

スローモーションで読む「旧修辞学」

——修辞学の木のそよぎ——

惣谷美智子

序

ロラン・バルト (Roland Barthes) は 1970 年、「旧修辞学 便覧」(“L’ancienne—Aide-mémoire”) (英語版“The Old Rhetoric: an aide-mémoire”) を発表した。(以降、本書は「旧修辞学」¹と略記。) バルトは緒言において自らの企てを以下のように読者に告げている。

... the old Rhetoric: old does not mean that there is a new Rhetoric today; rather old Rhetoric is set in opposition to that new which may not yet have come into being... (11) ²

「文学言語の古い実践」、つまり「旧修辞学」は、ここではエクリチュールの新しい記号論の挑戦を受ける。しかし、バルトによれば、旧修辞学が対決すべきその相手はいまだ存在してはいない。「旧」を冠された、この旧「修辞学」³は、すでにわれわれが新「修辞学」を手に行っているという意味ではなく、おそらくいまだ実現にはいたっていない「エクリチュールの新しい記号論」という、新に対立しているのである。

本書は、著者自身の断りによれば私的な予備作業であり、修辞学に関する調査結果の「まとめ」、そして修辞学の術語と分類の「おさらい」にすぎないのだが、その目的は修辞学という、バルトが討つべき「敵の正体」(沢崎 197)を確実に見極め、「修辞学の死」(“the death of Rhetoric”)を宣告することであるのだ。バルトは修辞学の起源から歴史的(通時的)に時を下降し、他方、非時間的(共時的)には、修辞学を体系化するための項目の網羅に挑む。「A. 旅」と「B. 網目」——あたかも二筋になって流れる河のように辿られる記述は、バルトが最後になって述懐するように、最終的に旧修辞学の終焉を見届けようとする、彼自身の「思い出深い旅」(90)の記録になるのである。

二千有余年わたる各時代、その悠久の流れを見渡すバルトの「旅」は、まさに鳥瞰を思わせる巨視的な視点をもつのだが、そのあとに配される修辞学の「網目」もある意味、鳥瞰を思わせる。修辞学の項目の網羅、縦横に展開されていく網目の全貌、それもまた鳥瞰図のように読み取れるからである。

そうしたバルトの壮大ですらある巨視的視点からすれば、本論でこれから試みられようとしているものは、その壮大さとはまさしく対極にある微細かつ微視的な視点をもつものとなるだろう。というのも、ここでの試みは、バルトの編んだ「網目」から「分類」に関する一項目を掬い上げて読み進む「遅読」ともいうべき作業であるからだ。

バルトはこの項目の最後に、Edgar Allan Poe が自作の詩“The Raven”の創作法を明かした詩論である“The Philosophy of Composition”を取り上げているが、それもまた遅読を通して読み解いていきたい。バルトは同じポーの短編、“The Facts in the Case of Mr. Valdemar”をテキスト分析する際、自分のその試みを「スローモーションで撮影された読書」(“reading filmed in slow motion”) (Barthes, “Analysis” 264) に喩えている。このひそみに倣っていえば、ここでの一項目の読みはバルトの「旧修辞学」を辿る「スローモーション」の旅ともなるろう。

網目「分類」を読む： 「多数の変異」とエドガー・アラン・ポー

本書の「網目」の部において、バルトはまず Aristotelēs を出発点としてアリストテレスの修辞術（技術）（*techné*）の主要な5つの操作を挙げる。つまり「発見」（*inventio*）、「配置」（*dispositio*）、「表現法」（*elocutio*）、「行為」（*actio*）、「記憶」（*memoria*）の5操作である。しかし後者の2操作は除外される。なぜなら、とバルトは理由を述べている。「行為」、「記憶」は、両者ともそれ自体はそれぞれ言葉（*la parole*）（“*rhétorique*”929）のドラマトゥルギーとして、そしてまた、相互テクスト的な観点からすれば捨てがたいものであるとはいえ、操作としては弁護士や政治家、そして講演者たちによって語られる弁論、つまり演示的ジャンルのみを対象にしたものであり、修辞学が、「書かれたもの」（“*des «œuvres» écrites*”）（“*rhétorique*”929）を主に対象とするようになると、それらはたちまち浸食されてしまうものとなるからである。

