

14.

ロラン・バルト あるいは「虚構」としての日本

今日ロラン・バルトと言っても、仏語仏文学専攻の学徒以外には、その名を覚えている読者も多くはあるまい。1960年代から70年代にかけて、フランスを中心に大きな知的流行をみたものに「構造主義」がある。文芸批評におけるその代表格といえるのが、ロラン・バルトであった。1966年、すでに50歳を過ぎて初来日を果たしたバルトは、日本に魅了され、1966年5月8日から28日、1967年3月5日から4月5日、さらに1967年12月18日から翌年1月19日までと、立て続けに3度日本を訪れている。その来日体験から生まれたのが『表徴の帝国』(*L'Empire des signes*, 1970)と呼ばれる書物。宗左近による邦訳は1974年に出版され、1996年にはちくま学芸文庫に収められ、一定の売れ行きを示している。それは「日本に捧げられた、というよりは日本によって挑発される」ことで成った書物(モーリス・パンゲ)であった。

コレージュ・ド・フランスの教授として、人気の絶頂にあるなか、不慮の交通事故によって1980年に著者が死んでからこのかた、すでに20年が経過した。その特異な言葉遣いゆえに、お決まりのフランス風難解さを云々された、彼の日本論は、はたして一時の流行に過ぎなかったのか。日本を論ずるのでも理解しようとするのでもなく、むしろ日本についてほとんど何も知らないがゆえに、そこに魅惑を覚える、という著者の態度は、日本論の系譜にあって、いかなる位置を占める／あるいは占めないのか。さらに理解不能なるものに直面しての自らの動揺を語るといふ戦術は、フランス語圏知識人たちの他者認識のなかで、いかなる系

譜学を織り成すのか。そして日本が著者に経験させた「意味のうえでの地震」^{ひび}、「幾多の稲妻によって罅^{ひび}を入れられた」体験は、バルトその人にとって、その後いかなる意味をもつことになったのか。最後にそのバルトを今、〈表象の日本〉という主題のもとに読み直すことには、いかなる意味があるのか。当時の知的風土の生き字引たる渡邊守章副学長とともに考えてみたい。

1. バルト『記号の帝国』の目論み

《なぜ日本なのか。なぜならそれが écriture の国だからだ。著者が知ることのできたあらゆる国のなかで、日本は著者が自らの確信あるいは妄想にもっとも近いような記号の働き travail de signe に出会った国であり、さらに言うなら、西欧の記号至上主義 sémiocratie が著者に催させる嫌悪、苛立ちそして拒絶から、もっとも隔たった国であるからだ。日本の記号 signe は強い。称賛したくなるほど規則正しく、案配され、おおっぴらだが、けっして自然を装ったり、合理化されたりはしていない。日本の記号は空虚 vide でもある。その意味内容 signifié は逃げ去り、対照物 contrepartie をもたずしてその場を支配するこれらの意味なすものども signifiants の底には、神や真実や道徳といったものはおよそ見いだせない。そしてとりわけ、この記号の優れた質、その断言の気高いさま、この記号の描かれる官能的なまでの優美さは、至るところにその刻印をとどめ、もっとも取るに足らぬ振る舞いや物体のうえに、普通ならば我々が無意味だとか下らないといって捨て去ってしまうような振る舞いのうえにも見て取れる。記号のありかは、したがって本書にあっては、制度的な領分の傍らに求められることはない。ことは芸術、民俗あるいは《文明》にさえも拘わらない（封建日本を技術の日本と対立させることもしまい）。話題となるのは都市、店舗、演劇、礼儀、庭園、

暴力であり、いくつかの動作やいくつかの食事の糧、いくつかの詩が取り上げられるだろう。顔の、そして眼と、それらを書く écrit けれども塗装するわけではない絵筆のことが問題とされることだろう。》(Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970] 裏表紙より稲賀試訳)

