



題名の社会史：芸術作品と題名の機能

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-05-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 千尋 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00005535

題名の社会史

— 芸術作品と題名の機能 —

村田 千尋

北海道教育大学教育学部札幌校音楽学研究室

Die soziale Geschichte von der Überschrift des Kunstwerks

MURATA Chihiro

Department of Musicology, Sapporo Campus, Hokkaido University of Education

要 旨

現代では、あらゆる芸術作品は題名を持ち、題名を持つことが芸術作品であることの証のようにも考えられているが、作者自身が意図を持って作品に題名を与えるようになったのは、さほど古いことではない。本稿では、題名が持つ機能と社会的意義に注目し、題名定着の歴史を明らかにする。検討の結果、芸術の開放（大衆化）と芸術理解のあり方が、題名定着に大きな意味を持っていたことが分かった。

I 芸術作品の題名は自明なものか？

ウィーンの芸術史博物館¹⁾にティツィアーノ（1487-1577）による《刺客／ブラーヴォ》という絵が展示されている。一人の若い男が後ろから襟を掴まれて振り向くと、そこにはナイフを後ろ手に隠した男が迫っている。若者の驚いたような表情は極めて印象的だ。この絵は、当時から高く評価されていたものと思われ、テニールス（1610-90）による《レオポルト・ヴィルヘルム大公のブリュッセルのギャラリー》（芸術史博物館蔵）においても、その一番手前に描かれている²⁾。

ところで、筆者が所有する同博物館の図録には、この絵の題名³⁾は《ブラーヴォ》とされ、「ブラー

ヴォは雇われた刺客の名」との説明書きが加えられている [47:38, 以下, 文献番号と該当ページを表示]。ところが、1984年に東京の国立西洋美術館（15.Sept.-1.Nov.）と京都市美術館（10.Nov.-9.Dez.）において開かれた「ウィーン美術史美術館展」の図録には、《刺客》という題名が付けられている [19:44]。それどころか、前川誠郎の同図録解説によれば、過去にはジョルジョーネ（1477-1510）の作品と考えられていた時期もあるが、最近の研究によって、《争う二人の半身像》の名で記録に残されているティツィアーノの作品と、この絵が同一のものであると考えられるようになったという⁴⁾。博物館の図録はもとより、「美術館展」の図録も芸術史博物館自体が監修しているにも拘わらず、このように、

作品の題名が異なるのはいかなる理由であろうか。

一方、ベートーヴェン（1770-1827）の交響曲第5番ハ短調 op.67は《運命》と呼ばれ、「ダダダ〜ン」のテーマを知らない者は恐らく日本にはいないのではないかと思われるほどの、名曲中の名曲ということができよう。ところが、筆者の手許にある H. ケーゲル指揮、ドレスデン・フィルの演奏による CD（Master Digital 19 453）には、CD ケースや CD の表面はおろか、解説にも「運命 Schicksal/ fortuna/ destiny/ fate/ fortune」の文字はない。この曲が《運命》と呼ばれているのは日本だけということだろうか。そして、この CD は日本で製造されたものの、主にヨーロッパで販売され、それが逆輸入された盤であるために、《運命》という題名は記されていないのであろうか。

上に示した2つの事例から、或る芸術作品が複数の名前を持ったり、題名が変更されることがあり、場合によると、その題名は一部の地域にのみ通用することがあるということがわかる。

では、なぜこのようなことが起きるのだろうか。人の名もおいそれとは変えることができないのと同様、「題名」も作品と一体の、作者が与えた不変のものではないのだろうか。

実は、《刺客》も《運命》も、いずれも作者自身が付けた題名ではなく、後世の人が付けた呼び名、ニックネームに過ぎない。だからこそ、様々な呼び名があったり、変更されたり、あるいは特定の地域にのみ通用するという現象が発生するのである⁵⁾。

問題の所在

これまでの芸術論はほとんどすべて、題名があることを前提として展開されてきた。

確かに、演劇作品や映画には必ず題名が付いている。文芸作品も、極めて古い時代のものを除くと、ほとんどすべての小説や随筆に題名が付いているように見え、作品について語る場合、その題名は前提として扱われている。例えば、《源氏物語》

という題名を付けたのが紫式部（973?-1016?）ではないということは明らかであるが⁶⁾、《源氏物語》という「題名」を疑う者はいない。

そして、絵画や彫刻も、たとえそれが呼び名に過ぎないとしても、美術館や画集では必ず題名が付けられている。音楽の場合は題名を付けることが多くはないにも拘わらず⁷⁾、付けられている題名を疑うことは滅多にない。

このような、題名を自明なものとする態度は、一般の鑑賞者のみならず、研究者にも共通しており、或る作品について、誰の付けた題名なのか言及している文献は殆どない。それどころか、佐々木健一 [35:281, 298] も指摘するとおり、例えばフィッシャー [11] やファン・クーレン [42] のように、題名を主題とする研究を展開している場合でさえ、作者が付けた題名と呼び名を区別せずに、題名の作用を論じている。更に、アダムズ [1:7] やレヴィンソン [22:29] が「題名は作品の一部である」とするの、「作者が付けた」ということを無条件に受け入れた発言である。

本稿では「題名」の存在を疑うところから議論を始めたい。そこで、次の課題を立てることにしよう。

a. 題名について論じるにあたって、芸術諸ジャンルの差異を明らかにすること。

文芸作品や演劇作品に題名が付いているのはなぜか。造形作品も美術館や画集においては題名が付けられているのはなぜか。音楽作品に題名が付けられることが少ないのはなぜか⁸⁾。従前の題名論は、特定の芸術分野（文芸か、あるいは造形か）を基盤としていたために偏りが生じていた。

b. 題名の社会史を明らかにすること。

題名を付けるようになったいきさつ、社会的背景は何か。特に、近代以降、様々なジャンルにおいても題名を付けることが一般化してきたように見えるが、それはなぜか。題名の社会的機能はなにか。これが本稿の中心的課題である。

c. 題名付けの資格を明らかにすること。

誰が題名を付けるのか。作者による題名と作者以外による題名は異なるのか。作者が付けた題名

でなければ意味がないのか。

Ⅱ なぜ題名を付けるのか？

1. 区別・識別

一般に、名前を付けるのは他と区別・識別をするためであり、芸術作品に題名を与えるのも、他の作品と区別し、その作品に言及するためであると考えられる⁹⁾。確かにレッシング (1729-81) も「名前というものは、区別のためにあるものである」(XXI, 10. Juli 1767) [20:177] と述べているし、ウィルスモアが彼の論文を『文学作品の同定における題名の役割』[48] としているのも、題名の識別機能を重視してのことであった。

そもそも、「タイトル」の語源は図書館において書物を区別するために付けた札(ティトゥルス)のことであり [31:7, 35:115]、形態(巻物か冊子か)、記載方法(手書きか印刷か)を問わず、書物には早い時期から題名に相当するものが付けられていた¹⁰⁾。ティトゥルスには著者名とともに簡単な内容説明、あるいは冒頭語句 incipit が書き込まれていたと考えられ、内容説明の語句や冒頭語句が題名の役割を果たしていたと考えることができる。

題名を用いることによって特定の作品に言及するという機能としては、ヴァザーリ (1511-74) の『美術家列伝』[44] が適切な例を提示してくれる。ヴァザーリはチマブエ (1240-1302) からティツィアーノまで15名の美術家について述べるにあたり、その生涯を紹介すると同時に、その作品にも適宜言及している。その際、画題を指摘することによって「~の絵」と呼び名をつけ、他の作品との区別を行っている。つまり、画題が「題名」に相当する役割を果たしていることになる。

