

## FRBR 再考 2

千葉孝一

### 1.はじめに

先に「FRBR 再考」<sup>1)</sup> (以下「再考」) で指摘した通り、「コンテンツ」を「work」と「表現形」に二分して考える方式は、FRBR 最大の魅力であると同時に最大の弱点となっている。「work」に内容、「表現形」に形式を割り当てる FRBR の議論には欠陥があり、説得力に欠けるからである。「work」とは何かを理解することは決して容易ではない上、最初にそこで躓くと、その後の読解全体がスポイルされかねない。その為、「再考」では「work」を「人工的な概念装置 (device)」と考える解決策を提示した。

本論はそうした「再考」の議論を受け、「表現形」を「コンテンツ」の基軸に据えて、「work」と「表現形」の二分法を読み替える試みである。

「再考」では、FRBR の「work」と「表現形」の説明を、「起源・実現」図式と「共通・抽出」図式の併用 (循環) と捉えた<sup>2)</sup>。前者は「work」を起源に置き、「表現形」がそれに形式を与えて「実現」という考え方であり、上記の欠陥を抱えている。後者は「work」を様々な「表現形」の「共通性」として捉える考え方である。

本論では、暫定的に後者の図式に沿った形で議論を展開する。ある種の「表現形」が一つのグループを形成し、そこから同じ「work」が抽出・措定される、と考えるのである。例えば、日本では年末になるとベートーベンの同じ交響曲、いわゆる「第九」が全国各地で多数演奏される。それらの演奏 («表現形») は全て異なっているが、人々はそれを一つの「work」として受け取る。それらの演奏は、いわば「第九」グループの一員なのである。「work」と「表現形」に二分して考える方式が威力を発揮するのは、こうした音楽のケースに他ならない。

だが、橋詰秋子による調査では、図書館資源については、実は大半の「work」が一つの「表現形」しか持っていないという結果が出ている。一つの「work」に対応する「表現形」の全体平均値は、わずか 1.35 でしかないというのである<sup>3)</sup>。当然、調査対象による偏差も考慮しなければならないが、橋詰によれば他の調査結果も大同小異となっている<sup>4)</sup>。これは一種のスクランダルといえる。誰もが、それならわざわざ「コンテンツ」を二分する必要などないと感じるからである。

確かに、「容器」(モノ) については目の前にある現実を認識すればこと足りる。だが、抽象物である「コンテンツ」にはまた別の視点が必要である。先の調査データは現実の図書館資源の姿を捉えているが、FRBR はその奥にある、可能性の領域をも含む形で組み立てられているのである。「表現形」は新しい「表現形」や新しい「work」へと変化し

得るのであり、「work」（あるいは「表現形」）一元論では、こうした「コンテンツ」の可能性の領域を捉えることはできない。

本論では、まず「表現形」と「体現形」の間にあるギャップの深さを明らかにした上で、「表現形」の可能性を軸に「work」を導出する形の読み替えを提案する。

## 2.ブラックボックス

いわゆる「版」（Edition）の違い、あるいは「版」と「刷」（Impression）の区別が曖昧でしかないことは、よく知られている。基本的な前提としては、「版」の変更は内容の変化を伴い、「刷」の変更の場合は伴わないはずなのだが、それが徹底されているわけではない。FRBR の言葉を借りれば、「書誌的関連を分析する出発点として一般に使用されている用語に依存することに伴う問題は、このような用語が、明確に定義されていなければ、統一して使用されてもいないという点にある」<sup>5)</sup>。出版プロセスのデジタル化が進んだ今、「版」と「刷」の区別自体、本来の意味を失っており、「増刷」の意味で「重版」という言葉が使われても、もはや誰も気に止めないほど混同が常態化している。そして、宮下志朗の「作者の権利、読者の権利、そして複製の権利」を読む限り、そうした「版」「刷」問題は近代出版ビジネスの初期から既に生じていたようである<sup>6)</sup>。宮下によれば、写本の時代が終わり、近代印刷技術によって「ようやくにして、ほぼ同一のテキストが、複数部数作られて、読み手に渡る時代が始まっ」ても、その「同一」性を鵜呑みすることはできないのである。

いま、「ほぼ同一」と書いたことに注意してほしい。いわゆる「印刷中の訂正」といって、印刷プレスをいったん止めて—といっても、そもそも手動であったのだが—加筆訂正を組み版の上で行い、印刷を再開する例がよく見られるのだ。つまり、「奥付」だけを見て、同一の版だから同一の刷り、同一の本文だとみなすのは禁物なのである<sup>7)</sup>。

「版」「刷」問題はルールというよりも、出版ビジネスの慣習（マナー）の問題であり、こうした事例を見る限り、少なくとも現行の「紙に印刷して配布する時代」が続く間は解決されそうにない。

日本でも、松尾芭蕉がこの種の横車を押したことが『去来抄』に記されている。其角の「此木戸や錠のさされて冬の月」の上五が「柴の戸」と読める書き方となっており、誤読していたことに気づいた芭蕉が「かかる秀逸は一句も大切なれば、たとへ出板に及ぶとも、いそぎ改むべし」<sup>8)</sup>と指示したという、あまりに有名な話である。去来はそれを、一字一句を忽せにしない、芭蕉の芸術家としてのスタンスを物語る重要なエピソードと考えて書き残したのだろう。だが、言われた側の京都井筒屋からしてみれば、芸術家の我儘以外の何物でもない。出版ビジネスにも確かに文化的側面があるが、基本はあくま

でも利潤ベースであり、文化とは異なるロジックで動くからである。それでも、京都井筒屋は実際に板を削り、埋め木して手直したようである<sup>9)</sup>。その後、芭蕉の「板権」は京都井筒屋に富をもたらすことになる。永井一彰が「芭蕉という「利権」(一)」で指摘するように「近世の本屋にとって『芭蕉』は商品なのであって、芭蕉関係の書物の板権を握ることは大きな利権を手に入れることと同義」だったのである<sup>10)</sup>。

そして、受容者の側に立った場合、こうした出版プロセスは完全なブラックボックスとなる。通常、受容者はそうした内部プロセス（創作者のロジックと出版ビジネスのロジックのせめぎ合い）を知る術も、それに関与する手段も持たないからである。受容者は手にした書物を読んで、そこに書かれていることを基本的にそのまま受け入れるしかない。「版」が同じであれば、内容も同じと「信じる」のである。

