

国語教育とテキスト論の射程

—— ロラン・バルトの「書き手」「テキスト」「読者」

中村 哲也

一、はじめに― 学習指導要領と「テキスト」

二〇一七（平成二九）年に改訂された現行の学習指導要領（小学校）には、国語科の目標の前半部分に、「言葉による見方・考え方を働かせ、言語活動を通して、国語で正確に理解し適切に表現する資質・能力」を育成することが明記され、「言葉による見方・考え方」を働かせた言語活動の意義を強く打ち出したものとなっている。

この点について、『小学校学習指導要領 解説国語編』は、次のように説明し、「言葉による見方・考え方」を通して国語科における言語活動のあり方を方向づけている。

「言葉による見方・考え方を働かせるとは、児童が学習の中で、対象と言葉、言葉と言葉との関係を、言葉の意味、働き、使い方等に着目して捉えたり問い直したりして、言葉への自覚を高める

ことであると考えられる。」

言語教育への転換として大きく舵を切ったのが昭和五十二年版学習指導要領と言われるが、それ以来半世紀近くを経て、「言葉による見方・考え方」という教科の特性・固有性がさらにはっきりと強調されている。たとえば、「言語事項」（前回二〇〇八年版では「伝統的な言語文化と国語の特質に関する事項」という長々としたものだった）は、「知識及び技能」という名称で筆頭事項に位置付けられ、読み書き能力⇨リテラシーの基礎・基本を前面に押し出したものとなっており、これからの未来を担う子どもたちの資質・能力を形づくる、新たな「リテラシー教育」「日本語教育」が提起されていると考えられることができる。

では、こうした学習指導要領の内容を踏まえ、「言葉による見方・

「考え方」をどのように捉えればいいのか。

この点について、本稿では、以下の二点に絞って考えてみたい。^①

・言葉と言葉の関係(テキスト・言説・情報)

・複数の「テキスト」を関係付け、構造化する読み

この二つにおいて、いずれも「テキスト」という言葉を使っているが、これは、私自身の偶然的思い付きではない。まず、学習指導要領の内容、その成立過程の審議文書をはじめ、様々な解説や論説を読み進め検討していった結果として提示したものである。

まず、「言葉と言葉の関係(テキスト・言説・情報)」について取り上げてみよう。

現行の『小学校学習指導要領 解説国語編』(以下、「国語編」と略記)では、「テキスト」という語句・文言は一切使われていない。しかし、学習指導要領に先立つ議論(「中教審答申別紙2-1」平成二三年一月二二日)の中では、「テキスト(情報)」を理解したり、文章や発話により表現したりするための力として、情報を多面的・多角的に精査し構造化する力、言葉によって感じたり想像したりする力、感情や想像を言葉にする力、言葉を通じて伝え合う力、構成・表現形式を評価する力、考えを形成し深める力が挙げられる^②(傍線中村)という形で「テキスト」という言葉が使用されている。

また、「国語編」では、「各教科の特質に応じた物事を捉える視点

や考え方」は「国語科」の場合、「言葉による見方・考え方」と規定され、「言葉による見方・考え方を働かせる」とは、児童が学習の中で、対象と言葉、言葉と言葉との関係を、言葉の意味、働き、使い方等に着目して捉えたり問い直したりして、言葉への自覚を高めることである」としている。この文言中の「言葉と言葉の関係」の「言葉」を、「テキスト」「言説」「情報」という語句に置き換えてみると、「情報を多面的・多角的に精査し構造化する力」は、言葉相互の関係性を読み取る力として捉え直すことができる。

ちなみに、「テキスト」という語句について、先の「別紙1」では注が付され、「本審議のまとめにおいては、文章、及び、文章になっていない断片的な言葉、言葉が含まれる図表などの文章以外の情報も含めて「テキスト(情報)」と記載する^③と説明している。

ここでは、テキストをかなり多義的かつ柔軟に想定していることが理解できる。ことに、「文章になっていない断片的な言葉」を取り上げている点は、広告や宣伝のフレーズも視野に置かれたものといえる。

次に「複数の「テキスト」を関係付け、構造化する読み」についてであるが、これまで私は、学習指導要領の変遷について触れた中で、「入試問題」が「影の学習指導要領」であり続けてきたことを折々指摘してきた。しかし、この「影の学習指導要領」にも、大き

な改革のメスが入れられるようになった。

二〇二二年一月実施の大学入学共通テストでは、当初「国語」と「数学」において記述式問題の導入が予定されていた。ところが、文科省は、「採点ミスを完全になくすところまで至るには限界がある」「自己採点の不一致を大幅に改善することは困難」「実際の採点体制を明示することができない」などの理由から導入を取り止め、さらに二〇二五年以降も見送りと決定する。コロナ禍の中での入試のあり方が問われたことも重なり、「記述式」導入をめぐる入試改革は頓挫したかに見える。しかしながら、この問題は「記述式」を導入するかしないかという「大学入試」に限定された狭い観点で捉えてすまずことはできない。私としては、これは、わが国の国語教育全体に関わる改革のうねりの端的な表れであると考えたい。なぜなら、すでに国語教育の現場では、PISA型テストに対応した「非連続型テキスト」が取り入れられ、グラフや図表、パンフレットなどの読みの学習が活発に行われ、この流れはさらに強まり、いまや本流となってきているからである。つまり、これまで以上に、〈複数のテキストを比較し、関係付け、構造化する読み〉が国語教育において求められているのである。しかも、この複数のテキストは、同質の言葉ではなく、たとえば、契約書、定款、会話文、行政文書、パンフレット、文学、評論など、多種多様な言葉の形態・質

をもったテキストの関係付け、構造化が要求されるのである。

このように「テキスト」という言葉は、今後のわが国の国語教育を展望していく上で、「キー概念」のひとつに確実になっていくのではないかと考えられる。

「テキスト *texte*」という外来語・カタカナ語は「織物」に由来し、確かに教科書と言う意味での「テキスト」「テキストブック」と言った言い方で、日常生活に散見する実にさり気ない言葉に違いないが、しかし、フランス語読みの「テキスト」という言葉がもたらした影響力には甚大なものがあつた。ことにこの言葉は、旧来の「文学批評」「文学研究」を支えてきた「作者」「作品」といった諸概念を根底から問い直す「術語」の役割を果たし、文学理論・文芸批評、文学教育あるいは現代思想に強大なインパクトを与え続けて今日に至っている。その背景に関しては、一九六〇年代以降の現代思想の動向、とくにフランスにおける構造主義、ポスト構造主義、記号学、記号論の流れがあり、さらに広く考えると、「言語」(記号)からの近現代の「学問・科学」「知のあり方」「知識」全般をテーマ化する「言語論的転回」といわれる現代の思想動向と密接にかかわっている。

「テキスト」は、国語教育に携わる私にとっては、何か違和感を

与える言葉ではある。とはいえ、なぜこの言葉がわが国の国語教育に取り入れられ、またどのような役割を期待されているのかについて、多角的に考察する必要があることは確かである。

そこで、本稿では、フランスの現代思想、とくに「テキストtext」
「テキスト論」「テキスト分析」を実践的に提起し、その普及の立役者となったロラン・バルトの思想に焦点を絞り、現代の国語教育・言語教育が置かれた時代状況に照らしながら、その理論、思想の意味を考えてみたいと思う。

二、ロラン・バルト「作者 (auteur) の死」——著述家 (écrivain)、作家 (écrivain)、書き手 (scripteur) の位相
文学からモードに至るまで、記号学・テキスト論・言語論を駆使して、多彩な批評活動を展開したフランスの批評家のロラン・バルト (Roland Barthes 一九一五—一九八〇) は、実存主義から構造主義へと思想界の世代交代が大きく転換する中で、「作家と著述家」というエッセイを書いている。

この中でバルトは、「パロール＝言葉」(parole)との関係性から「作家と著述家の比較類型学」を試み、「書く」のもつ自動詞と他動詞の側面をそれぞれ取り上げ、「著述家écrivain」と「作家écrivain」の本質的な違いについて論じている。

著述家にとって書くは他動詞だが、作家にとっては書くは自動詞である。それはなぜか。著述家は何かの目的のために書き、作家は書くことそれ自体を目的としているからである。これをバルトは次のようにまとめている。「著述家は」《他動的》な人間である。彼らは何らかの目的(証言すること、説明すること、教えること)を設け、パロール(＝言葉)はそのための手段にすぎない^①。これに対して、作家とは「彼のパロールに加工する者であり、職分としてのこの加工の仕事に自らを傾注する者である。逆説は、材料がいわば自らの目的となってしまうので、文学とは結局、同語反復のないとなみだという点にある。それはちょうど、自分自身のために作られたサイバネティクスの機械(アシュービーのホメオスタット)のいとなみに似ている。作家とは、世界の発するなぜという問いをいかに書くかという問いの中に徹底的に吸収してしまう人間」であり、「パロール(＝言葉)は道具でもなければ媒体でもない。それは一つの構造であり、人は次第にこのことに気づき始めている。だが、作家だけは、ただ一人、そもそも自分自身の構造と世界の構造とをパロール(＝言葉)の中に見失ってゆく者なのである(…)作家にとつて書くは自動詞である^②」。