もっとも、区別・識別するためなら、作者以外による題名／呼び名も有効であろう。『美術家列伝』に見られる題名はヴァザーリによる呼び名であるし、古代の図書館におけるティトゥルスも、記入者／命名者が原作者である必要はなく、むしろ

筆写者や管理者である可能性が高いだろう。

一方、ファン・クーレン [42:2] は題名の定着とナポレオン (1769-1821) による戸籍制度の制定を関連づけて考える。なるほど、題名の識別機能と戸籍制度に関連性を見出すことは可能であり、興味深い意見ではあるが、時期的に一致するのは音楽作品と造形作品の場合に限られ、文芸や演劇には該当しない。残念ながら、視野の狭い見解とせざるを得ない。

1a. 音楽における識別機能＝作品番号

作品を識別する機能を持つものとして、ここで、作品番号にも触れておくことにしよう。16世紀初頭から楽譜の印刷出版が商業活動として成り立つようになり、特に、18世紀後半から19世紀初頭に隆盛を迎える過程で、作品(楽譜)に番号を与え、識別するという試みが次第に一般化していった [28:121]¹¹⁾。

但し、作品番号を与える対象は、当初は、器楽曲やミサ曲に限られていた。つまり、声楽曲は歌詞冒頭 incipit が題名の代わりとなるため識別の記号を必要としないが、器楽曲の場合、特にソナタのような場合は、ジャンル・形式・調性だけでは曲を区別・識別できないからである。ミサ曲の場合も、すべて同じ歌詞を持つため、歌詞冒頭は利用できない。そこで、識別の記号が必要となる¹²⁾。

楽譜出版が更に盛んになり一般化すると、作品番号についても2つの重要な変化が生じる。第一に、従来は一部ジャンルに限られていたのが、音楽全般に広がったということである。19世紀になると、特定の識別指標を持たないために、番号付け以外に識別方法がなかった器楽曲やミサ曲だけではなく、声楽曲(歌曲)にまで番号付けの習慣が広まっている。中でも印象的なのは、それまでは(それ以降も永く)作品番号1は作曲家の記念碑的作品として、器楽曲、それもソナタ形式を用いた曲種に与えられていたにも拘わらず、シューベルト (1797-1828) が歌曲《魔王》op.1, D328 にこの番号を与えたということであろう [26:84]。

第二に、番号付けの主導権を作曲家自身が持つようになったことである。18世紀において、番号付けの主導権は出版社が握っていたため、各出版社がそれぞれの都合で整理番号を与えていたに過ぎず、その結果、ハイドン（1732-180）を例にとれば、op.3は8種類もの作品に与えられている [28:126f.]. ところが、シューベルトの場合、出版社は複数であるにも拘わらず、一貫した番号付けが行われている¹³⁾。それどころか、誤って重複してしまった番号を整理し直すということさえ行っている [25:80-84]¹⁴⁾。

19世紀半ば以降は、多くの作曲家が自らの作品番号を管理し、場合によるとバルトーク（1881-1945）のように、創作の過程で初期の作品を習作として否定した結果、番号を付け直すという例も見られる¹⁵⁾。又は、作曲家自身が自らの創作過程を明らかにするために、出版の有無に関わらず番号を与えることもある。

19世紀末から20世紀になると、番号付けに対する各作曲家の態度は多様化する。一方で、ドビュッシー（1862-1918）やラヴェル（1875-1937）のように、各作品に題名を与えたため、作品番号を必要としない例もあれば、他方、ブリテン（1913-76）、シュトックハウゼン（1928- ）、石井真木（1936-2003）のように、各作品に題名を与えながらも、更に作品番号によって整理しようという作曲家も存在する。

一方、19世紀末のケツヒェル（1800-77）以降、生前にはまだ番号付けが一般化していなかった作曲家に対し、研究整理番号とでもいふべき番号を与え、創作過程や作品の全容を明らかにしようとする動きも見られる。例えば、モーツァルト（1756-91）のK（ケツヒェル）、シューベルトのD（ドイチュ）、バッハ（1685-1750）のBWV（シュミューダー）、ハイドンのHob.（ホーボーケン）等が挙げられる。更に、ジャンル別の番号付け、例えば交響曲第9番、ピアノ・ソナタ第23番なども、現代においてしばしば見られる表記である。

以上のように、音楽の分野において作品番号はかなり一般化していると思えるが、他の分野では

一般化しているとは言い難いようだ。もちろん、研究者が各作家の作品を記号化している場合もあるし、美術館等も所蔵番号を付けている。しかし、これらの番号が一般の目に触れる機会は極めて稀なのではないだろうか。

文芸作品は言葉と直接的に結びついているし、造形作品も具象的な絵なら題名を付けることが容易であろう。あるいは、文芸作品や造形作品の場合、文字や画像は一目で識別できるため、それ以外の指標は必要とされないのかも知れない。更に、数字という無機的な記号が好まれないようにも思われる。

いずれにせよ、音楽の場合は題名ではなくとも、それに代わる作品番号という識別の指標を用い得るが、他の芸術分野では、題名が識別機能を担っているということができよう。

2. 宣伝効果（商品としての差別化）

或る作品を他の作品と区別するということは、他と差別化を図ることに繋がる。ゴンブリッチが題名の有無は作品の流通と関わることを指摘しているように [12:216]、或る芸術作品を流通・販売機構に載せようとした場合、宣伝のために名前・題名を必要とするのは当然であろう。

近代になって誕生した芸術ジャンルである映画が、ほぼ例外なく題名を持つことは当然として、演劇についても、古代ギリシアから公開が原則であったことを考えると、これらのジャンルが常に題名を伴うことは、この機能によって説明できる。即ち、題名がなければ観客は集まらないのである。

もっとも、ギリシア悲劇等の研究論文において、その殆どが題名を自明のものとして扱っており、命名の問題に言及している例を知らないため、残念ながら、古い時代については確かなことを言うことができない。しかし、シェークスピア（1564-1616）を始め、17世紀以降の演劇やオペラについては、ポスターやパンフレット等の印刷物という証拠があるため、題名の存在を証明することができる。

この場合、題名が作者による命名であるかどうか

か、必ずしも判然としない。しかし、例えばギリシア悲劇、あるいは17世紀のバロック・オペラについて考えると、基本的に作者が存命の新作を上演していたのであるから、たとえ作者自身ではなくとも、作者の周辺が題名を決定し、作者もそれを承認していたと推定できるため、広い意味で、作者による命名と考えることができる。

一方、書物についても題名の宣伝効果は重要である。先にも述べたように、書物は識別のために題名を必要としていたが、出版され流通に載るとなるならば、題名の宣伝機能を必要とすることになる。

仮に、或る書物が写本一点しか存在せず、図書館の書架に取められているならば、図書館の管理者が他と識別できる記号を付けておけばよいだろう。しかし、印刷出版するという事は、少なくとも数百部を作成し、それらを売り捌かなければならない。しかも、その印刷物は特定の人を読むのではなく、不特定多数が目にする可能性を含んでいるのであるから、共通の呼び名、「題名」が必要になる。多くの出版物の中から選ばれるためには、題名によって他と差別化を図ることが必要になるわけである。即ち、書物の「呼び名」は背表紙や扉に書かれると同時に、フランクフルトの国際出版見本市(1564年にカタログの発行を開始)の例に見られるように、カタログ化されて「題名」として定着する [31:117]。

