

論文

ロラン・バルトのエクリチュール概念の再考  
——美術批評をめぐって——

石井咲

0. はじめに

ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915–1980) は、その執筆活動において一貫して「エクリチュール (écriture)」という言葉にこだわった批評家である<sup>1</sup>。バルトは、このエクリチュール概念を、文学だけではなく、モード誌や広告、音楽、演劇、写真などの幅広い分野に適用した。そのため、書かれたテキストの時代によってエクリチュールの意味内容は転位すると考えられており、バルト研究者のサモワイヨ (Tiphaine Samoyault, 1968-) によれば、見方によっては、それはバルト自身の立場や社会的役割すらも変えてしまう重要な概念であるという (Samoyault [2015] 514)。こうしたバルトのエクリチュール概念の変遷は、詳細に検証されてきた (Gefen [2006] 594–604 ; Stiénon 249–274)。しかし近年、新たな観点からのバルト研究の機運が高まっている。それは、エクリチュール概念を写真や音楽に関連付けて分析するというものである (Arribert-Narce [2014] ; Marty [2018] 275–283)。その理由としては、バルトが生涯を通じてこうした芸術へ大きな関心を持ち、『明るい部屋』 (*La Chambre Claire*, 1980) や「ムジカ・プラクティカ」 (*Musica Practica*, 1970) などの重要なテキストを残したことが挙げられるだろう。

とはいうものの、バルトのエクリチュール概念と絵画とのつながりについては、バルトが美術批評においてこれを論じ、また自らも日課として抽象画を描き 700 枚近くの作品を残した<sup>2</sup> (石川 3) ことから明らかであるにもかかわらず、写真や音楽とのかかわりほどには言及されてこなかったと思われる。例えば、先のサモワイヨも、自著『ロラン・バルト』 (*Roland Barthes*, 2015) において、バルトと美術の結びつきはバルトのテキストにおいて重要であると位置づけているが (513–514)、しかしその問題については不思議

なほどに掘り下げていない。また、美術家でありフランス文学研究者でもあるド・ビアジ (Pierre-Marc De Biasi, 1950-) も、バルトのテキストと絵画の結びつきについて分析したが (De Biasi [1993] 68-70)、そこにおいて主に行なわれているのは、バルトがいかにして絵画を記述するかという形式分析であり、エクリチュール概念と絵画の直接的な結びつきについて多くは言及されていない。このように国外のバルト研究において、エクリチュールと美術、とりわけ絵画とのかかわりに関する分析がなされていない要因のひとつには以下のようなことが考えられる。それは、つまりフランス語話者においては、バルトのエクリチュール概念と絵画の語源における意味の近似性が自明であるがゆえに、研究の俎上に載せられてこなかったのではないかというものである。こうした研究史上の状況を踏まえて、バルトのエクリチュール概念と絵画の相互作用を意識的に検証することには、バルト研究においていまだ重要性があると考えられる。

この問題を検証するために、本稿では、1970年に出版された『記号の帝国』(*L'empire des signes*)と1973年に発表された「アンドレ・マッソンのセミオグラフィ」(*Sémiographie d'André Masson*)<sup>3</sup>および「レキシヨとその身体」(*Réquichot et son corps*)<sup>4</sup>の3つのテキストを分析の対象としたい。なぜなら、バルトは『記号の帝国』を契機に美術をはじめとする視覚芸術の批評を行なうようになり (De Biasi [2002] 63)、またその成果が上記した2つの美術批評へ結実する (De Biasi [1993] 69) と考えられているからである。

以下に本稿の手順を示す。まず、先行研究を参照しながら、フランス語における「エクリチュール」の定義とバルトが提唱したエクリチュール概念について整理する (1)。次に、『記号の帝国』を用い、その中でバルトがどのようにエクリチュールと絵画の関連性を述べているか明らかにする (2)。(1)と(2)を踏まえ、バルトが執筆した2つの美術批評を「不可読性 (*illisibilité*)」の観点から捉え、エクリチュールと絵画の結びつきの強度を立証する (3)。以上の検証を踏まえ、バルトの美術批評における「エクリチュール」と「絵画」の関係性を再考することで、既存のエクリチュール概念理解に対し、新たな解釈を提示したい。

## 1. エクリチュールとは

まず、本稿の議論の中心となる単語「エクリチュール (*écriture*)」の語義を確認しておこう。日本語においては、一般的に「文字」や「字体」、「筆跡」などと訳出されるこの言葉<sup>5</sup>は、バルトと同時代に出版されたフランス語辞典『トレゾール』(*Trésor de la langue française*, 1971-1994)によれば、「ある言語の書字的表象 (*représentation graphique*)

d'une langue)」や「書く行為、および書かれたもの (action d'écrire ; ce qui est écrit)」などを意味する<sup>6</sup>。このような単語に、バルトは、1953年に出版した『零度のエクリチュール』(Le degré zéro de l'écriture)<sup>7</sup>で新たな定義を追加した。そこにおいて、「エクリチュール」とは、言語 (langue) と文体 (style) の間に存在するものであるとされた。言語は、その時代の社会において、大多数の人々が用いる、いわば共通の伝達手段であり、文体は、個人の過去における体験や自身の身体によって作り上げられるものであるが、とはいえ、いずれも自然発生し選択の余地はないという点において共通している。翻ってエクリチュールは、作家が自ら選択することが可能であり、その選択の責任を負うことで書き手は社会へ「参与する (s'engager)」ことができるという (Barthes [2002, t. I] 179)。バルトがエクリチュールの説明を行なう際にこの動詞〈s'engager〉を用いたのは意図的であり、これはサルトル (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) が提唱した「アンガジュマン (engagement)」への目配せといえよう<sup>8</sup>。つまり人間が自らを投げ出し、行動の選択を行なうことを意味するこのサルトルの考えは、バルトにおいては、作家が言葉の選択を行ない、テキストに自己を投企する手段としてのエクリチュールを意味したと考えられるのである。

