

ロマネスクの作家

ロラン・バルト

花 輪 光

1

バルトをいかに分類するか。これはバルトに接近する者がまず遭遇するきわめてやっかいな問題である。おそらくもっとも安全で、安易な方法は、文学史的体制に順応して分類区分することであろう。まず、バルトを批評家、思想家、社会学者、構造主義者、記号論者、等々に分類し、彼の生涯を伝記に仕立て上げるいっぽう、彼のテキストをジャンル別に分け、年代順に並べ、各作品の意図や動機や制作過程を詳細に、しかし恣意的に述べ、さらにはその源泉や影響を探ってゆく、等々。

しかしバルトはいわゆる伝記に強い抵抗感をいだいていた。いわゆる伝記、評伝のたぐいは、数々の伝記的事実なるものをつなぎ合わせて強力な一つの物語をつくりあげ、そこに各作品の真実をちりばめてゆくが、バルトはこの公認の形式に強い疑問を投げかけずにはいない。バルトに接近する者がまず立ち止まらざるをえないのはこの点である。バルトに伝記は似合わない。Ph・ソディ（『ロラン・バルト』、1977年）のように開きなおって、バルトの生前すでにこの方法を適用しようとした者もいるにはいる。しかし「繊細の原理」をあれほど強調したバルトを伝記に閉じこめ、平然としていられる者がいたら、それはよほど仕合せな人間であると言わなければならない。

とはいえ、いずれはこうした皮肉な伝記＝物語が本格的な研究として続々発表され、種々の特殊研究や学位論文が彼の真実を突きとめたと主張し、いわゆる真のバルト像を振りかざして、他の異端の像を破壊しようとするだろう。しかしまだそうした修羅場は始まっていない。バルトにとって幸いなことに、この種の接近法は、伝記的資料の不足と作品解釈の複数性とによって阻まれている。目下のところ、バルトに関する伝記的記述は、好むと好まざるにと

かかわらず、彼がサドやフリーエについておこなった伝記素的記述の断片性を避けることができず、しかもそうした伝記素の断片的集合は決して一つの物語（歴史）を構成しないであろう。伝記素によって構成された伝記は、いたるところに穴のあいた風通しのよい人生の記述たらざるをえないであろう。

ところが、そうした作業なら、すでにバルトが自らの手でおこなっている。一種の自叙伝『彼自身によるロラン・バルト』（1975年）である。彼はかつて『サド、フリーエ、ロヨラ』の「序」にこう書いた。「もし私が作家であり、死んだら、私の生涯が好意ある大らかな伝記作者の配慮によって、いくつかの細部、いくつかの好み、いくつかの抑揚、つまりいくつかの≪伝記素≫に還元され、それらの伝記素が、その弁別性と可動性によって、いかなる運命にも組み込まれることなく、あちこちを動きまわることができるようになり……要するに、ブルーストがその作品のなかで描くのに成功した自分の人生と同じように、私の生涯が穴のあいた一つの人生となりえたら、どんなによいだろう」（SFL, p. 14）と。『彼自身によるロラン・バルト』は、おそらく彼が望むか、または少なくとも許容したであろう伝記（自伝）である。ブルーストに関して彼が他の場所で言っているような、物語的でない、「象徴的」伝記である。小説的でない、彼のいわゆる「ロマネクスな」伝記である。

われわれがここでおこなおうとしているのは、もちろんバルトの生涯を伝記的に眺めることではない。これまでに知られている伝記的事実をできるだけ拾い集めて、バルトの伝記を粗描しようとするのではない。『ロラン・バルト』の巻末に掲げられたバルトの略歴にそって、ただいくつかの伝記素的な細部を拾い上げてみようというだけである。

ロラン・バルト（1915—1980）

1915年11月12日 シェルブールに生まれる。父はルイ・バルト、海軍中尉。母はアンリエット・バンジェ。父は、1916年10月26日、北海における海戦にて戦死。このとき息子のロラン・バルトは生後11ヶ月。

1916—1924年 母とともに幼年期を父方の故郷バイヨンスの町で過ごし、この町の高等中学校に学ぶ。1924年、パリに転居し、パリ的高等中学校に移るが、「年に三回ある学校の休みは必ずバイヨンスの同じ家に住む祖母と叔母のもとで過ごした」（R, p. 90）。

バルトがこの南西部の田舎町に寄せる関心にはなみなみならぬものがある。『ロラン・バルト』の写真説明は、バルトにあっては珍しく抒情的でさえある。「バイヨンヌ、バイヨンヌ、完璧な町……小説的な町……子供の頃の主要な想像界。見世物としての田舎、匂いとしての“歴史”、話し方としてのブルジョワジー」(RB, p. 8)。それはおそらく幼年期が、過去のうちでもっとも彼を魅惑するからであり、「眺めていても、消えてしまった時間への後悔を感じさせない」(RB, p. 26)からであろう。といっても、手放しで懐古の情にひたり、「過去を神秘的に美化」(RB, p. 54)しようというのではない。しかしバルトのバイヨンヌに対する言及には「失われた青春への愛惜」(RB, p. 54)とノスタルジーが感じられる。「子供時代と青年時代の休暇を過ごした故郷」(R, p. 90)であるこの町は、バルトにとって特別な意味をもっているのだ。

それと同時に、この町に対する言及はかなり意図的にブルーストと結びつけられている。たとえば彼は、よちよち歩きの子供であった自分の写真に説明文をつけて言う。「私は歩き始めていた。ブルーストはまだ生きていて『失われた時を求めて』を仕上げようとしていた」(RB, p. 27)と。また、ブルーストにあっては五感のうち三つの感覚が思い出を導き出すが、自分の場合、思い出と結びついているのはとりわけ匂いであるとして、バイヨンヌの子供時代の匂いを例にあげる。バルトにとっては、プチ＝バイヨンヌ界隈の複合した匂いのなかにバイヨンヌのすべてが詰めこまれていて、さまざまな匂いとともこの町の無意志的記憶がよみがえってくるというのだ(RB, p. 139)。さらにまた、『ロラン・バルト』の一断章は、バイヨンヌの町に関して、ブルースト的な固有名詞の問題を喚起している(RB, p. 55)、等々。

バルザック以来、フランスの大小説家(フロベール、ゾラ、ブルーストなど)の作品には、ほとんど常に「都会」の象徴パリに対して、「田舎」を代表する町や村が登場するが、バルトにとってバイヨンヌはまさにそのような「小説的な町」であった。バイヨンヌはその雰囲気、匂い、味、生活のリズム、言葉遣い、交際のコードなど、あらゆる点で「田舎」を象徴し、そこを舞台にして繰り広げられる地方のブルジョワジーの生活を見世物として彼に提供した。この町が彼の過去において「ブルースト的な——またバルザック的な役割を果たした」(R, p. 90)というのは、このような意味においてである。バイヨンヌは、要するにバルトのコンプレー(イリエ)なのだ。幼年期の特異な記憶と結びつき、まさしく無意志的記憶の対象となる、夢幻的、小説的な町なのである。偶然によって死が早められなかったとしたら、バルトはバイヨンヌを母胎

としてブルースト的な小説を書いたかもしれない、と想像することは決して突飛なことではない。それほどバルトのバイヨンスはブルーストのコンプレーに接近しているのだ。

ブルースト的といえ、母親との異常に強い結びつきもそうである。非常に早く死んでしまった父の思い出は、「少しも威圧的なところがなく」、ただ母の記憶を通して彼の幼年期に「軽く触れていった」(RB, p. 18) だけであった(そしてバルトは、ブルーストが弟を黙殺したように、兄についてほとんど語っていない)。

彼は「青春時代を母と二人きりで過ごした」(R, p. 91)。父方のカトリシズムではなく、プロテスタントだった母方の宗教をさずけられ、ブルジョワ社会とは切り離された生活を送った。バイヨンスの祖父母や叔母はこの地方のブルジョワ社会に根を下ろし、広く交際関係をもっていたが、彼の母はそうした環境のなかに「社会的に組み込まれていなかった」(R, p. 91) し、バルトもまた学校関係の仲間としか交渉をもたなかった。ブルジョワ的な環境は彼にとって見世物としてしか存在しなかった。あるいは、母というフィルターを通してそれを受け取っていた。彼にとっては、母が「良い」環境を形づくっていた。教育は「もっぱら母を通して」おこなわれた (R, p. 91)。

そしてパリでの貧しい生活。母が製本の仕事で生計をたてる暮らしは「悲惨」ではなかったが「不如意」だった。支払期限をどうするか、ヴァカンスをどう過ごすかがたえず問題となり、靴や教科書や食べ物さえもが問題となった (RB, p. 49—50)。社会的な拠りどころもなく、「殺すべき父」も、「憎むべき家族」も、「非難すべき環境」もない暮らし (RB, p. 49)。しかしバルトは、貧しさによって社会から疎外されていても、ブルジョワ階級から脱落したわけではないと断言する。ブルジョワジーに対する彼の姿勢は最初から両義的である。

いっぽうにおいて彼は、ブルジョワ階級の出身であることを強調する。「私が属する社会階級はブルジョワ階級であると思います。その辺を判断していただくために私の四人の祖父母のリストを提出しましょう」(R, p. 89) と断った上で、父方の祖父はタルン県の小さな町の公証人の家系の出で南仏の鉄道会社のサラリーマンであること、祖母はタルブ地方の没落した貴族の出身であること、母方の祖父はアルザス地方のガラス職人の親方の家の出で有名な探検家であり、祖母の両親はロレーヌ地方出身でパリに小さな鑄造工場をもつ資産家であることなどを述べ、これを要するに彼の社会的出自には、資本家ブルジョワジーの血が $\frac{1}{4}$ 、古い貴族の血が $\frac{1}{4}$ 、自由主義的ブルジョワジーの血が $\frac{1}{2}$ 混じっ

ており、全体として貧困化の道をたどっているとするのである (R, p. 89)。

このようなやり方は、ナチの占領下にあったヴィシー政権が、ある個人のうちに含まれるユダヤ性の程度を決定するためにとった方法である、とバルトはきわめて皮肉な注釈をつけているが、この皮肉な距離の置き方はかえってブルジョワジーに対する彼の微妙な位置を示すものだ。なぜならバルトは、他方において、墮落したブルジョワジーとしてのプチ・ブルジョワジーに対して、明らかな嫌悪を表明してはばからないからである。この同じインタビューの他の個所で彼は言っている。「今日の文化はもはやほとんど“ブルジョワ的”ではなく、“プチ・ブルジョワ的”である。あるいは、少なくとも現在、プチ・ブルジョワジーはブルジョワ文化を墮落させることによって、自己に固有の文化を築き上げようとしている」(R, p. 96) と。バルトにとっては、プチ・ブルジョワ文化、つまりいわゆる大衆文化は、「ブルジョワ文化のファルス」なのである。「神話作用」における大衆文化批判は、ブルジョワ・イデオロギー批判というよりも、もっぱらブルジョワ文化のこのファルスの側面(プチ・ブルジョワ文化)に向けられていたのだ。

六年後(1977年)のある対談は、この点に関するバルトのさらに興味ある発言を伝えている。「プチ・ブルジョワジーに対するあなたの嫌悪は、貧困の経験に起因するののか」という問に対して、彼はこう答えているのだ。「そうです。私はこのプチ・ブルジョワジーという語をさかんに用いました。その後だんだん使わなくなりましたが、……いずれにせよ、つぎのことは否定できません。プチ・ブルジョワジーのうちには、私を惹きつけると同時に私に嫌悪をもよおさせる一種の倫理的および／または美的要素があるのです。しかしこれは私だけのことでしょうか？ フロベールの場合がすでにそうでした。誰がプチ・ブルジョワであることをあえて引き受けましょう？ 歴史的、政治的に、プチ・ブルジョワジーは今世紀の鍵をにぎっています。上昇しつつあるのはこの階級です。…ブルジョワ階級とプロレタリアは抽象物となっていました。それに対して、プチ・ブルジョワはいたるところにいます。いたるところ、ブルジョワやプロレタリアのなかにさえ見受けられます」(GV, p.251) と。

それゆえ彼は、ブルジョワジーに属することを確認し強調すると同時に、そこから身を引き離そうとする。バイヨンヌの田舎町のブルジョワジーに対して距離を置き、彼らを小説の世界の人間として眺めたように、自分が属するブルジョワ社会も小説的に眺めようとする。「彼はいかなる社会環境にも属していない」と言い、ブルジョワジーの諸価値に与さない彼の目から見れば、彼ら

の世界の出来事は「小説的なジャンルに属する言葉の上の場面にすぎない」(RB, p.49)とする。ただ彼はブルジョワ的な暮らし方だけは受け入れていた。「この暮らし方は金銭上の危機のさなかにあっても変わることなく残っていた」(RB, p.50)という。しかしそれを維持することができたとしても、「物質的な階級脱落の意識」(GV, p. 251)はたえずつきまとっていたのだ。彼はブルジョワジーから脱落することなく、その周縁に位置することを欲するが、その周縁が墮落したブルジョワジーとしてのプチ・ブルジョワジーの地位と一致することには耐えられないのだ。

バルトが知った(自分に与えた)唯一の「父」は政治的な「父」であった(RB, p.130)というバルト自身の言葉に従って、彼の打ち倒すべき「父」とは彼のいわゆるドクサであり、ブルジョワ・イデオロギーであったとする図式はあまりにも安易にすぎよう。バルト自身『明るい部屋』で言っているように、彼の「内心の“おきて”」は母であった(CC, p.113)。彼にあっては、ブルーストの場合と同じように、「父親殺し」ではなく「母親殺し」が問題となるのだ。

バルトと母親との関係、彼の性倒錯の問題については、今後多くの精神分析的解釈がおこなわれるであろうが、ここで短絡的になることを恐れずにあえて言えば、「母性的統一」(OO, p. 263)に対するバルトの根強い希求は、いかに逆説的に見えようとも、「母の死」に対する根強い希求と一致するのだ。バルトのもとには終始一貫して、抑圧的なものに対する激しい反作用、知的ラディカリズム、彼のいわゆる語源的な意味での「アナリズム」、^{マルツァリスム}「新たな個別主義」、付和雷同性に対する個の思想、戦術としての「周縁主義」、「言説を威圧するいかなるおきても十分に根拠のあるものではない」とする徹底した言語権力の否定、等は、「おきて」としての母(威嚇し去勢する母)に向けられたものであるだけでなく、また、包み込むものとしての母にも向けられているだけに、なおいっそう激しく屈折したものとなるのである。

- 1924—1934年 バリに転居。モンテーニュ高等中学校、ルイ＝ル＝グラン高等中学校に学ぶが、在学中に咯血(1934年)。左肺浸潤。
- 1933年、34年 大学入学資格試験に合格。
- 1934—1935年 ビレネ地方で療養。
- 1935—1939年 ソルボンヌに学び、古典文芸学士号を取得。1943年、学士の最終認定(文法学および文献学)。
- 1939—1941年 ピアリッツとパリで高等中学校教諭。
- 1941年 パリ的高等中学校に在職中、結核が再発(10月)。