出版黎明期に刊行された一般大衆向けの出版物、民衆本や御伽草子を見ると、題名の正体、題名誕生の過程が見えてくるように思う。即ち、題名はまず、書物の名前として定着する。それと同時に、御伽草子に取められている一つ一つのお伽噺も、題名を要求し始める [16]。お伽噺が口承されている間は、呼び名はあったとしても題名は必要ではなかった。ところが、編集者が様々な「呼び名」から一つを選び、それを表紙や目次に書き込むことによって、「題名」へと昇格したのである。

書物の題名と文芸作品の題名を区別して考えるべきことは、詩集を見ることによって理解され

る。例えばハイネ (1797-1856) の《歌の本 Buch der Lieder》には、〈帰郷 Die Heimkehr〉、〈若き悩み Junge Leiden〉、〈抒情間奏曲 Lyrisches Intermezzo〉といった「章題」は付けられているものの、〈帰郷 Die Heimkehr〉 88編、〈抒情間奏曲 Lyrisches Intermezzo〉 66編の各詩については、番号が与えられているだけで、個々の詩に題名が与えられているわけではない¹⁶⁾。同様のことは、ゲーテ (1749-1832) の《西東詩篇 West-östlicher Divan》についても部分的に当てはまる。

ここで問題とすべきなのは、最初の題名がいつ付けられたかということではなく、題名を付けることが一般化したのはいつかということである。即ち、出版が一般化する16世紀初頭(日本では17世紀)から、書物に題名を付けるようになり、書物を構成する各文芸作品も題名を持つようになったと考えることができるであろう。

これに対して、同じ印刷物であっても音楽は文芸よりも遥かに遅れる。一つには、音楽の場合は楽譜によって作品が完結するのではなく、演奏という段階を経て音楽作品が完結するということ¹⁷⁾、いま一つには、印刷技術(活版)自体は同じ頃が開発されたといっても、音楽の出版活動が約200年遅れて一般化することが原因であろう¹⁸⁾。そして、印刷譜においても、声楽曲の場合は題名の代わりに歌詞冒頭を示すに留まり、器楽曲の場合はむしろ作品番号によって識別していたということは、既に見たとおりである。

但し、印刷出版された音楽、それも器楽曲が題名を持っている初期の例が、18世紀前半フランスのいわゆるヴェルサイユ楽派にみられる。つまり、クーブラン (1668-1733) やラモー (1683-1764) のクラヴサン音楽には、しばしば題名が付けられているのである。もっともクーブラン自身、「このような曲の題名は、自分が感じ取っていた種々なイデーに合致しているもので、とくに説明する必要はない」と述べ [23:226]、付けられている題名も意外性を含んだものが多いため、その意図は明らかではないが、松前紀男は「当時の上流社会

で流行していた謎解き趣味が、これらの題名の動機のひとつとなった」と推測している [23:226]。これらの題名が持つ意味について考えるためには、出版楽譜の流通範囲などをよく調べる必要があるだろう。

2a. 作品の所有者と宣伝効果

演劇と文芸がいち早く宣伝効果を持つ題名を採用したのに対し、音楽作品と造形作品に題名を与えることが遅れたということは、作品の所有者が誰であったのかということを考えることによって理解できる。先にも述べたように、演劇は原則として公開されるものであったので、不特定多数を相手としており、宣伝が必要であった。書物も、印刷出版されるとなれば宣伝することが必要となる。いずれも社会の共有物となったために、題名を必要としたと考えることができる。

ところが、音楽と美術は教会と貴族の専有物であったため、宣伝の必要がなかったといえる。

なるほど確かに、教会における音楽や美術は、教会に集まる不特定多数の信者を対象としているかも知れない。しかし、信者は音楽を聴き、絵を見るために教会に集まるのではなく、礼拝に参加し、祈るために集まる。そこに、宗教という共通の場が成立している。その場では、一つ一つの絵画や彫刻、音楽を題名によって識別しなくとも、誰にでもその内容は理解できるであろう。むしろ、宣伝をする必要はない。「教会のありがたい絵」といううわさが広まればよいのであって、せいぜいのところ画題が通称として通用すれば事足りるのである。むしろ、偶像崇拜を否定するためには題名を持ってはならないとさえいえる。

貴族が所有する絵や音楽について考えても、同様のことがいえるであろう。貴族個人が所有する絵、それはしばしば貴族自身の肖像画であり、あるいは先祖が登場する歴史画であって、それらは、題名を明示しなくとも内容が伝わるし、所有者は理解できる。宣伝の可能性があるとすれば、所蔵する美術品によって家の格式を示すためであろうか。その場合も、既にテニールスの例を見たよう

に、むしろ画像そのもので示すことが可能であり、言葉による題名を必要とするわけではない。

むしろ、1660年代からサロン展が開かれるようになると、文字によるカタログ、即ち題名が必要となってくる¹⁹⁾。サロン展において、画家は自分の画業を示し、新作の買い手、あるいは注文主を見つけようとする。即ち、宣伝の必要性が発生するわけである。パン [7:176] も、絵画への命名はアカデミーのサロンがきっかけであり、流通が問題になったためであるとしている。ここでようやく、造形作品に作者自身によって名前が与えられることになるが、実際のところ、それはまだ画題を示すに留まっていた。

作者自身がカタログ化し命名するということは、制作記録を付ける行為とも関わっている。例えばロラン (1593-1665) の『真実の書』[35:154] やモーツァルトの『自作品主題目録』²⁰⁾などを例に挙げることができるであろう。あるいは、画廊の販売目録や遺産目録の場合も、識別・宣伝のための題名を必要としている。

サロン展を始めとする展覧会においては、原則として新作が展示され、販売を目的としているため、出品目録には作者自身が命名した題名が載せられている。これに対し、美術館の通常展示は販売を目的とせず、過去の名画を中心としているため、所蔵目録のあり方も大きく異なる。そこには他者による呼び名（主に画題）が掲載されているのであり、識別や宣伝の機能よりも、むしろ次項で述べる「説明機能」を持っている。印刷技術の精巧化とともに発達してきた画集における題名も、同じ様な性格を持つものといえるだろう。

音楽の世界において宣伝機能が必要となるのは、18世紀後半ないし19世紀初頭に、公開演奏会が一般化してからである。それまでの音楽演奏は宮殿の広間で開かれ、貴族が独占しているものであったが、劇場や舞踏会場、ホテルのロビーなどを利用し、入場券さえ買えば誰でも聴きに行くことができるものへと変わったのである。即ち、音楽が一部貴族の専有物から、社会の共有物へと変わったことを意味する²¹⁾。

公開演奏会に聴衆を集めるためには宣伝が必要となる。新聞等に掲載される宣伝には、いつどこで開かれるのかということと並んで、なにを演奏するのかということを示す必要があるだろうが、器楽曲の場合は、ジャンル（せいぜい、それに加えて調性）を示すことに留まり、題名が示されることは少ない²²⁾。ほぼ同じ頃、楽譜出版も一般化するが、この場合も、ジャンルと調性による識別に留まり、むしろ作品番号が定着したということは既に見たとおりである。文芸とは全く異なる経緯を示しており、同じ印刷出版物として一括りで考えることはできない。

公開演奏会や楽譜出版が一般化した頃に流行していたのは、もともと題名を持つオペラと並んで、交響曲や協奏曲などの純粋器楽であった。文芸、そしてオペラや声楽曲は言葉と結びついているため、例えば冒頭語句を題名の代わりとすることも容易いが、純粋器楽曲、いわゆる絶対音楽の場合は具象的対象を持たないために言葉との結びつきが弱く、「題名」を定めることに困難があったのであろうか。

