

# 関西美学音楽学論叢

## 第6巻

2022

*Kansai Journal*

*of*

*Aesthetics and Musicology*

Vol. 6

---

関西美学音楽研究会[編]

\*\*\*\*\*

## 関西美学音楽学論叢

第6巻

2022

\*\*\*\*\*

### 目次

#### 論文

- ・ リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて  
..... 池田 まこと p. 2

\*

#### 文献案内

- ・ ジゼル・ブルレのヘーゲル論：ジゼル・ブルレ「ヘーゲルと近代音楽」（1965）  
（Gisèle Brelet, « Hegel et la musique moderne », *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 10-26.）  
..... 船木 理悠 p. 30

- ・ 執筆者一覧 ..... p. 40

\*

- ・ 関西美学音楽学研究会活動記録 ..... p. 41

リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて

On Rilke's attempt to return to the ancient phase of language in his French poetry

池田 まこと  
IKEDA Makoto

要旨

本稿はリルケがフランス語詩において、N・フライのいう言語の第一段階を獲得しようとしていたことを明らかにするものである。

生涯の大作ともいわれる連作『ドゥイノの悲歌』（以下『悲歌』とも表記）執筆当時、詩人が置かれていたのは、語る主体と語られる客体とが分離し、表現と表現対象が結びついていないという言語状況であった。『悲歌』の研究者K・L・コマーは、詩人がこの近代的な言語状況を脱すべく、『悲歌』の第十歌で、三人称的な語りや、擬人化などの抽象的なものの具象化表現を用い、プラトン以前の言語状況への回帰を試みていることを指摘する。しかし同時に、彼女は、その試みが失敗していることも詳らかにしているのだ。

このような試みのあとに書かれたのが『果樹園』というフランス語の詩集である。驚くべきことに、この新たな取り組みにおいても、リルケは『ドゥイノの悲歌』第十歌と同様の表現を行っている。あるいは、フランス語詩に特有の表現を通じて、言語の第一段階に肉薄しようとしていると考えられる。すなわち、一人称と三人称の混ざった語りや、従属文で修飾された名詞の列挙といった手法で、リルケは古代の言語的状況に回帰しようとしていたのではないか。

はじめに

本稿は20世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人のひとりライナー・マリア・リルケ(Rainer Maria Rilke, 1875-1926)のフランス語詩(主に『果樹園 *Verger*』(1926)及びそこに収められた連作『ヴァレーの四行詩 *Les Quatrains Valaisans*』)を取り上げ、当時の彼の詩作の様相を明らかにするものである。とりわけ、彼がそこで何を目的とし、その目的のためにどのような試みを行っているかを具体的に論じることを目的とする。

フランス語詩の制作に先立って、リルケは畢生の作ともいわれる『ドゥイノの悲歌 *Duineser Elegien*』(1912-1922)を完成させている。本作品は以下で示すように、それ以降のリルケの詩的綱領ともいべき性格を持った作品である。すなわち、フランス語詩を考えるうえで、この『悲歌』に示された当時のリルケの詩的方法論は無視しえないものだと考えられる。とりわけ本稿では、連作の締めくくりを飾る第十歌に注目する。なぜなら、本作品で用いられた表現は、のちのフランス語詩と共通する特徴があるように思われるからだ。

『ドゥイノの悲歌』自体は、10 歌から成る連作であり、そこでリルケは寄る辺ない近代の人間のありさまを描写し、その生き方を探究している。これから見るように、『悲歌』第十歌の文体<sup>1</sup>は連作中の他の作品とは趣を異にしている。すなわち、先行する9つの悲歌では一人称の瞑想的・思考的な語りが用いられているのに対して、第十歌では三人称の物語的な語りが用いられている。また、前者が詩人の思想や心情をより直接的に歌うのに対し、後者が語るのはモチーフに彩られた架空の都市や土地の光景なのである。K・L・コマーはこのような表現の様相のちがいは、リルケの詩的志向のちがいと連動したものとみなしている。すなわち、第一歌から第九歌にかけて見られる超越的な詩作から地上的な詩作への方向転換と、第十歌における超越への回帰とのちがいである。

「超越 (Transcendence)」<sup>2</sup>というのは、コマーが『悲歌』に当初あったとする詩的志向である。すなわち彼女は、詩人が言葉の及ぶ限界を超越しようとしていたというのである<sup>3</sup>。それは例えば、第一歌の冒頭で、「私が叫んだとて天使の序列の中から果たして誰が私の声を聞いてくれよう？」<sup>4</sup>と、人の言葉の届かぬ天使に叫びかける描写に見て取ることができるだろう。言い換えれば、天使に届かないはずの言葉を、詩人はその限界を「超越して」届

---

<sup>1</sup> 文体という語は、文体論という語と共に、少なからず議論されてきた語である。文体論とは、そもそもは、韻文の詩に対する詩学、散文の詩に対する修辞学のように、「書き表された散文の言語形成を扱うもの」と解され、個々の作家が従うべき言語様式あるいは文学的規範であった。そこから18世紀以降は作家の個性が意識され、文体は作家の天分のひとつであり、文体論は個々の作家の言語様式を研究・批評するものとなる。更に20世紀には言語学の興隆を受けて、作家の個性という捉えにくいものを、客観的な分析対象としてのテキストの言語構造において見いだそうとする傾向も生まれているという。このように幅広い意味の変遷を持ったこの「文体」という語について、ここではどちらかと言えば18世紀以降の意味、すなわち、その作者固有の文章表現上の特色、というくらいの意味で用い、便宜的に韻文作品に適用している。

なお参考にしたのは、竹内敏雄編『美学事典』(増補版)、弘文堂、1961年、358-359頁(「文体論」の項)、及び、『世界文学事典』、集英社、2002年、1445頁(「文体/文体論」の項)である。

<sup>2</sup> Cf. Kathleen L. Komar, *Transcending angels: Rainer Maria Rilke's Duino elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, p. 194.

<sup>3</sup> Cf. Komar, p. 208.

<sup>4</sup> Rainer Maria Rilke: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Frankfurt am Main, Insel Verlag, Bd. 2, 1996, S. 201. 以下、*Werke*, 巻号, ページ数と表記。原文は *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen?* である。

なお本稿で取り扱うリルケ作品の邦訳は以下を参照させて頂いたが、引用に際しては適宜訳を改めた。

塚越敏監修『リルケ全集』(全十巻)、河出書房新社、1990-1991年。

富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003年。

手塚富雄訳『ドゥイノの悲歌』、岩波文庫、2010年。

大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳『リルケ書簡集』(全二巻)、人文書院、1968年。

けようとしているのだ。しかしながら、彼女の結論は、詩人が「地上的な領域とその限界の喜びに満ちた受け入れに到達している」<sup>5</sup>というものである。すなわち、『悲歌』においてリルケは「超越」の試みから始めるも、地上的な詩作への方向転換を行っているのだという。地上的な詩作とは、第一歌の冒頭での天使への呼びかけのような、言語によって超越的なものをダイレクトに語る詩作ではなく、言葉にしうる領域から出発する詩作である。この方向転換を、コマーはとくに『悲歌』第九歌に見て取っている<sup>6</sup>。

だが一方で、コマーは『悲歌』第十歌において、リルケの「超越」への関心が復活していることを確認している。すなわち彼女は、第十歌の文体を分析し、当時のリルケが自身の置かれた、近代的な言語状況を脱し、ある種超越的な性格を持った、プラトン以前の古代の言語の状態に戻ろうとしていたことを明らかにしているのだ。この「古代の言語状態への回帰」については、後に詳述するが、ひとまずは次のように言えるだろう。すなわち、当時の詩人が置かれていた、主体と客体の分離や言語とその表現対象との分離の状態を脱し、それらが統合された状態を目指す試みである。しかし、この試みは失敗しているともコマーは指摘するのだ。

このような『悲歌』での試みのあと、リルケはフランス語詩の制作に力を入れるようになる<sup>7</sup>。最初のフランス語詩集である『果樹園』やそこに収録された『ヴァレーの四行詩』は、彼が当時三年余り過ごしたスイス南部の地域ヴァレーの風景や事物がおもな題材である。

先の『悲歌』第九歌での「地上的なものへの志向」への転換や、第十歌での古代の言語への回帰の失敗のことを思えば、『悲歌』以降のリルケは、ひたすらに言い得るもののみを歌い、主-客の分離状態を甘受する詩を書いているのであろうか。結論を先取りするが、筆者にはすべての作品がそのようだとは思われない。じつは、リルケはフランス語詩において第十歌で失敗した古代の言語状態への回帰という試みをくりかえし、また部分的にはあるが、成功しているように思われるのだ。したがって、冒頭で述べた本稿の目的をより詳しく言い換えると、フランス語詩において古代の言語状態への回帰がいかにか試みられているかを、作品分析を通じて明らかにするということになる。

次のような手続きで本論は進められる。まず、コマーによる『悲歌』第十歌の解釈をあらためて紹介する。すなわち、作品自体を概観し、次いでコマーの援用したN・フライの言説を確認する。それからコマーの解釈に言及する。次に、フランス語詩に目を向ける。詩集『果樹園』を取り上げて、そこに用いられた語りをある程度だが分類する。そこから古代の言語状態への回帰に関する種類の語りを取り上げる。他に第十歌と共通する表現や、フランス語

---

<sup>5</sup> Komar, p. 208.

<sup>6</sup> Cf. Komar, p. 168.

<sup>7</sup> 彼は時としてドイツ語の作品数を凌駕するフランス語詩を書いている。例えば最晩年の1926年に制作されたドイツ語詩は完成詩18篇、未決定稿詩が8篇に対し、フランス語詩は完成詩が67篇、未決定稿詩が52篇である（塚越敏『リルケ全集』（第5巻）、1991年、698頁参照）。

詩に特有な表現にも注目し、作品の具体的な分析から、当時のリルケの詩的な試みについて論究する。その際、補助的に『ヴァレーの四行詩』を参照することを予めおことわりする。

## 1:『ドゥイノの悲歌』第十歌について

### 1-1:『ドゥイノの悲歌』概観

『ドゥイノの悲歌』は「死」や「愛」などの、個々に特色のある題目を持った10歌からなる連作である。各々の主題のもとで、自身の存在の希薄さに苦しむ近代の人間が生きるための方法や、進むべき道が探求されているわけだが、その決定的なものが示されるのは第九歌である。本稿で、より注目するのは第十歌であるが、のちの議論にも必要になってくるので、この第九歌にここで少し触れておこう。

第九歌では人間の存在意義が示される。それはこの世のあらゆる存在を——事物など具体的なものも感情などの抽象的なものも——言語化し、永遠化することである。したがって、ここで示される「人間のあるべき姿」とは、詩人のあるべき姿でもありと考えられよう<sup>8</sup>。つまり本作品には、リルケの当時の詩作の方法論、いわば詩学が示されているのだ。

第九歌の第6節では、この世の存在のこうした言語化／永遠化が、「(…)我々がそれらを目に見えぬ心情のなかで転身させること」<sup>9</sup>であると言い換えられている。この「転身」が生じる「人間の心の中」は、本作品の末尾にも登場する。すなわち「幼年時代も未来も減ることはない……みなぎる現存在が私の心内にほとぼしる」<sup>10</sup>と語られるのである。したがって、この世の存在者は言語化されて「現存在」へと変容させられることがわかる。『悲歌』翻訳者の手塚は、この「現存在 (Dasein)」を「今の存在」だとし、幼年時代のような過去や、あるいは未来をも含むと解釈する<sup>11</sup>。よって、その「現存在」は、過去や未来という日常的な時間の区分から脱した、いわば永遠の現在の相を呈すと考えられよう。

この際、「言語化」は具体的にはどのようなかたちでなされるのだろうか。第九歌では旅人が山の斜面から持ち帰る「黄と青のりんどう (der gelbe und blaun Enzian)」<sup>12</sup>というモチーフで示唆されている。

言語危機<sup>13</sup>という当時の文学史的背景からリルケ作品を読み解くクルーヴェは、この「り

<sup>8</sup> 手塚富雄訳『ドゥイノの悲歌』、岩波書店(岩波文庫)、2010年、194頁参照。

<sup>9</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 229. 原文は wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln である。

<sup>10</sup> *Ibid.* 原文は Weder Kindheit noch Zukunft / werden weniger ..... Überzähliges Dasein/entspringt mir im Herzen である。

<sup>11</sup> 手塚、193頁参照。

<sup>12</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 228.

