

第 75 回美学会全国大会

The 75th Annual Conference of the Japanese Society for Aesthetics

発表要旨集

2024 年 10 月 12 日（土）・13 日（日）・14 日（祝）

大阪大学 中之島センター



OSAKA UNIVERSITY

主催 美学会・大阪大学中之島芸術センター

第75回美学会全国大会実行委員会

委員長 高安 啓介（大阪大学）

委員 田中 均（大阪大学）

東 志保（大阪大学）

岩崎 陽子（嵯峨美術短期大学）

渡辺 浩司（大阪大学）

西井 奨（大阪大学）

横道 仁志（大阪大学）

里中 俊介（大阪大学）

大会事務局連絡先

〒560-8532 大阪府豊中市待兼山町 1-5

大阪大学大学院人文学研究科 美学研究室内

第75回美学会全国大会実行委員会

E-mail : esthe@let.osaka-u.ac.jp

生きることの美学

近年の美学はますます考察の対象を広げつつあるようにみえます。芸術以外の「日常」の現象に目が向けられるようになっており、芸術作品のような対象物だけでなく、人々の生のいとなみに「美的価値」を見出そうという関心も見直されつつあります。そこで本大会では、こうした美学の広がりをとらえつつ、一人一人の知見を持ち寄りながら、今後の美学の展開について意見を交わしたいと考えています。特別企画にあたっては、次の課題をとくに意識しています。①カントを振り返りながら現代美学の拡張傾向について議論をおこなう。②アート作品と切り離せないアーティストの生について考察する。③社会福祉とアートの関係について問い直す。④幸福（ウェルビーイング）の本質について思案する。以上の点について皆さまと考えを交換できますならば幸いです。

< 要旨集目次 >

■ 大会各種情報	p.3
■ 大会プログラム	p.4
■ 発表要旨	
01：一般発表	p.12
02：若手発表	p.43
■ 当番校企画	p.80
特別展覧会：今に生きるラスキン	
特別分科会：カントと美的なものの拡張	
映画懇談会：知的障害者を主体とした映画制作	
シンポジウム：社会福祉と<アート>	
ポスター発表：研究交流会	
—— ポスター発表要旨	p.86
■ 会場アクセス	p.100
大阪大学中之島センター	
—— 中之島センター各階フロアマップ	
大阪大学中之島センターから国立国際美術館へのアクセス	
■ お食事情報	p.105

大会各種情報 (注意事項)

◆当日受付

事前申し込みをされた場合も、当日のお支払いの場合も、大阪大学中之島センターの3階にてまずは受付を済ませてください。受付時間は、大会初日の12日が9時から15時、残り13日、14日の2日間は9時から12時となっております。シンポジウム会場での参加受付はできませんが、懇親会場では17時半から18時の時間に参加受付ができます。

◆ペーパーレス

本大会では、紙の要旨集を作成せず、PDF版のみとなります。大会ウェブサイトにて、プログラムと要旨をご覧いただけるほか、発表資料もダウンロードいただけます。
※会場において紙資料のコピーはできません。ご協力をお願いします。

◆Wifi環境

当日、館内にてご利用いただけるWifiのアカウントをお知らせします。Eduroamも使用できます。念のため、要旨および発表資料をあらかじめダウンロードしておいて、パソコンなどの端末をお持ちいただくことをお勧めします。

◆お食事

誠に申し訳ありませんが本大会ではお弁当を用意しません。近隣のお食事処とコンビニに関する情報はp.105をご参照ください。お弁当などを持ち込んで食事をされる場合は、3階に設けている談話室をご利用ください。イベントがなければ4階のフロアもご利用いただけます。

◆託児所情報

キッズスクウェア中之島フェスティバルタワーおよびリーガロイヤルホテルのベビールームにて託児を申し込みできます。

* キッズスクウェア中之島フェスティバルタワー

対象年齢は0歳児(3ヶ月)～小学生(3ヶ月未満のご利用は要相談)です。2営業日前17時までの事前ご予約制です。詳細およびお申し込み方法は以下のリンク先をご覧ください。<https://www.alpha-co.com/nursery/facility/nakanoshima>

* リーガロイヤルホテルのベビールーム

対象年齢は新生児～未就学児です。完全予約制(直接お電話にてご予約ください)です。詳細およびお申し込み方法は以下のリンク先をご覧ください。

http://www.littlemate.co.jp/baby_room.html

第 75 回美学会全国大会プログラム

全日程表

	2024.10.11 (金)	2024.10.12 (土)	2024.10.13 (日)	2024.10.14 (月)
8:00				
9:00	*一般 1 発表につき 40分	受付開始 9:00	若手発表 B 9:00-10:40	若手発表 C 9:00-10:40
10:00	*若手 1 発表につき 30分	若手発表 A 10:00-11:40		
11:00			一般発表 C 10:55-12:20	一般発表 D 10:55-12:20
12:00		総会 11:50-13:00 (3階スタジオ)		
13:00		お昼 / ラスキン展 案内 (4階)	お昼 / ラスキン展 案内 (4階)	お昼 / ラスキン展 案内 (4階)
14:00	美学会合同委員会 (スタジオ) 14:00-17:00	一般発表 A 14:00 - 15:25 一般発表 B 15:30 - 16:55	シンポジウム 14:00-15:45 (国立国際美術館)	一般発表 E 14:00 - 16:10
15:00				
16:00			ポスター発表 16:00-17:30 (国立国際美術館)	閉会 16:20-17:00 (7階教室)
17:00				
18:00		映画懇談会 17:30-19:30 (3階スタジオ)	懇親会 18:00-20:00 (9階会場)	
19:00				
20:00				

○10月12日(土) 若手発表(A)、総会、一般発表(A・B)、映画懇談会

○10月13日(日) 若手発表(B)、一般発表(C)、シンポジウム、ポスター発表会、懇親会

○10月14日(月) 若手発表(C)、一般発表(D・E)

※大会期間中は中之島センター4階展示室にて、特別展覧会(ラスキン展)が開催されています。
開催3日間のお昼休憩時には、担当者が参加者の皆さまをラスキン展へご案内する予定です。

10月12日(土)

※受付時間は9:00~15:00、受付場所は中之島センター3階

◆若手発表 A (会場: 7A・7B・7C・7D)

10:00-11:40

若手発表 A-1 美学① (会場 7A)		司会: 田中均 (大阪大学)	
10:00-10:30	中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か	木下由裕 (東京大学)	P44
10:35-11:05	カント「天才」概念発展史に関する一考察 ——「精神 Geist」概念に注目して	倉橋知佳子 (京都大学)	P45
11:10-11:40	ヴァルター・ベンヤミンにおける注意 Aufmerksamkeit 美学 —— 注意力の形式化としてのメディア論にむけて	木戸吉則 (京都大学)	P46
若手発表 A-2 美学② (会場 7B)		司会: 春木有亮 (北見工業大学)	
10:00-10:30	「生きているイメージ [Living Images]」論の批判的検討 —— H. Belting (2001)/W. J. T. Mitchell (2005) を中心に	福本直起 (國學院大学)	P47
10:35-11:05	組立説明図の研究	林浩平 (京都大学)	P48
11:10-11:40	ノヴォトニーとメルロ＝ポンティにおけるセザンヌの生と絵の関係	井ノ上薫 (早稲田大学)	P49
若手発表 A-3 美術① (会場 7C)		司会: 越前俊也 (同志社大学)	
10:35-11:05	岸田劉生の図案画 —— その創作活動への影響と意義	鈴木明德 (無所属)	P50
11:10-11:40	日本画による西洋解剖図の模写についての考察 —— 大阪帝国大学の大型解剖掛図を中心に	高田嘉宏 (大阪大学)	P52
若手発表 A-4 現代アート (会場 7D)		司会: 浅沼敬子 (北海道大学)	
10:00-10:30	マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」 —— 形式の革新的再物質化としての『パーフェクト・マガジン』(2003)に着目して	遠藤萌 (実践女子大学)	P53
10:35-11:05	パフォーマンス作品の再演における「ラディカルさ」の喪失と再出現 —— マリーナ・アブラモヴィッチによる《Lips of Thomas》の再演	大磯日向子 (京都大学)	P54
11:10-11:40	1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響	岩渕夏樹 (東京藝術大学)	P55

◆**総会**(会場:中之島センター3階「スタジオ」)

11:50-13:00

お昼休憩(ラスキン展案内:4階展示室)

◆**一般発表 A**(会場:7A+7B・7C+7D・6E+6F)

14:00-15:25

一般発表 A-1 **美学①**(会場 7A+7B)

司会:杉山卓史(京都大学)

特別分科会:カントと美的なものの拡張

14:00-14:40 「美学」の不在? 桑原俊介(東京大学) P.13

— 18世紀後半から19世紀初頭にかけての美学の実像

14:45-15:25 亀裂か、移行か 小林信之(早稲田大学) P.14

— カント批判哲学における美と道徳性

一般発表 A-2 **デザイン①**(会場 7C+7D)

司会:角山朋子(神奈川大学)

14:00-14:40 「現代衣服の源流」を遡る 平芳裕子(神戸大学) P.15

— 日本におけるファッション展の成立について

14:45-15:25 パロディ表現を用いたマナー・ポスターの分析 趙アヒョウ(東京大学) P.16

— 旧営団地下鉄の事例を中心に

一般発表 A-3 **美術①**(会場 6E+6F)

司会:佐藤守弘(同志社大学)

14:00-14:40 勝川春草『婦女風俗十二ヶ月図』における〈俗〉の考察 竹中悠美(立命館大学) P.17

— 構図分析と先行作品との関連から

14:45-15:25 鍋木清方の戦争表象 五十嵐小春(一橋大学) P.18

— 戦争画集と戦争画報を中心として

◆**一般発表 B**(会場:7A+7B・7C+7D・6E+6F)

15:30-16:55

一般発表 B-1 **美学②**(会場 7A+7B)

司会:杉山卓史(京都大学)

特別分科会:カントと美的なものの拡張(続)

15:30-16:10 クレメント・グリーンバーグの美的判断論における主観性と客観性の問題 大澤慶久(東京藝術大学) P.19

— そのカント的/非カント的側面の総合的理解を目指して

16:20-16:55 特別分科会発表者と参加者による討論

10月12日(土)

一般発表 B-2 デザイン② (会場 7C+7D) 司会：高安啓介 (大阪大学)

- 15:30-16:10 〈新出資料〉東京大学でのフェノロサ「美術」講義(1886年、三木はるか(日本女子大学) P.20
松本源太郎筆記)
——近代日本のジョン・ラスキン受容史の視点から
- 16:15-16:55 東京高等工業学校図案科における「図案」の概念 竹内有子(京都先端科学大学) P.21
——英国のデザイン教育との関係を中心に

一般発表 B-3 現代アート① (会場 6E+6F) 司会：前川修 (近畿大学)

- 15:30-16:10 マイクロポップにおける「未成年性」 吉田理紗(京都工芸繊維大学) P.22
——松井みどりによる奈良美智論に着目して
- 16:15-16:55 石内都の写真における「触覚性」とその意義 五十嵐美憂(大阪大学) P.23
——《Chromosome XY》(1995年)を起点として

◆映画懇談会 (会場：中之島センター3階「スタジオ」) 17:30-19:30

10月13日(日)

※受付時間は9:00~12:00、受付場所は中之島センター3階

◆若手発表 B (会場：7A・7B・7D・6E+6F) 9:00-10:40

若手発表 B-1 美学③ (会場 7A) 司会：森功次 (大妻女子大学)

- 9:00-9:30 個別のスポーツに対するスポーツ美学の応用 根岸貴哉(立命館大学) P.56
——野球の文化的背景で語られる「美的性質」をめぐって
- 9:35-10:05 美的判断の意味論を修正する 檜岡寛己(無所属) P.57
- 10:10-10:40 描写の哲学における二面性概念の再検討 今井慧(東京大学) P.58

若手発表 B-2 映像 (会場 7B) 司会：伊集院敬行 (島根大学)

- 9:00-9:30 『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における 瀬古知世(神戸大学) P.59
アダプテーション手法 ——「往還」する行為を中心に
- 9:35-10:05 1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について 伊澤文彦(福島県立美術館) P.60
——ビデオによる「コミュニケーション」の実現
- 10:10-10:40 道下匡子《日本の中で女であること 海と生きる》にみる 原口寛子(大阪大学) P.61
女性間の対話と記録 ——1970年代のウーマン・リブを背景として

若手発表 B-3 音楽① (会場 7D)		司会：瀬尾文子 (国立音楽大学)	
9:00-9:30	19世紀初頭のドイツ語圏における音画概念 —— コッホ『音楽事典』にみるその両義的評価	柴田蒼良 (東京大学)	P62
9:35-10:05	自然音の音楽的な聞こえについて —— L・マイヤーの音楽的期待の観点から	岡崎峻 (無所属)	P63
10:10-10:40	音楽ジャンルの境界における“Authenticity”の多義性 —— “Gypsy Punk”の分析を通じて	室之園直己 (大阪公立大学)	P64

若手発表 B-4 美術② (会場 6E+6F)		司会：富岡進一 (郡山市立美術館)	
9:00-9:30	ジャンバッティスタ・ティエポロ作《聖シモン・ストックに現れる 聖母子》に関する一考察 —— 目を閉じて祈りを捧げる聖人と禿頭の老人の描写に着目して	柴田桃佳 (東北大学)	P65
9:35-10:05	ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーの自然観における 循環の意識と月の描写について	三田尾有希子 (北海道大学)	P66
10:10-10:40	「物語の画家」としてのターナー —— 《カーナーヴォン城、北ウェールズ》におけるバルドの「語り」	藤野愛充 (立命館大学)	P67

◆一般発表 C (会場：7A+7B・7C+7D・6E+6F)

10:55-12:20

一般発表 C-1 美学③ (会場 7A+7B)		司会：松永伸司 (京都大学)	
10:55-11:35	なぜ存在しないものについて語るのか —— フィクション言説の機能について	岡田進之介 (東京大学)	P24
11:40-12:20	ホラー映画における予測された恐怖と快	八坂隆広 (神戸大学)	P25

一般発表 C-2 音楽① (会場 7C+7D)		司会：柿木伸之 (西南学院大学)	
10:55-11:35	「宗教的」交響曲における農民舞曲 —— ブルックナーのスケルツォ楽章の象徴性について	岡本雄大 (京都大学)	P26
11:40-12:20	H・W・ヘンツェにおける「芸術と生の同一性」 —— シュルレアリスム受容に注目して	曹有敬 (東京藝術大学)	P27

一般発表 C-3 デザイン③ (会場 6E+6F)		司会：島津京 (専修大学)	
10:55-11:35	河井寛次郎の茶道論 —— 制作的理念としての「作と用の浄土」の成立	浪波利奈 (聖心女子大学)	P28
11:40-12:20	最初期バウハウスのヴァルター・グローピウスと デザイン行為の射程 —— 古典体操から農作まで	後藤文子 (慶應義塾大学)	P29

10月13日(日)

お昼休憩 (ラスキン展案内: 4階展示室)

◆シンポジウム (会場: 国立国際美術館地下講堂) 14:00-15:45

社会福祉と<アート> 司会: 田中均 (大阪大学)・岩崎陽子 (嵯峨美術短期大学)

14:10-14:40

アール・ブリュットの居場所はどこにある

服部正 (甲南大学) P.87

14:40-15:10

わたしを束ねないで。

上田假奈代 (特定非営利活動法人 こえとことばとこころの部屋) P.87

◆ポスター発表会 (会場: 国立国際美術館地下講堂) 16:00-17:30

◆懇親会 (会場: 中之島センター9階「サロン・アゴラ」) 18:00-20:00

10月14日(月)

※受付時間は9:00~12:00、受付場所は中之島センター3階

◆若手発表 C (会場: 7A・7B・7D・6E+6F) 9:00-10:40

若手発表 C-1 美学④ (会場 7A) 司会: 川瀬智之 (東京藝術大学)

9:00-9:30 シモーヌ・ヴェイユの天才論 日下雅貴 (北海道大学) P.68

—— 「人格と聖なるもの」における古典的美学の揺さぶり

9:35-10:05 メルロ＝ポンティ哲学における感性的なものとのロゴス 三宅萌 (大阪大学) P.69

10:10-10:40 ミシェル・フーコーの「生存の美学」はどのような美学か 仲宗根大介 (無所属) P.70

—— ニーチェの美学思想との比較から

若手発表 C-2 美学⑤ (会場 7B) 司会: 岩崎陽子 (嵯峨美術短期大学)

9:00-9:30 水平なパラフレーズの可能性 松井晴香 (一橋大学) P.71

—— 詩を適切に言い換えていくために

9:35-10:05 仮名の書の美 加瀬佳樹 (大阪教育大学) P.72

—— 『源氏物語』における筆跡描写に即して

10:10-10:40 現代中国における日本文化の受容 孫凌波 (沖縄県立芸術大学) P.73

—— 「かわいい」美意識を中心に

若手発表 C-3 音楽② (会場 7D)		司会：朝山奈津子 (弘前大学)
9:00-9:30	明治期の西洋音楽受容におけるマンドリンの利便性	貝田かなえ (関西学院大学) P.74
9:35-10:05	武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察 ——「夢」シリーズと映画音楽の関係を中心に	高畑和輝 (立命館大学) P.75
10:10-10:40	モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』(1986年) : 文化転移による伝統の変容と、散りゆく桜の美学に関する考察 —— グローカルな視点を通して	田邊和可子 (パリ第1大学 パンテオンソルボンヌ) P.76

若手発表 C-4 美術③ (会場 6E+6F)		司会：吉田朋子 (同志社大学)
9:00-9:30	近代生活の中のカフェ —— エドゥアール・マネとエドガー・ドガ の作品における遊歩者の視線の比較	梅原優花 (青山学院大学) P.77
9:35-10:05	エドガー・ドガのアメリカ滞在 —— 《階段の子どもたち(ニューオリンズ)》に見られる黒人観	武笠麻里子 (一橋大学) P.78
10:10-10:40	アレクサンドル・カバネル《狩りの女神ディアナ》における 折衷主義的表現について	山内涼太郎 (東北大学) P.79

◆一般発表 D (会場：7A+7B・7C+7D・6E+6F)

10:55-12:20

一般発表 D-1 美学④ (会場 7A+7B)		司会：小穴晶子 (多摩美術大学名誉教授)
10:55-11:35	ディドロの芸術論における idée と modèle idéal	川野恵子 (岡山大学) P.30
11:40-12:20	「驚き」としての「喜び」の「現在」の美学へ —— デカルト『情念論』における美的時間の可能性	馬場朗 (東京女子大学) P.31

一般発表 D-2 音楽② (会場 7C+7D)		司会：大愛崇晴 (同志社大学)
10:55-11:35	近代日本における西洋の「音楽理論」の捉え方 —— 昭和初期までの分野観を中心に	西田紘子 (九州大学) P.32
11:40-12:20	L・マイヤー『音楽における情動と意味』でのG・H・ミードの参照 —— 音楽意味論と「社会心理学」の接点として	小寺未知留 (立命館大学) P.33

一般発表 D-3 現代アート② (会場 6E+6F)		司会：三木順子 (神戸女学院大学)
10:55-11:35	未完の美学と「日本」性 —— 文化の基層構造と美術展の変質に関する研究	山下晃平 (無所属) P.34
11:40-12:20	間展再考 —— 戦後日本美術による伝統美学の脱構築とキッチュ化	松井茂 (情報科学芸術大学院大学) P.35

お昼休憩 (ラスキン展案内: 4階展示室)

◆一般発表 E (会場: 7A+7B・7C+7D・6E+6F)

14:00-16:10

一般発表 E-1 美学⑤ (会場 7A+7B)		司会: 土田耕督 (東京外国語大学)	
14:00-14:40	木幡順三の現象学的態度 ——「無知の自覚」への道	柳澤広美 (成城大学)	P.36
14:45-15:25	中国古典詩歌「詞」の身体性に関する考察	楊冰 (大阪公立大学)	P.37
一般発表 E-2 音楽③ (会場 7C+7D)		司会: 中川克志 (横浜国立大学)	
14:00-14:40	アコースマティックな聴取と音に関する美的経験 —— スクルートンの音楽哲学に関する批判的考察	松崎俊之 (石巻専修大学)	P.38
14:45-15:25	録音の忠実性とオーセンティシティの関係性についての考察 —— コミュニケーション論及び音楽記号学のモデルを参照して	中村将武 (東京大学)	P.39
一般発表 E-3 美術② (会場 6E+6F)		司会: 深谷訓子 (京都市立芸術大学)	
14:00-14:40	ソフォニスバ・アングイッソラ《画架に向かう自画像》 における世俗的表現について	平沢遼 (東北大学)	P.40
14:45-15:25	フランツ・ヴィンターハルターと19世紀中葉大衆文化 —— カルト・ド・ヴィジットの流行をめぐって	山口詩織 (京都大学)	P.41
15:30-16:10	詩的創作とグリザイユ絵画における一考察 —— ロレンツォ・レオンブルーノによる作例をめぐって	田村万里子 (東京都現代美術館)	P.42

◆閉会 (会場: 中之島センター 7階「7A+7B」)

16:20-17:00

01：一般発表

10月12日（土） 一般発表A・B

10月13日（日） 一般発表C

10月14日（月） 一般発表D・E

「美学」の不在？

—— 18世紀後半から19世紀初頭にかけての美学の実像

桑原 俊介 (東京大学)

18世紀中葉に創始された美学は、その後、レッシング、メンデルスゾーン、ディドロ、カント、シェリングといった錚々たる哲学者たちにより目覚ましい発展を遂げ、カントの『判断力批判』を通じて哲学的学問として基礎づけられたとされる。だが、周知の通りカント自身は『判断力批判』の理論を「美学」と呼ぶことを厳しく禁じたように、あらためて検証し直すなら、上記の哲学者の誰一人として、自身の理論を「美学」と称していないことが明らかとなる。むしろ彼らは時に「美学」を批判し、自身の理論を「美学」との差異化を通じて正当化してすらいる。しかも英・仏語での *aesthetics*, *l'esthétique* の使用は18世紀にはほぼ見られず、その本格的な使用は19世紀を俟たねばならない。「美学」はこうして、18世紀中葉から19世紀初頭にかけての驚くべき「不在」を示すことになる。

だが、むしろ当時「美学」が完全に不在だったわけではない。当時「美学」と呼ばれた学問は、上述の華々しい発展の陰で、大学の講義として細々と継承されていた。そこでの「美学」は、感性や美や芸術に関する高度で自由な哲学的議論ではなく、伝統的な「自由学芸」に相当する大学の基礎的技法論に他ならなかった。19世紀初頭に至るまで人々にとって「美学」とは、大学制度と密接に結びついたパウムガルテン流の「規則の美学」以外の何ものでもなかった。しかも「美学」という名称も揺らぎを孕み、弟子のマイアーですら、「美学」という名称は「必然」ではなく、他の名称でも代替可能とする。本発表ではこうした、先行研究の盲点とも言える、当時「美学」と呼ばれた学問の実像を、(1)統計的書誌データ、(2)当時の大学の講義目録(ハレ大学、ライプツィヒ大学など)、(3)講義で使用された教科書等の調査に基づき、実証的に明らかにすることを試みる。

こうした意味で、上記の哲学者たちが「美学」を批判したのは、旧来の不完全な美学を、あるべき美学に改善するためではない。むしろ彼らは「美学」とは異なる学問を展開していた。こうして敢えて「美学」という名前にこだわることで、当時の「美学」の実像とその隠れた継承線を、史実にそって精確に描き出すことができるようになる。

こうした状況が一変したのは、ヘーゲルが、「芸術哲学」と称されるべき自身の学問を、不承不承ながら、大学の講義名の慣習に従い「美学」と称さざるをえなかったという歴史的偶然による。もしヘーゲルの「芸術哲学」が、大学の講義としてではなく書籍として展開されていたとしたら、「美学」という学問は、19世紀以降に顕著となる詩学や修辞学といった伝統的技法論の衰退とともに衰退し、今日のような高度で豊かな哲学的学問として自立的に展開されることはなかったのかもしれない。

亀裂か、移行か

—— カント批判哲学における美と道徳性

小林 信之 (早稲田大学)

『判断力批判』において美しいものにかんする趣味の判断能力は、まずネガティブに特徴づけられる。論理的・概念的な認識判断から遮断されると同時に、その基本性格である無関心性によって欲求能力からも切りはなされる。欲求能力には、実践理性に規定された意志もふくまれる以上、美への観想的態度が純粹で自律的であるためには、道徳的・実践的態度との関係の否定を帰結せざるをえない。つまり美を観想する者は、対象の表象によってひきおこされた快の感情を通じて、みずからの心の動きに反省的にむきあいつつ自律的な判断をくださねばならない。美と道徳のあいだには、両者をへだてる深い亀裂 (Kluft) が口をあけているようにみえるのである (序論 II)。

しかしながら他方でカントが、実践理性と趣味の能力、道徳的判断と美の判断とのあいだに一種の類比的でパラレルな関係を見ていたことも指摘しておかねばならない。真の道徳性と無関心性とにもとづく判断は、いずれも理念的にはつねに妥当するものとみなされねばならないとしても、経験的には、わたしたちが実際に正しい判断をくだしているのかどうか不確かであり、したがって道徳的判断と同様、美の判断も、事実認識をおこなっているのではなく、普遍妥当性にたいする権利要求にとどまるのである。このような類比的関係がみとめられるとすれば、わたしたち人間の自然的条件を実践理性の道徳的自由へと媒介する働きとして、趣味の能力の可能性を考える道が開かれることになる。そして自然から自由への移行 (Übergang) や架橋を可能にする奉仕的機能が判断力のうちにみいだされるとともに、カントがそこに批判哲学全体の体系性への見通しをみてとったことも容易に理解できる。さらにそうした体系的展望は美を道徳性の象徴とみなす議論 (§ 59) にも連関している。

だが、以上のように一方でそれぞれ自律的な純粋能力間の亀裂を認めながら、他方で融和的に移行を要請することに矛盾は生じないのだろうか。そもそも亀裂と移行とはどのように連関するのか。たとえばガイヤーやアリソンは、純粋な趣味判断の自律を承認する場合にのみ、美は道徳的自律に奉仕できるとする一種調停的なカント解釈を提起している。また晩年のアーレントは、実践理性と反省的判断力、理性の自由と共通感官の社交性との差異を認めつつ後者のうちに政治哲学的意義を探求している。

本論の課題は、最終的には、批判哲学における亀裂と移行の意味を問うことであるが、そのさい、カント哲学内部に整合性や予定調和を求めるのではなく、あくまで自然と自由のあいだの亀裂から目をそむけず、趣味の「自己自律」が道徳的自由の実現に奉仕的にはなりえないことの意味を考えたい。つまりカントにおける道徳的立場は、普遍化原理の徹底を意味するとすれば、感じる働きの根底にある判断力の自律性ないし固有性とは、けっして両立しえないままにとどまるのではないかと問いたい。

「現代衣服の源流」を遡る

—— 日本におけるファッション展の成立について

平芳 裕子 (神戸大学)

本発表は、ミュージアムにおけるファッション展が日本でいかに成立したのか、その歴史的経緯を明らかにすることによって、芸術文化におけるファッションの展示の意義を考察するものである。

ファッション展とは、概して西洋由来の衣服及び装飾品を展示する展覧会のことを指す。欧米では主に美術館の装飾美術部門において、テキスタイルや服飾品の収集・保存・展示が行われてきたが、近年では歴史衣装だけではなく、現代のファッションデザイナー展やファッションブランド展も行われるようになった。ファッションのグローバル化とともに、西洋のファッション展が各国へ巡回し、日本でもさかんに開催されるようになった。だが、日本におけるファッション展の発展について考察した研究は数少なく、歴史的な検証が必要であると考えられる。

従来、日本のファッション展の嚆矢とされてきたのは1975年に京都国立近代美術館で開催された「現代衣服の源流展」である。これはメトロポリタン美術館コスチューム・インスティテュートの特別顧問ダイアナ・ヴリーランドの企画による展覧会を巡回させたものであった。20世紀前半のファッションデザインを取り上げたこの展覧会の成功を受けて、京都服飾文化研究財団が設立され、西洋服飾の収集・保存・展示が行われるようになった。それから同財団は、西洋の歴史衣装の紹介、服飾による東西交流、現代のファッションデザインなど数々の展覧会を企画し、日本におけるファッション展を牽引してきたといっても過言ではない。ゆえに、同財団設立のきっかけとなった「現代衣服の源流展」が日本のファッション展の始まりとみなされてきた。しかしながら日本のファッションの展示は、海外からパッケージとして移入された同展覧会をもってして突如始まったわけではない。日本の近代のファッションが、日常着としての着物の衰退と「洋服」としての受容との関係性のなかで生まれてきたように、着物の展示からの洋服への展示の変化のなかで、流行を伴うファッションも展示的な価値と文化的な意義を認められるようになった。

そこで本発表では、失われていく伝統文化の保存としての着物の展示とともに、日本におけるファッション展がいかに胎動したのかを明らかにする。東京国立博物館における服飾特別展覧会、東京繊維会館における西洋服飾のレプリカ展、三越呉服店における民族衣装の展示などの事例を現存する資料、図録、写真等をもとに辿りながら、明治以降の日本の展示のなかに「現代衣服の源流展」を位置づけ直す。そして、日本の洋装化の歴史的な文脈のなかでファッション展がいかに成立し、20世紀末以降のファッション展の人気もたらされるに至ったのか、その道筋を示す。

パロディー表現を用いたマナー・ポスターの分析

—— 旧営団地下鉄の事例を中心に

趙 アヒ ヨウ (東京大学)

本発表は、マナー・ポスターが独立したジャンルとして初めて定着した1974年から1991年のうち、パロディーを用いた表現が興隆した1974年から1989年までの時期を対象にして、旧営団地下鉄(以下「営団」という)が発行したポスターを分析することで、日本のマナー・ポスターとパロディー表現の関連性を検討するものである。

1974年頃から日本の鉄道に現れたマナー・ポスターは、反発の声であるパロディーを表現として取り入れて、日本特有の都市風景を作り出してきた。特にマナー・ポスターを一つのジャンルとして定着させた中心人物といえる河北秀也と、彼のデザイン事務所「日本ベリエールアートセンター」がその普及に対して大いに役割を果たした。1976年6月に河北が《帰らざる傘》を発表したことで、パロディーを用いたマナー・ポスターは一躍脚光を浴び、ほかの広告代理店も公共的な広告制作を手掛け始めた。

成相肇(2017)によれば、1970年代から80年代にかけて、日本ではメディアごとに異なる三種類のパロディーが見て取れる。一つ目は欧米から日本の前衛芸術に持ち込まれたもの、二つ目は『おそ松くん』『天才バカボン』などのギャグ漫画に現れたもの、そして三つ目は大衆が投稿でき、猟奇的でナンセンスな内容を含んだパロディー雑誌に使用されたものである。これら三つはいずれも、婉曲的な闘争の形と見做しうるパロディーである。しかし、同時期のマナー・ポスターにおけるパロディーは、上述した前衛芸術や大衆文化におけるパロディーとは異なり、闘争の形ではなく、規範の遵守を重視するものだった。

本発表では、1960年代から80年代にかけて日本社会で生じたパロディーの意味の変容を検討しながら、従来あまり取り上げられることのなかった、河北による1970年代から80年代頃の営団のマナー・ポスター作品に焦点を当てる。それらは当時のパロディーに関する最も包括的な資料であるだけでなく、マナー・ポスターというジャンルが確立され、パロディーの手法が周知され、その表現が以後のマナー・ポスターの常套手段となっていたことが指摘できるからである。また発表では、社会的な文脈におけるマナー・ポスターの位置付けを捉え、そこでのパロディー表現の広がりをもより明白に確認するために、同時期の近畿鉄道、小田急電鉄、阪急電鉄といった複数の交通機関の作品も取り上げ、地下鉄のマナー・ポスター全体におけるパロディー表現の影響を分析する。

一見したところ、公共性と真剣さと結びつくマナー・ポスターと、反骨精神があり毒のある娯楽と見なされるパロディーの手法は矛盾するように思われる。しかし、本発表がパロディー表現の分析によって明らかにするのは、マナー・ポスターという公衆のマナー向上を呼び掛けるメディアで河北らが実現していた娯楽性と公共性の併存である。

勝川春章筆『婦女風俗十二ヶ月図』における〈俗〉の考察

—— 構図分析と先行作品との関連から

竹中 悠美 (立命館大学)

浮世絵研究は版画の比重が大きいものの肉筆画についても進められてきた。とりわけ近年目覚ましい成果を挙げているのが明和(1764-71)から寛政(1789-1800)にかけて幅広い人気を得て勝川派を築いた勝川春章(1743-93)の肉筆美人画をめぐる研究である。内藤正人の『勝川春章と天明期の浮世絵美人画』(2012)を筆頭に廣海伸彦(2014)、向井大祐(2016)等の論考は、春章の美人画のなかでも「神品」と讃えられる『婦女風俗十二ヶ月図』(1783頃)の精緻な描法、ならびに古典に通じた内容で趣味人として知られる大名に愛でられたことを詳らかにし、浮世絵という〈俗〉な絵画における〈雅〉の極みに迫ろうとした。