2b. 私家集の題名

これまで、題名は不特定多数を対象とするために必要とされたことを論じてきたが、それとは全く逆の題名付けについても触れておかねばならない。中古日本においては、文芸作品に題名が与えられる場合が二通りあったようだ。一つは勅撰和歌集のように、天皇を始めとする権力者から題名を賜る場合である。いま一つ、日記文学や私家集は、極めて私的な、明らかに不特定多数を対象としてはいない作品であるにも拘わらず、題名が与えられていることがある。ここでは、前者の例として『古今和歌集』を、後者の例として『蜻蛉日記』（右大将道綱の母）を挙げておくに留めよう。いずれにせよ、日本では西洋とは異なる題名付けの力学も働いているようであり、より精密な考察が必要となるであろう。

3. 説明機能

題名の三番目の機能として、作品を説明し、作品の意味を伝達するという役割を考えることができる。例えばバン [7:178] はターナー (1775-1851) が《ヴェネツィアの太陽、海へ行く》に添えた詩文を採り挙げ、題名が持つ説明機能に言及し、あるいはゴンブリッチ [12:215] も、古代ギリシアの壺絵には内容を説明する言葉が書かれていたことを指摘している。一方でレッシングは、「表題は内容を示す必要もなし、またそれを言い尽くす必要もない。しかしまた、迷わせるべきでもないであろう」(X VII, 26. Juni 1767) [20:143] 「題名は献立表であってはならない。それが内容を洩らすことが少なければ少ないほどよい」(XXI, 10. Juli 1767) [20:175] と述べている。

説明機能を持つ題名の典型は、美術館に掲示されているタイトル・プレートに見られる。

18世紀半ば以降、ヨーロッパ各地に次々と美術館が開設された。1743年のウフィッツィ美術館（フィレンツェ）、1782年のルーヴル美術館（パリ）と芸術史博物館（ウィーン）、1819年のプラド美術館（マドリッド）、1824年のナショナル・ギャラリー（ロンドン）などである。美術館の役割は、芸術作品を市民に開放することであり、このことも、芸術作品・文化が一部貴族の専有物ではなく、社会の共有財産となったことを意味している。美術館も不特定多数の大衆を対象としたため、作品を紹介し、説明するための題名が必要となったわけである。

佐々木 [35:170] によれば、美術館におけるプレート掲示は1795年にフランスで決定され、19世紀末になってようやく定着したものである。プレートには作者の名前と作品の題名が書かれることが基本であり²³⁾、ここに命名の必要性が生まれる。先にも述べたように、美術館の常設展示は過去の名画を中心としているため、命名は当然のことながら作者自身によるわけではなく、後世の他者によって「呼び名」が与えられるに過ぎないが、命名が一般化する上で重要な出来事となった。印刷技術の発達に伴って、画集の出版が盛んに

なったことも、題名を当然のものとして求める態度を産み出したといえる。

更に、版画について考えることも興味深い。版画にはしばしばキャプションが付けられ、画面を説明している。例えば肖像画をとって考えてみても、油彩肖像画にその人物の名前や身分が書き込まれることは必ずしも多くないが、肖像版画の場合は、これらの情報が書き込まれていることも決して珍しくはない。例えばデューラー(1471-1528)の銅版画や、歌麿(1753-1806)の浮世絵を見てみよう。歌麿の作品の中には、遊女の名前を画面に刷り込むことが禁じられたため、判じ絵にして名前を示したという例すら存在している²⁴⁾。

一点物の絵と違い、版画は不特定多数を相手とし、販売を目的としているため、宣伝効果を考え、説明機能を持ったキャプションを添えているのである。あるいは、書物の挿し絵として版画が掲載されている場合は、宣伝効果を考える必要はなかろうが、やはり説明機能を持ったキャプションが必要となる。キャプションは基本的には作者自身による命名と考えることができ、当然ながら「題名」の役割を果たした [35:92]²⁵⁾。

4. イメージ／解釈の手掛かり

題名は作品を説明するに留まらず、作品の意味を伝達し、作品解釈に手がかりを与える。アダムズ [1:7] が「題名は作品の一部である」と言い、レヴィンソン [22:31-33] が「題名は芸術作品の本質的部分である」とするのもこの意味であるし、バン [7:182] もモダニズムの時代に画家の自意識が芽生えると、題名と作品の関係もシステムティックなものへと変化し、題名が作品の意味を伝える役割を得たことを指摘している。

この場合、命名は作者自身によるものでなければならず、作品の一部というよりもむしろ、創作行為の一部と考えるべきであろう。バン [7:183] はデュシャン(1887-1968)やクレー(1879-1940)の題名意識を挙げ、19世紀末以降、題名がいかに重要な意味を担うようになったかということを説明する。

確かに、作家の表現意図の現れとしての題名について考察することは重要であろう。しかし、従来の題名論の欠陥は、ここにあったのではないか。即ち、題名の意味作用を重視する余り、あたかもすべての題名が意味を持っているかのように考え違いをしがちだったのである。

これまで見てきたように、演劇作品は当初から題名を持ち、意味を伝える役割を担っていたと考えることができるかもしれないが、文芸作品も出版の一般化までは題名を持っていたと考えるべきではなく、美術や音楽作品に至っては、19世紀、または20世紀にいたってようやく題名を持つようになったとすべきであろう。即ち、芸術作品が不特定多数を対象とするようになったために呼び名が必要となり、呼び名の一般化が題名を生み出した。そして題名が誕生した後に、表現意図をもって命名するようになり、題名が意味を持つようになったのではないだろうか。つまり、大衆化の早かった演劇が先行し、続いて文芸が、そして美術が追い付いたという大まかな時間経過を描くことができるように思う。

ところでゴンブリッチ [12:219, 219-220] はミロ(1893-1983)とシャガール(1887-1985)を例に挙げて、他者の解釈によって「題名」が与えられた場合、作者はそれに対して抗議をすることがあるとしており、佐々木 [35:285] はこれを20世紀になっても作者が題名を付けていない例と考えている。しかし、ここで指摘しておくべきことは、他人が命名することも、作者が抗議することも、いずれも「題名が意味を持ち、絵を説明している」という意識が前提となっているということであろう。

題名が意味を持ち、絵を説明しているという前提は《無題》という現象を生み出す。佐々木 [35:196, 262] も指摘するように、「作者が題名を付けなかった《無題》(展示者によって《無題》と記された)と、「作者が《無題》と付けた《無題》(作者は表現意図を持って《無題》と命名した)を区別するべきであろう。しかしここでも重要なことは、いずれも題名を付けることが当然という

前提の上に立っているということである。題名を付けることが一般的となっていない時代の作品に対しては、たとえ後付けであっても《無題》と付けることはなく、画題やその他の特徴から、何らかの「題名」を作り出すことが通例である。

4a. 芸術の開放と題名の意義

先に、題名は解釈の方向性・可能性を示すとしたが、では、題名がなければ意味は伝わらないのであろうか。事実は全く逆で、絵画に題名を付けることが一般的ではなかった時代、例えば16・17世紀には、題名など持たずとも意味を内包し、見る者を解釈へ誘うという絵画作品が多数存在していた。それらの絵画は、現代流に言えばイコノロジーの手法で読み解き、そこに隠された深い意味を把握することを求める²⁶⁾。読み解きは貴族が受け継いできた教養であり、むしろ、題名で示してしまっただけで、読み解く楽しみが失われてしまうことになる。