<sup>13</sup> 言語危機とは、特に20世紀への世紀転換期のドイツ語圏にみられる文学史的現象である。即ち、当時の諸作家が言語と現実の乖離を訴え、言語へのラディカルな反省を示したことを指す。概ねその背後には、当時の急激な近代化が潜んでいるだろう。確かに、自

らんどう」について次のように述べている。

黄のらんどう（ゲンチアナ・ルテア）は、それがあらゆる器官に、とりわけそのたくましい根に苦味のあることで際立っている。この黄のらんどうはしたがって、実体として「重苦しいもの」を含んでいる。それは経験論的に知覚しうる（wahr/nehmbar）苦味である。それに青のらんどう（ゲンチアナ・ヴェルナ）が続く。この青のらんどうは、「春のらんどう」と呼ばれるのみならず、それが、とくに温暖な自生地では秋に2回目の花を咲かせるので、春めいたものなのである<sup>14</sup>

すなわち、ひとつの花を指す語にもさまざまな側面があり、「黄のらんどう」ならば、その根の苦みを、「青のらんどう」ならば、その咲く季節を思い起こさせる。このように、単純な語にも意味の広がりがあり、言外の意味を豊かに暗示するというのである。たしかに、この意味の広がりを利用すれば、対象の、過去と未来を内包した全体を、余すところなく表現できるかもしれない。このように対象の単純な語への言語化が、この世の存在の永遠化を担うとされ、人間の、そして詩人の使命だとされているのである。加えて、第九歌ではこのような「単純な語」の創出されるプロセスまでもが描かれることが求められているように思われる。すなわち、このらんどうが、「詩人が山を歩き、そこから持ち帰る」と言及されるようにである。この「山歩き」のようなプロセスを経る表現に関しては、のちに再度取り上げることになる。なお、本稿で主に参照するコマーはこのような対象の永遠化を「変容（Transformation）」<sup>15</sup>と呼ぶ。

## 1-2：第十歌概観と先行研究について

このように、リルケの今後の詩作を方向付ける第九歌のあとに置かれたのが、第十歌なのである<sup>16</sup>。

---

然科学的あるいは産業的発展により、外的ないし内的生活に生じた大きな変化を、従来の語彙では捉えきれなくなったことは想像に難くない。

「危機」の例としては、やはりホフマンスタール（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）の『チャンドス卿の手紙 *Der Brief*』（1902）が有名である。本作品はルネサンス期のイギリス貴族チャンドスが友人フランシス・ベーコンに宛てて、自身の言語活動および言語を基礎とした精神活動全般の困難を訴えるものである（Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen; Erfundene Gespräche und Briefe; Reisen*, hrsg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1958, S. 465.）。

<sup>14</sup> Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999, S. 252.

<sup>15</sup> Cf. Komar, p. 164.

<sup>16</sup> なお、第九歌の主要部分が成立したのが1922年2月9日（『リルケ全集』（四）、341頁

第十歌では1912年に書かれた最初の15行の末尾で、「(…)だが苦しみは／私たちの冬枯れなき葉むら、私たちの濃き緑の常盤木、懐かしくも／秘められた年月の季節の一つ——、季節であるばかりでない——、／それは場所 集落 宿泊所 土地 住所なのだ」<sup>17</sup>と歌われている。すなわち、「苦しみ (die Schmerzen)」という抽象的な感情が、「宿泊所 (Lager)」<sup>18</sup>などへと具象化されているのである。『悲歌』が完成する1922年に残りの詩行が書き上げられるが、それは、この冒頭部分で「場所」へと具象化された「苦しみ」を、「悩みの都市 (die Leid-Stadt)」へと拡張し展開するものだといえよう。そして描写はさらに、この「悩みの都市」をぬけて、死者と思しき「若者 (der Jüngling)」と、女性の姿を取った「嘆き (eine Klage)」とが旅をする様子が続いていく。彼らの旅は、最終的には「存在の局地的な状況」<sup>19</sup>である「〈原苦〉の山 (die Berge des Ur-Leids)」、すなわち「〔死〕の究極の領域」<sup>20</sup>に行きつく。しかし「嘆き」はその山に入ることはできず、「若者」だけがその奥へと姿を消していき、彼らの旅は終わるのである。その後、死者の消息を知ることができない代わりに、生きるものには「まだ葉のついていないハシバミの垂れ下がった花序 (die Kätzchen der leeren Hasel)」や「春の暗い土壤に降り注ぐ雨 (den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr)」の「比喩 (ein Gleichnis)」が与えられているとして、本作品は締めくくられる。

「慰安の市 (der Trostmarkt)」<sup>21</sup>や、「幸運の人形を的にする射的場 (das behübschten Glück figürliche Schießstatt)」<sup>22</sup>でにぎわう「悩みの都市」や、「燃え滓だらけで化石した怒り (schlackig versteinerten Zorn)」<sup>23</sup>の採掘される鉱山といった、具象的なモチーフで彩られた風景に富む第十歌は、やはり、その諸モチーフの分析に力が注がれてきた<sup>24</sup>。本稿で注目するコマも同様に、諸モチーフの詳細な分析および、連作を通じてのそれらの関連を考察している。すなわち、本作品の冒頭について、「第十歌のはじまりの数行はこのように、『悲

---

参照)、第十歌の冒頭15行以下が書かれたのが同年2月11日(『リルケ全集』348頁参照)と、第九歌のほうがわずかではあるものの先に成立している。

<sup>17</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 230. 原文は Sie aber sind ja/unser winterwähriges Laub, unser dunkles Sinngrün,/eine der Zeiten des heimlichen Jahres -, nicht nur/Zeit -, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort である。

<sup>18</sup> 註17にも引用したように、この Lager は作品中では無冠詞で登場している。

<sup>19</sup> 塚越敏監修『リルケ全集』(第四巻)、河出書房新社、1991年、586頁。

<sup>20</sup> 『リルケ全集』(四)、598頁。

<sup>21</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 230.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, S. 232. なお、無冠詞で登場している。

<sup>24</sup> 例えば、グアルディーニは各々のモチーフのバックボーンに実存的な「死」を認め、そのルーツをキリスト教に求めている (Cf. Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: eine Interpretation der Duineser Elegien*, München, Kösel-Verlag, 1953, S. 367f.)。



歌』の多くの主要なモチーフを再導入し、また再評価している」<sup>25</sup>と、先行する『悲歌』のモチーフが本作品で総括されていることを指摘している。

こうしたコマーの分析も、もちろん、第十歌や連作全体を読み解くうえで大きな助けとなるだろう。しかし、ここで目をより向けたいのは、コマーがさらに、このようなモチーフの構造、つまりこれらのモチーフが抽象的な語と具象的な語との組み合わせで作られていることを含めた、第十歌の文体そのものについて考察していることである。そして、この文体の考察を通じて、リルケがある試みを行っていたことが明らかにされている。すなわち、詩人が試みているのは、語る主体と語られる客体の、あるいは言語とそれが指す対象の分離を前提とした、近代的な言語的状况から脱出することである。

コマーはこうしたリルケの試みについて、ノースロップ・フライ (Northrop Frye, 1912-1991) の提唱する歴史的言語段階を下敷きに説明している。よって、先にフライの論を確認するのが良いだろう。

### 1-3 フライの言語段階について

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・人民の時代の三つに分ける。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>26</sup>。以下でそれぞれの段階について説明する。

#### (1) 秘儀的段階

ホメロスを中心にプラトン以前のギリシャ文学の多く、近東の聖書以前の文化、また旧約聖書の多くがこの段階に属すとフライは言う<sup>27</sup>。コマーが「アルカイックな言語段階 (archaic phase of language)」<sup>28</sup>とも呼ぶ段階である。この段階における言語とは「詩的かつ秘儀的」<sup>29</sup>であるとされる。すなわち、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。例えば、戦うに先立ってされる勝利の大言壮語はその時点では本当に起こるべきことであるし、「誓いの言葉は破棄できない」<sup>30</sup>のである。

---

<sup>25</sup> Komar, p. 175.

<sup>26</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、法政大学出版社（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年、6頁参照。

<sup>27</sup> フライ、7頁参照。

<sup>28</sup> Cf. Komar, p. 172.

<sup>29</sup> フライ、7頁。

<sup>30</sup> フライ、8頁。

フライはこの段階を代表する表現は隠喩であるという。彼は「われわれが言葉を思い浮かべる時、主体と客体の両者に共通するエネルギーの感覚を言語で表現できるのは隠喩だけである」<sup>31</sup>と述べている。このことは次のように解きほぐすことができるかもしれない。そもそも隠喩とは、「ある対象 X を表現するために、X と何らかの類比関係が認められる別の対象 Y を表す記号（言語）を転用する」<sup>32</sup>ことである。言い換えれば、例えとなる Y と例えられる X との間には共通点があり、いわば両者は語り手によって同一視されている。そして語り手は自身もこの二者との共通点を自分の内に持っているために、こうした類比を認め、表現できるということではないか。

「A は B のようだ (A は B のように行為する)」という直喩との違いで言えば、隠喩は「A は B だ (B が行為する)」と、例えられるものと例えるものがあたかも同一のものであるように言い切る表現である<sup>33</sup>。しかし秘儀的段階における隠喩は例えというよりも、むしろ実際に「A は B なのであり」、じじつ「B そのものが行為する」のである。

またこの段階における言語表現は「すべて具体的なもの」<sup>34</sup>であり、「言葉による抽象と真に呼べるものはない」<sup>35</sup>という。例えば、ホメロスは「魂」などの知覚不可能なものを肉体的イメージに強く結びつけて具体的に捉えているという<sup>36</sup>。あるいは、この世の現象を太陽神や戦の神などの神々のかたち、一種の擬人化で認識していることも、この言語段階に特徴的な表現として挙げられよう<sup>37</sup>。

## (2) 神官的段階

「プラトンとともにわれわれは言語の異なる段階に入る」<sup>38</sup>とフライは言う。コマーはこの段階を、「プラトンの言語段階 (the Platonic phase of language)」<sup>39</sup>とも呼んでいる。この段階は、一神論的な「神」を根拠として、抽象的な思考や表現がされる段階だということ。抽象的な思考が盛んになることと、思考し語る主体と思考され語られる客体との分離が進むことは、パラレルな現象として捉えられている。

---

<sup>31</sup> フライ、8頁。

<sup>32</sup> 『世界文学事典』、集英社、2002年、135頁参照。

<sup>33</sup> アリストテレス『弁論術』戸塚七郎訳、岩波書店（岩波文庫）、1992年、322頁（第三卷第四章）及び、佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995年、120頁参照。他に北川透『詩的レトリック入門』、思潮社、1993年、191頁や、『世界文学事典』、集英社、2002年、135-136頁も参照。

<sup>34</sup> フライ、8頁。

<sup>35</sup> フライ、8頁。

<sup>36</sup> フライ、8頁参照。

<sup>37</sup> フライ、8頁参照。

<sup>38</sup> フライ、9頁。

<sup>39</sup> Komar, p. 170.