新 NCR 条文案の「序説」は、こうした「版」「刷」問題に対する FRBR の対応について、次のように指摘している。なお、以後全ての引用について、「著作」を FRBR 原文の「work」に置き換えている。

FRBR 等の概念モデルでは、知的・芸術的成果物である資料を、work、表現形、体現形、個別資料という、順次具現化されていく階層的な 4 実体（第 1 グループの実体）としてとらえる。従来、ある work の「版」の違いとしてとらえられていたものを、内容的側面を示す表現形と物理的側面を示す体現形とに分けて設定し、資料の構造的把握を行った点が特に注目された<sup>11)</sup>。

FRBR は「版」と「刷」の区別を「体現形」＝容器に関するものとし、「コンテンツ」の変化をそこから分離することによって、「資料の構造的把握」を明確化する道を選んだ。つまり、ブラックボックスを開けることにしたのである。ブラックボックスの内部は大きく二つに振り分けられる。コンテンツ＝「work」と「表現形」（創造者側）、及び容器＝「体現形」と「個別資料」（出版ビジネス側）である。既に「再考」で論じた通り、「work」と「表現形」は「タイプ／トークン」、「体現形」と「個別資料」は「集合／元」という関係にあると考えることができる<sup>12)</sup>。それらはいわば理論的な関係だが、「表現形」と「体現形」の関連は全く異質である。それは、基本的には創作者（芭蕉）の側＝芸術作品の次元から、出版ビジネス（京都井筒屋）の側＝商品の次元への「飛躍」に他ならない。「去来抄」が伝えるのは、そうした「飛躍」を経たビジネス商品にまで、いわば越境して容喙しようとする創作者（芭蕉）の姿なのである。

こうした分離について、菅野育子が次のように述べている。

たとえば図書の場合、初版と改訂版、あるいは原典と翻訳版は、それぞれ expression レベルで区別される。expression は、「初版ではなく第 2 版が見たい」、「あの作品の日本語版がほしい」という利用者に対応する部分である<sup>13)</sup>。

残念ながら、この記述は読者を混乱させる可能性が高い。この記述は **FRBR** ではなく、例のブラックボックスに基づいているからである。「原典と翻訳版」「あの作品の日本語版がほしい」といったケースは確かに「**expression** レベルで区別される」。しかし、**FRBR**4.4「表現形の属性」に「版・刷表示」と明記されている通り、「初版と改訂版」及び「初版と第2版」は「**expression**」（「表現形」）ではなく、「**manifestation**」（「表現形」）の属性であり、両者は分離されている。

一方、**FRBR**4.3.5「その他の特性」では、「表現形」についても「同一 **work** の異なる表現形を識別するのに役立つ」特性として、『改訂第2版』のような表現形の知的内容に関する版表示」が例示されている<sup>14)</sup>。この点について、**FRBR**は次のように指摘している。

同一形式の異なる表現形（例：あるテキストの改訂版）が、異なる表現形として間接的に識別されることが多いのは、表現形を具体化している表現形を識別するのに用いられる属性（例：版表示）に関連するデータによって、その相違が明らかとなるためである<sup>15)</sup>。

**FRBR**の指摘内容は「修正されたテキスト」つまり異なる表現形であることの認識を、これまで「版表示」によって「間接的に識別されること」に依存してきたという事実にはならない。菅野の言説もまた、そうした依存に基づいている。

だが、新しい「表現形」であることと、「改訂版」という（「表現形」の）表示は直結しているわけではない。先の宮下論や蟹瀬智弘が「書誌情報における刷の記録について」<sup>16)</sup>で指摘するように、版表示が変更されていないにも拘わらず、内容的には新しい「表現形」である例が存在しているからである。**FRBR**は「版」を「表現形」の属性とし、「表現形」では「その他」へといわば「格下げ」して分離することで、そうした依存を減らす道を選んだのである。既に指摘した通り、「版」「刷」表示の信頼性は低く、今後も慣習（マナー）の改善は望めそうにない。その意味で、**FRBR**がブラックボックスを開ける道を選んだのは正しい選択といえる。

しかし、その道を進むためには、抽象物である「コンテンツ」を識別する判断基準の設定という高いハードルを越える必要がある。さらに、資源を具体的に精査する作業が可能かどうかという、実用上の問題も立ちはだかる。実際、蟹瀬が先の論文で指摘するように、内容が変化しているかどうかについて、「表現形だけを見て判断するためには、例えば図書の場合は厳密には一文字ずつ比較しないと同一表現形かどうかは分からない。このような比較は実作業上不可能」<sup>17)</sup>であろう。**FRBR**が開けたブラックボックスは、いわばパンドラの箱なのである。

新 **NCR** 条文案の「総説」では以下のように明言されている。

表現形に関する属性の記録が、資料の識別に根幹的な役割を果たす<sup>18)</sup>。

これまでの書誌／目録との整合性等を考え合わせた、常識的かつ現実的な選択といえる。だが、「商品」（「表現形」）から独立した形で「コンテンツ」を識別することが理想であることに何ら変わりはない。理想は、できる限り追うべきなのである。

### 3. 「表現形」の可能性

FRBR は「コンテンツ」の分析を進める際、「work」が果たす役割について、次のように述べている。

実用的なレベルにおいて、本モデルの実体として **work** を定義することは多くの目的に役立つ。それによって、その **work** の個々の表現形すべてを包含する抽象的な知的・芸術的創造に名称を与え、関連を明確にすることが可能となる。（中略）われわれが **work** に与える名称は、同一の知的・芸術的創造(例:*Lancelot du Lac*)の実現である表現形の全集合・全グループに対する名称の役割を果たすのである。したがって、われわれにこの集中させる能力を与えるのが、**work** として定義する実体である<sup>19)</sup>。

要するに、「work」は「実用的なレベルにおいて」は、「同一」(same)の「知的・芸術的創造」としての「表現形」を取りまとめる (grouping) 役割を果たすということである。FRBR は具体例として「Lancelot du Lac」を取り上げているが、アーサー王伝説（湖の騎士ランスロット）関連については論じる知識を持たないので、ここでは代わりにA・ブルックナーの「交響曲第8番」とC・ドイルの「シャーロック・ホームズ」シリーズを取り上げる。

