

音楽の分析（或いは解釈）について

—比較美学的省察—

On Analysis (or Interpretation) of Music

—A Comparative-Aesthetic Reflection—

酒 井 諄

序

現代理論物理学の巨頭の一人、ヴェルナー・K・ハイゼンベルク（1901-76）の自叙伝ないし回想録として、『部分と全体』（*Der Teil und das Ganze*, 1971）という本¹⁾がある。この書は、骨子としては著者の青年期からのいろいろな人との出会いや、理論的探求にかかわる対話などを通じて、次第に彼自身の理論体系や思想が形成されてゆく過程が、経年的に述べられているが、内容的には、自伝とかいわゆる回想というレベルをはるかに超えた、思索の書というか、哲学的理念の書という趣きがあり、読んでみて、ハイゼンベルクが単なる物理学者ではなく、哲学者的資質を豊かに併せもった偉大な思想家であるということを知り、かつての京都での講演の主旨も、さこそうなづけたのであった。²⁾

本書の「あとがき」で訳者は次のように述べている。

「本書を通読していただくと、はじめてこの本の表題『部分と全体』という言葉の意味が読者それぞれの解釈に従って解っていただけるものと思う。最近の科学技術、というよりは人智一般の著しい進歩によって、学問、あるいはさらに広く人類の社会全般が非常に細分化し、専門化して行く傾向はさけがたく、たとえば素粒子物理学者の間でさえも、他人のやっていることはよく理解できないし、また理解しようとさえしない傾向が見られる。しかし著者が序文の一番はじめにはっきりと述べているように、自然科学といえども人間が発展させるものであり、魂のないコンピューター的な装置によるデータの集積だけでは絶対に真の理解はあり得ない。部分と全体というのは、物理の場合ならば、細かい個々の具体的な計算と全体としての理論、ないしはその背後にある哲学であり、あるいは現象論と基礎理論に対応すると言ってもよし、また場合によっては個々の行動と宇宙の中心的秩序、神とに対応させてもよい。ただ著者の言わんとする所は、細かい一つ一つの部分に全力をつくしながら、常に全体の見通しを持って進まねばならないということである。実用主義全盛のこの世の中であって、全体への見通しを忘れては、本当の理解はあり得ないこ

とを力説している。……³⁾」

このような、〈部分と全体〉という発想が、実はわれわれの音楽認識についても、一つの示唆に富んだ抛りどころ、きっかけになるのではないかと考え得るふしもあるのである。

1. 問題提起

私がかねがね、音楽研究、あるいは音楽の構造を解明しようとする各種の試みにおいて、一般に分析といわれている手法が、果して音楽の本来的な在り方に即して、その特質にふさわしい仕方ではなされているかどうか、という点について、往々にして疑問に思えたり、時には、いわゆる〈楽曲分析〉という名のもとに行なわれている手法が、音楽作品の美的意味の解明というねらいから外れた、何か空しい作業であるのではないか、といった危惧の念すらいただくことも、しばしばであった。

それにしても、〈分析〉ということは、芸術作品をただ漠然とした印象的な把え方でなく、その構造を出来るだけ精密に観察し、その中に分け入ってより明確な理解に達しようとするためには必要不可欠な手段だと一般的には考えられているのであって、上記のような疑問がもしも然るべきわけをもっているとするなら、それはたまたま或種の分析が、不適切な、そのような批判をうけて当然であるような仕方ではなされているからであって、決して〈分析〉一般の咎^{とが}ではない、ということかもしれない。

とすれば、一体、どのような〈分析〉が音楽作品や音楽的構造の解明にとって有意義であり妥当であるというのか、また、どのような場合にはそうでないのか、そのような区別判断が充分わきまえられていなければならないであろう。

そこで、音楽の分析ということについての基本的な在りようをまず考えてみる必要が生じる。一つには、分析の目的——どのような事柄の解明を目ざすのか、それ自体多項目志向でもあるが、また、全体としてのねらい、意図も考えられねばならない。そして関連的に、対象（客体ないし音楽的構築物）のどの部分、どの側面をとり出して説明しようとするのか、更にまた分析の方法や手続きということもあるであろう。これらの、〈分析〉に関する基礎概念をまず検討し、その上で音楽の真の認識のために有意義な分析の在り方や、逆に不適切、不都合な場合などをもたずねてみたいと思うのである。

