The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	表象と文化（20）（冊子）
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2023, 2022
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91703
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト2022

表象と文化XX

ディボフスキー　アレクサンドル
遠　藤　祐　輔
林　　千　宏
川　村　明日香
サラニョン　バンジャマン
篠　原　　学

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻

2023

はしがき

プロジェクト「表象と文化」研究成果報告書の第 20 号をお届けいたします。名誉教授のディボフスキー先生から貴重なご論考をお寄せいただき、本研究科修了生の川村明日香さんからもご寄稿いただきました。また今年から博士後期課程で写真論の研究をすすめ、自身も写真家として活動されている遠藤祐輔さんにご参加いただきました。

「表象と文化」も 20 号という節目を迎えました。ひとえにメンバーの皆様のご助力によるものと感謝しております。今後ともは変わらぬご協力をお願い申し上げます。

2023 年 5 月 25 日

プロジェクト代表者　林　千宏

言語文化共同研究プロジェクト 2022

表象と文化 XX

目次

А.С. Дыбовский
Образы Токио в популярной японской песне (1) .....……..1

遠藤　祐輔
デジタル／フィルム写真論の再考
――内原恭彦のデジタル写真実践の先見性を通して――　.....13

林　千宏
ロンサール『恋愛詩集』(1552-1553) とニコラ・ドニゾ.....25

川村　明日香
語りの変容による自己言及性の創出
――ディズニー映画『くまのプーさん』と「本」――　..... 37

Salagnon Benjamin
Travail en autonomie et intelligence artificielle :
quelques exemples d'utilisation de ChatGPT dans l'apprentissage des langues 49

篠原　学
小説の技術とモラル
――ミラン・クンデラの大江健三郎評――.....59

Образы Токио в популярной японской песне (1)

А.С. Дыбовский

日本の流行歌における東京像　（その１）

A. ディボフスキー

Введение

Токио – один из крупнейших мегаполисов современного мира. Это важный культурный, политический, экономический и финансовый центр не только Японии, но и всей Юго-Восточной Азии. В агломерации Токио-Йокогама в настоящее время проживает около 37 миллионов человек. Это более четверти населения Японии, причём это наиболее образованная, обеспеченная, экономически и социально наиболее активная и наиболее вестернизированная его часть. Именно эти люди определяют главные направления развития японского государства и общества. Уникальна роль Токио и в истории модернизации Японии, которая начинается в годы Мэйдзи (1868-1911), когда Эдо (1603-1868), бывший когда-то небольшой рыбацкой деревушкой, превратился в Токио, ставший драйвером развития современной японской цивилизации в последние полтора столетия. Поэтому вполне естественно, что Токио воспевается и становится местом действия многих популярных японских песнях. По подсчётам специалистов в японской массовой культуре 83 песни с названием «Токио». Песен, которые начинаются со слова Токио 674, а песен, в название которых входит слово Токио – 841[1].

В этой заметке мы рассматриваем наиболее известные и популярные песни о Токио. И прежде всего тексты из двух подборок шедевров японской песни, представленных на сайте популярной культуры «Онгаку-Натари»[2]. В первой подборке образ Токио рассматривается на материале песен 1910-1970-х гг. (именно в 1970-е гг., по мнению авторов, в японской популярной песне впервые появляется негативный образ Токио[3]). Во второй подборке популярных произведений, представленных на указанном сайте, описываются наиболее характерные песни о Токио, вышедшие в свет в 1980-2020 гг. В двух критических статьях, доступных на вышеупомянутом сайте, содержание текстов популярных песен оценивается в парадигме позитивного/негативного отношения к городу Токио авторов песен. При этом особый акцент делается на том, являются ли создатели песен коренными токиосцами или же выходцами из провинции[4]. В отличие от вышеназванных публикаций мы концентрируем свое внимание прежде всего на художественных образах и нарративах, в которых японская столица

представлена в популярных песнях, а также обращаем внимание на связь между отношением японцев к Токио и социальной историей японского общества.

Ⅰ. Образы Токио в довоенной японской популярной песне

Можно предположить, что образ столицы государства неизбежно присутствует в сознании любого народа. Конечно, это относится и к японской нации. Наиболее старые песни о Токио, которые можно послушать в ютубе, относятся к концу 1910-х гг. Среди старых песен о Токио наиболее важной нам представляется песня «Токийская мелодия» 東京節 (パイノパイノパイ). Песня пришла в Японию в конце XIX века как военный марш, явившийся переложением песни известного американского композитора Генри Клея Ворка (Henry Clay Work; 1832 – 1884) «Идущие по Джорджии» (*Marching Through Georgia*). Пародийно-юмористический текст песни был написан в 1918 году на фоне становления Японской империи, роста её могущества и авторитета в мировом сообществе и подавлении конституционных прав подданных. В песне с юмором и оптимизмом рассказывается о достопримечательностях Токио и его жителях. Нарратив песни наполнен живыми образами эпохи и свежими расхожими словечками, характерными для второго десятилетия XX века. Песня состоит из пяти куплетов с припевом, однако её популярность была настолько высока, что попытки написать продолжение на злобу дня продолжались многие годы. Через более, чем сто лет после создания песня использовалась в рекламе во время Токийской олимпиады 2020 г.[5] Написанная в ритме бравурного марша, песня пронизана исконно японской синтоистской живостью, народным юмором и оптимизмом, сатирическим взглядом на бронзовеющую в своем величии империю и её бюрократию. Обратимся к тексту первого куплета песни:

東京の中枢は　丸の内
日比谷公園　両議院
いきな構えの　帝劇に
いかめし館(やかた)は　警視庁
諸官省ズラリ　馬場先門(ばばさきもん)
海上ビルディング　東京駅
ポッポと出る汽車　どこへ行く
ラメチャンタラ　ギッチョンチョンで
パイノパイノパイ
パリコト　パナナで
フライ　フライ　フライ

Первый куплет приглашает нас на экскурсию по Токио, главными объектами которой становятся деловой центр Маруноути, где совсем недавно жили приближенные к императорскому дому самураи, парк Хибия и двухпалатный парламент Японии, а также изящное здание Императорского театра и, конечно же, выполняющее функции надзора за подданными империи Полицейское управление. Припев звучит как ритмические возгласы народной песни или оживленного народного праздника, когда возбужденные общением с потусторонними магическими силами люди вместе дружно носят по улицам «священный паланкин» （御神輿）. При этом вместо обычных ритмических возгласов слышатся «модные слова эпохи», а именно: ПАЙ «пирог», ФУРАЙ «(нечто) обжаренное на масле», ПАНАНА «бананы» (являвшиеся в то время изысканным деликатесом) и даже ПАРИ-КОТО «парижские дела», о которых трубят газеты и которым летом 1919 г. предстоит обрести форму Версальского мирного договора.

Во втором куплете описывается товарное изобилие торговых кварталов Асакуса. В этом оазисе благоденствия неожиданно появляется комических образ ругающегося полицейского, вынужденного заниматься мелкой кражей （なんだとこん畜生で　お巡りさん、スリに乞食に　カッパライ）. В третьем куплете поётся о том, что гордостью Токио является то, что в нем, почитая скрягу-мэра, вольготно живут три миллиона человек, которым нет необходимости заниматься рисоводством. Четвертый куплет описывает курьезы плохо налаженного железнодорожного сообщения, а пятый с сарказмом повествует о том, что на фоне современных рассуждений о санитарии многие токиосцы вынуждены жить в убогих коморках, больше похожих на собачьи будки. Как видим, негативно-саркастическое отношение к реальностям города Токио возникло задолго до 1970-х гг.

В 1920-е гг. в Японии начиналось производство пластинок, а в 1925 г. было создано радиовещание. Два эти фактора способствовали быстрому распространению важных для японской массовой культуры популярных песен. Одним из таких произведений стала песня «Токийский марш», которая была написана для кинофильма К. Мидзогути (溝口健二 1898 - 1956) по роману К. Кикути (菊池寛 1888 - 1948) в 1929 г. По техническим причинам фильм не удалось сделать звуковым, он не завоевал популярности зрителей, но песня постепенно приобрела известность и зажила своей собственной жизнью. Название песни не связано с пришедшей в годы Мэйдзи из Европы маршевой музыкой. Оно происходит из названия романа К. Кикути, ставшего названием фильма. В соответствии с содержанием кинофильма К. Мидзогути «Токийский марш» – это прежде всего любовная история, однако в песне описываются и некоторые колоритные черты образа Токио в конце 1920-х гг. Во-

первых, мы узнаём, что для озеленения улицы Гиндза использовалась плакучая ива (柳). Это растение станет привычным маркером городского пейзажа района Гиндза и во многих других песнях вплоть до конца 1960-х годов, когда в процессе реконструкции японской столицы ивы были почти полностью уничтожены (частично восстановлены в конце 1980-х гг.)[6]. В каждом их 4-х куплетов песни говорится об одном из важных районов Токио. Из первого куплета мы узнаём, что в районе Гиндза можно послушать джаз и выпить модного ликёра, из второго — что для деловых кварталов Маруноути уже в то время проблемой была давка в транспорте по утрам и вечерам (ラッシュ・アワー), из третьего — что район Асакуса – это популярный развлекательный и транспортный центр города, где героям песни предстоит расстаться, а из четвертого — что в строящемся районе Синдзюку уже можно посмотреть кино, посидеть в кафе за чаем, а с крыши универмага наслаждаться видом луны над равниной Мусаси или же отправиться в странствие на экспрессе железнодорожной линии Ода-кю.

В 1930 году массовую популярность в Японии приобрела песня «Токийская серенада» (東京セレナーデ). В европейской музыкальной традиции серенада – это либо «песня, исполненная для возлюбленной» (обычно в вечернее или ночное время и часто под её окном при помощи гитары или скрипки), либо «многочастная пьеса для большого инструментального ансамбля»[7]. «Токийская серенада» — романтическое музыкальное произведение о ночной жизни Токио, где осуществляются мечты, грустно опадают цветы, а люди пытаются найти хотя бы немного счастья под звуки «токийской серенады, в которой плачет ночь»:

夜霧が流れる 狸穴あたり
咲く夢 散る花 拾う恋
抱いてください ねえあなた
ほんの少し しあわせにしてよ
・・・
夜が泣いてる 夜が泣いてる
東京セレナーデ

То же упоение ночной грустью можно увидеть и в популярной песне 1939 года «Токийский блюз» (東京ブルース). Автором слов являются Сайдзо Ясо (西條八十 1892-1970), который сочинил также и слова уже упоминавшегося выше «Токийского марша», а музыку – известный японский композитор Хаттори Рёити (服部良一 1907-1993).

Необходимо заметить, что «Токийский блюз» в исполнении Аватани Норико (淡谷規 1907-1999), которую в своё время называли «королевой блюза» и зачинательницей

японского шансона[8], принципиально отличается от соответствующего жанра американской музыки отсутствием откровений депрессивного сознания, обусловленных запредельной жизненной драмой находящегося в безвыходном положении человека. «Токийский блюз»－это романтические зарисовки ночной жизни города Токио. Приведем его текст полностью:

東京ブルース[9]

（作詞：西條八十、作曲：服部良一、唄：淡谷のり子）

1　雨が降る降る　アパートの
窓の娘よ　なに想う
ああ　銀座は暮れゆく
ネオンが濡れるよ
パラソル貸しましょ　三味線堀を
青い上衣（うわぎ）でいそぐ君

2　ラッシュ・アワーの　黄昏を
君といそいそ　エレベーター
ああ　プラネタリウムの
きれいな星空
二人で夢見る　楽しい航路（ふなじ）
仰ぐ南極　十字星

3　だれも知らない　浅草の
可愛い小（ちい）ちゃな　喫茶店
ああ　あの娘（こ）の瞳は
フランス人形
私を待ち待ち　紅茶の香り
絽刺（ろざし）する夜を　鐘が鳴る

4　昔恋しい　武蔵野の
月はいずこぞ　映画街
ああ　青い灯　赤い灯
フイルムは歌うよ
更けゆく新宿　小田急の窓で
君が別れに　投げる花

Первый куплет начинается с образа таинственной незнакомки, задумавшейся у окна в вечерние сумерки, когда на улице Гиндза разливаются неоновые огни. Во втором куплете

преодолевшая транспортный коллапс часа пик, парочка влюблённых обозревает звёздное небо в только что построенном в Токио (1938 г.) планетарии. В третьем куплете героиня песни оказывается в уединенном кафе, где её ждёт красотка с глазами, как у французской куклы. А токийская ночь тем временем под звуки колокола (вероятно, «Токийского собора воскресения») начинает вить из мрака свои причудливые узоры. В четвертом (последнем) куплете песни снова появляется кинотеатр в районе станции Синдзюку, а также (уже знакомая нам по песне «Токийский марш») луна над равниной Мусами, отъезжающий в сумерках экспресс железнодорожной линии Ода-кю и брошенные уезжающей лирической героине песни цветы. Стремление к созданию таинственной атмосферы ночного города проявляется в том, что авторы текста песни трижды употребляют слова, указывающие на наступление ночи: 1) ああ　銀座は暮れゆく «Ах, улицу Гиндза окутывают вечерние сумерки!»; 2) ラッシュ・アワーの　黄昏 «сумеречная транспортная давка»; 更けゆく新宿 «район Синдзюку, над которым сгущается мрак ночи».

Необходимо сказать, что во многих предвоенных и послевоенных песнях жизнь японской столицы описываются в позитивном ключе[10]. Например, в песне «Токийская рапсодия» (1936; слова – Ю. Кадота, муз. – М. Кога; 東京ラプソディ 門田ゆかた・古賀政男) звучащей в ритме бодрого марша, каждый куплет заканчивается припевом «Столица удовольствия, столица любви, рай осуществления грёз – это наполненный цветами Токио» (楽しい都　恋の都 夢のパラダイスよ　花の東京). В песне также рельефно изображаются некоторые важные особенности жизни предвоенной японской столицы. Город благоухает цветами. Молодые люди встречаются в тени плакучих ив в районе Гиндза и идут в чайные комнаты (ティールーム), как тогда называли кафе. В районе Канда раздаются величественные удары колокола «Токийского собора воскресения», в районе Асакуса с утра до вечера звучит джаз и идут представления профессиональных танцоров (ダンサー). Город Токио в этой песне становится городом цветов, радости и удовольствий, местом осуществления самых смелых желаний. Образ Токио как города цветов повторится в 1974 году в песне «Токио» фолк-группы «Свой темп» (東京マイペース). Токио станет не просто городом цветов, а «столичным городом цветов, где цветешь ты (т.е. возлюбленная лирического героя песни)» (君が咲く花の都). Нетрудно заметить, что в предвоенные годы за созданием яркого и привлекательного образа японской столицы стояли и идеологические императивы Японской империи, сформулированные позднее (авг. 1940 г.) в виде максимы империалистического господства Японии в Азии – «Восемь углов мира под одной крышей» (八紘一宇）. Жизнь новой столицы Азии и Океании по определению должна была быть беспрецедентно привлекательной.

Итак, в довоенные годы Токио обычно описывается как безумно привлекательный город набирающей силы империи. В Токио под плакучими ивами улицы Гиндза, в других оживлённых, модных и привлекательных кварталах города живут счастливые люди. При этом уже в 1918 г. появилась песня «Токийская мелодия», описывающая достопримечательности японской столицы пародийно-саркастически. Тема романтического города Токио будет продолжена в послевоенные годы в рамках получившего распространение в Японии в начале 1950-х гг. песенного жанра «песня-настроение» (ムード歌謡), также романтизировавшего ночную жизнь японской столицы (подробнее – ниже).

Ⅱ. Образы Токио в популярной японской песне после Второй мировой войны

После окончания Второй мировой войны и демократических реформ, осуществленных под эгидой Верховного штаба оккупационных войск (GHQ) Д. Макартура, в Японию хлынул мощный поток зарубежной (в первую очередь европейской и американской) музыки. Было написано немало песен, в названиях которых использовались слова разных языков, обозначающие музыкальные жанры, и некоторые другие модные словечки, пришедшие из популярных песенных текстов на разных языках. Это «Серенада на улице Гиндза» (銀座セレナーデ 1946), «Токийская румба» (東京ルンバ 1946), «Токийский шансон» (東京シャンソン 1947), «Токийское буги-вуги» (東京ブギウギ 1948), «Токио – моя кровиночка» (東京コンチート 1960), разнообразные новые версии «Токийского блюза» и прочее. Эти песни создавались на коммерческой основе, поэтому они представляли актуальные мелодии и темы, которые ждала и была готова воспринимать японская публика в новых исторических обстоятельствах. Это была эпоха краха японского империализма, демократизации общества, экономических и политических реформ. Эти песни знакомили японскую публику с модными зарубежными музыкальными жанрами и тем самым двигали общественное сознание по пути вестернизации. В музыкальной культуре послевоенной эпохи, как и в других сферах жизни японского общества (например, в области питания, досуга, моды, образования, литературы, политики…), нередко создавались и различные адаптации (доступные массовой публике), в которых эклектично сочетались исконные и заимствованные музыкальные элементы.

В послевоенной популярной песне Японии на фоне усилившейся миграции населения из провинции в столицу продолжает разрабатываться тема Токио, как безумно привлекательного и молодого города (основная часть мигрантов – молодые люди, едущие в столицу в поисках работы). В 1946 году выдающийся японский

композитор Мандзёмэ Тадаси (万城目　正　1905 – 1968), который в годы войны активно работал над военно-патриотической музыкой (впрочем, как и большинство его коллег по цеху) на слова упоминавшегося ранее Я. Сайдзо написал песню «Токийская румба» (東京ルンバ), которая приобрела популярность в исполнении М. Намики (並木路子　1921 – 2001). Слушая эту песню, мы попадаем в привычный мир художественных образов Я. Сайдзо. Это манящая ночными огнями Гиндза, печальные звуки модной музыки в сумерки в районе Асакуса, некто, обнимающий под плакучими ивами «французскую куклу» (ну, куда же без нее!?), таинственная незнакомка, созерцающая звезды из окна здания и другая девушка с цветами, ожидающая своего кавалера, который (как вы уже знаете) посадит ее на поезд в Синдзюку и останется один стоять на перроне. Новым мемом, фигурирующим в этой песне, является образ японской столицы как объекта вожделения приехавших из провинции молодых людей, страстно желающих обосноваться и начать в Токио новую жизнь. Каждый куплет песни заканчивается фразой　あぁ憧れの東京　若い東京 «Ах, зовущий и манящий Токио, молодой Токио».

Вскоре после Второй мировой войны появляется большой поток популярных песен разных жанров, идеализирующих японскую столицу и жизнь молодых людей в ней. В песнях «Токио – город быстротечных грёз» (夢淡き東京　1946), «Под крышами Токио» (東京の屋根の下　1948), «Любовная история на улице Гиндза» (銀座の恋の物語　1962), «Под крышами молодого Токио – ночной блюз» (若い東京の屋根の下・夜のブルース　1963), «Гиндза для двоих» (二人の銀座　1966) Токио изображается как красивейший город Земли, над которым сияет семицветная радуга и который призван сделать молодых людей счастливыми.

В начале 1950-х гг. в японской массовой музыкальной культуре появился песенный жанр, который музыкальные критики назвали «песнями настроения» (ムード歌謡). В песнях этого жанра звучат новые инструменты, используются элементы гавайской, латиноамериканской, американской джазовой музыки. Он был призван романтизировать ночную жизнь японской столицы, эксплуатировать эротические переживания японских молодых людей и, в конечном счёте, развивать индустрию развлечений новой послевоенной эпохи, а именно – производство кинофильмов, продажу музыкальных пластинок, пропаганду образа жизни, связанного с посещением кинотеатров, ночных клубов, баров, ресторанов и других развлекательных заведений. Признанными гуру этого жанра жизнь сделала композитора Ёсида Тадаси（吉田　正　1921-1998）, поэта-песенника Саэки Такао（佐伯　孝夫 1902 – 1981）, а также таких исполнителей, как Фуранку Нагаи（フランク永井　1932-2008）, Мацуо Кадзуко（松尾　和子　1935-1992）　и　Вада Хироси（和田　弘 1931 – 2004）　с группой «Махина Старз», начавшей первой стала использовать в своих композициях т.н.

«стальную гитару»[11], которой суждено было стать прообразом электрооргана и электрогитары.

Однако же в конце 1940-х гг. императивы развития японского общества требовали принципиально иной массовой песни. В результате военного поражения Японии её граждане освободились от обязанности самоотверженного служения империи и самопожертвования во имя величия государства в духе *бусидо*. На руинах разрушенных войной городов люди вдруг обнаружили, что «мужчина – это не только сила» («Песенка Асакуса» 浅草の唄 1947). Массовое переселение молодежи в большие города сделало популярными так называемые «песни о родных местах» （故郷の唄）. Самой известной песней этого жанра станет «Красный фонарь последнего поезда» (赤いランプの終列車1952) в исполнении Касуга Хатиро (春日八郎1924－1991). Песни этого жанра японской популярной музыки воспевают тоску по родным местам молодых переселенцев из провинции в крупные города и, прежде всего, в Токио. Для темы нашей заметки особенно актуальна песня Сэкигути Ёсиаки (関口義明 1940－2012) и Араи Хидэити (荒井英一 1924－1990) «Ах, станция Уэно» (あぁ上野駅 1964). На одном из концертов эстрадной песни с участием известного японского певца Идзава Яро (井沢八郎 1937－2007), исполнявшего эту песню, было прочитано письмо, написанное молодым человекам, приехавшим для получения работы в Токио из сельской местности, расположенной неподалеку от городка Хиросаки в префектуре Аомори. В этом письме сообщалось следующее: «Весной 35-го года по летоисчислению Сёва наш поезд с участниками коллективного трудоустройства прибыл на станцию Уэно на рассвете, когда в небе еще можно было рассмотреть звёзды. Услышав станционное объявление «Уэно! Уэно!», я вдруг осознал, что мы, наконец, приехали в Токио, куда я так страстно стремился. Когда я вышел на платформу, я вдруг почувствовал напряжение и беспокойство, резко контрастировавшие с первоначальным ощущением радости. Мне предстояло работать на заводе, изготовляющем оборудование для производства консервов. … В большой комнате общежития мне было отведено нижнее место на двухярусной кровати. И это пространство, площадью в один татами, стало главным местом моего пребывания в Токио. … Через три года, когда я уже привык к работе и жизни в Токио, мне как-то позвонил приятель и пригласил на традиционную дружескую вечеринку. Встретиться договорились в Уэно у памятника Сайго Такамори. … Для меня станция Уэно – это частица моей родины в Токио…»[12]. Вышедшая в свет в 1964 г., песня «Ах, станция Уэно!» стала популярной потому, что она точно передавала ощущения молодых людей, чувствовавших бесперспективность работы в аграрном секторе экономики и приехавших в Токио из провинции с целью трудоустройства, реализации своих амбиций, достижения успеха, осуществления заветных

жизненных планов. Ниже приводим текст этой песни полностью:

あぁ上野駅 (作詞：関口義明、作曲：荒井英一)[13]

どこかに故郷の 香をのせて
入る列車の なつかしさ
上野は俺らの 心の駅だ
くじけちゃならない 人生が
あの日ここから 始まった

「父ちゃん 僕がいなくなったんで
母ちゃんの畑仕事も大変だろうな。
今度の休みには必ず帰るから、
そのときは父ちゃんの肩も母ちゃんの肩も、
もういやだっていうまで叩いてやるぞ、
それまで元気で待っていてくれよな」

就職列車に ゆられて着いた
遠いあの夜を 思い出す
上野は俺らの 心の駅だ
配達帰りの 自転車を
とめて聞いてる 国なまり

ホームの時計を 見つめていたら
母の笑顔に なってきた
上野は俺らの 心の駅だ
お店の仕事は 辛いけど
胸にゃでっかい 夢がある

В этой песне станция Уэно воспевается, как отправная точка нелегкой жизни переселенцев в Токио. Убедительно показана неразрывная связь новых токиосцев с родными местами и оставшимися в провинции родственниками. Пафос песни заключается в том, что трудная работа в Токио является дорогой к осуществлению заветной мечты провинциальных молодых людей о счастливой, плодотворной и интересной жизни в процветающей японской столице.

