、ブルジョワ的な写実主義(リアリズム)のエクリチュールを、ふたたび取り入れたのだ。たとえば、以下はガロディーの小説の何行かである。

したがって、フランスの社会主義的リアリズムはブルジョワ的写実主義のエクリチュールを取り入れて、その書きかたにおける恣意的な記号すべてを臆面もなく自動装置化したのだった。たとえば、ガロディーの小説の数行ではこうである。

つまり、フランスの社会主義リアリズムはブルジョワ・リアリズムのエクリチュールを同じように使い、芸術にするために使える記号すべてを全面的に自動化した。たとえば、ガロディーの小説のある箇所ではこうなっている。

« tous les signes intentionnels de l'art » が「芸術のあらゆる志向的標章／芸術の意図的な記号のすべて／芸術のあらゆる意図的な標章／その書き方における恣意的な記号すべて」と訳されている。石川訳のみ « l'art » を「芸術」ではなく「その書き方(←技術)」ととっているが、それでは « écriture » の言い換えと見るようなものだ。バ

ルトはキー概念である « écriture » は言い換えたりせず、何度でも繰り返している。これは三つの翻訳のように「芸術」ととるほうがいい。すこし前に出た « l'écriture artistico-réaliste » という表現を「芸術的リアリズムのエクリチュール(芸術にするためにリアルに書く／リアルに書けば芸術になると考える)」と解釈したが、「意図」を含意するこの « artistico » に « l'art » は重なる。その « intention (意図) » を形容詞とすることで「記号」と「芸術」を簡単に繋いでいるのだが、この品詞性をそのまま日本語化しようとせず、説明的な動詞を補足すれば自然な日本語になる。「芸術にするために使える記号すべて」くらいが適切だろう。

« ... Le buste penché, lancé à corps perdu sur le clavier de la linotype... la joie chantait dans ses muscles, ses doigts dansaient, légers et puissants ... »

「……上体をかがめ、ライノタイプの鍵盤の上のしかかって、……喜びが彼の筋肉のなかで歌い、彼の指は、軽やかにしかも逞しく踊っていた。

「…上体をかがめ、植字機の鍵盤の上に体をうずめるようにして…、喜びがかれの筋肉のなかで歌い、かれの指は軽やかに力づよく踊っていた…

「……上半身を傾け、鋳植機のキーボードの上に覆いかぶさりそうになって、……喜びが彼の筋肉のなかで歌い、彼の指は、軽やかに逞しく踊っていた。……

「…身をかがめ、必死でライノタイプ機のキーに取りくんで…、筋肉のうちでは歓喜が歌い、指は軽やかに力強く踊り…、

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

« légers et puissants » が「軽やかにしかも逞しく／軽やかに力づよく／軽やかに逞しく／軽やかに力強く」と訳されている。主格補語として使われた二つの形容詞は「順接」のように « et » で繋がれているが、このように意味が「対照的」な場合、日本語では「逆接」を使う。フランス語でも « mais » が使えないわけではないが、「論理的対照」を示すと同時に、「話者の驚き・感動」を示す「逆接」を使えば、「主観的」という印象を与えるためだろう、フランス語に限らず西洋言語では「逆接」が自然と感じるところで敢えて「順接」を使う例が少なくない。こうすれば、「主観性を押さえた ➡ 客観的」という表現になる。この文は社会主義リアリズムの作品から採られているが、リアリズムの「客観性」はこのような些細な語法でも演出される。しかし、日本語ではそのような文体操作が習慣となっていないため、ただの違和感しか生まない。日本語翻訳では敢えて「逆接」としたほうが「自然 ➡ 実際に使われている ➡ リアル」になる。

la vapeur empoisonnée d'antimoine... faisait battre ses tempes et cogner ses artères, rendant plus ardentes sa force, sa colère et son exaltation. »

アンチモンの臭のまじった蒸気が、……彼の力、怒り、興奮を、いっそう熱っぽくして、彼のこめかみをびくびくさせ、動脈を鼓動させていた。」
毒気をふくんだアンチモンの蒸気が……かれのこめかみをひくひくさせ、動脈を鼓動させて、かれの力と怒りと興奮とをいっそう燃えたたせていた。」
悪臭を放つアンチモンの蒸気が、……彼の力と怒りと熱狂とを、いっそう激しいものにして、彼のこめかみを脈打たせ、彼の動脈を鼓動させていた。」
アンチモンに汚染された蒸気は……、こめかみを脈打たせ、動脈を鼓動させて、彼の力と怒りと興奮をいっそう激しいものにしていた。」
有毒なアンチモンを含んだ蒸気は……、こめかみを脈打たせ、動脈を打ち振るわせ、彼の力と怒りと興奮をさらに燃え上がらせていた。」

« la vapeur empoisonnée d'antimoine » が「アンチモンの臭のまじった蒸気／毒気をふくんだアンチモンの蒸気／悪臭を放つアンチモンの蒸気／アンチモンに汚染された蒸気」と訳されている。「empoisonner」は「毒＋入れる」という意味要素が凝縮されているが、このような名詞の動詞化は「文」の論理構造を効率よくするために発達したのだろう。一方、日本語では名詞を動詞化せず、そのまま使う。意味要素を組み替え、「アンチモンの毒を含んだ蒸気／有毒なアンチモンを含んだ」くらいが「自然 ➡ リアル」の効果を生む。

On voit qu'ici rien n'est donné sans métaphore,

ごらんのとおり、ここでは、何ひとつとして隠喩なしに与えられてはいない。

御覧の通り、ここではすべてが隠喩として与えられている。

ご覧のとおり、ここでは、隠喩なしに持ち出されているものは何ひとつない。

ここでは隠喩なしには何も語られないことがわかる。

ご覧の通り、ここでは隠喩を使わず語られるものはない。

car il faut signaler lourdement au lecteur que « c'est bien écrit » (c'est-à-dire que ce qu'il consomme est de la Littérature).

