

# 行為としての演奏（一）

—無心の企み—

戸 澤 義 夫

〈始めに〉

ダントウ Arthur C. Danto の言い方に従えば、演奏はスコアによって「指示 denote」される単なる例示ではなく、スコアの「提示 show」であることになるが<sup>(1)</sup>、ではこの「提示」によって何が示されるのであろうか？ それが作品の提示であるのは間違いない。しかし、それだけだろうか？ この問題に対して「言語行為論 Speech Act Theory」の立場から演奏論を展開し、「作品—その現実化」の図式に従って言うならば、演奏をもう一つの別の「芸術作品 artwork」<sup>(2)</sup>と捉えるべきであることを主張するのが、マーク Thomas Carson Mark である。マークの主張は次の三点に纏められる<sup>(3)</sup>。

- 一 演奏はまず「引用 quotation」でなければならない。
- 二 それは更に「主張 assertion」でなければならない。
- 三 一のために必要となる繰り返しは演奏を自動化することにより二の要求を妨げるように働く。そのため、二でもあるために、音楽についての「絶対的で完全な精神集中」<sup>(4)</sup>が必要となり、この過程がヴィルトオーゾを生む機会を与える。

我々は、まず第一章でこのマークの主張を紹介し、解釈することによって、演奏が行為として捉えられた時、いかなる技術的要求を生むのかを明らかにし、次いで、ヴィルトオーゾが今・ここでの「現実性 actualité」<sup>(5)</sup>を持つ演奏行為によって示すものが、‘四分音符氏 Monsieur Croche’（ドビュッシー）の言う<sup>(6)</sup>、サーカスのアクロバットの技術の誇示であるだけでないとしたら、一体それは何であるのかを、第二章でブルレ Gisèle Brelet の『創造的解釈 *L'Interprétation Créatrice*」<sup>(7)</sup>及びジャンケレヴィッチ Vladimir Jankélévitch の『徳論 *Traité des Vertus*」<sup>(8)</sup>と『不可逆とノスタルジー *L'Irréversible et la Nostalgie*」<sup>(8)</sup>に見られる行為の形而上学に依拠しつつ明らかにしたい。

## 第一章 引用としての演奏

### §1 演奏と引用

スコアに規定された音の産出をスコアの「例示 instantiating/exemplification」<sup>(9)</sup>と捉えるとすれば、演奏にとってこのスコアの例示は、必要条件ではあっても十分条件ではない。マークによれば、音の産出が演奏と呼ばれるためには、まず第一に、それが引用である必要がある。次にマークによる「引用」であるための三つの必要十分条件を示すが、彼の「引用」の定義は、「記号体系の統辞的

に同定し得る要素からなる集合」という、引用されるものに即した静的な、匿名的な体系もしくは構造ではなく、あくまでも人間が「為す do」<sup>(10)</sup>、一定の条件に合致する言語行為の視点から捉える動的なものである。このような視点は、作品解釈を、書かれてあるテキストの意味理解という枠から解き放ち、行為という「出来事 quod」を《テキスト》とする音楽解釈の可能性を示しているだけでなく、何らかの意味で音楽と言語の平行性を問題にせざるを得ない「音楽意味論」に新たな視点を提供する可能性、そして、先ずはテクネー、アルス ars として存在する「芸術 art」の技術の存在論的位相をも明らかにする可能性を持っている。

さて、彼によれば、自然言語に於いて、語の連鎖 S があってとして、発話 U が S の引用となるための必要十分条件は次の三条件である。

- 一 U が S を正確に構成すること
- 二 U の語が S を構成しているものと同一のものであることを話者が意図していること  
今、これを意図<sub>1</sub> とすると、この意図<sub>1</sub> なしに S と同一の言葉が発せられても、それは単なる一致であって引用とはならない。
- 三 U と S との実際の一致が一致させようとする話者の意図<sub>2</sub> によっていること  
U が S の引用であるためには、U と S とが同一であるという内容に関してだけではなく、U と S との一致という事態そのものが話者の意志によって生じていなければならない。例を引こう。痛い時、私もあなたも、必ずしもそう言う訳ではないが、同じように「痛い」という場合が当然ある。この時、私があなたの「痛い」という語を引用したと言うことが出来るためには、私の側に「痛い」という語と同じ語を発話するという意図<sub>1</sub> の他に、それをあなたの語として引用する、つまり私の発話をわざわざあなたの発話に一致させるという意図<sub>2</sub> がなければならない。

結局、二重の意図がなければならない。

以上が、マークの挙げる、ある発話 U が S の引用であるための必要十分条件である。

マーク自身は、註 3 及び註 4 の論文の何処でも明示的に言及していないが、この三条件を演奏という事態に引き移す前に、我々は、演奏を芸術的コミュニケーションの立場から論ずる者として、一言、この三条件、特に後の二条件が、グライス H. Paul Grice が挙げる意味を成立させるための条件、即ち、「意図の複合性」と基本的に一致していることについて触れておかねばならないだろう<sup>(11)</sup>。グライスによれば、「意味 meaning」が十全に了解されるためには、ある発話の内容が受け手に了解されることが意図されているだけでなく、その発話をわざわざなした意図自体もまた了解して欲しいという意図があるのであり<sup>(12)</sup>、しかも前者の意図と後者の意図とは不可分に結びついているのである。この意味成立の条件と、演奏という行為がまず引用であるための条件との基本的一致は一体何を意味しているのであろうか。

差し当たって言うべきことは、まず第一に、行為としてみた場合、「演奏」も「意味」行為も人間の意図、さらに言えば、人間の「意欲／意志 vouloir」に支えられている有意味な行為であり、次に、その場合、演奏の場合なら演奏される作品、意味成立の場合なら発話内容が、ともに有意味であることが前提されている。そして第三に、発話と同じく演奏は、他者の存在を前提にし、芸術が基本的にコミュニケーションの事態であることを明示している。

