

## 音楽の表意

— 渡辺 裕氏の批判を駁す —

佐々木 健 一

藝術は一つのコミュニケーションの現象である。言語的なコミュニケーションを研究するのがプラグマティクス（言語行為論）であるならば、ここに藝術のプラグマティクスという美学の新しい一分野が拓かれてくる。この研究分野がどの位重要であり、どの程度新しいものであるかということとは、具体的な研究成果によってしか明らかにすることはできない。私はこの分野における研究の現状を審かにしているわけではないが、「藝術の基底—制作学から解釈学への回帰—」と題する論考を公けにし、その中ではっきりと規定されたいくつかの結論を示した。（この論文の公表は一九八二年六月だが、そのもととなったフランス語の論文は前年の三月に公刊され、更にその原稿の概略は、一九七九年十二月、ニコラ・リュウエ教授をかこんで行った小さな研究集会で口頭発表している。言う迄もなくこの三者の間には異同がある。）その際、主として準拠したのがポール・グライスの思想であり、具体例として分析の対象としたのはヴィクトル・ユゴーの戯曲『エルナニ』である。

今この小論を書く機縁となったのは、表題にも明らかにしておいたように、本誌所収の渡辺裕氏の論文「音楽における意図と意味」である。渡辺氏は、やはりポール・グライスに準拠しつつ、私が「藝術の基底」において否定した「作品解釈における作者の意図の関与性」を、逆に積極的に評価しようとしている。同氏の試みは二つの点で注目すべきものである。第一に、その主題が音楽のプラグマティックスを志向していること、第二に作者の意図を積極的に評価しようというその主張そのものである。第一の点は、藝術のプラグマティックスの射程を測る上で極めて重要な

要因である。言語的コミュニケーションについて得られた成果を、音楽のように意味論的分節の不明瞭な対象に適用することは、私が行ったように言語藝術に適用することに較べて、遙かに困難な課題である。困難な課題こそ、理論の有効性の試金石となるであろう。渡辺氏がこの難問に果敢に挑み、一定の成果を挙げたことは、高く評価されねばならない。

第二の点こそ、渡辺氏の主張と拙論との対立点をなすものであり、この「作者の意図の関与性」をめぐる、同氏は私の示した考えに対して重要な批判を加えている。以下においてその批判に答えたいと思う。これはまた私にとつて好い機会でもあった。旧稿において私は次のように書いた。

今日では、作家の意図が作品の唯一かつ正統的な解釈を規定している、などと考える評論家はいない。そればかりか、作家の意図が、作家の意図であるがゆえに、正しい解釈の資格を備えている、と考えられることすらない。

( p.20 )

これは、言う迄もなく、ニュー・クリティシズムが代表する、我々の時代における標準的な考えである。そして、この考えにのっとって展開した旧稿の論旨を、私は今でも否定するつもりはない。しかし、右の断定がいきすぎたものであることを、私自身感じていた。「作者の意図が、作者の意図であるがゆえに、正しい解釈の資格を備えている」と考えられることすらない」というのは、字句通りには間違いではないにせよ、現実には、作者の意図に対して我々は或る種の特権性を認めていることが多い。それを絶対視することはないが、他の人々の多様な読解とは一線を画す気持が我々の中には確かにある。作者の意図を絶対視しなくなったのは、ニュー・クリティシズム的思想の残した遺産である。それにもかかわらず作者の意図を傾聴する気持が鑑賞者の中にある、という事実は、ニュー・クリティシ

ズムの思想に対して修正を加える必要のあることを物語っている。「藝術の基底」を出発点として、私は今、『作品の哲学』という小著を計画しているが、その中ではこの反面、すなわち作品と作者との絆について考察することを企て、その部分の論述はほぼ脱稿している。ただし、その論考は哲学的もしくは人間学的なものであって、渡辺氏が問題としているような解釈理論のレベルのものではない。そこで、この機会に、言わば「藝術の基底」の補註として、解釈理論のレベルで渡辺氏の批判の論点のいくつかに答えることにした。