ブルックナーの「交響曲第8番」の「表現形」は、文字通り大きなグループを形成している。まず、この曲には複数の楽譜（「表現形」）が存在していることが知られている。雑駁に括っても、第1稿と第2稿に分かれ、第2稿はさらに編者に応じて変化し、シャルク版、ハース版、ノヴァーク版に分かれる<sup>20)</sup>。それらの異なる楽譜を、多くの指揮者がそれぞれの解釈で演奏するのである。同じ指揮者でも、オーケストラが異なれば、演奏も変化し、別の「表現形」となる。さらに、厳密に言えば同じ楽譜、同じ指揮者、同じオーケストラの演奏でも、ライブ録音とスタジオ録音、演奏時期によって全て演奏内容が異なる。しかし、それら相互に異なる「表現形」は明らかに一つのグループを形成しており、そこから「知的・芸術的創造」である同一の「work」が措定される。先のFRBRの引用にある通り、ブルックナー「交響曲第8番」はそうした「表現形」の「全集合・全グループに対する名称の役割を果たす」ことになるのである。

一方、音楽から離れ、他のジャンルに目を転じると、様相は一変する。例えば「シャーロック・ホームズ」シリーズは時代を超えて愛され、多くの国で翻訳されてきた。日本でも初期は翻案の形で盛んに導入され、その後も様々な形で翻訳されている。また、いわゆる「ホームズ物」と称される作品群（パスティーシュ）が数多く書かれ、児童向けの翻案・翻訳も夥しい数が雑誌等に掲載されている。さらに映画、演劇、漫画、アニメ等の別メディアでの展開を視野に入れると、その全体像を捉えるのはもはや至難の技というしかない。

だが、止めどなく膨れ上がった「シャーロック・ホームズ」シリーズ関連の「表現形」が全て、同じ「work」に属すると考える者はいない。極端な例を挙げれば、日本で作成されたテレビアニメの『名探偵ホームズ』<sup>21)</sup>では、ホームズはもはや人間ではなく犬である。犬の姿をしていてもなお、ホームズはホームズなのだろうか。常識的に見ても、それらの差異は同じ「work」のグループと考えるには、あまりに大きいと言わざるをえない。似た例として、「不思議の国のアリス」が挙げられる。「不思議の国のアリス」もまた世界中で翻訳されるだけでなく、各国語でオペラ化されるなど広範に拡散している。アリスも各地域、時代に応じてそれぞれ全く異なる容姿に変化・分化して登場しており、作品の全体像を捉えるのは「ホームズ」よりさらに難しいかもしれない。

FRBRは、こうしたケースを「異なる work の表現形間の関連」という形で捉えていた。例えば、A・アウグスティヌス、B・エリツィン、町田康らによって書かれた同名の「告白」という「表現形」は、たまたま名称が同じなだけで、それ以外の関連性はない。それらはそれぞれ独立した「表現形」と「work」のペアなのであり、それに尽きる。だが、「アリス」や「ホームズ」のケースは、多数の「表現形」が名前だけではなく、内容面についても関連性を有している。それらは、異なる「work」のグループに属しているが、互いに関連を持った「表現形」なのである。そうした在り方は、ブルックナー「交響曲第8番」のように複数の「表現形」がグループを形成し、そこから一つの「work」が指定されるケースとも異質である。

こうした事例を踏まえると、「表現形」は「work」との関係性に応じて三種類に分類されることが分かる。まず一つの「表現形」に一つの「work」が指定される一対一対応のケース、次に複数の「表現形」から一つの「work」が指定される多対一対応のケース、そして、相互に関連している複数の「表現形」がそれぞれ異なる「work」に対応している多対多対応のケース、この三種類である。多数派である一対一対応の「表現形」については、とりあえず議論を保留し、本章では残る二種類の「表現形」について、その生成過程を検討する。

まず、多対多対応の「表現形」が生成される過程について、FRBRは次のように指摘している。

work の修正が独立した知的・芸術的活動に大きく関与している場合には、本研究で

は、その成果を新しい work とみなす。このように、パラフレーズ(paraphrases)、書き直し(rewritings)、児童向け翻案(adaptations for children)、パロディー(parodies)、主題による変奏曲(musical variations on a theme)および楽曲のフリー・トランスクリプション(free transcriptions of a musical composition)は、新しい work を表現しているとみなす。同様に、ある文学形式・芸術形式から他の形式への改作(例:戯曲化、静止画像 (graphic arts)の一技法 (medium)から他の技法への改作等)は新しい work を表現しているとみなす。抄録(abstracts)、ダイジェスト(digests)および要約(summaries)もまた新しい work を表現しているとみなす<sup>22)</sup>。

FRBR は「work」を基軸として考えている為、引用のような論述になるが、冒頭の「work」を「表現形」に置き換えれば、ここでもそのまま使うことができる。「表現形」の変化が「知的・芸術的活動に大きく関与している場合」は、新しい「表現形」ではなく、新しい「work」が形成される。しかし、いわば分離独立した新しい「表現形」は、それによって元の「表現形」と無関係になるわけではなく、何らかの形で固有の関連を有している。つまり、これらの変化が「アリス」や「ホームズ」のような多対多対応のケースを生み出すのである。

逆に言えば、「表現形」の変化が「知的・芸術的活動に大きく関与」していない場合は、複数の「表現形」から同一の「work」が指定され、多対一対応のケースが生み出されることになる。先に挙げた、ブルックナー「交響曲第8番」における、改訂によって生成された複数の楽譜(版)がそれに当たる。FRBR が言及している多対一対応の例を具体的な領域に分けてまとめると、以下のようになる。ただし、映画の「ディレクターズカット版」のケースはこちらで付け加えた(いずれにせよ網羅的なものではない)。

テキスト→翻訳、朗読、改訂版、縮約(要約版等)  
音楽 →楽譜、演奏、編曲(リミックスを含む)  
版画 →刷  
映画 →字幕版、吹替版、各編集版(ディレクターズカット版、縮約版等)

