

音楽における意図と意味

渡 辺 裕

一 はじめに

音楽が言語と同様なありかたにおいて、概念的意味を伝達しえない、ということとは、われわれが歌詞のない音楽を用いて「今日はいいい天気だ」と語ることがいかに困難であるかを考えれば明らかであろう。それにもかかわらず、人はつねに音楽における意味作用について語ろうとしてきた。実際、われわれは音楽体験の中で、そこに何らかの意味が存在している、とほとんど直観的に感じている。もとより、音楽と言語とがメディアとして明らかに異なっている以上、音楽における意味の問題を言語からの安易な類推で論ずることは危険である。しかし、音楽においても言語の場合と同様に「意味」という名で呼ばれるべき事柄が存在するとすれば、その「意味」という事柄を介して音楽と言語とに共通する側面を明らかにしてゆくことは、われわれに課せられた任務であろう。そして、それはまた、言語における意味の隠された一面を明らかにすることにもなる筈である。

しかし、この問題をめぐる研究が困難をきわめることもまた事実である。言語がそれぞれ固有の意味をもった単語を組み合わせて文章を形成して様々な思想内容を伝達するのと同様に、音楽の場合にも固有の意味をそなえた基本的ヴォキャブラリーとなるような音型が存在して、その組合せによって楽曲が構成される、というような言語モデルの表面的で安易な適用に基く考え方は、ともすれば悪しきこじつけに陥ってしまう。他方、言語における意味のありよ

うに十分な顧慮を払わないままに、意味という語をルーズな規定のままに用いても、そこでは「意味」はほとんど比喩的に用いられた語にすぎないことになってしまい、その本質を明らかにすることはできないであろう。われわれにとって必要なのは、そもそも意味作用が成立するためにはいかなる条件が満たされなければならないのか、というのをあらためて検討しなおすことでなければならぬ。われわれは言語において指示的意味が存在することを無反省的に承認し、それとの類比によって音楽における意味を考えるのではなく、言語における指示的意味の成立自体を再検討し、その根底にあって、言語に限らずおおよそコミュニケーションと呼ばれるあらゆる現象の中で意味作用の成立を支えている根本条件を明らかにすることによって、音楽をも包摂しうるような考え方を呈示すべきであると考える。

このように、指示的意味の成立という現象の表層にとらわれることなく、その背後にあってそれを支えている条件を説明することによって「意味」に関するより広い射程を獲得しようとするわれわれの方位にとって、近年めざましい展開をとげている言語学におけるプラグマティックスは重要な意味をもっている。近年のプラグマティックスはメタファー、アイロニー、会話的含意、間接言語行為など旧来の意味論では把握しきれない言外の意味を発話行為という観点から説明してゆくことを主要な課題の一つとしている。即ち、プラグマティックスは発話の意味が発話された文の意味として発話行為から切り離して考えられてはならないとし、いかなる意図をもって発話者がその発話行為を行ったかを問題とすることによって「言外の意味」をも自らの射程のうちにとりこんだのである。それは発話をコミュニケーション行為という、より一般的な相面でもとらえており、コミュニケーションの基本構造を説明し、そこに意味作用の成立基盤をみている、という点で、われわれの基本的な方向と軌を一にしている。本論はこのプラグマティックスの考え方を援用しながら、音楽においても、それを作曲家と聴き手との間に成立する意図的コミュニケーションと考える限りにおいて、言語の場合と全く同様に意味作用が成立すること、そしてそれが作品として聴き手に呈示される限りにおいて、一つの特異なあり方を示していることを明らかにしようとするものである。

二 発話者の意図とその了解

二一 「意図」の複合的構造——P・グライスの“Meaning”——

今日の代表的言語哲学者の一人であるポール・グライスが一九五七年に発表した論文“Meaning”は意味作用の成立条件を発話者の意図との関連で考察した興味深い論文である。^①グライスのこの論文は“mean”という動詞がいかなる時に用いられ、いかなる時には用いられないかを手がかりにして、意味作用の成立条件を明らかにしようとするものである。^②まずグライスは“mean”という動詞が用いられるケースを基本的に二つに区分する。それは大雑把に言うなら、意図的に発せられた記号が何かを「意味する」というケースと、意図を伴わないある事態が何かを「意味する」というケースである。「三度鳴ったあのバスのベルは『バスが満員である』ことを意味する」というのは前者の例であり、「この発疹は、はしかを意味する」というのは後者の例である。グライスはこのうちの前者を「非自然的意味 (non-natural meaning)」と呼んで、後者の「自然的意味 (natural meaning)」と区別している。グライスがこの論考で取り扱うのは「非自然的意味」の成立条件の考察である。「非自然的意味」をもつ発話は意図を伴っている発話がただちに「意味をもつ」わけではない。グライスは二分法を繰り返すことによって意図的な発話の中から似て非なるものを取り除いてゆき、「意味をもつ」ための条件を明らかにしようとする。

まず、ある人(A)が、他の人(B)に殺人の罪を着せようと思図して死体のそばにBのハンカチをおとしておく、というケースで「このハンカチはBが殺人したことを『意味する(mean)』」^③と言えないのはなぜか、が考察される。^④この場合には、Aは受け手に「Bが殺人した」ということを了解する」という効果をおこさせることを意図しているにもかかわらず、受け手が「Bが殺人したことを知るためには、Aがそれを意図したということ自体は知られてはならないのである。このことから考えると、「意味(meaning)」が成立するためには単にAが受け手にある効果を生じ

させることを意図するのみならず、Aがそのような意図をもって、ということ自体をも受け手に了解させる必要がある、ということになる。それゆえここには二種の意図の介在が要求される。即ち、発話者はある効果を相手に生じさせることを意図するのみならず、その発話がそのように意図されたものとして相手に認知されることをも意図しなければならない。

しかし、「意味」が成立するためにはこれではまだ不十分である。グライスが次にあげる反例は以下のようものである。ある人がX氏に、夫人が浮気していることを知らせるために、X夫人がY氏と仲むつまじくしている写真を見せる、というようなケースでも、「この写真はX夫人の浮気を意味する」とは言えないのである。^⑤これはなぜか。このケースでは発話者は必ずしも自らの意図を知らせることなく、ひそかにX氏の目にふれそうな場所に写真をおいておくだけでも目的は達せられるのである。即ちこのケースではX氏に対して、発話が意図されたものであることを認知させることは、行なわれてはならないわけではないが、たとえそれが行なわれずに、X氏が意図的な発話であることを認知しなくても、引きおこされる効果にかわりはないのである。この場合では、発話が意図的であるということの認知は、当の意図の伝達に関わりをもっていないことになる。それゆえグライスは、「意味」が成立するためには発話者が上記の二種の意図をもつのみならず、それらが互いに独立ではないこと、即ち、受け手に効果を引き起こすこととする意図が、その発話を意図的なものと認知させようとする意図に支えられてはじめて実現されることが必要である、とした。以上をまとめてグライスは、Aが発話によって何かを（非自然的に）意味する、ということは、「Aがきき手において何らかの効果を引き起こすことを意図してxを発話するが、その効果がこの意図を認知することによって生ずるようにする」ということとおおよそ同一である、と述べ、これをもって彼の「意味」の定義としたのである。^⑥