本発表はそれらの先行研究を参照したうえで、『婦女風俗十二ヶ月図』の寸法と背景の室内空間に焦点を置いた構図および先行作品の構図とモチーフの結びつきにも注目することで、本作品が春章の他の肉筆美人画と比較しても格外的特徴を有することを論じるものである。

『婦女風俗十二ヶ月図』は本来六曲一双の屏風に描かれた十二の月次図であったとされるが、現在は軸装された十幅のみがMOA美術館に所蔵されている。本発表では、まず本作に関する昭和期の研究に基づいて各々の主題を示し、「九月 重陽」のみが遊郭の遊女で、残りは武家と裕福な町人の上臈たちと見なされてきたことを確認したうえで、上述の平成期の研究の論点を年代考証・制作手法・想定復元・パトロン・雅俗論の五つに集約する。次に、春章の別の肉筆月次図『婦人風俗十二ヶ月図』(千葉市美術館蔵)およびその他の軸装された肉筆画と比較しても飛び抜けて細長い寸法の本作は、「柱絵」と呼ばれる浮世絵のカテゴリーに近似していることを構図の参照関係も含めて提示する。さらに絵の背景として左右から切り詰めたように描かれた室内空間は、細部を省略することなく軸測投影法と斜投影法を用いて緻密に描かれ、一幅ごとに奥行き方向と視線の後景化・前景化が変化していることを示し、本作が六曲一双の屏風として鑑賞されたときに感取されたであろう空間認知のダイナミックな変化とその新規性を指摘する。加えて、室内空間の構図と配された事物やモチーフにおいて、北尾長政と春章の合作による遊女絵本『青楼美人合姿鏡』(1776)と緊密な結びつきがあることを示す。

以上より本発表は、大名家の什物に相応しく雅俗融和を成した本作における特異な空間表現とその視覚経験を創出した春章の当世風な〈俗〉の試みを考察するとともに、歌舞伎と遊里という限定された空間から、浮世絵の場景と主題が世間一般へと拡がり、多様な人物と風俗が再び描かれはじめる明和・安永の変革のなかで春章という浮世絵師の位置づけの再検討を促すものである。

鎬木清方の戦争表象

—— 戦争画集と戦争画報を中心として

五十嵐 小春 (一橋大学)

本研究の目的は、日本画家の鎬木清方(1878-1972)が戦争を題材としてどのような制作活動を行なったか、戦争画集や戦争画報の分析から検証することである。

江戸情緒と明治の文化を融合させた画面で知られる鎬木清方は、小説挿絵から画家の仕事をはじめ、やがて肉筆美人画の大家となった。清方はいくつかの戦争を経験しており、その生涯は戦争とともにあったとすることができる。文芸誌の仕事を手がけていた時期には日露戦争を生き、また美人画の大家となってから迎えた第二次世界大戦では空襲によって自宅を焼失している。日本では日清戦争以後、戦争画というジャンルが本格化し、続いて従軍画家の制度が始まったことで、戦争との関わり方には画家の大きな選択が表れるようになった。清方も、従軍はせずとも戦争に関わる作品を残している。しかし従軍画家として戦争に積極的に関わった画家たちの影ともなり、清方が戦争をどのように捉え表現したかという点はこれまでほとんど論じられてこなかった。

清方が文芸雑誌の口絵で画業をスタートさせてから4年後の明治37年、日露戦争が勃発した。当時最も隆盛を極めた文芸誌『新小説』(春陽堂、1896-1926)において清方は戦争をテーマに描いておらず、日本画家の斎藤松洲(1870-1934)がただ1作、戦争を仄めかすのみである。さらに『新小説』とともに二大巨頭とされた『文芸倶楽部』(博文館、1895-1933)では日露戦争を題材とした作例が清方以外の画家に9点存在したが、雑誌の内容に相応しくないと取り止められたのか、日露戦争2年目になると戦争関連の口絵が全くなることが指摘されている(山田奈々子、2004)。

しかし、清方は日露戦争に画家として関わっていなかったわけではなく、これら文芸誌と出版時期を同じくして戦争画集と戦争画報に参加している。戦争画集の『日露戦争写真帖』(金港堂、1904-1905)には師の水野年方(1866-1908)らとともに12点の掲載があり、清方の作品は直接戦闘場面を描くものではなく銃後を描いたものが多い。戦争画報の『軍事画報』(郁文舎、1904)と『軍国画報』(富山房、1904-1905)にも、少ないながら作品を掲載しており、銃後を描いた作品ばかりである。また日露戦争以降に目を配ると、第一次世界大戦下には『文芸倶楽部』において娯楽の要素が強い《軍国をんな双六》(1915)を掲載し、さらに時代を下って太平洋戦争下には大政翼賛会が主催した「帝国芸術院会員戦艦献納作品展」(1944)へ、戦争画らしさを消し去った美人画《五十鈴川》(1943-1944)を出品している。戦争画を求められたいずれの場においても、清方が銃後の生活を提示していることに注目したい。

以上の検討を中心に、同時代の随筆なども併せて論じ、清方が戦時下に戦争をどのように扱ったか明らかにする。加えて、清方が戦争に対して画家としてどのような立場を表明したかについても指摘したい。

クレメント・グリーンバーグの美的判断論における主観性と客観性の問題

—— そのカント的／非カント的側面の総合的理解を目指して

大澤 慶久 (東京藝術大学)

20世紀のアメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグは、カントを理論的基盤とするフォーマリズムの批評家として広く知られている。1960年の高名な「モダニスト・ペインティング」ではカントの批判哲学を援用し、1970年代の一連の著述「セミナー」においては自身の美学理論を展開しつつもカントを理論的支柱としていることが窺える。だが1973年の「セミナー3」にあたる「趣味は客観的か」においてグリーンバーグはカントを趣味論の最も偉大な哲学者と称える一方、『判断力批判』でカントが趣味の客観性の存在を信じながらもこの問題を解決しなかったと述べ、趣味のコンセンサスがその客観性を裏付ける証左であると主張したのである。

このグリーンバーグの勇み足がカントを後ろ盾とする彼への批判を大いに招くものとなったことは言を俟たない。ティエリー・ド・デュヴをはじめとして、ジェイソン・ガイガー、ディアルムド・コストロ、近年ではガブリエーレ・トマーシが、カント美学の経験論的な読み替えとして批判してきた。しかし他方で、彼がカントに基づき美的判断の客観的な例証不可能性を一貫して主張してきたこともそれなりに知られた事実だろう。この矛盾した主張はいかに理解すればよいのか。本発表は、従来の批判を踏まえグリーンバーグの美的判断論における主観性と客観性の問題を新たな視点から捉え直す。

グリーンバーグは、「趣味は客観的か」の翌年に発表した「セミナー2」において美的判断の性質について論じている。この著述の中で彼は、美的判断が判断者の内的な根拠に基づく主観的なものであると主張している。ただし単なる個人的な好みとは異なり、美的判断において判断者はその客観性、普遍性の感覚が得られるとグリーンバーグは述べている。また彼は美的判断では他者の判断を参照することがあるが、その根拠はあくまで判断者自身の作品経験に基づくものであることを強調する。

他方、「趣味は客観的か」においてグリーンバーグは、時の試練に耐えてきたある作品評価のコンセンサスが趣味の客観性を示すものであると論じている。つまり長期的な時間軸の中で形成されるコンセンサスの存在が、趣味の客観性を裏付ける証左なのである。このように「セミナー2」と「趣味は客観的か」における客観性は、美的判断に対する二つの異なる観点から論じられているものなのである。

本発表では、「セミナー2」と「趣味は客観的か」の相互補完的な関係を、カント的／非カント的という観点から考察する。グリーンバーグは、前者ではカントに基づき美的判断の主観的普遍妥当性を論じつつ、後者ではカントを越えて、美的判断において模範とされるべき客観的な趣味判断の存在を示唆している。つまり美的判断のプロセスにおいて、時の試練に耐え客観性が与えられた趣味判断が、主観的な感覚に基づく美的判断の参照点となることで一つの動的な関係性を形成しているのである。

〈新出資料〉東京大学でのフェノロサ「美術」講義 (1886年、松本源太郎筆記)

—— 近代日本のジョン・ラスキン受容史の視点から

三木 はるか (日本女子大学)

1878年、東京大学の招聘を受けて来日したアーネスト・フェノロサ(1853~1908)は、1886年7月まで同大学で教え、翌年、東京美術学校雇となる。東大での政治学、哲学等の講義と美校での美学の講義については、その内容が明らかにされてきた。一方、東大での美学、美術に関する講義については、これまでその内容は知られていない。

2022年7月、「松本家文書」(越前市教育委員会文化課市史編さん室寄託)に遺されていた講義ノートの中に、フェノロサの東大での「美術(Art)」講義の記録が見つかった。この英文の講義録を記したのは、近代日本の教育者・松本源太郎(1859~1925)である。松本は、越前本多家の家老・松本晩翠の下に生まれ、東京大学哲学科撰科に学んだ後、第一高等中学校で夏目金之助(漱石)らを教えた。1890年1月から2年間オックスフォード大学に遊学し、『哲学雑誌』に「ラスキンの美術論」(全8回、1894~1895年)を連載する。19世紀イギリスの美術批評家・社会思想家ジョン・ラスキン(1819~1900)の美術論をきわめて詳細かつ的確に紹介した、日本のラスキン受容史上、特筆すべき人物である。

この松本の筆記ノートには「1886.6.25」の日付が入っていることから、フェノロサが東大(正確には改称後の帝国大学)を離れる直前の講義録であることがわかる。またその内容から「道義学及審美学」の講義録である可能性が高い。この4年後、1890年に美校の美学講義でフェノロサが重点的に講じたのは、ラスキン著『近代画家論』第1巻(初版1843年)の「美術が伝えうる観念の性質について」に論じられた美術の定義であった(拙論「アーネスト・フェノロサ「美学」講義(1890年)——近代日本のジョン・ラスキン受容史の視点から」『美術史』第192冊)。フェノロサが来日前に学んだハーヴァード大学は、アメリカでの最初期の美術史学教授にしてアメリカ版ラスキン全集の編者チャールズ・エリオット・ノートンが教えた、ラスキンの美術教育の牙城であった。このノートンの推薦により、フェノロサは東大に赴任する(同192冊)。

松本の英文講義録にラスキンの名は登場しない。だが、この東大での「美術」講義には、美校の美学講義でのラスキン論との重複があり、さらに1882年の『美術真説』での十格の議論との重複もある。本発表では、松本の筆記ノートに基づき、第一に「美術」講義の内容を詳らかにし、第二に同講義にも影響を与えたと考えられるラスキンの美術論、なかでもオックスフォード大学初代スレイド美術教授としてのラスキンの同大学での講義録『美術講義(Lectures on Art)』(初版1870年)との比較を試みる。それによって、フェノロサが近代日本に紹介したラスキンの美術論の全容が浮かび上がる可能性がある。

東京高等工業学校工業図案科における「図案」の概念

—— 英国のデザイン教育との関係を中心に

竹内 有子 (京都先端科学大学)

明治時代、デザイン教育を行う官立学校が立て続けに開校した。東京美術学校の方針を策定したアーネスト・フェノロサ (Ernest Fenollosa, 1853-1908) は、明治二二 (一八八九) 年の開校当初から図案教育を重視し、岡倉天心 (1863-1913) 校長のもと、二九年に至って図案科が設置された。明治二三 (一八九〇) 年に開校した東京工業学校 (一九〇一年に東京高等工業学校へ昇格) では、手島精一 (1850-1918) 校長が三〇 (一八九七) 年に工業教員養成所内に工業図案科を開設し、三二 (一八九九) 年に本科に工業図案科を設置した。

この一連の流れにおいて注目されるのは、ひとつが「図案」という概念の規定である。もうひとつが、「工業図案科」を擁した東工校のデザイン教育である。同校の特徴は、西洋とりわけ英国のデザイン教育法を積極的に摂取して、指導方法を構築していったことにある。その過程は、同校関係者が創設した大日本図案協会の機関誌『図按』の論説記事に現れる。さらに、小室信蔵 (1870-1922) が『一般図按法』 (一九〇七年) のなかで理論化した方法論「便化」に発展する。

先行研究では、同校工業図案科の設置から一九一四年の文部省令によって廃止されるまでの教育活動が詳述され、当時の産業振興に関わる社会状況と絡めて、教員らのデザイン指導の概要やデザイン思想が明らかにされてきた。しかし、英語「design」の訳語とされる「図案」概念の生成への問いに応える研究は少ないうえ、「意匠」と「図案」の概念的な関係性も具体的に検討されてこなかった。並びに、『図按』のデザイン・ジャーナリズムを含め、同校がいかに英国の官立デザイン学校 (一八三七年に創設された Government School of Design, 一八六三年 National Art Training School に改称) からデザイン教育の方法論を導入したかについて総合的に論じたものは殆どない。

本発表の目的は、デザイン教育の制度を初期に担った同校工業図案科におけるデザインの受容から解釈の概念の変遷を明らかにすることである。「図案」が芸術上の概念として成立する過程で、如何なる理由で専門教育に必要とされ、その指導の方法が編み出されていったかについて考察する。

「図案」とは、明治初期における内務省管轄の事業から美術学校と工業 (芸) 学校へ普及した、官製造語であった。同校においては、学科の英語名称「Department of Industrial Designs」の通り、図案は産業製品の形状・色彩・模様に関わる「下図」とされ、その三要素の組み合わせや結合を行う方法が探求されていった。「design」の対訳と用例には振れ幅があったものの、「意匠」が構想の意で対訳された一方、小室信蔵にあって「図案」とは着想・用途・製造過程を内包する図面の意として解されるようになった。

マイクロポップにおける「未成年性」

—— 松井みどりによる奈良美智論に着目して

吉田 理紗 (京都工芸繊維大学)

美術評論家の松井みどりは、2007年に水戸芸術館で開催された「マイクロポップの時代：夏への扉」展と2009年に原美術館で開催後、海外諸国にも巡回した「ウィンター・ガーデン：日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開」展という展覧会のキュレーションを担い、二つの展覧会を通して「マイクロポップ」という新概念を提唱した。そこで彼女は「マイクロポップの方法」として6つの条件を掲げ、特定のイデオロギーに収束しない、主要な文化に対して「マイナー」(周縁的)な位置にある人々の芸術的な営みがマイクロポップ・アートであると規定し、その条件を満たすとする21作家を紹介した。しかし残念ながらこの「マイクロポップ」は、20世紀末から21世紀初めにかけての日本の現代美術を定義する概念(フレーム)としては定着していない。「マイクロポップ」は妥当性を欠いたタームなのか、あるいは「マイクロポップ」には秘められた可能性が残されているのか。発表者は1990年代後半から2000年代前半における日本現代美術とは何だったのかを明らかにするべく、現在では等閑視されている「マイクロポップ」の潜在的可能性を探り、松井の言説と同時代の批評言語ならびに実作品の分析を行なっている。本発表では、「マイクロポップ」に先行する世代と松井が位置づける作家のひとりである奈良美智を取り上げ、彼女が奈良を語る際に用いる「未成年性」とマイクロポップの条件の一つである「正当化された「大人」の思考や言語の法則や条件や、性別、年齢、国籍のような境界から逸脱する、子供や未成年の想像力を活かした表現。」を再検討することで、マイクロポップの輪郭を明確にすることを目的としている。

松井は1990年代半ば以降、つまり彼女が「マイクロポップ」という概念を用いる前からしばしば奈良の作品を論じてきた。彼女の奈良美智論において重要なタームが「未成年性」であり、これは「マイクロポップ」の議論に引き継がれていく問題である。そこで発表者は、松井の語る「未成年性」を時代ごとに整理し、実際の奈良の作品の特質との関係を再検討した。これによって明らかになるのは、特に奈良の2000年以前の作品において、暴力を連想させる傷をもつような子供の肖像において、その後の「マイクロポップ」に継承される「未成年性」が見出されるということだ。松井の奈良美智論に見られる「未成年性」の特徴は、その後の「マイクロポップ」におけるそれと暴力性や弱さを反転させた表現であることにおいて共通している一方で、「マイクロポップ」においてはより広義に用いられていることが明らかとなった。

石内都の写真における「触覚性」とその意義

——《Chromosome XY》(1995年)を起点として

五十嵐 美憂 (大阪大学)

本発表は、写真家・石内都が男性身体のパーツを接写した《Chromosome XY》(1995年)に見られる「触覚性」の意義を明らかにし、作品の新たな解釈と再評価を試みる。本作は展覧会への出品歴が少なく、批評言説の蓄積もほとんどないが、石内が様式と主題の両方において飛躍を遂げ、それ以後の作品に触覚性という特性をもたらした画期的な作品である。本発表では本作の分析と、石内の他作品との比較からこのことを示す。

《Chromosome XY》の様式的な特徴は、被写体への極端な接近である。本作において、石内は男性の皮膚や体毛、骨格などにカメラレンズの焦点が合わなくなるほど接近し、被写体を画面いっぱいに写しとった。本作の写真集が『さわる』と題されたように、この特徴は触覚性—視覚を通して被写体の表面に触れているような感覚—を強く喚起する。石内は前作の《1・9・4・7》(1990年)でも女性の手足に近接して撮影しているが、本作の方がさらに距離が近い。また前作では被写体との距離がほぼ一定であるのに対し、本作ではばらつきがある。以後の作品でも被写体との距離には幅があるが、これは本作で様々な撮影距離を試した結果、被写体によって最も望ましい距離の選択が可能になったためと考えられる。

こうした様式的な展開は、主題が男性であったことに起因する。それまで石内は《絶唱、横須賀ストーリー》(1977年)では自らの故郷、《Apartment》(1979年)では家族で暮らしたアパート、《1・9・4・7》では同じ生年の女性と、一貫して「私」に関係のある対象を選んできた。その制作の軸は自身の「女性性」に対する複雑な思いであり、《1・9・4・7》では「私であったかもしれない」女性たちの手足を強い共感を持って写し出している。一方、石内が「私でない人」と断言する男性に対しては同様の感情を持ち得ず、それが大胆な男性身体の客体化と様式上の実験を可能にしたと考えられる。その後の、母の遺品を写した《Mother's》(2002年)、他者の傷に寄り添う《SCARS》(2006年)、被爆者の遺品をテーマにした《ひろしま》(2007年-)という制作の展開は、絶対的他者たる「男性」と対峙したことで、石内が徐々に「私」と必ずしも重なり合わない対象へと歩み寄っていく道程とみなすことができる。

極端な接写が喚起する触覚性は、本作以後の作品にも変化をもたらした。以後、石内のプリントには実寸よりも大きいものが増える。《Mother's》や《ひろしま》で見られるように、全体を写す引きの撮影であっても実寸以上の大きさにプリントされることで、鑑賞者は被写体の表面に視覚的に触れ、その質感を共有しているかのような親密な感覚を覚える。この触覚性が生む親密さにより、被写体はそれ固有の文脈を持つ特定の存在から、観者それぞれの解釈と感情移入が可能な普遍的な存在へと転換される。《Chromosome XY》は、こうした石内作品の特性の起点となった、彼女のキャリアの分岐点に位置付けられる作品と言えよう。

なぜ存在しないものについて語るのか

—— フィクション言説の機能について

岡田 進之介 (東京大学)

本発表はフィクションを巡る実践を、その言説の果たす機能の観点から説明することを目指す。

英米圏の現代美学(分析美学)のフィクション論においては、フィクションの本性に関する議論が積み重ねられてきた。そこで批判を受けつつも現在「標準理論」とされているのは、Currie(1990)を代表とする虚構構成的発話理論である。これはフィクションを「受け手がその内容をメイクビリーブ(想像)するように作者が意図した発話」とする理論であり、虚構的な命題(=虚構的真理)と、それに対する読者のメイクビリーブという命題的態度によってフィクションを説明する。例えば『シャーロック・ホームズ』シリーズは「ホームズは探偵である」などの、読者がそれをメイクビリーブすることを意図した虚構的命題を含むフィクションだというのが、この理論の主張である。

しかしフィクションの多くは現実に関する主張(例えば『戦争と平和』におけるナポレオン戦争の記述)を含み、また哲学論文などの非フィクションもまた思考実験などの虚構的な命題を含み得るため、標準理論は言説としてのフィクションと非フィクションの区別を説明できないという問題が指摘されてきた(Friend 2008)。つまりそこでは〈作品を構成する個々の命題の虚構性〉と〈作品がフィクションであること〉の関係をどう説明するかが問題になっている。この問題に関しては、フィクションを必要十分条件を持たないジャンルとすることでフィクションを構成する命題は虚構的である必要はないとする論者(Friend 2012)や、そもそも現実に真である命題もメイクビリーブすることができるため虚構文と主張が同居することに問題はないと主張する論者(Stock 2017)などの間で議論が続いている。しかしそれらの議論は命題の虚構性とフィクション作品の関係を論じつつも、作品そのものの目的や機能という観点からフィクションと虚構性の関係を問うことは無かった。

本発表ではフィクション概念を現実の事実への「非忠実性」によって分析した David Davies (2007) の議論を参照しつつ、フィクションは特定の機能を果たすために合理的な形でデザインされた言説であり、命題の虚構性はそのデザインの一部だと主張する。つまりフィクション作品は感情の喚起(ホラー、コメディ)や直観の明確化(思考実験)、あるいは道徳的教訓(寓話)などの目的を持ち、作品はその目的を達成するために形作られている。そこで現実の事実に関する命題は作者が内容を恣意的に決めることができず、また文脈によって様々に解釈されるため、作品の目的に適さない可能性を本来的に内包している(そのため事実はしばしば作品の目的のため脚色=虚構化される)。一方で、虚構文は内容が現実で真であることを必要とせず、恣意的にその内容を決定できるため、作品の目的を達成するのに適しているのだ。

ホラー映画における予測された恐怖と快

八坂 隆広 (神戸大学)

本発表では、ホラー映画が観客にいかにかを与えているかについて、構成主義的情動理論における予測メカニズムを用いて検討する。

ホラーフィクションは恐怖という日常生活では忌避される情動を観客のうちに引き起こす。ではなぜ多くの人々がホラーを鑑賞するのか。この問いを、「ホラーのパラドックス」として1990年に提起したノエル・キャロルは、ホラーフィクションに共通する物語の構造が、鑑賞者に快を与えるようにできていることを指摘し、この快が恐怖の不快さを補償すると主張した。しかしホラーフィクションが十分に怖くない場合に非難されうるように、ホラーフィクションの鑑賞者にとって恐怖は対価ではなく目的であると批判がなされてきた (Feagin, 1992; Gaut, 1993; Smuts, 2007)。そのためか現在に至るまで、ホラーフィクションが与える恐怖がどのような理由でホラーフィクション鑑賞の動機になるのかを明らかにすることが、パラドックスの解消の方法として重視されてきている (Smuts, 2014; 戸田山, 2016; Kiss et al, 2024)。

「快」に訴えるこれまでのパラドックスの解決策は、物語の快と恐怖の快のどちらか一方のみが鑑賞を動機づける主要な要因であることを前提としてきた。しかしホラー映画鑑賞に伴う独特の快は、物語によって観客にある程度の情報が与えられた上で恐怖を喚起する場面が提示されることによってもたらされる。物語と恐怖は相互に依存しており、どちらかの快だけを分割して論じることはできない。このことから、本発表では、この相互依存関係を前提としてホラーのパラドックスを解決することを目指す。そのための手段として、構成主義的情動理論における予測メカニズムを導入する。

この理論では「脳はこれまでの経験や知識を用いてこれから知覚される刺激を常に予測しており、その予測に基づいて刺激を解釈することで情動が生じる」とされる。この理論に基づけば、ホラー映画の観客の脳は、これまでの鑑賞経験や鑑賞中の映画の展開を用いて次の場面を常に予測している。そしてその予測に基づいて実際に提示された場面（例えば怪物の出現）を解釈することで恐怖が生じるのである。これに基づき、物語の鑑賞経験を「予測の連続」として組み込むことで、恐怖という情動と物語は相互に依存した形で議論されうる。

本発表はこの予測メカニズムを用い、ホラー映画の鑑賞経験において、物語や映画史的経験から予測が導かれうることを主張し、それらがいかにかに鑑賞者の快または鑑賞の動機に結びついているのかを検討する。

「宗教的」交響曲における農民舞曲

—— ブルックナーのスケルツォ楽章の象徴性について

岡本 雄大 (京都大学)

19世紀のオーストリアで活躍した作曲家アントン・ブルックナー (Anton Bruckner, 1824-1896) は、作曲したすべての交響曲を明確に区別された4つの楽章によって構成した。そのうちのひとつがスケルツォ楽章であり、この楽章は農村での生活を喚起するような世俗的な舞踏様式を特徴としている。本発表は、ブルックナーの交響曲におけるスケルツォ楽章の性格を、19世紀後半のウィーンという歴史的・社会的文脈において考察することで、それが同時代の受容において有していた意味を明らかにするものである。

ブルックナーの交響曲は、「コンサートホールのためのミサ曲」という決まり文句に示されているように宗教的な表現が楽曲全体を支配しており、そのなかにおいてスケルツォ楽章は例外的な存在として受け取られてきた (Nowak 1962, Redlich 1963 ほか)。それゆえその性格は、農民舞曲に対するブルックナーの特別な愛着に由来するものと考えられ、形式的には最終的に解決される性格上の対照を形成するひとつの契機として理解されてきた (Hinrichsen 2016)。

しかしスケルツォ楽章の性格は、19世紀後半のウィーンにおいてブルックナーとその音楽に求められた中世カトリシズムのイメージ連関のなかで統一的に理解できる。当時勢力をのばしていた保守カトリックの人々は中世を志向する傾向が強く、彼らにとって中世以来の素朴な信仰を保ち続ける農民は古き良き時代の象徴であった。ブルックナーがスケルツォ楽章で頻繁に用いる農民舞曲のレントラーは、こうした中世カトリシズムの表象であった。つまり、しばしば指摘されるオーストリアの作曲家によるレントラーの系譜を引き継ぎながらも、18世紀の宮廷における田舎趣味としてのレントラーとは異なる意味を持っていたのである。こうしたレントラー受容のあり方は、同時代人によるブルックナーの評伝 (Göllerich 1922 など) から確認できるほか、マーラーによるブルックナー作品の引用にも見て取ることができる。

そしてそうした農民舞曲風の音楽を交響曲に置き続けたことはブルックナーによる自己演出の一環であった。素朴な「田舎者」としての彼の作曲家像は、周囲が彼に期待していたものであると同時に、作曲家自身によって形成されたものでもあった。ブルックナーは《交響曲第8番》のスケルツォ主題を「ドイツのミヒェル」と呼んだが、それは作曲家自身の性格描写と一致する。実際にブルックナーは典型的な「ドイツのミヒェル」として知られていた。そしてそれは19世紀後半の保守カトリックが理想としていたイメージであったのである。このようなイメージ連関のなかで交響曲全体を捉えるかぎりにおいて、スケルツォ楽章は決して例外的なものではなく、ブルックナーが当時の聴衆に対して提示した自画像として理解できるのである。

H・W・ヘンツェにおける「芸術と生の同一性」

—— シュルレアリスム受容に注目して

曹 有敬 (東京藝術大学)

本発表は、戦後第一世代(1920年前後に生まれた世代の総称)の作曲家であるハンス・ヴェルナー・ヘンツェ(一九二六—二〇一三)のシュルレアリスム受容という観点から、「芸術と生の同一性(Identität von Kunst und Leben)」に基づいたヘンツェの芸術観及び世界観の実質を明らかにするものである。

冷戦期の西ドイツにおいて、音楽は社会の問題と別個であるべきという理論的潮流に対して一連の左翼作曲家たちは音楽と社会の諸問題を結び付けようとした。ヘンツェは当時の社会的、政治的問題に積極的に取り組んだ左翼作曲家の一人と知られている。しかしながら、彼は左翼理論に完全に縛られていない、特定のイデオロギーを音楽の中に具体的に再現していない点において、同時代の他の左翼作曲家たちと大きく区別される。同時代の批評はヘンツェにおける伝統的なものへの転向を否定的に捉え、(マルクス主義的な)革命運動に十分に貢献していないという点で彼の音楽創作理念を批判していた。本発表ではその批判に対するヘンツェの反論を主に彼の言葉に即して検討し、同時代の左翼作曲家たちが志向していた「人間の想像力」を刺激することを、ヘンツェはどのように行っていたのかを論じる。

まず、ヘンツェの音楽スタイルに対する同時代の批判内容を概観した上で、その批判への反論としてヘンツェのシュルレアリスム受容を検討する。言語または具体的なイメージによって解釈される文学や美術といった芸術分野と異なって音楽は抽象性の高い芸術であるため、これまでのシュルレアリスム音楽に関する解釈が短絡的であったことを指摘し、ヘンツェのシュルレアリスム受容への考察の必要性を示す。次に、ヘンツェの「汚れた音楽」概念を取り上げ、音楽におけるシュルレアリスム的なコラージュの形式と内容を明らかにすることで、シュルレアリスム的なコラージュには「抵抗」概念が潜んでいることを主張する。そして、ヘンツェにおける「抵抗」の意味をより明確にするために、マルクス主義哲学者エルンスト・ブロッホ(一八八五—一九七七)との関係に着目し、ヘンツェにおけるシュルレアリスムがブロッホの「希望=抵抗」概念に基づいて発展したことを検証する。以上の考察を通じて、ヘンツェにおけるシュルレアリスムの政治性(革命を導く潜在力)の実態がより明確に解明される。

本発表の見通しは、冷戦期におけるシュルレアリスム音楽のあり方を、その思想的基盤や時代的文脈において問い直すことで、これまでのシュルレアリスム音楽への理解に新たな側面を提供することである。そこからまたヘンツェにおける「芸術と生の同一性」の意味を解き明かし、音楽と社会の関係に対する思考が音楽と社会を分離するかまたは統合するかという二元論ではなく多様なあり方を含んでいることを示す点にある。

河井寛次郎の茶道論

—— 制作的理念としての「作と用の浄土」の成立

浪波 利奈 (聖心女子大学)

本発表は、陶芸家・河井寛次郎(1890—1966)の茶道論を辿ることで、茶の湯に対する批判的評価が自身の作陶への省察と軌を一にしていたことを明らかにする。

陶磁器一般にかかわる河井の著述は1920年代から30年代、初期の活動期間に集中する。これは個人作家として独立後の間もない頃であり、民藝運動の黎明期にあたる。内容はいずれも、古作の作陶技術を主とした専門家・愛好家向けの解説である。その中には茶器や茶事に関する言及も多く含まれる。発表では初期の著作群より彼の茶道論を再構成する。

鎌倉時代以来の茶道について、「唐物」「高麗物」から美を見出すことに成功しながらも、新たに「和物」として美を創り出すことには失敗した、と河井は評する。つまり、審美眼には一定の評価を与えつつ、創作に対しては否定的見解を示した。この批評の結実として彼は自身の謂う「作と用の浄土」という制作上の理念に到った。発表では二つの相異なる河井の評価を検討し、これらに一貫する彼独自の価値基準を呈示する。

はじめに、陶磁器をめぐる故事に関して河井が指摘した問題点を整理する。「雨過天晴」の青磁をはじめ、釉薬誕生にまつわるフィクションは古今に存在する。それらに共通するのは、具体的な美的効果を志向して陶工が苦心の末、新たな技法を確立したとする筋書きである。ところが、古代近世では自然の諸要因を制御する窯業は未発達であり、焼成後の釉色や窯変はおしなべて人為の及ばない偶然に因る。この点を度外視して牽強付会した故事は、化学的知見を以て釉薬を調合する河井には首肯しがたいものだった。

次いで、和物の茶碗に対する河井の批判を確認する。茶人の指導による茶碗には、高麗物に倣って歪曲した作例や、故意に割った上で金継ぎを施した作例が少なくない。こうした作為的な造作に河井は「厭味」を看取り、美的効果への過剰な志向性に難色を示した。中でも長次郎や本阿弥光悦の楽茶碗を論じた彼の言説は、「人為」の範囲を明確にした点で重要である。

最後に、初期茶人が見出した器を手がかりに「民藝」にも通ずる理念へと河井が到った経緯について、柳宗悦(1889—1961)の他力思想からの影響を踏まえて考察する。唐物や高麗物の陶工は、銜わずとも実用を通じて救われる、謂わば「作と用の浄土」にいたことを河井は洞察した。同時に、大正期の近代的窯業という自らの出自ゆえに彼は、かかる「浄土」に達した古人との懸隔を自覚せざるを得なかった。以後、彼にとって作陶は「浄土」への廻向となった。

以上の議論より明らかになるのは、制作における夾雑物としての「人為」を論点に、河井が自身の作陶のあり方を模索したことである。茶陶や茶事上の極端な作為をめぐる批判と、化学技術を応用した作陶に対する自省とは表裏一体をなしていた。さらに民藝運動への参与がもたらした省察の深化は、爾後の作風の変容が証するところとなった。

