

10月10日 10:00-11:45

若手研究者フォーラム 1

分科会 1 美学・芸術学①

分科会 2 美学・芸術学②

分科会 3 西洋美術史①

分科会 4 音楽学①

分科会 5 現代アート①

本発表はライプニッツ『人間知性新論』（1704年執筆、以下『新論』と略記）の分析を通して、感覚的喜びが知的理解の喜びに対して寄与する仕組みを示す。

ライプニッツにおける感覚的性質は、カッシーラー『啓蒙主義の哲学』やクリストフ・メンケ『力 美的人間学の根本概念』に見られるように、バウムガルテンによる美学成立の基礎となった文脈上で主に論じられてきた。そこでは、詩や絵画の良し悪しを明晰に判断することはできてもその理由は曰く言い難い明晰—混雑 *claire-confuse* な観念であるという一節がしばしば取り上げられる。しかし、『新論』で主張された、感覚的性質の構成と知的理解への作用についての見解は十分に検討されてきたとは言えない。

感覚的性質の構成に関しては、Stephen Puryear が“Leibniz on the Metaphysics of Color”で指摘するように、人間の認識能力では通常識別できないにせよ、色は、微小な形と運動から構成された幻影のようなものだと言及する。この考えは神の創った世界に理由なく存在するものなどないという充足理由律に適うものだが、感覚的性質が明晰—混雑な観念でありつづけるべき理由も、それが知的理解に働きかけうる点にある。つまり、人が色の構成要素を判明に識別できるならば、色という感覚的性質は解消し、感覚的喜びを得ることもできないのである。ライプニッツは、色は幻影のままで良く、色などが人にもたらす感覚的喜びは、より高次のものである知的な喜びへと還元されると考えた。

小田部胤久は『西洋美学史』で、音楽の例を引いて感官の快が知性的快に還元される点について論じているが、本発表ではこの還元の仕組みを示すため、『新論』の像 *image* と観念の関係を手掛かりとする。或るひとつの観念に対して、その観念に結びつく像は複数存在しうる。人は各感覚器官に即した像を受け取ることで感覚的喜びを得ると同時に、観念を学ぶ取るのである。たとえば盲人や麻痺患者は、それぞれ触覚と視覚のみから受け取った相異なる像をつうじて、同一の幾何学の観念を学ぶとライプニッツは述べる。さらに彼の提案書「奇想百科 新趣向博覧会開催案」（1675）を考慮するに、快い絵画や音楽、幻灯機や芝居などによって与えられる像が、観念を新たにもたらしたり明晰にしたりすることも考えられる。像から人は観念を学ぶとはいえ、ライプニッツは両者を厳密に区別すべきだとした。像が観念を形成するわけではない。観念の本質は定義に存する。或る事象の観念を知解するとは、その定義を明らかにすることである。そして、より判明な観念を得ることは知的喜びが伴うのである。

本発表では、ライプニッツの美学の基本的な構造として、感覚的性質が知的理解に寄与するのは、感覚器官で受け取られた像が観念に気づくための刺激となるからであり、目や耳を喜ばせる絵画や音楽からくる像をより多く求めることによって、人々はより多くの観念を知解するようになるという感覚的喜びの作用を提示したい。

本発表の目的は、カント『判断力批判』（1790）の一節の注解を通じ、カントにおける美と認識の関係を解明することである。『判断力批判』「序論」によれば、私たちが自然を認識し経験的概念を形成する際にはかつて「著しい快」が存在していたが、この快は「単なる認識と混じり合い、もはや特に気付かれることがなくなった」。この一文はこれまで、カントにおいて美と概念的認識の境界が融解する根源的地点を示すものとして注目されてきた。本発表はこれを受け、かつて存在していた根源的な快がなぜ現在は感じられなくなったのかを、そこで示唆される快の時間性に着目して問う。これにより、カント美学における美と認識をめぐる逆説的な構造が示される。

まず、この快の正体を反省的判断力のうちに求める。特殊から普遍を見出そうとする反省的判断力は、「自然の合目的性」という原理を前提とする。これは、私たちに理解可能なものとして自然が構成されているかのようにみなす主観的な格率である。現実の自然がこの格率と合致し、統一的な認識の形成が見通されるとき、主観はその「偶然」の一致に快を感じる。この快は、あらゆる経験的認識に先立つ根源的なものである。「序論」のカントはこの快を「合目的性の美的表象」と呼び、これを美の規定根拠とする。

では、なぜこの快は「かつて」という時制に属するのか。次に『純粹理性批判』の図式論に遡ってこの点を検討し、時間性の観点から根源的快が過去化される構制を解明する。概念的認識には構想力による「超越論的図式」を通じた時間規定が必要であり、この規定は「時間そのもの」を産出する。しかし概念や図式が未成立の段階で作動する反省的判断力は、この時間の産出それ自体に先立つ。よって、反省的判断力の快は線形的な時間軸の内部には位置づけられない。経験の成立にはこの次元が不可欠だが、ひとたび時間が構築され経験が開始されると、その成立条件である快は時間軸の背後へ退き、必然的に過ぎ去ったものとなる。

それではなぜこの快は認識との混交において、もはや「特に気付かれることがなくなった」のか。最後にこの点を『判断力批判』における「自由な戯れ」に着目して検討し、カントにおける美と認識の関係について考察する。「美しいものの分析論」は美の快を、構想力と悟性が概念に拘束されずに調和する「自由な戯れ」から演繹する。この「自由な戯れ」は、認識能力の主観的協働を示す点で、「認識一般」の主観的条件として位置づけられる。しかし特定の概念的認識が成立した瞬間、構想力は悟性の規則に従属し、その「自由」は失われる。ここには認識の成立そのものがその起源を損なうという構造がある。

