

# 〈書くこと〉と〈読むこと〉をめぐる一考察

—— 黒田夏子、アラン・ロブールグリエ、ロラン・バルト ——

柳田 寛

## I 小説とは何か？

いつからだろう？小説を読むことが物語を読むことに還元されてしまったのは？「あの小説読んだ？」「うん、読んだよ。」「面白かった？」「うん、面白かったよ。」「で、どんな話だった？」。そう、人は「話」が知りたいのだ。それこそが「物語」だ。何が書かれてあるかが知りたいのだ。

この経緯は、ロマン・ヤコブソンの「コミュニケーション・モデル」で説明することが出来るだろう。彼によると、通常のコミュニケーションは、発信者がコンテクスト（メッセージが言及する言語外の世界）とコード（発信者と受信者の共有する言語体系）を媒介にして受信者にメッセージ（言語体系を踏まえて発信者と受信者の間でとりかわされるもの）を送り届けることである。これを発信者⇨作者、受信者⇨読者、メッセージ⇨物語に置き換えれば、われわれが通常了解している小説の読み方と符合する。そこで、作者を生産者に、読者を消費者に、物語を商品とすれば、まさしく大衆消費時代に相応しいモデルが出来上がる。それ故、小説を読むことは畢竟物語を消費することと同義

なのである。

今日量産されるほとんどの小説が、この図式に収まるであろうことを付け加えるならば、それは蛇足というものだろう。生産者（作者）は、消費者（読者）を惹き寄せんがため、手を替え品を替え商品（物語）を生み出し続けるであろう。そこでは「書く」という行為が他動詞に他ならないという盲信が確信として行き渡っている。しかしながら、小説とはこうしたものなのだろうか？

ヤコブソンは他方において、メッセージを構成する言語それ自体に主たる関心が払われるとき、言語の伝達様式は詩的機能を目的とするものとなることを指摘している。卑近な例を挙げれば、「おいしい生活」という表現の「おいしい」がその例となる。その時、物語は何か書かれているかではなく、いかに書かれているかへと視点が移動することとなり、物語は単なる消費の対象として存在することとはならなくなる。

ここにおいて物語に対する異なった二つの立場が生じることとなる。一方は単純に物語を語ることで小説が成り立つと考える立場。他方は小説が単に物語を語ることで事足りるとは考えない立場である。この時、小説を「純文学」と「大衆文学」に区分することは意味をなさない。そこにはただ「書かれてある言葉」が存在するだけである。そして、大方

の小説は物語を消費するべく書かれているのが現実であるが、それに對して、小説を読むことが物語の消費に還元されることではない小説として、二〇一三年に黒田夏子により書かれた『abさんご』を取り上げることもができるだろう。この小説にあつては、どこまでも作者が言葉の物質性に重きを置いているが故に、単に物語を消費しようという試みは頓挫することとなる。

まず、この小説は縦書きではなく、横書きで書かれている。さらに、代名詞、固有名詞は用いられず、名詞が使われるべきところもそれとは名付けられずに語られ、漢字の代わりにひらがなが多用される。それ故、文章を読むテンポもアレグロとアダージョがめまぐるしく変わる。また、全体が断章で構成されており、それらが交差されているがために、クロノロジー、人物像も定かではなく、いわば読者は半ば宙吊りにされたまま読み進むこととなるのである。しかし、こうした書き方はなにも奇を衒つたものではなく、あくまでも作者が物語を構成する言葉の物質性を熟知するべくわれわれを誘っているだけのことである。

これらのことを少し敷衍してみよう。まず、読みのテンポについてであるが、この小説にあつては先程も述べたように、普通の（とはなにか？）読み方が通用しない。つまり、伝統的な西洋の写実小説に則つて書かれた小説を読むようには書かれていないのである。本来、小説とはどのように書かれてもよいはずであるが、何時からか西洋の近代に成立した写実主義小説の書かれ方が「自然」となったのである。であるが故に、この「自然」はいささかも「自然」なものではなく、歴史的なものである。このことは、「時間」というものの概念の理解の仕事と密接な関係がある。つまり、西洋の近代に成立した写実主義小説の時間概念は、産業革命を生み出した近代的な時間のシステムに基づくものであり、そこでは、時間は効率性と結びつき、一刻の猶予もならない。時間は滞つてはならないのだ。すべてが機械のように淀みなく流れなくてはならない。当然ながら、厳密さ、正確さが要求される。しかしながら、われわれの時間の日常的な把握はもっと融通無碍ではないだろ

