

物語研究における「構造」の概念

— 作者と読者のかかわり方 —

朴 眞 秀

はじめに

二十世紀に入ってから、自然科学や人文科学を問わず様々な学問分野で、構造ということばがしばしば使われるようになった。私たちは「原子構造」「階層構造」「意識構造」など、後に「構造」のつく合成語をよく耳にする。考えてみると、具体的事象から抽象的観念にいたるまで、研究の価値があると認められるほとんどの対象に、構造という語をつけることができるのではないか。それほど構造ということばは、学問研究において非常に有効で便利な概念のように思われる。

実際、物理学者にとって原子や素粒子の構造を明らかにすることは、この宇宙の物理現象の根本を探る重要な手がかかることになる。社会学者にとって自分が研究する社会の階層構造を調べることに、そして心理学者にとってある集団あるいは個人の意識構造を分析することは、たしかにそれぞれの彼らの研

究に大いに役立つだろう。このように、研究対象の「構造」さえ分かれば、その対象は私たちにあって、すでに知の網にかかってきたものとして扱われる。今のところ構造の概念は、まさに研究対象を捉える一つの網のような役割をはたしているといえる。

文学研究も例外ではない。構造主義文学理論では、文学も一つの構造物として理解している。特に構造主義言語学の影響を受けた、ナラトロジーナラトロジーがその代表的な例であろう。物語テクストの語りの形式をおもな研究対象としているナラトロジーは、文学行為を人間の言語行動の一部として、文学作品を一種の発話としてみなしている。それゆえ、ナラトロジーは、言語学者が人間の言語行動と発話の構造を探るように、文学行為と文学作品の「構造」を探り記述することを目的とする方法論である。本稿では、文学行為を構成する基本要素である作者と読者とのかかわり方を検討し、物語研究における

「構造」の概念について考えてみようとする。

1. 構造と構造主義

構造ということばは、おもに英語 structure の翻訳語として使われている。もともと「建築、組み立て」の意をもつラテン語の *structura* に由来するといふ⁽¹⁾。語源的に *structura* や、木を交互に組み合わせバランスよく組み立てる、との意をもって「構」⁽²⁾は、いずれも何らかによって作り上げられた建造物のイメージを連想させる。このように、「構造」は一義的に「組み立て」を意味する。

また、二義的にはその組み立てを取り巻く様々な「関係」を意味する。「構造」の辞書的意味としては「組み立て」以外にも、「物事を成り立たせているもの相互の機能的連関」⁽³⁾、「全体を形作る、諸要素の依存・対立の関係のあり方の総称」⁽⁴⁾などがある。この「関係」の内容は、内的な関係と外的な関係の二つに分けて考えることができる。内的関係は対象のなかのそれぞれの個別の現象を構成する要素の間の関係、外的関係は対象と対象の外部である全体との関係である。それゆえ、学問研究における「構造」とは、ある自己完結的な個々の研究対象を構成している仕組み、および諸要素の内的・外的関係を説明するための概念であるといえる。

「構造」のもう一つの性質は、それ自体は客観的に実在する

ものではないということである。構造は目に見えるものではなく、人間の頭のなかで構成されたものにすぎない。例えば、「屋根の構造」といういい方をするとき、屋根は目の前に実在するとしても、屋根の構造は実在しない。もちろん屋根の構造は屋根を離れて存在するわけではないが、屋根を認識する私たちの感覚や認識と分離して考えることもできない。組み立ての仕組みや諸要素の関係などは、頭のなかのものである。つまり屋根の構造とは、実際の屋根を「抽象化した」産物である。

これらの特徴をまとめれば「構造」は、「ある実在する対象を抽象化した組み立てや、諸要素の目に見えない諸関係」と定義できる。このような抽象性のため、何かの構造というと、実在する対象の複雑な側面を省いて明確な図式だけが、認識する側に伝わる。構造という概念が、ある対象について説明するとき有効で便利な理由は、その複雑な現実をきわめて単純明快な形にまとめ示してくれるところにある。その分、説明される側にとっては、対象そのものが明確になり分かりやすくなる。

ところが、「構造」の説明にはどうしても、時間性が考慮されていないため、もっぱら共時的空間のなかの話になりかねない。それはあらゆる対象を、図式化してしまうからである。「図式」とは文字通り、ものの関係を示す一枚の絵のことであ

