

ロラン・バルトにおける小説の探究

石川美子

はじめに

ロラン・バルトは、1977年以降、自ら小説を書こうとする意志を明確に示すようになる。その時彼は61歳を過ぎていた。それまで多彩な軌跡を残してきたバルトが、晩年において小説を書こうと試み、失敗したとしても、それは、自らの快樂のままに転位を続ける人、というバルト像¹⁾の紋切型を満足させるだけのこともかもしれない。あるいは、この「転位 le déplacement」という言葉自体が、バルトの批評活動の結果たる多様な作品群を照射すべく生まれた表現である²⁾以上、作品として結実しえなかった彼の小説への意志は、転位にさえ値しないささやかな戯れとして片づけられてしまうのかもしれない。だが、「転位」・「複数性」というバルト像は、彼のいかなる矛盾や葛藤をも、快樂や戯れあるいは倒錯といった「浅さ」の地平で解決してしまいがちである。大方のバルト論が「読む人」としてのバルトを論じるのも、そのように軽さに偏った定像のもたらした帰結であろう。快樂・戯れ・触知などの軽やかな語群は「読むこと」の行為にともなうものであろうし、他方「書くこと」は、おそらく苦悩・葛藤・模索などの重苦しい語群を紡ぎ出してゆくことになるからだ。

「浅さ」が美德とされるバルトにも、ただひとつの苦悩する姿は許されている。母親の死への悲しみがそれである。私事を語ることの少なかったバルトが、最後の転位を遂げて母親の喪を感動的に歌い上げたのが『明るい部屋』(1980年)だ、とするもうひとつの紋切型はそこから生まれる。バルトの作品群から『明るい部屋』だけが切り離されて論じられる傾向にある³⁾のもそのためであろう。だが、喪という点に限って言えば、言語活動が主観的なものを制度に取り込むことである以上、もっとも純粋な喪の感情は語られるべきではないはずである。母親の喪が語られていようといまいと、『明るい部屋』もまたバルトの意志によってひとつの作品として書かれたものである限り、『零度のエクリチュール』(1953年)以来の、バルトにおける書くことの問題という連続性からまず論じられねばならないであろう。

バルト自身の言葉によると、「作家を支えているのは、彼が書いたものではなく、書くという執拗な決意である⁴⁾。」「書いたもの」とらわれすぎた結果、「転位の快樂」というバルト像の定型に陥ってしまうのかもしれない。とすれば、「書くという決意」あるいは意志の中に連続性として

の葛藤を見出そうとする試みこそ、作家としてのバルトの幸と不幸あるいは文学的呪縛を描き出しうるのではないか。

バルトが小説的なものへの志向を直接的に語り始めたのは1971年以降である。だが、それ以前から、小説を書くことへの憧憬は作品中でしばしば語られていた。小説に対するバルトの姿勢の変遷は、おおむね以下のように区分できる。まず、批評行為ゆえに小説実践を不可能だとみなす時期（1970年以前）、次に、批評行為の中に小説的なものを見出そうとする時期（1971-1977年）、そして、批評行為から離脱して小説実践に入りたいと望む時期（1977-1980）の三期である。批評は、バルトにおける小説実践の壁として立ちはだかり続けた。だが、作品を重ねるごとに彼が小説への意志を強めていったことは確かであり、にもかかわらず、結局、小説作品は書かれることなく終わった。本稿では、小説への意志がバルトの批評活動の中でいかなる意味を持つのか、小説実践のために彼が生涯を通じていかなる模索を続けたのか、そして、彼の小説探究の失敗を最後の作品『明るい部屋』はいかに告げているか、について考えてみたい。

Ⅰ 批評と小説

批評とはまず何よりも読む行為であり、その対象はひたすら作品（作者も作品に内在するという意味において）である。批評家が、作者の創造的精神と神秘的合体を遂げようとする（プーレ）にしる、批評を作品の内奥と分かち難い文学経験の可能性の希求とみなす（ブランシヨ）にしる、彼らはずねに読む側にとどまり続けてきた。だが、バルトにとって、批評行為とは読むことではなく書くことであり、批評家が直面すべき対象は、作品ではなく自分自身の言語だったのである。1966年、次のように語る。

Lire, C'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'œuvre [...] . Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage.⁵⁾

バルトにとっての能動的な文学行為とは、書くことでしかなかった。批評家であろうとも、言葉という同じ対象を前にして「いかに書くか」に苦しむ作家であることに変わりはない。これがバルトの出発点である。

言語すなわちエクリチュールに執着するバルトの文学観は、その最初の作品『零度のエクリチュール』（1953年）においてすでに明らかとなっている。サルトル⁶⁾と同じく文学におけるアンガ

ジュマンを論じながらも、サルトルが楽天的な言語観で目的のアンガジュマンを訴えたのに対し、バルトは自省的に形式（エクリチュール）のアンガジュマンを問いかけた。この最初の作品から晩年に至るまで、バルトはすべての作品の中で「いかに書くか」の自問を続けることになる。

