

筆痕の飛沫、諸芸術の起源

グラフィエンのアナログ性と「アナロジーの魔」

新谷 淳一

I. “書” と “画”

筆と墨を共有する“書”と“画”のあいだに、明瞭な線を引き領域を画することのなかった東洋の伝統は、一枚の紙のうちでの書画の共存を常套とする。“画”の素人の手になる文人画の歴史をも誇るこの伝統において、“詩”は、書と画の狭間に宿る。背後には、漢字の絵画性、およびそれを承けて発達した書道カリグラフィの仲介がある。カリグラフィがマージナルな実践に留まる西洋では、書画の混在への関心が強まるのは、“表象”の枠組みや“模倣”の規範から文学や絵画が自らを解き放ったのち、比較的近年のモーメントにおいてであった。とはいえ、芸術行為一般の根底に、自然の無痕の広がりに対峙しつつそのうちに人為を刻むといった衝動を想定するなら、書画混和のエレメントとしての“筆痕”のうちには、洋の東西を超えた、ある種の普遍的な根源性を認めることができよう。ここでキーワードとなる“筆痕”は、書画同根の東洋の伝統に棹さしながら、それと同時に、graphisme の訳語として採用されるものである。その語源、ギリシア語の graphein は、尖筆をもって疵を刻みつける動作を原義とし、書と画、双方の領分に係わるものであった。

ふたつの領分は、フランス語ではおのおの plume と pinceau の語をもって、換喩的に指示されうる。ただし、隠喩的イメージとしては、伝統的に硬筆である西洋の筆記具が“羽”を原義とする前者で示されることには多少の違和が伴い、また、ラテン語 penis を語源とし英語 pencil を生んだ後者のイメージも、絵筆の柔らかさへ収斂しがたいものがある。イタリア語 penna と英語 pen は、pluma とはまた別の“羽”を意味するラテン語に由来し、これも硬筆を示す。ただし、イタリア語のうちには、penna に縮小辞を付けた pennello が絵筆を意味するというかたちで、ふたつの領分の連続性、あるいは序列が、刻みこまれている¹。

¹ 後世に多大な影響を及ぼした 15 世紀初頭の教育書で、ピエール・パオロ・ヴェルジェリオはこう記している：「現在行なわれているような線描 [dcsignativa] は、自由人

アルベルティを起点として整備されてゆく西洋絵画の“正統”的系譜において、“手”の卑俗さから絵画を救い、“詩”の姉妹芸術としての高貴さを与える作業は、知的・精神的な審級たる“線”によって、つまりは“デッサン”によって絵画を律することを基軸とした。しかしながら、早くもダ・ヴィンチにおいて、この概略的図式は裏切られる。文字と絵の起源を同一と考えてもいたダ・ヴィンチは、認識する“眼”と軌跡を刻む“手”の連動それ自体を、自然を読む知的作業と捉え、“詩”に拠らずに絵画に内在する知を展開しようと努めた。Cosa mentale としての絵画の地位確立の立役者たるダ・ヴィンチは、そうした作業のうちで、筆痕的な手の実践としての *disegno* を突きつめることになる。“手”と“頭”に跨がるデッサンの根源性は、“手”の側でも“頭”の側でもなく、両者の協働と軋轢のうちにある。以後の系譜を見ても、*disegno* は、その精神性が徐々に象られたと見えるルネサンス期においても、相容れない方向性を内蔵する概念だったというのが実情である²。

デッサンの歴史を概観する書の冒頭でピエール・ラヴァレは、“デッサン”の語によって理解するべきものを、「諸形態のグラフィックな表象」としている。「色彩が描線を吸収する、あるいはむしろ、色彩的な様相がグラフィックな様相を凌駕する」という状態に至らないかぎり、それはデッサンだといっているのである³。この“寛大な定義”のうちに見られる、二項が対峙しながら、拮抗から解消へと推移し、それでいて辛うじて対立が維持されるといったあり方は、“グラフィックなもの”の射程を追っていくうえでの指針ともなる。

デッサンは、完成作品との関係においては、未完成の状態、作品制作の初めの段階に発生した習作を指し示す。ただし、“初め”であるがゆえに相対的に軽視されるデッサンのうちには、ときに、“初め”であるがゆえの絶対

に相応しいものではない。ただしおそらくは、書くことに係わる場合を除けば) (Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis liber*, 41, in *Humanist educational treatises*, edited and translated by Craig W. Kallendorf, Harvard University Press, 2002, p. 48)。

² こうした事情を踏まえ、*disegno* の地位を巡る最新の研究書は、『逆説的な芸術』と題されている：Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal : la notion de disegno en Italie (XV^e-XVI^e siècles)*, L'Harmattan, 2004。とくに、「断片の領分」と題された最終部が、ここでの議論との関連が深い。近年の研究では、イタリア語以外の対応語と十分に照応しない *disegno* —— 仏語の *dessin* と *dessein*、英語の *design* をもほぼ包含する —— を、訳さずに用いることが増えている。拙稿、「『詩は絵画のように』の消長と諸芸術の交感：クロード＝ニコラ・ルドウの詩と建築」、『仏語仏文学研究』（東京大学仏語仏文学研究会）、2006年、33号、61-62頁および註71を見よ。

³ Pierre Lavallée, *Les techniques du dessin : leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Paris : Vann Oest, 1949, p. 7.

的な根源性が秘められる。そこにはしばしば、芸術家を突き動かすインスピレーションや、完成への道程に隷属しない、未完の抽象的な衝動が、生々しく刻まれる。

“線の^{わざ}芸”に備わるこうした両義性を問うていくうえで、ligne および trait という仏語に則し、二種類の“線”の性質を、あらかじめ分離し抽出しておくのが望ましい。

Ligne は、精神、disegno、計画の領域に属し、写実的か抽象的かを問わず、形象や形態と分かちがたく結びつく。一方、純粋にグラフィックなものである trait は、身体、手、モチーフやモデルの軌から自由な痕跡に結びつく⁴。

「純粋にグラフィックなもの」としての trait —— “線” [ligne] との対比で “描線” と訳す —— は、traire や trainer の運動性を孕む。そもそも筆記具一般は、筆の柔らかさとペンの硬さという無視できない対照性を超えて、身体の延長という様相を帯びるものだが、この疑似身体の身振りから生まれる線は、書であるか画であるかを問わず、身体分泌の擬せられる。

線を引くことは、人為の一步であるが、“画する”という操作の人工性ほときに、線を引く身振りの身体性に裏切られ、自然へと放蕩的に回帰する。人為の一樣態たる芸術を思考する際に問われる〈自然〉は、一方で、“模倣”の対象あるいは理念としての古典主義的な姿を、他方で、芸術をあらかじめ胚胎するという現代的・倒錯的な姿を呈する。後者の場合、筆を引きずる身振りはしばしば、世界の“息吹”に導かれる受動的な実践となる。息吹[souffle]は、精神に類するもの、神に近い審級でもありうるが、自然への内在の徹底という汎神論的機構を媒介する限りで、精神や神に対する壊乱の原理としても作用する。西洋の魂／精神の原点にある、anima さらには psyche と同様、書画渾然の世界を周回する息吹も、精神的、かつ／または、生命的な原理である。筆痕の領分は、諸々の二項対立を媒介するエレメントとして現れる⁵。

⁴ S. Deswarte-Rose, « Introduction », in *Du trait à la ligne*, Galerie d'art graphique, 26 avril - 19 juin 1995, Centre Georges Pompidou ; Musée national d'art moderne ; Centre de création industrielle, 1995, p. 5.

あるいは、ユベール・ダムッシュによる次の言葉：「Trait という語は、しっかり同定されず、位置づけが困難で、結局は発見不能かもしれない対象、ある要素それ自体を指すというよりも、多様な形をとり、とりわけグラフィックな姿で発現するようなある活動の指標となるものだろう」(Hubert Damisch, *Traité du trait : tractatus tractus*, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 143)。この書については、第IV節冒頭でやや詳しく言及する。

⁵ 書家の岡本光平はこう述べている。「にじみ、飛沫といった僕ら東洋人からみれば

II. エクリチュールからグラフィックへ

ロラン・バルトのキャリアは、筆痕の問題系と深く交錯する⁶。文壇へのデビュー作『エクリチュールのゼロ指標』から、エクリチュールによって生を統一するという弱い意志をもって模索された“新生”に至るまで、バルトはエクリチュールの人だった。ただし、初期に強かった政治的・社会的な含意を希薄化したエクリチュールは徐々に、バルトの欲望を湛える不在の場と化してゆく。この変化に伴いエクリチュールの“グラフィック”への接近が目につくようになる⁷。

バルトの書き物には、さまざまな二元論的構図があるが、その最たるものは、文＝エクリチュールと言＝パロールの対比である。

私は長年、エクリチュールをパロールに理論的に対比するという傾きを持ってきた。双方は、同一の身体に発するものとは、私には思われぬからである⁸。

グリコのおまけみたいな、書の文字の身体から発散する分泌物を、[西洋人は]めざとくみつめている。「肉体が肉体であることを証明するような末端のディテール」に眼を向けだした西洋人が、1940年代以後、「書の身体的な部分のエキスをそっくり盗[んだ]」結果、ポロックやアンリ・ミショー等の作品が生まれたという（「書の図像学：文字をデザインする意志」、『現代思想』、1993年10月号、特集“文字と共同体”、165頁。この雑誌特集の諸論考からはさまざまな刺激を受けた）。