難解で意味不明、これだけで読む気力を失う読者もあれば、いかにもフランス人臭い大袈裟な口吻に苛立つ読者もあろう。一方、フランス語に堪能な方であれば、上の訳しぶりに対して、すぐにも不賛成を唱える向きがあつて不思議でない。やはりお前はバルトが分かっていない。否、それ以前に文法も不確かだ、と。いずれにせよ、フランス語原文で読む限り軽快で明晰このうえない印象さえ受ける理知的な文章が、ひとたび日本語に（直訳調で）訳されるや、なぜかこんな野暮でわざとらしい、鈍重な代物に変身する。日本語版の帯や背表紙にこんな面妖な字面が並んだのでは、売れ行き促進どころか、逆効果なのは明らかだからだろう、現行のちくま学芸文庫版でも、口当たりのよい断片のみが流用されているだけだ。

今仮に補った signe, écriture, sémiocratie, signifiant, signifié といった用語は、教科書である以上、ここで最低限の解説を求められる。だが、“記号”と訳した signe からしてが、宗左近訳では“表徴”。同じ宗訳で「表現体」とされたがここでは敢えて訳さなかった écriture は「書く」にあたる動詞 écrire から派生し、普通には文体や筆跡、さらに一般にはその結果としての文字一般を意味する。（現在のアルファベットが「表音文字」ならば、漢字は一般には「表意文字」と見なされる、といった場合の「文字」だが、そもそもこうした「表音」、「表意」の通俗的理解に、文字学の専門家は首肯しまい）。さらには筆記する行為そのものまでも含む概念が、écriture であり、バルト自身はその初期の作品

『エクリチュールの零度』(この表題の日本語訳にもさまざまな説が対立している)以来、そこに作品内容や作家の政治的イデオロギーなどには還元できない「書体」の純粹形式を探ろうとしてきた。およそ、これらすべてを掬う écriture に置き換え可能な便利な言葉は、日本語には見いだせないが、バルトはその当の日本にこそ、自らの確信あるいは妄想にもっとも近い、écriture の理想郷を見いだした——ということになる。つまり、日本語の世界が自らの語彙ではつかめなかった世界が、ここでフランスの批評家によって見いだされたことになる。これは単なる流行ではなく、ひとつの事件と呼んでよい。だがそれなら、バルトは何か新しい日本像を、今までの日本論には欠如していた新知見を、écriture という言葉によってつかんだ——とってよいのだろうか。

その問いに答える前に、必要な前提として、まず signifiant/signifié といった言葉が、「記号」と仮に訳した signe と類縁性をもつことを、確認しておこう。ジョルジュ・ムーナン編の『言語学事典』の日本語訳にも詳しい説明が見えるが、このムーナン自身が記号学 sémiologie の科学性を巡ってバルトに論争を仕掛けた張本人となると、事態は紛糾するばかりだ。だがこうした事情からも、sémiocratie などという、専門集団による記号支配に「嫌悪と苛立ち」を隠さぬバルトの倫理観が見えてくる。とともに、L'Empire des signes という表題そのものが、実は日本でも戦後大きな影響力を発揮した、ジャン＝ポール・サルトルの『文学とは何か』(1948)に見られる散文の定義——詩文が絵画や彫刻、音楽の側にあるのに対して、散文は意思疎通の手段として帝国をなす、とする散文帝国主義への批判——への異議申し立てだったことも、仏文の業界では常識に属する。とまれここではごく初歩的に、記号 signe の形態的側面を担うのが signifiant であり、その意味内容に関連する側面を担うのが signifié であり、かつてそれぞれに仏教用語の「能記」、「書

