

シンポジウム(第二部)

——芸術諸学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)

鈴木日出男 (国文学)

戸口 幸策 (西洋音楽史)

黒崎 宏 (哲学)

伊藤 博之 (国文学)

千足 伸行 (西洋美術史)

横塚 祥隆 (ドイツ文学)

田中 宣一 (民俗学)

浅沼 圭司 (美学・映画学)

松尾 大 (美学)

田中日佐夫 (日本美術史)

学生多数

毛利 最初に、前期のシンポジウムと同じように後期に話された先生方の講義内容をごくかいつまんで、僕の方でまとめ、最後に、この〈芸術学講義〉の中には文学研究というのがあります。その中で、それを伊藤先生あるいは横塚先生にちょっと補っていただきたいと思ひます。

最初の松尾先生の講義は美学研究ということだったので、松尾先生ご自身の論文の内容説明と同時に、大変綿密な方法論を展開されたので、ちょっと外の先生方の具体

的な芸術作品研究ということとはかけ離れるところもあります。しかし、古代ギリシャ・ローマの美学的文献の読み方、あるいはその文献学的方法というものは、その後に出てくるような芸術の歴史的な研究ということと非常に関係する研究分野ではないか、その点ではあるいは戸口先生なんかともかわりがあるんじゃないかと思ひます。

戸口先生の音楽学研究というのは、今日のシンポジウムの議論点の一つになるんじゃないかと思ひます。

も、戸口先生は音楽史学というのを科学——多分自然科学という意味合いに取っていいのだらうと思います——と同じような大変客観的で、厳密な、普遍性をもつ学問にすることを指すということから、歴史というのは史実の集積と記述の範囲に限るべきであるというのが論点だったと思います。その場合には、当然価値判断というものは、背景とはなるかもしれないけれども、具体的な歴史の記述の中には入ってこないということで、戸口先生のおっしゃる史実というのは後世の研究者群が史料の調査、観察を踏まえてこうであったはずだとし、それが一般の研究者群によって認められるとき史実となるという定義をされていたと思います。

そして史実の集積に新しい何かを付け加えるのが研究であって、従来の集積の中に埋没してしまうのは「教養」であると規定されて、日本人の西洋学、少なくとも西洋音楽史学の大半は研究ではなくて教養であるというふうに言われていたと思います。

そして最後に「美学は〈作品〉的側面を持つ」と言われて、歴史を史実の記述に限った科学とすると、一般の美学的な研究あるいは美学的な論文というのは科学論文では

なくて、文学作品と言っているのかどうかわかりませんが、少なくとも作品的な要素が混入し、客観的な普遍性を持つものではないということだらうと思います。

次の僕の演劇学研究の講義では、演劇とは何かというところの探究の仕方として、演劇の本質の研究は演劇美学、演劇の歴史の研究は演劇史学、演劇の社会的な役割とか、側面というものを研究する演劇社会学という三つの道筋があるとし、それぞれが重複し合っているのではないかというのが僕の考えでした。

演劇と芸能あるいは演劇的なものとかかわりというのがいつもあいまいになっているわけですが、演劇を成立させる一つの中心点となる核のようなものを考えれば、その核の中心部分と周辺部分という形で、価値判断ではなくて、単にあり方の問題として判断できるのではないか、そしてその核になるのがドラマ、あるいは言語行為の再現と考えているということです。

次の浅沼先生の映画学研究というのは、映画の特性を五つ、大変明快に挙げられてそれぞれ説明されたんですが、研究対象としての映画の特性がそのまま研究上の問題点になり、映画研究を非常に難しくしていると言われたと思

ます。

その五つの点というのは、(a)領域の多様性——映画はいろいろな種類があつて、一般に考えられるような芸術的映画だけが映画ではないということ。(b)表現手段の複合性——映画というのは対象をカメラで撮つて、スクリーンに映すということですから、そこでは表現手段が単に一人の人が創作するというだけではないということ。(c)歴史の短さ——これは言うまでもないことで、映画ができてからまだ百年たたない。(d)機械技術性——映画は機械技術、テクノロジーの産物であつて、これがなければ生まれていなかった。それがそれ以前の芸術のあり方とは大いに違う点だということ。(e)制度・企業性——映画というのは企業的な性格を逃れられない。これも従来 of 芸術の性格とは違ふということを強調されたと思います。

そして浅沼先生は続けて、現代芸術の研究方法を講義されたわけですが、現代芸術の最も典型的なものとして映画を考へていらつしやるわけで、映画というのは現代芸術の特性を探る一つのかぎになると言われたと思います。そして、現代芸術を研究する場合の方法、道筋としては、まず現代というものにとらえ方、その歴史的、領域的範囲——

現代というのは歴史区分としてはいつから始まつていつに終わるのかというとらえ方の難しさ、それから何をもちて現代における芸術という領域の規定がなされるかという難しさ、そこに複製という問題が絡んでくるからなおさら問題は複雑になると思います。

そして、その現代の特質が現代芸術の問題にもそのままつながるわけです。浅沼先生は幾つか挙げられたんですが、これは僕なりの要約で、大きく三つが言えるのではないかと思います。一つは現代社会はテクノロジーの社会であつて、現代芸術というのはテクノロジーの芸術である、あるいはテクノロジーとの関連ということが切り離せない。第二に、現代というのは非常に複雑な制度、多様化した制度で縛られている、それに支配されている社会であつて、芸術の問題としては、われわれの個人的、個人的な経験と思うものでさえも制度化されているのではないかということ、それは当然現代芸術のあり方、われわれの創造、享受体験そのものにも及んでくるわけです。

最後に、世界認識構造の変化を挙げられたわけです。これは過去の歴史のそれぞれの発展において世界認識の構造が変化してきたということ、歴史的に原始期、農耕期、

中世期、近世期、現代と分けられ、それぞれ神話的世界、呪術的世界、中世的世界、自然科学的世界、そして現代は制度的世界という認識構造の変化を挙げられました。ただ残念ながら、浅沼先生が最初に予告された世界認識構造の変化と芸術とのかわりは講義される時間がなかったのじやないかと思えます。

ものすごく大ざっぱですが、それぞれの先生方の講義の論点をまとめました。しかし、芸術の中の非常に重要な部分である文学が抜けているので、文学に関する研究法なり、研究上の問題点を伊藤先生に補足していただきたいと思うのですが、その前に、今述べた先生方で間違っているとか、補足したいとかという点がありましたらお願いします。

戸口 おそらく僕の言葉遣いが悪かったのだと思いますけれども、一般に行なわれているし、将来も行なわれるであろう音楽史というのは、最後の「美学は〈作品〉的側面を持つ」というところに入ると思えます。しかし、音楽史や美学が作品的側面を持つといっても、決して作品自体というわけではないのです。僕は音楽史学を科学にしたいと言いましたが、音楽史というよりも、音楽史料史と言った

方が良かったかなと、後で毛利さんと話していて思いました。いわゆる音楽史というのは作品的側面を持つものであり、そちらの方がおもしろいかも思えない。

毛利 外の先生方よろしいですか。
では、伊藤先生、簡単でいいですか。

伊藤 文学というのは映画以上に、芸術という枠の中でとらえることは難しい問題をほらみ過ぎていっているのではないかと思うのです。

このごろの研究の主流を芸術ということと関連づけるとすれば、人間の想像力のあり方というものを基軸に据えて文学を問題にしようという傾向は、浅沼先生がとらえている世界認識構造の変化を基軸にして一応整理されたのと共通すると思うのです。例えば古代文学をとらえましても、万葉集を具体的に見れば、明治以後一応写実という観点で非常に近代主義的——と言っているか問題なんですけれども——にとらえてしまうわけです。ところが、そこで取り上げられてきている発想の母体をよく考えれば、それは浅沼先生が規定した古代の呪術的な想像力というものとの関係を抜きにしては歴史的には成り立たないものだけども、言葉で表現されてしまいがゆえにそのまま現代の言葉

で表現されている現代文学と同列に並べることができません。まさにそこにあるテキストとして見れば、用語だけが違う現代の本です。前期のシンポジウムでも出しましたが、結局、古典文学を近代主義的な分析によってとらえるか、さもなければその時代的な人間の置かれている状況の中でとらえるかということによって、文学の見え方が違ってくるわけです。例えば物語一つとりましても、現代人は現実の事件があつて、それをモデルにしたから物語が成り立つ、作品が成り立つと安易に考えてしまうとところがないわけではないと思うのですけれども、実は物語のストーリーというものを一つとらえてみても、そう簡単に構成できるものではなかったのです。逆にそういうものを発見するということが困難な営みであつて、修辭にしましても、ストーリーにしましても、積み重ねられた歴史の堆積と言いましようか、そういうものを必ず背景に潜めているはずなのです。ですから、言葉をそういう背景を抜きにしてしまえば、すべて現代に置かれておりますから、どんな読み方でも可能であり、どんな読み方をするかということによって、どんな問題が見えてくるかということが総合的に規定されてしまうことが問題ではないかと思うんです。今ま

では、文学といえど描写という観点で、さもなければ反映論で、どういう歴史をその作品が反映しているかでとらえているのです。だけれども今はそんな素朴な考え方で文学的想像力、営みというものをとらえることはできないのです。美意識という形だけで梓づけるということ——岡崎義恵さんが日本文芸学をやってみようとしたんですけれども、現在では美意識の問題として文学を扱おうとする人は誰もいないのです。つまり「もののあわれ」の美意識とか、「おかし」の美意識とかいってみても、文学の本質は見えてこないのではという疑問の方が大きい問題であつて、私自身も他の人から教えていただきたいという気持ちでおるのです。

毛利 横塚さん、ヨーロッパ文学研究の点で、補足なり何か——。

横塚 補足ということではありませんが、前期に美的価値判断と世界観というかイデオロギーのことが話題になりましたね。それに関連して思いつくままに、一つだけ具体的な例で話させていただきます。ドイツ亡命文学の研究に關してなのですが、作品の価値判断が何によるのかという問題です。

まず、作品が亡命者や亡命にまつわる様々な事柄を扱っているかいないか、また作品の中に意識的、積極的なナチ批判があるかないか、その批判はどのような世界観、歴史観あるいはイデオロギーに支えられているのか、そうしたことが作品自体の評価にかかわりがあるのかないのか。そして前期にたしか田中(日)先生がおっしゃっていたのじゃないかと思いますが、作家なり作品なりに関する伝記的、私的事実を追いかけることと作品評価との兼ね合いなどが問題になっているんですが、非常に図式的に言ってしまうと、現在亡命文学研究は二つに分裂しているみたいで、亡命の事実や作者、作品の経歴を知ることがまず第一という形を採る人達——基礎研究、グルントフォルシユングと言われていて、それはたしかに必要なことだとは思いますが、往々にして、例えばある作家が亡命先のどこどんな宿屋に幾ら泊っていたかという宿帳捜しのようなことになってしまふ。それに対して、そんなものは亡命研究ではないというのがあって、文学研究とするならばあくまでも作品自体に即した美的な価値判断による、ヴェルクインマメントな評価があるべきだという立場がある。

