

# 関西美学音楽学論叢

## 第9巻

2025

*Kansai Journal*

*of*

*Aesthetics and Musicology*

Vol. 9

---

関西美学音楽研究会[編]

\*\*\*\*\*

## 関西美学音楽学論叢

第9巻

2025

\*\*\*\*\*

### 目次

#### 依頼論文

- ・音楽と視覚美術：試論——三つの契機—— ……………中川克志 p. 2

#### 論文

- ・音楽と「場」の混淆——音楽文化の多元的な理解に向けて ……………岡野宏 p. 21

#### 研究ノート

- ・『アルケステイス』試論：言語危機を視野に入れて ……………池田まこと p. 38

- ・執筆者一覧 …………… p. 59

\*

- ・関西美学音楽学研究会活動記録 …………… p. 61

- ・『関西美学音楽学論叢』公開状況 …………… p. 62

音楽と視覚美術：試論

——三つの契機——

Music and Visual Art: An Essay: Three Turning Points

中川 克志

NAKAGAWA Katsushi

**Abstract**

This essay explores the evolving relationship between music and visual art, focusing on three key historical turning points that significantly influenced their interaction. The first turning point was the emergence of abstract painting in the 1910s, which allowed music to be visualized conceptually rather than through literal representation. The second turning point was the popularity of synesthesia as a cultural and artistic phenomenon from the late 19th century to around 1930, where the blending of sensory experiences (such as seeing colors while hearing music) became a central theme in art. The third turning point was the advent of sound reproduction technology in the late 19th century, which transformed how sound was recorded and visualized, shifting from symbolic representations to more direct, indexical forms. The author aims to critique the visual art-centric bias in the art world, advocating for a more inclusive understanding of art that recognizes the significance of sound and music. To do that, the author plans to write two more additional essays in the near future: one will examine two modes of relationships (the "integration of arts" and the "incorporation of external elements"), and the other will focus on two new concepts (new synesthesia and sound art) that demonstrate the transformation of their relationships.

**はじめに**

以下は、私が計画している、音楽と視覚美術の関係性を扱う比較芸術学的考察のための試論である。音楽と視覚美術との間にはどのような関係性があり得るのか、両者の隣接関係あるいは近接関係はどう考えることができるのか、それらはどのように変化してきたのか、今後どのように変化していくのか。本論はそうした考察のためのスケッチである。

そのために、以下では、音楽と視覚美術との関係性の変容について考察するために重要だと私が考える三つの契機を提示する。これらは私がこれまでの研究活動の中から経験的に見出してきたものである。音楽と視覚美術との関係性を考察する際に念頭におくべき問題を網羅してはいないし、いずれの議論も不十分だが、それでも今後の議論の叩き台としてこのスケッチは有効な試論となるだろう。

本論を構想した理由について説明しておきたい。

本論の個別的な戦術的目的は、音楽と視覚美術との間の関係性が変質した（と考えられる）歴史的契機を記述すること、である。そうすることで、「音楽」と「視覚美術」と

「アート」という言葉の使い方を解きほぐし、現状のアートワールドにおける音響芸術に対する意識が高まることを私は期待している。つまり、本論の戦略的目的は、アートとは主として視覚美術だとする視覚美術偏重主義を是正することだと言えるかもしれない。私は、現状のアートや視覚美術を語る言葉の多くは音響芸術に対して鈍感だ、と認識しており<sup>1</sup>、それを是正するために、音楽と視覚美術との関係性について語る言説の解像度を高めたいのだ。

そこで本論では、しばしば見かける「音楽とアート／アートと音楽」という記述を避ける。「音楽とアート」という言い方には、音楽とアートを対等な並置関係に置くことで、音楽は（真正な）アートではない（し、過去もそうではなかった）し視覚美術のみが（真正な）アートである、とするニュアンスがあると思うからだ。「音楽はアートではない」という言葉を肯定する人は少ないだろうが、アートとは主として視覚美術である（し、現代アートとは視覚美術でありゲンダイオンガクやポピュラー音楽は含まれない）と（公言せずとも）考えている人は多いだろう。私はそうしたいわば視覚美術偏重主義に異を唱えたい<sup>2</sup>。代わりに、本論では「音楽と視覚美術／視覚美術と音楽」と記述する。「音楽と視

---

<sup>1</sup> 例えば、グリーンバーグやマイケル・フリードがほんの少しだけジョン・ケージに言及する際の、言葉の足りなさ、乱雑さ、解像度の低さは、いつか詳細に分析する価値があるだろう。彼ら以降の現代美術の批評家たちの多くはもはや同時代のゲンダイオンガクにはほとんど言及しない。この問題意識については過去に別の言い方で述べたことがある（中川 2023：19 あるいは 185）。

<sup>2</sup> 視覚美術偏重主義が横行するのは、「アート」とは世界的な超富裕層が売買するマーケットの動向を起点に動くものだというタイプの「現代アート」理解に基づくならば、間違いとか否定すべき事項ではないかもしれない。そうした理解においては、現代アートとは、視覚的基盤を持つオブジェのように売買可能なものでなければならないだろうから。しかし、私はそういうアート理解とそこを基点／起点に規定されるアートワールドには興味がない。アートとは超富裕層の趣味嗜好に左右されるものではないし、超富裕層はアートの世界を稼働させるサポートをすることで、アートとその制作者と消費者のために奉仕する存在に過ぎないだろう。

あるいはまた、視覚美術偏重主義が横行するのは、もしかしたら、音楽を「民族音楽／芸術音楽／民俗音楽」という分類で考える傾向が強いからかもしれない。つまり、芸術音楽ではない音楽もあるのだから、全ての音楽をあえて「アート」と並置することには意味がある、という理解の帰結なのかもしれない。

さらにあるいは、視覚美術偏重主義が横行する理由の一つとして、音楽進化論的な思考によれば音楽とは言語に先行する人間の先天的な能力であり、それはアートや芸術とは別個の活動である、という想定が可能であること、もあげられるかもしれない。こう考えるならば、生物学的に音楽は他のアートから区別されてしかるべき、となる。ただし、私は、現実問題として、西洋芸術音楽はあくまでも社会の中の「アート」という領域に属す

覚美術」という言い方に、音楽と視覚美術は並列関係にあり、その二つの上位概念として「アート（あるいは芸術）」がある、とする意味を込めたい。「美術」という言葉だけでなく、「美術」という言葉はそれだけで上位概念としての「アートあるいは芸術」を意味する可能性があるので、明確に「視覚美術」と記述することにする。

そのような動機に基づき、本論では、音楽と視覚美術との間に成立し得る関係性の様態が変質することになった歴史的契機を、指摘したい。とはいえ、本論で言及できるのは、基本的には近代以降の西洋芸術<sup>3</sup>に過ぎない。念頭に置いている事例は、音楽から視覚美術へ移行しようとする類型、音楽に関心を持つ視覚美術、音楽と視覚美術との境界線を融解させようとする実践、音楽と視覚美術を総合的に協働させる実践などである。音楽と視覚美術との関係性の様態に関する私のような問題意識は、音楽と視覚美術の発展形態あるいは融合形態として理解されがちな「サウンド・アート」（と形容されるこの多い芸術）の研究において、古くから形成されてきた<sup>4</sup>。音楽と視覚美術との関係性の様態を分類整理するような直接的な先行研究はないが、同様の問題意識に基づく先行研究はいくつかある。Weibel 2019a はその一つで、これは、ドイツのカールスルーエ・アート・アンド・メディ

---

る文化的活動である（に過ぎない）と考えている。そこで生物的な論拠を持ち出すことが、本当に「本質的な議論」に貢献するかどうかについては、懐疑的である（これについては意見を異にする人々はいくつかもしいと想像する）。

視覚美術偏重主義が成立する理由として、最後に、芸術を支援する制度的な枠組みとは別に、音楽を支援する制度的枠組みが成立しているからかもしれない、という推測をあげておきたい。これは制度的問題というより歴史記述の問題と呼ぶべきかもしれない。歴史的に視覚美術と音楽は別々の系譜を辿ってきたため、制度的にも視覚美術と音楽とは（基本的には近い場所ではあるが、一応は明確に）別々の社会的枠組みの中で生産流通消費される。とはいえ、それが、音楽とアートを並置すべきであるという理由にはならないと私は思う。制度的に芸術を音楽と別個の固有のものとして扱うことは、言説的に視覚美術と音楽とを別個に扱うことを論理的に肯定するわけではない。そこに視覚美術だけがアートであるという認識が成立しているとするれば、それは単なる論理的飛躍に過ぎないのではないか。

<sup>3</sup> 私は日本で生まれ育った日本人だが、西洋中心的な人文学教育を受けて育ってきたので、「日本における音楽と視覚美術」についてそのまま思考することは難しく、迂遠ながらもまずは近代以降の西洋芸術における音楽と視覚美術との関係性について思考する必要がある。そもそも「音楽」も「美術」も明治維新以降の翻訳語であり、西洋芸術の理解のパースペクティブは基本的な語彙のレベルから私たちの理解を枠づけているのだから、論題設定における近代西洋芸術に限定されるというこの限界については、寛恕を願うしかない。

<sup>4</sup> その古典が Kahn 1999 であり、ダグラス・カーンが開拓した、芸術における音の歴史研究である。私の本論における問題意識の多くは、カーンを継承している。

ア・センター (ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe) で開催された、音が用いられる芸術を大量に展示した網羅的かつ回顧的な展覧会の解説論文である。ただし、これは、言及される作品事例が極めて多く参考になるが、記述の体系性やサウンド・アートという言葉の定義などの厳密さに欠けているので全体像を見渡すためには不向きだと私は思う。私はもう少し整理されたパースペクティブを提示したい。また、私の提示する関係性の分類整理のスケッチにおいて、全体的な概観ではなく、その個別項目については、それぞれ良い先行研究がたくさんある。例えば、Leppert 1993 はアートにおける共感覚 (シナステジア) 研究の基本文献として重要であり、多いに参照している。また Kelly 2017 は、視覚美術の領域における音響的要素の出現という観点から、とりわけ、ギャラリーに音が出た事例と系譜を調査した好著である。ただし、こちらは、1969年の『Anti-Illusion』展を転換点として記述しており (Kelly 2017: 117 など)、私が想定する系譜よりも随分と歴史が浅い。ここでは、あくまでも「視覚美術のためのギャラリーにおける音」が念頭に置かれているので、歴史が浅くなるのかもしれない。私としては、こうした歴史を想定する Kelly の枠組みを参照しつつも、もう少しスパンの長い系譜を提示してみたい<sup>5</sup>。また、音響再生産技術の系譜については、サウンド・スタディーズの古典であるジョナサン・スターンの著作 (スターン 2015) を大いに参照している。

本論では、音楽と視覚美術との関係性が変容するにあたって重要だったと私が考える三つの契機を提示する。1910年代の抽象画の出現、19世紀末から1930年ごろまでのシナステジアという問題圏の流行、19世紀最後の四半世紀における音響再生産技術の出現である。これらは一つの系譜の中で順次的に発生したというよりも、三つの相互に重複することもあるが相対的には独立している個別領域において、三つの出来事が発生した、と現段階では考えている。つまり、19世紀末に出現した音響再生産技術が、1910年代の抽象絵画の成立に影響を与え、その二つの影響下で1920年代に様々なシナステジアに関連づけられる実践が産み出された、という一本線の系譜は、現段階では考えにくい。もちろん、1920年代の音楽や視覚美術における諸活動が音響再生産技術と抽象絵画の双方から何の影響も受けずに展開していたというわけではなく、(濃淡は様々だろうが) 両方から何らかの影響

---

<sup>5</sup> Kelly 2024 は、1970-80年代に開催された、音を使うアートに焦点を当てた展覧会を調査し、1970年代以降のポストメディウムの状況と関連づけた好論文である。グリーンバーグ以降のポストメディウムの状況における音について語ることで、音を使うアートに関する語り口を複数化すること、1979年にMoMA PS1で開催された大規模な「Sound」展について初めてきちんと論じた学術論文であること、など、画期的な論文として評価できる。ただし、幾つかの点で疑問が残る (1970年代の実験音楽の系譜が軽視されていること、美術館で演奏された音楽パフォーマンスと美術館との関係性の考察など) こともあり、もう少し長いスパンにわたる音楽と視覚美術の関係性を扱う比較芸術学的考察のための基盤にはならない、と判断している。

を受けて活動をしていたはずである。近代の聴覚性<sup>6</sup>をめぐる研究が進展することで、これら三つの契機を一つの系譜に回収したり何らかのやり方で統一的に把握し直したりできるようになる可能性は十分あるだろう。しかし、少なくとも現段階では（私の能力の限界もあり）これら三つの契機についてはそれぞれ個別に語るべきだろうと判断している。

## 1. 抽象画の出現

抽象画が出現することで音楽と視覚美術との関係性は変化した。抽象画以前、視覚美術は音楽を具象的に表現するしかなかったが、抽象画以降、音楽は理念化されて、あるいは概念的に、視覚化されるようになった。

抽象画出現以前に音楽と視覚美術が近接した事例を幾つか考えてみよう。まず、古来から、音楽の女神ムーサを擬人化したり、音楽演奏場面や音楽家や楽器といった具体的な事象を描く具象絵画が存在してきた<sup>7</sup>。音楽そのものを擬人化して描いたクリムト《ベートーヴェン・フリーズ》（1910）という事例もある。また、絵画に触発されて制作された音楽作品というものもある。ムソルグスキー《展覧会の絵》（1874）——友人だったロシアの画家ヴィクトル・ハルトマンの遺作展で見た絵画の印象に基づき作曲したものとする——などが有名だ。さらに、画家が作曲家として制作する場合、あるいは、作曲家が画家として制作する場合がある。画家としても作曲家としてもリトアニアを象徴するミカロユス・チュルリョーニスが有名だし（芸術新潮 2010）、メンデルスゾーンやシェーンベルグは絵画を描く音楽家として知られる<sup>8</sup>。彫刻作品のように展示されて視覚的に愛玩される楽器も、音楽と視覚美術が近接した事例だと言えよう。こちらも古代から存在してきた（Art or Sound 2014）。

しかし、1910年代に抽象画が出現して以降、視覚芸術<sup>9</sup>と音楽との関係は変化した。1910年代に抽象画が出現する以前に音楽と視覚芸術が接近するためには、音楽は擬人化さ

---

<sup>6</sup> この言葉については中川 2023 : 16（注 11）を参照。基本的には「ある文化を音と聴覚から捉えた側面、あるいは、人間文化の聴覚的側面」という意味で用いる。

<sup>7</sup> 西洋の視覚芸術における音楽表象については、Ausoni 2009, Coleman 2015, Leppert 1993などを参照。

<sup>8</sup> 音楽を制作する画家の系譜に、例えば、ジャン・デュビュッフェ（即興演奏『Expériences Musicales』（1961）を磁気テープに残したことで知られる）（リクト 2010、Licht 2019）や大竹伸朗（JUKE/19 や Puzzle Punks としたパンクバンドに参加したことで知られる）を加えることができるだろう。こうした例をおそらく枚挙に暇がなく、網羅的に探った研究もないと思われる（し、おそらくそのような研究にさほど大きな意義はないと思う）。

<sup>9</sup> 実は本論では、視覚美術という言い方で、基本的には絵画のことを念頭に置いている。ではたとえば、彫刻についてはどのように考えることができるだろう？ これは私の今後の課題である。彫刻における聴覚的音響的側面については検討すべき課題がたくさんあ

れたり関連事象（演奏者や楽器など）が具象的に描かれるしかなかったが、抽象画以降、音楽は、その「リズム」や「ハーモニー」や「音色」が概念化あるいは抽象化され、視覚的に表象されるようになった。絵画化された音楽は、シンボル記号（約定）から、アイコン記号（類似）になった、とも言えるだろう。

これが指摘しておきたい第一の契機である。具体的にどのような作品がどのように音楽を視覚化したかを例示するために、「visual music」という言葉について言及しておく。

クリストファー・スコーツ [Christopher Scoates] (Scoates 2013) は、「visual music」というキーワードを援用しつつブライアン・イーノの活動を概観する著作の中で、visual music という言葉が 1912 年に発明されたことを指摘している。彼によれば、音楽と絵画は、コンポジション、比例関係、調和比率に対する関心を共有しており、19 世紀に色彩と光学と知覚に関する科学が盛んになってからは、視覚刺激と聴覚刺激との結びつきが注目されるようになった (Scoates 2013: chapter1 section1 paragraph 1)。そうした文化的科学的背景において、美術批評家のロジャー・フライは、「visual music」という言葉を作り出して、カンディンスキーの初期の抽象絵画について語った、とスコーツは説明する<sup>10</sup>。さ

---

る。例えば、彫刻はなぜ話さないのだろうか？「音響彫刻」と彫刻との関係はどのように考えられるのだろうか？

<sup>10</sup> ただし、この言葉をめぐる事態は、実は、もう少しややこしいものようだ。が、そのややこしさから得られるものはあまり大きくないので、注で説明しておく。以下、Rekvel 2013 を参照しつつ説明しておく。

ロジャー・フライのこの言葉は、「第二回ポスト印象派展」（1912）の図録の序文で用いられた (Fry 1920: 157)。美術史上の「ポスト印象派」という呼称はこの展覧会（と 1910 年の第一回）から生み出された。第二回の序文では、実は visual music という言葉は、カンディンスキーではなく（カンディンスキーはこの展覧会に参加していない）、ピカソの作品に対して用いられている。絵画の理想を自然の模倣だと考える写実主義的な絵画ではなく、「形態を模倣するのではなく形態を作り出そうとする」芸術家たちを評価するために、ロジャー・フライは、ピカソの最近の作品を「純粋に抽象的な形態言語、すなわち視覚的音楽」である、と説明する。フライはその後すぐに、1913 年 8 月に別の展覧会について語る際に、ピカソとカンディンスキーの作品に言及するために、visual music という言葉を用いた。つまり、「ロジャー・フライが 1912 年に visual music という言葉を初めて用いた」というのは正しいが、それはカンディンスキーの絵画を説明するためだったわけではない。

ただし、である。Rekvel はさらに三点留保している。まず、1912 年にロジャー・フライがこの言葉を造語した際に、カンディンスキーの作品と文章に触発された可能性は十分あるだろうこと。また、この時期より以前に、今なら visual music と呼ばれるだろう絵画が「musique muette」「colour harmony」「colour music」「mobile colour」といった名前

らにスコーツは、音と線と色彩の比例と調和を構成することに注力した画家の代表として、フランティセック・クプカ、パウル・クレー、フランシス・ピカビア、ピエト・モンドリアンらの名前を挙げている。

ただし、抽象画以前にせよ以後にせよ、その最終的な制作物は単なる視覚美術でしかないということも指摘しておきたい。抽象画において音楽を視覚化した視覚音楽は、確かに、視覚と聴覚との密接な関連性の産物だろう。しかし、音楽や視覚美術やアートや芸術といった領域のあり方に何らかの点で（自己）変革を迫る類のものではないことも確かだ。抽象画における音楽の視覚化の事例は、音楽とは何かと絵画とは何かといったメタレベルの批判的精神の産物ではないので、20世紀後半の諸実践と比較すると保守的ではあるだろう（が、ただし、私は、保守的だから価値が低いと言いたいわけではない）。