演奏に引きつけてさらに付言しておけば、第一点と第二点は意味成立と具体的演奏行為が同時に行われていること、即ち、具体的行為が二重の意味で有意味に行われていることを意味しているのであるから、演奏とは実は解釈行為であることの別様の表現なのであり、第三点は、それが常に演奏者と聴手との協同作業として行われていることを示している。グライス流に言えば、そこに「協力の原理 Cooperative Principle」<sup>(13)</sup> が作動している筈であることになり、そもそも演奏が演奏とな

るためには、マークもブルレも指摘しているように、演奏家と聴手の双方の存在が必要なのである<sup>(14)</sup>。

さて、以上の事態の確認の下、先のマークの言う引用成立のための三条件を演奏の場面に引き移してみよう。事態は次のようになる。例えば、ショパンのノクターンを演奏するとしよう。それが演奏であるためには、まず引用でなければならず、そのためには、

- 一 演奏者はスコアによって規定されたものと同じ音連鎖を産出しなければならない。
- 二 更に、演奏者は、彼の弾く音連鎖がノクターンのものであることを意図<sub>1</sub>していなければならない。つまり、自動ピアノではなく、その演奏者、つまり「私」という意志を持つ主体が当該のノクターンを自分の意志によって演奏するという行為をなしていなければならない。
- 三 そして最後に、演奏者の意図が演奏者の行為を通して、聴手に伝わっていなければならない。つまり演奏者がそのような同一性を齎す事態を意図<sub>2</sub>しているという「こと」/事柄自体が聴手に伝達されなくてはならない。

マークの論考自体は、このような考察の後、直ちに演奏が「引用」であることは演奏が成立するための必要条件ではあっても、それだけでは不十分であり、さらに「主張」である必要がある、という論点に移っている。しかし、我々は、この引用の三条件の中に、既に演奏が「主張」でもある契機を指摘できると考える。

一 条件一は、演奏には一定の音を産出する技術<sub>1</sub>が必要となることを意味している訳だが、このことは直ちに演奏しようとする者の身体と意志の分裂を生じさせる。手は思うように動いてはくれない。それに、一応楽譜を辿ることが出来るだけでは演奏とは言えず、演奏には少なくとも、音の流れの、従ってそれを生む「動作 gesture/geste<sup>(15)</sup>」の滑らかさが必要である。技術<sub>1</sub>とは、先ずはこうした音の流れに自由に乗れることを可能にするためのものである。

二 このことは、我々の何かを伝えようとする意志は、我々の技術<sub>1</sub>力によって拘束されることをも意味する。練習の時ならいざしらず、人前で何かを演奏する時、我々はやれそうもないことをやろうとは、絶対にしない。つまり‘pouvoir’と‘vouloir’とは比例するのである<sup>(16)</sup>。もっと積極的な言い方をすれば、技術<sub>1</sub>は進歩出来るものであり、それとともに作品理解と表現力が変化・進歩していくのである<sup>(17)</sup>。

演奏は、このように技術力に左右され、しかも意図的に敢て一瞬の時の気まぐれに自己を晒すことを意味する。従って演奏者は、激しい練習をした後でも、いざ本番という時、その緊張だけで日頃の技術的レベルを発揮できないことが多い。こうした面から、つまり常に成功するとは限らない、リスクを冒す人間の行為として演奏を捉えると、技術的難曲の意味もはっきりする。それは、こうした危険度をアップさせることによって、内容を云々する以前に、困難さに比例した感動を呼ぶことを狙ったものである。自分自身、そうした緊張には耐えれなかったドビュッシーの警戒と軽蔑もそこにある。しかし、今はそのことに触れるに止め、その十全な解釈は後に譲ることにしよう。

三 我々の目下の文脈においてより重要なことは、音楽の演奏の場合、引用するもの、つまり作品を具体化するためには、楽譜が既にそこにあることから、ただその楽譜を音響的に再現すればいいように思われがちであるが、実際はそうではないということである。確かに、我々は、具体的行為によって楽譜を音響化するが、同時に、その楽譜が表現しようとしているものを「探りあてる」<sup>(18)</sup>必要がある。我々は、手持ちの技術<sub>1</sub>を用いながら、我々が実現しているものが、その作品ひいてはそれを作った作曲家が伝えようとしているものなのかどうかを絶えず判断し、聴き取る必要があるのである。「考えて弾きなさい」とは、ピアノ教師が子供によく言う台詞であるが、正確に言えば、「考える」だけではなく——勿論、知的要素は大きく、頭脳の明晰さは演奏の程度を左右する。こ

れは聴いていてすぐ分かることである。——、音の姿を想い描くこと、いや単に想い描くのではなく、実際に耳というか心というか——分けられないことが多い——に、その姿が響いて来ることが必要なのである。技術<sub>1</sub>は想像力に支えられていなくては、何の意味もない。「頭のカラッポ」の演奏は、それが技術的に見事な演奏である場合であっても、そして演奏している作品の技術的水準がかなり高い場合であっても、聞いていて不満が残ることが多いものである。西村清和はこの間の事情を絵を素材にして論じて、「手の想像力」<sup>(18)</sup>と表現したが、けだし名言であろう。手は「思う」だけでなく、「想う」必要があるからである。

四 そして、この自己の行為を見つめる契機は、単に今自分が伝えようとしているものに自分が確かに突き当たっているという判断に関与しているだけでない。引用条件三から分かるように、それは同時に、突き当たったものを相手に分からせようとする意図<sub>2</sub>とそれに伴う努力、つまりは「表現」にも同時に関与している。自分が今実現しつつあることが相手にどのように伝わっているのかを、つまり表現という事態全体を、弾き手である演奏家は、自分を聴手となして俯瞰する姿勢が必要なのである。我々は演奏する時、演奏する自分に我を忘れて夢中になり過ぎてはならず、絶えず自分を見張っていなければならない。山崎正和の言葉を借りれば、音楽の流れに「没入」し過ぎてはならず、「展望」する姿勢が必要なのである<sup>(19)</sup>。

