

【論文】

パレイゾンにおける作品の開かれ

解釈理論を手がかりに

片桐 亜古

0. はじめに

本論文の目的は、イタリアの哲学者ルイジ・パレイゾン（1918-1991）が「形成性の理論（Teoria della formatività）」において提示した概念「作品の開かれ（apertura）」成立の経緯を明らかにし、その有効性を確認することにある。形成性とは、人間がおかれた状況に応じて活動の仕方を見出していく性質をいう。その性質は人間のあらゆる活動において活動原理として機能しているが、最も端的な形でそれを確認することのできるのが芸術的活動である、とパレイゾンは述べる^{*1}。パレイゾンがこの性質について行った細密な考察・分析の成果が、著書『美学 — 形成性の理論』（1954）^{*2} および死後に出版された

.....

*1 “Ogni operazione umana è sempre formativa, [...] Ma nell'arte questa formatività, [...] si specifica a sua volta, si accentua in una prevalenza che subordina a sé tutte le altre attività, assume una tendenza autonoma, un indirizzo indipendente, una direzione distinta, [...] si sostiene da sé, facendosi intenzionale e fine a sé stessa. Nell'arte la persona [...] forma unicamente per formare, e pensa e agisce per formare e poter formare. [...] L'arte è pura formatività.” *Estetica. Teoria della formatività*（注釈においては以下 ET と表記）, p. 23.

*2 本論文では以下『美学』と表記する。

論稿集『美学の諸問題（一）理論』（2009）^{*3}にまとめられている。形成性を基軸に作品の形成活動を捉えると、芸術家自身がいわば活動に巻き込まれるようなかたちで遂行されるという作品形成の様相が浮かび上がってくる。彼は、形成活動が滞りなく遂行された際にその成果としてたち現れるもの、と作品を定義した^{*4}。形成活動の様相およびそのような形成過程を経て存するに至った作品の受容をめぐり、彼は解釈理論を理論的基軸に添え論述を試みた。パレイゾンの思索の中心にあったのは、個々の人間が生きている中で出会う多種多様な事象とそれらに通底する真理のあり方とを整合性をもっていかに理論化するか、という問題であった。美学の分野において思索を展開するにあたり、この問題は作品における唯一性（unità）と作品解釈における多様性（multiplicità）をめぐる問題として提起される。彼は「実演（esecuzione）」という概念を新たに導入することにより、作品としての唯一性と解釈における多様性を整合性をもって論述しようと試みた。その過程で成立したのが作品における「開かれ（apertura）」という概念である。本論文では、上掲書『美学』および『美学の諸問題（一）理論』に加え『美学の諸問題（二）歴史』（2000）^{*5}を参照しつつ、解釈理論を基軸に自身とクローチェの見解を比較検討する中でパレイゾンが同概念へと到達した経緯について確認を図りたい。

1. 新たな美学のあり方を求めて

パレイゾンは1939年にトリノ大学を卒業後ドイツに留学、カール・ヤスパースに師事しドイツ実存の哲学を基底に思想形成を行った。帰国後はイタリアにおける同思想の普及に努める傍ら——ヤスパースの思想をイタリアに紹介したのはパレイゾンである——自らも哲学者としてのスタートを切った。1945年から46年にかけて、彼はトリノ大学において美学の講義を担当する。『美学の諸問題（一）理論』に監修された講義録を読むと、彼が「芸術と個的人格（Arte e persona）」をテーマに第一期の講義を行なったことがわかる^{*6}。「ペルソナ」の概念が芸術といかに密接に関わりを持つものであるかについて多角的に論じたものだ。自身が担当する美学講座の方向性を諮詢するタイミングにおいてこのテーマを扱った彼の意図、またその意義については一考の価値があるだろう。

当時のイタリア思想界、特に美学の分野において強い影響力を誇っていたのはベネデ

.....
^{*3} 本論文では以下『美学の諸問題（一）』、注釈ではPE Iと表記する。

^{*4} ET., p. 60-62.

