

討論 芸術の様式について

討論参加者（五十音順）

伊藤博之	上原和
千足伸行	田中日佐夫
田中正史	千速敏男
津上英輔	戸口幸策
原田満	東山健吾
宮川達	毛利三彌
安田治樹	

第一部 様式とは

概念の定義／ヴェルフリンとパノフスキー／中国の様式概念

討論1

第二部 芸術ジャンルの様式

音楽の様式／西洋美術の様式／東洋美術の様式

討論2

第三部 様式論の現代的意義

様式論への疑問／様式論の方法と意義

討論3

毛利 今日では上原教授の退任記念として、「芸術の様式について」討論したいということでお集まりいただきました。どうぞ忌憚のないご意見をお願いします。

それでは、最初に上原さんから、一言挨拶を――。

上原 様式の問題を取り上げて下さったのは、私が先般、四十年來のライフワークとして『玉虫厨子―飛鳥・白鳳美術様式史論』（一九九一・一二）を刊行しましたので、それを機会にということでしょう。そういう意味ではたいへん感謝しております。様式史というタイトルになっておりますが、実は画像学の上でも問題を提起しております。そもそも、私の恩師の矢崎美盛先生、この方はもともと西洋美学、西洋美術史、西洋哲学史、つまり完全に西洋学の人だったのですが、一九四八年に九大から東大へ転出なされてからは、東大で日本および東洋の美術史を担当されていた。前任者の児島喜久雄先生が西洋でしたので、これまでの仕来りで次の主任教授は東洋をもつということになったのですね。おそらく児島先生の強い要請で、明確な方法論をもたない日本・東洋美

術史研究の上に新風を期待してのことだったと思います。もともと矢崎先生は単に西洋の方法論、図像学、様式学の方法論を借用して日本や東洋の美術の上に応用していくというよりは、着実に一つ一つの作品の研究を通して、日本・東洋美術の図像学や様式論を新たに確立していかうとしておられたのですが、不幸にして一九五三年にまだ五十六歳で、お仕事が続につく前に亡くなられた。そこで先生の学恩に報ゆるという気持ちもあつて、私も日本美術史に転じました。もともと私も西洋をやってきましたので、日本の事は皆自分からなかつたわけですが、先生の引合い合戦という気持ちでした。先生は旧来の日本・東洋の美術史家からは随分抵抗をお受けになつたようです。現に私自身、さる高名な美術史家から、お前が学界でいじめられているのは、矢崎美盛に対する恨みまでかつているのだぞ、と言われたことがあります。実際に三十代の終りに最初の『玉虫厨子の研究』が出たときには、猛反撃を喰ひ急性胃潰瘍で吐血するほどでした。そんな中で、私を支え励まして下さつたのは、きわめて少数の日本・東洋美術史の先学のほかに、ほとんどその多くの方がいづれも美学や西洋美術史の先達の方々でした。そんなわけで、今日もなお考古学や建築史の領域をふくめてのことですが、私の領域である古代に関するかぎり、日本や東洋の美術史の上での明確な方法論の上での研究はまだまだ前途遼遠といった状態です。

なお私自身がこの四十年間に果しえた仕事といえば、わずかに日本の仏教初伝時代の美術についての研究にかすぎないのですが、少なくとも明治二十年代以来の百年にわたる旧来の法隆寺観、すなわち現在の法隆寺建築は再建・非再建に関わらず、中国の南北朝様式の直模である飛鳥様式であるとするこれまでの様式観を、ギリシア以東のユーラシア大陸から朝鮮半島までを実地に踏査して検証した比較様式史的な研究の上から覆すことにくらか寄与しえたと思つています。最近年になつてようやく私が三十数年来提唱してきた法隆寺建築白鳳様式説すなわち現在の法隆寺西院伽藍の堂塔は、統一新羅を経て受容された初唐様式の影響を受けて天武朝の半ばに建

立されたとする私の再建説を、ようやく法隆寺当局も認めざるをえなくなっているようです。しかし、それはそれとして、私は最近の新しい欧米の様式論、それからそれぞれの美術史以外の芸術のジャンルの様式論についても存じませんので、本日はいろいろきかせて頂くのを楽しみにしております。

毛利 それでは本題に入りますが、皆さんのお手元に今日の討論の進行を書いたものがお配りしております。全部で三部に分かれ、それぞれに報告者が三人ずついます。三人の報告を聞いたあとで討論をし、次の部に移って、また報告、討論という形で行こうと思います。報告はそれぞれ十分くらいで要領よくお願いします。言いたくないところは、あとの討論で追加していただければ結構です。

第一部は「様式とは」というテーマです。様式という言葉、概念の理解、あるいはこれまでの様式理解の歴史といったことについて討論したいと思います。

第一部 様式とは

概念の定義

毛利 では、第一部の最初である津上さんに言葉の定義について報告してもらいます。

津上 まず、「様式」という日本語なんですけど、諸橋大漢和には初出情報がなく、『大日本国語辞典』を見ますと、明治四年に出版された『西国立志編』、英語の *Self-Help* という本の訳のようですが、それからの出典が載

つていまして、それからもう一つ『哲学字彙』、それは出版年はつきとめられなかったのですが、そこに *modality* という英語の訳として出ていた。そこから推測するかぎり、様式という言葉は、もともとあった日本語なり、中国語なりを転用したものではなくて、純粹な造語である可能性がある。そのあたりの詳しいことは調べてはいませんが、言うまでもなく、今日の用語法で言えば、スタイル (*style*) という英語の訳語として使われているわけですね。従つて、これからはスタイルについて話をします。

スタイルという言葉は、ラテン語のスタイルス (*stilus*) という単語からきていまして、それは尖った棒とか、なかでも鉄筆ですね、銅板に書く鉄筆を意味していた。そこからラテン語の古典的な用法の中で、転意が生じまして、筆、文体とか、話しぶりというふうに転意してきました。次のステップはそれを文学以外のジャンルに及ぼすことなのですが、これは先日出版された佐々木健一氏の『美学辞典』に様式という項目がありまして、そこを見ますとプサンなんかに用法が少しある。それが用法として定着するのが十八世紀の前半のことであるということが書かれている。つまり、様式という言葉、スタイルという言葉が芸術論の中で一定の認知されたステイタスを得るのが十八世紀の半ばまでのことです。このように芸術論の中で様式という概念が定着するのは、同じ時期に芸術という概念が他の技術から区別されて定着して行く、美の表現という意味での芸術が定着して行くのとまったく表裏一体のことで、それが、美術史研究の中で、概念として取り上げられるようになったのが、まず最初ではヴィンケルマンだと言われています。一七六四年、『古代美術史』という本が出まして、その中で彼は様式という言葉を使っています。ただ、それが特権的な地位を芸術研究の中で占めるようになるのは、ご存知のように十九世紀末のことでありまして、それについては千速さんとか、田中さんとかがあとでお話し下さると思います。ついでに言いますと、音楽論の中、音楽研究の中で様式論が歴史研究の基礎としてすえられていくのが二

十世紀の初めのことです。グイード・アードラーという人がそれをやったと言われています。

では、様式とは何かということなのですが、私はよく教室で初歩の学生に分かりやすく説明するのに、様式とはへらしさだと言っています。何とかへらしさ。たとえば、バロック様式とはその時代の芸術作品群に共通に見られる特徴ですね。あるいはベートーヴェン様式と言えば、ベートーヴェンの作品群に共通に見られる特徴ということ。ようするにベートーヴェン様式というのはベートーヴェンへらしさであるというように言いかえてみると事柄が少しはつきりするのではないかと思います。するとへらしさと言いかえた時に、直観的に把握するという契機と、類型化という契機の二つの契機が含まれていることが分かる。こうして、様式とはへらしさという風に置き換えてみることから、隣接の諸概念との区別がある程度ついてくる。たとえば、英語ではパターン(pattern)とか、タイプ(type)という言葉がありますが、これらは作品のどんな些末な表徴についても言えることですね。どんな細かな点について、どんな非本質的な点についても、それに応じてパターンとかタイプに分けることができるわけです。それに対して、スタイル、へらしさと言うかぎり、それはその作品にとつての本質的なものについての類別でなければならないということが言えると思います。つまり、ベートーヴェンの作品の中に表われている、いろんな特徴の中で最も本質的なものがベートーヴェンへらしさであるという風に言うことができます。

次に、スタイルとマナー(manner)とを区別しようと思いますが、マナーとはいわゆる技法です。仕上げ方という技法でありまして、それはあくまでもある形態を実現するための手段にすぎない。手段である以上、それは本質的なものではありません。もちろんこう言えば、マニエリスムというものがあつたのではないかと反論を受けるでしょうが、それは手段であつたものが本質と化してしまつていふ特殊な事例でありまして、そ

の場合にマニエリスム様式ということが言われていますね。マニエリスムにおけるマニエラ、手法はその作品の本質を形作っている。そういう風にしてスタイルとマナーの違いが理解できると思います。

さきほど「へらしさ」と言った時に、二つの契機が含まれている、つまり直観的把握と類型化という二つの契機が含まれていると言いましたが、その直観的把握について言えば、芸術はある精神的な内容が感覚を通じて表現されたものであると定義できるとすれば、ようするにその本領は、外形に、感覚的に表わされる外側の形にこそ本領がある。その形のことを形式というわけです。そこからスタイルとフォーム (Form) の違いも浮かび上がってくる。形式というものは芸術作品にとつて、偶然的なものではなくて、内容に固有な最も基本的、根源的契機である。しかるにそれは直観によつて把握される。言いかえれば、直観によつて把握されたものこそが芸術の本質をなすと言つてもいい。もう一方の類型化について言えば、「へらしさ」は認識の基本的な様態の一つです。つまり、あるものが何々であるということを認識するのに、それがある概念に適合しているかという厳密な判断を我々は下すのではない。子供が何かを見て何とかなどと言う時には、何とか「へらしさ」が手がかりになつて、あの認識が下されている。そのような事が尼ヶ崎彬氏の『ことばと身体』(一九九〇年)の中で詳しく述べられています。それにのつとるとしますと、「へらしさ」とは、それを通じて人が一つ一つの個物があるグループに組み込む時の手がかりであると思えます。グループとはカテゴリーと言つてもいいわけで、言葉の遊びのようになりませんが、グループに組み込むということはカテゴリーに当てはめること、つまり、カテゴリー化する、ギリシャ語で言いますとカテゴリー、述語づける、述語化する、つまり、ある一つ一つのものをあるグループに当てはめるということは、SはPであるという命題を立てるということにほかならない。つまり、何とか「へらしさ」をとらえるということ、そのものの本質を把握する、そのものを認識するという人間の知的な、最

も基本的な行為である。それは実際の経験にそくして見ましても、聖母像におけるラファエッロへらしさとか、フーガにおけるバッハへらしさ」というものがあつて、人がそれを個々の作品の享受の際に、いわばそれを期待の地平のようにして、前提としているというような経験的な事実にも即応することです。そのことをまとめて言へば、へらしさ」を把握するということは、芸術作品の本質を認識するということにほかならないと思います。この直観的な事実、つまり、あるへらしさ」があるということを学問的に基礎づけようとするのが様式研究の出発点であると思います。

しかし、そこには大きな問題が控えています。それは大きく言つて二つある。一つは、すぐに予想されるように、我々の経験的な事実をいかに学問的に厳密な仕方で確定するかということ。もう一つは、こつちの方が大きな問題かもしれませんが、ある時代とか、ある民族とか、さらにある作家の作品群というものが常にある一定のへらしさ」を示すかどうかということ。ある時代は創造的であればあるほど、多様な姿の作品を出すはずですし、創造的な作家は自分の過去を根本から否定しようとするわけです。作品の真贋鑑定において、この作品は贋作であると主張することは簡単です。作家のある基準に照らして、当該の作品が違った特徴を示している点をとらえて、これが贋作であると言うことは簡単なことでしよう。それに対してこの作品は真作であると証明することは難しい。そういうことからしてもへらしさ」は、あらゆる作品にあまねく行き渡つていえるのかどうか。それは様式の均一性というものがいかなる仕方で実現されるかという問題に直結します。さらに言えば、様式論の妥当性の問題の最も根本にあるものは、個物と類、特殊と普遍、感性と理性というような、特に観念論哲学によつて最も根本的な問題とされたもの、そこに行き着いてしまうのだからと思ひます。このような問題をいかに実践的に処理して行くかということに様式研究上の方法としての有効性はかかつているかと思ひます。

ヴェルフリンとパノフスキー

毛利 どうもありがとうございます。今も言われたように芸術作品の様式概念はまず美術研究において出てきたことですが、現代の美術様式研究に最も大きな影響を与えた一人にハインリヒ・ヴェルフリンがいるとすることに異論をはさむものはないと思います。その彼の様式論に對置されて、これまた大きな影響力をもったのがエルヴィン・パノフスキーの圖像研究です。それで引き続き、千速さんにヴェルフリンとパノフスキーの研究方法について話していただきます。

千速 まず、初めにヴェルフリンとパノフスキーの二人が美術史家であったということを確認したいと思います。美術史家であったとはどういうことかと申しますと、それぞれの方法論がそれぞれの研究対象から作り出されているのだということです。ヴェルフリンの様式分析論や、パノフスキーの圖像解釈論は、彼らが視野においていた研究対象としての美術作品にそくして純化された方法論であるということをも、まず意識しておきたいと思っています。このことは逆に言いますと、ヴェルフリンの様式分析やパノフスキーの圖像解釈を、彼らが研究対象として想定しなかった美術作品に無批判に当てはめるのは危険だということになります。ヴェルフリンとパノフスキーの二人が研究対象としてはつきりと見分めていた対象は、ルネサンスとバロックでした。ですから、ヨーロッパのルネサンスとバロックという時代や地域以外のところで様式分析、あるいは圖像解釈という方法を使う際には、使えるようなかたちに吟味をする必要があると思います。

では、ヴェルフリンの方からお話をいたします。ヴェルフリンは、ご存知のように、一九一五年の『美術史の

基礎概念』において、ルネサンスからバロックへの様式の発展を五つの基礎概念にまとめあげました。私たち美術史家は、通常、このヴェルフリンの様式概念を使って「かたち」の分析を行なっていると考えています。そして、パノフスキーの図像解釈によって「なかみ」の分析を行なっていると考えます。つまり、ヴェルフィンとパノフスキーの二人によって、「どのように」という問題と「何を」という問題の二つが分かれるのだと安易に考えているのです。しかし、この機会によく考えてみますと、実は、ヴェルフリンの様式概念は、たんにかたちにのみ関わる概念ではないのではないかという気がします。純粹なかたちではなくて、かたちを用いて何かを伝えていくやり方こそがヴェルフィンにとつての様式だったようです。

ですから、あの有名な五対概念のいちばん最後に「対象的なものの絶対的明瞭性」と「対象的なものの相対的明瞭性」という対概念が出てくるでしょう。これは、ヴェルフィン自身が不注意で目次や見出しなどで「明瞭性」と「不明瞭性」という言葉を使っているものですから、一般には作品がはっきり描かれているか、曖昧かを示す概念として捉えられることが多いですが、ここで彼が考えているのは、そうではなくて、作家が自分の見ている対象とどこまで関わっていくかという問題だと思えます。つまり、五対の様式概念の最後は、かたちの問題にとどまらず、なかみの問題に関わっているのです。このなかみの問題に関わる部分が、ヴェルフィンが「対象的なもの」とわざわざ断わっているものなのでしょう。

この「対象的なもの」という概念について考えるためには、ヴェルフリンの先生にあたるヤコブ・ブルクハルトとの関連にたちもどってみないといけないのだろうと思えます。ブルクハルトは人生の後半で論文を書かなくなって、講演ばかりをやっているのですが、一八七七年に「レンブラント」という講演をやっています。この講演の中で、ブルクハルトは、対象がはっきりしないからと言ってレンブラントを否定するのです。ブルクハルト

は、レンブラントの作品には真実がないとまで言います。つまり、ブルクハルトにとっては、何らかの対象を組み合わせる真実、つまり何らかの意味内容を伝えるものが美術だったのです。一方、ヴェルフリンはレンブラントを肯定しました。『美術史の基礎概念』においても、レンブラントはバロックの代表としてしばしば言及されています。ブルクハルトとヴェルフリンの二人を対照してみると、対象的なものが相対的な明瞭性にとどまっている場合もあるのだというヴェルフリンの見解は、師であったブルクハルトへの返答であったように思われます。では、この対象的なものとはどういうものだったのでしょうか。それはただのかたちとしてではなくて、意味のあるかたちとして、つまりモチーフとして見られることという事です。ですから、ヴェルフリンの様式分析は純粹にかたちを分析しているのではなくて、何らかの意味を伝えていくやり方に対する分析なんだということになるのです。

このヴェルフリンの考え方は、パノフスキーも十分意識をしていました。パノフスキーは、ヴェルフリンが一九一一年にベルリンで行なった講演を聞いていて、一九一五年にヴェルフリンが『美術史の基礎概念』を刊行する以前から、その様式概念に対して考察を始めています。そして、一九三一年、キールでの講演において、パノフスキーは彼なりの方法論の発表をします。それが最終的に一九五五年の「イコノグラフィとイコノロジー」につながる講演ですが、翌一九三二年に「造形芸術作品の作品記述および内容解釈の問題について」と題されて雑誌『ロゴス』に発表されています。この論文の中で、パノフスキーは、ヴェルフリンを意識しながら純粹なかたちの記述と対象の記述をはっきりと対比するのです。パノフスキーから見ると、ヴェルフリンが扱ってきたのは、かたちの分析ではなくて、内容分析の最初の段階なのだとということになります。事実、パノフスキーは、自らが提唱したイコノロジーにいたる三段階という方法論の最初の段階がヴェルフリンの言う様式分析なのだと

述べています。また、最初の段階、つまりイコノグラフィ以前の記述の段階における制御原理として様式の歴史をあげているのも理解できるかと思えます。このようにして、様式分析と図像解釈が実は別個のものではなくて、連動していくもの、連続していくものなのだということが明らかになります。