この段階を示す言語表現は「換喩」である。換喩とはある物事を表すのに、それと深い関係のある物事で置き換える表現であり、例えば、「青い目」で「西洋人」を表すなどが挙げられよう。つまり、「代わり」で表現対象そのものを指そうとする表現であり、フライはこの段階ではとりわけ「言葉は思想の「代わり」になる」<sup>40</sup>と述べている「代わり」とは、他に何か本来的なものがあるという意味である。すなわち、この際の「代わり」である表現は、表現対象を真に示すものではないことになる。よって、表現対象と表現（この場合は「代わり」）との結びつきは、表現と表現対象とを同一視するような第一段階に比べると、緊密なものではないと考えられる。それは、表現主体と表現との場合も同様である。あくまで便宜的な言い方だが、あたかも「代わり」が真の表現にとって代わることで、表現主体と実際になされた表現（＝「代わり」）とのつながりも間接的でより弱いものになっているといえよう。

なお、この「思想」はこの場合、われわれの内的現実というよりもむしろ、それを司る「超越的秩序の存在を示すもの」<sup>41</sup>であるという。つまり、われわれの内的現実が超越的秩序の「代わり」であることを言語は示すのである。

### (3) 民衆的段階

大体16世紀ごろに始まり、18世紀には主流となる言語段階である<sup>42</sup>。そして、このときから「主観と客観の厳然たる分離が始まる」<sup>43</sup>のだという。すなわち、この背景には認識や思考における神という前提が、その力を減じつつあったことが要因として挙げられる。いわば、人が世界と結びつくための「神」という媒介がその効力を失いつつあるかわりに、主観が直接、客観に自らを晒すことになったのである。このとき、言葉は第二段階（神官的段階）におけるような「思想の代わり」ではなく、客観的な自然を記述する根元的なものとして扱われることとなる<sup>44</sup>。ここでは、「照応による真理というモデル」<sup>45</sup>によって正しさが保証される。すなわち、「言葉による構築体は、それが記述しているものの傍らに置かれ、両者の間に満足のいく照応が見られるようであれば「真理」と呼ばれる」<sup>46</sup>。

このように記述と記述される外的対象とが、じかに関係づけられる第三段階に支配的な表現は、一種の直喩だとフライは言う<sup>47</sup>。記述と記述対象との直接的な照応関係は、第一の

---

<sup>40</sup> フライ、10頁。

<sup>41</sup> フライ、10頁。

<sup>42</sup> フライ、17頁参照。

<sup>43</sup> フライ、17頁。

<sup>44</sup> フライ、17頁参照。

<sup>45</sup> フライ、17頁。

<sup>46</sup> フライ、17頁。

<sup>47</sup> フライ、18頁参照。

秘儀的段階における隠喩と類似しているようにも思われる。しかし、第三段階においては神がすっかり力を失い、「形而上学の不可能性」<sup>48</sup>が生じている点で明確に区別されるという。

#### 1-4 コマーの第十歌解釈について

コマーはリルケの置かれた言語段階はこの三つの段階のうち、第二段階であるとする<sup>49</sup>。すなわち、すでに主体と客体の分離が進み、言葉が対象を直接には表現し得ない段階である。リルケの詩作はこのような分離の状況から出発していることになる。

コマーはこの状況について、『悲歌』の幕開けの際、思考のプラトンの方式がリルケの創造性を停止させ、この麻痺が彼の詩的危機を生みだしている<sup>50</sup>と述べている。『悲歌』の幕開けとは、先にも引いた第一歌の冒頭で、天使たちに声を聞き入れてもらえぬ場面のことである。この箇所は先述のように、リルケの超越の追求を示すものである。しかし同時に、天使と詩人の接近不可能性が、特に言語的コミュニケーションの不可能性で示されているといえよう。言い換えれば、通常は日常言語より高次の領域に属するはずの詩的言語でさえも、天使に届かない様子が描かれているのである。コマーはここで、言語が「言葉を超えた現実を模倣するが、それを含み得ない」<sup>51</sup>状況を読み取る。すなわち、言葉が対象を直接には表現し得ない状況なのである（表現と表現対象の分離）。さらに、「言語がわれわれの思想の「代わり」でしかない」という、先のフライの言語の第二段階についての説明に照らし合わせると、ここで詩人（＝主体）が発する声（＝言葉）は、あくまで主体の思想（＝客体：「言葉を超えた現実」）の「代わり」でしかなく、それゆえ主体とその客体としての思想の間には、直接的な結びつきがないのである（主-客の分離）。こうした表現と表現対象との分離、及び主-客の分離状況の打開策として、それらの分離の存在しない言語の第一段階獲得を、リルケが目指すのは、たしかにそう不自然ではないだろう。

コマーは第十歌に特徴的な文体、すなわち（1）三人称を主とした語りの形式や、（2）擬人化に代表される抽象語と具体語を組み合わせた表現に注目し、本作品においてフライの言うところの言語の第一段階を、リルケが獲得しようとしていたことを明らかにしている。以下でそれぞれについて述べよう。

---

<sup>48</sup> フライ、18頁。

<sup>49</sup> Cf. Komar, p. 203.

なお、ここでコマーが近代以降の歴史的段階に対応する第三段階（民衆的段階）ではなく、第二段階を、リルケが置かれた言語段階としてみなすことに関して、コマー自身は特に説明していないように思われる。おそらく、本論で述べるように、リルケの用いた悲歌形式が弁証法的飛躍を含んだもの、すなわち二元的な対立を前提とするものであるため、その起こりがあつただろう第二段階に彼を位置付けていると推測される。

<sup>50</sup> Komar, p. 203.

<sup>51</sup> *Ibid.*

(1) 三人称を主とした語り

「はじめに」でも述べたように、第一歌から第九歌までの『悲歌』が一人称で書かれていたのに対し、第十歌は三人称で書かれている。コマーはまずそのことに着眼する。すなわち、先行する9つの悲歌が「論弁的 (discursive)」であり、また「反省的 (reflective)」であるとする一方で、第十歌の語りは「物語的 (narrative)」であり、「超然とした (detached)」、「非人格的 (impersonal)」な調子なのだという<sup>52</sup>。

このことが言語の第一段階獲得にどのように関わっているのか。フライは第一段階を「プラトン以前のギリシャ文学、とりわけホメロス」に認めていた。すなわちこの場合想定される文学形式は叙事詩であろう。叙事詩とは、一般的には、歴史的イベントや神話を述べ語る長大な韻文を指す。

ところで、先述のように第一段階の言語用法は、主-客の結びつきが強いことが特徴であった。言い換えれば、語る主体 (=私) と語られる客体とは、区別がつかないほど重なり合っているのである。したがって、その語りに主体はわざわざ現れる必要はない。「私はAがBであることを語る」とは言わずに、単に「AはBである」という語りが現れると考えられる。

したがって叙事詩の場合、ある出来事を語るものであり、その語られる出来事と語る私は一致しているため、出来事自らが語るような形式をとることになる。すなわち三人称である。第十歌の語りは、このような「出来事」自らが語ることを目指した三人称なのではないか。また一方でこのような「出来事自らの語り」は、語られる出来事と語りそのものを密着させ、言葉が対象を直接的に表現しているという印象を、読み手に与えるだろう。

ところで、第十歌の冒頭 15 行のまさにその発端で「いつの日か私はこの苛酷な認識の果てに立って、諾う天使たちに歓呼と信仰の譜を歌い上げんものを」<sup>53</sup>と、一人称が使われているのではないかと指摘されるかもしれない。ところが、コマーはこの冒頭の一人称もまた、言語の第一段階を獲得するための方法なのだという。すなわち、「これはほぼまだ同化していないミューズへの靈感の祈りなのである」<sup>54</sup>。たしかに今挙げた冒頭部は祈願文が用いられている。したがってこの一人称は、叙事詩人らが、物語を始める前にミューズら詩神へと助けを祈念する<sup>55</sup>のを真似たものであり、これもまた言語の第一段階に自身の語りを同化させようとするものだともみなすことができるだろう。

---

<sup>52</sup> Cf. Komar, p. 170.

<sup>53</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 232. なお原文は Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmmigen Einsicht, / Jubel und Ruhm aufsinne zustimmenden Engeln である。

<sup>54</sup> Komar, p. 172.

<sup>55</sup> 『ブリタニカ国際大百科事典』(小項目電子辞書版)、Britannica、2008年、「叙事詩」の項目参照。

(2) 抽象語と具体語の組み合わせ表現

言語の第一段階を獲得するためにリルケが試みたもうひとつの方法が、抽象語と具体語を組み合わせた表現だとコマーは指摘している。すなわち、例えば「悩み」という人間の感情などの抽象的なものを、「都市」といった形象へと具象化する表現である。あるいは、擬人化も同様の表現に分類されるだろう。コマーはその表現について、第十歌に登場する「嘆き」と呼ばれる女を例に、「人の意識と物理的な世界とを融合させる」<sup>56</sup>と説明している。言うまでもなく、こうした悩みや嘆きといった抽象的なものを、地理や人物などの姿で表現することは、フライの言う言語の第一段階に特徴的とされた表現である。コマーもやはり、リルケのこの表現を、「感情と世界の新たに明白な同一性においてアルカイックな言語の性質を再獲得しようとするリルケの試みを表している」<sup>57</sup>と評している。

(3) リルケの第一段階獲得失敗について

以上のようにして、リルケは第十歌において言語の第一段階を獲得しようとしていたとコマーは主張する。しかし同時に、先にも触れたように、彼女はこの試みが失敗であったとも主張するのだ。それは次のように説明される。

くり返しになるが、本作品は「若者」と「嘆き」（この「嘆き」は途中で「年長の嘆き」と交代するが）の旅を物語るものであり、最終的に行きつくところは死の領域である「原苦の山」のふもとである。そこで彼らは互いに別れを告げ、「若者」のみが「原苦の山」の奥へと姿を消していく。彼の行く先は「嘆き」には踏み込めない領域である<sup>58</sup>。この領域は、常人以上に言葉巧みな詩人でさえも、それについてこれ以上語ることはできない<sup>59</sup>。しかし、「若者」の消息が分からぬ代わりに、「比喩」<sup>60</sup>が与えられていると歌われる。

ここで示された「比喩」は「まだ葉のついていないハシバミの垂れ下がった花序」と「春の暗い土壌に降り注ぐ雨」であったことを思い起こそう。いずれも「下降」の運動を示しうるモチーフである。それらは「未来の成長をもたらすよう大地に降りてくるもののひとつ」<sup>61</sup>なのだとコマーは言う。

加えて、コマー自身はそこまで言及はしていないのだが、これらの「下降」の連想を持ったモチーフは、同時に「上昇」の連想をも含んでいよう。すなわち、「垂れ下がった花序」から大地に降りた種は、芽吹いて再び天に向けて伸びるだろうし、同じく「土壌に降り注い

---

<sup>56</sup> Komar, p. 172.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> リルケ全集（四）、598頁参照。

<sup>59</sup> Cf. Komar, p. 194.

<sup>60</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 234.

<sup>61</sup> Komar, p. 194.

だ雨」は再び空へ戻る水蒸気となるのである<sup>62</sup>。したがって、これらの「比喩」は、一見相反する二者を同時に内包する表現だと言えるだろう。

死の領域の最も奥からの消息と、これらの「比喩」はどう関わるのか。ここで、リルケ的な「死」の概念に触れておこう。

リルケ的「死」の概念は、とりわけ『悲歌』第一歌に読み取ることができるだろう。近代人は死をある種恐怖の対象として日常からは遠ざけている<sup>63</sup>。しかしリルケは、本作品で「しかしあまりにも際立って区別をすることは生けるものたちの常に犯す過ちだ」<sup>64</sup>と、死と生とを区分することを非難する。つまり、表向きは相反するもの同士に見える死と生は、リルケにとっては一体のものなのである。

したがって、一見すると正反対な下降と上昇の運動を連動したものとして象徴する「垂れ下がった花序」や「雨」は、じつは同様に互いに深く結びついた「生と死」の比喩なのではないか。しかし、このような比喩について、コマーは次のように述べている。

明確な意味の比較に加えて、しかしながら、比較という行為自体が重要である。これらの詩行において、リルケは透明性と自己同一性を持ったアルカイックな言語を作り出すという彼の試みから自己同一性の欠如の承認へと移っている。「比喩」は二つの似ていないものが互いに比較されることを意味している。共通性を指摘するということは相違を指摘することでもある。この表象において、リルケはあきらかに二元性に基つき、分離と区別に基づいた言語のプラトンの段階に立ち戻っている。<sup>65</sup>

すなわち、ここでの比喩は、比喩するものと比喩されるものが相違しているという意識を前提としたものなのだという。言い換えれば、言語の第一段階における隠喩の、「AはBである」という、比喩するものと比喩されるものの同一性による直接的な結びつきがここにはないというのだ。

あるいは、コマーは第九歌で示された「変容」の詩学と言語の第一段階的用法との間には不和のあることを、またその不和にアルカイックな言語段階獲得の失敗の要因を指摘している。すなわち、「リルケは結局のところ変容そのものが相違を求めるものだということを認めているのである。真にアルカイックな言語段階においては、彼の詩学は不要だし不可能だろう」<sup>66</sup>という。先述のように、アルカイックな段階、あるいは第一段階において、言葉

---

<sup>62</sup> リルケ全集（四）、600-601頁参照。

<sup>63</sup> あるいは、例えば1915年11月8日付けのヘープナー宛の書簡（*Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977, Bd. 4, S. 85-93.）に日常生活からの死の排除について述べられている。

<sup>64</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 203.