なぜなら、「よく書けている」ということ（すなわち、自分の消費しているのが〈文学〉であるということ）を、読者に重々しく標示しなければならないからである。

なぜなら、「これはよく書けている」と読者に重々しくさし示さなければならないからである。

それというのも、「よく書けている」（すなわち、自分の消費しているのが〈文学〉であるということ）を、読者に重々しく標示しなければならないからなのだ。

というのは、「よく書けていること」（すなわち自分が消費しているのは「文学」であるということ）を読者に重々しく示さねばならないからである。

「巧みに書かれている」こと、つまり、自分が消費しているのは「文学」であることを読者に重々しく示さねばならないからだ。

« bien écrit » はどれも「よく書けている」と訳されている。文脈に強く依存させるフランス語では « bien » が「かたち(表現)」でも「内容」でも指せ、ここでは「内

容」ではなく、「かたち(表現)」だと分かるのだが、日本語では「内容」に「よく」を、「かたち」に「うまく／巧みに／上手に」をと特殊化させて使う人が多い。

Ces métaphores, qui saisissent le moindre verbe, ne sont pas du tout l'intention d'une humeur qui chercherait à transmettre la singularité d'une sensation, mais seulement une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix.

ほんのちょっとした言葉をも捉えるこれらの隠喩は、けっして感覚の独異性を伝達しようと努める「気分」の志向なのではなくて、ちょうど正札が値段を知らせるように、たんに言語を位置づける文学的な標識にすぎないのだ。

これらの隠喩はほんのちょっとしたコトバをもとらえはしているが、それらはある感覚の特異さを伝えようとつとめる気分の志向では全然なくて、単にある正札が値段を知らせているのとまったく同様にある言語を位置づけている文学的マークであるにすぎない。

ほんのちょっとした言葉(ヴェルブ)をも捉えるこれらの隠喩は、けっして感覚の独異性を伝達しようと努める<気分>の意図なのではなく、たんに、ちょうど正札が値段を知らせるように、ある言語の位置づけをする文学的な標識にすぎないのである。

もっともつまらない動詞さえ利用するこれらの引喩は、感覚の特異性を伝えようとする「気質」による意図からなのではまったくなく、言葉の位置づけをするためのたんなる文学的な符丁にすぎない。ラベルをみると値段がわかるようなものである。

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

« la singularité d'une sensation » が「感覚の独異性／感覚の特異さ／感覚の独異性／感覚の特異性」と訳されている。名詞ではなく形容詞を使えば « une sensation singulière » となり、こちらがフランス語では標準的と思えるが、形容詞の内容を抽象名詞化して語順が変わると、前景と後景が入れ替わったように感じられる。フランス語では「形(表現)は変わったが、内容は同じ」と考えられても、日本語では「形が変われば、それに比例して内容が変わる」と考えられてしまう。標準的な「特異な感覚」と訳すほうがいいだろう。

« Taper à la machine », « battre » (en parlant du sang) ou « être heureux pour la première fois », c'est du langage réel, ce n'est pas du langage réaliste;

「タイプをたたく」とか「脈打つ」(血のはなしをするときに)とか「はじめて幸福になる」とかいうのは、現実的な言語であって、リアリズムの言語ではない。

「タイプをたたく」とか、(血について語るときの)「鼓動する」とか、「はじめて幸福だ」とかいったいいまわしは現実の言語であってリアリズムの言語ではない。

「タイプをたたく」とか「脈打つ」(血について語るときの)とか「初めて幸福になる」とかは、現実的な言語であって、リアリズムの言語ではない。

「タイプをたたく」とか、「どくどく打つ」(血についての表現)、「はじめて幸せだと感じる」などは現実にもちいる言葉であって、写実主義の言葉ではない。

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

« langage réel » が「現実的な言語／現実の言語／現実的な言語／現実にもちいる言葉」と訳されている。形容詞 « réel » を日本語でも形容詞にすると、名詞「言語」の高い抽象性もあり、「概念の組み合わせは合理的」と感じられる。しかし、それが具体的に何を指すのか分からない。だが、フランス語では文脈との関係を前提とすることでさまざまな言い換えが可能になっている。日本語は文脈を見る前にまずそれぞれの言葉に使われた漢字に語義解釈の根拠を求めようとする。

石川訳は「形容詞」を「名詞+動詞」と変え、「langage」を抽象的な「言語」ではなく、具体性のある「言葉」と訳したことで理解しやすくなったと感じられるが、残念ながら、「現実にもちいる言葉」ではこれと裏返しの関係にある「現実にはもちいない言葉」がまるであるかのように思わせる。しかし、そんなものは存在しない。どんな言葉も現実にもちいられている。ここでは「現実の生活で使われている言葉」程度には具体化したほうがいいだろう。

pour qu'il y ait Littérature, il faut écrire : « pianoter » la linotype, « les artères cognaient » ou « il étreignait la première minute heureuse de sa vie ».

