平成 27 年度
東京藝術大学大学院美術研究科博士学位論文

ロラン・バルトの記号学的文学論と文学的活動としての講義

――理論と実践の照応関係の確認――

守谷　広子

目次

序論…….. 3

第一部　文学への理論的アプローチ（「古典」概念から「文学の形式」まで）

第一章　初期批評作品にみる文学理論の萌芽――「古典」概念を軸に――
序…….. 6
第一節　ジッドの『日記』における二つの対話…….. 7
第二節　「古典」の成立要件……..….. 11
第三節　「古典」の機能……..…….. 14
結……..…….. 17

第二章　「形式」概念の成立における言語学の影響
序……..…….. 18
第一節　バルトの記号学成立におけるソシュールの役割……..…….. 19
第二節　ヤーコブソンの影響……..…….. 24
第三節　バンヴェニストの影響と構造主義……..…….. 27
結……..…….. 33

第三章　文学の形式――作者の役割の再考に向けて――
序……..…….. 34
第一節　形式に基づく文学の規定……..…….. 35
第二節　「空白」概念…….. 38
第三節　形式の独創性…….. 41
第四節　文学の形式に基づく「テクスト」概念の解釈……..…….. 44
結……..…….. 47

第四章　「文学の形式」の実例
序……..…….. 49
第一節　ケロールにおける「表層の小説」……..…….. 49
第二節　ロブ＝グリエの細密描写によるオブジェ化……..…….. 54
第三節　カフカの作品における「ほのめかし」の技法……..…….. 58
結……..…….. 61

第二部　文学的実践に向けて
（「ディスクール」をめぐる試みから文学的実践としての講義まで）

第五章　模倣対象としてのディスクール
序……..…….. 63
第一節　バルトにおける「ディスクール」概念――「文学の記号学」をめぐって――
…… 63
第二節　「恋愛のディスクール」とその実践……..…….. 78
結……..…….. 72

第六章　「ロマネスク」概念
序……..…….. 73
第一節　批評と文学……..…….. 73
第二節　文学的実践の土台としての「ロマネスク」……..…….. 78
結……..…….. 81

第七章　文学的実践に向けた「一体化」の試み
序……..…….. 83
第一節　プルーストとの「一体化」……..…….. 83
第二節　バルト的小説の機能……..…….. 88
結……..…….. 90

第八章　文学的実践としての講義
序……..…….. 91
第一節　コレージュ・ド・フランスにおける講義――『小説の準備』に向けて――
…… 92
第二節　バルト的小説と伝統的小説との比較……..…….. 95
第三節　「現在の小説」――講義の再考に向けて――…….. 102
結…….. 106

結論…….. 108

凡例
参考文献…….. 110

序論

本論の目的は、ロラン・バルト（Roland Barthes, 1915-80）の文学論を、理論的考察と実践的活動の二つの観点から議論し、双方の照応関係を明らかにすることにある。通常、文学をめぐるバルトの思索は、時代に応じて以下の二つに類別される。一方は、バルトが執筆活動を開始した 1940 年代から 60 年代にかけての「批評の時代」である。この時代のバルトは、個々の文学作品の分析から出発して、記号学的知見を土台とした独自の文学理論を構築した。他方で、70 年代以降のバルトは、自ら文学的テクストの執筆を試みるようになる。本論は、この二つの時代の照応関係を確認することで、バルトの文学論に指摘されてきた「理論」と「実践」の非一貫性を解消し、バルトの文学論がこの両側面をふまえた上で統一的に理解されるべきものであることを明らかにする。この作業を通じて、以下に挙げる二つの典型的なバルト解釈に修正を加えることが可能になる。

本論が修正を試みる第一の点は、バルトの著作に指摘される「非一貫性」や「断絶」を、そのままバルトの思想の本質とする見方である。従来のバルト研究においては、バルトの著作にみられる表現の齟齬の数々をふまえて、それらのテクストを「共通の分母をもたない」ものとして扱うことが一般的であった[1]。しかし、このような解釈は、バルトの著作における「主題的な多様さ」と「首尾一貫した方法」とを混同することによって生じたものである。これにたいして本論は、バルトの文学論が一貫して「実践」の観点からなされていたことを論証する。これによって、バルトの「理論的探究」と「実践的（方法的）探求」とのあいだに指摘されてきた見かけ上の隔離を解消することが可能になる。

本論の第二の目的は、実践的観点からバルトの思索を捉え直すことで、晩年にバルトが試みた「小説」と「講義」という二つの実践の関連性を明らかにすることにある。従来の研究においては、「小説を書くこと」と「講義をおこなうこと」との繋がりが十分に明らかにされないまま、バルトの「小説」を書く試みは、『恋愛のディスクール・断章』（1977）

---

[1] cf. カラー, 1983: 18, 13-14. このような見解に基づいた事例として、S・アンガーは Ungar, 1983: xii において、S・ヒースのバルト論 *Vertige du déplacement*（1974）が、バルトの思想を「統一」ではなく「変化と差異」によって論じるべきであることを明らかにした最初の論文であると指摘している。その上で、アンガー自身も、バルトの前期テクストと後期テクストとの間には決定的な断絶があり、その断絶を尊重すべきであるとの立場を採っている。また、日本のすぐれたバルト研究の一つである『ロラン・バルト—世界の解読—』（1989）において篠原浩一郎は、「バルトの思考は時を追って変化発展し、ほとんど片時も留まること」がないが、その過程には「くっきりと前後を分かつ四回の一種の断絶」があったとの認識を示している。篠田, 1989: 5. さらに、T・トドロフは 1967 年の論文の冒頭で、ある一人の作者の新たな作品が、それ以前に書かれた作品の「変形」であるとの見方は、バルトにたいしては通用しないと述べている。トドロフ曰く、バルトの作品には「文学と文学的言説の様態（modalité）」を扱うものと、「社会的生活とそれらの形式」を扱うものとの二種類があり、前者から導き出されるバルト像は、文学的テクストに関する独創的な視点や詩的な感受性、またその繊細さによって特徴づけられる。たいして、後者を支配するのはあくまで批評的精神であり、これらの異なった二つの系列を関連づける要素は何一つないとトドロフは主張している。Todorov, 1967: 1322.

や『明るい部屋』(1980) といった晩年の主要な著作に結びつけられて論じられてきた [2]。しかしながら、バルトの文学的実践の目的は、既存の「小説」のジャンルに当てはまるような作品を完成させることではなく、文学的な「実践」そのものの中にあった。それにも拘らず、バルトの「小説」を書く試みがその「挫折」によって語られてきたのは [3]、バルトの文学的実践の目的が一義的にしか理解されてこなかったことを意味している。

以上のような既存のバルト解釈の修正を念頭に、本論はバルトの文学論に指摘されてきた表層的な「断絶」の数々を是正し、文学をめぐるバルトの試みを統一的に理解可能なものとして呈示する。このような仕方でバルトのテクストの成立ちを再構成することで、バルトのテクストは徹頭徹尾一貫した文学的企図として理解されるはずである。

本論は全二部・全八章から構成される。第一部では、40 年代から 60 年代にかけての文学理論、第二部では、70 年代以降の文学的活動を取り上げる。第一部では、バルトが提起した文学をめぐる諸概念を規定し、続く第二部では、それらがバルト自身の文学的実践にどのように適用されているかを確認する。第一部・第一章では、初期の批評作品から、後の文学理論の萌芽的要素を読み解く。第二章では、バルトの文学理論における言語学的思潮の役割を明らかにする。ここから得られる知見を土台にして、第三章では、バルトにおけ

---

[2] 例えば、アンガーは、バルトが自らの文学的実践に先駆けてプルーストを参照していることから、彼らの「作品」の比較をおこない、「バルトはプルーストにけっして並び得なかった」との結論を導き出している。その上でアンガーは、「彼〔バルト〕がプルーストの歩みを反復しようとして失敗したと主張するよりも、彼の晩年の著作、なかでもとくに『明るい部屋』の無意識の遺産として何が残されたのか考えるほうが有意義である」と述べ、バルト的小説の痕跡を晩年の著作に求めている。Ungar, 1983: 226-227. しかしながら、バルトがプルーストを引合いに出したのは、プルーストの「作品」を参照するためではなく、プルーストがいかにして独自の作品形式を形成していったかを考察するためであった。故に、バルトとプルーストとの比較は、双方の「作品」を通じてではなく、「実践」を通じてなされるべきであり、バルトがプルーストを典型とした古典的作品を書かなかったとの理由から、バルトの試みが「失敗」に終わったと結論づけるのは誤りである。この点に関しては、バルト研究の第一人者でもある J・カラーも、「作家」としてのバルト像や、バルトの小説について議論する箇所で、晩年の著作を参照するに留まっている。カラー, 1983: 119-134.

[3] 註 2 を参照のこと。これに加えて、石川美子は「ロラン・バルトにおける小説の探求」(1987) において、バルトにおける形式の探求の道程を回顧しながら、「形式こそが、作家の生き方にも等しい変更困難な主題なのだという主張を、バルトは小説実践の失敗によって自ら証明して見せた」と述べている。石川, 1987: 197. また、浜屋昭は「ロラン・バルト、講義という形式」(2007) において、「バルトは、書き得なかったことで、その身振りを強調し、「固まる」ことなく「書く意志」を表現し得た」とし、小説の試みを身体論に結びつけている。浜屋, 2007: 77. あるいは、2006 年に出版された邦訳『ロラン・バルト著作集』第九巻の訳者である中地義和は、その後書きにおいて以下のように述べている。「それにしても不思議なのは、二年にわたってこれほど微に入り細に入り「小説の準備」を解説しながら（誰のために？）、バルトが実際に小説の出だし一ページも、反故一枚も残してはいないことである。さんざん準備体操をした挙句、結局水に飛び込まない泳者か、料理のレシピをたくさん集めたのに一品も作らない料理人か、卑俗な連想が浮かぶのを禁じえない。」中地義和訳『ロラン・バルト著作集 9』、みすず書房、2006 年: 302. このように述べた後、中地は、バルトが「〈小説〉を書き始めた形跡」をどうにかバルトの晩年の著作『明るい部屋』の第二部に見出した上で、しかしそれさえも「まだ小説にはなっていない」と指摘している。

る「文学の形式」概念について検討し、第四章では、その具体例を呈示する。続く第二部・第五章では、バルトの文学的実践に先駆けたディスクールの模倣の試みを取り上げ、第六章では、「ロマネスク」概念の分析から、バルト的小説がいかなるものであるかを明らかにする。第七章では、バルトが文学的実践に関連づけておこなった、プルーストとの「一体化」の試みについて検討し、最後に第八章では、エクリチュールとパロールの融合した形式とされる「講義」が、バルトの文学的活動の中でどのような位置づけを与えられるべきかを明らかにする。

第一部　文学への理論的アプローチ（「古典」概念から「文学の形式」まで）

第一章　初期批評作品にみる文学理論の萌芽――「古典」概念を軸に――

序

本章では、バルトの文学論の土台となっている「古典（les Classiques）」概念について明らかにする。フランス語で Les Classiques と記す場合、通常、17 世紀のフランス古典文学を指すが、バルトにおいて「古典」とは、とりもなおさず、作品の「内容」ではなく「メッセージ」の伝達を目的とした、文学に固有の「間接的言語」によって構成された作品のことを意味する。「古典」概念の考察は、バルトの初期批評作品において取り組まれたものであり、そこでは、「文学」が言語化し得ないものを扱う特殊な言語活動であること、その間接性を通じて、文学的なコミュニケーションが時代を越えて持続的に紡がれてゆくことが確認される。これらの考察が、言語の可能性にたいするバルトの眼を開かせ、後のバルトの文学論、さらには文学的実践の礎となっている。

第二章で詳しく取り上げるように、バルトの文学論の成立においては、記号学的知見が重要な役割を果たしている。1956 年に F・ソシュール（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）の記号学と出会ったバルトは、爾後、記号学の概念を援用することで、「文学」をめぐる自らの理論的関心の所在を明確化し、それを一定の汎用性を持った学問的観点から考察する手立てを得たのである[4]。しかし、この転換点を然るべく評価するためには、その前提として、1940 年代から 50 年代にかけての批評的テクスト、そこから再構成されるバルトの初期の文学理解を明らかにしておく必要がある。この作業から浮き彫りになるのが、バルトの「古典」概念である。

先行研究において、本論が扱うバルトの最初期のテクストは、バルトに関する論述の導入として参照される程度で[5]、理論的考察の対象とはされてこなかった。また、そこから「古典」という言葉に籠められたバルトの思想を明らかにした研究を、論者は寡聞にして知らない。本章では、この「古典」概念の分析から、バルトの文学理論の基礎をなす思想を明らかにする。これによって、バルトの文学論全体における初期批評作品の位置づけが可能になる。それに加えて、他の文学理論との比較によってバルトの文学理論の独自性を説明するのではなく、バルトの文学理論の成立ちをその内側から見直すという、本研究にとっ

---

[4] バルトがソシュールを知った時期に関しては諸説ある。L. J・カルヴェは、バルトと交流のあった言語学者 A. J・グレマスの証言に基づいて、その時期を 1950 年頃であるとみている。カルヴェ, 1990: 192. たいして、バルト自身は一貫して、それが 1956 年の出来事であると主張している。Barthes, 1971a in OCIII: 1033.; Barthes, 1974a in OCIV: 522., etc. なお、バルトの著作にソシュールの名が初出するのも、1956 年に著され、『神話作用（*Mythologies*）』（1957）の第二部に充てられた「今日における神話（Le Mythe, aujourd'hui）」においてである。

[5] cf. Coste, 1998.; Marty, 2006.; Stiénon, 2009.; Samoyault, 2015., etc.

て不可欠な視座が得られることになる[6]。

第一節　ジッドの『日記』における二つの対話

バルトの批評活動は、1942 年、学生同人誌 *Cahiers de l'étudiant* に「文化と悲劇（Culture et tragédie）」を発表したことにはじまる[7]。これに続けてバルトは、「アンドレ・ジッドとその『日記』に関するノート（Notes sur André Gide et son « Journal »）」（1942）や、「〈古典〉の快楽（Plaisir aux Classiques）」（1944）といった最初期のテクストにおける文学作品の分析を通じ、畢竟、「古典」の概念そのものに言及している。

バルトが「古典」概念に言及した最初のテクストは、作家 A・ジッド（André Gide, 1869－1951）の『日記（*Journal*）』を主題とした、「アンドレ・ジッドとその『日記』に関するノート」である。このテクストは、バルトのジッド論を考察する上でもっとも重要なテクストであると言える[8]。 それと同時に、そこでは、ジッドの『日記』の考察を通じて、文学を通じたコミュニケーションの問題そのものが扱われている。その冒頭でバルトは、ジッドの『日記』を、J－J・ルソー（Jean-Jacques Rousseau, 1712-78）の『告白（*Les confessions*）』や、H. F・アミエル（Henri Frédéric Amiel, 1821-81）の『日記（*Fragments d'un journal intime*）』と並べて、「打ち明け話としての作品（œuvres confidentes）」の系譜に位置づけている[9]。その上でバルトは、ジッドの『日記』がモノローグではなくディアローグ、すなわち「対話」として機能している点に着目している。

バルトによれば、ジッドの『日記』は二重の「対話」として機能している。『日記』にみられる第一の対話、それは、『日記』を書くジッドによる「ジッド自身との内的対話」である[10]。ジッドの『日記』には、それが「他者」に向けて書かれたことを示すような痕跡がなく、その記述にはジッド自身の内的な問いかけが反映している。それと同時に、バルトはジッドの『日記』からもう一つの対話、すなわち「ジッドと他の作家たちとの対話」をも読み取る[11]。すなわち、ジッドの『日記』の大部分は、様々な文学作品からの引用に付されたコメントで占められているが、バルトはこれらの中に、「古典」成立の契機となる「作家同士の対話」を読み取るのである。

ジッドの『日記』に見出される以上の二つの対話の中、まずは「ジッド自身との内的対話」について検討してゆく。バルトによれば、ジッドの『日記』には「他者」を意識して

---

[6] 文学理論史におけるバルトの位置づけは、アンガーやカラーらの以下の研究を参照されたい。Ungar, 1983.; Culler, 2007.

[7] Barthes, 1942a. ただし、バルトは 1974 年 *L'Arc* 誌に、「最初のテクスト（Premier texte）」として、バルトがリセの学生時代（1933 年）に構想した、プラトン作品のパスティーシュ「En marge du *Criton*」を公表している。Barthes, 1974b.

[8] バルトにおけるジッドの影響に関しては、Ferguson, 2015 においても論じられている。

[9] Barthes, 1942b in OCI: 34.

[10] Barthes, 1942b in OCI: 33-34.

[11] Barthes, 1942b in OCI: 35.

書かれた痕跡がなく、その記述は、それを書くジッド自身を反射する鏡のようなものである。

> 『日記』は少しも説明的（explicative）な、こう言ってよければ、対外的（extérieure）な作品ではない〔…〕。それは、それが他者について語っているときでさえ、そしてまさにそうであるときにはとりわけ、自己中心的（*égoïste*）である。ジッドの筆致にはいつも非常な鋭さがあるが、その鋭さは、それがジッド自身への反照、回帰の力による場合にのみ効力を持つのである。[12]
>
> Le *Journal* n'est nullement une œuvre explicative, extérieure, si l'on veut〔…〕. C'est une œuvre *égoïste*, même, et surtout précisément lorsqu'elle parle des autres. Bien que le trait de Gide soit toujours d'une grande acuité, il n'a de valeur que par sa force de réflexion, de retour sur Gide lui-même.

このように述べた上でバルトは、ジッドの『日記』から、彼の小説（roman）や物語（récit）といった「作品」から再構成されるジッドとは異なったジッド像を導き出す[13]。ここでバルトが主張する「日記のジッド」もまた、「内的作者（implied author）[14]」としての「ジッド」であることに変わりはないものの、それは「作品」の内的作者とは異質な、『日記』に固有の「ジッド」である。この「ジッド」を端的に言い表すならば、それはジッド自身が「人（l'homme）のほうが人々（les hommes）よりも興味深い。神が自分の似姿になぞらえてつくったのは、人であって人々ではない[15]」と述べたところの、一人の「人」としてのジッドであり、さらに言えば、「人間的孤独（les solitudes humaines）[16]」の中に置かれたジッドである。すなわち、先の引用において、バルトがジッドの『日記』を自己中心的と述べた背景には、この「人間的孤独」の問題が意図されていたわけである。

これに関連して、W・ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）は、「アンドレ・ジッドとドイツ――文豪との対話（Andre Gide und Deutschland－Gespräche mit dem Dichter）」（1928）において、ジッドとの直接の対話をふまえて、「ジッドという精神は徹頭徹尾、自

---

[12] Barthes, 1942b in OCI: 34.

[13] ジッドの回想録や日記を除いた通常の作品は、時代や形式に応じて、récit、sotie、roman といった区別がなされている。cf. Martin, 1963: 145-147.; Barthes, 1942b in OCI: 42-43.

[14] W. C. Booth, 1961: 70-71. 「日記のジッド」もまた、厳密には、W. C・ブースが『フィクションの修辞学（*The Rhetoric of Fiction*）』（1961）において述べるところの、個々の作品（ここでは『日記』という書き物）の「official scribe（公の筆記者）」たる「内的作者」としての「ジッド」であることに変わりはない。たとえ「日記のジッド」が、一人の人間としてバルトの前に立ち現れる「ジッドその人」であるにせよ、理論上、われわれはここで、かかる「ジッドその人」と『日記』を書いている「現実のジッド」とを区別しておく必要がある。

[15] Gide,1996: 257.; Barthes, 1942b in OCI: 38.

[16] Barthes, 1952 in OCI: 158-159.

己に忠実でありつづけた」と述べている[17]。バルトがジッドの『日記』の分析から明らかにするのは、まさにこれと同様のことである。すなわち、バルトはジッドの『日記』を、ジッドが自己自身と向き合うための場として捉えたのである。ただしこの指摘は、『日記』の記述が「孤独」を享受するジッドによって、他者を顧慮することなしに書かれた、ということを意味するのではない。バルトの指摘はむしろ、他者と向き合うためには、まずもって自己を知らねばならないという、ジッドの「誠実さ（la sincérité）」を明らかにするためになされたのであった[18]。そして、以下に論じるとおり、ジッドの「詩的作品（l'œuvre poétique）」は、『日記』から明らかにされた彼の「誠実さ」の上に成り立つものである[19]。

バルトは、ジッドにおける「日記」と「作品」との関連を以下のような観点から説明している。第一に、ジッドの「作品」の起源には、「新しい人物の創造」の欲求、さらにはそのような人物に自らもなりたいというジッドの「欲望」が存在している――「ジッドが『地の糧』、『法王庁の抜け穴』、『背徳者』、『贋金つかい』を書いたのは、あるとき彼が、メナルク、ラフカディオ、ミシェル、あるいはエドゥアールと名づけた人物になりたいという欲望を持ったからである[20]」。この指摘は、ジッドの『日記』における以下の記述に基づいたものである。

> 偶然出会った人物をそのまま描きたいという欲望は、かなり頻繁に起こることだと思う。それを満たすには、眼と筆におけるある種の才能があれば事足りる。しかし、新しい人物の創造が自然の欲求（un besoin naturel）となるのは、有無を言わせぬ内的な複雑さ（complexité intérieure）に苦しめられていて、彼自身のふるまいでは汲み尽くされないような人々においてだけである。[21]
>
> Le désir de peindre d'après nature les personnages rencontrés, je le crois assez fréquent. Il fait valoir un certain don de l'œil et de la plume. Mais la création de nouveaux personnages ne devient un besoin naturel que chez ceux qu'une impérieuse complexité intérieure tourmente et que leur propre geste n'épuise pas.

---

[17] ベンヤミン, 1928: 429.

[18] この指摘に関連した、ジッドの『日記』における記述を以下に引用する。「道徳的であることと、誠実であることとのジレンマの中で揺れ動いている。道徳は自然的な存在（最初の人（le vieil homme））を望ましい人工的な存在に取って代えるものである。しかしそうすることで、われわれはもはや誠実ではなくなる。最初の人、それは誠実な人なのだ。」Gide,1996: 151.

[19] Barthes, 1942b in OCI: 41. ジッド研究の第一人者であるC・マルタンも、ジッドの「誠実さ」に言及している。マルタンは、この「誠実さ」をジッド個人の倫理的問題に結びつけている。曰く、ジッドにおいては、「個人的倫理は〔…〕自己の内部（en soi）に、そして自己の内部だけに求められるべきであり、個人（l'individu）の外には何も存在しない」。このようにして、ジッドの内部でかたちづくられる倫理が、「いかに書くか」という、「作家ジッド」の生き方に関わる問いに結びついている。Martin, 1963: 154.

[20] Barthes, 1942b in OCI: 42.

[21] Gide,1996: 1244.

すなわち、ジッドにおける「作品」制作の起源には、「新しい人物の創造」への欲求があるが、それが実在する人物の模倣としてではなく、「自然の欲求」として現れてくるのは、「有無を言わせぬ内的な複雑さに苦しめられていて、彼自身のふるまいでは汲み尽くされないような人々においてだけである」とジッドは言う。つまり、ここでは「自己との対話」を通じてこそ、作品創作の起源となるような、「新しい人物の創造」への欲求は生じ得るとされているわけである。ジッドにおいては、「自己との対話」、すなわち、「自己」を知り「自己」に欠けているものを理解することこそが、「作品」の契機とされる欲求を生む。このことから、ジッドの「作品」は、「自己自身との対話」を土台としてなされていると言える[22]。これをふまえてバルトは、ジッドの「作品」から再構成される――所謂「内的作者」としての――「ジッド」を、ジッド自身にとっての「あるべき（ありたいと望む）ジッド（Gide tel qu'il devrait (voudrait) être）[23]」、これにたいして、『日記』から見出されるジッドを、「あるがままのジッド（Gide tel qu'il est）」であるとしている。

以上の議論に関連して、バルトは後年の『ロラン・バルトによるロラン・バルト（*Roland Barthes par Roland Barthes*）』（1975）において、「日記」の中に見出されるジッドを、「ファンタスムとしての作家（L'écrivain comme fantasme）」であると捉えている[24]。「ファンタスムとしての作家」とは、「作家からその作品を差し引いたもの」であり、このような作家の姿からバルトは、「作品」そのものから学べることとは別の、いわば、作家であるための「身振り」や「欲望」を学ぶことができると主張している。

> 恐らく、以下のようなファンタスムを抱いている若者はもう一人もいないだろう。すなわち、作家であること！ どの同時代の作家から真似ることを望めばいいのか、作品ではなく、その実践、姿勢、ポケットに手帳を、頭に文を入れて、世界を歩き回る流儀を（私はそんな風にジッドを見ていた。ロシアからコンゴまで行き来し、古典を読み、食堂車で料理を待ちながら手帳に記入する〔…〕）。というのも、ファンタスムが抱かせるもの、それは日記の中に見出すことのできるような作家であり、それは作家からその作品を差し引いたものである〔…〕。[25]
>
> Sans doute n'y a-t-il plus un seul adolescent qui ait ce fantasme : *être écrivain !* De quel

---

[22] これと同様の指摘は、M・ブランショ（1907-2003）の『踏みはずし（*Faux pas*）』（1943）にもみられる。そこでブランショは、ジッドにとって「作品」を書くことは、自らを変えるための契機に外ならなかったと述べている。 Blanchot, 1943: 340-341 ただし、このようなジッド解釈が、ジッド研究において一般的なものであるとは言えない。例えば、先述したマルタンは、ジッドの作品から「作家ジッド」の素顔を明らかにすることに力点をおいている。このような傾向を象徴するマルタンの著作における一文を引用する。「自分自身について多くを語った作家たちの大半がそうであるように、ジッドの場合にも、彼の『日記』、あるいは種々の自伝的な書き物よりも、虚構作品こそがその秘密を明かしてくれるだ」Martin, 1963: 17.

[23] Barthes, 1942b in OCI: 42.

[24] Barthes, 1975a in OCIV: 656.

[25] Barthes, 1975a in OCIV: 655-656.

contemporain vouloir copier, non l'œuvre, mais les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête (tel je voyais Gide circulant de la Russie au Congo, lisant ses classiques et écrivant ses carnets au wagon-restaurant en attendant les plats〔…〕)? Car ce que le fantasme impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est *l'écrivain moins son œuvre*〔…〕.

以上のバルトの指摘、すなわち、ジッドの『日記』からは作家であるための「身振り」や「欲望」を学ぶことができるとの考察は、最終的に、本論第二部で論じる、バルト自身による小説実践に結びついてゆく。

第二節　「古典」の成立要件

前節では、バルトがジッドの『日記』に指摘した「自己自身との対話」について議論した。本節では、『日記』が内包する第二の対話、すなわち「作家同士の対話」の分析から、「古典」の成立原理そのものを明らかにする。

バルトは、ジッドの『日記』が様々な文学作品からの引用によって織り成されていることに着目した上で、前節で指摘した、『日記』における「あるがままのジッド」、この「ジッド」が、実のところ、『日記』に引用されている作品の作家たちによって「作られたジッド」であると指摘している[26]。『日記』にみられる引用の数々は、引用元の作品を紹介するためになされたのではなく、「日記を書くジッド」をかたちづくるために存在している。これが可能であるのは、そこに引用されている作品が、以下にバルトが指摘するような、ジッドを書くことに向かわせる「空白（le vide）」を内包しているからである[27]。バルトにおいてはこの「空白」こそが、「古典」の成立に不可欠な要素とされている。この指摘を通じてバルトは、ジッドの『日記』から時代を越えた作家同士の「対話」を読み取ってゆく[28]。

対話（*Les dialogues*）――パスカルとモンテーニュ、ルソーとモリエール、ユゴーとヴォルテール、ヴァレリーとデカルト、モンテーニュとジッド、世紀から世紀へと、同じクラスの作家たちの間で交わされるこの二重唱ほど、フランス文学に固有なものは

---

[26] Barthes, 1942b in OCI: 42.

[27]「空白」概念については、第三章で詳しく論じる。

[28] 以上の「対話」の議論は、H. G・ガダマー（1900-2002）の『真理と方法（*Wahrheit und Methode*）』（1960）における「対話（Gespräch）」の議論に関連づけられる。ガダマーは、芸術が本来的に「対話」の構造の中に置かれていることを指摘し、これを「地平の融合（Horizontverschmelzung）」という概念によって説明している。ガダマー曰く、芸術の地平とは、「自己の地平」と「他者の地平」が融合した地平である。バルトがジッドの『日記』を通じて主張したことは、ガダマーが芸術全般についてなした指摘の局所的、限定的なものであると言える。ガダマー, 1960a-c. とくに 1960c: 684-687 における「対話」の議論を参照されたい。

なく、また貴重なものはない。またこれらの対話以上に、フランス文学の永続性を証明するものは何もない。それと同様にまさしく、フランス文学の震えやそのうねりを、つまり、それによってフランス文学が諸体系の硬直化という症状に陥ることを免れているところのものを、それによってフランス文学のもっとも遠い過去が現在の知性と接触することで自らを再生してゆくところのものを。[29]

Les dialogues. －Rien de plus propre à la littérature française, rien de plus précieux que ces duos qui s'engagent, de siècle à siècle, entre écrivains de même classe : Pascal et Montaigne, Rousseau et Molière, Hugo et Voltaire, Valéry et Descartes, Montaigne et Gide. Rien ne prouve mieux la pérennité de cette littérature, et aussi, justement, son tremblement, son ondoiement, ce par quoi elle échappe à la sclérose des systèmes, ce par quoi son passé le plus lointain se renouvelle au contact d'une intelligence présente.

ジッドは、古典を読む気にさせてくれる。彼が古典を引用する度に、驚くべき美しさがあり、まったくもって生き生きと親しみ深く現代的である。ボシュエ、フェヌロン、モンテスキューは、ジッドに引用されたときがもっとも美しい。[30]

Gide donne envie de lire les classiques. Chaque fois qu'il les cite, ils sont d'une beauté étonnante, tout vivants, tout proches, tout modernes. Bossuet, Fénelon, Montesquieu ne sont jamais si beaux que cités par Gide.

バルトによれば、ある作品が「古典」たり得るのは、たんにその作品が新たな時代の「読者」を獲得しつづけることによるのではない。作品が異なる時代の人々に引用され、彼らの「書く行為」を促し、それによって旧時代の作品が新たな思考、新たな文脈、新たな言語、つまり、新たな創造的構造の中に組み込まれ、この構造の中で作品の「現代性」が保証されることによってはじめて「古典」はかたちづくられるのである。このような過程は作品にとって、読者の獲得以上に厳しい試煉となる。しかしまた、この試煉に耐え得る作品のみが「古典」として認められるのである。

このようにしてバルトは、「古典」がかたちづくられる過程を、ジッドの『日記』の考察から明らかにした。『日記』における引用の数々は、それらが個々の作品の一部であることを超えて、ジッドの制作行為を促し支えている。バルトは『日記』の引用が、その引用元の作品を指し示す以上に、それを引用した「ジッド」についてより多くのことを語っていると述べている[31]。そして、そこから明らかになる「ジッド」こそが、古典作家との対話を通じて制作行為へと向かう、「書く以前のジッド」、あるいは「書こうとするジッド」である。

[29] Barthes, 1942b in OCI: 35.
[30] Barthes, 1942b in OCI: 36.
[31] Barthes, 1942b in OCI: 35.

以上の議論を発展させてバルトは、「〈古典〉の快楽」において、「古典」を以下のように定義している。「古典」とは、作品の歴史的背景とは無関係に、あらゆる時代の精神に働きかけるものである[32]。ジッドは『日記』の中で、ボードレールの『悪の華』の一文を参照しながら、「ボードレールがこれを私のために、私の生涯のちょうどこのときのために書いてくれたことを信じて疑わない[33]」と述べている。このように、読者は「古典」を通じて自らを再発見し、その作品が自分のために書かれていると信じることが許されている、とバルトは主張する[34]。ただしこの主張は、言葉にし難い読者の思考や感情が、旧時代の作品において、すでに言われてしまっているということを意味するのではない。「古典」は、バルトが「感情の真実（la vérité des affects）[35]」と呼ぶ、言語化し得ない何かを言語コードに基づいて直接的に表現するものではない。「古典」はむしろ、「作品には書かれていない余剰な部分があるということを明らかに語る[36]」作品であり、それによってかたちづくられる「空白」が、言語化し得ないものを理解可能性に開かれたものとする。つまり、古典における「真実」とは、それがけっして直接的には語られていないということ、言い換えれば、それがただ間接的に指し示されているということにある。

これをふまえてバルトは、「省略（le raccourcis）」こそが「古典」の成立に不可欠なテクニックであるとしている[37]。バルト曰く「巧みで慎ましやかな」古典作家たちのフィギュールは、すべての言語活動が共有する「言語」を用いて、他よりも「巧く言うこと（bien dire）」を成し遂げる[38]。「巧く言う」とはすなわち、「表現を誇張するよりは抑制すること、イメージを詰め込むよりは無化すること、思考を細分化しそっけない表記にするよりは長い一息のリズムで思考を秩序づけること[39]」、つまりは「省略すること」を意味している。この「省略」のフィギュールは、作品に「空白」をもたらす。この「空白」を通じて、作品の「メッセージ」（「内容」ではなく）は、客観的、科学的、直接的に伝達されるのではなく、ただ間接的に（あるいは、以下の引用にあるように「不完全に」）指し示されることになる。

> しばしば言われる決まり文句に、「古典」は永遠だ、というのがある。確かにそうだが、しかしそれは人々が考える理由からではない。それは真実を発見したからではなく、真実を巧く言ったから、言うなれば、不完全に（incomplètement）言ったからである。なぜなら、それが真実を尊重する賢明な手立てなのだから。[40]

---

[32] cf. Barthes, 1944 in OCI: 57.
[33] Gide, 1997: 610.
[34] Barthes, 1944 in OCI: 57-58.
[35] Barthes, 1978a in OCIV: 469. ここでバルトは、文学が担うのは「感情の真実」であって、「観念の真実（la vérité des idées）」ではないと主張している。
[36] Barthes, 1944 in OCI: 59.
[37] Barthes, 1942b in OCI: 45-46.
[38] Barthes, 1942b in OCI: 45.
[39] Barthes, 1944 in OCI: 61.
[40] Barthes, 1944 in OCI: 59.

Un lieu commun fréquent, c'est de dire que les Classiques sont éternels. Il le sont, mais pas pour la raison que l'on suppose ; ce n'est pas tant pour avoir trouvé la vérité, mais beaucoup pour l'avoir bien dite, c'est-à-dire incomplètement : car c'est un moyen habile de la respecter.

〔…〕「古典作品」は明晰であった、なんとも驚くほどの明晰さをもっていた。しかし、あまりに明晰で、人はその透明さの中に気遣わしい空白（vides）を抱くほどである。それらの空白は、「古典作品」の巧みさ故に、それらがそこに置いたものなのか、それともたんに残しておいたものなのか、判然としない。[41]
〔…〕les Classiques furent clairs, d'une clarté terrible, mais si clair que l'on pressent dans cette transparence des vides inquiétants dont on ne sait, à cause de leur habileté, s'ils les y ont mis ou simplement laissés.

「古典」の永続性は、それが何らかの「真実」を言語化したことに起因するのではない。それとは逆に、「古典」はむしろ、「真実」を不在のままに留めておくことで、その本質を言語によって限定づけることなく保持しているからこそ「永遠」なのである。そしてこの永続性を保証しているのは、作家たちの「誠実さ」から作中に配置された「空白」に外ならない。この「空白」を通じて古典作家たちは、読者を「作品そのもの」よりも、読者自身の内部にある「真実そのもの」に向かわせる。つまり、古典の「空白」を通じて人々は、間接的だがより深いコミュニケーションの中に入ることができるのだ。このことからバルトは、「古典」とはそれを読む者に、「自分自身でありながら、もはや単独ではないという快楽[42]」をもたらすものである、と結論づけている。そして、以上で取り上げた、文学の「空白」や「間接性」は、その後のバルトの文学理論において再度取り上げられる重要な概念である（本論第三章・第二節を参照）。

第三節　「古典」の機能

以上の「古典」をめぐるバルトの最初期の思索には、後の彼の文学論に繋がる重要な論点が含まれている。一方で、バルトがジッドの『日記』に指摘した、古典作品の読みを通じた「自己自身との対話」は、文学作品の制作に不可欠な、作者の主体性をかたちづくるものとなる。この主体性の確立をぬきに、新たな作品の創造はなし得ない。他方で、この個人の主体性を土台としてなされる「作家同士の対話」は、ある作品が新たな「主体」を通して捉えられ、更新されてゆくために、つまりは、作品が「古典」たり得るために不可欠な契機とされる。このようにバルトは、文学作品における「対話」の議論を通じて、「読

[41] ibid.
[42] ibid.

むこと」と「書くこと」との連続性を描きだした。そしてこの一連の流れは、文学作品の熱狂的な「読者」から、「批評家」、「作家」へと移行していったバルトの生涯の活動にも重ねられる。言い換えれば、これらの議論からは、「書く行為」そのものを重視するバルトの姿勢を読み取ることができる。

「〈古典〉の快楽」の後半においてバルトは、古典の「空白」は、読者にそこにあるべき意味を考えさせるだけでなく、付け加えるよう促すと指摘している[43]。そして、この「付け加え」が、前節におけるジッドの例にみるように、読者を「書く行為」へと導くものである。

> 古典が教えるのは、上手に書くことだ。古典はとりわけ、上手に書くことは上手に考えることなしにはあり得ないことを教えている。[44]
>
> Les classiques apprennent à bien écrire ; ils enseignent surtout que bien écrire ne va pas sans bien penser.