ところが、市民社会が到来して芸術が市民に開放された時、読み解きの教養が市民に受け継がれることはなく、事実上失われてしまう。そこで、読み解く必要のない絵、例えば風景画や装飾的な風俗画が流行するか、あるいは読み解くためのガイドラインが要求された。つまり、教養の喪失が産んだ読み解きのガイドラインこそ題名だったのである。

このことは、絵画だけではなく、音楽作品についても当てはまる。

17・18世紀、いわゆるバロック音楽の時代には、音楽も意味を隠し持ち、読み解くことが貴族の教養と考えられていた。これを音楽修辞学と呼んでいる²⁷⁾。芸術開放の第一段階において新しい教養層が音楽に関わるようになると、これまでの教養（修辞学）は喪失してしまうが、音楽形式への理解がその代わりに役割を果たし、表現の抽象性を求めるようになる。いわゆる絶対音楽である²⁸⁾。

しかし、19世紀前半に芸術の開放が一層進むと、より分かり易い音楽への志向が高まり、ガイドラ

インによって理解を助ける試みが様々に行われるようになる。既にクープランの例によって、題名が謎解きのヒントである可能性は示したが、更に詳しいガイドラインを与えられた音楽が標題音楽である。

一般に、音楽と文学の接近がロマン主義音楽の特徴と考えられているが、社会史的観点から見直すと、「音楽の理解」をキーワードとして整理し直すことができる。標題音楽の定義は、題名そのものを持つことと必ずしも一致しないが、描写性の高い音楽を言葉（標題 Programm）によって補う（案内する）ことによって意味を伝えると見なすことができよう。もちろん、「標題」及び「題名」は作曲者自身の表現意図による。このような、作品理解のためのガイドラインを備えた標題音楽の代表としては、シューマン（1810-56）のピアノ曲（例えば《謝肉祭》op.9や《子どもの情景》op.15など）、リスト（1811-86）やR.シュトラウス（1864-1949）の交響詩（例えばリストの《前奏曲》やシュトラウスの《英雄の生涯》op.40など）を挙げるができる。

前述のように、20世紀になると音楽の複層性が顕著となる。一方で、表現意図を伴った「題名」を持つ、意味を伝える音楽が作り続けられる。例えばドビュッシー（《海》、《子どもの領分》など）やバーンスタイン（1918-90:交響曲第1番《エレミア》、同第2番《不安の時代》など）、武満徹（1930-96:《遠い呼び声の彼方へ!》、《雨の樹》など）は標題的傾向が顕著だといえる²⁹⁾。彼らは自らの作品の多くに題名を与えているため、無機的な弁別の記号である作品番号を使用しない。他方、例えばウェーベルン（1883-1945）やプロコフィエフ（1891-1953）のように、文学的な意味を排した純粋音楽を主とする作曲家もおり、彼らの多くは弁別記号としての作品番号を使用している。

5. 価値の誘発

一般に、名前を付けることは親しみや慈しみ、愛情の表現であり、命名は価値を付与する³⁰⁾。

芸術作品の場合も、題名を与えられることによって価値が生じるということがあるのではないか。例えば、茶道具や能楽面に対する銘は、価値を保証するという役割を担っている。陶芸の場合、本来は窯、焼き方、絵付け、形、用途などによって呼び名が付けられるものであるが、目利きが銘を与え、場合によって箱書きを行うことによって、価値が誘発され、保証される（後付けの銘）。もっとも、近年は作家自身による銘も多く、この場合は、表現意図としての題名に通じるであろう。

題名を付けることによって、作品は名画・名曲の装いを獲得する。プレートに書かれた題名を読むことによって分かったつもりになり、親しみを感じ、価値への安心感を得ることができる。特に音楽（器楽）作品の場合、ジャンル名と無機的な作品番号だけの曲よりも、言葉による題名を持った曲の方が、ずっと親しく感じるということはよくある話ではないか。たとえそれが作曲者に遡ることができない、単なるニックネームだとしても、《ジュピター》（モーツァルトの交響曲ハ長調 K.551）、《ワルトシュタイン》（ベートーヴェンのピアノ・ソナタ・ハ長調 op.53）、《別れの曲》（ショパン1810-49の練習曲ホ長調 op.10,3）という題名を聞けば、分かったつもりになり、名曲であることを保証されたような気分になる。

あるいは、ピアノを習ってはいるが、練習曲が嫌いなので、各練習曲に自分で題名を付け、親しみを込めて練習をする幼児の例を筆者は知っている。この場合も、題名はあたかも麻酔薬のように、退屈さを紛らわし、自分が好きな音楽であるかのように思い込ませる役割を担っていることになる。

その際、名付けの資格は問題とならず、むしろ、他者による呼び名であることが多い。それどころか、有名な曲にはしばしばニックネームがあるため、ニックネームを持つことが名曲の徴であるかのような錯覚にとらわれる。

ただし、価値を誘発するのは題名だけではない。例えば立派な額縁に入れたり、装丁をすることによって、あるいは定評ある演奏会場や画廊を利用

することによっても、さぞかし価値が高い作品／演奏であるかのように装うことができ、われわれはしばしばそれに騙される（額縁効果）。

また、作家名も価値を保証する。『美術年鑑』等を見ると、いかなる作品であるかには全く触れずに、作家名と絵の大きさだけによって標準的金額が示されている。

だからこそ、メーヘレン（1889-1947）による「フェルメール事件」に代表される、贋作問題が発生することになる。音楽の分野においても、L.モーツァルト（1719-87）がいわゆる《玩具の交響曲》をハイドンの作品と偽って出版したことも、販売戦略としての偽作と理解できるのである。

6. 芸術作品の創造

作品に題名を付けることは、新たな価値を誘発する。例えばピアニストの遠藤郁子（1944- ）はショパンの《24の前奏曲》op.28 1曲ずつに北海道の風物に因む題名を与え（Victor VICC-189）、ノクターン、バラードなどにも能の題目を当てはめている（Victor VICC-168）。これらの「題名」は遠藤による曲の解釈を示すと同時に、遠藤によって与えられた新たな価値であると見なすことができるだろう。

遠藤の例は、既に芸術作品として存在するものに、新たな価値を与えるということであるが、命名によって、全く新たな芸術作品が誕生することも想定できる。その代表的例は、最初のレディーメード芸術として知られるデュシャンの《泉／噴水》であろう。彼が行ったことは、“R.MUTT 1917”と書き込んだことを別にすれば、いわゆる制作行為ではなく、既成の小便器を展覧会という美術の場に陳列したことと、《泉／噴水》という題名を与えたことに過ぎない。即ち、題名を付けたことが表現意図を持った創作行為そのものだということになる。デュシャンが強い題名意識を持っていたことは既に指摘した [7:183]。

もし、題名が芸術作品の証拠であるなら、題名を付ければ芸術作品となり得るということなのだろうか。あるいは、題名を付け替えると別の作品

になるのだろうか。題名を付ける人のことを作者と呼び、名付けを芸術的価値の付与と理解するならば、あるいはデュシャンに従うならば、いずれの間にも YES と答えざるを得ないだろう。それがいわゆる制作行為、演奏行為を含まなくとも³¹⁾。

だからこそ、単に翻訳の問題ではあっても、デュシャンの「作品」を《泉》と呼ぶべきか、《噴水》と呼ぶべきかという議論が成り立つのである [38]。

一方で、サティ (1866-1925) やマグリット (1898-1967) は、題名が作品を作り出すことを逆手に取ったといえるだろう。彼らは、鑑賞者を欺くような、意外性を持った題名を与え、題名の説明機能に対して反論を試みている。例えば、サティの《太った木の人形のスケッチとからかい》やマグリットの《絵画の反逆 (これはパイプではない)》(ロサンジェルス州立美術館蔵) を挙げることができる。