さらに一例をあげますと、戦後、ミラード・ミースは、『画家の選択 (The painter's choice)』という論文集の中の、「低地地方における高地 ("Highlands" in the Lowlands)」という論文で、ヤン・ファン・エイクとフランコイタリアンの伝統について論じていますが、その冒頭で、様式上の革新が図像上の革新を生んだり、逆に図像上の革新が様式上の革新を生んだりするのだと述べています。ここでも、様式分析と図像解釈が連動していくことが示されているのです。

そこで、今日、問題提起として出したいのは、一つには、様式分析とはかたちの分析ではありえないのだという事です。つまり、様式分析はイコノグラフィとか、図像の解釈とか、内容の解釈に関わっていくだろうという事です。

さらに、では純粹なかたちというものをどのように捉えていけばいいかという問題も提起したいと思います。これについてもパノフスキーが若干ヒントを与えてくれます。彼はイコノロジーにいたる三段階において、イコノグラフィ以前の記述、イコノグラフィ上の分析、イコノロジーによる解釈の三つをあげていますが、よく読んでみますと、その前の段階にあたる純粹なかたちの認識ということもあげております。考えてみますと、パノフスキーが一九三一年に自分の見解を発表した時には、すでに同時代の美術においては抽象絵画がさかんに描かれていました。ですから、パノフスキーは当然そういうものにふれているはずで、事実、戦後の、最終的に改めた論文「イコノグラフィとイコノロジー」からは削除されましたが、戦前の一九三一年の講演、

あるいはそれを論文にしたものにおいては、フランツ・マルクの《マンドリル》というハンブルク美術館にある表現主義の作品が例としてあげられているのです。この事実を考えますと、すでにパノフスキーは抽象的な美術のあり方を視野に入れていたことが分かります。

そこで、二番目の問題提起になりますが、では純粋な私たちの認識はどのように準備され、制御されるのでしょうか。たとえば、イコノグラフィ以前の記述であれば、実際の経験によつて記述ができます。日常経験のある人だったら絵を見て、これは裸の男女だ、これはりんごだ、これは蛇だと言えるでしょう。それと同じように、純粋な私たちを認識し、記述するためにはどのような準備がいるのでしょうか。それからさらに、その認識の正当性を保証するための制御原理として、どのようなものがありうるのでしょうか。それを考えてみる必要があります。これが今日の二番目の提案です。

三番目の問題提起は、今日的な話題とも関わるものです。たとえば、昨今、マルチメディア・ブームですが、情報科学の方では、画像処理の問題と積極的に取り組んでいます。そこでも純粋な私たちをコンピューターに認識させようという努力をしているわけです。ところで、情報科学の分野の人たちは、純粋な私たちの認識が普遍だということを前提にしているように思えます。つまり、いかなる時代においても、いかなる民族においても、いかなる個人においても純粋な私たちの認識は一定であるとみなして、それを前提にして、その認識のパターンをコンピューターに理解させようとしているわけです。ですが、はたして本当なのでしょうか。たとえば、ラファエロが見ていた青と私が今青と思っている色は同じなのでしょうか。あるいは、源氏物語絵巻を描いた人たちが考えていた線と私が考えている線とは本当に同じなのでしょうか。そう考えてみますと、おそらく純粋な私たちの認識においても、様式の歴史とか、あるいは類型の歴史とかが制御原理として働くように、私たちの認

識に関わる何らかのものを制御原理として設定しなければならないのではないだろうか、あらためて思います。また、私たち美術史家は、情報科学の分野の人たちに向けても大いに発言していくべきでしょう。これが今日の三番目の提案です。

さらに、かりにかたちの認識の制御原理がなんらかの歴史として出てくるのだとしたら、それを明らかにするために、たとえば、記号論であるとか、構造分析というやり方もあるのだと思いますが、そうではなくて、時代の資料の中から何か見つけ出せないだろうか、というのが私の考えです。ですから、たとえば、十七世紀のオランダを考えるのであれば、十七世紀のオランダの人たちがどのように純粹なかたちを見たのかを理解するために、同時代の歴史の資料の中から何らかの概念を見つけ出してきて、純化して、適用できないだろうか、と考えています。これが今日の最後の提案になります。

毛利 ありがとうございます。津上さんと千速さんの話は必ずしも一本の線でつながってはいないようですが、あとで互いの重なりあいを探っていくことにして、次に東山さんから中国における様式概念についてお話し願いたいと思います。

中国の様式概念

東山 中国に様式概念というものがあるのかどうかということが一番の問題点だと思います。まず中国の美術史における様式概念というのは、西洋美学、西洋美術の上で述べられてきた様式とは微妙に相違するところがあると私は認識しております。中国では有名な美術史学での先輩が数多く輩出していますが、たとえば、六世紀の

南斉に謝赫という画家がおりまして、『古画品録』という画論を著し、「画の六法」という作画の基準を提示しました。作画、絵を描くためにはどうすべきかという基本を述べたものなのですが。作画の目的というものは、漢以来、特に武帝以降の大きなテーゼでありまして、その目的は、儒教思想を基礎とする三皇五帝、聖人、忠臣孝子、烈女貞女、高人逸士等の人物を描いて、封建道徳をたたえることにありました。これは我々が考えている美術創作の目的と大きなズレを生じているわけですが、作画の目的はまさに教化にあつたのです。教え諭す、教え戒めるという意味での教育効果を絵画に求めたと言えます。漢の武帝以来、絵画に教化という役割が課せられた時、その役割をより効果的にするために、絵画の内容に精神面での要求が高まり、画工の仕事とされてきた美術制作の分野に支配層自らに参加する必要が生まれてきました。漢末に至つて士大夫（知識人）の画家が出現したのはこのためで、その結果生まれたのが画論だったので。南斉の謝赫という人が提起した六法はまず「教化を成し、風俗を助ける」とし、その第一に「氣韻生動」という言葉があります。これは表現の根本を述べたもので、氣韻というのは、氣、すなわち対象となる人物の精神状態と性格の特徴を生き生きと画面に映し出すべきということです。二番目の「骨法用筆」、人間の表現の手段としての筆墨の効果であり、具わる骨相を筆の用い方、描線の律動感、筆法の生命感によつて描き出すこと。それから三番目に「応物形象」という言葉があります。これは物に応じて形象する。形が正確であるべしと提起しているわけですね。第四に「随類賦彩」。類に従つて賦彩する。彩色をすること。ですからこれは色の問題ですね。第五に「經營位置」です。經營位置とはまさに、コンポジション、構図の適確さの問題です。この三法は造形芸術の形、色、構図にほかなりません。そして最後の第六に「伝模移写」があります。これは古画の模写を提唱すると解されましたが、私はこの「模」に深い意味があると思います。模写に止まらずある種のモデルケースを写して、それをもとに自分のものを作っていく。画

家として基本的な条件として目標とする、教化するための絵画のモデルとなる作品があるんだという考え方でですね。ここに中国の古典で使われた「模式」と「様」の用例があります。この模式という言葉は最近中国の美術史の論文の中で流行しておりまして、日本で様式というような感じで模式という言葉を使っている場合もあるし、それとは違い、公で認められた、正統的なお手本の形式というような意味でも使っているのです。その意味では「伝模移写」の「模」と一致するのではないのでしょうか。

『魏書』の中から模式という用例を探してみました。

「永平之中、始創雉構、基趾草昧、迄無成功。

故尚書令、任成王臣澄按故司空臣冲所造明堂様、

并連表詔答、兩京模式、奏求營起」⁽¹⁾

ここに、言われているのは明堂という儀式を行なう建築物の雛形を造るのに兩京、すなわち洛陽と長安の「模式」を使ってそれを建てるということです。ですからこの「明堂様」、字の上では日本という様式とも思える「様」が出てきますけども、この「明堂様」にしても、「模式」にしても、言えることは、模範的な形、公的に認められた形、あるいは公式の形ということです。そして、「模」というのは、もともと手本だとか、法(のり)だとか、雛形だとかが考えられるわけですけど、その意味で六法における伝模移写の「模」はまさに伝統的な精神性を具えたお手本ということでしょう。

「模」に対して「様」というのは何かと言うと、より個別的な模式、見本、雛形であると言えるのではないかと思います。そして模式という言葉は、たとえば、北京大学の宿白教授が一九八六年に書かれた「涼州石窟遺跡と涼州模式」という論文⁽²⁾があります。その涼州模式、四世紀から五世紀前半に涼州、すなわち甘肅省の河西地

域区に行なわれた仏教彫刻の様式に涼州模式という言葉を使っています。しかも、我々が北魏様式と言うところを宿白教授は、北魏模式という言葉を使っている。この模式というのは、ある時代における、ある地域の模範的な様式であると考えられなくもありません。

一方、この涼州模式という言葉は、北魏の仏像様式に大きな影響を与えたモデルケースであると言えます。前出の兩京模式についてはたとえば、北京は都としての街の形がありますけれど、ある地方の街を造るにあたって、北京模式に倣うとか言います。いわゆる北京の街をモデルケースにして建設するという意味に解せます。しかし現在では模式という言葉を形式という意味で使うと同時に、様式的な意味でも使っているのです。

ですから、「模式」は、「様」よりもっと大きな意味での、政治的な、公的に認められたという意味で使っているように思います。ところで、様という言葉をいくつも見つけ出したのですが、六世紀の時代に書かれた『北史』の「宇文忻伝」の中に「為明堂図樣奏之」、明堂の図様の為にこれを奏すというような言葉があります⁽³⁾。これはまさにモデル、雛形ですね。それから、『隋書』の中に「造樣」という言葉があります⁽⁴⁾。これは造るためのモデルという意味ですね。『歷代名画記』の中には様という言葉がさらにたくさん出てきます。六朝画家が、描いた手本を「白馬寺宝台樣」とか、「器物樣」とか⁽⁵⁾という言葉を使っています。前者は白馬寺の宝台という形のモデル、後者の「器物樣」とは、仏教で使う器物の形手本を、少林寺の僧迦仏院（跋陀禪師）が描きおこしたものの。まさにこれもお手本であります。ただ、『歷代名画記』の巻七の中の「僧迦佛陀」に対する姚最の評に出てくる字句の中で注目されるのは、体という言葉が出てくることです。今、津上さんがお話になった中にも、文体というような言葉が出てまいりましたが、この体、まさに文体といったものから出てきた言葉だろうと思うのですが、この中で姚最が言うには、「以上の三人の僧侶は外国人であり、もともと中国と外国では画体を異にして

いるので優劣を決めがたい」ということを言っています。『歴代名画記』の卷二の中にも、「書之体勢」とか、「疎密二体」という技法的な画体という形の上での分け方が見えております。⁽⁷⁾そして、さらに『図画見聞誌』卷一の中には、さらに一歩進めて、「曹呉の体法を論ず」という言葉が出てまいります。⁽⁸⁾これは曹仲達と呉道子の二つの個人様式を論じたもので、この文を見ていきますと、「体」という言葉が、我々が今使っている様式に割合近い言葉ではないかと思われれます。そのほか時代様式では、『滄波詩話』の中では、建安体、黄初体、大曆体、元和体というように詩の形を分けています。それから宋の時代に徽宗皇帝が作らせた『宣和画譜』という図録の中に黄氏体、除氏体という画家の流派の様式とみなされる言葉が出てまいります。黄氏体というのは黄筌、黄居菜父子が得意とした細かい描線に彩色をほどこした工筆画、つまり、繊細で華麗な花鳥画を描いた流派の様式、それから除氏体というのは、除熙という人がおこした流派の様式を言い、水墨を主体に淡彩をほどこし、野趣に富む画風で書く言え草書体のようなものであります。『図画見聞誌』卷一にも「論黄体異」すなわち「黄氏体、除氏体の異りを論ず」という一節がありまして、体の用法においては、流派あるいは個人の様式という意味で使っています。

中国では最近、個人様式という意味で風格という言葉をよく使うのですが、風格という言葉は日本語に訳す時には様式という言葉に訳されますが、これが適訳かどうか私は疑問に思っております。「体度風格、去今実遠」というような言葉が南朝の文人顔之推が著した『顔氏家訓』の中に出てまいりまして、⁽⁹⁾体度はスタイル、風格は品格というように訳されます。すると現在よく使われている風格とはだいぶ違うのではないかと、最近思われてきました。

このように用例をまとめましたけれど、要するに、模式、様、体の中で、体という言葉がもっとも様式に近い

言葉ではないか。そこで、もう一つ言いたいのが、画の六法という考え方を謝赫が提起した時には、教化のために、その精神というものを描き出して、人に伝えるのだということから言い出されたわけなんです。聖人君子の精神状態を描き出すには、その人たちの優れた人格骨柄を本当に知っている知識階級でなければならぬ。そこで、やがて卑しいとされた画工が排除されてまいります。九世紀に書かれた唐張彦遠の『歴代名画記』に、「優れた画家は王公貴族、官吏または士大夫以外にはなく、時には妙技をふるい、名声を千年に伝えた。これは賤しい画工のできることではない」と述べています。それから十一世紀に書かれた北宋郭若虚の『图画見聞誌』などではそのような階級意識がますますひどくなりました。社会的な階級の尊卑によって、地位によって気韻が異なるもので、気韻は先天的な人格であるとして六法が本当に具わっているのは、上層階級のものでなければならぬのだということになりました。そうすると、これを検証するためには、上原さんが最初におっしゃったように、様式問題は作品を通して行なうということが必要なのですが、残念ながら、『歴代名画記』や『图画見聞誌』に出てくる作品はすでに失われ、我々は目にするのができません。そういう意味においては、彼らが言っている尊卑というものが作品の様式にどう関わっているかということは確認できないわけです。現在、残っている作品、敦煌にしても雲岡にしても、ほとんどすべて工匠たちが創作した作品です。

そういう意味では、中国では「技法的な要求は修練によって誰にでも取得できるが、気韻は先天的な人格である」という感覚が打破されないかぎりには、様式論は成立しないのではないかとというのが私の結論であります。同時に美術史というものが様式史と社会史との関連によって成立する歴史学だとすれば、両面から考えていかなければいけないのではないか。両面とは、一つは六法に言われてきた理想と、様式という概念、もう一方では「体度風格」、この二つの面から考えていかなければ解決しないのではないか。要するに様式研究を基礎としなければ

ば美術史が成り立たないとすれば、社会史の背景を無視して中国で様式論というものが成り立つのかどうか、最近はさらにそれを避けているような感じすら受けるのです。私の報告は以上です。

毛利 どうもありがとうございます。みなさんが違った視点から話されたので、様式とは、という第一部のテーマの中で互いに噛み合うかどうか問題ですね。まあ「様式」の言葉がヨーロッパの「スタイル」の訳語のような感じがあるので、欧米の定義から始めてしまったのですが、それが中国にあるかないかと問うことは、本当は逆かもしれません。なにもヨーロッパのものが中国にあるかを問う必要はないわけでしょう。また、日本の方はどうかということもあるのですが、その話はあとに出してもらおうことにして、予定通り討論に入らうと思います。

で、三人とも、もちろん重なるところはあるのですが、何となく方向が違っているようなので、まずは津上さんの出された問題に質問、あるいは異論があれば出してもらって、そして少しずつ重ねていきたいと思っています。

討論 1

上原 一つおききたく思います。私が最初に明治二十年代、法隆寺云々と申しましたのは、日本の美術史の研究の上で様式と型式、つまりスタイルとタイプの区別が曖昧であったことがこれまでの研究を非常に足踏みさせてきたのだと思うわけです。さきほど、津上さんは様式の話はなされましたが、型式、つまりタイプの話は端折った感じがあつたのですが、そもそもタイプとはいったい何か。東山さんがおっしゃられた模式や体の問題に重なってくると思います。

津上 タイプとは何かは全然考えてません。ごくバナルな類型という使い方やパターンと同じに、区別もせずに使ってました。ギリシャ語からといっても、典型という一つの焦点に結晶する、それがあられるのかもしれないが、むしろ上原先生に明確なお答えがおりるので、それを言っていた方がいいが……

上原 スタイルの方は、パーフェクトに答えられた。これは必ず個人の癖、あなたがうったえるへらしさも出てくるわけですよね。ところがタイプの方は、個人のへらしさじゃなくて、反対に、共通の特徴を持っている。さきほどの津上さんのご説明のように、スタイルがラテン語のステイルスから来ているように、タイプの方はギリシャ語の「打つこと」を意味するテュポス (τύπος) に由来しています。文字を鑿で打つと、はつきり文字が刻印される。あるいは貴重なものを封印するために泥印を捺しますね。そうした刻印や捺印の跡かた、それが型式の本来の意味です。捺印の跡が同じでなければ封印になりません。まったく同じ型のものが押されるわけです。そういう型押しみたいなもの。ですからスタイルとタイプは全然違ったものです。もともとスタイルもお手本ということで、みんなが見習いはじめるとタイプ化していくわけです。いわゆる類型化です。技術的には洗練するでしょうが、型にはまってつまらなくなりますが、そんなわけでどうも今日においてもなお、日本・東洋美術史の、あるいは考古学の研究者の間では、スタイル、タイプ、あるいはフォームの用語の使い方の区別がついていないように思います。すこぶる曖昧です。ヨーロッパの美術研究の上ではどの程度の理解が分かりませんが……。そこはどうですか、スタイルとタイプの区別は。

千速 パノフスキーの場合は、はつきりとスタイルとタイプは分けています。パノフスキーの言うスタイルは、純粹なかたちを扱って意味のあるモチーフをつくるやり方です。たとえば、線を引いて赤い絵の具を塗ってリングを描くというやり方がスタイルなのです。そして、そういうリングと裸の男女と蛇というモチーフを組み

合わせて、「アダムとエヴァの原罪」という主題をつくっていく。その組み合わせ方がタイプになります。このようにパノフスキーは使い分けをしています。

上原 組み合わせの仕方ですね。

千速 そうです。モティーフの組み合わせの仕方がタイプです。純粋な形の組み合わせというのが様式ということですね。

毛利 さきほど、千速さんは、ヴェルフリンのやったことは純粋な形の分析だけではないと言われた。つまり、意味の解釈があつてはじめて様式が云々されると言われたのですが、そうすると、形だけの分析は何を問題にしていることになるのですか。