この中で、FRBR がテキストの領域に於ける典型例として重用するのは、翻訳である。「アリス」や「ホームズ」の原作(英語)には、それぞれ多くの日本語訳があるが、それらは皆、変化しても同じ「work」のグループに留まっているというわけである。確かに、多対一対応をイメージしやすく、実用性も高い例といえる。「再考」では、そうした議論には問題があること(翻訳は「知的・芸術的活動に大きく関与している場合」に該当する)を指摘した<sup>23)</sup>が、ここではこれ以上繰り返さない。

音楽の場合も同様に、「ブルックナー交響曲第8番」のように楽譜が度々改訂されたり、演者・時代に応じて新しい演奏が生まれても、そうした変化は「知的・芸術的活動」への関与が少ないとみなされ、同じ「work」の新たな「表現形」として受容される。ただし、FRBRでは議論されていないが、楽譜と演奏は他の「表現形」同士の関係とは異なる特殊な関連を有しており、この点については後に論じる。

冒頭で論じた通り、大半の「work」が一つの「表現形」しか持っていないという調査データには、こうした「表現形」の可能性への視点が欠けている。調査データが指摘する「work」と「表現形」が一対一対応する多数派についても、これまで述べてきたような「表現形」の変化によって、新しい「表現形」や新しい「work」が生まれ、多対一対応や多対多対応に移行する可能性が常に潜在していると考えべきなのである。

テキストは翻訳され、改訂される。音楽は新しい解釈で演奏される。そして、デジタル化と技術革新の波が、それをさらに加速させる。一対一対応に留まっている「表現形」と「work」は、いわば仕舞い込まれたままの折畳み椅子と机のようなものと考えることができる。「work」(机)は、新たに複数の「表現形」(椅子)と共に部屋に出されることによって、ようやく実際に機能し始めるのである。また、いわゆるメディアミックス(小説、漫画、アニメ、映画、音楽等の各ジャンルにおけるコンテンツの平行展開)は、「アリス」や「ホームズ」のような多対多対応する「表現形」の群れを今も大量に送り出しているが、それは同時に多対一対応の「work」と「表現形」(例えば映画とその字幕版等)を多数生み出してもいるのである。

FRBRは、図書館資源を目の前にある動かない実在(real)の次元ではなく、こうした変化・流動の可能性(possible)の次元で捉えることを可能にする概念モデルなのである。「work」と「表現形」に二分する方式によって、可能性の次元を完全に把握できるとまでは言い切れない。しかし、こうした可能性の次元を「work」(あるいは「表現形」)の一元論で捉えることは、明らかに不可能なのである。

#### 4.リライト、リバイス、マイナー・チェンジ

ここでは、テキストの領域に於ける「表現形」の可能性について検討する。まず「独立した知的・芸術的活動」への関与が少ない「修正」あるいは「改訂」について、FRBRは次のように指摘している。

厳密に言えば、いかなる知的・芸術的内容の変更も表現形の変更となる。このように、テキストが改訂され修正される場合、その修正がどのように小さくとも、結果として生まれる表現形は新たな表現形とみなす<sup>24)</sup>。



大きな変更は新しい「work」を生成するが、それ以下の変更は「どのように小さくとも」、新しい「表現形」を生成するというわけである。こうした新しい「表現形」は「アリス」や「ホームズ」とは違い、多対一対応のケースを生み出すことになる。

例えば、井伏鱒二の「山椒魚」には、通常流布しているテキスト（以下「山椒魚」α）とは別に、末尾の十数行が削除された異文（variant）（以下「山椒魚」β）が存在している。「山椒魚」βは「井伏鱒二自選全集第1巻」の冒頭に掲載され<sup>25)</sup>、作者自身の意思に基づいた削除ということもあって、物議を醸した。削除に関する文学的評価はさておき、「山椒魚」αと「山椒魚」βは、既に指摘した「告白」のような同名異作品のケースや翻案とは異なり、明らかに同じ「work」と捉えることができる。この二つの「山椒魚」（オリジナルと改訂版）は、多対一対応する「表現形」の典型例なのである。

先の引用では、こうした変更は全て、どれほど軽微なものでも異なる「表現形」を生み出すとされている。つまり極端な話、「山椒魚」αを一文字だけ修正した「山椒魚」γを想定した場合、それも異なる「表現形」となる。だが、それで問題が起きないはずがない。

こうした「表現形」の「修正」に関するFRBRの説明は、2007年の改訂で大きく書き改められている。比較のため、1998年版については、既に引用済の日本語訳と原文を合わせて引用し、2007年版についても同様に、原文と日本図書館協会による日本語訳を合わせて提示する。

#### 1998年版

Strictly speaking, any change in intellectual or artistic content constitutes a change in expression. Thus, if a text is revised or modified, the resulting expression is considered to be a new expression, no matter how minor the modification may be.<sup>26)</sup>

厳密に言えば、いかなる知的・芸術的内容の変更も表現形の変更となる。このように、テキストが改訂され修正される場合、その修正がどのように小さくとも、結果として生まれる表現形は新たな表現形とみなす。

#### 2007年版

If a text is revised or modified, the resulting expression is considered to be a new expression. Minor changes, such as corrections of spelling and punctuation, etc., may be considered as variations within the same expression.<sup>27)</sup>

テキストが改訂され修正される場合、結果として生まれる表現形は新たな表現形とみなす。綴りや句読点の修正のような小さな変更は同一表現形のなかの相違とみなすことができる<sup>28)</sup>。

こうした改訂の理由については、次のように推測できる。「書き直し(rewritings)」のような大規模な修正・改作は「work」レベルの変動とみなすが、それ以下の小規模な修正(minor changes)は全て「表現形」レベルの変動とみなすという1998年版の記述は、純粹に理論的な観点からすれば(strictly speaking)妥当である。だが、実践作業を考慮した場合、誤字脱字の修正まで異なる「表現形」とみなすと、作業の煩雑化を招くだけでなく、「表現形」を徒らに増殖させることにつながる。そこで、2007年版では「Minor changes」は「同じ」「表現形」の異文とする形に書き改めた、というわけである。こうした改訂は、「表現形」を一文字ずつ比較して異同を確かめる「Mission: Impossible」から図書館を開放する「免罪符」なのである。