テレビ東京系列のアート・エンターテインメント番組「たけしの誰でもピカソ」の2007年5月4日放送分は、岡本を中心とする書道特集で、ここでは以下の二点が示されていた：第一に、書は、老若男女を問わずすべての日本人によって銜いなく鑑賞され、実践されうる、特異な現代アートの様態であること。第二に、現代アートとしての書は、さまざまな二項対立の相剋と止揚を、抽象的な議論としてではなく、ごく感覚的に感得させること。岡本が担当したNHK教育テレビ「趣味悠々」（2003年4-5月）のテキスト『文字を楽しむ書』（日本放送出版協会）でも、同様のことをある程度まで確認できる。ただし、書の自由闊達さを、現代アートとの近しさの観点から云々すること自体に、さほどの意義はなからう。

⁶ I節で言及したダ・ヴィンチの仕事のうちにバルトは、「記書の領分とイメージの領分のあいだ」の「摩擦や軋みの関係」を読みとっている（Roland Barthes, « Archimboldo ou Rhétoriqueur et magicien » (1978), in *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, t. V, p. 498 ; ごく一部の例外を除きこの五巻本全集を出典とするバルトからの引用は、以後基本的に、著者名と O. C. の表記を省き、テキスト名と巻数と頁を記す。Ibid. は、収められる巻のみならず、テキストそのものが同一の場合に用いる。当該テキストに初めて言及する際、初出年を記す）。

⁷ 晩年のバルトはある意味で、「イメージの氾濫にも係わらず、私たちの文明はかつてないほどにエクリチュールの文明である」と主張したと言える（Claudio Strinati, « Version de Barthes », in *Roland Barthes : intermezzo*, sous la dir. d'Achille Bonito Oliva, Milano : Skira, 2004, p. 10）。

⁸ « Une sorte de travail manuel » (1977), t. V, p. 392.

晩年のこの回想的一文は、まさしく二元論的な、“録音機でのエクリチュール”に関するアンケートへの回答の冒頭に見られる。「長年」の傾きを明示したのち、「今日の私はこの対比を以前ほど信じていない」と留保がなされ、フロベール等が声による推敲を重視した事例を喚起しつつ、「各人が自分の身体をもって、その身体を聞きとるがままに書くべし」という、「リベラル」な態度が推奨される。

冒頭の「理論的に」[théoriquement]と「傾きを持つ」[être enclin à]は、それ自体が対立的でもある。しばしば理論の鎧をまとったバルトの、理論の採用も含めた選択が身体の傾きに導かれたものであれば、この対立自体が擬似的なものとなる。それに加え、「同一の身体に発するもの」でないとしても、とまれ「身体」に発するのであれば「リベラル」に許容するという、場当たりの妥協とも根本的信念の発露とも解しうるような、対立とその解消の身振りも観察される。この小文のバルトは、一瞬だけ「リベラル」を経由したのち、「自分の悪癖に舞い戻り」、あらためてエクリチュールを擁護する。エクリチュールの偏愛という「悪癖」に留まる最大の理由は、「造形的」[plastique]、「手作業的」[manuel]な次元にあることを、まさしく「手仕事のようなもの」と題されるこの小文は明記する。

私は、いわば手仕事を享受する。私は、ふたつの《アート》を、テキストのアートとグラフィックのアート [celui du graphisme] を兼用する [cumuler] 9。

“手”を軸とする「ふたつのアート」の重なり合いは、さまざまなテキストのうちで示される。バルトが執心した画家サイ・トゥオンブリからは、「エクリチュールの本質」が、「引きずられるがままにする [en la laissant traîner] ことによってエクリチュールを生みだす仕種にある」との教えが導かれている¹⁰。少なくとも後期のバルトにとり、エクリチュールは“グラフィック”な概念であったが、大筋において文芸評論家だったバルトにとり、グラフィックなアートの筆頭には文学がある。さきの小文「手仕事のようなもの」と同年のコレージュ・ドゥ・フランス開講講義では、こう述べられている。

文学という語をもって私は、諸作品の集合や一連の作品群を、あるいは商売や

⁹ *Ibid.*, p. 393. 以後 graphisme の語は、“グラフィズム”としても落ち着かないため、おもに“グラフィック”あるいは“グラフィックなもの”と訳す。Art graphique という連辞も登場するが、いわゆる“グラフィック・アート”と区別するため“グラフィックなアート”と訳す。

¹⁰ « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » » (1979), t. V, p. 704.

教育の一分野を意図するのでさえなく、ある実践の、書くという実践の軌跡の、複合的なグラフ [graphic] を意図する¹¹。

70年代のバルトは、「視覚的なもののエクリチュール」を論じるテキストをいくつか残した¹²。絵画などを論じる際に“グラフィック”の語を発することそれ自体は当たり前に過ぎるが、本来的にグラフィックなアートを論じつついかにその筆痕性にアプローチするか、その様にバルトの傾きが現れる。

“視覚的なもののエクリチュール”を論じるテキスト群のうち、“画としての文字”の歴史を百科的に詰め込んだ書物の書評文、および、エルテのレタリング的図像に関するテキストは、文字と絵の関係そのものを主題としている¹³。一方で、「文字は、グラフィック・アーティスト [graphiste]、文献学者、画家、法律家 […]」¹⁴ など多くの職業に係わるものとされ、他方で、「作家、画家、そしてグラフィスト」はみな「テキストのパフォーマー [performateur]」と総括されるのなら¹⁵、“テキスト”という概念自体が、文字としての“グラフィック”の横断性に貫かれていることになる。「絵画とテキストを制度的に分割する隔たり（検閲）を破棄することが重要¹⁶」とし、諸芸術のうちでも「主要なアート」の位置に据えられるべきは「グラフィックなアート」だと記すバルトは¹⁷、二元論的な対立のあいだを縫い進むのだが、“あいだ”としてのグラフィックの軸は、絵画よりも文字の側に寄っている。文字こそが、「グラフィックな抽象の一切が収束する場」なのである¹⁸。

¹¹ « Leçon » (1978), t. V, p. 433. 講義と出版は同年ではない。

¹² のちに編集者の手により書籍化された際、「音楽の身体」と題された音楽論の集成に対し、映画・演劇・美術を論じるテキスト群に与えられたタイトルが「視覚的なもののエクリチュール」(voir *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Seuil, "Points", 1982)。それらのテキストのうち、本稿で論じられる諸事項の多くに言及する、短いながらも凝縮度の高いテキストとして：« Sémigraphie d'André Masson » (1973), t. IV, p. 345-347.

¹³ « L'esprit de la lettre » (1970). 書評対象の書：Massin, *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin, du huitième siècle à nos jours*, Gallimard, 1970. この書の1993年以後の再版にはバルトの書評も収録される。« Erté ou À la lettre » (1971).

¹⁴ « L'esprit de la lettre », t. III, p. 481.

¹⁵ *Ibid.*, p. 484.

¹⁶ « La peinture est-elle un langage ? » (1969), t. III, p. 99.

¹⁷ 「グラフィックなアートは、仮に、言語を単なる伝達の道具に還元する私たちの社会の経験主義的な軛を揺るがすことができたならば、主要な芸術になるだろう。そこでは、具象的なものと抽象的なものとの瑣末な対立が乗り越えられる」(« Erté ou À la lettre », t. III, p. 933)。

¹⁸ *Ibid.*, t. III, p. 930.

Ⅲ. 息・精神・声

いま検討されたふたつのテキストには、また別の二元論的な構図がある。『文字とイメージ』の書評文は「文字の精神」と題されており、エルテ論には「文字、精神、文字」と題される節がある。「まさしく、文字の精神、文字を生かす精神なるものが仮に存在しないのなら、事は単純であるのだが¹⁹」と嘯くバルトは、「文字は殺す、精神は生かす」という定型的二元論に揺さぶりをかける。かつて、「横暴な文字に精神の権利を対置する」ことに効力が見いだされた時代があったが、バルトの“モデルニテ”はむしろ、文字に執することにある²⁰。

従来 of 講壇批評と“新批評”の派手な論戦を引き起こした『ラシーヌ論』について、ピカール教授が反撥した論点のひとつは、*respirer* という動詞の“生命的”な解釈であった²¹。エクリチュールやグラフィックとしての文学という視点と矛盾するようでもあるが、バルトにとり、文学は“息をする”行為とも連動する。曰く、「文学は、歩くことを可能とするのではなく、息をすることを可能とする²²」。

コレージュ・ドゥ・フランス教授となったアントワーヌ・コンパニオンは、その開講講義でバルトのこの一文を引く。文学に対し「ニヒリスティックな厳格さ」を示したブランショを、フーコーやバルトが継承したという理解に立ち、「文学を何らかの道具とする一切の妥協を拒み」、文学に「呼吸的な価値」[*valeur pectorale*]、「息をつくこと」[*respiration*]以外の効用を一切認めない態度、「単なる遊戯的な快楽としての読書という墮落した概念」を導いた文学観を、批判する文脈においてである²³。この見取図それ自体の是非は問わないとしても、少なくとも、引用文の発された文脈が完全に黙過されている事実を、指摘しないわけにはいかない。実際、直前でバルトは、「ロゴスがプラクシスから取り返しのでないほどに切断されていると見え」、文学が「一切の他動性を欠き、絶えずそれ自身を意味し続ける他ない」ものと

¹⁹ « L'esprit de la lettre », t. III, p. 481.

²⁰ « Erté ou À la lettre », t. III, p. 932. この一節については 23-24 頁で再び言及する。

²¹ Voir Raymond Picard, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, 1965, p. 52-54. バルトの最初の主張および反論はそれぞれ : « Sur Racine » (1963), t. II, p. 127-128 ; « Critique et vérité » (1966), t. II, p. 764, note 1.

²² *Essais critiques* (1964), t. II, p. 514.