ここで、バルトが「著述家écrivain」の事例のひとつとして挙げているのが、フランス十九世紀末に登場してくる「知識人[Intellectuel]

である。この「知識人」という言葉について、バルトは、注記において、十九世紀末のフランス陸軍に起きた歴史的な冤罪事件「ドレフュス事件」でのエミール・ゾラ等のドレフュス擁護派に対して反ドレフュス派が名付けた呼称だと記す。^⑥

ところで、このエッセイが書かれた一九六〇年は、第二次大戦直後から一九五〇年代にかけての激動する世界の政治や社会情勢に対して、文学者・作家の社会参加を強く呼びかけた「アンガジュマン」「アンガジュマン文学」の影響がまだ色濃く残存していた時代である。

この時代の思想動向の重要な一角を成した「アンガジュマン」「アンガジュマン文学」を提唱し、自ら果敢に政治・社会状況にコミットしたフランスの代表的知識人は、他でもなく、ジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre 一九〇五～一九八〇) だが、サルトルは、『「レ・タン・モデルヌ」創刊の辞』(一九四五年十月一日)、『文学とは何か』(一九四八)を著わして、冷戦下での国際紛争、植民地戦争、民族問題、貧困問題、人種差別等々に積極的にかかわり、その渦中で、スターリン主義批判、ハンガリー動乱(一九五六)をめぐる左翼陣営の激震など、当時のマルクス主義・社会主義をめぐる複雑なイデオロギー情勢にも揺さぶられ、サルトルの

政治的スタンスは大きく振幅していくことになった。

一九六〇年、サルトルは、未完の大作『弁証法的理性批判』を発表するが、フランスの思想界にあっては、この大著の刊行が、世代交代の契機となったとされている。いわゆる実存主義から構造主義への転換である。

これを象徴する出来事となったのは、一九六二年、『野生の思考』においてクロード・レヴィ＝ストロース (Claude Lévi-Strauss 一九〇八～二〇〇九) が行ったサルトル批判である。レヴィ＝ストロースは、文化人類学者の立場から西洋文明を相対化し、言語学や数学を取り入れた「構造」の観点を人類学の方法に取り入れ、数々の画期的な業績(トーテムや神話研究、親族構造の分析など)を世に問うていく。

こうした構造主義の登場の大きな背景にあるのは、『言語学』である。とくに、レヴィ＝ストロースがロマン・ヤコブソン (Roman Jakobson 一八九六～一九八二) の音韻論における弁別性の概念を人類学に応用したエピソードが物語るように、ヤコブソンのみならず、フェルデナンド・ソシュール (Ferdinand de Saussure 一八五七～一九一三)、エミール・バンヴェニスト (Émile Benveniste 一九〇二～一九七六) などの言語学者の仕事に大きな関心が集まり、この流れはやがて、記号学、記号論へと発

展していくのである。これを、「言語論的転回」（あるいは言語学的転回）と見る考え方もあるが、人間、文化の実相を言語・記号という媒体を通して捉え直すというひとつの「方法」「見方・考え方」の変換だったといえる。

こうした時代の潮流から見ると、バルトが、作家と著述家とをなぜ比較類型学的に理解しようとしたかがはっきりしてくる。

バルトが、作家と著述家の比較類型をテーマ化した基底には、サルトルに代表される「普遍的知識人」がすでに戦後世界の爛熟し複雑化した現実に対応できなくなり、その失効が顕著となった時代状況を見ることができるといえる。バルト自身もまた、サルトルをはじめとするアンガジュマン文学の衰退とそれに伴う作家、知識人、言論界の変貌をはっきりと認識していた。「作家と著述家」と同じ時期、一九六〇年の書評の冒頭で彼はこう書いていた。「ひとつの時期が終ろうとしている、参加の文学の時期が。サルトルの小説の終焉、社会主義小説の平然たる赤貧ぶり、政治演劇の欠如、これらすべては波が引くように、或る不思議な、そして不思議に頑丈なものをむき出しにしてゆく。文学である。だが早くも逆の波がきてそれをおおわんとしている、公然たる政治離脱の波が」。

年譜によれば、一九六〇年という年は、バルトが「高等研究院」の主任に就いた年であり、新たな研究生活を始めた時でもあった。

こうした転機の中、バルトは、原初的な「書く」という行為、エクリチュールの原点に立ち返って、作家、著述家、あるいは知識人のあり方を俎上に上げ、改めて真剣な問い直しを試みたのである。

三、ロラン・バルトにおける中動態

「作家と著述家」から六年後、「書くは自動詞か？」というエッセイをバルトは書いている。

「書くは自動詞か？」原題は *Ecrire, verbe intransitif*。彼は、「自動詞」から「態」へ、とくに「中動態」へと探究の歩を進め、「著述家 *écrivain*」と「作家 *écrivain*」の本質的な相違は、「態」、すなわち「中動態」との関連から捉え直されていく。

もちろん、日本語と同じく、フランス語で「書く *écrire*」は他動詞であり、また自動詞でもある。しかし、バルトは、自動詞の後に疑問符をつけ、「書く」という動詞が「自動詞」であるかどうかを問っている。書くは自動詞なのか？

このエッセイの中でバルトは、「書く」は自動詞であることを認めてはいるが、「作家はいまや何かを書く者ではなく、絶対的に（目的語なしに）書く者となっているが、書くという動詞は、いったいつから自動詞的に用いられ始めたのか、それを知ることが興味あることであろう」という。しかし、バルトは、これに満足するこ

となく、「本当に自動詞性なのか」と問いかける。なぜなら、いついかなる時代でも、作家とは何かを書き残してきたという歴然たる事実があるからであり、たとえ「書く」が自動詞的に受け取られるようになって、逆説的なことに、「作家が書く『書物』や『テキスト』という対象は、特別に重要視されてきたからである。つまり、書くことによって生み出されたテキスト、書物という産物・結果が何よりも尊重され、それを創り出す過程＝プロセスとしての『書く』そのものが背景に退いてしまったとバルトは見る。

そこで、バルトは新たな時代の文学状況に対応した「書く」エククリチュール」の定義を探究し、自動詞ではなく、「別の言語学的観念」に「現代的な書くの定義」の手がかりを求めた。そして、見出したのが、他でもなく「動詞の態ヴォイスマの観念」、すなわち「態ヴォイスマ（能動態、受動態、中動態）の観念」であった。

バルトが、「態voix」の観点を取り入れ、自動詞「書く」の見直しを図った背景には、何よりも言語学者エミール・バンヴェニストの影響があり、一九六六年、バンヴェニストの『一般言語学の諸問題』が刊行された際に、「なぜバンヴェニストを愛するか」という書評を書き、その深い言語学的見識と業績を大いに讃えていた。もちろんバンヴェニストの「動詞における能動態と中動態」については、極めて重要な論文と位置付けている。

「能動態の場合、動詞の過程は主語 (sujet) の外で展開される」。一方、中動態 (voix moyenne) の場合は、主語は事をなしながら、自分自身を巻き込んでいくのであり、その主語は常に、過程の内部にある。このように定義づけると、中動態は、現代的な「書くこと」のあり方と全面的に対応する。「書くこと écrire、それは今日では、まさに言葉の過程のただ中に巻き込まれることであり、自らを触発しながら書くことを遂行することである。書き手 (scripteur) (書く手) は、心理的な主体としてではなく、動作主 (agent) としてエククリチュールの内部に (à l'intérieur de l'écriture) ありつづけるのだ。⁽⁹⁾

したがって、バルトによれば、ロマン派のエククリチュールは、まさに能動的で、主観性のエククリチュールであり、動作主はつねに書くことに先立って、その外部にとどまっている。これに対して、記憶に頼るふりをするが、書くことによってのみ存在するに過ぎない「プルーストの語り手」(narrateur proustien) の例をバルトは挙げ、「現代の中動態的な書くにおいては、主体 (sujet) は、エククリチュールと同時に構成され、それによって実現、触発されるのである」と述べている。⁽¹⁰⁾

著述家は書く過程の外部に自らを置き、書くこと自体からの影響

は受けない。その一方、作家は、つねに書くことを通して書くこと
の作用(影響)を受けつつ、書くという行為を遂行する。つまり、書
きながら書かれ、書かれつつ書く。もはや「作家」とは、あくまで
も書くことを通して事後的に生まれ、そして消えてはまた生まれる
ひとつの「出来事」であり、「書き手」(あるいは書く手)となる。

わが国の美学者森田亜紀は、こうした中動態の特性を「サイバネ
ティックスの機械」にも比し、これを、循環的に作動する生命の自
己維持のシステムである「オートポイエーシス」(自己制作)と捉え、
中動態のメカニズムが「生命システム」「生の根源的力動性」に深
く根差しているとしている^⑫。