「古典」は読者を思考へと導き、それによって、読者が作品に「新たな意味」を付け加えるよう要請する。しかしそれだけでなく、「古典」はさらに、読者の「書きたいという欲望」をも喚起する。ここでわれわれは、前節で論じた「対話」の議論に立ち戻る必要がある。そこでバルトは、ある作品が「古典」たり得るのは、それが人々に「引用」されることによってであると述べていた。これを言い換えれば、「古典」とは、それを読んだ者の「書く欲望を喚起する作品」であると言える。バルトが挙げるフランス文学の例に基づくならば、セヴィニエ夫人、ラ・ブリュイエール、サン・シモンはプルーストによって、モンテスキュー、モンテーニュ、ルソーはジッドによって引用されている[45]。そして、ここではまさに、セヴィニエ夫人、ラ・ブリュイエール、サン・シモン、またはモンテスキュー、モンテーニュ、ルソーといった古典作家たちが、プルーストとジッドを「書く行為」へと導いたと言える。そして、このような、「読み」—「考え」—「書く」という文学のサイクルは、バルトの文学論の根幹に置かれた重要な契機であることに疑いの余地はない。

以上の点に関して、バルトは、1966 年『批評と真実（*Critique et vérité*）』において、R・ピカール（Raymond Picard, 1917-75）からの批判——バルトの批評は文学作品が有する「明白な事実」を歪める相対主義である[46]——にたいして、以下のように反論している[47]。ピカールが作品に想定する「明白な事実」とは、それ自体がすでに一つの解釈にすぎない。文学が用いる「言語コード」それ自体が可変的である以上、ピカールが主張するような言語の厳密さとは、前もって選択されたある一つのモデルを作品に適用する上での厳密さでし

---

43 Barthes, 1944 in OCI: 58-60.
44 Barthes, 1944 in OCI: 60.
45 cf. Barthes, 1942b in OCI: 35; Barthes, 1944 in OCI: 57.
46 Picard, 1965: 69.
47 cf. Barthes, 1966a in OCII: 764-765.

かない。また、この反論に補足するかたちでバルトは、以下のように述べている。作品を「書く行為」は、それをおこなう者に、言語が持つ意味の広がりを実感させるが、まさにこの広がりを読者も実感せねばならず、それ故に、「われわれは書くように読まねばならない[48]」。

これと同じく、バルトは1979年におこなわれたコレージュ・ド・フランスでの講義において、「書くことなしに読む行為」を、現代的な不誠実さのあらわれとして批判的に捉えている[49]。この批判からわれわれは、「書く行為」をめぐってバルトが生涯追求した「誠実さ」、これがバルトにとっていかに重要な問題であったかを窺い知ることができる。そして、これ程までにバルトが「書く行為」そのものを重視した理由を明らかにするのが、本論で取り上げた「古典」概念である。この概念を通じて明らかにされた「読むこと」と「書くこと」との連続性、この認識が、「書く行為」をつねに意識したバルトの生涯の思索を支えていたものである。それがバルトの思想の土台にあったからこそ、バルトはその後、たんに文学作品の「分析」に留まらず、自ら文学的テクストの執筆を試みるに至ったのである。

以上ような、「古典」概念によって裏づけされた、「書く行為」に関するバルトの見解を認めるならば、通常、「批評」と「文学」という二つの時代に区分されるバルトの仕事を、連続した一つの試みとして捉えることが可能になる。そして、このような観点からバルトの最初期の作品を改めて読むならば、それらのテクストがバルトの文学論の根柢にある重要な論点を内包していることは明らかである。

最後に、本章における議論にもう一点補足するならば、先に論じた作家間の「対話」をめぐる議論は、晩年のバルトによる作家プルーストとの「一体化」の試みに関連づけられる。バルトは1978年のコレージュ・ド・フランスにおける講演で、プルーストの代表作である『失われた時を求めて（*À la recherche du temps perdu*）』（1913-27）を参照しながら、作中の登場人物ではなく、それを書いた作者との「一体化（l'identification）」を試みている[50]。バルトはこの試みが、「価値の混合（confusion de valeur）」ではなく、「実践の混合（confusion de pratique）」であると主張している[51]。この試みが『小説の準備（*La Préparation du roman*）』と題された講義に先行する講演でおこなわれていることからも明らかなように、この偉大な作家との「実践の混合」は、まさにバルトを「小説を書く行為」へと導くべくなされている。これをふまえるならば、本章で扱ったバルトの最初期の思索は、最晩年のバルトの文学的実践の背景をなしていると捉えることができる。

---

48 Barthes, 1966a in OCII: 785.

49 cf. PR: 197.

50 cf. Barthes, 1978a in OCV: 459.

51 バルトとは異なる手法でこれと同様のことをJ・プーレ（1902-1991）が試みている。プーレは『内的距離（*La distance intérieure*）』（1952）において、マリヴォー、バルザック、マラルメといった複数の作品を挙げながら、作品そのものではなく、それらの作品を読むことで再構築される主体の「意識」について取り上げている。Poulet, 1952.

結

本論は、バルトの初期のテクストの分析から、後の文学論の布石となる思想がすでにこの時期に認められることを確認した。その中核をなすのが、「読むこと」から「書くこと」への連続性である。これを過去から現在への連続性として捉えるならば、「読むこと」を通じて実現される「古典作家たちとの対話」は、新たな作品制作を喚起する契機となることによって、その機縁となる諸作品を「古典」たらしめる。他方で、それを現在から未来への連続性として捉えるならば、「古典」が読者に促す「自己との対話」は、未来の作者たる読者に、「書くこと」にたいする「誠実さ」、つまり、制作的責務を涵養するものとなるだろう。そして、「古典」の域に達した作品において、過去と未来を媒介する役割を果たすのが、そこに置かれた「空白」であった。ただし、この「空白」はけっして言語化された解釈によって埋められるものではない。バルトが述べるように、この「空白」は、解釈することよりも、自ら考え、書くことを読者に教えるのであり、そのようにして誕生した新たな書き手による新たな「作品」、さらに言えば、そこに籠められた「空白」こそが、この「空白」にたいする唯一の返答となる。以上の点をふまえるならば、本論が以下に取り上げるバルトの文学論が、たんに科学的分析に基づいた理論とは異なった、実践をふまえたものであることが理解されるはずである。

第二章　「形式」概念の成立における言語学の影響

序

本章では、バルトの文学理論の成立に影響を及ぼした言語学的思潮を取り上げる。「古典」をめぐる議論を承けてバルトの関心は、言語そのものの持つ可能性に向けられていった。その過程で、ソシュールをはじめとした「構造言語学（la linguistique structurale）」が、バルトの文学論の成立における重要な契機となった。言語学的知見は、バルトが「古典」概念を通じて指摘してきた事柄を、理論的に呈示する手立てをもたらしたのである。それと同時に、言語学がバルトに与えた最大の成果は、「形式」こそが文学の本質をなすものであるとの認識である。この認識からバルトは、独自の「形式」概念を確立するに至った。この「形式」概念についての詳細な検討は次章に譲り、本章では、「形式」概念の土台となっている言語学的思潮を概観し、この概念の成立要件を明らかにする。

バルトを中心とした、1950 年代から 60 年代にかけてのフランスにおける構造主義的文学批評、所謂「新批評（Nouvelle critique）」は、文学作品を「自立的な言語システム」として捉えることで、作品の言語構造の分析に基づいた批評を展開した。これによって、作品の社会的・歴史的背景や作者の精神といった、作品にとって外在的な要素に基づいた従来の作品解釈とは異なった批評のあり方が確立された。このような、フランスに限らず欧米各地にあらわれた構造主義的批評の共通の基盤をなしていたのが、ソシュール言語学ならびにそこから派生した言語理論、また、1910 年代半ばから 20 年代にかけてロシアの言語学者を中心に展開され、その後 60 年代にフランスに伝わったロシア・フォルマリズムである。

バルトはこれらの理論から多大な影響を受けた。主だったところを挙げるならば、言語活動に「ラング（langue）」と「パロール（parole）」という二つの側面を認めることで現代言語学の礎を築いた F・ソシュール、「文学の文学性（literaturnost）」を扱う研究領域としての「詩学」を確立した R・ヤーコブソン（Roman Jakobson, 1896-1982）、バルトの記号学の主要なテーマである「コノテーション（connotation）」概念の輪郭を示した L・イェルムスレウ（Louis Hjelmslev, 1899-1965）、同じく発話行為の観点から「ディスクール（discours）」に新たな定義を与えた E・バンヴェニスト（Emile Benveniste, 1902-76）、その他、A. J・グレマス、V・プロップ、T・トドロフ、N・チョムスキー、C. S・パースらの影響を認めることができる [52]。多義に亘るこれらの影響関係の中から本章では、バルトの文学理論の中核をなす「形式」概念の成立に関連する、ソシュール、ヤーコブソン、バンヴェニストの言語学を採り上げる。

この作業は、バルトの文学理論を正確に理解するための土台を準備するものである。従来のバルト研究においては、この作業が不十分であったために、「作者の死（La mort de

[52] バルトがこれらの言語学をどのような経緯で知ったかについては、1971 年のバルトのインタヴューを参照されたい。Barthes, 1971a in OCIII: 1033.

l'auteur)」や「テクスト（le Texte)」といった、バルト独自の概念にたいする誤解がしばしば生じてきた。これにたいして、バルトにおける言語学の受容が正しく理解されるならば、R・ピカールのバルト批判を典型としたような誤解は生じ得ないはずである[53]。さらに、先行研究においては、バルトの記号学が、記号学に関する議論以外のバルトの思索、とりわけ晩年の活動にどのような影響を及ぼしているかに関する考察も不十分である[54]。これによって、前期バルトの言語学を土台とした批評的試みと、後期バルトの文学的活動との間には「断絶」が指摘されてきた[55]。以上の問題点を解決するために本論は、バルトと言語学との影響関係を詳細に論じた上で、それらを、文学をめぐるバルトの思索全体の前提として捉え直すことを試みる。

第一節　バルトの記号学成立におけるソシュールの役割

バルトの著作を記号学以前と以後に二分するならば、その境界線上にあるのが『神話作用（*Mythologies*)』(1957）である。この著作は、『零度のエクリチュール（*Le Degré zéro de l'écriture*)』(1953）刊行後のバルトが、1954 年から 56 年にかけて文学雑誌 *Lettres nouvelles* に連載した時評「今月の小さな神話（Petite mythologie du mois)」を編集し直したものである。ここで「神話（le Mythe)」という言葉は、言語学の諸概念を知る以前のバルトによって、イェルムスレウがいうところの「コノテーション」とほぼ同意味で用いられていた。バルトは『神話作用』の序文で、「神話」分析の目的が、現代社会において人々が無意識の中に信じ込まされている「イデオロギー」の数々を暴きだすことにあった、と述べている。

> この考察の出発点は、たいていの場合、ある耐え難い感情であった。それは、われわれがその中で生活してはいるもののやはり完全に歴史的である現実に、出版界、芸術、常識が、絶え間なくまとわせている〈自然さ〉を前にしたときの感情である。一言で言えば、われわれの今日の物語の中で、いかなるときも「自然」と「歴史」が混合されているのを見て、私は苦しんでいたのである。そして、あたりまえのことの飾り立てた呈示の中で、そこに隠されていると私には思われるイデオロギーの濫用を、私は

---

[53] ピカールは、バルトの理論が読者（批評家）の主観性のみに依拠するとの解釈から、バルトの主張を全面的に批判した。Picard, 1965. またこれと同様の理由から、バルトの文学論は読者主義ないし反・歴史主義であるとの指摘を複数の論者から受けている（例えば、P・ド・マンやJ・プーレといった名立たる論者が参加したシンポジウムにおいてバルトが受けた批判を参照されたい Macksey, 1970: 149.)。また、D・ロッジは、以上とは異なる「作家」の観点から、バルトの「作者の死」に反論している。

[54] バルトにおける言語学の影響を論じた先行研究としては、以下のものが挙げられる。Culler, 1983. chap. VI.; Ungar, 1983. chap. II.; 篠田, 1989. chap. III-V.; Marty, 2006: 111-138., etc. ただしこれらはあくまで、バルトの記号学の成立に焦点を当てた議論であり、言語学が晩年のバルトの活動に及ぼした影響については十分に論じられていない。

[55] 註 1 を参照。

捉え直したかったのである。[56]

Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de *ce-qui-va-de-soi*, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché.

上記の引用に加えてバルトは、1970 年のポケット版に付された序文でも、『神話作用』という書物からは、「マス・カルチャーの言語活動」をはじめて記号学的に「分解（démontage）」しようとしたバルト自身の「決心（détermination）」を読み取ることができるはずであると読者に向けて主張している[57]。そしてこのような、大衆の言語活動を分析するというバルトの試みの後ろ盾となったのが、ソシュールの言語学である。

「神話」の連載は、日常生活を取り巻く事物――日用品から、演劇・プロレスといったスペクタクルに至るまで――、それらがなす「意味作用（signification）」の分析を通じて、現代社会のイデオロギーを暴きだす、という趣旨からなるものであった。ただし、バルト自身が認めるように、連載がおこなわれていた当初は、個々の「神話」を統一的に捉えるための視座がバルトの中で十分に確立されていなかった。それが以上の連載を一冊の書物にまとめる段階に至って、バルトはソシュールの言語学と出会い、自らの「神話」分析の目的が「集団的表象（représentations collectives）」を「記号の体系」として分析することで、集団的イデオロギーを「つぶさに（en détail）」明らかにすることにある、との自覚を得たのである[58]。

以上の試みからは、その後のバルトの記号学を根柢で支える一つの重要な認識を読み取ることができる。それは、ソシュールの記号学とバルトの記号学との差異を端的に示すものでもある。すなわち、ソシュールにおいては、言語は記号学の一対象に過ぎなかったのにたいして、バルトの「神話」分析は、言語モデルの外ではいかなる記号の分析も不可能であるとの認識を土台としてなされている[59]。バルトは『神話作用』の序文で、この書物に

---

[56] Barthes, 1957 in OCI: 675.

[57] cf. Barthes, 1957 in OCI: 673.

[58] cf. ibid.

[59] バルトは『記号学の原理（*Eléments de sémiologie*）』（1965）において、ソシュールとそれに続く言語学者が、「言語学」を「記号学の一部」と考えていたのにたいして、記号としての物、映像、行動等は、けっしてそれ単独で意味を伝達できるわけではなく（例えば、道路標識や信号を考えてもらいたい）、記号の体系を言語をぬきに考えることは不可能であると主張した。このことからバルトにおいては、むしろ「記号学」こそが「言語学の一部門」であると帰結される。Barthes, 1965a in OCII: 637. また、これと同様の主張が Barthes, 1967a in OCII: 1307 にも見られる。

おける分析の根幹には「神話とは言語活動である[60]」という確信があった、と述べている。バルトの文学理論において、この認識はいかなる意味を持っていたのだろうか。

まずは、バルトがソシュールの言語学をどのように捉えていたかを検証する。ソシュールの功績は言うまでもなく、言語活動に「ラング」と「パロール」という二つの側面を認めたことにある。「ラング」と「パロール」の総体としての「言語活動（langage）」は、物理的、生理的、精神的といった様々な側面を併せ持ち、さらに個人と社会の双方に属した、言わば予測不可能な活動である。バルト曰く、このような「言語活動」から、それを機能させる「社会的な規則」のみを採り上げたものが「ラング」である[61]。これたいして、「パロール」とは、言語活動を運用する「個人」の能力に関するものであり、具体的な発話、言語規則の実際的な適用、文章の構成等々がこれに当たる。以上のソシュールによる分類をふまえて、とりわけ作品の「ラング」の分析に基づいた批評を展開したのが、新批評であった。

言語活動に「ラング」と「パロール」という二つの側面を認めることは、文学研究ないし批評にどのような影響を及ぼしたのか。この分類は第一に、従来の作品解釈が〈言語そのもの〉と〈言語使用〉とを混同していたことを明らかにした。つまり、〈言語そのもの〉によって構築された作品が、〈言語使用〉に関する事柄に基づいて解釈されてきたということである。構造言語学は、このような従来の文学研究を批判的に捉えた上で、作品の言語構造の分析に基づいた研究がなされるべきであるとした。言い換えれば、構造言語学ならびにその影響を受けた批評家たちは、「ラング」としての作品の分析を通じて、作品そのものの構造を明らかにしようとしたのである。その際に、そこでパロール的な要素、すなわち、ある言語が、いつ、どこで、誰によって、どのように使用ないし受容されるか、といった問題はひとまず脇に置かれる。バルトが述べているように、「「ラング」とはすなわち、言語活動からパロールを差し引いたもの[62]」なのである。この「ラング」を、バルトは以下のように説明している。

> それ〔ラング〕は、一つの社会制度であると同時に、価値の体系である。社会制度としては、「ラング」は少しも行為ではなく、それはすべての事前の熟考から逃れるものである。それは言語活動の社会的側面であり、個人は、彼一人で「ラング」を生みだすことも、そこに変更を加えることもできない。「ラング」は本質的に集団的契約であって、それはわれわれがコミュニケーションをおこなう場合に、ひとまとめに従わなければならないものである。さらに、この社会的産物は、それ自身のルールを持つゲームのように、自律的である。なぜなら、われわれはある習得期間の後にしか、それ

[60] Barthes, 1957 in OCI: 675.
[61] cf. Barthes, 1965a in OCII: 639.
[62] ibid.

を運用することができないからである。[63]

〔…〕c'est à la fois une institution sociale et un système de valeurs. Comme institution sociale, elle n'est nullement un acte, elle échappe à toute préméditation ; c'est la partie sociale du langage ; l'individu ne peut, à lui seul, ni la créer ni la modifier ; elle est essentiellement un contrat collectif, auquel, si l'on veut communiquer, il faut se soumettre en bloc ; de plus ce produit social est autonome, à la façon d'un jeu, qui a ses règles, car on ne peut le manier qu'à la suite d'un apprentissage.

われわれは、集団的契約である「ラング」の効力が及ぶ範囲でしか「コミュニケーション」をおこなうことができず、且つこの「ラング」が指定する諸規則は、その使用者に応じて変更が加わるということはない。つまり、人々は「ラング」が定めた規則を受け入れることなしには、コミュニケーションに参加することができないのである。それは、将棋の駒の動かし方を知らない人がこのゲームに参加することができないのと同様である[64]。

以上の考察から明らかなように、構造言語学は、言語活動における「ラング」を物質的な実在を欠いた対象として捉えた[65]。爾後、言語学の関心は、構造としての言語、すなわち「形式」に向けられることになった。そして、文学研究におけるソシュールの功績は、まさにこの点にある。すなわち、彼の言語学は、従来の文学研究が蔑ろにしてきた、文学作品における「形式」の重要性を明らかにしたのである。文学においては作品を構成する「ラング」がそれ自体で自律した一つのシステムである以上、同一の言語によって構成された個々の作品の固有性が語られるのは、この「ラング」がいかに配置され機能しているか、この配置と機能の「独創性」においてである。

以上の点に加えて、ソシュールの言語学は、「言語」を現実の対象を描写するための手段としてしか許容しない科学主義的なリアリズムにたいする批判としても機能した。なぜなら、「言語」が自律的なシステムであるならば、それを用いてリアリズムが主張するような、現実をありのままに表象することはそもそも不可能だからである。バルトが指摘したように、ソシュールの言語学は、「作家の言語活動の責務は、現実（le réel）を表象する（*représenter*）ことにではなく、それを意味する（signifier）こと[66]」にあるということを明らかにしたの

---

[63] ibid.

[64] ここでバルトが言語活動をゲームに準えていることに関連して、以上のバルトの主張を取り上げながら、W・イーザー（1926-2007）は、読書行為におけるコミュニケーション論を展開している。イーザーもまた、「ラング」という「デジタルなコード」を、読書行為の成立に不可欠な「規則」として捉えた。ただし、「ラング」を媒介としたテクストの読みを通じて、バルトが「古典」に指摘したような「対話」、すなわち「コミュニケーション」が成立するのは、「デジタルな秩序がアナログな関係のなかに吸収されるとき」であるとイーザーは言う。イーザー, 1991: 473. この指摘については、「空白」や「テクスト」概念との関連において、第三章・第二節で詳しく取り上げる。

[65] cf. Jameson, 1972: 5-6.

[66] Barthes, 1957 in OCI: 848.

であり、これによって文学研究は新たな視座を獲得したことになる。

1950 年代後半以降のバルトの構造主義的活動は、以上のようなソシュールの言語学に起因している。ただしその後、ソシュールの言語学に各方面から以下のような批判が加えられていることは、バルトの構造主義的活動の展開を見てゆく上でも看過されてはならない。すなわち、ソシュールが言語活動を「ラング」と「パロール」に分類した上で、「ラング」に重点を置き「パロール」を扱わなかったことにたいする批判である。例えば、ヤーコブソンは、ソシュールが「共時態（synchronie）」（歴史上のある一時点からみた静止した言語）と「通時態（diachronie）」（時間軸で継起する言語）とを区別したことを批判し、言語が静止した状態であることはなく、この双方を分離した状態で言語を考えることは不可能であると指摘した[67]。また、ソシュールが保留にしていた「パロール」の研究は、その後、バンヴェニストを中心におこなわれた「ディスクール（discours）」分析に引き継がれてゆく。またバルトも、M・メルロ＝ポンティや V・ブレンダルの研究を参照しながら、『記号学の原理（*Eléments de sémiologie*）』（1965）において「ラング」と「パロール」の分離不可能性を以下のように説いている。

> 〔…〕パロールなしにラングは存在しない、またラングの外ではパロールは存在しない〔…〕しかし、他方で、ラングはパロール以後にしか存在しない。すなわち、歴史的には、パロールの事象はつねにラングの事象に先行している（パロールがラングを発展させる）。また、発生論的には、自身を取り巻くパロールを覚えることによって、ラングは個人の中に確立される〔…〕。[68]
>
> 〔…〕pas de langue sans parole, et pas de parole en dehors de la langue〔…〕mais, d'autre part, la langue n'est possible qu'à partir de la parole : historiquement, les faits de parole précèdent toujours les faits de langue (c'est la parole qui fait évoluer la langue). et, génétiquement, la langue se constitue dans l'individu par l'apprentissage de la parole qui l'entoure〔…〕.

以上に加えて、ソシュールに関するバルトの指摘としてとりわけ重要であるのが、「ディスクール」概念が確立する以前の、ソシュールの純粋な「パロール」概念によっては、そもそも「パロールの学」というものが成立し得なかった、との指摘である。バルト曰く、「すべてのパロールは、それがコミュニケーションの過程としてとらえられた瞬間に、すでにラングに属している[69]」。この見解に基づけば、「パロール」の分析は結局のところ、「パロール」に内在するラングの要素を介してしかなされ得ないことになる。言い換えれば、言語学という科学の対象となるのは「ラング」のみであり、仮に言語学が何らかのかたちで

---

[67] Jakobson, 1963: 34-37.
[68] Barthes, 1965a in OCII: 640-641.
[69] Barthes, 1965a in OCII: 641.

「パロール」に接近することがあるとすれば、それは、言語学の唯一の方法である「ラング」の分析を徹底しておこなってゆく過程で、ラングを扱う言語学が自らの限界を知る瞬間においてである。すなわち、構造言語学的な手法に基づいた「ラング」の分析は、畢竟、「ラング」の分析のみでは明らかにし得ない何かがあることを明らかにするに至る。そしてこの認識は、70 年代以降のバルトの関心が、文学をめぐるディスクールの問題に移行していったことにも関連している。

第二節　ヤーコブソンの影響

本節では、バルトの文学理論の成立に影響を及ぼした R・ヤーコブソンの言語学を中心に取り上げる。本章序文で指摘したとおり、バルトは文学作品を分析するに当たって、作品の持つ「記号内容」ではなく、それを生みだす「形式」に着目した。さらにバルトは、この「形式」に基づいて「文学」そのものを規定するが、この試みの土台には、「文学言語」に関する以下のような見解が据えられている。

バルトは「科学から文学へ（De la science à la littérature）」（1967）において、「科学」との対比によって「文学」を論じている [70]。「科学」と「文学」は、言語活動の両極を典型化したものである。「文学」とは、科学が定めた特権的なコードに依拠しない言語活動の可能性を範疇化したものであり、逆に「科学」とは、文学的な要素の介在を許容しない言語活動の類型的典型である [71]。科学的言説は、定められたコードに基づいて言説が文字どおりに受け取られることを要求する。またこの「文字どおり」という要求に対応する読解のコードは、特定の対象を独自の「記号内容（le signifié）」によって指示するべく設定されている。そのため、このコードに忠実であろうとする科学的言説にとって、言語活動は言語の外にある超越的対象物を指示するための手段でしかない [72]。たいして、文学的言説は、記号内容によってではなく、それがいかに呈示されるのか、すなわち、文学独自の「形式」によって条件づけられる。そして、以上のようなバルトの主張の背景には、ヤーコブソンの言語学からの影響が認められる。

ヤーコブソンは、自らが言語学の中に設けた「詩学」という部門を、作品から出発して規定するのではなく、言語機能の分析から出発して規定した。ヤーコブソンによれば、文

---

[70] Barthes, 1967b. またバルトは『文学の記号学（*Leçon*）』（1978）において、今日「科学」と「文学」は深く関連するものとされているが、言語活動の観点から見れば、双方の対立は妥当であると述べている。Barthes, 1978b in OCV: 433-435.

[71] バルトによる「科学」と「文学」の弁別はあくまで類型的なものであり、実際の言語活動はこの双方を多かれ少なかれ併せ持ったかたちで実現されている。これに関連して、T・トドロフは『幻想文学序説（*Introduction à la littérature fantastique*）』（1970）において、「文学」のジャンルは「科学」の場合のように包括的分類ではないと指摘している。トドロフによれば、文学の「ジャンル」を定義することは不可能であり、文学とは「事実の記述と理論による抽象とのあいだの絶えざる往復運動」である。

[72] cf. Barthes, 1967b in OCII: 1264.

学の特質は、それが有する「詩的機能（poetic function）」の中にあって、この機能は、ある言語活動が伝えようとする「メッセージの強調」によって特徴づけられる[73]。故にヤーコブソンは、「詩的なもの（poétique）」（バルトにおける「文学的なもの（littéraire）」）を、言語の文字どおりの意味ではなく、そこから何らかの二次的な「メッセージ」を生みだす「形式」そのものを目的とした言語活動であると規定した[74]。そして、バルトによれば、ヤーコブソンが以上のような「詩的言語」の追究に力を注いだのは、この分析が言語機能そのものの解明に不可欠な作業であったからである。バルトは『批評と真実』（1966）において、ヤーコブソンの言語学について以下のように述べている。

> R・ヤーコブソンは、詩的（文学的）メッセージの構成要素となる曖昧さ（l'ambiguïté）を強調した。それが意味するところは、その曖昧さが、解釈の〈自由〉に関する美学的見解によるのでも、まして解釈の自由が負うリスクにたいする道徳的検閲によるのでもなく、その曖昧さがコードの辞項（termes）によって表されるということである。つまり、文学作品が属している象徴的な言語は、構造上、複数的な言語であって、そのコードは、それによって生み出されるすべてのパロール（すべての作品）が多様な意味を持つようにつくられているということである。こうした傾向は、本来の意味での言語の中にすでに存在していて、そこにはわれわれが説明できるよりもはるかに多くの不確実さが含まれている――言語学者が従事し始めたのはまさにこの点である。[75]
> R. Jakobson a insisté sur l'ambiguïté constitutive du message poétique (littéraire) ; cela veut dire que cette ambiguïté ne relève pas d'une vue esthétique sur les « libertés » de l'interprétation, encore moins d'une censure morale sur ses risques, mais qu'on peut la formuler en termes de code : la langue symbolique à laquelle appartiennent les œuvres littéraires est *par structure* une langue plurielle, dont le code est fait de telle sorte que toute parole (toute œuvre), par lui engendrée, a des sens multiples. Cette disposition existe déjà dans la langue proprement dite, qui comporte beaucoup plus d'incertitudes qu'on veut bien le dire – ce dont le linguiste commence à s'occuper.

言語は、ある特定の形式、すなわち「文学的形式」の中に置かれたとき、言語コードの直接性を介して伝達される〈文字どおりの意味〉とは異なった、「文学的メッセージ」を伝達するものとなる。そして、このメッセージをかたちづくる構成要素として挙げられるのが「曖昧さ」である。ここでいう「曖昧さ」は、「文学的メッセージ」を産出する詩的言語の「曖昧さ」のことを意味しているが、それは言語を取り巻く美学的、道徳的な見解、規則、検閲といったものとの兼ね合いから、言語の意味に関してアポステリオリにもたらさ

[73] Jakobson, 1960: 350.
[74] Jakobson, 1963. chap. XI.
[75] Barthes, 1966a in OCII: 786.

れるのではない。それは、詩的言語の「構造」そのものから生じる「曖昧さ」であり、且つこの「曖昧さ」は、詩的作品に限らないすべての言語活動に潜在している。以上のことからヤーコブソンにおいては、「詩的言語」の探究こそが、「文字どおりの意味」とは異なった「メッセージ」を伝達するようなすべての言語活動の本質を明らかにすることに繋がる。

ヤーコブソンがもたらした以上の知見は、バルトの文学理論、さらに言えば「テクスト」概念を根柢で支えるものである。以上のような、メッセージを生みだす言語の「曖昧さ」は、「解釈」のレヴェルに存するのではなく、テクストの「構造」に内在的である、との認識が、バルトに「形式」の重要性を自覚させた。この自覚がなければ、バルトのテクスト論はまさにピカールが指摘したような、たんにすべての解釈を容認する相対主義になってしまう。しかし、次章で詳しく論じるとおり、バルトは「作品からテクストへ（De l'œuvre au texte）」（1971）において、自らの「テクスト」概念をおよそ以下のように規定しているのだ[76]。曰く、「テクスト」がもたらすのは、解釈の自由ではなく、「還元不可能な（*irréductible*）」解釈であり、また意味の共存ではなく、それらが通過してゆく場である。そしてこのような「テクスト」の複数性は、内容の「曖昧さ」に由来するのではなく、それを織りなす「記号表現（signifiant）」のあり様に由来している。構造上、「テクスト」にはいくつもの「空白」が存在しており、この「空白」が、「意味」の一義的な規定を不可能とする「曖昧さ」を生みだしている。これによって「テクスト」は、バルトが述べるような「多次元の空間（un espace à dimensions multiples）[77]」として存在し得るのである。

以上のバルトの指摘を、より具体的な作品を想定して説明するならば、先にみた「詩的機能」は、ロシア・フォルマリズムにおける「異化（ostranenie）」概念に結びつけられる。「異化」とは、V・シクロフスキー（Viktor Borisovich Shklovskii, 1893-1984）が呈示したロシア・フォルマリズムの中心概念であり、これをシクロフスキーは、「概念化」された事物を意識の相で捉え直すための方法であるとしている[78]。この異化作用によって特徴づけられる作品の典型として挙げられるのが、B・ブレヒト（Bertolt Brecht, 1898-1956）の演劇である。言わずもがな、ブレヒト劇の特徴は、それが従来の古典主義的な劇とは異なって、観客が劇の登場人物たちに「同一化」することを目的とはしていないことにある。むしろブレヒト劇において観客は、劇中の物語から一歩距離を置いたところに疎外されていて、手離しに登場人物たちに共感することができない。例えば、彼の代表作である『肝っ玉お母とその子供たち（*Mutter Courage und ihre Kinder*）』（1939）において、観客は登場人物の不幸を素直に受け入れるのではなく、その背景にある矛盾やエゴイズムを意識せずにはいられない。シクロフスキーは、このような「異化」こそが「藝術の方法」に外ならないと

[76] cf. Barthes, 1971c in OCIII: 911-912.
[77] Barthes, 1968b in OCIII: 43-44.
[78] シクロフスキー, 1983: 15-16.

主張した[79]。またヤーコブソンも、この「異化」概念を踏襲して、日常言語を通じて無意識に受け入れられてきたイデオロギーの数々、これを暴きだすのが詩的言語であるとしている。

第三節　バンヴェニストの影響と構造主義

前節にみた、バルトの文学理論におけるヤーコブソンの影響に続けて、ここでは後期バルトのディスクールをめぐる議論の土台となっているE・バンヴェニストの言語学を取り上げる。さらに、バンヴェニストによる構造主義批判に関連づけて、バルトが構造主義をどのように捉えていたかも考察する。

バルトは1971年のインタヴューにおいて、言語学からの影響を語りながら、バンヴェニストに高い評価を与えている[80]。バンヴェニストは、ソシュールが「記号（signe）」の連鎖という意味で用いた「ディスクール」という言葉を新たに捉え直し、それを「パロール」を扱う学問的概念にまで高めた。彼は『一般言語学の諸問題（*Problèmes de linguistique générale*）』（1966, 1974）において、「ディスクール」を以下のように規定している。ディスクールとは「話し手と聞き手とを想定し、且つ前者において何らかの仕方で後者に影響を与える意図のあるすべての言表行為（énonciation）[81]」である。そして、ここでいう「すべての言表行為」の中には、たんに口頭でなされる会話のみでなく、そういった会話を再現しているすべての書き物も含まれる。

バンヴェニストの言語学の特徴は、それが一貫して、言語活動における「主体」の問題に重点を置いたことにある。これを象徴しているのが、彼の構造主義批判である。すでに述べたとおり、構造主義の基本的な立場は、作品をそこに内在する言語構造の分析から明らかにしようとするものであり、そこでは、実際に言語活動をおこなう「主体」の存在（作者や読者）は排除されてきた。これにたいしてバンヴェニストは、言語の使用者についての考察、つまり「主体性」の議論を欠いた分析は、言語の局所的、限定的な分析にすぎず、それは言語学の名の下になされる研究としては不十分なものであると批判した。

以上のような、バンヴェニストが呈示した「ディスクール」概念によって、バルトは逸早く、文学作品における「ラング」の分析から「ディスクール」の問題に眼を向けることができた。しかし、構造主義に関するバルトの見解は必ずしもバンヴェニストとは一致していない。バルトの場合は、生涯にわたって構造主義にポジティブな評価を与えており、

---

[79] シクロフスキーは『散文の理論（*O teorii prozy*）』（1983）において、以下のように述べている。「生の感覚を回復し、事物を意識せんがために、石を石らしくするために、芸術と名づけられるものが存在するのだ。知ることとしてではなしに見ることとして事物に感覚を与えることが芸術の目的であり、日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する〈非日常化〉の方法が芸術の方法」である。シクロフスキー, 1983: 15.

[80] Barthes, 1971a in OCIII: 1033.

[81] Benveniste, 1966: 241-242.

とくに 1963 年に発表されたテクスト「構造主義的活動（L'activité structuraliste）」には、構造主義にたいするバルトの評価の神髄が言い表されている。このテクスト冒頭でバルトは、「構造主義」を一つの学派や流派として捉えるのではなく、特定の「活動」によって条件づけられる人々の総体を指す言葉として捉えている[82]。バルト曰く、「構造主義」の人々を結びつけているは、彼らの思想や作品の同一性ではなく、その「実践（*exercice*）」、あるいは「やり方（façon）」の類似である。彼らが一様におこなっているのは、ある対象を「再構成する（reconstituer）」ことであり、この再構成を通じて彼らは、対象に内在する「諸規則（les règles）」ないし「諸機能（les fonctions）」を明示する。これによってそこでは、対象が「自然な状態のとき（dans l'objet naturel）」には見えなかった、つまりは「理解不可能（inintelligible）」であった事柄が顕在化されるのである。

> 構造的人間は現実的なもの（le réel）をとらえ、それを分解し、さらに再構成する。見かけ上、それは取るに足らないことである〔…〕。しかしながら、ある別の観点からすれば、この些細なことが決定的である。というのも、構造主義的活動の二つの対象、あるいは二つの時間のあいだに、新しいものが産出されるからである。この新しいものとは、理解可能性一般以外の何ものでもない〔…〕。[83]
>
> L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose ; c'est en apparence fort peu de chose〔…〕. Pourtant, d'un autre point de vue, ce peu de chose est décisif ; car entre les deux objets, ou les deux temps de l'activité structuraliste, il se produit *du nouveau*, et ce nouveau n'est rien de moins que l'intelligible général〔…〕.

構造主義がおこなうのは、ある自然的対象を人間的なものとしてつくりかえることである。その意味で、彼らがおこなうのは、ある対象を「人間学的な価値（une valeur anthropologique）」を持つものに変換することである。この作業は畢竟、人間の歴史そのものをかたちづくる行為となる、とバルトは主張する[84]。この行為は神が創造した「最初の世界（＝「自然」）」に似たもう一つの「人間的な世界」を「真に造り出す行為」に外ならない[85]。このバルトの指摘は、一見したところ、神が創造した「最初の世界（＝「自然」）」の「模倣」でしかないようにみえる構造主義的活動が、実際は、「最初の世界をコピーするためではなく、それを理解可能なものにするためになされる[86]」ということを明らかにしている。

以上のように、バルトにとって構造主義は、ある特定の思想や信念によって定義される

---

[82] Barthes, 1963b in OCII: 466-467. また、これと同様の指摘が Barthes, 1968a in OCIII: 54-55 に見られる。
[83] ibid.
[84] Barthes, 1963b in OCII: 468.
[85] cf. ibid. 傍点は引用者による。
[86] ibid. 同上。

べきものでもなければ、学問／藝術といったジャンルに応じてその意味に変化が加わるような概念でもない。「構造主義」という言葉は、特定の行為をおこなう人々の総体を意味し、これにたいしてアポステリオリに与えられたものである。そして、「構造主義」が活動の仕方や機能によって条件づけられる以上、構造主義という概念は、特定の時代の人々やその作品のみに適用されるものではなく、それは構造主義的な活動をおこなうあらゆる時代の人々に適用される。

例えば、学問の領域においてなされた構造主義的な活動として、V・プロップがすべてのスラブ小話を分解し、それらの構造化に基づいて一つの民話をつくりあげたことと、藝術の領域において、P. C・モンドリアンがある単位やそれらの結合の規則正しい表出によって「コンポジション」と呼ばれる作品を生みだしたこと、これら二つの活動のあいだには、いかなる「技術的差異」も存在しない、とバルトは言う[87]。異なる分野でなされ、且つ二つの異なった結果＝作品を生みだしたこれらの活動は、しかし同一の操作によってなされているということである。この双方が一様におこなっているのは、「自然」の「模倣（imitation）」であり、「ミーメーシス（*mimesis*）」である。ただし、双方がおこなった模倣は、「実質のアナロジー」にではなく「機能のアナロジー」に基づいたものであり、この点にこそ、彼らがたんに「自然」をそのままに模倣しようとするリアリズムとは異なる所以がある。すなわち、彼らは「自然」をありのままに写し取ろうとするのではなく、その「機能」を、自らのオリジナルな構造の中に置き換えて呈示するのである。これによって「自然」は、「理解可能性」に開かれたもの、つまりは「人間的なもの」としてあらわれてくるのである。

> 〔…〕ある藝術を規定するのはコピーされた対象の性質ではなく（これはすべてのリアリズムが共有する根強い偏見だ）、人間がそれを再構成する際にそこに付け足すものである。すなわち、テクニックがすべての創造の本体なのである。それ故に、構造主義的活動の諸目的があるテクニックと不可分に結びついている限りにおいて、構造主義は、他の分析や創造の様態によるのと比べても際だったやり方で存在している。すなわち、対象が再構成されるのは、様々な機能を顕在化させるためであり、こう言ってよければ、その道筋こそが作品を生みだすのである。それ故に、構造主義的作品というよりはむしろ、構造主義的活動について語らねばならないのである。[88]
>
> 〔…〕ce n'est pas la nature de l'objet copié qui définit un art (préjugé cependant tenace de tous les réalismes), c'est ce que l'homme y ajoute en le reconstituant : la technique est l'être même de toute création. C'est donc dans la mesure où les fins de l'activité structuraliste sont indissolublement liées à une certaine technique, que le structuralisme existe d'une façon distinctive par rapport à d'autres modes d'analyse ou de création : on recompose l'objet *pour* faire apparaître des fonctions, et c'est, si l'on

[87] ibid.

