

# FRBR 再考

千葉孝一

## 1.はじめにー容器とコンテンツー

FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records 「書誌レコードの機能要件」) が公表されてから既に二十年近く経ち、日本図書館協会による日本語訳が刊行されてからでも十年以上の歳月が流れた。近年、それに依拠した新 NCR の策定が進むなど、日本においても目録作成の抜本的な見直しが進んでいる。

これまで図書館資源の「コンテンツ」(contents) の多くは「図書」や「地図資料」のような、目に見える紙の「容器」(carrier) に納まっていた。だが、電子情報の領域ではインターネットを通じた配信の比重が高まり、物理媒体としての「容器」(特に雑誌) の衰退が出版ビジネスモデルの根幹を揺るがしかねない事態にまで至っている。新たに普及したタブレットや電子書籍専用端末 (例えば Kindle) は「容器」というよりも、「表示端末」(viewer) である。FRBR はこうした背景の中、近未来の「容器」の消滅といった各種の変動に左右されない目録作成の基盤として提案されたものである。

FRBR は第一から第三に至る実体 (entity) グループを提示しているが、本論では第一実体グループ「work」、「表現形」(expression)、「体現形」(manifestation)、「個別資料」(item) に絞って論を進める。

FRBR の訳語は基本的に日本図書館協会版に従うが、唯一、「著作」と訳されている「work」についてはあえて訳さずにそのまま使用する。FRBR はそれらの基本概念について、次のような定義を与えている<sup>1)</sup>。

「work」 = 個別の知的・芸術的創造

「表現形 (expression)」 = work の知的・芸術的実現

「体現形 (manifestation)」 = work の表現形の物理的な具体化

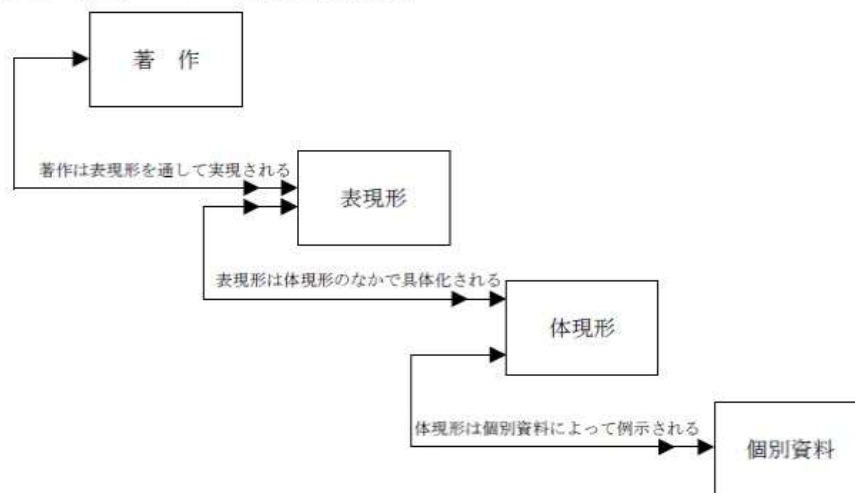
「個別資料 (item)」 = 体現形の単一の例示

まず、簡単にパラフレーズする。目の前にグレン・グールドが演奏したバッハの「ゴルトベルク変奏曲」の俗に 55 年版と呼ばれる CD があるとしよう<sup>2)</sup>。その CD (「ゴルトベルク変奏曲」+物理的容器) が FRBR で言うところの「個別資料」(item) である。その CD と「同じ」CD、IFLA 書誌レコード機能要件研究グループの一人である B・ティレットの言葉を借りれば、「知的内容と物理的形式について同一の特性を持つ」<sup>3)</sup>CD はこれまで数多く販売されている。それら「同じ」CD の集合が「体現形」である。よく知られて

いるように、グールドは同じ「ゴルトベルク変奏曲」を 81 年にも録音しており、その音源も 81 年版として数多く発売されている<sup>4)</sup>。この 81 年版にも 55 年版と同じように「個別資料」と「体现形」がある。グールドが残した複数の演奏はみな「同じ」「ゴルトベルク変奏曲」という「作品」(work) の異なる表現だと考えるのは、ごく自然な流れだろう。それが FRBR の言う「表現形」という概念に当たる。

FRBR が提示する関連フローはこの逆順になっている<sup>5)</sup>。

図 3.1 第 1 グループの実体と主要な関連



バッハが作曲した「ゴルトベルク変奏曲」(work) が、演奏や楽譜によって「実現」(realized) され(「表現形」)、さらに書物や CD として「具体化」(embodied) されて社会に流通し(「体现形」)、利用者の手元にある一枚の CD (「個別資料」) はそれら的大量生産品が「例示」(exemplified) されたものとして捉えるのが、上記の関連フローである。

起源＝オリジナルとしての「work」が様々な形式によって「実現」されることで、様々なバリエーションが生み出されるという展開を仮に「起源・実現」図式と名付けるとすれば、FRBR も (少なくとも上記の関連フローにおいては) 「起源・実現」図式を採用しているといえるだろう。「起源・実現」図式は芸術家による創作から、商品に至る一連の過程に関する一般常識にも叶っており、FRBR の説得力を支える大きな柱となっている。

しかし、FRBR は全体として多くの独自概念を中心に構成されており、定義が曖昧なこともあって、必ずしも理解しやすいとはいえない。本論は関連する諸学 (哲学や文学等) の議論を援用して、FRBR をより一般的な概念で書き換える試みである。

## 2. 「タイプ同一／トークン同一」と集合

先の「起源・実現」図式から離れ、「容器」と「コンテンツ」の二分法に戻ると、FRBR の議論は「容器」と「コンテンツ」をそれぞれさらに二分割し、「コンテンツ」側を重視するモデルとなっていることが分かる。先に引用した「work」「表現形」「体现形」「個別資料」という四つの項目は前の二つが「コンテンツ」、後の二つが「容器」に当たる。図示すれば、次のようになる。

