

関西美学音楽学論叢

第5巻

2021

Kansai Journal

of

Aesthetics and Musicology

Vol. 5

関西美学音楽研究会[編]

関西美学音楽学論叢

第5巻

2021

目次

論文

- ・ 趙孟頫の書における評価の変遷…………… 根来 孝明 p. 2
- ・ 映画における音楽についての存在論的考察
——20世紀フランス語圏の音楽思想を手がかりに——…………… 船木 理悠 p. 15

*

研究ノート

- ・ ヴァーチャル空間での音楽実践の位置づけ
——トゥリノの音楽行為の分類をもとにした考察——…………… 西澤 忠志 p. 32

*

文献案内

- ・ Liselotte Dieckmann, “Rainer Maria Rilke’s French Poems”,
(*Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3, Seattle, University of
Washington Press, 1951, pp. 320-336)…………… 池田 まこと p. 41

- ・ 執筆者一覧…………… p. 53

*

- ・ 関西美学音楽学研究会活動記録…………… p. 54

趙孟頫の書における評価の変遷

The transition of the evaluation in calligraphy works of Zhao Mengfu

根来 孝明

Takaaki NEGORO

要旨

中国・元（1271～1368）を代表する書家である趙孟頫（1254～1322）は、在世当時から書に巧みなことで著名であり、現存する作例も多い。また、趙孟頫の書を論じた文章、すなわち書論における趙孟頫の研究も、作品の検討と併せて行われてきた。だが、趙孟頫の書における評価が、いつの時代に、どのようになされているのかについて、俯瞰的に検証されたことは少ないように思われる。

以上のことを踏まえて、本稿では、趙孟頫の書における評価が、在世時から現代にいたるまで、どのような変遷を経たのかを検討する。

そのために、第1章で、現代の記述を確認しながら、趙孟頫の書が一般的にどのように評価されているのか確認する。第2章で、在世当時から清（1644～1912）までの評価の変遷を確認し、趙孟頫の書は、その作為的な面が当初は高く評価されたものの、明代以降は批判的に取り扱われるようになることを明らかにする。また本稿では、趙孟頫の書における評価の変遷を通して、書の歴史がどのように記述されているのか考察する。

はじめに

中国・元を代表する書家の1人に、趙孟頫がいる。彼は、呉興の人、字を子昂といい、自ら松雪道人と号した。もと宋（960～1279）の宗室であったが、26歳の時に宋が滅亡し、至元23年（1286）以後は元の世宗（1215～1294）に仕えた人物である。

趙孟頫は、在世当時から書に巧みなことで著名であり、現存する作例も多い。これらについては、書写内容と制作年代の特定が行われており、すでに一定の研究成果がある。また、趙孟頫の書を論じた文章、すなわち書論における趙孟頫の研究も、作品の検討と併せて行われてきた。だが、その多くは、趙孟頫が生存していた元時代の言説、あるいは、彼を痛烈に批判した明（1368～1644）の董其昌（1555～1636）による言説が多かった感が

ある。すなわち、趙孟頫の書における評価が、いつの時代に、どのようになされているのかについて、俯瞰的に検証されたことはないように思われる。

以上のことを踏まえて、本稿では、趙孟頫の書における評価が、在世時から現代にいたるまで、どのような変遷を経たのかを検討してみたい。

そのために、第1章で、現代の記述を確認しながら、趙孟頫の書が一般的にどのように評価されているのか確認する。第2章で、在世当時から清までの評価の変遷を確認し、趙孟頫の書は、その作為的な面が当初は高く評価されたものの、明代以降は批判的に取り扱われるようになることを明らかにする。また本稿では、趙孟頫の書における評価の変遷を通して、書の歴史がどのように記述されているのか、考察を試みたい。

第1章 趙孟頫の書に対する評価

本章ではまず、現在における趙孟頫の一般的な評価を確認しておこう。そのためにまず、辞書における「趙孟頫」の書に関する記述を見てみよう。例えば、『新潮世界美術辞典』には次のように記されている。

書においては篆籀・分隸・真・行・草各体の書に通じ、とりわけ王羲之への復帰に努め、その書風は以後の時代および朝鮮・日本にまで影響を与えた¹。

このように、趙孟頫の書については、次のことが記されている。すなわち、「一つの書体ではなく、各書体を能くしたこと」と、「王羲之への復帰に努めたこと」である。後者については「復古主義」という語が用いられることもある²。他の辞書類においても、ほぼ同様の記述が見られる。

趙孟頫の現存作例については、陳建志氏によって、収集・整理が行われ、陳氏による鑑別も行われている³。たしかに、趙孟頫は様々な書体による作品を残しており、元時代における他の書家と比較しても、多彩な表現が認められると思われる。さらに言えば、「各書

¹ 『新潮美術辞典』新潮社、1985年、944頁を参照。

² 例えば、『中国書法史を学ぶ人のために』では、元を「文化的には復古の風潮の時代」とありとし、また「趙孟頫が標榜した復古主義は、同時代の書人の共鳴を呼んだ」と記されている。杉村邦彦編『中国書法史を学ぶ人のために』世界思想社、2002年、164-167頁を参照。

³ 陳建志『趙孟頫の書における時期区分の研究』筑波大学博士論文、2014年

体を能くしたこと」は、中国書法史における「書聖」王羲之を想起させる要素でもある。このことは、唐（618～907）の孫過庭（648～703）によって書かれた書論である『書譜』において、次のように語られている。

また、次のように主張する者がある。「王献之（344～386・王羲之の第7子）が王羲之に及ばないのは、王羲之が鍾繇（151～230）・張芝（正卒年不詳）に及ばないのと同じである」と。これは大筋をつかんだ議論ではあるが、終始を明らかにした総合的な議論ではないのである。そもそも鍾繇は隸書だけが上手く、張芝は特に草書に優れているが、王羲之はこの二人の長所を兼ね備えているのである。草書を比較すれば真書（楷書）で勝り、隸書を比較すれば草書の方で勝る。一つだけの技巧ではやや劣るが、博くこなせるということでは遥かに勝っている。その全体を総合評価すれば、王羲之が鍾繇・張芝に及ばないという評価は正しくないのである⁴。

鍾繇は隸書、張芝は草書という特定の書体を得意としていることに対し、王羲之はあらゆる書体を「博くこなせる」、すなわち「各書体を能くした」と指摘される。このように、あらゆる書体を書けることは、王羲之の巧みさを称揚するための根拠として、すでに唐代に述べられていた。

このことを踏まえれば、趙孟頫が各書体を能くするという評価には、王羲之の書に対する評価が重ねられているように思われる。これらの出典については第2章で確認することとして、本章では、王羲之との関連から、趙孟頫について確認しておこう。

王羲之は東晋の人物であり、当時から書を能くしたことが語られてきた。だが、王羲之の書は一点たりとも現存せず、拓本などの複製によって、その姿が伝えられるのみである。このような状況は、趙孟頫が生きた元においても、ほとんど変わらなかったと思われる。すなわち、「王羲之への復帰」ということは、そもそも、具体的な王羲之の書におけ

⁴ 又云。子敬之不及逸少。猶逸少之不及鍾張。意者以為評得其綱紀。而未詳其始卒也。且元常專工於隸書。百英尤精於草體。彼之二美而逸少兼之。擬草則余真。比真則長草。雖專工小劣。而博涉多勝。總其終始。匪無乖互。孫過庭『書譜』本文は、『故宮法書選一 書譜』二玄社、2006年、6-7頁を参照。なお、引用文中の（ ）は筆者による補註である。

る「形」を厳密に再現することではない。それは、拓本などの複製を通して、王羲之の書という理想的な文字の姿を表現することなのである⁵。

このことを、個々の作品に基づいて検討しなければ、趙孟頫と王羲之について語ることは、漠然としたものとなってしまふ。

だが、このことは、中国書法史研究において明言されていることは少ないように思われる。例えば、中国と日本の書を網羅的に収めた『書道全集』に掲載されている神田喜一郎氏による趙孟頫の解説では、次のように記されている。

かれは王羲之の書の正統的な伝統が、唐の中葉以来とかくかき乱されて、古法の荒廢に歸しているのを慨き、敢然と復古主義を標榜して立ったのであった。いったい王羲之の書は貴族的で、したがって宋王朝の時代においても、宮廷では王羲之の典型が重んぜられ、歴代の天子の多くは王羲之の型の書を善くした。わけても徽宗、高宗、孝宗の三人は、その達人であった。宋の貴族である趙孟頫が生まれながらにして、そうした伝統を承けていたことはいうまでもなからう。かれはただに書法のみならず、画においても復古主義を奉じたし、詩においても唐調に尸祝した。復古主義は、かれの芸術を一貫した基調であったといい得る⁶。

王羲之の書を「貴族的」とし、趙孟頫もその伝統を承けていたと述べるものの、趙孟頫が王羲之の書をどのように学んだかが語られていないため、これらの指摘が漠然とした感は否めない。このように、王羲之と趙孟頫の結びつきは、定説として語られるものの、具体的な事柄が語られることがほとんどないように思われる。

なお、神田氏が述べる、王羲之の書の伝統が「唐の中葉以来とかくかき乱され」というのは、顔真卿（709～785）の書が出現したことを示している。神田氏は、『中国書法の二大潮流』において、中国書法史には、王羲之の流れに属する「伝統的な書風」と、それ

⁵ 趙孟頫が王羲之の書をどのような姿として表現しているかは、拙稿「趙孟頫による書聖・王羲之のイメージ生成——《蘭亭序》臨本を手がかりに」『美学』第256号、美学会、2020年、73-84頁を参照。

⁶ 神田喜一郎「中国書道史 12 元、明 1」『書道全集』17、平凡社、2-3頁

に「叛旗を翻した」書風が存在することを指摘している⁷。さらに言えば、神田氏は後者の書風について、その最初期を張旭（正卒年不詳）とするが、「それをうけついで、はじめて見事な成果を挙げた」のは顔真卿だと述べ、その流れに宋の蘇軾（1036～1101）と黄庭堅（1045～1105）を位置付けている⁸。

宋は、蘇軾や黄庭堅のように、王羲之に「叛旗を翻した」書風が台頭した時代であった。そのような時代にあっても、宋の宗室に属する趙孟頫は、王羲之の「伝統的な書風」を承けていたと、神田氏は指摘する。さらに、王朝が元に交代するに伴って、「伝統的な書風」が台頭してきたと述べている。このような中国書法史観は、神田氏以外も述べており、現在でも支配的であると思われる⁹。

以上のことから、趙孟頫は、王羲之などの唐以前の「伝統的な書風」を範として学ぶ「古典主義者」であり、その「典型を完成」した書家であるとされている。では、このような言説は、いかにして形成されてきたのであろうか。次章では、近代以前の書論において、どのように記述されているかを見ておこう。

第2章 近代以前の評価

本章では、近代以前の言説を確認する。まず、趙孟頫在世中の評価として元代の記述を取り上げ、明・清へと評価の変遷を見ていくこととしよう。

第1節 元代の評価

趙孟頫研究において、在世中の評価として第一に引かれるのは、宋濂（1310～1381）による言説である。彼は、趙孟頫の書を評して次のように述べている。

⁷ 神田喜一郎『中国書法の二大潮流』ハーバード・燕京・同志社東方文化講座委員会、1959年を参照。

⁸ 神田、前掲書、25－41頁を参照。

⁹ 中田勇次郎氏も「趙孟頫は、まったく純粋な古典主義者であり、王羲之を尚び、唐以後の書は取らないという徹底した方法によって、しかも各体の書において書の典型を完成することにつとめて、その成果をあげたのである」と述べ、神田氏とほとんど同様の見解を示している。中田勇次郎『中田勇次郎著作集』第4巻、二玄社、1985年、216頁

はじめは思陵（宋の高宗・1107～1187）を臨書し、後に鍾繇、王羲之、王献之などの諸名家の書を学び、晩年は李北海（李邕：678～747）の書風を参考にした¹⁰。

宋濂はこのように、趙孟頫の書における変遷を簡潔に示している。趙孟頫が、若い頃は宋の皇帝に倣った、ということは、26歳まで宋で過ごした趙孟頫の出自を鑑みれば、説得力のある言である。また、その後に鍾繇・王羲之・王献之という中国書法における古典を習うということも、誰からも非難されることのない書法学習である¹¹。晩年は李邕の書を参考にしたというのは、書家としての名が高まり、石碑原稿の揮毫が増えたことを示しているようにも考えられよう。この「三変説」については検討すべき点もあるが、現在でも、趙孟頫の書を評するものとして代表的なものだと思われる¹²。また、趙孟頫を元王朝第一の書家とする言説も存在したようである¹³。

このような評価が、趙孟頫没後、どのように変化していくのだろうか。次節では、元の次に成立した王朝である明の言説を確認しておこう。

第2節 明代の評価

まずは、明によって編纂された正史『元史』には、趙孟頫の書について、次のように記されている。

篆書・籀文・隸書・楷書・行書・草書、いずれも古今に冠絶しないものはない。ついにその書によって天下に名を轟かした¹⁴。

¹⁰ 蓋公之字法凡屢変。初臨思陵、後取則鍾繇及羲献、末復留意李北海。宋濂「題趙魏公書大洞真經」『鑾坡後集』卷九。本文は『宋文憲公全集』台湾中華書局、1966年を参照。なお、引用文中の（ ）は筆者による補註である。

¹¹ 趙孟頫が王羲之・王献之の書を学んだという記述は、元末の夏文彦（正卒年不詳）『図繪宝鑑』にも、同様の記述が見られる。

¹² 陳建志氏は、「三変説」について宋濂の言説を詳細に検討し、「宋濂の見解は誤りとは言えないが、イメージに近い概観をまとめた推測に過ぎず、確かな根拠に基づいて書いたようには見えない」と指摘している。陳、前掲論文、1-37頁を参照。

¹³ 例えば中西慶爾氏は、元の鮮于枢（1256～1301）が趙孟頫の書を当代第一としていたと指摘している。中西慶爾『中国書道辞典』木耳社、1981年、709頁を参照。

¹⁴ 篆籀分隸真行草書、無不冠絶古今。遂以書名天下（宋濂ほか編『元史』卷172列伝59）。本文は『元史』台湾中華書局、1965年を参照。

前章で確認したように、近代以降の研究において見られる、「趙孟頫が各書体を能くした」という記述は、『元史』に基づくものであろう。

趙孟頫の書における特質を述べている例として、ここでは、明の項穆（生卒年不詳）による記述を取り上げておこう。彼は『書法雅言』において、次のように述べている。

そもそも趙孟頫の書は「温潤閑雅」（おだやかで潤いがあり上品な趣がある）であり、王羲之の正当性に近似しているが、「妍媚纖柔」（美しく艶があり繊細な柔らかさ）であり、「大節不奪」（どのような時でも動じない）の気には乏しい。これは、趙孟頫が天水の末裔であり、仇である元王朝を受け入れたが故に手に入れたものである¹⁵。

ここには、趙孟頫の書における二面性が指摘されている。すなわち「温潤閑雅」と「妍媚纖柔」である。前者は王羲之の「正脈」に近接する要素として指摘されているが、後者は趙孟頫の書独自の要素として、彼が南宋の出身でありながら元に仕えたということを踏まえて指摘されているようである。

川瀬英幹氏は、項穆が、趙孟頫の書は技法の練磨によって成立していることを評価していると指摘している¹⁶。つまり、趙孟頫が王羲之の「正脈」を引き継ぎつつ独特の「妍媚纖柔」さを持つことを、項穆は高く評価していると言える。

ここで注目しておきたいのが、川瀬氏も指摘するように、項穆と董其昌における、趙孟頫に対する評価の差異である。作為的な書を嫌い、卒意の書を理想としていた董其昌は、趙孟頫を、理想とする晋・唐の古典的な書を再現できていないと非難している。董其昌は、『画禅室随筆』において、次のように指摘している。

¹⁵ 若夫趙孟頫之書、温潤閑雅、似接右軍正脈之傳、妍媚纖柔、殊乏大節不奪之氣、所以天水之裔、甘心仇敵之祿也。項穆『書法雅言』「心相」本文は『景印文淵閣四庫全書』第816冊、台湾商務印書館、1986年を参照。