- 1942—1943年 学生サナトリウム（イゼール県）で第一回目の療養生活を送り、パリで回復期を過ごす。
- 1943年 右肺に再発（7月）。
- 1943—1946年 学生サナトリウム（第二回目）とスイスの病院で療養生活。
- 1946—1947年 回復期をパリで過ごす。

彼の青春時代は学業と病気（結核）と療養の繰り返しであった。高等中学校の最上級生だったとき、エコール・ノルマルの受験を断念し、のちにはまた大学教授資格試験をあきらめざるをえなかったのも、もっぱらこの結核のためであった。結核・療養生活をただちにバルトの徹底した否定性、一種の受動性（『恋愛のディスクール・断章』によれば、待つこととほとりわけ女性的な資質である）と結びつけようとは思わないが、しかし彼の「友愛の圏」への志向は、まちがいなくこうした療養生活の経験に根ざしている。

この点についてバルト自身（1977年6月、「ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール」誌）が語るによれば、彼はトーマス・マンの小説『魔の山』の主人公が経験したような、化学療法以前の結核、「時代遅れの結核」（RB, p. 39）のために現実の世界から隔離され、ある特別な生活様式を強いられ、「一生をサナトリウムで過ごす」ことさえ覚悟する。しかもその生活は僧院の生活のように厳しく規制されたものだった。しかし彼は内向的な性格のためか、読書という孤独な作業に向いていたためか、五一六年にわたるこの療養生活をそれほど苦痛には感じない。むしろそうした経験によってある集団の論理を体得するのだ。それは「友情の強い刺激を特徴とする《共同生活》の経験」であり、「自分のそばに常に友人たちがおり、決して彼らと離れないという安心感」であった。サナトリウムは、フーリエのファランステールに似て、「組織され閉ざされているがしかし快樂が循環する場」であった。一般に病気は人を社会から離脱させるが、結核だけは「未開の部族や僧院やファランステールに似た土俗的な小社会」（RB, p. 39）に人を投げ込むのだ。バルトは「そこで幸福だった」（GV, p. 163）。

彼はこの「集団生活」の記憶を保ち続け、ファランステールのなユートピアについていたるところで語ることになる。最晩年に、コレージュ・ド・フランスの一連の講義で取り上げるのも、これである。『ロラン・バルト』では連続した三つの断章（「女神H」、「友人たち」、「特権的な関係」）がこの問題にあてられ、いわば「友愛の圏」に対する賛歌のごときものとなっている。その一つ

が、他のすべての断章を書き終えたのち、最後にいわば「献辞のように」書かれたということは、きわめて象徴的である。『ロラン・バルト』の断章形式、いや、バルト自身が偏愛する断章形式そのもの、さらにはバルトの思考形式そのものを支えているのは、この友愛の圏の論理だからである。彼が目指すのは、均一でない複数性、無差異＝無関心ではない複数性、顕著な差異を特徴とする個々の特権的關係から成る全体、要するにフーリエ流のユートピアである。そこでは、「もはや差異しか存在せず、したがって互いに異なるということが互いに排除し合うということにならない」(RB, p. 88) ののである。

いずれにせよ、サナトリウムでは「とほうもなく」本を読んだ。たとえば、第二回目の学生サナトリウムでは、ミシュレを全部読んだという。のちに『彼自身によるミシュレ』(1954年)が生まれるのは、このときの読書ノートからである。そこではまた、すぐれた友人を通してマルクス主義を学ぶが、読んでいたのはもっぱら古典作家であって、ブレヒトやサルトルに接近するのはその後のことである。

読書に比べて、書くことは少なかった、とバルト自身は言っている。しかし彼はこの時期にサナトリウムの同人雑誌「エグジスタンス」に数篇のエッセーを発表している。なかでも「アンドレ・ジッドとその『日記』についての覚書」(1942年)と「『異邦人』の文体についての考察」(1944年、のちに「太陽の小説『異邦人』」として「優良図書クラブ会報」に発表、1954年4月)は重要である。バルトの最初の著作『零度のエクリチュール』(1953年)は、周知のようにカミュのこの小説に触発されたいわゆる「純白のエクリチュール」、「中性のエクリチュール」といった観念を中心に展開されることになる。『零度のエクリチュール』の母胎となるのは、この最初の『異邦人』論なのである。また、「ジッドとその『日記』についての覚書」は、このあと見るように、バルトの断章志向を示す最初の指標としてきわめて重要な意味をもつ。

- 1948—1949年　ブカレストのフランス学院で司書助手、ついで教師、また同市の大学で講師。
- 1949—1950年　アレクサンドリア大学（エジプト）講師。
- 1950—1952年　外務省教育局、文化交流企画部に勤務。
- 1952—1954年　国立科学研究センター研修員（語彙論）。
- 1954—1955年　アルシュ出版社、文芸顧問。
- 1955—1959年　国立科学研究センター研究員（社会学）。

- 1960—1962年 高等学術研究院、第6部門研究主任（経済・社会学）。
1962年以降 同研究院研究指導教授（記号と象徴と表象の社会学）。
1976年以降 コレージュ・ド・フランス教授（文学の記号学）。

バルトの職歴は「大学」と密接に関係している。しかしその関係は二重に周縁的である。まず彼は大学教授の正規の資格をもっていない。つぎに、彼が歴任した国立科学研究センター、高等学術研究院、コレージュ・ド・フランスなどは、フランスの研究教育機関のなかで「かなり周縁的な」位置にある。しかし周縁的であるということは、権威がないということではない。権力に対して周縁的ということである。これらの機関では、自分の研究をおこない、それについて語るだけで、「判定し、選別し、進級させ、管理された知に仕えること」（L, pp. 9—10）は問題にならない。バルトがほとんど「権力のシステム」に巻き込まれずにすんだと考えるのはそのためである（GV, p. 304）。

このようなバルトの周縁主義一脱権力の志向については、他の立場からする異論があっても当然であろう。たとえば、エコール・ノルマルの正規の教授でマルクス主義者の文芸批評家、ロジェ・ファイヨルは、あるシンポジウム（『現代思想』、1977年12月号）において、コレージュ・ド・フランスにバルトと反対の「意味」を与えている。ファイヨルによれば、コレージュ・ド・フランスの教授は自分の望む講義を自由におこなうことはできても、制度的に学生の研究指導をおこなうことはできない。たしかにそれは「もっとも権威あるポスト」だが、言ってみれば「貴賓室」なのである。バルトは名誉ある地位につくと同時に、「脇道」に、「待避線」に追い込まれたのだ。ファイヨルによれば、このことは、バルトに限らず構造主義のリーダーたちすべてについて言えるという。つまり彼らは、制度としての文学の場において、「真の知的権力」の中核を奪取するにいたらなかったのだ。高等学術研究院とか、コレージュ・ド・フランスとかではなく、有力な大学や現実に権力が行使される場にポストを得なかったために、「再生産」の効果をあげることができなかった。「構造主義的方法はいわば制度化されず、構造主義は支配的イデオロギーたりえず、単なる「流行」にとどまったというのである。

しかしバルトが何よりもまず抵抗し異議をととなえてきたのは、まさしくそうした権力への順応に対してであった。パリ大学教授レーモン・ピカールとの有名な「新旧批評論争」が象徴的に示すように、「大学」の権威主義、支配的イデオロギー、メタ言語の暴力に対してであった。「大学」を制圧していた旧来

のランソン主義に代わって、「構造主義的方法が制度化され」たら、バルトはまっさきに異議をとなえたろう。構造主義が「真の知的権力」を奪取し、研究教育の場を制覇し、研究者を拡大再生産することによって権力の維持につとめたら、バルトはまっさきにそこから脱け出していたろう。ファイヨルとの意見の相違は、要するに制度としての文学こそ真の文学であるとするか否かにかかっている。バルトにとって文学とは本質的に反制度なのである。彼が終始戦ってきたのは、彼のいわゆる「固まったもの」、「固まろうとするもの」に対してであった。それが制度であれ、支配的イデオロギーであれ、ドクサであれ、物語であれ、ステレオタイプであれ、およそ固定したもの、群がるもの、付和雷同するものに対する、ほとんど生理的な嫌悪と反発から出発して、バルトはもう一つの力（権力）によってそれに対抗するのではなく、それをたえず中断し、はぐらかし、分散させ、求心力に対して遠心力を働かせるのである。

バルトは、自己の経歴（「コレージュ・ド・フランス教授」の項を除く）をおよそ以上のように個条書きにしたのち、自分の人生を要約して言っている。「一つの人生。研究と病氣と任命の数々。そのほかには？ 出会い、友情、恋愛、旅行、読書、快楽、恐れ、信念、悦楽、幸福、憤慨、よるべなさ。ひとことと言えば、さまざまな反応ということであろうか？ ——それはテキストのなかでの反応であって、作品のなかではない」（RB, p. 185）と。われわれはこれにさらに母の死と彼自身の死をつけ加えなければならない。

1978年11月、母の死。

1980年2月25日、コレージュ・ド・フランスの近くで交通事故に遭い、重傷を負う。

1980年3月26日、死亡（68才）。

遺著となった写真論『明るい部屋』（1980年）では、最晩年のバルトと母の関係が象徴的に語られている。バルトは「生涯母とともに暮らした」（CC, p. 117）。母が終わりに近づいて非常に衰弱してくると、夜間の外出や交際を控え、子供の世話をするように病気の母を看護した。事実、彼は母を「自分の子供として実感し」、自分が「母を生みだした」のだとしている。彼の「内心の“おきて”だった、あんなに強い母」が、いまや彼の「小さな娘となった」のだ。しかもこの逆転した親子関係にあっては、親は決して叱言を言ったり説教など

しない（母もまた生涯バルトに対してそうであった）。バルトはブレヒト（『肝っ玉母さん』）を引き合いに出して言う。「ブレヒトにあっては、私がかつて大いに感嘆した一つの逆転によって、息子が母親を教育するが、しかし私は決して母を教育したりはしなかった」と。それはバルトが言うように、言葉やイメージによって相手を固定し、教育によって相手を変えようとする関係ではなく、相手があるがままに受け入れる「極度の愛」、「母の愛」の関係であった。バルトと母の二重の親子関係は、生涯を通じてまさに双数的なものであったのだ。

われわれはここで、バルトが母の死の直前（1978年10月20日、フランス文化放送の番組「パリのブルースト」のなかで）ブルーストとその母の死について語った言葉を思い出さずにはいられない。

『失われた時を求めて』の冒頭、いわゆる就寝の悲劇の挿話について、バルトはまずこれが主人公＝語り手にとってきわめて重要な象徴性をもち、小説全体を通して繰り返されることを指摘する。しかしそれだけなら、特別に新しいことではない。このことはすでに何度も指摘されてきているからである。しかしバルトは、その象徴的重要性がブルーストにとっても相動的に有効であるとすのだ。つまり、ブルーストは母が死んだとき、死の床にある母に最後の接吻をしに行く。母は病気のあいだにたいそうやせ細っていて、そのため非常に若々しく見えた。そこでバルトはブルーストが与えた最後の接吻は「結局のところ、あの子供時代の初めに、まず拒否され最後になって与えられたあの就寝の接吻を表わしていた」と解釈するのである。バルトはここに自分と同じ逆転した親子関係を見て取っているのだ。

ところで、われわれの解釈によれば、ブルーストにとってあの「最後になって与えられた接吻」は母への依存関係を決定的にするものであったのだが、彼はこの「最後の接吻」を死の床にある母に返すことによって、依存関係を最終的に断ち切るのだ。さもなければ、彼は母の死後生きてゆくことができないだろう。死の床の接吻は文字どおり死の接吻でなければならない。死者を殺す接吻であり、別れの接吻であり、忘却の接吻でなければならない。もちろんブルーストが『失われた時を求めて』を実際に書き始めるのは、母の死後四年たってからである。つまり、畢生の大作のために必要だった「母の死」は、四年たたなければ実現しないのだ。しかし死の床の接吻が象徴しているのは、まさに母の否定であり、母の忘却であり、母の喪の形成なのである。

バルトは母の死によって致命的な打撃を受けたように見える。彼の遺著『明るい部屋』は、ある意味では、遺書でもあるのだ。最愛の母を失ったバルト

は、喪の悲しみについて実に痛切に語り、母が死んだいまとなっては、「もはや私のトータルな死を待つだけである」と書く。

たしかに彼は、母が死んだいまとなってはエクリチュールの企てだけが彼の人生の「唯一の目的となるのでなければならぬ」とも書いているし、また、生前最後のインタビュー（1980年2月、死を招いた交通事故の四日前）では、「あなたが書き続けているのは何のためか？」と問われて、こう答えている。「それが死の感情、完全な消滅の感情と戦い、それに打ち克つ方法だからです」と。実際、バルトは母の死後にもさまざまな「エクリチュールの企て」をもっていた。それはブルースト的「大作」を書く意欲について語っているインタビュー（1979年4月、「リール」誌）や、コレージュ・ド・フランスにおけるブルースト関係の講義やセミナーからもわかることである。

しかしそれにもかかわらず、われわれの目から見ると、母の死は彼の生存理由を完全に奪ってしまったかのように見える。ブルーストの小説の主人公とその祖母の死を引き合いに出しながら、彼はこう言っているからである。「喪は緩慢な作業によって徐々に苦悩をぬぐい去ると人は言うが、私にはそれが信じられなかったし、いまも信じられない。というも、私にとっては、“時”は死別の衝撃を取り除いてくれる、ただそれだけだからである(……)。その他のことは、時がたってもすべてものままである。というも、私が失ってしまったのは、……一人の人間ではなくて、一つの特質(一つの魂)なのであり、不可欠なものではなくて、かけがえのないものだからである。私は母なしでも生きてゆくことができる(われわれはみな遅かれ早かれそうしている)。しかし私に残された人生は、確実に、そして最後まで、形容しがたいもの(特質=価値をもたないもの)となるだろう」(CC, p. 118)と。最愛の母の不在にたえるということは、母を忘れることにほかならない。それが生きてゆくための条件である。もし忘れることができなければ、人は死ぬだろう。しかしここで問題になっているのは、もはや喪を形成しうるかどうかということではない。生の意義そのものの喪失である。このような意味では、バルトの生は母の死とともにすでに終わっていたのだ。偶然による死の前に、すでに彼は自らを死んだものと見なしていたのである。

2

バルトの「人生」または「人生の記述」が簡単明瞭であったのとは逆に、

「テキストのなかのバルト」は複雑で、動きが速く、その反応はときに曖昧であり矛盾している。バルトの「生産的人生」(RB, p. 6)を分類する方法としては、これもまたバルト自身がおこなっている分類法、五つの位相に分けるやり方がある(RB, p. 148)。