グライスがここで論じているのは、発話における発話者の意図は決して何らかの内容を相手に了解させることを意

図する、というような単一的なものではなく、それに加えて発話の意図性自体をも相手に了解させようとする意図が存在し、しかも後者が前者を支えるというかたちでその両者が不可分に結びついているような複合的なものである、ということである。この条件が満たされている時に限って受け手の了解した内容は「意味」と呼びうることになるのである。そして、発話の意図性自体を了解させようとする第二の意図は、第一の意図の内容いかんにかかわらず、およそ「意味」が成立するために決して欠くことのできない、より根源的な意図として、あらゆるコミュニケーションの土台を形作っているのである。いいかえればそれは、発信者が受け手に対してコミュニケーションを行おうとする姿勢をもっている、ということの表明であり、そのような姿勢が存在する、という限りにおいて「意味」は成立するのである。グライスの主張の根底にある思想はおおよそそのようにまとめることができよう。

グライスのこの考え方は、音楽と言語との表面的なアナロジーをこえて、両者のコミュニケーションとしての根源的なありかたを視野に入れることによって音楽の意味の問題を考えてゆこうとするわれわれに大きな展望をもたらしてくれる。グライスは意味の本質を、言語のみならず様々なコミュニケーション形態に共通する、そして言語においてはあまりに自明であるがゆえに見すごされているコミュニケーションの基本的な構造を説明することによって規定しようとしているからである。

二二 意味の了解のメカニズム——P・グライスの「協力の原理」——

グライスはその後、様々な批判にこたえて自らの意味の規定を修正してゆく一方、この論文で得られた基礎の上にたつて、言語のもつ言外の意味（グライス自身の呼び名に従えば「含意（implicature）」の説明にのりだす。一九七五年に公開された論文“Logic and Conversation”がそれである。^⑧グライスはこの論文において、会話という事例をとりあげ、言語によるコミュニケーションが正当に遂行されるために発話者と受け手とが共通に前提としている暗

黙の了解事項があることを示し、それを「協力の原理 (Cooperative Principle)」と名付けた。そして、発話された言葉の表面には語られていない言外の意味としての含意は、受け手がそのような共通了解事項を前提している時に始めてコミュニケーション可能になる、と主張した。

グライスによれば、会話に参加するメンバーがつねに守ることを要求され、また相手も当然守っている、と当然期待する共通の規範である「協力の原理」は次のように言いあらわすことができる。

「あなたの会話の寄与が、それが生じる時点において、あなたのかかわる話のやりとりの了解されている目的、方向によって要求されているようなものであるようにせよ。」⁹⁾

グライスがここで言っているのは次のようなことである。会話とは、決して互いに無関係な発話のつらなりではなく、参加するメンバーが互いに協力しながら共通の目的にむかって努力することによって営まれる行為である。それゆえ、発話者は、発話する時点において、その共通の目的・方向にてらしてもっとも適切な発話を行なうことを要求されているのであり、受け手は発話者がそのような要求を満たすように発話している、という前提のもとにのみそれを正当に解釈しうるのである。

グライスのあげている事例をひとつとりあげよう。¹⁰⁾ 動かなくなった車のところにAが立っている。Bが近づいてくる。Aが言う。「ガソリンがきれたんだ。」Bが答える。「かどを曲ったところにガソリンスタンドがあるよ。」言うまでもなく、Bの発話は単にそこにスタンドがあるだけでなく、そこに行けばガソリンが買えるであろうことを含意している。ここで聞き手が、Bの発話した文そのものの中には明示されていない言外の意味を了解できるのはなぜなのであるか。それは、BがAと協力して共通の目的にむかって努力しようとして当の発話を行っている、という前提があるからである。Bの発話はAの「ガソリンがきれた」という発話をうけて行われる限りにおいて、それに対する適切な返答であることを要求される。少なくともBが相手におかまいなく自分勝手なことを話す人間であって、この

付近の商店の配置についての説明をしたり、ドライブの時の目印を教えたりしようとしているならば、それは協力の原理に対する違反であり、到底正常なコミュニケーションの営みとはいえない。Aは、Bがそのようなことをしていないと前提し、自分の発話に対してその時点でもっとも適切な応答をしてきているとみなすからこそ言外の意味を了解できるのであって、そのような前提が失われればBの発話は商店の配置の説明と解されても一向さしつかえないことになり、もはや意味のコミュニケーションは不可能になってしまふのである。一方発話者の方でも、受け手がそのような前提をもってくれていると信じているからこそ安心して発話することができるわけである。

協力の原理は、発話者がそもそもコミュニケーションしようとする意志をもっているかどうか、という基本的構えを問題とする、という点において個々の発話以前のレヴェルに属する。それはコミュニケーションを根本から支える大前提を明らかにしていると言ってもよい。グライスはさらに協力の原理をまもって発話するために個々の発話もっていないなければならない性質を準則(Maxim)として詳細に規定している。¹¹ グライスはさらに、言外の意味の多くが準則を破りつつ協力の原理をまもることによって生ずることを明らかにする。¹² 即ち、準則が破られている場合に受け手は、それにもかかわらず協力の原理そのものは守られている筈であるから、この発話には文字通りの意味とは異なる裏の意味があるにちがいない、と考えてその裏の意味を求めてゆこうとする、というわけである。グライスのこの考え方は言外の意味の成立を支えている協力の原理が個々の発話とははっきりレヴェルを異にし、個々の発話に異なる違反があろうともコミュニケーションが成立するためには決して犯されてはならない大前提であることをはっきり示している。それはそもそも会話の参加者がコミュニケーションしようとする意志をもっているものである、というもっとも根底的なレヴェルでコミュニケーションを支えているのである。

その点でこの論文が“Meaning”の延長線上にあることは明らかである。どちらの論文においてもグライスの基本的な主張点は、コミュニケーションを支えているのはそもそもコミュニケーションしようという姿勢そのものである、と

いう点である。「Meaning」がそれを発話者の意図の構造という視点から扱ったのに対し、「協力の原理」はそれを受け手の了解のメカニズムという観点から考察している。発話によるコミュニケーションが受け手の了解をまっけてはじめて成立する以上、グライスがその考察にむかったのはきわめて自然な成り行きであつたとと言えるだろう。

二一三 適切な発話の条件——D・ウィルソンとD・スベルベルの「関与度の公理」——

グライスの提唱した「協力の原理」の考え方はその後広く受け入れられ発展させられた。プラグラマティクスの多くの論者が彼の考えを出発点としてその不十分な点に修正を加えようとしているが、グライスの基本的な考え方は大筋において継承されており、特に重要な変更点はない。ただここではグライスの挙げた諸準則が関与度の公理(Example of pertinence)と呼ばれる唯一の命題でおきかえられうる、としたデアドリ・ウィルソンとダン・スベルベルの論考¹³に関してだけ少しふれておきたい。

ウィルソンらは協力の原理に従って行われる発話の満たすべき条件を関与度(Pertinence)という概念を用いて規定しようとする。関与度とは、一言でいえば、メッセージが自らの冗長度を可能な限り少なくしながら、受け手が要求している知識をいかに多く与えるか、ということを示す指標である。受け手は自らも持っている諸知識や発話のコンテキストを勘案しながらメッセージの意味を解釈し、自らの知識を増大させようとする。同一のメッセージを比較した場合、受け手の知識をより増大させる場合の方が関与度が高い。また、知識の増大量が同一の場合には、冗長度のより少ないメッセージの方が関与度が高い。ウィルソンらはこの関与度の概念を用いて、発話解釈にあたって受け手が前提としてふまえている公理を次のように規定する。曰く「話者は可能な限り関与度の高い発話を産み出すために最善をつくした」¹⁴。