最初期バウハウスのヴァルター・グローピウスとデザイン行為の射程

—— 古典体操から農作まで

後藤 文子 (慶應義塾大学)

本発表は、バウハウス（1919年設立、ヴァイマル）の最初期に初代校長ヴァルター・グローピウス（1883-1969）が主導した公式カリキュラム外の諸活動に一貫した関心を認め、デザイン行為という一つの射程として明らかにすることを目的とする。ここに言うデザインは、個人の制作と美的形成に基礎をおく芸術作品が美的・感性的価値を規範として日常性を批判するのとは対照的に、集団による生産と機能的形成を基盤とし、有用的価値を受容の規範として生活世界／日常性を肯定する行為であり、その成果を指す。19世紀後半に登場し20世紀へと展開するデザインの重要性は分化した生活世界の総合性／横断性の再構築を目指した点に認められるが、本研究はこの基本理解を批判的に検討する。

考察対象は、従来互いに関連づけられることのなかった二つの行為である。第一に、1919年秋にグローピウスが直接交渉し、翌1920年1月にバウハウスに招聘した女性共同体「ローエラント」（1919年設立、キュンツェル）構成員による独創的なダンスと古典体操（Klassische Gymnastik）の実演、第二に、学生らの食生活支援を目的に1920年夏に始動するバウハウス菜園での農作である。後者は近年もっぱらJ. イッテンとマスダスナンの菜食主義に関連づけられるが、とかく農作行為それ自体の質を不問とする傾向が強い。そうした解釈に対して、発表者はむしろこれを本来の主導者グローピウスによるデザイン行為の射程に位置づけ直す。その論拠の一つが、実際に農作を担った二人の女性のうち、当時、R. M. リルケの文通相手であったリザ・ハイゼ（1893-1969）の存在である。『若き女性への手紙』（Rilke, *Briefe an eine junge Frau*, 1930）が記す彼女の足跡と活動を慎重に分析すると、20世紀初頭ドイツで広く普及した古典体操を包摂する生活改善運動が背景に浮かび上がるのである。発表者は、1919年夏のW. デターマンら学生グループによる第一案以降、菜園隣接地を念頭に農作と並行して展開するバウハウス・ジードゥルング構想の文脈でローエラント古典体操を検証する先行研究を参照しつつ、ローエラント財団アーカイブ他での近年の資料調査を踏まえ、このジードゥルング構想を介して後者を前者に接続する解釈を試みる。

本研究の研究史的意義は次の点にある。創立90年を機に飛躍的な進展をみたバウハウス研究の重要性は旧東独に所在する関連諸機関の研究者（U. Ackermann, T. Blume, W. Huschke, M. Siebenbrodt, V. Wahl）による徹底した資料批判研究にある。それらが形成するバウハウス一次資料研究史を踏まえ、現代のバウハウス研究は成立しないとの自覚のもとで、生活世界の総合性の再構築が如何に模索されたのかをデザイン行為という新たな視座で解明する。

ディドロの芸術論における *idée* と *modèle idéal*

川野 恵子 (岡山大学)

ディドロは *modèle idéal* を模範とする特異な芸術制作論を展開する。この制作論に関する長い研究史が示すとおり、*modèle idéal* と称される制作の模範が何を指すのかさまざまに議論され、解釈困難なままにとどまっている。本発表は、しばしば *idée* が *idéal* と同義語的に使用されていることが看過されてきた点に着目し、*idée* 概念の分析から *modèle idéal* 概念を再検討し、その制作論の解明を試みる。

『アカデミー・フランセーズ辞典』における *idée* の定義を参照すると、当初プラトンの「アイデア」概念の系譜にある語義が並べられるが、1762年の第四版から「エスキス (*esquisse*)」、「デッサン (*dessein*)」の同義語として芸術制作に関わる語義が強調され始め、さらに第六版(1832-5)では、「文学や模倣芸術」における「エスキス」という語義とは分けて、芸術制作の創案一般を指す語義が加えられた。これは今日の「アイデア」に近い語義であり、ディドロはこうした *idée* 概念の転換期にいたことがわかる。ディドロは伝統的に画家の制作意図を含意した「デッサン」については、その線描としての側面だけを抽出し、色彩に並ぶ絵画の技術的要素とする一方で、そうした「技術(*technique*)」と対比する形で画家の制作を統率する概念として「*idée / idéal*」という術語を用いる。デッサンが伝統的に詩／物語の構想に還元されてきたことを考えると、ディドロにおいて、詩の構想力に限定されない作家の広い創造力を示す術語が必要であり、それが *idée / idéal* であったのではないかと推察される。

こうした仮説の論証に適切な *idée / idéal* の用例は、『1767年のサロン』におさめられた風景画比較論にある。ここでルーテルブール、ヴェルネ、プッサンの風景画について、三者の *idée / idéal* が比較される。ここで三者の優劣は、歴史画において重視されるような一つの物語の伝達能力ではなく、風景のなかで「さまざまな情念」を感じさせる力量の差によって述べられ、多種多様な情念を喚起する仕掛けを作る画家の思考力が「*idée*」と称される。つまりディドロはこの制作概念としての *idée / idéal* を、単一性が強調されてきた「アイデア」概念ではなく、芸術家個々人の「アイデア」として用いている。

このような芸術家の「アイデア」の理論化は、芸術制作と模範の関係を新しく組み替え、それが *modèle idéal* という独特の制作概念に結実する。「アイデア」は伝統的に芸術制作の「模範」としての役割を果たし、アイデアを模範とする芸術制作は、いかに不変的なアイデアに接近しうるのかという点を課題としてきた。しかしこの概念を個々の芸術家に適用するディドロは、〈使われたことのない無意な身体〉を *modèle idéal* とする芸術制作を論じ、模範に近づくというより、むしろ模範に変形を加えていく独特の制作論を展開する。つまり、ディドロが *modèle idéal* といって強調しているのは、模範の〈実体性／本質性〉というよりむしろ〈無〉である。したがってこの術語は「アイデアの模範」を指し、無から作り出す芸術家の制作という近代的な制作理論を萌芽的に理論化しようとしたものと考えられる。

「驚き」としての「喜び」の「現在」の美学へ

—— デカルト『情念論』における美的時間の可能性

馬場 朗 (東京女子大学)

デカルト最後の著作『情念論』(一六四九年)は、世界の「真理」の客観的把握を目指す彼の哲学にとって後景しかなさない筈の感性的次元の一つ「情念 (passion)」の体験を、「極めて真である」と前景化する。そして、「情念に最も揺り動かされうる人間こそ、人生で最も心地よさを味合う (goûter)」とさえ言う。但し、それはあくまでも、「知恵 (sagesse)」が「自らを情念の主人とみなし、それらを巧みに操縦する」限りにおいてである。そして、『音楽提要』以来デカルトが関心を持ち続けた悲しい歌や悲劇等の美的快の不思議な逆説もまた、この「知恵」による「情念」統御の文脈で語られよう。

しかし、本発表では『情念論』の美学的可能性を、従来の研究では等閑に付されてきた視点から明らかにしたい。そのために次の二点に着目する。

第一に着目するのは、『情念論』が実質的に美的経験の独自の「現在」の時間性を巡る議論を行なっている、という点である。美的体験は、逆説的な美的快としても顕現する「知的喜び」として導入される。そして、この美的快は、この著作が当初導入した「認知」と「意志」を巡る「受動・能動」の厳密な二元論が崩れ、相互が作用し合う濃密な「現在」という時間——本発表では「遅延する現在」と命名する——に根ざすのである。

しかも、この「知的な喜び」は主体内部の特に「意志」に支えられた「知恵」の統御のもとで必ずしも完結しない。これが第二点に繋がる。

第二に着目するのは、「高邁」概念が、その「遅延する現在」を作動させる、もしくはその「現在」の作動の「気付き」を意識させる契機として『情念論』で新たな位相を獲得する、という点である。その理解には、『情念論』の美的快の議論とも不可分な、一六四五年の複数のエリザベト宛書簡との比較が重要になる。書簡では、高貴な生まれのエリザベトに因んだ「高邁 (générosité)」が情念統御の要である「意志」に貫徹されること、これによって美的快の逆説を説明する道筋は既に示される。しかし、『情念論』は、この「高邁」を、基本情念の最初に位置する「驚き (admiration)」というデカルトが独自にその意義を認めた情念に結びつける全く新たな視点を導入する。つまり、「認知」と「意志」の協働による美的快の享受には「自己触発」が「主体」に深い「不意打ち」として到来する美的「現在」の可能性が排除されない、と発表者は解釈する。

成る程、以上の二つの論点をより積極的に展開するには、幾つかの重大な留保が問題となろう。しかし、『情念論』は、これらの留保にも関わらず、以上の論点を介してすぐ後に誕生する近代美学を予見するだけでない。美的体験の濃密な時間性、思いもかけずに我々を虜にするその美的な「現在」の意義を探り続けるべき現代にも重要な示唆を与えるものだろう。

近代日本における西洋の「音楽理論」の捉え方

—— 昭和初期までの分野観を中心に

西田 紘子 (九州大学)

近年「グローバルな音楽理論史」が提唱されるようになり、西洋の音楽理論が各国でどのように受容されたかや、ヨーロッパとアジア諸国の影響関係に関する事例研究が行われるようになった (Martin 2022, 西田・安川 2021, Ewell 2020, Walden 2019)。それに伴い、近代日本における西洋音楽理論の受容研究も進みつつある (安川・張 2024, 仲辻 2019)。一方、明治期以降の日本において西洋の「音楽理論」という語がどのように用いられてきたか、いかなる性質をもった分野とみなされてきたかの全体像については未知の部分が多い。昭和初期までの状況を一瞥すると、音楽理論に類似・隣接する分野の語として楽典や音楽美学、音楽史、音響学、心理学などがみられる。

そこで本研究は、明治期から、西洋音楽理論の受容姿勢が変化する昭和初期の戦前までを対象期間とし、音楽理論の語の用いられ方、捉えられ方の特徴を、周辺語との関係から明らかにすることを目的とする。これにより、西洋音楽理論の受容黎明期に、音楽研究の総体のなかで音楽理論がいかなる学問として位置づけられてきたのか、「理論」の語のもとに何がどのように希求されていたのかが歴史化できるだろう。

方法としては、明治期以降の書籍や雑誌記事における音楽理論という語の用語法や捉えられ方を網羅的に調査し、全般的な傾向および変化をたどった。その際はこの語をタイトルに含む書籍・記事 (翻訳書を含む) を対象の中心に置き、音楽概論等の書籍において音楽理論に一定量を割いているものや、『音楽世界』や『月刊楽譜』をはじめとする雑誌で行われている音楽理論をめぐる議論も対象に含めた。なかでも当該語を頻繁に用い、著述を残しているのは、高野瀏、田辺尚雄 (昭和6年の『音楽理論』)、辻壮一、門馬直衛 (昭和4年の『音楽理論講義』など) といった人物であり、彼らがこの語の近代的普及に少なからぬ影響を及ぼしている。その記述において具体的に誰のどのような論が音楽理論とされているかに分野観は依存し、さらにその背景には、音楽理論が上述の他の分野とどのように結びつけられ、その過程で何を争点とするかの分野間関係や、対位法や和声学といった音楽理論に含まれる領域間関係の違いが観察された。調査範囲の初期には、音楽研究における位置づけや、音楽理論とは何かをめぐる論争といった理念的な著述が多くみられたが、昭和期に入ると、音楽理論を普及させるための実践的方針も構想されるようになる。とりわけ門馬の著述活動が、堀内敬三の書評 (昭和4年) において理論と実践の関係をめぐる議論を引き起こすなど、音楽理論の学問としての性質が問われるようになった。学問性 (科学性) と実践性の間を揺れ動く複層的な音楽理論観に、この分野をめぐる学問史研究の要点が見出せ、グローバルな音楽理論史の一角を築く土台となるだろう。

L・マイヤー『音楽における情動と意味』でのG・H・ミードの参照 —— 音楽意味論と「社会心理学」の一接点として

小寺 未知留 (立命館大学)

レナード・マイヤー Leonard B. Meyer (1918–2007) は、二〇世紀後半に活動した米国の音楽理論家であり、音楽美学や音楽心理学などの周辺分野でも業績を残した研究者である。その初著『音楽における情動と意味 Emotion and Meaning in Music』(1956) ではプラグマティズムの哲学が参照されており、そのことは音楽事典などを通して広く知られている。ブライアン・ミラーによる先行研究 (Millar 2020, 2021) では、マイヤーがいかにかにチャールズ・サンダース・パースおよびモリス・コーエンの記号論を (誤読を伴いつつ) 参照しているのかが詳細に議論されている。しかしながら、ミラーの研究では、マイヤーが参照した重要なプラグマティストのうちの一人、ジョージ・ハーバート・ミード George Herbert Mead (1863–1931) からの影響については十分に論じられていない。また、他の先行研究にもマイヤーによるミードの参照を詳しく検証したものは見当たらない。

そのため、本発表では、いかに『音楽における情動と意味』のなかでミードの主著『精神・自我・社会——社会的行動主義者の立場から Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist』(1934、チャールズ・モリス編) が参照され、マイヤーの音楽論に組み込まれているのかを、(1)『音楽における情動と意味』でのミードへの言及箇所を『精神・自我・社会』と照らし合わせ、また (2)『音楽における情動と意味』を、そのもととなったマイヤーの博士論文 (1954、シカゴ大学図書館アーカイブ「レナード・マイヤー・ペーパーズ」所蔵) と比較することで検証する。加えて、(3) マイヤーのキャリア全体におけるミード受容の位置付け、また、音楽心理学の研究史におけるマイヤーのミード受容の位置付けについても整理・考察を試みる。これらの検証作業を通して、(a) マイヤーが、音楽的意味の客観性やそれに基づくコミュニケーションを論じる上で、『精神・自我・社会』をひとつの立脚点にしていること、(b) 博士論文におけるミードへの言及箇所が公刊版では削除・修正 (その大部分はおそらく紙幅の削減や重複の解消を意図したもの) されており、結果的に、「社会心理学」という語が公刊版から姿を消したこと、(c) マイヤーの音楽論におけるコミュニケーションについての理論的基盤が、ミードの社会心理学から情報理論へと移行したこと、(d) マイヤーによるミードの参照が、音楽心理学の研究史においてしばしば着目される認知心理学ではなく、認知心理学が隆盛する以前の社会的行動主義の心理学の系譜にあること、という四つの点を指摘する。

これら四点は、先行研究では指摘・記述されてこなかったマイヤーの音楽論の一側面や音楽意味論と社会心理学との研究史上の一接点を提示するものであり、ひいては、二〇世紀後半の米国で提示された音楽意味論に理論的基盤を (一時的であれ) 提供した思想的背景を再確認するものである。

未完の美学と「日本」性

—— 文化の基層構造と美術展の変質に関する研究

山下 晃平 (無所属)

美術館から野外へという展示環境の拡張に伴い、2000年以降の日本における新興の大型美術展は、作品展示だけではなく地域文化と密接に関わってきている。一方で美学もまた、諸芸術に対する美的経験から、環境美学や日常美学のように、日常の感性的体験へと議論を拡張している。そこで本稿は、美術展を媒介に、日常美学における日常性と日本の美的属性との交叉について検討する。これまでの日本の美学研究では、茶室や庭園を対象にした美意識や自然観賞が重視されてきたが、本稿では新たに美術展を研究対象として取り上げる。結果として、美術展の変質と日本文化の基層にある終わりなき持続性との連関を捉えることで、未完の美学という日常性の美学における地域的特質を明らかにする。なお本稿では、新興の大型美術展の先駆けにある「三河・佐久島アートプラン 21」(愛知県、2001年～)に焦点を当てる。

まず本稿では、三河・佐久島アートプラン 21の活動や訪問者の体験について構造分析を行う。この活動は、三河湾内にある佐久島で地域活性化施策として2001年に誕生し、20年以上持続している。島全体に作品が点在しそれを鑑賞するという点では美術展だが、事務局・アーティスト・島民との協働行為を通して、弘法巡りの祠を修復するなど持続的な営みへと変質している。もはや会期は存在せず、事務局と島民との関係は日常にあり、かつ人が来ては去っていく循環的な構造が生まれている。発表者は、この様態を西洋由来の近代的制度から逸脱した日本における美術展のポストモダンの変容と捉える。

対象の構造分析を踏まえ、本稿では佐久島での主体の美的経験について考察する。日常的体験に関しては、『日常美学』(2007年)を著したユリコ・サイトウが、対象への美的な判断が人の道徳的価値に結びつくと論じている。対象と主体との関係性については、アーノルド・バーリアントの参与の美学や青田麻未が論じる環境のフレーミング化も参照される。一方で、日本の美的属性に関しては、丸山真男が無窮性や都度立ち現れる「今」を肯定する日本人の規範性を指摘している。あるいは伊藤氏貴は「もののあはれ」の分析を通して「不完全性の表現、その消極性の積極的受容、主客未分」という日本美の内的属性を抽出している。このような主体の感性に対する分析から、対象の構造を読み解く。すなわち佐久島での主体の美的経験には、対象の選択的行為だけではなく、時空間的な循環性や一体性もまた複層的に潜在しており、それが美術展の質的変容をもたらしている。この複層的性質こそが日常美学における「日本」性であり、対象が場に内包された終わりなき営みという未完の美学を捉えることができる。

このように主体の美的経験は、国・地域的な日常的性質との複層性を帯びて立ち現れる。本稿は、ポストコロニアルの時代にあって、美学の普遍性と地域性とを問う理論的考察となる。

間展再考

—— 戦後日本美術による伝統美学の脱構築とキッチュ化

松井 茂 (情報科学芸術大学院大学)

建築家の磯崎新(1931~2022年)は、Festival d'Automne à Parisの依頼に応じて、1978年に「間展 日本の時間/空間 Exposition MA Espace-Temps au Japon」(以下間展)をキュレーションし、国際的な注目を集めた。1981年までに、当初は予定になかったアメリカ、スウェーデン、フィンランド(6ヶ所)を巡回する。間展については、クロード・レヴィ=ストロース、ロラン・バルト、アラン・ジュフロワによるテキスト、ジャック・デリダの発言などが知られる。後年、磯崎は、デリダがプラトンの『ティマイオス』から展開した「コーラ」に関係づけ、「間」を論じ続け、2019年のプリツカー賞受賞理由のひとつにもこれが挙がる。

間展の意義は、後述するようにポストモダニズムの実践としてキュレーションが評価されたことだ。これを契機に「間」の言説は、伝統美学の解釈として展開する。しかしながら多くの場合、間展の評価と「間」の言説は同一視される。「間 20年後の帰還展」(東京藝術大学大学美術館、2000年)に早くその傾向が見出され、近年の「Art and the Space In-Between」(イラン、2022~24年)、最新の回顧展「Arata Isozaki: In Formation」(Power Station of Art、2023~24年)でもこれは繰り返され、当初の間展の意義は不明確となっている。

本発表では、磯崎の国際的な評価の起点となった間展が、どのような展覧会であったのかを明らかにし、その意義を検討、分析し、その価値を明らかにすることを目的とする。

間展は、現身、道行、数寄、闇、神籬、橋、移、寂、遊の9つの部屋で構成された。ジョセフ・コースの《One and Three Chairs》を参照し、各部屋にはSubject、Object、Imageが並置される。Subjectとして、磯崎による伝統美学に関する説明文が掲示。Objectとして、倉俣史朗、宮脇愛子、高松次郎らの現代美術、あるいは茶室、能舞台、伊勢神宮など伝統的な建造物の模型を設置。Imageには、篠山紀信、山田脩二らの写真、磯崎による廃墟のコラージュ、浮世絵などを展示した。磯崎は、時空間の概念を9つに分割し、それぞれの意味を3つの項目を相互参照し、展覧会の形式で戦後日本美術による伝統美学の脱構築とキッチュ化をはかった。脱構築とキッチュ化の背景には、磯崎が原風景として捉える、1945年8月15日という時空間が予感される。磯崎が晩年に監修した「12×5=60」(ワタリウム美術館、2014~2015年)、「磯崎新の謎展」(大分市美術館、2019年)での間展の再現展示の意義にも検討、分析をし、本発表を間展再考の契機としたい。

木幡順三の現象学的態度

——「無知の自覚」への道

柳澤 広美 (成城大学)

木幡順三(1926-1984)は、「美的体験」の語が通用するなか、あえて「美意識」の語を使用し続けた。それは、前者では汲み尽くせない意味を後者に託していたからである。それはすなわち、美意識が生を支える持続的かつ動的なもの、「求道性」を持つものだという意味であり、晩年の著作である『美意識論』(1986)と『求道芸術』(1985、執筆時期は『美意識論』より後)に結実している。

こうした独自の思想はいかにして形成されたのか。彼が影響を受けたものとして容易に指摘できるのは、現象学である。とりわけフッサール現象学の方法による美学研究は、美学の入門書として書かれた『美と芸術の論理』(1980、1986)を貫く基本姿勢であり、研究の初期からの論文集は『美意識の現象学』(1984)と名付けられた。そうした現象学的態度と、美意識の求道性という独自の思想との関係はこれまで明らかにされていない。

木幡は美学が「本質直観」を目指すべきだと考え、「自然的態度」を「エポケー」する「現象学的還元」により「純粹意識」が獲得されるというフッサール現象学の基本姿勢を引き継ぐ。その限りでは現象学の方法が美学の領域に応用されただけで、彼独自の思想ではない。しかし、「純粹意識」の領域である「超越論的主観性(transzendente Subjektivität)」の語の使用には別の思想を見ることができるといえる。この語は『美意識論』においても度々用いられ、「驚異的体験」が「激しくこれを打つ」ことによるのみ、美の「頹落」を防ぐことができるという。この「驚異」概念はアリストテレスら古代の言説に依拠するものの、それを哲学だけでなく美意識の根源としても認めたのは独自の思想であり、さらにそれをフッサールの語と接続させたのも独自の態度である。あらゆる認識構成の究極の源泉に立ち返ろうとする「超越論的」の語に美意識を重ねる態度が、知と美の源泉を同じとする思想へ繋がったと考えられる。

最晩年の『求道芸術』には「超越論的主体性」の語が出現するが、これは「主観性」でも良い「主体性」ではなく、彼独自の態度による語だと思われる。上述の驚異体験の内容とは「無知の自覚」であり、そこには主客両面にわたる驚異の機能によって、「主体」が自らを「反省」し、それによって自らが「変様」するという意味がある(『美意識論』)。すなわち「無知の自覚」とは「求道」の過程にあるもので、必ず実践主体の生の連続のなかにある。したがって、「主体性」にかかる「超越論的」の語は、「求道」による全人的な変化を導くものとなる。このように、一見すると求道性から遠く離れた現象学が、実はその源泉となっている。「無知の自覚」それ自体に現象学の影響が見出せずとも、それを導く論述は現象学的態度を欠いては成立しない。彼の現象学的探究が晩年の求道の境地を用意したといえるのだ。

中国古典詩歌「詞」の身体性に関する考察

楊 冰 (大阪公立大学)

本論は中国の古典詩歌の一種である「詞」の身体性を考察する。

古代の中国では、作詩は単なる文学的な行為にとどまらず、官僚選抜の試験に用いられる、政治的な行為でもあった。政治に参加する人たちは、「士君子」と呼ばれている階級で、儒教の経典を最上な書物とする人たちである。従って、詩の表現される主題や表現される感情に至るまで、常に「士君子」の理念がつきまとうことになった。結果的に、表現の自由も制限されてきた。だが、ここでいう詩は、五言・七言詩であって、本論の対象である「詞」ではない。「詞」も一種の定型の韻文であるが、長短句のいりまじる形式を持ち、狭義の詩(五言・七言詩)とは一応区別する。「詞」は「詩餘」とも呼ばれ、すなわち詩の外側に位置するもので、詩より一段低い通俗なものと、長いあいだ考えられてきた。だが、この「通俗的な」文学には表現の自由があった。

「詞」の表現の自由に最初に着目し、作者の真実な内面性を探求したのは、近代中国の美学者王国維である。筆者は今まで王国維の詩論『人間詞話』を考察してきた。これまでの研究で、王国維は「詞」における作者の内面性だけではなく、身体表現にも注目していたことを明らかにした。だが、王国維は、詞の身体性を具体的に考察しなかった。一方、今までの「詞」の研究では、「身体性」という美学的な観点からの論考もなかった。本発表は王国維が最も評価した、五代の南唐という国の君主李煜の「詞」の分析を中心に、身体性の特徴を捉える。さらに李煜に影響を与えた晩唐の李商隱、李煜の影響を受けた宋代の詞人秦觀、及び女性詩人李清照の作品にも触れ、中国の「詞」における一つの身体論を整理する。詞の解釈の方法において、王国維及び彼の手法を受け継いだ、葉嘉瑩、繆鉞、俞平伯などの方法論を参考にする。具体的に、文字の意味と発音の両方に重きを置き、二つの「質感」に注目する。一つは軽重、精粗などの「意味的な質感」で、もう一つは唇・歯・唇・舌音による「音声的な質感」である。この二つの「質感」を通じて、詞に表現された身体性を明らかにする。結論を先取りに言えば、李煜の詞において中国の古典詩歌ではじめて、心臓の鼓動が聞こえてくる「生きている身体」が誕生した。さらに、李煜は外界と内面の寒暖、甘苦などを敏感に感じとり、環境と渾然一体となる身体を表現した。これは単なる肉体的な身体ではなく、感覚や感情を通じて表現された身体的な経験である。このような身体的経験は宋代の秦觀、及び女性詩人李清照によって受け継がれてゆき、中国の古典詩歌における新たな身体表現の脈絡となった。

アコースマティックな聴取と音に関する美的経験

—— スクルートンの音楽哲学に関する批判的考察

松崎 俊之 (石巻専修大学)

イギリスの哲学者ロジャー・スクルートンはその著『音楽美学』(1997)において、音の原因となる音源に注意を向けることなく音それ自体に意識を集中させる聴取様態である「アコースマティックな聴取(acousmatic hearing)」をもとに音楽に関する哲学的考察を展開するのであるが、本発表の目的は、アコースマティックな聴取というこの特異な聴取様態について、それをとくに音楽経験に限定することなく、音に関する美的経験一般との関連において考察することにある。

スクルートンによれば、アコースマティックな聴取様態はとくに音楽において問題となると言えるが、ここではアコースマティックな聴取と音楽との関係について論じるスクルートンの議論を、(1)アコースマティックな聴取のもとでの、その音源をも含む広義での音(sound)の楽音(tone)への変容、(2)アコースマティックな聴取のもとでの楽音の組織化、(3)楽音における音色の位置づけ、(4)楽音の組織化にあたってその形式的枠組みをなす空間という四つの主要な論点のもとに再構成することで、その基本骨子を明示することを試みる。

アコースマティックな聴取と音楽との関係をめぐるスクルートンの議論に対してはハミルトンが仮借ない批判をおこなっているのであるが、彼は、スクルートンの議論の要諦を「音(sound)を音楽として聞くことは、音を現実世界においてその原因となる音源から切り離し、音それ自体に注意を向けることによってはじめて可能となる」という「アコースマティックテーゼ」として捉え返したうえで、この「アコースマティックテーゼ」に対して(1)音色、(2)空間、(3)ヴィルトゥオシティ(名人藝)、(4)音楽の非聴覚的経験という四つの観点から批判を加える。

しかしながら、ハミルトンがその批判の矛先を向ける「アコースマティックテーゼ」はあくまでアコースマティックな聴取と音楽経験との関わりを問題とするにとどまるものであることから、アコースマティックな聴取が蔵する理論的可能性の全幅を測るには、この聴取様態を音楽経験との関係に限定することなく、より広く音に関する美的経験一般との関係において捉え返す必要がある。こうした問題視角のもとに、あらためて音に関する美的経験の基本的問題構制のうちにアコースマティックな聴取を明確に位置づけるならば、音に対してこの聴取様態が取られることが引き金となって、音に関する美的経験の発生メカニズムが起動することが明らかとなる。すなわち、聴覚主体がアコースマティックな聴取というある特異な聴取様態のもとに音を〈聴く〉ことによってはじめて、音を美的に感受するという、音を知覚するのとは異なった音に関する経験モードが開かれることになるのである。まさにその意味で、アコースマティックな聴取は音に関する美的経験の成立にとってその必須の前提要件をなすと言える。

録音の忠実性とオーセンティシティの関係性についての考察

—— コミュニケーション論及び音楽記号学のモデルを参照して

中村 将武 (東京大学)

その音響が「高忠実 (ハイ・ファイ)」であることは録音再生機器の音響や録音された音楽を評価する規範の1つとして作用してきた。他方、「オーセンティシティ (真正性)」の概念は、西洋クラシック音楽に関して歴史的に「正しい」演奏を示す規範として作用してきた。忠実性が再生産される音響と生の演奏の接近に、オーセンティシティが演奏と作者の意図の間の接近に価値を見出す点で両者の間には形式的な類似が指摘でき、忠実性をオーセンティシティと呼称する研究も存在する。しかし、録音の忠実性とオーセンティシティの議論が対象を異にするためか、両者の関係が明確に示されてきたとはいえない。本発表では両概念の関係を示すことを目的として、コミュニケーション論と音楽記号学におけるモデルを参照した議論を試みる。これによって忠実性の外延を示すとともに、オーセンティシティにおける録音の位置づけを明らかにすることが期待できる。

はじめに忠実性とオーセンティシティがそれぞれ多様な概念であることについて、両者の分類を通して整理を行う。まず忠実性について発表者が以前行った議論を参照し、録音再生される音響が生演奏に対して高忠実であることに加えて、作曲あるいは録音に対して高忠実であることでも評価されることについて論じる。さらに Peter Kivy の議論を参照し、西洋クラシック音楽におけるオーセンティシティに4つの種類が混在していることを概観する。これらの分類から、個人的オーセンティシティと演奏に対する高忠実、意図としてのオーセンティシティと作曲に対する高忠実性という種類の間にそれぞれ類似があることを指摘する。

忠実性とオーセンティシティの分類から、両者の類似の重層性が示唆されるが、個々の忠実性、オーセンティシティの関係は必ずしも明らかではない。そこで本発表では、議論の導線としてコミュニケーション論などにおける音楽制作・受容のモデルを参照する。はじめに、シャノンとウィーバーのコミュニケーション・モデルとその限界を論じ、次に種々の忠実性とオーセンティシティが単独のコミュニケーション過程としては記述できないことについて、音楽的コミュニケーションの領域において提起された多段階の流れモデルを参照する。それによって、連続するコミュニケーション過程における複数の忠実性、オーセンティシティの対象の位置づけを示し、忠実性とオーセンティシティのいくつかの種類が、特定の主体のメッセージが正しく聴衆に伝達され、コミュニケーションが成功する点で類似することを示す。次に、ジャン=ジャック・ナティエによる音楽記号学のモデルを参照することによって、多段階の流れモデルでは説明できない、オーセンティシティにおける歴史的な対象の位置づけを示すとともに、忠実性とオーセンティシティが異なる対象に関する解釈の比較によって生じる点では区別されることを明らかにする。

ソフォニスバ・アングイッソラ 《画架に向かう自画像》における世俗的表現について

平沢 遼 (東北大学)

本発表では、ソフォニスバ・アングイッソラ(1535年~1625年)作《画架に向かう自画像》(1556年)において、画家が世俗的な表現を用いて聖母子を描いた点について考察する。

本作は、画家ソフォニスバが女性と幼児の絵を描いている姿を現した自画像である。先行研究では、本作で描かれる女性と幼児は聖母子と解釈され、画家は自らを聖母子を描く聖ルカと重ね合わせ、自らの社会的地位を賛美したと考えられてきた。しかしこの作品に描かれる女性と幼児の姿勢は聖母子のものとして一般的ではない。ソフォニスバの描く女性と幼児の姿は、聖母によるわが子への神聖な愛を示すエレウサ型と呼ばれる聖母子に近いが、聖母子が今から接吻するかのように親密な描写はアイコンやそれ以外の先行作品にほとんど見られない。

発表者は、画中画における人物像たちが聖母子であるという解釈を受け入れると同時に、これまで見過ごされてきた、このような親密な描写の背景には、同時代におけるエロティックな世俗的美術からの画家の学びがあった可能性を以下の二点から考察する。

第一に、16世紀前半のイタリアでは、宗教的美術と世俗的美術との顕著な融合現象が起きた。例えば、イタリア文化に精通していた著述家エラスムスは『キケロ主義者』(1528年)において、同時代のイタリアではキリスト教的美術があたかも古代神話のエロティックな場面のように見える現象を嘆いた。J・G・ターナー(2017年)など近年の研究は、実際この頃、画家たちが世俗的な愛の描写を自らの課題とみなしはじめたことを明らかにした。例えば、ティツィアーノによる《マグダラのマリア》には、古代彫像に由来するエロティックな「恥じらいのウェヌス」が下敷きとして用いられた。

