

ロラン・バルトの俳句と恋愛のディスクール

元吉瑞枝

Diskurse um Haiku und Liebe bei Roland Barthes

Mizue Motoyoshi

In "L'Empire des signes" bezieht Roland Barthes eine eigene, bewußte Position, auf der er *Japan* ohne Sprache erlebt und das japanische Haiku mittels der französischen Übersetzung liest, wodurch er nicht nach *anderen* Symbolen, sondern nach Symbolbeziehungen überhaupt, die nur *zwischen* existieren, sucht. Von dieser Position aus sieht er den Kern der Kunst vom Haiku darin, daß es den Sinn, mit dem der Westen alle Dinge durchdringt, durch einen vollkommen lesbaren Diskurs befreit oder in der Schwebeläßt. Nach Barthes ist im Haiku die Angleichung von Signifikant und Signifikat, der Ausdruck vom Augenblick, da die Sprache endet, erreicht, indem es auf den Grund des Sinns einwirkt, was Barthes mit größten Übungsanstrengungen, 'das sekundäre Denken' (das Denken über das Denken) des Subjekts aufzuheben, verbindet.

Diese Art des Diskurses des Haiku, wie er sie begreift, scheint kontrastierend mit dem Diskurs der Liebe zu sein, den er später in "Fragments d'un discours amoureux" beschreibt und dessen Merkmale die Vermehrung der Sprache, das unendliche Denken über das Denken des Subjekts u.ä. sind. Doch eben dadurch kann dieser Diskurs auch über das Maß der Kommunikation hinaus so weit zur Grenze der Sprache kommen, daß die Sprache, ihr Signifikat verlierend, als Nachklang widerhallt und sich das Subjekt in empfindliche Sinne für kleine Anzeichen des Übergangs verwandelt. Dies trifft auch auf das Haiku zu, bei dem es jedoch nicht an irgend-

einem Schicksal festgemacht werden muß. Haiku ist von Barthes als 'Erwachen vor der Tatsache' gehalten, während die Diskurse der Liebe im Banne des Imaginären verzaubert sind.

Bei Barthes, der *Renku*, Kettenverse, die viele Liebesgedichte (auch von Bashō) als Regel enthalten, vermutlich nicht kannte, sind Haiku und Liebe dennoch nicht nur gegenübergestellt, sondern treffen sich auch von weitem am Rand der Sprache durch ihre gemeinsame Potenz und ihren Eros. Barthes' Vorliebe für Haiku scheint auch in diesem Text über Liebe, wo er kaum Haiku mehr erwähnt, beibehalten zu sein, nicht nur als Signifikat, sondern gerade als Signifikant.

恋愛の情熱とは一種の錯乱である。ただし、この錯乱は別に奇異なものではない。だれもがそれについて語っている。したがってこの錯乱は飼い慣らされてしまっているのだ。謎であるのはむしろ錯乱の喪失ということである。そのとき、人はいずこに入り込むことになるのかー ロラン・バルト

1.

ロラン・バルトは、1966年から67年にかけての三度の短い日本滞在の経験から、1970年に『表徴の帝国』という書物を著したが、その中では、彼の俳句への偏愛が、日本での観察と結びつけられて、様々な言い方で語られている。それから7年後の1977年に著された『恋愛のディスクール・断章』（以下、『恋愛のディスクール』と略記）では、そのテーマからいっても当然であるが、もはや俳句や日本についての言及は殆どない。しかし、そもそも俳句とは全く関係がないと思われる著書に、たとえ数回だけとはいえ、俳句が、遠方から再び呼び戻されていること、しかもその言及は、後述するように、彼の描写する恋愛の言説のありかたと重要な交差をなしていること、それらが共に言語のありかたやその限界をめぐるものであることは一考に値す

る。俳句と恋愛はバルトという精妙な感性を通して秘かに関係し合うのである。

『表徴の帝国』は、「日本、とわたしが勝手に名づける」(I, 9) 世界と著者がことわっている一つの世界についての記述であり、彼の独自のエクリチュール理論との関連で語られているテキストであるとしても、そこでの俳句や日本についての言及は、決して単に彼の理論からのみ演繹されたものとは言い切れない、〈日本〉や〈俳句〉についての微妙な観察に満ちている。たとえば、「俳句は一度口に出された上で、さらにもう一度木魂のように声に出される」(I, 99) というようなことに対する言及であり、それに対するユニークな考察である。俳句が二度口にされるという、私達がよく無意識裡に行っているこの行為は、彼によれば、次のようなこととして浮かび上がってくるのである。「この精妙な言葉をいちどしか口に出さないということは、完璧なものの与える驚きと尖鋭と唐突とに意味を付け加えてしまうことになるであろう。なんどもなんども口に出すこと、それは、奥深いものを発見する、または発見したふりをすることに意味があるのだと思わせることになるであろう。この二つの朗読の中間の、単独でもなく奥深くもない木魂が、いかなる意味づけからも免れて、ひびきあってくるのである。」(I, 99-100)

このような観察は、バルトが日本体験において意識的にとった方法、「一つの異邦の(奇妙な)言語を知って、しかもそれを理解しないでいること……(中略)……わたしたちの《現実》を、もう一つ別の裁断法、もう一つ別の構成法の働きのもとに解体したままでいること……(中略)……翻訳不可能なものの中に下りてゆき、その翻訳不可能なものを与える衝撃を決して静めようとはせずに味わいつくす……(中略)……こと」(I, 13) という態度からもきている。彼はそこで何よりも〈出会い〉を求め、そして何かに出会ったのだ。もとよりそれはバルト自身の中にあったもの、彼が求めていたものとの出会いであったとしても、それを彼は、理論を敷衍したり概念を操作したりすることによってではなく、いったん言語を失って表象のただ中に身を晒した状態を創り出すことによって手にしたのである。それゆえ、私達もそのようなバルトの観察や考察を、単に彼の理論を解明したり概念を整理したりすることによってではなく、そのような異邦の表象の中に自分の〈現実〉を解体したままでいたバルトと〈出会う〉ように読んでいくことはできないだろうか。

バルトは、彼が目にし、耳で聞き、手に触れた日本の風景や建築、日本の文化、文楽や、中でも俳句に、何よりも、彼がその中に身をおいてきた西洋の裁断法である、〈意味〉を解体するものとして出会った。『表徴の帝国』の中で、バルトは、俳句を主としてこの面から、というより、この面からのみ、繰り返し考察している。それが、どのようにして〈意味〉を解体しているか、〈意味〉を解体するとは、如何なることか、と……