<文学>があるためには、ライノタイプを「ピアノ弾きする」とか、「動脈が鼓動していた」とか、「彼は自分の人生の最初の幸福な瞬間を抱きしめていた」とか書かなければならないのだ。

文学が存在するためには、植字機を「ピアノのようにたたく」とか、「動脈が鼓動していた」とか、「かれは人生ではじめての幸福な瞬間を抱きしめていた」とか書かなければならなくなる。

<文学>があるためには、鋳植機を「ピアノ打ちする」とか、「動脈が鼓動していた」とか、「彼は、自分の人生の最初の幸福な瞬間を抱き締めていた」とか書かなければならないのだ。

だから「文学」であるためには、ライノタイプ機を「ピアノのようにたたく」とか、「動脈が鼓動する」とか、「かれは人生ではじめての幸福な瞬間を抱きしめた」などと書かねばならない。

「文学」が存在するためには、ライノタイプ機を「ピアノのように弾く」とか、「動脈がドクンドクン打ち震える」とか、「彼は人生ではじめての幸福な一時を抱きしめた」のように書かねばならない。

隠喩として使われている動詞を日本語でも一語で隠喩となるように訳すことは不可能なことが多い。「時間を+ « étreignait (抱きしめた) » ➡ 愛しい者を抱きしめるように」のようなただ動作を表すだけの動詞はいい。しかし、名詞を動詞化した « pianoter » は間延びした感じになるが、渡辺訳、石川訳のように「ピアノのように」を使って「直喩」にするしかないだろう。「ピアノをたたく」と使えば、「たたく」が隠喩になるため、これをライノタイプ機に当てると、「ピアノ」のイメージが動詞にこもらない。森本訳1のように「弾く」を使えば、「楽器」のイメージを強化できる。

« *cognaient* » は「心臓」を主語とする表現としてよく使われており、「鼓動する」という訳語も定着している。これを「心臓」ではなく、「*artères* (動脈)」と組み合わせれば、「心臓だけでなく、全身の血流が鼓動した」という感じの強い表現になる。ただ、このフランス語動詞は「叩く音」が音声イメージとしてコアにあるようで、「心臓」を主語に使われるのは「隠喩」としてということになる。日本語訳でフランス語のように「心臓」より「叩く音」を想起させようと思えば、さまざまな擬音語の中から選んで使える。

L'écriture réaliste ne peut donc déboucher que sur une Préciosité.

つまり、リアリズムの文章は、＜気取った(プレシオジテ)文章＞にしか行きつかないのである。だから、リアリズムのエクリチュールは気取りにしか行きつきえないというわけだ。そんなわけで、リアリズムのエクリチュールは、＜気取った文章(プレシオジテ)＞にしか行き着くことができないのである。それゆえに写実主義的エクリチュールは「プレシオジテ」に帰着することしかできない。つまり、リアリズムのエクリチュールはどうしても「もったいぶったスタイル」に行き着いてしまうのだ。

« *Préciosité* » が「気取った(プレシオジテ)文章／気取り／気取った文章(プレシオジテ)／プレシオジテ」と訳されている。これは「プレシオジテ：言葉や物腰の洗練を競った17世紀の風潮」という「特殊な文化スタイル」を表す言葉で一般的な「特徴のあるスタイル」を指しているのであり、「本家」が持っていた「気取り」にピッタリ重なるわけではない。「価値が高い(*précieux*)ものを所有している」という意識から結果として生じる態度は「気取り」だけではないからだ。リアリズムの小説家には「気取り」のような「軽い態度」より「もったいぶった」のような「重々しい態度」が相応しいように思う。

Garaudy écrit : « Après chaque ligne, le bras grêle de la linotype enlevait sa pincée de matrices dansantes »

ガロディは、次のように書く。「一行ごとに、ライノタイプの華奢な腕は、踊る母型のひとつまみを持ち上げていた。」

ガロディはこう書いている。「一行ごとに植字機のひよろ長い腕は、その踊る母型のつまみをもちあげていた」とか、

ガロディは、次のように書く。「それぞれの一行が終わるごとに、鋳植機の細長い腕は、ひとつまみの踊る母型を持ち上げていた」。

ガロディはこう書いたものだ。「一行を終えるごとに、ライノタイプ機の細長い腕がひとつまみの踊る母型を持ち上げるのだった」。

ガロディはこのように書く。「一行を終えるごとに、ライノタイプ機の細長い腕が踊る活字母型をひとまとまり分さらっていった」。

「ライノタイプはキーボードを打鍵する事によって、活字母を並べてそれを鋳型とし、それに溶けた鉛を流し込んで、新聞などの印刷版型を作製する装置である。単語や空白から成る横一行を丸ごと活字にする事が出来る。かつては印刷所などにあった。ライノタイプという名称は **Line of type** (一行の活字) を省略したものである。…一行分の組版が終わると鋳造部に移動し、活字合金が流し込まれて版が出来る。使用済みの母型は解版されて、各文字のストックに自動的に戻される。【Wikipedia】」

« sa pincée de matrices dansantes » は「活字母型が1行分並んだもの」だ。日本語「ひとつつまみ」では「指 ➡ 少量」としか連想しないため、イメージが歪んでしまう。

ou encore : « Chaque caresse de ses doigts éveille et fait frissonner le carillon joyeux des matrices de cuivre qui tombent dans les glissières en une pluie de notes aiguës. »

