

Nord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第4号

目次

ワークショップ報告 p.1.

映画は、今？

辻野稔哉 伊藤洋司 山崎冬太 阿部宏慈

論文 p.21.

『我らが主の受難の聖史劇』（サント＝ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵
写本1131収録）の孤立詩行の評価について

黒岩 卓

論文レジュメ p.34.

編集後記 p.35.

投稿規定 p.36.

日本フランス語フランス文学会 東北支部

2011

ワークショップ報告

映画は、今？

辻野稔哉

本稿は、2010年11月13日に秋田大学において開催された日本フランス語フランス文学会東北支部大会におけるワークショップ「映画は、今？」の報告である。

今年度支部大会の準備段階において、本支部では多くの会員の方々が映画に対して高い関心をお持ちである事を思い、映画に関するワークショップを企画した。特に今回は、次々と封切られて行く現在進行形の映画の批評に関わっておられる方々にパネリストをお願いした。現在の我々が、様々なメディアによる視覚体験と共に生活している事は疑いの無い事実であり、映画に関してもそのソフト／ハードの両面において多様化していることを誰もが意識している。無論、この複雑な状況を俯瞰するなどという大仰な望みを抱いたわけではないが、パネリストの方々と共に「映画の今日」に改めて向き合う機会を設けたいと考えた。

当日ご発表いただいたのは、発表順に中央大学の伊藤洋司氏、東北学院大学の山崎冬太氏、そして山形大学の阿部宏慈氏のお三方である。伊藤氏は、『スプリング・フィーバー』と映画の現在』という題で、まず1980年代、90年代そして2000年以降、の各時代を特徴づける映画美学を明快に描き出す。その上で、『スプリング・フィーバー』という映画を反技巧主義的リアリズムという位置に定める事によって、そこから現代映画の一つの見取り図が提案されることになる。山崎氏は、『軍事的なもの』のリアリティ』というタイトルで、戦争や軍事的物事が、映像表現においていかに人をリアリティの追求へと急き立てるかを、改めて確認する。さらに日本の軍事的な映像表現（とりわけアニメーション）における虚構とリアリティの奇妙な同居に目を転じ、今や人をたじろがせるほどに至ったその強度に注目して、そこに対米戦敗北とその戦後を通して抑圧されたものの回帰を指摘する。阿部氏は、「メディア化された身体のカロスオーバー』と題して、様々なメディア（映画、アニメ、漫画、小説 etc.）を横断する現代の作品の在り方を指摘し、そうした環境の中で映画が持つ（と

考えられている)「リアリティ」, とりわけ身体表象の生み出す「リアリティ」の現代的在り方を取り挙げ, スクリーンとその外部をめぐる関係性について, 改めて考え抜くことを我々に迫る.

いずれも極めて今日的な状況を踏まえた刺激的な論考であり, 現在において映画と真摯に対峙するお三方の姿勢が実に良く現れている. どうかじっくりとお読みいただきたい.

(秋田大学)

『スプリング・フィーバー』と映画の現在

伊藤洋司

1. はじめに

2010年11月6日に東京で、ロウ・イエ監督の中国映画『スプリング・フィーバー』(2009)が公開されたが、これはまぎれもない傑作だ¹。ここではこの作品を出発点に、1980年代から1990年代を経て2000年代に至る映画美学の潮流を振り返りつつ、映画の現在を考えてみたい。ロウ・イエの初期作品、『危情少女 嵐嵐<ランラン>』(1995)や『ふたりの人魚』(2000)では、技巧的な演出に基づく画面の視覚的効果が重要な役割を果たしていたが、21世紀に入ると彼の作風に変化が生じた。『パープル・バタフライ』(2003)に続く『天安門、恋人たち』(2006)によって、ロウ・イエは中国で5年間の映画製作と上映の禁止処分を受けた。この処分の最中にゲリラ的に撮影されたのが、この『スプリング・フィーバー』である。家庭用デジタルビデオで撮影され、自動焦点と自動露出が積極的に用いられたこの作品には、従来の意味における技術の概念は通用しない。しかし、そのリアリティ溢れる生々しい画面は観る者に衝撃を与える。それは20世紀末の映画美学の主流とは対照的で、21世紀に入って登場してきた新しい潮流の先端に位置するものだと思われる。このことを明らかにするために、まず20世紀末の映画美学を振り返ってみよう。

2. 新たなる技巧主義 (1990年代)

同じく2010年11月に日本で公開された素晴らしい作品に、アルノー・デプレシャンのフランス映画『クリスマス・ストーリー』(2008)があるが、これは、『スプリング・フィーバー』とはある意味で対極的な、技巧主義的な美学を追求する映画である。ここで言う技巧主義とは、単なる映画技巧の卓越ではなく、演出上の必要性をこえて技巧が技巧として突出するような美学のことを指している。ただし、1980年代の技巧主義と区別するために、90年代の技巧主義は「新たなる技巧主義」と呼ばれるべきかもしれない。デプレシャンはこの90年代的な技巧主義の典型的な監督であり、『魂を救え!』(1992)や『キングス&クイ

¹ 発表者は、『週刊読書人』の連載「映画時評」(2010年10月)と『スプリング・フィーバー』劇場用パンフレットにこの映画の批評を執筆している。

ーン』(2004)といった優れた映画を撮ってきた。同じフランスのオリヴィエ・アサヤスはリアリズムと技巧主義の両面を持っているが、90年代には『イルマ・ヴェップ』(1996)という極めて技巧主義的な映画を撮った。『ザ・ミッション 非情の掟』(1999)を撮った香港のジョニー・トーは極めて技巧主義的な監督で、デプレシャンと同じく21世紀に入っても同じ美学を貫いている。

しかし、90年代的な技巧主義は21世紀に入ると徐々に主流ではなくなっていく。フランスでは、『貧者に注ぐ陽光』(2000)のアラン・ギロディや『モッズ』(2003)のセルジュ・ボゾンのような若手監督が21世紀に入っても技巧主義の潮流を引き継ぐが、こうした監督は少数派だ。韓国では、『秘花〜スジョンの愛〜』(2000)のホン・サンスが極めて技巧主義的な作風で注目を浴びるが、彼でさえ作風を徐々に変え、『アバンチュールはパリで』(2008)のような、技巧が技巧として目立つことのない作品を撮るようになる。

3. 形式主義+技巧主義 (1980年代)

1990年代の技巧主義の特質をより良く理解するために、ここで80年代の技巧主義を振り返っておこう。80年代は大きく見て形式主義の時代であり、形式主義と緊密に結びついた形で技巧主義が発展した。この傾向は、フランスのいわゆるBBCの世代において特に顕著な形で認められる。BBCとは、ジャン＝ジャック・ベネックス、リュック・ベッソン、レオス・カラックスの三人のことだ。ベネックスの『ディーバ』(1981)や『溝の中の月』(1982)、ベッソンの『サブウェイ』(1984)などがこうした美学の代表的な例であり、特に、『ディーバ』における視覚的な装飾性や人工的な舞台装置は、この時期の形式主義の特質を分かりやすい形で示すものだろう。一方、カラックスの美学的探求には形式主義の枠組みをこえる側面があるが、彼の『汚れた血』(1986)と『ボンヌフの恋人』(1991)は明らかに形式主義的かつ技巧主義的な作品である。

BBCの世代に続く90年代の監督たちは80年代の形式主義の限界を悟り、形式によっては捉えきれない現実世界の何かを描こうと、映画と現実世界との絆を取り戻そうとした。一方、技巧主義は形式主義と切れた形で90年代にも受け継がれた。このことは、80年代の監督と同様、デプレシャンなど90年代の監督はシネフィルが多く、技巧へのシネフィリックなこだわりがあったことと無縁ではないだろう。いずれにせよ90年代の技巧主義では、どんなに華麗な技巧が誇示されていても、その底に必ず現実を捉えようとする意志が存在していた。

4. 反技巧主義・リアリズムの復権 (2000 年代)

それでは、2000 年代の映画美学に目を転じてみよう。世紀の変わり目から徐々に、1980 年代から続いてきた技巧主義を拒否する反技巧主義の美学が現れ、リアリズムが復権してくる。こうした変化の背景には、シネフィリーの世界的な後退や政治情勢の悪化、経済の不況、デジタルビデオの発達など様々な要因があると考えられる。リアリズムの復権において大きな役割を果たしたのが、ベルギーのリュック・ジャヌ＝ピエール・ダルデンヌとデンマークのラース・フォン・トリアーだ。『ロゼッタ』(1999) や『ある子供』(2005) で、ダルデンヌ兄弟はあらゆる技巧の誇示を否定して徹底したリアリズムを追求した。『イディオッツ』(1998) を撮ったラース・フォン・トリアーのいわゆるドグマの美学は、一見、ダルデンヌ兄弟の美学と大きく異なるように見えるが、徹底したリアリズムの追求から生まれた美学という点では同じものである。方法論的な意識が明確で決して単なる素朴なリアリズムではないことも、彼らに共通している。フランスでは、90 年代には『イルマ・ヴェップ』を撮ったオリヴィエ・アサヤスが反技巧主義的な『クリーン』(2004) を撮り、『ヒューマンリソース』(1999) や『パリ 20 区、僕たちのクラス』(2008) のローラン・カンテが登場する。『パリ 20 区、僕たちのクラス』の教室の場面において、特に、カンテの反技巧主義的なリアリズムの美学は明瞭に認められるだろう。東アジアでも状況は同じで、例えば韓国では、イ・チャンドンが『オアシス』(2002) や『シークレット・サンシャイン』(2007) を撮り、ヤン・イクチュンが『息もできない』(2008) でデビューするが、彼らの美学も大きく見れば反技巧主義的なリアリズムに属している。中国映画『スプリング・フィーバー』は、21 世紀初頭のこうした世界的な潮流の到達点なのだろう。