バルトによれば、西洋の芸術が意味を拒否する場合には了解不可能な叙述にならざるを得ないのに対して、俳句は、「完全に読みとりうる叙述を通して、意味の排除を完成している」(I, 109)という。確かにたとえば、「古池や／蛙飛こむ／水のをと」^{かはすとび}(¹)という俳句は、誰もが了解しえる叙述の筋道を持っているが、その〈意味〉は何かと考えると(私達にも)難しい。このようなテキストは、誰にでも近づきやすく、意味に向かって無限に開かれているように見える。しかし、「じつはなにごともしろうとはしない」(I, 89)がゆえに、注釈を拒んでいる。しかるに、西洋の注釈は必ずそこに「象徴の負荷を負わせる」(I, 93)。なぜなら、〈意味〉のないテキストは、西洋の思考にとってきわめて異様なことであるからである。たとえば、バルトによれば、西洋の注釈は、俳句の三行(五、七、五)のなかに三つの時間(上昇、宙吊り、結末)をもつ三段論法を見てとりたがる。そのような見方によれば、上記の作品にあっては、「第二段が力づくで挿入されている。つまり小さなものが大きなものに〔三段論法的に〕包含されるためには、そこに飛びこまねばならない」(I, 94)ということになったりする。なぜなら、もしも暗喩とか三段論法とかを断念してしまえば、注釈は不可能となり、俳句について語ることは、ただ俳句を繰り返すことだけになるだろうから……なぜなら、俳句は描写せず、意味せず、ただ『「これ!』』という子供が指でさすのとそっくりの指示のしぐさを復元」(I, 113)しているだけだから、というのがバルトの俳句観である。その際、彼がそれを次のような翻訳(仏訳)で読んだことも考慮されねばならないであろう。

La vieille mare :	古い沼。
Une grenouille saute dedans:	蛙が一匹そのなかへ跳ねる。
Oh! le bruit de l'eau. (²)	おお、水の音よ。 (I, 94)

日本や日本語の内部にいる読者にとっては、このような翻訳されたテキストと原詩から受ける印象は異なっている。翻訳されたテキストには、当然の

ことながら、原詩の各語、たとえば、「古池」や「蛙」という語に伴うイメージや、「古池や」という感嘆の語調のもつ味わい、いわゆる「行間の余韻」が欠けているのみならず、そこには何か私達の見知らぬもの、何か異様なものがある。そこでは、「自分の《現実》を、もう一つの裁断法、もう一つ別の構成法の働きのもとに解体したままであること……翻訳不可能なものの中へ下りてゆき、その衝撃を決して静めようとはせずに味わいつくすこと……」とバルトがみずからの日本体験について言ったことが、私達にはねかえってくる。なぜなら、「行間の余韻」とは、既に見知った何物かへの連想であるからであり、上記のようなテキストは、そのような〈意味〉の浸透を拒否するからである。

みずからも詩人であり、日本の詩歌をドイツ語に翻訳したドイツの詩人、マンフレート・ハウスマンは、俳句の翻訳について、次のように述べている。

「うたや発句は、極度に凝縮されて形成されたものであるがゆえに、読者の感受性と創造性を特に要求するものであり、また要求せざるをえないことは明らかである。言葉をかえて言うならば、日本語のように、無数の、みずからを越える、象徴に富んだ、長くかつ難解な表象系列を喚起する言葉を有する言語においてのみ、また十分に理解されるとの確信から、みずからを暗示的に表現することをあえてなしうような社会においてのみ、そしてまた、言葉にできぬことを彷彿とさせるには、ただ一つの花の名をあげることで十分であるような国においてのみ、短詩は歴史の当初より現今にいたるまで変わらない大きな役割を果すことができるのである。／このような言語とこのような《凝縮》とを、それを理解するための本質的な前提を欠いているドイツ語の中で新たに蘇らせようとするならば、慎重な畏敬の念をもって対すると共に、同時に、或る程度自由かつ大胆なやりかたをとらなければならない。日本の詩歌の花をいわば種子(Samenkorn)に還元して、それを種子のまま、ドイツ精神の母なる大地の中へ置かなければならない。そうすれば、もしかしたら、そこに、何物かが花咲くかもしれない、異国の香りと魅力とをもって、少なくとも起源の面影を伝える何かが……」⁽³⁾

その言葉を借れば、上記のように翻訳された俳句は、「種子に還元された俳句」ともいえるものであろう。しかし、ハウスマンが俳句を、「日本語のように、無数の、みずからを越える、象徴に富んだ、長くかつ難解な表象系列を喚起する言葉を有する言語においてのみ、また十分に理解されるとの確信から、みずからを暗示的に表現することをあえてなしうような社会においてのみ、そしてまた、言葉にできぬことを彷彿とさせるには、ただ一つ

の花の名をあげることで十分であるような国においてのみ」大きな役割を果たすことができるとし、それを全く異質の言語と文化をもつ西洋に、「異国の香りと魅力とをもって」「起源の面影を伝える」ために、あえて「種子」に還元した、としている — 従ってその種子は「起源の面影」を別の世界でも花開かせる潜勢力を秘めたものである — のに対して、バルトは、みずからを、母国からも異国の世界からも離れた、両者の翻訳不可能なくあいだに置き、そのようなくあいだにのみ存在する「種子」、「意味を揺さぶって抜け落ちさせた」(I, 95)空虚な俳句のありかたの中にこそ、俳句の本質を見、それによって、一方では、西洋の注釈のような、俳句に対する意味論的なアプローチを攻撃すると同時に、他方では、「行間の余韻」の内部にいる人間の無意識的な意味論をも解体し、彼が立っているのと同じ状況、「自分の〈現実〉を、もう一つの裁断法、もう一つ別の構成法の働きのもとに解体したままでいること」という局面に立たせるのである。俳句にはそうさせるものが本来あるのだ、というように……もとより、バルトにとって外部であった日本の文化や俳句を、私達は内側から見ている。しかし、バルトとく〈出会う〉ということは、そのようなく内〉とく外〉の境界が揺らぐことなのだ。