¹⁶ 川瀬英幹「項穆と『書法雅言』」『書論』第34号、書論研究会、2005年、129-141頁を参照。

古人の書は整然と作ろうとしたのではなく、さまざまに変化しながら書き上げたものが、結果的に整然と揃っているのである。これが、趙孟頫が晋唐の伝統的な書風を再現できていない所以である¹⁷。

このような董其昌の言説は、明から清に王朝が交代して後も影響があったように思われる。次節では、清時代における趙孟頫の評価を見てみよう。

第3節 清代の評価

本節では、清の言説を取り上げる。清の書論については、中田勇次郎氏が編纂した『中国書論体系』において網羅的に収集・整理が行われている。本項では主としてこれを参照し、検討してみたい。

例えば、清の馮班（1614～1671）は書の学習方法や歴代の書や書論を評論した『鈍吟書要』において、趙孟頫の書を「人となりに骨力がないので、字にも力がない」と述べている¹⁸。このような趙孟頫に対する批判的な言説は、董其昌の影響があるようにも思われる。

とはいえ、馮班は決して批判的な言のみを残しているわけではない。というのも、字形の作り方について述べた部分においては、次のように指摘しているからである。

字を形作るのは、晋人は「理」を用い、唐人は「法」を用い、宋人は「意」を用いる。「理」を用いていれば心の赴くままに筆を運んでも、規矩を越えることはない。……宋人が「意」を用いるのは、晋人の書を学ぶためである。……趙孟頫は（宋

¹⁷ 古人作書、必不作正局。蓋以奇為正。此趙吳興所以不入晋唐門室也。董其昌『画禅室隨筆』（論用筆）本文は、中田勇次郎編『中国書論大系』第10巻、二玄社、1999年、17-18頁を参照。

¹⁸ 趙文敏為人少骨力、故字無雄渾之氣、喜避難、須參以張從申徐季海方可。馮班『鈍吟書要』本文は中田勇次郎編『中国書論大系』第11巻、二玄社、1982年、62頁を参照。ここに見られる「少骨力」というのは、『書法雅言』における「妍媚纖柔」という評とも呼応する要素のように思われる。『鈍吟書要』の概要については、中西、前掲書、785頁をあわせて参照した。

人よりも)さらに技法を用いて、宋人の意を加え、二王を追い求めたから、後世の人は及びもしないのである¹⁹。

技法の錬磨を評価する姿勢は、『書法雅言』とも共通するものだが、ここで注目しておきたいのは、趙孟頫の書に、「宋人の意」があると述べられていることである。趙孟頫の出自を参照すれば、自然な指摘のようにも思われるが、ここで宋の書との類似が指摘されていることは注目に値する。というのも、近代以降の研究においては、神田氏が述べていたように、王羲之・王献之という「理想の書」を追い求めたことが強調され、趙孟頫の書に「宋人の意」があることは、ほとんど省みられていないように思われるからである。

書においては、王羲之の生きていた晋の時代を、一つの理想的な古典古代として追求することが行われてきた。その後、唐から宋へと展開するのだが、趙孟頫の評価を整理するためには、ここで一度、各時代に対する評価を確認しておこう。このことについては、王澐(1668~1739)が書法学習について著した文献『論書臆語』に見られる次の言説が参考になる。

唐は厳格すぎる。宋は型にとらわれない自由さがあるが、唐の厳格さがなくなってしまった。趙孟頫に至って、王羲之・王献之を規範と定めた²⁰。

宋において、革新的な表現が現れたことを称揚しつつも、王羲之の書が伝えられていないことが嘆かれている。その後、元の趙孟頫が王羲之・王献之を規範として学ぶことによって、宋の「自由さ」からの揺り戻しがあったことが強調されている。

¹⁹ 結字、晋人用理、唐人用法、宋人用意。用理則従心所欲不踰矩。因晋人之理而立法、法定則字有常格、不及晋人矣。宋人用意、意在学晋人也。意不周匝病生、此時代所压。趙松雪更用法、而参以宋人意、上追二王、後人不及矣。馮班『鈍吟書要』本文は中田、前掲書、39-41頁を参照。

²⁰ 有唐一代書、格律森嚴、多患方整。至宋四家、各以其超逸之姿、破徐成法。蓋拓向外来、而晋唐謹嚴肅括之意亡矣。至趙子昂始專主二王、而於子敬得之尤切。閣帖第九卷、字々皆子昂祖本也。此於宋四家、故当後來居上。王澐『論書臆語』本文は中田、前掲書、215-216頁を参照。『論書臆語』の概要については、中西、前掲書、1038頁をあわせて参照した。

王澐はまた「魏・晋の書は学ぶには、唐の書にまず入門するべきである」とも述べる²¹。このように、唐を入口として、理想的な晋の書へと至ろうとする。晋の書、特に王羲之の肉筆が存在せず、その複製についても唐代までしか遡れないという状況を鑑みれば、唐の書から入り晋の書を学ぶ、という学習過程を、趙孟頫も実践していたと認識されていたのかもしれない。

このような指摘は、他の書論においても見られる。例えば、梁同書（1723～1815）が書について論じた『頻羅庵論書』では、「趙孟頫の和やかで潤いがある筆法（和潤寛博）は、二王から来ている」とされ、趙孟頫が王羲之を学んだことが主張されている²²。

このように、趙孟頫の書における評価は、清においても元・明の評価を引き継ぎ、主として王羲之との関連において語られてきている。時代が進み清時代の後期に至ると、石碑や青銅器の銘文などを研究対象とする「碑学派」が台頭してくる状況を反映し、趙孟頫の書についても、彼が碑文の原稿を書いた石碑についての記述が見られるようになる²³。

例えば、阮元（1764～1849）は『北碑南帖論』において、「趙孟頫の楷書は李邕の書にならう」と述べ、端正な字を書くときは北派の碑を参照することの例としている²⁴。

趙孟頫の書は、王羲之の複製＝法帖を学んで形成されたもの、すなわち典型的な「帖学派」の書と分類される。そのためか、碑学派にとっては、基本的には批判的に述べられるように思われる。

²¹ 魏晋人書、一正一偏、縦横変化、了乏蹊径。唐人斂入規矩、始有門法可尋。魏晋風流、一變尽矣。然学魏晋、正須從唐入、乃有門戸。王澐『論書臆語』本文は中田、前掲書、201-202頁を参照。

²² 松雪和潤寛博之筆、從二王来。唐宋人駿厲嚴肅、多以法勝。得晋法者、故推松雪。梁同書『頻羅庵論書』本文は中田、前掲書、268-269頁を参照。『頻羅庵論書』の概要については、中西、前掲書、841頁をあわせて参照した。

²³ 石碑などを研究対象とする「碑学派」は、北宋の欧陽脩（1007～1072）に始まり、元・明では一時衰退したとされる。これが清において再び台頭してくることは、清王朝が政治批判を厳しく取り締まったという状況が反映されている。すなわち、古い碑文・銘文を研究対象とすることによって、政治批判となる議論を避けようとしたのである。「碑学派」については中西、前掲書、825-826頁を参照。

²⁴ 元趙孟頫楷書、摹擬李邕。（中略）蓋端書正画之時、非此則筆力無立卓之地、自然入于北派也。阮元『北碑南帖論』本文は中田勇次郎編『中国書論大系』第15巻、二玄社、1983年、76-77頁を参照。

碑学派を代表する人物の1人である包世臣（1775～1855）も、『安吳論書』において、「古人の書は変化多彩、趙孟頫の書は「平順」である。趙孟頫の書が流行し続けたのは、科挙受験生にとって便利なものだったからである」と述べている²⁵。ここでは、趙孟頫の書を没個性的なものとして批判的に捉え、書そのものを低く位置付けている。

このような認識は最終的に、趙孟頫と、趙孟頫を批判していた董其昌を、漠然と同一の流れに位置付けるようになっていく。清末から中華民国初期の劉咸炘（1897～1932）の書論『弄翰余瀋』では、唐の石碑が書法学習の対象として用いられることについて、次のように述べている。

翁方綱（1773～1818）が広く唐の石碑を論じるようになったのは、昔に比べて趙孟頫・董其昌を墨守するだけに比べて一段階高くなっている²⁶。

碑学派の興隆を称揚するために、趙孟頫と董其昌という、明、あるいは清時代中期頃までは明確に区別されていた二人の書家を、一括りに論じている。劉咸炘は、唐の石碑を手本として学んだ名家はいないことに対して、次のようにも述べている。

実は名家と言われる人々は、趙孟頫・董其昌が盛行してから、真に唐の石碑を学ぶものがいなかっただけである²⁷。

このように、碑学派の興隆に伴い、趙孟頫の書には厳しい評価が下されるようになる。ここまでの言説を踏まえて、趙孟頫の書における評価の変遷がどのようなものだったのか、まとめておこう。

²⁵ 吳興書筆、専用平順、一点一画、一字一行、排次頂接而成。古帖字体、大小頗有相逕庭者。（中略）其所以盛行数百年者、徒以便經生胥史故耳。包世臣『安吳論書』「論書一」本文は中田、前掲書、186-188頁を参照。

²⁶ 翁覃溪広論唐碑、較昔之止守趙董者高矣。劉咸炘『弄翰余瀋』本文は中田勇次郎編『中国書論大系』第18巻、二玄社、1992年、304頁を参照。

²⁷ 実則無名家者、自因趙董盛行、無人真学唐碑耳。劉咸炘『弄翰余瀋』本文は中田、前掲書、353-354頁を参照。

おわりに

本稿では、まず、近代以降の先行研究を概観し、趙孟頫が王羲之の書に復帰しようとした「復古主義者」と位置付けられていることを確認した。次に、近代以前の言説に立ち返り、趙孟頫の書における評価が、次のように変遷していることを明らかにした。すなわち、①趙孟頫在世時は、宋の書から影響を受けたと指摘されつつも、王羲之を学んだという点が強調されていた。②明にいたり、その書が作為的とされ、董其昌から厳しい非難を受けていた。これは、王羲之という理想的な古典をどのように表現するか、という点において、趙孟頫と董其昌の見解に相違があったためであろう。③清では、王羲之を範として学んだことが評価されていたものの、碑学派の台頭によって、厳しい評価が与えられていた。さらに、「碑学派ではない」という観点から、趙孟頫も董其昌も同一に扱われ、分類されることとなった。

このように、趙孟頫の書における評価の変遷を振り返ると、彼の書は常に二元論で語られている。すなわち、①においては王羲之か否か、②においては卒意的か作為的か、③においては帖学派か碑学派か、という二元論である。神田氏が『中国書法の二大潮流』において、中国書法史を「伝統的な書風」とそれに「叛旗を翻した」書風に分類したことを踏まえれば、このような二元論は中国書法史全体に対して、支配的に存在しているようにも思われる。

各時代の書家を二元論で分類すると、個々の作品における造形的特質について明瞭に語る必要がなくなる。結果、趙孟頫の書がどのような質を持つのかということについては、いまだ漠然とした言説に終始している。書論には漢語による評価があるものの、これらは毛筆で文字を書くという制作経験がなければ理解できないものも多い。現代では、文字は「書く」ものから「打つ」ものへと変化しつつあり、書の造形的特質はさらに理解しづらい状況にある。このような状況を踏まえれば、今こそ趙孟頫の「書」そのものに立ち返り、詳細な造形分析からその特質を考察することが必要となるだろう。

参考文献

『新潮美術辞典』新潮社、1985年

『故宮法書選一 書譜』二玄社、2006年

『宋文憲公全集』台湾中華書局、1966年

川瀬英幹「項穆と『書法雅言』」『書論』第34号、書論研究会、2005年、129-141頁

神田喜一郎『書道全集』17、平凡社、1956年

神田喜一郎『中国書法の二大潮流』ハーバード・燕京・同志社東方文化講座委員会、1959年

陳建志『趙孟頫の書における時期区分の研究』筑波大学博士論文、2014年

中田勇次郎『中田勇次郎著作集』第4巻、二玄社、1985年

中田勇次郎編『中国書論大系』第10巻、二玄社、1999年

中田勇次郎編『中国書論大系』第11巻、二玄社、1982年

中田勇次郎編『中国書論大系』第15巻、二玄社、1983年

中田勇次郎編『中国書論大系』第18巻、二玄社、1992年

中西慶爾『中国書道辞典』木耳社、1981年

映画における音楽についての存在論的考察
—20世紀フランス語圏の音楽思想を手がかりに—
Essai sur l'ontologie de la musique de film :
au point du vue de l'esthétique musicale française dans 20ième siècle

船木 理悠
Rieux FUNAKI

要旨

今日、音楽は映画にとって不可欠のものとなっているが、映画における音楽について美学的に掘り下げた考察は未だ見られない。そこで、本稿では、20世紀のフランス語圏において展開された音楽美学—特に G.ブルレと V.ジャンケレヴィッチ—の諸説を参照し、音楽思想の側から映画音楽がどの様に捉えられ得るかを検討している。

この検討を通じて、音楽が時間性および実在性と強く結びついており、映像は空間性と結びついているという視点が導かれる。従って、本稿では、このような時間性や実在性を映像に付与する、あるいは、映像における時間性や実在性を補強するものとして、映画における音楽を捉える見方を提示している。また、この見方に加えて、映画における物語内／外の音という区別を踏まえて、映画における音が、表象として働く方向と、映像の時間性や実在性を補強する方向という二つの方向に大別されるという視点を示している。

トーキーの発明以来、今日映画において音楽はほぼ不可欠な存在と言ってよい。いやむしろ、「無声映画にして既に、映画は音を伴っていることを望みまた探求している」¹とさえ言われており、無声映画の時代から映画は常に音楽と共にあった。

しかしながら、映画における音楽の役割についての美学的な考察は未だに十分に行われてきたとは言いがたい。無論、個々の作品については多くの議論がなされており、映画における音楽の使われ方についても既に多様な研究がなされている。しかしそれらは、映像と音楽の関係の本質を規定しようというよりは、より作品に即した議論に重点が置かれたものであった²。

一方で、音楽美学の領域に注目すると、20世紀のフランス語圏では、ウラジミール・ジ

¹ François Guillot de Rode, « La dimension sonore », dans Étienne Souriau (éd.), *L'univers filmiques*, Paris, Flammarion, 1953, p. 122.

² このような議論においては、ミシェル・シオンの『映画にとって音とはなにか』（竹川英克・Josiane Pinom[訳]、勁草書房、1993年）や『映画の音楽』（小沼純一・北村真澄[監訳]、みすず書房、2002年）が知られており、しばしば言及される。

ジャンケレヴィッチ (Vladimir Jankélévitch, 1903-1985) やジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915-1973)、ボリス・ド・シュレゼール (Boris de Schlœzer, 1881-1969)、エルネスト・アンセルメ (Ernest Ansermet, 1883-1969) らによって哲学的な観点からの音楽についての思索が展開され、音楽美学史における一つのメルクマールと言える成果が発表されていた。しかしながら、シュレゼールが映画と音楽についての若干の小論を残しているとは言え³、これらの音楽美学上の成果が映画における音楽へと援用されることは少ない。確かに、ジョルジュ・アカールが『音楽と映画』 (*La musique et le cinéma*, Paris, P.U.F., 1959)の中で、ブルレの著作に触れている例は見られるが、これは多分に例外的であり、また部分的な言及にとどまっている⁴。

このような状況は、一つには映画においては映像が主であると捉えられ、音楽に関する議論は周辺的な問題と捉えられてきたことに起因すると考えられる⁵。また、この時代の音楽美学の議論が極めて音楽内在的な傾向を有していたことも、両者の議論の交わりが乏しい原因と考えることができる。とは言え、この時代になされた議論が音楽美学史において一定の成果として評価されていることを考えるなら、そこで得られた知見が映画と音楽の関係を考える上で有意義な視点をもたらすことは十分に期待できるはずである。

そこで、本稿ではこの音楽美学の成果を手がかりとして、映画における映像と音楽の関係について考察を試みることにする。このため、本稿では1において、ブルレを参照しつつ、音楽美学における「音」についての基本的な捉え方を示し、続いて、2においては、佐近田展康の区分を参照しつつ、映画における音の区分を示し、また、ジャンケレヴィッチとブル

³ この小論というのは Boris de Schlœzer の « Réflexions sur la Musique: Music et Cinéma » (*Revue musicale*, 8e année numéro 8, 1927, pp. 310 - 313)及び « Musique et cinéma » (*Comprendre la musique*, Rennes, 2011, pp. 173-175. [Original : *La NRF*, 23e année, no 262, 1er juillet 1935, pp. 138-141.])である。これらについては、本誌において拙稿「文献紹介：ボリス・ド・シュレゼールの映画音楽論「音楽と映画」」(『関西美学音楽学論叢』第3巻第1分冊、2019年、pp. 37-44)及び「文献案内：Boris de Schlœzer « Musique et cinéma »」(『関西美学音楽学論叢』第3巻第2分冊、2020年、pp. 49-53)で紹介している。

⁴ Cf., Hacquard, Georges. *La musique et le cinéma*, Paris, P.U.F., 1959, p. 6, etc.