5. 日本では

日本映画にも目を向けておこう。1980 年代から 2000 年代にかけて、日本でも映画美学の同じ変化が起こった。1980 年代的な形式主義と技巧主義の典型的な例は、『シオンベン・ライダー』(1983) などの相米慎二だ。90 年代に入ると、その相米慎二でさえ硬直化した形式主義から距離を置くようになるが、1990 年代の「新たなる技巧主義」を代表するのは青山真治だろう。『シェイディー・グローヴ』(1999) や『月の砂漠』(2001) は青山真治の映画としては比較的マイ

ナーだが、彼の技巧主義を最もよく示す作品である。2000年代に入っても、確かに『亀虫』(2003)の富永昌敬のような技巧主義的な監督が登場してくるが、こうした監督はむしろ例外的だ。『人のセックスを笑うな』(2007)の井口奈己と『リンダリンダリンダ』(2005)や『天然コケッコー』(2007)の山下敦弘は2000年代の新しい潮流を代表する監督だろう。確かに、山下敦弘の初期の作品は技巧主義的だが、彼は徐々に作風を変えていく。彼らは技巧を技巧として誇示することなく、若者たちの日常を自然な姿で捉えようとしている。

6. 『アバター』とデジタル化の二つの側面

『スプリング・フィーバー』と『クリスマス・ストーリー』は極めて対照的な美学を提示する映画だが、後者も現実を描こうという意志を前提に撮られた作品であることを忘れてはならない。その意味では、二つの映画の美学は完全に対立している訳ではないのだ。『スプリング・フィーバー』に真に対立するのは、ジェームズ・キャメロンの『アバター』(2009)のような映画だろう。3Dが問題なのではなく、ここではCGを駆使した大作の代表として『アバター』を挙げている。『スプリング・フィーバー』は、ネオレアリスマからヌーヴェル・ヴァーグへと伝えられた「撮影の映画」の新たな形態であるが、『アバター』的な美学はスタジオ的な技術と「演出の映画」の復権を前提にしている。前者は現実との関係を重視し、後者は虚構性を重視している。

1980年代以降の映画美学の変化を考える際に、あえてアメリカ映画に触れてこなかったが、一般的な映画観客が感じている変化は、むしろ『アバター』のようなCG大作の発展かもしれない。しかし、デジタル技術の発達、いわゆるデジタル革命は映画美学に二つの方向の変化をもたらしたことに注意すべきだ。映画のデジタル化は『アバター』のような大作を生み出す一方で、デジタルビデオによる安価な映画製作を可能にした。例えば、アッバス・キアロスタミはデジタルビデオを用いて身軽にドキュメンタリー『ABCアフリカ』(2001)を撮影し、劇映画『10話』(2002)で出演者の生々しい存在感を捉えることに成功した。デジタルビデオによるこうした「撮影の映画」の試みの延長線上に、『スプリング・フィーバー』は登場するのだ。『アバター』と『スプリング・フィーバー』の二者択一を迫っているのでは全くないが、前者の陰で後者が過小評価されてしまうとしたら残念なことである。

7. おわりに

『アバター』的な映画は、ある意味で実写映画をアニメーションに近づけるような側面があり、そういう点ではアニメーション的でオタク的かもしれないような表現こそが、21世紀に入って台頭しているのかもしれない。CG大作の大ヒットを見ていると、「現実の撮影」という映画の特質は急速に薄れつつあるように思われる。しかし、リュミエール兄弟が発明した映画にとって、画面が現実の痕跡をとどめていることは決定的に重要ではないだろうか。そのような意味でも、ロウ・イエの『スプリング・フィーバー』が切り開く映像表現の可能性は重視されるべきである。

(中央大学)

「軍事的なもの」のリアリティ

山崎冬太

ここで考えてみたいのは、戦争映画におけるリアリティ追求が今日いかなる地点までいたりつき、どのような様相を呈しているか、ということである。

ゴダールの『気狂いピエロ』(1965)にゲスト出演したアメリカの映画監督サミュエル・フラーは、「映画とは何か」と問われ、「映画とは戦場のようなものだ」と答えている。「愛、憎しみ、アクション、暴力、死、つまりはエモーション」が交錯する戦場こそが、ヨーロッパ戦線を歩兵として戦ったフラーにとって、映画表現のアルファでありオメガであったのだ。

50年代から60年代にかけて何本もの戦争映画を撮ったフラーの総決算が『最前線物語』(1980)だが、そこでフラーが目指したのは、戦場のリアルな再現であると同時に、死線をくぐり抜ける兵士たちが見つめる生と死の寓話を語ることもあった。そこには詩情さえ漂っている。リー・マーヴィン演ずる主人公の軍曹は名前をもたず、一種の象徴にまで昇華されている。リアリズムと寓意性の混在は、自ら体験した近代戦争の非人間的な生々しさから、それでもなお人間的な教訓や意味を取り出したいというフラーの姿勢を反映している。

このようなスタンスは、マイケル・チミノ『ディア・ハンター』(1978)、フランシス・F・コッポラ『地獄の黙示録』(1979)、オリヴァー・ストーン『プラトーン』(1986)、スティーヴン・スピルバーグ『プライベート・ライアン』(1998)などにも多かれ少なかれ踏襲されている。しかし、同時に、それらのフィルムにはリアリズムの暴走ともいえる傾向が目立ち始める。

『地獄の黙示録』におけるヘリコプター部隊のベトコン村襲撃シーンは、まちがいなく映画史に残るシーケンスではあるにせよ、少なからぬ軍用ヘリとジェット戦闘機をロケ地フィリピンに投入し、海辺の森の一部を焼き払う撮影には、見る側として「なにもここまで」という思いが拭いきれない。戦争の狂気を描くために必要だったということはわかる。が、戦場描写におけるリアリティ追求の鬼と化したコッポラ自身の「狂気」にも慄然とさせられてしまう。ナパーム弾をジャングルに撃ち込むとはこういうことだ、とコッポラはスクリーン上に再現せずにはいられないのだ。

『プライベート・ライアン』のリアリズムにも、ある種マニアックなものが

混入している。『史上最大の作戦』（1962）や『最前線物語』でも描かれたノルマンディ上陸作戦を、スピルバーグはCGと手持ちカメラを駆使して臨場感あふれる場面に仕上げている。打ち寄せる波が次第に血で赤く染まっていく『最前線物語』の演出（フラーは作戦に参加してそれを実際に見たという）を踏襲するだけでは飽き足らず、散乱する四肢や内臓まで見せ、ぐらぐらとぶれる映像で突撃する兵士の視点を再構成するかと思えば、無数の艦船が集結するノルマンディ海岸の大パノラマをCGで現出させもする。『最前線物語』ではドイツ軍の戦車をアメリカ軍のシャーマン戦車で代用していたが、『プライベート・ライアン』ではドイツのタイガー戦車を細部に至るまで復元して撮影するという芸の細かさだ。

コッポラにしてもスピルバーグにしても、戦争の現実を忠実に再現したいという「魔」に憑かれているかのようだ。この欲望こそが彼らの映画製作を支えている大きな柱なのではないかとすら感じられる。戦争映画にドキュメンタリータッチは不可欠である。しかし、劇映画はどこまでいってもドキュメンタリーではあり得ない。戦争映画においては、現実を凌駕するような映像を見せなければならぬという、泥沼でのもがきに類した試行錯誤がいつのころからか始まっていたのではないか。戦争映画のエスカレートするセンセーショナルリズムは、観客の度肝を抜こうとする娯楽性追求の宿命なのかもしれない。その結果、映画はポール・ヴィリリオのいう「臨場性の欺瞞」（『戦争と映画 一知覚の兵站術』）を繰り返すことになる。このような戦争映画のジャンルの要請にどこまでも忠実であろうとした『地獄の黙示録』と『プライベート・ライアン』で、戦場と兵器のリアリズムはいきつくところまでいってしまった感がある。にもかかわらず、その後の戦争映画はあいかわらず血と爆薬と本物の兵器、それに最新の映像処理を駆使して、戦場のリアリズムを強迫的に反復し続けている。

目を日本に転じてみよう。黒澤明が1960年代後半にハリウッドからもちこまれた戦争映画の企画実現に奮闘し、完璧を目指すあまり周囲と衝突、疲れ果てて降板させられるまでの事情は、田草川弘『黒澤明 vs.ハリウッド』に詳しい。その映画とは、真珠湾攻撃を描いた『虎 虎 虎』（黒澤解任後、70年に『トラ・トラ・トラ！』として封切られた）である。『史上最大の作戦』を成功させたダリル・F・ザナックの二十世紀フォックスが、その太平洋戦争版をもくろんだ作品だった。黒澤は、海軍出身の「社会人」（一般人）を主要キャストにならべたり、実物大の軍艦のオープンセットを九州の海岸に作らせたりと、黒澤ら