我々はこの作品再構成とその再構成行為自体の双方に関わる技術を、差し当たって、技術<sub>2</sub>と呼んでおくと、これこそ、実は演奏が「主張」でもあらねばならぬことを示す本質的契機であり、かつ、結論を先取りして言えば、それは「こと」の成就に関わる契機でもあると考える。真のヴィルトオーゾの演奏とは、従って、演奏者の意志を超えた無心へと至った演奏であり、演奏はそこで初めて完成する。真のヴィルトオーゾとは、演奏していない時も依然として身体的存在としてあり続ける演奏家なのではなく、演奏時に演奏という「こと」を成就する「無心の存在」なのであり、真のヴィルトオーゾの技術とはこの「無心を企む」技術なのだ。

五 最後に、第三点と第四点の双方は、実は演奏により初めて作品が現実化される事態について述べているが、この点も目下の我々の論点には重要な意味をもっていることを指摘しておきたい。言葉で何かを言う場合、二つの主張を同時に行うことは、普通あり得ない。両立しないのである。同時に二人が各々の主張を言う場合は、互いに相手の主張に聴く耳を持たないことを意味し、同じ一人の人がそうしたことを言えたとしたら、その人は二枚舌を使っていることになるからである。しかし、演奏の場合、「引用」される作品は引用行為によって初めて現実化されるのであり、その現実化する行為が行為としてある種の独立性を持つところに、演奏が「主張」であり得る契機があるのである。他の芸術の場合、既にある作品をそっくりそのまま引用することは、引用とは言えず盗作もしくは剽窃になるのに、演奏の場合は、まずはそれが第一の必要条件であるところに、芸術としての演奏の独特の在り方があるのである。

## §2 演奏と主張

マークに従えば、演奏は「引用＋主張」である必要がある。そして「主張である」ということは、「自己の示すものが真であると受容されることを意図する」<sup>(20)</sup>ということである。

ところで、興味深いことに、マークは先に示したように、ある発話が「引用」であるための必要十分条件を明示しているが、すぐ後に述べるような事情から、「主張」であるための必要十分条件は明示していず、ただその本質的性格を、ギーチ P. T. Geach に依拠しつつ提示しているに過ぎない。

ギーチの論点は多岐にわたるが、次の三点に要約される<sup>(21)</sup>。

一 主張の内容は主張という行為と独立である。

二 主張は、命題の何らかの構成法によって生じるのではなく、「sui generis」<sup>(22)</sup>であり、かつ「打ち消し難い inalievable」<sup>(23)</sup>。

三 この主張という行為に sui generis なものとは、命題を単に記述するのではなく、その命題が真であること、又、真であると受容されることを欲する、ということである。

条件三についてはとりたてて言うことはないが、この条件だけがマークに引き継がれているのを見逃してはならない。

条件一は、ギーチによって「フレーゲの論点 *the Frege point*」と呼ばれ、フレーゲが『概念記法 *Begriffsschrift*』(1879)で既に主張していた、論理学や現代意味論にとって非常に重大な主張である。ギーチの文脈に即して言えば、思考は、それが真理であるということが同意されようがされまいが、その内容（普通これは「命題」と呼ばれる）は同一のままである<sup>(24)</sup>ということ、ギーチの「主張」という論文はこのことの確認のために書かれているといっても過言ではないのである。

条件二は、実は、条件一のギーチの主張が我々の論点と真向から対立することを、より具体的に示している。というのも、言語行為論の立場に立つ、ということは、何らかの意味で、発話行為が発話内容に関係する、ということを目指することを意味しており、逆に、ギーチは、そうしたことは少なくとも論理的命題に関しては成立しない、ということを目指しているからである。事実、ギーチは、坂本百大によってオースティンの「言語行為論」の先駆者の一人と見なされている法哲学者ハート H.L.A. Hart の考え<sup>(25)</sup>を撤回させた張本人なのであり<sup>(26)</sup>、当論文でも、「オックスフォードの哲学者達」<sup>(27)</sup>という間接的な表現をされているが、言語行為論的考えは、「主張の持つ力 assertoric force がどこから来るのか」という問に対する様々な答えの批判——純粹仮言三段論法 *modus ponens* の検討、「It is true that...」文の実態、ジルソン等が主張する、論理学の繫辞 *copula* を「存在」化する考え、ストローソンが主張する「述語」が主張の力を齎すとする考えの批判等——がなされていく過程の中で否定されているのである。

こうしたギーチの論文をマークが引用して、しかも言語行為論の文脈で利用しようとしているということは、マーク自身がギーチと真向から対立する姿勢を敢えてとっているということの意味している。このギーチとマークの主張の対立は、哲学的視点から見た場合の言語行為論の生命に関わる本質的な対立であり、先に註11で紹介したマルゴリスの言語行為論に対する否定的な見解も、この点に関する言語行為論の弱点を考慮した上でのことなのである。

さて、このような哲学的背景の下で、マークは「主張」は「引用」と両立し得る、と主張する。従って、当然のことながらそのことの証明のためにかなりの頁が割かれている。以下、その概要を紹介しよう。

一般に「引用」は、あるもの「について about」何ごとかを言うことは出来ても、「それと共に／それによって with it」何かを言うことは出来ないと考えられており、引用のための特別な記号である「引用符」の存在は、このことを示す記号であると考えられている<sup>(28)</sup>。マークはこの常識に対して、実際の言語行為では「引用」が同時に「主張」でもあり得ること、そしてこの時、引用する人と引用される人の主張は必ずしも同じである必要はない、と主張する。

例えば——これはマークの挙げる例である——、ある人 A が朝、空一面の雲がようやく動き、雲間から太陽の光りが射してきたのを見て「太陽が覗き始めた *The sun has broken through*」<sup>(29)</sup>と言ったとしよう。そして、私 B も窓辺にいて、同じく「そう、太陽が覗き始めた」と言ったとする。マークはこの時の B が、散文的精神の持ち主であれば、同じ事態を“break through”といった隠喩的表現を好まなかった筈であるから、B は A の発話を「引用」する意図があったのであり、しかもこの時、B は単に A の発話に同意しただけではなく、「私自身が天候の状態を観察して、‘the sun has broken through’であることを主張している」<sup>(29)</sup>のだと言う。