## 1 一般的意図と個別的意図

最初に渡辺氏の批判の最も中核的な論点をとり上げよう。同氏は第四節の「藝術作品における個別的意図」において、二つの面から、作品解釈における作者の意図の関与性を論証しようとしている。一つは、私が旧稿において示した解釈のメカニズムが、藝術作品に特有のものではなく、日常会話の解釈にも見られるということであり、この論証を通して、逆に日常会話において関与的な話者の意図が藝術作品においても有効性を持っているということを暗示しようとしている。この論点については、以下第三節でとり上げる。第二の側面は、藝術解釈において、個々の解釈が作者の意図と無関係になされるのではない、という主張にある。この点をここで論じよう。

作品解釈において、我々は作者の意図に或る特権性を認めようとする傾きを持っている、という事実は右に記した通りである。しかし、事実であるということは、直ちに正当であるということの意味するわけではない。その事実は、少くともその由来をたずね、単なる慣行の情性に由るものなのか、それとも藝術作品の本質に根ざしたものであるのかを、明らかにしなくてはならないであろう。渡辺氏の主張も、単なる事実の認定にあるのではなく、一般的意図と個別的意図の構成に関わるものであり、その限りで作品の本質構造を問題としている。氏の主張は次の一文に集約的な形で示される。

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ってしまう。(九五ページ)

この部分の渡辺氏の論述には説得力がある、個々の部分が意図して作られたのでなければ、全体が有機的統一をもった意図的な所産になることはありえない、というのである。略言すれば、部分なしの全体など存在しないということであり、この自明の論理に立つかぎり、同氏の主張には強い説得力がある。しかし、その説得力は、一般的意図と個別的意図という二つの概念に関する誤解の上に立っている。(これは私の言葉の真意に関する誤解という意味ではない。私は *auctoritas* をもって、渡辺氏が誤解している、と言っているのではない。従って、論理の上で同氏には再駁論の可能性が開かれている、そのような性質の問題である。) 誤解とはすなわち、一般的意図と個別的意図の関係を、全体と部分という量的な包摂関係として考えていることである。

なるほど、一般的意図はメッセージや作品の全体を貫くものであり、それに対して個別的意図はその特定の部分において問題とされることもある。会話の中で発せられた一つの謎めいた言葉や、一つの台詞、ソネットの中の単語一つについて、話者や作者の意図を問題にする場合がそれである。作者の意図を問題とする場合の多くが、このような事例であることは否定しがたい事実でもあろう。長編小説について、作者が「私はそこに平和の尊さをうたいあげたいと思った」という類の「意図」を表明しても、例外的な場合でもなければ、それが議論の対象となることはないのに対して、単語の語義、台詞の表わしている暗示の意味、人物の性格など、作品の「部分」については、解釈の上での争いの余地が大いにあるからである。しかし、だからと言って、一般的意図が全体に対応し、個別的意図が部分に対応するわけではない。ワグナーが『トリスタンとイゾルデ』において愛をうたったとすれば、この意図は一般的

意図ではなく、個別的意図である。その場合の一般的意図は、できるかぎり完全な作品を創ろうとする意志に他ならない。

これは定義の問題である、と主張することも可能である。しかし渡辺氏は私と同じ文脈でこれを問題としたのであるから、定義のちがいとして対立を回避することはできない。この問題に関して私が行ったのは、グライスの「表意作用 (Meaning)」という論文と『論理と会話』という講演を重ね合わせ、そこで論じられている「意図」に関して、二つのレベルを明示的に区別し、その二つに一般的と個別的という名称を与えたことである。従って、一般的意図と個別的意図の概念内包は、私が「定義」したのではなく、グライスが画定していたものに他ならない。「一般的意図とは、グライスの「協力の原理」に対応するものであって、それは例えば某月某日のX氏と私の会話においても、翌日の会話においても変わらないものであり、しかもこの意図の点ではX氏のそれと私のそれとの間に何の差もないはずであり、要するに、何時何処で行われても、相手が誰であっても変りのない意図である。藝術においてこれに対応するのは、完全な作品、美しい作品、或いは新しい作品など、当の作者が藝術の一般的理念として掲げる価値を志向する意図において他にない。それ以外の限定された意図はすべて個別的な意図である。