もともと亡命文学自体がきわめてイデオロギーシユな

性格を持ったものですから仕方がないのかもしれないが、いま言った二つの研究方法の背後にもある種のイデオロギーがあって、学際的、国際的協力による研究の必要性が説かれているにもかかわらず、現実には混乱している。特殊な例で言いましたが、亡命文学研究は、現代における芸術や文学の研究や評価にイデオロギーが無関係でありうるかどうかを端的に示していると思います。

毛利 亡命文学は確かに浅沼先生のおっしゃる現代のものでしょうから、あるいは現代芸術の研究ということにかかわるところがあると思いますね。

歴史研究における価値判断

毛利 前期の美術史と違って後期の講義は全体が統一した分野ではなかったものだから、お互いどういふ点で論争し合えるのか、喧嘩し合えるのかわからないんですが、一つ考えたのは、文学の研究の場合もそうですけれども、芸術の歴史的な研究というのは、いわゆる歴史学というものとどうかかわっているのか、実際に作品がなければ芸術の歴史ということはないのでしょうけれども、その作品研究

と芸術の歴史の研究というのがどうかかわり、また一般の歴史学の方法と芸術史学の方法というのはどこかで相違しているのか、全く同じものなのか、あるいはどちらかに包含されるものなのかという問題です。

戸口先生がさっき訂正されてしまったので、あるいはかみ合わなくなってしまうかもしれないのだけれども、戸口先生の科学としての歴史、芸術史、音楽史学ということに対して歴史記述というのには科学ではない、普遍的、純粹客観的なものではなく、多分に戸口さんのいわれる作品的なもの、主観的なイマジネーションの働きを必要とするという考え方で実際お書きになっていらっしやる田中(目)先生との対立点があると思うんです。

戸口さんは史料史と訂正されたんですが、音楽史とか音楽の歴史というのとは区別されているのですか。

戸口 僕は音楽史をそのようなものとしてやりたい、あるいはそういう側面にとどめたいと話したのですけれども、一般の西洋音楽史は、やはり史料史を踏まえた上で一定の価値観を反映したものにならざるを得ないと思うのです。だから最初に訂正させていただきました。

毛利 今新しく言われた史料史というのはどういふもの

として規定されるのですか。

戸口 さっきの史実の集積みたいなものを考えているわけです、毛利先生がおっしゃっていったような意味での。

毛利 集積というのは、つまり時代順に並べるわけですか。

戸口 こうあったはずであるという、ある種の関係づけもしながら並べていくということですね。

浅沼 どういう基準でそれを集められるわけですか。

戸口 基準なしで。ただ専門家に承認される一定の手続きで。

浅沼 では、選択もしないわけですね。いかなる史料でも手元にある限りは。

戸口 ともかく興味のあるものをやっていく(笑)。何を選ぶかということに関してはいろいろ背景はあると思うのです。個人的背景、社会的背景、時代的背景あるいは地域的背景等々があると思うのですが、出発点ではどういふうにおもしろいと思っても構わないのです。しかし、ある事柄一つの史実として研究者群に要求するためには、あとはおもしろさも何もないわけで、手続だけがあるということですよ。

毛利 ところが歴史学の方でも問題はそこにあつて、その背景というものをどういう具合に規定するか、あるいはどこに求めるかということでは歴史の方法論が出てくるわけですね。例えば歴史というものが一つの、ヘーゲル的な絶対精神でも、世界精神でもいいですけども、そういう理念があつて、その理念の発現として、もろもろの歴史現象があるんだということになれば、その背景というのはあくまで絶対精神、理念というものの把握の上に立つてそれを当てはめてゆく、それに見合うものだけを選んでゆく、あるいはそれを並べてゆくわけです。そうではなく、そういうものを見ないときには、その背景というのは、今の社会で一般に興味を持たれているものだけを拾っていくとか、全く個人的な興味と一般的興味の兼ね合いはどこにあるかというような問題で、つまり自分が現代の視点から選ぶ方向性を採るかどうかで、方法論が変わってくるのではないかと思うのです。ですから、その背景というのが実は一番大きな問題——。

戸口 歴史哲学を踏まえた歴史というのは当然あつて、毛利さんがおっしゃったように、そちらの方が歴史と呼ばれるものの主流だったし、主流であり続けるでしょう。だ

から、僕の歴史は、あえて言えば、そういう歴史に史料を提供する立場ということですね。たまたま出くわした石ころにけつまずいて、そこでその石ころはどういう性質を持つているかというようなことをやる、それだけのことで

浅沼 石ころにつまづくためにも歩かなきゃいけない。戸口さんはこれまで貴重な史料に出会われているわけだけども、一種のインテンションを持って捜すから出会うと思うのですよ。そのインテンションはどこから出てくるのか。

戸口 それは時代的な状況、自分が置かれた個人的な状況、芸術観、教養とかいろいろあり得ると思うのです。

浅沼 その規定性はお認めになるわけですね。

戸口 勿論。それは一つの刺戟を与えるものとして、あるいは今浅沼先生がおっしゃったように歩かなきゃつまずかないわけですから、どこからどこまで歩いていこうとしたかというようなことはあると思うのです。ただその後、動機は排除されてしまうことですね。歩き方を決める上で史料が役立つこともあると思いますし、自分でも史料を基にして何らかの作品的歴史のようなものを考えてい

るかもしれないですね。

毛利 そうすると、戸口さんが訂正されたのは、自分は音楽史家ではなくて、音楽史料の研究、あるいは史料を見つめるなり、それを明確にする分野が研究範囲かどうかとですか。

戸口 そうです。科学というのはどういふものかと言いますと切りがないでしょうけれども、僕の考えている科学とが成り立つのは、その領域においてただだということですよ。

毛利 もうちょっと厳密にするためにおきしますが、史料というのはどういふものを言うのですか。史実の定義はされたんでしょうか。

戸口 残されたものです。例えば、音楽の場合だったら、楽譜、音楽理論書、音楽現象について文章で書かれたもの、絵、彫刻あるいは考古学的な発掘品とか、何でも関係のありそうなものは一応史料と言えるかと思うのです。

毛利 文献とか物ですね。

浅沼 その関係の範囲はどうやって決めるのですか。

戸口 それはやってみないとわからない。例えば、「デカメロン」は、一般的には文学作品ですけども、音楽史

料として結構役立つとか、「源氏物語」にしてもそういう面が随分あると思います。それを役立たせるかどうかには、当然研究者の関心とということがあってしょうけれども、結び付けられた結果に価値観が入らないように努めたということですよ。

田中(目) それが科学だと言われるんですけども、その科学を守ろうとする気持はどこから生まれるのですか。

戸口 どこからでしょうか、趣味でしょうか(笑)。

田中(目) 学問というものは科学性を守らないといけない、だから科学性を重んじるのだ、だから自分の学問はこうなるのだというのではないのですか。

戸口 ただ、学問といいますと、もっと広げていいと思うのです。だから僕はあえて科学と言って、科学イコール学問だとは思っていません。科学という場合、僕なりに理解している自然科学のあり方を規範にしていますけれども、例えば芸術を扱っても、何を扱っても、自然科学的なものがすなわち学問だとは思っていませんし、作品的側面が非常に濃厚でも、「学」に入れていい精神活動の在り方はいろいろあると思うのです。逆に言えば、一般の音楽史とか美学というのは作品としてしか成り立たないもので

はないでしょう。

毛利 田中先生と正反対の立場かと思つたら、そうでもなくなつてきてしまつただけでも――。

戸口 今日訂正させていただいたような意味での美術史とか、音楽史とか、一般史とかということになれば随分違つてくると思ひますね。しかし、誰にでも、知らない人に対して、そうであつたはずだと要求できる説を出す場合には、手続きだけが問題でしょう。例えばつい最近までバルデイという人は生没年もわからなかつたのですが、あの学者が史料を基にして、一六七八年三月四日に生まれたはずだという要求を出したわけです。そうすると、その研究手続きを知つた人はみんなそれを認めざるを得ない、知らない人にとつても史実として要求されえたとしたことです。誰が見出したかということは残るにしても、史実となればアノニマスですし、その人がどういふ動機でバルデイの生年を調べようとしたのかも消えてしまひます。

田中(月) その場合、バルデイが生まれた年月日がわかつたことによつて、バルデイの音楽の価値はどうなのですか。

戸口 少なくとも芸術的価値は、別にどうということ

はないでしょう。今までの予想と二、三十年も違つていれば、歴史的価値の評価は変わるでしょうけれど。浅沼さんがさつきおっしゃつたことと関係があるわけですが、なぜバルデイの生没年月日を調べようとして、Aさん、Bさんの生没年月日には関心がないのか、そこには当然ある種の価値観が入つてゐるわけです。どちらの方向に歩いていつてもいいのだけれども、自分はこちらを選んだというのには、背景として当然何らかの価値観があります。ただその結果確められたバルデイの生没年月日には、価値観は含まれていない。そういうことを言つてゐるわけです。

毛利 でもAさんBさんではなくて、バルデイを取り上げるときに働く価値観あるいは価値判断が歴史家には求められるし、歴史家はその価値判断の根拠をどこに置くかということが彼の方法論の基になるわけです。

戸口 歴史家であればそうかもしれませぬね。でも史料屋にとつてはそういうことは問題でありませぬ。ただ出くわしたものをやればいいわけです。例えば、教授になるためにどうしても論文を幾つか書かなければいけない、ちよどどこがいいからやりましょう、でもいいわけですよ。

毛利 そうなると史料史家ではなくて、史料家、史料研究者で、松尾先生と同じように文献学者というのと変わらないのではないですか。

戸口 そうかもしれません。本当かどうかわからないにしても、こうであったに違いないといって要求されたものはたくさんあるわけですし、これからも出てくるのではないのでしょうか。

浅沼 そういう形でいけば、学問でも科学でも、およそ研究というものは、ある研究対象に携わって、それに関する記述なり、分析をしている間は、先入観や自分の価値観というものは括弧に入れて、ひたすら客観的に記述なり分析をしようという意図は誰でも持つわけです。問題は、その対象に出会うプロセスであり、それを選択したプロセスでしょう。ある対象のある側面を選んだというそこに働くものが自分の価値観なので、それは戸口さんも認められている。僕なんかでもできるだけ客観的にやっているつもりではあります。戸口さんもそのおつもりでしょう。あまり変わらないのではないですか。そこに至る道で、価値観にいかにか左右されているか、どの程度左右されているかというリラティブな問題であって、本質的な差異はなくなつて

しまうのではないのでしょうか。

戸口 それはそうかと思うのですけれども、結果的に、一般の音楽史には、やはりある史観が入っていると思えます。ある史観が入れば、それは作品的な側面を持つことになる。だけどビバルディがいつ生まれたかというようなことに関しては、作品的要素は全くないと思うのです。