テキスト関連	ジャンル	作品
(ジッド)	(書くという欲求)	
サルトル マルクス ブレヒト	社会的神話学	『零度のエクリチュール』 演劇に関する著作 『神話作用』
ソシュール	記号学	『記号学原理』 『モードの体系』
ソレル ジュリア・クリステヴァ デリダ、ラカン	テキスト性	『S/Z』 『サド、フーリエ、ロヨラ』 『記号の帝国』
(ニーチェ)	道徳性	『テキストの快楽』 『ロラン・バルト』

この分類は本人の保証つきであるだけになかなかよく出来ているが、ただ一つだけ重大な不備がある。この分類表は『ロラン・バルト』(1975年)によって提出されたものであるから、当然のことだが、それ以後の著作(『恋愛のディスクール・断章』、1977年、『文学の記号学』、1978年、『明るい部屋』、1980年など)を含んでいない。これら最晩年の著作はどのように分類すべきか。もっとも普通に考えるなら、第五の位相、「道徳性」の時代に入れることも可能であろう。しかしわれわれは、ここで第六の位相「ロマネスク」を新たに設け、この表の最下段につきのような追加訂正を施すよう提案したい。

テキスト関連	ジャンル	作品
(ニーチェ)	道徳性	『テキストの快楽』
(ブルースト)	ロマネスク	『ロラン・バルト』 『恋愛のディスクール・断章』 『明るい部屋』

しかしもちろん、位相としての「道徳性」と「ロマネスク」は互いに排除し合うものではない。バルト自身もこの分類表の備考欄で言っているように、こ

れらの位相（五つまたは六つ）はいずれも部分的な反復、重複、類似を許容する。「道徳性」は『テキストの快樂』とともにとつぜん始まるわけではないし、また『ロラン・バルト』は「道徳性」か「ロマネスク」のどちらかに属さねばならぬというものでもない。ただ、これから見ていくように、晩年のバルトの発言をたどっていけば、『ロラン・バルト』は明らかに『テキストの快樂』よりも『恋愛のディスクール・断章』や『明るい部屋』に近く、晩年のこの三作を「ロマネスクの三部作」と見なすことは決して不自然ではないということなのである。

「道徳性」に関して言えば、バルトはこれが自分のもっとも重要なテーマの一つであることを認めつつも、要するに「それを概念化することができない」（RB, p. 68）としている。しかしここではとりあえずつぎのように考えておこう。「道徳性」とは、いわゆる「道徳」の正反対のものであり、「言語の状態にある身体（コルポ）の思考」（RB, p. 148）である、と。

ニーチェに対する言及とともに、バルトのもとでテキスト（エクリチュール）のなかの身体が問題になってくるのは、たしかに『サド、フーリエ、ロヨラ』や『テキストの快樂』のあたりからである。快樂が強調されるにつれて、ある種の主体の復権がおこなわれ、それがいわゆる「紙の身体」、（資料）「資料（マテリアル）身体（コルポ）」などと呼ばれるのだ。たとえばバルトは、ステレオタイプには身体が欠けている（不在である）が、エクリチュールのうちには一個の身体が認められるとする（RB, p. 93）。「言語の状態にある身体」とはそのようなものであるが、この身体は、ニーチェが言うように、古い隠喩の固まったものとしての《真理》には従わない。「道徳」が「真理」にもとづいて生身の身体（コルポ）の行動を律するとなれば、「道徳性」とはテキストの身体を律する「反道徳」なのである。

このような意味においては、「バルトの仕事はすべて、明らかに、記号の道徳性を対象としている」（RB, p. 101）と、バルトは自ら言っているし、われわれもまたこれを認める。としたら「道徳性」をとくに第五期に限るのはあまり適切なことではない。実際、バルトはこの問題を、最初の著作『零度のエクリチュール』から最晩年にいたるまで、終始追求してきた。たしかに「記号の一種の倫理」が快樂に対して解放されるのは『記号の帝国』（1970年）においてであり（cf. GV, p. 150）、またこれ以後『テキストの快樂』へかけて、とりわけ「快樂」や「身体」の問題が浮上してくるのは事実である。しかし「道徳性」の問題は第五期に限ることなく、バルトの著作全体を通じて（また別の機会に）広く深く考察されなければならない。

これに対して、「ロマネスク」はかなり具体的に局限される。

バルトは好んで自分自身を「ロマネスクの書き手」と見なしてきた。彼は現代の小説の危機、批評の危機、「テキスト」の登場、などといった状況のなかで「フィクション」と「批評」の対立が次第に廃棄されつつあることを機会あるごとに指摘してきたが、彼自身に関していえば、自分を批評家と考えるよりは、むしろ“「ロマネスク」の書き手”と見なしているという。この観点からすれば、『神話作用』と『記号の帝国』は物語のない小説であり、『ラシーヌ』と『S/Z』は物語についての小説であり、『ミシュレ』は一種の擬似伝記である、とバルトは「テル・ケル」誌（47号、1971年）のインタビューで語っている。

バルトに代わってこの種の見立てをさらに続けるならば、『サド、フーリエ、ロヨラ』は、言うまでもなく『ミシュレ』と同じ一種の擬似伝記である。ただ、これは、『ミシュレ』がテーマ論的であったのに対し、伝記素による伝記である。『ロラン・バルト』は一種の擬似自伝、想像的な自画像、ロマネスクな自我像であり、『恋愛のディスクール・断章』は一種の恋愛小説、愛のロマネスクであり、『明るい部屋』は一種の私小説、ブルースト的な写真のロマネスクといったところである。そればかりか、『モードの体系』のような理論的著作さえ、モードのロマネスクと見なすことができるかもしれない。というのも、バルトは『ロラン・バルト』の一断章（「虚構」）において、『モードの体系』を引き合いに出しながら、自分が生みだしたいのは「《知性》のロマネスク」であり、知性のロマネスク（知的ロマネスク）とは、要するに、知的対象を「真理」の審級においてではなく、「効果」と「快楽」の審級において眺めるとき生ずるものだ、としているからである。

しかし「ロマネスク」または「知的ロマネスク」という語をここまで拡大解釈すべきではない、とわれわれは考える。バルト自身はこの二語を区別していない（cf. GV, p. 211）が、必要とあればこの二つを使い分け、より抽象的、理論的な広義のロマネスクを「知的ロマネスク」、より具象的、経験的な狭義のロマネスクを単に「ロマネスク」と呼ぶことは可能であろう。もともと博士論文として準備された『モードの体系』においてさえ、警句やアフォリズムを生みだす突飛な力（バルトのいわゆるエクリチュール）が認められることは周知の事実である。もっとも学術論文的な『記号学原理』においてさえ、そうした力の溢出は完全に抑圧されてしまっているわけではない。しかしバルトも認めるように、『モードの体系』や『記号学原理』は明らかに「エクリチュール」に向かうよりも、バルトのいわゆる「エクリヴァンス」（つまり目的性を

もった論述)のほうに向かっている。コレージュ・ド・フランスの開講講義において、バルトはエッセーを、「分析とエクリチュールが覇を競いあう」両義的なジャンルとして定義したが、この定義によれば、『モードの体系』や『記号学原理』では「分析」が「エクリチュール」を圧倒しているのだ。

それゆえ、広義の「知的ロマネスク」は広く知的言説の一つの様式、というよりもむしろ一つの極として考えることができる。つまり、知的ロマネスクとは、真偽の規準、合理性、読解可能性などにもとづく分析的言説に対して、その反対の極にあるものとするのである。たとえばバルトは『批評と真実』において「三段論法や抽象の力とはちがった力にゆだねられ、劇化された言説」(CV, p. 47)を提唱しているが、そのような言説にあっては「知的説述の諸規則」や「諸概念の伝統的な抽象性」はしりぞけられ、代わりに「イメージの全面的な拡充」がおこなわれる。そこでは知性が「もう一つの論理」に近づくのである(CV, p. 48)。しかしこのように考えられた「知的ロマネスク」は、もはや「エクリチュール」や「テキスト」とほとんど区別されないであろう。たとえば、バルトはシャトーブリアンの『ランセ伝』に関して、「テキスト」とは「言表行為の諸規則(合理性、読解可能性など)の限界に向かう」(OT, p. 227)ものであるとしているし、また、パタイユの「エクリチュール」(とりわけエッセーのエクリチュール)に関しては、こう言っている。そこでは知と価値が「一種の愛のリズム」に従って交替し、一方が他方を休息させる(ST, p. 54)と。これはコレージュ・ド・フランスの開講講義で言うエクリチュール、知を転位させ、知を深く豊かにし、知の祝祭をおこなうエクリチュールと同じものである。

これに対して「ロマネスク」とは、そうした知的言説の様式をさらに特定化したものである、とわれわれは考える。以下、われわれはバルトにならって、「ロマネスク」と「知的ロマネスク」を原則として区別しないが、いずれにせよ「ロマネスク」(小説的なもの)という語が用いられている以上、そこにはまさに「小説的なもの」が認められなければならない。「ロマネスク」はもともと「小説」の形容詞形であり、その対概念なのである。「ロマネスクとは小説の破砕である」(AS, p. 49)としたら、ロマネスクには少なくとも「小説」の「破片」が含まれていなければならない。たとえば、そこには物語の筋(ストーリー)や登場人物の断片(構成要素)が認められるはずである。『S/Z』(1970年)が「小説のないロマネスク」(SZ, p. 11)を示唆して以来、バルトのロマネスク志向は次第に明確になっていくとはいえ、その実態はたしかに漠然とし

ており、用語も揺れ動いている。しかしバルトが、1971年の時点（「テル・ケル」誌、47号のインタビュー）で、『神話作用』、『記号の帝国』、『ミシュレ』、『ラシーヌ』、『S/Z』などをロマネスクとしてあげたのは理由のないことではない。『神話作用』は、バルザック的な意味におけるフランスのブルジョワないしプチ・ブルジョワ社会の「風俗研究」、「生活情景」である。『記号の帝国』は日本の「風俗研究」、「生活情景」である。つまり、バルトが「人生の小説的表層」と呼んだものを扱っているのだ。また『ミシュレ』や『ラシーヌ』は、ある特定の人物を取り上げ、その生涯のある種の記述を目指している。つまり何らかの意味で伝記的なのだ。そして『S/Z』は、ある意味で、バルザックの中篇小説「サラジーン」の「書き替え」である。

これをさらに、その後のバルトの発言と突き合わせてみよう。1973年の「ガリバー」誌の対談（GV, p. 169）でバルトは言っている。「《小説》、つまり登場人物と物語的時制をそなえた物語を、おそらく私は決して書かないでしょう。しかし私が小説を書くことをこれほど容易にあきらめてしまうのは、おそらく私の書いたものがすでにロマネスクに満ちているからです（ロマネスクとは登場人物をもたない小説なのです）」と。ここで物語的時制というのは、言うまでもなく書記行為の時間に対して物語内容（物語の世界）の時間を示す文法的時制（フランス語では一般に単純過去によって代表される）である。したがって逆に「小説」とは登場人物と物語的時制をそなえた物語ということになり、ロマネスクはそれらを欠いたものなのである。ところで、「物語の構造分析序説」において定義されたように、物語の時間性とは、時間と論理、時間的順序と因果関係を圧縮したものにはかならない。物語とは、「そのものあとに、ゆえに、そのものによって」という論理的誤謬にもとづく出来事の報告なのである。単なる時間的順序に従った出来事の記述、たとえば年譜や履歴のたぐいは物語を構成しない。「歴史」が「物語」となるとすれば、それは記述されたものとしての「歴史」（歴史記述）が、この原理の射程内に完全に入ってしまうからである。物語の本質的特徴をなすこの時間・論理性をわれわれは「物語性」と呼ぶことにしよう。バルトの言う「ロマネスク」とは、要するに、物語性と登場人物の二点において「小説」と対立するものなのである。

バルトはまた1971年のある対談（GV, p. 124）で「登場人物のいないロマネスク」という言い方もしている。『S/Z』（1970年）のなかで彼が「小説のないロマネスク」と呼んだもののうち、本当に書きたいと思っているのは「登場人物のいないロマネスク」、つまり「人生の記述」であると述べ、その記述はお

そらく「私自身の人生のある時期」に向けられるだろうとしている。彼がここで暗示しているのは、どうやら『ロラン・バルト』（1975年）のことらしいが、ここで注意しなければならないのは、「人生の記述」という言葉が予想させる「伝記」と「ロマネスク」との関係である。

バルトはいわゆる伝記に対して二つの疑問をいだいていた。一つは伝記の物語性、もう一つはその虚構性についての疑問である。あるいはさらに正確には、あらゆる伝記を虚構（物語）と見なす前提と、物語的でない断片的な伝記に対する好みとである。

ブランシヨやデリダほど徹底してはいないが、バルトもまた私事を公開することのきわめて少ない作家であったが、その彼が、「テル・ケル」誌のインタビュー（1971年）では例外的に自己の半生についてかつてないほど具体的かつ直接的に語っている（と一般には見なされている）。ところが、彼はその冒頭に断り書をつけてこう言うのだ。

「このインタビューの回答は書き改められた——ということは、これがエクリチュールであるということの意味しない。というのも、これは伝記的な説述であるため、一人称私（および過去時制におかれた一連の動詞）は、現に語っている者と過去において生きていた者とがあたかも同一人である（同じ場にいる）かのように口にされるにちがいないからである。したがって、1915年11月12日、私と同時に誕生した人物が、単なる言表行為の効果によって、完全に“想像的”なある一人称の人物にたえず転化されてゆくということを忘れないようにしていただきたい。それゆえ、以下の回答には、素朴にも指向対象を指し示すとされるあらゆる言表につけるべき括弧をひそかにつけてしかるべきであろう。あらゆる伝記は、あえてその名を名乗らない小説なのである」（R, p.89）。

言うまでもなく伝記は、その語源のとおり、人生の記述（または記述された人生）であって、実人生そのものではない。記述された人生は言葉にすぎない。「実人生」は言葉によって記述される時、すでに一個の虚構と化するのだ。それが虚構であるということは、それが嘘であるということではない。どれほど真実な伝記であっても、それは仮構されたものであり、想像的なものであって、「現実」（非言語的な指向対象）のレベルに位置づけられないということである。一般に伝記は「現実」を言葉によってとらえうるものとする前提に立つ。バルトにおける伝記の虚構性もまた、それと同じ資格をもつ一つの前提と見なさ

れなければならない。ということは、いずれの場合も、その真偽を論ずべき問題ではないということである。彼は言語と現実のあいだに直接的なつながりを認めず、しかも言語を媒介としない現実の直接的把握はありえないとするが、これはその逆の場合と同じく認識論上の大問題であって、おそらく誰も決定的な答を出すことはできまい。言葉の現実以外に現実はないとするバルトのいわゆる言語主義は、可能な一つの選択であって、論証しうるものでも論証すべきものでもないのだ。