第二に、15~16世紀にイタリアで広まった世俗的な場面を描いた作品に見られる恋人たちの姿には、ソフォニスバによる女性と幼児に近い描写が見いだされる。ジュリオ・ロマーノが描き、マルカントニオ・ライモンディが版画化した『体位集』(I Modi)(1524年)やジョヴァンニ・ヤコポ・カラリオの版画集『神々の愛』(Gli amori degli dei)(1527年~1528年)では、男女が見つめあう、もしくは接吻し、女性が相手の顔に手で触れている姿が描かれる。これらの例は、ソフォニスバによる画中画における聖母子と近似している。本発表では、ソフォニスバによる画中画とソースを共有していると考えられるディアナ・スクルトリの《聖母子》(1576年)(フランチェスコ・サルヴィアーティによる作品をもとに制作)における聖母とキリストの間の親密な姿にも注目する。ソフォニスバは、これらの例を学びながら画中画の聖母子を着想した可能性がある。

本発表では、これまであまり注目されてこなかった、ソフォニスバとエロティックな世俗的美術との接点を探り、この画家の新たな一側面を明らかにしたい。

フランツ・ヴィンターハルターと 19 世紀中葉大衆文化

—— カルト・ド・ヴィジットの流行をめぐって

山口 詩織 (京都大学)

本発表は、フランツ・ヴィンターハルター(Franz Xaver Winterhalter, 1805-1873)が1858年に描いた《ヘッセン王女アンナ》と《リムスキー・コルサコフ夫人》の2枚の肖像画における構図成立の背景を、1854年にウジェーヌ・ディステリ(André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1819-1889)が発明し、大流行した写真の一形態であるカルト・ド・ヴィジット(Carte de visite, 以下CDVと表記する)との関わりから読み解くものである。

ヴィンターハルターは、19世紀中葉のフランスを中心に汎ヨーロッパの宮廷で活躍した肖像画家である。イギリス女王ヴィクトリア、オーストリア皇后エリーザベトラ、19世紀の王侯貴族の姿を煌びやかに描き出した。

先行研究は、彼の作品制作の社会・政治的背景を明らかにしてきた。その手法は、もっぱら作品分析のみに焦点を絞っており、当時のメディアとの関連については看過されてきた。つまり、1839年に写真術が公表されていたにも関わらず、「絵画と写真」という当時の美術をめぐる動向という観点が抜け落ちているのである。

本発表は、ヴィンターハルターの作品群の中でも服飾・装飾品・構図が類似しているために特異的な立ち位置を占めている、1858年作《ヘッセン王女アンナ》と《リムスキー・コルサコフ夫人》の肖像画に注目し、「絵画と写真」の観点から、両肖像画における構図の着想を詳らかにするものである。1850年代は、写真の誕生によって斜陽化の一途をたどる肖像画の重要な転換期に当たる。この時期に活躍した肖像画家ヴィンターハルターを検討することは、19世紀中葉における肖像画の変容を示すことに繋がるだろう。

まず、1858年前後のヴィンターハルターの略歴を概観する。これにより、画壇における当時のヴィンターハルターの特殊な位置づけを確認する。次に、《ヘッセン王女アンナ》、《リムスキー・コルサコフ夫人》の構図を確認し、作品群の中での特異性を示す。続いて、両肖像画の構図と、CDVに散見される姿勢の類似性を検討し、その姿勢に付与されていた意味を分析する。最後に、ヴィンターハルターの肖像画にCDVの姿勢が援用されていたことを示唆する。

以上の手続きにより本発表は、19世紀中葉にブルジョワの間で大流行したCDV独自の姿勢を、ヴィンターハルターが絵画に取り入れている、と結論付ける。当時は、「流行している姿勢でCDVを撮影する」ことが市井に好まれていた。しかし、アカデミーにおいては写真を下絵制作に用いている画家がその事実をひた隠しにすることは当然であり、「写真は絵画に追随する」という風潮であった。そのような中で、CDVに特有の「姿勢」を肖像画上に援用した1858年の2枚の肖像画は、写真との共存を模索する試みに他ならない。これは、美術史家フランカステルが述べるところの「肖像画の消滅期」に向かいつつある時期において、ヴィンターハルターが画壇における自身の特異な立ち位置を自覚した上で、写真との共存を図っていた、ということを示している。

詩的創作とグリザイユ絵画における一考察

—— ロレンツォ・レオンブルーノによる作例をめぐって

田村 万里子 (東京都現代美術館)

絵画表現におけるモノクロームおよびグリザイユの技法は、あらゆる事象の固有性を示すための色を持たない。その目的は各時代、各作家によって様々である。例えば古代絵画において遠景を描くときに、徐々にその色彩を褪色させたことを辻佐保子は「オリゴクローム」と名付け、中世宗教画における天上世界の表象においてモノクローム空間に聖なる対象を描くことを「不可視世界のモノクロミー」として指摘した。またジョット・ディ・ボンドーネがスクロヴェーニ礼拝堂において大理石を思わせるグリザイユ技法を用いて、浮き彫り作品のような立体感を再現したことはよく知られている。15世紀にはサンドロ・ボッティチェッリがグリザイユで描いた大理石風の浮き彫りや彫像を画面に挿入することで複雑な主題を構成し、アンドレア・マンテーニャは自らの考古学知識や古代遺物のコレクションに着想を得て、古代という過去の時間軸へと遡る手段としてグリザイユを用いた。古来、画家たちは対象から色彩を取り除くことで、色をもつはずの生身の存在や「此处」という現実空間から次元を違えるための創意を施したのである。

本発表では絵画表現における異なる次元、つまり心的イメージや観念的、詩的寓意の表象においてグリザイユのもつ効果を考察することを試みる。ボッティチェッリによる《アペレスの誹謗》や《ルクレティアの物語》など、画中画のように彫像や浮き彫りが描かれる作例、またマンテーニャによる《ローマへのキュベレ信仰の導入》や《ソロモンの審判》といった「パラゴーネ」の問題に踏み込んだ作例を取り上げる。優れた寓意と主題の構成で知られるこれらの画家に加え、本発表で重要となるのはロレンツォ・レオンブルーノ(1477-c. 1537)に主眼を置くことにある。

レオンブルーノは16世紀マントヴァで宮廷画家を務め、パトロンイザベッラ・デステにフィレンツェやローマで巨匠たちの技術を学ぶよう命じられる。しかし留学から戻った画家が晩年に描いたのは、当時流行していた色彩豊かで艶やかな作風ではなく、マンテーニャの硬質な静謐さを象徴する古典的なグリザイユ画を継承するような作品《アペレスの誹謗(あるいは運命の寓意)》であった。本作における「アペレスの誹謗」と「運命」という古典的テーマを組み合わせた複雑な構成、およびその難解な寓意に見られる画家の詩的創造が、グリザイユ技法の選択によって効果的に表象されている。画面上に数多登場する人像とテキスト、逸話と現実という異なる次元と主題を、グリザイユを用いることで同空間に統合させるという意匠は、複雑な寓意を一つの画面に物語ろうとするときにグリザイユがなし得る視覚的効果をよく示している。

本発表では先行するグリザイユ研究においては言及されてこなかった本作を、その伝統を継承する重要な参照項として捉え、優れた独自性を有する作例として位置付けることを試みる。

02：若手発表

10月12日（土） 若手発表 A

10月13日（日） 若手発表 B

10月14日（月） 若手発表 C

中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か

木下 由裕 (東京大学)

本発表の目的は、中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者 (das Seiende im Ganzen)」を「世界 (Welt)」と「大地 (Erde)」として解釈することの妥当性について検討しつつ、1920年代後半の「メタ存在論 (Metontologie)」を構想していた時期の「全体における存在者」と中期芸術論におけるそれとでその内実が異なることの意味を解明することにある。

そもそも「全体における存在者」とは、1928年夏学期講義『論理学の形而上学的な原初的諸根拠——ライブニッツから出発して』においてハイデガーが「メタ存在論」の構想を抱く中で主題となり、その後30年代に入っても使用され続けた概念である。1928年夏学期講義では、存在を理解する可能性の条件は「現存在の事実的実存」であるが、この「現存在の事実的実存」の前提として「自然の事実的な存在 (Vorhandensein)」があり、この「自然の事実的な存在」を「全体における存在者」として主題とするのがメタ存在論である、とされる。この時期の「全体における存在者」は、現存在がそれを超越するところのものではあるが、現存在が超越して向かう先である「世界」を含むものではない。

ところで、諸先行研究には、この「全体における存在者」の内実は20年代から30年代のハイデガーの思想において一貫したものである、という暗黙の前提があった。そうした先行研究は、「全体における存在者」を一貫して「世界」を含まないものとする解釈と「世界」と同一視する解釈との二つに大別できる。しかし、本発表が見るところでは「全体における存在者」の内実は時期によって変化している。1928年夏学期講義とは異なり、中期ハイデガーの芸術論においては、「全体における存在者」が「世界」と「大地」と言い換えられていることからわかるように、「世界」という契機をも含むものとして「全体における存在者」が把握されており、芸術作品は「全体における存在者」を顕わにする特異な存在者であると考えられている。このような変化をどのように解釈すればよいのだろうか。本発表はこの問題に対して次のように答える。すなわち、ハイデガーは、前期では「世界」は人間が形成するものと捉えていたのに対して、中期では「世界」が根源的には非人間的なものから立ち現れるものであるという見解に至り、「世界」を「全体における存在者」に帰し、「世界」がそこにおいて立ち現れる場として芸術作品を捉えたのだ、と答える。

本発表の意義は、先行研究が見落としていた「全体における存在者」の内実の変化の意味を解明し、それを通じて、ハイデガーの前期から中期の思想の移り変わりの一端を、主に彼の芸術論の検討を通じて示す、という点にある。

カント「天才」概念発展史に関する一考察

——「精神 Geist」概念に注目して

倉橋 知佳子 (京都大学)

カントは『判断力批判』(1790)において、独創的かつ範例的 exemplarisch な芸術作品を制作する芸術家である「天才」概念を導入する。『判断力批判』の中で「天才」が論じられる箇所、いわゆる「天才論」(第43節から第50節)は、カント以後の芸術制作論の起点として多くの思想家に影響を及ぼしたとともに、それ単体で取り上げられることも多いほど知名度が高い。しかしながら、カントがケーニヒスベルク大学で私講師として行った「人間学」の講義において、『判断力批判』を完成させる前から20年にわたって「天才」概念が論じられていたことはあまり知られていない。当時カントの「人間学」講義を聴講していた学生たちの講義録(「人間学講義録」)には、「天才」概念に関するカントの思考の発展が克明に現れており、これを分析することで『判断力批判』「天才論」の形成過程をたどることができる。

『判断力批判』第49節において、「天才」のうちで中心的な役割を果たすのは、天才の心を「生き生きさせる beleben」原理である「精神 Geist」であると述べられる。この「精神」概念が「人間学」講義の開講当初から論じられていたことは「人間学講義録」から読み取れるが、その位置づけは『判断力批判』におけるそれとは異なっていると思われる。『判断力批判』において「精神」は、「多くのことを考えさせる」「構想力の表象(イメージ)」である「美的理念 ästhetische Idee」と結びつけられるのに対し、1770年代においては「(理性)理念 Idée」と結びつけられており、1770年代から同著作の出版年である1790年の間に「理念」を軸として「精神」概念の内実に変化が生じていると考えられるのである。

これまでも1770年代のカント「天才」概念における「精神」概念の重要性は既に指摘されてきたが(Tonelli 1966, 1969)、1780年代から『判断力批判』成立に至るまでの同概念の変化については分析が行われておらず、同書における役割の検討も不十分であった。本発表は、1770~80年代の「人間学講義録」やカントのレフレクシオン(手稿)の分析によって、カント「天才」概念の発展過程において「精神」概念の位置づけがどのように変化したのか、またその背景にどのような「天才」概念に関する思考の深化があったのかを示すことを試みる。

以上のように、「天才」において中心的な役割を占める「精神」概念が「理念」を軸として変化したことを示すことで、『判断力批判』における「天才」と「理性理念」の関係性、また「理性理念」に対する「美的理念」の体系的な位置づけを明らかにすることができる。また「趣味判断」概念との関係性において、「天才」の心を「生き生きさせる」原理としての「精神」が同書において果たす役割が示される。

ヴァルター・ベンヤミンにおける注意 Aufmerksamkeit 美学

—— 注意力の形式化としてのメディア論にむけて

木戸 吉則 (京都大学)

ベンヤミンは「メディアの理論家としてしか理解できない」。ノルベルト・ボルツとはあるインタビューにおいてそのように語っている。メディア理論の文脈でベンヤミンを読むのなら、写真や映画といったメディア技術を直接論じた論稿に注目するのが通常だが、ボルツは *Theorie der neuen Medien*(1990)などで、そうした具体的なメディア技術への言及の有無に関わらず、ベンヤミンをメディア理論として読み得ることを強調している。ベンヤミンは『パサージュ論』断章[K3, 3]で、映画に関して、「こんにちの機械において前成されたすべての直観形式、テンポ、リズムを取り出したものであり、こんにちの芸術のすべての問題が、映画との連関においてのみその最終的形式化を見出すほどである」と述べている。これを踏まえると、単に映画を直接議論の題材とすることが「メディア理論家」としてのベンヤミンであると言うわけにはいかない。あくまでもベンヤミンは「直観形式」や「テンポ」、「リズム」という知覚に関わる要素を分析するために映画に着目しているのだ。すなわち、人間の知覚に関わる技術がすべてメディアと何かしらの繋がりを持っており、ボルツの発言の念頭には、技術水準や知覚形式の連関を扱うことがメディア理論であるという定式化があった。

もちろん、「メディア理論家」としてのベンヤミンというイメージは、ボルツのいうように、具体的なメディア技術への研究を超えた範囲でも多く見られる。しかし、上で引用した発言にある、「直観形式」「テンポ」「リズム」といったトピックにまで、メディアを抽象化させて論じられることはなかった。そこで本報告では、ベンヤミンが「直観形式」、すなわち対象知覚の方法を、「テンポ」や「リズム」といった時間的要素とどのように接続させて論じていたのかを問題とする。このとき鍵となるのが「注意 Aufmerksamkeit」である。ベンヤミンはボードレー論において、産業構造の変化や技術発展における人間の時間意識の変化、主に時間経験における持続が切り詰められ、一つの対象へ注意を注ぐ時間が断片化されていく状況を描いている。また、「複製技術」では、映画を集中ではなく、気の散った状態(=気散じ)での受容の訓練装置と言っている。そしてベンヤミンは、気散じや断片的な時間に、既存の世界の見え方を変える力を見ている。

上述のように「注意」に着目してベンヤミンを読むことで、その「メディア理論」は、人間の経験のメカニズムを時間意識のもとで分析する手法へと捉え直され得る。そして、経験の貧困化などと否定的に解釈されがちな、メディア技術の発展とそれに伴う人間の知覚の変化のなかに、ベンヤミンが見出そうとした積極的な側面、すなわち世界の見え方を変える方法が、具体的な方法論として見出される。

「生きているイメージ〔Living Images〕」論の批判的検討

—— H.Belting (2001) / W.J.T.Mitchell (2005) を中心に

福本 直起 (國學院大學)

本発表では、ハンス・ベルティンクや W.J.T.ミッチェルらを中心に展開されてきた「生きているイメージ〔Living Images〕」を、主にデジタル・テクノロジーが関わる事例から検討することで、彼らの議論における限界と可能性——特に、イメージを知覚する人間身体的位置づけに関わる——を明らかにする。

情報通信技術の発展に起因し、精巧なものから粗悪なものまで、膨大な量のイメージの流通にさらされる今日、私たちとイメージとの繋がりはますます複雑化している。そのような、イメージとの錯綜した関係を考察するために、ひとつの糸口となるのが「生きているイメージ」である。20世紀末から興ったイメージ論の流行の只中に位置づけられるこの議論は、ほぼ同時期に上梓されたベルティンクとミッチェルの著書に代表される。

ベルティンクは、『イメージ人類学』*Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*(2001)において、イメージが物質的現前を果たす際に帯びる社会的機能に注目し、「イメージ - メディア - 身体」の基本図式を提示する。そこでイメージは、人間身体を含めたメディアを次々と渡り歩く活動的なものとして理解される。そのようなノマド的な活動性を備えたイメージは、人間身体へと移り住むことで、人間の生(そして死)と相補的な関係を取り結ぶ。彼はここに、人間身体と不可分ながらも、私たちの意のままにならないイメージの生命力を主張している。

一方、ミッチェルは *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (2005) において、私たち観者がイメージに向ける態度に、懐疑と妄信とが両立していることを指摘する。そこで主張されるのが「生物としてのイメージ〔image-as-organism〕」である。彼は、非物質的な心象と物質的な画像を区別しつつ、その区分を生物学における「種」と「標本」の関係に重ね合わせることで、イメージが広まりながら人間と共進的に生きている状況を提示する。

分析方法に決定的な違いがありながらも、イメージ概念の脱西洋中心化やイメージの機能分析に主眼を置きつつ、イメージそれ自体がもつ生命力を主張する点に、両者の共通性が見出せる。しかし、両議論が突き合わせられ、その長短を含めた「生きているイメージ」論の包括的な評価がなされた研究は殆どない。

以上を踏まえ、本発表では、次のような手順で検討を行う。はじめに、ベルティンクとミッチェルの議論を共通点/相違点に留意しつつ概観する。次に、デジタル・テクノロジーを用いる具体事例と照らし合わせることで、彼らの「生きているイメージ」論が抱える問題点を浮き彫りにし、イメージ - メディア - 身体の間で複雑化する相互関係への援用可能性を含めた同論の現在地を明確にする。

組立説明図の研究

林 浩平 (京都大学)

本発表では、組み立て家具やプラモデルに付属する「組立説明図」を扱う。2013年には、模型メーカー・タミヤの組立説明図ばかりを収録した『プラモ インスト ブック』(大日本絵画)が刊行されている。組立説明図は消費者に組み立て方を説明するという本来の役割を越え、それ自体鑑賞の対象としての可能性も有していると言えないだろうか。

近年CADが非専門家でも扱えるものになり、3Dプリンタなどのデジタルファブリケーション(DF)技術が普及しつつある。これまで専門家に閉ざされていた設計・製造が、市民に開かれることによる産業の変化は「メイカームーブメント」(クリス・アンダーソン、2012)として工学や経済の分野で議論されてきた。既に多くの建築・芸術の教育現場ではDFが取り入れられ、この技術に手仕事の再活性化を期待する向きもある。画一的な大量生産に対するアンチテーゼという点ではアーツ&クラフツ運動との親和性も指摘される。

本発表では、このような現状を踏まえつつ、それよりも前から開かれの契機があったことを指摘し、分析を試みる。それが組み立て家具やプラモデルであり、それを可能にしてきた、演劇における台本のようなものとして組立説明図に着目する。組立説明図は、一般消費者に組み立ての過程を開くために作成される資料であり、工業生産の現場で用いられる設計図面や、製品に付属する取扱説明書とは区別される。この資料の指示に従う限り、不特定多数のどんな技量の一般消費者も「正しい」方法で組み立てて完成させることが出来る。設計図面や取扱説明書と大きく異なるのは、組み立ての過程を工場の生産ラインや製品の触れられない内部に押しやらずに、一般大衆の手によって行わせる点だろう。指示を与えつつも過程が開かれていることは、指示の無視、アレンジ、誤用を可能にする。一般消費者との関りのなかで、各企業の組立説明図はそれぞれ独自の様式を発展させてきた。

プラモデルを含む「模型」に関してはメディア論としての先行研究が存在するが、模型と模する対象との関係に議論の重心が置かれ、組み立てる行為や組立説明図については取り扱われていない。また、先述の『プラモ インスト ブック』では著名なモデラー(プラモデルを組み立てる人)によるコメントが多数掲載され、組み立て時の快が生き生きと描写されているが、個別具体的な話題に留まっている。それらを適宜参照しつつも、組み立て家具の説明図などと比較しながら分析することで、部品と完成品、企業と一般消費者の間で、組立説明図がどのように振舞ってきたのかを明らかにすることを目指す。

ノヴォトニーとメルロ＝ポンティにおけるセザンヌの生と絵の関係

井ノ上 薫 (早稲田大学)

画家の生はその画家の絵とどのように関係するのか。本発表では、フリッツ・ノヴォトニーの主張と比較しながら、モーリス・メルロ＝ポンティがセザンヌの絵の解釈において用いる「非人間的な」という表現の意味するところを解釈することで、メルロ＝ポンティの考えでは画家の生と絵は不可分な関係にあることを示す。

メルロ＝ポンティは、『知覚の現象学』(1945)において、セザンヌは未だ人間がいない前-世界の諸風景を描いているとする。この表現は、ノヴォトニーの「芸術との関係における人間セザンヌの問題」(1932)から引用されたものである。しかし、メルロ＝ポンティ研究の文脈では、ノヴォトニーの当該論文との関係は注目されてこなかった。この関係を明確に示すことは、詳細なセザンヌの絵の解釈と、メルロ＝ポンティの芸術論の理解に役立つだろう。

そこで本発表では、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティが共にセザンヌの絵の解釈に用いる「非人間的な」という表現に注目し、各々の主張の違いを検討する。なぜなら、この点は各々が考える画家の生と絵の関係を示しており、両者の違いを示しているからである。検討に際して、前述の「芸術との関係における人間セザンヌの問題」と、メルロ＝ポンティがセザンヌについて主題的に論じた『意味と無意味』(1948)所収「セザンヌの懐疑」を中心的に扱う。

本発表の主張は次の通りである。ノヴォトニーは、一切の個別性や時間性を欠いて純粋に無時間的・先人称的であることを非人間的と呼ぶ。非人間的な造形形式において、概念により規定された物ではなく観察により与えられた未規定的な環境が描かれ、同時に、その観察は画家の感情的または知的な関心を一切伴わない。そしてノヴォトニーは、セザンヌの絵を非人間的と特徴付け、個別的で歴史的なセザンヌの生との関係を些事とする。対してメルロ＝ポンティは、通常の視覚においては、規定された物の背景として見えていながら見えない自然を、非人間的と形容する。さらに、物が現れ得るのは、私たちの誕生以来常に、非人間的な自然と各々の仕方で身体的に関わるから、つまりこの自然を生きるからだという。そしてセザンヌの絵は、病的気質という画家に固有な生き方を通じて、普段は見過ごされる非人間的な自然を明かすとされる。つまり、メルロ＝ポンティにとっての非人間的とは、個別の生やその歴史と不可分である。

この結論を導くために、第一節と第二節では、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティ各々の「非人間的な」という表現の捉え方を解釈し、両者の違いを指摘する。第三節では、メルロ＝ポンティの考えでは、画家の生がその絵を決定することになるのではないかという問いに答える。終わりに、メルロ＝ポンティの主張が持ち得る意義を提示する。

岸田劉生の図案画

—— その創作活動への影響と意義

鈴木 明德 (フリーランス)

麗子像で有名な画家である岸田劉生(1891-1929)は、油彩画を中心とする画業とは別に、雑誌や単行本などの装幀や挿絵といった様々な図案画の仕事に取り組んできたことでも知られる。今回の研究の目的は、作品の造形分析を通して挿絵を含む図案画の取り組みが劉生の本画(油彩画)をはじめとした創作活動全般に与えた影響を可視化すること、そして劉生の創作活動における図案画の取り組みの意義を考察していくことにある。造形分析の対象は、劉生の画家遍歴で最もダイナミックで前衛的な創作活動期間である北方ルネサンス作風期の油彩画を中心に、図案画、水彩画、素描など画業とは異なる分野の作品も対象に入れて、劉生の独創性と着想の源泉をたどっていく。

先行研究の多くが日記や、新聞・雑誌の記事といった、劉生が残した言説を起点に創作態度や背景の考察に取り組んでいたのに対し、今回の研究は劉生が受容した様々な海外からの古典作品、版画、挿絵などから影響を受けたと思われる劉生作品の造形に表れている痕跡をジャンル問わずたどることで、劉生自身でさえ自覚していなかった、新たな劉生の創作態度の一面をつまびらかにできると考えた。

なお造形分析は、ヒューリスティック評価と呼ばれるWEBサイトやアプリのユーザビリティを調査する際に用いられる手法を応用して実施した。具体的には1913年から1918年の《麗子五歳之像》に至るまでの北方ルネサンス作風期を対象に、本画(油彩画)、水彩画、図案画、挿絵、素描などで共通して使われた①アーチ状の装飾モチーフ、②劉生のサイン(署名・作品完成の年月日)、③植物・大地のモチーフ、④幾何学モチーフの4つのモチーフの画中への使われ方とその目的、造形面での違いを時系列で比較していくことで、同じモチーフでも時期によって有意差が見られるかを検証した。そして、最終的に本画(油彩画)で発揮された創造性に対する図案画の影響度を証明する方法をとった。

その結果、劉生の本画(油彩画)と図案画は、海外の作品受容や、創作における試行錯誤の過程で相互に影響を与えながら、造形的にはもちろん、創作態度や技術転用などで相関的に発展してきたことが明らかになった。また、劉生の本画作品にも見られるサインを含めた装飾文字とイメージの融合に関して、従来研究では日本美術の伝統に内在していたものをアルブレヒト・デューラー(1471-1528)の複製画から無意識的に読み取ったものとされてきたが、むしろ造形的にはウィリアム・ブレイク(1757-1827)の図案画の影響が顕著であることが分析から明らかになった。さらに図案画の創作活動は、その技術的な制約が劉生の創造性を促進させたこともわかってきた。素描と同様に形の根本である線のみで美を深めるしかない図案画や挿絵の色彩の不自由さが、かえって造形で装飾美や精神性を追求するのにつけていったのである。

フランス・ベーコンの美学

—— エイゼンシュテインの映画理論との関連から

奥藤 望実 (京都大学)

フランス・ベーコン(1909-92)は、その生涯に渡って、神経組織(nervous system)に作用する絵画を制作することを目標として活動し続けた。

その作品の多くは既存のイメージからの引用を駆使して制作されていたことでも知られるが、作品制作にあたり、ベーコンが依拠したイメージソースは多岐にわたる。とりわけ映画はベーコンにとって重要なイメージソースであり、「視覚的なイメージを強烈に表現しなくてはならないこと」を映画から教わったとインタビューにおいて述懐しているほどだ。

その中でも、エイゼンシュテインが監督した『戦艦ポチョムキン』(1925)における「オデッサの階段」として有名なシークエンスのスタイル写真はベーコンにとって特権的なものであり、このスタイル写真と、ベラスケスの《教皇インノケンティウスX世の肖像》(1650)を基にして描かれた《ベラスケスの《教皇インノケンティウスX世》にもとづく習作》(1953)は彼の代表作でもある。ベーコンとエイゼンシュテインの関連性についてはこれまでも先行研究で議論がなされてきている。しかし、先行研究では作品と映画理論の具体的な関連性について言及しているものは少ない。そのため、本発表では具体的な作品分析を通じて両者の関連性について検討していく。

エイゼンシュテインもベーコンと同じく、作品が鑑賞者に与える影響について極めて意識的な人物だったが、彼はその初期の演劇論である「アトラクションのモンタージュ」(1923)において、「アトラクション」という概念を提示している。それは、「知覚する側に一定の情緒的ショックを与えるよう緻密に計算され経験的に選りすぐられた、感覚的ないし心理的作用を観客に及ぼす要素」を意味するが、ベーコンが魅了された『戦艦ポチョムキン』における「オデッサの階段」のシークエンスでは、まさに鑑賞者に情緒的なショックを与える断片的なショットが積み重ねられている。「神経組織」に直接作用するイメージを追い求めるベーコンが、エイゼンシュテインの提示するこれらの一連のイメージに魅了されたのは必然的なことだったと言えるだろう。その意味で、二人の追い求めていたイメージは共通する地平にあったと考えられる。また、エイゼンシュテインが提示した「アトラクション」という概念は、のちにトム・ガニングによって独自に展開された。そこで提示された「露出症的」というイメージの特徴もまた、ベーコンの描いてきた絵画の特徴を示しているかのようなのである。これらの関連性にも注目したい。

本発表は、ベーコンが追及していた神経組織に作用するイメージと、エイゼンシュテインの映画理論が共鳴するところを探る試みである。「アトラクション」の概念をはじめとして、モンタージュ理論やパトス、原形質性などの概念を参照しつつ、ベーコンの目指した神経組織に作用するというイメージを検討する。

日本画による西洋解剖図の模写についての考察

—— 大阪帝国大学の大型解剖掛図を中心に

高田 嘉宏 (大阪大学)

本発表は、大阪大学医学科が管理する手描きの大型解剖掛図が医学教育の現場でどのように制作され、受容されてきたのかについて論じる。大阪大学には銀杏会館(大阪大学医学部学友会館)があり、ここに医学史資料室がある。この資料室の収蔵庫には明治から昭和初期にかけての医学資料が数多く保存されている。最近の調査によって、この収蔵庫から大型解剖図(1m×1.2m)が361枚、収蔵されていたことが判明した。この解剖掛図は医学科の講義用教材として使用されていたものである。かつて医科大学にあった古い解剖掛図の多くは破棄されており、この学術資料が現存していることはめずらしい。したがってこの解剖掛図は医学教育史における貴重な第一次資料といえる。

解剖掛図は2019年ごろから、全国の旧帝国大学で調査され相次いで調査されている。たとえば上田啓未・堀井美里・堀井洋・古畑徹「水野掛図 解剖学・生理学編」(2016年)では、解剖学・生理学に分類された掛図の報告がされている。教育史では、古谷貴子「明治初期の視覚教育メディアに関する考察」(2008年)にて教育用掛図が論じられ、また蔵田愛子『画工の近代』(2024年)では、明治期に東京大学で植物画を描いた画工たちを詳細に取り上げられている。このような研究は少しずつ増えてきている。

こうした先行研究を踏まえて大阪大学の解剖掛図の特徴について論じる。阪大の解剖掛図は現在、361枚確認されており、これは3期に分かれている。それは明治～大正時代(初期)、戦前(中期)、戦後(後期)にタイプが分かれ、それぞれの作風は異なる。本論では、特に大正時代に描かれたとされる初期の解剖図に焦点をあてる。この解剖図には日本画の顔料が使用されていることが、文化財科学の分光測定から明らかになっている。またこの解剖図はドイツの解剖書『シュパルテホルツ解剖学』(1907)から模写されていることが、デジタル画像分析から判明している。そして大阪帝国大学の前進である、府立大阪医科大学(1916年)には、校内に解剖図を描くための模写室があり、掛図室、画工室があったことが文献に記録されている。

以上の検討をとおして、本発表では、大阪大学における黎明期の医学教育を明らかにすることにより、大阪帝国大学の解剖掛図の特徴と学術標本を描いた画工の関係を明らかにする。解剖図を描いた画工(画家)による描画は、日本画の模写の技術によって明確さを与えた。これは洗練された知見と画法が人体の構造と機能の仕組みを多くの医学生に伝え、科学と技術によって画像イメージを共有することに貢献した。職人である画工(画家)によって描かれた解剖図は、日本近代美術史の歴史から外れ、科学図譜の立場をとることになった。これによって専門知識にある視覚的な学術標本が学問形成に果たした役割が明らかになった。

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

—— 形式の革新的再物質化としての『パーフェクト・マガジン』(2003)に着目して

遠藤 萌 (実践女子大学)

2021年、フランス/イギリス人キュレーター、マチュウ・コプランは、銀座エルメスフォーラムで「エキシビション・カッティングス」を企画した。この展覧会は二部構成になっており、「挿し木・接ぎ木」を参照点として「環境」を主題とする「育まれる展覧会」と、彼が2016年に企画した展覧会「閉鎖された展覧会の回顧展」から、コロナ禍の状況を追加したドキュメンタリー映像《アンチ・ミュージアム・アンチ・ドキュメンタリー》が展示されていた。本発表は、美術館や展覧会制度を批判的に検証するこの映像作品に注目し、コプランが考えるキュレーションの独自性を明らかにする。

コプランは2009年に、ポンピドゥー・センターとベルンのクンストハレで開催された「空虚、回顧」展"Voids. A Retrospective"の共同キュレータを務めた。「空虚、回顧」展では、1958年のイヴ・クラインによる「空虚」展のほか、何も展示しない9つの展覧会が再現され、大部な図録が発行された。図録には、9つの空虚の展示とそのドキュメント資料の他、「58名の作家たちが、一人一頁ずつ自由に作品を提示する紙上展覧会」(椎原伸博 2024)も含まれ、図録自体が展覧会として機能する仕組みになっていた。

コプランが2020年にキングストン大学に提出した博士論文「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ 形式の革新的再物質化としてのキュレーション」 *Manifest paper exhibitions : curating as a radical re-materialisation of forms.*では、展覧会と図録の相互互換性を主張する Manifest Paper Exhibitions という構想を宣言した。始まりとして2003年に les presses du réel から出版されたパーフェクト・マガジンについて言及している。コプランは多くの図録が、展覧会のキャプションを拡大しただけのものになっていることに疑問を持ち、出版物が展覧会と図録の双方の役割を持つとした。