『零度のエクリチュール』はもうひとつの重要な論点を示唆している。ジャンルの問題である。サルトルもバルトも、エクリチュールの問題から詩を排除した⁷⁾点では基盤を同じくする。だが、サルトルが、エクリチュールの主体たる「作家」の定義を、現代の状況に直面し発言する知的存在にまで拡大してゆくのに較べて、バルトの「作家」は、サルトル的知的存在に始まりながらも次第に文学的要素を強めて散文家（ほとんど小説家）へと収束してゆく。エクリチュールの問題は、詩でも演劇でもなく小説にしかないかのようだ。小説へのこの執着は、バルトがその批評作品で決して詩あるいは詩人を扱わなかったことにも象徴される⁸⁾。詩人の名が口にされることはほとんどなかった。時にマラルメが挙げられることはあったが、詩人としてではなく、作家として遇されていた⁹⁾。批評家が濫用しがちな「詩的」という形容詞すら、バルトの作品のなかに見出すことは難しい。偏愛する作家はプルースト、フロベール、ジッドなどであり、彼らが小説技法の探究に苦しんだ典型的作家であることは偶然ではない。バルトにとって、文学は小説の領域を出ることはなく、言語は散文の言葉でしかなかったのである。彼の為しうる文学行為としては、小説を書くか、あるいは、小説について書くか、というふたつの可能性しかなかったといえる。

ロマン・ヤコブソンは、周知のように、失語症研究¹⁰⁾において、言説を隠喩型と換喩型とに分類した。彼によれば、詩は類似（パラディグム）の原理に支配されているために隠喩型に属し、散文は隣接（サンタグム）関係を重んじるために換喩型に属する。1964年、バルトはこの定義を広げて、文学批評やアフォリズム的言説をも隠喩型に加えている¹¹⁾。この時すでに、小説実践と批評行為とは、バルトの中で換喩型と隠喩型という相異なる方向として対峙していたのであろう。換喩型である小説的なものを望みながらも、バルトの書く行為は批評そして断章形式という隠喩型の側にあったのである。プルーストもまた、サント＝ブーヴ論を書く際に評論形式と小説形式との間で迷っていた。これについて、1978年、バルトは次のように述べる。

[...] les deux <côtés> entre lesquels il [Proust] hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et de la Métonymie. La Métaphore soutient tout discours qui pose la question : <<Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que cela veut dire?>>, c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question : <<De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi? Que peut engendrer l'épisode que je raconte?>>; c'est la question du Roman.¹²⁾

批評と小説というふたつの「方向」に引き裂かれていたのは、プルーストのみならずバルト自身

でもあった。1964年に批評と小説との対立を意識化して以来、14年後になってもなおふたつの形式の間で逡巡している。彼の小説への意志がいかに不毛な模索を続けたかを想像させるに余りある。

1970年以前のバルトにとって、批評と小説とは共存しえないふたつの異なった道だった。批評家と小説家は、自分自身の言語を活動の対象とするという点では等しく作家なのだが、作家というジャンルの中では互いに背を向け合っていた。エクリチュールへの責任が問題となった時には作家のひとりとして明晰に語るバルトも、問題が小説に及ぶと、まだ小説を書けない者、小説家になりえない者として優柔不断な告白をせざるをえない。

C'est pourquoi, sans doute, le roman est toujours l'horizon du critique : le critique est celui qui va écrire, et qui [...] emplit cette attente d'une œuvre de surcroît [...] . Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis.¹³⁾

1971年になると、バルトは、交わるはずのなかった批評と小説との道の統合を望むようになる。そのために用いられた表現が「小説的なもの le romanesque」だった。だが、「私は自分が批評家だとは思っていない、私は『小説なるもの』の小説家だ¹⁴⁾」と語り、過去の作品が「小説的なもの」であると事後的に認めようとする姿勢には、小説探究の歩みの後退が見られる。批評の中に小説的なものを取り入れようとする点では前進とも言えようが、小説それ自体から目を背けた点では、批評と小説間の葛藤からの逃避にすぎないからだ。ふたつの形式の相違を認識したうえで批評の側から小説実践を模索することが、それまでのバルトにおける小説探求の特色だった。しかし、過去の批評作品の中にも「小説なるもの」の内在を認めることは、将来の小説模索の必要性を否定するばかりか、すでに行なってきた模索さえも無意味化しかねない。この意味で、1970年代前半は、バルトの小説への意志にとって悪き時代だったといえる。彼がこのような逃避を見せた理由として、当時、断章形式に傾倒していた事実を挙げることができよう。それまでも短い形式で書き続けてきたバルトだが、意識的に自己の表現形式としての断章を論じるのは1970年代に入ってからである。断章というきわめて隠喩的な形式に耽溺している時期に、小説という換喩的なものの探求を進めることは難しい。つまり、小説への意志が断章に分解された結果残されたものが「小説的なもの」なのかもしれない。あるいは、「小説的なもの」という言葉で自己の作品を弁明することによって、断章形式への傾倒を贖おうとしたのかもしれない。

そのようなバルトが本来の小説探求の道を取りもどすのは1977年頃である。この年の6月、スリジィ・ラ・サル¹⁵⁾で、「自分がついに小説を書こうとしていると思うと、元気づけられ、なぐさめられた¹⁶⁾」と告白し、「私は小説を書きたい¹⁷⁾」と断言する。だが、バルトはその後3年足らずにしてこの世を去り、結局、小説が生み出されることはなかった。小説が批評に取って替わるこ

とも、小説と批評とが合流することもできなかったのである。

II 小説の模索(1)