あるいはまた、「彼の指の愛撫のひとつひとつが、鋭い寸評の雨となって滑り溝のなかに落ちてゆく銅の母型の楽しげな鐘の音を目覚めさせ、うち震えさせるのである。」

「かれの指のひとつひとつの愛撫が銅の母型の楽しげな金属音を目ざめさせ、ふるえさせ、それらの母型はするどい調べの雨となってすべり溝のなかに落ちるのだ」と。

あるいは、また、「彼の指の愛撫のひとつひとつが、鋭い音の雨となって滑り溝のなかに落ちる銅の母型の楽しげな合鳴鐘(カリン)の響きを目覚めさせ、震えさせる」。

さらには「その指が撫でるたびに、銅の母型の陽気な鐘を呼び覚まして、音をうちふるわせ、それらの母型は鋭い音の雨となって滑り溝のなかに落ちてゆくのである」と。

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

Ce jeune jargon, c'est celui de Cathos et de Magdelon.

このような妙な語り口は、カトーやマグドロンの語り口である。

こうしたわけのわからぬコトバは、カトスやマドロンのそれである。

このような特殊語法は、カトスやマドロンのものである。

このように奇妙な言葉づかいは、カトスやマドロンのもちいる表現である。

この未熟で奇妙な言葉づかいは、これはカトスとマドロンのものだ。

« Ce jeune jargon » を「このような妙な語り口／こうしたわけのわからぬコトバ／このような特殊語法／このように奇妙な言葉づかいは」と訳しているが、どの訳も « jargon » に含意される形容詞成文「妙な」を書き出しただけで、« jeune » は訳していない。日本語では肯定的な「若々しい」と否定的な「若い／未熟な」が区別されるが、ここでは文脈、全体の内容から否定的と理解できる。

日本人の「かたちへのこだわり」なのか、強引にフランス語と同じ語数に合わせようとする日本語翻訳は少なくない。しかし、翻訳の読者は翻訳者の「かたちへのこだわり」より原文の内容に含まれる意味をできるだけ取りこぼさないことを望むだろう。

Évidemment, il faut faire la part de la médiocrité; dans le cas de Garaudy, elle est immense.

もちろん、力量のなさを考慮に入れなければならない。ガロディーの場合には、それが大きいのである。

もちろん、凡庸さを考慮に入れなければならないし、ガローディの場合にはそれが大きい。たしかに、力量のなさを考慮にいなければならない。ガロディの場合は、それが大きいのである。

もちろん凡庸さといったことも考慮に入れねばならない。ガロディの場合はそれがひどい。当然凡庸さを考慮に入れなければならないが、ガロディの場合はそれがひどい。

Chez André Stil, on trouvera des procédés beaucoup plus discrets, qui n'échappent cependant pas aux règles de l'écriture artistico-réaliste.

アンドレ・スティールにおいては、もっとはるかに慎重なやり方が見られるが、しかしそれとて、貴族的リアリズムの文章の規則からまぬかれてはいない。

アンドレ・スチールにおいてははるかに慎重なやり口が見られるが、それとて芸術的で現実主義的なエククリチュールの規則を免れてはいない。

アンドレ・スティールにおいては、もっとはるかに慎重なやり方が見られるが、しかし、それとて、芸術的＝写実主義的なエククリチュールの諸規則から免れていない。

アンドレ・スチールにおいてははるかに慎ましい手法が見られるが、それでもやはり芸術-写実主義的エククリチュールの規範をまぬがれてはいない。

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

« l'écriture artistico-réaliste » については本稿で既に述べた。「リアルに描けばそれだけで芸術になる」と考える作家たちのエククリチュールだが、この「命名風の二重形容詞」は並列ではなく、直列と扱い、「芸術的なリアリズムのエククリチュール ➡ 芸術的リアリズム・エククリチュール」とすれば、「命名風」を反映できる。

Ici la métaphore ne se prétend pas plus qu'un cliché à peu près complètement intégré dans le langage réel, et signalant la Littérature sans grands frais :

ここでは、隠喩はほぼ完全に現実的な言語のなかに組み込まれて、おのれの決まり文句以上のものと主張することはなく、たいした犠牲なしに<文学>を標示している。

ここでは、隠喩は現実の言語にほとんど完全に組みこまれたきまり文句に甘んじながら、たいした犠牲を払わずに文学をさし示している。

ここでは、隠喩は、ほぼ完全に現実的な言語のなかに組み込まれて、たいした出費なしに<文学>を標示する決まり文句以上のものだと自称しない。

そこでは隠喩は現実の言葉のなかにほぼ完全に溶けこんで、「文学」をたいした苦勞もなく知らせる紋切り型以上のものであろうとはしていない。

そこでは隠喩は、現実の生活で使われる言葉にほぼ完全に溶け込んでおり、たいした苦勞もせずに「文学」を示せる、そんな紋切り型以上のものになろうとはしない。

« le langage réel » が「現実的な言語／現実の言葉」では簡略すぎて理解しがたいことについては既に述べた。フランス語は言葉が簡略、抽象的になっても文脈から