²³ 2006年11月30日に発されたこの開講講義について、ここでは、France culture の番組“L'éloge du savoir” (2007/04/02) 放送の録音に依拠したが、*La littérature, pour quoi faire ?* のタイトルで、DVD化 (CNED / Collège de France / Doriane Films, 2007) および単行本化 (Fayard, 2007) されている。

して捉えられる、そうした一面があるとしても、他面では、「文学が世界を意味する」のではなく、「あたかも世界それ自体が意味する」かの如き事態が出来ると想定し、後者に則して、「エクリチュールが世界に息吹 [du souffle] を与える」と記し、件の一文へ続けるのである²⁴。

ここで問題とされる“息”は、“息をつくこと”よりも、原初的な力としての“息吹”に類するものである²⁵。すでに記したように、筆痕の領分、とりわけ東洋の“グラフィックなプラクシス”においては、“世界の息吹に導かれる受動的な実践”という様相が顕著に観察される²⁶。

“氣” [souffle, esprit]、“理” [principe ou structure interne]、“意” [idée, désir, intention, conscience agissante, juste vision]、“神” [âme, esprit, essence divine] といった諸タームは、コスモロジーと絵画的実践に同時に係わるものである²⁷。

宇宙が原初の〈息吹〉に発し、まさしく、生命的な [vitaux] 息吹をもって始動するのであれば、それと同じ息吹が絵画にも生命／魂を与える [animent] のは必然である²⁸。

²⁴ *Essais critiques*, t. II, p. 514. 件の一文は、ネット検索をすれば、文脈から切断された“名句”として多く引かれているものだが、そのなかに、正しい出典を示すものも、前後の文脈を踏まえたコメントを付すものも、一件として見当たらない。それほどまでに“自立”したこの一文に、コンパニオンも引用句として出会ったのだらうと推測するよりは、意図的に文脈が無視されたと解するべきだろう。確かにバルトはしばしば、“息をすること”に“解放”的ニュアンスも込めるが(12頁のサイ・トゥオンブリに関する引用、および13頁のラシーヌに関する引用を見よ)、それにしては当該箇所は、バルトのコーパスのうちでも珍しいほど明確に文学の“他動的”様相を語る文脈であり、コンパニオンの曲解は、悪意に満ちたという(彼としては通例の)次元をも超えている。ちなみに、France culture の番組“Affinités électives” (2007/02/01) への出演時、同じ一文を引いて détente や récréation の語を発するコンパニオンに対し、番組司会者は、この場合の respirer は「生命的な」意味ではないかと問いただしている。この指摘を受けてコンパニオンは、確かに、『ラシーヌ論』ではバルトは respirer を生命的に解しており、結核を患ったバルトにとり、息をすることは生命と直結していただらうと、まるで思い出したかのように語っている。

²⁵ ただし、東洋的な“息吹”ほどには“根源的”でないという留保をバルトは付す。エクリチュールは、「存在するものを揺り動かすのであり、未だ存在しないものに形を与えるのでは決してない」というのである (*Essais critiques*, t. II, p. 514)。グラフィックを論じるバルトはしばしば、東洋への傾きを明示し、しかも諸芸術の“起源”に連なるような“根源的”様相を喚起するが、これを真に受け過ぎてはならないということである。註33および註58も見よ。

²⁶ I 節の末尾を参照。

²⁷ François Cheng, « Présentation », in *Souffle-esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Seuil, 1989, p. 18. 中国語の訳として併置される仏語を訳さずに残した。

²⁸ Idem, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Seuil, “Points”, 1991, p. 72.

こう総括するのは、アジア出身者として初めてアカデミー・フランセーズに迎えられた、作家／詩人／書家のフランソワ・チェンである。中国伝統絵画の精神を大括みに示したその代表的著作、『空虚と充溢』を貫くキーワードは“描線”である。

描線 [trait] は、起伏を持たない線 [ligne] ではなく、形態の単なる輪郭でもない。[...] 描線は、事物の“理”、および、事物に生命／魂を与える息吹を、掴むものである²⁹。

バルトの仕事のうちで、“描線”が最も重要な位置を占めるのは、絵画を論じるテキストではなく、冒頭で東洋を「描線の貯蔵庫」として提示する『記号の帝国』であるだろう³⁰。そもそもバルトのグラフィックなものへの接近は、時期的にも“日本の発見”後に顕著となった。意味に冒されたバルトの身体は、日本の風景や日本人の振る舞いのうちに、実に多くの“描線”や“グラフィック”を読みとったのである。

東洋の書画を貫く描線の力は、“分節”をもたらす身振りそのものの“リズム”にも由来する。

(描線)の芸が中国において促されたのは、書道の存在と、絵画において作品の制作が瞬間的かつリズム的なものであったという事実とに、起因する³¹。

「息吹とリズムは連動する概念³²」であるのだが、バルトもまた、「触覚的で、非-口唇的」なものとしてのエクリチュールの“リズム”に敏感である。

エクリチュールは、パロールを跳び超えて、壁画の原初の痕跡、具象的である以前に概ね抽象的でリズム的である壁画の切り込み [incisions] に連なりうる³³。

²⁹ *Ibid.*, p. 75. この書でアンリ・マチスに何度か言及しているチェンは、期待に違わず、アンリ・ミショー論ものしている (*Henri Michaux, sa vie, son œuvre*, Taipei: Éd. Ouyu, 1984. ただしこの書はアクセスが困難である)。

³⁰ *L'empire des signes* (1970), t. III, p. 351.

³¹ F. Cheng, *Vide et plein*, p. 76.

³² *Ibid.*, p. 78.

³³ « Variations sur l'écriture » (1973), t. IV, p. 307. 別のテキストでは、エクリチュールの発明以前の「リズム的な切り込み」の存在が示唆されている (« Écoute » (1977), t. V, p. 342; 共同執筆のテキストだが、この一節およびのちに引く一節はバルトの手になるものだろう)。グラフィックを語る流れで、バルトはしばしば諸芸術の“起源”に触れる。ただし、心情的には「起源の解体」(*Roland Barthes par Roland Barthes*, t. V, p. 713) に共鳴するバルトが語る“起源”は、おおむね歴史とは無縁の虚構的な夢想

筆痕の領分でリズムが喚起されうるとしたら、それがいくばくかは時間芸術である限りにおいてである。バルトが偏愛したサイ・トゥオンブリは、「ある種の中国の画家」と同様に「一息に[*alla prima*] 描く³⁴」。一息の“パフォーマンス”から生まれるのは、修正の効かない痕跡である。「東洋の絵画とのある種の近親性」を示すように「エクリチュールと絵画の頻繁な混淆」を実践するサイ・トゥオンブリの作品は、「絶対に風通しのよい[*aérés*] 空間」として、「単なる造型的な価値」以上の何か、「より良く息をする[*respirer*] ことを可能とする精妙なエネルギーのようなもの」を発散するという³⁵。

ところで、“息をすること”と直結する“リズム”的な“パフォーマンス”である音楽について、バルトはいかなるスタンスをとるのか。たとえば初期の『ミトロジー』所収の「ブルジョワ的音楽」では、音楽の「真実は、音声的[*phonétique*]ではなく、呼吸的、韻律的な次元にしか存しえない」と記されているが、“音楽”と“呼吸”の常識的な接合に留まることなく、この小文の最後では、「音楽的テキストの全面的な文字[*la lettre totale*]」を見つけ出すことこそが、優れた音楽家の資質とされる³⁶。同様の発想は後年の音楽論にも明瞭で、「パンゼラの芸の一切は、文字[*lettres*]のうちにあった」、あるいは、「歌は、語る、いやむしろ、書く必要がある」というかたちで、声の文字性あるいはエクリチュール性が強調される³⁷。声は「肌理」を聴かせるものであり、「息ではなく、喉に発する身体的物質性³⁸」だというのである。

逆に、“エクリチュール”および“テキスト”に捧げられ、ともに断章をアルファベット順に配するふたつの重要なテキストは、それぞれ“母音”と“声”に関する項をもって閉じられている³⁹。語源的なつながりを持つ二語がVに始まるという偶然に留まらぬ意図を、見てとるべきだろうか。書家の石川九揚は、西洋における音楽の地位に、東洋における書が呼応すると主張しているが⁴⁰、“書”と“画”のあいだに“グラフィック”があるとしたら、

である（註51の「絵画の起源」に関する一節を見よ）。

³⁴ « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », t. V, p. 717.

³⁵ « Sagesse de l'art » (1979), t. V, p. 692. この一節には、“息をすること”の生命性が、逃走的な軽やかさと連動することが示されている。

³⁶ *Mythologies* (1957), t. I, p. 804.

³⁷ « Le grain de la voix » (1972), t. IV, p. 151, 153.

³⁸ « Écoute », t. V, p. 348.