記」を当てる場合のあったこと(小林英夫)に触れるにとどめる。

ここでバルトの文章に戻ってみよう。signifié が逃亡し、signifiant が自分の守備範囲も確定せぬままに(=対照物をもたずして)あたりを睥睨する——そんな signe の放埒ぶりにバルトが魅惑されたことまでは、以上の説明で、なんとなく見えてくるはずだ。だが、そうだとすれば、記号 signe が記号至上主義の覇権から自由である、この écriture の国において、その記号を把握し、知性による理解(それが sémiocratie だろう)へと回収することは、そもそも論理的に矛盾した行為となってしまう。むしろ日本を捕まえそこなう筆者の振る舞いが、バルトの「日本論」において演じられることになろう。そしてその捕らえがたい誘惑の源が écriture と呼ばれる。ここで signe と écriture との関係は、どこにもきちんと定義などされていないが、文末の「塗装するのではなく書く絵筆」という表現が、著者の選択を的確に暗喩する。西洋では絵筆とはあくまでも絵の具を壁面に塗装する道具である。これに対して漢字文化圏にあっては、絵筆は同時に書の筆でもあり、その描線の役割こそ écriture の本義なのだから。

2. 無知ゆえの魅惑—その具体相と背景

冒頭から、詳しい解説を必要とする前口上を引いたのでは、読者の興味を殺いでしまいかねない。日本語に訳そうとすると、これだけ面倒な注釈を要する文章が、フランスでは読者への案内として、筆者自らが選んだ文章であり、読者もまたとりたてて拒絶反応など示さなかった、という文化の違いだけは、念頭に置きつつ、さっそくバルトの典型的な書きっぷりを、実際に賞味してみることにしよう。以下、原則として、宗左近訳を参照しつつ、論者試訳を提供し、必要に応じて原語を添える。宗訳は、言語学や記号学の専門家にしか通用しない用語を、専門外の読

者にも分かる日本語に置き換える工夫が随所に見られる名訳といってよい。外国語での〈日本の表象〉を検討するに際しては、こうした翻訳上の戦略的選択の得失を見極める必要もあろう。以下、紙面の都合から、まず「すきま」、ついで「パチンコ」、さらに「空虚の中心」を簡単に取上げたい。

2-1 天ぶら日本文化論の空虚

《(おおよそ煮たきなどしない) 料理人が生きたうなぎを捕らえ、頭に長い錐を刺し、胴をさき、肉をはぐ。このすみやかで(血なまぐさいというよりも) 湿り気を帯びた小さな残虐の情景は、やがて〈レース細工〉となって終わる。ザルツブルクの小枝さながらに、揚げ物のなかに結晶と化したうなぎ(または、野菜や海老の断片)は、空虚からなる小さな塊、明かりの透けるかき揚げ、となってしまう。料理はここで一つの逆説的な夢、純粹にすきまだけでできている事物という逆説的な夢を、具現するものとなる。》(『表徴の帝国』文庫版 41 頁に対応)

おおよそ、天ぶら屋のカウンターに慣れ親しんだ通からは期待しがたい感覚だろう。この「ような文章を書き得るためには、天ぶらを知ってはならない。天ぶらを知らずして天ぶらと出あうのでなければ、このような魅惑の力は生まれてはこないだろう」とは小林康夫も指摘するとおりだ(『外国人による日本人論の名著』中公新書 1987年 235頁)。この際、うなぎ *anguille* とあるのが、ひょっとしてあなごの間違ひではないか、といった詮索は抜きにしよう。著者は、天ぶらが、ポルトガル経由の「四句節の肉断ち料理(テンポーラ)」に由来することに言及はするが、そうした借り物の知識をひけらかして無知を繕い、未知を既知へと転化しようとはしない。日本語訳だけ読んでもピンとこない

箇所もあるが、例えば料理人 *cuisinier* は煮たき *cuire* という言葉から派生する、という事実を知れば「(おおよそ煮たきなどしない) 料理人」という存在の(フランス人にとっての) 意外さ——そしてフランス人の理屈っぽさの由来——も、いささかは納得されよう。此岸の非常識は彼岸の常識の土台を砕くものだ。

