

シンポジウム(第一部)

——美術史の研究方法をめぐって——

参加者(発言順)

(司会)

毛利 三彌

(演劇学)

伊藤 博之

(国文学)

上原 和

(美術史学)

横塚 祥隆

(ドイツ文学)

鄧 健吾

(東洋美術史)

田中 宣一

(民俗学)

田中日佐夫

(日本美術史)

松尾 大

(美学)

千足 伸行

(西洋美術史)

戸口 幸策

(西洋音楽史)

黒崎 宏

(哲学)

学生多数

新井 恵雄

(哲学)

毛利 一般教育科目の〈芸術学〉で、前期は芸術学科の美術史を専攻される先生方四人に、それぞれの分野での研究の方法というのを各々二回ずつ講義していただいたわけですが、学生からいろんな反応がありましたけれど、日頃学科の中では、いろいろ話しているつもりでも、正面切ってそれぞれの論点が相反するような立場にはなかなか到らないもので、今回僕はずっと講義を聴いていて、それぞれ

に共通点もあると同時に、いろんな点で考え方の違う点もある。そこを全体的には美術史の研究、ということ互いに話し合うことが何らかの利益になるのではなからうか、利益というのは、実は学生のためじゃなくて、我々教師にとって利益になるのじゃなからうか、というのが、このシンポジウムを開いた趣旨です。

事の成り行き上、私が司会役ということになってしまい

ましたが、今日は、パネルディスカッションというような誰かが何分かしゃべる形ではなくて、いきなりそれぞれの先生方のお話の内容に入って、くいちがう点、あるいは共通点というようなことで論争していただけたらと思っています。

いちおう進行としては、当然この四先生が中心に話をされるとは思いますが、それ以外の先生方あるいは学生の中でも、もし発言したいことがあれば、あるいは質問があれば、遠慮なく声を出してください。又、今日は美術史が主題ということにはなっていますが、たぶん芸術全般にわたっての方法論の問題になると思いますので、なにも美術専門でなくても遠慮なく口をはさんで下さって結構です。

で、冒頭、ちょっと先生方の来られる前に、傍聴の学生のためと違って各講義の内容を黒板に書いたんですが、これはそれぞれの先生方はいへん御不満でしょうけれど、ものすごく簡単に一言か二言でまとめてあります。講義される先生方には毎回の講義のまとめというのを僕が作って全員に配付してありますので、おのおのは他の誰がどういうことをしゃべっているのかは御存知の筈です。

それで他の方のためにごく簡単に説明しておきますと、

最初の上原先生はまあいろんなことを話されたんですが、僕の理解した限りでは、美術史学としての新しい動向として、他律的ではない自律的なものとしての美術史というのが二十世紀の新しい方法として出てきて、その中心的なやり方に、様式的研究、図像学的研究、あるいは図像解釈学的研究というのがあると規定された。それから上原先生の御専門である法隆寺の玉虫厨子あるいは法隆寺建築の問題として、日頃からやっていたらっしゃることですが、美術作品の様式を探ることによって、いろいろな問題を浮び上げられるという方法を具体的に示され、そして最終的にはそれが単なる日本の地域的問題ではなくて、より広い領域にわたっての比較検討という世界的視野が必要だという内容ではなかったかと思えます。そして現在行なわれている日本の美術史の方法は多くが文化財研究所的な美術史だとして、それに対する批判を強調されていた。この文化財研究所的な研究というのは、実は最後に田中先生も批判されていたことですが、田中先生の言葉で「屍体解剖所見」のようなもの、そういう美術作品に対するアプローチのことです。

次に鄧先生ですが、ここで一言にまとめてしまったの

は、彼が講義の冒頭に言われた言葉そのままのもので、鄧先生は美術史を基本的に社会科学の一部門として考えるという事です。これは補足が要ると思いますけれど、その時代時代の歴史的背景あるいはそれを産み出した階級、それを受容している人々のあり方、というような社会組織・社会形態の変遷から、その時代の美術のあり方が規定されてくるという考え方だと思います。そのためには、いろんな資料をどのように扱うかに細心の注意が必要である。

千足先生の場合は西洋美術史ですが、まずは作品に対する態度として、作品を記述する、ドイツ語では *beschreiben*、英語では *describe, description* ということから作品に入っていくことをまず述べられて、それが作品に對する外的なアプローチだとすれば、そこから作品自体の内的な意味合いとして、千足先生の場合もまた、最近の西洋の動向である図像学的研究ということあげられていたと思います。

最後に田中先生が講義をされましたが、前期の一番最後だったものでそれまでの先生の講義内容を踏まえた上でお話をなさったんだと思いますが、それぞれの美術史の研究方法というものの概観をされて、従来のあり方に対する強

い批判の態度と共に、新しい美術史のあり方を述べておられました。作者伝記や作品分析というようなものは田中先生の言葉で言うところ、言わばテレビの料理番組と同じである。何をどういう具合で混ぜ合わせれば何ができるかはわかって、だからといっておいしいものができるわけではない、という例を引かれて、現在までの日本の美術史のあり方を批判された上で、まずは美術史を述べる上での史観を定めること、そしてその上で、自分の視座という言葉を使われましたが、単なる中央志向の美術史ではなく、中央から地方にわたっていった文化が一般的だが、地方には地方独自の文化を産み出す創造力があつたはずなのでそれを重視しなければいけない。そこで大變論争的な言葉を吐かれたのですが、必ずしも世界的視野に対しては肯定的でないという意見を述べられていたと思います。そしてまた、美術史そのものを単に作り上げられた作品だけから、どの時代の作品という形で述べるだけでなく、できあがった作品そのものが時代においてどのように受容されていったかという受容史、受容の歴史がこれからの美術史においては重要な観点であろうと。その上では、写真やスライドを使って研究することには大變な危険性がある。まあ、この

点は他の先生方も、実物を見なければいけないと言われた先生と、千足先生のように西洋にある美術はどうせ見られないんだから写真やスライドでも研究は充分できるとおっしゃった先生がいて、それぞれに学生は不安がったり安心したりしたようです。

以上が僕の非常に大きっぱなまとめなんです、まず最初に、四先生にもし補足する点、あるいは僕の誤解があったら言っていたきたい。

上原 一つ方法論が問題になる上で大事なことを申し上げますと、十八世紀の半ばに、バウムガルテンがエステティックという言葉を使った、感性的認識の学と、これが今日我々が日本語で「美学」と称しているもので、その意味で我々美学をやってきた連中は、バウムガルテンを美学研究の祖と考えるわけですが、感性的認識の学というのは何について言われたかという、悟性的な認識の学、論理学に対してそう言うわけです。従来劣等な能力と考えられてきた我々の感覚の認識能力を、悟性的認識と同じ位置までもっていったところには実は意味がある。つまり従来、オーソドックスだと考えられてきたものに対して、実はこういう方法・見方もあるというふうに、絶えず新しい方

法・見方を提供していったところに、十八世紀の半ば以降の美学あるいは美術史の意味があるわけで、ちょうど同じ十八世紀の半ば、一方で美学の祖と言われるバウムガルテンが出ているその時期にヴィンケルマンが生まれ、ギリシア古代美術史について祖述しているんですが、その場合に、ギリシアの美術についても相対的に美術の流れ、様式を考えている。絶えず相対的に考えていこうとしているわけです。それにひき続いて、レッシングの場合、例の『ラオコーン』で、今度はラオコーンという作品を対象としまして、詩の表現の場合と美術の場合では表現が違ってくる、ここでも相対的にそれを論じている。そういうふうに、従来一つの観点しかなかったものを絶えず相対的に見ていく、あるいは相対的な価値を考えていこうとする。そういうことが、その後の十九世紀・二十世紀の美術史の研究で重要になる。あるいは文学の研究の上でも、シラーなど素朴的ナイヴェと情ゼンチメンタリシユ感的と、詩は二つの様式があるのだという考え方を取ってくるんです。文学論の上でも、絶えず相対的に考えていく。ただ一本しか物の見方がないということではないんですね。で、それが私は実は一番大事なことだと思っんです。私共がやっている美術史の研究

方法は、ある目的があつて、それに沿つて一番妥当と思はれる研究方法を発見しながらやっていくわけで、絶えず対象にぶつかつて自分で研究方法を見出していかねばならない。借り物で料理するんでなくて、自分で対象に直接あつたときに方法も考えていかざるを得ないということです。だから私が言いたいのは、自分の方法が絶対だということはないってことなんです。自分が対象とするものを研究していく上でもっとも適切な方法、不適切な方法があるってことだろうと思ふんですね、そのことをまず言つておきたい。それから世界的視野というふうに言われますけれども、これは田中先生が反対だと言われるんですが、僕は少しも構わない。ただその世界的視野というのは、私は一般論として言っているのではないんです。あくまでも私自身が、法隆寺の研究をしていく上で、どうしてもギリシアからこちらまでやってこなければ、法隆寺の問題一つ、仏像の問題一つ解決がつかないというところから来ている、私自身にとつての研究の上で、そういうグローバルな視野が必要になつてくる、そういうふうに理解いただきたいわけです。だから何を目的とするかによってどうという視野が必要になつてくるかと言えるわけで、私がやっている日本の

古代美術の場合には、グローバルな視野が必要だということだ
けなんです。

それからもう一つ誤解があるといけませんので先に申し上げておきます。先程司会者の方から私が、「文化財研究所的方法」に対する批判があつたと言われましたが、私は博物館と文化財と、それはごく比喩的に言うわけなんです。それは例えば、日本の美術史的な研究対象を建築・彫刻・絵画・装飾文様と、縦割りににははつきり分けて、一つの時代のトータルとしてやらないで細分してやるやり方ですね。これが美術史研究の本流だと思ふと困るということなんです。ただし、なぜ博物館がそうであるかということとは必然的な理由があるわけなのです。これ自体はまちがっていないんです。我々が上野の博物館に行くと研究室がいろいろ分かれている。なぜ分かれているかというところ、これは大変大事なところなんです。日本の文化財を対象としている場合に、そこには当然保存修理という問題が出てきます。保存をする場合には、個別に対象を分けて修理保存の研究をやつていかねばならないという問題がある。だから当然博物館の使命としては縦割りでなければやつていけない。しかし美術史を芸術史として考えていく、表現の学と