7. 伝統としての題名

ここまで、題名がもつ機能を鍵に、題名の歴史学、社会史を素描してきたのだが、最後に、再び古い時代へと戻って本章を締めくくりたい。

特に日本においては、題名が伝統を映し出すことがあり、その場合は作者が付けずとも、伝統が題名を決定してくれる。日本の伝統芸能においては、型の積み重ねが重要視され、例えば歌舞伎の見得や六法のように、伝統の型そのものにも名前が与えられている場合がある。即ち、型の現れという役割を題名が果たしているのである。能の流派によって演目が異なること、あるいは、同じ演目であっても流派によって題名が異なることもその現れだろう。

また、題名そのものではないが、襲名・名跡という考え方も、「名」が伝統を意味することの現れであると思えることができるだろう。

Ⅲ 作者自身が付ける題名

外からの要請 — 内からの要請

これまでの芸術論には題名を疑う態度は含まれておらず、たとえ題名を主題とした論であっても、作者自身が題名を付けていることを前提としたものであった。しかし、既に見てきたように、社会が題名を求めている場合には、必ずしも作者自身が題名を付ける必要はない。識別・宣伝・説明・伝統という題名が持つ4つの機能に注目するならば、作者ではなく、その周辺の人々が、あるいは後世の他人が題名を付ける場合も考えられる。これらの機能は、作品や作者の内からの要求・必要性ではなく、社会的な、外からの要請であるといえることができる。つまり、たとえ作者が題名を付けなくとも、社会が付けてくれることになる。むしろこのような名称は、「呼び名」として「題名」と厳密に区別するべきであるかも知れない。

特に、市民社会の隆盛に伴い、芸術の流通が不特定多数を対象とするようになると、題名を付けることは当然と考えられるようになる。出版物でも、美術館の展示物でも、あらゆる作品に題名が付けられていることを目の当たりにし、題名が付いていることを一般的と考えるようになると、今度は作者自身も題名を付けることが当然という態度をとるようになる。しかし、この場合の題名は、付いていることが重要なのであって、必ずしも意味を内包しているとは限らない。一方で、受け手も価値への安心感を得るために題名を要請するわけである。即ち、これらも外からの要請に他ならない。

これに対し、作家が作品及び題名にメッセージを込め、解釈の方向を示唆しようと考え、題名は必然性を獲得する。この命名行為は創作行為の一部であり、佐々木のいう狭義の「題名」、意味を持った題名ということになる [35:280]。これまでの題名論が扱ってきたのは、まさにこの意味での題名であったのだが、誤って、外からの要請による「呼び名」にも同じ様な機能を求めてしまうことがしばしば起きていたわけである³²⁾。

演劇と文芸がこのような必然的題名を獲得する

のは16世紀、都市文化が発達し、出版が盛んになった頃であると考えられるのではないだろうか。それに対して音楽と美術は、市民社会が到来してから必然的題名を持つようになったとすべきであろうが、音楽の方がやや早く、19世紀初頭に既に意味を持った題名が登場している。

必然性を得た題名は、作家の表現・創作行為の一部として、重要な意味を持つことになり、更に、命名行為そのものが芸術を成立させるに至る。その後の題名と作品の関係については、バン [7]、フィッシャー [11]、レヴィンソン [22] 等が詳述してきたとおりである。

命名の資格

では、必然的題名の時代に至って、作者以外が付けた題名は無意味なのだろうか。確かに、他者による題名の場合は、作品内容と無関係であることも多い。例えば、ショパンの《仔犬のワルツ》も、そのつもりになって聴けば、確かに仔犬がじゃれながら走り回っている様にも聞こえるが、なぜ仔犬でなければならないのか、仔猫やコマネズミではいけないのか、誰にも説明することができない。もちろん、ショパンに「仔犬」のイメージがあったとも、とうてい考えられない。

しかも、題名によって作品の見方が変わってしまう可能性もある。例えばロランの《シバの女王の乗船》(ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵)は《港の風景》とも呼ぶことができる³³⁾。この場合、題名(呼び名)の違いによって、宗教画か風景画か、そのジャンルが変わり、当然ながら画面そのものの見方、絵の評価も変化する可能性がある。即ち、「呼び名」が時代によって、人によって変化していく可能性を否定することはできないのである。

名付けは作品に対する価値の付与であり、解釈の可能性を示唆する。作者自身と鑑賞者とは、視点・着眼点が異なることも当然考えられるが、果たして、作者の解釈のみが正しいと言い切れるのだろうか。

芸術作品は作者だけでは成立しない。鑑賞者が

いて初めて芸術作品となる。社会が芸術的価値を認めて、初めて作品となり得るのである。社会に認められるため、作家は創作行為を行い、芸術というコンテキストにその作品を置き、題名を与える。それならば、鑑賞者も又、鑑賞行為を通して作品に芸術的場を与え、命名によって価値を付与することができるのではないだろうか。創作行為と鑑賞行為は互いに補完するものであると考えるならば、作者以外による題名も、その作品やそのジャンルの受容を反映する社会的鏡であると評価することができるであろう。

2001年春であったと思うが、北海道教育大学札幌校芸術文化課程1年生を対象とした『美学・芸術論』の講義中に湧き起こった、ふとした疑問から題名の存在について考えるようになった。それ以来、学生諸君に問いかけたり、文献を探したりしながら、折に触れ、講義の中で話題として採り挙げ、2005年に至って遂に、その年のテーマとして集中的に論究することとした。本稿はその講義ノートをまとめ直すことによって成立したものである。

題名について調査していく過程で、佐々木健一氏の『タイトルの魔力』[35]を知ったことは大きかった。同書は数少ない本格的題名論であり、しかも、「題名」と「呼び名」を区別している事実上唯一の論考である。本稿においても、佐々木氏の論述は多いに参考にさせていただくことになった。氏は「タイトルの歴史学」を論じるに当たって、「以下の記述は、単なる素描であり、試みにすぎない。問題の重要性を認める藝術史家が現れて、体系的な研究を展開してくれることを期待し、その呼び水の役割を果たしたい」[35:113]と述べている。本稿はまだまだ体系的な研究などではなく、これまた粗描に過ぎないが³⁴⁾、佐々木氏への一つの回答となれば幸いである。そして、講義中に多くの刺激を与えてくれた学生諸君に感謝したい。