四、バンヴェニストにおける中動態の概念規定

「言語学者たちの教えるところによれば、少なくともインド・ヨー
ロッパ語においては、真に対立し合う「態」同士の関係は、能動態
と受動態ではなく、能動態と中動態である^⑬」とバルトは述べている
が、この点について、バンヴェニストは、明確に次のように述べて
いる。「印欧語の一般的な発展において比較言語学者たちが久しい
以前から確定したところでは、受動態は、中動態の一樣相であり、
後者から発生したもので、別の範疇として成立してからもこれとは
密接な関係を保ちつづけてきた。つまり印欧語における動詞の状態

を特徴づけているのは、伝統的呼称で能動および中動と呼ばれる二
つの態 *diathese* だけの対立なのである^⑭」。

能動態と受動態の関係は、「行う行為と受ける行為の対照」であ
るとバンヴェニストはごく簡便に定義しているが、では、能動態と
中動態との対立関係にはどんな意味を与えればいいのか。

中動態の伝統的な定義として取り上げられ、今日まで影響を与え
て来たものの一つとして「利害・関心説」がある。この説は、紀元
前六世紀インドのサンスクリット語の文法家パーニニ (PĀṆINI)
が打ち立てた説で、 *parasmaipada* 「他者のための語 *mot pour un
autre*」 || 能動態、 *atmanepada* 「自分のための語 *mot pour soi*」 ||
中動態という区別である。しかし、この定義では中動態の説明とし
てはあまりに不十分であり、サンスクリット語に限っても、極めて
限定的なものとなる。「サンスクリット語に限った場合でさえ、こ
の定義がそのまますべての事実に適用されることができ、中動態の
さまざまな意味合いを説明し尽くせるかといえ、決してそうはい
かない(…)。中動態は、行為と主辞 *śabdā* との関係、すなわち、行
為における主辞の《利害・関心》 *ītihaṣe* を示すということだけに
なってしまう^⑮」。パーニニ以来、中動態の概念は、あまりに曖昧で
あり、しかも、これまでの言語学は、ほとんど共通して、パーニニ
の *atman* (自己) / つまり「自分のために」 (*pour soi*) ということ

に準拠し、そしていまだに、言語学者はこれに準拠するのを当然のこととしている。しかし、そうである限り、態の意味は、いつまでも明らかにはならない、とバンヴェニストは伝統的な中動態概念に異を唱え、明確に「利害・関心説」を退けている（「利害 (intérêt)」という考えに基づく (パリーニ以来の) 伝統的な定義では、「主格」(が)と「与格」(に・ために pour soi)の関係になる)。

そこで、バンヴェニストは、能動態と中動態の機能的違いを明らかにするために、インド・ヨーロッパ古語の中にある能動態のみを取る動詞 (activa tantum) と中動態のみを取る動詞 (media tantum) に分けて、その語彙の意味から二つの態の違い＝機能対立を比較分析し、能動態と中動態の機能の違いを主辞と過程との関係性の観点から、次のように説明している。

「能動態においては、動詞は、主辞 (sujet) に発して主辞の外で行なわれる過程を示す。これとの対立によって定義されるべき態であるところの中動態では、動詞は、主辞がその過程の座 (siège) であるような過程を示し、主辞の表わすその主体は、この過程の内部にあるのである。」¹⁷⁾

さらに、バンヴェニストは、次のようにも述べている。

「こうした対立は、どの場合にも、結局は、主辞が過程の外にあるか内にあるかに従って主辞の過程に対する立場を位置づけ、主辞が単に事を行なうか (能動態の場合)、みずからもその影響を被りつつ事を行なうか (effecte en souffrant (中動態の場合)) に従って動作主としての資格を定めることに帰着する。この定式化は、さまざまの形のもつ意義にも、定義というものが必要とする条件にも答えているし、同時にまた、過程における主辞の《利害関係》といった、とらえ所のない、また言語外の観念に訴えることをまぬがれさせてくれると思われる」¹⁸⁾

國分功一郎は、このバンヴェニストの定義について、「能動と受動の対立においては、『するかされるか』が問題になるのだった。それに対し、能動と中動の対立においては、主語が過程の外にあるか内にあるかが問題になる」と言い表している。¹⁹⁾

五、著述家 (écrivain) / 作家 (écrivain) / 書写手 (scribeur) への変容と「作者 (auteur) の死」

バルトが「作家と著述家」で取り上げた「著述家 (écrivain)」と「作家 (écrivain)」の対比は、いわば「他動詞」と「自動詞」

の対比であったといえる。この対比は、先述したバンヴェニストの「中動態」論の考え方を取り入れれば、「能動態／中動態」との対比と重なってくるのである。

それは、バルトが、「著述家は、言葉（パロール）を道具とするものであり、作家は、言葉そのものを道具としながらも、目的とする」と見なしていることである。言い換えれば、著述家は、言葉の外部にいてそれを使用するものであり、作家は、言葉の内側に巻き込まれ、もまれて、道具自体が目的となる「同語反復の営み」なのである。

ただし、このとき、バルトの「作家」は、なおも「著述家」との間揺れていた。彼は、作家と著述家という「二つの志願の間 entire les deux postulation」で動揺している。「今日では誰でもが、多かれ少なかれ公然と、作家志望と著述家志望の二つの志願の間を揺れ動いている。おそらくそれは歴史がそのように望んでいるのだろう。歴史は、立派な作家（自足した作家）となるには余りに遅く、傾聴される著述家となるには余りに早く（？）われわれを生んだ。今日インテリゲンチヤに属する者は、ひとりひとりがおのれのうちに二つの役割を抱えていて、そのどちらかを、多少とも手際よく、みな《抑さえている》のだ」²⁰。

このエッセイから六年後、バルトは、「書くは自動詞か？」で、

「書く」が自動詞であることに疑問符を付け、本稿ですでに論じたように、バンヴェニストの「中動態」論を取り入れることを通して、「書く」を「自動詞」から、さらに「中動態」として発展的に捉え返していったのである。

それから、二年後の一九六八年、バルトは、「作者の死」を発表する。原書でわずか七ページとはいえ、ニーチェの「神は死んだ（神の死）」の宣告にも比せられるような、大胆なタイトルを持つこのエッセイは、内外に巨大な反響を呼び、文芸批評や文学研究の世界ばかりでなく、わが国の国語教育、文学教育や読解指導にも大きな影響を及ぼしてきた。中でも、田中実が提起した「八〇年代問題」の議論においては、バルトのテクスト論をどう受け止めるかが重要な論点とされ、現在に至るまで、多くの発言・論文が積み上げられてきており、あらためてわが国の文学教育におけるその影響力の大きさを痛感する。

この「作者の死」の中には、もはや、「作家 (écrivain)」は登場しない。作者と対比するために使われているのは「書き手 (scripteur)」である。つまり、このエッセイでは、「書き手」が「作家」を吸収・包摂してしまっており、作者 (auteur) に対して作家 (écrivain) ではなく、書き手 (scripteur) が対比されていると見ることがで

きる。他方、「書くは自動詞か？」(一九六六年)では、「書き手」は、わずかに次の一箇所が使われているに過ぎない。ただし、たった一箇所とはいえ、中動態における「書き手」とエクリチュールとの関係を非常に簡潔に説明したものとなっている。すなわち、「書くこと *ecrire* は、言葉の過程のただ中に巻き込まれ、自らを触発しながら書くことを遂行すること」であり、そこで「書き手 (*scripteur*) (書く手)」は、「心理的な主体としてではなく、動作主 (*agent*) としてエクリチュールの内部に (*a l'interieur de l'écriture*) とつまり続ける⁽²³⁾」のである。

したがって「作者の死」では、「作者」はもとより、自動詞的な「作家」をも退けられており、エクリチュールによってテキスト(織物)を織る「書き手」が前景化されている。

バルトは、出世作『零度のエクリチュール』(一九五四年)以来、常にエクリチュールをテーマ化し、書くことを論じ、書くことについて書いてきたが、現代の時代状況を見据えながら、著述家、作家、作者のあり方を問い直し、その渦中から、エクリチュールによってテキストを織る「書き手」(書く手)という概念が見出されていったといえる。

ここで確認したいのは、書くこと＝エクリチュールを、いわゆる「著述家」はもちろん「作家」の人格や主体に回収するのではなく、

エクリチュールの動きそのものである「手」、「書く手」の働きと一体化した事態とバルトが考えていることである。こうした作家に代る「書き手」概念は、これまで、バルトのテキスト論を考える上で、あまり注目されず見落とされてきた点である。さらにこのことは、「作品を消費する読書・読者」から脱却するための「テキストと戯れる・テキストを演奏する読み手」のテーマ系へと連動していくと私は考える。