そのような検証に当たって、音楽も含め、およそ芸術における美的特質を探求してゆくための一方法とされる〈分析〉が、夫々の芸術ジャンルにおいてとられる方法は、どのような点で共通点が見られ、一方夫々に（必然的に）独自であるのか比較検討してみることもまた新たな知見につながるかもしれない。そして更に、前述のような、いわゆる〈音楽の分析〉の实情に対する私の疑問について、例えば文芸作品や美術作品などに対する分析的アプローチの事例……その意図や方法や成果と音楽の場合とを比較検討することによって、

或いは音楽の場合が全く特別なやり方で大きな見当違いを冒していることがあるかもしれないし、その辺の事情も確かめてみたいと思うのである。本論表題の「比較美学的省察から」というのも、まずはそのような意図からであって、比較美学或いは比較芸術学的方法論の構築を目ざすようなレベルの論考には至らないことを断っておかねばならない。また、論考の過程で、文芸学の研究者や美術史研究者に対して、此の種の問題に関する取り組み方や把え方についての見解を求めて参考にしたいとも考えているが、未だ果せていない。ただ、一、二の美術史研究者の見解の中には、例えばヴェルフリン=ガントナー流の（様式史的研究を徹底させる）方向を求めるか、或はより仔細な（図像学的探求にも踏みこんだ）パノフスキー的立場をとるか、或いは別途リーグル=ドヴォルジャック=ゼーデルマイアー的な（精神史的）立場をとるかの決断は、大きなアポリアに直面してその相克対立の深さをいかにして克服するかは、美術史研究者にとっても永遠の課題かもしれない、といった所見もあったりして、私の目ざす課題も容易に片づく問題ではなさそうである。

そのようなわけで、今回は音楽の分析ということをめぐる、一つの概括的な見通しを立てる程度に留ることをおことわりしておかねばならない。

2. 文芸学の研究に関する一事例

それにしても、文芸作品や美術作品の研究が、今日どのような課題や方法のもとに展開されているのか。それらのおよその輪郭や傾向ぐらいはわきまえておく必要があるが、いまかりに、文芸学の研究にとって、どのような事柄がとりあげられているのか、「作品の構成」という面に限って参照してみよう。

竹内敏雄編『美学事典』（弘文堂）所載の「文芸学の部」から杉野正執筆の部分を要約してみよう（p.371～382）。

まず、「文芸の要素」として説明されているものを、項目だけあげれば次のようになる。

I 音声的要素

○ 語音（Wortlaut）

- i) 楽音性（Lautmusikalität）
- ii) 模倣性（Lautnachahmung）
- iii) 象徴性（Lautsymbolik）

○ 韻律……音声系列の全体に秩序を与える形式原理

- i) リズム（Rhythmus）
- ii) ライム（Reim）（韻）
- iii) 定型詩型（Stanze）
- iv) 散文律……《措辞的形式とも関連》

II 意味的要素

- 修辞 (Rhetorik)
 - i) 修辞的形容語 (Epitheton)
 - ii) 形象 (Bild)
 - iii) 比喩 (Gleichnis)

{	直喩 (Vergleich)
}	隱喩 (Metapher)
 - iv) 擬人 (Personifikation)
 - v) 寓意 (Allegorie)
 - vi) 反語 (Ironie)
 - vii) 象徴 (Sinnbild, Symbol)
 - viii) 文飾 (Figuren)
- 措辞 (Phraseologie)……その方法 (理論) が Syntax
 - i) 語の選択と配置 (構文)
 - ii) 時称 (Zeit)・動作態 (Aktionsart)
 - iii) センテンスの連繫
 - iv) 文脈 (Kontext)
- 文体 (Stil)

III 対象的要素

- 素材 (Stoff) ……《個別的・具体的なもの》
- モティーフ (Motiv) ……《類型的なもの 例えは愛憎》
- 人物 (Person)
- 状況 (Situation)
- プロット (Plot)
- テーマ (Thema)
- 問題 (Problem)
- イデー (理念) (Idee)