うか。何かに没頭し熱中した時には、時間はアツという間に過ぎるし、逆の場合には、時間はいつまで経つても進まない。何かについて思いを巡らせている時にも、ふと気づくと別なことを考えたりしてはいないだろうか。つまり、時間というのは必ずしも目的的には進まないのだ。こうした時間の理解の仕方を無理に合目的に抽象化し還元した場合に時間の近代的理解が生ずるのだ。しかし、このことはいささかも「自然」なことではない。それ故、『abさんご』という小説は、流行りの言葉で言えば、西洋近代の時間概念に基づく西洋の写実主義小説を異化し脱構築した小説であるだろうか。いずれにせよ、この小説は、言葉を触覚的に味わい、積極的に迷うことの歓びをわれわれに与えてくれるのである。

読みのテンポについてさらに一言蛇足的に付け加えるとすれば、この小説は、マラルメが『デイヴァガシオン』の「詩の危機」において語つたところの言語の二つの状態、すなわち「報道・ルポルタージュの言語」と「詩的言語」との区分における、後者の言語の状態に当たるといふことである。前者にあつては、言葉は貨幣のような交換価値しか持たず、それ自体にはなんらの自立的価値はない。後者によって、初めて言葉が言葉としての価値を具現するといふものである。卑近な例を取れば、たとえ新聞を隅から隅まで読んだとしても、また、読んだ記事に一喜一憂したとしても、読み終えてしまえば新聞は唯の紙屑同様でしかないといふことである。逆に言えば、交換価値だけで終わってしまう価値ほど無償かつ味気ないものはないといふことである。しかしながら、『abさんご』が限りなく詩に近いといふことではない。散文詩といふことであれば、われわれはすでにボードレールの『パリの憂鬱』を持つている。そうではなく、言葉の働き方がこれまで小説として書かれてきた言葉の働き方とは異なるといふことである。つまり、言葉が交換価値の機能だけに終止していないといふことである。

このことは先に述べたように、この小説が縦書きではなく横書きとして書かれていること、また、代名詞・固有名詞も使われていないこと、

名詞で表わされることからも名詞を使わずそれが指し示す事柄で書かれていること等々、こうした書き方がすでに西洋近代の写実主義小説に範をとった我が国の小説の書き方を刷新するものである。

最後に、この小説の大きな特徴である断章による書き方についても、一言述べておきたい。ロラン・バルトは、「物語の構造分析序説」のなかで「物語は大きな文である」と述べている。そこから、文の統辞論、意味論を構想し、へ機能へfunctionのレベル、へ行為へactionのレベル、へ物語行為へnarrationのレベルにおける構造分析を試みた。しかし、構造主義が閉じられた静的構造の記述には一定の成果をもたらしたものの、いわば構成された構造を対象としている限り、構造を解体・構築するといった動的契機を孕んだ運動を記述することには適していなかった。さらに、構造という網の目からは漏れてしまう意義深い細部へと手が伸びることはなかった。このことについては、後に詳しく触れることとなる。物語の構造分析、それは物語の記号学的分析と呼び換えても差支えないであろうが、それがどれほど精緻に組み立てられたとしても、物語を静的な構造に留めてしまうことは否めないであろう。

ところで、「物語が大きな文である」とした場合、そこからもうひとつ別の展開が可能となるであろう。それは、「文」のもつイデオロギー性に関わるものである。つまり、「文」とは、主節、従節、修飾するもの、されるもの、主語（主体）、目的語（客体）、等々といった様々な支配関係、従属関係、内的統辞法を内に含みもっているかぎりにおいて、『文』とは階級的イデオロギーの体現者たらざるをえないのである。そして、開かれたヒエラルキーというものはありえない。だから『文』は必ず自分を閉ざす<sup>①</sup>のである。「文」のイデオロギー性とは、閉じることであり、完結することである。言い換えれば、『文』という構造体は閉じた完結性としてあり、それ以外の様態においてはありえないという限界そのものが、一つのイデオロギー的制度にはかならない<sup>②</sup>ということである。では、そうした「文」として存立する「物語」は、どのようにして「閉じた完結性」から逃れうるることとなるのか。それは、