六、バルト「作者の死」における「作者」と「書き手」の位相

バルトは、「作者の死」の中で、「作者」と対比することによって「書き手」を捉えているが、この時、次のような二つの観点に基づいていた。この点は、非常に重要であると思われる。ひとつは、作者とテキストの関係を親子関係に喩えていることであり、二つ目は、エクリチュールと「声」との関係から論じていることである。

「作者」は、その存在が信じられている場合は、常に彼自身の書物の過去と見なされてきた。書物と作者はおのずから、前と後に分けられた同一線上に位置づけられる。「作者」は書物を養うものとされる。つまり彼は書物よりも前に存在し、書物のために考

え、悩み、生きる。彼は自分の作品に対して、父親 (père) が子供 (enfant) に対してもつと同じ先行関係をもつのである。

これとはまったく反対に、現代の書き手は、テキストと同時に誕生する。彼はいかなることがあっても、エクリチュールに先立ちたり、それを越えたりする存在とは見なされない。彼は、いかなる点においても、自分の書物を述語とする主語にはならない。言表行為 (énonciation) の時間だけが存在し、あらゆるテキストは永遠にいま、ここで書かれる。それというのも (あるいは、したがって) 書くことが記録、確認、再現、《描写》(古典主義者たちが言っていたような) の操作を指すことはもはやありえず、言語学者たちがオックスフォード学派の哲学にならって、遂行態 (performatif) と呼ぶものを指すからである。遂行態は (もっぱら一人称現在の形で示される) 稀な言語形式であって、この形式の言表行為は、その発話行為以外に内容 (言表) をもたない。それは国王たちが言う「予は宣言する」や、はるか昔の詩人たちが言う「われは歌う」のようなものである。それゆえ、「作者」を葬送した現代の書き手 (scribeur) は、手の動きは思考や情念よりもあまりに遅いので、表現形式を繰り返し《練磨》していくべきなどと、先人たちの響に倣って、金科玉条の如く信じることはもはやない⁽⁸⁾」

「作者」は書物 (livre) に先立ち、書物の過去である。作者は書物という子どもの親であり、起源である。これが、バルトが批判する旧来の作者のあり方だった。バルトはこれを父と子の関係に見立てている。つまり、作者は子どもである書物を養う親権者でありかつ子どもに君臨する「家父長」と考えるのである。したがって、作者が支配する家父長制の終焉を宣することが「作者の死」の主旨でもあった。

かつて、書物には、父の声が神の声のように響き渡り、その声に子どもは従順に服し続けた。テキストを制御し、方向付け、価値づけ、またその生殺与奪の権すら握っていた父の声はテキストの意味の起源であり、テキストから溢れ出ようとする意味の洪水を厳格に堰き止める役割を果たしていた。

書物を含め、「作者」によって制作されたものは、「作品」(œuvre) と呼ばれ、そこに父の記名がなされる。どんな制作物でも作品である以上、「作品は系列関係の中に取り込まれる。作品世界 (人種や歴史の) の設定、作品間の関係、作者による作品の占有が当然視されていく。作者は作品の父であり、所有者であると見なされる。それゆえ、文学の科学 (la science littéraire) は、作者の原稿や作者の意図が大事なのだと教え、社会は作品と作者との合法的関係を

自明のこととしていく（これが、『著作権』であり、実際には、最近にはじまったことで、フランス革命の時にはじめて真に合法化されている）。

ところが、「テキスト」は違う。「テキスト」は父Ⅱ作者の記名なしで、また父Ⅱ作者の保証がなくとも読むことができる。「間テキスト」(Inter-texte) が復権することで逆に遺産相続が放棄される。この点について、バルトは、「作品からテキストへ」で、次のように述べている。

「テキストはそれ自体が他のテキストの『間テキスト』であるから、あらゆるテキストは間テキスト的なものであり、これをテキストのどんな起源とも混同してはならない。作品の《源泉》や《影響》を探し求めることは、系列関係の神話に自足することである。あるテキストを構成している引用は、作者不詳、出典不明であるが、とはいえかつて読んだものなのだ。それは引用符なき引用である」^{②4}

では、「作者」は、テキストに戻れないのか。いや戻る、ただし、「招かれた客」として。「作者」の名が記されることは、「特権的、父性的、真理論的なものではなく、遊戯的Ⅱたわむれ」(ludique)「

となる。作者はいわば「紙の作者Ⅱ張り子の作者」(un auteur de papier)に過ぎない。作品の起源、その主題の裏付けに使われる作者の人生も、作品の起源ではなくなり、「彼の作品と競合する一個の創作」となる。まして、言表行為の誠実さも問題とはならない。「テキストを書くわたし、これもまた、紙のわたし以外のものではない」^{②5}「わたしではないのだ」から。

「作者」とは、「われわれの社会によって生み出された近代の登場人物である」とバルトはいう。「作者」は中世から抜け出した西欧社会がイギリス経験論、大陸合理論を経て、「個人の威信」「人格の威信」が重要視されることで生み出され、さらに「資本主義イデオロギー」の要約でもあり、帰結でもある「実証主義」が、作者の《人格》に最大の重要性を認め^{②6}ていく。

このことは、見方を変えてみると、近代資本主義の発展とともに、急速に台頭し、文化・産業の一翼を担うまでに成長する出版産業（印刷・メディア）の展開とも密接に重なっている。とくに、わが国では、大正末Ⅱ昭和初期（一九二六年）からの「円本ブーム」以降、戦後の一九五〇年代から年代から七〇年代まで、戦後の出版界で大きな役割を果たした「文学全集」の意味と役割を改めて考えてみる必要がある^{②7}。ここでは、まず「作家名」がタイトルとなって本の背表紙を飾り、巻末には必ず「作家と作品」（人と作品）と題さ

れた解説と詳しい作家の生い立ちを記す年表が付されてきた。その「解説」では、文芸評論家、文学研究者、大学の教員が筆を執り、つねに作家論と作品論を一括りにし、作家の出生、青春期の文学への芽生え、創作のきっかけ、文壇での人間模様、晩年の境地などなど作品論と交錯させながら目まぐるしく論じられていた。

まさに、バルトのいう「作者」と「作品」は、「文学全集」(「文庫本」[「文学アルバム」]といった印刷・出版メディアの中で大衆的に受容かつ消費され、これと同時に、文芸批評・評論、文学研究といった「批評」の需要は高まり、その地位も確かなものになっていったのである。その意味で、「作者」が作品を支配する時代が、「歴史的に、批評の支配する時代でもあった」(「作者の死」というバルトの指摘は正鵠を射ている。現代が「批評の時代」であることをバルトは、次のように捉えていた。

「作者は今でも文学史概論、作家の伝記、雑誌のインタビューを支配し、おのれの人格と作品を日記によって結びつけようと苦心する文学者の意識そのものを支配している。現代の文化に見られる文学のイメージは、作者と、その人格、経歴、趣味、情熱のまわりに圧倒的に集中している。批評は今でも、たいていの場合、ボードレールの作品とは、人間ボードレールの挫折のことであり、

ヴァン・ゴッホのとは彼の狂気のことであり、チャイコフスキーの作品とは彼の悪癖のことである、ということによって成り立っている。つまり、作品の説明が、常に、作品を生みだした者の側に求められるのだ」⁽²⁸⁾

また、バルトは、こうも述べている。

「批評は作品の背後に、「作者」(または、それと三位一体のもの、つまり社会、歴史、心理、自由)を発見することを重要な任務としたがる。「作者」が見出されれば、《テクスト》は説明され、批評家は勝ったことになるのだ」⁽²⁹⁾

このようなバルトの見解から見えてくるのは、バルトが論じた記号学、モード論、テクスト論・テクスト分析の仕事とは、現代の印刷・出版メディアが暗黙裡に前提としてきた様々な先入見(「神話化、神話作用」を歴史化し、相対化することにあつたということである。そして、その先入見がまさに「作者」「作品」(「人と作品」)であり、それらは、あくまでも近現代の批評が——あるいは印刷出版メディアが制度として確立されていく中で設定されたひとつの解釈規範(解釈装置)に他ならないことをバルトは果敢に暴露したこ

とである。バルトはいみじくも「作品は、消費の対象である」と述べている。³⁰⁾

このことは、わが国の国語教育・文学教育にも大きな影響と動搖を与え、読解の根柢あるいは切り札として自明なものとして使われてきた「作者」「作品」概念は、とくに七〇年代から八〇年代以降、文学教育にかかわる実践者、研究者の間で、真摯に問われるテーマとなり、今日に及んでいる。中でも、日本文学協会国語教育部会は、バルトの二つのエッセイ「作者の死」「作品からテクストへ」と正対し、「テクスト」および「テクスト論」がもたらす様々な功罪について、須貝千里、田中実らを中心に白熱した議論が行われてきた。

七、作者の死と読者の誕生——批評(家)から読者へ

バルトは「作者の死」の末尾で、作者の死を贖うために「読者の誕生」を「読者の誕生は、「作者」の死によってあがなわれなければならないのだ³¹⁾」と記した。

しかし、ただ単に作者が死滅すれば、読者が誕生するわけではない。バルトは、読者が生まれることを阻んでいる「批評」、すなわち「古典的批評」(a critique classique)を激しく攻撃する。「古典的批評」は、表向き読者の権利の擁護者を装いヒューマニズムの立場に立って、「新たなエクリチュールを断罪せよ」というが、そ