して考えていく場合には、それだけでは困るんですね。では日本にそういう表現の学として、トータルでやっていく方法がなかったかというところ、決してそうじゃないんで、明治にアメリカから参りましたフェノロサは、それを実際にやっている。「屍体解剖」でなく、生きた対象としてやっているわけです。ついでながら、フェノロサはヘーゲル美学をやった人なので、そういうことも非常に関係があると思います。彼は中国・朝鮮との比較、ヨーロッパとの比較でやっている。そのことも一つ申し上げておきたいんです。

毛利 僕の要約が簡単すぎたことは確かなんです、こゝろ見渡すと学生も大学院生が多くて、大体のところは了解して下さっていると思います。それで他の先生方もし補足点があれば言ってお下すっていいんですが、あるいはそんなになければ、今、上原先生がおっしゃった点に対して各先生から異論があったら出して下さい。

研究における「感動」の必要性

鄧 異論ということではないんですが、僕の美の学間に

対する考え方というものが、上原先生のおっしゃったこととある点ではずれる点があるのではないかと思うので、一言、質問という形で述べたいと思います。

美に対する認識は、一般的にはやはり感性的な認識から理性的な認識に進むのが法則だと思えます。感性的な認識だけで学問ができるか、という問題ですね。と言うのは、認識論から言えば、初期の認識というものを一般に感性的認識と言い、一つの段階を経て深まった認識、アウフヘーベンされる認識というものが理性的認識、しかも理性的認識というのは一つの場所にとどまらないで、絶えず深まっていくわけです。例えばいつも上原先生と田中先生がおっしゃる「美術史をやる者は美の対象に対して愛情を持っていなければならない、愛情がなければその対象を勉強することはできない」というようなこと、それに対して私は賛成ではありませんが、ただ、その次の問題があると思うんです。愛情という問題は感性的な認識から出てくるということがやはり前提になっていると思うんです。しかし、理性的に高まった時点において、その愛情がそのままの愛情であり得るか、それから愛情のない対象に対しては認識していかなければならないのではないか、ということ

です。そうすると、美の対象に対する愛情が、学問を持
続していく上での一つの活力ではあっても学問そのもので
はないということ、それをはっきり分けなくてはいけない
んではないか。要するに、美の対象に対する愛情がなくて
も学問はできるということ。勿論愛情は、あるに越したこ
とはないけれども、学問はその愛情そのものではない。そ
れを考えないと、学生諸君に対する学問の上での認識に一
つの誤解を与えるのではないかとということがあるので、ち
よっと質問の形で出してみます。

上原 さっきバウムガルテンの言葉を持ち出したのは、
相対的に物事は考えていくべきだということで、そこから
出発しているというふうに言っているので、悟性的な認識
をどうでもいいとか貶めておとしいるということではないんで
す。やはり学問というものは知的な作業ですからね。もっ
と言うと、美術史の場合にはものを対象にしている——そ
のもの、というのは、ものの上にあらわれてくる、むしろか
たちと言うべきだろうと思うわけですが——そのかたちの
認識の上では、知的作業がなされねばならない。だから美
術史の人間は一方では詩人であり、他方では自然科学者で
なければならぬ。まあ、そういうふうに考えるわけです。

それが車の両輪のように廻っていて初めて安定できるので
はないかと思う。

それから誤解があるといけませんので、先に申し上げた
ことにもう一つだけ補足していいですか。さっき私が博物
館の縦割りのことを申し上げましたのは、あくまでも時代
様式の問題をやる上では、ということですよ。限られた時代
の様式の問題をやる上では、全部やるべきではないかとい
うこと、つまり、ある時代の「芸術意思」あるいは時代の
精神・表現というものは建築・絵画・工芸のうえに同じよう
に出てくるという考え方を私は取っているんで、そういう
ふうに申し上げるわけです。ですから美術史研究の上で、
いろんな分野の中で彫刻の材質の問題だけをやるというの
も、これも一つの方法だと思っただけです。そこまでは私は
否定してやるわけではないんです。あくまでも時代様式の問題
をやる上では、という意味です。だからさっき言ったフ
ェノロサは、'epochs of Chinese and Japanese fine arts'
という言い方をしています。epochs という言い方をしていま
す。それをやるためには、トータルにやらにゃいかんとい
うのです。ですから、それだけは誤解しないでいただきたい
と思うんです。

毛利 今、鄧先生が出された問題は、僕が講義を聴いても大変感じたことでした。この中では上原先生と田中先生は、美術作品に対する愛情あるいは感動ということを非常に強調された。それに対して、対してと言うとまずいんですけど、鄧先生はむしろ理性的認識、あるいは千足先生の場合には、*bescheiden* ですから、これは別に愛がなくなつてできるわけです。今上原さんが答えられたんですけど、鄧さんは、愛情がなくても研究はできるとまで言ったわけですね。上原さんは車の両輪だと言う。これはかなり違うんで、そこはどうですか。

鄧 僕は、感動は学問ではない、ということをお願いしたいんです。

上原 そりゃそうですよ。

毛利 だから車の両輪ではないという意見ですね。

鄧 感激はあってもいいし、なくてもいい。

田中(目) 僕の場合は、あってもなくてもいいかもしれないけど、なかつて続けるんだつたらむしろ株屋の仕事にでも行った方がずっと世の中のためになるな、という意味で、いつもあるわけですよ、今フランス文学をやっている人なんか、この間、人から聞いたただけれど、特に文学はわ

からない方が文学の分析がよくできて、面白い論文が書けるんだなんてことを言う。これはあまりにも悲しいじゃないかと思うんです。ついでに言つときますけど、たとえば作者伝記、作品分析研究の意義への疑問なんてことを教室で言いました。僕は自分の場合はけっこうしてつものりています。しかし僕が言つてるようなことをやっていけば、学問なんか成り立たないだろうと大学院の学生の中で僕を批判してるのがあるということを学生のレポートに書いてありましたけども、これはこれでいいんですけど、どうせ皆さんの期待のような学問は僕はしてないと思います。だけれどそれは、自分に満足のいく学問をすればいいことであつて、そこまでは皆さんに干渉されたくない、上原さんからも鄧さんからも誰からも干渉されたくない。僕は僕の学問しかできないんだ、またそれ以上のものを必要とも思わない。ただ、いつもさっきのような疑問を、自分に投げかけないといけないんじゃないかということでは皆さんに話したわけです。それだけはまちがってらつては困るんです。僕が言ったことは全部これ相矛盾するんで、愛情がなかったらできないと言いながら、片一方では減じたものも研究の対象にしないといけないなんて、しゃあしゃあと言

ってるわけですがね。滅びたものに愛情を投げかけろなんて言われてもこりゃ無理なんでね、僕自身が無理なんで。

だけどやっぱり消え去ったものも勉強対象にしないとならないということ、矛盾することはわかりながらも強調しなければならぬ。これまたものすごい問題があることだと思ふんです、美術史なんかでは。あるいはいわゆるグローバルという点においても、そりゃもういつの時代だって日本の文化なんてものは外から入ってきているんで、そのもとを探らないとしょうがない。私自身が、感覚的にはつきり言って、日本の美術を見るよりも、むしろやはり外国映画を見て育った人間だし。こんなこと言いながら、地方の方と言うのはそれに入り込めないから言うんです。そこをわかってもらいたいんですね。地方まわってたって、僕なんか行ってそうですかと受け入れてくれるような生白い地方なんかありません。そんなのがあったら、それは地方性を失った地方でしかないんで、それでもなお言うのは、それだから、そ地方をまわらないといけないということ、を言いたいんです。敦煌に行っちゃって敦煌の社会に入り込める自信なんか、僕にはないんです。だけど芸術というものが、いわゆる一般の人の眼によって科学的に発掘されないとい

けないんだったら、やはりそういうところから出発しないといけないのじゃないか、何かグローバルなことを言ってるやろうと思つて外に行くなんて、こんな馬鹿なことはないんでね。明治になつたらなつたで、千足先生以上にパリのことを知らないといけないだろうし、現代のニューヨークの片隅まで知つてないと現代美術なんて本当は論じられないだろうということはよく知っています。そりゃもう頭でよりも感覚的に知ってるわけです。

ただ一つ、鄧先生に質問したいんですけども、感性的認識と理性的認識というのは感性的認識の方が低い次元でしょうか、これは。

鄧 感性的認識は初期の認識だと思ひます。すなわち、認識の段階では浅い、外在的な、抽象的なものです。そこには事物を表面的に、一方的にしか認識できない。このような感性的認識が反復して概念を形成する。このようにして理性的な認識が高まる。そして一方、理性的認識は事物の全体的な把握、あるいは本質的なものです。永久にその運動が続いているのであつて、低い認識から高い認識へ行くくという相対的な問題はあるけれども、いつでも理性的な認識が新しい問題にぶつかるのと同時に、感性的な認識が

発生し、また一廻りして一段高くなる、というのが私の考え方です。螺旋式に考えていいわけですね。

上原 鄧さんの質問をね、千足さんはどうお考えになるわけですか。

千足 さっきの問題ですね。僕は西洋の立場からしかものを言えないけど、確かに愛情が基礎になること、それはある意味で自明のことなんでね、我々はなぜ美術史やっているかという、もともとと美術が好きだからこそで、研究の一つの活力源として、やはり愛情というものもあると思うんです。ただ西洋美術の研究領域の一つとしてのイコノグラフィ（図像学）の場合、作品としては特に感動を与えるものじゃない、自分にとってインパクトは何もないが、しかし図像学的に見ると非常に面白いというケースもある。で、それを細かく研究している学者も西洋にはたくさんいるわけですね。だからその場合には、感性・知性で分ければ、当然知性的な認識・興味に発しているわけなんで、作品を前にして感激で胸をつまらせながら一つの研究にはいっていくという、これは理想的な状況かもしれないけれど、それとは大分かけ離れた状況になってる。しかしそれもやはり西洋美術史の一つの研究であると、少なくともヨーロッパ

