

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」<sup>1</sup>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えない。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<sup>2</sup>。

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

---

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

<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>、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<sup>4</sup>。

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<sup>5</sup>。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

---

<sup>3</sup> 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。

<sup>4</sup> 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。

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>。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」<sup>7</sup>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」<sup>8</sup>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

---

<sup>6</sup> 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。

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

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 407.

化[le changement]にともない、そして変異[la mutation]を知らせる」<sup>9</sup>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]。<sup>10</sup>

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<sup>11</sup>。

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

---

<sup>9</sup> 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。

<sup>10</sup> Brelet, *Le temps musical*, p. 400.

<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>

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

<sup>12</sup> 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」<sup>13</sup>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<sup>14</sup>。

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

---

<sup>13</sup> 佐近田、同、p. 30。

<sup>14</sup> 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。<sup>15</sup>

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。<sup>16</sup>

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<sup>17</sup>。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

---

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

<sup>16</sup> *Ibid.* 邦訳、同上。

<sup>17</sup> 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]。<sup>18</sup>

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。<sup>19</sup>

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

---

<sup>18</sup> Brelet, *Le temps musical*, p. 71.

<sup>19</sup> *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<sup>20</sup>。

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」<sup>21</sup>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

---

<sup>20</sup> Cf., *ibid.*, p. 70-71.

<sup>21</sup> *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。<sup>22</sup>

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。<sup>23</sup>

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。<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> 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<sup>25</sup>、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」<sup>26</sup>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。

<sup>25</sup> 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。

<sup>26</sup> 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<sup>27</sup>。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。

---

<sup>27</sup> 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」<sup>28</sup>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

---

<sup>28</sup> 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<sup>29</sup>。

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<sup>30</sup>、このとき我々自身もその音楽の時間的秩序を

---

<sup>29</sup> 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）。

<sup>30</sup> 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<sup>31</sup>。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<sup>32</sup>。

## 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。

<sup>31</sup> 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。

<sup>32</sup> 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与であるが、このような参与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」『美学藝術学研究』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