以上から、認識を可能にする美的快が認識の成立によって排斥されるという逆説的な構造を『判断力批判』のうちに見出し、そこでの美が有する「超越論的過去」という特異な時間性に光を当てる。

本発表の目的は、イマヌエル・カント(1724-1804)の『判断力批判』における趣味判断が自己形成的意義を持つ可能性を示すことである。

『判断力批判』においてカントは、美の概念的規定の不可能性を示した上で、趣味判断を与えられているものが特殊な事柄だけであり、それに対して普遍的な事柄を見出す(KU, 5:179)判断力である反省的判断力のひとつとしている。R・マックリール(1939-2021)は、*Imagination and Interpretation in Kant*(1995)において、カントの論文「思考における自己の方向づけとは何か」(Was heißt: sich im Denken orientieren?, 1786)で用いられる「方向づけの空間的メタファー」を援用し、主体への「方向づけ Orientation」という反省的判断力の性質を提唱した。それにより、主体は対象の表象だけでなく、自身の理論的枠組みへと目を向けることを論証し、マックリールはガダマー以来の伝統的な解釈学における「部分と全体」という二項対立的循環に、主体を付け加えた。

だが、こうしたマックリールのカントに内在的な解釈においても、美が概念的に定義できない以上、趣味判断の結果として見出される普遍とはどのようなものかという問いは、なおも残される。本発表では、マックリールが示した方向性を展開し、先の問いに接近するための理論的資源として、フリードリヒ・ニーチェ(1844-1900)の解釈論を援用する。ニーチェ曰く、解釈と生は密接に関係しており、解釈のうちには解釈者の生理や本能、欲望といった生の在り方が現れる。故に、多くの事柄を考えるための契機(KU, 5:314)である美的理念に促された多様な思索もまた、解釈の一形態であるならば、そこには主体の価値づけが反映されると考えられる。ただし、主体が個別な解釈を行う一方で、趣味判断は普遍妥当性を要求するために、認識状態に関して主体は共通感覚へと開かれている。この意味で、趣味判断は普遍妥当性を志向する主体と個別の思索を展開する主体との往還である。

さらに、後期ニーチェの中心的概念である「大いなる様式 Der große Stil」を援用し、趣味判断の自己形成的意義に迫る。「方向づけ」により対象の表象から、多くの解釈に内包される自己の価値づけへと反省の適用を移した主体は、自身が内包する混沌とした衝動 Triebe を意識するに至る。そして、趣味判断が反省的判断力であることから、主体は立ち現れる特殊(衝動や価値づけ)から自己における原理や規則という統一としての様式を見出す。これはカントが反省的判断力に希求した「多様なものの統一」として理解できる。ただし、ここで付与される様式ですら固定的ではあり得ず、衝動の変容に応じて不断に再編成され得る。この様式の再編成の根拠として、趣味判断の継続性、先述した普遍妥当性への志向と自由な思索との往還が挙げられるのではないかと考える。つまり、ここで求められる普遍とは具体的な様式ではなく、カントが普遍妥当性の根拠を認識能力の状態に置いたように、その様式を絶えず反省し更新し得る自己形成の働き、あるいはその構造であると考えられる。

本発表は、鍛金作家、橋本真之（1947-）の「林檎体験」と「工芸的造形」行為が相関し橋本の造形を構築したことを明らかにする。

鍛金は金属板を当て金の上に据え金槌で叩き成形する技法である。橋本は、従来台座に固定されていた当て金を手で持ち支える独自の「当て盤」絞り技法を導入し、作品の大型化と増殖性を獲得した。橋本の造形論は1990年代以降、金子賢治が提唱した、制作を素材と技法と作者の組み合わせと捉える「工芸的造形」の中核的存在として参照されてきた。先行研究の多くは、橋本の後年の造形論と作品に光を当て、成形方法の理論化や美術・工芸史の文脈から考察してきた一方、彼の造形の根幹をなす後述の「林檎体験」への言及は十分でない。同体験を起点に橋本の「工芸的造形」を捉え直すことで、橋本研究において統一的な視座の提供が可能となる。

橋本にとって鍛金とは、素材・技法との関わりによる、「生の充実と発露」を伴う「別種の『私自身』」の構築である。彼は、制作には「自らの生の根拠」を持つことが重要であると強調し、鍛金制作以前の「林檎体験」を重要な体験として挙げる。1966年のこの体験で、橋本は自室で腐りゆく林檎を凝視し続け、乾燥し「皺」を深めた林檎が突然ぐらりと動いた瞬間に衝撃を受けた。そして、「眼筋の操作」によって林檎を動く前の状態に戻すことができた時、視覚の「流動（不安定）」と「安定」の往き来の自覚に至った。

