

ロラン・バルトのテキスト理論について (I)

鑑賞学の基礎づけのために

吉 川 登

Une Étude sur la Théorie du Texte de Roland Barthes (I)

À la recherche de la science de l'appréciation d'art

Noboru YOSHIKAWA

はじめに

鑑賞学とは何か。それは、美術作品の「鑑賞」に対し学問的基礎を与えようとする試みである。現在、美術教育の場において、美術（もしくは図画工作）という分野は、「表現」と「鑑賞」の二領域に分かれるとされるが、実際の教育現場では、もっぱら「表現＝制作」が主体で、「鑑賞」は本格的にとりあげられることがすくない。¹⁾この理由はいろいろあると思われる。

第一の理由は、現在の美術教師の多くが、「鑑賞」にあまり意義を認めていないということにある。ごく平均的な教師にとって、美術鑑賞は制作の合い間にやるものであって、「鑑賞」それ自体に意味はなくそれが制作に役立つ限りにおいて意味をもつのだ。第二の理由は、「鑑賞」の目標と方法が明確でないので、何を、どのように、どこまでやればよいのか判らない、ということがある。要するに、「鑑賞」の授業はめんどうなので、あとまわしにされるのだ。鑑賞の授業が行われる場合でも、それは往々にして、生徒に作品を見せてその作品についての知識を与えることで終る、という形をとる。場合によっては、教師は生徒に感想文を書かせ、「鑑賞」の授業をより満足のいく仕方でしめくくろうとするが、これは単に教師の自己満足に終ることが多い。作品に対する学問的な（とはつまり鑑賞学的な）アプローチにもとづいた「鑑賞」と、単に恣意的な、作品に対する「感想」とが区別されるべきことを、美術教師は知らないし、知ろうともしないのだ。

こういうわけで、美術の二大領域の一つである「鑑賞」のための科学が必要である、と我々は考える。しかしその場合、鑑賞学は、美術に関する既成の学問である美学や芸術学や美術史学と同じものではありえない。鑑賞学は、「鑑賞」という「実践」^{プラクティス}を軸にすえたもので、いわば Art（術、行為）と Science（学、理論）を自らの内に一体化させている。ちょうど「医学」が同時に「医術」であるように、「鑑賞学」は「学」^{サイエンス}であり「術」^{アート}なのである。²⁾

とはいえ、鑑賞学も芸術学・美術史学も、その研究対象として「作品」をもつという点では同じである。つまり、「作品」に対して明確な態度をとること、言いかえれば、「作品」についての理論が、鑑賞学を構築するための基礎作業として必要なのだ。「作品」とは何か。さらには「作者」とは何か、ということは必ずしも自明なわけではない。とりわけ今世紀に入ってから、「作品」および「作者」観は大きく動揺・変貌したように思われる。本稿では、鑑賞学の基礎としての「作品」理論を構築するための一つの手がかりとして、ロラン・バルトの「テキスト理論」をとりあげ、バルトの理論が鑑賞学にとってどういう点で有効か、検証してみたいと思う。

1. 「作者」とは何か

「作者」について、普通、我々はこう考える。作者とは、作品の産みの親であり、作品の所有者であり、作者はその内面を作品において「表現」する、と。つまり、作品は作者という「起源」をもつ、と我々は考える傾向がある。このような「作者」観について、バルトは、その短いけれども刺激的なエッセー『作者の死』³⁾の中で、次のように述べている。

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・ゴッホの作品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、と言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、作品を生み出した者の側に求められるのだ。あたかも虚構の、多かれ少かれ見え透いた寓意を通して、要するに常に同じ唯一の人間、作者が、「打ち明け話」をしているとでもいうかのように。⁴⁾

しかし、このような「作者」観——それは今なお我々を支配する作者観であり、同時に文部省学習指導要領の「鑑賞」の項目を支えている作者観である——は、決して普遍的なものではなく、西洋近代という、地域的・時代的に限定された場面で発生したものにすぎない。つまり、近代の作者観にすぎないのである。バルトによれば、

