

シンポジウム

芸術研究者の文体、または

その主観性と客観性をめぐって

発言者（五十音順）

浅沼圭司	有田英也
小林宗生	佐野みどり
佐野陽子	千足伸行
田中日佐夫	津上英輔
戸口幸策	朽尾武
原田満	東山健吾
宮川達	毛利三彌

《開会 午後一時二分》

千足 それでは、時間も来ておりますので、これから約三時間の予定で、途中短い休憩を一回入れる予定です
が、シンポジウム「芸術研究者の文体、またはその主観性と客観性をめぐって」を開催いたします。これはご承
知のように戸口さんがこととして成城大学を定年退職されますので、その記念シンポジウムとして開かれるもので

す。きょう、我々に加えて他学科の先生方、それから現役の学生、大学院生、卒業生の皆さんに多数お集まりいただきまして、ありがとうございます。

進行に関してですが、今お手元にお配りしてあります参考資料、津上さんがおつくりくださったものですが、これを参考にしながら、またはこれとは全く無関係にでも、ご自由にご発言していただきたいと思っています。特に筋書きというのはありませんので、シンポジウムというよりは、ある意味では出たとこ勝負というか、流れに沿っていったほうがいいのではないかとということで、きょうは津上さんにシンポジウムの司会役をお願いしております。

それでは、時間も過ぎていきますので、シンポジウムを始めたいと思います。ただ、主観性と客観性をめぐってとか、文体という言葉にあまりとらわれないで、お手元にあります津上さんにおつくりいただいた参考資料など、具体的な文例なども載っておりますので、そういったものをたたき台としてご自由にご発言いただければと思います。

津上 文体という日本語は、スタイルという西洋語の訳語として機能しています。皆さんご存じのとおり、このスタイルという単語は一方で様式を意味するわけでして、覚えておられる方も多いと思いますけれども、三年前のまさにこの場で、上原和さんを囲んでシンポジウムをいたしました。その題が「芸術の様式について」というテーマでありました。

今回、我々が「文体」というテーマを選びましたのは、そのこととの連続性を特に頭に置いていたわけではないのですが、一方でそのシンポジウムのあるひとこまで戸口さんがおっしゃった、ある種の研究において価値づけの問題は捨象できるという考え方、これがずっと頭にありました。つまり我々自身の研究発表の様式、つまり

文体が、研究対象に向かう我々自身の価値観の問題とどうかかわるか。言いかえれば研究態度の主観性と客観性、要するに簡単に言ってしまうえば研究の内容とどうかかわるのかという問題が、少なくとも私の頭には疑問とせずと残っていたわけです。

そこで、きょう「文体」というテーマを選んだわけですが、その小見出しとして、次の四つのものを緩やかな主題として選びました。お手元にお配りしましたもの（六四―六五頁ヘレジュメ）で書き出しておきましたが、1、'Peuvre esthétique'、2、文体と論理、3、文体と身体、4、翻訳と文体、この四つの小項目を用意しました。ご発言の参考としていただければ幸いです。必ずしもこの順番に沿って、このテーマに厳密に即する形で話を進めていこうというわけではありません。

お配りしました資料についてあらかじめ説明します。（六六―七四頁参照）

資料1は、文体という問題の広がり捉えるために、styleという単語にどのような形容詞がつくか、言いかえればそれがいかなる価値の尺度ではかられるかということを書書の用例から拾ったものです。

資料2は、これからご発言いただく芸術学科の教員が実際どのような文体で書いているのかのサンプルであるとともに、内容と文体の関係という問題を考える際の手掛かりともなるのではないかと思つてつけました。比較的最近の論文ないし著書から、冒頭部分、冒頭付近を抜粋しました。一人を除き、著者の了承を得ておりませんが、これが代表的な論著ではないかもしれませんが、逆にさりげないしぐさの中にこそその人らしさがあらわれるということもあるかと思ひまして、あえて作為を排して抽出しました。ご了承いただきたいと思ひます。専任教員八人に加えて、宮川さんは非常勤講師としてただお一人加わっていただきました。

この問題は、論文を書くという我々の仕事すべてにかかわる問題だと思ひますので、芸術学科に限らず、ほか

の学科の先生方、大学院生の方々、OBの方々、どうぞ積極的にご発言いただきたいと思います。

きょうの題なんですが、「芸術研究者の文体、またはその主観性と客観性をめぐって」という文言について、少しご説明したいと思います。

「その主観性と客観性をめぐって」というのは、文体というものを通してあらわれる研究そのものの主観性と客観性のことで、主観的であったり客観的であったりするの、つまり研究であるということです。

まず初めに、文体という概念について、一応共通の理解を設定しておく必要があるかもしれません。もちろんこれから提示しようと思う定義は、単なる作業仮説にすぎませんので、これを修正ないし解体することで、もし議論が進めば、それが最も理想的なことであろうと思います。

暫定的な定義として、お配りしたプリントの一番上に書いておきましたが、「何をではなく、いかに書くか、から見た、書き手その人らしさ」と一応定義しておきましょう。少し誤解を招くかもしれないので注釈しておけば、「何をではなく、いかに書くか」といったときに、「何を」と「いかに」というのが離れた別々の事柄であることを、この文言が必ずしも意味しているわけではありません。つまり実体として「何を」ということと「いかに」ということが離れているか、それとも同一であるのか、そのことに関してはこの定義は何も述べていません。ただ、仮に同じ一つの実体であるとしても、その見方、見る角度によって違うものが見えてくる、「何を」という見方で見るのと「いかに」という見方で見るのは別の見方であるということ、この文体という概念は前提していると私は思っています。

それがいかなる場面であらわれるかということですが、それもそこに書いておきましたように、「語彙、語尾の結び方、文や段落の長さ、特に日本語の場合、仮名と漢字の使い分け、送りがなの用法、そして巨視的に、例

の挙げ方、前文から後続文への論理的移行の速度、加えて人文学的論文の場合には、注や引用の使い方、各種の記号や括弧の用法」といったもの、そういった場の中に文体というものが姿をあらわすものだろうと思います。

この文体、style という単語の用例として、さきほど申し上げましたように資料1をごらんいただきますと、これがいかなる場面に用いられるかということとは概観していただけるのではないかと思います。

もし、これまでのところでご質問やご意見がなければ、次の1の論題に進もうかと思いますが、何か今の段階で明らかにしておくべきことがありますでしょうか。

ないようですので、1の論題に進ませていただきます。

この *l'oeuvre esthétique* というのは、美的作品と訳すのか感性的作品と訳すのか、それ自体問題だと思えますけれども、まず一般的な了解として、芸術作品と論文というものは形——つまり感覚に近いもの——と意味——つまり感覚から遠いもの——との関係が、芸術作品の場合は不可分であるのに対して、論文の場合はそれが分けられるというのが一般的了解なのではないでしょうか。

たとえば詩において、語彙だけでなく韻律のような外形、外側の形、つまり耳や目で捉えられる形が一定の内容と対応するという考え方は、西洋ではプラトン、アリストテレスから言われていることですので、説明の必要はないでしょう。それに対して論文の場合、文体は内容から一応切り離されて、二次的な意味しか担わないと考えられることが多いのではないのでしょうか。それどころか、いわゆる凝った文体が論理を糊塗する危険すらはらんでいること、それは我々の多くが身に覚えのあることではないのでしょうか。

しかし、論文に二種類あって、研究主体から切り離されて対象のあり方に即しようとするものと、書き手、読み手の経験や感じ方、要するに生 *Leben* から離れては成り立ちにくいもの、この二つでは言葉というものの持

つ意味が、大きく違つてきはしないでしょうか。この二つは客観的、主観的、あるいは科学的、哲学的と分けることもできるでしょうが、今回のシンポジウムでは芸術研究に場面が限定されていますので、これを歴史的、美学的と名づけたいと思います。

そこで、戸口さんの年来の考え方であるのが、この *L'oeuvre esthétique* という概念です。つまり美学的論文というものは、この *L'oeuvre esthétique* であつて、つまりそこに表明されている思想は、その文体でしか表現できないという考え方を常々持つておられます。

そこで、まずこの概念についてご説明いただきたいと思ひます。戸口さん、お願いします。

戸口　では、ただ今、津上さんが非常に明解に前提をお話しになつたことを踏まえて、少し感想を述べさせていただきます。

芸術を扱う論文には、広い意味での歴史的論文と、美学的論文の別があるということを前提にしておきます。私が長年成城に勤めている間に言つてきたことの中で、特に美学の方たちに軽蔑されていたのは、美学は狭い意味の学ないしは科学ではない、美学の論文はいわば美学的作品だという考え方です。もちろん美学が広い意味での学でないと言つつもりは毛頭ありませんし、また、美学といわれるものが、学として程度が高いとか低いとか、そういう価値の問題を含めてはいるわけではなくて、ただ種類が違つたらうと言つてきただけです。それは、たとえば、標題音楽と純粋音楽とは種類が違つたというようなことです。仮に標題音楽を純粋音楽と受け取るとすれば、それはやはり間違ひでしょう。

今、津上さんが言われましたように、私は、やはり美学の論文では、表現そのものがより重要ではないかと考えています。表現が重要であるということは、言語で書かれている以上、文体が重要であるということであり、

要するに、ある芸術作品の場合に、ありきたりな言い方ですけれども、いわゆる内容というものと形式というものが分離できないとすれば、美学の論文はそれに近いのではないかと考えているわけです。

もちろん、そこには当然、芸術表現とは異なった言語の論理があるわけですし、それは、詩的表現とか、あるいは、さらに言えば、普通の意味の何かを指示する内容はなくて姿形しかないのではないかと思われる純粹器楽などとは全く違うものであることは申すまでもありませんが、やはり論理とはいってもそれは言語の論理であり、たとえば数学的論理のように、その論理によつてひとたび証明されてしまえば、人間の頭脳構造が基本的に変わらないかぎり、ある定理が覆されることはないというのは、本質的に異なっていると思われまふ。また私ども主として歴史にかかわっている者とすれば——ただ、一口に歴史研究と言つても、特に田中日佐夫さんの終極的に考えられる歴史研究と、私のやつてきた歴史研究とはだいぶん食い違つているのですけれども……。簡単に言えば私は、より数学に近い、一旦証明されてしまえば覆されないであろうというようなところだけを狭い意味の学的歴史研究と考えているのに対して、田中さんの場合には、より壮大な思想とでも言いますか、そういうところに踏み込まなければ本当の歴史研究ではないと、多分そういうふうにお考えだろうと思うのです。

それはともかく、狭い意味の学としての歴史研究では、一度証明されてしまえば、できれば覆されないだろうというような事柄を捉えて、それを探究するわけです。そこには基本的には価値観は入りません。もちろん何を取り上げようとするか、何を取り上げようとしたかということに関しては、個人の価値観が前提になつていますけれども、その学的手続き、ならびにその結果には価値観は入らない世界という意味で、そこではより数学的な証明に近いことをやっていると思うのです。

それに対して、美学の論文の場合は、常に価値観が入らざるをえないし、また、ひとつの表現にならざるをえ

ない、そういうものではないだろうかと思ひます。一例を挙げれば、私は成城で上原さんや浅沼さんたちとお付き合ひすることを通じて、多少とも美学的な思考になじむことができたことを非常にありがたひと思つてゐるのですけれども、素人のくせにいつもがちゃがちゃ言うものですから、浅沼さんとは、いつも、論争、と言へば聞こえはいいのですが、喧嘩ばかりして過ごしてきたというような間柄なんですけれども——ささやかな知識の中からあえて一例を挙げれば、たとえばカントは『判断力批判』の中で芸術に序列をつけていますね。間違つていたら言つてください。彼は言語による詩は一番高級なものであり、純粋器楽は一番低級なもの、娯楽に近いものというような序列をつけていたと思ひます。カントが『判断力批判』を書いていた時期は、おそらく一七八〇年代だったでしょうが、一七八〇年代といへば、ハイドンの円熟期にあたり、モーツァルトも、最晩年とは言わなまでも、すでに一七八五〜八六年度の純粋器楽の傑作の「森」を生み出していた時期です。

カントとハイドンやモーツァルトが全く別の大陸の人であつたのならともかく、彼らはいわばゲルマン系の思想家であり音楽家であつたわけですから、いかにケーニヒスベルクから一步も出なかつたとはいへ、カントのよきな文化人がハイドンやモーツァルトの音楽を聴いたことがないとは思へないし、少なくともそれについて語れるのを聞いたことがない、読んだことがないとはとても思へないのです。そういうカントが、同時代のハイドンやモーツァルトの純粋器楽を芸術の中で最も低級なものとして位置づけているのです。

ところが、それからしばらく経つて、十九世紀も大分進みますと、今度は逆にシヨーペンハウアーとかニーチエというような人たちが、純粋器楽こそ諸芸術の中で最も高級なもので、諸芸術の中心であり、ほかの芸術はそれとの関係において評価されるべきであるというようなことを言いだします。

もちろん、それぞれの説は、論証なるものによつて裏づけられています。私は、たとえばカントは音楽を聴く

耳を持たなかった、音楽を理解することができなかったのだというふうな見方、ないしは捉え方はしたくありません。むしろ、カントはあの時点で、諸芸術の在り方や關係をそういうふう考えたかったのだな、と思うわけです。『純粹理性批判』などで構築された理論を踏まえたある種の価値観があり、それに先導されて、ひとつのすばらしい、まさに l'œuvre esthétique をつくり上げたのだと私は解釈するわけです。それはすばらしい世界であつて、一人の天才の所産と認めざるをえないし、私もその世界に対しては憧憬の念を惜しむものではありません。

しかし、美学会での発表などを聞いていますと、たとえば、カントのこういうところはもうちよつときちつと証明されるべきであつたとか、あるいはこういうところは論理的にちよつとおかしいとか、そういうような内容のものがかなり多かつたのですけれども、私はそういうふうな美学作品を捉えたくないし、また一種の揚げ足取り的な研究などはしたくない、あえて言えば、そういう発表はあまりおもしろくないと考えているのです。

それは、たとえばモーツアルトの作品を聴いて、ベートーヴェンみたいな和声法を用いていないからおもしろくないと言っているように私には受け取れるのです。一方、美学の論文の場合、全体としての姿形にある種の整合性があつて、私をそれなりにおもしろがらせてくれさえすれば、それでもう充分すばらしいと思うのです。それは、モーツアルトのある協奏曲を聴いて、そこにベートーヴェンによって新たに開発された和声法など全くないにしても、全体としてすばらしいならすばらしい、つまらないならつまらないというふうな判断したほうがいいと思うのと同じです。そもそも、純粹音楽をめぐるこのカントかニーチェの考え方のどちらかが正しければ、どちらかは間違っていることになるでしょう。私が少なくとも美学作品に接してきた態度はそういうものですし、美学の論文をそういうものと考えているわけです。このような考え方は、美学者たちからは、どうもおかしいと

思われることが多いようですけれども、私としては、どうしてもそういう考え方から離れられない状態で、定年退職を迎えることになったというような次第です。

津上 一つのキーワードとなったのが全体的整合性、そしてもちろん歴史研究の位置づけ、あるいは証明という事柄でしょうか。ほかにもあるかもしれませんが。どうぞご自由にご意見を。