ッパでは認められているでしょう。ただ図像学のやり方に対する批判の一番大きな点がそこにあることも事実です。極端な場合、そこで扱われるのは単に知的遊戯の対象としての芸術作品ということになりかねない。そういうところに図像学の一つの落とし穴があるというんです。そういう危険性は僕自身も常に意識しながら、なるべくそういうところへは行かないようにと、やはりまず胸を熱くするものからはいりたいという気持ちはあるわけです。といって、ただ素晴らしいと言うだけでは、美術史の研究ができると思わないし、醒めた部分、突き離して見ることも必要だと思うんで、上原先生のおっしゃった「両輪」という言葉、これは僕も基本的には必要だと思っんですけど、ただ「両輪」というのは常に熱い感動に充されてその作品に接していなければならぬということだとしても、そういうものが多少薄れた状態でもやはり作品に対するアプローチはできるんじゃないかと思えます。

田中(日) 気をつけなくちゃならないのは、片一方が弱くなったときにどっかに片寄っちゃうんだ。僕なんかでも非常にいつも反省するんですけど、資料がなくなったり思ったら、すうっと感動に寄っちゃうですね。感動がなくて

なつたと思つたら資料集でも読んで並べとけば何とかなる
わと、行っちゃうんですね。短いものでも長いもの書いて
ても、いつも、これは危いんです。

上原 一つ申し上げますが、さっきから感動つてこと言
われまますけれども、僕が講義で言ったのは、作品との出会
いのときに、それがあるかないかということ、僕自身の
経験から話しただけのことなんで、私の場合はそうだった
という言い方をして、法隆寺の玉虫厨子の「捨身」という
絵に出会ったことが僕にとって運命的な出会いだった、一
期一会だったという言い方をしました。それから、さ
っき私が比喩的に申し上げた「詩人性」という意味の中に
は、感動もあるかもしれませんが同時に、僕はイメージネー
ションのことを言いたかったです。よく美術史の上で
「実証」ということを言いますが、それは対象を実証的に
やつて——これは私自身非常に実証的にやつてると思ふん
ですが——、ただそれだけで、ある時代の現実相が復元で
きるかという、復元できない、ということをお願いしたいわ
けです。特に古代をやっている場合には、残っているものは
きわめて微々たるわけなんで、それを補うためにはかなり
イメージネーションの働きを必要としてくると、そういうこ

とも一つあるわけですね。それだけ申し上げます。

毛利 ちよつとね、皆、ものわかりいいように段々と相
寄っちゃわないでね、この場ぐらひは鮮明に自分の立場に
立ってもらいたいんだけど。そうじゃないと何のためにこ
んな討論やるのかわからなくなるから。そこでもう一押し
僕がしますけどね。

もしこれが車の両輪であるとすれば、これは両輪なんだ
から一方がなければ傾いちゃって動かないわけですよ。だ
から、あつた方がいいけれどもなくても動く、という立場
と、なければならぬ、というのとは違う。その次に出て
くる方法論が変わってくると僕は思う。そこが問題なん
でしょう。

鄧 今回の学生のレポートを見ながら感じたことなんだ
けれど、僕が、美術作品あるいは美術的行為というものは
一定の時代における一定階級の社会表現・現象であると言
ったわけですね。それに対して学生が反撥して、そうは
言つても自分が音楽を聴いた時に、その社会の背景や当時
の経済的土台とかいうものを知らなくても鑑賞はできる。
ベートーヴェンの音楽を聴いている時に彼の社会的背景な
んか考えたこともないし、それが非常に美しいと感ずる

と、そういう意味のことを述べている学生が、一人か二人いたんですね。その学生の根本的な認識の過ちは、学問として、云々ということが抜けてるわけですね。それからもう一つは、美的な感覚というものに私は共通性はないと思うんです。各時代において、例えば中国の青銅器時代における美的な判断というものは、その青銅器を作らせた奴隸主貴族階級というものがそれを美的に感じた、あるいは用的なある一面をもってそれを政治的に運用してきたものであると。仏教美術にしても、あるいはキリスト教美術にしてもそういう面がある。絶えず政治と何らかの関係があった、宗教というものが生まれる、そして宗教美術というものが表現された。そういう意味においては美術作品そのものは、イデオロギーの形象化である、ということも僕は言ったわけですよ。ですから、後の人で青銅器に対して美的な感覚を覚えるとしたら、それは表現された怪物とか、古色そのものに対してかもしれないし、まったく美的に覚えない人もいるわけですね。そういうように、美的な判断が、絶えず変わっているということ、だからそういう判断の推移・発展、そういうものを学問的に解釈するということが、美術史の全部の目的じゃないですよ、一つの目的で

あると思うけれど、感激するそのことは学問ではない。

上原 そのとおりですけどね。ですからあくまでも私がさっき言ったのは出会いの問題だと言うのであって、さっきちょっと言った十八世紀半ば以降の、ヴィンケルマンでも、レッシングやシラーでも、ニーチェでも皆、ある対象とぶつかって感動したり絶望したりして、一つの相対的な様式論に入っているわけなんです。

毛利 ちょっと待って下さいね、上原さん。上原さんと鄧さんの方法論は、まったくと言ったら言い過ぎかもしれないけど、違ってるわけですね。つまり鄧さんのような観点からしたときには、自律した美術史ということはないわけです。上原さんの場合には、むしろ美術史を自律したものとして考えたのが新しい見方で、これを賞揚されて、だから様式研究・図像学とくるのでしょうか。鄧さんの場合には、例えば歴史上のいろんな美術作品に、それぞれにおける図像学的解釈をほどこして、それらを連ねても、これは鄧さんの考える美術史にはならない。あるいはやりたいと思う美術史ではない。

鄧 そうそう、その方が正しい。

田中(目) 僕は、育ち方は鄧さんの方に近いんです。歩

んできた道は鄧先生に近いんです。これは本当に難しくってね、僕はわからないと言った方がいいんです。もうちょっと後から言いますけど。

上原 一つ言うと、そういう違いがあつて、僕は、しかるべきだということ、一番最初に申し上げたのは、相対的であつていいということをしきりに言つてゐるわけですよ。どっちか一つというね、entweder-oderにしるということに対して、そうじゃないんだということが、一つ自分の主張なんであつてね。

毛利 でもそれはね、一見違うように見えても、逆にentweder-oderなんですね。つまり上原さんのようなやり方の美術史に対して、鄧さんのような美術史はまったく関わりがないのか、ということですよ。もし関わりがあるんだつたら、法隆寺の問題を研究する時にも、法隆寺というのはどういふ社会状況・政治形態のもとで、誰が作ったものかということがどうしてもはいっていかなくちゃいけない。あるいは鄧さんの場合でも、単にそれだけでなくて、奴隷が作ったからこれはいいものか悪いものかという判断はあるのかないのか、民主主義の世の中にできたものはいいという判断になるのかどうなのか、という問題は出てこ

なくちゃならないわけですよ。だからこれはね、お前は前、俺は俺ではすまない問題ではないかと思うんですが、どうでしょう。

田中(目) すまないことはわかるんだけど、僕の場合にはどうにもならないと感じる、今は。

上原 ただそこでね、結局、過去の学んできた道程が違うからなんだけれども、鄧さんがイデオロギーと言われたのを、そのままイデーという言葉に直せば、ヘーゲルがそういうふうに行ってきたわけなんだけれども、私自身はヘーゲルからまだ脱却しきつてないところがあるね。つまり、イデーをただちにイデオロギーに変えるということができないところがありますね。だからそれに対して批判されてもやっぱり、しかたがないとしか言えないんだだけだね。

美的価値の問題

毛利 鄧さんの場合には、歴史的な背景云々と社会状況との関わりでもって美術作品を論じて、美術作品自体の美的価値というものは――。

鄧 勿論、当然あります。

毛利 それはどこから出てきますか。

鄧 僕の講義の中でも言ったと思うんですけど、美的な価値というものは、自然の中における美と切っても切れない関係があるというふうに僕は思っています。それで、僕の講義の中で、例えばその中にあるコンポジション・プロポーション・バランス、色彩の配置、ハーモニーそういういろいろな面での、自然の中の美というものが美的な判断の根拠になると述べた。例えば音楽で言えば、まったくハーモニーから脱した音楽が、現在では、既成の音楽に対する^{反対}対として出されてはいるけれど、私はやはり、普遍性があるかどうかという問題を疑うわけです。美術においてもそうであって、美と醜、勿論美学においては醜も対象にしないといけないけれど、何が美であるかは、規準というもののあるいは人間が今まで生きてきた経験の中において、宇宙の法則性の中で会得したもの、その中における、ある程度の普遍性というものは、あると思う。だからそれを、例えば骨董屋が青銅器を扱う場合そこに出てくるある種の美、伝世古、土中、水中古といった古色、それがまったく背景と離れていても骨董屋としてはそれを扱える。扱えるからこそそれが一つの売買の対象となるんであって――。

毛利 そうすると、もし今言われたような普遍的な美を認めるとすると、それはイデオロギーとは関係のない普遍性のはずだから……。

鄧 イデオロギーとそれを、まったく分けることはできない。私は、作品の中における、美術として人を感動させる手段として、イデオロギーの形象化に際し美的な慣習や法則性を採用しなければ美術にならないと思う。だから美術か美術でないかという以前の問題であって、私は、イデオロギーの形象化は美的な形象化であるということなんです。要するに、美的に形象させたものが、例えばそれが美でなければ相手の共感を呼ばないわけですね。だからその中にはいろいろな約束事・法則性がある。

毛利 それはイデオロギーが規定するわけでしょう。

鄧 だからイデオロギーが、それをどう用いるかは別の問題。僕の言ってるイデオロギーは狭いイデオロギーでなくて、さっき言った、民主社会の中ではいろいろな考え方があられるわけですね。例えば印象派とか後期印象派、立体派、それはやはり彼らが持っている理念がある、それがイデオロギーだと思う。何も、僕がここで言ってるのは、自由民主党のイデオロギーとか共産党のイデオロギーとか、

そんな意味じゃない。

毛利 でもそうだとすると、印象派の画家たちが美しいとするのと、古典派が美しいとするのとは違うということだから、彼らにとつてのそれぞれの美的価値は違うということですね。

