

翻訳・演奏・解釈…国語科教材としての『星の王子さま』

林 信 蔵

一、はじめに

現代文の国語教科書に収められている教材のすべてが日本文学作品というわけではない。言うまでもないことだが、外国文学の翻訳作品も収載されているからである。そして、それらの翻訳教材のいくつかは、教科書を通じて読み継がれ、日本人の文学的な教養の育成に役買っている。本稿では、そんな日本人にとって身近な翻訳教材の一つとしてアントワヌ・ド・サン＝テグジュペリ作『星の王子さま』を取り上げ、その高校における国語教材としての価値について論じたい。なお、ここで、考察対象を高校の国語教材に限定したのは、平易な文章でありながら高度な象徴性を持つとされる『星の王子さま』のテキストは、国語教育において最も進んだ段階にある高校生に相応しい内容であると判断されるからだ。一九四九年から二〇〇六年までの高校国語教科書に教材として掲載された作品をリストアップしてある『教科書掲載作品300』^(注2)によると、『星の王子さま』を教材として収載している高校の現代文の国語教科書として、教育出版から刊行されている『新国語総合 改訂版』(二〇〇七)、大修館書店から刊行されている『高等学校 新現代文』(一九

九〇)、『高等学校 新現代文』(一九九六)、『高等学校 新現代文 改訂版』(二〇〇〇)、『新現代文』(二〇〇四)が挙げられる。そして、これらの何れもが内藤濯訳、岩波書店版『星の王子さま』^(注3)を典拠としている。

よく知られているように、二〇〇五年六月以降、岩波書店が保有していた独占的な出版権が失効する以前は、この内藤濯訳『星の王子さま』を読むことが——フランス語原典や英訳版をはじめとする日本語以外のテキストを解説できる人以外にとっては——ほとんど唯一の作品に触れる手段であった。そして、この点も周知の事実と思われるが、『小さな王子さま』^(注4)でも訳すべき原題の *Le Petit Prince* を『星の王子さま』と訳したのは内藤濯であり、二〇〇五年以降出版された新訳の多くが、タイトルに関しては、内藤訳を踏襲していることからその影響の大きさを推し量ることができる。

このようにタイトルでは後世の翻訳に対して大きな影響力を未だ保持し続ける内藤訳であるが、一方で、具体的な訳文のレベルでは、当然ながら、新訳において、作品の重要なキーワードに異なる訳語が用いられたり、「誤訳」として訂正されたりした部分が散見される。こうした「誤訳」が国語教科書に含まれている事実をどう受け

止めるべきか、あるいは、その教材を実際の現場でどう扱えばいいかという議論は、翻訳論から出発した教材論として決して無駄なものではないだろう。しかしながら、本稿が行うのは、そうした具体的な「誤訳」の存在を超えた、翻訳という営みそのものに関する考察と教材論を接続させようという試みである。

二〇〇五年以降、学者、翻訳家、作家等による様々な新訳が同時・集中的に登場したことは、文学や言葉のプロたちの翻訳であっても訳文が自然と決定訳に収斂するものではないという——専門家にとっては当然の——事実を我々門外漢にも可視化した。そのうえ、構文自体は決して難解ではないにもかかわらず、翻訳上のアポリアを提起する『星の王子さま』というテキストは、翻訳の技術的困難という問題だけではなく、翻訳とは何かという本質的な問題を考察するための格好の題材でもあった。

個々の誤訳の存在を指摘するのではなく、翻訳そのものとは何かという問題と教材論を結びつけるのは、起点言語を翻訳者が理解して、その理解に基づいて目的言語において等価性を再現するという翻訳の営みが、文学的テキストの解釈そのものとも類縁性があると考えられるからである。実際、フランス語の「解釈」*interprétation*と関連する言葉である*interprète*には「通訳」という意味があり、起点言語を目的言語に置き換えるという意味では翻訳とも関連が深い。このように解釈と翻訳には、少なくとも語源的な親和性があると言えるが、本稿で、さらに注目したいのは、*interpretation*のもう一つの訳語である「演奏」も翻訳と親近性を持つという指摘が、他でもない『星の王子さま』の翻訳者の発言の中に存在するということである。