³⁹ 「エクリチュールについての変奏」と『テキストの快楽』のことだが、この「表裏一体」のふたつのテキストについては、V節の冒頭で触れる。

⁴⁰ 「日本語の臨界：書と詩の東アジア」（吉増剛造との対談）、『ユリイカ』、2003年

“息”と“文字”のあいだ、“音楽”と“書画”のあいだには、いったい何があるのか。対立的な二項を合わせ鏡のように向き合わせるバルトの操作は、一方では、文字の物質性の只中で精神の活性化を図り、息に伴走するものとしての精神や魂をいくばくか文字の側へ引き寄せながら、なおそれとともに、本性として「亀裂」[craquelure]に他ならないエクリチュール⁴¹の“痛み”を緩和するべく、文字の側に息や声の温もりを呼び入れる。

ラシーヌの詩的なエクリチュールは、「諍いの場面」のほとんど魚屋〔魚屋の女将どうしの口論〕的な性格を見てとらせる[laisser deviner]ほどに透明だった。つまり、分節/発声の基層[substrat articulatoire]があまりに間近にあるため、この基層が彼の言説に、いわばゆるやかな呼吸や解放/弛緩[relaxation]のよなもの、ほとんど「スウィング」と言いうるものを与えるのである⁴²。

ラシーヌのエクリチュールは本来的に“息”を吹き込まれるべきものとして存在するとしても、バルトが注視するのは、舞台上で現動化された効果よりも、エクリチュールそれ自体のうちに透けて見える“呼吸”である。「言語の下にあるもの」[sous-langage]のうちにこそ「ロゴス」を見てとるバルトは、「言語の下にあるもの」の「瑣末さ⁴³」[trivialité]に光を当てそれを解き放つことで、エクリチュールに“息をつかせる”のである。

IV. フォト-グラフィック

ルーヴル美術館で 1995 年に開かれた展覧会のカタログという位置づけを

4 月臨時増刊号、「総特集：日本語」、32 頁、36-37 頁を見よ。書と音楽の重ね合わせは自体は、新しいものではない。西田幾多郎は、書を「凝結せる音楽」と表現した（「書之美」、『西田幾多郎全集』、第 12 巻所収、岩波書店、1979 年、150 頁。石川については註 73 も見よ。

⁴¹ 「結局のところ、エクリチュールとはまさしく亀裂に他ならない。平らな物質、紙や皮や粘土の面や壁を、分断し、溝を刻み、不連続なものとするのである」（« Variations sur l'écriture », t. IV, p. 289）。

⁴² *Sur Racine*, t. II, p. 104. 「魚屋的」については、渡辺守章の邦訳に付された註を見よ：『ラシーヌ論』、みすず書房、2006 年、99 頁註 4。ただしうえに記したのは拙訳。

⁴³ 「瑣末さは、言語の下にあるもの、絶えず誕生し決して完遂されることのないロゴスの、固有の形態である」（*ibid.*, p. 104）。9 頁で言及した、文学が「息をすることを可能とする」を含む一節でも、ロゴスとブラクシスの関係が問われていたが、この引用に続く節もまた、ラシーヌにおける「ロゴスとブラクシス」を論じる。

『ルソン』では、「実践の主体」としての作家は、「教義の純粋さに対してトリヴィアルなポジションに」身を置くべきとされ、trivial の語源に則したコメントが付されている（« Leçon », t. V, p. 437）。

持ちながら、実質的にユベール・ダミッシュの単著と見なしうる『描線論』は、描線の諸相に多面的にアプローチする刺激的な論考である⁴⁴。ポンピドゥ・センターでのバルト展のカタログにも「描線」と題する小文を寄せているダミッシュは⁴⁵、バルトの“グラフィック”関係のテキストを十二分に把握しているはずだが、『描線論』に見られるバルトについてのまとまった言及は、“フォト-グラフィー”を論じる『明るい部屋』の、studium と punctum の対概念に関する一節だけである。

この言及に先立ちダミッシュは、描線 [trait] ではなく線 [ligne] の、ふた通りの理解について整理している。「不動の点が互いに寄り添い絶え間なく連続したもの」としての静的な——アルベルティ的な——理解と、「運動する点が描く軌跡」としての動的な——ダ・ヴィンチ的な——理解とである⁴⁶。「運動の観念を示唆するターム」たる線描は、後者の動的な線の自由度と肉体性を強めたものと解することができる。

『明るい部屋』への言及は、『描線論』冒頭の「切り口」[incise] と題される章にある。この章は、ルチオ・フォンタナの“絵画”に刻まれる特異な描線に先導されながら、描線の最も根源的かつ尖鋭的な様相を論じる。「一見、グラフィックなところをまったく持たず、当初から厳密に指標的な [indicielle] なもの⁴⁷」のように提示されるフォンタナの“描線”の“指標性”を起点として、『描線論』の時空を超えた周遊が、開始されるのである。

反-グラフィック的な描線としてのフォンタナの作品は、客観的な分析を受け入れる対象、studium の対象としての線ではなく、「私を刺す [me point] 偶然⁴⁸」としての punctum に近似するという。だがもし、運動の痕跡であるはずの線描が、アクション未満の形姿たる punctum に帰着するのなら、線描の存在理由そのものが消去されてしまう。

最も根源的な描線と punctum の近しさが示唆されるのに続けて、写真が、

⁴⁴ H. Damisch, *Traité du trait*, p. 18-19. すでに註 4 で引いたこの書は、展示作品の選定から企画に携わったダミッシュの手になる、ゆうに単行本一冊に相当する分量のテキストを収める。絵画一般、芸術一般について考えるうえで示唆するところの多いこの文献が、その性質上、入手困難であるのは残念である。『描線論』に遥かに先立つダミッシュの初期の重要著作、『雲の理論』でも、関連する事柄が随所で論じられている (idem, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Seuil, 1972)。

⁴⁵ Idem, « Traits », in *R/B : Roland Barthes, exposition présentée au Centre Pompidou*, nov. 2002 - mars 2003, Seuil ; Éditions du Centre Pompidou ; IMEC, 2002.

⁴⁶ Idem, *Traité du trait*, p. 18-19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *La chambre claire : note sur la photographie*, t. V, p. 809, cité in *ibid.*, p. 19.

「純粹にグラフィックな」ものとしての描線を、好んで活用するメディアであることが強調される⁴⁹。“反-グラフィック的なもの”と“純粹にグラフィックなもの”がこのように短絡する所以は、一見緻密な論理階層をとりながら実質的には断章形式の書き物である『描線論』の記述のうちでは⁵⁰、十分に説明されない。この逆説は、バルトの側からアプローチされた方が容易に理解されると思われるが、根底には、最も生々しい痕跡は、物語のうちに場を持たず、抽象的である他ないという構図があるだろう⁵¹。

⁴⁹ H. Damisch, *Traité du trait*, p. 19.

⁵⁰ Tractatus tractus という副題を持ちウィトゲンシュタインを意識する『描線論』は、断章的なデシマル表記 (1./1.1./1.2./1.2.1...) を採用しており、この最初の章には 0./0.1 以下の数字が与えられている。

⁵¹ 「グラフィックは、現実の模倣によってではなく、抽象をもって開始される」(« Variations sur l'écriture », t. IV, p. 280)。

「エクリチュールと芸術の、共通の起源には、リズム、規則的な痕跡、未だ意味を持たずただ反復される切れ目の、純粹な区切り [ponctuation] があつた。(空虚な) 記号は、リズムであるとしても、形態ではなかつた。抽象は、グラフィックの源泉にあり、エクリチュールは、芸術の源泉にある」(*ibid.*, p. 310)。「分節 [découpage]、すなわち命名」(« Réquichot et son corps » (1973), t. IV, p. 380) であるのなら、描線の理想郷は、“分節”未満の限りなく“点”に近い状態にあるのかもしれない。バルトは“動くもの”の力動性それ自体には惹かれず、「静止しているものを官能的フェティッシュとして慈しむ」(鼎談「バルト・ラシーヌ・クロードル」、『文學界』、2007年1月号での松浦寿輝の発言)。

いやむしろ、バルトの真のユートピアは、“未分節の広がり” [nappe] にあるのではないか。尖筆をもって刻まれた亀裂は、なよやかな筆が沁ませた色彩≡物質の広がりの中で癒されるのである。「一切の歴史の外側で、絵画のふたつの起源」を夢想する際のバルトは、「エクリチュール」と「料理」をふたつの起源とし、「切り込み(「描線」)の絵画と、滑らかさ [onction] (「nappe」)の絵画」の対立を想定する(« Réquichot et son corps », t. IV, p. 381-382)。西洋絵画史の展開の原動力でもあつた「切り込み」=線と「広がり」=色の二項対立は、対立的緊張からその弛緩あるいは破棄へと向かう不安定な均衡をもって、バルト的悦楽の契機ともなる。バルト自身のグラフィックな実践においてもそうだが、西洋絵画史の“正統”から逸れたさまざまな局面で、二項は必ずしも対峙せず、しばしばユートピア的に凭れ合う(4頁で引いたラヴァレによる「デッサンの定義」も見よ)。「反-色彩画家」たるサイ・トゥオンブリを論じるバルトはこう記す：「(悦楽的な意味での)色彩があるためには [...]、色彩の押しつけ [affirmation]、敷き広げ [installation] は必要ではない」。「色彩が、眼の片隅にピンのひと刺し [trait d'épingle] のように書き込まれる」、「色彩が何かを切り裂く」だけでよいのである。トゥオンブリは「グラフィティに到達する作家 [écrivain]」であり、「グラフィティ」は、「地 [fond] が十全に存在する」限りで生まれるという(« Cy Twombly ou [...] », t. V, p. 710-711)。こうした発想に刺激されて、本来的には“線”から成るべき“グラフィック”の身分に関する仮説が浮かぶ。たとえ有色の“面”があつても、“地”が部分的に“空虚”のまま残され、この“空虚”が、塗られてはいなくとも“描かれている”ものとしてあらわれる限りにおいて、それは“グラフィック”——少なくともバルト寄りの意味での——なのではないか。