本発表ではまず、「林檎体験」と橋本の死生観に関する言説との類似点を検討する。これにより同体験は、単なる原体験ではなく、橋本が身体性を伴った極限的な「自らの生」のあり方を見出した体験であることを示す。次に、林檎をモチーフとした初期二作品から、制作方法と「林檎体験」の関連性を分析する。鍛金の絞り技法では、叩きによって板を凹ませ「皺」を作り、その上を叩き、面を平らに整え「張り」を作ると、その下に新しい「皺」が生まれる。この「皺」と「張り」の往き来の過程は、同体験で得た「流動（不安定）」と「安定」の往き来と同様の構造をもつ。また、同技法で板を回転させながら叩く中で得た「中心軸」の気付きは、彼の「工芸的造形」における主要な考え方である「運動膜」へ繋がる。「当て盤」絞りで自身が「中心軸」となって運動し、板が膜となって無限に増殖するこの「運動膜」が、後年の作風を形作る。重要なのは、「林檎体験」と類似構造を持つ鍛金制作を経て、初めて橋本の極限的な「自らの生」のあり様が現出した点である。そこでの素材・技法は、構築された「別種の『私自身』」の「根拠」であり、それらの必然性が裏付けられる。素材と技法と作者は、それぞれが相補的な関係を持つ点で循環的であり、作品は橋本と等価な存在となる。

以上から、橋本の造形は自己理解をめぐって、「林檎体験」と「工芸的造形」行為との循環構造にあり、必然的に彼の作品は自刻像であると結論付けられる。

本居宣長は、生涯を通して文芸、歴史、宗教、政治、言語など幅広い対象にわたって研究活動を行なった。『紫文要領』（1763）のなかで提起された「物のあはれを知る」という概念は、彼の代表的業績の一つとして挙げられる。これと付随して提示されるのが「事の心を知る」という何らかの認識概念だが、前者が熱を帯びた具体例を伴って主張されるのに対し、「事の心」はその内実に関して議論が深められていない。だが、むしろ水野（2016）が指摘する通り、「事の心」は「『石上私淑言』を未完で筆を置き、古事記研究へと向かう階梯を示す重要な言葉ともなっている」のであり、換言すれば「事の心」は「物のあはれ」を考えるうえで不可欠な要素となる世界観の枠組みをなす概念と考えられる。本発表では、これまでに半ば顧みられてこなかったこの概念を手がかりとして、宣長がいかに「物のあはれ」と「事の心」からなる感動を構想したかについて検討する。

以下は考察の手続きである。「物のあはれ」が主要な問題として展開されるのは、『紫文要領』、『石上私淑言』（成立年未詳）、『源氏物語玉の小櫛』（1796）のみであり、ゆえに「事の心」もこれらのみにおいて展開される。したがってまず初めにこれらの著作における「事の心」の用例を取り上げ、従来の理解を適宜参照しつつ用法の変遷を辿る。これを通して、宣長自身が「事の心」を「悲しかるべき事の心」、「事のわきまへ」、「あはれなる趣」、「ことはり」、「風流」などあらゆる言葉を用いて説明を試みる過程を確認しながら、『玉の小櫛』に至って「事の心」という言葉がほとんど身を潜めている事実を指摘する。

次に、「事の心」の根幹に関わる問いとして宣長における「事」と「心」のあり方を見る。この問題が強く論じられるのは文芸論よりも神道論内部であり、よって検討の補助線として『紫文要領』が『玉の小櫛』として改訂されるまでの間に著された宣長の神道論を参照する。ここで、あらゆる物事が「神の御所為」として理解され、事の存在自体に価値が置かれることで、先に指摘した通り「事の心」としてある種遠回りな表現を示す必然性が後退する。同時に、万物生成の根拠としての「産霊」によって人間の心に神に縛られない領域が保証されることにより、事の意味内容（感動内容）はいわゆる神中心的な理解によって成立するものではなく、神と人間との相互作用によって成立するものだと示唆される。

以上の検討を踏まえ、宣長にとって「事の心」による感動は、単なる対象理解に基づく心の動きでも神による決定でもなく、人が事に触れて心を動かす経験でありながら、それ自体が「神の御所為」とみなされるようなあり方として相互作用的に成立するものと考えられる。

本発表の目的は、銘が茶会における美的経験にいかに関わるのかを、特に茶会の客の趣向理解を方向づけるはたらきに注目して明らかにすることである。日常的なコミュニケーションに比べて制約を受ける茶会のコミュニケーションにおいて、茶道具は亭主の意図を担う重要な媒体である。そうした茶道具に付された銘の役割が、「茶会を主宰する亭主の趣向を客に伝えること」であることは、多くの茶道修練者の共通理解であろう。本発表の関心は、その役割がいかにして果たされるのかという点にある。銘は、ある道具の愛称的固有名詞として機能する一方で、茶会においてその道具を含む取合せ全体へと客の注意を向けさせ、茶会全体の趣向理解の焦点になりうるという特殊な性格を持つ。だが銘は茶道研究においては未だ周縁的なテーマであり、数少ない研究も、銘の分類や統計、あるいは特定の茶道具の銘の伝来といった歴史的事実に焦点を当てた研究が中心であり、茶会における銘の機能を理論的に検討する試みが十分になされてきたとは言い難い。銘は茶の湯における特殊なコミュニケーションや美的経験に関わる重要な要素であり、その機能について今一度整理し言語化する必要があると発表者は考える。

この点で、加藤恵津子（1994）の議論は重要な手掛かりになる。加藤は茶会を、茶道具を記号とする主客の間の謎かけゲームとした上で、パースの記号論に基づいて茶会における茶道具のはたらきを分析している。加藤は、茶道具が道具の機能（＝「表示義」）とは別に「共示義」を担うことで意味連関を通して様々な概念を表すのだと論じており、この議論は銘の機能について考える上での有用な枠組みを提供する。一方で加藤の議論は、茶道具の記号作用を中心に論じるため、茶会の時間的展開のなかで開示された銘が、席中での客の経験にいかに作用するかについては、なお検討の余地を残している。客ははじめから茶道具の銘を知っているとは限らず、多くの場合は、席中の雰囲気や点前を経験した後に、茶会の進行のなかで亭主から銘を明かされることになる。そのとき銘は、単に言語として意味連関を喚起するだけではなく、それまで分散的に経験されてきた道具、季節感、場の雰囲気などを読み直す契機となる。