淺沼 戸口さんがおっしゃったような意味で、私が美学者であるかどうかはわかりません。戸口さんが美学の論文を美的作品と言っていたとき、モーツアルトのそれと並べていただいたのは光栄です。私は歴史研究に関してまるで無知なんですけれども、ただちよつと気になっていいることはあるんです。戸口さんは今、歴史研究について話される際に、数学的証明を例にお出しになりましたけれども、少なくともここで問題にされているのは芸術史、芸術の歴史的研究だと思いますし、私の考え方から言えば、数学という領域と芸術という領域との間には、「のような」といった言葉ではつなげられない、何かかなり深い深淵が横たわっているという気もするので、その辺をいっただいどういうふうに考えればいいのかと思います。

芸術といってもこれまたたくさんあるわけで、たとえば造形芸術などの場合は、作品が明瞭な物質的な基盤というものを持つているわけですね。キャンバス、その上に塗られた絵の具の斑点とか、あるいは刻まれた大理石とか、鑄込まれたブロンズとかいったような明瞭な物質的な基盤を持つているわけです。したがってその物質的な基盤がたとえばループルというところにあるとか、法隆寺の金堂にあるとか、そのあり場を明瞭に特定できる場合には、少なくとも物質的な基盤に関しては、物にあたって実証的に研究し、記述するということは充分に可能だと思えます。

ところが、その作品が明瞭な物質的な基盤を持っていないと思われるような領域もあるわけで、その例が戸口さ

んのご専門の音楽でしょう。私の考えでは、音楽の作品は、意識に対してその都度あらわれ出る、現出するという特性を持っており、物質的基盤が定かではありません。どこに行けば本物に出会えるという、そのあり場が全くわからない。その場合には何について客観的、実証的に研究し、記述できるのかということが、ちよつと私にはわかりにくい。あるいは楽譜がそうだとおっしゃる方もいるかもしれないかもしれませんが、たとえばキャンパスとその上に塗られた絵の具の斑点が、ある絵画作品の基盤であるというような意味では、楽譜はある楽曲の物質的基盤ではありえないということとははつきりと指摘しておく必要があると思います。

あくまでも私の場合には芸術研究ですから、実証性ないし客観性が問題にされている場合でも、作品をめぐる研究というふうを考えるべきだと思いますので、こんなことを言っているわけです。たとえば音楽の研究というものがもし厳密な意味で客観性や実証性を持ちうると思えば、多分その場合の音楽というものは、おそらく楽譜に還元されているのではないか。楽譜は確実に残っており、たしかにそれは変わりようのないものとしてあるわけですが、おそらく実証的であり客観的である音楽研究というものは、楽譜によって明瞭に——明瞭にと言つても、この場合の明瞭等も実は相対的でしかないと本当は思うんですけれども——規定されるような要素、たとえば音の高さ——これも相対的だけでも、ともかくある楽譜があれば、楽譜によって音の高さはかなり明瞭に規定できるでしょう——、音の長さ——これもメトロノームか何かで一秒間に幾つと規定すれば、きわめて客観的に規定できると思います。それでその楽譜によって明瞭に規定されるような音の高さとか音の持続などといったような要素によつてその構造を規定されるものに音楽は還元されていると思うのです。それ以外の要素は全部捨象されてしまっている。

つまりこの場合、研究対象と受容対象——研究対象としての作品と受容対象としての作品——の差異というも

のが厳密にあるわけで、楽譜に依拠する実証的研究は、その差異を捨象して、楽譜によって規定される研究対象を、音楽と名づけているのかもしれない。

そういうひとつの問題点があるわけであって、歴史研究には実証性ないし客観性が要請されると思うんですけども、それが少なくとも芸術という領域、特に作品にかかわる場合に、いったいどの程度まで本当に言えるのか。もう一度繰り返し返せば、客観性と実証性を追究すれば追究するほど、そこで語られる、記述される対象になっているものは、普通私どもが聴いている音楽、私どもが見ている作品というものから離れていくのではないか。

私の観点から言えば、私にとっては芸術作品というものは私に対してあらわれてくる、受容者に対してあらわれてくるもの以外ではありえないわけだし、そうすると、もしそういうものが作品であるならば、私に対してあらわれた作品を記述しようとする場合には、その言葉は必ずある主観的契機を介在させなければならぬでしょう。

それから、意味集合体として作品を捉える場合でも、私は作品は、いわゆる言語的なシグニフィケーション、意味作用、記号作用のレベルだけに還元できないものだと思っています。私たちが芸術の意味と言う場合——これも芸術のジャンルによってまた違いますけれども——、むしろシグニフィケーションではなくてセンスというふうに名指されるものではないかという気がする。そうすると、言語活動によってある程度ダイレクトに対応できるものは、意味集合体としての芸術のシグニフィケーションのレベルだけであって、もしほかにあるとすれば、それはほとんどメタファーによってしか語りえない。だから、作品を作品として捉えてそれについて語ろうとするならば、その言説は多かれ少かれメタファー的ではありえないのではないだろうかと考えております。

たぶん戸口さんは実証的な研究の対象を楽譜に限定されているのでしょう。このことはお聞きしておりません

けれども、記述対象としての作品と鑑賞対象・受容対象としての作品との間に乖離があってもかまわないし、むしろその乖離をあえて論説から外して、研究対象として還元された作品について実証的に記述するのだとおっしゃると思うんです。それはそれでいいと思うのですが……。ただ、どこまでいっても作品とは何であるのかという問いは私の中に残り続けていくでしょうし、芸術研究とはいったい何なんだろうなという疑問は、多分これからも消えないだろうと思います。

津上 議論の進め方としては、おそらく二つの方向があるだろうと思います。今の最後に言われたメタファーということですね。語り手がいかに語るかというのがまさに作品の捉え方だという問題。それと、さつき戸口さんの言われた言葉をそのまま使えば全体としての整合性、その全体というものをいかに研究者が捉えるかということも、今の浅沼さんのご発言とかかわるのだと思います。その二点にかかわるご発言、あるいはそれ以外のご発言で何かありますでしょうか。

戸口 こうして、つい浅沼さんとの論争になる(笑)。私が狭い意味の学問的ないしは科学的、あるいは実証的と言う場合は、浅沼さんが今言われたような音楽は対象にしていないんです。それは音楽とかかわりのある或る部分というようなことです。たとえば古い楽譜があると——前に様式論のときにもちよつと触れたのですが——今ふうに言いますと二拍子なのか三拍子なのかどちらかわからないようなときに、こういう理由でこれは二拍子なのだと言うだけなんです。また、この節はドミレではなくてドシドだと言うだけであって、ドミレとドシドのどちらがきれいかわからないかというようなことは、あつしにはかかわりのねえことでごんすというような(笑)、そういう分野でしかやらないわけです。

ただ、私も音楽にかかわっている以上、浅沼さんが言われたような音楽についてもかなり発言はしてきたわけ

ですが、私としては、そういうのは全部エッセイ（隨筆）というつもりでやってきました。ただ、大分前ですけれども——自分のことを言うのは恐縮ですが——エッセイ集を出していただいたところ、一部の人たちには、全面的ではないまでも学術的論文集と見なされる部分があったらしくて、美学者の方たちが批評の対象にしてくださったことも事実です。

毛利 話が高級なほうにいく前に、それに話が美術史のほうにいくと、また全然違った方向にいつてしまうので、ちよつと先に言っておかないと私の出る番がなくなるかもしれません。別に言いたいことがあるわけではないのですが、一言だけ話させていただきます。

きょうは皆さん、そうらしいのですが、全く準備なしの会合だということ、いきなりここで、この津上さんのレジユメを見た上で話が始まったわけなんです、私はご存じのように、まず整理をしなければ気がすまないところがあつて、ですから研究者としてはあまり高級ではないのですが、このレジユメで、まず一番の *l'oeuvre esthétique* のところの並べ方が私にはちよつと腑に落ちないというか、私の考えとは違うので、そのことを最初に言っておきたいと思ひます。

最初の主観的・客観的、客観的・主観的、これは異論がないところですけども、私の考え方だと、科学的は哲学的と対立するのではなくて、むしろ美学的と対立して、歴史的と哲学的が対立、というよりも対になるというのが私の了解です。ここに専門の方はたくさんいらっしやるけれども、たしかアリストテレスが歴史的なものと哲学的なものというふうに出していたと思うんです。

一方、さきほどからの話は、歴史研究か美学研究かというよりは、科学的な研究なのかそれとも美学的な研究なのかということのように私には聞こえています。私自身は、作品を対象にするかしないかということも問題か

もしませんが、我々の研究は歴史的なものや哲学的なものとの両方含んでいて、これはどの分野でもそうだけれども、歴史研究と理論研究がある。それは両極端に分かれれば全く離れるわけですが、おそらく我々の人文科学の研究というのは、歴史的研究と理論研究つまり哲学研究というものはほとんど不可分だと思っているんです。そういう我々の研究が科学的なものなのかあるいは美学的なものなのか、純粹に実証できるものなのか、それともかなり我々の主観がまじわるのかという話になるんじゃないかと思うんです。

この美学的というのは、日本語の場合には芸術的と言つてもいいんじゃないかと私は思います。外国語で芸術的と言うとちよつと違つて、あれは技術的なニュアンスが入りますから、おそらく美学的と言つたほうがいいと思うんですが、つまり美学的、芸術的と言うとき、さきほどからの話にあるように、そこでは文体あるいは形式というものが中心である、あるいは文体や形式から内容が出てくる。もちろん形式と内容は不可分ですけども、つまり内容というものは形式から出てくる。

それに対して科学あるいは科学論文というものは内容が問題であつて、その内容から形式が出てくると、あるいは論文はどういう形式で述べるかというのが出てくる。もう一步進めて言えば、芸術の場合には内容というのは非常にあいまいで、形式と内容とをもし区別するとすれば、内容は、芸術の場合、かなり疑問符がつく。それに対して科学のほうは形式あるいは文体に対して疑問符がつく。極論すれば、芸術とは形式、文体そのものであつて、科学は内容そのものだというふう言つてしまつてもいいのではないかと思つています。

そうになると、我々の研究はどちらかという場合、さつき戸口さんは、美学的な論文というのは形式なだけだけれども、私がやっていることは内容だと言われたように私には聞こえました。

ただ、最近私が考えているのは、客観的・主観的というレベルで、客観的・主観的は通常は科学的・美学的に

ほとんど重なるように考えられるし、今淺沼さんが主観的と言われたときにもややそういうニュアンスで述べられたように思いましたが、私がこのごろ思っているのは、この客観的に対する主観的というものについて、かなり個人的と言ってもいいようなレベルのことを考えていて、この個人の問題を出すというのは、普通我々の研究では邪道に近いと、私も思っていましたし戒めてもいたのですが、最近はどうも、対象に対して存在する自分自身の世界というものをあまり厳密に区別しないような研究、それが求められているのではないかという気がかなりしてきて、その試みを少しずつしています。このことに関してはもう少し説明がいるかもしれないですが、ちよつと前もつてこれだけ述べさせていただきます。

津上 最後に対象と自分自身の関係ということが出てきましたが、このあたりに問題が収斂するかと思えます。さきほどの全体性ということで、つまり作品というものをどこから規定して——どこからどこまでが作品であつて、どこから先は作品でないのかという淺沼さんのおっしゃったこととも関係して、その問題は物としてあるかに見える美術史にも等しくあてはまるという考え方もできると思ふんですが、この辺で美術史の方のご発言をいただきたいと思います。

田中 今、私なんかが考えると、話が非常に難しいほうにいつているんじゃないかなと思ふんです。私は無知だからわからないとか、こういうことは私は言いません。これを言いだすと、議論というものはどんどんより狭いほうに入つていくおそれがあると思うので、そういうことは申しませんけれども、もうちよつとわかりやすいほうから入つていったほうがいいのではないかなと思つています。

それで今、たとえば淺沼さんが音楽と美術作品というものを例に出されましたけれども、私はこれはどこまでも程度問題であつて、美術作品なんかは、これは美術作品を取り上げている方は皆さんご存じだろうと思ふんで

すけれども、たとえば奈良時代の法華堂の日光月光にしたって、初めは極彩色で塗られていたわけですね。ところがこの極彩色の色彩なんていうのは、いつの間にか全部剝落、変色、褪色してしまつて今は真つ白にしか見えない。それだつたら音楽と少なくとも色彩に関して言えばいいんだけどがどう違うんだろうか。彫刻作品というものを見るときに、真つ白いものを見るか、原色で塗りたくつてあるものを見るか、これはやっぱりものすごく違う。もしかしたらこれは真つ白に見えるので我々は非常な誤解に陥っているのではないだろうか。これはギリシア彫刻でも何だつてそうなんでしょうけれども。

そうなるかどうか……。もちろんこれは音楽のように一回奏でられたものがその限りにおいて消えてしまうものとは違います。けれどもそれは程度の問題であつて、その程度の問題というのを論じだすと、それと主観というものと客観というものを絡み合わせて論じだすと、これまた非常に難しいところに入り込んでしまつてくるのではないかなと私は思っています。

それで、たとえば私はもうちよつと、今これを申し上げていいかどうかかわからないんですけども、芸術作品というものを学問として取り上げること自体ができるものなのだろうか、できないものなのだろうかということ、まず申し上げておきたいのです。それは、日本という国は非常におくれているところはおくれているので、そういう日本の例をここで言つていいかどうかわかりませんが、日本において美術作品というものを取り上げる場合に、やや具体的にその画面のことについて何か書いてあると思えるのは鎌倉時代に入つてからじゃなくかと思ふんです。もちろんそれまで、『源氏物語』や何かを丹念に読めば、いい絵を描けたとかいい絵だとか何とかということは言つていますけれども、それだけのことで、これはリアリズムだとか、これは非常に写實的にいいものなんだとか、これは写實性が足りないんだとかというふうなことを言いだしたのは鎌倉時代であつて、それ

も『古今著聞集』にちよつと出てくるだけで、あとまたしばらくこういうことは言われなわけです。

そして、江戸時代の前期になってから、狩野永納が『本朝画史』を書いていますが、それなどを見ても画人伝、つまり画人の伝記であつて、その作品について具体的に述べる、たとえばこの枝ぶりが非常に勢いがあるとか、ここは群青と金箔の輝きが非常に衝撃的であるとか、こういうふうな言い方は何もしていない。そして永納という人は絵描きですから、縮図もしているはずなんです、この絵はこういう図柄なんだよということはいは實際にはいろいろとやっていいるはずなんです、ところがそれを『本朝画史』の中に図版として挿入したり、あるいは文章で記述するということはしていないのです。長い間こういうことはしていないですね、絵描きたちは。いわゆる画論というものを書いても、この絵はこういう絵だったよなんていうことは言わないわけです。それが出てくるのは、私は江戸時代後期の谷文晁あたりではないかと思つていゝんです。縮図を画論あるいは画史の中に入れて、これはこういう作品なんだぞということをやつて、これはまた寛政の改革をやつた松平定信なんか絡んでくるんですけれども、そうやつてだんだんこういう絵画の歴史の中に、絵画論の中に、そういう図柄というものが入つてくる。

そして、現在では写真を使わないと美術史はできないんだということになつてしまつていゝんですけれども、はたしてそうなのかどうか。私は、今のように何でもかんでも写真を使つてやること自体がどうも墮落時代だなどという感じをずつと持つていゝ人間なんですけれども、それはさておいて、これはもういとも簡単なことなのですが、こうも言えるのではないのでしょうか、言葉で言えるものだったたら絵なんかなくなつていいわけですね。あるいは言葉で言えるものだったたら楽器なんていうものがなくなつて、音楽そのものもなくなつていいわけですよ。ところがちゃんと音楽なら音楽、絵画なら絵画、彫刻なら彫刻というものがあるのは、言葉やほかのもので