[88] Barthes, 1963b in OCII: 468-469.

peut dire, le chemin qui fait l'œuvre ; c'est pour cela qu'il faut parler d'activité, plutôt que d'œuvre structuraliste.

構造主義がおこなう以上の所作を、バルトは「偶然に抗う一種の闘争[89]」であると性格づけている。つまり「構造主義的活動」は、ある対象を「偶然の産物」としてではなく、それが必然的に存在すべきものであることを証明しようとするのである。世界が理解不可能なものとしてあらわれてくるのは、「秘密があるからではなく、複雑だから[90]」であり、だからこそ構造主義は、世界の中に何らかの「規則」を見出そうとする。そして、このようにして見出される「規則」を、バルトはその言葉が持つ厳密な意味において「形式」と呼ぶ[91]。

〔…〕形式とは、諸単位の隣接性（la contiguïté）が、まったくの偶然の結果としてあらわれることが少しもないようにするものであり、藝術作品とは、人間が偶然から剝ぎ取るものである、と言われてきた。恐らくはこれによって、一方で、なぜ非具象的と言われる作品の数々が、それにもかかわらず最高度に作品であるかが理解されるだろう。人間的思考はコピーとモデルのアナロジーの中に書き込まれているのではなく、組み合わせの規則性の中に書き込まれているのである。また他方で、なぜ同じ作品が、そこにいかなる形式も見抜けない人々にとっては、まさに偶然の産物であり、またそれによって無益ですらあるように見えるかが理解されるだろう。[92]

〔…〕la forme, a-t-on dit, c'est ce qui permet à la contiguïté des unités de ne point apparaître comme un pur effet du hasard : l'œuvre d'art est ce que l'homme arrache au hasard. Ceci permet peut-être de comprendre d'une part pourquoi les œuvres dites non figuratives sont tout de même au plus haut point des œuvres, la pensée humaine ne s'inscrivant pas dans l'analogie des copies et des modèles, mais dans la régularité des assemblages, et d'autre part pourquoi ces mêmes œuvres apparaissent précisément fortuites et par là même inutiles à ceux qui n'y décèlent aucune *forme*〔…〕.

バルトはここで、藝術作品が藝術作品たる所以を、人間が自然に与える「形式」に見出している。そして、この新たな「形式」を与える行為こそが、広い意味での「構造主義的活動」である。この活動そのものはいわば、「創造」とは無縁のものである。それらはたんに、古い機能を新しい構造の中に組み入れる作業であるのだから。ただし、この作業によって、世界の「意味」は更新されてゆく。構造主義は「自然」（あるいは「自然と化したも

[89] Barthes, 1963b in OCII: 470.
[90] Barthes, 1966b in OCII: 808.
[91] Barthes, 1963b in OCII: 470.
[92] ibid.

の」）に何らかの新たな形式を与えることで、対象を政治的なイデオロギーに結びつけることなく、純粋に美学的な対象としての価値を持つものとする[93]。

以上の「構造主義」に関するテクストを、バルトは次の重要な指摘によって締め括る。すなわち、様々な対象を新たな構造の中に置き換える構造主義もまた、それ自体、歴史上のある一つの形式であることに違いなく、この形式が歴史の流れの中で変化し別のものに取って代わられることを構造主義は理解している、との指摘である。

> 〔…〕彼〔構造的人間〕は、世界の古いランガージュをある新しい仕方で話す自身の力量において自らの有効性を試す（しかし自身の真理をではない）。同様に、彼は知っているのだ。今度は世界を語る新たなランガージュが歴史の中から現れればよいことを、それによって自らの責務が終わりを迎えるように。[94]
>
> 〔…〕il〔l'homme structural〕éprouve sa validité (mais non sa vérité) dans son pouvoir à parler les anciens langages du monde d'une manière nouvelle, de même il sait qu'il suffira que surgisse de l'histoire un nouveau langage qui le parle à son tour, pour que sa tâche soit terminée.

以上の主張がなされた1963年から十年以上を経た『ロラン・バルトによるロラン・バルト（*Roland Barthes par Roland Barthes*）』（1975）において、バルトは同じく、身近な例を交えながら、構造主義について以下のように述べている。バルトはパリと地方にある二つの仕事場を例に挙げながら、この二ヶ所には共通の品物が一切ないにも拘らず、双方の部屋には「同一性（l'identité）」が認められると述べている[95]。この同一性は、二つの部屋にある「道具（用紙、筆、見台、時計、灰皿）の配置[96]」が同じことに起因している。このことから、空間の同一性は、個々の事物の一致ではなく、それらが置かれた「構造」の類似に基づいていることがわかる。そして、この指摘をバルトは以下のように締め括る――「この私的な現象のみで、構造主義についての十分な説明になるだろう。体系（le système）は事物の存在に勝る[97]」。

以上の考察から、バルトが構造主義的活動を評価していたことに異論の余地はない。ただしこの評価は、構造主義と名指された個々の「作品」にたいする評価ではないことに注意しなければならない。また、バルト本人が「構造主義」という枠組みの中で捉えられる

---

[93] ここでいう「美学」とは、バルトの主張に基づいて、「様々な形式が、原因や目的から離れ、価値の自足的な体系を形成してゆくのを見て取る技法」を意味する。Barthes, 1975a in OCIV: 741-742.

[94] Barthes, 1963b in OCII: 472. また、これと類似の指摘が Barthes, 1966c in OCII: 886 に見られる。

[95] Barthes, 1975a in OCIV: 626.

[96] ibid. 傍点は引用者による。

[97] ibid.

かと言えば、必ずしもそうとは言えない。なぜなら、バンヴェニストが述べるところによれば、「構造主義」は形式的なシステムであるが故に、「意味作用と呼ばれるものに関してはいかなる見解も表明しない[98]」が、バルトの場合は、構造主義や記号学を知る以前から、言語学において「意味作用」と呼び得るものに関心を向けてきたからである[99]。さらに、60年代後半には、バルトもディスクールの分析に移行し、そこではバンヴェニストと同様、ディスクールをおこなう「主体」の問題が取り上げられている。このことが、バルトが一般に、フランス構造主義の代表とされながら[100]、同時に、ポスト構造主義にも分類される所以である。バルトがいかなる点でポスト構造主義者であったかと言えば、それは彼が、広く「意味作用」と呼び得るものに関心を向け、またそれを、言語の構造分析のみならず、ディスクールの観点からも議論した点においてである。

最後に一点、以下の点を補足しておく。本節で取り上げたバンヴェニストとバルト、両者の構造主義にたいする評価は異なっている。それにも拘らず、バルトがバンヴェニストを高く評価していたのは、バルトがバンヴェニストの「作品」以上に、それらを構築した彼の「様式」を評価していたからである。バルトは1976年、「バンヴェニスト（Banveniste）」と題したテクストの中で、彼の学問的な功績の数々を認めた上で、しかしバンヴェニストにあって比類のないものは、彼の作品の「存在様式（style d'être）」であると述べている[101]。バンヴェニストの著作にはつねに、「語られない補足部分」があり、「学者にあっては法外なことながら、彼には言外の含み（*l'implicite*）があった。だからこそ、人々は（少なくとも私の場合は）彼の作品を本当に愛することができた」とバルトは述べている[102]。このような、主題や内容ではなく「方法」、さらに言えば「存在様式」に重点を置いたバルトの考察は、言語学的思考がもたらした、個々の言説の本質は、それが何を語っているかではなく、それがいかに語られるかという点にある、との認識を基礎としてなされたものであると言える。

---

[98] Banveniste, 1974: 34.

[99] ここでバンヴェニストがいう「意味作用」とは、ある状況下で発せられた言葉が文字どおりの意味とは異なる意味を持つ場合を想定し、その「意味」がいかにして生じているのか、その「作用」を意味している。言葉がいつ、どこで、誰によって使用されたか、つまり「ディスクール」の議論を重視したバンヴェニストが、この点を等閑視していた構造主義を批判したわけである。しかし、バルトの場合は、1961年のインタヴューで以下のように述べている。「形式の責任（la responsabilité des formes）と呼び得るものにつねに関心を抱いてきた。しかし、それが『神話作用』の終わりになってようやく、意味作用という用語によってこの問題を提起しなければならないと考えるに至った。それ以来、意味作用こそが私の主要な関心事である。」Barthes, 1961 in OCII: 411. バルトにおいては、「意味作用」をいかに生じさせるかを決定付けるのが「形式」であり、「形式」に関する議論を通じて、バルトにとって「意味作用」はつねに重要な論点の一つであった。

[100] 例えば、バリー, 2009: 67では、バルトの「物語の構造分析序説（Introduction à l'analyse structurale des récrits）」（1966）が、構造主義の論調と論法の典型として挙げられている。

[101] Barthes, 1976 in OCIV: 947.

[102] ibid.

結

バルトの文学理論の中軸をなす「形式」概念の成立には、本論で取り上げた三つの言語学的知見が不可欠であった。第一に、ソシュールを祖とした構造言語学がもたらした分析方法は、バルトが文学作品の分析を通じて「言語」そのものに向けた関心にまさに適応したものであった。また、ヤーコブソンが呈示した「文学言語」の理論は、「文学」の本質は「形式」にあるとのバルトの認識を、学問的観点から語るための基礎をもたらした。最後に、バンヴェニストの言語学は、バルトを作品の構造分析からディスクールの分析、すなわち、作品を通じたコミュニケーション論へと導いた。この「コミュニケーション」のレヴェルにこそ、文学の特質が深く関わることから、バンヴェニストの言語学は、バルトの文学論の成立に不可欠な契機であったと言える。これに加えて、バルトが作品以上に評価した、バンヴェニストの作品の「存在様式」、つまりは「作品をいかに書くか」という問題は、バルト自身の実践にも大きな影響を与えたはずである。以上のようなすぐれた先行研究をぬきに、バルトの文学論がかたちづくられることはなかった。

以上の議論をふまえるならば、次章にみるバルトの「形式」概念の理解がよりスムーズなものとなるだろう。また、本論第二部におけるバルトの文学的実践の議論においては、本章で論じた「科学」と「文学」の差異や、「文学言語」の機能に関する議論がその前提とされていることが明らかになる。

第三章　文学の形式——作者の役割の再考に向けて——

序

バルトの文学論における言語学的土台を念頭に、本章ではバルトの「形式（la forme）」概念を取り上げる[103]。バルトは1950年代後半以降、言語学の受容と軌を一にして、文学における「形式」の重要性を主張するようになる[104]。この主張は、言語学的知見がもたらした、「言語の自律性（l'autonomie du langage）[105]」という認識に基づいたものである。「言語の自律性」とは、言語がそれ自体で独立した意味生成システムであることを意味する。この観点からすると、文学的言説と他の言説とを、双方の「記号内容（le signifié）」から区別することはできない。例えば、「今日ママンが死んだ」という作中の一文が純粋に言語として持つ意味は、同一の文が異なる種類の言語活動の中で用いられた場合に持つ意味と同一である[106]。この点に着目した上でバルトは、文学を他の言語活動から区別するのは「形式の独創性（l'originalité）」であるとの主張を展開する。

バルトにおける「形式」とは、作品世界の創造的な呈示における「いかに」という契機に関わるものである。言い換えれば「形式」は、作品の言語がいかに受け取られるかを間接的に方向づけるものである。作者は、作品の素材である言語が生み出す記号内容に直接関与することが不可能であるために、かかる形式を通じて、作品が持つ記号内容そのものではなく、それを受け取る読者の「視点」に変化を加えてゆく。そして、作品の有する記号内容から個々の作品の個別性が語り得ない以上、作品の個別性は「形式」に基づいて語られるべきである、というのがバルトの主張である。

作品はそれが内包する「形式」故に、言語システムの意味生成機能がもたらす産物と等価ではない。「文学の形式（forme littéraire）[107]」は、伝達されるべき事柄を新たな構造の中に置き換えることによって、その対象が意図されたもの、さらに言えば、「人間的なもの」として現れることを可能にする。言い換えれば「形式」は、作品における意味生成のプロセスそのものに働きかけることによって、作品に描かれている対象をめぐって、それ以前には認識されることのなかったもの、あるいは「理解不可能」であった事柄を顕在化させ、それらを科学とは異なった仕方で「理解可能性（l'intelligible）[108]」に開かれたものとする。翻ってみるならば、このような形式にこそ「文学」の特質が存するのであって、「文学」の

---

[103] 本章は拙稿, 2015を加筆修正したものである。

[104] cf. Barthes, 1955 in OCII: 330-331.; Barthes, 1958 in OCII: 559-560.; Barthes, 1959 in OCI: 962.; Barthes, 1961a.; Barthes, 1963a.; Barthes, 1963b., etc.

[105] Barthes, 1967b in OCII: 1264.

[106] この点に関して、J. R・サールは『表現と意味（*Expression and meaning : studies in the theory of speech acts*）』（1979）において、小説内の一節と新聞記事内の一節とを比較して、言語的には両者のあいだに差異がないことを確認している。Searle, 1979: 58-75.

[107] Barthes, 1963c in OCII: 515.

[108] Barthes, 1963b in OCII: 467-468.

本質規定は、個々の作品解釈の歴史からアポステリオリになされるのではなく、「形式」というアプリオリな原理に基づいてなされるべきなのである。

先行研究において、通常バルトの「形式」概念は、écriture や style といった概念との関連から挙げられることが多かった。実際バルトのテクストを見ても、「形式」という聞き慣れた用語は、エクリチュールや文体（様式）と並んで広く用いられている。例えば、バルトが晩年に小説の執筆を試みる際に自らの理想とする形式――エッセーと小説の間にある形式――を「第三の形式（la tierce forme）」と称したことから、この「第三の形式」について扱った文献は存在する[109]。しかし、「形式」という言葉に籠められたバルトの意図やその使用法については、先に挙げた二つの用語とは対照的に、これまで十分に論じられてこなかった[110]。確かに、forme という汎用性の高い用語を分析対象とすることは、空虚な議論を招きかねない。しかし、少なくともバルトは、独自の意味を籠めてこの言葉を用いたのであるから、これを考察することは、バルトの思想のより深い理解に寄与するはずである。「形式」が広く用いられる言葉であるからこそ、この言葉のバルト固有の意味と使用法を闡明することで、バルト研究の礎をより確かなものとすることが可能になる。

第一節　形式に基づく文学の規定

本節では、「形式」に基づいた作品規定の妥当性を検討する。第二章・第二節の冒頭で述べたとおり、バルトは科学的言説と文学的言説とを区別した上で、文学は、言語が有する記号内容ではなく、それがいかに呈示されているか、この呈示の仕方、すなわち「形式」によって条件づけられていることを明らかにした。このような、形式を基準とした弁別が要請されるのは、すべての言説において用いられる言語が、言説の種類とは無関係に、それ自体で意味作用をおこなっているからである。

> 文学には独自の様態があり、それは次のことに依拠している。すなわち、文学は言語活動によって、つまり、文学がそれを捕えたときにはすでに意味作用をおこなっている素材によってつくられているということである。文学は、文学に属してはいないが

---

109 石川, 1987.; Coste, 1998: 32.; Léger, 2002: 83.; コンパニョン, 2002.; 浜屋, 2007., etc. 「第三の形式」に関する原文は、Barthes, 1978a.

110 バルトのテクストをレトリックの観点から論じた文献は複数ある。花輪, 1981.; Brown, 1992.; 金谷, 2010., etc. しかしそこにはバルト的な「意味の複数性」にたいする「形式」の関与の考察はない。その他、J・クリステヴァはバルトのフォルマリストとしての側面よりも、「文体」をめぐる議論により強い関心を示している。Kristeva, 1996. J・カラーはバルトの記号学や文学論にたいするすぐれた分析をおこなっており、本論が「形式」に関する議論を展開する上で、言語的モデルや言語システムの機能に関する彼の考察は多くの示唆をもたらした。cf. Culler, 1975.; Culler, 1983.; Culler, 2007. しかしカラー自身はバルトの「形式」概念について直接論じてはいない。上記以外にも、バルトに関する文献で forme という語が挙げられるものはあるが、「形式」概念そのものについて扱う文献は見受けられない。

結局は文学と同じ目的、すなわち意志の伝達のために機能しているシステムの中に自らをすべり込ませなければならない。その結果、言語と文学とのあいだの様々ないざこざが、いわば文学の存在そのものをかたちづくることになる。[111]

Il y a un statut particulier de la littérature qui tient à ceci, qu'elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est *déjà* signifiante au moment où la littérature s'en empare : il faut que la littérature *se glisse* dans un système qui ne lui appartient pas mais qui foctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer. Il s'ensuit que les démêlés du langage et de la littérature forment en quelque sorte l'être même de la littérature.

バルトの主張に基づけば、「言語」はそれ自体で自律した一つのシステムであり、言語活動がその都度置かれている状況や背景に依存することなしにその機能を通じて意味を生じる[112]。そこには「科学」も「文学」もない。したがって文学は、かかる言語システムの直接の産物たり得ず、言語システムから派生した二次的な産物という性格を持つ[113]。

例えば、ある小説から「すべてを腹の中にしまっておいてください」という一文を取り出してきた場合、作中に置かれたこの一文と日常生活において用いられる同一の文とを「アプリオリに区別するものは、何一つない[114]」。言語システムの意味生成機能から文学と他の言説とを区別することは不可能なのである。そもそも、作品の言語は「言表されたもの（l'énoncé）」であり、その変化はあくまで作品の言語的表層における変化に留まるものである。たいして、「形式」は「言表行為（l'énonciation）」に関わる[115]。すなわち、「形式」は作品がかたちづくられる過程で生じるすべての「選択」行為に関わるものであり、その射程は、たんに書かれた言語にとどまらず、作品に書かれていないことにまで及ぶ。

以上のことから、文学の本質は「形式」に依拠していると言える。「文学」は、記号内容を生成する言語システムにとっては副次的なものであり、むしろ、「形式」を媒介として、文学に関わる言語活動——作者の制作と読者の読み——全体を通じて生じると考えるべきである[116]。ただし、バルトも認めているとおり、作品を通じて第一に消費されるのはあくまで言語システムがもたらす記号内容であって、「文学」という観念が予め作品の中に含ま

---

[111] Barthes, 1963c in OCII: 512.

[112] cf. Barthes, 1963c in OCII: 512-513.; Barthes, 1978b in OCV: 431-432.

[113] cf. Barthes, 1963c in OCII: 512-513.

[114] Barthes, 1963c in OCII: 513.

[115] cf. Barthes, 1963a in OCII: 275.

[116] これに関連して、H. R・ヤウスは『挑発としての文学史（*Literaturgeschichte als Provokation*）』（1979）において、ガダマーの「地平」概念を踏襲して、文学作品と読者の関係を以下のようなものであると述べている。「文学の社会的機能は、読者の文学経験が読者の生の実践の期待の地平に加わり、彼の世界理解を前もって形成し、それによって彼の社会的行動にも働き返す場合に、初めてその本来の可能性を顕現するのである。」ヤウス, 1969: 65. すなわち、「読者」はたんに作品を読むだけの受動的な存在ではなく、その読みを通じて、作品が読者の生に何らかの影響を及ぼすことで、作品は文学たり得るのである。

れているわけではない。観念としての「文学」、すなわち「文学」の記号内容は、作品から直接受け取られるのではなく、作品に付け加えられるのである。

> 小説を読むとき、あなたははじめから「小説」という記号内容を消費するのではない。文学という観念（あるいはそれに依拠した他の諸テーマ）が、あなたの受け取るメッセージなのではなく、それはあなたが付け加えとして、副次的に受け取る記号内容である。〔…〕あなたが消費するのは、第一のシステム（フランス語）の単位、関係、つまり語と構文であるが、それにも拘らず、あなたが読むその言説の本体（l'être）（その「現実的なもの（le réel）」）はまさしく文学であって、それがあなたに伝える逸話ではない。[117]
>
> 〔…〕lorsque vous lisez un roman, vous ne consommez pas *d'abord* le signifié « roman » ; l'idée de la littérature (ou d'autres thèmes qui en dépendent) n'est pas le message que vous recevez ; c'est un signifié que vous accueillez *en plus*, marginalement 〔…〕ce que vous consommez, ce sont les unités, les rapports, bref les mots et la syntaxe du premier système (qui est la langue française) ; et cependant l'être de ce discours que vous lisez (son « réel »), c'est bien la litérature, et ce n'est pas l'anecdote qu'il vous transmet〔…〕.

「文学の形式」は、このような「付け加え」を可能にする「空白」を作中にもたらす[118]。この形式は言語システムから逸脱することなしに、しかしこのシステムを相対化し、ときには逆手に取るような規則を作品に付与することによって、記号表現と記号内容との間にずれを生じさせる。このずれが作品にある種の「空白」をもたらすのである。これによって現前するテクストは文学的なものとなり、そこに織り込まれている形式は、間接的に、言語の意味に変化を加えてゆく。その際に有効な手段となるのがレトリックである。「文学の形式」の構成要素としてレトリックは、言説を「変化をつけられた」ものにすると同時に、その変化の限界、すなわち言説が理解可能なものである範囲を定める役割を果たしている[119]。

以上をふまえて、バルトは以下の指摘をしている。一般に、文学作品の作者はある一つの内容、あるいは「真実」を、様々な形式によって表現すると仮定されている。しかし、

---

[117] Barthes, 1963c in OCII: 512-513.

[118] 「空白（le vide）」の概念はバルトにより複数の箇所で論じられている。Barthes, 1955.; Barthes, 1963a in OCII: 277.; Barthes, 1964 in OCII: 598.; Barthes, 1978b in OCV: 434., etc.

[119] バルトは「レトリック」を次のように解釈している。レトリックとは、意味の「置き換え（la variation）」と「配列（l'agencement）」によってありきたりなメッセージに変化をつけるテクニックである。それは一方で、メッセージが基準コードから逸脱した過度に間接的な表現となることを、他方で、それが「凡庸さの記号（le signe de la banalité）」に陥ることを回避する。この機能によって、作品は独創的でありながら、同時に理解可能なものであることが保証されている。Barthes, 1963a in OCII: 277-280.

文学においてはむしろ「形式こそが唯一のものであり、意味は無数に存在する[120]」。文学とは、「意志伝達（communication）の失敗から第二の意志伝達を生み出すという矛盾、他者（autrui）のための言葉だが他者（l'autre）のいない言葉であるという矛盾[121]」を内包した「形式」なのである。以上のことからバルトは、「作者」の責任が問われるのは、作者自身には最終的に関与不可能である作品の「記号内容」にたいしてではなく、作品の「形式」にたいしてであると結論づけている。

以上の議論は、作品の記号内容にたいする形式の優越を主張するものではない。バルトにとって重要なのは、作品の記号内容が生じるプロセスを明らかにすることであった。「形式」は、作品の記号内容がいかに産出されるのかを決定づける。このプロセスを明らかにすることによって、作品から生じる記号内容の事後的な分析ではなく、いわば作品の予見的な分析が可能になる。ある作品は、それが世に問われてから現在までの解釈の歴史を持つが、作品の形式的分析は、それに捕らわれることなく、今後作品がどのような意味を生じ得るかについての「予知をもたらす（manteia）[122]」のである。言い換えるならば、作品の形式を通じて、読者は作品の言語が持つ記号内容、これをめぐる膨大な歴史を遡ることなしに、作品が意味するであろうものを自ら導き出すことが可能になる。

第二節　「空白」概念

前節までに明らかにした、「文学の形式」は作中に「空白」をもたらす、とのバルトの指摘を補足するかたちで、ここではバルトの「空白」概念に関連するW・イーザー（Wolfgang Iser, 1926-2007）の「空所（(Leere)」概念を参照しておく。イーザーは、『行為としての読書：美的作用の理論（*Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*）』（1976）において、R・インガルデン（Roman Ingarden, 1893-1970）が呈示した、文学作品における「未規定箇所（Unbestimmtheitsstellen）」の概念、すなわち、「テクストにおける対象」には必ず未規定の箇所が生じてしまうとの指摘をふまえて、この未規定箇所を、さらに「空所」と「否定（Negation）」という二つのタイプに分類している[123]。「空所」は、特定の発話行為の中である言葉が別の言葉と持つ関係、すなわち「連辞」における不確定性である。これにたいして「否定」は、ある言葉が発話外の他の言葉と持つ関係、つまり、テクストの「範列」における不確定性である。

このような、テクストにおける「空所」の議論を土台としてイーザーは、読書行為におけるコミュニケーション論を展開している。彼は『虚構的なものと想像的なもの：文学的人間学の諸相（*Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven literarischer Anthropologie*）』（1991）

---

[120] Barthes, 1959 in OCI: 962.
[121] Barthes, 1959 in OCI: 960.
[122] Barthes, 1963b in OCII: 471.
[123] cf. イーザー, 1976: 312.

において、バルト的な「テクスト」概念を、「遊び」の構造に関連づけて論じている。イーザー曰く、読書を通じて第一に知覚されるのは、「デジタルな分節をもたらす文字記号」であるが、この文字記号の受容のみでは、読書行為を通じて「コミュニケーション」が実現されているとは言えない。「デジタルなコード」、つまり「ラング」を媒介としたテクスト上で、バルトが「古典」や「文学」に見出した「対話（人間的なコミュニケーション）」が成立するのは、「デジタルな秩序がアナログな関係のなかに吸収されるとき[124]」である。この点を指摘した上でイーザーは、A・ワイルデン（Anthony Wilden, 1935-）のコミュニケーション理論における「デジタル／アナログ（degital/analog）」概念を踏襲しながら、以下のように述べている。

> デジタルな弁別とアナログな関係がコミュニケーションのもとにあるとすれば、コミュニケーションは標示された空所とそれを表象に従って埋めることによって遂行される。その際標識は明確である。それに対して、表象可能性は多様性の条件を含んでいるにしても、不明確である。テクストと読者の間のコミュニケーションは、表象イメージを通じてのみ行われるので、デジタルなスコアは多様に演じることができる。[125]

イーザーが指摘するように、「文字記号」はテクストにデジタルな分節をもたらすが、同時にそれは、連続的であるアナログな表象に「境界」や「差異」を生じさせる。これによって、デジタル化を通じて呈示されたテクストの中には、ある種の「空所」が生じることになる。これにたいして、作品が内包する如上の「空所」は、先程とは逆に、作中でデジタル化された諸要素が、読書行為を通じて、アナログな表象として関係づけられることによってふたたび満たされ、本来そこにあるべき「連続性」が回帰する。ただし注意すべき点は、かかる「空所」を補う行為が、作品の発生過程、すなわち、「アナログ（作家の表象）」から「デジタル（文字記号）」への移行の過程を遡ることによって満たされるわけではない、ということである。それはあくまで、目下テクストに対峙する「読者」が、テクストのデジタルな記号をアナログな表象に関連づけるための「新たな規則」を発見することによって実現される。このことから「空所」の充足は、テクストに新たな規則を付与する創造的な行為であると言える。

以上の議論に際して、イーザーがバルトのテクストを参照していることからも明らかなように、イーザーの指摘は、バルトの「テクスト」概念を理解する上でも有益である。彼の指摘をふまえるならば、バルトが「作品からテクストへ」（1971）において呈示したような「テクスト」の成立には、たんに読書行為を規制する規則とは別に、「デジタルなもの」と「アナログなもの」との結びつきを新たに規定する規則が付け加えられる必要がある、ということになる。言い換えれば、バルトの「テクスト」概念は、読書行為を受動的なも

---

124 イーザー, 1991: 473.
125 イーザー, 1991: 475.

のとしてではなく、作品に新たな規則を付け加える自発的な実践行為として捉えることを出発点としている。この点をふまえるならば、バルトのテクスト論が、すべての解釈を容認する相対主義である、との批判が不当なものであることがわかる。このような批判は、バルトのテクスト論を、作品解釈のレヴェルにおける議論として扱うという重大な過ちを犯している。バルトのテクスト論が関与するのは、読書行為がいかにしてなされるか、という実践のレヴェルであって、そこから事後的に生じる内容や解釈のレヴェルではない。「テクスト」が生起するのは、作品に新たな規則を付け加えるという自発的な読書行為を通じてであって、新たな解釈が「テクスト」を成立させるわけではない。本論のこれまでの議論からも明らかなように、バルトが論じてきたのはつねに文学における「実践」であって、作品の「解釈」及びその正誤については一切語られていないのである。

以上をふまえて、イーザーが先の議論から導き出した結論をみておこう。イーザーによれば、テクストにおいては、その読書行為＝言語活動を通じて「起こる」ことと、テクストの筋を通じてたんに「過ぎ去る」ものとがあり、「言語活動に起こることは話の流れには起こらない[126]」。またイーザーは「テクスト」に、たんにプレイヤーの行動様式を規制するだけでなく、そこから新たな「行動の形式」を生み出し形成するチェスやサッカーといった遊びとの類比を指摘している。テクストにおいては、それが「遊びの規則を隠したままであるために、それを発見すること自体が遊びになりうる[127]」のである。この指摘においてイーザーは、J. R・サール（John Rogers Searle, 1932-）の規則概念を援用した上で[128]、かかる「遊び」の議論を、バルトが論じた「テクストの快楽」に結びつけている。曰く、読書行為には、たんに「規制的規則」に基づいた読書（文字どおりの読書）と、「構成的規則」に基づいた読書（「快楽（plaisir）」に特徴づけられた「遊び」としての読書）の双方が存在し、前者がバルトのいうところの概念としての「作品」に、後者が「テクスト」に関連づけられる[129]。

---

126 イーザー, 1991: 478.

127 イーザー, 1991: 477.

128 サールは、言語行為の規則性を「規制的規則」と「構成的規則」の二つに区分した。Searle, 1983: 54. 「規制的規則」は、その規則が成立していることは明らかであるが、それが直接的に規制するのは、この規則に依拠していない行動様式である。例えば、「多くの礼儀規則は規則によらず存在する人間相互間の関係を規制している」。これにたいして「構成的規則」は、たんにある行動様式を規制するだけでなく、そこから新たな行動の形式を生みだし、かたちづくる。例えば、サッカーやチェスといったゲームは、「試合を規制するだけでなく、そもそもは初めにそのようなゲームを演じる可能性を作り出している」。cf. イーザー, 1991: 470.

129 以上の議論の補足として、イーザー以外には、T・イーグルトンが『文芸批評とイデオロギー：マルクス主義文学理論のために（*Criticism and ideology : a study in Marxist literary theory*）』（1976）において、文学作品は、「様々な意味作用を対立矛盾に巻き込むある決定的な「不在」の刻印によって特徴づけられる」との指摘をしている。Eagleton, 1976: 89; cf. 73-74. さらにここでイーグルトンは、この「不在」の中でイデオロギーは沈黙としてあらわれると主張しており、この主張は、先に挙げたシクロフスキーの「異化」の議論に関連づけられる。

第三節　形式の独創性

本節では、「文学の形式」の独自性について論じる。同一の言語によって構成された言説から文学を区別する徴表は形式の「独創性（l'originalité）」である、とバルトは主張している[130]。文学は、言語コードに基づく文字どおりの意味である「一次的メッセージ（le message premier）」、これに変化を加えることによって「二次的メッセージ（le second message）」を産出する。ただし、文学においては、たんに一次的メッセージに変化を加えるだけでなく、その変化の仕方、すなわち二次的メッセージを生じさせる「形式」が独創的であることがその条件とされる。

一般に、二次的メッセージを生じさせるのに、殊更独創的な「形式」が必要なわけではない。一例を挙げれば、「ご愁傷様です」を「ご愁傷様でございます」、「ご愁傷様ね」等々に言い換えるのはありきたりな文体の変化である。これによって、例えば「ご愁傷様ね」の場合、この発話者は女性である、というような二次的な情報を発信することが可能になる。しかしこの変化は、表現上の変化であって、作品の意味そのものに変化を及ぼすものではない[131]。これにたいして形式の変化は、記号の代替を含む、言説の構成全体に及ぶものであるから、言説がもたらす意味そのものに変化を加えること、あるいはそこに多元性を付与することを可能にする。

例えば、悲しみに打ちひしがれている友人をまえにして、あえて何も言わずにいることも可能である。そしてこれもまた何らかのメッセージを生む一つの形式の選択である。たいして形式的な変化であっても、「ご愁傷様です」を「胸が痛みます」に言い換えるだけでは、発話者が感じている個別的な感情を伝えるには及ばないかもしれない。したがって、バルトがいうところの「感情の真実」、すなわち、いかなる一次的メッセージも表現し得ない衷心の感情を伝達するには、その感情をたんに間接的に言い表すだけでは足りず、この間接性を生みだすメッセージの「形式」そのものが「独創的」でなければならない。前章で指摘した「科学」と「文学」の対比を念頭に、バルトの挙げる例を見てみよう。

> ある友人が愛する誰かを失ったばかりで、わたしは彼に同情の気持ちを言い表したいと思う。そこでわたしはすぐさま彼に手紙を書き始める。ところが、わたしは思いつく言葉に満足できない。それらは「美辞麗句」である。わたしは自分自身の最も深い愛情とともに美辞麗句を並べる。そしてこう思う、わたしがこの友人に届けたいメッ

---

130 Barthes, 1963a in OCII: 276.

131 あるテクストの「意味論的機能」をそのままに、テクストの文体を変化させることは可能である。物語には文体的な表層と、意味を含む二次的な層とが存在するが、文体的特徴は後者に干渉しない。故に文体を変えてもテクストの構造は変化しない。例えば、ある気味の悪い老人について「青みがかった唇に固く不動の笑み、されこうべのような耐え難く皮肉な笑みを浮べていた」と書かれているところを、「老人にはどこか不吉で、幻想的なところがあった」と書き換えても、テクスト内で展開される物語に影響を及ぼす意味論的機能に変化は生じない。cf. Barthes, 1971b in OCIII: 974.

セージとは、わたしの同情の気持ちそのものであって、それは結局のところ、「ご愁傷様（*Condoléances*）」という簡単な一言に還元されてしまうのかもしれない。しかしながら、コミュニケーションの目的そのものがそこに待ったをかける。というのも、これでは一つの冷やかなメッセージにすぎず、本来の意図とは逆のものになってしまうからである。わたしが伝えたいのは、わたしの同情の熱意そのものなのであるから。[132]
Un ami vient de perdre quelqu'un qu'il aime et je veux lui dire ma compassion. Je me mets alors à lui écrire spontanément une lettre. Cependant les mots que je trouve ne me satisfont pas : ce sont des « phrases » : je fais des « phrases » avec le plus aimant de moi-même ; je me dis alors que le message que je veux faire parvenir à cet ami, et qui est ma compassion même, pourrait en somme se réduire à un simple mot : Condoléances. Cependant la fin même de la communication s'y oppose, car ce serait là un message froid, et par conséquent inversé, puisque ce que je veux communiquer, c'est la chaleur même de ma compassion.

ここでは、本来「わたし」の意図を明示するべき言語が、逆にそれを無化し、文字どおりのありきたりな記号内容に還元してしまう。言語とそれを超越した感情との対立において、「わたし」が自らのメッセージを立て直すためには、「同情」という感情に関するありふれた一次的メッセージから、二次的メッセージを生みだすこと、さらにはその変化が独創的で、あたかも手紙を宛てた友人のために、新たに考案されたかのようでなければならないだろう。しかし、ここでいわれる独創性とは、あくまで「形式の独創性」であって、二次的メッセージを伝達する言語そのものの独創性ではない。既に述べたとおり、文体に変化を加えることによって、受け手の印象を操作したり、そこに別の情報を附加することが可能になる場合はある。しかし、それはあくまで一次的メッセージのレベルにおける表現の改変であって、言語が持つ意味そのものの改変ではない。さらにまた、二次的メッセージによってしか表現できないようなものも、それがどれほど複雑で個別的なものであれ、言語化される限り、最終的にそれらは言語システムによって凡庸なフレーズへと還元されてしまう虞がある。言語が有する以上の力に抗って、ある個別的な感情を受信者に正確に理解してもらうためには、たんに言い換えや隠喩等では不十分である。そこで「形式の独創性」が必要とされる。バルトは言う、

個別的なコミュニケーションにおいてそうであるように、文学においても、できる限り「嘘（faux）」でないようにしたいと思ったら、この上なく「独創的（original）」、あるいはこう言ったほうがよければ、「間接的（indirect）」でなければならない。〔…〕その理由は、わたしの同情の気持ちを端的に（*immédiatement*）言い表すために役立つはずのこの一次的メッセージ、わたしの中にあるものをたんに明示しようとするこの純

[132] Barthes, 1963a in OCII: 275-276.

粋なメッセージがあり得ない（utopique）、ということにある。[133]

En littérature comme dans lacommunication privée, si je veux être le moins « faux », il faut que je sois le plus « original », ou, si l'on préfère, le plus « indirect ». 〔…〕La raison en est que ce message premier qui devrait servir à dire *immédiatement* me peine, ce message pur qui voudrait dénoter tout simplement ce qui est en moi, ce message est utopique.

「わたし」の同情を余すところなく伝える一次的メッセージはあり得ない。これにたいして「文学の形式」は、本来一次的メッセージが置かれるべき場所を「空白」として象ることによって、語り得ないメッセージの伝達可能性をこの空白に託すのである。この「空白」は、バルトが指摘する俳句の「間」と同等のものと考えてよい。その機能は、句のうちに写実的（客観的）には一切書き込まれてはいない様々なものを生起させることである。これによって、俳句を通じては、「個別的なもの」から「個別的なもの」への移行（置換）が実現され得るとバルトは指摘している[134]。このようにして、作中に置かれる空白こそが、文学を科学から区別する。優れた作品には優れた「故意の言い落とし（omettre）」が存在し、「すべてを言い尽くす（tout dire）」ことなどけっしてない[135]。文学においては書かれていないことが価値を持つのであり、作品にこのような空白を生みだすのが「文学の形式」である。

以上の議論から明らかなように、バルトは「文学」を、個別的なコミュニケーションの根幹をなすものと捉えていた。われわれは日常的なコミュニケーションにおいて言語を必要とするが、言語は発せられた情報にある種の客観性を付与することを一つの目的としている。言い換えれば、言語は個別的なものを否応なしに一般化してしまうという機能を備えている。バルトが指摘したのは、個別化と一般化という、言語使用にまつわる二つの異なった傾向の相克である。

一方の極に、「科学」がある。すなわち、物事を均一化する道具として言語を利用し、言語によって世界をできる限り共有可能なものにしてゆこうとする態度である。他方で、「文学」的な態度がある。これは、言語がある程度まで物事を概念化し人々に共有可能なものにする点を評価してそれを用いるが、同時に、言語とは本来相互理解を目的とする個別的なコミュニケーションの要求から生じたものであることを理解し、言語使用においてこの

---

[133] Barthes, 1963a in OCII: 276.