こうしたエクリチュールが、従来「社会的・歴史的な拘束力」(蓮實 193) や「文学のひとつの捉え方」ないしは「文学形式の社会的使用」(カラー 63) といひあらわされてきたのは、1953年の時点で述べられたバルトのエクリチュール概念が、文学の創造の手段であると同時に、社会と密接なかわりを持つものと考えられたからだといえるだろう。

しかし、石川によれば、バルトはこの単語の意味を次第に広げていったという (石川 36)。バルトのエクリチュールは、例えば広告分析を行なった「イメージの修辞学」(Rhétorique de l'image, 1964)<sup>9</sup>内では、イメージの中の言語メッセージを意味し (Barthes [t. II] 578 ; バルト [2005a] 19–20)、また『モードの体系』(Système de la Mode, 1967) では、モード誌において用いられる言語を分析する批評家の言葉遣いと定義された (Barthes [t. II] 1190 ; バルト [1974] 399–400)。このように批評対象や文脈に応じて、エクリチュールの定義が変化していったという経緯もあって、バルト研究史においても、その捉えられ方は多様化し、「書く行為、書きかた、書かれたもの」(石川 36–37) とされることもあれば、「文学的な創造行為」(滝沢 291) ともいわれた。ジェフエンに至っては、エクリチュールとは「文学と殆ど同義語 (un quasi-synonyme de « littérature »)」(Gefen [2017] 61)<sup>10</sup>としたほどだ。

バルトがエクリチュールという言葉に付与した多義性を整理するためにも、ここで一

度、その語源を確認しよう<sup>11</sup>。エクリチュールは、語源をラテン語の〈scriptura〉に遡る (Hornstein-Rabinovitch 79)。『ガフィオ羅仏辞典』(*Dictionnaire Gaffiot latin-français*, 1934)によれば、〈scriptura〉の第一義は「線を引く文字を書く行為 (action de tracer des caractères)」であり、第二義は「線が引かれたもの、線 (ce qui est tracé, ligne)」である<sup>12</sup>。このように「書く行為」と「書かれたもの」という2つを意味するのは、〈scriptura〉が、ラテン語で「書く」をあらわす動詞〈scribere〉の未来分詞能動態のつづりを保持したまま名詞化した単語であるからと考えられる<sup>13</sup>。エクリチュールが「書かれたもの」という過去における行為の結果をあらわすだけなのであれば、過去分詞受動態である〈scripta〉に遡るのが適当といえるだろう。しかしこの分詞の対立関係に鑑みれば、〈scriptura〉は、過去の一時点をあらわすものではなく、むしろ現在、または今後における書く行為を含意しているといえるのだ。よって、ラテン語の概念においては、「書く」という行為のさなかに現在進行形で書かれているものは単なる「線」であり、その行為が完遂する際に、書かれた線が事後的に「文字」と化すのである。当然だが、書く行為に先駆けては「文字」や「書かれたもの」は存在しない。

こうした成り立ちを踏まえると、エクリチュールは、一般的な意味として捉えられているような「文字」や「字体」といった「書かれたもの」を単純に指すのではないことが分かる。エクリチュールとは、「書く行為」(現在) そのものであり、それによって「今後書かれ得るもの (=いまだ書かれざるもの)」(未来) でもあり、さらに完了した行為の痕跡として「書かれたもの」(過去) でもあるのだ。つまり、それは元来、書くという言葉にまつわる時制の幅を含んだ概念なのである。そのことは、ラテン語に起源を持つフランス語を母国語とする研究者たちにとっては自明であるかもしれない。しかし、日本のバルト研究においては、いまだにこうした観点からはエクリチュールが意識的に検証されておらず、そこではいってみれば「書く」という言葉が含む時間のダイナミズムが捨象されてきたのではないだろうか。

## 2. 行為性から捉えるエクリチュール

### 2.1 「書く」身体と「描く」身体

先に論じたようなエクリチュールの行為性を捉えるにあたり、ここからは、その行為の場としての「身体 (corps)」に着目したい。バルトのテクストにおいて、この概念が出現するのは、石川によれば『記号の帝国』(1970) からである (バルト [2004] vi-vii)

<sup>14</sup>。そのため、本章では、当該テキストにおいて、エクリチュールがいかなる意味を保持したのかを確認する。

『記号の帝国』は、バルトの3度の来日経験<sup>15</sup>をもとに執筆されたテキストであり、そこでは、日本が「エクリチュールの国 (pays de l'écriture)」(Barthes [2002, t. III] 346)と称されただけでなく、料理、演劇、都市空間、日本人の顔にまでもエクリチュールが見出され、その多面性が提示された。ここで注目したいのは、バルトが、写真とともに「書く」身体や、その行為における運動性について数多く言及をなしている点である。その最も興味深い例として、バルトは以下に示すように写真とテキストを並べて引用している。



図 1

エクリチュールは書かれた面から湧き出てくる。何故ならエクリチュールは、後ずさり、と、見ることが出来ないというずれから生じるからである（正面から見るのではない。見るのではなく線を引くことへと即座に駆りたててしまうのだ）。この後退とずれは、書きこむ線で紙をいくつもの回廊に分割していく。その様はまさにエクリチュールが生成される複数的な空虚を思い出させるかのようだ。（Sollers [1974] 41；バルト [2004] 88）<sup>16</sup>

上記に引用したテキスト部分は、バルトの友人であるフィリップ・ソレルス (Philippe Sollers, 1936-) <sup>17</sup>が1969年に『テル・ケル』誌 (*Tel Quel*) に「唯物論について」(*Sur le matérialisme*) という題で発表した論考に初出したものである。ソレルスは、幼少のころより中国に魅了され、またこのテキストが書かれた当時は政治的にも毛沢東思想に傾倒しており (阿部 [2011] 291-303；[2016] 52-53)、上記テキスト内で示唆されている「エクリチュール」は、中国の書画におけるそれであると推測できる。そこにおいて、ソレルスは、東洋的な身体の使い方へ驚きをあらわしている。例えば、「書く姿勢」について述べる際に、「後ずさり (recul)」や「ずれ (décalage)」など一風変わった言葉を用いている。東洋において筆で文字を書く際は、姿勢を正し、紙面と距離を保つがゆえに、その様が「後ずさり」し「ずれ」ていくように見えたのだろう。また、「紙を回廊に分割 (divise le support en couloirs)」するという表現にも、筆を上から下に運ぶこと、つまり縦書きであることへの驚きが含まれているといえよう。