パーフェクト・マガジンは、影響力のある作家や思想家45組を特集した書籍であり、創刊号かつ最終号として出版された。この書籍では、関係性の美学やYBAに関する作家のみならず、「agnès b.」社が、発行するフリーペーパー「ポワンディロニー」のマークも紹介されていた。ここで特に重要なのは白い紙に白いインクで印刷されていることである。

読者は、この書籍の内容を把握することが困難であり、一般的な書籍とは異なる、対抗的書籍として出版された。本発表では、コプランの初期キュレーションとも言えるパーフェクト・マガジンの内容を分析する。そこからコプランが、何も展示されない「空虚、回顧展」や「閉鎖された展覧会」への興味を深めて行ったことを明らかにする。

パフォーマンス作品の再演における「ラディカルさ」の喪失と再出現 —— マリーナ・アブラモヴィッチによる《Lips of Thomas》の再演

大磯 日向子 (京都大学)

マリーナ・アブラモヴィッチ (Marina Abramović, 1946-) は、過酷な状況や自傷的な行為によって自らの身体と精神を限界へと追い込んでいく過激なパフォーマンスで知られる、旧ユーゴスラヴィア出身のアーティストである。彼女の作品の中でも 2005 年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で行われた《Seven Easy Pieces》は、彼女自身の過去作品と他のアーティストの過去作品を再解釈・再構成して再現する「再演(re-performance)」という方法がとられ、その充実した内容に留まらず、パフォーマンスのアーカイヴ方法としての再演への保存修復学的な観点からの注目も集めた作品である。

本発表では《Seven Easy Pieces》の 6 日目に行われたアブラモヴィッチ自身の作品《Lips of Thomas》(初演 1975)の再演に着目する。本作品は初演時、彼女が自分の身体を痛めつける光景に耐えられなくなった観客によってパフォーマンスが中断された。ところが 2005 年の再演時には観客による介入や中断は起こることなく最後には拍手喝采が巻き起こった。1960、70 年代のパフォーマンス作品の一回性、予測不可能性、偶然性を重要視する頑なな姿勢や、過激主義的でスキャンダラスな表現はしばしば「ラディカル」という語で形容され、それらの再現や美術館での収蔵・保存は困難であるとされてきた。

《Lips of Thomas》の初演と再演における明確な観客の反応の違いからも、再演時には初演時の衝撃や事件性が失われているような印象をうけ、再演という方法がパフォーマンスアートの本質に反するものであるようにも感じられる。しかし、反対に、再演を行うことで初演時にはなかった意味が付与されたり、パフォーマーや観者の体験に何かしらの変化があらわれることで、新たな価値を獲得する可能性もあるのではないだろうか。本発表ではそれらを初演時の「従来のラディカルさ」に対して、再演によって発生する「新たなラディカルさ」と呼びその内実に迫っていきたい。

そこで本発表では次の二つの要素に着目する。一つ目はパフォーマーの「古い」に関する問題、すなわち「見られる身体」が規範から逸脱することで起こる変化である。そして二つ目は作品外部の社会的状況の変化、具体的には作品の意味がすぐ替えられてしまうような出来事が起こることでもたらされる内容や受容の変化である。以上二つの観点からパフォーマンスの内部・外部で起こった変化を観察し、他のアーティストの実践との比較を行うことで、《Seven Easy Pieces》において再演という枠組みがもたらす「新たなラディカルさ」の存在を明らかにし、パフォーマンスのアーカイヴ方法としてだけでなく、芸術的表現・体験としての再演の可能性を検討することが本発表の目的である。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品における ポール・セザンヌからの影響

岩淵 夏樹 (東京藝術大学)

本発表は、戦後日本の芸術家、高松次郎(1936-1998)が1970年頃から80年代前半にかけて取り組んだ絵画作品シリーズ「平面上の空間」の前期作品について論じるものである。絵画、立体、写真、版画など様々な形式を横断しながら芸術に関する考察を展開した高松については、これまで多くの研究が行われてきた。しかし、この作品シリーズについては発表当時から評価が分かれ、没後も論じられる機会が比較的少なかった。また、高松は近代の芸術家について論じるテキストをいくつか寄稿しているが、それが作品の分析において参照された例はわずかである。そこで本発表では、高松がポール・セザンヌについて述べた文章を読み解くことで、彼がどのような論理を学び得たのか明らかにし、「平面上の空間」が制作された狙いを考察する。

「感覚の実現」というよく知られた言葉の通り、セザンヌは自然を、目の当たりにしたときに与えられる感覚的なものをも含めて、絵画として描き出そうとした。高松はセザンヌの画業の中でも、とりわけ1880年代半ば以降に制作された作品に着目する。この時期には、油絵具を盛り上げるように置くことを止め、小さな色彩の面を連続して配置するように描いたり、紙の物質感をありありと示す水彩画に取り組んだりしていた。高松は、自然と感覚的なものとを絵画としてまとめ上げるための以上のような方法を、絵具や支持体といった絵画のリアリティを残すことで自然のアクチュアリティを実現する試みであった、と解釈する。また、それが実現する場を「中間的な性格の領域」と呼び、もとより実現不可能であるが、それでもなお「感覚の実現」を追い求めることの意義を高松は重視している。

高松はセザンヌの作品に読み取った思考とその方法を自分なりに読み替えて制作に結実させる。「アクチュアリティ」と「リアリティ」を事物の「部分」と「全体」に置き換え、把握不可能な全体への志向を高松は重要視した。それを1970年代の「平面上の空間」シリーズで造形化させたのである。この作品には、キャンバスや紙といった矩形の大きさから必然的に導き出されるポイント、線、面が描かれている。それらは、いうなれば支持体に潜在する「部分」の表出であり、平面上で関連し合うシステムを構成している。そうすることで、一点透視図法や遠近法といった現実世界のイリュージョンとしての奥行きとは異なる、平面独自の空間が「全体」として現れうるのである。

高松のセザンヌ論を他の研究者のセザンヌ分析を参照しながら読み解き、制作における思想的な背景を考察することで、「謎」とも言われてきた1970年代以降の絵画作品に込められた絵画に対する思考を明らかにするとともに、同シリーズの後期作品や後継の絵画シリーズの研究に一つの見地を提示することができるであろう。

個別のスポーツに対するスポーツ美学の応用

—— 野球の文化的背景で語られる「美的性質」をめぐって

根岸 貴哉 (立命館大学)

本発表では、スポーツ美学を特定のスポーツである野球に適用することを試みる。

これまで、スポーツ美学は、中井正一や、樋口聡らにより展開されてきた。そこではスポーツにおいて美学は「可能か」、あるいはスポーツは芸術たりえるか、そもそもスポーツは芸術であるかといったことを中心に議論されてきている。そのため、「スポーツ全体」に焦点があたり、具体例の一つとして個別のスポーツが挙げられることはあっても、特定のスポーツに対して議論がされる、ということはいえない。

スポーツに目を向けると、いわゆる「芸術点」などを競う「アーティスティック・スポーツ」と呼ばれるものがある。しかし、「アーティスティック・スポーツ」における「芸術点」は、ルールブックに一定の規定がある場合がほとんどである。

それに対して、野球のプレイには「芸術点」のようなものはない。にもかかわらず、野球をはじめとした、アーティスティック・スポーツに該当しないスポーツでも、「美しい」であるとか「芸術的」といった言及がなされるプレイやフォームがある。それは、既存のスポーツ美学が指摘してきたような「技術美」、あるいは「機能美」としての側面もある。特定のスポーツに精通していない者がみても、「美しい」、「芸術的」なプレイはあるのではないだろうか。その一方でそのスポーツに精通していない者にとっては、理解ができないプレイもあると想定できる。それは当該スポーツ独自の歴史観や、文化的観点によって、対象となるプレイや動きに対するまなざしが変わる、ということではないだろうか。換言すれば、当該スポーツに対する知識がなければ、そのプレイを正当に評価することが難しい。あるいは、そのスポーツの歴史や、特殊なコンテキストに配置することによって、はじめて意味と価値が理解できることもあるだろう。

その点、野球は、日本において人気が高く、またその歴史においても一定の蓄積がある。くわえて、時には——「武士道野球」のように——日本文化と結びついたような表現がなされることすらあるという意味において、特殊なコンテキストがあることがすでに指摘されている。そうしたある種の文化的背景が、機能美を時として取り上げ、報道するマス・メディアや創作物によって、強調されることもあるだろう。また本発表では、特定のスポーツの実践者（プレイヤー）ではなく、観戦者に注目する。すなわち、実践者がプレイを行う際の感覚ではなく、多くの人々にそのスポーツが、あるいはプレイが、どのように観られているのかについて考える。

以上を通して、「野球の美学」をはじめとした、特定のスポーツにおける美学の応用可能性と、そのスポーツ固有のコンテキストのうちで語られ、共有されている特殊な「美的」な性質や価値、あるいは「芸術的」と呼ばれる概念について、明らかにする。

美的判断の意味論を修正する

檜岡 寛己 (無所属)

本発表では、美的判断を意味論の観点から説明する近年の研究を取り上げ、これらの研究で提案された美的判断の意味論には説明が困難な問題があり、それゆえに美的判断の意味論を修正することを提案する。

私たちは、常日頃から、芸術作品であれ日常にありふれた事物であれ、美的対象に美的判断を下している。例えば、私たちは「《モナ・リザ》は美しい」という美的判断を下している。本発表では、このような美的判断に対して「美味しい」のような個人的趣味述語の意味論を応用する研究に焦点を当てる。

では、美的判断の意味論に応用されているのはどのような立場による意味論なのだろうか。それは文脈主義と相対主義である。文脈主義によれば、美的判断は、趣味に相対化された隠れた指標的な構成要素を含み、異なる趣味のもとで異なる命題を表す。相対主義によれば、美的判断は、文脈を含まないため、趣味中立的な命題を表しているが、この命題の真理値は世界と趣味に対して決定される。

しかし、これらの立場のどちらにも説明することが困難な問題があるように思われる。本発表で示す問題は、「だったら、最初からそう言ってくれよ問題」と「言語化に苦戦する話し手問題」である。この二つの問題は、私が美的談話の実践から取り出した問題である。「だったら、最初からそう言ってくれよ問題」は、命題に含まれている文脈が明らかになっていない美的判断を話し手が下し、その後、聞き手が話し手からその文脈を提示された際に「だったら、最初からそう言ってくれよ」と発話する事例についての問題である。「言語化に苦戦する話し手問題」は、一人の話し手が一見矛盾するように思われる複数の美的判断を下した際に、実際に聞き手はその美的判断を矛盾しているとみなさない事例についての問題である。私の見立てでは、文脈主義は「だったら、最初からそう言ってくれよ問題」を説明するのに苦しみ、相対主義は「言語化に苦戦する話し手問題」を説明するのに苦しむ。このように、文脈主義にも相対主義にも困難な問題があることを示す。

最後に、私は、Nguyen(2019)と Stalnaker(1978)を参照し、三つの問題を説明できるフレームワークを提供する。それは意味論的分析と語用論的分析を組み合わせることによって三つの問題を説明するフレームワークである。Nguyen(2019)は、総称文は不完全な命題を表すが、その命題が話し手の意図によって補完されることで命題が完全に決まると提案している。私は、Nguyen(2019)におけるこの分析を美的判断にも応用した上で、Stalnaker(1978)による共有基盤という考えを踏まえて、共有基盤を参照したり更新したりする私たちの実践から話し手の意図によって命題が補完されることを説明することで、三つの問題を説明することができるフレームワークを提供する。

描写の哲学における二面性概念の再検討

今井 慧 (東京大学)

私たちの日常生活において、画像はきわめて重要な働きを持っている。大抵の SNS は文章だけでなく画像も投稿できるようになっている。朝、通勤・通学する際には駅のピクトグラム等に導かれながら電車に乗り、イラスト満載の広告を浴びながら目的地へ向かったりする。もちろん、マンガやアニメ、映画など、画像の鑑賞を楽しみとする人々も多くいることは言うまでもない。このような普段の生活における画像の存在感に反し、画像が画像であるとはどういうことかを巡る哲学的研究は、他のメディア、例えば言語を巡る研究（言語哲学など）と比べるとまだまだ研究途上にあると言える。

現在、画像／描写という現象についてもっともまとまった知見を持っていると言えるのは、分析美学における描写の哲学と呼ばれる分野であろう。美術史家であるエルンスト・ゴンブリッチの著作『芸術と幻影』や、美学者リチャード・ウォルハイムの『芸術とその対象』、ネルソン・グッドマンの『芸術と言語』などにおける描写に関する断片的な分析から始まったこの分野は、ある平面上の色の散らばりに過ぎない画像が、にもかかわらず自身とは別のものを指し示すようになるのはどうしてかという問いを扱ってきた。

この分野で一つの暫定的な合意となってきたのは、ウォルハイムが『芸術とその対象』の補足論文において提示した「二面性 twofoldness」の概念である。この二面性とは、私たちが画像の視覚経験を持つとき、私たちは二次元平面としての絵画表面にも、画像が描いている対象にも、視覚的に気づいているということを意味する。多くの論者がこの二面性の枠組みに基づいて描写の定義を論じてきた一方で、この二面性が必ずしも適切な分析ではないとする論者もいる。例えばジェラルド・レヴィンソンは、私たちは日常の知覚では画像表面に注意を払っていないことの方が多いと指摘する。逆にベンス・ナナイのように、画像表面についての気づきは認めながらも、私たちが画像の中に見るのは、まず第一には画像がエンコードする三次元対象であり、描かれた対象そのものではないとする論者もいる。ナナイは、ウォルハイムが単に「描写対象」として扱うものをさらに二つに分割するため、画像は三面的なものであると主張している。

本発表では、二面性に代えて三面性を主張するナナイの議論に基づき、この枠組み変更が、現在の描写の哲学における諸立場の評価にどのような影響を与えるかを検討する。

『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における アダプテーション手法 —— 「往還」する行為を中心に

瀬古 知世 (神戸大学)

『寝ても覚めても』(2018)と『ドライブ・マイ・カー』(2021)に共通するアダプテーション手法は、映画オリジナルの要素として、主要登場人物による「往還」する行為を描写していることにあると考えられる。近年、小説や漫画、アニメなどの作品を原作とした映像化作品は珍しくない。濱口竜介の監督作品である両作品もまた、小説を原作とした映画である。しかし、両作品に採用されているアダプテーション手法は、原作を媒体を変えた上で反復するというものではなく、原作となる作品を映像にしたときにどのように表現できるかに重きを置くというものである。「往還」する行為とは発表者の造語であり、物語内で登場人物たちの認識が変容するような「往って還ってくる」移動のことを指す。

『寝ても覚めても』は柴崎友香の同名小説(2010)を原作としている。主人公の朝子が恋人で数年前に突然去った麦とそっくりな顔の亮平に出会い、恋愛関係となるという物語である。原作においても映画においても印象的な場面として、朝子は亮平の元を離れ、麦との逃避行へ出るが、途中でこれを放棄して亮平の元に還る場面が描かれる。映画において逃避行先の東北から亮平のいるところに「往って還ってくる」ことは、朝子がそれまでにあった「麦=亮平」という認識を否定するために必要なことであった。このように、『寝ても覚めても』における「往還」する行為は映画の根幹に関わり、朝子の主体性を表わす点で表現方法は異なるものの、アダプテーション作品という点で重要な要素であると考えられる。

もう一方の『ドライブ・マイ・カー』は村上春樹の短篇集『女のいない男たち』(2014)の短篇3作品を原作とした作品である。妻を亡くした俳優兼演出家の家福は広島舞台芸術祭に招聘される。そこで家福のドライバーを担当することになったみさきと交流することで妻を亡くした喪失感に向き合っていくという物語である。「往還」する行為は本作においても重要な要素となっており、その点で本作は一種のロードムービーとも捉えられる。ロードムービーの起源はアメリカに認めることができ、翻って村上春樹の作品における「往還」する行為もまた移動を巡るアメリカ文学からの影響が認められる。つまり、映画『ドライブ・マイ・カー』は、村上春樹の作品から見て取れるアメリカ文学の影響を映像化した結果として、アメリカが先駆となった映画ジャンル、ロードムービーとなったのだと考えられる。したがって、映画『寝ても覚めても』『ドライブ・マイ・カー』の2作品には、映像化にあたり、差はあれど、独自のアダプテーション手法として「往還」する行為が採り入れられている。両作品はこの「往還」する行為を通じて原作を映像化した場合の可能性を示している点において非常に稀有な作品である。

1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について

—— ビデオによる「コミュニケーション」の実現

伊澤 文彦 (福島県立美術館)

本発表は、前衛芸術家グループ「実験工房」に所属した山口勝弘(1928~2018)が1970年代に制作したビデオを用いた作品に注目し、その制作目的と作品形式を明らかにするものである。

作品への従来の言及は、1950年代から60年代にかけて、偏光ガラスを用いた「ヴィトリヌ」シリーズや、蛍光灯を用いた「光彫刻」シリーズなど、既製品と工学的な技術を組み合わせた作品についてのものである。しかし、それは山口の所属した「実験工房」の実践や、日本における「環境芸術」の動向と結びつけられた限定的なものであり、1970年代以降の実践について十分な検討がなされているとは言い難い。

さらに、山口は1960年代後半に隆盛した日本における「環境芸術」の隆盛を牽引した一人と考えられるが、先行研究では「環境芸術」を大阪万博に帰結させる歴史的社会的文脈からの検討が主であり、大阪万博前後の創作実践の変遷について詳細な作品分析は未だ不十分な状況である。

山口は、1970年の大阪万博における自身のパビリオン演出について、観客との〈コミュニケーションの不在〉を語り、万博以降は美術館やギャラリーでの体験を前提とした個人制作から、ビデオを用いた「コミュニケーション」を前提にした公共空間での制作を行うようになっていく。1972年に結成されたグループ「ビデオひろば」の活動は、公共空間でのプロジェクトベースでの作品制作であった。社会的状況との親和性を強めたその活動は、行政からの委託を受けるなど、ある種の積極的な社会とのコミュニケーションの創出が目指されたものであると考えられる。山口が「ビデオひろば」において担った役割や、グループ活動と個々の制作活動への関連にも着目しながら当時の活動について考察する。

また、山口は1980年代以降もビデオを作品素材として断続的に使用し、ビデオ機器と造形彫刻を組み合わせた人工的な空間を「庭園」として提示した。1970年代の活動を考察することで、ビデオを用いた作品に対する更なる分析につなげたい。

本発表では大阪万博前後の山口の創作実践の展開を明らかにするとともに、ビデオを用いた作品における「コミュニケーション」の実現が制作活動においてどのような意義があったのかを明らかにする。

発表では山口の活動を概観した上で、特に1960年代後半~70年代の作品を分類して考察を加える。さらに、1970年代の「ビデオひろば」の活動や、ビデオを使用した作品における制作目的を、歴史的社会的文脈から検討する。

続いて、制作目的とビデオというメディアの結びつきを作品分析によって明らかにし、1970年代の創作実践に固有の作品形式について考察する。

山口勝弘の1970年代の実践およびその解釈について考察することは、単なる作品分析を行うだけでなく日本におけるビデオを用いた表現の検討に寄与することにもつながるだろう。

道下匡子 《日本の中で女であること 海と生きる》にみる 女性間の対話と記録 —— 1970年代のウーマン・リブを背景として

原口 寛子 (大阪大学)

本発表は、1970年代の日本のウーマン・リブを背景に、女性アーティストのビデオ作品における表現の意義と運動上の位置づけを、道下匡子《日本の中で女であること 海と生きる》(1974)を事例に明らかにすることを目的とする。

戦中の樺太に生まれ、引揚げ後は北海道に育った道下匡子(1942-)は、高校卒業後にウィスコンシン大学に進学し、アメリカのフェミニズムに関する数々の著述や翻訳を手がけた、先駆的フェミニストとして著名な人物である。一方で、彼女が東京アメリカン・センターのプログラム・スペシャリストとしてアメリカの文化芸術を紹介する立場にあったことや、1970年代初頭より多くのビデオ作品を制作したアーティストであることはあまり知られていない。彼女の作品は発表時には高く評価されていたものの、視聴が困難であることから、詳細な研究や批評はほとんどされてこなかった。《日本の中で女であること 海と生きる》は、近年修復が完了した初期作品の一つである。女性ビデオ・アーティストとウーマン・リブの関わりを考察する研究はこれまで極めて少ないが、本作の内容と制作手法をみることで、ウーマン・リブが重視した女性たちの連帯および自己探索との接点を見出すことができるだろう。

本発表では《日本の中で女であること 海と生きる》が、女性アーティストの個人的試みであると同時に、地方に暮らす女性労働者を取材したものである点に着目したい。本作は道下の兄が暮らす北海道厚岸郡浜中町霧多布にて、昆布漁業に従事する女性とその家族を取材した51分間のビデオである。女性による女性の声の記録は、1950年代以降、森崎和江をはじめとした女性史研究者や評論家によって日本各地で活発に取り組み、先進的な仕事としてウーマン・リブの女性たちから支持されていた。インタビューや撮影など、本作の制作はすべて道下一人の手によるものであり、作中では女性が息子・娘と船に乗り、一家を支える「強い母」として描かれている。このような女性像は、都市部とは異なる女性の自立のあり方を提示するものであると思われる。さらに、ビデオの特徴的な機能である長時間録画と同時録音を活用することで、自宅や浜辺、漁船内など、様々な場所での女性間の対話の状況を記録することに成功している。

本作は、タイトルが示すとおり道下が「日本の女性」を訪ねた旅の記録であり、女性が主体的に働き、語る声と姿をビデオで可視化するものである。これはウーマン・リブに影響を与えた女性への聞き書きや地域女性史に連なるものでありながら、クリエイティブであることを重視した1970年代のフェミニスト特有のアプローチであると考えられる。本作は、女性アーティストのビデオが、日本のウーマン・リブにおける芸術実践の一例であると言える。

19世紀初頭のドイツ語圏における音画概念

—— コッホ『音楽事典』にみるその両義的評価

柴田 蒼良 (東京大学)

本発表は、ハインリッヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749~1816)『音楽事典 Musikalisches Lexikon』(1802)の項目「音画 Malerey, oder musikalische Gemälde」をとおして、音画概念がどのように理解されていたか、思想的側面において明らかにするものである。

音画論において重要な人物として、ヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720~79)とヨハン・ヤーコプ・エンゲル Johann Jakob Engel (1741~1802)を挙げることができる(Will 2002)。コッホの事典項目にエンゲルの著作が参考文献として掲載されていたり、コッホとズルツァーの用いる語彙が類似していたりする点で、音画論におけるコッホはズルツァーやエンゲルの影響を受けていた(Mirka 2014)。コッホの『音楽事典』そのものの大きな影響力は周知の通りであるが、コッホが音画論の重要な議論を引き受けている点からも、同時代の音画概念を考察するにあたって、コッホの議論に注目する価値があると言えることができる。

音画概念そのものに目を向けるならば、*Grove Music Online*における「音画 Tonmalerei」の項目の記述はごく僅かであり、また「交響詩 symphonic poem」の項目の参照が求められているため、18世紀後半から19世紀初頭にかけての音画の理解を十分に説明できているとは言い難い。また、音画のような描写的表現は、当時の批評家たちによって否定的に受け止められる傾向にあった(土田 2010)一方で、同時期に描写的要素を含む作品が数多く作曲されていたため、中にはこれらの作品を擁護しようと試みる議論も存在した。このように、音画をめぐる、思想と実践の間だけではなく、音画に関する諸思想の間にも〈捻れ〉が生じていた。

これらの点を踏まえ、本発表ではコッホの事典項目に見られる音画批判と音画擁護という両義的評価を次のように明らかにする。まず、ゴットホルト・エフライム・レッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729~81)の『ラオコーン Laocoon』(1766)における「詩的絵画 poetische Gemälde」の議論と、音画の議論が同じ構図で語られていることを指摘し、音画が「副次的な諸事柄」へと注意を逸らしてしまう点で批判されていることを確認する。他方で、「魂の状態それ自体の描写」や「感情の動きの表現」としての音画という側面に着目し、ここに「諸感情を描出する」という音楽の目的に適っているものとして音画を肯定的に捉える可能性があったことを指摘する。

自然音の音楽的な聞こえについて

—— L・マイヤーの音楽的期待の観点から

岡崎 峻 (無所属)

環境音を耳にすると、私たちは普段、それを特定の事物や出来事の表れとして認識する。しかし、環境音はときに音楽のようにも聞かれる。すなわち、音の表面的な響きを意識の前景において聞き、それを美的にとらえるのである。このような聞こえは、人工的な物音よりも動物の鳴き声などの自然音によって生じやすいことが知られている。

過去半世紀の間に発展したサウンドスケープ論やサウンドアート論は、この能力を積極的に評価する文脈を形成したが、実践的な提案や表現活動に焦点を当てていたため、その本質に関して十分な議論が行われてきたわけではなかった。一方、聴覚的对象に関する美学の話題は音楽に偏しており、自然音の美に関する研究はほとんど手つかずの状態にある。そこで本発表では、現代の実践的アプローチと伝統的な美学をつなぐ試みとして、自然音が音楽的に聞こえる要因に関する理論的な考察を行う。

音楽的な自然音の問題は、ハンスリックの『音楽美論』をはじめとする音楽美学の文献で古くから言及されてきた。そうした文脈では、安定したピッチや音階的な動き、秩序的な構造といった、一種の音楽的形式に由来するアナロジーとみなす考えが支配的であった。しかし、様々な具体例を調査すると、この考えは正確でないことがわかる。なぜなら、たとえばコココの鳴き声やニベ類のコーラスのように、比較的単純で秩序に乏しい自然音が深い音楽的印象を与えるケースは珍しくないからである。

本発表では、L・マイヤーの提唱した音楽的期待に関する理論を用いて、こうした聞こえの問題を再解釈する。特定の音楽スタイルへの習熟が音楽的期待を形成するように、私たちは日々の生活の中で音環境の構成や音の発生機構などに関する多様なスキーマを獲得していく。これらのスキーマは、日常的な音の経験における、マイヤーがいうところの「期待」として作用する。したがって、そこから逸脱した音は何であれ、聞き手の聴覚的な注意を高め、情緒反応を喚起する可能性を持つ。

一方、C・フェールズの音色異常に関する研究が示すように、聞き手の聴覚的スキーマから逸脱した異常な音響を演出することは、音楽家が周囲の関心を引くための技法としてごく一般的である。この点から、際立った逸脱性を有する自然音を聞く経験は、聞き手の認識において音楽の概念に関連づけられる可能性がある。

以上の論点に基づき、本発表では、自然音の音楽的な聞こえは、音楽との類似ではなく、自然との対比から生じるという仮説を提案する。この対比は、ピッチや音階、構造だけでなく、音色や音量、対象に関する知識、音のカテゴリの判断、聴取の文脈、テクノロジーの媒介といった諸条件の組み合わせによって形成される。したがって、それは音楽的形式に基づく単純なアナロジーではなく、音を聞く行為を意味づける多層的な認識構造に基づく、より複雑な反応を示していると考えられる。

音楽ジャンルの境界における“Authenticity”の多義性

—— “Gypsy Punk”の分析を通じて

室之園 直己 (大阪公立大学)

本発表では、音楽において“Authenticity”（真正性）という概念に付与される多義的な意味に注目する。文化における Authenticity とは、音楽学者の増田聡が述べるように、当該文化における「帰属の問題」と「価値の問題」の二つに関わり、Authentic なものは当該文化の範疇に含まれると同時に、しばしば当該文化において「よりよいもの」とみなされる（増田 2020）。音楽において Authenticity という概念は、古楽演奏や、民族音楽、ポピュラー音楽など様々な音楽分野で議論に使用されるが、それぞれの文脈で何が Authenticity と見做されるかは異なってくる。ではこの概念を巡る多義性が1つの音楽の中で衝突し合う事例が存在する場合にはどのような問題が起こり得るのだろうか。

本発表では、この問題について考察を行うためパンク・ロックのサブジャンルである“Gypsy Punk”を中心的な研究対象に据えている。Gypsy Punk は、ウクライナ出身でロマの血をひきながら後にニューヨークに移住した歌手であるユージン・ハッツと彼のバンドである Gogol Bordello によって始まった音楽ジャンルだ。この音楽ジャンルの大きな特徴は、少数民族であるロマ民族の伝統的な音楽と、主に英米圏で発展したパンク・ロックの要素が掛け合わされていることにある。しかし、この音楽ジャンルの評価は複雑で、メンバーが自らの音楽の Authenticity を主張する一方で、ロマの人々やロマ音楽の研究者からはロマ文化の伝統を破壊するものだと指摘される。また、西洋の音楽シーンにおいては、ある種「革新的」なバンドとして好意的な評価を受けることがある。つまりメンバーとロマの人々が考えるロマ文化の Authenticity の違い、さらにパンク・ロックとしての Authenticity など、異なる文脈における Authenticity の意味が様々な立場の人々によって主張され、複雑に絡み合っているのである。

本発表では、この Gypsy Punk の Authenticity を巡る問題の構造を明らかにするため言説分析と楽曲分析の手法を用いている。バンドのメンバー、ロマの人々、ロマ音楽の研究者、西洋の音楽ジャーナリズムという異なる立場の人々の主張を整理した上で、それぞれが文化観と音楽的な面で Authenticity についてどのような考えを持っているのかを明らかにする。そして、Authenticity についてのそれら異なる主張が衝突する際に生じる問題を“Cultural Appropriation”などの概念を補助線にしながら明らかにする。最終的には、西洋のポピュラー音楽におけるモダニズム的な「革新」を Authenticity とみなす傾向と、より伝統的な文化の形式を大事にする傾向という異なる志向の違いが確認される。

ジャンバッティスタ・ティエポロ作《聖シモン・ストックに現れる聖母子》 に関する一考察 —— 目を閉じて祈りを捧げる聖人と禿頭の老人の描写に着目して

柴田 桃佳 (東北大学)

18世紀ヴェネツィアを代表する画家ジャンバッティスタ・ティエポロ(1696-1770)は、1743年から1749年にかけてヴェネツィア、カルミニ大同信会館2階大集会室の天井装飾を手掛けた。本発表では天井中央に設置された《聖シモン・ストックに現れる聖母子》に焦点を当て、本作における特異な表現、目を閉じて祈りを捧げる聖人およびその背後にいる禿頭の老人の描写に着目する。そしてこれらの表現が注文主カルミニ同信会の信仰と宗教的实践に基づくものであることを明らかにする。

本作の基本的主題は、13世紀イングランドのカルメル会士聖シモン・ストックの前に聖母が顕現し、救済の約束のしるしとしてスカプラリオを与えたとする幻視の奇蹟である。最上階の天井に置かれた本作品は著しい仰角で描かれている。宙高く浮かぶ聖母に対し、シモンは体を固く折り曲げるように跪いて祈っている。彼の目は閉じられ聖母を見ていないことが分かる。その背後の地面にはおそらく平信徒を表す老人の禿頭があり、シモンと同様に身を低く屈めて祈っているように見える。シモンの右手は画面右下の煉獄にいる死者の魂を指しており、彼および老人は死せる魂たちの救済を聖母に祈っていると受け取れる。

このような描写はこの主題を表した先行作例には見られず、画家による作画的意図が感じられる。ニコラ・ミニャールによる作品(1644年)やガブリエル・アントニオによる作品(1697年)のように、シモンの幻視を描く作例は対抗宗教改革期以降に増加したが、それらの例ではシモンは目を開き見上げるようにして直に聖母を幻視している。本作はこうした先例から離れ、シモンおよび平信徒が聖母を見ずに祈るという新しい図像を提案している。

先行研究(Levey, 1986)では、制作当時、シモンの幻視経験の信憑性を疑う議論があったことを踏まえ、本作は幻視の真正性を再提示する試みとされている。しかし、作中のシモンは聖母を見ていない。むしろ本作の描写は、幻視体験を大前提とした上で、地上におけるシモンおよび信徒の祈りの行為を示していると見るべきである。発表者は、このような画家の試みが注文主カルミニ同信会の信仰と活動に基づくという仮説を提示する。

同信会の活動の一つには物故会員の埋葬や追悼があった。大集会室に集う会員たちは、本作のシモンと老人が祈りによって煉獄の死者たちの救済を聖母に執りなそうとする姿に自らの信条を重ね合わせることができただろう。さらに、同信会の母体であるカルメル会の起源は、預言者エリヤが築いた礼拝堂に信徒たちが集まって聖母に祈ったことにあるとされており、本作におけるシモンと老人の姿はそのような修道会の精神とも一致している。

ティエポロは当時論争の種となっていた幻視の信憑性そのものからはあえて焦点をずらし、同信会の現実的活動に調和した新しい図像を提供したと考えることができよう。

ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーの自然観における 循環の意識と月の描写について

三田尾 有希子 (北海道大学)

18-19世紀イギリスの画家 J.M.W.ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) は、17世紀以来の大陸の作例に連なる海景画や、自身の居住地として親しんだテムズ川の風景など、水面の描写を含む作品群を多数制作した。本発表では、当時の自然科学の状況やターナー自身の詩文との関わりを踏まえて、ターナーのうちに循環するものとしての自然のイメージがあり、それを表現する主題として「月」が描かれていたという考えを導くことで、新たな作品解釈の可能性を提示するものである。