一方、「表現形」の「修正」が「知的・芸術的活動に大きく関与している場合」について、FRBRは「書き直し」や「翻案」を取り上げていた。例えば、桑野桃華著『意外の怪物：怪奇小説』(大正3年)<sup>29)</sup>の原作は「バスカヴィル家の犬」であるが、舞台は「翻案する都合から」「勝手にアメリカに」移されている(なのになぜか事件が起こる場所は「飛鳥村」)。冒頭、和田(ワトソン)の手紙から始まるなど、構成も原作とかけ離れており、自ら「翻案」と称する『意外の怪物：怪奇小説』は、桑野による新しい「ホームズ物」(新しい「work」)の創造と受け取るしかない。

FRBRが指摘しているこうした多対多対応が生み出される変化の中から、テキストに関連するものだけを全て取り出すと、以下のようなになる。

パラフレーズ(paraphrases)、書き直し(rewritings)、児童向け翻案(adaptations for children)、パロディー(parodies)、抄録(abstracts)、ダイジェスト(digests)、要約(summaries)

これらは、いずれも一種のジャンル・様式と言える。FRBRは「表5.4 表現形と表現形の関連(続き)」「異なる著作の表現形間の関連」で、それらをさらに次の3つのグループに分類してまとめていた<sup>30)</sup>。

要約(Summarization)→ダイジェスト、抄録  
改作(Adaptation) →翻案、パラフレーズ、自由翻訳  
模造(Imitation) →パロディー、模造

比較すると分かるように、言及されている例の中で「書き直し」だけが表から漏れている。それは「書き直し」が特定のジャンル・様式に限定されず、修正・改訂が大幅なものであることを表す一般的な用語だからであろう。

先の 1998 年版と 2007 年版を合わせて考えれば、テキストの「表現形」の変化に関する FRBR の一般的な判断基準は、次のようなものとなる。そしてこれは、テキスト以外の領域にも概ね適用可能である。

「rewrite」あるいは「要約」「改作」「模造」に該当する場合は、生まれる表現形は新たな「work」とみなす。「revise or modify」に該当する場合は、同一「work」の新しい「表現形」とみなす。「minor changes」の場合は、同一「表現形」の異文とみなす。

「山椒魚」αと「山椒魚」βのケースに戻れば、その「修正」は「rewrite」と考えるには小規模過ぎるが、誤字脱字レベルの「minor changes」よりは確実に大きな改変なので、「revise or modify」に相当し、複数の「表現形」となって、同一の「work」が措定されることになる。それによって、「山椒魚」の「work」が実質的に機能し始めるのである。

勿論、こうした基準は相対的なものなので、境界事例が生じることは避けられない。「revise or modify」の度合いがどの程度大きくなれば「rewrite」になるのか、また、どの程度小さくなれば「minor changes」になるのか、明確な境界線を引くことはできないからである。あるいは、誤字脱字の修正であれば確実に「minor changes」になると考えるかもしれないが、必ずしもそうではない。ここではそうした例を一つ、挙げておく。あまりにも有名な宮澤賢治の「雨ニモマケズ」である。

周知のように、「雨ニモマケズ」のオリジナルは手帳に記された私的なメモであり、賢治の生前には発表されなかった。そして、「【新】校本宮澤賢治全集第十三卷（上）覚書・手帳 本文篇」<sup>31)</sup>を見る限り、そのメモには明らかに「ヒドリノトキハ ナミダヲナガシ」（下線は引用者、以下同様）と書いてあり、この点について議論の余地はない。しかし、現在、大多数の出版物では、それを賢治の誤記と判断し、「ヒヅリノトキハ ナミダヲナガシ」と「修正」された形のテキストが採用されている。一方、青空文庫のように、わざわざ先の「【新】校本宮澤賢治全集第十三卷（上）覚書・手帳 本文篇」を底本として選び、オリジナルの「ヒドリ」を採用している例もあり<sup>32)</sup>、必ずしも「ヒヅリ」で統一されているわけではない。

「ヒドリ」の「雨ニモマケズ」と「ヒヅリ」の「雨ニモマケズ」は、現象的には誤字が一文字訂正されただけなので、FRBR2007 年版の基準によれば「minor changes」に相当するはずだが、機械的にそう判断して良いかどうか、疑問が残る。この2つのバージョンを「表現形」レベルでしか分節できないのであれば、FRBR を導入する意味が失われかねないからである。

1998 年版の考え方を採用すれば、「その修正がどのように小さくとも、結果として生まれる表現形は新たな表現形とみなす」のだから、両者は同じ「work」の異なる「表現形」となる。「ヒドリ」は誤記ではなく、そのまま意味が通じるという、財団法人宮沢賢治

記念会の照井謹二郎理事長（1989年当時）の見解が読売新聞の記事（『読売新聞』1989年10月9日朝刊）で広く知られるようになり、議論を呼んだ。ここは「ヒドリ」で意味が通じるか否かの判断を下す場所ではないが、この「ヒドリ」と「ヒヅリ」の違いが単なる「minor changes」の次元に留まらない内容の変化を作品にもたらすことは確かであり、両者は異なる「表現形」と判断するのが妥当だろう。つまり、「ヒドリ」から「ヒヅリ」への変更は、事実上「revise or modify」に該当することになるのである。さらに文学的な観点からすれば、特に詩の場合、そうした変更は「rewrite」に相当し、別の「work」として考えるべきだという意見さえあり得る。

いずれにせよ、仮にこうした判断を認めるならば、「corrections of spelling」が全て「minor changes」に該当するとは限らないことが立証されたことになる。それは、例の「免罪符」が万能ではないことを意味する。パンドラの箱を開けた以上、こうした境界事例への個別対応は避けて通れないのである。

## 5. トークン・ジェネレータ

既に指摘した通り、音楽の場合、楽譜と演奏は他の「表現形」とは異なる特殊な関連を有している。楽譜の改訂は、確かに同じ「work」の新しい「表現形」と考えることができる。演奏についても、例えば厳密には日時・会場によって全て異なる「ブルックナー交響曲第8番」のライブを、それぞれ異なる「work」として受け取ることはない。つまり、楽譜と演奏は、それぞれ単独であれば、これまでの判断基準で処理可能である。