## 2. シナステジアという問題圏の流行

次に指摘しておきたいことは、シナステジア（共感覚, syn(a)esthesia）<sup>11</sup>という問題圏に関わる。音楽と視覚美術の関係性の変容という観点から考えると、（作り手と受け手の双方において）視覚と聴覚の双方を協働させるシナステジアという知覚現象や、シナステジアを志向する実践は重要である。そしてとりわけ指摘しておきたいことは、音楽と視覚美術の関係性の変容という観点からシナステジアという問題圏について考えるのであれば、1930年あたりが一つの区切りになる、ということである。シナステジアについて考える際に1930年あたりは大きな区切りではないが、芸術におけるシナステジアという問題圏について考えるのであれば、1930年あたりに区切りを見出せる。

まず、「シナステジア」について一般的な解説をしておく<sup>12</sup>。三省堂『大辞林』によれば「共感覚」とは「ある一つの刺激が、それ本来の感覚だけでなく、別の感覚をも同時に

---

で呼ばれていたこと。visual music という言葉だけが一般的に用いられるようになったのは William Moritz の研究のおかげで1980年代以降であること。である。

<sup>11</sup> syn(a)esthesia のカタカナ表記について。この言葉は「シナスタジア」と記述されることも多いが、英語発音は「シナステジア」としか私には聞こえないので、「シナステジア」と記述する。また、「シナステジア」とは「共感覚」と訳されるが、この言葉は「共通感覚」——個人の五感に共通したりそれらを統合する感覚、あるいは、色々な人々に共通する感覚（中村 2000）——と（私が）混同しがちなので、本論では「シナステジア」と表記する。

<sup>12</sup> 日本語でシナステジアについて考えるためには、北村紗衣（編）の『共感覚から見えるもの：アートと科学を彩る五感の世界』（北村 2016）が便利である。私のシナステジア理解の多くは本論集による。

生じさせる現象。音を聴いて色を感じる類」である<sup>13</sup>。シナステジアは連想や感覚間協応とは区別されるし、そうした共感覚的傾向は広く一般的に見られるとされる。つまり、単なる恣意的な連想ではないが、だからと言って特別な少数者だけが持つ感覚でもない。そもそもシナステジアの存在は古来から知られており、ピタゴラスやアリストテレスが論じたり、17世紀の哲学者ジョン・ロックが、視覚や聴覚や触覚の問題に関心を持ったことも有名である<sup>14</sup>。シナステジアは、芸術や人文学においては古代から、厳密に定義されないまま関心を持たれてきたと言えよう。こうした共感覚あるいは共通感覚に関わる問題は、その後も芸術、哲学、科学の歴史に登場したが、体系的な議論には至らなかった。シナステジアという知覚の在り方が初めて科学的に研究され、学術研究で最初に共感覚が報告されたのは、19世紀初頭、1812年にゲオルグ・ザックスというドイツの医学研究者の博士論文である。ただし、それ以降も科学研究は散発的に行われたに過ぎず、MRI画像などを用いた本格的な生理学的・医学的研究がなされるようになるのは1990年代以降である（松田2016）。科学的探索の領域としてのシナステジアの歴史は存外に短い<sup>15</sup>。

対して、芸術におけるシナステジアという問題圏は、古来からその系譜を追跡することができる。近代におけるその系譜を簡単に確認しておきたい。

18世紀末のロマン主義以降の詩人や芸術家たちは、しばしばシナステジアに関連づけられてきた。詩人ハイネ、E.T.A.ホフマン、ウィリアム・ブレイク、バイロン、キーツ、ブラム・ストーカー『ドラキュラ』（1897）（武藤2006）、ルソー、ランボー、などなど、シナステジアに関わるとされる詩人、画家、小説家は枚挙にいとまがない<sup>16</sup>。いずれも、

---

<sup>13</sup> あるいは「ある感覚刺激によって、思いもよらない別の感覚が知覚される現象」（松田2016：26）であり、「ある特定の感覚器官の感覚が同時に副次的な他の感覚器官における知覚や表象を引き起こす心理的表象」（後藤2016：125）。

<sup>14</sup> 『人間悟性論』（1690）の一節で、ロックは、盲目の男性が緋色をトランペットの音のようなものとして理解した、という逸話を紹介している。また、ロックはウィリアム・モリヌークスとともにいわゆるモリヌークス問題に取り組んだことでも知られる。つまり、先天的に目が見えないが触ることで球体や立方体を判別できていた人の目が見えるようになった時、その人は視覚だけで球体や立方体を判別できるだろうか、という問題である。

<sup>15</sup> 科学的探究については Cytowic 2018 やシトーウィック 2002 を参照。

<sup>16</sup> 後藤文子によれば、19世紀に西洋文化においてシナステジアが流行した理由は、産業化の結果として労働環境や知的状況が専門分化しつつあったことへの反動である。後藤は「統合と分裂——この両者の緊張関係によって形成される近代に特有の環境のなかでこそ、共感覚という人間の知覚能力が拓く表象の地平が重要性を持ち得た事態は留意すべきだろう」（後藤2016：142）と指摘している。また「統合性や一元論へと人々の関心を向かわせた根本的な背景に、そもそも当時のヨーロッパ社会が直面していた深刻な事態として、それとは正反対のベクトルが多元的に作用している事実についても看過するわけにはゆかないだろう。近代産業化の結果としての労働環境の細分化や経済効率の優先による専

シナステジアとどのように関係するかが厳密に考察されるというより、見たり読んだりするだけで受け手が音楽や色彩を感じることを期待したり、視覚聴覚触覚という様々な感覚が混交する表現を志向したりしていた（ように思われる）と形容されることが多いだろう。

また、19世紀以降にシナステジアを主題として、あるいはシナステジアを感じさせる芸術制作を行ったアーティストとして言及されるのは、シャルル・ボードレール、アルチュール・ランボー、カンディンスキー、シェーンベルグ、パウル・クレー（ブーレーズ 1994）、フランティセック・クプカなどである（Cox 2018a, Shaw-Miller 2014）<sup>17</sup>。日本なら宮沢賢治が、しばしば、シナステジアに関わる事例として言及される。スクリヤービンの色彩オルガン（石川 2016）も有名な事例だろう<sup>18</sup>。前章で言及した 1910 年代に出現

---

門的な分化、あるいは近代学問の専門家によって引き起こされたさまざまな相互関連領域の細分化と断絶化はその顕著な例」（後藤 2016：140）であるとも指摘している。

<sup>17</sup> 音楽と視覚美術の関係性の変容という観点からシナステジアについて考える際には、ワーグナーの総合芸術作品が有効な事例として言及されることもあるだろう（リヒャルト・ワーグナー「未来の芸術作品」（1850年）（ワーグナー1850）などを参照）。その際には、ワーグナーの総合芸術作品は、ワーグナーにおいては、諸芸術を総合的な観点から感受すべしとする態度が求められ、視覚と聴覚とを総合的に駆動させようとするのが、20世紀のグリーンバーグ的な一つの感覚だけで芸術作品と対峙すべしとする態度と対照的で、それゆえシナステジア的だと解釈されるからだと言えるだろう。しかし私は、ワーグナーの総合芸術作品については、シナステジアではなく、「諸芸術の統合への志向」という観点から考える方が適切だと考えるので、ここでは論じない。今後、別の論考を作成する予定である。

<sup>18</sup> 本論から大きく逸れるが、以下のような仮説を提示しておきたい。

この系譜を、音楽に憧れる絵画の系譜としてまとめることもできるだろう。つまり、19世紀にハンスリックによる自律的な形式主義的音楽美学（「音楽とは鳴り響きつつ動く形式である」）によって定式化されたように、形式こそが内容である、という音楽芸術の理想（感情的内容や物語的内容ではなく「鳴り響きつつ動く形式」こそが「内容」でありうるような音楽）が、同じく、自律主義的で形式主義的な傾向を推進する運動体として理論化されるグリーンバーグ的なモダニズム芸術にとって、ある種のモデルとして機能した（ように見える）。そういう事態として、19世紀後半から20世紀半ばくらいまでの絵画の形式主義的志向あるいはメディアへの還元への志向を、理解することもできるだろう。

こうした発想の背後には、例えばウォルター・ペイターが「あらゆる芸術は音楽の状態に憧れる」（1877）と述べた言葉（ペイター 2015）や、19世紀の芸術哲学者あるいは美学者のアロイス・リーグルが、触覚とリズムを重視する「芸術意志」という概念について論じることで、音楽芸術と視覚芸術を並列的に論じ得る視点を準備したこと、などがあつたと言えよう。視覚美術と音楽芸術との類縁性に注目し、理念としての音楽を神秘化あるいは理想化することで、音楽を視覚美術との接合地点において憧憬の対象として理想化

した抽象絵画もまた、視覚と聴覚とのシナステジアを感じさせるが故に、音楽と視覚美術の関係性を変容させる実践だと言えよう。

この延長線上に 1920 年代の実験映画たちを位置付けることもできる。1920 年代の実験映画の多くは、まだ、映画作家がその活動の延長線上に制作したというより、同時代の視覚芸術家がその活動の延長線上に制作した場合が多かった<sup>19</sup>。例えば、ハンス・リヒター、オスカー・フィッシー、ヴィキング・エッゲリングたちである。それらの作品の多くは、音楽に触発された（しかしサイレントな）映画で、抽象的な図形が右往左往し、そうすることで図形の「リズム」や「ハーモニー」を表現することを目論むものが多かった。つまり、視覚的に音響を知覚させようとする視覚美術として、1920 年代の実験映画の多くを位置付けることができる<sup>20</sup>。

Shaw-Miller は、『音楽と視覚文化への手引き (The Routledge Companion to Music and Visual Culture)』(Shephard and Leonard 2014) に収録された「Synaesthesia」という論文において、近代芸術におけるこうしたシナステジアを志向する実践についてより多くの固有名詞に言及している<sup>21</sup>。個々の固有名詞について詳述すると煩瑣で長くなるので、今は辞めておき、芸術におけるシナステジアの系譜が、科学としてのシナステジア研究とはまた別個のものとして存在してきたことは確認できるだろう。

音楽と視覚美術の関係性の変容という観点からシナステジアについて考えるのであれば、1930 年あたりには一つの区切りがあることを指摘しておきたい。ピーター・ヴァイベル (Weibel 2019a) は芸術におけるシナステジアについて次のように述べている。「1930 年

---

している、と形容できるだろう。ここでは「音楽」という表象が、視覚芸術にとって都合のよいものとして機能した事例を観察できる。

<sup>19</sup> ただし、同時代には、実験映画独自のジャンル——実験映画としてのドキュメンタリーやフィルム・ポエムというジャンル——も創出されつつあった。その後、映像作家として出発した実験映画家の最初の世代は、おそらく 1940 年代に活動を開始したマヤ・デレンである。

<sup>20</sup> 実験映画については、リーズ 2010、松本 2005、伊奈 2008、西嶋 2005 などを参照。

<sup>21</sup> 例えば、シナステジアに関わる作曲家としてとして、Michael Torke, Olivier Messiaen (1908–92), György Ligeti, Amy Beach, Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Scriabin に言及している (Shaw-Miller 2014: 13-18)。また、色彩を演奏する楽器の事例として、Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), Aristotle's theories of color, Athanasius Kircher's *Ars magna lucis et umbrae* of 1646, Louis Bertrand Castel (1688–1757), Bainbridge Bishop, Alexander Wallace Rimington (1854–1918) に言及している (Shaw-Miller 2014: 18)。さらに、1920 年代の実験映画に関わった人々として、Vladimir Baranoff Rossiné in Russia, the Danish-born Thomas Wilfred, the American Mary Hallock-Greenewalt, Alexander Laszlo in Hungary, Charles Blanc-Gatti in Switzerland などに言及し、さらには、もちろん Oskar Fischinger にも言及している。

代までに、シナステジアに関する視覚的な探求は、当面の間は終了した。シナステジア的な関係性における強調点は、絵画から音楽へ、視覚的イメージから音へと移行した。また、別の強調点も発生した。つまり、今や、シナステジアにアプローチするよりも、合成（シンセシス）にアプローチするようになったのだ。音と視覚的イメージは合成されるようになった。新しい楽器が合成音を生産するようになり、合成イメージを生成する絵画機械も出現した」（Weibel 2019: 108）。

この説明には詳しい説明がないので、補足解釈をしておく。まず、「音と視覚的イメージは合成されるようになった」こと、「新しい楽器が合成音を生産するようになった」こと、「合成イメージを生成する絵画機械」、これらについて、具体的に何を指すかが明言されていないので、1920年代に起こったいくつかの事象を当てはめてみる。ここで想定されているのは、1925年以降のトーキーの出現（「音と視覚的イメージは合成されるようになった」）、1920年代前半以降の電子楽器テルミンの出現（「新しい楽器が合成音を生産する」）ではないだろうか。「合成イメージを生成する絵画機械」は何かがすぐに分からないが、1920年代後半に出現したトーキーのアニメーション（ディズニーの「蒸気船ウィリー」が1928年）か、あるいは、いわゆる音響再生産技術を用いた音響生産の実験の系譜のことではないか、と推測される。つまり、20世紀初頭のルルケのヴィジョン、1920年代に行われたモホリ＝ナジ・ラースローやニコライ・ヴォイノフらによるサウンド・フィルムの実験、1920年代前半にドイツで行われたグラモフォンムジークの実験の系譜のことである<sup>22</sup>。だとすれば、これは、1930年代以降、フィルム（とサウンドトラック部分）に直接描くことで視覚的イメージと音響を制作したノーマン・マクラーレンの活動（栗原2016）に継承されていく系譜のことだろう。

そうだとすれば、ヴァイベル（Weibel 2019）は、1930年代までに視覚芸術におけるシナステジアの流行は終了し、その重点は、1920年代における音響文化に関わるいくつかの革新<sup>23</sup>を経過することで、視覚的イメージを制作する絵画から音響の制作へと移行した、というパースペクティブであることが分かるだろう。芸術におけるシナステジアを志向する実践は1930年あたりには一つの区切りがあること、これが指摘しておきたい第二の契機である。

シナステジアという問題圏において興味深いもうひとつの見解を紹介しておく。シナステジアに関わる実践はあくまでも視覚的だとする見解である。

Shaw-Miller による共感的なメタファーに関する言及を参照してみよう。Shaw-Miller は、「[シナステジアを志向する芸術における]共感的なメタファーは極めて一般的であ

---

<sup>22</sup> 詳細は中川 2023 の第五章「聴覚性に応答する芸術——音響再生産技術の一般化に応答する芸術実践の系譜——」の特に第三節「音響再生産技術を可視化する芸術」を参照。

<sup>23</sup> ここで想定されているのがトーキー、電子楽器、音響再生産技術を用いた音響生産の可能性だったとすれば、1920年代に音響文化に生じた革新として、さらに、録音の電化とラジオの出現を付け加えることもできるのではないかと、中川は提言しておきたい。

るが、それはおそらく単に、共感覚がメタファーと理解そのものの一般規則の特例だからだ」(Shaw-Miller 2014: 22)と述べた後、ジョージ・レイコフとマーク・ジョンソン『レトリックと人生』から「メタファーの本質とは、ある種の物事を別の物事から理解し、経験することである」とする言葉を引用したうえで、「私たちの音楽理解は、根本的なあり方において、視覚的なものに根ざしている」と述べる(Shaw-Miller 2014: 13)。どうやらShaw-Millerは、シナステジアを志向する諸芸術は視覚や聴覚や触覚を連想させるが、しかし、その根底においては、視覚的な理解の仕方に基づいて作品が理解される、といったことを考えているようだ(Shaw-Miller 2014: 22)。

とはいえ実のところ、私はこの見解についてまだ十分理解できていないため、シナステジアが視覚的であるか否かということについては、現段階で私はどちらとも断言できない。ただ、シナステジアを志向する芸術は結局のところ、その最終的な産物は視覚美術や音楽という個別ディシプリンに留まるものでしかないのだから、その受容において視覚的な傾向が強かろうと聴覚的な傾向が強かろうと、瑣末な問題なのではないか、と感じている。つまり、私は、シナステジアの系譜において視覚的な傾向の大小を指摘することの意義を理解できていない。なので、シナステジアが視覚的であるかどうかという判断は、現段階では留保する。とはいえ、これは、シナステジアについて語られる言説編成における一つの典型的な言説なので、紹介しておく。

### 3.音響再生産技術の出現

最後に、19世紀最後の四半世紀における音響再生産技術<sup>24</sup>の出現という契機に言及しておきたい。19世紀後半に出現した新しい音響再生産技術は、音楽のみならず、音というより広大で一般的なカテゴリーに影響を与えた。音楽を視覚的に表現するパラダイムを変化させたことは、その影響の一つである。

音を記録する際に、慣習的なやり方で(言語や楽譜などのシンボル記号を用いて)ではなく、「変換器」を用いて記録する新しい音響記録技術が19世紀に出現した。空気を通じて伝達される音響振動を、煤やロウといった媒体上に視覚的図形あるいは溝という形態で、あるいは電気信号で、機械的かつ半自動的に変換し、その記録に基づいて音響を復元する技術である。以後、「音響再生産技術(sound reproduction technology)」と呼ぶ<sup>25</sup>。この技術は、オリジナルを機械的かつ自動的に複製=再生産することで、コピーを(大量に)作成する。機械的かつ自動的に複製プロセスを経過するという点で、この技術は、絵画や楽譜や文字といった既存の手作業による複製=再生産とは次元の異なる技術であり、写真や映画と同じように、人間のメディア環境、技術的環境を根底から変容させるものだった。グーテンベルグの印刷術の発明にも比肩するこのメディア環境の変化は、当然のこ

<sup>24</sup> 19世紀後半以降に出現した「変換器と呼ばれる機器を用いる」(スターン 2015: 37)音響再生産技術を念頭に置いている。

<sup>25</sup> この言葉については、スターン 2015の訳者解説(中川 2015)を参照のこと。

とながら、音楽と視覚美術との関係性をも変容させた。ここで注目したいのは、音響を記録する手段が変化することで、音響と視覚的図形との関係性が変容したことである。音響再生産技術が出現することで、音と図形との関係性は変化した。

その変化は、音の視覚的表象がシンボル記号（約定）からアイコン記号（類似）あるいはインデックス記号（隣接）へと変化した、と表現できるだろう。なぜなら、19世紀後半に出現した音響再生産技術は、空気振動という波形の形態を取る音を、機械的かつ自動的に波形の形態で記録する技術だからだ。具体的には、音を記録する溝（煙の煤に記録される二次元的な視覚的図形にせよ、蝋管に記録される三次元的な凸凹にせよ）や磁気テープ上の粒子の位置は、音という波形の形態を記録するため、音響記録はアイコン記号（類似）として機能する。また、その音響記録は、空気振動が振動させた膜が、膜に取り付けられたスタイラスを震わせて、メディアに振動を刻み込むことで作成される。つまり、音響記録は、音そのもののエネルギーを用いて作成されるインデックス記号（隣接）となる。このように、音を意味する視覚的記号は、シンボル記号（約定）から、アイコン記号（類似）あるいはインデックス記号（隣接）へとその性質を変えたのだ<sup>26</sup>。以下、この変容について説明しておく。

