

第 77 回美学会全国大会
発表要旨集

2026 年 10 月 10 日（土）・11 日（日）
関西学院大学 上ヶ原キャンパス

大会プログラム・要旨目次

10月10日（土）のプログラム

9:30- 受付開始

10:00-11:40 若手研究者フォーラム 1

【分科会 1】美学・芸術学①

会場：第5別館 第1教室 司会：小林信之（早稲田大学）

ライブニッツ『人間知性新論』における感覚的喜びの作用
片岡恵梨（神戸大学） 18

もはや失われた快について：カント『判断力批判』における美と認識
葛西李成（大阪大学） 19

趣味判断と自己形成——ニーチェの解釈論と「大いなる様式」を手掛かり
上田悠策（慶應義塾大学） 20

【分科会 2】美学・芸術学②

会場：第5別館 第2教室 司会：桑島秀樹（広島大学）

鍛金が形作る自己理解——橋本真之の「林檎体験」と「工芸的造形」行為との循環構造
今井貴絵（東京藝術大学） 21

感動の成立——「感ずべき事の心」を手がかりとして
濱田空智（京都大学） 22

茶会における銘のはたらき——いかに趣向を支えるか 吉浜雅（京都大学）	23
---	----

【分科会 3】西洋美術史①

会場：第 5 別館 第 3 教室 司会：深谷訓子（京都市立芸術大学）

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）	24
--	----

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・ヨンゲリンクの別荘食堂における絵画受容 堀内秀平（青山学院大学）	25
--	----

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）	26
--	----

【分科会 4】音楽学①

会場：第 5 別館 第 4 教室 司会：田之頭一知（大阪芸術大学）

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）	27
---	----

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）	28
---	----

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）	29
---	----

【分科会5】現代アート①

会場：第5別館 第5教室 司会：竹中悠美（立命館大学）

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） 30

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） 31

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って

北爪智佳子（京都大学） 32

11:50-12:50 総会

会場：第5別館 第6教室

12:50-13:40 昼休憩

13:40-15:05 研究発表1

【分科会1】ドイツ・ロマン主義の思想

会場：第5別館 第1教室 司会：小田部胤久（日本学士院）

ノヴァーリスにおける「魔術」の導入契機——神秘的芸術論の多角的読解に向けて

野村東生（東京大学） 34

Fr. シュレーゲル「研究－論文」における「模倣」概念の解明——歴史叙述の装置としての「模倣」

橋本悠介（京都大学） 35

【分科会2】分析美学（フィクション論・ゲーム論）

会場：第5別館 第2教室 司会：吉田寛（東京大学）

認知的誤謬——フィクションに関する認知主義の再考

徐逸傑（東京大学） 36

技能のゲームにおけるプレイスタイルの美学的検討

上野悠（早稲田大学） 37

【分科会3】西洋美術史（19世紀・近代）

会場：第5別館 第3別館 司会：後藤文子（慶應義塾大学）

エドガー・ドガの女性表象——従姉妹エステルへの描写における感情表現に着目して

武笠麻里子（一橋大学） 38

スウェーデンの近代風景画における森の表象——画家たちによる手工芸への関与をてがかりに

池山加奈子（大阪大学） 39

【分科会4】音楽学

会場：第5別館 第4教室 司会：大愛崇晴（同志社大学）

18世紀フランスにおける「舞曲の演奏に適した楽器」としてのヴィエル受容——舞踊の身体性との関係をめぐって

木村遥（成城大学） 40

「認識物」としてのヘテロフォニー——C. シュトゥンプの音楽学史的評価に向けての試論

小川将也（九州大学） 41

【分科会5】芸術理論・批評（美術・映画）

会場：第5別館 第5教室 司会：森功次（大妻女子大学）

いかにして確信を救い出すか——マイケル・フリードの初期美術批評における瞬時性概念の再検討

折居耕拓（金沢美術工芸大学） 42

拷問とロックンロール——映画的对位法による感情喚起の分析

岡田進之介（関西大学） 43

15:20-18:30 レクチャーパフォーマンス&シンポジウム「新しい身体論」

会場：B号館 201教室 司会：古川真宏（関西学院大学）

データは現前するか？——デジタル・ダンスを上演の美学に接続する

太田充胤（東京大学） 46

身体の居心地をよくするために——遅れてやってくる運動としての美学

伊藤亜紗（東京科学大学） 47

「私は自分の生をどう変えるのか？」——トルソの宣告と生の変容について

田中均（大阪大学） 48

19:00-21:00 懇親会

会場：関西学院大学2F レセプションホール

10月11日（日）のプログラム

10:00 受付開始

10:15-11:55 若手研究者フォーラム2

【分科会1】美学・芸術学③

会場：第5別館 第1教室 司会：桑原俊介（東京大学）

「生の最大の刺激剤としての芸術」？——ハイデガーのニーチェ講義からニーチェへ
仁木裕可里（大阪大学） 50

古典ギリシア芸術における前後期ヘルダーの視座に対する再定置可能性について
濱原悠聖（京都大学） 51

【分科会2】美学・芸術学④

会場：第5別館 第2教室 司会：三木順子（神戸女学院大学）

『俳諧美学』の滑稽論にみる中川重麗の美学思想——フィッシャーとの比較を通じて
金本はるか（成城大学） 52

コンラート・フィードラー『芸術活動の根源について』における芸術作品の経験——
「ともに体験する（Miterleben）」を中心に
佐藤葵（同志社大学） 53

「生命化された幾何学」とは何か——W. ヴォリンガーによる「ゴシック精神」の芸術
理論史的意義
福田龍紀（東北大学） 54

【分科会 3】西洋美術史②

会場：第 5 別館 第 3 教室 司会：古川萌（名古屋工業大学）

サンドロ・ボッティチェッリ作《チェステッロの受胎告知》再考——チェステッロ聖堂
装飾事業における先導的役割をめぐって

飯田七星（慶應義塾大学） 55

ヴィジェ＝ルブランにおけるラファエッロの受容——イタリア亡命前後の「自画像」を
中心に

高島康子（慶應義塾大学） 56

19 世紀前半から第二帝政期にかけてのマリー・アントワネット像の変遷

唐新語（関西学院大学） 57

【分科会 4】西洋美術史③

会場：第 5 別館 第 4 教室 司会：平井章一（関西大学）

カンディンスキーのバウハウス期色彩研究における「重なり」と「緊張」——透明／半
透明な見え方としての空間効果

高原純令（慶應義塾大学） 58

袋から《袋》へ——アルベルト・ブッリ《袋 Sacco》の初期制作実践をめぐって

松下栞（京都大学） 59

ハンス・ベルメール「頭足類」作品で描かれる苦痛の表現——胴体の不在に着目して

根本響（九州大学） 60

【分科会 5】現代アート②

会場：第 5 別館 第 5 教室 司会：池野絢子（青山学院大学）

〈ミニ独立国〉での文化的実践——佐渡版画村におけるイメージ制作および屋外展示

藤本美亜（同志社大学） 61

ビデオインスタレーションにおける知覚と物質性——石田尚志《絵と窓の間》を中心に 高見翔子（高松市文化芸術振興課）	62
---	----

今敏『パーフェクトブルー』における開かれた結末——ドッペルゲンガー的表象を中心に 山崎朱理（成城大学）	63
--	----

11:55-13:00 昼休憩

13:00-14:05 若手研究者フォーラム 3

【分科会 1】美学・芸術学⑤

会場：第 5 別館 第 1 教室 司会：武田宙也（京都大学）

ベルクソンにおける美学と道徳の類縁性——芸術と宗教に見られる社会的生の構造をめぐって 方越寧（東京大学）	66
---	----

ドゥルーズにおける言語の問題——「言語を吃らせる」という表現について 中村浩志（東京科学大学）	67
--	----

【分科会 2】美学・芸術学⑥

会場：第 5 別館 第 2 教室 司会：松永伸司（京都大学）

美的共同体間の規範対立——共同体間の相互関係による説明 巢守美羽（東京大学）	68
---	----

「愚かな問い」を生む表象の構造と役割——「マリオに 3 つの命がある」こと 福原直紀（東京大学）	69
---	----

【分科会3】西洋美術史④

会場：第5別館 第3教室 司会：川田都樹子（甲南大学）

ルネ・マグリットにおける「鏡」の機能——「見えるもの」と「見えないもの」の探求
をめぐって

越智公子（慶應義塾大学） 70

丘の表象と翻案における場所性——ワイエス《クリスティーナの世界》とマリック『天
国の日々』をめぐって

小塚麻優子（一橋大学） 71

【分科会4】音楽学②

会場：第5別館 第4教室 司会：瀬尾文子（国立音楽大学）

ボリス・ド・シュレゼール『バッハ序論』と『私は何者でもない』における「神話的自
我」

中津川侑紗（東京大学） 72

受難曲という文化的装置——18世紀ライブツィヒ・ウィーンの台本比較における受難物
語の具体化

白川萌子（東京外国語大学） 73

【分科会5】写真・演劇

会場：第5別館 第5教室 司会：佐藤守弘（同志社大学）

グラン＝ギニョル劇のもたらす恍惚——二種の客層への着目

正司美菜（京都大学） 74

シャルル・ネグレとミッシヨン・エリオグラフィック——1850年代フランスにおける建
築写真と街路の人々

福田真衣（京都大学） 75

14:20-16:30 研究発表2 & 特別分科会

【分科会1】美学・思想（18世紀）

会場：第5別館 第1教室 司会：杉山卓史（京都大学）

イリュージョン理論における「生動性(Lebhaftigkeit)」概念の検討
島崎千枝（東京大学） 78

コナダニからヴェルネへ——ディドロにおける偶然と秩序の風景画論
川野恵子（岡山大学） 79

人間学としてのゲーテ『色彩論』
青松茉矢（東京大学） 80

【分科会2】美学・思想（近現代）

会場：第5別館 第2教室 司会：森田團（同志社大学）

エマヌエーレ・コッチャにおけるイメージの存在論——〈世界規模の双子〉から考える
自己同一性
大久保美紀（情報科学芸術大学院大学） 81

L.クラーク哲学におけるイメージの類似性——魂と精神の媒介をめぐって
今橋勇介（東京大学） 82

ひとつの大量生産品をめぐる経験——集合的本質とハイパーオブジェクト概念を手がかりに
前田英里佳（明治大学） 83

【分科会3】西洋美術史（15世紀-17世紀）

会場：第5別館 第3教室 司会：喜多村 明里（兵庫教育大学）

ペーテル・パウル・ルーベンス作《ルーベンスと友人たち》——ネオ・ストア主義における死と友情
小笠原美果（ゲント大学） 84

ルネサンス彫刻のマテリアリティ——フィレンツェ公共彫刻における素材・空間・身体的経験
新倉慎右（大阪大谷大学） 85

以下の発表は諸事情により、取り止めとなりました。

現代美術における剥製——剥製の文化的機能の変容をめぐって
森山緑（慶應義塾大学） 86

【分科会4】音楽・音響メディア

会場：第5別館 第4教室 司会：金子智太郎（愛知県立芸術大学）

1960年代日本におけるエレクトリック・ギターの社会的価値付けと楽器メーカー
室之園直己（大阪公立大学） 87

演奏される戦争遺物——被爆ピアノのエージェンシー
能登原由美（大阪音楽大学） 88

録音術を(再)定義する——アナログ録音における「本物らしさ」の関係論的記述
中村将武（東京大学） 89

【特別分科会】AIとキュレーション

会場：第5別館 第5教室 司会：古川真宏（関西学院大学）

共通感覚は自動化できるか——AI時代のキュレーションと美的紐帯
古川真宏（関西学院大学） 92

《存在しなかった都市》における人間と機械の共同生成 飯沼洋子（立命館大学）	93
--	----

おもしろくない——四コママンガの完全自動生成が残したもの 迎山和司（立命館大学）	94
---	----

16:40-18:05 研究発表 3

【分科会 1】現代アート of 諸相

会場：第 5 別館 第 1 教室 司会：田口かおり（京都大学）

アートフェアの制度的機能と鑑賞体験——オルタナティブな実践をめぐって 野村敦子（無所属）	96
---	----

ジュエリー展「L'trang.re（異邦人）」は移住の物語をどう伝えたか 梁淑堯（名古屋大学）	97
--	----

【分科会 2】西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

会場：第 5 別館 第 2 教室 司会：尾関幸（東京学芸大学）

19 世紀ベルリンの建築画における都市表象——K. F. シンケルから E. ゲルトナーへの ロマン主義と光学的関心の展開 三井麻央（京都芸術大学）	98
--	----

フリードリヒ《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》とアレゴリーの風景画——ラムドア 論争再考 落合桃子（福岡大学）	99
--	----

【分科会 3】日本近代美術・工芸

会場：第 5 別館 第 3 教室 司会：並木誠士（京都工芸繊維大学）

板谷波山の葆光表現——近代日本画との関係から ZENG HUIRU（京都精華大学）	100
--	-----

リアリズム論争の再検討を通じた戦後日本美術における近代主義の存在と不在 鍵谷 怜（東京大学）	101
---	-----

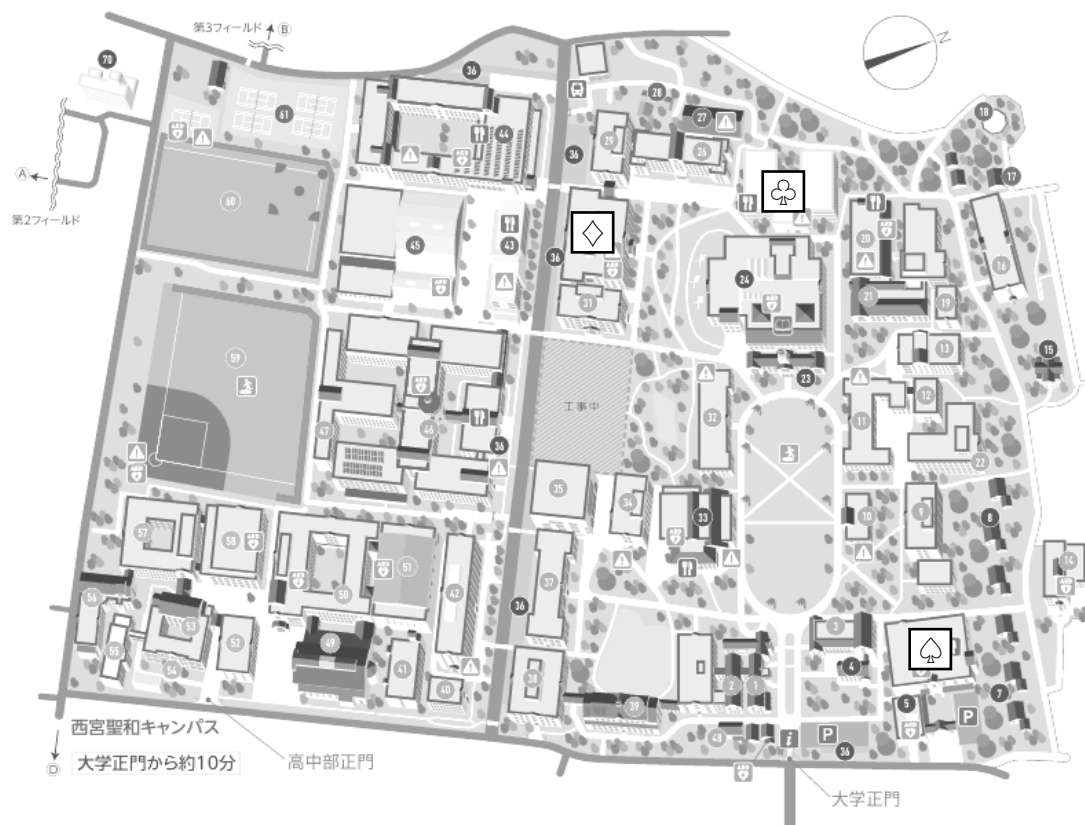
【分科会 4】日本建築・デザイン

会場：第 5 別館 第 4 教室 司会：高安啓介（大阪大学）

1960 年代日本のグラフィックデザインにおける「環境」概念の受容と実践的展開—— 「空間から環境へ」展（1966）と「モザイク」（1967）を事例として 鯉沼晴悠（金沢工業大学）	102
--	-----

内田繁の茶室再考——アルド・ロッシと内田の交流の視点から 橋本啓子（近畿大学）	103
--	-----

関西学院大学 西宮上ヶ原キャンパス 構内図



♠ 関西学院会館（懇親会）

♣ 第5別館 第1教室－第5教室（発表会場）

第6教室（総会、11日 飲食会場）

◇ B号館 103教室（10日 飲食会場）、201教室（シンポジウム会場）

10 月 10 日 10:00-11:40

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。

分科会1 美学・芸術学①

もはや失われた快について——カント『判断力批判』における美と認識

葛西李成（大阪大学）

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・ヨンゲリンク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・ヨンゲリンク (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、ヨンゲリンクの饗宴は、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、ヨンゲリンクの食堂が、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を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より具体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。

10 月 10 日 13:40-15:05

研究発表 1

分科会 1 ドイツ・ロマン主義の思想

分科会 2 分析美学（フィクション論・ゲーム論）

分科会 3 西洋美術史（19 世紀・現代）

分科会 4 音楽学

分科会 5 芸術理論・批評（美術・映画）

分科会1 ドイツ・ロマン主義の思想

ノヴァーリスにおける「魔術」の導入契機——神秘的芸術論の多角的読解に向けて

野村東生（東京大学）

本発表は、初期ドイツ・ロマン派の詩人ノヴァーリスがその思想に「魔術」を導入した目的を考察する。

ノヴァーリスの術語「魔術的観念論 (Magischer Idealismus)」の一翼を担う「魔術」をめぐる、従来研究は複数の解釈を提示してきた。しかし井戸慶治が指摘するように、ごく短い断章形式を主とする彼のテキストに対する術語解釈は「どれも間違いとはいえない」ものであり（井戸慶治「ノヴァーリスにおける「器官の能動的使用」について」）、特定の解釈の優位性をテキスト内在的に主張することは難しい。

そこで本発表は、「そもそもノヴァーリスはなぜ自らの思想に「魔術」を導入したのか」に焦点を当て、テキスト内での整合性にとどまらない多角的な論拠から解釈を補強する。

第一の問題は、ノヴァーリスが神秘的術語一般を導入した目的である。本発表の主題である魔術の他にも、彼は啓示 (Offenbarung) や靈感 (Begeisterung) といった神秘思想由来の表現を多用した。これは、「非論理的な熱狂」というロマン主義芸術思想への一般的理解を助長している。しかし本研究は、18 世紀の合理思想が学問から排除した魔術・占星術等の神秘思想の諸流派が、決して「非論理」ではない、厳密な秩序を備えた「非合理的論理」の体系であるという立場をとる。そして、ノヴァーリスにおける神秘思想の導入を、思考を秩序立てつつ合理思想の限界を克服するための「非合理的論理」の要請として説明する。

第二の問題は、ノヴァーリスが神秘的術語の中でもとりわけ「魔術」を中心化した目的である。ここでは以下の三点を論拠とする。すなわち、1) 魔術の伝統が「能動的操作」を強調したものであるという見解 (cf. Yates, Frances A.: Giordano Bruno and the Hermetic tradition)、2) 合理的学問思想の限界を克服すべく諸学問の「能動的な再結合」を試みる彼の志向 (cf. 野村東生「ノヴァーリスの思想における「事物の結合」の構造とその方法」)、そして 3) 「魔術的観念論」がテキスト内の文脈では「器官の能動的使用」を意味するという井戸の解釈である (井戸慶治, op. cit.)。

以上を踏まえて本発表は、ノヴァーリスにおける「魔術」の中心化が、合理的学問思想の限界を克服するための「能動的操作」への志向を表明する術語選択であると主張する。

「魔術」導入の目的を合理思想・神秘思想の双方の背景から考察する本発表の方法は、啓示や靈感といった他の神秘的術語にも応用可能である。本発表は、カント『判断力批判』の天才論やフィヒテの自我哲学といった同時代の哲学の成果を承けながらも神秘的術語を多用した彼の芸術論を、合理思想の論理と「非合理的論理」の融合という観点から多角的に読解し、ロマン主義の芸術思想に潜む論理的秩序を明るみに出す契機となるだろう。

Fr. シュレーゲル「研究－論文」における「模倣」概念の解明——歴史叙述の装置としての「模倣」

橋本悠介（京都大学）

本発表の目的は、ヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』（1755年、以下『模倣論』）における「模倣」概念との比較を通じて、Fr. シュレーゲルの「ギリシア文学の研究について」（1795年、以下「研究－論文」）において導入される「模倣」概念の独自性を示すことにある。

1794年からドレスデンに移住したシュレーゲルは、古代ギリシア文学についての集中的な研究に取り組み、その成果に基づき1795年に「研究－論文」を執筆する。古代ギリシア文学史のみならず、近代文学史をも射程に入れた「研究－論文」は、美の客観的基準を欠いた近代文学が美の客観的基準の確立へと至る「美的革命」論という主要理論を打ち立てたという点で、ドレスデン滞在期の主著に位置づけられる。

この「美的革命」論においてカギとなる概念が、「模倣」である。シュレーゲルは近代文学が美の客観的基準を確立するための「最高の美的原像」を「古代ギリシア芸術という黄金時代の作品」のうちに求め、それを模倣することを要求する。ここで要求される模倣とは、古代ギリシア文学の単なる忠実なコピーではなく、古代ギリシア文学を成立させた有機的統一性の模倣である。こうした模倣概念を「美的革命」論を支える中心的概念として位置づけ直した先行研究として、F. N. Mennemeir, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften* (1971) や M. Dannenberg, *Schönheit des Lebens* (1993) が挙げられる。これらの先行研究は、ヴィンケルマンの『模倣論』から継承した模倣概念を造形芸術から近代文学の領域へと転用した点にシュレーゲルの独自性を指摘することで、シュレーゲルをヴィンケルマンという一世代前の思想家の再生者として理解する点で一定の意義をもつ。

だが、果たしてシュレーゲルの模倣概念はヴィンケルマンの模倣概念の単なる転用にすぎないのだろうか。注目すべきは、「研究－論文」における模倣概念の導入箇所である。そこでは、シュレーゲルは理論が客観的妥当性をもって現実に適用されるために経験の実例と結びつく必要があるという独自の学問理論を提示している。そのうえで、古代ギリシア文学が経験の実例と見なし、「美的革命」論が客観的妥当性をもつ根拠として、古代ギリシア文学の模倣が要求する。この限りで、シュレーゲルの模倣概念は独自の学問理論と結びついていると言える。

本発表は「研究－論文」のこの記述に着目することで、シュレーゲルの模倣概念が近代文学史を客観的に叙述するための装置として機能している点を示すことを試みる。これにより、この点にヴィンケルマンの模倣概念の単なる転用を超え出た、シュレーゲルの模倣概念の独自性が見出されることを指摘する。