また、同書 p. 44 の議論は本稿の考察に関係する内容に触れているが、部分的な指摘にとどまっている。

⁵ 例えば、浅沼圭司は「映像は映画の基礎である」(『映画美学入門』第8版、美術出版社、1976年 p. 46)としている。浅沼はけっして音楽の役割を低く評価している訳ではないし、映画研究において映像に最大の焦点があたるのは当然のことだろう。しかしながら、このような映画の特性は、映画研究全体における音楽の比重の低さと無関係とは言えないだろう。

レの思索において、音が時間性や実在性の結びつけられていることを示す。最後に3において、時間性や実在性との関係をふまえて、音楽（あるいは音）と映像の関係をさらに掘り下げて考察する。

1、物音と楽音

映画における音楽について考える前に、まず映画における音について考える必要がある。この「音」について考える際に、音楽美学の領域でしばしば語られるのが物音／雑音／騒音 (*le bruit*) と楽音 (*le son / la sonorité*) の区別である。

とは言え、映画研究においてもこれに類似した区別は行われている。すなわち、映画における音響を論じる場合にも、「物音」、「言葉」、「音楽」という区分が行われている⁶。しかしながら、音（特に音楽の音）というものの自体について掘り下げて考察するという点では、音楽美学の側においてより徹底した思索が展開されたことも確かであろう。

ここでは、まず、音楽美学における物音と楽音の区別と各々の特性を概観し、2以降で更に考察を深めるための枠組みを示しておく。

1-1 「物音」

では、まず「物音」に関する音楽美学の議論は如何なるものだろうか。

例えば、ブルレは「本来耳は、他の諸感覚と同様、情報収集と警告を受け取るという実践的な役割を果たしていた」⁷のであり、「物音は外から与えられたのであり、また、諸事物に属していた」⁸として、「物音 (*le bruit*)」を規定している。

そして、その際に重要であるのはこの「物音」は諸々の「事物」に属しているということである。すなわち、「音」というものは全て何らかの具体的事物から発せられたものであり、その音源に所属しているということなのである。また、このことは、音を聞く我々からすると、音が事物についての情報を与えてくれる、すなわち、その事物の存在と空間的位置を我々に指し示してくれるということを意味している。

なお、このような「音」の捉え方は、20世紀中葉の音楽についての思索においてしばしば見られるものである。例えば、ウラジミール・ジャンケレヴィッチも「騒音 [*le bruit*] は変

⁶ 例えば、浅沼は明確にこの三つの項目を挙げて論じている(前掲書、pp. 144-177、参照)。また、ヨハン・ググリエルメッティも著作の中で物音と音楽の区別を扱っている(cf. Y. Guglielmetti, *Silence, bruit et musique au cinéma*, Paris, 2020, pp. 27ff.)。更にはミシェル・シオンが『映画にとって音とは何か』(勁草書房、1993年)の中で第一部を「自分の所在を探すもの」と題して物音あるいは効果音を論じ、第二部を「映画の音楽」としているのも、このような「物音」と「音楽」という区別を前提としていると見ることができる。

⁷ Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949, p. 400.

⁸ *Ibid.*, p. 407.

化[le changement]にともない、そして変異[la mutation]を知らせる」⁹として、世界の生成に伴う一種のざわめきとしての「騒音(le bruit)」を捉えている。

このように、「音」は一般には、実在世界の中の事物に結びついたものであり、楽音は現実世界に由来するとしても「物音／雑音／騒音」とは明確に区別されたものとして捉えられている。

1-2. 「楽音」

では、上記のような「物音」としての音は音楽における音とどのように違うのだろうか。

まず指摘できることは、音楽における音は現実の世界を指し示す役割を担っていないということである。もちろん、ある曲を聴く際に、メロディーの音が例えば「オーボエ」という楽器で演奏されているということ、そして、その音が「舞台上の特定の演奏者の楽器」から発しているということが意識されることは当然有り得る。確かに、そのような場合には、音は現実世界の中の特定の位置にある特定の発音源（ここではオーボエ）を指し示している。しかし、「音楽それ自体」に意識を集中させようとするならば、オーボエの音が「物音」として指し示していた現実世界内の事物は背景へと退き、音そのものが注目されるようになるのである。このような見方は、例えばブルレの次のような言葉に明白に表れている。

音が、[すなわち]音楽の根源が真に存在することができたのは、ただ、対象からそれ[音]を自由にしてくれた声のおかげである[後略]。¹⁰

ここでは、まず、音が「音楽の根源」だとされている。そして、ここで本稿の議論にとって重要なのは、「声」が音を対象から自由にしているという視点である。この「声」という概念はブルレ美学の独自の議論の一つの要となる概念であるが、今回注目すべきであるのは、この「声」によって、音が対象すなわち現実世界の事物から解き放たれているということである¹¹。

ここに見られる考え方というのは、音楽における「音」は現実の世界の中の事物から切り離され、独立した存在だということである。すなわち、音楽における「音」は実在の世界の

⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, 1983, p.162 (邦訳：仲澤紀雄(訳)『音楽と筆舌に尽くせないもの』国文社、1995年、p.154)。訳文は邦訳に基づいたが、必要に応じて、原語を挿入し、訳語を変更する等の変更を加えている。

¹⁰ Brelet, *Le temps musical*, p. 400.

¹¹ この「声」の概念がブルレの美学の中でどのように論じられているかについては、拙論「ジゼル・ブルレの音楽美学における「音響形式」について考察」(『美学芸術学』第30号、2015年、pp. 57-78)及び「電子の歌姫との距離——ジゼル・ブルレの「声」の概念から見た「初音ミク」——」(『美学芸術学』第35号、2020年、pp. 27-47)を参照。

事物を指し示すという役割をもはや有しておらず、自律した存在としてふるまうということなのである。

このような見方は、近代音楽美学の出発点に位置するエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) 以来の西洋的な音楽観の枠組み (音楽の自律) を引き継ぐものであると言える。そして、このように近代の音楽美学が事物から切り離されたものとして音楽における「音」を位置づけていたことから、それらの音からなる「音楽」も発音源から切り離された自律的な存在として位置付けられていたのである。

2. 映画における音

上記が20世紀フランスにおける音楽美学の文脈である程度の共通認識となっていた見方であるが、このような視点から映画の音を考えてみるとどうだろうか。

まず、音が発音源から切り離されているという点において、音楽における音と映画における音は共通している。すなわち、音楽において「音」が発音源から切り離されているのと同様、映画においても音は録音されることによって本来の発音源から切り離されている。

しかし、一度発音源から切り離された後の音の扱いについては音楽と映画では異なっている。すなわち、音楽があくまで発音源から自律した存在として音を扱うのに対して、映画の場合は、録音によって切り離された音が、今度は映画の映像に所属するものとして再びその自律を失っているように思われるのである。

したがって、一度音源から切り離された音が、どのように映像と結び付けられるかということが問題となる。以下では、この点に注目して考察を進める。

2 - 1. 映画における音の区分

映画において音が映像に結び付けられる場合は、現実の世界において音が発音源と結びついている場合とは異なる状況が想定される。すなわち、映画における音の場合は所謂「フレーム内／外 (オン／オフスクリーン)」と「物語内／外」という区別が存在し、これが現実における音との大きな差異となっている。これは佐近田展康が整理した図¹²

映画作品の空間		
	オンスクリーンの音	オフスクリーンの音
物語世界内の音	客観的な音 A1	B1
	主観的な音 A2	B2
物語世界外の音	D	C

図

¹² 図は佐近田展康「映画における音の空間：聴覚的空間性の技術的操作とその機能」『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』第8巻、2015年、p. 30から引用。

を参照すると明瞭に理解できるだろう。

本稿のこれまでの議論に関連させてこの区分を捉えると、佐近田の分類の内、A1とB1は映像世界内に具体的な発音源を設定されているものであり、現実世界の音に近い。なお、A2とB2は、心理的な理由で客観的な音が大きく聞こえるような場合が該当し、これは日常的な音とはやや異なると言える。これに対して、Cはナレーションや「物語世界内」に含まれない音楽（これは所謂「映画音楽」といってよいだろう）であり、Dは佐近田によれば「耳に聞こえ、その発生源がスクリーン上で目に見えていながら、なおかつ物語世界内に帰属しない」¹³であり、ショットの切り替えやズームやの際に付けられる効果音が該当する。このCとDは、日常的な音の在り方から最も遠いものといえるだろう。

このような分類をした場合、A1とB1（およびA2とB2）のような「物語世界内」の音の役割は比較的説明しやすい。すなわち、これはブルレが音楽以前の音（＝物音）について述べていたように、発音源を指し示す役割を持っていると考えられる。

ただし、当然のことながら、映画におけるこれら「物語世界内」の音の発音源は現実にはスピーカーである。従って、このような「物語世界内」の音は、単純に発音源と結びついているのではなくて、発音源と結びつくかのごときものとして扱われており、この結びつきは仮想的なものでなのである。換言するなら、このような一種の約束が映画における音を聞く上での枠組みとして存在しているのであり、この枠組みの存在が映画における音の聴取の特徴であると言えるだろう。むしろ、このような枠組みが在ることによって、A1やB1に分類される音は「物語世界内」の発音源を指し示す音として機能し得るのである¹⁴。

一方で、佐近田の整理した図におけるCとDは日常的な音の在り方とはかなり異なっている。このCには所謂「映画音楽」も含まれることから、本稿にとって重点的に考察すべきはこのCとDであろう。

2-2. 音と生成変化

まず、既に述べた音楽における音（楽音）の在り方を出発点として、CやDのような音を捉えるために、映画における「音」の役割を改めて考察する。

楽音について述べたように、音楽における「音」は発音源から切り離されたものとして捉えられ、この点は、映画における「音」や映画における音楽の「音」と共通している。しかしながら、映画における「音」は「物語世界内」に結びついたものとして捉えられ、映画における音楽の「音」も映像に結びついているという点で、通常の音楽における「音」とは異なっている。

従って、映像と音楽の関係を考えるのであれば、この映画の画面と音楽の「音」の結びつ

¹³ 佐近田、同、p. 30。

¹⁴ この点については、ミシェル・シオン『映画にとって音とは何か』勁草書房、1993年、pp. 27-31も参照。

きが持つ意味を考える必要がある。そして、この結びつきは、既に述べたような映像と「物音」との関係とは異なる意味合いを持つと考えねばなるまい。

そこで、以下では、ジャンケレヴィッチの次のような言葉を出発点として、「音」と「物語世界」との結びつきについて、別の角度から捉えなおす。ジャンケレヴィッチ曰く、

騒音[le bruit]は変化[le changement]にともない、そして変異[la mutation]を知らせる。変異はひとつの状態からもうひとつの状態への移行であって、時間[le temps]の中で果たされる。現実の運動あるいは空間上の移動ははもつとも簡単な変異だが、大気の振動により音を生じさせ、したがって、騒ぎ、ざわめき、騒音のうちに行われる。抽象的な裸の時間[Le temps nu et abstrait]は沈黙した時間だが、出来事と出会いとで満たされた生成、具体的な内容を備えた生成は音をたてる。¹⁵

ここに見られるように、ジャンケレヴィッチの見方では、ブルレの言う「物音(le bruit)」は発音源を指し示すにとどまるのではない。ジャンケレヴィッチの言う *bruit* を訳者の仲澤は「騒音」と訳しているが、この「騒音」が伝えるのは時間の中での「変化」であり「変異」である。

この「変化／変異」の最も解りやすい例は、ジャンケレヴィッチも挙げているような空間内での移動であろうが、この「変化／変異」はより幅広い意味で捉えるべきである。このことを理解するために、上記の引用文の最後の一文に注目する必要がある。ジャンケレヴィッチ曰く

抽象的な裸の時間は沈黙した時間だが、出来事と出会いとで満たされた生成、具体的な内容を備えた生成は音をたてる。¹⁶

ここで言われている「抽象的な裸の時間」と「具体的な内容を備えた生成」という対比は、明らかにアンリ・ベルクソン(Henri Bergson, 1859-1941)の時間論における「空間化された時間」と「具体的持続」の対比を踏まえたものである¹⁷。即ち「抽象的な裸の時間」とはベルクソンの言う「空間化された時間」であり、「具体的な内容を備えた生成」とはベルクソン哲学における「具体的持続」を想定した表現だということである。

そして、ここで重要になるのは、この「生成」が「音をたてる」ということである。というのも、「生成」が必然的に時間の経過を伴うことを考えるなら、「生成が音をたてる」とい

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, 1983, p. 162. 邦訳、p. 154。

¹⁶ *Ibid.* 邦訳、同上。

¹⁷ ベルクソンは時間と空間を峻別し、時間を質的で計測不可能なもの、空間を量的で計測可能なものと捉えている。

うことは、「音」というものが「時間」の流れに伴うということの意味しているからである。すなわち、ジャンケレヴィッチは時間の経過を指し示すものとして音を捉えているのだ。

2-3. 音と実在

ジャンケレヴィッチに極めて近い捉え方はブルレの著作の中にも見ることができる。ただし、ブルレにおいてはこの「生成」が更に別の角度から論じられており、この視点も極めて示唆的である。

ブルレ曰く、

諸々の運動がそこでは沈黙しているような世界の表象において、位置の諸々の変化は非実在的[iréels]に思えたのだが、というのも、それら[位置の諸々の変化]が、純粋なスペクタクル[*pur spectacle*]にすぎないからである。だが、我々の日々の通常の世界においては、全ての運動は自らの物音[*son bruit*]を生じさせている[後略]。¹⁸

ここに見られるように、ブルレにおいても「運動が沈黙している世界」と「運動が物音を生じさせている世界」が区別されている。更には、このような「運動が沈黙している世界」においては、諸々の変化が「非実在的 (iréel)」に思えるとされている。

続く箇所ではブルレは映画に言及していることから、この「運動が沈黙している世界」というのは、明らかに無声映画のような場合が想定されている。しかし、映画における音の議論に入っていくまえに、ブルレの場合の「音」と「運動」の捉え方について更に見ておくことにする。

上述のように、「全ての運動は自らの物音を生じさせている」とされ、このような物音をたてない世界を「非実在的」としているが、これに加えてブルレは運動に関して次のように述べている。

全ての運動は[中略]存在の絶対性の内に自らを据える為に、相対性というその性格を失う。物音[*Le bruit*]は、従って、外見的で相対的な変化を実在的变化[*changement réel*]へと変形する。¹⁹

ここで、ブルレは運動において「相対的」運動と「絶対的」運動という二つを区別している。この「相対的」運動というのは、幾何学的な抽象化された空間における運動を意味している。このような空間の中では、「ある物体が運動している」という事態は、別の固定された一点との関係によって観測される。これがブルレの言う「相対的」運動の意味である。更

¹⁸ Brelet, *Le temps musical*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*

に言うならば、ブルレにおいてはこのような抽象化された空間というのは視覚による「幻想(l'illusion)」であり、ここでは視覚と聴覚という対比も含意されている²⁰。

そして、本稿にとって重要なのは、「物音」がこのような相対的な運動、相対的な変化を現実的なものに「変形する」ということであろう。すなわち、音が生じている世界の運動は実在的であり、無音の世界の運動は音によって実在性を獲得するという視点である。従ってここに見られるように、ジャンケレヴィッチが音と時間を結び付けて捉えていたのに加えて、ブルレにおいては、音と「実在」という結びつきも見られるのである。

*
**

従って、ジャンケレヴィッチとブルレによる議論は以下のようにまとめられる。

まず、ここまでに見たように、音というのは生成、変化、あるいは運動に付随するものとされていた。一方で、運動に関しては、沈黙した運動は非実在的であり、音がこの運動を実在的なものに変えるとされていた。更に、このような非実在的な運動は視覚によってもたらされる幾何学的な空間の産物とされていた。