鄧 そうです。だから美的価値が違うということは前から言っている。

毛利 だから美的価値には普遍性はないと——。

鄧 いや、そんなことはない。僕は、絶対的と普遍的、一般的というものは、何百万何千万の特殊性をプラスしたものが絶対性だと思う。

田中(日) 今、鄧先生のおっしゃったようなことを前提として考えていくとね、例えばエイゼンシュタインが『戦艦ポチョムキン』を作った時点において、エイゼンシュタインの美を認められるかどうかという問題がある。我々はいつも、それに対応していかないといけないと思うの。現代一九八何年には、八十何年の新しい美術がひょっと出てくる場合にね、そういう普遍性のある美をその中に認め得るかどうかということね。認めることは非常に難しくなるんです、今鄧先生がおっしゃったことを前提とすると。

黒崎 鄧先生にうかがいたい。例えば中国の青銅器というのは大変美しい。したがってそれが当時の奴隸制社会でこういう状態で作られたんだということを教えられても、いや、やっぱり美しいんだ、と言う人が当然いるわけですね。そういう人に対してどう言いますか。

鄧 僕はいつも感じているんですけれども、美術批評家はどう言おうと、美術史家がどう物を判断しようと、現実の世界では今おっしゃったような状況がある。いくら偉い人が何を言おうと、自分は好きなんだと。だから、それについて美術史家が空しさを感ずる。僕がやってるのは美学そのものではなくて美術史です。私は、その、美術史を美術の歴史としてとらえていきたい。そして美術史はその社会学の一環としてとらえていきたいというのが僕の立場であつて、誰が何と言おうと私の立場は変えないつもりです。そうすると、何というか自分の研究を通してですね、僕は青銅器を研究しているわけではないけれども、その、中国の青銅器というものはどうして出現したんだということとは、その鑑賞家がどう言おうと、それは言わなければならぬ。だけどそれによって、一部の人は青銅器に対する認識を改めるのは、僕は当然だと思うわけです。それは、

歴史的なひとつの学問の、何というか任務だと思うわけですね。

黒崎 美術史に対する対象の自律性っていうのを私がいったことになるわけです、ね。

鄧 自律性があるかどうか。

黒崎 なにかさっきからのお話だと、実は自律性がないんだというふうなことを背後で思ってたんじゃない感じがしたんで、そう聞きした。私としては自律性がある、と言いたい。「何と言われようと、いや、美しいんだ」ということは、要するにナンセンスではないと思うんです。

鄧 そうです。

黒崎 ナンセンスではないっていうことは、ある対象の歴史的背景とその美しさというものは概念的に違うということです。そしてそれは、研究対象として自律性があり得るということです。

鄧 それは研究対象としての美術史ではない。

黒崎 要するに、美術史ではないけれどもそういう研究対象はあり得る。そういう分野が厳然とあるんじゃないかということですか。

鄧 ですから僕は、美術史の立場として、美術史の方法論を進めていきます。それは僕のひとつの信念であって変えることはできないけれど、他の学問が、そういうことをどういうふうに扱おうと、僕は勝手にしろ！ と言いたい。

毛利 ちょっとね、そういうことには必ずしもならないんで、それはやっぱり立場が違うわけだから。もし、黒崎さんのような美的価値を認めると、個人的なものであってもそれは無意味ではないんだという立場を――。

黒崎 個人的というのは、あたってないと思うんですよ。

毛利 いや、だけど、「僕がそう思う」という意味での個人的という。

黒崎 いや、「僕がそう思う」ということはね、誰が言っても通用する事柄でしょう。このことは概念的には普遍的に成り立つことだ。

毛利 なるほど、じゃ、その立場に立ったりえでの美術史というものとね、そういうものはないんだという立場での美術史は違うはずですよ。

黒崎 あ、それは違う。

鄧 あの、さつき僕が骨董屋と言ったときに黒崎先生は誤解されたんだろうと思うんですけども、ある意味では骨董屋というのは鑑賞者を含めた、さらに言わせていただければ、現在の国立博物館を含めた、博物館というのほもちろんいい面もたくさんあるけれども博物館の一部を含めた、そういう美的、いや作品に対する態度だと思っております。そして、現状における国立博物館なりその他の美術館に対して私には批判があります。それは結局、僕の研究方法から出てくるものだと、そういうことです。

新井 ついでだから鄧さんにおうかがいしたいけれど、まあ、美術史の立場で一所懸命おっしゃってる。社会科学のひとつとして美術史をみるという。ただ、その社会科学の方法ってのは普遍的ですね、別に美術の分野には限らない。で、いったい何故そういう方法を適用することによって美術史というのが成立するのか、つまり鄧先生の場合、その、美術というのは何なのか。美術史というのは美的対象を扱わなくちゃならないとすれば、いったい美的対象というのは何か、それが社会科学の方法からどうやって出てくるんだろう。それがどうしてもわからないんですがね。

鄧 さつき黒崎先生がおっしゃったような問題を解決す

るといのは社会科学の一環だと思うんです。けれどもそれは美術史ではないという考え方なんです、僕は。それを別に否定しているわけじゃないんです。例えば芸術学あるいは美学の立場でそういうような研究があつてしかるべきであつて、あるいは心理学的な、あるいはその他の学問の分野として――。

新井 具体的にお聞きしますけど、例えば青銅器がどうであれ、とにかく美術史の対象になるんですね。

鄧 なります。

新井 で、どうして青銅器が美術史の対象になると、そういうふうに判定なさるんですか、何を基準にして。

鄧 青銅器だけではなく彫刻、絵画、建築、工芸というような分野における、あらゆる造形美術に対しては、美術の対象としてみているわけであつて、それをどういう社会でどうしてできたかというのを研究するのが私の立場です。別にそれが美術でないとは一言も言つてないはずですよ。ですからその時代においてもですね――。

新井 美術作品であるとおっしゃってるわけですね。

鄧 そうです。

新井 その美術作品であるという前提は、どこから出て

くるんですか。

鄧 ですから先程私が言った、例えば人間は五感があり
ますね、五感によって美的に感じる人間の造形物。

新井 そうしますと、その、制作者がそう作ったとい
うことですか。制作者が美術作品として作ったものは美術作
品であると。それとも研究者である鄧先生が美術作品であ
ると判定したものが美術作品であると、どっちになるん
でしょう。

鄧 ええと、例えばですね、ここにマイクもあるし茶碗
もあるし机もあります。これは制作者が美術的なものであ
ると判断して作ったことかどうかはわかりません。という
のは、とくに工芸の世界それから建築の世界ではそういう
ことが言えるわけですね。そしてこの中には用と美の関
係、まあ、非常に複雑な問題がでてくるわけですね、考えてい
く中でも、美術の対象とする作品をですね、考えてい
く中でも、時代によってそれが美術的な作品であるかどう
かという自ずからの社会による基準というものができた
と思うんです。だから私は現在の社会における普遍的な基
準に立って作品であるということが一般に認められている
ものに対して、僕は、美術的な研究をすると、そういう意

味です。だから私が認めるか認めないかということは、関
係ない。

新井 じゃあ青銅器の場合には、要するに、青銅器を作
った股とか周の社会が美術作品と認めていたということな
んですね。

鄧 いえ、そんなことは決まっています。必ずしもそ
うではないですね、だってこの社会においてこの机をつく
った工人が――。

新井 つまり社会が認めている、それが美術史の対象に
なるというんですか。つまり現在の社会では――。

鄧 あの、どうして美術的な対象というものですね、
こだわるのかよくわかりませんが、我々全体、芸術
学科の先生全体にとっても、それが問いかけられてもいい
のにどうして僕にばかりですね――。(笑)

新井 つまり、社会科学の一環として先生のようにみて
いくと、美術史というのがぼけてしまうと思うんですね。
鄧 どうしてですか。

新井 美術的な対象として判定する根拠がですね、例え
ば美術史家にある場合なら、それはわかるわけですよ。他
の先生方が一所懸命最初の感動が大切だというのは、そう

いうことだと思わすね。感動がある、それはその人自身が美術だと認めたことですから。そこによって美術史の対象というのははっきり定まると思わすけれども、鄧先生の場合はそれを排除なさる。

鄧 いえ、排除はしていません。しかし感動はないにしても客観的に美術的な対象として存在しているものはたくさんあります。

毛利 新井さんの質問というのは多分こういうことだと思わすだけだね。それは鄧さんが、美術研究と美術史を区別しちゃったからですよ。講義を聴いても美術史の先生方は、美術とは何かという問題と、美術の歴史というものとのを、どこかでごっちゃにしている部分があるんじゃないかなという気がする。で、鄧さんの場合には美術史ということであって、美術とは何かというのを抜きにして研究するんだけれども、しかし美術とは何かという規定なくして美術の歴史は語れないわけですよ。逆に、上原さんや田中さんの場合には「感動云々」ということになれば、これは美術だと自分で決められるかもしれないけれども、歴史的に探っていくというときに、じゃ歴史的に何を探るんだということになるわけです。その辺でね、根本

的に美術史の先生方に、ちょっと疑問を持つ。

上原 方法がない？

毛利 そんな簡単には決められないことなんです。

上原 そんな簡単なこと言っちゃ困るよ、冗談じゃない。毛利 ここには、美学の先生も居るけどね、美的感動なんていうものも、さっき黒崎さんは自分がそう思うことも普遍性をもつと言ったけれど、その普遍性の根拠をどこに求めるかというのは簡単な問題じゃないわけでしょう。

新井 だけど、その言葉が通用しますからね。言語が通用する限りにおいては、ひとつの——。

毛利 通用する場合と通用しない場合とがある。どういう時に通用して、どういう時に——。

鄧 現在の時点を考えているからいけないんです。あらゆるものを発展史に見なきゃいけないということが、美術史の根本的な態度だと思わすですよ。そうしなきゃ「史」にならないわけですから。鑑賞という、美的な判断も、時代によってどんどん変わっていったいいわけです。

新井 それは勿論そうですよ。ただ要するにAという人がこれを美しいと言う、Bという人は美しくないと、

それはまあ判断が違ってますね、しかし私たちはその言葉の意味はわかるんですよ。要するに二人の意見が食い違ってると、正反対なんだとわかる。でここで議論ができるわけですよ。議論ができるのは共通の場があるってことですよ。

毛利 どういう議論ができますか。こっちは美しいと言います、こっちは美しくないといい、どこまで行っても――。

新井 いや、それは議論はできませんよ。何故美しいのか、何故美しいかという問いかけをすれば。私は感じるんだって言ったらそこでおしまいですかね。だけど美しいって言うていることは、意味はわかりますよ。私は美しいというその言葉を使う意味はわかる。おたがい同士に。ただ意見が反対なだけです。意見が反対だけで、そこでひとつの共通の場がないということじゃないです。