本発表は、観客がフィクションとの関与によって誤った認識状態に落ちることを分析することで、フィクションに関する認知主義を再考することを目的とする。

初期の認知主義、とりわけ「文学的認知主義」と呼ばれる立場では、意味論・語用論から、フィクションが現実についての真理を提示しうることを示すことで、その認知的価値を擁護しようとする。近年では、「新認知主義」と呼ばれる立場は、観客がフィクションを通じて概念への理解を深めたり、共感能力を高めたりする可能性に着目し、その点で独自の認知的価値を有すると主張する。新認知主義は、フィクションから得られる高度な認識的達成を正確に評価する一方で、フィクションがもたらしうる負の影響は、次第に議論の周縁へと追いやられる傾向にある。

このような傾向は、認知主義にとって重要な欠陥である。というのも、フィクションとの関与それ自体は典型的な認識論的实践ではないとしても、その認識論的側面に着目するならば、そこで生じる正の効果と負の効果は、多くの場合、同一の認知過程の表裏をなしている。したがって、その過程がもたらしうる利益のみに注目し、そこに内在するリスクを軽視するのであれば、その過程を十分かつ適切に分析したことにはならない。したがって、フィクションの負の認知的効果にも目を向ける必要がある。なぜなら、それもまた、フィクションが有する認知的潜在力を示す一つの目印にほかならないからである。

以上の問題意識に基づき、本発表では、これまで認知主義において十分に論じられてこなかった認知的誤謬を議論の中心とする。まず、フィクションの負の認知的効果进行分析し、認知的誤謬とは何かを定義する。次に、認知的誤謬の成因进行分析し、裏面からフィクションから学ぶための必要条件を指摘する。最後に、認知的誤謬の責任帰属进行分析し、以上の議論が認知主義に与える示唆を明らかにする。

以上の考察を通じて、本発表は、認知的誤謬という視点から検討することにより、少なくともフィクションに関する認知主義の議論に対して二つの重要な示唆が導かれると主張する。第一に、フィクションの認知的価値に対する過度に楽観的な理解は再考されるべきである。認知的誤謬と認知的利益は、多くの場合、同一の認知過程から生じる異なる帰結である。したがって、負の認知的効果を看過することは、単なる些細な見落としではなく、理論を包括的なものとして成立させるうえで看過できない不備である。第二に、フィクションに関する認知主義を包括的に説明するためには、「フィクションはいかなる認知的価値を提供するのか」という問いにとどまらず、「受け手はいかなる認識的能力を備えている必要があるのか」という、同様に重要な問いにも取り組まなければならない。

本発表では、「技能のゲーム」と呼ばれる、「課題の達成に技能が必要」であり、さらに「技能を向上させる余地がある」ようなゲーム（Juul, Jesper. 2013. *The Art of Failure*, 74）において、「プレイスタイル」が果たす役割を美学的に考察することで、技能のゲームのプレイ経験が持つ美的特徴を明らかにする。

ゲーム研究やスポーツ哲学といった関連領域において、プレイスタイルへの言及はその重要性に比して少ないと言わざるを得ない。そこで本発表は、プレイスタイル概念を明確に定式化した上で、プレイスタイル研究における端緒となることを目的としている。

プレイスタイルについては、本発表では、ニック・リグル(Riggle, Nick. 2015. “Personal Style and Artistic Style.”)が定式化したパーソナル・スタイルの概念を用いて以下のように定式化することを試みる。

プレイスタイル：あるプレイヤーの一連のプレイがプレイスタイルであるのは、その一連のプレイがプレイヤーの理想的プレイを実現しようとしているとき、かつそのときに限る。

本発表におけるプレイスタイルの定式化が、「理想的プレイ」の存在を前提にしていることには理由がある。あるプレイヤーのプレイの傾向や特徴が、プレイスタイルとまで呼ばれるようになるまでには、そのプレイヤーが「しかじかのようにプレイしたい」という意図を持ち、さらにその意図を達成するために相応の工夫や調整が積み重ねられていることが重要な要件になると思われるからだ。

本発表は以下のように展開していく。まず、技能的ゲーム行為は、「些細な差異が、結果に対して大きな影響力を持つ」ということ（行為の顕著性）と、「ある行為タイプさえ達成できれば、行為トークンはどうであってもよい」ということ（行為の抽象化）の二つの要素によって特徴づけることができることを示し、こうした特徴づけとプレイスタイルの形成過程との間にある関係を探る。

つぎに、理想的プレイの構想にはしばしば、「しかじかのプレイは美的によい（わるい）」という判断が含まれることを指摘し、プレイスタイルの形成が美的観点からなされうることを主張する。それにより生まれる、達成を志向する判断と、美的なよさを志向する判断との間に葛藤が生まれ、ゲームプレイの経験に独特の質を与えることについて論じる。

最後に、ゲーム行為とプレイスタイルには双方向的な関係があることを主張する。このことを示すために、ゲーム行為の中でも抜きんでて「うまくいった」プレイを指す「卓越的プレイ」という概念を導入し、理想的プレイの実現と卓越的プレイの間にある関係について考察する。そのような関係によって、プレイスタイルの形成は動的で創造的なものになるのである。

分科会 3 西洋美術史 (19 世紀・近代)

エドガー・ドガの女性表象——従姉妹エステルの描写における感情表現に着目して

武笠麻里子 (一橋大学)

フランスの画家エドガー・ドガ (1834-1917) は、ニューオリンズで生まれた母方の従姉妹エステル・ミュッソン (1843-1909) の肖像を複数、制作した。ドガの母親は同地の出身で、彼は 1872 年にそこを訪問した。フランスで描かれた《ミュッソン夫人と 2 人の娘》(アート・インスティテュート・オブ・シカゴ、1865 年) には 22 歳のエステルが、また米国で制作された《エステル・ミュッソン・ドガの肖像》(ニューオリンズ美術館、1872 年) には 29 歳の彼女が描かれた。エステルはよく似た三人姉妹の末子であり、姉妹が描かれた作品群ではモデルの特定が困難だが、前掲の 2 点では状況からモデルが彼女であると判断できる。本研究では、両作品やドガの書簡を分析し、そこに付与された感情を考察しつつ、彼の画業における女性表象の多様性を階級および制作目的の観点から検討する。

エステルは南北戦争勃発後、南部連合の大統領ジェファソン・デイヴィスの甥であるバルフォアと結婚するも、彼の戦死によって 19 歳で未亡人となった。そして彼女は 1862 年より戦禍を逃れてフランスに 3 年滞在した。当時 22 歳のエステルを、ドガは悲嘆する女性として描写した。当時の男性は勇敢に家族を守るという定型で考えられていたが、死没から 3 年が経過しているにもかかわらず彼女が着用している喪服と指輪によって、ドガは亡き夫であるバルフォアを暗示し、夫妻の絆を示唆する言葉を書簡に残した。南北戦争期に「女性を守る男性」が有したヒロイズムに対するドガの憧れがこの絵からは垣間見える。

エステルは後に帰国し、ドガと再会した 29 歳の時には彼の弟との再婚を経て身ごもっていた。ニューオリンズ美術館の作品では、腹部の膨らみで彼女は妊婦と窺える。しかしドガは彼女の腹部の前に花などの遮蔽物を描き、また背景と腹部の色彩を曖昧にすることで彼女が妊婦であることを目立ちにくくした。つまり、妻や母という役割から切り離された存在として、彼女を描写したのである。画中でエステルは花を活けているが、彼女はその時には病によって視力を失っており、手の感触と花の香りのみを手掛かりに飾り方を考えている。ドガは、人の手を借りずに過ごす彼女を独立した個人として描き、書簡で繰り返し賞賛した。

22 歳のエステルは悲嘆する女性として描かれており、その描写はドガの夫妻に対する憧憬を反映した。29 歳のエステルは視力を失ってなお自立した 1 人の女性として描かれた。ドガは従姉妹の個人的背景を作品に組み込み、彼女の置かれた状況によって描き分けた。エステルは彼の画業で例外的な地位を占めた。彼は労働者階級の女性である踊り子や洗濯女を商業的意図のもとに描く際、彼女らの感情をほとんど投影せず、造形的な身体の動きや身振りを捉えるための対象として見なししていた。他方、家族を記録するという私的な目的でエステルを描くにあたって、ドガは自身およびモデルの感情を反映させ、敬意を込めて描いたのである。

分科会3 西洋美術史（19世紀・近代）

スウェーデンの近代風景画における森の表象——画家たちによる手工芸への関与をてがかりに

池山加奈子（大阪大学）

本発表では、スウェーデンのナショナル・ロマンティシズムの画家を取り上げ、風景画と手工芸への関与について、それらを架橋する森の存在に着目して考察する。

スウェーデンの近代風景画について、トシュテン・グンナションやカーク・バーネドーらによる先行研究がある。しかし、ナショナル・ロマンティシズムの画家と、スロイド (slöjd) やヘムスロイド (hemslöjd)、すなわち民衆の手工芸の保護・振興および制作実践との関係については、十分に論じられてこなかった。本発表では、手工芸との関連から風景画と画家の活動を再検討し、ナショナル・ロマンティシズムにおける自然・芸術・工芸の結びつきを明らかにする。

第1に、ロマン主義からナショナル・ロマンティシズムに至る風景画と自然観の変化を論じる。スウェーデンでは長らく、生活圏のインマルク (inmark) と未開の地のウートマルク (utmark) が区別され、森は後者に属した。19世紀半ばには、ロマン主義の影響下で原生的自然が好まれるようになり、マルクス・ラーション (Marcus Larson, 1825-1864) は荒々しい滝を劇的に描いた。また、かつて恐怖の対象とされた森は妖精など民話のモチーフとともに幻想的に描かれるようになった。やがて画家たちは祖国の風景にふさわしい色彩を求めるようになり、19世紀末から20世紀初頭にかけてナショナル・ロマンティシズムが展開した。スウェーデンの風土は再発見され、北欧の薄明の光とともに描かれた。

第2に、ナショナル・ロマンティシズムの風景画家たちの森の表象と手工芸への関与を検討する。主に次の3名を取り上げる。すなわち、静謐な森を描き、スウェーデン・ヘムスロイド協会 (Föreningen för Svensk Hemslöjd) の設立に協力し、手工芸保護に尽力したエウシェーン王子 (Prince Eugen, 1865-1947)、幻想的な森と湖を描き、ダーラナ地方レクサンドでヘムスロイド協会を設立したグスタフ・アンカルクローナ (Gustaf Ankarcrona, 1869-1933)、雪景色の森を描き、妻マイヤらとテキスタイルや家具などの制作に携わったグスタフ・フィエースタード (Gustaf Fjæstad, 1868-1948) である。彼らに共通するのは、森とそこから生まれる手工芸を、真正な国民精神の表れとみなす思想である。

以上の通り、スウェーデンのナショナル・ロマンティシズムにおいて手工芸と絵画は不可分のものであった。森は民族精神の宿る場所である一方、手工芸の素材をもたらす物質的資源でもあった。人智を超えた超越性を持ちなお身近であるという、人間の住む世界と地続きの「水平的な超越性」としての森の理解を背景にした画家たちの手工芸への関与は、生活の中の手工芸品にも同様の精神性を見出す造形思想を裏付けるものである。

分科会4 音楽学

18世紀フランスにおける「舞曲の演奏に適した楽器」としてのヴィエル受容——舞踊の身体性との関係をめぐって

木村遥（成城大学）

18世紀フランスにおいて舞踊と舞曲は実践のうえで密接に結びついていた。たとえば基本のメヌエットでは、舞踊の身体動作と舞曲の双方に2小節単位フレーズが認められる。こうした舞踊と舞曲の関係をふまえ、本発表では、18世紀初頭のフランスにおいて、擦弦楽器のヴィエル・ア・ルウ（以下「ヴィエル」）が「舞曲の演奏に適した楽器」として受容されたことに着目し、その評価の背景に、当該楽器の演奏動作の規範と、舞踊および舞曲にみられるフレーズとの親和性があったことを指摘する。

ヴィエルは17世紀頃まで農民や物乞いの楽器と見做されていたが、18世紀のフランスでは、牧歌趣味を背景として上流社会でも受容されるようになった。その受容を正当化するにあたり、しばしば援用されたのが舞曲との関係である。たとえばテラソン Antoine Terrasson (1705–1782) は『ヴィエルの歴史に関する論考』(1741)において、この楽器が宮廷で演奏される所以を16世紀からの宮廷舞踊との関係に見出している。また、1741年から1783年にかけて出版された5冊のヴィエル教本には、練習曲として多数の舞曲が掲載されており、なかでもコレット Michel Corrette (1707–1795) は『美しいヴィエル奏者』(1783)において、ヴィエルを舞曲の演奏に適した楽器と評価している。

ここで重要なのは、18世紀の教本において規範化されたヴィエルの奏法もまた、舞曲の演奏に適うものとして記述されている点である。この時期のヴィエル受容については、主に音楽作品の観点から調査が進められてきたが、舞曲との親和性について、奏法や身体動作の側面からは十分に検討されてこなかった。そこで本発表では、ムファット Georg Muffat (1653–1704) が《フロリレギウム》第2集(1698)で、舞曲奏法にかかわるヴァイオリンの運弓について詳述していることを手がかりに、ヴィエルにおいて運弓に相当する動作、すなわちホイール操作に着目する。ヴィエル教本では、四分音符一つに対してホイールを何回転させるのか、またホイールのどの位置でアクセントを表すのかが詳しく説明されている。つまり、ホイール操作は拍や小節の区切りに応じて調整される身体動作として記されているのである。他方、舞踊における身体動作や舞曲のフレーズもまた、一定の時間的区切りに従って構成される。この点で、ヴィエルのホイール操作と、舞踊・舞曲にみられる身体動作のフレーズは、いずれも時間を区切りながら身体動作を形づくるものとして共通しているといえよう。以上をふまえると、ヴィエルが「舞曲の演奏に適した楽器」と評価された要因として、舞踊や舞曲に内在する身体動作の区切りと、演奏者自身の身体動作によってそれを具体化するヴィエルの奏法とのあいだに、一定の親和性を見出すことができるのである。

分科会4 音楽学

「認識物」としてのヘテロフォニー——C. シュトゥンプの音楽学史的評価に向けての試論

小川将也（九州大学）

本発表は、C. シュトゥンプの音楽研究の展開を「ヘテロフォニー」の概念を導きにして再構成することを通じて、音楽学なる知的活動が体系的/比較的和歴史的の二部門に分岐する過程の一端を明らかにする試みである。シュトゥンプは、ゲシュタルト心理学や現象学の誕生に影響を与えたドイツ心理学の指導者のひとりとして、また、当時の西欧世界から見た場合の「異民族音楽」を分析した比較音楽学の先駆者のひとりとして知られる。彼の研究者としての歩みは、諸学が制度的にも理論的にも大きな再編成を経験した20世紀への世紀転換期ドイツにおける学術活動のダイナミズムを体現している。

本発表では、近年、哲学史・心理学史分野でシュトゥンプ研究が飛躍的に進んでいるなかで彼の音楽著作の検討が後れを取っている空白を埋めるべく、とりわけ彼の用いる「ヘテロフォニー」の語を起点にして音楽学史の立場から彼のテクストを精読する。このとき、科学史家ハンス＝イェルク・ラインベルガーが分子生物学の現場を考察する実践論的でミクロな視点からの科学史記述を可能にする道具として提出した「認識物 (epistemisches Ding)」と「技術物 (technisches Ding)」のアイディアを借用し、シュトゥンプの「ヘテロフォニー」概念の形成プロセスを、単に術語の意味変遷としてだけでなく、より基底的に、認識を可能にするモノと概念の間の互惠的関係の産物として跡づける。

シュトゥンプは、プラトンの『法律』に由来する「ヘテロフォニー」の語を、古代ギリシャ音楽のみならずフォノグラフによって録音した「異民族音楽」にも適用可能な術語へと造り変えた。彼は『音楽のはじめ』（1911年）にて、ヘルムホルツが『音感覚論』にて音楽様式の類型として採用した「ホモフォニー」（単一声部からなる音楽）と「ポリフォニー」（複数声部からなる音楽）のカテゴリーのほかに「ヘテロフォニー」を含む4種を加えて、合計6種の様式カテゴリーを整備したのである。注目すべきは、ヴィーンの音楽学者G. アドラーもまた、「ポリフォニー」（相互に独立した複数声部からなる音楽書法）および「ホモフォニー」（主声部とそのほかの声部の間に旋律と和声的伴奏という主従関係がある音楽書法）と並ぶ第三の書法としての「ヘテロフォニー」を主題的に論じ、「ベルリンの音楽心理学の一派」による音楽様式分類に異を唱えた事実である。発表では、両者の対立が、音楽研究の実地で、「ヘテロフォニー」なる術語を埋め込む用語系の次元のみならず、「ヘテロフォニー」なる「認識物」を条件づける「技術物」の次元からもまた差異を蓄積していった結果にほかならないことを明らかにする。これによって、歴史的音楽学と体系的音楽学の枠組みそれぞれ自体が動的に形成されていく音楽学史の運動を地として、図たるシュトゥンプの音楽研究の軌跡を把握することができるだろう。

分科会5 芸術理論・批評（美術・映画）

いかにして確信を救い出すか——マイケル・フリードの初期美術批評における瞬時性概念の再検討

折居耕拓（金沢美術工芸大学）

マイケル・フリード（Michael Fried, 1939-）が用いる「瞬時性」（instantaneousness）の概念は一般に、瞬間的にその全体像を知覚することを鑑賞者に要請するというモダニズム絵画・彫刻の特性を指し示すものとして解される。1967年の論考「芸術と客体性」の末尾において示される「現在性は恩寵である」（presentness is grace）という表明は、ロザリンド・クラウドやパメラ・M・リーといった論客たちの注目を集めつつ、形而上学的な響きをまといながら彼の独断的な判断——すなわち、持続的な作品経験の非難と瞬時的な作品把握の称揚——を正当化するものとして俎上にのせられる。

しかし本発表にて最初に詳らかにするように、フリードは1965年の論考「3人のアメリカ画家」第4節において、ジュールズ・オリツキーの絵画において色彩が「継起的に」把握されるような知覚のモードを指摘し、さらには「鑑賞者による一定の時間をかけた視の行為への参与」について肯定的に語っている。加治屋健司がつとに指摘するように、フリードにおける知覚的時間をめぐる議論は本来、瞬時性対持続性という図式へと即座に回収されるほど単純ではなく、また最初から形而上学的・啓示的性格を担っていたわけでもない。

それではフリードにおける知覚的時間の構造をどのように説明することができるか。本発表では、フリードにおけるもうひとつの主要概念「確信」（conviction）の検証をとおして、この時間構造を浮き彫りにする。瞬時性の概念が作品の知覚における時間的側面を言い表すとすれば、確信の概念はこの知覚的時間をとおして遂行される作品の質の判定を指し示す。1998年の論考「わたしの美術批評への導入」第1節「自伝的背景」において記されるように、フリードにとってアンソニー・カロの彫刻の前に数分間佇むことが、それが傑作であるという「揺るぎない確信を経験するのに十分な時間であった」とすれば、確信とは一瞬にして遂行される類の判定ではない。

ならば確信とはなにか。本発表では最終的に、「芸術と客体性」第7節における確信概念の用法に注目し、この概念が、1度の作品経験の内部で絶えず繰り返されるような——連続的かつ反省的な——価値判断を指し示すことを明らかにする。以上の分析を通して、フリードにおける知覚的時間の重層性に新たな光を当てるとともに、この重層性が価値判断の反省的性格と分かちがたく結びついていることを示す。いいかえればフリードの瞬時性とは、作品そのものを特徴づける記述的な概念というよりむしろ、価値判断と一体化した理想的な作品経験を仮構する規範的な概念として機能する。批評の修辭的次元におけるかかる規範性の断言をその問題点として指摘することにより、「芸術と客体性」を現代美術批評の重大な参照点として再定位することを試みる。

映画などのフィクション作品においては、作品の視覚的内容に対してふさわしくないような音楽が用いられることがある。例えばクエンティン・タランティーノ監督の『レザボア・ドッグス』（1992）では、拉致された警官がマフィアから凄惨な拷問を受けるシーンにおいて、明るく楽しい曲調のポップソングが流れている。このような描かれる出来事の性質（おぞましさ）と音楽の表出的性質（楽しさ）が食い違うシーンは、映画研究においてしばしば「対位法」と呼ばれてきた。本発表はそのような対位法的なシーンの鑑賞において、どのような感情的反応が合理的で適切なのか、言い換えればそれがどのような感情を喚起していると言えるのかを、分析美学の議論を参照して理論的に明らかにする。

そのために本発表は、J・ギルモアの *Apt Imaginings* (2020) を参照する。ギルモアはフィクション作品の鑑賞における（倫理的・美的・賢慮的観点ではなく）合理性の観点から適切だと正当化される感情的反応の決定において、「（背景）音楽、役者の表情、文体」などの形式的特徴（芸術的デバイス）の非認知的効果（情動ヒューリスティックや感情的伝染等）が、重要な役割を果たすと述べる。確かに『ジョーズ』（1975）においてサメの襲撃に対する恐怖や不安が適切であるのは、そこで用いられる不穏で不気味なBGMやカメラワークによるものだと説明できるかもしれない。

一方で、本発表で扱う対位法的なシーンにおいては、ギルモアの枠組みを単純に適用することができない。つまり、先の『レザボア・ドッグス』のシーンにおける音楽が楽しく明るいものであるからといって、そこで単なる楽しさなどの正の感情が適切になるとは言えないだろう。

そこで本発表では、ギルモアの枠組みを拡張しつつ、複数の感情が同時に適切になり得ることを指摘し、対位法的シーンに対する適切な感情を分析する。つまり、対位法的シーンにおいては、感情価の食い違う複数の感情が同時に適切になることがあり、場合によってはそれらが合わさった混合感情が適切になると主張する。『レザボア・ドッグス』の例であれば、〈警官が凄惨な仕方で拷問されること〉に対する恐怖や戦慄といった負の感情が適切であると同時に、音楽の効果によって〈独自の美学を持ったスタイリッシュなマフィアのふるまい〉に対する称賛などの正の感情もまた適切になっており、両者が合わさった混合感情がそのシーンに対して適切となる。

本発表はさらに、対位法の実践がフィクション芸術において広く見られることを指摘した上で、感情経験の重層化というフィクション独自の芸術的達成についても言及する。

10月10日 15:20-18:30

開催校企画

レクチャーパフォーマンス&シンポジウム「新しい身体論」

20世紀以降、現象学、構造主義以降の思想、メディア論、パフォーマンス論などを通じて、身体は単なる自然的基盤ではなく、知覚、技術、他者、制度、表現と不可分なものとして捉え直されてきた。近年ではさらに、デジタル文化やネットワーク技術の発展、ケアや障害をめぐる議論、現代アートにおける身体表現などを通じて、「身体」をめぐる問題系は新たな広がりを見せている。

本企画では、「新しい身体論」をテーマとして、パフォーマンスとシンポジウムを組み合わせた分野横断的な場を構想する。第一部では、山川冬樹氏によるレクチャーパフォーマンス（またはパフォーマンスおよびアフタートーク）を通じて、身体をめぐる問題をまず実践的・感覚的な次元から提示する。第二部のシンポジウムでは、異なる分野的背景をもつ登壇者が、身体をめぐる現代的課題を多角的に検討する。単に「現代の身体」や「新しい技術」に議論を限定するのではなく、身体という主題を美学的・芸術的文脈のなかで改めて捉え直すことを目指す。