1971年のある対談でも言っているように、バルトが考える人生の記述としての伝記とは、「歴史的現実的な秩序に属する指向対象」にもとづくものではない(GV, p. 141, cf. SZ, p. 217)。彼はそれを「象徴的伝記」と呼ぶ。たとえば、ブルーストがその小説『失われた時を求めて』のなかで語っているのは、言うまでもなく自分のことである。『失われた時を求めて』の語り手はブルーストである。ただ彼は自分について伝記的に語っているわけではない。クロノロジーに従って、指向対象としての自分について語っているわけではない。『失われた時を求めて』はブルーストの「物語的伝記」ではなく、「象徴的伝記」なのだ。「物語的伝記」はそれに先立って存在する実人生を予想するが、「象徴的伝記」は実人生を「作品と競合する一個の創作」(OT, p. 230)に変える。ブルーストは「作者の実録的な像を裏返しにして小説的な像に変えた」(SZ, p. 217)のだ。ジャン・ジュネの場合も同様である。彼は自分の作品のなかで、「私」と言い、「ジャン」と言っているが、しかしだからといって、その作品がジュネの主観的経験を表現しているということにはならない。作品のなかにいるジュネは紙の存在としてのジュネなのだ。指向対象としての彼自身とは完全に縁を切ったジュネなのである。人はよく人生を小説に盛り込むと言うが、ブルーストやジュネの作品は、逆に彼らの実人生を一個のテクストとして読むことを可能にする。いわば彼らの小説のほうが彼らの人生のモデルとなるのだ。同様にして、作中人物(たとえばシャルリュス)のほうがモデルとなり、実在のモデル(モンテスキュー伯爵)のほうは逆にその(シャルリュスの)一部にすぎなくなるのである。

『ロラン・バルト』は、いわゆる自叙伝であり、バルトの自画像または自我像を示すものであるが、バルトはその表紙裏にこう書きつけている。「以下に述べることはすべて、小説の一登場人物によって語られたものと見なさるべきである」と。『ロラン・バルト』は、言うまでもなくバルト自身について語っている。しかしバルトにとって「私」という代名詞は、とりわけ想像的なもの

を示す代名詞である。私は「私」という語を口にするたびに想像的なものうちにいることになる(GV, p. 203)のだ。しかもそれだけではない。その「私」は単に想像的なもの、虚構のものであるばかりでなく、分裂した複数的なものでもある。表紙裏に書きつけた言葉に微妙な変更を加えて、バルトは本文中(「“自我”の書」と題された断章)でこう繰り返す。「ここに書かれていることはすべて、小説の一登場人物——というよりもむしろ、数人の登場人物によって語られていると見なさるべきである」(RB, p. 123)と。『ロラン・バルト』はこの分裂した自我の錯綜した相互関係、私と私のあいだに生ずる微妙な距離の変化を、それぞれ一人称、二人称、三人称によって表わし、モワレ模様の効果を生みだそうとするのである。

バルトにとっては、小説の宿命的な材料となる想像界とは、自分自身について語る者が迷い込む凹凸のある迷路である。その想像界は「舞台の奥に向かって段階的に並んだいくつもの仮面(ペルソナ)(^{ペルソナ}といっても、その背後には誰もいない)」によって表わされるという。彼にとっては自己についての批評的言説ほど純粋な想像物はない。それゆえ『ロラン・バルト』は最終的に「あますところなく小説的(^{ロマンティック})となるのだ。バルトによれば、「エッセーの言説のなかに三人称が侵入し、しかもそれがいかなる虚構の人物をも指し示していないということは、ジャンルの区別を手直ししなければならないというしるし」である。つまり彼はこのエッセーがほとんど小説であること、「固有名詞の登場しない小説」であることを認めるべきだとするのである(RB, pp. 123—124)。

『ロラン・バルト』は二つの理由によってロマネスクである、とバルトはこの書物をめぐる対談(GV, p. 211)のなかで、改めて言っている。つまりまず、そこに登場するものは「想像的なもの」である——たとえば、バルトという人物は「小説の登場人物として」そこに登場する(といっても、登場人物に固有名詞が与えられているわけではない)——この点はすでに見た。つぎに『ロラン・バルト』の断章の多くが「人生の小説的な表層」に関係している——たとえば、そこには、彼の家族や彼自身の青春時代までの写真とともに、パイヨヌの町における生活の細部が盛り込まれている(といっても、「小説的な冒険」が描かれているという意味ではない)——われわれがこれから見ようとするのはこの第二の点である。

バルトがとりわけ執着する「人生の記述」、「私自身の人生のある時期」の記述(GV, p.124)は、「現実」の審級とはかかわりがない。それは「想像的なもの」である以外にありえないのだが、ただそれは具象的でなければなら

いのだ。彼の「ロマネスク」が要求するのは、それが「現実」であれ「虚構」であれ、具体的な「細部」である。たとえば、バルトはフランスの著名な言語学者パンヴェニストを終始敬愛してやまず、いたるところで彼について語っているが、そのパンヴェニストの著書についてある対談でこう語っている。「かくしてパンヴェニストは、名詞を通して、語を通して、きわめて具象的な事物を扱うようになった。パンヴェニストの著作に見られるあのほとんどロマネスクといってよい面は、ここから生ずるのである」(GV, p. 202)と。ロマネスクにとっては(そしてこれは小説にとっても同じことだが)、まず「具象的な事物」が必要なのである。

一見矛盾するように見えるが、バルトは個別的なもの、具体的なもの、細かな「事実」に強く惹かれていた。彼が伝記に抵抗を感じるのは、一つにはその物語の連続性のゆえであって、断片的な伝記的「事実」そのものを否定しようというのではない。それどころか彼は、伝記的細部に対して強い「好奇心」をいだいていた。歴史や小説や伝記のなかである時代の、ある人物の「日常生活」、「些細な私的情景」、「こまごまとした細部」が描かれているのを見ると快楽をおぼえるという(PT, p. 85)。ブルーストの詳細きわまりない伝記を書いたG・ペインターを高く評価するのも、ペインターが作中人物ではなく作者ブルーストの個人的側面を重視し、その実生活における具体的な細部の記述に徹しているからである(cf. GV, p. 323)。たとえばブルーストは友人の家を訪れると必ずまっさきにトイレを借り、そこに長いあいだ(十五分ほど)入っていたという。バルトが少なからぬ興味を示すのは、こうした意味のわからない具体的な細部である。

ほとんど意味のない細部、ちりのような出来事、人生に木の葉のように落ちてくるもの、消えやすい衣服の小さなしわ、無意味な話題としてのその日の天気、などという表現やイメージはバルトの著作のいたるところに出てくるが、そうした無意味な細部は、伝記素と同様、物語の連続にからめとられることはない。バルトが細部の具象性とともに関心するのはこの点である。写真や俳句に対する彼の嗜好も一つにはこの無意味性から来る。写真は「片々たる対象のコレクション」を提供することによって彼のフエティシズムを満足させる。と同時に、それらの細部が一個の統一体に組み込まれず、あくまでも孤立している、という点にバルトは「恋情のごときもの」を感じるのだ(CC, p. 54)。バルトによれば俳句もまた、日常の些細な出来事をただ提示するだけで、決してそこから意味を引き出そうとはしない(cf. RB, p.154)。それゆえ、俳句の集合体

は、伝記素のそれと同じように、「純粹な断片の空間」(ES, p. 103)を形成し、決して一つの物語＝歴史を形づくらないのだ。

これに対して、伝記は「現実のいかなる断片からも教訓を、一つの意味を引き出し」(RB, p. 154)、人生を運命(物語)に変えてしまう。伝記とは物語としての歴史にはかならない。すでに引用したように、「あらゆる伝記は、あえてその名を名乗らない小説なのである」。バルトが好んで断章形式を用いることはあまりにも有名だが、たとえば『ロラン・バルト』の断章形式は、反伝記、反物語の手段であり、自我を解体する手段なのである。

一般に伝記と呼ばれるものは「実人生」の記録であるとされる。しかしバルトにとって伝記とは、本質的に人生の記述であり、虚構であり、「小説」であった。バルトが望むロマネスクは、具象的な細部の記述を含むという点では伝記＝小説と異ならないが、それらの細部は物語的連続を形成せず、物語的統一(運命)に組み込まれない。ロマネスクは、いわゆる伝記や小説とはちがって、物語性(目的性)と登場人物(心理的実体)を含まない伝記素的な記述を目指すのである。

1975年、『ロラン・バルト』発表直前のインタビューで話題が「小説」におよぶと、バルトは、「小説とは言わぬまでも、少なくともロマネスクの問題」が、彼にとっては非常に切実な問題になってきたとして言っている。

「私は日常生活において見聞きするすべてのものに、一種の好奇心、ほとんど知的な愛情といったものを感じますが、そうした感情はロマネスクにかかわりのあるものです。一世紀前に生まれていたら、私はおそらく、写実主義小説家が持ち歩いた手帳をたずさえて世間を歩きまわっていたことでしょう。しかし現在のところ、私は固有名詞をもった登場人物を含む一つの物語ないし逸話、つまり小説を書くことは想像していません。私にとって問題は——将来の問題は、というも私はこの方面で仕事を始めたいと思っているからなのですが——小説からロマネスクを分離するような形式を見出し、しかもその形式によって、これまでおこなってきたよりももっと徹底してロマネスクを引き受けるようにすることなのです」(GV, p. 192)と。

われわれとしては、以上のようなバルトの決意表明を『ロラン・バルト』発表直後の発言(1975年2月)と重ね合わせることによって、彼のいわゆるロマネスク形式が、人生の具体的な形象を含む点では「小説」と一致しつつも、物語性(時間性)と登場人物(心理的実体としての)の二点でこれと対立するもの

であることを再確認しておきたい。

「ロマネスクとは、一つの物語によって構造化されていないある言説様式のことです。日常の現実や人間たちや人生のあらゆる出来事を書きとめ、それらに備給し、関心を寄せる一つの様式のことです。こうしたロマネスクを小説に仕立てることは、私にとって至難のわざに思われます。私にとっては物語とは、本質的に半過去や単純過去や多かれ少なかれ心理的に実体化された登場人物をもつものですが、そうした物語が含まれている物語対象を自分が構築している姿など想像もできないからです」(GV, p. 210)。

バルトが好む二項対立概念(たとえば、体系/体系性、構造/構造化、断片/一枚布など)の多くがそうであるように、ロマネスクは連続性、目的性、全体性、統一性、因果性などの点で伝記や小説と対立する、ということはすでに見たが、物語的統一性に対するバルトの嫌悪は明らかにエディプス的である。バルトは物語的統一を父性原理による統一と見なしてきた。「物語の構造分析序説」でも言っているように、人間の子供が三才頃に「物語」と「エディプス・コンプレクス」を同時に見出すという事実は彼にとって意味のないことではない。彼の考えによれば、あらゆる物語は不在の「父」を登場させ、エディプス的快楽を与えるものなのである(PT, p. 20)。物語るということは常に自己の起源を探し求め、「おきて」との確執を語り、愛と憎しみの弁証法に従うことにほかならないからである(PT, pp. 75—76)。

これに対して、ロマネスクの空間はエディプス的ではない。ロマネスクの空間はバルトがユートピアとして思い描く「友愛の圏」(RB, p.70)に似ている。それは微妙で変わりやすい欲望が循環する透明な空間である。そこでは父性原理による統一に代わって、母性原理が支配し、差異が結合され、各項の個別化が最大限に尊重される。それはフリーエがファランステールの原理とするもの、つまり、「差異と隣接関係から成る系列」、いわば「現働化され、連辞化された範列」(SFL, p. 103)の場なのである。バルトは大学の授業についても、「強権発動的」な講義形式を嫌い、「差異の空間」であるセミナーのほうを好んでいた。講義は一つの主題、一つの最終的意味へ向かって収斂するが、そうした言説形式とはちがって、セミナーの空間はまさにファランステールのであり、ロマネスクの空間に似ているからである。

このように見てくると、『ロラン・バルト』が書かれた段階で、バルトのロ

ロマネスク志向はかなり明確になっていることがわかる。それまでの著作をロマネスクと見なす、あとからの見立てとちがって、『ロラン・バルト』に始まる晩年の三部作は、明確な意図にもとづくロマネスクの試みなのである。その意図は、1973年、つまり『ロラン・バルト』発表の二年前、すでにある対談でつぎのように表明されている。

「現在、あまり空想的なやり方ではなしに、私の仕事の新しい位相を考えると、私が実行したいと思っているのは、さまざまなロマネスク形式を試みることである、というのは本当です。それらの形式はどれも《小説》という名前と呼ばれることはないでしょう。《エッセー》という名前を保ちつつ、できうべくんばそれを更新してゆくことになるでしょう」(GV, p. 169)。

ここで言う《エッセー》は、言うまでもなく二重の意味をもつ。一般に言うジャンルとしての《エッセー》と《試み》としてのエッセーである。つまり、ここではジャンルとしてのロマネスク形式を、「空想的なやり方ではなしに」試みようとする意図が問題となっているのだ。しかもそれを「小説」ではなく「さまざまな」エッセーの形で試みること。バルトの仕事の「新しい位相」とはこれである。そしてこれこそわれわれが提案した第六の位相「ロマネスク」にほかならない。

たしかにバルトの「ロマネスク」志向は、なにもこのときに始まったわけではない。1970年のある対談によれば、どうやらそれは『S/Z』の時期に始まったらしい。『S/Z』は「いわば小説への入り口ではなく、ロマネスクへの入り口である」(GV, p. 83)とバルトは言っているし、また事実「小説のないロマネスク」という表現は『S/Z』(SZ, p.11)に始まるものらしい。しかしこの1970年の対談における発言を、さきほど引用した1973年(『ロラン・バルト』発表の二年前)の決意表明と比べてみると、その具体性には格段の相違がある。それ以前の、『S/Z』や『ミシュレ』などちがって、『ロラン・バルト』、『恋愛のディスクール・断章』、『明るい部屋』は、いずれも「あまり空想的なやり方ではなしに」企てられたロマネスクの《試み》、小説的な《エッセー》であり、しかもその都度新たな粧いをこらした「さまざまな」ロマネスク形式の一つなのである。この事実はその後の発言によっても裏書きされる。バルトは1975年の対談で言っている。「私は自分の仕事を通してロマネスクの実験を、ロマネスクの言表行為を、さらに押しすすめたいものと大いに願っています」(GV, p. 210)と。