は言いかえられないものをそれぞれ一生懸命形づくっているんだと思うんです。そういうふうなものを言葉で言うにはどうすればいいんだろうか、そんなことがはたして可能なことなのかということ、私は初めから——少々オーバーに言えば十代の終わりくらいから現在まで、いろいろと試行錯誤していると言うしかありません。

それからもうひとつ、芸術作品というものは、やっぱり我々が感じるからこそ芸術作品だと思うんです（価値判断そのものの問題はまた別に申し上げようと思いますが）。ところが、論文というものは——これはこの辺から始まったかどうかと思つていたんですけれども、論文というものは、これは私の学生時代でもそうだったのですが、「私はこう思つた」「私はこう考えた」「私はこう感じた」という、「私は」とか「私が」というものを入れると論文じゃないよということ、まず学生は指導されるわけです。これは本当にこれでいいんだろうかというところに、私はなるわけです。「我思うゆえに我あり」ということが近代人の第一歩とするならば、そういう中で学問が今の形になつたというのだつたら、やっぱり「私はこう感じるんだ」「私はこう考えるんだ」「私はこう見たんだ」ということをまず言わないといけないのではないかと思うんですけれども、これを言うと、これはもう論文じゃないんだとなつちやうですね。論文じゃなくなつていいんです、これはまた後から申し上げますが、論文であつてもエッセイであつても、また戯作でもいい、何だつて、自分の考えがすなおに語られているならばそれでよいと思うのですが、それが文体だと私は思っています。そしてそれは時代性ということに深くかかわつていて考えています。それはともかくとして、そういうひとつの「私は」というものを排除したような文体が論文に要求されているということはどうなんだろうか。そういう問題がまずあるのではないかなと思つていて、私は。

津上 対立点が明確になつたと思います。もし議論を整理してよければ、「私はこう思う」「私はこう感じる」

という文章が論文の中ではたして文体であるのか、それともそれが論文の内容に属する、内容と文体と分けるのはまた問題かもしれませんが、そういうふう整理してみてもいいかがでしょうか。それについてはご意見はありませんでしょうか。

千足 私に興味あるのは、むしろ今津上さんが配ってくださった3と4のほう、翻訳と文体とか、そちらのほうに興味があるんです。今の田中さんの話から始めて、意見というほどのものではないんですけども、いわゆる美術史という学問 日本美術史もそうでしょうが、西洋では美術史自体が非常に若い学問で、西洋では比較的最近まで美術史というのは半人前の学問みたいに見られているところがあつたわけです。現にオックスフォード、ケンブリッジ大学でも、たしか美術史という講座が正式に置かれたのは第二次大戦後のはずで(1)。それまで一種の教養科目的な意味での美術史を講義することとはあつたかもしれないけれども、きちんとした、いわゆるアカデミック・ディシプリンとして大学で研究するに足る専門学科、専門領域として美術史が確立されたのは、本当にまだ百年ちょっとなんです。たしか、ベルリン大学で、次にウィーン大学で十九世紀の半ばごろに初めて講座が置かれたというのが最初であつて、学としての認知はおそかつた。そういう負目(2)というのを美術史をやるヨーロッパの人は多かれ少なかれ感じていたわけであつて、外部から見れば要するに美術史なんていうのは趣味的である、美術作品というの鑑賞すればいいんだ、あるいは集めればいいのであつて、それを哲学や神学のようにまじめに論じたり考えたりするに値しないものだというような、好事家の擬似学問であるというような見方というのがあつたし、美術史をやっている人もおそらく心のどこかでそう感じていたわけですね。それをいかにして、さきほど客観的とか科学的とかいう言葉が出てきましたけれども、公的認知が得られるような「大人」の学問としての基礎づくりをしていくのかという課題、そこで彼らはおそらくいろいろと悩んだと思ひます。

一例を挙げると、日本でも大変有名なヴェルフリンの『美術史の基礎概念』という名著がありますけれども、あそこで彼が絵画的に對する線的、デッサンの、空間的な深さと浅さ（平面的）といった有名な五つの對概念を立ててルネサンスとバロックを論じ、一世を風靡したわけですが、彼がルネサンスやバロックの美術をあいう形で非常に明解にやったということの背景には、やはりそういった一種の客観性というか科学性というか、だれもがなるほどと認めてくれるようなものを提示しないと美術史は学として成り立っていかないという思いもあつたと思います。今の田中さんのお話とも関連しますけれども、私はこれをとても美しいと見る、私はこれに感動する、あるいは逆に感動しないといった意見、主張だけを振りかざしていたのでは学としての客観性が成り立っていかないという危惧の念はおそらくありました。そういったところからも美術史学というのはおそらく発展してきたようにも思えます。⁽³⁾

津上 いかがでしょうか。もしなければ、さきほどの田中さんのご意見を受けるような形で、2の文体と論理という話題に移ることも考えられるのですが。

毛利 田中さんの言ったことと私の言ったことはちよつと違うんですね。それは皆さんもおわかりだと思んですが、浅沼さんがさっき言われたことはかなり田中さんの言われたことと通じるのではないかと思います。ですが、私が言った個人的というのは、「私はこう思う」とか「私の考えでは」というのとはちよつと違うんです。それはあつてもなくてもいいんです。けれども、対象の世界と自分自身の世界というものを対立させて、たとえばある作品について述べるときに、それが過去のいろいろなことを扱っているとすれば、自分にはそういう経験はないことをはつきりさせる。早い話が、第二次世界大戦だつてもう経験していない人が多いと思いますが、そういうときに自分は全然戦争について知らないが、それをどうするかというような問題ですね。それをあたかも

知っているかのように話すのではなくて、自分は知らない、自分には戦争についてはこういう経験しかないんだということこそへ出す。これはちよつと極端な例ですけれども。そういうことを私は言ったのであつて、田中さんが言われたように、「私がそれをどう感じたか」というのは、さつき淺沼さんも明確に言われたように、それ以外言いはないと思うんですね、美術作品にとつては。自分がどう感じるかというのが中心だということ、おっしゃるとおりなんです。

ただ、それが文体の問題になると、私はそういう文章はどちらかという嫌いなんです。「私はこう思う」とか「何とかと思う」と、最後につけ加えるべきだと、上原さんがよく言われていたんだけど、私は外形だけでもいいから客観的なふりをしたほうがいいと思つてゐるんです。それは一方でやはり客観性は必要だと思つてゐるであつて、あえてそれを「私は思う」とか「私はこう思う」というのは、ちよつとごまかしに聞こえる場合が多い。だから、私がさつき言つたのは、そのこととは違ひます。

津上 論文において、要するに主観性と客観性というのが明確に区別できるというお立場だと思ひます。

それでは、2に移らせていただいて、必要に応じてまた元に戻るといふふうにしてみましょうか。特にこだわらなければ全然ないのですが。

要するに、ここまで話してきてだんだんわかつてきたのは、論文において、文体の問題というのが単なる外皮のようなものではないのではないかと思ひます。つまりそれは論理そのもの、いわば論の落とし方ですね。どこまでいけば論が成り立つてゐると見る事ができるか、そういう問題と密接にかかわるのではないかと思ひます。

そこで、恥をさらしまして、私が十五年ほど前に書きました文章を出してみまして、ここでの文体というのが

論理とどうかかわるかということ、一例として皆さんにごらんいただきたいと思えます。一応読み上げます。

これはプトレマイオスという人の音楽理論を述べているところです。

「さて、宇宙調和論の中でこの第七章に対応するのは、表に見られるように第十二章である。」ちよつと内容は置いておかざるをえないのですが。「この章ではトノスの変化が諸天体の緯度変化にあてはめられるが、その際の手続きは第七章と驚くほどの共通点を持っている。

第一に、トノスの変化を持ち出す根拠として、それが必ずしもゲノスの変化と相即しないことが挙げられ、第二に、始めトノスの変化と軌道変化とが、運動対運動として重ね合わされていたが、すぐにそれはトノスと軌道との、つまり静止したある意味の存在と存在との、個別的对論論に取って替わられる。第三に、ここでも少なくとも文面の上では、トノスが高低の位置関係としてとらえられ、第四に、七つのトノスのうち具体的に名の挙げられるのは、まずドーリオス、次にミクソリユーディオスとヒュポリユーディオスである。

こうなると、この第十二章と第七章が意図的に同じ構成を与えられたことには、もはや疑いの余地がないであろう、念のため付言すれば、二つ章で何らかの齟齬を来たすような箇所はひとつもない。」というふうに私は書いています。

つまり、ここで四つの一致を二つの章について挙げてはいるわけですが、この四つの一致をもって二つの章の対応が証明されたと考えるのかどうかについて。少なくとも人文学において共通の了解のようなものはないのではないかと思えます。それを論証ずみと考えるか否か、具体的に言えば「確実である」と書くか、または「ひとつの可能性がある」と書くか、あるいは「もはや疑いの余地がないであろう」と書くかという表現の問題は、論理性と連続した事柄なのではないかと思うわけです。この事態は、さきほど私が歴史的・美学的と分けました、あ

るいは哲学的・歴史的でも、とにかくあらゆる種類の論文にそれはあてはまって、研究者が論文を書くときに日々直面する問題なのではないかと思えます。

この点についてご意見はおありでしょうか。それでは佐野さんか東山さん、いかがでしょうか。

東山 プトレマイオスの音楽論については、私にとって興味がないのでその旋法についてもゲノスについてもこの論議に加わる資格はありません。私は常々、限られた専門の分野のみの内で語る場合と、他の分野の人々が加わっている場合とを分けて考えるべきだと思っています。と申しましても、私自身仏教美術を「縁無き衆生」に説く難しさをいつも痛感しています。

「芸術研究者の文体」について、まず前提として人文科学の研究者は作家ではないということです。芸術家ではない以上、美文を銜う必要は全くありません。『文心雕竜』ぶんしんちようりゆうは、中国の六朝・梁の時代の劉勰りゅうけんが著した古典的名著ですが、この書を著した目的はその序志篇によると、内容が空疎な美文麗句が氾濫した当時の文学を正すことにありました。文学でさえ本を離れて「羽を飾り画を尚す」ことを避けなければならないとしたら、芸術研究においては、他人に伝達するための普遍的な言葉で表現する客観的な方法が要求されるはずで、研究領域の違いや個人個人の性格によって、文体の違いがあるのは当然であつて、研究者の文体云々を論ずること自体ナンセンスです。一方、人文科学としての美術史は当然客観性を重視しなければならないのですが、美術作品という感覚的な対象を扱っている以上、主観的な言葉で言いあらわす可能性を内在しています。自分自身が好きな作品に対して、その良さを人に伝えたいという意志が働くとき、どれだけ客観的になれるかという問題があります。次に美術作品を歴史的に捉えるということの重要性についてですが、たとえば大和の古寺に関する随筆などその静かな佇まいとか、飾り気のない美しさとかを称賛する言葉をよく目にします。そのうえ、飛鳥、白鳳、天平

時代というとなんとなくロマンチックな情緒を強調する傾向がありました。彼らは、現実の歴史の中で寺院建立の裏にさまざまな権力闘争が繰り広げられたことについて、考え及ぶことは少なかつたのではないのでしょうか。さらに、大和の古寺が彩色されずに保存されている現状について、飛鳥・天平の人たちが見たらどう思うでしょうか。現に『古事記』や『万葉集』に「青丹よし」という枕詞がありますが、都の建物に群青や丹がぎやびらかに塗られていたことに美しさを感じていたからでしょう。ところが近世に入つて茶道や俳諧で侘・寂という境地が尊重されるようになると、このような芸術概念が茶道と結合した美術に対して要求されるようになり、ひいてはそれがあたかも日本人の伝統的な美意識であるかのように言う人も出てきました。私自身も奈良へ行き唐招提寺の南門を入つて感じる落ち着いた雰囲気が好きですし、また、大学に入つて間もなく初めて唐招提寺の金堂を仰いだとき、その屋根のぐんぐん上昇する瓦の列、高く伸びる棟の稜線、これこそ天平の美だと思つたのもつかの間、建築史の太田博太郎先生から屋根の部分は鎌倉時代の改修だとの解説があつたのです。今、津上さんが歴史的・美学的と分けられましたが、美術史の初学者だけではなく、研究者が文章を書くときいつも直面する問題だと考えています。

ちようどこに私のフィールドノートのスケッチの部分を持ってきましたが、これは大同の方山永固陵付近で発掘された北魏の仏像の壊れた状況そのままを写生したものです。基礎調査の丹念な作業の中から、どのような位置から発掘されたか、どのような歴史的背景がこのような仏像を生んだのか、仏像の元の形や組み合わせはというように、いろいろな角度から考察していくのが私の基本的研究方法です。この調査にかかわる報告書も、当然このスケッチのように正確を期さねばなりません。かつてある人がある学生の修士論文に対して、文章が解剖学的所見のようだと批判しましたが、私のフィールドノートの文体はまさに「解剖学的所見」的文体と言えます。



10.0 cm

7.0 cm

山西省大同市永固陵

▶東山フィールドノート(部分)

一方、中国には「古為近用」という言葉がありますが、美術史研究者は現在の美術創作のために古典的名品を紹介する役割が課せられています。対象の価値判断とその美的特質をわかりやすい簡潔な言葉で正確に分析する役割です。この場合「解剖学的所見」ではないことももちろんですが、空虚な美辞麗句を連ねた結婚式の挨拶的でもない客観的な叙述に努めるべきでしょう。研究者が、事実や意志を伝達するときに、まず、書かれている事実がわかること、次に、筆者の意図がわかること、第三に、筆者の思想を表明することにあります。私の文体はその中からおのずと形づけられているはずです。

津上さんの「プロレマイオスの旋法エートス論」とは全くかみ合わなかったかもしれませんが、「文体と論理」についてはある程度あてはまるのではないかと思います。現状のまま対象を正しく伝えていくとともに、自分のあらゆる創造力を駆使して対象を分析していくというのが、私の真意です。

佐野みどり 今までいろいろ皆さんのお話を伺って

て、このシンポジウムのテーマというのはすごいものだという感じがしてきました。期せずして皆さんが自己言及せざるをえない、そういうテーマなんですね。私は自己言及がとても苦手というか、とても気恥ずかしいと思うたちなので、辛いものがあります。

津上先生がつくられたレジメに沿いつつ、感想めいたことをお話しします。最初に出てきた、歴史的・美学的もしくは歴史的・哲学的の問題に関連して、私は歴史研究というものをいわゆる事実の学とは考えていません。私にとって歴史研究は解釈の学と考えていることをまず申し上げておきます。これについては補足説明が必要でしょうが、とりあえずこの話題は閉じて、次の問題へいきます。主観性・客観性、もしくは客観性に対して主観ではなく個人的という、毛利先生のお話がありました。私でしたら、主観というところに私性という言葉をちょっと入れたくなります。これについても少し議論がありますけれども、むしろこの問題よりも文体という用語のほうに少し寄ってみたいと思います。

まず文体というのは何かというときに、内容ではなくて形式的特性であるという、まず第一の前提があったわけですが、話が進んでいくうちに、この前提自体が崩れていく様相が浮かんできました。私は文体という意識が浮上してくるのは、語りの問題とかかわっているのと考えています。つまり話し手がいて聞き手がいる、いわば不特定多数の聞き手に向けて語るときの説得の術としての文体という考えがあるのではないかと思っています。文体という考え方が浮上してくるときには、まずそのような説得の術といえますか、一種のテクネーというような問題、戦略というふうに言いかえてもいいかもしれませんが、そのような問題設定がありうるだろう。