「断片化」するという方法となろう。つまり、決して「文」をかたちづくらうとしないことである。言い換えれば、その時「物語」、それを「小説」と呼び換えてもいいだろうが、それは、ロラン・バルトのいう「ロマン」（小説）と対比されるところの「ロマネスク」（小説的なもの）となる。完結した構造体としての「ロマン」ではなく、「ロマン」を構成する諸要素の断片や痕跡が「戯れ」として働く「ロマネスク」というかたちをとったものである。「abさん」という小説は、こうした特徴をもったまったく「新しい小説」ということができるだろう。しかしながら、こうした小説の在り様には先例がある。一九五〇年代にフランスに現れた「ヌーヴォー・ロマン」と呼ばれる小説を書いた作家達がそれである。次章に於いてそうした作家達の中心的人物のひとりであるアラ・ロブ・グリエについて、そのへ書き方へを検討してみたい。

## II アラン・ロブ・グリエという事件

アラン・ロブ・グリエは、徹底して反レアリズムの姿勢を貫いている。彼の小説には、バルザックに代表されるような表象の再現的な物語は語られない。つまり、一貫した筋を辿ることはできず、神のごとき視点をもった語り手もいず、クロノロジーは矛盾を持ち、描写はものの表面に限られていて、決して登場人物の心理が語られることはない。読者はいつまでも宙吊りにされたまま、辻褄の合わない世界に投げ出されたままである。彼は言う。「世界は意味もなければ不条理でもない。ただだんに、そこに《ある》だけである」<sup>③</sup>。

例えば、『迷路のなかで』という小説を読んでみよう。書き出しは、こうである。「いまは私は、ここに、一人で、まったく安全なところにいる。外では雨が降っている。外では雨のなかを、頭を前に傾げ、片手を目の上にかざしながら、それでも自分の前を、自分の前数メートルのところ、濡れたアスファルトの数メートル先を見つめて歩いている。」と綴られ、さらに読み進めると、「外では雪が降っている。風が歩道の黒

ずんだアスファルトの上で、かわいたこまかい結晶体を追い立て、突風が吹き過ぎるごとに、それが白い線、平行線、分岐線、螺旋となって地上につきもり、またすぐばらばらになり、またすぐに旋風に巻き込まれて地面すれすれに追い立てられ、ついでふたたび凝固し、新しい螺旋、渦巻き、分岐する波形といった動く唐草模様を再構成し、またすぐにばらばらになる。頭をもうすこし余計に前に傾け、額にもっとびつたりと目を保護する片手におしつけ、わずかに自分の前数センチの地面、両足が片方ずつあらわれては、交互に、片方ずつ後ろにさがってゆく霜降色の地面を見ながら歩いてゆく。」と書かれ、さらに読み進めると、「外では雪が降っている。外では雪が降った、降っていた、外では雪が降っている。(後略)」という叙述に出会う。ここで読者は混乱させられる。いったいこれらの描写のどれが本当なのか分からない。いわゆる伝統的なレアリスムの小説においては、外部の描写がこれほど曖昧に語られることはない。最初から特定の情景が定められていよう。しかし、さらに読み進めて行くと、この描写が、「いま私は、ここに、一人で、まったく安全なところにいる」人物の頭のなかでの想像であることが了解される。つまりここまでの食い違った描写は、作家とおぼしき人物がこれから書くこうとしている小説の出だしの構想を練っているところなのである。このようにロブリーグリエは、レアリスム小説のように読者にあらかじめ出来上がったものを差し出すのではなく、まさしく出来つつある過程に読者を引きずり込むのである。その後小説は、作家とおぼしき人物の机の上にある電気スタンドの描写へと移り、その描写が街灯の描写と重なり、その街灯にもたれ掛かっている「男」の描写へと移って行き、男が兵隊として、また、ひとつの包みを抱えていることが了解される。しかしここにおいても、外部と室内の描写が交互に語られる。そしてその包みは、作家とおぼしき人物のいる部屋の洋筆筒の上のつており、その壁には絵がかかっている。やがて描写は絵に描かれている居酒屋への描写へと移り、その描写から男の子と三人の兵士が現れ、その描写により絵は『ライヘンフェルスの敗戦』と題することが語られる。