図書館資源			
コンテンツ (contents)		容器 (carrier)	
Work	表現形	体现形	個別資料

FRBR は「work」から論を起しているが、本論では「容器」のセットから始める。「work」（個別の知的・芸術的創造）とは何かは古くからの難問であり、そこから始めるのは得策ではないからである。

「個別資料」と「体现形」の「容器」セットについて、まず、具体的に例を挙げて説明する。エストニア生まれの作曲家 A・ペルトの「鏡の中の鏡」は弦楽器とピアノのための二重奏曲であり、この作曲家としては比較的多くの CD が発売されている作品といえる。その一つが、『ALINA』という名前の CD であり、そこには「鏡の中の鏡」の三つの演奏（ピアノとヴァイオリンによる演奏が二つ、ピアノとチェロによるものが一つ）が収められている<sup>6)</sup>。この『ALINA』を購入し、自宅に帰って開封した時、CD 本体に問題があることを発見したとしよう。買ったショップに問題があったことを申し出れば、交換に棚から新しい『ALINA』を取り出して渡してくれるはずである。この場合、新しく手渡された『ALINA』と最初に手に入れた『ALINA』は「同じ」CD ということができる。だが、同時にそれは全く別の CD ともいえる。

もう一つ別の例を挙げると、学校の教室で、先生が生徒たちに「では、国語の教科書を開きなさい」と声をかけたとしよう。生徒たちは、うっかり教科書を忘れた粗忽ものを除いて、皆「同じ」教科書を広げるはずである。それらは皆、特定の教科書会社が印刷・発行した多数の「同じ」国語の教科書である。だが、別の視点からみれば、それらは全て異なる教科書である。それぞれに異なる名前が書かれているだろうし、落書き、折り目、破れ等も異なっている。そもそも、生徒の持っている教科書は全て別の物理的対象であり、全く「同じ」教科書はこの世に存在しない。この意味での「同じ」教科書は、一冊一冊の教科書それ自体に限られる。

こうした複数の「同じ」について説明する場合には、「タイプ同一／トークン同一」という概念図式を用いるのが一般的である。教科書を無くして困っている生徒に新品教科書を買って与えても、「目出度さも中位」に留まることも多い。思い入れ（書き入れ）のある「あの教科書」が戻ってきたわけではないからである。ここで言う「あの教科書」（特定の物理対象・個物としての教科書）が「トークン同一」である。しかし、問題がある CD は「同じ」CD に替えてもらうのが望ましい。教科書とは違い、このケースで大

切なのは「同じ」物理対象（「トークン同一」）であることではなく、同じタイプに属する（「タイプ同一」の）CDであることなのである。

FRBRの「個別資料」とは、「トークン同一」のCD『ALINA』（「鏡の中の鏡」の各演奏+物理的容器）であり、「体现形」は「タイプ同一」のCDの集合に相当する。FRBRは「個別資料」を「体现形の単一の」「exemplified」＝「例示」として説明している。この説明が今一つ腑に落ちない場合は、外来者から「この学校ではどこの（出版社の）教科書を使っていますか」と聞かれた先生が、生徒の持っている教科書を借りて手にとり、「この教科書です」と答える様子を思い浮かべれば、「exemplified」＝「例示」が実感できるはずである。

こうした実例を踏まえて考えれば、目録の基準単位が「個別資料」ではなく、「体现形」であることが分かるはずである。目録を作成する際、司書が手にしているのは「個別資料」だが、それはあくまでも「体现形」を「exemplified」したものである。FRBRが「個別資料」に認める属性（性質）は「個別識別子」（資料番号）が主であり、名前などの主要な属性は「体现形」に帰属している。それ一つしかない特徴（例えば著者のサイン等）を持たない「個別資料」は、取り替え可能な「その他大勢」の中の一人（冊）でしかないのである。

図書館利用者（以下利用者）の立場から見ても事情は変わらない。利用者にとって複本（同じ「体现形」に属するタイプ同一本）は相互に入れ替え可能であり、その差異は基本的に無視されることになる。利用者が同じ作品の複本のうち、特定の「個別資料」を指定するのは特殊なこだわりによるレアケースでしかない。利用者が求める「同一性」は基本的にはタイプ同一であり、「体现形」のレベルなのである。汚損・破損の弁済についても、求められるのは基本的にタイプ同一の「同じ」本である。

ここで「タイプ」がどのような存在なのか、確認しておきたい。例えば、我々が「ひ」と発音する時、人によって異なるだけでなく、同一人物であっても、厳密に言えば毎回、全て異なっているということができる。だが、日本語に通じている者は、それら全ての異なる音響を同じ「ひ」として受け取る。それが「タイプ同一」としての「意味するもの」（シニフィアン）である。文字としての「ひ」も同様だが、「タイプ」としての「ひ」という文字それ自体を、現実世界で実現する（「書く」）ことはできない。実際に書かれた文字は全て、個物としての「トークン」（例示された具体的対象）だからである。つまり、「タイプ」は抽象概念であり、現実世界には存在しない。「体现形」については、集合ではなく、こうした「タイプ」として考える道もあるが、本論では後述する理由で採らない。

本論では「体现形」を、同じ性質を備えた「個別資料」（元）の集合として考える。一般的に、集合には二つの定義法がある。一つは内包的な定義法であり、要素を括り出す基準あるいは要素に共通する性質を記述する方法である。もう一つは、集合に含まれる要素（外延）を全て列挙する外延的な定義法である。分かりやすい例を挙げると、内包

的定義が「10 以下の奇数」の集合に関する外延的定義は {1、3、5、7、9} となる。「体现形」を「個別資料」の集合として考えるならば、目録における「体现形」の記述は、一種の内包的定義に相当すると考えることができるだろう。

先にも引用したが、B・ティレットは 2002 年来日した際の講演で体现形について、次のように述べている（原訳文の「実体形」を「体现形」に換えた）<sup>7)</sup>。