土俗的な社会では、物語は、決して個人ではなく、シャーマンや語り部という仲介者によって引き受けられ、必要とあれば彼の「言語運用」（つまり、物語のコードの制御）が称賛されることはあっても、彼の「天才」が称賛されることは決してなかった。作者というのは、おそらく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。われわれの社会が中世から抜け出し、イギリスの経験主義、フランスの合理主義、宗教改革の個人的信仰を知り、個人の威信、あるいはもっと高尚に言えば、「人格」の威信を発見するにつれて生み出されたのだ。⁵⁾

さて、我々の歴史認識では、「現代」はもはや「近代」ではない。「現代」つまり「後・近代」は、ちょうど、ルネサンスや宗教改革の時代がそうであったように、旧来の諸原理を支えている土台そのものが創造的に解体してゆく、いわばパラダイム・チェインジの時代である、⁶⁾と考えられる。そのような時代に、依然として「近代」の作者観をもちつづけることは不可能であろう。

バルトによれば、近代の「作者」観は、すでに19世紀の終りから今世紀の初めにかけて、さまざまな方向から揺さぶりをかけられおびやかされてきた。例えば、〈「自我」ではなく、ただ言語活動だけが働きかけ「遂行する」地点に達する〉ために書いたマラルメによって。また、〈作家と作中人物との関連を容赦なくかき乱し、見たり感じたりした者でもなければ書いている者でもなく、書こうとしている者を語り手にした〉プルーストによって。さらに、〈予期された意味を裏切ることや自動筆記の実践を通して、また、数人で行うエクリチュールの実験を通して「作者」のイメージを非神聖化した〉シュールレアリスムによって。そして最後に、〈言表行為は、……対話者たちの人格によって満たされる必要もなしに完全に機能し、……言語学的には、作者とは、単に書いている

ものであって、決してそれ以上のものではない」ということを明らかにした20世紀の言語学によって。

このような先駆的な作業のあと、「作者」は今日では「文学の舞台のはずれで小像のように小さくなって」しまった。この、「作者」の退場という事態は、「作品」の性格を一変させるという結果を招いた。つまり、

今後テキストは、その内部のあらゆるレベルから、作者が姿を消すように作られ、読まれることになる。⁷⁾

のである。現代芸術は、こうした地平からして始めて了解可能なものとなるだろう。現代芸術「作品」に対して、その「作者」の「人格」や「個性」や「心情」や「表現意図」をもち出して説明したり解説したりするのは、おそらく、方法論的にも原理的にも間違っているのである。

では、現代において、「作者」は実際に、どのような姿へと変貌したであろうか。バルトの言説に即して述べれば、現代における作者の在り方は、次の三点に要約できるだろう。

(1) 作者は作品に、時間的に先行しない。

かつては、作者は、自分の産物・作品・書物に、時間的に先行する存在である、と考えられていた。また、作者は、作品を「養う」ものとされた。それはちょうど、父親（作者）と子供（作品）の関係に似ている。つまり、〈作者は作品よりも前に存在し、作品のために考え、悩み、生きる〉のである。こうした作者・作品関係は、父なる神と被造界の関係をモデルにしているように思われる。このことは、「近代」における作者・作品観が依然としてキリスト教的な神の影の下、神学的に規定されているのだということを示している。

これに対し、〈現代の「^{スクリプトワール}書き手」(もはや「^{オトワール}作者」ではない)は、テキストと同時に誕生する〉とバルトは言う。

彼(=書き手)は、いかなることがあっても、エクリチュールに先立ったり、それを越えたりする存在とはみなされない。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。言語行為の時間のほかに時間は存在せず、あらゆるテキストは永遠にいま、ここで書かれる⁸⁾

今や「^{オトワール}作者」は「^{スクリプトワール}書き手」になり、「書き手」は、書くという行為(エクリチュール)が発生すると同時に、かつまたその行為が続くかぎりにおいて生成する形象である。つまり、「書き手」は、書く行為が終了すると同時に消失しなければならないのである。

(2) 作者は作品の起源ではない。

かつては、作者は作品の父であり、「起源」であると考えられていた。作品の示すあらゆる特質は、唯一の源泉である「作者」から流出してくるものである、とされたのである。従って、作品の「意味」は、作者の「メッセージ」と同一視され、つまるところそれは作者の「表現意図」へと還元されたのである。こうして作品は、唯一の「起源」である作者と独占的な関係におかれることによって、「閉じられた」ものになった。比喩的に言えば、作品という樹木は、その枝や葉がいかに多様な方向に伸びようと、最終的には作者という一つの「根」に支えられ養われているのである。