司会：古川真宏（関西学院大学）

発表：太田充胤（東京大学）

伊藤亜紗（東京科学大学）

田中均（大阪大学）

画面の中にダンスが氾濫するようになって久しい。興味深いことに、踊っているのは生身の人間ばかりではない。描画された 2D のキャラクターが踊り、それを人間が模倣し、さらにその動きがモーションデータとして書き出され別の 3DCG モデルを踊らせる——今日のデジタル・ダンスの生態系では、たとえばこのようなかたちで、ダンスがモノとヒトとの垣根を超えて循環している。

従来、ダンスをはじめとした上演芸術はその場かぎりの出来事として理解され、演者と鑑賞者との身体的共在はその重要な成立条件だと考えられてきた。エリカ・フィッシャー＝リヒテは『パフォーマンスの美学』（原著 2004 年）で、上演芸術の固有性を両者間に生じるフィードバック・ループに求め、上演を通じて演者が「現前」する状態はこの相互作用に基づくとした。この立場において、記録映像は「現前効果」をもたらすものの、それは決して現前そのものではないと考えられている。

翻って、今日のメディア環境は様々なかたちで芸術の鑑賞体験を変化させてきた。ことダンスにおいて、その変化は、複製された記録映像が流通するという事態にとどまらない。民主化された情報技術・サービスの下、ダンスはしばしば肉体（モデル）と運動（モーションデータ）とに分離され、それぞれが複製されて流通し、鑑賞者のもとで任意の組み合わせにおいて再構成される。リアルタイムの演算・描画は、記録映像とは明らかに質感の異なる運動を、鑑賞者の介入に応答するかたちで生成しつづける。大胆に言えば、このとき画面の中には演者が現前している、という感覚を覚える。

ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』にはすでに映像技術による俳優の複製への言及があるが、今日の身体芸術をめぐる複製技術は明らかにこれと一線を画している。のみならず、上記のような技術体系はデータ＝非生命が「踊る」ことをも可能にしている点で、ダンスという芸術形態の根本を揺るがしていると思われる。もっとも、これをダンスとは認めない立場、ダンスではあるが現前効果は認めない立場、現前効果は有するが現前とは認めない立場など、当然ながら様々な見方があるであろう。

発表者は上記のような事態について、過去に批評家という立脚点から紹介し検討してきた（『踊るのは新しい体』フィルムアート社、2025 年）。本発表では、今日のメディア・技術環境における「ダンス」の諸実例を紹介しながら、美学領域と接続しうると思われる論点を提示し広く問うことを目的としたい。

社会運動の歴史をさかのぼると、「黒人の美学 black aesthetic」(1960 年代末～1970 年代) や「障害の美学 disability/crip aesthetic」(2010 年代～) など、さまざまな「美学」にかかわる実践があることが分かる。これらの実践の興味深い特徴は、権利を求める運動が一定の成功をみたあとに、それへの一種の反動として開始される「遅れてやってくる運動」であるという点にある。たとえば「黒人の美学」運動は、1950 年代末から活発化した公民権運動が 1964 年の公民権法制定等によって収束したあと、黒人の身体がもつ固有の美的価値（「ブラック・イズ・ビューティフル」）を認めさせる一種の「公共的感性の改革」として始まった。権利をめぐる運動のゴールが「黒人も白人も同じ」であったのに対し、美学をめぐる運動のゴールが「黒人と白人は違う」である点に、その反動性がある。その目的は、権利が認められてもなお美的には排除されていた、つまり社会的規範から逸脱した醜い存在とみなされていた自分たちの身体を、安心して安らげていられる居心地がよいものに変えることにあった。

本発表では、このような歴史や運動スタイルの変遷を踏まえ、マイノリティの身体に対する美的な価値がどのように「発見」され、それが人間の身体に対する見方をどのように更新していったのかを明らかにする。そのうえで、発表者も当事者として関わっている「非流暢の美学 dysfluent aesthetic」の実践について紹介する。これは吃音等の当事者および非当事者によって行われている実践で、「流暢でないこと」がもつ美的な価値を、デザイン、アート、音楽などの表現を通じて探索する活動である。たとえば、ロンドン在住のデザイナー、コナー・フォーランは、吃音当事者の喋り方を表記することができる「非流暢フォント Dysfluent mono」を開発し、このフォントを用いて雑誌やビルボードアートなどを発表している。あるいはポートランド在住のミュージシャン、ルーク・ウィーランドは、さまざまな吃音当事者の声をもとにした楽曲を作り、演奏している。こうした試みは、吃音が、特定の個人の身体に内在する特徴なのではなく、話す者（当事者）と聞く者（非当事者）のあいだに成立する特有の時間性をおびたコミュニケーションの問題である、という見方を提示するとともに、障害を一種の謎としてとらえ、そこからさまざまな意味を取り出そうとする終わりなき実験という側面を持っている。

本報告では、身体との出会いが、それを見る者の生にどのような変容をもたらすのかについて考察する。ただし、ここで取り上げる「身体」とは人間の身体そのものではなく、リルケの詩「アポロンのアルカイックなトルソ」（1908年）に登場するトルソである。頭部を欠くこのトルソは、それにもかかわらず「お前を見ないところは存在しない」と語られ、この詩は「お前は自分の生を変えねばならない」という宣告によって締めくくられる。

リチャード・シュスターマンは論文「越境的形成（Trans-formation）としての自己変容」（2023年）において、リルケが参照したとされる《ミレトスのトルソ》の形態や『若き詩人への手紙』（1903-08年）を手がかりに、この詩が男性と女性という二元論的なジェンダー観を乗り越えた人間性のモデルを提示していると解釈する。これは、トルソを古代ギリシアのアスリート的身体の理想として捉えたペーター・スローターダイクの解釈への批判でもある。スローターダイクは『お前は自分の生を変えねばならない』（2009年）において、人間を「より高次の生」を目指して不断に修練すべき存在として捉え、トルソをその修練を命じる存在として位置づけているが、修練する生の事例として彼が挙げるのはほぼ男性のそれに限られる。

とはいえ、両者の差異と同時に類似性も見逃せない。自己認識を通じた改善と不可能への挑戦という違いはあるものの、両者とも自己変容を、現在の自己を乗り越え、よりよい生へ向かうこととして規範的に捉えているからである。

これに対して、同じ詩のうちに異なる生の変容のモデルを見て取ったのがアーサー・C・ダントーである。彼は『美への悪態』（2003年）においてこの詩を取り上げ、「この彫刻が詩人に与えたような影響をこの詩の読者が受け取らないなら、それは何かの間違いだ」と述べる。そして、この詩に促されるようにして、別の芸術作品、すなわちヨアヒム・ウテワール《ベレウスとテティスの結婚》（1610年）との出会いについて語っている。ダントーはこの絵画のうちに自らの似姿を見いだしたが、それは彼をよりよい生へと鼓舞するというより、自身の老いと死を自覚し、受け入れさせるものであった。

ダントーは、作品解釈が解釈者の自己解釈へと展開する過程を描くことで、上昇とも改善とも異なる生の変容の可能性を示しているのである。

10 月 11 日 10:15-11:55

若手研究者フォーラム 2

分科会 1 美学・芸術学③

分科会 2 美学・芸術学④

分科会 3 西洋美術史②

分科会 4 西洋美術史③

分科会 5 現代アート②

「生の最大の刺激剤としての芸術」？——ハイデガーのニーチェ講義からニーチェへ

仁木裕可里（大阪大学）

本発表はフリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の晩年の芸術思想を「生の最大の刺激剤としての芸術」という定式に着目しながら解釈するものである。

こうした解釈方針によるニーチェ研究の数は少ない。しかし、重要な先行研究としてマルティン・ハイデガー（1889-1976）の『ニーチェ、芸術としての力への意志』（1936-1937）がある。この講義録は、それ自体ニーチェの体系的読解の優れた試みであるとともに、ハイデガー研究上の豊富な議論蓄積もあるため、本発表にとって有益である。ニーチェの晩年の芸術思想はアフォリズム形式の著作や遺稿断章群で断片的にしか語られていないためか、踏み込んだ研究はこれまであまりなされてこなかった。本発表は、こうしたニーチェ研究上の困難をハイデガー的な読解を批判的に継承することで補うというアプローチをとることによって、ニーチェの晩年の芸術思想の解明のための糸口を掴もうとするものである。

ハイデガーはニーチェの先の定式のうちに「生理学」と「美学」の一体性を見ている。そしてハイデガーは、ニーチェにおける「生」に生成と存在がひとつになった形而上学の新たな存在論的原理を認め、「芸術」にそうした原理への通路を認めている。一方で本発表は、ハイデガーに賛同して、ニーチェの芸術思想の要点を生理学と美学の一体性に認めることになる。他方で本発表は、ハイデガーに反対して、ニーチェにおける生は存在論的原理ではないし芸術はそうした原理への通路ではないと主張することになる。ニーチェの芸術思想の特質は、一体となった生理学と美学から形而上学的な次元へと移行することではなく、美学を生理学といういわば形而下的な水準に留めることで芸術が具体的な生にもたらす異様な事態を注視しえていることにこそある。

行論は次のようになる。まず、ハイデガーの講義録の読解を行う。先の定式を起点とするニーチェの芸術思想の存在論的読解を追跡する。次に、ハイデガーの議論とニーチェのテキストをつきあわせることで、ニーチェの芸術思想の議論構造を対照的に明確化する。

結論として本発表は〈ニーチェの芸術思想のポイントは、生理学と美学が一体となった形而下的な水準で芸術が生を感性的に変容させるプロセスを考えることにある〉ということをも主張する。ニーチェの「生の最大の刺激剤としての芸術」という定式は、抽象化を司る知性的な認識フレームに収まりきれない強烈な感覚刺激が認識主体を動揺させるという事態に関わる。ニーチェが注視するのは、こうした危機を耐えるために知性ではなく感性を主導として行われる新たな認識フレームのたえざる再発明である。本発表の目的は、感性を知性に従属させたまま芸術体験を一定の認識フレームから抽象的に理解しようとするいわば安全圏からの芸術理解といったものとは一線を画する芸術思想をニーチェに求めることにある。

本発表では、ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー(1744-1803)の古典ギリシア芸術に対する視点について考察を行う。前期ヘルダーのヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン(1717-1768)に対する批判ではヴィンケルマンのギリシア中心主義的な議論の進め方に疑問を呈しており、こうした要素からヘルダーは文化相対主義的な論者とみなされる。一方で、イタリア旅行を終えた後の後期ヘルダーはギリシア芸術に対して「フマニテートの学校」(Schule der Humanität)という見方を提示し、ギリシア芸術に普遍的な意義を見出そうとする要素がみられる。こういったヘルダーの様相に対してグンター・グリムは「ヘルダーは歴史的多様性の認識とギリシアの美の永遠なる有効性という教義との間の矛盾(Widerspruch)を解消(aufheben)できなかった。」と指摘している。これに対して本発表では、ヘルダーの思想を「普遍と個別」、「理念と感性」、「形態・自然と精神」といった近代ドイツ美学における重要なトピックの中においてヘルダーの思想について考える。

本発表の構成は以下の通りである。「文化相対主義者」としてのヘルダー観、ヴィンケルマンのギリシア芸術論、前期ヘルダーのヴィンケルマン批判、後期ヘルダーの「フマニテートの学校」としての芸術論といった要素を個別に確認していく。そのうえで、ヘルダーの視座を各トピックにおける「交点」として位置づけられることについて考察を行う。

考察としては、ヘルダーのギリシア芸術の位置づけを巡る問題は、普遍性の抽象的理念と個別性の具体的現実との関係を再構成する試みとして、「普遍と個別」における「交点」として捉え、また、ギリシア芸術の「フマニテートの学校」における理念と感性の両者が相互に補完しあいながら役割を果たすというヘルダーのビルドゥング思想を意識しつつ「理念と感性」にも言及する。加えて、「形態・自然と精神」においては、自然と精神の関係は共感的に作用するというヘルダーにおける形態・自然・精神の関係性に着目し、この視点がヘーゲル的な精神史の方向性と共鳴しつつ、より具体的・感性的な経験に根差した芸術理解を示していることを考察する。

これらの議論を踏まえ、「矛盾」とも評されたヘルダーの転換に対して異なった位置づけや読み方を提示する。ヘルダーにおけるこの転換は古典的理想と歴史的・文化的経験の間の核心的問題と通じており、近代ドイツ美学史上の連続的な議論の交点として、ギリシア芸術の位置を通して捉えうるのではないかと検討する。

『俳諧美学』の滑稽論にみる中川重麗の美学思想——フィッシャーとの比較を通じて

金本はるか（成城大学）

本発表の目的は、中川重麗（1850–1917）の美学書『俳諧美学』（1906）における滑稽論の分析を通じて、翻訳書としての本書の特徴に中川の美学思想を看取することにある。日本近代美学の揺籃期にあたる明治中後期を対象とする美学史研究は、これまで東京を拠点とする美学者の動向に焦点を当てる局所的な傾向があった。この偏重を改善するべく注目されてきたのが、京都で美学を論じた中川重麗である。その経歴は俳人中川四明としての活動を始め、京都私立独逸学校の初代校主やジャーナリストなど多岐にわたる。美学者としてはドイツ美学の翻訳と普及に貢献し、京都市立美術工芸学校で美学教師を務めた。それらの集成とされる『俳諧美学』は、俳句を例にドイツ美学を解説した特異な美学入門書である。

このような業績から、先行研究における中川は当時の京都の美学界を牽引する人物として評価され、その美学的功績あるいは俳人としての側面から彼の美学思想を探る試みが主に行われてきた。しかし、同時代の他の美学者と比較して中川を対象とする研究は未だ少なく、特に著作の内容に踏み込んだ具体的な分析は十分とは言えない。

そこで本発表では、『俳諧美学』を対象に、俳句と密接に関わる概念として中川が意識した「滑稽」を論じる第十章を取り上げ、そのテキストの内に彼の美学思想を見出すことを目指す。本書はヘーゲル以降の美学理論を複合的に取り入れた内容であるものの、本文中のどの部分が誰の理論を下敷きにしているのかといった内実は明らかにされていない。故に分析においては、まず本章がヘーゲル派の美学者であるフィッシャー（Friedrich Theodor Vischer, 1807–1887）の『美と芸術』（*Das Schöne und die Kunst*, 1898）を中心的な依拠先としていることを指摘した上で論を展開する。

発表の流れは、始めに第十章「滑稽」の要点を整理し、中川の解説における滑稽の定義と性質を確認する。次に本章とフィッシャー『美と芸術』中の滑稽（das Komische）に関する記述との照合作業を行い、本文におけるフィッシャーからの引用箇所を析出する。ここで特定した引用箇所と原文を比較し、初学者に向けた美学への導入として構想された本書の翻訳の特徴を示す。さらに両者の差異として、判定主体が自身の知識を対象に付与することで生じる滑稽に関する記述に注目し、中川が俳句と美学の結び付けを志向した結果フィッシャーの理論の適応範囲を拡張している可能性を示す。

以上より、本発表は『俳諧美学』とその一参照元であるフィッシャー『美と芸術』との比較検討を通じて、中川の美学に対する姿勢がどのようにテキスト上に表れているかという新たな視点からの考察を提示する。

分科会2 美学・芸術学④

コンラート・フィードラー『芸術活動の根源について』における芸術作品の経験——「ともに体験する (miterleben)」を中心に

佐藤葵 (同志社大学)

本発表の目的は、19 世紀ドイツの芸術学者コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) の『芸術活動の根源について (*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*)』(1887) において述べられる芸術作品の経験を主題にし、その内実を解明することである。同書は芸術活動 (造形芸術の制作) の記述に力点を置くが、あえて作品の経験について扱うのは次の理由による。作品の経験という観点からしか捉えることができない、フィードラーの芸術概念がはらむ新たな意義を明らかにするためである。その手がかりとして、フィードラーが作品の経験について論じる際に、芸術活動の過程を「ともに体験する (miterleben)」と表現していることに着目する。この表現独自の含意にこそ、フィードラーの芸術理論の新たな側面への契機が隠されているからである。

芸術活動を「ともに体験する」こととしてフィードラーが念頭に置いているのは、芸術家が制作する瞬間に居合わせることで、実際に絵筆を手にとり模写することでもない。むしろ、芸術活動を「ともに体験する」ことは、芸術家が何かを見つめ、それに基づいて作品を形作するという芸術活動の全過程を、作品を眼前にして我々が試みることである。しかし、我々は、芸術家のように芸術活動の過程を完遂することなどできないはずである。では、芸術活動を「ともに体験する」ことは、いったいどのようにして可能なのだろうか。

このことを明らかにするために、フィードラーの美術史構想が持つ限界と意義 (歴史的背景を無視しての作品への素朴な対峙がもたらす難点と是正機能) を論じた Stephan Geiger の論文を参照する (Stephan Geiger, »Probleme und Perspektiven einer Fiedlerschen Konzeption der Kunstgeschichte«, in: *Auge und Hand*, hrsg. von Stefan Majetschak, München 1997, S. 81f.)。Geiger が議論の基盤とするのが美術史の出発点となる作品の経験であるのだが、この作品の経験は一貫して「追体験 (Nachvollzug)」、つまり過去になされた芸術活動の過程をたんに追って完遂することだと理解されているからである。

そこで本発表では追体験と「ともに体験する」ことを比較し、このことによって芸術活動を「ともに体験する」という特異な事態として成立させる要因を問い、フィードラーにおける作品の経験に固有の経験のあり方を際立たせることを試みる。以上を踏まえて、芸術活動に不可欠な造形作用と「ともに体験する」ことの対象としての芸術作品の関係について考察することで、フィードラーの芸術作品概念に、新たな意味を見出したい。

「生命化された幾何学」とは何か——W. ヴォリンガーによる「ゴシック精神」の芸術理論史的意義

福田龍紀（東北大学）

本発表は、ヴィルヘルム・ヴォリンガー（1881-1965）が『ゴシック美術形式論』（1911）で提唱した「ゴシック精神（der Geist der Gotik）」を、感情移入と抽象という二極図式には収まらない新たな第三の造形的衝動ないし造形原理と位置づけ、ヴォリンガー研究および芸術理論史に新たな道を拓こうとするものである。

ゴシック精神とは何か。これは時代様式としての中世ゴシックに留まらず、およそゴシック的形態を生み出す超時代的な芸術衝動のことである。その核心に迫る手がかりとなるのが、ヴォリンガーが同書で用いた「生命化された幾何学（lebendig gewordene Geometrie）」という一見形容矛盾した語である。従来、ゴシック精神は前著『抽象と感情移入』（1908）の抽象理論の展開として理解され（Öhlschlager, *Abstraktionsdrang*, 2005）、彼が「生命化された幾何学」と述べた文脈および背景は十分に検討されてきたとは言えない。

ヴォリンガーは、アロイス・リーグルの芸術意志論を展開させ、芸術とは人間が自然をどう感じるかという関係性、すなわち世界感情（Weltgefühl）の現れであるとした。そのうえで『抽象と感情移入』では、自然との親和によって有機的生命性を享受するテオドル・リップスの感情移入理論を相対化し、自然との対立に基づく抽象理論を提唱した。混沌とした自然を幾何学的な静的形態へと固定し、非生命化することで安定を図る芸術衝動であり、これにより感情移入と抽象の二極図式の芸術史が構想された。

ゴシック精神もまた抽象と同様に世界感情、すなわち自然との対立関係から生じる。だがヴォリンガーは、ゴシック精神を、緊張や陶酔を伴いつつ「超現実的で超感覚的な世界（Welt des Überwirklichen, des Übersinnlichen）」のうちに対立を解消しようとするものとして捉えた。無限の上昇をめざすかのごときゴシック大聖堂の動的な形態に強力な生命性を認めながらも、ヴォリンガーはこれを有機的生命性とはみなさず、「生命化された幾何学」のうちに潜む「運動の激情（Bewegungspathos）」として、超感覚的世界へ向かう超有機的な力と解したのである。

抽象とゴシック精神は同じ世界感情から出発しながらも、抽象が自然を非生命化し支配する衝動であるのに対し、ゴシック精神は現象界の彼方において人間という主体と自然という客体の関係そのものを消し去る衝動であると考えられ、本質的に異なる志向性を持つ。「生命化された幾何学」は、幾何学の有機化を意味しない。むしろこの矛盾を孕んだ語は、自己を超えた根源的生命への志向を示すものとして再定義されるべきであり、ゴシック精神が秘める広大な可能性を示唆するものである。

分科会 3 西洋美術史②

サンドロ・ボッティチェッリ作《チェステッロの受胎告知》再考——チェステッロ聖堂装飾事業における先導的役割をめぐって

飯田七星（慶應義塾大学）

現在、ウフィツィ美術館に所蔵されているサンドロ・ボッティチェッリ（1445－1510 年）作《チェステッロの受胎告知》（1489－90 年）は、フィレンツェ市北東部ボルゴ・ピンティ通りにあったサンタ・マリア・マッダレーナ・ディ・チェステッロ聖堂（現在のサンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂）のグアルディ家礼拝堂のために制作された。本聖堂は 1481 年から建築家ジュリアーノ・ダ・サンガッロ（1445－1516 年）によって改修工事が着手され、それに続く聖堂装飾事業においてフィレンツェを代表する芸術家たちが制作した祭壇画で次々に彩られた。ボッティチェッリの《チェステッロの受胎告知》は、本装飾事業の一環で注文された祭壇画の中でも最初期のものである。

ロナルド・ライトボーンによる画家のモノグラフ（Lightbown, Ronald, *Sandro Botticelli*, 1989）をはじめとする先行研究では、本作の様式や図像の分析、ならびに注文主や制作年代等に関する基本情報が整理されてきた。一方、本作が一連の聖堂装飾事業において、後続の祭壇画群に対して果たした役割を問う視点は十分に検討されてこなかったと言える。そこで本発表では、建築家ジュリアーノが統括した本装飾事業において、ボッティチェッリが画家として建築家の構想を自身の祭壇画で実現し、さらに本作が後続の祭壇画群に対する強い影響力を有していた点を新たに提言する。

発表ではまず、チェステッロ聖堂祭壇画群が矩形に統一されている点、そしてそれらを支持する建築枠が聖堂空間と呼応するよう意図された点を確認する。そのうえで、同時代に建築家が聖堂装飾事業を統括したフィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂やサント・スピリト聖堂の事例と比較しながら、ジュリアーノがチェステッロ聖堂装飾事業を統括していたことを指摘する。続いて、《チェステッロの受胎告知》の背景に実際の聖堂建築と対応する建築物が描きこまれたとするアリソン・ルークスによる指摘に目を向け（Luchs, Alison, “Cestello : a Cistercian Church of the Florentine Renaissance”, 1976, Ph. D. Thesis）、ボッティチェッリが統一的な聖堂空間を目指す建築家の構想を本作において展開した可能性を提示する。さらに、こうしたボッティチェッリの実践を継承し、1490 年代にドメニコ・ギランダイオ、コジモ・ロッセッリ、ピエトロ・ペルジーノらが制作した祭壇画にも聖堂建築と呼応する建築物が描きこまれた点、そして、ロレンツォ・ディ・クレーディ作《聖母子と聖ユリアヌスと聖ニコラウス》（1494 年）におけるキリストの姿勢や、主礼拝堂の受胎告知を表すステンドグラス（1502 年頃）のマリアがボッティチェッリ作品の印象的なマリア像から着想を得たと考えられる点から、後続の芸術家たちがボッティチェッリの作例を参照していたことを明らかにする。すなわち、《チェステッロの受胎告知》は画家と建築家の協働の証であると同時に、チェステッロ聖堂装飾事業における祭壇画制作の道標となった重要な先導的作例として改めて位置づけられるべきなのである。