だが一方、天ぶらに「空虚」を認め、その「空虚から栄養を得る」逆説を説く論法はどうだろう。なんだ結局は、またぞろ日本文化に「空虚」を見るという、お里の知れる禅かぶれの東洋哲学趣味の一変奏か。おまけにそれを、天ぶらという料理に無理やり応用することで、知的逆説を弄ぶとは、いかにもこれみよがしの言葉の曲芸。これでは鼻について堪らない、という読者も、あるいはおられるかも知れない。さらに天ぶら職人が客の前で材料を捌き(!?), 衣を被せ、揚げたうえで白い紙のうえに載せて差し出す過程を、書家が墨を擦り、筆を整えて揮毫に応じ、作品を客に提供する生成の過程とも類比しようとする議論に至っては、そもそもの出発点から、天ぶらに日本の *écriture* を見ようとする、いささか強引な下心が、バルトの天ぶら議論の背後にあらかじめあったのではないかと、勘ぐりたくなる向きもあろうか。では、そんなバルトの知的背景はどのあたりにあったのか。それを次に「パチンコ」論のなかに探ろう。

2-2 パチンコあるいは神話作用の比較文化的誘惑の残滓

《西欧のプレイヤーの場合には、いったん玉をはじきだすと、あとはその玉の落ちてゆく進路を(機械をぶっ叩き、揺さぶって) だけに修正することが大切になってくる。日本のプレイヤーの場合には、玉のはじきかたによってすべてが決定される。いっさいは親指によってバネに伝えられた力加減によるのである。(…) したがって、その手は(日本

風の) 芸術家の手であり、この芸術家にとって、(書の) 線 *trait graphique* は、《制御された偶発事》なのである。つまり、線は断固として一気に引かれるべきであって、紙とインクそのものの性質からして、線は決して矯正されえないものであるという、かの根源的^{アラ・プリマ}絵画の原則そのものを、パチンコは機械の道理のうちに、再生産しているのである。》(『表徴の帝国』50頁に相当)

日本のパチンコに興味を示したバルトは、それを西洋の場末のカフェなどの奥に据えてある電動ビリヤード・マシンと比較することで、日本の特質を抽出しようとする。比較すべき両項を対比的に描く手法は、日本論においても、古くは南蛮時代のルイス・フロイスの記録から、天文学で有名なパーシヴァル・ローウェルの『極東の魂』(1888)の描いた「逆しまの異郷」像、それらを集大成したエンディミオン・ウィルキンソンの『誤解 ヨーロッパ vs 日本』(1980)など、枚挙に暇がない。方法論として素朴だけれども、初めての体験に何らかの意味を与える手段として、バルトもまたこの方便に頼ってみせたことは否定できない。またここには、当時まだ知識人たるもの、相手にするのも沽券にかかわるとされていた民衆文化にも着目し、『神話作用』(1957)でプロレスの演劇的分析などを憚ることなく開陳してみせていたバルトならではの、今日いうところの《文化研究》志向も無視できまい。

実際、「パチンコ」の章には、『神話作用』に見られた、精神分析を応用したブルジョワ資本主義社会批判が、舞台をフランスから日本に移して、もっとも直截な形で露呈している。曰く「西欧の機械がささえているのは、挿入の象徴」であり、それがあられもない性行為の暗喩であるのに対し、「日本」と彼が呼ぶ国にあっては「パチンコの機械は、一列にならべられた飼い葉桶である」、という訳だ。これは、同時代から日