田中(目) 僕は前期に「屍解剖学的な所見」という言葉でもう一つの美術史を批判したというか、自分の感想を述べたわけですけども、今日は割に僕に近い方の考えを言おうと思つているのです。

いわゆる歴史学というものの、人民に奉仕する歴史学というものは科学的なものでなければいけない。今までの皇国史観、天皇の歴史というものに対する科学的な歴史というものはこうでなければならぬというのが、三十数年前からずっとあった。僕なんかはその中で育つたわけなんですけれども、そういう人達が芸術作品を見てどう言っているかと言いますと、絵巻物、桃山時代の都市を書いた洛中洛外屏風を持ってきて、この絵巻はいつの時代にできたもので、その中で民衆の生活はこういうふうな絵に描かれている、それをみんな抜き出してきて、自分の歴史にそれこ

そ資料として使うわけです。それで、それだけで自分は美術史をやっているのだと思ってしまうている人間がいるわけです。僕はそれに対しても反対なのです。美術史というものは、ただ資料に使われるためにあるのではないと思っ
ているので、芸術の自立性というか、芸術の世界をもうちょっと広げてその中で考えたい。絵巻物をただの民衆史の資料として使うことは、逆に民衆の創造力、歴史の創造性を矮小化してしまおうそれがあるんじゃないかと思う。ただ日本で特に難しいなと思うのは、六十年代の美術の評価の今残っているもの——新聞やら雑誌やら何やらにあった、いわゆる前衛的なもの、あれはみんな大変な絶賛ですよ。ところが、僕なんか、皆さんとはちょっと違った世界にいたわけで、一般の人達がそのころの前衛芸術をどう言ったか——これはやはり、あんなばかなことをやって、何やってるんだという声の方が一般的だったわけですね。ところが、書いたものに残らないとなると、そういう声は一体どうなるんだらうかということが、いつの世の中にもあるんじゃないかと思うんです。極端に言えば。

戸口 史料からはみ出せば、イマジネーションや史観の世界になるのはありませんか。

田中(目) ただ、その場合に、今、僕が使っているんだけれども、明治三十三年だったかに、大塚保治さんが「東京画壇対京都画壇」という、講演の要旨ですけれども、ばかに煩瑣な作品論をやっているものですが、それがあって、それから十年ほどたった明治四十三年ぐらいに、京都の商家の、葉屋さんらしいんだけど、その若いお嫁さんが書いた日記があるんです。それなんかにも、今日はどこどこの展覧会に行つて洋画を見てきましたとか何とかいう、あれがあるんです。そういうふうな資料の出方——十年のずれがあるのが惜しいんですけども、やはり資料というものは、探せば何か出てきて、うまくなるんじゃないかとは思うんですけどもね。

戸口 それも大切な史料になりうるわけですよ。だから、そういう史料に目をつぶるのは良くないのですけれど、でも、探しても出てこないものは出てこないし——。ただ、客観的なことを言おうとすれば、史料に限定されているのだという事は、いつも知っておかなければいけないと思つてます。

西洋の古い音楽で言えば、われわれが知り得るのは、クラシカル・ミュージックないしはシリーズ・ミュージック

クだけです。いわゆるミュージック・サバントだけです。ポピュラー・ミュージックには何にも史料がありませんから。けれども、クラシカル・ミュージックしかなかったとはとても思えないですからね。例えば十三世紀のフランス人——今フランス人と考えられている人達の音楽生活の恐らく九割ぐらひはポピュラー・ミュージックだったでしょう。しかしそれについては、僕は何も言えません。イマジネーションの世界、作品になってしまいますから。शीリアス・ミュージックの中の、しかも、おそらくはそのごく一部しか扱えないんですからね。だから、ある種の「痛み」は持っているわけですよ。

歴史研究と作品研究

毛利 話を戻しますけれども、芸術の歴史というのは作品研究が前提、あるいは作品研究と密接にかかわるということはあると思うのです。例えば歴史学の場合には、芸術史でいう作品に当たるものというのが果たしたあるのかどうか、事件なり出来事というものを今から振り返っていくときに作品として残っているわけではないわけだから、ち

よっと疑問なのです。ただ美術とか文学とかの場合には作品として残っているものを扱うから、それを現代的に見ることもできるわけで、その作品研究からその分野の歴史というものを組み立てるときにはどういうかかわりを考えるわけですか。やはり作品の発展とか、芸術意欲の表われとかそういう——。

田中(目) 価値観の多様化というか、価値観の変化というものに結局なるのではないかという気が、今はしているんです。

毛利 その当時の美術的、美的対象に対する価値観をその作品から汲み取ってゆくわけですか。その変化、発展というのは、客観的にその当時のものを、何時代はどうであった、その次はどうであったというふうに並べてゆくだけで美術史が成り立つということですか。

田中(目) 実際問題としては成り立たないでしょうね。

毛利 そうすると、それは、どういう観点から発展なり変化というのを軌跡づけるのですか。あるいは文学史の場合には、今いわれた作品そのものは、どうですか。

伊藤 僕の個人的な関心から言えば、僕は意識的に近代主義者であろうとしているのではないのですが、無意識的

にそうなってしまうているわけです。そうすると、僕の場合に作品の世界へ近づいていくためには、近代的なひびが自分自身の心の働かせ方、感じ方そのものの中にしみついていますから、それを克服していくには知的にしか乗り越えようがない。中世をやっているに当たって、中世人と同じような世界の見方をしてみようといっても、所詮不可能なことだけれども、努めて意識的にそういうことをしようと思うときには、私達の持っている世界認識、世界像が近代的なひびを持つているということを意識的に克服しなければならぬわけです。中世の人達の世界のとらえ方とか人間のとらえ方に近づいていくためには、自分がそういう人間だということを十分自覚しないとどうしようもないというところから、現代的な学問における人間のとらえ方を勉強しなければならぬし、中世的な世界というのはどういう条件によって人間の感性なり思考なりが規定されているのだからということを考えなければならぬ、そういうことを自覚的に掘り起こしてみたいと思っただけなのです。それは、ただ歩いたら石ころに当たったというのではないのです。現代人というのは歴史の高みにいると思っただけなのは、打ち砕かなければいけない大変な神話な

のではないかと思うのです。

私の場合には戸口さんとすごく違ってしまうのです。及ばずながら自己主張したいという気持が出てしまうから、価値観が極端に入ってしまう。

戸口　そこまでいくと、やはりその人の性質かもしれないね(笑)。僕は、例えば、これは本当にいい音楽だからこの良さがわからない者はばかだなんて思ったことはないのです(笑)。

伊藤　ばかなんていうことではないのです。今、国文学は先生のおっしゃるとおり考証学が主流なんです。文献学と作品の成立年次の推定とかモデル論とか、これはある手続きをきちんとして踏めば、これはおかし、これは認めざるを得ないというふうになります。それも考えられる、こうも考えられるということはあり得ないわけです。それが国文学研究の主流なんですけれども、私はそれだけでは物足りないと思っただけ。それが性質だといわれてはそれっきりなんです(笑)。

鈴木　国文学研究の現状からいくと、文学史研究は、その文学史という用語を非常に多く使っている割には、今一番落ち込んでいる研究方法だと思っただけです。

大ざっぱに振り返りますと、いわゆる歴史らしい文学史の最初が津田左右吉の『文学に現はれたる我が国民思想の研究』ということになりましょうが、これは、さつき田中先生がおっしゃったように文学作品を歴史の資料として、つまり歴史叙述のしもべという位置にあったわけです。

それを脱却したものとして、これは文学史の中でも特殊ですが『古代文学史』という西郷信綱の岩波全書があるのです。それは文学史は歴史のしもべではないけない、文学固有の歴史を叙述しようということで、ジャンルの交替という形で文学史の独自性を立てようとした。それが私の学生のころで、そのころは僕自身の教科書だったのですけれども、それが今や全然はやらない。なぜはやらなくなったかということ自体が考えるべき問題だと思っっているのですけれども、その場合に文学史を作品に即して考えていくと、確かに西郷風のジャンル論では通用しないところがたくさんあるんですね。西郷論文のジャンル交替説というのは、さかのぼればヘーゲルあたりに突き当たるとなるような文学史で、西洋の事情と日本の事情とは違うわけです。ヘーゲル・西郷信綱ラインの一番端的な現象でいくと「時代とともに個性が尖鋭化されてくる」と言う。ところが日本の和

歌にしても俳諧にしても、時代が進んでも座の文学とか、常に集団の中に入り込んでいる。集団から個というのは、西洋文学史では非常に鮮やかにいくのでしょうけれども、日本の文学史だとむしろ逆の現象が起こってくるといことが説明できない、そこで一時期の文学史があまりはやらなくなってくる。それが昭和三十年代の終わりぐらいでしょうか。そこへもってきて四十年代に入りますと、西洋で起こった構造主義というのがどっと入ってくるわけです。構造主義というのは、歴史とは相反する立場で、作品の構造の研究というのが今一番盛んでしょうね。その作品という新しい問題がある。しかし、最も落ち込んだ状況に今はあるのだらうと思うのです。ですから、たとえば紫式部論という題目を立てたらどういいう論文ができるかしらといえ、実際問題、ちょっと成り立たないのです。源氏物語論というのは幾らでも方法はあるけれども、作家論になるとちっとも出てこない。文学史に次いでではやらないのが作家論です——特に古代の場合ですけれども。従来の作家論というのは、歴史がいかに作家に反映してくるか、その反映として作品がどう生み出されるかという、歴史から作

家へ、作家から作品へというルートがあつたけれども、今やそれは全部崩れつつあるという段階です。もつと作品の言葉に立ちかえて模索しなきゃいけない。

文学史の新しい方向でちよつと予感されるのは表現史という形で、さつき伊藤先生のお話で、言葉と創造力の問題というのが重要だということなのですけれども、その言葉がどういふふうに変わるかというところで、文学史の独自性がもう少し開けてくるのではないかということです。

毛利 今、鈴木先生は、日本文学史の場合、文学史と文学作品研究というのは必ずしもかみ合わないと言われたわけですが、これは、他のジャンルの場合でも、ある意味で難しい点ですね。

田中(日) そういえば美術史なんか考えても、このごろ「仏教美術」とかいうことをあまり言わないんですね。それで、図像学はあるんだけれども、いわゆる仏教美術史と書いて、みんな図像史になるか、それとも經典の本からの解説になつちやうかで、昔風の仏教美術史なんていうのは、もうどこかへ行っちゃつたんじゃないかという感じが僕はしていますけれどもね。今、鈴木先生がおっしゃつたようなことと全く同じじゃないかと思うんです。