以上のような諸要素が複雑微妙にからみ合って、全体として一つの作品が成立するわけであるが、同じく杉野正によれば(『美学事典』 p.365~367) 解釈学的主傾向と併行する、最近の文芸学の二、三の傾向として、様式史的研究を更につき進めて作品の言語様式ないし言語構造の分析へと向うもの(ヴェルフリンのカテゴリーの適用ないし「言語美学的文体研究」、「形態学的文芸学」など)、また従来の研究が作家の人格や世界観、民族や社会集団や時代精神の問題や理念の観点からの観察に傾いていたことを不備として、文芸がそれ自体において完結した言語形成体として生成し存在するものとして、その創造的な諸力

を規定し、個々の作品の全体性を明らかにすることを旨とする「新実証主義」などがあげられている。

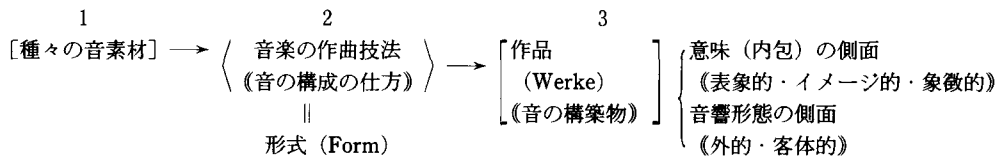
それらの傾向には、ハンスリックらを出発点として20世紀に展開する音楽の自律主義的美学の立場に共通する観点が伺えなくもない。

しかしながら、上述の諸要素を総合的に踏まえての研究という観点からすれば、それらの新しい傾向の文芸研究も、単に外的形態的な現象面だけに注目しての解析に終始するわけでは決してあるまいと思われるのである。

3. 分析とは

ところで、『漢和辞典』によれば、「分析」の「析」は、木と斤との合字で、「木をわる、さく」、また「わける、わかす、ときひらく、ときあかす」の意とされている。『広辞苑』では、「分析」は「総合」の反対語、①複雑な事柄を単純な要素に分け、その成り立ちをはっきりさせること、②(理)物質の成分を定性的あるいは定量的に検出すること、③(哲)一つ概念をその属性または単純な概念に分けること、とある。つまり、「分析」は、「心理分析」というような、表面にはっきり現われない錯そうした事情をときほぐして、その原因をつきとめてゆく、ということもあろうが、一般には、具体的、実体的な事物をいろいろな部分に分割しつつ、より細かな単位成分に分解(到達)してゆくとか、諸部分の中に或る共通項とかパターン性のようなものを見出してゆくといった手続きをとって進められるもの、と理解してよいであろう。

さて、ここに音楽作品が形づくられてゆく過程を、簡単に図式化してみよう。



2の段階は、一方では作曲家のパーソナリティ、創作意志の反映と見なされる作風となって現われ、またその背景としての時代的、社会的、伝統ないし習慣の様式にも関わり、また一方、音の構成物として、個々の音に関する音高、音量、音価、諸音によって構成される音程、メロディック、リュートミック、ハーモニック、拍節区分、トナリティやその変化、フレーズ、アゴギック、デュナミック、諸声部の組合せ、オーケストレーション、動機や主題等の操作といった様々の要因を併せもつ。

作品というものは、上記のような二つの側面をもつものと考えられる。そして、〈分析〉という作業が、音楽実践（作曲や演奏）のための技術的修練として扱われる点については、いま一応保留して、これを学的認識の手段と見なした場合、一般的な〈分析〉のアプローチは、上記図式のうちの音響形態の側面に向かい、形式に関連して考えられるさまざまなファクターについて、傾向や種別やパターンなどの仕組みが指摘され解説されるに止まるのが通例ではなかろうか。

そのさい、もう一方の側面、意味あるいは内包と考えられる側面については、無視されているわけではなかろうが、それらは外形の内側に隠蔽されており、音響形態の側面と本来相即不可分のものであるはずなのに、具体的・客観的に指示することが出来ない（困難だ）という観点から、あえて不問に付されているのであろうか。

音楽を、よもや自然現象と同列視することはないまでも、自然科学的明瞭性を暗黙のうちに前提とするような、根強い実証主義的傾向の故に、ともすれば客体の側に、外的形態の側に眼が向くのではないだろうか。

今道友信が、孔子の「学んで思はざれば則ち^{つな}ち^{くら}罔し。思ひて学ばざれば則ち^{あや}殆ふし」という語をひいて、思索と研究という本来統一、両立すべきものの分裂が、（知的探究における）現代の危機の一つであることを指摘しているのは傾聴に値する⁴⁾。