本の養鶏業を席卷した、プロイラー製造工場を連想させる描写といってもよい。

《パチンコのプレイヤーは、とだえることがないように見えるほどす速い動作を繰り返して玉をはじき、パチンコの機械に栄養たっぷり玉を食べさせる。[フォア・グラを作る] 鷺鳥にむりやり餌を食べさせるのとそっくり、機械に玉が流しこまれる。ときおり、満ち足りると、機械は一気に玉を下痢する。数 [十] 円ほどのもついで、プレイヤーは象徴的にだが、お金のしぶきを一身にあびることになる。そのとき、人は理解する——資本主義的な富の締め付け、月給生活の窮貧きわまる糞づまりのつましさに抵抗している、この遊びの気まじめさを。プレイヤーの手に一挙にみちあふれてくるお金の玉の、欲情まみれの決潰を。》(『表徴の帝国』51頁に相当)

2-3 空虚な中心とその事後的充填の軌跡

このように意想外でもあれば、その裏には——今にしてみれば——案外明け透けな哲学的企図も見え隠れし、また必要とあれば素朴な東西比較論の意匠も借りてみせつつ、自らのイデオロギー的立場を表明する口実ともなっている、さまざまな観察。それらのなかで、少なくとも日本においてもっとも人口に膾炙し、その後流行の都市論へと先鞭をつけたのが、「空虚な中心」と呼ばれた東京論だろう。

《わたしの語ろうとしている都市(東京)は、次のような貴重な逆説、すなわち——いかにもこの都市は中心をもっている。だがその中心は空虚である——という逆説を示してくれる。禁域であって、しかも同時にどうでもよい場所、緑に蔽われ、お濠によって防禦されていて、文

字通り誰からも見られることのない皇帝の住む御所。そのまわりをこの都市の全体が巡っている。毎日毎日、鉄砲弾のように急速に精力的かつすばやい運動で、タクシーはこの円を周回してやり過ごす。この円の落ち込んだクレーター、不可視性の可視的な形、これは神聖なる〈無vide〉を隠している。》(『表徴の帝国』54頁に相当)

「空虚な中心」としての皇居という意匠は、日本では、前田愛の都市記号論(『都市空間のなかの文学』[1982])や、山口昌男の中心と周縁を巡る王権論をはじめ、七十年代後半の文化記号論の隆盛のなかで批判的に受容されるうちに通俗化し、ついにはこの文脈でバルトの名前に言及することさえ憚られるまでに陳腐化した。そうしたなか猪瀬直樹『ミカドの肖像』(1986)は、この空虚とみえる中心が、自らの政治性をも検閲し隠蔽するような——という意味で高度に政治的な——権力行使によって、その実績を禁忌として封印しつつ、歴史的に実現されてきた有り様とその背景とを、禁断の秘密資料を次々と動員して暴き出し、評判を取るようになる。同書のプロローグの扉に、上の引用の一部を引かれたことで、バルトの「空虚な中心」東京論は、一連の研究計画 Research Program としてのエピローグを迎えたといってもよからう。

3. 理解不能なるものに直面した

認識装置の自壊告白という系譜学

当初謎めいていた未知の対象——日本人の行動や倫理意識——が、分析と記述を経ると、むしろ理解可能なものへと変貌してゆく。それと裏腹に、今まで当然と思っていた自分たちの振る舞いのほうが、なにか奇異で説明を要するような気分が襲われる——これは人類学者クリフォー

ド・ギアツが、ルース・ベネディクトの『菊と刀』(1944)を再読した論文で述べた逆説だった(『文化を読む』)。知的理解は、その対象を「自然」らしく見せ、最初是不合理に見えたその有り様を「合理化」する。だがその過程で、認識主体が当初、対象に対して抱いていた不思議さは、いやおうなく色褪せてしまう。さてバルトはというと、本論冒頭の引用のとおり、「日本」の記号に、「けっして自然を装ったり、合理化されたりはしていない」様を見て取った。言い換えれば、バルト自身の「日本」へのまなざしは、この「日本」という記号に、偽りの「自然さ」や辻褃合わせの「合理化」を施すような〈蛮行〉は、これを、最初から決然として放棄していることになる。