バルトにおける具体的な小説形式の模索は、最初の著作のなかですでに始められていた。だが、1977年以前の模索は、語彙レヴェル（動詞の時制、人称代名詞、固有名詞）と断章形式の問題とに限定されている。

動詞に関して、バルトは一貫して単純過去を排除していた。小説における「明示された嘘 un mensonge manifesté」として機能すると『零度のエクリチュール』で定義¹⁸⁾して以来、彼が単純過去を用いることは決してなかった。1975年においてもなお、単純過去の拒絶が小説執筆を困難ならしめる一原因だと語っている¹⁹⁾。だが、単純過去を平然と使用する小説を書くことへの抵抗があるならば、単純過去を用いない形式で書けばよいはずであるが、それもできなかった。つまり、バルトは、小説実践において、単純過去の使用に領けなかつただけでなく、それを斥ける決定もできなかったのであろう。

同様のことが人称の問題でも持ち上がる。小説中で単純過去と同じ機能を持つ人称が第三人称であることをやはり『零度』で語った²⁰⁾のち、バルトは、三人称の使用にも同じ拒絶を示すようになる。だが、その10年後（1963年）には、三人称も一人称も小説における機能としては変わりないことを認めた上で、批評家とは小説の「彼」あるいは「わたし」を生み出せない者だと語る²¹⁾。1971年になると一人称の使用（とくに単純過去をともなった）は許容できないとし²²⁾、1975年には「彼」「わたし」双方への抵抗を示す²³⁾。そして、1977年には再び三人称の拒絶へもどることになる。バルトは「永久に代名詞の闘技場に閉じ込められていた²⁴⁾」のである。こうした試行が示唆するのは、彼が、各人称代名詞あるいは時制の機能上の問題にとらわれていたというよりはむしろ、それらの使用を決定する選択上の必然性に欠けていたということであろう。本来、各人称代名詞がある絶対的な機能を持つわけではなく、小説の構成との関係によってその機能は決定されるはずである。たとえば、プルーストは、主人公の人称を「彼」（『ジャン・サントゥイユ』）から「わたし」（『失なわれた時を求めて』）に移行させることによって、逆にレシではない小説の架構性を獲得している。したがって、バルトにとっての問題は、個々の人称代名詞や時制そのものにあるのではなく、それらを選択する彼自身の側にあったと言える。つまり、バルトは、自らの声を小説中の人称代名詞に転じることができず、また、ある時制を選択するための小説的構成——架構性も見出していなかったのである。

さらにバルトは、小説構造上の問題を語彙のレヴェルから考察しようとする。1967年に、『失なわれた時』の成功は固有名詞の発見にあると語って²⁵⁾以来、固有名詞が文学の重要な要素であると

いう考えに取り憑かれる。1975年には「小説の成功はその固有名詞研究に関わる²⁶⁾」と述べ、1977年には「小説全体は固有名詞の中にある²⁷⁾」とまで極言する。小説の架構性というきわめて換喩的な問題を、固有名詞の発見という隠喩的な問題に還元してしまっているのである。人称代名詞や時制の問題にせよ、1977年以前のバルトの小説探求が、このような隠喩的閉域での模索に限られていたことは、その成果の不毛性を予告するものといえる。

1970年代における断章形式への傾倒は、そのような偏向を助長することになる。バルトは、最初の評論『アンドレ・ジッドとその『日記』についてのノート²⁸⁾』（1942年）を断章形式で書いて以来、短い形式で書き続けていたが、積極的に自分の断章形式について語り始めるのは1972年以降である。その頃に彼が読んだと思われるプレヒトの『政治社会論集²⁹⁾』とニーチェ著作集³⁰⁾とが、断章形式の再考をもたらしたのであろう。断章形式に特徴的な機能とは、展開や構成の否定、意味作用の中断、隣接性の解体などだが、これらが構築されたものとしての小説の架構性を破壊する要素であることは明白だ。また、ジッド論を書いた若きバルトが考えたように、断章の方がある思念を純粹にあるがままの形で表わすことができるでしょう。だが、小説中で表現すべきものと、断章中で純粹性を守りうるものとがはたして一致しうるかどうか。バルトが小説中で描こうとした具体的な細部が、断章形式においてもっとも効果的な表現を獲得しうるかどうか。こうした疑問を払拭するかのように、バルトはプルーストについて次のように表現する。

[...] Proust, qu'on peut aussi considérer comme un romancier picaresque, romancier du fragment, du voyage infini, de l'anecdote qui entraîne une autre anecdote.³¹⁾

1960年代においてすでにプーレやドゥルーズは、プルーストの小説における断章的構成を主張していた。だが、バルトがプルーストを「断章の小説家」と呼ぶその言葉には、1975年当時なお断章形式による小説への意図を正当化させようとしていたバルトの固執が見て取れる。そして、プルーストが単に断章を羅列したのではなく、緻密な構成力によって断章間の隣接を織り上げていることを、1977年までのバルトは決して見ようとしなかった。あくまで構成と対峙する断章の正当性の方にのみ執着し続けたのである。このような断章への偏愛がバルトの小説探求を隘路に追い込んだのではあるまいか。