しいリアリティ追求の努力を重ねるが、ハリウッドとの意思疎通の齟齬や精神的重圧による心身の不調から、ついに挫折を余儀なくされてしまうのである。

ここで注目したいのは、田草川によって発掘された黒澤自筆の絵コンテである。真珠湾に停泊するアメリカ艦を爆撃する攻撃機と爆撃手をリアルに描いた一連の絵は、実際にこのシーンが黒澤によって撮影されたならどんなに真に迫るものとなったかを想像させるものだ。シノプシスからシナリオへ、シナリオから絵コンテへ、絵コンテから実写映像へとリアリティの度合いは増していくものであるが、もともと画家志望だった黒澤の映画的想像力にとって絵コンテはとりわけ決定的な重要性をもっていた。戦争映画では兵器の描写の精密さが要求されるが、黒澤の絵コンテには攻撃機のコックピット内部、そこから見た僚機の姿、爆撃手の覗く照準器に映る敵艦などが的確に描かれている。黒澤の絵は戦争映画のリアリズムの要請に寄り添い、そこから発想して描かれたものであることが見てとれる。

映画作家としての黒澤の営為が、彼の脳裏にあるいわばアイデア的な個々の場面を、撮影を通してフィルム上に移し替えていくことにあるとするならば、絵コンテはアイデア的映像をピンで留め、仮縫いして、実際のフィルム映像につなげる役割を果たしているといえるだろう。逆にいえば、アイデア的な仮想の場面場面を一次的に物質化した一揃いの絵コンテは、すでにひとつの原＝フィルムなのだ。実際、具体性に満ちた黒澤の絵コンテは、吹き出しを加えるなどちょっとアレンジすれば、そのまま戦争漫画としても通用するものといってよい。それが絵のままスクリーン上で動き始めれば、一本のアニメーション映画ができあがるだろう。

実写とアニメの本質的違いについて、こんな意見がある。「映画は […] たまたま起こったこと、誰も予期しなかった展開などを取り込んで豊かになる。それが実写ということだ。現実の場所で生身の人間を撮るということだ。／ならドキュメンタリーがいちばんかと言うと、私にとってはそうでもなく、つまり、たまたま起こることは本当にたまたましか起こらず、カメラを構えてじっとそれを待つ根気がない。だからある程度お膳立てする。こういう物語で、こういうキャストを使って、こういう場所で撮ろう、それらは全て、普通ならなかなか出会えないできごとを起こす為のお膳立てなのである。別な言い方をすれば、劇映画とは全てやらせのドキュメンタリーの一種であるとも言える。そういうのが嫌いな、全てを自分でコントロールしたいタイプの人に劇映画は向かない。

そういう人にはアニメーションがいいと思う」(黒沢清『映画はおそろしい』)。

すぐれてヌーヴェル・ヴァーグ的な、そしてある意味健全なこの映画観は、とりわけ後期黒澤明のそれと真っ向から対立するものであろう。完璧主義の映画作家がアニメならぬ実写劇映画を撮る困難 — 『虎 虎 虎』が暗礁に乗り上げていくドラマは、この観点から考えてみる必要がある。後期黒澤映画から感じられる息苦しさ、自由な空気の欠如は、黒沢清のいう「実写のドキュメンタリー性」をできるかぎり排除しようとする姿勢から生じた、一種の酸欠状態であろう。全盛期の黒澤作品にあっては、たとえば奔放な三船敏郎の演技が風通しのよさを確保していた。三船と袂を分かって以降、現場の偶発性を生かす柔軟さを失った黒澤作品は、「様式美に奉仕するリアリズム」とでもいうような隘路にはまり込んでしまった感がある。一方、アニメ界の黒澤明ともいべき宮崎駿は、まさに画面上のすべてをコントロールしパーフェクトを目指す道を邁進し続けている。

現代日本のアニメーション映画について考える橋渡しとして、漫画における軍事的なものの描写について寄り道してみたい。大塚英志は、いまの日本の漫画の基本的な形式は太平洋戦争を契機に成立したと述べ、「科学的リアリズム」「記号的な身体性」「戦局を見る視点」「映画的な演出理論」の四つの特徴から考察している(大塚英志・大澤信亮『「ジャパニメーション」はなぜ敗れるか』)。大塚によれば、戦前の日本漫画のキャラクターはディズニーを筆頭とするアメリカの「トーキー漫画」の影響下に成立したが、戦時下においては、たとえばP-51 ムスタングのような敵の軍用機を三面図で正確に描いた図鑑が流布したことなどもあり、記号的キャラクターと科学的リアリズムによる兵器の描写が同じ漫画の画面上に並立するようになった。映画の社会的影響力の一例を挙げれば、戦時中作られた多くの国策映画の一つとして、真珠湾攻撃の翌年(1942)にはすでに、海軍の全面的な協力による艦船と航空機の実写映像と円谷英二の特撮を織り交ぜた『ハワイ・マレー沖海戦』が公開され、リアルな戦争の映像が国民の身近にあったことがわかる。ちなみに、黒澤が『虎 虎 虎』を構想するにあたって強く意識していた映画こそが、彼の師匠である山本嘉次郎監督の『ハワイ・マレー沖海戦』にほかならない。また、戦争の臨場感醸成を狙った円谷英二の特撮が、戦後『ゴジラ』や『ウルトラマン』につながっていったことを考えると、この「戦争協力映画」の戦後日本映画への影響の大きさがわかる。

ところで、大塚は、終戦間際に描かれた手塚治虫の習作『勝利の日まで』を重視する。そこにはフクちゃんやミッキーマウスなど日米の漫画キャラクターが登場するが、対照的に軍用機はリアルに描かれており、敵機の機銃掃射に遭遇したとき、いかにも記号的なキャラクターが血を流して倒れる。「リアリズム的な科学兵器と、ミッキーマウス的なキャラクターが一つの画面の中に存在してしまう矛盾が、実際に戦争体験を経ることによって、手塚の中でキャラクターの身体性の中にリアリズム的な身体を導入するという新しい方法に結びついた」と大塚は述べている（前掲書）。

このように手塚治虫によって一つの方向性を与えられた戦後日本の漫画・アニメの今日的達成を、押井守『スカイ・クロラ』（2008）に典型的に見ることができる。一般人が平和な日常を送るなか、ショーとしての戦争を戦闘機に乗って戦う青少年を描くこの作品は、単純化した線による手描きの2Dアニメで人物を、精密で実写と見紛わんばかりの3DCGアニメで戦闘機を描き分けている。後者のリアリズムはジェームズ・キャメロン『アバター』（2009）に通じるところがあり、実写とアニメの境界があやふやな時代になったことを実感させられる。『スカイ・クロラ』に出てくる戦闘機は、敵機がアメリカのムスタングとドイツのフォッケウルフを合成したような造形、主人公の搭乗する機体「散香」（「散華」に通じ、軍歌「同期の桜」や神風特攻隊を連想させずにはいない）が日本海軍の震電に似た形状をしている。現代においてなお、架空の戦争をリアルに描くために第2次世界大戦を参照する枠組みが、依然として機能しているのだ。

敵のエースは「ティーチャー」と呼ばれている。主人公は字幕で「ティーチャーを撃墜する」といって戦いを挑み、逆に敵機に撃墜されてしまうのだが、実際の音声では“I kill my father!”と叫んでいる。ここには明らかに戦後日本の対米関係と、エディプス（去勢）コンプレックスが重ね合わされている。戦後、アメリカに全面的に依存しながら平和と繁栄を築いてきた日本は、どこまでいっても保護と支配から逃れられない子どもにすぎない—『スカイ・クロラ』から滲みだしているのはそのような諦念である。アメリカ映画においては、戦争の無残さと非人間性を描きつつ娯楽性も狙う目的から軍事的リアリズムが追い求められてきたと思われるが、日本映画ではそこに対米戦争敗北のトラウマが加わり、戦後日本の精神を暗黙のうちに規定している一つのねじれが、スクリーン上に露呈しているのだ。

考えてみれば、日本の映画、漫画、アニメなどのサブカルチャーそのものが、アメリカの圧倒的な影響下に成立したものだ。黒澤明はジョン・フォードを、手塚治虫はウォルト・ディズニーを手本に表現力を磨いていったのではなかったか。アメリカはまさに「ティーチャー」だったのだ。後に世界の巨匠と見なされた黒澤は逆にハリウッド（コッポラ、ジョージ・ルーカス、スピルバーグら）に影響を与え、日本の漫画・アニメの独自性もまた世界中に認知される時代となった。それでもなお、軍事的なものを扱うとき、日本の表象文化にはつねにある種の翳りがつきまとう。そこには、フロイト＝ラカンの意味での「抑圧されたもの」もしくは「排除されたもの」の回帰が認められるのでなかろうか。それは、あるときは神経症的な、またあるときは統合失調症的な徴候をもたらさずにはいない。それゆえにこそ、日本映画における軍事的なものの表象表現とその受容は、やむにやまれぬ切実さを帯びざるをえないのである。