俳句のもつ二面性、一方では、意味に向かって無限に開かれており、来る者を拒まないように見えながら、じつは、なにごととも語ろうとはしていない、意味があるのだと思わせながら、空白である — 「俳句の〈不在性〉」(I, 90) — というようなありかたに対して、西欧にあっての評釈の道は、「意味を突き通す、つまり家宅侵入によって意味を挿入する」(I, 95)ことをめざす。ところが、このような方法によっては、ついに俳句は把握されるにいたらない……

ところで、このようなバルトの俳句についての語りかたは、『恋愛のディスクール』における、恋する者とその対象、アトポスをめぐる表現を想起させる。「わたしの愛する他者、わたしを魅惑する他者はアトポスである。わたしにはその人を分類することができない。それがまさしく『唯一者』であり、わたしの特別な欲望に奇跡的なまでに呼応する特別な『イメージ』であるからだ。わたしの真実のフィギュールであり、ステレオタイプ（他の人たちの真実）をもってしてはついに捉えがたいものなのである」(II, 54)。こうして恋する者は、相手の中に「輝くばかりの独自性」を発見する。しかし、アトポスとは、ア・トポスつまりく非場〉のことであるように、「真の独自

性の場は、相手にもなければわたしにもなく、二人の関係にこそある」(II, 56-57)。同じことは、バルトによって見出された、俳句や日本文化の独自性についてもいえる。

2.

俳句が意味に向かって開かれているようにみえながら、意味から免れていることについて、バルトはさまざまな角度から語っているが、それらの中でも、ここで(恋愛のディスクールとの関連で)取りあげたいのは、俳句にあっては、「表徴するものと表徴されるもの」が「適合」しているという指摘(I, 99)である。私達の言葉では「言いえて妙」ということになるが、よくできた俳句を読む時私達にも直観的に伝わってくるその感覚が、翻訳によっても伝わることを、バルトを通して私達は知らされ、逆に驚かされるのである。俳句が言語の違いを越えて彼を惹きつけるのは、そのことであって、そこに詠まれている情景や心理や意味ではない。翻訳を通して伝わるものは、字義通りの「一字一句」ではありえないのだから、それが「表徴されるもの」(たとえば、古池とか蛙とか、その静寂とか、その感慨や意味)ではないとしたら、言葉の使い方そのもの、バルトによれば、俳句における「意味の根源そのものに働きかける」(I, 99)ような言語の使用のありかたそのものでしかない。

バルトが「俳句的的確さ」と名づけている「表徴するものと表徴されるものとの適合」は、彼によれば、「意味論的關係を過剰にしたり、希薄にしたりするゆとりや接ぎ目やすきまを除き去る」(I, 99)のに対して、ヨーロッパの修辞学は、「表徴するものの饒舌の大波のなかに表徴されるものを《溶解する》」ことによって、あるいは、内容のもつ見えない領域へむかって形体を《深化する》」ことによって、表徴するものと表徴されるものの不均衡を起こさせなければならぬという義務」(I, 99)を課す。表徴するものと表徴されるものの不均衡の中に意味を見出そうとするのは、決して表徴されえないものがあると信じているからである。〈自然〉や〈主体〉や、〈主体〉の〈魂〉やその〈愛〉は、決して十全には表現されえない何かである、と信じられているからである。俳句が、「表徴するものと表徴されるものの適合」によって、「展開」を「否認」し、「言語」に「見切り」をつけるのに対して、「表徴するものと表徴されるものの不均衡」に基づく思考は、終わりのない

言述の増殖となっていく、恋する者の言語=恋愛のディスクールのように……

「あなたは、わたしが行きたくないところでわたしを待っている。わたしのいないところでわたしを愛している。……(中略)……わたしは……(中略)……自分の才気など関心をもたず、あなたはわたしのこころになど関心をもたない。」「こころこそ、わたしが与えたいと思っていたものなのだ。ところが、この贈物が送り返されてくる。……(中略)……こころとは、わたしの手元に残ってしまったもの、なのだ。そして、わたしのこころに残されたままのこのこころは、重く悲しい。引き潮の思いに満たされて重い(恋する者と子供だけが重いこころをもつのだ)」(II, 81)

このようなこころ、『『想像界』内にとどまり、その魔力にとらえられているこころ』(II, 80)「欲望の器官」としてのこころ、そのようなこころが紡ぐロマネスク(物語)、そのようなこころがみせる身振りや演劇性、増殖するディスクール、そのような、まさに、恋する者の言語活動、「語ろうとはせぬ他者」を前に、あるいはおのが内部で、恋情のままに、発作的に、または策謀をめぐるしつづなされる思いめぐらし=恋愛のディスクール、その全体は、一人の他者をめぐる「思考についての思考」すなわち、『表徴の帝国』でいわれている「二次的思考」(I, 98)にほかならず、まさにその二次的思考の廃絶によってこそ、俳句は、バルトをとらえたのである。バルトの俳句についての評価と、恋愛の言説についての見解を読めば、俳句と恋愛は、その言説のありかたにおいて、(そう明示されていなくとも)まさに対極におかれていることが読み取れる。

しかし俳句はバルトにとって、恋愛から遠い枯れたものではない。なぜなら、先にも見たように、俳句には、彼を惹きつけてやまないエロスのようなものがあり、測りがたい独自性をもつ「アトポス」のようなものとみなされているからである。「アトポスであるあの人は言語を動揺させる」(II, 56)。或いは、言語を動揺させるものは、すべてアトポスたり得る。俳句はバルトにとって、そのようなものとしてとらえられた。

しかし、恋する者にとって、相手がアトポスであるのは、みずからは欲望を持たない、「無邪気」な存在であるからであるが、言語を動揺させる俳句の〈無意味〉性(意味の宙吊り状態)を、バルトは、自然発生的なものではなく、志向的なものであり、「《言葉を停止させる》ための途方もない訓練」(I, 97)、禅の〈悟り〉によってもたらされたものである、とみている。しかし、〈禅〉といい、〈悟り〉といっても、必ずしも意識的な努力を意味するものではなくて、日本の社会や文化、生活の技術の隅々にまで浸透して

いるものとしてとらえられており、バルトはそれを、文字通り、「箸の上げ下げ」の中にも見出している。それは、その内部にいる人間にとっては無意識の所作であり、身についたものである。しかし、無意識であることは、決してそれが言語以前、表徴以前の自然な状態であることを意味してはいない。言語以前、表徴以前の自然な状態への幻想、そのような幻想への依存や逃避を、バルトは、「ヒステリー」と呼んできっぱりと拒絶している。