そこで問題はこの二つの意図の関係である。部分と全体の関係でないとしたら、両者の関係はいかなるものか。それはレベルのちがう二つの契機の関係と言ってよい。個別的意図と一般的意図の現われが同じ外延をもっていることが可能なのは、右にも述べた。ワグナーは、愛という主題において(個別的意図)、傑作をもつべく(一般的意図)、『トリスタンとイゾルデ』を書いた。グライスが対象とした発話の場合で言えば、渡辺氏が引用している「ガソリンスタンド」の例えのごときものを考えてみれば、この短い発話の中に、一般的意図と個別的意図が同じ外延で共存していることが理解できよう。この二つの意図の関係については、渡辺氏もその註において明記している。個別的意図は一般的意図を現実化する「個別化の原理」であり、その限りでは、個別的意図ぬきの一般的意図は存在し

えない。

従って、個別的意図ぬきの一般的意図は存在しないという渡辺氏の主張そのものは正しいが、その理由は部分と全体の論理によるわけではない。二つの意図をその本来の意味に解するかぎり、「個々の部分を全体の有機的構成に寄与するように形作る個別的意図」というのは誤りであって、それは局部に現われた一般的意図にすぎない。つまり、その主張は同語反覆であり、このようにして「個別的意図」の関与性を証明することはできない、と私は考える。

作品として具体化されている以上、たとえそれが完全な抽象画のようなものであっても、作者が個別的意図を持っていたことは疑いえない。しかし、その個別的意図は、テーゼとして言表しうるようなものとは限らないし、作者が言表した「個別的意図」が解釈として関与的であるとも言えない。渡辺氏の考えたような作品の局部の問題に限ってみても、例えば或る作曲家が、その作品の或る個所で、或るメロディの展開や和声の進行を意図したことは否定しえないが、その部分における彼の個別的意図の現実はそのようなものであるとしか言えない。では、渡辺氏がベルクの作品に即して分析したように、作曲家がそのメロディの展開、和声の進行、リズムのパターンなどを介して、或る特定のテーゼを表現しようとしたとすれば、その意図はどうなるのか。これが限定された意図としての個別的意図であることは間違いない。だが、このような意図は藝術作品の本質構造に属するものではない。何故なら、そのような意図を伴わない所謂「絶対音楽」がいくらでもあるからである。それは言わば特例であり、その特例に基いて「個別的意図」の関与性を主張することはできない。この特例そのものをどう考えるか、は最後に述べることにして、次の論点に進もう。

## 2 関与度の概念

これは私の論考に対する直接の批判ではないが、旧稿で簡単に述べたことに関連するし、本稿での主題を考える上

で重要なのでとり上げておきたい。それは、渡辺氏がウィルソンニスベルからとってきた「関与度」の概念であり、問題はそこに含意されている「度合」の概念である。渡辺氏が九〇ページに引用しているように、この二人の論者は、発話を解釈するに際してそのメッセージの受け手が、次の原理を公理として前提していると考えている。即ち、「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尽くした」という原理である。

私見では、このような原理は成り立たない。或いは少くとも現実を著しく歪めている、と言わざるをえない。会話は決してメッセージの意味内容を伝えることだけを目的として営まれるわけではない。「関与度を高めるために最善を尽くす」というような緊張は、少くとも通例のものではない。特に二人の著者が「関与性 (pertinence)」の概念に与えた定義を考慮に入れる場合、右の原理がいかにも現実と符合しないかは明らかである。その定義は、渡辺氏が同じ個所でパラフレーズしている通りであり、二人の言葉を直接引用するならば、「発話の関与性は、聞き手にもたらされるプラグマティックな帰結の数に比例し、その発話の含む情報の豊かさに反比例する」(p.88) というものである。二人がグライスの四つの公準を「関与性の公理」へと一元化しようとして、このような定義に至ったことは、十分理解できる。グライスの公準の中には、量に関して過少と同時に過多を斥ける要求が含まれていたからである。しかし、グライスの公準においては、過多も過少も発話の状況の函数であって、話相手と話題によって変化すると判断される。ウィルソンニスベルでも事情は同じである、という主張も可能であるが、少くとも二人の意図が「客観的な規定」を志向していることは、右の引用文からも明らかであろう。ヤーコブソンの言語の六機能の名称で言えば「交話機能」が生命であるような会話(例えば恋人同士の話らい)では、冗長性こそが本質であるが、この冗長性は右の関与性の定義の中では生かされてこないであろう。二人の著者も、右の原理を提示した直後に、酒場における話か学問的ゼミナールにおける発言であるかによって「最善を尽くす」の意味が変わってくることを認めてはいらぬ。それを認めた上で、なおも右の原理を一元的に措定したのである。