[134] 晩年におこなわれた講義においてバルトは、「空白」や「空隙（l'espacement）」といった概念との関連で、日本の「間（Ma）」を参照している。そこでバルトは、「俳句」を理想的な形式の実例として参照しながら、俳句はある種の「主観性」をその中で保持しており、そこでは「個別的なもの」から「個別的なもの」への移行（置換）が実現され得ると指摘している。cf. Barthes, PR: 59; 78; 90. また別の箇所では、俳句で描かれているのは「風景」ではなく「効果」であると述べており、意味が生じるプロセスを重視するバルトの文学論との関連がみられる。cf. Barthes, PR: 76.

[135] Bourgois, 2003: 24-25.; Barthes, 1978b in OCV: 433-434.

原初的な目的の達成を追求する立場である。前者（科学）の立場から後者（文学）を否定しコミュニケーションを均一化してゆく傾向に異議を唱えるのが、バルトの立場である。

第四節　文学の形式に基づく「テクスト」概念の解釈

「文学の形式」に関する如上の議論を経て、バルトは独自のテクスト概念を呈示している[136]。権威的なコードに基づき読者にたいして特定の読みを強要する「作品（l'œuvre）」にたいして、「テクスト（le Texte）[137]」とは、「書くという実践（la pratique d'écrire）」が残した痕跡からなる「記号表現の織物（le tissu des signifiants）」である。このテクスト概念によって、バルトは作品を作者から解放し読者に引き渡した、すなわち「作者の死」を実現した、というのがバルトのテクスト論の一般的な理解であろう。しかし、このテクスト概念が先の「形式」に関する議論の延長線上にあることをふまえるならば、通常読者主義へと傾きがちなテクスト論解釈においても、「作者」の重要性が指摘されることが明らかになる。まずは「テクスト」概念に関するバルトの言表を二箇所引用する。

> 一つのテクストは〔…〕多次元の空間であり、そこでは様々なエクリチュールが結びつき、異議をとなえあい、そのどれもが起源となることはない。「テクスト」とは、無数にある文化の中心からやってきた引用の織物である。〔…〕あるテクストにある「作者」をあてがうことは、そのテクストに歯止めをかけることであり、最終的な記号内容を付与することであり、エクリチュールを閉ざすことである。[138]
>
> 〔…〕un texte〔…〕un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. 〔…〕Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce

---

136 「作品からテクストへ」（1971）が、「テクスト」概念について体系的に論じられた最初のテクストである。Barthes, 1971c. これに先立って、バルトにより「形式」に関する議論が展開されたのは、およそ 1950 年代後半から 1960 年代前半にかけてである。これに続くかたちで「作者の死」や「テクスト」といった概念が呈示される。

137 「テクスト」は基本的に大文字の単数形（le Texte）で記されるが、バルト独自のテクスト概念が意図された箇所でも、「テクスト」が小文字（texte）で記される場合もあり（例えば、Barthes, 1978b in OCV: 433.）、その表記は必ずしも一貫していない。その他、複数形のテクスト（textes）、「テクストに関わるもの（du Texte）」、「純粋なテクストそのもの（textes en soi）」といった表記もみられる。cf. Culler, 2007: 106. またバルトは 1972 年の論文「若い研究者たち」において、テクスト概念にたいする誤った解釈をうけて以下のように述べている。「「テクスト」という語が単数形や大文字で書かれていることについて誤解がないようにしたい。「テクスト（*le Texte*）」というとき、その目的はそれを神格化し、新たな秘教の神にすることではない。それは数ではなく、部分を表わす表現に頼る他ないある質量（une masse）、あるいはある領域（un champ）を示すために用いられている。」Barthes, 1972 in OCIV: 130.

138 Barthes, 1968b in OCIII: 43-44.

texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.

私が文学という語によって意味するのは、一群または一連の作品のことでもなければ、商業や教育上の一部門のことでもない。それはある実践、書くという実践の痕跡からなる複合的な書き物のことである。故に、私が文学において何よりも目指すのは「テクスト」、すなわち、作品を構成する記号表現の織物である〔…〕。[139]

J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre〔…〕.

バルトは「作品からテクストへ」において、「テクスト」をおよそ以下のように特徴づけている[140]。すなわち、「テクスト」は「複数的（pluriel）」だが、それは「テクスト」というものが予め存在していてそれが複数の意味を持つ、ということではない。「意味の複数性そのもの（le pluriel même du sens）」を称して「テクスト」というのである。「テクスト」がもたらすのは、解釈の自由ではなく、「還元不可能な（*irréductible*）」解釈であり、また意味の共存ではなく、それらが通過してゆく場である。そしてこのような「テクスト」の複数性は、内容の曖昧さに由来するのではなく、それを織りなす「記号表現」のあり様に由来している。

すでに指摘したように、バルトは言語学的知見に基づき「言語の自律性」を顧慮した上で、文学の本質が言語活動のあり方によって条件づけられていることを明らかにした。これによって「テクスト」の読書行為は、最早作者の「内在性（l'intériorité）[141]」をよりどころとする必要はなくなる。それと同時に、「言語の自律性」が明らかにしたのは、作品が持つ意味は何者の専有物にもなり得ないという点のみであって、それが「読者」の重要性を保証するわけではない。すると、バルトのテクスト概念がたんに「言語の自律性」のみに依拠して主張されるのであれば、そこでは特権的な作者の存在のみならず、読者の存在も記号内容にたいして偶発的でしかないことになる。しかし、バルトは自らのテクスト論において「読者」の重要性を指摘したのであるから、「テクスト」はその成立の基盤を言語システムの外に有していなければならない。

テクスト論において、バルトは特権的な作者の存在を排除したが、だからといって読者の読みにその特権を譲渡したわけではない[142]。特定の何者か、ここでは「読者」、に作品を

---

[139] Barthes, 1978b in OCV: 433.

[140] cf. Barthes, 1971c in OCIII: 911-912.

[141] Barthes, 1968b in OCIII: 41.

[142] バルトが用いる「作品」と「テクスト」という二つの概念は、一般に、「作品」とは作者の所有物であり、これに代る「テクスト」とは読者の所有物である、と理解されがちである。しかし、J・カラーはバルトのテクスト概念について次の指摘をしている。曰く、バルトは「テクスト」

引き渡すことは、作品が読者の独断的な解釈に晒される虞を生じさせる。「テクスト」は本来特定の何者かに帰属するものではないのである。仮に、読者の参与によってかたちづくられるとされる「テクスト」が、ある作品から「作者」の痕跡を削除し作品をいわば「非人称の言語活動」として受け取ることによって成立するとすれば、畢竟、作品は文学的な意味を失い、他の言語活動と区別することができなくなるであろう。そのため、解釈の多義性を楯に、仮初めにも読者にたいして自らの読解以外のものを作品から一切排除するように要請するならば、かかる要請は却って読者を作品そのものから遠ざけることに繋がる。以上の点をふまえれば、バルトのテクスト論は読者の主観的な解釈をすべて容認する相対主義である、といった解釈に陥ることはないはずである[143]。

このようにして、作品の意味に関して作者と読者が同等の立場にあることが明らかにされた今、読者の作品への積極的な関与を可能にするものは何かを改めて問うならば、それが「形式」である。バルトは「作者の死（La mort de l'auteur）」（1968）の冒頭で、H・バルザックの小説に登場する一文を参照し、これを語っているのは誰か、と問い、その末尾では、「誰も（すなわち、いかなる「人格（personne）」も）それを語ってはいない。この文の起源、その声は、エクリチュールの本当の場ではない。それは、読書である[144]」と答えている。というのも、物語の中で登場人物たちが語る言葉に多元性を付与するのは、言語そのものではなく、読者だからである。ただしそこには、この多元性へと読者の眼差しが向かうように誘う仕掛けとして「文学の形式」が必要とされる。そしてかかる形式を作品に付与するのは「作者」に外ならない。作者は言語的構築物である作品を、人間的なコミュニケーションを意図したもの、すなわち「テクスト」たらしめる役割を担っているのである[145]。

以上の議論から以下のことが言える。すなわち、「文学の形式」は〈書かれたこと〉から生じる意味に関与するのではなく、〈書こうとする意志〉そのものに関わる。その限りにお

を「作品」との一貫した対立によって規定しているにも拘らず、「テクスト」が「作品」に代わるものであるという解釈には強い抵抗を示している。総じてバルトの目的は、これまで「作品」として扱われてきた対象を、それとは別のもの、すなわち「テクスト」として扱うことではない。「テクスト」とは、それ以前には想定されることのなかった〈新しい対象〉であり、バルトのテクスト論の趣旨は、分析対象を「作品」から「テクスト」へ移行させるべきである、ということではなく、確かに「作品」というものがあり、引き続きそれを分析することも可能であるが、それとは別に「テクスト」というものが存在する、ということである。cf. Culler, 2007: 105.

143 註 53 を参照のこと。バルトの理論が読者主義、反・歴史主義であるとの見方は、バルトの特定のテクストのみに依拠した早計である。本来バルトは、作品をたんに歴史的な価値を持つものとしてではなく、現在においても価値を持つものとして捉えようとしたのであるから、むしろ歴史を重んじ、その風化を避けようとしてきたと言えるだろう。cf. Barthes, 1944 in OCI: 58.; Barthes, 1953a in OCI: 184-185.; Barthes, 1975a in OCIV: 669-670.

144 Barthes, 1968b in OCIII: 45.

145 その後、実際にバルトは、「作者の死」が読者主義であるとの誤解をふまえて、1973 年の『テクストの快楽』や晩年の講義において、自身が批判したのは制度としての作者であって、作品の書き手である作者本人はむしろ文学的コミュニケーションにおいては不可欠な存在であることを改めて説明している。Barthes, 1973a in OCIV: 235.; PR: 276.

いて「形式」は藝術一般に通有の制作的契機と言えるだろう。しかしながら、言語の特殊性故に、「文学の形式」は〈語られなかったこと〉へと読者を導く。そこでは作品に書かれていないことが意味を持つのである。これにたいして、科学は伝統的なコードや理解のモデルに合致しない情報を言説から読み取ることを許さない。そこでは書かれていないことは意味を持つべきではないのである。しかし、インガルデンもその「未規定箇所」の導入において述べているように、文章には必ず書かれていないことが生じてしまう[146]。例えば、「少年は帽子を被っていた」といった場合、その帽子は何からできているのか、麦藁か木綿か――文章が書かれる際には、必ず何らかの取捨選択がおこなわれており、あるいはそこに述語をどれ程付け加えようとも、ある対象についてそのすべてを語り尽くすことは不可能である。それ故に、文学はむしろ特定の箇所を空白として象ることによって、作品にたいする読者からの問いかけを可能にし、この「問い」によって語り得ないものを賦活する[147]。

以上のことを成し遂げるのが「文学の形式」である。ただしこの形式は、このような問いを喚起するために、たんに作品の意味を隠蔽したり、二重化するのではない。「隠された意味」ならば、それはその発見と同時に価値を失う。むしろ、「文学の形式」は意味の不在を露わにするのである。不在の意味は不在であり続ける。故に〈そこにあるべき〉意味を問う文学の問いに終わりはない。「テクスト」を場とした作者と読者のコミュニケーションは、まさに言語活動の織物として、時代を超えて連綿と紡がれ織りなされてゆく。この点においてこそ、バルトは「文学の形式」を評価するのである。

結

以上の考察から、バルトの文学論において、作者は作品を通じて特定の意味を押しつけることなしに、読者の読みを方向づける役割を担っていることが帰結される。この方向づけは、読者が作品の持ち得る意味を自ら「問う」行為へと誘うものであり、ここには、本論が第一章で扱った、バルトの「古典」概念の残響が聞き取れる。そこで指摘した、文学における「不完全さ」の要請と、本章で取り上げた、メッセージにたいする「正確さ」の要請とは、相矛盾するものではない。言語コードによって直接的には伝達し得ないようなメッセージの「正確さ」は、文学的言説に固有の「不完全さ」を通じてのみ保持されるのである。そして、かかる言説の「不完全さ」は、そこでなされる対話を「間接的」なものとし、この「間接性」が、言語コードに基づく「正しさ」ではなく、それを発する者の意図にたいする「正確さ」を目的とした「文学」を特徴づけるものである。逆に言えば、文

---

146 cf. インガルデン, 1982: 211.

147 バルトは複数のテクストにおいて、文学とは「問いの形式（la forme de la question）」であると述べている。Barthes, 1960a in OCII: 405.; Barthes, 1961a in OCII: 414-417.; Barthes, 1962 in OCII: 457-458.; Barthes, 1963b in OCII: 471.; Barthes, 1963c in OCII: 525., etc.

学的形式のもたらす「空白」を通じてしか伝達できないメッセージがそこにはある、ということである。そして、このようなメッセージは本来、狭義の文学の領域に限定されるものではない。文学が他の諸分野に及ぼした影響を分析するD・シンプソン（David Simpson, 1952-）は、文学的言説、さらに言えばその「構造」は、文学的要素をそこからできる限り排除しようとする歴史的記述においても必要とされている、と指摘する[148]。なぜなら、文学と歴史にかかるアリストテレス的な弁別を超えて、いまや歴史的記述においては、そこに記される出来事がたんに過去のある時点で生じた出来事としてではなく、今後起こり得るものとして受け取られることが求められているからである。翻って、文学はある出来事を人々にとって典型的な出来事として呈示するが、それが誰にとっての典型であるかは未決のままにしておく。これによって、文学はそこで語られる出来事を万人に価値あるものとする。

以上の議論をより大きな枠組みで捉えるならば、文学が科学を含めたすべての言語活動の起源に働きかける可能性を秘めていることを含意している。というのも、文学は言語活動を何らかの「答え」ではなく、「問い」として実現することによって、ある言説の意味作用が定型化されスタティックなものとなるのを防ぎ、それがつねに生きた言語活動として現れることを可能にするからである[149]。これによって、文学は世界に固定的な秩序をもたらしている既存のコードをつねに塗り替えてゆく。バルトが初期のテクストで用いた言葉をここで挙げるならば、文学とは「破壊すると同時に復活させる装置（appareil）[150]」なのである。

---

[148] cf. Simpson, 1995: 23-24; 136; 146, etc.

[149] これに関連して、バルトは文学を「意味のはぐらかし（la déception du sens）」を実践する意味作用のシステムであるとも述べている。Barthes, 1963c in OCII: 515.

[150] Barthes, 1953a in OCI: 194.

第四章　「文学の形式」の実例

序

本章では、「文学の形式」の実例と、それを実現する作家の技法を取り上げる。前章にみた 1960 年代のバルトの文学理論には、そこで論じられる「文学の形式」や「空白」といった概念が具体的な作品に結びつけられていないという問題点があった。この点を補うために本論は、J・ケロール（Jean Cayrol, 1911-2005）、A・ロブ＝グリエ（Alain Robbe-Grillet, 1922-2008）、F・カフカ（Franz Kafka, 1883-1924）の作品を主題としたバルトのテクストの分析から、作品に「空白」をもたらす「文学の形式」の実例と、それを実現する作家の技法を明らかにする。

ここに取り上げられる三人の作家に直接的な関連性はないものの、バルトは言語活動の観点から三者の作品に共通の特徴を見出している。それは、三者がいずれも、作品の制作において言語の「逐語性（la littéralité）」を重視している点にある。これによって彼らの作品は、特定の観念や思想やイデオロギーといったものに還元されることなく、読書行為を通じてはじめて作品としての意味を持つようにかたちづくられている。このようなバルトの指摘に基づいて、以下では上述の作家たちの作品から「空白」の具体例を導き出し、それがいかなるテクニックによって実現されているかを検証する。これによって、「文学の形式」をめぐるバルトの議論が明瞭化されるとともに、この考察は、第二部で取り上げる、バルト自身の文学的実践のすぐれた対比対象ともなる。「空白」は文学の条件ではあるが、それを実現する作家の「テクニック」は多様である。この点を確認しておくことは、バルトの文学的形式の独自性を明らかにすることにも繋がる。

第一節　ケロールにおける「表層の小説」

バルトは 1950 年代を中心に、J・ケロールに関する複数のテクストを著している。そこでバルトは、ケロールの小説が、事物の表層的な描写によって構成された、「表層の小説」であることを明らかにしている。ケロールにおいては、この「表層的な描写」が、作品に「空白」を生みだすものである。それによって彼の小説の言葉は、「象徴」や「寓意」の記号として機能することなく、つねに「零度の状態（état zéro）[151]」に置かれている、とバルトは言う。言葉が「象徴」や「寓意」の記号として機能しないということは、言葉の背後に何らかのイデオロギーが隠されていないということである。これによって読者は、ケロールの作品を読むにあたって、そこから何らかの意図された「記号内容」を受け取るのではなく、作中の「言語」を読者自身の言語活動を介して受け取ることが可能になる。以下ではこの「空白」が、ケロール作品においてはどのように実現されているかを検討してゆく。

[151] Barthes, 1952 in OCI: 142.

バルトは「ジャン・ケロールとその小説（Jean Cayrol et ses romans）」（1952）において、ケロールの初期の作品である『他者の愛を生きん（*Je vivrai l'amour des autres*）』（1947）を参照しながら、ケロールの物語が、たんに作品の「筋」や文法的時制がもたらす「時間」によってではなく、「空間（l'espace）」の細密な描写によって構成されていることを指摘している[152]。『他者の愛を生きん』の第一部にあたる「あなたに話しかける（On vous parle）[153]」は、ある宿の最奥にある、「行き止りで、それ以上身動きがとれない[154]」一室からはじまる。この物語の語り手でもある主人公は、この部屋から出発して外に出るために、他者が住む三つの部屋を通過してゆく。物語は、主人公がこれらの部屋の住人と触れ合う描写からはじまる。以下に、物語の冒頭部分を挙げる。

> ああ、この部屋！だめだ、わたしに会いにこようなんてしてはいけない。わたしは何百という閂や、何頭もの警察犬を置いている部屋よりも、もっと厳重にこの部屋に閉じこもっているのだ。わたしの部屋からそれ以上先に行くことはできない。この部屋が行き止りで、それ以上身動きがとれないのだから。だが、この部屋に来るまでにどれ程の部屋を通り抜けなければならないことか！
>
> Ah cette chambre ! non n'essayez pas de venir me voir ; j'y suis mieux barricadé que si elle avait des centaines de verrous et des chiens policiers. On ne peut pas aller plus loin après ma chambre ; elle est un cul-de-sac ; on y est coincé ; mais avant elle, que de pièces à traverser !

以下、作中では、主人公がそもそも、なぜ宿の一番奥まった一室にいたのかについては一切説明されていない。本来であれば、主人公がこの宿にいる何らかの理由があるはずである。しかし物語のはじまりはあくまで、この宿の一室である。作中では、この部屋がもっとも古い記憶として呈示されているのである。そこで主人公は、作品に書かれていること以外（以前）の「記憶＝過去」を持ち合わせていない。このようにして、この作品の物語は、その記述を通じてまさにこれから（そこから）なされてゆく言語活動そのものによってかたちづくられてゆくことになる、というのがバルトの主張である。言い換えれば、この作品の〈物語のはじまり〉は、たんに作品の〈筋のはじまり〉なのではなく、それはこの物語を読む読者の現実に起こるある一つの出来事＝言語活動のはじまりとなる。それ故にバルトは、このようなケロールの小説を、「持続（durée）」の小説と呼ぶ[155]。

上述のように、『他者の愛を生きん』の主人公は、宿の一室から出発して、他者が住む部

---

[152] cf. Barthes, 1952 in OCI: 143.

[153] 『他者の愛を生きん』は、第一部「あなたに話しかける」、第二部「最初の日々」、第三部「燃え上がる炎」の三部作であるが、各部の語り手の主語は、第一部「一人称」、第二部「三人称」、第三部「過去形」というように変化してゆく。

[154] Cayrol, 1947: 12.

[155] cf. Barthes, 1952 in OCI: 142.

屋を通過し、さまざまな事物に遭遇する。作品は、その過程で主人公が目にしたものの表層的な描写によって構成されてゆく。これにたいして、一般的な小説であれば、主人公が訪れた部屋や出会ったものに関する「記憶」が物語の素材とされるだろう。しかし、ケロールの作品においては、この「記憶」がかたちづくられる過程そのものが描写されてゆく。そこでは、一切の過去、記憶、思い出を持たない主人公が、「記憶」を獲得してゆく——あるいは、獲得し直してゆく——ための「過程」が描かれてゆくのである。

バルトは以上の過程を、主人公が「人間的存在」になるための過程であると特徴づけている[156]。ただし、そこで主人公を人間的存在たらしめるのは、「読者」の役割である。ケロールの作品には、主人公の見たものの「表層」のみが描かれていて、それらに関する主人公の感情が附加されることはない。そこで事物は、一切の記憶の介在しない、純粋なオブジェとして呈示されているのである。これによって、そこで主人公が見たものに「新たな意味」を見出すのは、読者の役割であるということになる。このように、事物の表層にとどまるケロールの描写は、読者が自らの主体性を保持しつつ、主人公とともに、そこに描かれている事物の意味を見出してゆくことを促すのである。

以上が、バルトの認めたケロールの小説の特色である。ケロールの作品は、「人間的存在」をはじめから呈示するのではなく、それを読者とともにかたちづくってゆこうとする。そのために、ケロールの作品は、逆説的に、「人間（l'humanité）がはじまるその場所で、徐々に終わってゆく[157]」ことになる。ケロールの作品においては、「詩的感情（sentiment poétique）」、言い換えれば「言葉にならないもの（l'indicible）」、これらのものについては一切語られない、とバルトは言う[158]。それは、「人間」を取り巻く愛や死や罪めぐる感情について語ろうとするものではけっしてない。そこでなされていることはただ一つ、「事物の呈示（Présentation des Objets）[159]」である。ただし、ここでいう「事物の呈示」は、ある対象が何らかの特別な「意味」を持っていて、それを読者に伝えるためになされるわけではない。そこで「事物」は、物語の展開を左右するような「記号」として呈示されるわけではないのである。ケロールの描写は純粋に「事物そのもの」を作り上げ、そこにはいかなる寓意も付託されていない。ケロールの作品は、コード化された記号の連鎖によってではなく、言語活動そのものを通じてこそ意味を持つように作られているのである。これによって彼の作品は、読者を能動的な言語活動をおこなう主体たらしめる。そして、このようなケロールの作品は畢竟、「言語活動の主要な回復[160]」を成し遂げる、とバルトは言う。

以下では、このようなケロール作品における「事物の呈示」が、いかにして実現されているかをみてゆく。バルトは同じく「ジャン・ケロールとその小説」において、ケロールの描写が事物の「外観（l'apparence）」と「機能（fonctions）」を汲み尽くす、「網羅的な描

---

156 cf. ibid.
157 Barthes, 1952 in OCI: 143.
158 Barthes, 1953b in OCI: 255.
159 Barthes, 1953b in OCI: 256.
160 ibid.

写（descriptions exhaustives）」であると指摘している[161]。

> ケロールの事物は、いかなる深みも持ち合わせてはいない。それらは構想も、秘密も持たない。それらは平坦で、その本質はその表層にある。視線はそれらの事物を追うが、貫くことはない。描写――正確にはゆっくりとして細密な――が、それら事物の皮を剥ぐことも、持ち去ることもない〔…〕。[162]
> Les objets de Cayrol ne disposent d'aucune profondeur ; ils n'ont pas de plans, ils n'ont pas de secret ; ils sont plats, leur essence est dans leur surface ; le regard les suit, mais ne les perce pas ; la description – précisément lente et méticuleuse – ne les dénude pas, ne les emporte pas〔…〕.

バルトはケロールの作品を、事物の「外観」と「機能」を扱った「モノグラフィー」のようなものであると述べている[163]。ただし、ここで「モノグラフィー」という言葉は、その特徴たる「厳密さ」という意味においてのみケロールの作品に結びつけられるべきである。この関連づけが、ケロールの作品の藝術作品としての「貧弱さ（la minceur）[164]」を意味することはけっしてない。それと同時にバルトは、作品に登場するすべての事物は物語の展開に必ず関与していると考える伝統的な読者にとっては、物語の過去や未来を暗示する記号が見出されないケロールの作品を読むことが困難を伴うものであることも承知している[165]。しかし、このケロール作品を読むことの「難解さ」は、ある意味で、読者が作品の記号内容を受け取るだけの受動的な存在から、作品を通じて「言葉の意味」を自ら紡ぎだしてゆく自発的な言語活動の主体に移行していることを意味している。

以上のようにして、読者が言語活動をおこなう主体たるために、ケロールの作品は、言葉の「逐語性」を超え出ることはけっしてないとバルトは言う[166]。すなわち、ケロールは事物のイデオロギーではなく、その「表層」のみを徹底して描くことで、バルトがいうところの「自然さ」に覆い隠される以前の世界、言い換えれば、イデオロギーで満たされる以前の世界を読者に呈示する。これによって読者は、ケロールの作品を通じて既存の観念や思想や精神といったものにではなく、それらが生みだされる「世界」そのものに対峙することになる。言い換えればケロールの作品は、読者が自らの眼で「作品＝世界」において価値あるものを見出すよう促すのである。

バルトは、以上のようなケロールの作品に、ケロール独自の「形式的な厳密さ（rigueurs

---

161 Barthes, 1952 in OCI: 150-151.
162 Barthes, 1952 in OCI: 149.
163 Barthes, 1952 in OCI: 151.
164 Barthes, 1952 in OCI: 142.
165 cf. Barthes, 1952 in OCI: 143. バルトはここで「非・詩的な描写」の連続であるケロールの物語に、明確な「勝利はない」と指摘している。
166 Barthes, 1954a in OCI: 506.

formelles）[167]」を認めている。ケロール作品における「形式的な厳密さ」とは、一部の詩的作品に過剰にみられる、「霊感」や「象徴」といったもの、これらのものを作中にけっして生じさせない厳密さである。

> ジャン・ケロールの詩的な言語活動にはいかなるアリバイも存在しない。語はそこでそれが言わんとすることを言い、それ以上でも以下でもない。それは正確な言語活動であり、言葉にならないものを前提とはせず、言葉の彼方にあるもののすべてをその行に連れ戻し、パロールを信頼し、また言い表し得ないと見做されている雰囲気を言葉の端的な実質に適合させる。その言語活動は、純化という美徳を備えている。すなわち、詩がその形式的な厳密さを少しばかり緩める度に過剰なまでに膨張する、曖昧で空虚な価値であるわずらわしい「詩的感情」からわれわれは免れているのだ。それは状況と時代に応じて次のように呼ばれてきた――霊感、「ミューズ」、音楽、象徴、幼少時代、狂気、夢、反抗、雰囲気、霊的な勤め、魂の状態、つまり言語活動でないものすべて。[168]
>
> Le langage poétique de Jean Cayrol est sans alibi : les mots y disent ce qu'ils veulent, rien de plus, rien de moins. C'est un langage exact qui ne postule jamais l'indicible, ramène dans sa ligne tout l'au-delà du langage, fait confiance à la parole et ajuste à la courte substance des mots, des climats réputés ineffables. Ce langage possède une vertu purificatrice : nous sommes débarrassés de l'encombrant « sentiment poétique », valeur équivoque et vide, gonflée jusqu'à l'inflation chaque fois que la poésie relâche un peu ses rigueurs formelles. Cela s'est appelé selon les circonstances et les époques : inspiration, Muse, musique, symbole, enfance, folie, rêve, révolte, climat, exercice spirituel, état d'âme, en bref tout ce qui n'était pas langage.

以上のような「形式的な厳密さ」によって、ケロールの物語は、意図された特定の判断、印象、イメージといったものに逃れることがない、とバルトは言う。そこから生じるのは、「純粋に名詞的な言語活動（un langage purement substantif）」、すなわち、「形容詞の言語」ではなく「実体の言語」であるような言語活動である[169]。このようなケロールの言語活動によって、彼の作品には、読者による新たな判断、印象、イメージが生じる「空白」が存在する。

以上の議論に補足するかたちで、最後に、ケロールの作品が主人公の「人間的孤独」の上に成り立つものであるとのバルトの指摘を取り上げておく。『他者の愛を生きん』にみるように、ケロール作品の主人公の多くは、歴史、社会、人間関係から疎外された孤独な存

---

[167] Barthes, 1953b in OCI: 255.
[168] ibid.
[169] cf. Barthes, 1953b in OCI: 256.

在である。そして、この主人公の孤独があってはじめて、作品の言語は「純粋に名詞的な言語活動」として成立し得る、とバルトは言う[170]。この点に関して、ケロールの『夜の空間（*L'Espace d'une nuit*）』（1954）に言及したバルトの言述をみてみよう。

> 一人の人間が自分の父親に再会するために、夜を、平原を、家々を横切ってゆく。到着したとき、父親は死んでいる。おそらく、古典的な小説であれば、ここから、つまり、その死から過去に遡ったり、それらの帰結に深く入り込むことからはじまるであろう。しかしケロールの場合は、それとは逆に、作品が終わるのはまさにここである。作品が心理、筋、情熱、思い出、歴史、つまりあらゆる合理的な虚構の言語活動について語ろうとするとき、彼は作品を沈黙のうちに転倒する。[171]
> Un homme a traversé la nuit, la campagne, des maisons, pour rejoindre son père ; lorsqu'il arrive, ce père est mort : c'est sans doute ici que le roman classique commencerait, remontant de cette mort au passé, ou en descendant les conséquences ; pour Cayrol, au contraire, c'est ici que l'œuvre finit, c'est ici qu'il la renverse dans le silence, au moment même où elle pourrait parler psychologie, intrigue, passion, souvenir, histoire, bref tous les langages de la fiction rationnelle.

ケロールは、言語を用いて〈言語以上のもの〉を語ろうとはしない。そのために彼の作品は、つねに通常の虚構的物語が始まるまさにその地点で終わりを迎える「前歴史的、前小説的な作品」である[172]。このような作品の成立において、その主人公は、自らについて語り、共感してもらうということが許されていない。作品から読者が得られる主人公の情報はあくまで、彼が見たもの、触れたもの、それら世界の「描写」を通じてのみ与えられる[173]。そこで主人公は、孤独である。しかし、この主人公の孤独が、読者を主体的存在たらしめる。このことから明らかなように、ケロールの作品においては、バルトが「古典」について指摘したような、「自分自身でありながら、もはや単独ではないという快楽」が実現されている。

第二節　ロブ＝グリエの細密描写によるオブジェ化

バルトは「対物的文学（Littérature objective）」（1954）において、A・ロブ＝グリエの作品描写に「オブジェ（l'objet）[174]」という概念を適用している。ここでいわれる「オブジェ」という言葉は、一定の「空間（espace）」を占めた具体的な事物が意味されている。現実に

---

[170] Barthes, 1952 in OCI: 146.
[171] Barthes, 1954a in OCI: 506.
[172] cf. Barthes, 1954a in OCI: 506.; Barthes, 1952 in OCI: 146.
[173] cf. Barthes, 1952 in OCI: 143-144, 149.
[174] Barthes, 1954b in OCII: 295.

存在する事物がある一定の空間を占めているということは、当然のことのように思われる。しかし、文学の歴史においては、事物がその「存在」によってではなく、そこに与えられた「時間」を介して語られてきた、とバルトは指摘する[175]。

バルトによれば、伝統的な文学作品は、作中で呈示される事物の「時間的な推移または転位」によってかたちづくられてきた。そのため、それらの作品にたいする読者の眼差しは、作中の「事物」そのものではなく、それらに与えられた「時間」に注がれてきた[176]。そこでは、事物が「何であるのか」ということよりも、それが「何を意味するのか」ということが重要になる。バルトは、このような象徴的作品が主流となった要因を、文学とは（社会的、心理的、記憶的な）「深さ」について語るものであるとしてきた文学の解釈史に関連づけている。曰く、文学作品は数世紀にわたって、「深さの経験（expérience d'une profondeur）」として基礎づけられてきた。「バルザックやゾラは社会的な深さ、フローベールは心理的な深さ、プルーストは記憶的な深さ[177]」を発掘したと考えられてきた。従来の文学研究においては、作品において〈意味が深化されてゆく過程〉を明らかにすることが重視されてきたのである。これによって、作品が呈示する事物は、様々な「意識」や「記憶」の介在するものとなり、それらは徐々に、記述された事物そのもの以外の何かを暗示するための「記号」ないし「手段」でしかなくなる[178]。そして、このような文学の伝統に対立するかたちであらわれたのが、ロブ＝グリエの作品である、というのがバルトの主張である。

バルトはロブ＝グリエの作品を、「シニフィエなき記号」を生みだすような、「過度に細密な描写」によって構成された作品であると特徴づけている。この細密描写によって描かれた事物は、寓意として機能することのない、純粋な「オブジェ」として呈示される。

> 〔…〕ロブ＝グリエのオブジェは、深さをもつものとして構成されていない。それは、その表層の下に心を保護していない（そして、今日まで文学者の伝統的な役割は、表層の背後に、オブジェの秘密を見ることにあった）。ここでオブジェは、その現象を超えては存在しない。それは二重でも、寓意的でもない。〔…〕ロブ＝グリエがオブジェを描写する際の細密さは、いかなる意図的なアプローチとも一切関係ない。その細密さはオブジェを完全に作り上げ、一度その外観が描写されてしまえば、オブジェは汲み尽くされてしまうのである。[179]
>
> 〔…〕l'objet de Robbe-Grillet n'est pas composé en profondeur ; il ne protège pas un cœur sous sa surface (et le rôle traditionnel du littérateur a été jusqu'ici de voir, derrière la surface, le secret des objets) ; non ici l'objet n'existe pas au-delà de son

[175] Barthes, 1954b in OCII: 299.
[176] cf. Barthes, 1954b in OCII: 299-230.
[177] Barthes, 1954b in OCII: 302.
[178] cf. Barthes, 1961b in OCI: 1116.
[179] Barthes, 1954b in OCII: 294.

phénomène ; il n'est pas double, allégorique〔…〕. La minutie que Robbe-Grillet met à décrire l'objet n'a rien d'une approche tendancielle ; elle fonde entièrement l'objet, en sorte qu'une fois décrite son apparence, il soit épuisé〔…〕.

〔…〕サンドイッチは食べ物、消しゴムは消すための道具、橋は渡るための資材だ。〔…〕しかし〔ロブ＝グリエの〕描写はそれを超えてさらにこだわり続ける。すなわち、オブジェの道具性（l'ustensilité）が汲み尽くされて、描写が終わると期待されるとき、その描写は少々場違いなフェルマータのように居座り続け、ものを空間に変えてしまう。つまり、その機能は見せかけのものにすぎなかったのであり、オプティックな踏破こそが現実なのである。[180]

〔…〕Les sandwiches sont aliments, les gommes, instruments à effacer, et les ponts, matériaux à franchir〔…〕. Mais la description s'entête au-delà : au moment où l'on s'attend à ce qu'elle cesse, ayant épuisé l'ustensilité de l'objet, elle *tient* à la façon d'un point d'orgue légèrement intempestif, et transforme l'ustensile en espace : sa fonction n'était qu'illusoire, c'est son parcours optique qui est réel〔…〕.

ロブ＝グリエの描写の「細密さ」は、それが描く対象の「道具性」や「機能性」をも越えて、その対象をまさに一つの「オブジェ」としてつくりあげてしまうほどのものである。このような、ロブ＝グリエの細密描写によるオブジェ化の一例を挙げよう。以下に引用するのは、ロブ＝グリエの『消しゴム（*Les gommes*）』（1953）にみられる「トマト」の描写である。

周囲の果肉は、緻密かつ均質、科学製品のような美しい赤色で、艶やかな一枚の果皮と胎座のあいだで等しい厚みを保ち、胎座のなかには、黄色い種子がきちんと同じ大きさで並び、ハート形の膨らみに沿って、緑がかったゼリーの薄い層に包まれている。ハート形の膨らみは、わずかにざらついた穏やかなバラ色で、下の窪みのほうでは白い筋が束ねられたようになっていて、その白い筋の一本が種子のほうにむかって延びている――いささか不安定に思える線を描いて。トマトのかなり上部のほうでは、ほとんど目に見えない事故が起こっている。果皮の一部が、一ミリか二ミリにわたって果肉から剝がれ、ほんのわずかだけもち上がっているのだ。[181]

La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée

[180] ibid.

[181] Robbe-Grillet, 1953: 161. 訳は、中条省平訳、ロブ＝グリエ『消しゴム』、光文社、2013: 256 に基づく。

verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement.

もしある作品において、「トマト」がたんに一つの象徴として用いられるならば、その描写は、ただ〈それが「トマト」である〉ことを読者に伝えれば十分なはずである。しかし、ロブ＝グリエにおいては、「食べるためのもの」というトマトの有用性、さらには「トマト」に与えられる一切の象徴の彼方で、トマトの外観が描写されてゆく。このような描写によってロブ＝グリエの「トマト」は、それが何のためにそこにあり、何を意味するのか、というような問いを無化した、純粋な「オブジェ」としてあらわれる。そこで作中の「トマト」は、「トマト」という対象に与えられてきた観念的な意味には還元されない、「シニフィエなき記号」となるのである。以上のようなロブ＝グリエの細密描写は、「読者を機能的もしくは実質的な他処に引きずってゆくことがない[182]」、とバルトは言う。彼の記述は、事物がただ「そこに在る（être là）」ことを明らかにするのみで、それらが「何ものかである（être quelque chose）」ということについては語らないのである[183]。

それと同時に、以上のようなロブ＝グリエの作品には、前節で取り上げたケロールの場合と同様に、それが世界にたいして「非人間的」な眼差しを向けているとの批判がなされ得る、とバルトは指摘する[184]。つまり、ロブ＝グリエの細密描写が、リアリズム的な試みの一環と見做されかねない、ということである。しかし、この指摘にたいしてバルトは、以下のように反論する。リアリズムにおいて、「言語」は、作品の記述に客観性をもたらすための「道具」にすぎない。ところが、この道具を用いてリアリズムが語ろうとするのは、科学の対象にはなり得ないようなものなのである。確かに「言語」は、それを純粋な記号として捉えるならば、科学や数学におけるように、一定の意味の普遍性を保証するものとなる。しかし問題は、このような言語を用いてリアリズムが客観的に描こうとするものが、すでに様々な意味の介在した対象である、ということである。言い換えるならば、リアリズムが忠実に再現しようとする「世界」とは、それを書いた〈作者自身の眼を通じて捉えられた世界〉にすぎないのだが、リアリズムはこの事実を、言語の客観性によって隠蔽しようとする。これによって読者は、リアリズム作品の読書行為を通じて、たんに作中に描かれているものを「知覚する」だけではけっして済まされず、その背後に隠された現実的

[182] Barthes, 1954b in OCII: 295.
[183] ibid. またこの点に関して、O・ベルナールが『ロブ＝グリエ論：不在の小説（*Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*）』（1964）において述べるところによれば、以上のようなロブ＝グリエの作品を以て、「文学」は漸く、絵画においてはセザンヌ以後から意識されてきた「形式」の重視、この意味を理解したと言える。Bernal, 1964: 17-18.
[184] Barthes, 1961b in OCI: 1116-1117.