ターナーには、イタリアの陽光に魅了され「太陽は神である」と言い遺したという逸話が残るように、その作品において太陽との深い関わりが指摘されている。一方、アカデミーに出展した最初の油彩画《海上の漁師たち》(1796)以来、《戦艦テレメール号》(1839)や《平和-水葬》(1842)など、月を描き入れた作品を制作し続けている。これらの作品を見ると、太陽が、画業の展開とともに画中に明確な形状を持って描き出されるようになっていくのに対し、月は、画面に陰影を生み出す明瞭な光源から、細く淡い三日月のような微かな存在へと変化しており、明らかに太陽とは異なる一定の役割を与えられていたと考えることができる。

このような月の描写を検討する上で、まず、ターナーのうちに絶えず移り行き循環するものとして自然を捉える意識があったことを指摘する。同時代の科学の展開に合わせて、地球の物質の流動性や大気現象のプロセスなどが検討されていく中で、循環する自然法則の図式的なイメージが詩人たちによっても言及されていたことはすでに明らかになっている。ターナー自身、ジェイムズ・トムソンの円環的な宇宙のイメージを渦巻き型の構図の描写に繋がる思想として取り入れていたことが指摘されている。なかでも、水に関わる現象が特別な位置を持っていたことが、アカデミーでの講義原稿などからも分かる。ターナーのうちに変化し続ける状態への意識が存在しており、動きを伴う媒体への関心があったと想定される。

以上を踏まえて、ターナーの描く月が象徴するようになったものを検討する。18世紀後半は、上空の大気現象への関心が高まり、潮汐運動や天体の運行に関する理論の構築によって、循環する自然の関係性が把握されていく時代であった。こうした中で、ターナーの月の描写も、自然における循環という動きの様子を想起させる象徴へと変化したと考えられる。《戦艦テレメール号》の月は、ゲーテの色彩論に基づいた渦巻き構図の対作である《光と色彩(ゲーテの色彩論)、大洪水の翌朝》(1843)および《影と闇、大洪水の夕べ》(1843)と同様に、循環する関係を示しているのである。

「物語の画家」としてのターナー

——《カーナーヴォン城、北ウェールズ》におけるバルドの「語り」

藤野 愛充 (立命館大学)

本発表では、ウィリアム・ターナー(1775-1851)による初期の水彩画《カーナーヴォン城、北ウェールズ》(1800)に描かれた吟遊詩人バルドの図像に注目し、作品の新たな解釈を試みる。

18世紀後半のイギリスでは、古代ブリテンに起源を持つバルドが国民的な英雄として賛美され、イングランド王エドワード1世によるバルドの虐殺という中世末期のウェールズの伝説を描いたトマス・グレイ(1716-1771)の詩『バルド』が人気を博した。

ターナーによるこの歴史的風景画にも、雄大なウェールズの風景の中に豎琴を弾くバルドの姿が描かれ、画家自身による詩が添えられている。険しい山の中で暴君エドワードを呪詛する、というグレイの詩における「崇高なバルド」のイメージは、イギリスの多くの画家によって絵画化されてきたが、ターナーは本作の画面をクロード・ロラン風の牧歌的風景で構成し、前景には牧人たちに語りかけるバルドの様子を描いている。

この初期のターナーの画業を、巨匠の「翻案」によって名声を挙げた「壮大な模倣の時代」である、と評した美術史家ケネス・クラークの視点は、その後のターナー研究に多大な影響を与えた。グレイの詩や典型的な理想風景画の翻案・模倣であるという作品の側面が注目された結果、「牧歌的風景の中で、バルドが牧人たちに歌を聴かせる」という場面の特異性が看過され、その図像や内容解釈に踏み込む研究は少なかった。

そこで本発表では、ターナーとグレイの詩の比較を通じて、ターナーがグレイの『バルド』を綿密に踏まえながら詩を自作し、それに続く物語の創作を試みていた可能性を検討する。ここでは、バルドの「語り」は呪詛ではなく、「悲しみの共有」として表現され、その図像化にあたって、ウェルギリウスの『牧歌』に描かれた牧人たちの「歌競べ」のイメージが取り入れられていると考えられるのである。さらに、画家による同時期の油彩画《ドルバダーン城、北ウェールズ》を、登場人物の「語り」の扱いの点で対照的な作品と見なす、これまで先行研究が指摘してこなかった可能性もが看取されるだろう。

以上の仮説設定とその検証を経て、ターナーが本作においてバルドの語りを利用しながら複数の異なる時間を重層的に描き、「戦争・抑圧」の現実に対応する、未来の「平和」をクロード・ロラン風の悦楽郷の風景によって表そうとしていた、との結論を導出する。すなわち、《カーナーヴォン城、北ウェールズ》は、歴史的テーマに対する画家の関心が結実し、自ら詩作を開始する画業の「転換期」に描かれた重要な絵画として位置づけられる。巨匠の強い影響下にあり、未だ画家自身の天才性が十分に発揮されていないとされるこの初期の作品の中にすでに、過去の芸術家の「翻案」を超えたターナーの想像力、それによって語られる、画家独自の「物語」を見出すことができるのである。

シモーヌ・ヴェイユの天才論

——「人格と聖なるもの」における古典的美学の揺さぶり

日下 雅貴 (北海道大学)

美や芸術について多くの言葉を遺したフランスの思想家シモーヌ・ヴェイユに関して、その「美学」を再構成する試みがとりわけ1990年代以降、断続的に行われている。そこで主要な関心となってきたのは、ヴェイユがプラトンの美の思想、カントの美学をいかに受け継いだかという問題だった。大局的に見るなら、これまでヴェイユの美学は古典的な美学とのつながりを強調する仕方でも論じられ、結果として、美の自明性に立脚しない現代の美学とは相容れないものであると印象付けられてきたと言える。

しかしながらヴェイユは単なる美の「古典主義者」なのだろうか。本発表では第二次世界大戦中に書かれた晩年の論考「人格と聖なるもの」における芸術創造の理論(=天才論)の分析を通して、ヴェイユの美学のなかに古典的美学(特にカント)からずれる要素、また現代の美学(特にアドルノ)に接近する要素のあることを明らかにする。その際、その天才論において「美」の自明性を疑う振る舞いが見られることを併せて確認し、「古典」という枠に収まらないヴェイユの美学の多面的な姿を現し出すことを目指す。

「人格と聖なるもの」の天才論は、創造の対象、創造過程における「美」の位置付けという二点に関して特徴的である。本論考でヴェイユは同時代に求められる芸術創造の唯一の対象として「不幸」における「沈黙の叫び」を指示する。それは具体的には「なぜわたしに悪が為されるのか」という非人称(impersonnel)の「叫び」であるが、ヴェイユは、この非人称的で非感覚的な「叫び」を人格・感覚の領域にもたらす存在論的役割を芸術や美に与える。そして非感覚的なものの感覚化というこのパラドクスを具体的に解消する能力が「天才」と名付けられるのである。

「天才」は「正義と愛の精神」とも言い換えられ、「美」は、この能力によって「沈黙の叫び」が作品という客観的形態を獲得する際に「恵み」としてもたらされる。ここで発表者は「人間の生み出すものは、それが正義と真理の精神によって抑制されているなら、美の閃光を帯びている」というヴェイユの言葉遣いに注目し、「美」が創造の過程から注意深く排除されていることを指摘する。「美」は形而上学的原理として導入されていながら、同時に天へと押し除けられているのであり、発表者はここにヴェイユの「美」に対する独特の振る舞いを見出す。

結論では、本論考でヴェイユが芸術創造の唯一の対象とした不幸を「関心なき苦しみ」として捉え直し、その天才論が感性のレベルにおいて、カントの「関心なき適意」に関する議論を短調に変奏するかたちで出発していること、また、「苦しみ」を美学の根底に据える点でアドルノ美学に接近していることを簡単に指摘する。加えて「美」に対する前述の振る舞いが、美を無条件に肯定することを避け、美と倫理を共存させるための苦渋の策であったことを明らかにする。

メルロ=ポンティ哲学における感性的なものとロゴス

三宅 萌 (大阪大学)

20世紀フランスの現象学者モーリス・メルロ=ポンティ(1908-1961)がしばしば芸術に言及していたことは広く知られている。彫刻や音楽、映画にも増して彼が好んで言及するのは絵画であった。無論、哲学者としての彼の絵画への着目は、自他未分の根源的自然との「合一」を目指すといった、典型的にメルロ=ポンティ哲学へと寄せられるユートピア的な批判と重ねて理解されるべきものではない。

1959年に開始されたコレージュ・ド・フランスでの講義録によれば、古典的な哲学は、人間が現に置かれている状況や同時代的な人間(humanité)の状態によって「破壊」(*Notes des cours au Collège de France, 1958-1959 et 1960-1961*, 1996, 39)されるものである。こうした危機に際し改めて我々の現在を正確に捉え、新たな現実を作り上げていくための処方箋として、芸術が呼び出される。すなわち、メルロ=ポンティにおいて哲学と芸術とは、従来の思想・表現的伝統において未だ名指されていないもの、既存の制度内部では見えなくなっているものを、感性的なものを通して開示・表現・共有するという点で、その方向性を共有する。これは意味の生成(Sinngenesis)であるが、Benoistが分析するように、感性的なものそれ自体が主体となるような「ロゴスの生成」である(« *Rompre le silence de la phénoménologie* », *Levinas et Merleau-Ponty*, 2024, 259-270)。

本稿は、メルロ=ポンティ哲学におけるこの「感性的なものにおいて生成するロゴス」の内実を析出することを目的とする。この概念は、彼がとりわけ絵画を中心とする芸術に言及する折に頻繁に登場するものであり、着想源と考えられる以下の二つの議論をそれぞれ分析・統合することで、その性質と機能とを解明する。第一は、フッサール現象学である。『知覚の現象学』において既に「感覚的世界のロゴス」への言及が見られるが、視覚表象の歴史性と言語の歴史性との差異を取り上げる『シーニュ』、理念的なものを受肉させる感性的なものについて論じた『幾何学の起源』講義を通して、探究は更に推し進められることになる。しかし第二に、本稿は、彼が芸術を「非論理的本質(essence allogique)」を実現するものとして論じていることに着目する。この概念はマックス・シェラーに由来し、メルロ=ポンティの最初期の論文「キリスト教とルサンチマン」(1935)から登場するものであり、クロードルの「他なるロゴス」とともに、晩年の講義録や草稿まで取り上げられる。メルロ=ポンティのフッサール受容と合わせてこの概念を取り上げる。

ミシェル・フーコーの「生存の美学」はどのような美学か

—— ニーチェの美学思想との比較から

仲宗根 大介 (無所属)

本発表は、ミシェル・フーコー(1926-1984)が論じた「生存の美学」がどのような美学であったかについて、フリードリヒ・ニーチェ(1844-1900)の「応用生理学としての美学」という思想を参照しつつ説明を試みるものである。

フーコーの「生存の美学」というテーマは、1976年の『性の歴史Ⅰ』の公刊から1984年の『性の歴史Ⅱ』と『性の歴史Ⅲ』の公刊までの「沈黙期間」にあたる1983年に、「進行中の仕事」として唐突と思える仕方で語られたものである。そこでは主に古代ヨーロッパにおける生活様式の律し方の調査が養生術や家庭管理法や恋愛論などの領域においてなされる。こうした生活術による「生」を「真なる」ものへと練磨する実践が古代世界においていかになされてきたか、これがフーコーの「生存の美学」というテーマの内実をなす。「真の生」の探究としての「生存の美学」と「真理」の探究としての「真理への配慮」の対抗関係が歴史を通じて「西洋文化において本質的で中心的な何か」をなすとも言われる。

ところで、こうした生活術が「美学」の問題となることはまったく自明ではないだろう。ピエール・アドはフーコーの古代研究を「美学」という題を端緒にして批判しており、アドの批判からフーコーを擁護しているジョルジョ・アガンベンにしてもフーコーの古代研究は「美学」というより「倫理」に関わるとすることから反論を始めている。では、「美学」という措辞には固有の意味はなかったのだろうか。上述の講義では「生存の美学」の現代版として「近代芸術」が挙げられている以上、生活術と芸術が何らかの連続性をもつような「美学」をフーコーは構想していたのではないかと考えることは許されよう。そうだとすれば、それはどのような「美学」だろうか。本発表はこの問題をめぐる試みである。

しかしこの試みには困難が伴う。「生存の美学」はフーコー最晩年の仕事であり、その成果は断片的で、何らかの基本発想が貫かれているかさえ判然としないのである。そこで本発表はフーコーが絶えず再訪していたニーチェを参照したい。後期ニーチェの「応用生理学としての美学」という思想においては、生理的な身体とのある独特な関係において「芸術」が論じられ、これとは別様に生理的身体と関わる「道徳」との対抗関係に置かれる。ニーチェのこうした思想を参照することで、フーコーの「生存の美学」の基本的な論点——どのように生活術と芸術を連続的に捉えるか、どのように「真の生」の探究と「真理」の探究を対抗関係に置くか——に見通しを与えること、これが本発表の具体的な作業となる。最終的に本発表は、〈身体活動が感性的な水準で身体へとフィードバックされて身体のあり方を絶えず更新する〉という事態に関わるものとして生活術と芸術を連続的に扱う美学、それがフーコーの「生存の美学」であると主張することになる。

水平なパラフレーズの可能性

—— 詩を適切に言い換えていくために

松井 晴香 (一橋大学)

「葡萄食む一語一語の如くにて」(中村草田男)という俳句を、たとえば「言葉を重々しく発するよ
うに、葡萄を一粒一粒ゆっくりと食べている」と平たく言い換えてみる。このとき、もとの俳句がもた
らす鑑賞経験は保たれるのだろうか、それとも何かが失われざるをえないのだろうか。はては、詩をこ
のように言い換えることは、そもそも詩の味わい方として適切なのだろうか——詩のパラフレーズを
めぐるこれらの問題が、本発表のテーマである。

この問題は、分析的伝統をくむ詩の哲学において論争的なテーマのひとつだ。一方には、詩のパラフ
レーズは不適切で、失敗せざるをえないとする論者たちがいる。たとえば Peter Lamarque は、詩の実
践において詩を詩として読むことは、詩の内容(詩が何を表現しているのか)と形式(詩が内容をどの
ように表現しているのか)を不可分のものとして経験することだとする。そのため、受け手も詩の実践
に参加している以上、この慣習に従って形式と内容の融合を詩に要求する。そのため、詩から内容だけ
を取り出し表現し直すパラフレーズは、形式と内容の融合が経験されるべき詩の鑑賞にふさわしくな
い、と Lamarque は論じる(Lamarque, 2009)。

他方には、詩のパラフレーズは可能かつ適切だという、正反対の見解を擁護する論者たちがいる。そ
の代表格である Peter Kivy によれば、もとの詩のもたらず経験の完璧な翻訳をパラフレーズに求めな
ければ、パラフレーズは可能である。また、Lamarque の述べたような形式と内容の融合を求める読み
方は、詩の読み方のひとつでしかないうえ、そうした読み方においてさえもパラフレーズはむしろ有
用だ、と Kivy は続ける。詩の形式と内容を腑分けして詩を平たく言い換えることは、形式と内容がど
のように融合しているのかを受け手が理解し、詩が伝えようとしている命題や経験をよりよく把握す
る助けとなる、というわけだ(Kivy, 1997; 2011)。

両陣営のどちらにも首肯できる点はある。詩から言い換え可能な意味だけを取り出すもとの詩が
矮小化されたように感じられる一方で、パラフレーズが詩のよりよい鑑賞に役立つこともまた事実だ。
そこで、本発表は〈詩の意味内容のパラフレーズは不適切だが、それとは別の形のパラフレーズなら適
切でありうる〉という折衷的な立場をとりたい。既存の議論においては、往々にして、詩の意味内容を
言い換えるパラフレーズが焦点とされる。けれども、パラフレーズは単に詩からその意味内容を垂直
に取り出すだけではない。パラフレーズを通じて、ある受け手は詩から喚起されたイメージや連想な
どを言語化し、ほかの受け手に手渡していくこともできる。こうしたいわば水平なパラフレーズなら、
パラフレーズに対する批判に説得力を与えていた直観を捨てることなく、擁護することができる。

仮名の書の美

——『源氏物語』における筆跡描写に即して

加瀬 佳樹 (大阪教育大学)

本発表の目的は、『源氏物語』における仮名の書(以下、「仮名」とする)の筆跡描写に即して、筆跡美と人格美の関係の中で仮名の美を明らかにすることにある。

仮名は、平安時代に形成された平仮名(の書)、つまり「女手」を指す。「男手」としての真名——漢字と対置される「女手」としての仮名——平仮名は、国風文化を代表する一つの成果であった。簡素にして流麗なそのスタイルは、一字一音の大和言葉を書くに適する実用性に加えて、芸術性の面でもまた見事に洗練されていった。現在、ことに『高野切』を始めとした11世紀の仮名遺品は、書学に不可欠な古典として尊重される。

「書は人なり」という言葉は、筆跡と作者の人となりを結ぶ表現として知られる。知・情・意といった書き手の心の働きや身体性までも含めて象徴するのが「書は人なり」の「人」である。良くも悪くも筆跡にはその人らしさが投影される。そのため、書は一概に美と相即する表現だとは言い切れないものでもある。しかし、「書は心画なり」や「心正しければ即ち筆正し」という箴言が示すように、従来、書の美の理想的な在り方は、人格との連関において追求されてきた。このことは「言葉を書く」ことに書の本質を看破した研究(石川九楊 2010)からも示唆されよう。しかしながら、書の人格性が言挙げされる一方で、筆跡美と人格美との関わりを示す研究は、今日でもあまり行われていない。日本の仮名は書論として著述された古典文献が存在しないことも相俟ってか、この傾向がより強いようである。

そこで本発表では、『源氏物語』を取り上げる。紫式部はこの作品の中で、登場人物たちの筆跡を様々に描いている。そのため、『源氏物語』に描写される筆跡を扱った論考は少なくはないが、筆者が本作品に焦点を当てるのは、理知的にして美的な才能を発揮した紫式部の言葉にこそ、人格美と分かち難い理想的な筆跡美のイメージが示されていると信じるからである。

本発表では、紫式部が理想とする仮名を「今めかしさ」の性質に求める主張(杉浦妙子 2007)へのアンチテーゼとして論を展開する。同論は、急速に発展する当時の仮名の姿を示す研究として参考になるが、これをそのまま紫式部自身の仮名の理想として錯認した節があるため再考の可能性はある。そこで本論ではまず、先行研究の問題点について論究したのち、「帚木」の記述をめぐって理性に基づいた紫式部の仮名の理想性を確認する。そして、紫式部が理想とした筆跡美を観る場(トポス)としての「梅枝」の正当性——価値実現と「女性の筆跡」の不当性——価値認識をそれぞれに論じる。その結果として、「梅枝」に記述される「男性の筆跡」において筆跡美と人格美の連関が論じられることになるが、とりわけここでは、光源氏の筆跡に託された美的イメージへの検討が、善美一如(カロカガティア)なる仮名の美を明らかにするための中心的な役割を果たそう。

現代中国における日本文化の受容

——「かわいい」美意識を中心に

孫 凌波 (沖縄県立芸術大学)

中国の主流美意識はかわいいものよりはむしろ立派なもの、壮大なものを好む。それにもかかわらず日本から流入した、いわゆる「かわいい文化」は現代中国で人気が高い。この点についてはすでに楊偉が『日本文化論』(2008)で短い言及を残しているが、本発表はより多くの事例を交えて議論を前進させることにしたい。「かわいい文化」の中国での発展を明らかにするために、本発表ではアニメーションとサブカルチャーの領域を対象として、そうした傾向が顕著な事例を取り上げる。

1978年に「日中平和友好条約」が締結され、日中の政府間、および民間の各分野における交流が始まり、日本から入ってきた「かわいい文化」と呼ばれる大衆文化の影響で、中国人の好みは主流美意識から離れ始めた。1990年代に中国で放映された『ドラえもん』や『美少女戦士セーラームーン』などのアニメは人気を博した。このような日本のアニメが大量に導入される前、中国のアニメは国画、水墨、切り紙などの伝統芸術的なスタイルで制作されていたが、日本アニメの流入後、そのありさまは一変した。『縁結びの妖狐ちゃん』(2012)の主人公塗山蘇蘇はセル画調のかわいい少女のイメージに対応している。アニメ以外にも、ヴィジュアル系とロリータファッションなどは中国でも流行している。

しかし、中国は「かわいい」美意識のたんなる受け手の立場であり続けるわけではなく、中国独自の発展を遂げようとしている。こうした発展の中で最も注目すべき現象として「伝統への回帰」がある。例えば『縁結びの妖狐ちゃん』はセル画調のかわいい少女を用いて、中国の縁結び神と九尾狐の神話を語った。また、「甘ロリ」「姫ロリ」と「ゴシック」が主流のロリータファッションに「中華風」というスタイルが生まれた。2024年上海芸術展では、日本のイラストレーター米山舞の作品が中国刺繍の伝統的な技で表現された。日本のポップカルチャーを受容するだけでなく、中国にも中国らしいファッションができてつつある。漢服は歴史の本や時代劇でしか見かけない物であった。その中でも色鮮やかな「齊胸襦裙」は、「かわいい文化」の洗礼を受けた若い世代の目に留まった。それをアレンジした新「漢服」を着るファッションが流行した。それ以降、漢服を着る若い女性が増えるにつれ、漢服も「かわいい」ファッションの視点からとらえ捉え直された。漢服は次第に誰でも着られるようになり、いまや個性を体現するファッションとなったのである。

中国らしい「かわいい文化」の出現は、中国の新世代が自国の文化を見直すことを意味している。このポップカルチャーにおける伝統回帰という現象は、21世紀の中国文化の構造を読み解くうえで極めて興味深い材料を提出していると言える。

明治期の西洋音楽受容におけるマンドリンの利便性

貝田 かなえ (関西学院大学)

マンドリンはイタリア発祥の小型の撥弦楽器である。本発表は、この楽器が体格の差や音楽経験を問わず、容易に弾ける「便利」な楽器として当時の日本で受容されたことを、西洋音楽受容の創成期に立ち戻って明らかにするものである。

学校の部活動および音楽教育家の比留間賢八(1867-1936)の活動によって、マンドリン奏者は大正期に急増した。明治期にマンドリンが西欧から流入して間もなく、学生による合奏団が組織され、今日の日本においても、主に課外活動を通して学生に合奏形式で受容される形態は変わっていない。マンドリンは日本に広く深く根付いた楽器だが、先行研究では楽器構造や演奏会記録、演奏団体の歴史が整理されるに留まり、日本の特異なマンドリン受容の実態については語られてこなかった。本発表によって、マンドリンの特殊な受容形態が明らかになることで明治期の西洋音楽受容の中で何が重要視されたのかが表れ、日本の西洋音楽受容に新たな視点を提示することができるだろう。

では実際に、マンドリンは日本でいかなる楽器として取り入れられたのだろうか。これを明らかにするために、日本人で初めて公の場でマンドリンを演奏した四竈訥治(1854-1928)と、彼が発刊した『音楽雑誌』に注目する。本雑誌は日本で最初の音楽専門雑誌として知られ、西洋の音楽状況や音楽会の記録、新楽器の紹介などが掲載されている。明治25(1892)年の第27号では、四竈が発明した「僊華琴」という新しい楽器が紹介されており、この楽器がヴァイオリンやマンドリンと同じ調弦の撥弦楽器であること、合奏できること、「軽便」と評価されていることがわかる。そして、明治27(1894)年の第46号において初めてマンドリンが紹介された際にも僊華琴と同様に「至極便利の楽器」と紹介されている。

同時期に普及したピアノやオルガンは持ち運べず、また西洋の音階に馴染みのなかった当時の日本人にとって、ヴァイオリンなどのフレットがない弦楽器で正確な音程を取るのは難しかった。これらの事情から当該時代の「便利」という言葉は、持ち運びが容易であることや演奏するのに大層な準備がわからず音程を取るのが容易なことを表していたと考えられる。また、『音楽雑誌』の記事では、西洋楽器を重視する一方で高価故に入手が難しいと記されているため、国内の西洋楽器普及において、安価であることや国内生産が可能であることも重要だったとわかる。比留間は共益商社および鈴木政吉(1859-1944)と協力して国産マンドリンを製作し、明治37(1904)年に販売を始めると、人びとはより安価に入手できるようになったのである。

マンドリンが「便利な」楽器として明治期に普及したという見解は、これまで語られてこなかった。そこで、実際の資料をもってこの説を立証することに意義を感じ、マンドリンが唯一無二の楽器であったことを主張する。

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察

——「夢」シリーズと映画音楽の関係を中心に

高畑 和輝 (立命館大学)

本発表は、作曲家武満徹(1930-1996)の1970年代以降の活動における著述・コンサートピース・映画音楽の相互関係を、同時期のシリーズ作品を代表する言葉である「夢」を通じて考察するものである。

1970年代以降、倍音列を用いた作曲を展開するフランスを中心としたスペクトル楽派の台頭にみられるように、現代音楽では「音色」や「響き」など音そのものへの関心が高まっている。そうしたなかで、「音色」の操作を主軸とした作品と作曲技法の分析や、認知科学を応用した「音色」の知覚と演奏効果の分析がなされている。武満はスペクトル楽派の手法とは距離のある作曲家であった。だが、邦楽器のノイズを含んだ強度のある「一音」に惹かれて、小林正樹監督の映画『切腹』(1962)の劇伴や邦楽器と管弦楽のための作品《ノヴェンバー・ステップス》(1967)を作曲したように、武満の創作上の関心は音楽の構造よりもむしろ「音色」や「響き」といった瞬間的な音の質にあったと考えられる。そうした彼の音楽は「武満トーン」と形容されるように特殊な響きを持つとされる。

本発表では武満が「夢」や「水」という言葉を用いて創作活動をおこなった1970年代以降の活動に注目する。武満は「夢」の持つ性質を「全体としては曖昧なものでありながら、ひとつひとつは破片のようであり、その細部は明晰である」と説明する。曖昧な「夢」は、数理的操作によって「夢」シリーズや「水」シリーズの作品へと昇華される(武満, 1987)。先行研究では同時期の創作の解釈にとって重要な言葉とされてきたが、その言葉がもつ抽象性や象徴性を強調し、具体的な作品との対応は語られてこなかった。それに対し原壘(2022)は、武満の例示する「夢」が具体的な形を有していることに着目し、ピアノ曲《閉じた眼》(1979)の記譜と断片的なモチーフの非時系列的に集積することで、曖昧な全体としての音楽作品の時間的性質をもたらしめていることを明らかにした。

さらに武満は映画論集『夢の引用』(1984, 新潮社)において「夢と映画は相互に可逆的な関係にある」と位置づける。つまり、武満にとって「夢」はコンサートピースの創作源であるだけでなく、彼のもう一つの活動の場である映画を形作るものでもある。武満は映画音楽において、映像とコラボレートしながらオーケストラ、民族楽器や電子音響の持続性や発音に注目することで映画独自の現実性を演出した。こうしたプロセスによって武満は様々な音色を聴き、創出していた(田之頭, 2011)。そして、この映画と武満のコンサートピースは「夢」を通じて接続される。以上を踏まえ、本発表では1970年代以降の武満が、コンサートピースと映画音楽を「夢」によって媒介した創作活動のなかで、曖昧とされる全体構造よりもむしろ細部である「音色」の微細な変化へと関心を向けていたことを示す。

モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』(1986年):文化転移による 伝統の変容と、散りゆく桜の美学に関する考察 —— グローカルな視点を通して

田邊 和可子 (パリ第1大学 パンテオン ソルボンヌ)

歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』をバレエに翻案した、フランス人振付家モーリス・ベジャール(1927-2007)の『THE KABUKI』は、日本の伝統がいかに1980年代のバレエにおける前衛となったのか、という問題を提起する。文化転移は、文化的コード(例えば歌舞伎の型)が、文化の媒介者(芸術家や翻訳家)によって、異なる文化に伝達されるプロセスで、受け入れ側のニーズに沿って大きく変容する現象である。この文化コードの解釈、翻訳による変容は、第三の文化、メティサージュを生む。侍の散りゆく桜の美学は、どのように西洋の芸術、観客に翻訳されたのだろうか、西洋に類似の感性は見つかるだろうか。日本の感性が加わり、ベジャールのバレエ美学が広がってゆく。

ベジャールと歌舞伎の出会いの意義は、伝統などのローカルなものと同グローバルの共存を叶えるグローバルな視点を通して探求される。グローバルな現象は、グローバル化した世界において、多様性を守るための指針となるだろうか。執筆者による『THE KABUKI』のプロデューサーやダンサーへのインタビューは、作品制作から振付解釈、演出の伝統と改良における、日本と西洋の友好的なコラボレーションの記憶を照らし出す。ベジャールのインタビュー記事と併せて、このような一次資料から『THE KABUKI』と歌舞伎、二つの文化間の類似性、関連性を分析し、推論を検討し、その関係性を明らかにしたい。

ベジャールによる総合芸術としてのバレエ制作の試みに、総合芸術としての歌舞伎が呼応する。さらに、仏教にインスピレーションを得たワグナーのライトモチーフが、繰り返しのメロディーで輪廻転生を想起したと指摘されるように(Osthoff 1983; Suneson 1989; Komiyama 2005)、『THE KABUKI』にも輪廻転生を連想させる演出が見受けられる。ワグナーの自伝『わが生涯』には、「仏陀は人に出会うたび、その人のさまざまな転生を思い出す。仏陀のこの話によって、私は反復するモチーフを対位法として使うことで、そのような記憶を想起させることを思いついた。」と記されている。(Wagner, *Ma vie*, 1983: 331)[引用者訳]

本発表では、日本と西洋に共通する感性を見つけるため、総合芸術やワグナーの美学を通して、『THE KABUKI』における死、輪廻そして永遠への憧れの表現を考察する。インド文化の先行研究をも辿ることで、日欧の比較研究で生まれる歪みを三点観察によって解消したい。シヴァとディオニュソスの誕生の時代から西洋に大きな影響をもたらしてきた東洋のインド文化。その神秘思想を受け継ぐドイツ・ロマン主義、象徴主義の詩人が詠む「永遠への憧憬」、「還らぬ時への郷愁」は、和歌の心、散りゆく桜を想う「もののあわれ」に通じてゆくのだろうか。

近代生活の中のカフェ

—— エドゥアール・マネとエドガー・ドガの作品における遊歩者の視線の比較

梅原 優花 (青山学院大学)

第二帝政期にセーヌ県知事ジョルジュ＝ウジェーヌ・オスマン男爵(1809-1891)のパリ改造にて大きな変貌を遂げたパリの姿は、多くの画家がカンヴァスに残した。エドゥアール・マネ(1832-1883)とエドガー・ドガ(1834-1917)はその代表的画家である。本発表では、彼らの描いた19世紀パリのカフェを主題とした作品群に着目し、それらを遊歩者の視線という観点から考察する。

これまでの19世紀後半のパリの近代生活を表象した絵画作品研究において、カフェを題材とした作品が中心的に論じられることは少なかった。マネの絵画作品を社会学的側面から研究したT・J・クラークは、カフェやカフェ・コンセルの特徴として、様々な社会階級の者たちが一堂に会する場であると主張している。しかし、その研究はカフェの社会学的解明に留まり、絵画作品の具体的な分析は行われていない。そこで本発表では、絵画分析を中心に行うことで、実際に当時カフェに通っていた画家たちのカフェへ向ける視線を明らかにし、絵画内の人物とそれを見る画家との複雑な関係性を浮彫りにする。19世紀後半のパリのカフェとは言わばパリの縮図であり、様々な社会階層の混在だけでなく、当時のパリにおいて蔓延っていた男女間の差や階級間の明確な隔たり、遊歩者が投げかける消費の目線など、様々な問題が体现されていた。だからこそ、画家たちにとってカフェとは重要な題材であったのだ。

本発表では、まず、カフェの歴史や特異性を明らかにし、ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)が提唱した19世紀パリの街を目的もなしに歩きまわるブルジョワ男性を指す「遊歩者(flâneur)」という概念を用いて再考する。マネやドガを「遊歩者」として分析する研究は数多くあるが、カフェの場所の歴史や性質を踏まえた上で、実際に「遊歩者」としての画家がどのような視線を投げかけていたのかを明らかにしたものはない。カフェという特定の場所での分析を行うことで、その視線を明らかにする。

次に、エドゥアール・マネの《プラム》(1877)とエドガー・ドガの《カフェにて(アブサン)》(1875-76)などの比較分析を行うことで、両者の描き方の差異を明らかにする。この2作品では、マネはカフェに佇む女性をクローズアップした構図で描いているのに対し、ドガは並んで座る男女を画面右奥に描くことで鑑賞者との距離を演出している。この描き方の違いには、人物を眺める画家の視線の差異が明確に表われている。この視線の差異に着目し、両者の他作品や他の画家が描いたカフェの絵画作品の比較検討も踏まえ、明確にする。