体现形は、知的内容と物理的形式について同一の特性を持つすべての物理的なオブジェクトを指します。現実的には、体现形も抽象的なものですが、物理的な実体を記述し表しています。

前半の一文は、FRBR も「体现形」を集合として考えていることを示している。後半の一文で読者は一瞬、論旨を見失いかけるが、ティレットはここで内包的観点と外延的観点を合わせて説明しているのだと分かれば、疑問は解消される。「体现形」（先の例でいえば、「同じ」国語の教科書の集合）について、外延的な定義を採用して列挙することは「現実的には」不可能であり、「体现形」は「抽象的なもの」としか言いようがないが、それでも個別の要素（「個別資料」=元）である「物理的な実体を記述し表して」いることに変わりはない。

このように「体现形」を集合と捉える考え方には、一つ問題がある。数学的な意味での集合は、元が変動すると、それに応じて集合も変化する。つまり、「体现形」を集合と考えた場合、「個別資料」（元）が一つでも欠ける（あるいは増える）と、別の集合に変化してしまうのである。「個別資料」の変動が日常茶飯事である現実とは相容れない考え方だが、実用的にはこうした数学的に厳密な形で集合を考える必要はない。例えば、生物学の分類における「種」（species）の場合、そこに含まれる元としての個別の生物は常に変動しているが、それによって別の「種」になるとは考えない。それと同じように、元が変動しても別の「体现形」にはならないと考える方式を採ることによって、この問題は回避できる。

### 3.内容と形式

第一実体グループの残り二つ「work」と「表現形」は、「コンテンツ」を二分したもので、通常の意味での「作品」それ自体を分割するアイデアである。こうした分離は、既に述べた通り FRBR の中核をなす提案といえる。「work」の定義は前述した通り「個別の知的・芸術的創造」だが、FRBR は「表現形」について、より詳しく「英数字による表記、記譜、振付け、音響、画像、物、運動等の形式あるいはこれらの形式の組み合わせによる work の知的・芸術的実現」と説明していた(以下 D1 と略記する)<sup>8)</sup>。FRBR は理

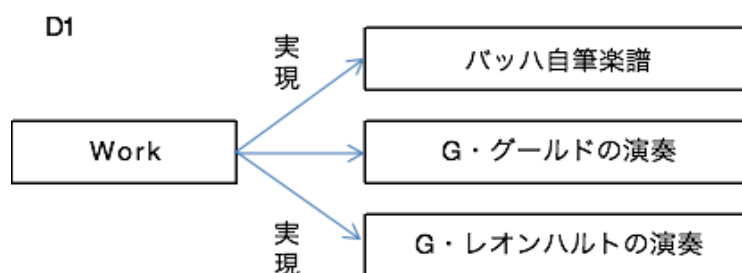
解を促す為、具体例として音楽作品を多用しており、本論も前章と同様に音楽作品を取り上げることで、とりあえず直観的な理解を進めたい。

再び、A・ペルトの「鏡の中の鏡」を取り上げる。既に述べたように、『ALINA』には「鏡の中の鏡」の三つの演奏（ピアノとヴァイオリンによる演奏が二つ、ピアノとチェロによるものが一つ）が収められている。しかし、「鏡の中の鏡」には、別にヴァイオリンとハープという異色の組み合わせの演奏が存在している。『Insomnia』はそれを収めたCDであり、宮城道雄の「春の海」が収められるなど、選曲も異色なオムニバスアルバムとして知られている<sup>9)</sup>。「容器」のレベルで考える限り、『ALINA』と『Insomnia』は完全な別モノである。

しかし、「容器」のレベルから離れて「芸術作品」それ自体のレベルで考えるならば、『ALINA』と『Insomnia』には「同じ」作品である「鏡の中の鏡」の異なる四つの演奏が収められているともいえる。この異なる四つの演奏が FRBR の言う「表現形」であり、「同じ」「鏡の中の鏡」という芸術作品が「work」となる。同じ「work」であればどの「表現形」でも良いとするか、特定の「表現形」でなければならないとするかは、利用者のニーズに依存する。クラシックの世界では特定の指揮者、オーケストラ、演奏者、日時、会場による差異を重視するため、同じ「表現形」であること（あの日、あの時の、あの演奏）が絶対視されることも多い。

FRBR は利用者の一般的なタスクを四つ（「発見(find)」「識別(identify)」「選択(select)」「入手(obtain)」）に分けて、それに応える方向で書誌レコードのモデルを構築している<sup>10)</sup>。「国際目録原則覚書」においても、最上位の原則は「利用者の利便性」であることが強調されている<sup>11)</sup>。利用者は目録を使って、「鏡の中の鏡」という「work」にはどのような演奏がある（例えばヴィオラとピアノによる「表現形」はある）のかを「発見」したり、複数存在するヴァイオリンとピアノによる演奏（「表現形」）を「識別」したりする。さらに、それらが収められている「容器」（「体现形」）のどれを「選択」し、「入手」すべきかの情報を獲得するのである。「鏡の中の鏡」という「work」には様々な演奏＝「表現形」があり、その中にはヴィオラとピアノによる演奏＝「表現形」が確かに存在していること、それを収めた「体现形」は『Spiegel im Spiegel』<sup>12)</sup>であること等を利用者に伝達するのが、FRBR＝「書誌レコードの機能要件」の眼目なのである。