このように、ロブリーグリエの小説には、あらかじめ語るべき物語があり、それをレアリスム小説のように語るのではなく、「描写すること」そのものが、物語となるのである。彼自身、前書き(とは書いていないが)に「この物語は虚構であって、証言ではない。この物語の描いている現実、かならずしも読者が、身をもって体験した現実ではないのである。(後略)」と語っている。われわれは、「この物語は虚構であって」という箇所十分注意深くあらねばならない。つまりこの小説は、いささかもレアリスム小説のような現実再現的方法に則って書かれてはいないということである。「虚構」である以上、どのように書かれてもよいのである。たまたまわれわれは、十九世紀に成立した根柢のない小説の書き方に馴らされてしまっているだけなのである。それは制度として成立してしまっただけを書き方を、金科玉条としてしまったことと同義である。従って、ロブリーグリエの小説は、反復しては逸脱するという絶えず更新される現在しか知らない生成過程における小説である。まさしくその過程そのものが物語となるのである。このことは、フローベールの以下の言葉に相応しよう。「ちょうど地球が何によっても支えられずに丸く宙に浮かんでいるように、わたしの小説も、何の支柱も持たず、ただ文体そのものの力によって宙に浮かぶような、そんな作品にしてみたい」。(ここでの「文体」を「描写」に変えれば、それはそのままロブリーグリエの小説に当てはまるだろう。フローベールはそこから「何についても書かれていない本」というものを夢想しているが、ロブリーグリエが、小説を終えるに際し、「私は何も語らなかつたことにおこう」と言ったとしても、不思議ではないであろう。なぜなら、彼の小説は、読み始めることで物語が始まり、読むことと共に物語の世界が読者の想像力において展開され、読み終えた時にそれは消える。それは丁度、作動した機械が様々な過程を辿りながら、しかし何も産み出すことなく、ただ運動の軌跡を描いたまま停止した事態といささかも異ならない。しかし、これはいささかもベシミスティックな行為ではなく、限りなく意味そして形而上学から自由な行為なのである。まさしく「世界は意味も

なければ不条理でもない。ただたんにその《ある》だけである」。

今日、人はロブルグリエを無視し、葬り去ろうとしているかのように見える。だがしかし、彼が実践した《書くこと》の新しい試みは、物語を《書くこと》と《読むこと》に大きな変革をもたらした事件であったことを忘れてはならないだろう。因みに、ロブルグリエのこうした文学上の事件を真摯に受け止めた日本の現代小説として蓮實重彦の『陥没地帯』を挙げることは、それ程的を外れてはいないだろう。

### Ⅲ ロラン・バルトにおける《書くこと》と《読むこと》

#### 1. 零度のエクリチュール

ロラン・バルトにおける《書くこと》と《読むこと》について考察する場合、まず最初に視野に現れるのは、「エクリチュール」という概念である。作家の自由にならないものとして、一方に、誰もが共有しうる馴れ親しんだ場としての抽象的な構造である「ラング」が水平構造をなし、他方、徹底して閉ざされた個人の生活史なり記憶なりの領域としての文体、いわゆる「ステイル」が垂直構造を持ったものとして存在している。従って、作家は、「ラング」と「ステイル」のどちら側をむいたところで、選択すること、歴史的に自己を拘束する契機は見あたらない。そして「ラング」と「ステイル」の交差する場所に、フォルムの選択によって文学を問題体系化する「エクリチュール」が、作家を社会的にまた歴史的に拘束することとなるのである。この「エクリチュール」の視点からバルトは文学言語の新しい歴史を語る。すなわち、バルザックまでは見られる対象だったものが、フローベールによって彫琢されるべき対象となり、マラルメによって虐殺されるべき対象へと変容し、カミュに至ってついに不在たるべき対象となったのである。バルトは、この「不在たるべきエクリチュール」に夢としてのエクリチュールを見ている。つまりそこにおいて、「零度」としてのエクリチュールが、「無色透明なものとしてのエクリチュール」が、そして「中性」としてのエク

リチュール」が存在することとなるのである。

ここでわれわれは、《中性》という語に注目する必要があるだろう。《中性》という考え方は、バルトにとつて、エクリチュールの場面のみならず、彼の思考そのものにおいて重要な意味を持つからである。先の「中性」としてのエクリチュールにおいて考えられている《中性》は、まず、言語学の視点から語られる。つまり、なんらかの意味で情動的な志向性の支配下にあるもの、例えば、希求・願望を表明する接続法と指定・強制を表明する命令法といったものから等しい距離をおいて遠ざかったところに、もはや「法」(モード)とは呼びがたい法としての直説法が、叫びや裁定のいずれにも加担することなく横たわっている。そしてこの《中性》が、バルトが偏愛した二項対立とその棄却、そしてそれに代わる「第三項」の擁立に関わってくるのである。