俳句がいかにも「表徴するものと表徴されるもの」の適合によって、「言葉が存在をやめる瞬間」(I, 97)をとらえていようとも、それは、「言語をいわく言いがたいものの神秘的な沈黙のもとに押しつぶす」(I, 98)ことではなくて、字数(音節)や季語という厳密なフォルムの制約を自らに課しつつ、「意味の根源に働きかけた」ことによって実現したものである。それは、自然や事物との幸福な一体感情ではなく、「事実を前にしての覚醒」(I, 102-103)であり、「鍛練」の力によって獲得した瞬間なのである。しかもそのような「瞬間」や「覚醒」は決して大袈裟なものではなく、「人生の……軽い折り目」(I, 102)「純粹な断片の空間」「偶発事の塵埃」(I, 103)のようなものとして空虚で軽い……ところでアトピア(アトポシ性)のもう一面、「みずからは欲望をもたない」という特性を、俳句も共有しているだろう。ドイツ人、ヘルベルト・ツァハルトは、俳句には必ず季語があることに対して、季語は、ドイツでは「感情には何も訴えない」として、ドイツでこのような季語に対応するものを挙げるとしたら、「クリスマス・ツリー」と「愛」という言葉であるとし、俳句ではなぜ、この重要な言葉、「愛」が欠けているのか、と問うている。⁽⁴⁾

それに対して、日本の古代歌謡やその流れに立つ和歌や短歌は、相聞やそれにまつわる心理の綾に即した調べにあふれている。先に挙げたマンフレート・ハウスマンは、彼の訳詩集に、「愛、死、名月の夜」という題名をつけているが、その中の「愛」に関わる詩もすべて『万葉集』や平安時代の和歌である。たとえば、百人一首にも入っている、和泉式部の「あらざらむこの世の外の思ひ出にいま一たびの逢うこともがな」である。因みにこの歌は、次のような5行詩に訳されている。⁽⁵⁾

Ich muß bald sterben.	わたしはまもなく死ななければならない
O laß mich einmal noch	おお、わたしにもう一度
dein Antlitz sehen,	あなたの顔を見せておくれ
daß ich es nicht vergesse	忘れないように

in jener Welt!

あの世でも!

勿論、日本の古代歌謡や和歌で詠まれた恋と西洋の愛は同一のものではないだろう。しかし、上記の歌の中にも、バルトが恋愛のディスクールの成立要件とした、「欲望、想像、告白」のすべてが揃っている。そのような〈恋愛〉は、俳句には本当にないのであろうか。

もとより、俳句に、「恋の句」がないのではない。むしろ、俳句の母胎である「俳諧の連歌」には、その一卷の中に必ず「恋の句」を詠みこまなければならないとされ、その中に恋句が入っていなければ、これを一卷として認めず、「はした物」(半端なもの)とみなされたのである。⁽⁶⁾ 芭蕉もまた、そのようなルールに従って、連句として多くの恋の句を詠んだ。

殿守がねぶたがりつるあさばらけ	ちり
はげたる眉をかくすきぬぎぬ	芭蕉 ⁽⁷⁾

芭蕉の自註によれば、これは、『伊勢物語』などへの連想を余情として詠まれたものであり、寝過ごしてはげた眉を、共に夜を過ごした恋人に見られるのを恥ずかしかって思わず顔を隠した宮廷の女房のことを詠んだものである。ここでは、彼自身の恋やそれをめぐる心情ではなく、前句との連関において、言語の次元でとらえ返された恋の表現であること、また、芭蕉が「恋」やそれに伴う挙措をこのような「おかしみ」によって距離化していることを指摘しておかねばならないであろう。「俳諧」の原義は「おかしみ」であり、芭蕉もそこから出発した。しかし、芭蕉の本道は、このような「おかしみ」にとどまらず、もっと遠くへ進んでいったのであり、それによって彼の恋の句も変化していった。東明雅著『芭蕉の恋句』によれば、談林時代の芭蕉の恋句が「おかし」を中心に作られているのに対して、『冬の日』あたり以後の恋句は「あわれ」が中心になっている。そして、この「おかし」から「あわれ」に転じたことによって、芭蕉の恋句が、「西行の恋歌や宗祇の恋句の線に、真直ぐに結びつくことになった」と指摘されている。⁽⁸⁾ たとえば、『奥の細道』の道中で作られたものに、次のような句がある。

あの月も戀ゆへにこそ悲しけれ	翠桃
露とも消 ^{きえ} ね胸のいたきに	翁 ⁽⁹⁾

東氏が指摘するように、叶わぬ恋のために露のように消えたいというのは、『万葉集』以来多くの例があり、決して新しい発想ではなく、また、「月」と「露」も、貞門時代からの付合語であるという。⁽¹⁰⁾しかし、翁＝芭蕉のこの言葉遣い、表現の調子には、他にはない、芭蕉独自の激しさがあり、それは、元禄的な好色や「おかしみ」をも、また古代歌謡的な恋の余情や「あわれ」といったようなものをも突き抜けている。それは芭蕉が、己自身の心情を直接に吐露したのではなく、恋する者になりきりながら同時にその「真実」を見ようとしていること、それによって「恋」の心情をも突き抜けてしまっているところからきている。このような恋の句にも、彼が自己に課した、主客を越えた地点での表現という姿勢が出ているのがみられる。

芭蕉が推敲に推敲を重ね、一つの句を何度か改作したことは知られている。

「古池や蛙飛かはずとびこむ水のをと」 (『春の日』)

この句は、初案では次のようなものであった。

「古池や蛙飛んだる水の音」 (『庵櫻』)

また、次のかたちで伝えている書もある（其角がそのように進言したとも伝えられている）。

「山吹や蛙飛とびこむ込水の音」 (『暁山集』)⁽¹¹⁾

諸家の指摘のように、最終稿は、「蛙飛んだる」の俳味も、「山吹や」の句のような視覚的な取り合わせの情趣もないが、それだけにそのようなものをつき抜けて、より「的確」な表現に達している。山本健吉の評しているように、「一語の相違で句はまるで面目を改めた」⁽¹²⁾のである。それにしても、このように、ただの一語あるいはたった一字で、俳句の表現のレベルがガラリと違ってくること、しかし、その一語や一字を得るためにどんな鍛練と思想を要したかを考えさせられるのである。しかもその鍛練は、できあがった俳句の中では姿を消し、そこには、単純で平明な、誰にも辿れる叙述があるのみである。したがってそこに意味を持ち込んで解釈するのではなく、俳句が達した表現のありかたをこそ読み取るべきなのである。バルトが指摘しているのもこのことであって、バルトの俳句論は、芭蕉が拓いた俳句のありか