千速 パノフスキーの場合には、タイプというのを非常に限定して使っています。ですから、あくまでもタイプというのは、リングの木と裸の女性と裸の男性と蛇というモティーフの組み合わせで、「アダムとエヴァの原罪」という主題を表わすということでしょうかタイプをいけません。たとえば、ウィリアム・モリスの壁紙のタイプという言い方を彼はしない。おそらくそういうことを言いたい時には、パターンという別な言葉を使うと思います。

上原 パターンとタイプを分けて使っているのですか。

千速 あくまでもパノフスキーの場合の限定的な使い方です。

毛利 津上さんは、作品の本質的なものの把握がスタイルであつて、タイプは非本質的なものについてのことだと言われた？

津上 いや、非本質的なものについても言えると。

千速 ブルクハルトが対象と言った時には、自分が見ているものの本質というものが対象の中になければならないのです。ブルクハルトがなぜレンブラントを認めることができなかつたのかというと、レンブラントにはその本質がなかつた。ただあるのは光と影のハーモニーだけ。そこには何も本質はないではないか、こういう時に、ブルクハルトは対象がないという言い方をします。もちろん、そこから出発している対象という言葉ですから、ヴェルフリンにおいても、対象的なものが絶対的な明瞭性を持っているというのは、本質が誰にでも分かるという、相対的な明瞭性にとどまっているというのは趣味のない人には分からないですよというニュアンスがあると思います。

上原 ヴェルフリンの場合、ゼーエン (sohen) の形式が背後のものと非常に関わり合っている。あるいはそれが時代であつたり、個人であつたりするわけですね。ゼーエンは見る主体者があるわけだから。そういう点で、津上さんが言われることと同じですね。本質と言われたらね。

毛利 しかし、たとえば書式の意で様式という言葉を使うこともありますね、公文書の場合など。向こうの言葉ではフォームでしょうけど、日本語では様式と言ってますね。この場合は完全に形だけのことを言っている。その意味では、ヨーロッパでスタイルとかスタイルというのも、いわゆる芸術用語としてでない時は、精神的な内容を持たないような使い方もあるでしょう。

津上 それは、たとえばライフスタイルとか。それは芸術で言うのとはまったく別な、まったく別かどうか分かりませんが、まあ、字引なんか引いても別な項目として扱われている。逆に言えば、芸術におけるスタイルという言葉が特殊な重みを持っているということ。

毛利 十八世紀あたりにスタイルの概念が定まり始めたと言われたけれど、芸術的な意味でのスタイルの意識、

あるいは明確にスタイルという言葉を使わなくても、そういう意識はいつ頃から出てきますか。

津上 たとえば、マニエラという言葉がすでに十六世紀に美術の中で、文学におけるスタイルスと似たような意味で使われていたことはありますね。

戸口 それと関連してモードについては？

千速 十七世紀ぐらいになるとモードはけっこう出てくるのではないですか。昔に読んだので忘れていますが、ヤン・ビアウオストキがプッサンについて論文を書いているのですが、そこでもモードス・プロブレムという言葉がでてきます。たとえば、農民を描く時と貴族を描く時では描き方を変えなければいけない。卑俗な者は卑俗なスタイルで描く。いわゆるリアリステイクに描いていい。だけど高貴な貴族を描く場合には、そうじゃなくて典雅に描かなければならない。そのことをモードと言うんだという論文でした。うる覚えですが。

津上 そういふのであれば、まさに、ウェルギリウスの三つの詩について、三つの *modus*、文体とか、そういうような言葉で言い表わせられる。具体的には、詩形とか、用語とか、そういうところに帰着するわけですね。そこまでさかのほれば、もう古代から……

毛利 アリストテレスの『詩学』も……

津上 それはそうですね。そこまでいけば……

毛利 しかし今言われたモードは、様式とほとんど同じ意味ですか？

千速 いや、違うと思う。

上原 そうです、違うんです。

千速 今、言われたように、プッサンは古典主義の画家ですから、当然古代から引き出してきて当てはめてい

るわけです。ですから、描くモチーフによって描き方を変えるところ。マニエラに近いものだと思います。千足 今、千速さんが言ったのは、僕もうる覚えなんだけど、古代ギリシャ音楽の旋法、たとえば、フリギア旋法のようなものです。これには、たとえば、明るい、楽しい、あるいは悲しい曲にはこの旋法というように決められている。プッサンはそれを美術に応用できないかと考えたわけです。彼は古典主義者でしたから、古代ギリシャについてを求めたのもわかります。ただこれらは音楽というハ長調とかト短調というのに近い一種のモード、調子みたいなもので、今問題にしている様式とは少し違うものでしょう。

毛利 竹内敏雄編の美学事典によれば、教科書的ではありますが、様式の意味形態は三つに分かれるとなっています。歴史的様式とジャンル様式とそれから基本様式ということ。普通に言っているのは歴史的様式のことなんです。時代様式とか個人様式とかがそこに入る。だけど、ジャンル様式といって、それぞれのジャンルには固有の形成法則があるということ、たとえば音楽的な様式とかいう場合もある。ただその場合には、音楽という様式というよりは、音楽の様式ということだと竹内先生は『美学総論』で言われています。つまり絵画にも音楽的なものとか、演劇的なものという言い方ができるとすれば、ジャンルも一つの様式だということになる。

ところで、こういう様式概念に似た言葉とか、考え方が日本にも昔からあったのかどうか。伊藤さん、その辺のことを少し教えて下さい。

伊藤 昔からあるとしても、中国の芸術論がそういうきつかけを作ったと思うのです。最初は、文章について、文体という観点から分けているのは、弘法大師です。『文鏡秘府論』や『文筆眼心抄』で詩の発想や表現を十体に分けて説いています。空海は『文筆式』『詩髓脳』『詩格(唐・王昌齡撰)』といったような中国詩論に学んで、修辞学上の様式を「体」という概念で論じています。詩や文章の作風の違いを説明するための論理ですので、こ

れを様式と考えてよいのかどうかは問題ですが、作風の基準を確立して、しっかりと言葉で表現するための参考に供するための論であることは、著者自らが述べています。こうした詩論の影響のもとに、和歌の作風を十体に分けて論じることが行なわれるようになり、「忠峯体」や「定家十体」などの説が成立しました。

また、十三世紀の初めには、和歌所で七人の歌人が春・夏・秋・冬・恋・旅の六首の歌を三体に詠み分けることが試みられたりしているので様式概念に近いものが自覚化されたと言ってもよいのではないのでしょうか。貴族歌人は、貴族社会で共有されていた雅語という言語観や上品（温雅）に詠むといった共通の価値観のもとで、歌の品格の上・中・下といった区別が考えられ、公任の『和歌九品』の書が成立しています。この九品の概念は様式論とは考えられませんが、歌のことばのよしあし、歌の姿の品格についての考えは、時代とともに変遷するものであると考えた俊成の『古来風体抄』の歌風についての認識は、歌における時代様式の発見の嚆矢と言えるのではないのでしょうか。

日本での芸術論は歌論を中心に行なわれてきましたが、中世になると音楽・芸能・絵画に関しても理論的考察がなされるようになりました。特に世阿弥の能楽では、能の演技の基本に女体・老体・軍体の三体を見定め、演出や演技のあり方の問題を明確にしたことは、様式論と言えないのでしょうか。

毛利 つまり体が、我々の言う様式に近いということですか？

伊藤 そう考えます。風という概念も古くから行なわれていますね。様という言い方もありますでしょう。たとえば現代風、古風というような。これも平安時代中期からそういう認識が広く行なわれています。それから唐様という、大和様に対する異文化の認識も一般化していますが、これらも文化様式の認識の萌芽と考えられるのではないのでしょうか。

毛利 言葉の問題ですけれど、上原さんの話にもあったように、スタイルとタイプという言葉は、一般には何となくはつきりしないまま使っているわけでしょう。しかし、日本では、たとえば、今言われたように、風とか、体とか、様とか、中国では模式とか、様とか、体とかと言うとき、様はスタイルで、体はタイプなんだというような、そういった区別が必要になりますか。それともそんなことは日本や中国では問題にする必要がないんでしょうか。

東山 補足しますと、体というのが様式に非常に近いという言葉ではないかと思うのです。これは詩の体ということなのですが、草書体とかなんていう体もありますけど。まあ、字の形ですね。この中では時代の様式、個人の様式、それから画派の様式、そういう区別があるわけですね。それで今言われたような様というのは、おそらく日本の様式の基になる言葉じゃないかと僕は思うのだけど、どちらかと言うと、雛形、もとはタイプに近い言葉だったんですね。さっき言いましたように、模式はそれよりさらに大きなもの、モデルとなるようなタイプということを使っていたようです。ただ、その中に、当然、様式概念も入ってくるわけですよ。

毛利 次の議論に行く前にもう一度念のため。つまり、上原さんが気にされているタイプやパターンや、モード、スタイルの違いなんですけど、ヨーロッパでは、かなり明確に異なる意味として使われてきていて、それらは違った風に理解すべきだと言われた。しかし日本や中国の場合には、たとえば、体とか様とかは、強いて言えば違いがあるかも知れないけど、それほど明確な違いはないということでしょうか。

東山 東洋では体と様は確実に分けています。

上原 私もそう思う。

毛利 それはヨーロッパの場合のスタイルとタイプとの違いに対応すると言えますか。

東山 それに近い分け方ですね。

毛利 ああ、そうですね。しかし、日本の場合は、必ずしもそう言えないんじゃないやありませんか。さつき言われた世阿弥の体なんかは、むしろパターンとかタイプの意味ですね。

東山 文体は、もちろん、草書体とかという字のタイプですね。

毛利 西洋美術の場合は、そうですね。今のような言葉の違いを明確にしないと議論は進まないということがあります。モードを様式と訳したりすることもあるようですが。

千速 その方が望ましいとは思いますが、ただ、研究者によつて使い方が違うんです。たとえば、タイプというのを例にあげますと、パノフスキーはきわめて限定した使い方をしています。そこで、この研究者はこういう使い方で行っているんだという定義をして、議論するしかないのではないかと思います。一番困るのは、そこがちやらんぼらんになること。それはままあります。

毛利 そうすると、十八世紀に、スタイル、つまり様式概念が定着し始めたきっかけは、芸術の歴史的な変遷を明確にしようというところにあつたのでしょうか。つまり、そういう縦の流れから出てきたのか。それとも各芸術のいろんな形の違いとか、あらかれの違いというものを、横に並べて意識化されたのか。それはどうですか。

津上 多分、一つの芸術の中でのいろんな流派の伝統とか、その成立というところに意識がいったのでしょね。何とかさんは、こういう作り方をしているとか。あっちの方ではそういう作り方とか。それが一つの視野に収まっていく。

それと、もう一つ、表現という契機がクローズアップされてきたということ。つまり、たとえば、何かを模倣

するにしても一対一の対応、自動的な翻訳ではなくて、そこに個人の思考が入り、表現の仕方にいるいろいろあるんだということがそのころ強く意識されてきて、それと芸術概念が関わってきた。その二つじゃないですかね。

上原 やっぱり、さつき、津上さんが言われたように、ギリシャ美術研究に対してヴィンケルマンが一番大きな影響を与えていたんですね。その場合に、ヴィンケルマンはギリシア美術の様式史的な展開について価値付けをやりましたよね。つまり、クラシックが一番いいとかね。その価値付けで、どっちがいいかという問題に關して、私が一番興味を持ったのはシラーだった。シラーは、ゲーテの詩に対して自分の詩のアイデンティティはといった何なんだという自分自身に対する問いかけから彼のいわば詩の様式論が始まるわけだけど、彼はそういう自分とゲーテとの詩の様式対立を、それをヴィンケルマンに倣ったのかどうかしれないけれど、時代的な対立概念の上で、つまりゲーテは古代的、自分は非常に近代的な人だということで、例の素朴詩と情感詩の対立概念が提起されるわけですね。そこにはもうどちらが上か下かの価値付けはなくなります。ニーチエの『悲劇の誕生』におけるアポロンのとディオニソスの対立概念もそうですね。

毛利 そういう意味では、千速さんはヴェルフリンの概念を他に応用できないと言われたんですけど、ヴェルフリンあたりから出てきたのは結局、時代様式の変遷ということで、歴史的な意識が強かったということでしょうか。

千速 ヴェルフリンは、美術史の基礎概念を主題としていますが、副題では近世美術における様式発展の問題としています。あくまでもルネサンスからバロックへということ限定して、彼は基礎的な概念を論じている。ですから、たとえば、日本絵画は線的だとか絵画的だとか言っても何の意味もない。

毛利 しかしヴェルフリンがルネサンスとバロックを対比させたときには、彼はたまたまそれを取り上げたけ

れど、他の時代にもそれ相應の様式があるはずだという、つまり時代様式という概念はあつたわけでしょう。

上原 ただ、大事なことは千速さんが言われたように、ヴェルフリンの場合でもあるいはリーグルの場合でもそうですが、作品研究、つまり経験的な研究を通して構築された様式論であつて、上からの既成の様式論を作品の上に当てはめて展開するということではないんで、あくまでも自分の経験的な作品研究を通して、様式の検証をしていったものであるということが見落されてはならないわけです。

田中 僕は、歌論、いわゆる和歌論なんかに出てくる言葉を整理したらずつと豊かになると思っているのですけれど。自分ではめんどくさいからやらないし、あんまり詳しくないんですがね。

毛利 豊かであるというのは、どういう意味？

田中 概念が豊かである。いろんな概念がある。タイプとスタイルだけの問題ではなくて。もちろん外国、ヨーロッパだつてそうでしょう。ただし、美術史においては、僕の知っている限りでは、日本は貧弱ですね。

東山 中国でも体という言葉が、たとえば、初唐、盛唐、中唐、晩唐という風に分けるのは、詩文の体から出ていますね。

毛利 体という言葉は、一番古いのはいつ頃ですか。

東山 そうとう古いですね。「体度」、すなわち、なりふり、姿という意味では三世紀頃には成立した『左伝』に出てきます。

毛利 スタイルに似た使い方は？

東山 六世紀には、たとえば、前出の『顔氏家訓』などの古典に見えます。

田中 ただ、日本は貧弱だと言っても、貧弱の理由があるんじゃないかと僕は思うんです。どだい、造形なん

てものを言葉で表わされるもんかという確固とした信念が日本人にはあったのではないか。だって、言葉で言える、あるいは置きかえることができるものだったら、なにも高い材料費を使って造形美術を創り出す必要はないんです。和歌論など言葉そのものについての論は非常に豊かになるのだけど、造形美術の方の言葉の貧弱さはそのういう風に言えませんか。

毛利 まあまあ、そう気負いたたないで（笑）。その問題はあとでゆっくり議論しましょう。

第二部 芸術ジャンルの様式

音楽の様式

毛利 では、第二部に移ります。戸口さんから、音楽の時代様式でも、音楽のジャンル様式でも、また両方含めての問題でも結構ですから、お願いします。

戸口 たとえば、体とか風とかという言葉がどこでどんな概念を持って使われてきたかということは、それ自体非常に興味深いことではあるのですが、僕は今日の話題として、明治以降の美学、あるいは芸術史学の中で使われてきた様式や形式や型という用語の言葉遣いの内部でそれらを問題にしたいと思っています。

それともう一つ、津上さんのお話ですと、「様式」はモダリテイの訳語として使われ始めたということですし、今日では、英語で言えばスタイルと対応させて使われているわけですから、日本語での様式とはという問いかけ

に対しても、当然西洋人のだれがどういう風に定義したとか、どういう風に使っているとか——千速さんのお話にもありましたけど——そういうことは十分分かるのですけれども、でも西洋人が、スタイルとか、ミュージックという言葉をめぐって西洋語で考えている場合には、言葉の歴史を背負っているわけで、どうしてもそれが何らかの影を落としているということがあると思う。従って、今日は日本語での話ですから、僕としては日本語の内部で考えたい。西洋を引きずらない状態で考えたいと思います。

僕は美学者ではないし、様式とか形式とか型とかの言葉の概念規定をめぐって専門家として論じる立場ではないので、自分が使う時には、できれば美学や哲学の諸先輩のあいだの共通理解に基づいて使いたいと思うのですが、日本語で紹介されている限りの、たとえば様式という用語の概念規定を読んでみましても、人さまさまなんですね。こういう時、僕はやむをえず国語辞典に依ることになっています。国語辞典でも、もちろん筆者の考え方によって規定にズレは生じうるでしょうが、でもまあ、一応の基準にはなるのではないかと思うのです。それで、結局のところ今日は様式という用語を「対象の中にはつきりと表われた個人的な法則性」というような概念で使うことにします。個人的な法則性という代わりに、統一的特徴という言葉を使っている人もいるようですが、この場合の「対象」は、さつき千速さんがおっしゃっていた対象という概念とは違います。様式を、対象の中に表示された単なる個性ではなくて、ある種の法則性というようにとらえさせていただきます。これは津上さんのおっしゃった「らしさ」に通じます。

それを実際の音楽史の中でどんな風に考えるかと言いますと、まず、個別的な例から言えば、ある作品に表われた音楽的特徴とでも言えるでしょうか。これが何らかの精神性に基づいて立ち現れたものであることに間違いないのですが、我々は形しか見られないのですから、音楽的特徴とでも言うほかないと思います。あるいは音言

語法とでも言えるでしょうか。この場合、音の使い方が、自然言語に似た特徴を持つかどうかという問いかけは一応棚に上げておきます。音言語とは、結局、個別的な音言語法の集積を踏まえた一つの抽象的な捉え方だと思います。要するに、ある作品の音言語法がどうであるかということから出発し、個々の作品の集積を踏まえて個人様式に至り、その個人が生きている時代の——地域的には限定されているわけですが——時代様式に至ります。あるいは、同じ時代でも民族様式を捉えることもできるでしょう。