「具体的」に何を指すか探ることを想定している。それは同じ対象を頻繁に言い換える言語習慣に含まれる。一方、日本語にはそのような習慣がないため、抽象表現は抽象概念、抽象イメージを指しているとまず受け取る。翻訳ではフランス語の抽象表現が指していると解釈できる具体的な対象を、先の出現例と同様「現実の生活で使われている言葉」くらいにすべきだろう。

« clair comme de l'eau de roche », « mains parcheminées par le froid », etc.;

すなわち、「岩清水のように澄んだ」とか、「冷たさで羊皮紙ようになった手」とかいったぐあいである。

「岩清水のように明澄な」とか「寒さで羊皮紙ようになった手」などといったぐあいである。

すなわち、「岩清水のように澄んだ」とか、「寒気で羊皮紙ようになった手」とかいったぐあいのだ。

たとえば「岩清水のように澄んでいる」とか「寒さで羊皮紙ようになった手」などがそうである。

たとえば「岩清水のように澄んでいる」とか「寒さで羊皮紙のように皺だらけになった手」などのように。

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 »).

文章の気取りは、語彙から構文へと押し戻されているのであって、<文学>を押し出しているのは、モーパッサンにおけるがごとく、補語の人工的な裁断なのだ。（「彼女は、身をふたつに折って、手で、膝を持ち上げる」といったふうに）。

気取りは、語彙によって構文のなかに押しやられているが、それはモーパッサンにおいてそうであるように、文学を強制する（「片手で、かの女は膝をもちあげる、体を二つに折るようにして」といった文章がその一例）。

文章の気取り(プレシオジテ)は、用語団から統辞法へと押しやられているのであって、<文学>をそれと認めさせているのは、モーパッサンにおけるがごとく、補語の人為的な裁断なのだ。（「身を二つに折って、彼女は、片手で膝を持ち上げる」といったふうに）。

「プレシオジテ」はもはや語彙ではなく構文のなかへ押しこまれており、補語を人工的に切断することで——モーパッサンにおけるような——「文学」を押しつけてくる（「片手で彼女は両ひざを持ちあげている、からだを二つに折って」のように）。

「もったいぶったスタイル」は語彙から言葉の並べ方へと押しやられ、モーパッサンに見るように、補足的な言葉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）。

どの訳も「片手で ➡ 持ち上げる」「折って ➡ 持ち上げる」の順序と解釈している。すると、位置を変えた « compléments (補足的な言葉) » は « pliée en deux (からだを二つに折って) » だけということになる。しかし、フランス語で標準的位置ではなくなったのは « d'une main » だ。« pliée en deux » のほうは主文の前から後に移ったのではなく、後置型分詞構文となるよう、時間的に先行する動詞を主文にしたのだろう。標準的な構文では、時間的には先の « soulever » を現在分詞に、その結果とい

うことで時間的に後になる « plier (折る) » を主動詞に、つまり、« soulevant les genoux d'une main, elle se plie en deux » になる。「彼女は両ひざを持ちあげ、片手で、体を折り」とすれば、« le découpage artificiel (わざとらしい切り離し) » になるが、動詞と過去分詞の主従関係は反映できない。フランス語は主従を論理構文によって空間的に序列化できるが、日本語は動詞を自然な時間配列に乗せる語り構文だからだ。

Ce langage saturé de convention ne donne le réel qu'entre guillemets :

このような慣用によって飽和した言語は、現実を、括弧つきでしか現わさない。

こうした慣習で飽和した言語は、現実的なものをカッコつきでしかあらわさない。

このような慣用によって飽和した言語は、現実的なものを、括弧つきでしか示さない。

約束ごとにみちたこの言語は、かっこ付きでしか現実をしめさない。

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

« entre guillemets » は直訳すれば「括弧つき／カッコつき／かっこ付き」だが、そのままでは曖昧、というより意味不明に近い。「引用符付き ➡ 引用者がいる ➡ 引用者の影付き (➡ 本当の現実とは違う ➡ 安易に真実と信じてはいけない) 」と解釈できるが、どうだろうか。

on emploie des mots populistes, des tours négligés au milieu d'une syntaxe purement littéraire :

すなわち、純粋に文学的な構文のただなかに、民衆派的な言葉や、無頓着な言い廻しが用いられるのである。

すなわち、純粋に文学的な構文のただなかに、民衆主義的な語やなげやりないまわしが使われる。

すなわち、純粋に文学的な統辞法のただなかに、民衆派的な(ポピュリスト)語とか無頓着な言い回しとかが用いられるのである。

きわめて文学的な構文のなかにポピュリズムの言葉やぞんざいな表現がもちいられる。

きわめて文学的な言葉の連なりの真ん中に民衆の生の言葉や端折った表現が用いられもする。

« des mots populistes » が「民衆派的な言葉／民衆主義的な語／民衆派的な(ポピュリスト)語／ポピュリズムの言葉」では具体的イメージが浮かばない。「民衆に寄り添う作家の使う言葉 ➡ 民衆が実際に使っている言葉」と解釈できる。

« des tours négligés » も「無頓着な言い廻し／なげやりないまわし／無頓着な言い回し／ぞんざいな表現」と訳されている。日本語訳で選ばれた形容詞は人間の性格・態度を表すものばかりだが、フランス語の語義は「端折る／手を抜いた」に近く、人間の性格そのものではなく、そんな性格の人がよくやる行為でしかない。「心理・性格」と「行為・行動」との間に因果性があることは確かだが、同一視することはでき