上記から見えてくるのは、視覚や沈黙した運動は、抽象的な空間に近いものであり、非実在的であり、他方、聴覚や音を伴う運動は、実在的だという見方である。加えて、ベルクソン哲学において生成という言葉が、純粋な持続を語る際に用いられていることを考えるならば、聴覚や音を伴う運動は時間に近いといえることができる。従って、ここに見られるのは、「視覚的なもの - 空間的」、「聴覚的なもの - 時間的」という対比である。

3. フランス語圏の音楽美学から見た映画における音と映像

ここまでは、フランス語圏の音楽美学における議論から、映画における音を捉えてきた。以下では、このような視点から、映画において音はどのような働きをすると考えられるのかをより詳細に捉えることを試みる。

3-1. 映画における音の基本的な働き

まず、ここまでの議論を踏まえるなら、20世紀のフランス語圏の音楽美学から見た映画における音の役割はかなり明確になる。そして、そのような見方は、次のような映画に対するブルレの言及に端的に表れている。

まず、ブルレが「映画は純粋イメージの、スペクタクルの、そして外見の芸術[art de l'image pure, du spectacle et de l'apparence]である」²¹としているように、映画は、映像のみに注目するならば、当然視覚的なものと捉えられる。従って、このような視覚的なものは

²⁰ Cf., *ibid.*, p. 70-71.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

実在性を持たないと見られていることから、

それ[意識]は、音楽がスペクタクルに結びつけられるということを要求するが、[このことは]、それ[スペクタクル]に生を与えるためであり、音響形式が保護しているこの生きられた持続をそれ[スペクタクル]に伝えるためである。²²

とされ、映像に音楽が加わることが求められる。ここに見られるように、ブルレは、音楽が映像に結び付けられることによって、映像は視覚的な空間性にとどまるものではなく、ベルクソンの意味での持続を受け取ると考えている。

さらに言うならば、このように視覚的なものとしての映像が音あるいは音楽と結びつくと言うことは、単に映像が時間性を獲得するというにとどまらない。ブルレ曰く、

トーキー映画[cinéma sonore]に関してはどうかというと、それ[トーキー映画]が我々に与えるのは、[まさに]対象の全き実在[tout la réalité de l'objet]である；そして、我々がイメージに触ることができないのが本当であるとしても、音響は実存の充実[la plénitude de l'existence]をそれ[イメージ]に授けるのに十分である。²³

すなわち、既に確認したように、音を伴う運動は実在的であるとされていたことを考えるなら、映像が音楽と結びつくことで獲得されるのは時間性だけでなく、実在性もだということである。

このように、ジャンケレヴィッチやブルレによる「音」の捉え方に基づくのなら、音や音楽は映像に対して時間性と実在性を付与するという役割を持つという見方が立ち現れてくる。これがフランス語圏の音楽美学から見た映画における音の基本的な働きだと考えられる。

3-2. 映像と音の位置づけ

上記のような視点を踏まえるならば、映画における音や音楽が映像とどのような関係を持つということになるのだろうか。

ここではまず、ブルレの言うような、「映画は純粋なスペクタクルである」という見方は映画における時間性を過度に低く評価しているという点を確認しておく必要がある。そもそも、ブルレの著作が音楽的時間を主題とするものであり、音楽が他の芸術に比して特に時間的芸術であることを強調しようとしていたということを踏まえてはならない。²⁴

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ また、ブルレ美学の哲学的背景としてのベルクソン哲学を考慮に入れるなら、このよう

しかしながら、ドゥルーズを引き合いに出すまでもなく、映像には運動や時間という側面が深く関わっていることは否定できない。従って、ブルレの言うように映像から完全に時間性を排除してしまうのは誤りであると言わねばならない。

更に言うならば、音楽に関しても、そこから空間性を完全に排除することはできない。ハンスリック以来、音楽美学は、しばしば音の「運動」に着目するが、「運動」は何らかの形で避けがたく空間性に関わらざるをえない。確かに、音の「運動」の場合は、問題となるのは日常的な意味での現実の空間ではなく、そこで想定されているのが一種の仮想的な空間にすぎないとしても²⁵、そのこと自体が空間性を完全に排除して音楽を捉えることの困難さの証左だと言えよう。

従って、映画が純粋に空間的なものであり、音楽が純粋に時間的なものだと考えることはできない。一方で、ブルレが言うように映像が視覚と、音楽が聴覚と強く結びついていることも疑い得ず、更に言えば、聴覚が時間と、視覚が空間と深く関わっていることも確かである。このように考えるなら、一方が「純粋に」空間的であり他方が「純粋に」時間的であるとは言えないとしても、映像が空間とより強く関係し、音楽が時間とより強く関係すると捉えるべきだろう。音楽美学の視点からは、映像と音楽のこのような特性が浮かび上がるのである。

3-3. 映画における音の役割の諸相

では、上記のように捉えた場合、映画における音や音楽はどのように捉えられるだろうか。

まず、ブルレが「音響は実存の充実をそれ[イメージ]に授けるのに十分である」²⁶としているように、仮象であるイメージに実在性を付与するという働きが考えられる。ただし、イメージだけの場合に完全に存在を欠いているというのではないと考えられるので、音はイ

な見方は、ベルクソンが『創造的進化』で映画に対して批判的ともとれる（あるいはしばしばその様にとられてきた）言及をしたことも無関係ではないだろう。このベルクソンによる映画への言及については、岩城覚久「ベルクソンとシネマトグラフィック・イメージ」（『人文論究』第61巻1号、2011年、pp. 171-194）を参照。

『創造的進化』の第四章でベルクソンは、「我々の通常の認識のメカニズムは映画的な本性の特徴を有している」（Henri Bergson, « L'évolution créatrice », dans *Œuvres*, P.U.F., Paris, 1970, p. 753. 邦訳(真方敬道[訳])『創造的進化』岩波文庫、1979年、p. 358）としており、このような知性的な認識の仕方と映画を結びつける表現が、ベルクソンと映画を論じる際にしばしば議論の対象とされる。

²⁵ このような空間はしばしば「音響空間」と呼ばれる。この音響空間については、田之頭一知「G・ブルレにおける音響空間の意味——旋律との関係を中心にして——」（『藝術文化研究』第1号、1997年、pp. 3-17）を参照。

²⁶ Brelet, *op. cit.*, p. 70.

メージの存在を補強する、あるいは下から支えると捉えるべきだろう。その上で、映画における音の役割は、以下に述べるように、具体音や人物のセリフ(佐近田の言う「物語内の音」と、BGMやショットの切り換えの音(佐近田の言う「物語外の音」という二つの領域において、大きく二つの方向に分かれると考えられる。

(1) 具体音の場合

映画における役割は、物語世界内の具体音の場合(佐近田の図のA1、B1)は、2-1でも既に述べたように、極めて明確である。ブルレの言うように、物音は発音源である事物を指し示しているのであり、物語世界内の事物の運動(物体の衝突、扉の開閉、車の走行)に音が伴うことによって、物語世界内の事物の存在がより確固たるものとされるという事態を考えるのは容易である。

また、このような物音としての映画内の音は、物語世界内の具体的な事象を指し示しているという意味で、映画内の個別的な事象や事物に対する記号として作用していると見ることが出来る。その最たるものは物語内人物のセリフやナレーションである。このような音は、人物の物語内部における存在を補強するという役割がその根底にあるとしても、そのような音の役割は言語の記号的な意味の背後に退いている。従って、このような音は、実在性や時間性に関わる働きよりも、記号的・表象的な役割に重点があると言える。

とはいえ、このように物語世界内の事物の実在感を強めるという役割や、物語内部の事物・事象を指示するといった役割は、音楽美学の成果を持ち出すまでもなく考えられうることでもある²⁷。本稿においては、むしろ次に述べるような物語世界外の音(佐近田の図におけるCやD)——例えばBGM——が問題となる。

²⁷ 実際ミシェル・シオンが『映画にとって音とはなにか』(勁草書房、1993年)の中で、タチの『プレイタイム』について次のように述べる際には、音が映画における実在感や現実感に関わるという視点がその背後にあるのではないかと推測できる。「『プレイタイム』の夜のシーンでは、隣り合った二つの住居の内部で同時に起こっている事柄が、大きなガラス窓越しに通りから見える。通りから見ている私たちからすれば、それは無音のシーンだが、私たちが見ているのは無声映画ではないというまさにその事実によって、幻覚的な効果を生む。このシーンに付随する夜の街の騒音は、希薄で明瞭で正確な、現実的ではない性格を帯びている。地上のいかなる場所にもこれほど澄んだ沈黙は存在せず、『プレイタイム』の街は、前代未聞の音の伝播を生む濃度と弾性の大気を持つ惑星に建てられたかのようだ」(同書、p. 11)。ここで語られているのは、音がついた映像とついていない映像を併置し、重ね合わせることによって生じる特殊な効果であるが、このような語り口の背景には、本稿で述べているような音と実在性の結びつきが前提となるのではないだろうか。

(2) - 1 BGM等の場合

ここでは、再びジャンケレヴィッチの言葉を参照点とすることができる。ジャンケレヴィッチによれば、生成や変化というものは「物音」をたてるものであった。このことを考えるならば、物語世界外の音と捉えられるBGMやショットの切り替えの音等も、何らかの生成変化に付随するものということになるのではないだろうか。しかしながら、「物語世界外」という言葉で捉えられていることから判るように、これらの音は、少なくとも通常の意味では、物語世界の中の事物と結びついてはいない。

だが、BGMやショットの切り替えの音等も何らかの形で映画に属していることは間違いない。では、これらの音は何に属するものと捉えればよいのだろうか。ここで、ジャンケレヴィッチが言うように、物音が「事物」ではなくて「生成変化」に伴うのだという視点に立てば、BGMやショットの切り替えの音等を含む音は全て映画内の生成変化に伴うことになる。これはすなわち、映像の持続にこれらの音が伴っているということであり、映画の時間的推移にこれらの音が伴っているということである。

従って、BGMやショットの切り替えの音等は、映画における時間的側面を補強していると考えられる。更に言うならば、空間的なものが仮象と、時間的なものが実在と強く結びつくと見られていたことを考えるなら、BGMやショットの切り替えの音等は、イメージの世界が単なる仮象ではなくて実在のごときものとして受け取られることを助けていると考えられるのである。すなわち、これらの音は、物語世界内の個々の事物や事象ではなくて、物語世界そのもの、スクリーン内の世界そのものの時間性と実在性を支えているのである。

(2) - 2 ジャンケレヴィッチの言説による補足

また、このように考えた場合、物語世界内の具体音とこれら佐近田が物語世界外と規定した諸音との差異も明確になるのではないだろうか。

すなわち、大きな枠組みとして、音は映画のイメージに対して、換言するなら、物語世界に対して、その時間性を支え、その実在性を強める働きをしている。それらの中で、具体音は発音源となる事物を指し示す働きに傾斜しているものであり、この意味で表象に近づいているものであった。特に物語世界内の人物による発話においては、音本来の時間性や実在性という側面は後景へと退いている。逆に、音楽においてはこのような音の持つ時間性という側面が前景化し、映像の時間的推移を支えている。

このとき、ジャンケレヴィッチがドビュッシーの音楽について語っている言葉は示唆的である。曰く「彼[ドビュッシー]の音楽においては、全存在のどんな卑小な物音でもほとんど直接に、つまり象徴的な置き換えなしに伝わって来る」²⁸という。すなわち、ドビュッシーの音楽という極めて限定された議論の中での記述ではあるが、ここでは音楽が世界の物

²⁸ V. ジャンケレヴィッチ(船山隆/松橋麻利[共訳])『ドビュッシー：生と死の音楽』青土社、1990年、p.120。

音を直接的に伝えているとされているのだ。言うなれば、ここで音楽は世界そのものの生成のざわめきとして聴かれているのである。

このような音楽の捉え方をふまえるならば、映画における音楽についても次のような見方をすることができるのでないだろうか。すなわち、映画における音楽は、映像による世界の生成のたてる物音であり、映像の時間性と実在性を支え、我々に伝えているのだと。もちろん、音楽が物語世界内で様々な意味の担い手としての機能を担う場合があるということは否定できないし、その例も際限なく挙げることができるだろう。しかしながら、ジャンケレヴィッチやブルレの美学から導かれる視点に基づくならば、映画における音楽の本性的な働きは、このように時間性と実在性にあると言えるのである。

(3) 音楽における時間の秩序化

ここまで見たように、本稿では映画における音楽に時間性と実在性との関りを見るのであるが、ここで「時間性」という側面については更に踏み込んだ言及をしておく必要がある。というのも、ブルレが『音楽的時間』で論じているところでは、音楽における時間の在り方というのは単純にベルクソンの純粋持続という在り方にとどまらないからである。

すなわち、ブルレに代表される20世紀の音楽的時間論では、音楽における時間は、ベルクソンの生きられた持続であると同時に、秩序を持った時間であるとされている。そして、この時間論的視点を踏まえるなら、次の二つの視点が導かれる。

すなわち、第一に、音楽は映像の時間に秩序を与え組織化する、あるいは、映像の時間の秩序を補強するということである。そして、佐近田の図のDに見られるショットの切り替えに伴う音などは、このような観点から捉えることができるものであり、その意味で音楽に近い働きをしている音だと捉えることができる。また、ここでいう秩序というのは広い意味でのリズムという概念で捉えることができるものであると考えられるので、音楽やショットの切り替えの音は、映像のリズムを補強する働きがあると捉えられる²⁹。

次に、指摘すべきは、音楽によるこの時間の組織化が観衆の時間も組織化するということである。というのも、ブルレによれば、我々が音楽を聴くということは、自らの時間においてその音楽を内的に歌うということであり³⁰、このとき我々自身もその音楽の時間的秩序を

²⁹ なお、映像のリズムと音楽のリズムが異なる場合も考えられるが、その場合も、本稿で述べているような関係を前提とし、そこからのズレから生じる効果を目指すものと考えることができる。例えば、柴田康太郎が武満徹の音響演出について言及している例も、このような同期とそこからのズレによって生じている効果の例と捉えられるのではないだろうか（「一九五〇～六〇年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート：黛敏郎、芥川也寸志、武満徹による音響演出」『美学藝術学研究』第32巻、2014年、pp. 89-90、参照）。

³⁰ この点については、佐藤真紀「ジゼル・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur)」

自ら自身の時間秩序として体験することになるからである。このとき、音楽の時間秩序が映画の時間秩序を組織化あるいは補強しているものだという事もふまえるなら、音楽は観衆を映画の時間秩序の中に呼び込む(さらに言えば同化させる)働きをしていることになる³¹。従って、この観点からは、映画における音楽は、我々を映画の物語世界内に参与させる働きをしていると見るのであり得るのである³²。

結び

ここまで述べてきたように、本稿では、ジャンケレヴィッチやブルレの音楽美学に基づいて、映画における音、特に映画における音楽について考察を行った。そして、そこから浮かび上がって来たのは、音楽が映画において時間性や実在性に深く関わっているという視点である。

このような見方——特に音楽と時間性を結びつける見方——はある意味で極めて常識的な見方と思われるかもしれないし、そこには何ら新しさが無いと思われるかもしれない。しかしながら、冒頭でも指摘したように、映画と音楽に関する言説の中で、音楽が持つこのような特徴について、音の持つ時間性という観点に基づいて掘り下げて論じられることは無かったのである。従って、本稿で行ったように音楽美学における知見を取り入れることは、映画における音楽の働きを捉える枠組みを、理論的に補強する上で有益なのである。

——音楽の時間的本質との連関において——」(『デアルテ』20、2004年、pp. 61-74)を参照。

³¹ ただし、この映画の時間秩序という言い方については注意を要する。というのも、映画においては個々のシーンの中での時間の流れや我々が映画を見る際の時間の流れが存在している一方で、シーンが変わることで数十年の時間が経過している場合のような時間の流れも存在しており、この二つは「時間」という言葉の意味している位相が明らかに違うからである。音楽が直接的に関わるのは、前者の場合の時間であり、このことに留意しない場合は議論に混乱が生じてしまう。