つまり、マークは、「一つの主張が同時に他の主張である」<sup>(30)</sup>ことを主張している訳ではなく——それは不可能であることを認めている——、「引用」が同時に「主張」でもあり得ることを主張しているのである。

そしてこの時、先述のように、マークに従えば、ということは言語行為論の主張に従えば、ということになるが、BがAの主張を引用したとしても、必ずしもAの主張をそのまま主張しているとは限らないことが主張される<sup>(30)</sup>。発話される語やその構成が同じであるということ——つまり同一の文であること——は、異なる複数の主張の同一性を主張もしなければ、排除もしないのであり、一人の人の一つの発話といえども、同時に様々な言語行為と捉え得ると言うのである。

少なくとも、マークの挙げた事態は十分にあり得るように思われる。しかし、ここに真に厄介な問題が同時に生じて来ることを無視する訳にはいかない。難点は二つある。

まず第一に、ある発話の言語行為としての種差を判定するためには、その基準となる同一性、常識的に考えれば、発話された文章の意味の同一性が保持されていなくてはならない。ギーチは用心深く、「命題」に話を限定して、そのことを主張していた訳である。しかし、マークの「一つの発話といえども、同時に様々な言語行為と捉え得る」という発言を、ギーチの立場を否定し、文の意味が言語行為に依存することを認める発言と解すると、つまりこの同一性が保持されないことを認容すると、文章構成上は全く同一の文が異なる意味を持つことを主張しなければならないことになる。これは、そのことを証明する論理的作業がどのようなものであっても、直観的におかしい。そんな事態が生じたら、コミュニケーションが不可能になってしまうからだ。こうした事態を回避し、しかもマークの立場を維持する唯一の道は、文の多義性を主張することである。しかし、それでは、文には色々の意味があり得るという全く常識的なことを主張しているだけのことになり、わざわざ「言語行為論」と銘打つ必然性がなくなる。

次に、第一の難点と密接に関連する難点であるが、先にマークの挙げた例でもそうなのだが、こうした意図の複合性を一体誰がどのようにして了解するのか、という客観的基準に関わる問題がある。マークは、話が上手いくように、Bを「私」という一人称を担える主体にしてあるが、一般的にこうしたことは成立するのであろうか？ 常識的に考えれば、そんなことはない。ちゃんと話したつもりでいても、誤解が起きるのが人間社会の常なのである。こう言ったつもりとかああ言ったつもりとか言う話をいちいち聞いていたのでは埒が明かないだろう。そうしたことを認めて、マークが自己の立場を維持しようとするれば、発話がなされた状況をいちいち明らかにする、というコンテキストの解明作業を完璧に行わなければならないことになるが、それは不可能ではないにしても、少なくとも私には余り実りのない仕事のように思われる。肝心の「発話」が状況に発散してしまうからである。結婚の誓約の言葉は、たとえどんな事情があるにしても、とにかくその内容に関しては同一であるという条件が満足されていなくては、オースティンの言うように、発話者のモラルを問えなくなるのである。

後者の難点はマーク自身も認めており、「所与の発話が主張であるか否かは、話者以外には分からない」<sup>(31)</sup>と言う。しかし、マークとしては、こうした難点があるにも関わらず、主張という行為は「基本的活動 basic action」<sup>(31)</sup>であり、日常的に、ある人の発話が主張かどうか曖昧な時だけ、我々はその意図を尋ねるという仕方では処理していることを指摘し、文法的に「平叙文 declarative sentence」と呼ばれているものは、主張とみなして差し支えないだろう、という、かなり楽観的な見方をしている。

しかし、それではギーチの言う「主張の持つ sui generis な力」というのはどうして生じるのであろうか？

この問題は当論文のこれ以降の考察の課題となっていくものであるが、そのことを考える前にひ

とまず、マークの言う「引用＋主張」の事態を演奏の事態に引き移しておこう。音楽の演奏の場合、彼の言う事態は、言語の場合よりもずっと自然な事態であるように思われる。「引用」行為は楽譜通りの音連鎖の産出と考えられ、それだけでは演奏とは呼べず、演奏は自己表現でもなければならぬのであるから、その＋αの要素を引用されている素材の「主張」として捉えることが出来るからである。そして、言語の場合、発話が主張か否かを定めるものは、他からは伺い知ることのできない発話者の「意図」なるものであったが、演奏という事態では、それは、一定の音産出が一定の効果を持つことの意図ということになる。つまり「意図された効果 intended effects」が得られたか否か、が判定の基準となる訳である。

この際、この「意図」というのは、演奏家が舞台の上で泣いてみせたりして聴手の同情を買おうとするとかいう意図を言っているのではなく、あくまでも「主張」の意図であることを忘れてはならない。つまり、それは、言語の場合で言えば、私の発言が真であることを意図していることを聴手が認識するかどうかに関わっている。ここにこそ、先に指摘しておいた主張の力の出所・由来を問わねばならない必然的理由があるのであるが、その点に関するマークの発言は次のようにものである。

ある発話を「主張」ととるということは、その発話が何らかの事実を述べたり、説明を与えることを目的としている、と受け取ると同時に、そのことが真であることが目指されていると受け取ることである。ここで、「真であることが目指されている」というのは、話者が自らの発話する語が一定の力を持つものであることを意図して、それらの語を発話する、ということであり、この特別な力は語が世界について何かを主張するものとして自己措定するところから生ずるのである<sup>(32)</sup>。

言語の場合に対応させて演奏の場合を考えれば、その演奏が主張でもあるということは、音楽的に「適切 cogency」<sup>(33)</sup>であるか否かに関わっていることになる。マークはこうした発話行為と演奏行為の平行性を、演奏の記述や批評の際に、言語的「主張」の際使用されるような「確信に満ちている」とか「説得力がある」とか「誠実である」とか「断固としている」とかいう言葉が使用されることが多いことを挙げて強調している<sup>(34)</sup>。