た抜きにはありえない。このような — バルトによれば「表徴するものと表徴されるものが適合している」— 表現のありかたは、繰り返せば、俳句の中に書かれた個々の言葉の中には存在しない。バルトもまた〈行間〉を読んだのである。

もう一つの例をあげれば、

「かれえだ朶に鳥のとまりけり秋の暮れ」 (『曠野』あらの)

この句は最初次のようなものであった。

「枯枝に鳥のとまりたるや秋の暮れ」 (『東日記』)⁽¹³⁾

上甲平谷著『芭蕉俳諧』の説くように、⁽¹⁴⁾「とまりたるや」は、いまだ対象に対して距離をおいた主観的な表現であるのに対して、「とまりけり」で、主客の区別のない事象そのものが表現されている。ここには何ら、目新しい着想も「おかしみ」も、言葉の遊びもないが、その「ない」ことが当時の俳諧に対して新しかったのである。芭蕉は、そのようなものを俳句からいっさい削ぎ落とした。しかし何よりも彼が廃棄しようとしたのは、主客の分離をつくり出す〈主体〉である。彼によって初めて意識的に、対象と自己を区別しない思惟の構造（「松のことは松に習へ、竹のことは竹に習へ」）が、俳句の基本に据えられたといえよう。

勿論このような思惟の構造は、芭蕉に限らず、日本語や日本の文化に伝統的に流れていたものである、ともいえよう。それを西洋の視点から見れば、たとえば、エルヴィン・ヤーンが、俳句では、人間よりも自然が重要であること、乃至、人間も自然の一部としてその中に包括されていること、従って西洋におけるようなプロメトイシ的な感情や想像的な心像は問題にならず、「愛」の句がないと同様に、「私」という言葉が、禁止されているわけではないのに、めったに出てこないことに言及し、それは主語を言わなくても済むという日本語の語法からもくるが、本質的には、それよりもむしろ、物自身に語らせるという俳句のありかたからきていることを指摘⁽¹⁵⁾しているように……芭蕉自身も、「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休が茶における、其貫道する物は一なり」⁽¹⁶⁾と、自らの俳道を日本文化の伝統的な流れに立つものとして位置づけている。また日本語における「細分化され微粒子化され微塵化されて遂には無と化する言語の

なかに、主語を希釈し、瀉血していく」(I, 14)やりかたや、「認識する主体をもたず同時に認識する客体をもたない」(I, 16)認識の行為について、バルトも触れている。恐らく俳句はその最も純化した表現であり、芭蕉によって、そのありかたが思想化(対象化)されたのである。

3.

恋愛は、〈主体〉がするものである。〈主体〉がないなら、その廃絶がめざされているなら、どうして恋愛や恋愛のディスクールなどありえようか。しかし、〈主体〉が、なにものによっても埋め合わせのできないような「存在の欠如」を抱えていなかったら、どうして恋愛をすることがありえようか。少なくともバルトが『恋愛のディスクール』で描写しているような、〈主体〉の演じる、あの錯乱したドラマが起こりえようか。

バルトは描く。恋愛のディスクールの核心は、「わたしはあなたを愛している」という言説のやりとりをめぐっている。それがどんなに秘められようと、言葉にならないものであろうと、それがどんなに滑稽なほどステレオタイプであろうと、決して他の言葉で言い換えられてはならない、まさにその言葉を伝え、また求めようとすることによって特徴づけられている。「子供時代のはるかに遠い時期に、ある予兆があって、わたしの身は『想像界』という名の神に捧げられたのだった。そこでわたしは、『愛しています』を言わせることばの強制に苦しめられながらも、やがていつの日かこのことばを受けとめ、同じことばで答えてくれる人があらわれる時まで、港から港へ、つぎつぎとさまよい(愛し)つづけるほかない。しかし、そのような答えは不可能である(完全なものはないのだ)。なんびとにも返しようなない答えなのだ。かくして彷徨はつづく。」(II, 154)

「やがていつの日かこのことばを受けとめ、同じことばで答えてくれる人があらわれるときまで」続けられる、恋愛主体のこの旅は、芭蕉の、己れを捨て、「造化にしたがい造化にかえる」ための旅とは、その内容において対極をなすものでありながら、どこかそれに似て求道の性質を帯びている。しかし、それは必ず挫折する。「愛しています」というこの一語は、ついに得られないのである。何故か。〈主体〉の求めているものは、文字通り「愛している」というこの言葉で言われなければならないが、同時にそれはその言葉を越えていなければならないからである。なぜなら、彼が恋する対象は、

彼にとって、かけがえのない唯一の存在であり、誰もが共有する言語（「愛している」）で彼の愛を十全に語ることはできないからである。「他人たちのことばは、わたしを締め出したことばである」（II, 133）

恋愛とは、バルトによれば、ディスクールに発し（たとえば、「恋愛主体が特定の対象を愛するに至るのは、それが欲してしかるべき対象であることを、誰かが彼に示したからである」II, 206）、ディスクールを求める幻想体系、つまり言語的な体験や活動それ自身であるが、その言語活動の特性は、上述のように分裂している。一方では、「わたしはみんなと同じように恋をしなければならない、みんなと同じように嫉妬し、見捨てられ、望みを奪われなければならない」（II, 57）というような、最も使い古された紋切り型のものであり、他方では、そのような紋切り型を激しく拒否し、そのような言葉では語り得ぬもの、伝え得ぬものへと常に向かおうとする。かくして恋愛主体のディスクールは錯乱したものとならざるをえない。

彼の想像するさまざまな解決策 — 「非占有願望」や「真の愛」など — もすべて、恋愛体系自体の内部にあり、そこから出られない。「わたしが自分に命じているのは、たえず恋する者でありつづけながら、しかも恋する者でなくなることなのだ。問題と答えがこのようにひとつであることこそ、わたしを捕える『畏』の特性である。……（中略）……『抜け出す』には、抜け出したいと思っている当の体系から抜け出さなければならないだろう……ひとりでに過ぎ去り、終わりを告げることこそ、恋愛の『錯乱』の『本性』であって、それ以外にはいかにしても終らしめることはできないだろう」（II, 217）しかもその「錯乱」が終わった時、もっと悪いことに、「あらゆるものが凍りつき、石化し、変化しない」（II, 136）、彼はもう「想像界」の内にすら存在せず、一切が脱現実化している狂人と化する。