^{*5} 本論文では以下『美学の諸問題（二）』、注釈ではPE IIと表記する。

^{*6} *Corso di estetica dell'a. A. 1945/46* (Gheroni, 1946)

本論文では *Problemi dell'estetica I. Teoria* (Mursia, 2009) に収録された同講義録を参照した。

ット・クローチェであった。周知のように、クローチェの思想「精神の哲学 (Filosofia dello spirito)」は普遍的精神 — 神において生き／生かされる精神とそれを基軸に形成される人間性 — を前提として展開される。美学の諸問題、例えば芸術作品の制作および完成した作品の受容について思考するにあたっても基本的な理論構造は変わらず、芸術家・受容者の個的人格が論拠となることはなかった*⁷。一方、実存の哲学者パレイゾンにとり、ある状況におかれた人間の意思発動の源泉であり活動の実行にあたり指南役を司るペルソナの問題を抜きにして思考することはできなかった。講義録を読むと、パレイゾンが美学において思索を展開するにあたりクローチェの思想との根本的差異がこの点にあると自覚していたことがわかる*⁸。

それまでの思索において方法論として用いられていた解釈理論が、ここでも論旨展開の方法論として用いられた。彼の解釈理論においては、主体による客体の解釈という理論構造は見られない。「主体 (soggetto)」に代わり「ペルソナ (persona)」という概念が提示される。「主体」とは自己の意思・自我の働きに基づき行動する者あるいは作用を及ぼす者、そして専ら能動的に活動を司る個体に基軸をおく概念である。それに対し、「ペルソナ」は周囲との相関関係に基づき形成されるその人固有の人間性、人としてのあり方、そして自由意志をもって自身の置かれた状況を受け入れ自律的に行為をする統一的全体といった次元的な括弧を内包する概念である。ペルソナはまた、超越的な位相に向けた開かれを属性としてもつ。解釈理論においてペルソナの関係項として提示されるのが、「フォルマ (forma)」*⁹ という概念である。これらを対概念として扱い、解釈とは「ペルソナによるフォルマの認識」であると彼は定義した*¹⁰。瞬時々々における活動様態の取捨選択が自身の置かれた状況に対する解釈に根ざしたものであるとすれば、活動を遂行する様態にこそ活動者のペルソナが顕著に現れることになる。パレイゾンは同理論を基軸に、演劇・詩・音楽作品の受容に鑑みクローチェが提示した所見に見られる矛盾を解消しようと試みた。次節では『美学の諸問題 (二) 歴史』(2000) に収録された論稿「クローチェ美学における解釈の概念」(1953)*¹¹ を『美学』に収録された論稿「実演と解釈」と合わせて参照しつつ、両者における解釈理論の差異を検討したい。

*⁷ 論述において個的人格に触れることもあったが、それはあくまで普遍的精神との対比において言及されるにとどまるものである。

*⁸ *Ibid.* p. 13-27.

*⁹ パレイゾンは同概念を「形成活動が滞りなく遂行された際にその成果としてたち現れるもの」と定義する。パレイゾンが自身の論稿において「フォルマ」という表現を用いつつ作品について言及する場合はこの意味合いが込められていると考えてよい。

*¹⁰ “[...] interpretare è una tal forma di conoscenza in cui [...] il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona.” ET., p. 180.

*¹¹ PE I, p. 209-227.

2. 詩・演劇・音楽作品の解釈と実演をめぐって

クローチェは作品受容の様相について考察するにあたり、演劇における上演および詩の朗唱と音楽の演奏との間に一線を引いた。前者はオリジナル作品の「翻訳 (traduzione)」、すなわちオリジナルの作品とは全く別個の新しい作品を作り出すことを、後者はオリジナル作品の「喚起 (rievocazione)」、すなわちオリジナルの作品に近づくことを諮詢する*¹²。これに対しパレイゾンは「実演 (esecuzione)」という概念を基軸に置くことにより、これらの様相の一元化を試みた。以下、劇の上演および詩の朗唱と音楽の演奏との間にいかなる差異が生じたのか、またパレイゾンが「実演」という概念の導入によりその差異をいかに凌駕したかについて確認したい。