ウィルソンらがここで述べているのは、協力の原理を守って行われた発話は、受け手の要求にもっとも適切かつ効

率的にこたえているようなものでなければならぬ、ということである。そして、受け手もまた、発話者がそのような条件を満たした発話を産み出そうとして最善をつくした、という前提のもとに当の発話を解釈するのである。過剰な情報を与えたり、もってまわった言い方をしたりすれば発話は要求に適切かつ効率的に答えているとはいえず、その関与度は低くなる。そこできき手は、その発話が何かかくれた裏の意味を伝えようとしているにちがいないと考え、その発話が適正かつ効率的であるとみなせるような解釈を行なおうと試みるのである。このようにしてウィルソンらはグライスが何項目にもわけて詳細に記述した、適正な発話のみたすべき準則が「関与度ができる限り高くなくするようにせよ」というただ一つの命題に帰着できることを主張したのである。

グライスは、会話においてコミュニケーションが成り立つためには、参加者が各時点で要求されているような発話を行っている、ということに関する相互了解が成り立っていないなければならない、と考えた。そしてウィルソンらはそのような各時点で要求されている発話とは可能な限り適切かつ効率的な発話でなければならないことを明らかにしたのであった。

三 芸術的コミュニケーションにおける協力の原理

グライスの理論はコミュニケーションと呼ばれるあらゆる事態を根本から支える条件を明らかにしようとする方位をもっており、その限りにおいて音楽への適用を拒むものではない。音楽は意図を伴わずに生ずる自然の音や他の意図の実現に伴って付随的に発せられる様々な騒音とは異なって、明らかに作曲家のコミュニケーションしようとする意図の所産である¹⁵。しかし、そうであるからといって、われわれはグライスの考え方をただちにそのまま音楽の問題に適用できるかどうかは疑問としなければならない。たしかに音楽が日常言語と同様のしかたで、それを手段として特定

のメッセージ内容を伝えようとするケースも存在するであろう¹⁸。しかし、芸術作品として作られた音楽において行なわれるコミュニケーションのありかたは、明らかに日常言語に代表されるような通常のコミュニケーションの場合とは異なっている。通常のコミュニケーションが特定の時空の中で特定の相手に向けて行なれるのに対し、音楽作品は不特定の時空の中にある不特定の相手に聴かれるものである。それゆえ、作曲家が想定していたのとは全く異なった状況にある聴き手が当の作品を聴くような事態も当然おこってくるわけであるが、その場合に作曲家の伝えようとした個別的なメッセージが伝わらない場合でも必ずしもコミュニケーションが成立してはいないとは言えない¹⁹。このことは決して音楽特有の問題ではなく、むしろ芸術作品一般に通用の問題である、ということができよう。作者が作品を作品として呈示しようとしたとたんに、そこには通常のコミュニケーションとは異なった別種のコミュニケーションが成立する道が開かれる。このコミュニケーションもまた、作者の意図に支えられていることには疑いがない。作品は作者がそれを作品として世に出そうとする意図によって作品となるのであり、その意図を全く欠いている場合には作品と呼ぶことはいかない²⁰。

作品を作品として呈示しようとする作者の意図によって芸術作品には新しいコミュニケーションの可能性が生まれる。しかし、それは不特定の受け手を想定することによって通常のコミュニケーションとは異なったあたりかたをしている筈である。そのあり方とはいかなるものであろうか。そもそも作品を作品として呈示しようとする意図とはどのようなものであろうか。この点に関して佐々木健一氏の論考²¹は興味深い指摘を行っている。

佐々木氏はグライスの会話論を一般的意図と個別的意図という二つのレヴェルの意図のからみあいについての説明としてとらえている。ここで一般的意図とは協力の原理が表わしている、発話者が真面目なコミュニケーションを行なおうとする意図であり、それに対し個別的意図とはそこで実際に交される意図である。会話の場合、一般的意図は背景にあって「協力の原理」という形で個別的意図の伝達を支えている。ところが、芸術作品の場合には、一般的意図

が存在し「協力の原理」が機能しているにもかかわらず、芸術家自身の個別的意図の伝達とは言いきれない。作品は作者の意図から独立した存在性を示しており、作者はこのような独立した世界の構築を目ざしている。作者の意図が何であれ、それは作品の中で十分に現実化されていない限り解釈の目標とはなりえない。芸術家は作品という自律的世界を構築する、という一般的意図をもつことによって受け手の解釈を間接的に導きはするものの個々の解釈を直接に押しつけるわけではない。芸術作品が一つの完結した自律的世界である、ということとは、それが有機体的構成をもっており「意味によって構成された実体であって、意味のない要素を含んでいない」ということである。芸術家が行なう「協力」は作品をそのような自律的世界として構成するために最善をつくすことである。「芸術家が真面目な態度で作品を作った」ということは、とりもなおさず、その作品のすべての要素が有意味な、関与的なものであるはずであるということである。そして解釈者が、作者が作品をそのようなしかなかったで作り出しているはずである、という前提をふまえて解釈を行なうことによって、コミュニケーションは完遂されるのである。芸術作品の場合の「協力の原理」はこのようなものである、と佐々木氏は言うのである。

以上に略述した佐々木氏の考え方はグライスやウィルソン・スペルベルによって示された考え方を否定するものではない。それはグライスの主張がコミュニケーション一般を射程としており、芸術作品によるコミュニケーションがコミュニケーションの一形態である以上当然のことである。作者の発話がその時点で要求されている適切なものがあり、関与度を最大にするものでなければならぬことにはかわりはない。問題は芸術作品の場合、適切であるといかなることであるのか、ということ、即ち関与度の大小を何を尺度にして測定するのか、ということである。通常のコミュニケーションの場合、発話は現実の時空によって規定されていた。それは発話者や受け手を含んだ現実世界のコンテキストによって要求されたものである必要があり、その意味で関与度は現実世界というコンテキストの中心に発話が効率的に寄与しているかを示す指標であった。それに対し、芸術作品の場合には発話を規定するのはもは

や現実の時空ではない。作品は現実世界から切り離された独立した世界である。それゆえ、作品中の発話は現実世界の要求ではなく作品という世界の要求に従ったものでなければならぬ。それは作品という有機体的構成をもった自律的世界を形作ることに寄与しなければならぬ、という要求である。そして発話はもっとも効率的に、緊密な有機体的構成をもった作品の一翼を担った時に高い関与度をもつことになるのである。

このことは芸術作品が不特定の時空にある不特定の対象に向けられていることに由来するコミュニケーションの異なるあり方をみごとに説明している。作品内の発話の関与度が現実世界と切り離された作品という自律的世界のみにかかわるということは、作品が現実世界の連関から切り離されていつどこでも享受の対象となりうることを表裏一体である。そしてこの場合、作品は、それを作品として呈示しようとする作者の意図にもとづいて形成されたものである。つまり、まさにその作品として呈示されることによって現実の作者の個別的意図からは切り離されることになる。しかし本当にそう言い切ってよいのであろうか。そしてその場合グライスが、「Meaning」で規定した意味の成立条件はいかなることになるのであろうか。われわれはさらに考察を続けねばならない。

四 芸術作品における個別的意図

佐々木氏が明らかにしたのは、芸術作品によるコミュニケーションの場合に通常のコミュニケーションと異なり、個別的意図の伝達の失敗が必ずしもコミュニケーションそのものの失敗を意味しない、という事態を引きおこす特異な構造であった。ここでは芸術家の「協力」とは「一つの独立した世界の構築を目指すものであり、解釈者に対しては、作品がこのような自律的世界であろうとするものを保証して、彼の解釈を間接的に導くだけであって、直接に個々の解釈を押しつけたり支持したりするわけではない」と佐々木氏は言う。