ここで、サウンド・スタディーズの古典ジョナサン・スターン『聞こえる過去』（2003）（スターン2015）を参照しておこう。スターンは本書で、音響再生産技術が出現した系譜を（事実関係の追跡のみならず）言説あるいは制度的なレベルで検討し、19世紀の聴覚文化に生じたパラダイム変容の実相を丁寧に解明している。この中でスターンは、音の視覚的表象をめぐるパラダイムの変化を指摘している。スターンによれば「書記や楽譜は音を視覚化しようとする何世紀にも及ぶ企て」であるが、そうした「書記システムとそれに対応する音との関係は、たいていは恣意的なもの」（スターン2015：60）<sup>27</sup>だった。しかし19世紀になって、それらとは別種の音の視覚的表象が出現した。つまり、音響再生産技術が生産する図形、音を視覚的な波形として記録する図像、インデックス記号として音を視覚的に表現する記号（「音の「指標」的なイメージ」（スターン2015：61））である。ここでスターンが念頭においている音響再生産技術の最初の装置は、1850年代以降にレオン・スコット（ら）が制作したフォノトグラフである。19世紀のフォノトグラフの多くは、音を視覚的図形に変換して視覚的に理解できる対象に変換することで音を研究するための道具で、近代音響学のための実験器具として（も）制作された。フォノトグラフが作り出した視覚的図形について、スターンは次のように述べている。「このイメー

---

<sup>26</sup> この変化は、1910年代に抽象画において視覚化された音楽が、シンボル記号（約定）からアイコン記号（類似）になったのと似た在り方だが、ここでは、音響記録はインデックス記号（隣接）でもある。この相違についてどう扱うべきか、私はまだ判断できていない。

<sup>27</sup> 例えば、1870年代以前に音を絵画で表現した事例（『チューバ・ステントロフォニカ』という1672年の書籍に含まれる図）をスターンは紹介しており（61）、これは、水面に浮かぶ波のように音が伝達される様子を描いた図だが、もちろん想像上の図像である。

ジは器具が生み出したものであり、この装置は音の作用を受けることで、部分的には音響現象に秩序づけられてイメージを作りだした。こうした装置の使用は、図像と自動書きこみ器具の科学的な使用に対する関心が生じてきたことを反映していた」（スターン 2015：61）。

こうした記述を蓄積するスターンの歴史では、この新しい視覚的表象が音を対象として分離し、音それ自体を理論的かつ実践的な知識の対象として設定したこと、そして「新種の科学的な「自然言語」」となったことが強調される。すなわち、音の新しい視覚的表象の成立と近代音響学の成立とは並行的であったことが強調される（スターン 2015：62）。また、音の新しい視覚的表象の成立は、音それ自体を近代的な知の対象として設定するパラダイムと並行的な現象であることが強調される。その具体例として言及されるのがクラドニ図形だ<sup>28</sup>。

この砂の図形を作るために、クラドニはさまざまな形や大きさのガラス板の上に砂を撒いた。プレートの端をバイオリンの弓で弾くと、プレートが振動することで砂が規則正しい形に散らばった。弓の位置を変えたりプレートの形やサイズを変えたりすると、撒かれた砂の形も変わった。クラドニのアプローチは振動する固体の状態と音波の物理的性質に関する知見をもたらした。（スターン 2015：62）

さらにスターンは、クラドニ以降の科学者たちにも言及する。フランスの物理学者サヴァール、M・ペロール、トーマス・ヤングなど。「彼やトーマス・ヤングなど他の音響学者たちの仕事がクラドニの仕事と一線を描いているのは、彼らが音を使ってイメージを作成し、それを後から研究したことだった」（スターン 2015：63）。

音をある種の振動として視覚化することは、音響学という新しい科学の中心的な課題だった。視覚化された音は定量化と共存関係にある。音は科学的に正当とされる技法にもとづいて、定量化され計測され記録されるために目で見えなければいけなかった。（スターン 2015：63）

こうした系譜の延長線上に、「音響振動自動記録装置」（63）としてのフォノトグラフが出現するわけだ<sup>29</sup>。

---

<sup>28</sup> このクラドニ図形の先駆例として、ゲオルグ・リヒテンベルグの静電気図形も言及される。

<sup>29</sup> さらにスターンは、フォノトグラフは「一般言語」のための道具として構想された、という解釈を披露している（スターン 2015：63）。これは、近代西洋の知のパラダイムにおける聴覚の役割について考察する上で重要な論点であり、この部分以降、しばらく議論が展開される。しかし本章の議論の射程を超えるので、ここでは取り上げない。

このように、音楽と視覚芸術の関係性の変容について考える際には、19世紀末に出現した音響再生産技術のパラダイム変化は重要な契機となる。この技術的パラダイムの変転は、音を意味する視覚的図形を、シンボル記号からアイコン記号あるいはインデックス記号に変えた。つまり、視覚的図形と音との間に何らかの必然的な因果関係が想定されるようになった<sup>30</sup>。これが指摘しておきたい第三の契機である。

#### まとめにかえて

以上、音楽と視覚美術との関係性の変容について考察するために重要な三つの契機を提示した。1910年代の抽象画の出現、19世紀末から1930年ごろまでのシナステジアという問題圏の流行、19世紀後半の音響再生産技術の出現、である。

これら三つの相互の関係性の解明は今後の課題である。これらがそれぞれ全く無関係なわけではなく、シナステジアという問題圏と抽象画の系譜に登場する人物はかなり重複しているし、音響再生産技術の出現という音響文化の大変革が同時代の聴覚性に影響しなかったはずはない。例えば、抽象画においては、視覚化された音楽がシンボル記号（約定）からアイコン記号（類似）になったのに対して、音響再生産技術は、音響をシンボル記号（約定）からアイコン記号（類似）あるいはインデックス記号（隣接）に変容させていた。この変容の類似性はどうか考えられるか。音響再生産技術は抽象画の出現やシナステジアの流行にどのように影響したのか。そういった総合的な考察は今後の課題である。

今後の計画について記しておく。私は、音楽と視覚美術との関係性を考察するためには、音楽と視覚美術が結びうる二つの関係性と、その関係性の変容しつつあることを示す二つのコンセプトについて語ることが、戦術的に有効だろうと考えている。音楽と視覚美術とが持ち得る二つの関係性とは「諸芸術の統合」と「外部要素の取り込み」という様態である。これらは、音楽あるいは視覚美術が他方ともつ関係性を、自らの自律的領域を維持（自律）する場合と融合させる場合とに分類できるかもしれない。また、単なる音楽あるいは視覚美術ではない新しい芸術を志向する二つのコンセプトとして、「新しいシナステジア」と「サウンド・アート」というコンセプトについて語ることも、戦術的に有効だろうと考えている。これらについては、「音楽と視覚美術：試論——二つの関係性——」と「音楽と視覚美術：試論——二つのコンセプト——」という学術論文の制作を準備している。三つの契機と二つの関係性と二つのコンセプトについて記述することで、音楽と視

---

<sup>30</sup> その結果出現したのが、2章でWeibel 2019の見解を補足解釈する際に言及した「音を描く／書く」欲望だと考えることもできる。ということは、「音を描く／書く」欲望の系譜として、2章の系譜と3章の系譜を関連づけて記述することも可能そうだが、現段階では（私の能力の限界もあり）別々に記述している。ただし、この系譜については、19世紀以降に顕著になってきた両耳聴の技法の展開の系譜（Ouzounian 2021）とも関連づける必要があるだろうと思う。

覚美術との関係性に関する総合的な考察を展開することが、当面の間の私の課題となろう。

ともあれ今は、今後の音楽と視覚美術との比較芸術学的考察のための叩き台を提示したことで、本論文を終える。

### 参考文献

- Art or Sound 2014 = Celant, Germano, and Chiara Costa, eds. 2014. *Art or Sound*. Venice: Fondazione Prada.
- Ausoni, Alberto. 2009. *Music in Art*. Translated by J. Paul Getty Trust. Getty Publications.
- ピエール・ブーレーズ 1994 『クレアの絵と音楽』 笠羽映子（訳） 東京：筑摩書房。
- Brougher, Kerry, Olivia Mattis, Jeremy Strick, Ari Wiseman, and Judith Zilczer. 2005. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*. Edited by Jane Hyun. NY: Thames & Hudson.
- Brougher, Kerry. 2005. "Visual-Music Culture." In Brougher et al 2005: 89-179.
- Coleman, Patrick, ed. 2015. *The Art of Music*. San Diego Museum of Art and Yale University Press.
- Cox, Christoph. 2018. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics. Sound, Art, and Metaphysics*. University of Chicago Press.
- . 2018a. "Chapter 6: Audio/Visual: Against Synaesthetics." in Cox 2018: 173-231.
- リチャード・E. シトーウィック 2002 (1993) 『共感覚者の驚くべき日常: 形を味わう人、色を聴く人』 山下篤子（訳） 東京：草思社。
- Cytowic, Richard E. 2003. *The Man Who Tasted Shapes*. Originally published in 1993. Cambridge, MA: Bradford Books.
- . 2018. *Synesthesia*. Originally published in 1989. MA: MIT Press.
- Daniels, Dieter. 2009. "From Visual Music to Intermedia Art." In Rainer et al 2009: 240-53.
- Diederrichsen, Diedrich. 2009. "Tearing Down Open Borders." In Rainer et al 2009: 32-45.
- Draxler, Helmut. 2009. "How Can We Perceive Sound as Art?" In Rainer et al 2009: 20-31.
- Fried, Michael. 1995. "Art and objecthood." *Minimal Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock; introduction by Anne M. Wagner. CA: California University Press.: 116-147. Originally published in 1968. (=マイケル・フリード 1995 「芸術と客体的性」 川田都樹子・藤枝晃雄（訳） 『批評空間 モダニズムのハードコア』 臨時増刊号 太田出版。)
- Fry, Roger Eliot. 1920. *Vision and Design*. London : Chatto & Windus.  
(<https://archive.org/details/visiondesign00fryr/page/n3/mode/2up>)
- 芸術新潮 2010 = 『芸術新潮 今こそ読みたいゴッホの手紙』 2010年10月号の第二特集  
「ミカロユス・チュルリョーニス」

- 後藤文子 2016 「近代芸術と共感覚——「共働する感覚」への総合芸術的問いかけ——」 北村 2016 : 125-152。
- C.グリーンバーグ 2005 『グリーンバーグ批評選集』 藤枝晃雄、上田高弘他（訳）  
東京：勁草書房。
- Grundmann, Heidi. 2009. "William Furlong: Audio Arts." In Rainer et al 2009: 168-179.
- Höller, Christian. 2009. "The Music Image." In Rainer et al 2009: 194-205.
- 伊奈新祐（編）2008 『メディアアートの世界 実験映像 1960-2007』 東京：国書刊行会。
- 石川洋行 2016 「社会は〈第六感〉の夢を見るか？——音楽における共感覚とその彼岸」 北村 2016 : 153-177。
- Jutz, Gabriele. 2009. "Not Married." In Rainer et al 2009: 68-83.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MA: MIT Press.
- Kelly, Caleb. 2017. *Gallery Sound*. Bloomsbury Publishing USA.
- . 2024. "Sound in Sight: Audio and Sound-Focused Art Exhibitions in New York between 1978 and 1984." *Sound Studies* 10 (2): 293-312.
- 北村紗衣（編） 2016 『共感覚から見えるもの：アートと科学を彩る五感の世界』  
東京：勉誠出版。
- 北村紗衣 2016a 「序論 共感覚の世界——何が起きているのか——」 北村 2016 : 11-23。
- 栗原詩子 2016 『物語らないアニメーション——ノーマン・マクラレンの不思議な世界』 神奈川：春風社。
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. University of California Press.
- . 2014. "Seeing Music." In Shephard and Leonard 2014: 7-12.
- アラン・リクト 2010 『サウンドアート：音楽の向こう側、耳と目の間』 荻開津広・西原尚（訳） 木幡和枝（監訳） 東京：フィルムアート社。
- Licht, Alan. 2019. *Sound Art Revisited*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Liz, Kotz. 2009. "Circuit and Score." In Rainer et al 2009: 130-143.
- 松田英子 2016 「序論 共感覚の科学研究」 北村 2016 : 25-49。
- 松本俊夫 2005（1963）『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』 東京：清流出版。
- Mattis, Olivia. 2005. "Scriabin to Gershwin: Color Music from a Musical Perspective." In Brougher et al 2005: 210-28.
- 三宅舞 2016 「ダンスに応答する共感覚——アラン・プラテル“Wolf”における諸要素と諸感覚の関係——」 北村 2016 : 81-101。
- 武藤浩史 2006 『『ドラキュラ』からブンガク：血、のみならず、口のすべて』 慶應義塾大学教養研究センター選書 東京：慶應義塾大学出版会。

- 中川克志 2023 『サウンド・アートとは何か——音と耳に関わる現代アートの四つの系譜——』 京都：ナカニシヤ出版。
- . 2015 「訳者解説——音響研究の基盤の形成」 ジョナサン・スターン 2015 (2003) 『聞こえくる過去：音響再生産の文化的起源』 中川克志・金子智太郎・谷口文和 (訳) 東京：インスクリプト：449-472。
- 中村雄二郎 2000 『共通感覚論』 東京：岩波書店。
- 西嶋憲生 (編) 2005 『映像表現のオルタナティヴ——一九六〇年代の逸脱と創造』 東京：森話社。
- Ouzounian, Gascia. 2021. *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*. MA: MIT Press.
- ウォルター・ペイター 2015 (1873) 『ルネサンス』 別宮貞徳 (訳) 中公クラシックス 東京：中央公論新社。
- Rainer, Cosima, Stella Rolling, Dieter Daniels, and Manuela Ammer, eds. 2009. *See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton = Promises in Sound and Vision*. Köln, Germany: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Rainer, Cosima. 2009. "See This Sound - Promises in Sound and Vision." In Rainer et al 2009: 14-19.
- A. L. リーズ 2010 『実験映像の歴史：映画とビデオ——規範的アヴァンギャルドから現代英国での映像実践——』 犬伏雅一ほか (訳) 京都：晃洋書房。
- Rekvel, Joost. 2013. "The Origin of the Term Visual Music | Light Matters." Joostrekvel.net. March 16, 2013. <http://www.joostrekvel.net/?p=1105>. (最終アクセス日：2025年2月13日)
- Scoates, Christopher. 2013. *Brian Eno: Visual Music*. Kindle. CA: Chronicle Books LLC.
- Shaw-Miller, S. 2014. "Synaesthesia." In Shephard and Leonard 2014: 13-23.
- Shephard, Tim, and Anne Leonard. 2014. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. NY: Routledge.
- Strick, Jeremy. 2005. "Visual Music." In Brougher et al 2005: 14-22.
- Vergo, Peter. 2010. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon.
- リヒャルト・ワーグナー 1850 「未来の芸術作品」 藤野一夫 (訳) ワーグナー 2012：63-227。
- リヒャルト・ワーグナー 2012 『ワーグナー 友人たちへの伝言』 三好長治 (監訳) 杉谷恭一・藤野一夫・高辻知義 (訳) 東京：法政大学出版局。
- Weibel, Peter. 2019. *Sound Art: Sound as a Medium of Art*. MA: The MIT Press.
- Weibel, Peter. 2019a. "Sound as a Medium of Art." In Weibel 2019: 12-147.
- Wiseman, Ari. 2005. "Expanding the Synaesthetic Paradigm." In Brougher et al 2005: 180-208.

Zilcher, Judith. 2005. "Music for the Eyes: Abstract Painting and Light Art." In Brougher et al 2005: 24-86.

音楽と「場」の混淆——音楽文化の多元的な理解に向けて

Music and the Mixture of “Places”:

Toward a pluralistic Understanding of Music Culture

岡野 宏

OKANO Hiroshi

要旨

本稿は、クリストファー・スモールが『ミュージッキング』で提示した音楽による理想的な人間関係の実現という視点を引き継ぎつつ、そこに見られる「一義的な音楽文化観」および「音楽中心主義」を超え、より多元的な音楽文化像を描出するための新たな視点を提示することを目的とする。それは「場」の混淆という視点である。ここでの「場」は「意味付けられた空間」を指しており、例えば音楽演奏がなされる空間は「音楽」の場として理解される。そのうえで本稿が抽出するのは、同一の空間に音楽の「場」とその他の活動の「場」が共存し、その空間に属する人々の行為が複数の文脈において捉えられる事態である。それは、他の文脈との協働ないし相剋のもとに音楽を捉えることを可能にする。そして、「場」の混淆」という視点が一定の分析的な有効性をもつことを示すために、本稿では3つの歴史的な事例（ジャズ喫茶、労音、新宿駅西口地下広場）を検討する。

この複雑な状況の中で不安におののき、行動の自由はもたず、過重な要求に苦しんでいる何百万の大衆の中の誰を指して、彼は音楽が解らねばならないとか、あるいは少なくとも音楽に興味を持つべきだ、とか勧めることができるだろうか。(アドルノ、50頁)

はじめに 多様な音楽文化を捉えるために

近年、*ubiquitous musics* (Quiñones et al. 2013) や *ubiquitous listening* (Kassabian 2013) などの概念が提示されていることから窺えるように、とりわけデジタル音楽ファイルの簡便な流通によって、これまで以上に音楽を体験する場面や手法は多様化し、増大している。カフェでひとり作業しながら、Bluetooth イヤホンで音楽を聴く<sup>1</sup>。あるいは Spotify で誰かが作成したプレイリストを流しながら、通勤する。こうした音楽体験はいまやごく日常的になっている。とはいえ、それは根本的に新しい事態ではなく、そもそも複製音楽が誕生した

<sup>1</sup> 本稿の筆者は 2024 年度 S セメスターに東京大学教養学部後期課程で、「音楽と「場」の混淆」という題目で授業を担当した。本稿の内容は本授業の第1~4回の講義内容をもとにしている。また、関西美学音楽学研究会での草稿発表の際にいただいたコメントも一部反映している。

時点から、さらには生活のなかに音楽が持ち込まれた時点から存在する様態の発展といえるだろう。その意味では、それは決して現代に特殊な現象ではなく、むしろ音楽文化全般について考えるきっかけを与えるものである。

本稿では、このように私たちと音楽の関わりが多様であること、このことを捉えるための一つの枠組みを提示する。その際、クリストファー・スモールの『ミュージッキング』を参照する。詳細は第1節で述べることになるが、本稿の試みはその「ミュージッキング」概念を批判的に継承することを意図している。

構成は以下の通りである。第1節では、スモールの「ミュージッキング」概念の概要を示しつつ、そこに批判を加える。第2節では、本論で検討する視点の予備的考察として「場」と「空間」という概念対を提示する。第3節では、それを受けて、音楽が音楽以外の要素と共存する——これは「場」の混淆として捉えられる——という事態に注目する。第4節では、そうした事態が生起する3つの歴史的な事例を検討する。これによって、「場」の混淆という視点が何を記述できるのかを具体的に示すつもりである。

#### 第1節 「ミュージッキング」概念の再検討

スモールの『ミュージッキング』は、1998年の原著出版以後、広汎な影響を持ってきた。スモールは同書で「人びとが音楽的な行為に参入する時に何をしているのか、それを理解することによってのみ、私たちは人間の生における音楽の本質と機能を知りうるのだ」（スモール、29頁）と述べ、音楽をモノではなくパフォーマンスとして捉える議論を展開する。そのときスモールが提示するのが「ミュージッキング musicking」という概念であり、そこで「音楽する」とは、どんな立場からであれ音楽的なパフォーマンスに参加することであり、これには演奏することも聴くことも、リハーサルや練習も、パフォーマンスのための素材を提供すること（つまり作曲）も、ダンスも含まれる」（スモール、31頁）という極めて包括的な規定が与えられている。