毛利 浅沼さんは、映画研究の場合、ほとんど歴史的な研究と理論研究が分かちがたいと、言われていたと思うんですが、今の点はどうですか。

浅沼 映画の場合は、何せ僕らの目の前で生まれたと言つてもいいものですから。つまり一八九五年以前には映画はなくて、一八九五年に初めて映された映画を、僕らは今でも見ることが出来るわけでしょう。そして、同じように今でも——昨日も学生に見せたわけですが、例えば一九一〇年にできた映画も見られるし、一九一一年なら一九一一年にできた映画も見ているわけです。もとは同じです。フィルムが回って、ピカピカと光る。ただ、見た限りやはり、一八九五年の映画と一九一一年の映画との間に明らかに違いがあるということは、だれでもわかる。それは子供でもわかる。その差異は一体何によって生じたのかということ、どうしても考えざるを得ないわけですね。

そうすると——幸か不幸か、映画の場合には古典がありませんから、優れた作品として普遍的に認定されているものもないから、そうすると、研究対象として何を選んでいかかわからないわけですね。ただわかるのは、一番最初の映

画はたった一つの画面しかない、今の映画はきわめて多くの画面が連なっていてきているということだけ。一体いつその画面が二つに分かれ、さらに多様に分節していったのかと考えるのは当然のことであって、それは作品の構造——つまり単一の、アメイバーみたいな無分節の構造が分節化していくプロセスかもしれないだろうし、与えられたものを単に再現する段階から、何かものと言う言葉を獲得し、その言葉が変化していった、例えば映画的な言語というものが誕生し、その言語がある展開をしていく歴史なのかもしれない。そういう過程で、映画の場合は、そう大したことをやらなくても、何年にだれが作ったかというのは非常に明確にわかるし、クロノロジカルな秩序で並べることもできます。そして、もし僕が、一体どうやってだんだん複雑になっていったかというレベルで比べようと思えば、その前後関係は明らかにたどれる。

だから、歴史というのは簡単に言えば、映画なら映画というものを、自分がまずどのレベルで捕えるかということと、そのレベルの映画が時間の流れの中でどういう前後への影響関係があるかということを探査していくだけのことだと僕は思います。それは、価値観があるかないかは別に

して、その程度だったら僕でもやれる。また、その程度のことしかできない。また、その程度の整理をしないと、映画の理論的な分析なんていうのはできませんから、そういうことで、僕は、両方あいまいにやっておるだけの話なんです。

毛利 でも、資料の厳密性とか量の大小の差はあっても、今いわれたようなことは、すべての芸術ジャンルの歴史研究に妥当することですよ。みんながやっていることですね。

浅沼 ただ、僕は、作品を論じているつもりは毛頭ないんです、映画の場合。一つの画面であるか、二つの画面になって三つの画面になった、そこだけでやっている。

それから、さっき毛利さんは「作品は残る」とおっしゃったけれども、本当に作品は残っているのかしら。僕に言わせれば、土台が残っているだけであって、大筋が残っているだけであって、作品が残っているかどうか、僕にはわからんわけです。

伊藤 確かに作品というのは与えられたものとしてあり得るはずがないわけですよ。

例えば「徒然草」だって、何か適当な印刷物ないし写本

はあると思う。ただ、その表題がそういうふう書いてあることだけは事実だと思し、中に字が出てくるというのも出てくるし、その字だって、写本になると、ただ白いところへいろいろな、のたくった字が書いてある、それだけの話なんですよね。それで、技術的知識がないと解読もできないものがあります。活字ならば、一応解読のできるテキストとしてある。だけれども、それは「作品」ではないわけですね。「物」があるだけです。

毛利 そうすると、作品自体に対する興味なり研究ということは、さっき浅沼さんが言われたような、作品の變化、発展ということを調べていく歴史的研究とは、つながらないんですか。

伊藤 いや、それはつながる面もあるし、つながらない面もある。

毛利 浅沼さんは、さっき、作品ではないと言われたけれども、映画史の研究は——。

浅沼 ともかく、「作品」と言えるかどうかはわからないんです。僕は、「作品」って、わからないもの。リュミエールという人が作った、工場の前にカメラを固定して、工場から出てくる人間をわずかに、二分だけ映したものを

果たして——映画は芸術であるかないかは全然抜きにして——例えばイングマール・ベルイマンの『秋のソナタ』と同じものとして論じていいかどうかはわからないもの。

多分、多くの人は、ベルイマンの作品を「作品」と言っではばからないわけです。その中には、作品というのとはかあるべきものかどうか、かくあるんだという「了解」があるはずで。その一般的な了解でいけば、たった一面面しかないものを「作品」なんてとても言えやしない。だけれども、映画として、イメージで、何かがそこにプレゼントされているという点では、リュミエールもベルイマンも同じでしょう。そこでしか述べられないんだ、僕の場合。それが映画の悪いところでもあり、いいところでもあるわけです。

多分美術でも音楽でも、目に触れるものはみんな「作品」の了解の中に入っちゃうんじゃないですか。例えば日本文学だったら、『万葉集』の第一巻の第一首も「作品」と言っていいだろうし、あるいは定家の歌も「作品」という枠の中に入っちゃいますから、作品を論ずると堂々と言えると思うんですけれども、私は言えない。

毛利 そういうことからいけば、現象の形態はみんな同

じて、文学の場合だって、言葉で書かれたものということになれば例えば墓に彫られたルーン文字の一行、ここにだれが眠るという墓碑銘でさえも「作品」としてあるともいえるでしょう。単なる記述ではない。そこに、この言葉を選んで書いたという一種の意思を認めようと思えば認められるわけですからね。そういう意味でそれを文学史の一番最初という形で持ってこれないわけではない。だから、ただ一行か数行かあるいは墓碑銘か一首の和歌かというのも、単なる相対的な問題ではないですか。

浅沼 相対的でしょうね。もちろん相対化しなければ一貫して述べられないからね。だから僕の場合は、リュミエールの一面の映画もベルイマンの映画も、同じレベルの中に相対化しているわけです。

毛利 そうすると、ベルイマンの作品を研究できるとすれば――。

浅沼 いや、だから作品を研究しないの、僕は。僕は、「ベルイマン作品研究」なんてやってない、全然。

毛利 それが映画史とかかわらないということですね。

浅沼 僕の映画史とは。

戸口 誤解しているかもしれないけれども、そういう

点では僕が考えていることと割と似ているように思いますが――僕は音楽の中に改札口の駅員のパンチの音なども入れていますし。

はやりの言葉で言えば、フィロソフィカルな研究というのは科学になり得るだろうということなんです。

毛利 作品論とは何かという問題は、それぞれのジャンルで難しいんだけど、でも、そもそも芸術作品がなければ芸術の歴史なんてないでしょう。

浅沼 作られたものという意味だったらね。ただ、僕の場合は、「作品」という言葉は、どうしても美学のしっぽがくっついていきますから。そこそそき鈴木先生がおっしゃったヘーゲル美学とか、あの中で規定されたような「作品」という概念が、僕の中にパッとくるものだから、使いたくないわけです。だから、例えばテキストでもいいし、書かれたものでもいいし、作られたものでも、そういう意味だったら――。

黒崎 作品というのは結局、人間にたとえれば体と心みたいな、要するに物的な側面と精神的な側面の二つあると思うんです。現在残っているのは物的な側面だけですね。それに精神的な側面を与えるのは、鑑賞者、要するに現在

のわれわれが与えるわけでしょう。僕は、そうだと思うんです。

そうすると、歴史の場合もそうですね。ある歴史的な事件があつて、いろいろな登場人物がいろいろなことをやる場合も、残っているのは要するに物的な側面が「証拠」として残っているわけで、その人達のいろいろな行為の当時における意味とか何とかという精神的な側面は、現在のわれわれが今の時点で与えなくちゃならない。こつちで構成してやらなくちゃならないことだと思ふんです。そういう点では結局、作品というものと、普通のいわゆる歴史というものは、基本的に違いがないんじゃないか。片方がもっと対象が複雑だとか何とかというものはあるかもしれないけれども、基本的には同じであつて、歴史というのははすべて、今残っている物的な側面を土台にして、今のわれわれが、ある歴史像を、一つの流れとして描いてみせる。うまくいくかどうかは、やってみないとわからない。その辺で何通りかの歴史が書かれたつて、もちろん構わないけれども、それ以外のことはわれわれにできないんじゃないかとすれば、作品も普通の歴史も、その点では区別がない感じが、私はするわけですね。

毛利　ただ、歴史上の出来事の物的な側面というのは、ただ文献として残っているということであつて、例えばナポレオン戦争そのものは残らないわけですよ。だけれども、作品の場合には例えば源氏物語絵巻は、源氏物語絵巻としてあるわけでしょう。絵巻についての記述が残っているんじゃないくて。だから、そういう意味での、美術なら美術の作品の現存ということは一。

田中(日)　それがまた落とし穴になる。美術作品が、できたままで残っているなんていうことは考えられないんでね。『源氏物語』の中でも、剝落や変色、後から手が加わったり、いろいろなことが積み重なつて——第一、『源氏物語』なんて今、一枚一枚の絵になつていますけれども、あれは、ついこの間までは絵巻物だつたわけでしょう。こういうふうな、物の変化か、それとも滅びさつたものが今残っているものの何百倍、何千倍とあつたということは、考えておかないといけないということ。

黒崎　だから、その物体の部分の残り方が違うということ。片方はたくさん構成しなくちゃいけない、そういうことはもちろんあるわけですよ。だけれども、文章として、あるいはいろいろな記録として残っているものからの物的

な側面の再現というのは、それほど困難ではない場面が多
いんじゃないかと——その辺は、歴史家じゃないからわか
らないですがね。結局、程度の差以外には厳密な違いがな
いような気が、私にはするわけです。

浅沼 結局「芸術」の歴史でも、僕は普通の歴史はよく
知りませんけれども、いざれ過去のもので、過去のを
知り得るものは過去の人達の営みの跡、いわゆる文化財と
言いますか、ニコライ・ハルトマンなんかの言葉で言えば
客観化された精神というものを探っていくかなきゃいけな
い。客観化された精神というのは、結局、黒崎さんがおっ
しゃったように、物的な部分とそれに担われた精神的な部
分があるわけで、必ずわれわれは物的なものを通して、担
われた、あるいはあるはずの精神的なものを何らかの形で
現し出して、そのレベルでつなげていくのが普通の歴史で
あって、物的なレベルでつなげるのは、われわれの言う範
疇の歴史には入ってこないわけね。

ただ、それと全く同じなんだけれども、これも僕じゃな
くてニコライ・ハルトマンに言わせれば、「芸術」の作品
というのは——近代、近世の問題だけれども——明らか
に、ある作者が自己の精神内容を一定の形態にとどめよう