本発表では、まず茶道具の銘についての前提知識や先行研究を整理した上で、次に加藤の議論を参照しつつ銘が文学的連想を通して豊かなイメージを茶会にもたらすことを確認する。さらに加藤の議論を補う形で、茶会の時間的な展開にも注意を払いつつ、茶人の体験記などを検討する。以上を通じて、本発表は銘を、言語的記号としてのみならず、道具の見え方や季節感、場の雰囲気といった茶会の諸要素の関係へ客の注意を向け直し、茶会という場で趣向が感受されるための一契機として捉え直すことを試みる。

分科会 3 西洋美術史①

アンゲラン・カルトン作《聖母戴冠》図像プログラム再考——契約書受容の再定位とカルトジオ会における修道院共同体の関与をめぐって

端山知里（慶應義塾大学）

本発表は、15 世紀プロヴァンスの画家アンゲラン・カルトン(1415 頃-1466 頃)による祭壇画《聖母戴冠》(1453-1454、ピエール・ド・リュクサンブール美術館)を取り上げ、契約書に記された注文主の名と図像の指定とを、単一の説明原理へと還元することの妥当性について再検討する。

カルトンは、現存する 15 世紀アヴィニョン派に属する画家のなかでも稀に、一次史料によって確証される作例《聖母戴冠》と《カダール祭壇画》(1452、コンデ美術館)を有する画家である。とりわけ《聖母戴冠》は、1889 年の請負契約書の発見以来、注文事情を一次史料に即して検討し得る作品として研究史上の基盤を得てきた。しかし、その発見ゆえに契約書の記述が自明の前提とされ、本来は制作仕様書である契約書の性格と作品構想の思想的典拠とがしばしば混同されてきた。同時に、その背景にある神学的・典礼的文脈を特定の著述家に即して検証する試みが相対的に手薄である。

こうした背景を踏まえ、パトロネージと図像論という二つの観点から、検討を進める。契約書に記載されるカルトジオ会士ジャン・ド・モンタニャック個人を寄進者とする定説については、西野嘉章(1994)の研究ですでに異議が唱えられており、『慣行法(Consuetudines Cartusiae)』『会令集(Anciens Statuts)』を根拠に、この点が示される。本発表ではこれを踏まえつつ、カルトジオ会の制度的・組織的背景に着目し、関連史料を検討する。その一環として、ジャン・ド・モンタニャックが 1449 年に作成した遺言書に記されたミサ委託および永代祈念の記載を手がかりとし、寄進行為の主導権が個人ではなくカルトジオ会修道院共同体にあったことを明らかにする。

他方、ドン・デニー(1963)は、契約書第 1 項に記される聖父と聖子の「視覚的同一性」を、単一の原理・単一の発出を説くフィレンツェ公会議教令 *Laetentur caeli* (1439) の聖霊発出論の視覚化として説明した。しかし近年では、アレクサンドラ・ガイェフスキー(2020)による都市表象からの疑義や西野による典拠のカルトジオ会神学テキストへの視座の提示がなされていることから、この定説についても再検討の余地が生じている。本発表では、同公会議の他の合同教令も視野に入れ、その典拠をフィレンツェ公会議教令に還元することの妥当性を改めて問い直す。さらに、こうした今日の研究状況を踏まえ、双方の問題を総合的に検討することで、本作が実際の典礼空間と機能に即した修道院共同体の宗教的要請に基づいて能動的に構想されたものであることを論証する。これにより、注文主体や図像典拠の同定にとどまらず、修道会と寄進者との関係、さらには図像の解釈原理そのものを問い直す、より広い射程を示唆する。

分科会3 西洋美術史①

16世紀の饗宴文化におけるピーテル・ブリューゲル1世の絵画装飾——ニクラス・ヨンゲリクスの別荘食堂における絵画受容

堀内秀平（青山学院大学）

16世紀のアントワープでは、国際都市としての発展や、宗教改革による信仰実践の変容を背景に、絵画装飾のあり方が大きく変化した。絵画は教会や私室に飾るためだけでなく、個人の邸宅内の公共の空間に飾られ、交流の場において所有者の社会的信用や宗教的立場を体現するものとなった。とりわけ食堂は、客人を招き、食事と会話を通じて親睦を深める場として重視された。こうした食堂文化の背景には、エラスムスの『対話集』において表される饗宴（convivium）の存在があり、当時のアントワープでは、絵画や聖書のイメージが、食事の際に対話を喚起するものとして機能していた。

本発表では、この16世紀アントワープにおける絵画装飾と饗宴文化の文脈から、当時、商人や徴税人として活躍したニクラス・ヨンゲリクス(Nicolaes Jonghelinck, 1517-1570)という人物の別荘に展示されていた(詳しい展示場所は不明)、ピーテル・ブリューゲル1世(Pieter Bruegel the Elder, 1525/30-1569)の《バベルの塔》(1563)、《十字架を担うキリスト》(1564)、そして、連作《季節画》(1565)のもつ意味や機能を再考し、その展示の意図を推察する。先行研究においては、《季節画》や《バベルの塔》が食堂に展示され、饗宴における会話を喚起した可能性が指摘されてきた。また、ヨンゲリクスの饗宴は、同時代の人文主義的な晩餐会や、都市部のエリートによる自己誇示的な文化の延長として論じられている。これに対し本発表では、これまで、宗教的テーマゆえに食堂装飾との関連が十分に検討されてこなかった《十字架を担うキリスト》を含め、上述の作品すべてが食堂に飾られた可能性を指摘する。特に《バベルの塔》と《十字架を担うキリスト》を中心に、前景図像による視線誘導という点で、両者に共通する機能を考察する。