このような複雑に絡み合った関係性を整理するために、本稿では、まず演奏と翻訳を同一視する発想を出発点として、翻訳と演奏の類比を行うことがどういう文脈では可能（あるいは不可能）かを考察する。そうしたうえで、演奏との関係を補助線としながら翻訳と解釈の関係を、語源的な近さという曖昧なものではなく、実質的なレベルにおいて捉え直す。そして、演奏や翻訳との関係から引き出された文学作品の解釈に関する理論的モデルに基づいて、高校教育で使用されている『星の王子さま』の教授資料をどのように評価できるか見ることで、考察により得られたモデルの正当性を検証するとともに、国語教育における文学作品へのアプローチの仕方に関して、新たなモデルに適合した提案を行うことを目的とする。

二、翻訳Ⅱ演奏論をめぐる

翻訳を演奏になぞらえること自体は決して特別な考え方ではない。しかし、そうした考えの多くは、翻訳を本業とする人が、自らの営みをよりよく説明する（あるいは、うまく説明を迂回する）ための例え話であった。ところが、『星の王子さま』をめぐる翻訳上の議論の中で異彩を放っていたのは、演奏のプロが翻訳を行い、しかも、その翻訳を行った演奏家自身が翻訳と演奏の「相同性」を指摘した^{（注4）}ことである。

こうした非常に特異な事例に、正当にも着目したのが加藤晴久である。その著書『愛い顔の『星の王子さま』……続出誤訳のケーススタディと翻訳者のメチエ』^{（注5）}の中で、加藤は、春秋社から出版された『星の王子さま』の訳者で、ドイツ・ケルンのWDR交響楽団の首席コ

ントラバス奏者であった河原泰則の「翻訳と演奏という、表面上全く異なるかのように見える二つの行為が、実は本質的な部分で非常に似通ったものである」という意外な事実」という発言を取り上げている（前掲書、七七頁）。

河原は、翻訳も演奏も、解釈する対象を正確に読み取り、完全に咀嚼し、身体感覚のレベルで深く理解した上で、それを違うかたちで再構成するものだという一般的な類似性を指摘するだけではない。「ボーゲン」(bogen・ドイツ語で「虹」の意) という概念を示しながら、翻訳も演奏も、テキストを構成する最少単位から出発し、それらを関連づけて、より高次の単位を構成し、最終的には作品全体の構造を整合的に把握することができて初めて、高度なレベルに達することができると主張しているのである。

以下は、加藤の著作に引用された河原の発言の一部である。

この「ボーゲン」は(…)多数の音符の息の長い一繋がり(つまりフレーズ)の、その上に重なってかかる架け橋のようなもので、だからそれを、大空にかかる虹のようなイメージで「ボーゲン」と呼ぶのである。

「ボーゲン」はフレーズに似ているが、全く同じものではない。フレーズより次元の高いもの、もっと不可視なものである。言わばフレーズを支配する強い「磁力」のようなものであって、(…)音楽にとって決定的に重要なものである。

演奏家の立場から或る曲の全体を大きなボーゲンとして感じる事ができた時、すなわち、小さなフレーズのの一つ一つが個々にどのような意味と重さを持ち、他のフレーズとお互いにどの

ような関連性を持ちながら、全体としてどのように大きなフレーズを構築しているか、そしてそうしたフレーズの上に、どのように大きなボーゲンが、虹が、かかるべきなのか、どのような磁力が通うべきなのか、それを把握できた時、俯瞰できた時、その曲は初めて、その演奏者によって正しく、深く理解されたことになる（前掲書、七九頁、ただし、書式上の体裁の関係上一部の引用符を修正した）

加藤は、河原の発言に対して「外国語教師兼翻訳業者でなく、コントラバスのヴィルチュオーズが翻訳の要諦を見事に解き明かしてくれている」と最大級の賛辞を送っている（前掲書、七九頁）。だが、加藤は、河原の翻訳理論に関しては激賞するものの、その翻訳的な実践に関しては、他の多くの訳者に対するのと同様に、極めて手厳しい評価を下している。音楽の演奏が厳しく長い修練を通じてはじめて可能となるように、翻訳も長い修練が必要であり、あたかも、演奏の中級者がコンサートホールで客を前にしてリサイタルを開くことができないかのように、河原は、フランス語の文章を理解する十分な能力はあるものの、翻訳におけるエキスパートではなかったということになるのだろうか……。