『描線論』には、“純粹にグラフィックな”、“本質的にグラフィックな”といった表現が散見されるが⁵²、そもそも、“グラフィック”の“本来性”をどこに見るべきなのか。私たちが出発点としたのは、書画の“あいだ”といういわば否定的なポジションだったが、この“あいだ”は、異なる来歴のものを共存、融合させるといったポジティブな越境性ではなく、書としての、画としての、いずれの物語”にも吸引されず、その外に留まる強さ、または弱さを本旨とする。未だミメシスへの指向を見せず、ただ何かの“指標”であるかのように立ち現れるフォントナの“描線”は、“かたち”未満の存在であるがゆえに、“反-グラフィック的”である。逆に、写真は、たとえ具象的なものを写しても、その“かたち”が召喚する物語の手前、あるいは向こう側で、必ずしも意図に拠らずして転写された“描線”を曝す限りにおいて“グラフィック的”でありうる。

『明るい部屋』に続く重要な写真論とも評された書、『不安的なイメージ』でジャン＝マリ・シェフェールは、“痕跡” [empreinte] と“アナロジー”の二層の重なり、この二層間の揺れの“不安的さ”のうちに、写真の存在論的な場を認めた⁵³。写真の基底は、“アナロジー”として像を再現する手前の、指標 [indice⁵⁴] 的な痕跡にある。この痕跡性が、フォトグラムや X 線写真の“抽象性”に留まらずにアナロジー的形象性と重なり合うことが、写

Nappe の語は、絵画的文脈に限らず、バルトの実にさまざまなテキストに出現する。「〈自然〉は、もはや百科全書派にとってそうであったようなカタログではなく、nappe となる。布地 [toile] をひとつつまみすれば、すべてが従う。世界は絹のように滑らかである」 (Michelet (1954), t. I, p. 314)。この事態には、歴史家ミシュレと同時に——あるいはミシュレを経由して——バルト自身をも貫く、根源的矛盾が付随している：「この均質さは、〈自然〉の次元から〈歴史〉の次元に移るとき、どうなってしまうのか。あるいは、「言語のざわめき」というユートピアの記述において：「ユートピア的な状態において、言語は、伸長される、あるいは反-自然化 [dénaturée] されるとも言える。そして広大な音の生地 [tissu] を成し、そこでは意味の装置が非現実化する」。そこに、「あの全き悦楽の nappe がやってきて自然化する [naturaliser]」のである (« Le bruissement de la langue » (1975), t. IV, p. 801)。前者では nappe は自然そのものだが、言語という“自然”を舞台とする後者の構図は錯綜している (26-27 頁に引く同じテキストからの一節も見よ)。

⁵² 5 頁で引いた Deswarte-Rose による定義でも、線との対比において描線が、「純粹にグラフィックな」ものとされていた。

⁵³ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Seuil, 1987.

⁵⁴ Indice の語は、Ch. S. パースによる明快な定義に沿って用いられている (本来の英語では index であり、註 4 で引いたダミッシュによる trait の性格づけに見られる“指標” [index] は、これに合致している)。パース的な意味での indice は必然的に icône 性を孕むが、これは二次的な効果に過ぎない (voir *ibid.*, p. 55-56)。

真の写真たる所以だという⁵⁵。たしかに写真は、痕跡としての“グラフィック性”の只中に、アナロジックに写しとるという意味での“反-グラフィック性”を併せ持ち、しかもその二極を対峙させずに共存させる。

ところで、“彼自身”を解説するバルトは、「アナロジーの魔」と題される項で、“アナロジックなもの”に対する“彼”の嫌悪を指摘している⁵⁶。たとえば、まさしく“指標的痕跡”を対象として実践される筆跡鑑定は、「お座なりに [platement] アナロジックな」疑似科学であるという事由——ランソン流の文学へのアプローチと同じ事由——で批判される⁵⁷。「エクリチュールについての変奏」の、“不時=時流に抗して” [Contretemps] と題される

⁵⁵ バルトが提示した論点を部分的に引き継ぎ、写真論として『明るい部屋』より遙かに重要であるはずのこの書の行論を追ううち、写真は、バルトが実際に論じた以上にバルト的なメディアであると思えてくる。ただし、門外漢である彼らの写真論は、写真全般の歴史と多様性を捨象し、“写真的なるもの”の“本質”だけを追う偏向した論だとの批判がある (voir André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Gallimard, "Folio", 2005, p. 248-256)。本稿が関心を抱くのも、“写真”一般よりも le photographique である。バルトは la Photographie という表記を多用するが、単数定冠詞を伴う名詞の大文字表記は、バルトが初期から一貫して実践してきたものである (voir J.-Cl. Milner, *op. cit.*, p. 15-17)。

「写真のイメージの本性がデジタル的かアナログ的かという議論で態度を決定する必要があるなら、光学的な物質性の次元では確かにデジタルだと認めるとしても、私は明確にアナログのテーゼに与する」 (J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, p. 15)。この立場を基本とし、写真の「アナロジックな受容」と「サイバネティックな受容」(p. 75)の違いについても精緻な議論を重ねるシェフェールの書は、種々のメディアのアナログ性とデジタル性について思考するためのヒントに満ち、出版から20年を経た今こそ価値を増している。

仏語の analogique / digital (numérique) は、前者が原義“アナロジー”をつねに連想させるため、情報科学の原理的対比から離れて用いられることは少ない。日本語のアナログは、原義を直接には連想させないため、多様な“比喩的用法”を生む。総体として扱うのは無理と思えるほどに茫漠としていても、それでもなお、アナログの語をもって示される諸々の様相の能う限り多くの部分を、本来のアナロジーとの関連から整理する作業は有益と思われる。“連続量としての処理”という情報科学的な原義から展開すれば、“連続的”な刻印を受ける媒体の“物質性”がまず有意となり、“物質性”が関与する限りにおいて、その誤差・変形・磨耗により“時間性”や“単独性”が付随する。こうした系列に、本来のアナロジーが、さまざまな角度や度合いで絡まり、“類似/相似”を一時に見てとるという“飛躍”が、計算や論理の着実さと相容れないという観点から、諸々の拡張的対比が生まれる。註74も見よ。

⁵⁶ Voir Roland Barthes par Roland Barthes, t. IV, p. 624.

⁵⁷ « Variations sur l'écriture », t. IV, p. 276. 引用は、まさしく「指標」 [Indice] と題される項からである。「アナロジックな決定論」を軸とするランソン流のアプローチについて: *Essais critiques*, t. II, p. 498-499, 503. 引用は 503 頁。グラフィックへの反撥をバルトは何度も表明しているが、その背後には、フランスの多くの会社が、社員採用の判断要因としてこの疑似科学を(現在でも)採用しているという信じがたい事情がある。

項では、文字についての研究が、古いものについてしか、つまりは古文学学 [paléographie] としてしか存在しない現状が指摘され、現文学学 [néographie] の必要が説かれる。19 世紀以後の“新しい文字”を対象とする唯一のアプローチだというグラフィロジーのアナロジー性に反撥するように、バルトは、「文字とはまさしく何ものにも類似しないもの」であり、「文字の一切の営為は反-アナロジックである」と断定する⁵⁸。一般に“グラフィック”は形象への傾きを、たとえ潜在的にでも醸すものだが、写真は、純粋に plat なあり様でアナロジックである限りにおいて、形象への“お座なりな”接近を免れる。ただし、『明るい部屋』は最終的に、バルトが遠ざけたはずのアナロジー性へ接近してゆくかに見える。

装置としての本性により真理と特別な関係を持つかに思える写真は、結局は表層にすぎず、つきつめれば「粒子」 [grain] の集合である。

いくら詮索してみても無駄であり、何も発見できない。拡大しても、紙の粒子以外には何もなく、イメージが解体され物質が現れるだけである。逆に、拡大はせず詮索するだけに留めたとしても、はるか以前から、最初に見たときから得ていたただひとつの知識、それが実際にあったということ以外の知識は得られない⁵⁹。

これだけのものに過ぎない写真は、被写体が人間——とりわけ自分の愛する人間——である場合に悩ましい対象として現れ、「〈写真〉の月並みさ [platitude] がいつその苦痛をもたらす」。これは、写真が発する「空気＝雰囲気」 [air] のためだという⁶⁰。

顔の空気は、分解不能な [indécomposable] ものである（分解可能であるのなら、私は、証明するか、さもなければ退ける、つまりは疑念を持ち〈写真〉から逸れることになる。〈写真〉は本性として自明性 [évidence] そのものであり、自明性は分解されることを欲しない）。[…]。空気はまた、《類似性》がそのような、単なるアナロジー——たとえ徹底的なものであっても——でもない。そうではなく、空気とは、身体から魂——animula、つまり、ときに善

⁵⁸ « Variations sur l'écriture », t. IV, p. 285. 東洋の表意文字に関する肯定的な言及と矛盾するようでもあるが、結局のところバルトの関心は、西洋の内部にしか場を持たなかったとも言えよう。『記号の帝国』冒頭、「描線の貯蔵庫」（本稿 11 頁）の前後の文脈に注目する次の論考を見よ：丹生谷貴志、「無関心の恋」、『ユリイカ』、2003 年 12 月臨時増刊号、“総特集：ロラン・バルト”所収。

⁵⁹ *La chambre claire*, t. V, p. 869.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 875.