しかし、この「錯乱」から出て、なお「狂気」にも陥らないとしたら、人はどこへ行き、どのように生きるのか？ 「恋愛の情熱とは一種の錯乱である。ただし、この錯乱は別に奇異なものではない。だれもがそれについて語っている。したがってこの錯乱は飼い慣らされてしまっているのだ。謎であるのはむしろ、錯乱の喪失ということである。そのとき、人はいずこに入りこむことになるのか。」（II, 160）

この「錯乱の喪失」を、別の眼で、芭蕉もまた見据えていたかに見える句がある。

さまざまに品かはりたる戀をして

凡兆

浮世の果は皆小町なり

芭蕉⁽¹⁷⁾

乾裕幸は、「芭蕉の〈女性〉」論⁽¹⁸⁾の中で、芭蕉の恋句が「わが恋」を語らず、圧倒的に連句として三人称的に詠まれていることを踏まえた上で、この句が形の上では連句として詠まれながらも、その発想が、「著しく一人称的」であり、かつ「きわめて断定的」であることを指摘している。それによれば、小野小町は、芭蕉の理想の女性であった。しかし芭蕉にとっては、「衰老説話に描かれた乞食姿の小町、みるかげもなく零落れて路頭にさすらう小町の姿」こそ、「唯一真実の小町像」なのであり、芭蕉はそんな小町を愛したのであり、また、「このとき小町は、能因や西行など行脚の歌僧と等価に迎えとられる」のである、とし、「芭蕉の理想とした女性がまさに〈性〉を超越していたというこの事実は、かれの女性観を考えるうえで、重要なヒントになるのではなからうか」という問いを投げかけている。

しかし、芭蕉の俳句は、ほんとうに〈性〉や〈恋〉を超越しているのだろうか。芭蕉の、また、一般に俳句の言語表現のありかたは、(反描写であると共に) 反恋愛なのだろうか。元来この2つの表現のありかた、俳句と恋愛のディスクールは、先にみたように、バルトによって対置されているようにみえた。たとえば、「想像界」ととらわれている恋愛主体は、「シニフィアンのたわむれに『加わる』ことがない。ほとんど夢をみることがなく、地口や洒落を言うこともない。なにかを書くとしても、そのエクリチュールは、『イメージ』のようになめらかで、たえず語の表面的な読みとりやすさを回復させようとしている。それは要するに、現代のテキストとくらべて時代遅れなものなのである」(II, 145)という面がくりかえし述べられ、『恋愛のディスクール』という著書自体が、恋愛のディスクールに対する、内部からの批評で貫かれているかにみえる。すなわち、ここでは、二つのテキストのありかたの対立が問題となっている。「想像界」の中にある、ステレオタイプなイメージや意味を復元していこうとするテキストと、そのような意味を廃絶し、シニフィアンのたわむれであるようなテキストとである。バルトはここでは、後者の例として現代のテキストを挙げている(それゆえに、恋愛のディスクールは流行遅れなのだ)が、『表徴の帝国』を読めば、俳句もまた後者のレベルでとらえられていることは明白である。

しかし、上に見たように、恋愛のディスクールは両極に分裂している。“Je t’aime.”(愛しています)と言えば、“Je t’aime aussi.”(愛しています、わたしも)と言うという、恋愛主体が夢見る会話は、最もステレオタ

イブなものでありながら、彼が極限に夢見る「同時発語」（二人の発語が全く同時になされる）というその会話のありかたは、いまだ「社会的にはモデルの知られていない、思考不能な運動」（II, 228）を孕んでいる。なぜなら、社会的な交換や贈与や盗奪などの関係はすべて時間・空間の差異を前提としているのに対し、それは、「けっしていずれか一方だけの負担にならない消耗を、その相互性ゆえに一切の備蓄の観念が消去されてしまうような消耗を指定する」（II, 228）からである。このように恋愛のディスクールが、その紋切り型の言葉によって、紋切り型を廃絶するような、未開の「関係の原形」とでもいうべきものを同時に指向していることが、バルトによりほめかされている。俳句について、事物の状態を、「幻影のあえかな原質」（I, 101）に変質させる瞬間、「事物が未来のいわば思い出としてのおのれを、つまりは前の世界にあるものとしてのおのれを、組み立てようとしている、あの文字通り《支えきれない》瞬間」（I, 101）を指向していると指摘されているように……俳句にとって重要なのは「本来的な意味での出来事」だけではなく、俳句は「一種絶対の響き」となる、または「なるより他はない」（I, 101-102）。恋する者もまた、響きの中で、その独特の反響空間の中で生きていないだろうか。「恋愛主体の情動意識内においては、ひとつの語、ひとつのイメージが、苦痛に満ちた反響を惹起する。」（II, 298）

恋愛のディスクールを特徴づける、「微細な記号・徴候にたいする過度の反応」や『衝動的＝自然発生的』な解釈連関の増殖、「時間・空間的尺度や統辞的連関の大枠の変容」、このような「二重化され、さらにまた二重化され」続けるあり様を、森本浩一は、中井久夫の『分裂病と人類』を援用し、分裂病親和者の心的態勢である「微分回路」になぞらえ、この回路の特性は、「過渡的現象に敏感でこれを洗い出す鋭敏さ」であるとしている。⁽¹⁹⁾それは、恋愛のディスクールの内部では、主に相手の動向を把握することに向けられるが、その対象を越えてあらゆるものに及び、その微小な変化やかすかな徴候を鋭敏に先取りする感覚としてあらわれることもある。このようにして恋愛は、通常のコミュニケーションを成立させている一般的な意味作用や時間・空間の尺度を変容させ、その主体を、それらの解体したアモルフな場に曝し、〈主体〉自身の自明性をも失わせるが、俳句もまた、現実世界や自然への把握において、一般的な合理的認識ではなく、或る種の微分的感覚の上に成立してはいないだろうか。