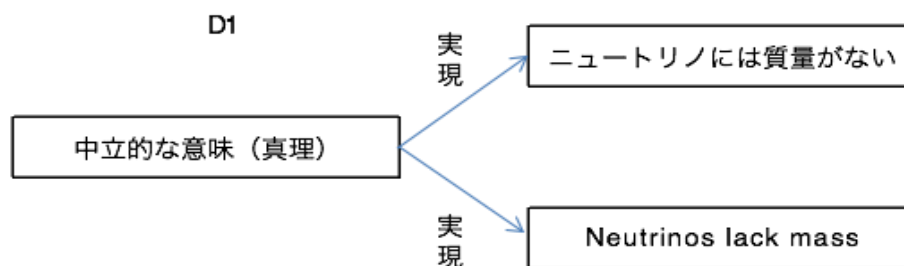
これまでの議論で、具体的な例の次元であれば「work」と「表現形」について、それなりの理解が可能となることが分かる。しかし、それらの定義には、まだ問題が残されている。先の定義 D1 の特徴は、「内容／形式」の二分法を強調している点にある。既に取り上げた例でいえば、「ゴルトベルク変奏曲」の楽譜や各種の楽器（チェンバロ、ピアノ等）による演奏は、同じ「work」をそれぞれ異なる「形式」（各楽器の音響、記譜）によって「実現」した異なる「表現形」というわけである。



「work」に具体的な「形式」を与えて、外に (ex) 押し出し (press) 「実現」するのが「表現形 (expression)」であるという D1 は、FRBR の「コンテンツ」を二分する構想の根幹をなす言説といえる。

だが、D1 には致命的な弱点がある。それは、「形式」を与えられる前の「work」が想定できる形になっていることである。FRBR が提示する図式 3・1 は、そうした「表現形」に先行する「work」を FRBR が認めているように読める。「表現形」には内容も形式も備わっている以上、「形式」を与えられる前の「work」は「形式をもたない内容」となるだろう。例えば蟹瀬智弘は『所蔵目録からアクセスツールへ RDA (Resource Description and Access) が拓く新しい情報の世界』において、「work」は「形や言語をもたない」と明記しており<sup>13)</sup>、やはり「言語」(形式)をもたない「内容」を想定している。だが、それでは「work」としての「ゴルトベルク変奏曲」は形式のない音楽ということになるが、それがどのような存在なのか、説明するのは難しい。

後に触れるように、FRBR は「work」の異なる言語への翻訳は、別の「work」ではなく異なる表現形として捉えると明言しているので、ここでは W・V・O・クワインが『ことばと対象』<sup>14)</sup>で用いている例を使って問題を整理する。英語の「Neutrinos lack mass」は日本語では「ニュートリノには質量がない」と翻訳される。この場合、確かに両者は同じ意味であるとみなすことができる。蟹瀬が指摘する「言語」を持たない「work」は、この例においては「個別言語に中立的な意味」といえるだろう。それに英語という「形式」を与えると「Neutrinos lack mass」、日本語という「形式」を与えると「ニュートリノには質量がない」として「実現」される。これが D1 と同じ構造の図式であることは明らかだろう。



だが、この図における「work」つまり「個別言語に中立的な意味」は幻想でしかない。こうした言語（形式）に依存しない「中立的な意味」（内容）は、翻訳が成功している（両者を同じ意味とみなすことができる）という認識の＜結果＞生じたものであり、「中立的な意味」がそうした認識の＜原因＞となっているわけではない。つまり、D1 は結果と原因と取り違えて、さらにそれを物象化した（認識の対象・素因として外部に自存すると錯覚した）誤謬なのである。

物理学の場合、たった一つの「真理」（意味）があり、それが各言語形式で表現されたのだ、という議論が成立しうる。一般的には、現代科学の真理性を疑うのはなかなか難しい為、先のような理論的言説では翻訳の成功が認められ、「個別言語に中立的な意味」言い換えれば「形式を持たない内容」という幻想が生じやすいのである。

本来、「内容／形式」は対象を二つの異なる相で分析する為の概念であり、それらを分離すると問題が生じるのはある意味当然といえる。例えば、「四角い円」は「アブラカタブラ」（全く意味が分からないので「無意味」）とは違い、意味は分かる。しかし矛盾している為、それは「無意味」ではなく「反意味」となる<sup>15)</sup>。「形式をもたない内容」はこうした「四角い円」や「裏面が存在しない表面」と同様に矛盾しており、「反意味」となる。それは、例えば「不思議の国のアリス」に登場する、チェシャ猫が消えた後に残る「にやにや笑い」のようなものといえる。音楽で言えば、「ゴルトベルク変奏曲」それ自体という「work」は音響や楽譜といった「形式」を持たない純粋な「音楽」ということになるが、それはまさに「猫なしのにやにや笑い」<sup>16)</sup>であり、「不思議の国」でしか見る（聴く）ことはできない。

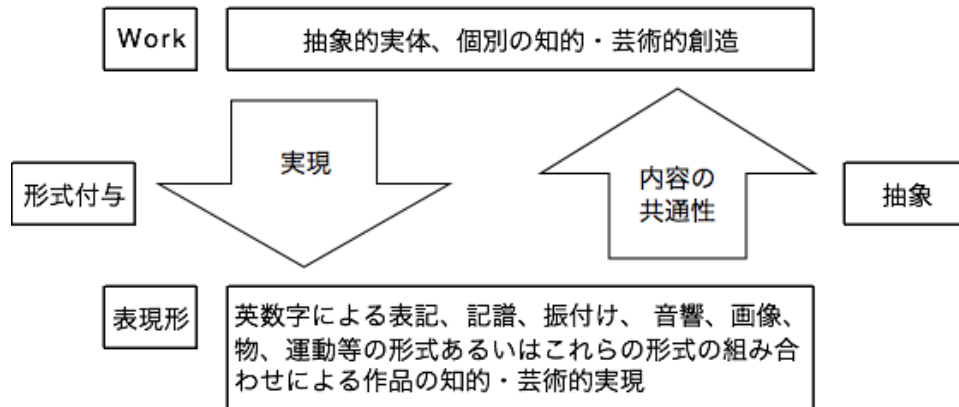
FRBR は「work」についても一つ、D1 とは別の議論を展開している。以後、それを D2 と呼ぶことにする。D2 は、D1 と対称的な図式となっている<sup>17)</sup>。