Трудности самостоятельной жизни молодых людей в Токио отразились в творчестве Минами Косэцу（南こうせつ 1949 -） и группы «Принцесса Кагуя» (かぐや姫). Например, в песне «Река Кандагава» (神田川 1973) рассказывается о том, что

молодые влюбленные встречаются малюсенькой меблированной комнате в три татами (то есть менее пяти кв. метров). А из песни «Красный фонарь» (赤ちょうちん 1974) мы узнаём, что съемная квартира молодой пары освещается «голой лампой» (裸の電球), и весь дом дрожит, когда мимо проезжает товарный поезд. Изысканным угощением для молодых людей является купленный в уличной палатке *одэн*, сдобренный чашечкой саке, которое молодые люди могут себе позволить один раз в месяц.

Кризис бурного развития японского индустриального общества в 1970-е годы, перенаселенность японской столицы, а также серьезные экологические проблемы стали причиной депрессивного состояний многих японцев. Это послужило причиной того, что и в популярной песне стали фигурировать негативные образы жизни большого города. Сравнение Токио с пустыней, впервые имело место в песне «В подобном пустыне Токио» (砂漠のような東京で 1971; слова – Хасимото Дзюн, муз. – Накамура Тайдзи), впервые прозвучавшей в исполнении Исида Ёсико (石田 良子 1948 -). Ещё более мощное социальное звучание это метафорическое обозначение Токио прибрело в песне «Пустыня Токио» (東京砂漠), вышедшей в свет в 1976 г.

Драма одиночества человека в перенаселенном мегаполисе оригинально показана в песне 1978 г. «Токийская колыбельная» 東京ららばい (слова Мацумото Такаси муз. Цуцуми Кёхэй) в исполнении Накахара Риэ (中原理恵 1958 -). Мужчина и женщина становятся случайными собеседниками в ночном баре. И выясняется, что оба безнадёжно одиноки и имеют длинную историю неудачных отношений с представителями противоположного пола. Из последнего куплета песни следует, что это общая проблема многих людей, живущих в Токио: несмотря на материальную устроенность своей жизни, они вынуждены каждый день молить небеса ниспослать им счастье при помощи детской колыбельной песни:

孤独さ そうみんな同じよ
送るよ いい車を拾うわ
ねんねんころり寝ころんで眠りましょうか
東京ララバイ
部屋がある窓があるタワーも見えるけど
東京ララバイ倖せが見えない
だから死ぬまでないものねだりの子守歌

В 1970-е гг. на фоне нарастания экономических, экологических и социальных проблем японские популярные песни в изображении Токио утрачивают оптимизм и позитивное отношение к жизни. Обычной становится тема одиночества

и безрадостности существования человека в перенаселенном, разобщенном и полном социальных проблем мегаполисе.

Заключение

Из-за ограниченности формата статьи мы коснулись здесь лишь нескольких наиболее характерных популярных песен и наиболее важных тем и проблем, которые в них поднимаются. В общем можно сказать, что тематика популярных японских песен неразрывно связана с историей развития японской духовной культуры и жизнью японского социума. Наиболее привлекательные образы Токио и его обитателей создавались в первые два послевоенных десятилетия, когда Японии после травмы сокрушительного военного поражения выходила на рельсы мирного развития экономики, эмансипации общества и отказа от милитаристской государственной идеологии. Негативный взгляд на Токио и проблема одиночества человека в огромном мегаполисе получили распространение после экономического кризиса1970-х гг. («нефтяной шок» 1973 г. и проч.), когда на фоне падения темпов экономического роста в Японии обострились экономические и социальные проблемы. В следующей части этой статьи будут рассмотрены образы Токио и его жителей на материале популярных японских песен последних десятилетий (1980 – 2020 гг.).

---

[1] 「東京」というタイトルの曲は何曲あるのか (Сколько песен существует с названием «Токио»?) // Электронный ресурс. URL : https://tokyolucci.jp/tokyo-song Дата обращения 12.05.2023.
[2] 音楽ナタリー // Электронный ресурс. URL : https://natalie.mu/music/column/384506 Дата обращения 12.05.2023.
[3] “東京”はどのように歌われてきたのか （前編）// Электронный ресурс. URL : https://natalie.mu/music/column/384506 Дата обращения 12.05.2023.
[4] “東京”はどのように歌われてきたのか （後編）// Электронный ресурс. URL : https://natalie.mu/music/column/385074 Дата обращения 12.05.2023.
[5] 東京節（パイノパイノパイ）歌詞の意味 / 世界の民謡・童謡 // Электронный ресурс. URL : https://www.worldfolksong.com/songbook/japan/tokyo-bushi.htm Дата обращения 12.05.2023.
[6] 銀座の柳 // Электронный ресурс. URL : http://www.mapbinder.com/Map/Japan/Tokyo/Chuoku/Ginza/Yanagi.html Дата обращения 13.05.2023.
[7] Серенада // Электронный ресурс. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Серенада Дата обращения 13.05.2023.
[8] 淡谷のり子 // Электронный ресурс. URL : https://ja.wikipedia.org/wiki/淡谷のり子 Дата обращения 20.05.2023.
[9] Текст воспроизведен по FUTATSUGI Kozo / 二木紘三のうた物語 // Электронный ресурс. URL : https://duarbo.air-nifty.com/songs/2011/03/post-53b6.html Дата обращения 13.05.2023.
[10] “東京”はどのように歌われてきたのか （前編）// Электронный ресурс. URL : https://natalie.mu/music/column/384506 Дата обращения 12.05.2023.
[11] 和田弘とマヒナスターズ // Электронный ресурс. URL : https://ja.wikipedia.org/wiki/和田弘とマヒナスターズ Дата обращения 15.05.2023.
[12] あゝ上野駅 井沢八郎 昭和歌謡 // Электронный ресурс. URL : https://www.youtube.com/watch?v=2FIz5_C-K2Y&list=PLT0LO3f47y3F5nV1QCKcU1sYM6hnPBN87&index=49 Дата обращения 16.05.2023.
[13] Цит. по lyricjp.com 2016~2023 // Электронный ресурс. URL : https://lyricjp.com/ats/a009fd1/l005ae2h Дата обращения 16.05.2023.

デジタル／フィルム写真論の再考
――内原恭彦のデジタル写真実践の先見性を通して――

遠藤　祐輔

はじめに

デジタルカメラが急速に普及した今世紀初頭[1]、記録媒体がフィルムからデジタルに移行することにより、写真表現にどのような変化が訪れるのか積極的に議論された。当時の議論を大別すれば、新たな技術の登場により表現が更新されることに期待するデジタル写真擁護派と、編集や複製の容易さに起因する写真の価値の低化を危惧する否定派に分かれていた。たしかに、日本の写真表現はストリートスナップの伝統に深く立脚しており、画像編集によって決定的瞬間の改変が容易になり、ドキュメンタリー性が揺らぐことはこの表現に関連する者たちにとって死活問題だったといえよう。他にも、色や階調の再現性、ガンマ値や色空間などモニタリング環境によって見え方が大きく左右すること、長期保存性、もっとも目につきやすいものとしての解像度（とりわけ数値化された画素数）などの技術的問題をめぐり両者の優劣が盛んに議論された。しかし、デジタル技術の進歩のスピードが、いつの間にかこのような議論を無意味なものとし、人々の生活にデジタル写真が当然のもとして浸透することによって、それから 20 年ほど経過した現在、このような二元論を目にすることは稀になった。ほぼすべての写真がデジタル化し、消費量の減少や環境資源的問題の浮上に伴って感光材料が高額化し、選択しうる機材も減少したことによって、フィルムを選択することは明確な意図を伴う特殊な制作へと変容した。

しかしながら、あれほど積極的な議論が交わされたにもかかわらず、結果的に写真表現にそれほど大きな変化は訪れなかったといえるのではないだろうか。当時の肯定派と否定派、あるいはフィルム派とデジタル派、双方共に変化を確信的に予期していた点では基本的に共通していた[2]。だが、どんなに技術的発展を遂げ、人工知能やコンピューター・グラフィックスなどで制作された写真が人間の目では識別不可能な段階にまで精度を上げても、そこに写されたものが現実に起こったことであるという神話的な真実性がいまだ健在のまま、むしろそのドキュメンタリー性に固執するようにして写真表現は延命し続けているよ

[1] 2002 年に世界的にデジタルカメラの出荷台数がフィルムカメラを超えた。カメラ映像機器工業会『銀塩カメラ/カメラ用交換レンズ生産出荷実績表』https://www.cipa.jp/stats/documents/j/s_2002.pdf 2023 年 5 月 14 日確認。

[2] デジタル技術による映像表現の変化に対して懐疑的だった論者の代表として、マノヴィッチ、レフ(2013)『ニューメディアの言語　デジタル時代のアート、デザイン、映画』みすず書房、堀潤之訳。

うに見える。

デジタル／フィルム写真論の初期のものとして、一般の人々が写真のデジタル化を意識するより早い時期にウィリアム・J・ミッチェルは「誕生後 150 年経った 1989 年を境に写真は死んだ」とまで述べ、写真が信憑性を失うことによる劇的な変化を予期した[3]。だが、ミッチェルの予見に反し、写真表現においては新しいデジタル技術を表現に積極的に導入し画像を生成することには未だ消極的であるといえよう。むしろ技術的に容易であるにもかかわらず、そのようにして制作された写真を表現として認めない傾向は増長傾向にあるかもしれない。コンピューター・グラフィックスなどの新しい技術によって映画やメディアアートの分野では様々な表現が更新され受け入れられていったが、写真表現においては技術決定論的に表現が進化するという目論見は外れたといわざるをえない。

日本の写真表現の領域において、当時のデジタル写真論の代表的なものとしてあげられるのは評論家の飯沢耕太郎による『デジグラフィ』である。飯沢はカメラによって撮影された写真についてだけでなく、スキャニングなどを含めた多様なキャプチャー形式や、流通のプロセスも含めた全体像の変化として「デジタルフォトグラフィ」に変わる包括的な概念として「デジグラフィ」を提示した[4]。これはのちに評論家の清水穣が近年のあらゆるものが写真に覆われる状況に対して「写真という十九世紀のメディアは、二一世紀には空気みたいになった」と評したように[5]、飯沢の指摘した「デジグラフィ」の設定した範囲が認知不可能なまでに広範に拡大したと解釈することも可能であろう。画像の改変性や流通の加速度的進化によって、表現としての考察を困難とするほどに、生活環境にデジタル写真が浸透したのである。

本稿では、あくまで狭義の芸術的実践としての写真表現を対象とし、今ではあまり目にすることがなくなったデジタル／フィルム写真論を再考するために、この過渡期に登場した写真家、内原恭彦を取り上げる。内原のデジタル写真実践の試みは、短期間に集中的に行われたものであったが、その後の日本の写真表現の動向に確実に大きな変化と影響を与えた。内原の作品と発言などを考察することによって、写真表現がデジタル化することで何をもたらしたのかを再考し、現在の視点から今後の写真表現の可能性を改めて見出すことを目的とする。

Web 写真界隈

内原恭彦は、デジタルドローイングを中心とする美術作家として活躍したのち、1999 年にコンパクトデジタルカメラを手にすることで写真表現を開始した。またそれ以来、写真を日々web サイトにアップロードし続けた。フィルムによる写真作品の制作を経ておらず、

[3]ミッチェル、J、ウィリアム(1994)『リコン・フィギアード・アイ』アスキー、伊藤俊治監修、福岡洋一訳、p.19.

[4] 飯沢耕太郎(2004)『デジグラフィ　デジタルは写真を殺すのか？』中央公論新書、p.13.

[5] 清水穣(2018)「デジタル写真の非同一性」『エクリヲ』Vol.9、エクリヲ編集部(再録:2020『デジタル写真論　イメージの本性』東京大学出版会、p.1.)

インプット、アウトプットともにデジタル的なプロセスによってのみ活動をおこなっており、純粋にデジタル・ネイティブな写真家としては最初の一人であったといえよう。その制作態度は写真集『Son of a BIT』の手記に明確に表れている。

> もしデジタルカメラがなかったら、ぼくは写真を撮っていなかっただろう。最初に撮った写真はデジタルカメラによるものだった。その写真はハードディスクがクラッシュしてとっくに失われてしまったけれど。毎日数百枚の写真を撮り続ける生活を可能にしてくれたのはデジタルカメラだった。ぼくは何かと比較してデジタル写真という手法を選んだのではなく、そのとき写真を撮るためにデジタルという手法しかなかったのだ。
> とはいえ、ぼくは手放しでデジタル技術を礼賛するともりはないし、アナログ(銀塩フィルム)に対するデジタルの優位性を主張する気もない。単なる目新しさや利便性でデジタル写真を論じる風潮がいやだったから、「デジタル写真」という言葉でなく「ビットフォト(bit photo)」という造語を使っていたこともある。今もそういった言葉のニュアンスに対するこだわりはないが、そのころの気分は『Son of a BIT』という作品集のタイトルに反映していると思う[6]。

内原は 2002 年のエプソンカラーイメージングコンテスト、2003 年のキヤノン写真新世紀という国内の写真関連のコンペティションでいずれもグランプリを獲得することで頭角を表し大きな話題となった。勿論、それまでもデジタルカメラを用いる写真家は存在していたが、日本における写真表現のメインストリームであるストリートスナップに接続し得る写真を提示したのは内原が最初であった。それは、ストリートスナップにおける最も代表的な写真家である森山大道が、審査員の一人として写真新世紀において内原を選出し「圧倒的」「デジタルやアナログのこだわり、区別を全く問題にしない」という好意的なコメントを残したことが象徴的に示している[7]。しかしながら、内原の写真に対しての当時の批評は「デジタル写真」だからとするものが多く、その実態について詳細な検討がなされたものは少ない。

当時のデジタル／フィルム写真論争では、可変性に対する不信感に次ぐデジタル写真の特徴として、モニターで確認しながら撮影することが可能であるため失敗が少ないことや、記録媒体のデータ化による撮影量の増加など、撮影行為に対しての影響があると言及された[8]。しかし、いずれもストリートスナップという表現の特殊性ゆえに、デジタル化がそれほど大きな影響を与えたとは現在の視点からも疑わしい。失敗のなさ、については確かに

---

[6] 写真集、内原恭彦(2007)『Son of a Bit』青幻舎、p.126
[7] https://global.canon/ja/newcosmos/gallery/2003/yasuhiko-uchihara/index.html 2023 年 5 月 14 日確認。
[8] 田中長徳、中川右介(2003)『デジタルカメラ批判序説　あるいは、デジタルカメラで写真は撮れない』アルファベータ、など。

他の写真表現においては重要な変化かもしれないが、路上で歩きながら素早く撮影をするストリートスナップにおいて、わざわざ撮影後すぐに確認するかは疑問である。また、撮影量に関してもコスト面での優位性は間違いないが、このことが決定的にストリートスナップの写真表現を変えたとは言い難い。内原は一日に 500 枚ほど撮ると述べているが、これもストリートスナップの写真家の撮影量としては、それほど多いわけではない[9]。森山を筆頭とするストリートスナップの写真家たちが、一日に 36 枚撮のフィルムを何十本も消費していたことを鑑みれば、そこに内原のデジタル写真故の特異性は見えてこない[10]。

では、いったい内原の写真の何に新しさがあったのだろうか。それは過渡期的な機材による制約の肯定的な利用、そして発表の中心をブログとした点、これらを併せた写真表現への懐疑的なアプローチだった。たとえば、内原は閲覧環境によって web 上の写真の見え方が異なることについて、デジタル写真を「完成」したものではなく「流動」したものであると肯定的に捉えていた[11]。この態度は機材環境によって変化しない普遍的な写真を目指したというよりは、その可変性自体を肯定的に捉えるものであり、写真の不確かな真実性に依存しない点でも、それまでのデジタル／フィルム写真論で語られていたものよりも写真表現の本質に迫るものだったといえる。内原がデジタルカメラを手にしてから日々数枚の写真をアップロードし続けた写真集と同名の web ブログ『Son of a BIT』のタイトルが相手を蔑むスラングに由来するものであることからもわかるように、カメラを手にしたときからからデジタル／フィルム論争で語られていたような過度な期待や、写真に対する神聖視はなかった。

このブログ『Son of a BIT』は多くの写真家たちを魅了し、内原によって名付けられた「Web 写真界隈」というコミュニティが形成されるまで拡大していった[12]。内原だけでなく、コミュニティ内の写真家たちの写真は一定の傾向と特色を持っており、それまでの写真とは大きく質的に異なっていた。大別すればストリートスナップという文脈に置くことができるそれらの写真に、決定的な変化をもたらしたものは何であったのだろうか。

中望遠化する視覚、発光する被写体

内原は自身の撮影に対して「窃視的」であると認めており、自身の写真をストリートスナップの系譜上に置いている[13]。しかし、内原の写真はそれまでのストリートスナップの美学とされてきた「被写体にぶつかっていって、ある意味被写体をかっさらって写真を成

---

[9] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/other/2004/12/02/548.html 2023 年 5 月 14 日確認。
[10] 森山は 100 メートルを歩くたびに 36 枚撮フィルムを 1 本使用することをもあったという。森山大道、中本剛(2010)『路上スナップのススメ』光文社新書、p.17.
[11] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/04/06/3585.html 2023 年 5 月 14 日確認。
[12] 内原は写真ポータルサイト上で『Web 写真界隈』という不定期連載を行い、ブログを用いて写真の発表を行う写真家たちにインタビューを行っていた。
https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto_backnumber/ 2023 年 5 月 14 日確認。
[13] 内原、写真集、前掲、p.126。

立させる」写真とは明らかに異なっている[14]。それは最も単純な光学的な違いが生み出しているといえるだろう。内原の写真は中望遠レンズで撮影されているものが多い。従来のストリートスナップでは主に広角レンズが用いられることが多く、できるだけ被写体に近寄ることで劇的な画面を構成し、被写界深度の深さを生かしパンフォーカスで素早く撮ることが多かった。一方、内原の写真は中途半端な距離感で撮られているように見える。人物を写した写真であれば被写体が撮影者に気づくかどうかの絶妙な距離感であり、同じ距離感で人物がいない風景やモノも撮影している。いずれの写真もパースペクティブを強調しない平版な印象を受けるが、望遠レンズの圧縮効果が生じる手前の 35mm 換算でいえば 70～100mm 程度の中望遠レンズが用いられていることが多いのが理由であろう。このようなレンズと距離感の選択は、内原だけでなく「Web 写真界隈」の他の写真家たちにも共通した特徴であった。

なぜこのような焦点距離の変化が生じたのだろうか。それは、第一に当時使用されていた過渡期的な機材の特性が大きく影響していたと考えられる。内原の初期作の多くは、ニコン社製の D100 で撮影されており、これは 600 万画素のセンサーによって記録されるデジタル一眼レフカメラのミドルクラスモデルであった。これらのカメラの外観は以前の 35mm フィルムカメラとほぼ同じサイズであったが、センサーサイズは 35mm フィルムの 2/3 ほどしかない。これらを APS フォーマットといい、他にデジタル一眼レフカメラに採用されていた 1/2 サイズのフォーサーズ・フォーマットも含めて、それまでの使用されていた 35mm フィルムカメラより小さなフォーマットが用いられていた。フィルム時代から、記録メディアのフォーマットサイズは作家が自らの撮影行為をどのように位置付けるかを決定する重要な選択要素であり、カメラの機構やサイズによる撮影時の身体性への影響は機械によって制作される芸術としての写真の本質であるともいえよう。このフォーマットサイズが小さなものに限定されるということは、表現自体に大きな変化が生じたことが予想される。内原も後に 35mm フルサイズデジタル一眼レフであるキヤノン 1DsMarkII を使用するようになるが、当時の定価で 100 万円ほどする高価なものであり、若い世代の写真家たちに広く用いられていたとは言い難い。APS サイズのファインダーはフルサイズのものに比べれば狭く、厳密なフレーミングは困難であった[15]。そのため、広角レンズでフレーミングするというよりは、中望遠レンズによって何かしら特定のモノを見ることに向いていた。また、それまでフィルムカメラ用に用いられていたレンズを流用できるカメラが多かったが、これを用いることは 1.5 倍～2 倍の焦点距離に換算されるため、必然的に望遠寄りのレンズが多く用いられることにもなった。内原は、中判カメラのように見えやすいファインダーであればより厳格な構図やフォーカシングを行うだろうとしている[16]。見えにくい小さな

[14] 倉石信乃(2006)「監視とスナップショット」『photographer's gallery press no.5』photographer's gallery press no.5（再録:2010『スナップショット−写真の輝き−』大修館書店、p.16.）
[15] デジタル一眼レフカメラにライブビュー機構が標準的に搭載され、ストリートスナップに対応可能な反応速度を持つまで進化するのは 2010 年頃である。
[16] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/11/16/5058.html 2023 年 5 月 14 日確認。

ファインダーという機材的な限定が撮影スタイルを規定していたのである。

第二の要因として、撮影行為を取り巻く社会の変化も大きな影響を与えたといえるだろう。今世紀初頭は、肖像権やプライバシーへの意識の高まりの中で、人々が街中の撮影行為に対して敏感になり始めた頃である[17]。かつてのような広角レンズで度胸試しさながらに人の顔近くにカメラを向けるストリートスナップはもはや不可能になりつつあった。望遠レンズで離れた場所からストリートスナップを撮影することは、長らく「ずるい」行為であるとして否定されてきたが、社会的な傾向としてかつてのような暴力的な行為が忌避されるようになり、内原ら「Web 写真界隈」の写真家たちが中途半端な距離感で撮影することは自然な傾向であったのである。また、監視社会を促進したインターネットによる画像検索(Google 社の場合、2001 年実装)やバーチャル地球儀システム「Google Earth」(2001 年実装)などによって路上の写真を簡単に取得可能になった時期でもあり、デジタルカメラと web を用い始めた敏感な写真家たちが、自身の世界に対する関わり方を独自の形で示すために、全景としての広角レンズによってではなく、特定の何かに向けてフレームを狭めるようになったのである。

この中望遠で撮られる中途半端な距離感は写真の質を大きく変えた。写真のデジタル化の波が一般に普及するまでの、フィルム写真の晩年ともいえる 90 年代後半に、日本で流行していたのは身近な人物や光景を写し撮る「私写真」だった。この表現では、日常を自然な形で近い距離感で撮影することが重要とされたため、35mm フィルムのカメラであれば、35mm や 50mm ほどの準広角～標準レンズが用いられた。一方、内原たちの中望遠の写真からは、情感が廃されているように見える。一定の距離を保った被写体からは、どこか冷めたような印象を受ける。「デジタル写真」という括弧に括られることによって新しい表現とされた内原らの写真は、初期のデジタル／フィルム写真論ではメディアの特性に注目されることが多かったが、その変質を直接的にもたらしたのは、あくまで原始的なレンズという光学メカニズムの変化によるものだったのである。

アウトプットの不確かさ

内原は 2004 年の個展『うて、うて、考えるな』（東京都写真美術館）から、これまでのスナップ写真に加えて、スティッチングという画像編集ソフトを用い画像をつなぎ合わせることによって高解像の画像を制作する手法を用いるようになった。これは、当時のデジタルカメラの解像度の低さを補うための手法であったが、内原にとっては高解像の画像を得る目的以上に、身体性をデジタル写真に刻印していく作業であったようだ。ファイルを展開するだけで 30 分以上も待たされ、コンピュータが熱と騒音を発し、頻繁に原因不明のトラブルに見舞われる制作過程に「デジタルな生活の現実」を感じると述べている[18]。そ

[17]ストリートスナップが社会的に困難になる背景に関しては、筆者、修士論文『監視記録社会におけるストリートスナップの現状と可能性』にて扱った。
[18] 内原、写真集、前掲、p.126。