こうしてバルトは、書かれた作品を対象とする3操作、「発見」、「配置」、「表現法」を源として、そこから下に伸びていく「『修辞学』の木」（沢崎 x）⁴ のようなものを構想している。それは、バルトによれば、旧修辞学の下位区分を分割、集合させて織り込んでいく「網目」であり、「木」であり、あるいはむしろ段階的に一つずつ降りてくる「大きな蔓植物」（“*a great liana*”）（50）ともなるのである。

バルトは、アリストテレス以降の修辞学に、修辞学者たちを分類へと駆り立てた彼らの偏執、情熱を見て取っているが、こうした修辞学の木を構想し、網目を織り、あるいは蔓植物を繁茂させようと企み、そしてついには実現させてしまうバルト自身の情熱（むしろ、偏執）もまた、並々ならぬものであり、古代から脈々と受け継いできた修辞学者のそれに優に伍するものであることは想像に難くないだろう。

これまでみてきたように、バルトの分類の組み立て作業の試みには、彼の修辞学に対する執念のようなものがうかがえる。だが他方、そこにはまた一瞬の躊躇も読み取れる。分類への執念にもかかわらず、ではなく、むしろそのゆえの躊躇であるといってもよい。

前述したように、バルトは「B 網目」においてまず修辞学の大元となる書かれた作品を対象とする3操作、つまり「配置」、「表現法」、「発見」を取り上げ、その分類に取りかかるのだが、彼は最初に「分類」自体を論じる一項目を設けている。彼には、「まず一言触れないわけにはいかない」ことがあるからである。ここでは、紙幅の関係もあり、また議論の拡散を避けるためにもこの「分類」の一項目を中心に上げ、スローモーションの読みで辿りながら、バルトの方法の一端を探っていきたい。

そもそも分類法の選択というものが、同時にイデオロギーの選択でもあることを免れないとすれば、分類法は必然的に揺れを孕まずにはいられないものとなる。バルトがここでこだわるのは、分類という行為に染みつかずにはいられない、（分類する側の）そうした「イデオロギー」の存在である。「君は誰の家によく出入りするか、いってごらん。そうすれば、君がどんな人間か、いってあげよう」という諺があるが、彼はその前半部を入れ替え、そして振って次のようにいっている。「君はどのように分類するか、いってごらん。そうすれば、君がどんな人間であるのか、いってあげよう」。

ここでは修辞学の分類の仕方というものが、それを行う人間がいかなる者であるか、その指標にさえなる。少なくともバルトはそう示唆している。分類法におけるさまざまな「揺れ」（“*flottements*”）

（“rhétorique”927）、つまり、分類するという行為が必然的に孕むその「揺れ」に彼は立ち止り、彼自身、文字通り「躊躇」（“flottements”）するのである。

Hence we cannot adopt—as we shall do here, for didactic purposes—a single, canonical classification which will deliberately “forget” the many variations of which the plan of the *technè rhétorique* has been the object, without first saying a word about these variations. (47-48)

「まず一言触れないわけにはいかない」——と彼はいつている。というのも、彼は教育的な目的のためにアリストテレスの「唯一かつ規範的な分類」を用いることが、*technè rhétorique* [修辞術] のプランを対象とした多数の変異、つまりは「揺れ」をわざと「忘れる」ことになるかもしれないと危惧するからである。