他方、写真「ある書家の筆はこび」(*Geste d'un maître d'écriture*, 図1) <sup>18</sup>は、本来ソレルスのテキストとは無縁であったところのものを、バルトが意図的に並置したものであ

る。つまり、ここにはバルトによる読み手に対する戦略的な誘導が企図されているといえる。この写真とソレルスのテキストをとともに見ることになる読者は、恣意的な配置によって、ソレルスのいうエクリチュールと、写真にあらわれている「書かれている最中の線」とが即応しているかのような感覚を抱くだろう。それだけでなく、この写真は、筆を持つ何者かの「手」へ読者の視線を誘導し、書く行為には身体が要されることを視覚的に伝えている。

こうしたイメージとテキストの並置による相互作用により、読者は、バルトがソレルスと分かち合ったエクリチュールとは、姿勢や動作という身体にかかわる行為であり、書く行為によって生成される線であり、また書く行為が完了したあとに残される文字であることを理解するのだ。

これを踏まえて、次に、断章「住所もなく」(Sans adresses)を見てみよう。以下は、日本の友人がバルトの目の前で地図を描いた際の驚きについて記述した箇所である。

案内図(手で描かれた、あるいは印刷された)によって住所をあらわすことができる。そして、その案内図は、よく知られた目印、たとえば駅といったところから出発して、訪ねる住所の位置を明らかにしていくようなものだ。(住民はそのような即興のデッサンを描くのが上手だ。紙きれにじかに、道路、建物、水路、鉄道、看板などを形づくっていくのを目にする。これにより、住所をおしえあうことが繊細な伝達行為となり、身体の生命感、すなわち書記動作の術がその場をしめるのだ。誰かがものを書いているところを見るのは常に味わいぶかいものだから、ましてや描いているのを見るのは尚更である[後略])。(Barthes [2007] 52-53;バルト [2004] 56-57)<sup>19</sup>

ここでバルトは、「描かれた (dessiné)」、「デッサン (dessins)」、といった動詞「描く (dessiner)」に由来する表現を用いている通り、書く行為と書く身体のみならず、描く行為と描く身体にも魅了されているといえよう。そして、書く行為と描く行為は、ともに「身体の生命感 (une vie du corps)」という観点から述べられている。そのため、ここで、「書く (écrire)」と「描く (dessiner)」が身体に関連し、また両者がそもそも非常に近い意味を持っていたことを確認しておこう。先の『トレゾール』によれば、動詞 <écrire> は、「ある言語をあらわす書字記号の線を引くこと (tracer les lignes graphiques qui représentent une langue)」<sup>20</sup>を意味する。他方、動詞 <dessiner> は、「手による行為から生じる過程 (le procès résulte d'une action de la main)」であり、「支持体に形象あるいはある

事物の像を線で引くこと (tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet)」を意味する<sup>21</sup>。つまり、〈dessiner〉と〈écrire〉にあつては、身体を用いて線を引くという行為が共通している。そして、その行為の結果として線が事後的に図や形と化す点においても〈dessiner〉は〈écrire〉に近似しているといえるだろう。

これを踏まえて、先の引用を読み直すと、バルトが描く行為によって生み出されたデッサン、すなわち地図を「書記動作の術 (un art du geste graphique)」によるものであると形容している理由が分かるだろう。というのも、この時〈graphique〉もまた、古代ギリシア語の動詞「グラフォ (γράφω [grapho])」にまで語源を遡り<sup>22</sup>、「引っ搔く (égratigner)」、「傷つける (écorcher)」、「書く (écrire)」、「描く (dessiner)」、「線を引く (tracer)」を意味した。つまり、語源においても「書く」と「描く」ことは、ほぼ同一の行為であったのであり、バルトはそのことを念頭に置いていたに相違ないのである。このように、言語の歴史に鑑みると、バルトにとって「エクリチュール (écriture)」と「デッサン (dessin)」の間にも、隔たりはなかったといえるだろう。

## 2.2 エクリチュールと絵画

ここまで見たように「書く (écrire)」と「描く (dessiner)」を「書記動作の術 (un art du geste graphique)」を介すことで重ね合わせたバルトは、『記号の帝国』内でさらに、「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」の関係性に着目し、横井也右の俳句絵 (図2) を参照しながら以下のように述べている。詳しく見るために、ここでは原文を並置する。



図 2

どこからエクリチュールははじまるのか。

どこから絵画ははじまるのか。

Où commence l'écriture ?

Où commence la peinture ?

(Barthes [2007] 35 ; バルト [2004] 36)

上記文中では「エクリチュール」と「絵画」という言葉が並置されている。「絵画」をあらわす〈peinture〉は、動詞〈peindre〉から派生した名詞である。そのため、この動詞の語義をここで確認する必要があるだろう。動詞〈peindre〉の第一義は、「色の層で覆うこと、(表面や物の上に)塗料をのせること (couvrir d'une couche de couleur, appliquer de la peinture [sur une surface, sur un objet])」<sup>23</sup>である。

バルトは断章「書かれた顔」(Le visage écrit)で、歌舞伎の女形の化粧について言及する際に、この動詞〈peindre〉を用いて「舞台の顔は塗られて(化粧されて)いるのではない。書かれているのだ (le visage théâtral n'est pas peint [fardé], il est écrit)」(Barthes [2007] 123)と述べた。「塗られた」を意味する〈peint〉の直後に〈fardé〉が置かれ、前者が意味する内容を後者が補足しているが、〈fardé〉の派生元である動詞〈farder〉は、「化粧をする」ことを意味するだけでなく、「人を不快にさせる、あるいは気分を害する可能性があるものを偽りの外観で隠す (déguiser sous une apparence trompeuse ce qui pourrait choquer ou nuire)」<sup>24</sup>ことをも意味する。このことからバルトは〈peint〉に、事実を覆い隠すという意味を付与しているといえよう。