結局、1977年以前におけるバルトの小説探求は、いわゆる隠喩型の領域に不毛に閉じ込められたままだった。ここでひとつの問が浮かぶ。すなわち、小説が書きたいにもかかわらず、小説中の人称代名詞を選択することができず、しかも断章形式に執着したままで、それでもなお小説的な具体的細部を表現しようと望む人間が書きうる作品とはどのようなものであろうか。そのような作品こそ、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』（1975年）と『恋愛のディスクール』（1977年）にはほかならないのではないか。隠喩型の言説から動こうとしないままで、小説的なものへ必死で

手を伸ばし続けたバルトが書いた限界的な作品が、このふたつだったのである。ここでバルトは選択を強いられることになる。あくまで断章形式に執着して隠喩型の小説探求に閉じ込め、『バルト』や『恋愛』型の作品を増産し続けてゆくか。それとも、「小説」を直視し、その構構性的な探求すなわち換喩型の小説探求という実践の道を開いてゆくのか。

III 小説の模索(2)

1977年6月、バルトは小説を書く意志を明確に語る。「小説的なるもの」から「小説」へ向かう姿勢を見せ、断章形式を放棄する必要性と覚悟とを初めて口にする。

Si je veux peindre ces êtres que je dis aimer, eh bien, je n'ai pas d'autre solution que de changer de genre, comme on disait, et d'entrer dans le roman. Alors se pose d'une façon déchirante peut-être, mais en même temps très excitante, le problème du fragment parce qu'il est très possible que je sois alors obligé de rejeter l'idole présente de mon écriture, qui est le fragment³²).

この言葉は、それまで隠喩型の模索にとどまっていたバルトの小説探求を根本的に変貌させるものである。だが、当時のバルトは小説実践に必要な具体的な何ものをも手にしてはいなかった。

そうしたバルトを具体的な小説模索の方へもう一歩近づけたものに「死の認識」があった。この「死」は、「起こってしまった死」と「起こるであろう死」との二重性から成る。「起こってしまった死」とは、1977年10月25日のバルトの母の死である。このときの何ものにも還元しえない苦悩としての喪の経験は、死が現実のものであること、そして現在という喪の時間の前方には自分の「起こるであろう死」が歴然と刻まれていることをバルトに告げる。それは死の恐怖やましてや死の願望ではなく、死が否定しようのない現実であることの恐ろしいまでの認識にほかならなかった。そして、この残酷な喪は文学の力によって創造へ逆転しようとする。それより10年以上前、『ランセの生涯』論のなかで、「文学はより少なく苦悩することに役立つ。[……] 新たな形式は苦悩にとって沐浴のようなものだ³³」と語ったその同じことがバルト自身にも起こるのである。新たな形式(小説)という文学創造を考えたとき、自分の死を待つだけの喪の時間は、小説を書くべき時間という新たな生として蘇えった。批評行為を続けながら隠喩型の言説の場から小説を探求するのではなく、批評から離脱して小説を探求する道へ踏み入ろうとバルトは決意するのである。

Je me mets en effet dans la position de celui qui *fait* quelque chose, et non plus de celui qui parle *sur* quelque chose; [...] le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'un pratique³⁴).

新たな小説への意志にとって大きな妨げとなるのは、やはり断章の問題だった。断章形式を放棄する覚悟を持ったとはいえ、バルトはいかにしてそれを捨て去るかという具体的な考察にまでは進んでいなかった。そもそも、彼自身の内なる断片的なものへの信仰に決着がついていなかった。つまり断章の問題とは、形式的な問題である以前に思考の問題なのである。断章形式の方がある思念の純粹性を保って表現しようと考えるとすれば、それは、生の時間というもののが瞬間的・断片的だという信仰があるからだろう。現在という時間がいかに連続的に見えようとも、現在は一瞬のうちに過去へ移行し、過去の中で断片化されてしまう。創造的な意識にとっての時間が、さらには創造的意識そのものが断片的だとバルトが考えているとすれば、小説のためであれ、断章形式を容易に手放しえないであろう。

そのようなバルトは、プルーストの試行をたどりなおそうとする。プルーストこそ評論と小説の間で逡巡したのち、断章形式から長大な物語へと移行しえた作家だからだ。1978年のバルトは、もはやプルーストを「断章の小説家」と呼んで逃避することはしない。『失われた時』が、諸断片を「単なるパッチワークとしてではなく一枚のドレスとして³⁵」縫い上げていることに着目する。そして、断片的なものを連続した物語として作り上げる錬金術が「時間の解体 la désorganisation du Temps」であると気づく。現実の時間とは異なるあるひとつの時間の観念が見出されると、諸断片が自由にある脈絡を形作ってゆくからだ。だが、この考察には欠陥がある。『失われた時』では時間の解体が二重に行なわれていることが明確にされていないからである。マドレーヌの挿話などに見られるような、不可逆的な時間の流れに逆らって突然過去が再生してくることだけが、『失われた時』に見られる時間の論理の解体ではない。作品の最後のページが最初のページに螺旋を描いて回帰する、という小説構成のもつ時間解体の力も、断片的なものを織り上げるのにあずかっているはずだ。つまり、プルーストは、時が不可逆的なものではないことを、作品の中で語られることとそれを語るための物語の構造とで二重に示したのである。だが、バルトの考察は作品内で語られることのみに向けられていた。

断章形式から離脱しようとする試みは、バルトをさらにスタンダールへと向かわせる。旅行記『ローマ・ナポリ・フィレンツェ』（「日記」とバルトは呼ぶ）のなかで、スタンダールがイタリアへの愛を表現することに失敗したのは、その過剰な愛が常套的表現という失語症を引き起こしたからだ、とバルトは指摘する。

Toute sensation, si l'on veut respecter sa vivacité et son acuité, induit à l'aphasie. Or,

Stendhal doit aller vite, c'est la contrainte de son système; car ce qu'il veut noter, c'est <la sensation du moment>; [...] ³⁶⁾.