我々もまた、マークの議論全体を支えるこのメタファー、つまり音楽と言語行為を出来るだけ平行的に考えていこうとするメタファーは、特に音楽の演奏の場合、「引用＋主張」の事態が自然なだけに単なるメタファーに終わらず、強い説得力を持っている、と考える。演奏の場合、その演奏は先ず引用であることから、引用されるもの即ち取り上げる作品の妥当性／適切さが、次にその引用が主張でもあることから、演奏行為そのものの妥当性／適切さが問題になる。しかも、演奏家自身は、逃げも隠れも出来ない状況下で、この二重の適切さを自からが担う行為として示す訳であるから、二重の誠実さを一つの行為で示す冒険に乗り出すことになる。

演奏会というのは、こうした二重の適切さ／妥当性の意図の表現／主張の場なのではないだろうか。そして、コンサート・ホールに行くということは、同意するか否かは別として、我々がそうした二重の意図が主張する事態であることを了承するという意味を、聴衆が演奏家のことの成就に対して拍手を贈るのは、そのあっぱれな清々しさを演奏家と子ども喜ぶからなのである。よい演奏とは、時が初々しく姿立つことを言うが、それは聴手だけが満足するものではない、言うまでもなく、演奏家自身も満足するものであり、その湧出する時に立ち会えた幸福は、と子ども味われているのである。

## §3 ヴィルトオーゾの技術

なぜ演奏行為を主張行為と捉えようとするのか、その意味は、今しがたのべたように、演奏がいま・ここで実際に実現される行為としてしか存在しない点を考えると、より一層明確になる。それは、言語の場合であれば、「私は……と約束します」という、バンヴェニスト風に言えば、語る主体と話の主語のずれが最小となる事態<sup>(35)</sup>、オースティン風に言えば、語ることが同時に行為でもある事態<sup>(36)</sup>と瓜二つであるからなのだ。「演奏者は作品について‘about’主張しているのではなく、作品の‘of’主張をしているのである」<sup>(37)</sup>。

その際、既に述べてあることであるが、演奏という主張行為は、決して作品内容の理解抜きでなされることはない。内容を何も分からないで自分が意味を持つ行為をしていると考えることは、あり得ないことであろう。

先に、演奏が引用の事態であることは既にそこに主張の契機を見ることができることを指摘しておいたが、かくして「引用＋主張」の事態は、技術に鋭い自覚を迫ることになることが了解されよう。まず第一に、引用、即ち忠実な再現の必要性は、作品が要求するものと実現するものとの間に必然的に《ずれ》が生ずることを意味するが、その《ずれ》を解消するため、技術<sub>1</sub>は向上を促される。この時でも、先述のように、単に機械的に精確なく手<sup>1</sup>の養成だけでは不十分なのであって、作品の求めているものを「突き当てる」〈思い、想う手〉が必要になることを忘れてはならない。形は全て、〈思い、想う手〉によって探られる。第二に、この技術<sub>1</sub>とは切り離しえない形で、可感的レベルでの同一性の保持が努力されつつ、いかにそれを主張するのか、と言う点に関する振じれのある《ずれ》の解消のための技術<sub>2</sub>が必要となる。それは、いかに提示するかという「いかに」に集中し、演奏を一つのイヴェントとなす、つまり「こと」を成就していく技術である。

この技術がなぜ振じれのある《ずれ》を問題にしなければならないのかと言うと、技術<sub>1</sub>と技術<sub>2</sub>が単に異質なのではなく、実は次元を異にしているところにその原因がある。技術<sub>1</sub>は、何といたっても再構成することに関する技術である。それに対して、技術<sub>2</sub>は、演奏が「こと」の業であることを自覚し、その成就を狙う技術である。一方は「もの」に関わり、従って「ものにする」ことの出来る技術であるとすれば、他方は、自己がそういう行為を成しているという「こと quod」を企む技術である。一方は一度獲得してしまえば繰り返しのきく技術であるが、他方は、時の企みをいちはやく見抜き、臨機応変に身を処する技、というより、下手な考えを捨てて時の流れに身を任せる術を知る技術、「無心」を企む技術なのである。

「もの」に関わる技術の自覚は、あくまでもその向上を目指す訳であるから、その自覚は鋭ければ鋭い程、先ずはそれ自身を対象化し、取り扱えるものと化し、その研鑽が積まれる訳である。従って必然的に技術偏重の傾向を生んでいく。この過程で獲得される極度に強化された技術こそ、マークによって「ヴィルトオーゾの技術」と呼ばれているものであるが、興味深いことに、この技術は、一方に於いて「もの」の再現の面で、他方に於いて「こと」の成就の面で、等しく《ずれ》を解消するのではなく、かえってそれを強化する方向に働く危険を持っている。この事態こそ、敢て振じれある《ずれ》という言い方をした事態なのである。なぜなら、技術が自己主張するようになると、ということは演奏家が自己主張するようになるということだから、一方で、手は作品を〈思い、想う〉ことを止め、自分を〈思い、想う〉ようになり、他方で、演奏の場を自己の誇示により一方的に支配し、時の恵みを作品と聴手と共に三者で分け持つことを忘れてしまうようになるからである。

このように《ずれ》を解消するための手段であったはずの技術は、かえってその《ずれ》を強化す方向に働く危険を併せ持つ手段でもあるのである。ここにこそ、本質的な「芸術的技術」の問題があるのであり、従ってそこには、マークは第一と第二の困難しか挙げていないが<sup>(38)</sup>、次のような



三重の困難が立ちはだかっているのである<sup>(39)</sup>。

- 一 技術的なものよりも引用するものに関する困難——これは作曲家が実現するもの、即ち作品の内容に関する困難
- 二 技術上の困難——一に伴う場合とそうでない場合がある。つまり作品の内容は平明であっても弾くのが難しい場合がある。
- 三 引用するものや技術より、弾くという「こと」に関する困難——引用内容も平明で、技術的にも難しくないので、いやかえってそのために主張であることが、つまり真実を伝え、訴える力が素直でわざとらしくなくあることが困難となる場合があるが、こうした場合がこのことを示す一つの典型的な場合である。