分科会3 西洋美術史②

ヴィジェ＝ルブランにおけるラファエッロの受容——イタリア亡命前後の「自画像」を中心に

高島康子（慶應義塾大学）

本発表は、フランスの女性画家エリザベト＝ルイズ・ヴィジェ＝ルブラン（1755-1842）のフランス革命に伴うイタリア亡命前後の自画像の変化に注目し、彼女が最も敬愛した巨匠ラファエッロの受容過程を明らかにすることを目的とする。

ヴィジェ＝ルブランは、マリー・アントワネットの宮廷画家としてヨーロッパを代表する肖像画家となったが、女性であるがゆえに、王立絵画彫刻アカデミーにおける裸体素描の修練から排除され、イタリア留学を約束するローマ賞への挑戦も阻まれていた。さらに若い頃はラファエッロ作品へのアクセスは限られ、複製画や版画を主要な参照源としていた。こうした制度的制約のもと、寓意画を通じた歴史画への挑戦や巨匠作品の再解釈を重ねながら、独自の画家像を模索していった。

先行研究はヴィジェ＝ルブランのラファエッロへの傾倒を繰り返し指摘してきたが、その多くは亡命以前の作品を対象としている。一方、亡命後にオリジナル作品と遭遇した経験が、自画像表現や様式に与えた影響については、なお十分に検討されていない。そこで本発表では、『回想録』を手がかりに亡命前後の自画像を比較検証し、ラファエッロ受容が、複製画を介した図像引用から、オリジナル作品との出会いによる光・色彩・視線表現の内面化へと展開していく過程を論証する。

まず、バイツリョの研究を踏まえ、亡命前の《母の優しさ》《母の愛》を取り上げる。これらの作品においてヴィジェ＝ルブランは、ラファエッロ作《小椅子の聖母》の複製画を翻案し、当時の母性賛美の文脈へと読み替えている。自らを聖母になぞらえることで、「徳高き女性画家」のイメージを戦略的に構築しようとしたのである。様式的にはロココ的華やかさは後退し、より理知的な構成へと向かうが、この時期の受容はなお主として構図や配置の借用に留まっている。

次に、亡命後に制作された《自画像 1790 年》を検討する。本作品には理知的な明晰さと彫刻的な威厳が認められ、関心が構図や図像のみならず、光や色彩の表現へと及んだことがうかがえる。さらに新たな視点として、当時ラファエッロの自画像と見做されていた《ビンド・アルトヴィーティの肖像》との関連に着目する。『回想録』を分析すると、彼女が目の表現と光の扱いに細心の注意を払っていたことが判明する。そこで本発表では技法覚書きも踏まえ、両作品に見られる目の透明感や光の減衰といった色彩技法の共通性を明らかにする。

イタリア亡命は、制度的に阻まれていた正統な巨匠研究の機会をヴィジェ＝ルブランにもたらした。彼女はオリジナル作品との対峙を通じて光や色彩への理解を深め、自画像表現を再構築したのである。本作品がウフィツィ美術館の自画像コレクションに加えられたことは、ヴィジェ＝ルブランがフランスの女性肖像画家という枠組みを超え、巨匠たちの歴史の中に自らを位置づけようとしていたことを示唆している。

従来、マリー・アントワネット像はロココ的な公式肖像画に描かれた王妃と、革命期の風刺画が造形した悪女像という二つの典型に集約されがちであった。しかし 19 世紀に入ると、革命期の視覚言語は後退し、断頭台に向かう白衣の王妃、すなわち受動的な犠牲者という新たなイメージが形成される。さらに第二帝政期には、この犠牲者像が宮廷文化やブルジョワ社交界における仮装などを通じて再演され、マリーがファッション・アイコンとして再定義されることになる。本発表は、革命期に政治的脅威として弾劾された王妃の身体表象が、いかに無害化され、服飾と社交の記号へと再生されたのかを明らかにする。

第一に、「受動的犠牲者」としてのマリー像がいかに形成されたのかを図像と服飾の両面から考察する。その際に、19 世紀初頭以降の絵画に描かれた断頭台に向かう王妃が身に纏う白衣には、第一帝政期に流行したエンパイア・スタイルが反映されている点に注目する。すなわち、犠牲者としてマリー像は、単なる歴史的再現ではなく、同時代の服飾感覚を通じて再構築されたイメージなのである。

第二に、このマリー像は、18 世紀宮廷の「優美＝従順」の美学を回復させ、王党派の正統性を表す効果をもっていたことを明らかにする。革命期の風刺画において、マリーの身体は浪費や欲望、過剰な装飾、政治的陰謀の記号として攻撃された。それに対して、19 世紀の図像では、彼女の身体から能動性や脅威性が取り除かれ、静かに死を受け入れる受動的な姿が強調される。それにより、かつて宮廷的秩序が女性に求めた「優美＝従順」のコードが、処刑後の王妃像において復活する。この王妃像の復活により、王党派はこの秩序を継承し、マリーの後継になることを示せる。生前政治的に危険な存在として弾劾されたマリーの身体は、死後図像のなかで無害化され、哀悼や憧憬、政権維持のための対象へと変換されたのである。

第三に、この無害化されたマリー像を巡って繰り広げられた社会現象としてのマリー・アントワネット・ブームを取り上げる。第二帝政期には、ウジェニー皇后が自らマリーに扮するなど、マリー像は再び宮廷文化の中心に浸透していった。宮廷外でも、貴族的伝統を持たない新興ブルジョワジーの女性たちが、歴史上の王妃や貴婦人を演じることで、自らの社会的地位や文化的洗練を補強しようとした。仮装舞踏会などにおいて再演されたマリー像は、もはや特定の政治史上の人物にとどまらず、宮廷と市民社会を横断しながら視覚文化のなかに循環するアイコンへと変容していった。

以上の分析を通じて、マリー像が、革命期の「悪女」から 19 世紀の「優美な犠牲者」へ、さらに第二帝政期のファッション・アイコンへと変容していった過程を明らかにする。政治的に弾劾された王妃の身体は、19 世紀の図像、服飾、社交文化のなかで無害化され、次の時代に消費可能な歴史的イメージへと姿を変えたのである。

分科会4 西洋美術史③

カンディンスキーのバウハウス期色彩研究における「重なり」と「緊張」——透明／半透明な見え方としての空間効果

高原純令（慶應義塾大学）

本発表は、ヴァシリー・カンディンスキー（1866-1944）がバウハウス期（1922-1933）に制作した絵画を考察対象とし、そこに特徴的な色面の透明／半透明な見え方を画家の芸術理論との関係から再検討する。これにより発表者は、画家が画面空間への関心に基づく制作実践の中で知覚の問題を探究していたことを明らかにする。カンディンスキーは1920年代以降、とりわけバウハウス期に表現主義的な抽象絵画から一転し、幾何学的形態を前景化させた抽象絵画制作に取り組んだ。そこでの幾何学的形態は色面として特徴づけられ、しかも互いに重ねられることで位置的な前後関係を曖昧化させる。その結果、透明／半透明な知覚効果と動的な空間効果が相互に醸成される。

先行研究は、この透明／半透明な見えと不可分に現れる動的な空間効果を、画面を構成する手段としての「重なり（Überschneidung）」と結びつけ議論してきた。しかし、そもそもこの知覚と制作が交差する問題を、画家自身が芸術理論においていかに捉えたかについては、これまで十分な検討の機会に恵まれずにきた。

このような研究史を踏まえ、本研究が新たに試みるのは、バウハウス期の作品を対象として「重なり」を「緊張（Spannung）」との関係から捉え直すことである。「緊張」は、絵画の非物質化を実現する動的な空間のあり方を規定する概念に他ならない。両者の連関に着目することで、本研究は「重なり」を画家の芸術理論における画面空間の問題へと接続する。

検討に際して重視するのは、バウハウス講義において、カンディンスキーが「重なり」を「緊張」を変化させることを目的とする課題の中で用いている事実である。この点の分析と実証的解明のために、発表者はバウハウス講義録の校訂研究を参照の基盤とする（P. Sers 1975; C. V. Poling 1982; M. Droste und Bauhaus-Archiv 2014; A. Weißbach 2015）。学生の資料を通じて講義の具体的様態を照射する近年の一次資料研究史を継承し、本研究も講義資料および学生課題作品を手掛かりに、画家の理論と実践を含む色彩研究における「重なり」と「緊張」の関係を検討する。一方で、カンディンスキー芸術理論の体系的研究としてツィンマーマンの研究（Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2002）を参照し、「緊張」が動的な空間の成立に関わる概念であることを理論に則して確認する。

以上の手続きによって本研究は、制作と理論との間に実証的な相関関係を結び、透明／半透明な見えを、制作・知覚・理論が交差する地点に生じる問題として捉え直す。これにより、知覚の問題を画家自身の制作と理論に根ざして議論するための新たな視座を提示する。

分科会4 西洋美術史③

袋から《袋》へ——アルベルト・ブッリ《袋 Sacco》の初期制作実践をめぐって

松下栞（京都大学）

本発表は、戦後イタリアの芸術家アルベルト・ブッリ (Alberto Burri, 1915-1995) が 1950 年代に手掛けた《袋》の初期実践に着目し、彼が襤褸布という素材をいかに芸術作品へと転換させたのかを検討するものである。麻袋や布片を縫い合わせる同連作は、50 年代の批評においてブッリの軍医としての戦争体験やマーシャルプランによる物資供給と結び付けて理解された。もっとも、彼自身が一貫して象徴的解釈を退けていたことに加え、近年では戦争体験や社会状況との直接的な結びつきを前提とする読解自体が再検討されている (Larson, 2020)。一方で、先行研究は 180 点にも及ぶシリーズ全体を《袋》という一つのカテゴリーとして扱い、制作の変遷については未検討な部分が多い。関心が寄せられてきたのは、布地の解れや破れ、あるいはその裂け目からのぞく赤い色彩が顕著な 1953 年以降の作品だが、そうした要素が抑制された初期作品は、シリーズの成立に関わるにもかかわらず十分に精査されてこなかった。では、素材の傷みが少なく布地本来の織りの構造を保ったまま画面へと持ち込まれる初期の《袋》は、その成立を含めていかに理解されるべきだろうか。

この点を考えるうえで着目したいのが、「素材ではない。それが作家の手を介して変容すること、芸術となっていく在り方こそが重要である」(Volpi, 1961) と語るブッリの言葉である。この制作観に照らせば、彼は素材自体に芸術作品としての価値を見出していたわけではない。むしろブッリが重視したのは、袋が画家による操作や構成を経て芸術作品へと質的に変容する点であり、初期の《袋》の成立を検討する上でも、袋そのものの意味内容に先立って、素材が作品として変容する過程に即して捉え直す必要がある。

そこで本発表では、まずブッリの制作を追ったルポルタージュと写真資料をもとに、袋に限らず多様な襤褸布を収集するブッリの素材への関心のあり方を確認する。続いて、そうした襤褸布がどのような造形的関心のもとで画面に配置されるのかという点を、《タール》《黒》などの同時期の抽象絵画と併せて明らかにする。特に、絵画作品に意識的に描かれる格子状のモチーフに着目し、《袋》における襤褸布を、縦糸と横糸の織りからなる格子^{グリッド}として理解する。最後に、この格子構造をもつ襤褸布がいかに作品の主たるイメージとして機能するのかを検討するため、発表者は、ブッリが 1945 年頃、砂糖輸送用の黄麻袋を「下塗りの済んだキャンヴァス」として用いていた事実に着目する。支持体でもある袋が《袋》において絵画の外観そのものとなるとき、支持体を構成する格子構造もまたイメージとして前景化される。この格子の分析を通じて、支持体としての物質性がいかにイメージのレベルへと移行し、作品成立の条件そのものとして可視化されるのかを明らかにする。

分科会4 西洋美術史③

ハンス・ベルメール「頭足類」作品で描かれる苦痛の表現——胴体の不在に着目して

根本響（九州大学）

本発表は、ハンス・ベルメール（1902-1975）が1930年代後半以降繰り返し描いた、主として頭部と下半身から成る女性モチーフ「頭足類」（Céphalopode）における、胴体部位の不在の意義を明らかにすることを目的とする。精神科医プリンツホルンの定義から影響を受けたベルメールは「頭足類」を「一つの頭に二つの脚、そして二つの乳房しか持たない愛想の良い女性」と定義づける。1930年代前半に制作された二つの等身大人形（《第一の人形》（1934年）、《第二の人形》（1935年））において腹部に「パノラマ」装置と巨大な球体関節が設けられ、胴体部位に積極的意味付けが行われていた一方で、描写によって乳房の有無に変化はあるものの、「頭足類」において胴体は欠落したものとして描かれている。この意味付けの比較を通して「頭足類」における胴体の不在の意味を浮き彫りにし、その重要性を明らかにする。

ベルメールの作品に特徴的な身体イメージの改変について、精神分析学の観点から分析したスー・テイラーは、社会や国家、幼少期の経験やエディプスコンプレックスなどに起因する不安という観点から作品を論じる（Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, 2000）。数ある身体の改変表現の一つに過ぎないとして看過されてきた「頭足類」の具体的研究については、「交換可能性」を軸にベルメールの作品を論じた松岡佳世が、一本脚の作例を起点にダリやエルンストらシュルレアリストとの関係から図像の形成過程を辿り、「頭足類」を連綿と続く作品群の系譜に位置付けたことなどによって大きく推し進められた（松岡佳世、『ハンス・ベルメール：身体イメージの解剖学』、2021年）。しかし、多様な身体部位の改変を特徴とするベルメールが、一つの型として繰り返した「頭足類」における胴体部位の不在という構造がもたらす造形上の意味については、彼の身体部位への拘りという点から議論に意義はあるものの、未だ十分な検討はされていない。

本発表では、最初期の「頭足類」作例に目を向けて図像の形成過程を概観し、ベルメールと彼に影響を与えたプリンツホルンの「頭足類」定義を参照しつつ、ベルメールの「頭足類」は胴体の表象が意図的に排除されたモチーフであることを指摘する。次に《第一の人形》《第二の人形》の腹部の機能を分析し、ベルメールが胴体に内面と転移の軸という特異な意味を与えていたことを確認する。最後に以上の議論を踏まえ、ベルメールがその典型とみなして繰り返し用いた「頭足類」図像で強調される苦悶の表現に着目し、これを彼の制作理論書『イマージュの解剖学』と照らして分析することで、胴体の欠落による内面や転移の軸の場の喪失が、「頭足類」の図像でどのように機能しているかを明らかにする。

「頭足類」は、身体に加えられる物理的な痛みとは異なる苦痛の可視化を試みたベルメールの実践の一つであり、胴体の不在はそれを可能とするためになくてはならない要であったと結論付ける。

分科会5 現代アート②

〈ミニ独立国〉での文化的実践——佐渡版画村におけるイメージ制作および屋外展示

藤本美亜（同志社大学）

新潟県の離島・佐渡島では、「佐渡版画村」と呼ばれる版画——主に木版画——制作コミュニティが1970年代から島内各地に点在し、現在も版画制作を続ける島民がいる。この版画運動については、NHKの地上波放送において紹介されたことがあるものの、まだ広く知られている状態ではない。佐渡版画の制作者たちはアマチュアである一方で、作品群には、自らが芸術家であるという意識を感じさせる完成度がある。また、佐渡金銀山がある相川町に「佐渡版画村美術館」と称された施設が1984年に開館したことも、この地域における版画制作の重要性を示している。

こうしたアマチュアによる「民衆版画運動」については、町田市立国際版画美術館（東京都）が2022年に行った展覧会「彫刻刀が刻む戦後日本——2つの民衆版画運動展」において詳細に分析されている。そこでは、現代日本の美術教育においても実践されている木版画制作の系譜を、1950年代に勃興した「戦後版画運動」と「戦後版画教育運動」に辿り、文化的背景を含めた運動の総体が詳細な調査・研究の上で展示された。しかしここでも、佐渡版画村におけるイメージ制作の実践については触れられていない。

本研究は、「民衆版画運動」における美術教育普及運動としての側面のみならず、イメージが受容者に働きかける「動能的機能（conative function）」に着目し、佐渡版画村運動を、その可能性を拡張する事例であると位置づける。この考えを基盤に、島内のごく狭い地域で行われてきたイメージの制作と展示の両方を、文化を形成し、それを他者に共有する「文化的実践」の場として捉える。具体的には、佐渡島で大量に制作されてきた版画群とその制作者たち、そしてそれら作品群のあり方を考察していく。本研究は、前述の先行研究を補完するとともに、「島」という性質、そして佐渡版画村運動の指導者——佐渡島を資源豊かな〈ミニ独立国〉と呼んだ——による美術教育の特質が、島民のイメージ制作にどのような影響を与えているのかを考察することで、単なる事例紹介に留まらない、「民衆版画運動」を再検討するものである。さらに本研究では、他の地域では例が見られない、佐渡島の〈屋外展示〉にも着目する。島の東端に位置する両津大川地区には、「大川版画グループ」と呼ばれる、村人で組織された版画村が存在し、そこで制作された作品をパネルに拡大印刷した100点のイメージが、2008年から民家の壁などの屋外に展示されている。島民たち自らによるこの版画作品群の展示がどのように受容され、地域においてどのような意味を持つのかを考察するために、大川地区の屋外展示におけるイメージ群を〈意味の伝達を行うメディア〉として捉える。その上で、その表象作用の分析を通じて、屋外展示におけるコミュニケーションの様態が「文化的実践」として、制作者および観覧者の中に〈佐渡〉というアイデンティティを形成させたと結論づける。

分科会5 現代アート②

ビデオインスタレーションにおける知覚と物質性——石田尚志《絵と窓の間》を中心に

高見翔子（高松市文化芸術振興課）

現在では絵画や彫刻と並ぶ表現手法として定着したビデオインスタレーションは、1970年代以降、映像フレームを逸脱する表現の模索を起点として、パフォーマンスを含む多様な実践が展開されてきた。

美術家・石田尚志（1972-）は、自ら描いた絵画を連続撮影するドローイング・アニメーションによる映像作品を制作し、1990年代後半以降、《部屋／形態》（1999）や《フーガの技法》（2001）などを国内外で発表してきた。石田は、作者の身体そのものが排された映像空間内でドローイング・アニメーションを展開する作品を多く制作しているが、2010年以降、《夏の絵》等の一部の作品において、ドローイングを描く石田の姿を収めた映像作品も発表している。近年は、映像と絵画の関係性や、それらを取り巻く空間における知覚の問題へと関心を発展させている。

本発表で取り上げる《絵と窓の間》（2018）は、その探求の一つの到達点と位置づけられる。本作は、4K プロジェクター、16 ミリフィルム、モニターという異なる上映媒体による3画面映像と、その制作過程で生み出された油彩画1点から構成されるビデオインスタレーションである。展示空間では、画中の空間が現実とほぼ同寸となるよう4K プロジェクターで上映された主映像と、その「画中画」である実際の油彩画が同一空間に配置され、映像と絵画の時間性・物質性の差異を鑑賞者に体験させる構造となっている。また16 ミリフィルム、モニターで上映する映像には、逆再生や2分の1倍速再生等が施され、映像のメディアの特性が組み入れられている。

こうした知覚の問題を考える上で示唆的なのが、「人間の感覚の土台」とされる触覚性の議論である。中原佑介は、マクルーハンの「触覚性（tactility）」について、「単なる皮膚と対象の接触ではなく、諸感覚の相互作用」である点を踏まえ、さらに現代美術における「環境」やハプニングを触覚的な表現として位置づけた。絵画表現を経て映像表現へと移行した石田は、絵画と映像の時間性・物質性について一貫して思考を重ねてきた。本作では、絵画は制作過程の時間を絵具層に包摂する一方、映像は制作過程を記録媒体に集約し、映写装置によって初めて作品として成立するという、それぞれ異なる物質性と時間性が提示されている。こうした両者を往還する表現は、「諸感覚の相互作用」としての触覚性の観点から捉えることができる。

以上を踏まえ、本発表では《絵と窓の間》を対象に、ビデオインスタレーションにおける物質性を起点として、映像表現における知覚・身体性と展示空間との関係について考察する。

分科会5 現代アート②

今敏『パーフェクトブルー』における開かれた結末——ドッペルゲンガー的表象を中心に

山崎朱理（成城大学）

1990年代後半から2000年代にかけて活躍したアニメーション監督である今敏（1963-2010）は、現実味のある描写や精神分析的テーマによってアニメーションの表現の幅を広げ、実写作品を含む後続の諸映画監督へ影響を与えた。今の諸作品は、日常生活に則った現実と物理法則を破る非現実を継ぎ目なく何度も切り替える手法が、虚構と現実の境界を曖昧にする表現として指摘されている。初監督作品である『パーフェクトブルー』は、そうした実験的な物語構造・映像的演出の起点となったという点で、今研究において重要な作品といえる。本作は、アイドルから女優への転身を図る主人公が、精神的苦痛から自身のかつての姿の幻影と対峙する物語である。一人の人物の精神が崩壊し、自己が分裂していく様を当事者の視点を中心に展開することで、本作は現実とそれに対置される夢や妄想との交錯を描き出した。先行研究では、主人公の鏡像として現れるこの幻影はドッペルゲンガー的役割を持つとされ、主人公の現実と夢や自己と他者の認識の境界を曖昧にする不気味な存在として、精神分析的観点を含みつつその役割が分析される。その結果、最終場面において主人公は、自己の分裂の危機をもたらす幻影の鏡像が他者に代替されることを通じて、ドッペルゲンガーの脅威から脱して主人公自身の実像通りの鏡像を取り戻し、同一性の崩壊を免れていると解釈される。

しかし、より委細な映像表現に着目することで、従来とは異なる解釈が可能になる。物語全体を通じた視覚的演出の分析によって得られる幻影の特徴に鑑みれば、最終場面において提示される主人公の鏡像は、主人公そのものではなくドッペルゲンガーとして表象されているとみなすことができる。この時主人公は、過去のアイドルと現在の女優という二つの自己を認識したことで、ドッペルゲンガーを排除するのではなく、自身と共存させる状態を可能にしている。本発表では、これまで十分に検討されてこなかった具体的な映像分析を通して、本作の結末に新たな視点から一つの解釈を提示する。

発表ではまず、本作の精神分析的テーマを、とりわけフロイトの不気味なものについての議論におけるドッペルゲンガー論を参照することで理解し、物語の筋に沿って表象の変化を追う。次に、最終場面における鏡像を検討し、主人公と主人公の代替者それぞれの比較を行う。これらを踏まえ、『パーフェクトブルー』における各登場人物の自己の分裂を示す自他や虚実の境界を曖昧にする表現が、物語の構造に不安定さを喚起するとともに、開かれた結末を提示していることを明らかにする。

本発表を通して、映像表現の分析によって作品を読解する方法論を再評価するとともに、このような手法が今作品の境界を曖昧にする映像表現の分析に有効であるという新たな視点を提供する。