この言葉はバルト自身へ向けられたものでもある。瞬間的感覚を短い形式（日記）で表わそうとしたスタンダールが失語症に陥ったように、バルトの断章形式は、感覚の純粹性を保ちうるとしても、感覚の効果的表現ではなかったのである。いかなる感覚も小説構成という媒介によってこそその豊かな表現を獲得しうることにあらためてバルトは気づく。20年後のスタンダールがイタリアへの愛の表現に成功したのは、彼が「日記」から「小説」（『パルムの僧院』）へ移行したからだった。すなわち、構成不可能な断片的感覚の表現を手放して、「小説的虚構 le mensonge romanesque」という象徴性の力に依拠したことにあったのである。この「小説的虚構」こそ、偽りに見えながらも「真実の瞬間 les moments de vérité³⁷⁾」や内心の「叫び」をもっともよく表現しうるものだった。断章形式は、いかに純粹に見えようと情熱の表現には無力なものにすぎない。時間は瞬間的だが、同時に、瞬間的なものの換喩でもある。したがって「日記」にとどまる限り、「人は愛するものを語りそこなう」というのがバルトの結論だった。

日記に対するこの結論は、バルトの小説探求にとって待ち望まれていたものだった。ジッドの『日記』を文学の出発点としたバルトにとって、日記こそ、断章形式の理想の姿であった。だが精神分析の支配がゆるぎない今日ではジッドの時代のように無垢に日記をつけえないこと、また、日記が世界に対するエゴチスム³⁸⁾的遮断幕として作用しがちなことがバルトを躊躇させていた。だが、今や、内心の声を聞かせる表現力においても日記は小説より無力なことが明白になる。日記の、ひいては断章形式の価値は失墜したのである。

1977年までのバルトは、小説における細部の描写に心魅かれ、漠然と小説を書きたいと望んでいた。そのような小説への意志がもたらしたものは隠喩的領域での小説探求にすぎなかった。1977年以降のバルトは、自己の内心の「叫び」を聞かせたいと願うようになる。その時、彼の小説探求は実践に必要な換喩的領域へと進み、時間解体の表現と小説的虚構の効果との必要性に気づいたのである。

IV 小説の実践

このような時期に書かれた作品が『明るい部屋——写真についてのノート³⁹⁾』（1980年）である。「何かについて語る者ではなく何かを作る者⁴⁰⁾」でありたいとバルトが断言した以上、この作品を単なる写真論とみなすことは難しい。換喩的小説探求の時期に書かれた唯一の作品であり、また、長い小説探求の末に書かれた最後の作品であることも忘れてはなるまい。

『明るい部屋』は、それぞれ24章ずつの二部から成る。概略は以下の通りである。第一部：写真の本質を知りたいと思う。が、個々の対象を扱う科学の不在に不満を抱き、自らの印象を知の尺度として写真の本質に近づこうと試みる。写真の魅力として、ストゥディウム（関心を抱かせるもの）とプンクトゥム（私を突き刺すもの）の二要素を見出すが、結局、快樂は普遍的なものを認識する媒介にはなりえないことを知る。第二部：母の死後、彼女の少女時代の写真（『温室の写真』）を発見し、これこそ本質的な写真だと感じる。苦悩としての愛と死との観点から写真の明証を問うた結果、写真の本質とは直接的無媒介的過去の事実だと気づく。こうして写真は、現実（ça-a-été）と真実（c'est-ça!）と感情（pitié）とによって狂気へ近づく。

この作品は、物語る意識によって構成されている。各部とも物語風に書き始められている事実⁴¹⁾や「……ことを私はまだ知らなかった⁴²⁾」という表現のなかには、過去をふり返って語る話者の存在が色濃い。物語る意識は、作品を断章形式から解放せしめる。内容の概略を示しうることが、まず、その解放を告げ、次いで、『写真についてのノート Note sur la photographie』という副題がそれを裏付ける。この「ノート」が単数形をとっているからである。それまでのバルトは、形式に関する語を標題とする場合、つねにその語を複数形にしてきた⁴³⁾。同じ「ノート」と呼んでも、断章集であるジッド論の題名は複数形である⁴⁴⁾。つまり、単数の副題が示すのは、『明るい部屋』が断章集でないことの密かな主張であろう。