それから第二には思想との関係です。文体は単に技術的な問題なのか。つまり洋服のようにモードを取りかえていく、私はこの媒体にはこのように書き、あるいはこのような対象にはこのようなモードの文体を使い、い

くらでも変幻自在に書き分けられると豪語していても、どうもそうではなさそうですし、その上そうしたさまじまに使い分けられた文体そのものの中に、ある種の抜き差しならぬ思想というものが見え隠れしている。実は文体という形式は内容そのものであるという問題も出てくるかもしれません。それからこれをさらに展開すると、文体の問題は、その語り手の主体の問題に重なっているという議論も出てくるでしょう。

これから先はちよつと話が面倒になります。十七世紀のフランスの知識人ボワローに「よく考え抜いたことはつきりと表現される」という言葉があるそうなんですけれども、この言葉は私にとつては全くあてはまりません。私は考えれば考えるほど物事が錯綜して非常に不明瞭になりますので、少し長くなりますけれども、喩えでお話ししてみたいと思います。さきほどのテクネーの問題、思想の問題、それから主体の問題を私的な喩えの中でお話してみたいと思います。

私は、特にこのような公的な場といえますか聴衆を前にして語る、つまりお仕事モードに入ると、かなりなまります。私はそれを指摘されると、子供時代五年ほど広島に住んでいたのと言ったり、周囲に関西出身者がいるとかそういうことも挙げるのですけれども、私のこのなまりは関西弁とは言えませんし、広島弁ではさらさらない。私は話芸を持っていません。話術に巧みではありません。あるとき、いわゆる標準的ではない発音や語を用いると耳に残るらしいということに気づきました。これは聞き手が標準語の人であるか、あるいはそうではないかといったこととは関係ない。そこで一種の技術としてそういうなまりを積極的に身につけようとしてきました。

そのうちに、これが功を奏するというか、お仕事モードになるとおのずと不思議ななまりが出てくるようになった。私は非常に技術的に、ああ、これはいい方法だということまで飛びついたのですけれども、つらつら考えて

みると、実は私はなまりのある話し方をする人が大変好きなんです。それが非常に魅力的に感じる。なぜ魅力的に感じるかというと、そこに何か真実味のある人柄を見る、つまり言っていることの内容よりも、そのなまりのある話し方によって説得されてしまう。どうも話し方がその人の中身、言表されているものを支えているその人の中身のように、私は思ってしまうようです。

さらに、そのようになまって話すということを、私自身のある種のマニフェストのようなものとして意図も当然あるわけです。そこに、文体——喩えを文体に置きかえていただきたいんですけども——いわば普遍的な意味での事実を語る一種の技術、説得の技術としての文体から、今度は個としての私の世界なり私の解釈なりに密着した私の「文体」を見すえねばならないと。

私は、大変わかりにくい文章を書くと言われてきました。これは最初の歴史研究の問題にかかわりますけれども、一方でできるだけ論理的整合性を組み立てようとしながら、しかしそこにニュートラルな透明な存在としての語り手を入れ込んでいくだけではどうもすまない局面が出てくる。そこでところどころ視点が切りかわる、その辺がどうもわかりにくかったようです。そこで、今度は——津上先生のレジメに引かれた文章のように——いわば個としての私というものを明らかに設定しながら書くようにして、少し読みやすくなったのではないかと思っておりますが……。

ところが、ここにはもうひとつの問題が出てきます。この文章を見ていただくとおわかりのように、実はこの文章の私は私そのものではない。ここで語り手としての私が出てきていますが、これは私そのものではありません。ここには、——あえて私はジェンダーではなくセクシュアリティという言葉を使いますが——私のセクシュアリティはあらわになっていません。レジメに引かれた私の文章は、そういう意味で言うところの私、加工さ

れた話者によって成り立っている文章です。

こんなことを考えているのは、実のところ美術とジェンダーに関する書物を読んでいて、感慨があつたからです。つまり基本的には共感しているにもかかわらず、ジェンダーの議論に私はかかわることができない。それは、美術とジェンダーに関する現在の議論がきわめて自己言及的といいますか、自己言及が前提になつて始まる場合が多い。私にとつてはとてもとまどいを覚える、気恥ずかしい。

そうすると、文体というのは、——これもやはり一種の創作行為です——今、文体という問題設定で問われているのは、そのような主体というか視点の問題、あるいは発話者自体の人格と、つくられ発話されたものとの間の距離、そしてそれをいかに引き受けるのかということとかかわっているのではないかと考えざるをえません。あまりはつきりしたお話になりませんが、このようなことを考えました。

津上 実は三番の文体と身体というところで、今、佐野さんが言つてくださったようなことを別の仕方でおもうと思つていたのですが、トピックとして出してくださいました。ありがたいことです。ついでに、四番の翻訳と文体というのも結局その問題とつながりまして、外国語で話す自分というのは別の自分になるのかわらないのかというふうなこと、話すというのはこの場合は外国語で書く自分ですね、そのときに人格そのものが変わりはしないかということを取り上げたかったです。今のこともうすでにかかわっております。

ここまでのところで私の用意していた論題は出尽くしたと思いますので、ここで十分ほど休憩をいただきます。再開後、今出てきたいろいろな問題に対して皆さんの、特に向こう側に座つていらつしやる方の積極的なご意見をいただきたいと思ひます。それでは、二時四十五分まで休憩したいと思います。

*

津上 それでは予定を少し過ぎましたので、後半を再開したいと思います。あまり延ばさずに四時に終わりたいと思いますので、活発なご意見をどんどんお寄せください。いかがでしょうか。特に今までしゃべっていないそちら側の方、いかがでしょうか。

原田 原田と申します。さきほど前半で、司会の津上さんが1、2と進められまして、3と4はトピックとしては出てきたと。特に司会の進行としては3、4まで中には入っていないと思うんですけども、2のほうに戻しまして、津上さんがプロレマイオスの論文の中で下線部分、「もはや疑いの余地がないであろう」と。たとえばある章とある章を比較して、四つのコメントを出したわけですよ。はたしてこの四つのコメントで同じ構成と論を下すためには充分であるのか、あるいは不充分であるのか、あるいは四つでいいのか、あるいは二つでも充分なのか、あるいは七つ八つ挙げなければいけないのか、そこにその研究者の主観が入るのかどうか、という問題だったと思うんです。そこには何かあまりかみ合ってこなかったみたいなんですけれども。

せっかく用意されている資料がありますのでこれを使わせていただきますと、戸口さんの『オペラの誕生』の後半の三行、「ある演劇がオペラであるためには、『君が好きだ』とか『いつまでも愛してね』とか『早く隠れなさい』とか、あるいはまた『今晚のおかずは何にしようかな』といったような台詞が、広義で歌と呼ばれうる形で表現されていて、それが演劇の重要な要素になっていなければならない」。戸口さんがこれを書かれたのは、学術論文としての立場で書かれたのか、それともエッセイという立場で書かれたのか、おそらく学術的な……。

戸口 解説書ですね。入門書といえますか。

原田 それでは、特に学術的……。

戸口 研究論文のつもりではありません。

原田 ありませんか。でも少なくともエッセイ（随筆）ではないですよね。

戸口 エッセイ（随筆）ではないですね。

原田 でも、この最後の「オペラであるためには、……演劇の重要な要素になつていなければならない」と、ここに戸口さんの主観性が入っているのか入っていないのかという問題をちよつとお聞きしたいと思います。

戸口 結果的には入っているでしょうね。というのは、ここにもあるのですけれども、西洋の音楽事典でもオペラの定義は一定ではないのです。それで私なりの定義をしたわけですから。できるだけ、いわゆる客観的であろうと思って定義をしたのですが、でも結果的には私の定義であるという意味で、主観的な要素は入っているのではないのでしょうか。一つの捉え方、ないしは解釈ですから。私がもし長生きをしていれば変わるかもしれせん。

津上 原田さん、今、論文とエッセイというのを二分されましたよね。

原田 それは戸口さんが使われていた言い方をお借りしたわけです。

津上 それについては原田さんはどう思われますか。

原田 それは書き手としてですか、読み手としてですか。

津上 書き手として原田さんが論文を書かれる場合とエッセイを書かれる場合とで文体を変えるかどうか。

原田 おそらく発表する媒体によっても変わってくると思うんですけども、最近あまり書いていないもので。電子媒体のほうに書いているものですか。

戸口 一言だけ言いますと、今、論文とエッセイと解説という言葉がりましたが、文体の前に言語の選択の問題があります。私は、自分で論文と考えるものは外国語でしか書いていないんです。エッセイ（随筆）は日本語

です。それから、解説もたいてい日本語です。論文は、広い意味での音楽研究の中に入るとは思いますが、音楽そのものを扱っているわけではありません。それに対してエッセイは音楽を扱っています。解説ももちろん音楽を扱っていますけれども、エッセイと解説は全く別物であると私自身は考えています。

宮川 宮川です。戸口さんにお伺いをしたいのですが、その前にまずちょっと感想めいたことを言わせてください。津上さんが例示されていたように、美学的論文の場合には、論理的な証明が必要なのでしょうか、そうでない論文——科学的論文——には、事実の正確さであるとかということのようなことが要請される、つまり学としては何がしかの普遍性というものは当然要請されることだろうと思うわけですが、けつきよく、論理の完全性といひますか、そういったようなこともきりがないようにも思えますし、あるいは事実の確認ということにおいても、何をもつて事実というかと言いだせば、やはりきりがないように思われます。そう考えると、何かだれにでも受け入れられるような普遍的なるものを「置こう」、「差し出そう」とすると、何か限界があるように思われるんです。まず、それが一点目です。

それと、我々が研究するのは芸術であつて、その根底においては、どうしてもその意味づけが問題になつてくる。やはりどうしてもだれにでも受け入れられるといった意味での普遍性と折り合わない部分が出てくるだろうということをおもうわけです。これはあくまでもまず感想です。

そのような感想からの質問なんですが、学問としてなぜそのような形での普遍性にそこまで執着しなければならぬのか、そこがまずひとつお伺いしたい点です。それからもうひとつは、たとえば最初に戸口さんが言われたのは、先生がやられていることは狭い意味での芸術研究だと、それは音楽そのものではない、その部分だということのお話でした。そうでない部分を語るのは美学的な論文、あるいはエッセイになるのかと思ひますけれど

も。

考えますに、大きな枠組みとしてのといいますか、美学的な論文も含めての枠組みの中に、この狭い意味での芸術研究というものを含めるといいますか、大きな枠組みを前提として、それを置いた上で、そこに乗っかって、いわば客観性があるとか科学的といいますか、そういったような研究をしていると思えるわけで、そう言うてしまえば、それはそれですんでしまうことだと思うのですが、なぜそこを分けて、自分がやっているのは音楽研究ではなくて、そのある部分を研究しているのだというふうに言いきつてすませてしまうのかというところがちょっとわからないので、その辺をお話したいだけだと思います。

戸口 音楽研究と一口に言ってもいろいろの研究がありうると思うんです。音楽の美学的研究、歴史的研究、あるいは心理学的研究、社会学的研究、いろいろあるでしょう。また、一口に音楽の歴史的研究と言ってもいろいろあると思うんですね。そして、それらは相互にかかわり合っているが、どれかひとつが他を包みこむことはないと考えています。方法が相互に異なるからです。

私を音楽の研究者、いわゆる音楽学者として位置づけるとしても、美学的研究者でもなければ、社会学的研究者でもなければ、心理学的研究者でもない、歴史的研究者です。しかし、歴史的研究と言っても、私がやっているのは、たとえば田中さんのような非常に大きな思想的なことを考えていらつしやる歴史研究、佐野さんも歴史学は解釈の学だと言っておられましたけれども、そういう輝かしい研究ではなく、いわば、石ころの形や色のこととを何だか言っているようなものです。だけど、それはそれでひとつの分野にはなるだろうと、そういうことでですね。だからそこには価値観の入る余地がない。私がやっているのはそういうことで、歴史研究には常に価値観が入るべきだと考えている方たちからは、一番軽蔑されるようなことですね。

ただ、たとえば思想というようなものは、結局は証明できないと思うんですね。私のやっていることは、いわば証明可能な分野ということで、その点で狭い意味の学と言っているわけです。私は昔から、純粹器楽にはいわゆる transcendent な内容はないと考えています。詩などの場合には、文体、すなわち姿形も大事だけれども、言語である以上は transcendent な内容もあるわけで、それを理解し、それと姿形を一緒に考えなければいけないのに対して、純粹器楽の場合は、もし内容というものについて語りうるとすれば、それはたとえばシュレーゲルという人の言葉を使えば immanent でしかない、つまり、音楽の分野で昔から使われていた意味でのエクリチュールしかないということなんですね。私もこの辺のことは踏まえてやっているつもりです。しかし、この種のことにはあたりまえすぎます。

たとえばショパンがマズルカを書く。そのマズルカは、ショパンという人が音楽というものはこういうものだと考えていた、その一端があらわれている姿だと思うんですね。だからショパンのマズルカの文体はショパンの音楽観でもあります。

たとえばカントにしてもだれにしてもいいんですが、美学の論文ないしは本を書く。それは、美ないしは芸術というものについて私はこう感じ、こう考えているんだということの、文章によるひとつの世界の提示だと思っただけですね。そこにはもちろん、音楽作品の論理、あるいは絵画にある論理とは全く違う論理があるわけですから、でも、でもやっぱり最初にも言いましたように、私としてはそれは *oeuvre* だと考えざるをえないのです。

それに対して、私のささやかな論文は *oeuvre* ではないわけです。仮に *oeuvre* であるとしても、それは、言ってみれば価値観の含まれない *oeuvre* であって、私がその研究論文を書く場合に、私の音楽観は何も反映していないということです。

エッセイ(隨筆)を書く場合は、私は音楽を扱っているわけですから、当然私の音楽観は反映してしまふし、解説は、論文とエッセイの間のようなものですから、何らかの形で私の価値観の入らない、論文書きの側面が入っているかもしれないし、同時に隨筆家的側面も入っているだろうということです。そんなことでよろしいでしょうか。答えがずれたかもしれませんが。

津上 今のお答えは、つまりある一定の分野の研究をするというときに、より大きな研究の枠組みをすでに前提しているということですね。

戸口 ええ、もちろんそうです。

津上 ということは、文体の問題にそれを引きつけますと、それがあつた文体を引き受けるということの意味するのでしょうか、意味しないのでしょうか。

戸口 マイナス的には引き受けておられると思つてね。私が、自分で論文と考えるものを外国語でしか書かなかつたのは、私の語学力からすれば、外国語では「私」は表現できないからでもあるわけですよ。なぜ西洋語で書いたかということに関しては、ほかの理由もありますけれども、少なくとも文体論的に言えば、「表現」のできな世界をやつたということですよ。あるいは表現があるとしても極少の世界ということでしょう。

津上 その場合の表現というのは、さつき佐野さんのおつした個というか私というか、その問題とかかわつてきますよね。つまり無色透明の文体を選ぶかそうでないのを選ぶかという選択の場面で、戸口さんは無色透明のほうを選ばれたということだと思いますが。