以上のように本発表では、「遊歩者」としての画家たちがカフェに向けた視線、そして絵画の中に描かれた視線を分析し、マネとドガが19世紀後半のパリのカフェに見いだした近代生活とは何かを考察する。

エドガー・ドガのアメリカ滞在

—— 《階段の子どもたち(ニューオリンズ)》に見られる黒人観

武笠 麻里子 (一橋大学)

エドガー・ドガ(1834-1917)は1872年の秋から翌年の春にかけて、13歳で亡くした母親の郷里であるアメリカのニューオリンズに滞在した。彼の叔父や弟がその地で綿花取引業に従事しており、パリから彼らを訪問したのである。現地で彼は、絵画《階段の子どもたち(ニューオリンズ)》(1872-73)を制作した。本作は、ドガがおそらくアメリカで初めて接した黒人を描いた唯一の絵画で、彼にとって珍しい画題である。本発表では、アメリカ黒人奴隷制と不可分の関係にあったドガの家族史および書簡の分析という方法で、彼の黒人観を紐解いていく。

群像を描いた本作で彼は、黒人女性が白人の子どもたちの子守りをする姿を写し取った。数少ない先行研究では、その子どもたちは彼の姪や甥であると言われている。ドガのアメリカの家族は、奴隷解放前は黒人奴隷を所有していた。彼の訪問時は南北戦争終結の約7年後であったが、アメリカの家族の綿花取引業は時世の変化と南北戦争によって衰退を免れなかった。会社はこの作品が制作されたのち破産し、叔父と弟は白人至上主義組織「ホワイト・リーグ」に身を投じていく。

ドガは渡米当初、彼の家族史と手紙の文面から察するに、黒人たちに対して否定的なイメージを持っていた。おそらくは彼らに対する差別感から黒人という画題に、忌避感に近いものを抱いていたのだろう。しかし、その後彼の黒人に対する認識は変わり、本作が描かれる頃には彼女達が白人に仕える姿は魅力的に映るようになった。彼はパリの友人にニューオリンズから書き送った書簡の5通のうち4通に、黒人女性と白人の子どもが共にいる光景を繰り返し賞賛している。その光景と合致するのが、本作である。また線描を得意としたドガは、書簡によると、黒人たちの身体の輪郭に惹かれ、その姿をデッサンすることに関心を持った。黒人女性の母親的役割に魅力を感じ、弟ルネの家庭への憧れもあって自身の結婚観のゆらぎも吐露した。彼は自身の黒人女性に対するイメージの急な変化に戸惑っていたのだろう。

ドガはその後、二度とアメリカを訪問しなかったが、後年かの地の黒人男性を痛烈に風刺して語るのを画商ヴォラールが回顧しており、その証言から彼が黒人男性を嘲笑していた様子がうかがえる。一方で、彼は献身的に映る黒人女性を好ましく感じていた。《階段の子どもたち(ニューオリンズ)》は、乳母を描くことで、アメリカ南部で失われつつあった白人中心の伝統を垣間見せる作品と解釈される。ドガはアメリカ滞在中、自身の揺れ動く黒人観に戸惑いつつ、この絵に黒人女性像を加えた。もっとも、彼自身も家族の経済が目下、破綻に向かっているとわかっていながら本作を描いているはずだ。これらをふまえると、以下の結論が導き出される。すなわち、ドガは彼にとって幸福なこの愛すべき情景をせめて画布にとどめておこうとしたのである。

アレクサンドル・カバネル 《狩りの女神ディアナ》における 折衷主義的表現について

山内 涼太郎 (東北大学)

19世紀フランスの画家アレクサンドル・カバネルによる《狩りの女神ディアナ》(1882年、栃木県立美術館所蔵)は、アカデミーで好まれた滑らかな新古典主義的タッチによる女性の半裸体と粗いタッチで事物の輪郭をぼかす、バルビゾン派から印象主義へと至る新しい絵画の流れを想起させるタッチによる背景を組み合わせた作品である。この特質はカバネルの画業でも珍しい例であるが、これまでの研究史、例えば2010年モンペリエで開催された大回顧展でも、視覚的ソースおよび意図については特に論じられていない。本発表では、この作品の人物像および背景の視覚的ソースを探究することで画家の狙いの一端を明らかにしながら、本作をカバネルによる積極的な折衷主義的試みとして評価したい。

本作品における女神ディアナは、木にもたれかかってくつろぎ、頭を左手で支え、遠くを見ている。このような立像と座像の間にあるような姿勢は、18世紀のアカデミー画家たちが描いた休息のディアナに基づいている。とくに、ルイ・ド・ブローニュー《休息のディアナ》(1707年)における片肘をつけて腰かけ、もう一方の手で弓を持つポーズは、カバネルのディアナと共通している。カバネルは前世紀のアカデミー画家の試みへと遡ることで、自らもまた伝統のもとにあると誇示したと考えられる。

しかし、背景描写では、カバネルが描く木々の葉や円形の山などの描写は明らかに粗雑であり、画家はアカデミズムの様式からの距離をアピールしている。このようなタッチは未完成であることを示すのではないとも考えられるが、《エコー》(1874年)でもカバネルはこうした粗いタッチの背景を示しており、ディアナの背景も意図的であろうと推測される。そうだとすれば、本作品の背景は細やかでなめらかな新古典主義的タッチと意図的に対置されたものであり、ぼんやりした背景の中にクリアな人物像が浮かびあがらせる効果を狙ったと仮定できる。このような表現を画家に促した源泉としては、1880年のサロンで評価されたギュスターヴ・モロー《ガラティア》が考えられる。カバネルは話題を呼んだ近い時代の作品から構図や様式を借用することがあった。両作品では全体的構図、女性像の姿勢、人物像と背景の色彩の対置が共通している。一方で、背景のタッチではカバネルの方がより大胆になっている。カバネルのカタログ・レゾネにおいてジャン・ヌガレは、「《狩りの女神ディアナ》がルノワール《ディアナ》(1867年)と最も親和性があるのは不思議なことである。」と述べているが、このような違和感は単なる偶然というより、カバネルが意図した積極的な折衷主義と解釈できる。

以上の検討から、栃木の作品において画家は、自らがアカデミーの伝統に属しながら新しい絵画運動にも同化できるという折衷主義を積極的かつ肯定的に提示する挑戦をしていると考えられる。

当番校企画

特別展覧会：今に生きるラスキン

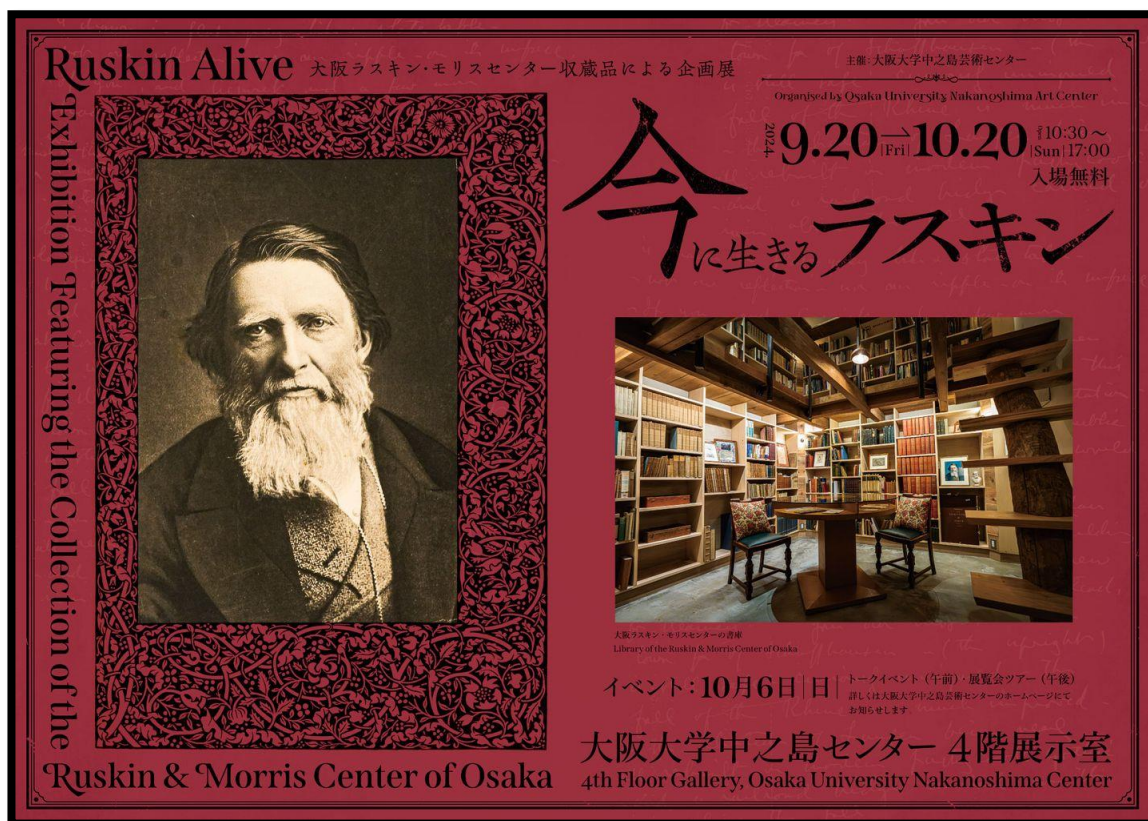
特別分科会：カントと美的なものの拡張

映画懇談会：知的障害者を主体とした映画制作

シンポジウム：社会福祉と〈アート〉

ポスター発表：研究交流会

特別展覧会：今に生きるラスキン



Ruskin Alive 大阪ラスキン・モリスセンター収蔵品による企画展

主催：大阪大学中之島芸術センター
Organised by Osaka University Nakanoshima Art Center

2024年 9.20 (Fri) → 10.20 (Sun) 10:30～17:00
入場無料

今に生きるラスキン

Exhibition Featuring the Collection of the
Ruskin & Morris Center of Osaka

大阪ラスキン・モリスセンターの図書
Library of the Ruskin & Morris Center of Osaka

イベント：10月6日 | 日 | トークイベント（午前）・展覧会ツアー（午後）
詳しくは大阪大学中之島芸術センターのホームページで
お知らせします。

大阪大学中之島センター 4階展示室
4th Floor Gallery, Osaka University Nakanoshima Center

ジョン・ラスキンは、美術家・美術批評家であるとともに社会福祉活動に力を注いだ人物です。本展覧会では、大阪ラスキン・モリスセンターの収蔵資料をとおして、ラスキンの人となりや、芸術への眼ざしや、社会への関わりや、環境保護への足がかりを明らかにしたいと思います。展覧会ではさらに、ラスキンの設立による聖ジョージ・ギルドや、日本の studio-L の取り組みに注目して、ラスキンの思想がどのように社会活動へと波及してきたかを合わせて紹介します。大阪ラスキン・モリスセンターは、2006年に露木紀夫氏の私設資料館として設立され、2019年に一般財団法人となり、studio-L と共同で多くの人々に開かれた施設として再出発しようとしています。ラスキンの理想を具現化しようとする取り組みをとおして、今に生きるラスキンを浮かび上がらせてます。

期間：2024年9月20日（金）～10月20日（日）月曜・祝日休業 時間：10:30～17:00

会場：大阪大学中之島センター4階展示室（入場：無料）

主催：大阪大学中之島芸術センター 協力：大阪ラスキン・モリスセンター、studio-L

問い合わせ：大阪大学中之島芸術センター事務局 (secretary.art@ml.office.osaka-u.ac.jp)

特別分科会：カントと美的なものの拡張

美学が芸術の哲学にとどまらず、自然環境や日常生活へとその対象領域を拡張するようになるにつれて、あらためて「美的鑑賞」や「美的経験」とは何かが問われています。そこで「美的」という表現について考える上で、カントによる美的判断力の批判を参照することにはいまでも大きな意味があります。とはいえ「美の判断は関心を伴わない」「美の判断は主観的に普遍妥当的である」「美の学問はありえず美の批判だけが可能である」といった主張は、容易に解きがたい問いを突きつけることでかえって「美的」という表現を使いにくくしているかもしれません。討議をつうじて「美的なもの」の再検討ができればと思います。

◆特別分科会プログラム

<10月12日(土) 会場：7A+7B 司会：杉山卓史(京都大学)>

14:00-14:40

「美学」の不在？

—— 18世紀後半から19世紀初頭にかけての美学の実像

桑原俊介(東京大学)

14:45-15:25

亀裂か、移行か

—— カント批判哲学における美と道徳性

小林信之(早稲田大学)

15:30-16:10

クレメント・グリーンバーグの美的判断論における主観性と客観性の問題

—— そのカント的／非カント的側面の総合的理解を目指して

大澤慶久(東京藝術大学)

16:20-16:55

討論会 —— カントと美的なものの拡張

映画懇談会：知的障害者を主体とした映画制作

2023年6月から福岡の社会福祉施設「JOY 倶楽部・アトリエブラヴォ」とともに始まった「障害を持つ人々との映画制作プロジェクト」を紹介します。このプロジェクトは、知的障害を持つ人々がクリエイターの支援を受け、映画の被写体としてではなく、自ら映画を制作することを目指した取り組みです。その目的は、障害者みずから自分を表現する機会を持つこと、そして、多くの人々が一人ひとりの障害者の感じかたに気づき、社会における障害の意味について考え、障害の多様性に出会うきっかけとなることです。対話をとおして、社会福祉における映画のあらたな役割を見出したいと思います。

◆映画懇談会プログラム

<10月12日(土) 会場：中之島センター3階スタジオ (申込不要 | 入場無料) >

17:30-17:50 解説

ドキュメンタリー映画における知的障害者

東志保 (大阪大学)

17:50-18:50 報告

障害を持つ人々との映画制作プロジェクト

工藤真生 (九州大学)

19:00-19:30 懇談

映画と<障害>をめぐって 来場者との対話

主催：大阪大学中之島芸術センター

大阪大学中之島芸術センター共創芸術プロジェクト

社会福祉領域におけるアートの意味にかんする美学的考察

問い合わせ：大阪大学美学研究室 esthe@let.osaka-u.ac.jp

シンポジウム：社会福祉と＜アート＞

社会福祉の領域においてアートは、個人の心のケアや、社会包摂のように、何かの目的にたいする手段として語られがちですが、アートはたんなる手段ではないという以上に、現実世界に生きる人々の活動のうちに融解しているという局面もあるように見受けられます。本シンポジウム企画では、関係者との議論をとおして、何にもかえがたいアートの価値や、アート作品と切り離しがたい作者の生や、社会活動そのものの魅力について考えながら、幸福（ウェルビーイング）の意味について議論をおこないたいと考えています。そしてこの議論をとおして美学のあらたな局面が切り開かれることを期待しています。

◆シンポジウムプログラム

<10月13日（日）会場：国立交際美術館地下講堂>

14:00 趣旨説明：田中均 登壇者紹介：岩崎陽子

14:10-14:40

アール・ブリュットの居場所はどこにある

服部正（甲南大学）

14:40-15:10

わたしを束ねないで。

上田假奈代（特定非営利活動法人 こえとことばとこころの部屋）

15:10-15:45

登壇者と司会者による討論

16:00-17:30 シンポジウムに続くポスター発表会にて登壇者とお話できます。

※シンポジウムの発表要旨については、ポスター発表要旨の 01 及び 02（p.87）をご参照ください。

ポスター発表：研究交流会

研究者どうしの交流をおもな目的として、ポスター発表会をおこないます。発表者が5分程度で研究の紹介をおこなったあと、訪れた人と意見を交わすというセッションを繰り返すことで、多くの研究に出会える場、多くの反応が得られる場、研究者どうし気軽に対話できる場としたいと思っています。進行がかなり早く、議論を尽くすことができず、物足りなく感じられるかもしれませんが、人の流れを活発にし、通常の研究発表とまったく異なった、対話の機会をもちたいと考えています。進行中の研究の報告でもかまいません。若い研究者も、ベテランも、この機会をぜひご利用いただければと思います。

◆ポスター発表会時間表

<10月13日（日）会場：国立国際美術館地下講堂>

14:00-15:45 シンポジウム

15:45-16:00 ポスター会場設営

16:00-16:15 ポスター発表会開始

主催者によるポスター発表についての説明
発表者は自分のポスターの前で簡単な紹介

↓ セッションへ移行

16:15-16:30 奇数番（全員）発表

↓

16:35-16:50 偶数番（全員）発表

↓

16:55-17:10 奇数番（全員）発表

↓

17:15-17:30 偶数番（全員）発表

↓

17:30-18:00 懇親会場への誘導

↓

18:00-20:00 懇親会場（大阪大学中之島センター9階）にポスターを運びます。
懇親会の場でも議論を深めることができます。

ねらい

若手の研究者にひらかれた場。
進行中の研究について報告できる場。
多くの研究に出会える場。
多くの反応が得られる場。
研究者どうし気軽に対話できる場。

お願い

ほどよく分散してください。
発表時間5分で終了合図。
発表時間6分で強制終了。
一人が長く話しすぎない。
積極的な反応をお願いします。

- ・発表者を二つに分けて交互にセッションを繰り返す。
- ・プレゼン時間は5分。
- ・質疑の時間は10分。
- ・発表者は、研究内容のポイントの紹介にとどめ、参加者との対話に重きをおく。

ポスター発表要旨

10月13日(日) ポスター発表(1-25)

<ポスター 01> (シンポジウム発表要旨)

アール・ブリュットの居場所はどこにある

服部 正 (甲南大学)

アール・ブリュット (art brut) という言葉は、1940年代の半ばにフランスの美術家ジャン・デュビュッフェが考案した造語である。デュビュッフェ自身が「胃腸の悪い人の芸術やひざの悪い人の芸術がないように、精神疾患の人の芸術もない」と述べるように、元来この言葉は障害のある人の創作活動と直結するものではなかった。しかし、2010年以降の日本においてこの言葉は、ほぼ「障害者の芸術」と同義語として機能している。フランスに目を向けると、アール・ブリュットは2022年からポンピドゥー・センターの常設展示室でも展示コーナーが設けられるなど、20世紀美術史の中での位置付けが進んでいる。一方日本では、自治体が障害者の芸術活動推進のための中間支援組織の名称にアール・ブリュットを用いるなど、福祉施策の中でこの言葉が定着している。同じ言葉をめぐるこの断絶が意味するものは何か。日本において、障害のある人が制作した作品は「ひざの悪い人の芸術」としてしか語りえないのか、近年の状況を振り返りつつ考えてみたい。

<ポスター 02> (シンポジウム発表要旨)

わたしを束ねないで。

上田 假奈代 (特定非営利活動法人 こえとことばとこころの部屋)

新川和江のこの詩は次のように結ばれる。

川と同じに

はてしなく流れていく 拡がっていく 一行の詩

2003年から大阪市西成区通称・釜ヶ崎に関わり、喫茶店のふりをしたアート NPO「ココルーム」をほぼ年中無休で運営し20年余り。釜ヶ崎の人々、多様な人々と出会います。まちを大学にみたてた「釜ヶ崎芸術大学」、世界の旅人と地域の人々が出会う35ベッドのゲストハウスのふりもしています。

わたしがこの活動を始めた理由。この社会が生きづらくて、自分の気持ちに正直に働くためには自ら仕事場をつくるしかなかったのです。社会課題の解決など頭になく、その場で出会った人に対して、好奇心が掻き立てられ自分なりの工夫を重ねただけ。出会ったその時にその人の「存在が現される瞬間」があり、そこにアートの感覚が立ち上がります。

ココルームの玄関先はバザーで、「道」に近い風情があります。いつも突然、誰かがやってきます。喫茶店やゲストハウスを運営するのは、この場を継続するための資金稼ぎでもあり、出会いの場ともなります。制度を活用すると固定的な関係になりがちですから、少しでも避けたかった。責任もあるけど、自由がいい。この道は一行の詩が流れる川のように。

<ポスター 03>

美学芸術学、場外乱闘編

喜屋武 盛也 (沖縄県立芸術大学)

芸術とは直接関係のない全く別の学問領域において、美学や芸術理論をもとに自領域を基礎づけようとする議論が19世紀末から20世紀初頭にかけて相次いで生じ、そこから論争が生じたりもした。これは大変興味深い現象であるが、いったい、この時期に何が起こっていたのであろうか。具体例を挙げるならば、林学におけるH・v・ザーリッシュの『森林美学』(1885)、教育学におけるE・ヴェーバーの『教育の基礎学としての美学』(1907)、地理学におけるE・バンゼの『表現主義と地理学』(1920)が、こうした動向を特徴づける著作である。また、これらを発端とする様々な派生的議論も辿ることができる。解釈の糸口として発表者は二つの視点から解釈を試みたい。一つは、応用芸術の外側にこれらを配置する視点、もう一つは、位置づけの曖昧な学問領域が〈科学〉を志向する過程のなかで一種の反動として芸術の原理を借りてくる動きが生じた、とする視点である。

<ポスター 04>

落語家による落語論

—— 芸術化のために、あるいは芸術化に抗して

鈴木 亘 (東京大学)

批評家や研究者だけでなく、文化的実践の当事者もまた、その実践について語りうる。本発表は戦後における落語家による落語論・研究を、いわばヴァナキュラーな芸術論として捉える試みである。江戸落語においては、桂文楽『あばらかべっそん』や三遊亭円生『寄席育ち』など、先行世代の芸談がもっぱら(批評家らによる)聞き書きの形式を取っていたのに対し、立川談志『現代落語論』は落語家自身が自ら筆を執った著作である点、かつ理論的・批評的語彙を落語論に導入している点の二つにおいて画期的である。他方、上方落語では戦前から、『上方はなし』を中心に落語家自身による落語研究が進んでいた。『上方落語ノート』をはじめとする桂米朝の成果はその継承でもある。本発表はこうした批評の洗練と研究の進展の双方が、戦後における落語の地位向上・芸術化と歩調を合わせつつ、同時にそうした正統化に還元されない非正統的側面を強調するために、批評的・学問的言説が逆用されていることを示す。

<ポスター 05>

異文化の食事経験をめぐる帰属の美学

Jean Lin (大阪公立大学)

モダニズム以降の芸術作品にとって、〈革新性〉は重要な要素の一つである。そしてそれはしばしば、異文化を連想させるものに見出される〈エキゾチックさ〉という性質によっても達成される。例えば、かつてのオリエンタリズムやジャポニズム、そして現代における文化的盗用などでは、革新的な作品を生み出すために、異文化に帰属する性質が持つエキゾチックさが利用されてきた。このような慣習は、帝国主義批判の文脈において問題視されるようになって久しい。しかしながら、異文化ないしは馴染みのないものに対して興味を惹かれたり魅力を感じたりするという傾向が、今後人間の感性から消え去るとは考えにくい。本発表では、観光などにおける食事経験に注目し、異文化に帰属する性質に価値が見出されるメカニズムについて考察する。その過程で、観光者や居住者といった立場の違う鑑賞者間で生じうる異なる経験や、料理において革新性やエキゾチックさが評価される現象に言及する。

<ポスター 06>

フランスにおける社会住宅の遺産化とその問題

—— 建築写真から考える

奥倉 美卯 (大阪大学)

本発表は、フランスにおける社会住宅の遺産化の過程を追いながら、過去の記憶との関わりについて考察する。ここでいう「遺産化 (patrimonialisation)」とは、社会住宅にまつわる有形・無形の財産を公式に遺産として認定し、その保存や保護を図るプロセスを指す。フランスでは、20世紀を通じて社会住宅が盛んに建造され、21世紀には国や自治体の主導のもと遺産化が進められている。社会住宅を遺産化することで、過去の社会住宅とその歴史や記憶が保存され、観光資源としての活用や居住環境の改善、文化的アイデンティティの強化によるコミュニティの結束などが期待されている。本発表では、遺産化の過程において重要な役割を果たすメディアとして建築写真に注目し、過去に描かれた未来像と過去に対する郷愁との間で見られるギャップについて考察する。

<ポスター 07>

創造性を育む芸術空間

—— レッジョ・エミリアの幼児教育におけるアトリエの継承

西影 めぐみ (大阪大学)

北イタリアのレッジョ・エミリア市で実践される幼児教育は、芸術を通じて子どもの創造性を育むことで知られている。特に「アトリエ」という芸術活動の場が重要な役割を果たしている。それは子どもたちが多様な表現技術を学ぶ場であると同時に、教師をはじめとした大人が子どもの学び方を理解し共に探求する場でもある。教育思想家ローリス・マラグッツィが提唱したこのシステムは、1960年代に「アトリエリスタ」という芸術を専攻した背景を持つ教師とともに導入され、1972年には市の全ての乳児保育所と幼児学校に設置されることが決定した。本研究は、レッジョ・エミリアの幼児教育における独自要素であるアトリエとアトリエリスタに焦点を当てる。それらが導入された背景や初期構想をマラグッツィやアトリエリスタたちの言論から考察し、現在のアトリエの状況と比較する。そして、アトリエの概念や空間がどのように変遷し現在のアトリエでの教育にどのように継承されたかを明らかにする。

<ポスター 08>

私的記号のドローイング

—— 岡山伸也とアレッサンドロ・メンディーニによる1980年代のコラボレーション

橋本 啓子 (近畿大学)

戦後日本の商業インテリア、プロダクトのデザインは欧米の影響の下に発展したが、1960年代以降は倉俣史朗がアートに触発されたデザインを手がけたり、内田繁が店舗空間を日本の伝統的な空間構造に還元するなど、実験的性格を強めていった。これは他国に例を見ない展開であり、日本の商業インテリアとプロダクトは逆に欧米の注目を浴びる。本発表が扱うのは、この土壌から生まれた日本人デザイナー・岡山伸也(1941~)とイタリア人デザイナー・アレッサンドロ・メンディーニ(1931~2019)の1980年代のコラボレーションである。メンディーニの声がけから始まった《6つの小さな家具》(1986)、《7+7 ジュエリー》(1987)、《モニュメント》(1987)は、シュルレアリストの「優美な死骸」のゲームの如く各自が部分をデザインするもので、「完成されたデザイン」ではなく、それに至るまでの「思考」の具現であった。本発表ではこの「思考」の軌跡であるドローイングを一覧できるよう提示することで、メンディーニのデザイン哲学が岡山にもたらした影響を考察する。

<ポスター 09>

川俣正の作品制作におけるマケットの位置づけ

鈴木 郁美 (京都大学)

岩崎 陽子 (嵯峨美術短期大学)

創作における着想から作品実現への制作プロセスは、植物が光や水を得て種から花をつけて実を結ぶように様々な変化を辿る。作家によって千差万別の経過を辿るこのあり方の中で、本発表は現代美術家・川俣正(1953-)の、マケット (maquette:模型) に注目し、制作の過程に位置づけることを目的とする。既存の建築物に木材を巡らせる川俣作品は一貫して、建築物やその土地を取り巻く外的/内的状況といった「サイトスペシフィック」の要素をもつ。作品の前段階で常に制作されるマケットは、完成像とは異なる様相を呈していることがあり、近年ではギャラリーによってそれ自体が高値で取引されることもある。川俣作品を特徴づける「サイト」から完全に切り離された制作物として、また一般的な建築物の模型とも異なるマケットについて、先行研究を参照しつつ、新たに本人へのインタビューや「大地の芸術祭 2024」「ニュー・ブランシュ KYOTO 2024」でのマケット制作現場のリサーチの結果を加味し、マケットの諸相を総合的に考察する。

<ポスター 10>

スウェーデンのスロイド概念の「芸術化」について

池山 加奈子 (大阪大学)

スウェーデンのスロイド (slöjd) とは北欧特有の工芸概念であり「手でつくる作品、およびその仕事」を意味する。それは近代化以前、各地の農村部で、家庭内での使用や販売を目的に、木材、金属、繊維などの素材を用いて生み出されてきた日用品であった。しかし 19 世紀、産業革命やナショナル・ロマンティズムを背景に、スロイドの価値が見直され、組織化されたスロイド運動が起こる。単なる素人仕事とされてきたスロイドは、主に知識層によって「芸術」と見なされるようになり、以後、デザインや趣味活動などさまざまな現象に変容し、現在、スウェーデン人の日常に存在する。一方、スロイドが立場を得ていくプロセスは、スウェーデンが近代国家を築き上げる只中での「社会、家庭の中にならぬ美を持つべきか」という議論と不可分ではなかった点に留意したい。本発表では、社会の規範・規律やシステムと、個々の身体を伴う創作活動の間で、揺れ動いてきたものとしてスロイドを捉え、その概念の考察を試みる。

<ポスター 11>

日本近代におけるホテルと美術との関わりに関する一考察

—— リーガロイヤルホテル「リーチバー」に着目して

遠藤 太良 (京都大学)

その設立当初、外国人観光客を呼びこむことを目的としていた我が国のホテルは、時代が下るにつれその役割を変遷させ、西洋的な趣向のみならずその地域の特徴を取り入れるなどしていった。そして、その過程では美術作品も様々に用いられてきた。このことを考える上で重要な意味を持つのが、リーガロイヤルホテルである。日本を代表する老舗ホテルの一つであるリーガロイヤルホテルは、1965年に大阪ロイヤルホテルとして大阪・中之島に開業した。そして、当時の経営者であった山本為三郎の提案により、バー「リーチバー」が設けられた。このバーには、民藝運動の中心人物であった陶芸家バーナード・リーチの着想が反映されており、同じく民藝運動の陶芸家であった河井寛次郎の作品なども展示されている。本発表は、このリーチバーについて、設立された時代背景なども視野に入れつつ考察する。そのことにより、当時におけるホテルの位置づけやそこにおける美術の役割について明らかにすることを目的とする。

<ポスター 12>

李禹煥における絵画と白磁

—— 朴英淑の白磁とのコラボレーションを通じて

李 惠實 (関西学院大学)

李禹煥(1936-)の絵画は、1970年代の〈点より〉〈線より〉シリーズから、80年代の〈風より〉〈風と共に〉、90年代の〈照応〉を経て、2000年代の〈対話〉シリーズを制作する。特に80年代以降は、余白が広がり、複雑なタッチから簡潔なストロークへと表現が変化している。本発表では、この変化に韓国の陶芸家朴英淑(1947-)とともにコラボレーションの作品の影響があると考えられる。朴は90年代から白磁の制作を始め、李はその白磁に絵を描いた。2008年には、「朴英淑の白磁：月壺と李禹煥の絵皿」展(菊池寛実記念智美術館)で、両者のコラボレーションによる絵皿が公開された。この展示において発表された〈染付大皿〉の作品群と、80年代以降の李の絵画を比較することによって、朴の白磁に絵を描くことが、李の絵画における余白の拡張や簡潔なストロークといった新たな表現への契機となったことを明らかにする。

<ポスター 13>

他者の身体運動の知覚としての音声聴取

—— エナクティブな視点からの検討

堀内 彩虹 (早稲田大学)

本発表は、他者の声の聴取が、声の音自体を聴覚で捉えることのみならず、その音から想像される発声の身体運動を感知することを含めた行為であると仮定し、その行為の成立を日常的発声経験を通じた身体の「組織化」の観点からエナクティブな知覚理論に依拠して検討する。他者の声を聴いたとき、その声が聴き手に特定の身体運動を想起させることがある。本発表は、こうした現象が聴き手の身体においてどのように起こるのかを、主にアルヴァ・ノエが提唱したエナクティブ・アプローチを用いて考える。エナクティブ・アプローチは知覚者の身体行為とその経験が知覚内容を成り立たせることを説明する知覚理論である。本発表は、その理論に身体の「組織化」の概念を加え、発声行為という日常的な身体経験を通じて複雑に組織化された身体の生物的条件、身体運動、音声の関係パターンが、自己の発声時だけでなく、他者の声の聴取にも寄与し、他者の身体運動を聴き手自身の身体上に映しだすことを可能にしていると提示したい。

<ポスター 14>

音響効果から音あそびへ

—— 高野昌昭《しずくたち》

金子 智太郎 (愛知県立芸術大学)

音響プランナー、高野昌昭(1927~2007年)が1978年に発表したLPレコード《しずくたち》は、水滴の音だけが収録されている。透明な盤面に刻まれた溝は水面に広がる波紋を思わせる。80年代半ばから彼は文京区千石の宮長スタジオを拠点に「音あそびの会」を開催し、収集した音具や自作の音具を使ってパフォーマンスをした。セゾングループが運営したスタジオ200や、ギャラリー、美術館でも音あそびを行った。現在はサウンド・アートと称される活動に取り組んだ高野は、かつて「音響処理の神様」と呼ばれた舞台音響家だった。しかし、70年代に自然音の録音に熱中し、舞台から次第に離れ、そして録音も手放して自然音と音具が残った。本発表が高野の経歴における過渡期の作品である《しずくたち》を通じて考えたいのは、サウンド・アートと音響効果の結びつきである。舞台、放送、映像などに関わる音響効果を考慮することで、この芸術をめぐる研究を再検討したい。