れは馬鹿げたことだと糾弾し、「古典的批評にとって、読者など眼中になく、文学の中にはただ書く人間しか存在しないのだ³²⁾」とまで仮借ない批判を浴びせている。というのも、なによりバルト自身が、「古典的批評」と戦っていたその当事者だったからである。それは、一九六四年から六五年にかけて、文学批評、文学研究をめぐる、保守系ジャーナリズムをも巻き込んで、新旧の批評が激突した「バルト・ピカル論争」と呼ばれるものである。

この論争の発端は、一九六三年、バルトが『ラシーヌ論』を刊行し、ソルボンヌ大学教授でラシーヌ研究の第一人者レーモン・ピカル(Raymond Picard 一九一七―一九七五)の批評方法を問視したことに始まった。さらに、翌年に、バルトが上梓した『エッセ・クリティック』の中に納められた「二つの批評」という評論で、「大学批評」(a critique universitaire)の実証主義に基づく作家論や作品論の方法が批判されたことから、これに業を煮やしたピカルが、「ルモンド」紙(三月十四日)に反論を載せ、さらに六五年一月には『新批評か新ベテンか?』を出して、バルトの『ラシーヌ論』を自らの土俵に上げて手厳しく攻撃し、これに保守系のジャーナリズムも加わることで、バルト叩きが一層過熱することになった。

ピカルによるバルトを中心とした「新批評」への論駁は、フラ

ンスの知識人・文化人に大きな反響を呼び起こしたが、バルトは、これに冷静に対処し、少なからぬ賛同者を得ながら、いくつかの反論を行っていく。そして、最終的には、ピカールらの「旧批評」に対する批判的応答をまとめ、六六年三月に『批評と真実』を刊行した。

そもそも、ラシーヌ研究の「権威」(autorité)であったピカールは、まさにラシーヌという十七世紀を代表する劇作家＝作者の生涯を緻密な実証的手法で解明し、それを作品解釈へと適用する研究・批評スタイルをとっていた。これは、大学における文学研究・文学教育の伝統的でオーソドックスなスタイルとされてきたが、バルトは、そうした「大学(講壇)批評」もまた、イデオロギーのひとつとして捉えて相対化し、大学教育における方法的特権の「神話」を暴いてみせたといえる。

このように、バルトは、伝統的なアカデミズムの権威に支えられたピカールらの「旧批評」をラディカルに批判することを通して、「作者・作品・批評(家)」から「書き手・テキスト・読者」へという現代批評のパラダイム転換ともいえる仕事を敢行し、まさに時代の「新批評」を担う寵児のひとつともなっていく。

ここで、注意したいのは、右のパラダイム転換をめぐって「作者・作品」から「テキスト・読者」へという点がことさらに強調され、

「読者」が独り歩きすることである。(別の見方をすれば、こうしたバルトの華々しい活動は、戦後から二十年を経てた一九六〇年代後半、とりわけ六八年のパリを中心とした「五月革命」など、フランスあるいは西欧の社会全体の価値観、知識、文化が大きく変動し、思想動向の潮目が大きく変わっていく時代と重なっている)。

では、バルトのいう「読者」(lecteur)とは何か。

まず、注意したいのは、バルトは「読者」から、人間主義(人文主義)・人間科学的な要素を極力抜き取り、「中立的なもの」として規定していることである(それゆえ、「旧批評」「古典的批評」が「偽善的に」擁護してきたところの「読者の権利」といったヒューマニズム的・人文主義的な価値観とも無関係なものとして捉えられている)。

その次に特筆すべきは、「読者」は個人ではなく、テキストの多次元的なエクリチュールが収斂する「場」(lien)あるいは「空間」(espace)と見なされている。

「一編のテキストは、いくつもの文化からやって来る多元的なエクリチュールによって構成され、これらのエクリチュールは、互いに対話をおこない、他をパロディー化し、異議をとなえあう。

しかし、この多元性を収斂する場がある。その場とは、(…)作

者ではなく、読者である。読者とは、あるエクリチュールを構成するあらゆる引用が、一つも失われることなく記入される空間にほかならない。あるテキストの統一性は、テキストの起源の中にはなく、テキストの行く先 (destination) 宛て先、届け先・目的地・用途) の中にある。しかし、この行く先は、もはや個人的なものではありえない。読者とは、歴史も、伝記も、心理も持たない人間である。彼はただ、書かれたものを構成している痕跡のすべてを、同じ一つの場所に集めておく、何ものかにすぎない⁽³³⁾

右の引用中にある「歴史も、伝記も、心理も持たない人間」という空虚で抽象的な「読者」とは、先に見た「書き手」(scripteur)の特徴と共振しているように思われる。このことについては、「作者の死」の中で、「書き手scripteur」が、書き表そうとする内面的な《ものchose》とは、それ自体、完全に合成された辞書」にはかならず、「書き手」は、「おのれのうちに情念も、気質も、感覚も、印象ももたず」、淀むことを知らないエクリチュールを、この「広大な辞書」から汲みだすのだ⁽³⁴⁾という「書き手」の記述によく表れている。書き手の内面には表現すべき意味が横たわっているわけではなく、ただ「合成された辞書」があるだけであり、語彙、言葉が他の語彙、言葉を参照しながら無限にスライドし、淀むことを知ら

ないエクリチュールをその広大な辞書から書き手が汲み取っていくのである。

こうした書き手と読者の呼応をめぐっては、「作品からテキストへ」(一九七二年)で強調されている「エクリチュールと読書と同じ記号表意的実践になかで結びつけ」⁽³⁵⁾、「読者に実践的協力を要請する」⁽³⁶⁾テキスト論とも密接に関係しており、バルトの読書及び読者論を考える上で逸することはできない。

さて、旧来の「作者と作品」の権威を支えてきた伝統的な「批評」の役割を徹底的に相対化し批判したバルトは、「作者・作品・批評」から「書き手・テキスト・読者」へというパラダイム転換を主張し実践していった。

しかし、バルトは、たとえば、読者論を中心に据えた文学史(H・R・ヤウス)、読書行為を媒介としたテキストと読者の相互作用研究(W・イーザー)、読者反応批評・解釈共同体論(S・フィッシュ)といった読者論への道を選ぶことはなかった。彼は、読者論ではなく、「テキスト分析」「テキストの快楽」へ向かう。

『S/Z』(一九七〇)では、バルザックの中編「サラジヌ」のテキストが読書によってほどかれていくことそのものの記述⁽³⁷⁾エクリチュールとなっており、また、『サド、フリーエ、ロヨラ』(一九七一)においては、まったく異なる三者のテキストの分析を通し

て、サディズムの創始者、社会主義の発案者、イエズス会の聖人と
いう既成の社会通念を覆えそうと試みられている。

八、声とテクスト——バルトとデリダ

作者を遠ざけることは、意味の起源としての作者の「声」を遠ざ
け、エクリチュールを解放することである。「エクリチュールは、
あらゆる声、あらゆる起源を破壊する」。一方、これに抗して、作
者をあてがえば、記号内容Ⅱ所記 (signifié) が与えられ、エクリ
チュールは停滞し、それは「作品」となる。「作品は一個の記号内
容Ⅱ所記 (signifié) によって閉じられる」。

したがって、バルトによれば、「作者の死」とは「声がその起源
を失い、エクリチュールが始まる」⁽³⁶⁾ ことなのであり、書き手の「手」
が純粋な書字の動作を取り戻すこととなる。そして、文字を書く手、
エクリチュールの手は「声そのものから解放され、純粋な書字
(inscription) の動作 (表現の動作ではない) に運ばれて、起源の
ない場を辿っていく。その場は、すくなくとも言語活動そのもの、
すなわち、あらゆる起源を問い直してやまない言語活動そのもの」⁽³⁷⁾
なのである。

作品は、「一個の記号内容Ⅱsignifiéによって閉じられ、そこに潜
む「記号内容Ⅱ所記」(signifié) は、(狭く意味での)「文献学」や

「解釈学」によって、解釈の対象とされるが、これに対して、テク
ストは、「記号内容Ⅱsignifiéを無限に退却させ、それに遅れる。な
ぜなら、テクストは、記号表現Ⅱ能記 (signifiant) の場であり、
記号表現は「意味への端緒」でも意味への物質的な入口でもなく、
それとは反対の、意味への遅延として考えなければならぬからで
ある」⁽³⁸⁾。

バルトのこうした起源としての「声」についての捉え方は、まさ
に、エクリチュールの哲学者ジャック・デリダ (Jacques Derrida
一九三〇—二〇〇四) と呼応している。周知のように、デリダは、
声を意識の直接的な表現、発話者の意識を透明に表す意味の起源と
見なし、そこに西欧哲学を貫く「ロゴス中心主義」を看破した哲学
者である。