スモールによれば、ミュージッキングは音楽家や聴衆のみならず、チケットのもぎりやローディー、清掃員といった直接には音楽の生産・消費に関わらない役柄をも含む。なぜならそうした人々もまた、あるコンサートやライブ演奏が行われることに貢献しているからである。そこには「これらすべての様々な行為が一緒になって初めて、ある一つの出来事が形づくられる」（スモール、32頁）という思想が反映されている。彼にとって音楽パフォーマンスとは、むしろ「特別に組織された音を通して行われる人間同士の出会い」（スモール、32-33頁）に他ならない。例えば、いわゆるクラシック音楽を演奏するコンサートホールにおける様々な要素——そこには演奏家や観客の振る舞いのみならず、ロビーのバーカウンターや調度なども含まれる——はある白人中産階級の価値観を体現し、共有する手段ともなっているのである。

スモールの議論の図式性や過度な包括性にはすでに批判が加えられているが<sup>2</sup>、ここでは

---

<sup>2</sup> Cohen (2007: 165-223) では、同書に加えられた英語圏の書評のレビューがなされてい

それらを逐一検討することはしない。以下では二つの論点からスモールへの批判を試みるが、それは彼の議論を単に否定するよりも、その理念を昇華させるためである。

第一に、彼があまりにも音楽文化を一義的に捉えすぎている点があるだろう。スモールにおいて、ある音楽文化に所属するすべての事象はその音楽文化を成立させるために「貢献」しており、それ以外の意味を付与されることはない。福中が「一義的な属性…のみを付与されている」(福中、175頁)と指摘するように、ここでは部分としての個々人と全体としての音楽文化が完全に一体化しており、結果的に総体としての音楽文化はごく静態的な、それこそ固定化した儀式(実際に、スモールは音楽実践を一種の「儀式」として捉えている)のような印象をまとうことになる。音楽をモノとして固定的に捉えることを批判する態度とは裏腹に、その音楽文化像はあまりにも固定化されている。中村(57-58頁)が指摘するように、個々人へと目を向ければ、より多様な音楽との関わりが存在するはずである。

音楽パフォーマンスが理想的な人間関係を体現するというスモールのテーゼを正面から引き受けるならば、音楽文化もまた一様で固定的なものではなく、その内側に多義性をはらんだものとして理解されるだろう。というのも、社会学者のベルナル・ライールが主張するように、そもそも人間そのものが多義的な存在だからである。

先行する社会学者ピエール・ブルデューを批判的に引き継ぐ観点から、ライールはその「ハビトゥス」概念を批判する。すなわち、行為の決定要因としてブルデューがあまりにも「性向 disposition」(なお、ハビトゥスは「性向」のシステムだとされる[ライール、21頁])に力点を置きすぎるのに対し、ライールはそこに「諸性向の留保と適用、あるいは抑制と活性化の複雑なメカニズム」(ライール、21頁)を見出す。それは「それぞれの個人が複数の性向の担い手としてあり、複数の社会的文脈をまたいで生きている」(ライール、21頁)ゆえにである。ひとは特定の領域のなかでのみ生活しているのではない。ある個人があるときは政治の領域、あるときは科学の領域(術語としては「場 champs」が用いられているが、本稿で主題的に扱う「場」と区別するため、ここでは「領域」と表現する)に所属しうるのであり、その都度ふるまいを変更するのである。

さらにライールは、場合によっては、そうした複数の行為慣習が矛盾しあう局面にも言及している。それは「個々の社会的状況が、二つの対立し競合する視点から認知され、評価され、判断され、価値づけられる」(ライール、88頁)事態である。例えば、それは階級間の移動を果たした人物がそれ以前と現在の二つの慣習のあいだで揺れ動くことに見出される。そこでは、その人物自身が両義性を生きている。

そうだとすれば、スモールのいう単一の「理想的な人間関係」やそれに向けて一義的に奉仕する行為を定めることはできないだろう。音楽体験もまた、多元的な社会的意味を持つものとして理解される必要がある。それと同時に、各自の音楽体験を「ひとそれぞれ」といった個別性に帰することも避けなくてはならない。それはスモールの過度な一般化の裏面に

---

る。日本語では中村(2013:45-74)、土橋(2015)、毛利(2017:9-32)、福中(2021:173-176)、西浦(2022)などで各自の視点から批判的に論及されている。

しかならないだろう。私秘的な個別性へと流れることを回避するためにも、ライールにおける文脈の複数性という観点は有効である。

第二に、その「音楽中心主義」も批判されるべきである。ある音楽文化あるいはその実践としての音楽パフォーマンスがあったとして、そのなかに含まれるすべての事象は「音楽」の名のもとに意味付けられるべきだろうか。スモールの真意が、いっけん「音楽」とは関係がないように思われる事象もまた「音楽」に貢献しているのだとすることにあつた以上、この批判は不当なものかもしれない。しかし、すべてを音楽に包摂することが一定の暴力性をはらむことも否定できない。音楽に包摂されることなく、しかし音楽実践に共在する事象、それらを掬い取る作業が必要ではないだろうか。

たしかに「ミュージッキング」概念の過度の包括性を緩和する方策としては、たとえば野澤（2013；2020）における「音楽とその周辺行動」やステイーグ（2019）における「準音楽的なもの」など、音楽の周辺領域を指定するアプローチがありうる。ただ、こうした措置でもなお「中心一周縁」という構図は残っており、この点で「音楽中心主義」から逃れるには十分ではない。

以上、スモールの一義的な音楽文化観および音楽中心主義を批判した。これに対して複数の文脈のもとで、そして音楽中心的ではない仕方で音楽実践を捉えること、これが本稿の目的である。その遂行において鍵となるのは、音楽と共存しつつ、それに拮抗する何らかの事象を抽出するための足場の確保である。以下の第2・3節は、その足場の確保に充てられる。

## 第2節 「場」と「空間」

第1節で設定した目的に接近するために、提示しておきたい概念対がある。「場 place」と「空間 space」である。本稿では、端的に「場」を「意味付けられた空間」と定義し、「空間」を「意味付けを欠いた物理的な空間」の意味で用いる。なお、後者の定義中に現れる「空間」概念はごく日常的な用法におけるそれ（例えば「物体が存在しないで空いている所」[デジタル大辞泉より]）を指す。

こうした定義は現象学的地理学の知見を参照している。エドワード・レルフ『場所の現象学』には「私たちの日常生活においては、場所は、単に位置や外見によって記述できるような明確に独立して定義される実体としては経験されない」（レルフ、81頁）という記述が見られる。レルフにおいて、「場所」は個人のアイデンティティと結びつき、そのひとの生に欠かすことのできない要素となる。他方で、「空間」は一般に「場所の背景」（レルフ、41頁）をなし、その意味は「特定の場所」（レルフ、41頁）によってもたらされるとする。

あるいはイーファー・トゥアン『空間の経験』は、「場所」を「安全性」、「空間」を「自由性」と規定し、前者は我々が「愛着」（トゥアン、14頁）をもつ対象だという。そして、空間は場所よりも抽象性を帯びており、「最初はまだ不分明な空間は、われわれがそれをもっとよく知り、それに価値をあたえていくにつれて次第に場所になってゆく」（トゥアン、17頁）とされる。具体的には、引越をしたばかりのひとにとって近隣はいまだ漠然とした「空間」であるが、そのなかに目印になる建物などの「意味のある特定の場所」（トゥアン、38

頁)を見つけることで、近隣区域を知ることができるのである。愛着の対象としての「場所」はごく主観的なものであり、「肘掛け椅子」から「母国」までもがそこに含まれうる。

レルフおよびトゥアンの規定が完全に一致するわけではない。しかし両者に共通するのは、「場所」から切り離された「空間」が無規定的な性格を持つのに対し、「場所」はより意味的であり、それゆえに主観的な性格を持つということである。本稿では、両者に共通するアイデンティティの帰属先という要素は重視しないが、「意味付けられた空間」という点は採用したい(ただし、本稿では「場所」ではなく、「場」という語を用いるが、これは後述するその意味規定に由来する)。そのうえで、さらに行うべきはこの「意味付け」の様態の詳述であろう。

試みに、コンサートホールを例にとろう。コンサートホールには「空間」としての側面と、「場」としての側面がある。すなわち前者においては物理的な建造物とその内部空間としてのそれであり、後者においては音楽演奏がなされる空間としてのそれである。ここで「意味付け」とは、「音楽演奏」という機能性ないし目的性を負わせることに他ならない。なお、こうした目的性ないし機能性は、日本語では「〇〇の場」(例えば「音楽演奏の場」)という言い方で表現される。これが本稿で「場」という語を用いる理由である。

こうした意味付けは、いかなる仕方で行われるのだろうか。コンサートホールであれば、まずは運営者による使用規定があるだろう。しかし、それだけでは十分ではない。というのも、それはあくまで使用可能性に過ぎないからである。コンサートホールを「音楽演奏の場」とするのは、実際に音楽演奏がなされることである。コンサートホールを「コンサートホール」たらしめるのは、まさしくコンサートホールとして使用されることに他ならない。

しかしながら、コンサートホールをコンサートホールとして使用するとは、具体的にはどのような営為であろうか。そのとき示唆的なのが、スモールによる「ミュージッキング」概念である。スモールはコンサートホールを構成するのは、人々の一定の「行動パターン」(スモール、56頁)であるという。すなわち、そこに集う人々はホール内のみならず、飲料を提供するバーや社交の場であるロビーなどで、一定の振る舞いを遂行する。演奏会中は静座し、なるべく不要な音を立てないように心がける。そして、演奏が終わった後で拍手をする。休憩時間には顔見知りのもの同士で談笑を交わす。そうした振る舞いの総体がコンサートホールらしさを醸成するのである。その意味で、コンサートホールを形作るのは、単に音楽が演奏されることではなく、ある特定の仕方で行われることである。

集団的に共有されるとき、こうした特定の「行動パターン」は「規範性」<sup>3</sup>として機能し

---

<sup>3</sup> ここでの「規範性」は、例えば黒田(1992)における「「掟」という性格をもった規則、社会的な圧力によって維持される規則」(22頁)に即している。この点で付言しておけば、人間の行動パターンには規範化されていないものも多いのは確かである。例えば、ごく個人的な行動習慣の類である。その場合、仮にその行動パターンから外れても、他者から指弾されることはないだろうが、それでもなお一定の「しっくりこなさ」「不自然さ」は感じられる。それはやはり、ある種の逸脱である。本稿で扱う事例には、規範性を

うる。というのも、人々の「行動パターン」は一定の当為としての性格を持ちうるためである。こうした規範性から外れること（例えば、演奏会中に大声で談笑すること）は逸脱的な行動として非難されるであろう。

この規範性は規約的な場合と、慣習的な場合がある。例えば入場券を前払いで購入すること、これは規約に基づく行動である。他方で、演奏中は静かにしていることはむしろ慣習に属する。関連して、この規範性は概念化されている場合と、そうでない場合がある。後者の場合は、ある種の「身体図式」（メルロ＝ポンティ）としてのみ存在していると言えるだろう。また、この規範性は歴史的、文化的なものである。一般にいわれるようなコンサートホール文化とは、スモールが指摘するように、特定の時代・地域において確立されたものである。他の文化圏では異なる規範性が存在しうるし、西洋のなかでもクラシック音楽の「場」とポピュラー音楽の「場」では、異なる規範性が存在する。同時に、それぞれの音楽文化のなかでは規範性はごく自然化され、そこに属する人々のあいだには「これが音楽の本来的なあり方だ」という意識が共有される<sup>4</sup>。

そのうえで本稿では、「場」と対をなす概念として「空間」を確保している。仮に音楽実践に用いられることがなかったとしても、建造物としての「コンサートホール」（もはやそう呼ばれることはないかもしれないが）は厳然と存在している。その建物は、例えば映画館として使用することが可能である。この点で、「空間」は多様な意味付けを受け容れる、いわば容器のような性格をもつ。

### 第3節 音楽と他なるもの

「場」と「空間」という概念対によって記述したいもの、それは端的に「一つの空間に複数の場が共存する」という事態である。このことをあえて「ミュージッキング」概念と対比する形で示したい。

例えば、「ミュージッキング」においては、以下の事象はすべて同概念に包摂されることになる。ある歌曲の演奏会における、①音楽家による歌曲の演奏、②観客による歌詞の理解、③販売員による歌詞を記したプログラムの販売、④経理によるプログラム売上の計上、である。濃淡はあるものの、これらはみな音楽実践それ自体、もしくはそれに貢献するものとして「ミュージッキング」のなかに算出しうる。しかし、「ミュージッキング」概念の過度な包括性という弱点が顕在化するのもここにおいてである。

上記の諸項目を「音楽」に関連付けつつ、しかし「音楽」にのみ包摂しないアプローチを

---

持たない行動パターンも含まれている。

<sup>4</sup> 「規範性」は、単なる「建前」としてよりも、人々が実際に感じているあり方に焦点を当てたほうが生産的であろう。というのも、ポール・ウィリス『ハマータウンの野郎ども』において、反学校的に振る舞う「野郎ども」たちの持つ「男らしさ」という規範性が、最終的に単純作業的な労働規範へと回収されていくことが明らかにされたように、建前よりも、実際に抱かれた規範性こそが生のあり方を拘束するためである。

可能にするのが、「場」と「空間」の概念対である。①や②が直接的に音楽実践に関わることは言うまでもない。しかし④は必ずしもそうとは言えない。売上の計上によって、次なる演奏会の企画が可能になるという点では、それは音楽実践と関わるものであるが、売上が直接そのために用いられるとは限らない。むしろそれは、まずはホールないし上演団体の財務状況の安定に資するものであろう。そして、③はじつのところ音楽の実践と経営の安定双方に属しているのである。というのも、公演プログラムの販売は、観客に歌詞の理解を通じて、より充実した鑑賞体験をもたらすと同時に、その売上を通じて経営の安定にも資するためである。

このとき、スモールにおいては「ミュージッキング」に包摂されたであろう諸事象は、「音楽」と「経営」という二極間に配列されることになる。この点に関して、「経営」が安定すれば、それは「音楽」公演に資する以上、「経営」も最終的には「音楽」に回収されるという解釈もありうるだろう。しかしながら、経営状況が悪化した場合、運営母体によって他事業、例えば映画館へと衣替えされる可能性もあるのである。その意味では、「経営」は決して「音楽」に帰するとは限らない。両者の間にはなお一定の緊張が存在しうるのである。

あるいは比較的規模の大きな屋外ライブを考えてみてもよい。警察に道路使用許可を取るさいに、通行人の動線を確保することは重要な要件となるが、そのために交通整理の人員を用意する必要がある場合がある。それでは、この人員は純粋に「音楽」に貢献しているといえるだろうか。そうではない。まずもってこの人物が寄与するのは「通行」であり、そのことがひいては「音楽」への貢献をもたらすのである。というのも、通行の妨げになっていると判断された場合、警察によって中止の指示が出される可能性があるためである。他方で、「通行」は「音楽」に完全に包摂されることもない。なぜなら、通行人の中にはその屋外ライブには全く無関心に立ち去る人も含まれるからである。その意味では、この交通整理の人員もまた、「音楽」と「通行」という両極のあいだに属しているのである。

おそらく我々の音楽体験の多くは、スモールの「ミュージッキング」が想定していたようには一義的ではない。それは「他なるもの」との共存のなかにある。これを筆者は「場」の混淆」と表現する。例えば、プログラム販売であれば、それはよい音楽体験を生み出すという行動パターン＝「音楽の場」に属し、他方でそれはより安定した経営を行うという行動パターン＝「経営の場」にも属している。コンサートホールという「空間」において、二つの「場」は混淆している。同じように屋外ライブにおいては、路上という「空間」において、「音楽」と「通行」という二つの「場」が混淆しているのである。

筆者はここで「共存」や「混淆」という語を用いているが、それは必ずしも二つの「場」が矛盾なく存在することを意味しない。むしろ同一の「空間」に属するからこそ、コンフリクトが生じる場面も想定される。これは例えば、屋外ライブで見物人が集まりすぎた結果、安全な通行が保たれないとして中止になる場合である。反対に公演プログラムの場合には、演奏会の主催者とプログラムの販売者が一致している場合、それほどコンフリクトは生じないかもしれない。しかし、例えば経営を重視するあまりプログラムに多数の広告を掲載すれば、鑑賞に資する機能のみをプログラムに求める購入者からは不評を買うかもしれない

い。このように可能的には、あらゆる「場」の混淆においてコンフリクトが生じうる。

他方、コンフリクトが生じず、滑らかに二つの「場」が共存し一体化することで、最終的には一つの「場」として認識されるようになる場合もあるだろう。例えば、電車に乗っているときに音楽を聴くことを習慣にしているひとにとって、「電車」という「空間」は「移動」の場であると同時に、「音楽聴取」の場でもあり、両者はほとんど一体的に感じられているだろう。

付言すると、「本来的」なあり方をしている音楽実践と、「他なるもの」と一体となった音楽実践を客観的に弁別することは困難である。というのも、十分に他なるものと一体化していると感じられる場合、それはやはり「本来的」な見かけを持つためである（音楽文化の「本来性」がごく歴史的・文化的なものであったことを想起されたい）。同時に、当事者が「本来的」だと感じている音楽実践のなかに、観察者（ここには研究者も含まれる）が他なるものとの混淆を見出すことも可能であり、両者の相違は視点の取り方に依存する。無論、この観察者の視点もまたニュートラルではない。その音楽観もまた歴史的・文化的に形成されたものだからである。大事なのは、当事者のレベルでの弁別（音楽と他なるもの）と、観察者のレベルでの弁別の相違に自覚的であることである。そうした差異に敏感になることは、自らの音楽観を相対化する契機になる<sup>5</sup>。

コンフリクトを回避するために、意識的に音楽の「場」が調整されるケースもあるだろう。オフィスや図書室で音楽を聴きながら作業するために、イヤホンやヘッドホンを着用する場がそれである。そこでは、本来は仕事や勉強あるいは読書の「場」として設定されている「空間」に音楽の「場」を持ち込むにあたって、発生しうるコンフリクトを回避するためにイヤホンなどが装着されている。それによって、音楽の「場」に調整が加えられているのである<sup>6</sup>。

さらに、二つの「場」が混淆することは、それぞれの「場」のあり方に変容をもたらす可能性がある。一例を挙げれば、美術館で開催されるクラシック演奏会がある。こうした演奏会は内外問わずいろいろな美術館で行われているが、通常の演奏会とは異なり、客席が用意

---

<sup>5</sup> 実は同じことは「音楽」と拮抗する「他なるもの」についても言える。前に述べた「通行」を例にとれば、小学生のように普段から走って移動するものと、道を走ることが逸脱行動だと感じるひとでは、その規範性のあり方も異なるであろう。従って、ここで「音楽」や「通行」などという仕方で概念化することは、そこで想定されている規範性が普遍的であることを意味しない。そのうえで、あえて概念化することの効用は、概念化することで認識のなかに批評的な視点を導入できることにある。

<sup>6</sup> ただ、この「説明」が成立するのは、特段の条件がなければイヤホンなしで音楽を聴く人物においてのみである。もし仮に、特段の条件がなければイヤホンを装着して音楽を聴く人物がいれば、それがそのひとにとっての「本来的」なあり方であり、そのためここで特段の調整を行っているわけではない、ということになるだろう。重要なのは、当事者における「本来性」のあり方を考慮に入れることである。