ここに言われている限りでは確かにその通りであろう。ただ注意しておかねばならないのは、日常会話の場合でも、解釈のメカニズムに関する限り、「直接に個々の解釈が押しつけられる」わけではない、ということである。グライスは会話の含意の考察で示したように、発話者は受け手に対して当の発話が関与的であることを保証して、「彼の解釈を間接的に導」いているのであり、受け手は決して発話者の意図を直接に知ることができない。たとえ発話者の意図が比較的直截に表明されているように見える場合でも、それが真に発話者の意図であるという保証があるわけではなく、協力の原理に従って受け手がそのように推定しているにすぎないのである。そこには常に誤解の可能性がつきまわっている。

逆に芸術作品の場合にも、個々の解釈を決して作者の意図と無関係に行うわけではない。もちろん、受け手は作品を、作者の作品として呈示しようとする一般的意図の所産として受け取っている。しかし、一般的意図はあくまでも個別的意図が存在する限りで一般的意図なのであり、単独で存在できるものではない。個々の部分を全体の有機体的構成に寄与するように形作る個別的意図が欠けていけば、そもそも作品を有機体的構成をもった一つの全体として形作ろうとする一般的意図は空手形に終わってしまう。事情は解釈する側にとっても変わらない。ある部分に有機体的全体の一翼を担わせようとする作者の個別的意図が存在する、と信じてことができなければ、一般的意図の存在だけを単独で信じていることはナンセンスである。それは個々の発話を適切に発しようとする意図が欠けているのに、なお全体として協力の原理を守っていると信ずるようなものである。たとえ芸術作品の場合であっても、受け手がある部分を有機体的全体の一翼を担っているとみなすことは、そのように了解されたものが発話者の個別的意図であると信ずることではなければならない。それが発話者の個別的意図と関わりなしにそうなっている、と考えることは、とりもなおさず、発話者の一般的意図の存在そのものを疑うことである。この場合、了解されたものが発話者の個別的意図であると「信ずる」ということは、それが実際に発話者の意図であることをただちに保証するものではない。しかし、そ

の点は日常言語の場合にも同じことであつた。個別的意図が協力の原理に従つて推定されているにすぎない以上、そこにはつねに誤解の可能性がつきまといつてゐるのである。

芸術作品の場合のコミュニケーションの特色は、しかしながら、この誤解が単なる誤解に終らないことにある。芸術作品が現実の世界と切り離された、それだけで充足した世界を形作ることによって、受け手は作者の現実の意図と本當に一致するかどうかを問ふことなく、自らの解釈した作品の全体を、それが有機体的構成をもつた統一的世界を形作つてゐると信じる限りにおいて、一つのまとまりとして味わうことが可能になる。このことは、たとえ作者の現実の意図が自らの解釈と一致しないことが判明した場合においても変わることはない。もちろん、作者自身の作品解説を知ることによつて、自らの解釈の誤りを悟り、それを修正する場合もあるであらう。しかし、それは作者の現実の意図を汲むことが、作品をより緊密な有機的統一体として理解する上でたすけになる場合に限つてのことである。もし、自分の解釈の方が作品をより緊密な有機的統一体とみることを可能にするのであれば、即ち、自分の解釈の方が作者自身の解説よりも高い関与度を保証するのであれば、受け手はためらいなく作者の現実の意図を捨ててであらう。しかしそのことは、受け手の解釈が作者の個別的意図に何の考慮も払わずに勝手に展開されている、ということの意味するわけではない。もし、きき手が作品中のある部分に関する自己の解釈の正当性を主張する際に、それが作者の意図と全くかわりなくそうなつてゐる、と完全に信じてしまつてゐるとしたら、その部分のもつてゐる高い関与度は偶然生じてゐるにすぎないことになる。そしてそう信ずることは、作者が発話の関与度を最大にするために最善の努力をしていない、ということ、言いかえればその作者が、協力の原理を守る、という作者の自分にもつてゐるとみなすことに等しい。この部分の関与度は偶然最大になつてゐても、別の箇所でもそうなるという保証はない。そうなればコミュニケーションを支えていた土台は全く崩れてしまふことになる。言いかえればそれは、非意図的に存在する自然の事物をみている場合と何ら変わりがないことになつてしまひ、作者によつて作られたものと考える必要

はなくなってしまう。

しかし、現実には作品は作品であることをやめはしない。それは相変らず作者の作った作品として受け手の前にとどまり続ける。そして、自らの解釈を否定された作者も、よりよい解釈の道が見出されたことによって、作者の自分にもとるとみなされるどころか、作者としての評価が高まることになるであろう。そうであるとすれば、残された道は一つしかない。受け手は、自らの解釈した個別的意図が現実の作者の個別的意図と異なっていることを知ってもなお、自らの解釈した個別的意図がやはり作者の個別的意図であると信じ続けるのである。もちろん、それが現実の作者の意図と一致しない以上、それは現実の意図とは別種の意図と解さなければならぬ。作者自身の意識に上っていないという限りにおいて、われわれはそれを無意識の意図と呼ぶことができるかもしれない。この場合の無意識とは、「彼は意識を失っている」という場合のような方位を欠いた状態を言うのではない。われわれがここで考えようとするのは、作者の顕在的な意識には上っていないなくても、作者の内部的にあって、作品の有機体的統一を志向する方位をもって作者を創作へとかりたててゆく潜在的な力の存在である。即ち、作品を可能な限り有機的な統一として形作ってゆこうとする意図は、作者の意識の表層においては十分に認めることができぬ場合でも、このような潜在的な力として存在している、と考えることができぬであろうか。もちろんわれわれはここでそのような力の存在を証明しようとするわけではない。しかし、たとえ作者の現実の意図が否定されても作品が相変らず受け手にとってその作者の作品として存在し続ける、ということは、受け手が何らかのかたちで作者の中にこの種の意図の存在をみていることを示唆しているように私には思われる。

五 音楽作品における意味

以上の考察をふまえて、われわれは音楽作品における意味の考察にはいろいろと思う。グライスの考え方をこの問題に適用しようとする試みはこれまでに全くなかったわけではないが十分に行われているとは言いがたく、コミュニケーションの基本構造を視野に入れて再び音楽の問題を考へてみることは十分な意味がある。ここではまず一つの例をとりあげて、音楽作品における意味のコミュニケーションの構造が、われわれがこれまでにとってきた基本的な考え方に合致していることを示さなければならぬ。

ここでとりあげるのは、アルバン・ベルクの『弦楽四重奏のための抒情組曲』の最終楽章に登場する、ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』からの引用部分の解釈である。予め説明してしまえば、この作品に関しては、最近になって、ベルク自身がぎっしりと詳細なプログラムを書き込んだスコアが発見された。それによれば、この作品には成就されることなく終わったハンナ・フックスという女性との愛のストーリーが描かれている。ベルクは23と10という、それぞれベルクとハンナを象徴する数を用いて各楽章の小節数やメトロノーム表示がすべてその倍数となるように楽曲を構成したり、二人のイニシャルであるB・A・F・Hの四音からなる音型を多用したり、様々な手法を駆使して、ハンナの家のさまや二人が愛のささやきをかわすさまなどを描いているが、最後には結局その愛が成就されるものではないことが示されて終っている。『トリスタン』の引用が登場する最終楽章には、主旋律に沿って、ボイドレールの『悪の華』中の「深き淵よりわれは叫びぬ」と題された詩の独語訳（ゲオルゲによる）がつけられており、二人の愛が充たされることのない絶望的なものであることが暗示されている。

聴き手はおそらく、ここに登場する『トリスタン』の冒頭動機の引用が「現世では充足されることのない愛」を意味するために用いられたことを了解するであろうが、そのように考えることがなぜ可能なのであろうか。作曲家自身の残した自筆スコアを調べてみたところで、この箇所には『トリスタン』の引用である旨が示されているだけで、特別にその意味内容に関する註釈がつけられているわけではない。そして仮に何らかの註釈がつけられていたとしても、