写真の本質探求に向かったこの物語が、バルト自身の伝記的事実と重なり合っているのは錯覚ではなからう。まず、第一部冒頭における現象学的探求は、その粗雑さによって1957-1967年頃のバルトの記号学⁴⁵⁾を思い起こさせる。当時の彼が、ラングに専念して個々のメッセージを扱わない言語学に失望してテキスト理論に進んだように、『部屋』では、個々の写真を扱う科学の不在への嘆きから、自分の印象を尺度とした考察へと向かう。ストゥディウムとプンクトゥムの二分法は、テキスト理論時代の二分法（読みうるテキストと書きうるテキスト、あるいは、快樂と悦樂、など）に呼応する。第一部末で、快樂は普遍的なものを認識しえないと悟るくだりは、1976年以降のバルトが快樂よりも苦悩や喪を語ろうとしたことに結びつく。第二部へ入るやいなや、母の喪が展開する。第一部と第二部との間で母の死は起こったのだ。第二部はバルトの新たな生の物語である。母の喪を語りつつ、もはや書くことだけが残された生であることをほのめかす。写真の道としてバルトが最後に選び取ろうとする「狂気」こそ、彼が小説で描き出したいと願っているものにほかならない。このように『明るい部屋』は、小説を書くに至るバルトの象徴的物語を伝えているのである。

そのような「物語」において、母親の喪や「温室の写真」は小説的虚構として機能する。喪や「写真」が、純粹で還元不可能な感情であればあるほど語られるべきではないゆえに、あえてそれを語ることで自身が小説的虚構の実践となる。母の死への悲しみが美しく感動的に歌い上げられているとすれば、それは小説的虚構の力によって「真実の感情」を表現することに成功したから

だろう。同じく母の喪を語りながらも、バルトの日記集『パリの夜』⁴⁶⁾が喪の感情の不毛性、やりきれなさのみを伝えているのとは対照的である。「温室の写真」はそれが掲載されないことで、いっそう小説的虚構として機能する。誰にとっても本質的な写真となりうるからだ。そして、喪や「写真」などの具体的事物は、写真論という理論的形式のなかゆえに、かえって効果的に登場している。つまり、理論的形式が小説的虚構を形式するという逆転が生じたのである。こうした効果によってこそ、『明るい部屋』は断章形式を手放しえたのだといえよう。

「温室の写真」は、時間の論理の解体をも描き出している。80年以上も昔に撮られた亡き母の写真には、5歳の少女のポーズという絶対的過去と、これからの少女の人生という過去未来と、84歳の女性の死という近接過去のすべての時間がひらたく押しつぶされてそこにある。時間の流れ・壁を平面化してしまうこの眩惑こそが、写真の持つ、さらには、『明るい部屋』が伝える、時間の論理の解体だった。

だが、この解体は、写真に固有の力として語られるにとどまり、作品の構成にまで関わりえなかったことが、おそらくこの作品を決定づけている。かつてのバルトが『失われた時』を考察した際に、時間の解体を小説の構造との関わりから見なかったことの付けが回ってきたのかもしれない。写真に込められた時間の眩惑がいかにも語られていようとも、作品自体は不可逆的な時間の流れに沿って展開していることが、『明るい部屋』を小説たることから遠ざけている。写真論の印象が強すぎることもさりながら、時間の解体を表現する小説的架構性を見出せなかったことが、おそらくこの作品を小説として失敗させたのではあるまいか。

このような失敗は、『失われた時』にいたるプルーストのさまざまな挫折を喚起する。たとえば、『ジャン・サントゥイユ』は、時間解体という主題をもっていたにもかかわらず、それを表現する構成に欠けていたため、小説として失敗した。無意志的記憶は、作品の中核を占めながらも、各断章を結びつける要として機能していなかったのである。『明るい部屋』は、バルトの小説探求過程において、この『ジャン』と同じ位置を占めているが、また同時に、『サント＝ブーヴに反論する』とも共通点を持っている。プルーストは『サント＝ブーヴ』の形式について逡巡した結果、評論部分（サント＝ブーヴ論）と小説部分（なぜサント＝ブーヴ論を書くにいたったかの物語）とを隣接的に結合させて書いたという⁴⁷⁾。バルトは、批評から小説へ移行しきれずに、そのふたつを『明るい部屋』で重ね合わせた。批評的要素（写真論）と小説的要素（自分の生涯）とが隣接的ではなく重層的に表わされているのである。つまり、『部屋』は、プルーストにおける『ジャン』と『サント＝ブーヴ』とのふたつの価値を兼ねそなえていると言えよう。そうした類似をここで指摘するのは、老いたバルトが小説模索の段階を性急に通り抜けようとしていたこと、そして、1980年当時のバルトがまだ小説を書きうる段階にまでは達してはいなかったことを、あらためて確認にしたかったからにすぎない。

1963年と1978年、バルトは形式と内容の問題についてそれぞれ次のように逆説的に語った。

[...] il [l'écrivain] ne connaît qu'un art : celui du thème et des variations. Aux variations, [...] bref les contenus; mais au thème l'obstination des formes [...] ⁴⁸⁾.

Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de <vie nouvelle>, me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Changer de doctrine, de théorie, de philosophie, de méthode, de croyance, bien que cela paraisse spectaculaire, est en fait très banal : on le fait comme on respire; [...] ⁴⁹⁾.