る。というのは、対象の諸要素が一枚の絵の空間に捉えられ、その諸関係が同時的に見えなければならない。図式化とは、必要な部分を削除して対象をできるだけ単純化し、様々な要素の関係を同じ平面に表すところにその意義がある。つまり、対象の地図を作るようなことである。当然のことであるが、地図の上には時間は流れていない。ただ一瞬の共時的空間のみが存在する、止まっている空間の絵である。それゆえ、地図には対象の実態的な変化が表われてこない。この意味で、地図は一種の仮構の空間である。

ソシユール言語学の影響を受けて、二十世紀の半ば頃成立した構造主義は、対象に内在している構造、あるいは対象と外的条件とのかわりの構造を明らかにすることによって、対象の本質を探るといふ立場をとっている。『物語のディスクール』(一九七二)で、ナラトロジーをひとつの体系的な学として成立させた、ジェラルド・ジュネット(一九三〇～)は、初期の論文のなかで、構造主義的方法は、内在的構造の分析を通して引き出されたメッセージを発見することであるといふ。彼はまた、文学とは「《文化》というより広大な空間のなかで他の部品と結びついたひとつの部品であり、そこでは文学自体の価値は、その総体の函数だ。この二重の資格で、文学は、内的かつ外的構造研究の対象となる。」と述べ、文学に対する構造主義的立場を明確にした。

方法論の歴史から見ると、このような対象の構造つまり共時的側面への関心は、あらゆる物事を通時的に理解しようとした、十九世紀歴史主義への反発によるものと考えられる。それゆえ、ジュネットは「構造主義の考え方とは、さまざまな段階での共時的断面図を作り、その一覧表同士を比較することによって、文学の総括的な進化の跡をたどるということだ。」とした。彼はまた、「文学史は、ひとつの体系の歴史となる。重要な意味をもつのは、機能の変遷であって要素の変遷ではなく、共時的関係の認識のほうだが、過程の認識に優先する。」⁽⁸⁾ とうようにも述べた。

要するにジュネットは、構造主義的文学研究の目的を「文学の総括的な進化」の跡をたどることに設定しながらも、その手段としては「共時的断面図」を作ることからはじまると強調するのである。つまり彼は、共時的断面図の蓄積を、全体としての「文学」あるいは「文学史」とみる立場をとっている。しかし、実際の文学テキストや文学行為などの複雑な文学現象を、時間の止まった共時的断面図として表すことができるのか。ジュネットのいうことは、単に共時的断面図を時間順に並べ、規模を大きくしただけの図式化ではないだろうか。時間をいくらか細かくしたとしても、現状を適切に反映していない共時的量の蓄積だけでは、ほんとうの意味の「文学の総括的な進化」をたどることがはたしてできるのだろうか

か、という疑問が起こる。そこでIIからは、このような構造主義的研究に関して、物語ジャンルの場合に限って考察してみたい。

II. 聴覚記号と語りの構造

物語ジャンルの基本単位は個々の作品である。文学行為は作者の作品を書く行為からはじまり、読者の読む行為によって一つの単位が完結する。当然のことであるが、文学研究は作品を読む行為を前提とする。さて、日本語の「読む」という動詞には、二つの意味がある。「音読」と「黙読」の二つである。つまり、声を出すか出さないか、という二種の行為が、一くくりに「読む」とされている。

そもそも「読む」という動詞は、目的語を必要とする。古代では「数を数える」という意味であったが、今日には「相手の心を読む」のような比喩の表現を除けば、たいてい文字で書かれたものを目的語としている。つまり「読む」とは、おもに文字で書かれたものに対する扱い方のひとつである。「読む」に「音読」と「黙読」の二つの意味があるというのは、目的語が二種類あるというわけではない。いずれも文字を対象とするので、両者の違いは動作の対象ではなく、動作を遂行する方法にある。つまり「書かれている文字の音を口で声に出す動作（音読）」なのか、「文字などを目で見て理解する動

作（黙読）」なのか、端的に言えば口で読むのか目で読むのか、あるいは音をとるのか意味をとるのかの問題である。

ところが実際、音読と黙読という二つの読みの方法は、それほどはっきりした区分ができるわけではない。音読だからといって、目で見て意味をとらないわけでもないし、黙読だからといって、口で出す音をまったく気にしないわけにはいかない。むしろ私たちは、音読のとき声を出す物理的行為を通じて、ことばの意味の差異を確認する。黙読は物理的には音のない沈黙の読みであるが、声を連想する心理的作用がベールになっている。それでは、物語テクストに対する今日の一般的な読書法と思われる黙読の場合に限って、もう少し詳しく考えてみよう。