なものとのアナロジーを理解することを強いられるのである[185]。

以上のようなリアリズムの作品とは異なって、ロブ＝グリエの作品は、「アナロジー」とは無縁である。ロブ＝グリエ作品における抽象化はむしろ、世界から「過度に人間的な眼差し[186]」を取り除くためのものである。これによって彼の作品が実現するのは、読者が自らの眼で世界を捉えることである。ロブ＝グリエの細密描写は、作中の事物を何らかの超越的対象物を暗示するための記号としてではなく、それらが「世界」の一部であることを強調する。これによってロブ＝グリエの作品は、読者が「作品」以上に「世界」そのものに関心を持つよう促すのである。勿論、すべての小説は、それぞれの仕方で、読者に世界の「見方」を教えるものである。しかしながら、ロブ＝グリエの作品においては、それが「第三者の眼」や「神の眼」を通じてではなく、「読者自身の眼」を通じてなされなければならない、とバルトは言う[187]。そのためにロブ＝グリエは、オブジェの「表層」を徹底して描写することにより、「読者」以外の視線を作品から排除したのである。その結果、彼の作品が読者に呈示するのは、〈世界の意味〉ではなく〈世界そのもの〉であり、そこで読者は、呈示された世界を自らの眼で捉え、その意味を自ら問うように仕向けられているのである。

第三節　カフカの作品における「ほのめかし」の技法

バルトは「カフカの返答（La réponse de Kafka）」（1960）において、M・ロベールのカフカ論を取り上げながら、ロベールがカフカの作品の価値を、その「テクニック（la technique）」の分析から明らかにした点を評価している[188]。すでに指摘したとおり、古典主義的な文学研究においては、作品にとって外在的な要素が作品の分析ないし評価における重要な根拠とされてきた。これにたいしてロベールの批評は、作品を構成する作家の「テクニック」に基づいてなされているとバルトは指摘する。

> マルト・ロベールがわれわれに教えるのは次のことである。すなわち、カフカの意味はそのテクニックにあるということである。これこそ、カフカに関してだけではなく、すべての文学に関係するきわめて新しい主張ある〔…〕。というのは結局のところ、それがどれ程逆説的に見えようとも、われわれは文学のテクニックについては殆ど何も

---

185 リアリズム批判の流れについては、D・ロッジの「リアリズムのテクストについての分析と解釈（Analysis and interpretation of the realist text）」（1980）を参照されたい。Lodge, 1980. またこれに関連して、バルトは『ロラン・バルトによるロラン・バルト』において、「アナロジー」が「自然さ」に真実の源泉という資格を与えてしまうと指摘している。Barthes, 1975a in OCIV: 624.

186 Barthes, 1954b in OCII: 294.

187 Barthes, 1954b in OCII: 302-303

188 cf. Barthes, 1960b in OCII: 395-399.

理解できていないのであるから。[189]

Voilà ce que nous dit Marthe Robert : que le sens de Kafka est dans sa *technique*. C'est là un propos très nouveau, non seulement par rapport à Kafka, mais par rapport à toute notre littérature〔…〕. Car en somme, si paradoxal que cela paraisse, nous ne possédons à peu près rien sur la technique littérature.

なぜ書くのかという古い（不毛な）問いに代わって、マルト・ロベールの『カフカ』は、ある新しい問いを置いた。すなわち、いかに書くかという問いである。そしてこのいかにはなぜを汲み尽くしてしまう〔…〕。[190]

A la vieile question (stérile) : *pourquoi écrire ?* le *Kafka* de Marthe Robert substitue une question neuve : *comment écrire ?* Et ce *comment* épuise le *pourquoi*〔…〕.

バルトによれば、ロベールがカフカの分析を通じて明らかにしたのは、「文学の本体とはそのテクニック以外の何ものでもない[191]」ということである。ロベールの分析は、従来の文学研究におけるような、「なぜその人物が主人公であるのか」、「なぜその主題が選ばれたのか」、「それは何のために書かれたのか」といった問いではなく、「それがいかに書かれているか」という問いに基づいたものである[192]。このような分析を通じてロベールが明らかにしたのは、カフカの作品の構成原理そのものに外ならない。

『カフカ（*Kafka*）』（1960）におけるロベールの主張は、概ね以下のようにまとめられる。第一に、ロベールは、様々な「象徴（symboles）の織物」とされてきたカフカの作品が、実際は「ほのめかし（allusion）[193]」によって組み立てられていることを明らかにした。「象徴」におけるアナロジーは、「見えないものを見えるものによって、精神的なものを時間的なものによって、抽象的なものを具体的なものによって説明すること[194]」を可能にするが、カフカはこのような象徴表現によって、世界が「説明可能なもの」に変換されることを拒否しているとロベールは指摘する[195]。これにたいして、カフカの作品はむしろ、既存の象

---

189 Barthes, 1960b in OCII: 396.

190 Barthes, 1960b in OCII: 396-397.

191 ibid.

192 cf. Barthes, 1960b in OCII: 396-397. これに関してロベールは、カフカが作品を一つの「鍛錬（exercice）」と見做すべきであると自ら主張しているのをふまえて、以下のように述べている。この鍛錬は作品にたいする「いかに（comment）」に向けられているのであって、「なぜ（pourquoi）」のうちにあるのではない。したがって、カフカが理解されたいと要求するところから彼を理解しようと努めた場合、それは「いかに」という問いによって可能となるのであって、「なぜ」によってではない。Robert, 1960: 62-63.

193 allusion を「ほのめかし」と訳するのは、宮川淳訳、ロベール『カフカ』、晶文社、1969 年の訳語に基づく。allusion は通常「引喩」、『レトリック辞典』では「暗示引用」と訳されている。佐藤他, 2006: 543.

194 Robert, 1960: 125.

195 この指摘は、以下のカフカの言葉に基づいている。「感覚的な世界の外にある一切のものにた

徴に疑問を投げかける余地を与えるものである。

一般に、「象徴」の記号は、それが用いられた当初はどれ程新鮮なものであっても、それらは時間の経過とともに使い古され、やがては一つの凡庸な言い回しへと変化してゆく。この一つの常套句と化した象徴を支えているのは、たんにそれが用いられてきた「習慣」にすぎないのだが、この「習慣」によって裏づけされた象徴の「正当性」を、その後改めて問うことは容易ではないとバルトは指摘する[196]。これにたいしてカフカの作品は、ロベールが指摘した「ほのめかし」のテクニックによって、象徴の「確実性」に疑問を投げかける余地を与える。これによってその作品は、象徴が依拠する「記号」のコードそのものの「確実性」に揺さぶりをかけ、そこに与えられている強固な「記号内容」を破壊するのである。以下にこの指摘に基づいた、カフカの作品の一例を挙げよう。

カフカの代表作の一つである『審判（*Der Proceß*）』（1925）において、主人公Kは、自分が逮捕されたことの正当性を示す証明と掟を知ろうと奮闘する。しかし、Kが他の登場人物たちにそのことについて尋ねても、彼らは一様に「そういうことになっている」と返答するのみで、Kの逮捕の正当性を示す根拠を何一つ与えない。ここで主人公以外の登場人物たちは、その「原理」を知ることなしに、「法廷」の存在を頑なに信じている。確かに、「Kが“法廷”の命令によって逮捕される」という一文は、よく知られた司法手続きのイメージである。しかしカフカの作品において読者は、この「法廷」がまっとうな法治国家の司法機関のようにその権力を行使しているわけではないことを知る。

読者は通常、作中の「法廷」の機能を、現実の「法廷」の機能を前提として理解する以外のすべを持たない。それにも拘らず、カフカの作品においてはこの前提が、自然な仕方で覆されてゆくのである。そこでは、現実の法廷と同じように、作中の「法廷」においても、「裁判」もしくは「審判」がおこなわれている。しかしその司法手続きは容疑者Kにたいする逮捕の事由の開示を拒み、被告Kにたいして起訴内容も告知しないという不条理なものである。これによって、作中の「法廷」は、それが「司法」を意味するのではなく、むしろ司法が持つ強大な権力そのものを体していることが明らかとなる。K以外の登場人物がその正当性に疑いを差し挟まない司法には、もはや実的な対応物は存在せず、ただその不気味な権力のみが自らの正当性への疑念を排斥している。つまりそこでは、「作中の法廷」と「現実の法廷」との繋がりは、消えるわけではないが、前者が象徴するものは、それが本来象徴すべきものからずらされ、それとは別のものを「ほのめかし」ている[197]。

いして〔…〕言語活動はただほのめかすというやり方しか用いられることができず、たとえ、近似的であるにしても、アナロジックなやり方で用いられることはできない。というのも、感覚的な世界に合致して、言語活動は所有権とそれらの関係しか扱わないからである」。Robert, 1960: 126. またロベールやバルトに類似する指摘が、G・ドゥルーズ／F・ガタリの『カフカ：マイナー文学のために（*Kafka : pour une littérature mineure*）』（1975）にも見られる。「カフカは、すべての指示対象とともに、すべての隠喩、すべての象徴表現、すべての意味作用を故意に抹殺する。」Deleuze, Guattari, 1975: 40.

[196] Barthes, 1960b in OCII: 397.

[197] cf. Barthes, 1960b in OCII: 397-398.

以上のようにしてカフカは、作品に登場する各々の出来事を、われわれ読者の現実と同程度に確実なものに思わせながら、そこから自然に導き出される「記号内容」を現実のものとは別ものに送り返す。これによって彼の作品は、確実と思われた「現実の象徴」に疑問を投げかける余地を与えるのである。このように、カフカは「ほのめかし」の技法を用いて、自らの作品が既存の言語コードからずらされていることを示唆すると同時に、そこでは既存のコードによって読み取れない部分が、読者の「問い」を喚起する「空白」として呈示されているのである。

結

本章における三つの考察から明らかになるのは、バルトが一貫して、言語の「逐語性」を重視していたということである。この「逐語性」によって、作品の言葉は、観念や思想やイデオロギーといったものに還元されることなく、読者の言語活動そのものに吸収されてゆく。このような作品をバルトが評価する理由は、「言語」というものがそもそも、「多様な意味」の可能性に開かれたものであり、これを用いて、ある対象についてリアリズム的に語るということは不可能だからであった。言うなれば、バルトが評価した作家たちは一同に、このような言語の性質を理解した上で、各々のメッセージ、とりわけそのメッセージの「独自性」を、作者の人柄や歴史や精神といったものによってではなく、自らの言語使用に関するテクニックを通じて伝えようとした。この限りで、作家のテクニックとは、端的に、彼らの「誠実さ」の証左であり、この点にバルトは彼らの「作家」としての偉大さを認めているわけである。そして言うまでもなく、この「テクニック」の反映するところ、それが「形式」である。このことから、作品の本質は形式に依拠するとの帰結が改めて導き出される。

以上のような、「メッセージ」の伝達を目的とした作家たちのテクニックは、各々の作品に独自の「空白」をもたらしている。だが、これらの「空白」を実現する作家たちの「形式」は多様であった。このことから、作家の「個性」が宿るのは、「形式」であると言える。あるメッセージを伝えたいという作家の欲望、さらに言えば、この欲望の固有性、それが結びつくのが「形式」なのである。この点を確認しておくことは、晩年に新たな形式の探求に赴いていったバルトの諸相を明らかにする上でも有益である。

なお、本章の議論はあくまで、特定の作家の「テクニック」とそれによって実現された「空白」の考察に留まるものであり、ここでは次の点に留意しておく必要がある。すなわち、バルトが語ったのは新たな読みの可能性であって、けっして新たな方法論ではない。本章で確認してきたバルトの指摘をふまえた上で、挑発的な読者であれば、あえてバルトが批判したようなイデオロギーを作品に読み込もうとしたり、あるいは、極力自発的な言語活動をおこなわず受動的な読者たらんとするかもしれない。しかしながら、このような多様な読みが可能となること自体が、作家たちのテクニックの功績であると言える。すな

わち、上述のような読みもまた、読者の自発的な言語活動であることに変わりはなく、重要であるのは、読者が何らかのイデオロギーを作品に読み取ろうと決断したこと、あるいは、読者がそこから一切の意味を受け取らないと決めたことなのである。これらの決断そのものが、畢竟、バルトが文学に見出した「空白」の概念ぬきには不可能な行為であると言える。

第二部　文学的実践に向けて
（「ディスクール」をめぐる試みから文学的実践としての講義まで）

第五章　模倣対象としてのディスクール

序

第二部では、晩年のバルトの文学的実践の嚆矢となった 1970 年代のテクストを取り上げる。最初に本章において取り上げるのは、「ディスクール」をめぐるバルトの試みである。第二章・第一節で確認したとおり、「ディスクール」とは、発話行為を意図したあらゆる言説を意味し、そこには、「一人称（わたし）」と「二人称（あなた）」を最低単位としてなされるすべての「言表行為（l'énonciation）」が含まれる。ディスクールの問題をめぐっては、バルトはすでに 1968 年「作者の死」の冒頭で、バルザックの小説の一文につけて「これを語っているのは誰か」という問いを立てていた[198]。さらに、同作家の『サラジーヌ（*Sarrasine*）』（1830）を分析した『S/Z』（1970）では、以上の問いをさらに推し進めて、物語における語り手の問題が論じられている。

以上のような、特定の作品を対象としたディスクール分析に続けて、『テクストの快楽（*Le Plaisir de texte*）』（1973）以後は、語り手の問題がもはや特定の作品の分析を通じてではなく、バルト自身の創作行為に関連づけられたかたちで取り上げられてゆく。その背景には、先に指摘した、ディスクールそのものは言語学的分析によっては計り知れない、との認識が据えられていた。この認識を念頭にバルトは、『テクストの快楽』に続く『恋愛のディスクール・断章（*Fragments d'un discours amoureux*）』（1977）において、「恋愛のディスクール」の「分析」ではなく、その「模倣」を試みている。この試みを以て、バルトの文学的実践は開始されたと言える。なぜなら、そこではそれまでにバルトが分析してきた文学的なディスクールが、バルト自身によって試みられているからである。すなわち、『恋愛のディスクール・断章』を通じては、バルトが理論的に明らかにしてきた文学の価値が、バルト自身の実践を通じて実現されてゆくのである。本章では、以上の点を確認することで、バルトの思索における理論から実践への転換点を指摘する。その上で、その前後には一貫した繋がりも見出されることを明らかにする。

第一節　バルトにおける「ディスクール」概念――「文学の記号学」をめぐって――

1960 年代後半、文学をめぐるバルトの関心は、「ラング」から「パロール」へと移行してゆく[199]。ただし、バルトにおいてパロールの研究は、事実上「ディスクール（discours）」

---

198 cf. Barthes, 1968b in OCIII: 45.

199 バルトは 1964 年から 65 年にかけておこなわれたゼミナールの年次報告において、前年度ま

概念を通じておこなわれてゆく。「パロール」は、言語学の対象となる「文（phrase）」よりも上位にあって、それは「文学的なコノテーションの次元（le plan de la connotation littéraire）」と一致している、とバルトは指摘する[200]。N・チョムスキー（Noam Chomsky, 1928－）が『文法の構造（*Syntactic Structures*）』（1957）において明らかにしたように、文法的な文、すなわち、ある言語体系の統辞規則を満たした「文」は、それがまったく意味を持たない場合でも成立する[201]。チョムスキーのよく知られた例文を挙げるならば、「無色な緑の考えが荒れ狂って寝ている（Colorless green ideas sleep furiously）」という一文は、文法的には欠陥のない一文であるが、意味をなしていない。しかし、この主張にたいしR・ヤーコブソンは、チョムスキーが文法的には意味をなさないとした一文も、ある特定の文脈に置かれた場合には意味を持ち得ると反論した[202]。すなわち、如上の一文が詩的（文学的）文脈に置かれたとき、そこには（意味をなさない）文法的なコードとは異なった、二次的なコードが新たに産出されるのである。そして、このような「二次的なコード」の産出は、「ラング」ではなく「ディスクール」の次元で実現されるものである。

以下ではまず、文学に特有の「二次的なコード」、これを産出する「ディスクール」に焦点を当てたバルトの記号学――「文学の記号学」――がいかなるものであるかを明らかにする。これによって、従来の「ラング」本位の言語学と、文学の本質に関わるような「ディスクール」を扱う新たな記号学との差異が浮き彫りになる。そこから、バルトが「ディスクール」という概念をどのように捉えていたかが明らかになる。

バルトは、「言語学と文学（Linguistique et littérature）」（1968）において、「文学の記号学」が扱うべき三つのテーマを挙げている。第一のテーマは、「言語学的モデル（le modèle linguistique）」そのものである。文学が言語的構築物である以上、言語学的モデルが個々の記号学的な文学研究の土台とされて然るべきである[203]。それと同時に、重要なのは、「言語学的モデル」を土台とした文学の記号学が、多かれ少なかれ必然的に、「言語学的モデル」そのものから遊離してゆくという点である。その理由は以下のとおりである。

文学の記号学は、一方で、言語学が明らかにした言語一般に関する事柄を、文学という作品（虚構）のレヴェルに置き換える必要がある。また一方で、言語学の射程が「文」の次元に留まるのにたいして、文学の記号学が扱わねばならないのは、文の集合、すなわち「ディスクール」である。そのため、これを分析する記号学者たちは、言語学における諸

でのゼミナールの目的が記号学の基礎的な原理を教えることにあったのにたいし、今年度の目的は「パロールの記号学（la sémiologie de la parole）」と呼び得るものについて論じることにあるとしている。Barthes, 1965b in OCII: 747. また 1966 年から 67 年にかけてのゼミナールの報告では、「もし文が言語学の固有で、最終的な対象であるならば、構造分析の手段を用いて、文より上位にある言表（énoncés）の総体、つまりディスクールを探求する作業が残されている」と述べた上で、当年のゼミナールをこの作業に充てている。Barthes, 1967c in OCII: 1293.

[200] Barthes, 1965b in OCII: 747.

[201] cf. チョムスキー『文法の構造』: 4.

[202] cf. Jakobson, 1963. chap. X

[203] cf. Barthes, 1968a in OCIII: 56.

規則をそのまま踏襲することはできない。なぜなら、言うまでもなく、「ディスクール」はたんなる「文の累積」ではないからであり、文からディスクールへと移行するとき、そこでは言語の置かれた次元そのものに変化が生じるのである。

> 〔…〕一方で、彼〔記号学者〕は、あらゆる意味の体系に共通の一般的な諸形式が存在すると仮定しており、そのために、言語学によって明るみにされたことをそれとは異なったレヴェル、例えば作品のレヴェルに、必要な変更を加えて（*mutatis mutandis*）、置き換えなければならない。というのも、作品はそれ自体が意味の生成過程の産物だからである。しかし他方で、記号学者は以下のことをよく心得ている。すなわち、文の集合（ディスクール）がたんなる文の累積ではないこと、そしてそのために、文からディスクールに移行した途端に、記号学的には何も変化はないのだが、そこには何か新しい事柄、独自の事柄が生じるのである。[204]
>
> 〔…〕d'une part, il〔le sémioticien〕 postule qu'il existe des formes générales communes à tous les systèmes de sens et que par conséquent ce qui est mis à jour par la linguistique doit se retrouver, *mutatis mutandis*, à un autre niveau, celui de l'œuvre par exemple, puisqu'elle est elle-même le produit d'un certain procès du sens ; mais d'autre part, il sait bien qu'un ensemble de phrases (un discours) n'est pas une simple addition de phrases, et que par conséquent quelque chose de nouveau, d'original, quoique indéfectiblement sémiologique, s'effectue dès que l'on passe de la phrase au discours.

「作品はそれ自体が意味の生成過程の産物」であるとは、作品が言語そのものの意味生成システムとは異なった、独自の意味生成システムをそれ自体でなしているということである。言い換えれば、文からディスクールに移行すると、そこには言語学的分析によっては明らかにし得ない、新たな意味の次元が生じるということである。この新たな意味の次元こそ、バルトがいう「コノテーションの次元」である。そして、かかる「コノテーションの次元」に身を置くものが「文学」に外ならない以上、文学の記号学は、言語学を基礎としながらも、そこに留まったままでいることはできないのである。

「文学の記号学」における第二のテーマは、「ジャンル」である。ここでバルトは、第一に、伝統的なジャンルの定義を無視して、記号学的な文学研究をおこなうことが不可能であることを認めている[205]。なぜなら、そこで記号学者たちが扱うのは、何らかの「作品としてのテクスト」に外ならないからである。すべてのテクストは必ず特定のジャンル（それがどれ程マイナーなものであれ）に属しており、文学の記号学もまた、テクストを分析する際にかかるジャンルの定義を受け入れざるを得ない。しかしまた、記号学的な文学研

---

[204] Barthes, 1968a in OCIII: 56.

[205] cf. Barthes, 1968a in OCIII: 56-57.

究が他の分析と異なる点は、それが自らの分析を通じて、既存のジャンルの体系に変更を加えてゆくことにある。そしてこの点にこそ、記号学が文学の歴史において果たしたもっとも重要な役割が指摘される。

バルトによれば、文学作品にたいする記号学的なアプローチは、作品を「ジャンルの次元」から「ディスクールの次元」に移し置くことからはじまる。文学の記号学は個々のジャンルを「あるタイプのディスクール（un *type de discours*）[206]」という次元にまで移行させるのである。この記号学的な操作によってなされる次元のずらしは、文学研究のあり方に決定的な変化をもたらした。なぜなら、この「ずらし」によって、それ以前には既存のジャンルの規定に基づいて、ある（典型的な）特定のタイプを形成しているとは見做されていなかった言述の数々が、詩や物語といった主要なジャンルの作品と同一の次元――ディスクールの次元――で評価されることが可能になったからである。このように、すべての言述（作品）がディスクールの次元で捉えられることによって、「目録化されたジャンルには入らないが、特殊で目立ったディスクールであることは疑いの余地のない書き物について説明すること[207]」が可能になる、とバルトは言う。またそこでバルトは、この記号学的観点から今後新たに評価されてゆくべきものとして、「科学的なディスクール」、「教育的なディスクール」、「叡智に関するディスクール（le discours sapientiel）」といったものを挙げている[208]。これらに加えて、次節で論じる「恋愛のディスクール」もむろんここに含まれるだろう。

以上のように、バルトは文学の分析におけるジャンルの有効性を認めた上で、しかし、文学の記号学がなすべきは、あるディスクールを特定のジャンルに分類することではなく、ディスクールの中に分散しているジャンルの「特殊な基本単位（une cellule spécifique）」を見出すことであるとしている。

> 〔…〕ジャンルは有益な出発点である。分析の自由を守るためには、〔…〕ジャンルの特殊性を、もはや創作のごく一般的な規則の中や、マクロな体系（アリストテレスの詩学のような）の中に位置づけるのではなく、詩的なものにおける反復／期待、叙述的なものにおける名詞／動詞のような、基本的な統辞法の中に位置づければ十分であろう。これによってジャンルは、ディスクールの特殊な基本単位と同一となり、この基本単位が分散され、それが異なった〈ジャンル〉に属する多様な作品を経由することが可能になる。したがって、詩（叙述的でない詩さえも）の中に〈物語〉があり、教育的な報告の中に詩的なものがあり、物語の中に論理的なもの（三段論法の）がある、といったようなことになる。一般的に言えば、記号学的な文学研究の責務は、ディスクールのタイプを定義することであって、作品のタイプを定義することではな

---

206 Barthes, 1968a in OCIII: 56.
207 ibid.
208 ibid.

い。[209]

〔…〕les genres sont des départs utiles. Pour préserver la liberté de l'analyse, il suffira 〔…〕de situer la spécificité du genre, non plus dans des règles très générales de composition, dans des macro-structures (à la manière de la poétique aristotélicienne), mais dans des schémas syntaxiques élémentaires : *répétition/attente* pour le poétique, *nom/verbe* pour le narratif ; de la sorte, le genre s'identifie à une cellule spécifique de discours et cette cellule peut très bien essaimer, transiter dans des œuvres très diverses, relevant de « genres » différents : il peut y avoir « du récit » dans le poème (même non narratif), du poétique dans l'exposé didactique, du logique (syllogistique) dans le récit, etc. D'une manière générale, la tâche de la recherche sémio-littéraire est de définir des types de discours et non des types d'œuvres.

以上のような、記号学的な文学研究は結果的に、文学というジャンル、言い換えれば、文学という価値の体系を改変する契機となる。文学の記号学は、「ディスクール」概念を「ジャンル」概念よりも上位に位置づけることで、伝統的な文学の制度的な限界を是正する役割を担っているのである。

最後に、「文学の記号学」における第三のテーマについてみてみよう。それは「テクスト」である。ここでいう「テクスト」とは、ディスクールの次元において新たに認められた言述（作品）を意味している[210]。それは、従来の分類概念であるジャンルによっては分類不可能であった言述である。記号学は、ジャンルという伝統的な制度によって、文学というジャンルの体系から阻害されていた言述に、それらが「文学」か否か問われる権利そのものを新たに認めたのである。

例えば、バルトが指摘するように、R・ルーセルやロートレアモンの作品は、それが発表された当初は、「読解不可能（illisibles）」な作品、あるいは、チョムスキーが挙げた先述の例文のように、意味をなさない作品であると見做されていた[211]。しかし、近年では彼らの作品が文学の領域で語られるようになっている。ここに見られる「ジャンルの改変」に少なからず貢献したのが、文学の記号学である。ルーセルらの作品は当初、伝統的な文学のジャンル内では分類不可能なものと認定されていたし、実際、それらは既存の詩や物語の概念を覆すような作品であった。それにも拘らず、それらの作品が文学の領域で語られるようになったのは、それらが「ディスクールの紛れもない所産」であることが記号学的分析によって明らかにされたからである、とバルトは言う[212]。

このように、記号学は既存のジャンルから排除された書き物の「テクスト性」に光を当

---

209 Barthes, 1968a in OCIII: 57.
210 cf. Barthes, 1968a in OCIII: 57-58.
211 cf. ibid.
212 ibid.

て、それらもまた、「文学的なコノテーションの次元」を有する多彩な織物であることを明らかにした。これによって記号学は、それらの作品に「文学」を構成する一つの要素たる権利を与えたのである。それと同時に、文学というジャンルに新たなタイプの作品を付け加えることは、結果的に、文学というジャンルの規範そのものに改変を加えることを意味している。このような、連続的なジャンルの改変が、文学の価値を刷新してゆくのであり、この点にこそ、「文学の記号学」の功績が認められる。

以上の「文学の記号学」に関する議論から、「文学的なコノテーション」は「ディスクール」の次元に生じることが明らかにされた。このことから、「文学」の生成原理を理解するためには、対象の「ディスクール」を捉えることからはじめねばならないことがわかる。そしてこの認識が、次節で論じるとおり、バルトをディスクールの「模倣」の試みへと向かわせた。さらに、この模倣の試みにはじまるバルトの文学的実践はまさに、文学的なディスクールの産出によって特徴づけられるものである。そこでバルトは、自らの生みだすディスクールが、最終的には既存のジャンルを改変するようなかたちでなされることを意図していた。すなわち晩年のバルトは、もはや他人の作品を素材とした記号学的分析によって既存の「ジャンル」に異議申し立てをおこなうのではなく、新たなディスクールを自ら創出してゆくことによって、その目的を達成しようとするのである。

第二節　「恋愛のディスクール」とその実践

本節では、実践的観点から「ディスクール」の本質を捉えたバルトの言述を取り上げる。本章序文で確認したとおり、1970 年代のディスクールをめぐるバルトのテクストは、もはや特定の作品におけるディスクールの分析を目的としたものではない。そこで試みられているのは、ある作品を「文学」たらしめているディスクール、それをバルト自身が「模倣」してゆくことである。この模倣を通じてバルトは、自らの文学的実践の方法を模索していったのである。以下では、この模倣の試みの中核をなす『恋愛のディスクール・断章』(1977) を中心に、70 年代のバルトのテクストを確認してゆく。

『恋愛のディスクール・断章』の冒頭でバルトは、この書物における試みを以下のように特徴づけている。「恋愛のディスクール」とは、恋愛主体がなす言説一般のことであるが、現代においてこの言説は、「その本性ゆえに、時代遅れなものとして漂流状態に陥り、あらゆる集団性（grégarité）の外へと追放されている[213]」。ここでいわれる恋愛のディスクールの「本性」とは、このディスクールが科学的な分析の対象とはなり得ないということを意味している。バルトにとって「恋愛のディスクール」は、前節で呈示した、既存のジャンルに分類することが不可能であるような言説の典型とされるものである。これにたいして、科学によって扱えないものを排除する傾向にある現代社会において、この言説は「時代遅れなもの」として、「集団性の外へと追放されている」というわけである。このような時代

[213] Barthes, 1977a in OCV: 27.

的背景を顧慮した上でバルトは、『恋愛のディスクール・断章』という書物が、この阻害されたディスクールを「確認するための場」となることを意図している。すなわちそこでは、それ以前には、典型的なジャンルの言説として認められず、それ故に、社会から疎外されてきたディスクールを、まずは「認識可能なもの」、「理解可能なもの」として呈示することが試みられているのである。

以上の確認作業は、たんにバルトが「恋愛のディスクール」を引用し分析することによってなされるのではない。例えばそこでは、ゲーテの『若きウェルテルの悩み（*Die Leiden des jungen Werthers*）』（1774）のエピソードが繰り返し参照されてはいるが、それらのエピソードに基づいてバルトが呈示する「恋愛のディスクール」は、『若きウェルテルの悩み』という引用元との関連においてなされたものではない。バルトがそこでおこなっているのは、ウェルテルの言説についての記述ではなく、それらのエピソードを契機とした、ウェルテルの言説と同一のレヴェルにある言語活動である。つまりそこでは、バルト自身も、ウェルテルとともに、恋愛のディスクールをおこなう「恋愛主体（sujet amoureux）」として、言語活動をおこなっているのである。このことを示す、『恋愛のディスクール・断章』におけるバルトの言述を以下に引用する。

> その朝、わたしは至急〈重要な〉手紙を書かねばならなかった。それは、何らかの計画の成否がかかった手紙であった。しかし、わたしはそのかわりに恋文を書いている――それも、送ることのない恋文を。わたしは、世間に強いられた陰鬱な務めも、理性的な気配りも、反射点な行動も、すべて喜んで放棄し、輝かしい「義務」、すなわち愛の「義務」に課せられた無益な務めのほうを選ぶ。わたしは人知れず狂気の沙汰となり、わたしだけがこの狂気の唯一の証人となる。愛がわたしの中にあらわにするもの、それはエネルギーである。わたしのおこないにはすべて意味がある（故にわたしは生きることができる、愚痴もこぼさずに）。しかし、その意味とは、捉え難い目的性のことであるのだ。それはわたしの力の意味でしかないのだ。哀れで、罪深く、悲しい変節、わたしの日常の脱力状態なもの（le réactif）のすべてが倒錯される。[214]
>
> Ce matin-là, je dois écrire de toute urgence une lettre « importante » - dont dépend le succès d'une certaine entreprise ; mais j'écris à la place une lettre d'amour – que je n'envoie pas. J'abandonne joyeusement des tâches mornes, des scrupules raisonnables, des conduites réactives, imposés par le monde, au profit d'une tâche inutile, venue d'un Devoir éclatant : le Devoir amoureux. Je fais discrètement des choses folles ; je suis le seul témoin de ma folie. Ce que l'amour dénude en moi, c'est l'*énergie*. Tout ce que je fais a un sesns (je puis donc *vivre*, sans geindre), mais ce sens est une finalité insaisissable : il n'est que le sens de ma force. Les inflexions dolentes, coupables, tristes, tout le réactif de ma vie quotidienne est retourné.

[214] Barthes, 1977a in OCV: 52.

以上の記述は、『若きウェルテルの悩み』においてウェルテルがシャルロッテに手紙を書くか否かで煩悶しているエピソードをふまえたものである。しかし、この記述においてバルトは、「わたし（je）」という一人称を用いることで、それがウェルテルのエピソードの分析や要約でないことを示唆している。バルトは、「恋愛のディスクール」の次元と、「恋愛のディスクール」について語る次元とを明確に区別した上で、「恋愛のディスクール」を「メタ言語」、つまり「恋愛のディスクール」を分析する「二次的な言語活動」によってではなく、「一次的な言語活動」、すなわち「恋愛のディスクール」そのものと同次元の言語活動を通じて記述してゆくのである[215]。

このようにしてバルトは、自らの言語活動が模倣対象である「恋愛のディスクール」と同一の次元に展開されてゆくことを試みた。バルトはこの試みを、「演劇」に準えている。そこでは、「恋愛のディスクール」の「模造物（simulation）」が配置されることで、「恋愛のディスクール」があたかも「上演」されるかのように実現されてゆくのである[216]。

> すべては次の原則から出発している。すなわち、恋する者をたんなる症候的な主体に還元するのではなく、むしろ、その声の中で時代遅れなもの、つまりは手に負えないものを聞き取れるようにしてやること。数ある先例にならわず、一次言語（メタ言語ではなく）の働きのみに依拠した、〈演劇的〉方法が採られたのはそのためである。つまり、恋愛のディスクールの記述に代わって、その模造物を置き、さらにこのディスクールに、わたしという基本的人称を返還し、分析ではなく発話行為が上演されるようにした。
>
> Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de méta-langage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse.

「恋愛のディスクール」が、「分析」されるのではなく「上演」されねばならないのは、それが科学的な分析のもたらす認識には還元し得ないからであった。そしてこのことは、第二章・第一節で確認したとおり、ディスクール一般に共通した性質でもある。個々のディスクールは、同一の表現を用いている場合でも、他のディスクールには還元し得ない一回性の出来事としてあらわれる。それは、一つの台本に基づきながらも各上演はそれぞれ

---

215 cf. Barthes, 1977a in OCV: 28.

216 ibid.

異なっている演劇と同様である。このことからバルトは、ディスクールの模倣の試みを、「演劇的方法」と名づけている。この「演劇的方法」に基づいた『恋愛のディスクール・断章』の目的は、ある特殊な言語活動をおこなう「恋愛主体」を実現させることであるとバルトは述べている[217]。そこでは、以上の試みを通じてバルト自身が「恋愛主体」、すなわち、詩的な言語活動をおこなう主体になることが試みられており、この過程は、バルトの文学的実践の前提をなす重要なものである。それは、バルト的小説がいかにして実現可能であるかを模索してゆく過程に外ならない。

以上のように、『恋愛のディスクール・断章』の中には、バルトの文学的試みの萌芽を読み取ることができる。そこでなされている「一次的な言語活動」をバルトは、自身の生と同次元に生起する「人生の記述（une écriture de la vie）[218]」であると特徴づけている。「人生の記述」とは、バルトの生をそれとは別の次元、すなわち「物語の次元」に置き換えることなしに語るような記述を意味する（詳しくは第六章・第二節を参照）。『恋愛のディスクール・断章』の試みは、この「人生の記述」の実現を意図してなされたものであった。

以上の議論をふまえて、以下では、バルトの文学的実践において『恋愛のディスクール・断章』が果たした役割を整理しておく。バルトは同書において、「恋愛のディスクール」を、「小説（roman）」ではないが、「小説的なもの（romanesque）」を多分に含んだ言説であるとしている[219]。「小説的なもの」とは、ジャンルとしての「小説」に限定づけられない、様々なタイプのディスクールの中に散在した「小説の破片」のようなものを意味している（次章、参照）。「恋愛のディスクール」においては、そこに散在している諸々の「フィギュール」が「整理され得ず、順位をつけることも、道筋を辿ることも、ある目的（制度）に向けて協合することもない[220]」。言い換えれば、この言説は「小説」というジャンル的制度に依拠した一つの「作品」になることを意図していない。この指摘が意味するのは、『恋愛のディスクール・断章』におけるバルトの関心が、「恋愛の物語（une histoire d'amour）[221]」にはなかったということである。バルトは、「恋愛のディスクール」が「物語」のように規則的に展開されてゆくものではないことを強調した上で、以下のように述べている。

> 〔…〕〔「恋愛のディスクール」の中には〕最初のものもなければ最後のものもない。本書で問題となっているのが、一つの恋愛物語（あるいは、一つの愛の物語）ではないことを理解してもらうために、意味の誘惑を挫くために、そこでは絶対的に無意味な順序を選ぶことが必要であった。[222]
>
> 〔…〕il n'y en a pas de premières ni de dernières. Pour faire entendre qu'il ne s'agissait

[217] Barthes, 1977a in OCV: 33.
[218] Barthes, 1971d in OCIII: 1005.
[219] Barthes, 1977a in OCV: 32.
[220] ibid.
[221] ibid. 傍点は引用者による。
[222] ibid.

pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre *absolument insignifiant*.