これら三つの困難がバラバラに存することはない。既に述べてあるように、一般に技術力と表現力とは相即的であるから——やれもしないことをやろうとは思わない——、条件一には必然的に条件二が伴っていることが多いだろうし、又条件二の場合に内容の理解が不必要になる訳でもない。従って、条件一の困難を持つ作品をそうでなく弾いたり、条件二の困難を持つ作品を条件一の困難を持つものとして弾くことは、可能ではあるが、演奏の主張の妥当性を危うくする。又条件三が一や二と無関係になることはない。条件一や二が問題となる以前に、そして一や二が克服された後になお残る、演奏が主張であり且つ「こと」の成就であるための基本的困難であるからである。妥当な解釈や又卓越した技巧は、それだけでは必ずしも演奏の成功を意味せず、しかも双方が揃ってさえ、不思議なことに、その演奏には何かが欠けていて、不満を残してしまうこともあるのである。

では、ヴィルトオーゾがこれら三つの困難を突破し、「演奏が成功」した時、一体何が生ずるのであろうか？ マークはその時、序で述べてあるように二つの「芸術作品」が現前していると言えい得ると主張する<sup>(39)</sup>。しかし、ではこのもう一つの別の作品とは一体何なのであろうか？ 演奏の成功に於いて「ヴィルトオーゾの技術」は一体何を作り出したのであろうか？ 結論を先取りして言うならば、我々は、それを意味理解される作品の現実化とは別の「無心の実現」であると考えたいのである。更に、その実現によって演奏という繰り返しは、永遠の開始であり得ること、つまり新鮮な時の湧出であり得ることを示していると考えたいのであるが、しかし、それではどうしてそうでなければならないのであろうか？ そのことを明らかにするためには、ヴィルトオーゾの技術が「こと」の成就を目指すと主張されていたのであるから、当然、人間に於ける「こと」の存在論的分析が必要となってくるのが理解されるが、そうした議論の必要性をマークの議論に即して明示し、ジャンケレヴィッチやブルレの存在論へと橋渡しをするために、我々はマークの言う「ヴィルトオーゾの作品」という概念をもう少し詳しく検討しておこう。

これ迄の議論から、技術が芸術作品の産出のために必要であることは十分に納得されることと思う。従って、とマークは言う、作品が技術を「提示 show」しているからといって、特にそれが「ヴィルトオーゾの作品」と呼ばれる必要はない。特にそのように呼ばれるには、ある作品が「技巧 skill」を「誇示 diaspay」<sup>(40)</sup>している必要がある、と。そのために必要となるのが次の三条件である。

- 一 技術が必要条件である。
- 二 必要条件である技術をその主題としている。
- 三 主題にしている技術を「誇示 diaspay」している。

条件一と条件二だけでは、殆ど全ての芸術作品がヴィルトオーゾの作品となってしまう。事実、芸術は又「ars」でもあるのであるから、それはそれで意味のないことではないとしても、マークの言う「ヴィルトオーゾの作品」というのは、作品が必要条件としているものを主題とし、しかも自己がその主題の例となる作品なのである。グッドマン Nelson Goodman の用語を用いれば、技術の「具

現 exemplification」<sup>(41)</sup> となっていなければならない。つまり、何らかの意味での技術の誇示が認められねばならないだけでなく、極端に言うとそのだけの作品、それがマークの言う「ヴィルトオーゾの作品」なのである。では、そこでは一体何が生じているのであろうか？ マークは再現的絵画を例にとり、作品、その主題、再現される「実在 reality」の三者の関係の検討を踏まえて、次のように答える。

「ヴィルトオーゾの作品」は、技術そのものをそれが必要条件であることを超えさせて作品の主題となし、普通は実在によって占められている場所に芸(技術)術を位置付ける。この時、この作品は「実在—と見なされた—芸(技術)術 art-seen-as-reality」の例を自らが構成する<sup>(42)</sup>。

我々は、このマークの答えに対して、更に次のように問わねばならない。では、この実在と見なされた芸(技術)術とは一体何を意味するのか？ と。それはマークの言うように単なる技術の誇示に終わるものであろうか？ 我々はそうではないと考える。というのも、実は演奏に於ける技術は、ものにするの出来る技術であっても、文字通り「物 res」であるのではない。それは経験的積み重ねではあっても、実践によって実践の中でしか示されない。それは、技術の実在化と時間的形形成の業双方の極度の自覚化であり、実は、それは「こと」の自覚的捕捉の試みであると解すべきであると考え。つまりそれが実際成功するか否かは別として、時間形成に於ける意志の徹底した浸透による、意図されたことの実現、即ち成功が企てられているのである。ヴィルトオーゾとは、こうした一回的な英雄的行為に成功したものにその都度与えられる榮譽の名なのではないだろうか。

以上の我々の主張は、マークとは立場を異にし、ヴィルトオーゾというものを、技術の誇示に終わるものではないと考えるが、同時に、必ずやその誇示の過程を経由する必要があるとも考えている。それでは一体、何故そのように考えねばならないのであろうか？ 何故、ヴィルトゥーvirtùの人、即ち力と徳の人は、同時に技術を越えた「こと」の自覚的捕捉の試みとして存在しなければならないのであろうか？

(未完)

#### 註

当論文は、1984年10月に九州大学で行われた美学会全国大会席上で発表された「行為としての演奏」を基にした論考である。

(1) Arthur Danto, "The Transfiguration of the Commonplace", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. XXXIII, No. 2, pp. 138-148.

(2) Thomas Carson Mark, "On Works of Virtuosity", *The Journal of Philosophy* (1980) pp. 28-45 の40頁

Thomas Carson Mark, "Philosophy of Pianoplaying: Reflections on the Concept of Performance" *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XLI, No. 3 (1981), pp. 299-324 の320頁

(3) 註2の後者の論文

(4) 註3論文の316頁

(5) Gisèle Brelet, *L'Interprétation Créatrice—Essai sur L'Exécution et L'Œuvre* Tome I, Presses Universitaires de France, 1951, p. 2.