われわれが work を認識するのは、個々の実現すなわち work の表現形を通してであるが、work 自体はさまざまな表現形の間での内容の共通性としてのみ存在する。

D2 では、「work」を「表現形」を通して認識される抽象概念とし、複数の「表現形」の「内容の共通性」である、と定義している。この D2 は「共通・抽出」図式と呼ぶことができる。D2 では「work」は必ずしも「表現形」より先行している必要はないし、原因と結果の取り違えもないので、D1 とは性質が異なる。

すぐに分かるように、D1 と D2 は矢印の向きが異なるだけの対称形となっており、FRBR 内部ではこの D1 と D2 は相互に支え合う図式として機能している。D2 で措定された「内容の共通性」としての「work」に「形式」を与えて「実現」したのが「表現形」だという、D1 と D2 の相互循環図式が出来上がるからである。





だが、「表現形」から抽出される「内容の共通性」という D2 の定義は、形式をもたない「work」という D1 の含意と対になっており、D1 と同様に「ゴルトベルク変奏曲」それ自体といった幻想に依拠している。再び翻訳を例に挙げると、ホメロスの『イリアッド』について、FRBR は次のような説明を加えている<sup>18)</sup>。

われわれが work としてのホメロスのイリアッドについて語るとき、その work の特定の朗読やテキストに言及しているのではなく、work のさまざまな表現形すべての背後に存在する知的創造に言及しているのである。

ここで言う「表現形」（「特定の朗読やテキスト」）には、当然、各言語による翻訳作品が含まれている。この文章は、実は形式的に言えばくわれわれは「work」について語るとき「表現形」ではなく、「work」に言及している>という、同語反復に陥っている。同語反復を回避した形で言い直せばくわれわれは特定の「表現形」について語るだけでなく、それらの背後にある「共通性」としての「work」についても言及できる>となるだろう。

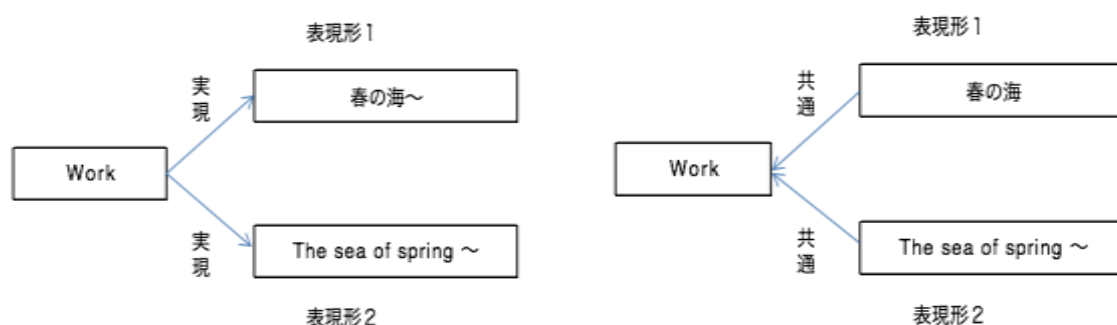
「イリアッド」を例として論じるのは荷が重いので、本論では俳句とその翻訳を例として取り上げる。

春の海終日のたりのたり哉

The sea of spring Rising and falling All the day long.

よく知られている蕪村の俳句と、それを R・H・ブライスが英訳したものである<sup>19)</sup>。この例で言えば、「のたりのたり」の擬態語の繰り返しの効果について語るとき、われわれは特定の「表現形」について言及している（英訳には擬態語はない）ことになる。この点について、異論を唱える者はおそらくいない。一方、われわれは両者の背後にある「共通性」つまり「work」についても言及できるという言説には問題がある。

先に取り上げた物理学の場合とは異なり、芸術論の分野では、芸術作品（特に詩歌）の翻訳可能性について否定する意見が多数を占めている。例えば、R・ヤーコブソンは「詩の翻訳は、定義上、不可能である」と断言している<sup>20)</sup>。詩であることを度外視しても、「のたりのたり」と「Rising and falling」が同じ意味内容を持つと主張するのはかなりの限定付きとなる。むしろブライスは二つのフレーズが異なる意味を持つことを熟知した上で、訳語として選択したと考える方が自然だろう。形式面でもできる限り原作に対応させようと、「ing」を重ねるフレーズを選んだところに、ブライスの苦心の跡がうかがえる。ヤーコブソンの言葉を借りればそれは翻訳ではなく、「創造的な転移」なのである<sup>21)</sup>。この二句の場合、D1「起源・実現」図式は勿論、D2「共通・抽出」図式の適用にも留保が必要となる。



D1のように、言語形式を持たない「work」が、異なる言語形式を持つ二つの句（「表現形」）となって「実現」されるという説明は、この例の場合明らかに無理がある。既に指摘した通り、D1を守る為には「言語中立的な意味」を持ち出すしかないが、言語それ自体の芸術である詩の場合、ヤーコブソンの指摘を俟つまでもなく、それぞれの言語形式と内容を切り離すことは不可能なのである。その為、幻想が生じる可能性が音楽や物理学のケースより大幅に減退し、D1はその説得力の大半を失うことになる。

D2「共通・抽出」図式に従って、この二句の「内容の共通性」を論じることは勿論、可能である。だが、それはせいぜい「春の海のうららかな情景」といった、いささか貧相なものとなるしかない。言語変換の過程で元の作品からいくつかの性質（例えば「のたりのたり」のニュアンス）が失われることは避けられず、それらの性質は「内容の共通性」から外れることになるからである。

村上春樹の『ノルウェイの森』のスペイン語版が『Tokio Blues: Norwegian Wood』<sup>22)</sup>、イタリア語版が『Norwegian wood. Tokyo blues』<sup>23)</sup>という、センスを疑われても仕方がない題名で出版されたことはよく知られている。散文においても完全な翻訳は難しく、言語変換の過程で原作からいくつかの性質が失われ、逆にいくつかの要素が付加されることは避けられない。その為、仮にイタリア語版と日本語版だけをとっても、両者の「内容の共通性」は原作である日本語版よりも「痩せた」ものとならざるを得ない。イタリア語には変換しきれない性質がある以上、日本語版「ノルウェイの森」のいくつか