ところで、音楽史において、様式史というものが成り立つかどうかということですけれど、これは、ある民族がどういう音楽の歴史を持ってきたかによって、成り立つ場合もあれば、成り立たない場合もあるのではないかと考えています。たとえば、西洋音楽——我々が知っているのは、フランス語のミュージック・サヴァント、ないしは英語のシーリアス・ミュージックの歴史でしかないわけですが——の歴史では、ある時期に、ある種目で、音言語法のある種の特徴が目立ってくるようになります、これがだんだんと典型的な形をとるようになります。そして一定のところ達しますと、これが安定した状態になってしばらくそのまま進んで行きます。ところが、しばらく経つと、全然違う音言語法が立ち現われて、これがまた興隆してゆきます。それと同時に以前に安定していた音言語法がだんだん衰退してゆきます。もちろんそこに過去のものの継承発展という面はあるにしても、西洋のシーリアス・ミュージックではこのような型による音言語法の交代が見られます。

もう一つの面も指摘しておきたいと思えます。たとえば、ある音言語法がオペラに現われるとします。そうするとそれはすぐに交響曲にも入って行くし、ソナータにも入って行く。ある音言語法がミサ曲に現われると、それがすぐに世俗的な音楽であるマドリガーレにも入って行く。僕はそういう場合にある種目から始まったものがあるんな種目に貫入すると言っています。そういう特徴が十四世紀以降はあると思う。それまではだいぶ違う

のですが……だから、時代様式を捉えようとする課題はあつていいのじゃないかと思うのです。よく言われることですが、問題というのは解答の可能性がある場合にしか立てても意味がないのですが、西洋のシーリアス・ミュージックの歴史に関しては、解答の可能性のある問いかけとして、ある時代の時代様式を捉えようとする課題はあつてしかるべきだし、ある時代の様式的特徴を把握して、それによつて一種の時代区分をすることも可能ではないかという風に考えています。

ただ、たとえば、日本の音楽史ということになりますと、発展——といっても、だんだん良くなるという意味の発展ではなく、ただ変わつてきているというだけのことですが——の型が全然違ふと思う。たとえば、能がでけると、それがほとんど変わらないうでこまで来てしまふ。そして今度は三味線音楽が成立すると、お互いに抹殺しあわないで仲良く並存して今日にまで至るといふ特徴が日本の場合あります。ただ、ある時期にはあるものがより優勢であり、ある時期には別のものがより優勢であるといふことはあります。並存はしているのですけど、優勢な種目が変わつてゆくのです。第二次世界大戦までの日本の音楽史にはそういう特徴がみられたと思う。同じようなことが、もし、日本美術の歴史でもみられるとすれば、いつか田中さんが『成城文藝』に書かれたような、種目による時代区分が日本では可能かもしれないと思ひます。西洋音楽史でも種目で時代区分をしようとする試みはあります。昔、『美学』に、ルネサンスといふ時代を設定するために、ミサ曲の創作活動を考えるといふ論文が出たことがあります。ルネサンスの一つの特徴を捉えるといふ意味ではそれはそれなりに面白いとは思ひますけれど、もし、そういう考え方をするのであれば、あらゆる時代区分を種目でやつていかなければ、方法的に一貫性に欠けると思ひます。ある時代は種目で設定して、他の時代は様式で設定するというようなことになりますと、方法としての一貫性がないということになりはしないでしょうか。幸か不幸か、西洋音楽史に関しては、

様式的な時代区分という問題設定は方法的に根拠があるのではないかと思うのです。

津上さんも言われたことですけど、ある一人の作曲家をみても、この人のものじゃないんじゃないかと思われるようなことだつてあるわけですよ。画家や小説家や詩人だつて同じだと思えます。作家にはできるだけ違つた方へ行きたいという質の人がいますからね。同じことを繰り返す質の人もいますけど、前にやったことはもうやりたくないという質の人の場合には当然そういうことが起こります。ある時代を考えれば、山ほどの人がいるわけですから、その時代にはあるまじきような曲を創っている人もいるでしょう。だけど、その時代の典型的な様式を捉えようとするのは絶えず行なわれてもいいのじゃないかという気がします。ただし、何を典型と考えるかについて、当然意見の違いがあるでしょうし、また新しい史料が発見されれば、今まで典型と考えられていたものがそうでもなかったということにもなりうる。課題は同じだけど、解答に関しては当然異論がありうる。でも、それは無駄なことかどうか、問題設定が間違っているかどうかということは違ふと思う。最近、一部の西洋人の影響を受けた若い日本人の中に、どの時代にも色々な要素があつてばらばらなのだから、バロック時代とかルネサンス時代とかという捉え方をしようとするのは無意味だ、それは年寄のやっていることだと言っている人もいますが、僕は歴史家としては、そういう課題は、少なくとも西洋音楽史に関しては続けてゆく意義はあるのではないか、つまり、様式史としての西洋音楽史を考えていつていいのではないかと思つています。僕は史料屋ですので、それをやっているわけではなく、もっと底辺でうごめいているほうなんですけど、課題としては成り立つと思つています。

音楽の創作もまた、人間活動の一部分ですし、人間活動の一環である以上は、社会生活と密接に結びついて成り立つてきたものには違ひないのですけれども、一応、音言語法の問題だけを抽出して論じ続けることは可能だ

と思います。それが最終目標というつもりはありませんけど、とりあえずは様式史的に眺めていくことはあつていいと、そう思っています。

西洋美術の様式

毛利 それでは次に千足さん、どうぞ。

千足 西洋美術史の様式ということで、今までの皆さんの話を含めて、その中でいくつか思いついたことだけを時間の許すかぎり、話してみたいと思います。

古代、中世はこの際、脇においておいて、ルネサンス以降ということでヨーロッパ美術を考えてみます。一般的にはヨーロッパ美術の歴史をひもといってみると、要するにそれは様式史です。日本だったら、たとえば室町時代の美術とか、鎌倉時代の美術とか、江戸時代の美術とか、美術史の時代区分も社会的、または政治的な時代区分に基づいてやっているところがあると思います。しかし、ヨーロッパの場合、ルネサンス、バロック、ロココあるいは新古典主義というのは、本来、芸術様式であり、一般の歴史の区分とはちよつと違うわけです。それがむしろ、バロックという一つの様式概念が時代全体に適用されて、バロック時代というように、美術だけでなく、十七世紀全体を含むことになった。しかし、一方では政治体制からいえば、絶対主義という統一体制があつたわけですね。バロック様式、すなわち政治における絶対主義、政治には様式という言葉は使わないかもしれませんが、政治体制と、その下の美術様式と社会的な体制との絡み合いが、最初は独立していても、次第に接近していく。むしろ歴史の方が芸術の歴史にすりよつていくわけで、この辺が日本とは違うのではないかと

いう気がします。それともう一つ、ルネサンスというと必ず出てくるのが、ヴァザリーです。さきほど、価値としての様式という話が出てきましたけど、ヴァザリーに言わせると、「我々の時代」、すなわちルネサンスの時代に芸術は蘇った、つまりルネサンスである。その前の中世は暗黒時代である、ということになる。ヴァザリーの言う「マニエラ・グレカ（ギリシャ・ビザンティン様式）」の時代です。それまで死んでいた芸術がもう一度蘇ってきて、次第に高まってゆき、やがてミケランジェロで頂点に達する。言いかえればそこで芸術は最高の価値に到達するわけです。ヴァザリーの歴史観に功罪ありとすれば、功の方は、様式は固定されたもの、無機的な死んだものではなく、生成発展していくものだと見た点にありました。ちょうど一人の人間の成長過程に似ている。様式も生まれ、成長し、完成されいくと考えることができる。しかし、成長ということは当然、老化とか衰退という考え方に結びつくわけです。ヴァザリーに言わせると、ミケランジェロに至って頂点に達した芸術はやがて下り坂に向かっていく。彼の考え方は、様式と言うのは一種の生き物であると言うわけです。こうした見方はヴァザリーの一つの功績だと思えます。ただ、彼はルネサンス芸術、特にミケランジェロ様式を一つの絶対的な価値として祭り上げて、それ以外は相対的にしか認めない、これは彼の歴史的偏見、価値観の狭さ、功罪の罪の部分です。しかしご承知のようにヴァザリーの「列伝」には挿話的、エピソード的な要素が強い。ですから彼の美意識や歴史観には、いわゆる様式というはつきりとした概念は実は入ってこないのです。これもさつき出ましたけど、マニエラという概念を彼は持ち込むわけですが、彼の言うマニエラがここで言う様式と同じかどうかは問題で、近代における様式とはおそらく別のものです。ヴァザリーの場合、簡単に言えば、ストレートに人体を描くか、それをねじるか、あるいはずんぐりさせるか、ほっそりさせるかといった、いわばハウ・ツウ・リプレセント（いかに描くか）というように、具体的に目に見える形でのやり方というものを、ミケランジェロを一つ

の基準として展開してゆく。こうした姿勢は近代に入つて、おそらく十八世紀あたりになつて様式観と歴史観とのからみ合いとして再登場してくるよう思われます。十八世紀の啓蒙思想の歴史意識と、様式観、つまり歴史の中の様式の考え方、捉え方とは切りはなしては考えられないのではないかという気がします。結局、今、二十世紀の終わりになつて過去を振り返つてみると、たとえばバロックは、ルネサンスの古典主義に対する反古典主義、静の芸術に対する動の芸術であると見られるわけです。ルネサンスというテーゼに対し、バロックはそのアンチテーゼということになる。ロココをポスト・バロック、つまりバロックの分家とすると、新古典主義は反バロック的な、バロックというテーゼに対する新たなアンチテーゼということになる。その後、またロマン主義という、ヴェルフリンのような考え方によれば、ルネサンス、新古典主義の線的様式に対し、バロック的、絵画的様式が登場してくる。様式というものはこうした有機的、弁証法的な発展の中で捉えられるものだと考えられるわけです。こうした考え方は、十九世紀後半のリーグルの「芸術意欲」のような考え方につながつていくのではないかと思います。様式自体は決して抽象化された、あるいは死んだ概念の羅列ではなくて、一つの原理に従つて生成発展してゆく有機体だという見方です。これはヘーゲルの言う「世界精神」に近い見方で、実際リーグルなんかもかなりその影響を受けていると思われまます。

問題は十九世紀の美術にヴェルフリンのような見方がはたして適用できるかということですが、近代美術になると、それがどうも怪しくなつてくる。近代以降になると、たとえば印象派とか、新印象派とか、後期印象派とか、様式はさらに細分化されてしまう。つまり、それまでの時代様式、国民様式に対しての、流派としての様式、さらにもっと小さい単位で個人様式というものがはびこつてくるわけですね。十九世紀の半ばころだと思いますが、ドイツで出版された建築の小冊子の題名は、「我々はいかなる様式で建築すべきか」でした。これは十九世紀に

おける様式の多様化、ある種の混沌状態を象徴する言葉です。それまでは一つのガイドラインとしての様式があったが、それが次第に多様化し、言いかえると価値が多様化して、どれを取るべきか分からなくなってしまふ。そういう状況をこの本のタイトルは端的に表わしていると思います。しかし、それと同時に十九世紀の歴史学の発達は、過去を見直して、過去の美意識を様式の歴史として捉えるという方向を助長しているようにも思えます。

東洋美術の様式

毛利 では、次に安田さんに日本美術だけでなく、広く東洋美術の様式についてお願いします。

安田 東洋美術史の立場からということですが、今、千足さんは古代、中世を除かれたのですが、私の専門とするのは、むしろ古い時代の仏教美術ですから、そういう観点から話をします。今までのお話は、様式の概念規定だとか、その歴史に関してだったのですが、我々が実際に美術史の立場から、といつても、おそらく研究者は個々に扱う範囲や、解釈はまちまちで、広い、あるいは狭いを含めてさまざまだろうと思います。実際にそれをどのように考えているかという、具体的なお話をすると多少議論をしていただけだと思います。実際の様式の解釈といえますか、様式をどのように考えるか、少なくとも私の立場として話をしてみます。

さきほどから問題となっている形式と様式とは、仏教美術史の立場からはある程度明瞭に分けて考えられるように思えます。形式はフォルムであり、フォーマライズされたものと考えられますが、そこにもう一つある種の機能といったものを加えた上位概念を考慮する必要があると思います。たとえば、インドから日本への仏教美術の展開のあり方を考えると、寺院の塔を例として見ますと、インドではストゥーパといってお釈迦さまの骨を納

めた墳墓としての形態から出発します。その後いろいろな変遷がありますが、それが日本に入ってくる頃には、五重あるいは三重の塔の形になります。そこに遺骨を祀るという機能が必然的に形式に関与してくるを考えなければなりません。形式上、ストウーパがどうして五重の塔になるかという点、ストウーパは半球形の覆鉢の上に傘蓋をたてるのが「かたち」の上で一つの基本です。その後覆鉢部より下の基壇を次第に高めてゆき、中国ではその部分が木造、あるいは石造の塔に変化します。覆鉢と傘蓋は全体のバランスから見ても小さくはなりません。なお当初の形式は維持しています。日本の五重塔の頂部を飾る相輪や覆鉢も、かたちのうえでかなり変化をこうむっていますが、インド以来のいわゆるストウーパの形式の残存として理解することができるわけです。

形式といえば、もう一つは、たとえば仏像が立像であるか、坐像であるかというような区別があります。坐像であった場合その足の組み方による坐勢が吉祥坐であるか、降魔坐であるかといった細かな差異も問題となります。これは、明らかに形式上の差異であつて様式とは違います。あるいは様式上の展開の問題としてこれら形式をも含めて解釈することもないわけではありませんが、それは形式の変化なり、大きな展開というものを、さまざま様式の解釈の中に紛れ込ませるからにすぎません。我々が形式として考えるのは今申し上げたように、たとえば、仏像が立像であるか坐像であるか、あるいは手勢、すなわち手指にどのようなポーズをとるか、仏像の台座や光背はどのような形状であるかといった、ほとんど一見して判別し得るかたちの差異、これによつて識別される類型と理解しています。

それでは様式はと言いますと、仏像の衣の表現を例にとつてみます。たとえば、通肩に衣をまとっているか、偏袒右肩に衣をまとっているか、つまり衣を両肩を被つてまとうか、右肩を露わにして着すかということですが、それはかたちの上では明らかに違います。これは形式上の差異に帰されるべきですが、問題であるのは衣のまと

い方というよりもその衣が厚く重いか、あるいは薄く身体に密着しているかといった、むしろ知覚的にどのように捉えられるかです。ガンダーラの仏像を見ますと、仏の衣に表わされた衣文は、最初はごく簡略です。それが次第に衣文線というものに関心を示し、より入念に表わそうという意欲が働くようになると、だんだん複雑化してゆきます。衣文表現は仏像の表現にとつてきわめて重要な要素と言えますから、たんに衣文の表現のみをたどつてみても、実はそこに制作者本人が意識するといけないと関わらず、表出しようにするもの、つまり表わされたものの形が違ってくるわけです。そうした「かたち」の差異、あるいは変化をどのように読み取るかがおそれる様式的視点への重要な一歩であろうと思います。しかも、表出された「もの」のあり方だけではなく、作者がどこに表現の主体をおいているか、つまり、作者の表現への意志が像のどこに最も強くはたらいているかを見てとることも重要であろうと思います。今、衣文線のことを言いましたが、ごく簡単に表わされたものがだんだん複雑化することは、重々しくなつて、何か煩雑な感じを生ずることになります。そうすると表現全体が全く違う印象をもつようにもなりますが、しかし作者の関心はその衣文に注がれている、といったことです。ガンダーラの場合、いわゆる様式の変化があまり明瞭ではなくて、比較的長い間続くと言われています。それが、たとえば、二世紀の初めから三世紀の半ばでもいいのですけれども、そうした長い間、ガンダーラでは、もっぱら当地出土の青黒い色の石を使って同じような仏像を作り続けます。しかし同じクシャン朝の時代につくられたマトウラーの像は、全く様式が違います。それはなぜかという点、同じ石彫でも一方は青黒い片石、他方は赤色の砂岩という石材による印象の違いもあります。衣もガンダーラは厚手で重々しく、マトウラーは薄手で身体に密着したように表わされ、明らかにその表現手法が異なっています。それは同じ形式の仏像であっても、坐像であれ立像であれ、それは問いませんが、そこに明らかに同じ時代にあつて、違う表現のされ方のあることを認めなければ

ばならないのです。ガンダラの坐像はこの写真のような坐像として表わされている。それに対して、同様の形式でも、マトウラーのものは違います。同じ坐像で坐った姿に表わされているけれども、衣は、ガンダラは通肩です。しかも衣が厚手であったり、一方は薄手であったり、また容貌も彫りの深いギリシャ風のそれと、純インド的な面立ちの別があります。そういう本当に目に見える具体的な差異を捉えて、様式を考えなければならぬわけです。それは実際、我々は仏教の美術において、仏像であれ何であれ様式の展開を問う場合は、こうした表現上の一つ一つの要素を細かく追っていかないと、様式の違いつか、あるいは様式そのものの概念は捉えられないということでもあります。

ですから、いま問題としている様式、スタイルということについては、細かな具体的な事例をどのように捉えるかという概念の規定ではなく、実際の作品の中にどういうものが表わされているか、どういう違いがあるかを丹念にたどっていくしかないのではないか。それがわたしの様式に対する考え方です。今まで議論されている「様式」そのものに関しての基本的な課題に答えるものではありませんが、ごく実践的なあり方として申し上げます。それを歴史の時間軸の中に位置づけ、その流れをたどっていく。それが様式史を考える一つのアプローチだと考えます。

東洋美術、特に仏教美術史の立場からしますと、細かなことですが、このような捉え方をしております。

討論 2

上原 今、津上さんのヴィンケルマン、千足さんのヴェルフリンやパノフスキー、千足さんのヴァザーリの話

を伺っていて、我々日本人が様式という問題を考える上で、落ちている問題がいろいろあるように思われる。その一つに、やはりクラシックという問題、古典ですね。これがいつもおっこちているのでね。彼らの中に、価値論を考える場合でも、そうでもない場合でも、いつでもクラシックが、それからアンチクラシックがあると思うのですね。そういう点で、我々にはそれが無いのじゃないかと思うので、田中さんと東山さんにそれぞれに伺うのだけれど、もし、美術の場合、もちろん他の芸術の場合でもいいのだけれど、ヨーロッパの連中は、絶えず仰ぎ見る、観察する古典があるとすれば、田中さん、日本では何があげられるかね？ また、中国でどうなのか、聞いてみたいのだけれど。