「変異」に関してこれから語られようとするバルトの「一言」は、本書において、断乎として、アリストテレス的出发点を選ぶことに対する付帯事項であり、著者はそれが必要不可欠であると感じている。実際のところ、バルトはその「多数の変異」をどのように掬い上げようとするのだろうか。ここではその操作をみていくが、結論を先取りしていえば、バルトがここで行う操作の先にあるのは、一つの決定的結論というよりは、むしろいわば未決定のままに開かれた結論であるといってもよい。それは単なる「付帯事項」以上のものとなるだろう。というのも、彼は控えめに「揺れ」の收拾をつけるような素振りをみせながらも、実際のところ、他方では読者がその「揺れ」を「忘れる」ことのないように、したたかに楔を打ち込むからである。「揺れ」は結局、読者の側に引き渡されてしまう。そうした方法にはバルト自身の特徴的なものが読み取れる。それは「旧修辞学」においては自らの「歴史的結論は避ける」というバルトの立ち位置にも通底する。本書では、バルトは自らがいわば透明な著者たることを繰り返し主張するのだが、この「私的な便覧」を編むのは当然ながら彼自身であって、本書は彼自身の「旧修辞学」に他ならない。だが、そのことに気がつくのは、読者がバルトからなにか揺れのようなものを委ねられてしまってからである。

分類における「揺れ」、つまり「多数の変異」を考察する手はじめに、バルトは、まず修辞学の概論の基本である三つの異なった出发点に立ち返り、思弁的なアリストテレス、実用的な Cicero、そして両者の調停役としての Quintilianus、三者それぞれの修辞学を概観していく。そして彼は、これらの修辞学の間ですでにみられる揺れ、「分類上のさまざまな賭け金」は、つまるところ弁論を構成している諸部分の順序の位置にあるとして、*dispositio* [配置] に注目し、それを何と結びつけるべきなのかについて、以下のような二つの選択肢を示すのである。

まず「《プラン》を（でき上がった順序ではなく）《順序立て》、素材の配分」といった創造行為として、つまり作業や構造化といったものとして捉えるなら、プランは弁論の準備と結びつけられる。他方、プランを「生産物」、「固定した構造」として考えるなら、それは作品と結びつく。すなわち前者の場合、順序は「能動的、創造的」なものとなり、また、後者では「受動的で、創造されたもの」となる。

そしてこうした選択肢の揺れに関する言及のあとで、バルトが引き合いに出すのは、Ramus (Pierre de La Ramée)、René Descartes、Blaise Pascal、そしてエドガー・アラン・ポーの4人である。

バルトは修辞学を16世紀にまで下降し、ラムスの説を挙げている。ルネサンス期の哲学者であり、また人文学者でもあったラムスは、アリストテレスの権威に一边倒の当時の風潮に反発し、アリストテレスの説に激しく異を唱え、「配置」と「発見」との徹底的分断を主張した。ラムスによれば、ま

ず最初に、論証の「発見」があり、ついで「方法と呼ばれる編成」、つまり「配置」があることになる。

しかし、17世紀になるとそうした、(バルト自身の言葉を使うなら)「プラン、*dispositio*の物化(reification) (49)」に対して風穴があげられるようになる。デカルトとパスカルである。バルトは、デカルトが、もはやそれ自身が「生産物」にまでなった(おそらくは、なり<下がった>)修辞学に見切りをつけており、彼が構想と順序の一致を見出すのは、修辞学者ではなく数学者においてであった。他方バルトは、パスカルにとっては順序自体がむしろ「創造的価値」をもっていたとして、この哲学者の言葉を紹介している。

《Qu'on ne dise pas que je n'an rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle》.
(“rhétorique” 928)

《私が何か新しいことを述べなかつたと、いわないでいただきたい。材料の配置が新しいのだ》。
(『パンセ』断章 22) (沢崎訳 77)

そして、バルトは構想と提示の順序の問題は文学の概念そのものに関わってくるのであり、それは今日もなお「理論的な意義」があると論じるのだが、最終的にこの著者がその好例として持ち出してくるのは、19世紀のアメリカ作家・詩人であるエドガー・アラン・ポーである。