3

「ロマネスクの実験」を押しすすめたいという気持は、その後も強まりこそすれ一向に衰えを見せていない。たとえば、1977年6月、スリジー＝ラ＝サルにおけるシンポジウム(「プレテクスト——ロラン・バルト」)では、この問題(小説、ロマネスク)に関する発言が驚くほど瀟灑に出てくるし、また、1979年2月、死のおよそ一年前、「ヌーヴェル・リテレール」誌の対談ではこう言っている。「私はエッセイストです。……私はこれまで虚構の登場人物を創りだしたことはありません。あるいくつかのエッセーのなかでは、たしかにロマネスクを手がけたことがあります、しかし形式範疇としてのそれを手がけたにすぎません。率直に言って私は現在、小説と比べられるようなある何ものかを書きたいという誘惑に駆られています」(GV, P. 297)と。そして生前最後のインタビュー(1980年2月21日)でも依然として「小説」が問題になっていることに変わりはない。「ときおり私は長いものを書きたい、私のこれまでのやり方を変えたいという誘惑に駆られます」(GV, P. 338)云々と。

しかしそうした発言をさらに注意深くたどってみると、そこにはある重大な変化が認められる。つまり、断章形式によるロマネスクから「本格的な小説」への移行である。上記の二つの引用中の言葉で言えば、もはやロマネスクを書くことではなく、「小説と比べられるようなある何ものか」を書くこと、「長いものを書くこと」が問題となるのである。

実際、『ロラン・バルト』も『恋愛のディスクール・断章』も短い断章形式によるロマネスクであった。前者は200余りの断章から成り、後者の本文は80項目、280余りの断章を含んでいる。たしかに後者の断章のほうが一般に長目であるが、二作とも明確なロマネスクの意図にもとづくものであることに変わりはない。その断章形式は、もっぱら「小説」の物語性(連続性、統一性)を断ち切り、登場人物の心理的実体化を防ぐためのものであった。したがってこれらの断章を配列するにあたっては、『テキストの快樂』以来のアルファベット順が採用され、断章相互のつながりを極力避けるよう工夫されていた。

『恋愛のディスクール・断章』が発表された1977年のある対談は、バルトのこの断章志向または嗜好が依然として続いていることを示している。引用しよう。「それは一つの性向のごときものです。私はますます断章のほうに向かっています。それに私は断章の味わいを好み、その理論的重要性を信じていま

す。そのため、ついには、連続したテキストを書くことが苦痛になるほどです」(GV, P. 260)。

ところが、二年後のある雑誌インタビュー(1979年4月、「リール」誌)では、彼は「もはや断片的でない、ある種のエクリチュール」、ブルースト的な「大作」を書きたいという「非常に強い誘惑」について語っている。

「いまや私は、断片的でない、連続した大作を書きたいという非常に強い誘惑を感じています。(もう一度申し上げておきますが、これは典型的なブルーストの問題です。ブルーストはただ断章だけを書いて生涯の大半を過ごしてきますが、1909年になると、とつぜん『失われた時を求めて』というあの大洋のような小説を構築しはじめるのですから。)私の場合、この誘惑があまりにも強いので、コレージュ・ド・フランスでの私の講義は、この問題から出発して数々の紆余曲折をたどってゆく、その回り道を扱っています。《小説》とか《小説を書く》とか言っても、私は商業的な意味でそうしたいということではなく、もはや断片的でないある種のエクリチュールに到達したいということなのです」(GV, P. 306)。

事実、コレージュ・ド・フランスにおけるバルトの、1979年度前半の講義「意志としての作品」は、作品を書こうとする者が、いかなる試練の数々を経てエクリチュールに到達するかという、まさに「ブルースト的な問題」(そしてこれまで断章形式で書いてきたバルト自身の問題)を扱うものであったし、またこの年度の後半には、「ブルーストと写真」という題目のセミナーが予定されていた。このセミナーは、周知のように死を招いた交通事故のため、ついには実現しなかったが、少なくともその調子の一端は、彼の遺著となった写真論『明るい部屋』(1980年)からうかがうことができよう。『明るい部屋』は単にブルーストの写真観を踏まえているだけでなく、その中心に据えられた母の写真の挿話によって、断然ブルースト的な様相をおびる。「失われた母を求める」この挿話によって、『明るい部屋』はいわばバルトの『失われた時を求めて』となるのだ。「写真」はバルトの「無意志的記憶」であり、その「超能力」によってついに母の真の姿が見出されるのである。

それだけではない。フランス文化放送によって3日にわたって放送された番組「パリのブルースト」(1978年10月20日、27日、11月3日)、1979年の「マガジヌス・リテレル」誌(ブルースト特集号)への寄稿、『失われた時を求め

て」(文庫版)への序文の企画など、晩年のバルトのブルーストに関する発言はきわめて多い。すでに見たとおり、『ロラン・バルト』におけるブルーストへの言及もまたその一部をなしているのである。

もちろん、バルトがブルーストに寄せる関心はきわめて古く、また強かった。ブルーストは「循環する記憶」(PT, p. 69)となって彼のうちに終生住みついていたのである。それはブルーストの記憶が断片的であることにもよる。ブルーストの作品はしばしば断片的な記憶しか残さず、あるエピソードの続きがあまりよく思い出せない。しかしそれだからこそ、さまざまなイメージや印象が強烈に思い出されるとも言えるのだ。バルトにとってブルーストは「世界を読むための完全な一つの体系」(GV, p. 184)となる。彼はたえずこう思う。「ああ、それはすでにブルーストが書いている」と。他の作家を読むときも、ブルーストを通して読む(PT, pp. 58-59)。スタンダールが語る細部にブルーストを見出し、フロベールによるノルマンディーの花咲くりんごの木の描写をブルースト的に読む。ブルーストの作品は「参考書」(PT, p. 59)となり、「備忘録」(GV, p. 185)となる。そしてバルトは現代風にこれこそテキスト相互関連の現象であると言う。しかしある作家のヴィジョンに従って世界を読むことなら、すでにブルーストが読書の効果として指摘している。独創的な作家や画家は眼科医と同じであって、その散文や絵画による治療が終わると、「たちまち世界は元の世界とまったくちがったふうに、だが完全にはっきりと見えてくるのである」(『失われた時を求めて』、ブレヤード版、Ⅱ、p.327)。

ブルーストに対する強い関心にもかかわらず、バルトがそれまでに発表したのは短い二篇のエッセーとブルースト生誕百年記念のシンポジウム(1972年)における発言だけだった。この二つのブルースト論(『新=批評的エッセー』所収の「ブルーストと名前」と、「バラゴヌ」誌260号所載の「探求の観念」)は短いながらもきわめて興味ある好論文であるが、ここでその内容に立ち入ることは控えたい。生誕百年のシンポジウム(『新批評とブルースト』)に関して言えば、その討論に参加したメンバーのほとんどが注目すべきブルースト論を発表している。G・ドゥルーズの『ブルーストとシーニュ』、S・ドゥブローフスキーの『マドレーヌの位置』、G・ジュネットの『フィギュール』Ⅲ、J=P・リシャールの『ブルーストと感覚世界』など。しかしバルトには上記の二つのエッセーしかない。ブルーストはサドやフロベールと並んで、バルトのもっとも気に入りの作家だった。彼はこのことを随所で述べている。このうち、サドについては本格的な論考(『サド、フーリエ、ロヨラ』)を書いているが、フロベール

ルとブルーストについてはこれがないのである。

フランス文化放送から教養番組「パリのブルースト」の話があったとき、バルトは二つ返事でこれを引き受けた。彼が最初に先方に伝えた言葉は、ブルーストには古くから借があるのに返すのをいつも先へ延ばしてきたから、云々であったという。借があるという表現の意味をバルトはこう説明している。ブルーストは自分にとって非常に重要な作家であるのに、自分はほとんどブルーストについて書いていない、しかしいつか書く日がやって来るということだけは信じている、と。もちろん彼は、ブルーストについて一度かぎり決定的に語るができるなどと考えていたのではない。それどころか、ブルースト生誕百年記念のシンポジウムで彼がもっぱら主張したのは、ブルーストの作品の万華鏡の性格であった。つまり、読む度に千変万化するブルーストについては無限に語り続けなければならないということであった。

しかし、こんどはブルーストについて書くことが問題なのではない。ブルーストのように書くことが問題なのだ。1979年4月、「リール」誌のインタビューでバルトが語ったブルースト的な「大作」の企図とは、そのようなものであった。もちろん、ブルーストに匹敵するものを書くなどという大それたことではない。一種の擬態によってブルーストと同一化し、『失われた時を求めて』の現代版を書くこと、現代の神話としての『失われた時を求めて』を書き替えることである。たとえば、オイディプス神話が古くから何人も作家によって何回となく書き替えられてきたように、書き替えることである。バルトはすでにこの作業を小規模に試みたことがある。『S/Z』は、たしかにバルザックの中篇小説「サラジース」の構造分析、というよりもコード分析をおこなったものであるが、しかしそれと同時に、この小説の書き替えでもあった。羊皮紙に重ねて書かれたテキストのように、バルザックの原作の上に重ねて書かれた新しい小説でもあった。彼が『S/Z』を「物語についての小説」としたのは、このような意味においてである。バルト自身、1971年のある対談(GV, p. 132)で認めるように、この試みはたしかに徹底したものではなかった。しかし、文学作品とは過去の作品のたえざる書き替えにほかならない、という認識はすでにこのときから実行されていたのである。

一つはますます増大する断章の好みについて語り、もう一つは断片的でないブルースト的「大作」への強い意欲について語る、以上二つの発言(1977年1月と1979年4月)のあいだに、いったい何が起こったのか。「断章」から「大

作」へ、「ロマネスク」から「小説」へのこの転換の裏には、きわめてブルースト的な「啓示」の体験があったらしい。『プレテクスト』の一節（PR, p. 366以下）はこの回心の模様をかなり劇的に伝えている。

ある晩、彼は疲れ果て 意気消沈していたが、とつぜん、「私はついに小説を書くのだ」という思いに駆られ、「いわば奇跡のように 幸福感に 満たされた」という。彼がここで「小説」と言っているのは、彼のいわゆる「ロマネスク」ではなく、普通の意味での小説、「本格的な小説」のことである。ロマネスクなら、「これまでに書いてきたものなかにすでにある」からである。「それゆえ、これから文字どおり本当に書かなければならないのは、小説である」とバルトは決意する。「ついに、あらゆることを中断し、他のことは何もかも打ち捨てて、ブルーストがなしとげたような一種の厳しい苦行を始め」自分もまた「宗門に入るように小説のなかに入っていくのだ」と考えると、彼は「その疲労のなかにあってすばらしく元気になった」という。

バルトのこの「啓示」はまさにブルーストそのものである。この話はあまりにもよく出来すぎているが、バルトはすべてを承知した上で自分の場合をブルーストに擬しているのだ。1979年1月、「マガジヌ・リテレル」誌（ブルースト特集号）に寄せた一文を読むと、われわれはそう確信したくなる。この一文は、バルトの母の死（1978年11月）の直後のものであるだけに、ますますそう思われるのだ。

「ブルーストの創造的生活は截然と二分される。1909年まで、ブルーストは社交的な生活を送り、あちこちであれこれの作品を書き、模索し、試みるが、どう見ても大作は《固まら》ない。1905年、母の死によって大いに動揺し、一時社交界から身を引くが、やがて書きたいという意欲がふたたび湧いてくる。しかし彼は、ある種の不毛な興奮から抜け出せずにいるかのように見える。だが、その興奮も次第におさまり、小説を書くのか（書きたいのか）それともエッセーにするのか、決めかねるという形になる。彼はサント＝ブーヴの考え方に反対して、エッセーを試みるが、そのエッセーは小説的であった。というのも、そこには文芸美学に関する断想に混じって、のちに『失われた時』のなかに見出されることになる断章、場景、会話、登場人物が含まれていたからである」

そしてバルトによれば、1909年7月、このエッセー（『サント＝ブーヴに反対

する』はフィガロ社に持ち込まれるが出版を断られ（8月）、そのあと伝記的な空白が続く。同年10月には、ブルーストはすでに大作を必死に書きすすめている。つまり、この謎の空白のあいだに大作は固まったのだ。1909年9月を境にして、それ以前には社交生活と創作上の迷いがあり、それ以後には閉じこもった生活と一途な創作活動とがあるのだ。

截然と二つに分かれた人生、というのはバルトの好む図式である。『失われた時を求めて』の主人公（語り手）のとつぜんの「啓示」に正確に対応するブルースト自身のとつぜんの「啓示」という、いわゆるブルースト神話の真偽についてここで論ずるつもりはない。少なくともバルトにとってはこれは真偽の問題ではないのだ。「知的ロマネスク」について言っているように、「効果」や「快楽」の問題である（cf. RB, p. 94）。つまり、「文学」の問題なのだ。あるいは、むしろこう言ったほうがよければ、仮に伝記的に偽りであっても、象徴的には真実なのである。それゆえ、バルトの考える「象徴的伝記」においては、この二項対立がきわめて重要な意味をおびるのであり、彼がブルーストの創造的生活に対しておこなうこの構造的解釈は、おそらく彼がひそかに自分の人生に与えようとしていたイメージと一致するのである。そしてわれわれにとって重要なのはこの点である。

二項対立、それも対照法のごとく画然とした二項対立に対するバルトの偏愛は、晩年においても決して消え失せてはいない。かつて彼はランセの生涯（シャトーブリアンの『ランセ伝』）について、こう言った。『『ランセ伝』においては、対照法は単に論証的意図（信仰は人生を逆転させる）に役立っているだけではなく、時間に対する作家の真の《分割権》となる。自分自身の晩年を一つの形式として生きつつあったシャトーブリアンは、ランセの《客観的》回心だけで満足することはできなかった。ランセの生涯にある種の規正されたパロールの形（文学の形）を与えようとする伝記作者は、この生涯を前半（社交界）と後半（隠棲）とに分け、これが無限の一系列の対立を生みだすようにする必要があったのだ」（NEC, p. 115）と。

バルトもまた「自分自身の晩年を一つの形式として生きつつあった」のであり、ブルーストの生涯に与えようとするパロールの形（文学の形）を擬態によって自分の生涯にも与えようとするのだ。というのも、ブルーストを書き替えようとする最晩年のバルトにとっては、ブルーストと同一化することがまず問題になっていたと思われるからである。

ランセの場合、その生涯を鋭く二つに分けたのは、自分の愛人の斬り落され

た首であった。シャトーブリアンが採用した説によれば、ある晩、狩からもどってきたランセは、愛人の柩のかたわらに彼女の首がごろがっているのを見つける。そして即座に、ひとことも言わずに、もっとも厳しい宗門に入ってしまう。華やかな社交人士だったランセの前半生に、かくしてラ・トラップ修道院の厳しい後半生が続くのだ。それを分けへだてているのは、「山稜のように細く鋭く決定的な、点のごとき事件」である。ブルーストの場合、大作を書く決心は一般に母の死（1905年）にあったとされている。しかしバルトは伝記的な決定関係、私的な出来事への作品に対する影響を信じない。ブルーストの母の死が『失われた時を求めて』のいわば《基礎をきずいた》ことは疑いないとしても、ブルーストの大作が実際に書き始められるのは、母の死後四年たってからである。そこでバルトは、ブルーストにおける「断章」から「大作」への転換は、心理的なものであるよりも、むしろ手法的なもの、創作上の一種の錬金術によっておこなわれたと考えるのである。