としている、意図的に細部に至るまで仕上げている。従っ
て、ディテールまで残った形象を通して精神的內容が、そ
の目を持って人に対しては、おのずから全部よみがえ
ってくるというわけね。それに対して歴史的な所産とい
うのは、必ずしも自己をとどめようとしてあったんじゃない
て、たまたま田んぼへ行つて足で歩いていたらその足型が
残つたというように、非常に偶然的なものであって、その
形態性と精神性は偶然でしかつながつていないから、精神
性の再現、発掘は非常に困難であるという差異はある。そ
れを「相對」と見るか「絶對」と見るかで、一般の芸術史
と、芸術史で言えばその作品の歴史とは、かなり違つてく
るかもしれない。

黒崎 そういえば、例えば徳川家康がやったこととい
うのは、ある意味では「作品」ですね。彼のちゃんとした壯
大な意図があつて、それに従つて上手に手を打つて、ある
体制を作つていったというのは、同じような意味で「作
品」と言つていいんじゃないかな。

浅沼 “同じような”というか、具体的な——一つの素
材というか、マテリアの形成作用があるからね。

毛利 ただ、それは範疇問題になるかもしれないけれど

も、徳川家康のやったことはどこからどこまでというふう
に、明確には決められないわけですよ。だけれども、源氏
物語絵巻はここから始まってここまでというふうに決めら
れるわけですね。だから、そういう意味では、歴史的な事
件を、美術作品のような意味で「作品」というのは、ちょ
っとまじりゃないか、その物的側面というのにはやはり
ないんじゃないかと思う、同じような意味合いではね。

僕は司会だから言いにくいんだけど、それは演劇の
場合にまさしく問題になる。つまり演劇というのは、作品
の物的な側面は残らないわけでしょう。舞台の細見なんて
いう、本当に細かく記述してあるものは残しえますよ。だ
けれども、それはあくまでその人が見た細かい記述でしか
なくて、舞台そのものは絶対再現できない。現実には記述で
きかないですから。そうすると、それは今いわれた歴史の
事件と似ているわけですね。だから、その物的側面には頼
れないから、どうしても精神的側面の方へ行かざるを得な
い。だから、演劇の歴史を作る上において作品研究とか作
品解釈ということが全く抜きにできないんじゃないかと僕
は思う。

さつき浅沼先生が言われたような、映画史の場合の作品

研究を離すというあり方は、近代作品あるいはそういつた
物的作品が残るものには厳密に言えるでしょう。映画がま
さしくその典型なんで、そういう意味では、芸術史という
ものを一番ちゃんとした形でできるのは映画かもしれない
という気さえするんです。

浅沼 芸術史じゃなくて、映画による表現の展開でしよ
うね。

毛利 一般に、美術史あるいは文学史なんかも、そうい
うものの歴史を構築しようと思えばできるわけですね。

浅沼 できるでしょうね。

毛利 だけれども、演劇の場合にはそれができない、明
確な形ではね。そうすると、演劇は、他の芸術ジャンルと
は全く違うと考えるのか、それとも、多かれ少なかれ他の
芸術ジャンルもそういうものなんだという形で、芸術観の
訂正を迫るものなのかという――。

浅沼 その場合も、やはり演劇というものが何によって
規定されるか。例えば人体の動きであると。そうすれば、
しょせん人間なんているのは有史以来、せいぜい日本人の
足がこの数十年長くなったとかいうことがあるけれども、
基本的な人間の行動の型というのは変わってないという確

信を、一方で持ち得るわけでしょう。

そうすると、古代人がやっていた舞台の形態はわからな
いけれども、動かしていた動きの形というのは恐らく変わ
らないだろう。それから、われわれが身体を動かして意思
を伝える、キネジックスなんていう学問で検討されている
ような身体言語というのがもしあるとすれば、それはむしろ
非常に素朴な、プリミティブなものと思定された社会の
状況の中から取り出されてくるわけね。人間の基本的なパ
ターンも変わらない。特に、言語というものを抜きにし
た、身振りや表情によって伝えられる関係から成り立って
いる社会というのは、きわめてシンプルな、プリミティブ
なものであり、容易に復元可能であるとすれば、割合に同
じ身体の動きがずっと流れていたと考える。しかし、そ
れだけでは演劇の形態は決定できない。それでは何がと言
えば、例えばそこで話される言葉だったとすれば、言葉と
いうのは、パロールは消えるけれども、書かれたものとい
うのはずっと残るから、残ったものから語られたものの方
り方というのを、それこそ戸口的史料の探査を通して多く
の人に説得できるような形で、あるところまではかなり復
元できる、その作業を通して、あるところからは演劇的な

言語の展開というものをやれると思うんですね。ただ映画
の場合は、一八九五年から始まって、向こうがないから、
手前からだけやられるわけで、外の表現だって、ずっと根
源まで確実にさかのぼるなんていうものはないと思うん
ですね。だから、どこまで確実にいけるのかという、いわば
試みである。それは一步一步向こうへ遠ざかっていくのか
もしれない。限界があるのかもしれないけれども、それ
は、あまり絶対的な差異じゃないような気がするんですね。

毛利 今いわれたような演劇の見方というか考え方が、
少なくとも近代の演劇学の成立を呼んだと思うんですよ。
けれども、それはむしろ、演劇そのものを他の芸術ジャ
ンルに合わせようとした、他の芸術ジャンルの作品の研究
と同じようなものを演劇に何とか適用しようとして考え出
した考えではないかと思うんです。

だから、舞台上の現象は確かに近似的につかまえられる
んだと言うかもしれないけれども、その近似というのは、
本当は決定的に違う、溝を越えた近似でしかないという気
もする。それはどうしてかという、「作品」の規定の問
題にもなるんですが、演劇の場合には普通、演劇の三要素

と云って、ドラマと俳優と観客というのがあるわけですね。演劇現象として成り立つものに、「観客」まで含めてしまふ。単なる享受者じゃなくて、作品形成の一要素として含めるといふことになる、復元なんていうことはあり得ない。人間はみんな同じだと言つてしまえばそれまでですけれども、観客というのはその時の生活者であり、その時の意識者であり、そして、その場所云々ということになればどんどん広がるわけですからね。だから、演劇の具体的な再現ということ、今いわれたような手続きを経るのは、あくまで近代芸術の作品概念に合わせての演劇——。

浅沼 あるいは演劇史というものを、自律的な歴史として構築しようと思ふ人が、演劇をかくかくのものとして規定するんでしょね。

毛利 だから、僕は、演劇史というのはどうしても、作品研究と、もう一つ、さっき言った社会学というものを分離できないんじゃないかと思う。

浅沼 いや、分離できないというよりはむしろ、社会学的なものを混在させた意味での歴史のはずでしょう。しかし、それは多くのものに入ってくるわけ——。

毛利 実は基本的には、他の芸術ジャンルもそうだと云

いたんだけどね。

浅沼 そういう毛利さんの意味で、他のジャンルも把握していればね。

毛利 そうすると、今いわれているような、「作品」の物的側面、精神的側面というだけでは歴史ではないということにもなるわけですよ。つまり作品の物的対象と精神的対象というものが歴史の対象ではないということ。「物的」というのは範囲が広がり得るだろうし、あるいは「精神的」の範囲も広がり得る。

浅沼 ただ、かなり客観的に把握できるものは、本当の意味での、フィジカルな意味での「物的」じゃないのでしよう。例えば文学の場合だったら、残っているものは紙面に書かれた形だけでしょう。だけれども、それを通して文字というものを僕らは読んでいるわけだし、恐らく文字の連なりを通して、ある文章の固有のストラクチャーはかなり客観的に捕えられている。戸口さんはああいうふうにおっしゃったけれども、客観性の度合は必ずしも一つのレベルじゃないと思いますね。だから、幾分かずつ、戸口的にやったって、フィジカルなレベルを上って行って、精神的なレベルと混在する、あるいはきわめて高度に精神的なも

のにまで至るかもしれない。戸口さんは、自分にはそれはできないと言つて限定されているわけで、それは非常に着実な考え方だけど、「物的」と言つたつて、必ずしも完全に精神的なものと区別した意味で言っているわけじゃない。

毛利 もちろん。つまり精神と物的の境目というよりも、物的というもの、あるいは精神的というものの規定ですね。それは映画の場合には、芸術ジャンルの中では一番規定しやすいものだろうという気がする。厳密に、そこに映つたものとかいう具合に。

浅沼 それは、基本がメカニズムですからね。

毛利 だから、そういう点では浅沼さんは、現代芸術の典型として映画を挙げられたんだけど、僕はむしろ、近代美学的な考え方で芸術作品とか、芸術ジャンルの一番純粋な形として映画をとらえられるんじゃないかという気がするんです。

浅沼 それはまた違いますね。それは全然違うでしょう。近代美学の中で芸術作品という場合には、そこに見えることじゃなくて、見えているものが何を構築していくか、こっちの方になるわけ。

毛利 しかしその前提としてまず作品の枠、ここからここまでが作品という枠があるでしょう。例えば美術館に飾つてある絵とすれば、その美術館や部屋なんかは問題にしないわけですね。キャンバスに描かれているものだけを作品とするわけでしょう。

浅沼 いや、そうじゃないんじゃないですか。キャンバスによつて、僕らが見ているものを根底として構築される精神的な構築物を「作品」と言うんじゃないですか、近代美学では。

毛利 そう。だから映画だつて、われわれは物的なものから精神的なものを構築するわけでしょう。

浅沼 でも、映っているものがまるで違うから。

毛利 それはもちろんそうですよ。だから、創造過程とか複合性ということではなくて、作品自体の持っている性格、われわれの見る対象そのものの構造という意味では――。

浅沼 それはそのとおりですけれども、ただ、それがきわめて明確にその構造を露呈していること自身が、近代美学の、僕の理解している把握の中での「作品」とかなり反していく。

現代芸術の問題——複製

毛利 現代芸術の特質は、現代以前の芸術の特質と全く違ったものとして捕えるべきなのか、それとも、ある意味での連続性があると言うべきか。浅沼さんはその異質性ということを非常に強調されたんだけど。

浅沼 それは、講義の中で最初にお話ししたように、少なくとも方法として異質性を強調しない限り、「現代」をやれないものね。だからだと続くものとしてやったら。少なくとも「現代」をやろうという場合には、近代以前と違ったものとして、自らに対して表わし出さざるを得ない。それは専断かもしれないし、強引かもしれないけれども、「現代」をやる場合には、この切断から出発しなきゃいけないと思う。それが価値なのか感覚なのか、何かはわかりませんが、ともかく一度は切っておかないといかん。その作業をやらなくて「現代」はやれないと思う。それだけの話です。

毛利 でも、それを切った後の、「現代」に入ってくるものの特質がそれ以前の特質とは違わないというふうにみ

られると、それは切れたことになりませんね。

浅沼 いや、わかりません。僕は、一応ここから「現代」だと切って、そして違うものとして一生懸命表わし出そうとするけれども、表われ出たものが、実は切れ目を越えて、意外に向こうから、だらっとつながっているものとして表われるかもしれない。だから、講義でも言ったように、これは、単なる僕の模索の跡であって、結論でも何でもない。操作にすぎない。