聴き手はそれだけによって、この部分に「現世では満たされることのない愛」という意味があると判断するわけではない。前章に述べた如く、聴き手は、より関与度の高い解釈の可能性を発見すれば作曲家の現実の意図を捨て去り、別の解釈を行うであろう。それ以前に肝要なことは、この作品がまさに作曲家の手によって作品として呈示されている、ということ、即ちそこに一般的意図の存在が認められる、ということである。聴き手の解釈はまずこの事実規制される。即ち作曲家と聴き手との間には協力の原理によって支えられたコミュニケーション関係が成立しているわけである。

そこで聴き手は、この引用部分の一つの発話として、その時点で要求されている適切なものであるように作られているにちがいない、と考える。ところで芸術作品の場合、その内部で行われる発話に要求されている適切さは、それが作品という一つの有機的世界を形作るためにもっとも寄与するようなものとして機能する、ということであった。それゆえ当該の部分に関しての複数の可能な解釈のうち、聴き手は作品の有機的的形成に関してもっとも関与度の高い解釈をもっとも適切なものとみなすことになる。『トリスタン』の冒頭動機自体は、コンテクスト次第では様々な解釈が可能であろう。それはワグナーの音楽やドイツ音楽を代表するものとしてその全体を指示することもできるであろうし、²⁷『トリスタンとイゾルデ』という特定の物語を指示することもできるであろう。聴き手はコンテクスト次第ではそのような解釈を正当と考えるかもしれない。しかし『抒情組曲』のケースでは聴き手はそれらの解釈を採用することはないのである。それは、この部分が例えばワグナーの音楽全体を指示していると考えても、この箇所ではわざわざワグナーを引き合いに出す理由を見出すことができず、楽曲の他の部分との有機的連関が緊密になるとはいえないからである。聴き手は作品の中になぜそのような部分がおかれたかを合理的に説明することができず、もしそのような解釈を採用すれば、作曲家がこの部分の関与度を最大にするように最善の努力を払っている筈である、という前提を放棄しなければならなくなる。それに対し、この部分は「現世では満たされることのない愛」を指示してい

ると考えれば、例えば第三楽章におかれたツェムリンスキの『抒情交響曲』からの引用部分や最終楽章の終結で奏者が一人ずつ演奏をやめて消え入るように終ってゆく部分などが相互に連関を獲得し、「愛が結局は満たされないまま終ってゆく」という作品全体の構図が明らかになってくる。このようにして『トリスタン』からの引用部分が作品の有機的連関の一翼を担うものとしてとらえられるようになった時、きき手はこの部分の関与度が最大になったと判断し、その解釈を採用するわけである。聴き手は作曲家が個々の部分の関与度が最大になるように最善の努力を払っている、という前提に従ってこのような解釈が正当である、と確信するに至るわけであるが、そのことはまた、この部分によって「現世では満たされることのない愛」という意味内容を了解させることが作曲家の個別的意図である、と聴き手が確信していることを意味する。なぜなら、もし聴き手がこの事態を作曲家が個々の発話の関与度を最大にしようとする努力の結果であると判断しなければ、即ち作曲家の個別的意図と関わりなくそうなっていると考えるならば、作曲家が芸術作品によってコミュニケーションを行なおうとする一般的意図をもっていることすら疑わしくなってしまうからである。前章でみたように、一般的意図は個別的意図があつてこそ一般的意図なのであり、いくら協力の原理を守って発話していると主張してみたところで、その上で個々の発話が関与度を最大にすべく意図されてなされていなければ、協力の原理を守っているとは言えないのである。

そのように考えてみたとき、われわれは『トリスタン』からの引用部分が「現世では満たされることのない愛」を意味している、とはじめて言いうることになる。それはグライスの意味の定義を完全に満たしている。発話する作曲家はこの部分によってきき手に「現世では満たされることのない愛」という意味内容を了解させようと意図しているのであるが、それが意図的であることを聴き手に了解させることによってはじめにその意図が完遂されるようなしかなかったでそうしているのである。実際、聴き手はこの引用部分が意図的ではなくたまたまそうなっていた、つまり、偶然に『トリスタン』の冒頭動機に似ている、と考える限り、その部分の「現世では満たされることのない愛」という

意味を理解することができない。

今述べてきたことはもちろん、あくまでも聴き手が理解した作曲家の個別的意図に関する限りでの話であり、それが現実の作曲家の個別的意図と一致する、という保証があるわけではない。通常のコミュニケーションであれば、その両者が一致しなければ誤解となるにもかかわらず、芸術作品の場合にはそうはならない、ということをわれわれは前章でみた。聴き手が個別的意図として了解するものは、現実の個別的意図と異なっていると見ても、芸術作品を介した一つのコミュニケーションの中で、現実の個別的意図になりかわって、それよりもよくその役割を果たすのである。そして、それは通常の発話において「意味」と呼ばれるものと同じの資格で「意味」となる。『抒情組曲』のケースでも、「現世では満たされることのない愛」という意味内容を了解させることが現実の作曲家の個別的意図ではなかったとしても、聴き手がそれが作曲家の個別的意図にちがいないと信じてることによって、それは現実の作曲家の個別的意図にかわる地位を占めるのであり、その限りで「現世では満たされることのない愛」を意味するのである。

以上の論述に対しては、これは音楽の場合でも言語の表意作用に非常に近い特殊なケースにすぎない、という反論があるかもしれない。これは音楽が言語によっても記述可能な特殊な意味を伝えているケースであり、これだけであれば音楽に関して「意味」と呼びうるのはごく限られた事例にだけではないのか。

しかしわれわれは、以上の論述において、音楽がどのような意味内容をもちうるか、ではなく、音楽が意味をもつことがいかなる条件のもとに可能になっているか、を見てきた。それゆえ同じ条件が満たされれば音楽は別種の意味をも搬送しうるのではないだろうか。われわれは以下においてその問題を考察してみたいと思う。

その問題を考える上で、モンロー・C・ピアズリーの論考は示唆的である。これまでのわれわれの立論とは異なってピアズリーはこの論考の中で、音楽における指示 (reference) は自己のもつ属性 (property) を指示するという特殊なあり方をするものであり、通常の言語とは異なって音楽外の事物、事件、事態などを指示することはできない、

とするネルソン・グッドマンの立場を継承し、音楽において自己の所有する属性を指示する、という特殊な指示作用が成立する条件を明らかにしてゆこうとする。対象が何らかの属性を所有しているからといって、ただちにそれを指示している、ということにはならない。天をつくような大木は「高い」という属性を所有しているが、それを指示しているとはいえない。それに対し、悲しげな旋律がその「悲しさ」を所有しているだけでなく指示することができるとしたら、それはなぜであろうか。³¹

それを説明するためにピアズリーが用いるのは展示 (displaying) という概念である。³² 彼は「展示」を二種に区分する。そして互いに独立に存在しうるこの二種の「展示」が、一方が他方を支えるというしかたで関わり合った時に指示作用が成立することを明らかにしようとする。展示の第一のものは、人が対象なり出来事なりを展示する、というもので、対象展示 (object-displaying) と呼ばれる。ファッションショーでは、モデルが衣裳を展示する。果物屋は新鮮なイチゴを展示し、自動車屋はショールームの中に新車を展示する。一方、第二のものは対象や出来事が自らのもつ属性を展示する、というもので、属性展示 (property-displaying) と呼ばれる。ファッションショーの例では衣裳が「無駄のない簡素な外観」といった属性を展示している。また、果物屋のイチゴはその新鮮さを、ショールームの自動車はスポーティなスタイルをそれぞれ展示している、と言える。音楽の場合にもこれと同様な区分が可能である。作曲家はある旋律を展示するが (対象展示)、またその旋律は例えば悲しさを展示している (属性展示)、ということになる。