知性への懐疑、というよりむしろ、知性の限界への醒めた諦め——それが、バルトの『表徴の帝国』を、先行するフランス知識人による日本体験、あるいは東方を巡る議論と区別しつつ、と同時にあるひとつの系譜のなかに位置付けることにもなる。バルトと対照をなす一群には、例えば駐日大使として着任した大正日本観察者、ポール・クロードルの『朝日のなかの黒い鳥』(1927)、那智の滝と伊勢神宮に共通する垂直性の意味の劈開(brisure)を見て取ったアンドレ・マルローの日本発見、あるいは社会参加する知識人のアイコンを演ずることに徹したジャン＝ポール・サルトルの日本滞在から、加藤周一をして、外国人日本研究者にはドナルド・キーンとこの人さえいれば十分との“暴言”を吐かせた、クロード・レヴィ＝ストロースの神話研究——に至る系譜を据えることができようか。それらはいずれも犀利な観察や創見に溢れているが、およそ特異な対象と直面して、認識主体に揺らぎが生ずる場面は見られない。

これと対極をなす系譜といえ、例えばヴィクトール・セガレン(1878—1919)の、『エクソティスム試論』(船医として逗留したタヒチ

でのポール・ゴーギャン発見に触発された、未完の省察)から、中国で発掘に従事し、漢字文化や社会に理解可能性の彼岸を見(詩集『碑』[1912])、石像文化に、仏教教義には還元できない別個の古代を探るに至る軌跡。あるいは自らを『アジアの野蛮人』(1932)と見なした、アンリ・ミショー(1899—1984)の中国そして漢字体験などなど。ここには、侵入不可能な相手の姿を前にしての当惑、茫然自失、さらには理解を拒絶する他者を前にして、手持ちの認識装置の機能不全を確かめ、己が自明性を問い直す、といった過程が見て取れる。バルトの『表徴の帝国』の、それなりの成功があってこそ、70年代以降、先駆者としてのセガレンが再評価され、晩年のアンリ・ミショーの創作に注目が集まった、という経緯も無視できない。それは辺境を喪失し、自閉の傾向を強めていた同時代の文化人類学が、哲学的認識論の危機へと自己逃避したのとも、我知らず、平行性を示していた。

だが認識主体としての揺るぎない自信と、自信喪失とは、思えば同じコインの両面でしかない。その限りで、バルトの『表徴の帝国』を「二週間のお客の印象」と切って捨てたドナルド・キーンの酷評が、日本専門家としての自己の学識への自信と、それとは裏腹な、フランスの高名の文芸批評家に対する屈曲した嫉妬の複合を証するものだったのにもまして、『表徴の帝国』そのものも、所詮は西欧たる自己を批判的に再検討する手段、便法として絶対の「他者」たる「日本」が利用されたものに過ぎぬ、と断罪することはあまりに容易い。

バルト晩年におりから登場した、エドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』(1978)論を代表として、英語圏を中心にこうした欧米認識主体への批判がかまびす轟しくなる。そうした傾向には度し難い鈍感さを示したフランスでも、サイードの仏語版訳書に序文を寄せたツベタン・トドロフの『我らと他者』(1989)をはじめ、『テル・ケル』でバルトー

行と中国旅行に同行したジュリア・クリステーヴァの『外国人と我ら自身』(1989)など、バルトの弟子筋にあたる東欧出身の「外国人」たちが、この先パリを中心としたフランスの論壇で、次々に「他者論」を展開する季節が到来する。これらはいずれもルネサンスあるいは啓蒙の時代に戻って、かつての思想家たちの他者認識に関する文章を点検する作業を土台としているが、こと日本論に関しても、もはや自分個人の体験を出発点にするのではなく、日本論の系譜を批判的に辿り直すのが、文筆家たちの常道となる。その典型が立教大学での連続講演に基づくミッシェル・ピュートルの『フランスから見た日本』(1995)だろう。