このように、〈peindre〉を否定的に用いながらも、バルトは、絵画を描く行為、つまり塗る行為としての書く行為へと近づけようとする。

絵画とエクリチュールは、もともとは筆という同じ道具が用いられるのだが、しかし、それは絵画の方が、エクリチュールを引き寄せたということではない[中略]。絵画の装飾的な様式や、塗ったり、撫でたりする筆致や、表象的な空間というもののなかにエクリチュールを引き寄せたのではないのだ。それは、むしろ反対であり、エクリチュールの行為のほうが絵画を描く身ぶりを魅了しているのである[後略]。(Barthes [2007] 123; バルト [2004] 139)<sup>25</sup>

上記テキストで、「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」は、ともに運動や身ぶりといった身体による行為によって結びつくことが示唆されているが、しかし、その関係性は、先に確認した「エクリチュール (écriture)」と「デッサン (dessin)」の不可分なそれとは異なる。絵画を描く身ぶりを「魅了する」と述べられたときに用いられる動詞〈subjuguier〉は、それ以外にも、「力によって屈服させる (soumettre par la force)」という意味を持つ<sup>26</sup>。いってみれば、バルトにとって「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」の間には支配構造が存在し、また、前者が後者を包摂していることがこ



のテキストで明らかにされているのだ。

「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」についての言及は、断章「文具店」(Papeterie) にも見られる。そこにおいてバルトは、日本の文字は「アラ・プリマ (alla prima)」で書かれると指摘している。アラ・プリマとは、油絵に用いられる技法をあらわす言葉である。古典的な油絵の技法にあつては、カンバスに何層もの絵の具を塗り上げていたが、これに対しアラ・プリマとは、地塗りなしに画家が直接カンバスに色を塗る、動的な筆致や即興性が求められる技法であり、また、それは支持体の上で絵具が乾ききらぬうちに一気に描き上げる必要があるという (スミスほか 316)。つまりバルトは、文字を書くという運動性や行為の一回性を、アラ・プリマという技法との近似性においてこそ捉えているのだ。

また、ここで書字運動とアラ・プリマ技法との結節点に表意文字が存在することについても触れる必要があるだろう。日本語を理解しないバルトは、日本で表意文字を見た際に、それが本来持つ具体的な言語メッセージ——つまりは意味内容——を受け取ることにはなかつた。その時、バルトにとっての表意文字とは、意味から切り離され、単に線によって構成された記号であつたに違いないのだ。このような情報を伝達しないエクリチュールが、意味の代わりに伝えるものといえ、*「読みとるべきものは何もない (il n'y a rien à lire)」* (Barthes [2007] 85) ことであり、これがすなわち、のちにバルトが「不可読 (illisible)」と呼ぶものに通じると考えられるのである。

### 3. バルトの美術批評におけるエクリチュール

ここまで、表意文字における運動性と行為の一回性が、バルトの「エクリチュール」と「絵画」を結びつける要素であることを明らかにした。ポンツィオ (Luciano Ponzio, 1974-) によれば、東洋の芸術においては、両者は「強固 (stretto)」かつ「自然 (naturelle)」に結びつくものである (Ponzio 650)。しかし、バルトは、「表意文字」の「不可読性」にこそ「エクリチュール」と「絵画」の結びつきを見ていたと言えるのではないだろうか。そのため、ここからは、「不可読性」に着目し、バルトが執筆したテキストにおける「エクリチュール」と「絵画」の結びつきの強度を検証していく。

バルトは、1970年代前半に執筆した美術批評においても、先に確認したような絵画が持つ「覆い隠す」という否定的な側面について引き続き言及している。にもかかわらず、それでもなお絵画について語る事が出来た理由に、この否定的な側面を回避することを可能にした「不可読性 (illisibilité)」という概念が関係していたと考えられる。そ

のためにバルトの美術批評を具体的に見ていこう。

バルトは、フランスの画家アンドレ・マッソン (André Masson, 1896–1987) について述べた美術批評「アンドレ・マッソンのセミオグラフィ」(1973) の中で、マッソンのアジア期の絵画を取り上げている。ここでいうアジア期とは、この画家が仏教思想に基づいた中国の画法や、表意文字を作品に取り込んだ時代 (1950–1959) である (Rubin and Lanchner 190)。表意文字に酷似した形 (図 3、4) は、画家自身によって創られたため、特定の意味を持たず「不可読」であるといえる。



図 3

バルトは、この論考でマッソンの美術作品を指す際に「話を単純化するために、〈絵画〉という言葉を使うことにする」(Barthes [2002, t. IV] 345) と一旦は留保しながら、すぐにこれを「セミオグラフィ (sémiographie)」と呼び変えて、以後「絵画」という単語を出さなかった。

「セミオグラフィ」とは、「記号 (sémio-)」と「書記法 (graphie)」の 2 語で構成されたバルトによる造語である。「記号 (sémio-)」はマッソンによって創られた「不可読」な記号という文字を指し、これに対して「書記法 (graphie)」は、本稿 (2) で確認した通り、身体を用いて線を書 (描) くという行為性を意味している。このように、不可読な表意文字が身体によって書 (描) かれているという性質をもって、バルトは、マッソンの絵画に絵画性を見出すことはなかった。そこに見出されるのは、むしろ書記法の体系に含まれるものであり、セミオグラフィとしてエクリチュールに接近するものであったのだ<sup>27</sup>。