しかし、本稿が注目するのは、あくまで理論である。音楽の最小単位、たとえば、小さなモチーフが、さらに後続のモチーフと関連付けられ、ひとつフレーズとなり、さらにそのフレーズに応答する別のフレーズと関係づけられひとまとまりとなり、そのまとまりが、やがて変形され分解されるが、最終的には、より統合された形で再現される。そうすると、作品全体をつらぬく「ボーゲン」の存在が

浮かび上がってくる。こういった説明は、イメージとしては、演奏家ではない我々にも理解可能なものである。しかし、具体的な譜面において、表面的には多様な音符の組み合わせから成り立つ音楽が、どうして相互に関連付けられ、部分が全体に対して意味を持つ形で還元された図式として把握できるのか、それには説明が必要だろう。ここで、「ボーゲン」の概念そのものとは距離を取って、音楽作品の細部の要素を重要な諸機能へと還元し、全体的な構造の把握を行う規範的な方法として、次のようなシェンカーの方法論に立脚した音楽分析の教科書の例を取って説明してみよう。

(a) I VI IN IV $V\frac{1}{2}$ I^6 I^6 II^6 V^{4-3} I

(b) I II^6 V I

(c) I II^6 V I

(d) I VI IN IV $V\frac{1}{2}$ I^6 II^6 V I
回避終止
T Int D T

引用した譜例は、J・S・バッハのコラール『目覚めよ、我が心』のバス構造を分析したものである。最も現象的な把握は、(a)で示されたものである。ローマ数字で示された記号の上位が、実質的に演奏される和音の多様さを示しているが、(b)以下では冒頭から第二完全小節の最後まで続く、 $I-I^6$ までが、現象的な多様さにもかわらず、諸和音が冒頭から変わらずトニック(T・安定をもたらず和音/それに対してドミナント(D)は緊張をもたらし、トニックへと進む傾向を持つ)の役割を果たしていると分析されている。そして、実際には存在しないが、暗黙のうちに了解されている冒頭のBから始まるバスラインの動きや、「回避終止」の働きなどの分析を行うことで、表層的には非常に多様に見える音の集まりが、IIという経過和音を介しながらも、 $I-V-I$ ($T-D-T$)という定型的な進行によって支えられているということを示している。そして、こうした基本的な進行自体がより大きな楽曲の構造を極めて単純な形で把握することを可能にする。

もちろん、演奏家によっては、こうした関係にある種の物語ように——たとえば、恋の自覚があり(T)、友人への遠慮のために告白が引き伸ばされたが(Iの延長)、友人が女性に告白しようとしているのが分かるに及び、出し抜いて告白するが(Vへと至る契機としてのII)、友人の自殺(V)を経て、ライバルがいなくなり恋が成就する(I)かのように——感じるものもあるかもしれない。無論、ハンスリックやストラヴィンスキーの信奉者ならば、純粹な音楽的形式の実現であると主張するだろう。そして、河原のようにそれを「ボーゲン」として見ることもだてでできる。だが、変わらないのは、演奏家である以上——楽曲に理論的にアプローチするものも直感的

にアプローチするものもいるだろうが——このような音楽の基本構造に気付かない者はいないということだ。そして、調性音楽が持つ、作品全体を貫く機能的関係は、単位同士の関係づけの方法が定式化されているために、同様の方法で第三者が再現可能であるという特徴を持つ。

一方、翻訳＝演奏論を推し進める上での理論的な課題の一つは、文学作品を対象とした場合、分析対象を最小単位に分割し、単位間の関係を単純な形で定義し、全体をこれらの関係性の連鎖で成り立つものとして把握する方法が、第三者も再現可能な形で定式化するのが難しいという点にある。美的な言語表現を目的とする文学的テキストを構成する最小単位は、それによって文学的価値が表明される最小限の言葉のまとまりである。そして、その最小単位の相互の関係、音楽を分析する際にも用いられる、対立や調和、緊張や安定、並行や遅延などの用語を用いて把握することは可能である。しかし、問題は、音楽において、トニックとドミナントなどの対立は、第三者によって再現可能であるが、文学における登場人物間の対立的な性格というのは、解釈に依存する余地がかなり大きいということである。Kと先生を友人として理解するか悪敵として把握するかは、解釈のわかれるところであろう。そして、その解釈の多様性を収斂させる共有されたルールが存在しないのが、文学の解釈や翻訳と音楽との違いである。