れが実在のつかみにくい不確かな存在であるデジタル写真に確かさを与えていた。内原のスティッチングを用いて制作された大型プリントは、同時期のアンドレ・グルスキーやトーマス・ルフの大型作品と共通しているようで、どこか違った印象を受ける。それは内原のスッティチング作品は長辺が 2〜3 メートほどで、グルスキーやルフの作品に比べれば小さいサイズであることに起因している。これは意図的であろう。内原の目的が高解像の写真をアウトプットすることでなかったからだ。スティッチングを利用する必然性が感じられる大型のものではあるが、フィルム時代から 4×5 や 8×10 インチのシートフィルムを用いた作品では、これまでもよくプリントされていたサイズであるし、サイズが大きいということ自体にインパクトはなかった。むしろ内原のプリントは、元の画像の解像度によってではなく、印刷したプリンタによる解像度不足を感じさせるものであった。これは確信犯的であるように感じられる。デジタル写真とは本来モニター上で閲覧するのが自然な形態なのであり、プリントすることによって別種のものに変異することが示されている。また、プリンタの描写不足について述べたが、それが本当に解像感によるものなのか、ブレなのか、ピントのずれなのか判断することは紙というメディア上では困難である。

これは印刷物としての写真についてだけでなく、オリジナルとしてのフィルムについても同様である。特にストリートスナップで主に用いられてきた 35mm フィルムをライトボックス上でルーペによって見ていた際には、ピントをそこまで厳密に見ることはなかった。むしろ、ピントとフィルムの粒状面が同一化し、物理的にピントを判断することはできず、粒子とピントの差異は不可分に溶け合っていた。しかし、デジタル写真は違う。内原は 1000 万画素クラスのデジタル一眼レフの画像を確認する中で、止まっているように見える写真も実際はほとんどブレていることに気がついたという[19]。ライトボックス上では見えなかったピントが、モニター上で実寸以上の比率で拡大していくことによって、合焦していない、もしくはブレていることを認識させられ、多くの写真家は当時驚愕したのだった。そしてこれは画像の解像度が高ければ判断が容易になるものではあるが、モニター上で観察する限りは解像度がかなり低い画像であっても判別可能である。それはフィルムと違い、デジタル画像に物質性が存在しないためであり、純粋に光学的な要素のみが現前化されるからである。画像を拡大し続け、正方形のピクセルが可視化されたとしても、非物質性ゆえにどこまでいっても像を結ばないような気持ち悪い画像は、身体的な確かさを訴求せずにはいられない。内原がスティッチングという手法によって身体性の刻印を試みたのは、このようなデジタル写真の必然的な特性によるものだった。

2007 年の写真集『Son of a BIT』を見ることでより内原のこの問題意識が明確になる。写真集には、上述のようなデジタル時代のストリートスナップといえる写真と、スティッチングによって合成された写真が混在している。接続した画像の不足部分をあえて空白として残すことによって、明らかにスティッチングを用いていると判別できる裏表紙ウラの

[19] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/08/31/4516.html 2023 年 5 月 14 日確認。

写真以外は、それが一枚の写真なのか合成されたものなのか判断することはできない(図1)。

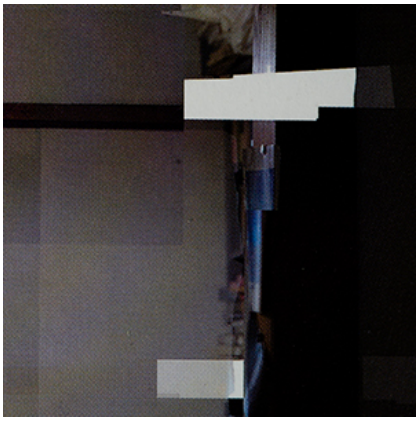


図 1、内原恭彦『Son of a BIT』裏表紙ウラ、部分拡大図

この混乱は意図時に用いられているように感じる。被写体の選択においても、グルスキーの写真にも共通するような建築や機械部品などを緻密に描写することによってスティッチングの使用を感じさせる写真がある一方で、道を歩く人々の典型的なストリートスナップのような動的な写真もいくつか混ぜられている。しかし、A4 見開きサイズに印刷された写真からは、それらを単純な解像度から区別することができない。スティッチング写真のような一枚写真があり、一枚写真のようなスティッチング写真もある。人物を被写体としたに際にもスティッチングを用いたことが明言されている[20]。展示以上に写真集ではこの混在が意図的に強調されている。表紙に採用された鶏頭の花が群生する写真も(図 2)、それがカメラの解像度不足なのか、風が吹き写真がブレているのか、撮影する内原のカメラがブレているのか、また印刷の解像度の限界なのか判断できない (図 3)。

[20] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/other/2004/12/02/548.html 2023 年 5 月 14 日確認。

図 2、内原恭彦『Son of a BIT』表紙　図 3、同、部分拡大図

内原はこの試みによって、現前の光景がデータに変換され、ときに改変され合成され、アウトプットされるデジタル写真のプロセスの不確かさ、そしてアウトプット環境によりそれらのイメージの意味が変容することを示している。内原が初期に制作したスティッチングを用いた作品はデジタル一眼レフニコン D100 の 600 万画素の画像を 10 枚ほど用いて制作したものだったが、現在ではこれよりも大きなサイズの画像をスマートフォンによるワンショットで撮影することが可能である。一部のスマートフォンでは 2 億画素もの写真を手軽に撮影することができるようになった現在、内原の試みは数値的意味では簡単に凌駕されてしまう。しかし、内原の実践は過渡期的な状況において可能だった、デジタル写真の本質を問う行為だったといえよう。

内原のスティッチング作品は、デヴィッド・ホイックニーが指摘したような遠近法を逸脱したカラヴァッジョの絵画へのアプローチとも類似性がある[21]。カラヴァッジョは 17 世紀初頭に数人のモデルにポーズをつけ、人物を一人一人デッサンし、現在の画像加工に用いられるレイヤー的な発想によってこれを絵画中に配置させることにより独自の自然主義を達成した。これは内原のスティッチングも同様である。構成されるそれぞれの写真は、同時間、同位置からの視点で構成されていないため、写真内に偽りが存在する。その手作業による身体性の刻印は絵画的である。近年電子タブレットで絵画制作するホイックニーは､デジタルデバイスを用いたとしてもこのように身体的な筆跡が作品に残ることにより、作家性がデジタル作品にも残るとしている[22]。同じく絵画から制作活動を開始した内原も、ホイックニーと同様の問題意識のもとに作品の制作にいかに身体性を持ち込めるかということを実践したのだろう。

[21]ホックニー、デイヴィッド　マーティン、ゲイフォード(2020)「カラヴァッジョとカメラのような目つきの男たち」『絵画の歴史　洞窟壁画から』木下哲夫訳、青幻舎、pp. 172-193.
[22] 同、「終わりのない画像の歴史」pp. 324-349.（p. 336.）

そしてストリートスナップの文脈で考察するならば、内原の写真にはいわゆる「決定的瞬間」といえるような写真はない[23]。そのような写真がいかに力を失っていくかに対して自覚的であるがゆえに被写体を選択しているように思える。内原に撮られる被写体で多いのは、植物や工業製品、路上のゴミなどである。これらの被写体に共通するのはビビットな色合いのものが多いということだ。そして写真集の表紙の鶏頭の写真を筆頭として、とりわけ赤い色を基調とした写真が多い。当時のデジタルカメラでは、センサーの構造上の問題で赤色の表現が難しいとされていた。内原はこの眼前の赤とは違う赤をあえて写すことによって、デジタル写真で撮られた光景がいかに不確かものであるかを示しているようだ。内原は自身を「形(フォルム)に反応する写真家」ではなく、「色に反応する写真家」であると述べてもいる[24]。

他にも写真集には、内原によるデジタル写真の不確かさに対しての意識的なアプローチが感じられる点がある。例えば、内原の写真には web でも写真集やプリントでも、夜に撮影された写真も頻繁に登場し、低光量下での撮影に長けたデジタルカメラならではといえるが、暗部にはわずかにノイズがのっている。何もない黒く潰れた空間よりも物質性を写真に与えていると見ることができる。また、一般に好ましいとはされないセンサーに付着したゴミもそのまま消去せずにいる(図 4)。

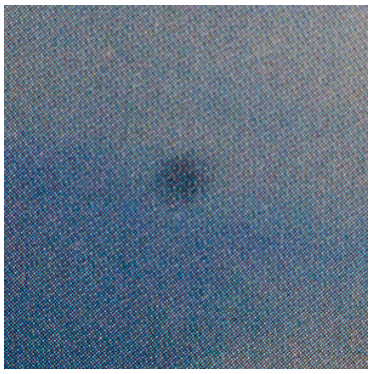


図 4

フィルムであればこのような形状のゴミは画面に混入しにくいものであるため、デジタルカメラで撮影されたことがわかるのと同時に、コンピューター・グラフィックスによって生成された画像ではなく、確かにその場でシャッターを押したという身体性を伺うことができる。内原のデジタル写真の不確かさについての問題意識が写真集という形式にアウトプットされることによって結実しているのだ。

[23] 写真のデジタル化による決定的瞬間の変化については、シャッターのタイムラグや動画との関係から考察されたものとして、大西みつぐ(2002)『デジカメ時代のスナップショット写真術』平凡社新書、がある。

[24] https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2007/03/01/5696.html 2023 年 5 月 14 日確認。

おわりに

内原の写真は、スティッチングという手法や登場時期、使用される機材、ブログを中心とした写真家コミュニティの牽引など、総じてデジタル写真黎明期の代表であるとみなされたが、出来上がりの質感の違いなどは生じるとはいえ、技術的にはフィルムに置き換えても制作可能な写真表現である。これまで本稿にて考察してきたように、内原の新規性は、デジタル写真の過渡期的条件によってもたらされた、被写体の選択や距離感、現前の光景を疑うという写真に対する本質的な批判的態度にこそあった。そして、内原の実践は、それ以前のフィルム時代の写真表現を支えていた真実性をも揺さぶる。初期のデジタル／フィルム写真論が対象とした現実の光景からの乖離という問題は、実は慣れ親しんだフィルムによるイメージとの差異を示すものであり、多くの人々がフィルムで写し撮られたものを現実であると錯覚していたに過ぎなかったのだと、現在の視点からは再認せずにはいられない。例えば色の再現性においても、デジタルカメラの色の再現性が問題視されない程に忠実なものになった今、フィルムによって撮影されたかつてのカラー写真を見れば、色温度などの環境的要因や選択されたフィルムの特性によって生じる色の差に違和感を感じるようになった。画像加工による改変性を疑うより以前に、フィルムの色を現実の色であると認識していた共通の幻想こそ疑うべきものであったのだろう。

現在、たしかにデジタルカメラの性能は内原が実験的な作品を制作していた頃に比べればはるかに向上した。内原がスティッチングを用いて制作したサイズの写真は今では容易にワンショットで撮影することが可能となった。記録性能の向上によって警察などの証拠写真や[25]、美術館などのアーカイブ資料がデジタルで撮影され保存されるようにもなった。しかし、撮影というインプットの性能は向上したが、デジタル化によって写真表現自体はあまり変化していない。むしろ内原が展示写真のサイズや写真集というオールドメディアで実践したように、アウトプットの環境に目を向けるべきだろう[26]。8K モニターなどが登場し、見る距離によっては映像なのか現実なのか区別することができない環境が用意されていく現在、インプットの解像度を議論していた初期のデジタル／アナログ写真論とは違う観点の議論が必要である。内原の写真に存在する身体性こそが、デジタル写真の表現にとって現在でも有効な可能性を提示しているのではないだろうか。

内原は 2007 年の写真集の発刊以降、公式な作品の発表はしていない。その後もブログで不定期に写真をアップロードしていたが、このブログも閉鎖されてしまっている。現在も確認できるものとしては『Web 写真界隈』を中心にいくつかの記事のみである。本稿の執筆にあたり、そこに残った写真を閲覧した。驚くべきことは、それらの写真が web 用に圧縮された画像でなく撮影時のそのままの最大サイズでアップロードされていたことだった。

---

[25] 警察庁(2019)『デジタルカメラで撮影した写真の活用要領について』には「画像ファイルを印画した写真をいわゆるフィルムカメラで撮影した写真と同様に立証上不可欠なものとして」という記載がある。

[26] 北野圭介(2009)『映像論序説 〈デジタル／アナログ〉を超えて』人文書院、p.44 によれば、一般の人々にとってアナログ映像とデジタル映像の違いは、技術面での内的メカニズムによってではなく視聴される際のデバイス形式でしかないという。

この jpeg 画像は撮影時の row データから現像された、いわば作者の所有するオリジナルと変わらないものである。写真集に載せられている写真とまったく同質のものであろう。それらを収集し編集することで、誰かが内原の写真集を二次創作することさえ可能である。オリジナルの写真が、本人不在の状況でも web 上に蓄積されたまま存在している。これほど写真というメディアの複製性をシニカルにあらわしていることはないだろう。この確かさと不確かさの両義性こそがデジタル写真の美学といえるのではないだろうか。

複製性と信憑性、これらは写真誕生後すぐの時期から言及され続けてきたことだった。しかし、そこに写し撮られたものを事実として思い込む前提があまり疑われることなく共有され続けてきた。それは内原も影響を受けたという写真家の中平卓馬が、かつてマスメディアによる写真の独占的かつ恣意的な意味づけに対して「写真ならばすべて現実だという大衆幻覚」「写真に記録されない、あるいはテレビによって放映されないものはすべて現実ではない」と指摘した状況にも符号する[27]。現在、中平が言及した以上に、日常のすべてが写真や映像に記録され、写真に記録されないものの方が珍しいといっても過言でなくなっている。とりわけ、ストリートスナップが主な撮影場所とする市街地の路上においては、死角なく監視カメラが常時記録し、誰かがスマートフォンによって撮影し web 上に発信している。写真家の行為自体が監視対象として撮影されることも多い。このような近年の状況において、写真家の作品として撮られた写真がどこまで作家性を持ち続けるかについても疑わしいものとなっている。だからこそ、web 上で作品のオリジナルを容易に入手可能にし、閲覧環境による見え方の差に対して諦めを持ち、作品自体が変容していくことに可能性を見出していた内原の試みは、当時のデジタル／フィルム写真論が見落としていた写真の本質を問うものであったといえるだろう。つまり信憑性や複製性が常に問われる写真という表現メディアは、懐疑的であること自体が審美的なことに直結し他のメディアにはない美学を形成してきたといえるではないだろうか。身体性を刻印する絵画的なプロセスによって横断的に追求することでこれを示したのが内原だったのである。

---

[27] 中平卓馬(1972)「記憶という幻影　ドキュメントからモニュメントへ」『美術手帖　1972 年 7 月号』(再録:2010『なぜ植物図鑑か』ちくま学芸文化、p.60.)

ロンサール『恋愛詩集』（1552-1553）とニコラ・ドニゾ[1]

林　千宏

本論で考察したいのは、16 世紀半ばに出版されたピエール・ド・ロンサールの『恋愛詩集』（1552）、そして翌年 1553 年に友人のマルク＝アントワーヌ・ミュレの注釈を加えて発表された『恋愛詩集』第二版における、ニコラ・ドニゾの表象である。

ロンサールの友人であるル・マン出身の詩人・画家のニコラ・ドニゾ（Nicolas Denisot, 1515-1559）は、彼自身数冊の詩集を出版しているが、フランソワ 1 世の姉マルグリット・ド・ナヴァールの追悼詩集『マルグリット・ド・ナヴァールの墓』（*Le Tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre*, 1551）出版に際しては主導的な役割を果たした。ここで彼は収録されたロンサールの詩句に注釈を加え、また書物の扉絵となるマルグリット・ド・ナヴァールの版画を制作したのも彼であると推測されている[2]。ここに収録されたロンサールの詩は、一年後の 1552 年に『オード集第 5 の書』に収録されるが、これは『恋愛詩集』とともに一冊の本として出版されることになるものだ。ただしこの『オード集第 5 の書』に収録される際にはマルグリット・ド・ナヴァールの肖像も、ドニゾの注釈も削除されている。

ロンサールとドニゾの協力関係が頂点に達したのがこのロンサールの『恋愛詩集』初版（1552）そして第二版（1553）であろう。これらの書物は巻頭にロンサールとカッサンドルの肖像画が提示されているが、その制作者がドニゾであろうと考えられている[3]。この両者が向かい合う肖像画の入念な構成に関しては既に示した通りであるが[4]、過去のペトラルカの詩集を模範としながらも独自の発展が見られるものだ。『恋愛詩集』では、初版においても第二版においてもその巻末にドニゾ自身のソネが 1 篇含まれているが、これはまさしくウェヌスの聖木であるミルテの冠を戴いたロンサールの肖像を歌ったものだ。

Mignardement au champ Idalien, De ses beaus dois Venus entortillonne Ce mol chapeau, qu’oisive elle façonne, Puis de son Ceste elle en fait le lien.	可憐にイーデー山地の野原で ウェヌスはその美しい指で編む この柔らかな冠を。それは彼女が手慰みに作り 自らの帯で結んだもの。
De just rosat, voire Acidalien	彼女は薔薇の香る雫、アキダリアの泉の雫で

[1] 本論考は JSPS 科研費 23K00421 の助成を受けたものである。

[2] Daniele Speziari, *La Plume et le pinceau, Nicolas Denisot, poète et artiste de la Renaissance (1515-1559)*, Genève, Droz, 2016, p. 215-218.

[3] *Ibid*., p. 212.

[4] 拙論「エンブレムと鏡―セーヴ、ロンサール、ベローにおける鏡のモチーフ―」言語文化共同研究プロジェクト「表象と文化 XV」p. 9-21.参照。

Vient arroser cette sainte couronne : Puis de Ronsard le chef elle environne, Ne l'enviant le prince Delien.	この聖なる冠を潤しに来る。 そしてロンサールの頭にこの冠を戴かせる デロス島の王子（アポロン）を煩わせるまでもなく。
Vela le pris (dit elle en le baisant) Qu'as merité, comme le mieus disant, Et comme seul, ou premier de nôtre age.	これが褒美だ（と彼に口づけながら言う） 最も巧みに歌う者にふさわしい 我らの時代でただ一人、あるいは最も秀でた者として。
Courage donq : à la posterité Chante l'honneur de ma divinité : Venus encor' te garde davantage[5].	だから勇気を出すがいい、後世の者に 私の誉を歌うのだ。 ウェヌスは一層お前を見守ろう。
sonet de Nicolas Denisot conte d'Alsinois sur la courone de Myrte de Ronsard.	ロンサールのミルテの冠によせて、 ニコラ・ドニゾによるソネ

詩自体は過剰ともいえるほどに古代神話の名が挿入され、また逸話の数々が暗示されることで多くのロンサールのソネ以上に難解な印象を与えるが、この詩はおそらくデュ・ベレーが『恋愛詩集』初版に先立つ 1549 年に出版したソネ集『オリーヴ』を意識したものだ。オリーヴはデュ・ベレーが歌う女性の名として設定されているが、一方でこのオリーヴは何より樹木としてのオリーヴを意味すると考え、そこに詩人と親交の深かったマルグリット・ド・サヴォワ（彼女のドヴィーズにオリーヴが含まれる）の存在を読み取る論もある[6]。つまり、ロンサールの『恋愛詩集』はペトラルカの歌うラウラ（月桂樹）でも、デュ・ベレーの歌うオリーヴでもなく、ウェヌスの聖木であるミルテをその詩集のシンボルとしているということだ[7]。

さらに第二版に至って注釈者ミュレの肖像画も加えられているが、これもドニゾの手によるものと考えられる[8]。だが研究者スペズィアリも指摘するように、実際にはこれらの版画の作者をドニゾであるとする客観的な記録は無く、様々な状況証拠からそうと考えるのが最も自然であるということだ。そしてその状況証拠にはロンサールの詩句も含まれることになる。つまりドニゾという人物に関して我々の知ることのいくつかは同時代の読者と同じように、作品を読むことによってしか知ることができない。言い替えるなら、それはロンサールやドニゾ自身あるいはミュレによって作り上げられたフィクショナルな人物像

---

[5] Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires, texte de 1553*, édition de Christine de Buzon et Pierre Martin, préface de Michel Simonin. Postface de Jean Céard. Cahier musical (1552) présenté par François Lesure, Didier Érudition (Classiques Didier Érudition), 1999, p. 257-258.　ミュレの注釈についても主にこの版を使用。この他必要に応じてフランス国立図書館サイト（GALLICA）で公開されている以下のテクストを参照した。Pierre de Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1552 (フランス国立図書館所蔵 RES P-YE-1482)。Pierre de Ronsard & Marc-Antoine de Muret, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par lui, & commentées par Marc Antoine de Muret. Plus Odes de L'auteur, non encor imprimées*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1553　(フランス国立図書館所蔵 RESP-YE-125)

[6] *Cf.* Charles Béné, *Marguerite de France et l'œuvre de Du Bellay*, dans *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Slatkine / Champion, 1978, p. 223-241.

[7] 加えてここにはデュ・ベレー『オリーヴ』（1549）冒頭のソネ I も暗示されているだろう。そこでデュ・ベレーは、自らが求めるのはアポロンの月桂樹でもバッコスのキヅタでもウェヌスのミルテでもなく、オリーヴなのだと歌う。

[8] Speziali, *op.cit.*, p. 218.

でもあるということだ。ではドニゾはどのように表象され、またそれは『恋愛詩集』という作品のどのような側面を明らかにしているのだろうか[9]。

まず挙げたいのがロンサール『恋愛詩集』（1552）における次のソネである。

Le plus toffu d'un solitaire boys,
Le plus aigu d'une roche sauvage,
Le plus desert d'un separé rivage,
Et la frayeur des antres les plus coys :

Soulagent tant les soupirs de ma voix,
Qu'au seul escart de leur secret ombrage,
Je sens garir une amoureuse rage,
Qui me raffolle au plus verd de mes moys.

Là, renversé dessus leur face dure,
Hors de mon sein je tire une peinture,
De touts mes maulx le seul allegement,

Dont les beaultez par Denisot encloses,
Me font sentir mille metamorphoses
Tout en une coup, d'un regard seulement[10].

人気の無い森の奥深く
人知れぬ岩の鋭い尖端
遠く離れた人気のない川岸
そして全く音のしない恐ろしい洞窟こそ、

私の溜息を和らげる
その人知れぬ蔭の隔たったところでだけ
私は愛の熱狂が鎮められるのを感じるのだ、
若い盛りに、私を狂わせる熱狂が。

ここで、この堅い地面に寝転がり
胸から、肖像画を取り出す。これが
あらゆる苦しみを和らげてくれる唯一のもの

その美しさは、ドニゾによって閉じ込められ、
私に千もの変化を感じさせる。
私の体のうちに、たった一目見るだけで。

Sonet IX

ここで描かれているのは、詩人がひとり人気の無い森の中で想いを寄せる人の肖像画を眺める情景である。1553 年版『恋愛詩集』に付されたミュレの注釈ではこの詩は次のように要約されている。

Il dit ne pouvoir soulager ses maus, sinon se retirant de toutes compaignies, & hantant les lieus solitaires, affin d'illec contempler à son aise un portrait de sa Dame fait de la main de Nicolas Denisot Conte d'Alsinois homme, entre les autres singulieres graces, excellant en l'art de peinture. Voi la derniere Ode du cinquiesme livre[11].
詩人が語るのは、自らの苦しみを和らげるのは、あらゆる友との交わりから退いたり、人気のない場所に通うこと以外では、心ゆくまで自らが想いを寄せる人の肖像を眺めるしかないということである。その肖像画は数ある天賦の才能の中でも絵画の術に卓越したニコラ・ドニゾ、アルシノワ伯の手によるものである。『オード集第 5 の書』の最後のオードをみよ。

先にも述べた通り、『恋愛詩集』の巻頭に詩人ロンサールと恋人カッサンドルの向かい合った肖像画を制作したと考えられるのがドニゾであった。つまり、ロンサールは詩の中でその詩が含まれる書物に掲載された絵画に言及しているともいえる。詩では、この肖像

[9] ドニゾはいわゆるプレイアッド派の詩人たちの作品でも名が挙げられ、オリヴィエ・ド・マニーやジャック・グレヴァンといった同時代人の作品でも言及されているが、本論ではとりわけ 1552 年および 1553 年出版の書物としての『恋愛詩集』を対象とする。その際同じ書物に含まれたオードも検討の対象となる。
[10] 使用テクストは、Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, édition critique par Paul Laumonier révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, STFM, Paris, Hachette, puis Droz, puis M. Didier, 20 tomes, 1914-1975, 略号を Lm とし，巻数をローマ数字で，頁数をアラビア数字で記す。Lm. IV, p. 13-14.
[11] Ronsard & Muret, *op.cit.*, p. 23-24.