されていなかったり、ステージが存在せず、演奏者と観客の境界が明白ではなかったりすることもある。そのとき演奏者や聴衆は一般的なクラシック音楽の演奏会とは異なる体験、例えば聴衆が演奏者のすぐ背後にいるような体験をするであろう。そこでは、クラシック演奏会の行動パターンが部分的に崩れており、そのため（一時的にせよ）新たな音楽の「場」が産出されているといえる。

ここまで「ミュージッキング」との差異化を図ってきたが、「場」の混淆として把握することは、むしろその理念を昇華するものだといえる。「ある行為が積極的か消極的か、私たちが好むか好まないか、面白いと思うか退屈と思うか、建設的か非建設的か、共感するかしないかに関わらず、すべての音楽パフォーマンスをカバー」（スモール、31頁）するのが「ミュージッキング」だと述べる時、スモールは音楽との関わりが多様であることに自覚的である。なかには消極的な仕方でも音楽に関わるひとがいるのである。そのひとは、もしかすると音楽以外の「場」にも属しており、そのため音楽との関わりが消極的なものになっているのかもしれない。人間の行為が多義的であるならば、そうした消極性にまで注目することで初めて、「人間の生における音楽の本質と機能」（スモール、29頁）を知ることができるのではないだろうか。

#### 第4節 音楽と「場」の混淆——3つの歴史的事例

以下では、3つの歴史的事例に関して、それらを「場」の混淆という観点から記述することが可能であることを示す。それらはいずれも「ミュージッキング」概念によっては補足できない、しかしながら、なお「人間の生」に関わるような音楽体験に関わるものである。

##### 4-1 ジャズ喫茶

宮入（2008）によれば、いわゆる「ライブハウス」の源流の一つとされるのが、1950年代以降盛んになった「ジャズ喫茶」である（41-45頁）。ジャズ喫茶といっても、ここではレコードをかけるそれではなく、生演奏を披露する業態を指す。ジャズ喫茶は進駐軍クラブに起源を持ち、ジャズのみならず、ハワイアンやカントリー&ウエスタンも演奏されていた。また芸能プロダクション（渡辺プロダクションなど）との関わりが強かったことも指摘されている。飲食を提供しつつ、生演奏の音楽を聴かせるという点において、ジャズ喫茶は現在のライブハウスの起源の一つとされる（ただし、宮入自身はそこに留保をつけている）。問題となるのは、この「飲食」と「音楽」の関わりである。

当時の有名ジャズ喫茶のひとつに「銀座ACB（アシベ）」があった。もともと銀座で料亭「あしべ」を営んでいた谷夫妻は1957年12月20日に銀座にある東京ガスのビルの地下1・2階を借りて、新たに生バンドを聴かせる喫茶店「純喫茶ACB」を開店する。それは従来のレコードを聴かせるだけの「名曲喫茶」とは異なり、「飲むことを二の次にし」（谷・近藤、91頁）た点に特徴があったという。

しかし開店当初の経営は奮わなかったという。というのも、同店は「美人ウエイトレス」（谷・近藤、91頁）もウリにしていたのだが、それを目当てに来た客からは「バンドをな

んとかせい。あんなもんいらん」(谷・近藤、96頁)と言われるなど、「音楽」の要素が不評だったからである。銀座ACBが飛躍するのは、彼女たちがみな辞めてしまった後、当時流行していたロカビリーを導入したことによってだった。平尾昌晃などの人気歌手が出演することで、客層の主力は男性客から女性客へと移った。

当事者の回想によれば、当時の銀座ACBのシステムは以下のようなものであったという。

お客さんは入口でチケットを買って、椅子に座って待っているとボーイが飲み物を持ってくる。それでお客さんはコーヒーやジュースを飲みながら、ステージを観るっていうシステムなんですけど [後略] (谷・近藤、32頁)

ところが、このシステムは機能しない。「お店の中に入ったら、それこそ席になんか誰も座らない」(谷・近藤、21頁)のである。客は出演者目当てに、ステージに面した「最前列の手摺りに鈴なり」(谷・近藤、21頁)になったのだ。あまりにも盛況であったために、一度は地下一階部分の手摺りが折れて、人が落下するという事故まで発生したという。出演者を目当てに来た客にとっては、「飲み物なんかどうでもいい」(谷・近藤、32頁)のである。客はドリンク代を実質的には入場料(チャージ)として理解していたということだろう。

まとめるならば、銀座ACBの客は、当初は「音楽」を拒否し、後には「飲食」を拒否したのである。少なくとも店主側が想定していた「音楽」と「飲食」の「場」の一体的な混淆は、客によって拒否されたわけである。それはなぜか。銀座ACBという「空間」を、男性客は音楽の「場」としては意味付けておらず、女性客は飲食の「場」としては意味付けていなかったからである。この事例は、「場」の規範性がそこに集う人々の意識に基づくことを如実に示している。

#### 4-2 労音

戦後日本の音楽文化に重要な役割を果たした聴衆組織、勤労者音楽協議会(労音)が設立されたのは、1949年11月大阪においてである。その成功を受けて1950年代から60年代にかけて各地に労音が設立された。その理念は「良い音楽を安く聴く多くの機会を働く者の力でつくり出す[...]のために、此際私達の手で積極的に自主民主的な強固な組織を作る」(「設立の趣旨」[朝尾、32頁]) ことにあり、人々に安価に鑑賞機会をもたらすことを目的としていた。大規模な組織化を行うことによって、安価な公演を実現したのである。

社会史的な観点から労音運動を分析した長崎励朗の著書名(『「つながり」の戦後文化誌』)が示すように、労音は単なる「プレイガイドのようなもの」(長崎、9頁)ではなく、人々のあいだに「つながり」を生み出していた。その仕組みを『大阪労音十年史』から少し細かく見てみよう。

大阪労音は会員による意志決定を重視していたが、その組織の最も基礎的な単位は「職場その他における三名以上の音楽愛好者の集り」(規約より [朝尾、47頁]) である。主たる単位は職場に基づくものであったが、家族や地域単位での参加も見られたという。いずれに

しても、労音の組織はもともと存在した社会的関係を基盤にしていた。

労音は「これまでの日本の音楽会にみられるような、とりすましたよそよそしいふん囲気を追放しよう、もっと人間的なたのしい音楽会にしよう」(朝尾、59頁)という理念を掲げていた。この理念は労音に当初存在した「教養主義」とのあいだで矛盾をきたすなど、必ずしも十分に実現されたとは言えなかったが(長崎、84頁)、それでも一定の文化的意義を備えていた。

先の引用で労音の当事者が想定している「これまでの日本の音楽会」のスタイルは戦前のブルジョワ的な趣味としてのそれだと考えられる。地理的な一致のために、戦前から戦後にかけて大阪・中之島に存在した大阪朝日会館を例にとろう。

1926年に開館した大阪朝日会館は当時の「大大阪」ムーブメントと相まって、文化的な教化施設としての側面を持っていた。4階から6階を占めた「公演場」では、音楽だけではなく、映画・演劇・舞踊・講演、ときには漫才なども催されていた。音楽では洋楽・邦楽どちらも上演されていたが、とくに主催公演というかたちで力を入れていたのは洋楽と能楽であった。とりわけ洋楽公演は東京や海外から著名演奏家(その中には、ハイフェッツやピアティゴルスキーなども含まれた)を招いて行われた。

朝日会館について、開館当時の中川大阪府知事は「この新館から今後大大阪の文化の泉が燦然として湧出すると共に府民の受ける精神的利益もまた大きいものであろう」(愛川・十河、4頁)と述べ、関大阪市長は「この壮麗で「文化の殿堂」として申分のない建築物は大阪市民の多年熱望していたものである」(愛川・十河、5頁)と賛辞を贈った。朝日会館は市民社会の形成という当時の理念にまさに適切な施設であった。

公演場に集う聴衆もまた市民として然るべく振る舞うことが期待された。『大大阪』第7巻10号(1931年)に掲載された当時の会館職員・高瀬嘉男による「朝日会館を通じて見た近代大阪の娯楽性」では、会館の聴衆層の分析が行われている。

従って観客大衆も…多くはインテリゲンツィアである。学生、会社、商店、役所のサラリーマン、教育者、工場にあっても俸給生活者の技術家、事務員級の人及びその家庭の人たちである。概してプチブル以上の層の人が多く、地域的には市の中央部、周囲部でも俸給生活者街、それにひろく京神間の居住者をも包含して、例へば世界的名手の音楽会、能楽会等の際には阪神間の山の手、南海の浜寺附近の有閑階級の人たちを多く見うける。(高瀬、61頁)

そして高瀬は会館で催されるものは「比較的高級な内容をもつもののみ」(高瀬、61頁)であると述べる。これは聴衆を小市民層以上に積極的に制限しようという意図によるものであろう。演目として洋楽や能楽に力を入れていたことも、このことを裏書きしている。

さらに会館では、聴衆もまた市民的に振る舞うことが期待された。例えば、映画弁士の徳川夢声は「会館のお客さんはおとなしいものでしたよ。この醜態にもヤジひとつ飛ばさないで見ていてくれる」(愛川・十河、451頁)と述べ、その鷹揚さを賞賛する。また詩人の竹

中郁は「[休憩時間の会館の廊下は人びとが正装で来ていて、]まぶしいようなふんい気が一ぱいで、どちらかという社交場の趣の方が濃厚であった」(愛川・十河、455頁)と述べ、そうした華やかな雰囲気やや気後れしたことを回想している。

こうした戦前の朝日会館の雰囲気はちょうどスモールがコンサートホールの「ミュージッキング」として抽出したものと対応する。そこにはごく限定された人々の間でのみ共有された振る舞いの「規範性」が存在する。労音が打破しようとしたのは、こうした演奏会文化であった。

それゆえ労音の志向は、従来の演奏会を理想とする人々からは反発を受けた。例えば、朝日会館発行の『デモス』1952年10月号には、労音は落ち着きがないので、じっくりと音楽を聞く場所が欲しいという旨の投稿が見られる(愛川・十河、13頁。なお、初期の労音の例会はしばしば朝日会館で催されていた)。労音の例会では、やや雑然とした雰囲気が存在していたようである。

こうした雰囲気の原因を推測させる発言が、『音楽の友』1954年1月号「音楽記者放談会」(伊奈ほか 1954)に掲載されている。発言者いわく、音楽への興味よりも人間関係から労音に参加するひとも多く、「職場に五人いるうち、三人が労音の会に行くと、あとの二人が孤立するので、あたしたちも行きましょうといつてついでに行く」(伊奈ほか、179頁)というのである。そこでは「いままでの音楽愛好家とは違って音楽が好きだけでなくなつていらいしい」(伊奈ほか、179頁)という状況が現出しているのである。ここで主語が「あたし」となっているのは、直接的には労音の会員が男性よりも女性のほうが多かったためであろうが、やはり発言者が女性に主体性の乏しさを見ているためであろう。

こうした非主体性への批判は『朝日ジャーナル』1961年2月5日号に掲載された遠山一行「労音の正しい姿」(遠山 1961)にも看取される。遠山によれば、労音のように「月に一回、きめられた音楽会に出かけて行くということは、芸術鑑賞の本質にある個人の自主性に反している」(遠山、40頁)のである。ここには市民社会的な主体性・個人性の発露としての芸術観が示されている。その意味で、労音はまさにスモールが述べたコンサートホールの音楽文化を毀損する性格を秘めていたのである。

「音楽記者放談会」に立ち戻ろう。この経緯は明瞭である。もともと5人の職場仲間がいて、そのうち3人が労音に入会する。これは音楽への興味に基づいている。そこであとの2人も入会するのであるが、これは音楽への関心ではなく、仲間外れになりたくないという意図からであった。その人々にとって、演奏会場の「空間」は音楽を聴くための「場」である以上に、職場仲間に出会うための「場」である。このことが雑然とした雰囲気をもたらしたと考えられる。

労音の聴衆は、音楽の「場」に不純な要素を持ち込んでいるのだろうか。たしかに当時の音楽愛好家からはそう見えたであろう。しかし留意すべきは、そもそも無条件に本来的な音楽の「場」があるわけではなく、どのような音楽の「本来性」も歴史的かつ相対的なものだという点である。そうであれば、まず確保されるべき視点は、労音の聴衆の行動を逸脱的なものとしてではなく、むしろ二つの「場」の混淆によって生じたものとして理解すること

ではないだろうか。そうすることで初めて、いかなる歴史的経緯によってそうした混淆が発生したのか、そこで何が産出されていたのかを問いうるであろう。

#### 4-3 新宿駅西口地下広場

新宿駅西口地下広場は1966年10月から使用開始された地下空間である。この広場を舞台にして、主として1969年2月末から同年7月頃まで、毎週土曜日に学生らを主体としたフォーク集會が開かれた。これを通称フォーク・ゲリラという。

まずは、その経緯を小熊英二『1968』（下巻400-425頁）に拠りながら、たどろう。フォーク・ゲリラを行ったのは「ベトナムに平和を！市民連合」（通称ベ平連）の人々であったが、もともとベ平連はフォーク・ソングと関係が深く、1967年にはアメリカの歌手ジョン・バエズを招いている。1968年末ごろには、関西ベ平連が街頭でギターを用いた街頭行動を行っており、12月のデモの際には、東京でも関西のフォーク部隊が活動している。また、東京ベ平連も69年1月にフォーク集會を開催している。これがフォーク・ソングが採用された文脈である。

他方、西口地下広場は1968年ごろから学生たちがカンパを募ったり、討論をするなどしていた。こうした経緯から、同所がフォーク集會に適当な場所として選ばれたのである。

ここが「広場」と命名されたのは偶然によっており、実際に「広場」として使用することを想定していたわけではなかったという（小熊、404頁）。しかしながら、学生たちはこれを文字通りの「広場」、すなわち当時学生たちに広く読まれていた羽仁五郎『都市』における「アゴラ」＝「民衆の集會するところ」（羽仁、21頁）として理解した。このようにして69年2月末から学生たちは、フォーク・ソングを歌いつつ、道行く人々とまさに討論し始めたのである。

皮肉にも、フォーク・ゲリラの活動が盛り上がりを見せたのは、1969年5月14日に警察によって禁令が出されて以降のことであった。マスメディアで報じられたことも手伝い、6月28日には約7000人が集まった。7月16日に、警察は地下広場を「通路」であるとし、「立ち止まること」を禁じる措置に出た。7月26日には警察の排除が厳しくなり、以後集まるひとは少なくなったという。

地下広場という「空間」はいかなる「場」だったのだろうか。争点を「場」の混淆という観点から記述すれば、「地下広場」とは音楽や討論を行う「場」なのか、通行の「場」なのかということであった。警察が「立ち止まること」を禁じたのは、前者の「場」の排除であった。学生たちは広場を音楽や討論の「場」として理解したわけであるが、それはとりもなおさず、立ち止まり、集まるという身体性によって可能になるものであった。立ち止まらずに歩き続けよという命令は、これを否定するのである。

こうした警察の措置に、学生たちは歌で対抗しようとする。『ベ平連ニュース』1969年6月1日号掲載の高野美世「西口広場は誰のもの？」には、以下のような記述がある。

ギターの二人は、腕を押さえられながらも「We shall overcome」を、「友よ」を弾

き続ける。警官はやめさせようとしたが、私たちは歌い続けた。くり返しくり返し。この時ほど「We shall」が、「友よ」が美しく聞こえたことはなかった。(ベトナムに平和を！市民連合、236頁)

《ウィ・シャル・オーバーカム》はジョン・バエズの、《友よ》は岡林信康の楽曲で、どちらも当時の著名なフォーク・ソングである。歌いやすい旋律で合唱向きなため、フォーク・ゲリラでも人気であった。警察の暴力を用いた圧迫に歌で対抗すること、それに高野は共感を隠さない。

しかしながらここに、また別種の混淆の問題が発生する。すなわち歌とは「目的」なのか、「手段」なのかという問題である。吉岡忍著『フォーク・ゲリラとは何者か』(1970年)には、演奏当事者の葛藤が綴られている。堀田卓は「フォーク・ソングの音楽性と政治性のバランス」が重要であるとしたうえで、しかし当時、「フォークを歌うことが目的のすべてではなくな」(吉岡、75頁)り、単なる人集めの道具になってしまったという。本来、音楽の「場」と政治的主張の「場」は均衡を保つことが肝要であるにも拘らず、そのバランスが崩れ、前者は後者へと回収されてしまっていたのである。

そうしたバランスの喪失は歌唱曲目にも表れていた。堀田は「フォークは西口広場での地位を失いつつあった。ある曲目は拒否され、歌うことのできる曲が限定されてきた」(吉岡、66-67頁)と述べ、小黒弘もまた「排除される時に僕たちが歌うのは「友よ」と「ウィ・シャル・オーバーカム」しかない。それしか歌えないのが今の西口の状況[…]」(吉岡、90頁)だと嘆く。それはまさしく高野が美しく描いた光景の陰画である。

抵抗として歌うためには、誰もが歌える簡単な曲を選ぶことになるため、必然的に曲目は制限される。その結果選ばれたのが、《友よ》と《ウィ・シャル・オーバーカム》だったのである。ここには歌唱をめぐる深刻なジレンマが存在する。すなわち自由を求めて歌うほど、自由に歌うことが困難になる状況が現出しているのである。この状況を摘出するためには「ミュージッキング」だけでは不十分である。なぜなら、ここで相剋しているのは音楽実践同士だからである。

歌うことが歌うことを困難にするという状況。前者の「歌うこと」において、音楽の「場」は政治的主張の「場」に従属し、これに拮抗する力を持たない。それが後者の「歌うこと」、つまり二つの「場」が拮抗した状況における歌唱を圧倒するのである。それゆえ問われているのは、混淆の様態そのものである。

このように、西口広場に集まった人びとが抱えていただろう葛藤は、西口広場という「空間」における音楽・討論と通行の「場」、音楽と政治的主張の「場」の混淆から理解することができる。そして、そうした混淆の様態そのものも経時的に変化するのである。これは音楽文化を固定化するスモールが取り逃がしてしまう点である。

以上、3つの歴史的事例を「場」の混淆という観点から検討した。これらは主として二次的な資料に基づく検討であり、それぞれの事象の総体を解き明かすものではない。それぞれの空間の特性などを仔細に検討することで、より精密な分析も可能となるであろう。とはい

え、以上の分析からだけでも「場」の混淆という観点の有効性は示せたのではないかと考える。それは「ミュージッキング」だけでは抽出することができない、人々の意識のあいだにあるミクロな対立や葛藤を明らかにすることができる。しかし、このことは特別なことではない。人々の抱く「理想」には差異や対立が内在し、個人においてすらも一定ではないという、ごく普通のことを表現しているのである。

おわりに 多元的な音楽文化理解に向けて

本論において、「場」の混淆という視点の概要を示すことができたと思う。それはスモールによる「ミュージッキング」概念を批判的に継承し、同概念に見られる一義的な音楽文化観および音楽中心主義を修正し、より多元的な視点で音楽文化を捉えるものであった。それをより精緻なものにしてゆくことは今後の課題となるであろう。以下では、想定される二つの論点を記すことで、本稿を終えたい。

第一に、インターネットを介した音楽体験はどのように記述されうるか。本稿で主として想定していたのは物理的な「空間」における音楽体験である。しかし、とりわけコロナ禍以降、配信を通じたその比重は以前よりも上がっている（三輪・岡田 2023）。その場合、演奏の「空間」と聴取者の「空間」は分かたれる。そこでは、各々の「空間」において、音楽の「場」とその他の「場」が混淆する可能性が問われることになるであろう。同時に、とくにライブ配信に参加している人々は、異なる物理的「空間」にありながら、同じ「場」を共有しているという意識を持つ。そこでさらに、オンライン上に仮想的「空間」が存在すると考えうるかどうか論点になるだろう。