<sup>65</sup> Komar, p. 194.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 195.

は「A はまさに B である」ことを示すものであるのに対し、第九歌で示された「変容」の詩学は、言葉の上で「A が（全く次元を異にした）B になる」ことを促してやるものだといえよう。つまり前者が表現とその対象の同一性が前提であるのに対し、後者は両者の同一性の否定を前提とする。第十歌の「比喩」で言えば、ここで「生と死」は、それとは全く同一ではない「花序」や「雨」に「変容」されているのである。

コマーはまた、こうした「変容」の詩学は「完成というよりもむしろプロセスに依存する」<sup>67</sup>と述べている。彼女自身は、この「プロセス」ということについて、具体的な記述をこれ以上行っていないように思われる。しかし、彼女の作品解釈から、この「プロセス」がどのようなものかを推測することは可能だろう。コマーは「若者」と「嘆き」が旅の終盤、「原苦の山」に入る直前で、星空を見あげる場面について次のように発言している。

第十歌においてリルケは人間の感情を風景に、すなわち人間の経験の地理に変えている。詩的な変容の第一の行為は今や、事物の星や星座への変容という第二の変容によって補完されている。よく知られた事物は星や星座に変えられるのみならず、こんどは詩的象徴に変じられているのだ。<sup>68</sup>

第十歌の冒頭で、「詩的な変容の第一の行為（The first act of poetic transformation）」がおこなわれる。すなわち、かたちのない人間感情は、かたちをもった事物や風景へと具象化される。その事物や風景のなかを「嘆き」と「若者」は進む。そうして彼らが旅路の終盤で目にするのが、「星座」なのである。「星座」はリルケにとって永遠性の象徴<sup>69</sup>であり、同時に芸術の理想像<sup>70</sup>でもあった。すなわち「星座」は、リルケ的詩あるいは、第九歌で示された「単純な語」（＝この世の存在の永遠化された姿）を示すモチーフだといえよう。したがって、コマーは、「悩みの都市」から星空に至る物語の進みと、この世の存在を言語化する「変容」のプロセスが、重なり合っていると考えているのではないだろうか。

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>69</sup> 例えば『新詩集 *Neue Gedichte*』（1907）収録の『仏陀 *Buddha*』（*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, Bd. 3, 2003, S. 24f.）でリルケはムードンのロダンの庭園にあった仏陀の坐像を指して「彼は星だ」と言い、「私たちが彼の足もとにひれ伏させるものが／数百年このかた 彼の内部で 循環しているのだから」と歌い、その永遠性を示しているといえよう。

<sup>70</sup> 例として、『オルフォイスに捧げるソネット *Die Sonette an Orpheus*』（1922）第2部第28歌（*Werke*, Bd. 2, S.271f.）では、「踊りの図形を一瞬純粋な星座へと／完成させよ」と歌われる。ここでは「人間の芸術的行為の代表としての踊りのなかにおいてその精神が「鈍く秩序づける自然を」「つかのみ」だけ凌駕する」（『全集』（第5巻 294頁）ということが歌われている。つまり、芸術の完成形として「星座」が挙げられているといえよう。



そして、このようなプロセスへの依存と、ある種ものごとの次元を超えるような「変容」が、どのように関わっているかについては、コマーがジャンルとしての悲歌の捉え方を、ジオルコフスキのドイツ悲歌定義に則っていることから説明できるかもしれない。ジオルコフスキはリズムや韻などの形式的なものはもとより、より内容面に踏み込んでドイツ悲歌というジャンルの定義を行っている。すなわち、「テーマ上の緊張から解決へと向かう一人称の枠組みとして構成されてきた」<sup>71</sup>のが悲歌の特徴の一つである。より具体的に言えば、主人公（詩人）が、問いを抱えて（特に山を）旅し、その旅の終わりに答えがもたらされているというものである<sup>72</sup>。実際、『悲歌』第九歌で詩人が「黄と青のりんどう」を手にするのは、「登山者が山の極みの岩肌から谷間へ持ち帰るもの、それは／だれにも言い尽くし得ぬひと握りの大地ではあるまい。彼が持ち帰るのは／獲得された一つの 純粋な言葉、黄と青のりんどうなのだ」<sup>73</sup>という状況である。つまり詩人が「山の斜面」を旅した結果であった。

ではこのような「旅」が、どうしてこの世の存在を、永遠という別次元のものに変容することができるのか。「テーマ上の緊張から解決へと向かう」というジオルコフスキの定義に従えば、異なるリズムの二行詩であるディステヒヨン<sup>74</sup>を重ねていくドイツ悲歌は、リズム同様に相反するテーマ<sup>75</sup>同士が止揚されるよう進行することが期待される。「旅」は、この止揚の過程なのである。したがって、最終的な答えは、対立するものからより高次の段階のものを生み出す<sup>76</sup>弁証法的な飛躍を含むことが予想される。この場合はこの世の存在から永遠への飛躍である。たしかに、このようなプロセスに依存する詩学は、最初から完成された「A=B」を示すアルカイックな言語段階とは相容れないものだといえよう<sup>77</sup>。

---

<sup>71</sup> Ziolkowski, *The Classical German Elegy, 1795-1950*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 99.

<sup>72</sup> Cf. Ziolkowski, pp.13f, p.252.

<sup>73</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 228.なお原文は *Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands/nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern/ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun/Enzian* が相当する。

<sup>74</sup> ディステヒヨンとは、強弱弱格5脚と強弱格1脚からなるヘクサメーター詩行と、強弱弱脚2脚と強格1脚をふたつ並べたペンターメーター詩行各1行からなる二行詩節である。この詩節は、簡潔な箴言・格言的短文として単独に使われるほか、この二行詩をいくつも連ねて用いられもする。このディステヒヨンを連ねたものこそ悲歌と呼ばれるものである（山口四郎『ドイツ韻律論』、三修社、1973年、65-66頁参照）。

<sup>75</sup> なお、この「相反するテーマ」として、ジオルコフスキは「完全なる自意識と自意識の全くの欠如」、あるいは「純粋な内部性と純粋な外部性」（Ziolkowski, p. 241.）を挙げ、コマーは分離した主客や、あるいは言語と世界を挙げている（Cf. Komar, p 170.）。これらの統合が作品を通じて目指されることになるという。

<sup>76</sup> 『ブリタニカ国際大百科事典』（電子辞書版）、「止揚」の項目参照。

<sup>77</sup> あるいは、そもそもが詩人自身の瞑想（meditation）が下地となっており（Cf. Ziolkowski, p, 99f.）、それゆえ「一人称の枠組み」で展開するという悲歌という形式を、三人称の語りで応用するというところに無理があるのかもしれない。

## 2: リルケのフランス語詩について

### 2-1: 特徴的な表現について

上記のように、コマーは第十歌におけるアルカイックな言語段階の獲得の失敗を読み取っているが、リルケの試みはそこで終わったのだろうか。それというのも『悲歌』以降リルケが新しく取り組んだフランス語詩には、これから見るように、『悲歌』第十歌で行われた試みが再び姿を見せているからだ。すなわち、(1) 三人称の語りや、(2) 擬人化を含む抽象語と具体語を組み合わせた表現である。さらに、ここで新たにみられる (3) リルケのフランス語詩に特徴的な表現にもまた、言語の第一段階獲得に寄与する試みが含まれているのではないか。以下でそれぞれについて論じよう。

#### (1) フランス語詩における三人称の語りについて

ここで主に取り上げる詩集『果樹園』は、巻末の大きな連作『ヴァレーの四行詩』を除けば、単純数が76作品の詩で構成されている。それぞれどのような人称の語りを用いられているかを大まかに分類すると、

- 〈1〉 主文に一人称の主語がある：20作品（うち単数形：8作品、複数形：12作品）
- 〈2〉 主文に三人称の主語がある：14作品（三人称の疑問文や感嘆文のもの（6作品）含む）
- 〈3〉 主文に一人称の主語にはないが、所有格や目的格に一人称がある、あるいは二人称があるか、従属文に一人称の主語があるなどして、視点が一人称的である：42作品（うち単数形：2作品、複数形：18作品、二人称含む：22作品）

となるだろう。最も多いのは、〈3〉のような、主文に一人称の主語はないものの、mon や me、nos などといった所有格や目的格に一人称のものが用いられる、あるいは二人称が出てくるなどして、一人称の視点を感じさせる語りである。これに関しては、フランス語詩におけるアルカイックな言語段階獲得の試みの、新たな局面に関して論じる際に、また触れることとなるだろう。

ひとまず、ここで強調したいのは、少ないながらも三人称の語りを用いた作品が見られるということである。例えば第44歌の「春 *Printemps*」という連作<sup>78</sup>のVIがそうである。

冬 いのちをうばう死が	En hiver, la mort meurtrière
家々のなかへと入っていく	entre dans les maisons;
死は探す 姉を 父を	elle cherche la sœur, le père,
そして彼らにヴァイオリンを奏でてやる。	et leur joue du violon.

<sup>78</sup> *Werke, Supplementband, Gedichte : in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*; hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach ; Übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003, S. 60-62. 以下、*Werke, Supplementband*, ページ数と表記。

けれど春という鋤の下で  
大地がうごめくとき  
死は街々を走りぬけ  
通りかかるものにあいさつする。

Mais quand la terre remue  
sous la bêche du printemps,  
la mort court dans les rues.  
et salue les passants.

冬から春にかけての季節の移り変わり、そのときどきの死の様子を歌うものである。すなわち、第一節で「死」はヴァイオリンを持ち、「死の舞踏」を示すモチーフであると考えられる<sup>79</sup>。「死の舞踏 (Totentanz)」とは老若男女身分を問わず、死は万人を襲うものであることを表現するモチーフである<sup>80</sup>。本作品の「死」は、冬には人々とともに家にこもり、春には街に出て「通りかかるものにあいさつをする」と、人々に寄り添う親しい存在として描かれている。このような親しみ深い「死」は、生の一部として捉えられたリルケ的「死」を思い起こさせよう。そのような「死」が三人称の物語のような口調で語られている。したがって、読者はリルケ的な「死」自らが表出しているような印象を受けるだろう。このような語りは第十歌で行われた語りと同じ種類のものではないだろうか。

## (2) 擬人化を含む抽象語と具体語を組み合わせた表現

あるいは、同じ第44歌 (*Printemps*) のVIには、擬人化表現の例も見て取れよう。すなわち、冬には屋内で「ヴァイオリンを奏で」、春には屋外で「通りかかるものにあいさつをする」と歌われる「死」のことである。身近で親しい家族や隣人のようにふるまう姿が「死」に与えられているのだ。

もしくは、『悲歌』第十歌の「悩みの都市」のような抽象語と具体語を組み合わせた表現が『果樹園』の他の作品には見られる。つまり第17歌である<sup>81</sup>。

誰が来て 愛の寺院 に終わりをもたらすのか  
ひとりひとりの誰もがこの寺院の柱をはこび去る  
そして最後に誰もみな驚くのだ。  
神もまたその矢で  
  
包圍する壁を砕き破ることに

Qui vient finir le temple de l'Amour?  
Chacun en emporte une colonne;  
et à la fin tout le monde s'étonne  
que le dieu à son tour  
  
de sa flèche brise l'enceinte.  
(Tel nous le connaissons.)