田中(日) 一般的な意味で日本史の場合の近世、近代、現代という時代区分と、ここで浅沼さんが言っている現代というものとは、ちよつとずれるんじゃないか。もちろん、この見方で日本のものをもう一回考えることは非常に重要だと、僕はむしろ思っているんですけどもね。「近世」なんていうあいまいな概念を全部やめちゃって、こういうように「現代」という考え方でいくとどうなるんだろうかということになるんですけども、例えば、複製の問題として、「大量複製」なんていうことがあります。この「大量複製」ということは、例の浮世絵なんかの場合どうなるんだろう。日本の「現代」はものすごく早くから始まっているんじゃないだろうかという、いろいろな問題が出てく

るんじゃないかと、僕はちよつと思ふんですけれどもね。

浅沼 それは、当然そうだと思いますね。版画の問題、彫刻の作品だって、つまり言えばオリジナルが複数あるという形態で——。ただ、どうなんでしょうね。版画の場合はコピーなんでしょうかね。

それからもう一つ、僕が、コピー——特に現代のコピーという場合には、コピーを作成するプロセスに、いわば機械力が導入されているという規定を一つ入れようかと思ふんです。ですから、版画みたいに絵描きがいて、それを彫り師が手で彫って、それを刷り師が一つ一つ刷っていくというものとはちよつと——もちろん、機械だって、ちゃんと版を作って、色合わせをして、色構成をしてやるじゃないかと言われれば、どんどん同じになってくるけど——。

田中(日) だから、これもけじめの問題でしょうね。

浅沼 ですから、こういうことをやる場合には、どこかで強引に差別的な思考をせざるを得ない。強引に違えちゃんですよ、全部。

黒崎 あるものが複製であるか本物であるかということ、要するにそれを作る人のインテンションですべて決まるかと思ふんです。だから、ある人が自分の作品を作ろう

と思つて、ある一つのものができたとするでしょう。すると、それと同じものをまた別の人が何らかの仕方であつて作れば、それはすべて複製。だから、物質的には完全に同じでも、二番目にできたのは複製と言ふべきじゃないかと思ふんです。そうすると、例えば浮世絵の問題で、あれは最初からたくさん作ることを意図して、原画を書き、彫つてやるわけでしょう。そうすると、それはすべて本物と見るべきじゃないか。

戸口 映画のフィルムなんか、そうなんじゃないですか。何百本作られたつて、みんな本物なんでしょう。

浅沼 だから、単数性、複数性は、実物と本物を識別する基準にはならない、それはそのとおりです。逆に言えば、僕は、そこから作者の意図ないし見る人の意識によつて、オリジナルとコピーの差異が生ずるとすれば、それはきわめて恣意的、主観的であつて、オリジナルとコピーを客観的に截然と区分する基準はないんじゃないかと。

黒崎 いや、それはある。

浅沼 僕は、ゼロに近付いていくんじゃないかと思ふんです。

黒崎 作者にある。

浅沼 だから、作者の主観内でしょう。

黒崎 だけれども、主観として客観的なんじゃないかな。例えばこういうことがある。ある人の肖像画を書こうと思って書いた絵が、大変まずくてちっとも似てないということがあっても、それは肖像画ですよ。ただしまずい肖像画。肖像画は肖像画として書こうと思ったから肖像画であって、どの程度似ているかとか違っているかということは問題外なんです。そういうことと同じ関係で考えるべきじゃないですか。

浅沼 どうかな。

黒崎 コピーというのは、あるプロセスをもって一つのものができて、今度それを、本人でもいいんだけど、このコピーを作ろうという意図でまた作れば、全く同じでも二番目のはコピーと言うわけです。

浅沼 客観的などという意味ですか。

黒崎 可能性としてはあり得るわけでしょう。

浅沼 あり得る。だから、全く同じ、だけれどもコピーだという場合、全く同じと判断する基準と、コピーだと判断する基準は違っているでしょう。

黒崎 だから、流布して、どこかでひっくり返っちゃっ

たら、どちらが本物でどちらがコピーかそれはもうわからない。

浅沼 僕は、そこを言ってるわけよ。

黒崎 それはわからないけれども、わからなくなっちゃったんであって、もともとは区別あったという――。

浅沼 コピーとオリジナルの存在はあっても、その差異の明瞭な認識というのはなくなっている。

黒崎 だから、物的な違いによってコピーかオリジナルかが区別されるわけではないんですよ。その製作過程に乗っかっている作者の意図で決まるんじゃないかと。

毛利 それは、「コピー」という概念とか意味をそう規定するということね。

黒崎 そういうふうに変えちゃったと言われれば、それは変えちゃったのかもしれないけれども、普通使われている「コピー」という概念に一番忠実に現実の言葉の使われ方を見ると、どうもそうとるのが――。

毛利 プラクティカルな意味では、そうかもしれない。

黒崎 それ以外のとり方をすると、どこかおかしいことが出てくるように私には思われる。

田中(日) ローマ時代の、いわゆるギリシャ彫刻のコピ

「なんか、ローマ人にとってはコピーだったんでしょか、それとも——。」

千足 やはりコピーじゃないですかね。今われわれが考える意味でのね。資料がないからわからないけれども、オリジナルとしてもう一つの、第二のオリジナルを造ろうという意図はなかったと思います。

黒崎 作品というものは、それだけじゃなしに、それが出てくるまでのプロセスを背負って初めて作品になるわけですね。コピーは、そのプロセスまでは追えない。別のプロセスで同じものを作るわけです。だから、結果が完全に同じでも、創造過程が違う。それは、でき上がってごっちゃになってしまえば、もうわからないけれども、理念的には区別しなくちゃならないことです。

浅沼 理念的には区別できて、実際には区別できない場合がある。今、それが非常に激しくなっています。僕は、その現象を捕えているんですけれどもね。もちろん、理念的には区別しなければならん問題です。

毛利 そうすると、現代芸術の特性としての複製性というのは、どういうところにありますか。今いったような複製という意味だったら、何も現代の現象とは限らない。

浅沼 だから、現代において特に顕在化していると、僕は見ますけれどもね。

田中(日) 狩野派の時期なんかの方が顕在化していたんじゃないんですか。

浅沼 それは知らない。ただ僕は、さっきから言っているように、なぜ現代において捕えるかというところ、黒崎さんのおっしゃったようにプロセスは全く別だけれども、結果としてきわめて実物に近いものが大量に出回って、そのことによって現代の見る感覚なり聞く感覚なりをきわめて強度に制約しているというふうに認識するから、現代の芸術現象として捕える。だから僕は、講義の途中で、「現代芸術」という言い方をやめて「芸術の現代的状況」とかいうふうに言い換えた。

戸口 そこに技術というものが非常に重要な要素として入っているかどうか、問題じゃないんですか、浅沼さんの場合。手で写すのも、確かにコピーの生産には違いないけれども、やはりそれは現代の現象とは異なる。

浅沼 田中さんも黒崎さんも反対すると思うけれども、極端に言えば、手で狩野の絵を描いている場合に、作者の創造体験がある程度追体験できて、ある種の擬似的な創造

がそこにできてくる可能性があるんですね。機械の場合、それが無い。

戸口 経済学での用語によれば、技能でコピーしているか、技術でコピーしているかの違いでしょう。

浅沼 そう。コピーされたということを知りながら、われわれは、そのすばらしいコピーを作った「技能」に驚くわけです。喜びを感じるわけです。アーティストレスの考えでもそうだと、僕は思う。

千足 絵の場合、これはちょっと特殊なケースですけれども、例えば画家が絵を一枚描きますね。注文で描いてでき上がった絵を渡した。自分が非常に気に入ると、もう一度描く場合があるわけです。同じ人が、全く同じ絵を。その場合、コピーと区別して「レプリカ」という言葉を使っています。つまり作者自身によるコピー。その場合、先程の黒崎先生の分け方でいえば描く時は複製を作る気はない。だけれども、同じ人が多分同じような気分に從って、区別できないような作品として描いたものは、存在し得るわけです。その場合には、それこそ理念としてのコピーと、実際のコピーとオリジナルというのは非常にあいまいになっちゃう。現に、ルーブルにあるレオナルド

の「岩窟のマドンナ」とナショナルギャラリーのそれとか、バーゼルかどこかにあるホルバインの「オーロバインの聖母子」、あれはいまだにコピー・オリジナルの決着がつかない。どっちがコピーであらうと言っても、両方同時に進行していくということもあり得るわけですね。

田中(目) それは、日本画にもいっぱいありますよ。

芸術享受の歴史

田中(宣) さきほど作品がどうかこうとかということ、がずいぶん議論になったと思いますが、例えば享受の歴史ですね。それがその当時どういうふうな解釈されていたのか。現代の人々がどう見るかということもさることながら、どういうふうな享受されていたかということは、芸術史の中でどのくらい扱うのか、扱う必要がないのか。例えば『源氏物語』を現代の国文学者がいろいろ研究なさる。これは非常に美的でよろしいとか、よろしくないとか、こういうところはこういう構造になっているからすばらしいとか悪いとかと議論をなさる。ただ、それがその当時の人あるいは後の人々にとって、そういうふうな美しいと解

積されていたのかどうかです。あるいはそういうふう
に快い作品と思われていたのかどうかという事は、また別
の資料でよくやってみなければいけないんじゃないかと、
私は思うわけですが、それは、芸術史の中でどう考えられ
るのかというのをちょっと伺いたい。『源氏物語』はた
とえに取っただけであって、一般的なことを伺っているわ
けです。

戸口 西洋音楽史の方では、享受の問題をやっている人
が増えてきていると思います。

浅沼 ただ、これまでの芸術史、自律的な学として近代
に生じた芸術の歴史研究においては、享受の歴史はわりと
閑却化されていた領域じゃないでしょうか。新しく出て
きた領域でしょう。

僕もそれは非常に大事だと思っんですけれども、ただ、
享受、評価の歴史は、美術史とか音楽史とかでやるよりは、
——これは宮川淳が言っていたことだと思えますが、美術
史のレクチュールあるいは美学というのは非常に素漠とし
てしようがないものですが、にもかかわらず、その時の芸
術のあり方なり享受や評価の仕方をまともに反映している
わけなので、美学をずっと連ねていくと、その向こうに、

その時その時に芸術がどういうふう
に享受され評価されて
いたかという、おのずからなる歴史というのが出てくると
思っんです。ですから、僕は、その領域はかえって美術史
の歴史——美術史それ自体じゃなくて——あるいは美学史
などというものの今後の課題ではないかと思っっています
けれどもね。