ない。「無頓着ではなく用心深い人」が手を抜くことはあり得るし、「礼儀正しい真面目な人」が適切と判断して端折ることもあるからだ。

« C'est vrai, il chahute drôlement, le vent »,

たとえば、「なるほど、風ってのは、妙なふうに、悪ふざけする」とか、

「なるほど、不思議に騒いでるな、風の奴」とか、

たとえば、「なるほど、風ってのは、おかしなふうに、悪ふざけする」とか、

たとえば「まったくだ、ものすごく騒いでいます、風が」。

たとえば「まったくだ、変に騒いでいるな。風が」。

ou encore mieux : « En plein vent, bérets et casquettes secoués au-dessus des yeux, ils se regardent avec pas mal de curiosité »

さらにはまた、「風に吹きさらされて、彼等は、ベレー帽や鳥打ち帽を目の上で揺れ動かしながら、好奇心をしこたま持って、眺め合う」

より適格には「吹きさらしの風のなかでかれらは、ベレーやハンチングを眼の上で揺り動かしながら、しこたまの好奇心をもってみつめあう」

さらには、また、「吹きさらしの風のなかで、彼らは、ベレー帽や鳥打ち帽を目の上で揺れ動かしながら、好奇心をしこたま持って眺め合う」

さらには「吹きさらしの風で、ベレー帽も鳥打ち帽も目の上で揺れながら、彼らはたっぷりの好奇心で見つめあっている」

さらには「吹きさらしで、目深にかぶったベレー帽と鳥打ち帽を揺らしながら、彼らはお互いをジロジロ見合う」

« ils se regardent avec pas mal de curiosité » が「好奇心をしこたま持って、眺め合う／しこたまの好奇心をもってみつめあう／好奇心をしこたま持って眺め合う／たっぷりの好奇心で見つめあっている」と訳されている。「眺めあう」は語源の意味が生きており、「長 ➡ 距離」を付け加えてしまう。また、「見つめあう」は「心の中」を知ろうと長く、目と目を合わせることを意味し、その場合、「外面」のさまざまな身体部位、身につけている物を見ようとししないものだ。「好奇心を持って ➡ さまざまな部位、物を見る」に違いなく、「ジロジロ見合う」が適切だろう。

(le familier « pas mal de » succède à un participe absolu, figure totalement inconnue du langage parlé).

(『しこたま』という俗語が、口語ではまったく知られていないかたちである絶対分詞構文の後に続いて出てくるのだ)。

(くだけた«しこたまの»といういい方が、口語にはまったく見られないかたちで、ある絶対分詞構文につづいている)。

(«しこたま»というくだけた言葉が、口語ではまったく知られていない文彩である絶対分詞構文の後に続いて出てくる) といったぐあいなのだ。

(話し言葉ではけっして見られない文飾である絶対分詞節に「たっぷりの」という口語表現がつづいている)。

(よく使われる「たっぷり」という口語表現が、話し言葉ではけっして使われない非標準的語法である絶対分詞節に続いている)。

« un participe absolu (絶対分詞) » の補足説明で « figure » が使われているのだが、辞書に載った訳語「かたち／文彩／文飾」では釣り合わない。「かたち」が原義である « figure » は「隠喩、換喩などレトリック」なども指し、それらの統合概念として「文彩、文飾」という訳語もよく使われるのだが、ここでバルトは「文法」に属する「絶対分詞」にまで使っていることになる。日本語でこれは「逸脱、誤用」と見えるが、フランス語では「隠喩・換喩など<フィギュール>非標準的語法・表現」という「一般化」による言い換えと見なせそうだ。

Bien entendu, il faut réserver le cas d'Aragon, dont l'hérédité littéraire est toute différente, et qui a préféré teinter l'écriture réaliste d'une légère couleur dix-huitiémiste, en mélangeant un peu Laclos à Zola.

もちろん、アラゴンの場合は、保留しなければならない。彼の文学的遺産継承はまったく異なっているのであって、彼はゾラにラクロを少しばかり混ぜ合わせることによって、リアリズムの文章を軽い十八世紀色に染めあげているのだ。

むしろ、アラゴンの場合は留保しなければならない。かれの継承している遺産はまったく別ものであり、かれは少々ラクロをゾラに混ぜあわせて、リアリズムのエクリチュールをかるい十八世紀色で染めることを好んだのである。

もちろん、アラゴンの場合は、保留しなければならない。彼の文学的な遺産継承はまったく異なっているのであって、彼は、ゾラにラクロを少しばかり混ぜ合わせることによって、写実主義のエクリチュールを軽い一八世紀色で染め上げる方を好んだのである。

もちろん、ルイ・アラゴンの場合は留保しなければならない。彼が継承している文学はまったく異なったものである。アラゴンはラクロとゾラをすこし混ぜあわせて、写実主義エクリチュールを十八世紀の色調でかるく彩ることを好んだのだから。

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

« l'hérédité littéraire » は品詞そのままの直訳「文学的(な)遺産継承」では抽象度が高く、日本語として納まりにくい。「文学的」という形容詞が本来同義である「文学の」と特殊に区別され、「文学的映画」のように「文学ではないもの」の様態の形容に使われることが多くなったからだろう。森本訳では文脈から理解できると考えたようで、「継承している遺産」と2語のサイズを保持しつつ、「littéraire」を訳に出していない。石川訳のように名詞を動詞に、形容詞を名詞に変換し、「継承している文学」とすることもできるが、抽象名詞 « l'hérédité » を名詞の補足によって具体化し、「文学の継承の仕方」とすることもできる。

Peut-être y a-t-il dans cette sage écriture des révolutionnaires, le sentiment d'une impuissance à créer dès maintenant une écriture.