画（絵画）の美しさが、それを眺める詩人「私」の体のうちに「無限の変化を感じさせる」としている。この「変化」には metamorphose という語が用いられており、ミュレは翌年に出版される『恋愛詩集』第二版における注釈で、ギリシャ語での「変化」（changemens）の謂であることを伝えるのみであるが[12]、当時の詩人たちにとってはこの語は当然オウィディウスの『変身物語』を連想させたことであろう。何より『恋愛詩集』巻頭のカッサンドルの肖像画を囲む巻革装飾に刻まれたモットーは『変身物語』2 巻 781 行から採られているのだ[13]。つまり詩人はドニゾの肖像を見るだけで『変身物語』で描かれる恋愛を契機とした多くの変身がまるで自らの内に起こるように感じられるということを表わしているだろう。これは肖像画の、苦しみを和らげるもの、見る者のうちに無数の変化を感じさせるものとしての特徴を挙げると同時に、『変身物語』の、例えばピュグマリオンの逸話では彫像が変身を遂げ生命を得たのに対し、ここでは鑑賞する側が変身を感じるという逆の展開がみられるのだ。さらに、このソネでは、この肖像を眺めるのが人気のない森であるということにも注目したい。森はロンサールにとってニンフらと出会う場所であり、創作と深くかかわっていた。人々との交わりを避けられる場所で、肖像画を眺めることのみが詩人の苦しみを癒せると歌うが、一方でその肖像画を描いたドニゾの名が挙げられることで、この舞台となる森が友人と作り上げられたものであることも伺われるだろう。この詩にもう一人の友ミュレの注釈が加わるが、ここにドニゾのアナグラムである「アルシノワ伯爵（Conte d’Alsinois）」の呼称を加えていることに注目したい。例えばモンテーニュは『エセー』第 1 巻 46 章「名前について」で、「アルシノワ伯」という名がニコラ・ドニゾのアナグラムであることを述べた上で、彼は自らの詩と絵画の栄誉をこの名に与えてしまったのだと論ずるが[14]、一切の説明なくこの呼称を用いることで、それが架空の名であることを知らぬ読者にとっては現実の地方として提示されることになるだろう。

さらに、ミュレの注釈ではロンサールによる『オード集第 5 の書』の最後のオードを参照するようにと述べられているが、これは「アルシノワ伯、ル・マンのニコラ・ドニゾへ」と題された 112 行からなる長詩である。先にも述べた通り『オード集第 5 の書』は『恋愛詩集』初版（1552）と共に一冊の本として出版されたものであるが、ミュレが注釈をつけた『恋愛詩集』第二版（1553）には含まれていない。作品は次のように始まる。

---

[12] ロンサールの全作品中でこの語の用例は 8 例であるが、そのうちの 4 例が『恋愛詩集』(1552)に集中している（IX、L、LXXV、CI）。

[13] Ovide, *Les Métamorphoses, Tome I (livres I-V)*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, 2007, p. 63.

[14] Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition conforme au texte de l’exemplaire de Bordeaux par Pierre Villey, Paris, QUADRIGE / PUF, 2004, p. 279, livre I, chap. XLVI, « Des noms » : « Nicolas Denisot n’a eu soing que des lettres de son nom, et en a changé toute la contexture, pour en bastir le Conte d’Alsinois qu’il a estrené de la gloire de sa poësie et peinture. » だが、ロンサールの詩などでは既に見たように「アルシノワ伯」とニコラ・ドニゾの名は併記されているため、アルシノワ伯＝ドニゾの結びつき自体は多くの読者にとっては知られたものであったと推測できる。

Bien que le reply de Sarte
Qui lave ton Alsinois,
En serpentant ne s'ecarte
De mon fleuve Vandomois :
Et que les champs de ton estre
Que les Graces ont en soing,
De ceulx là qui m'ont veu naistre
Ne se bornent pas bien loing :

Cela pourtant n'avoit force
De m'alecher, sans avoir
Premier engoulé l'amorce
Qui pendoit de ton sçavoir :
Et non ta Sarte voisine,
Ny ton champ voisin au mien,
Nostre amytié ne fut digne
D'un si vulgaire lien[15].

君のアルシノワを浸す
サルト川の流れは
蛇行しつつも、私のヴァンドームの川から
遠ざかることはない。
そして三美神が丹精を込めた
君の領地の田園が、
私の故郷の田園と
それほど遠くは離れていないとはいえ

君の知から垂らされる餌を
最初に飲み込まなかったなら
そんなことは私を釣り上げる力を
持ってはいなかったのだ。
ましてや隣り合う君のサルト川でも
私の田園に隣り合う君の野原でもない
われらの友情は、そんな俗な結び付きに
似つかわしくはなかったのだ。

Ode XI « Au conte d'Alsinois Nicolas Denisot du Mans »

このように冒頭で架空の地方アルシノワ（Alsinois）が挙げられることで、やはりロンサールが友人ドニゾと作り上げた国において作品が展開されることになる。つまり作品の背景、受容される場所、さらに出来事ともに虚実を織り交ぜながら設定されているのだ[16]。この設定そして展開は、ロンサールが牧歌を創作した際に、自らを含めて友人を牧人の名で登場させていることにも通じるだろう。注目したいのは、ここでも彼の描く肖像についての言及があることだ。例えば以下の箇所である。

Mais où est l'œil qui n'admire
Tes tableaux si bien portraictz,
Que la Nature se mire
Dans le parfaict de leurs traictz ?
Où est l'oreille bouchée
De telle indocte espesseur
Qui ne rie, estant touchée
De tes vers plains de douleur[17] ?

かくも見事に描かれた君の肖像画に
見惚れないような目が一体あるのだろうか
その見事さは自然が自らの特徴を完璧に
映し出しているかのようなのだが。
また君の優しさに満ちた詩句を聞いて
渇きの癒されないような耳があるのだろうか
分厚い無知に
栓をされてしまって。

Ode XI « Au conte d'Alsinois Nicolas Denisot du Mans »,

ドニゾの、自然がそのままに映し出されたかのような肖像画には誰もが目を奪われてしまう。そしてドニゾは詩句も創作する。そこで詩句を味わうことを妨げるのは無知であると歌われるが、これは先に見たドニゾの詩句が過剰ともいえるほど異教神話の知識がちりばめられていることを暗に示唆しているかもしれない。さらに以下の詩句では、

[15] Lm. III, p. 177-178, v. 1-16.
[16] そしてこの構造は、『オード集第 5 の書』の「アルシノワ伯、ル・マンのニコラ・ドニゾへ」の直後に置かれた「バッカス祭、或いはパリ近郊エルクイユへの浮かれ騒ぎ旅」でも引き継がれている。
[17] Lm. III, p. 178-179, v. 33-40

Le variant en la sorte	人々の眼を巧みに欺くために
D'un protraict ingenieux,	多くの美しい特徴が
Où maint beau traict se rapporte	描きこまれた見事な肖像画の
Pour mieux decevoir les yeulx.	多様性よ、
Asseure toy pour ne craindre	安心するがいい。
Que la Mort en te pressant,	君を急き立てる死も
Puisse ton renom esteindre	朽ちていく肉体とともに
Avec le corps perissant[18].	君の名声までは消し去ることができないのだ。

Ode XI « Au conte d'Alsinois Nicolas Denisot du Mans »

自然の多様性を描いたドニゾの肖像画は人々の眼を欺くほど見事であり、その名声は時間によって消え去ってしまうことはないとする。これは、ドニゾの卓越した技術は自然が生み出した多様性を見事に描いており、たとえ肖像画に描かれた人が死んだとしても、その絵画は残り続けるだろう、ということだ。だが、この内容が詩に歌われていることにも注意が必要だろう。すなわち、この内容は詩と絵画の優劣論争の文脈でも読め、その際には君（＝ドニゾ）の名声までも消し去ることができないのは、絵画以上に時の流れに抗しうる詩句に歌われ、またドニゾ自身も詩句を創作しているからだとも読める。

そして詩は同時代の夭逝したネオ・ラテン詩人（かつ画家、彫刻家としての才も自らの詩（『挽歌』1 巻 6 番）で暗示する）ジャン・スゴン（Jean Second, 1511-1536）の名と彼の代表作『接吻』（*Basia*, 1539）も暗示しつつ、次のように締めくくられる。

Jan Second, de qui la gloire	ジャン・スゴン、その栄光において
N'ira jamais defaillant,	決して失われることのない者は、
Eut contre elle[19] la victoire	死に打ち勝ち、これらの武器（＝筆とペン）で、
Par ces armes[20] l'assaillant :	死に襲いかかったのだった。
Dont la main industrieuse,	その巧みな手は
Animoit peniblement	苦しみながら
La charte laborieuse,	紙片と
Et la table egualement.	画布に生命を与えたのだった。
Et duquel les baizers, ores	その接吻は、
Pour estre venuz du Ciel,	天からやってきたため
En ses vers coulent encores	その詩句にはいまだに
Plus doulx que l'Attique miel.	アッティカの蜜よりも甘い蜜が流れる。
Mais ô Denisot, qui est-ce	だが、おお、ドニゾよ、誰が
Qui peindra les yeulx traictifz	私の女神、カッサンドルの
De Cassandre ma Deesse,	人を欺く目、そして金の巻髪を
Et ses blondz cheveux tortifz ?	描くだろうか。
Lequel d'entre vous sera-ce,	あなた方のうちどちらが、
Qui pourroit bien colorer	色付けることができることだろうか
La magesté de sa grace	私をして崇めずにはいられなくする

[18] Lm. III, p. 180, v. 65-72.
[19] =La Mort
[20] =le pinceau et la plume

Qui me force à l'adorer ?
Et ce front dont elle abuse
Ce pauvre Poëte amant,
Son riz (ains une Meduse)
Qui tout me va transformant !

彼女の優美さ、その威厳を。
そしてあの額、彼女はあの額で
この哀れな恋する詩人を弄ぶのだ
そしてまた彼女の微笑み（いやそれはメドゥーサだ）
それは私を変化させてしまうのだから！

Amour, qui le cuœur me ronge
Pour redoubler mon esmoy,
Ceste nuict trois fois en-songe
L'a faicte apparoistre à moy.
Las, mais elle accoustumée
De me retromper souvent,
Me fuit comme une fumée
Qui se jouë avec le vent[21].

アモルよ、私の心を貪り
私の動揺をいやますものよ
この夜は夢の中で 3 度まで
彼女を私の前に現わしたのだ。
ああ、だが私をしばしば欺く
彼女は、まるで煙のように
私から逃げ去るのだ
風とたわむれる煙のように。

Ode XI « Au conte d'Alsinois Nicolas Denisot du Mans »

引用した詩句の 3 詩節目でカッサンドルの微笑みがまるでメドゥーサのように恋する詩人を変化させることを述べているが、これは先に挙げた『恋愛詩集』のソネ IX と重なる展開だろう。そしてこの美しさを肖像として閉じ込められることができるのはどちらだろうか、と修辞的疑問を投げかけ、それがドニゾをおいて他にないことが暗示されている。さらにこの詩の結末部で、夢の中に彼女の姿が現れることを歌うが、「夢」は詩の鮮やかな視覚性を歌う時にしばしば引き合いに出されるものであることを指摘したい。つまりここでもドニゾによる肖像画の制作を暗示しながら、詩との比較も行われているのだ。

他にドニゾの名前が『恋愛詩集』(1553)で現れるのは、次のソネ XXXIV である。ここではロンサールがドニゾの名を挙げるのではなく、ミュレが注釈でその名を挙げる。

Las, je me plain de mille & mille & mille
Souspirs, qu'en vain des flancz je vois tirant,
Heureusement mon plaisir martirant
Au fond d'une eau qui de mes pleurs distille.

Puis je me plain d'un portraict inutile,
Ombre du vray que je suis adorant,
Et de ces yeulx qui me vont devorant
Le cuœur bruslé d'une flamme gentille.

Mais parsus tout je me plain d'un penser,
Qui trop souvent dans mon cuœur faict passer
Le souvenir d'une beaulté cruelle,

Et d'un regret qui me pallist si blanc,
Que je n'ay plus en mes veines de sang,
Aux nerfz de force, en mes oz de moëlle[22].

Sonet XXXIV

　ああ、私はうめく、何度も何度も何度も。
胸からむなしくも絞り出される吐息は、
易々と私の喜びを責めさいなむのだ
私の眼から滴った涙の水底で。

　また私はむなしい肖像にうめく
私が現実に愛する方の影に、
そして、高貴な炎で私の心を
燃やし尽くすあの目に、苦しむのだ。

　だが何より私を嘆かせるのは
あまりにしばしば私の心に浮かぶ
あのつれない美しさの思い出、

　そして悲しみ。それは私をあまりに
青白くさせるので、私の血管にはもう血もなく、
神経には力も、骨には髄もなくなってしまうのだ。

[21] Lm. III, p. 181-183, v. 81-112.
[22] Lm. III, p. 37-38.

ここで歌われるのは IX と同じく肖像（portraict）であるが、ミュレはこのソネ全体について、次のような注釈を付している。

Il se plaint des soupirs qu'il gette, & des pleurs qu'il repand, sans qu'ils lui servent de rien. Il se pleint d'un portrait de sa dame, fait par Nicolas Denisot, duquel j'ai parlé ci dessus, lequel portrait ne peut donner suffisante allegeance a ses maus. Il se plaint des yeus, qui lui devorent, & enflament le cœur : d'un penser, qui perpetuellement lui represente sa dame : & d'un regret qu'il a de se voir ainsi captif, lequel regret le fait envieillir devant ses jours, lui aiant ja consumé les principaus soutenemens de sa vie[23].

彼は自らがつくため息、自らがこぼす涙が、何の役にも立たないことを嘆いている。彼は自らが想いを寄せる人の肖像についても嘆いているが、その肖像はニコラ・ドニゾによって描かれたものであり、彼については私が先に述べた通りであるが、その肖像にしても、自らの苦しみを十分に和らげることはできない。彼は自らを蝕み、心を燃え上がらせるカッサンドルの目も嘆き、また彼の眼前に変わることなく彼女の姿を現してしまう思念や、自らがこのように囚われの身となってしまっていることからくる悲しみ、そして彼を時ならず老いさせ、既に彼の命の主たる支えを掘り崩してしまっている悲しみについて嘆いている。

このソネ XXXIV で歌われる肖像は、ソネ IX で歌われる肖像（peinture）とは同一のものである、とミュレは考える。そしてソネ IX では詩人の苦しみを癒すたった一つのものであったのが、それも「苦しみを十分に和らげることはできない」のだ。ミュレの注釈では表現がやや和らげられているものの、ロンサールの言葉はより直接的にその肖像を役に立たない（inutile）もの、「影」（ombre）としている。だが、その一方で詩人のドニゾの才能に対する信頼は変わらず、その後ソネ CVI では次のようにも歌っているのだ。

Haulse ton aisle, & d'un voler plus ample,
Forçant des ventz l'audace & le pouvoir,
Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple.

Là, d'œil d'Argus, leurs deitez contemple,
Contemple aussi leur grace, & leur sçavoir,
Et pour ma Dame au parfait concevoir,
Sur les plus beaulx fantastique un exemple.

Moissonne apres le teint de mille fleurs,
Et les detrampe en l'argent de mes pleurs,
Que tiedement hors de mon chef je ruë :

Puis attachant ton esprit & tes yeulx
Dans le patron desrobé sur les dieux,
Pein, Denisot, la beaulté qui me tuë[24].

Sonet CVI

君の翼を高くあげよ、そしてより大きな羽ばたきで
風を起こし大胆さと力を手中に収めるのだ、
ドニゾよ、君の羽ペンを動かすがよい、
神々がその神殿を構える天にまで。

そこで、アルゴスの眼でもって、神々を眺め
神々の恵みや、その知もまた眺めるがいい、
そして私の恋人を完璧に描きだすために
最も美しい神々をモデルとするがいい。

無数の花々が咲き誇った後に刈り込むがよい
それらを私の涙という銀と混ぜるのだ。
その涙はあたたかく私の顔から流れ落ちたもの。

そして君の精神と目を
神々から盗み取った姿のなかに結び付けて
描くがいい、ドニゾよ、私の命を奪う美しさを。

このソネに付されたドニゾの注釈は以下の通りである。

[23] Ronsard & Muret, *op.cit.*, p. 58.
[24] Lm. IV, p. 104-105.

Il ecrit a Nicolas Denisot, duquel j'ai parlé ailleurs, & le prie, que pour peindre divinement la parfaitte beauté de Cassandre, il vole jusques au ciel, & là, soigneusement contemplant la beauté des dieus, il fantastique, c'est a dire, il imagine en son esprit, un exemple de parfaitte beauté. Apres, qu'il brasse ensemble le teint de toutes les plus belles fleurs qui soient : & puis les detrampe avec les argentines larmes, qui coulent de ses yeus perpetuellement. Et que, aiant ainsi apresté son patron, & ses couleurs, il se mette a peindre, avecques toute la plus grande diligence qu'il lui sera possible[25].

彼はニコラ・ドニゾに対して書いているが、彼について私は他の箇所で語っている。そして彼に対して願うのは、カッサンドルの神々しくも完璧な美しさを描くためには、天まで飛んで行き、そこで注意深く神々の美しさを眺め、心に完璧な美しさの例についての空想を生み出す、すなわち想像を膨らませるようにと願っている。そしてその後で、存在するあらゆる美しい花々の色を、自らの眼からとめどなく流れる涙の銀色と混ぜ合わせるように、と願っている。さらにまた、自らのモデルと、絵具を準備した後に、可能な限りの勤勉さでもって描き始めるように、と願っている。

例えばペトラルカは『カンツォニエーレ』において同時代の画家でペトラルカの恋人ラウラの肖像を描いたシモーネ・マルティーニについて、ラウラのイデアを天上にて見たのだろう、と歌う[26]。一方でロンサールはむしろ神話上の美女パンドラがそうであったように、美しい神々の特徴を受け継ぐものとして歌い、実際に『恋愛詩集』のソネ XXXII ではパンドラとしてのカッサンドルを描いている。

こうしてみるならロンサールの『恋愛詩集』初版（1552）そしてミュレが加わって制作した『恋愛詩集』第二版（1553）という二冊の書物においてドニゾという名が現れる時、その詩の内容としては二種類あるといえるだろう。まずドニゾが描いた肖像画についてのもの、そしてロンサールを中心とした詩人の仲間「部隊」（ブリガード）の重要な一員としてのドニゾである。そこでは画家としての彼の才能を称えつつ、彼にカッサンドルの肖像を描くようにも呼び掛ける。『恋愛詩集』初版では、同じ書物に収録された『オード集第 5 の書』で、ドニゾに捧げられたオードに続き、長詩「バッカス祭あるいはエルクイユへの旅」が続き、そこでもドニゾの名が挙げられている。それに対し、『恋愛詩集』第二版では、この『オード集第 5 の書』が削除される一方で、先に引いたドニゾのソネは『恋愛詩集』の直後に置かれ、さらに仲間の詩人ポンチュス・ド・ティヤールのソネが置かれている。その後に続くのがロンサールと敵対関係にあった詩人メラン・ド・サン＝ジュレへの和解を呼び掛けるオード、さらに、この世の災いを逃れ幸運の島で詩人たちが集うという展開のオード「幸福の島」（Les Îles fortunés）、アンブロワーズ・ド・ラ・ポルトへのオード「人々の悲惨について」が置かれた後、書物の最後に置かれるのがロンサールの詩の中でもおそらく最もよく知られた「カッサンドルへのオード」（Ode à Cassandre）である。これら『恋愛詩集』第二版後半のオードを貫くのは災いや諍いに満ちた現世と、その中でも対照的な牧歌的な自然の中での詩人たちの友情の姿であるが、そこでドニゾの名

[25] Ronsar & Muret, *op.cit.*, p. 172.
[26] Pétrarque, *Chansonnier Rerum vulgarium fragmenta*, édition critique de Giuseppe Savoca, introduction, traduction et commentaire de Gérard Genot, avec la collaboration de François Livi, Paris, les Belles Lettres, 2009, p. 176-177（ペトラルカ『カンツォニエーレ―俗事詩片―』池田廉訳、名古屋大学出版会、1992、p. 143）.

が現れるのもロンサールを中心とした詩人たちの友情を示す箇所においてであり、その名は多くの詩人たちの中でも常に上位に現れているのだ。ここで暗示されているのは、カッサンドルを称える詩集のプロジェクトに、ドニゾが関わっていたことであり、とりわけカッサンドルの表象を画家として担う（担っていた）のがドニゾであるということ、そのドニゾの才能が卓越していることはいわゆるロンサールを中心とした「部隊（ブリガード）」の間では一致した考えであったということだろう[27]。

このようなドニゾの表象に注釈者ミュレの存在は分かちがたく結びついている。『恋愛詩集』においてロンサールは詩句で、ドニゾは絵画でカッサンドルを描くが、ロンサールはドニゾによる肖像を眺め、その詩を鑑賞するミュレはドニゾを読者に紹介する。ミュレは、自身がロンサールやドニゾらとともに創作を行う人物であると同時に（彼自身『恋愛詩集』初版の巻末に作曲家として楽譜を提供している）、ロンサールの作品の読者でもある。これは、『恋愛詩集』第二版の冒頭部に置かれたミュレの肖像画によっても裏付けられるだろう。

---

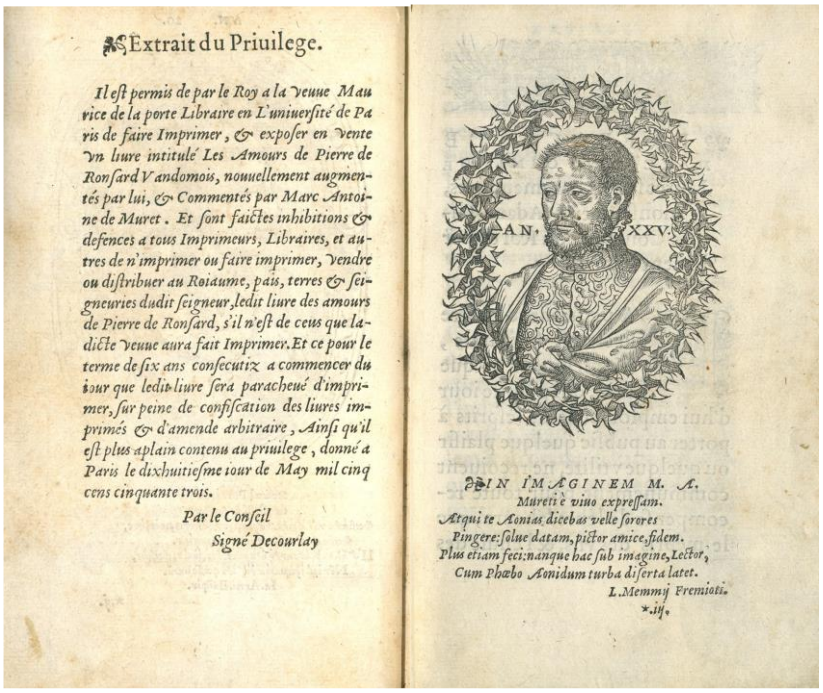
[27] 『恋愛詩集』第二版と同じ 1553 年に出版された書物『浮かれ騒ぎ』において、『ギリシャ詞華集』のエピグラムの翻訳が試みられるが、ここにもドニゾが現れる。それは多くの詩人たちによって模倣・翻案された「ポセイディッポスによるエピグラム　時の像によせて」と題された詩であり、この詩は古代ギリシャの彫刻家リュシッポスが制作したカイロス（好機）の像についてのやり取りであるが、ロンサールはリュシッポスを画家ドニゾに変更している。さらには結末部も変更されており、源泉となるエピグラムではこのカイロスの像が教訓となるように玄関に建てた、とあるのに対し、ロンサールのエピグラムでは「こんな風にありのままに伯爵は私を見て描き」とある。ドニゾが描いたとされる絵画の存在は確認されていないが、やはりここはドニゾの卓越した技術をたたえることに焦点を当てたフィクションではないか。

XVI « De Possidippe, sur l’image du Temps »

Qui, & d’où est l’ouvrier? Du Mans. Son nom? le Conte.
Et mais toy qui es tu? le Tems qui tout surmonte.
Pourquoy sur les ergos vas tu toujours coulant?
Pour montrer que je suis incessemment roulant.
Pourquoy te sont les piedz ornez de doubles aisles?
Affin de m’en voler comme vent desus elles.
Pourquoy va ta main dextre un rasoüer touchant?
Pour montrer que je suis plus agu qu’un trenchant.
Pourquoy dessus les yeux voltige ta criniere?
Pour estre pris davant & non par le derriere.
Et pourquoy chauve? affin de ne me voir hapé,
Si des le premier coup je ne suis atrapé.
Tel peint au naturel le Conte me decueuvre,
Et pour toy sur ton huys a mis ce beau chef d’euvre.
Lm. V, p. 90-91.