ピアズリーによれば、この二種の展示は互いに独立でありうる。即ち (ピアズリー自身現実にはありそうもないことを認めているが) ファッションモデルは、とりたてて展示するに値するほどのろくな外観をもっていない服を展示することもできる (対象展示のみが存在するケース)。他方、天をつくようにそびえ立っている樹木は、その堂々たる高さ、という属性を展示しているが、別に誰れがそれを展示しているわけではない (属性展示のみが存在するケー

ス)。そしてピアズリーは「属性展示は、属性展示している事物そのものが対象展示されたものである時、そしてその時にのみ指示であるか、又は指示を内含する」という彼のこの論考の中心をなす主張を展開するのである。ファッションショーでモデルの衣裳がその属性を指示しうるのに、木が同様に目を引く属性を展示していてもそれを指示できないのは、前者においてはその衣裳自体が人の手によって対象展示されたものであるのに対し、後者には対象展示の層が欠けているからであるとはピアズリーは考えるわけである。このような視点にたつと、音楽作品はまさにそれ自体が対象展示されたものであることによって自らの所有する属性を指示しうることになる。そして音楽に限らず、芸術作品はそれがどのようなものであれ、受け手に意味的理解の可能性を開示するものとなるのである。

もちろん、展示されるのは音楽作品にそなわっているすべての属性ではない。ピアズリーによれば、音楽作品において展示される属性は「演奏会を行い、また演奏会に出かける（あるいはレコーディング）というコンテクストの中で注目に値する (worthy of note) 属性、即ち、その不在あるいは存在の度合が、美的な意味で作品がわれわれに関心をもたらす力に直接連結している属性」のみである。ベートーヴェンの作品一〇一のソナタの第一章はイ長調である、という属性をもっているが、この属性自体はソナタの美的な意味での満足度 (satisfactoriness) を助長したり阻害したりするものではない。それに対し、ここにあるために満ちた自信なげで優柔不断な属性はソナタ全体をすぐれたものとする上で本質的役割を果たしている。それゆえ、このソナタはイ長調という属性を展示しないが、ためらいに満ちた属性を展示していることになり、その結果、この属性を指示することになるのである。

ピアズリーのこの論考においては、音楽の指示しうるものが「悲しさ」などの自己が所有する属性に限定されており、その限りでは音楽外の事物、出来事などを指示しうる、という考えは否定されている。しかし、彼の考え方にはわれわれがこれまでにみてきたグライスの考え方との本質的な共通性があり、ピアズリー自身が考えている以上に広い射程をもっているように思われる。ピアズリーの行なった「展示」の二つの層の区分はグライスの行った「意図」

の二つの層の区分とほぼ対応している。即ち、それは個々の属性の展示という「個別的」展示の層と、そもそも何かを展示しようとする「一般的」展示の層の区分であり、個別的展示は一般的展示の意図に支えられてのみ指示作用を行いうる、と彼は主張しているのである。

さらに興味深いのは、ピアズリーが音楽作品において指示される属性が、演奏会（やレコード）において展示される、というコンテキストにおいて注目し値する属性に限られる、としている点である、それは当の対象がそもそもどのようなものとして展示されたか、ということ、つまり「一般的」展示がどのような方位をもっているか、ということによって規定される。同じ音楽であっても、作品として展示されるケースと、例えば音楽理論の説明のために展示されるケースでは、注目に値する属性は当然異なってくる。後者の場合では、ベートーヴェンの作品一〇一のピアノソナタの「ためらいに満ちた」性格よりも「イ長調（というより主調）」という属性の方が注目に値する、ということも当然ありうるわけである。

このことをわれわれが今までに考えてきたことがらと考え合わせてみると、さらに興味深い帰結が得られる。ピアズリーの論考においては、作品として展示される音楽の場合に注目に値する属性は「悲しさ」や「ためらいに満ちた」性格に限られるような印象を与える（というより、彼は実際にそう考えている）が、必ずしもそういうことにはならないのである。われわれが既に明らかにしたように、作品を作品として呈示する、ということは、それを有機体的構造をもった全体として呈示する、ということであり、その限りで、ピアズリーの考えているような諸性格の連関体である必要はない。想定としてはいささか極端であるが、主題の性格などが全く問題にならず、専ら調性のおりなす緊張とその解決による楽曲の統一だけが目ざされているケースでは、「悲しさ」ではなく「主調と遠く離れた調」という属性の方が注目に値する、ということが当然起ってくる。その意味で、「注目に値する属性」は「作品を有機体として形成してゆく上でもっとも関与的な属性」と言いかえることができるように思われる。当該の部分のいかなる属

性が注目し値するかは、その作品の有機的全体連関によって決定されるのであり、それから切り離して単独に決定することはできない。剛直な第一主題に対立して出現する優美な第二主題は、それ自体とり出してみた場合に、必ずしもきわだつて優美な性格をもつとは限らない。それは作品が剛直さと優美さとの対比を軸として構成されることによつてはじめて優美さを指示するものとなる。聴き手は、その旋律が可能的に指示しうる複数の属性の中から楽曲の連関にてらしてもっとも関与的な解釈を可能にする属性が指示されている、と考えるのである。

われわれは音楽における意味作用の成立条件を、音楽が何を意味するか、ではなく、音楽が何かを意味することができるために成立しなければならないコミュニケーションの構造がいかなるものであるかを説明することによつて明らかにしてきた。そしてわれわれは音楽作品の意味作用の可能性を根底から支えているのが、作曲家が有機体として作品を形作り、他ならぬ作品として聴き手の前に呈示する、という形で完遂しようとするコミュニケーションの意図であることをみてきた。もちろん、人は場合によっては、作品のもつべき有機体的性格とかわりなく音楽によつてコミュニケーションを行なうこともできよう。デパートの閉店時に奏される「蛍の光」はデパートが閉店であることを意味しうるし、この場合でも協力の原理に従つたコミュニケーションが行われていることは事実であろう。しかし、作品が作品として展示され、人々がそれを作品として解釈してゆくことによつて通常のコミュニケーションとは異なつた新しいコミュニケーションが成立する。そして聴き手はそのような新しいコミュニケーションの中で通常のコミュニケーションの場合とは異なつた「意味」を了解するのである。そのありかたは音楽においても全く変わることはない、とわれわれは考える。

もちろん、音楽によつてコミュニケーションされる「意味」がそのようなものばかりではない、という事実をわれわれは忘れてはならない。作者が作品を作品として呈示することによつて生ずる意味は決してすべての地域、すべての時代、すべての種類の音楽、そしてそれが現出するすべての状況にみられるものではないであらう。もちろん作者のつ

くった作品としての音楽の特殊なあり方がいつの時代、いかなる地域で、いかにして生じたかを問うことは本論の考察範囲をはるかにこえている。しかしそのような音楽のあり方が、われわれを何らかのかたちで規制していることには疑いが無い。そしてそのような音楽のあり方を支えている基本的な構造を明らかにすることは、われわれの捉えられている音楽観の豊かさと限界とを教えてくれるように思われる。