『恋愛のディスクール・断章』は、八十の断章によって構成されており、さらにそれら個々の断章は、それ自体「絶対的に無意味な」アルファベット順に並べられている。これによって、断章の並びにはいかなる因果関係も認められず、作品全体の内容は断片化されている。このような形式を採ることでバルトは、「恋愛のディスクール」が時間的順序や、作中に登場するものの因果関係に依拠した「物語的記述」とは異なっていることを強調した。そして、ここに認められる、バルトによる新たな形式と、伝統的な文学作品との差異化は、バルトの文学的実践の目的が、たんに既存の文学というジャンルに当てはまるような作品を産出することではないことを意味している。そして、この点こそ、本論が続く議論との関連においてもっとも強調しておくべき点である。

結

本章では、「ディスクール」をめぐるバルトの試みを取り上げた。「ディスクール」に関する議論をぬきに、バルトが記号学的分析から文学的実践に移行することはなかったはずである。とりわけ「恋愛のディスクール」の模倣の試みは、バルトの文学的実践の出発点となるものである。この試みを通じてバルトはいわば、小説を書くためのテクニックを習得していった。それは、かつての画家がすぐれた古典作品の模倣を自らの創作の出発点としたように、バルトを文学的実践へと誘う役割を果たしていた。この点については、バルトと古典作家との「一体化」の試みを論じる箇所で改めて取り上げる。これに先立って、ここでは以下の点を指摘しておく。本章で取り上げたディスクールをめぐる議論の中には、第一章で取り上げた、古典における「読むこと」と「書くこと」との連続性、この思想の反映を読み取ることができる。「恋愛のディスクール」の模倣の試みを通じては、「書くことを意識して作品を読むこと」が、バルト自身によって実現されている。そこでは、かつてバルトが、ジッドの作品から明らかにした「対話」が、バルト自身によってなされつつあるのである。このような『恋愛のディスクール・断章』における試みが、バルトの文学的実践の土台となるものである。

第六章　「ロマネスク」概念

序

本章では、バルトの文学的実践の指標となる「ロマネスク（le Romanesque）」概念について取り上げる。「ロマネスク（小説的なもの）」とは、バルトが「小説（le Roman）」に対立させて用いた概念である。それはジャンルとしての「小説」に限定づけられない、様々なタイプのディスクールの中に散在した「小説の破片」のようなものを意味している。1970年代後半のバルトは、この「ロマネスク」の探求と実践によって特徴づけられる。

本章ではまず、自らの批評の中に「小説的なもの」を見出そうとしたバルトの試みを取り上げる。バルトはすでに 60 年代から、「批評的実践」から「文学的実践」への移行の意志を示していた。その際に彼はまず、自らの批評的テクストの中に「小説的なもの」を見出そうとした。例えば、『批評をめぐる試み（*Essais critiques*）』（1964）では、言語学的観点から「批評」と「文学」の比較がなされた上で、言語活動のレヴェルでは双方に違いがないことが確認される。ここでバルトは、双方の言説を同一の地平の両端に位置づけることで、批評の中に見出される「文学性」について語ろうとした。

すでに明らかにしたとおり、バルトにとって、文学の本質は、文学というジャンルに分類された「作品」からアポステリオリに導き出されるべきものではない。バルトは「文学」というものを、あらゆる言説に適用可能なアプリオリな「価値」として呈示したのである。この試みの一つの成果と言えるのが、「ロマネスク」概念である。この概念を以てバルトは、文学の価値を作品としての「小説」に基づいてではなく、まさに「小説的なもの」として語ろうとした。これが意味するところは、「文学の価値」はけっして特定の作品に特権的なものではないということである。そして、このような「ロマネスク」概念を通じて明らかにされた「文学の価値」、これを実現することが、バルトの文学的実践の目的となる。したがって、「ロマネスク」概念を明らかにすることは、バルトの文学的実践の目的そのものを明らかにすることに等しい。

第一節　批評と文学

本節では、「批評」の中に「小説的なもの」を見出そうとしたバルトの言述を取り上げる。バルトは『批評をめぐる試み』において、言語活動の観点から「批評」を以下のように捉え直している。一般に「批評」とは、「他者の言語活動」についての客観的な記述であるとされている。しかし、これにたいしてバルトは、批評に認められている「客観性」は、社会的要請に呼応した見せかけのものにすぎない、と指摘する。なぜなら、それが「他者の言語活動」を「批評家の言語活動」を介して語っているという限りにおいて、批評もまた

「間接的な言葉（la parole indirecte）」であることに変わりはないからである[223]。この指摘に基づけば、「批評」と「文学」との差異はたんに、「批評の形式」が自らの言語活動を「他者の言語活動」の陰に隠蔽する、というような、両者の形式的な差異に依拠していると言える。批評の形式は、表面上どこまでもある具体的な作品についての記述であって、批評という言語活動をおこなう批評家自身に関してはまるで沈黙を貫いているかのようにふるまうのである。しかし、このような、「他者の言語活動」によって隠蔽された「批評家の言語活動」の自律性と、それが負うべき責任に、バルトは鋭い眼差しを向ける。

バルトによれば、批評家が分析するつもりでいる「作品」とは、それを問う批評家の精神の外にある対象である。それ故に、批評家の言語活動が「作品」にたいして、一種の「治外法権（droit d'exterriorialité）[224]」を有しているなどと考えてはならない。批評家とその著作とのあいだには、批評家たちが文学作品とその作者とのあいだに仮定するのと同様の「深い繋がり（la communication profonde）[225]」が存在している。そのために「批評」であっても、そこには必ずそれを書いた者の「意志」が反映しているはずである。しかし、それにも拘らず、形式上、「批評」はそれを書いた者との繋がりを隠蔽することなしには成立し得ない。この点に、バルトは批評の限界を認めるのである。そして、この認識が畢竟、バルトを「批評」から「文学」の実践へと向かわせた。バルトは『批評をめぐる試み』の序文で、批評家の限界を以下のように説明している。

> 批評家は一人の作家であるが、執行猶予中の作家である。作家と同じく、彼も自らが書いたものよりはむしろ、それを書くと決めた決意のほうを信じてほしいと願っている。しかし作家とは異なり、彼はこの願望に署名することができない〔…〕。[226]
> Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis ; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie moins à ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire ; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut *signer* ce souhait〔…〕.

「書く」という実践のレヴェルでは、批評家も一人の作家であることに変わりはない。しかし、「批評」と「文学」という二つのタイプの作品に求められる社会的な要請は、それぞれ異なっている。「批評」に求められるのは、ある対象についての科学的な分析や判断であって、その成果が、それを書いた批評家自身の「実存」に深く根ざしていることは求められていない。このような要請に迎合するかたちで、批評家たちは、自らと作品との関係を「贋の直接性（le faux direct）」、すなわち、批評という「直接的な形式（la forme directe）」によって隠蔽するのである[227]。

---

223 cf. Barthes, 1963a in OCII: 276; 274.
224 Barthes, 1963d in OCII: 505.
225 ibid.
226 Barthes, 1963a in OCII: 282.
227 cf. Barthes, 1963a in OCII: 273; 282.

以上の議論に関連して、バルトは「作家と著述家（Ecrivains et écrivants）」（1960）と題したテクストにおいて、「書く」という行為の観点から、テクストの作者を「作家（l'écrivain）」と「著述家（l'écrivant）」という二つのタイプに分類している。この分類は、以下のような知見に基づいてなされている。まずバルトは、「作者」概念の歴史を振り返りながら、フランス資本主義時代全般にわたって、言語活動の異論なき所有者は「作家」であった、と述べている。それにたいして、革命期を境に作家たちの「言語」を「政治的目的」のために利用する人々があらわれる。通常、これらの人々は「知識人」と呼ばれるが、バルトは言語活動の実態から彼らを「著述家」と呼び、「作家」と区別する[228]。

ここでいわれる「作家」とは、自身のおこなう「言語活動そのもの」を目的とした書き手である。たいして「著述家」とは、情報伝達のための手段として言語を利用する者である。この区別を言い換えるかたちでバルトは、「作家」の言語活動を「自動詞的（intransitif）」、「著述家」の言語活動を「他動詞的（transitif）」と特徴づけている[229]。

> 著述家たち、彼らは「他動詞的な」人間である。彼らはある目的（証言する、説明する、教える）を定め、言葉（la parole）はその目的のための一つの手段でしかない。〔…〕作家にとっては、〔…〕まるで逆である。作家は自分の言葉が、選択によって、また苦労によって自動詞的なものであり、たとえ断固たるものであるように見えても、それがある曖昧さを生み出し、逆説的に、解読されるべき壮大な沈黙として与えられることをよく理解している。[230]
>
> Les écrivants, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen〔…〕alors que pour l'écrivain,〔…〕c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer.

現代において、バルトが指摘するような「作家」と「著述家」との区別は殆ど失われつつある。だがこの指摘は端的に、この二種類の言語活動の目的と機能とが本質的に異なるものであることを明らかにする。「作家」にとって〈作品を作ること〉は、〈書く行為〉そのものに内在的である。そこでは作品を生みだす「言語活動」が、同時にその「目的」でもあるのだ[231]。故に、「作家」の言語活動とは、自らを目的とした自己言及的、自己組織的な活動であり、このような活動の所産が、一般に「文学」と呼ばれるものである。他方で、文学の目的が〈自己をかたちづくる行為〉そのものの中にあるあるならば、その目的は、

---

228 Barthes, 1960a in OCII: 403.
229 Barthes, 1960a in OCII: 405; 407.
230 Barthes, 1960a in OCII: 407.
231 cf. Barthes, 1960a in OCII: 404.

それが書かれたと同時に達成されている（失われている）ということになる[232]。これによって、文学的活動の所産としての「作品」は、目的なしの言語活動として読者に与えられることになる。このような、一切の外在的目的を持たない言語活動が「自動詞的な言語活動」である。言語活動が「自動詞的」であるということは、理論上、そこにはもはや、意図された「記号内容」が存在しないということである[233]。これによって、文学作品においては、科学的言説におけるような「指示するもの」と「指示されるもの」とのあいだに生じる「真偽の判断」が無効となる、とバルトは言う[234]。

以上のような「作家」の言語活動にたいして、「著述家」の言語活動は、言語の外にある対象の伝達を目的とし、彼らは自らの言述、つまり「批評」から、意図された意味以外のものが読み取られることを容認しない。言い換えれば、著述家にとって「批評」は、分析対象としての作品に関する明確で、取り消し不可能な、異論の余地のない情報を提供するための「道具」にすぎない。バルト曰く、この道具を用いることで批評家は、分析対象の纏うある種の「曖昧さ」に終止符を打つことができると考えている[235]。しかし、批評も結局は、「言説についての言説」、すなわち「メタ言語」でしかない以上、批評がある対象について最終的な判断を下すということは不可能である。これにたいしてバルトは、批評の責務はむしろ、対象となる言説の「有効性（validité）[236]」を確認することにあると主張する。

> 〔…〕批評がメタ言語に外ならないならば、その責務は、〈真実〉を発見することでは少しもなく、ただ〈有効性〉を発見することである。一つの言語活動は、それ自体においては真実でも虚偽でもない。それは有効であるか否かなのである。有効であるとはつまり、記号の首尾一貫したシステムを構築している、ということである。文学的な言語活動を拘束している諸規則が関わるのは、（リアリズム諸派がどう主張しようと）この言語活動の現実的なものへの適合ではなく、それが作者の定めた記号システムに従っているか、という点のみである〔…〕。[237]
>
> 〔…〕si la critique n'est qu'un méta-langage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des « vérités » mais seulement des « validités ». En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas : valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes. Les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système de signes que s'est fixé

---

232 cf. Barthes, 1963a in OCII: 274-275.
233 cf. Barthes, 1960a in OCII: 404-405.
234 Barthes, 1960a in OCII: 405.
235 cf. Barthes, 1960a in OCII: 407.
236 Barthes, 1963d in OCII: 505.
237 ibid.

l'auteur〔…〕.

バルトが述べているように、あらゆる言語活動は、それ自体においては真実でも虚偽でもない。たとえ「批評」であっても、作品の真偽を判断することは本来不可能なのである。ここで「批評」が作品の真偽には関与し得ないとの指摘は、論理学の等式が一つの推論の「有効性」を試すのに、その推論が持ち出す一連の議論の「真実性」には干渉しないのと同様のことである。これにたいして、「批評」がなすべきは、作品の「言語活動」が有効であるか否かを確認することであるとバルトは言う。「有効である」とはすなわち、作品の言語が作者自身の定めたシステム、言い換えれば「形式」に従っている、ということである。つまり批評の役割とは、作品の言語が「現実的なもの（le réel）」に適合しているかを検討することではなく、それが「作者の定めた形式」に従っていることを証明することである。そのために批評は、ある作品を書いた作者に固有の言語をできる限り多く収集できるような、さらに言えば「積分する（intégrer）[238]」ことが可能であるような言語活動を、批評が有する首尾一貫性、論理性、体系性に基づき自ら練り上げることが求められるのである。

以上が、「批評」をめぐる 60 年代のバルトの見解である。この議論を通じてバルトは、「批評」を〈作品のレヴェル〉においてではなく〈言説のレヴェル〉において捉えることで、「批評」と「文学」とが同一の地平に位置づけられることを明らかにした。つまりそこでは、ジャンルの規定に基づいた「批評」や「文学」の概念が、実践、機能、価値といった観点から捉えられているのである。この試みは、同様の観点から「小説」を規定する「ロマネスク」概念の土台となるものである（次節、参照）。

それと同時に、ここでは、以下の点に留意しておく。すなわち、以上のバルトの試みは、最終的に、「批評」と「文学」の乖離をより一層明らかなものとした。この試みを通じてバルトは、最終的に、「批評」の文学的契機を十全に認めることができず、結果、「文学」との比較において「批評」を「余剰な作品（une œuvre *de surcroît*）」と位置づけるに至っている。

> 〔…〕小説はつねに批評家の地平である。批評家とは書こうとする者のことであり、彼はプルーストの「語り手」に似て、このもくろみを、余剰な作品によって満たすのである〔…〕。[239]
>
> 〔…〕le roman est toujours l'horizon du critique : le critique est *celui qui va écrire*, et qui, semblable au Narrateur proustien, emplit cette attente d'une œuvre *de surcroît*〔…〕.

以上の認識が、結果的に、バルトの「文学的実践」への移行を決定的なものとした。なぜなら、「批評」が「余剰な作品」であるとの指摘は、そこで批評を書いているバルト自身

---

[238] ibid.

[239] Barthes, 1963a in OCII: 282.

に突きつけられるものでもあったからである。このように、『批評をめぐる試み』は、バルトが「批評」から「文学」に向かう契機となったテクストであり、そこには、後の「ロマネスク」概念、さらには文学的実践の土台となる議論が含まれていた。これらをふまえて次節では、バルトの「ロマネスク」概念についてみてゆく。

第二節　文学的実践の土台としての「ロマネスク」

本節では、バルトの「ロマネスク」概念について明らかにする。バルトは、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』（1975）や『恋愛のディスクール・断章』（1977）といった「ロマネスク」時代の代表作に先立つ『テクストの快楽』（1973）において、「小説」に対立させて、「ロマネスク」を以下のように特徴づけている。

> イデオロギーの諸体系は虚構であり〔…〕小説である――ただしそれらは、入り組んだ筋、転機、善人と悪人をしかるべく備えた古典的な小説である（ロマネスクはまったく別物である。それは構造化されていない単純な切り取りであり、様々な形式の散開である〔…〕）。[240]
>
> Les systèmes idéologiques sont des fictions〔…〕, des romans －mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et maivais (le *romanesque* est tout autre chose : un simple découpage instructuré, une dissémination de formes〔…〕).

作品としての小説は、「小説」というジャンルの規定に基づいて「体系化された形式」である。そのために、それは遅かれ早かれ、「小説」というジャンルの中で一つのイデオロギーと化すことを免れ得ない。これにたいして「ロマネスク」は、このような体系化がなされていない「様々な形式の散開」であり、そのようなテクストに見出される「小説の破片」の総称が「ロマネスク」である。バルトはこの「ロマネスク」を、作品の「生成原理（Maya）[241]」であると捉えている[242]。

これをふまえてバルトは、自身の文学的実践の目的を、「微細な要素（un élément ténu）」

---

[240] Barthes, 1973a in OCIV: 235.

[241] Maya は本来、超自然的な不特定の力を意味するが、インド哲学はこの言葉を、宇宙の構成原理を説明する際に用いた。また同語は、『恋愛のディスクール・断章』においても挙げられている。Barthes, 1977a in OCV: 99.

[242] このバルトの主張をうけて、F・Berthet は、「ロマネスク」とは「描写の断片（*fragment de représentation*）」であり、それを追求するバルトの試みは、作品としての「小説」を書くことを意味するわけではないが、小説を書くために不可欠なものであると捉えている。Berthet, 2003: 391. またこれに関連して、M・Gil は *Roland Barthes Au lieu de la vie*（2012）において、1970 年から 76 年までのバルトのテクストを、「ロマネスク」の実践に向けた過程として捉えている。Gil, 2012: 351.

を再現することにあると述べている（第八章、参照）。ここでいう「微細な要素」とは、「小説の破片」である「ロマネスク」に外ならない。バルトにおいて「ロマネスク」の時代は、「微細な要素」を再現する試みに先立って、それがいかにして可能であるかを追究する過程であったと言える。その過程でバルトは、さまざまな文学作品を取り上げて、そこから、作品の起源となっているような「ロマネスク」を抽出していったのである。その上でバルトは、このような「微細な要素」をできるだけ十全に「引き受けられる」ような作品形式を自ら追求してゆくことになる[243]。

以上のように、『テクストの快楽』からは、バルトが作品としての小説ではなく、小説を小説たらしめるような「ロマネスク」に関心を向けていたことが明らかにされた。そこで指摘された「小説」と「小説的なもの」との区別は、その後『ロラン・バルトによるロラン・バルト』においても論じられている。バルトは同書の断章の中で、「小説的なもの」には賛成であるが、「小説」には反対であるとの主張を展開している[244]。この主張に呼応するかたちで、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』という作品そのものも、批評、小説、自伝といった様々な形式の混ざり合った断章によって構成されている。「断章」は、「微細な要素」をより多く引き受けるためにバルトが好んで用いた形式である[245]。

以上をふまえて、ここでは「ロマネスク」概念をバルトの文学的実践の土台として捉えてゆく。「ロマネスク」概念を通じて明らかにされたのは、既存の形式の体系に基づくのではない、それらが混在した「新たな形式」にたいするバルトの欲望である。この「新たな形式」の追求の背景には、先に挙げた、「人生の記述」の実現というバルトのもくろみが据えられていた[246]。「人生の記述」とは、バルトの人生に起こった微細な出来事――それこそが「ロマネスク」である――、それをバルトの人生とは別の次元、すなわち「物語の次元」に置き換えることなしに語るような記述である。一般に、作者が自らの人生について語ったような記述は、自伝をはじめとした「エッセー」の形式によるものである。これにたいして、バルトが追求するのは、「エッセーの形式」と「小説の形式」とが混在した新たな形式である[247]。

> 〔…〕私が望むのは、小説的な諸形式を試みることであり、そのいずれの形式も〈小説〉という名を帯びることはないであろうが、しかしそれらの各形式は、もし可能で

---

243 cf. Barthes, 1975d in OCIV: 849.

244 cf. Barthes, 1975a in OCIV: 703-704.

245 バルトの断章形式には、すでに多くの言及が加えられてきた。その中でも、浜屋昭「ロラン・バルトの断章と日記」（1999）においては、断章形式にたいするバルトの態度が時代に応じて考察されている。浜屋, 1999. その他、興味深いものとして、D・Leca による、バルトの断章をミニマリズムの形式として捉えた論考がある。Leca, 2015. また、Berthet, 2003: 395 では、バルトにおける断章形式と小説を書く試みとが関連づけられている。

246 cf. Barthes, 1971d in OCIII: 1005.

247 この点については、第三章の序文でも触れたとおり、バルトは晩年に自らの理想とする形式を、「エッセーと小説の間にある形式」であるとしている。Barthes, 1978a.

あるならば、小説という名を更新しながら、且つ〈エッセー〉という名を留めておくようなものになるだろう。[248]

〔…〕ce dont j'ai envie, c'est d'*essayer* des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de « roman », mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d' « essai ».

バルトにおいては、「小説的な諸形式」を試みることが重要なのであり、その試みは畢竟、既存の形式の体系に改変を加えることを可能にする。このようにして実現されるバルトの「新たな形式」は、一方で、作者であるバルト自身との「深い繋がり」を隠蔽することはない（バルトの新たな形式は基本的に「わたし（一人称）」によって構成される。これにたいして、伝統的な小説においては、虚構の登場人物や三人称の使用によってその関係は隠されている）。他方で、この「新たな形式」を通じてなされる言語活動は、それが読者の手に渡った際に、エッセー一般のようにそれを書いた作者との繋がりを強調するものではない。バルトの「新たな形式」は、それがバルトの「ロマネスク」を起源とし、且つその事実を隠蔽しないという点で、「エッセー」である。ただし、その記述は文学的なディスクールによってなされるのであるから、それが読者に、作者バルトの意図を強要することはない。

以上の議論に補足するかたちで、ここでは伝統的な小説の構成原理にも言及しておく。一般に古典的な小説は、「半過去や単純過去」を用いて「心理的に構造化された登場人物」、すなわち「虚構の語り手」を介してかたちづくられている[249]。これによって、物語はつねに、現実の歴史や人物とは絶対的な距離を保った、一つの「虚構」としてあらわれることになる。これにたいしてバルトは、自らの作品を虚構の登場人物や過去時制によってかたちづくることを拒否し、虚構を構成する伝統的な語りの手法をそこから排除するのである。

ロマネスクとは、一つの物語に沿って構造化されていない言説の様式である。それは表記の様式、備給の様式、日常の現実や人々や人生に起こるあらゆる出来事への関心の様式である。このロマネスクを小説に仕立てることは、非常に困難なことのように思われる。なぜなら、私にとって物語は本質的に半過去や単純過去、多かれ少なかれ心理的に構造化された登場人物であり、そうした物語が含まれている物語対象（un objet narratif）を自分が作り上げることなど想像できないからである。[250]

Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. Transformer ce romanesque en roman me paraît très

[248] Barthes, 1973b in OCIV: 468.
[249] cf. Barthes, 1975c in OCIV: 866.
[250] ibid.

difficile parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués.

日常生活において、私は見聞きするすべてのものに、一種の好奇心、殆ど知的な愛情のようなものを抱くが、それらの感情はロマネスクに関わるものである。〔…〕今日私は、固有名詞をもった登場人物をともなう物語、逸話、つまり小説を書くことを想定してはいない。私にとって、問題は――将来の問題は、というのも私はこの方面の仕事をはじめたいと切に望んでいるのだから――小説からロマネスクを際立たせるような形式を徐々に見出し、しかもその形式によって、これまでおこなってきた以上に徹底してロマネスクを引き受けられるようにすることなのである。[251]
Dans la vie quotidienne, j'éprouve pour tout ce que je vois et entends une sorte de curiosité, presque d'affectivité intellectuelle qui est de l'ordre du romanesque.〔…〕je ne m'imagine pas aujourd'hui composant une histoire, une anecdote, avec des personnages portant un nom propre, bref, un roman. Pour moi, le problème – problème d'avenir parce que j'ai très envie de me mettre à travailler de ce côté-là – sera de trouver peu à peu la forme qui détacherait le romanesque du roman, mais assumerait le romanesque plus profondément que je ne l'ai fait jusqu'à présent.

W・カイザー（Wolfgang Kayser, 1906-1960）が『言語芸術作品：文芸学入門（*Das sprachliche Kunstwerk : Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*）』（1948）において述べているように、語り手は聴者にたいしてなんらか生起したことを語る、というのが、叙事文学というジャンルにおける「叙事的原状況（epische Ursituation）[252]」である。これによって、「語られるべき事柄」は必ず過去に属し、それらは過去時制によって語られることになる。バルトがこのような伝統的な小説の方法を拒むのは、バルトの記述が「過去」ではなく、「現在」に起きた一度限りの出来事を生起させようとするものだからである。すなわち、バルトにおいては、「一回性」によって特徴づけられた出来事を、架空の登場人物を介し、本質的に「現在」と距離を置いた時制によって語ることでその本質が失われてしまうとの懸念から、伝統的な小説の方法が拒否されるのである。これに呼応するかたちでバルトは、晩年の講義において、自らの書くべき作品を「現在の小説」であると述べている（第八章・第三節、参照）。以上の点をふまえて、バルトの文学的実践を考察するならば、その試みの成果としての「作品」の不在が、バルトの試みの失敗を意味するわけではないことが理解される。

結

[251] Barthes, 1975d in OCIV: 849.
[252] カイザー, 1948: 507.

本章では、バルトが「批評」に「小説的なもの」を見出そうとした時代の考察から出発して、文学の本質をアプリオリに規定しようとするバルトの試みの成果として、「ロマネスク」概念を取り上げた。これらの議論を通じて、バルトの文学的実践の目的が、作品としての「小説」を完成させることではなく、その起源となる「ロマネスク」をより多く引き受けることのできるような「新たな形式」の実現にあるとの帰結が導き出される。本章で取り上げた「ロマネスク」時代の作品は、バルトが「批評」から「文学」に向かう転換点にあって、「様々な形式の散開」した、バルトの文学的実践の出発点となるものであったと言える。

例えば、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』は、通常、作者バルトが自身について語った「自伝的エッセー」に分類されている。しかしこの作品では、エッセーの人称である「私（je）」に加えて、「あなた（vous）」、「彼（il）」、「R・B」といった複数の人称が用いられており、作品の語り手はつねに不確定なままである。そこでは、作品を書く「現実のバルト」と、作品の「語り手」とが意図的にずらされており、「語り手」の人称はつねに曖昧なままである。この書物の「語り手」は、作者自身でもなければ、ある人格を与えられた一人の登場人物でもない。それは、特定の人物によって特徴づけられない、純粋に、言語活動の働きのみに依拠したものなのである。このように、「ロマネスク」時代のバルトの作品は、「作者」と「語り手」とが異なっている「小説」に典型的なものでありながらも、そこには「小説」に欠かせない「登場人物」が存在しないという独自の形式に基づいたものである。そして、ここにみられる「形式的な曖昧さ」の中に、われわれはバルトの文学的実践のの萌芽を認めることができる。

第七章　文学的実践に向けた「一体化」の試み

序

本論は前章までに、「文学」をめぐるバルトの思索を取り上げてきた。バルトは執筆活動を開始した当初から、「古典」概念によって、文学の価値に言及していた。それが 1960 年代になると、「形式」概念によって理論的に論じられるようになる。そこでは、文学の本質が、言語活動に独自の「空白」をもたらすような意味作用、それを生起させる「形式」に基づいて語られている。このような理論的展開に続いてバルトは、自ら文学的テクストの執筆を試みるようになる。その際に、前章で取り上げた「ロマネスク」時代の作品においては、いかなる形式によって作品を書くべきかということが追究された。

以上の議論をふまえて本章では、晩年のバルトの文学的実践の端緒である、バルトが 1978 年の講演において試みた、作家 M・プルースト（Marcel Proust, 1871-1922）との「一体化（l'identification）」の試みを中心に取り上げる。この試みは、第五章で取り上げた、『恋愛のディスクール・断章』における模倣の試みの延長線上にあるものである。この試みを通じてバルトは、プルーストの作品を分析するのではなく、それを書いた作者との「一体化」を試みている。この「一体化」の試みを通じてバルトは、自らの小説が実現すべき「三つの機能」を規定してゆく。本章では、これらの機能を明らかにすることで、バルトの文学的実践がいかにしてなされるべきかを理解するための土台を準備する。

第一節　プルーストとの「一体化」

本節では、「書く」という実践的観点から、バルトとプルーストとの「一体化」の試みを取り上げる。従来、バルトとプルーストとの関連は、バルトが晩年に「プルーストと写真」をテーマにしたセミナーを準備していたことから、「写真」の分析に基づいた「イメージ」の観点から論じられることも多い [253]。しかし、この「プルーストと写真」をテーマにした特殊なセミナーを除けば、双方の関連を明らかにする上でもっとも重要な論点は、本論が取り上げる「一体化」の試みである。

生前最後のインタヴューにおいてバルト自身が認めているように、バルトは生涯にわたって、プルーストから多大な影響を受けながらも、その「作品」について論じることは殆どなかった [254]。バルトにとってプルーストは、批評の対象とすべき存在ではなかったので

---

[253] 例えば、Lombardo, 1989: 113-124.; Yacavone, 2008 を参照されたい。ただし、このセミナーはバルトの死によって実現されず、その準備ノートのみが残されている。

[254] バルトは「子供時代の読書（Lectures de l'enfance）」（1980）において、以下のように述べている。曰く、思春期の読書を通じてプルーストから多くの影響を受けたが、それについて語ることは殆どしなかった。だが、そこから気持ちが離れたことはなかった。Barthes, 1980 in OCV: 949-950.

ある。このようにして、バルトがプルーストに関して貫いてきた沈黙が破られるのは、1978年にコレージュ・ド・フランスでおこなわれた講演「長い間、私は早くから床についた（Longtemps, je me suis couché de bonne heure）」においてである。この講演においてバルトは、「書く」という行為の観点から自らとプルーストとを比較している。ただし、ここでもやはり、バルトによってプルーストが「分析」の対象とされることはない。その冒頭でバルトは、ここで試みられる「一体化」は、「価値の混合」ではなく「実践の混合」に基づいたものであるとの断りを入れている。すなわち、この「一体化」の試みは、古典作家であるプルーストと、当時は一批評家にすぎなかったバルト、この両者の作品や作家としての価値を比較するものではない。それはあくまで、両者の「言語活動」、つまりは「作品をいかに書くか」という実践方法の比較なのである。

以上の試みを通じてバルトはまさに、「作家である[255]」ための所作をプルーストから学ぼうとする。それはかつてプルーストが、サント＝ブーヴやバルザックらのパスティーシュ（模作）から、『失われた時を求めて』にみられる新たな形式を生みだしたのと同様に、バルトはプルーストとの「一体化」を通じて、自らの「新たな形式」を見出してゆくことになる。以下ではまず、バルトとプルーストとの「一体化」がどのような意図に基づいたものであったかを明らかにする。

バルトは、講演「長い間、私は早くから床についた」の冒頭で、自らとプルーストとの「一体化」の試みを、以下のように特徴づけている。

> 〔…〕具象的文学、例えば、小説においては、多かれ少なかれ（時折という意味であるが）、人々は登場人物の一人と一体化しているように思われる。私が思うに、このような投影こそが、文学の原動力そのものである。しかし、いくらかの例外的な場合には、読者が彼自身一つの作品を書きたいと望む主体であることによって、この主体はもはや然々の虚構の人物に一体化するだけでなく、とりわけ彼が読んだ本を書きたいと思い、それに成功した者である作者その人と一体化する〔…〕。[256]
>
> 〔…〕dans la littérature figurative, dans le roman, par exemple, il me semble qu'on s'identifie plus ou moins (je veux dire par moments) à l'un des personnages représentés ; cette projection, je le crois, est le ressort même de la littérature ; mais, dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi〔…〕.

バルトは自らがプルーストとの一体化を試みるに至った理由を以上のように説明した上

---

[255] Barthes, 1975a in OCIV: 655-656.
[256] Barthes, 1978a in OCV: 459.

で、その試みを、『失われた時を求めて』の形式を見出すまでにプルーストが経験した、「作品形式をめぐる逡巡」を考察することからはじめている。

周知のように、『失われた時を求めて』以前に書かれたプルーストの作品は、批評、芸術論、パスティーシュといった「エッセー」の形式によるものばかりである[257]。そこから、プルーストが『失われた時を求めて』における「新たな形式」を生みだした契機を、バルトは1905年に起きたプルーストの「母の死」に見出している。このバルトの指摘をふまえて以下ではまず、プルーストが母の死後、『失われた時を求めて』の執筆を開始する1909年までに経験した「逡巡」を読み取ることができる作品を取り上げる。それは、プルーストが母の死後から構想・執筆し、結果的には未定稿に終わった「サント＝ブーヴに反論する（Contre Sainte-Beuve）」である。

このテクストがプルーストによって企てられた本来的な目的は、フランスの批評家C. A・サント＝ブーヴ（Charles Augustin de Sainte-Beuve, 1804-69）の作品にみられる「知性優位の思考」、すなわち、サント＝ブーヴが「文学」にまで昇華されるべき素材を知性の優位から「批評の形式」に投げ入れた点を批判することにあった。「サント＝ブーヴに反論する」の草稿は、「日毎私は、知性というものに大した価値を認めなくなりつつある[258]」という一文にはじまり、続けてその理由が以下のように述べられている。曰く、永久に忘れ去られ、二度と甦ることのないはずであった記憶が、偶然、ある出来事――紅茶に浸した二度焼きのパンを口にした時、皿に落としたスプーンの音を聞いた時――によって、突然その人の感覚に甦るとき、そこには「知性の真実」などには到底及ばない、人間の本質を成す「過去」が存在している。そして、「私たち自身の内的な本質（essence intime）であるこうした過去に比べれば、知性の真実（les vérités de l'intelligence）などまるで現実味が感じられない[259]」。

バルトは、以上のような認識をプルーストにもたらした要因として、彼の「母の死」を挙げる。バルトによれば、プルーストがサント＝ブーヴの批判を通じて明らかにしようとした「知性の無力さ」、これをプルーストに自覚させたのは、「母の死」によってもたらされた「人生の半ば（le chemin de la vie）[260]」の意識であった。「人生の半ば」とは、A・ダンテ（Alighieri Dante, 1265－1321）の『神曲（*Divina Commedia*）』（1307-1321）地獄篇の冒頭部に登場する、「われらの人生の道の半ばにして（Nel mezzo del camin di nostra vita）」という一文に由来するものである。バルトはこの一文を参照しながら、「母の死」がプルーストにもたらしたのは、この「人生の半ば」の意識に外ならないと主張している。ここで

---

[257] 『失われた時を求めて』（1913-27）（作者の生前に刊行されたのは「第四篇」まで）以前に刊行されたプルーストの著作は以下のとおりである。『楽しみと日々』（1896）、『模索と雑録』（1919）、ラスキンの翻訳二点（『アミアンの聖書』（1904）、『胡麻と百合』（1906））。これらに加えて、当時刊行されていない批評や芸術論がプルーストの初期のテクストとして挙げられる。ただし、それらの中に、『失われた時を求めて』のような小説形式のものは存在しない。

[258] Proust, 1954: 211.

[259] Proust, 1954: 215.

[260] Barthes, 1978a in OCV: 465.

いわれる「人生の半ば」はむろん、生きた年月を二分するような算術的な区分ではない。バルトはそれを、誰しもに訪れる「意識」の変化の瞬間であると捉えている。

> 〈残された時間は少ない〉、明確でなくとも、しかし不可逆的な秒読みが始まる時が訪れる（これこそ意識の問題である）。われわれは死すべき存在であることを知っていた（あなたが話を聞けるようになると同時に、皆がそのことをあなたに教えたのだから）。それが突然、自分が死ぬということを実感するようになる〔…〕この明白な事実、それが実感されると、状況は一変する。それは私に、否応なしに、私の仕事を一つの仕切りの中に収めることを余儀なくさせる〔…〕。[261]
>
> Il arrive un temps (c'est la problème de conscience) où « les jours sont comptés » : commence un compte à rebours flou et cependant irréversible. On se *savait* mortel (tout le monde vous l'a dit, dès que vous avez eu des oreilles pour entendre) ; tout d'un coup on *se sent* mortel〔…〕Cette évidence, dès lors qu'elle est vécue, amène un bouleversement du paysage : il me faut, impérieusement, loger mon travail dans une case〔…〕.

「人生の半ば」とは、その人の生涯を〈それ以前〉と〈それ以後〉に区切るような、決定的な意識の変化が訪れる瞬間である。この意識の変化がプルーストをしてそれ以前とは異なった「新たな形式」の探求に向かわせた、というのがバルトの見解である。すでに述べたとおり、「サント＝ブーヴに反論する」の趣旨は、サント＝ブーヴが「文学」にまで昇華すべき素材を「批評」に投げ入れたことにたいする批判であった。ところが、実際にこの批評が書き始められると、サント＝ブーヴに向けられた批判は忽ち、プルースト自身にたいする戒めへと変容してゆく[262]。それはプルースト自身が、批評に外ならない「サント＝ブーヴに反論する」の草稿に、以下のように記していることからも明らかである。

> 日毎、私は批評に、あえて言えば、知性にさえ、それ程価値を認めなくなりつつあるが、それは、芸術のすべてである現実の再創造において、知性が無力であるとの思いを強めているせいである。それにも拘らず、私は今日、その知性に頼って、批評でしかないエッセーを書こうとしている。[263]
>
> Bien que chaque jour j'attache moins de prix à la critique et même, s'il faut le dire, à l'intelligence, car de plus en plus je la crois impuissante à cette recréation de la réalité qui est tout l'art, c'est à l'intelligence que je me fie aujourd'hui pour écrire un essai tout critique.

---

[261] Barthes, 1978a in OCV: 466.
[262] この指摘に関しては、中川, 1985 を参照されたい。
[263] Proust, 1954: 216.

このプルーストの指摘からも明らかなように、当初サント＝ブーヴに向けられていた批判は最終的に、プルースト自身にたいする批判として機能した。これによって、「サント＝ブーヴに反論する」における記述は徐々に、批評とは程遠いものに変容してゆく。その草稿は、プルーストの記憶が織り交ぜられた独白のようなものからはじまり、その序文は、プルーストと母との架空の会話によって締め括られている[264]。さらに、この序文に続く「サント＝ブーヴの方法」という新たな項目に入っても、「この世でもっとも言いたく思ってきたことを二度と言えなくなってしまうのでは、と危惧するような時期に、なんなら状況にと言ってもいいが、私は立ち至っている[265]」というような、プルースト自身の置かれた状況が躊躇なく語られている。その結果、「サント＝ブーヴに反論する」は当初計画されていたサント＝ブーヴにたいする批判的機能を殆ど果たすことのないまま、その筆を次なる作品『失われた時を求めて』に譲ることになる。

以上の考察をふまえて、バルトは以下の帰結を導き出す。すなわち、プルーストに「人生の半ば」の意識をもたらした「母の死」、この何にも還元し得ない「母の存在」とその「死」を引き受けるために、プルーストは「新たな形式」の探求へと赴いた。その際に、重要な役割を果たしたのが、「サント＝ブーヴに反論する」を書く試みである。この試みを通じてプルーストは、人間の「内的な本質」をなす「過去」は、「批評の形式」によっては捉えられず、代わりにそれを引き受けるような「新たな形式」が必要とされるとの認識を得た。プルーストにとって「サント＝ブーヴに反論する」は、「新たな形式」の探求の過程そのものであったと言える[266]。

以上のような、プルーストが『失われた時を求めて』を創出した過程に、バルトは自らの人生を重ね合わせている。バルト自身、この講演がおこなわれる前年の 1977 年 10 月に自身の母を亡くしている。そこでは、バルトがプルーストに指摘した「人生の半ば」が、まさにバルト自身にも訪れていた。そしてこの意識は、それ以前からあった、バルトの「批評」から「文学」への移行の意志を、より切実な要請へと変容させた。

> プルーストにとって、〈人生の半ば〉はもちろん、彼の母の死であった（1905 年）。それはたとえ、生き方の変容や、新しい作品の開始が数年後のことであったとしてもである。残酷な喪、唯一の、そして何ものにも還元し得ない喪は、私にとって、プルーストが語っていた〈個別的なものの頂点〉を成し得るものである。そして遅ればせながら、この喪は、私にとっても、私の人生の半ばとなるだろう。というのも、〈人生の半ば〉とは恐らく、死はもはやたんに恐ろしいものではなく、現実的なものであると

---

[264] そこでは、プルーストがサント＝ブーヴについての作品の構想を母に相談する、という場面が、ラシーヌの宗教劇『エステル』のセリフの引用とともに語られている。Proust, 1954: 216-218.
[265] Proust, 1954: 219.
[266] cf. Barthes, 1978a in OCV: 461.