「大鴉」と「詩作の哲理」

バルトは、ポーが自作の詩「大鴉」の創作法に関して展開した「模範的分析」である「詩作の哲理」について語る。

... “The Raven”: starting, in order to write the work, from the *last thing apparently received by the reader* (received as “ornament”), i.e., the melancholy effect of the word *nevermore* (*e/o*), then tracing back from this to the invention of the story and of the metrical form. (50)

彼は、ポーが「大鴉」を創作する際に、読者にとっては明らかに最後の言葉となる“*nevermore*” (*e/o*)という語の淋しい効果を出発点として、そこから遡ってストーリーを構想したのだとする。しかし、これを最後にバルトの言説は終わり、構想の順序(*dispositio*)と提示の順序(*ordo*)との関係について、彼はもはやこれ以上語ろうとはしない。バルトもまた、ポーの“*Nevermore*”を自らの最後の言葉として、あの大鴉のごとく永遠に口を閉ざしてしまうのである。こうしたバルトの方法は、なるほどこの書き手は「借用」の人であったのだということを再認識させるのだが、同時に彼自身が主張するように、バルトは透明な著者である(かもしれない)と読者に思わせもするのである。

バルトの伝記を著した Louis-Jean Calvet は、バルトの思考傾向が体系型であるよりは、まずなによりも直観型であり、その反応は熟考というよりは瞬間的であって、彼の思索をそそののはむしろ「気分」であると述べ、さらに続けている。「バルトの直観は、偶然、出合ったものや他から借用したものによって理論化される」(282)、つまり「自分自身の直観を補強してくれる概念を他の著者のものから借りてくる」(361)のだと指摘する。バルトのこうしたいわば「借用」の手法、あるいはむしろ属性ともいべきものは、「バルト」について語られるとき(Jane Austen の *Pride and Prejudice* の

冒頭の一節ではないが)、すでに、いまや「普遍的真理」 (“a truth universally acknowledged”) (3) にまでなっているといても過言ではないだろう。

そして「旧修辞学」のこの「分類」の項目においても、そうした定説の「バルト」は依然、健在であり、彼は自分の理論にパスカルのみならず、ポーの詩論「詩作の哲理」も借用するのである。それはポーが「大鴉」の詩の創作過程を自ら明かす、いわくつきの評論であるのだが、前述したようにバルトはそれを「分類の変異」の項目の最後に配置し、著者である彼自身は沈黙してしまう。以下ではまず、その「詩作の哲理」について詳しくみていこう。

たしかにバルトが「分類」の項で最後に指摘したように、ポーの詩は終局 (the end) からはじまっている。“Nevermore” という言葉に突き動かされてこの詩人がまず掴み取ったのは、その詩のクライマックス、つまり事実上の「終局」であった。彼自身その「詩作の哲理」において証言している。ポーは、「終局」こそすべての芸術作品の出発点であるとして、自分がはじめてペンをとったのは、この終局のイメージを捉えたときであり、全 16 スタンザのうち、この第 14 目のスタンザから書きはじめたと明かすのである。

... I first established in mind the climax, or concluding query—that to which “Nevermore” should be in the last place an answer—that in reply to which this word “Nevermore” should involve the utmost conceivable amount of sorrow and despair.

Here then the poem may be said to have its beginning—at the end, where all works of art should begin—for it was here, at this point of my preconsiderations, that I first put pen to paper in the composition of the stanza ... (Poe 29)

まず、ポーがひたすら腐心したのは、詩の「はじまり」ではなく、「クライマックス」であり、大鴉が最後に発する “Nevermore” がいかに悲哀と絶望の効果を極限まで発揮できるか、それについての工夫、いわば文学的設え (しつらえ) に関してであるのだ。バルトが指摘するように、読者にとっては明らかに最後のものとなる言葉であり、しかも「装飾」として受け取られる言葉 “Nevermore”こそが、ポーの構想を突き動かした詩の原点、そもそもの出発点だったということになる。