田中 僕はあげられないのが日本だと思う。

上原 そう思うでしょう。だから、それが無いので、穴があいている感じがするんだなあ、ヨーロッパと比較した場合にね。中国はどうですか？

田中 だけど、それは、広大な地球の中の、ほんのひとにぎりのヨーロッパではないのですか。その周辺の人たちだって違うのではないかと思うのですが……。

上原 でも、ヨーロッパの人たちはかなりその問題を……

田中 トルコの人はトルコの何かがあるだろうし、スペインの人はスペインの何かがあるのではないかと思うのです。

上原 にも関わらず、あるんだ。やっぱり、彼らには古典の概念が。

田中 それはほっといたらいい。日本人としてこだわることはほかにあるのではないかと思うんです。

上原 それを言ったらもともこもないわけ。しかし、日本の美術史の上にも、少なくとも美術家自身には手

本とすべき古典の時代はあつたのですよ。鎌倉時代の仏師たちは、焼亡した奈良の再興のために、天平の美術を古典として復興しようとしたではありませんか。中国の場合はどうですか。

東山 造形芸術の上では古典という概念が欠乏していると思われる。どちらかと言うと、文学史、その上での古典というものがありませんね。秦・漢の文学が。

毛利 しかし古典というとき、たとえばルネサンス時代には古典に戻ろうといったわけですが、その古典とは何かもとなるものという意識があつたでしょう。ですから歴史をもう一度、新しくしようというのとはもたらぬという意識によつたわけですね。言いかえれば、すぐ前の中世の否定ということになるわけですが、そういう意味で歴史の変転を捉えると、芸術の歴史も様式の変転の歴史として捉えるということになる。しかしそれ以外の捉え方はないのか、あるいはその可能性はないのかということが問題ですね。美術の場合、千足さんははつきりと、美術史は様式史とほとんどイコールだと言われた。この点、音楽の場合はどうですか。

戸口 様式史として、問題を設定できると思われる型の歴史をつくってきた民族、諸民族と、そういう風には捉え難い歴史を持つてきた民族、ないし諸民族があると思います。僕は日本の音楽史に関しては、様式的な歴史は非常に成り立ち難いと思う。部分的には言えても、支配的に様式史として日本音楽史を捉えようとする問題設定は、歴史の型をみているとちよつと具合が悪いのじゃないかと思ひます。それに対して、さっきのような理由で、西洋に対しては様式史として捉えようとする問題設定は、方法論的に成り立つのではないか。そういうことです。ね。様式史以外の捉え方としては、たとえば民族別の捉え方や種目の盛衰の歴史や音楽社会史などが考えられるでしょう。西洋でも十三世紀までは、いわば日本型の歴史を持つていたと思ひますから、様式史以外の歴史になるでしょうね。歴史がおおまかなところで、どういう姿形をしていたかある程度知つて、これだつたらいい

けるんじゃないかというのが僕の考え方なんです。西洋人は、西洋音楽の中で考えていましたから、最初から様式史を言いだしたわけですね。そういう風に捉えられる型が設定されましたから。だから彼らの捉え方は、かつては、日本音楽や中国音楽は、様式史的西洋音楽史の中ではみんな原始音楽の中に入っていたわけです。それも彼らの様式史的な捉え方の結果そうなったのであって、違う性質を持っている対象に対して方法が間違っていたのです。

田中 それは美術史でもそうですね。

戸口 たとえば、田中さんは日本美術史に関して、様式史とは違う時代区分の提言をされましたね、もう二十年近く前ですが。

田中 よく覚えていらつしやいます。ありがたいことです。(笑)

戸口 それは、僕は方法的に一貫したやり方だと思っています。その是非はここでは論じないにしても、そういう風に問題設定ができる歴史を持つてきたということで田中さんは自らに課題を出して、それに対して自分の解答を出されたわけですね。西洋音楽史に関しては、僕はさっき言った風にみているものですから、自分なりの解答を出そうと努めることはできる。もちろん、それぞれの時点で与えられている条件は、ものの面でも研究者群の状況の面でも限定されていますから——ものと研究者群との関係で学問は成り立っていくわけですから——その条件が変われば、あの時は間違っていたということにならないともかぎりません。私は、大いにそうなっていると思います。そういう問いかけは常に繰り返されなければいけない。

毛利 もう少し具体的に言うとう？

戸口 たとえば、ここにいらつしやるほとんどの方は、ごく普通のバッハの音楽とモーツアルトの音楽を両方

聞かされれば、判別できると思うのですよ。好き嫌いとか良し悪しなんかはまったく別として。西洋音楽はそういうものなんです。モーツアルトにも、いかにもバッハ臭いものがあるでしょうし、バッハにもモーツアルト臭いものはありますね。でもそれは典型ではないのです。一人の人物にだって典型的でない部分はたくさんあるし、一つの時代ともなれば、典型的でないものはいっぱいあります。だけど、典型を捉えようとすることは意味がある、問題設定としてということなんです。

毛利 それだったら日本の音楽だって、たとえば、能楽だって流派がありますけど、これは分かる人には分か
りますね。

戸口 だけど、様式史として成り立つかどうかは別問題だと思う。いつだって、両方とも伝承として成り立っ
ていて、それぞれが今日の音楽ですから。能をつぶして三味線音楽が成り立ったわけではないのですね。

毛利 でも、バッハとモーツアルトの違いということなら、今の音楽にもいえるわけだね。

戸口 違いはむしろ日本の音楽の方が分かりやすいですよ。能楽と浄瑠璃を区別できない人はほとんどいない
でしょうから。

毛利 それはジャンルが違うわけだから。同じジャンル内の流派の違いは様式の違いなのかということも問題
だろうと思うのです。

戸口 それは当然、様式の違いとして検討できるでしょうね。日本音楽史にしても、傍流的には様式史的部分
もあると思う。ただ、主流ではないということですね。西洋音楽史では、少なくとも十四世紀以降、様式史的
に捉えられうる型の変遷が主流だったのではないか。今だって、グレゴリウス聖歌みたいなものを作曲している
人もいるわけですが、そっちは傍系ですよ。

毛利 東洋の場合には、さつき様式史として捉えようとしていたんだけど、いわゆる東洋美術史、まあ、インド美術史と限定してもいいのですけれど、美術史を様式史として捉えることの意味はなんですか。あるいはそれ以外の方法の可能性はないのかどうか。

安田 様式という概念をはずしてしまうと東洋美術史は成り立たない。それは、たとえば、同じ時代のガンダール様式とマトゥラー様式、これは流派といつてもいいかもしれませんが、明らかに様式で考えられる世界です。それから、たとえば中国でも、雲岡と龍門というのは、雲岡様式であり、龍門様式です。それは、雲岡から龍門へと発展的に捉えられますが、おのおのは一つのまとまりとして理解しないと成り立たない。それから東山さんがおっしゃる涼州様式とかは、仏像が西から東の方へ伝わってくる発展の過程として捉えられる。敦煌の北魏様式と涼州様式あるいは雲岡様式をそれぞれ相對させ特徴的な表現を各々ひとまとまりのものとして考えるというのが、様式そのものをたどる場合の重要なファクターとなります。

東山 結局、様式研究という方法論を使わなければ、そういう方法論を基礎としなければ、美術史が成り立たないという考え方においては、西洋も東洋も同じであると思います。現在の美術史の上では。

画史画論なんかを読んでいるかぎりでは、さきほど示した通りの概念です。その後、ちょうど安田さんが作品に基づいた様式論を展開したわけですし、その間に矛盾はないんですけれど、中国、いや、東洋ではこういう画譜、画論に載っているような作家については、実際の作品は伝わっていません。作品論からやれば、名もない職人芸というものを我々が各地域、各時代に分けて、確立していかざるをえない。それをさつき言いたかったわけです。

安田 たとえば、隋は三十年という短命の王朝ですが、隋の様式と初唐の様式とはやっぱり違う。たとえ、様

式という言葉を使わなくても、絵画や彫刻の中に表わされたきわめて特徴的な表現というものが、隋のある時代と初唐とは異なっています。隋の時代は、七世紀の初めでもいいのですが、重なる部分があります。美術史上、この時代を隋・初唐様式と一つなりに呼んでいるわけですが、隋・初唐様式といっても、隋と初唐では表現にやはり違いがあります。また初唐から盛唐へ移る間でも、たとえば則天期においても様式が違う。それは細かくみていくと出てくるわけです。

毛利 それは当然だと思いますね。ただ、様式史的に美術の流れをみる見方は、一般の歴史意識の変化に関連して出てきたものでしょう。それまでは事件の羅列でしかなかった歴史記述が、十九世紀の前半あたりから、歴史とは一つの物語を完結していくものだという意識に支配され出す。つまり始まりがあつて中があつて終わりがあるというアリストテレス的な見方ですね。それはまた絶対精神とか、時代精神とか、世界精神の表われということと歴史をみようということとです。しかし実際の個々の事件そのものに相互につながりがあるかという点、別れないわけですね。だからこういう物語進行的な歴史意識が背景にあつて、様式史の考えが出てきたとすれば、現在はそういう歴史観がむしろ疑問視されてきているわけでしょう。

東山 僕は、社会史との関連によつて成り立つのが歴史としての美術史だと思います。美術史というのは様式史と社会史の関連で成り立つ歴史学であると考えているのです。たとえば、さつき雲岡の話がでしたが、鮮卑族という中国北部を統一した民族の精神、一つの気迫というものが中国文化の中に表出されてくる。それがやがて孝文帝の漢化政策、要するに中国の伝統的な文化の模式に感化され、影響されて、中国化の道をたどつて、たとえば仏教美術ではいわゆる龍門様式というものが生まれてくるのです。その基礎には鮮卑族文化の衰退の歴史、また同時に漢民族の文化的な優勢といったものが背景にあるわけです。それは非常にはつきりしています。

毛利 そうすると、クンストヴォレンなんて言い方がありますが、一般の歴史の場合の絶対精神の表われというような、何か物語の筋を成立させるための表現内容、それが様式史の場合にもあるのですか。そもそも様式として表われてくるものになるものは何ですか。何でそんな様式が出てくるとするのか。

上原 様式というものが、美術史研究の主流になってくるのには、ある時期までは、美術史の研究というものは、主人持ちだったと思うのですよ。政治史の現象を説明するために美術作品を引合いに出して論じたり、思想史でもいい、あるいは芸能史でもいい。何かある分野の歴史研究の外延のところで、説明としてしか使われなかった。だけど、そういう他律的な主人持ちの美術史ではなくて、作品自体の自律的な歴史、最近の流行の言葉で言えば、自身の自律的な歴史として、自分史としてです。では美術研究の上で自分史とは何かと言えば、当然のことながら作品自体の形式と内容との問題であつて、まずかたちの自己検証から始まる。その歴史的な位相を問うのが様式史です。ところでそれぞれ私たちが様式という用語を使う時に、自分自身はこういう意味で様式という言葉を使うとか、翻訳する時、様式という言葉をあてる場合には概念規定をきちんとしておいてやれば混乱がなくなる。少なくとも、お役所の書式の転出、転入する時の様式と我々が使っている様式は用語の意味が違うのだということをはつきりさせた上でやればよいのです。

まあ、言い出しつぺだから、お前、どういう使い方をしているかという、僕は、それぞれ固有の表現形式というふうに規定しているのですけど。まあ、その際には、それぞれの時代のとうい場合があつたり、それぞれの流派、スクールということもある。あるいは時間ではなく、空間的な拡がりの上でとういか、地方とか、民族とうい意味でのそれぞれの固有とういことになるんで、大事なのはそれぞれの作品のものの固有の表現形式、それぞれの固有のとういところに、さつき津上さんが言われたへらしさとういことがあるわけ。固有のとういこと

と、それからもう一つ表現形式とは何かということなんだけれども、やっぱり僕は表現をエクスプレス (express) という意味で使っています。プレスされて中身が押し出されることが大事なんで、リングやミカンなど果物がプレスされて中のジュースが外に押し出されるように、我々が内なるものが外に押し出されて視覚的に捉えることのできる形、見ることがができる形になる。それが表現形式です。僕はそういうふうの規定している。そんなわけでそれぞれの時代様式という場合には、たとえば、最初に言った、法隆寺の金堂建築の場合、これまでも南北朝の様式の影響によると言われていたけど、そうじゃなくて初唐の様式が入ってきている。初唐の表現がまのあたりに見られる。ただし、唐の様式そのものを発現しているかというところ、中国と日本、朝鮮と日本の間で同じものが入ってくる場合でも、密度が違ったり、屈折が生じる。同じ時代でも、他の民族のものや他の地方のものが入ってくる場合に、そういう変容が生じるということはあると思う。

津上 まったく賛成なんですけれど、外側に表われた形式というものをそれ自体として自立させるということからは、おそらく何も出てこないと思う。表われた形式を内容の外化というところで捉えないといけない。内容と形式が一致していることは芸術作品の本質だと思いますね。そういうことになると、様式史は、極端な言い方をすれば、精神史ですから――

上原 おっしゃる通りです。中身が何かということを正しく把握するために外に現われた形を精確に見てとることが大事なんです。様式史という場合、様式と図像との問題は、切りはなして考えられているようだけど、表現という場合には当然内容と形式とは切りはなせないというのはそういう意味です。今日は専門分野があまりにも分かれすぎて、今の若い方々は内容と形式との問題を別々にやっておられるようですね。

津上 それがはっきり事例として現われているのが、バロック音楽というまとめ方なんです。もちろん美術

史から転用された時代区分なんですけれど。一五八〇年から一七五〇年の時代をまとめて、バロック音楽と言っているのですけれど、そこに音言語のレベルでまとめられるものは実質上ないと指摘されている。つまり、形式というものを単に表面だけに、表層としてだけ捉えて、自立したものとして考えると、ある時代に共通するものがなくなる。従って、その意味での様式に基づく時代区分は無意味だと思う。じゃ、いったいバロック音楽は何かというと、感情とか情緒の劇的な表出という美的理念、これは内容ですが、その点から見ても、ある時代の、ある様式が意味を持ち始める。ですから、形だけを内容から切りはなしたところに様式史は成り立たない。

上原 その通りです。形をして内容を語らしめよ、です。ですから形の味読なしに内容の醍醐味も味わえないのです。それから、もう一つ、戸口さんにおききたい。日本音楽、あるいは日本演劇、歌舞伎や能にしても、作品の完成度の方向は、完成度という場合、完成度の前に、たとえば時代のへらしさだとか、流派や個人のへらしさ、そういうものをむしろ捨てて、型の完成度の方向に持つていこうとするからじゃないか。そういう努力、あるいは努力なしに伝承ということはありえないから、そういう点で、むしろ様式よりは型式の、タイプの方の完成度を日本の芸術は求めてきたからじゃないかなと考えるわけですが、それはどうですか？

戸口 それぞれの作家のそれぞれの制作においては、型の完成度も含めて表現形式の完成度を求めようとするのは、洋の東西を問わずみんなそうではないかと思うのですが、ただ、西洋の音楽の歴史では、親や先生から教わりはしても、そして結果的には継承、発展する部分もあるにしても、親や先生をいわば踏み倒して新しい境地を拓くという面が目立った地点がいくつかあったと思うのです。踏み倒さなければ自分の世界が成り立たなかった。十四世紀以降、そういう地点がいくつかあったと僕は理解しています。踏み倒して行ったので前のものは忘れられていきました。遠い過去の音楽の享受が始まったのは、事実上ようやく十九世紀後半のことでした。とこ

ろが日本の場合は、発展は極力押さえて、継承するところに重点が置かれていたのではないかと思われるのです。しかし、その時代その時代に新しく創られるものは、あるわけですよね。雅楽が主流であった世界でも能が出てくるとか。あるいは能が主流であったも浄瑠璃が出てくる。ただ、ひとたび出来てしまうと、主として継承する方に重点が置かれる。前のものを打ち倒すことはしない。でも、たとえば能の内部では、いくらかの様式の展開はある。浄瑠璃の世界でも様式の展開はある。それが流派とか、家元の別として出てくる。それは傍流的にはある。

もう一つ、津上さんや上原さんの意見とは違うかもしれないのですが……芸術表現は広い意味での人間の精神活動の表われであるというのはもちろん当然だと思のですが、出来上がっている芸術表現を扱う際には、形に表われたものから、こうであったに違いないという風に判断していくしかない。まずは姿形から出発しなければ、どういふクンストヴォレンがあったのだろうかということさえ論じることができない。作家がこういうつもりで作りましたと言っていたとしても、聞く者は、全然違う印象を持つかもしれないわけでしょう。一方では、ある時代の特徴を捉えようとする際に、情感の劇的な表出というような概念を入れてみたって、では、シェーンベルクは情感を劇的に表出していないのかとなると、バロックの精神的特徴がシェーンベルクにもあると言えなくもない。これでは時代の特徴は掴めない。だけど、音言語法としては完全に違うものがある。我々はヴィヴァルディの音楽とシェーンベルクの音楽は聞き分けることができる。とすれば、それはいつたいどうしてだろうか。それを考えてゆくことよって時代の様式の把握が可能になるのではないのでしょうか。もちろんバロック時代一つ取ってもさまざまなものがある。たとえば、通奏低音の時代と言ったとしても、同時代の音楽に通奏低音のないものだって色々あるし、ない部分だってある。とは言うものの、通奏低音の時代という捉え方にはそれなりの説

得力はあるわけです。つまり教会旋法の体系が崩れて、調性が成り立つまでの後押し技法が必要だった時代ということなんですね。だから調性が確立してしまえば、後押しはいらなくなって通奏低音は消える。そういう典型的特点が捉えられうるのではないか。同じ一人の人間だって現われ方はさまざまだ。今日と明日とは違う。同じ国の同じ時代の作曲家だって何百人といるわけですから、当然それぞれが違ったことをやっている。だからといって、典型ないしは「らしさ」が捉えられないとは思えない。聞いていて区別できますから。だからそこから出発することなんですね。