こうした他者論の流行には、ほぼ同時にアラブ・マグレブ出身の作家、さらに相前後してマルティニック出身の詩人や作家が加わり、フランス語圏における多文化主義の潮流を形作って、今日に及ぶ。いつしかフランス語で鋭利な発言をする知識人は、外部からフランスに到来した、自称「外人」部隊に、その主役を譲ってしまったに等しい状況が生まれてきた。今にしてみれば、バルトその人の知的立脚点とその晩年(1980)とが、こうした潮流の大きな転換点をなしていることが、明白な歴史的事実として見て取れる。

4. バルトにとっての「日本」経験とその後

以上のようにバルト以降におよぶ系譜を一応鳥瞰したところで、ふたたびバルト本人に戻ってみよう。バルトを日本に招聘するにあたって与って力あったモーリス・パンゲは、バルトを日本に呼ぼうと思いついた背景には、バルトの『ラシーヌ論』(1963)を巡るレーモン・ピカールとの論争があり、彼に共感の徴を送り、慰めを与えなかったからだ、と回顧している(「バルト諸相」『テキストとしての日本』所収)。論争の主題からも明らかのように、自身演劇狂であったバルトにとって、日

本での観劇体験は、しかし無垢なものではなかっただろう。文楽に関する考察である「魂あるものと魂ないもの」には、次のような一節が見える。

《あるヨーロッパ人たちのように、人形遣いの現前を観客が忘れてしまえるものかどうかと自問するのは無駄なことである。〈文楽〉は、その原動力を隠ししなければ、また誇張して見せびらかせようとしてもいない。つまり、〈文楽〉は俳優の生気発動 animation からいっさいの聖なる痕跡をとりさり、魂と肉体、原因と結果、原動機と機械仕掛、興業元と演技者、宿命と人間、神と被造物——のあいだに西洋が打ち立てずには措かぬ形而上学的因果関係を、廃棄する。人形遣いは隠れていない。それなのに、いったいどうして人形遣いを神としたいなどと思ったりできようか。〈文楽〉にあっては、繰り人形はどんな糸によっても支えられていない。もはや糸がない。したがって、もはや暗喩がなく、もはや神もない。繰り人形はもはや被造物を猿真似するのではない。もはや人間は、神の両手のあやつる繰り人形ではない。もはや内面は外面を支配しない。》（『表徴の帝国』98頁に相当）

渡邊守章氏に「クローデルとバルト——フランス人の見た文楽」という名文があるので、今詳しい論証は省くが、ここでのバルトの仮想敵のひとりが、熱烈なカトリック信者にして、詩人・劇作家として名を残した、ポール・クローデルだったことは、ほぼ明白だろう。「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である」という警句を口にした、この駐日大使・外交官の先達は、歌舞伎には、舞台内外の喧噪を擲掄する短文を残したただけだが、こと文楽には、決定的な落胆を隠さなかった。バルトはいわば来日が決定した段階で、すでにクローデル

の文楽評価を逆手に取る歴史的使命を帯びていた、といってもあながち誇張ではない。「ぼろ布のような影」あるいは「影の断片」(lambeau d'ombre) であり、「その存在を人はまもなく忘れてしまうこの陰謀者 conspirateurs たち」(「文楽」[1924]『朝日の中の黒い鳥』)とクローデルが早々に自らの視線から追い払おうとした人形遣いたちを復権する義務が、バルトには課せられていた。

《〈文楽〉において、舞台情景の動作主は同時に人の目に見え、かつ無感覚なものである。黒衣の男たちが人形の周囲で忙しく立ち回るが、しかし、どんな巧妙さも慎み深さも見せびらかさないし、いってみればまた、およそ人目をひこうと媚 *démagogie* を売ることもない。黙りこくったままの、敏捷で、優雅な、舞台の動作主たちの行為は、顕著に他動詞的、操作的であって、力と微妙さの混ぜ合わせによって染め上げられている。そして、この力と微妙さの混合こそ、日本的な所作の特徴なのであり、また効率性を美しく包み隠すものなのである。主遣いの大夫は、頭になにもかぶっていない。すべすべした、その顔はむきだしのままで、化粧気もない。つまり、(…)客から読まれるようにと、提供されている。だが、読まれるようにと入念かつ大切にそこに与えられているものは、といえば、それは読むべきものなどなにもないということ、なのである。》（『表徴の帝国』96頁に相当）