田中(寛) 例えは中世の和歌なんか見ましても、どうし
てこんなにおもしろくもないものがないぶん好まれ、作ら
れているのか、こういうのは、今のわれわれの感覚から見
れば退屈でしょうがない。しかし、そんなに作られていた
という事は、やはりそれが好まれていて、いいと思われ
ていたからに違いない。結局、どういうふう
に受け取られていたかということがわからないと、本当の芸術史はわか
らない。絵画の場合も、どうしてこんな間延びした絵が良
かったのかということが、やはりあると思っますね。そし
て、享受してそれをいいと思っていた人々が、後の絵を作
っていつて、ずっとつながっていくんじゃないかと思っ
うわけですから——。

田中(目) 全くおっしゃるとおりですが、なかなか資料
がないんです。それが一番大きなことじゃないかと思

うんですが。

浅沼 もちろんそれは絵だけをにらんでいたのではだめであって、その時代の文献をいろいろ調べてみるとか、どういうふうを受け取られていたかということを見なくちゃいけない。しかし美意識そのものの歴史というのはちょっと書きようがないんだよね。ところが、美意識論の歴史はもうちゃんと大西先生が書いていらっしやるから、あれが唯一のヨーロッパの美意識論史かどうかわかりませんが、でも、やはり美学を通して美意識論の歴史というのは、かなり明確に書ける。そこからそれぞれの美意識を再現するのは作品的側面であって、やれるところはやった方がいいですね。

毛利 だけれども、享受あるいは受容として、演劇学も最近、観客の問題を非常に研究し始めているわけですが、観客というのは一般大衆でしょ。彼らはそういう演劇論を書くような人達とは全く美意識が違う、これが一つの落とし穴なんですよ。

浅沼 そのとおりだと思います。やはり美学などというものは、学問の中でも最も抽象度の高いものですから、そこに反映している美意識ないし芸術観というのは非常にリ

フラインされたものであろうということは確かです。だけれども、そこに手掛りがあることもまた確かである。その手掛りを抽象性ゆえに放っておく手はないと僕は思う。

黒崎 その当時の一般大衆の美意識とは違う美意識が出た場合に、それが何年か後にだんだん一般的になっていくこともあるでしょう。

浅沼 だから、案外、一般に考えられるほど遊離してないような気も、僕はするのね。これは、ミクロに見ればえらい違うかもしれないけれども、時間をブロックで見れば、まえば、案外一貫性はあるんじゃないかというのが、僕のかすかな思いです。

横塚 浅沼先生はさっき、美意識論の歴史はあるとおっしゃったけれども、そういうのが成り立つのは要するに美意識論が出て来てからです。しかし田中(宣)先生はもっと古いところも含めておっしゃったのじゃないかと思えます。たとえば中世ドイツの「ニーベルンゲンの歌」が当時、どういうふうに語られ、聞かれ、読まれたかというのは厳密に言えば、わからないことでしょう。しかしそういう享受のあり方みたいなものは多分、独立はしてはなくても、作品論とか作家論の中に含まれていた、あるいは前提

になつてきたのじゃないか。そうしたことがはつきりわかっている場合には、おそらく作品評価にも直接かかわってくる。ドイツ抵抗文学の例で言えば、ナチが出版を許可した作品、たんに四季の移りをうたつたような詩や歴史小説などが、読者にはナチ批判を含んだものとして受け取られたというものがいくつもある。そういうものを取り上げる場合には、享受の問題を無視しては研究にならないし、作品論も成立しないと思います。

浅沼 日本文学の場合、どういふふうに享受されたかというの作品論には入ってきますか。

鈴木 それはやはり重要視しますね。例えば『伊勢物語』なんかですと、江戸時代の初めまで、在原業平の実録だといふふうに読まれているんですけどもね。賀茂真淵あたりの意見から、物語だといふふうに、がらっと変わった見方をするんです。文学史というのは、そういう点では複眼的な目が必要だろうと思うんですね。当時の見方と現代というものを重ねた、相対化が必要だろうと思うんです。

例えばさっきもちょっと話題になりました『源氏物語』ですが、平安朝当時には物語文学というのは大体、だれも

文学作品だと思つてないわけですよ。序列からいくと、漢詩が一番すばらしい文学で、その次が和歌、あとは全くお遊びだ。そういう基準で今、文学史を構築しようとしたって、まるで文学史が成り立たないわけです。だけれども、かつてはそういうものだったところから、例えば紫式部が、全く価値のないものだからこそ自分の生命を注ぎ込んでいけた、そういう独自の価値評価が出てくると思うんです。だから、両面重ねていかないと——実際どういふふうに重ねるかというのは非常に難しいんですけども、やはり一応複眼的な目というのは必要じゃないかと思う。だから、さっきの戸口先生のお話のように、その当時の読み方というのは一つの事実だと思うんですけども、それを事実ではなくて資料、つまり文学史にさせるための資料に組み直していくという操作がやはり必要だろうと思う。

田中(寛) 例えば美術なんかでも、よく言われることですが、仏像なんか今、博物館の陳列だに螢光灯の下にさらされる。それで、どこがいいとか悪いとか、美しいとか美しくないとか、そういうふうにいるいろおっしゃるんじゃないか。しかし、またそれと同時に、ある時代の、暗いお寺の中でみんなが拝していたころの仏像というのがある

と思います。そのときに、現代のそういうことでもって、例えば鎌倉時代の仏像の美術がどうかこうとかと言う場合に、どうなのかと。

浅沼 ただ、通史的に——彫刻史なら彫刻史を書こうとする場合は、例えばロダンならロダンの彫刻と、佐藤忠良なら忠良の彫刻と、鎌倉の彫刻と飛鳥の彫刻と、同じレベルの中に相対化していかないと、結果は何も捕えられないわけでしょう。ですから、そこではもう、仏像の持っている信仰性とかそういうものは美術史家は捨象しているはずなんです。にもかかわらず美術史を構築しながら、彫刻史を構築しながら、美術史の中に——宗教彫刻史じゃなく——宗教性とかそういうものを持ち込むのは間違っているんじゃないか。僕は、通史的に、彫刻史なら彫刻史を書く場合、そういうものは捨象されるべきだと思ひ、されていると信じますけれどもね。そうじゃないと、歴史は書けないわけでしょう。

田中(宣) そうすると、その当時は美しいと思われているものであっても——。

浅沼 いや、通史を書く場合にはそういうことも捨象しなきゃいけないんじゃないですかね。だから、戸口さん

おっしゃったように、それとまた別の享受史、評価史との対比をさせて、こっちの相対化によってなくなっていくたものをまた拾い上げなきゃいけない。僕は、一つの方法ですべてのものを捕えられるはずがないと思っているんです。一つの方法というのはほんの一部分しか捕えられない。だから、この方法で完全な芸術史ができるとも思っていない。僕はこれしかやれないからやっている。そうすると、外の人がまた別な方法でやって、私なら私の方法で捕えたことと別のものを表わし出していく、そういうことを期待してやっているわけです。

毛利 それは当然ですけれども、どの方法をとるかという場合の一種の判断基準みたいなものがある、それに従ってそれなりの自分の方法を選ぶ、あるいはこっちの側面をとって、あっちは落とすということがあるわけですね。

それと、美術の通史を書くときには信仰とか宗教性、あるいは当時の拝み方とか何とかは捨象されているはずだ、それが通史に入るはずがないと、今いわれたんですが、例えば僕の分野で、古代アテナイではソポクレスの「オイデイプス王」が優勝しなかった、あるいは二等賞だったとい

う記録があるわけです。当時優勝した作品は、今残ってないわけだけれども、歴史上最傑作と多くの人が認める「オイディプス王」を、当時の観客は評価しなかったという事実がある。そうすると、当時の基準とわれわれの基準は違うのか、それとも、当時一等、二等、三等を決めるときの手続きが、必ずしもいいものを一等とするような手続きじゃなかったということなのか、あるいはその他もろもろの要素があるのかという問題は、古代ギリシャ悲劇の歴史を書こうというときには問題になるんじゃないかと思わぬですね。それが、ソポクレスの作品がどういう背景で生まれ、あるいはそれが次にどうエウリピデスの方に移っていくかということに非常に重要にかかわってくるんじゃないかという気が、僕はするんです。

浅沼 　ただ、問題は、一等ではなくて二等であるにもかかわらず減びないで、すべての人が優れていると認めているとおっしゃったけれども、その認めているまさに評価の歴史というものがあって、それがすでに、ソポクレスならソポクレスを取り上げるべきときの理由ないし根拠になっているんじゃないですか。

毛利 　それはそうなんだけれども、しかし、歴史を書く

ときに、その当時の観客がそれをどう受け取ったかということは一。

浅沼 　だから、そこまで書く歴史だったら書かなきゃいけないと思うけれども、僕だったら書かないよ。

毛利 　でも、ソポクレスの作品そのものとかギリシャ悲劇の移り変わりを述べようと思うときには、どうしてもそれが必要になるんじゃないか。

浅沼 　必ず必要になりますかね。それがないと書けませんかね。

毛利 　歴史はね。どうしてかというと、ソポクレスの「オイディプス王」という作品をその後の人々が最高傑作だというんだけれども、その最高傑作だとする理由があるわけですね。だけれども、その理由というのは、当時のギリシャにおいては多分理由にならなかつたかもしれないという論は一つ立てられる。そうすると、その論から、例えばエウリピデスの作品は、今日から見れば劣るとか、アイスキュロスは劣るとかというけれど、それは必ずしもそうでなくて、アイスキュロスからソポクレス、エウリピデスと行く移り変わりは、われわれが「オイディプス王」を最高傑作とするような見方ではない見方で初めてうまく説明

できるということは言えるでしょう。

浅沼 できるでしょうね。別なやり方でね。

毛利 だから、そのためには、当時の観客が評価しなかったということは非常に大きな手掛りになる。

浅沼 評価によって、あるものがあるものへ転換していくという視点をとればね。

毛利 必ずしも評価が直接、転換にかかわったかどうかでなくとも――。

浅沼 だから、問題は戸口さんのやり方と似てくるけれども、評価されて残った手元にあるものをクロノロジーに当てはめて、その間の、僕にわかる限りの関係づけをやっけていくという態度をとれば、「オイディプス王」が三等であれ四等であれ、そんなこと僕には何にも構わなくなってくる。

毛利 僕には、と言うとそれまでなんだけれども、違った歴史が出てくるんじゃないですか。

浅沼 そうそう、違った歴史。それでいいんです。だから、僕のそういう方法ですべてギリシャ悲劇の歴史が尽くされるとは思いませんよ。

毛利 尽くされるかどうかじゃなくて、あるいは対象と

する部分が違うという意味じゃなくて、同じことを扱いなから違う。

浅沼 それでいいんじゃないですか。しようがない。だから、僕は全くよからぬ教師だと思いますよ。相対主義なんだ。そういう意味ではベシミズムね。わかることしかわからない。