声が聴こえる「La voix sentend」それはまさに意識と呼ばれて
いるものだ—自己(わたし)に最も近いところで、シニフィアンが
すべて消え去っている。つまり、純粋な自己触発、時間の形態と
とり、自己の外側に、世界の中に、実在の中に、どんな付随的シ
ニフィアンも、その固有の自発性とは異なるどんな表現素材をも
借り受けようとはしない純粋な自己触発なのである」⁽³⁹⁾。

声と意識との関係―その中動態的な自己関係性がしっかりとえられてこなかった。デリダが、「純粋な自己触発」と捉える「声が聴こえる」という事態について、足立和浩の日本語訳では「声は自らを聴く」と訳されている（「La voix sentend」）。デリダはイタリアク体になっている（）。この訳し方では、代名動詞'sentendreが原初的に持っている中動態の性格がうまく表現できない。中動態を生かした日本語訳にするには、「聴こえる」が適当である。

さらに、デリダが、イタリアク体で「La voix sentend」と強調していることも見逃すことができない。この「sentend」という代名動詞のもつ意味合いを彼は重視しているのだ。声が声を刺激し誘引し、折り重なり、反射し、再帰する、この「純粋な自己触発」、自己関係。自己の外側の、世界や実在からいかなるシニフィアンも借り受けない、時間の形態をもった自己触発なのである。

興味深いことに、ガヤトリ・スピバクによる英訳版では、the voice is heardという受身形の形をとっている。英語という言葉の制約は免れないが、これは受身形ではなく、I was bornと同じくいわゆる「中間構文middle voice」と考えられる。⁴³⁾

La voix sentend―声は、透明なまでに、意識に浸透し、意識を支え、そして、意識と見紛うばかりに、意識と一体化している。だが、けっして、意識そのものではない。この意識への絶対的な近み

にして、絶対的に埋められぬ隔たり＝距離。つまり声は、この「隔たり」を埋め隠す役割を担われた「身代わり」であり、意識の現前化における透明性・直接性を装う「代補」なのである。いわゆる「仮象」の発生とは、こうした身代わりを本物と思い込んでしまうことなのである。

「テキスト」と「声」のこうした乖離は、根本的には「記号表現」と「記号内容」とのそれと見ることができるとは、記号表現＝能記 (signifiant) のと場」と見なすバルトは、これを「抗争・争い」とも捉えていた。

「記号表現の展開としての「テキスト」は、「テキスト」のうちには舞い戻ろうとする記号内容と、しばしば劇的に争う。「テキスト」がそうした記号内容の舞いもどりを許し、記号内容が勝ち誇ると、テキストは「テキスト」たることをやめる」⁴⁴⁾

テキストのうちに記号内容＝シニフィエが舞い戻り、テキストが記号表現＝シニフィアンの場合であることをやめれば、テキストはその「作品」へと回収され、意味の起源（作品の出発点となった場）としての作者の声に満たされ、そして、作者が言おうとしたことに

作者	作品	批評(家)	声	シニフィアン 記号内容
書き手	テキスト	読者・読み手	文字・エクリチュール	シニフィアン 記号表現

耳を傾け、立証しようとする「批評(家)」が登場するのである。デリダの考え方を踏まえると、まさに声は、テキストから、シニフィアンを消し去らせるのであり、これによって、作者の声は、まさに

「作品」の起源・意味 \parallel シニフィエとなるのである。

石原千秋は、大正期の白樺派から続いた「作家論」の研究パラダイムは、戦後の一九七〇年代を境に「作品論」へと変わっていったが、「作者の意図」を読み込むことを最終目的するという前提は、「作品論」においても暗黙裡に継承されていたと見て、次のように語る。

「作品論パラダイムにおいては、『この作品では作者はこういうテーマで書こうとした』と論じるのである。『これこそが漱石が本当に言おうとしたことである』といった判じ物のような言葉がお決まりの結論になったりしたのも、そのためだった。しかし、その『こういうテーマ』の内容は、作家論パラダイムをまだ引きずっていたということだ^⑬」

実際に、「この作品を通して作者の言わんとしている

ことは何か」という問いは、文学研究だけでなく国語教育においても頻繁に使われている常套句である。だが、この常套句の「作者の言わんとしていること」というこの「問い方」にこそ、意味の起源としての「作者の声」の特権が隠されていることを指摘しないわけにはいかない。デリダは、フランス語の「意味する \parallel vouloir dire(「言わんと欲する・言いたい」)^⑭」という語句に潜む声の特権・現前の形而上学を暴き出したが、「作者の言いたいこと」「作者が言わんとしていること」を追究する読み・読解指導は、今日に至るまで綿々と続いており、「作者の声」という声の特権化は、国語教育を退屈で不人気科目にする大きな要因の一つになっていると考えることができる。

声という意味の起源、あるいは、意味の起源としての声。この「声」の問題系を「エクリチュール」と対置させて、バルトの「作者の死」は書かれている。

バルトは、バルザックの短編「サラジーン」の一節を取り上げ、その一節を語っているのは誰なのか、何なのか、永久に知ることは不可能であるという。その理由は次のように述べられる、「エクリチュールは、どんな声(toutte voix)をも、どんな起源(toutte origine)をも破壊するからである^⑮」。つまり、「エクリチュール

とは、われわれの主体が逃げ去ってしまう中性的なもの (neutre) で、寄せ集め (composite) で、斜めの遠回しなもの (oblique) であり、書いている身体の同一性そのものをはじめとして、どんな同一性も失われている「黒と白」(le noir-et-le blanc) なのである^④。この「エクリチュール」の捉え方を裏返してみると、逆に、バルトの考えている「声」とは何かが見えてくる。声とは、曖昧でなく、明確で一貫し、直接的で誠実であり、発話する身体を含め、同一性が明瞭に保持されているものである。そして、この声は、意味の起源としての「作者の声」なのである。

近代以降、エクリチュールには、つねに作者の声が付きまどって来た。読むことは、作者の声に耳を傾け、これを聞くこととなる。さらに、これが近代の「批評」という制度を支えることになったのである^⑤。

九、「声」のゆらぎ——声は真実や意味を代補するののか

サルトルは、カミュの『異邦人』を解説する中で、小説における「会話」の特権、すなわち「声」の特権について次のように語っていた。「会話 (dialogue) すらも物語に溶け込んでいる。会話とは、実は、説明と意味づけのモメントだ。これに特権的地位を与えるのは、意味づけというものの存在を認めることになろう。カミュは会

話に飽をかけ、これを要約し、しばしば間接体で表現し、活字に基づくあらゆる特権を拒絶する。会話の文も、他の文と同じ出来事として現われ、稲妻や音や匂いのように、一瞬きらめいては消えていく^⑥」。

たとえば、芥川龍之介の『羅生門』における老婆の会話——「なるほどな、死人の髪の毛を抜くということは、なんぼう悪いことかもしれないぬ。(…:) 大方、わしのすることも大目に見てくれるであろ。」——は、いかにも直接に話された会話文 (直接話法) のように見えるが、しかし、「老婆は、大体こんな意味のことを言った。」という語り手のナレーションで、老婆の会話の透明性・直接性は雲散し、下人の耳が聞き取った「大体の意味」であることが明かされる(そもそも『羅生門』が「帝國文学」(大正四年十一月)に初出したときには、老婆の会話にカギ括弧はなかった)。老婆が本当は何を言ったのかではなく、老婆の声を下人がどう受け取ったのか、どう加工したのが問題となってくるのである。語り手は、まるで老婆の着物を剥ぎとる下人のように、会話の特権・声の特権を強引に引き剥がしている^⑦。

語り手が「作者」として顕在化する『羅生門』について、これをメタフィクションとする研究は近年盛んになっている。

メタフィクションとは、それが虚構であるということを意図的に

(自己言及的に) 読者に気付かせる語りの手法のことであるが、芥川の場合は、『羅生門』に見られるように、すでにその初期からメタフィクショナルな志向が表れており、「顕在化する作者」だけではなく、近代小説における「会話の特権」「声の特権」をも、芥川は見事に相対化していたのである。この相対化は、やがて『藪の中』(初出「新潮」大正十一年一月)に結実していく。

平安時代を舞台に、藪の中で起こった殺人事件に関する尋問を受けた七人の証言を並べたこの小説は、「白状」「告白」「証言」といった「声」の信頼性の脆さや不確かさを遺憾なく描き出している。誰がうそをつき、だれが事実を語っているのか。七人の声はそれぞれ、語り手の統率を受けずに漂い続ける。

声の特権性への不信は、「告白」への疑念とも結びついている。この「告白」のゆらぎを、小説の方法意識として強く意識していた作家が三島由紀夫だった。

野口武彦によれば、三島由紀夫が若き法学生として団藤重光助教の刑事訴訟法の講義に魅せられていたことに、三島の小説の方法意識と「刑事訴訟法」との強い連関性があったという。三島が東京帝国大学法学部に在籍したのは、昭和十九年から昭和二年で、野