(東北学院大学)

メディア化された身体のカロスオーヴァー

阿部宏慈

1 映像的身体の脱領域化

出発点はいささかありきたりな現状認識である。

すなわち、1) 映画、小説、漫画といった表象メディア間の相互関係の新たな展開、そして2) デジタル技術の進展にともなう映像テクノロジーの進展である。私の仮説は、ふたつの位相を異にする現代的な展開が、実はメディア的状况の根本的なあり方を規定する同一の局面の二側面ではないかということである。それを「メディア化された身体」というキーワードを据えて論じてみたい。

「身体」とは文字通り人間的な身体 *le corps humain* であるが、同時にまた資料体という意味での *le corpus* をも含意する。「メディア化された身体」とはとりあえず *le corps médiatisé* あるいは *le corps médiatique* とでも訳せば良いのだろうか、つまりは、媒体として流通する身体であり、媒体化されることによって変質した身体性をも指示し得る両義的な概念である。

たとえば、映画、小説、漫画といった複数媒体にまたがる映像的物語の展開あるいは拡散。鈴木光司の原作による『リング』（中田秀夫：1998）のヒットを受けて次々に製作されたいわゆる＜Jホラー＞の延長線上で、同じ角川ホラー文庫におさめられた秋元康の小説を原作に製作された『着信アリ』（三池崇史：2004）。その漫画化。メディア・ミックスとして同時発表された漫画のコマ割りは、ほとんどそのまま映画のカット割りである。

かつて存在した原作、映画化、アニメ化といったヒエラルキーは消え、「作品」行為としてのテキストの境界さえも曖昧になっている。さらにある種の映画作品は、世界設定（ゲームで言うところの「世界観」）を共有する二次創作やスピンオフを生み出すことで、登場人物や種々のアイテムといったテキスト的実質自体をデータベースとして資料体化していく。その時、映像的テキストは、媒体を超えて流通する一種の貨幣、映像的身体という生きた貨幣に変容する。

2 映像テクノロジーの進展のもたらしたもの

実は、世界をイメージのデータベース的総体として捉える思考法は、とりたててポストモダン的であるわけではない。たとえば、荒金直人が指摘するように、写真的な映像の存在論的な位置づけは、すでに「ハイデッガーの言うところの『存在の歴史』の中に」位置づけられるべきもので、写真的な映像のあふれる世界は「彼の言う『総かり立て体制 (das Ge-Stell)』(あらゆる存在者・存在物が使用可能な徴用物資として存在している世界の状態)」との関係において思考されるべきなのだ。このような世界のあり方と「写真存在(ならびにその存在様式の変化)」との関係について考えてみる必要がある。

とすると、一見するとデジタル化されたデータの集積としてしか現れて来ないように見える現代的映像の典型としてのCGアニメーション(たとえば押井守の『スカイ・クロラ』(2008))の表象するものもまた、つまりはこのような「総かり立て体制」として立ちあがる表象の総体の代理表象として(メタ表象として)登場したとも捉えることができる。実際、『スカイ・クロラ』は、森博嗣の原作においては一つの「世界観」に基づくほとんど無限に展開可能な物語の集積であって、そこには一定の時系列的な連続性はあるものの、始まりと終りという物語世界の完結性の印象は驚くほど希薄だ。『アバター』(ジェイムズ・キャメロン:2009)が辛うじて映画として成立しているのは、キャメロンの過去の諸作品(『ターミネーター』(1984)『エイリアン2』(1986)から『タイタニック』(1997)まで)の記憶を点綴しつつ、テレンス・マリック『ニュー・ワールド』(2005)を思わせるな高貴な未開人と野蛮な文明の衝突のドラマを巧緻に構造化することによってであり、その上で実在する中国の風景に酷似した像を中空に浮かばせるような映像的操作は、映像的データの集積が常に「使用可能な徴用物資として」存在する世界のありかたから生まれて来たものに他ならないことを示すだろう。

そうして描かれる天空や海は、スタニスワフ・レムとアンドレイ・タルコフスキーの『惑星ソラリス』(1972)に登場する「意識をもつ海」とは対極にある。そこにあるのはノイズやデータのゆがみまで含めた(リアルな)像の記憶と、それらの映像的記憶/メモリーのためのネットワークから生じるつかの間の形象でしかない。「意識をもつ海」の底に見え隠れする主体の影に反して、これらの映像的記憶の集積は、たとえばアーサー・クラーク原作スタンリー・キューブリック監督の『2001年宇宙の旅』(1968)の人工知能がイメージしてみせたよう

なく不気味な機械的人格とは正反対の、ヴァーチャル状態にあるイメージの力動的なメカニズムとして描かれるだろう。それはまさに、フリードリヒ・キットラーが『グラモフォン・フィルム・タイプライター』で引用したジャン・マリ・ギュイヨの「脳」のイメージに類似する。「脳にはすでにできあがっているもの、リアルなイメージなどは一切ない。そこにあるのはヴァーチャルで潜在的なイメージだけであり、それがアクチュアルになるための徴しを待っているのだ²」。リアルな現象（たとえば周波数として把握される音響）とその記憶としての像的痕跡（つまりはデータ）の集積としての脳。ただし、静的でアーカイブ的なデータベースではなく、つねにアクチュアルなものとして再現、再生されることの可能なデータのダイナミックなシステムとしての脳。だからこそ人工知能的人格が自らのアイデンティティーを確認しつつ「メリーさんの羊」を歌う（エディソンのフォノグラムの歴史的記憶）というキューブリック的ドラマトゥルギーのなかにはまだ存在していた主体のドラマは、ウォシャウスキー兄弟による『マトリックス』（1999）では消滅する。それでも、『マトリックス』は、ヴァーチャル空間で活動するアバターとコンピューターによって支配された世界に囚われている人間の身体を対置することで、辛うじて人間的主体のドラマをつなぎとめるように見えた。それに対して、『インセプション』（クリストファー・ノーラン：2010）『Dr. パルナサスの鏡』（テリー・ギリアム：2009）といった作品群では、CGのつくり出すヴァーチャル空間が、それにアクセスする主体に影響を及ぼし、時には傷つけるということを、前者はSFアクションという、後者はファンタジーという枠組において語る。

『アバター』が描いてみせたアバターと操作者の一体化は、操作する者と操作される者との間の主体／対象関係を曖昧にする。3D映像（「立体映画」）という、映画史においては必ずしも新奇とも言えないスペクタルの装置は、その意味で『アバター』に相応しい装置であった。なぜならば、3Dこそが、アバターの体験を三次元的に体験するという操作者の体験を擬似的に体験することを可能にするホログラム的な装置であるからだ。

アバターによるゲーム的代理闘争という点では細田守の『劇場版デジモンアドベンチャー ぼくらのウォーゲーム』（2000）や『サマー・ウォーズ』（2009）といった作品を想起することも可能だろう。そこでもまた、アバター（分身／

² フリードリヒ・キットラー、石光泰夫／石光輝子訳『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房、ちくま学芸文庫、上、2006、p. 79.

感情移入の対象)が傷つくことによって傷つく主体が提示される。

その一方で、スティーヴン・スピルバーグが『宇宙戦争』(2005)でデジタル画像処理による3D絵コンテ(プレヴィズ)を全面的に導入したように、かつては画面の境界線を画定し、見えるものの限界を設定することで、見えないもの、隠されたものを示唆していたフレームは消滅し、映像的体験の枠組を規定していたカメラの存在(切り取りのフレームの存在)さえも危うくなりつつある。

たとえばドキュメンタリー映画の世界で大きな変化をもたらしつつある小型デジタルカメラの導入。それはカメラそのものがほとんど存在しないかのようなイメージ世界を実現することになる。王兵の『鉄西区』は、そのような映像の変質を端的に示した例だ³。

3 見ることと見られることと

カメラの不在は、カメラの遍在である。現代的な監視のテクノロジーは、見ることへの意識を大きく変化させる。存在しないかのように見えるカメラはどこに存在していてもおかしくはない。現代の観客は、自分たちがつねにどこかで撮影されているかもしれないということを受け入れつつ映画を観る。そのようなカメラへの意識は、映像とはつねに何らかの形で(誰かによってということなしでも)撮影された映像であると意識しつつ見ることを前提とした映像を生み出す。

ホラー映画においてはすでに一種のクリシェと化しつつあるPOV映像の氾濫。『REC』(2008)『REC2』(2010)(ジャウマ・バラゲロ、パコ・プラサ)といった作品は、ゾンビ映画の定型(伝染性の悪疫に感染した死者が次々と人々を襲う)を、襲われる人物によって見せるのではなく、襲われる人物が携帯もしくは装着したカメラによって見せるのだが、新しい特徴はおそらくカメラの自動性であるだろう。それは、カメラマンという主体によって担われ、ビューアーを通して画定されたフレームを提示するカメラよりも、誰が持つのでもなく、自動的にある空間などを記録する監視カメラの映像に接近する。

ホラー映画はもちろん、そのような映像の「不気味さ」に早くから気づいていた。たとえば中田秀夫『仄暗い水の底から』(2002)は、エレベーター内の監

³ アラン・ベルガラはこの作品における王兵のハンディ・カメラによる即興的な演出について、彼はそこでカメラを構えながらすでに撮影とモンタージュを同時並行的に行っていたとも言えると指摘している。Alain Bergala, «Yamagata ou l'irrémediable», *Cahier du Cinéma*, janvier, 2004, p. 39.