このように考えてみると、バルトが議論の最後に借用したポーのこの「創作過程」は、その借り主の思うところを巧みに代弁してくれるものとなるだろう。つまり自らはもはや沈黙してしまっている著者バルトに替わって、ここではポーからの借用がバルトの主張を語り出すのだ。端的にいえば、ポーの方法自体が「構想の順序と提示の順序の関係が常に孕んでいる偏差と方向 (矛盾、転倒) (“contradiction and inversion”) (49-50) 」をものの見事に示してみせる、あるいは、むしろ演じてみせさえてくれるのである。

ポーをめぐる疑惑

しかし、もしポーによって書かれたこの詩論自体が偽りだとしたらどうだろう。まずポーの「大鴉」という詩自体を、そして次にその創作過程を記したとされる「詩作の哲理」が孕む問題性を以下に確認していきたい。

「大鴉」は 1945 年、*Mirror* 誌 (January 29 issue) に発表され、続いて翌 1846 年 4 月にはその詩論「作詩の哲理」も公表される。その間の状況を、たとえば Kenneth Silverman の伝記に沿ってなぞっていけば、この詩はこれまで書かれた詩のなかでも、もっとも人口に膾炙された例であり (237)、

またその詩論も、ポーにとっては「必然」を思わせるような重要評論の一つ (295) であるのだが、おそらくそれだけ問題含みの〈作品〉でもあるということなのだろう。

「大鴉」は、今日ならさしずめ “hit song” とはいえそうな人気を博し、反復句(refrain)の “Nevermore” はニューヨークで一種の流行語と化す。ポーの「意図」は大成功を収める。文字通りそれはポーの思うツボにはまる。しかし皮肉なことに、まさに「誰もが読み、称賛する」ようなその大衆性、大衆の嗜好に合致しすぎてしまったことも、おそらくは災いしたのであろう。その詩は、詩人たちの審美眼によっては酷評されるものとなる。たとえば、ポーとは相性がよくなかったとされる超絶主義者、Ralph Waldo Emerson に、「見るべきものなし」(265) と一刀両断に斬り捨てられるのは別にしても、William Butler Yeats の評価も似たようなものでしかない。その詩は「不誠実かつ下品」なものであり、主題も陳腐なら、詩のリズムもトリックめいていると、この詩人からも手厳しい批判を受けることになるのである (239)。

バルトが「旧修辞学」においてその一節を借用した「詩作の哲理」のほうは詩の翌年に発表されたものだが、それはさらに物議を醸すものとなる。詩人が自らの創作法の秘密を解き明かしていく——これは、ポーによれば、いままでいかなる詩人も試みることのなかった新しい挑戦であり、読者には「おもしろい」(22) 読み物になるはずのものであった。この詩人自身が「数学の問題のような正確さと厳格な因果関係」(“the precision and rigid consequence of a mathematical problem”) (Poe 23) をもって書き進めたとする詩の概要は以下のようなものとなる。

I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word “Nevermore” at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. (28)

そして詩を組み立てる各要素には、「正確」かつ「厳格」な理由(付け)が記されている。ポーによれば、たとえば詩の長さは、約 100 行。その根拠は、詩が与える印象の統一に配慮するなら、読者にとってそれが「一気に」(“at one sitting”) (23) 読み通せる長さの限界だからである。(実際のところ、「大鴉」の長さは 108 行で「約 100 行」という〈原則〉にはほぼ則っていることをポーは〈証明〉している。) そしてリフレインは、“Nevermore”。“o” 音と“r” 音の結合によって陰鬱な効果を出すことができる。その他、詩の領域は「美」、調子は「悲哀」といった具合に、ポーは冷徹な「意図」と計算のもと、詩の構想を解き明かしていく——少なくともポー自らの種明かしではそうなる。

しかし、それにもかかわらず、否、おそらくはそれゆえに「詩作の哲理」の評価もまた二分されることになる。賞賛される一方で、詩人自身が創作法と称するその「計算」には、疑義が挟まれ、信憑性が疑われる。さらにそうした真偽論争の果てには、読み手側の〈解釈〉もまた誘発されていくことになるのである。