しかし、楽譜と演奏を合わせて考えた場合、そもそも楽譜と演奏は何故同じ「work」なのかという、根本的な疑問が生じる。この両者の関係は、「山椒魚」αと「山椒魚」βの関係（revise or modify）とは全く異質である。そもそも、演奏は楽譜が変化したものではないし、その逆でもない。仮に、楽譜を小説に、演奏を映画に置き換えて考えると、その特殊性が明確となる。小説（記号）の映画（映像）化は「改作」に該当し、映画は新しい「表現形」ではなく、新しい「work」となる。だが、楽譜（記号）を演奏（音響）に変換した場合は、新しい「work」ではなく、新しい「表現形」となる。この違いはどこから生じているのだろうか。

楽譜と演奏の関係性について、飯田隆が詳しい論考を発表している。飯田の「On the Concept of a Token Generator」<sup>39)</sup>は、分析哲学における「type」に関する通説（標準理論＝the standard account）を書き換える試みだが、そこで重要な働きをするのが、「Token Generator」という、飯田が考案した鍵概念である。それは具体的には次のように定義される。なお、この論文の日本語訳が見当たらない（日本語で書かれた同種の論文も見つけられなかった）ので、試訳を併記する。「token generator」については、「token」に適切な訳語が存在しないため、カタカナ表記とする。

The relation between the performances of a musical composition and its score gives us a particularly clear example. If we think that only actual performances of the piece constitute the tokens of a musical composition, then its score is not one of its tokens but something else; it is something that gives us detailed instructions for producing the tokens, namely, the actual performances of the composition.

Let us call this sort of thing which specifies in (sufficient) detail how to produce tokens of a given type “token generators”.

... a token generator of a musical composition or a play should be something that determines its performance in sufficient detail. A mere sketch for a musical composition or a rough description of an idea for a product cannot be a token generator.<sup>34)</sup>

特に分かりやすい実例は、楽曲の演奏とその楽譜の関係である。仮に作品の実際の演奏だけが楽曲のトークンを形成すると考えると、楽譜はトークンの1つではない。それはトークン以外の何か、私たちにトークン（すなわち楽曲の実際の演奏）を形成するための詳細な指示を与えるものである。

所与のタイプのトークンを形成するに足る十分なディテールを定める、こうした種類のものを「トークン・ジェネレータ」と呼ぶことにしたい。

・・・楽曲や演劇の「トークン・ジェネレータ」は、その演奏／上演（パフォーマンス）を十分詳細に決定するものでなければならない。楽曲の単なるスケッチや製品のアイデアの概略は「トークン・ジェネレータ」たりえない。

引用の通り、飯田は楽譜や演劇の台本を「トークン・ジェネレータ」と呼び、「トークン」としての具体的な演奏や上演と区別している。楽譜は楽曲（「work」）を表現したものではなく、楽曲（「work」）をどう表現（演奏）するかを決定する「指示書」なのである。

こうした楽譜と演奏の分離を理解するための一番分かりやすい例は、E・サティの「ヴェクサシオン」（「Vexations」）<sup>35)</sup>であろう。この作品の楽譜はそれ自体1ページにも満たない短いものだが、「840 回繰り返すには～」という言葉が書き添えられている<sup>36)</sup>。それを律儀に演奏指示と解釈して840回繰り返して演奏した場合、全曲演奏に長時間（20時間前後）かかることになる。「ヴェクサシオン」という名の「work」（「楽曲」）を本当の意味で「実現」（realized）しているのは明らかにそうした具体的な演奏（トークン）の方であり、楽譜はあくまでも演奏を「形成するに足る十分なディテールを定め」て指示する「トークン・ジェネレータ」なのである。仮に楽譜を「840回繰り返す」つまりコ

ピーするか筆記して 840 ページ版を作ったとしても、それによって「work」の「実現」に近づくわけもない。

FRBR の「work」「表現形」という二分方式が、音楽で最もうまく機能するのは、こうした「トークン・ジェネレータ」としての楽譜の存在が大きな要因となっている。演奏する音楽家によって、同じ「トークン・ジェネレータ」から全く異なる「トークン」が生成されるのは、音楽の世界ではむしろ常識である。つまり、「トークン・ジェネレータ」（楽譜という「表現形」）は、その名の通り、新しい「表現形」が生成される源泉なのである。同じ楽譜を踏まえた演奏が、同じ「work」の新しい「表現形」として次々に生み出され、それがさらに「体现形」（商品）としてリリースされて最終的に「個別資料」として利用者に届くという、FRBR を理解するために最も好都合な例がこうして形成されるのである。

そして、小説の映画化と楽譜の実演（演奏）の違いについても、「トークン・ジェネレータ」の議論は明白な答えを与えてくれる。小説はどのような意味でも、映画に関して「十分詳細に決定する」「指示書」ではないからである。

ただ、こうした議論は FRBR の定義から一部逸脱する部分を含んでいる。FRBR では、「表現形」は「work」の「知的・芸術的実現（the intellectual or artistic realization of a work）」と定義されている。だが、「知的・芸術的実現」（演奏）のための「指示書」は、「知的・芸術的実現」と同義ではない。そして、「トークン・ジェネレータ」としての楽譜という考え方は、決して飯田の個人的見解というわけではなく、音楽の世界でも同質の議論が展開されているのである。

故 N・アーノンクールは「厳密な時代考証に基づき、作曲当時の響きを追求し、音楽文化の復権を目指して活躍する演奏家であり、古い時代の作品の解釈に新しい風を吹き込み続けている演奏家」<sup>37)</sup>として京都賞（思想・芸術部門）を受賞した指揮者・演奏家である。アーノンクールは『古楽とは何か・言語としての音楽』において、興味深い指摘をしていた。楽譜は「極めて複雑な暗号の体系」<sup>38)</sup>であり、そこには異なる二つの原理があるというのである。

- 一、〈作品〉、すなわち作曲されたものそれ自体が書かれている—したがってその〈再現〉の詳細に関しては記譜法からは知ることができない。
- 二、〈実施法〉が書かれている。その場合、記譜法は同時に〈演奏の指示〉である。つまりそこでは（第一の場合のように）作品の形式と構造を示すことはない。前者の場合、作品の再現は別の情報から解明されねばならないが、ここでは可能なかぎり再現（演奏）が示される。この場合は〈そのように〉演奏されるべきなのであり—そうすることにより作品は上演に際していわば自分から姿を現すのである<sup>39)</sup>。