「このやうにして、右に述べられた方法的分裂により、今日、思索なき研究と言ふものが現はれて来た。それがすなはち実証主義である。実証的学問に於いては、器械的な計量は働くけれども、言葉の厳密な意味に於ける思索はその際少しも動かない。ひとは発見し、ひとは観察し、記述するが、ひとはその際考えない。そこに於いて人が聞くものは何か。それは事物の声であって、精神の言語ではない。実証主義の成果とは、思索によらずして、施設の技術的設備によるのであって、観察の材料は能ふ限り広く行きわたり、多面的であるやうに備えられる。ゆえに、実証主義の現実態とは、かくて、計量的認識の正確性であり、端的に言ふならば、事象の量化である。このやうな、哲学的反省のない研究、そのの典型と言へば自然科学的考察法になるが、そのやうな思索なき研究としての実証主義は、自己が何処に由来し、何処に行くかを知らない。換言すれば、それは自己の原理と自己の目的とを知らないのであるから、常に中間領域に止どまる。それゆゑ、かかる実証主義的研究とは帰するところ原理から目的への中間者としての手段的仲介性に過ぎないのである。……」(p.4~5)

音楽についても、私にはどうしても作品という存在の眞の在りかは、生命の独自の発現としての意味の側にあるはずだ、ということ、作品は意味的世界として成り立つものである、と考えるわけにはいかないのである。ということは、音響的形態の側面よりは、意味的側面の把握へ主眼を向けて探究の努力が試みられねばならない、ということである。

芸術にとっては、その感性的、現示的側面、つまり事象としての「何」が問われるよりは、内的意味が、そして表現が試みられるその在りよう、「如何に」が問われることの方が大切なのではないか。別の見方をすれば、事象そのものよりは生成の側に、視点が向けられるべきではないか。平易な例示によれば、「これがモチーフだ」、「これがその変奏的展開だ」と指示することよりは、「このモチーフが、またその展開が作品のプロセスの中でどういう意味や機能、効果をもっているのか、もしくはそれがどのようにききとどけられるのか」という点に力点が置かれる必要がある、ということであろう。

この点に関して、音楽作品へのアプローチの仕方と、文芸や美術作品への対し方とで、往々或る種のズレというか逆転現象が見られる点を指摘しておきたい。抽象主義的絵画や、いわゆる前衛詩という類いのものを一応除外して、一般的に、具象的傾向の絵画やリアリスト的な小説や戯曲のことを考えてみよう。それらは人物であれ風景であれ、また或る社会的事件や歴史上の出来事であれ、神話や宗教的世界で語られた事柄等々であれ、そこにとりあげられているテーマとか題材は、誰にとっても一応前提的に自明な事柄として、その作品における一次的（第一段階的）な「何々」に相当する実体（描写対象）、物語りや情景や描写されている事柄の認知は、主要な関心事とはならないので、それが夫々の作品において、「如何に」描かれ、語られているか、に注意が向けられるのであり、その意味で、視覚的形象や彩色の状態そのものとか、叙述の文体とか、使われている語彙の種類や傾向やではなしに、表現が意図されている思想とかある深い情感とか、そのような内的、質的なものの把握が目ざされている、といったコンセンサス（合意）がおのずから成り立っているのではなからうか。

一方音楽においては、特に標題的描写的な傾向の音楽とか、テキストにそったオペラや歌曲等を除くと、一般的に、表現が目ざしている意味とか内容とかが、「描写的、現実的な再現」という枠組みからすると不明確であるため、音楽の形態を構成する技術的結果たる「音の組織体」——それは美術や文芸作品で先に指摘した「何」に相当する——が、逆に「如何に」に当るものに（うかつにも）置きかえられ、更には、それ（その音響的構築物）以外には——別途に——何の意味内容も存在しない、という確信にさえ到るのである。……「形式即内容」というハンズリックの論点はその端的な事例と言えよう。

音楽に関して、音響形態の実体解析という意味あいの強い〈分析〉なる語が特に一般化しているのに対して、文芸や美術作品の場合、「意味」の把握とか了解というニュアンスをおびて言われる〈解釈〉の語の方がより多く使用されるという実情も、以上のことと無関係ではなさそうである。