いうことを発見する瞬間以外の何ものでもないのだから。[267]

Pour Proust, le « milieu de la vie » fut certainement la mort de sa mère (1905), même si la mutation d'existence, l'inauguration de l'œuvre nouvelle n'eut lieu que quelques années plus tard. Un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible, peut constituer pour moi cette « cime du particulier », dont parlait Proust ; quoique tardif, ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie ; car le « milieu de la vie » n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable.

プルーストと同様に、バルトが経験した愛する人の「死」は、バルトに「人生の半ば」の意識をもたらした。この意識が自らに与えた影響を、バルトは以下のように語っている。「人生の半ば」の意識は、バルトの生涯に「一つの区切り（une case）」をもたらすが、この「区切り」は、人生の終わりが見えてきたことによってあらわれてくる、不可逆的な「時間の区切り」であり、「最後の区切り（la dernière case）」である[268]。そして、この「最後の区切り」が明らかとなったからこそ、「私がそこに収める仕事は一種の荘厳さを帯びてくる[269]」、とバルトは言う。「人生の半ば」の意識は、「自らがしたこと、なした仕事、書いたものが、繰り返しにすぎないと思われるような瞬間[270]」をもたらす。これによって、「最後の区切り」に収められる自らの仕事が、それ以前とは異なった仕方でなされることが求められるのである。だからこそ、バルトよって、新たな形式の探求や発見や実践が切実な要請として受け止められるのである。

第二節　バルト的小説の機能

前節における議論をふまえてバルトは、講演「長い間、私は早くから床についた」の後半で、「最後の区切り」に収められる自身の仕事が、以下に挙げる「三つの機能」を実現するものでなければならないとしている。それは、「愛する人々を語ること」、「ある感情の領域を十分に、しかし間接的に再現すること」、「他者に圧力を加えないこと」、以上の三点である。

バルトが自らの文学的実践を通じて実現しようとする第一の機能は、「愛する人々を語ること」である[271]。ただし、ここでいわれる「愛する人々を語る」とは、作品を通じてある特定の人物にたいする作者自身の愛情が語られる、ということではない。バルトにとって「愛する人々を語る」とは、「彼らが生きたこと（そして多く場合、苦しんだこと）は、〈無

[267] Barthes, 1978a in OCV: 467.
[268] Barthes, 1978a in OCV: 466.
[269] ibid.
[270] ibid.
[271] Barthes, 1978a in OCV: 469.

駄〉ではなかったと証明すること[272]」である。すなわち、バルトの文学的実践においては、歴史的人物の存在を肯定することが一つの目的とされている。だからこそ、バルトの実践は、それらの人々をたんに歴史的なものとしてではなく、あらゆる現在においても価値のあるものとして呈示する、文学的なものでなければならないのである。

以上の目的から、バルト的小説の第二の使命が浮かび上がる。それは、「ある感情の領域（un ordre affectif）を十分に、しかし間接的に再現すること[273]」である。バルトにとって、ある人物の生を肯定することは、たんにその人の歴史や功績を語ることによるのではない。それは、「感情の領域」においてこそなされるべきなのである。そして、それを実現するのは、科学的言説ではなく、文学的言説である。バルトは先の講演において、小説の中では「感情の言述」が文学独自の間接性、つまりは「空白」に委ねられることによって、科学的言説によっては語られない「パトスの表現」が「公然と」語られる、と述べている[274]。このような言説の例として、バルトはプルーストの作品における以下のエピソードを挙げている。

プルーストの『失われた時を求めて』においては、祖母が死んだことにたいする苦悩が、死とは直接関係のない出来事や動作を通じて伝えられている。そこでは、「死の苦悩」というものが、つねに、間接的に語られることによって、そこで起きる出来事の数々はより「真実なもの」としてあらわれてくる[275]。このように指摘した上でバルトは、自らが書こうとする小説もまた、「私がその存在を確信しているが、しかし名づけるのに大変苦労するある感情を、積極的に、そうとはいわずに（*sans le dire*）、表現する[276]」ものでなければならないと述べている。

最後に、バルトは以上のことを実現する自らの言説が、「他者」（「読者」）に圧力を加えないものであることをその条件として挙げている[277]。バルトの言説は「愛する人々を語ること」を目的とし、その語りはたんに歴史的なものではなく、文学的なものでなければならない。そして、文学は、言葉に尽くし難い感情を、つねに何らかの媒介を通じて間接的に語ることで、そこで語られるものを言語のイデオロギーから免れた状態で呈示するのであった。それ故に、バルトが実現しようとする文学的言説もまた、読者に圧力を加えることない言説でなければならない。

以上が、バルト的小説が果たすべき三つの機能である。ただしバルトは、以上のような機能を実現する「新たな形式」に基づいた作品を、自分は仮に「小説」と呼んでいるにすぎない、と述べている[278]。すなわち、バルトの文学的試みの目的は、「小説」というジャン

---

272 Barthes, 1978a in OCV: 468-469.
273 Barthes, 1978a in OCV: 469.　傍点は引用者による。
274 cf. ibid.
275 cf. Barthes, 1978a in OCV: 467.
276 Barthes, 1978a in OCV: 468.
277 Barthes, 1978a in OCV: 469.
278 Barthes, 1978a in OCV: 470.

ルに属する作品を完成させることではなく、以上で挙げた「三つの機能」を実現することなのである。そして、バルト的小説が、ジャンルの規定（小説とはこのようなものである）ではなく、機能の規定（小説はこのようなことを可能にする）に基づくものである以上、彼の文学的実践を通じて実現されたテクストが、既存の小説と同一の形態であるか否かは問題にならない。なぜなら、バルトが実現しようとする文学的機能は、小説を書こうとする「行為」そのものにおいて実現されるからである。このことからバルトは、自らの試みにおいて重要であるのは、作品を完成させることではなく、先に呈示した「ユートピア的な「小説」（Roman utopique）」を「あたかも書くことになっているかのように行動すること」であると結論づけている[279]。

結

本章で取り上げた、バルト的小説が果たすべき三つの機能は、バルトが理論的に明らかにしていた「文学の価値」を、実践的観点から捉え直したものである。そこでは、バルトが他者の作品を通じて考察してきた文学的な価値や機能が、バルト自身の「新たな形式」を通じて実現されようとしている。その過程で重要な役割を果たしたのが、本章で取り上げた「一体化」の試みであった。この試みを通じてバルトは、自身の言語活動がなすべき機能を規定し、それが既存の小説の形態を以ては実現され得ないとの自覚を得たのである。このことから、次章で取り上げる「講義」においては、先の機能を実現するような言語活動が追求されてゆくことになる。この講義においてバルトは、自身の文学的試みが特異なものであることを認めた上で、バルト的小説と一般的な小説との齟齬にも言及している。これをふまえて本論が次章で論じるのは、これまでに取り上げてきた、文学をめぐるバルトの思索が、最終的に、いかなるかたちでバルトの実践に組み込まれていったか、ということである。もちろん、それらの仕事が、「新たな形式」の探求によって特徴づけられた、文学的実践の試みであったことに違いはない。しかし、本論において重要であるのは、その試みが「講義」を通じてなされた、ということである。バルトの文学的実践において「講義」が果たした役割を検証すること、これが本論最終章の目的である。

[279] ibid.

第八章　文学的実践としての講義

序

前章ではバルト的小説の指標となる三つの機能を明らかにした。それらの機能はいかにして実現されるのか。この問いを検討してゆくと、バルトの「講義」が考察の地平にあらわれてくる。本章で取り上げる講義は、バルトが 1976 年にコレージュ・ド・フランスの教授に就任して以降、年度毎に異なる題材を扱いながら、四年度にわたっておこなわれたものである[280]。それらの中、本論がおもに取り上げるのは、『小説の準備（*La Préparation du roman I et II*）』（1978-80）という総タイトルの下、後半二年度に実施された講義である[281]。この講義においてバルトは、自らの書こうとする小説と、伝統的な小説との齟齬を認めながら、自身の目的は、小説を書こうとする「行為」そのものの中にあって、「作品」の完成にはないとしている。バルトの試みの目的は、言語化し得ないような「感情の真実」を、文学の間接性によって伝達することにあった。この試みの論点は、ある「感情の真実」を文学的な仕方で伝達する「方法」にあるのであって、その痕跡としての「書かれたもの（作品）」は問題にならない。それどころか、むしろ、バルトにおいて文学的実践の完結（作品の完成）は、かかる試みの起源にあるバルトの「書く意志」を裏切るものとなる。このことからバルトは、自らの試みを、一つの作品として完結させる代わりに、「話し言葉以上に確実な記憶は残さない」、「特殊な生産物」である講義を通じて遂行してゆくことになる。

2002 年から 2003 年にかけてバルトの講義集が出版されて以降、バルトの講義には他方面から分析が加えられてきた。しかし、それ以前のバルトの著作に関する研究の蓄積と比較するならば、バルトの講義に関する議論は未だ発展途上にあると言える。講義集の刊行に寄せた C・コストらの論考にはじまり[282]、バルトの講義を取り上げた論文やエッセーは複数存在する[283]。しかし、バルトの講義を単独で取り上げた著作としては、論集 *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*（2008）や、L・O'Meara の *Roland Barthes at the Collège de France*（2012）を待たねばならない。このような状況を顧慮するならば、バルトの講義を文学的実践として捉えるという本論の試みは、バルトの講義研究の進展にも寄与するはずである。

---

[280] 本論における講義の分析は、バルトの講義ノートに基づいた講義集に依拠している。この講義集は実際におこなわれた講義の内容とほぼ一致しており、準備された内容の一部が削除された箇所などについては、講義集の註に記してある。また講義の音声データも現存している。

[281] 『小説の準備』初年度には「生から作品へ」、次年度には「意志としての作品」という題目が掲げられている。実施期間は、第一部「生から作品へ」が 1978 年 12 月 2 日から 79 年 3 月 10 日にかけておこなわれ、第二部「意志としての作品」は 79 年 12 月 1 日から 80 年 2 月 23 日までおこなわれた。『小説の準備』に先立つ『中性』は、78 年 6 月 3 日に終了している。講義は土曜日午前に各回二時間おこなわれ、セミナーも同時開催された。

[282] cf. Clerc, 2002.; Coste, 2002.; Léger, 2002.; Ossola, 2002.

[283] cf. 原, 2002.; Grandet, 2004.; 浜屋, 2007.; Bellon, 2012., etc.

以下、本章では、「講義の形式」がバルトの文学的実践において果たした役割を見極めるために、第一節において、『小説の準備』に先立って実施された前半二年度分の講義、『いかにしてともに生きるか（*Comment vivre ensemble*）』（1976-77）と『中性（*Le Neutre*）』（1977-78）を概観しておく。その上で、第二節では、バルト的小説と伝統的小説との比較を通じて、講義『小説の準備』においてバルトが用いた「現在の小説」という概念について考察する。最後に、第三節では、この「現在の小説」がバルトの「講義」を通じて実現されたことを論証する。

第一節　コレージュ・ド・フランスにおける講義――『小説の準備』に向けて――

本節では、『小説の準備』に先立って実施された、講義『いかにしてともに生きるか』と『中性』の中から、バルトの文学的実践に関連する議論を取り上げる。まず、1976 年から 77 年にかけておこなわれた初年度の講義『いかにしてともに生きるか』においては、「読書行為」のあり方をめぐった議論を軸に、文学を通じたコミュニケーション論が展開されている。そこでバルトは、科学に裏づけされた「絶対的なシニフィエ（signifié absolu）[284]」を経由することのない「対話」がいかにして実現可能であるかを模索してゆく。それはいわば、権威的なイデオロギーを介さないコミュニケーションの探求であり、『いかにしてともに生きるか』という表題には、「読解（la lecture）」に関する新たな方法を打ちたてようとするバルトの意志が籠められていた。

一連の講義の初回に当たる 1977 年 1 月 12 日の講義においてバルトは、講義『いかにしてともに生きるか』を、「孤独に生きることと、ともに生きること[285]」とを同時に追求してゆくための場であると特徴づけている。この主張の根柢には、バルトが最初期のテクストにおいても述べていた、「慈愛の次元は人間的な孤独と真に不可分である[286]」、との認識が据えられている。第一章で確認したとおり、バルトにおいて、真の「共生」は「人間的孤独」の上に成り立つものである。バルトはこの点をその後も繰り返し主張しており、例えば、『恋愛のディスクール・断章』では以下のように述べている。

> 百年来、（文学における）狂気とは、〈私は他者である〉ということにあるとされてきた。つまり、狂気とはある脱人格の体験であるということだ。恋愛主体である私にとっては、まったく逆である。私を狂気にさせるのは、自分が主体になること、そうならざるを得ないことである。私は他者ではない、これこそが、私が激しい恐怖とともに認めていることなのである。[287]

---

[284] Barthes, CV: 43.
[285] Barthes, CV: 35.
[286] Barthes, 1952 in OCI: 158-159.
[287] Barthes, 1977a in OCV: 156.

Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci : « *Je est un autre* » : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre* : c'est ce que je constate avec effroi.

以上のことが述べられている『恋愛のディスクール・断章』が、特殊な形式による作品であるということは度外視し、ここではひとまず、この言述をバルトの言葉として受け取ることにする。第三章・第三節で指摘したとおり、他者との相互理解を目的とした原初的なコミュニケーションの起源にあるのは、「私は他者ではない」（私は他者とは異なる）という認識であった。この認識こそが、すべてのコミュニケーションの出発点にあるものである。これにたいして、現代においてはむしろ、自己の中に「他者」を見出すことで、「私」という存在をめぐる「広がり」ではなく「深み」が追求されてきた。このような、「自己の深化」が重要な課題とされる中で、「いかにしてともに生きるか」という問いは蔑ろにされてきた、というのがバルトの主張である。

以上のことからバルトは、言葉をめぐる時間的な深みではなく、空間的な広がりを論じてきた。彼が言語学的観点から批判してきたのは、自己と他者との非同一を「絶対的なシニフィエ」によって隠蔽することであり、彼が追求してきたのは、この非同一が言語活動の生みだす「空白」の中に保持されているような、特殊な言語活動、すなわち「文学」である。そして、講義『いかにしてともに生きるか』は、このような自他の差異を受け容れるところに生じるコミュニケーションの追求を主題としたものであった。

そこでバルトは、「シニフィエの免除された読解[288]」がいかにして可能であるかを議論している。バルトはすでに、「ロマネスク」時代の作品を通じて、「言語活動の固定性（la fixité du langage）」を破壊するために「断片の形式」を用いていたが、講義においても、彼は同様のことを試みる。しかし、「断片」で語ることは、書くこと以上に難しい。この困難を承知の上でバルトは、講義においても、「共生」に関わる複数のテーマをアルファベット順に並べた上で、それらに沿って講義をおこなってゆく。その一つ一つの内容をここで取り上げることはしないが、それらの試みが、「シニフィエの免除」を目的とした文学的試みであったことは確かである。またバルトにおいて、この「共生」の追求は、「文学」の追求と一致している。そのどちらにおいても問題となるのは、他者を真に理解するために、いかにして「孤独」を引き受けるか、ということである。その際に、「文学」における空白は、他者を認める場をなすと同時に、科学（言語コード）に裏づけされた真理（シニフィエ）を打ち砕くものともなる。この科学的（普遍的）な真理を拒絶する行為は、自らを自らの手で孤独に追い込む行為ともなる。

以上のような初年度の講義にたいして、次年度の講義『中性』は、バルト個人の置かれ

[288] Barthes, CV: 43.

た状況をより濃く反映したものとなる。バルトはこの講義の初回（1978 年 2 月 18 日）を、以下のような断りを述べることからはじめている。

> 私がこの講義の目的を決めたとき（昨年五月）と、その準備をしなければならなかったときとの間に、何人かの人は知っているだろうが、私の人生に、ある重大な出来事、近親者との死別が生じた。そのため、「中性」について語ろうとする主体は、もはやそれについて語ろうと決意した主体と同一であることはあり得ない〔…〕。[289]
> Entre le moment où j'ai décidé de l'objet de ce cours（en mai dernier）et celui où l'ai dû le préparer, il s'est produit dans ma vie, certains le savent, un événement grave, un deuil : le sujet qui va parler du Neutre n'est plus le même que celui qui avait décidé d'en parler〔…〕.

1977 年 10 月、講義初年度と次年度との間に起きた「母の死」は、バルトがおこなう講義の意味合いを大きく変化させた。バルトは講義の中で、自身は「母の死」をきっかけに、自らのおこなう講義にそれ以前とは「別の音楽[290]」を聴き取っている、と述べている。「母の死」以後のバルトは、自らの講義において、当初計画していた「中性的なもの」について取り上げるのではなく、「中性的なもの」にたいする自身の「欲望」を語ろうとするようになる[291]。そして、この試みは、バルトがいかにして作品を書くべきかを問うことに結びついている。

この点に関して、B・Comment は、「中性」への欲望という観点からバルトの思想を解釈し直しているが、このアプローチは妥当なものである[292]。実際、講義『中性』の新たな目的となる、「中性的なもの」にたいする自らの「欲望」を理解し語ることは、バルトにとって、自らの実現すべき「新たな形式」を模索する過程であると同時に、自らが書いてきたテクストを一つの一貫した目的の下で捉えることを可能にする。このようにして、「母の死」をきっかけに、本来「中性的なもの」という対象について取り上げられるはずであったバルトの講義は、「中性的なもの」にたいする自らの欲望を理解し、それを満たすような作品形式を追求してゆく場となる。

それと同時に、以下の点に注意しなければならない。すなわち、『中性』の講義をおこなっている時点では、「講義」は「母の死」によって失われたバルトの「生きる意欲（vouloir-vivre）」を取り戻すための「手段」にすぎなかった[293]。このことは、バルトが『中性』の実施期間中に、「講義」を「小説」を書くための時間を奪うものとして捉えていたことからも明らかである。バルトは、『中性』が開始されてからおよそ四ヶ月後の 1978 年 6

---

[289] Barthes, NE: 39.
[290] ibid.
[291] Barthes, NE: 25; 39.
[292] cf. Comment, 1991.
[293] cf. Barthes, NE: 39.

月 5 日に書かれた日記に、コレージュ・ド・フランスにおける講義を、「母を認めさせる」ための本を書くために、辞する意向がある旨を記している[294]。さらにバルトは、その翌年におこなわれた講義において、辞職の迷いがあった当時を次のように振り返っている。

> 〔…〕エクリチュールの生活を一本化するために、コレージュを辞任するという考えが突如として浮かんだ（それというのも、講義はしばしばエクリチュールと衝突するからだ）〔…〕。[295]
>
> 〔…〕brusque idée de quitter le Collège pour unifier une vie d'écriture (car le cours entre souvent en conflit avec l'écriture〔…〕.

したがって、『中性』の時点では、バルトにとって「小説を書くこと」と「講義をおこなうこと」とは二つの相容れない実践であり、両者の対立は「主体」を分裂させるような苦痛をバルトにもたらすものであった。これによってバルトは、当初この両者のどちらか一方の選択を考えていたが、この迷いは最終的に、「〈講義〉と〈仕事〉とを同じ企て（すなわち文学）の中に注ぎ込み、唯一の〈計画〉、〈大計画〉のために主体の分裂に終止符を打つこと[296]」という新たな決意によって解消されてゆくことになる。そして、この企図の下に開始されたのが、講義『小説の準備』である。

第二節　バルト的小説と伝統的小説との比較

二部構成からなる講義『小説の準備』の初回では、第七章で取り上げた、「人生の半ば」の意識が再び取り上げられている。そこでバルトは、この意識が自らに強いるのは、「新たな生（Vita Nova）[297]」を開始することである、と付け加えている。この「新たな生」とは、ダンテの作品集『新生（Vita Nova）』に由来したものである[298]。ここでこの言葉は、「生き方を変えること」を意味して用いられているが、バルト曰く、ダンテやプルースト、そしてバルト自身のような、「書くことを選んだ人々」にとって、「新たな生」は新たな形式によって作品を書くこと――新たな主題や内容について書くのではなく――によってのみ開始される。

ところで、物を書く人、書くことを選んだ、すなわち（ほとんど〈第一の快楽〉とし

---

294 Barthes, JD: 144-145.
295 Barthes, PR: 32.
296 Barthes, PR: 32. cf. コンパニョン, 2002: 149 頁.
297 Barthes, PR: 29.
298 Barthes, PR: 28. また、講演「長い間、私は早くから床についた」では、この言葉はミシュレが晩年に新たな博物誌の作品を書こうと決意した際に発した言葉として紹介されている。Barthes, 1978a in OCV: 467.

て）書くことの悦楽と幸福を感じた人にとって、「新たな生（*Vita Nova*）」はエクリチュールの新たな実践を発見すること以外にはあり得ない（と私には思われる）。なるほど、内容、教義、理論、哲学、方法、信条を変えることは想像するに容易い〔…〕。だがそれはありふれたことである。考えを変えることなど、呼吸をするのと同じくらい当り前におこなわれている。熱中する／興ざめする／再び熱中する、それは何かを欲するという限りにおいて、知性の欲動そのものなのだから。「知性」（これはそもそもプルースト的概念である）、それは愛する／愛さなくなることによってしかその欲望を示す術を持たない。なぜなら、そこでは欲望の対象が形式ではないから、フェティッシュ化されないのである。[299]

Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, c'est-à-dire qui a *éprouvé la jouissance, le bonheur d'écrire* (presque comme « premier plaisir »), il ne peut y avoir de *Vita Nova* (me semble-t-il) que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Certes, on peut imaginer de changer de contenu, de doctrine, de théorie, de philosophie, de méthode, de croyance 〔…〕. Mais c'est banal, changer d'idées, on le fait comme on respire : investir / désinvestir / réinvestir, c'est la pulsion même de l'intelligence, en ce qu'elle est *désirante*; l'Intelligence (notion au reste proustienne) n'a d'autre moyen de montrer son désir qu'en aimant / désaimant, parce que son objet, n'étant pas une forme, n'est pas fétichisable〔…〕.

以上のように主張した上でバルトは、「エクリチュールの新たな実践」を開始することになる。この試みは、先に挙げた「愛する人々を語ること」、「感情の真実を間接的に再現すること」、「他者に圧力を加えないこと」という、「三つの機能」を実現するものでなければならない。ただし、講義においてこれらの機能は、「記念碑化」という言葉によって総称し直されている。そこでバルトは、自らの最後の仕事が、「母の存在」を典型とした「束の間のもの（l'Éphémère）」を「認めさせる」作品を書くことであるとした上で、その試みを「記念碑」を建てることに準えている。ここで用いられる「記念碑」という言葉には、以下のような独自の意味が籠められている。

私にとって、「記念碑（Monument）」とは、永続的なものでも、永遠のものでもない（私のあまりに根強い教義は、すべては移ろう、なのだ。墓さえも滅びるだろう）。「記念碑」は一つの行為であり、それは認めさせるという能動的なものなのだ。[300]

Pour moi, le Monument n'est pas le *durable*, l'*éternel* (ma doctrine est trop profondément le *Tout passe* : les tombes meurent aussi), il est un acte, un *actif* qui *fait* reconnaître.

---

[299] Barthes, PR: 29.

[300] Barthes, JD: 144-145.

またバルトは、1979 年 3 月 29 日の日記に次のように記している。

> 私は後世などまるで気にかけることなく生きている。死んだ後も読まれたいとは一切思わない〔…〕完全に消滅することを全面的に受け入れており、〈記念碑〉を残したいとはまるで思わない――しかし、マムもそうなってしまうことには耐えられない（おそらく、彼女は書かなかったので、彼女の思い出はすべて私次第だからであろう）。[301]
> Je vis sans aucun souci de la postérité, aucun désir d'être lu plus tard〔…〕la parfaite acceptation de disparaître complètement, aucune envie de « monument » ― mais je ne peux supporter qu'il en soit ainsi pour mam. (peut-être parce qu'elle n'a pas écrit et que son souvenir dépend entièrement de moi).

バルトにおいて「記念碑」という言葉は、能動的な行為を意味し、それは完全に「他者」のためになされるものである。「記念碑」が伝えるのは、たんにそこに記された人物の歴史ではなく、それを建てた人の「意志」なのである。これをふまえた上で、議論をエクリチュールの場に戻すならば、「愛する人々を語り認めさせる」記念碑的記述が、たんに歴史的（科学的）記述によるのであっては、記念碑化の目的は達成され得ないだろう。このことからバルトにおいては、記念碑的記述は「文学的なもの」でなければならないということになる。バルトにとって「記念碑」とは、そこに記される人々が「生きたこと（そして多く場合、苦しんだこと）は、〈無駄〉ではなかったと証明する」行為である。そして、このような記念碑的記述を目的としたバルトの小説実践は、文学的でありながら、同時にエッセーの人称である「私」を用いたものとなる（第六章・第二節、参照）。というのも、一方で、バルトの小説実践は、何かを証明しようとする能動的なものであるから、そこにはその証明をおこない、且つその行為にたいして責任を持つ主体（「私」）の存在が不可欠である。他方で、そこで証明されるものは、ある「対象」ではなく「感情の領域」に存するものであるから、その証明は科学的言説によるのではなく、文学的言説によるものでなければならない。

以上のように、バルトは自身の試みを「記念碑」に関連づけて説明した。そして、「記念碑」の本質が、建てられた碑石そのものではなく、それを建てようとした「意志」の中に見出されるのと同様に、バルトの文学的実践においても、そこで重要であるのは、「あたかも書くことになっているかのように行動すること[302]」である。そして、以下では、このようなバルトの文学的実践をさらに明確化してゆくために、「バルト的小説」と「伝統的小説」との齟齬を確認してゆく。その際に参照しておきたいのが、生前最後のインタビュー「子供時代の読書（Lectures de l'enfance）」（1980）において、バルトが敬愛する歴史家 J・ミシ

[301] Barthes, JD: 246.
[302] Barthes, 1978a in OCV: 470.

ュレ（Jules Michelet, 1798-1874）の歴史研究について語った以下の言述である。

> 彼〔ミシュレ〕は愛の苦悩から歴史家になったのである。彼は歴史の数え切れない死者たち（とりわけ無名の死者たち）が、誰にも何も知られることなしに、ただ死んでいったことに耐えられなかったのである。なぜ、彼らは生き、苦しんだのか。歴史的無のイメージは、ミシュレには受け入れ難いものであった。それ故に彼は、過去の人間の大多数に、表情（figure）を、運命を、記憶を取り戻させようと試みたのである。あなた個人の人生のことを考えてみてほしい。あなたの愛している存在（être）が完全に消滅してしまうことを受け入れられるだろうか。しかしながら、それは一、二世紀後にはすべての人に訪れることなのである。この宿命を揺るがし、この屍衣を引き裂くことをミシュレは望んだのである。[303]
>
> il s'est fait historien par déchirement d'amour ; il ne supportait pas que les innombrebles morts de l'histoire (et surtout les morts inconnus) fussent morts pour rien, sans que nul ne pût savoir rien d'eux, pourquoi ils avaient vécu et souffert ; l'image du néant historique lui était intolérable ; il a donc essayé de redonner une figure, un destin, une mémoire au plus grand nombre d'hommes passés. Observez votre vie personnelle : accepteriez-vous qu'un être que vous aimez disparaisse absolument ? Et pourtant c'est ce qui arrive à chaque homme au bout d'une ou deux générations. Michelet a voulu secouer cette fatalité, déchirer ce linceul.

ここでバルトがミシュレの歴史研究に指摘したことは、ミシュレの試みがまさに、先に挙げた「記念碑化」に等しいものであったことを意味している。ミシュレの歴史研究が、歴史主義的な立場から批判を浴びたことはよく知られているが、それらの批判は、ミシュレが歴史家でありながら、歴史記述以上のものを残そうとした点に向けられていたと言える。ミシュレはいわば、「無名の死者たち」を「歴史的無のイメージ」の中に葬り去るような歴史研究に対立するかたちで、独自の歴史記述を確立していった。これと同様に、バルトもまた、自らの「新たな小説」と「伝統的小説」との差異を、以下のように明らかにしている。

「バルト的小説」と「伝統的小説」との第一の差異は、バルトがそこで語ろうとするものの性質が、伝統的小説のように「記憶に媒介された過去」ではなく、「現在としての過去」であることに由来している。バルトは、1978 年 12 月 2 日におこなわれた講義において、西洋の伝統的な小説の多くが、「プルースト的な物語」、すなわち、〈失われた時〉を〈ふたたび見出す〉「記憶の物語」であると指摘している[304]。それらは「思い出された素材（「回想」）（des matériaux（des « souvenirs »）*rappelés*）」によって構成された作品であり、このよう

[303] Barthes, 1980 in OCV: 948-949.
[304] Barthes, PR: 42.

な、「記憶」を素材としてかたちづくられた小説をバルトは、「想起記述的（*anamnésique*）小説」と呼ぶ[305]。

この「想起記述的小説」とは対照的に、バルト的小説が捉えようとするのは、「記憶」がかたちづくられる以前の、いわば記憶の素材となるような、ある「瞬間」である。この「瞬間」をバルトは、「真実の瞬間＝どうしようもないもの（l'*Intraitable*）の瞬間：解釈することも、超越することも、後退することもできない」瞬間であると説明している[306]。このことからバルトは、自らが実現すべき新たな形式を「瞬間の形式」とした上で、「瞬間」を生起させる形式の典型として、「俳句」を例に挙げている。

バルトは、1978 年 12 月 2 日から 79 年 3 月 10 日にかけておこなわれた全十三回にわたる『小説の準備』初年度の講義の中、八回分を「俳句」の考察に充てている[307]。バルトによれば、「俳句」にみられる「最小限の発話行為」は、「現在」に生起する「微細な要素（un élément ténu）」を実現することを可能にする[308]。「俳句」は、それが捉えようとする「現在」と同時生起的な言語活動であり、それはプルースト的な小説とは異なって、作品が生みだされるまでに時間の経過を必要としない「瞬間の形式」である。それは、一回性の出来事、つまりは、そのままのかたちで「記憶」として再現することの不可能であるような瞬間を生起させる形式である。この俳句が生起させる瞬間をバルトは、プルースト的記憶に対立させるかたちで、「即時的記憶（mémoire immédiate）[309]」と呼んでいる。以上のような、西洋におけるプルースト的記憶と、俳句における即時的記憶とを比較するためにバルトは、以下のような例を挙げている[310]。

（1）「おいしい小エビ、
　　生きのいいエイもあるよ」
　　« À la bonne crevette,
　　J'ai la raie tout en vie »

「レタス、レタス、
　　買わなくてもいい、
　　見ていって！」

---

305 ibid.
306 Barthes, PR: 159.
307 その初回から第三回までは、バルトが小説実践に至る経緯が語られ、さらにその試みにおいて「講義」が果たす役割が論じられる。そして、これに続く第四回以降では、講義の「結論」に至るまでの八回の講義すべてが、「俳句」に関する考察に充てられる。バルトと俳句の関連に言及した先行研究としては以下のものが挙げられる。Goebel, 1993.; Shimozawa, 1999.; Forest, 2006.
308 cf. Barthes, PR: 53.
309 Barthes, PR: 86.
310 Barthes, PR: 90.

« À la romaine,
On ne la vend pas
On la promène ! »

（2）昼寝ざめ
剃刀研ぎの
通りけり
Sieste réveil
J'entends passer
Le rémouleur

（1）は、プルーストの『失われた時を求めて』からの一文であり、（2）は、明治の俳人、西島麦南（1895－1981）の一句である[311]。バルトは、この両者を以下のように区別している。前者がある出来事の写実的な記述であるのにたいして、後者の「指示対象」は一つの「状況項（un circonstant）」である[312]。（1）のプルーストの記述が、ある「現実」の一場面の直接的な描写であるのにたいして、（2）の俳句においては、それが間接的記述であることによって、詠み手の「主観性」が保持されているというわけである。これによって、この句が伝える情景は、（1）におけるように「理解」されるのではなく、読者の精神に「生起」するものとなる。

このように、西洋的小説と俳句との差異に言及した上でバルトは、自らの小説と伝統的小説とを以下のように区別してゆく。第一に、バルト的小説の目的が、「束の間のもの」を「現在」に生起する「即時的な記憶」として実現することにあるのにたいして、伝統的小説は、書き手が存在する「現在」から、「束の間のもの」を過去の「記憶」として振り返ることが求められる。第六章・第二節で確認したとおり、「三人称」と「半過去／単純過去」によって構成された伝統的小説は、そこに書かれている対象から「距離」を置くことなしには成立し得ない。小説における「三人称」は（それがどれほど偏った視点からであれ）、ある「対象」をその外部から記述していることを意味する。また、そこで用いられる過去時制も、記述された事柄との絶対的な隔たりを表現している。これにたいしてバルトは、「束の間のもの」を「記憶」によって、つまりはその存在から「距離」を置いて記述することに耐えられないのであった。バルトは、古典的な小説が記述対象にたいして取る距離を、ある種の道徳的な「不誠実さ」のあらわれとして受け止めていた。彼は『小説の準備』初年度の最終回（1979 年 3 月 10 日）で、自身が好んでおこなう「メモ書き（Notations）」と

311 バルトはこの句を以下の文献から引用している Coyaud, M.(1978). *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku. Anthologie promenade*, Phébus, Paris.
312 Barthes, PR: 90-91.

俳句との近似性を指摘しながら、伝統的な小説が書けない理由を以下のように説明している。

> 私が「メモ書き」を生みだすとき、それらはすべて「本当」である：私はけっして嘘をつかない（作りごとをしない）、しかしだからこそ、私は「小説」に辿り着けないのである；小説は虚偽から始まるのではなく、真実と虚偽とを予知せぬままに混ぜ合わせることによって始まるのだろう〔…〕。したがっておそらくは、小説を作るに至ること〔…〕、それは嘘をつくことを根本的に受け入れること、嘘をつけるようになること〔…〕真実と虚偽とを混合させるという、この二次的で倒錯した嘘をつくことなのである → ということはつまり、小説にたいする抵抗、小説（それを実際に書くこと）の不能性とは、道徳的な抵抗であるということになるだろう。[313]
>
> Quand je produis des *Notations*, elles sont toutes « vraies » : je ne mens jamais (je n'invente jamais), mais précisément, je n'accède pas au Roman ; le roman commencerait non au *faux*, mais quand on mêle sans prévenir le vrai et le faux〔…〕. Peut-être donc : parvenir à faire un roman〔…〕, c'est au fond accepter de mentir, parvenir à mentir〔…〕mentir de ce mensonge second et pervers qui consiste à mêler le vrai et le faux → En définitive, alors, la résistance au roman, l'impuissance au roman (à sa pratique) serait une résistance *morale*.

伝統的な小説を書くことの不能性を以上のように説明した上でバルトは、自らの「記憶」はプルーストのようには「増殖しないし、連続的でもない」、「束の間の形式（la forme brève）」によって即座に涸れてしまうものであると述べている[314]。すなわち、バルトにおいては、エクリチュールの欲望が「過去」に向かうことはないのである。

> 〈文学〉とは、つねに〈生〉を題材としてつくられるという、まったく単純な、そしてつまるところ根強い考えに立ち帰ってみよう（というのも、私の計画は結局のところ〈文学的〉なものなのだから）。私の問題は、私が自分の過去の生に到達できないと思っていることにあるのだ。〔…〕強烈なのは、現在の生であって、それは構造的に（それが私の所与なのだが）それを書きたいという欲望と入り混じっている。[315]
>
> J'en reviens en effet à cette idée simple, et en somme intraitable, que la « littérature » (car au fond mon projet est « littéraire »), ça se fait toujours avec de la « vie ». Mon problème est que je crois n'avoir pas accès à ma vie passée〔…〕. Ce qui est intense, c'est la vie présente, mêlée structuralement (c'est là *ma* donnée) au désir de l'écrire.

---

313 Barthes, PR: 161.
314 Barthes, PR: 43.
315 Barthes, PR: 45.

小説的〈欲動〉（素材への愛）は、私の過去には向かわない。〔…〕自分の過去が好きではないというわけではなく、むしろ過去というものが好きではないのだ〔…〕。[316]
La « pulsion » romanesque (l'amour du matériau) ne va pas vers mon passé. Ce n'est pas que je n'aime pas mon passé, c'est plutôt que je n'aime pas *le* passé〔…〕.

以上のことからバルトは、自らの小説がプルーストのような「記憶の小説」にはなり得ないことを認めた上で、「〈現在〉を題材に（「小説」の）「物語」をつくること[317]」を宣言する。したがってここでは、先にプルーストとの「一体化」を試みていたバルトが、プルーストの形式を乗り越えるかたちで、自らの形式を探求してゆくことになる。この「現在の小説」を書く試みは、先に述べた「束の間のもの」を語るというバルトの目的と相反するものではない。「束の間のもの」が生起するのはあくまで「現在」においてであり、それは「記憶」や「思い出」といったものとは異なる。この「束の間のもの」を一つの「記憶」として歴史的に普遍的なものとすることが、伝統的な文学作品の主要な目的であった。これにたいして、バルトの場合はあくまで、「束の間のもの」がそれとして現在に生起することを望む。そして、この試みをバルトは、「講義」という「話し言葉以上に確実な記憶は残さない」特殊な言説を通じて具現化してゆくことになる。

第三節　「現在の小説」——講義の再考に向けて——

本節では、バルトの書こうとする「現在の小説」が、「講義の形式」を通じて実現されたことを論証する。バルトは、1979 年 12 月 8 日におこなわれた講義において、自らの文学的実践を「作品化しない」意向を示すに至っている。これによって、バルトの文学的実践の目的が「小説」の制作にはないことがより一層明白なものとなった。

内容がどのようなものであれ、すべての作品はそれが作品である以上、〔読者にたいする〕一つの〈侵害〉、〈攻撃〉、〈支配〉であるとして、これらすべてを中断してしまいたいという誘惑が生じる。もう語ることを止め、一切の野心、一切の社会的な欲（libido sociale）を放棄してしまいたいという欲望が生じるのだ → 様々な心配、争い、気兼ねが伴う、本を作ることは、（ルソーのいう）〈不幸をもたらす仕事〉のように思われ、これをやめてしまうことを考える → そこから、ファンタスム的な解決策が出てくる。書くこと（それは悦楽だから）、しかし出版しないこと〔…〕。[318]
Vient alors la tentation de suspendre toute œuvre comme étant, statutairement,

[316] ibid.
[317] ibid.
[318] Barthes, PR: 214.

quelqu'en soit le contenu, une « entreprise », une « offensive », une « domination » ; vient le désir de ne plus parler, d'annuler toute ambition, toute libido sociale → Par ses soucis, ses luttes, ses scrupules, *faire des livres* peut apparaître comme un « métier funeste » (Rousseau) auquel on imagine qu'on va renoncer → d'où la solution fantasmatique : *écrire* (puisque c'est une jouissance), mais *ne pas publier*〔…〕.