註

- 1) : Kunsthistlisches Museum=KHM はしばしば「美術史美術館」と訳されるが、この訳は適切ではない。なぜなら、ウィーンの環状大通り（リンク）に面し、自然史博物館に対峙する本館と、そこに展示されている絵画作品だけがこの博物館の所蔵品ではないからである。例えば、新王宮やシェーンブルン宮殿にも分館があり、新王宮内の分館には楽器とエフェソス遺跡からの出土品、武具が展示されている。本館にも、古代エジプトの出土品やオーストリアのコインが展示され、その所蔵物は狭い意味での美術品に留まらない。そこで本稿では、それが一般的ではないことを承知の上で、「芸術史博物館」と呼ぶことにしたい。
- 2) : この絵は、その宮殿を飾る数々の絵画を提示することによってレオポルト・ヴィルヘルム大公の権勢を示すための凶像による絵画カタログであると考えることができる。前景中央の床に置かれた6枚の絵の中に、《刺客／ブラーヴォ》が描かれている。尚、テニールスは同じ様な凶柄を幾枚も描いている。
- 3) : 芸術作品の名前を表す言葉としては、題名、タイトル、表題、標題、作品名、曲名などを挙げるができる。本稿ではこれらの厳密な意味の相違には踏み込まず、直接引用の場合を除いて、「題名」に統一することにしたい。但し、「標題」という言葉は、音楽において特殊な用い方（標題音楽）をすることがあるので、慎重な取り扱いを要する。
- 4) : この情報は『博物館図録』には載せられていない。
- 5) : もちろん、作者自身が題名を変更することもある。例えばシューベルトは、オペラ《謀反人達 Die Verschworenen》D787の題名を、検閲対策として、やや穏当な《家庭争議 Der häusliche Krieg》に改めている [25:170]。
- 6) : 例えば、菅原孝標女が《更級日記》の中で「その物語、かの物語、光る源氏のあるやうなど」と記しており、《源氏物語》とは呼んでいないということからも、《源氏物語》が作者自身の付けた題名ではなく、それどころか、11世紀半ばの段階では呼び名としてもまだ定着していなかったということが分かる。
- 7) : 音楽の中でも、器楽は題名を持たない場合が多い。声楽曲は題名を持つように思われがちだが、実は題名ではなく、歌詞冒頭 incipit が題名の代わりをしていることがしばしばであり、曲集中の番号のみを与えられた歌曲も存在する。
- 8) : 佐々木 [35:113] は音楽と文学はいずれも印刷出版されるものなので同じであろうとしているが、異なるのではないだろうか。また、印刷出版物としての書物と、その内容としての文芸作品も区別して考えるべきではないだろうか。詳しくは後述する。
- 9) : ゴンブリッチ [12:216] は「それに言及するため、それが何であるか語るため」に題名が必要であるとしている。
- 10) : 「題名」に相当するものが付けられているのは、あくまでも書物であり、個々の文芸作品ではないという点に注意しておきたい。
- 11) : 番号付けの識別機能については、フィッシャー [11:289f.]、チャウダー [41:295] も指摘している。
- 12) : ルネサンスのパロディー・ミサ、例えばデュファイ (1400?-74) のミサ《戦う人》やミサ《もし私の顔が青いなら》なども題名らしきものを持っているように見えるが、これはニックネームに過ぎない。
- 13) : シューベルトが生前に自らの管理の元にも与えた作品番号は108まで（但し、107を除く）であり、全作品の3割程度にあたる [25:81]。
- 14) : 番号付けの主体が出版社から作曲家自身に変化したことは、後に述べる題名付けの主体の変化とも関連するように思われる。
- 15) : バルトークは1890年、9才の時に作曲を開始し、作曲順に作品番号を与えていった。その結果、初期のピアノ曲に31までの番号を与えられている。ところが、13才となった1894年、《ピアノ・ソナタ・ト短調》に対して新たに op.1 という番号を与えた。このシリーズは1898年の《3つのピアノ曲》 op.21まで続くが、今度はすべての作品に番号を与えたわけではなかった。更に、1904年（23才）の時に《ラプソディ》によって3回目のシリーズを開始し、1920年の《ハンガリーの農民の歌による即興曲》 op.20まで続けている（今回も、舞台作品や声楽作品には原則として作品番号を与えていない）。そして1920年以降の作品には、作品番号を与えていない [39]。
- 16) : 井上正蔵訳の古い岩波文庫版（4065-69：昭和25・26年刊）では、各詩に題名が与えられているが、これは訳者が冒頭語句 incipit を各詩の題名として掲げたものに過ぎない。
- 17) : 楽譜と演奏の関係、音楽における作品価値の所在は大変に大きな課題であるので、ここでは取り扱わないことにしたい。
- 18) : グーテンベルクが活版印刷術を発明した半世紀後、ヴェネツィアのペトルッチ（1466-1539）が活字楽譜印刷の方法を開発した。ペトルッチが印刷した楽譜は比較的に見やすいものではあったが、楽譜の印刷は文字の印刷よりも複雑で、しかも微妙な精度を要求するため、必ずしも広く一般に受け入れられたわけではなく、やがて、楽譜印刷の主流は彫版印刷へ戻っていく。しかし、彫版印刷はたいへんに手間がかかるものであったため、十分な発達を遂げず、楽譜の印刷出版が隆盛を見るのは18世紀、あるいは19世紀になってからのことである [28:10ff.]。
- 19) : 佐々木 [35:159] によれば、1673年からカタログの発行が始まっている。

- 20) : モーツァルトは1784年2月9日、ピアノ協奏曲変ホ長調K.449によって『自作品主題目録』の記入を開始している。彼はノート見開きの左ページに作曲の日付、曲名（主にジャンル名等）、備考を、右ページに作品冒頭の楽譜を書き込んだ。この目録には欠落がないと考えられ、モーツァルト研究の重要な資料となっている。なお、モーツァルトの父も幼い息子の作品を整理してリストを作成しようとしたことがある [10].
- 21) : 演奏会の誕生に伴う音楽聴の変化については、以下の文献に詳しい [27, 32, 33, 45, 46].
- 22) : 例えば1828年2月25日付の『ウィーン芸術流行雑誌』には、翌日に開催されるシューベルトの「作曲リサイタル」についての広告が載っている。掲載されている事項は順に、日付、作曲者名、会場（作所）、曲名と演奏者、入場料と入場券販売所、開始時刻である。器楽曲についてはジャンルが示され、「新作」と書かれているだけのため、現在でも、厳密にはどの曲か同定されていない。声楽曲については、題名と作詞者名が示されている [9:502-503].
- 23) : プレートに何が書かれるかということも、作品の帰属と関連している。ここで興味深いのは、いわゆるクラシック音楽とポピュラー音楽（特に歌謡曲）の差異であろう。クラシック音楽の或る曲について語る場合、作曲者と題名が問題となるが、ポピュラー音楽の多くは作曲者ではなく、歌手と題名が話題となる。クラシック音楽は社会の共有財産として様々な演奏家が採り挙げるのに対し、歌謡曲の場合は「持ち歌制度」が確立し、或る曲は特定の歌手しか歌わないため、曲が作曲家ではなく、歌手に帰属しているように見えるのではないだろうか [24:223f.]
- 24) : 例えば喜多川歌麿の《高名美人六家撰：難波屋おきた》では、画面左上に判じ絵が描かれており、菜（な）二把（にわ）矢（や）沖（おき）田（た）＝「難波屋おきた」と読むことができる。
- 25) : 17・18世紀のヨーロッパでは、絵画を基に版を彫って、版画を作成することがしばしば行われていた。その際に、版画のキャプションとして与えられた「題名」が、元の絵画の「題名」として通用するということがあった。佐々木 [35:95, 145] はワトーの《フランス芝居の恋》と《シテール島への船出》をその例として挙げている。
- 26) : イコノロジーについてはパノフスキー [30] に詳しい。また、若桑みどり [43] は簡便な入門書である。
- 27) : 音楽修辭学については、特にバッハに関する研究が進んでいるが [14:299ff., 17:139ff., 18, 37:164ff.], クープランのようなフランスの音楽家についても当てはまることが分かっている [23:63-65].
- 28) : 絶対音楽の価値をいち早く肯定した文献として、E.T.A. ホフマンが書いたベートーヴェンの交響曲第5番についての批評文（1810）がしばしば挙げられる [15]. 交響曲を中心とした純粋音楽／絶対音楽については、大崎 [29:183ff.] に詳しい。尚、「絶対音楽」という用語の誕生、適用に関する問題は、ここでは扱わないことにする。
- 29) : ドビュッシーの場合、彼の作品を標題音楽と呼んでしまうのには問題もある。例えばピアノのための《前奏曲集》第1巻・第2巻では、各12曲にその内容を暗示する言葉が与えられているが、それらはいわゆる題名の位置ではなく、各曲の末尾に括弧に括られて添えられているに過ぎない。ドビュッシーは自由な想像を妨げないように、この位置に置いたと考えられているが、この態度からすると、〈西風の見たもの〉、〈亜麻色の髪の乙女〉などの言葉を題名と考えることはできないであろう [36:205].
- 30) : 佐々木健一は1985年の『作品の哲学』 [34:3-5] において、「捨てがたい気持ち＝愛着」を作品を構成する要素であるとしているが、この段階では、題名への言及はない。
- 31) : 《泉》についても指摘したとおり、題名を与えるだけでは不十分であり、美術的、あるいは音楽的な場／コンテクストに置くことをしなければ、芸術作品と認められることはないであろう。
- 32) : 作品にニックネームを付けることによって得られる安心感は、鑑賞者が外付けの題名によって作品に新たな意味を与えることに繋がる。これについては後述する。
- 33) : 画面手前では、シバの女王からソロモン王への贈り物が小舟に積み込まれており、右手には、家来を従えたシバの女王が港へ向かう行列が見える。このような意味を知らずにこの絵を見ると、ヴェネチア派に近い、港の風景画であるかのように見える。
- 34) : 本稿では、筆者が芸術史研究の基盤としての西洋音楽史についても、概観を描くに留めざるを得なかった。これについては、別の機会に詳述したいと考えている。一方、造形芸術、文芸、演劇等については、その道の専門家による論考を期待したい。