津上 しかし表層だけを取り上げて、そこだけで見ても意味がない。形式と内容は常に相関するものとして見なければならぬ。

戸口 ヴァレリの言ったことじゃないけど、芸術にとつては、普通の人が内容と考えるものは形式であつて、形式と考えるものは内容だという考え方が僕にはこびりついている。形式を踏まえなければ、内容をものにできない。むしろ形式にへばりついてなければ、内容のことは語れない。そういう感じがあるのです。

ところで、さつき上原さんは様式を定義された時、表現形式とおっしゃいましたね。

上原 それは内なるものがダーザインされたフォルム (form) です。

戸口 でも、それでは、変な言い方だけど、スタイル・イズ・フォームということになりかねない。しかし形式と型と様式は、それぞれ違う概念ですよ。

上原 僕は、それぞれの用語を違う概念のものとしてつねに提示しているわけです。

戸口 英語で言えば、オリジナル・フォーム・オブ・イクスプレッション (original form of expression) になるかもしれませんが、イクスプレッションをどう考えるかも一つの問題ですからね。様式を定義する時に、僕

としては形式という言葉をも、少なくとも、である、という大事なところに置きたくない。形式を通して何とかと言おうのだつたら――

上原 形式は、美術の場合で言えば、直線とか曲線とか、円いとか三角とか眼に見えるかたちではつきりとそこにある、提示されているもののこと。

戸口 「対象の中に形式として捉えられる固有の法則性」ぐらいならいいのですが。

上原 表現形式を表現の仕方という言い方で使うことも僕はあるのだけどね。固有の表現の仕方とか。

戸口 様式 of 概念規定の途中に形式という言葉を使うのはいいのですが、最終的に、形式だと言われるとちょっとひっかかる。

千速 フォームは完全な形です、見える形。

上原 その通りです。少なくとも美術の場合はです。最終的にはなく、最もベーシックな概念としてです。

スタイルもタイプもフォームという共通語で自己を語っています。それだからこそ両者を明確に区別できるのですよ。さつき、安田さんが言われたのにも異議があります。フォームとスタイルを同列に、対照的に分けてたのは……

安田 フォームは、たとえば七尊像とかいうように、数で数えられたり、立っているか、坐っているかという、ごく明瞭な形で、直感できる形のことです。形式という言葉が適当であるかどうか分かりませんが、それでしか表わしようがない。それは類型的にたどれるわけですよ。様式とは、もっと細かな、きわめて微細な差異だと思えます。

毛利 その微細なというのは、形が微細になるという風に聞こえるのだけど。

安田 その場合の「かたち」は、たとえば、衣文線なら衣文線、目の形なら目の形というかたちです。形式ではありません。

戸口 広辞苑を調べてきたのですが……たとえば、「形式」の意味は、一から四まであるのですが、一として、「事物の内容に対し、外から認められるものとしての形。特に個々の形に重点を置く場合と、通じて見られる型に重点を置く場合があり」、云々という説明がありまして、四、「物事の材料・内容と切り放して、構造・型・枠組みを抽象してえられるもの」とあります。四は哲学概念で普通、形相という言葉が使われます。おそらく英語ではすべて、フォームになると思うのですが、それをフォームと言ってみたり、形式とか型とか形相と言ってみたりするのでこんがらがってしまうのではないかと。さきほども言ったように、こういう時は、僕は国語辞典に帰る。日本語で話している以上は、ここにいる人たちだけに通じてもしようがない。普通の日本人、美術史や美学をやっていない人たちにも通じなければならぬから、まずは日本語の基本的な概念から出発しなければいけないと思う。美学者、哲学者、美術史家が、「様式」という言葉はこういう概念でしか使えないんだときちんと整理していかねば、それはそれでいいのですが。そうすれば国語辞典にもそれが出てくると思うのです。ところが、そうじゃないのですね。

千足 話を戻しますが、戸口さんは先ほど、音楽の様式は、前のものを踏み倒していくとおっしゃいましたね。音楽史ではそういう形で発展してゆくということですか？

戸口 十四世紀以降、西洋の音楽史はそういう時代様式の大きな転換があったんじゃないかという見方なんです。当たっているかどうかは別として。

千足 美術史のことを考えると、それはまったく逆で――

戸口 踏み倒す、というより乗り越えるのかな。

千足 それは「否定」と言ってもいいし、「破壊」でもいいかもしれないけど、要するにアンチテーゼです。さきほども言いましたが、図式的には、たとえば、ルネッサンスは古典主義、バロックは反古典主義ということになる。しかし現実には、バロックもルネッサンスからいろんなものを吸収しているわけです。現に、プッサンなんかは十七世紀の古典主義であつて、その矛盾から逃れるために「バロック的古典主義」なんて、苦しい言い方をするわけです。言いかえれば、様式の歴史は単にテーゼ、アンチテーゼのくり返しでなく、影響の歴史でもあるわけです。影響を抜きにして様式の歴史は考えられないのです。影響の歴史がすなわち様式の歴史であると言つてもいいわけです。親子関係みたいなもので、子供が産まれて、大きくなって、一人前になっていく過程で、親を、その権威を否定しなくちゃいけない。いわゆる親ばなれです。しかし、また親の価値というものはあるわけで、親の価値を否定をする一方で、またこれを継承したり、自分に取り込んでゆくことで、自己を形成してゆく。美術様式にもそれに似たところがあります。バロックⅡ反古典主義という見方はヘーゲルの弁証法にならつてテーゼ、アンチテーゼの図式におきかえれば非常に分かりやすい。しかし現実にはバロックは人が言うほど反古典主義でもない。バロックの権化のように言われているルーベンスだつて、古代美術、古典美術からモチーフを借りているわけです。そういう意味からすると、過去の様々な時代様式は前の時代の様式を単純に否定して新しいものをつくるのではなくて、影響とか模倣とか、そういう過程をへて新しいものに到達していくものということになる。もし、戸口さんがおっしゃったように、前のものを踏み倒して、否定して音楽史が成り立っていくとすると、美術史はちよつと違うなと思う。

戸口 ちよつと言ひ方が悪かつたかもしれませんが、継承発展的側面が大きい、つまり、成熟させていく側面

が大きい時期もあるのです。それに対して、いわゆる踏み倒しである大きな様式転換が起こるときがある。それを基準にして、時代区分が可能であろうと、そういうことなんです。もう一つ言えば、美術史にしても、芸術史にしても、総合的な考え方をしなければと、東山さんがおっしゃってしまいましたけれど、まさにそのとおりなんです。僕は、様式史がすべてだと言っているのではなく、様式史として成り立つ部分があるだろうと言っているだけです。今日の課題は「様式について」ですが、様式史で終わりというつもりはない。

津上 ちよつとだけ補足させていただくと、音楽史では、自分たちが新しいという意識がある。つまり自分の時代は前の時代と違っているという意識を持っている。様式が段々と入れ替わってきたという、あとからみて、まとめてみたらこういう風になっていったというだけでなくて、本人たちが自分がやっていることを意識しているという歴史が西洋音楽にはみられる。ヘーゲルの図式で言えば対自化しているということ。

毛利 それはルネサンス以降、新旧論争が起きた時に、一つ前の時代を批判するということが必ずありましたね。自分たちが前の時代より上か下かという論争。美術にだってそういう意識はあるのじゃないですか。

千足 さつき、今様という言葉が出てきたけど、要するにモダンということですね。その時点でのモダン（近代的）。自分たちはモダンであろうとする意識はあったと思う。そういう意識が古い様式を変えて新しい様式を生み、あるいは発展させていく一つの契機になったことは十分考えられるでしょうね。

津上 それは多分、ヨーロッパ芸術に特有なことなんでしょうね。

毛利 ただ、それが特有だというのは、十九世紀以来の考え方で、様式史と芸術史がほとんどイコールになってしまう見方がはたして今日でも通用するかどうか、あらためて問題になる。そこでいよいよ、第三部に入ります。

第三部 様式論の現代的意義

様式論への疑問

毛利 田中さんには、最後に話してもらおうと思つていたのですが、議論を面白くするために先にやつてもらつて（笑）、そのあとに、宮川さんが続くことにしましょう。

田中 さつき、そう言つてしまえば終わりだということのようなことを言つてしまいましたけども、日本においても各時代を、細かくみていけば、それぞれに古典はあるんです。院政期においては、むしろ藤原時代が古典ではなくて、天平時代を古典としてみていたようですし、安土・桃山時代でも、その前の鎌倉・室町時代を古典としてみるのではなく、藤原時代すなわち平安時代中期を古典としてみていたんじゃないかという人はいますね。そういう風に時代によつて、いろんな見方をしているのじゃないかと思うのです。ただ、これはヨーロッパでも、人によつてはとか、周辺地域によつてはということはあるのじゃないかと思うのですけれど、専門にほじくりだしたのではないから何とも言えません。あまりにも日本の特殊性だけを言つてもいけないと思つて、ちよつとこういう予防線を張つておきます（笑）。

ただ、安田さんが言つたような、様式史でなかつたら美術史が成立しないというのは、僕はちよつと暴論ではないかと思う。様式論が出てきたのは最近の話なので、それ以前は型による歴史がある。それは上原さんは否定

するかもしれないが、僕は、江戸時代に立派な「型」の文化があつたからこそ、明治時代に様式論が入つてきたとき型式と様式がごっちゃになつたんで、これはしょうがないところもあるんじゃないかと思うのです。日本人の場合、あまりにも偉大な「型」の文化というものが江戸時代にできちゃつた。それで、どうしてもそれに引きずられるようなところがあるんじゃないかと思ひます。

まず最初に、僕の考えでは「様式論」とか、「様式」などという言葉がある場合、いかに偉大な論であり、重要な言葉に概念であつても、それが神のごとく最初から存在し、また現在も変わらず存在するということはありえない。僕は無神論者なので特にそうなのかもしれないませんが、そんなに偉大なものがあつたらお目にかかりたいと思つているほうなんです。

これが前提となつて、二番目に、「様式」を考えるうえで大ざっぱに言つて、(a)様式という言葉が使われ出した時代、(b)それが美術史を解く鍵として盛んに使われ公認された時代、(c)そして現在という三つの時期に分けて考えることができるのではないかと思つています。そして、それぞれの背景として、考えなければいけないことがあるのではないか。最初に言つたように、論というものは最初からあるものではないとなれば、やはり、大ざっぱにせよ三つに分けたら分けたで、その背景というものを考えなければいけないと思うのです。一番初めは、よく名前が出るヴィンケルマン(一七一七—一七六八)とかゲーテ(一七四九—一八三二)なんかですが、そういう人たちが様式という言葉を使ひだした。十八世紀の中ごろから十九世紀あたりまでくるわけでしょうけれども、この背景として、やはり、古典というものに対する考え方を厳然たるものにしよつたという意志が彼らにはあつたんだと思ひます。遠き時代の美術作品がかように我々に感動を与えるのはなぜだろうかということが出発点になつていたのではないかと思う。一方でいわゆる歴史は進歩するという史観があるわけですが、人間の幼

児の時代の古いもの、古い芸術、いつの時代か分からないような芸術が、なぜこれほど感動をあたえるのかというところを出発点として、偉大なるギリシャの美術品を「偉大なる様式」という鍵で解決しようという潜在意識があったのではなからうか。だから、一番初めには、歴史の縦の線の中で「様式」を考えていこうということがあったのではないかと思います。二番目には横軸をひろげていく思考の中での「様式」です。「様式」という用語を盛んに使いだしたのは、オーストリアのリーグルであり、ドイツのリップスであり、スイスのヴェルフリンであり、ドイツのヴォリンガーたちですね。リーグルが一八五八年に生まれ、一九〇五年に亡くなり、リップスが一九五一年に生まれ、一九一四年に死んで、ヴェルフリンが一八六四年に生まれて、一九四五年に死んで、ヴォリンガーは一八八一年に生まれて、一九六五年に死んでいる。まあそういう連中がやったんだと思います。僕は、ヴォリンガーの民族心理学的見地からの原始的人間、古典的人間、東方的人間の三つの根本というようなものを『抽象と感情移入』で読んだ時に、そういう分け方が、マルクス主義者が当時よく言っていた、ヨーロッパ型、ロシア型、そして専制君主が存在する停滞的なアジア型というような類型の分け方と根幹で通じるのではないかと思つたことがあります。すなわち、彼らが考えたことというのが、あえて言うならば、拡大する帝国主義的な世界の中で、この帝国主義とは厳密な意味ではなく、まあ植民地主義でもいいのですが、つまり植民地が地球の上くまなく広がっていく中での考え方といえますか、ここにはこういう美術品がある、あのへき地にもああいう美術品がある、それを我々が何とか一括して理解できるキー（鍵）はないか。そのキーとして「様式」という概念を見つけて、「様式」というものがあるから理解できるのではないか。理解か感動か分かりませんが、何かそういう風なことを考えて、そういう考え方というものが確立していったのではないかと僕は考えるのです。

もう一つ、どうしても見のがしてならないことは、彼らの発想の基には心理学というものがあつた点です。た

たとえば、リップスは心理学者でもあり、ヴェルフリンは『建築心理学序説』を、一八八六年、二十二歳のとき博士論文として発表している。ヴェルフリンがその中で、「様式のフォルムは個々のものによって、随意に創られるのではなく、民族感情から育つてきて、個々のものが普遍的なものに下りていつて、民族と時代の性格を完全に代表する時にのみ、うまく創造的に作用するということは、あまりによく普遍的に知られているために、云々」と言っています。ヴェルフリンの民族感情とか、民族心理とか、こういう心理学から出発した様式の考え方、いわゆる様式というものが人間心理にどのように作用するかという問題を非常に大きく考えていたのではないかと思う。僕は現在の日本美術史が様式史によっているのなら、僕は全部がよつては思つていませんが、一番それが欠如しているのではないか。これは最も重大な事だと思つています。美術作品をみる人間がその様式からどのような心理学的なものを与えられているか。一般的に言えば、日本の美術史論、様式論という場合、それが抜けてしまつていゝるのではないか。日本の美術史に特に、人間の存在が抜け落ちてゐる原因もこのあたりにあると思つてゐます。

一方、よく「現代美術は様式の喪失である」と言われています。これは異論があるかもしれませんが、それでも「様式の喪失」の問題は一度よく考えなければならぬ問題だと僕は思つてゐます。ここで少しでもそれを認めるならば、こういう時代に生きる私たちが、過去の作品に確かなる様式を見つけ出し、様式論を展開する可能性がほんとうにあるのだろうか、そのことをもう一度考え直してみる時なのではないかと思うのです。美術作品を見て、様式というものを発見する。美術作品を対象にしてそれを論じる。それは創造的な作業でなければならぬと思うのです。すなわちヴェルフリンにしても、ヴォリンガーにしても、リップスにしても、みんな、一つの、あるいは数多くの美術作品から「様式」を創造的に発見したわけです。「様式の喪失」の時代に生きて

いる我々は、ほんとうに様式をみたときにそれを自分のものとして発見できる精神を持っているのかを深く問わないとならないのではないか。そういう反省がなく「様式」「様式」と言えば言うほどそれは矮小化された美術史になってしまっているのではないのでしょうか。そういうことで、ここで現代を扱う宮川さんに引きついでもらって、彼の論を聞きたいと思います。

毛利 司会までやってみたら、どうも（笑）。それじゃ、宮川さんお願いします。

様式論の方法と意義

宮川 「様式論の方法」なかでも「現代芸術における様式研究の意義」について述べよということですが――。まず、美学的ないし芸術哲学の立場から様式というものを考えるということが要請されている――、つまり、様式とは、いかなる意味をもつのか、何が様式を規定するのか、あるいは規定すべきなのか、様式概念を規定するものが明示されるべきだとすれば、それはいかなるものであるのか、そこを考えるのが僕の立場なのだろうと思います。

二つ目は、現代の芸術を問うということの意味です。「現代」から「現代芸術」を問うこと、これは難しいことなのではないか。時間・空間的に、おそらく西欧の近代の延長としての「現代」の中に私たちはいるわけで、その中で「現代」および「現代芸術」を問えるのかどうか。つまり、既存の芸術史学の脈絡の中でそれは捉えられるのかどうかということです。

これまでの討論で、様式とはこうである、それはフォーラムとは違う、タイプとも違う等々、言われてきたと思

うのですが、とりあえず様式というものを人間の精神的創造活動としての、感覚対象の形態化において捉えらるる類型、つまり、世界をどう捉え、どう形成するかという世界観の精神的類型だと考えるならば、その様式概念を我々が規定していく時には、そういった類型を過去の歴史の中から、何らかの秩序なり法則に基づいて引き出してくるのではないのか。おそらくそこに芸術の精神的内在的動因みたいなものを出してきて、それが、たとえばヘーゲルの弁証法であるとか、あるいはクンストヴォレンとかが出てきたと思いますが、そういった発展史的な流れを持った何かとして引つ張り出してくる、そこに様式を規定することの、もともとの意義があるのじゃないかと考えられる。つまり、先に様式があるのではない。さきほど田中さんが言われたように、神様のような様式とか様式論とかがあるのじゃないというのは、まさにそうだと思ふのです。つまり、たしかに外的な、形をもった何かから引つ張つてこなければいけないのですけれど、引き出す秩序は、引き出す者の側の意図にあるんじゃないか。だから、美術史が様式史だと言つても、その美術史をやる人が自分の意図に基づいて、ある様式を過去の対象から抽出してきて並べるといふ風に考えられるわけです。これは大西先生の引用なんですけど、「過去の芸術史的研究そのものの発展過程を概観すると、その間における様式問題の成立の仕方は、各時期の芸術史が陰に陽にそのオリエンティリングを求めているところの美学ないし芸術理論のそれぞれの方面に従つて異なつていふように思われる」(大西克禮『美学』上巻、弘文堂新社、一九五九年、三九二頁)。つまり、様式概念の規定そのものが、様式史、あるいは芸術史を構築しようとする人の意図に基づいて規定されていく。そこに何らかのクンストヴォレンなり、何なりという、秩序づける何かを見いだすように規定している。そういうところに様式概念を規定する意味があるのではないかと考えられる。