視カメラに映る幽霊という形で、古くから存在する心靈写真の物語形式を再利用した。それはこのような監視のテクノロジーが、見られることの恐怖や窃視的な欲望の不気味さと切り離しえないからだろう。

他方、ブライアン・デ・パルマの『リダクテッド 真実の価値』(2007)は、映画作家志望の兵士が撮影したビデオ映像や監視カメラの映像などを繋ぎ合わせて作られたように構成される。言い換えれば、非人称的で超越的な語り手を思わせるカメラが存在しない。それは一種のフェイク・アーカイヴ・ドキュメンタリーとなる。フェイクかフェイクでないか、その境界線も曖昧だ。『ビルマVJ』(アンダース・オステルガルド:2008)は、まさに誰が撮影したということも知れない無数の市民によって撮影された映像と一種の再現ドラマ映像を繋ぎ合わせ、ドキュメンタリー映画を作り上げる。あるいは黄偉凱の『現実、それは過去の未来』(2008)は、20人ものアマチュアジャーナリストにカメラを持たせ、彼らのカメラが映しとって来たものを映画として構成することになる。

4 眼の遍在／散乱する四肢

現代的なメディア状況の端的なあらわれを、このようなカメラの不在＝遍在に求めることが出来る。

世界貿易センタービルの崩壊を目の当たりにして、マリ・ジョゼ・モンザンは、映像的な像の暴力性／直接性とメディア化された映像の神話とを対立させ、「映像の根本的な特徴は、その直接性 [immédiateté] であり、その媒介への原初的な抵抗 [sa résistance primitive à la médiation] であると述べた。現代において人は、すべてをチャンネルという情報の水路に乗せることこそがメディア的であることであると信じているが、映像はそのような水路／チャンネルから大きくはみ出し、チャンネル化を押し進めようとする者が、コントロール可能だと信じているあらゆる身体と精神を浸蝕すべく働くとした⁴。

本当にそうだろうか？いたるところ監視の眼が光るとするのは、必ずしもそれらの眼の帰属する身体が「ある」ということではない。「メディア化された身体」とは、このように分断された身体機能によって、切断され、蓄積されるデータの身体的な身体⁵の謂いである。ましてや身体と精神が併置されることはない。

その上で、散乱する四肢は、映像の「直接性」、媒介 [médiation] への、メ

⁴ Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Bayard, 2002, pp.90-91.

ディア化 [médiatisation] への抵抗としての「直接性」として機能し続けているのか？切り取られた身体としての映像は、むしろそのような「直接性」の神話への抵抗として出現しはしないか？抵抗を語るのであるならば、それはむしろ、このような意味での抵抗、すでに一身体としての主体的全体性を喪失した、ばらばらのデータの集積が、それでもなおある種の亡霊肢のように、失われた全体を指示し、不在の四肢の痛みを伝えるという意味での抵抗をこそ語るべきではないのか。その時、映像とはまさにそのような痛みに向けて開かれた傷口の謂いとなるのだ。

(山形大学)

論文

『我らが主の受難の聖史劇』(サント＝ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵写本 1131 収録) の孤立詩行の評価について

黒岩 卓

はじめに

十九世紀半ばの近代における中世文学研究の勃興以来、十五世紀から十六世紀前半に書かれた演劇諸作品は、演劇史家・文学史家によって極めて低い評価を与えられるのが常であった。近代における中世演劇研究の第一世代の人々は、多くの場合古典主義的な演劇観・文学観に深くとらわれており、それから逸脱した作品に対しての評価は概して非常に厳しい¹。しかしながら、二十世紀初頭までの諸研究の捉え直しは近年盛んにおこなわれており、その範囲は単に美的観点からのテキストの再評価のみでなく、中世演劇を巡る社会史や作品受容の研究、またそれらの成果を反映しての作品の再校訂などにおよんでいる²。

こうした中世演劇研究の多面的な捉え直しの中で、論者が関心を寄せているのが、作品の韻文構造を巡る諸問題である³。当時の俗語演劇テキストは原則として韻文で書かれており、しばしば定型詩の導入などといった多彩な技巧が駆使されている。しかしながら、個々の作品の研究はともかくとしても、当時の演劇テキストにおける韻文技巧の総合的な研究は、未だ殆どなされていないと

¹ 例えば近代における中世演劇研究の基礎を築いたルイ・プチ・ド・ジュールヴィルは、その代表作である『聖史劇』(Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vols.) において、当時の作品を十七世紀演劇の諸作品と比較しつつ評価している。演劇研究者としてのプチ・ド・ジュールヴィルの業績とそのアプローチに関しては、Élisabeth Lalou, « Le dogme Petit de Julleville », *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, sous la direction de Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 101-118 が示唆的である。

² 近年の目立った試みとして、*Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, *op. cit.* が挙げられるだろう。

³ 論者はこれまで、作品伝承の観点を含む当時の演劇テキストの韻文構造に関する諸問題を、ダルヴィン・スミスおよびグザヴィエ・ルルー両氏とともに検討している (Taku Kuroiwa, Xavier Leroux, Darwin Smith, « Formes fixes : futilités versificatoires ou système de pensée ? », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, (Collection Babeliana 14), Paris, H. Champion, à paraître en 2011, さらに同じ三著者による « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales*, 59, 2010 など)。論者の目下の諸研究は、スミス、ルルー両氏との共同作業に多くを負っていることを付記する。

いってよい⁴。

中世演劇の韻文構築原理を探る上での切り口は多種多様であるが、本稿で論者は特に「不規則」とされる詩行の評価に注目したい。当時の演劇作品には、多くの「不規則」にみえる詩行、例えば音綴数の点からみて不揃いであったり、あるいは互いに韻を踏んでいない詩行が頻繁に見出される。こうした「不規則」詩行は、多くの場合当該テキストを写本に写した人物、即ち写字生、あるいは印刷業者、あるいはいわゆる原著者などの「怠慢」なり「不注意」から生みだされたと、ほぼためらいなく説明されることが通例である⁵。これに対し、演劇テキストに特有の韻文構造の柔軟さを想定しようとする意見も、特にテキスト校訂の場でしばしば表明されており、当時の演劇作品の積極的な評価を行う上で論者もこのような態度に与するものである⁶。本稿では、後期中世演劇テクス

⁴ 数少ない（またかなり時間の経った）試みとして、Henri Chatelain, *Recherches sur les vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, H. Champion, 1907 (Genève, Slatkine reprints, 1974) および Willem Noomen, *Étude sur les formes métriques du Mystère du Vieil Testament*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1962 を挙げておく。

⁵ 例えば本稿で取り上げる『我が主の受難の聖史劇』（「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」）の二十世紀後半に作られた二種の校訂版においても、作品中に見られる孤立詩行や韻の不整合性といった現象は主に写字生の「不注意」（あるいは手直し）によるものとされている（cf. *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, éd. par Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1974 (T.L.F. 206)), pp. 35-38 ; *A critical Edition of La Passion Nostre Seigneur from manuscript 1131 from the bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, ed. by Edward Joseph Gallagher, Chapel Hill, 1976 (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 179), pp. 95-102)。当時の演劇テキストの多くが唯一つの写本あるいは印刷本によってしか保存されていないことが、テキスト伝承において「不規則」詩行が現われた段階の推定をより困難にしていることも付記しておきたい。

⁶ 例えばウージェニー・ドロは、その十五あるいは十六世紀の阿呆劇の校訂本において、「不規則」詩行の原因を時に印刷業者などの責任に帰しつつ、以下のようにも述べている：「阿呆劇や笑劇、教訓劇、一言でいって十五世紀の演劇テキストを校訂しようとする者は、文献学者としての習慣を捨てさるなければならないだろう。ここで問題となっているのは偶然によって保存された口頭の文学（われわれはそのごく一部を知っているのみである）であり、本来は印刷されあるいは読まれるべきものではなかったのだ。それゆえに阿呆劇を文学テキストとして取り扱うことは慎まなければならない。これらは韻文で書かれているが、それは韻が記憶を助けるものだからである。だがむしろこれらを韻を踏んだ散文だとみなす方が正しいのだろう[….]」（« L'éditeur de sotties, de farces, de moralités, en un mot de textes théâtraux du XV^e siècle, devra se défaire de ses habitudes de philologue. Il a affaire à une littérature orale, que le hasard a conservée, alors qu'elle n'était pas destinée à être imprimée ou lue et dont nous ne connaissons qu'une infime partie. Il faut, par conséquent, se garder de traiter les sotties comme des textes littéraires. Elles sont écrites en vers parce que la rime est un puissant moyen mnémotechnique, mais il serait plus exact d'y voir de la prose rimée [...] » (*Le Recueil Trepperel : « Les Sotties »,* éd. Eugénie Droz, Paris, Droz, 1935 (Genève, Slatkine reprints, 1974), p. lxxiii)。