10 月 11 日 13:00-14:05

若手研究者フォーラム 3

分科会 1 美学・芸術学⑤

分科会 2 美学・芸術学⑥

分科会 3 西洋美術史④

分科会 4 音楽学②

分科会 5 写真・演劇

分科会1 美学・芸術学⑤

ベルクソンにおける美学と道德の類縁性——芸術と宗教に見られる社会的生の構造をめぐって

方越寧（東京大学）

本発表は、ベルクソンにおける美学と道德の類縁性が、芸術と宗教に共通して現れる人間の社会的生の二重構造に基づいて理解されうることを示す。具体的には、閉じる方向性と開く方向性という二つの傾向が、それぞれの領域の内部に認められる点に着目する。その際、芸術と宗教の考察では、『笑い』（1900）と第四主著『道德と宗教の二つの源泉』（1932）を主に扱う。

アンリ・ベルクソン（1859~1941）は生涯にわたって美学を主題化した書物を著していないが、芸術や美をめぐる問題は最初期から一貫して彼の哲学における重要な位置を占めている。とりわけ第三主著『創造的進化』（1907）の刊行以降、ベルクソンの関心が次第に道德と宗教に向けられていったにもかかわらず、記録によれば、彼は美学と道德との間にある種の類縁性を認めており、前者にも強く惹かれていたことが確認される。

しかし、両者の類縁性に関する十分な説明はなされていない。従来のベルクソン研究において、この類縁性は主に直観（intuition）との関連で論じられてきた。すなわち、直観を実現する主体としての芸術家、哲学者、そして神秘家の三者関係、またはこれらの人物が他者にもたらす作用から類似を捉えることが一般的である。だが、ベルクソンの思索はこうした特殊な個人の直観論で完結しない。彼は、人間一般が社会的存在として生を送る状況そのものを問題としており、その芸術と宗教理解もまた、既存社会との関わりの中で成立する。したがって、ベルクソンにおける美学と道德の類縁性は、直観を担う人物の相似にとどまらず、芸術と宗教の双方に見出される人間の社会的生の構造から解釈することができるだろう。

『笑い』においてベルクソンは、直観の次元を開く他の芸術との対照を通じて、人間と社会との関係から喜劇に固有の性格や意味を明らかにしている。ここで、社会への適応を促す喜劇と、実用性から脱出して生命を直観する他の芸術が、異なる方向性を持つ社会的生に対応するが、両者は「芸術」という一つ概念に収束する。同種の構造は、『道德と宗教の二つの源泉』にも見られる。すなわち、「閉じた社会（la société close）」に関係する「静的宗教（la religion statique）」と、「開かれた社会（la société ouverte）」を導く「動的宗教（la religion dynamique）」は相反する生の傾向を示しながら、ともに「宗教」という概念を構成する。本発表はこうした構造的類似を解明した上で、ベルクソンにおける美学と道德の類縁性が、人間が社会的存在であることから生じる閉鎖と開放の緊張関係に由来することを論証する。

本発表では、ジル・ドゥルーズ（1925-1995）の中後期思想における「吃音的」表現に注目する。ドゥルーズ＋ガタリの『千のプラトー』（1980年）やドゥルーズの『批評と臨床』（1993年）では、「言語を吃らせる」（faire bégayer la langue）という表現がみられる。1988-1989年に撮影されたインタビュー・フィルム『アベセデール』でも、ドゥルーズは言語を吃らせるという表現を「文体」（style）について語る際に用いる。本発表では、ドゥルーズ（＋ガタリ）によるこの表現がもつ概念的機能を〈吃らせること〉と呼びたい。言語を吃らせることは、決して発話(parole)の問題ではなく、既存の言語(langue)、そして言語活動(langage)をそれらの限界へと至らせることであり、これこそが〈吃らせること〉の概念的機能である。

「言語を吃らせる」といった表現について、フランク・スティーブensonは、ドゥルーズが隠喩を拒絶していたとしてもなお詩的かつ隠喩的なものに留まるとし、情報理論に基づく物理科学的な代替モデルを提示することでドゥルーズが言おうとしたことを読み直そうとする（Frank Stevenson, “Stretching Language to Its Limit: Deleuze and the Problem of Poiesis”, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 35(1), 2009, pp. 77-108.）。それに対し本発表は、なぜドゥルーズは中後期思想において、〈吃らせること〉について繰り返し言及するのかを、彼の哲学に即して明らかにすることを試みる。

本発表では、まず、〈吃らせること〉が用いられる文脈に注目する。ドゥルーズはしばしば、偉大な文体家が言語を吃らせ、言語をその限界へ至らせると述べる。ドゥルーズのこの主張は、彼の哲学全体においては能力論という主題に属する。ドゥルーズは前期の主著『差異と反復』（1968年）において、思考と記憶と感性という三つの能力を扱い、諸能力をそれぞれに固有の限界に至らせる「超越的行使」について考えた。重要なのは、彼が『差異と反復』の時点では、言語活動の限界というテーマについては示唆するに留めていたことであり、中後期の文体論がそれへの応答であるということだ。

続いて、前期能力論と中後期文体論が関連しているとして、なぜドゥルーズ哲学では「言語を吃らせる」という「吃音的」表現が選ばれるのかを検討する。注目したいのは、ドゥルーズが『哲学とは何か』（1991年）において、言語活動全体を吃らせるような「吃音者」（Bègue）を、哲学の一構成要素である「概念的人物」として例示していることである。彼によれば、概念的人物とは哲学者の思考の仲介者であり、哲学者の中で新しい思考を発動させるものである。〈吃らせること〉は、ラングとパロールの境界を攪乱させる新たな言語観を提示するものであり、その思考は「吃音者」によってもたらされる。

結論として本発表は、ドゥルーズが中後期思想において〈吃らせること〉に言及するのは、彼の哲学が概念的人物としての「吃音者」によって駆動しているからであり、そうであるからこそ、彼は言語活動の限界という能力論の主題に応じることができたのだと主張する。

本研究は、美的価値の議論において近年提案されたニック・リグルの美的共同体理論を再検討し、異なる共同体のあいだで生じる、美的なものの価値評価における規範対立の構造を明らかにすることを目的とする（Nick Riggle, 2022.）。リグルは、美的価値を個人の快楽や達成に還元する個人主義的な発想に疑義を呈し、我々が営む美的生活は相互依存的であり、他者と共同で行う模倣、共有、自己表現などの「美的に価値づける実践」によって成り立つと捉え、美的共同体理論を提示した（Riggle, Nick. 2022. “Toward a Communitarian Theory of Aesthetic Value.” *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 80, no.1 : 16–30.等）。このような実践は個人の自由裁量で価値評価をすること（美的自由 aesthetic freedom）、様々な対象を味わおうと心を開くこと（意志の開放 volitional openness）という二つの能力によって支えられる。彼は、我々の美的生活は相互依存的であり、食事、踊り、音楽について、スタイルの共有などを通じて、他者と一緒に価値をつくり、分かち合うのだ、という見取り図を提示することで、我々が美的な価値を見出す際の規範と個人の関係を明らかにした。

だがこの理論は、異なる共同体間の規範対立に対する理論的枠組みが欠如している。ある対象に対して肯定的評価を下す共同体と否定的評価を下す共同体が存在する場合、それらの評価は単に併存するものとして受け入れられるべきなのか、それとも何らかの基準によって比較・評価されるべきなのかが明確ではない。本研究では、異なる評価を行う共同体間の対立を分析するために、各共同体の相互関係を参照するアプローチをとる。

まず、リグルによる美的共同体の定義を再検討する。リグルによる美的共同体の定義は「自由裁量の価値評価と意志の開放の能力を互いに支え合う形で行使する方法を持つ 2 人以上の人間の間に、またその間だけに存在する」というものである。この定義で想定されている美的共同体はファッションセンスを共有する友人といった小規模で私的な共同体から、パフォーマーと観客といった大規模で公共に開かれている共同体まで多様である。この定義は共同体とは何かを問うものではなく、リグルの主張に沿うための規定的な定義であるが、これが共同体概念として適切かどうかを明らかにする必要がある。

そのうえで、このような美的共同体同士の関係を以下の3つの基準をはじめとする、複数の基準を基に分類する。例えばこの基準とは、共同体が評価の対象とする事物の一般性の度合い、共同体に参加する人数の大小、共同体の歴史の長さである。ここで、共同体の規模は単一の尺度で測るのではなく複数の指標の組み合わせとして理解される。この分類を基に、異なる共同体における評価の相違は共同体の規模に基づく影響関係によって生成する場合があるため、共同体の生成過程を紐解くことで、共同体同士の規範を比較・評価するべきであると主張する。この主張を通じて、美的共同体理論の改訂を試みる。

「愚かな問い」を生む表象の構造と役割——「マリオに3つの命がある」こと

福原直紀（東京大学）

ケンダル・ウォルトンは『Mimesis As Make-Believe』（1993）の中で、「なぜレオナルドの『最後の晩餐』では全員が同じ側に並んでいるのか」や「なぜ知識人ではないオセロはあれほど優れた韻文を即興で語れるのか」といった疑問を「愚かな問い(silly questions)」と呼んだ。この「愚かな問い」という概念は、ゲーム研究者のイエスパー・ユールが『Half-Real』（2011）において、「なぜ『ドンキーコング』において、マリオには3つの命があるのか」という問いを提示したように、近年のフィクション/ゲーム研究においてしばしば焦点化されるような概念である。本発表は、このような「愚かな問い」の構造と、そのような問いを生み出す表象の役割を明らかにすることを目的とする。

まず、フィクション研究における虚構的真理(fictional truth)および虚構世界(fictional world)の概念装置を整理する。これらを用いると、「愚かな問い」は、虚構的真理とはいえない事柄を、あたかも虚構的真理であるかのように扱うことから生じる、と述べることができる。しかし、この説明だけでは十分ではない。なぜなら、「マリオに3つの命がある」といったことは実際にはゲームにおいて表象されており、フィクションの受容者がそれを虚構世界の事実と認識することには一定の理由があるからである。

そこで本発表では、ウォルトンのフィクション論を手がかりに、「愚かな問い」を生む表象の内容は「想像不可能なもの」ではなく、「想像可能ではあるが想像しにくい（はずの）もの」であると論じる。例えば、「マリオに3つの命がある」ということは表象の内容としては理解可能であり、別の文脈では十分に想像可能である。しかし、多くのプレイヤーはそれをゲーム世界の事実として積極的には受け入れない。この「想像のしにくさ」は、非整合を孕んだ表象内容の「想像のしにくさ」とは異なったものである。

このような「想像のしにくさ」は、フィクション実践を「想像の伝達」として捉えることで説明できる。キャサリン・エイベル(2020)によれば、受容者はフィクションの制度ごとに共有されたルールに基づいて想像を行う。「愚かな問い」が愚かとされるのは、受容者がそのルールや制度を見失い、本来ルールの中で想像の対象とされていない—それゆえ「想像しにくい」はずの—表象内容を虚構的真理として扱ってしまうためである。

最後に、本発表は「愚かな問い」を生む表象の機能について考察する。そのような表象は鑑賞体験やゲームプレイの質を向上させたり、技術的制約を補ったりする役割を担う。「愚かな問い」を生む表象はフィクションの受容体験を担う、重要な装置として理解されるべきである。

分科会 3 西洋美術史④

ルネ・マグリットにおける「鏡」の機能——「見えるもの」と「見えないもの」の探求をめぐる

越智公子（慶應義塾大学）

本発表の目的は、ルネ・マグリット（René Magritte, 1898–1967）の絵画における鏡を、「見えるもの」（le visible）と「見えないもの」（l'invisible）をめぐる探求の中に位置づけ、カンヴァス（画中画）や窓といった視覚装置との関連から、鏡の機能を再検討することにある。

画家の中心的な関心の一つは、「見えるもの」と「見えないもの」の関係であった。画家は晩年のインタビューにおいて、「目に見えるものは、常に他の目に見えるものを隠している」と述べているが、この問題意識は1938年の講演「生命線」まで遡り、多様なかたちで作品群に展開されている。

ただし、画家がいう「見えないもの」とは、思考や感情のようなそれ自体として目に見えないものではない。それはむしろ、「目に見えるもの」によって隠され、見えなくなっている別の「目に見えるもの」である。画家はまた、目に見える世界の背後にある不可視的な本質を特権化する立場を退けており、その探求はあくまで可視的世界の内部において展開される。「見えるもの」が「見えるもの」を隠すという構造こそが、彼の絵画の根本的な主題の一つなのである。

この観点から注目されるのが、遮蔽・透過・反射という異なる機能を担うカンヴァス（画中画）、窓、鏡といった装置を描いた作品群である。なかでも先行研究では、画家自身が「窓の問題」と呼んだ《人間の条件》（1933）を中心として、カンヴァスと窓の関係が論じられてきた。そこでは、本来は遮蔽するはずのカンヴァスが透明な窓のように機能し、逆に透明であるはずの窓が視界を遮るものとして現れるなど、それぞれの装置に固有の機能が攪乱されている。

一方で、鏡については、文学的典拠や肖像表現、アイデンティティの問題などとの関連から個別に論じられ、あるいはカンヴァスや窓と主題的に関連づけられることはあっても、その機能的な連続性は、必ずしも十分には検討されてこなかった。

本発表ではまず、カンヴァスと窓を主題とする作品群を分析し、それぞれの装置が通常担う機能とその攪乱のあり方を確認する。その上で、《不許複製》（1937）および《危険な関係》（油彩 1935／グワッシュ 1936）を取り上げ、絵画において鏡は、通常は見えない対象や視点を、反射を通じて可視化する装置として機能してきたのに対し、マグリットの作品ではその反射機能が攪乱され、「見えるもの」と「見えないもの」の関係が再編されていることを示す。さらに、こうした鏡の機能攪乱が、カンヴァスや窓において見られる機能の反転と同様の論理に基づくものであることを明らかにする。

以上を通じて、本発表は、鏡の作品群を、「見えるもの」と「見えないもの」をめぐるマグリットの探求の中に位置づけ直すことを試みる。これにより、鏡をめぐる諸作品を統一的な観点から捉える可能性を提示したい。

分科会3 西洋美術史④

丘の表象と翻案における場所性——ワイエス《クリスティーナの世界》とマリック『天国の日々』をめぐって

小塚麻優子（一橋大学）

アンドリュー・ワイエス（1917-2009）の《クリスティーナの世界》（1948）に描かれた丘は、画家が夏ごとに通ったメイン州クッシングに実在する場所をモデルとする。一方でこの丘は、アルフレッド・バーによるニューヨーク近代美術館への収蔵や、自由勲章受章をめぐる1960年代の言説を経て、「アメリカ的原風景」を象徴するイメージへと位置づけられてきた。

ワイエスがメイン州を舞台に描いた作品群は、生活圏を地域性ととともに描いた点で、地方主義の文脈で理解された。《クリスティーナの世界》は、この系譜に位置付けられながらも、建国神話的な「丘の上の町」が喚起する上昇・希望・共同体とは対照的である。稜線の彼方へ退く地平と、運動を欠いて地面に沈みゆく身体によって表されるのは、土地への帰属や未来志向性よりもむしろ、停滞や到達・越境不能性である。

この丘は、絵画の複製や二次利用を通じて、国民的感情を担う風景として受容されてきた。エドワード・レルフは『場所の現象学』で、鑑賞者がワイエスの絵画を通じて、メイン州の特定の地域との関わりを現地に赴くことなく経験しうると指摘する。だが表象の既知性を媒介するのは、丘の固有性ではなく「アメリカ的」という枠組みであり、W・J・T・ミッチェルが『風景と権力』で論じたように、風景とは自然を装いつつ国民的イデオロギーを組織化する媒体にほかならない。

絵画における丘の可搬性は、異なるメディアへの翻案において一層明らかになる。ワイエスの絵画はたびたび映画作品によって参照されてきたが、テレンス・マリック（1943-）監督『天国の日々』（1978）では、丘の構造はメイン州という地理的属性に縛られず作用する。撮影監督ネストール・アルメンドロス（1930-1992）は自著『カメラを持った男』で、本作がワイエスらアメリカ絵画から強い影響を受けたと記している。マリックは《クリスティーナの世界》の構図を引きつつ、テキサス・パンハンドルの物語をカナダ・アルバータ州で撮影した。構図が孕む静止性は、映画において、季節や労働、暴力や喪失が同一地平上で回帰する循環的な時間へと展開される。丘のうねりと風になびく麦穂は、物語を前へ推し進めるのではなく人物を同じ場所へと回収し、非推進的な運動へと組織される。メイン州固有の指標が脱色されてもなおこの構造が成立することは、丘の表象が特定の地理的場所への依存から切り離され、新たな場所性を獲得しうることを意味する。

本発表では、絵画と映画の架橋的分析から、丘の翻案可能性が地平や稜線、斜面によって構成される視覚形式の自律性に由来すると示す。原風景性は、土地に内在するのではなく、形式の水準で反復される。「丘」はメイン州の景観から切り離されつつ、翻案により反復的に生成される風景表象であり、《クリスティーナの世界》を起点とする「アメリカ的な丘」の系譜が成立する。

分科会4 音楽学②

ボリス・ド・シュレゼール『バッハ序論』と『私は何者でもない』における「神話的自我」

中津川侑紗（東京大学）

本発表では、ボリス・ド・シュレゼール（1881～1969）が著書『バッハ序論——音楽美学試論』（1947）において音楽作品の意味を論ずるなかで独自に提示した概念「神話的自我（le moi mythique）」が、彼の唯一の小説『私は何者でもない』（1969）によっていかに実現されているかを明らかにする。本発表は二部構成であり、以下の流れで進められる。

第一部では、『バッハ序論』の核となった 1928 年の連載「音楽的実在を求めて」において、音楽作品のもつ自然言語とは異なる意味として提示される「精神的意味（sens spirituel）」の存在は、演奏を通し、直接的直観によって裏付けられると考えられている点に着目する。この連載の約二十年後に発表される『バッハ序論』においても依然として、シュレゼールの探究の対象は「精神的意味」にあるのだが、この意味は具体的イデーとして非時間的に存在し、知覚不能である。したがって、時間の流れのなかで「総合という行為のあいだに精神的意味の呈するひとつの様相」として現れる「心理的内容（contenu psychologique）」を介して到達することができる。その過程を、シュレゼールは神話という物語の冒険に喩え、その冒険の主体を「神話的自我」と呼んだ。それは作者が制作行為に入ることにより生じる美的次元の生命体であると同時に、有機的体系としての音楽作品を統一させるものとしてあった。

第二部では、上記の「神話的自我」の実演として、小説『私は何者でもない』の解釈を試みる。この小説は《ペトルーシュカ》の結末に人形が亡霊となって「作者」を脅かす場面の旋律と共に始まる。男性が綴る日記の形式で書かれ、さらにその日記を綴る小説内の「私」が小説を書きながら思索するという、二重の物語世界が展開される。シュレゼールの小説の内部で小説を書く人間は、みずから書き進める小説の内部に侵入して物語の筋に触れ、最後には小説内の登場人物と同じ名前をもつ小説の外部にいる男女が、その小説を発見し、それを書いた「作者」を創造しようとする。ここに描かれているのは、「神話的自我」によって示された作品と作者の相関関係にほかならない。

シュレゼールが亡くなる年に発表したこの小説が、彼の長年積みあげた思索の延長にあることはむろんすでに指摘されている（Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps*, 2007）。しかしながら、その思想がなぜ小説という形式を要したのかまでは十分に検討されてこなかった。本研究の意義は、『バッハ序論』の「神話的自我」を手掛かりに、思想を物語として実演する作品として『私は何者でもない』を位置づけることにある。

分科会4 音楽学②

受難曲という文化的装置——18世紀ライプツィヒ・ウィーンの台本比較における受難物語の具体化

白川萌子（東京外国語大学）

18世紀初頭に制作された受難曲は、「イエスの受難」という、時代や地域を超えて普遍的な主題を扱うにもかかわらず、内容、様式のいずれにおいても一様ではない。地域ごとの特性はそれ以前の宗教芸術においてもみられるが、とりわけ後期バロック以降、受難曲の台本にも聖書からの引用ではなく、それぞれの文化的言語で書かれた自由詩が定着すると、各地域に特有の宗教理解や価値観、社会的要請が、言語表現からも明示的に現れるようになる。こうした地域的特性は、受難曲の台本の比較を通じて、具体的に検討することができるだろう。従来の研究が個別の作品分析に重点を置いてきたのに対して、本発表は、18世紀初頭の受難曲の台本における地域的差異を、都市ごとの宗教・文化・社会的要因に焦点を合わせ比較し、この時代の受難曲の動向として浮き彫りにすることを目指す。

分析対象として用いるのは、ドイツ・プロテスタント圏のライプツィヒで生み出された J. S. バッハ（1685-1750）の受難曲台本と、宮廷文化とカトリックの理念が交錯するウィーンで制作された A. カルダーラ（1670-1736）の受難曲台本である。これら二つの作品では、いかに受難の教えを共同体の現実在即して具体化し、信仰へと結びつけるかという課題に対して、地域ごとに異なる方法がとられている。すなわち、バッハ作品の台本では、聖書からの直接引用・自由詩・コラールを組み合わせることで、啓蒙主義下のライプツィヒにおける個人の宗教的感情が、ルター派正統神学と教会という地域共同体の中で共有される信仰心へと結び付けられている。一方、カルダーラ作品の台本では、ウィーンに根付く宗教劇の伝統を宮廷オペラ文化のイタリア語によって構成することで、受難物語が帝国の秩序とカトリック国家の正統性を支える思想へと組み込まれている。

本発表では、こうした受難曲の多彩なあり方を、単に作品や作者の個性の表れとして理解するのではなく、それぞれの地域社会が受難物語を自らの宗教的・社会的文脈に即して作り上げた産物として捉え直す。ライプツィヒでは個人の信仰を共同体の信仰へと架橋していたこと、またウィーンにおいては帝国という共同体の理念を支える思想を提示していたことを、各作品のテキストの分析によって検証してゆく。18世紀の受難曲は、受難という主題そのものを提示する音楽作品としてでなく、制作、上演された環境において受容者の意識を各共同体の理念へと統合し、共同体を共同体として機能させる文化的装置としての役目を有していたという新たな視点を提示する。

本発表はグラン＝ギニョル劇における二種の客層に着目し、彼らが恍惚に至る過程を明らかにするものである。関係者の言説分析と同時代の類似事例との比較を通じて、一方は性的快楽を伴い、他方はそれを介さずに、最終的には双方が恍惚へと到達することを示す。そして、グラン＝ギニョル劇の多様な受容を統一的に説明する概念として恍惚を見出す。グラン＝ギニョル劇とは1897年から1962年までパリのグラン＝ギニョル座で上演された演劇、及び同劇場で展開された恐怖演劇というジャンルを指す。同劇場は開設直後から1930年頃にかけて人気を博したが、その後次第に動員数が減少、1962年に閉鎖された。グラン＝ギニョル劇は長らく学術的な研究対象として扱われてこなかったが、演劇研究における身体への関心の高まりを受けて、1990年代以降研究が進展し、近年では自然主義演劇の一分派として演劇史上に位置づけられている。