毛利 ああ、そうですか。

浅沼 ただ、これは美学の旗色が悪そうだから、今突然本来の美学者に立ち返ってもを言うけれども、残っているということにその意義を見出すわけですよ、われわれ美学者は。残るべきであったから残ったと。というのは、価値があるから残った。価値のあるものが当該の表現のエッセンスだ。従って、残った作品を通して、その当時の表現の全体構造を把握できると確信するわけです。古典的な作品の分析を通して、連ねて出てきた構造の変化というものが、絵画的表現の変化である。そういうふうに、確信がなければできないと思うんです。

戸口 僕が知っているごくわずかの例の一つですけれども、カントは、音楽というのはくだらない、娯楽よりちょっとしかまじでない芸術だ、その中でも一番くだらないの

は純粹器楽だということを言っていたと思います。カントが「判断力批判」を公にしたのは一七九〇年。そうすると、同時代にはハイドンの器楽もモーツァルトの器楽も創られているわけですね。ベートーベンだって一七七〇年に生まれている——ベートーベンはまだ若造だったかも知れませんが、要するに西洋音楽史の中でも器楽の創造活動が最も興隆したと後には考えられるようになった時代に、大衆の一人じゃなくて、最高のエリートがそういうふうになっているわけなのですが、僕はカントは聴く耳を持たなかったのだとは言いたくありません。むしろ、カントは、こういうふうな芸術を見たかったのだなと思うんですね。さっき浅沼さんがおっしゃった享受の一つの姿がそこに表われている。これは、すぐくおもしろいということですよ。

浅沼 ただ、享受をさらに細かくやってみれば、カントが出てきたから言うけれども、例えばニーチェ——あの、ワグナーに凝り固まっていた奴が、ワグナーが大嫌いになって、ビゼーの「カルメン」がいいと言います。僕もビゼーの「カルメン」の方が好きだけれどもね。享受と言う場合、本当に事細かに享受をやるうというのだったら、

今お話の出ている、個別的なところまで行っちゃ。だから、僕の言うのは、もっと一般的に捕え得るものは、もうちょっと抽象的なレベルの享受の傾向でしかないだろうと思いますね。だから、おもしろいと思うんですよ。明確に捕え得るものは必ずしも事実性とはかみ合わないものであって、むしろ抽象的なレベルの方が、かえって明確に捕えられることもあるわけですから。

伊藤 浅沼先生が言った、そのレベルという問題は、僕には一番難しいんですよ。結局、中世文学みたいなものを見ると、最初から個別も抽象的なレベルも押さえられないという思いだけです。それで、違ったレベルで、まず対象自体を歪んだ状態で見ているわけね。

浅沼 もう一つ言えば、いろいろなレベルがあつて、一つのレベルをやることは他のレベルを否定することでも何でもないわけですね。ですから、例えば鈴木さんは「構造主義」とおっしゃっていたけれども、構造的な方法で捕えられるのも単なる一つのレベルです。むしろ逆に言えば、構造的な方法というのは、レベル規定をやるということが前提になっているわけですよ。もし構造的な方法で作品全体が捕えられるなんて豪語した奴がいるとすれば、それはに

世者の構造主義者であって、そういう意味では、レベルと
いうのは僕だって動かしていますし、それは伊藤さんだっ
て、このレベルを捕えてまた別のレベルへ移行されたって
いいわけだし――。

伊藤 これは浅沼さんの「レベル」の誤解による発言か
もしれませんが、対象に向ってある見方をすれば、当然に
視界からずり落ちてしまうものがあります。したがって全
体像をとらえる視点など安易に組み立てるはずがありません。
しかし、中世の文学を考えるとしたら、中世の文学
が見えてくるような視点を成立させなければなりません。
例えば、中世和歌は類型的な歌で、近代人が見ればつまら
ない、俺は好きじゃないという形で退けないで、類型を認
めた上で面白さがわかるような視点を見出さなくてはと心
がけていますが、つい近代人として興味が持てないとか、
好き嫌いが、無意識に入ってきたりわけです。私は、そ
れを排除しようと思っただけですけれども、いや応なし
に入ってきたりわけです。中世文学史としてのレベルが捕えられ
れば、そこからすべてのものを照らし出したいと思っ
てるわけですね。

浅沼 そんな都合のいいレベルなんていうのはないんじ

やないですか。

伊藤 ないですね。それは、自分の中で組み立てなきゃ
ならない。ただ、なかなか組み立てられないというのはや
はり、近代という問題が自分の中でちゃんと見えてないか
らかな、というふうになってくる。

世界像の構築

黒崎 要するに学問というのは、ある世界像を作る営み
で、しかも、それには空白がたくさんあるわけですね。戸
口さんに従えば、データの集積をすることがイコール科学
的な作業だということになってしまっただけで、
も、私は実際はそうじゃないと思う。あっちこっちにデー
タがあって、途中が空白で、それらをうまくつなげて、あ
るコンシステントな世界像を作る。そこで一つの、科学な
らば科学的世界像といったようなものができる。歴史なら
ば、やはり同じようにとびとびに資料があって、その他は
空白である。そこで歴史家は、ある一つの流れで空白を埋
めながら、悪く言えばストーリーだけども、展開を構成
するわけです。それが、全体としてコンシステントになる

と歴史だということになるのだと思う。要するに科学というのは、決してデータの集積じゃない。だから、その点で、何か科学ということについての理解が偏っている。

戸口 僕の考え方があさはかで見当違いなのかもしれないが、しかし、自然科学は自然の記述だという考え方もありませんか。友人などで、実際に数学や自然科学の創造的な仕事をしているらしい人たちの何人かは、研究と世界像とはそれほど簡単につながるものではないようなことを言っていましたけれど。科学哲学者や、教科書を書くような人たちなら別でしょうが。しかし、科学が黒崎さんのおっしゃるようなものなら、音楽史に関して僕の考えていることは、とくに科学と呼ばれなくてもかまいません。ただ、ある事柄を、それを知らない人にとっても、"そうであつたはずだ"と言えるようにすること、それでいいのです。そして、そこから逸脱すれば、作品的な要素が入ってしまうということなんです。作品の場合には、いくらいいと言われたって、きらいだったら——。

黒崎 それはそうでしょうね。その場合、価値判断とか何とかが出てくるけれども、本当は価値判断じゃなくて、要するにその人が研究するとき、前提に持っている世界

像みたいなものがあって、価値判断があるとすれば、その中にインプリンクントリーに含まれているんであって、価値判断として表向きに出るものではない。何か主観性とか何とかということ、あるいは価値判断とか何とかということとを、排除しようとしなくちゃならない場面がある。だけれども、どうやってもぬぐい切れないものとして世界像みたいなものが、ある研究をする場合、アプリアリにどうしても入っちゃう。入らなかつたら、何をやっていいかわからないわけだから。

したがって、価値判断云々のお話がさつき出てきたけれども、それはそうじゃなくて、何かその人の、対象についての見方——簡単に言えば世界像、歴史ならば歴史像みたいなもの——で置き換えて考えた方がいいんじゃないですかね。

戸口 例えば自然科学の場合ですと、自然のかくかくの事柄はこうであるに違いないという一つの要求をするわけでしょう。仮説は実験で確かめられもするし、またその仮説に従って何か作れば、それでうまくいくという、返ってくるものがありますね。だれも、引力があるということなんかわからないわけですよ。引力があるはずだと言うだ

けでしよう。しかし、その考え方でやってみると、電車はうまく走る、そういうことがありますね。けれども、歴史というのはもう済んじやったことで、だれもそれを確かめようがないんですね。言葉遣いがおかしいかもしれないのですが、僕はその済んだことを「出来事」と呼びます。そして、その出来事は、これも、言葉がおかしいかもしれないのですけれども、Ding an sichのように、永遠に未知なものとして横たわっている。史実は、あくまで、こうであつたに違いないという専門家の要求が専門家群に認められたものでしかないわけで、確かめようがない。それを応用してみたらうまくいくとか、いかないとかということがないわけですからね。

自然科学の場合も、一つの解釈というか、こうであるはずだというもの、世界観とか自然観とか、良し悪しの価値判断とかと無関係に成り立たないでしょうか。人間は死ななければならぬという認識は、人間は死ななきゃならないということを知らない人にとつても貫徹する認識でしょう。しかし、いい作品だとか、そうでないということ、さっき言ったように好みの問題に入ってくる。だから、僕は、研究にはそういう好みを混入させないでやりた

いということ。もしかして、ある特定の史観は本当に普遍妥当性を持つものかもしれませんが、それは確かめようがないのではありませんか。現に、唯物史観になったり何になつたり、いろいろ変わっているわけでしょう。そういうことはおもしろいけれども、しかし僕には、おもしろくないことの方がいい。おもしろくないことでは、知らない人にとつても「そうであつたはずだ」ということは、歴史に關しては言えないのではないか。

毛利 一つ、どうしても疑問なのは、今の話を聞いてみると、芸術の歴史の研究のときに、黒崎さんがおっしゃつたように、レベルの選択であれ方法の選択であれ、世界像というものが前提となつていられるわけでしょう、自分の。あるいは資料の選択も、すべてそう。そうすると、浅沼さんはこつちの世界像を取つて、違う人があつちを取つても、それは否定しないと言つたけれども、俺は世界像としてこれを持っているというときに、外のは世界像が違ふわけだから、相反する、お互いに両立しないわけですね。

そうすると、単に俺は俺、おまえはおまえというだけではすまない、どうしても世界像に戻つて初めて、その方法論の議論も成り立つし、歴史記述の議論も成り立つ。やは

り相容れないものは相容れないという、つまりどっちの世界像を取るかという問題になるはずだと思うんですね。

浅沼 それは選択しているわけで、ただ一つの方法を取り出したときに、それによってすべての方法がゼロになるとは思わない。他の方法の共存を認めるだけです。

毛利 世界像の共存を認めるということですか。

浅沼 もちろん。僕は、一つの世界像しかないなんて思えない。たまたま僕は今のところ、こうしか世界が見えないから。ただし、この一つの世界しか見えないけれども、外の世界がいろいろな形で見られているんだということ、は、わかりますよ。外の人を見れば。それを否定する根拠は、僕にはないということ。

黒崎 世界像には両立できない複数の世界像もあり得るわけですよ。それとは別に一つの世界像だけでも、その世界像を完成していくには一つの方法だけではだめで、こつちから見、あつちから見るといふふうに、総合的に一つの世界像を作っていくという作業もある。浅沼さんが言っているのは後者の方でしょう。

浅沼 僕のやったことを、だれか、神様みたいな人が出てきて、ああ、こういうアスペクトもあるんだと拾ってく

れるかもしれないという、かすかな期待があるから、僕は生きていますね。

黒崎 ただ、そういうことの外に、要するにどうしても両立できない世界像が二つ三つあって衝突しちゃうということは、別にまた認めなくちゃならない。学問をやるということは、究極的にはみんな世界像へ行くと思うんだ。科学をやるにしても文学にしても。

浅沼 そうなんだろうね。

戸口 皆さんは行きたいんでしょうね。僕は全然行きたくない(笑)。

(一九八二年一月十四日記録)