パレイゾンにとり、劇の上演、詩の朗唱、音楽の演奏はいずれも作品を現実のものとする活動様態の事例に過ぎない。クローチェも自身の論考において「esecuzione」という表現を用いているが、実用的観点からみてそれが有効である——例えば、ある作品をまだ知らぬ者に対しその作品について言及したり読み取り方を心得ぬ者に対し内容を口述する——場合に限られる*¹³。一方、パレイゾンにおける *esecuzione* とは、作品に固有の生を生きさせること、作品を本来あるべき姿で息づかせること、作品を現実態において開示することを示唆する。例えば演劇における実演とは、舞台上で展開されるドラマにおいて原作を表象化することである。作品の実演という観点から受容という行為を捉えることにより、クローチェによって提起された受容における差異は凌駕され、建築や造形芸術をも考察の対象に加えることが可能となる、とパレイゾンは考えた。

演劇と詩と音楽の間に何ら違いを見出すことはできない。それどころか [……] 造形芸術も実演の事例として扱うことができる。一枚の絵を飾ったり部屋の照明を工夫したり空間を設えること、建造物やモニュメントにふさわしく周囲の環境を整備し景観に配慮すること、建物が然るべきところに収まるように都市計画を立てること——これらは [……] 今ここにある現実空間において作品を息づかせようとする者、

*¹² クローチェによれば、「喚起」とは人間精神の普遍的な精神への根本的の一致 (*unità fondamentale dello spirito umano*)、神において統合される個々人の人格、総体的観点から論じられる人間及び人間性を前提に提示されるのである。

*¹³ PE II., p. 213.

作品に合わせ空間をアレンジする者の仕事である*¹⁴。

パレイゾンによれば、クローチェにおける演劇のオリジナル作品と上演作をめぐる質的なジレンマも、この「実演」という概念の導入により解消される。すなわち、上演をもって作品が完成されたと見做すなら、オリジナル作品は未完成の段階にあり、上演作品と比較し質的に劣るものである。一方、オリジナル作品において既に完成された様態が備わっていると見做すならば、作品の上演はその作品にとって非本質的なもの、付加的なものとなる。パレイゾンはこれに対し、書き上げられた時点で完成度の高い作品ほど上演されることを希求する、という見解をとった。演劇における現実態とは舞台において展開されるドラマである。それはオリジナルの作品にとって付加的なものでも新しい作品でもない。舞台において実現されるであろうドラマを念頭に浮かべつつ作家が書き上げたものであり、パレイゾンによれば原作のオリジナリティを保持しているのである*¹⁵。

ところで、実演と解釈理論はどのような関係性におかれているのだろうか。作品の形成および完成した作品の受容の各位相について関係性を確認してみよう。作品形成における実演とは、本来あるべき形態をもって作品がたち現れることをいう。芸術家は形成行為を少し進めては作品があるべきフォルマに合致するものであるか解釈を試みる。まだそのフォルマに合致していないと判断した場合は、形成行為を続行する。自身の形成行為の成果を解釈しつつ、フォルマの具現化を目指す。この工程を繰り返し、実演されるべきフォルマに到達したと判断したところで形成活動を止める。パレイゾンは、このようにして完成された作品を「終結した運動 (un movimento concluso)」もしくは「確たる形態のうち

に収められた無限 (un infinito raccolto in una definitezza)*¹⁶ と表現した。そこには本来あるべきフォルマの実演に向け為された幾多の解釈と形成行為の痕跡が収斂されている。完成された作品を「固定され静止した実体 (una realtà statica e immobile)*¹⁷ と捉えてはいけない、なぜならばそれは「無限の開かれ (l'apertura d'un infinito)*¹⁸ を内包し、「無数に多様な様相 (infiniti aspetti)*¹⁹ を備えているのであるから。一方、完成された作品

* 14 “[...] fra teatro, poesia e musica non vi può essere alcuna differenza; ma l'esecuzione [...] riguarda anche le alti figurative: illuminare e ambientare un quadro e una stanza, dare a un edificio o a un monumento un adeguato ambiente circostante e facilitare i punti di vista da cui guardarli, tracciare un piano regolatore che metta nella dovuta evidenza opere architetturiche, son lavori [...] di esecutori e interpreti che intendono renderla e farla vivere nella sua attuale e visibile realtà.” PE II., p. 214.