の性質は、「内容の共通性」から除外されることになるからである。逆に、題名はさておき、イタリア語版にはその版だけにある要素が付加されていることが想定されるが、それも「内容の共通性」には含まれない。とすれば、多くの言語に翻訳されればされる程、言語変換によって失われる（共通性を持たない）性質が増加し、結果として「work」（「内容の共通性」）はやせ細っていくことにならざるを得ない。D2は、いわば減算図式なのである。

こうした批判を封じるのが、D1の役割に他ならない。D1は「表現形」の差異に左右されることのない共通の性質の存在を指示しているものだからである。D1によれば、共通の性質は既に起源において確定されており、「表現形」はそこに別の要素を付加したバリエーションなのである。それはいわば加算図式とすることができるだろう。D1加算図式によって付加された要素は、D2減算図式によってそぎ落とされ、差し引きゼロとなり、「work」は変動しない仕組みである。

だが、既に述べた通り D1は幻想であり、こうした反論は成立しない。「個別言語に中立的な」「ノルウェイの森」は言葉の遊びに過ぎない。

#### 4. 「work」の定義と使い方

これまでの議論で明らかなように、FRBRによる「work」の定義は実質的には破綻しているのだが、FRBRも以下のように自らそれを認めている<sup>24)</sup>。

workという観念が抽象的であるため、その実体の正確な境界線を定義することは困難である。workを構成するものは何か、あるworkと他のworkの境界をどこに置けばよいかについての考え方は、事実上、文化の違いによって異なり得る。

D1における「work」が幻想でしかないことを踏まえれば、「境界線を定義することは困難」なのはむしろ当然の帰結といえるだろう。だが、「抽象的」であることは「境界線を定義すること」が困難な理由にはならない。「直角三角形」は「抽象的」だが、その「境界線を定義すること」は何ら困難ではない。それは「一つの角が90度である三角形」であり、「直角三角形」と他の「三角形」の境界をどこに置けばよいかも、文化を越えて同じである。

また、FRBRは「実体関連分析技法」を用いると明言している<sup>25)</sup>が、それは本来データベース設計に用いられる技法であり、「実体」は明確な基準によって他の「実体」と分離されることが必須要件となる。つまり「その実体の正確な境界線を定義することは困難である」ことは、FRBRの議論全体を崩壊させかねないのである。

FRBRはこの危機を、いわゆる「デファクトスタンダード」を策定することで切り抜けている<sup>26)</sup>。

本研究では、改訂や更新を以前のテキストに組み入れた異なるテキスト (**variant texts**) は、単に同一 **work** の異なる表現形とみなす (すなわち、異なるテキストを異なる **work** とはみなさない)。同様に、現在のテキストの縮約版や増補版あるいは部編の追加や楽曲への伴奏の付加は、同一 **work** の異なる表現形とみなす。他の言語への翻訳、編曲、映画の吹き替え版や字幕版もまた、単に同一原 **work** の異なる表現形とみなす。

FRBR によるこうした「みなし」は「利用者の利便性」「実用的なレベル」に立脚した、極めてプラグマティックな基準として導入されている。こうした基準は確かに「正確な境界線」の代用品として機能するし、これまで指摘してきた、翻訳は不可能であり、全ては「創造的な転移」でしかないという批判を封じることが可能にする。重要なのは、一般的に「他の言語への翻訳」として流通している場合、その内実を問わず全て同じ「**work**」として括り出し、それによって利用者が求める図書館資源を「発見」「識別」「選択」「入手」できるようにすることであり、それに尽きる。こうしたプラグマティックな割り切りこそ、FRBR の最大の武器なのである。

こうした「みなし」は「**work**」の定義ではなく、使い方を定めたものといえる。「赤」は学術的には特定の波長の光として定義されるが、日常生活では辞書的な意味、つまり社会における使い方 (血のような色) さえ知っていれば、大きな問題は起きない。そもそもいわゆる自然言語の普通名詞は、その多くが「正確な境界線を定義することは困難」であり、厳密に定義できる方がむしろ例外なのである。例えば「山」という言葉の定義は曖昧で、「丘」と「山」の「境界をどこに置けばよいか」も不明である。「正確な境界線を定義」するには「本質」が必要となるが、「山」と「丘」には「本質」的な違いはないし、一般的に言って「本質」は簡単には見つからない。

勿論、例外 (の可能性) はある。例えば、S・クリプキによれば、「金」は「原子番号 79 の元素」であり、それによって「正確な境界線」を引くことができる。原子番号 79 に該当しない物質は、それが何であれ、「金」ではない。つまり、原子番号 79 の元素であることは「金」の本質=必然的性質なのである<sup>27)</sup>。

仮にこうした議論を認めたとしても、それが適用できる範囲は限定され、芸術作品の場合は絶望的である。例えば「ゴルトベルク変奏曲」の「本質」(それがなければ「ゴルトベルク変奏曲」とは呼べない性質) とは何かという問いに対する答えは論者によって全て異なり、その統一は「百年河清を俟つ」に等しい。芸術作品の「本質」は、それを覆い隠すヴェールを取り除いて明るみに出すといった真理探究とは全く異なり、有力な見取り図をより魅力的なものへと書き換える、永遠に続くプロセスとしてしか存在しない為、それを既存の前提として用いることはできないのである。