このようにバルトが「絵画 (peinture)」から「セミオグラフィ (sémiographie)」へと名称を変えたことは、彼のいう「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」の関係性すらも変えてしまうだろう。それは、もはや、書く行為と描く行為の結びつきではなく、エクリチュールとセミオグラフィという「線を引く行為」の結びつきに置き換えられよう。そして、ここから、次のような言説が生まれたと考えられる。

マッソンの作業が我々に伝えてくることは、真実の中にエクリチュールが出現するためには、[中略] 不可読でなければならないということだ [中略]。それは「テクスト」が望むことでもある。(Barthes [2002, t. IV] 347; バルト [2005b] 80–81)

書くことに結びついたセミオグラフィ(図4)は、ここでは「テキスト」とも結びつくとされている。よってここで「テキスト理論 (théorie du Texte)」を参照しておこう。それは、バルトが1960年代後半から1970年代前半にかけて盛んに取り組んだ文学理論であり、そこにおいては「作品 (œuvre)」と「テキスト (texte)」が異なるものとして位置づけられた。バルトは「作品」とは、作者と強い結びつきをもち、また読者に消費されるものだとし(鈴木 330)、「テキスト」については以下のように定義している。



図 4

テキストは言語を再分配する(テキストとはこのような再分配の場だ)。この解体=再構築の手段のひとつは、テキストやテキストの断片を相互に入れ替えることだ。それは、今問題となっているテキストをめぐって、かつて存在したテキスト、あるいは今存在する、そして最終的にはそのテキストそのもののなかに存在するものである。あらゆるテキストは間テキストなのだ。テキストの中には、多様なレベルで多かれ少なかれ識別可能な形で、別のテキストが存在するのだ。それらは、先行する文化のテキストや、文化をとりまくテキストである。すべてのテキストは、過ぎ去った引用による新たな織物なのだ。(Barthes [2002, t. IV] 451; バルト [2017] 249)<sup>29</sup>

バルトは、ここで過去に書かれたテキストと、そのテキストを引用・参照しながら現在書いているテキストと、未来に生まれる新たなテキストが、あたかも「織物の糸」<sup>30</sup>のように入り組んでいるさらなるテキストを「間テキスト (intertexte)」<sup>31</sup>と呼んでいる。つまり、バルトのテキスト理論における「テキスト」とは、ひとつのテキストの中に、あらゆる時間(過去・現在・未来)のテキストが内在し、複層性を保持するものなのだ。これは、本稿(1)で確認したエクリチュール概念とも重なり合う要素であり、ここに見るマッソンのセミオグラフィとテキストもまた時間の幅を持つダイナミックな行為性や身体性において結びつくといえよう<sup>32</sup>。

次に画家のレキシヨ (Bernard Réquichot, 1929–1961) について述べた美術批評「レキシヨとその身体」(1973)を見てみよう。レキシヨがその死の2週間前に記したテクス

ト(図5)を、バルトはこの論考内で「セミオグラフィ」と呼び、さらにそれは「不可読なエクリチュール (l'écriture illisible)」であると定義した (Barthes [2002, t. IV] 388)。

図5に見るように、レキシヨのテキストは、まるで筆記体で書かれたアルファベット文字のようであるが、しかしそれらは、マッソンが描いた不可読な記号と

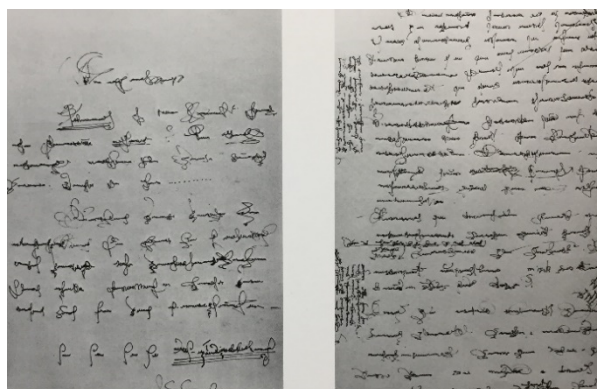


図 5

同じく、実在する言語をあらわす文字ではない。いかなる情報も伝達しない点において、このレキシヨのテキストもまた不可読なのである。バルトは、興味深いことに、こうした不可読なテキストをここで「パランプセスト (palimpsestes)」に比している (388-389)。パランプセストとは、古代ギリシア語で「新たに書くために削るもの (ce qu'on gratte pour écrire de nouveau)」<sup>33</sup>を意味する「パリンプセストス (παλίμψηστος [palimpsestos])」に由来する。紙が発達する以前の時代には、筆写の材料として羊皮紙が用いられた。一度書きこまれた文字は、軽石などで消すことが可能であり、消した上からさらに文字を書きこむという再利用が行なわれていたという。しかし、先に書かれた文字は、消した後もその痕がしばしば残ることから、文学理論においては、パランプセストは、ひとつのテキスト内にあらわれる複数のテキストの相互的關係や重なりをあらわす単語となった<sup>34</sup>。レキシヨのテキストもまた、判別することや、解読することができず、身体性の痕跡として在り、かつそれが不可読であることをもって、バルトは、その不可読なテキストとパランプセストは共通すると述べているのである。

以上の通り、セミオグラフィの側面を持つ絵画は、「テキスト」とも密接な関係を持った。また、そのテキストは「エクリチュール」と非常に近い性質を保持しており、このことから、バルトにおける「エクリチュール」に「絵画」が強く結びつくと言えるだろう。

#### 4. 結論

本稿では、日本においてはいまだ意識的に検証されてこなかったと思われるロラン・バルトにおける「エクリチュール」と「絵画」の結びつきに着目し、エクリチュール概念の新たな解釈を提示することを試みた。(1)においては、バルトによって述べられた