* 15 PE II., p. 215-216.

* 16 ET, p. 227.

* 17 *Ibid.*

* 18 *Ibid.*

* 19 *Ibid.*

の受容における実演とは、現実態として本来あるべき作品の生きた姿を具現化することである。受容者は、具現化された様態に対し解釈を施しつつ、作品が本来あるべき様態をもって存するまで必要とあらば幾度も具現化のやり直しを図る。それが現実的空間で実態として存するか想起の位相に留まるかは問題ではない。実際に上演された演劇を観て「何か違う」と感じるとしたら、それは観者が想起した上演の様態と目の前の舞台の上で繰り広げられる劇の情景との間に差異を見出しているということである。仮に見る者が何らかの違和感を感じるとしても、それが劇を実際に上演する俳優において妥当な現実化のあり方なのである。ここにもクローチェとパレイゾンにおける解釈理論——ここでは解釈を司る者の人格の所在をめぐる——の根本的差異を見出すことができる。クローチェにおいては、劇の上演や詩の朗唱の場合はオリジナル作品に対し解釈された作品の固有性が問題となる。すなわち、解釈者の人格の多様性が上演・朗唱される作品をオリジナルとは別個の新しいものとする上で寄与する。これを解釈の位相から捉えると、オリジナルの作品に対し解釈を施すことによりその作品における新たな表象を生み出すことを意味する。「喚起」とはオリジナルの作品の作者の意図を忠実に再現すべく解釈を施すことを意味する。俳優、詩人によって「○○のハムレット」「△△のハムレット」という表現が許されるのはその為だ。一方、パレイゾンにおいて解釈の結果となるのは、具現化されたであろうオリジナル作品の様態であった。ゆえに、ハムレットは演ずる俳優に関わらずその俳優を通して具現化されたシェークスピアにより思い描かれたハムレットなのである^{* 20}。

3. 解釈における妥当性

クローチェにおいては、原作のオリジナリティと上演における多様な様態の関係性の問題が疎遠なまま残された。別の言い方をすれば、解釈における原作に対する恣意性と忠実さを同一作品をめぐる事態として理論的に整合しようという試みがなされることはなかった。これを解釈の位相から捉えると、「翻訳」とは原作に対し解釈を施すことによりその作品における新たな表象を生み出すこととなり、「喚起」は原作の作者の意図を忠実に再現すべく解釈を施すこととなる。例えば、劇の上演において原作の解釈は上演者に委ねられ、上演における多様性は原作とは何ら関連のないものとされる。一方、音楽の演奏において原曲と演奏された曲の同一性が認められるのは、演奏家が自らの解釈を加えずオリジナル作品の作者の意図を忠実に再現すべく解釈を施すためである。それに対し、パレイゾンは以下のような疑問を呈する^{* 21}。音楽の演奏が「喚起」、すなわち普遍的精神により記

.....
* 20 PE II, p. 218.

* 21 *Ibid.*, p. 219-220.

憶された想念を再び呼び起こすことであるならば、演奏者の個性は障害に他ならず、演奏行為に演奏者自身の解釈が介在する余地はなくなる。しかし実際のところ、楽曲の演奏は演奏者により多様なものである。とすれば、その中の一つが絶対的精神において創り出された曲を忠実に再現した演奏、すなわち正しい解釈に基づく演奏であり、他の演奏は誤った解釈に基づいたものということになるのだろうか。パレイゾン曰く、クローチェのこの見解は以下二点において妥当性を欠くものである。第一に、作品の唯一性が解釈の唯一性へと置換されている。唯一の正しい解釈のために他の解釈を棄却することがあってはならない。それでは解釈の多様性においてこそ作品が生命を与えられたものとなる、という事態に対する配慮を欠くことになる。必要なのは、解釈を介し現実化された作品の多様な様態に通底する作品のオリジナル性へと思いを馳せることだ。第二に、唯一の正しい演奏が存在するという考え方は、いかなる作曲家の作品を演奏するにあたっても曲が本来備えるべきオリジナリティを的確に喚起しうる演奏家こそが演奏家としての理想像である、という誤った見解を生む*²²。パレイゾンにとり、多様な解釈のひとつだけが正しく残りは誤りである、という論旨は容認し難いものであった。