バルトの場合、状況はブルーストとよく似ている。ただ、「ロマネスク」から「小説」への転換の決意は、すでに母の死（1978年11月）の前におこなわれていた。しかし彼もまた、ある種の不毛な興奮、ある種の迷い（エッセーか小説か、ロマネスクか小説か）から抜け出せずにいるように見える。彼の場合、母の死は改めて踏み切る決意を促したはずだ。1979年1月、ブルーストの生涯について以上のような構造的解釈をおこなったとき、彼の母は死んだばかりであった。ブルーストにあっては、母の死後四年たたなければ大作は始動しない、と書くとき、バルトはあたかも喪の悲しみに耐えながら、真剣に自分に問いかけているように見える。自分もまた母の死を乗り越えて、ブルースト的な「大作」をついに書き始めることができるであろうか、と。

4

さてここで、ふたたびバルトの分類表（RB, p. 148）にもどろう。この表の最上段には「(ジッド) — (昔くという欲求)」と丸括弧つきで記入されていた。われわれにとって興味があるのは、バルトの生涯のこの最初の「欲求」と最後の「ロマネスク」の時代における「小説」の欲求との関係である。

ブルーストがとりわけ最晩年のバルトにとって重要であったとすれば、ジッドはとりわけ青春期のバルトにとって重要な作家であった。生い立ちや趣味に関するさまざまな共通点（たとえば、プロテスタントであり、ピアノを弾き、

欲望について語り、ものを書く、など)があるため、バルトは常にジッドに対して非常に共感をおぼえてきたという(GV, p. 213, pp. 246-247, RB, p. 103)。バルトの言葉を信ずるなら、ジッドは彼にとって二つの点で重要であった。一つは、人間ジッドのイメージがバルトの書く欲求の原点となったということ、もう一つは、ジッドの『日記』がバルトの断章志向と密接に関連しているということである。

バルトはジッドに面識があったわけではない。ただ一度だけ、それも非常に遠くからジッドを見かけただけだった(GV, p. 246)。しかしバルトは、そのただ一度の「出会い」のことを『ロラン・バルト』の一断章にこう書いている。「同時代のどの作家を真似ればよいのか? その作品をではなく、その仕事ぶりや、姿勢や、ポケットに手帳を突っこみ、頭のなかで文章を練りながら世間を歩きまわるやり方を真似ればよいのか? (私はジッドをそんなふうに見ていた。ソビエトからコンゴまで動きまわり、古典作家を読み、食堂車で料理を待ちながら手帳に書き込むジッド。1939年のある日、私は、カフェレストラン“リュテシア”の奥の席で梨を食べながら本を読んでいるそういうジッドを実際に見たことがあった)(RB, p. 81)と。それは作品による影響ではなく、手本とすべき人間像の問題であった。「作品を抜きにした作家」、「日記のなかに見出されるような作家」(RB, p. 80)ジッドの影響であった。その限りにおいては、若いバルトはジッドを自分の精神的な父親としたと言える。彼の書く欲望に形を与えたのは人間ジッドのイメージだったのである。

それというのも、バルトによれば、自分を他者と見なすことなしに、ものを書き始めることはできないからである(RB, p. 103)。われわれは「自分がそうなりたいと思う人を再生産することによって、生産し始める」のだ(RB, p. 103)。作品の起源となるのは、模倣の対象となるこの「最初の姿勢」なのである。バルトにとってジッドは、このような意味において「原言語」であり「文学的スープ」であったのである。

バルトにとってジッドがもつもう一つの重要性は、テキストのレベルのそれである。バルトが最初に書いたと言ってよいテキストは、ある意味で当然のことだが、ジッド論であった。このエッセー(「ジッドとその『日記』についての覚書」)は、1942年、学生サナトリウムの同人雑誌「エグジスタンス」に発表された。翌々年、同じ同人雑誌に発表された一文「ギリシアにて」(1944年)は、明らかにジッドの『地の糧』の模倣であった(とバルト自身言っている)(RB, p. 103)。といっても、後年バルトが語っているように、ジッドは青年バルトに

とって重要であったということであって、ジッドの作品の直接的影響がその後のバルトの著作のうちに残っているということではない。

この最初のジッド論（「ジッドとその『日記』についての覚書」）は、三十数年後（1975年2月）、「マガジヌ・リテレル」誌に発表された。これを読むと、われわれはすでにそこに後年のバルトをとらえて離さない断章化——非連続性の志向が著しく現われているのに驚かされる。バルトは早くも断章形式で書かれたこのエッセーの冒頭で、つぎのように言っているのだ。

「自分には決して満足できないとわかっている一つの体系のなかにジッドを押し込めることを恐れて、私は以下のばらばらな覚書にいかなる関連を与えるべきか探してみたが、むだであった。よく考えてみると、これらの覚書はそのまま提出し、不連続性を隠そうとしないほうがよいのだ。対象をゆがめる秩序よりも、不統一のほうが私には好ましく思われるのである」と。

若いバルトが受けた学校教育、文学教育からすれば、起承転結のはっきりしたいいわゆる「論文」こそあらゆる知的散文の正統であり理想なのが、ここにはすでに反論文の明確な姿勢がある。知の領域における父性原理の権化とも言うべき論文形式に対して、後年のバルトは終始痛烈な異議申し立てをおこなう。後年のバルトにとっては、論文形式は「戯画」であり、「ファルス」なのである（PR, p. 220）。しかし、このジッド論の若いバルトはもちろんまだそれほど自信がもてず、ためらいながら上のような結論に到達している。「対象をゆがめる秩序」という理由づけによって自己を正当化することも忘れてはいない。若いバルトはまだ自分の深い欲求に気づいていないのだ。彼の態度決定は対象の客観的性格（不安定なジッド）にもとづくというよりは、むしろ彼自身の根強い断章志向ないし嗜好にもとづくものなのである。しかしとにかく、この最初のテキスト（ジッド論）においてすでにバルトが「体系」や「秩序」に対立するものとして「断章」を選択していることだけははっきりしている。

事実、バルトはこれ以後多くのテキストを断章形式で書く。『テキストの快楽』（1973年）、『ロラン・バルト』（1975年）、『恋愛のディスクール・断章』（1977年）などの徹底した断章形式はよく知られているが、最初の著作『零度のエクリチュール』（1953年）からして、すでにその章立てはかなり短かく、『神話作用』（1957年）、『記号の帝国』（1971年）、遺著『明るい部屋』（1980年）についても事は同様であり、また、『ミシュレ』（1954年）は標題のついた短いパラグラフで構成され、『S/Z』（1970年）はそれよりもさらに短いレクシ（読書単位）に切り分けられている、等々。しかもバルトの断章志向（断章嗜

好)は、逆説的にも、のちになるほど「体系化」(GV, p. 198)される。断章と断章が何らかの関連によって結ばれ、ある種の統一性を生み出さないよう、断章群を配列するにあたってアルファベット順が採用されるのだ。アルファベット順は考えるもっとも恣意的な配列形式だからである。しかしその恣意的なアルファベット順そのものが、何度も採用されることによって何らかの意味をおびる危険が出てくると、バルトはさらにその一部をくずす。たとえば、『ロラン・バルト』や『恋愛のディスクール・断章』では『テキストの快樂』ほど正確にアルファベット順が守られていない。

ジッドがバルトをとらえたのは、とりわけその『日記』の不連続な構造によってであった。1973年4月、「リール」誌の対談でバルトはこの点を明確に説明している。「青春時代にジッドの作品を読んだことは私にとって非常に重要なことでしたが、私が何よりも愛読したのは、彼の『日記』でした。その不連続な構造、五十年以上にわたる《パッチワーク》的な面によって、常に私を魅惑してきたのはこの本です。ジッドの『日記』にはあらゆるものが、主観性のあらゆる微妙な変化が書き込まれています。読書、出会い、考察、それに愚かな言動までもが。私を魅了したのは、まさにこのような面であり、私はまさにこのように断片的に書きたいと常に思ってきました」(GV, p. 305)と。

そして最初のジッド論から三十数年後、バルトは「断章から日記へ」と題した『ロラン・バルト』の一断章につきのように書く。「論文形式を解体するという口実のもとに、断章化を規則正しくおこなうようになり、つぎには、断章から《日記》のほうへ次第に移っていく。としたら、これまでおこなってきたことはすべて《日記》を書く権利を自分に与えるためではないのか？ 私が書いてきたものはすべて、ある日、思う存分、ジッド的な《日記》のテーマを再浮上させるための、ひそかな、執拗な努力であったと見なしてよいのではないか？ 最後の地平には、おそらくただ最初のテキストだけがあるということになるのであろう」(RB, p. 99)と。

それゆえバルトは、自分が到達する「最後の地平」には、おそらく、あらゆるものを盛り込む断章形式としての《日記》またはそれに類似したものが来ると予想しているのだ。しかしそこに「再浮上」してくるというジッド的な《日記》のテーマとは何か。バルトは、上記の引用を含む『ロラン・バルト』発表の年(1975年)のある対談において、これをいわゆる「誠実さ」の問題であるとしている。それは『ロラン・バルト』を書いたバルトが「関心を寄せていたテーマ」でもあった(GV, p. 214)。

実際、ジッドの「誠実さ」というテーマはあまりにも有名だが、しかしバルトによれば精神分析やマルクス主義の洗礼を受けた今日、誠実さの問題はもはやジッドにおけるような古典的な形では提起されない。バルトの場合、それは「おのれをあざむく誠実さ」、もはや誠実さとは言えないような「よじれた誠実さ」の問題となる。しかしとにかく、ジッドの『日記』のテーマは『ロラン・バルト』のそれに「非常に近い」(GV, p. 214)とバルトが言うのは、このような意味においてである。もともと日記という形式は、自伝、告白、回想録、等々の形式(ジャンル)とならんで、広い意味でのナルシズムの問題系に属している。古典的な誠実さの問題とは、結局、「真の自我」と「私」との関係の問題であった。「私」はいかにして「真の自我」を正確にとらえうるか、いかにしてそれに忠実でありうるか、等々。一般にバルトはこの問題をラカン的な装置(想像的なものとしての自我とアトミックな主体)によって考えると言える。彼にとっては「真の自我」は存在せず、ただ言語活動を通して「主体」による「自我」の「否認」が段階的に無限におこなわれるだけである。そして「誠実さとは、第二段階の想像物にすぎない」(D, p. 9)のだ。モラリスト・バルトは、この中心テーマを、日記という形式によってではなく、「彼自身による誰それ」という有名なシリーズの形式を借りて展開したのであり、言うまでもなく、それが『彼自身によるロラン・バルト』であった。

しかしバルトが日記を試みなかったということではない。1979年、「テル・ケル」誌に発表された彼の日記の断章と日記形式に関する考察とは、少なくとも彼が《日記》について考え、その可能性をためし、そしてその不可能性に突きあたったことを示している。ひとことで言えば、日記はその好ましい断章性にもかかわらず、常に匿名的な「テキスト」とちがって、「自我」との関係を断ち切れない。彼は「テキスト」たりえない「日記」の価値について疑問を拭き去ることができなかった。「テキスト」は本質的に「文学」の二重の証明不可能性を含んでいる。それは何かを証明することができないし、また、その何かが言うに値する価値をもつということも証明できない。「テキスト」はこの二重の証明不可能性によって《論理》の「澄みきった天空」から排除されるが、しかしまたそれによって十全な負の価値を獲得するのだ。ところが「日記」は未熟な「テキスト」であって、この負の価値を十全にはもちえない。それゆえ、「その文学的ステイタスは指のあいだからこぼれ落ちてしまう」。「日記」はただ一つの条件によってしか救われぬ。すなわち、かぎりなく「日記」に似ないようにすること。ひとことで言えば、反日記となること。このような意

味では、「日記」とは、ほとんど不可能な「テキスト」なのである。

それゆえ、ひとまずわれわれはつぎのように考えることができるであろう。すなわち、「ロマネスク」時代（とくに『ロラン・バルト』の前後）においては、少なくとも断章形式によるさまざまな「ロマネスク」の一つの形式として（あるいは「ロマネスク」と並ぶ他の形式と考えてもよいが）、ジッド的な「一種の日記」が考えられていた、と。さきほど引用した『ロラン・バルト』の一断章（「断片から日記へ」と、1979年の「テル・ケル」誌に発表された日記の断章は、その可能性をうかがわせるに十分である。しかし「日記」の方向はすぐに行きつまってしまったのだ。晩年のバルトの「最後の地平」に現われてくるのは、『ロラン・バルト』（1975年）の一断章において予想されたような「日記」ではない。それを越えてさらに新たな可能性を探し求めねばならないことが明らかとなったのだ。そしてこの模索の延長上に、まさに「ロマネスク」から「小説」への移行が位置づけられるのである。

ところで、すでに見たとおり、1979年4月「リール」誌の対談で表明された「小説」志向は、とりわけ「断片的でない、連続した大作」を目指すものであった。最晩年のバルトをとらえたのは、断章形式による「ロマネスク」から「連続した」小説に向かうこと、断章的な「日記」からさらにその先のほうへ向かうこと、要するにジッドからブルーストへと向かうことであった。バルトにとって、問題は、ブルーストがおこなったように、「一種の錬金術的操作」によって、「エッセーを小説に変え、短い不連続な形式を、長い、一続きの、一様な形式に変えること」であった（CP, p. 26）。

しかし、最初のテキスト（ジッド論）の冒頭で提出された問題、つまり、ばらばらな諸要素（断片）のあいだにいかなる関連を設けるべきか、という問題は、最晩年にいたっても依然として未解決のままであった。ある意味では、バルトは生涯のあいだ、断片とそれらのあいだの新しい関連をたえず模索し続けたとも言える。「日記」も「ロマネスク」も、「物語の構造分析」も「テキスト分析」も、それぞれみなその過程でつぎつぎに試みられた関連づけの形であったのだ。バルトが「構造主義者」であるとしたら、それはまず何よりも諸単位（断片）とそれらの相互関連を問題にするこの思考形式によってである。構造主義時代は言うにおよばず、それ以後も単位の画定と体系性の問題は常に彼につきまとい続けた。断片と断片の相互関連はバルトの一つの妄執なのである。1971年の対談で彼は言っている。

「私にとって、不連続性と結合関係というこの二つの観念は、いまでも重要であり生きています。……いかなるときにも、私は不連続性と結合関係という考えの側にいます。今日もまた私は中国の絵画について書かれたプレヒトの、いつもながら見事なテキストを読みました。中国の絵画は事物を単に横に並べ、並置すると彼はそのなかで言っています。……結局のところ私が探し求めているのは、まさにこの《並置》を感じ取ることなのです」(GV, pp. 125—126)。