アーノンクールによれば、概ね 1800 年までの音楽は〈作品〉の原理で記譜され、その後には〈演奏の指示〉として記譜されている。注意しなければならないのは、アーノンクールの用語における〈作品〉は「work」ではないことである。それは、いわば音楽の骨格部分、誤解を恐れずに言えば、テレビのワイドショー等で提示される事件現場の見取り図のようなものであり、1800 年まではそれだけが記譜された。見取り図を具体化する演奏は、当時の作曲家と演奏家が共有していた文字化されない「自明な知識」によって支えられていたのだが、それらは既に失われている。つまり、「そうした古い音楽のある程度は適切な上演を今日可能とするためには、かつては自明であった知識の膨大な宝庫」<sup>40)</sup>を活性化させる作業が不可欠なのである。そうした知識を欠いたまま『書かれたとおり』（音楽教育者たちがしばしば要求する決まり文句）を演奏したり歌ったりした場合、「とんでもないことになりかねないのである」<sup>41)</sup>。

一方、1800 年以降の楽譜には〈実施法〉が書かれており、「これらの音符を正確に演奏し、あらゆる指示に従ってはじめて、音楽が生まれるのである」<sup>42)</sup>。つまり、近代以降の大多数の楽譜はそれまでの「見取り図」ではなく、「トークン・ジェネレータ」なのである。

楽譜には音楽作品それ自体が書かれていると考えるのがむしろ常識であり、FRBR もそれに従って、楽譜と演奏を同じ「work」に括ったと考えられる。だが、アーノンクールに従えば、それは誤りなのである。

ただ、たとえ楽譜が「トークン・ジェネレータ」であっても、「作品は上演に際していわば自分から姿を現す」ことは、残念ながら作曲者の見果てぬ夢に過ぎない。アーノンクール自身、次のように述べている。

ひとつの楽想やひとつのリズム構造を音符で表現しようと試みたことがあるものは誰でも、それが比較的容易であることを知っている。しかしながら、そうして書かれたものを演奏するように音楽家に頼んでみると、考えていたことがまったく演奏されないということに気づくのである<sup>43)</sup>。

こうした事実は、「トークン・ジェネレータ」（楽譜）の限界を証明するもので、作曲家には受け入れがたいかもしれない。クラシック音楽の演奏（「表現形」）全般に考慮の範囲を広げても、作曲者の「考えていたことがまったく演奏され」ていないケースが大半を占めているはずである。しかし、音楽作品は上演に際して、毎回違った姿を現すのであり、そうした「表現形」の変化の可能性だけが、音楽作品に時代を越えて行く力を与えるのである。作曲者が考えていたままの音楽作品、あるいは一つの演奏だけしか存在しない音楽作品は文字通り死んだ作品（deadstock）として、新たな「表現形」の誕生による復活を待ち望むことになるのである。

## 5. 結びに代えて

異なる「work」に属しながら、相互に関連しあう「アリス」や「ホームズ」の「表現形」については、L・ウィトゲンシュタインが便利な考え方を用意してくれている。『哲学探究』における有名な議論を、例を追加してパラフレーズすると以下のようなになる。

「ゲーム」には球技、カードゲーム、近年図書館でも開催されるリアル脱出ゲーム等、実に様々なものが含まれる。しかし、それらは共通する内容があるから、そう呼ばれるわけではない。将棋と囲碁には確かに共通する内容があるが、脱出ゲームではそれらの多くが失われており、ソリティアやサッカーではまた別の多くの要素が失われている。つまり、われわれはそれらすべてに同じ「ゲーム」という言葉を適用してはいるが、「それらに共通なものなど何一つなく」<sup>44)</sup>、それらは多くの異なった仕方で類似しているのである。

わたくしは、このような類似性を「家族的類似性」ということばによる以外に、うまく特徴づけることができない。なぜなら、一つの家族の構成員の間に成り立っているさまざまな類似性、たとえば体つき、顔の特徴、眼の色、歩きかた、気質、等々も、同じように重なり合い、交差し合っているからである。—だから、わたくしは、〈ゲーム〉が一つの家族を形成している、と言おう<sup>45)</sup>。

電報の代わりに携帯電話を駆使し、「Baker Street Irregulars」の代わりに大人のホームレスのネットワークを活用するイギリス BBC の TV ドラマ『SHERLOCK (シャーロック)』のホームズ (B・カンバーバッチ) は、原作のホームズと一つの家族を形成しているという考えは魅力的である。先に挙げた犬のホームズもまた、「異なったしかたで類似する」遠い親戚と考えることができるだろう。

注意しなければならないのは、こうした議論はあくまでも、全てに「共通する内容」を探そうとする悪癖から我々を解放するための解毒剤であり、それに尽きることである。

「家族的類似性」は比喻でしかなく、それを使って何かを定義するといった使い方、例えば「家族的類似性」を有しているから、多対多対応の「表現形」だと考えるような使い方はできない。そのような使い方は、解毒剤を飲みすぎて逆に解毒剤の中毒に陥ることに等しい。「家族的類似性」は判断の根拠ではなく、判断の結果の合理化に過ぎない。判断は既に述べた通り、「rewrite」あるいは「要約」「改作」「模造」に該当する場合という基準にそって行われるのである。

そして、こうした議論は複数の「表現形」から「共通する内容」が抽出され、それこそが「work」だとする「共通・抽出図式」にも当てはまる。「同一性」は、複数の「表現形」が同じ「work」に属する根拠ではなく、そう判断した結果の合理化なのである。



これまでの議論をまとめると、次のようなフローが出来上がる。まず、「表現形」と基準からスタートする。基準は二種類、それは多対一対応の「表現形」（「ブルックナー交響曲第8番」）を判断する基準（例えば改訂や演奏）と、多対多対応の「表現形」（「アリス」や「ホームズ」）を判断する基準（例えば要約・改作・模造）の二つである。こうした基準に応じて、「表現形」は大きく三種類に分かれる。多数派の一対一対応の「表現形」と多対一対応の「表現形」については、それぞれ一つの「work」が指定される。多対多対応の「表現形」については、それぞれ複数の「work」が指定されるのである。こうした基準の説明（合理化）は、前者については「同一性」、後者については「類似性」（「家族的類似性」）によって行うが、それは根拠ではなく便法、つまり、そのように「みなす」に過ぎない。冒頭で暫定的に採用した「共通・抽出」図式は、このように読み替えられることで、その役目を終えるのである。