これに対し、現代の「書き手」は、作品に対して、起源であることをやめるばかりでなく、作品に対していかなる支配権をもふるう資格をもたない。「書き手」にとって、作品とは、もはや「作者」という「起源」へと収れんする「閉じられた」ものではなく、「開かれた」ものであり、⁹⁾それは、今や「作品」ではなく、「テキスト」と呼ばれるべきものなのである。

テキストとは、多次元の空間であって、そこではさまざまなエクリチュールが、結びつき、異議をとなえあい、そのどれもが起源となることはない。テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である。¹⁰⁾

そして、「テキスト」の生成に際して、「書き手」は、ただ〈いくつかのエクリチュールを混ぜ合わせ、互いに対立させ、決してその一つだけに頼らないようにする〉という権限が与えられているだけで、決して「自己」を「表現」したりなどできないのである。バルトは、「自己表現」の原理的な不可能性を次のように明確に述べている。

仮に、自己を表現しようとしても、彼は少なくとも、つぎのことを思い知らずにはいないだろう。すなわち、彼が「翻訳する」つもりでいる内面的な「もの」とは、それ自体、完全に合成された一冊の辞書にほかならず、その語彙は、他の語彙を通して説明するしかない、それも無限にそうするしかないということ。¹¹⁾

つまり、「表現」しようとして「内面」へおもむく時、我々がそこで見出すのは、言語、ないしは類言語的な形象の連鎖・系なのである。言語や形象を手段にして「内面」を表現しようとするのは素朴にすぎる。表現さるべき「内面」そのものが、言語・形象でびっしりと埋められた一冊の「辞書」なのである。従って、

「作者」のあとをつぐ^{スクリプトワール}書き手は、もはやおのれのうちに情念も、気質も、感覚も、印象ももたず、ただこの果てしない辞書をもち、いかなる停止もありえないエクリチュールは、この辞書から汲みだすのだ。¹²⁾

(3) 作者の死によって読者が誕生する。

現代において、「作者」は「書き手」へと、「作品」は「テキスト」へと解体し、変貌した。「作者」と「作品」のこの解体の中から、歴史上初めて、「読者」という形象が誕生するのである。これまで「読者」は、近代の古典的批評によって、無視されてきた。

古典的批評にとっては、書く人間以外の人間など、文学のなかに存在しないのだ。¹³⁾

とバルトは言っている。バルトによれば、「批評」がこれまで任務としてきたことは、〈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〉であり、要するに、「批評」の仕事は、「作品」の「意味」を、「作者」という起源へ向けて「解説」することであった。こうして「批評」は、ある「テキスト」にある「作者」をあてがい、「テキスト」に

歯止めをかけ、それにある記号内容を与えることによって、エクリチュールを閉ざしたのである。

「批評」は、「作品」を独占的に「作者」に関わらせ、そこに「作者」⇔「作品」という閉じた回路をつくり出したのであるが、その際「読者」は、この回路の外部にあって、当然のことながら、「批評」の視野の中には入ってこなかったのである。

しかし、現代において、「作品」は「テキスト」となった。つまり、「テキスト」は、「作者」の支配から脱した作品の形態であり、固定した記号内容、もしくは「意味」をあてがわれることを拒否しつづける多元多様体となった。「テキスト」、それは、〈多元的なエクリチュール〉であって、それは「解読」さるべきものではなく、「解きほぐす」べきものなのである。そして、「テキスト」の、この「意味」の多元性・多様性の中心にいるのは、もはや「作者」ではない。それは、古典的批評によって排除され無視されてきた存在、「読者」にほかならない。¹⁴⁾バルトは次のように述べている。

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、異議をとらえあう。しかし、この多元性が収れんする場がある。その場とは、これまで述べてきたように、作者ではなく、読者である。¹⁵⁾

「読者」とは何か。「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〉であり、〈テキストの統一性〉を保持するものであり、〈個人的なもの〉ではなく、〈歴史も、伝記も、心理ももたない人間〉であって、〈書かれたものを構成している痕跡のすべてを、同じ一つの場に集めておくあの誰か〉にすぎない存在である。バルトは、この新しい事態を次のように要約している。