エクリチュール概念を、国内外のバルト研究を参照しながら整理し、定義が複数存在することを確認した。また、エクリチュールの語源であるラテン語〈scriptura〉に遡ることで、その言葉には「書く行為」だけでなく、その行為によって「書かれる線」や「今後書かれ得る線」、そして完遂した行為によって残された「書かれたもの」が含意されることを突き止めた。このことから、バルトにとっての「エクリチュール」が時間的・空間的ダイナミズムをも内包していることを証明した。(2)では、『記号の帝国』において述べられるエクリチュールを行為性の観点から捉えなおし、その行為の場となる身体に着目してテキストの分析を進めた。そこにおいては、「書く行為」と「描く行為」、そして「エクリチュール」と「デッサン」が同根であることが示唆されており、またそれらがいずれも「書記法」に還元できることが明らかになった。バルトは、さらに「エクリチュール」と「絵画」にも共通点を見出したため、(3)では、バルトが執筆した美術批評において、この二者の結びつきがいかにして強固なものとなったのかを「不可読性」の観点から検証した。バルトは、絵画に不可読性を見出すことでそれを記号書記法、すなわちセミオグラフィに置き換え、その結果としてセミオグラフィとしての絵画をエクリチュールの体系へと引き寄せたといえるだろう。以上の検証により、近代において縮小されてきたエクリチュール概念を、バルトが、再度多義性へ向けてひらいたことを提示できたのではないだろうか。

ところで、本稿において「不可読」と訳出した形容詞〈illisible〉は、日本のバルト研究史上においては主に2つの言い方で訳出されてきた。一方は、沢崎(バルト [2005b] 171)や桑田による訳(桑田 75)の「読み得ない」であり、他方は、吉村(バルト [2017] 158)、富山による訳(カラー 10)<sup>35</sup>の「読解不能」である。前者は、『S/Z』(1970)でバルトが提示した二分法「書き得るテキスト (texte scriptible)」と「読み得るテキスト (texte lisible)」の訳出を踏襲していると推察できる。バルトにおける「読み得るテキスト」について仔細に分析したデル・ルンゴ (Andrea Del Lungo, 1967)によれば、〈illisible〉の対義語である〈lisible〉とは「読まれ、明示されていて、たやすく解読され得る、そして比喩的には、簡単に理解できること (ce qui peut être lu, décelé, déchiffré sans peine, et au sens figuré ce qui est facilement intelligible)」(Del Lungo 144)を指す。しかしバルトが用いた〈illisible〉は、表意文字などの例で確認した通り、そもそも「読解されるべき意味が存在しない」ことが含意されていた。そのため、「読み得ない」という和訳では、文字に意味が存在しないという事柄を充分には伝えきれておらず、また「読解不能」では、逆説的に文字に意味が存在することをあらわしてしまうため適切とはいえないだろう。バルトのエクリチュールと絵画の結びつきにおいては、「不可読性」が欠かせない役割

を担っていたにもかかわらず、以上に挙げた翻訳例のばらつきからも分かる通り、国内のバルト研究において、その重要性が顧みられることはほとんどなかったのである。

とはいえ、「不可読」をあらわす単語〈illisible〉が、晩年のバルトのテキスト『作家ソレルス』(*Sollers écrivain*, 1979)の序文において「難解さ」(Barthes [2002, t. V] 581)を意味する単語に変化を遂げることは、ここで指摘しておこう。不可読性を必要としなくなったバルトの絵画の捉え方とエクリチュールの関係性を分析することを今後の課題としたい。

## 註

\* 本稿は、2019年6月29日に行なわれた第3回学習院大学身体表象文化学会大会において発表した「ロラン・バルトにおけるエクリチュール概念の再考——バルトの水彩画を手掛かりに」を元に、大幅に加筆修正した。

<sup>1</sup> ロラン・バルトのテキストについては、本稿は、原則として2002年に刊行されたスイユ社版『ロラン・バルト全集』(*Œuvres complètes*, 2002, 以下 *Œ.C.*と略記する)に準拠した。『記号の帝国』(*L'empire des signes*)については、*Œ.C.*に収録されたものは、テキストとイメージの配置に変更があるため、単行本(*L'empire des signes*, Seuil, coll. « Points », 2007)に依拠する。なお、単行本に収録されていない序文については *Œ.C.*より引用する。バルトに限らず、本稿における引用は、「引用文献」に挙げた既訳を参照しつつも、筆者が新たに訳出したものである。

<sup>2</sup> バルトは1971年からその死の直前まで、多くの抽象画を残した。ブリュノ・ラシーヌ (Bruno Racine, 1951-) は、『色の音楽・手の幸福——ロラン・バルトのデッサン』の巻頭に寄せた文章のなかで、バルトの描いた絵画を「デッサン=エクリチュール (*dessins-écritures*)」と呼んだ(東京日仏学院 7)。

<sup>3</sup> この論考は以下の文献に初出した。「*Sémiographie d'André Masson*», *Catalogue d'une exposition Masson à la galerie Jacques Davidson*, 1973.

<sup>4</sup> この論考は以下の文献に初出した。「*Réquichot et son corps*», *Alfred Pacquement*, Éditions de la Connaissance, 1973.

<sup>5</sup> 〈écriture〉、『仏和大辞典』、白水社、1981年、874頁。

<sup>6</sup> « écriture », *Trésor de la langue française Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, t. VII, publié sous la direction de Paul Imbs, 1<sup>ère</sup> édition, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, pp. 711–712 (以下辞書の題名を *TLF* と、また出版社名を *CNRS* と表記する)。以後、訳は筆者。