たとえば、ポーの伝記を書いた Joseph Wood Krutch は、単なる文学批評を越えたポーの理論化の才能に注目し (98)、また Charles Baudelaire は、ポーの優秀性を讃える (Lanford 243-65)。そしてボードレールと同じフランスの詩人たち、たとえば Stéphane Mallarmé や Paul Valéry にいたっては、ポーの詩論を賞賛するのみならず、詩作上、彼から受けた大きな影響について自ら語り、またそれを実践にも移すのだ (Silverman 296)。だが、こうした熱狂ぶりとは対照的に、ポーの理論(と、実際の詩との「関係」)に疑念を挟む詩人たちも出てくる。たとえば T. S. Eliot はこうした彼の「方

法」は信じる気になれないとし (Hoffman 76)、なかには「騙し」、「ペテン」 (“a hoax”) を疑う者たちさえ現れる (Silverman 296)。

そのように「詩作の哲理」をめぐる議論の過熱は、真偽の是非の論争を越えてさらに解釈にまで及ぶようになる。シルバーマンを例に取れば、彼はポーの伝記のなかで、この作家の書きかた (style) には、ポーと同時代作家であった Gustave Flaubert にも比肩するような力強さがあると認めながらも、ポーの実人生から透かしてみれば、「詩作の哲理」は、冷徹な、理論的な書き物であるよりは、むしろそれとは真逆のものに思われるとしている。つまり、それはこの詩人自身が構築せざるを得なかった防御柵だったのではないかと憶測するのだ。ポーの身のうちに募り、いや増していく不条理の感覚に抗うために必要不可欠な「さらに大きく強固な障壁」 (“a larger and more fortified hedge against his increasing irrationality”) (296) である。

ポー自ら披歴するこの詩作過程は、はたして真実のものなのだろうか。その理論は、すでに完成済みの詩「大鴉」をなぞっただけの、いわば後付けの理屈ではないのか。詩論で彼は<数学>を誇示しているが、それは「大鴉」に併行して語られる、むしろもう一つの<物語>としても読み取り可能なのではないのか。

バルト自身の“Nevermore”

ポーが開示した創作法の真偽をめぐる疑惑は、しかし、少なくともバルトの「借用」に関していえば、大して問題ではないだろう。むしろそうした疑惑をも含めて、バルトにとってはさらに好都合な借用となるかもしれない。ポーは彼自身いうように、「大鴉」の創作法のそうした謎明かしが、読者にとっておもしろいものになることを意図していたのだが、バルトによるこの借用もまた結果的には、この借り主の「方法」が思うツボにはまり「おもしろい」ものになっている。バルトが示唆する「順序の偏差と方向 (矛盾、転倒)」は、こうしたポーの欺き・騙し (かもしれないもの) に対する受容者側の多様な反応によって、むしろさらに重層性を増して読者の側に立ち現れてくる、あるいは、少なくともそのように読み取れてくるからである。

ポーのその詩論 (あるいは、おそらく彼のもう一つの<作品>ともいうべきもの) が発散する魅力と、ある種のいかがわしさ、胡散臭さ、そうしたものの相乗効果をもバルトは計算済みであった、ということは大いに考えられるであろう。

ちょうどポーが最後にくるリフレインの “Nevermore” の効果をひたすら考えることによってその詩作を開始したように、バルトもまた、事実とも創作ともつかぬ、このポーの「詩作の哲理」を、自らの議論のクライマックス (終局) に借用するという構想を抱いたとしても不思議ではない。そうした考えが、いつバルトの胸中に去来したかは知るよしもないが、しかし少なくとも「詩作の哲理」のこの一節を「提示の順序」の最後に配置するという構想は、おそらく選び抜かれたものであり、バルトはその「配置」の順序を決して手放そうとはしなかったであろう。