田中 ちよつと一言だけいいですか。論文とエッセイとどう使い分けられているんでしょうか。

戸口 人にはどう見えるかわかりませんが、私の場合は、論文は価値観のないもの、エッセイは価値観

の入っているものと考えています。価値観はあくまで結果として、あらわれたものとしてですけれども。ただそれは私だけのことで、論文というものには価値観が入るべきでないと考えているわけではありません。別のことをやれば、論文も当然別の性質を持つことになるでしょう。たとえば浅沼さんとか宮川さんの論文には、当然価値観は入るでしょう。むしろ美学だったら入らなければおかしいと思っています。

宮川 そうなんですけれども。ただ、さっきの話にもありましたけれども、けつきよく、説明可能なところをやるにしても、どうしてもある地平には立たなければならぬ。それはどうしても選択をせざるをえないということがひとつあるだろうし、それから特に音楽作品などは、その対象となるべきものもわからないということから、それを選択するというところもあるでしょう。そういう意味で、さまざま選択すべき要因というのがあるわけですから、そういったものがどうしても——戸口さんがあらわさないとしても——反映はしてくると思うんですね。だから、そのことをあえて隠していくといえますか、なぜそこまで価値観を排除していく、あるいは研究者の主体というものを透明化していくということが必要なかということがわからないです。

戸口 別に隠す必要もありませんので、わざわざ或るものを隠そうとしたわけではありませんけれども、たとえば田中さんの歴史であれば、これはおのずから価値観は入るだろうし、入らざるをえないし、おそらく田中さんは入るべきだと思っただけのことだと思います。佐野さんにしても——あまりこの辺について話したことはないのですが——きょうのお話を聞いていますと、少なくとも解釈の学と言う以上は価値観が入らざるをえないと思うんですね。さきほど、浅沼さんが音楽と数学を比べるのは、今の言い方で言えばちょっとレベルの違いではないかというようにおっしゃいましたけれども、それは、音楽と数学であれば当然そうですけれども、たとえば三平方の定理なんていうものには価値観はないんじゃないかと思うんです。

私のやろうとしたことは、要するに、三平方の定理のようなものが成り立つのではないかと感じて、それを証明しようとしたことであつて、なぜそういうことをやろうとしたかということに関しては、私なりの生活の問題とか、大げさに言えば人生観とか、いろいろかかつていふところがあるのですが、でも証明されたであろうこと——本当に私が証明できたかどうかはわかりませんが、将来それは間違ひだつたというふうに言われることもあるかもしれません——証明できたであろうことに関しては、三平方の定理のように、それ自体に価値観が入つていないものではないかと、そういうふうにかかつていふわけです。

私自身に関して言えば、論文と考へているものはそういう分野のものだと思つています。私も、音楽という対象とかかかつて過つてきた以上は、価値観の入らない仕事だけをやつてきたわけではなくて、特にエッセイ（随筆）的なものに関してはいつも価値観が入つていたと思ひます。私がエッセイだと思つたものを、ある一部の人が学術的論文、少なくとも論文風であると受け取つてくださったこともありましたが、ただ、私にとつては、それは論文ではなくてエッセイなんだと、こういうことなんです。別に隠していることは何もありません。私は、音楽と同じように the least modest で、表にあらわれているものがすべてというヒトなので、隠されている部分はどこにもないのです。

有田 今、お話になつた三平方の定理というところを引き取りながら、戸口さんと、もしかすれば淺沼さんに質問したいと思つています。三平方の定理で幾何学の起源を論じるという一つのやり方があるけれども、とりあへずそれへの参照は退けて、そちらのほうに入らないで、あくまでも三平方の定理をしたかつたという言葉を比喩的に受けとめながら質問をつくつていきたいと思ひます。

三平方の定理を、最初にやつた人は砂の上に書いたのかもしれないけれども、だれでも教則本を読めばできる

わけです。ここからが質問になるんですが、その場合に翻訳の問題はどう生じてくるのだろうか。つまり戸口さんが、幾種類もある三平方の定理の証明の仕方、あるやり方でおやりになる。それはそのやり方さえ厳密に守られていれば、ほかの国の言葉で、あるいは他人がやっても同じようにみずからの意識を上手に誘導して同じ結論に至ることができるのだろうか。そういうものとして、あたかも三平方の定理の証明のように、はたして戸口さんは論文とおっしゃっている文章の中でなさっているのかどうかという問題がひとつです。

もうひとつは、エッセイにジャンル分けされた文章の中で議論されている中に、価値という言葉が出てくるわけなんです、大きな質問をしてしまつてちよつと気恥ずかしいのですが、これは趣味というのとどう違うのだろうか。私はとりあえず趣味というのはある程度歴史的に形成され、ある程度同代的に共有されるものであり、ある程度教育可能であると考へているわけで、もしそこで価値を趣味に近いものとして受け取ることが可能であれば、そのようなあくまでも三平方の定理というふうにおっしゃつた文章、あるいは論文を読むことを通じて、ある種の美的対象に対する趣味を人は学ぶことができるのではないか、そうとも考へているんです。後半、少し不明瞭だったので、前半のほうの質問だけで結構ですから、よろしく願ひします。

津上 後半の趣味の問題を、文体とどう結びつけられますか。

有田 結びつけてみましょう。書かれたものを読む場合に、いかにも戸口さんらしい、いかにも淺沼さんらしいという感じを抱くことが一読者としてあります。しかし、それはたとえば脈拍であるとか呼吸であるとか、ある種の節回しであるとか、そういうものからほとんど身体的に醸し出されてくる個性であるかもしれないわけです。はつきりとそう言っているフランスの批評家があります。その批評家によれば、真の意味の文体とは、研究対象——その場合は文学なんですけれども——、が持つている創造の歴史を書き手が受けとめる形で批評していく。

このときにある文体が選ばれる。だから自然に自分の書く文章に醸し出されてくるその人らしさというものをスタイルと呼ぶが、しかしながら自分が選び取って、その美的対象なり文学対象を論じるために選ぶ特定の文体というのは、これはエクリチュールと呼ぼうと、こういうふうに分類しているわけです。そうすると、趣味はある美的対象への立ち向かい方のようなものになるのではないかと思うんです。それは現象的な意味の文体ではなく、書き方、あるいは書くことというふうな事柄になると思うんです。津上さんの質問に答えたことになっているでしょうか。

津上 その場合、趣味というのは対象が要請してくる、つまり文体というのも対象が決まればある一定の文体が要請されてくると受け取っていいですか。

有田 その対象への向かい方が制度化されているとするならば、そういうふうになると思います。音楽を語る人々の集団、文学をつくることで語る人々の集団、こういうところで作られる趣味、こういうふうと考えています。

津上 わかりました。いかがですか。

戸口 浅沼さんには、またお答えいただくこととして。まず、最初の三平方の定理の話ですけども、このことに関しては、証明の仕方の上手、下手というのはあると思うんですね。私が証明できたと思っていることでもっと上手に証明してくれる人がいるかもしれません。だけど少なくとも何語で証明したかなんていうことは捨象される世界だと思います。話は違いますが状況証拠によって犯人を特定するような事柄でもありますので。

エッセイの場合にはいつも価値が入っていると言いましたけれども、言いかえれば趣味が入っているということでもあります。私の場合は、芸術作品に対しての的確な価値判断ができるだけの能力はないと常々思っています。

しかし、今でも思っているものですから、価値判断と言えほどの客観的なことは入っていないと思うんですね。まさに趣味だと思えます。だけど、趣味はひとつの価値ではないかと思えます。

ついでに言いますと、エッセイは、日本語で、しかもほとんどの場合、いわゆる丁寧語でしか書いていないんです。これもいわば文体に対する趣味ではあると思えます。そういうことも一方ではやっております。趣味の中には音楽に対する好みも入っているわけです。うまくいつているかどうかということは別問題としまして、常に価値は入っているというふうに言えるかなと思えます。

津上 今おっしゃった趣味という言葉の意味と、有田さんが言っておられる趣味というのはちよつと違うものではないですか。

戸口 かもしれませんけれども。
津上 個人的なものか、それとも集団的なものかという。

戸口 私の場合は、歴史上の概念としての *gout* とか *susto* とか *taste* という場合の「趣味」とは違う、普通の意味で使っていて、とりあえずは全く個人的なものですけれども、でもそれもやはりひとつの価値ではあると思うんです。あるいは無意識的にでも価値判断を伴っているものだと思います。有田さんの用語法によるご質問とは少しずれてしまったようですが……。

東山 ちよつと離れるかもしれませんけれども、第四の問題とちよつとかかわりがあるのではないかと思つて戸口さんに質問するんですけれども、日本語の文体というものは情緒的な表現に向いているということですが、そこで趣味的なものとかエッセイを書く場合には日本語で書いてもいいけれども、論文のように、論証するという目的があるときには、イタリア語かあるいはドイツ語か知りませんが、外国語のほうが向いてい

るからなんでしょうか。

戸口 私自身に關して言えば、そういうことで選択をしたわけではありません。

東山 實際問題として、私も中国語で幾つか論文を書いているんですけども、中国語で書く場合には中国語で発想しないと書けないというようなところがあつて、中国語の構造と中国的レトリックなど日本語の論文とは相当違う面があると思えます。ちょうどこの4の外国語論文の文体というようなこと、それから翻訳調というものが、そういったことが取り上げられているので、ほかの方のご意見なども聞いていたみたいですけれども。

戸口 中国語で発想しなければ書けないというのは、おそらく東山さんの中国語の駆使能力が、私の、たとえばイタリア語やフランス語の駆使能力よりもはるかに上だからだと思ふんです。ほとんど自国語だから。私の場合は、完全に外国語ですから、表現というのにはできないわけです。

津上 浅沼さん、有田さんのご質問に……。

浅沼 私に対する質問なのかどうかよくわかりませんが、おっしゃることは大体わかります。多分そのフランスの評論家はロラン・バルトだと思います。たしかにスタイルという場合に、彼はほとんど無意識と言っているし、それからもうひとつ言語 (langue)、言語的自然であると言っていたような気がします。そしてそこから選択的に出ていくという試みとしてエクリチュールがあるのでしよう。

私はあまり厳密ではないから、私の書いたものが論文と呼ばれようがエッセイと呼ばれようが、私は全く構わないほうなので、どちらでもいいんですけれども、どれほどエッセイと論文という言葉の上の厳密な差異があるかどうかわかりません。私はエッセイ何とかかんとかというすごい学術論文を読んだことがあります、それは試論という意味なんでしょう。それはそれとして、たしかにそういう時間的な個人の制約とか、使う言語の制約

とかを一種ずらすという営みになるのでしょうか、あるいは使用する言語の法則性というものによって制約されているわけですよね。

それから、超えないし選択するという場合も、私の選択の背後にいったい何があるのか。有田さんの趣味があるのか、あるいはもつと何か別なものがあるのか、あるいはもつと個人的なものがあるのか、さまざまなものがあると思うんですけども、今の私には、明確にはこれとこれとこういうものがあるんだ、したがってそれがいわば私のその意味での文体を規定しているんだという言い方はちょっとできない。開き直って言えば、要するに私の書いたものの形を通してさまざまな要素というものを読み取っていただくことしかない、その程度のもの、あるいはそのようなものではないかと考えております。

それからついでに、私はただたまたま知り合いの編集者から日本語でないもので書いてみないかとかということで、若干書いたことがありますけれども、その場合の言葉というのは、ほとんど自然として私にあつた言葉ではなくて、後から修得したものですから、その制約度とか、それといわばあらがって超えるという試みのあり方とは全く違ってしまふと思うんですね。だから、その辺はまた別にゆつくりと考えてみれば、さまざまな問題が出てくるかもしれません。おそらく答えになっていないと思いますが……。

津上 文体を客観的に規定することができないということは、要するにさきほどの自分の価値の問題とやっばりかかわってきまして、自分の持っている価値の尺度というものを相対化するということはしよせん無理であるしようとするかしない方向でいくかという選択は可能でありますけれども、それを相対化しきめることは当然できない。それができると思うほうが、むしろ傲慢であるとさえ言えるかもしれません。

そういうことが、ふだん自分が立っている地平というものから少し抜け出す場面であるのか、外国語で自分を表現する、あるいは人の表現したものを自分の言葉、自分の母語でもって表現する、そういう場面であろうかと思えます。ここにおられる方々は、かなりの方が外国語で論文を書くとか外国語で研究発表をするとか、そういう機会を持たれた方々ではないかと思うんですが、その点について何かご意見はありませんでしょうか。

朽尾 一度に芸術学科の講義を聞いたような感じで、非常に頭の中が混乱しているわけですが。

文体ということになると、絵画や音楽もひとつの文体を持っているわけですが、画風とかいろいろな表現があるわけで、論文と評論とか、そういう文体については私は非常に苦労しているわけです。たとえば中国なんかの場合ですと、梁のころ『文心雕竜』とかそういう文体論の本ができて、それを実践したものが『文選』という書物なんです。そこには非常に細かく論文とか職とか詩とか分類しているわけですね。それで、中国人は昔、やはり文章をいかに表現するかということで非常に苦労したわけですね。

きょう伺っていても、論文というのは非常に難解なものだと。つまり論文は客観性を持たせるために非常に難解だということなんです。私は評論と論文の違いというものも中国の文体論ではわかるんですが、なぜ難解なのかということを考えることがあるのです。私はいわゆる漢文と称するもの、漢の時代の最も典型的な文章と考えると漢文と言っているわけですが、あれは人工語なんです。人工の文章で、清朝の終わりのころまで同じような文、少しずつ変わりますが変遷しているわけですね。けれども、一応非日常的な言葉なんです。論文がなぜわからないかということは、非日常的な言葉を人工的につくっているということもあると思うんです。それで非常にわからない。

ですから、たとえば千足さんの岩波の「図書」で、絵画の解説をなさっておりましたが、あれはよくわかりま

すね。とてもよくわかりましたが、けれどもここに書いてあるのはやはり論文だと思えますが、幾分わかりにくい。つまり文体というのは、同じ人が何種類も書き分けることができるということなんです。それは『文選』に出てくるように、いろいろなスタイルがあるわけですね。人が死んだときにはどう書くかとか、決まっているわけです。しかし、これは非常に普遍的な文体で、それがやがてその範囲の中で個人的な文体が出てくるということだろうと思うんですね。

この席で、たとえばの話なんです、論文と音楽とか絵画というのは一体でないとわからないんですね。いくらこの絵はどのようにおもしろいと客観的に論じて、実物がないとわからないんです。ところが中国人はそれを可能にさせようとしたんです。つまり文章道なんです。たとえば『佩文齋書画譜』なんていうものが清朝のころできますが、これは絵はひとつもないわけです。譜という文体なんです、こういう絵かわからないんです。実物がある場合はいいんですが、ない場合が多いですから。

それで、古いものを研究する場合もそういうことが起こるわけで、全く言葉だけで説明することが学問であつたわけですね。絵を添えるということは非常に下等なことだと。私たちの大学時代も、論文に図表とか絵を入れると怒られました、それは学問じゃないと言われたんですけれども、今はそういうことはありませんで、私なんかも絵をよく使います。

そういう難解な文体ということが非日常的だと言いましたが、やはりこれは非日常的であるがゆえには人工語だったわけです。そのためにちょっと漢文の知識を持っていれば漢文は書けるわけです。現代の中国語は書けなくても漢文は書けるということがあるわけですね。それは人工語だったからずっと続いてきて、科挙のためとかいろいろな理由があるわけですが、特権階級のものであったということもあるわけですね。