毛利 そのときにいう共通の場というのは、美の普遍性という意味での共通の場とは違う。

新井 ええ、そりゃ違いますね。

毛利 今問題なのは美の普遍性っていうことで、それがあるからこそ青銅器も美術作品として見るという。

新井 そう、だから美の普遍性じゃなくて美的判断の普

遍性、それはあるということですね。つまりそこはまあ区別しないといけないのかもしれない。例えば価値の問題なんかだと、倫理学もそうですがね、まあ、今までの倫理学では要するに善とはなにかを追求してきたわけですよ。

で、それに対する反対が起きてきている。これは私の先生の見解だけれども。善とは何かを追求するのが間違いなんです、問題にすべきは行為の原理の善さというものだけである。それは全く別のことなんでしてね。その問題だったら議論はできるという。それと同じことがありはしないかというような気がしますがね。価値は要するに名詞としては成立しないということですよ。形容詞として成立するんですよ。何々は善い、何々は美しいと言うことはできる、だけど美だとか善だとかいうのは、これはもともとひとつの価値というのは超越的なものですから、そうなるともう基礎づけることもできない。

鄧 感覚的な受容ということですね、やはりその場所により、時代によって異なっていくものだと思うんです。

そういう意味においては、普遍的な価値というものにはある意味では言えないのかもしれない。しかし歴史上に残されたある作品に対して、割合に多数の人が共通した感覚を持

つということはあり得る。

新井 例えば青銅器は祭礼器であるというようなことを持ち出す。美術史だったら、あくまで青銅器は美術作品であるという形で持ち出さなきゃいけないんですね。それが祭礼器である、奴隸が作ったものであるということが美術作品ということとどうつながるのか、私にはちょっとよくわからない。

鄧 それは誰が作るうと美術作品は美術作品であって

新井 そうすると何故——。

鄧 ちょっと待って下さい。僕は、青銅器は美術的な作品ではないと言ったことは一度もないです。

田中(目) いや、そうおっしゃってないところに問題があるんです。

鄧 いや、だけど僕は前にですね、美術作品というものは五感を通じて人々が下す判断であると言った。そして、その時は祭礼器として作られた青銅器も、その中では、作ったスポンサーの側、作られた奴隸の側というものの中にも、美的な秩序というものに応じて、美の法則性にもとづいて、あるいは習慣性にもとづいて作ったと僕は考える

わけですね。で、我々がそれを、美的な面のみから研究していくことに対して、私はそれを排除するものではないけれども、私の立場としては、その当時の社会現象として研究したいといっているのです。決してそれが美術でないとか、他の立場で研究しなきゃいけないとか言ったことは一言もない。それがどうして問題になるのかわからないだけです。

新井 私の問いがわかっていただけじゃないようで。美術史だったら美術作品としての美術作品の研究ですから、それを他のものに環元しちゃったら、別に美術作品の歴史という意味あいはなくなくなっちゃうんじゃないかということなんです。

鄧 もし、他のものに環元しなかったら、歴史ではなくなります。

毛利 そこなんだよね、問題は。ただね、いまおっしゃったような、奴隸が作っても、それに対する感覚的な美に対する認識があつて作っていると言われるんだとしたら、作っているその感性的認識、美的創造意欲というものの歴史をたどるのが美術史ではないか、という考え方もあるわけですね。つまり、芸術意欲のあらわれとして美術史を述

べようという立場。

鄧 僕は、少なくとも美術作品というものを前提として考えているんであって——。

毛利 その「前提とする」というところが問題なわけでしょう。どうやって「前提とする」かという。そこに美術とは何かという設問がなければ前提とできないではないか。

上原 あの、さっき司会者が言われた私や千足さんと鄧さんとの対立点、今質問が出たのでよくわかってきた。社会科学の一環としてということをお鄧さんが言われたので非常に明瞭になったんだけど、私なんかはやっぱり様式史——「史」といいますがね、あえて——をやっていく場合でもやはり美術史はほかのサイエンスの補助学ではなくて独自のですね、自律的な学だと。自律的に造形というものは発展していくんだと。歴史的に発展していく、あるいは変容していくんだという立場でやっているわけですよ。その点では確かに違うだろうという気がするね。

毛利 でもあえて、あっちにいたりこっちにいたりしますが、本当に美術というのは自律するものですか。つまり美的なものだけが社会的なありかたを離れて、本当にその美的な体験ということだけで美術史というものは成り

立つんですか。

上原 美的な体験、あのう感動云々というのはさっきから言うように、僕はあくまでも作品との出会いの問題を言っているだけで、学問的な方法とは関係ないわけですよ、これは。

毛利 我々自身が社会的な存在であり、事物自体が社会的な存在である以上は、全く社会的なありかたということ抜きにして美術史の美ということもあるんですか。

上原 社会的なありかたというそれを、ある意味では、時代とか風俗とかいう言い方でね、我々が言ってきたわけだけれども。時代様式とか民族様式とかという形で言ってきた。

田中(日) 今の質問ね。僕はグローバルなことに對して、ま、疑問じゃないんですよ、これはさっきも言ったようにある躊躇する態度をいつも示すのは、今言われたことなんです。我々が感じていることが本当にその土地の人が感じ得ることなのかどうかっていうことに対する傍証が得るかどうかという問いは、いつも僕にあるんですけれどもね。

毛利 それもあるしね、例えば何もその時代その時代の

美的体験云々じゃなくて、自分自身の体験でもいい、現代の美でもいいけれども、美というものが、あるいは形容詞なら形容詞でもいいけれども、形容詞ならなおのこと、社会的なありかたとしてしかないんじゃないですか。

新井 それはそうかもしれないですね。私が言ったのは個人的な感動を主張する立場じゃないですよ。私はわからないんです、だからお聞きしたんです、美術とは何か、美術対象とは何か。ただ要するに個人的な感動とおっしゃれば、美的対象を判断する根拠がわかるということですね。それがいくら主観的なものであれ、とにかくそれによって美的対象を判断する人が決めて、歴史というものが美術の歴史として成立するだろう。

鄧 あのう、ことわっておきたいのはですね、美術作品というものが一定の社会の現象としてのみ説明できるということではなく、自然の有機的秩序によって造形されるという普遍性をもつというのが私の講義の内容です。その自然の有機的秩序によって造形されるという普遍性をふまえたうえで、社会的存在として研究するというのが僕の立場なんであって――。

新井 もう一つ質問したいのは、これは僕は何か意見が

あってじゃなくて、上原先生にお聞きしたいんだけど、美術史の研究というのにはいろいろな方法があると言われた。どれを採用するかというのは、その研究の目的と対象によって異なってくるんだという形でしたら、どうなんでしょう、目的ということだったらわからないことはないけれど、例えば一つの対象でもあらゆる方法で研究できるということなんでしょうか。

上原 あらゆるというと、ちょっと具体的にないから何とも言えませんが、どういうのかな、つまり私が、私の学問をやっていく上での基本の姿勢、あるいは信条になるけれども、我々が学問をしていく上で「絶対」と言ったらもう終わりだと思っているんです、僕は。常に相対的に考える。相対的に考えることは又同時に自分をも客観視していくことにもなりますね、ですから、目的とか対象によっていろいろな方法が多様にあるだろうと。それとも一つは、私自身の歴史というものがあられるわけです、経験的に。その中で一つの方法というものが私自身にあるということしか、ちょっと言えないんですけれどね。そういう意味のことで私は言っているわけです。

新井 例えば、いろんな方法があって、そのどれも目的

と対象に従って使用できるということ、それはまあ、方法には限界があるということになりますね。一つの方法にはそれなりの限界がある。そうしたすべての方法を集め、限界を明らかにするような研究というのはないんですか。そうしますと、美術史の少なくともそれこそ、芸術史じゃなくて芸術学の体系ができそうな気がするんですが。

上原 そうですね、今言われた体系ですね。田中さんはそちらに興味があるかもしれないけれど、僕には興味がないんですよ。それこそ大学院のときにはそういうことをやるうと思った時期もあるけれど――。

田中(日) 僕はまだ幼いんですけどでも興味があるんですよ。(笑)

上原 いや、そういう意味じゃないんです。そういうあれを否定するっていうことじゃないんでね、僕が言っている意味は。私にははっきり目的があってやっているわけなんで、それからまた鄧さんに叱られるかもしれないけれど、対象に愛情・愛着があってやっているだけのことなんで。だからそれは私の歴史なんであって、私自身の現代、と言うよりは今日なんだ、ということですよ。

新井 私が言うのは、例えば精神医学のほうですね、

ヤスパースが『精神病理学総論』を書いた。これがそんなですね、方法と事実の不可分離というのを主張する。あらゆる方法をそこに採用するんですよ。で、その限界を定めて『精神病理学総論』という体系をつくりあげるんですがね。そういう試みが今まで美術史、美術研究、芸術学でなかったのかどうか。田中先生が、今、おやりになってるんですね、『芸術学総論』。

田中(日) 僕がじゃないですよ。ここで、この場がそうじゃないですかって言ってるんですよ。(笑)

作者伝記・作品分析

毛利 ちょっと論点をかえて、田中さんは、——学生に對する言葉の綾かもしれないけれども、半分は本音でしよう——作者伝記だとか作品分析というものの無意味さということを言っておられた。そうすると図像学的研究というもの、あるいは千足さんのはまさしく「記述」ですからね、作品に何が描かれているかを書くということ、そんなことは全くくだらんということになるわけですか。

田中(日) 本音を言うと、くだらないと思っています。

絵を描くという人間の行為があるんだから、これは絵を描くということにまかせておけばいいんで。

千足 ディスクリプションの意味をここにこう簡単に書かれちゃうと内容を誤解される——。

毛利 いや、あまり妥協しないで下さい。(笑)