《バベルの塔》では、前景に描かれた傲慢な王ニムロデが鑑賞者の視線を集め、背後の巨大な塔を、単なる聖書物語ではなく、発展と混乱のなかにあったアントワープの現実へと結びつける注釈的役割を担う。鑑賞者は饗宴において、その教訓や、アントワープという共同体の運営について語らうきっかけを与えられる。同様に、《十字架を担うキリスト》では、前景の「悲しみの聖母」が旧来の宗教的図像として目立つ位置に置かれ、鑑賞者の視線を、群衆の中に埋没したキリストへと導く。この視線の移動は、形式化した信仰と真の信仰の在り方を体現し、宗教的な対話の起点になったと考えられる。《季節画》は農民の食糧生産という主題が、すでに食堂と合致している。

これらの点は、性質の大きく異なる作品群をひとつの展示プログラムとして結びつける手がかりとなる。これによって、ヨンゲリクスの食堂が、単なる人文主義者の晩餐や自己誇示の場ではなく、政治的問題や宗教的対話を相互に接続する、より広く多様な語らいの空間であったと考えることができる。これは、国際化や価値観の多様化が進むアントワープを体現する、独自の新しい文化だったのではないだろうか。

分科会 3 西洋美術史①

フェルメールにおけるキリスト教的伝統の応用と神秘的世俗画の形成——「手紙を読む女」と受胎告知の関連性

倉持敬多（東北大学）

本発表は、ヨハネス・フェルメール（1632–75 年）による油彩画《窓辺で手紙を読む女》（1657–59 年頃）について《青衣の女》（1663 年頃）とともに、両作品に見られる伝統的なキリスト教的図像を連想させる視覚的特質に注目し、このような描写が世俗的な情景に神秘性を与えるための画家による自覚的な絵画的演出である可能性を提示する。

前述の両作品では、中央の女性が身体、とくに頭部を含む上半身に正面から光を受けて手紙らしきものに没頭している場面が描かれており、手紙を読む行為が左方からの光により啓示的瞬間のごとく演出されている。このように両作品は、光の効果による神秘的性格の強調が顕著である。

このような神秘的性格の源泉を考えるため、先行研究（Karin Leonhard, *Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation*, 2002）の、フェルメールの作品はキリスト教美術の定型である受胎告知の図像と関係するという指摘に注目する。受胎告知のような宗教的要素の世俗的表象への導入は、同画家による《窓辺で水差しを持つ女》（1662 年頃）の水差しにもみられ、17 世紀のネーデルラント絵画における宗教的ジャンルと世俗的ジャンルの接近（Wolfgang Kemp, *Rembrandt Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, 1986）が背景の一つと考えられる。同研究では《窓辺で手紙を読む女》は扱われていないが、この指摘はさらに踏み込んで検証できる。

実際に、フラ・アンジェリコ作《受胎告知》（1425–26 年）をはじめとする受胎告知主題作品と《窓辺で手紙を読む女》および《青衣の女》には、女性が左方の開口部から室内へ入るものと対面する構図、および女性が受け入れざるを得ない事柄を知らされている状況という二点の類似がみられる。発表者はこの類似を踏まえ、フェルメールがキリスト教美術の伝統的な図像からの連想を利用することで、世俗的な生活の私的な場面に神秘性を付与した可能性を検討する。

そして《窓辺で手紙を読む女》について、前景のカーテンに注目する。カーテンによる演出は、レンブラント作《カーテンのある聖家族》（1646 年）をはじめとするキリスト教的主題の作品に頻繁に利用されている。本作品においてもフェルメールは、レンブラントが用いたような、観者と画中をつなぐ一方で、画中の親密さを強調するカーテンの効果を利用することで、私的な場面の神秘性を高めていると考えられる。

以上の検討から、フェルメールは世俗的な場面を表した《窓辺で手紙を読む女》において、カーテンの効果とともに受胎告知の要素を用い、私的な場面の神秘性を高めていたと主張する。

分科会4 音楽学①

詩はどのように聴取されるのか——ミショー「夜のなかで」とアンリ・ソゲの翻案

平田美桜（京都大学）

アンリ・ミショー（Henri Michaux, 1899–1984）の詩は、メシヨニックをはじめ、しばしばその固有のリズムや音楽性が指摘されてきた。ミショーの詩作品は、20世紀以降30以上の音楽作品へと翻案され、歌曲のみならず、電子音響作品、朗読作品、新たな音楽書法による作品など、多様な音楽実践の契機となってきた。多くの作曲家は、ミショーの詩を既存の音楽語法では十分に表現できないものと捉え、その楽曲化の過程で、新たな音楽形式や音楽書法を模索している。こうした事実は、ミショーの詩の音楽性が、韻律や音韻、反復といったテキスト内部の特徴のみによって十分に説明されうるのか、という問いを提起する。本発表では、音楽家による翻案作品を単なる受容としてではなく、「詩の解釈」として捉え直すことで、ミショーの詩がどのように聴取されるのかを検討する。これにより、テキスト分析のみでは捉えきれない、詩のリズムや音響性を明らかにすることを目的とする。