しかし、だからと言って FRBR のように「work」の定義を断念して良いわけではない。確かに「work」は抽象的だが、それがどのような存在なのかは意外にはっきりしている。第2章で取り上げた集合とタイプで言えば、「work」は明らかにタイプとして認識されるべきものである。つまり、「work」としての「ゴルトベルク変奏曲」は、グールドやその他多数の演奏者による演奏（「表現形」）の集合ではない。倉田剛の言葉を使えば、われわれは『音楽作品を一つの「完結した対象」であるかのように考え、扱っている』からである<sup>28)</sup>。実質的には全て異なる「ひ」を全て同じ「ひ」タイプとして受け取るように、我々はグールドやその他多数の演奏者の演奏を同じ「ゴルトベルク変奏曲」タイプとして受容するのであり、「ゴルトベルク変奏曲」の「表現形」の集合を受容するわけではない。

D1の「起源・実現」図式は、FRBRも「work」をタイプと考えていることを示している。「完結した対象」である「work」を様々な形式で実現するのが「表現形」である以上、そうした「work」を「表現形」の集合として考えるのは理に合わない。倉田は続けて、次のように述べている<sup>29)</sup>。

フレーゲは、それ自体で完結しておらず、常に補完を必要とする存在者を「関数」（主に性質と関係）と呼び、それ以外の、補完を必要としない完結した存在者を「対象」と名づけたが、音楽作品はまさにこの意味における対象的性格をもつと考えられる。以後、われわれは対象的性格を有する普遍者を「タイプ」（types）と呼ぶことにする。そして慣例に従い、タイプの具体的な現れ（実現体）を「トークン」（tokens）と呼ぶ。この用語法に従えば、音楽作品は個々の演奏というトークンによって例化（実現）されるタイプである。（傍点原文）

このように音楽作品を「タイプ」として捉える説（以後、タイプ説）は、いわゆる分析美学において有力な説となっている。ただし、こうしたタイプ説は、田邊健太郎によれば、タイプは「因果的關係に効力を持たないため、直接知覚することが不可能」という難点を抱えていると指摘されてきた<sup>30)</sup>。隣の猛犬ポチに噛みつかれることを恐れる人はいるかもしれないが、抽象概念としての「犬」に噛みつかれることを恐れる人はいない。それは抽象物であり、現実世界の存在と「因果的關係に効力をもたない」からである。同様に、タイプ説を採るならば、我々は「work」としての「ゴルトベルク変奏曲」を知覚することはできないことになる。しかし当然、それは事実と反するという意見が出てくる。翻訳に関しては疑問が多いとしても、「ゴルトベルク変奏曲」の様々な「表現形」を聴く時、その向こうに「完結した対象」である同じ「work」を感じるのは紛れもない事実ではないのか？

残念だが、既に指摘した通り、そうした実感は幻想でしかない。

これまでの議論を踏まえると、「work」は次のように考えることができる。「work」は明らかに抽象的であると同時に一つの完結した対象であり、タイプとして考えるのが適当である。ただし、それは廣松渉の言葉を借りれば、いわば虚焦点である<sup>31)</sup>。それは、すべての光（「表現形」）がそこから発しているように感じられるが、あくまでもそのように誤認されるだけで、実際には一種のフィクションに過ぎない。「形式をもたない内容」（D1）や「内容の共通性」（D2）は、そうした虚焦点を实在の光源であるかのように考え、それを具体的に説明しようとする所から生じる誤謬である。

「work」としての「ゴルトベルク変奏曲」は数々の「表現形」としての「ゴルトベルク変奏曲」に触れた経験から、それらをトークン（例示）とするタイプとして受容者から認識されるようになった虚焦点（D2「共通・抽出」図式）なのである。また、第1章で引用したFRBRの図3.1は、こうした虚焦点としての「work」を創作原点（作者個人）に重ね合わせるロマン主義的感性（芸術は天才のインスピレーションから生まれる）が今なお、生きていることを示している（D1「起源・実現」図式）。しかし、バッハが創造できるのはあくまでも「表現形」、例えば自筆楽譜としての「ゴルトベルク変奏曲」であり、それに尽きる。

以上から、学術的には「work」と「表現形」は次のように定義できる。

表現形＝トークンとしての作品（個別の具体的作品）

work＝タイプとしての作品（虚焦点としての普遍者）

「work」は「表現形」が実現するもの（D1）でも、「表現形」の中から抽出されるもの（D2）でもない。それは「虚焦点」であり、実質的には「利用者の利便性」というプラグマティックな基準に基づいて約定される、人工的な概念装置（device）なのである。特に翻訳作品の場合、これまで説明した通り、通常は同じタイプとしては捉えない為、人工性が顕著となる。既に指摘したように、教科書やCDのように直観的な理解が可能な例とは違い、蕪村の俳句とその英訳をトークン（例示）とする「work」（タイプ）を想定するのは難しい。

しかし、「work」が虚焦点でしかないことは、現実には大きな意味を持たない。学術的な議論とは無関係に、利用者は「work」の幻想を抱き続けるからである。人々が「ゴルトベルク変奏曲」という名の「work」を（人類が続く限り増加すると思われる無数の）「表現形」の向こう側に見出し続ける以上、虚焦点は事実上、实在の光源として機能する。天才バッハによって創造された「ゴルトベルク変奏曲」という名の「work」は、これまでも、これからも「恰もあるが如くに」人々に受容されていくことになる。実質的には破綻しているFRBRにおける「work」の定義は、こうした現実にカモフラージュされることで、その命脈を保っているのである。

## 5. 結語

これまでの議論をまとめると、FRBRにおける第一実体グループの定義は以下のように書き換えることができる。

個別資料＝表現形を内容とする個別物理対象 (carrier)

体现形＝個別資料の集合 (set)

表現形＝トークン (token) としての作品 (work)

work＝タイプ (type) としての作品 (work)

図書館資源			
コンテンツ (contents)		容器 (carrier)	
タイプ	トークン	集合	元
work	表現形	体现形	個別資料

第2章で述べた通り、「体现形」を「work」と同様に「タイプ」として考える道がある。だが「体现形」は「work」のように一つの「完結した対象」として捉える必要はない。「体现形」は、どのような意味でも「個別資料」の「原型」ではないからである。ここで使った「原型」という言葉は、次のようなニーチェの言葉に由来している<sup>32)</sup>。