トにおける韻文構築原理の研究の一環として、「不規則」とされる詩行を検討し、それらについてテキストが受容される環境・形態に即しての存在理由を示すことを試みたい。例として、パリのサント＝ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵写本 1131 に収められている、イエス・キリストの受難を描いた『我らが主の受難の聖史劇』 *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur* (以下「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」) をとり、その中に現われる孤立詩行を分析の中心に据える⁷。

最初に今回の調査対象となる作品が収録されている写本の簡単な紹介を行う。その後、「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」に現われる「不規則」詩行を確認する。最後にこれら「不規則」詩行を、作品の諸々の受容形態を念頭におきつつ再検討し、それらについて写字生らの「不注意」ないし「怠慢」以外の存在理由が想定しうることを示したい。

I サント＝ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵写本 1131

現在、パリのサント＝ジュヌヴィエーヴ図書館に所蔵されている写本 1131 は、十五世紀の第二四半世紀、即ち 1425 年ごろから 1450 年ごろ、恐らくは 1450 年の少し前に書き写された紙の写本で、元はパリのサント＝ジュヌヴィエーヴ修道院の所有物であった。その後複数の手に渡った後、十七世紀には再びサント＝ジュヌヴィエーヴ修道院の所有になり、現在は同修道院の蔵書を受け継いだサント＝ジュヌヴィエーヴ図書館に所蔵されている⁸。全部で 218 葉、11 の演劇作品が収録されている。また演劇テキストではない、複数のフランス語あるいはラテン語による祈りや、フランス語散文による聖ジュヌヴィエーヴ伝も収録されている⁹。

テキストは二段組み、段落記号が各登場人物の表示、更には台詞の初めをマークしており、時には挿絵も挿入されている¹⁰。この写本には多くの演劇作品

⁷ 本稿の引用は、注 5 に紹介した二種の近代校訂本のうち、1974 年出版のグラハム・A・ランナルスによる校訂本から行う。1976 年出版のギャラガーによる校訂本は、巻頭の記載によれば 1973 年に入稿されたものであり、従ってランナルス版の内容を反映していないようである。本稿ではこちらの校訂版も適時参照される。また写本の構成などに関する言及を行う際、本稿では同写本の複写を参照元としていることを付記する。

⁸ 写本の歴史に関しては、主に *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, pp. 13-22 を参照。

⁹ 写本に収録されたテキストの種類に関しては、*A critical Edition of La Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, pp. 16 et 17 を参照。

¹⁰ これら写本の体裁や挿絵の写真については、*ibid.*, pp. 15-26 を参照。その他この写本には細密画用に残されたと思われる空白など興味深い現象が多々見られるが、詳細な検討は今後の課題としたい。

が収録されているため、昔から中世文学・演劇研究者には有名な存在であり、早くも1837年にはアシル・ジュビナルによって同写本に含まれた演劇作品の全てが校訂された¹¹。しかしこちらの校訂版には問題が多く、その後二十世紀に入り個々の作品の近代校訂版が作成されている。これらの演劇作品は、パリの受難劇組合あるいはサント＝ジュヌヴィエーヴ信心会の上演レパートリーであったと考えられているが、詳細は不明である¹²。それぞれの作品の成立年代は、主に使用されている言語の検討から、十四世紀後半から十五世紀前半と考えられている¹³。

当時の演劇テキストを研究する上でよく浮かぶのが、写本に記されているテキストが、作品の初期段階からどの程度隔たっているのか、どの程度の改作がなされたのか、という問いである（多くの場合、作品は唯一つの写本あるいは印刷本でのみ保存されている）。こうした疑問に決定的な回答を与えることは容易ではないが、二十世紀後半に発達を見た中世演劇写本の類型研究を参照することで、ある程度の指標を得ることができる¹⁴。これらの先行研究を参考にすると、今回の調査対象である写本1131は、複数の段組みや段落記号の使用などから、どちらかといえば読書用として作成された写本として考えられるべきことがわかる。近年行われた研究でも、この写本はパリのサント＝ジュヌヴィエーヴ修道院関係者である写字生によって、上演用というよりもむしろ読書用に用いることを第一として作成されたと推測されている¹⁵。

¹¹ *Mystères inédits du XV^e siècle*, éd. par Achille Jubinal, Paris, Téchner, 1837, 2 vols.

¹² Cf. *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, éd. citée, pp. 27-29 ; *A critical Edition of La Passion Nostre Seigneur*, éd. citée, pp. 22-26.

¹³ Gabriella Parussa, « Le manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris : un montage signifiant ? », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, textes réunis par Milena Mikhaïlova, Orléans, Paradigme, 2005 (« Medievalia », 55), p. 233.

¹⁴ 中世演劇写本の類型については以下の諸論文を参照 : Élisabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth-Century Studies*, 13, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1988, pp. 569-579 ; Graham A. Runnalls, « Towards a typology of medieval french play manuscripts », *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, H. Champion, 1998, pp. 367-389 ; Darwin Smith, « Les manuscrits « de théâtre ». Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, automne 1998, pp. 1-9 ; *id.*, « Plaidoyer pour l'étude des plis. Codex, mise en page, transport et rangement », *Gazette du livre médiéval*, 42, printemps 2003, pp. 1-15.

¹⁵ Voir Parussa, *art. cité*. また同写本に収められた作品間の関係については Xavier Leroux, « Les Remaniements dans quelques pièces du ms. 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève », *Mainten belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à*

作品成立から写本に筆写されるまでに長くて半世紀以上の時間が経っていること、さらに写本自体が読書用としての諸特徴を備えているという二点に鑑みると、この写本に収録された演劇諸作品には、作品成立から写本に写されるまでに、様々な手直しが加えられた可能性が想定されるべきことが分かる。

II 「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」の韻文構造

「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」およびその韻文構造の紹介に移る¹⁶。

この作品の成立を、校訂者グラハム・A・ランナルスおよびエドワード・J・ギャラガーは、使用されている言語の検討から十四世紀半ばと設定している¹⁷。作品自体は約4500行からなり、ベタニアの香油のエピソードから、キリストの復活までを記述している。

この作品の大部分は平韻八音綴詩行、すなわち連続する一行八音節の詩行二つが互いに韻を踏み、次の二行がまた別の韻を踏む、その繰り返しからなっている¹⁸。中世の演劇作品はこの詩行で書かれることが多いが、その間にロンドー（特にロンデルあるいはトリオレ）などの定型詩もよく使用される。しかし、「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」では、定型詩の使用も交差韻の使用も見られない。強いて言えば、六音綴詩行で書かれた箇所¹⁹や、同一韻三あるいは四行詩が散見される程度である。

「不規則」詩行、特に孤立詩行の検討に移る。この作品には合計で十七の孤立詩行がみられる²⁰。すでに述べた通り、こうした孤立詩行に対してよく行わ

Graham A. Runnalls, textes réunis et publiés par Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir, Orléans, Paradigme (« Medievalia, 54), 2005, pp. 313-340 が示唆的である。

¹⁶ 本論文の末尾に詩作技巧スキームの論者による解釈を挙げる。

¹⁷ Cf. *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur*, éd. citée, pp. 23-27 ; *A critical Edition of La Passion Notre Seigneur*, éd. citée, p. 80-94. ガブリエラ・パルッサは、この作品の成立を十四世紀終わりとしている (cf. Parussa, art. cité, p. 233) .

¹⁸ 巻末の表を参照。なお作品の中では、この表では平韻八音綴としているが、母音の点から同一韻四行（あるいはそれ以上）詩を形成していると考えられる箇所が頻繁に見られる。大半のケースでは綴りや前後の子あるいは母音（字）によって区別が行われているが、時にその峻別が困難であることを付言する（例えば vv. 3630-3633, 3880-3883, 4416-4420 など、最終音節の点では音・綴りともに全くあるいはほぼ同一であるが、その直前の母音の差によって二行ごとに区別されうる）。

¹⁹ すなわち vv. 295-298（但し v. 295 は五音綴）であるが、ランナルスはこれを「誤り」としている (cf. *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur*, éd. citée, p. 35) .

²⁰ 写本ではこれらの孤立詩行の内、点線で何者かによってマークがされているものがあるが (vv. 2883, 2941, 4174), 現時点でこれら点線の書き手を推定することが困難なことに鑑み、本稿ではこの問題については取り扱わない。

れる評価は、写字生が「不注意」なり「怠慢」から近接する詩行を写し忘れてしまったというもので、ランナルス、ギャラガーともに同じ見解をとっている²¹。しかし「サント＝ジュヌヴィエーヴ受難劇」ではこうした解釈に疑問を抱かざるを得ない箇所が多々見られる。先ず強調しておきたいのは、多くの場合、孤立詩行が現われる箇所で読解上の問題が全く生じないということである。もし「不注意」なり「怠慢」から写字生がある詩行を写し忘れたとすれば、何らかの意味上の不具合が生じることがありうると思われるが、そうしたケースは少数といってよい（250, 1351-1352, 4397 各行周辺のみ）²²。例として、十字架上のキリストがまさに息を引き取るシーンを挙げよう（以下、引用文の登場人物の欄に「神」DIEUとあるのはイエス・キリストを指す）。

DIEU

Or est acomplie trestoute
La prophecie ; des or mouray je
Pour sauver tout l'umain lignage.

.....

Beau tres doulz pere, je baille
Entre tes mains mon esperit²³.