³² このような音楽の働きについては、ブルレの他に、アルフレッド・シュッツの議論も参照することができる。シュッツ曰く、人が音楽を聴く場合「演奏者と聞き手は、音楽が流れている間互いに「同調」し、同じ流れを共に生き、共に「年を経る」のである」(森川眞規雄・浜日出夫[共訳]『現象学的社会学』紀伊國屋書店、1980年、p. 215)。シュッツの述べているのは聴衆と演奏家の共同参加であるが、このような参加を誘う力という点では映画の音楽と重なる議論と言える。

参考文献

欧文献

- Bergson, Henri. « L'évolution créatrice », dans *Œuvres*, P.U.F., Paris, 1970, pp. 487-809.
邦訳(真方敬道[訳])『創造的進化』岩波文庫、1979年
- Brelet, Gisèle. *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949.
- Fulchignoni, Enrico. « Musique et film », *Revue d'esthétique*, tome. 7, fascicule 4, 1954, p. 401-415.
- Guglielmetti, Yohann. *Silence, bruit et musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- Guillot de Rode, François. « La dimension sonore », dans Étienne Souriau (éd.), *L'univers filmiques*, Paris, Flammarion, 1953, pp. 119-135.
- Hacquard, Georges. *La musique et le cinéma*, Paris, P.U.F., 1959.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*, Paris, 1983.
邦訳(仲澤紀雄[訳])『音楽と筆舌に尽くせないもの』国文社、1995年
- Roemer, Michael. "The Surfaces of Reality", *Film Quarterly*, vol. XVIII, 1964-65, pp. 15-22.
- Roland-Manuel, Claude. (Roland-Manuel, Alexis.) « Rythme cinématographique et musical », *Vibrations : Les musiques des films*, n. 4, 1987, pp. 11-22.
(publié première fois dans *Le Cinéma* [revue de l'I.D.H.E.C.], no 2, 1945.)
※この論文は元々 Alexis Roland-Manuel の名前で *Le Cinéma* 誌に掲載されたが、*Vibrations* 誌に再録された際に、許諾を出した息子の Claude Roland-Manuel の名前で掲載されている。本稿ではこの再録版を参照した。
- Rinieri, Jean-Jacques. « L'impression de réalité au cinéma : les phénomènes de croyance ». dans Étienne Souriau (éd.), *L'univers filmiques*, Paris, Flammarion, 1953, pp. 33-45.
- Schlœzer, Boris de. « Réflexions sur la Musique: Music et cinéma », *Revue musicale*, 8e année numéro 8, 1927, pp. 310-313.
- . « Musique et cinéma », *Comprendre la musique*, Rennes, 2011, pp. 173-175.
(publié première fois dans *La NRF*, 23e année, no 262, 1er juillet 1935, pp. 138-141.)

日本語文献

- 浅沼圭司『映画美学入門』第8版、美術出版社、1976年(初版、1963年)
- アジェル, アンリ(岡田真吉[訳])『映画の美学』文庫クセジュ、1958年
- 岩城覚久「イメージ生成システムとしての映画——ベルクソンと知覚のシネマトグラフィ的メカニズム——」『映像学』第85号、2010年、pp. 56-73
- 「ベルクソンとシネマトグラフィック・イメージ」『人文論究』第61巻1号、2011年、pp. 171-194

- 片山学「エチエンヌ・スーリオにおける映画の特色——映画と諸芸術の比較——」『映像学』第63号、1999年、pp. 55-70
- 佐近田展康「映画における音の空間：聴覚的空間性の技術的操作とその機能」『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』第8巻、2015年、pp. 23-36
- 佐藤真紀「ジゼル・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur)」——音楽の時間的本質との連関において——」『デアルテ』20、2004年、pp. 61-74
- シオン, ミシェル (川竹英克/ジョジアーヌ・ピノン[訳])『映画にとって音とはなにか』勁草書房、1993年
- (小沼純一/北村真澄[監訳]、伊藤制子/二本木かおり[訳])『映画の音楽』みすず書房、2002年
- 柴田康太郎「一九五〇～六〇年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート：黛敏郎、芥川也寸志、武満徹による音響演出」『美学芸術学研究』第32巻、2014年、pp. 73-103
- ジャンケレヴィッチ, V (船山隆/松橋麻利[共訳])『ドビュッシー：生と死の音楽』青土社、1990年
- シュッツ, アルフレッド(森川真規雄・浜日出夫[共訳])『現象学的社会学』紀伊國屋書店、1980年
- 田之頭一知「G・ブルレにおける音響空間の意味——旋律との関係を中心にして——」、『藝術文化研究』第1号、1997年、pp. 3-17
- 「ベルクソンにおける音楽と映画——一種の異郷化としての映画へ向けて——」『藝術』(大阪芸術大学紀要) 37、2014年、pp. 41-51
- 船木理悠「ジゼル・ブルレの音楽美学における「音響形式」について考察」『美学芸術学』第30号、2015年、pp. 57-78
- 「文献紹介：ボリス・ド・シュレゼールの映画音楽論「音楽と映画」」『関西美学音楽学論叢』第3巻第1分冊、2019年、pp. 37-44
- 「文献案内：Boris de Schlœzer « Musique et cinéma »」『関西美学音楽学論叢』第3巻第2分冊、2020年、pp. 49-53
- 「電子の歌姫との距離——ジゼル・ブルレの「声」の概念から見た「初音ミク」——」『美学芸術学』第35号、2020年、pp. 27-47

研究ノート

ヴァーチャル空間での音楽実践の位置づけ ——トゥリノの音楽行為の分類をもとにした考察——

The Position of Musical Performance in Virtual World: The Study Based on the Thomas Turino's Framework for Music-Related Activities

西澤 忠志

Tadashi NISHIZAWA

1 はじめに

1.1 問題設定

2020年2月末のスポーツ・文化イベントなどの中止要請を受け、新型コロナウイルス(COVID-19)流行下の音楽界は、多大な影響を受けている¹。その要因となっているのは、緊急事態宣言などにより多くの演奏会、ライブが中止あるいは延期になったことである。それにより、音楽家のみならず、音楽に関わる業種すべてが、経済的、心理的影響を受けている。

こうした事態の中で、音楽家によって行われている実践の一つが「ヴァーチャル空間での合奏(合唱)²」である。ヴァーチャル空間での合奏(合唱)は、YouTubeなどに自身の演奏動画を公開するなど、それ以前にも行われていた。しかし、新型コロナウイルス流行後に注目を集めたのは、インターネットを介して合奏(合唱)する実践である。

この実践は、テレビなどで取り上げられたことから、「テレワーク合奏」や「リモート合奏(合唱)」などの名称がつけられた上で、多くの音楽団体あるいは個人によって実践されている。特に、テレビなどで取り上げられたYouTubeで公開された新日本フィルハーモニーオーケストラによる《パプリカ》の演奏や星野源《うちで踊ろう》は、YouTubeでのコメント数が1800件を超え、再生数が200万件を超えるなど、多くの反響と、それを模倣した実践を生み出すきっかけとなった。

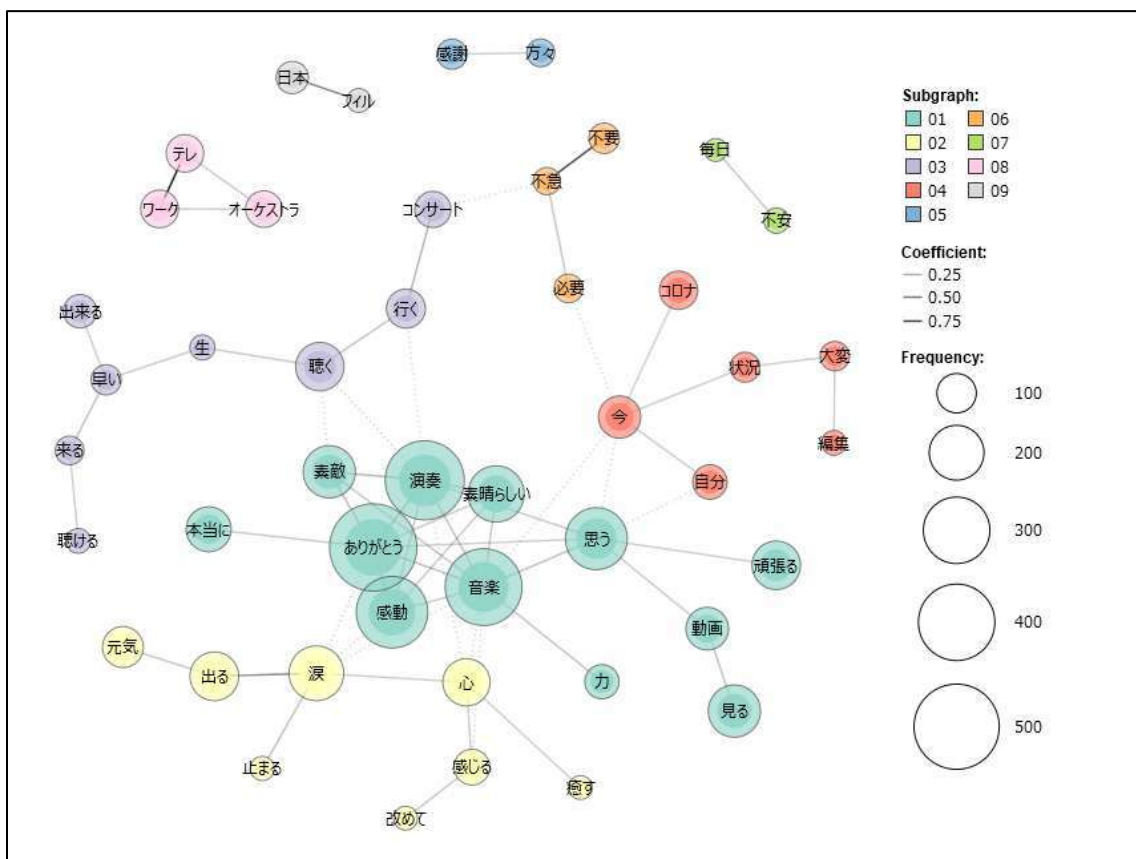
¹ 「2020年2月26日からの新型肺炎対応記録」 Mercure des Arts

(<http://mercuredesarts.com/2020/03/15/pick-up-20-3-15governments-demand-on-novel-coronavirus-members/> 最終確認 2021年2月14日)

² 独奏だけでなく、インターネットを介して合奏あるいは合唱をする実践、あるいは個々の演奏者が撮った動画を編集し一つの動画にする実践を、日本では「リモート合奏(合唱)」、「ヴァーチャル演奏」、「テレワーク演奏」など、様々な名前では呼ばれている。これらの実践で共通するのは、演奏者による演奏が現実ではなく「ヴァーチャル空間」の中で行われていることである。そのため、本論では便宜的にこうした実践を「ヴァーチャル空間での合奏(合唱)」と呼称する。

そして、こうした実践は視聴者から、概ね好意的な評価を得ている。例えば、新日本フィルハーモニーオーケストラによる《パプリカ》の演奏は、「高く評価」が6.5万件、「低く評価」が865件³と「高く評価」が上回っている。また、コメントの内容は、「演奏」に対し「ありがとう」や「素晴らしい」などの肯定的なコメントが結びつけられているものが多数を占めているため、視聴者にこの実践が高く評価されていることが考えられる。

図 新日本フィルハーモニーオーケストラによる《パプリカ》の演奏に対するコメントの共起ネットワーク分析 (n=1872)⁴



では、この「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」をどのように論じることができるだろうか。この問いは、こうした実践が日本だけでなく、アメリカやフランスなど、他国でも実践されていることから、国を超えてデジタル空間で音楽をすることの意味を問うことに繋

³ 2021年2月15日時点

⁴ 2021年2月13日、YouTube（「《新日本フィル》テレワークでパプリカやってみた！～最終回～」 <https://www.youtube.com/watch?v=kT9aO3qLisw>）のコメント欄から取得。KH Coderを使用し、最小出現数を30に設定した上で、共起ネットワーク分析をした。

がることを見込まれる。

1.2 先行研究

「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」については、既に Waldron (2018) によって論じられている。

まず Waldron (2018) は、オンラインによる音楽コミュニティを以下の3つに分類している⁵。

1. 音楽のファンコミュニティの発足、維持の中核
2. グループ内での議論の基礎
3. デジタルビデオのオンラインでの音楽アンサンブルを創るための機器と場

その上で Waldron (2018) は、L. Lievrouw の IP (双方向的参与 Interactive Participation) をもとにオンライン上での音楽実践を検討し、障害者や地理的に孤立した人といった、伝統的権力構造の外側にいるコミュニティに声と居場所を与え、結果的にオンライン上でのコミュニティのみならず、コミュニティ音楽の成長、奉仕活動、実践を促進するための可能性を与えるものとして捉えている⁶。

この中で、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」は「デジタルビデオのオンラインでの音楽アンサンブルを創るための機器と場」の一つとして捉えることができるだろう。しかし、Waldron (2018) では具体的な実践の分析ではなく、例として Whitacre の Virtual Choir などを挙げているが、それにまつわる証言をもとにしたものである。

「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」のより具体的な分析は 2020 年のコロナウィルス流行以降に多く見られる。

例えば、岡田 (2020) では、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」を「録楽⁷」として位置づけ、音楽とは異なる実践と考えている。具体的には、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」は、互いの気配を読みつつ呼吸を合わせることが出来ず、一つの空間で個々の響きが溶け合うことがないため、音楽とは異なる奇妙な実践となる⁸。また、こうした実践を通じた自己隔離とオンライン化による一元的集中管理システムに抗するために、「気配」を録楽とは異なる「音楽」の生命として多くの人が実感できることが重要であると指摘している⁹。

その一方で、特に音楽教育や合唱指導の場では、自身の声を聞くことが出来たなど、生徒

⁵ (Waldron 2018, 120)

⁶ (ibid., 125-126)

⁷ 録音された音楽を実際に演奏された音楽と区分した三輪眞弘による概念 (三輪 2012, 11)。

⁸ (岡田 2020, 61)

⁹ (ibid., 82)

が満足した反応を示したことから、その教育効果が認められている¹⁰。

これに加え、実践に対するコメントには、肯定的なコメントが多数含まれている。そのため、批評的な意見に加え、そうした実践がどのような意味をもったのかについても言及することは、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」が同時代にどのような意味を持ち、翻ってどのような限界を持ったのかを評価することに寄与するだろう。

1.3 研究方法

本論は、その準備段階として、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」が他の音楽実践とどのような共通点、あるいは差異を持つのかを、トゥリノのパフォーマンスに関する区分を元に位置づける。

アメリカの民族音楽学者 T.トゥリノは、文化人類学の視点から音楽実践を4つのカテゴリー（上演型、参与型、ハイファイ型、スタジオアート型）に分類している。この分類は、A.シュッツなどの、それまでの演奏行為を分析する視座と比較した場合、ライブ・パフォーマンスに加えてレコード（録音された）音楽を分析の対象としているため、録音されることが前提となっている「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」を分析する際の視座として適格であると考えられる。

この区分を応用し、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」がどの区分に該当する、あるいはそうではないのかを整理する。

その際に基準となるのは、演奏する主体が演奏者か演奏者を含めた聴取者か、あるいは同期的に演奏しているのか、それとも後で構築したのかという点にある。前者は最初から演奏者が決まっている「上演型」か、参加可能な「参与型」か、後者はライブがそこに表れているかのように音を調整する「ハイファイ型」、別々に録音した音源を一つの演奏となるように構築する「スタジオアート型」とを区分するための基準となる。

こうした整理により、それまでの音楽実践との共通点と差異を見ることができよう。

2 「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」の位置づけ

「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」は、既に類似する実践例は新型コロナウイルス流行以前にも存在する¹¹。そのため、本章ではインターネットを介したものに留めるのではなく、遠距離間同士の演奏者による非対面で仮想的な空間における音楽実践まで範囲を広げ、それとの連続性、あるいは差異に注目しつつ、トゥリノの音楽実践の4区分をもとに位置付ける。

¹⁰ アメリカでの例については (Galván and Clauhs 2020, 17)、日本での例については柳嶋耕太「オンライン合唱の実験【拡大版】」『合唱ニュース』221号、東京都合唱連盟

(https://tokyochorus.com/online_chorus_exp/ 最終確認 2021年2月22日) が詳しい。

¹¹ (岡田 2020)、(長木 2020, 59-60)