「人はここにふたたび、意味の廃絶を見いだす」とバルトは続ける。ここに彼が「意味のうえでの地震」を経験し、「幾多の稲妻によって罅を入れられた」自ら＝西欧的主体を、いわば己が文化史的な使命として見いだしたことは疑いない。意味を追い詰めた末に、その意味がつかみ難く蒸発するように手を擦り抜け、己が象徴体系に亀裂が走る。「わた

私たちは、ほとんどこれの理解に苦しむ」、とバルトは告白するが、しかしこれこそが彼が——獲得できないからこそ——「日本」に求めたものであり、またたとえ幻想だとしても、そう信じようとした「日本」のあるべき姿だった。『モードの体系』(1967)で、形態と意味とに体系的なタイポロジーを打ち立てようとして、華々しい失敗^{けみ}を体験したバルト、また『ラシーヌ論』(1963)で、文学作品の究極の意味を学術研究によって確定できるとする講壇文学史家との戦いにうんざりしたバルトにとって、体系の呪縛から逃れ、意味の確定という記号の牢獄からも無縁なく虚構^ここそ、彼が日本に求め、そしてつかの間の印象から、それを得られたとの多幸状態を経験できたと信じ——そして信じ続けようとしたがために、二度とそこに戻ることを自らに禁じ——たユートピアだった。

これ以降のバルトは、日本を絶対の《彼方 Dahin》に遠ざけ、その誘惑を振り払いつつ、またその地上からの消滅を恐れていた、とモーリス・パンゲは証言する。その傍ら、これ以降のバルトは、もはやテキストの理論ではなく、テキストの快楽へ(『テキストの快楽』[1973])と向かい、体系を放棄して(ニーチェと《俳諧》がともに示す)断片形式への溺愛を深め(『愛のディスクール・断章』[1977])、音声言語には捕らえ切れぬ映像や音楽、さらには理解不能な声の誘惑に身をゆだね(『あかしとにぶし』[1982]、邦訳『美術論集』、「タンジールのパーにて」)、そして最愛の母を失った後の晩年には、〈絶望の与える平安〉(パンゲ前掲)とでもいうべき透明感の宿る写真論、『明るい部屋』(1980)へと、緩やかに飛翔してゆくことになる…。

5. 今バルトを〈表象の日本〉の

もとに読み直すことの意味

バルトにとって「日本」とは、手に握り締めて我が物にする暴力を自らに禁ずる、不可触の〈虚構〉であった。そのバルトがフランス語で綴った「日本」を、規範としての出来合いの日本語へと無理やり回収し、理解可能なものへと整序し、消化可能なものに調理しなおして、ファーストフードよろしく消化する、という姿勢には、いささかならず不遜なものが潜んでいよう。とはいえ、それはなにも、パリ舶来の高級輸入品を敬遠して、賞味もせずに奉ることで善しとする跪拝を意味はしまい。バルトの残したテキストを日本語でも賞味すべく最善を尽くし、それでもなお日本語に移すと変質してしまう部分と、日本語に移すことで豊かな味わいの増幅する部分との得失を、〈絶望の与える平安〉とともに吟味すること。そこに、表象の臨界を日本を鑑として体験した審美家の営みと連弾する、微かな可能性が潜んでいるのではあるまいか。「知の網目格子にはひっかかりそうもないさまざまな物」(パンゲ『テキストとしての日本』48頁)に密かな愛を注ぐことにこそ、バルトの身上があったのだから。