で、「現代」とは、まさに同時代的であるのだから、客観的な、あるいは歴史的な把握がしにくいと思われま

すけれども、同時に、技術革新によって、従来の意味の様式を規定する集団の範囲・独自性が薄れたということもあると思います。つまり、従来の様式にみいだされるような一定の単位がよく分からなくなつた。逆に個々の個性が目立つようになってきた。そのようなことが、現代が「没様式」であるといわれ、様式概念の有効性が問われる理由なのではないか。ただ、もう一つ、現代をどこからとみるかを問題にしなくてはならないと思ひます。いわゆる近代的自我の成立をもたらした近代西欧が今、究極的なところまできて崩壊しつつあると考えられる。逆に、近代と現代との間には越えがたい断絶があるんだと考えることもできるでしょう。いずれにせよ、ずっと続いてきた近代的な西欧のロゴス中心主義がおそらく終わるのだからと感ぜられている。実際に終わるのかどうか分かりませんが、それに対立する「なにか」がみえていないからこの「現代」というものもよくみえない。さきほどのアンチテーゼとなる「なにか」、それによって様式は多分相対的に変わっていくと思うのですけれど、その「なにか」がみえないから「現代」がみえないのじゃないかとも思われるわけです。

こういつたことを考えてくると、まず、様式概念というのは、それぞれの芸術史観によって規定されるであろうと思われます。そして今、「現代」を考えた時に、近代の芸術史観が現代にも通用しうるのかどうかということを含めて、もう一度、芸術史そのもの、あるいは芸術史観そのものを考え直さなくてはいけないでしょう。そのことはひるがえつて、おそらく、美学とか、芸術理論そのものの組立て直しを要請することになるのではないかと思います。それがなされて、やはり様式というものが芸術史研究の上で意義があるとされるなら、その上で、やつと意義が認められるのではないか。以上が私の考えです。

あと、一つ、田中さんの話から始めてつけ加えたいのですが、見る方の心理学的変化についてという問題を僕も考えていまして、『成城文藝』の一〇〇号の討論でしたか、あの時にも確か、その時代の美意識というものは、

討論 3

その時代の批評、クリティクにこそあらわれている、つまりそれをみた方がその時代の美意識のありようが分かるのだというお話があったと思いますけど、そのへんを絡めて考えなくてはいけないという気はしております。

毛利 もう、時間がないので、最後の僕の報告は端折りましょう——（笑）

今まで聞いていると、様式の問題を自分の問題として考えている人とそうではない人がいるわけですね。その中でも自分自身の様式論を立ててはいけな人と、それを破らなくてはいけな人がいる。はっきり言うと、上原さんと安田さんは、様式史でやらないと自分の研究が成り立たない。それに反対する田中さんは、様式論を否定しないと自分の美術史が成り立たない——。

田中 僕は否定が目的ではないのです。

毛利 目的ではないでしょうがね——。そこで、私が専門とする演劇に関して一言だけ言うと、演劇は他のジャンルと違ってしていると同時に他に対してかなり示唆的なところがある。というのも、演劇というものは、すべて過去なんです。音楽の演奏もそうでしょうけど、特に演劇の場合は、上演ですからすべて過去なんです。何かの舞台について語ろうというとき、昨日観たにしろ、さっき観たにしろ、それはすべて過去のこと、言うまでもなくもう一度検証してみることはできない。ところが逆に、演劇はすべて現在なんです。過去の歴史はない。ギリシャ劇もシェイクスピアもラシーヌも、現在上演する形でしか存在しない。すべて現代劇なんです。残念ながら、これまでの演劇史はそういう問題をあまり念頭に置かず述べてきたと思うのです。どういう風に

演劇史を型づくればいいかは、まだこれからの問題です。しかし演劇がもつこの特殊な性格は、実は他の芸術にも多かれ少なかれ言えるのじゃないかという気がするのです。実は、演劇の場合、様式ということはほとんど意味をなさない。他の芸術ジャンルで言うような意味での歴史様式は演劇では云々できない。ルネサンス様式の演劇とか、バロック様式の演劇なんていっても、その上演は全部現代のものですから。ですから、演劇の場合には、様式という言葉を非常に違った風を使う。つまり、様式演劇という言い方をするわけです。演劇には様式的な演劇と様式的ではない演劇があるという言い方をします。何々様式という言い方ではないんです。これは非常に不思議なことだと思っていたのですが、美学事典をみると、様式の言葉の使い方にもう一つあって、いわゆる価値概念としての様式があると書かれています。様式化という言葉もある。スタイルズイールングという言葉。これは、バロック様式化するとか、ルネサンス様式化するという使い方も、もちろんあるのでしようが、様式化するというのは、実は自然そのままの模倣ではなくて、何らかの特殊な形に変形することです。演劇の場合、様式とはこの意味です。能や歌舞伎は様式的演劇。現代のリアリズム演劇は非様式的。事実、舞台を観たとき、普通じゃないやり方をしたり、自然ではない形をする時に様式化していると言うわけです。こういう様式の言葉の使い方、さつき問題になった精神的なものが形に表われるということも含めて、様式を一つの価値概念としてみていると言えるでしょう。

そしてもう一つ。さつきからの議論でも、誰かが何かをつくる場合に様式が問題になるのであって、自然物に対しては様式を云々しない。精神的な内容の表われですから、芸術作品に特有なものというのは当然なのですけれども、だいたいの様式が作者と作品というところでどまっています、受容美学で言うような、享受者のメンツが様式概念に入っていないという気がするんですね。しかし演劇の場合は、様式概念に観客のモメントを入れ

ざるをえない。そうやって出来上がる様式、それを演出と言っているのだと思うのです。演出というのは、いわば媒材である俳優とその表現対象の作品人物とその受取り手の三者の関係を作り上げることですが、近代になって演出家が必要になるのは、前提となる様式がなくなるからであって、近代以前に演出家がいなかったのは、観客が当然のこととして受け入れる様式が前もって決まっていたからでしょう。歌舞伎には歌舞伎の様式が決まっていた。それは自然な演技じゃない。自然なものこそよしとするときには、一回一回、俳優・人物・観客の三者の関係を決めていかなければならない。で、演出家が必要になってくる。こういったことは、他の芸術ジャンルでもある程度言えるのではないかという気がするのですが、どうでしょう。これは田中さんの疑問に通じるところもあるかもしれない。

しかし、田中さんは従来のヨーロッパの様式論に疑問を挟まれましたが、それに代わる美術史の方法なり、記述の仕方なりを提示できますか。

田中 いや、まだそんな——と、いかに僕でも一応言わずばなるまいと思えますよ(笑)。

戸口 毛利さんがおっしゃったとおり、音楽も消滅していますね。現代の音楽も十世紀の音楽も、我々が享受するということになる、同時代に全部並んでいるわけですよ。そこで、僕流の言葉を使わさせていただければ、音楽の使用価値という問題が出てきます。しかし今回は「様式」が課題なので価値概念を捨象して、さっきのように「対象の中に表われている個性的、ないしは特有の法則性」について話してきたわけです。さきほどの毛利さんの言葉遣いとはちょっと違うようなのですが、価値の概念を入れてくると話が別になってしまっているではありませんか。田中さんのおっしゃった、ある作品が心理的にどういう影響を与えるかという問題。これは価値概念ですね。僕の言う使用価値です。使用価値概念を入れると全然別の次元の話になってしまうので、僕はあえて避

けたわけです。僕の場合は、与えられた楽譜だけの様式論なんです。だから音言語法と言っているので、その音言語法がどういう効果を与えるかということはとりあえず捨象しています。

毛利 それは、宮川さんが最後に出されたように、受け取る側を全く捨象できるのかどうかの問題でしょうね。つまり、音言語法の違いでも、時代によつて取り上げるものが違つてくるかもしれない。

戸口 宮川さんが、様式概念が史観によつて規定されるとするならば、とおっしゃっているのは、つまり規定されていると考えていらつしやるのでしょうか。僕の場合は、方法的には、史観は様式の把握からつくられるという立場を取るわけです。もちろん生きている人間は必ず何かに縛られてはいますけれど。僕としてはそういうことで話していたんですよ。いきなり、価値概念が入つてくると全然違うことになりましたからね。

毛利 問題は、その価値概念を排除できるのかどうかということ。

戸口 僕はできると思う。

毛利 それと、受け取り手というものを排除できるのかどうか。

戸口 それもできると思う。実際に芸術が使われる、つまり、見られる、聞かれるということになつた場合は別ですよ。価値概念を入れなきや成り立ちません。それは別の問題として考える。

上原 私も、戸口さんと同じように、サイエンスであるためには、つまり即物的な検証をするためには価値観は排除しなければならないと思う。

戸口 とりあえずは極力排除して扱ふということですよ。

田中 僕は入れる。

戸口 田中さんはそうですね。

田中 入れなければ美術の歴史の意味がないと思う。

上原 究極的にはです。美術史も人間の学として作品の価値を論じるフィロゾフィが必要になってきます。そういう歴史観が必要です。しかし短絡に、恣意的には困るのです。まず手続きとして作品自体に対するクールな眼が必要なのです。たとえば僕がここまでやってきた現在の法隆寺建築が飛鳥時代の非再建か白鳳時代の再建かは建築自体の実物検証の上でしか、つまり時代様式の検証の上でしか判定できないという点で厳密にサイエンスの問題です。その問題が決着した上で、はじめて寺の縁起にあるように、聖徳太子の建立されたそのままの寺を今日に伝えていくとか、いやいつたんは焼けてしまったが太子を慕う人びとの手によって見事に蘇った不死鳥の寺であるとか、それぞれの信仰上の価値が言われることになるのです。たとえば法隆寺様式のトレード・マークのように言われてきた雲形肘木にしても、これまで雲形斗拱こそは、中国の漢魏の伝統を伝えたものであり、それゆえにこそ法隆寺建築は飛鳥時代の様式を示すものであるとされてきたのです。しかし中国建築史上、雲形斗拱のように、軒を支える組物である斗と肘木とが癒着して雲形に一体化した例は皆無です。そういうわけで、あれは白鳳時代の再建の際の日本独自の創意によるものです。和様化です。そこに僕がかえって法隆寺建築の特殊性と建築史的な価値を見るのです。

津上 要するに他の民族の美術ですか、過去の芸術とかの距離を意識する態度、その作品と美的に対面するという態度と折り合わないというか、美的に対面するということは、その距離を捨象するということ。ですからある作品を芸術作品として見て、その美がどこにあるかという目を向けたとたんに、自分の価値概念を踏まえてその作品と現在で渡り合っている。その時に、自分の立脚点を一応、カッコに入れておかなければならないという考えは、モットーとして、方向としては可能なんだけど、客観的には不可能だと思う。それを思ったのは、毛

利さんが、演劇は常に過去であり、常に現在であると言ったときです。それは音楽でもっと鮮明に意識していることです、楽器というものがありませんからね。昔の音楽を昔の楽器でやるという非常に具体的な場面で、そのことは非常に論じられているわけです。昔の楽器で、昔のようなやり方で演奏するという、いわば博物館的な復元的なやり方ですが、突き詰めてみようとしたり、そこにある過去とは単なる虚像でしかないことがはつきりしてくる。そこにあるのは、過去を過去として、あるいは距離を意識する態度ではなくて、それを音楽作品としてみるかぎり、距離を捨象して、まさにそれと自分が直接に対面するという態度となる。過去の音楽を復元しようとする試みのプロセスの中で、我々はコンサートという場で、美的な眼差しをしか向けられないんだということにあらためて気がついた。

毛利 音楽の場合、少なくとも楽器の復元はできるけど、演劇の場合は、それすらできない。

田中 だけど、それはみんな同じ。彫刻や絵画だって、変形し、剝落し、変色しているわけだから。レベルの問題はいろいろですが、極論すれば、これはみんな同じなんであって――。

毛利 そのことが一番鮮明に出てくるのが音楽や演劇という上演芸術。音楽の方でそういうことを意識するのは、やはり楽器の復元ということがあったからで、演劇の場合には、そういうものがなかったから、誰も意識さえしなかった。しかもっとも典型的にこの問題が演劇においてあらわれるのはやはり、観客の不可欠性によるものだと思うんです。

ところで、田中さんは様式論の成立に帝国主義的な、植民地主義的な時代背景の臭いを感じたと言われたのですけれど、それはどういうことですか？

田中 植民地が広がっていったって、植民地政策をおのおのでやっていく。インドにはインドの古いものがあるの

ではないか、中国にもこういういいものがあるのではないかということが分かってくるわけですね。これは早くからヨーロッパに情報として流れこんでいたでしょう。だけど、情報としてヨーロッパに集まったものを何とか整理しないといけない。それでいよいよ、これはということ、十九世紀の様式論が、そこで生まれたのではないか。そういうことです。

千足 確かに植民地の文化、芸術がヨーロッパの近代芸術におよぼした影響はかなりなものがある。今世紀初頭のいわゆるプリミティヴスムもその一つです。しかし様式論への関心の高まりということでは、むしろその背景にあるのは十九世紀の歴史主義でしょう。ネオ・バロック、ネオ・ロココといった「ネオ様式」の流行もその一つの現われだし――。

上原 一つの土壤みたいなものが、

毛利 今の問題で、植民地的、帝国主義的と言うけれど、帝国主義時代と様式論の成立期が、ただ時代的に符合したというだけで、様式論そのものが帝国主義的だとは必ずしも言えない。でも、最近のヨーロッパではまさにそういう反省が出てきているわけです。彼らは自分たちの概念を外にまで当てはめようしてきた。非ヨーロッパ的な芸術をヨーロッパ芸術から出てきた概念で理解する。これは非常に帝国主義的、あるいは植民地主義的だ。最近、ポスト・コロニアリズムが言われた根拠も、そこにあるわけでしょう。そして我々自身が近代化のためにそれを受け入れてきた。我々もこの植民地主義的思考をやっている。そういうことに対する反省として、さつき言ったように――

田中 そういう反省が日本の美術史学界にあるかどうかを、僕は問いたい。

毛利 しかしそういう思考に代わるものがないんじゃないやありませんか。日本ではヨーロッパの概念を使わなくて

もいとい言えるかどうか――。

田中 それに代わるものをおまえも見つけられなかったなと言われそうですね。

上原 よく田中さんとぶつかるから、今日もぶつかるかと思っていたんだけど、その問題は、つまりこれは安田さんの領域のガンタラ美術なんかはね、今日までも、日本の研究者の多くは昔のインドがイギリスの統治時代だった時代のインド考古局がカンダラを発掘・調査した時代のものから逃れられないでいる。いや、欧米の学者の説にいまだに追従している。独特の調査や見方というものが無い。しかし、ガンダラ研究で大事なものは、インド側からの視点ではなく、むしろ西アジアなんです。シリアやイラクあるいはイランなどの紀元後二、三世紀のバルチアなどとの比較研究か、それも仏像誕生と同時代の遺物ばかりでなく風土や民族の習俗などとの比較が大事になってくるはずなんです。西アジアはかつてのヨーロッパの植民地だから、どうしても見方が植民地分断時代の見方になって、アジア的連帯が欠落している。そういうところを今日もなお引きずっているところが問題なんです。半世紀前ならそれでいいんですよ。そういう時代なんだから。それを今日の研究者がなお引きずっているところに、僕は問題があると思う。

毛利 引きずっているというのは、西洋的な様式論を引きずっているということ？

上原 様式論以前の問題としてです。

毛利 それに代わる別の方法をださなくちゃいけないということですか。

上原 現地調査ですよ。実際に歩かないとだめですよ。僕は十年ほど前に、ガンダラにおける弥勒菩薩像の左手に持っている小容器について、およそ百年前にフランスのフリーシェがあれは水瓶であると言って以来、今日まで欧米の学者たちは、またそれに追従する日本のインド美術史家たちは、それに倣って水瓶説を言っておりま

すが、ギリシアから中近東をずっと歩いてみて、器形の上からみても慣習の上からみても、あれは香油瓶であるという仮説を提起しました。湿潤のインドでは国王の灌頂の際に水を頭に注ぎますが、乾燥の地では新旧約聖書にある通り、香油を注ぎます。未来仏弥勒はまさしくクリストスへ香油注がれし者、来たるべき救世主です。

毛利 上原さんは西洋的な様式論を当てはめようとしているのだと思っていた。(笑)

上原 冗談じゃない。僕は実地に作品の検証を通して、様式の問題を。だから僕は実物を踏まえない論なんか言ったことがない。様式の研究と言っているのであってね。これは大変な誤解だよ。ヴェルフィンもリーグルも、みんな自分の地道な作品の検証を通して、自分自身の様式観を出した。美学でいう、下から (von unten) だよ。上から (von oben) の理論をおしかぶせようとしたのではない。それは僕は一番言いたかったのだけけどね。私は何もヴェルフィン流にやっているのではないのです。

毛利 それじゃ、田中さんと同じになつてしまふわけだ。様式論をもう少し創造的にやれということなら、様式論への疑問じゃないんでね。

上原 いや今日の日本の考古学者や美術史家たちの様式論と称するものの多くは、様式学以前であつて、型式学の域を出ないのではないですか。

田中 今、日本の美術のやり方が非常に形骸化している。戸口さんはああ言つたけど、やっぱり、評価というものを置き忘れているからだと思う。自分の評価というものを自分の言葉で語らなくなったところに、死体解剖所見的な美術史、これとあれとを比べるということだけの美術史で終わるようになった。それが僕はいやなのです。美術史の方法としてはいろいろな周辺学問の助けを借りたらいよいよじゃないですか。文献史学だつて、芸能史だつて、風俗史だつて、心理学だつてすべてサイエンスたらんという意志はあります。仏像が立つていたり、座

つていたりすることは誰にだってわかるわけです。しかしその座り方なんていうものは、その地域の風俗、習俗と深くかかわっているはずですよ。それならば風俗史の助けを借りればよい。それをせずにそんなことまで様式あるいは形式の歴史として論じようとしてもしかたがありませんよ。

戸口 歴史的にはそうだと思う。様式史だつてかなりの歴史を持っていますから。しかし僕らはそれを一つの学として、狭い意味での学として成り立たせようとするのです。マックス・ヴェーバーはヴェルトフライという言葉方をしていますが、価値観なしでは行なわれえない経済行為の研究さえ没価値的になされるのだとすれば、芸術研究にだつてヴェルトフライのできる部分はあると思う。自然科学者のように様式史をやる。そういう様式史は成り立つであろうと思っているからです。いつも田中さんに言うのですけれど、僕がやっているのは田中さんにとつての歴史の材料の部分だという風に考えている。僕は壮大な歴史はやっていない。うじ虫みたいなことをやっている。それでもいいのじゃないかと思う。