2.1 「上演型」＋「スタジオアート型」

まず考えられるのは、「上演型」と「スタジオアート型」とを組み合わせた実践である。この区分には、各演奏者の演奏をエンジニアが編集し、それを作品として公開する実践が含まれる。

新型コロナウイルス流行以前の実践例としては、シュトックハウゼン《ヘリコプター四重奏曲》(1993年)¹²を挙げることが出来る。この作品は、オペラ《光》中の「水曜日」第3場面で演奏される。ヴァイオリン四重奏の編成であるが、各奏者はヘリコプターに乗り、その中で演奏する。そのため、演奏者は互いの音を聴き取ることは出来ないが、弦楽器の音とプロペラ音とが、ミキシングされて会場に伝えられる。これにより、弦楽器のグリッサンドを伴ったトレモロとヘリコプターのプロペラ音とがアンサンブルをする作品となる。加えて、会場とヘリコプターの移動をすべてカメラで撮影し、実際にそこで演奏していることを示している。

新型コロナウイルス流行以降の実践例としては、各パートの音源を集めて構成する実践を挙げることができる。例えば、新日本フィルハーモニーオーケストラによる《パプリカ》は、オンラインツールを利用した遠距離間での演奏動画を集めて編集し、60人が同時に合奏しているように編集した上で公開している¹³。また、2020年の調布国際音楽祭で公開されたベートーヴェン《交響曲第9番「合唱つき」》の第4楽章は、演奏者が個別に動画を撮影し、それらを名前と演奏者がいる国のタグをつけるなどの編集することによって、離れた国々においても演奏ができていたことが映像と音楽との同期によって保証された上で、公開されている¹⁴。

以上の例は、各動画をエンジニアなどの主催者側の人物が編集して、それを一つの作品として発表する点において、「上演型」と「スタジオアート型」との要素を併せ持つ実践となっている。

¹² シュトックハウゼン《ヘリコプター四重奏曲》に関する記述は松平(2019、252-255)を参照した。

¹³ 谷井将人「60人が自宅から「パプリカ」合奏、テレワークオーケストラの舞台裏 ばらばらの環境で統一感出せた理由」『ITmedia』

(<https://www.itmedia.co.jp/news/articles/2004/28/news039.html> 最終確認 2021年2月8日)

¹⁴ 平山亜理 2020 「(東京) オンラインできょうから国際音楽祭 「第九」も」『朝日新聞DIGITAL』2020年6月14日

(<https://digital.asahi.com/articles/ASN6F6S6KN6DUTIL04S.html> 最終確認 2021年2月14日)

2.2 「参与型」 + 「スタジオアート型」

次に考えられるのが、「参与型」と「スタジオアート型」とを組み合わせた実践である。この区分には、ある演奏動画に対して自身の演奏動画を組み合わせるように編集することによって、元の動画と一緒に演奏する実践が含まれる。

この例として、星野源《うちで踊ろう》では、YouTubeに投稿された動画に重ねて演奏することやカバー演奏をYouTubeに投稿することが認められている¹⁵。そのため、カバー演奏のみならず、オーケストラ、吹奏楽、バンドなどの楽器との組み合わせ、他の動画とのマッシュアップ、反応するだけなど、多様な音楽実践がオンライン上で公開されている。こうした実践では、元の動画に参加するかどうかは、投稿者（参加者）の裁量による。

2.3 「参与型（上演型）」 + 「ハイファイ型」

各演奏者がオンラインツールを利用して同時に演奏することにより、擬似的な演奏空間でのライブを行う実践である。

新型コロナウイルス流行以前の実践例としては、通信機器を使って演奏者同士がつながる2つの例を挙げることができる。まず、ヴァイル、ヒンデミット、ブレヒトの共作による《リンドバークの飛行》(1930年)である。この作品は、リンドバークによる大西洋横断飛行の成功をきっかけに作曲され、バーデンバーデン音楽祭で放送初演された。この作品では、リンドバークが過酷な自然現象と戦ったことを通じ、機械と技術による「科学の勝利」を証明し、偉業を成し遂げた人間の姿が讃美されている¹⁶。

この作品の特徴として、放送初演の際には、曲中にラジオの聴衆も一緒に歌う部分が作られ、聴衆は作品創作のプロセスの中心に参加することとなっている点にある¹⁷。これは、作曲家ヒンデミットとヴァイルによる音楽と聴衆、音楽とメディアとのかかわりに関する思想的背景がある。

まず、ヒンデミットの「実用音楽」を通じて、音楽創造のプロセスに積極的に関わり、批判力も含む総合的な音楽的能力を身に着けることで、作曲家と聴衆とのコミュニケーションの重要な要となり、音楽文化を根底から支える存在として、「アマチュア音楽家」を置いている¹⁸。

そしてヴァイルは、より広い人々に音楽が届くことによって、多種多様な人々が参加できる共同体が結成できる、ラジオを通じた新たな音楽聴取の可能性が思想的背景にある¹⁹。

¹⁵ 「星野源 - うちで踊ろう Dancing On The Inside」YouTube

(https://www.youtube.com/watch?v=b4DeMn_TtF4 最終確認 2021年2月15日)

¹⁶ (大田 1995、48-49)

¹⁷ (ibid., 47)

¹⁸ (ibid., 46)

¹⁹ (ibid., 47)

これと同様に、新たなメディアを通じた新たな共同体の創出の事例として、長野オリンピック開会式における、ベートーヴェン《交響曲第9番「合唱つき」》の第4楽章の世界同時演奏（「地球大合唱『歓喜の歌』」）を挙げるができる。これは、開会式のフィナーレとして、衛星中継によって北京、ベルリン、ケープタウン、ニューヨーク・シドニー、長野（開会式会場となった長野オリンピックスタジアムと演奏会場である長野県民文化会館）での合唱を繋げ、「平和への連帯」のメッセージを伝えることが意図された実践である²⁰。また、長野オリンピックスタジアムの観客は、『開会式プログラム』に挟み込まれた楽譜を元に、“Freude schöne Götterfunken”以降の部分で、その場で歌うことが出来、これによって、「世界の心を一つに結ぶ」ことが企図されている²¹。

新型コロナウイルス流行以降の実践例としては、Zoomなどのオンラインサービスを使い、同時に演奏する実践がある。例えば、2020年10月31日に開催された「世界だじゃれ音line音楽祭 Day1」を挙げるができる。この実践では、事前申し込みをしたうえで、オンラインサービスに入室し、指定された楽器に合わせて各自が演奏する²²。この音楽祭で意図されたのは、「千住の1010人 in 2020年」という目標である。これは、音楽を通じて知らない人と知り合うことを目的とした実践である²³。そのため、「趣味や思想や宗教や理念などが違う様々な人々が音楽に参加」できるようにするため、厳格な規則は設けず指示書があるだけである²⁴。そのため、オンラインサービスを経由することによる演奏者間のズレは問題視されない。

以上の実践での共通点は、何らかの非日常的な「祝祭」においてライブで行われてきたことである。これらは、同時に演奏することによる参加者同士の一体感の創出が目的とされ、それを示すものとして、各演奏者が離れていることが映像を通じて示される。

3 まとめ

ヴァーチャル空間での合奏（合唱）は、技術面としては、マルチトラック録音と変わりはないため各演奏者間のズレの修正が可能となっている。そのため、コロナウイルス流行以前

²⁰ 森治文「平和かみしめ「歓喜の歌」歌いたい 長野五輪きょう開幕」『朝日新聞』長野版1998年2月7日（<http://database.asahi.com/library2/main/top.php> 最終確認2021年2月9日）

²¹ （長野オリンピック冬季競技大会組織委員会 1998、21）

²² 「「世界だじゃれ音line音楽祭 Day1」開催！」アートアクセスあだち 音まち千住の縁2020年10月（<https://aaa-senju.com/p/13218> 最終確認2021年2月14日）

²³ 「野村誠によるコメント」野村誠 千住だじゃれ音楽祭（<https://aaasenju.wixsite.com/dajaremusic/2014-1010> 最終確認2021年2月14日）

²⁴ 「野村誠《帰ってきた千住の1010人》によせて」野村誠 千住だじゃれ音楽祭（<https://aaasenju.wixsite.com/dajaremusic/nomura-2020> 最終確認2021年2月14日）

にも、「ヴァーチャル空間での合奏（合唱）」は Virtual Choir など既で実践されている。これに加えて、実践されている演奏のほとんどが、音楽の基準となる楽譜の存在を自明とするクラシックやポピュラー音楽を含む広い意味での西洋音楽である。そのため、オンラインサービスを経由することによるズレの修正が必要となり、結果的に「スタジオアート型」として解釈可能な作品がほとんどを占める。

これに加えて、それぞれが異なる場所にいることを示す映像が映される。これは、緊急事態宣言などにより演奏会やライブでの演奏が不可能となったということが共有事項として知られていることによるものであると考えられる。これにより、ライブの代替ではなく、リモートであることを前提として、それぞれの演奏者の空間が区切られていることが映像中に示される。そのため、誰かに見せることを前提として、それぞれの動画を組み合わせることに注意が払われている、トゥリノの区分でいうところの「上演型」と「スタジオアート型」とを組み合わせた実践がそのほとんどを占めることが考えられる。

本論では、同期的に演奏しているのか、それとも後で構築したのか、あるいは演奏する主体が演奏者か演奏者を含めた聴取者かに注目した上で、トゥリノの区分を使用した。これらの実践において共通しているのは、個々の画像は背景が異なり離れていることが分かるが、音は合わさっているという、つぎはぎの映像である。こうした音楽による遠距離間の人々との連帯感の醸成は、1920年代からの演奏者と聴衆との関係あるいは音楽とメディアとの関係を問う潮流の流れをくむものとして捉えることができる。

しかし、「上演型」か「参与型」か、あるいは「スタジオアート型」か「ハイファイ型」か、トゥリノの区分では判断しにくい部分がある。

まず「上演型」か「参与型」かについては、動画を通じた一般参加が可能という点である。既に挙げたように、《うちで踊ろう》は誰でも形式上は参加可能の実践となっている。しかしある一定の規則は決まっており、音楽が延々と繰り返されるわけではない。そのため、形式上は誰でも参与可能でも、それは撮影機材を持っており、かつ演奏することのできる時間的、精神的余裕のある人々にしか出来ないという、結果的には「上演型」に区分可能な側面も持つ。しかし、各演奏者は離れているが合わさっていることを示すことにより、演奏者の間での音楽と映像を通じたつながりを示す「参与型」の要素も含む。

また、「スタジオアート型」か「ハイファイ型」かについては、調布国際音楽祭 2020 でベートーヴェンの《交響曲第9番》の第4楽章の演奏のように名目上はライブの代替として実践された例が存在し、「理想的な」バランスになるように音量やリズムが調整されている。しかし、各演奏者が区切られた映像が公開されていることから、結果的にはライブでは実現不可能な映像となっている。

そのため、こうしたトゥリノの区分が完全には重ならず、他の区分と比較した上で、その区分への比重がある点に、この実践の特色があるだろう。

本論は、視聴者のコメントに表れた好意的反応が何によるものなのか、それが実際の演奏とどう異なるのかを考えるための基礎づくりである。こうしたオンライン上でのつながり

を体験あるいは見聞きすることが、どのようなエンパワメントをもたらすのかが、今後の課題となる。これにより、身体性による音楽を通じた共同体の構築とは異なる価値観や時間性の共有による共同体の可能性、延いてはオンライン上でのミュージッキングが演奏者や聴取者が持つ意味を再考するためのきっかけを示唆することができるだろう。

参考文献

- 大田美佐子 1995 「ヴァイルとヒンデミット聴衆に見た夢：《リンドバーグの飛行》をめぐって」『ベルク年報』7: 42-53.
- 岡田暁生 2020 『音楽の危機：「第九」が歌えなくなった日』（中公新書）中央公論新社.
- 長木誠司 2020 「ディスク遊歩人：音盤街そぞろ歩き(140)コロナ禍とライブ性：予感と距たり」『レコード芸術』69(8): 57-60.
- 長野オリンピック冬季競技大会組織委員会 1998 『第18回オリンピック冬季競技大会長野1998開会式プログラム』長野オリンピック冬季競技大会組織委員会
- 松平敬 2019 『シュトックハウゼンのすべて』アルテスパブリッシング
- 三輪眞弘 2012 『電気文明の芸術：テクノロジーと音楽をめぐる覚え書き』（IAMAS 叢書 3）IAMAS 情報科学芸術大学院大学.
- Galván, Janet and Clauhs, Matthew. 2020. "The Virtual Choir as Collaboration". *Choral Journal*. 61(3): 8-18.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago Studies in Ethnomusicology. University of Chicago Press. (=野澤豊一, 西島千尋(訳). 2015. 『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ：歌い踊ることをめぐる政治』水声社.)
- Waldron, Janice L. 2018. "Online Music Communities and Social Media". In *The Oxford Handbook of Community Music*. Edited by Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins. New York: Oxford University Press.

文献紹介

Liselotte Dieckmann, “Rainer Maria Rilke’s French Poems”,
(*Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3,
Seattle, University of Washington Press, 1951, pp. 320-336)

池田 まこと
Makoto IKEDA

はじめに

ライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875 - 1926) が、彼の晩年¹である 1923 年から 1926 年にかけて、フランス語でかなり多量の詩作をしたことは、リルケ研究者間では知られていることである²。たしかに、リルケのフランス語詩は、生涯の大作『ドゥイノの悲歌 *Duineser Elegien*』(1912 - 1922) (以下『悲歌』とも表記) や『オルフォイスに捧げるソネット *Die Sonette an Orpheus*』(1922) (以下『ソネット』とも表記) を書きあげた詩人が、その後どのような詩作を行っているかという関心のもと、リルケ研究の初期から³現代にいたるまで⁴言及はされてきた。しかしなおも、リルケのフランス語詩が十分に研

¹ なお各区分は初期 (1894 年 - 1902 年)・中期 (1902 年 - 1910 年)・後期 (1910 年 - 1923 年)・晩年 (1923 年 - 1926 年) を想定している。この区分は富士川英郎の『リルケ：人と作品』(東和社、1952 年) を参照した (93 - 209 頁)。したがって本稿でもリルケの処女詩集『人生と小曲 *Lieben und Lieder*』出版の 1984 年を彼の詩人としての経歴の出発点とし、リルケの初期の初年とする。

² 例えば塚越敏監修『リルケ全集』(5) では、最晩年の 1926 年に制作された独語詩は完成詩 18 篇、未決定稿詩が 8 編に対し、仏語詩は完成詩が 67 篇、未決定稿詩が 52 篇であることが紹介されている (698 頁参照)。

³ 例えば、ヴォトケが 1956 年にすでにリルケの言語批判という文脈で彼のフランス語詩に言及している (Cf. Friedrich Wilhelm Wodtke, „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“ (*Orbis Litterarum*, Volume 11, Issue 1-2, 1956, S. 64-109.), S. 104-105.)。

⁴ 例えば、クルーヴェがフランス語詩を挙げてリルケの言語危機以降の展望を述べている (Cf. Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999, S. 282f.)。なお言語危機 (Sprachkrise) とは、特に 20 世紀への世紀転換期のドイツ語圏にみられる文学史的現象であり、当時の諸作家が言語と現実の乖離を訴え、言語へのラディカルな反省を示したことを指す。その現れの代表的な例としては、ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874 - 1929) の

究されたとは言えないのが実情である⁵。なかでも、リルケはなぜフランス語で詩作したのか？という問いについては、定説となるような答えはまだ出されていない。また、言及があったとしても、どちらかと言えば、当時のリルケの置かれた歴史的状況や交友関係などと関係づけて論じられることが多く、作品そのものと連関させて語られることが少なかつたように思われる⁶。

ここで紹介する“Rainer Maria Rilke’s French Poems”は、ドイツ生まれでのちにアメリカに渡ったドイツ文学及び比較文学研究者であり、美術史研究者のリーゼロッテ・ディークマン⁷が1951年に *Modern Language Quarterly* 誌に発表した論文である。本研究は「リルケはなぜフランス語で詩作したのか？」という問いに、作品分析を通じて踏み込んだものである。ディークマンは、リルケが新チューリヒ新聞の学芸部長コロディに宛てた1926年3