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。¹⁶⁾

2. バルトの「作者」論と「鑑賞学」

確かに「作者」の死を代償にすることによって、「読者」が（あるいは「鑑賞者」が）初めて誕生しえたと言えるが、その「読者」とは、もはや近代的・古典的な「作者」と同種^{ベルツォ}の人間であるとはいえない存在であることに我々は気付かなければならない。もし「読者」が「作者」と同種的なタイプの存在ならば、そのような「読者」は、その「読書」において、「テキスト」を「作品」へと「閉じて」しまうことであろう。「読者」は「作者」とではなく、「書き手」と類同的な存在なのである。この事情をあえて図式化すれば、次のような二組の関係性の構図をえることができよう。

図式A：「作者」——「作品」——「批評者」

図式B：「書き手」——「テキスト」——「読者」

図式Aと図式Bは、一見ただ言葉をならべかえただけで意味は同じようにみえるが、本質的に異なる。図式Aにおいては、「作品」という「意味」の生産者は専ら「作者」であり、「批評者」は受動的な「意味」の消費者・解読者にとどまる。「作者」はおのれを「表現」することによって「作品」に「意味」を与えるが、そこでの「意味」は、「作者」という発信の中心にむけて確定された一元的なものである。これに対し図式Bでは、「書き手」は「テキスト」という「意味」の生産者でも創造

者でもない。「書き手」はおのれを「表現」しない。ただ言語・形象の多様な系を操作・調整しながら、「テキスト」という「意味」の織物を織りあげる。そこに生まれるのは多数の糸＝系列が立体的に交錯した多元的な意味の空間である。「読者」は、読むという行為において、この織物を解きほぐす。しかし、この「解きほぐす」ことは、次なる別の織物を「織りあげる」ことにつながる。つまり、書くことにつながる。即ち、「読者」は「書き手」へと容易に生成変化しうるのである。¹⁷⁾

従って、図式Bにおいては、「書き手」と「読者」は、「テキスト」という意味の多元的空間をはさんで交互に位置と役割を変換することが可能である。この地点において、言語とメタ言語の区別は限りなくあいまいになり、実践と理論、制作と学的反省を分けへだてている境界はほとんど透明になる、といえるだろう。¹⁸⁾このようなことは、図式Aでは起りようがない。

ところで、この変換を可能にしている能動的な動因は、「表現」ではなく「思考」である、と私は思う。古代において、芸術は「模倣」であると考えられた。近代において、芸術は「表現」である、と宣言された。しかし今や、我々は、芸術は、「思考」によって活動するメカニズムである、と主張したい。「書き手」と「読者」が多元的な意味の織物を「つむぎ出し」たり「解きほぐし」たりする過程を動かしているのは「表現」ではなく「思考」なのである。

私は、バルトの「作者」論を検討した結果を我々の「鑑賞学」に生かしたいと思う。即ち、上述の議論において、「書き手」は「制作者」、「読者」は「鑑賞者」と読みかえることができると思われる。従って、「制作者」と「鑑賞者」がその造形的「思考」において相互に位置と役割を変換しうるような在り方が考えられる。「自己表現」や「表現意図」はもはやそこでは問題にならない。「表現」が問題であるとき、表現主体＝作者の人格、性格、感情、情報、気分、思想、出自等が前面に押し出される。これに対し、「思考」が問題となるとき、思考する主体は後景にしりぞき、思考内容、思考方法、思考過程、言語活動（視覚的言語を含む）等が前景に立ち現れる。視覚的形態の織物という多元的な「意味」を織りつむぐこと（＝制作）と、それをさらに多様な「意味」へと解きほぐすこと（＝鑑賞）が、「思考」のレベルで「実践」されること。このような「実践」は、かつて「理論」と呼ばれていた活動と区別がつかないのではなからうか？「美術」と「科学」の境界がほとんど消失してしまう地点に、我々はいるのでなからうか？美術が「学」として、しかも新たな形態の「学」として姿を現しうるのは、まさにこの地点においてである、と私は考える。そのとき美術は、模倣技術でもなく、自己表現の一形式でもなく、ある種の思考——抽象的なモデルに即したプラトンの・思弁的・弁証法的思考とは異質の——、将来の「哲学」のために範例を提供するかもしれない、いまだ知られざる「思考」の一形態となるにちがいない。