神

今や、全ての予言が
成し遂げられた。今から私は死ぬ、
全人類を救うために。

.....

立派でお優しい父よ、私は預けます、
あなたの御手に私の魂を。

²¹ 上述注 5 参照。

²² 読解上問題のない孤立詩行は同時代の他の作品でも見られる。 Voir Xavier Leroux, *Édition critique et commentaire du Mystere de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, thèse de doctorat, Paris-IV (direction Gilles Roussineau), 2003, 6 vols., t. 1, p. 124 ; またこの問題を論者は以下の学位論文で検討している : Taku Kuroiwa, *Composer, jouer et diffuser les « paroles polies » - contribution à l'étude de la versification des sotties ;* thèse de doctorat, Université Waseda, 2009 (特に第二部) .

²³ *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, p. 209 (vv. 2937-2942 : 下線は論者による)。

この引用部の最初と最後の詩行は、話者の異なる引用外の詩行と韻を踏んでいる（いわゆる「記憶の韻」²⁴）。最後から二行目の詩行（引用文では下線つき）は周辺のどの詩行とも韻を踏んでいない。引用文中の点線は、校訂者ランナルス（およびギャラガー）が詩行の欠落があると考えている箇所であるが、この周辺に全く意味上の問題がないことも明らかである²⁵。加えて、この写本の写字生がサント＝ジュヌヴィエーヴ修道院関係者であったとすれば、彼がイエス・キリストの受難を扱ったテキストの、しかもキリストの十字架上の最後の台詞を筆写するにあたって、「不注意」なり「怠慢」から詩行を飛ばしてしまったというのは、勿論その可能性は排除できないものの、違和感を覚えざるをえない状況なのではないだろうか²⁶。

III 註解・補足としての孤立詩行

それではこうした孤立詩行に対して、「不注意」なり「怠慢」による近接詩行の写し忘れという以外の評価を行うことは可能だろうか。まず、孤立詩行ではないが、「不規則」詩行の成立過程と言う点で、非常にわかりやすい例を挙げる。以下は、先の引用の前に相当する十字架上のキリストのシーンである。

DIEU

Beau pere, preigne toy pitié
De tous ceulx qui ce mal me font,
Car ne scevent a qui le font.
Leur meffait leur soit pardonnez !
J'ay soyf.

²⁴ 平韻で書かれた中世の演劇テキストにおいては、ある発言の最終詩行が、続く話者の発言の最初の行と韻を踏むことが極めて頻繁に見られる。この現象は演じ手が台詞を記憶する上で積極的な効果を持っていたとされ、その点から「記憶の韻」*rime mnémonique* と呼ばれることが多い。

²⁵ 校訂本のテキストにおいてもこのように点線が記されている。以下、本稿で引用するテキスト中の点線もすべて同様である。

²⁶ その一方で、この孤立詩行が現われた理由を想定するのは、以下に取り上げる諸例よりもさらに困難であると思われる。引用部三行目までがヨハネによる福音書（19章28節あるいは30節）を主たる典拠とし、孤立詩行以降がルカによる福音書（23章46節）によることに、何らかの原因が求められるだろうか（すなわち、それぞれ別個に書かれた台詞をつなげた可能性を想定する）。詳細な検討は今後の課題としたい。

CAÏPHAS

Beau seigneurs, je vous pry, donnez

A ce roy ce qu'il vous demande²⁷.

神

父よ、憐れみ給え、この悪を私に
為している者たちを、彼らは誰にそれを
なしているのか知らないのですから。
彼らの悪事が許されますよう！
渴く。

カイアフア

おのおのがた、この王に

彼が望んでいるものを与えてください。

明らかに、引用部最後から二番目の詩行は二音節分だけ他の詩行より長い。この二音節の直前までのキリストの台詞は、ルカによる福音書（23章34節）を土台としているが、ヨハネによる福音書（19章28節）で現われる有名なキリストの十字架上で台詞、即ち「渴く」が挿入されたために、詩行のバランスが完全に崩れてしまったのだと考えられる。勿論この詩行が作品伝承のどの段階で現われたのかは断言ができないが、この二音節は詩形上の不整合性にも拘わらず、その神学的観点からの重要度ゆえに、写本に写される時点まで保持されたとは言えるだろう²⁸。

孤立詩行でも同じような例が見られる。キリストがゴルゴタの丘を目指して十字架を背負いながら歩く間、後を追う女性たちに対して説教を行うシーンを以下に引用する。

²⁷ *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, pp. 207 et 208 (vv. 2912-2917 : 下線は論者による)。

²⁸ この« J'ay soif »のみを独立した孤立詩行としてカウントすることも可能だろう。その際、この一節を前後の韻を踏む二行 (*pardonnez : donnez*) の間に挿入されたものとして考えるべきである。ギャラガーはこの数え方をとっている (cf. *A critical Edition of La Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, p. 96, note 3)。

DIEU

Hé, Filles de Jerusalem,
Tel dueil sus moy ne demenez,
Pour tant que je suis malmenez.
Je vueil souffrir la mort amere,
Car c'est la volonté mon pere.

.....

Ma mort n'est que mort trespasable.

Filles, sus vos enfans plourez,
Et sus vous qui ci demourez !²⁹

神

ああ、エルサレムの娘たちよ、
私についてそのように嘆くな、
私が苦しめられているとって。
私はつらい死を忍ぼうと望むのだ、
何故ならそれが父の意志なのだから。

.....

私の死は終わりある死にすぎないのだ。

娘たち、お前たちの子らと、そして
そこに残るお前たち自身について嘆け！

校訂者ランナルス（およびギャラガー）はここでもまた、下線部で示した詩行の前行が欠落していると考えている。しかしこの箇所にも読解上の問題はない。この箇所はルカによる福音書（23章28-30節）を典拠としているが、孤立詩行の内容に該当する記載は同福音書には見出されない（ランナルス、ギャラガーともに福音書以外の特別な典拠を指示していない）。しかしながら、十二世紀に成立した聖書の標準的な註解書である『標準註釈』*Glossa ordinaria*の当該個所の解説に、この詩行を連想させる一節が見いだされる。

²⁹ *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur, éd. citée*, pp. 192 et 193 (vv. 2513-2522 : 下線は論者による)。

Nolite flere. Ne lamentemini me moriturum. cuius cita resurrectio mortem solvere potest. cuius mors mortem. et ipsum mortis auctorem destruet³⁰.

嘆くな：死のうとしている私について嘆き悲しまないように。私の迅速な復活は死を無効にすることができる。私が死ぬことは、死と死を生みだすものそのものを滅ぼすだろう。

『標準註解』の十四・十五世紀における受容の問題なども含め、この詩行の典拠を特定の何らかの文書に特定するのは、現時点での論者の能力を超えることである。しかし少なくとも、この詩行が直前までの発言に神学的な補足を行っており、そしてこの神学的観点からの充実度が詩形の整合性に最終的に優先したとは言えるだろう³¹。写本自体がサント＝ジュヌヴィエーヴ修道院関係者によって専ら読書用として作成されたとされることを念頭におけば、この優先の仕方が最後まで保持されたことは非常に理解しやすいものになる。

他方でやや異なったケースとして、劇的な効果の高さから作品成立時あるいはそれ以降の何らかの段階で付け加えられ、そしてその不規則性にも拘わらず保持されたと考えられる孤立詩行も見られる。以下に例として挙げるのは、キリストの死後、その遺体に油を塗ろうと、マグダラのマリアらが香油を買い求めに香料商人のもとに向かうシーンである。

L'ESPICIER

J'ay grüel qu'on n'a pas pillé,
Coton batu, coton fillé ;

³⁰ *Biblia latina cum glossa ordinaria*, Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81, introduction by Karlfried Froehlich and Margaret T. Gibson, Turnhout, Brepols, 1992, 4 vols., t. 4, Lucas 23 (p. 217). 引用文では、原文の省略記号はイタリックで復元し、句読点・綴り字はそのまま保持した。見出し部は太字にし、段落記号は省略している。『標準註釈』の典拠とその印刷本版に関しては、*ibid.*, t. 1, pp. vii-xxvi を参照。

³¹ ここで用いられている形容詞 « trespassable » 「一時的な」が複数のやり方で分割できること (trespas(s)-able 「死ぬことが可能な」あるいは tres-passable 「非常に一時的な」) は、恐らく偶然ではないだろう。なお、写本ではこの語の語頭部は省略記号で記されていることを付言する (この作品を近代に於いて最初に校訂したアシル・ジュビナルも、この語を trespassable と解釈している (cf. *Mystères inédits du XV^e siècle*, éd. citée, t. 2, p. 237))。

J'ay sire jaune et sire vierge,

.....

J'ay du persin massidoine ;

Je fineroye bien d'un siroine³².

香料商人

まだひいていない麦,

打った綿に紡いだ綿.

生の蠟に純粹蠟,

.....

マケドニアのパセリもあるよ,

蠟とサフランの膏薬も用意できるでしょう.