この事態はジャンケレヴィッチにあつては、'effectivité' と呼ばれている。

なお、『創造的解釈』は2巻本で、第2巻は、*L'Interprétation Créatrice—Essai sur L'Exécution musicale* Tome II, Presses Universitaires de France 1951である。

(6) Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971.

杉本秀太郎訳『音楽のために』音楽之友社 1977年, 21頁。

正確な文章は次の通りである。

「聴衆に対して名手が発揮する幻惑というものは、サーカスの演技に群衆を引きつける魅力とかなりよく似たところがあるようだ。何かひやりとしたことが起こりはせぬか、終始期待するところ

がある。ひょっとして、イザイ氏はコロヌヌ氏を肩車にのせてヴァイオリンを弾くのではないか。ピュニョ氏は、歯でピアノをくわえながら、見事に一曲弾き切りはしまいか……。』  
ヴィルトオーゾの演奏に対する軽蔑と警戒が明らかに見られる。

(7) G. Brelet, *op. cit.*

(8) Vladimir Jankélévitch, *Traité des Vertus*, Bordas, 1949,<sup>2</sup>1968, 1970, 1972 Flammarion  
その要約的著作としての, *Le Paradoxe de la Morale*, Édition du Seuil, 1981.  
Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion 1974.

(9) T. Mark, *op. cit.*, p. 301.

‘instantiating’ はマークの用語であり, ‘exemplification’ は後で必要になるグッドマン Nelson Goodman の『芸術の諸言語—記号理論序説 *The Languages of Art—An Approach to a Theory of Symbols*』(Oxford University Press,<sup>1</sup> 1969, Hackett Publishing Co., 2 1976) の用語である。

(10) この点は, 註 3 論文で何度も強調されている。次の文を参照のこと。

“I do not have in mind quotations as syntactically identifiable elements of symbolic systems, but quotation as a speech act, something people *do*.” (p. 305) “Before offering such argument, I should point out that ‘assertion’, like ‘quotation’, is used here to refer to a speech act;” (p. 307)

(11) 私自身が, 「言語行為論」の存在を知ったのは, 修士論文『音楽の意味』(1973年) 作成中に, バンヴェニスト Émile Benveniste が『一般言語学の諸問題 *Problèmes de Linguistique Generale*』(Galimard 1966 岸本通天監訳 みすず書房 1983年) でオースティン John Langshaw Austin (1911-1960) の著作 *How to Do Things with Words?* (坂本百大訳『言語と行為』大修館書店 1978年) に言及していたからである。

その後, 日本の美学界では, 佐々木健一, 渡辺裕等によって活発な議論が展開されているが, 世界的な動向は, 坂本が『言語と行為』の解説で詳しく紹介しており, 又英米の美学における「言語行為論」の位置とその評価に関しては, マルゴリス Joseph Margolis の次の文献に詳しい。

J. Margolis, “Recent Work on Aesthetics” in: Kenneth G. Lucey & Tpbor R. Machan (eds.), *Recent Work in Philosophy*, Roman & Allanheld 1983, Chap. 11, pp. 295-312.

なお, 美学的視点から見た言語行為論には, 明確に(a)オースティン, サール John Searle, アルストン William Alston の流れと, (b)グライス H. Paul Grice, プラット Mary Louise Pratt の流れの二つの流れがあるとのことであるが, マーク自身は, このどちらのコンテクスに属して発言しているのかを明言していない。

最後に, マルゴリスは, 言語行為論一般の基本的難点を, 複合的な「意図」(これはグライスにあっては, 後に「含意素 implicature」と言い換えられていく。cf. “Logic and Conversation” and “Further Notes on Logic and Conversation” in: Peter Cole & Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics* vol. 3 Academic Press 1975, pp. 41-58 & pp. 113-117) を見出す際の客観的基準と方法論的論拠を明示することに失敗しているために, 「意図を理解するには意図の理解が必要となる」というトートロジーに陥る点に見ていることを付言しておく。

(12) 正確には次の文を参照のこと。

“what is necessary for *A* to mean something by *x* as follows. *A* must intend to induce by *x* a belief in an audience, and he must also intend his utterance to be recognized as so intended.” (“Meaning” *Philosophical Review* 66, 1957, pp. 377-388.

なお, この論文は, Danny D. Steinberg, Leon A. Jakovits (eds.), *Semantics* London, 1971, pp. 53-59 に再録されており, 上記の文はその45頁にある。

また, この論文で言う ‘meaning’ という用語法に関して, 渡辺裕は, 本当は「表現意図」のことなのだから「表意」とでも訳すべきことを指摘している。(「音楽における意味と意図」東京大学美学芸術学研究室紀要『研究』2 東京大学文学部美学芸術学研究室 1983年 83-112頁の註2 参照)

(13) H.P. Grice, “Logic and Conversation” p. 45.

(14) G. Brelet, *op. cit.* p. 385 の脚注 3 に, あるピアニストの談として, 彼が聴衆の前で弾いている時には, 彼の裡に新しい人格 *personnalité* が湧出してくるという興味深いエピソードが紹介されている。

“Celle qui joue n'est pas celle qui travaille”. ブルレは、そうした事態が生じるのは、演奏が極度の集中を必要としているから、言い換えるならば、演奏家が己の行為に濃密に現前する必要があるからであるが、「そのことを密かに要求するのが聴衆である que réclame secrètement le public」ことになる。

- (15) これは、ブルレの『創造的解釈』での用語であると同時に、コーカーWilson Cokerの『音楽と意味 Music and Meaning』(The Free Press 1972)での用語である。

後に、演奏が何故、主張行為と平行的に考察できるのか、特に「主張の力」を持てるのか、その理由を明確にする際に必要となってくるので、ここで導入してのくが、差し当たっては、演奏の具体的な行為を表現しているものと解して欲しい。

- (16) G. Brelet, *op. cit.*, p. 198. “le pouvoir détermine... le savoir et le vouloir.”