理論（内容）ではなくエクリチュール（形式）が作家の主題だと考えるバルトにとって、たとえば構造主義からテル・ケル派へ理論を変えることと、批評から小説へ形式を変えることとは、位相の異なる問題である。前者は「息をするように平凡な」ことにすぎないのに較べて、後者は「新たな生」という本質的な実践だからである。バルトの小説探求の型が1977年を境に画然と分かれるのも当然であろう。新たな生への決意がなければ、隠喩型の言説からの離脱という形式的変化はありえないからである。

新たな生を目ざす『明るい部屋』は、断章の放棄という点では成功している。だが、小説の実践という点では失敗し、批評から小説への移行途上にある過渡的作品としてとどまった。断章形式を手放しても、それに替わる架構性をまだ手にしていなかったからである。作品としてひとつの脈絡を形作っていながら、なお断片的な印象を与えるのはそのためであろう。結局、バルトの小説探求は断章形式の呪縛を乗り越えるまでにはいたらず、新たな生は来たるべき小説とともに、兆としての姿を覗かせただけで去ってしまったのである。

むすび

コレージュ・ド・フランスにおける最後の講義⁵⁰⁾で、バルトはニーチェに関して次のように語った。森を散歩していたニーチェはある巨大な岩を見て『ツァラトゥストラはかく語りき』を構想したが、実はそれ以前に彼の音楽的趣味が決定的に変化していたという事実があったのだ⁵¹⁾と。新たな趣味が新たな作品を生んだというのである。さらに言葉を続けて、バルト自身に関しても、「私が音楽の趣味を変えたそのときにこそ、私にとっての新たなエクリチュールは可能になるだろう」と語る。この言葉は、バルトが最後まで新たな形式を見出せなかったこと、そして、小説実践までまだ長い道程の必要なことを告げている。愛する母とだけでなく、愛する音楽とまで別離しなければならぬほど、新たな形式の創造は遙か遠くにあったのだろうか。

バルトは、小説へのためらいがちな意志（書きたい）と決意（これから書く）との間で揺れ動きながら、「批評」作品を生み出してきた。それらの作品のもつ魅力は、小説への執拗だが不毛だった意志によって支えられていたとも言えよう。批評の場に安住しつつ小説を憧憬していたのであれば、小説の模索は隠喩的領域に収まり、批評と対峙することもなかっただろう。断章は批評作品の中で快楽の形式として機能し続けえただろう。だが、小説実践への意志はすべてを一変させ、批評と小説とは二者択一のものとしてバルトを引き裂いた。批評にとって幸福な園だった断章は、小説への不幸な壁となる。結果的に、バルトは断章形式に対する「形式への執拗さ」を否応なく守り通してしまったことになる。理論は単なる変奏にすぎず、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のである。

使用テキスト

- Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, coll. Points, 1972.
Essais critiques, Seuil, 1964, 6e éd. 1971.
Critique et vérité, Seuil, 1966.
Nouveaux essais critiques, Seuil, coll. Points, 1972.
Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975.
Prétexte : Roland Barthes, UGE, coll. 10/18, 1978.
La Chambre claire : note sur la photographie, Gallimard/Seuil, 1980.
Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980, Seuil, 1981.
Le Bruissement de la langue, Seuil, 1984.
L'Aventure sémiologique, Seuil, 1985.
Incidents, Seuil, 1987.

註

- 1) Cf. Stephen Heath, *Vertige du déplacement : lecture de Barthes*, Fayard, 1974. ヒースによるこの研究以来、「転位の人」というバルト像は定着した。
- 2) ヒースは次のように語っている。<Comment lire Barthes sinon en reconnaissant à cette œuvre multiple sa force de déplacement?> (*Ibid.*, p. 19.)
- 3) バルトの全作品を扱う最近のバルト論においても、『明るい部屋』を軽視あるいは削除するものは少なくない。(Ex. Jonathan Culler, *Barthes*, Fontana, Glasgow, 1983.; Vincent Jouve, *La Littérature selon Barthes*, Minuit, 1986., etc.) 『部屋』を論じる多くが雑誌論文であり、本格的な論考としては次の三点が挙げられるのみである。Jean Delord, *Roland Barthes et la Photographie*, Créatis, 1981.; Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Grasset, 1986.; 花輪光『ロラン・バルト——その言語圏と

イメージ圏』みすず書房, 1985.