解釈の多様性は、解釈を司る者に固有の性質のみならず [……] 作品のフォルマの特徴を思考することにより説明が可能となる。解釈は、解釈する者のペルソナによるフォルマの認識である。ペルソナは他の諸々の視点と比べ新しく唯一無二の視点である上、際限なく解放された明確さを備えている。というのも、それは無限の明確な視点に自らをおき、その都度固有の眼差しでフォルマを推し量るのである。それは無限で常に新しい解釈の可能性をもつ、すなわちいずれの眺望においても包括的である。フォルマは無限を自身のうちに封じ込めるような明確性を備えるが故に、その無限の様相が徐々にたち現れる。様相のひとつひとつが一定の方向性をもってフォルマを丸ごと開示するのだ。というのも、芸術作品は [……] 完成度が高く完璧の域に達しているが故に無限の解釈が可能となるのである。*²³

パレイゾンにおいては、作品のオリジナリティは作品そのものに帰属する。形成行為において芸術家の実現を試みるフォルマとは、作品自体が希求した現実態における形状であった。とすれば、形成活動において芸術家が司る解釈の妥当性は、たち現れたフォルマが

.....
*²² *Ibid.*, p. 220.

*²³ "La molteplicità dell'interpretazione non si spiega soltanto in base alla personalità degli interpretanti, ma anche in base alla natura [...] della forma: l'interpretazione è, infatti, conoscenza di forme da parte di persone. La persona, oltre ad essere un singolarissimo punto di vista, nuovo rispetto a tutti gli altri, è anche una definitezza infinitamente aperta, sì che può porsi in infiniti determinatissimi punti di vista e

果たして実現されるべきものであったか否かという点において判断されるべきである。原作の作者が施した解釈を遵守した解釈のみが正しくそれ以外は誤りである、という見解は妥当性を欠いたものであると言えよう。では、それに代わるものとしてパレイゾンによって提示された解釈の様相とは如何なるものであったのだろうか。

4. 作品における「開かれ」

フォルマは個体として静止しているわけではない。刻一刻とその様相が変化する。ペルソナもまた、それ自体は固有なものでありながら、様々な要因を被り変容する。フォルマの無限の相と無限のペルソナとの出会いが解釈が成立する契機となる。解釈を司る者の視点は無限の可能性をもつ一方、フォルマも無限に多様な様態をもつ。ペルソナとフォルマとの出会いはそのつど絶対性を帯びていながら、無限の多様性をもっている。無尽蔵に可能性をもつ解釈の一つ一つに無限の解釈のプロセスの可能性が秘められている。この可能性をパレイゾンは作品の解釈に向けての無限の開かれ (apertura) と表現した。例えば『芸術理論——美学をめぐる小論集』(1965) に収録された論考「芸術作品の解釈」(1956) における芸術作品の解釈に向けての無尽蔵の可能性をめぐる議論の中で、作品の開かれについて彼は以下のように言及している。

[……] 今一度解釈を試みることなど必要ないと考えていては、芸術作品を理解することは出来ない。その必要性を自覚することは、それまでの解釈によって得られた作品理解の障害となるどころか、作品にとって本質的である知的な開かれを作品に与えることによりその理解をより深く確かなものにする*²⁴。

芸術家が幾多の解釈を試みつつ形成を行う中で完成に至った作品のフォルマは、受容にあたり解釈に向けて無限の開かれを内包している。

ところで、パレイゾンが美学の問題に取り組み始めた頃、完結した形状をもたぬ作品、

.....
guardare con infiniti particolarissimi modi di vedere, pur rima-nendo intera in ogni prospettiva, donde la possibilità di infinite e sempre nuove interpretazioni, E la forma è una defini-tezza che racchiude un infinito, e quindi può esser vista via via nei suoi infiniti aspetti, ciascuno dei quali la rivela intera, sebbene in una determinata direzione, sì che proprio in virtù della sua compiutezza e perfezione [...] l'opera d'arte è suscettibile di infinite interpretazioni." PE I., p. 121-122.