『星の王子さま』において全体を通じて現れる *adjuvances*（飼いならず／なじみになる）というキーワードを「系列化」して相互に関連づけ、この言葉が現れる文脈にに応じてどのように訳し分けるべきなのか（あるいはそうではないか）を論じることは、正当な手続

きである。一方、問題なのは、表面的にかなり異なる語や文章の間にも、深層の関係が存在することを主張して、作品全体を「構造化」することである——本稿では、この「構造化」を「系列化」と対立する作品受容のモデルとして、諸系列を網羅的に系列化して作品全体を一つの論理から説明する還元的な図式を作り出す手続と定義している。「構造化」の結果、架空の関連性を作り上げ、異なる文脈に置かれた語や文に無理に同じ言葉が当てたり、的外れな言葉を訳語として提示してしまったりする危険性が生まれる。とりわけ、語彙数の少ないフランス語は一つの言葉が複数の意味を持つ傾向が強いため、文脈を取り違えると容易に誤訳が生まれてしまう。

このように見えてくると、フランス語の運用能力が十分あったとしても、文学的な解釈の正当性が担保されないと、翻訳を行う上で誤訳を生み出してしまふ可能性があることになる。「キツネ」が「王子さま」に語る「肝心なものは目で見えない」という知恵を、不可視なものの価値をめぐってやり取りが交わされる各々の場面と関連づけることは、明らかに第三者が納得するようなテーマ的な連続性を根拠にして諸エピソードを「系列化」する試みである。一方、避けなければならないのは、作者が明示的には説明していない「王子さま」の星への帰還という別のテーマ系と「キツネ」との交流というテーマが関係性を持つているはずだという「志向的」立場から、他の解釈の可能性を完全に排除してしまうことなのだ。このような態度で訳語を選択することは、翻訳に歪みをもたらすリスクを大きくしてしまふ。

三、「構造化」に抗うテキストとしての『星の王子さま』

以上のように、文学の解釈は、翻訳と語源的に近いだけではなく、翻訳を成り立たせる重要な予備のプロセスの一つであるということが明らかとなった。この翻訳の予備のプロセスとしての文学的解釈は、その緻密さが翻訳の成否に影響を与えることから、一般的に読書における解釈よりも「構造化」の誘惑に対して禁欲的である必要がある。そして、同様の節度は、文学的な解釈の基礎的訓練を行うことを目的とする国語教育においても求められる。このように文学作品の受容に関する抑制的なモデルを共有するという意味でも、翻訳と国語教育における文学的解釈は親和性をもつのである。

ここに至って音楽の演奏と翻訳（また、その前提となる文学的解釈）との類比は、意味をもたなくなつたかのように見える。だが、事態はもう少し複雑である。実は、音楽においても、時代や様式によつて「構造化」が可能であるか否かについては大きな差があることに注意する必要があるからだ。実際、シエンカーの理論においても、中世やルネッサンスの音楽や無調音楽においても同様の原理に基づいた考察が可能かは議論の分かれるところなのだ。^{（注5）}

そこで、『星の王子さま』が全体を「構造化」することが容易な作品なのかそうではないかを考察する必要がある。この問題の解決に示唆を与えてくれるのは、自身も平凡社から『星の王子さま』の訳を刊行している稲垣直樹の『星の王子さま』物語^{（注6）}である。稲垣は『星の王子さま』のテキストが持つ多義性に目を向けている箇所がある。その多義性がとりわけ顕著になるのが「星の王子さま」神話の成立」と題された章で論じられる、「王子さま」の星への帰還