千足 要するに一年生対象の講義だったんでね。自分自身も経験あるんだけど、向こうへ留学したときにさんざんやらされたんですよ、大学で。初めは男が描いてあるとかりんごが描いてあるとか、ばかばかしいと思ったわけですよ、それを言葉におきかえるなんて。ちょうど文学作品の梗概を述べるのと同じようなもの。だけど、やってみると意外にむずかしい。例えば十二人の男が並んでものを食べている、それが最後の晚餐なのか、ただの農民の食事なのか、そういった区別ができるにはある程度の言葉による認識とか、ものをたくさん見るとか、そういう段階っていうのはやっぱり必要なんで、僕自身がそういうことを痛感した。それで、基礎的な段階としてやってくれということ、これが研究であるなどとそんな大それたことは全く言っていないんです。

毛利 じゃ、その次の段階はどこへいくわけですか。

鄧 ちょっと待って下さい。田中先生と僕といろいろな面で共通する点があるんだけど、どういう意味で図像学的なことを否定されたかというのは、僕はまだまだちょっとわからないんです。

田中(目) いや、否定はしてませんよ。

鄧 あ、そうですね。妥協しなくてもいいんですけどね。(笑)それでですね、千足さんがおっしゃられたと同じことは仏教図像学の中でも言えるんであって、よく妙な質問がきて、こっちはガクツとなっちゃんんですが、「菩薩と如来とどう違うんですか」とかね。僕はそれをね、やっぱり基本知識として知っていなければできないと思う。

田中(目) しかし例えば十一面観音を見るときに、頭のうえに十面あったり十一面あったりありますけれど、このひとつひとつの意味を知って見ると、知らないで見ると、違いますか、やっぱり。

上原 違うね。

田中(目) いわゆる造形的な面です——。

鄧 私も違いますと言いたいですね。例えば仏像と菩薩がどういう理念のもとにつくられたかによって、その造形的な表現が違うわけだから。形式が違うと同時に様式が違

ってくるから、それに対して我々が判断するという時にそれを知らなければ、判断のしようがないじゃないですか。

田中(目) うん、判断はそうなんですけどね。知ったところで我々があれを造って拝んでいた頃の人間の心になれるかどうかというときに、深い疑問をもつわけですよ、僕は。いわゆる信仰という面が抜けてるんじゃないかというよ。この信仰というのも、現代の我々が感じている信仰というものじゃなく、例えば『日本靈異記』に出てくる人間たちの考えた信仰という面なんかをどういうふうに復元しようかという意識なんでも、全然どこにもでないじゃないかというふうなことを言った人もいるんですけどね。

鄧 田中さんの美術史に対して？

田中(目) うん。僕はね、復元といってもこれはまた非常に難しいものだと思う。

鄧 それを辿らなかつたら、田中さんの方法論てのはない——。

田中(目) いや、やってはいますよ、僕は。作者の伝記も書いてるし、享受者の伝記を書きたいと思ってる。そういうものを書きながら、いつもこういう疑問を自分に

投げかけているんだという形で言ったわけなんです。

上原 田中さんの言われたことに答えますけれども、図像学というものをですね、そのシンボルやアトリビュートの問題を、ただ特徴だけをとりだしてそれで結びつけるから駄目なんであって、その図像的特徴を、そういう抽出されたもので覚えるんじゃないかって——あなたがいう知識として覚えるんでなくて、やはり『十一面觀音真授經』から読んでほしいんですよ。これを読んでいけば自ずからその問題も出てくるんです、全部。

田中(目) ええ、勿論そうなんです。僕も読んでないなんて言いません。けれども、読んだからといって、それじゃあいわゆる我々の感覚で『真授經』を読んだ場合に、『日本靈異記』に登場する連中が読んだような感覚でこれが読めるかどうかという問題に、今度はなるわけです。

毛利 その昔の人の感覚はどうやって求めるんですか、その、彼らが——。

田中(目) これがわかんない。わかんないけれども僕はやっていきますよ。だけど嘘でしょう、これは、きっと。

上原 だから、そのためにね、「兩輪」の問題を言っているのはイメージーションのことを言いたいのだ。

田中(日) だけどちょっと言わせてもらおうと、それは非常に楽観的な言い方であって、いつもそれに対しては冷たい自分自身に対する悔蔑というのが僕にはあるわけです。

上原 それはあっていいんですけどね。だけど不可知論を言っていたら僕はやっていけないと思うよ。そういう最初から投げ出すことを言っていたらねえ。さっきの千足さんの説に僕は賛成なんで、方法論ということで一つ言っておきたいのはね、地道なことを言いますと、作品の形、形式、それをいかにして読むか、形を読むというトレーニング、習練が非常に必要なわけです。これは我々が最初に新しい語学を学ぶのといっしょですよ。それをして初めて様式という問題、つまりある時代、ある流派の表現形式というものがいくらかわつわかつてくるわけです。それからもう一つ、今の初級語学形式にやるのは、内容をいかに判読していくかという訓練。文法と読本をやるが如くに我々はそれをやらざるをえないわけですね。このトレーニングが学問の最も基盤的な方法だと思うわけよ。で、その方法というのは、我々が文学、社会科学をやる方法とは違うわけです。あくまでも造形を対象にして、造形の形を読む、内容を読む。そのためにくりかえしくりかえし、トレーニ

ングをやる。それこそひとつの形に習熟するためには点滴石を穿つくらいやっていかなければならない、そのことだけに何年もかかる。そのことを僕はひとつ言っておきたいわけです。それが、自律的美術史の研究方法の最も基礎的なことだと思うわけ。それをやって初めて社会的なあれもわかってくるだろうし、可能性は広がっていくだろうけれども。(上原氏は都合で退席)

写真による美術作品研究の是非

毛利 ところで、写真、スライドで研究することがある程度は許されてしかるべきだとおっしゃったのは、千足先生だけで、あとの先生は——日本、東洋美術史のせいもあるんでしょうけれど——実物を見ろ、実物を見ろとおっしゃった。つまり見に行くだけの金のない奴は美術史をやるなということだったんですが(笑)、それについて議論をやりましょう。まず千足先生どうですか。

田中(日) ちょっと待った。その前に、今、お金のない者は美術史をやるなといったこの言葉が、僕の全論点の前提にあるんです。今までの美術史というものが、完全に狩

野探幽や谷文兆のような特別な立場にいるおかかえ絵師、特権的な画家によつての美術史か、いわゆる明治政府をバックにした御用外人のフェノロサか、または文部省をバックにした天心のような、ああいう特別な人間、大金持、ちよつと後になると「文化財」の連中では、美術史はできないものだったわけですね。それに対する、普通の目によつての美術史というものを僕は考えるんで、まあ、ああいうぶつた切りになつちやつたんですけども。だからね、それでいて写真とかスライド研究の危険性を言うことは、これもまた非常な自己矛盾なんで、ここでは僕は妥協するほうにまわるだろうと思ふんですけれどね。

毛利 最大の自己矛盾だよ、それは。だって金持でなくちゃいけないのにどうして民衆の心がわかるの。

田中(目) 僕は初めからそうなんだから。(笑)

千足 いや、僕が写真とかスライドでもいいという理由は、きわめて簡単というか低次元の理由なんだよね。要するに逆の立場っていうことは、実物でなくちゃいけないことでしょ。そうすると日本では西洋美術なんかできないということなんだ、極端なことを言えば。

で、日本にあるものでやればいいじゃないかというのが

さつき雑談にあつただけけれども、日本にあるものを好きになるとは限らない。これが難しいところなんで。僕も大で卒論書いたときに、簡単に言えば写真を見て感動したんでね、日本に一点もない作家のものだったわけ。黒白の写真だったけれども、どんな実物を見たときにも感じないようなショックを感じたんで、それが芸術的感動かどうかという議論は僕にはよくわからない、それについては何とも言えないけれども、ともかく自分は感動したということとは事実なんでね。それから発して写真、スライドでいいとは決して言わないけれども、現実の問題として写真にたいよらざるを得ない部分はある。それからこれはヨーロッパの学者でもそうだけれども、論文を書くたびに毎日美術館に通つて絵の前でメモをとるわけじゃないし、特に色なんかについて論ずる場合、暗いところで、そばに行つても何が描いてあるかわからないで、家へ帰つてきてスキラ版のきれいな図版をもう一度見てディテールを改めて見なおすということはあるわけだし。人工照明か、自然光かでも、当然色は違ってくるし。

そういう意味で実際にやる場合、実物至上主義は——文学や音楽と違って——趣旨としてはわかるけれども、は

たしてそれほど一種のビューリタンの態度を貫き過ぎなくちゃいけないかということには疑問がある。一般の学生の場合、お金持だけが美術史をやるなら問題はないけれども、戦後はそうじゃないんで、そういう状況を考えたりえでああいうことを言ったんです。

鄧 僕は千足先生とも田中先生とも違う点があるんです。まず本物を見なきゃいけないという意味では千足さんとは対立すると思うんですよね。先程千足さんが言われたスキラ版を見て感動するという点は、僕自身の経験からしてもそういう面があるんだけれども、ただ問題は、スキラ版があまりにもきれいだったために実物を見てどう感じたかということなんですよね。だから僕はひとつのことを絶対対視するのではなくて、スキラ版、平凡社版、いろんなものを見てひとつの作品に対する認識が形づくられていく、だけれども最終的には本物の作品を見てドラクロワがどういうものか、ゴッホにしてもゴーギャンにしてもその色がどんなにきれいなものかということを認識するのが、やはり根本的な態度だと思えます。だから例えばレンブラントをやる場合にはレンブラントを全部見なければならぬと言っているわけではなくて、図版を見て二、三の作品に

接して、レンブラントというひとつの概念を頭の中にたたき込むことはできる。だから妥協と言われるかもしれないけれどひとつは、原作を見るということ。それからその原作によって、見られない原作を想像するうえで、やはり図版というものが必要だと僕は言いたいわけです。田中先生がおっしゃっている図版スライドでは実物の大きさがわからないというのも、少なくともスライドの中に補助的なスケールを入れることによって大きさを知ることができる。それから現在の技術でいえばスライドでも相当実物に近いものが表現できる。実際に撮った人ならば実物は色がこうこうであるということの説明することもできるわけです。現在いくら交通が発達し全世界どこへでも行かれるようになったからといって、あらゆるものを見ることは不可能です。だから、ひとつのものを認識したうえで普通の性というものを考えれば、あとは補助的なものとしてスライド、図版でもいいんじゃないかというのが僕の考え方です。