第二に、「場」の混淆それ自体を作品性の中に組み込んだ芸術活動はどのように記述されうるか。例えば、カリフォルニアを拠点にするオペラ・カンパニーである The Industry によるオペラ *The Invisible Cities* (2013年初演) は、ロサンゼルス・ユニオン駅の駅舎内で公演を行う (Eidsheim, Chapter 2)。そこでは、観客と駅の利用客が同一の「空間」に共存し、基本的には異なる「場」に存在しながら、ときに「場」を共有するという事態が発生する。そこでは、「場」の混淆そのものが作品性の重要な要素をなしているのである。それでは、その「場」の混淆を、より高次の「音楽」の「場」へと包摂することが出来るかどうか、このことも論点となるだろう。

試みに二つの論点を提示したが、「場」の混淆という観点は、こうした新たな論点を産出してゆくうえでも、有効性を持つと考えられる。

#### 参考文献一覧

- アドルノ、Th. W. 『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺健訳、東京：平凡社、1999年。  
愛川潔編、十河巖筆『朝日會館史（大阪朝日編年史別巻）』朝日新聞社史編集室、1976年。  
朝尾直弘編著『大阪労音十年史：勤労者芸術運動の一つの歩み』大阪：大阪勤労者音楽協議会、1962年。  
伊奈一男ほか「音楽記者放談会」『音楽の友』1954年1月号、171-181頁。

- ウィリス、ポール『ハマータウンの野郎ども』熊沢誠・山田潤訳、ちくま学芸文庫、東京：筑摩書房、1996年。
- 小熊英二『1968（下） 叛乱の終焉とその遺産』東京：新曜社、2009年。
- 黒田亘『行為と規範』東京：東京大学出版会、1992年。
- スティージェ、ブリュンユルフ、レイフ・オーロ『コミュニティ音楽療法への招待』杉田政夫ほか訳、東京：風間書房、2019年。
- スモール、クリストファー『ミュージッキング 音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋訳、東京：水声社、新装版、2023年。
- 高瀬嘉男「朝日会館を通じて見た近代大阪の娯楽」『大大阪』第7巻10号、59-63頁。
- 谷和子・近藤益子著、伊藤強監修・解説『黄金の銀座 ACB 伝説』東京：ホーム社、2003年。
- 土橋臣吾「ハイブリッド・ミュージッキング」『音楽が終わる時—産業／テクノロジー／言説—』（叢書セミオトポス10）、東京：新曜社、2015年、103-119頁。
- 中村美亜『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー——』東京：水声社、2013年。
- 長崎励朗『「つながり」の戦後文化誌：労音、そして宝塚、万博』東京：河出書房新社、2013年。
- 西浦まどか「響きあい満ちる聾の身体：バリ島「聾の村」ブンカラにおける音楽参与・孤独・自己充足」『文化人類学』87巻3号、2022年、441-460頁。
- 野澤豊一「音楽と身体的人类学的研究に向けて」『文化資源学研究』第10号、2013年、95-114頁。
- 野澤豊一「音楽科におけるミュージッキング概念の応用可能性」『音楽教育学』50巻1号、2020年、13-24頁。
- 羽仁五郎『都市』東京：岩波書店、1949年。
- 福中冬子『ポストモダンの音楽解釈』東京：東京藝術大学出版会、2021年。
- ベトナムに平和を！市民連合『ベ平連ニュース縮刷版』東京：ベ平連・〈ベトナムに平和を！〉市民連合、1974年。
- 三輪眞弘監修・岡田暁生編『配信芸術論』東京：アルテスパブリッシング、2023年。
- 宮入恭平『ライブハウス文化論』東京：青弓社、2008年。
- 毛利嘉孝編『アフターミュージッキング——実践する音楽——』東京：東京藝術大学出版会、2017年。
- トゥアン、イーファー『空間の経験：身体から都市へ』山本浩訳、ちくま学芸文庫、東京：筑摩書房、1993年。
- 遠山一行「労音の正しい姿」『朝日ジャーナル』1961年2月5日号、40-41頁。
- ライル、ベルナル『複数的人間：行為のさまざまな原動力』東京：法政大学出版会、2013年。
- レルフ、エドワード『場所の現象学：没場所性を超えて』高野岳彦・阿部隆・石山美也子訳、ちくま学芸文庫、東京：筑摩書房、1999年。
- 吉岡忍編著『フォーク・ゲリラとは何者か』東京：自由国民社、1970年。

Cohen, Mary, *Christopher Small's Concept of Musicking: Toward a Theory for Choral Singing Pedagogy in Prison Contexts*, Ph. D. dissertation, University of Kansas, 2007.

Eidsheim, Nina Sun, *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*, Durham: Duke University Press, 2015.

Kassabian, Anahid, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkely: University of California Press, 2013.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian and Elena Boschi ed., *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds That We Don't Always Notice*, London: Routledge, 2013.

研究ノート

『アルケステイス』 試論：言語危機を視野に入れて  
An Preliminary Essay of R. M. Rilke's "Alkestis":  
A Consideration into the Language Crisis

池田まこと  
IKEDA Makoto

はじめに

本稿の目的は、リルケ中期の詩作の方向性のひとつとしての、「ブランクフェルスの詩群」の様相について、『アルケステイス』の語りの分析を通じてできるだけ詳らかにすることである。その際、リルケ中期と後期の間にまたがる言語危機の状況も視野に入れて考えていきたい。

ライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) は、20世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人の一人であり、彼のキャリアは大きく3つの時期に分けられる。すなわち、新ロマン派的な、どちらかといえば主観的で夢想的な詩人として出発し、『時祷集 *das Stunden-Buch*』(1899-1904)を通じて、神との関係において自己へと焦点を当て展開する初期(1894-1902)、それより一転して、現実的・客観的な事物へと関心を寄せ、『新詩集 *Neue Gedichte*』(1907,1908)および『マルテの手記 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*』(1910)でその真の姿に迫ろうとする中期(1902-1910)、そして、人間存在の在り方を問う哲学的作品でありながらも、具象的表現に富んだ『ドゥイノの悲歌 *Duineser Elegien*』(1912-22)を制作する後期(1910-1926)である<sup>1</sup>。今回取り上げるのはその中期である。

いま述べたように、中期のリルケは現実的・客観的な事物<sup>2</sup>へと関心を寄せていた。それ

---

<sup>1</sup> この区分は富士川英郎の『リルケ：人と作品』(東和社)(1952)を参照したものである(93-209頁)。したがって本研究でも、リルケが処女詩集『人生と小曲 *Lieben und Lieder*』を出版した1894年を彼の詩人としてのキャリアの出発点とし、リルケの初期をここから始めている。次いでリルケがパリに移った1902年を中期の始まりとし、この中期最後の作品『マルテの手記』出版後に、制作不振に突入する1910年を後期の始まり、とする。なお、富士川はこの3時期を「第1期」、「第2期」、「晩年」として区分している。本研究ではこの富士川の区分に従うが、それぞれを初期・中期・後期と名称を変更する。

<sup>2</sup> 「事物」の射程はかなり幅広い。リルケが『新詩集』の本巻及び別巻のソネットで歌っているものは、もしかや豹などの動物、あじさいやばらなどの植物、島などの自然物や庭園などの風景、ローマの噴水などの歴史的遺跡、レースや寝台などのより日常で接する

は、詩の題材と言うだけではなく、1903年8月8日付けのルー・アンドレアス・ザロメ宛ての書簡内で芸術事物 (das Kunst-Ding)<sup>3</sup>と呼ぶように、詩そのものを、そのような事物的存在へと作り上げていくことをも意味している。そしてその際、その「芸術事物」に該当する作品として、多くの読者の念頭にあるのはソネット形式<sup>4</sup>の作品ではないだろうか。事実、リルケ翻訳者の富岡は「(…) 特にこの二つの『新詩集』(本巻と別巻)においてソネット形式が目立って多い」<sup>5</sup>ことを指摘している。一方、リルケ中期にはまた別の特徴的な形式の詩が見受けられる。すなわち、ブランクフェルスの詩群である。これはとりわけ『新詩集』のいわゆる本巻において目立つように思われる。この形式は、中期以降に現れるのは『ドゥイノの悲歌』第八歌などのごくわずかの例に限られてくる。したがって、これは中期に特有のものだとはいえないだろうか<sup>6</sup>。

このブランクフェルスの詩群は、概ね『新詩集』本巻の末尾に固めて配置されている。すなわち、『ヘタイラの墓 *Hetären-Gräber*』(1904)、『オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス *Orpheus. Eurydike. Hermes.*』(1904)、『アルケステイス *Alkestis*』(1907)、『ヴ

---

品々のような、具体的な物がまず挙げられる。あるいは、両方の詩集の冒頭を飾るアポロのトルソのような彫刻作品や、寺院のような建築物、『鏡のまへの婦人 *Dame vor dem Spiegel*』(1907)のような、おそらくフランス印象派の絵画(富士川、130頁参照)。さらに、ギリシャ神話や聖書の題材といった現世的な事物とは言えないものや『女たちの運命 *Ein Frauen-Schicksal*』(1906)のような抽象的な題材も見られる。

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977, Bd. 1, S. 377. 以下この書簡集を引くときは *Briefe*, 巻号、頁と表記する。なお、訳に関しては大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳の『リルケ書簡集』(全2巻)(人文書院)(1968年)を参照した。

<sup>4</sup> ソネットは弱強格5脚を1行として、それを4行で1節としたものを2つ、3行で1節としたものを2つ、合計4節を連ねる詩である。脚韻も通常は置かれ、1行目と4行目、2行目と3行目の音を(3行の節は1行目と3行目を)揃える抱擁韻が本来使用されるべきだという。またソネットはこの4節で起承転結をつけた内容で歌われるのが普通である(山口四郎『ドイツ詩を学ぶ人のために』郁文堂、1982年、121頁参照)。

<sup>5</sup> 富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』郁文堂、2003年、322頁。なお、具体的な作品数としては、「『本巻』のほぼ八十余篇のうち二十五篇、そして『別巻』の百余篇のうち十七篇がソネットであり、その他ソネットの変形を含めれば、二つの『新詩集』の二割以上がこのソネットであると言える」(322-323頁)とのことである。

<sup>6</sup> 初期の『時祷集』も『形象詩集』も、いずれも使われた形式を特定できてはいないが、韻を踏んだものであり、やはり、中期のこのブランクフェルスの詩形とは異なっているように思われる。

イーナスの誕生 *Geburt der Venus*』(1904)である。なかでも『アルケステイス』については、リルケ自身が重要な作品だとみなしている。すなわち、1907年3月21日付けのホフマンスタール宛ての書簡で、文芸誌に掲載することを快諾しているのである<sup>7</sup>。あるいは、のちにより詳しく言及するが、1907年6月24日付けの妻クララ宛ての書簡では、「『アルケステイス』の最初の数行が、多分、「人間」のすがたをとらえようとした、ぼくの最初の試みだといってよい」<sup>8</sup>と発言し、本作品において、リルケが何か、これまでできなかったことに挑戦していることが窺える。

このように、リルケ自身としては『アルケステイス』を重要な作品と見なしているといえよう。では、本作品の研究状況はどうか。ひとまず、本作品はリルケ的な「死」や「愛」のテーマを論じる際に言及されてきたということが挙げられる。例えば、中期を中心にリルケを体系的に研究した塚越が、作品中で「別れに別れを告げた (Abschied über Abschied)」<sup>9</sup>と語るアルケステイスをして、「別離に別離を重ねた人は (相対関係の現実界を脱しうるから) 生死を乗り越えることができ、平然として死に臨むことができるのである」<sup>10</sup>と、生死の区別をつけないリルケ的死という文脈に加え、そのような日常的区分から脱却した存在である愛の女性というモチーフとしてアルケステイスを取り上げている。

あるいは、国内では小名木が、この作品に関する包括的な研究をすでに行っている。それは、夫のために身代わりになって死ぬ「アルケステイス」という神話上の人物モチーフが、ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) 以来復興されたという文学史的時流にリルケの作品を位置づけつつ、リルケ独自の思想に基づいた表現についても明らかにしたものである。

いずれの研究もリルケおよび文学史の一時期を明らかにするものだといえよう。本稿でも大いに参照するものである一方で、僭越ながら本稿が補っていきたいところもやはりある。すなわち、先行研究ではモチーフの分析や解釈といった内容的な側面に主に注力されていた。その反面、この作品自体をつくる形式的な側面については論じる余地を大きく残していると言えるだろう。したがって本稿では、本作品においてどのような形式や語りが用いられているか、ということに注目し、改めて作品解釈を行いたい。またさらに、『アルケステイス』に見られる語りの特徴が、中期以降の、特に言語危機のリルケにどのようなつながっていくかということにまで視野を広げて論じていくつもりである。

---

<sup>7</sup> Cf. *Briefe*, Bd. 2, S, 295.

<sup>8</sup> *Briefe*, Bd. 2, S, 339.

<sup>9</sup> Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003, Bd. 3, S. 76.

以降、同じ全集を引く際は、*Gesammelte Werke*, 巻号, 頁と表記する。

<sup>10</sup> 塚越敏『リルケの文学世界』理想社、1969年、370頁。

言語危機とは、20世紀への転換期にドイツ語圏に見られる文学的現象であり、言語と対象が一致しない、加えて、語る主体と語られる客体との分離が強く意識されることを作家が作品などを通じて告白する状況を指す<sup>11</sup>。リルケに関して言えば、1910年5月5日付の、妻クララに宛てられた書簡<sup>12</sup>を皮切りに、自らの執筆における不振の訴えが数年にわたって散見される。あるいは作品で言えば、例えばヴォトケが、『キリストの地獄めぐり *Christi Höllenfahrt*』（1913）<sup>13</sup>に登場する沈黙するキリストに、リルケの「危機」を読み取っている<sup>14</sup>。

こうしたリルケの言語危機に関する研究自体は近年盛んになりつつある<sup>15</sup>。筆者もすでに、中期リルケのソネット形式の詩に関しては、言語危機との関連を論じている<sup>16</sup>。しかしながら、「危機」研究は依然として発展途上にある分野でもありと考えられる<sup>17</sup>。よって、その更なる充実を望み、より幅広くリルケの作品を、言語危機という文脈で見たい。

なお、ここでの「語り」とは、文学作品の構造あるいは骨格とも言うべきものを、ひとまずそう呼ぶことにする。すなわち、主に人称と時制を組み合わせた言表のつくりのことである。また、このような構造を持った言表行為の主体、言い換えればテキストの発信者

---

<sup>11</sup> 堺雅志「初期トーマス・マンと言語危機——『幻滅』、『飢えたる人々』をめぐる——」、『九州ドイツ文学』(8)、九州大学独文学会、16-28頁所収、1994年、17-18頁参照。

<sup>12</sup> Cf. *Briefe*, Bd. 3, S. 104.

<sup>13</sup> Rainer Maria Rilke: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996, S. 115f.

<sup>14</sup> Cf. Friedrich Wilhelm Wodtke: „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, S. 64-109, 1956, S. 78.

<sup>15</sup> 国外では、1999年にKluweが *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre productive Wendung* (München, GRIN Verlag) を発表している。国内でも2001年に植和田光晴が、書籍『R.M.リルケ言語的転向の軌跡：作品と書簡にたどる』（朝日出版社）を出版している。

<sup>16</sup> 池田まこと「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』67(1)、美学会、37-48頁所収、2016年、41頁参照。

<sup>17</sup> 2012年の段階で、熊沢がリルケと言語自体の関わりについての先行研究は「ほとんどない」と述べている（熊沢秀哉「リルケと言葉 -リルケにおける言葉と外部対象の問題性-」、『岐阜聖徳学園大学紀要. 外国語学部編』(51)、岐阜聖徳学園大学、1-13頁所収、1頁参照）。

を語り手と呼ぶことにする<sup>18</sup>。その際、ごく一般的に言って、「語り手」が一人称であるとは「私」や「僕」など自分自身による語りであること、「語り手」が三人称であるとは「彼」・「彼女」などいわゆる第三者による語りであることを指す。前者はより主観的、後者はより客観的な語り口になると考えられる<sup>19</sup>。

結論を先取りすると、リルケは古代的な物語的な語りでもって、フライ的な言語の秘儀的段階を目指しているものの、それがリルケの芸術表現における工夫によって、達成不可能となっていることを指摘したい。したがって、この、リルケの「語り」そのものについて考察する際に参照する研究としてはコマーとバンフィールドである。前者はノースロップ・フライを参照し、後期リルケが主客の一致した古代的な言語の状態を目指していたことを指摘している。中期リルケに関しても、当時の詩人の発言から、コマーの考えが適用しうるように思われる。後者のバンフィールドに関しては、冒険的な試みとして取り上げてみたい。なぜなら、彼女は、作品の作者からの独立を、言語学的観点から明らかにしているからだ。すなわち、従来リルケの言語危機は、書簡における詩人の発言や、作品の内容から読み取られていたが、バンフィールドの説を借り、言表そのものの構造に目を向けることができれば、リルケと詩作とのかかわりを紐解く、新たな手立てが得られるように思われるからである。本稿では彼女の理論をごく広義でとらえて用いつつ、リルケのこの詩もまたあくまでフィクションであり、その構造上、作者と切り離されて存在せざるを得ないことを示したい。

次のような手順で本論は進められる。第1章で『アルケステイス』を概観し、下敷きとなった神話を改めて紹介する。加えて、用いられた韻律や語りの形式的な特徴をまとめておく。第2章で中期リルケの思想について述べる。すなわち、当時のリルケにとって芸術がどのようなものであったかということ、また、ブランクフェルスという形式が、リルケにとってどのような意味を持っていたのかについて言及する。第3章で再度作品に立ち返り、そこでの語りに見られる特徴についてコマーとバンフィールドを参照しつつ論じてい

---

<sup>18</sup> 小説の語り手に関しては、「そこで語られる物語の発信者のことであり、より厳密に言えば、小説を構成しているテキストのなかでも地の文の発話者として想定される人物のことである」（河田学「語り手」の概念をめぐって」、『京都造形芸術大学紀要』（16）、京都芸術大学、63-73頁所収、2012年、63頁）と河田が定義づけている。本稿では詩における語りや語り手を論じてはいるが、とりわけ散文に近い詩におけるものを取り扱っていることもあり、参考にした。

<sup>19</sup> たとえば、Komar はリルケ作品に登場している一人称を「反省的 (reflective)」、三人称を「非人格的 (impersonal)」な語り口だと評している (Cf. Kathleen L. Komar: *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, p. 170.)