周知のように、二項対立はその対立関係によって意味を生み出す。「生産と生産物」、「構造」と「構造化」、「体系と体系性」といったように。二項対立は、語彙にのみ限らない。たとえば、「ドクサとパラドクサ」、「作用と反作用」、「ステレオタイプと新しさ」といった二項対立による弁証法をも生み出す。それは意味の弁証法であり、価値の弁証法である。「価値」は支配し、決定し、善と悪を切り離す。その結果、あらゆるものが好みと嫌悪という範列にとらえられ、世界は強烈に意味作用を發揮する。そしてこの時、バルトの二項対立への偏愛は、その棄却へと方向を変え、新たな「第三項」を導き入れる。それは「漂流」であり、「裏をかく」ということである。それは、さまざまな価値に対して、対立しようと思わず、それらの間をぬって進み、それらを避け、うまくかわすこと。つまり、対立、抗争、攻撃性のなかにおちこまないこと、単純な反対項どうしを結合する意味の連帯性にしばられないことである。そこから「ユートピア」ならぬ「アトピア」という思考が生れる。「ユートピア」は、反作用的であり、戦術的、文学的であり、意味から生じ、意味を作動する。しかし、「アトピア」の語源である「アトポス」とは、「分類しえない」ということ、「たえず予想外な独自性を示す」というこ

とであり、「アトボス」の真の意味は、「形容できない」ということである。このことは、「裏をかく」という実践においてのみ可能となる事態を指すのではないだろうか？それがどのような事態を指すのかについて考えてみたい。

## 2. 文学の記号学

この「裏をかく」という実践は、文学の領域においてはどのようなことを意味するのであろうか。われわれはここで、コレージュ・ド・フランスにおける「講義」〔邦題『文学の記号学』〕と題された「文学の記号学」の開講講義録を読まなければならない。順を追ってバルトが語るところを見ていこう。まずバルトは、自己の文学的営為を次の様に語る。そこから始める。「私が生み出したのは、エクリチュールが分析と覇を競いあう曖昧なジャンルとしてのエッセーにすぎなかった」と語る。しかしこの言葉は、単なる謙遜として捉えるべきではないだろう。バルトのいう「エッセー」には、後期においていよいよ顕著になるアルファベット順による断章という書き方への偏愛と、メタ言語による科学的書き方への痛烈な批判がこめられている。次いでバルトは、言語と権力について語る。まず、彼はルナンの言葉を引用することから始める。ルナンの言葉を引用しよう。彼はある講演でこう言っている。皆さん、フランス語は、決して不条理なことを言うための言語とはならないでしょう。それはまた、決して反動的な言語とはならないでしょう。フランス語を表現手段としてもつ真剣な反動など、私には想像することはできません。と。たしかに、ルナンは、彼なりに炯眼だった。彼が見抜いたように、言葉はメッセージを生み出して消えてしまうものではない。言語はそうしたメッセージのあとまで生き残り、メッセージが伝えるのとは別のことを、メッセージにこめて、しばしば恐ろしい調子で聞かせることができる。語る主体の意識的、理性的な声の上に、さらに言語構造の支配的な、頑固な、抵抗しがたい声、つまり、語る存在としての種の声をかぶせるのである。ルナンの誤りは、歴史的なものであって、構造的なものではなかった。彼はこう信じていたのである。つまり、理性によって形