田中(日) そこまで否定しようとは僕も思わない。僕も本当に感動したのは小学校の五年だったか、矢代さんの小さいほうのポティチェルリの画集の絵と、同時期に柳亮さんだったかの編集した『ラファエロのデッサン』という本

の図版を見てね。本当に感動しました。この感動があるのは非常な矛盾であるということをまず告白しておいて、それでもなお写真、スライドの研究の危険性を皆さんに言ったのは何故かというところ、それから何年かたって、『芸術新潮』にマルローの「空想美術館」の連載が始まって、マルローが第一番に言っているんですね。インドのミニアチュールとミケランジェロの大壁画を同じ頁に並べたときに、我々の目は、同じ大きさのものであるとまず感覚すると。それと現在真白であるギリシアの彫刻にかつてみんな色が塗ってあったということは、いくら専門家が言っても、みんな考えない。そういういくつかのことをはじめに言っていたと思うんです。それに対する感動があるんです、僕は。ショックな感動が。ああこれは考えないといけないんだと。勿論そのところにスキラ版のあんな光ったのを見ているから、日本の絵がみんな表面が光っちゃってどうにもしようがないんだということは、いろんな人から聞いていました。そういう状況の中でマルローのこれを読んだ、あっそうかと思った、これは学生に一回は言っておかないといけないことじゃないかと。

伊藤 主として画集によって絵に接する者には、実物を

振りかざされると沈黙するほかありません。ここにいる学生の中でどれくらいの方が美術史を専攻するのか知らないんだけど。これは自分がどこまで研究しようかっていうことで、必要度が決まると思うんですよ。写真、図版で十分な人が実物を求めるといえるのはおかしいし、実物でなきゃどうにもならない研究課題をもっている人が写真でやってたんじゃどうしようもないんですね。それは一般論として言っているのもうしようがないんじゃないか。それから実物のほうが感動が深いということは、これは僕の経験から一般論として絶対に成り立つと思うんですよ。こんなことは言うまでもないことでしょう。現物を見ると、西洋画の場合今度は色の合わせ方がわかってくるわけですよね。もともと原画に何色を塗っていたのが後でこんな色を塗ったから、そうか、この人はどこでこんな思いつきをしてこんな効果を出したのか、なんてね。そういう作家の制作過程を緻密に追求しようと思ったら絶対現物でなければ、もうどうしようもないですよ。と言うのはいま文学研究では、近代文学なんかだと原稿主義になつてゐるんです。原稿の複製見なきゃだめだってわけですよ。作家はどこでためらったか、どこまで書いてマスをつぶしたか、三回直した

とこだとか。ところがわからないでしょう、活字になったんじゃない。まるでのっぺらぼうになっちゃって。ところが原稿で見りゃ、のっぺらぼうじゃないんですよ。乱暴に書いたか何回も書き直したかというのは実によくわかるし、そうすると、いちいちの作家の心の動きというのはこうであつたんだろうという推測がつくわけですよ。

田中(日) しかし実物主義を押し通していくとね、どういうことになるかという、白洲正子さんは志野のことを書くとき志野茶碗を片手にもって書いてます。十一面を書くときにはどこからか十一面のいいのを買ってきて、これを横に置いて書いてるわけ。これになっちゃうのね。

伊藤 もうひとつ問題があるんでね。先月NHKで「敦煌」やったでしょう。それで「敦煌に行きたい」という人に「行ったって駄目ですよ」って言うんだ。「あれはNHKが特別に見せた画像なんであって、敦煌へ行ってごらんなさい。真暗闇の中にせいぜい懐中電灯なんかで照らしとくれるだけで、そんなものしか見えませんよ。あれはもう虚構ですからそのつもりで。感動をそのまま持つて行って実物主義で行ったら、大変がっかりするか見れないかしかないですよ」って。仏像彫刻は、まさにそういう経験が

多いんだね。

鄧 写真の魔術というものはあると思う。だけど一方、行って初めて環境とか別の面がわかる。行ってみないと本当にはわからない。

伊藤 それを否定するわけではないけれども、ただ、安直に考えてはいけませんよ。

千足 伊藤先生のお話は、僕も大変に参考になったんですけれどもね、美術作品というのは、ひとつのモノだということ、例えばルオーの場合だと、こんなに厚く塗りあげていく。ああいった塗り重ねというのは、ある意味では画家の感動の積み重ねであるんで、やっぱりそばに行つてそれこそ手でさわっちゃういけないんじゃないけれども、さわるくらいにしてね、はじめてひとつの作品の、文字通り肌に触れられるわけなんです。だから今の原稿主義というお話をうかがつてわかつたけれども、そういう意味では、美術史の研究と、ちょっと近くなってるんですね、文学も。

横塚 しかし西洋文学の場合には、伊藤先生がおっしゃった意味での原稿主義というようなことは、まず不可能に近いことで、かりに原稿を見ることができても、何が書い

てあるかを読み取るだけでも容易じゃなくて、詩などの場合には何度も書きかえられて、初稿と最終稿とは非常に違っているものがあるようですけど、そういうことがわかるのは、むしろの研究者によって活字化されているからで、そうなるとしてもそれらを書いた時の詩人の心の動きみたいなもので推測することはできませんね。

それはそうとして、芝居の場合には、原稿主義というか、原物の複製というようなことはどうなんですか。

毛利 僕はね、今皆さんがおっしゃったことに根本的に反対なの。演劇っていうのは、それは動いているんだからね、これは写真にとっても駄目だということはすぐわかる。しかしテレビの中継でも本物とは全然ちがうっているのはどうしてか、と言うとね、演劇っていうのは舞台だけで成り立つんじゃないからですよ。つまり観客がいて、まわりの劇場があつて初めて成り立つということがあるから、テレビの画面に写っているものは偽物でしかないってことはすぐわかるわけね。だけど本当は、絵画だってそのはずなんだよね。

田中(目) うん、そうよ。

毛利 だから、それを抜きにしてね、どっちがいいか悪

いかつていう問題ではなくて、写真で見ると、スライドで見ると、こゝろにあるはずのものがないものがある、こゝろにあるかの如く思ってしまうのが、だめなんだ。

田中(目) その通り。

毛利 全く別の方法論が出てきちゃう。近代的な絵画はそうだったわけですよ。あんなものはみんな美術館に飾るわけだから、つまり置く場所ってこととは無関係に、その額縁の中だけを問題にしはじめるから、写真でもいいということになる。だけでも本来はね、美術作品であってもそれは鄧先生がおっしゃるようにね、作品の枠内だけではないはずなんだから。

伊藤 そうだよな、大きい部屋だとか。

毛利 それがね、つまり写真でもってここにもあそこにも、つまり場所という意識を全く抜きにして我々は鑑賞してしまうという、そういう方法論を産み出しちゃうわけだよ。どっちがいいとか、よくわかるとかいいう問題とは全然違う、基本的な方法論の違いを産み出すと思うのね。場所ってことを全く抜きにして対象だけを研究するときには、千足先生がおっしゃったように、写真でだって代用はある程度できる。そして実際にはあらゆる芸術作品にとって、

近代的研究は、その場所を抜きにして作品だけということ
で研究しているわけだ。だけどそれを田中さんや鄧さんは
疑問視しているわけでしょう。そしたらたとえどんなにそ
れが不便であろうとも、写真とか複製に対して妥協しちゃ
いけない。あるいは少なくとも方法論なりにそこから抜け
出てくるっていうことを明確にしなくちゃいけないんじゃない
ですか。

千足 ただ例えばね。密教の秘仏なんか行っても何に
も見えないですよ、はっきり言ってね。それを見て、後で
それについて論文を書くというわけにいかない。西洋でも
ね、ステンドグラス見るときに、ゴシックのね、薄暗い部
屋の中にはいつて当時の十三世紀、十四世紀の人が見たの
と同じ情景を見ると、その写真とは確かに違いますよ
ね。だけど、いわゆる研究対象とした場合に、イン・シト
ウ (in situ) 「その場で」という言葉を向こうでよく使う
けれども、その場で見るのが望ましいけれども、しか
し、現にルーブル行つたってウィーンの博物館行つたっ
て、たいていのギリシャ彫刻とかエジプトのものは、元の
ままじゃない。みんな取り出して、いわば抽象化して飾っ
てある。

毛利 それだからもう写真でもいいというふうになっ
ちゃうわけですよ。

鄧 そうするとね。博物館をすら否定しなきゃいけない
ということになる。

千足 だから博物館は死体置場と同じなんですよ。

鄧 その現場を知つたうえでの博物館、あるいは現場を
知つたうえでのスライド、図版というものが許される――。

千足 近代絵画の場合にはね。

田中(且) いや、だからね、結局古典も近代美術として
見ているわけですよ、我々は。

千足 しかし、作品を歴史的なコンテクストにおいて見
なくちゃならないっていう議論を推し進めていくと、例え
ばシェイクスピアなんか、当時の劇場の構造で見るのが一
番いいということになるわけですね。だけど今はそうやっ
て見てる人は誰もいないわけですよ。例えばベートーヴェン
の時代の管弦楽の編成と、今は多少は違うだろう。それ
を、モーツァルトやベートーヴェンの時代に還って、あの
頃の楽器であの頃のピアノで聴かなくちゃいけないという
議論は、どうかなあと思いますね――。僕は、そういうこ
とに関しては、あまり痛痒を感じないですね。特に宗教美

術の場合その場に行ってみるといふことは心がけています
が。ただ、実際にそういうふうには、常にそれを厳密に押し
通していこうとすると、どうしても行きづまってしまう。

毛利 いや、僕が言いたいのはね、昔どおりの形で鑑賞
しなくちゃいけないというんじゃなくて、少なくとも近代
絵画以前、つまり額縁に絵を描いて博物館へ飾る以前は
ね、絵はここまでだという区別はなかったわけでしょう。
それを我々が写真にとることは、これだけが絵だっていう
ふうにとるってことでね、額縁に入れることですよ。こ
れはまあ、絵画だけじゃなくて演劇だってそうなるわけ
だ。つまり額縁に入れるから、だからテレビに映せるって
ことになる。

田中(目) 同じことは分類の問題にもなるんだけど、宇
治の平等院の飛天ね。敦煌なんかだって後ろに絵が描いて
あってその前に彫刻がある。この場合、彫刻と後ろの絵と
は区別できるのかどうか。