良でときに邪悪な、ひとりひとりの小さな魂——へと導く、あの途方もないもののことである。

「他に適切な語がない」ために「真理の表現」を示す語として採用される「空気」が、「単なるアナロジー」ではないとの弁明がなされるのは、この「空気」がまさしく、粒子の集合が成す像へのアナロジックな反応に近いからに他ならない。実際、この一節の直後に登場する肖像写真に読みとられるのは、「《善良さ》の空気」なのである⁶¹。

実のところ、写真論のアナロジー性への接近は、端から予告されている。「アナロジーの魔」への警戒を表明する際にバルトは、「アナロジー」を、一方では「〈自然〉」に、他方では「想像的なもの」[l'imaginaire]に重ねていたのだが⁶²、『明るい部屋』はまさしく、『想像的なもの』と題される著作に捧げられている⁶³。「想像的なもの」への言及は、『彼自身によるロラン・バルト』の冒頭にも見られる。「この書の意図」は、「イマージュの想像的なもの」[L'imaginaire d'images]ではなく、「エクリチュールの想像的なもの」[celui de l'écriture]を展開することにあるという⁶⁴。「痕跡を印す手 [la main qui trace] のイマージュ以外のイマージュ」を排するという指針が表明されながらも、バルトの半生を例示する写真が収録されるが、その一枚、母親とともに草のうえに座り込む幸福な写真には、次のキャプションが付されている。「この空気 [cet air-là] はいったいどこから来るのか。自然からか、コードからか⁶⁵」。問いのかたちで宙づりにされるこの“空気”は、二元論的な対立のあいまに漂っている。

写真家ダニエル・ブディネを論じる小論の冒頭では、本来的にアナロジーと近い写真と、出発点において非-アナロジー的である文学⁶⁶の使命、少なくとも両者の「現代的な務め」が「ほぼ同一のもの」とであるという、意表を突く主張がなされる。その務めとは、「(文化のコード化された形態としての)

⁶¹ *Ibid.*, p. 876.

⁶² *Roland Barthes par Roland Barthes*, t. IV, p. 624.

⁶³ Voir t. V, p. 785. 捧げられている書は：Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1940. サルトルとの関係を重視する次の論考は、独創的なバルト論である：Jean-Claude Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Lagrasse : Verdier, 2003.

⁶⁴ *Roland Barthes par Roland Barthes*, t. IV, p. 582. “想像的なもの”に対するスタンスの変化について、バルト自身があるインタビューで説明している：voir « Populaire et contemporain à la fois » (1978), t. V, p. 542.

⁶⁵ *Roland Barthes par Roland Barthes*, t. IV, p. 614.

⁶⁶ 文学の“非-アナロジー性”について：voir *Essais critiques*, t. II, p. 513.

《アート》および、指示対象の錯覚的な《自然さ》の、いずれとも異質であるようなシニフィアンを生み出すこと、つまりは、さきの“空気”の由来と同様、ふたつの実践の本来は相容れない方向性の、“あいだ”へと向かうこととされる⁶⁷。

ブディネの、密な葉叢をフレームいっぱいにとらえる、^{ひとけ}人気のない写真については、次のように、否定的なかたちで air が登場する。

隙間 [air] も空もない、垂直的なこれらの葉叢は、なぜかは説明できないが、私に息をさせてくれる [me donnent à respirer]。それは、私の《魂》を昂揚させるが（百年前ならこう表現したことだろうが、実のところ魂とは、つねに身体なのである）、しかしながら、私はまた、大地の闇のうちに身を沈めたい思いにもなる⁶⁸。

その葉叢は、「密でありながら軽い」ものであり、魂の語が発されながらも、それは実のところ身体だとされ、魂の「昂揚」とは逆の運動が示唆される。ブディネの写真が、「身体がより良く息をする⁶⁹」ことを促すといった素朴な一文のうちにも、錯綜が秘められている。

機械的に得られる像としての写真は、たとえば歴史画に“魂”が与えられる手続きを模すことはできない⁷⁰。代わりに写真家は、「透明の魂にその明るい影 [ombre lumineuse] を与える⁷¹」ことで、被写体に生を付与するという。空気は「身体から魂へと導く⁷²」というが、重要なのは、魂という到達点より、出発点としての身体や、双方の“あいだ”の経路であり、こうした錯綜をもって、二項対立的な魂を牽制することである。“想像的なもの”と深く係わるバルトの写真論は、アナロジックなものへと限りなく接近しながら、辛うじて、ほとんどアクロバットの、アナロジーへの抵抗を保つ⁷³。

⁶⁷ « Sur des photographies de Daniel Boudinet » (1977), t. V, p. 317.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 318.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 327. ブディネの別の写真についての言葉。サイ・トゥオンブリ論に見られる同じ内容の文を12頁で引いた。

⁷⁰ 歴史画の“魂”は、punctum 的な強度に係わるのではなく、studium の次元で受容されるべく構築される。そもそも、バルトの punctum は、反-歴史画的なものとして着想されたものではなかろうか。歴史画にとっての“魂”の意味について：拙稿（前掲）、「『詩は絵画のように』の消長と諸芸術の交感」、57-58 頁を見よ。

⁷¹ *La chambre claire*, t. V, p. 878. 「空気とは、身体につき添う明るい影のことである」(*ibid.*, p. 876)。

⁷² 18-19 頁に引いた長い一節の末尾にある言葉。

⁷³ バルトが明示するわけではないが、「アナロジーの魔」の究極の参照点は、プラトンにおける「ポリスと魂とのアナロジイ」であろう（佐々木毅、『プラトンと政治』、

痕跡としての“グラフィック”のメディア性は、現代では少なくとも部分的に、フォト・グラフィックな記録のうちに引き継がれている。映像一般の多様な世界のうちでも、テレビ的／写真誌的な価値領域のうちでは、“それ”が写っていることが絶対的な意味を持つ。監視カメラに残された、対象の見極めもままならぬ低解像度の、つまりはアナロジー性をほとんど欠く記録であっても、問題となる身体や運動の痕跡である限りにおいて、絶対的な価値を帯びる。これは、記録装置の仕組み如何に係わらず、価値のあり様としては銀塩写真的なものである。銀塩写真が写真史のうちでゆるやかに滅びつつ

東京大学出版会、1984年、第三章第四節のタイトル）。

「アナロジーの魔」の論理は、日常のさまざまな事象に応用可能である。たとえば、純然たる自然の恵みとして与えられた天然の食材と、多かれ少なかれ人工的に生育された食材があり、その差異が感覚的には察知しえず、“ブラインド”で供されたら言い当てられないにも係わらず、自然に由来するという知識を恃み、自然だけが生みだしうる質を言いたて、自然の“還元不可能性”の神話を言祝ぐといった振る舞いは、自然の特質（とされるもの）を、まさしく“アナロジー”によって、“想像的に”味覚へ投射するという意味で、典型的にアナログ的な態度である。人間の感覚は、諸々の不純な要因、とりわけ、受容に伴うアナロジックな物語に左右されるが、特定の職業的要請でもない限り、こうした不純さが批判されるべきいわれはない（食の安全やエコロジーの観点では、こうした“物語”は有効であり必須でさえあるだろう）。ただし、「アナロジーの魔」に照らせば、こうしたアナログ性は、“自然”の“神話”に無自覚的に与するという一点で、批判の対象となりうるのである（バルトが注視する“自然”とこの場合の“自然”には、ずれがあるとしても）。“聞く書家”石川九揚は、“筆蝕”をキーワードとし、「身体的な運動」としての“書くこと”の歴史や現状を多面的に論じる一方、“心をこめて書くこと心のこもった字や文になる、というアナログ関係”を増幅し、“筆蝕”を捨てひたすらキーボードに向かう文明への激烈な批判を展開している（引用はそれぞれ：『「書く」ということ』、文春新書、2002年、22頁；『書字ノススメ』、新潮文庫、2000年、32頁。“筆蝕”それ自体を論じるものとして：『筆蝕の構造』、筑摩書房、1992年；『書とはどういう芸術か：筆蝕の美学』、中公新書、1994年。文明批判的なものとして『書字ノススメ』の他に：『縦に書け！：横書きが日本人を壊している』、祥伝社、2005年）。石川は、本稿が問う二種類の“アナログ性”に密着し、ふたつの次元の運動を想定する。一方、バルトの基本的なスタンスは、“身体的”なアナログ性に就くことで“想像的”なアナログ性を牽制することにある。

石川にとり、書は“美術”ではなく“文学”の一貫をなす。「文学は書字の運動である」は、発表当時かなりの物議を醸した論考である（『文學界』、2000年2月；『「書く」ということ』に収録）。ワープロ書きを否定する極端な主張に同意する必要は微塵もないが、“文学”に携わる者なら、石川の訴えに少なくとも“反応”し、一度は受け止めるべきであろう。筆者としては、“文学”の基底は、本源的なデジタル性に、つまり、テキストとして同一の“データ”でさえあれば、ぼろぼろの文庫本でも革装の豪華本でも、はたまたディスプレイ上で読んでも、原理的に同一という特質にあると考える（註66に示した一節でバルトが語るデジタル性はこれと微妙に位相が異なる）。たとえ、“書くこと”の次元では石川の訴えにいくばくかの正当性を認めるとしても、“文学”にとっては、受容のデジタル性が決定的であるだろう。

あるいま、それとは別の所々で、フォト・グラフィックなもの——さらにはグラフィックなもの——への関心は、局所的に強度を増す⁷⁴。

1980年に生涯を閉じたバルトは、デジタルとネットの隆盛の微かな予兆でさえ、そのテキストのうちに取り込むことはなかった。バルトの仕事は、デジタル時代の一步手前で披瀝された、文化のアナログ性への特異な執着の軌跡でもあった。

今日、書くことは、逆行可能で、一瞬にして消去可能で、インタラクティブなものである。書くことすなわち、送信することなのである。これに対し、バルトにとり、そして、バルト以前の数千年にわたり、エクリチュールとは、そこに横たわるもの、逆戻りできないものだった。彫刻と同じく、あやまちは物質を損なうため、頁を削りあるいは引き抜き、支持体を研磨しあるいは変造する必要があったのである⁷⁵。