XVI「ポセイディッポスによるエピグラム、時の像によせて」

どこの誰がこの絵の作者なのだ？ル・マンの人。その名は？伯爵。
だがお前は誰なのだ？万物を統べる時だ。
なぜ爪先立ちで移動するのだ？
絶え間なく動いていることを示すため。
どうしてその両足には翼があるのだ？
それでもって風のように飛ぶため。
どうして右手に剃刀の刃を持っているのだ？
私は刃よりも鋭いことを示すため。
どうして目の上に髪を垂らしているのだ？
前からはつかまえられ、後ろからはつかまえられないため。
どうして禿げているのだ？捕らえられないためだ、
もし最初のチャンスでとらえられなかったなら。
こんな風にありのままに伯爵は私を見て描き
君のため君の家の戸口にこの美しい傑作を置いたのだ。



Extrait du Priuilege.

Il est permis de par le Roy a la Veuue Maurice de la porte Libraire en L'uniuersité de Paris de faire Imprimer, & exposer en Vente vn liure intitulé Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomois, nouuellement augmentés par lui, & Commentés par Marc Antoine de Muret. Et sont faictes inhibitions & defences a tous Imprimeurs, Libraires, et autres de n'imprimer ou faire imprimer, Vendre ou distribuer au Roiaume, païs, terres & seigneuries dudit seigneur, ledit liure des amours de Pierre de Ronsard, s'il n'est de ceus que ladicte Veuue aura fait Imprimer. Et ce pour le terme de six ans consecutiz a commencer du iour que ledit liure sera paracheué d'imprimer, sur peine de confiscation des liures imprimés & d'amende arbitraire, Ainsi qu'il est plus aplain contenu au priuilege, donné a Paris le dixhuitiesme iour de May mil cinq cens cinquante trois.

Par le Conseil

Signé Decourlay

AN. XXV.

IN IMAGINEM M. A.
Mureti è viuo expressam.
Atqui te Aonias dicebas velle sorores
Pingere: solue datam, pictor amice, fidem.
Plus etiam feci: nanque hac sub imagine, Lector,
Cum Phœbo Aonidum turba diserta latet.
L. Memmij Premiati.
*.iij.

ロンサール『恋愛詩集』第二版（1553）[28]

ここでのミュレの肖像はドニゾによって描かれ（と読者は考えることになる）、その周囲がツタで囲まれていることに注目したい。シアマンも指摘するようにツタは常緑植物として『ギリシャ詞華集』のエピグラムでも多く歌われ、不死性を象徴するものだ[29]。ここには画家（ドニゾ）のミュレに対する評価も現れているかもしれない。そして彼は頭と視線をわずかに左に向けた姿で描かれている。この肖像画が含まれる見開きの一つ前の見開きにはロンサールとカッサンドルの肖像が向い合うように置かれているため、ミュレの視線はこの前のページの二人を眺めているかのようにも解釈できるのだ。そしてこのミュレの肖像はロンサールやカッサンドルとも異なり、同時代の服装に身を包み上半身は画家（ドニゾ）あるいは読者に対して向けられている。つまりこのミュレの肖像画には画家（ドニゾ）の存在をも示唆するとともに読者の存在も映し出すものでもあるのだ。

こうした注釈と肖像画の構造は、読者をこの現実と虚構の入り混じった世界に招きいれるが、その世界とはロンサールを中心とした詩人、芸術家たちのサークルの存在であり、その牧歌的な交友関係である。中でもドニゾは、以上に示したように、作品中に現れるその名をたどるなら、彼が描いたと考えられる肖像画も含めてこの世界の構築に大きな役割を果たしていたことが伺われるのである。

---

[28] Pierre de Ronsard & Marc-Antoine de Muret, *op.cit*., p. 2 v°-p. 3 r°.

[29] John Shearman, *Only Connect, Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton Legacy Library, 2019, p. 15-16（ジョン・シアマン『オンリー・コネクト…　―イタリアルネサンスにおける美術と鑑者』足達薫＋石井朗＋伊藤博明訳、ありな書房、2008、p. 28-31）

語りの変容による自己言及性の創出

――ディズニー映画『くまのプーさん』と「本」――

川村　明日香

1. はじめに

アダン（2004）によると、「『物語』があると言えるためには、少なくとも 1 つの事件の表象が必要である。（中略）物語の規範的で古典的なあり方は、産出操作（コード化、組立て（モンタージュ））の否認をよりどころとしていて、ある種の審級が表象を編成しその読解を規制する事実を忘れることで成り立っている。話し語る主体の痕跡に注意しない耳と眼にとっては、事件はみずから語っているように思われる」（アダン 2004: 17）。つまり、物語は通常、それ自体が持っている操作性やコードを感じさせないように、ごく自然に語られる。

しかしながら、時に物語は、ある目的をもって「語られている」コードを自ら開示しているように見せる場合もある。本稿では、開示される「産出操作」について分析を加えてみたい。それは、例えば物語の中で語られる物語である。ここで分析対象とするのは、ディズニー映画『くまのプーさん』である。小説を翻案した作品であるが、映画内で原作小説を参照する。つまり、映画は映画として物語の産出操作を透明化するのではなく、原作を明示化することで物語の産出操作を開示する。そこには、どのようなシステムが存在するのだろうか。

1926 年に出版された A.A.ミルンの小説 *Winnie-the-Pooh* は、作者の息子、クリストファー・ロビンと彼のぬいぐるみを題材としている。「私」が、息子とクマのぬいぐるみ「プー」に、語って聞かせるお話が物語の中心である。お話の中では、クリストファー・ロビンと、プーや他のぬいぐるみが「100 エーカーの森」で遊んだり冒険したりする。父親がお話を終えると、クリストファー・ロビンは物語についていくつか質問したあと、プーを連れて部屋に戻り、お風呂に入る。つまり、物語は二層構造になっており、父親と息子の物語と、そこに埋め込まれた「100 エーカーの森」の物語である。

1966 年にこの小説のエピソードの 1 つが、ディズニー社によって中編アニメ化され、のちにそれらをまとめたものが長編作品『くまのプーさん』（原題：*The Many Adventures of Winnie the Pooh*）として 1977 年に公開された（スミス 2008: 292, 503）。映画では、物語の語り手は、父親から変更され、名前のない「ナレーター」になる。

つまり、原作でも映画でも、物語の産出操作に「語り」は大きく寄与しており、分析の主

軸は、語り手と、語り手が如何に物語を生成するかにおかれる。では、語り手と物語を如何に分析することが適当であるだろうか。次章で、まず物語、語り手や聞き手といった要素の関係性を確認したうえで、小説と映画の分析を進めていきたい。

2. 物語の分析方法

2.1. 「物語」とは何か

ジェラール・ジュネットによると、「物語」と言う場合、物語の言表、語られた出来事、語る行為そのものの 3 つの意味がある（ジュネット 1985: 15-16）。物語の言表とは、書かれたものであれ語られたものであれ、何かを報告する言説それ自体である（ジュネット 1985: 15）。これは、語る内容を生成し、また語る行為に依存して存在する（ジュネット 1985: 16）。すなわち、「物語」を分析する際は、物語のテクストそれ自体と、そのテクストが示す出来事、テクストの生産行為の 3 点が相互に影響を与え合って生じている関係性を考慮する必要がある（ジュネット 1985: 17）。そのため、ジュネットは以下の 3 つの術語を定義した。

① 物語言説…意味するもの（記号表現、シニフィアン）、物語の言説、テクストそれ自体
② 物語内容…意味されるもの（記号内容、シニフィエ）、物語の内容
③ 語り…物語を語る行為、その行為が置かれている現実もしくは虚構の状況全体

（ジュネット 1985: 17）

ジュネットの用いたこれらの術語は、後述する映画記号論をはじめ、テクスト分析に関する基礎的な概念として認められており、本稿でもこの概念に倣って議論を進める。

まず語られる対象である物語世界がある。物語世界とは、物語が起こる虚構の世界である（プリンス 2015: 48）。物語世界の中で、登場人物たちが冒険をしたり、何かの出来事に遭遇したりする。それは、誰か（登場人物、あるいは神）の視点で感知され、語り手は言葉や映像のような記号表現を用いて「再現」する。「再現」された内容が読者によって読み取られ、物語として再構成される。読者や語り手や聞き手、語られる対象を見る視点の存在は、物語世界との関係によって位置づけることが可能である。

語り手とは、すなわち、この「語り」の主体であるのだが、それは誰なのだろうか。語り手の特定には、物語言説の分析が必要となってくる。物語言説上の人称、時制といった何等かの修辞によって、語り手が見えてくるのである（ジュネット 1985: 19）。本稿で分析対象とする小説 *Winnie-the-Pooh* の語り手は、“I（私）”である。

では、現実世界でこの作品を記した A.A.ミルンは「語る」のだろうか。ジュネットの主張によれば、虚構の物語言説においては、たとえ作者自身が直接的に語りを行う場合であっても、語り手そのものが 1 つの虚構の役割であって、語り手と作者はそれぞれ異なる存在である（ジュネット 1985: 250-251）。この場合の物語言説における「私」は、息子に物語を聞か

せる父親を指し、彼が「いま」、「ここ」というとき、それは語りの中で示される時間・空間を意味しているのであって、現実の作家たるミルンの存在する時間・空間とは異なる（ジュネット 1985: 251[1]）。

2.2. 物語られる出来事を誰がどう語るか

ジュネット（1985）は、語りと物語言説、語りと物語内容の関係を「態（voice）」という領域として定義し、時間、水準、人称という 3 つの側面からその様相を測る。

時間とは、語りが行われる時間と、物語内容の時間の関係である。この 2 つの時間は、必ずしも同一ではない。例えば、語り手の回想を語る場合、語りの時間は「現在」、物語内容の時間は「過去」になる。小説 *Winnie-the-Pooh* の場合、暖炉の前での語りのところから、“Once upon a time, a very long time ago now, about last Friday, Winnie-the-Pooh lived in a forest all by himself under the name of Sanders.（Milne 1926: 4[2]）”という語りが挿入され、100 エーカーの森に関する物語が始まる。つまり、父親が息子にお話を聞かせる「現在」に対して、語られる物語の中での時間は「過去」、先週の金曜日ごろである。

水準とは、物語世界に対する語り手の立ち位置の問題である。語り手は、物語世界の中で登場人物の 1 人として語る場合もあれば、物語世界の外側から物語を語る場合もある。あるいは、1 つの物語世界の中に、別の物語世界が埋め込まれ、語り手はそのどちらかに属する、または 2 つの物語世界の間を行き来する場合がある。物語（一次物語）に埋め込まれた別の物語は、「メタ物語（二次物語）」（ジュネット 1985: 267）と呼ばれる。例えば、ある物語の登場人物が語り手となり、別の物語を聞かせる場合、そこで語られるのはメタ物語である。

小説 *Winnie-the-Poo*h では、語り手の「私」は物語世界内の登場人物であり、「現在」目の前にいる息子に対して、語り掛けている。さらに、ぬいぐるみたちが登場する物語は、暖炉の前でプーを抱えた息子に父親がお話を語って聞かせるという物語の中に埋め込まれたメタ物語であるといえる。この場合、語り手はメタ物語には登場せず、一次物語世界内かつメタ物語世界外の語り手であるといえる。

他にも、登場人物が見る夢、記憶、絵画など非言語的なテクストもメタ物語になり得る（ジュネット 1985: 270）。よって、小説の裏表紙にある、100 エーカーの森の地図もまた、メタ物語である。この地図には、“Drawn by me”とあり、物語に登場するぬいぐるみたちの家の場所や、蜜蜂の木、ピクニックをする場所なども書き込まれており、地図というテクストから読み取られる物語の語り手は、クリストファー・ロビンであると考えられる。ただし、この小説に関して「クリストファー・ロビン」と言う場合、2 人の人物がいることに留意せねばならない。1 人は、暖炉の前でプーと一緒にお話を聞く人物であり、もう 1 人は、父親が

---

[1] 「語り手」と作家の違いを述べるにあたって、ジュネット（1985）はアベ・プレヴォーの小説『ある貴族の回想録』を参照しているが、本稿では説明の都合上、ミルンと彼の小説に登場する「私」の関係に修正したうえでジュネットの主張を引用している。

[2] Puffin Books 版を参照。以下、小説 *Winnie-the-Pooh* の引用箇所は同様。

語る物語の中で、100 エーカーの森でプーと遊ぶクリストファー・ロビンである。

人称とは、語り手が一人称で語るか、三人称で語るか、という問題である。一人称で語る場合でも、三人称で語る場合でも、語り手は物語の登場人物ではないパターン（物語世界外）と、登場人物であるパターン（物語世界内）がある（ジュネット 1985: 286-297）。一方、語り手が語りかける聞き手は、語り手と同じ水準に属する者である（ジュネット 1985: 305）。つまり、物語世界内の語り手は物語世界内の聞き手、物語世界外の語り手は物語世界外の聞き手に対してしか語ることができない。よって現実の読者には、聞き手としての権利は与えられない。ただし、物語世界外の聞き手は潜在的な読み手と一致するため、現実の読者は物語世界外の聞き手と同一視される（ジュネット 1985: 306）。

2.3. 物語られる出来事を誰がどう見るか

「態」が語りと物語言説、語りと物語内容の関係を扱った領域であるのに対して、ジュネットは、語られる対象を物語言説が再現する際の在り方を「叙法（mood）」という領域として分析した（ジュネット 1985: 23）。ある対象を語る場合、物語言説は完全に対象を再現することはできない。そこで生じる、物語言説と対象の関係が、ジュネットのいう「距離」である。つまり、物語世界を物語言説として叙述する際の再現の程度の問題である。

さらに、物語世界を認知する作中人物は物語世界の全ての情報を叙述することが不可能であり、物語る対象に対して、何らかの選別や制御がなされる（ジュネット 1985: 188; 土田／青柳／伊藤 1996: 53-54）。このような、物語世界から叙述する情報の選択、制御が「視点」と呼ばれる。すなわち、「どの人物の視点が語りのパースペクティヴを方向付けているか、誰が見るか」という問題であって、「誰が語るか」という問題とは区別されなければならない（ジュネット 1985: 217）。「語り手は、たとえ主人公が自分自身である時でも、ほとんどいつでも主人公より多くのことを『知っている』のであって、それゆえ主人公に対する焦点化は、一人称の場合であっても、語り手にとっては三人称の場合とまったく同じように、人為的に視野を制限することにほかならない」（ジュネット 1985: 227）。ジュネットによると、視点には「焦点化ゼロ」、「内的焦点化」、「外的焦点化」の 3 つがある。焦点化ゼロとは、神の視点や全知の視点である。この視点からの叙述は、登場人物が知り得ない情報も知ることができ、彼らの思考が均等に配置されるように見える（ジュネット 1985: 241-244）。

内的焦点化は、登場人物の視点から見る描写であり、見ている人物の思考等も反映される。視点の主は 1 人もしくは複数人の場合があり、その中で移行することや、同一の事象を複数の人物の視点から提示する場合もある（ジュネット 1985: 222）。外的焦点化とは、対象人物等を外側から眺める視点であり、思考や感情のような内面的要素が見えず、冒険小説の冒頭のように「謎」を提示することが可能である（ジュネット 1985: 222-223）。

小説 *Winnie-the-Pooh* の冒頭、語り手（「私」）の息子であるクリストファー・ロビンにひきずられて、クマのぬいぐるみが階段を降りてくる場面では、次のように記されている。

> Here is Edward Bear, coming downstairs now, bump, bump, bump, on the back of his head, behind Christopher Robin. It is, as far as he knows, the only way of coming downstairs, but sometimes he feels there really is another way, if only he could stop bumping for a moment and think of it. （Milne 1926: 3）

この部分は「私」によって語られ、「私」の視点から叙述されているが、“It is…”以降では、頭を下にして階段を降りなければならないクマの考えが「再現」されている。語りの主はクマではないが、思考の主体はクマである。すなわち、小説の一次物語は「私」の内的焦点化によって物語が進行するが、当該部分の内的焦点化の引き受け手は、クマといえる。

前述のように、小説 *Winnie-the-Pooh* は 2 つの物語の層から成っており、一次物語の層では「私」が焦点の主でありながら部分的にクマの内的焦点化が行われるのに対して、メタ物語では異なる焦点化の様相が見られる。メタ物語は、親が子供に語る物語であり、父親はメタ物語の外側から焦点化ゼロ、すなわち全知の視点で提示する。ただし、各登場人物の内面は最小限にしか描かれず、彼らのしぐさや台詞といった外的要素が主に描写される。

3. 映画における「物語」

以上で使用した術語は、文学理論であり、映像分析にどの程度適用できるかを検討する必要がある。ジュネットの提示した議論は、その後の映画分析にも応用されており、これに関する研究は多く見られる。Henderson（1999[3]）は、上述の議論がどの程度映画分析に対して有効かを検討し、ある程度の対応性を認めたものの、小説と映画の間には、時制面で相違点があることを指摘した。映像は言語とは異なり、動詞の変更といった単一の要素だけで時制の変化を示すことができないため、明確な時制を示す要素が存在せず、ショットの持続や、1 シーン内のショットの接続は、基本的にはそのままの連続した時間経過の順番として受け取られる（Henderson 1999: 58）。よって、音声や表記、映像といった複数の要素の構成によって「時間」を観客に伝えるのである（Henderson 1999: 58）。ゆえに、物語の生成行為としての「語り」は、語り手の紡ぐ言語だけでは成立しない。

スタム／バーゴイン／フリッタマン＝ルイス（2006）は、Henderson（1999）が映画における態の問題を発声と解釈していることを指摘する。（スタム／バーゴイン／フリッタマン＝ルイス 2006: 218）。さらに、ジュネットの提示したどの領域にも属さず、映画にのみ見られる要素としてボイス・オーバー・ナレーターを挙げる（スタム／バーゴイン／フリッタマン＝ルイス 2006: 219）。ボイス・オーバー・ナレーターとは、ドキュメンタリー映画などで画面に登場しない語り手である。小説を原作とした映画で、小説で使用された言葉をボイス・オーバー・ナレーションとして映像に重ねる場合は、ナレーターは登場人物の 1 人か、

---

[3] 本稿では、ジャーナルとして掲載された論文を同一著者が 1999 年に一冊の書物としてまとめた文献を参照しているが、当該論文の初出は、Henderson, Brian（1983）“Tense, Mood and Voice in Film”, in *Film Quarterly*（Fall）: 4-17 である。

小説の作者の声と似通った全知のナレーターである（ブランドフォード／グラント／ヒリアー 2004: 258-259）。また、ジュネットが物語世界外の語り手としている語り手は、視覚・音響的領域全体を制御し、言葉の言説ではなく、広範囲の映画的コードや表現手段によって姿を現す（スタム／バーゴイン／フリッタマン＝ルイス 2006: 219）。言語的「語り」だけでは映画は進行しないのであって、登場人物の言語的「語り」だけで物語言説が構成され得る小説とはこの点で大きく異なる。

小池（2018）は、アニメの分析におけるジュネットの理論の応用について述べている。小説と同様の適用は難しいとしており、例えば映像の全てを一人称で提示する「内的焦点化」のみで 1 つの作品を構成することは難しく、映像によって外面を指示することで物語を形成するアニメは、外的焦点化的叙述を避けられないとする（小池 2018: 236）。

小説分析の概念を如何に映像に適用するかに加え、もう一つ留意するべきは、アニメと実写の違いがこれらの議論に影響するかという問題である。波多野（2015）は、実写映画とアニメ映画の間には、対象物のカメラによる再現と、描くことによる分節化と再構成という違いがあるという（波多野 2015: 240-241）。実写映像の場合は、撮影者は対象物の選択や撮影方法、映像の接合といった介在をするのに対して、アニメーションでは描き手が対象物を形態や色彩といった点で分解して再構成する必要がある（波多野 2015: 240-241）。すなわち、同じ物語世界を実写作品として映像化するのか、あるいは写実的なタッチでアニメ化するのか、抽象化した絵を使用するのかによって、物語言説における物語世界の再現度合い、つまり物語世界と叙述の「距離」は変化する可能性もある。

4. 映画『くまのプーさん』

4.1. 物語の埋め込みによる語りの変容

では、ディズニー映画『くまのプーさん』の物語はどのように分析され得るのだろうか。映画は、クリストファー・ロビンの部屋を実写で映すところから始まる。ボイス・オーバー・ナレーターが、クリストファー・ロビンとぬいぐるみのプーの紹介をするとともにカメラは部屋に置かれたプーと並んだミルン作の本 *Winnie-the-Pooh and the Honey Tree* にクロースアップし、本が開かれる。本の見返しにある 100 エーカーの森の地図が映し出され、地図に描かれたプーたちの絵が動き始める。その後、中表紙や目次のページがめくられ、第 1 章が書かれたページと横にあるプーの挿絵を映し（挿絵は動いている）、ボイス・オーバー・ナレーターが小説を読み始める。画面は徐々に挿絵にクロースアップし、本のページ番号や活字のない、絵だけのアニメーションが始まる。

小説で語り手となった父親は登場せず、名前のないボイス・オーバー・ナレーターの語りに合わせて本のページがめくられる。それに伴い、聞き手であったクリストファー・ロビンも、物語の聞き手としては登場しなくなる。実写で映される子供部屋にも現れず、100 エーカーの森での出来事として語られる絵本の登場人物として描かれる。

この映画の大きな特徴は、活字と挿絵、ページ数が描かれた本のページの中で挿絵のぬい

ぐるみが動く描写と、通常のアニメーション映画のような描写が交互に現れ、時には本のページをめくる描写も見られる点である。ナレーターの語りとともに本のページが開かれるため、ナレーターは基本的に一次物語世界にいるように見えるが、実際の姿は映らない。ページを早送りでめくったり、戻ったりして、メタ物語世界を調節でき、挿絵の登場人物たちと会話をすることもできる。彼らに対して自らを「ナレーター」であると名乗る。

登場人物たちが本の中を動く描写では、絵本の裏表紙にある、100 エーカーの森の地図に書かれた文字列の上をプーがスキップする。活字や文字列、本のページのような、小説では本来登場人物は認識できない媒介物が、メタ物語の登場人物にとって物理的に認識・接触可能なものになっている。トラのぬいぐるみであるティガーが高い木から降りられなくなった場面では、ナレーターが本を傾け、ティガーは本の文字列を滑り台にして地面に降りる。物語世界外の存在や、物語世界内外を分ける境界を物語世界内の登場人物が認識するという意味において、映画やアニメで時折、登場人物がカメラを認識したうえでカメラに向かって語り掛ける手法に似ているが、この場合は、*Winnie-the-Pooh* の本という実在のメディアを一次物語とメタ物語の境界として置き、別の一次的なメディアとしての映画に埋め込むことによって成立している。すなわち、小説では明確化されていた一次物語世界とメタ物語世界の境目が曖昧化し、語り手は２つの物語世界を往来し、操作する。そのため、ナレーターは基本的に三人称で語るが、メタ物語世界に入る際は部分的に一人称になる。

また、導入部分において、“Christopher Robin has toy animals to play with, and they all live together in a wonderful world of make-believe. […] Now, Pooh had some very unusual adventures, and they all happed right here in the Hundred-Acre-Wood.”とナレーションが入る。すなわち、子供部屋の住人であるクリストファー・ロビンやプーについては現在時制で語られ、本の物語は、「プーが体験した冒険」として過去時制で語られる。

映画では、ぬいぐるみのプーと原作の本が置かれた子供部屋の空間が一次物語で、本の内容がメタ物語であるように見える。しかし、メタ物語として扱われている本は、それ自体が二重の物語構造を持っており、実際には映画の物語世界は三重構造になるはずである。映画内の原作小説は、装丁や版権、献辞などの構造は原作に似せて描写されている。一方で、語り方には改変が加えられている。前述のように、父親による息子への語りは、ナレーターによる語りに変更されている。ナレーターは姿を現さない全知のナレーターで、一次物語世界内／外、メタ物語世界内／外のいずれにも移動可能である。よって、ナレーターはすべての水準にいる聞き手と対話可能であり、一次物語世界外の潜在的聞き手、すなわち観客にも語り掛けることができる。

映画では 100 エーカーの森に関する部分が物語の中心となっており、開いた本のページとともに“Winnie-the-Pooh lived in the enchanted forest, under the name of Sanders,” というナレーションが入って始まる。そのため、観客には本にもこのように書かれているようにイメージされる。ところが、映像は原作の小説を映しており、“Once upon a time, a very long time ago now, about last Friday, Winnie-the-Pooh lived in a forest all by himself under the name of Sanders.”