<sup>79</sup> Cf. *Werke, Supplementband*, S. 493.

<sup>80</sup> マイケル・ファーバー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005年、115頁（「死」の項目）参照。

<sup>81</sup> *Werke, Supplementband*, S. 23f.

(神がそのようなことをわたしたちは知っている)

そして打ち棄てられたその壁の上で

嘆きが伸び茂る

Et sur ce mur d'abandon

pousse la plainte.

(囲み線：池田)

「愛の寺院」と呼ばれる建物が解体され、残った壁に植物の名のように呼ばれた「嘆き」がはびこる様子が描かれている。ごくごく単純に読めば、愛が失われた後に嘆きが生じるということになるだろうか。つまり、愛の喪失が寺院の解体と荒廃という出来事として歌われているといえよう。

こうした第44歌の擬人化や、第17歌の抽象語と具体語の組み合わせはいずれも、フライが言う言語の第一段階的用法、すなわち、「太陽神」や「戦の神」などのような、古代人がこの世の現象を認識し表現するやり方と似通ったものだといえよう。また、このような詩作の状況から、リルケは第十歌での試みを、フランス語詩においても再度行っていると推測される。

### (3) リルケのフランス語詩に特徴的な表現

上記のような第十歌で試みられた表現の他に、リルケのフランス語詩に独特の表現の中にも、アルカイックな言語段階を獲得するための試みのように思われるものがある。ここで挙げるのは、①一人称と三人称の混ざった語り、②名詞+従属文の列挙である。

#### ① 一人称と三人称の混ざった語り

先述のように、『果樹園』に最も多い語りの形式は、「主文に一人称の主語はないが、所有格や目的格に一人称がある、あるいは二人称があるか、従属文に一人称の主語があるなどして、視点が一人称的である」というものだった。例えば第6歌<sup>82</sup>は一人称複数形の所有格と目的格の使用は見られるが、厳密な意味での主格での使用は見られない。

だれも知らない 自分が拒むもの

目に見えないもの それがどれほどわたしたちを支配しているか

支配しているのだ わたしたちの生が目に見えない策略に屈するとき

——そして屈しているとは目には見えずに——

<sup>82</sup> *Ibid.*, S. 15.

ゆっくりと魅するさまざまなものに惹き寄せられるまま

わたしたちの中心は動いてゆく

心もまたそこにゆくようにと  
ついにはあの心 不在の偉大な主でさえもが

Nul ne sait, combien ce qu'il refuse,

l'Invisible, nous domine, quand

notre vie à l'invisible ruse

cède, invisiblement.

Lentement, au gré des attirances

notre centre se déplace pour

que le cœur s'y rende à son tour:  
lui, enfin Grand-Maître des absences.

(囲み線：池田)

あきらかに「わたしたち」が行為の主体であるときも、「わたしたち」とダイレクトに言うのではなく、「わたしたちの生 (notre vie)」や「わたしたちの中心 (notre centre)」が主語に置かれている。「わたしたち」が行為や語りの主体でありながらも、全き一人称というわけではなく、行為や語りの中心から「わたしたち」が幾分離された印象となっている。このような、「私」が主体性を失いつつあるような、いわば一人称と三人称が混ざったような印象の語りは、主-客の融合を促す語りだとは言えないだろうか。実際、リルケのフランス語詩に関して、短いながらも網羅的な研究論文を残したディークマンが、作品中でのヴァレーと詩人の照応について言及している。『ヴァレーの四行詩』についての指摘ではあるが、興味深い考察であり、また『果樹園』内の作品とも成立時期が近いのでここで参照する。すなわち、「ここで土地と彼の精神状態が一度だけでもあまりに完璧に照応しているがゆえに、その地を歌うなかで彼自身の内的状態が客観的に、ほとんど非人格的なやり方で表現されているように見える」<sup>83</sup>という論究である。つまりディークマンは、歌われるヴァレーの地

---

<sup>83</sup> Liselotte Dieckmann, “Rainer Maria Rilke’s French Poems”, *Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3, 1951, p. 331.

と歌う詩人が融合し、詩人がその人格から脱しつつある状態を見て取っていたのである。ここで例として挙げた『果樹園』第6歌の一人称と三人称が混ざったような語りも、このような対象——本作品では「魅するさまざまなもの (attirances)」といささか抽象的だが——に溶け込みつつある詩人の姿を表しているといえよう。この語り自体を、主-客の融合を特徴とする言語の第一段階獲得のための試みとしてみることはできないだろうか。

あるいは、二人称を含む(同時に従属文に一人称の主語がある)もので同様の例としては、第44歌「春 *Printemps*」のIが挙げられよう。

おお これらすべての木々の  
楽器のなかをのぼってゆく  
樹液の奏でる旋律は  
短すぎる 私たちの声の歌に添う  
伴奏だ

ただ何小節のあいだだけだ  
私たちが  
おまえが長い間自分をまかせきっているときに生まれ  
る  
さまざまの形のことについてゆくのは——  
おお 豊穡なる自然よ

私たちが口をつぐまなければならないときには  
ほかの者たちがつづけてゆくだろう……  
けれど今、どうしたらよいのだろう

おまえたちを補おうとする わが大いなる心を

おまえに返すためには  
(下線および囲み線：池田)

Ô mélodie de la sève  
qui dans les instruments  
de tous ces arbres s'élève ;  
accompagne le chant  
de notre voix trop brève.

C'est pendant quelques mesures  
seulement que nous suivons  
les multiples figures  
de ton long abandon,  
ô abondante nature.

Quand il faudra nous taire,  
d'autres continueront...  
Mais à présent comment faire  
pour te rendre mon  
grand cœur complémentaire?

「おお」といった感嘆語や、従属文に現れる一人称の主語のため、詩人の個人的な視点であるという印象がより強い語りである反面、その「私」が主文に現れるのはあくまで所有格のかたちであり、文の成分としては目的語や前置詞句に関わるものである。すなわち、第一節で「樹液の奏でる旋律」が添うのは「私たちの声の歌」であり、第三節では「わが大いなる心」が「おまえ」と呼ばれる豊穡なる自然に返されようとしている。つまり、ここでは、先の第6歌とはまた少し違うありかたで、「私」の視点から物事が述べられつつも、やはり、

その中心から「私」がずらされたような語りが見られると言えよう。このような語りによって、「おまえ」とよばれる自然と宥和しつつ、「私」から解き放たれつつある詩人の姿が表現されているとは言えないだろうか。

② 名詞+従属文の列挙

しかし、こうした語りの工夫も結局は『悲歌』第九歌で示されたような、「変容」という「プロセスの詩学」によって、無効にされるという意見もあるかもしれない。たしかに、『果樹園』第47歌<sup>84</sup>などにはそうした「プロセスの詩学」を感じ取ることができるだろう。

冬の乱れることのない沈黙は 大気の中で 茂った枝々を茂らせる沈黙にとって代わられる 走りぬけてゆく声のひとつひとつが その沈黙に輪郭を付け加え ひとつのイメージを完成させる	Le silence uni de l'hiver est remplacé dans l'air par un silence à ramage; chaque voix qui accourt y ajoute un contour, y parfait une image.
そしてこうしたことのすべては 私たちの心の動きとなるであろうものの 地の色に他ならない 言い表わしがたい大胆さに満ちた この沈黙の あまたある素描を 遙かに超えている私たちの心の	Et tout cela n'est que le fond de ce qui serait l'action de notre cœur qui surpasse le multiple dessin de ce silence plein d'inexprimable audace.

第一節では、「冬の沈黙」が別の沈黙にとって代わられ、更にそれが「声」に彩られ、「ひとつのイメージ」を完成させる様子が描かれる。第二節では、「私たちの心」がこのような季節の移ろいと軌を同じくする<sup>85</sup>一方で、それをはるかに超えたものであることが明らかにされている。つまり、本作品では、季節の移ろいというプロセスと、「私たちの心」がそれを超え出ていくというプロセス（いくぶんこちらは潜在的であるが）に運ばれて、最終的に「ひとつのイメージ」、すなわち春が示されているのである。

しかし、一方で、こうした「プロセスの詩学」を脱するような表現も散見されるのである。すなわち、後置された関係節などの従属文や句で修飾された名詞の列挙である。この、三人称的な語り的一种であろう「名詞の列挙」で作品を構成するやり方は、『ヴァレーの四行詩』

<sup>84</sup> *Werke, Supplementband*, S. 64.

<sup>85</sup> ここで軌を同じくした「私たちの心」と季節の移ろいは、互いに融合しているとも読むことができる。言い換えれば、ディークマンのいうヴァレーの地と詩人の照応は文体だけでなく、歌われた内容からも見て取ることができる。

にてむしろ開花した感がある。フランス語詩において『悲歌』第九歌の詩学の実践を見出すマイヤーは、『ヴァレーの四行詩』の文体について次のように述べている。

単純なものを挙示するにふさわしく、挙示すること自体もまた単純である。その単純さの模範的な形式はと言うと、具体的な物が、完全に妥当な語として、語法から考えると呼びかけとも確認ともつかぬどっちつかずの奇妙な状態で、詩の発端にすえられていて、かつ、その語に続いて、従属文的な、もしくは同格的にあんばいされた叙述言句が置かれている。<sup>86</sup>

例としてマイヤー自身は『ヴァレーの四行詩』第18歌<sup>87</sup>を挙げている。

傾斜のある葡萄畑に沿うて  
曲がりくねっている径  
夏の帽子のまわりに結ぶ  
リボンさながら

Chemin qui tourne et joue  
le long de la vigne penchée,  
tel qu'un ruban que l'on noue  
autour d'un chapeau d'été.

葡萄畑は帽子です、  
葡萄酒を工夫する頭がかぶる。  
葡萄酒は燃える彗星、  
来年来る筈の。<sup>88</sup>

Vigne: chapeau sur la tête  
qui invente le vin.  
Vin: ardente comète  
promise pour l'an prochain.

すなわち、第一節では Chemin (径) のあとに関係代名詞 qui 節が置かれたものと、ruban (リボン) のあとに同じく que 節が置かれたものが連ねられている。あるいは、第二節では Vigne (葡萄畑) の後ろに:(コロン)で同格表現を繋げたものと、同様に Vin (葡萄酒) の後ろにコロンで同格表現を繋げたものが列挙されている。

同様の文体の例が『果樹園』の第43歌<sup>89</sup>にも見て取れよう。

泉で水を飲む馬

落ちてきて私たちにふれる木の葉

<sup>86</sup> ヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』山崎義彦訳、昭森社、1966年、204頁。

<sup>87</sup> *Werke, Supplementband*, S. 94.

<sup>88</sup> マイヤー、205頁で引かれた堀口大学訳を参照。

<sup>89</sup> *Werke, Supplementband*, S. 56.



からっぽの手 あるいは

私たちに話したいのに ほとんど話せずにいる□――

凧いだ生の奏でるこんなにも多くの変奏  
まどろむ苦痛が見るこんなにも多くの夢  
おお 心がのびやかにくつろいでいる者は  
なんと生きものを求め そしてまたその生きものに慰めを与えることか

Tel cheval qui boit à la fontaine,

telle feuille qui en tombant nous touche,

telle main vide, ou telle bouche

qui nous voudrait parler et qui ose à peine -,

autant de variations de la vie qui s'apaise,  
autant de rêves de la douleur qui somnole:  
ô que celui dont le cœur est à l'aise,  
cherche la créature et la console.