毛利 そこで、宮川さんにお聞きしたいのですが、今の問題と絡んで、現代は没様式だというときに、現代芸術については様式を云々しがたいということですか。それとも我々現代人は過去の作品に対しても様式を云々することが難しくなってきたということなんですか。

宮川 そうではなくて、おそらく、現代芸術をそれぞれの芸術史の立場から位置づけよう、そこに様式を見いだそうとすると、以前の、それこそ美術史の教科書に載っているような既存の様式の分け方は、いったん組み立て直されないとイケないのじゃないかということです。つまり、現在の芸術を理解しようとするならば、それが理解できるような何らかの脈絡を仕立てなければならぬでしょう。そのためには、現代以前の、すなわち近代の美術史なり、芸術史なりの様式の抽出の仕方を変えなくてはならない。その結果美術史も変わっていかなく

てはいけない、もしくは、様式で捉えられるとするならばですが。

原田 毛利さんはさきほど、三つの様式、つまり歴史的様式とジャンル様式と基本様式をあげましたね。たとえば、ある作家の様式と言った場合、一人の作家のアイデンティティを一体どこに求めるのか。たとえば、時代精神とか、地域性とかに求めるのでしょうか。そのアイデンティティが明確に保証されなければ個人の様式とか、時代様式、民族様式といったものは問えないのではないですか。その場合に、たとえば、ある作家が、ある時代に、ある地域に根ざし、その地域社会や時代精神と作家とのつながり、作家と作品とのつながり、まあ、絆と言っているのですけれど、その絆があるという風に、積極的にみれば、様式は肯定的に論ずることができると思います。それが断絶していると、作品と作者の絆を断ち切ろうとするような、そういう見方もできるわけですから、そうやってくると様式概念そのものをもう一度、根底から問い直さなければいけないような気がするのですね。宮川さんがおっしゃった現代芸術でいろいろと困難があるのではないかとということ、私なりに考えれば、アイデンティティを保証するものがないからじゃないかということ、アイデンティティの信憑性があるのかということに置き換えられるとも思うのですね。戸口さんはとりあえず価値的なものは省こうとおっしゃいましたけれど、私の言うアイデンティティを確立するためには、何らかの価値的なもの、信憑性というか、信頼性というか、何か根拠がなければ様式は問えないと思いますね。

戸口 今日、「芸術の様式について」の討論だから、僕は、様式という言葉をどういう風に理解するか、そして西洋音楽史の場合にはどう適用するか、ということから始めたつもりなんです。様式が成り立ってきた基盤を含めてでなければ歴史は語れないだろうとか、田中さんの言われる、享受の問題を考えなければ芸術は総合的に論じられないだろうとかいう考えは、まさに、そのとおりで、それを否定しているわけではないんですよ。

だから、芸術の価値についての討論であれば、当然そういうことになってゆくでしょうが、くだいようですが、今日は「様式について」ですから。ある楽譜があつて、それを二拍子とするか、三拍子とするか、その解釈が違つていけば、作品の姿が違つてくるのじゃありませんか。二拍子とする方が客観的に正しいかどうか、そのことの検証から始めなければということですよ。そしてそこには価値の概念は入らない。しかしまずそこをやつていかないと様式論は成り立たない。様式把握が最終目的ではないが、とりあえず、様式をやりましょうということ。

毛利 原田さんは、様式というのは価値概念を含むというわけでしょう。

戸口 ある写本の曲が二拍子であるか三拍子であるかというように判断しようとするのに、価値概念が必要でしょうか。こういう作業をやつてみれば分かることです。良い音楽か、悪い音楽かはあとで出てくる話じゃないでしょうか。

原田 そのレベルではほとんど価値概念はないと思いますね。

戸口 ちょっと広げて、価値概念を入れなければ、アイデンティティが認められないということでしたけれど、たとえばモーツアルトの音言語法を調べれば、アイデンティティは把握できると思います。良い、悪い、好き嫌いとは別にして。

原田 いや、私が特に言いたかつたのは、現代におけるいろいろと困難な状況のことです——。

戸口 現代でも同じだと思いますよ。たとえば、コマーシャル音楽を創っている人。このコマーシャルはあの人だなあということは分かりますよ。エクリテュールの問題ですよ。

津上 ただ、それが二拍子か三拍子かという観点で、有意義であるかどうかということに、すでに価値概念が——

戸口 有意義かどうかは、まだ考えていない。判定するだけ。

津上 その前提として、二拍子か三拍子かという視点のほうが、たとえばどういう大きさの音符で書かれているかという視点より意味があるかどうか、そこを判断しないと出発できませんよね。

戸口 創った人には価値判断があつたはずだし、選択そのものには価値観が作用しているでしょうが、我々の作業そのものには、価値概念が入らない。意味があるかどうかはあとで論じられることなのです。

津上 確かにおっしゃる通りですが、視点を設定するときに、拍子というものが、その時代の音楽にとつて重要なものでないという判断がされると、二拍子か三拍子かの分析そのものは全く意味をもたなくなる。

戸口 そうとは思えないですけどね。写本をみていてそんなことは全然考えませんよ。

上原 戸口さんの言い方で、様式史は目的ではないと言われたでしょう。僕もその通りだと思う。具体的に言いますと、明治以来、百年このかた、現在の法隆寺の建築は飛鳥様式であり聖徳太子の時代の様式だと言われてきた。しかしそうじゃない、半世紀もあとの白鳳の建築だということは、厳密にサイエンスとして遺物の検証をやらなければ言えないのです。現在の法隆寺建築が七世紀の初めの建築でない、そして七世紀の八十年代前後だということをはつきりさせることがどういう意味をもっているかと言うと、飛鳥時代の聖徳太子時代の美と、白鳳時代の美、天武天皇時代の美の違いが何であるかをはつきりさせることになるのです。時代様式論の花を咲かせることになるのです。彫刻や絵画の分野では早くからやっているはずだよ。だけど、これまで確証もなしに飛鳥様式といわれてきた法隆寺の建築については、いつ建つたかという問題を、厳密に、サイエンスとして、様式の検証をやらざるをえない。そういうことです。最終目的ではない。

宮川 その部分、いつ建つたのかという問題は様式研究じゃない。様式史にはならないんじゃないですか。

何年だというのを規定していくサイエンスは……

上原 それはやはり建築細部の様式の検証をやらなければ出てこないんですよ。

宮川 何年に建てられたかというのは様式の話と違いますよね。

上原 様式検証の結果として年代が推定されるだけです。時代様式の検証からは様式年代が推定できるだけで、具体的に何年だなんて出てこない。制作年代が記録されている史料がないかぎりには。美術史の研究にとって、年未詳の作品の制作年代を確定させることは、真贋の判定とともに最重要な問題です。様式史的研究法が最も効果的にそれに寄与しようとするのは、当然すぎるほど当然なことではないでしょうか。

宮川 物理的に何年であるというのは、サイエンスでできると思う。

上原 用材のカーボン・テストのことを指しているのだと思うけれど、あれは前後に数十年の誤差があるといわれています。考古学の領域ですと、出土物の年代測定に有効でしょうが、美術史の領域では大まかすぎます。美術史というサイエンスはそんなものじゃないと思う。

津上 様式とは何かという、何を手がかりに、どの点をもって様式と定めるか。その作品と美的に対面するという、価値を認めざるをえないようなその判断が、暗黙のうちに前提になっているのではないか。

上原 暗黙にはね、でもそれを最初から前面に出してはね。

安田 これとこれはどこが違うかという客観的な事象を――

上原 形のね。

宮川 違うというとき、何をもって違うとするかは、決める人の判断じゃないですか。

安田 それはそうですよ。要素、エレメントとしてはいろいろあるわけです。それをどれをもって捉えるかと

いふのはかなり個人の差があると思います。おのおのが違う概念を前提として考えるけど、それらに共通するある種の特性というものが見出せる。

上原 形の違いは、見る人の主観的な判断にあるのではなく、対象の形そのものに客観的にあるものです。それを読みとることができるかどうかは見る人の眼にあるわけです。見る人の感性と訓練にかかってくると思います。

安田 それは一かたまりとして、漠然としてぼんやりとしているが、こういうかたまりと、こういうかたまりがありそうだと。それが、こちらと、こちらと、こちらにあるというときに、そこに時間的、空間的な広がりがある。考慮される。そうした一つの展開の中に、時代や地域に関わつての基準作品がある。このこと自体は、厳密に機械的、科学的です。

上原 それはね、そういう形の違いの厳密さを追うという点では、リーグルは非常に細かにアッシリアからギリシアに及ぶ古代オリエント文明圏の装飾文様を対象としてそれをやっていくわけです。時代的かつ地域的な私たちの発展と変化を彼は分析していくわけです。それを僕はサイエンスと言っているのです。

安田 手続きの問題もあると思うのです。

田中（正史） 価値の問題ですが、たとえば、日本画なんかでは、ある画家の作品が本物かどうかを判定する時に、これは良い、これはいけないという言い方をする。まさに価値の判断によつて、それが本物かどうかを判定するわけです。特に、古美術の場合、いいか悪いかを基準にして決まる。悪いということになれば、偽物だし、良いものだとなつたら本物。実際、判定する方には、よいから本物だ、という意識があるんじゃないかと思うのです。

戸口 津上さんがおっしゃっていたことなのですけど、本物と判定されるとかえつて、作家の値打ちが落ちる

ということもありえないことではないですね。くだらないものだが、どうみても本物だということもありうるでしょう。時と場合によって違う気がする。

毛利 本場に客観的に、いわゆる科学的に測定できること、判断できることは、田中さんたちが死体解剖と言っていることと同じでしょう。仏像のここは何センチ、この高さはどう、ということでしょう。戸口さんが、それがまず基本なんだというのは分かる。しかしそれは様式研究じゃない。様式概念が入ってこない。

戸口 さきほどのように定義された様式に価値が入りますかね。

毛利 当然、入る。

戸口 僕は入らないと解釈してやっているわけです。広辞苑では、「芸術作品・建築物等の形式的特徴を総合したもの」。音楽に即して言えば、音楽の音言語法、つまり音楽のエクリテュールとして考える。昔の音楽の場合、それ以前に、写本の解読という問題があります。写本の解読に、はたして価値観が入るのかどうか。津上さんがおっしゃったけど、その時代の表現の中でやっていることだから、ということとは、当然考えなければいけません。しかしそれは相手の問題であって、その時代の表現のあり方に対して、こつちが賛同しているか、していないかということとは関係なしに、二拍子か三拍子かを論じることがはできる。そこから始めなければ、様式など把握できないというのが、僕の考え方ですね。

宮川 法則性と言った瞬間に、どこの部分をもって法則性とするのか、ということが……。

戸口 ある時代の音楽は、ドミナントからサブドミナントにはいかないのです。これはほんの一例ですが、そういうようなことを法則的に捉えれば、様式の一面の把握はもうできているのではないか。そしていろんな側面からのそのような法則性の認識の積み重ねが様式の総合的な把握につながるのではないのでしょうか。もちろんサ

ブドミナントからドミナントへいつても、くだらないやり方もあれば、上手なやり方もある。しかしその問題はちよつと棚に上げておきましようというのです。

宮川 いっぱいリングがあつて、その中で、赤いリングと青いリングを区別しましようというのも、一つの法則性ですよ。でも、スベスベしたリングとザラザラしたリングに分けましようというのも、一つの法則性です。色で分けるのをとるか、さわつた感じで分けるのを取るか、どっちを取るかは、そういう風に決めましようという分ける人の価値判断ですよ。

戸口 そういうことをする場合でも価値観が入っていたり入っていなかったりするのは？ 価値という言葉の使い方によるのでしょうか。とりあえずは、これでやってみましようということです。とりあえず、赤と白で分けてみましょう。とりあえずザラザラしたものとそうでないものに分けてみましょうというようなことです。

僕はいつも価値を入れないで、哲学を持たないでそんなことができるかと、言われるのです。でもそういう方たちは、価値のあるものを扱うには、常に価値観が入るはずだと、考えておられるように思われるのですが——。僕は、顕微鏡をのぞいている自然科学者と同じようなつもりでいるのですがね。

田中 戸口さん、たとえばね、岡潔という数学者がいましたね。たしかあの人が言っていたと覚えていますが、たとえば $5+3=8$ というのは誰でも同じだということ。それは素人なんだと。岡さんぐらいの数学者になると、 5 と 3 のどちらの数字が好きなんだということが、この式の解答に非常に関係してくるのだと。

戸口 僕は素人なのかもしれません。岡さんのようなタイプの数学者はエッセイでそういう風におつしやつたこともあるでしょう。優れた研究にはアイデアは不可欠です。しかし「芸術の価値」というような場合の価値観はなくても仕事はできるでしょう。没価値的、ヴェルトフライでありうると僕は思っています。そこを僕は様

式研究だと思つてゐるわけです。そういう風に様式という言葉を使つてゐるのです。

毛利 そうなると、結局、様式概念の理解の違いということになつてしまふ。しかし、量子力学以降は、物理学でさえ、主観性を排除しない考え方になつてきている。純粹に客観的とは、純粹に科学的とは、はたして可能かという、これは現代芸術の問題でもありますね。だから様式論に対する疑問も出てくる。

しかし我々はどうも徹底した様式論否定ではないようですね。むしろ我々は、あくまで様式論を肯定して、それを新しく組み立て直していこうというのが今日の結論のようです。氣負つていたほどは面白い議論になりませんでしたけれど、またいつか改めて問題を煮つめていきましょう。

(一九九五年三月十日 成城大学にて)

注

- (1) 『魏書』卷四一源賀「源子恭傳」(中華書局版『魏書』九三二頁、北京)
- (2) 宿白「涼州石窟遺迹和『涼州模式』」『考古學報』一九八六年第四期(北京)
- (3) 『北史』卷六〇「宇文忻傳」是時將復古制明堂、議者皆不能決、愷博考羣籍、為明堂圖樣奏之(中華書局版『北史』二二四二頁、北京)
- (4) 『隋書』卷二二禮儀「議既定、帝幸修文殿覽之、乃令何稠、起部郎闍毗等造樣上呈」(中華書局版『隋書』二七八頁、北京)
- (5) 『歷代名畫記』卷七南齊曇度子「曇度子、不知名、出家法号惠覺。下品。姚最云、丹青之用、繼父之

美、定其優劣、秣最之流。有『殷洪像』『白馬寺宝台様』行於代」(南通図書館一九七三年香港、一三八頁)

(6) 『歷代名画記』卷七梁僧迦佛陀「僧迦佛陀、中品。禪師天竺人字行精整、靈感極多、初在魏、魏帝重之、至隋、隋帝于嵩山起少林寺、至今房門上有画神、既是迦佛陀之迹。見『統高僧伝』存『佛林国人物図』『器物様』『外国獣図』『鬼神図』、并傳于代。姚最云、已上三僧、既華夷殊体、亡以知其優劣。」(南通図書館一九七三年香港、一五四頁)

(7) 『歷代名画記』卷二論顧陸張吳用筆「昔張芝学崔瑗、杜度草書之法、因而变之、以成今草書之体勢一筆而成、氣脉通連、隔行不斷。……」若知画有疎密二体、方可議乎画、或者領之而去」(南通図書館一九七三年香港三四頁)

(8) 『図画見聞誌』卷一論曹呉体法「曹呉二体、学者所宗」(南通図書館一九七三年香港二〇頁)

(9) 『図画見聞誌』卷一論黄徐体異「諺云々黄家富貴、徐熙野逸」(南通図書館一九七三年香港二五頁)

(10) 『顔氏家訓』文章第九、「古人之文、宏材逸氣、体度風格、去今実遠」(世界書局『新編諸子集成』第二冊「顔氏家訓」二〇卷二一頁一九七四年台北)

注 記

戸 口 幸 策

一、私は、芸術を研究するのに価値の問題を排除すべきだと考えているわけではありません。むしろ、価値を論じたり、社会現象の中で捉えようとすることは大切だと考えていますし、必要に応じてそうしています。

二、ただし、今回は様式を論じるのが課題でしたので、最初に述べたような概念での様式を把握しようとする際の、価値観が無くてすむと考えられる手続きの一部について語ったまでです。(同じ様式概念でも、価値の問題を入れて論じることでもできるでしょう。)

三、今、ある外国語の一編の詩の文体 (style || 様式) について検討するとしましょう。この詩を取り上げるに至る経緯や、文体の美醜について論じるような場合には、当然何らかの価値観が作用しているでしょう。しかし、文体把握に不可欠な手続きのひとつと思われる、どの単語が主語で、どの単語が目的語であるかというような検討に際して、必然的に価値観が入り込む、ないしは、入らなければならぬでしょう。

四、さらに、たとえば、テレビのコマーシャルの「水のトラブル」と「味の素」の作曲家は、もしかしたら同じ人ではないかと感じることや、それを確かめようとして行なわれる手続きそのものに価値観が入るでしょうか。勿論、この二つのコマーシャルに出くわしたり、そのようなことに関心を持つたり、それを確かめたいと思ったりすることには、一種の価値観が働いているでしょうけれど。(ただし、価値という言葉の概念が異なれば、この限りにあらずでしょう。自然言語で話しているかぎり、「お互いに誤解し合う程度に理解し合えば充分」なのかもしれません)。

五、シンポジウムの際に、価値の問題でいくらか議論がすれ違ったのは、一方が動機を考え、他方が手続きを考えていたからかもしれません。

六、人は誰でも、無意識的にせよ、特に時代に限定されたある種の価値観を持っていると思われまふ。と言ふより、そのような価値観に制約されていて、そこから逃れられないでしょう。しかし、様式などについて論じる場合、この問題や、それより下位の何らかの価値観だけをあげつらつていても先に進めないのではないのでしょうか (先に進むことにくらかの価値があると)。

七、最後に。シンポジウムの参加者の一部の方は、自然科学の研究が機械的であると考えておられたようですが、これは誤解でしょう。