となっている。つまり、ボイス・オーバー・ナレーターの語りでは、原作で父親が語っていた時制の設定が抜け落ち、さらに原作では単純に「森」とされていた設定が「魔法の森」に変更されているのであるが、映像の中には父親の語りが部分的に残っている。このような、映像が映す原作小説と、ナレーターによる語りの乖離が他にも見られる。加えて、上述のページを映した画面には、父親とクリストファー・ロビンの会話も書かれている。音声で語られる物語と、画面が映す物語が異なるのである。

よって、映画における物語世界の層は、単純に「ナレーターが語る一次物語、原作の小説による二次物語、100 エーカーの森を舞台とした三次物語」という層になっているわけはない。ボイス・オーバーの語りでは、原作小説から父親の語りが脱落し、かつて聞き手であったクリストファー・ロビンは、子供部屋の映像とナレーターの語りによって存在が仄めかされるのみで、本の外には登場しない。しかし、画面に映る小説には、部分的に父親の語りと聞き手としてのクリストファー・ロビンが残る。語りの面では一次物語＝クリストファー・ロビンの部屋におけるナレーターの語り、メタ物語＝100 エーカーの森の物語の 2 層構造であるが、映像の面では、この間に原作における父親による語りの層が挟まっている構造になっているのである。ただし、本のページに書き込まれた語りはすぐに映像からフレームアウトし、ほとんど観客には認識されることはなく、結果として 2 層の物語世界に見える。

4.2. 物語の埋め込みによる視点の変容

叙法という面でも、「誰が見るか」という視点の問題に、「本のページ」という枠組みが加えられている。すなわち、「誰が見るか」という情報の制御フィルターは「本の挿絵がどのように見えるか」に還元されるのである。印刷された活字の間に描かれた挿絵としての登場人物たちの描写は、あらゆる物事を知り得る俯瞰的な焦点化ゼロではく、単純な外的焦点化でもない。「本のページに描かれたものしか見えない」という情報の制限が存在するのである。あえてジュネットの分類に合わせるのならば、「本の挿絵」的焦点化は、物語世界の外面のみを描く点では、外的焦点化の亜種とも考えらえる。

例えば、蜜蜂の巣がある木に登ったプーが、エニシダの茂みに落ちてから這い出す場面は、原作の小説には次のように書かれている。

> He crawled out of the gorse-bush, brushed the prickles from his nose, and began to think again. And the first person he thought of was Christopher Robin.
>
> *(“Was that me?” said Christopher Robin in an awed voice, hardly daring to believe it.*
>
> *“That was you.”*
>
> *Christopher Robin said nothing, but his eyes got larger and larger, and his face got pinker and pinker.)*
>
> （Milne 1962: 9-10）

父親がメタ物語外から思考や状況を焦点化し、エニシダとプーの挿絵によって情報が補完される。ここで、一次物語の聞き手であるクリストファー・ロビンが、メタ物語について反応を示す。異なる存在ではあるものの「クリストファー・ロビン」はメタ物語にも登場するため、彼の父親への質問は、ある種の自己言及性を帯びる。クリストファー・ロビン自身が、物語の中のクリストファー・ロビンに関して、語り手に注釈を求める。つまり、原作小説の特徴は、聞き手が自分の話を他者から語られるという点にある。聞き手にとっては自分や自分のぬいぐるみの行動や思考が他者の視点で焦点化された物語を語られることになり、第三者的な立場から聞くが、実はそれが自分のことであるために驚きを隠せない。

同じ場面を映画では、描かれている挿絵をほぼそのまま踏襲している。そのため、エニシダとプー以外の景色は観客には見えない。映像では通常、カメラの焦点の深度による差異はあるものの、画面の範囲内で情報を提示することが可能であるが、100 エーカーの森というメタ物語世界の中で、この 2 つの存在以外表出しないのである。つまり、本のページと挿絵の書かれた空間部分に観客の視界が限定される。あるいは、子供部屋で語られる物語の中で、該当する本のページしか見えないとも言える。物語世界の境界が本であるため、一次物語世界における本の挿絵＝焦点化されたメタ物語世界という図式が成立する。

「本の挿絵」的焦点化に、その本を読み上げるナレーターによる内的焦点化が重なる。すなわち、100 エーカーの森で起きた出来事が本の挿絵として表出し、その際のプーの思考はナレーターによって補完される。ただし、そこにプー自身が参加する。ナレーターとプーの台詞は次のようになる。

Narrator: Winnie-the-Pooh crawled out of the gorse-bush, brushed the prickles from his nose, and began to think again.
Pooh: Think…Think…Think…
Narrator: And the first person he thought of was…
Pooh: Winnie-the-Pooh?
Narrator: No. Christopher Robin.
Pooh: Oh.

プー自身が自分の物語の展開について先を予想し、語り手に投げかけている。これは、物語世界外の語り手によって内的焦点化されるはずの自身の思考に対する客観的言及である。通常の小説では他者の視点によって再現される登場人物の思考について、登場人物自身が物語世界外的視点から、あたかも「読み手」と共に絵本の読み聞かせを聞くかのように問いかける。つまり、プーは本来自分で認識することがないはずの、自分についての物語を認識していることになる。この時点でプーは、原作でのクリストファー・ロビンと同様に、自分の話を第三者的立場で聞かされるという位置に立つのである。プーはメタ物語の登場人物でありながら、同時にメタ物語世界外、一次物語世界内の聞き手ともなっている。原作でク

リストファー・ロビンが担っていた、聞き手と登場人物の重層的存在は、映画ではプーに交代するのである。

5. ディズニー映画『くまのプーさん』における自己言及性

原作小説を埋め込んだディズニー映画『くまのプーさん』は、テクスト間の相互関係を映画の演出として前景化しているという点で興味深い。小説の装丁や挿絵、献辞、ページ数といった細部が、原作を示す一種の記号としてみなされている。これらの記号は、映像に「本」として映っているものが、原作の小説であることを示す。よって、画面に映る本のページは、原作小説と同様の統辞、記号的配置規則に従っていることを暗示する。つまり、小説における語りや挿絵は、小説の記号的配置規則に倣うはずである。すなわち、一次物語にいる語り手のメタ物語への介入度合いは「語る」、「見る」という行為のみであって、語ると同時にメタ物語にいる登場人物と会話することはないはずである。また、メタ物語の登場人物自身も、自分の挿絵やそれを囲む活字を認識しないはずである。つまり、「本」というメディアにおいて、物語世界外の語り手は、登場人物と話をしないし、挿絵は動かないのである。しかしながら、このような一定の形式上の規則を持っている記号を観客に見せたうえで、アニメ映画はそれらを一時的に逸脱する。

一方で、アニメ映画もまた、記号的配置規則としての統辞を備えている。観客にとって、物語の展開を認識可能な範囲はスクリーン画面すべてであり、連続したショットのモンタージュによって物語が進行するはずだが、画面が「本のページ」で区切られ、めくられるページとともに物語が進行する。アニメ映画の記号的配置規則が本によって逸脱させられる。

すなわち、小説と映画という 2 つのテクストを並置し、それぞれが原則的に持っている配置規則を相互に逸脱させている。2 つの記号体系が相互に影響を受けることで、双方のメディアが持つコードが明示化され、自己言及性が生じる。それにより、小説とアニメ映画の両方から互いを俯瞰する視点を観客に与える。

自己言及性とは、「それ自身に言及するいかなる存在やテクストをも指す」（スタム／バーゴイン／フリッタマン＝ルイス 2006: 433）。映画に関しては、制作過程やカメラワークなど、普段は観客が意識の外に置くように仕向けられているものを、あえて認識させるような方法を指す場合が多い（ブランドフォード／グラント／ヒリアー 2004: 143）。すなわち、前提的に透明なものとして認識されているコードをあえて前提としない、あるいは逸脱することによってコードの存在を明確化するものであるともいえるだろう。

観客はアニメ映画の画面が、めくられる本のページに遮られた瞬間に小説の世界をアニメ映画の視点からのぞき込むことができ、小説の挿絵が動くことで小説をアニメ映画の視点から見ることができる。

では、このような自己言及性の創出は何を目的としているのだろうか。1 つには、商業上の理由がある。Blue-Ray には当時の制作陣のインタビューが特典映像として記録されている。それによると、映画制作当時、小説 *Winnie-the-Pooh* はヨーロッパで広く受容されてお

り、観客の子供の頃の記憶には小説の挿絵のイメージが刻まれていた。2 つ目は、演出上の問題である。アニメーターのフランク・トーマスによると、ウォルト・ディズニーは、キャラクターの存在感を強め、実在するように思わせようとしたという（『くまのプーさん』特典映像）。つまり、原作における、クリストファー・ロビンと彼のぬいぐるみのプーという関係性は、映画ではプーにより焦点が当てられる形となった。ここで再度、原作と映画を比較してみよう。原作でもクリストファー・ロビンによる自己言及的性質は見られたものの、曖昧であったといえる。一方で映画は自己言及性を明確化して、クリストファー・ロビンの存在を曖昧にした。この点が原作と映画の大きな相違点であり、ここに翻案の目的を見出すことができる。原作では聞き手が具体的な個人としてのクリストファー・ロビンであったのに対して、映画では明確な聞き手が存在しない。ボイス・オーバー・ナレーターが聞き手と見なしているのは、潜在的には観客であると考えらえる。

2 つのテクストの相互的な逸脱によってテクスト間を往復できるのは、ナレーターだけでなく、プーである。語り手であるナレーターと会話できる時点で、プーはナレーターと同じ水準に立てる。すなわち、プーは 2 つのテクストを接続する接点となり、単純な登場人物ではなくなる。語り手であるナレーター以外に、小説／映画、あるいは一次物語／メタ物語の境界線を越えることができる存在となり、登場人物でありながら、ナレーターが読む自分の物語を聞くこともできるのである。つまり、一時的に顕在的な聞き手となる。

以上の点から、映画における自己言及性は、原作での聞き手であるクリストファー・ロビンに代わって、顕在的にはプーに、潜在的には映画の観客に対して、100 エーカーの森の物語を読み聞かせるという目的を志向しているといえる。

6. おわりに

映画『くまのプーさん』において、物語とその中の物語は、それぞれ別のメディア的コードを与えられ、普段は隠されるコードを、相互に逸脱を引き起こすことで可視化する。その結果、登場人物としてメタ物語世界にいたはずのプーは小説のコードからも映画のコードからも解放され、一次物語世界の中に出ることが可能となる。

映画の最後、ナレーターが本を閉じると、クリストファー・ロビンの部屋に置かれたぬいぐるみのプーがカメラに向かってウィンクをする。すべての記号は、本の中から抜け出すことのできるぬいぐるみ、すなわち観客とともにナレーターの「読み聞かせ」を聞くプーの視点を置くことを目指して構成されているのである。

参考文献

アダン、ジャン＝ミシェル（2004）『物語論：プロップからエーコまで』（末松壽・佐藤正年訳）、白水社。

（Adam, Jean-Michel（1984）*Le récit*, Presses Universitaires de France.）

小池隆太（2018）「物語構造論（ナラトロジー）―アニメ作品の物語構造とその特徴につい

て」、（小山昌宏／須川亜紀子編著）『アニメ研究入門[応用編]―アニメを究める 11 のコツ』、pp.222-249、現代書館。
ジュネット、ジェラール（1985）『物語のディスクール 本法論の試み』（花輪光・和泉涼一訳）、水声社。
（Genette, Gérard（1972）“Discours du récit”, in *Figures III*, Éditions du Seuil.）
スミス、デイヴ（2008）『Disney A to Z: The Official Encyclopedia オフィシャル百科事典』（山本美香／IPI（ジョンソン貴子／小田のりこ／加来真由美）／松井史子／谷敷志乃／藤林ベッキー／高橋かおる訳）、ぴあ株式会社。
（Smith, David R.（2006）*Disney A to Z: The Official Encyclopedia* -Third Edition, Disney Editions.）
スタム、ロバート／ロバート・バーゴイン／サンディ・フリッタマン＝ルイス（2006）『映画記号論入門』（丸山修／エグリントンみか／深谷公宣／森野聡子訳）、松伯社。
（Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis（1992）*New Vocabularies in Film Semiotics －Structuralism, post-structuralism and beyond,* Routledge.）
土田知則／青柳悦子／伊藤直哉（1996）『現代文学理論　テクスト・読み・世界』、新曜社。
波多野哲朗（2015）「デジタル技術時代における映画―実写イメージとアニメーション・イメージ―」、（塚田幸光編著）『映画とテクノロジー』、pp.235-267、ミネルヴァ書房。
バルト、ロラン（2005）「イメージの修辞学 : パンザーニの広告について」、『映像の修辞学』（蓮實重彦・杉本紀子訳）、pp.7- 47、筑摩書房。
（Barthes, Roland（1964）“Rhétorique de l’image”, in *Communications*, 4: 40-51.）
ブランドフォード、スティーヴ／バリー・キース・グラント／ジム・ヒリアー（2004）『フィルム・スタディーズ事典　映画・映像用語のすべて』（杉野健太郎、中村裕英監修・訳）、フィルムアート社。
（Blandford, Steve, Barry Keith Grant & Jim Hillier（2001）*The Film Studies Dictionary*, Arnord, Oxford University Press.）
プリンス、ジェラルド（2015）『改訂　物語論辞典』（遠藤健一訳）、松伯社。
（Prince, Gerald（2003）*A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. University of Nebraska Press.）
Henderson, Brian（1999）“Tense, Mood, and Voice in Film (Notes After Genette)”, in Brian Henderson, & Ann Martin with Lee Amazonas (eds.) *Film Quarterly: Forty years―a selection*, pp.54-75, University of California Press.
Milne, A. A.（1926）*Winnie-the-Pooh*, Puffin Books.

参考資料

ライザーマン、ウォルフガング／ジョン ラウンズベリー監督『くまのプーさん／完全保存版』（*The Many Adventures of Winnie the Pooh*, 1977）セバスチャン キャボット；ジュニウス マシューズ出演、ウォルト・ディズニー・ジャパン、2017。（Blue-Ray）

Travail en autonomie et intelligence artificielle : quelques exemples d'utilisation de ChatGPT dans l'apprentissage des langues

Benjamin Salagnon

Introduction

Si l'on sait bien que l'acquisition d'une langue – et même, plus généralement, de tout autre matière – ne peut se faire uniquement dans le cadre spatial et temporel de la classe mais nécessite aussi la pratique autonome de l'apprenant, celle-ci n'était jusqu'à aujourd'hui pas toujours aisée et se heurtait souvent à des difficultés matérielles (manque de temps, de moyens financiers, situation géographique, etc.) qui pouvaient pousser à l'abandon. L'apparition des nouvelles technologies et singulièrement d'internet a permis de lever certaines de ces barrières, d'abord grâce aux forums de discussions permettant la mise en contact et une correspondance effective avec des natifs, puis par des systèmes d'échanges vocaux et vidéos (Skype) et, plus récemment, avec l'éclosion des applications (cours de langue type Duolingo, applications de traduction automatique) et des MOOC (Massive Online Courses). La portée de ces nouvelles ressources, qui promettaient un accès beaucoup plus aisé à la connaissance, s'est pourtant révélée décevante dans notre expérience personnelle de classe : si les obstacles matériels à l'apprentissage et à la pratique autonome des étudiants semblaient moins rédhibitoires que par le passé, ils n'en demeuraient pas moins toujours présents (applications limitées dans leur version gratuite, difficulté de dépasser un certain niveau, compétences pas toutes évaluées, problème du suivi personnalisé, etc.) et s'ajoutaient parfois à certains problèmes liés à leur nature même d'application connectée (peur de s'exposer sur internet, de faire de mauvaises rencontres, d'utiliser sa carte de crédit, etc.) .

Lancé en novembre 2022, l'outil de conversation ChatGPT[1], basé sur l'intelligence artificielle, semble de nature à lever les difficultés matérielles et psychologiques auxquelles était confronté l'apprenant jusqu'alors et

[1] Un nom valise comme le précise Julien Lausson sur le site Numerama : « Le premier terme est simple à comprendre : il s'agit de désigner les discussions instantanées que l'on a avec d'autres internautes (sauf qu'ici, on s'adresse à un système reposant sur des algorithmes avancés en intelligence artificielle). (…) Quant à GPT, c'est un acronyme signifiant « Generative Pre-trained Transformer », que l'on pourrait approximativement traduire par « Transformateur génératif pré-entraîné ». La formulation est complexe, mais elle désigne en somme la faculté de ChatGPT à donner l'illusion d'une conversation naturelle, comme si l'on parlait

pourrait dès lors révolutionner le monde de l'enseignement, et singulièrement celui des langues. Mais, au juste, en quoi consiste ChatGPT et qu'est-ce qui le distingue de ce que l'on connaissait auparavant ? ChatGPT est « un chatbox c'est-à-dire un outil conversationnel qui utilise l'intelligence artificielle (que nous écrirons désormais IA) pour répondre aux questions des utilisateurs »[2]. La différence essentielle entre cet outil et les moteurs de recherche classiques est que si ces derniers se contentent de collecter et de publier des informations, ChatGPT, au contraire, permet une interaction avec l'utilisateur et une adaptation des réponses en fonction des critères et des contraintes fixés par celui-ci. Par exemple, dans le domaine qui nous concerne, il est tout à fait possible de créer artificiellement une conversation multilingue en posant des questions à ChatGPT dans une langue donnée et en lui demandant de nous répondre dans une autre langue, comme dans la simulation suivante avec nos questions et commentaires en français et des réponses de l'IA en japonais :

La possibilité de mêler plusieurs langues (ici le japonais et le français) nous donne un premier indice sur l'intérêt potentiel de ChatGPT, à savoir la personnalisation de l'apprentissage. En effet, à la différence des contenus pédagogiques traditionnels, l'IA permet à l'utilisateur à la fois d'accéder simplement aux ressources déjà disponibles en ligne, de demander des explications sur un point précis, de créer un matériel pédagogique adapté à ses propres besoins et enfin de bénéficier d'un retour immédiat et personnalisé sur ses propres productions. Dans cet article, qui se veut de portée purement pratique et préalable à une future recherche plus théorique, nous aimerions ainsi revenir sur ces quatre apports de l'IA dans un apprentissage autonome ou semi-autonome en

---

à une autre personne. » L'article en date du 22 janvier 2023 est disponible sur : https://www.numerama.com/tech/1239784-au-fait-pourquoi-chatgpt-sappelle-chatgpt.html

[2] Voir Heaven, W.D. (2022). Language Models like GPT-3 could herald a new type of search engine, in Ethics of Data and Analytics (pp.57-59), Auerbach Publications.

présentant plusieurs simulations d'apprentissage que nous avons menées à l'aide de ChatGPT, mettant à jour tout à la fois les mérites et les limites de ce nouvel outil.

I. L'accès aux ressources d'apprentissage

Le premier apport de l'IA ne semble pourtant pas, à première vue, en être un : il est en effet depuis longtemps possible de chercher des contenus et des ressources pédagogiques sur internet, et l'on ne voit pas très bien ce que ChatGPT pourrait nous apporter de plus en la matière. La première simulation menée sur ce thème nous a confirmé cet a priori négatif : à notre demande – Pourrais-tu me recommander des sites internet permettant l'apprentissage du français –, l'IA nous a fourni une liste de sites internet accompagnée de commentaires certes intéressants (essentiellement une présentation de chaque site et de la méthode d'enseignement proposée) mais déjà disponibles sur nombre de sites de didactique des langues. Nous avons cependant commencé à prendre conscience, au gré de multiples simulations, de l'intérêt potentiel de l'outil en matière de recherche documentaire : d'abord la possibilité, déjà évoquée, de préciser l'objet de la recherche dans sa langue maternelle, et de demander à l'IA de nous donner, par exemple, les résultats de cette recherche uniquement dans le domaine francophone. Une recherche classique, effectuée sur un moteur de recherche, est beaucoup plus fastidieuse et ne donne pas toujours les mêmes résultats : une recherche (par exemple en japonais, langue maternelle de la plupart de nos étudiants) de sites d'apprentissage du français sur un moteur de recherche débouchera soit sur des recommandations de sites japonais, ce qui ne correspond pas à notre demande initiale, soit à de simples listes ou renvois à des sites commerciaux sans commentaires ni indications précises sur la nature et le type de contenus proposés par les sites en question. Un autre intérêt, que nous avons perçu plus tardivement, est la possibilité de se renseigner sur les manuels au format papier disponibles dans le pays de résidence de l'apprenant. La simulation que nous reproduisons ci-après a par exemple donné lieu à une liste établie par ChatGPT des manuels de français disponibles à la vente au Japon, accompagnée de quelques lignes de commentaires sur les spécificités de chaque méthode, permettant à l'apprenant de se faire une première idée de l'offre disponible dans son pays et, par la suite, de pouvoir affiner sa recherche et trouver la méthode qui lui convient le mieux.

b

Pourrais-tu me recommander des manuels d'apprentissage du français (niveau A1) disponibles au Japon.