* ²⁴ "Non si può comprendere l'opera d'arte senza aver coscienza della necessità d'un'interpretazione ulteriore, e questa con-sapevolezza non solo non disturba la realtà del possesso rappresentato dall'attuale comprensione, ma la corrobora col darle quell'intelligente apertura che le è essenziale." PE I., p.184-185.

不確定要素を備えた作品が音楽・美術・建築のジャンルを問わず芸術の分野で登場した。この現象に美学と詩学の理念的な混同を認め、パレイゾンには危機感を抱く。彼にとって作品の形状をめぐる問題は詩学に、フォルマとその解釈をめぐる問題は美学に帰属すべきものであった。作品の未完成な形状を解釈の可能性に向けた開かれへの契機と混同してはならない、と彼は警鐘を鳴らす。

[……] しかしながら、これらは専ら詩学においてのみ言えること、すなわち芸術制作における計画性に関わる問題であり、作者と受容者の間にあるべき作品それ自体の完成度に基づく境界を揺るがすものではない。そうである以上、作品が完成されていてこそ受容者の出番となるのであり、形態が確たるものであるからこそフォルマそのものが解釈の契機となり、[……] 解釈における無限の可能性をアピールすることができる。詩学が未完成な作品における非確定性を希求するとすれば、[……] 作品は詩学的位相において計画された恣意性および形態が未完成であるが故の可変性と何ら矛盾するところがないフォルマを美学的位相においてもつものでなくてはならない。解釈の多様性に対する作品の開かれは、これら意図的に形成された形態の未完成度とは何ら関わりがないどころか、フォルマ自体が完結し確たるものであるという性質によるのである*²⁵。

形態として未完成であることが解釈に対する開かれの契機となるわけではない。完結した形態を備えた作品こそ、解釈に対する無限の可能性とプロセスを内包し我々の前にたち現れる。そのような作品＝形態に対峙する我々にとって、作品を解釈するとは目の前にある作品を考察・分析することでも、それを制作した作者の意図*²⁶を汲み取ろうとすることでもなく、作品自体が現実化を希求したフォルマへと思いを馳せることである。パレイゾンは現実化を希求する作品を能産的フォルマ (forma formans)、実現された作品を所産的フォルマ (forma formata) と命名した。ジャンニ・ヴァッティモ曰く、能産的フォ

.....
* 25 “[...] ma tutto ciò resta sul piano della poetica, e cioè dei programmi d'arte e non modifica per nulla il limite che ci dev'essere fra autore e lettore e che consiste nella perfezione della forma in sé conclusa, giacché solo il compimento dell'opera segna l'inizio del lavoro del lettore, e solo la definitività della forma ha in sé tanta forza da stimolare l'interpretazione, e solo la compiutezza è in grado di reclamare [...] l'infinità delle interpretazioni. Se la poetica richiede l'indeterminatezza del non finito, [...] la compiutezza e definitività che sul piano estetico l'opera deve avere come forma non contrasta per nulla con la suggestività e la trasformabilità d'incompiutezza, ma consiste precisamente nel carattere concluso e definito della forma in quanto tale.” PE I, p. 333-334.

