

第 76 回美学会全国大会

発表要旨集

2025 年 10 月 11 日（土）・12 日（日）・13 日（月・祝）

東京藝術大学上野キャンパス

大会プログラム・要旨目次

東京藝術大学上野キャンパス構内案内図・美術学部中央棟教室配置図

…15

10月11日(土)のプログラム[1日目]

12:00- 受付(場所: 中央棟1階ロビー)

12:50-14:00 総会

14:15-16:25 研究発表1

〈分科会1〉20世紀フランス美学

会場: 中央棟1階第1講義室
司会: 本郷均(東京電機大学)

14:15-14:55

メルロ＝ポンティの「セザンヌの懷疑」における精神分析

井ノ上薫(早稲田大学) …18

15:00-15:40

「知覚」や「表現」における movement quality (質) の重要性——メルロ＝ポンティとラバンを手がかりとして

柿沼美穂(東京工芸大学) …19

15:45-16:25

眼の運動と停止のエコノミー——リオタールの経済論的メルロ＝ポンティ視覚論批判

浅野雄大(東京大学) …20

〈分科会2〉現代の技術と芸術

会場: 中央棟2階第3講義室
司会: 秋庭史典(名古屋大学)

14:15-14:55

宇宙芸術の展開・未来とその倫理的問題

塚本隆大(東京科学大学) …21

15:00-15:40

生成 AI 時代の美的経験——味覚から文脈依存性と多感覚性を考える

Jean Lin（大阪公立大学）…22

15:45-16:25

バイオアートにおける「遂行性」と「環境」の再考——マイクロパフォーマティヴィティと「圏」をめぐる芸術学的検討

長谷川紫穂（慶応義塾ミュージアム・コモンズ）…23

〈分科会 3〉西洋と東洋

会場：中央棟 2 階第 6 講義室

司会：前川修（近畿大学）

14:15-14:55

東西の解剖書『ファブリカ』（1543）と『解体新書』（1774）の共有性——伝統医学と近代化による図像イメージ

高田嘉宏（大阪大学）…24

15:00-15:40

崔仁浩原作映画における「死と再生」——1970 年代～1980 年代韓国映画に描かれた「鯨」の意味

朴志元（関西学院大学）…25

15:45-16:25

現代美術における山水思想の再定位——香港 M+美術館「山鳴水應」展に見る越境的文脈

王安好（沖縄県立芸術大学）…26

16:35-18:00 研究発表 2

〈分科会 1〉知覚と芸術

会場：中央棟 1 階第 1 講義室

司会：柿木伸之（西南学院大学）

16:35-17:15

ヴァルター・ベンヤミンの後期思想における「慣れ」の意義——現代の注意力との比較より

木戸吉則（京都大学）…28

17:20-18:00

美的鑑賞を成り立たせる要因としての心理的距離——ブロウ、カプチック、メニングハウス他の距離概念を手がかりとして

牧野圭子（成城大学）…29

〈分科会 2〉分析美学 1

会場：中央棟 2 階第 3 講義室

司会：清塚邦彦（山形大学）

16:35-17:15

画像は表象ではない——描写の哲学の新たな展開とデフォルメ

今井慧（東京大学）…30

17:20-18:00

「アートワールド」はいかにして物語られるか——アーサー・C・ダントーの初期芸術哲学と初期歴史哲学の統合的解釈

田中均（大阪大学）…31

〈分科会 3〉音楽のモダニズム

司会：赤塚健太郎（成城大学）会場：中央棟 2 階第 6 講義室

16:35-17:15

ヴァイマル期からナチス期初期のブラームス像——〈モダニズム〉と〈保守・反動〉とのはざままで

石井萌加（東京大学）…32

17:20-18:00

1900 年代の音楽家と詩人との協働——小松耕輔の音楽批評と歌曲に基づく考察

西澤忠志（立命館大学）…33

10 月 12 日(日)のプログラム[2 日目]