の多義性である。

「王子さま」は地上に降り立ったちやうど一年後に、現れた場所の真上に来る自分の星に帰るのだが、その帰還の際に、毒蛇と待ち合わせをしているというのである。そうすると「王子さま」の帰還は、物理的な死を表しているかという点と必ずしもそうとは言えない。砂の上に倒れたはずの「王子さま」の体は、翌朝には姿を消しており、また、語り手である「僕」も読者に向けて「王子さま」を見かけたら手紙に書いて知らせしてほしいと呼びかけるなど、謎が多い。稲垣は、この最後の謎こそ、傲慢で独善的な大人たちの思考から脱却して〈子ども論理〉を身につけるためのトレーニングの「卒業試験」のようなものだとして述べている。そして、さらにこの「卒業試験」には「合格」はなく、〈子ども論理〉を受け入れ、〈おとな論理〉を排するトレーニングを再度（そして、何度も）繰り返すべき」というメッセージが作品に込められていると考察する。

このような「トレーニング」を繰り返すためには、常にテキストに対する問いかけをやめないこと、すなわち、作品を再読し続けることが必要となってくるが、そうした作業を続けるためには「構造化」によって還元的なイメージを抽出し、作品の解釈を固定化するのは正しい態度とは言えないだろう。

四、「星の王子さま」の教授資料

それでは、『星の王子さま』の既存の教授資料は、前述の理論的モデルに合致したものであろうか。教育出版『新国語総合 改訂版』の教授資料の「教材のねらい」という項目では『星の王子さま』

を「ファンタジー」と規定したうえで、次のような記述がある。^(注9)

ファンタジーの読解においては、その非現実の世界を含む現実の世界（もしくは現実の世界を含む非現実の世界）といった場面設定と、登場人物の造形を楽しみたい。場面は次々と変化していき、そのつながりは一見関連性がないように見えるかもしれない。しかしその場面の変化は、何らかの核（コア）をもとに、つながっているはずである。例えば、登場人物の願望や希求が、さらなる冒険へと道を開いていることがある。その非現実の世界には、現実の世界では表現しきれない（不可能な）謎・祈り・希望が象徴性を帯びて描かれている。その世界を読み解くことはファンタジーを読む醍醐味の一つであろう。またファンタジーゆえに可能なことの一つは、登場人物を多様に設定できることだ。動・植物はいくまでもなく、鉱石や星、空や海までもが、物語世界に参加するのである。この登場人物たちの会話から、その造形をおさえ、何を言おうとしているのか、その「肝心なこと」をつかみとめることは、作品解読のために必須である。

（六〇頁、棒線による強調はこの論文の筆者による。以下同様）

一読したところ、説得力のある有意義な指摘と読めるかも知れない。だが、「系列化」と「構造化」を区別した筆者の視点からは、やや問題と思われる点が存在する。それは、この記述には「一見関連性がないように見える」諸要素を「何らかの核（コア）」をもとに、つなげるという「構造化」の意志が示されている点である。つま

り、表面的には見えない深層的関係の発見へと向かうように指示されており、しかもその根拠となっているのが「つながっているはず」や「作品解読のために必須である」という、そう有るべきだという「志向的」な判断なのである。物語を「構造化」することが、あらゆる場合において不可能というわけではないが、それはあくまで、明白な関連性しがつて複数の関与的な事象を「系列化」し、そのうえで、それぞれの系列の間に「実効的」な関係を見出すことによって可能になる。直前に引用した「教材のねらい」のような問題設定の仕方は、あらかじめ深層の関係の存在を暗示しているという意味において、生徒をミスリードしてしまう可能性がある。

だが、その一方で、『新国語総合 改訂版』の教授資料の「指導案」を見てみると、基本的に扱われている対象が、「王子さま」が「キツネ」との交流を通じて、何かを学び、周囲との関わり方を変えていったかという経緯を読み取らせようとするもので、明らかに、一つの問題系の中に収まったテーマを扱っている。確かに、「指導案」の最終段階では「キツネ」のやりとりを読み返して、作品のテーマを考える」という指示があり（十五頁）、「キツネ」が「王子さま」に伝えた「肝心なこと」を「核（コア）」として全体を貫くテーマを発見させようとする指示が見られる。だが、この指示は、あくまで「作品のテーマを考えながら、感想を書く」という性格のもので、こうあるべきだという閉じた構造の鋳型の中に生徒の解釈を流しこもうという意図は見られない。また、「読み返す」や「初発の感想からどのように変わったか」など（一九頁）、再読を奨励する記述がこの「指導案」には散見される。