おそらく、このような革命家たちのおとなしい文章のなかには、いまずぐに自由な文章を創造することへの無力感があるのだ。

多分、革命家たちのこういったりこうなエクリチュールには、今すぐ自由なエクリチュールをつくり出すことへの無力感があるのだろう。

おそらく、このような革命家たちのおとなしいエクリチュールのなかには、今すぐ自由なエクリチュールを創造することへの無力感がある。

革命家たちのこのように分別あるエクリチュールには、おそらく自由なエクリチュールを今すぐに創り出すことへの無力感があるのだろう。

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

フランス語は形容詞 « révolutionnaires » を語形を変えず、文脈に依存させて「革命的な → 革命的な人 → 革命家」と使い分けるが、日本語では機能要素、具体名詞を付加することで特殊化し、意味を限定する。「革命家」は「副業を持っているとしても政治活動を主にやる人間」と考えられる。ここで話題となっているのは作家・詩人だが、彼らを「革命家」と呼べば、原文にはない「比喩効果」が出てしまう。「革命的」ではなく「革新的」とすれば、「政治色」を弱め、一般性を高めることができる。

« créer une écriture » が「自由な文章を創造する／自由なエクリチュールをつくり出す／自由なエクリチュールを創造する／自由なエクリチュールを創り出す」と訳されている。フランス語の原文にない「自由な」を書き加えたのは「革命 → 自由」の強い連想によってだろう。しかし、革命のプロセスは「伝統・旧弊 → 革命 → 解放 → 自由」で終わるわけではない。これでは古いものを壊しただけで何も新しいものを生み出していないからだ。「自由なエクリチュール」では過去の旧いルールを守らないだけのネガティブなものとしか考えられない。その程度のものは簡単に試みることができるため、「une impuissance (無力・不可能)」など感じられるはずがない。少なくとも「自由」を越え、「斬新」と見える必要がある。

Peut-être y a-t-il aussi que seuls des écrivains bourgeois peuvent sentir la compromission de l'écriture bourgeoise :

おそらく、そこにはまた、ブルジョワ的な作家のみがブルジョワ的な文章の危殆を感じることができるということもあるのだ。

それにまた、ブルジョア作家たちだけがブルジョアのエクリチュールの危殆を感じることができるという事情があるのかもしれない。

おそらく、そこには、ブルジョワ的な作家だけがブルジョワ的なエクリチュールの危殆を感得することができるということもあるのだ。

おそらくブルジョア作家だけがブルジョア的エクリチュールの危機を感じるということもあるのだろう。

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

« *compromission* » が「危殆／危機」と訳されている。日本語で「危険・危殆」は「あなたは危険だ」という文で、「あなた」は「危険」の結果を受ける被害者となるという使い方もするが、反対に「危険」を生み出す原因だという使い方もすることがひじょうに多いため、迷いを生む。石川訳の「危機」であれば、被害を受ける側だと理解できるのだが、その「危機」の原因は何かと考えさせる。

このフランス語は「妥協／巻き添え」を意味し、ここでは「革命後の社会に許される新しいものが作り出せないため、旧いものでしばらく妥協する」、あるいは「社会における革命の巻き添えになり価値を否定される危険」のような意味で使われたのだろう。これら二つの状況には因果関係があり、合わせて一つの状況と見ることもできる。

l'éclatement du langage littéraire a été un fait de conscience non un fait de révolution.

つまり、文学的な言語の破碎は、意識の事実であって、革命の事実ではなかったのである。

文語の破碎は意識の事実であって、革命の事実ではなかったのだ。

つまり、文学的な言語の破裂は、意識にかかわる事象であって、革命にかかわる事象ではなかったのである。

文学言語の分裂は意識にかかわるできごとであって、革命のできごとではなかった。

文学言語の誕生は人間の意識に起こることであり、現実世界の革命によって起こることではなかった。

« *éclatement du langage littéraire* » が「文学的な言語／文語／文学言語の破碎／破裂／分裂」と訳されている。

これでは「文学言語がなくなる」という意味になる。このフランス語は「それ自体が碎ける」だけでなく、「それを包む殻が碎ける ⇒ 勃発／創始／誕生」を意味する。4つの翻訳は前文で« *compromission* » を「危殆（危険）・危機」と考えたため、このように連想したのでだろう。全体の内容からは、「新しいものを生むことができない ⇒ 旧いもので妥協 ⇒ 新しいものの誕生を求める ⇒ なかなか誕生しない」と言う展開が背景となっている。「文学言語の誕生」が適切だろう。

「事実／事象／できごと」と訳されている « *un fait* » については本稿でも既に述べたように、このフランス語は英語でこれに対応する « *fact* » と違い、動詞 « *faire* (する・作る) » から派生したことが分かる語彙システムで使われるため、「意志」を含んだ「行為」も意味する。しかし、この文では「意識」と結びついているため、「こ

と」でいい。ただし、「事実／事象／できごと」が「既に起きている(完了)」に限定されるのに対して、ここでは「まだ起きていない／これから起きる」ものであるため、「起こること／起こりうること」が適切だ。