紙などに印刷された文字の像が、光の作用によって私たちの網膜に映される。そして、視神経の活動によって脳に伝えられ、意味作用を起こす。それは、情報を伝える機能を果たすのみならず、興味を持たせたり感動を与えたりもする。このような一連の複雑な過程を、ただ一言で「読む（黙読する）」という。ただし、網膜に映された文字の像が視神経によって脳に伝えられた瞬間、私たちは思わずその文字を自分のあるいは誰か他人の声に代えてしまう。「黙読」とはいうものの、声を出す身体の行為を完全に排除することはできない。黙読のときも声を連想してしまふこの習慣のために、「読む」は実

は二つの動作を指しているにもかかわらず、一つの動詞として分け隔てなく使われている。

それでは、いったいなぜ私たちは、目で読みながらも自分の口で読むあるいは他人の声を耳で聞くことを連想するのだろうか。実は、「読む」という動詞はもともと「音読」を意味していたが、だんだん「黙読」のほうへ移行したからである。外山滋比古(一九三三)が指摘するように、「黙読の心音がさらに少なくなった読者が今日の表現の受容者」であり、「音声要素を稀薄にした読者こそ、真の近代読者」である。

実際「黙読」の習慣が一般化したのはそれほど大昔ではないらしい。前田愛(一九三二、八七)によると、日本でも明治初年まで、「一人の読み手を囲んで数人の聞き手が聴き入る共同的な読書形式」が「なお広範囲にわたって温存されていた」とい⁽¹⁰⁾。ともかく今の私たちは、速読法など特殊な場合を除いては、なお文字をいちいち音声言語に置き換えなければ気がすまない傾向がある。この習慣は、私たちの目の前に並べられている文字が、音声言語をベースにしてきたという観念に支配されているからであろう。

ナラトロジーの文学研究は、このような音声中心主義に基づいて行われている。文字による人間の文学行為に対しても、音声による日常的言語活動の一部として扱っているわけである。それは、文字よりも音声をおもな研究対象とした、ソシ

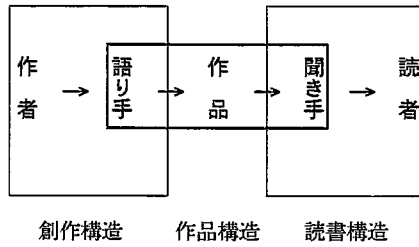
ユール言語学の影響を受けたからであろう。つまり、作者と読者が行う文学行為を、作者が作品を通じて読者に会う、あるいは読者が作品を通じて作者に会う、一種の共時的空間での現象として捉えている。ナラトロジーの先駆とされるフランスのロラン・バルト(一九一五、八〇)は、一九六六年発表した「物語の構造分析序説」という論文のなかで、次のように述べた。

物語の内部では(贈与者と受益者に分担された)交換という大きな機能が働く。それと同様、それと相同的に、対象としての物語は、コミュニケーションの伝達物である。物語の送り手が存在し、物語の受け手が存在するのだ。周知のように、言語的コミュニケーションにおいては、わたしとあなたは、絶対に、互いに他を前提する。同様に、語り手と聞き手(または読み手)を持たない物語はありえない⁽¹¹⁾。

続いてバルトは、文学理論の問題は、「語り手と読み手が物語そのものを通じて意味される、その際のコードを記述することである。」とした。したがって、彼は物語内容の送り手として語り手を、受け手として聞き手をそれぞれ設定し、文学行為を語り手と聞き手のコミュニケーション作用とみなした

のである。いいかえれば、物語とは作者の分身である語り手が読者の分身である聞き手に語りかけているというものである。つまり作者が読者に話をしていくという、伝達構造を基本モデルにした考え方にほかならない。これを図にすれば、次のようになるだろう。

△図▽



バルトは、この語りシステムの全体を「物語の構造」とし、「分析」の対象とした。彼の後を受け継いだ、ツヴェタン・ドロフ（一九三九～）やジェラルド・ジュネット（一九三〇～）などによって、物語テキストを語り手の「声」とみるこ

のような立場は、さらに具体化された。⁽¹²⁾ この音声中心主義的な考え方は、ジャック・デリダ（一九三〇～）の批判した西欧の根深い「表音的文学言語の形而上学」に起因するものであると思われる。⁽¹³⁾