参考文献

- ADAMS, Hazard 1987 "Titles, Titling, and Entitlement to" *Journal of aesthetics and art criticism/American Society for Aesthetics*, XL VI, 1, pp.7-21
- 相田満 2003-1 「『標題』の様々 - 現代と脱領域的な視点から」『標題文芸（巻）』（日本学術振興会科学研究費補助金研究報告書） pp.70-81
- 相田満 2003-2 「『標題』方法序説」『情報知識学会第11回研究報告会公演論文集』 pp.15-20
- 相田満 2004 「『標題学』の視座」『標題文芸（巻）』

- pp.59-71
- 5 相田満 2005 「美術の標題・標題の語義」『標題文芸(参)』 pp.67-75
 - 6 ALEXAKIS, Vassilis 1984 "Vous appelez ça un titre?" *Le Monde*, 9 mars 1984
 - 7 BANN, Stephan 1985 "The mythical conception is the name. Titels and names in modern and post-modern painting" *Word & Image*, I, 2, pp.176-190
 - 8 BEKES, P. 1979 "Poetologie des Titels. Wirkungs theoretische Überlegungen zu einigen Dramentiteln in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts" *Poetica*, 11, pp.394-426
 - 9 DEUTSCH, Otto Erich 1964 "Schubert. Die Dokumente seines Lebens" Kassel, Bärenreiter
 - 10 アイゼン (竹内ふみ子訳) 1996 「モーツァルトの生涯と作品を知るための原資料」『モーツァルト大事典』平凡社 pp.87-113
 - 11 FISHER, John 1984 "Entitling" *Critical Inquiry*, XI, 2, pp.286-298
 - 12 GOMBRICH, E.H. 1985 "Image and word in twentieth-century art" *Word & Image*, I, 3, pp.213-241
 - 13 HARWEG, R. 1984 "Initiansätze und Überschriften. Bemerkungen zur Struktur von Textanfängen" *Poetica*, 19, pp.63-90
 - 14 樋口隆一1987 『バッハカンタータ研究』音楽之友社
 - 15 ホフマン (深田甫訳) 1979 「ベートーヴェン『第五交響曲』」『音楽の手帖ベートーヴェン』青土社 pp.243-256
 - 16 入口敦志2003「仮名草子章題一覧原」『標題文芸(弐)』 pp.11-38
 - 17 礒山雅1985 『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍
 - 18 礒山雅1988 「バッハと象徴、そして修辞学」『バッハへの新しい視点』音楽之友社 pp.169-187
 - 19 国立西洋美術館編1984 『ウィーン美術史美術館展』毎日新聞社
 - 20 レッシング (奥住綱男訳) 1972 『ハンブルク演劇論』現代思潮社 (古典文庫45, 46)
 - 21 LEVINSON, Jerrold 1980 "What A Musical Works Is" *Journal of Philosophy*, Jan., pp.?
 - 22 LEVINSON, Jerrold 1985 "Titles" *Journal of aesthetics and art criticism/American Society for Aesthetics*, XL IV, 1, pp.29-39
 - 23 松前紀男1997 『クーブラン』音楽之友社
 - 24 村田千尋編著1995 『音楽と生きる』北海道大学図書刊行会
 - 25 村田千尋2004 『シューベルト』音楽之友社
 - 26 村田千尋2005 「シューベルト：1818年の危機」『北海道教育大学紀要 (人文科学・社会科学編)』第55巻第2号 pp.81-91
 - 27 西原稔1987 『音楽家の社会史』音楽之友社 (音楽選書052)
 - 28 大崎滋生1993 『楽譜の文化史』音楽之友社 (音楽選書067)
 - 29 大崎滋生2005 『文化としてのシンフォニー』平凡社
 - 30 パノフスキー (中森義宗他訳) 1971 『視覚芸術の意味』岩崎美術社
 - 31 プレッサー (嚮田収訳) 1973 『書物の本』法政大学出版局
 - 32 レイノア (城戸朋子訳) 1990 『音楽と社会』音楽之友社
 - 33 ザルメン (上尾信也他訳) 1994 『「音楽家」の誕生』羊泉社
 - 34 佐々木健一 1985 『作品の哲学』東京大学出版会
 - 35 佐々木健一 2001 『タイトルの魔力』中央公論新社 (中公新書1613)
 - 36 シュミッツ (大場哉子訳) 1984 『ドビュッシーのピアノ曲』全音楽譜出版社
 - 37 シュヴァイツァー (浅井真男他訳) 1958/1995 『バッハ：中』白水社
 - 38 篠原資明2005 「あの『泉』は『泉』ではない」『朝日新聞』28.Jan.2005
 - 39 Somfai, László 1999 "Bartók, Béla" in *MGG Personenteil II Sp.342-402*
 - 40 高階秀爾 1997 『芸術のパトロンたち』岩波書店 (岩波新書新赤版490)
 - 41 TSCHAUDER, Gerhard 1991 "Überschrift und Text - Überschrift als Text. Aspekte der Rezeption" *Folia linguistica/acta Societatis Linguisticae Europae*, XXV, 1-2, pp.295-317
 - 42 VAN KEULEN, Sybrandt 1994 "The Origin of the Title" *Kunst & Museumjournal*, vol.5-6, pp.1-8
 - 43 若桑みどり1993 『絵画を読む』日本放送出版協会 (NHK Books 668)
 - 44 ヴァザーリ (平川祐弘) 1982 『ルネサンス画人伝』白水社
 - 45 渡辺裕1989/2004 『聴衆の誕生』春秋社
 - 46 ウェーバー (城戸朋子訳) 1983 『音楽と中産階級』法政大学出版局 (りぶらりあ選書)
 - 47 ウィーン美術史美術館編 (町田徳子訳) 出版年不明 『ウィーン美術史美術館絵画編』ウィーン美術史美術館
 - 48 WILSMORE, J.S. 1987 "The Role of Titles in Identifying Literary Works" *Journal of aesthetics and art criticism/American Society for Aesthetics*, XLV, 4, pp.403-408

(札幌校教授)