鄧 しないですね。

田中(目) しないでしよう。だから、それだったら、平
等院の白い壁にはりつけてある飛天を彫刻として扱ってい
いのかどうかという問題が、ありそうに思うんですけどね。

鄧 僕はいつでも、絵画と彫刻というものは切っても切
れない関係があると思うし、それから彫刻というものは、
やはり建築の内部においての一つの表現だと思うから、そ
の建築を離れて存在することはできないというふうに考え
ているんで、だから西洋美術でも僕は同じだと思うんだけ
ど、そういう意味においては彫刻あるいは絵画そのものだ
けを切りとって博物館で見せるということは、大きな誤解
を産む。だから実物を見なくても研究できるというような
言い方には賛成しかねるのはその、切り離されたものが、
現状はどうだったかということがわからないからです。全
部を見ろということまでは僕は要求しないけれども、絵画
と彫刻、建築というものが一体になっている状況を見た上
で、それを博物館で見たんだったら、ある意味での誤解は
避けられる、というふうに僕は考えていたんですよ。だか
ら専門家になるためにはやはり、実物、その環境に置かれ
た実物というものを見なきゃいけないと。

千足 ー、そこなんですよね。学生が大学で研究す
る場合に、卒業するためのひとつの過程としてのみするの
か、それともいわゆるエキスパートとして末長くやっていく
のかということ、そこで二つに分かれる、分かれざるを

えないと思うんですよ。

現代の視点と歴史上の視点

田中(宣) さっきから聞きたいと思ってたんですけれど、過去の美術作品を研究する場合、鑑賞でもいいんですが、現代の先生方の感覚でそれを美的であるかないかというふうに判断なさるのか、それとも当時それを鑑賞した人の立場に身を置いて、自分はそれをあんまり美的でないと、思われども昔の人が美的だと思っていたから研究すると、そういうお立場なのか、うかがいます。

田中(目) むずかしいんだなあ。僕は江戸時代の狩野派なんていうのは、おもしろくもなんともないんですよね。だけどやはりねえ、江戸時代の狩野派っていうのはアカデミズムの牙城であって、あれをちゃんとやんなかったらそれに対する円山派も四条派も、それにまあ浮世絵や南画、何にもできないと思ってるんだけれどもねえ、やっぱりおもしろくないんですね。それで自分じゃできない。悪いと思うけどもできない、これは。

田中(宣) できないというお考えはそれでいいと思うん

ですけれど――。

田中(目) だから僕自身は、現代の眼でしか見られないと思うんです。

田中(宣) それが後世に与えた影響とか前の物をどういうふうに継承して成り立ったものだとかいう研究はある訳でしょ、本人の好き嫌いとは別に。そういう場合に、どうそれを乗り越えていらっしゃるんですか。

田中(目) 僕は踏まえてるつもりですけどね、まあ好き嫌いは言わずに、こうなんだというひとつの態度は示してるつもりですけども、自分が身を入れてやるっていうことには、どうしてもなれないですね、正直に言うると。

田中(宣) あの、伊藤先生にとぼっちりがいって申し訳ないんですけど、万葉集なんかを研究する場合、万葉人になりきって研究するのがいいのか、それとも現代に身を置いてですね、研究するのがいいのかっていうことなんですか、対象に迫る上で文学史家としてはどうなんでしょうか。これは美術史も同じことが言えるのではないのでしょうか。

伊藤 それは田中(目) 先生がさっきからおっしゃってる通り困難なことですからね、だけど近づかなきゃならぬ。こちらは職業人でしょ、だから職業倫理として――。

しかし理想ではあるが、古代人の思想・感情に近づいたためには、わからないことが多すぎて、無自覚のままに近代人の物の見方に従ってしまう訳です。方向としてはそういう形で読んでいった方が、ただ近代心理で読むよりも作品を豊かに深く読む可能性を秘めていることは確かです。

田中(宣) 私は方法論の違いではないかと思うんですね。どうせ過去に没入しきることはできないから、現代の解釈で過去の作品を自分なりに解釈して、自分なりの文学史・美術史を作ると、これはひとつの立場だと思っんです。それからもうひとつの立場は、やっぱり過去に自分の身をおいて、なるべくその周囲の状況も、自分をその中に入れるような形でそこに身をおいて研究するという。

伊藤 いや、それねえ、作品の世界を豊かに見ようというためには、そういう前提をおく方がより豊かに見えてくるといふことがあるからそうするんであって、それはまた現代人の読み方としてもそうなんじゃないですか。

横塚 常に複眼的に見なければどうしようもない——。

伊藤 二つの立場を相互否定的に聞かせただけです。

横塚 で、その享受者でもいいし作家の側でもいいですけども、その実感みたいなことを考えて、しかもそこに歴

史の観点を入れるとすれば、これはもう絶対近似値でしかありえない。だからまあ、田中日佐夫先生みたいに非常に、何ていうかな、禁欲的というくらいイギリスティックで、そういう反省をもってなざるか、これはどうせ近似値でしかできないんだから適当なところでやっちゃおうという方向でいくかは、もうその人個人の問題でしょうね。

鄧 いやはつきり言えることはね、現代人の立場に立った、その直観的な批判というものは、そういう作品に対する考え方ってものはやはり危険だと思っんですよ、それだけでは。だからその当時、作品がその社会に及ぼした影響だとか、倫理においての及ぼした影響、それからまた同時にその作品が、その美的な基準の上でどういふふうになり立っているかという問題、それがいろいろ複雑に絡みあって、我々が研究対象としての美術作品というものを見ると思う。その立場によってね、その例えれば、唯物史観の立場、あるいは他の立場、我々自由主義的な学問の立場、においてそれは違ってくるだろう。

田中(日) 史観の問題になってくる。すごい史観の問題。

田中(宣) 私はどっちの立場がどうって訳ではないんで

すけど、それぞれの立場でしっかりしてないと、方法論も何もないんじゃないかみたいな気がします。

毛利 それはそう。我々現代人である以上ね、現代の立場から絶対離れることはできない。どうしたって現代人の見方なんだよ、それは。だけれどもね、現代人として見るという立場に立ってしまった時にはそれはさっき鄧さんと言われたように、評論かもしれないけど、研究ではないってふうに僕は考える。だから作品としての感動があるかないかという次元でだけならおもしろくないかもしれない、例えば全然くだらないような十八世紀の、まあ絵画というと語弊があるけど、十八世紀の演劇、これは演劇史でもほとんど顧みられないけれどもね、よくよく調べてみるとこれがおもしろいのね、すごく。それに対する感動とか、つまりシェイクスピアを読んだ時の感動を十八世紀の戯曲に対して求めようとしても、これはないですよ。ないけれども、十八世紀の人間にとってそれはどういう形でやられたのか、歴史的にどういう流れでそれが出てきて、次にどういくなかってことを調べていくとね、これは非常におもしろい。で、それを芸術的感動ではない、美的感動ではないとかなんとかいって排除もできない。だから田中さんに対

して言わせていただければ、僕は知識は感動を生むと思う。あるいは知識がない感動なんてのではないと思う、はっきり言っちゃうと。その意味では、例えばシェイクスピアの時代の人はどうやって見たかというところ、それはわからないけれども、あたり限りシェイクスピアのあり方を研究してみるのが、シェイクスピア時代の見方をするのだと僕は思う。それを、全く現代的に解釈してやるというのは、現代劇としてはもちろんいい、現代劇としては評価の対象にはなるでしょうけど、それはシェイクスピアだと言えないんじゃないか。少なくとも演劇史の立場からはそうなんです。だけど演劇評論の立場だったら、これはもうそういうことを抜きにして、すべては現代劇ですよ。だから最終的にはやっぱりその人の芸術観が問われるんだと思うんです。あなたは美術ってものをどう考えるかってことが、どうしても問われる。鄧さんも田中さんも、史観なんて言ったけどね、じゃどういう史観なのかっていうと、まあ鄧さんは明確だけどね、田中さんの場合、僕には明確じゃないんだなあ、聞いた限りでは。

田中(目) ん——。逃げてる。それは、僕の中で唯物史観の崩壊があるんです。何十年か前だったらいとも簡単に

言うんでしょうけどね。

しめくり

毛利 じゃ、最後に学生の中で、もし言いたいことあったら言って下さい。

学生1 僕は、美術史というのが学問として成立するか成立しないかっていうぎりぎりの接点で議論されれば、すごく緊張感があるいいお話が聴けるという期待があったんで、失望したというか、ですからあまり——。(笑)

田中(目) だからねえ、何も我々、美術史をすると決めたなくてもいいんじゃないかと思うんだけどなあ。

学生2 それに関連すると思うんですけど、なんかまあ芸術史にしろ、その対象の置かれた状況にしろですね、いろんなパラダイムを収集して、その差異と、共通性を検討することによって、本当の普遍的なものじゃないかもしれなくとも、ある程度の普遍的なものを出ると思うんです。例えば日本の美術を研究するのに、アメリカの美術の方法論を持ちこむとか。

松尾 まあ美術史なんて、方法論持たなくなつてできる

訳でね、聞いててわかったでしょう(笑)。今日は聞き役に徹したんですが、ただ感じたのは美術史というのは、やはり内在的な方法によって、研究が動いていくんだなあってことはよくわかった。結局、美術史やるつてのは、本当に実証的にやるしかないでしょうねえ、あとはまあそれ自体、なんか批評なり芸術として美術をやるか、ふたつにひとつのような気がして——。

鄧 いや、好きなことをやってもいいということとは別にね、物事をひとつひとつ解明していったという喜びというものはあると思うんです。

毛利 それはある。

田中(目) やっぱ人間としてってことに帰るんじゃないかと思うんだけどね。僕は死ぬ時に、ああおもしろいこと今までやってきたわーと思えたらいいと思ってるから。だから学問とか、学者じゃなくてもいいじゃないですか。あんなやつ学者じゃないと言われたって、人間生きてるころがおもしろかったらそれでいいと僕は思ってる。

毛利 どうも個人的な心情吐露になってきましたから、このあたりでやめましょう。後期は他の四人の先生方が講義を担当されますから、そのあとでまた、言いたいをやる

ことになります。

戸口　　こういうシンポジウムやると病気になるっちゃう。
(笑い)

(一九八一年七月九日記録)