私は今、ずっとお話を伺って、頭の中が混乱しているわけですが、私が論文と評論の区別をしているのは、これはよく言われることであって、評論というのは主観的要素が非常に強いと思うんです。それに対して論文というのは非常に客観的というのか、だれが見てもおかしくない、つまり非常にクールな、実証的なものであるというふうに考えながら文章を書いているわけですが、実際には両方が混じっているものもあるわけですね。はっきり区別できないというところがあると思うんです。

さっき言いました、『文選』なんかのことなんですが、日本も中国も文章道というのがありますよね。その文章道というところに、絵解きとかそういうものを入れない、文章だけでものを書くという、評論あるいは論文を書くというところがかなり中国あるいは日本的なものであったのかもしれないと思うんです。

それから、これはちよつと論がずれるんですが、日本においては絵画と書というのがありますね。書を芸術と見るかどうかという問題があるわけです。このごろは書道という言い方を嫌いまして、書という言い方をしますが、たとえば筑波大学なんかは書科なんです、書道科ではないんです。「道」というやや道徳的な要素あるいは精神的なものを排除しようと。つまり道徳的なものが入っているものは芸術でないという議論までする人がいるわけですが、はたしてそれがいいのかどうかというのも、そのうち伺いたいと思っっているんです。

津上 文体をいろいろに使い分けるといふ論点が出てきましたが、それについて話を進めましょうか。

さきほどの佐野さんのお話でも、無色透明な文体に対して、ある色をつけるような文体、話し言葉で言えばなまりをつけるような文体ですね、それによって何か別のことが生まれてくるというようなお話だったと思います。たとえば話し言葉で標準語をしゃべる自分とふだんの方言をしゃべる自分というのは、何か別の自分であるというふうなことを感じるといふ経験をお持ちになる方もいらっしゃるのではないかと思うんです。それと同じこ

とが文章を書くという場面でもあてはまるのではないか。ある文体を使うときの自分と別の文体を使うときの自分が同じ自分でいられるのかどうかという点について、何かご意見はありませんでしょうか。

浅沼 ちよつと問題は混乱を生じているのではないでしょうか。使い分ける文体というのは、個を超えた規範としてある文体ですよ。それに対して最初から言われているのは、むしろ個の営みとしての文体なのであって、その辺を整理しないとよくわからないと思うんです。ただ、文体そのものに一種の規範的な意味が含まれていて、類別されて学ぶべきものとして語られるということもありうるわけでしょう。だけれども、ここで問題にされているのは、はたしてそういう文体であったかどうかという点と、そういう意味での文体は、論の立て方から今までの脈絡の中ではずされてきていたような気がするんです。

津上 でも、個の発話の場面で私は言っているつもりですが。

浅沼 ああ、そうですか。それはそれでいいのですが、ちよつとついていけなくなってきました。

津上 それでは、問題をもう一回整理していただければ。

浅沼 いや、整理するどころか、問題の所在すらわからなくなってしまう。ただ、文体という語は「スタイル」と対応するのですが、「スタイル」はまた「様式」とも対応する。ところが様式というものがまた非常にやっかいで、美学者の中には様式というのは三つの意味領域を持っているという人もいます。常識的に言っても、歴史の様式もあるし、個人的な様式もあるでしょう。多分文体もそうだと思うんですね。個とつながる文体と、そうではなくて個を包摂するもの——趣味などもかわっていくでしょうし、あるいは言語そのものともかわっていくような——そういう意味での個を超えたレベルで考えられる文体というのものもあるし。実際上私たちが書く文章を持つ文体というものは、そういったいろいろなレベルの文体が錯綜しながらあると思うんです。

だからそういうことはもう事実として認めた上で、論議する際に、手続として截然と分けなければいけない局面もあるのかなと思つてみたわけです。それだけです。

毛利 少し具体的なほうがいいかな。津上さんがせっかく文体と論理の問題で自分の文章を出し、ほかにたくさん例がここに載っているんですけども、大体ここはその本人たちがいますから、ちよつと本人を前にしてはけなせないんですね。ここにいない人のを引けば、ここがおかしいとか、こういうのが論理と合っていないとかと言えらるんだけれども。しかし自分の文章なら構わないでしょうから、私のをちよつと例にしてみます。

何といつても私の文章がこの中で一番わかりやすい。それは内容がないということかもしれないけれども、ただ、このここに引いてある数行だけを読めば、これが研究論文だとはだれも思わないと思うんですね。そういう文章とはまず思えないような書き出しだと思います。もちろんこれは全くの冒頭の文章で、この後に肝心なことが続くわけですけども、少なくともここでは何かを論証しようとか、あるいは客観的にこれを示そうとかというような姿勢は全くないように見える。(七四頁参照)

第一に、「イブセンを近代劇の父」と呼んでいる本がどこかにあるか、「手元のイブセン評伝を見ても」というとき、「手元のイブセン評伝」というのは何かということはいつさい書いていない。幾つ調べたのかもなし。でも、何となく「手元の」としてこのように言われると、おそらく一般的にはどうも「近代劇の父」とは普通書いていないんだというようにみんな受け取ってしまう。そこがミソですね。探せば幾らもあるかもしれないですけども、でも少なくとも私は文句を言われたら、私の見た限りではなかったと言えらるわけです。もつとも、私には実際にはほとんど全部調べていますから、おそらくだれも探せないと思うんですが、ここにひとつトリックがあります。

それからその次、「気になつて、現行の英独仏語の主な百科事典を調べてみると」、どれが主な百科事典なのかというの、もちろん人によつて見方が違うでしょう。英独仏語だつてたくさん出ていますから、代表的なものは一ひとつか二つに決まっていますでしょうが、ここでも同じようなトリックがあるわけです。それで書いてあるのはたったひとつ、『Every man's Encyclopedia』だけだと。エヴリマンズのほうは、これが主な百科事典とは言えないという人がきつと出てくると思つていますが、あえてこれを出して何となく、あるはあるんだけどもちよつと特別なんだという印象を与えて、しかも最後に「日本でも事情は同じだ」と言つて、日本の百科事典も全部出しているわけではなく、中にひとつあつたというのが、平凡社のもの、ところがそれは私の執筆だつたという、こういう落ちがついているわけです。

ですから、これは明らかに、さきほど佐野さんがおつしやつたような一種のテクニクであつて、これをおもしろいと思う人もいるし、きざだと思ふ人もいるだろうし、こんなものを研究論文の冒頭に出すのはおかしいと言ふ人もいるかもしれないんですが、純粹に客観性を求めるものがこういう調子で全部いけば、もちろん論文にはならないでしょう。

ですが、これはここで何かを言いたいとかいうのではなくて、近代劇、あるいは近代とは何かということを考へるための、いわば枕なわけです。何もここで引つ掛かる必要はなくて、ただ興味を少し引いて論題の中へ引っぱり入れたいというだけのことですから、こういう形で言つたわけです。成功したかどうかわかりません。

同じように見れば、ここに引かれたほかのものも、ここでは何を意図しているかによつて違ふわけですね。だから、筆者の名前も題名もなく引かれていけば、ここに載っている文章だけで、これは研究論文だと思われぬのはひとつか二つしかないんじゃないでしょうか。あとはみんな解説か、あるいはそれこそさつきから使われて

いるエッセイかというふうに思われても、仕方がないという気がするんです。具体的にこここの表現がおかしいと言いだすと、ちよつと差し障りがありますから言いませんけれども。

ただ、文体と内容というのは、どうしても互いにかかわってくるだろうと私は思います。それでさきほどの外国語という問題になると、少なくとも欧米語の場合は、経験ある方が多いと思いますが、日本語よりは論理というものを通さないと文章が成り立ちませんね。日本語の場合は自分の中であいまいでも、あるいはあいまいなほうがむしろ文章としては通りがよくたってしまふという場合がある。おそらく日本語を向こうの言葉に翻訳するというのは非常に難しいんじゃないかと思えます。

たとえば論理の進め方で、津上さんが自分で出されたからちよつと私の疑問を言うと、この津上さんの文章で、『ブトレマイオスの旋法^{トリス}エートス論』の第十二章と第七章が意図的に同じ構成を与えられているという結論を引き出すときに、冒頭の二行目に「この際の手続きは第七章と驚くほどの共通点を持っている」とある。私なんかの感じだと、手続きというつ、つまり論証の仕方というか順番というふうにしてしまふんですね。それで第一、第二、第三、第四と、これは非常に見事にこの順番になされていて、その意味では非常に明快なんです。ただ、その第一、第二、第三、第四として出ていくというのは論証の手続き、つまり順番なのかそれとも論証の内容なのか、第三、第四になるとわからなくなってしまう。第一、第二はわかります。第二は二番目に来ているんだなというのわかる。第三に次に「ここでも」というのがどこなのか。「その次には」という意味で「ここでも」とはちよつと取れないので、第二でもという意味なのか、それともこの全体でもという意味なのか、つまり第七章でもという意味なのか。第七章でもという意味に取ると、今度は順番でなくなってしまう。第四もちよつとそういうきらいがある。では、ここは必ずしも手続きというのとはそういう順番の意味ではないのだなと思うと、

「同じ構成を与えられている」と最後に来ますから、やはり順番というか基準という感じがします。

そうなると、この第一、第二、第三、第四という非常に明快な立て方が、構成の類似性ということの論証になるかどうか、ちよつと疑問になつてしまふんですね。そうすると、この文体の明快さが逆に内容と齟齬を来たすという感じがちよつと私にはします。ですから内容と文体は切り離せないとは言ふものの、今のように、やつぱりこういう内容ならこういう言い方になるというのはあるのではないかと思うんです。もちろん、さきほど佐野さんがおっしゃつたように、どんなに変えようとしても、その人の文体というのはどこかで同じ統一性があるというのは事実だと思ひますが、それは少し違ふ次元での話です。

それともうひとつ、私は雑誌に書くとき、本にするとき、学生相手というようなとき、つまり読者がだれかということ、かなり意識して文体を変えようとはしているんです。なかなかうまくいかないことは事実です。「……だ」でいくか「……である」でいくか、「……です」でいくかというような語尾の問題でさえも、いつも混乱してしまふんです。人のを読むときには全体の受ける感じは変わつてしまいます。「である」「です」調を混ぜる人っていますね。特に「……だ」でとめる人と「……である」で統一してしまう人と、かなりいるわけですが、私はこういう内容ならこうする、というふうに分かたきで考えようと思つています。

ですから、繰り返しますが、文体と内容とは言うものの、その意味では分けられる。

田中 今、毛利さんのおっしゃつたようなことは、文章をたくさん書いている人は、みんな多かれ少なかれ意識しているんじゃないかと思ひます。それで日本語があいまいだと言つても、このあいまいであるということを意識しないで書いている人間というのは、あまりいないんじゃないかと思ふんですけれども、どうでしょう。むしろあいまいさを武器にして内容の説明というものをやつていくような、そういう方が多いのではないかと

思うんです。だけでも、むりやり論文という形にもつていくと、そういう操作というのではできないのではないかとはいえます。だから私はあまり論文、エッセイ、そういうものを分けて、卒業論文、修士論文、博士論文だつたらこういうものなんだというふうに決めつけること自体が、私の性に合わないというか、むしろそれによつて視野が狭くなつていく、そういうことを感じているんです。なかには注をつけたら論文だということさえありませんね。これなんか私から言わせると論外です。

今まで言われたのはあまりにも個人の問題というか、そういうものの文体、もちろん文体というものは人間が書くものですから、個人の体験とか個人の要求とか個性とか、こういうものに関係があるのはもうわかりきつていると思うんですけれども。文章と言うときに私がいいつも思い出す一節があるんです。これはご存じの方も多いと思いますけれども、もう亡くなりましたが、フランスのマルグリット・ユルスナールという女性の作家の本で『ハドリアヌス帝の回想』という本があるんです。もちろん私のことですから、これは多田智満子さんの訳（白水社）で縦文字になつてから読んだのですが、ひとつの歴史というものをつかまえる、歴史上の人物をつかまえるときにいろいろなことを教えてくれる非常にいい本だと思つています。これは今でもそう評価しているんですけれども。

この『ハドリアヌス帝の回想』の中のとがきに、この本がこういう形になつたいろいろな事情を細かく書いてあるんですが、この中に「こんにちでは小説がすべての形式を貪り尽くし、われわれは小説によつて他の形式に代えることをほとんど強いられているようなありさまである。ハドリアヌス帝と名づけられる一人の人間の運命のこの研究は、十七世紀ならば悲劇の形をとつたであろう。ルネサンス期ならば論文となつたであろう」と、自分の小説の解説をしているんです。

やはり何か文体というものは時代によって変化する——より論文的なものが多い時代、よりエッセイ的なものが多い時代、より解説的なものが多い時代というように、やっぱり時代性があるんじゃないかと思うんです。

日本の歴史などを見ても、江戸時代の随筆集というのは、本当に本箱を占める量が多すぎて困るほどたくさん出てくるわけです。これはやっぱり江戸時代の文化のひとつの特徴じゃないかと思うんです。それと一緒に、皆さんご存じのような『群書類従』というような浩瀚な資料集も出ているわけです。けれども、現代の「論文」というものはなかったわけですね。論文という形ではなかったわけです。

そういうふうと考えてみると、現代、いわゆる皆さんが、また我々が、これは論文だと思っているものだって、また時代が変わればもつといい形が出てくるかもしれない。文体というものはそういうものじゃないかと思うんです。やっぱり歴史によってひとつのより多く要求されるものがある。それで、この要求がいいのか悪いのかということ。私なんかは、戦後の論文の形式というものはあまりよくないというような立場に立っているわけなんですけれど、それで自分は論文は書くまいと思っている人間なんですけれども、これは一口で言ってしまうと、論文を書いておけば、いわゆる誤りというものが指摘されない。誤りが指摘されにくいということは、いわゆる誤謬というものをわかりにくくする。ということは、たとえば日本の大蔵省や何かのああいう官僚というものの好む形に通じるものなのではなからうかとさえ思うんです。それだけちょっと申し上げておきたいと思います。

津上 今の田中さんのお話は、論文という形式が一定の文体をもうすでに要請している、論文という形式を受け入れることが一定の文体を受け入れることであると。これについてどなたかありませんか。

田中 これくらいちょっと大きく構えていかないと、本当に混乱するばかりだろうと思うんです。

佐野陽子 今の田中さんのお話だと、論文というのは、そうすると学問的な営みというかプロセスの中に必ず

しも必要ではないということですか。

田中 私は自由なものがあっていいと思ってるわけです。

佐野陽子 そうすると、論文というのは推論、論理というものにはあいまいさが許されないというか、対象と主体との間に非常に明瞭な関係が築かれなければならないということが論文によって試されると、学生として思うんですけれども。

エッセイというのは、自分の体験の真実、芸術体験の真実というものが、ある意味では説得力を持つかどうかということが実践的な立場では問題になってくるということで、論文が学問的な営みのプロセスあるいは論理や推論と不可分なものであるというのが私の今までの認識であったのが、今ちよつと……。

田中 建前としてはそうだと思います。どこまでも建前としてはそうであろうと思えますけれども、その論文の中にもあいまいなところは幾らでもあるだろうし。だからあんまり建前で割り切らないほうがいいんじゃないかということを言いたいです。論文のほうに向いた人はもちろんたくさんいるでしょうし、だけど論文のほうに向いた人ばかりでも世の中困るんだと思うんです。そのうち、また新しい形というものが生まれてくるんじゃないかなと思います。だから、論文形式というものが金科玉条のものだということではなく、何か考えられないかなと思っただけです。