III. 物語は「構造」なのか

物語の作者が、テキストのなかの語り手の口と聞き手の耳を通して、読者に話を送るという考え方は、文学研究を作者と読者との間の話の伝達構造を探ることとして理解することと同じである。このような枠組みに基づいて物語を読み分析するということは、はたして妥当なのか。この「構造主義的」考え方のもっとも大きな問題点は、対象の共時態のみが問題になるといえるであろう。語り手と聞き手のコミュニケーションの構造とは、両者を向き合わせる空間を前提とするわけばならない。そして、時間の流れが止まっている、共時的空間を想定する。その空間でこそ、作者と読者が互いに向き合うコミュニケーションが行われ得るのである。しかし、このように三者が同時に並んで働き合う共時的空間は、実際にはどこにも存在しない。

もちろん私たちは作品を読んでいるとき、作者をまったく気にしないわけではない。むしろ、作者に関する情報をでき

るだけ多く得ることによって、読者である私たちが読み取れる作品の内容ももっと豊かになるのは事実である。例えば、私たちがギュスターヴ・フローベール（一八二二〜八〇）の『ボヴァリー夫人』（二八五六）を読む場合を考えてみよう。私たちは作品そのもの以外にも、その作品の作者はフローベールであること、彼はその作品のために裁判にまでかけられたこと、などを知ることによって、『ボヴァリー夫人』を豊かに読むことができる。それに、フローベールの作品草案や裁判記録などを合わせて読むと、もっと深く作品を理解することができるかもしれない。

しかしそれ以上に重要なのは、私が今『ボヴァリー夫人』を読んでいられるという事実である。作者の意図や創作行為に対して私たちは読者の読書行為が受動的になつては、作者の述べたこと以上のことを読み取ることができない。つまり、作品に対する読者なりの豊富な意味作用が機能しない。なぜなら、作者という存在は、一個人として基本的に自分の好みや欲望、政治的イデオロギーや時代の制約から自由になれないからである。実際『ボヴァリー夫人』のなかの描写や叙述の観点というものは、徹底的に十九世紀フランスという近代市民社会の価値観や問題意識を反映している。しかし、私たちはあくまでも今日の問題意識から『ボヴァリー夫人』を読み、感動するのである。

このように読者が作者に共感できることはあるとしても、両者がコミュニケーションを行う空間などはない。今私が作品を読んでいるとすると、その読書の場所にも、あるいはその作品のなかのどこにも、私に語りかけている作者たるものは存在しない。フローベールと『ボヴァリー夫人』と私が同時に並べられる空間が、いったいどこにありえるのだろうか。実際、作者・作品・読者の三者が一つの共時的構造をなしていると考えられることは、文字言語による文学テクストの流通過程を、音声言語による日常の伝達構造と、混同する誤りであろう。「作者と読者」あるいは「語り手と聞き手」のコミュニケーションの空間、という共時的構造の図式は、文字言語を音声言語に置き換えた構造主義的幻想にすぎない。

また、文学行為を作者と読者（語り手と聞き手）のコミュニケーションとして捉えた場合、どうしてもその構造は一方的伝達の構造としてしか理解できない。「声」というものの属性は文字とは違って、表現主体の意志を聞き手に強く伝えるところに特徴がある。それゆえ作者の表現意志は、語り手の「声」を通して、読者の受容を強要するようになる。読者の立場から見ると、自分の読書意志は黙殺されたまま、聞き手の立場を通して無条件の受容が押し付けられていることである。もう読者は受動的な客体になってしまい、より豊かな意味作用は望めなくなる。このようなことは、真の意味でのコミュニ

ニケーションとはいえない。作者の読者に（語り手の聞き手に）対する一方的伝達の構図のみがあるのである。

しかしともと読者とは、作品を読んで行く過程で、作者のメッセージにこだわらず、自分の経験や想像力を使って、無限に豊かな内容を作り出せる存在である。この自分なりの意味作用を読者固有の権限として認めるとき、作者が読者に語りかけるといふ図式はあまり意味をもたない。作品をもっと深く理解するためにも、読者は作者の話を聞くばかりではなく、より積極的にかつ自由に読み取る^うとして^るいるのだ、ということに対する理解が必要である。

IV. 視覚記号と読書の過程

ここでは、作者と読者とのかわり方をより正確に把握するために、作者・作品・読者の三者の間のそれぞれの関係を考えてみたい。まず作者と作品の関係はどのようなものなのであろうか。

作者と作品の**関係構造**というものはともと存在しない。作品はただ作者の表現行為の結果として存在するのみである。作者が作品を書き終わると、完成された瞬間からその作品は、当然のところ作者の手から離れて独立的なものになる。作者と作品の関係は過去の歴史として存在する。前述のように、関係もしくは構造ということばは共時的な概念であり、それは