同劇場の観客の鑑賞態度に関する証言や回想には、上演中に性的な行為に及ぶ観客の存在が度々記録されている。一方で、グラン＝ギニョル座には純粹に恐怖演劇の鑑賞体験を目的とする観光客や家族連れも数多く来場していた。すなわち同劇場には性的快楽を期待する観客と、恐怖体験を目的とする観客という異なる志向を持つ二種の客層が同時に存在していたのだ。しかし従来の研究ではいずれか一方の客層を前提としてグラン＝ギニョル劇の魅力が論じられる傾向にあった。特に後者の観光客らを含む客層については一時的な娯楽目的の「消費者」として軽視されることも多く、双方の存在を認めつつ包括的に論じる研究は乏しい。そこで本発表は両観客層が観劇を通して異なる道筋を辿りつつも、恍惚に収斂したことを明らかにする。

第1に、性的快楽を期待する客層の体験を取り上げる。彼らは身体切断等、グラン＝ギニョル劇の象徴的表象に強く反応したという言説が残っている。本発表では短い上映時間や明瞭な物語構造等、グラン＝ギニョル劇と多くの形式的共通点が指摘されるポルノ映画との比較を通じて、いかなる要素が観客の性的衝動を喚起し、恍惚へと導いたのかを論じる。

第2に、恐怖演劇の鑑賞体験に期待を寄せる客層に着目し、彼らがグラン＝ギニョル座での観劇を通して性的快楽を経由することなく、恍惚を経験した過程を論じる。本発表ではG. バタイユの著書において度々語られる、中国人受刑者の処刑写真を巡る彼自身の体験に纏わる言説と、本章で扱う客層のグラン＝ギニョル座における体験及び言説を重ねて論じ、観客が極限的な恐怖による脱自を経て、恍惚に達したことを明らかにする。

以上の議論を通じて、従来分断して論じられてきた二種の客層を包括的に捉え、彼らが恍惚に至る過程を明らかにする。そしてグラン＝ギニョル劇ひいては商業娯楽空間において現前する恍惚という根源的な魅力を提示する。

分科会5 写真・演劇

シャルル・ネグレとミッション・エリオグラフィック——1850年代フランスにおける建築写真と街路の人々

福田真衣（京都大学）

本発表は、1850年代のフランスで建築写真と街路の人々の記録という二系列の実践を並行して展開した写真家シャルル・ネグレ（Charles Nègre, 1820-1880）を対象に、この二系列の関係と距離を明らかにすることを目的とする。

ネグレはポール・ドラローシュ（Paul Delaroche, 1797-1856）の工房で絵画を学んだのち写真に転じ、1852年夏にミディ地方を旅して写真集 *Le Midi de la France: sites et monuments historiques photographiés* (1854-55) を制作、国家に一部が購入されるに至った。一方、同時期には煙突掃除夫や路上音楽師たちを被写体とする一連の撮影も手がけている。本発表はこれらの実践を、①建築撮影における画面構成 ②被写体の選択の二点から分析する。比較の軸として1851年に国家が組織したミッション・エリオグラフィック（Mission Héliographique）を用いる。同事業にはネグレと同じ工房出身の写真家たちが参加しており、先行研究はネグレをミッションに即し独自の撮影を行ったと位置づける。しかし、その関心はミッションの側にあり、ネグレ写真の詳細な検証は射程外となっている。本発表はこれをネグレの側から作品分析を通じ再検討するものである。

第一に、建築撮影の画面構成を論じる。ミッションの写真家たちは委員会の目的に応じ、構造を克明に伝える正面観・均質な構図を基調とした。ネグレの建築写真はこの枠組みを参照しつつも、想定する読者によって意図的に撮り分けられている。建築家には立面図的な構図、彫刻家には浮彫の細部描写という点でミッション写真に近い一方、画家向けには正面性を排したピクトレスクな光と構図を追求しており、ミッションの不採択例や参加写真家の実験的作品に通じる表現が見て取れる。「細部を犠牲にしてでも建造物の詩的な魅力を優先する」というネグレ自身の言葉は、一つの建築写真実践の中に記録と表現の両極が共存していたことを示している。

第二に、被写体の選択に着目する。ミッションが記録したのはプロスペル・メリメ（Prosper Mérimée, 1803-1870）を中心に選定された175件の歴史的記念物に限られた。これに対しネグレは建造物と並行して街路の人々の日常を撮り続けた。委嘱なしに繰り返した被写体へ向かったという事実は、単なる絵画制作のための素材集めを超え、ネグレが人々の生活をもまた「残すべきもの」として自律的に選び取っていたことを示唆する。国家が石造りの建築群に遺産の範囲を限定した一方、ネグレの視線はその外側へと向かっており、両者の間には「何を保存に値するものと見なすか」という価値判断の根本的な差異がある。

以上の分析が明らかにするのは、ネグレの実践の内部に記録と表現、建造物と民衆の日常という二つの指向が緊張関係をもって共存していたという構造である。この解明は国内において先行研究の少ないネグレ研究に直接資するとともに、1850年代の絵画的教養を共有する写真家たちの実践の中に、後に「ドキュメンタリー写真」と「芸術写真」として展開していく差異の萌芽がすでに胚胎していたことを提示するものである。

10 月 11 日 14:20-16:30

研究発表 2

分科会 1 美学・思想（18 世紀）

分科会 2 美学・思想（近現代）

分科会 3 西洋美術史（15 世紀-17 世紀）

分科会 4 音楽・音響メディア

分科会1 美学・思想（18世紀）

イリュージョン理論における「生動性(Lebhaftigkeit)」概念の検討

島崎千枝（東京大学）

イリュージョン(Illusion/Täuschung)とは芸術作品に際した感覚の錯誤であり、一般には絵画や文学によって表象された対象が実際に現前しているように感じることを指す。18世紀ドイツ美学においてイリュージョン理論を展開した主な論者であるM.メンデルスゾーンは、『諸芸術の主要根本原則について』(1757)において、「大量の徴標を一遍に記憶力の内に連れ戻すことによって、我々に記号よりも記号表示されるものをより生動的に(lebhaft)感覚させる表現を選ぶこと」で、認識が「直観的」となり、「対象は我々の感官に無媒介的であるかのように表象され、魂の下位諸力はしばしば記号を忘れることによって騙され、事象それ自体を見ていると信じる」とイリュージョンのメカニズムを説明している。そのほかにもレッシングは『ラオコオン』(1766)において、詩人が理想とする作品においては「我々の胸に呼び起こす観念を生動的な(lebhaft)ものにして、その観念のあまりの速さのために我々は、対象の真の感覚的印象を感じているような気持ちになり、このイリュージョンの瞬間には、詩人の用いる手段すなわち言葉をもはや意識しなくなる」と述べる。

ここから、以上のイリュージョン理論の双方に用いられていた「生動的(lebhaft)」という状態が、当時のイリュージョン理論にとって重要な位置を占めることが予想される。しかし、18世紀ドイツのイリュージョン理論の先行研究としては Schulte-Sasse (1990) *Aesthetic Illusion in the Eighteenth Century*、M.メンデルスゾーンのそれに詳しいものとしては Anne (2018) *Beautiful Perception and its Object. Mendelssohn's theory of mixed sentiments reconsidered* などがあるが、いずれも生動性には詳しく言及していない。本発表はイリュージョン理論における生動性の概念を検討し、この欠を埋める。

検討するにあたっては、18世紀美学の展開に影響を与えた G.F.マイアー『あらゆる美しい学の基礎』第5節「思考の生動性について」を、M.メンデルスゾーンらのイリュージョン理論の着想源として参照する。マイアーはバウムガルテンに倣って、感性的認識の完全性を構成する6つの要素のうちに「思考の生動性」を挙げている。そこでは生動性は諸徴標が感性的認識の次元で判明性を高めることであると説明されており、M.メンデルスゾーンらの説明と共通する点が見出せる。

以上より、本発表はマイアーの生動性の議論を読み解き、M.メンデルスゾーンらのイリュージョン理論と接続した上で、当概念の精緻化を図る。結論として、生動性とは、イリュージョンが絵画や文学によって表象された対象が実際に現前していると錯覚させる一方で、その現前のあり方は現実には事物を見るのとは異なる質を持っており、むしろ表象された世界独自の生命(Leben)が顕現することが芸術の本性であることを示唆する概念であると主張する。感性論の再興に伴い感覚というテーマへの関心も高まっている昨今、「感覚の錯誤」であるイリュージョンが芸術の本性と見做されたという事実は検討に値するだろう。

ディドロは1767年のサロン評において、「わたし」と神父が風景のなかに入り込み対話するという独特の形式によってヴェルネの風景画を批評した。一般に「ヴェルネ散歩」と呼ばれるこの風景画論は、当時の重要な絵画的動向である「没入」を示す論考として解釈されてきた。これに対して本発表は、同批評に見られる、世界を「いかさまが仕組まれた分子の集まり」にたとえる一節に注目し、これをディドロの世界秩序をめぐる思索の系譜のなかに位置づけ直すことで、「ヴェルネ散歩」に込められた新たな視点を提示する。

ディドロにおける世界秩序の問題は、その哲学的キャリアの初期にまで遡る。ディドロはシャフツベリの自由翻訳などを経て、パスカル『パンセ』の断章形式になった『哲学のパンセ』（1746年）を最初の著作として上梓した。この題名の継承は、単なる断章という著述形式の継承にすぎないと考えられてきたが、唯一「コナダニ（un ciron）」をめぐる一節には、パスカルとの明示的な系譜関係が指摘されてきた。ディドロは、パスカルが自然のなかの無限の極小の例として挙げた「コナダニ」を継承し、極小の存在のうちにも驚異的な秩序が見出されることをもって、神の存在を物理的に証明しようとした。しかし同時に、続く断章では、世界の諸原子が偶然に放出され、無秩序に存在しているとする無神論的立場も提示される。ここには、神の有無、ひいては世界の秩序の根拠をめぐるディドロの逡巡がすでに現れている。

その後『盲人書簡』（1749年）では、ディドロは「世界の驚異」による神の証明を盲人ソンダーソンに否定させ、無神論的立場を表明する。一方、『聾啞者書簡』（1751年）では、世界の分子を書物の文字になぞらえる伝統的比喻を用いながら、詩における音韻の秩序と、それを構成する作者の天才を論じた。ここでディドロは、自然世界における偶然と秩序の問題と並行して、芸術作品における秩序の問題を提起している。本発表は、この二つの秩序論が「ヴェルネ散歩」において交差することを示す。目の前に広がる風景を神の秩序の産物として称賛する神父に対し、ディドロ扮する「わたし」は、この世界がいかなる「意図」にもよらず、ただ「いかさま」と称される「必然的な法」に支配されているにすぎないと反論する。しかしその一方で、ディドロは、ラファエロの絵画が、何の意図も持たずに絵画を生み出す「ラファエロ機械」の製品であったとしても美を感じるのかと問いかける。そして、人は芸術作品を前にすると、そこに作者の「意図」を読み取ろうとし、そこに偉大な意図を見たときに作品の美に驚嘆するのだと説く。ディドロはこの働きを「抗いがたい衝動」と呼ぶ。つまりディドロにおいて、神による秩序が失われた後も、人間はなお秩序を希求する存在であり、その衝動の受け皿として芸術作品が位置づけられることを明らかにする。

本発表は、ゲーテ『色彩論』（1810）を、「極性（Polarität）」の観点から一つの「哲学的人間学」の文献として再解釈し、従来のゲーテ研究には見られない新たな視座を提示することを目的とする。

色彩を光の屈折率という数値的性質に還元するニュートン光学に対し、ゲーテは、光と闇の相互作用、すなわちその中間に生じる現象として色彩を捉えた。我々の眼は、光と闇の極を往還しつつ補色を残像として生成する。すなわち色彩は、自然と人間の共同作業によって生じる「行為と受苦」そのものであり、自然科学が一方的に観察対象にすることや、人間の精神のみで解釈できると考えるのは誤りである。ゲーテの『色彩論』は、自然言語に遍在する多様な二分性ないし「極性」の諸相を、自然科学の枠組みにおける象徴法を利用しながら色彩現象を捉えようとする。つまり、いかなる固定された「極」にも位置せず、常に中間に在する色彩現象を記述する試みである。書簡でも述べられている通り、ゲーテにとって自然の観察は、観察者自身という「人間」の発見と不可分であった。したがって『色彩論』は、現象との対話を通じた人間観と自己理解の記録である。それは、人間と自然を統合するための新たな言語を探求するゲーテ自身の、まさに人間学的な企てであったと言える。

事実『色彩論』はゲーテ個人の人間観を凝縮した著作であると評価されてきた。また理論を構築する「教示篇」から断章的に歴史を記述する「歴史篇」への記述法の揺れですら、18世紀末における人間学的ホーリズムの現れであるとも解釈もされる。つまり、人間と自然を分離しない「全体性」を目指し、二極間を往復しながら経験を記述していく、という人間学の思考形式が『色彩論』そのものに現れている。

しかし、こうした従来研究は『色彩論』の核である「極性」の要素との接続に欠け、「全体性」という静的な構造の指摘に留まっている。具体的な現象において「極性」がいかに働くのかという動的な構造を解明する必要がある。

そこで本発表は、先行研究を引き継ぎつつ、ゲーテが自然の普遍的原理として提示した極性の動態のなかに、20世紀の哲学的人間学に見られる人間の脱中心的な存在様態を見出す。特定の環境に埋没する動物とは異なり、人間は常に自己を客観視しながら世界と関わることをできる存在である。ゲーテが提示した、いかなる極にも安住せず常に対極を求めながらその狭間で現象を生成していく眼の働きは、まさにこの固定された中心を持たない人間の存在様態の記述に他ならない。

ゲーテが色彩論研究における中心的存在である以上、この読み替えは単なる個別研究に留まらない。それは諸々の色彩論の記述そのものを哲学的人間学として読む可能性を拓き、同時に哲学的人間学の探究に対して「色彩」という新たな軸を提供することになる。

分科会2 美学・思想（近現代）

エマヌエーレ・コッチャにおけるイメージの存在論——〈世界規模の双子〉から考える自己同一性

大久保美紀（情報科学芸術大学院大学）

本発表の目的は、E.コッチャの哲学を貫く自己同一性の問題を軸に、そのイメージ論と生命論との連続性を浮き彫りにすることにある。そのため本発表では、アヴェロエス主義についてのコッチャの博士研究および、G.アガンベン感性論を手がかりに、そのイメージ論を再訪する。そこで自己同一性の問題が、双子性という主題においてイメージ論から生命論へ転回する点に注目し、その思想的連続性を明らかにする。

コッチャの哲学は、『植物の生の哲学』（2019）や『メタモルフォーゼの哲学』（2022）に代表される生命論的哲学として国際的に注目されてきたが、その理論的基盤である博士論文 *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*（2005）および、これを発展させた *La vie sensible*（2010）からの思想的展開は十分に検討されていない。さらに、彼が思想的に影響を受けたアガンベン『スタンツェ』（2008）における表象像論との関係も十分に論じられていない。コッチャの美学は、近代的主体が自明化してきた自己同一性を疑い、それに代わるイメージの存在論を説く点で、主体概念の解体と分散を論じる現代思想とは異なる方向から自己同一性を問い直す。

コッチャによれば、イメージは身体と世界のあいだに成立する媒介であり、知覚する主体と対象の区別を曖昧化する共有の現実である（E. Coccia, *La vie sensible*, 第5～11節）。アヴェロエス主義の重要性を再評価し、イメージの潜勢力と共有可能性を説いたアガンベンを引き継ぎながら、コッチャのイメージの存在論は物質的・生物的なレベルへと展開される。表象像は、自己が移動し、複製され、世界の隅々まで引き伸ばされて遍在する契機となる。このようなイメージの存在論は、主体を自己の外部へ開かれた存在として理解する視点を生み、それが後年の生命論へ受け継がれていく。

以上のように、コッチャにおいて、主体は単独的な自己同一性として存在せず、つねに自己の外部へと開かれる。近年の著作において展開される双子論は、この自己同一性の再定位を最も明確に示す主題である。双子とは同一でありながら差異を含み、個性性と共有性が同時に成立する関係である。『家の哲学』（2023）をはじめとする双子性についての議論が示唆する、病理的なまでに自己イメージが延長される感覚、すなわち〈世界規模の双子〉という感覚は、自身が双子であるという経験に根ざしており、アヴェロエス主義的な魂の移動の変奏であると同時に、新プラトン主義的な知性論と理解できる。本発表は、このようなコッチャの主体をめぐる議論の先に、イメージの存在論が生命論的へと展開する過程を見出し、それが翻って現代における主体概念の問いの立て方そのものを変える可能性を示唆する。

分科会2 美学・思想（近現代）

L.クラーク哲学におけるイメージの類似性——魂と精神の媒介をめぐる

今橋勇介（東京大学）

本発表では、L.クラークのイメージ論における「類似性（Ähnlichkeit）」概念の役割を考察する。彼は、「精神（Geist）」と「魂／生（Seele）」を峻別し、精神によって把握される「物（Ding）」よりも、魂によって体験される「イメージ（Bild）」に真正な現実性を認めた思想家として知られる。しかしその思想は従来、偏狭な二元論として批判されてきた。それに対し本発表はイメージ論に着目することで、クラーク哲学の核心を、感性的な「魂」と知性的な「精神」とを媒介する構造を捉えようとした点に見出す。

クラークにおいてイメージとは、単なる視覚的表象ではなく、自己形成的で印象的な力である。たとえば黄昏のような現象は、昼から夜への単なる移行期間ではなく、独特の雰囲気や調子を伴った印象として経験される。こうした黄昏の固有性は、対象のもつ客観的な属性ではなく、その場において特有の仕方で見られる印象である。こうした印象をもたらし力こそ、クラーク哲学においてイメージと呼ばれるものである。人はこのイメージの力に触発されつつ、その印象を受容する。

イメージの力を魂が受容する際、決定的な役割を果たすのが「類似性」である。クラークにおける類似性とは、共通に見出される属性ではない。むしろ個物が確定される前に体験される、印象的なイメージと魂の共鳴関係を意味する。ゲーテの言葉「眼が太陽のようでなかったら、どうしてわれわれは光を見ることができるだろうか」を引きつつ、クラークは「見る働き」と「光の働き」との類似性を、作用者を受容者の共鳴関係として述べている。そのうえで、イメージを見出す点に、本能によって方向づけられた動物的生とは違う人間の生の特質を見出している。

本発表の独自性は、この類似性概念を手がかりとし、クラーク哲学のうちに「魂」と「精神」の接続可能性を読み直す点にある。人間は感性的な魂の次元から、概念を操る精神の次元へと一足飛びに発達するのではない。むしろ魂そのものの内部に、環境に触発されつつもそこから距離をとるイメージとの関係があるとクラークは考える。たしかに、クラーク哲学を再評価した H.シュミッツは、クラークにおける身体性の欠如を批判し、状況に巻き込まれつつも状況から一定の距離をとる「身体」の働きを論じた（H.Schmitz „Leib und Gefühl“）。しかしクラークもまたそうした距離化の構造を魂のうちに見出していたのではないか。そしてその構造をイメージと魂の共鳴関係である類似性のうちに、読み取ることができるはずである。よって本発表では、クラークのイメージ論のうちに、魂と精神を接続する構造を、類似性概念を手掛かりとして見出すことを試みる。

分科会2 美学・思想（近現代）

ひとつの大量生産品をめぐる経験——集合的本質とハイパーオブジェクト概念を手がかりに

前田英里佳（明治大学）

通販で電卓を注文し、数日後に届いたものを使い始めるという場面を想定したい。届いた電卓は、私が持っている個別の物として使用されるようになる。しかしそれは同時に、同じ製品として扱われる多数の物のうちの一台でもあり、他の個体が届く可能性もあった。生活の中で関わる物の多くが大量生産品であるような状況においても、私たちは個々の物に親しみを感ずることがある。一方で、ある物が大量生産品だと知っていることはその物と関わる経験から切り離せないものであり、親しみのあり方にも関係するのではないか。本発表の目的は、個別の大量生産品と関わる際の経験において、それが同じ製品全体のうちのひとつであることがどのように物への親しみに影響するのかを検討することである。

サイモン・エヴニンは職人がひとつずつ作った物と大量生産品の存在論的な違いを論じている（Simon Evnine, "Mass Production", *The Nature of Ordinary Objects*）。エヴニンによれば、人工物の同一性を規定するのは制作行為である。ひとつずつ作られた物は、それぞれの制作行為に由来する個別的本質をもつ。一方、ひとつの制作行為が複数の物が作り出す大量生産品は、ロット全体で「集合的本質（collective essence）」を共有している。この集合的本質という概念は、ひとつの大量生産品が個別の物としてあるだけでなく、同じ製品として扱われる多数の物のうちに位置づけられることを示している。

この点を踏まえ、本発表では集合的本質を共有する大量生産品がもたらす感覚を、ティモシー・モートンの「ハイパーオブジェクト」概念、特に「非局所性」と関連づけて論じる。ハイパーオブジェクトは、「人間に比べて時間的・空間的に広範囲に分布しているもの」を指す（Timothy Morton, *Hyperobjects*）。その特性のひとつとされる非局所性は、例えば石油それ自体ではなくその滴や油膜を見ることしかできないように、個別的なものを通じてしかハイパーオブジェクトを知覚できないことを示す。大量生産品もまた、日常的には目の前のひとつの物として現れながら、それと区別がつかない多数の物が広く分散して存在する。この広がり の総体は直接把握できないが、目の前のひとつの物はそれに接続しているものとして知覚されるのではないか。

このように本発表では、エヴニンの議論に基づき集合的本質を共有するものとして大量生産品を位置づけたうえで、同じ製品の総体をハイパーオブジェクト論における「非局所性」から考察し、その時間的・空間的広がりについて検討する。これらの議論を通じて、大量生産品が日常的に慣れ親しんだ物でありながら、把握しきれない全体へと開かれた「奇妙な他者（strange stranger）」（モートン）としても経験されうることを示す。

分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）

ペーテル・パウル・ルーベンス《ルーベンスと友人たち》——ネオ・ストア主義における死と友情

小笠原美果（ゲント大学）

本発表では、17世紀フランドル画家ペーテル・パウル・ルーベンス作、ヴァルラフ＝リヒャルト美術館蔵《ルーベンスと友人たち》を取り上げる。本作は、ルーベンス以外の描かれた人物の同定をめぐって長く議論されてきた。本研究の目的は、描かれた人物の再検討、制作年代の見直し、ならびに従来の表題から導かれてきた主題解釈を修正することにある。

方法として、《ルーベンスと友人たち》を《四人の哲学者》との比較を通して検討する。両作品は、当時のネーデルラントでは類例の少ない「友人たちとともにある自画像」という集団肖像画の形式をとり、その成立にはイタリア芸術の受容が関与していたと考えられる。考察対象として、イタリア絵画、古代ローマの遺跡や石棺、リプシウスからフィリップ・ルーベンス宛の書簡を分析するとともに、リプシウスの『オペラ・オムニア』およびセネカ、キケロの著作を参照し、ネオ・ストア主義思想との関係を検証する。