9:15 受付（場所：中央棟 1F ロビー）

10:00-11:25 研究発表 3

〈分科会 1〉分析美学 2 ゲームの美学

会場：中央棟 1 階第 1 講義室

司会：吉田寛（東京大学）

10:00-10:40

代理話者——作者の声を代弁するキャラクター

倉根啓（京都大学）…36

10:45-11:25

美的なゲーム行為について

上野悠（早稲田大学）…37

〈分科会 2〉 現代美術

会場：中央棟 2 階第 3 講義室

司会：林卓行（東京藝術大学）

10:00-10:40

サンティアゴ・シエラの「つまらないお土産」——バレンシアガ 2023 年夏コレクションショーの舞台とその観客に着目して

藤本流位（立命館大学）…38

10:45-11:25

ジェフ・ウォールの越境戦略再考——「絵画／写真」と「映画／写真」の非等価性をめぐって

北桂樹（京都芸術大学）…39

〈分科会 3〉 地域と工芸

会場：中央棟 2 階第 6 講義室

司会：高安啓介（大阪大学）

10:00-10:40

高度経済成長期のホテルと民藝運動——大阪ロイヤルホテルに着目して

遠藤太良（京都大学）…40

10:45-11:25

地域コレクティブの可能性——西陣をケーススタディとした「かざり」の文化からの考察

琴浦香代子（無所属）…41

11:25-13:00 昼休憩

13:00-15:20 若手研究者フォーラム 1

〈分科会 1〉 美術 1

会場：中央棟 1 階第 2 講義室

司会：富岡進一（郡山市立美術館）

13:00-13:30

ピントリッキオ作《博士と議論するキリスト》に関する一考察——書物のモチーフに託された意味の諸相をめぐって

鳥山倫史（京都大学）…44

13:35-14:05

アンブロジーヨ・ロレンツェッティ作サン・ガルガーノ礼拝堂装飾壁画研究——図像プログラムに対する一考察

宮田暁乃（慶應義塾大学）…45

14:15-14:45

ダニール・セーヘルスの花綱装飾の着想源を探る——17世紀フランドル花卉画へのイタリアの影響

泉茂美（無所属）…46

14:50-15:20

J.M.W. ターナー《雨、蒸気、速度—グレート・ウェスタン鉄道》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

中山修平（慶應義塾大学）…47

〈分科会2〉美学1

会場：中央棟2階第3講義室

司会：津上英輔（成城大学）

13:00-13:30

バウムガルテン学派における象徴的認識と吐き気

島崎千枝（東京大学）…48

13:35-14:05

『判断力批判』における「演繹論」の意味——「認識一般」と「客観一般」との関係を手掛かりに

久保志織（京都大学）…49

14:15-14:45

Fr. シュレーゲル「諸流派—論文」における「流派」概念の積極的解釈

橋本悠介（京都大学）…50

14:50-15:20

ノヴァーリスの術語「ロマン化」のメディア論的含意——諸学問思想の帰結としての「書物化」の要請

野村東生（東京大学）…51

〈分科会3〉美術2

会場：中央棟2階第4講義室

司会：天内大樹（青山学院大学）

13:00-13:30

盆栽の「芸術」化を導いた1920-30年代盆栽界の転回——小林憲雄の盆栽論を手がかりに

横山詢（東京大学）…52

13:35-14:05

盆栽のモダニティ——「絵画的趣味」の受容とピクチャレスク

武井一毅（明治大学）…53

14:15-14:45

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位——陳清汾と陳敬輝の事例から

陳昱君（関西大学）…54

14:50-15:20

岡上淑子作品における〈層〉——「着せ替え人形」の観点から

内村麻奈美（早稲田大学）…55

〈分科会 4〉現代芸術

会場：中央棟 2 階第 6 講義室

司会：加治屋健司（東京大学）

13:00-13:30

ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題——ジョン・ケージ《4 分 33 秒》との比較を中心に

柴山陽生（横浜国立大学）…56

13:35-14:05

鎮魂としての芸術——草間彌生の 1970-1980 年代コラージュ作品をめぐって

荒木大（早稲田大学）…57

14:15-14:45

ソーシャリー・エンゲイジド・アートの理想と限界——Suzanne Lacy による《The Oakland Projects》の再検討

富田葉（京都大学）…58

14:50-15:20

日本海造型会議の活動に関する考察——戦後金沢の前衛芸術運動をふまえて

笠間亜理沙（金沢美術工芸大学）…59

15:35-17:35 シンポジウム〈自然〉の美学

会場：音楽学部 5 号館 1 階 5-109

司会：川瀬智之（東京藝術大学）

15:35-15:40

趣旨説明

川瀬智之（東京藝術大学）

15:40-16:05

「自然（φύσις）」の両義性について

樋笠勝士（岡山県立大学）…62

16:05-16:30

芸術創作の源泉としての自然——シェリング芸術哲学を手掛かりに

八幡さくら（一橋大学）…63

16:30-16:55

ハイデガーによる自然の概念

小林信之（早稲田大学）…64

16:55-17:05

休憩

17:05-17:35

ディスカッション

18:00-20:00 懇親会

会場：音楽学部 国際交流棟内 GEIDAI LIVING

10月13日(月・祝)のプログラム[3日目]