バルトは、俳句には〈愛〉の契機が欠けているとは（ツァハルトのように）言わなかった。俳句は、バルトを通して、恋愛とどこかで微妙に通じて

いる。たとえば、恋する者の表記法には、しばしば俳句の季語に似た、「雨、夕べ、光、滲み拡がるものすべてについてのささやかなほのめかし」(II, 262)が採用されること、また、恋する者の追憶が、「実体のない香り、記憶の粒子、ただただ芳香でしかないもの」(II, 322-323)であり、「時間そのものを、時間だけを、思い起こしているかのようなのである」(II, 322)ことについて触れ、このような「純粋消費」とでもいうべきものを、「いかなる宿命にも回収せぬままに表現しえたのは、ひとり、日本の俳句があるだけである」(II, 323)と、『恋愛のディスクール』の中でそれを敢えて俳句と関係づけている。また、恋する者が相手の前でしばしば示す「不機嫌」は、その内容を隠蔽した露骨な記号であり、恥ずべき恐喝だが、それが単に、「なにかがこのわたしには欠けている」「わたしはしあわせだけれど、悲しい」という「はるかに微妙な雲」となってあらわれることもある、としてバルトは、この文脈の中で再び禅を喚起し、禅の「わび」や「あわれ」や「幽玄」は、この欠如の諸相により、人間の感性（風流）をコード化してみせた(II, 256)、と言う。こうして、「愛の不在」を証明するディスクールは、その意味においてではなく、その形式において、どこことなく俳句と通じるものとなる。

ただ恋愛の場合、「わたしの中で反響するのは、わたしがこの肉体を通じて識ったものである」(II, 298)「反響にとっての空間は肉体である—あまりに『緊密』(融合的)であるため、いわば全的興奮のもとでしか生きようのない、この想像的肉体なのである」(II, 299)のに対して、俳句のそれは、そのような「想像的肉体」、バルトが「人間の肉体の演劇性(ヒステリー)」(I, 107)と呼んでいるものとは無関係であり、「根源的な表現体アラ・プリマ エクリチュールにのみ依存する」(I, 107)形相の次元にある。その根底には、西洋と東洋の肉体のありかたに対するバルトの独自の観察がある。

「西洋にあっては西洋人の根強いナルシズムの習慣のために、ふくれあがった自足感の表徴としかならない(衣服から微笑にいたるまでの)数々の微細な動作も、日本人にあっては、単なる街路のなかの歩きかた、西洋人には意外かもしれないしぐさとなるだけのことである。なぜなら、しぐさの安定と独自は、もはや自我の確立に(《自足》)に対応するものではなくて、ただ生存が図形となってあらわれでたものであるにすぎないのだから」(I, 107)。俳句が、響きを響き自体として、時間をただ時間そのものとして、「いかなる宿命にも回収せぬままに」、いわば「純粋消費」として表現しえたのは、「俳句の時間が主語をもたない」(I, 103)からであり、「主語をも

たない」のは、上記のような「肉体」をもたないからである。バルトにおいては、俳句における「言葉を停止させる訓練」は、西洋におけるような肉体概念の消去と結びついたものとしてとらえられているのである。言語観と肉体観は一体のものである。このような「肉体」(肉体観)が消えた時、はじめて「言語のこれまでの外縁」(I, 102)が打ち破られ、「事実を前にしての覚醒」が起こる。それは、「事実」との「関係の独自性」の獲得といっているものであろう。

バルトはそれを、過剰な言語と肉体の意味から免れることの困難な西洋の文脈の中から、それらを廃棄する可能性としてとらえたが、それは、日本の思想家、西田幾太郎が「純粹経験」と名付けたものと不思議に似通っている。(20)西田は、「未だ主も客もない、知識とその対象とが全く合一している。これが経験の最醇なる者である」(21)とし、「真の純粹経験は何らの意味もない、事実其儘の現意識あるのみである」(22)と記している。

バルトは、のちに著わした『恋愛のディスクール』で、このような「関係の独自性」と、これまで見てきたような「恋愛のディスクール」を対置させている。「わたしは、真の独自性の場合、相手にもなければわたしにもなく、二人の関係にこそあることを見ぬく。獲得すべきは関係の独自性なのだ。心の痛みは、そのほとんどがステレオタイプな関係から生じるものである。わたしはみんなと同じように恋をしなければならぬ、みんなと同じように嫉妬し、見捨てられ、望みを奪われなければならぬ。しかし、二人の関係が独自のものであるなら、そのとき、ステレオタイプはゆさぶられ、乗り越えられ、撤去される。そして、場をもたず、『論述』をもたぬ—ディスクールをもたぬ—この関係内に、たとえば嫉妬は、もはやその所をえないであろう。」(II. 56-57)

これは、恋愛における「純粹経験」であり、普通に考えられるのとは逆に、上述のような肉体の廃棄によって起こり得るのである。「自我の確立に対応しない」ような、東洋の肉体は、バルトからみれば、「汝の歩くときは、歩くことだけをせよ。坐るときは、坐ることだけをせよ」という禅師の言葉通りのことを、ひとびとがそれぞれのやりかたで行っているのだとみえる(I, 108)。ひとは、自我をもつために、ではなくて、もたないために鍛練が必要なのである。バルトは芭蕉の次の句を挙げている。

なんと素晴らしい人であることか、
稲妻を見て、

「生ははかないものだ」と思わぬ人は! (I, 95)

(稲妻にさとらぬ人の貴さよ)⁽²³⁾

「経験するというのは事実其儘に知るの意である。全く自己の細工を棄てて、事実に従うて知るのである」⁽²⁴⁾ (西田)、バルトによってとらえられた俳句はまさにこのような「純粹経験」の表現であり、恋愛のディスクールとの関係でいえば、恋愛と同じ錯乱のエネルギーをもちながら、そのエネルギーを失うことなく、それをシニフィアンのたわむれに変える芸術であった。しかしその内部にいる私達にとっては、それが鍛練に基づくものであっても、そのような、「表徴するものと表徴されるものの適合」という表現のありかたは、恋愛のディスクールとは別のステレオタイプ、共同幻想の言語と紙一重の危うさの上に立っているように思われる。しかし、バルトによって内部と外部の境界を還元された俳句を通して、私達もまた、俳句という短い形式の中にあるエネルギー、「言葉が存在をやめる瞬間」のエネルギーを意識することができ、バルトを通してそれが現代的かつ世界的な拡がりをもつ課題へと通じていくことを認識することができる。バルトは、俳句や日本の文化の、異化でも同化でもない第三の表現、すなわち慣習というコードに身をおきながらそれを空虚にしてしまうような表現の場所の中に、西洋人には拒まれた新しさを見たのであるが、私達は、それを見出したバルトの立っていた地点を見なければならぬ。