しかし、音楽もまた、空疎な音のアラベスクではない限り（ハンズリックもそれには異存がない）、外なる形態としての「何」、つまり事象そのものの在るがままの記述より、それを介して表現される意味的側面の探求に意が注がれる必要がある。

ここで、現代の美術研究や作品解釈の方法論の主傾向の一つとなっている、エルヴィン・パノフスキー（1892-1968）らに代表される、図像学的研究（もしくは図像解釈学）、いわゆるイコノロジー Ikonologie にふれてみよう。⁵⁾「パノフスキーによると、芸術品の解釈は作品の意味の三層の分化にしたがって三つの種類ないしは段階にわかれる。第一次の意味の層は現象的意味あるいは自然的主題とよばれ、その内部でさらに事実の意味（主題）と表出の意味（主題）とにわかれる。この意味の層はたとえば線描と色彩とで構成された形態を人物・動物・植物などとして認知し、そこに情緒的品質の表出を感知するところになりたつもので、美術品のモチーフの世界をかたちづくる。これに対する解釈は日常の経験をもとにしておこなわれる前図像学的な記述である。第二次の意味の層は概念的意味あるいはコンヴェンショナル（慣習的）な主題で、たとえば特定の順序と特定のポーズで食卓に向っている人物の集団を「最後の晩餐」と理解するところになりたち、モチーフやモチーフの複合（構図）とテーマや概念とのコンヴェンショナルな結合としてのイメージや、イメージの複合としてのストーリーやアレゴリーの世界を構成する。これが解釈は当のテーマや概念についての文献的知識をもととする図像学的分析である。最後に第三次の層としての本質的意味あるいは内包は、芸術家の個性をとおして作品へと凝集された、民族や時代や階級の、また宗教的、哲学的信条の基本的態度を啓示する最奥の原理であって、象徴的価値の世界を構成する。……中略……かかる象徴的価値の世界の解釈は解釈者の個性や世界観的基本態度に制約された総合的直観をもとにおこなわれるのであって、パノフスキーはこれをイコノロジー的解釈 (iconological interpretation) となづけている。」(p.31～32) つまり、自然的主題も慣習的主题も、本質的意味内容の解釈を最終目標とするものであるから、イコノロジーは、分析よりも総合の解釈法といえるのである。

以上のような考え方を併せて考慮すると、音楽についても、普通一般に行なわれているような〈分析〉ということよりは、むしろ〈解釈〉……それも、より総合的、根源的な次元へ向けてこの解釈という視点がより重要なアプローチとして顧みられなくてはならないのではなかろうか。私が本論のテーマに「分析（或は解釈）について」と表示した真意もここにある。

4. 分析から解釈へ

ここで、視点を〈分析論〉から〈解釈論〉に転じてみよう。

今道友信⁶⁾によれば、「作品を対象とせず、鑑賞主体のあるべき芸術経験を求めようとする形の、実存主義的解釈」と並んで、より重要な解釈論の一つをバイエ (Raymond Bayer 1898-1959) の試みに見ようとする。つまり、「美的経験そのものを、他の一切の一

義的解決に集結する閉された経験から区別して、開かれた経験といふ風に特色づけ、その多層構造を明かにしようとした」こと、そして「美的経験そのものを解釈の道行きとして見た」バイエの見解は、解釈を芸術性の生命として見る考え方への転機をなす貴重なものと評価する。(p.21)

そして、それは「音楽の演奏と解釈を同一視する考へ方にも見られる」として、「その考へ方は、芸術作品が芸術作品として存立するのは、そのやうな作品にまで物的に構成せられたと言ふだけでは不充分であって、解釈によってその芸術性が見出されたときにのみ芸術作品の現実態を賦与せられるといふことにほかならない。それ故作品を芸術作品として生命づけるところのものは解釈にほかならない。とすればまた開かれた体験としての解釈を無限に刺激する可能性を持った作品が秀れた作品なのである。」(p.21~22)そして、「解釈とは方位的に作品から価値の方へと精神が高まること」つまり、精神の登高活動として、解釈といふものが眞の意味で芸術(芸術体験)を完成させるものであり、「物を救ふと同時に、精神に理念を開示するものである。」(p.24)と説くのである。

〈解釈〉の意義をこのように考え及んでくると、〈解釈〉ということの芸術における重要な役割りとともに、ひるがえって、ひたすら事実の詳細な記述に留まる〈分析〉の役割の限界が改めて問い直されねばならないように思われるのである。