づくられている、と彼が考えるフランス語は、当然、ある政治的理性を表現するように強制するが、彼の考えによれば、その政治的理性は民主的なものでしかありえないと。しかし、あらゆる言語活動の遂行形態としての言語は、反動的でも進歩的でもない。言語は、単にファシスト的なのである。というのも、ファシズムとは、何かを言わせまいとするのではなく、何かを強制的に言わせるものだからである<sup>(4)</sup>。さらにバルトは述べる。「言語のうちには、必ず二つの項目が姿を現す。それは、断定からくる権威と反復からくる群生性である。(中略)以上の二つの項目は、私のなかで一つになり、私は主人と同時に奴隷となる。私はすでに言われていることを繰り返して、記号の隷属状態のうちに安住しているだけではない。自分が繰り返していることを、主張し、断言し、強調もしているのだ。それゆえ言語のうちにあつては、隷属性と権力が避けがたく混じりあっているのである。したがって、単に権力からの力だけではなく、またとりわけ、誰をも服従させない力のことを自由と呼ぶなら、自由は言語の外にしかありえない。が、不幸なことに人間の言語活動には外部がないのだ<sup>(5)</sup>。では、どうすれば良いのか？バルトは言う。「われわれに残されているのは、もしこう言ってよければ、言語を用いてごまかすこと、言語をごまかすことだけである。(中略)この健全なごまかし、この肩すかし、この壮麗な異、私はそれを文学と呼ぶのである<sup>(6)</sup>」。

言語は何かを強制的に言わせるが故に「ファシズム」であり、そこに権力と隷属性が同居している。言語の外に逃れようとしても、人間の言語活動には「外部」がない。それ故に、われわれにできることは「言語を用いて言語をごまかすこと」しかありえず、その「ごまかし」をバルトは「文学」と呼ぶのである。先に述べた言語の「裏をかく」とはこの「言語のごまかし」に他ならない。こうして、作家が言語に対して行う転位の作業が認められるとき、それは、文学とも、エクリチュールとも、テクストとも呼ばれることとなる。ここでのエクリチュールとは「零度のエクリチュール」において使われたエクリチュールとは位相が

異なっている。後者のエクリチュールは「書く」という動詞が、他動詞として用いられている事態を指し、それをバルトは、「エクリヴァンス」と名付けており、ここで言う「エクリチュール」は「書く」という動詞が自動詞として用いられている事態を指し、言語を手段とするメッセージによってではなく、言語を舞台におこなわれる語の戯れの謂いである。従って、文学、エクリチュール、テクスト、とりあえず「文学」と呼ぶことにするが、その文学のうちに含まれる自由は、「戸籍上の人間に依存するわけでもなく、また、結局は世間並みの《紳士》にすぎない作家の、政治的参加に依存するわけでもなく、さらにまた、彼の作品の理論的内容に依存する」<sup>76</sup>わけでもないのである。

次いでバルトは、「メタ言語」に対しても批判を呈している。まず、彼の「文学と科学」とのかかわりについて見ておこう。「文学は科学の隙間で働く。文学は常に科学よりも遅れているか、進んでいる。それはちょうどポロニアの石が、昼の間にたくわえた光を夜になって放出し、この間接的な光によって、新たにやってくる日を照らすのに似ている。科学は粗雑であり、人生は微妙である。そしてこの両者の距離を埋めるからこそ、文学はわれわれにとって重要なのである。(中略) 科学の言説——あるいは、科学のある種の言説——によれば、知とは言表「されたもの」である。が、エクリチュールにおいては、知は言表行為である。言表は、言語学の通常の対象であり、言表する主体の不在の産物として与えられる。言表行為とはいえば、主体の位置とエネルギー、さらには主体の欠在(マンク)をあらわにする(それは主体の不在ではない)ことによって、言語活動の現実そのものを示す。(中略) 語はもはや、錯覚によって単なる手段と見なされるようなことはなく、発射、爆発、振動、仕掛け、味わいとして送り出される」<sup>78</sup>。お分かりだろう。「メタ言語」とは、言表行為の主体となることを忌避する言説であり、いわゆる科学的と称される言説がこれに当てはまる。構造主義が優れた成果を挙げたのもこの点においてである。つまり、構造なり体系の記述ということである。しかしその時、構造なり体系の網目から零れるものは捨象さ

れる。その一番いい例が構造言語学の音韻論だろう。いわゆる音素を取り出すには、意味の違いを生み出す音の対立があれば事足りるのである。その際、個々の音の触覚的な「声の肌理」などというものはあつさり捨てられる。つまり、細部に対する感性というものをどこかで放棄しなければ、理論はできないのだ。そのことにいち早くバルトが気づいたがゆえに、彼は構造化・体系化できない「音」なり「響き」というものを聴き取ることができたのである。構造化・体系化から零れ落ちるこうした細部への愛、それが後期バルトの主たる関心事であり、われわれを限りなく魅了するとともにわれわれの知性・感性の在り方の変容を促すものである。このことは、われわれをバルトのいう「第三の意味」と導いてゆくこととなる。