バルトは、TVインタビューで、日本滞在において「強烈な快感」を味わったばかりではなく、それについて書いている時にも、「完璧で、強烈で、濃密で、繊細な快樂を経験した」と語り、そのテキスト(『表徴の帝国』)によって、「おそらくはじめて(……)記号表現の中に入った」と言っている。⁽²⁵⁾彼はまたインタビューの別の箇所で、『表徴の帝国』は筋のない小説ですと語ったあとで、自らの歴史的位置を「前衛の中の後衛」だとし、次のように続けている。「前衛であるということは、何が死んだのかを知っているということです。後衛であるということは、死んだものをなお愛しているということです。わたしは、物語をつくるものを愛しています。しかし、わたしは、物語が死んだということを知っているのです。」⁽²⁶⁾「物語をつくるものを愛していた」バルトは、無論俳句と同じ道をいくことはしなかった。L.J.カルヴェは、『ロラン・バルト』伝の中で、この国(日本)は彼に「新しいまなざし」を授けたのだ、⁽²⁷⁾と書いているが、俳句

はまさに、バルトにとって、記号表現そのものであるような表現として、「記号表現の中へ入る」眼差し、少なくとも一つの重要な眼差しを彼に与えたのである。アトポスとは本来、「秘密を隠すスクリーンではなく、むしろ一種の明証性であり、そのまえでは、外見と本質のたわむれが廃絶されてしまう」(II, 205)のようなもの、未知なるものとして憧憬の対象であると同時に眼差しを与えてくれるものでもあった。そのようなものとして、俳句は、バルトのその後の著作にも、遠くから働きかけることをやめなかったように見える。『表徴の帝国』から7年後に出た『恋愛のディスクール』^{シニフィエ}においても、本論で見たような記号内容においてだけではなく、その記号表現においても、恋愛をめぐるディスクールの破片(フィギュール)^{シニフィアン}をアルファベット順に並べ、その中に様々なテキストの細部を「塵埃」のように散乱させた書き方の中に、彼がかって俳句について、「純粋な断片の空間」「偶発事の塵埃」(I, 103)「指示のしぐさ」(I, 113)などと語ったことや、そのようなものに対する彼の愛と通じるものが、なお形をとどめている。

[テキスト]

Roland Barthes: "L'empire des signes" in *Roland Barthes, Œuvre complètes. T. II 1966 - 1973*, Edition établie et présentée par Eric Marty, Editions du Seuil, 1994.

Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, 1977.

なお本論中の、『表徴の帝国』及び『恋愛のディスクール・断章』からの引用箇所は、原則として下記テキストに依り、その頁数を本文中の該当箇所の後に括弧で記し、他の文献については、注で示してある。

I. ロラン・バルト、宗左近訳 『表徴の帝国』新潮社、1980年

II. ロラン・バルト、三好郁郎訳『恋愛のディスクール・断章』みすず書房、1981年

本文中、例えば、(I, 25)とあるのは、上記 I. 『表徴の帝国』の25頁の意。

註

- 1) 中村俊定校注『芭蕉俳句集』岩波書店、1995年、89頁。以下、芭蕉の発句の引用は、このテキストに依る。
- 2) Barthes: "L'empire des signes" *op.cit.*, p. 796.
- 3) Hausmann, Manfred: "Über das Nachshöpfen" in *Japanische Lyrik* Übert. von Demselben, Zürich (Arche), 1990, S.153 f.
- 4) 加藤慶二『ドイツ・ハイク小史』永畑書店、1986年、50頁。
- 5) Hausmann: "Liebe, Tod und Vollmondnächte Gedichte aus dreizehn Jahrhunderten" in *Japanische Lyrik*, a.a.O., S.58.
- 6) 東明雅『芭蕉の恋句』岩波書店、1993年、29頁。
- 7) 小宮豊隆ほか監修『校本芭蕉全集』第3巻、角川書店、1970年、322頁。以下、芭蕉の連句の引用は、この全集に依る。但し、横書きに書き直したため、表記(繰り返し記号)に若干の異同が生じた箇所もある。
- 8) 東、前掲書、74-75頁。なお同書において、芭蕉の恋句の内容がその後さらに変化し、「下世話の恋」が年と共に多くなっていったことも指摘されている(148-150頁)。
- 9) 『校本芭蕉全集』第4巻、1969年、103頁。
- 10) 東、前掲書、22-23頁。
- 11) 『芭蕉俳句集』89頁。なお、『校本芭蕉全集』第1巻、1969年、110頁も参照。
- 12) 山本健吉『芭蕉—その鑑賞と批評〈全〉』新潮社、1976年、110頁。
- 13) 『芭蕉俳句集』42頁。
- 14) 上甲平谷『芭蕉俳諧』富山房、1946年、9頁。
- 15) Erwin Jahn: *Fallende Blüten Japanische Haikugedichte für alle Jahreszeiten*, Zürich (Arche), 1968, S. 8-12.
- 16) 松尾芭蕉「笈の小文」、『芭蕉紀行文集』岩波書店、1995年、69-70頁。
- 17) 『校本芭蕉全集』第4巻、246頁。
- 18) 乾裕幸『俳文学の論』塙書房、1984年、67-74頁。
- 19) 森本浩一「恋愛のディスクール」、『現代思想』1987年1月号、88-89頁。
- 20) バルトを日本に招待した当時の東京日仏学院院長モーリス・パンゲによれば、彼がバルトに読むように勧めたのは、「ルース・ベネディクト、

鈴木大拙、中村元、サムソン、チェンバリンなど」であったが、バルトは、「自分の鋭敏な視覚を何冊もの書物の安全な知識によって希薄にしようとは望まなかった」（モーリス・パンゲ「ロラン・バルトの日本」、『現代思想』1980年、6月号、53頁）。

- 21) 西田幾太郎『善の研究』岩波書店、1995年（第76刷）、13頁。
- 22) 同、14頁。
- 23) 『芭蕉俳句集』224頁。
- 24) 西田、前掲書、13頁。
- 25) Interview par J.Thibaudeau, France - Region 3, *Océaniques*, 1988. 但し、インタビューは、1970年11月23日、24日、1971年5月14日に録画されたもの。（ルイ-ジャン・カルヴェ、花輪光訳『ロラン・バルト伝』みすず書房、1993年、535頁および536頁参照）。なお引用箇所については、同書360頁。
- 26) 宗左近「解説」、前掲テキストI所収（I, 160&175）。
- 27) カルヴェ、前掲書、307頁。