本発表では、ミショーの詩「夜のなかで」に基づく、アンリ・ソゲ（Henri Sauguet, 1901–1989）によるバスの独唱曲《L'espace du dedans》第3番「夜のなかで（Dans la nuit）」（1965）を対象とする。この詩は1930年 *ÉCHANGES* での初出以降も、後年の自選詩集などに繰り返し収録されており、ミショー自身にとっても重要な位置を占めている。またこの詩は、すでに5人の作曲家によって楽曲化されていることから、多様な音楽的解釈に開かれた作品であることがうかがえる。その中でもとりわけアンリ・ソゲの声楽曲は、プロソディーに細心の注意を払い、詩の意味内容のみならず、言葉のアクセントや反復、響きを音楽として再構成している。全体としては一音節に一音を対応させるシラビックな書法を基調としながら、短い装飾音型やメリスマを要所に挿入することで、語の響きそのものを際立たせている。また、この詩では、母音や子音の反復による音響的連関に加え、「夜のなか（Dans la nuit）」から「夜に（À la nuit）」、「夜の下で（Sous la nuit）」を経て、最後には「夜（La Nuit）」となるような、「夜」という語の統語的変遷が特徴的である。ソゲはこのような詩の運動を、例えば、「うねり（houle）」という語の反復や、「夜」に先行する前置詞や冠詞に長い音価を与えることで、音楽に反映させている。

本発表では、楽曲構造や音価の定量的分析によって、ソゲがミショーの詩をどのように聴き取り、いかに音楽として再構成したのかを考察する。作曲家による翻案作品を通して詩を解釈することで、詩の音楽性を、テキストの内部に閉じた性質としてではなく、読解や聴取、翻案を通じ生成され続ける動的な現象として捉え直す。

分科会4 音楽学①

環境音による想像的「避難所」の構築——サウンドスケープ理論の再考

金廷恩（東京大学）

環境音の聴取は、聴取者が現に身を置く空間とは異なる場所にいるかのような空間的体験をもたらすことが多い。YouTube の「アンビエンス (ambience)」動画などで用いられる環境音がその代表例である。本発表は、聴取者がこうした音響を通じて想像した空間を自らの「避難所」として構築していると主張する。この主張を論じるため、音響と空間の関係に関する代表的な先行研究であるサウンドスケープ理論を再考する。

サウンドスケープとは、マリー・シェーファー (R. Murray Schafer) が、世界を音楽的構成物と捉え、人間と環境の調和を探究するために提唱した概念である (*The Soundscape*, 1977/1993)。彼は、人為的な音で外部環境を遮断し、自分だけの閉鎖的な領域を作り出す「音の壁」の現象にも注目した。また、バリー・トゥルアックス (Barry Truax) はサウンドスケープ理論を発展させ、環境音を操作して想像上の風景などを具現化する「仮想サウンドスケープ」を提示し、聴取者と環境の関係に対する能動的な省察を促した (*Acoustic Communication*, 1984)。しかし、シェーファーは音の壁を外部環境との関係を遮断するものとして批判的に捉え、その肯定的な側面については十分に考慮していない。また、トゥルアックスの議論も聴取者と環境との相互関係を中心としており、聴取者が個人的に形成する音響空間がもたらす心理的安定については、十分に論じていない。

以上の検討を踏まえ、次にマイケル・ブル (Michael Bull) の理論を参照する。ブルは、現代人が携帯型オーディオ機器で都市の騒音を遮断し、馴染みのある音楽で「聴覚的バブル (auditory bubble)」という心理的安定空間を構築すると主張する (*Sounding Out the City*, 2000)。彼はこれを都市環境における自己保護のための生存様式と位置づける一方、他者との断絶をもたらす側面も指摘している。本発表では、ブルが提示したメカニズムを援用し、音響による心理的安定空間の構築がもつ肯定的な側面に注目する。

最後に、本発表の主張を具体的に示すため、YouTube のアンビエンス動画を事例として取り上げる。アンビエンス動画は、カフェや飛行機、静かな夏の田舎などの多様な空間を想像させるものであり、作業や学習、休息など、さまざまな目的で利用されている。こうしたコンテンツを通じて想像される空間が、聴取者にとって「避難所」としての役割を果たすことを示す。

以上より、本発表はサウンドスケープ理論の再考と YouTube のアンビエンス動画の検討を通じて、環境音によって形成される想像上の音響空間を、聴取者の心理的安定を支える「避難所」として位置づける。

分科会4 音楽学①

理念としてのパンク——パンク/ポストパンクにおけるDIYの系譜学

米田明日斗（神戸大学）

本発表の目的は、ポストパンクがパンクからどのように変化し、何を引き継いでいるのかという点についての分析を通じて「理念としてのパンク」を明らかにすることである。

パンクとは1970年代後半にイギリスを中心として起こったカウンターカルチャーの名称であり、音楽とファッションがその主要な要素だった。とりわけ音楽においては、誰でも容易にできる簡素で粗削りな演奏と若者の怒りや不満を歌う歌詞が特徴的だった。ポストパンクはパンクに後続して現れた音楽ジャンルの一つであり、パンクの様式的な側面には否定的な態度をとり、ロック以外の様々な音楽ジャンルを取り入れながらより実験的な音楽活動を行った。

パンクの理念的な部分やその遺産についての研究はこれまでも行われてきた。その場合の多くはオイパンクやハードコアなど、明白な形でパンク的な特徴を有するものが対象となることが多かった。このような手法はパンクの形式的特徴、またはその背後にある理念、言うなれば「パンクの理念」を捉えるには有効である一方で、多様なパンクのあり方のかえって限定してしまっているようにも思える。また、パンクに関する先行研究において、ポストパンクはほとんど扱われてこなかった。この点に関しては、両者が様式的にはあまりに大きく異なっていたということが主な理由だろう。