『チャンドス卿の手紙 *Der Brief*』(1902)が挙げられる。本作品ではルネサンス期のイギリス貴族チャンドスが友人フランシス・ベーコンに宛てて、自身の言語活動および言語を基礎とした精神活動全般の困難を訴える。あるいはチャンドスは会話の際に、その内容が「偽り」ではないかと、言語と現実の一致への懐疑を見せている。リルケはこうした言語危機を1910年頃から1922頃までの間に経験しているとされる (Cf. Kluwe, S. 77f.)。

⁵ Cf. Rainer Maria Rilke, *Werke, Supplementband, Gedichte : in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*; hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach; übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003, S. 383. 以下、同全集から引く際は *Werke*, 巻号, 頁数と表記。なお本稿で取り扱うリルケ作品の邦訳は以下を参照させて頂き、適宜変更を加えた。塚越敏監修『リルケ全集』(全10巻)河出書房新社、1990-1991年(以下引用などの場合、『リルケ全集』、巻号、頁数と表記)。富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』郁文堂、2003年。手塚富雄訳『ドゥイノの悲歌』岩波文庫、2010年。大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳『リルケ書簡集』(全2巻)人文書院、1968年。

⁶ リルケのフランス語選択については、例えば *Werke, Supplementband* の解説部 (S. 390-392) では、仏人作家ポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871 - 1945) との出会いや『悲歌』及び『オルフォイスに捧げるソネット』完成後の創造的危機、それからリルケを襲った病気というトピックを立ててコメントされている。また高安国世、「リルケ最晩年の詩：特に仏語の詩をめぐって」(『独逸文学研究』(10)、京都大学教養部獨逸語研究室、1962年、1-30頁)には、リルケが当時のフランスの新しい文学に最も関心を抱いていたことなどが挙げられている (27頁参照)。あるいは、塚越敏、『リルケとヴァレリー』(青土社、1994年)には、フランス語詩制作がヴァレリーの勧めであることなどに言及がされている (80頁参照)。

⁷ Washington University Record, Vol. 19 No. 12, Nov. 10, 1994 (<https://pdfs.semanticscholar.org/a804/43357f3cd762256c0885ac52097baecd7c05.pdf>)参照 (2021年3月22日閲覧)

月20日付の書簡において、詩人じしんが語る動機を考察の出発点としている。

(...) 故郷の町プラーハの影響がしみ渡っていたあの初期の若いころの試作は別として、それ以後私は実際に生活した環境を直接に詩の中で賛美したり、「歌」ったりしたいという誘惑を感じたことは一度もありませんでしたが、いまこの土地に移ってきてから三年目に、ヴァレーの声が私の内部から大へん強烈に無制限に湧き上がってきて、私がまだ少しもそれに力添えしないうちから言葉が識らず知らず形をなして現れてきたのです。これらのフランス語の詩は企ててなされた仕事ではなくて、その出現は私にとっての脅威であり、私はそれに屈服され、圧倒されたのです。私ははからずも自分がますます感謝しているこの土地の風景と結びついたという確証をここに得て嬉しく思いました。それはこの風景と、その固有の言葉や訛の世界のうちで交わることができるようになったという発見でした。(...) ⁸

ディークマンはもう少し長く引いているが、本稿で紹介する内容に関わる部分としては、以上の引用で十分だろう。フランス語で詩を書くのは、当時リルケが暮らしていた土地、スイスのフランス語圏のひとつであるヴァレー⁹の地になじんだ結果、自然と生じてきたことだという。いかにもフランス語詩が意図のない、無意識の産物と言わんばかりの発言であり、リルケのフランス語での詩作の理由について考察が進んでいないのは、こうした詩人じしんの発言¹⁰が原因ではないかとも思われる¹¹。しかしディークマンは、この発言が実際の作品にどのように反映されているかを検証しつつ、詩人のフランス語選択の理由の考察へと、更に論を発展させているのである。

ディークマンは次の二点にとりわけ着目し、論じている。すなわち、「単純さ」と「照応」である。前者はフランス語特有の性質としての単純さを核心に持っているが、後に述べるよ

⁸ Cf. Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, Bd. 5, 1977, S. 415f. なお、以下書簡を引用する際は *Briefe*, 巻号, ページ数と表記。

⁹ ヴァレー州じたいはフランス語圏とドイツ語圏にまたがっているという (スイス観光局のウェブサイト <https://www.myswitzerland.com/ja/destinations/valais/>を参照。2021年3月22日閲覧)。

¹⁰ なお、このコロディ宛の書簡には、フランス語で詩を書き、パリのジャーナリズムにも詩を発表するようになったことで、ドイツ国内では裏切り者として非難されたリルケがその弁解をするために本書簡を描いたという背景もある (塚越敏監修『リルケ全集』(5)、707-708頁の後藤信幸による解説参照)。

¹¹ リルケのフランス語での詩作の動機について、コロディ宛の書簡に触れるものとしては、塚越敏監修『リルケ全集』(5)の後藤信幸による解説(709頁)や、塚越の『リルケとヴァレリー』での言及(80-81頁)が挙げられるが、いずれも作品と関連付けての論究はなく、書簡での発言にそのまま従うものである。

うに、ディークマンの論文においては、より複雑な様相を示している。後者はコロディ宛の書簡でも語られた、詩人とヴァレーという土地との交わりに関わることである。以下ではディークマンの論述の順に、まず「単純さ」について、次いで「照応」について紹介しよう。しかし、当然ながら、これら二つの話題は、リルケ晩年のフランス語詩という同じ研究対象に関わるものであり、時にトピックの区別を超えて重なってくるところもあるだろう。

1：単純さ

ディークマンは『果樹園 *Vergers*』(1926)に収録された1924年成立の第三歌を例に「単純さ (Simplicity)」¹²について論じている。

心を騒がせなくてもよいのだ もし不意に
おまえの食卓につこうと天使が決めても
パンの下のテーブル掛けの
しわをそっと伸ばせばよい

おまえは自分の粗末な食べ物を差し出すのだ
天使もそれを味わうよう
そして純粋な唇に
単純な日々のコップをはこぶようにと

Reste tranquille, si soudain
l'Ange à ta table se decide;
efface doucement les quelques rides
que fait la nappe sous ton pain.

Tu offriras ta rude nourriture,
pour qu'il en goûte à son tour,
et qu'il soulève à la lèvre pure
un simple verre de tous les jours.¹³
(傍線：池田)

『果樹園』は、先述のように、リルケが当時3年余り過ごしたスイス南部の地域ヴァレーに

¹² Cf, Liselotte Dieckmann, “Rainer Maria Rilke’s French Poems”, *Modern Language Quarterly*, Vol. 12 Issue 3, 1951, p. 328.

¹³ *Werke, Supplementband*, S. 10-12.

て書かれた作品をまとめたものであり、彼の生前に発表された唯一のフランス語詩集である。第三歌に描かれるのは、「自分の粗末な食べ物差し出す」詩人のささやかな献身と、「それを味わう」と、その献身をおだやかに受け入れる天使の姿である。ディークマンはリルケの天使を「彼の創造の最高決定者であると同時に彼の創造の原動力」¹⁴とみなしている。すなわち、作品に現れる詩人と天使との関わり方からは、そのときどきのリルケの詩作の首尾がいかようかを窺うことができるだろう。例えば『ドゥイノの悲歌』第一歌で「私が叫んだとて天使の序列の中から果たして誰が私の声を聞いてくれよう？」¹⁵と、詩人は天使たちに声を聞き入れてもらえず、「そしてこのように私は自らを抑制し、暗いむせび泣きの呼び声を飲み込むのだ。」¹⁶と、口をつぐんでしまう。なるほど、この第一歌に歌われた詩人と天使との埋めようのない断絶からは、リルケの詩作が困難を極めていたことが暗示されている。現に、当時の彼は詩作上の不振の時期にあったのである¹⁷。一方それとは打って変わって、『果樹園』第三歌には、人が天使に受け入れられ、ともに宥和的にくつろいだ様子が描かれる。このような描写からは、詩人がリラックスして詩作していたことが読み取られるだろう。

一方、リルケのドイツ語詩とフランス語詩のあいだには、当然と言えば当然なのだが、詩行が持つ響きの点でも違いが生じている。例えば『悲歌』は、そこで用いられた悲歌形式のために、詩行が長く荘重な響きを特徴とする。具体例を挙げよう。『悲歌』第一歌の第23詩行-第24詩行の *zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel / die erweiterte Luft fühlen mit innigern Flug.*¹⁸ (アクセントのある音に傍点：池田) の2詩行は、どちらの詩行も冒頭は強弱格だが、強弱弱格5脚と強弱格1脚からなるヘクサーメーター詩行と、強弱弱脚2脚と強格1脚を2つ並べたペンターメーター詩行各1行からなる二行詩節ディステヒヨンの規則に則って書かれていると考えられる¹⁹。見てのとおり1行の詩行が13~16音節ほどと長く、複雑なリズムを持っている。このディステヒヨンを連ねた

¹⁴ Dieckmann, p. 328.

¹⁵ „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“ (*Werke*, Bd. 2, S. 201.)

¹⁶ „Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf / dunkelen Schluchzens.“ (*Werke*, Bd. 2, S. 201.)

¹⁷ Cf. Kluwe, S. 77f.

¹⁸ *Werke*, Bd. 2, S. 201. なお日本語訳としては、「私たちが息づいている空間へ。おそらく鳥たちは感じるだろう、／いっそう心のこもった羽ばたきで それだけ広くなった空を」がそれにあたる。

¹⁹ ジオルコフスキはこの詩行について「ダクテュロスのヘクサーメーターに加えてペンターメーターから成る完璧なディステヒヨンとして読まれうる」(Theodore Ziolkowski, *The Classical German Elegy, 1795-1950*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 236.) と紹介している。

形式が悲歌形式である²⁰。6節95詩行から成る『悲歌』第一歌はそれだけでも長大な作品といえよう。一方『果樹園』第三歌は脚韻を備えた4つの詩句を1つの詩節とし、それが2つ連ねられているところから、形式としては四行詩²¹に類するものではないかと思われる。詩行の長さに関して言えば、第1節に関しては、第1詩行が6音節、第2詩行が8音節、第3、4詩行が7音節である。第2節は、奇数行は第1詩行が9音節、第3詩行が8音節であり、偶数行が7音節である²²。いずれも10音節に満たない。したがって、『悲歌』と比べると、一行の持つ響きが格段に短く簡潔だと言えるだろう。作品全体の長さとしても2節8行と比較的短い²³。こうした文体上の違いには、ドイツ語とフランス語の違いもおおいに関わっているだろう。ディークマンは、そのことについてこう述べている。「フランス語は(...)ドイツ語に対して韻律形式の単純さと同様に文体の単純さを、陳腐になったり、簡素すぎたりすることなく与える点で優っている」²⁴。これを筆者なりにかみ砕くならば、まず言えるのは、単語のもつ音節が多いドイツ語に対し、フランス語は一単語の持つ音節がより少ないということである。また、アクセントの性質もドイツ語とフランス語では異なっている。ドイツ語が一つ一つの単語にそれぞれ固有のアクセントを持つのに対し、フランス語は単語固有のアクセントを持たない²⁵。また、フランス語のアクセントは、ドイツ語のような音の強さというよりも、音の長さが重要視される²⁶。したがって、音の強弱によって形成されるリズムの点でドイツ語よりも単純なのがフランス語だといえよう。フランス語の持つこうした音の短さ・リズムの平明さは、これから述べるように、ディークマンが指摘するリルケのフランス語詩の「単純さ」に関わってくる。

本作品の最終詩行に現れる simple (単純な) という語は、リルケのフランス語詩に頻繁に登場するとディークマンは指摘する²⁷。それはそうと、『果樹園』第三歌の simple からデ

²⁰ 山口四郎『ドイツ韻律論』三修社、1973年、65-66頁参照。

²¹ 鈴木信太郎『フランス詩法』下、白水社、1954年、20頁参照。

²² 本論にはほぼ関わらない部分であるので、本文中では触れなかったが、脚韻については第1節は abba (抱擁韻)、第2節は cdcd (交差韻) の形で踏まれている。

²³ 実際のところ『果樹園』に収録された76作品中、3節以上の長さの節を持つ作品は30作品(全体の約4割)と少なくない。しかしながらその30作品のうち、1行に含まれる音節数が10以上になるものは12作品(全体の約1.5割)である。言い換えれば、ひとつの作品で極端に分量のあるものはほとんどないと言っていいだろう。それゆえ、詩集全体としては比較的簡潔な作品という印象を与えるのではないかと思われる。

²⁴ Dieckmann, p. 328.

²⁵ 東京外国語大学言語モジュール <http://www.coelang.tufts.ac.jp/mt/fr/pmod2/6-2-2-1/1.html> 参照 (2021年1月23日閲覧)

²⁶ 東京外国語大学言語モジュール <http://www.coelang.tufts.ac.jp/mt/fr/pmod2/6-2-2-1/1.html> 参照 (2021年1月23日閲覧)

²⁷ Cf. Dieckmann, p. 328. なお、詩集『果樹園』以降のフランス語詩群 (おおよそ248作

ティークマンが独自に導き出す「単純さ」は、彼女じしんが認めるように「むしろ複雑」²⁸である。なぜなら、ティークマンは、ここでの「単純さ」には、様々な側面があることを示唆するからである。彼女は『果樹園』第三歌には、「パン」や「テーブル掛け」など素朴に挙げられるヴァレーの事物の佇まいの「単純さ」、「心を騒がせなくてもよい」とその事物を歌う詩人のリラックスした心情の「単純さ」、また先にも述べたような音の短さやリズムの平明さといったフランス語の性質としての「単純さ」がいちどきに示されていることを仄めかしている²⁹。

このように「単純さ」の様々な側面を示しつつ、彼女は次のように解釈を進めている。「詩人は彼の重い義務を果たした後で、彼を取り巻く単純な事物を単純な言語と単純な形式で遠慮なく歌いたいと思っている」³⁰。ティークマンの言う「重い義務」とは『悲歌』や、『ソネット』の完成である。近代の人間が抱える自己存在の悩みというテーマを持った、これらの深刻で長大な作品³¹を成した後に、詩人がヴァレーの「単純な」田園の情景に心を解放するというのは自然なことかもしれない。またその心情がこれまでとは違ったトーンで歌われるのもおかしなことではないだろう。つまり、「単純な言語と単純な形式」によってである。したがって、ティークマンは「我々はここに彼のフランス語で詩作する欲求の原因のひとつに至る」³²という。すなわち、ヴァレーの地の素朴な風景に囲まれた詩人の、肩の力を抜いた心情にフィットするものとして、「単純」なフランス語が選ばれているというのである。

こうしたフランス語の選択があまりに無意識的に、自然に行われたというのが、先にも引いたコロディ宛の書簡で語られていることだろう。では、この「無意識」下では何が生じて

品) 中で simple やそれからの派生語が登場するのは全部でおおよそ 12 か所である。

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Cf. ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ もっとも、『オルフォイスに捧げるソネット』はその題のとおりソネット集である。ソネットは、分量としてはおおよそ 10 音節ほどの詩行を 4 行 4 行 3 行 3 行のまとまりで節を 4 つ作る形式である。したがって、『悲歌』に比すると簡潔な印象を与えるだろう。内容としても『悲歌』で悩み苦しまれた人の儂い存在のありようを逆手に取って、軽やかで自由な存在が歌われている。したがって、『ソネット』を『悲歌』と同様の「深刻で長大な作品」とみなすのは不適切ではないかという意見もあるだろう。事実、富士川は『ソネット』を『悲歌』に次ぐ新しい時期の出現とみなしている（『リルケ：人と作品』、201 頁参照）。しかし、一方でなおも、リルケ自身は「『ソネット』はそうあるのが必然のことですが、『悲歌』と同じ「素性」から出ています」（1925 年 11 月 13 日付ヴィルトルト・フォン・フレヴィチ宛ての書簡）（*Briefe*, Bd. 5, S. 372.）と、『ソネット』が『悲歌』と同じ圏内の作品であることを主張している。ティークマンが『ソネット』を「重い義務」に含めているのはこうしたリルケの主張を踏まえたものではないか。

³² Dieckmann, p. 328.