* 26 クローチェにおいては「作者のうちに介在する絶対的精神が抱く意図・意思」ということになろう。

ルマは超越的な位相に帰属するものである*²⁷。前述したように、我々のペルソナには超越的な位相に向けての開かれが属性として備わっている。であるなら、芸術作品の受容＝解釈は、我々を超越的な位相へと誘う体験であると言えよう。と同時に、作品＝能産的フォルマの希求するものが実現される度合いに応じて作品＝所産的フォルマは超越性を帯びる、ということも言えるのではないか。それが余すところなく実現された作品＝所産的フォルマは、その超越性をもって我々を魅了して止まないのである。

参考文献

パレイゾンの著作・論文

- Pareyson, Luigi: *Conversazioni di estetica*, Milano 1966.
— : *Corso di estetica dell'a.a. 1945/46*, Torino 1946.
— : *Esistenza e persona*, Genova 1955.
— : *Estetica. Teoria della formatività*, Milano 1954.
— : *Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana* in “*Rivista di filosofia*”, Torino 1953.
— : *Interpretazione dell'opera d'arte*, in “*Rivista di Estetica*”, Torino 1956.
— : *I problemi dell'estetica*, Milano 1966.
— : *Teoria dell'arte. Saggi di estetica*, Milano 1965.
— : *Verità e interpretazione*, Milano 1971.

先行研究

- Caneva, Claudia: *Bellezza e persona. L'esperienza estetica come epifania dell'umano* in Luigi Pareyson, Roma 2008.
Ciglia, Francesco Paolo, *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, Roma 1995.
Marzano, Silvia: *Il sublime dell'ermeneutica di Luigi Pareyson*, Torino 1975.
Riconda, Giuseppe: *Pareyson. Persona e libertà*, Brescia 2011.
Tomatis, Francesco: *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*, Brescia 2011.

その他

- Croce, Benedetto: *Conversazioni critiche. Vol.3*, Bari 1951.

.....
*²⁷ Vattimo: 1985 p. 83.

- : Conversazioni critiche. Vol.4, Bari 1951.
- : Conversazioni critiche. Vol.5, Bari 1951.
- : Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale, [Palermo 1902]Bari 1965.
- : La poesia, Bari 1963.
- D'Angelo, Paolo: L'estetica italiana del Novecento, Roma 2007.
- Eco, Umberto: La definizione dell'arte, Milano [1968] 1990.
- Ferraris, Maurizio: Storia dell'ermeneutica, Milano 2008.
- Perniola, Mario: L'estetica contemporanea, Bologna 2011.
- Ricoeur, Paul: Événement et sens dans le discours, Paris 1971.
- Vattimo, Gianni: Poesia e ontologia, Milano 1985. (久米博／清水誠／久重忠夫 編訳『解釈の革新』白水社、1978年)
- 佐々木一也「隠れたるものの言語化」『現象学と解釈学（下）』世界書院、1988年
- 篠原資明『トランスエステティーク — 芸術の交通論』岩波書店、1992年
- 柴田正良「解釈学と意味論」『現象学と解釈学（下）』世界書院、1988年
- 杉田正樹「解釈学と弁証法」『現象学と解釈学（下）』世界書院、1988年
- 武田純郎「生の哲学と解釈学」『現象学と解釈学（下）』世界書院、1988年
- 『生きることの解釈学』勁草書房、1994年
- 塚本正明『現代の解釈学的哲学 — デルタイとそれ以降の新展開』世界思想社、1995年

Concept of "Openness" in Pareyson: employing the method of interpretation

Ako KATAGIRI

This paper aims at describing the innovation of Italian philosopher Luigi Pareyson's aesthetics in comparison to Croce's aesthetics. First, the author underlines the separation for Croce between appreciation on literature and poem, and appreciation on music. For Croce, the aspect of appreciation on literatures and music is unlike. He nominates an appreciation on literatures as "traduzione", a translation, with which a new works are created through interpreting the original ones. In contrast, he calls an appreciation on music as "evocazione", the evocation, as the originality of works should be evoked as they are. Pareyson tries to unify the aspects of these appreciation by introducing a concept of "esecuzione", the execution. While Croce conceives the execution either as faithful realization of original works or as an expression of the executor's personality, Pareyson emphasizes the existence of an essential dialectics between the liberty of interpretation and the faithfulness to the original works. After contemplating such dialectics, Parayson reaches to a concept of "apertura", the openness. According to Parayson, it is the openness which leads interpreters to the multiformity of interpretation of the original works, as well as the infinite process of it.