あらゆる概念は等しからざるものの等置によって成立する。一枚の木の葉が他の一枚とまったく同じだということが断じてないのは確実であるが、それと同じように確実に、木の葉という概念はこうした個性的な多くの差異を任意に棄て去ることによって、つまり相違点を忘却することによって形成されたものである。そしてこの概念は、自然のなかにはさまざまな木の葉のほかにも、「木の葉」そのものともいいうるようななにかあるものが、すなわちあらゆる木の葉がそれに則って織られ、描かれ、測られ、彩色され、縮らされ、塗られるようななにかある原型が存在しているかのような観念を呼びさますのである。

引用の「さまざまな木の葉」を「表現形」(トークン)、『「木の葉」そのものともいいうるようななにかあるもの』を「work」(タイプ)と置き換えれば、意味は明白となる。FRBRの「体现形」は「等しからざるものの等置」によって成立する点では同じだが、「個別資料」の「原型」とは無縁であり、「work」のような「タイプ」とは一線を画している。一方FRBRの「work」は、あらゆる「表現形」が「それに則って織られ、描かれ、測られ、彩色され、縮らされ、塗られるようななにかある原型」に他ならない。だが、それは観念(本論での表記を使えば幻想)でしかないのである。

---

注 (最終アクセス日 2017年4月10日)

- 1) IFLA 書誌レコード機能要件研究グループ 「書誌レコードの機能要件」 和中幹雄・古川肇・永田治樹 訳 日本図書館協会、2004、19 頁  
〈<http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr-ja.pdf>〉
- 2) J・S・バッハ 『ゴールドベルク変奏曲 BWV988』 G・グールド  
Sony Records SRCR1921 (CD) Recorded1955、released1997
- 3) B・ティレット 「FRBR モデル (書誌レコードの機能要件)」 三浦敬子訳、101 頁  
〈<https://www.nii.ac.jp/publications/CJK-WS/cjk3-07b.pdf>〉
- 4) J・S・バッハ 『ゴールドベルク変奏曲 BWV988』 G・グールド  
Sony Records SRCR2621 (CD) Recorded1981、released2000
- 5) 前掲 1) 20 頁
- 6) A・ペルト 『ALINA』 ECM 1591(CD) Recorded1995、released1999
- 7) 前掲 3) 101 頁
- 8) 前掲 1) 25 頁
- 9) A・ペルト、高橋悠治他 『Insomnia』 G・クレーメル、吉野直子  
PolyGram PHCP-1812 (CD) Recorded1996、released1996
- 10) 前掲 1) 16 頁
- 11) IFLA 「国際目録原則覚書」 国立国会図書館収集書誌部訳、2009 年、2 頁  
〈[http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo\\_1000879\\_po\\_ICP-2009\\_ja.pdf?contentNo=1&alternativeNo=>](http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_1000879_po_ICP-2009_ja.pdf?contentNo=1&alternativeNo=>)〉
- 12) A・ペルト 『Spiegel im Spiegel』 BRILLIANT CLASSICS 8847(CD)  
Recorded2006、released2007
- 13) 蟹瀬智弘 「所蔵目録からアクセスツールへ RDA (Resource Description and Access) が拓く新しい情報の世界」『情報管理』 Vol. 56 No. 2、2013 年、89 頁  
〈[https://www.jstage.jst.go.jp/article/johokanri/56/2/56\\_84/\\_pdf](https://www.jstage.jst.go.jp/article/johokanri/56/2/56_84/_pdf)〉
- 14) W・V・0・クワイン 『ことばと対象』 大出 晁・宮館 恵訳 勁草書房  
1984 年、119 頁～120 頁
- 15) J・デリダ 『声と現象 フッサール現象学における記号の問題への序論』 高橋允昭訳  
理想社、1970 年、174 頁
- 16) L・キャロル 『不思議の国のアリス』 福島正実訳 立風書房、1982 年、78 頁
- 17) 前掲 1) 23 頁
- 18) 前掲 1) 23 頁
- 19) R・H・Blyth 『Haiku, Volume Two:Spring』 THE HOKUSEIDO PRESS、  
1981、453 頁



- 
- 20) R・ヤーコブソン 『一般言語学』 川本茂雄他訳 みすず書房、1973年、64頁
- 21) 同書 64頁
- 22) H・Murakami 『Tokio Blues: Norwegian Wood』 L・Portal  
Planeta Pub Corp、2015
- 23) H・Murakami 『Norwegian wood. Tokyo blues』 G・Amitrano  
Super Et、2013
- 24) 前掲1) 23頁
- 25) 前掲1) 16頁～18頁
- 26) 前掲1) 23頁
- 27) S・A・クリプキ 『名指しと必然性 様相の形而上学と心身問題』 八木沢 敬、  
野家啓一訳 産業図書、1985年、146頁～148頁及び163頁
- 28) 倉田 剛 「芸術作品の存在論—分析的形而上学の対場から」『哲学の挑戦』  
西日本哲学会編 春風社、2012年、176頁
- 29) 同書 176頁
- 30) 田邊健太郎 「ジュリアン・ドッドの音楽作品の存在論を再検討する—聴取可能性  
の問題を中心に—」『Core Ethics』Vol.8、2012年、1頁  
<<http://www.ritsumei.ac.jp/acd/gr/gsce/ce/2012/tk02.pdf>>
- 31) 廣松渉 『もの・こと・ことば』 勁草書房、1979年、154頁～159頁
- 32) F・ニーチェ 「道徳以外の意味における真理と虚偽について」『ニーチェ全集第二卷  
(第I期)』大河内了義・三光長治・西尾幹二訳 白水社、1980年、475頁

(ちば こういち)

(2017年2月27日受付)

(2017年4月14日受理)