### 3. 第三の意味

さて、「第三の意味」とはなにか。それは、コミュニケーションという情報レベルにおいて機能する意味を「第一の意味」とすれば、「第二の意味」とはコミュニケーションのレベルにおいて機能している「意味作用」のことであり、そして、「第三の意味」とはシニフィエ(「所記」)を欠いたシニフィアン(「能記」)、すなわち「意味形成性」と訳される「シニフィアンス」のことである。バルトは、エイゼンシュタインの映画『戦艦ポチョムキン』のフォトグラムを使ってこの「シニフィアンス」を説明している。それは、泣いている老婆の写真である。その写真の何がバルトを捉えて離さない。しかし、それを名指すことはできない。有体にいえばそこに映し出されているのは、閉じた瞼、引きつった口、胸に当てた拳である。しかしそれは、いわば「自明な意味」(sens obvie)であり、「悲しみの身ぶり」と名付けることができる。しかし、彼を捉えて離さないのは、『余分』にやって来る意味であり、頑固であると同時に捉えどころがなく、滑らかであると同時に手におえない「鈍い意味」(sens obtus)である。それをバルトは、老婆の額の部分に見られる被り物、スカーフに見てとり、次のように述べる。「道化風の、愚鈍な風にもせよとする変装のように、異常なほど眉まで下げた被り物の

線のへ低さ〜と、色褪せ、薄れ、老化した眉の山なりの線、深く伏せた、しかし、藪にらみをしてるように、中に寄せた瞼の極端な曲がり具合と、隠喩的な文体でいえば、へ干上がった魚のように、被り物と眉の横線に対応している、半ば開いた口の横線との間の関係といってもいい<sup>⑨</sup>。これが「第三の意味」である。それは名付けることはできないが、日本の俳句のように(傍点筆者)、意味の顔面を横切る傷のようなものとして、いわばシニフィエを持たない照応詞的(アナフォリック)な身振りとして語ることが可能なものであり、次のように語る。

引きつった口、藪にらみする閉じた目

額に深く下げた被り物

泣く女

では、この「第三の意味」と「物語」とはどのような関係にあるのだろうか。まず、「第三の意味」がサンタグム(連辞)において果たす責任について、バルトは自問する。「アネクドート(逸話)の連続の中で、すなわち、読者や観客のへ大衆へに物語を理解させるには不可欠のように思われる論理的・時間的体系の中で、第三の意味はどんな位置を占めているのだろうか」。彼は答える。「鈍い意味(第三の意味)が反||物語そのものであることは明らかだ。散在し、可逆的で、固有の持続につながれている鈍い意味は(その跡を辿ってみると)、(技術的、あるいは、説話的) ショットやシックエンスやサンタグム(連辞)の切り取りとはまったく別の切り取りしかできない。前代未聞の、反||論理的な、しかし、へ真のへ切り取りである<sup>⑩</sup>。つまり、こういうことだ。「第三の意味」は、それがあってもなくても、物語のいわば「ストーリー」を辿ることにはいささかも影響をあたえない。逆にいえば、物語の「ストーリー」を追っている限り、「第三の意味」に触れることはない。しかし、ひとたび「第三の意味」に触れたものは、「物語を別な風に構造化」<sup>⑪</sup>するのだ。それゆえ「第三の意味」は、構造にも体系にも属さない。構造や体系の網の目では掬いとれない意味である。しかし、それは前述したように所記(シニフィエ)のない意味である。意味という言葉がそ

れこそ「意味」に回収されやすいというのであれば、「記号」という言葉に変えてもよいだろう。蓮實重彦はこうした構造や体系あるいは歴史からこぼれて落ちてしまうある種の「徴」への愛を「記号愛」<sup>⑫</sup>と称しているが、彼自身その本のなかで言及しているようにロラン・バルトはまさしく「記号愛」に触れたその一人であった。

もう少し、「第三の意味」への言及を続けよう。「第三の意味」が物語を別な風に構造化すると先に述べたが、そこからへ映画的なものが現れるとバルトは続ける。「映画的なもの」が現れるのは、第三の意味のレベル、しかも、そのレベルにおいてのみなのである。映画的なものは、映画のなかであって、記述され得ないものである。表象され得ない表象である。映画的なものは、ただ、言語活動と分節されたメタ言語が終わるところからのみ始まる。(中略) 第三の意味は、理論的に位置づけられるが、記述できず、したがって、言語活動から意味形成性への移行として、また、映画的なものを創始する行為として現れる<sup>⑬</sup>。