ここではバルトは「配置」について論じているのだが、こうした彼の方法に注目すれば、いま一つ興味深いことがみてとれる。バルトのこの<クライマックス>は、たとえば「両分法」を透かし彫りにしているようにも思えてくるのである。バルトは「修辞学」において、アリストテレスの修辞学の特色の一つである言説の「両分法」、つまり「修辞技術」 (Technè rhétorikè) と「詩的技術」 (Technè poiétikè) の技術の区分について以下のように述べている。

... they are quite distinct: the Technè rhétorikè deals with an art of everyday communication, with public discourse; the Technè poiétikè deals with an art of imaginary evocation; in the first case, we are concerned to order the progress of discourse from idea to idea; in the second, the progress of the work from image to image . . . (20-21)

まず「修辞技巧」は、公衆に対して意志伝達を行うための日常的コミュニケーションであるのだが、他方、「詩的技術」は、想像力喚起のためのもので、この技術が伝達するのは、修辞技術の場合のような観念ではなく、むしろ「イメージ」から「イメージ」への伝達となる⁵。

バルトが議論の最後をポーの借用にまかせてしまう手法は、「観念」のように、段階を経て漸進的に進む伝達ではなく、むしろ「イメージからイメージへ」の伝達の領域、つまりアリストテレスのいう、「詩的技術」のほうに踏み込んでいる観がある。ここでは、バルトは「自分自身の直観を補強してくれる概念を他の著者のもとから借りてくる」ことはしない。彼は自身の直観を概念化することなく、直観を直観として、そのままに留めおく。ここでは、直観を「補強」する仕事はむしろ読者の側に譲り渡される。それは解消ではなく、むしろそれとは逆の方向性を帯びてくる。増幅され、揺さぶり返されてそれは読者にそのまま委ねられるのである。

バルトが書かなかった「結語」： あるいは、「結語」の先にあるもの

バルトは本書の結語において「歴史的結論」を下すことを周到に避ける。結論を回避するバルトのそうした傾向はこれまでポーの借用においてもみてきた通りである。しかし「旧修辞学」の緒言の予告に違えず、また「『修辞学』の最期」という目次に忠実に、旧修辞学を「過去の遺物」として終焉させてしまう。だが、この「結論」にはまだ先がある。バルトは自らが手を下した旧修辞学を、再び自らの手によって「復元」（篠田 301）させるのである。「旧修辞学」発表後のバルトの足跡を丹念に辿っていけば、たとえば篠田浩一郎の指摘のように、旧修辞学の省略三段論法（*enthumèma/enthymeme*）は、*S/Z*における『サラジューヌ』の分析に活用される（313）。また *Sade/Fourier/Loyola* における「言説の状況」の概念、そして *S/Z* における「テキスト」という術語をはじめとして、旧修辞学の用語、概念、知識は、「旧修辞学」発表後のバルトの言説において大いに息を吹き返す。バルトは旧修辞学のこの「おさらい」において修辞学の最期を看取りながらも、その後、古い修辞学から学び取ったものを借用という形で精力的に発信していく。それは究極的には旧修辞学を復元していく作業に他ならない。

また「旧修辞学」が、来たるべき『サド、フーリエ、ロヨラ』の刊行を念頭においての発表、つまり「予備知識を提供するための公表」（篠田 305-306）であったとするなら、この著は、バルトのいうように、確かに彼自身が修辞学を理解するための「私的な予備作業」ではあったろうが、同時に、彼は自分の未来の読者のために必要な「予備作業」を着々と実践していったともいえるだろう。そしてさらに付け加えるべきは、当時、文学批評界に物議を醸し話題をさらった彼の評論「作者の死」もまた、ゼミナールにおける彼自身の旧修辞学の講義によって構想を得たものであることだ⁶。バルトにとって「作者」の「死」、つまり作者の終焉を示唆し、また後押しもしてくれたのは、皮肉なことに、彼によっていま、まさしく息の根を止められようとしている旧修辞学だったのである。