- 4) *Essais critiques*, p. 11.
- 5) *Critique et Vérité*, p. 79.
- 6) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948. (邦訳: 加藤周一, 白井健三郎訳『シチュアションII』, 人文書院, 1955年)
ここでのサルトルの言語観は、『文学とは何か』に限定されている。50年代以降のサルトルは、それまでの言語観の修正を迫られ、より柔軟な視点を持つにいたっている。
- 7) 二人が詩を排除したのは次の理由による。すなわち、サルトルにとっては、詩は言葉を使用するのではなく言葉に奉仕するからであり、バルトにとっては、詩は個人的に閉ざされた言語だからである。
- 8) 演劇に関して言えば、演劇への興味は過渡的なものにすぎない。ほとんどの演劇論は1963年以前に書かれたものである。
- 9) ミシェル・サンドラスの証言によると、「マラルメは詩人でなく作家だ」とバルトは断言したらしい。(Textuel 34/44, No. 15, p. 37.)
- 10) Roman Jakobson, <Deux aspects du langage et deux types d'aphasies>, in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
- 11) <Eléments de sémiologie>, in *L'Aventure sémiologique*, p. 55.
- 12) <Longtemps, je me suis couché de bonne heure>, in *Le Bruissement de la langue*, p. 314.
- 13) *Essais critiques*, p. 18.
- 14) <Réponses>, in *Tel Quel*, No. 47, 1971, p. 102.
- 15) この時, <Prétexte: Roland Barthes>と題するシンポジウムが開かれた。
- 16) *Prétexte: Roland Barthes*, p. 366.
- 17) *Ibid.*, p. 251.
- 18) *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 27.
- 19) *Le Grain de la voix*, p. 193.
- 20) *Le Degré zéro*, pp. 28-31.
- 21) *Essais critiques*, pp. 16-18.
- 22) 1965-1975年頃のバルトは、ラカンの鏡像理論の影響で「わたし」と書くことに抵抗を示す。「わたし」と発話するやいなやイメージネールに取り込まれてしまうからだ。バルトの嫌悪するイメージネールとは、主体と自我との癒着である。他方、人称代名詞に関しては、バルトの敬愛するバンヴェニストは、単純過去は歴史叙述の言葉であるために一人称単純過去はありえない叙法だと語っている。(Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, Gallimard, 1966, Coll. Tel, pp. 239-245. 邦訳: 岸本通夫監訳『一般言語学の諸問題』, みすず書房, 1983.)
- 23) バンヴェニストによると、「彼」とは「そこにいない者 l'absent」である (*Ibid.*, p. 228)。それを受けてバルトは「彼」と言うことは言語による殺人だとする。(Roland Barthes par Roland Barthes, p. 171.)
- 24) *Ibid.*, p. 171.
- 25) <Proust et les noms>, in *Nouveaux essais critiques*.
- 26) *Le Grain de la voix*, p. 203.
- 27) *Prétexte*, p. 252.
- 28) <Notes sur André Gide et son Journal>, *Existences*, 1942, Rééd. *Magazine littéraire*, 97, 1975. 『コミュニケーション』誌36号(1982年)のバルト著作目録ではこのジッド論は第2番めの評論とされていたが、『テクスチュエル』誌15号(1984年)は、これより古い評論は見当たらないと指摘している。

た。だが、1986年、フィリップ・ロジェが、これよりも数ヶ月前に書かれた評論〈Culture et tragédie〉を発見し、ル・モンド紙に発表した(4月4日付)。いずれにせよ、バルト自身はこのジッド論を〈Son [mon] premier texte ou à peu près〉と表現していた (*Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 97)。

- 29) Bertolt Brecht, *Ecrits sur la politique et la société*, L'Arche, 1970.
- 30) ニーチェについてバルトは次のように述べている。
 <Ce qui me facine dans Nietzsche, ce n'est pas tel ou tel livre, c'est précisément le fragment, c'est précisément ce type d'écriture.> *Prétexte*, p. 238.
- 31) *Le Grain de la voix*, pp. 239–240.
- 32) *Prétexte*, p. 368.
- 33) <Chateaubriand : <Vie de Rancé>>, in *Nouveaux essais critiques*, p. 119.
- 34) *Le Bruissement de la langue*, p. 325.
- 35) *Ibid.*, p. 317. Cf. <je bâtirais mon livre [...] tout simplement comme une robe.> (Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, t. 3, p. 1033.)
- 36) <On échoue toujours à parler de ce qu'on aime>, in *Le Bruissement de la langue*, pp. 338–339.
- 37) 「真実の瞬間」について、バルトは次のように表現している。<<moments de vérité> : tout d'un coup la littérature coïncide absolument avec un arrachement émotif, un <cri>> (*Le Bruissement*, p. 323.)
- 38) バルトにとってエゴチスムとは、世界から身を守ること、社会に対して身構えることという悪しきものにほかならない。したがって、ここで問題になっているのは、ラカンのイマジネールではなくむしろ誠実さの問題であろう。
- 39) *La Chambre claire — note sur la photographie*, Gallimard / Seuil, 1980. (邦訳：花輪光訳『明るい部屋——写真についての覚書』みすず書房, 1985年)
- 40) 註34) 参照。
- 41) <Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur...> (*La Chambre claire*, p. 13.), <Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos.> (*Ibid.*, p. 99.)
- 42) <Je ne savais pas encore que...> (*Ibid.*, p. 17.)
- 43) Ex. *Mythologies, Essais critiques, Fragments d'un discours amoureux, etc.*
- 44) 註28) 参照。
- 45) バルトの記号学は、粗雑であるとしばしば批判された。Cf. Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970, pp. 189–197., Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes : un regard politique sur le signe*, Payot, 1973, pp. 67–68.
- 46) <Soirées de Paris>, in *Incidents*.
- 47) 1909年8月のプルーストの書簡にそのことが述べられている。Cf. Proust, *Correspondance générale*, Plon, t. IX, 1982.
- 48) *Essais critiques*, p. 10.
- 49) *Le Bruissement de la langue*, p. 322.
- 50) 1980年2月23日。この2日後にバルトは事故に遭う。なお、コレージュ・ド・フランスにおけるこの年度の講義は、<La préparation du roman : l'œuvre comme volonté>と題する、小説を書くこととする者が直面する試練に関するものだった。この講義の概要については次のもので知ることができる。沢崎浩平「ロラン・バルト 最後の授業」『現代思想』1980年6月号, pp. 43-51。
- 51) このエピソードは、ニーチェ『この人を見よ』の中で語られていたものである。