この典型的な商人の口上において、孤立詩行が商品の羅列のなかで現われる。実際、演劇上演に使用された、あるいはそれに近い場で作成された写本に収録されている演劇テキストでは、孤立詩行が叫び声や補足などに該当しているケースがよく見られるのである³³。

以上、作品中の孤立詩行のいくつかに関し、それぞれの存在理由の解説を試みた。もちろんこれら孤立詩行の成立過程の一つ一つを明確に証明するのは困難であり、論者が本稿で試みた解説も、数多く存在するだろう可能性のいくつかを適用したにすぎない。しかし少なくとも、様々なテキストの受容形態を想定することで、「不規則」詩行を肯定的に評価することがより容易になるとは言

³² *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, éd. citée, p. 255 (vv. 4172-4177 : 下線は論者による)。

³³ 同作品のより古い状態を残しているとされる写本、すなわちトロワの断片 (*Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, éd. citée, pp. 269-278 に収録) では、サント=ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵写本のテキストでは見られないような孤立詩行や不十分な韻、交差四行詩などが散見される。同種の現象は『ピエール・パトラン先生』の諸写本の検討からも確認できる(論者は博士学位論文 (*Composer, jouer et diffuser les « parolles polies », op. cit.*) の序論部でこの問題を検討している)。

なお、「サント=ジュヌヴィエーヴ受難劇」では、意味上はほぼ同一の文章をある程度定期的に繰り返すことによって反復句の効果を擬似的に作り出している箇所 (vv. 938-959) や、同一の語や文法構造を反復させることによってリズム的な緊張を作り出している箇所 (vv. 2224-2235 ; 2576-2577 ; 2888-2891 ; 3953-3955 ; 4078-4080) が見られる。それらの総合が vv. 3403-3448 および vv. 4155-4214 で現われる商人の口上で見られるとあってよいだろう。

えるだろう³⁴.

結論

本稿では、サント＝ジュヌヴィエーヴ図書館所蔵写本 1131 が、まず読書用として作成された写本であり、そこに筆写されたテキストには相応の改作が為されている可能性があることをまず指摘した。次に、作品に見られる孤立詩行の多くは読解上の問題をもたらさず、従ってこれらの存在の理由として、写字生などの「不注意」や「怠慢」以外の何らかの説明が望ましいことを確認した。最後に、神学上の補足の役割を果たしていたり、あるいは上演時のテキストのありようを彷彿とさせるような、おそらくは諸々の受容形態に即して生みだされたと推測される孤立詩行の存在を確認した。あえてそれらを「不規則」詩行と呼び続けるのであれば、劇テキストが中世文明において担っていた多機能性こそが、これらの「不規則」詩行をテキストに呼び寄せたのだともいえるだろう。

「不規則」な現象を取り扱うことで、我々は直ちに、中世のテキストを研究する上での根本的な問いかけに突きあたる。すなわち、我々は一体何を「誤り」と考えるのか、そしてその「誤り」の指標となるべき「良い」テキストはどのようにして設定されるべきなのか、という問いである³⁵。本稿では十分には触れられなかったが、当時の上演に近い場所にあった写本にも多くの「不規則」詩行が確認できることに鑑みれば、我々は何をもって詩形上の「不規則」と呼ぶのか、十分に意識的である必要があるだろう。

(本研究は平成 22 年度科学研究費 (課題番号 22720133) の助成を受けている)

(東北大学)

³⁴ 同写本の全ての作品における孤立詩行を調べることで、孤立詩行とそこで加えられている言説の内容の質が一層明らかになるだろう。ひいては、読書用写本における詩作技巧の「不規則」な現象を考える上での参考になる。本稿で紹介した孤立詩行のより精密な言語史的観点からの検討なども含め、今後の課題としたい。

³⁵ 中世のテキスト伝承とその際に起こるテキストの変化に関しては、Pascale Bourgain et Françoise Vieillard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, Paris C.T.H.S-École nationale des chartes, Fascicule 3, 2002, pp. 27-40 を参照。

表：「サント＝ジュヌヴェイエーヴ受難劇」詩作技巧スキームの解釈例

分析はグラハム・A・ランナルスの校訂本に拠っているが、必要に応じて写本を参照している。特別な断りのない限り、全て八音綴詩行による。散発的に現われる音綴数の超過ないしは不足は注記していない。また、ランナルスが欠落していると解釈した詩行の番号はこの表には載せられていない。

「/」は、その当該詩形の前後に韻による繋がりが無いことを指す。

「補助詩行」とは、孤立してはいるが、やや離れた場所に同様の韻が使用されている詩行を指す。

「同一韻 X 行詩」とは、同一の韻による詩行が X 行続いていることを指す (aaa, aaaa など)。

行数	詩形
1-248/	平韻
/250/	孤立詩行
/251-294(/)	平韻
295-298/	平韻 (六音綴)
/299-426/	平韻
/427/	孤立詩行
/429-430/	平韻
/431-433/	同一韻三行詩
/434(/)	補助詩行
435-814/	平韻
/816/	孤立詩行
/817-1338/	平韻
/1339/	孤立詩行
/1340/	孤立詩行
/1341-1350/	平韻
/1351/	孤立詩行
/1352/	孤立詩行 (四音綴)
/1353-1532/	平韻
/1534-1536/	同一韻三行詩
/1537-2302/	平韻
/2303/	孤立詩行
/2304/	孤立詩行
/2305-2518/	平韻
/2520/	孤立詩行
/2521-2594/	平韻
/2596/	孤立詩行

/2597-2882/	平韻
/2883/	孤立詩行
/2885-2939/	平韻
/2941/	孤立詩行
/2942-3449/	平韻
/3450-3453/	同一韻四行詩
/3454-3509/	平韻
/3510-3513/	同一韻四行詩
/3514-3855/	平韻
/3856/	孤立詩行 (補助詩行?)
/3857/	孤立詩行
/3858-4173/	平韻
/4174/	孤立詩行
/4176-4395/	平韻
/4397/	孤立詩行
/4398-4477	平韻

孤立詩行 計 17 行：うち、

- ・語の配列を変えると問題が無いもの：1339, 1340, 2303, 2304, 3856, 3857.
- ・当該詩行あるいは周辺に読解上の問題があるもの：250, 1351, 1352, 4397.
- ・読解上の問題は無いが、「記憶の韻」を想定すると対応詩行が必要なもの：816, 2596.
- ・神学的註解が想定されるもの：2520.
- ・独立した一文を構成し、強調の効果をもたしているもの：427, 2883, 4174.
- ・読解上の問題はないが、その効果が不明なもの：2941.

Notes pour l'évaluation des vers isolés dans *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur* du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève

Les éditeurs de théâtre de la fin du Moyen Âge considèrent souvent les vers « irréguliers » dans leurs textes comme résultant du « manque d'attention » ou de la « négligence » des copistes, des imprimeurs ou des auteurs. Mais nous pourrions chercher d'autres explications pour la présence de ces vers, dans la mesure où il arrive très souvent que ceux-ci ne produisent aucun problème pour la compréhension sémantique et syntaxique du texte. Prenons pour exemple les vers isolés dans le *Mystère de la Passion Notre Seigneur* contenu dans le manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Ce manuscrit a été copié au moins un demi-siècle après la rédaction initiale de la pièce (au milieu du XIV^e siècle), probablement afin d'être lu en milieu monastique ; ce décalage temporel nous invite naturellement à supposer diverses interventions effectuées sur le texte depuis la naissance de l'œuvre, au fil de sa transmission. En effet, comme dans d'autres textes dramatiques de l'époque, la plupart des vers isolés de cette pièce ne nuisent pas à la cohérence par rapport au sens du texte, et fournissent souvent des phrases complémentaires (commentaire théologique, phrase énumérative, etc.) pour les discours pendant lesquels ils interviennent. Ainsi, ces vers « irréguliers » peuvent être considérés non comme preuves de la « négligence » chez les médiévaux, mais plutôt comme témoins de la multifonctionnalité des textes dramatiques de l'époque, qui savaient s'adapter, en se transformant sans cesse, à diverses situations de réception.

Taku KUROIWA
Université du Tohoku

編集後記

日本フランス語フランス文学会東北支部会報第4号をお届けいたします。今号の内容は、2010年11月13日に秋田大学で開催された東北支部大会でのワークショップと研究発表にもとづいております。査読を経て掲載された黒岩氏の論文は厳密な資料研究に裏打ちされた力作です。また、ワークショップでは、映画の今をめぐって刺激的な言説が披歴され、充実した時間となりました。報告をお寄せくださったパネリストの皆さまにあつく御礼申し上げます。

本号編集途中の2011年3月11日、東日本大震災が発生しました。東北の太平洋沿岸部が大津波に襲われたうえ、福島第1原発の放射能漏れ事故が追い打ちをかけました。被災された皆さまに心よりお見舞いを申し上げますと共に、今後とも余震等、くれぐれもお気をつけくださいますように。

会員の皆さま、そして、このHP版をご覧くださった読者の皆さまには、今後とも本誌へのご支援、ご協力のほど、なにとぞよろしくお願い申し上げます。

(T. I.)

投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 15 枚（4,800 語）以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、MicroSoftWord 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子体での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。

(2010 年 11 月 13 日開催の支部総会にて一部改訂)

Nord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第4号

編集責任者／今井 勉

編集委員／泉谷安規，大谷尚文，熊本哲也，山本昭彦

2011年4月15日発行

発行者／日本フランス語フランス文学会東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>

支部事務局への問い合わせ等は，上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用
ください