きたい。

### 1. 『アルケステイス』概観

『アルケステイス』は8節96行からなる詩であり、本作品が収められた『新詩集』本巻の中では比較的長い作品である。

描かれているのは、妻アルケステイスが夫であるアドメートの身代わりになって死ぬ物語である。富岡がもととなるギリシャ神話を次のように要約している。

アポロンはゼウスの怒りをかって、罪の償いに、一年間アドメート王の下僕となっていた。その間アドメートはアポロンを親切に扱ったので、アルケステイスを妻にしようとしたとき、アポロンは便宜を図ってくれた。しかしアドメート王が若死することをアポロンはモイラ（運命の女神）から聞き、王を助けるために、女神たちを酔わせて、定めの際に身代わりに死ぬものがあれば、長寿を許す約束をさせた。時が来て、王の両親は身代わりになることを拒んだが、妻のアルケステイスは進んで身代わりになった。<sup>20</sup>

この神話は、古典ではエウリピデスによって書かれ、現代ではホフマンスタールがモチーフにして以来、文学的関心を集めたものだという<sup>21</sup>。ある程度結婚生活を経てからの夫婦の別れを描く古典やホフマンスタールの場合とは異なり、リルケの『アルケステイス』ではアドメートとアルケステイスの婚姻を祝う宴の場で、アドメートへの死の宣告と、身代わりの要求、そしてアルケステイスの死までが描かれている<sup>22</sup>。実際の作品を見てみよう。のちにより詳しく取り扱うので、第一節<sup>23</sup>を全文引用する。

そのとき 不意に 使者が彼らのもとに現れた、湧きかえる婚礼の宴のなかに  
なにか新たな添え物が投げこまれたようだった。  
酒をあおっていた彼らは 神の密かな  
出現に 気づかなかった。おのれの神聖を  
ぬれたマントのように ひたと身にまとい、  
誰それとなく 彼らのひとりとおなじように

---

<sup>20</sup> 富岡、333頁。

<sup>21</sup> 小名木栄三郎「現代に生きる「アルケステイス」の意義——リルケの解釈をめぐる考察——」、『教養論叢』(39)、慶應義塾大学法学研究会、1966年、1-14頁所収、1頁参照。

<sup>22</sup> 小名木、2頁参照。

<sup>23</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 74f.

歩きまわっていた神の出現に。だが、突然  
歓談のさなかに 客の一人が目にしたのであった、——  
上手の食卓についていた若い家長が  
高みに引き上げられたように 立ち上がった。  
恐ろしい言葉で語りかけられた未知のものが  
そっくりそのまま 家長の全身に反映していた。  
するとすぐ、混合液がきれいに澄むように  
静寂が生まれた。ただ その底には  
にぶい騒音の澱と こぼれ落ちる眩きの  
沈殿物が残り、もう腐りかけて、  
腐敗したような哄笑の臭いを放っていた。  
そのとき 彼らはほっそりとしたその神を認めたのであった、——  
内面を使命でいっぱいにし 厳しいさまで  
そこに立っていた神、——彼らにはほとんどわかっていた。  
だが、言葉で語られたとき、それは  
どんな心得もこえ、理解のいかぬことであった。  
アドメートスが死なねばならないのだ。いつ？ いますぐに。<sup>24</sup>  
(訳：塚越敏) (原文は本稿末尾に【資料】として掲載)

にぎやかな酒宴の場に、ひっそりと神<sup>25</sup>が足を踏み入れる様子から描写が始まっている。しかしその「歓談のさなかに」、「若い家長」すなわちアドメートスが立ち上がる。それは悪い知らせであり、「恐ろしい言葉で語りかけられた未知のものがそっくりそのまま 家長の全身に反映していた」と、彼の表情が恐怖にゆがんだことがわかる。その知らせの内容は、節の末尾で明らかにされる。すなわち、「アドメートスが死なねばならないのだ。いつ？ いますぐに」。

以下はかいつまんで紹介しよう。第2節では「アドメートスは驚きのあまり 酒杯を／粉々に砕き (Der aber brach die Schale seines Schreckens/in Stücken ab)<sup>26</sup>」と言われるように、驚きふためくアドメートスの姿が描かれる。彼はどうか自分の寿命を延ばしてもらおうと神に交渉するが、それは受け入れられない。

<sup>24</sup> 塚越敏監修『リルケ全集』(第3巻)、河出書房新社、1990年、112頁。以下、同全集を参照した場合、『リルケ全集』、巻号、頁を表記する。

<sup>25</sup> 富岡はこの第一節第一詩行に登場する「神」を死神タナトスだとしている(富岡、334頁参照)。

<sup>26</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 75.

第3節では、アドメートスが身代わりを彼の両親や友人に頼むも、誰もそれを引き受けようとしなない。

第4節で「花嫁衣装をまとった (in dem bleichen Brautkleid) <sup>27</sup>」アルケステイスが初めて登場する。

第5節でアルケステイスは神と言葉を交わす。

第6節はアルケステイスの独白である。彼女は「私は彼の代わりに死にます (ich sterbe ja für ihn) <sup>28</sup>」と神に向かって言う。

第7節で神がアルケステイスを連れ去る。その時アドメートスは、「希望のように明るく微笑みをたたえて振り向いた娘の顔を見た (sah/er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte/ mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung) <sup>29</sup>」

第8節で、アドメートスはそのアルケステイスの「微笑みのあとにはもう何もみないやうにと (um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln) <sup>30</sup>」両手で顔を覆うシーンでこの作品は結ばれる。

繰り返しになるが、本作品はブランクフェルスで書かれている。ブランクフェルスとは、弱強格5脚を一行として、無韻でそれを連ねる形式である。

このブランクフェルスという形式については、ドイツ詩におけるものはとりわけ、かなり自由な形で用いられやすいものであるという<sup>31</sup>。その結果、ある種の「散文臭い (prosanah)」<sup>32</sup>性格を帯びてもいるのだといわれている。実際、同じブランクフェルスで書かれた『オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス』のことを、リルケ自身が「散文詩 (das Prosa-Gedicht)」<sup>33</sup>と呼んでいる<sup>34</sup>。

ところで「散文」とは、韻律を持たない点で韻文と対比される文章形式のひとつであり、大いに例外はあるものの、主としては簡明で理性や事実在即した内容を持つとされて

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, S. 76.

<sup>28</sup> *Ibid.*, S. 77.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> 山口、117頁参照。

<sup>32</sup> 山口、117頁。

<sup>33</sup> 1904年11月19日クララ・リルケ宛ての書簡参照 (*Briefe*, Bd. 2, S. 59)。

<sup>34</sup> 他のブランクフェルスで書かれた詩に関しては、たとえば、『オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス』の解釈を試みる植和田が、90年代に編纂された比較的新しいリルケ詩集の註解において、この作品が「物語詩 (Erzählgedichte)」と見なされていることを紹介している (植和田、29-30頁参照)。

いる<sup>35</sup>。それを念頭に置くと、『アルケステイス』の第1節を見るだけでも、脚韻などの目だった韻がなく、また行数も縛りがないため「散文臭さ」を見てとることができるだろう。あるいは、語りとしても、三人称を主として用い、宴の場で生じた出来事を物語るものであり、より散文的な印象を与えるだろう。たとえ第2節や第3節、第6節などで一人称や二人称がみられるときも、いわばそれは登場人物のセリフなのである。したがって、全体的な語り口としては非常に客観的だといえよう。

また、この三人称に加えて、本作品で用いられる時制は過去形が優勢である。歴史的に生じたことを事実として述べているかのような印象を与えるだろう。

しかしながら、例外もある。興味深いことに、セリフ以外で現在時制が用いられている文があるのだ。すなわち、第1節の末尾と、第4節のアルケステイスが登場するシーンである。この第1節の末尾に関しては、のちにより詳しく論じることになる。

## 2. 中期リルケの思想について

先ほど、『アルケステイス』を含むブランクフェルス詩を、リルケ自身が「散文詩」と考えているだろうということについて触れた。では、リルケにとって「散文詩」とはどのようなものか。1908年12月29日付けのロダン宛ての書簡には、興味深い発言が見られる。

(…) 詩を作る場合は、誰しも外なるもののリズムによってつねに助けられつつ、また、押し流されていないといけません。というのも抒情詩の韻律は自然のそれだからです。つまり川水とか風とか夜などの韻律なのです。しかし、散文にリズムを与えるためには、自己の内部を深く掘り下げていって、血が持つ無名の多様なリズムを発見せねばなりません<sup>36</sup>

自然のリズムに倣い、外的な自然を描くものとしての抒情詩と対比する形で、自己の内部のリズムに従う、したがって人間の内部を描くための散文という発想が示されているといえよう。このような自然を描くことと人間を描くことの対比は、先にも挙げた1907年6月24日付けのクララ宛ての書簡にも見られる。

ぼくの「モデル」に対する関係は、どうもほんとうのものになっていないような気がする

---

<sup>35</sup> 「コトバンク」ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典 「散文」の項参照

(<https://kotobank.jp/word/%E6%95%A3%E6%96%87-71422>) (2025年2月17日閲覧)

<sup>36</sup> *Briefe*, Bd. 3, S. 59.

る。ぼくはまだ人間のモデルを十分こなすことができないのだ。(何よりも、ぼくが「人間」をあつかっていないことが、はっきりした証拠でもある)ぼくはただ花や禽獣や風景を、何年にもわたって根気よく続けてきた。<sup>37</sup>

このように、当時の彼は、「人間のモデルを十分こなすことができない」ことを告白しつつ、「花や禽獣や風景」といった事物へのこよなき愛着を見せている。それというのも、彼にとって事物とは、近代の混乱した世界の中にありつつも、そこに関わりのない、揺るがぬ自律的な存在であり<sup>38</sup>、精神的支柱を求めるリルケにとっての模範であったからである<sup>39</sup>。そして、事物のその存在のありようを真正に捉え、更に高めることが芸術制作には求められていたのだ<sup>40</sup>。

一方、「人間」はどのように捉えられていたのだろうか？ 妻に宛てた1907年11月4日付けの書簡には、自身の故郷プラハに講演旅行で訪れたことを語る際に、「ぼくはすこしずつ人間を見ることをはじめているのだ」という発言がある。

プラハの市それ自身は、例のごとくごたごたしていた。(…)ぼくの講演は全く気の抜けたようだった。例によって、厭らしい老婦人連中。(…)数人の文学者の顔も、いつもと少しも変わっていない。かえって一年一年、うすよごれがして、だんだんみすぼらしくなり、ぼろぼろに擦り切れてゆくだけだ。変な好奇心のみつよく、ほとんど羨ましいばかりにお人よしで、安易な考え方だ。(ぼくは、もしできるなら、もう一度ドラマを書いてみたいとおもっている。ぼくはすこしずつ人間を見ることをはじめているのだ。すでにイプセンの見た「動物の顔」が、或いはその吻や歯がわかるようになった。

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, S.338f.

<sup>38</sup> 富岡、316-317頁参照。

<sup>39</sup> 1903年8月8日付けの、ルー・アンドレアス・ザロメ宛ての書簡では、「……ただ物だけが私に語りかけてくれます。ロダンの物、ゴチックのカテドラルにある物、古代の物——完全な物であるこういった物すべてが。それらは私に模範を指し示し、単純な説明なしに物への動因とみられる生き生きと動く世界を指し示してくれました」(*Briefe*, Bd. 1, S. 382.)と語られている

<sup>40</sup> 前註とおなじく1903年8月8日付けの、ルー・アンドレアス・ザロメ宛ての書簡では、芸術作品について「およそ物は明確なものですが、芸術作品という物はいっそう明確でなければなりません。一切の偶然を離れ、あらゆる曖昧さから遠ざかり、時間から解放された空間に委ねられ、そうして始めてそれは持続するもの、永遠にまで達しえるものとなっているのです」(*Briefe*, Bd. 1, S. 377.)と、言及されている。すなわち、芸術作品の制作は、事物を永遠の相に置く行為だと言えるだろう。

しかし、ぼくはそこで足ぶみをしてはならぬ。なぜなら、むしろここから、本当に意味ぶかいものがはじまるのだから。嫌悪だの反撥だのを越えて、まこととただしさがはじまるのだから。) <sup>41</sup>

ここに述べられたブラハの情景は、どちらかと言えばネガティブな印象である。「厭らしい老婦人連中」のように、それはとりわけ、その土地の人々の姿から受け取られている。このような人々の姿に言及しつつ、リルケは「少しずつ人間を見ることをはじめている」と続けているのだ。それは、「嫌悪だの反撥だのを越えて」はじまる正しさを持っているという。すなわち、人間は、嫌悪や反撥を抱かせるような部分を持った存在として捉えられているのである。リルケはそのネガティブな部分にも目を凝らし、普遍的なものとして捉えようとしているのではないか<sup>42</sup>。そして、それにふさわしい形式として、散文的な性格を持ったブランクフェルスが選ばれているのだと考えられる。

では、『アルケステイス』では、このような多分に厭うべき性質の人間像が、どのように描かれているのか。再度作品に立ち返って論じよう。

### 3. 言語危機の予兆としての『アルケステイス』

あらためて『アルケステイス』冒頭の節に目を向けよう。「そのとき 不意に 使者が彼らのもとに現れた」と、冒頭から使者と呼ばれた神が登場している。しかしそれは、「沸きかえる婚礼の宴」のにぎわいのせいで、気づく者が居ない。家長のアドメートスが立ち上がって、そこでようやく、神の現れが周知されることとなるのだ。その時静まり返った宴席は、「(…) ただ、その底には／にぶい騒音の澱と こぼれ落ちる眩きの／沈殿物が残り、もう腐りかけて、／腐敗したような哄笑の臭いを放っていた」と、些か嫌悪感を催させるような言葉を用いて描写がされている。これに対して、神は、「内面を使命でいっぱいにし 厳しいさまで」そこに立っていたと語られている。それまで酒を飲んで騒いでいたのに、いまや人がこれから死ぬということを告げられて、静まり返ってしまった人間、すなわちその時々状況で気分が変わり、考えを変える人間と、超然とした神との対比がひとまずは見られるといえよう。

---

<sup>41</sup> *Briefe*, Bd. 3, S. 13.

<sup>42</sup> 彼は、ここではドラマを書きたいという思いとともにこの発言をしている。これは全くの憶測だが、リルケは1907年までには、『アルケステイス』を含む、新詩集に収められるブランクフェルスの詩をかなり作っている。さらに『マルテの手記』にも着手している。本書簡の「少しずつ人間を見ることをはじめている」というのは、そのことをふまえた発言ではないだろうか。すなわち、執筆を通じて人間を描くことを修養したリルケが、それを発展させてドラマを書きたいと言っているのではないかと考えられる。

このあとには、身代わりを立てれば長寿が約束されることを知ったアドメートスが、周囲の人たちにそれを訴える様子が描かれている。彼はまず、「驚きのあまり酒杯を／こなごなに砕き、神と交渉するために／その酒杯のなかから両手を伸ばした」という（第2節）。つまり、彼は自分に知らされたことに対して取り乱しているのである。声高に叫んで神に寿命を延ばすよう乞うてもかなえられず、アドメートスは、泣きわめく彼を宥めるためにそばに来た父母に身代わりを頼む。しかし彼らは何も言わない。自身よりも長く生きて、もう盛りを過ぎた老人たちが、身代わりになってくれないことに対し、アドメートスの表情には「老人たちは／買い戻すような代物じゃない。使い古しでなんの価値もないほどだ、／だが、おまえは、おまえは まだ まことに美しい」<sup>43</sup>、という思いが表れている。ここには、自己の生に執着するおのれのエゴイズムを差し置いて、身代わりになることを拒む老人たちのエゴイズムを非難する<sup>44</sup>アドメートスの姿が描かれていると言えるだろう

ここで、リルケにおける「死」というものについて、すこし触れておきたい。塚越が指摘するように<sup>45</sup>、1901年にはすでに、リルケは散文作品の小品『龍を討つ男 *der Drachentöter*』において、「名誉と良心にかけて死が生の敵なのかどうか、誰も言えない」<sup>46</sup>と発言し、死と生とをかかわりのないものだとする近代的な考えには反した発想を示している。それは中期作品の『マルテの手記』にも生きた考えであり、「ときおりぼくは、天国はどうやってでき、死はどうやって生じたか、考えてみることもある。つまりは、ぼくたちはぼくたちのいちばん貴重なものを、ぼくたちから押しつけてしまったからなのだ」<sup>47</sup>と主人公マルテに語らせている。すなわち、死は生の敵ではないのにもかかわらず、現代に生きる人間は、この死を恐ろしいものとして忌避し、日常的生から遠ざけているのであり、リルケはそのことを非難しているのだ。

したがって、死を忌避する人間の姿は、リルケにとってはとりわけ嫌悪すべきものであると考えられる。しかし、その姿をも真正に捉えようというのが、中期リルケの試みではないだろうか。そして、死が近いことを知って混乱し、甚だ生へと執着して、この嫌悪すべき側面を大いに晒したアドメートスの姿は、小名木も指摘するように、第一節で示された、静かでおのれの使命にひたむきで揺るがない神との対比を端緒として描き出されてい

---

<sup>43</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 75. なお、この文は多分にモノローグ的であるが、あくまで「表情に現れている (stand da)」という表現となっているため、より客観的なものとして描かれようとしていると考えられる。

<sup>44</sup> 『リルケ全集』(第3巻)、115頁参照。

<sup>45</sup> 塚越、325頁参照。

<sup>46</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 65. 『リルケ全集』(第6巻)、483頁。

<sup>47</sup> *Ibid.*, S. 248. 『リルケ全集』(第7巻)、150頁。

ると言える<sup>48</sup>。

このように考えると、近い未来の死への困惑は、第一節の末尾にもっともよく表れているとは言えるだろう。つまり、「アドメートスが死なねばならないのだ。いつ？いまずぐに」である。これを皮切りに、以降のアドメートスやその周囲の人々の生への醜いまでの執着が描かれているのである。この箇所の特筆すべきことは、それまで本作品で用いられてきた語りは三人称の過去形であったが、ここで突如として、現在形に切り替わっていることである。なお、この現在形の部分は「アドメートスが死なねばならないのだ (Admet muß sterben)」と完全な文としての部分は三人称の文である。しかし、それに次ぐ「いつ？いまずぐに (Wann? In dieser Stunde)」というフレーズはごく短い、問いを含んでいる。このことから、その背後には、問いを投げかける主体の存在がほのめかされているといえよう。文脈的には、死の知らせに対しての驚きがあってもおかしくない。このことを加味すると、この「いつ？」はかなり主観的な色合いが濃いものと言えるだろう。よって、明確には一人称ではないが、ごく一人称的なものとして捉えることができるのではないだろうか。

後期作品である『ドゥイノの悲歌』に関してではあるが、コマーがリルケの使用する人称について言及している。『ドゥイノの悲歌』は十歌からなる連作詩であるが、第一から第九の悲歌が一人称の語りで進められるのに対し、第十の悲歌は三人称の語りである。この第十歌に関してコマーは「論弁的あるいは反省的というよりむしろ物語的 (narrative) であり、冷静 (detached) で、非人格的 (impersonal) な調子である」<sup>49</sup>と言いつづけている。コマーは、このような語りも含めた当時のリルケの詩作が、ノースロップ・フライ (Northrop Frye, 1912-1991) の言う言語の「秘儀的段階」<sup>50</sup>への志向を見せていると述べる。フライはヴィーコ (Giambattista Vico, 1668-1744) を引いて、歴史の段階を神話的・英雄的・人民の時代の3つに分ける。そして、各々の歴史の段階にはそれぞれのタイプの言語表現の段階があるという。すなわち古いほうから (1) 秘儀的 (ハイエログリフィック) 段階、(2) 神官的 (ハイアラティック) 段階、(3) 民衆的 (デモティック) 段階である<sup>51</sup>。ここで言及する秘儀的段階は、古代的な、語る主体と語られる客体とが強く結びつけられており、そのことが言語表現にも反映されているという<sup>52</sup>言語段階である。

「プラトン以前のギリシャ文学の多く、とりわけホメロスに、そして近東の聖書以前の

---

<sup>48</sup> 小名木、2-3 頁参照。

<sup>49</sup> Komar, p. 170.