Notes

1. バルトの仏原書では、「旧修辞学」 (“*ancienne rhétorique*”) と「修辞学」 (“*rhétorique*”) の2種の用語の併用が見られるが、本論の用語も原則としてそれに準拠している。なお、日本語訳は原則として『旧修辞学 便覧』(みすず書房)の沢崎浩平氏の訳を使用させていただいた。原書の意を汲んだ味わい深い日本語訳とともに、詳細な訳注による貴重なご教示に深謝したい。
2. 以降、「序」において出典頁を特に記載していない引用は、すべて英語版“The Old Rhetoric: an aid-mémoire.”の「諸言」(11-12)からの引用である。なお後半「B 網目」 (“The Network”)における引用に関しても、「分類」に関する記載(B.O.1-B.O.5)(47-52)からの引用は煩雑さを避けるため、原則として各頁記載を省略している。本書の他項目から引用は頁のみ記し、必要に応じて下記、仏語原書からの引用語句、文を(rhétorique 頁)として併記している。
3. 原書における強調のイタリック(日本語では傍点表示)は本稿では下線で表示。筆者による強調は二重下線で表示している。
4. 「『修辞学』の木」はバルトの構想のみで、図表としては仏語原書には存在しないが、訳書『旧修辞学 便覧』には「付録 II」として掲載されている。原書では、バルト自身のレトリックとともに「蔓植物」のごとく自由自在に繁茂する「項目」が、「付録 II」では訳者である沢崎氏によって整然たる「『修辞学』の木」として、視覚的にも一目瞭然の形で示されている。
5. アリストテレスはこれら二つの技術を厳密に分けているが、バルトは、「修辞学」と「詩学」の対立が中和され、修辞学が詩の、つまりは「創造」の *technè* [技術] にまで融合されたとき、アリストテレス修辞学は終焉することになるのであり、その時期は Augustus や Plutarch 等の時代だったとみている。(21)
6. 評論「旧修辞学」の公表は1970年であるが、その「旧修辞学」の骨格となっているのは、1964-65年に行われた国立高等研究所のゼミナールの内容であり、「作者の死」(1967年)に先立つものと考えられている。

なお「作者の死」に関しては論を改め、以下で詳述している。

「Jane Austen 再読——「作者の死」と苺畑——」『言語文化研究』第6号。神戸海星女子学院大学言語文化研究所、2022。

Works Cited

Barthes, Roland. “L’ancienne rhétorique Aide-mémoire” *Roland Barthes Œuvres complètes Tome 2 1966-1975*, 909-959.

----. “The Old Rhetoric: an aid-mémoire.” *The Semiotic Challenge*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1971.

バルト、ロラン『旧修辞学 便覧』沢崎 浩平訳、みすず書房、1988。

*

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Pat Rogers. Cambridge UP, 2006.

Barthes, Roland. “Textual Analysis of a Tale by Edgar Allan Poe.” *The Semiotic Challenge*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1971.

----. “The Death of the Author.” *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1986.

Hoffman, Daniel. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1972.

- Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*. New York: Alfred A. Knops, 1926.
- Lanford, Michael. "Ravel and 'The Raven': The Realisation of an Inherited Aesthetic in Boléro." *Cambridge Quarterly* 40 (3), 243-265.
- Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York: Harper Collins, 1991.
- Poe, Edgar Allan. *The Raven with the Philosophy of Composition*. Wakefield: Moyer Bell. 1996.
- カルヴェ、L.-J. 『ロラン・バルト伝』花輪 光訳、みすず書房、1993。
(Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes*. Paris: Flammarion, 1990.)
- 沢崎浩平 「訳者あとがき」『旧修辞学 便覧』197-199。1988。
- 篠田浩一郎『ロラン・バルト——世界の解説——』岩波書店、1989。

*資料収集等に関しては本学図書館司書の横山美和さんにご尽力いただいた。感謝いたします。