バルトのもとに一貫して見られるこの「不連続性と結合関係」の妄執は、いわばバルトの構造論的想像物なのであるが、しかし彼にとって根本的な問題は、この想像物からのがれることではない。結合関係も並置関係も一つの関係であり、無秩序もまた一つの秩序であるとしたら、この問題からのがれることはおそらく(人間にとって)不可能なことなのである。彼は戦術的に有効な一つのユートピアとして一種の言語的ニヒリズム(アナルシズム、アトビズム)を肯定するが、完璧なニヒリズムが存在しえないことは承知している。ニヒリズムはあらゆる価値を否定するが、ニヒリズムそのものの価値だけは否定することができないからである。バルトが目指すのは、不連続体(単位)をたえず非実体化し、その相互関連を無限に差異化し、究極的にはただ差異のみが結合される空間(つまり友愛の圏のそれ)を出現させることなのである。

晩年のバルトはとりわけイメージ(絵画や写真など)と音楽について考察することが多かったが、たとえば音楽について語るときも、彼はこうした発想形式から完全に脱しているとは思われない。彼はロマン派の音楽(シューベルトやシューマン)のなかで幻想曲と呼ばれるものと「ロマネスク」との関連について言う。幻想曲とは「短い断片によって常に新しい一つの言葉を自由に築き上げるあの能力——あの決意」にもとづくものである。「それらの断片はいずれも強烈であると同時に可動的で、位置が定まらない」(OO, p. 275)。幻想曲とは想像すると同時に即興演奏をおこなうことを意味する。それは「一個の小説を築き上げることなしにロマネスクを生み出す」と同じ作業である。その過程は一つの旅であり、「その旅の各瞬間はあたかも自己完結しているかのようであり、盲目的で、いかなる一般的意味に対しても、いかなる宿命の観念に対しても、いかなる精神的超越性に対しても閉ざされている」(OO, p. 257)。要するにそれは「純粹な彷徨」、「目的のない生成」なのである、等々。

われわれはここでバルトが音楽について語るそのやり方を問題にするつもりはない。バンヴェニストが指摘するように、ある記号体系(分節言語)を用いて他の記号体系(ここでは音楽)を過不足なく記述(翻訳)しうるものかどうか

か、また、バルトが言うように、科学的メタ言語は無力であり、「ただ隠喩だけが正確である」(OO, p. 273) と言えるものかどうか。こうした問題の検討は、彼の写真論の検討とともに、別の機会にゆずらなければならない。ここではただ、つぎのことを確認すれば足りる。すなわち、断章形式によるロマネスクに関連づけられた彼の音楽的隠喩においても、自己完結したメナド的単位——伝記素と同じように「可動的で位置の定まらない」単位——と、その集合が生みだす運動（果てしない旅、純粹な彷徨、目的のない生成）という、同じ構造化作用が認められるということである。

さらにまた、つけ加えて言うなら、以上のことは、ロマネスク形式について言えるだけでなく、日記形式についても言えることである。そもそも日記は原則としてその日その日の出来事を何のあてもなしに記入していくものである。言いかえれば、日記は人生を「“運命”として構築する」(NEC, p. 174) ものではない。しかも日記は（バルトが好ましいと思う日記は）、人生の「何でもないこと」、意味のない微細な出来事、バルトのいわゆる「その日の天気」の表記から成り立っていて、それらは互いに関連づけられない。バルトが望むのは、まさに線や平面を形成しない小さな点（日常の些事）の集合である。アミエルの『日記』は日常の些事やジュネーヴ湖畔のその日その日の天気の記述を含んでいるが、バルトに言わせると、「古びないのは、そうした天気の記述であって、アミエルの哲学ではない」(PT, p. 86) のだ。

5

バルトが「小説」を書きたいと思ったのは、すでにずっと以前から「自分の愛する人々を描きたいという根強い願望」をいだきながら、晩年にいたるまでそれが少しも実現できなかったことによるが、しかし「ロマネスク」ではなく「本格的な小説」を書くとなると、まさきに断章形式と縁を切らなければならなくなる。バルトは「小説」の「啓示」について語った時点（1977年6月、スリジー＝ラ＝サルのシンポジウム）で、すでにこの重大な問題を指摘している。実際、彼は「小説」を書くことに対して、それまでいくつかの点で抵抗を感じてきたのだが、その筆頭にあげられるのが、この断章形式と物語的連続性の問題であった。「アフォリズムや断章によって小説が書けないものだろうか？ 書けるとしたら、いかなる条件のもとでか？ 小説の存在そのものはある種の連続性にあるのではないのか？」(PR, pp. 251-252) と、バルトは

自問している。

ブルースト的な「大作」への意欲を語った「リール」誌（1979年4月）のインタビューでは、「もっともらしく」説明するならばと断った上で、断章形式がある全体を表現しうる可能性を心理主義的に説明している。それによると、われわれはみな自分のうちに数々の書くべき事柄をもっているが、その豊かな全体に比べると、実際に書くことのできるものはごくわずかである。複雑なその全体に対して、書かれたものはいわば断片的なくずにすぎない。それゆえ、それらの断片（断章）がその全体を構成するかのように見えることは避けなければならない。バルトの断章形式はそのためのものであるという。先在する心理的実在（全体）とその表現（断章）という考えはもちろんバルトのものではない。この「もっともらしい」説明は言うまでもなく一つの方便なのだが、しかしここでバルトが考えていたのは、断章群のある種の集合がある種の全体性を獲得しうる可能性であったと思われる。

バルトがブルーストに関心を寄せるのも、この断片と連続性の問題がそこに典型的に現われている（と彼には思われた）からである。ブルーストの場合、『失われた時を求めて』に先立つテキストはすべて断片的な様相を呈している。バルトによれば、それらのテキスト群はいわば料理の材料である。それを料理に変える操作はなかなか始まらない。ところが、1909年になると、とつぜんそれがマヨネーズのように固まりだすのだ。あるいはさらに一般的な比喻で言えば、この大河小説がとつぜん流れ始めるのだ。そしてこれ以後ブルーストは、あたかも波のように押し寄せる多くの言うべきことを書きとめるために、死にいたるまで、ギャロップで書き続けるのである。しかしいったい何がそれを可能にしたのか、これがバルトの最大の関心事であり、これまで断章しか書いてこなかったバルト自身のもっとも切実な問題でもあった。最晩年のバルトのブルーストに対する関心は、この「創造上の謎」を探ることにある。ブルーストについて「伝記的であると同時に構造的な探求」をおこなわなければならない、と考えるバルトの狙いはここにあった。

ブルーストの生涯が、1909年を境にして伝記的に截然と二つに分かれることはすでに見た。また、母の死が心理的に『失われた時を求めて』の《基礎をきずいた》ことも見た。では、技術的にこれに対応して、断片的なテキスト群を「唯一の書物」に変えた「一種の錬金術的操作」とは何であったのか。バルトがフランス文化放送の番組（「パリのブルースト」）で語っているところによれば、それは映画のショットのように切り離された断片を万華鏡的に並置するや

り方である。『ジャン・サントゥイユ』は、まだあまりにもクロノロジーに忠実であり、あまりにも伝記的でありすぎたため、ついに未完に終わった。『失われた時を求めて』は、ただ断片を並置すべきであること、またバルザック的な方法(いわゆる登場人物の再現法に似たやり方)によってそれらを関連づけるべきであることをブルーストが悟ったとき、はじめて書き始められた、とバルトは見る。かつてのブルースト論(「ブルーストと名前」)は、この転換の秘密がもっぱら固有名詞の問題にあるとした。「『失われた時を求めて』を《発進させた》(詩的)事件とは、“名前”の発見」であって、固有名詞の体系が発見されると、作品はただちに書かれたとするのである(NEC, p. 124)。しかし「マガジーン・リテレル」誌(1979年1月)のブルースト論では、バルトはさらに具体的な四つの理由(技法)をあげ、そのなかの一つないしいくつかがブルースト的転換を可能にしたのであろうと推測している。

すなわち、(1) 作者、語り手、主人公のいずれを指すのか決定しがたい一人称代名詞《私》を用いた独特な言表行為。(2) 名前の(詩的)《真実》——『失われた時を求めて』はブルーストが《正しい》固有名詞を見出した(案出した)とき始動するようになる。(3) 規模の変化——美的領域においては、対象の大きさがその対象の意味を決定する。長いあいだ阻害されてきた企てが、その規模を変更しただけで成功することがある。(4) バルザックのいわゆる「登場人物再現法」からヒントを得た「またがり構造」。つまり、ある何でもない細部が他の無数の関連を「またぎ」越して他の場所で芽を出し花を開くような構造。

バルトが「直観的に」思いつき、これから探求しなければならないとしているこれら四つの「理由」ないし「技法」を、ここでブルースト論の観点から逐一検討するつもりはない。われわれの目的はブルーストを論ずることではないし、またバルトのブルースト論そのものを検討することでもない。バルトがブルーストを通して自分の「小説」の問題のために見出そうとした(とわれわれは考える)答である。したがって、この観点からいくつかの指摘をおこなうだけにとどめよう。

(1) 一人称代名詞の問題と (2) 固有名詞の問題は、このあとすぐ見るように、バルトの問題意識と深いかかわりをもつ。とりわけ、一人称の問題は、バルトのロマネスク三部作(『ロラン・バルト』、『恋愛のディスクール・断章』、『明るい部屋』)がいずれも一人称で書かれているという事実からして重要である。『ロラン・バルト』ではたしかに二人称と三人称も用いられているが、これはいわば一人称のヴァリエーションにすぎない。ブルーストにおける固有名

詞（正しい名前）の問題についてはすでに「ブルーストと名前」（『新＝批評的エッセー』所収）のなかで詳しく論じているが、ブルースト的な固有名詞の問題は結局バルト自身の問題とはならなかった。彼は「正しい」固有名詞をもった作中人物が登場する小説を企てることなく終わったように見える。(3) 規模の問題は、一見ブルーストだけに関係するものとも思われるが、しかしバルトにとって重要な意味をもつ。バルトの「小説」が書かれるとしたら、それはまず、主題や内部構造が問題になる前に、ブルースト的な「大全」でなければならないからである。ジッドの『日記』のように、あらゆるものを盛り込んだ作品でなければならないからである。一般にバルトの著作が、単に断章的な性格をもつばかりでなく、その密度の高さに反比例していずれも比較的短いことを考えるならば、バルトが考える「断片的でない、連続した大作」はまず規模の問題を解決しなければならないであろう。

(4) 「またがり構造」の問題は、まさにわれわれがここで追求している諸断片の関連づけの問題である。バルザック的な人物再現法という、単に登場人物だけに関係すると思われるかもしれぬが、ここで言う「またがり構造」ないし「取り木構造」とは、もちろんあらゆる形象、あらゆる細部の、距離を置いた相関関係、複雑で流動的な網の目である。この相関関係はもはや連辞的（分布的）か範列的（組み込み的）かなどという物語の構造分析的モデルに従って考えられるべきではなく、作品のあらゆるレベルであらゆるものがたえず何度も意味する、といったテクスト的意味形成性のモデルに従うものである。この点、バルトの言う諸断片の万華鏡的並置、その流動的な相互関連というのは、ブルースト解釈のもっとも重要な問題系と深くかかわってくる。

一般に『失われた時を求めて』はその緊密な構成と統一性を強調されてきた。しかしブーレ（『ブルースト的空間』、1963年）が並列法による構成を指摘し、またとりわけドゥルーズ（『ブルーストとシーニュ』、1964年初版、1970年第二版、1976年第三版）がそのモナド的構成を指摘して以来、この面に関するブルースト解釈は根本的な見直しを迫られている。ドゥルーズ（第二版、p. 175以下）によれば、ブルーストが自己の作品を大聖堂や衣服にたとえた（『失われた時を求めて』、ブレイヤード版、Ⅱ、pp. 1033—1034）のは、その美しいロゴスの統一性を主張するためではなく、むしろ逆に未完成、縫い合わせ、つぎはぎ細工の権利を要求するためであった。この大作の諸部分は細分化され断片化されたままにとどまり、しかも完全に自己充足的で何も欠けたところがない。つまりその統一性は諸部分を統一する統一性ではなく、その全体は諸断

片を全体化する全体ではないのだ。

ブルーストがバルザックの『人間喜劇』から示唆を得たのは、効果としての統一性、諸部分の断片性や差異を变质させない統一性である。ブルーストは『人間喜劇』の統一性について言っている。「バルザックは自己の作品群に回顧的な照明をあてたとき、とつぜん、それらを同一の作中人物たちが再登場してくる連作としてまとめたらなおいっそう見事なものになるということに気づき、そのように調整することによって自己の作品に最後のもっとも卓越した一筆をつけ加えた。それは作為によらない、あとからの統一である。さもないければ、それは凡庸な作家たちの数々の体系化と同じように粉々に砕け散ってしまったろう。……それはおそらく、あとからの統一であるためになおいっそう実在的な統一なのである」(『失われた時を求めて』、プレヤード版、Ⅱ、p. 161)と。この統一性は、別個に構成された断片として他の部分と並置されており、他の部分につけ加えられた一つの部分としての価値しかもたない。それはブルーストが言うようにあとからつけ加えられた統一、最後につけ加えられた局所的な一筆なのである。ブルーストはまた他の場所でバルザックについて言っている。「バルザックにあっては、まだ存在しない、来たるべきある文体のあらゆる要素が、消化されないまま、まだ変形されないまま、共存している」(『サント＝ブーヴに反対する』、プレヤード版、p. 269)と。バルトの「来たるべき小説」の諸要素もまたおそらくそのようなものであり、その統一性はブルーストがバルザックに認めたような統一性として現われることになる。

自分自身の「小説」に関するバルトの問題意識は、当然のことながら彼のブルースト解釈と密接に関連し、部分的に重なり合う。たとえば彼は、『ロラン・バルト』発表直前のインタビュー(1975年1月)では、「登場人物に固有名詞を与えること」と「単純過去を用いること」にもっとも大きな困難を感じると述べ(GV, p. 193)、1977年のシンポジウムでは、まず第一に連続性の問題、第二に適切な固有名詞の案出、第三に小説的な三人称の使用に抵抗を感じるとしている(PR, p. 252)。しかし固有名詞の問題をのぞけば、最後まで残るのは、結局ある種の連続性の問題である。三人称の使用については、長いあいだ抵抗を感じてきたが、『ロラン・バルト』を書くことによってある程度克服できた、とバルトは言っている(PR, p. 252)。実際、そのつぎに発表された『恋愛のディスクール・断章』の一人称は、いわば恋人一般を表わす「私」であって、より三人称的である。小説的三人称とは単に文法上の人称の問題では