- (17) G. Brelet, *ibid.*, p. 199. “C'est nôtre technique, même imparfiat, qui contraint notre pensée de l'œuvre à s'éprouver en se réalisant.”

- (18) スコアは作曲家が残した見取り図ではあっても、作品そのものではない。残された見取り図から作品の「構造」を探り、それを具体的な「(音響)形式」へと変換して、作曲家の想像を探り当てる肉体的・精神的な全人的作業は、演奏家に任せられることになる。そして、聴手は、この演奏家によって産出された具体的な音響があって、初めて作品の「形式」を聴き取ることが出来るようになるのである。更に言えば、この具体的な音響形式においてこそ、フーゴー・リーマンが言うような事態、即ち「実際に鳴り響いている音楽だけでなく、むしろ、創造する芸術家の内なる音のファンタジーの中で、音符に書き記される以前に息づいていた音関係の表象が、再び聴手の音のファンタジーの中で新たに蘇る」といった音楽芸術にとって最も本質的な事態が可能となるのである。

cf. Hugo Riemann, “Ideen zur einer Lehre von der Tonvorstellungen”, *Jahrbuch Peters*, 1914/15 Leipzig 1916, SS. - .

なお、今回は触れ得ないが、こうした音楽という芸術的コミュニケーション事態に於ける「聴手」の重要性とその役割に関しては、ヴァルター・ギーゼラーWalter Gieselerが*Komposition im 20. Jahrhundert: Details—Zusammenhänge* (Moeck 1975 佐野光司訳『20世紀の作曲—現代音楽の理論的展望』音楽之友社 1988年)の序文で簡潔にその要点を纏めている。

また、「手が探り当てる」という事態に関しては、

西村清和「手の詩学」(『美学』vol. 38, No. 2, pp. 1-12)

新田博衛「美的経験」(今道友信編『講座美学 2—美学の主題』東大出版会 1984年 83-121頁)の二つが最近私が目にしたものの中では、優れた論考である。

西村は、コリンクウッドRobin G. Collingwoodの『芸術の原理 *The Principle of Art*』(London 1938 近藤重明訳 勁草書房 1973年)やフィーズC.B. Fethe論文“Hand and eye: The role of craft in R.G. Collingwood's aesthetic theory”(*The British Journal of Aesthetics*, vol. 22, No. 1 1982 pp. 37-51)の考察を参考にして、「探索的な手技」を用いた手が姿をタッチとして捉えていく「手の想像力」の営みとして、

又、新田は、芸術を一方で技術の高度化を目指しながら、他方でその慣れを否定することによって手を不透明化する逆説的試みと捉え、そのことよって、高度に身体を透明化し、「生きている身体を自覚する」営みとなるとしている。

- (19) 西村清和, 前掲論文 7頁。

- (20) 山崎正和『演技する精神』中央公論社 1983年 42頁

- (21) T.K. Mark, *op. cit.*, p. 311.

- (22) P.T. Geach, “Assertion” *Philosophical Review* vol. LXXIV, No. 4 1965), pp. 440-465.

- (23) P.T. Geach, *ibid.*, p. 458.

- (24) P.T. Geach, *ibid.*, p. 456.

- (25) P.T. Geach, *ibid.*, p. 449.

- (26) H.L.A. Hart, “The ascription of responsibility and rights”, in Antony Flew ed., *Logic and Language, first series*. Oxford; Basil Blackwell 1960.

- (27) P.T. Geach, "Ascriptivism" *Philosophical Review* 1960, pp. 221-225.
- (28) P.T. Geach, *ibid.*, p. 464.
- (28) T.K. Mark, *ibid.*, p. 307.
- (29) T.K. Mark, *ibid.*, p. 308.
- (30) T.K. Mark, *ibid.*, p. 309.
- (31) T.K. Mark, *ibid.*, p. 311.
- (32) T.K. Mark, *ibid.*, p. 310-11.
- (33) T.K. Mark, *ibid.*, p. 312.
- (34) T.K. Mark, *ibid.*, p. 313.
- (35) E. Benveniste, *op. cit.*, p. 258-266.
- (36) J.L. オースティン『言語と行為』11頁。
- (37) T.K. Mark, *op. cit.*, p. 316.
- (38) T.K. Mark, *ibid.*, p. 322.
- (39) エヴァ+パウル・バドラスコダ『モーツアルトの演奏と解釈』渡辺 護訳 音楽之友社 1963年、ミハイル・ブレトニョフの「談話」(『音楽旬報告』1983.12.10号)、佐々木 素『ピアノの本』No. 56, 1983. 9号等を参考に行っている。
- (40) T.K. Mark, *op. cit.*, p. 320. & T.K. Mark (1980), p. 40.
- (41) T.K. Mark (1980), p. 29.
- (41) 註9参照。なお、彼の「具現」概念は、当論文のこれ以降の主題となる「主張の力」を考察するに際して興味深い「曖昧さ」を持っているのであるが、今回はそこまで議論することができなかったため、ここで言いたかったことを素描しておく。
- この「曖昧さ」は、吉野秀幸が「N. Goodman の音楽記号論」(『音楽学』第36巻1号 1990年, pp. 63-74)で指摘しているものであるが、演奏が現実化される前にスコアが理論上所有している作品の同一性を維持するための条件——これをグッドマンはノーテーション・システムと定義している——は、作品が現実化されると、後にグッドマンもしぶしぶ認めたように、必要十分条件以外の要素が同時に存在するようになる。このことにより、作品は客観的にはその同一性の維持が困難になる訳だが、しかしそれにも拘らず、作品がその作品であるという事態、グッドマンの用語で言えば演奏が作品に「関与 refer to」し、その「具現」であると言うことが出来るのは、実は、マークが言うように、演奏が作品を引用しつつしかも、自らの行為をも含めてその「適切さ」を主張する行為であり、その主張の正当性を聴手が了承するところに初めて成立すると思われるのである。しかし、こうした議論の詳細は稿を改めて論ずるべきであろう。
- (42) T.K. Mark, *op. cit.*, p. 38.