口は、三島が学んだのは「旧刑事訴訟法」であったことを強調する(現行の「刑事訴訟法」は、昭和三年七月に公布されている)。

この「旧刑事訴訟法」においては、「被疑者の告白に証拠能力あり」とされ、他の補強証拠なしに有罪とすることができた。まさに、「告白の証拠能力」(告白の特権化)とは、暗い時代の司法制度下に横たわっていた、いわば負の「声の特権」だった。野口は、三島の『金閣寺』『書時代の時代』について、「三島はけっきょく、主人公たちを自己の何らかの分身にしつらえ、要するに自己の波長にあうかぎりの言動しかさせて」おらず、それは、三島の小説の人物造形、その葛藤を結末へと突き詰めていく過程が「根本的に旧刑事訴訟法的であった」と見る。

しかし、告白だけでは、「法廷維持——つまり小説の完成——が不可能なことぐらゐ、三島はとうに知悉していた⁵⁴。告白を補い強固にする「物的証拠」が必要になる。『金閣寺』の主人公の境遇や幼児からの劣等感、僧侶となるべく決められ人生等々が補強証拠に採用され、三島の主題構成の中に組み入れられていく。

野口は、これを三島の小説の技法・方法における「法定証拠主義」の影響であると言いつける。「旧刑法では、何を証拠に事実認定するかについてはあらかじめ法定されていた。つまり、或る時期までの三島は、こうした手続きに法的保証を与えられていた「予断」に

もとづいて作中人物を造形し、かつまた予定されていた結末までいざなっていたのである⁽⁵⁵⁾。

もちろん、凄惨なことに、「わたしがありました」という身に覚えのない犯罪の自白は、司法の場において今日でも様々な冤罪事件の引き金となっている。虚偽の自白であっても「供述調書」の内容を本人が認めれば、司法の場では只ならぬ重大さをもつのである⁽⁵⁶⁾。

演劇、映画、ドラマなど、役者が声に出す台詞（セリフ）の重み、その意味的な特権性はどうだろうか。内面や意識に「近い」はずの声は、つねにその信憑性が容疑の的となる。本当のことを言っているのか、本心からか、本音からかと。かつてのハリウッド映画のように、アップ撮りを多用してセリフの真実味を補強するために顔の表情・演技でカバーすることがあった。しかし、声は内心の思いを素直に語るように見えても、実は仮面をつけた「告白」なのかもしれない。素顔もまた本心や本音を隠すために巧妙に作られた仮面ではないのか。そんな疑念が、いつも私たちの頭をよぎる。

テレビドラマでは、登場人物に本心・本音を語らせるシーンを見てもみると、ほとんどの場合、飲食店のシーンである。仕事帰り、残業明けのワインバーやカフェバー、縄のれん、赤ちょうちん、屋台のおでん屋などなど、酒を飲みながら「しみじみ」会話を交わすと

き、本音が漏れだし。心に秘めていた重大な決意や思いが打ち明けられる。他には、夜道や夜の公園がある。全体として、テレビドラマでは、セリフの真実味、信憑性、誠実さは、登場人物が置かれる環境やシチュエーションに大きく左右されるものとして仕組みられている。

ドラマや映画（実験的な試みが比較的取り易い）の中には、セリフの背後に登場人物たちの「心の声」を挿入するといった手法とるものがある。すぐに思いつくのは、一九六九年のアメリカ映画「ジョンとメリー」（監督ピーター・イエーツ、出演ダスティン・ Hoffman、ミア・ファロー）。二人の男女の会話の途中に心の独白が流れて、本音と立前、本心と会話の違い・ズレが表現され、若い男と女の駆け引きが内面の言葉と心の声を通して描かれていた。セリフを言った後に、内的独白モノログで本心を語るシーンは、ドラマにも多用されている。逆に、セリフと映像をまったく切り離れた映画もあった。たとえば、一九七五年のフランス映画「インディアナング」（監督マルグリット・デュラス）では、映像は、植民地での上流階級の退廃的な恋愛模様を映し出すが、音声は、母と幼い子どもかと思われる会話が流れ、音声と映像の意味的な癒着を相対化する斬新な試みとなっていた。さらに特筆すべきものとしては、二〇一六年より不定期放送を開始したNHKのドキュメンタリー番組

『ノーナレ』がある。ナレーションなしで多彩なテーマを取り上げ、語り手が「答え」を提示せず、映像と音だけで観る者を引き込み、テレビ離れが叫ばれる若者からも一定の支持を得、海外でも高く評価されている。

「読みの授業研究会」が提唱した「構造よみ」の手法では、物語教材のプロットの「最高潮⇨クライマックス」がどこかを読み取ろうとするが、そのクライマックスの有力な指標のひとつとして「会話文か描写の文」^⑦が挙げられている。ただし、会話文にこだわって機械的に捉えると読み誤ることもつながるので注意しなければならぬ。「なぜ、そこがクライマックスになるのですか」と訊くと、「会話文だから」と短絡的に答える子どももいる。

そこで、強調したいのは、先に取り上げた「羅生門」における老婆の会話の事例に見られるように、カギ括弧にくぐられた直接話法の文は、決して生の声（音声言語）の忠実な再現ではなく、つねに語り手のフィルター、語り手の作為を媒介としていることである。これは、いわゆる「自由直接話法」といわれる語りの手法であり、表面的には会話文、直接話法のようにカギ括弧にくぐられていても、語り手を通して、反復した出来事を説明的に要約され、概括的にまとめられているのである。

文学教材（物語・小説）を読むうえで、この「自由直接話法」の論点、その重要性について、私自身これまで何回か指摘してきた。

たとえば、米倉斉加年「大人になれなかった弟たちに……」の母のつぶやきである会話文「ヒロユキは幸せだった……」^⑧、あるいはヘルマン・ヘッセの「少年の日の思い出」における「私」の家への訪問客「僕」の少年時代の辛い思い出についての回想が挙げられる。この「僕の回想」はそれ自体、語り手である「私」のフィルターを通した「自由直接話法」である。ということは、僕の回想の中で激しく扱き下ろされる「エーミール」の会話文も、回想する「僕」の語りのフィルターと、それを聞いて受け止めた「私」の語りのフィルターという二重のフィルターがかかっていることになる。語っていること自体が語られているという、入り組んだ語りの入れ子構造がここにはある。

こうした「語り」と「声」（会話、直接話法）との関係性を読みの方略として位置づけることは、語り手、ナレーションを取り入れた国語教育の読みの指導にとって見落とすことのできない重要な観点である。

十、「テキストを演奏する」——むすびに代えて

「テキストは複数的である。それはたんにテキストが複数の意味

をもつということではなく、テキストは、意味の複数性そのもの、すなわち「還元不可能な複数性」（ただ単に容認できる複数性ではない）なのである。⁽¹⁴⁾

右の文章を言い換えれば、「テキストは受け入れることも還元することもできない複数の意味を持っている」ということである。

「還元」は、reduction であり、「還元不可能な」は、irreducible である。「還元」とは、元にかえること、かえすことを意味している。テキストは元の（元通りの・本来の）意味に返すことができない複数性を持っているということであり、そもそも還元できる「元」「本源」「起源」としての意味などテキストにはなく、したがって、テキストは、意味の複数性そのものなのである。

テキストとは「不可算名詞」すなわち「量」であるとバルトはいう。「作品」は、作者と同じように数えられるが、「テキストは数えられる対象ではない」。⁽¹⁵⁾「ある一つの量」「ある一つの場」なのである。テキストに関する考察が主に文学を通してはじめられたとはいえ、それは必ずしも文学だけに限らない。「意味形成の活動が、結合、変形、転移の規則に従って演出するところにも、テキストは存在する。書かれた生産物はもちろん、映像（イメージ）、記号、事物の戯れの中に、つまり、映画や漫画、儀礼の対象の中にもテキストは存在する」⁽¹⁶⁾のである。

作品は消費の対象であるが、テキストは作品を消費から掬い上げ、遊戯、労働、生産、実践として回収する。「大勢の人が感じる《退屈》は、読書が消費に還元されているせいである。テキストを生産してもあそび、解体し、行かせることができないからだ」⁽¹⁷⁾『批評と真実』（一九六六）の中で、バルトは、「書くように読まねばならない」としているが、テキストは、読むことと書くこと（エクリチュール）との距離をなくし、結び付ける。

バルトは、これを、音楽の歴史と重ねて捉える。曰く「芸術としてではなく、実践としての」音楽の歴史は「テキスト」の歴史とほとんどパラレルである。「能動的な音楽愛好家」が全盛の時代には、「演奏すること」と「聴くこと」の間に違いはなかった。しかし、やがて、演奏は「演奏家」に委託され、愛好家は受動的となり、もっぱら音楽を聴くだけで、演奏はできなくなっていく。バルトはこれを文学に当て嵌め、「今日では、ただ批評家だけが作品を演奏⁽¹⁸⁾表現している」と指摘する。