Il y a sûrement que l'idéologie stalinienne impose la terreur de toute problématique, même et surtout révolutionnaire :

たしかに、スターリン主義的イデオロギーが、あらゆる問題性に対して、すなわち革命的な問題性に対してさえも、いや特に革命的な問題性に対して、威怖(テロ)を押しつけるということがある。

たしかに、スターリン主義的イデオロギーは、あらゆる問題提起の恐怖を、革命的な問題提起のそれであってさえ、いやとりわけそれを否応なくさせている。

たしかに、スターリン流のイデオロギーが、あらゆる問題性について、すなわち、革命的な問題性についてさえも、いやとくに革命的な問題性について、威怖(テロ)を押しつけるということがある。

スターリン主義的イデオロギーが、なんであれ——革命的なことさえ、いや、とりわけ革命的なことにかんして——問題提起をすることへの恐怖感を起こさせているのは疑いがない。

スターリンのイデオロギーは、革命的なことであっても、いや革命的なことに関してはことさら、どんな問題提起もしては危険だという恐怖を間違いなく呼び起こしている。

« l'idéologie stalinienne » が「スターリン主義的イデオロギー／スターリン流のイデオロギー／スターリン主義的イデオロギー」と訳されている。「イデオロギー」は本来「政治思想」に限定されるわけではなく、「体系化された思想」を一般的に意味するのだが、日本語では「主義」という語が機械的に付加され、「主義者・継承者」がいると連想させる。しかし、スターリンに関してはスターリン個人にすべてを帰すと扱うのが普通のようなのだ。余計な意味の付加は誤解の元だ。

« impose la terreur de toute problématique » が「あらゆる問題性に対して威怖(テロ)を押しつける／あらゆる問題提起の恐怖を否応なくさせている／なんであれ問題提起をすることへの恐怖感を起こさせている」と訳されている。スターリンを巡る歴史が文脈ととなるため、「強制・恐怖・問題」、これだけの語数でなんとか内容となる状況が解釈できる。「どんなものでも問題提起をする、あるいは問題意識を持つと抹殺される危険がある。そんなことはしないよう強く迫られる。」これは思い切り短くしても「どんな問題提起もしては危険だという恐怖を呼び起こしている」が限度だろう。

l'écriture bourgeoise est jugée somme toute moins dangereuse que son propre procès.

ブルジョワ的な文章は、結局のところ、スターリン主義イデオロギー自身に対する告発よりも危険性が少ないと判断されるのである。

ブルジョア的エクリチュールはつまるところ、自分自身の裁きよりも危険が少ないと判断されているわけなのだ。

ブルジョワ的なエクリチュールは、結局のところ、スターリン流のイデオロギーそれ自身に対する告発よりも危険性が少ないと判断されるわけである。

ブルジョア的なエクリチュールをもちいるほうが、スターリン主義イデオロギー自体を告発することよりは危険でないと考えられるのである。

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

本来同義的だった「ブルジョア的」と「ブルジョア(の)」が「似ている」と「そのもの」で特殊に使い分けられるようになったこと、また「主義」を付加することによって「主義者・継承者」の集団の存在が暗示され、この場合、内容が歪むことについては既に何度か述べた。

Aussi les écrivains communistes sont-ils les seuls à soutenir imperturbablement une écriture bourgeoise que les écrivains bourgeois, eux, ont condamnée depuis longtemps, du jour même où ils l'ont sentie compromise dans les impostures de leur propre idéologie, c'est-à-dire du jour même où le marxisme s'est trouvé justifié.

したがって、共産主義的作家たちのみが、ブルジョワ的な文章を平然と支持するわけである。ブルジョワ作家たちの方は、ずっと以前から、すなわち、ブルジョワ的な文章が彼ら自身のイデオロギーの瞞着のなかに捲き込まれていると感じたときから、いかにすればマルクス主義が正当だとわかったまさにそのときから、その文章を断罪しているのだが……。

それゆえ、共産主義作家のみが平然とブルジョア的なエクリチュールを支持し、ブルジョア作家はずっと以前から、すなわちそのエクリチュールが彼ら自身のイデオロギーの瞞着のなかにまきこまれていると感じたとき、いかにすればまさにマキシズムが正当化されたときから、ブルジョア的なエクリチュールを断罪しているのである。

そんなわけで、共産主義的な作家だけが、ブルジョワ的なエクリチュールを平然として支持するのだ。ブルジョワ的な作家たちの方は、ずっと以前から、すなわち、ブルジョワ的なエクリチュールが彼ら自身のイデオロギーの欺瞞のなかに捲き込まれていると感じ取ったときから、つまり、マルクス主義がおのれの正当性を見出した当日から、そのエクリチュールを断罪しているのである。それ故、共産主義作家たちだけがブルジョア的なエクリチュールを平然と支持している。ブルジョア作家たちのほうはずっと以前から、すなわち自分たちが自分自身のイデオロギーの欺瞞に巻き込まれていると感じたまさにその日から、つまりマルクス主義が自分を正当だと思ったまさにその日から、ブルジョア的なエクリチュールを糾弾してきたというのに。

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

« les écrivains communistes » が「共産主義的(な)作家／共産主義作家／共産主義作家」と訳されている。前文についても触れたように、「共産主義(の)」と「共産主義的」は「本物」と「似たもの」で区別されるようになった。