そこで発表者は、あえてポストパンクを対象とすることで、スタイルには還元されない「理念としてのパンク」について考察する。そして、この理念としてのパンクをDIY (Do It Yourself) として捉えてみたい。DIYはパンクのその当初から重要な概念であり、多くの若者がこのDIY精神 (ethic) に触発され、自らもパンクムーブメントに参加した。しかし、パンクが急速に広まっていくにつれて、DIYはパンクであるための条件、拘束となってしまった。そんな中で、DIYを解放宣言として解釈し、多様な音楽活動を行っていったのがポストパンクのアーティスト達である。本発表では、ポストパンクに着目することで、パンクが普及していく中で見えなくなっていたDIYの本来の意味を析出することを試みる。それは、独立性や自律性を重視する従来の理解とは異なるものだ。むしろ、実践的主体としての自分自身を超克し、新たな自己を創造しようとする運動こそがDIYであると本発表では主張する。

本発表は以下の手順で進む。①パンクが広まっていく中でDIYの“It”と“Youself”がそれぞれどのように理解されていたか、さらに、それがパンクの画一化を招いたという点を示す。②パンクの創始者たちの言葉を参考にしつつ、DIYについて①で見たのとは別様の理解があり得るという可能性を指摘する。③ポストパンクがDIYをいかに実践していたのかについて、楽曲やインタビューを中心に“It”と“Youself”それぞれの視点から分析し、②での考察をより精密に検討する。以上を通じて、オルタナティブな（本来の）DIY、すなわち理念としてのパンクを明らかにする。

分科会5 現代アート①

グラント・ケスターの「対話の美学」における「対話」概念の批判的検討——芸術祭・アートプロジェクトのキュレーション分析に向けて

松村大地（京都工芸繊維大学）

近年の芸術祭やアートプロジェクトにおいてキュレーションは、単独のキュレーターが作品や作家を選定する展覧会の企画から、多主体の協働によって関係的な場を生み出す実践へと変容した。そこで、個別の作品ではなく、キュレーションを評価・分析する必要性が指摘されている。本発表では、SEA 研究で広く参照される美術史家グラント・ケスター (Grant H. Kester, 1959-) が著書『Conversation Pieces』(2004) で提示した「対話の美学」を批判的に検討し、多主体・共創的なキュレーションの分析枠組みとして再構成することを試みる。

ケスターは同書において、芸術実践を対話や協働を生み出すインフラストラクチャーとして捉え、最終成果物よりもプロセスを美学的経験として前景化する視座の転換を提示した。さらに、瞬間的な作品鑑賞を想定する従来の批評では捉えきれない時間的な持続性、コミュニケーション、関係性、倫理、公共的な効果などを含めた評価・分析基準の必要性を論じている。同時に、創造性は個人に帰属するものではなく、協働のネットワークのなかで分散的に形成されるという理解を提示している。こうした指摘は、制作と受容を支える社会的条件へと分析の視点を広げ、多様な主体が協働する日本のアートプロジェクトを考察するうえで重要な示唆を与えてきた。

しかし、「対話の美学」を単に援用することには検討の余地があると思われる。「対話の美学」ではヴォッヘン・クラウズールのプロジェクトなどが例示され、「対話」は発話を中心とした討議的相互作用として理解され、「対面する出会い」や「感情移入と同一化」を重視し、主体はあらかじめ想定された立場のまま対話し、相互理解に向かう傾向にある。そのため、芸術祭において住民や特定のコミュニティが企画を担う主体へと変化するような主体間の関係の枠組みそのものの変容を十分に捉えられない。

この問題に対して本発表では、ケスターが着想点のひとつとしたミハイル・バフチンの対話論を再参照することで、その理論的射程を再考する。まず両者における「対話」概念の差異を比較し、感情移入や他者性の位置づけの違いを分析する。バフチンは「対話」を言葉の交換に留まらず、応答的關係一般として示し、2つの主体が対話を生み出すのではなく、人間はもともと他者との対話的關係のなかにあるとする点に特徴がある。さらに、互いに他者の立場を全うすることの重要性から、バフチンが感情移入に否定的であることは示唆的である。こうした理解は、主体の役割があらかじめ固定されたものではなく、関係のなかで生成・変容する側面を捉える視座を提供する。

以上の検討を通じて、本発表はケスターの「対話の美学」における「対話」の理解を、共感や合意形成のための討議から、差異や他者性を保持した応答的關係性として拡張的に捉え直す。最後に、この再構成を下町芸術祭(神戸)の多主体的なキュレーションの分析に適用し、その有効性を簡単に検討する。

分科会5 現代アート①

ジェレミー・デラー 《オーグリーヴの戦いのアーカイブ（一人の痛みは全員の痛み）》のアーカイブ・インスタレーションに関する一考察——参加型作品における事後的な鑑賞をめぐって

酒巻鼓（京都工芸繊維大学）

本発表の主眼は、参加型作品の事後的に再構成されたインスタレーションがもたらす経験の可能性を明らかにすることである。その考察のための分析対象として、ジェレミー・デラー（Jeremy Deller 1966-）による《オーグリーヴの戦い》（2001）とそれを再構成した《オーグリーヴの戦いのアーカイブ（一人の痛みは全員の痛み）》（2004）を扱う。