こうしたフローは、「work」からスタートする FRBR とは逆流する形で構成されている。あえて逆流させたのは、「work」からスタートすると、「さまざまな表現形の間での内容の共通性」とはそもそも何かという根本的な疑問を、いきなり読者に抱かせてしまうからである。FRBR の読者は、どこか腑に落ちない蟠りを抱えたまま、読み進めるしかない。そして、どこまで読み進めても答えを得られないまま、最初の疑問に立ち戻ることになる。そもそも「work」とは何か？

「表現形」からスタートし、基準に応じて「work」をそこから導き出す方式を採れば、こうしたループを断ち切ることが可能となる。「work」は「人工的な概念装置（device）」あるいは便利な学術用語を使えば「タイプ（type）」であり、「さまざまな表現形の間での内容の共通性」は具体的な根拠ではなく、そのように「みなす」に過ぎない。このフローによって、「内容の共通性」に惑わされることはなくなる。その意味でこのフローもまた、全てに「共通する内容」を探そうとする悪癖から我々を解放するための解毒剤なのである。

---

注（最終アクセス日 2017年9月30日）

- 1) 千葉孝一「FRBR 再考」『資料組織化研究-e』No.70 2017年 p1-17
- 2) 同上 p8-11
- 3) 橋詰秋子「FRBR からみた日本の図書館目録における著作の傾向：慶應義塾大学 OPAC を例として」『Library and information science』No.58 2007年 p.41-42  
<http://lis.mslis.jp/pdf/LIS058033.pdf>
- 4) 同上
- 5) 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年 p.59  
<http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr-ja.pdf>
- 6) 宮下志朗「作者の権利、読者の権利、そして複製の権利」『思想』1022 岩波書店 2009年 p.152
- 7) 同上
- 8) 向井去来『去来抄』『新編日本古典文学全集 88』堀切実校注・訳 小学館 2001年 p430
- 9) 同上 頭注 6
- 10) 永井一彰「芭蕉という「利権」(一)」奈良大学紀要 31 2003年 p.40  
[http://repo.nara-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php?file\\_id=5143](http://repo.nara-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php?file_id=5143)
- 11) 日本図書館協会目録委員会・国立国会図書館収集書誌部 「新 NCR 条文案」「序説」  
(2017年2月3日) p.5-6 [http://www.ndl.go.jp/jp/data/ncr--\\_1702.pdf](http://www.ndl.go.jp/jp/data/ncr--_1702.pdf)
- 12) 前掲 1) p.15
- 13) 菅野育子「IFLA/FRBR と ISWC、ISTC の work 概念の比較」  
『Library and Information Science』No.44 2000年 p33  
<http://lis.mslis.jp/pdf/LIS044027.pdf>
- 14) 前掲 5) p42
- 15) 前掲 5) p26
- 16) 蟹瀬智弘「書誌情報における刷の記録について」『資料組織化研究-e』No.69 2016年 p.1-15
- 17) 同上 p.9
- 18) 日本図書館協会目録委員会・国立国会図書館収集書誌部 「新 NCR 条文案」「総説」  
(2017年2月3日) p.4 [http://www.ndl.go.jp/jp/data/ncr00\\_1702.pdf](http://www.ndl.go.jp/jp/data/ncr00_1702.pdf)
- 19) 前掲 5) p.24-25
- 20) 「ブルックナー」『音楽大事典』第4巻 大崎滋生 平凡社 1982年 p2181
- 21) [http://www.tms-e.com/search/index.php?pdt\\_no=31](http://www.tms-e.com/search/index.php?pdt_no=31)
- 22) 前掲 5) p.24
- 23) 前掲 1) p.7-10
- 24) 前掲 5) p25-26
- 25) 井伏鱒二「山椒魚」『井伏鱒二自選全集』第1巻 新潮社 1985年 p7-16

- 
- 26) <https://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr1.htm#3.2>
- 27) [https://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr\\_current3.htm#3.2](https://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr_current3.htm#3.2)
- 28) [http://www.jla.or.jp/portals/0/html/mokuroku/amend1998-1clean\\_ja.pdf](http://www.jla.or.jp/portals/0/html/mokuroku/amend1998-1clean_ja.pdf)
- 29) 桑野桃華『意外の怪物：怪奇小説』中村書店 1914年 p1-304  
国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/906970>
- 30) 前掲 5) p73
- 31) 宮澤賢治「雨ニモマケズ手帳」『【新】校本宮澤賢治全集』第十三卷（上）覚書・手帳 本文篇』筑摩書房 1997年 p.524
- 32) 青空文庫 <http://www.aozora.gr.jp/cards/000081/card45630.html>
- 33) Takashi IIDA 「On the Concept of a Token Generator」『Annals of the Japan Association for Philosophy of Science』Vol.21 2013年 p.37-55  
[https://www.jstage.jst.go.jp/article/jafpos/21/0/21\\_KJ00008586643/\\_pdf](https://www.jstage.jst.go.jp/article/jafpos/21/0/21_KJ00008586643/_pdf)
- 34) 同上 p.47-48
- 35) エリック・サティ「Vexations」（「神秘的なページ」）1893年  
[http://imslp.org/wiki/Vexations\\_\(Satie,\\_Erik\)](http://imslp.org/wiki/Vexations_(Satie,_Erik))
- 36) アンヌ・レエ『エリック・サティ』村松潔訳 白水社 Uブックス 1071 2004年 p.51
- 37) 京都賞 2005年思想・芸術部門 受賞理由  
[http://www.kyotoprize.org/laureates/nikolaus\\_harnoncourt/](http://www.kyotoprize.org/laureates/nikolaus_harnoncourt/)
- 38) ニコラウス・アーノンクール『古楽とは何か・言語としての音楽』樋口隆一・許光俊訳 音楽之友社 1997年 p.39
- 39) 同上 p.40
- 40) 同上 p.57
- 41) 同上 p.41
- 42) 同上 p.41
- 43) 同上 p.39
- 44) ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン『哲学探究』藤本隆志訳 大修館書店 1976年 p.69
- 45) 同上 p.70

(ちば こういち)

(2017年9月30日受付)

(2017年10月23日受理)