Certainement ! Voici quelques manuels d'apprentissage du français au niveau A1 qui sont disponibles au Japon :

1. "Alter Ego + 1 : Livre de l'élève" : Ce manuel est très populaire et largement utilisé dans les cours de français. Il propose des leçons progressives avec des dialogues, des exercices et des activités de communication. Il est accompagné d'un cahier d'activités et d'un CD audio.
2. "Cosmopolite 1 : Livre de l'élève" : Ce manuel propose une approche communicative de l'apprentissage du français, avec des thèmes variés et des activités interactives. Il est également accompagné d'un cahier d'exercices et d'un CD audio.
3. "Édito A1 : Livre de l'élève" : Ce manuel offre une progression rapide pour les débutants en français. Il met l'accent sur la communication orale et propose des activités pratiques pour développer les compétences linguistiques.
4. "Version Originale 1 : Livre de l'élève" : Ce manuel propose des activités variées pour l'apprentissage du français, en mettant l'accent sur la compréhension orale et écrite, la grammaire et la communication.
5. "Connexions 1 : Méthode de français" : Ce manuel offre une approche progressive de l'apprentissage du français avec des thèmes culturels et des activités interactives. Il comprend également un cahier d'exercices et un CD audio.

Il est recommandé de vérifier la disponibilité de ces manuels dans les librairies spécialisées en langues ou en ligne, tels que les sites de vente de livres comme Amazon Japon (https://www.amazon.co.jp) ou Kinokuniya (https://www.kinokuniya.co.jp).

II. La création de matériel pédagogique

Il est possible, en fonction du cadre que l'on fixe à l'IA, de lui demander de créer pour nous un matériel pédagogique personnalisé, correspondant à la fois à notre niveau et à nos attentes en termes de contenu.

Nous avons par exemple, dans la simulation suivante, demandé à l'IA de créer un dialogue simple (de niveau DELF A2) sur le thème de l'écologie. Nous avons également précisé en amont que nous souhaitions un dialogue court de dix lignes maximum et indiqué le nom des deux personnages invités à dialoguer, échaudés par de présentes simulations ou le cadre trop lâche que nous avions fixé avait donné lieu à des propositions de dialogue très peu naturelles (avec, par exemple, l'absence de noms propres et des dialogues entre une « personne 1 » et une « personne 2 »).

b

Pourrais-tu écrire un dialogue court et simple (avec un vocabulaire et une grammaire de niveau A2) entre deux personnages (Pierre et Marie) sur le thème de l'écologie ? Si possible, je voudrais un dialogue court, de 10 lignes maximum.

Pierre: Salut Marie, tu sais, j'ai lu un article intéressant sur l'écologie aujourd'hui.

Marie: Ah bon ? Qu'est-ce que ça disait ?

Pierre: Ça parlait de l'importance de préserver notre environnement. On devrait réduire notre consommation d'énergie et trier nos déchets.

Marie: C'est vrai, on peut tous faire notre part. Moi, j'essaie de prendre le vélo au lieu de la voiture pour les petits trajets.

Pierre: C'est une excellente idée ! Moi, je vais commencer à acheter des produits locaux pour réduire l'empreinte carbone.

Marie: Et si on encourageait nos amis et notre famille à adopter ces gestes éco-responsables ?

Pierre: Oui, c'est une bonne idée. Chaque petit geste compte pour protéger notre planète.

Marie: Exactement, il faut penser à l'avenir des générations futures.

Pierre: Ensemble, on peut faire une différence. Faisons de l'écologie une priorité dans nos vies !

Marie: Absolument, commençons dès maintenant.

Si l'on remarque que la consigne donnée à l'IA a été globalement respectée, on constate également que certains critères que nous avions fixés n'ont pas été pris en compte : le dialogue est trop long et comporte quelques mots (tels que « l'empreinte carbone ») qui ne font pas partie du vocabulaire du DELF niveau A2. On touche là sans doute les limites de l'intelligence artificielle dans sa forme actuelle, mais ces limites peuvent être contournées en affinant sa demande : en effet, et c'est là l'une des caractéristiques de ChatGPT, l'IA fonctionne sous forme de dialogue avec l'utilisateur, et peut prendre en compte les remarques ou critiques de celui-ci pour répondre au mieux à ses désirs. Nous avons ainsi demandé à l'IA, dans la suite de la simulation débutée ci-dessus, de produire un texte similaire mais plus court. Le résultat, que nous reproduisons ci-après, est plus satisfaisant et répond cette fois-ci au cadre initial que nous avions posé.

b j'aimerais un dialogue plus court

Pierre: Salut Marie ! Tu sais, il faut vraiment prendre soin de notre planète.

Marie: Oui, c'est important. Qu'est-ce qu'on peut faire ?

Pierre: On peut commencer par recycler nos déchets et économiser l'eau et l'énergie.

Marie: Bonne idée ! Je vais acheter des produits écolos aussi.

Pierre: Super ! Chaque geste compte pour préserver l'environnement.

Marie: Ensemble, on peut faire la différence.

Pierre: Exactement. Agissons dès maintenant pour une planète plus verte !

Afin de vérifier notre compréhension – ou, plutôt, la capacité de l'IA à donner des questions de compréhension écrite pertinentes – nous avons également demandé à ChatGPT de créer un test nous permettant de nous évaluer.

b Pourrais-tu créer un petit test de compréhension basé sur ce dialogue ?

Bien sûr ! Voici un petit test de compréhension basé sur le dialogue :

1. Quel est le thème principal du dialogue ?
   a) La mode
   b) L'écologie
   c) Les vacances
2. Que suggère Pierre pour prendre soin de la planète ?
   a) Recycler les déchets
   b) Utiliser plus d'eau et d'énergie
   c) Ignorer les problèmes environnementaux
3. Que compte faire Marie pour contribuer à l'écologie ?
   a) Acheter des produits écologiques
   b) Ignorer les gestes éco-responsables
   c) Utiliser la voiture pour tous les trajets
4. Que pense Pierre de l'importance des petits gestes pour l'environnement ?
   a) Il pense que cela n'a pas d'importance.
   b) Il pense que chaque geste compte.
   c) Il pense que seuls les grands gestes comptent.
5. Que concluent Pierre et Marie à la fin du dialogue ?
   a) Ils décident de ne rien faire pour l'environnement.
   b) Ils décident d'agir ensemble pour la protection de la planète.
   c) Ils concluent que l'écologie n'est pas une priorité.

Réponses :

1. b) L'écologie
2. a) Recycler les déchets
3. a) Acheter des produits écologiques
4. b) Il pense que chaque geste compte.
5. b) Ils décident d'agir ensemble pour la protection de la planète.

Ce test, même s'il est très voire trop simple, n'en demeure pas moins tout à fait pertinent, est écrit sans fautes, et permet à l'apprenant une auto-évaluation rapide qu'il pourra compléter s'il le souhaite en le demandant à l'IA.

III. Les explications grammaticales et lexicales

b Je voudrais une brève explication des articles définis, indéfinis et partitifs en français.

En français, les articles définis, indéfinis et partitifs sont utilisés pour déterminer le genre et le nombre des noms.

1. Article défini :
   L'article défini "le" (masculin singulier), "la" (féminin singulier), "les" (pluriel) est utilisé pour désigner un objet ou une personne spécifique, déjà connu ou mentionné précédemment. Par exemple :

- "J'ai vu le chat dans le jardin." (désigne un chat spécifique)
- "Les étudiants sont en vacances." (désigne un groupe d'étudiants spécifique)

1. Article indéfini :
   L'article indéfini "un" (masculin singulier), "une" (féminin singulier), "des" (pluriel) est utilisé pour désigner un objet ou une personne de manière générale, non spécifique. Par exemple :

- "J'ai acheté un livre." (désigne un livre non spécifique)
- "Des chiens aboient dans la rue." (désigne des chiens de manière générale)

1. Article partitif :
   L'article partitif est utilisé pour exprimer une quantité indéfinie ou non spécifique d'une substance ou d'un aliment. Il n'a pas de forme plurielle. Les formes courantes de l'article partitif sont "du" (masculin), "de la" (féminin) et "de l'" (devant une voyelle ou un h muet). Par exemple :

- "Je voudrais du pain." (quantité indéfinie de pain)
- "Elle boit de l'eau." (quantité indéfinie d'eau)

Il convient de noter que l'utilisation des articles peut varier en fonction du contexte et de la signification souhaitée. Il existe également d'autres articles spécifiques en français, tels que l'article contracté ("au", "du", "aux") ou l'article partitif contracté ("de la", "de l'", "des") qui sont utilisés dans des situations particulières.

La première chose que l'on remarque est l'absence d'erreur ou de faute d'orthographe et la clarté des explications données. On pourrait sans doute objecter la valeur ajoutée moindre de l'IA en matière d'explications grammaticales, puisqu'elle ne propose rien que l'on ne pourrait trouver au format papier ou numérique ; ce serait pourtant oublier l'adaptabilité et l'évolutivité de l'IA en fonction des retours de l'utilisateur. Ainsi, comme nous l'avions fait précédemment pour le texte portant sur l'écologie, il est possible de demander à l'IA une simplification de cette première explication ou bien, au contraire, une grammaire plus élaborée, exhaustive, voire de demander des explications sur un point plus précis de la leçon. Enfin, tout comme en matière de compréhension de texte, l'IA est tout à fait capable d'élaborer un test sur la leçon en question.

A la suite de cette explication grammaticale, nous avons ainsi demandé à l'IA de préparer un petit test (sous forme de QCM) portant sur les articles en français. Nous n'avons relevé aucune erreur ou ambiguïté dans les phrases de ce test, si bien que nous pourrions tout à fait envisager de le donner tel quel à nos étudiants.

b Plutôt qu'une explication, je préférerais vérifier mes connaissances avec un test

Bien sûr, je peux vous proposer un petit test pour vérifier vos connaissances sur les articles en français. Voici quelques phrases pour lesquelles vous devrez choisir l'article approprié (défini, indéfini ou partitif) :

1. Je vais acheter __ pain à la boulangerie.
2. J'ai vu __ chat sur le toit de la maison.
3. Je voudrais manger __ pomme, s'il vous plaît.
4. __ professeur nous a donné un devoir à faire pour la semaine prochaine.
5. J'aime écouter __ musique classique.
6. J'ai acheté __ jambon pour faire des sandwichs.
7. __ enfant qui joue dans le parc est très doué.
8. Mon ami a acheté __ voiture neuve.

Réponses :

1. du
2. un
3. une
4. le
5. de la
6. du
7. l'
8. une

La correction du test, qui permet l'autoévaluation de l'apprenant, peut également être suivie de commentaires de l'utilisateur ou d'une demande d'explications supplémentaires. Nous avons par exemple fait remarquer à l'IA que la phrase numéro 2 pouvait accepter une autre réponse, ce qui a permis à l'IA d'affiner la distinction entre articles définis et indéfinis qu'elle avait proposée plus avant dans la simulation.

b "j'ai vu le chat sur le toit de la maison" est également correct, n'est-ce pas ?

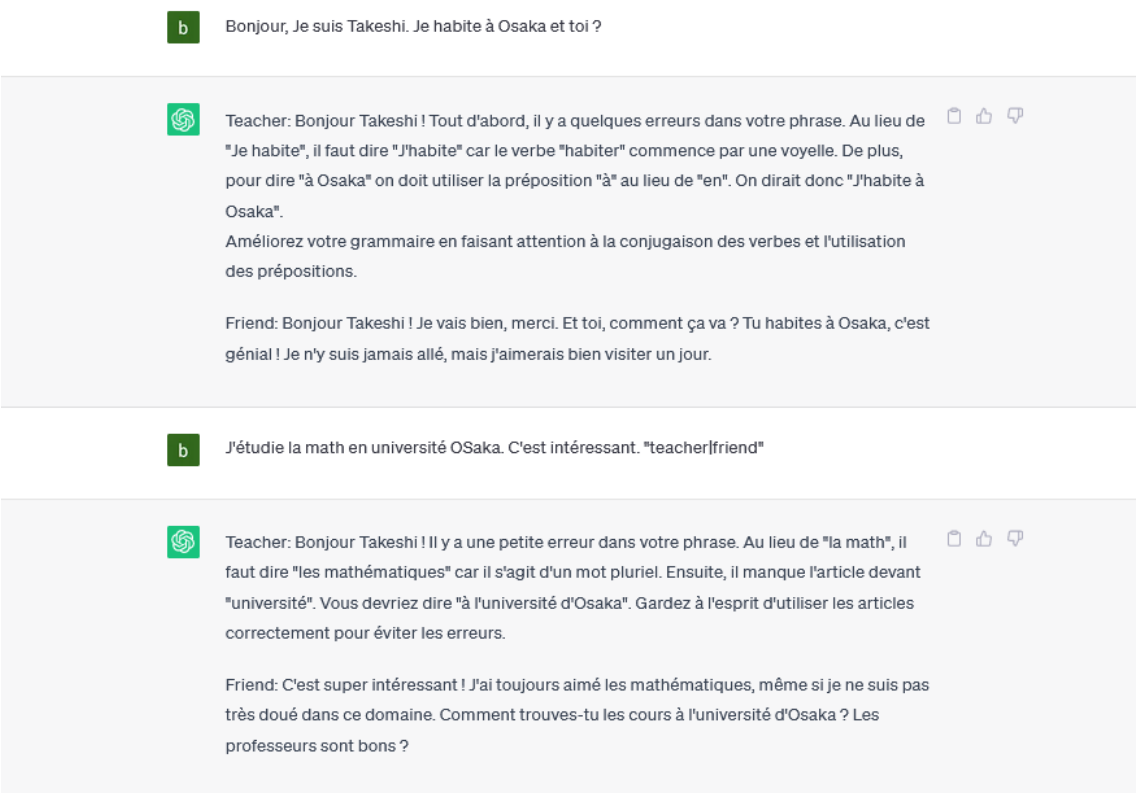
Tout à fait, "j'ai vu le chat sur le toit de la maison" est également correct. L'utilisation de l'article défini "le" ici suggère que vous avez vu un chat spécifique sur le toit de la maison, peut-être un chat que vous connaissez déjà ou que vous avez vu auparavant.

Cependant, l'utilisation de l'article indéfini "un" serait également correcte dans ce contexte. Dans ce cas, la phrase "j'ai vu un chat sur le toit de la maison" serait simplement plus générale et ne spécifierait pas si le chat est connu ou inconnu.

En français, le choix entre l'article défini et l'article indéfini peut souvent dépendre du contexte et du niveau de précision que l'on veut apporter à la phrase.

IV. Un retour personnalisé permettant une autocorrection

L'un des plus grands obstacles à l'apprentissage d'une langue en autonomie réside dans la difficulté à évaluer sa propre production écrite. Si les différents manuels et sites d'apprentissage des langues prodiguent de précieux conseils pour faciliter la rédaction et offrent aussi des exemples de production écrites, il n'est pas toujours aisé pour l'apprenant de savoir si ce qu'il a écrit entre dans le cadre proposé et surtout s'il a écrit dans une langue suffisamment naturelle. Ici aussi, ChatGPT pourrait venir combler un manque en faisant un retour personnalisé, immédiat et gratuit sur le texte de l'apprenant. Nous avons souhaité vérifier ce bénéfice possible en demandant préalablement à ChatGPT de dialoguer avec nous dans un cadre précis : l'IA devait à chaque fois nous répondre en deux temps, d'abord en tant que professeur (teacher) en corrigeant nos fautes éventuelles et nous expliquer comment ne pas les reproduire, puis en tant qu'ami (friend) qui se concentrerait lui uniquement sur le contenu de nos phrases ; en somme, nous avions demandé à l'IA de répondre d'abord sur la forme, puis sur le fond. Voici le résultat de cette simulation.



Si le cadre initial a été parfaitement respecté avec les réponses successives du « professeur » puis de l'« ami », si certaines fautes ont bien été corrigées et expliquées (par exemple « j'habite » au lieu de « je habite »), et si la conversation avec l' « ami » s'est révélée tout à fait naturelle, on remarque cependant deux incohérences majeures : d'abord, la préposition « à » dans « à Osaka », que nous avions utilisée dans notre phrase initiale, a

été inutilement corrigée. Ensuite, l'une des recommandations de l'IA nous semble également erronée : le fait d'écrire « je habite » au lieu de « « j'habite' n'est pas une erreur de conjugaison comme nous le fait remarquer ChatGPT, mais plutôt une erreur d'un autre type (en l'occurrence, l'oubli de l'élision).

Conclusion

Comme nous l'avions annoncé en introduction, les simulations présentées dans ces quelques lignes n'ont nulle prétention théorique : il s'agissait simplement pour nous faire de faire un premier état des lieux, une première reconnaissance des applications possibles de l'intelligence artificielle en matière d'apprentissage des langues. Le constat est globalement positif même si nous avons constaté certains écueils tant en matière de pertinence des corrections proposées que de respect du cadre imposé par l'utilisateur. Nuançons toutefois ces limites : d'abord, parce qu'en seulement quelques mois d'existence, ChatGPT a déjà beaucoup progressé et deviendra certainement beaucoup plus fiable dans les mois ou années à venir. Ensuite, parce que, et nous l'avons montré à quelques reprises dans notre présentation, l'utilisateur est à même de faire remarquer à l'IA certains de ces écueils et qu'elle peut quasi-simultanément s'autocorriger. Enfin, et c'est sans doute le plus important, parce que ce qui prime selon nous dans l'apprentissage d'une langue, c'est d'abord et avant tout le temps d'exposition à cette même langue. ChatGPT est simple à utiliser et peut devenir addictif : ce n'est certes pas sans danger, mais cela permettra peut-être à certains apprenants moins motivés à passer plus de temps à étudier la matière, d'y découvrir aussi un intérêt nouveau et, ainsi, de progresser.

Avec l'apparition des nouvelles technologies, il n'a jamais été aussi simple d'apprendre une langue. Pour autant, ceux-ci ne remplaceront sans doute jamais totalement l'enseignement traditionnel ; il faut ainsi considérer ChatGPT au même titre que Wikipedia ou les sites de traduction automatique en leur temps, c'est-à-dire comme un accompagnement à l'enseignement en classe, avec un professeur, qui devra lui-aussi s'adapter et enseigner à ses étudiants comment utiliser ces nouveaux outils, afin de développer leur intérêt et leur motivation dans leur apprentissage et favoriser leurs progrès.

小説の技術とモラル

——ミラン・クンデラの大江健三郎評——

篠原　学

はじめに

1975 年にフランスに移ってのち、ミラン・クンデラは今日までに 4 冊のエッセイ集を刊行している。『小説の技法』[1]、『裏切られた遺言』[2]、『カーテン』[3]そして『邂逅』[4]である。このうち最初のものが、クンデラがチェコ時代に書いたヴラジスラフ・ヴァンチュラについてのエッセイと同じタイトルを持つことはよく知られている[5]。クンデラの小説論における、小説の技術的な側面への言及の多さを考えると、この事実は象徴的なものと言えるかもしれない。クンデラが小説——具体的な作品であれ小説一般であれ——について何事かを語るとき、小説がいかにして書かれるかは、彼の関心の大きな部分を一貫して占めている。

自身が体得した技術を公にし、伝達可能なものとすることで、クンデラは若い書き手を育てようとしたわけではない。現実には、クンデラの小説論に影響を受けた小説家は数多くいるかもしれないが、クンデラの意図がその点にあったとはかならずしも言えないだろう。むしろクンデラは、技術について語ることを通して、小説というものに対する自らの考えを明らかにしようと努めているように見える。だからこそ、クンデラの小説を論じようとする複数の研究者がそこで用いられている技術に着目してきたのだし、またそうした研究の蓄積によって、クンデラの小説美学ともいうべきものが可視化されてきた[6]。

しかし、このような研究上のアプローチがその前提としているはずの作品と技術の関係は、クンデラ研究においてこれまで十分に問われてきたとは言い難い。技術を駆使することではじめて作品の制作が可能になるとしたら、そのようにして出来上がった作品は作者にとってどのようなものでありうるだろうか。定義上、作品とは作者の手になるものであるはずだが、「こうすれば書ける」と標榜する技術を駆使することで書かれた作品は、かりにそ

---

[1] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.
[2] Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.
[3] Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005.
[4] Kundera, *Une rencontre*, Gallimard, 2009.
[5] Kundera, *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha, Československý spisovatel, 1960. タイトルの邦訳は『小説の技法——ヴラジスラフ・ヴァンチュラの偉大なる叙事詩への旅』となる。
[6] 該当する研究はかなりの数にのぼると思われるが、代表的な単著を 2 点挙げておきたい。Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, L'Harmattan, XYZ éditeur, 1995. François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès : essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 2003.

の技術を用いたのが作者自身であるとしても、誰しもに利用可能であるという技術自体の性質において、完成以前からある部分で作者の手を離れているのではないか。以下では、『カーテン』第 3 部をなすエッセイ「事物の魂に向かうこと」[7]における、クンデラの大江健三郎評を検討することで、こうした問題について考えてみたい。大江の小説においてクンデラが評価しているものこそ、この作家の技術にほかならないと思われる。

1. 小説の統御をめざして

「事物の魂へ向かうこと」のなかで、クンデラは、大江健三郎の短篇小説「人間の羊」[8]に触れ、次のように述べている。

> 私がこの短篇について話すのは、ただ次のように問うためである。すなわち、外国兵とは誰かと。もちろん、戦後、日本を占領していたアメリカ人である。作者ははっきりと「日本人の乗客」と言っている。ではなぜ、兵士たちの国籍は示されないのか。政治的な検閲？　文体の効果？　そうではない。想像してみてほしい、小説全体を通して、日本人の乗客がアメリカ人の兵士に対決していると！　明瞭に発音された、このたったひとつのことばの力のもとで、小説は政治的なテクストに、占領軍の告発に帰してしまう。政治的な側面をうっすらとした暗がりのなかで覆い、光を小説家の関心を惹く主要な謎、実存の謎に集中させるためには、この形容詞を断念するだけで事足りる[9]。［傍点は原文イタリック］

物語のあらすじを記しておこう。冬の夜バスに乗った「僕」は、後部座席を占めていた外国兵たちが連れていた東洋人の女性を、ふとした弾みで転倒させてしまう。激昂した外国兵は、バスの車内で「僕」の下半身を露出させ、羊のように四つん這いにさせる。何人かの乗客が「僕」と同じ格好をさせられるが、他の乗客はそれを黙って見ているよりなかった。外国兵たちがバスを降りたあと、事件を傍観していた教員ふうの男が、辱めを受けた同国人への連帯の意志を示し、警察への通報を促すが激しく拒絶される。教員はいったん諦めるも、バスを降り逃げるようにその場を離れようとする「僕」に追いすがり、被害を告発するよう執拗に迫る。交番に入り、しかし警官に住所と名前を告げることは頑なに拒む「僕」に、教

---

[7] Kundera, « Aller dans l'âme des choses » dans *Le Rideau*, *Op. cit*.