- <sup>7</sup> 『零度のエクリチュール』は、1947年から1951年に『コンバ』(Combat, 1941–1974)紙に掲載された5つの論文を、出版に即して加筆修正し収録したものである。
- <sup>8</sup> 『零度のエクリチュール』内に収録された「エクリチュールとは何か」(Qu'est-ce que l'écriture?)という論考のタイトルからも、バルトがサルトルの「文学とは何か」(Qu'est-ce que la littérature?, 1948)を念頭に置いていることは明らかである。
- <sup>9</sup> この論考は以下の文献に初出した。「Réthorique de l'image», *Communication*, n°4, Seuil, 1964.
- <sup>10</sup> コンパニオン (Antoine Compagnon, 1950–)もまた、バルトの「エクリチュール」とは、文学の定義そのものであったと述べている (Compagnon 189)。
- <sup>11</sup> バルトが持つ言葉への愛と嗜好は、語源とは切っても切り離せないほど結びついており、バルトは、単語が保持する本来の意味に細心の注意を払っていた (Hanania 80)。これを受けて、本稿では、バルトが用いた単語の語源に遡ることで、彼の意図を正確に捉えることが出来ると考える。
- <sup>12</sup> « scriptura », *Dictionnaire Gaffiot latin-français*, Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Hachette, 1934, p. 1426. 訳は筆者。
- <sup>13</sup> <scriptura>に含まれる接尾辞 <-ura>は、ラテン語において動詞状名詞に用いられる。
- <sup>14</sup> 石川美子による『記号の国』序文を参照。
- <sup>15</sup> バルトは、友人であり日仏学院院長をつとめていたモーリス・パンゲ (Maurice Pinguet, 1929–1991)によって日本へ招待された。アルファン (Marianne Alphant, 1945–)とレジェ (Nathalie Léger, 1960–)編纂の『R/B』に収録されたバルトの略歴によれば、来日年と滞在期間はそれぞれ、1966年5月8日から28日、1967年3月5日から4月5日、1967年12月18日から1968年1月10日である (R/B 252)。
- <sup>16</sup> 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。「L'écriture *sourd* du plan d'inscription parce qu'elle se fait depuis un recul et un décalage non regardable (non en face à face) incitant d'emblée non à la vue mais au tracement qui divise le support en couloirs comme pour rappeler le vide pluriel où elle s'accomplit. »
- <sup>17</sup> ソレルスは、季刊前衛文芸誌『テル・ケル』(Tel Quel, 1960–1982)の創設者であり、バルトの友人でもあった。バルトとソレルスが出会ったのは1963年のスイユ社主宰のパーティだといわれている (石川 112)。
- <sup>18</sup> この写真の出典は、『記号の帝国』に記載されていない。そのため、タイトル「ある書家の筆はこび」もバルトによってつけられたものと推測できる。
- <sup>19</sup> 原文は以下の通り。「On peut figurer l'adresse par un schéma d'orientation (dessiné ou imprimé), sorte de relevé géographique qui situe le domicile à partir d'un repère connu, une gare par exemple (les



habitants excellent à ces dessins impromptus, où l'on voit s'ébaucher, à même un bout de papier, une rue, un immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne, et qui font de l'échange des adresses une communication délicate, où reprend place une vie du corps, un art du geste graphique : il est toujours savoureux de voir quelqu'un écrire, à plus forte raison dessiner [...] »

<sup>20</sup> « écrire », *TLF*, t. VII, CNRS, 1979, p. 708.

<sup>21</sup> « dessiner », *TLF*, t. VII, CNRS, 1979, p. 26.

<sup>22</sup> « γράφω », Anatole Bailly, *Dictionnaire grec français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, 26<sup>e</sup> édition, Hachette, 1950, p. 418 (以後、Bailly と表記する) . 以後、訳は筆者。

<sup>23</sup> « peindre », *TLF*, t. XII, CNRS, 1986, p. 1268.

<sup>24</sup> « farder », *TLF*, t. VIII, CNRS, 1980, pp. 662–663.

<sup>25</sup> 原文は以下の通り。 « (...) peinture et écriture ayant même instrument originel, le pinceau, ce n'est pourtant pas la peinture qui attire l'écriture dans son style décoratif, dans sa touche étalée, caressante, dans son espace représentatif (...), c'est au contraire l'acte d'écriture qui subjugue le geste pictural (...)»

<sup>26</sup> « subjuguer », *TLF*, t. XV, CNRS, 1992, p. 1012.

<sup>27</sup> ナシュテルゲルはこれを「交雑 (hybridation)」と呼んでいる (Nachtergaele 98)。

<sup>28</sup> 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。 « Voilà ce que nous dit le travail de Masson : pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (...), il faut qu'elle soit illisible (...) C'est ce que veut aussi le Texte. »

<sup>29</sup> 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。 « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »

<sup>30</sup> フランス語において、「織物 (tissu)」と「テキスト (texte)」は語源が同じであることからこの比喩が用いられている (Barthes [2002, t. IV] 451)。

<sup>31</sup> ミハイル・バフチン (Mikhail Bakhtine, 1895–1975) の「対話原理 (dialogisme)」を元にジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva, 1941–) が発展させた概念 (Kristeva 143–173)。この論は以下の文献に初出する。 « Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n°239, avril, Éditions de Minuit, 1967.

<sup>32</sup> 花輪はこれを「記号の理想状態、言語圏のユートピア」と呼んだ (311)。

<sup>33</sup> « Παλίμψηστος », Bailly, Hachette, 1950, p. 1444.



- <sup>34</sup> ジェラルール・ジュネット (Gérard Genette, 1930–2018) が『パランプセスト』(*Palimpsestes*, 1982) において理論化した。また、これを「ハイパーテキスト (hypertexte)」とも呼んだ。
- <sup>35</sup> ジョナサン・カラー『ロラン・バルト』を訳した富山は〈illisible〉に相当する英単語〈unreadable〉を「読解不能」と訳出している。