註

- ① H. Paul Grice, *Meaning*, in: *Philosophical Review* 66, 1957, pp. 377 ~ 388. なおこの論文は Danny D. Steinberg, Leon A. Jakobovits(eds.), *Semantics*, London, 1971, pp. 53 ~ 59 に再録されている。本稿の引用はそれによっている。
- ② その点で、グライスの言う“meaning”を「意味」と訳すことには、日本語の語感から言って若干問題がある。英語の“mean”という動詞のもつ「意図する」「目論む」という意味が日本語の「意味」という語の語感にはあまり反映されていない。それゆえ、その限りではこの語を「表意」と訳すべきである、と考えることもできよう。しかし英語の“mean”という動詞が人（行為者）を主語としても物（情報媒体）を主語としても用いられるのに対し日本語の「表意する」は人を主語とする用法しかもたない。それゆえ、「表意」という限定的な訳語を用いてしまうと大きな問題連関が見通しにくくなってしまふ。そのためここでは多少の坐りの悪さを覚悟の上で「意味」という訳語をあてることにするが、その場合でも以上の事情を一応ふまえておく必要がある。
- ③ グライスがここで発話(utterance)という語を非常に広義に用い、言語のみならず意図を伝達しようとするすべての行為をカバーしようとしていることは、あげられた例からも明らかであろう。グライス自身、後にこの語が「故意に拡張されたかたて」用いられたことを明らかにしている(H. P. Grice, *Utterer's Meaning and Intentions*, in: *Philosophical Review* 78, 1969, p. 151)。実際、グライスがこの論文で明らかにしたのは、言語における意図の伝達の構造が、いかに非言語的な行為の場合のそれと近いものであるか、ということであった。

④ Grice, *Meaning*, p. 56.⑤ Grice, *Meaning*, pp. 56 ~ 7.

⑧ Grice, *Meaning*, p. 58.

⑦ グライスに向けられた批判のうちで彼自身が特に考慮したのは、ここに無限後退の問題が生じてくるのではないか、という批判であった。即ち意味の成立にあたって、ある内容を意味する意図の他に、この第一の意図を認知させようとする第二の意図が必要とされる、と考える時、この第二の意図をコミュニケーションするために、第二の意図を認知させようとする第三の意図が必要とされる、といった具合に無限の意図が要求されることになりはしないか、というのである。グライス自身、このような批判にたえて自らの説に修正を加えて新たな論文を書いている。H. P. Grice, *Utterer's Meaning and Intentions*, in: *Philosophical Review* 78, 1969, pp. 147~177。しかし、グライスがこの論文で示そうとしたのは、意味が成立するために複数の意図が並列的に存在する必要があるということではない。この点に関してレカナティは、ここには複数の意図があるのではなく、複数のコミュニケーションがあるわけではない、とし、「発話者の意図の受け手による認知によって受け手に対しxを意味する」という複合された唯一の意図が存在し、この複合的意図の認知によって唯一の意図的コミュニケーションが遂行される、ということこそがグライスの論点である、と考えている (François Récanati, *La Transparence et L'Énonciation*, Paris, 1979 (邦訳: 『』) とばの運命—現代記号論序説—』菅野盾樹訳、新曜社、一九八二、二二六~二二七ページ)。また佐々木健一氏も、グライスの論点は第一の意図と第二の意図との関係にあるのであって、新たに第三の意図を想定するのは正しくない、としている (佐佐木健一「芸術の基底—制作学から解釈学への回帰—」、『思想』一九八二年第三号、三〇~三二ページ)。

⑥ H. Paul Grice, *Logic and Conversation*, in: Peter Cole, Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, New York, 1975, pp. 41~58. この論文は一九六八年にグライスがハーワード大学で行った講義の一部である。この講義の全体は未刊であるが、いわば容認された形の騰写版本が回覧されているため、しばしば引用される。安井稔『言外の意味』研究社出版、一九七八にもここからの引用が数多くみられ、その考え方が紹介されている。

⑤ Grice, *Logic and Conversation*, p. 45.

④ Grice, *Logic and Conversation*, p. 51.

③ グライスがあげる「協力の原理」の準則は情報の量、質、関係、様態の四つの範疇にわけられている。それを要約的に記せば以下のようになる (Grice, *Logic and Conversation*, pp. 45~6)。

(i) 量に関して

「求められるだけの情報を提供せよ」
 「求められる以上の情報を提供するな」

(ii) 質に関して (真実を語るようにせよ)

「偽と信ずることを言うな」

「証拠のないことを言うな」

(iii) 関係に関して

「適切であるようにせよ」

(iv) 状態に関して (明晰であれ)

「表現の不明瞭さを避けよ」

「曖昧さを避けよ」

「簡潔であれ」

「秩序的であれ」

12 Grice, *Logic and Conversation*, p. 51~56.

13 Deidre Wilson, Dan Sperber, *Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice, Communication*

30, 1979, pp. 80~94

14 Wilson, Sperber, *op. cit.*, p. 89.

15 このことは現代音楽などで騒音が用いられたり偶然性が利用されたりする場合でもあてはまることである。その場合でも聴き手は発せられた音を単なる自然音や騒音として聴くのではなく、作曲家のコミュニケーションする意図の間接的結果であると考えて聴いているからである。このことは音楽音をそれ以外の音から区別する上に重要な意味をもっている。音楽音は単に物理的な音の性質やその調性上の機能によって他の音と区別されるわけではない。音楽音の音楽音たるゆえんは、それがたとえ間接的ではあっても、作曲家のコミュニケーションする意図に支えられて発せられたものである、ということと本質的なかかわりをもっているように思われる。ここではその点を十分に立証する余裕はないが、われわれの以下の議論はこの問題を考えてゆく上にも資するところがあると思われる。

16

その例としてハイドンの『告別交響曲』にまつわる有名なエピソードをあげることができよう。ハイドンの仕えていたエステルハーツィのニクラウス侯の館では、オーケストラの楽員たちは家族を連れて来てはいけないうことになっており、彼らは一年の大部分を家族と別れて暮らさねばならなかった。家に帰りたい楽員の気持を何とかニクラウス侯に伝えたいと思つたハイドンは、最終楽章で楽員たちが次々と退場してゆき、寂しく曲を閉じる風変わりな『告別交響曲』を作曲し、その意をニクラウス侯に伝えようとした。この曲を聴いたニクラウス侯はただちにその意をくみとって翌日には全員に休暇を与えたと言われる。このケースではハイドンは日常言語の場合と同様に「音楽というメディアを用いて「楽員が家に帰りがっている」というメッセージを伝達しよう」と意図し、それが見事に成功したといえる。

17

註16でとりあげたハイドンの例にこのことは顕著にみてとれよう。ハイドンはたしかに『告別交響曲』によって一七七二年某月某日、ニクラウス侯の館の中でニクラウス侯にむけて特定のメッセージをコミニケートしようとした。しかし、この交響曲が作品として世に送り出された、という限りにおいて、この作品は不特定の時空の中にある不特定の聴衆にきかれることを許すものである。そして、もはや別の時空の中にある別の聴衆にとっては、ハイドンの意図は理解できるわけもないし、また仮に歴史的伝承資料などによってハイドンの意図を知ることができたとしても、それを了解することは聴衆にとって肝要な事柄ではない。なぜなら、ハイドンが意図して送ろうとしたメッセージはまさに特定の時空の中にあるエステルハーツィのニクラウス侯その人に向けられたものであり、他の人々がそれを了解するかどうかは完全にハイドンの意図の外にある問題だからである。しかし、それにもかかわらずこの作品はニクラウス侯以外の人にも聴かれ、聴衆はそこで何かを了解するのである。