V. 文献学とギリシアの“ざわめき”

すでに何度か引いた「エクリチュールについての変奏」は、歴史的な変遷や地理的な多様性を踏まえて“エクリチュール”を主題的に論じ、教育的な側面も有する重要なテキストである。本来『テキストの快楽』と連動するものとして構想され、それとほぼ同等の分量を持つこの論考は、著者の生前に公表されず、公表されてからも、『テキストの快楽』とともに一冊の書物として日の目を見るまで30年近い年月を要した。その重要性からして画期的と言うべきこのエディションには、あるイタリア人の手になる短いテキストが付されている。そのイタリア人、カルロ・オッソラは、このテキストの不遇は「完全にイタリア側の懈怠」に責任があると記し⁷⁶、自身にも責任の一端があるかのごとき態度で、バルト受容におけるこの欠損を補填するべく心を砕く。前節末尾に引いた一節をも含むオッソラのこのテキストには、バルトへの濃やかな感応が刻まれており、短いながら優れたバルト論となっている。

⁷⁴ アンドレ・ルイエは、銀塩とデジタルのあいだに、程度の差に留まらぬ「断絶」を見る。写真に固有の「真理の体制」を、デジタル写真が根底から揺るがすからである (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 12, 59)。銀塩では“操作”に裏切り行為的な後ろめたさが伴うが、デジタルは“操作”の可能性を原理的に孕むということである。だがこの「断絶」の想定は、ルイエ自身が批判する“本質論”的な身振りとも見なしうる。註55を見よ。

⁷⁵ Carlo Ossola, « L'instrument subtil » (traduit de l'italien par N. Le Lirzin), in R. Barthes, *Le plaisir du texte ; précédé de Variations sur l'écriture*, Seuil, 2000, p. 20-21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

オッソラは、クルチウスに比肩する博識とミシェル・ドゥ・セルトーに学んだ歴史意識の土台に立ち、人文的なるものの問い質しの新たな路を拓きつつある、稀代の俊英である。新たな千年紀の始まりにコレージュ・ドゥ・フランス教授となったこのイタリア人の担う講座は、「ネオ・ラテン的ヨーロッパの近代文学」[*Littératures modernes de l'Europe néolatine*]と題される。「ネオ・ラテン的」というからには、単に“ロマンス諸語の”という意に留まらず、古代的源泉への意識を含蓄する。共通の過去に遡行的視線を注ぎつつ“モデルヌ”の文学を語るという難題に、オッソラは易々と応じ、優雅かつ多面的な答案例を提示する。「意味統一体⁷⁷」[*Sinneinheit*]としてのヨーロッパ文学を想定する点でクルチウスを継ぐ彼は、実のところ、“文学”と“記号”に対する“モデルヌ”なフィルターを介し、筆痕への幽微な感性をもって古典を“読む”という、バルト的アプローチの実践者でもある。

コレージュ・ドゥ・フランスの開講講義原稿を中心に、講座題目に添うかたちで編まれた書は、適切にも『私たちの起源の未来』と題されている⁷⁸。この並外れた博識の書でオッソラは、いわばバルトを正統的に継承することによってクルチウスの精神を現代に生かし、人文の“アンシャン”と“モデルヌ”の和解を、未来に向けて組織する。さきに言及したテキストでオッソラは、バルトを、「世界の身体かつ形態としてのエクリチュールに忠実であった最後の人物」としたうえで、コメント対象のふたつのテキストに則して、「テキストの快楽は、エクリチュールについての無限の変奏という苦行から生まれた」と総括する。この連関を強調しつつ、自らの著作や講義でバルト的な構えを継承するオッソラは、「イタリア側の懈怠」を補填して余りある貢献を行なっている。

クルチウスを継ぐということは、『ヨーロッパ文学とラテン中世』の冒頭でも特別な思いを込めて記される“文献学”の精神を継ぐことを当然ながら意味するが、バルトによるグラフィックの賞揚には、実のところ反-文献学的な含意がある。「グラフィックなアート」を「主要なアート」の位置に据えていたテキストでバルトは、文字と“文献学者”の関係という常識的なつながりに疑念を挟む。曰く、「モデルニテが文字に舞い戻る」という傾向が見

⁷⁷ E. R. クルチウス、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、南大路振一・岸本通夫・中村善也訳、みすず書房、1971年、15頁。この邦訳での表記は“クルツィウス”。

⁷⁸ C. Ossola, *L'avenir de nos origines : le copiste et le prophète*, Grenoble : Jérôme Millon, 2004. 副題の *copiste* という語は、註 75 のテキストにも何度か記されており、バルトをかなり意識した語である。

られるとしても、その場合の文字は、「もはや文献学の文字ではない⁷⁹」。ロゴス中心主義の批判装置でもあるエクリチュールに仮にも与するバルトであれば、“ロゴス”をそのうちに含む philologie を退けるのは当然とも思えるが⁸⁰、ともかく、“ロゴスへの愛”をスローガンとする philologie とバルトのモデルニテの接合は矛盾を孕むことになる⁸¹。

2003年に没したエドワード・サイードが死を間近にして書いた、『オリエンタリズム』新版の序文には、文献学への信頼が表明されている。特異な生い立ちの刻印をその仕事に映し、“差異”に対する感度を核としたはずのこの学者が代表作に託して吐露する、文献学としてのヒューマンズ^{ヒューマンズ}、“差異”をおおらかに包む人文学に寄せる信頼に、違和感を覚える読者も少なくなかろう⁸²。

アウエルバッハやその先駆者たちが語り実践しようとする類の文献学的な理解にとり、主たる要求事項は、書かれたテキストの生命のうちに、書かれた時代およびその著者の視点から、共感的かつ主観的に入り込むことだった。[...]。その場がなければ無縁で隔たっている諸作品のための場を創造的に生み出すことが、解釈者の文献学的な使命の最も重要な側面である⁸³。

“Out of place⁸⁴”の人サイードが特権視するこの特異な「場」で発揮される

⁷⁹ « Erté ou À la lettre », t. III, p. 932.

⁸⁰ 前註に示した箇所には、その数年前に出版されたデリダの『グラマトロジーについて』への言及がある。

⁸¹ 晩年に“アンチ-モデルヌ”としての様相を強めたバルトが、「コレージュ・ドゥ・フランスにおいて文献学者と化した、あるいは文献学者に舞い戻った」という見立ての成否については、76-77年講義ノートの関連箇所によって、各自で判定していただきたい (A. Compagnon, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, p.433 ; voir R. Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Seuil ; IMEC, 2002, p. 43, 51, 149, 220)。古い時代のテキストを惹き込むことが即ちアンチ-モデルヌの振る舞いであるといった、意図的な短絡に満ちたコンパニオンの論には、毎度のことながら辟易する。言うまでもなくバルトは、過去のテキストに“モデルヌ”な態度で接する可能性を説いている (こうした“読み”について：拙稿、「古典主義・未開人・文学：人類の進歩と人文の顛末」、『フランス文学における時間意識の変化』、平成 16-18 年度科学研究費補助金による研究成果報告書、2007年所収、65-66 頁および註 151 を見よ)。コンパニオンは、非-バルト的な格子によってバルトを読み、バルトを敢えて“誤解”し続ける。

⁸² アウエルバッハやクルチウスといった文献学の大御所に、サイードが敬意を込めて言及するのは以前から見られたが、晩年のいくつかのテキストには、文献学とアクチュアルな政治が直接的に、ある意味で楽観的に関連づけられるという特徴がある。

⁸³ Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin, 2003, p. xix. 新版序文のみの邦訳：「『オリエンタリズム』新版序文」、中野真紀子訳、『みすず』、2003年11月。

⁸⁴ 自伝の原題 (*Out of place : a memoir*, Knopf, 1999 ; 『遠い場所の記憶：自伝』、中野

のは、“共感”や“直感”といった“生命”に満ちた能力、多分にアナログ的な能力である。たとえばアウエルバッハ⁸⁵の『ミメシス』は、「テキストを、文献学的に、具体的に、鋭敏に、直感的に解釈できた時代へのエレジー」であったという⁸⁶。アウエルバッハにとってすでに過去であったこの理想郷が現代に復活可能かという問いは措くとしても、仮に「文献学的に」と「直感的に」がこのように併置されうるとすれば、文献学という技術の有用性それ自体が、否定されるのではないか。

『ヨーロッパ文学とラテン中世』の冒頭でクルチウスは、精神科学 [Geisteswissenschaften⁸⁷] において、自然科学における数学と同様の役割を果たすものとして文献学を位置づけていた。文献学は、「偶然的な「事実」

真紀子訳、みすず書房、2001年）。佐藤真によるロード・ムーヴィーのドキュメンタリーのタイトルにも用いられる：『エドワード・サイド OUT OF PLACE』(2005年)。

⁸⁵ 文献に十分アクセスできないイスタンブールで『ミメシス』を執筆したこのユダヤ系ドイツ人が、晩年に米国で執筆した「世界文学の文献学」の末尾には、サン＝ヴィクトールのフーゴの言葉が引かれている：「生まれた土地が懐かしいという者はまだ未熟である。すべての人のための地が自分にとっての故郷であるという者は強い」(エーリッヒ・アウエルバッハ、『世界文学の文献学』、高木昌史・岡部仁・松田治訳、みすず書房、1998年、417頁)。アウエルバッハのこうしたメッセージにサイドが反応するのは得心できる。

ただし、『オリエンタリズム』的な視点と、『ミメシス』が「ヨーロッパの具体的かつ批判的な回復」に貢献した書であるといった発想のあいだの、容易に埋めがたいと思える懸隔を思いやるなら、サイドに向けて発される、「世紀末のアラブ系比較文学者 [...] の屈折したポーズ」という誹りも、まったく由無しとしないと思えてくる(引用：E. Said, *The world, the text and the critic*, Harvard University Press, 1983, p. 16；山内昌之、『史料：スルタンガリエフの夢と現実』、東京大学出版会、1998年、17頁)。「オリエンタリズム」の弊を匡すべく、人文学の起源にイスラム文化の貢献を見るといった身振りは(E. サイド、『人文学の批評と使命』、村山敏勝・三宅敦子訳、岩波書店、2006年、67頁を見よ)、むしろ“オリエンタリズム”に類するものではなからうか。いずれにせよ、“オリエンタリズム”批判が、かくも素朴な人文学擁護に至るのを目撃するとき、バルトの“安易な”——スピヴァックが批判したような意味で——“オリエンタリズム”にも、いくばくかの意義があると思わされる。

⁸⁶ E. Said, *Orientalism*, p. xix.