一方、もう一つの教科書、大修館書店『高等学校 新現代文』お

よびその改訂版の教授資料はどのような傾向を持っているだろうか。一九九〇年版、一九九六年版、二〇〇〇年版を参照したが、教授資料に大きな変更は見られない。登場人物の心情を丁寧に取り取るべきという指摘の他に、非現実的な内容に含まれる象徴性を読み取ること、そして、それらを語りの構造も含めた「全体の構成の理解」を前提に行うべきという指示はあるものの、物語の「核」となる象徴的な意味を持った一つの解釈のなかにあらゆる細部を押し込めようとする意図は、教育出版『新国語総合 改訂版』と比べても、さらに希薄なように思われる。

ただし、大修館書店『高等学校 新現代文』に関して、歴史的な変遷はさほど認められないと述べたが、それでも一点だけ、細部に関する指摘が可能である。それは「全体像の把握・鑑賞」を目的とした「第6時」の授業案において、一九九〇年版の教授資料と一九九六年版および二〇〇〇年版のそれでは、盛り込まれている内容は変わらないが、順序と見出しに変化が見られるという点である。

具体的に説明しよう。一九九〇年版では、まず、〔学習〕1において「ゾウをのみ込んだウバミ」「転轎手（スイッチ・マン）」「丸薬の商人」についての諸エピソードの意味を考察した上で、学習2では「王子さま」は、「キツネ」との出会いからどのようなことを学んだのか、整理せよ」という課題が与えられる。この〔学習〕2において、お互いが仲良くなることは絆を作ること、かけがえのない存在になること、決まりを守り辛抱が必要なこと、肝心なことは目に見えないこと、そのために自分がどれだけ時間を費やしたかということなどの知恵が与えられるなどの諸要素を確認することが想定されている。その上で、〔学習〕3として以下のような課題が準備さ

れている。

「砂漠が美しいのは、どこかに井戸を隠しているからだよ……。」
（二七九ページ下5～6行）という「王子さま」の言葉は、私たちにどのようなことを考えさせるか、話し合ってみよ。（一九九〇年版、四九〇頁）

そして、その解答例は、以下のように記されている。

〔解答例〕井戸は、水の源であり、その水は、「心にもいいもの」つまり心の糧になるものである。どこかには井戸があるという砂漠は、単に「なんにも見え」ない、「なんにも聞こえ」ないという物象の次元のものではなく、精神的な渇きをいやすものを含むという意味で心をひきつけるものとなり、美しいものとなる。すなわち、物事の背後に隠れたものを心で感じなければ、物事は本質を隠したままのものにすぎず、心の糧などにはなりえないのだということ。（一九九〇年版、四九〇頁）

この問いは、いわば、〔学習〕2で発見するように誘導されている「肝心なことは目に見えない」という「キツネ」の知恵がより哲学的なレベルへと抽象化される契機となるような省察を生徒にもたらしことを意図している。そして、〔学習〕4では、こうした哲学的な理解を前提とした上で、登場人物や場面設定について「おもしろい」と思ったこと、印象に残ったこと」を挙げるように促し、作中で象徴的意味を担っている事物に対して考察を広げるよう誘導した上で、

最後の「学習」5において、そうした象徴的意味の代表例として丸葉のエピソードが取り上げられて、かけがえのないものになるとはどういう意味か、大人になることで失われるものとは何かという問題が再び考察できる構成になっている（一九九〇年版、四八八―四九一頁）。

一方、一九九六年版以降では、「学習」は「読解」と改められ、「読解」1と「読解」2は同じ順番だが、「読解」3は一九九〇年版の「学習」4と、「読解」4は一九九〇年版の「学習」5とそれぞれ同じ内容である。ただし、一九九〇年版の「学習」3の内容が削除されたかといえ、そうではなくて、授業の最後に「言葉と表現」というセクションが新たに設けられ、そこに一九九〇年版の「学習」3の内容がそのまま収められている（一九九六年版、九七―一〇〇頁、および二〇〇〇年版、九七―一〇〇頁）。