(下線および囲み線：池田)

名詞+従属文の列挙は、第一節に顕著である。すなわち、「泉で水を飲む馬 (Tel cheval qui boit à la fontaine)」のように、関係代名詞節で修飾されたものを含めた、名詞の列挙で節が構成されている。

これらの名詞+従属文の列挙で構成された作品は、マイヤーも言うように、ひとまず『悲歌』第九歌の詩的綱領に準じたものだといえよう<sup>90</sup>。すなわち、「りんどう」のように単純な語を並べたものだからだ。しかし一方で、第九歌の詩学に則っていないところもある。つまり、本作品が本動詞のある完全な文をもたないということである。本動詞がないということは、物事の進行が描かれていないということになるだろう。言い換えれば、ここでは、「プロセスの詩学」に沿った形での「変容」が生じてはいないのである。

たしかにこの名詞+従属文の列挙においては、物事の進行は表向き生じていない。しかし従属文には動詞もあり、いわば静止の内部に運動が存在するような様相なのである。物事を

---

<sup>90</sup> マイヤー、202-203 頁参照。

進行させないこの運動は、はじめもおわりもない永遠の運動だとは言えないか。また、ここで挙げた二作品に登場する動詞は、第43歌第一節の *voudrait parler* を除いて、いずれも直説法現在形である。つまりリルケは事物の「永遠の現在」の姿を、ここでできるだけ実現しようとしたのではないか。

したがって、リルケはここで、第九歌で山を旅した末に「りんどう」を持ち帰る詩人を描くのと異なり、いわば変容後の現存在の姿をダイレクトに描いているのではないか。つまり「プロセスの詩学」を離れているのである。先ほど引いたマイヤーの言でも、事物が「完全に妥当な語として」<sup>91</sup>詩行の初めに置かれているとあり、リルケがプロセスに頼らずとも、この世の存在を「妥当な語」へと変じることへの可能性が示唆されていると言えよう。ここから、『悲歌』第九歌で示された「この世の存在の永遠化」という課題に応じることと、第十歌で果たせなかったアルカイックな言語段階の獲得が、「プロセスの詩学」の放棄によって両立させられているといえよう。

## 2-2: アルカイックな言語段階獲得とフランス語

この永遠の現在の相を呈する「変容」後の世界は、『悲歌』第一歌の冒頭におけるのとはまた違った意味で、しかし結局は「超越的」な世界だといえよう。そして、このようなある種超越的な領分への立ち入りを可能にするものこそ、先のような弁証法的飛躍を含んだ「プロセスの詩学」であったわけだ。では、このプロセスの詩学なくして、リルケはいかに変容後の世界を描き得たのか。それには、詩人が自身の母語ではないフランス語を、詩作のために選んだというのが大きく関わるのではないか。

1922年3月17日付のジッツォー婦人宛ての書簡で、リルケは自身のドイツ語を、詩作の言葉と日常の言葉とに厳然と区別する<sup>92</sup>。この区別に関し、前田は晩年のリルケとロシアの女流詩人ツヴェターエワ(Марина Ивановна Цветаева, 1892-1941)との親交について論じるうえで、「(…)リルケにとって文学のためのドイツ語は、(…)そもそもの最初から、いわば「異化」された言葉であったのである」<sup>93</sup>と解説する。「異化(Остранение: オストラニーニャ)」とは本来ロシア・フォルマリズムの主要概念であり、対象をなじみのある自明なものではなく、新奇で異様なものに思えるよう表現する手法を指す<sup>94</sup>。

先にも見たような、永遠の現在の相を帯びる「変容」後の世界は、我々の日常世界とは一

<sup>91</sup> マイヤー、204頁。

<sup>92</sup> Cf. Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden, Insel Verlag, Bd. 2, 1950, S. 340. 以下、*Briefe* hrsg. von Rilke-Archiv, 巻号, 頁数と表記。

<sup>93</sup> 前田和泉「リルケとツヴェターエワ——言葉の境界線を越えて」、『「スラブ・ユーラシア学」の構築』研究報告集』(23)、北海道大学スラブ研究センター、2008年、127-150頁所収、146頁。

<sup>94</sup> 『集英社世界文学事典』、2002年、106-107頁参照。

線を描いていることは、容易に想像される。そうした脱日常的世界の形成に際し、その素材と詩人が呼ぶ言葉<sup>95</sup>が、日常語から区別されるのも自然な成り行きだろう。しかし、詩人は先のジツォー婦人宛の書簡で、言語がそもそも日常に密接したものであるために、そこから芸術の言葉を分けるのが困難だとも訴えている。こうした困難さがリルケを外国語での詩作に向かわせたのではないか。確かに、パリに8年余り、スイスに3年余り暮らしたリルケにとって、フランス語はかなりなじんだ言語だといえよう。しかし一方、リルケがすでにフランス語で詩作を始めている1925年の日記で、彼は自身が徹底してドイツ語の詩人なのだとも語っている<sup>96</sup>。したがって、フランス語はリルケにとってはなおも外国語という「異化」された言語であり、「変容」後の世界を、直接作り上げることのできる材料として用いられたのではないか<sup>97</sup>。

### おわりに

以上のように、リルケのフランス語詩の特徴から、当時の彼が第十歌で失敗したと思しき言語の第一段階獲得、すなわち言語表現における主-客の融合および表現とその対象との融合をあきらめてはおらず、なおもその挑戦を続けていることを明らかにしてきた。すなわちそれは、三人称の語りや、抽象語と具体語を組み合わせた表現といった第十歌でも試みられたことに加え、リルケのフランス語詩特有の表現にも、指摘されることである。すなわち、一人称と三人称の混ざった語りや、名詞+従属文の列挙といった表現である。

しかしここで指摘したのも、リルケのフランス語詩の特徴の一部にすぎない。フランス語詩はリルケ研究の中でも探究が進んでいない領域<sup>98</sup>であり、本稿では詳しく触れなかった本文に見られる一人称の語りなどについての更なる究明は、今後の筆者にとっては大きな課題のひとつである。

また本稿では『悲歌』完成時に一気呵成に書き上げられた『オルフォイスに捧げるソネット *Die Sonette an Orpheus*』(1922)をフランス語詩と関連付けて論じるまでには至らなかった。『オルフォイスに捧げるソネット』は、『悲歌』とセットで語られることも多い<sup>99</sup>一方

---

<sup>95</sup> Cf. *Briefe*, hrsg. von Rilke-Archiv, Bd. 2, S. 340.

<sup>96</sup> Cf. Friedrich Wilhelm Wodtke, „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, 1956, S. 104f.

<sup>97</sup> リルケがフランス語で詩作した理由については、拙著「「ヴァレーの丘」に匂い立つ「芳しき香り (Fragrance)」に誘われて——リルケのフランス語詩『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、50-63頁所収、2018年)にも詳しく論じている。

<sup>98</sup> Cf. *Werke, Supplementband*, S. 383.

<sup>99</sup> 例えばディークマンは、『悲歌』と『オルフォイスに捧げるソネット』をフランス語詩に先立つ作品群としてまとめて取り扱っている(Cf. Dieckmann, p. 328)。あるいは、リルケ自身は「『ソネット』はそうあるのが必然のことですが、『悲歌』と同じ「素性」から出ています」(1925年11月13日付ヴィルトルト・フォン・フレヴィチ宛ての書簡)

で、フランス語詩の書かれた時期のはじまりを本作品に見る研究もあり<sup>100</sup>、過渡期的で重要な作品だといえよう。リルケの詩作に関する思想をより深くとらえるためにも、ここでの考察を活かし、今後は『オルフォイスに捧げるソネット』にもより目を向けていきたい。

---

(*Briefe*, Bd. 5, S. 372.) と、『ソネット』が『悲歌』と同じ圏内の作品であることを主張している。

<sup>100</sup> 富士川英郎『リルケ：人と作品』、東和社、1952年、201頁参照。

参考文献

欧文献

リルケの著作

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

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

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

——*Briefe*, hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950.

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

リルケ研究

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

Guardini, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: eine Interpretation der Duineser Elegien*, München, Kösel-Verlag, 1953.

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

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

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

その他

Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen; Erfundene Gespräche und Briefe; Reisen*, hrsg. v. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1958.

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

## 日本語文献

### リルケの著作

- 塚越敏監修『リルケ全集』（全10巻）河出書房新社、1990 - 1991年  
富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』郁文堂、2003年  
手塚富雄訳『ドゥイノの悲歌』岩波文庫、2010年  
大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳『リルケ書簡集』（全2巻）人文書院、1968年

### リルケ研究

- 富士川英郎『リルケ：人と作品』東和社、1952年  
ヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』山崎義彦訳、昭森社、1966年  
前田和泉「リルケとツヴェターエワ--言葉の境界線を越えて」、『「スラブ・ユーラシア学の構築」研究報告集』（23）、北海道大学スラブ研究センター、127-150頁所収、2008年  
池田まこと「「ヴァレーの丘」に匂い立つ「芳しき香り（Fragrance）」に誘われて——リルケのフランス語詩『ヴァレーの四行詩』のたくらみ——」、『カルチャー・ミックスII』（岡林洋・清瀬みさを（編著））晃洋書房、50-63頁所収、2018年

### その他

- 竹内敏雄編修『美学事典』（増補版）、弘文堂、1961年  
山口四郎『ドイツ韻律論』三修社、1973年  
アリストテレス『弁論術』戸塚七郎訳、岩波文庫、1992年  
アリストテレス『詩学』松岡仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997年  
北川透『詩的レトリック入門』思潮社、1993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・ウニベルシタス 500）、1995年  
佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年  
『世界文学事典』集英社、2002年  
マイケル・ファーバー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005年

## 文献紹介

ジゼル・ブルレのヘーゲル論

ジゼル・ブルレ「ヘーゲルと近代音楽」(1965)

Gisèle Brelet, «Hegel et la musique moderne» (1965)

船木 理悠

FUNAKI Rieux

フランスの音楽美学者、音楽学者、ピアニストであったジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915-1973) は、音楽における時間についての考察——所謂「音楽的時間」論——で知られている。この「音楽的時間」というのは、20世紀における音楽美学の主要テーマの一つであり、ピエール・スフチンスキーやボリス・ド・シュレゼール、ジャン＝クロード・ピゲ、エルネスト・アンセルメ<sup>1</sup>等によってフランス語圏の音楽美学の中で活発な議論が展開された。ブルレの音楽的時間論は上記の諸々の議論の中でも代表的なものと思なされており、今日でもしばしば言及されている。

このような状況の中で、ブルレについての研究も既に一定の蓄積がなされているとは言えるが、先行研究の着眼点にはやや偏りが見られる。すなわち、多くの先行研究の主眼はブルレの音楽的時間論そのものの解明に向けられており、彼女の美学を歴史的な文脈の中で捉えようとする研究は現時点ではごく一部に限られている。

このような状況の中で、本稿著者は近代音楽美学の始まりに位置するエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) につらなる形式主義的な音楽美学の文脈でブルレの美学を捉えることを試みた。ここでは、ハンスリック的な形式主義をベルクソンの時間論によって乗り越えようという試みとしてブルレの音楽的時間論を捉えることができることが明らかとなっている<sup>2</sup>。

しかしながら、上記の研究状況の中でもブルレ美学を歴史的な文脈でとらえる上で十分な言及をすることが出来ていない部分も少なからず残っている。その一つが、ブルレ美学に対してヘーゲル美学が持っている意味である。ブルレは『音楽的時間論』の中でしばしばヘーゲルに言及し、その美学思想に高い評価を与えていることから、ブルレの思想にとってヘーゲル美学が持つ意味は大きいと予想されるが、先行研究の中ではこの点がほとん

---

<sup>1</sup> アンセルメの音楽的時間論について言及されることは少ないが、拙論「エルネスト・アンセルメの音楽美学における「音楽的時間」論：旋律的カダンスと現存的カダンスの二重性の観点から」『文芸学研究』第25号、2019年、pp. 1-17等を参照。

<sup>2</sup> 拙論「G・ブルレの音楽美学史的な位置づけ：E・ハンスリックとの関係を通じて」(『美学』第66巻2号、2015年、pp. 97-107)、参照。