なく、あらゆる小説に潜在する語り手の一人称に対する距離の問題だからである。単純過去については、バルトはそれ以上に抵抗を感じてきたが、最後の著作『明るい部屋』では、ついにその使用に踏み切っている。晩年の三部作は、つぎつぎに小説的困難を乗り越えていくバルトの足跡を示しているのだ。『ロラン・バルト』では自分に対して一人称、二人称、三人称を使い分けるのに成功しているが、しかし時制に関して言えば、原則として一人称は現在形、三人称は半過去形をとまなっており、『恋愛のディスクール・断章』では、一人称・現在形が用いられていた。一人称・単純過去形が登場するのは、『明るい部屋』が最初であり最後である。このことは、もっとも最後の段階でバルトのロマネスク志向にある深い変化が生じたことを物語っている。その変化は完全に「ロマネスク」から「小説」への変化を示すとは言えないまでも、少なくともその重要な一段階を示すものであると見ることができる。

『ロラン・バルト』と『恋愛のディスクール・断章』は、ある種の連続性の問題に対してそれなりに答を出していた。つまり、アルファベット順に並置された断章と、それをつなぎ合わせていく空虚な主体の設定である。断章の並置はたしかに物語的連続を破壊するが、非実体的な粹としての「私」までもが破壊されるわけではない。『ロラン・バルト』はどこまでもバルトによってバルトについて語られている。その断章群がバルトのいわゆる物語的伝記を構成するものでないことは言うまでもない。しかし登場人物としての「私」、語り手としての「私」がいかに分裂し複数化されようとも、それが主題＝主語として断章群を縫い合わせていくことに変わりはない。ある断章(RB, p. 96)によれば「粉々に砕かれた」200余りの断章群は、バルトという「この主題(主体)をめぐる円周上に並べられる」が、その中心には何も無い、という。ブルースト生誕百年記念の討論で言っているように、それは入れ子の構造をもつのである。しかしその反面、その空虚な中心が一個の超越的な存在として回収されないという保証はない。バルトもそれはよく承知している。断片化することによって、自己の言説が超越性をまぬがれると考えること自体、すでに一つの想像物にとらえられることではないのか、と彼は自問している(RB, p. 99)。バルトのこうした自我観についてはさまざまな解釈が可能であろう。しかしいずれにせよ、小説的にはこの「私」が諸断片を統一する機能を果たしている、ということだけは認めなければならない。

『恋愛のディスクール・断章』もまたその題名が示すとおり、「断章」によって構成されているが、ここではテキストの断片(断章)、「ディスクールの破

片は「フィギュール」と呼ばれている。この場合、フィギュールとは、修辭学的な意味での「^{フィギュール}文彩」ではなく、むしろスポーツや舞踊などでいうフォーム、ポーズである。フィギュールとは「動きつつある恋人の姿」(FDA, p. 8)なのである。いやむしろ、恋愛のトポスの一つ一つがフィギュールである、という説明のほうがわれわれにはわかりやすい。たとえば、「憔悴」、「恋文」、「苦惱」などはそれぞれ一つのフィギュールである。恋をしている人間の頭のなかには、こうしたフィギュールが何の秩序もなしに浮んでくる。「いかなる論理もこれらのフィギュールを互いに結びつけず、そのつながり方を限定しない」(FDA, p. 10)。言いかえれば「フィギュールは分布的であって、組み込み的ではない」(pp. 10—11)のだ。それは「水平な言説」であって、上位のレベルにおける「いかなる超越性、救済、小説」とも関係がないのである。『恋愛のディスクール・断章』は恋人の言説一般についてのメタ言語、つまりいわゆる恋愛論ではない。言表行為のレベルで個別化された恋人「私」の頭に浮んでくる不連続な言説を「模擬する」ものなのである。

いわゆる恋の物語（恋愛小説）では、そうしたフィギュールの継起が、因果律ないし目的性にしたがって結び合わされ、それが一つの筋（物語）を形成し、大団円に向かって進んでゆく。バルトがすでにフロマンタンの古典的恋愛小説『ドミニック』に関して言ったように、恋は有機的モデル（生まれる、生きる、戦う、死ぬ）に従って展開されるのだ（NEC, p. 166）。しかし『恋愛のディスクール・断章』では二つの「恣意性」がフィギュールのそうした動きをさまたげる。一つはフィギュールに命名する際の恣意性、もう一つはアルファベット順の配列の恣意性である。といっても、この二つの恣意性にはそれぞれある制約がある。フィギュールの命名は辞書に記載された名詞のうち、せいぜい二つか三つを許容するにすぎず、アルファベット順はすでに古くからの慣習であって「誰もが知っている」(RB, p. 150)。しかしいづれにせよ、個々のフィギュールを「いかなるメロディーからも切り離された単独の音」(FDA, p. 10)として鳴り響かせることが問題となっているのである。

これに対して『明るい部屋』に見られる顕著な変化は、物語性の復権である。この作品もまた一人称で書かれ、48個の断片的な短い章によって構成されているが、各章をつないでいくのは、もはや空虚な「私」だけではない。そこには明らかに物語の原理（論理・時間性）が働いている。この作品が一種の私小説、哲学的小説、既想的な物語などと評されるのはそのためである。『明るい部屋』はたしかに現象学的な写真論であるが、単なる写真「論」では

ない。写真の本質を探求する写真の存在論であると同時に、その探求の物語でもある。母の写真の挿話を中心に据えた『明るい部屋』は、ある意味では、バルトの『失われた時を求めて』である。写真はバルトの「無意志的記憶」である。語り手「私」は、特権的な写真映像によって失われた母を見出し写真の本質を見出す。その経緯が、探求の過程（「失われた時」の部分）と発見・説明の過程（「見出された時」の部分）とに分けられて物語られるのである。

一人称に関して言えば、この作品の「私」も前の二作と本質的に異なっていない。ただ、現象学的な写真論であると同時に物語でもあるこの作品の二重構造によって、「私」もまた二重化される。この一人称は、現象学的記述における「私」と同様、一般的な「私」と個別的、経験的な「私」のあいだを揺れ動く。と同時に、物語的な一人称として、主人公、語り手、作者バルトに関係する。しかしブルーストの「私」と同様、そのどれを指しているのか決定することはできない。『明るい部屋』の「私」は、たしかにバルトのどの著作におけるよりも、はるかにバルト自身に近いという印象を与える。とりわけ「私」が母について、母の喪の悲しみについて実に感動的に語る場合はそうである。しかしそのような場合においても、もちろん距離はゼロではない。『明るい部屋』は、ブルーストやサルトル（『嘔吐』）の場合と同様、「理論」と「虚構」と「現実」の微妙なバランスの上に成り立っているのである。

物語性の復権に関して言えば、小説の伝統的な時称であり、「“物語”を支える隅石」（DZ, p. 29）である単純過去の使用は、その端的な指標である。単純過去、それも一人称の単純過去に対して、バルトは強い抵抗を感じてきた。エクリチュールにとって「単純過去を従えた≪私≫の使用」は許容しえないものであった（R, p. 105）。実定的な小説の単純過去と非実定的なエクリチュールの主体は、バルトにとって両立しがたいものなのである。単純過去の使用は、彼が「エクリチュール」（ロマネスク）の領域を離れて「小説」の世界に向かったことを示すものだ。「小説」とは一種の死である（DZ, p. 37）とすれば、彼は一人称単純過去によって自分を死んだものとして表現し、自分の人生をすでに運命（物語）として見ているのだ。物語る意識を示す表現は『明るい部屋』の随所に見られる。たとえば、「自分の探し求める 写真の本質がやがてそこから浮び上がってくるということを私はまだ知らなかった」（CC, pp. 17—18）など。事実また、バルトはある対談（GV, p. 333）のなかで、この作品が一種のサスペンスにもとづいて構成されていることを強調している。とはいっても、『明るい部屋』が強固な一つの物語（ストーリー）によって完全に支配されてい

と言うことはできない。物語的連続はいたるところで中断され、バルト（『文学の記号学』）のいわゆる「遠足」が随所でおこなわれているからである。

『明るい部屋』の物語はいわば柔構造をもっているのである。「小説の試み」であり「小説的なエッセー」である『明るい部屋』は、一種の『サント＝ブーヴに反対する』である。ブルースト的な「大作」がここから流れだすためには、おそらくただブルースト的な「規模の大きさ」だけが必要なのである。

6

『恋愛のディスクール・断章』以後、ブルースト的な「大作」への意欲を語った（1979年4月、「リール」誌）とき、バルトがブルーストのうちに探し求め、自ら試みようとしていた「小説」とは結局どのようなものであったのか。この点に関してわれわれはまだ十分な資料をもっていない。『明るい部屋』はたしかにそれを知る上で重要な手がかりの一つとなるであろうが、その本格的な検討は、他の資料が発表されるのを待って改めておこなわれなければならないであろう。目下のところ、最晩年のバルトの「小説」に関して、つけ加えておくべきことは二つしかない。一つはあまり重要でない「ラプソディー構造」ということ、もう一つは決定的に重要な「書物の予告——メタ書物」ということである。

バルトはブルーストの小説を「本質的にラプソディー的な、言ってみれば叙事詩的な性格」をもつものとして規定した。ここで叙事詩というのは、「物語の構造分析序説」で言うように、さまざまな物語の集合のことであり、「機能レベルでは断続的だが、行為項レベルでは統一的な物語」のことである。より一般的に言うなら、ピカレスク小説のように、並置された互いに関連のない挿話が登場人物の同一性によって縫い合わされていく形である。このような意味では、ブルーストは「ピカレスク小説家」であり、「断片の小説家」であり、「つぎつぎに挿話が挿話を呼び寄せる果てしない旅の小説家」なのである（GV, pp. 239—240）。サドに関してこのラプソディー構造を説明しているバルトの言葉を引用しよう。

「物語の文法家たち（たとえば、プロップ）はほとんど研究していないが、とりわけピカレスク小説（とそしておそらくブルーストの小説）に固有の、語りのラプソディー構造なるものが存在するのだ。この場合、物語ることとは、ある物語を暗黙の有機的モデル（生まれる、生きる、死ぬ）に従って成熟させ、つぎにそれを終結させることにはない。言いかえれば、一連の挿話がある

自然の秩序（または論理的秩序）に従わせ、その秩序を、《運命》によってあらゆる人生、あらゆる旅に付与される意味そのものとするにはない。反復的、流動的な諸断片をただ単に並置することにあるのだ。その場合、物語的連続体は断片の寄せ集め、ぼろ切れで織ったバロック的な織物にすぎなくなる……ラプソディー的な（サドの）小説は意味をもたず、何ものもそれが進展し、成熟し、終息するように強制しない」（SFL, pp. 143-144）。

しかしこのようなラプソディー構造によるブルースト解釈は、すでに見た万華鏡的な諸断片の並置と同じものであって、われわれは一步も前進したことにならない。このような構造（ロマネスク形式）はすでに『明るい部屋』によって乗り越えられている。問題は『明るい部屋』が試みた（ように思われる）ある種の物語的連続性ないし物語的柔構造とはまた別な方向があるかどうかということである。

バルトがブルースト（ならびにフリーエ）を介して模索したと思われるもう一つの行き方は、書物の予告そのものを書物にする「メタ書物」の行き方である。バルトはすでに1959年のあるエッセーにおいて、「これから書くのだと宣言し、その宣言を文学そのものに変える」（EC, p. 106）ブルーストの行き方を指摘しているが、この同じ書物の予告をフリーエのもとにも見出して言っている。「彼の書物のメッセージは、来たるべきメッセージの予告である。……このような書き方は反＝逆言法と呼ぶことができよう（逆言法とは、言わずにすまずつもりだと言うこと、つまり黙っているはずのことを言ってしまうあの修辞法の文彩のことである。たとえば、《私はつぎのことについては語らないつもりだ》と言っておいて、そのあと三ページにもわたって語るやり方である）。……フリーエの反＝逆言法は、おそらく大失敗に対する神経症的な恐怖（たとえば、跳ぶ勇氣のない男のそれ）を表わしているのだが、……そのほかにも、言語活動の空虚を指し示しているのだ。メタ書物の罫にとらえられた彼の書物には、主題がない。その書物の意味されるもの（記号内容）は延期され、たえず先のほうへ後退してゆく。その書物の未来には、ただ意味するもの（記号表現）だけが見渡すかぎり広がっている」（SFL, p. 96）。

バルトはこの「書物の予告——メタ書物」のテーマを『ロラン・バルト』においてふたたび取り上げ、作品とは本来的に來たるべき書物に対するメタ書物（予見的注釈）にほかならないとして書いている。「その來たるべき作品は、実現されないことによって当のその作品となるのである。たとえば、ブルーストやフリーエはただ“予告案内書”しか書かなかった」（RB, p. 177）と。

そこで、われわれは一応の結論として、バルトの最晩年の「小説」は、この「来たるべき書物」の論理と「メタ書物の並置」の構造とによって説明されると考える。バルトの言うブルースト的な「大作」とは本質的に「来たるべき小説」であり、彼の晩年の三部作はいずれもメタ書物（断章）として考えられなければならない。彼のブルースト的「大作」は、「実現されないことによって」現実の作品を生みだす。バルトのいわゆる「ロマネスク」とは、「来たるべき小説」そのものではなく、その断片（断章）なのだ。晩年の三部作もまたそうした断片なのである。第三作『明るい部屋』がいかにもその「来たるべき小説」の小規模な試みのように見えようとも、このことに変わりはない。とはいえ、バルトの「来たるべき小説」は、晩年の三部作のみならず、彼のロマネスクなテキスト群を強力に支配統一するものではない。その統一性は、ブルーストにおけるのと同じように、あとからつけ加えられる統一性である。それはおそらく、バルトが自己の断章的なテキスト群に与えることを欲した一つの全体性、万華鏡的な「効果」の一つにほかならないのだ。

Sigles et Références

Livres de R. Barthes :

- CC *La chambre claire*, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
 CV *Critique et Vérité*, Seuil, 1966.
 DZ *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.
 EC *Essais critiques*, Seuil, 1964.
 GV *Le grain de la voix : Entretiens 1962—1980*, Seuil, 1981.
 L *Leçon*, Seuil, 1978.
 NEC *Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. 《Points》, 1972.
 OO *L'obvie et l'obtus : Essais critiques*, III, Seuil, 1982.
 PR *Prétexte : Roland Barthes*, UEG, coll. 《10/18》, 1978.(en collaboration)
 PT *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.
 RB *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, coll. 《Ecrivains de toujours》, 1975.
 SFL *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.
 SZ *S/Z*, Seuil, 1970.

Autres textes de R. Barthes :

- AS 《Au séminaire》, in *L'Arc*, N°56, 1974.
CP 《Ça prend》, in *Magazine littéraire*, N°144, janvier 1979.
D 《Délibération》, in *Tel Quel*, N°82, hiver 1979.
OT 《De l'œuvre au texte》, in *Revue d'esthétique*, N°3, juillet-septembre 1971.
R 《Réponses》, in *Tel Quel*, N°47, automne 1971.
ST 《Les sorties du texte》, in Ph. Sollers (éd.) : *Bataille*, UGE, coll. 《10/18》, 1973.