その結果、《ルーベンスと友人たち》制作当時、ルーベンスはゴンザーガ家の宮廷画家としてイタリアに滞在し、マンテーニャによる《出会い》および《聖母のお眠り》の影響を受けていたことが明らかとなった。《聖母のお眠り》に描かれた胸に手を当てる聖人と同じ身振りを示すルーベンスの自画像には、死者への悲しみが表現されていると考えられる。《四人の哲学者》にも死との結びつきが認められ、両作品はいずれもネオ・ストア主義者たちの集いを表す作品として理解できる。その根底には、時空や死を超えて存続する賢者たちの友情という理念がある。

以上を踏まえると、《ルーベンスと友人たち》は、ルーベンスが創出した観念的空間に友人たちを集わせた集団肖像画と解釈できる。それゆえ《マントヴァにおけるルーベンスと友人たち》という表題は再考を要し、画中にマントヴァを訪れていない人物や故人が含まれていても矛盾はない。制作時期は1604年1月31日以降、リプシウスの死去前後に限定され、未同定の三人はイタリア滞在経験を有する同郷人であった可能性が高い。本作は、「集団肖像画の中の自画像」という特異な形式を通して、若きルーベンスのイタリア芸術の受容とネオ・ストア主義への傾倒を示す作品として新たに位置づけられる。

分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）

ルネサンス彫刻のマテリアリティ——フィレンツェ公共彫刻における素材・空間・身体的経験

新倉慎右（大阪大谷大学）

本発表は、ルネサンスのフィレンツェを中心とした公共彫刻における素材を、単なる造形上の媒体ではなく、鑑賞者の感覚経験を媒介し、作品の社会的意味の形成に参与する能動的要素として再検討する。従来のルネサンス彫刻研究は様式分析や図像解釈、また彫像が有する機能や受容の問題に重点を置いてきたが、近年のマテリアリティ研究や感覚史研究は、芸術作品が視覚のみならず触覚的想像や身体感覚を含む多感覚的経験の中で理解されるべきことを明らかにしている（François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*）。中世においては木材の象徴性が表現内容と密接に関連していたように（Christiana Nelson, “Carving life: the meaning of wood in early modern European sculpture”）、素材と意味は本来不可分であった。ルネサンスにおいても、フィレンツェ大聖堂に設置されたドナテッロの《ヨシュア》がテラコッタ製でありながら白く塗装されたのは、作品の意味機能上、大理石を模するのが重要であったことを示している。このような近年の研究動向を踏まえ、本発表ではシニョリーア広場の彫刻群を主たる事例として、素材と感覚経験、社会的意味の相互作用を検討する。

大理石で制作されたミケランジェロの《ダヴィデ》やブロンズによるチェッリーニの《ペルセウス》など、シニョリーア広場は観者が同一空間内で異なる素材の感覚的效果を比較しうる稀有な場所である。発表ではまず、それぞれの作品が、市民社会における経済性や素材に対する価値観と相互浸透しながら、観者の視覚だけでなく、ときには直接・間接的な触覚に訴えながら最大限の訴求力を発揮するように制作されたと考えられる点を指摘する。たとえば《ダヴィデ》の大理石表面の白い輝きが作品に与える生气や、《ペルセウス》の堅固で精緻な金属表面に付随する厳格な威圧感などが、両作品に対照的な感覚的效果をもたらしており、この広場に並ぶ彫像群における素材の物理的特性が、彫刻家の表現とは別の次元で意味を生成しているのである。さらに、先行研究が個別の作品や素材への言及に留まるのに対し、本発表は広場内の作品配置や、観者の視線・身体の移動といった空間性や身体性という問題を彫刻の素材という観点と併せて検討する。それによって、制作側および社会における素材の価値の優劣という静的評価軸を超え、観者の身体的経験の中で素材が動的に意味を生成する解釈の枠組みを提示する。

彫刻作品の素材は、単に依頼主や彫刻家の好みを反映する受動的媒体ではなく、むしろその作品が何を表しているかという意味内容の生成に積極的に参与する主体として捉えなければならない。本発表では以上の検討により、素材・感覚・社会的機能の相互作用を体系的に明らかにし、視覚中心的な従来の記述を超えて、彫刻作品を観者の多感覚的経験の中で意味が立ち現れる場として再定義することを目指す。この視座は、彫刻に限らず公共空間に置かれた他の美術形式の感覚的受容を考察する上でも応用可能な方法論を提供しうるだろう。

本発表は諸事情により、取り止めとなりました。

20世紀後半以降の現代美術においては剥製を用いた作品が数多く出現している。各作家により制作動機や作品に示される意図は異なるが、先行研究では素材の持つ強度から生命／死の表象および倫理的な側面からの考察があるものの（Petra Lange-Berndt 2009 および Giovanni Aloï 2018 等）、剥製そのものが有する歴史的・文化的機能をふまえた議論は十分とは言えない。そこで本発表では剥製の「機能変容」に着目し、「展示する／飾る」という文化に内在する美学的構造を手がかりとして、現代美術における剥製作品を読み直すことを目的とする。それにより剥製を素材ではなく歴史的・文化的対象として捉えることによって、現代美術における剥製作品を新たな視点から理解することが可能になる。

そのための分析的基盤として、剥製の文化的機能が形成された時代すなわち 16～17 世紀の Wunderkammer における剥製のあり方を参照する。当時の剥製は近代自然科学の標本ではなく、驚異、収集、権威、装飾（展示）など複数の文化的機能を担う存在であった。その後、18 世紀以降の博物学の発展に伴い、剥製は自然史標本としての機能へと再編される。本発表では、この歴史的な機能変容を、現代美術を分析するための視座として位置づける。

具体的には剥製を用いた現代美術作品の中から、事例としてマウリツィオ・カテランおよびホアン・ヨン・ピンの剥製美術作品を取り上げる。カテランは剥製をファウンド・オブジェとして作品化する。とりわけ、生きている動物だと見紛うがごとく展示する手法は鑑賞者に強烈なインパクトを与え、現実と虚構、生と死の境界を揺さぶり、驚異と違和感を喚起する。一方、ホアン・ヨン・ピンも剥製を用いた作品を数多く発表してきた。なかでも剥製を歴史的・文化的文脈を帯びた対象として解釈した作品は、剥製自体が持つ機能を変容、組み替えた事例として意味を持つ。自然史博物館の標本展示に着想を得た作品は、剥製が学術的標本の機能を超え、歴史の再考を促す現代美術として立ち現れる。両者はいずれも剥製を用いるが、その目的は異なる。カテランは剥製の身体性を利用して驚異や違和感を喚起する一方、ホアン・ヨン・ピンは自然史標本という歴史的な文脈を引用することで、剥製に内在する文化的記憶を再構成する。両者を比較することで、現代美術において剥製が近世以来の文化的機能を継承しつつ、展示空間のなかで再編・変容している過程を明らかにする。

本発表でいう「機能の変容」とは剥製の用途の変化ではなく、「展示され、鑑賞される対象」として剥製が担ってきた文化的役割の変容を意味する。剥製を生命と死の象徴としてのみ理解するのではなく、近世以来の「驚異」から「知」へ、そして「批評と再考」へと促す継承・変容する文化的メディアとして位置づけ、現代美術における剥製作品を歴史的連続性のなかから再解釈し、美術史的観点から考察する。

本発表では、社会的に批判された楽器がいかなる方法で価値づけられ受容されるのかという問題を、1965年ごろの日本におけるエレクトリック・ギターのメーカーの試みを対象に考察してみたい。

日本では、1965年ごろにエレクトリック・ギターの流行、いわゆる「エレキ・ブーム」が起きたとされる。しかし、そのブームは肯定的な側面だけでなく、エレクトリック・ギターという楽器に対する様々な側面からの批判をも巻き起こした。その批判の中には、例えばエレクトリック・ギターの音色や音量の大きさに対する批判、さらに青少年の非行に結びつくという反社会性と結びつける論調から、その演奏を禁止する自治体であらわれた事例も存在する。

このような批判を巻き起こしたエレクトリック・ギターという楽器が、その後どのように日本で受容されていったかについてポピュラー音楽研究においては、例えばアイドル的な魅力を通じて人気を博した「グループ・サウンズ」について論じた周東美材の研究のように、音楽スタイルやジャンルを通じて間接的に論じる先行研究が存在する（周東美材『「未熟さ」の系譜—宝塚からジャニーズまで—』）。

しかし、本発表では、音楽スタイルではなく、楽器の売り手である楽器メーカーの活動に注目したい。なぜなら、「エレキ・ブーム」は楽曲の流行のみならず、エレクトリック・ギターという楽器自体の販売拡大を伴う現象でもあったからである。音楽学においては、洋楽器の日本における受容を、楽器の売り手や作り手に着目して論じる研究が、例えばピアノや電子楽器などを対象に行われている。本発表ではその楽器受容研究の視点を、エレクトリック・ギターへ拡張することを試みる。

そこで、本発表では、当時の日本のエレクトリック・ギター・メーカーの広告や記事における言説を分析することで、メーカーがエレクトリック・ギターに向けられた批判にいかに対応し、付与された否定的なイメージを克服しようとしたのかを考察する。

その際、本発表において注目するのが、当時のメーカーの言説において、しばしば、エレクトリック・ギターを「健全さ」のような価値と結びつけようとするものが見られることである。その具体的な試みには、アマチュア向けのコンクールや教育活動、さらには、エレクトリック・ギターで演奏できる「健全な曲目」を作るといった試みもみられる。つまり、社会的な無害性のような観念が、日本のエレクトリック・ギターのメーカーの戦略の一つとして位置付けられていたことがうかがえる。

本発表では、エレクトリック・ギターのメーカーが打ち出した「健全さ」の内実とその位置付けを分析することで、楽器の作り手、売り手がいかにその楽器を社会的に価値付けしようとしたのかという試みの一端を明らかにする。その分析を通じて、楽器や音楽に対する価値判断が、いかにして社会的に形成されるかを考察したい。

本発表の目的は、広島で被爆したピアノ（以後、「被爆ピアノ」と呼称）が国内外で盛んに演奏されている現象に着目し、その実践活動から浮かび上がった「擬人化」の行為を、アルフレッド・ジェルのエージェンシーの概念（Alfred Gell, *Arts and Agency*）から捉え直すことにより、これらの楽器がさまざまな音楽行為を誘発するパフォーマティブな戦争遺物である点を明らかにすることである。

被爆ピアノについては公式な定義はないものの、この楽器の修理と活用を積極的に進めている矢川ピアノ工房の「爆心地から半径3キロ以内にあったもの」という定義が妥当性をもつ。これらを修復し活用する動きが活発化するのは2000年代以降だが、被爆したピアノが被爆遺物として広島平和記念資料館に最初に寄贈されたのは1961年であること、また「被爆ピアノ」という名称が最初に付されたと見られるのは1982年であったことを、筆者はこれまでの研究報告で指摘している。

ただし、被爆ピアノが注目され始めたのはこの四半世紀のことであり、本格的な学術調査・研究はまだ極めて少ない。よって筆者は、被爆ピアノを使ったさまざまな実践活動や表象作品の分析を通してその特徴を抽出するとともに、ニコラス・ソーンドースが着目した「塹壕芸術 Trench Art」（Nicholas. J.Saunders, *Trench Art*. 以後、「トレンチ・アート」と呼称）の概念をもとに戦争遺物としての属性と特異性を導き出したい。ソーンドースによれば、トレンチ・アートは、第一次世界大戦跡の遺物から製作された工芸品・美術品のことで、戦争の記憶を有するものとして観賞されてきた。この戦争記憶を担う「物」を観賞の対象として客体化する点は被爆ピアノにも共通する。一方で、両者の大きな相違点として、被爆ピアノを扱った活動では、楽器をあたかも戦争体験者や記憶の証言者であるかのように語る「擬人化」がみられること、また「演奏」という実践を通じて、客体的存在を超え音楽行為を引き出すものとして経験されることが挙げられる。本論では、これらの点を被爆ピアノ固有の特徴として提示する。

さらに、被爆ピアノの特性をより明確にするべく、「擬人化」を象徴化行為の一つに留まらせるのではなく、ジェルが提唱したエージェンシー（人や行為に働きかける作用）が被爆ピアノに付与される過程として捉え直す。このような視点から解釈することで、被爆ピアノが単なる展示対象としての役割を超え、人々の行為を誘発する力を帯びた存在として理解できることを示す。そのことにより、博物館に展示されている被爆ピアノの意義や戦争遺物の展示のあり方を再考するとともに、楽器の保存と活用をめぐる近年の議論にも新たな視座を提供したい。

音楽のデジタル化以降、アナログ録音がデジタル録音よりも「本物」であるという議論が繰り返し行われてきた。本発表では、こうしたアナログ録音の美的な価値を、記号論的特徴によって説明したエリック・ローゼンビューラーとジョン・ダラム・ピーターズの議論を検討し、両者が論じた録音術(phonography)の捉え直しを試みる。具体的には、人間/非人間アクターの布置に注目するアクターネットワーク理論(ANT)を援用し、ダイレクトカッティング(以下 DC)を事例とすることで、技術の記号論的特徴とその価値の結びつきが構築される過程を明らかにする。

ローゼンビューラーとピーターズは、デジタル録音が規格に基づくシンボルであり、振動を物理的に記録するアナログ録音はインデックスであると論じた。そして、記録された音と「オリジナル」の音が物理的な因果の連鎖によって結びつく録音術、すなわちアナログ録音においてのみ、「忠実性(fidelity)」をはじめとする価値が可能になるという(E. Rothenbuhler & J. D. Peters, 1997, “Defining phonography: An experiment in theory”。

両者の議論は、録音再生技術の価値が愛好家の実践に支えられていることを認めつつ、最終的にその価値をインデックス性という根源的な特徴によって基礎づける。しかし、技術の記号論的特徴と美的な価値の結びつきは本質的なものではない。これに対して本発表では、アナログ/デジタルをめぐる記号論的特徴とその価値との結びつきそのものの構築を、技術・製作者・使用者といった人間/非人間アクターを追跡することで記述する。

具体的な事例として、音を直接ディスクに刻む DC という技術に注目し、そのオーディオ雑誌における位置づけを検討する。1970 年代には DC は技術者たちによって、磁気テープを介さない優れた技術として扱われ、デジタル録音と同一のネットワークに位置していた。その後、1980 年代以降には CD の普及やレコード会社、愛好家をめぐる布置の再編により、DC は音を直接刻むものとして、デジタル録音と本質的に異なる「スーパーアナログ」というネットワークへ再配置されていく。インデックス性と「本物らしさ」の結びつきは、この再配置においてはじめて現れる。

以上のように、インデックス性の典型例である DC を通して、その記号論的特徴と価値との結びつきが歴史的に構築されたことが明らかになる。ローゼンビューラーとピーターズが取り上げたアナログ録音の美的な価値づけは、このような布置の効果にほかならない。本発表は、この結びつきを構築の過程に立ち返って記述することで、録音再生技術をめぐる美的な価値が、いかにして自明のものとなったのかを問うものである。

10月11日 14:20-16:30

特別分科会 AI とキュレーション

本分科会は、生成 AI の登場によって、キュレーションという実践および概念がどのように変化しつつあるのかを、美学・芸術学・メディア文化・制作の観点から検討することを通じて、AI 時代におけるキュレーションの再定義を試みる。

近年、生成 AI は「創造性」や「作者性」をめぐる文脈で語られることが多い。しかし本分科会では、AI を単なるクリエイターとしてではなく、むしろ情報やイメージを選択し、配置し、価値づけるキュレーション的装置として捉え直す視点を提示したい。検索エンジンから生成 AI への移行は、単なる技術革新ではなく、情報環境そのものの変化であり、それはキュレーション概念の拡張とも深く関わっている。

また、現代の芸術実践においては、制作とキュレーションの境界が曖昧になりつつある。作品を生み出すことは、既存のイメージ、情報、メディア、身体、環境を選択し、組み合わせ、再配置する行為でもある。また、漫画におけるコマ割りや視線誘導、構図の設計なども、単なる「創作」ではなく、イメージや情報を選択・配置するキュレーション的行為として捉えることができるだろう。この意味で、キュレーションは展示空間に限定されるものではなく、広く文化的・メディア的な操作として考えることができる。

さらに現代アートのキュレーションにおいては、作品単体の意味解釈よりも、人・モノ・情報・制度・環境の関係性をどのように設計するかが重要な課題となっている。このようなエコロジカルなキュレーションの展開は、ネットワークやデータ分布を処理する生成 AI の構造とも一定の共通性を持っている。こうした問題意識を共有しながら、AI 時代のキュレーションのあり方について議論したい。

発表：古川真宏（関西学院大学）

飯沼洋子（立命館大学）

迎山和司（立命館大学）

本発表は、「AI とキュレーション」というテーマの歴史的・社会的・美学的文脈を辿りながら、AI による選択・配置・価値づけの自動化が、人間の美的判断と美的紐帯に何をもたらすのかを考察する。

20 世紀末以降、美術の分野におけるキュレーションは、個々の作品を選んで配置する技術というよりも、人、モノ、情報、制度、環境の関係を編成し、一時的な公共圏を形成する行為として捉え直されてきた。この動向は、アーティストとキュレーターの境界が曖昧になりつつある状況と相まって、2010 年前後に「キュラトリアル・ターン」と呼ばれるようになった。

だが、このキュラトリアル・ターンは、それとほぼ同時期に一般社会でも「キュレーション」が流行語となったことと無関係ではない。情報化社会において、既存の情報を選択・配置・価値づけること自体が創造的行為とみなされるようになったのである。美術におけるキュラトリアル・ターンと、一般社会におけるキュレーション・ブームは、異なる文脈に属しながらも、選択と関係づけそのものを創造的行為として捉える点で同型的である。

さらに現在、このような広義のキュレーションは急速に自動化されつつある。生成 AI は、以上のように人間の創造性と結びつけられた情報の収集、分類、選択、配置、提示の多くを代行できるようになった。このとき問われるべきなのは、AI にキュレーションが可能か、AI は創造的かということだけではない。キュレーションがいかなる人間相互の関係を前提としてきたのか、そしてその関係まで自動化できるのかが問題となる。

この問いを考えるため、本発表ではカントの「共通感覚」に注目する。カントの趣味判断は、個人的な感情に基づきながら、他者にも同意を求めるという構造をもつ。その伝達可能性を支える共通感覚は、実際に共有されている好みや多数者の平均ではなく、自らの判断が他者にも伝達可能であるという前提である。ハンナ・アーレントはこれを公共的・政治的判断の条件として読み替えた。また、テリー・イーグルトンの議論が示すように、美的なものは人々を結びつける社会的紐帯となる一方、感情や身体を通じて自発的な同意を組織する統治の装置ともなりうる。

AI は、利用者の嗜好を予測し、それに適合する対象を提示できる。しかし、「あなたはこれを好むだろう」という予測は、「私はこれを価値あるものと判断するが、あなたはどうか」と他者に呼びかける美的判断とは異なる。したがって、AI による嗜好の予測は、共通感覚の代替とはならない。しかし、共通感覚が行使される感性的環境は、すでに AI によって編成されつつある。AI 時代のキュレーションに求められるのは、機械による選択を人間が単に選び直すことではなく、生成や推薦を支える基準と仕組み、そしてその結果自体を他者の判断に開くこと、すなわち「キュレーションをキュレーションすること」ではないか。

《存在しなかった都市》における人間と機械の共同生成

飯沼洋子（立命館大学）

本発表では、グレゴリー・シャトンスキーのアートプロジェクト《存在しなかった都市 (La ville qui n'existait pas)》(2023–2026) を対象に、AI を介した人間と機械の共同生成がいかに成立しているのかを考察する。その理論的枠組みとして、久保明教による〈機械カニバリズム〉を導入し、相互作用を通じて変容する人間と AI の関係性から、芸術制作とキュレーションのあり方を再考する。

久保は、エドゥアルド・ヴィヴェイロス・デ・カストロのカニバリズム論を参照し、人間が他者の視点から自己を捉え直すことで、自らも変容していく過程を〈機械カニバリズム〉として論じている。人間は機械との関係を通じて自らの認識や行為を変化させるが、機械もまた人間との関係のなかで新たな用途や意味を獲得する。こうした相互変容の過程は、AI を用いた芸術制作においても見出すことができる。この観点から、本発表では《存在しなかった都市》における AI の役割に注目する。このプロジェクトは北フランスの港湾都市ル・アーヴルを舞台とし、同市のデジタル歴史遺産ライブラリに収蔵された約 14,500 点の写真アーカイブを AI に学習させ、「可能な都市」を生成するプロジェクトである。それは 20 世紀の都市再建の象徴である現在の姿とは異なり、第二次世界大戦で廃墟化する以前の「かつてどのようなものになり得たのか」といった都市の可能性を示すものである。生成された都市像は、壁画、ポストカード、彫刻、映像、展覧会、住民の声をを用いた作品など、さまざまな形態へと具現化され、現実の都市空間へと介入していく。ここで重要なのは、AI が単に作品を生成する道具ではないことである。アーカイブが AI によって再構成され、生成されたイメージをシャトンスキーが選択・編集・配置し、さらに住民がそれを経験することで、AI による新たな都市像は都市の記憶のなかへと再び取り込まれていく。すなわち《存在しなかった都市》では、アーカイブ・AI・アーティスト・都市・住民のあいだを循環する生成・選択・編集・配置・経験のプロセスそのものが、プロジェクトを形成している。この構造において人間と AI の関係は、シャトンスキーがダンスにおける二人のステップと表現している通り、互いに応答しあう関係にある。また想像する都市像においては、何が人間から生まれたもので、何が機械から生まれたものなのかが不分明であるというシャトンスキーの言説からも両者の共生成的な関係が示されている。このような人間と機械の相互作用と変容こそが〈機械カニバリズム〉として捉えられる共同生成の場であると言える。

以上の考察を通して、《存在しなかった都市》では AI は単なる道具でも人間に代わる創造する主体でもなく、人間の芸術における選択・配置・価値づけという行為そのものを変容させる他者として機能している。こうした共同生成の構造から、AI 時代における芸術制作とキュレーションの新たな可能性を考察する。

私は 2000 年から、絵を描く人工知能をつくり続けている。目的は作品をつくることそのものではなく、つくる過程を通してヒトの認知を理解することにある。既存の作品を分析し、法則を見出し、アルゴリズムとして実装して生成し、結果を考察する。この手法を Analysis and Synthesis（分析と生成）と呼ぶ。

この手法でマンガを描く人工知能を制作してきた。台本のセリフから表情を判定する。同じ「ばかやろう！」でも、「本当に腹が立つ」が前につけば怒りになり、「心配かけやがって」が前につけば笑いになる。決まった表情から、既存作品の統計にもとづいて妥当な手振りを決める。コマワリは既存のマンガのコマを抽象表現として蓄えたデータベースから復元し、各コマの構図は映画のショット理論に従って決める。長く残された課題は会話の生成であった。そして生成 AI の登場によって、その部分も実装できた。現在、四コママンガの完全自動生成は完成している。

つまり、選択と配置は機械の上で完結した。本分科会の主題に引きつけて言えば、キュレーションに相当する作業は自動化されたと言ってよい。実装した本人として、これを否定するつもりはない。