ここには二つの問題がある。先ず第一は、このような「最大の関与性」を語りうるのは、通常の発話ではなく、作品の場合である、ということである。旧稿「藝術の基底」において、「関与性の公理」を語ることが発話に關しては誤りであるが、藝術作品の場合には有効であると指摘したが (p. 18)、同じことをもう一度ここで繰り返すことができる。

作品における関与性に関して論ずべき点があるが、それは次節にゆずり、この第一の問題点に註釈を加える形で、直ちに第二の問題点に移ろう。すなわち、右のような判断に対して、ウィルソン・スベルベルの主張を擁護して次のように言うことが可能である。これはそもそも発話一般を語っているのではなく、特に解釈を要するような発話を論じているのである、と。ウィルソン・スベルベルが明示的にそのような限定を加えているところはなく、これは十分考へるべき論点である。「発話の解釈」を主題とする以上、自ら対象をそのように限定して考へていた、ということとは十分ありうることである。このことはウィルソン・スベルベルだけではなく、グライスにも妥当する。「意図の認知によって或る意味を伝える」というグライスの「非自然的表意」の定義は、平明な発話よりは、誤解の余地のある多義的な発話の表意にこそよく妥当する。「意図の認知」が必要であるのは、それが言い間違いや聞きちがいでなく、たしかに意図された発話であるということ聞き手に伝え、聞き手がためらっている或る「意味」がたしかに発話の表意であると理解させるためである。このように考へるならば、すべての発話に「表意」があるわけではない。現実に「I mean…」というのは、特別の場合だけであろう。

このように限定を加えたならば、右にウィルソン・スベルベルに対して加えた批判は、無用のものとなるであろうか。事実、この限定された特別の発話は、単に消費的に発せられる発話とは異なり、特別の工夫をこらしたものであって、いかほどか「作品」的性格を帯びている、ということもできるのである。だが「関与度を最高にすべく最善を尽くす」という表現が、現実とじっくり符合しないことに変わりはない。この命題の表わしているのは、推敲と彫琢

の事実であって、それは厳密な意味における作品だけのものである。ウィルソン・スベルベルが、このように客観的な場合の概念を含む言葉でその原理を定式表現したことは、いくつもの解釈が対立した場合の結論の出し方を考えてのことと思われる。彼らはこのような発話について言う、「聞き手は、話者が関与性を最大にしようとしたという仮定に最もよく合致する解釈をとるであろう」と。しかし現実には、厳密な意味での多義性は稀であって、殆どの発話は精々、表と裏の意味をもつ両義的なものであるにとどまる。だからこそ、「関与度を最大にする」というな彫琢をほとんどこななくても、表の意味ではないということを示しさえすれば、それで十分に表意の目的が達せられるのである。「*pertinence*」を渡辺氏が「関与度」と訳したのは、ウィルソン・スベルベルの意図をよく汲んだものであるが、その意図そのものが正確とは言えないのである。

### 3 表意の主体

「藝術の基底」の基本テーゼは、発話と作品の相違ということであった。それを表意の主体という点で言い換えることができよう。発話における表意の主体は発話者であるが、藝術作品の表意の主体は作者ではなく、作品そのものである。ウィルソン・スベルベルは、関与性の公理を語ることによって作品の在り方に準拠したように見えるが、その関与性を発話者の意志（「関与度を最大にしようとする意志」）に根拠づけることによって、やはり発話の在り方に拘束されており、その理論は折衷的である。渡辺氏の理論的意図は、いわば発話と作品の等質性を強調することであり、ウィルソン・スベルベルの折衷説は好都合であったと思われる。しかしそれにもかかわらず同氏もまた、この表意の主体の差異を問わず語りに認めている。すなわち、「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るであろう」（九六ページ）という言葉にも注目しよう。この言葉は、「関与性」が最終的に作者の意図に根ざすものではなく、作品存在に根拠をもつものであることを示し