⁸⁷ ドイツ語に固有のこの概念の背後には、次の一文が要約する歴史的経緯がある：「精神科学という概念が誕生する、あるいは受け入れられるためには、ふたつの要因が決定的に重要であった。つまりは、文献学的な伝統と、歴史意識の誕生である」

(Jean-Claude Gens, « Geisteswissenschaften », in *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, sous la dir. de Barbara Cassin, Seuil : Le Robert, 2004, p. 491)。「翻訳不可能な語」を好んで項に立てるこの辞典のこの記事は、“人文学”や“社会科学”といった概念そのものの基底、および、英・独・仏・伊の学間的・文学的な相互関係や差異といった、広大な問題系についての思考を促す。

の真理」の検証に不可欠の、「学問的技術」であるという⁸⁸。18世紀終盤から20世紀初頭にかけて、とりわけドイツを舞台とし、ギリシアを特権的な対象として発展したこの技術は、ある傾向を秘めている。「文学にとっては過去はすべて現在である」、「詩作品は書物のなかに現存している」というクルチウスの断定は、「ロゴスはただ語のうち^{ことば}にのみ自己を表明することができる」という、ある意味でトートロジックな信念に支えられる⁸⁹。

ギリシア系ドイツ人でハイデッガーとも親交のあった音楽学者、ゲオルギアードスは、「音楽史の対象が、なにか美術史や文学史のそれと同じような意味で目の前に実在する」という考えを誤謬として批判している⁹⁰。文学や美術と異なるこの“非-現前”の訴えと、文学作品だけに“現前”を認める文献学者の訴えには接点があり、ともにある方向へと収斂する。ゲオルギアードスにとり音楽は、“ムシケー”が“音楽”と“文学”へ分離したという原初の喪失以後の、“ムシケー”への憧憬の運動である。一方の文献学は、分離によって残された“文字”をフェティッシュとして原初の鮮烈さの現前を希求する、偏執的営為の制度化である⁹¹。こうした背景を踏まえれば、サイドによる「文献学的に」と「直感的に」の無防備な併置は、文献学の伝統に連なる身振りと判明する。

死せる文字から現前への短絡は、文献学の永遠の欲望である。文献学の献身的な努力の果てに到来するであろうこの“アナロジックな飛躍”への欲望を否定するなら、狭義の文献学のみならず、文学一般の存在理由も部分的に削がれようが、それにしても、こうした欲望にある種の迂回路をあてがうことは、より良い“風通し”や“呼吸”をもたらしはしまいか。

いま私は、ヘーゲルが描いたごとき古代ギリシア人のようなものとして、自分自身を捉えている。ヘーゲルに抛れば彼らは、情念をもって厭くことなく、葉叢や湧き水や風のざわめき、つまりは〈自然〉の震えに対して問いかけ、そこ

⁸⁸ E. R. クルチウス、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、xi 頁。

⁸⁹ 同書、16 頁。クルチウスが、美術作品には認めずに文学だけの特権とするこの“現前”について、批判的なコメントが次にある：阿部良雄、『西欧との対話：思考の原点を求めて』、河出書房新社、1972年、106-107 頁。

⁹⁰ T. G. ゲオルギアードス、『音楽と言語』、木村敏訳、講談社学術文庫、1994年、61-62 頁。

⁹¹ 文献学のこうした傾きの由来について、次の一節を含む高田康成の論考が必読：「ヴォルフにおいてもまた、文献学的展望は絶対的な喪失感と同居し、それゆえに強烈な憧憬の感覚を生み出す。実証主義的な厳格さは、根源を求めてやまないノスタルジアと表裏をなすだろう」（「古代ギリシアの顕現」、『ムーサよ、語れ：古代ギリシア文学への招待』、川島重成・高田康成編所収、三陸書房、2003年、338 頁）。

に、ある知性のデッサンを知覚していたという。私の場合、言語——現代^{モデルヌ}の人間である私にとっての〈自然〉に他ならない言語——のざわめきに耳を傾けつつ私が問いかけるのは、意味の震えなのである⁹²。

記号の彼方にギリシアのざわめきを聴くのではなく、目の前の記号のうちのざわめきに耳を傾けることが目指され、しかもそれが、自然の震えに直接に問いかける行為に準えられるのであれば、ここには、文献学に対する二重の迂回が見てとれる。

グラフィックなものへの執心は、一種の退行でもあるが、この退行は、“描線”と“息吹”が連動するように、ある“開け”と結びつく。文字と精神のあいだに文献学が想定するのとは異なる通路を求め、言葉と音楽のあいだにムシケーの統一性とは別の絡みを認知する、こうした構えをまねることで、アンシャンとモデルヌのあいだには、また別の“息吹”が通うことだろう。

ところで、原初の喪失を起点として、「いわば共通の歴史的起源への回想として、この両者が互いに相求め、互いに他を補足しようとする傾向⁹³」に発する運動としてのゲオルギアードスの音楽史は、“エクリチュールとしての音楽”を、音楽の本質から逸脱したものと見做す。「本質的にエクリチュールに関わるテクノロジー⁹⁴」であるレコードについて、バルトは、声の肌理を失わせる「平板化」[aplatissement]の要因としているが⁹⁵、尖筆の震えをパラフィン紙に刻むというエジソンのフォノグラム以来の原理によってのみならず、それが切り開く可能性により、レコードは優れてバルト的な装置でもあったはずである。震えの痕跡の機械的かつアナログ的な記録という機構とは別の次元で、一般に、再生／複製されるメディアの出現、とりわけその解像度の向上によって、“純化”とは逆の事態、微細なノイズ——“肌理”はある意味でノイズに他ならない——までもが知覚されるという事態が生じる。バルトはこの可能性を、音楽ではなく、映画のうちに見てとった。

メロディーは死んでしまったが、現在ではメロディーは、映画のうちに最も容易に見いだされるのかもしれない。実際、言葉の響き [le son de la parole]（これはほぼ、エクリチュールの「肌理」の一般化された定義である）を映画が至

⁹² « Le bruissement de la langue », t. IV, p. 803. 次にも類似の一節がある : « Écoute », t. V, p. 344.

⁹³ T. G. ゲオルギアードス、『音楽と言語』、21頁。

⁹⁴ 細川周平、『レコードの美学』、勁草書房、1990年、31頁。デリダなどを盛んに援用するこの書は、徹底して反-ゲオルギアードスな姿勢をとる。

⁹⁵ « Le grain de la voix », t. IV, p. 156.

近から捉えて、その物質性と官能性をもって、息吹、つぶつぶ、唇の肉付きなど、人間の顔の存在感 [présence] の一切を聴かせさえすればよいのである⁹⁶。

“エクリチュールの肌理”を軸とする、アナログ的なものへのバルトの滞留は実のところ、それ自体としては、“時流に抗する”ものではない。バルト的エクリチュールの身体性や物質性を、新しいメディアの地位やアナログとデジタルといった問題系のうちに解き放ち、そこに生じる反応を吟味し報告する作業は、ほとんど手つかずの状態にある。

⁹⁶ *Le plaisir du texte* (1973), t. IV, p. 261.

このコメントは、映画史上のある変化に呼応している。ドルビーシステム等による“ハイファイ”性の漸進的向上により、映画は、演劇をモデルとして物語を効率的に語るアートから、必ずしも物語に従属しない現実世界の“肌理”を生々しく封じ込めるアートとなる可能性を手にする。この変化を強調したのが、ミュージック・コンクレートの作曲家・理論家を本業とするミシェル・シオンであったことには必然性がある。シオンは、ミュージック・コンクレートとともに写真と映画を、「アール・コンクレ」として括る可能性を示唆している。「アール・コンクレにはふたつの極がある。ひとつは、シミュラクルの形象的な極、つまりは現実の模倣あるいは再現/複製の極である（ただしこれは、完全なる抽象へ向かう可能性も有する）。もう一つは、純粹なる物質性の極である。というのも、具象的か否かを問わず、アール・コンクレの作品には、ある種の肌理やアスペクトや対象の表層、いくつもの無限定な細部が含まれるのだから」（voir Michel Chion, *La toile trouée*, Éd. de l'Étoile, 1988, p. 25-31, 149-166 ; 引用は 165-166 頁）。誤解されることの多いミュージック・コンクレートの本質は、まさしく音の“肌理”に執することにある（voir idem, *L'art des sons fixés : ou La musique concrètement*, Fontaine : Éd. Metamkine / Nota-Benc / Sono-concept, 1991, p. 13-14）。シオンや、この分野の大御所ピエール・アンリは、未だに磁気テープの切り貼りというアナログ的手法も用いる。時流に逆らうこの振る舞いのうちには、音の肌理に対する彼らの即物的な欲望が、ある種の“アナログ的な物語”——手法のアナログ性に直接に由来するものではなく、デジタル性の極でも同様に紡がれうる物語——によって強化されるという機構を認めることができよう。