その場合、これまで「美術」もしくは「美術教育」の中心を占めていた「描く」技術や「彫る」技術は、どのような位置づけになるのだろうか？それは、ちょうど、フランス文学を讀解するためにフランス語を習得しなければならないように、「美術」という「思考活動」を円滑に行うために必要な訓練となるだろう。美術における「技術」は、自己目的でもないし、「表現」のための手段でもない。それは、必要であるけれども十分ではないもの、つまり、「美術作品」という多元的な意味の織物を円滑かつ適切に作成するための単なる基本的修練にすぎないのである。「美術」をこのようにとらえなおすことによって、美術教育におけるこれまでの両極端の立場であった「技術主義」と「表現主義」の双方を一挙に克服できるのではないかと考える。

註

- 1) 石川千佳子：「美術の鑑賞」——その現状と可能性について——，大学美術教育学会誌，第20号，1987。
P.177によれば，〈鑑賞が二義的に位置づけられているところか，全くなされていない場合もある〉。
- 2) プレ・モダンの世界，例えば初期ルネサンスの世界では，美術家は，医師や薬剤師と同じ同業組合に属していた。また，今日の医療における「診断」ないしは「徴候の読みとり」は，作品鑑賞における「読み」（解釈）に通ずるものをもっていると思われる。医学における理論と実践，つまり基礎と臨床の関係は，美術教育学にとって示唆的なものを含んでいる。
- 3) Barthes, Roland : La Mort de l'auteur, 1968 (ロラン・バルト「作者の死」，花輪 光訳「物語の構造分析」，みすず書房，1979。所収)。
- 4) Ibid., p.81.
- 5) Ibid., P.80.
- 6) 今田高俊「モダンの脱構築」，中央公論社，1987。及び中村雄二郎「術語集」，岩波書店，1984。を参照のこと。
- 7) Barthes. op. cit., p. 84.
- 8) Ibid., p. 84.
- 9) この考えは，ウンベルト・エーコの作品観につながる (Eco, Umberto : Opera Aperta, Milano, 1967. 篠原資明他訳「開かれた作品」，青土社，1990)。
- 10) Barthes. op. cit., p. 85.
- 11) Ibid., p. 86.
- 12) Ibid., p. 86.
- 13) Ibid., p. 89.
- 14) Eco. op. cit., p.38. 〈「開かれた」作品の詩学は，プスールが言うように，解釈者の中に意識的自由行為を助長させ，彼を無尽蔵の関係からなる網目の能動的中心として措定しようとする。解釈者は，この関係のただ中で自分自身の形を創設するのであって，享受する作品の確定した組織様態を彼に命ずる必然性により決定されるのではない〉。
- 15) Barthes. op. cit., p. 88-89.
- 16) Ibid., p. 89.
- 17) 〈書くことと読むことの等価性〉(バルト)という思想がここにある (花輪 光訳「テキスト，その理論」，「現代思想」，青土社，1984年7月号)。
- 18) プラクシスとテオリア，アートとサイエンスの境界を徹廃しようとする現代における全体的な方向性を示すものとして，藤正 巖「進化する機械」，池田清彦・巽 孝之「コンピュータ・ウィルスは人間に伝染するか？」(共に，「現代思想」1991年1月号)。をあげることができる。

参考文献

- Barthes, Roland : Le Degré Zéro de l'écriture (沢村昂一・渡辺 淳訳「零度のエクリチュール」，みすず書房，1971)。
- : Le Bruissement de la Langue (花輪光訳「言語のざわめき」，みすず書房，1987)。
- : Le Plaisir du Texte (沢崎浩平訳「テキストの快楽」，みすず書房，1977)。
- : Theorie du Texte, in Encyclopaedia Universalis. vol 15. (花輪 光訳「テキスト，その理論」，「現代思想」，青土社，1981年7月号)。
- : L' Aventure sémiologique (花輪 光訳「記号学の冒険」，みすず書房，1988)。
- 篠田浩一郎「ロラン・バルト」，岩波書店，1989。

(1991年5月21日 受理)