ている。

これを認めた上で、なおも作者の「個別的意図」の関与性を守ろうとする渡辺氏の言葉は、論理を欠いているように思われる。最もすぐれた解釈が、「作者の意図と全くかわりない」ものであると信ずることは、その解釈の読みとった深い意味が「偶然生じているにすぎないことになる」と同氏は言う。個別的意図に合致しないものを偶然の所産と呼ぶのであれば、これは偶然の所産と呼んでよい。渡辺氏はそれがあたかも没論理的な帰結であるかのように語るが、古来の靈感説は、真に有意味な藝術表現が決して「意図的」なものではないことを主張してきたのである。

「藝術の基底」において私は、作品が自然存在に近づくことを明らかにしたが、まさにこの事実がそれである。渡辺氏によれば、このような偶然をみとめることは、「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、という作者の本分にもとっているとみなすことに等しい。」

そもそもウィルソン・スペルベルの原理を作品に適用することは誤りであるが、（何故なら、それは作品の表意の主体を作者であると考えることを含意しているからである）、それを別にしても何故そのようなことになるのか。ここで第一節で論じたことが関係してくる。渡辺氏によれば、個別的意図がなければ一般的意図はないと考えられていた。私も命題としてはそれを認めるが、その個別的意図が判明なものである必要をみとめなかった。今明らかなのは、特定の個別的意図をもって作られた作品も、その意図の表わす意味以外の意味を表意しうる、ということである。これは具体的な藝術体験に即して考えるならば、殆ど自明のことである。作品においては、そしてただ作品においてだけ、何故そのようなことが可能になるのか。それはまさに、美しい作品を作ろうとする一般的意図が作者の高揚した精神状態を支えたからであろうし、鑑賞者の側から言えば、作品というものの存在が、最大の意味充実を求める本性のものだからでもある。渡辺氏の主張とは逆に、「偶然性」を信ずることは、作者が「その本分を守っている」ことを信ずることに他ならない。

ここで第一節で留保しておいた点にふれておこう。すなわち、私が藝術作品の解釈のメカニズムとして示したものが、普通の発話にも等しく妥当する、と渡辺氏は主張し、藝術家は解釈者を「間接的に導くだけである」という私の考えが、藝術の特殊性を捉えたものではない、と批判している点である(九五ページ)。これを詳論する必要はないと思われる。私が「間接的」と言ったのは、藝術家自身が表意の主体となることなく、作品に表意をゆだねる、という意味である。解釈者は、発話の場合のように、直接、発話者と向いあうのではなく、藝術家との関係は、作品を介しての間接的なものである。渡辺氏は、解釈を要するものはすべて「間接」であると了解しているように思われる。その用語法では「直接導く」ということは矛盾であり、「間接に導く」というのは冗語であるかの如くである。

最後にもう一点、作品の本質的な多義性ということを銘記しよう。発話はその表意の主体が発話者であるから、彼の意図こそが正しい意味である。これに対して、作品は表意の主体が作品であり、傑作ほど多様な解釈の可能性をはらんでいる。それらの解釈の間に「関与度」の度合によって、最も正しいものから正しいものまでの階梯があるかと言えば、否である。真の傑作はそれらのすべての解釈を許容する。その意味で作品解釈に「正解」は存在しないのである。だが、このことは、誤った解釈が存在しない、ということを意味しない。少なくとも、解釈が作品の表現に対して整合的であることが必要であろう。解釈の正否を決する基準は、作者の意図ではなく、作品の表現である。

#### 4 音楽の表意

音楽の表意を考える上で、出発点となるべきものは、作品存在の本質構造についての理解である。作品は本質的に両義的である。それは人の意志によって作られたものであるから、グライスの用語で言うならば、先ず「非自然的」なものである。しかし、発話とは異なり、作者を表意の主体とするのではなく、作品そのものが表意の主体となる。