内容はほぼ同じなのにも関わらず、なぜこのような組み替えが起こったのであろうか。この問題に答えるために、ここでは、一九九〇年版の「学習」3の内容がこの第6時の授業案の中で最も抽象的な思考を学生たちに要求するものであるという点に注目したい。一九九〇年版の授業案では、授業の早い段階で、哲学的な作品のテーマを抽出させ、こう言って良ければ、トップダウン式に抽出された哲学的テーマを作品の細部の解釈にも反映させようとする意図が感じられる。それに対して、一九九六年版以降の版では、ボトムアップ式に、具体的な内容の考察を重ねることによって、最終的に哲学的なテーマの抽出に至るように計画されている。また、「言葉と表現」という見出しが、この単元において繰り返される「読解」と分けられて設定されることで、今までとは違うレベルの考察が要求さ

れ、なおかつ、「読解」とは区別されている設問となることで、正規の課題とは異なった多様な解釈が許される問いとして授業に活用しやすいものになっている。

このような観点からも大修館書店『高等学校 新現代文』は、作品の全体的なイメージをあらかじめ与え、そのイメージに適するように、作品の個々の部分を関係づけようとするような解説を行わないうように注意を払っているだけでなく、改訂の中で、さらにそうした傾向を強めていることが見て取れる。

五、おわりに

本稿では、『星の王子さま』に関する翻訳論の記述を出発点として、文学の解釈を翻訳のための予備的なプロセスとみなし、文学の解釈と音楽の演奏との差異を確認した。そして、最終的には、国語教育においては、作品の中に見出される個々のテーマの「系列化」を奨励し、その一方で、様々な系列を包括する全体的構造へと解釈を誘導していくことの問題点を指摘し、系列間の網羅的な系列化に関しては慎重でなければならないという提案を行った。だが、多義的な文学的テキストの解釈に慣れていない高校の生徒は、細部の表現が理解しやすい全体へと回収されない作品に拒否感を示すかもしれないという懸念を持つ向きもあるだろう。そこで、もう一度、『星の王子さま』の結末をめぐる稲垣の言葉に耳を傾けよう。「謎というよりも、ほとんど「無」と言ったほうがよい、なんとも静謐な物語の終わり方ではありませんか」。文学作品が持つ静謐さの意味におそらく馴致していない生徒にとって、このような結末を持つ『星の王子さ

ま』は、その文学体験の幅を広げる上で理想的な作品と言えるのではないだろうか。

注

- (1) Antoine de Saint-Exupéry : *Œuvres Complètes II*, Édition publiée sous la direction de Michel Autrand et de Michel Quesnel, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- (2) 阿武泉編『教科書掲載作品3000』(日外アソシエーツ・二〇〇八)
- (3) アントワヌ・ド・サン＝テグジュペリ『星の王子さま』、内藤濯訳(岩波書店・一九六二)
- (4) 「相同性」という概念に関しては、ジャン＝ジャック・ナティエの著作 (Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien : essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles, 2008) における「相同性の誘惑」という概念を念頭に置いている。邦訳は添田里子『レヴィ＝ストロースと音楽』(叢書ヒブリウムジカ・二〇一二)を参照されたい。また、本論文で重要な役割を果たす「系列化」、「構造化」、「志向的」、「実効的」という用語も、この著作から多くの示唆を得たことで生まれたものである。
- (5) 加藤晴久『愛い顔の『星の王子さま』：続出誤訳のケーススタディと翻訳者のメチエ』(書肆心水・二〇〇七)
- (6) アラン・キヤドゥオーラダー／デイヴィッド・ガニエ『調性音楽のシエンカー分析』、角倉一朗訳(音楽之友社・二〇一二)、五六頁
- (7) 同前、vii頁
- (8) 稲垣直樹『星の王子さま』物語(平凡社新書・二〇一一)、二〇六

／二二五頁

- (9) 『新国語総合改訂版 教授資料 現代文編1』、『新国語総合改訂版』編集委員会(教育出版・二〇〇七)
- (10) 『高等学校 新現代文 指導資料』(大修館書店・一九九〇)
- (11) 『高等学校 新現代文(現文526) 指導資料』、『高等学校新現代文』編集委員会(大修館書店・一九九六)
- (12) 『高等学校 新現代文 改訂版(現文552) 指導資料』、『高等学校新現代文改訂版』編集委員会(大修館書店・二〇〇〇)
- (13) 稲垣直樹『星の王子さま』に聞く生きるヒント…サン＝テグジュペリ名言集(平凡社・二〇二〇)、一三二頁