ど言及されていない。

そこで本稿では、ブルレのヘーゲル受容を考える上で注目すべきと考えられる一つの論考を取り上げ、その内容を紹介する。本稿で取り上げるのはブルレが *Hegel-Jahrbuch* に寄稿した「ヘーゲルと近代音楽 (Hegel et la musique moderne)」という論考である。この一文は *Hegel-Jahrbuch* の 1965 年号 S. 10-26 に掲載されたものであり<sup>3</sup>、前半の S. 10-17 が仏文で掲載され、後半の S. 18-26 にその独語訳が掲載されている<sup>4</sup>。

*Hegel-Jahrbuch* のこの号はヘーゲルの芸術論を扱った論考が掲載された号であることから、ブルレの「ヘーゲルと近代音楽」も、ある程度は機会に応じて書かれた著述と見ることが出来よう。とは言え、ブルレが一人の特定の思想家を取り上げて論じた文章は少なく、管見の限り、ヘーゲル以外では哲学者アランについてのもの<sup>5</sup>と音楽理論家シーショアについてのもの<sup>6</sup>だけである。従って、ブルレの美学の中でヘーゲル美学が一定の重要性を有していたことも否定しがたい。その場合、ブルレ美学におけるヘーゲル美学の持つ意味を捉える上で、「ヘーゲルと近代音楽」が一つの鍵となることが予想される。

以下では、「ヘーゲルと近代音楽」の内容を要約、紹介し、今後のブルレ研究の中でブルレ美学とヘーゲル美学の関係を考察していく上での足がかりを提供したい。

## 1. 今日の音楽に対する規範としてのヘーゲルの音楽美学

ブルレは冒頭で「ヘーゲルの音楽美学は新音楽において予期せぬ確証を見出すように我々には思える。ヘーゲル的な着想の直接的な表現へと、今日の音楽は知らぬ間に向かっている」(HMM10)としている。ここに見られるヘーゲル美学と新音楽（特に 20 世紀における前衛音楽）的な思考の親近性というのが、この論考を通じて一貫したブルレの主張である。

しかしながら、このようなヘーゲル美学と新音楽の親近性というのは、一般的には奇異に思えるのではないだろうか。というのも、ヘーゲルの音楽思想はブルレの時代から 100 年ほど遡る 19 世紀以前の音楽に根差すものであり、一見したところ、20 世紀の前衛音楽とは程遠いものと思われるからである。この点については、ブルレも自覚しており、次のように述べている。

---

<sup>3</sup> 同じ号にはソフィア・リッサ等も寄稿している。

<sup>4</sup> 訳者はフリードリヒ・ノイマン (Freidrich Neumann) と記載されている。

<sup>5</sup> Cf. Gisèle Brelet, « Alain et la Musique », *Nouvelle Revue Française : Hommage à ALAIN*, septembre 1952, pp. 111-124.

<sup>6</sup> Cf. Gisèle Brelet, « L'Exécution musicale et les recherches expérimentales de Seachore », *Contrepoints*, n°2 février, 1946.



確かに、ヘーゲルは、音楽に関する自らの無能力を告白している：彼は、「真の女人」や「プロフェッショナルな音楽家」を自任しているのではない。人々が理解しているところでは、彼[ヘーゲル]はまた「前衛主義者」でも決してなかった。彼において我々の時代に属する諸々の探求や諸々の発見の予感存在しない！彼の音楽美学は、伝統的な音楽にのみ基づいているのだ。(HMM10)

ここに見られるのは、ブルレから見た当時の一般的なヘーゲル観と言えるだろう。このような見方はおそらく『美学講義』においてヘーゲルが音楽を論じている部分に由来すると思われる<sup>7</sup>。実際、ヘーゲルのロッシェニに対する強い愛好は良く知られているし、『美学講義』において言及されるのはパレストリーナやペルゴレージといったかなり古い時代の作曲家から、バッハやヘンデルといったバロック音楽の作曲家、そしてグリュックやハイドン、モーツァルトといった古典派の作曲家、である。

これに対してブルレは「しかし、結局のところ問題ではない、というのも後者[伝統的な音楽]において、彼[ヘーゲル]は芸術の永遠なる本質を発見できるだろうからである」(HMM10)と主張する。すなわち、ブルレの理解では、ヘーゲルの音楽美学は同時代やそれ以前の音楽の枠に限定された美学ではないのである。ヘーゲルの音楽美学は伝統的な音楽の分析を通じて「音楽の本質そのもの」(HMM10)を捉えているのであり、それ故に「ヘーゲルの音楽美学は、今日の音楽にとって規範的な価値を有する」(HMM10)とされるのである。そして、これがこの論考全体を通じたブルレの主張となっている。

## 2. 「ヘーゲルと近代音楽」におけるブルレのヘーゲル解釈

では、ブルレはヘーゲルの音楽美学と新しい音楽との間にどのような親近性を見出していたのだろうか。この点について、ブルレは次のように述べている。

---

<sup>7</sup>例えばヘーゲルは「わたしはこの方面には不案内ですから、ごく一般的な視点といくつかの注意事項を述べるにとどめることを、あらかじめお断りしておきます」

(Hegel[Translation S. Jankélévitch], *Esthétique*, troisième volume, Bourges, Flammarion, 1979, p. 324[長谷川訳『美学講義 下』、p. 108])としている。その他、*Esthétique*, p. 364 (邦訳、pp. 146-147)も参照。

なおブルレは「ヘーゲルと近代音楽」においては典拠を挙げずに『美学講義』を引用しているが、『音楽的時間』では Aubier 社から 1944 年に出版された仏訳を挙げている(cf. *Le temps musical*, p. 764, etc.)。本稿においては、ブルレが『音楽的時間』で参照している版と同じ版を入手することが出来なかったため、上記の Flammarion 版(1979年)を参照した。また、邦訳については、ブルレが引用している箇所以外は長谷川訳を参照し、必要に応じて Flammarion 版と照らし合わせている。

新音楽は、音と時間への回帰であるが、これら[音と時間]はまさしくヘーゲルにとって、音楽芸術の二つの基礎的な——さらには緊密に結びついた——要素を構成している。(HMM10)

すなわち、ブルレのヘーゲル美学解釈において、新音楽とヘーゲルの音楽美学を結び付けているのは、ここで言われている「音」と「時間」なのである。従って、「ヘーゲルと近代音楽」においては、この「音」と「時間」を、ブルレが新音楽とヘーゲル美学双方の中でどの様に読み取っているかが論じられていくことになる。

以下では、このブルレの論述を順次紹介していく。

## 2-1. 音

ヘーゲルの音楽美学における「音」について、ブルレは次のように述べている。

ヘーゲルによれば、他の諸芸術と比した音楽の独自性、それは、固有の感覚可能な音の中において既に現前しているということ、また、全体として予め形成されているということである：[すなわち]音響的に感覚可能なもの[le sensible sonore][においてである]。より自律的であるところの少ない色彩とは異なり、——ヘーゲルが明らかにしているところでは——、各々の音は独立していて、自己において完成された、実体的存在として現れている。(HMM11)

ヘーゲルは『美学講義』において、絵画における「色彩」との対比で音楽における「音」を捉えているが<sup>8</sup>、ブルレはまさにこの点に注目している。すなわち、ヘーゲルが、絵画における「色彩」は「形をもつ線や面」<sup>9</sup>として「具体的な全体をなすものとしてはじめて」<sup>10</sup>意味を持つとしているのに対して、音楽における「音」は「個々の音はもっと強い独立性」<sup>11</sup>を持つとしている点にブルレは注目している。

続いて、ブルレは『美学講義』における次の言葉を引用する。

彼[ヘーゲル]が言うには「音楽の力[La puissance]は、この芸術がその中で進化するエレメントそのものの中に、すなわち音の中に、それ[音楽]が住まっているというこの意味において、エレメント的[élémentaire]である」<sup>12</sup>。(HMM11)

---

<sup>8</sup> Cf. *Esthétique*, pp. 330-331. (邦訳、p. 114)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 344. (邦訳、p. 126)

<sup>10</sup> *Ibid.* (邦訳、同上)

<sup>11</sup> *Ibid.* (邦訳、同上)

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 339 (長谷川訳『美学講義』、p. 122) からのブルレによる引用。長谷川訳では、

ここで、ヘーゲルは音楽の持つ力が本質的に「音」と結びついていることを論じており、ブルレはここに注目するのである。

では、ヘーゲル美学から読み取ったこのような側面を、ブルレは新音楽とどの様に結びつけるのだろうか。

『美学講義』から読み取れる「音」と音楽の結びつきを踏まえ、ブルレは「音と音楽のこの本質的な同一性は、近代音楽の主要な諸々の主張の一つだ」(HMM11)と指摘する。この「近代音楽(la musique moderne)」という言葉をも、ブルレはドビュッシー以降の音楽を論じる上で用いているのだが、この近代音楽の主要な特徴が「音と音楽の本質的な同一性」であり、これがヘーゲル美学との共通点だとしているのである。

例えば、ブルレは「現代の音楽的思惟は、ドビュッシー以降、抽象的な音譜[note]の下に、具体的な音を再発見した」(HMM11)点に注目する。19世紀末以降、革新的な音楽は従来の枠組みを打ち破ってきたが、ブルレはドビュッシーにおける「具体的な音」の再発見をその発端に置くのである。そして、このような「音」への着目はウェーベルンへと受け継がれると主張される。ブルレによれば、ウェーベルンや弟子たちによる「かの「点描主義」は[中略]単独の音についての意識の把握を翻訳している」(HMM11)のだ。

逆に、伝統的な調性のような音楽的な枠組みは、このような具体的な音を「予め与えられた図式のア・プリオリ性」の犠牲にしている(cf. HMM11)が故に、ドビュッシーやウェーベルンはこのような伝統に戦いを挑んだとされる。ブルレ曰く、

音楽家が伝統的な諸々のディスクール[話法]を破壊していたのは、全ての音楽の諸起源へと回帰するため、[すなわち]音を再発見して、そして、それ[音]に対して個別的な実存を再度据えるためにすぎない[後略]。(HMM11)

このように、ブルレは20世紀の前衛音楽の戦いを「音」への回帰に起因すると捉え、そこにヘーゲルの音楽美学との類縁性を読み取るのである。

このとき、前衛音楽は、総音列主義に見られるように、従来の音高と持続に加えて、強度や音色も音楽を構成する上でのパラメーターの一つとして取り入れ、音の諸特性を取り込むようになる。ここにおいて、「音楽は音の中で前もって形成されているというヘーゲルによってすでに提示されていた理念」(HMM12)が立証されているとブルレは捉えるのである。

## 2-2. 時間

ここまで、ブルレは「音」に着目してヘーゲル美学と新音楽の親近性を論じてきたが、

---

エレメント的を「原始的」と訳している。

続く個所ではこの「音」への注目が「時間」への着目へと転換する。先述した「音」に関わる諸々のパラメーターについて、ブルレは次のように述べる。

この諸々のパラメーターは全て時間の「機能」であり、音の多様な諸特性がその[音の]時間的魂に従属しているのだということを示すものである。(HMM12)

ブルレが上記のように「音」の諸特性と時間の密接な関係を指摘するのは、「音は本質からして時間的である」(HMM12)という理解からである。

そして、ここから、ブルレは「ヘーゲルによると、自己[soi]は時間の中で存在し、そして、時間は主体の存在の様態である」(HMM12)とし、それ故「音の時間もまた主体のそれ[時間]である」(HMM12)とする。すなわち、ブルレは、「音」の時間を主体の時間と捉える観点から、ヘーゲルの音楽美学における時間を捉えているのである。

このとき、ブルレによれば、ヘーゲルは「時間という要因が音楽の中で最も重要な役割を果たす」(HMM12)ことに気づいていた。すなわち、音楽においては「時間の未規定な流れを規定する」(HMM12)ことが目的とされているのである。

これは換言すれば、「[主体が]それ[時間の未規定な流れ]に秩序を与える」(HMM12)ということであるが、ここにブルレはヘーゲルの音楽美学と新しい音楽との接点を見出している。すなわち、「音」そのものに回帰し、伝統的な諸々の枠組みを破棄しようとするドビュッシー以降の音楽においては、時間の流れにどの様に秩序を与えるのかということが問い直されるからである。