<sup>50</sup> ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995 年、6 頁。

<sup>51</sup> 同、6 頁参照。

<sup>52</sup> 同、8 頁参照。

文化に、そして旧約聖書そのものの多くに」<sup>53</sup>フライはこの言語の「秘儀的段階」を見てとっている。そこで想定されている言語表現の形式は、ホメロスの名前が挙げられていることから、叙事詩が主体ではないだろうか。叙事詩とは、あらためて言えば、「歴史的な事件、英雄の事跡、神話などを題材に、民族または国民共同の意識を仮託した長大な韻文」<sup>54</sup>のように、一般的には説明されているものである。したがって、個人の気持ちや感情というよりもむしろ、出来事を物語るのに用いられてきた形式だといえよう。英訳された『イリアス』の第一歌を見た限りだが、その語りは、回想から始まってはいるものの、アキレウスの憤怒の原因を、時間の流れに沿った事象の生起を通じて述べるものである。具体的な形式としては、人称は三人称が主に用いられている<sup>55</sup>。時制に関しては、過去形が優勢だといえよう<sup>56</sup>。もしかしたらリルケはこうした叙事詩のような語りでもって、人間の姿を出来事のような客観的なものとして描き出そうとしたのかもしれない。

リルケの語りについてコマーが言及しているのは、人称と比喩表現についてはあるが、若い死者が疑似神話的な世界を旅する「第十歌」の三人称の語りには、リルケの「言語の秘儀的段階」回帰の試みが読み取られている。本稿で取り上げた『アルケステイス』は、「第十歌」の15年も前に書かれた作品であり、コマーの説をそのまま当てはめて考えることができるのかと言われれば、確かに疑わしい。しかし『アルケステイス』もまた、神話を題材とした、古典を意識した作品であり、古代回帰の性格を見てとること自体は、不可能ではないだろう。

さらに、次のことから、中期リルケの古代回帰的な志向を見てとれるのではないか。『オーギュスト・ロダン *August Rodin*』(第一部 1902、第二部 1907)の第一部を見てみよう。本書は当時リルケが心の師と仰いだ彫刻家ロダン (Auguste-René Rodin, 1840-

---

<sup>53</sup> 同、7頁。

<sup>54</sup> Weblio 辞書、デジタル大辞泉 (小学館)、「叙事詩」の項参照。

<https://www.weblio.jp/content/%E5%8F%99%E4%BA%8B%E8%A9%A9?dictCode=SGKDJ> (2025年1月8日閲覧)

<sup>55</sup> 『イリアス』第一歌は全部で610行からなるが、登場人物のセリフの他に背後に一人称を窺わせる、相手への呼びかけや疑問文などが見られるのは、詩の女神へと呼びかける冒頭部分(10行目くらいまで)以外には見られない。

Perseus Digital Library の Homer, Iliad の項参照。

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0133%3Ab ook%3D1%3Acard%3D1> 参照 (2025年2月27日閲覧)

<sup>56</sup> 『イリアス』第一歌において現在形の動詞が見られるのは172行目から205行目の間に一か所、428行目から445行目の間に一か所、458行目から492行目に一か所の、計三か所のみである (参考文献は前註に同じ)

1917) について書かれたものであり、中期リルケの、彼自身の置かれた状況に由来する、芸術への要求が多く記載されている。本著で詩人は「彫刻は、ほとんどすべての葛藤が不可視の領域に根差していることに、まさに苦しんでいる時代を救うことができるにちがいない」<sup>57</sup>と、書き記している。ここで言われる「ほとんどすべての葛藤が不可視の領域に根差していることに、まさに苦しんでいる時代」とは、現代のことであり、自身の内面が「不可視」ゆえに、ぴったり合う外面が見つけれない時代のことだと考えられる。一方、「中世の彫刻から古代を、更に古代を超えて言いようもない過去の発端をかえりみるなら、あたかも人間の魂は、明暗のいかにかわらぬなんらかの転回点にさしかかるたびに、くりかえし、言葉や絵画、比喩や仮象以上に多くのものを与えてくれるこの芸術を、求めるように思われるのではないだろうか」<sup>58</sup>と述べ、近代以前の彫刻が、人間の魂を表現することのできた芸術だという考えを示している。したがって、現代に対する批判意識<sup>59</sup>を持った中期のリルケが、内部と外部の等価を求めるなかで、それが可能だった過去を志向しても不思議はないだろう。すなわち、リルケが表現と表現対象との結びつきが密接な言語段階であるフライン的な言語の秘儀的段階へと接近していたことを、『アルケステイス』の三人称と過去形が用いられた語りを見てとることはできないだろうか。

こうした三人称過去の語りで進められていた第一節末尾に突如現れる「いつ？ いますぐに」は、婚礼の宴に集まった人々の交わし合うセリフだという可能性がある。しかし、次のような理由で、本稿では別の可能性を挙げたい。本作品では、一人称や二人称を含む文が示される際、その直前あるいは直後に、「彼は叫んだ」(er schrie)<sup>60</sup>や「彼は言った」(der (...) sagte)<sup>61</sup>、「彼女は言う」(spricht sie)<sup>62</sup>などの言葉が添えられ、その文が引用符がなくとも各々の登場人物のセリフであることが明らかにされている。それに対し、この第一節の末尾にはそのような文言が見当たらないのである。

ではこの末尾の「いつ？ いますぐに」の、一人称的な語り手は誰か。フレーズ自体がごく短いこともあり、憶測の域を出ないが、中期リルケがこの第一節で「人間を捉えた」というのならば、次のようにも考えられるだろう。すなわち、このフレーズは、その場に居合わせた、ごく普通の人間である誰か、あるいは、宴の場にいるごくありふれた人々の絵

---

<sup>57</sup> Rainer Maria Rilke, *August Rodin* (German Edition), S. 7, aristoteles, 2013, ebook-Kindle.

<sup>58</sup> Rainer Maria Rilke, *August Rodin* (German Edition), S. 7, aristoteles, 2013, ebook-Kindle.

<sup>59</sup> 『リルケ全集』(第8巻)、250頁参照。

<sup>60</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 75.

<sup>61</sup> *Ibid.*, S. 76.

<sup>62</sup> *Ibid.*

意ではないか。アドメートの急な死の宣告に恐れ戸惑う人間の気持ちが、いわば集合的に一人の人間の内心を表すモノローグのようなかたちで示されているのではないか。誰の心の声かということを確認にしないことで、急な「死」を恐れる日常的な人間の主観的な姿を、しかし普遍的なものとして描き出そうとしているのではないだろうか。

このような、三人称でもって歴史的な出来事を述べる客観的な語りと、一人称的に、また現在の人の内心を示す主観的な語りと同時にひとつのテキストに存在していることについて、バンフィールドは次のように述べている。

物語フィクションは客観と主観の弁証法、すなわち、あらゆる主観性から切り離された実際の出来事を記録するのに適した文と、その構文が精神の動きをまね、それらの動きを永遠のいまに留める文との弁証法によって形作られているのである。<sup>63</sup>

したがって、バンフィールドはこのような客観的な文と主観的な文との並存するテキストを、物語フィクションとして定義しているといえよう。ここではごく大まかに、この考えを借りることとする。さらに、彼女は物語フィクションのこのような構造を明らかにしたうえで、語り手不在論を唱えている。すなわち、このようなひとりの明確な話し手に還元できない語りから、テキストと作者との結びつきが絶たれていることを読み取るのである<sup>64</sup>。

ただ、バンフィールドは、物語フィクションの射程を小説やショートストーリー、中編小説に限っており、戯曲や詩、物語詩を考慮外としている。そして、彼女の想定する作品はデカルト以降<sup>65</sup>の「書かれた」ものである<sup>66</sup>。彼女が結論部で取り上げる作品は英語や仏語のものに限られてはいるが、サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-1989) の『マーフィー *Murphy*』(1938) や、ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) の『ダロウェイ夫人 *Mrs Dalloway*』(1925)、あるいはフロベール (Gustave Flaubert, 1821-1880) の『純な心 *Un cœur simple*』(1877) や『感情教育 *L'Éducation sentimentale*』(1869) など、19世紀や20世紀の作品である。『アルケステイス』も、20世紀に書かれ

---

<sup>63</sup> Banfield, p. 261.

<sup>64</sup> Cf. *Ibid.*, p. 272.

<sup>65</sup> Cf. *Ibid.*, p. 273.

デカルト (René Descartes, 1596-1650) はフランスの哲学者・数学者。近代哲学の祖と言われる。weblio 辞書：デジタル大辞泉 (小学館)、「デカルト」の項参照。

<https://www.weblio.jp/content/Rene+Descartes?dictCode=SGKDJ> (閲覧日 2025年1月8日)。

<sup>66</sup> Cf. Banfield, p. 18.

たものであり、ごく広くとらえるならば、バンフィールドが例示する諸作品と同時代のものではある。あるいは先述のように、『アルケステイス』は、より散文性の高い作品であり、朗読されることもあつただろうが、雑誌に掲載されるような、黙読も想定されているだろう、「書かれた」作品である。このようなことから、『アルケステイス』も、バンフィールドの言う物語フィクションの射程に入れて考えることはできないだろうか。

このように『アルケステイス』を物語フィクションと見なしたうえで、リルケが古代の、語るものと語られるものとの密接した言語段階へと回帰しようとしているならば、ここでそれが不首尾に終わっていることが明らかになるだろう。客観的な文のなかに主観的な文を挿し入れて、死を忌避し生に執着する醜悪な人間一般の姿を描こうと工夫したことこそが、彼自身と作品とを、ひいては語る者と語られた表現やその対象とを断絶しているのである。

このような語る者と語られるものとの断絶は、のちの1912年以降に彼が陥る言語危機<sup>67</sup>へとつながっているのではないか。リルケ自身は直接の原因を『マルテの手記』に求めている<sup>68</sup>が、それは『アルケステイス』に予感されていたのではないだろうか。なぜなら、詳述は避けるが、『マルテの手記』にも、バンフィールドの言う客観的な文と主観的な文の並存に近い構造が見てとられるからである<sup>69</sup>。

おわりに

以上のように、コマーとバンフィールドを援用しつつ、中期リルケの『アルケステイス』において、古代の言語段階への回帰の様子と、当時の「人間を表現する」という彼の創作上の試みの中で、この回帰が無効になっている状況を見てとることができたように思う。その後『マルテの手記』を完成させてからのリルケは、言語危機の、語る者と語られるものとの断絶という状況をいかに解決するかということに、やはり詩作を通じて取り組

---

<sup>67</sup> Cf. Kluwe, S. 77f.

<sup>68</sup> 1910年8月30日付けのタクシス夫人宛ての書簡 (*Briefe*, Bd. 3, S. 113.) 参照。なお、1911年12月29日付けジイド宛ての書簡 (Cf. *ibid.*, S. 113.) や、1911年12月28日付けルー宛ての書簡 (Cf. *ibid.*, S. 156) にも、不振の原因を『マルテの手記』に求める発言が見られる。

<sup>69</sup> 客観的な文と主観的な文との並存を直接指摘しているわけではないが、植和田は『マルテの手記』において、主人公のマルテは手記の語り手であり、また語られる対象でもあることを指摘している。加えて、マルテが現在と過去とを自由に行き来する語りの自由度の高さから、「一人称 - 話者マルテの同一性そのものも危機に瀕している」(植和田、61頁)と、テキストの語りの複雑さが、語り手の同一性を保てない要因だとしている(同、60-64頁参照)。

んでいくように思う。

しかしながら、課題も山積している。まず、本稿では『アルケステイス』をして、中期リルケのブランクフェルス詩群を代表させている。だが実際には、各々のブランクフェルスの作品には各々の特徴があり、今回の結果に加えて更なる考察の可能性をもたらすことも考えられる。

また、『アルケステイス』の解釈自体も、まだ解決されていない箇所がある。すなわち、第4節の一人称現在形に切り替わる箇所のことである。これが、どのようなものかは以後検討されねばならないだろう。

もしくは、出来事を客観的に述べるのに向いているとされる散文という形式を、リルケが人間の内部を描くのに向いていると考えたのはなぜか、というようなことも、リルケ自身の思想を考えるうえでも、また文学形式一般について考えるうえでも、今後有益な議題となりそうである。

加えて、今回はバンフィールドの理論をかなり広い意味でとらえて利用しており、その適用可能性についても、更なる精査が求められるだろう。

以上のような点に特に注意を払いつつ、以後も考察を進めていきたい。

【資料】『アルケステイス』第一節原文

Da plötzlich war der Bote unter ihnen,  
hineingeworfen in das Überkochen  
des Hochzeitsmahles wie ein neuer Zusatz.  
Sie fühlten nicht, die Trinkenden, des Gottes  
heimlichen Eintritt, welcher seine Gottheit  
so an sich hielt wie einen nassen Mantel  
und ihrer einer schien, der oder jener,  
wie er so durchging. Aber plötzlich sah  
mitten im Sprechen einer von den Gästen  
den jungen Hausherrn oben an dem Tische  
wie in die Höh gerissen, nicht mehr liegend,  
und überall und mit dem ganzen Wesen  
ein Fremdes spiegelnd, das ihn furchtbar ansprach.  
Und gleich darauf, als klärte sich die Mischung,  
war Stille; nur mit einem Satz am Boden  
von trübem Lärm und einem Niederschlag  
fallenden Lallens, schon verdorben riechend  
nach dumpfem umgestandenen Gelächter.  
Und da erkannten sie den schlanken Gott,  
und wie er dastand, innerlich voll Sendung  
und unerbittlich, - wußten sie es beinah.  
Und doch, als es gesagt war, war es mehr  
als alles Wissen, gar nicht zu begreifen.  
Admet muß sterben. Wann? In dieser Stunde.

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.

—*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003.

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

—*August Rodin* (German Edition), aristoteles, (Kindle), 2013.

リルケ研究

書籍

Komar, Kathleen L.: *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987.

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

論文

Wodtke, Friedrich Wilhelm: „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, S. 64-109, 1956.

その他

Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, OX14 4RN, Routledge, 2015.

Perseus Digital Library <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

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

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

書籍

富士川英郎『リルケ：人と作品』東和社、1952年

塚越敏『リルケの文学世界』理想社、1969年

植和田光晴、『R.M.リルケ言語的転向の軌跡：作品と書簡にたどる』朝日出版社、  
2001年

論文

小名木栄三郎「現代に生きる「アルケースティス」の意義——リルケの解釈をめぐる考察——」、『教養論叢』(39)、1-14頁所収、慶應義塾大学法学研究会、1966年

熊沢秀哉「リルケと言葉 -リルケにおける言葉と外部対象の問題性-」、『岐阜聖徳学園大学紀要. 外国語学部編』(51)、岐阜聖徳学園大学、1-13頁所収、2012年

その他

書籍

山口四郎『ドイツ詩を学ぶ人のために』郁文堂、1982年

ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年

『世界文学事典』集英社、2002年

ホメロス『イリアス』（上）呉茂一訳、グーテンベルク 21 (Kindle)、2005年

論文

堺雅志「初期トーマス・マンと言語危機——『幻滅』、『飢えた人々』をめぐる——」、『九州ドイツ文学』(8)、九州大学独文学会、16-28頁所収、1994年

河田学「「語り手」の概念をめぐる」、『京都造形芸術大学紀要』(16)、京都芸術大学、63-73頁所収、2012年

執筆者一覧（氏名は掲載順）

依頼論文

---

**中川克志** 横浜国立大学大学院都市イノベーション研究院 准教授  
京都大学大学院文学研究科美学美術史専修博士後期課程修了 博士（文学）  
専門は音響文化論。19世紀後半以降の芸術における音の歴史、理論、哲学  
（音のある芸術、サウンド・アート研究、音響メディア論、ポピュラー音楽研究、  
サウンド・スタディーズなど）。

主要業績

- ・『サウンド・アートとは何か——音と耳に関わる現代アートの四つの系譜——』  
ナカニシヤ出版、2023年
- ・「日本における〈音のある芸術の歴史〉を目指して——1950-90年代の雑誌『美術手帖』  
を中心に——」2021年（細川周平（編）『音と耳から考える』所収）

共著

- ・『音響メディア史』ナカニシヤ出版、2015年

翻訳（共訳）

- ・ジョナサン・スターン『聞こえる過去』インスクリプト、2015年

論文

---

**岡野宏** 電気通信大学 非常勤講師  
東京大学大学院総合文化研究科博士課程修了 博士（学術）

主要業績

- ・「崇高と力——ライヒャルトによるクレッシェンド体験報告の思想的背景」『音楽学』、  
第69巻2号、2024年、97～110ページ。
- ・「労働のリズムと散漫な聴取——十八世紀末から十九世紀初頭ドイツのリズム論を中心に  
——」『美学』、第75巻1号、2024年、121～132ページ。

研究ノート-----

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
- ・「文献紹介：Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of  
Fiction (Routledge & Kegan Paul Ltd, 1982, rpt. 2015)」、『関西美学音楽学論叢』  
第8巻、2024年

---

## 関西美学音楽学研究会 活動報告

\*

2024年4月 - 2025年3月

---

□通算第45回（2024年度第1回）研究会 10月27日 オンライン開催

- ・岡本雄大：「日本音楽学会全国大会発表予定」
- ・小島広之：「日本音楽学会全国大会発表予定」
- ・西澤忠志：「日本音楽学会全国大会発表予定」
- ・船木理悠：「日本音楽学会全国大会発表予定」

□通算第46回（2024年度第2回）研究会 2月23日 オンライン開催

- ・池田まこと：「『アルケスティス』試論：言語危機を視野に入れて」
  - ・田邊健太郎：「ロジャー・スクルートンの文化的保守主義とはいかなる立場か」
  - ・岡野宏：「音楽と「場」の混淆——音楽文化の動的理解に向けて」
-

## 『関西美学音楽学論叢』

### 公開状況

\*

2025年3月時点

---

本誌『関西美学音楽学論叢』は2017年3月の創刊以来、研究会のホームページで公開を続けておりますが、現在、以下の形でもアクセス可能となっております。

- ・2024年度より新たに国立国会図書館デジタルコレクションに収録され、現時点での既刊は全て同コレクションからアクセス可能となっております。併せて、ISSNも取得し、NDLサーチでも検索可能となっております（ISSN番号は2758-8726）。

加えて、J-STAGEへの新規登録の手続きも進めており、2025年度中に公開を目指して申請をしております。

今後も、研究会での研究成果が可能な限り広く持続的にアクセス可能となるように模索していきたいと考えております。

---

【編集後記】

『関西美学音楽学論叢』第9巻をお届けいたします。

本誌の特徴のひとつは、一領域としての音楽学に分野を限定せず、美術や詩といった隣接ジャンルと交差しながら、「音楽」が意味してきたものを根本から捉え直すことにあります。頭の片隅でそうしたことを考えつつ、微力ながら今号から編集に参加いたしました。ぜひご高覧ください。

学会発表や論文投稿の直前に有志が集い、忌憚のない意見を交わし合うこと。いかなる世相にあってもこれらの営みを継続することそれ自体が、喜びにして希望であると信じて、今後も、研究会活動の充実を図っていきます。

(折居 耕拓)

『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：折居耕拓、根来孝明（50音順）

## 関西美学音楽学論叢 第9巻

---

2025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](mailto:kansai.aesthetics.musicology@gmail.com)

---

© 関西美学音楽学研究会 2025

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。