以上の引用にみられる、文学的実践(「書くこと」)の成果を作品にしない(「出版しない」)というバルトの決意は、実のところ、1978 年 12 月 2 日の講義で言及されている、〈「講義」を出版しない〉というバルトの主張に呼応している。そこでバルトは、以下のように述べている。

〔…〕〔講義の出版を〕しかし私は最終的に二つの理由からあきらめた：1）一方は、人生の活動においてはつねに、「束の間のもの」のためにその一部をとっておかなければならないと思うからだ。一度生起しただけで消えてしまうもの、それは「拒まれた記念碑」にとっては必要な部分である。そして、そこにこそ「講義」の使命がある〔…〕。[319]
〔…〕mais j'ai finalement renoncé pour deux raisons : 1) D'une part, je pense que dans l'activité d'une vie, il faut toujours réserver une part pour l'Éphémère : ce qui a lieu une fois et s'évanouit, c'est la part nécessaire du Monument Refusé; et c'est là la vocation du Cours〔…〕.

ここでいう「拒まれた記念碑」は、本来、先に指摘したとおり、バルトの文学的実践の目的となるものであった。しかしここでは、「講義」がこの記念碑を実現するためのものであるとされている。このことから明らかなように、最終的にバルトは、自身の文学的実践を遂行するための形式として、「講義」を選んだわけである。

以下、この点を論証するために、まずはバルトが自らの「講義」にいかなる位置づけを与えているかを考察する。バルトが講義『小説の準備』の初年度に、繰り返し「俳句」に言及していたことはすでに指摘したとおりである。そこで彼は、自らが俳句に惹かれる理由として、「俳句」がその起源においては、声に出して「詠まれるもの」であることを挙げている[320]。この俳句の考察を契機にバルトは、「書かれたもの」には還元し得ない自らの文学的実践を、「話し言葉」による「講義」を通じて実行してゆくことになる。1978 年 12 月 2 日におこなわれた講義においてバルトは、「講義」というものを以下のように規定している。

〔…〕講義、それは、私の頭の中では、特殊な生産物であり、それは完全な書き言葉

[319] Barthes, PR: 31.
[320] cf. Barthes, PR: 59.

（écriture）でもなければ、暗黙の対話（無言の共謀）によってしるしづけられた話し言葉（parole）でもない。それははじめから（*ab ovo*）死すべきものであり、死のうとするもの――話し言葉以上に確実な記憶は残さないものである〔…〕。[321]

〔…〕un cours, c'est, dans mon esprit, une production spécifique, ni tout à fait écriture, ni tout à fait parole, marquée par une interlocution implicite (une complicité silencieuse). C'est quelque chose qui, *ab ovo*, doit, veut mourir — ne pas laisser un souvenir plus consistant que la parole〔…〕.

バルトは自らのおこなう講義を、完全な「書き言葉」でもなければ「話し言葉」でもない、「特殊な生産物」であると捉えている。それは、「話し言葉以上に確実な記憶は残さないもの」であるが、同時に、その話し言葉は念密な原稿に基づいてなされるものである。実際、バルトの講義は予め準備された講義ノートに沿っておこなわれたが、この講義ノートと実際におこなわれた講義とのあいだに言述の相違はほとんどない。時間の都合から内容の一部が省略された箇所などはあったものの、講義で話された内容は、講義ノートという、入念に推敲された原稿に基づいたものであった。

しかし、このようにして準備された原稿は、結果的に、直接的言述としてはいっさい残らない。それは「話し言葉」を通じ、講義という一回性の出来事を生起させるためだけに存在している。その講義がおこなわれた後に、何らかの言述が残るとすれば、それは講義の受講者による間接的な記述を介してのみである。バルトが講義のために練り上げた言述は、講義という一回性の言語活動の中で消滅する。その内容が、普遍的な一つの「知」に変換されることはない。バルトの表現を用いれば、「それははじめから死すべきものであり、死のうとするもの」である。このようにして、バルトの講義においては、言述が一回かぎりのものとして生起するからこそ、それらは読者にたいする知的な「侵害」、「攻撃」、「支配」とはならずに、「言語活動」という一つの純粋な「経験」として実現される。これによって、講義の内容は、「書かれたもの」のような、権威的な知として伝達されるのではなく、それは俳句のように、受講者の精神に働きかけるものとなる。

以上のように、バルトは自らの文学的実践を「講義の形式」を通じて実現した。それによって、「束の間のもの」は、言語コードに還元されることのないまま受講者の精神に生起することになる。以上のことが可能であるのは、講義という特殊な形式を採用することで、そこでなされるバルトの言説が、ある種の「空白」を生みだすことに成功しているからである。バルトは、〈言語化し得ないものを語る〉という目的の遂行において、「語り手（バルト）」と「受講者」とを、「書かれたもの」によってではなく、上述の「講義」という特殊な形式によって媒介した。これによって、語り手と受講者とのコミュニケーションの中には、つねに何らかの未規定箇所の生じる余地が保持されている。

以上のように、バルトは講義というものを、一つの特殊なコミュニケーションの場であ

[321] Barthes, PR: 31.

ると捉えていた。バルトは自らのおこなう講義を、教師から受講者への一方的な知の伝達を目的としたものとは考えていなかった。彼は、講義『小説の準備』に先駆けた公開講義において、自らが講義をおこなうコレージュ・ド・フランスという場所が、「権力の外にある（*hors-pouvoir*）[322]」教育機関であるということを強調している。曰く、コレージュ・ド・フランスでは、教師が受講者に向けて「ただ語ること」が許されており、その語りは、一般的な教育機関に付き纏う諸々の権力からは解放されている。このような環境下にあってこそ、先のようなバルトの語りは実現され得たのである。

> 今日、私が感じているもう一つの喜びは、より多くの責任をともなうだけに、いっそう重要である。それは紛れもなく権力の外にあると言える場所に迎え入れられた喜びである。というのも、私の側からコレージュを解釈することが許されるならば、様々な教育機関の配列の中で、コレージュはいわば「歴史」のこの上もない策略の一つであると言えるからである。通常、名誉というものは権力の残り滓であるが、ここでは名誉が権力を差し引いたもの、権力の及ばない部分となっている。ここで教師は、ただ研究し、語ること――あえて言うなら、自分の研究を夢見ながら語ること――以外の活動をおこなわず、判定することも、選別することも、進級させることも、管理された知に仕えることもない。[323]
>
> Une autre joie me vient aujourd'hui, plus grave, parce que plus responsable : celle d'entrer dans un lieu que l'on peut dire rigoureusement : *hors-pouvoir*. Car s'il m'est permis d'interpréter à mon tour le Collège, je dirai que, dans l'ordre des institutions, il est comme l'une des dernières ruses de l'Histoire ; l'honneur est d'ordinaire un déchet du pouvoir ; ici, il en est la soustraction, la part intouchée : le professeur n'y a d'autre activité que de chercher et de parler – je dirai volontiers : de rêver tout haut sa recherche – non de juger, de choisir, de promouvoir, de s'asservir à un savoir dirigé 〔…〕.

バルトにとって、コレージュ・ド・フランスの壇上で語る喜びとは、〈教師から受講者へ〉というような権力関係ぬきに語ることのできる喜びである。そこで「教師」という地位は、特権的なものとして機能しない。教師はただ受講者たちに語りかけるために教壇に立つことが許されている。同じく、そこを訪れる受講者たちも、単位や進級のためではなく、ただ教師その人の話を聴くためにそこに臨席する。以上の認識から明らかなように、バルトにおいては、「権力から免れた場」でおこなう自身の講義こそが、彼の文学的実践を達成するためのものであった。そこでは、バルトが語ろうとする「束の間のもの」が、「束の間の形式」である講義を通じて語られている。すなわち、バルトの講義においては、「語られる

---

322 Barthes, 1978b in OCV: 430.

323 ibid.

もの」と「その語り」との形式的な一致が実現されており、それは方法と目的の一致した「文学的な試み」であったと言える。これによって、先にバルトが宣言していた、「小説」と「講義」とを「同じ企て（すなわち文学）のなかに注ぎ込む[324]」ことが実現されたと言える。

結

本章ではバルトの文学的実践が、最終的に、「講義の形式」によって実現されたことを明らかにした。これまで一再ならず述べてきたように、バルトの文学的実践の目的は、言語化し得ないものを、「文学」という特殊な言語活動によって証明することにあった。これにたいして、社会的制度の産物としての「作品」は、言語活動を固定化する媒介であり、イデオロギーの住処である。それ故に、バルトの試みが「作品」として具現化されることはあり得ない。「作品」の完成は、バルトが「書く」という行為そのものを通じて証明しようとした事柄が、「書かれたもの」の「内容物」へと変質する瞬間をもたらす。エクリチュールが完了したとき、それは主観性が客観性に取って代わる瞬間であり、そこにはもはや、エクリチュールの主体による個別的な「意志」は存在しない。作者の「意志」、あるいは、記述対象にたいする「情愛」を証明するのは、「書く」という行為、または、その所作としての「形式」であって、「作品」ではない。

以上のように、書こうと決めた作家の「意志」が、「作品」そのものに移し置かれ得ないならば、その「意志」を伝え続けるために、あるいはこう言ってよければ、自分は書かれた作品以上に深い情愛を叙述された対象にたいして持っていることを伝えるために、作家は書き続けなければならない、とバルトは言う[325]。バルトは、一人の作家から複数の作品が生まれてくる理由を、彼らの多くが、書かれた「作品」にたいする自らの不誠実さに耐えかねているからであると述べている[326]。それならばいっそのこと、エクリチュールを作品化せずにいようではないか――このような決心の下に開始されたのが、講義『小説の準備』であった。この講義はいわば、バルトにとって、「束の間のもの」を「再演」するための「舞台」であった。そこでなされた語りは、まるで俳句のように、「束の間のもの」を、客観的な描写によるのではなく、受講者一人一人の精神にそれぞれ異なったかたちで生起させたはずである。それはまさに、「束の間のもの」を間接的に生起させるような、文学的言説であったと言える。このようにしてバルトは、生涯にわたって追求してきた「文学」

---

[324] Barthes, PR: 32.

[325] Barthes, PR: 221. ここでバルトは、J・ラカンの用いた精神分析における対概念、「自我理想（Ichideal / Idéal du Moi）」と「理想自我（Idealich / Moi Idéal）」を用いながら、作者とその作品との関係に言及している。曰く、自我理想が言語活動なしには成立し得ないのにたいして、理想自我は言語活動に先行している。それ故に、エクリチュールはつねに自分自身よりも遅れており、作品が作者の意図に完全に合致することはあり得ない。作者はある意味で、つねに自らの作品に甘んずることを強いられているのである。

[326] Barthes, PR: 228.

の価値を、最終的には、自らの「講義」を通じて実現した。

結論

本論は、バルトの文学的実践が「講義」を通じて実現されたことを明らかにした。それと同時に、この「講義」は、たんに晩年のバルトの文学的活動に関してのみ意味を持つのではない。われわれはこの「講義」を、文学をめぐるバルトの思索の終着点として捉えるべきである。

本論第一章で確認したとおり、最初期のバルトの思索の中にも、「文学」の本質は「書かれたもの」によってではなく、その「実践」から明らかにされねばならない、との意識が読み取られた。それ以降も、文学をめぐるバルトの思索はつねに、「実践」の観点からなされてきた。バルトにおいて、「文学」とは一つの「機能」であり、この「機能」が問題となるからこそ、それを実現する「形式」が重要な論点となる。

「形式」の分析から「文学」の機能を明らかにした「記号学的文学論」の時代に続いて、バルトはこの機能を自らのエクリチュールにおいて実現してゆく。以上のような、「理論的探究」と「実践的探求」という二つの時代のあいだに、本質的な齟齬が認められることはない。文学をめぐるバルトの思索は一貫して、彼自身の「言語活動」を見据えてなされていた。そこで「文学」が、たんなる理論的考察の主題として扱われたことは一度もない。バルトの文学論の神髄は、このような方法の一貫性にあるのであって、これを確認することが本論の目的であった。

この論証を通じて本論は、序文で指摘したような、二つの典型的なバルト解釈――第一に、バルトの作品に指摘される「非一貫性」や「断絶」をそのままバルトの思想の本質であるとする見方、第二に、バルトの小説が未遂に終わったとの見解――に修正を加えた。従来のバルト解釈にみられる以上の欠陥は、バルトのテクストを「書かれたもの」として分析し、それを完結した思想として理解しようとすることから生じている。しかし、バルトの「テクスト」をあたかも科学的認識の対象物であるかのように扱うことは、バルトの思想それ自体と齟齬をなす。本論から明らかなように、バルトのテクストは、一つのイデオロギーには還元されないような、間接的＝文学的な仕方で織り成されている。この「間接的に語ること」の追求こそが、バルトのテクストにおける一貫した方法であり、これによって彼のテクストは、たんなる科学的な解釈によっては計り知れないものとしてあらわれてくる。このような、科学的解釈によっては計り知れない部分がバルトのテクストにはあるということを、蓋然性をもって示すことも、当然ながら、本論の帰結に含まれる。

この点に関して、バンヴェニストに関するバルトの言述を思い出してみよう。そこでバルトは、バンヴェニストの作品そのもの以上に、それらを構築したバンヴェニストの一貫した「存在様式」を評価していた。バルト曰く、バンヴェニストの著作にはつねに「語られない補足部分」があり、「学者にあっては法外なことながら、彼には言外の含みがあった。だからこそ、人々は（少なくとも私の場合は）彼の作品を本当に愛することができた」。そしてこの指摘は、そのままバルトの著作にも当てはまる。バルトのテクストは第一に、文

学、記号学、写真論といった様々な学問的分野における言説として知的価値を持つ。それと同時に、バルトは自らの書くものにたいして、つねに「文学的価値」を求めていたのである。この点に鑑みて本論は、バルトのテクストをたんに「書かれたもの」として分析し、それを完結した思想として理解するのではなく、そこから首尾一貫したバルトの「書こうとする意志」を読み解こうとした。このような仕方でバルトのテクストの成り立ちを再構成することによって、彼のテクストは、思想的な「断絶」を浮き彫りにする表層的な合理性の中に未消化のまま取り込まれてしまうのではなく、それがかたちづくられてゆく過程のドキュメントとして読まれることが可能になる。そして、バルトのテクストをこのように読むとき、彼の思索のすべては徹頭徹尾一貫した文学的企図として理解されるのである。

凡例

バルトの引用はすべて以下の全集に拠る。

OCI-V: *Œuvres complètes* Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 2002.

全集に収められていない講義及び日記は以下の文献に拠る。

CV: *Comment vivre ensemble* : Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977) Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil, Paris, 2002.

NE: *Le Neutre* : Cours au Collège de France (1977-1978) Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil, Paris, 2002.

PR: *La Préparation du roman I et II* : Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil, Paris, 2003.

JD: *Journal de deuil 26 octobre 1977-15 septembre 1979,* Seuil, Paris, 2009.

邦訳のあるものについては適宜それを参照させて頂いたが、本文中の引用はすべて拙訳による。本文中の原典からの引用には「」を付する。

参考文献

Barthes, R.

(1942a). ''Culture et tragédie,'' *Cahiers de l'étudiant*, printemps.

(1942b). ''Notes sur André Gide et son « Journal »,'' *Existences*, n° 27, juillet.

(1944). ''Plaisir aux Classiques,'' *Existences*, n° 32.

(1952). ''Jean Cayrol et ses romans,'' *Esprit*, mars.

(1953a), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.

(1953b), ''« Les mots sont aussi des demeures »,'' *Lettres nouvelles*, mai 1953.

(1954a), ''«Jean Cayrol L'Espace d'une nuit »,'' *Esprit*, juillet 1954.

(1954b), ''Littérature objective,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1955). ''Littérature littérale,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1957), *Mythologies*, Seuil, Paris.

(1958), ''Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1959), ''Tables rondes,'' *Lettres nouvelles*, n° 4, 25 mars.

(1960a), ''Ecrivains et écrivants,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1960b), ''La réponse de Kafka,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1961a), ''La littérature, aujourd'hui,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1961b), ''Témoignage sur Robbe-Grillet,'' *Clarté*, n° 39, décembre.

(1962), ''Le point sur Robbe-Grillet ?,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1963a), ''Préface,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1963b), ''L'activité structuraliste,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1963c), ''Littérature et signification,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1963d), ''Qu'est-ce que la critique ?,'' *Essais critiques*, Seuil, Paris.

(1964). ''Lature,'' *Les Corps étrangers*, UGE-10/18.

(1965a), *Eléments de sémiologie*, Seuil, Paris.

(1965b), ''Recherches sur la rhétorique,'' Ecole pratique des hautes études, 1964-1965.

(1966a). *Critique et vérité*, Seuil, Paris.

(1966b), ''Alain Girard : « Journal intime »,'' *L'Année sociologique*, n° 16.

(1966c), ''Entrerien sur le structuralisme,'' *Aletheia*, n° 4, mai.

(1967a), ''Sur le « Système de la Mode »,'' *Le Monde*, 19 avril.

(1967b), ''De la science à la littérature,'' *Times Literary Supplement*, 28 septembre.

(1967c), ''Recherchessur le discours de l'Histoire,'' Ecole pratique des hautes études, 1966-1967.

(1968a), ''Linguistique et littérature,'' *Langages*, n° 12, décembre.

(1968b), ''La mort de l'auteur,'' *Manteia*, n° 5, 4e trimestre.

(1971a). ''Réponses,'' *Tel Quel*, n° 47, automne.

(1971b), ''Le style et son image,'' *Literary Style. A Symposium*, Oxford University Press, Oxford.

(1971c), ''De l'œuvre au texte,'' *Revue d'esthétique*, n° 3, 3e trimestre.

(1971d), ''Entretien,'' *Signs of the Time*, Cambridge.

(1972), ''Jeunes chercheurs,'' *Communications*, n° 19, juin.

(1973a), *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris.

(1973b), ''L'adjectif est le « dire » du désir,'' *Gulliver*, n° 5, mars.

(1974a). ''L'aventure sémiologique,'' *Le Monde*, 7, juin.

(1974b). ''Premier texte,'' *L'Arc*, n° 56, 1er trimestre.

(1975a), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris.

(1975b), ''Fragments d'un discours amoureux,'' Ecole pratique des haites études, 1974-1975.

(1975c). ''Vingt mots-clés pour Roland Barthes,'' *Magazine littéraire*, n° 97, février.

(1975d). ''Le jeu du kaléidoscope,'' *Les Nouvelles littéraires*, 13 janvier.

(1976). ''Benveniste,'' *Libération*, 11 octobre.

(1977a), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris.

(1977b), ''Barthes en bouffées de langage,'' *Les Nouelles littéraires*, 3 mars.

(1978a). ''Longtemps, je me suis couché de bonne heure,'' Conférence au Collège de France du 19 octobre 1978, publiée dans la collection « Les Inédits du Collège de France », n° 3.

(1978b). *Leçon*, Seuil, Paris.

(1980), ''Lectures de l'enfance,'' *H. Histoire*, 5 juin.

Badmington, N.(2008). ''The 'Inkredible' Roland Barthes,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Becker-Leckrone, M.(2005). *Julia Kristeva and literary theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
Benveniste, E.(1966). *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris.
——.(1974). *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.
Bellenger, Y.(1965). ''La querelle de la 'nouvelle critique' : Proust et Montaigne à la defense de Barthes,'' *Le Monde*, 27 Novembre.
Bellon, G.(2012). *Une parole inquiète : Barthes et Foucault au Collège de France*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble.
Ben-Jelloun, T.(1973). ''Une lecture politique de Barthes,'' *Le Monde*, 27 Septembre.
Bensmäin, A.(1980). ''Présence de Roland Barthes,'' *Ecriture française dans le monde*, n°1-2.
Bernal, O.(1964). *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, Paris.
Bersani, L.(1973). ''From Bachelard to Barthes,'' *Issues in Contemporary Literary Criticism*, Little, Brown, Boston.
Bessière, J.(1988). ''Rhétoricité et littérature : Figures de la discordance, figures du partage : De Roland Barthes à Paul de Man,'' *Langue française*, n°79.
Berthet, F.(2003). ''Idées sur le roman,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.
Blanchot, M.(1955). *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris
Booth, W. C.(1961). *The rhetoric of fiction*, University of Chicago Press.
Bourgois, C.(ed.) (2003). *Prétexte : Roland Barthes* Colloque de Cerisy, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.
Brown, A.(1992). *Roland Barthes, The Figure of Writing*, Clarendon Press, Oxford.
Bruézière, M.(1976). ''La nouvelle critique : Roland Barthes, Lucien Goldmann, Charles Mauron,'' *Enseignement du français aux etrangers*, no. 225.
Burke, S.(1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
Calligaris, C.(2003). ''Tout dire,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.
Calvet, L. J.(1974). ''Une sémiologie politique,'' *L'Arc*, n°56.
——.(1975). ''Barthes : l'amont, l'aval (Structuralisme et sémiologie),'' *Magasine littéraire*, no. 97.
Carontini, E., Peraya, D.(1975). ''La sémiologie comme translinguistique : le projet de R. Barthes,'' *Le projet sémiotique : eléments de sémiotique générale*, Delarge, Paris.
Cayrol, J.(1947). *Je vivrai l'amour des autres*, La Baconnière, Neuchâtel; Seuil, Paris, 1948.
——.(1954). *L'espace d'une nuit*, La Baconnière, Neuchâtel.
Chevrier, J. F.(1974). ''La puissance de l'inutile,'' *L'Arc*, n°56.
——.(2003). ''Proust par Roland Barthes,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.
Clerc, T.(2002). ''Le Neutre,'' *Roland Barthes au Collège de France 1977-1980*, l'IMEC.
Comment, B.(1991). *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, Paris.
Compagnon, A.(2003). ''L'imposture,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.

——.(2005). *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris.

——.(2007). *La littérature, pour quoi faire?*, Fayard, Paris.

Coste, C.(1998). *Roland Barthes moraliste*, Presses universitaires du Septentrion.

——.(2002). ''Comment vivre ensemble,'' *Roland Barthes au Collège de France 1977-1980*, l'IMEC.

Crépu, M.(1980). ''Dernière leçons,'' *Esprit*, n°4.

Culler, J.(1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Cornell University Press.

——.(1983). *Roland Barthes*, Oxford University Press.

——.(2007). *The Literary in theory*, Stanford University Press.

——.(2008). ''Preparing the Novel: Spiralling Back,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Damisch, H.(2003). ''La « prise de langue » et le « faire signe »,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.

Degeorge, F. M.(1977). ''Form Russian Formalism to French Structuralism,'' *Comparactive Literature Studies*, no. 14.

Deguy, M.(2008). ''Axiomes pour une poétique généralisée,'' *Vivre le sens*, Seuil, Paris.

Deleuze, G., Guattari, F.(1975). *Kafka : pour une littérature mineure,* Minuit, Paris.

Derrida, J.(1981). ''Les morts de Roland Barthes,'' *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris, 2003.

Eagleton, T.(1976). *Criticism and ideology : a study in Marxist literary theory*, Verso, London, 1978.

Eco, U., Pezzini, I.(1982). ''La sémiologie des Mythologies,'' *Communications*, vol. 36, n°1.

Ellis, D.(1977). ''Barthes and Autobiography,'' *The Cambridge Quarterly*, no. 3.

Farqzaid, B.(2010). *L'image chez Roland Barthes*, L'Harmattan, Paris.

Ferguson, S.(2015). ''Forgetting Gide : A Study of Barthes's 'Ursuppe','' *Barthes Studies 1*, Reaktion Books, London.

Flahault, F.(2003). ''La limite entre la vie et la mort,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.

Forest, P.(2006). ''Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman,'' *Ebisu*, août, n°35.

Freedman, S., Taylor, C. A.(1983). *Roland Barthes : A bibliographical reader's guide*, Garland.

Gaillard, F.(1974). ''Roland Barthes 'sémioclaste' ?,'' *L'Arc*, n°56.

Genette, G.(1966). *Figures*, Seuil, Paris.

Gide, A.(1996). *Journal I 1887 —1925,* édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Gallimard, Paris.

——.(1997). *Journal II 1926 —1950,* édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Gallimard, Paris.

Gil, M.(2012). *Roland Barthes Au lieu de la vie*, Flammarion, Paris.

Goebel, R. J.(1993). ''Japan as Western Text: Roland Barthes, Richard Gordon Smith, and Lafcadio Hearn,'' *Comparative Literature Studies*, Vol. 30, No. 2.

Grandet, O.(2004). ''Roland Barthes Cours au Collège de France,'' *Bulletin des bibliothèques de France*, n°6.

Hartman, G.(1970). *Beyond Formalism*, Yale University Press.

Herbart, P.(1952). *A la recherche d'André Gide*, Gallimard, Paris.

Herkert, P.(1987). Das Chiasma, Yur Problematik von Sprache, Bewußtsein und Unbewußtem bei Maurice Merleau Ponty, Königshausen und Neumann, Wüzburg.

Hillen, S.(2008). ''Suspending Events, Loving the Margin: Solitude According to Barthes,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Jakobson, R.(1960). ''Closing Statement : Linguistics and Poetics'', *Style in Language*, MIT Press, Cambridge.

——.(1963). *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.

Jameson, F.(1972). *The prison-house of language : a critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, 1974.

Jouve, V.(1986). *La littérature selon Roland Barthes*, Minuit, Paris.

Jürgen, P.(2015). ''Fragments of a Consolatory Discourse : Literature and the Fiction of Comfort,'' *Barthes Studies 1*, Reaktion Books, London.

Knight, D.(2008). ''Except When Night Falls': Together and Alone in Barthes's *Comment vivre ensemble*,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Kristeva, J.(1982). ''La voix de Barthes,'' *Communications*, vol. 36, n°1.

——.(1969). *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.

——.(1996). ''Roland Barthes et l'écriture comme démystification'', *Sens et non-sens de la révolte : Pouvoirs et limites de la psychanalyse 1*, Fayard, Paris.

——.(1998). *Proust : questions d'identité*, European Humanities Research Centre, University of Oxford.

Lavers, A.(1982). *Roland Barthes, structuralism and after*, Methuen, London.

Leca, D.(2015). ''Roland Barthes and Literary Minimalism,'' *Barthes Studies 1*, Reaktion Books, London.

Lecercle, J-J.(2008). ''Barthes without Althusser: A Different Style of Marxism,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Léger, N.(2002). ''La Préparation du roman,'' *Roland Barthes au Collège de France 1977-1980*, l'IMEC.

Leguay, T.(1982). ''Roland Barthes: bibliographie générale (textes et voix) 1942-1981,'' *Communications*, vol. 36, n°1.

Lodge, D.(1972). *20th century literary criticism : a reader*, Longman, London; New York.

——.(1980). ''Analysis and interpretation of the realist text : Ernest Hemingway's 'Cat in the Rain','' *Working with structuralism : essays and reviews on nineteenth and twentieth century literature*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981.

——.(1981). *Working with structuralism : essays and reviews on nineteenth and twentieth century literature*, Routledge & K. Paul,Boston.

——.(1990). *After Bakhtin : essays on fiction and criticism*, Routledge, London; New York.

Lombardo, P.(1989). *The three paradoxes of Roland Barthes*, University of Georgia Press, Athens.

Macksey, R., et al.(eds.) (1970). *The Languages of Criticism and the Science of Man : The Structuralist Controversy,* The Johns Hopkins Press, Baltimore.

Martin, C.(1963). *André Gide par lui même*, Seuil, Paris.

Marty, E.(2006). *Roland Barthes, le métier d' écrire*, Seuil, Paris.

Michels, J.(1995). ''Roland Barthes: Against Language,'' *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 52, No. 9.

Monier-Bérenguier, N.(1986). ''Roland Barthes et le roman,'' *The French Review*, vol. 59, No. 15.

Mortimer, A. K.(2015). ''Barthes's Place : *Les lieux*,'' *Barthes Studies 1*, Reaktion Books, London.

O'Meara, L.(2008). ''Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

——.(2012). *Roland Barthes at the Collège de France*, Liverpool University Press.

Ossola, C.(2002). ''Leçons de la « Leçon »,'' *Roland Barthes au Collège de France 1977-1980*, l'IMEC.

Perrone-Moisés, L.(1974). ''La langage de Roland Barthes,'' *Le Magazine littéraire*, n°191.

Picard, R.(1965). *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, Pauvert, Paris.

Pint, K.(2008). ''How to Become What One Is: Roland Barthes's Final Fantasy,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Poulet, G.(1952). *La distance intérieure*, Plon, Paris.

Pourcq, M.(2008). '''The *Paideia* of the Greeks': On the Methodology of Roland Barthes's *Comment vivre ensemble*,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.

Proust, M.(1954). *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac ; avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, Paris, 1971.

Reichler, C.(1979). *La diabolie : La séduction, la revardie, l'écriture*, Minuit, Paris.

Richard, J. P.(2003). ''Plaisir de table, plaisir de texte,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.

Robbe-Grillet, A.(1953). *Les gommes*, Minuit, Paris.

——.(2003). ''Pourquoi j'aime Barthes,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.

Robert, M.(1960). *Kafka*, Gallimard, Paris.
Roger, P.(2007). ''Barthes Post-classique,'' *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 107e Année, n°4.
Samoyault, T.(2015). *Roland Barthes*, Seuil, Paris.
Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Payot & Rivages, Paris, 1967.
Searle, J. R.(1979). *Expression and meaning : studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press.
Serge, Z.(1974). ''L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes,'' *Littérature*, n°108.
Shimozawa, K.(1999). ''Le haïku chez Roland Barthes,'' *Etudes de langue et litterature francaises*, (74), La Societe Japonaise de Langue et Litterature Francaises.
Simpson, D.(1995). *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A Report on Half-Knowledge*, University of Chicago, Chicago.
Sontag, S.(2002). ''Writing Itself: On Roland Barthes,'' *Where the stress falls : essays*, Jonathan Cape, London.
Stafford, A.(2008). '''*Préparation du romanesque*' in Roland Barthes's Reading of *Sarrasine*,'' *Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures*, Edinburgh University Press.
Stiénon, V.(2009). ''Roland Barthes et son Journal : de l'inclination à la délibération,'' *Études françaises*, volume 45, n° 3.
Todorov, T.(1967). ''De la sémiologie à la rhétorique : Roland Barthes, *Système de la mode*,'' *Annales*, 22e année, novembre-décembre, n° 6.
——.(1978a). *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris.
——.(1978b). *Les genres du discours*, Seuil, Paris.
Ulmer, G. L.(1977). ''Fetishism in Roland Barthes' Nietzschean Phase,'' *Papers on Language and Literature : A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 14.
——.(1980). ''The Discourse of the Imaginary,'' *Diacritics*, 10.
Ungar, S.(1983). *Roland Barthes: The Professor of Desire*, University of Nebraska Press, Lincoln.
Wahl, F.(2003). ''Les fragments du sujet,'' *Prétexte : Roland Barthes*, Christian Bourgois, Paris.
Wasserman, G. R.(1981). *Roland Barthes*, Twayne, Boston.
Watkins, E.(1979). *The Critical Act : Criticism and Community*, Yale University Press.
Yacavone, K.(2008). ''arthes et Proust : La *Recherche* comme aventure photographique'', *Fabula-LhT*, n° 4, mars.
イーザー, W.(1976). 『行為としての読書：美的作用の理論』、轡田収訳、岩波書店、1982 年
——.(1991). 『虚構と想像力：文学の人間学』、日中鎮朗、他訳、法政大学出版局、2007 年
インガルデン, R.(1982).『文学的芸術作品』、瀧内槇雄・細井雄介訳、勁草書房

エーコ, U.(1962). 『開かれた作品』、篠原資明、和田忠彦訳、青土社、1997 年
――.(1979). 『物語における読者』、篠原資明訳、青土社、2003 年
カイザー, W.(1948). 『文芸学入門――文学作品の分析と解釈』、谷口伊兵衛訳、而立書房、2006 年
カルヴェ, L. J.(1990). 『ロラン・バルト伝』、花輪光訳、みすず書房、1993 年
ガダマー, H. G.(1960a). 『真理と方法 I』、轡田収、他訳、法政大学出版局、1986 年
――.(1960b). 『真理と方法 II』、轡田収、他訳、法政大学出版局、2008 年
――.(1960c). 『真理と方法 III』、轡田収、他訳、法政大学出版局、2012 年
クリステヴァ, J.(1970). 『テクストとしての小説』、谷口勇訳、国文社、1985 年
グレマス, A. J.(1966). 『構造意味論：方法の探究』、田島宏、鳥居正文訳、紀伊国屋書店、1988 年
ゲーテ, J. W.(1774). 『若きウェルテルの悩み』、高橋義孝訳、新潮社
コンパニョン, A.(2002). 「ロラン・バルトの〈小説〉」、石川美子、中地義和訳、『ロラン・バルトの遺産』、みすず書房、2008 年
サルトル, J. P.(1948). 『文学とは何か』、加藤周一、白井健三郎, 、海老坂武訳、青土社、1998 年
シクロフスキー, V.(1983). 『散文の理論』、水野忠夫訳、せりか書房、1971 年
ジュネット, G.(1972). 『物語のディスクール――方法論の試み』、花輪光、和泉涼一訳、水声社、1985 年
――.(1983). 『物語の詩学――続・物語のディスクール』、神郡悦子、和泉涼一訳、水声社、1997 年
トゥイヤーノフ, J.(1982). 「文学の進化」、『ロシア・フォルマリズム文学論集 2』、水野忠夫訳、せりか書房
ド・マン, P.(1979). 『読むことのアレゴリー――ルソー、ニーチェ、リルケ、プルーストにおける比喩的言語』、土田知則訳、岩波書店、2012 年
バリー, P.(2009). 『文学理論講義 ： 新しいスタンダード』、高橋和久訳、ミネルヴァ書房、2014 年
ベルマン＝ノエル, J.(1978). 『精神分析と文学』、石木隆治訳、白水社
ベンヤミン, W.(1928). 「アンドレ・ジッドとドイツ――文豪との対話」、『ベンヤミン・コレクション 5』、筑摩書房、2010 年
メルロ＝ポンティ, M.(1960). 『シーニュ』竹内芳郎、他訳、みすず書房、1969 年
ヤウス, H. R.(1969). 『挑発としての文学史』轡田収訳、岩波書店、1976 年
リクール, P.(1975). 『生きた隠喩』、久米博訳、岩波書店、2006 年
――.(1983). 『時間と物語 I――物語と時間性の循環・歴史と物語』、久米博訳、新曜社、2004 年
――.(1984). 『時間と物語 II――フィクション物語における時間の統合形象化』、久米博訳、新曜社、2004 年

——.(1985). 『時間と物語 III——物語られる時間』、久米博訳、新曜社、2004 年
——.(1990). 『他者のような自己自身』、久米博訳、法政大学出版局、1996 年
リシャール, J. P. (2009). 『ロラン・バルト最後の風景』、芳川泰久・堀千晶訳、水声社
石川, 美子.(1987). 「ロラン・バルトにおける小説の探究」、仏文研究(18), 京都大学フランス語学フランス文学研究会、1987 年 9 月
——.(2015). 『ロラン・バルト：言語を愛し恐れつづけた批評家』、中央公論新社
金谷, 壮太.(2010). 「ロラン・バルト『S/Z』における提喩的原理」、日本フランス語フランス文学会関東支部論集 (19), 日本フランス語フランス文学会、2010 年 12 月
桑田, 光平.(2011). 『ロラン・バルト——偶発事へのまなざし』、水声社
佐藤, 信夫、佐々木, 健一、松尾, 大.(2006). 『レトリック事典』、大修館書店
篠田, 浩一郎.(1989). 『ロラン・バルト ： 世界の解読』、岩波書店
中川子, 弘.(1985).「プルーストのサント＝ブーヴ批判」、『早稲田商学』312 号、早稲田商学同攻会
花輪, 光.(1981). 「ロラン・バルトの言語圏, または幸福なバベル」、文藝言語研究 (5), 筑波大学文藝・言語学系、1981 年 3 月
浜屋, 昭.(1999). 「ロラン・バルトの断章と日記」、フランス文学 (22), 日本フランス語フランス文学会、2999 年 6 月
——.(2007). 「ロラン・バルト、講義という形式」、フランス文学 (26), 日本フランス語フランス文学会、2007 年 6 月
原, 宏之.(2002). 『〈新生〉の風景：ロラン・バルト、コレージュ・ド・フランス講義』、冬弓舎
守谷, 広子.(2015). 「ロラン・バルトにおける文学の形式——作者の役割の再考に向けて——」、『美学』第 66 巻 1 号（246 号）、美学会
渡辺, 諒.(1997). 『バルト以前／バルト以後』、水声社
——.(2007). 『バルト：距離への情熱』、白水社

謝辞

本学位論文の執筆にあたって、多大なるご指導を賜りました指導教官である松尾大教授に心から感謝の意を表します。学位論文に関する直接的な指導に加えて、その講義や著作、人柄を通じて、研究者としての姿勢を学ぶことができました。また、研究の道へと進むきっかけを与えてくださった聖心女子大学の先生方、バルト研究をおこなうきっかけを与えてくださった東京藝術大学の川瀬智之准教授にも深く感謝申し上げます。学位論文の審査にあたっては、松尾大教授、川瀬智之准教授、布施英利准教授から多くのご助言を賜りました。重ねて御礼申し上げます。論文執筆の過程でお世話になりました東京藝術大学美学研究室のみなさまにも深く感謝申し上げます。研究が行き詰まったときには、様々な道へと進んだ友人たちに励まされました。最後に、いつも傍で支えてくれている家族に感謝の意を表して、謝辞といたします。