いるのだろうか。次に述べる「照応」の項で、それは明らかにされるだろう。

2: 照応

ディークマンは『ヴァレーの四行詩 *Les Quatrains Valaisans*』(1926) (以下『四行詩』とも表記) からいくつか例を取って、「ここで土地と彼の精神状態が一度だけでもあまりに完璧に照応しているがゆえに、その地を歌うなかで彼自身の内的状態が客観的に、ほとんど非人格的なやり方で表現されているように見える」³³と論究する。その際指摘されているのは、詩人があたかもヴァレーという地に溶け込んでしまっているかのような状況、つまり両者の照応 (correspondence) である。なお、『ヴァレーの四行詩』は、先にも挙げた『果樹園』の末尾に収録された、全部で36歌からなる比較的大きな連作³⁴であり、『果樹園』と同様にヴァレーの地や当地の事物を歌う。

このとき、彼女がまず着目するのは、事物の擬人的表現である。『四行詩』第十五歌には、「おのれの姿に満ち足りてうなづく大地」³⁵が描かれる。この大地 (la terre) は、あたかも人のような「うなづく」しぐさを見せている。これは何に対するうなづきかと言えば、「おのれの姿に満ち足りて」いることに対する「うなづき」である。したがって、擬人的表現はこの場合、事物の自己充足性とセットになっているといえよう。ディークマンはしかし、この自己充足性は、大地がひとりで完成させるものではないという。すなわち、「この土地の落ち着いた自己充足性は、それに留まらず、むしろ、供物となる前の内的な集中を形にしたものであり、この大地と天との見事に単純で自然な関連においてのみ究極の存在があるのだ」³⁶という。つまり、大地の自己充足性は、「天」との関わりにおいてこそ、真にもたらされるというのである。それには、『四行詩』第三十五歌がディークマンの念頭にあるからだろう。本作品にも大地 (la terre) が登場しているが、それは「空に向かって語りかけ」³⁷るしぐさを取っている。すなわち、大地は天にその身を捧げており、その身を捧げることによって、「おのれの姿に満足」するというのがディークマンの解釈なのである。

³³ *Ibid.*, p. 331.

³⁴ 『果樹園』本編と『ヴァレーの四行詩』を合わせた全作品数は112である。したがって詩集全体の作品数の割合としては『ヴァレーの四行詩』が3割強を占めることになる。

³⁵ この描写が具体的に現れるのは次の詩行である。《c'est la terre contente de son image/et qui consent à son premier jour.》(*Werke, Supplementband*, S. 91-92.). なお塚越敏監修『リルケ全集』(5)でこの箇所は、「おのれの姿に満ち足りて／その第一番目の日にうなづいている 大地」(520頁)と訳されている。

³⁶ Dieckmann, p. 331.

³⁷ このしぐさが具体的に登場するのは次の詩行である。《Au ciel, plein d'attention, / ici la terre raconte;》(*Werke, Supplementband*, S. 106.). なお塚越敏監修『リルケ全集』(5)では、「空にむかって 注意深く／ここで大地は語っている」(535頁)と訳されている。

ディークマンは更に、このような大地の天への献身に際し、大地がとる擬人的なしぐさのうちでも、「語る」さまが描かれていることに注意を向けている。たしかに今しがた挙げた『四行詩』第三十五歌でも、大地は空に向かって「語りかけ」ていた。あるいは、『四行詩』第六歌では、「おのれを与え おまえの厳しい子音のあいだに／あらゆるところに自分の母音の光をおいてゆく／これらすべての流れる水が」³⁸と、天からの光と言葉を交わしつつ、大地が自らをささげている。ところで、この「大地の語り」は、結局のところ詩人の口を通じて行われていることである。しかし、事物は擬人化され、あたかも自ら語るようだというのはこれまでに見たとおりでである。ディークマンはこのような事物自らの語りには、「事物への詩人の反応や、彼の感情、それに彼の生命を我々が感じ取ることができないのは詩集の中のひとつからというわけではない」³⁹と述べる。すなわち作品のどれをとっても、「土地そのものの生しか感じられない」⁴⁰というのである。したがって、詩人の口から語られているはずなのに、詩人の姿はこのヴァレーの地に埋もれて見えなくなっている。このような語り口から、ディークマンは、「この土地自体が語るのである。(…)この土地そのものが固有の詩的性質を持っており、それは詩人がそれに耳を傾けつつ、彼じしんの言葉において、その地の詩情との真の照応を見出す種類のものなのである」⁴¹と、詩人の口がヴァレーの地の語りにも照応するさまを読み取っているのである。

ディークマンがここで読み取る経験、すなわち天へと語りかける大地に一体化することで、詩人が詩の言葉を得るという経験は、冒頭でも引いたコロディ宛の書簡で語られた経験と同じものである。すなわち、「(…)この風景と、その固有の言葉や訛の世界のうちで交わることができるようになった」経験である。ディークマンはリルケのフランス語での詩作の理由のもう一つを、このような当地との深い照応に求めている。彼女はリルケがフランス語詩において *abondance* (豊かさ) と *abandon* (放棄) という語をしばしば用いていること⁴²から論を展開している。

³⁸ « toutes ces eaux qui se donnent, / mettant partout la clarté de leurs voyelles / entre des dures consonnes! » (*Werke, Supplementband*, S. 84.)

³⁹ Dieckmann, p. 331.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² ディークマン自身はこの際に具体的な作品例を挙げず、包括的に論を進めている。筆者が確認したところ、『果樹園』以降のリルケのフランス語詩全体（おおよそ 248 作品）のうちで、*abondance* やその派生語が登場する作品はおおよそ 12 作品、*abandon* やその派生語が登場するのは 16 作品である。とりわけ詩集『果樹園』中の連作「果樹園 *Verger*」

(1924) においては連作全体を通じてではあるが、*abondance* も *abandon* もいずれも登場しており、彼女の念頭にあったのはこの作品ではないかと推測される。

abondance (豊かさ) という語が非常に頻繁に登場するのは、もちろんそれが豊かなヴァレーという地の本質的な性質を表現するからである。リルケがこの名づけをしばしば abandon (放棄) と共に行っていることは偶然ではない。—彼には類似した音で遊ぶ意図はない、あるいはあったとしてもそれに留まる意図ではなく、彼は土地の abondance とその土地の天への abandon の深い関係が、つまり自己献身が近親の音によってフランス語において最も幸運にも表現されていると感じていたのだ。⁴³

この発言を解きほぐすために、少し回り道をしよう。まず、「名づける(name)」という行為は、「事物そのもののまさにその表現であり、その名を通じて事物がその本質を語る」⁴⁴ものだとディークマンは定義している。さらに彼女は「静けさ」や「不在」など抽象的な対象にもその射程を広げている⁴⁵。したがって、この「名づけ」は今引いている発言における「豊かさ」や「放棄」にも適用可能というわけである。また、ここで abandon (放棄) というわかりにくい語が指すのは、ヴァレーの地の、天に対する自己「献身」のことであると強調しておこう。それから、更に回り道をするのだが、先にも引いた『果樹園』第三歌で、詩人が天使にその身を捧げていたことを思い起こそう。その際、詩人と天使との関係は詩人と創造の関係であるとディークマンは指摘していた。しかし一方で、フランス語詩にはヴァレーの地と詩人との照応もまた描かれていることが判明した今、この詩人の天使への献身は、ヴァレーという地の、天への献身にも重ねることができよう。すなわち、ここで詩人はヴァレーの地と一体となり、天使と重なる天へとその身を捧げているのである。リルケはその際、先のコロディ宛の書簡において、じしんとヴァレーの地との交わりは、「この風景と、その固有の言葉や訛りの世界のうちで交わることができるようになった」ことだと語っていた。つまり、詩人は abondance や abandon といった当地の言葉ごと、ヴァレーの地と照応しているのである。

こうしてリルケがヴァレーに「名づけ」る、abondance も abandon もドイツ語のボキャブラリーにはない語である(訳語としては相応するものがもちろんあったとしても、たとえば英語の abundance (多量) や abandon (放棄する) のように語源を同じくする語を持っていないという意味である)。したがってこれらの語はリルケが新たにヴァレーの地と照応するなかで得た、新たなボキャブラリーだといえよう。ディークマンも言うように、これらの語は互いに近接した音を持ち、大地の充足と天への献身を響きの上でも重ね合わせることができよう。したがって、詩人が当地の言葉ごと深く交わったヴァレーという地の豊かさと自己献身とを十全に表現するボキャブラリーとして、土地の言葉であるフランス語が選択されていることをディークマンは示唆するのである。

⁴³ Dieckmann, p. 335.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 335.

結び

以上が「リルケはなぜフランス語で詩作したのか？」という問いに対するディークマンの回答である。「単純さ」という観点にしても「照応」という観点にしても、当時のリルケじしんの内面にフランス語がフィットしていた際の状況が詳らかにされているといえよう。彼女の研究は、現在なおも踏み込まれることの少ない、リルケのフランス語での詩作の理由について、作品分析を通じて考察し、比較的明確な解答を提示する数少ない研究である。それゆえ、その分野での資料として一読の価値があるように思われる。

本論では、彼女の論文の中でも、詩人のフランス語選択に対するアプローチのエッセンス的な部分を紹介してきた。しかしながら、実際のところ、彼女の研究はこの問いを主たるテーマとしつつも、同時に、リルケ晩年のフランス語詩全体の特徴を明らかにしようとする、視野の広いものでもある。例えば、彼女は、死を目前に書かれたフランス語詩には、ある特徴が見られると指摘する。すなわち、それまでも死をテーマにすることの多かったドイツ語詩にも見られない、死というものに対する彼じしんの個人的な告白が認められるというのである⁴⁶。したがって、リルケのフランス語詩をこれから研究しようとする者にとっては、フランス語選択に関してのみならず、様々なヒントを与えてくれる文献となるだろう。

参考文献

欧文文献

リルケの著作

Rilke, Rainer Maria : *Werke : Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996.

—*Werke, Supplementband, Gedichte : in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*; hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach; übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003.

—*Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, Bd. 5, 1977.

リルケ研究

Dieckmann, Liselotte : “Rainer Maria Rilke’s French Poems”, *Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3, Seattle, University of Washington Press, 1951, pp. 320-336.

Kluwe, Sandra : *Krisis und Kairos : Rilkes Sprachscheu und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999.

⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 336.

Wodtke, Friedrich Wilhelm : „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volume 11, Issue 1-2, 1956, S. 64-109.

その他

Ziolkowski, Theodore : *The Classical German Elegy, 1795-1950*, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

日本語文献

リルケの著作

塚越敏監修『リルケ全集』（全10巻）河出書房新社、1990 - 1991年

富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』郁文堂、2003年

手塚富雄訳『ドゥイノの悲歌』岩波文庫、2010年

大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳『リルケ書簡集』（全2巻）人文書院、1968年

リルケ研究

富士川英郎『リルケ：人と作品』東和社、1952年

高安國世「リルケ最晩年の詩：特に仏語の詩をめぐって」『独逸文學研究』（10）、京都大學教養部獨逸語研究室、1-30頁所収、1962年

ヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』山崎義彦訳、昭森社、1966年

塚越敏『リルケとヴァレリー』青土社、1994年

その他

山口四郎『ドイツ韻律論』三修社、1973年

鈴木信太郎『フランス詩法』上下、白水社、1950 - 1954年

執筆者一覧 (氏名は掲載順)

論文

根来孝明 公益財団法人日本習字教育財団観峰館嘱託研究員
京都芸術大学非常勤講師 ノートルダム女学院中学高等学校非常勤講師
同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程 在学中

主要業績

- ・「三井親和の篆書作品について——その造形と評価に関する一考察——」『美学芸術学』第31号、美学芸術学会、2016年
- ・「良寛の書をどう見るか——線質の検討を中心に——」『美術フォーラム21』第39号、醍醐書房、2019年
- ・「趙孟頫による書聖・王羲之のイメージ生成——《蘭亭序》臨本を手がかりに」『美学』第256号、美学会、2020年
- ・「宋伯魯の臨書——中華民国初期における王羲之書法の様相——」『観峰館紀要』第15号、公益財団法人日本習字教育財団観峰館、2020年

船木理悠 同志社大学嘱託講師、京都芸術大学非常勤講師
同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程 修了、博士(芸術学)

主要業績

- ・「音響のテンポと脈拍のテンポ——ジゼル・ブルレとフーゴー・リーマン——」、岡林洋・清瀬みさを(編著)『カルチャー・ミックスII』晃洋書房、2018年
- ・「ジゼル・ブルレの『音楽的時間』における「音楽形式」について——記憶と期待の観点からの解釈——」『美学』第70巻1号、2019年
- ・「作品の美学から演奏の美学へ——ハンスリック美学とブルレ美学の比較から見えてくる音楽美学の流れ——」、清瀬みさを(編著)『カルチャー・ミックスIII』晃洋書房、2020年

研究ノート

西澤忠志 立命館大学先端総合学術研究科表象領域 在学中

主要業績

- ・「日本における「演奏批評」の誕生：第一高等学校『校友会雑誌』を例として」『文芸学研究』22号、2019年
- ・資料紹介「明治時代における新聞での演奏批評記事目録——1890-1916年までの7紙における演奏批評から」『人文×社会』創刊号、2021年

文献紹介

池田まこと 京都芸術大学非常勤講師
同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程 修了、
博士(芸術学)

主要業績

- ・「R・M・リルケの言語危機について：ホフマンスタールとの比較を通じて」『美学』第67巻1号、2016年
- ・「「ヴァレーの丘」に匂い立つ「芳しき香り (Fragrance)」に誘われて——リルケの仏語詩『ヴァレーの四行詩』のたくらみ——」、岡林洋・清瀬みさを(編著)『カルチャー・ミックスII』晃洋書房、2018年
- ・「リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての一考察：特に言語危機の解決と関連させて」『関西美学音楽学論叢』第3巻第1分冊、2019年

関西美学音楽学研究会 活動報告

*

2020年4月 - 2021年3月

- 通算第35回（2020年度第1回）研究会 2月15日（月） オンライン開催
- ・西澤忠志：「ヴァーチャル空間での音楽実践の位置づけ
——トゥリノの音楽行為の分類をもとにした考察」
(『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容)
 - ・根來孝明：「趙孟頫の書における評価の変遷」
(『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容)
 - ・船木理悠：「映画音楽の存在論——20世紀フランス語圏の音楽美学の観点から——」
(『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容)
 - ・池田まこと：文献紹介「Liselotte Dieckmann, "Rainer Maria Rilke's French Poems"
(Modern Language Quarterly, Seattle, University of Washington
Press, 1951, pp. 320-336)」 (『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容)
 - ・田邊健太郎：文献紹介「セス・S・ホロウィッツ『「音」と身体の不ふしぎな関係』
(安倍恵子訳、柏書房、2015年)」
(『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容)

※今年度は新型コロナウイルス流行のため、研究会は1回のみで開催となりました。

【編集後記】

『関西美学音楽学論叢』第5巻をお届けいたします。

2020年度は、新型コロナウイルス流行がアカデミズムの領域においても極めて大きな影響を与えました。多くの授業が遠隔授業となったことを耳にしますし、次年度の授業も大学によっては引き続き遠隔授業を取り入れながら行っていく見通しのようです。また、各種学会についても、学会によってはインターネットを活用した形で例会や大会が行われています。

本研究会においても、今年度は限られた回数しか研究会を開催することができておらず、困難を強いられております。そのような中で、この度、第5巻を発行することができたのは、美学や音楽学の研究活動を停滞させないために意義深いことであろうと思われまし、困難な中でご寄稿いただいた執筆者の皆様や、発行にご尽力いただいた皆様に対しては感謝の念がたえません。

本研究会の今後の活動についても、今後どの様な形で行っていくかを考えていかななくてはならない状況となっていますが、編集委員としては、本研究会がこの状況の中でなし得ることの一つとして、本論叢の発行の継続的な発行によって貢献できればと考えております。細々とした活動ではありますが、本誌が少しでも美学や音楽学に携わる皆様のお役にたちましたら幸いです。

(船木理悠)

『関西美学音楽学論叢』編集委員会

編集委員長：船木理悠

編集委員：外山悠、山口隆太郎（50音順）

関西美学音楽学論叢 第5巻

2021年3月31日発行

編集・発行 関西美学音楽学研究会

ホームページ

<https://aesthetics-musicology.jimdo.com/>

E-mail アドレス

kansai.aesthetics.musicology@gmail.com

© 関西美学音楽学研究会 2021

本誌に掲載の論文等を無断で複写、転載することを禁じます。