[8] 大江健三郎「人間の羊」『新潮』1958 年 2 月号。大江『大江健三郎自選短篇』岩波文庫、2014 年はクンデラが参照したと考えられるフランス語版の原著ではないため、本論文における参照・引用は、大江『死者の奢り・飼育』新潮文庫、2023 年（初版 1959 年、2013 年改版）に依拠した。クンデラが参照したと考えられるフランス語版は以下。Kenzaburô Ôe, « Tribu bêlante », traduit par Marc Mécréant, in *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, Gallimard, 1996. なお、大江の小説の読解に当たって、とくに次の論文を参考にした。高橋由貴「「人間の羊」における沈黙を囲む饒舌——大江健三郎と遅れてきた戦争（下）——」『日本文芸論叢』20 巻、2011 年、53-62 ページ。山田夏樹「大江健三郎「人間の羊」における語り手「僕」の問題性——ファンタジーから現実へ（上）」『学苑』935 号、昭和女子大学近代文化研究所、2018 年、1-9 ページ。

[9] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., *L'Œuvre, tome II*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2016, p. 1055-1056. これ以降、クンデラの著作からの引用は、すべてこのプレイアード版（tome I et II）から行う。

員は「犠牲の羊」になってくれと言う……

1958 年に発表された「人間の羊」は、大江健三郎の他のいくつかの初期作品と同様、占領下の日本の状況を克明に映し出している。しかし、この小説のうちに「実存の謎」を解き明かそうとする書き手の意志を認めるクンデラによれば、この小説はそれが映し出す歴史的現実には還元しきれないものを持っており、それゆえにこそ優れている。クンデラの考えでは、小説家にとって重要なのは、小説のなかで描かれ、告発され、解釈される歴史そのものではない。「歴史が小説家の関心を惹くとすれば、それは歴史が人間の実存をめぐる投光器となり、人間の実存に、予期していなかったその可能性に、光を投げかける」[10]からである。小説が描き出すある未聞の状況のなかで、それまでは見えなかった、「そのうしろのどこかに」[11]隠れていた人間の生のありようが突如明るみに出される。逆に、そうした「実存の一片たりとも発見することのない小説はモラルに反している」[12]。——この場合の「モラル」とは、作者が作品に負わせようとする教訓という意味でのそれや、ときに作品の善し悪しを測る物差しともなる宗教的または世俗的道徳観という意味でのそれとは根本的に異なっていよう。それら通常の意味でのモラルを、「小説のみが言いうること」[13]ではない、すなわち小説にとって本質的ではない、として宙吊りにすることが小説家のモラルなのであり、クンデラが若き日の大江に見出したのも、この通常とは異なるモラルへの感受性の強さにほかならない。

「人間の羊」を引き合いに出しながら、小説家のモラルとは何かをめぐって展開されるクンデラの議論は、小説においてあることばを別のことばに置き換えることが、たんに物語の雰囲気を左右するだけにとどまらない重要性を持っていることを示している。「アメリカ兵」と書く代わりに「外国兵」と書くこと、あるいはフランス語において « américain » (「アメリカ人の」) という形容詞を選ばず « étranger » (「外国人の」) という形容詞を選ぶこと[14]は、その選択がなされた地点を中心としてテクスト全体に波紋を広げ、小説の意味の場を変容させる。大江が「人間の羊」において「外国兵」と書くことにじっさいどの程度意識的であったかはわからないが (同年に発表された「不意の唖」[15]「戦いの今日」[16]においても、占領軍の兵士は「外国兵」と表現されている)、クンデラの小説論を理解することのみを目的としてこの大江評を読むのであれば、大江自身の意図が不明であることはそれほどの支障をきたさないはずである。より重要なことは、先に見た小説におけるモラルの要請に応えるためには、小説家は今自分が書きつつある小説の意味の場に不断に生じる変容を統御できなくてはならない、ということだろう。もしその変容を統御できなければ、ある場合に小説

[10] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *Ibid*.
[11] Kundera, « Quelque part là-derrière » dans *L'Art du roman*, *Op. cit*.
[12] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *L'Œuvre, tome II*, *Op. cit.*, p. 1050.
[13] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *Ibid.*, p. 1054.
[14] この二つの選択は等価ではない。大江の日本語テクストでは、兵士はほとんどすべての箇所で「外国兵」となっているが、先に挙げたフランス語版では、 « étranger » という形容詞抜きで単に « les soldats » と表記されることが多い。
[15] 大江「不意の唖」『新潮』1958 年 9 月号。
[16] 大江「戦いの今日」『中央公論』1958 年 9 月号。

が「政治的テクスト」となるとしても、小説家はそれを防ぎようがないからだ。その内容がいかなるものであれ、モラルはモラルである限りにおいて、何らかの状態の実現を可能にする能力を、モラルが期待される人間に要求する。クンデラの小説論において、小説家が何よりもまず技術的な主体として現れざるを得ないのは、そのためである。

2. 作者と作品との関係において

自作に対するクンデラの評価を、大江は好意的に受け止めたようである。新聞紙上に連載したコラムを収録した作品『定義集』[17]において、大江はクンデラの解釈に共感を寄せ、『カーテン』のうちに、クンデラから自分へ向けられた「小説家同士の呼び掛け」[18]を確認したと述べている。続けて、クンデラのいう「本質的なもののモラル」について語るのだが、このとき大江が引用するのは『カーテン』の第 4 部「小説家とは何か」[19]の一節である。この一節は、クンデラにおける小説の技術とモラルとの結びつきについて考察するうえで、重要な示唆を含んでいると思われる。大江が「(中略)」とした箇所も含めて、あらためて訳出してみよう。

> 作品とは、ある美的な計画にもとづく長い仕事の成果である。
>
> もう一歩進んでこう言ってみよう。すなわち、作品とは、小説家が人生の総決算の刻に承認するものであると。書き手の短い人生の時を超えて、文学は読み継がれる。ある種のとめどない増殖によって、文学が自分の首を絞めているのはそういうわけだ。まず隗よりはじめて、小説家ひとりひとりがあらゆる二義的なものを排除し、自分のために、また他の人々のために、本質的なもののモラルを説くべきなのだ[20]。［傍点は原文イタリック、下線部は大江による引用では省略された箇所］

文学の「ある種のとめどない増殖」とは、作者自身が美的な探求の成果として承認した「作品」に、作者の死後、一般の読者や批評家、研究者たちが無数の関連するテクスト——書簡や手帳、日記など——を纏いつかせ、「作品」を埋没させる状況を指している。フローベールの書簡は、どれほど生き生きとフローベールの文学観を明かすものだとしても「作品」ではないとクンデラは言う。それはクンデラにおいて、書簡が「作品」の完結した単一性の外部に位置付けられているということである。「作品」というものを「ある美的な計画にもとづく長い仕事」（un long travail sur un projet esthétique）と定義するとき、クンデラの力点は反復される不定冠詞の « un » に置かれているように見える。クンデラにとって、「作品」とはあくまで制作における集中と持続とによってその輪郭を定められたものであり、その意味で、作者がそれに専心した時間のなかで生命を与えられている。

---

[17] 大江『定義集』朝日文庫、2016 年（kindle 版）。
[18] 大江「いま小説家のなしうること」同書。
[19] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? » dans *Le Rideau*, *Op. cit*.
[20] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », Art. cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, p. 1075.

そのため、ある種の伝記的アプローチにおいては「美的な計画」の理解を補完するためにこそ参照されるべき書簡や日記が、クンデラにはこの計画に照らして二義的なものと見做されることになる。クンデラがここで特別なニュアンスで用いている「作品」とは、それを制作する作者との関係のうちにつねに引き戻されるようなものだが、その作者というものもまた、作品を制作する時間のうちにしか存在しない。こうした循環構造は、けっして「増殖」しえないものだろう。この構造の内側にいる作者は、その意味作用を予測しながら作品を構築していく純粋に理性的な主体であって、伝記的なアプローチによって豊饒化または細密化される作者とはその種類を異にしている。物語論の語彙では、現実の作者である後者に対して、前者は「内包された作者」[21]ということになるだろうが、本論文の議論の枠組においては、これはしかるべき計画を遂行するための技術の使用者と言い換えられる。クンデラにおいて、小説の技術は二義的なものであることを免れているが、それは、作品と作者との関係がこのようなものとして措定されているからである。

本論文の冒頭に掲げた技術の利用可能性をめぐる問いが、クンデラの小説論との関連で意味を持つのも、このような文脈においてである。ここまで見てきたように、クンデラの小説論において、技術は小説家にモラルを問うさいの前提となる制作者の能力を保証するものであり、同時に、作者の作品に対する関係を統御のそれに限定する理路の要ともなっている。それはクンデラの小説論における作者と作品とのいわば紐帯を担うものだが、技術が少なくとも理論上は万人に利用可能であることは、この紐帯を緩めはしないのだろうか。このように問いかけることで、本論文の筆者が問いのための問いを捏造しているわけではないと言い募ることができるのは、本論文が検討してきた大江評においてクンデラが着目していた技術、ある形容詞を別の形容詞で置き換えるという技術こそ、一見すると誰にでも真似できる平易な技術に思えるからである。

クンデラが提唱している小説家のモラルは、ある小説家の作品のなかに「小説のみが言いうること」があるかどうかを見極めようとする。これはつまり、その作品を対象とするいかなる言説も、作品が示し得た、あるいは示し得なかった「実存の謎」を作品から抽出し、再構成することはできない、ということを意味している。「実存の謎」は、小説以外の仕方では語り得ない。そのことが、小説を、何よりもまず制作の営みに帰すべき根拠となるのである。ならば、これとは著しい対照をなす技術の語りやすさは、小説という美学的形式を、まさに技術をふるうことを通して自身に帰着させようとする、小説家という者にとっての蹉跌となることもありうるのではないか。この諸刃の剣のような技術の性格を、どのように捉えたらよいのだろうか。

3. 制作とその痕跡

言うまでもないことだが、技術は持っていればかならず使わなくてはならない、というも

[21] Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, *The University of Chicago Press*, 1961, 1983 などを参照した。

のではない。フランス語版『ジャックとその主人』[22]の序文で、クンデラは 1968 年のソ連によるプラハ侵攻の直後に出会った兵士たちのことを « fantassins russes » [23]（「ロシア人の歩兵」）と書いているし、『存在の耐えられない軽さ』[24]の登場人物トマーシュが同じ年に目にするのも « chars russes » [25]（「ロシアの戦車」）である。これらの箇所は、クンデラが『カーテン』を書いた時点より後の 2016 年のプレイアード版でも変更されておらず、したがってそこでは――『カーテン』における記述を踏まえて――チェコ人の市民がロシア人の兵士と「対決」していると言えなくもないのだが、だからといって、クンデラが「政治的なテクスト」を書いたと非難することは誰にもできないだろう。小説におけることばの選択に作家の生きた思想が関わってくることは自明であるとして、そもそもこれらの「作品」の「美的な計画」には « étranger » （「外国の」）もしくは « soviétique » （「ソ連の」）という形容詞の代わりに « russe » （「ロシアの」）という形容詞を書き込むことが適していたのだと考えるならば[26]、この形容詞を選ぶことにクンデラの技術は発揮されたと見做すこともできる。

この反例が端的に示しているのは、技術はいかにたやすく模倣されようとも、その使用において作者の美的感覚や現実認識を動員し、作品のうちにそれらを刻印せざるを得ないという、当たり前と言えば当たり前のことである。それは、技術が適用される文脈、クンデラのことばで言えば「美的な計画」を準備するのが作者その人であるからにほかならない。クンデラの語る技術を習得しても、クンデラのように小説を書くことはできない。技術は一度それとして取り出されてしまえばもはや誰のものでもないが、技術の使用は、それにより作られつつあるものと作者との、つねに新しい関係を切り開いていくだろう。制作とは、そのような関係の場に対して与えられる呼び名でないとしたら、いったい何だろうか。

ここにおいて、本論文の議論は尽くされたと見ることもできる。ただし、上記の見解が技術一般に対して妥当しうるとしても、クンデラの小説論における技術の位置付けとそのあり方が解明されたわけではない。以下ではクンデラの大江評に立ち戻って、そこで語られる技術の固有性はどこにあるのかを、二つの観点から記述してみたい。クンデラの小説論を扱うなかで技術を俎上に載せることは、そのときはじめて意味を持つはずである。

一つ目の観点は、書かれたものの痕跡という発想である。クンデラは『カーテン』の第 3 部「事物の魂へ向かうこと」において「人間の羊」を論じるさい、このテクストに現れないアメリカという国名が、単に忘却されていたのではなく、小説家のモラルに照らして選択されなかったという仮説に依拠している。この仮説はとりたてて不自然なものではないが、第 4 部の「小説家とは何か」で展開される「本質的なもののモラル」をめぐる議論と併せて考

---

[22] Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981.
[23] Kundera, « Introduction à une variation » préface de *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes,* in *L'Œuvre, tome II*, *Op. cit.*, p. 630.
[24] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984.
[25] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1167.
[26] クンデラのテクストになぜ「ロシア」という固有名詞が現れるのかという問題については、以下の論文がクンデラの歴史認識との関連で深く考察している。沼野充義「クンデラはどうしてドストエフスキーが嫌いなのか」『ユリイカ』1991 年 2 月号、150-157 ページ。

えるといささか奇異に感じられるところがあり、痕跡をめぐる思考を触発せずにはいない。

「小説家とは何か」において、文学研究における伝記的なアプローチが書簡や日記といった二義的とされるテクストへの拘泥のために却けられていることはすでに見た。しかし、続く箇所で生成論的手法までもが次のように否定されていることに対して、読者の多くは驚きを禁じ得ないだろう。

> 研究者たちの軍勢は、これ［引用者補記：本質的なもののモラル］とは正反対のモラルに導かれて、全体という至高の目的を抱擁するために、自分たちに見出しうるありとあらゆるものを積み上げる。全体とはすなわち、草稿や削除された段落の山のことだが、それ以外にも、作者は認めることを拒んだが、「ヴァリアント」という不誠実な名のもとに研究者が「校訂版」に加えた章も山のようにある。もしこれらのことばにまだ何らかの意味があるとしたら、こうしたことは、作者の書いたものなら何でも価値がある、作者によって等しく認められているということを意味しているのだろう[27]。

だが、「人間の羊」の制作段階でアメリカという国名が削除されたことを証拠立てるものは、草稿以外にはあり得ないのではあるまいか？　この一節を読む限りでは、草稿に戻って裏付けを得ることに、クンデラは関心がないと言わなくてはならない。『ジャックとその主人』におけるジャックのことばを借りて言えば、「この地上で起きたことはもう何百回も書き直されたので、現実にはどうだったのか、遡って確認しようと思う者はいない」[28]のである。クンデラは完成した作品だけを見て、ある単語の可能性としての削除を論じている。本質的なのは「作品」だけなのだから、そうすべきである。

とはいえ、生成論的な視座をこのように放棄してしまうと、作者の「長い仕事」、すなわち制作の営為そのものを閑却することにもなりかねない。おそらくはこの点にクンデラの考える「作品」の逆説があり、注意深い整理を要するものと思われる。こう考えてはどうだろうか。すなわち、制作という行為は、自らの関与の痕跡を「作品」から消し去ることをもって、ようやく完全に遂行されたことになると。この推論の根拠は、クンデラが 1985 年にエルサレム賞を受賞したさいのスピーチで、「小説家とは、フローベールによれば、作品の背後に消え去りたいと願う者である」[29]と述べていることにある。この「小説家」は、クンデラのスピーチでも、第一に伝記的アプローチによって姿を現す作者として了解されているが、加えて、制作主体の理性的活動もここに含意されている可能性がある。

以上を踏まえてクンデラによる「人間の羊」の読解に立ち戻るならば、そこで行われてい

---

[27] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », Art.cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 1075.

[28] Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Ibid.*, p. 682. ここでジャックと主人が話題にしているのはテクストの恣意的な書き換えであり、テクストの生成過程における改稿は、本来それとは別の問題として考えられなくてはならない。しかし、この戯曲に通底する、テクストがもともとの作者の手を離れていくことへの不安は、制作という営みが、最終的にはかならず、完成した作品を手放すことを作者に強いることへの不安と、きわめて似通っているように思われる。

[29] Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe » dans *L'Art du roman*, in *Ibid.*, p. 805.

るのは、完成した「作品」から可能性としてのヴァリアントを想像することであると言うことができる。その想像の目的は、「作品」と、そのようでもあり得たヴァリアントとを比較して、前者に軍配を上げること以外ではあり得ない。小説におけることばの選択という技術について語ることで、クンデラは完成した「作品」を顕揚し、そのことを通じて、その完成に捧げられた作者の労苦を、消し去られた制作の痕跡として浮かび上がらせようとしているのではないか。

『存在の耐えられない軽さ』のなかで、トマーシュは自分の人生を左右する選択を肯定しようとして „Es muss sein!“ （「こうでなくてはならない」）というドイツ語のことばを繰り返す[30]。だが、その選択の直後に、彼は „Es könnte auch anders sein.“ （「違ったようでもあり得た」）と後悔する[31]。トマーシュの物語が、別の生の可能性を排除することができずに、この両極を揺れ動く人間の実存を活写したものだとすれば、この揺れ動きは、技術というものを中心に据えたクンデラの小説論において、完成した「作品」と制作途上に出現したかもしれないヴァリアントとのあいだでも反復されているのではないだろうか。そうした揺れ動きがあるがゆえに、クンデラは自分の小説に最終的な承認を与えることをためらい、飽くことのない改稿によって「作品」の完成を先延ばしにしてきたのかもしれない[32]。それについて臆断することは許されまいが、いずれにしても、問題となっている小説の技術について語るクンデラの振る舞いには、その技術が小説に及ぼしている効果とは別の次元で、おのれの労苦の結晶を「作品」として肯定しようとする作者の意志が潜んでいるように思われる。

4. 「暗がり」で見えてくるもの

二つ目の観点は、明暗のモチーフである。「人間の羊」の「外国兵」が「アメリカ兵」とはけっして書かれないのは、小説の政治的な側面を「うっすらとした暗がり」のなかで読者に見えなくするためであった。この「暗がり」のなかで、読者ははじめて、歴史的現実の背後にある「実存の謎」へと誘われる。だが、なぜ暗さが鍵になるのだろうか？

手前にあり見えやすいものから、背後にあり見えにくいものへの視線の誘導は、クンデラの小説論ないし芸術論においてたびたび反復される。たとえば『小説の技法』の第 5 部「そのうしろのどこかに」では、クンデラは「書くことは、詩がその背後で陰のなかに隠れている障壁を壊すことだ」[33]と書いている。また『存在の耐えられない軽さ』では、画家のサビナが自らの絵を前に「手前には理解可能な嘘があり、背後には理解不能な真実がある」[34]と語っている。こうした空間的配置において辺りを暗くすることには、見ようとしなくても目に入ってくるものを見えなくする効果がたしかにあるだろう。しかし、遠くにありよく見えないものは、さらに見えにくくなってしまうのではないか。

---

[30] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1166.
[31] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Ibid.*, p. 1169.
[32] ここには、クンデラが翻訳家の手になる自作の既存のフランス語訳に満足できず、自ら翻訳を改訂しなくてはならなかったという事情も関わっており、事態は単純ではないことを付け加えておく。
[33] Kundera, « Quelque part là-derrière », Art. cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 778.
[34] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1190.

ここでは「暗がり」と訳したが、« pénombre » は「薄明かり」でもあり「薄暗がり」でもある。クンデラのいう「実存の謎」とは、こうした暗さに目を慣らすことでしか見えてこない、微弱な光を放つものなのではないだろうか。明るすぎる場所では、その輝きは失われてしまう。ちょうど、『笑いと忘却の書』[35]の登場人物タミナが、夢のなかで口腔に隠し持っていた金の指輪のように[36]。これとは対照的に、『不滅』[37]のヒロイン、アニェスが白昼の街路で捧げ持つ一本の青い勿忘草は、「見えるか見えないかの美の究極の痕跡」[38]としてしか知覚されることがない。氾濫する光のなかでは目に見えない輝き、喧騒のなかでは聞き取ることのできない静寂——そのような捉え難い美に対する作家の鋭敏な感性が、この « pénombre » の一語には表れている。

この単語は、「人間の羊」の読解を通してクンデラに着想された可能性がある。「夜ふけの鋪道に立っていると霧粒が硬い粉のように頬や耳たぶにふれた[39]。／Tandis que dans la nuit déjà fort avancée je faisais le pied de grue au bord de la chaussée, les gouttelettes de brouillard me picotaient le front et le oreilles comme des grains de poussière[40].」「しかし、街灯が淡く霧を光らせている路地の曲りかどで、僕は背後から逞しい腕に肩を摑まえられたのだ[41]。／À un détour de l'allée où un lampadaire éclairait faiblement le brouillard, une poigne vigoureuse s'abattit de derrière sur mon épaule[42].」いずれの場面も、« pénombre » と言うほかない暗がりに浸されている。こうした細部を持つ大江のテクストに触発されて、クンデラの美意識を端的に言い表すことばが発見されたのだと考えることもできる。

もう少し穿った見方をすれば、ここに読み取るべきは、光から闇へ、闇から光への急激な転換によって物語が駆動されるジョージ・オーウェルの『1984 年』[43]——クンデラはこの小説を「政治的なテクスト」と見做している[44]——に対する批判なのかもしれない。« pénombre »ということばは、クンデラという作家に関して重要な多くのことを露呈させている。この一語のうえに、『カーテン』という作品を、また『カーテン』に至るまでのさまざまな作品を制作した作者が、消し難くとどまっている。これこそ特異な痕跡なのである。

おわりに

本論文が問題にしてきたのは、クンデラの小説論において技術が語られることの意味で

---

35 Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, 1979.
36 Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1021-1022.
37 Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, 1990.
38 Kundera, *L'Immortalité*, in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 284.
39 大江「人間の羊」『死者の奢り・飼育』前掲書、162 ページ。
40 Ôe, « Tribu bêlante », in Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, Op. cit., p. 533.
41 大江「人間の羊」『死者の奢り・飼育』前掲書、190 ページ。
42 Ôe, « Tribu bêlante », in Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, Op. cit., p. 553.
43 George Orwell, *Nineteen eighty-four*, London, Secker and Warburg, 1949.
44 クンデラはオーウェルの『1984 年』に一貫して否定的な評価を下しているが、先行研究ではクンデラとオーウェルの文学性の近さも指摘されている。とりわけ以下のものがある。Silvia Kadiu, *George Orwell - Milan Kundera : Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007. 次の拙稿で詳しく触れた。篠原学「小説と政治的なもの——ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』を再読する——」『言語文化研究』48 号、2022 年、93-112 ページ。

ある。技術は本性上語りうるものであり、伝達が理想的な水準に達していれば、模倣という手段によって誰もが利用可能なものとなる。技術を語ることは、それゆえ自己に固有のものを他者に譲り渡すことに通じており、小説論のなかで技術の比重が大きくなればなるほど、作者と作品の密なつながりを想定することは難しくなると考えられる。ところが、制作という営みに焦点を当てたクンデラの小説論においては、作者は何よりもまず技術的な主体として現れ、技術をふるうことによって作品をおのれのものとする。のみならず、そうした技術との関係がモラルに適ったものとして歓迎され、推奨されるのである。この齟齬を炙り出したのが、本論文の議論の前半部分である。

後半の議論は、この齟齬を、技術使用における作者の現前についての一般的な考察によって解消することからはじめられた。そのうえで、議論の標的はクンデラが語っている技術の固有性へと移っていったのだが、明らかにされたのはむしろ、クンデラが技術を語ることの固有性であった。より正確に言えば、「人間の羊」への論及のなかでクンデラが語っている技術は、そこにクンデラの葛藤なり美意識なりが投影されるところに固有性があるのであり、クンデラはこの技術を語ることを通して、はからずも自分自身を詳らかに見せてしまう。

このことが示唆しているのは、モラルについて語り、それゆえ技術についても語らざるを得ないクンデラのテクストが、作者の存在の不安ともいうべきものにたえず付き纏われている、ということではないだろうか。不安があるからこそ、それを否認しようとして、思いがけず作者が強く現前してくる[45]。クンデラにとって技術とは、そうした心理的トポスなのだと思われる。

本研究は JSPS 科研費 JP23K12136 の助成を受けたものです。

[45] クンデラはフローベールに倣って、小説の作者として作品の背後に消え去りたいと願うのだが、そう願うあまり、かえって作品への現前を強めてしまう。それゆえいっそう消え去りたいと願うという、この堂々巡りこそが、クンデラの小説論の根底にある運動ではないか。以下の拙稿でも論じたが、議論を精密化する機会を、いずれあらためて持ちたい。篠原学「小説の自立——ミラン・クンデラという「作者」をめぐって」（博士論文）、東京大学大学院総合文化研究科、2017 年。

執筆者紹介（掲載順）

ディボフスキー アレクサンドル（DYBOVSKY, Alexander）
言語文化研究科 名誉教授
遠藤 祐輔（ENDO Yusuke）
人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程
林　千宏（HAYASHI, Chihiro）
人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座
川村 明日香（KAWAMURA, Asuka）
言語文化研究科 博士後期課程修了
サラニョン バンジャマン（SALAGNON, Benjamin）
人文学研究科言語文化学専攻 特任准教授
篠原 学（SHINOHARA, Manabu）
人文学研究科外国学専攻 フランス語部会

（2023 年 4 月現在）

言語文化共同研究プロジェクト 2022

表象と文化 XX

2023 年　5 月 31 日　発行

編集発行者
大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