「テキストは、読者に実践的協力を要請する」⁽¹⁹⁾。それは、演奏家が演奏することによって作り上げられていく楽譜であり、演奏家は楽譜の共同制作者にほかならない。では、テキストはだれが演奏するのか。それを批評家だけに委ねていいのか。

国語教育にとっても、バルトの問いかけは、無視することはでき

ない。国語の授業の「委屈さ」、それをもういちどじっくり考えてみる必要があるだろう。国語教材の読みは、「作品の消費」となっていないだろうか。バルトが私たちに示した、テキストをあそび・演奏すること (Jouer // play)、テキストを「書くように読むこと」。これはひとつの比喩、ひとつのイメージかもしれない。しかし、これからの国語教育を考えるためには、新たな可能性を意味する力強い比喩であり、また、なくてはならない明るく軽やかなイメージであると私は思う。

- (1) 拙稿「複数テキストの関係を捉える学び」(「読み」の授業研究会編『国語の授業改革19 国語の授業で』「言葉による見方・考え方」をどう鍛えるのか』学文社 二〇一九年所収) 参照。
- (2) 文部科学省サイト「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策等について(答申)(中教審第一九七号)
- (3) 同
- (4) ロラン・バルト『エッセ・クリティク』(篠田浩一郎・他訳 晶文社一九七二年 二〇一〇・二〇二二頁) Roland Barthes,

Essais critique (Edition de Seuil) 1964, p.151 (なお、本稿で引用する訳文については邦訳書通りではなく、中村が部分的に訳し変えている)

- (5) 邦訳同書一九九頁 Ibid. pp.148-9
- (6) 邦訳同書二〇五頁 Ibid. p.148
- (7) 邦訳同書一八五頁 Ibid. p.138
- (8) ロラン・バルト『言語のやわめき』(花輪光・訳 みすず書房一九八七年 三〇頁) Roland Barthes, *Essais critique*4 *Le Bruissement de la langue* (Edition de Seuil)1984, p.28
- (9) 邦訳同書 三二頁 Ibid.p.28
- (10) 邦訳同書 三二頁 Ibid. pp.28-29
- (11) 邦訳同書 三二頁 Ibid. pp.29-30
- (12) 森田亜紀『芸術の中動態』(萌書房 二〇一三年 二二三〜二四三頁)
- (13) 邦訳前掲三〇〜三二頁 Ibid.p.28
- (14) エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』(岸本通夫・監訳 みすず書房一九八三年 一六五頁) Emile Benveniste, *PROBLEMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE* 1, Editions Gallimard, 1966 p.168 日本語における中動態の例として、動詞「見える」「聞(聴)こえる」「栄える」

「消える」といった、文語において語尾「ゆ」(下二段活用)をとる動詞が挙げられる。また、助動詞「れる・られる」によって表される、自然に、ひとりでに実現する現象・作用の表現(自発)も中動態のカテゴリに含まれる。さらに、たとえば、動詞「眠る」は、意志の力で眠ろうとする行為とは関係なく、主体・動作主を巻き込んで自発的に起こる出来事(「する」)に左右されない出来事(「起る」)を表す動詞として捉え直すこともできる。

- (15) 邦訳同書 一六七頁 *Ibid.* p.170
- (16) 邦訳同書 一六七～一六八頁 *Ibid.* p.170-171
- (17) 邦訳同書 一六九頁 *Ibid.* p.172
- (18) 邦訳同書 一七二頁 *Ibid.* p.173
- (19) 國分功一郎『中動態の世界』(医学書院 二〇一七年 八八頁)
- (20) 邦訳前掲バルト(一九七二) 二〇四頁 *Barthes*(1964), *op. cit.* p.153
- (21) 「八〇年代問題」とは、文学教育研究・実践をめぐって、田中実、須貝千里らを中心として提起されたもので、国語教育を硬直させている「正解到達主義」を打破すべく導入された「テキスト論」「読者論」が、分極化・実体化され、「どう読む

んでも構わない」「なんでもあり」の「エセ価値相対主義」「エセ読みのアナキー」を作り出した問題を指している。あの頃、「子どもたちがそう読みとったからそれでいいのだ」と豪語する鼻息荒い教育実習生がいたことを私は今も忘れないう。あのような実践的怠惰をやすやすと正当化させるものが当時の国語教育にはあったように思う。

- (22) バルト邦訳前掲書(一九八七) 三二頁 *Barthes*(1984), *op. cit.* pp.28-29
- (23) ロラン・バルト『物語の構造分析』(花輪光・訳 みすず書房 一九七九年八四～八五頁) *Barthes*(1984), *op. cit.* p.64
- (24) 邦訳同書、九八頁 *Ibid.*p.73
- (25) 邦訳同書、一〇〇頁 *Ibid.*p.75
- (26) 邦訳同書、八〇頁 *Ibid.*pp.61-62
- (27) 田坂憲二『文学全集の黄金時代』(和泉書院 二〇〇七年)、同『日本文学全集の時代』(慶応義塾大学出版会 二〇一八年)参照。七〇年代、嫁入り道具のリストの中には、「文学全集」が入っており、新婚夫婦の居間では、家財道具とともに日本文学全集や世界文学全集が並んでいたのを覚えている。
- (28) バルト邦訳前掲書(一九七九) 八〇～八二頁 *Barthes*(1984), *op. cit.* p.62

- (29) 邦訳同書、八七頁 Ibid.p.64
- (30) 邦訳同書、一〇一頁 Ibid.p.75
- (31) 邦訳同書、八九頁 Ibid.p.67
- (32) 邦訳同書、八九頁 Ibid.p.67
- (33) 邦訳同書、八八〜八九頁 Ibid.pp.66-67
- (34) 邦訳同書、八六頁 Ibid.p.65
- (35) 邦訳同書、一〇一頁 Ibid.p.75
- (36) 邦訳同書、一〇三頁 Ibid.p.76
- (37) 邦訳同書、七九頁
- (38) 邦訳同書、九五頁
- (39) 邦訳同書、八〇頁
- (40) 邦訳同書、八五頁
- (41) 邦訳同書、九六頁
- (42) ジャック・デリダ『グラマトロジーについて(上)』(足立和浩・訳 現代思潮社一九八三年 四九頁) Jacques Derrida, *De la Grammatologie, LES EDITION DES MINUIT*, 1967 p.33
- (43) Jacques Derrida, *Of Grammatologie*, translated By Gayatri Chakravorty Spivak The Johns Hopkins University Press, 1974, p.20
- (44) バルト邦訳前掲書(一九八七)九二頁 Barthes(1984), op. cit. p.102
- (45) 石原千秋『読者はどこにいいのか 読者論入門』(河出文庫 二〇二一年 二九〜三〇頁)
- (46) ジャック・デリダ『声と現象』(高橋允昭・訳 理想社一九七〇年) 吉永和加『〈他者〉の逆説』(明石書店二〇一六年 参照)
- (47) バルト邦訳前掲書(一九七九)七九頁 Barthes(1984), op. cit. p.61
- (48) バルト邦訳前掲書(一九七九)七九〜八〇頁 Barthes(1984), op.cit. p.62
- (49) わが国の近代批評の開拓者である小林秀雄が文壇デビュー飾った「様々なる意匠」(一九二九年)の中の、次のような一文こそ、近代批評の原理を見事に証している。「こうして私は解析の眩暈の末、傑作の豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである。」
- (50) J-P・サルトル『シチュアションI』(窪田啓作・訳 人文書院一九六五年 九八〜九九頁) J-P Sartre, *SITUATION, I*, Editions Gallimard,1947,p.111
- (51) 拙著『出口』論争・「冬景色」論争を再考する』(明治図書

- 一九九九年 一七六～一八〇頁
- (52) 野口武彦『近代小説の言語空間』（福武書店一九八五年 一八七頁）
- (53) 同書、二〇七～二〇八頁
- (54) 同書、二〇八頁
- (55) 同書、二〇八～二〇九頁
- (56) 浜田寿美男『自白の心理学』（岩波新書二〇〇一年参照）
- (57) 読み研運営委員会編『科学的な「読み」の授業入門（文学作品編）』（東洋館出版社二〇〇〇年 一五頁）
- (58) 拙著前掲書（一九九九）一七九～一八〇頁
- (59) バルト邦訳前掲書（一九七九）九七頁 Barthes(1984), op. cit. p.73
- (60) バルト邦訳前掲書（一九八七）八九頁 Barthes(1984), op. cit. p.101
- (61) 邦訳同書、九一頁 Ibid.p.102
- (62) バルト邦訳前掲書（一九七九）一〇三頁 Barthes(1984), op.cit. p.76
- (63) ロラン・バルト『批評と真実』（保苺瑞穂・訳 みすず書房 二〇〇六年 七八頁）
- (64) バルト邦訳前掲書（一九七九）一〇三頁 Barthes(1984), op.cit. p.76