<ポスター 15>

作品の意味の問いと同一性の問いはいかに結びつくか

—— 芸術作品の修復に注目して

村山 正碩 (一橋大学)

本発表では、芸術解釈に関わる問いのうち、意味の問いと同一性の問いが結びついていることを指摘し、この観察に基づいて、芸術解釈をめぐる議論をいかにして発展させることができるかについて、展望を示す。芸術作品を解釈するとき、何が問題になるだろうか。すぐに思い浮かぶのは作品の意味である。ただし、デレク・マトラバーズが指摘するように、それ以外にも複数の重要な問いが存在する。本発表で注目したいのは、作品の同一性の問い、具体的には、作品の構成要素に含まれるものは何か、という問いである。マトラバーズは、意味の問いと同一性の問いの関係についてわずかしか述べていないが、意味の問いとは独立に同一性の問いが解決されうると示唆している。本発表では、同一性の問いと意味の問いが相互依存的であるとし、ミケランジェロやフェルメールの作品の修復の例からこのことを示す。そして、修復という営みの規範を調べることで、芸術解釈をめぐる議論を発展させるための重要な手がかりの獲得が期待できると締めくくる。

<ポスター 16>

「名画で大喜利」は「芸術鑑賞」を促進する？ 阻害する？

高木 咲織 (東京大学)

2018年頃、フェルメールなどの名画を卑近な日常場面に見立てて楽しむという大喜利が、SNS上で流行した。なかでも名画を主婦あるあるに見立てた大喜利作品群は、『名画で学ぶ主婦業』(宝島社、2020)として後に書籍化されている。このような実践を、高尚で難解なものとして敬遠されがちな芸術作品に親しみを与えると歓迎する声も多い。しかし、大喜利が成功しすぎると「もはやそうとしか見えない」という事態を招き、名画が持つ本来の魅力は見落とされる。同書の監修を務めた美術史家の田中久美子も「絵画の楽しみ方はいろいろあっていい」と述べつつ「それでも、名画には正しい読み方がある。名画のひとコマひとコマには、それを生み出した深遠な思想や人間が辿ってきた長い営みが凝縮され、読みとられるべき物語やメッセージが託されている」と釘をさす。本発表では、大喜利として名画を見ることと芸術鑑賞として見ることはどのように異なり、互いにどのように関連しうるかを、記号論的な枠組みを通して考える。

<ポスター 17>

パブリックアート受容における中動態

松山 泰慶 (一橋大学)

造形芸術において、作品の鑑賞という行為についてこれまでさまざまな観点から論じられてきた。ひとつには美術史の知識から作品がもつ意味を鑑賞者が理解することに着目する、作品側へのアプローチがある。そして、別の視点では、鑑賞それ自体に着目し、作品を見ているとき、鑑賞者はどの要素を見ているのかという問いから作品を鑑賞するとはいかなることなのかを論じることもできる。本研究では、インド・ヨーロッパ語族の言語においても現在の文法用語である中動態という概念に着目する。先行研究では、芸術作品という大きな枠組みで芸術の制作や受容は中動態動詞という状態で説明できる(森田, 2013)と論じられているが、意図せず視界に入ることによって受容することが多いパブリックアートの作品鑑賞も中動態の状態の説明が可能である。能動態と受動態という共通認識を超えてのパブリックアート作品を鑑賞するということがどういうことなのかを明かすことを目的とする。

<ポスター 18>

明治美術と佐野常民

—— 龍池会・日本美術協会における役割

城崎 有沙 (佐野常民と三重津海軍所跡の歴史館)

明治維新後の社会構造の変化や西洋美術への傾倒から、従来の美術は厳しい状況にあった。1873年のウィーン万博への参加を契機に、伝統的な美術が日本文化を対外的にアピールする手段として認識され、輸出振興の観点からも伝統的な美術作品や技法の保護、再興が目指された。さらに1879年3月、伝統的な美術の保護を目的として龍池会が設立され、会頭を佐野常民、副会頭を河瀬秀治、のちに九鬼隆一がつとめることになる。ウィーン万博時の博覧会事務局副総裁であった佐野は大蔵官僚として美術界と関わりを持ち始めたが、後年になるにつれ、彼の「忠孝」を重視する思想が組織の方向性に強い影響を与えることになる。龍池会は1884年に鑑画会が分離したのち、1887年にその活動を日本美術協会に引き継ぎ、1889年の帝国博物館の改組・設置、1890年の帝室技芸員制度導入をうけて、帝室との結びつきに基づいた美術振興へと発展していく。龍池会、日本美術協会での佐野の美術に関する言説、関連する作家や作品を通じて、明治期の美術において果たした役割を明らかにする。

<ポスター 19>

日本の山岳画における西洋受容の一例

—— 水彩画家・丸山晚霞の考察を通して

安藤 整司 (関西学院大学)

日本において実際に登山しその風景を描く山岳画は、近代日本山岳文化の黎明とともに誕生したが、水彩画家の丸山晚霞はその先駆者の一人であった。山岳画は日本の画壇への新風であっただけでなく、登山家・随筆家の小島烏水らが中心となって設立された山岳会の機関誌でも度々取り上げられ、山岳の新たな視覚的イメージ形成に大きく貢献した。明治における西洋文化の流入によって、絵画においては西洋画が広く認識されるようになるが、日本人にとっての山岳観も信仰の対象から文化・趣味の対象へとその姿を変えていく。そうした時代のなか、多くの分野で西洋からの新たな価値観と日本在来の価値観との相克と融和が起こるようになるが、そのことは日本における山岳風景画の中にもみられる。その例を丸山晚霞の山岳画に求めることで一特に山岳美とその絵画的表現の関連について考察することで一西洋山岳文化および西洋画受容の一端を明らかにする。

<ポスター 20>

ジョージ・グロスの線描画をめぐる思想

池田 真実子 (京都大学)

多種多様な伝達媒体が日常に溢れるという状況は、言うまでもなく、今に始まったことではない。ドイツではヴァイマル期に写真と映画に代表される新しい媒体が隆盛した。それらを含めた新旧の媒体が溢れ、多様な実践がなされた当時のベルリンは「急進的な諸媒体の高度な実験室」(Huysen 2015)とすら言われる。ジョージ・グロス(George Grosz 1983-1959)も、当時のベルリンで、油彩画や水彩画、パフォーマンス、フォトモンタージュ、演劇や映画の製作への関与など、様々な媒体や表現方法を用いて同時代の社会を風刺した。しかし、そうしたなかでも、ヴァイマル期のグロスが自らの制作活動の中心に据えたのは、筆やペンによる線描画であった。本発表ではグロスの論考に内在する、「中世」に対する武器としての線描画という命題から、グロスの線描画をめぐる思想を解きほぐし、多様な媒体が氾濫する時代に見出された、線描画という古い媒体のアナクロニスティックな可能性を明らかにする。

<ポスター 21>

Aperto'93 におけるキュレーションについて

椎原 伸博 (実践女子大学)

本研究は、現代アートの分野で展覧会を企画運営する「キュレーター」が中心となって、現代アートの価値を決定づけていく状況（本論では「キュレーション主義」と名付ける）における、1993年の第45回ヴェネツィア・ビエンナーレのアペルト Aperto'93 展を問題にする。Aperto'93 は、Flash Art 誌の編集者 Helena Kontova と Giancarlo Politi が Emergency/Emergenza（非常事態）というテーマで企画し、13名のキュレーターが選ばれ、120名のアーティストによる展示が行われた。この展覧会では、マシュー・バーニー、ダミアン・ハースト、ガブリエル・オロスコ、リクリット・ティラヴァーニャのような、その後の現代アートの動向に影響を与えたアーティストが多数含まれていた。本研究では、そのうちニコラ・ブリオーのキュレーションが、「関係性の美学」に理論化されていく状況を分析すると共に、Aperto'93 におけるキュレーションのモデルが、のちの現代アートのキュレーションに与えた影響について考察する。

<ポスター 22>

「千円札裁判」における高松次郎の証言

—— 多摩美術大学アートアーカイブセンター所蔵資料から

大森 和紗 (同志社大学)

1965年、赤瀬川原平(1937-2014)は千円紙幣に紛らわしい外観を有する印刷物を製造したとして、通貨及証券模造取締法違反の嫌疑で起訴された。1970年に上告棄却され、有罪が確定するまで続いた裁判は「千円札裁判」と呼ばれている。公判では美術関係者18人が証人として出廷したが、その証言内容は、雑誌に掲載された中西夏之(1935-2016)と澁澤龍彦(1928-1987)のものしか知られて来なかった。多摩美術大学アートアーカイブセンターでは、特別弁護人を務めた瀧口修造(1903-1979)の旧蔵資料を所蔵している。本発表は、同館所蔵の「千円札裁判資料」のうち、赤瀬川、中西と「ハイレッド・センター」として活動していた高松次郎(1936-1998)による証言内容を検討するものである。高松による「ハイレッド・センター」の活動、及び赤瀬川の作品に対する見解を読み解き、中西・赤瀬川の証言と比較することで、言説としての「千円札裁判」や「ハイレッド・センター」の成立過程の一端を明らかにしたい。

<ポスター 23>

少女の〈曖昧さ〉の表現がもつ可能性

—— イケムラレイコ、村瀬恭子の絵画作品におけるオブジェクトに着目して

山田 萌果 (北海学園大学)

イケムラレイコ、村瀬恭子の作品において、少女の身体は溶けたように、また輪郭や顔は曖昧にぼかされ、背景と同化するように描かれる。対象を曖昧に描く技法は、とりわけ特殊ではないが、対象が少女である場合、独自の効果があるのではないか。その独自の効果は、少女の有するオブジェクトによって発揮される。オブジェクトは、ジュリア・クリステヴァが述べる通り「アイデンティティ、システム、秩序をかき乱すもの、境界や場所や規則を尊重しないもの、つまり、中間的で、曖昧な、混ぜ合わせのもの」である。少女は、大人と子どもに跨ることができる境界侵犯者でありながら、父権社会において主人公とはならない女性にあてがわれた、母親としてのオブジェクトを有する。少女が欲望の対象としてでなく、「自立した存在」として、しかし曖昧に立ち現れる際、われわれは、社会を維持するため見ないようにしてきた、われわれ自身のオブジェクト性と対峙することとなる。

<ポスター 24>

映画のポエジーとは何か

—— パゾリーニ『アポロンの地獄』の所有不可能な風景について

横道 仁志 (大阪大学)

ピエル・パオロ・パゾリーニはエッセイ「ポエジーとしての映画」(1965)において、同時代の映画に両義的な態度を示している。一方で、映画の言語はイメージからなるので、音声(文字)言語のような歴史性・規則性を欠いている。しかしだからこそ、映画において作者は作品に完全に内在化して、登場人物の声を通して自らを表現できる。このことが可能なのは、散文的な語りとは異なる、詩としての映画が「言語それ自体」としての文体を表現手段としているからであって、パゾリーニは彼の時代の映画に見られるフォルマリズム的手法、すなわち「自由間接主観表現」を映画のポエジーの実践例と説く。しかし他方で彼が主張するには、自由間接主観表現はブルジョワ文化の産物でしかなく、映画の文体はそれすらも乗り越えていかなければならない。それでは、パゾリーニ自身の映画はどのようなのだろうか。本発表では、『アポロンの地獄』(1967)に見られる特定の演出が、言わば「所有不可能な風景」として機能していることを手がかりに、彼の説く映画のポエジーについて考える。

<ポスター 25>

山田尚子監督『平家物語』におけるキャラクターデザインと物語

—— 白拍子の分析を通じて

細井 菜々華 (同志社大学)

本発表では、山田尚子監督『平家物語』における白拍子の表象について分析する。本作品は古典『平家物語』をTVアニメ化したものであり、長大な古典文学を全11話で描いている。そのためエピソードの厳選や登場人物の取捨選択が行われているが、限られた主要人物のなかに祇王と静御前というふたりの白拍子が含まれている。しかし彼女たちは同じ女性芸能者の身分でありながら、まったく異なるキャラクターデザインと物語性を持ち、『平家物語』の当時に実在した白拍子の再現として一括りにすることはできない。そこで発表者は、顔や衣装といった造形的な側面と物語展開上の役割を分析し、これらの要素の間にどのようなつながりがあるのかを明らかにする。また、それによって導かれた白拍子の描かれ方を手掛かりに、TVアニメである本作品を古典の翻案として位置づけ、『平家物語』の語り直しの一例として、アニメというメディアの可能性の一端に迫りたい。



大阪大学中之島センター (本大会メイン会場) へのアクセス

大阪大学中之島センター及び国立国際美術館周辺へのアクセスマップ



・大阪大学中之島センターは中之島通に面した10階建ての建物です。

○電車によるアクセス

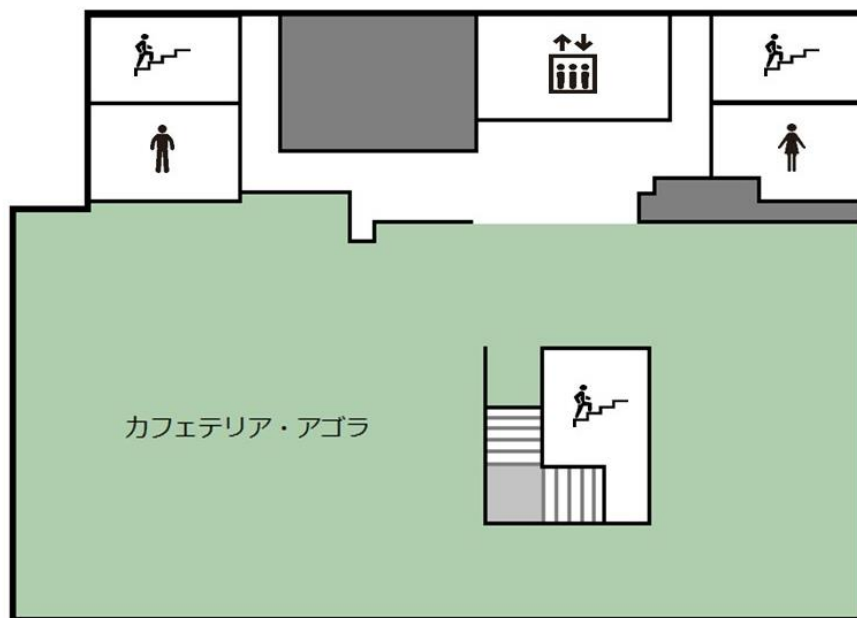
- 京阪中之島線：中之島駅より徒歩約5分
- 阪神本線：福島駅より徒歩約9分
- JR東西線：新福島駅より徒歩約9分
- JR環状線：福島駅より徒歩約12分
- 地下鉄四つ橋線：肥後橋駅より徒歩約10分
- 地下鉄御堂筋線：淀屋橋駅より徒歩約16分

○バスによるアクセス

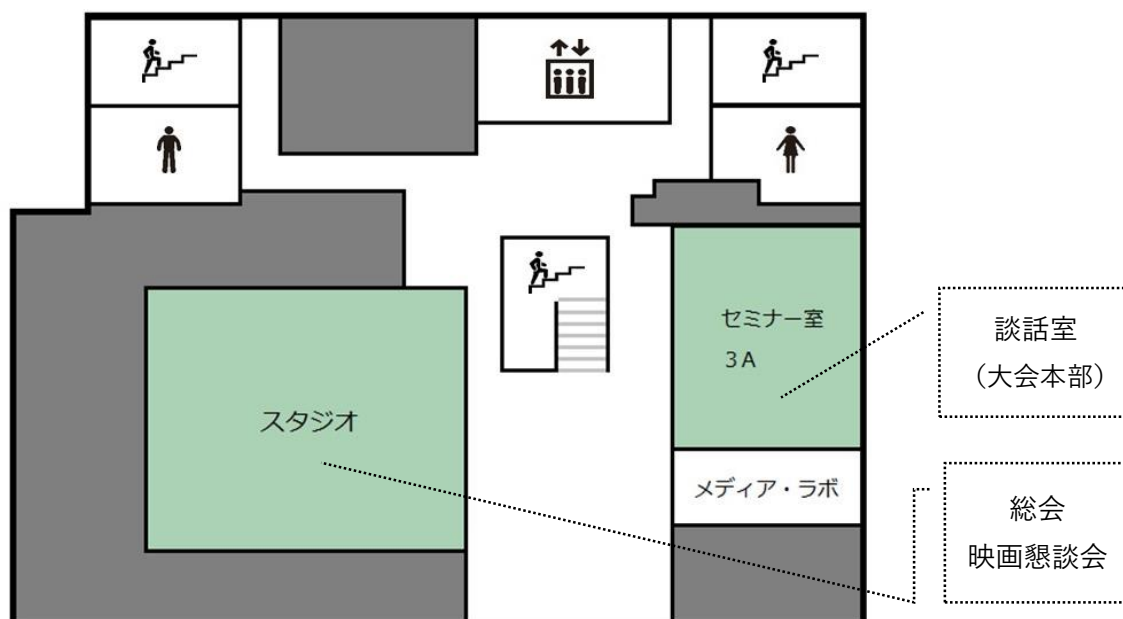
- 大阪市バス(53系統)
大阪駅前バスターミナル
→中之島四丁目(旧玉江橋)下車 徒歩1分
- 大阪市バス(75系統)
大阪駅前バスターミナル
→田蓼橋下車 徒歩2分
- 北港バス(中之島ループバス ふらら)
淀屋橋発(土佐堀通/住友ビル前)
→大阪大学中之島センター前下車 徒歩1分

大阪大学中之島センター各階フロアマップ

2F：ミュージアム・カフェ



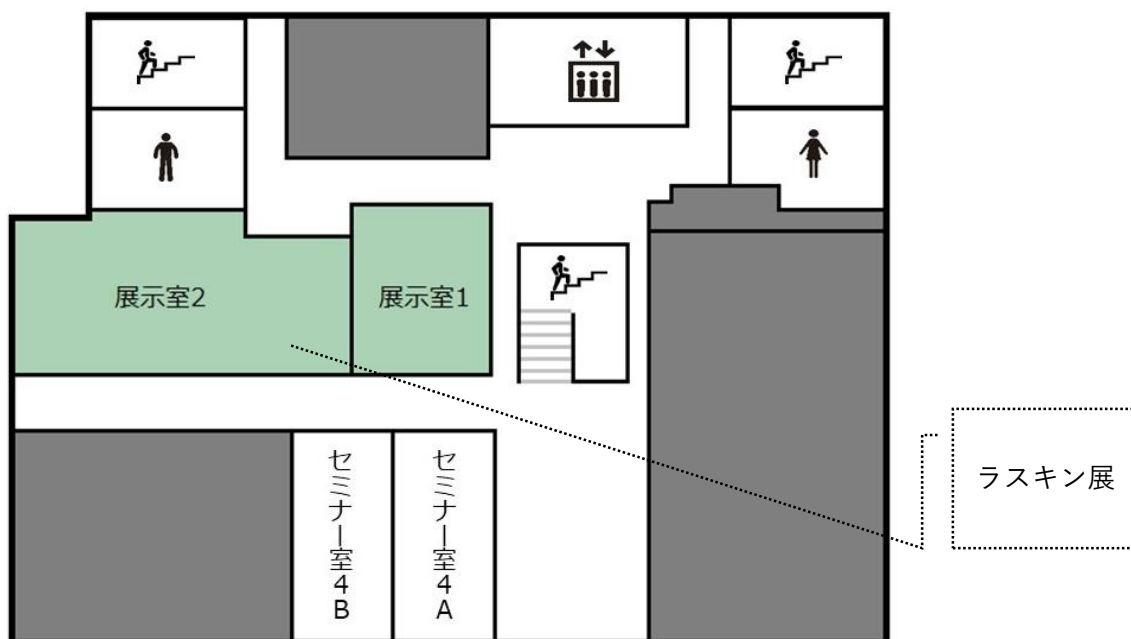
3F：アートスクエア 大会の参加受付が3階フロア内に設置されます。



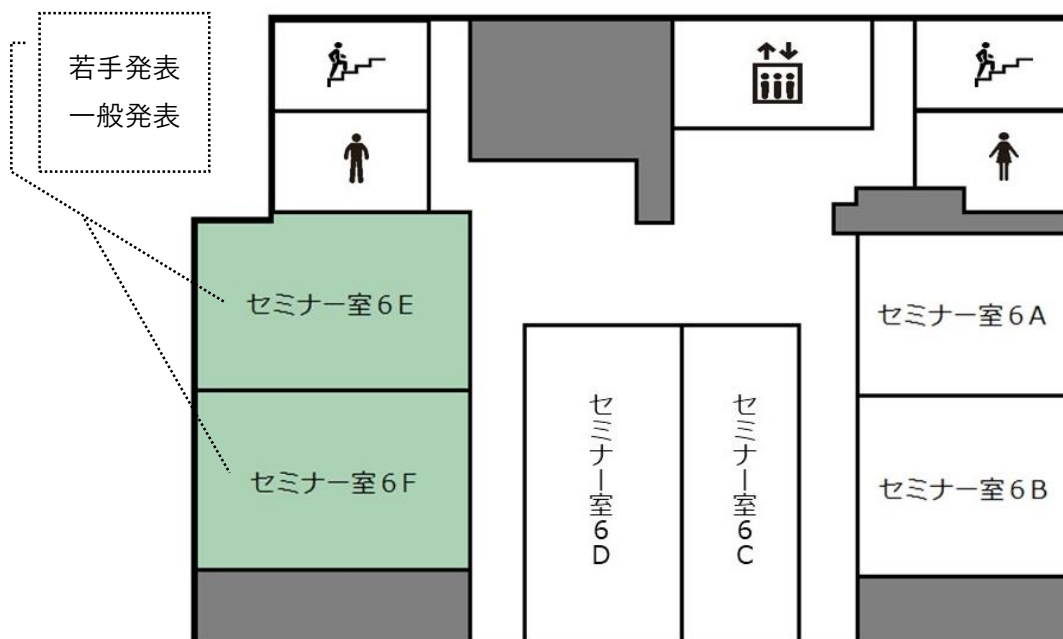
3階セミナー室3Aは「談話室」として、休憩（飲食可）の際にご利用いただけます。

※「談話室」は大会本部の待機部屋を兼ねております。

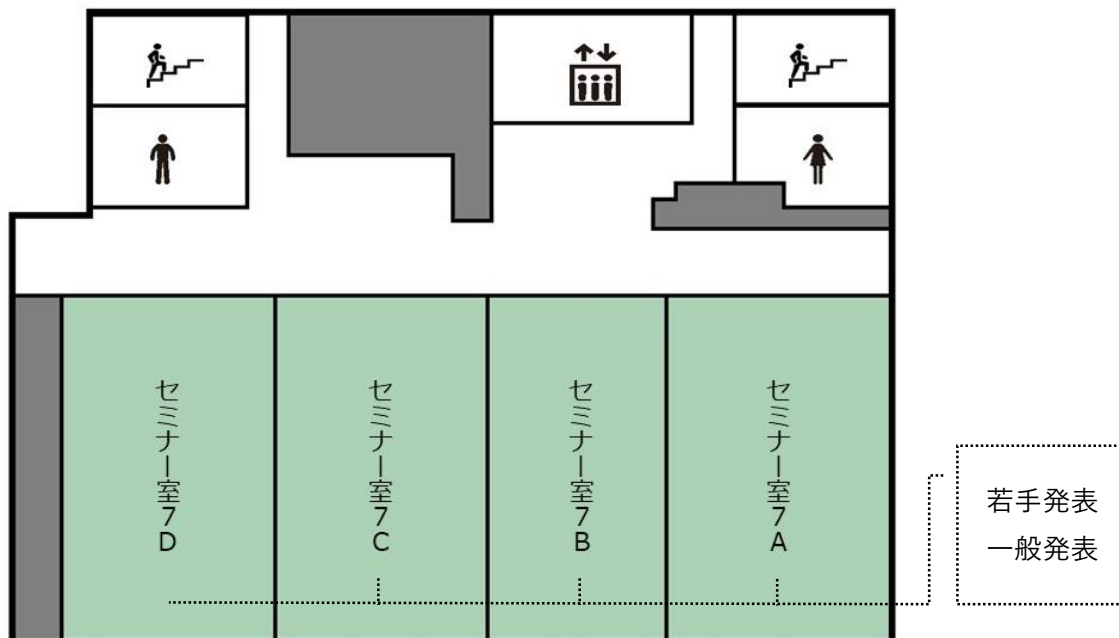
4F：アートスクエア



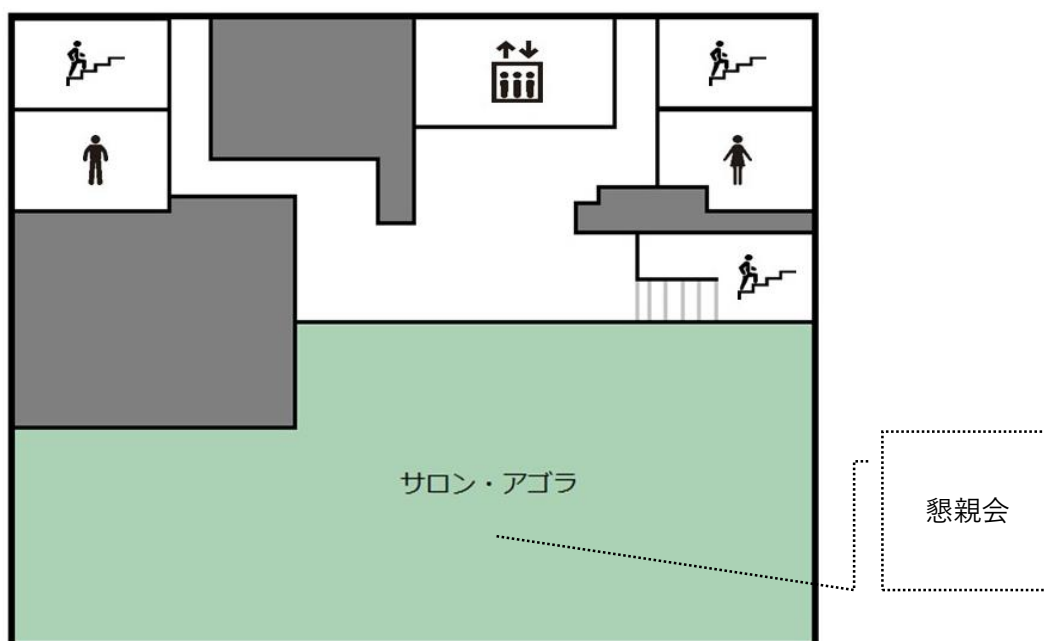
6F：共創フロア



7F：共創フロア



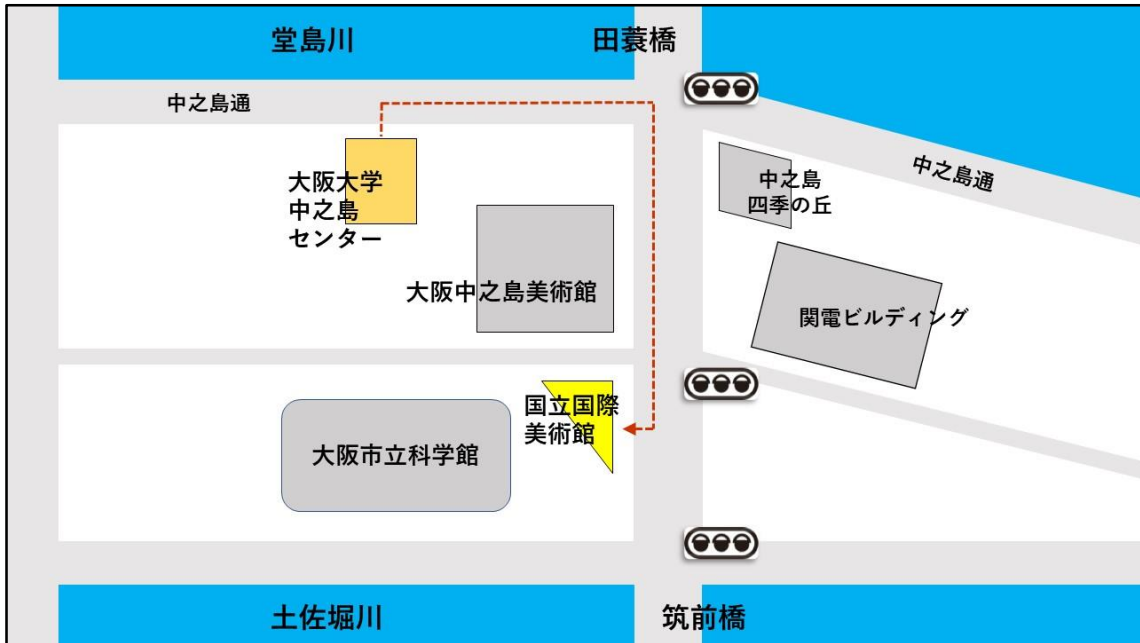
9F：岸本忠三交流サロン



国立国際美術館へのアクセス

(特別企画会場) ※中之島センターから国立国際美術館へ

大阪大学中之島センターから国立国際美術館へのルートマップ



・大阪大学中之島センターから国立国際美術館へは徒歩 5 分程度

中之島センター正面玄関を出て堂島川を左手に見ながら中之島通を東へ進み、最初の交差点を右折、続く交差点を渡ると右手に国立国際美術館が見えてきます。

本大会における **国立国際美術館** を利用した企画案内

◆シンポジウム

場所：国立国際美術館地下講堂
時間：14:00-15:45 (10月13日)

◆ポスター発表

場所：国立国際美術館地下講堂
時間：16:00-17:30 (10月13日)

シンポジウム終了後のポスター発表には、シンポジウムの登壇者も続けて参加いたします。

お食事情報

会場周辺お食事処・コンビニマップ



店名	ジャンル	12日(土)	13日(日)	14日(月)
① かつかつカレー 888 中之島店	カレー	○	○	○
② キッチン ルミエール	洋食 ダイニングバー	○	○	○
③ 中之島美術館 ミュゼカラト	カフェ フレンチ	○	○	○
④ カレー得正 肥後橋店	カレー	○	○	○
⑤ 牛煮炊きとおばんざい ちいやん	居酒屋 郷土料理	○	○	○
⑥ GOOD TIME	サンドイッチ イートインあり	○	×	○
⑦ イタリア食堂ポルコ	イタリアン バル	○	○	○
⑧ らーめん わんや	ラーメン	○	×	×
⑨ ダイビル本館				
チャンチ ダイビル本館本店	韓国料理	○	○	○
BOOCHIC	洋食 ビストロ	○	○	○
パリ アッシュ	ブーランジュリー	○	×	×
⑩ 中之島ダイビル				
世界一暇なラーメン屋	ラーメン	○	○	×
ノガラツァ	イタリアン 野菜料理	○	○	×
レストラン ヴァリエ	フレンチ	○	○	○
⑪ 萬庵 中之島店	そば 居酒屋	×	○	○
⑫ GURFA	カフェ サンドイッチ	○	○	○

⑬	POKE FARM 中之島本店	ハワイ料理	○	○	○
⑭	カレン	喫茶店	○	×	○
⑮	吉々	そば	×	×	○
⑯	シアトルズベストコーヒー	カフェ	○	○	○
⑰	神虎 肥後橋店	ラーメン	○	○	○
⑱ 中之島フェスティバルタワーWEST					
	SEAGULL DINER	ハンバーガー	○	○	○
	GLITCH COFFEE	カフェ	○	○	○
	ザ・アイランド	ハワイ料理	○	○	○
	THE CITY BAKERY	ベーカリー&カフェ	○	○	○
	ALEGRIA	シュラスコ ピアレストラン	○	○	○
	ダイナミックキッチン&バー 響	居酒屋 海鮮 ステーキ	○	○	○
	WINEHALL GLAMOUR 中之島	バル	×	○	×
	ラーメン Zikon 而今	ラーメン	○	○	○
	うお吟	居酒屋 海鮮	○	○	○
	鳥料理 藤よし	焼き鳥 鳥料理	○	○	○
⑲ 中之島フェスティバルタワー					
	マーノエマーノ	ピッツェリア バル	○	○	×
	靖一郎豆乳&cafe	カフェ	○	○	○
	カフェテラス レガーロ	カフェ ジェラート	×	○	×
	Pastime Cafe	カフェ	○	○	○
	PRONTO	カフェ	○	○	○
	レストラン アラスカ	フレンチ	○	○	○
	芦屋天がゆ	天ぷら 和食	○	○	○
	梅蘭	中華料理	○	○	○
	キッチンジロー	洋食	○	○	○
	妻家房	韓国料理	○	○	○
	遊遊	居酒屋 海鮮	○	○	○
	千万喜	うどん	○	○	○
	インデアンカレー	カレー	○	○	○

第 75 回美学会全国大会

The 75th Annual Conference of the Japanese Society for Aesthetics

発行元

〒560-8532 大阪府豊中市待兼山町 1-5

大阪大学大学院人文学研究科 美学研究室内

第 75 回美学会全国大会実行委員会

E-mail : esthe@let.osaka-u.ac.jp