いつも、現在においてのみ意味をもつものである。作者と作品の関係というのは、創作行為が終わると同時に解消する。一般的に「この作品の作者は某だ」といえば、それはただの歴史的事実を述べているにすぎない。

それでは、作品と読者の関係はどうなのか。読者が作品に接して、感覚を通じて文字を認識し、その文字の内容を頭で意識するとき、両者の関係ははじまるといえよう。一般的に読者が作品を読むとき、誰かの声を連想しながら読んで行くが、声を連想するとはいえ、聞いているわけではない。文字そのものが記号であるため、読書の過程で読者はその記号を解いて行くのである。声を連想するのも、記号を解いて行く過程の一段階である。つまり作品と読者の関係は、記号と記号を解いて行く主体との相互作用のプロセスのなかに存在するといえる。

しかし、読書をコミュニケーションの構造とみなす場合、読者は作品を読んで行くのではなくて、語り手の口から出る声を、ただ聞いているだけのことを想定する。それならばこの声は、読者が作品の記号を解いて行く過程において、むしろ邪魔になる可能性がある。この場合もう一つの問題点は、読者が非常に受動的になりがちだということである。なぜならば、もちろん比喩とはいえ、語り手の声は空気を通って伝わる一種の音であるため、聞き手に内容を吟味する時間的余裕

が与えられないからである。聞き手としては、前後の文脈を綿密に調べたり、自分なりに考えたり、その内容を批判的に受け入れたりすることができない。聞き手にできることは、ただ語り手のいうことを聞き逃さないようにがんばるしかないであろう。

ところが実際は、読者は自らの経験を生かして作品を読むときこそ、作品世界をいっそう深くおもしろく味わうことができる。したがって作品と読者の関係を、作者から読者への一方的伝達の構造の一部としてみる考え方は捨てなければならぬ。読者はもっと主体的に文学行為に参加しているからである。それは、私たちの網膜に映された視覚記号の文字を、聴覚記号でなく視覚記号そのものとして読み取ることによつて可能になるのである。

このようなことは、すでにデリダの「ディオコンストラクシヨンの概念やバルトが「作品からテキストへ」(一九七二)で宣言した「テキスト」の理論、ヴォルフガング・イーザー(一九二六)の『行為としての読書』(一九七六)などの「受容美学」において論及されている⁽¹⁴⁾。これらは、語り手があれば必ず聞き手がある、といったような作品と読者の二項対立的な記号観からではなく、作品と読者を分離できない一つのものとして扱う立場にたっている。彼らは作品と読者を一つの織物、すなわち一つのテキストとしてみなし、そのテクス

トのもっている相関性を研究対象としているのである。

それでは、作者と読者の関係はどのように考えたらいいのだろうか。前述のように、作者と読者が同時に存在する空間はまずない。作者は作品を書き終えたと、その作品とは別の存在となり、作品の記号解読は読者のほうに委ねられ、作者自身も一人の読者となってしまう。読者は必然的に作品の創作が終わってから現われる存在である。それゆえ、作者と読者が直接向き合うことはない。ただ読者が作品の記号を解読する過程のなから作者の痕跡を発見できるだけである。文字を音声言語の一変形としてみなしたり、文学の諸現象を「構造」として扱ったりすることは、作者が読者に音声言語で話しているという誤解を招く。文字言語を音声言語に、作品の視覚記号を聴覚記号に置き換えてしまう理由はどこにもない。

今までの考察によつて、実際文学現象の空間には、記号だけで構成されているテキストと、その解読者である読者の主体的行為のみが存在することが分かった。それゆえ、テキスト理論や受容美学などにおいては、作品と読者との関係のみが問題になる。ところが前にも述べたように、読書のときの作者に関する情報は、明らかに私たちの読書を豊かにする。そうであれば、このような作者と読者とのかわり方をいかにして適切に説明し得るか、という問題が残る。テキストの理論だけでは、作者と読者とのかわり方をうまく説明できな

いと思われる。だとすれば、いかなる方法によって説明ができればか。

むすび

作者が物語作品を書き終わると、作者の手を離れた作品は書物となって、読者に伝えられる。読者はその書物を開いて、作品をテキストとしてその記号を解読する。これを一つの過程として考えてもよいだろう。作者と読者とのかわりというものは、ひとえに \wedge 過程 \vee という観点からのみ述べることができる。私たちはいつも現在を生きている \wedge 過程的存在 \vee である。現在は過去から未来へと移動する境界線上にあるため、過去や未来と絶え間なくつながっている。実際私たちは、過去の記憶の土台の上に乗る、未来に対する期待を持って、現在を生きて行く。私たちにおいて今日というのは、昨日からの結果物であり、予想される明日への前段階である。