デラーは、2001年、イギリスのヨークシャー地方にあるオーグリーヴの村で、1984年に起こった、鉱山労働者たちと機動警官の衝突を再現したパフォーマンスを行った。1984年、オーグリーヴ地方で、8千人近くの機動隊がストライキ中の約5千人の坑夫と衝突した。マーガレット・サッチャーと政府は、鉄鋼・炭鉱をはじめとする旧国営産業で労働組合の力に対抗し、新たな市場原理を導入することによって、炭鉱の閉鎖とそれによる鉄鋼労働者の大量解雇をもたらした。この衝突はこの政策が引き金となったいくつかの暴力的な衝突の一つであり、イギリスでの労使関係のターニングポイントとなった。デラーはこの事件をリエナクトメントとして再構築し、《オーグリーヴの戦い》として発表した。

本作品は2004年に、《オーグリーヴの戦いのアーカイブ（一人の痛みは全員の痛み）》という、上記のリエナクトメントや、その制作のためのリサーチ等に関するテキストや文書、オブジェクト、映像、その他のアーカイブ資料から構成されるインスタレーション作品の形で再構成された。またこのインスタレーションの一部は、マイク・フィギス（Mike Figgis 1948-）監督による映画『オーグリーヴの戦い』（2001）としての上映、口述記録（オーラル・ヒストリー）をまとめた刊行物『イングランド内戦第二幕：1984年から85年、その坑夫ストライキの稗史』（2002）の出版など個々に発表されており、これらが資料としてインスタレーションに取り込まれている。

参加型作品における経験は、従来のパフォーマンス・アートの鑑賞のように、予め想定された理想的な視点がなく、参加者や関与者ごとの断片的かつ個人的な体験であり、また参加者の属性や過去の経験にも影響を受ける。本発表では、《オーグリーヴの戦いのアーカイブ（一人の痛みは全員の痛み）》を、作品への関与のあり方が様々な複数の参加者が存在する参加型作品が構造的にもつ、錯綜した多視点性を、事後的に多種多様なアーカイブ資料を用いたインスタレーション形式を通して、再提示した試みとして捉える。さらに、本作品を「参加」や「一時性」に回収せず、事後的な再構成までを含む長期的視点で捉え直すことで、本作品にとって、事後的に再構成された発表形式が果たす役割を検討する。本発表では参加型作品が一時性に囚われない、多様かつ断片的な複数の経験である可能性を示し、参加型作品をめぐる「一次/二次」「当事/事後」等、これまで常套的に用いられてきた区分を脱却する一事例を挙げ、その区分がもつ価値の優劣を相対化する視座を提示する。

分科会5 現代アート①

マリア・ラスニックの1970年代におけるプラスチック被膜の表象——身体感覚の視覚化をめぐる

北爪智佳子（京都大学）

戦後オーストリアを代表する芸術家マリア・ラスニック (Maria Lassnig, 1919–2014) は、パリ、ニューヨーク、ベルリン、ウィーンと活動の地を移しながら、60年以上にわたり自画像をはじめとする身体表象を探究し続けた作家である。彼女は自身の制作を貫く概念として「身体意識 (Körpergefühl / Body Awareness)」を提唱し、身体を外側から見られる対象ではなく、痛みや圧迫感など内側から経験される感覚として捉える表現を追求した。本発表は、1970年代ニューヨーク滞在期に制作された写実絵画群に着目し、そこに繰り返し現れるプラスチック被膜のモチーフを通して、主観的な身体感覚がいかに関局的な視覚イメージとして構成され、鑑賞者へ提示されているのかを検討するものである。

従来の研究では、「身体意識」を理論的基盤として、オーストリア表現主義やアンフォルメルから影響を受けた、欠落や歪みを伴う身体像が中心的に論じられてきた。一方で、1970年代初頭の写実作品群は、作家自身によって市場を意識した一時的な様式と位置づけられたこともあり、十分に分析されてこなかった。しかしこれらは、抽象的身体表象がアメリカで十分に理解されなかったことを背景として制作されたものであり、従来以上に他者の視線や理解可能性が意識された作品として捉えることができる。そのため、「身体意識」を単なる内的経験としてではなく、それがいかに他者へ提示されうるのかという観点から再考する上で重要な位置を占める。

なかでも本発表が注目するのが、プラスチック被膜のモチーフである。このモチーフは、静物画に初めて現れて以降、『プラスチックの下で自画像』(1972)などの自画像において透明なラップやビニール袋のような薄膜が頭部を覆うイメージとして登場し、さらにはアニメーションや晩年の作品にも繰り返し描かれた。それゆえ、一時的な着想ではなく、ラスニックの身体表象を考えるうえで重要な意味を担うモチーフであったと考えられる。本発表ではまず、同時代の物質文化および被覆や透明な膜をめぐる美術史的系譜を参照し、このモチーフが当時どのようなイメージを帯びたモチーフであったのかを整理する。その上で、ラスニック自身の「身体意識」理論を手がかりに作品分析を行い、身体に密着しながらも覆い、隔てながらも透過するプラスチック被膜が、写実的な身体表現と結びつくことで、「身体意識」に関わる感覚をいかに表象しているのかを検討する。

以上により、プラスチック被膜が原理的には共有不可能な「身体意識」を、それでもなお他者の視線へと開き、鑑賞者との関係のなかで提示することを可能にするモチーフとして機能していることを示す。これにより、内的な身体感覚がいかに他者へ提示されうるのかという身体表象の問題に対し、新たな事例を提示することを目指す。