佐野陽子 ありがとうございます。それでは文体というのは、そうするとある意味で論文の文体というのとエッセイの文体というのは根本的に異なるものだというところで、とりあえずそれはいいんでしょうか。文体という意義がだんだんわからなくなってきたてしまったんですけれども。

毛利 「論文」は翻訳語かな。翻訳語だったら何の……。

朽尾 さつき論文という言葉が出てきましたが、この論文という言葉自身は古いんですよ、中国の歴史の中では古い時代から論文という言葉がありますのでね。ただ、田中さんがおっしゃっている論文はおそらく近代的な西洋風の論文、その翻訳だと思いますね。つまり翻訳するときに中国の論文という言葉を借りてきた、けれども、それでは中国の清朝以前や日本の江戸時代以前に論文がなかったかというところ、あったわけですよ。それはやや形が違うけれども、自分の考えを述べるという点ではやはり論文であったのですが、ただ、非常に主観的なものも含まれていた。

それが、西洋の考え方が入ってきたときに論文という言葉をあてはめたわけですが、明らかに区別されるものだと。本居宣長なんか非常に客観的な、帰納法的な論文を書くわけで、あれはやはり非常に近代に近いのですが、ただちよつと違います、なかったということは言えないけれども、概念が違うと。古代、日本だと江戸時代以前——古代と言うのはおかしいが古典的世界と、それから近代的な明治以後の西洋の考え方を引用したときの論文というものは明らかに概念は違う。けれども論文がなかったとは言えないと、そういうふうに言えるのではないでしようか。

津上 それについて毛利さんは何か。

毛利 だから、近代になってからの翻訳語だとすると、もとの言葉は何なんですか。英語では今、論文に相應するような言葉は、日常語としてあまり使っていませんね。

津上 アーティクルとか。

毛利 アーティクルとかペーパーとか言いますが、アーティクルは何も論文でなくたっていい。普通、我々が発表するときはペーパーと言う。thesisなんていう言葉はまず言わないし、何があてはまるのかな。エッセイも

そうですね。さつきから使っているエッセイは日本風の意味で、いわゆる我々の言う論文を、向こうではエッセイと言うこともありますね。

朽尾 中国なんかでは随筆と言いましたでしょう。エッセイというのは小論文でしょう。

毛利 うん、小論文なのかな。

朽尾 ただ、文体については文体論協会がありますから、そこで『文体論研究』とかそういう各種の本を出して一応定義はしているんですよ。ですから論文とか各種文体を区別して論じたものはありますが、おっしゃるように確たるものはないんじゃないですか。

津上 さっきの佐野陽子さんの質問をちよつと引き取るとすれば、論文の文体とエッセイの文体が根本的にも違うのであれば、その二つはどう交わるのかというのが次に問題になるかと思えます。論文を書く人はエッセイを書く人のことをわかれなにか、あるいは逆のことはどうなのかという問題になるかと思えますが、いかがでしょうか。あるいはもちろん別のことでも結構です。

有田 乱暴な質問にきつとなると思うんですが、田中さんに非常に乱暴な質問です。田中さんがある対象を見つける、掘り出してもいいし、紹介されて見る。それを美的だと思ふとしますね。そのときに、それを書きたいときにどんな文体を選ぶんでしょう。もう心の中でこの文体で書きたいと決めていらっしやいますか。

田中 やっぱりそれはいわゆる卒業論文や修士論文なんかで学生に要求している論文の形ではないですね、むしろ感想文です。感想文を私は選んで、私の感想を人に伝えて、もし違う感想を抱く人がいればそれはそれでいいですし、同調する方がおられたらありがたいと思ひながら、書いていると思ひます。

小林 今までずつとお話を伺っていますと、受け手の側の論議がちよつとないというか、たとえば論文と言つ

た場合は、普通は同じ領域の専門家が読んでくれるものとして書くものだと思います。ところがエッセイ——随筆、解説のたぐいというのは、もっと幅広く、研究者という枠を飛び越えてほかの分野の人、もっと一般人、全く専門知識を持たない人を対象に書かれている文章だというふうには、大きく分けると言えるのではないかと思えます。そのところを皆さんどういうふうに思われているのかなと。当然と言えば当然なんですが、文章によつて受け手の側の問題というのが必ず出てくるのではないかと思います。

あと、田中さんがおっしゃっていたように、時代によつて概念が、捉え方が異なるというのと同じで、人によつて受け手の——さきほどどなたかグループの趣味というふうなお話をされていたと思うんですが、受け手の側の立脚点、立場のようなものももう少し整理して、ただ単に論文の主観性と客観性、それから論文の文体とエッセイの文体がどうだというだけではなくて、受け手のほうのことをもう少し論議するべき部分というのがあるのではないかと思います。

戸口 おしゃべりが多くなつて申しわけございませんが、きょうは、幾らかは私にちなんだ会ということでもありますので、お許しください。私自身は、自分の書く場合は論文とか何とかと言いましたけれども、受け手としては、論文づらしていても論文でないと思えるものもいっぱいあるわけですね。逆に漫談みたいなものでも学術的と思えるものもあります。それは結局、学問的論文というのはどういう性質を具えていなければいけないかということにかかると思います。ただ、一定の文体と結びついてでなければ言えないような思想というものがあつて、その思想が新しければ、私にとつておもしろければ、それは学問的論文であるわけです。

要するに学問というのは何をすることか。それはつまり、それまでにだれも気がついていなかったこと、あるいは言っていないことが、そういうものを、それなりの説得力を持つて世に問うことだと思うんですね。もち

ろん各分野の専門というのがありますから、本当にその分野でそういうことを今までだれも言っていないかたの
かなんていうことは専門家にしかわかりませんね。だからやっぱり、まずは専門家にとっておもしろいかどうか
ということがたいせつだと思います。私は、西洋音楽史をやっているからといって、西洋人の論文ないしは今ま
で言われたことを全部知っているわけではありませんけれども、こういうことは西洋人がもう言っているなど思
われるものは、いくら日本で論文づらして発表していても、注がたくさんついていても、そういうのは真の學術
論文とは思っていません。

逆に、おもしろい考え方だなと思える場合、たとえ言い方が下手でも、ある事柄がそれによって証明されてい
ると思えば、それは論文だと思えます。それから、特定の文体と結びついてはいるはずだと私が考えている美学的
なもので言えば、要するに文体と結びついておもしろい世界が提示されているなど思えばいいのです。それは
ちようど、だれの曲でもいいのですが、たとえばシェーンベルクの新しい曲を聴いたときにおもしろいなと思え
れば、私にとってそれはひとつのすばらしい作品であるのと同じことなんです。

だから私自身は田中さんみたいに——田中さんはどこかでいじめられてきたからそういうことをおっしゃるの
かもしれませんが、私は何しろる学校で論文の書き方なんていうのを教わったこともなく自分勝手にやってしま
したので——全然そういうこだわりはありません。学生さんの論文にしても、いくら論文づらしていても論文と思
えないものもあれば、日本で偉いなと思われている西洋音楽研究者に関しても、本当は学者じゃないというよう
な場合もありますし、あまり評価されていなくても、この考え方はおもしろいな、これは學術的発表として充分
評価されるなと思つたことは、今までずいぶんあります。

だからけつきよく、ある種の姿形をとらなければ學術的発表にならないのは美学的な分野——我々の関与して

いる分野で言えば——だと思えますけれども、そうでない分野には、今言ったようなことはいつぱいありうるかなと思います。下手な言い方で申しわけありません。

津上　いかがでしょうか。司会がうまくありませんで、うまく議論を進められなくて大変申しわけなく思っております。

それでは特になければ、時間ですので、本当に司会のせいで全くまとまりのつかないシンポジウムで申しわけないと思っておりますが、ここでいったん打ち切らせていただきたいと思えます。あと、次に懇親会があるんですが、それまで多少時間がありますので、興味ある方はここにお残りいただいて、雑談を少し続けてみてはいかがでしょうかと思います。

それでは、お話しくださった皆様、本当にどうもありがとうございました。

《閉会　午後四時十分》

注

- (1) 十九世紀のイギリスではベルリン、ウィーン両大学に先んじて、ロンドン大学が画家で美術史家のサ
ー・チャールズ・イーストレイク（一七九三—一八六五）に二度にわたって（一八三三年と一八三六
年）美術史の講座を担当するよう要請したが、彼はこれを断っている。イーストレイクは高名な画家で
あると同時にロイヤル・アカデミー院長（一八五〇年）、ナショナル・ギャラリー初代館長（一八五五
—一八六五）などを歴任したヴィクトリア朝の美術界の大立者で、画家、美術史家としての経験、知見

を生かした『Materialia for a History of Oil Paintings』(一八四七)というパイオニア的な著作も残しているが、もし彼がこの申し出を引き受けていれば、これはヨーロッパ最初のアカデミックな美術史の講座となるはずであった。

(2) 正確にはベルリンが一八四四年、ウィーンが一八五二年。

(3) 美術史が作品に対する感性、直観、美的趣味など、研究者の主観的、個人的な要素に深くかかわった学問であることは言うまでもない。しかしこれは音楽、文学など、他の分野の作品を論じる時にも言えることである。美術史がやや特殊なのは、作品の真贋あるいはアトリビューションという問題を抱え込んでいることである。無論、文学作品、音楽作品にも贋作問題、作者は誰か(アトリビューション)の問題はありうるが、美術作品におけるほどの比重はないと思われる。これは美術作品がオリジナルとその複製、模作レプリカという観点から、作品の芸術性のみならず、稀少性、時代性(これは「古美術」、あるいは骨董品antiqueという言い方に典型的に現れている)も問われ、それが美術品オブジェ(物)としての商品価値につながってゆくという状況とも連動している。場合によっては、作者や作品のアカデミックな、あるいは批評的な研究よりも、作品の真贋あるいは作者の決定の方が急を要する、より重要な問題とも見られるのであり、アカデミックな学問としての美術史が登場するはるか前から(たとえばイギリスでも)、いわゆる目利き、真贋の問題が広く問われてきたのも不思議でない。つまり、十六、十七世紀にはすでにヴァザリー、カレル・ファン・マンデル、ザントラルトのような美術史の「父」がいたのは真実としても、ヴィンケルマンに始まるとされる近代的な美術史の誕生以前に *connoisseurship* (鑑定、鑑識能力) はかなりのレベルに達していた。たとえば、イギリス人ジョン・スミス(一七八一—一八五五)の『A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters』(一八二九—四二)はオランダ、フランドル絵画史研究のパイオニア的な著作として知られるが、(ただし、ここに登場するフランス人の画家はわずか三人である)彼は当時の高名な目利き(*connoisseur*)でありかつ画商であった。こうした事例からもうかがえるように、*connoisseurship* は

少なくとも学としての美術史の母体のひとつであったと見られるし、美術史家が歴史家としての知性、識見のみならず、目利きとして、ものを見る眼、あるいは「考える目」をも持たなければならぬことは言うまでもない。しかし、作品を見る、言い換えればその美的価値を判断し、時にはその真贋を判断する時に必然的に（たとえ「科学的」方法によった時でも）つきまとう主観性、独断性の問題と、学としての美術史に要求される客観性、普遍性との葛藤は避けえないものであり、学識はあるが「もの」の見えない（と批判される）アカデミックな講壇派と、「眼」を重んじる美術館の「現場派」との対立は、少なくとも過去においては根強いものがあつた。たとえば、ドイツやイタリアの美術館の作品を現場で検証してその様式的側面を詳細に論じたジョヴァンニ・モレリの研究とその「方法」はよく知られているが、目利きとしての彼の方法は美術史家のみならず、旧カイザー・フリードリヒ美術館館長のボードのような現場派からも批判を浴びている。美術史における客観性と主観性の問題は、知性と感性、分析と直感、理論と実践といった問題をも巻きこむものであり、そうした問題はまた口頭にせよ、書かれた形にせよ、これについての言語表現、あるいは文体の問題にも波及してゆくのである。

シンポジウム「芸術研究者の文体、またはその主観性と客観性をめぐって」

・一九九八年二月九日午後一時―四時

・成城大学三号館会議室

・司会 津上英輔

文体 \parallel 何をではなく、いかに書くか、から見た、書き手その人らしさ。

場面 \cdot 語彙、語尾の結び方、文や段落の長さ、とくに日本語の場合、仮名と漢字の使い分け、送りがなの用法、そして巨視的に、例の挙げ方、前文から後続文への論理的移行の速度、加えて人文学的論文の場合には、注や引用の使い方、各種の記号や括弧の用法。*stylistique*の用法は「資料1」参照。

1 *L'oeuvre esthétique*

芸術作品 \cdot 論文 \parallel (かたちと意味が)不可分 \cdot 可分?

客観的／主観的、科学的／哲学的、歴史的／美学的

二 文体と論理

〔例〕

津上英輔「プロトレマイオスの旋法トリスエートス論」『美学』一三五(一九八三)

さて、宇宙調和論の中でこの第七章に対応するのは、表に見られるように第十二章である。この章ではトノスの変化

が諸天体の緯度変化にあてはめられるが、その際の手続きは第七章と驚くほどの共通点を持っている。

第一に、トノスの変化を持ち出す根拠として、それが必ずしもゲノスの変化と相即しないことが挙げられ、第二に、始めトノスの変化と軌道変化とが、運動対運動として重ね合わされていたが、すぐにそれはトノスと軌道との、つまり静止したある意味の存在と存在との、個別的対応論に取って替わられる。第三に、ここでも少なくとも文面の上では、トノスが高低の位置関係としてとらえられ、第四に、七つのトノスのうち具体的に名の挙げられるのは、まずドーリオス、次にミクスリユーディオスとヒュポリユーディオスである。

こうなると、この第十二章と第七章が意図的に同じ構成を与えられたことには、もはや疑いの余地がないであろう。念のため付言すれば、二つの章で何らかの齟齬を来たすような箇所はひとつもない。

三 文体と身体

話しぶりと文体の類似と相違

四 翻訳と文体

外国／歴史的文学の翻訳

外国語論文の文体

(作成 津上英輔)