このような観点から、作者と読者とのかわりについても、構造という観点からではなく、過程という観点からみるべきなのではないかと思われる。構造が立体的な空間の概念に基づいてできた、三次元的方法論であるとすれば、過程とは三次元の空間にもう一次元、すなわち時間という次元を加えた四次元的方法論である。⁽¹⁵⁾ それゆえ構造と比べて過程は、対象をよりダイナミックに捉えることを可能にする。

私たちは、作者と読者とのかわり方など、物語研究における諸問題を解決するために、また文学をはじめとする、あらゆる文化現象の本質を捉えるために、今までの西欧の構造主義的方法論の限界を超えて、新しい方法論を模索しなければならぬ段階にきている。物語を、語り手から聞き手への伝達、あるいはテキストの記号の読者からの受容として考えるよりも、時間の差を認めた作者から読者への空間的移動として総合的に考えることによってこそ、読者はもつとも自律的かつ能動的な主体となり、より豊富で生産的な読みができるのではないだろうかと思われる。物語は \wedge 過程の芸術 \vee であるといえるのかもしれない。

注

- (1) *Oxford English Dictionary*, XVI (Oxford: Oxford University Press, 1989) pp. 959 - 960. 参考。
- (2) 諸橋轍次『大漢和辞典』巻六(東京、大修館書店、一九八五)四九五頁。「構」の項目の「解字」。
- (3) 『日本国語大辞典』(東京、小学館、一九七四)五三七頁。
- (4) 『岩波国語辞典』⑦(東京、岩波書店、一九九四)第五版、三七九頁。

(5) ジェラルド・ジュネット「構造主義と文芸批評」『フィギュール』平岡篤頼、松崎芳隆訳（東京、未来社、一九九三）一九一頁。一九六四年初めて発表され、構造主義文芸批評のマニフェストといわれるくらい、当時としては先駆的であった、この「構造主義と文芸批評」という論文は、構造主義文芸批評の基本的な考え方を簡明に表している。

(6) 同論文、二〇六頁。

(7) 同論文、二〇八頁。

(8) 同論文、二一〇頁。

(9) 外山滋比古『近代読者論』（東京、みすず書房、一九六九）五五頁参考。

(10) 前田愛「音読から黙読へ」『近代読者の成立』（東京、岩波書店、一九九三）一七八頁参考。

(11) ロラン・バルト「物語の構造分析序説」『物語の構造分析』花輪光訳（東京、みすず書房、一九七九）三六頁。

(12) トドロフは、ロシア・フォルマリズムのファーマブラ (fabula) とシジュエート (sujet) を応用し、ナラトロジー分析の単位を物語内容 (histoire) と物語言説 (discours) に分けた。ジュネットは物語言説をさらに物語言説 (recit) と語り (narration) に分け、物語内容と物語言説と語りの三分法を唱え、既存の物語内容中心の研究を批判し、彼自身は Figures III (日本語訳は花輪光、和泉涼による『物語のデイスカール』（東京、水声社、一九八五）がある）で、物語言説の研究に的を絞った。ト

ドロフとジュネットなどナラトロジー論者はほとんどが、文字行為の痕跡である物語テクストを語り手の「語り」に置き換えて考えている。

(13) ジャック・デリダ『根源の彼方に——グラマトロジーについて（上）』足立和治訳（東京、現代思想社、一九八五）一五、一六、三三頁参考。

(14) デイコンストラクション (deconstruction) は、デリダの『声と現象』（一九六七）『グラマトロジーについて』（一九六七）『エクリチュールと差異』（一九六七）を貫く基本概念で、従来の哲学において信仰されてきた言語の意味の一貫性や完結性に対して懐疑的姿勢で接近することを意味する。

(15) 金采洙「グローバル化時代の人文科学」赤祖父哲二編『文化のヘテロロジー』一九〇頁参考。最近韓国で新しく登場した「過程学」(Processology) という文化研究の理論では、対象の「過程」に注目し、あらゆる文化現象を地球が宇宙空間を移動して行く過程の産物とみることを提起している。このような観点から見ると、物語研究における作者と読者とのかわり方に関しても、文学行為の過程を絵画的に記述することから究明されるのではないかと思う。