以上のような視点は、作品という客体の実証的解明を目ざすという意味での芸術学というより、その立場としては「体験の美学」というか「享受の美学」(Rezeptionsästhetik)という方向を志向しているだろうし、私自身そのような自覚を強く感じるのである。かかる前提を一応認めた上で、〈分析〉として今日習慣化・一般化しているそれについて今一度若干の疑問を呈してみたい。

(1)芸術体験の構造(カント流に言えば、悟性と構想力との自由な調和・結合としての美的判断の働き)ないし芸術作品の観照体験の成立ということが、「分析」によって説明がつくとは考えられない。むしろ作品全体をきき了えての、或統一的な追体験の自覚が、芸術体験の実質であるという考え方の方向での解明を図ることが出来ないものか。

(2)そのような事情も含めて、〈分析〉は作品の解釈ないし理解にとって不可欠の手段かどうか?(逆に言えば、〈分析〉によらずして作品を解明することは出来ない、という確信は果して眞実か?)

(3)観点をかえて、〈美的価値の形而上学〉としての美学の立場からすれば、単なる形態分析から、そのような美的価値判断が導き出されるとは思えない。ところが、芸術を論じるさい、例えば優劣の問題とか、芸術における規範性、典型性、理念、(表現の)極致等の課題をさけて通ることは出来ない。換言すれば、かつて、内的・根源的・究極的なものを求めて、それを表現にもたらすというたゆみなき努力が芸術諸文化を成立させてきたのではなかったか、ということをおぼえてはならない。

(4)特に音楽において、作品の構造を、時間的特質（因子）……その時間的展開のうちに、音楽と共に、音楽によって深層的自覚にもたらしむる〈生の進展〉が成立する……を度外視して、立ち止まり、くり返し、ゆきつもとどりつ、空間的・量的に単位時間や音高を計量比較したりして音楽の外的形態を解析することが、作品の意味（存在の根源性）の把握に結びつくかどうか？

(5)そのほか、音楽の中には、例えば偶然性の音楽や即興演奏の本質など、通常の分析的な方法の射程外にあると思える事柄も多い、ということも念頭におく必要があるだろう。

5. 結び

結局のところ、私の基本的立場の背景として、次のような想念が強固につきまとっている……ライトモチーフのようになりひびいているのである。

その一つは、アンリ・ベルグソンの次のような視点、例えば彼の『哲学入門⁷⁾』の冒頭の数行である。

「哲学の定義と絶対の意味をそれぞれ比較すると哲学者の間に見相異があるにも拘らず物を知るのに非常に違った二つの見方を区別する点ではぴったり合っていることに気が附く。第一の知り方はその物の周りを廻ることであり、第二の知り方はその物の中に入ることである。第一の知り方は人の立つ視点と表現（表象）の際に使ふ符号（象徴）に依存する。第二の知り方は視点には関わりなく符号にも依らない。第一の認識は⁸⁾相対に止まり、第二の認識はそれが可能な場合には絶対⁹⁾に到達すると云へる。」(p.11)

何と堂々たる序奏、何と決然たる表明であろうか。

ベルグソンはまた、同じ著作の中で次のようにも言っている。

「つまり分析は動かないものを相手にしてはたらくのに、直観は動きの中に、或ひは結局同じ事になるが持続の中に身を置くと云ふのである。そこに直観と分析とのはっきりした境界線がある。事象的なもの、体験したもの、具体的なものだとわかるのは、それが正に変化し得るといふ点に於てである。要素は図式であり、単純化された再構成であり、概して単なる符号であり、孰れにしても流動する事象¹⁰⁾に向けた眺めであるから、定義によって不変なものである。

しかしさういふ図式で事象的なものが元通り作れると信ずるのは誤である。幾ら繰り返しても言ひ足りないことであるが、直観からは分析へ移れるけれども、分析から直観へは移れない。」(p.36)

いま一つは、(解釈学の近代におけるパイオニアとも言うべき) ヴィルヘルム・ディルタイの言葉である。彼は、生命の解釈学の立場で、次のように言う。「われわれは生命から出発しなければならない。と云う意味は、生命を分析しろといふのではなく、生命をそ