シンポジウム 〈資料 1〉

研究社 英和活用大辞典 第2版 s. v. style

an admirable *style* 見事な文体

an affected *style* 気取った文体

an allusive *style* 引喩に富んだ文体

an antiquated *style* 古くさい文体

use an appropriate [an inappropriate] *style* びったりした [しない] 文体を用いる

- It's not an appropriate *style* for a thank-you letter. それは礼状にふさわしい文体じゃない

an argumentative *style* 論争的な文体

an attractive *style* 人を引きつける文体

an austere *style* 簡素で飾り気のない文体

a bald *style* 単調な文体

a barbarous *style* 洗練されていない文体

a particularly beautiful *style* 特に美しい文体

a biblical *style* 聖書風の文体

a bookish *style* 堅苦しい文体

be written in a breezy [bright, chatty] *style* 軽妙な [快活な, くだけた] 文体で書かれている

a private letter written in a business *style* 商用文の文体で書いた私信

a chaste *style* 飾り立てない簡素な文体

a clear, attractive *style* 明瞭で魅力ある文体

- a clear, forcible and convincing *style* 明瞭で力強く説得力のある文体
- a clear and readable *style* 明快で読みやすい文体
- She has a clear and precise *style*. 彼女の文体は明快で的確だ

a colloquial *style* 口語体

a colorful *style* 華やかな文体

a colorless *style* 生彩のない文体

a concise *style* 簡潔な文体

- a concise and incisive *style* 簡潔で力強い文体

a conversational *style* 会話体

a crabbed *style* 読みにくい文章
 a crisp *style* きびきびした文体
 a crystal-clear *style* 明晰な文体
 a diffuse *style* 散漫な文体
 a direct and unaffected *style* 率直で気取らない文体
 a discursive *style* とりとめのない文体
 in an easy, conversational *style* 気取らない会話口調 [文体] で
 • written in an easy, flowing *style* くだけた流暢な文体で書いた
 an elegant *style* 優雅な文体
 an elevated *style* 格調高い文体
 an elliptical *style* 省略した (意味のはっきりしない) 文体
 written in an entertaining and humorous *style* おもしろくユーモラスな文体で書かれた
 an epic *style* 叙事詩体
 an epigrammatic *style* 風刺詩体
 an episodic *style* 挿話風の (前後のつながりがあまりない) 文章
 be written in an excellent *style* 名文である
 an experimental *style* 実験的な文体
 an exquisite *style* 繊細で美しい文体
 a finished *style* 洗練された [磨きのかかった] 文体
 a florid *style* 華やかな文体
 a flowery *style* けんらんたる文体
 a forced *style* 無理な [不自然な] 文体
 a forceful *style* 力強い文体
 This author has a good *style*. この作者の文体は立派なものだ
 • Nothing is more important than (a) good, clear *style*. なにより大切なのはすぐれた明快な文体だ
 • acquire a good English *style* ちゃんとした英文が書けるようになる
 write in the grand *style* 荘重な文体で書く
 a grave *style* 重々しい文体
 a heavy *style* 重苦しい文体
 a high-flown *style* 大げさな文体
 an immaculate *style* 完璧な文体
 an individual *style* 独特の [ある個人特有の] 文体
 an inflated *style* 大げさで誇張した文体

written in (a) journalistic *style* 新聞記事の文体で書かれた

- It's written in a horrible journalistic *style*. それはジャーナリスティックなひどい文体で書かれている

a labored *style* ぎこちない文体

a laconic *style* 簡明な文体

a light *style* 軽い文体

literary *style* 文語体

- the literary *style(s)* of the eighteenth century 18世紀の文語体 [文学様式]
- a very literary *style* きわめて文語的 [文学的] な文体
- How does literary *style* differ from speech? 文語体はどのように話し言葉と違いますか

write in a lively *style* 生き生きとした文体で書く

- a lively, conversational *style* はつらつとした会話体

a loose *style* 締めりのない文体

a lucid *style* 明快な文体

the magnificent *style* of Victor Hugo ヴィクトル・ユーゴーの堂々たる文体

a mannered *style* 気取った文体

a mechanical *style* (個性のない) きまりきった文体

in a very melodramatic *style* いかにもメロドラマ風な文体で

a meretricious *style* けばけばしい文体

a very odd [peculiar, strange] *style* とても変わった文体

a richly ornate *style* 華麗な文体

an orotund *style* 《文語》 大げさな文体

a *style* peculiar to Dickens ディケンズ独特の文体

a pedantic *style* 学者ぶった文体

a pedestrian *style* 平凡な [つまらない] 文体

a pellucid *style* 明快な文体

a picturesque *style* 絵を見るような文体

the plain, homely *style* of late Tolstoy トルストイの晩年の平易で気取らない [じみな] 文体

a pleasant *style* 気持ちのよい文体

a poetical [poetic] *style* 詩文体; 詩的な文体

a polished *style* 洗練された文体

a ponderous *style* 重苦しい文体

written in a popular *style* 通俗的な [平易な] 文体で書かれた

a powerful *style* 力強い文体

a prolix *style* 冗漫な文体

prose *style* 散文 (体)

• Her prose *style* is wonderful. 彼女の散文の文章はすばらしい

• Prose *styles* have changed greatly in the last twenty years. この20年で散文の文体がすっかり変わった

a pseudo-antique [pseudo-archaic] *style* 擬古体

a very pure *style* (汚れない) とても上品な文体

• He writes in a very pure *style* of English. まじりっけのないいかにも英語らしい英語を書く

a racy *style* 人の意表をついて楽しませる文体

a recondite *style* 難解な文体

a rough *style* 粗野な文体

written in a simple and graphic *style* 簡潔で生き生きとした文体で書いた

The *style* is slangy and slipshod. その文体は俗語的で締まりがない

His *style* is slovenly. 彼の文はだらしがない

a sonorous *style* 格調が高い文体

a stiff *style* 堅い文体

a stilted *style* 大げさな文体

a succinct *style* 簡潔な文体

a suitable [an unsuitable] *style* ふさわしい [ふさわしくない] 文体

written in a terse *style* (そっけないほど) 簡潔な文体で書かれた

a trenchant *style* しんらつな文体

a tumid *style* 《文語》誇張した文体

an unobtrusive but clear *style* 地味だが明快な文体

a verbose *style* 冗長な文体

a vigorous *style* 活力のある文体

a virile *style* (男らしく) 力強い文体

a vital, vivid *style* 活力にあふれ生き生きとした文体

written in a rather vulgar *style* かなり趣味の悪い文章で書かれた

a wordy *style* 冗漫な文体

a writer's *style* 作家の文体

a writing *style* 文体

浅沼圭司『名人芸』について——芸術制作における近代『美學美術史論集』十一輯（一九九七）四頁。

あまりにも自明であるがゆえに、語られることのすくない、そして語られることのすくないがゆえに、忘れられがちな問題がある。つぎのこともそのひとつだろう。すくなくとも「明治維新」以降、「近代化」(modernization)は、この国にとってはたさなければならぬ課題であったが、ここでいわれる「近代」は、あきらかに西欧の「近代」であった——「近代化」とは、だから基本において「西欧化」(westernization)にほかならなかつた——。「中略」一方欧米、とくにヨーロッパにおいては、すでに前世紀の末頃から、近代という枠組のゆらぎと、ヨーロッパそのものの危機が認識されはじめていた。そしてこのゆらぎと危機の原因は、あきらかにヨーロッパの近代そのものに内在し、近代の展開とともに顕在化したものにとらえられていた。近代の超克ないし「ポスト・モダン」という問題は、だから、ヨーロッパにとって、きわめて重大かつ根源的なものはずである——この国においても、かつて「近代の超克」が語られたことがあつたが、それはむしろ西欧の超克の、しかも正体不明の日本的なものへの回帰の主張ですらあつた——。

佐野みどり『風流 造形物語——日本美術の構造と様態』（スカイドア、一九九七）一〇頁。

本稿では、一〇世紀から一二世紀の文化様相を造形、とりわけ世俗美術の側から考えてみたい。文字史料・非文字史料を問わず、多様で豊かな表象世界を解説することは、魅力的な作業だ。おそらく近年の歴史考察において、熱い関心が寄せられている方向でもあろう。とりわけ中世史の分野においての、考古学的新知見や絵巻・参詣曼荼羅といった絵画の解説がもたらしている成果は、目を眩るものがある。わたくしもこれら社会学や文化人類学、そして文芸理論といった諸分野の理論と方法を射程に取り込んだ刺激的な議論に、多くの啓発を受けた。だが、もっぱら造形の様式史に取り組んできたわたくしには、いまここで、文化と社会を有機的に関係づける平安文化論を構築することは到底できそうにない。可能なのは、せいぜい造形という切り口の有効性を示す程度で

あろう。以下に展開する議論は、包括的な歴史叙述をなすものではなく、美意識という摩訶不思議な概念をいくばくか具体化することを目指すに過ぎない。

千足伸行「黒衣の女」——ファン・ゴッホのメラニコリーと死の意識』『美學美術史論集』十輯（一九九五）一九九頁。

ファン・ゴッホの「狂気」あるいは精神障害についてはすでに多くが語られ、また今後も語られてゆくであろうが、その正体については癩癩説、分裂病説、躁鬱病説、メニエール症候群 (Menière syndrome) 説などまことに諸説紛々であり、これらの医学的、病理学的な「診断」、所見に関してはここでは立ち入らない。「中略」ここではそうした「診断」にこだわるよりも、三十七年の彼の生涯を通して見た時、それは画家ファン・ゴッホに常に負の価値として働きかけたわけではないことに注意したい。むしろ逆に彼のメラニコリーは、そのバランスシートを取るならば、画家としてのファン・ゴッホに創造的、生産的に働きかけるエネルギーに近い何かであり、またおそらく彼自身もそうとらえていたことをまず強調しておきたい。

田中日佐夫「日本美術史考察の基本的問題」『美學美術史論集』十輯（一九九五）一四一頁。

豊かに恵まれた環境にあるとき、あるいは、進歩発展の過程にいたいと思ふとき、人間はまま本質的な問題を考えることを忘れてしまい、ときに危機的狀態を招く。私は現在の美術界、あるいはそれと深く関わる学問においてもいまやこのときに直面しているのではないかと思っている。

津上英輔「古代人の模倣と自然の模倣——ヴィンケルマン『ギリシャ人の絵画・彫刻作品の模倣についての考察』における自然の概念」『美學美術史論集』十輯（一九九五）一五三頁。

「自然（西洋語としての nature, Natur——以下同様）」とはとらえどころのない概念である。最も日常的な用語法で感覚の直接の対象としての「山川草木」のようなものを指示するその同じ語が、哲学的な反省においては、

その原因としてたとえば「産出力」ととらえ直されることによって、感覚に与えられる現象としての自然を超越し、ひいては否定することにさへなる。この矛盾はつまるところ、自然が自己自身を生産するというかぎり、自ら結果でありかつ原因であるという、この概念固有の二面性に起因する。存在論的に見れば、自然とは現象でありかつ理念である。このような矛盾しあう二つの契機をはらんだ概念は、当然のように相反する理解を喚ぶ。自然模倣の論は、そのひとつの典型である。

戸口幸策『オペラの誕生』（東京書籍、一九九五）一一―一二頁。

オペラとは、登場人物が自分の台詞せりふの全部、またはかなりの部分を、なんらかの形の歌で表現する演劇のうち、一六〇〇年ごろイタリヤで生み出されたものに由来するヨーロッパの音楽劇、ならびにそれから派生したものの総称である。「中略」

演劇に音楽が参与する例は、古今東西を問わず、いくらでもある。今日の私どもの身边では、例えばテレビ・ドラマなどでも、テーマ音楽から始まって随所に音楽が用いられる。登場人物が自分の部屋でCDを聴いたり、喫茶店に入るとなんらかの曲が聞こえてきたりするような場面はよく見受けられる。しかし、音楽が効果として用いられるだけでは、いかに頻繁に使用されても、その演劇はオペラとは言えない。普通の演劇の中で、登場人物が街を歩きながら、あるいは仕事をしながら、なんらかの歌を口ずさんだりする場面も、決して稀まれではない。しかし、その歌が本人の台詞でないかぎり、いくら沢山歌を歌っても、オペラとは言えない。ある演劇がオペラであるためには、「君が好きだ」とか「いつまでも愛してね」とか「早く隠れなさい」とか、あるいはまた「今晚のおかずは何にしようかな」といったような台詞が、広義で歌と呼ばれうる形で表現されていて、それが演劇の重要な要素になつていなければならない。

東山健吾『敦煌三大石窟』（講談社選書メチエ、一九九六）一六九―一七二頁。

第三二〇窟・盛唐

この仏樹下説法図は下部に宝池と蓮華化生があるため従来阿弥陀浄土図とされてきたが、疑問が多い。「中略」南壁は上段の大画面が三分分され、仏樹下説法図は中央に描かれており、文様帯で仕切られた左右の画面にそれぞれ四十体あわせて八十体と化生童子八体の小仏が配され、この三つの画面を繋ぐように下段腰壁の部分は蓮池となっている。

仏樹下説法図は、樹下に説法する結跏趺坐の仏を中心に、両脇侍、比丘、天部、金剛力士を配し、須弥座の両脇に供養菩薩が各一体向き合って立ち、双樹と宝蓋をめぐって四体の飛天が散華供養する。「中略」

不幸なことにこの仏樹下説法図は、アメリカのウォーナーによって二カ所が剝離されて、主尊の左右の脇侍菩薩、比丘、天部などの上半身が欠けている。ハーヴァード大学サクラ美術館にある剝離された断片から復元すると、向かって右には菩薩、迦葉のほか天部像四体が、左には菩薩が描かれていたことがわかる。原状は天部は左右それぞれ五体である。右は冠に鳥頭、蛇、鹿頭を頂くもの、宝飾のみものがあり、右上には手を挙げて盾と矛を持つ天部が見えるが三面六臂の阿修羅であろう。向かって左には龍、獅子冠などが見える。脇侍菩薩の後部の八天は天龍八部、その前には甲冑で身を固めた二天王、最前部が金剛力士である。後部の八天が釈迦仏の眷族である天龍八部であれば、本尊は釈迦であり、この仏樹下説法図は釈迦樹下説法ということになる。

それでは宝池と宝池に化生した十七体の菩薩、およびこの化生菩薩の蓮華座と同根の茎で連なる八十体の小仏と八体の化生童子は何を意味するのであろうか。同根の蓮華に連なる小蓮華上の菩薩像の石造彫りで銘文により阿弥陀像と判別できる遺像があるのでこの図像も阿弥陀像としたのだろうか、敦煌の阿弥陀浄土図で天龍八部が描かれた作例は一点もないのである。そのほか、同根の蓮華に連なる七連仏とよばれる金銅仏は過去七仏をあらわしているし、また、龍門石窟にも仏本尊と同根の蓮茎に連なる図像（石彫）が何例か遺り、本尊が釈迦仏ないし弥勒仏と推定されている。

なお、本窟仏樹下説法図の両側に蓮華化生を並べ、下に横長の蓮池を配した構成は、莫高窟北朝初期の第二七二窟にも認められることに注目したい。

宮川達「味覚的芸術の可能性——美学的試論」『成城文藝』一五六（一九九六）一一二頁。

たとえば、わたしがカレーをつくるとき、わたしはカレーの味をしつていなくてはならないだろう。しかもそれは、カレーと認識されるある範疇の味一般であるだけではなく、なんらかの特定の種類の味であることもまた、要請されることになるだろう。〔中略〕

わたしがカレーをつくろうとするのは、もしかしたら、この曖昧模糊とした味の襲撃に起因するかもしれない。わたしがカレーをつくりたいと思うのは、漠然とカレーの味がわたしに迫ってくるからであり、それを味わって確認したいと思うからだろう。しかし、もしかしたら、わたしに迫るこのカレーの味感、類型的なカレーの味感さえもが、そもそも、私を唐突に襲う曖昧模糊とした味感が引き起こしたものであるかもしれないのだ。類型的な味感のさらにその根底に、この類型的な味感を引き起こすより深層的な味感があるのではないか。私がカレーをつくるのは、この深層的な味感の正体をみきわめようと思うからではないのだろうか。

毛利三彌『イブセンの世紀末——後期作品の研究』（白鳳社、一九九五）一二頁。

イブセンを「近代劇の父」と呼ぶ習わしはいつ頃からはじまったものであろうか。彼が近代の代表的な劇作家の一人であることに異論をはさむものはいないだろうが、手元のイブセン評伝をみても「近代劇の父」とはつきり書いてあるのはアメリカの本に一つあるだけである。気になって現行の英独仏語の主な百科事典を調べてみると、イブセンの項に「近代劇の父」と記しているものは、これもアメリカの『エヴリマンズ・エンサイクロペディア』（*Everyman's Encyclopedia*）だけであった。日本でも事情は変わらない。そう書いてある百科事典はただ一つ、だがそれはなんと私の執筆によるものではないか。