18

またもやハイドンの『告別交響曲』を引き合いに出すならば、この場合にもハイドンが専らニクラウス侯へのメッセージの伝達だけを目的とし、それ以外の意図を全くもたなかったとするならば、それは作品本来のありかたではなく、むしろ音楽を手段とした会話の変種と呼ぶ他はないであろう。われわれがそれを作品と呼ぶとしたら、それは多少なりともハイドンがこの曲を不特定の聴衆にきかせようとする意図をもっていた（とわれわれが信じている）からであろう。

19

佐々木健一「芸術の基底——制作学から解釈学への回帰——」、『思想』一九八二年第六号、一三〇—三二二ページ。以下は同論文二〇—二二ページの要約である。

20

佐々木健一、前掲論文、二二ページ。

21

その例として、ブルックナーが自らの交響曲につけたプログラムの解説をあげることができよう。例えば彼は『第八交響曲』第

四楽章の第一主題はコサック兵が行軍しているさまである、と説明している。しかし今日ではこのような説明は、作曲家が評判の悪い自らの作品を一般向けにわかりやすくするためにつけた苦しませの説明である、と解されている。それは、この作品がそのようなプログラムによって統一されていると考えるよりも、はるかに緊密な別種の有機体と考えられるからである。このことはブルックナーがもし本当に「コサック兵の行軍」を表示しようとする意図をもってこの主題を書いたとしても変わることはない。そのような場合、聴き手は「作曲家は自らの作品の真の偉大さに気付いていないのだ」というような言い方をして自らの解釈を正当化しようとするであろう。

22 私を知る限りでのほとんど唯一の試みはステューヴン・デイヴィーズによるものである (Stephen Davies, *Is Music a Language of the Emotion?*, in: *British Journal of Aesthetics*, vol. 23, no. 3, pp. 222-233)。しかしこの論考においてデイヴィーズは音楽における意味はグライスの言う非自然的意味ではなく自然的意味にあたる、という見解をとっている (p. 228)。彼は音楽の意味の場合にはグライスの言う第二の意図、即ち、発話の意図性そのものを相手に認知させる意図が欠けている、としているが、このような見解は、音楽作品をつくって作品として呈示する、という行為の中にある根源的な意図性を否定して作品を自然物と同一視するものであり、われわれとしては到底首肯することができない。

23 このスコアの存在はイギリスの音楽学者ジョージ・パールによって初めて明らかにされた (George Perle, *The Secret Programme of the Lyric Suite*, in: *The Musical Times* 118, 1977, pp. 629-632, 709-713, 809-813)。

24 ドビュッシーの『子供の領分』の終曲ではやはり『トリスタン』の同じ冒頭動機が用いられているが、そこではこの動機は子供の戯れの音楽の中に突然投げ込まれることによって、ワーグナーのしかつめらしい芸術理念を皮肉る目的に用いられている。また、最近みた『ナイン』というミュージカルの中では「ドイツの音楽」という歌詞のつけられた部分にこの引用が用いられていた。

25 ワーグナーは後に、自身の『ニュールンベルクのマイスタージンガー』の中のハンス・ザックスがエヴァに「私はトリスタンとインゾルデについての悲しい話を知っている」と語る場面で同じ動機を用いている。

26 この引用部分の場合には、元の交響曲では恋人に対する愛の呼びかけの歌詞がつけられており、『抒情組曲』では「お前は私のものだ」という歌詞に相当する部分が引用されている。

27 このような解釈は、聴き手がベルクによってつけられたプログラムを知っていてはじめて可能になるように思えるかも知れない。

たしかにヘルク自身のプログラムが解釈にあたって大きなたすけになることは疑いない。しかし、注意深い聴き手であれば、たとえプログラムのたすけを借りなくてもこのような理解に到達することは不可能ではない。そのことはコンスタンティン・フロースが、ヘルク自身のプログラムが公にされる以前にかなりそれに近い内容を言いついていたことにも示されている (Constantin Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg* — Eine semantische Analyse, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. I, Hamburg, 1975, S. 101~145*. なお、この論文に改訂を加えたものが、*Musikkonzepte 4, Alban Berg, Kammermusik I, München, 1978* ヘルールの論文の独語訳とともに再録されている。筆者が参照したのはそちらの方である)。

28 Monroe C. Beardsley, *Understanding Music*, in: *Kingsley Price (ed.), On Criticizing Music — Five Philosophical Perspectives*, Baltimore, 1981, pp. 55~73.

29 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1968.

30 ビアズリーがここで指示 (reference) とどう語を用いるのは、意味 (meaning) とどう語の曖昧さゆえである。ビアズリーの論考の出発点は、「理解する (understand)」という事態を、一、因果的 (causal) あるいは発生的 (genetic) 理解、二、構造的 (configurational) 理解、三、意味的 (semantic) 理解、という三つの種類に区分し、音楽の場合に、この第三の理解のありかたが可能であるかどうかを問うことにある。ところが「意味」という語は構造的に理解される場合にもしばしば用いられる。

例えば「和声の意味」というような場合には「意味」という語は、全体の中でのある音の和声上の機能といった意味合いで用いられているのであり、それを理解することは意味的理解ではなく構造的な理解である。このような曖昧さを除去するためにビアズリーは専ら意味的理解の対象にのみ用いられる指示 (reference) という語を用いたのである (Beardsley, op. cit., pp. 55~6)。それゆえ「指示」は、ここでは比喩的な用法を排した勝義の「意味」と解される。

31 ネルソン・グッドマンは音楽に典型的にみられる、自己の属性を指示する、という特殊な指示のあり方を例示 (exemplification) と呼んでいる。A が B を例示している、という時、A は B を指示すると同時に所有しているのである (例えば服地見本は元の服地のある種の属性を指示すると同時に自らにそれがその属性をもっている。cf. Goodman, op. cit., p. 53)。それゆえ「例示は所有 (possession) プラス指示 (reference) であ」り (ibid.) この二つの条件が満たされた時にのみ生ずる、とグッドマンは言うのであるが、グッドマンにおいては「指示」という語が十分に規定されておらず、その成立条件は明確でない。ビアズリーはグッド

マンの基本的な考え方を受け入れながらも、音楽作品が自己の属性を単に所有しているだけでなく指示することによって例示する、というグッドマンの指摘する事態を成立させている基本条件を説明することを目ざしている。

32 ビアズリーは「展示」の概念を必ずしも十分に規定して使っているわけではない。ただ、グッドマンが「指示する (refer to)」という語を“exhibit”、“show forth”などの語で言いかえていたこと(Goodman, op. cit., p. 86)は重要である。ビアズリーはグッドマンのこの同一視を批判し、「展示」が必ずしも「指示」ではないことを以下に主張してゆくわけである。

33 Beardsley, op. cit., pp. 65~66.

34 Beardsley, op. cit., p. 66.

35 Beardsley, op. cit., p. 67.

36 作品の展示するのがすべての属性ではなく、どの属性が展示されるかは、作品が作品として展示される、というコンテクストによって規定される、というビアズリーの考え方は、グッドマンの考えの方向と基本的に一致している。グッドマンは「所有は intrinsic であるが指示はそうではない」(Goodman, op. cit., p. 53)と言ひ、あるシンボルのどの属性が例示されるかは、シンボル化のいかなる特殊な体系が効力を持つかによって決ってくる、と言う。例えば服地見本は通常は素材の色、厚さなどの属性を例示する。しかし、ある服地見本が、そもそも服地見本とはどういうものか、の例として呈示されるならば、それは色や厚さではなく、このような属性を例示している、という属性を例示することになる。グッドマンのこの例と同様、ビアズリーは音楽作品も他のものとしてではなく、まさに音楽作品として呈示されることによってはじめて美的な意味で注目に値する属性を展示するのだ、と考えているわけである。