の形式に於いて追体験し、生命の中に含まれている諸結果を内面的に発見しろといふのである。哲学は、生命即ち主体を生きたまま意識にもたらし思惟にもたらしどころの行為である。⁸⁾」

ここには、われわれの芸術考察の方法に対して、重大で根源的な示唆が含まれているといえないであろうか。

このような観点にいま一度立ち帰り、芸術理解の究極の在り方は〈総合的〉把握に帰すべきものであるということを念頭において、その分析や解釈にあたっては、現象の「より細分化された分解」の方向ではなく、常に総合——その都度の体験の完成——へ向けて、ないしは作品全体の存在性への回帰を求めつつ「全体的了解」の実現を旨として踏み固めてゆかねばならないのではないか⁹⁾。

以上のような見通しを一応つけて、問題提起ということのみで本論を了えるが、そのような趣旨になかった方法論の案出が当然必要であり、それこそが本来の課題であることは言うまでもない。

注

- 1) W. ハイゼンベルク (湯川秀樹序、山崎和夫訳) 『部分と全体——私の生涯の偉大な出会いと対話』1974、みすず書房
- 2) ハイゼンベルクが来日の折、京都大学で講演した要旨 (朝日新聞) の中に、「私の物理学研究の源泉の一つは、古代ギリシアの詩的精神である」という主旨の記事を見出して、心打たれる思いを経験したことがある。
- 3) 上掲書、p.400
- 4) 今道友信編『芸術と解釈』1976、東京大学出版会
- 5) 竹内敏雄監修、講座=美学新思潮2『芸術の解釈』1965、美術出版社、より杉野正「芸術解釈の問題」
- 6) 注4の文献中、今道友信「現代芸術と解釈の問題」
- 7) ベルグソン (河野與一訳) 『哲学入門・変化の知覚——思想と動くものI——』1952、岩波文庫
- 8) アルフレッド・デルプ (松尾要訳) 『ハイデゲルの哲学』1943、エンデルレ書店
- 9) ディルタイ (由良哲次訳) 『想像力と解釈学』1962、理想社

本書の「解釈学の成立とその課題」という部分に、「了解」に関して次のように述べられている。

「かような働き——すなわち外的に感覚的に与えられる符号的なものから、内面的なるものを認識する働きを、われわれは了解 *Verstehen* という。……中略……『了解』という言葉は、正しくは、感覚的に与えられた符号的なものから、その符号的なものとして現われているところの内面的な、心的なものを認識する働きを言うのである。」(p.62~63)

また、同書の〈補遺〉にも、次の「命題1」が掲げられている。

「『了解』とは次のごとき過程をいうのである。——すなわち感覚的に与えられる精神生活の表現から、この精神生活全体が、認識にもたらされる過程をさすのである。」

上記以外の参考文献

竹内敏雄編『美学事典』1961、弘文堂

H. Goldschmidt u. G. Knepler ed. : *Musikästhetik in der Diskussion*, VEB Dentscher Verlag für Musik, Leipzig 1981.

G. Schuhmacher : *Einführung in der Musikästhetik*, 1975, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven.

R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehl ed. : *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?* 1973, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

W. Coker : *Music & Meaning, A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, 1972, The Free Press, Macmillan Comp. N.Y.

E. Lockspeiser : *Music and Painting, A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, 1973, Cassell, London.

竹内敏雄『美学総論』1979、弘文堂

東京大学美学芸術学研究室編『美学史論叢』1983、勁草書房

O・ベケラー編——共訳——『解釈学の根本問題』（現代哲学の根本問題第7巻）1977、晃洋書房

新田博衛編『芸術哲学の根本問題』（同上第4巻）1978、晃洋書房

今道友信編、講座 美学3『美学の方法』1984、東京大学出版会

C. ダールハウス（杉橋陽一訳）『絶対音楽の理念』1986、KKシンフォニア

ベルグソン（服部 紀訳）『時間と自由』1951、岩波文庫

ベルグソン（河野與一訳）『哲学的直観——思想と動くものⅡ——』1953、岩波文庫

A. チボーデ（生島遼一訳）『小説の美学』1967、人文書院

N. チョムスキー、M・ハレ（橋本萬太郎・原田信一訳）『現代言語学の基礎』1972、大修館書店

ケネス・クラーク（高階秀爾訳）『絵画の見かた』1977、白水社