しかし、おもしろくない。本発表はここから始めたい。

これは技術が未完成だという話ではない。完成したうえで残ったのである。だから性能が上がれば解決するという類の問題ではない。では、おもしろさとは何か。作り手の側から見れば、読者にこう感じてほしいという「欲求」である。読者の側から見れば、それに応じて起こる「感情」である。おもしろさは作品の内部にあるのではなく、両者のあいだに立ち上がる。記号的な絵が意味をもつのは、見る側が知識によってそれを補完するからであり、おもしろさもまた読者の側で起こる出来事である。だから既存の作品をいくら分析しても取り出せない。分析と生成という私の手法が、そこでは空を切る。

キュレーションが選択・配置・価値づけであるとすれば、人工知能は前の二つを引き受けた。残ったのは価値づけであり、それは結局、誰かがおもしろいと思うことの別名ではないか。絵画は文字になりそこねた言語であり、文字が捨てた特性、すなわち感情を喚起する力を残している。おもしろさはその側にある。

発表では、実際に動くシステムと、そこから出力された四コママンガを提示する。おもしろくないものを見ていただくことが、この論点のいちばん具体的な提示になると考えている。

10 月 11 日 16:40-18:05

研究発表 3

分科会 1 現代アートの諸相

分科会 2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

分科会 3 日本近代美術・工芸

分科会 4 日本建築・デザイン

分科会1 現代アートの諸相

アートフェアの制度的機能と鑑賞体験——オルタナティブな実践をめぐって

野村敦子（無所属）

一般に 1967 年のアート・ケルンの創設を契機とされる国際的コンテンポラリー・アート・フェア（以下、アートフェア）は、1990 年代のグローバリズムの加速や 2000 年代の富裕層の増加を背景として発展し、現在では世界各地で年間を通じて開催されている。今日のアートフェアは単なる作品売買の場にとどまらず、多様な美術関係者が集うネットワーク形成の場であり、アーティストとその作品の評価を形成する制度的機能も果たしている。その一方で、近年では頻繁な移動を前提とする「アートフェア・サーキット」に対する疲労や、現代美術作品がグローバル市場向けの高額商品として流通していること、アートフェアがそうした商業化・金融化を促進していることも指摘されており、既存のアートフェアシステムの持続可能性が問われている。

こうした状況を踏まえ、本研究ではアートフェアを個別事例としてではなく国際的に共有され確立しているモデルとして観察し、その役割と限界を先行研究を通して考察する。その上で、近年各地で試みられている二種類の実践的活動に注目する。一つは「オルタナティブなアートフェア」であり、既存のフェア形式を維持しながら規模・キュレーション・ビジネスモデルを刷新しようとする試みである。もう一つは「アートフェアに対するオルタナティブ」であり、フェアという形式そのものを離れ、ギャラリーや非商業空間での展示・交流へと重心を移す試みである。本研究では、これらの実践について、公開資料や関係者への聞き取り調査等をもとに、どのような問題意識のもとにそれらが開始され、いかに既存モデルを乗り越えようとしているのか、またその過程でどのような展示・鑑賞・交流のあり方が構想されているのかを分析する。

本発表では、これらのオルタナティブな実践は単なる既存モデルの代替ではなく、アートフェアにおける鑑賞体験の再構成を試みる動きとして位置づける。具体的には、アートフェアの過剰な商業化や巨大化への抵抗、キュレーションの導入、さらには観客をブース回遊型の鑑賞からより持続的で対話的な作品との関わりへと導こうとする試みなどを取り上げ、それらに共通する思想的背景を明らかにする。また、アートフェアにおける鑑賞体験が商業的文脈と不可分に結びついているがゆえに生じる固有の緊張、すなわち消費欲求とも交錯する鑑賞態度や、ギャラリストやアーティストとの直接的な交流がもたらす経験の特質に着目し、この環境こそが別の文化体験の発展可能性を開くという解釈を提示する。以上を通じて、近年のオルタナティブな実践群は、アートフェアの制度的課題への応答であるだけでなく、作品・観客・ギャラリスト・アーティストの関係性を再編し、新たな文化体験の可能性を模索する試みとして捉えうることを示す。

分科会1 現代アートの諸相

ジュエリー展「L'Étrangère（異邦人）」は移住の物語をどう伝えたか

梁淑堯（名古屋大学）

紛争等に伴う移住には多くの問題がある。例えば移住者は、言葉の問題やトラウマからうまく語ることができず周囲から見えにくいとされる（Barua & Maheshwari, "The Interplay Between Migration and Self-identity"）。そこで、身に着け持ち運べるジュエリーが、他者の目を引き、装着者のアイデンティティを伝える点で注目されてきた（RedMarks, "Journey Through the Rabbit Hole of Migration"）。しかし展示の場合、ジュエリーだけで移住者の物語（移住に伴う種々の経験）を語るのは難しい。そこで問われるべきは、ジュエリーを用いた展示が移住者の物語を伝えるために、いかなる展示形式を採用すべきかである。

この問いに答える手始めとして、ジュエリー作家でありキュレーターであり移住者でもあるエレナ・カルピロヴァが移住先の仮住まい（アパート）を会場として企画した展示プロジェクト「異邦人」（2024）を取り上げ、文献（Karpilova, "A Sonata of Foreigner"）を通して展示形式の特徴を明らかにする。出展作家全員が移住者であるこの展示は、いかなる形式で移住者の物語を伝えたのだろうか。

ジュエリーの展示形式一般に関する先行研究は、ジュエリーを生きた文脈から切り離す「ガラスケース展示」への批判から、作家の自宅家具をギャラリーに移設しそこにジュエリーを置くといった日常的文脈回復の展示を経て、作家の作業場をギャラリーに持ち込み観客とオープンに交流して物語を共有するといった形式に変化してきたと指摘している（Jessop, *Contemporary Jewellery Practice*）。

ゆえに「異邦人」展に関して検討すべきは、次のことになる。すなわち、A：この展示が物語を伝える文脈回復のためにどのような形式を導入しているか。またB：回復された文脈を展示の訪問者とどのように共有しているかである。

検討の結果、以下のことが明らかになった。それはまず、予約し現地を訪れた人々をエレナの仮住まいのゲスト（客）として扱うことで、移住者の文脈に引き入れる。そしてホスト（主人）となったエレナはゲストを移住作家出身地の食事でもてなしながらジュエリーに触れさせ彼らの経験を伝えることで、語ることでできない他の移住作家の物語を受け取らせる（A）。また米墨間移住をテーマにした「La Frontera」（2013/2023-24）など同種の十一の展示の多くがワークショップ等を併設したのに対し、「異邦人」は、あくまでエレナが主人として、自ら語れない移住者の物語を伝えるにとどめ、安易に共通の物語を創出しないという点にも特徴がある（B）。

「異邦人」は、このような形式で、移住者の物語を伝えているのである。

分科会2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

19世紀ベルリンの建築画における都市表象——K. F. シンケルから E. ゲルトナーへのロマン主義と光学的関心の展開

三井麻央（京都芸術大学）

近代化する19世紀前半のベルリンやポツダムでは多数の公共建築が新設され、これらは「建築画（Architekturalerei）」と呼ばれる都市景観図に描かれたのち、図案として陶磁器に転用されることで他都市へと波及した。本発表は、こうした都市イメージの媒体として機能した建築画のうち、とりわけ画家エドゥアルト・ゲルトナー（1801-77）の絵画における都市表象の形成と展開について、建築家カール・フリードリヒ・シンケル（1781-1841）の風景画からの影響を踏まえ検討する。

19世紀初頭に発展を遂げたベルリン王立磁器製作所（Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 以下 KPM）において、建築と絵画、工芸の関係性は強固であった。シンケル設計によるベルリン王室関連の建築は建築画の主題に多く選択され、陶磁器の図案としても用いられたほか、シンケルは KPM に対して陶磁器の意匠提供を行う工芸デザイナーとしても活動した（Pachomova-Göres, Schinkels Wirken für die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin）。これらの直接的な協働関係に加え、建築画はその制作過程において、その造形や意味的な観点においてもシンケルを継承・発展させていたとするのが本発表の眼目である。KPM に所属した建築画家の描写は、実在する景観をありのままに描いたかのように見え、その緻密さがしばしばシンケルとの共通点とされてきた。発表者はこの緻密さに加え、シンケルら先行する風景画家のもつ愛国的、ロマン主義的想像力、つまりシンケルの用いた「政治的風景」（Martin Warnke, *Politische Landschaft*）の手法や、シンケルやゲルトナーが従事していたパノラマ制作から生じた、当時最新の技術に対する光学的関心が少なからず建築画家に影響を与えたとみる。

このことを明らかにするべく、本発表は画業の初期に KPM およびシンケルと近い領域で活動した、ゲルトナーによるベルリンの建築画を対象とする。まずシンケルの風景画《川辺の中世都市》（1815）、そして、シンケルの都市構想図など実用的な作例の特徴を確認したうえで、ベルリン中心部の都市景観を描いた複数のゲルトナー作品における、シンケルの要素や光学的関心を指摘する。

建築画の都市景観はこうした独自の様式によって、工芸品をメディアとし、ナショナル・アイデンティティの拠り所となるイメージをシンケル、ゲルトナーの没後も生産し普及させ続けることとなる。いわゆる大芸術と応用芸術、そして建築、絵画、工芸というジャンルを架橋し生産された産業都市ベルリン特有のイメージ形成をここに見出せることが本発表の意義である。

分科会2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

フリードリヒ《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》とアレゴリーの風景画——ラムドア論争再考

落合桃子（福岡大学）

ドイツの風景画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ（1774–1840）が1808年末に《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》をドレスデンのアトリエで公開すると、プロイセン国王侍従官のバジリウス・フォン・ラムドア（1757–1822）は翌1809年1月、同作品を批判する論考を発表した。これに対して、画家フェルディナント・ハルトマン（1774–1842）らが反論し、いわゆるラムドア論争が展開された。西洋近代における美術論争の嚆矢として知られている本論争は、これまで主に風景画と宗教画のジャンルをめぐる論争として理解されてきた。（z. B. Hilmar Frank: Der Ramdohrstreit. In: *Streit um Bilder*. 1997; Christian Scholl: Caspar David Friedrich: Der „Tetschener Altar“. In: *Kanon Kunstgeschichte III*. 2015）。しかし、ラムドアの批判文の副題「風景画、アレゴリー、および神秘主義一般について」が示すように、ここではアレゴリーが重要な論点となっていたにも関わらず、この点については十分に論じられていない。そこで本発表では、ラムドア論争をアレゴリーの観点から再検討し、フリードリヒの風景画の革新性を明らかにする。

ラムドアは、《山上の十字架》には「アレゴリー的な意味が隠されている」とし、観者を敬虔な心情へと誘う本作品の特質を理解していた。その上で、主題選択や構図、表現など、この作品の風景画としての不備を指摘して、次のように問いかける。「ある特定の宗教的イデーをアレゴリー化するために、あるいはただ敬虔さを喚起するために、風景画を用いることは適切な考えなのか」と。彼によれば、アレゴリーの絵画とは、可視的な事物を、通常とは異なる関係のもとに表すことで、そこに秘められた意味を観者に気づかせるものであるという（ラムドアのアレゴリー理解は主にズルツァー（1720–1779）に依拠していると考えられる）。しかし、風景画は人物画や歴史画に従属するジャンルであり、それ自体ではアレゴリーたりえず、《山上の十字架》も額縁がなければ、そのアレゴリー的な意味は理解されないとする。そして、本作品に見られるような感覚や空想を偏重する同時代の傾向を「神秘主義」として論駁する。

これに対し、フリードリヒ擁護者の一人であったドレスデン王立図書館書記官のクリスティアン・アウグスト・ゼムラー（1767–1825）は、1809年2月に発表した雑誌記事の中で、《山上の十字架》をアレゴリーの一類型と見なし、ここでは、観者によって異なる解釈が許容されていると論じる。ゼムラーはすでに1808年の記事「クリンスキーのアレゴリーの室内装飾とドレスデンのフリードリヒの風景画」において、フリードリヒの作品をアレゴリーとして取り上げていた。

以上のように、ラムドア論争では、風景画がアレゴリーとして成立しうるか否かが争点の一つとなっていたが、ゼムラーは、多様な解釈を可能にする新たなアレゴリーを《山上の十字架》に見出していたのである。こうしたフリードリヒのアレゴリーの風景画は、今日にも通じる作品受容のあり方を切り拓いたと言えるだろう。

板谷波山（1872–1963）は、近代日本陶芸において特異な位置を占め、科学的実践と芸術的創作を融合させた陶芸家として知られる。なかでも「葆光彩磁」は、波山が独自に考案・命名した代表的な作品様式であり、彫紋と色彩を釉薬によって調和させることで、文様を直接示すのではなく朧な光の気配として知覚させる点に特徴がある。このような光の表現は、大正期の葆光彩磁に限定されるものではなく、それ以降の作品にも継続的に認められ、波山作品に通底する独自のものである。本発表では、これを「葆光表現」と呼ぶ。

この表現は、器面意匠の形成とも深く関わっている。従来、波山作品の意匠は、西洋の影響や中国の古典意匠との関連から論じられてきた。一方で荒川正明は、葆光彩磁と日本画の朦朧体がともに岡倉天心の芸術理念の影響を受けた可能性を示唆している。本発表では、この観点をより具体的に検討すること、つまり、波山の葆光表現と近代日本画の関係性を、思想形成と技法の両面から明らかにすることを目的とする。

まず、波山が東京美術学校で受けた教育やその後の制作用デッサン、近代的展覧会制度のもとでの作品展開を通して、近代日本美術において再評価された伝統的要素、ならびにそうした文脈の中で展開された朦朧体や線描にみられる視覚表現が、波山の造形思想に影響を与えた可能性を考察する。波山の表現は、単なる欧化主義に還元されるものではなく、日本の伝統的要素を踏まえつつ展開されたと捉えられるのである。

続いて、実際の作品に基づいて波山独自の葆光表現の構成とそのバリエーションを詳らかにする。その際、波山作品の器面効果を成り立たせる「彩色・彫り（薄肉彫り、線彫り）・釉薬」のうち、特に彫りに着目しながら、釉下彩と葆光釉を併用した《葆光彩磁珍果文花瓶》（大正6年）と単色釉を用いた《淡黄磁枇杷文花瓶》（昭和初期）を比較する。両者は彩色と釉薬の表現技法こそ異なるものの、いずれも薄肉彫りと線彫りを組み合わせることで、同じような視覚効果を実現していると考えられる。さらに、線彫り作品である《淡黄磁牡丹文花瓶》（昭和36年）を取り上げ、線彫りを中心とした構成においても同様の光の効果が成立していることを明らかにする。本作を含めた晩年の線彫り作品や茶道具の制作においても、西洋的表現に偏ることなく、日本美術の伝統的要素が反映されていることが看取されるだろう。

このように、日本美術への参照が具体的な造形表現としていかに結実したのかを検討することで、近代日本の視覚芸術と波山の葆光表現の関係性を明らかにする。併せて、「美術」と「工芸」の制度的分化が進む時代においても領域横断的な視野を有していた波山の制作姿勢を浮き彫りにする。

リアリズム論争とは、第二次世界大戦後まもなく、日本の美術雑誌・文芸誌を中心に批評家や美術家によって展開された、美術の在り方に関する論争である。リアリズムが戦後の日本美術にとって重要なテーマであるという共通認識のもと、リアリズムの定義をめぐる各論者が対立した。

リアリズム論争についてはすでに多くの研究がなされてきたが、それぞれの論者が標榜するリアリズムの様式の検討に議論が集中し、特に社会主義リアリズムの是非を問うものとして受け止められがちであった。しかし、本発表が重視するいくつかの研究は、論争の経緯や詳細を明らかにしてきた。例えば、武居利史はリアリズム論争の端緒となった林文雄と土方定一の論争を詳細に分析し、両者の議論がすれ違ったまま決着したことを指摘している（武居利史「近代美術史への視座—戦後リアリズム論争の出発点」1999年）。また、ジャスティン・ジェスティは林や土方に加え、異なる立場から論争に加わった植村鷹千代や花田清輝らを前衛的リアリズムと位置づけ、複雑な対立構造が議論を拡散させた論じている（Justin Jesty, “The Realism Debate and the Politics of Modern Art in Early Postwar Japan,” 2014）。それでもなお、リアリズムをめぐる論争が生じた必然性に対する問いは、依然として残されている。

この論争でリアリズムが問われたのは、絵画におけるリアリティをいかに実現すべきかが戦後日本の共通の課題だったからであり、対立の焦点は、むしろそれまでの近代主義美術に対する評価にあった。実際に、林らが共産主義の立場からブルジョワ的芸術として徹底的に近代主義美術を批判するのに対し、土方は日本における近代主義の未完成を主張していた。そして、彼らの考える「近代主義美術」も、その開始点の設定においてさえ共通の見解に基づくものではなかった。換言すれば、超克すべき近代主義美術の定義と、その存在／不在という見解の相違が、目指すべきリアリズム像の隔たりを生み出していたのである。

以上の認識に基づき、本発表では当時の美術界における近代主義に対する定義と理解の差異を明らかにした上で、そのことがリアリズム論争の論点を複雑なものにしたことを論じる。そして、この論争を通じて露呈した近代主義の存在／不在という対立が、その後の戦後日本美術に影響を与えたことを示す。とりわけ、リアリズム論争と、共産党の文芸評論家である蔵原惟人が提示した近代主義批判との関連に注目することで、共産主義の立場に立つ批評家や芸術家が近代主義を批判してリアリズムを擁護した論理構造を分析する。本発表の意義は、近代主義の存在／不在という観点からリアリズム論争を再検討することで、戦後日本において近代主義がどのように捉えられていたのかという問題の一端を明らかにすることにある。

1960年代日本のグラフィックデザインにおける「環境」概念の受容と実践的展開——「空間から環境へ」展(1966)と「モザイク」(1967)を事例として

鯉沼晴悠（金沢工業大学）

本発表は、多様な分野の芸術家が新たな空間概念としての「環境」を模索した「空間から環境へ」展(1966年11月11日-16日、松屋銀座)、グラフィックデザイナーや写真家らがハプニングを行った「モザイク」(1967年12月28日、東横劇場)を対象とする。写真やパンフレットなどの一次資料に基づく実証的再構成と「環境」概念をめぐる同時代言説の分析を通して、1960年代日本のグラフィックデザインにおいて、美術や建築分野に由来する「環境」概念がいかに受容され、実践へと展開されたのかを明らかにする。

「空間から環境へ」展は、美術史研究を中心に多く論じられてきた。なかでも、戦後日本美術における「デザイン」に関する議論の系譜に同展を位置付ける伊村靖子の研究（『色彩と空間』展から大阪万博まで）は、当時における美術分野からのデザインへの眼差しを明瞭に示している。他方、デザインの側から美術へ越境する実践と理解できる「モザイク」については、本格的な検討はほとんど行われてこなかった。ここに印刷メディア中心に記述されるグラフィックデザイン史の限界を見ることができようが、「環境」概念の起点の一つにアラン・カプローらのハプニングがあることを踏まえるならば、両事例を連続的に捉えることでこそ、グラフィックデザイナーにとっての「環境」概念の検討が可能になる。

「空間から環境へ」展には、グラフィックデザイン分野から栗津潔、勝井三雄、木村恒久、田中一光、永井一正、福田繁雄、横尾忠則が参加した。ステンレス容器に水を張り、扇風機で波紋を作り出した栗津の作品や錯視効果を自立化した勝井の作品などは、一見すると、従来のグラフィックデザインの枠組みを逸脱している。しかし、これらは平面媒体で試みてきた視覚実験が、人間と周囲の事物との動的な関係を重視する「環境」概念と接続することで、平面から立体へ、さらには場そのものを含む実践へと展開したものと捉えられる。

同展の関連企画では、一柳慧らのインストラクションに基づき、多くのグラフィックデザイナーがハプニングを行った。この経験は、田中一光の企画構成のもと、上記7名に石岡瑛子や宇野亞喜良らを加えて行われた「モザイク」に継承される。蛍光塗料やストロボの使用など、観衆の知覚への直接的な介入に加え、六分割された舞台装置や三分ごとに照明が切り替わる構成には、テレビに代表される断続的、断片的な情報伝達への意識が確認できる。人間の知覚や情報伝達のあり方を対象化するこれらには、環境芸術を牽引した東野芳明のマスメディア批評と通底する問題意識も垣間見える。

以上より本発表では、主体と対象を相互作用的关系と捉える「環境」概念の受容を通して、グラフィックデザイナーの関心と操作対象が視覚的コミュニケーションへと拡張し、そのことがグラフィックデザインの実践を印刷メディアの外部へ展開させる契機となったことを指摘する。

内田繁（1943 年生～2016 年没）は 1970 年代以降の日本のインテリア・家具・プロダクトのデザインを牽引したデザイナーである。内田のデザインを特徴づけるのは、空中に描かれた幾何学的なドローイングのようなスチールパイプの家具や（肘掛椅子《セプテンバー》1977 年など）、「もの」と「もの」との「関係」に還元された禁欲的なインテリア（ブティック《ヨウジ ヤマモト》神戸、1986 年など）だろう。1990 年代以降、内田は茶室のデザインにも取り組み、無垢材と竹で作られた折り畳み式の茶室《受庵》《想庵》《行庵》（1993 年）は世界各地で展示され、伝統的な日本の空間の現代風の翻案として人々の好奇心を煽った。

とはいえ、《受庵》《想庵》《行庵》は、現代の日本人が茶室や和室として思い浮かべる空間に過ぎないと評価されてきた印象がある。理論家としても知られた内田であるから、彼の茶室は伝統の単なる現代版ではなかったはずだ。ならば、彼は何を意図して茶室に取り組んだのか。そして、それは 1990 年代当時、デザインとしてどのような意義を持ち得たのか。本発表は、内田とイタリア人建築家アルド・ロッシ（1931 年生～1997 年没）との交流を手がかりにこれらの考察を試みる。

内田とロッシの 10 年に及ぶ交流は、福岡の《ホテル イル・パラッツォ》（1989 年竣工）における共同設計に始まる。ロッシへの設計依頼は内田の案だったが、それは原初的な幾何学形に変換されたロッシの建築に内田が己のデザインとの共通性を感じていたためである。だが、ロッシが《イル・パラッツォ》のファサード・デザインとして提示したのはコーニスと列柱が際立つイタリアの古典主義風のデザインであり、これは内田を非常に驚かせた（内田繁『家具の本』）。

それまでの内田は、「日本的なるものなどとはかかわりをもつまいと考えてデザインしていた（『INAX REPORT』159）。一方で彼が「日本的なもの」に強く惹かれていたこともまた確かだった。ロッシの日本事務所「SDA 東京」の創設者・堀口豊太によれば、内田は、ロッシがモダニズムに懐疑的であり、骨肉まで「歴史」の人であることを知って大層驚いていたという。そして、その影響で、自分が以前から惹かれていた、日本の「歴史」である「茶室」に向かったのではないかと推察する（堀口氏への聞き取り調査、2026 年）。結果として、内田が生み出した茶室は、日本に土着の「ウツなる空間」が西洋的な空間原理と対峙させられた、いかなる伝統にも世界にも属さない空間となった。それはまさに、日本がイタリアから受けたポストモダンの刺激がフォルム上のそれ以外に、日本人に「デザインとは何か」を改めて問うものであったことを如実に示すのである。