これもまた作品の本質に根ざす特質であって、この限りで作品は「自然的」である。非自然的であるかぎりにおいて作品は、発話と同様、作者によって発せられたものである。そして自然的であるかぎりにおいて作品は、自律的であり、独自の表意の主体となる。この二面のうち、より本質的なのは後者の方であって、作品は可能なかぎりの意味充実を、従って美を志向するものであって、この本質にのっとって解釈が展開される。だが、作品が作られたものであると意識しているかぎりにおいて、非自然的な側面がなくなるわけではない。（この点の論及が「藝術の基底」では欠けていた。）それでも作品は発話とは異なるから、この面での表意の主体は、言わば想定された作者である。作者の意志の所産であることを知っているかぎり、我々は作品を限定している「個別的意図」が「作者」のものであるという意識を保っている。しかし、それが現実の作者の現実の意図と一致するとはかぎらない。そのことを知ってもなお「作者の意図」を語りたくなるのは、作品が意志の所産だからである。渡辺氏の言う「無意識的意図」とはこのことを指している、と言ってよい。

このような二面性は、どこまでも作品に内在的な表意の問題である。「非自然的」と言っても作品の表意が想定された作者に帰せられているにすぎない。このことを、現実の作者の表意と混同してはならない。渡辺氏の例で言うならば、ハイドンの『告別交響曲』の「意味」は、まさに作品超越的な作者の表意である。作品内在的に見るかぎり、この交響曲の終楽章にあるのは、単にディミニユエンドの終結部にすぎない。そこには絶対音楽としての作品内在的表意があり、それこそこの作品の価値を支えるものである。だがその作品内在的表意は決して言語化されるようなものではないし、エピソードとして伝えられているハイドンのエステルハーツィ公へのメッセージとは何の関係もない。また、このメッセージの側から見ても、それを伝える媒体となったのが交響曲であったということは、偶然的な意味しかない。同じメッセージは、発話によっても、手紙によっても、デモンストラーションその他によっても表意可能なものである。このエピソードの意味の表意は、グライスが規定した「非自然的表意」が完全に妥当する。ここでは

作品はメッセージを伝える媒体として利用されているにすぎない。

ベルクの『抒情組曲』の例は、いささか異っている。この作品を、作曲者の与えたプログラムとは全く別個に、純粋に絶対音楽として聴くことが可能であろう。それに対して作曲者のプログラムは、一つの自律的世界に対して外からかぶせられたフィルターのような性格をもっている。ベルクがそのプログラムを秘めて公けにしなかったということは、プログラムなしで作品が十分の意味充実をもちうるということ、彼自身承知していたことを証している。このプログラムというフィルターを当てたとき、作品は平行的な二層性を示すであろう。これは一種のアレゴリーに他ならない。

このアレゴリカルな意味は、作品の外から当てられたフィルターによるものではあるが、あくまで「作品」の意味として現われてくる。この点が『告別交響曲』の場合のように、メッセージの伝達のために利用されたという形態との根本的なちがいである。メッセージの伝達のために作品を利用することは常に可能だが、その利用法はその時々々の状況に規定されている。これに対してベルクのプログラムによるアレゴリーは時空の特殊性を超えた普遍性、作品との一体性をもっているのである。

作品が作者のものであるかぎり、このアレゴリーの両義性の可能性は常にある。ニックネームを持つ作品は、常にアレゴリーの解釈される可能性を持っている。例えば、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第十五番ニ長調作品二十八は、本来何の描写性もない絶対音楽だが、『田園』というニックネームを与えられたことによって、我々はこの曲を「田園」風のものとして聴こうとするのである。だが最後に、例えばリヒャルト・シュトラウスの『ドン・キホーテ』のような完全な標題音楽の場合には、アレゴリーの二層性以上の意図的限定がある。絶対音楽として聴くにはあまりに特異な音型が出てくるために、たとえプログラムが与えられていなくとも、聴き手は標題性を想定することを強いられると言ってよい。これは作品を言語的発話に近づけたものと見ることができ、表現の特異性が作者の「個

別的意図」の存在を示し、そこから標題性が想定されるわけである。言葉によるプログラムなしに、音だけでそのプログラムを理解させることは不可能であり、音楽の限界がそこにあるが、少くとも音楽が標題の下でしか聴かれなくなることは確かである。

駁論という枠の中では、これ以上の詳論はできない。私としては、右のアレゴリーの問題を、後日、展開してみたいと思っている。そして言う迄もなく、渡辺氏の反論を待っている。

〔註一 引用文献はすべてページ数だけを標示した。出典については渡辺氏の論文の註を参照されたい。〕