また、バルトは「第三の意味」について次のようにも語っている。前述したことと重なるところがあることを了解していただきたい。鈍い意味(第三の意味)は言語(ラング)の中にはない(象徴の言語にさえも)。それを除いても、コミュニケーションや意味作用は残り、流れ、通ずる。鈍い意味がなくとも、私はまだ語ることも、読むこともできる。しかし、それは言(パロール)の中にもない。エイゼンシュタイン的な鈍い意味のある種の常数は存在するかもしれない。しかし、その時、それはすでに主題論的言(パロール)であり、個人言語(イデオレクト)であり、この個人言語ははかないものである(ただ単に、エイゼンシュタインに関する本を書く批評家によって定着されるだけのものだ)。なぜなら、鈍い意味というのは、到る所にあるものではなく、どこかにあるものだからである。(中略) いいかえれば、鈍い意味は構造的には位置づけられないのだ。意味論学者はその客観的存在を認めないだろう(しかし、客観的な読みとは何だろう)。そして、その意味が私には(この私には)明白であるのは、多分、まだ(今のところ)、錯誤

によるのであろう。それは、あの孤独で不幸なソシユールに、古風な詩句の中に、謎めいた、起源のない、執拗な声を、すなわち、アナグラムの声を聴くことを余儀なくさせた（強調バルト）のと同じ《錯誤》であろう）<sup>(4)</sup>。バルトは、「第三の意味」の看取もアナグラムの声を聴くという《錯誤》によるものとしているが、もちろんこれはバルト特有の含差によるものである。それは、確かに「（この私には）」明白であるからだ。ただそれは、細部に対する感性を欠くことによつてしか成立しえない科学によつては触知できないということにすぎない。われわれは、小説にせよ、映画にせよ、物語の進展に拘泥するあまり、小説の言葉の物質性、映画の意義深い細部との接触を取り逃がしているのだ。構造や体系の網の目からは零れてしまうこうした細部のいわば唯物論的な擁護は、小説や映画のみならず、音楽に於ける「声の肌理」(パンゼラとフィッシャー・デイスカウ)や「身体素」(シューマン)においても見出される。「声の肌理」や「身体素」は、身体に根差すがゆえにその表出はきわめてデリケートであり、バルトの筆の運びも独自の繊細さを纏う。また、「鈍い意味」(「第三の意味」)についてバルトは、「それは、ただ単に、愛するもの、擁護しようと思ふものを示す感動である。それは感動の価値であり、価値判断である。」<sup>(5)</sup>と述べる。こうした情動価値は、『明るい部屋』における「プンクトゥム」(punctum)へと連動されてゆくものであるが、それについては稿を改めて考察したい。

## 註

- (1) 松浦寿輝、『口唇論』、青土社、一九九七年、一八七頁
- (2) 同書、一八六頁
- (3) アラン・ロブ・グリエ、『新しい小説のために』、新潮社、一九六七年、二二頁
- (4) ロラン・バルト、『文学の記号学』、みすず書房、一九八一年、十四―十五頁
- (5) 同書、十五―十七頁

- (6) 同書、十七頁
- (7) 同書、十九頁
- (8) 同書、二一―二三頁
- (9) ロラン・バルト、『第三の意味』、みすず書房、一九八四年、八一―八二頁
- (10) 同書、九二頁
- (11) 同書、九三頁
- (12) 蓮實重彦、『物語の時代』、冬樹社、一九八五年、十六頁
- (13) ロラン・バルト、『第三の意味』、九三頁
- (14) 同書、八八頁
- (15) 同書、八四頁

## 参考文献

- 黒田夏子『ぞさんご』文藝春秋 二〇一三年  
 アラン・ロブ・グリエ『迷路のなかで』講談社文芸文庫 一九八八年  
 松浦寿輝『波打ち際に生きる』羽鳥書店 二〇一三年  
 蓮實重彦『小説論II 批評論』青土社 一九八一年  
 同『陥没地帯』哲学書房 一九八六年  
 同『魂の唯物論的な擁護のために』日本文芸社 一九九四年

平成二六年八月十九日受理