## 引用文献

- 阿部静子『「テル・ケル」は何をしたか——アヴァンギャルドの架け橋』、慶應義塾大学出版会、2011年。
- 「ソレルスの中国(3)——エクリチュールの根源を求めて」、『慶應義塾大学フランス語フランス文学』62号、2016年、49–83頁。
- 石川美子『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、2015年。
- カラー、ジョナサン『ロラン・バルト』富山太佳夫訳、青弓社、1991年 (Jonathan Culler, *Barthes : A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2002 (First published 1983))。
- 桑田光平『ロラン・バルト——偶発事へのまなざし』、水声社、2011年。
- 鈴木和成『バルト——テキストの快樂』、講談社、1996年。
- スミス、レイ／マイカル・ライト／ジェームズ・ホートン『アートテクニク大百科』、夏川道子／佐伯雄一／和気佐保子／長友貞子／石関一夫訳、美術出版社、1996年 (Ray Smith, Michael Wright, James Horton, *An Introduction to Art Techniques*, Dorling Kindersley, 1995)。
- 滝沢明子「バルトにおける写真とエクリチュール」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』14号、2005年、281–292頁。
- 東京日仏学院『色の音楽・手の幸福——ロラン・バルトのデッサン』、2003年。
- 蓮實重彦『批評あるいは仮死の祭典』、せりか書房、1987年。
- 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年。
- バルト、ロラン『S/Z——バルザック『サラジース』の構造分析』沢崎浩平訳、みすず書房、1973年 (Roland Barthes, *S/Z, Seuil*, 1970)。
- 『モードの体系』佐藤信夫訳、みすず書房、1974年 (Roland Barthes, *Système de la Mode*, Seuil, 1967)。
- 『作家ソレルス』岩崎力／二宮正之訳、みすず書房、1986年 (Roland Barthes, *Sollers*

- écrivain*, Seuil, 1979)。
- 『記号の国』石川美子訳、みすず書房、2004年 (Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970)。
- 『映像の修辞学』蓮實重彦／杉本紀子訳、ちくま学芸文庫、2005年 (a)。
- 『美術論集——アルチンボルドからポップ・アートまで』沢崎浩平訳、みすず書房、2005年 (b)。
- 『零度のエクリチュール』石川美子訳、みすず書房、2008年 (Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, 1953)。
- 『断章としての身体』石川美子監修、吉村和明訳、みすず書房、2017年。

Arribert-Narce, Fabien, *Photobiographies : Pour une écriture de la notation de vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Honoré Champion, 2014.

Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, 2002, 5 vols.

---, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007 (ロラン・バルト『記号の国』石川美子訳、みすず書房、2004年)。

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Seuil, 1998 (アントワーヌ・コンパニョン『文学をめぐる理論と常識』中地義和／吉川一義訳、岩波書店、2007年)。

De Biasi, Pierre-Marc, « Barthes et la peinture : Le désir de l'illisible », *Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, pp. 68–70.

---, « Dans les pas de la main : Naissance d'une esthétique de la genèse chez Roland Barthes », *Genesis : Roland Barthes*, Jean-Michel Place, 2002, pp. 63–77.

Del Lulngo, Andrea, « Éloge du lisible (sur S/Z) », *Carnets revue électronique d'études françaises*, Série II, n°6 spécial, janvier 2016, pp. 143–152.

Gefen, Alexandre, « Responsabilités de la forme », *Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

---, « À quoi bon ? : Les pouvoirs de la littérature selon Barthes », *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, a cura di Augusto Ponzio / Patrizia Calefato / Susan Petrilli, Meltemi, 2006, pp. 594–604.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, réédition coll. « Points », Seuil, 1982 (ジェラルド・ジュネット『パランプセスト——第二次の文学』和泉涼一訳、

- 水声社、1995年).
- Hanania, Cécile, *Roland Barthes et l'étymologie*, P.I.E. Peter Lang, 2010.
- Hornstein-Rabinovitch, Shelley, « Art Nouveau as Surface Described », *Verbal/Visual crossings 1880–1980*, Edited by Theo D'haen, Brill Rodopi, 1990, pp. 73–86.
- Kristeva, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotikê Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, pp. 143–173 (ジュリア・クリステヴァ「言葉、対話、小説」、『記号の解体学——セメイオチケ1』、原田邦夫訳、せりか書房、1983年、57–106頁).
- Marty, Éric, « Barthes et la musique : Fétiche et mélancolie avec et contre Proust », *Barthes et la musique*, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 275–283.
- Nachtergaele, Magali, *Roland Barthes Contemporain*, Max Milo, 2015.
- Ponzio, Luciano, « La scrittura dipinta di Roland Barthes », *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, a cura di Augusto Ponzio / Partizia Calefato / Susan Petrilli, Meltemi Editore, 2006, pp. 647–658.
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, 2002.
- R/B*, sous la direction de Marianne Alphant / Nathalie Léger, Seuil, 2002.
- Rubin, William, and Carolyn Lanchner, *Andre Masson*, The Museum of Modern Art, 1976.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité*, Armand Colin, 2010.
- , *Roland Barthes*, Seuil, 2015.
- Sollers, Philippe, *Sur le matérialisme : De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Seuil, 1974.
- Stiénon, Valérie, « Roland Barthes et les écritures de la chronique », *Roland Barthes : Continuités, actes du colloque de Cerisy-la-Salle des 12–19 juillet 2016*, Christian Bourgois, 2017, pp. 249–274.

#### 図版出典

- (図1) *Geste d'un maître d'écriture* (ある書家の筆はこび), (photo Nicolas Bouvier, Genève)  
(以下より引用 : Roland Barthes, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007, p. 78).
- (図2) Yayu Yokoi, *La cueillette des champignons* (きのこ狩り), collection Heinz Brasch, Zurich (photo A.Grivel, Genève)(以下より引用 : Roland Barthes, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007, p. 35).

- (図 3) André Masson, *In Pursuit of birds*, Blue Moon Gallery / Lerner-Heller Gallery, New York (以下より引用 : William Rubin / Carolyn Lanchner, *André Masson*, The Museum of Modern Art, 1976, p. 190).
- (図 4) André Masson, *Feuilles d'oiseaux*, collection Pierre et France Belfond, Paris (以下より引用 : Galerie Traits Noirs, Paris [<https://traits-noirs.com/galerie/andre-masson-2/> : 最終閲覧日 2020 年 2 月 16 日]).
- (図 5) Bernard Réquichot, *Lettre d'insultes* (Dessin en fausse écriture), Centre Pompidou / Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris (以下より引用 : Magali Nachtergaele, *Roland Barthes Contemporain*, Max Milo, 2015, p. 99).