ドビュッシー以降の音楽は、伝統的な調性や拍節構造を脱しているが、それ故に、伝統的な音楽構造とは異なる秩序を模索しており、ここにおいて、「それ[新音楽]が時間に対して再認識しているこの原初的な重要性によって、新音楽は、ヘーゲル美学の精神に深いところで一致している」(HMM12)とされるのである。

具体的には、ブルレはシュトックハウゼンの《Zeitmasse》やメシアンの《Chronochromie》を挙げ(cf. HMM13)、「時間は前衛音楽家の思弁の直接的な対象となっている」(HMM13)と指摘している<sup>13</sup>。

### 2-3. 自由

このような組織化された時間は、まさにブルレ美学における「音楽的時間」であるが、ブルレによれば、この「音楽的時間」から「ヘーゲルは主体の働きへと遡っていく」(HMM13)。ここでの主体の働きというのは、時間を自由に組織化する働きであるとされる(cf. HMM13)、ここに至って「ヘーゲルの音楽美学の主要な教え、それは、疑いようも

---

<sup>13</sup> ここでブルレは言及していないが、この他に、ストラヴィンスキーの作品における時間構造もこのような議論の射程に含まれるだろう。

なく、主体の至上権に関するそれ[教え]である」(HMM13)とされるのである。すなわち、「音」の重視は、「音」の「時間」＝主体の時間」という視点を経由して、主体の至上権へと至ると捉えられているのだ。

そして、ここで「音楽は、ヘーゲルにとっては、主体の自由である」(HMM13)とされ、議論の中心が「自由」の問題へと転換していく。というのも、主体の至上権という視点からすると、主体は、何物にも従属せず、自らのみに根拠を持ち、諸々の規則もこの主体そのものに由来するが故に、自由な主体だからである。

ブルレは「我々の時代の音楽は、その古臭い束縛から自由な音楽である」(HMM13)とし、新音楽に関しても、「音」から「時間」を経て「自由」の問題へと議論を展開していき、ヘーゲル美学との親近性を主張する。

ブルレも指摘するように、ドビュッシー以降の音楽は調性や拍節構造といった旧来の規則(束縛)から自由になっている。そして、この自由とどの様に向き合うかということが、新音楽の大きな課題となっていた。

ブルレも述べるように、「如何に無調的アナーキーについての恐怖が、総音列主義に至る超組織化の意志を若いセリー主義者達のところで喚起したかは人々の知るところである」(HMM13)。すなわち、伝統的な諸規則から自由になったが故に、新音楽においては、この自由が無秩序へと転落していく危惧が生じていたのだ。従って、総音列主義は音に関わるあらゆるパラメーターを組織化することを試みたのだが、その結果「音楽的思惟は、間もなく自分が自らでっち上げた非人間的な代数の虜囚だと感じた」(HMM13)。新しい秩序を求めて総音列主義が導入した諸規則の過剰な厳格さは、音楽における生き生きとした組織化に反するものだったのであり、ブルレの理解では、総音列主義の過度に厳格な試みは、新しい秩序ではなくて「不定形なものへの溶解」(HMM14)へと至るのである。

ここで、総音列主義の試みによって、音楽家における「自由に関する嗜好と感覚」(HMM13-14)が逆説的に明らかとなっているとされる。そしてこの時、ブルレによれば、音楽家たちは音楽に関するヘーゲルの定義を再認識する方向へと導かれる(cf. HMM14)。すなわち「音楽は自由な主体性の発露である」(HMM14)という定義である。従って、ここにおいても、前衛音楽家たちの思考がヘーゲルと同様「音」の問題から「自由」の問題へと移行しているとブルレは主張するのである。

### 3. 演奏

このような、自由の模索の中から生じた傾向として、ブルレは「演奏」に言及する。ブルレ曰く、

前衛の作曲家は、今日、実際解釈者との共同を要請し、そして、自らの創造的権能の一部を彼[解釈者]に委嘱することを誇りとしている。作品はもはや、それ自体の上に決定的に凝結され、固定され、閉ざされているのではない[後略]。(HMM14-15)

すなわち、20世紀の音楽に見られるような、演奏者に大きな裁量権が与えられる楽曲の在り方も、このような主体の自由をどのように実現するのかという試みの文脈で捉えられるとブルレは解釈しているのである。

そして、この演奏者についての議論の中も、ブルレはヘーゲル的な演奏の捉え方を引き合いに出している。すなわち、演奏行為に「主観的内面性の表現」(HMM15)<sup>14</sup>を見出し、これを「生きた主体のそれ[表現]」(HMM15)<sup>15</sup>だと捉える見方である。

なお、ブルレは所謂「偶然性」の試みについては、「偶然は作品の観念を解体する」(HMM15)として、否定的に言及している。新しい音楽において求められるのは「放縦」ではなくて、「ヘーゲルによって定義されたあの自律的主体」(HMM15)であるとブルレは主張するのである。

#### 4. 形式

この様な「自律的主体」の議論から、ブルレは「形式」の問題へと議論を進める。ブルレ曰く「偶然に頼ること無しに諸々の慣習から決定的に自由となるために、音楽は、自らの自由を十全に引き受けねばならない、すなわち、アンフォルメル [informelle 無形式的] にならなくてはならない」(HMM15)。ここで、「アンフォルメル [l'informel]は無形式 [l'informe]ではない」(HMM15-16)というアドルノの言葉を引きつつ、ブルレは慣習的な形式とは異なる在り方での「形式」の探求の必要性を主張していると言えよう。そしてその際、「新音楽は標語としてヘーゲル的な着想を採らなくてはならない」(HMM16)とされるのである。

そして、ブルレの見るところでは「新音楽は新しい形式原理を、[すなわち]絶えざる変奏をといる定言命法を発見した」(HMM16)。ブルレによればこの「絶えざる変奏」こそが「形式の本質そのもの」(HMM16)なのである。

この「変奏」という形式原理から、ブルレは「同一性という原理」(HMM17)へと論を進め、これをヘーゲルが既に見出していたものと捉える<sup>16</sup>。ブルレ曰く「同一性、統一性、

---

<sup>14</sup> Cf. *Esthétique*, p. 342. (邦訳、p. 125)

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 343. (邦訳、p. 125)

なお引用文中の傍点部分は HMM において隔字体表記されている (Flammarion 版の仏訳ではイタリック表記されている)。

<sup>16</sup> なお、「変奏」や「同一性」はブルレ美学においても極めて重要な概念であることは指摘しておく必要がある。この点については田之頭一知「ジゼル・ブルレの音楽美学音楽的時間と沈黙の聴取」(『美学』第46巻4号、1996年、pp. 49-59)及び拙論「ジゼル・ブルレの『音楽的時間』における「音楽形式」について：記憶と期待の観点からの解釈」(『美学』第70巻1号、2019年、pp. 97-107)を参照。

全体性、合目的性：時間の芸術についてのこれら諸々のカテゴリー、それらをヘーゲルは古典派的な諸々の慣習の下に発見していた」(HMM17)のだ。

従って、ここでもブルレは、ヘーゲル的な考え方と新しい音楽との親近性を主張するのである。

### まとめ

上記のような「ヘーゲルと近代音楽」におけるブルレのヘーゲル解釈から見えてくるのは、ブルレのヘーゲル美学像が極めてブルレ自身の美学に接近させられているということである。これは「音」や「時間」(さらに言えば「音楽的時間」)そして主体の「働き」といった点に注目して論を進めていることから明らかである。従って、この考察でブルレが主張しているヘーゲル解釈は、多分にブルレ美学化されたヘーゲル美学である可能性がある点には注意が必要だろう。

また、このようなヘーゲル美学理解がどの程度、厳密に妥当性を持つのかは更なる検討を要するが、ブルレ研究の観点からすると、この論考は、ブルレ美学の体系がヘーゲル美学の体系から受けた影響を探る手掛かりとなることが予想される。他方、より広い美学史的な観点からすると、ブルレのヘーゲル理解は、20世紀フランス語圏の音楽美学におけるヘーゲル美学受容の一例としても興味深い。

従って、「ヘーゲルと近代音楽」は近現代の音楽思想史に対するヘーゲルの影響を捉える上で重要な鍵となる可能性を有していると言えるだろう。

### 参考文献

#### ブルレ原典

- ・ « Hegel et la musique moderne », *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 10-26.  
※本文中では **HMM** と略記し、頁を併記する。
- ・ « L'Exécution musicale et les recherches expérimentales de Seachore », *Contrepoints*, n° 2 février, 1946.
- ・ *Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, 1949.
- ・ « Alain et la Musique », *Nouvelle Revue Française : Hommage à ALAIN*, septembre 1952, pp. 111-124.

#### ブルレに関する先行研究

- ・ 田之頭一知「ジゼール・ブルレの音楽美学音楽的時間と沈黙の聴取」『美学』第46巻4号、1996年、pp. 49-59

- ・ 船木理悠「G・ブルレの音楽美学史的な位置づけ：E・ハンスリックとの関係を通じて」  
『美学』第66巻2号、2015年、pp. 97-107
- ・ ———「ジゼル・ブルレの『音楽的時間』における「音楽形式」について：記憶と期待の観点からの解釈」『美学』第70巻1号、2019年、pp. 97-107
- ・ ———「ジゼル・ブルレの音楽美学の音楽美学史的な位置づけ：ハンスリック的作品の美学から演奏の美学へ」『社会科学』第29巻2号、2019年、pp. 83-99

ヘーゲルの『美学講義』

- ・ 仏訳：Translation S. Jankélévitch, *Esthétique*, troisième volume, Bourges, Flammarion, 1979.
- ・ 邦訳：長谷川宏（訳）『美学講義 下巻』作品社、1996年

ヘーゲルの音楽美学に関する先行研究

- ・ 三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』三元社、2005年

その他

- ・ Enrico Fubini, translated by Michael Hatwell, *A History of Music Aesthetics*, Hong Kong, 1990 (Original 1964, Torino).



執筆者一覧 (氏名は掲載順)

論文

---

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——リルケの伝語詩『ヴァレーの四行詩』のたくらみ——」、岡林洋・清瀬みさを (編著) 『カルチャー・ミックスII』晃洋書房、2018年
- ・「リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての一考察：特に言語危機の解決と関連させて」『関西美学音楽学論叢』第3巻第1分冊、2019年

文献紹介

---

船木理悠 同志社大学嘱託講師、京都芸術大学、京都精華大学非常勤講師

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程 修了、博士 (芸術学)

主要業績

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

---

## 関西美学音楽学研究会 活動報告

\*

2021年4月 - 2022年3月

---

□通算第36回（2021年度第1回）研究会 10月31日 オンライン開催

- ・田邊健太郎：「日本音楽学会全国大会に向けた予行演習」
- ・西澤忠志：「明治30年代の西洋音楽と「教養主義」との結びつき  
——明治30年代の石倉小三郎による音楽評論から」

□通算第37回（2021年度第2回）研究会 2月24日 オンライン開催

- ・池田まこと：「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」  
（『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容）
- ・船木理悠：文献紹介「ジゼル・ブルレのヘーゲル論：「ヘーゲルと近代音楽」」  
（『関西美学音楽学論叢』投稿予定内容）

※今年度は新型コロナウイルス流行のため、研究会はオンライン開催のみとなりました。

---

【編集後記】

『関西美学音楽学論叢』第6巻をお送りします。コロナにより対面での研究会が不可能となり、またメンバーも生活の中で生じる不測の事態への対応に追われる日々が続きました。そうした中であって雑誌が刊行できたことは、編集委員として大変喜ばしいことでした。小さな雑誌ですが、掲載論文を引用してくださる方も現れ、改めて責任を痛感している次第です。今後も、まずは活動を継続させる（研究の灯を絶やさない！）ことを第一の目標に、研究会活動と紙面のますますの充実を図っていきます。

（田邊 健太郎）

『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：田邊 健太郎、外山悠、（50音順）

## 関西美学音楽学論叢 第6巻

---

2022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 2022

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。