9:00- 受付（場所：中央棟 1F ロビー）

9:30-11:50 若手研究者フォーラム

〈分科会 1〉美術 3

会場：中央棟 1 階第 2 講義室

司会：長尾天（早稲田大学）

9:30-10:00

エミール・ガレの 1889 年パリ万国博覧会における不透明ガラス——鉱物の色調を模倣する関心の現れについて

居椿尚（慶應義塾大学）…66

10:05-10:35

グスタフ・クリムト《水蛇Ⅱ》——動植物モチーフから読み解く制作背景

山田耀（京都大学）…67

10:45-11:15

ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざしと植物——1910 年代の二つの「夏」作品に着目して

五十嵐実果子（無所属）…68

11:20-11:50

ニーチェ解釈としての「記号の孤独」——ジョルジョ・デ・キリコと孤独の肯定

大西夏鈴（東北大学）…69

〈分科会2〉美学2

会場：中央棟2階第3講義室

司会：船木理悠（同志社大学）

9:30-10:00

ハイデガーの「陶醉」と「作品」としての有限な現存在

青松茉矢（東京大学）…70

10:05-10:35

感性空間とリズム——クラークス哲学における現象の構造

今橋勇介（東京大学）…71

10:45-11:15

レヴィナスにおける呼吸について——詩と音

阿式祐斗（京都大学）…72

11:20-11:50

岡本太郎の御嶽への言及における『何もないこと』について——ハイデガー『形而上学とは何か』を手がかりに

加来裕香（明治大学）…73

〈分科会3〉美学3

会場：中央棟2階第4講義室

司会：岩崎陽子（嵯峨美術短期大学）

9:30-10:00

美的準実在論を擁護する

大石駿（京都大学）…74

10:05-10:35

言語は身体に何をなしうるか——初期アントナン・アルトー作品の身体表象における«terme»に着目して

宮崎悠暢（早稲田大学）…75

10:45-11:15

ASMRによる肥満表象——おぞましさと快楽の交錯をめぐって

宮内沙也佳（立命館大学）…76

11:20-11:50

開かれた調和としての美的性質

鈴木和馬（東京大学）…77

〈分科会 4〉 演劇・映像・写真・ゲーム

会場：中央棟 2 階第 6 講義室

司会：唄邦弘（京都精華大学）

9:30-10:00

ローレンス・アルマ＝タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

渡邊千華（京都大学）…78

10:05-10:35

トム・ウェッセルマンのアッサンブラージュにおけるメディア機器とその効果——1960 年代ニューヨークのメディア・アートとの比較から

岡本真那（青山学院大学）…79

10:45-11:15

「報道写真」という概念の受容と変化——名取洋之助の理念と実践を通して

宋釗（同志社大学）…80

11:20-11:50

「開かれた作品」としてのビデオゲーム——相対的自由、管理社会、そして創造的越境

路潔（東京大学）…81

11:50-13:20 昼休憩

13:20-14:45 研究発表 4

〈分科会 1〉 現代美術の思想

会場：中央棟 1 階第 1 講義室

司会：星野太（東京大学）

13:20-14:00

芸術とリテラルなもの——グレアム・ハーマンと演劇性の美学

折居耕拓（金沢美術工芸大学）…84

14:05-14:45

インスタレーション・アートの空間性を再構成する——4 つのトポス

大岩雄典（多摩美術大学）…85

〈分科会 2〉 美術史

会場：中央棟 2 階第 3 講義室

司会：後藤文子（慶應義塾大学）

13:20-14:00

曖昧な輪郭線の中で——アンシャン・レジーム期における雲の変容

村山雄紀（日本学術振興会）…86

14:05-14:45

パノフスキーの《視覚芸術の意味（Sinn und Deutung in der bildenden Kunst）》の本質意味——
そのドイツ語版と英語版における解釈上の問題

江藤匠（東洋大学）…87

〈分科会3〉古典派音楽

会場：中央棟2階第6講義室

司会：瀬尾文子（国立音楽大学）

13:20-14:00

音画の肯定的解釈の試み——ベートーヴェン《田園的》の批評における基本戦略

柴田蒼良（東京大学）…88

14:05-14:45

「ヴィーン古典派」像の再構成——G. アドラーの音楽史叙述における歴史的想像力の分析

小川将也（九州大学）…89

14:55-17:05 研究発表5

〈分科会1〉分析美学3 フィクションの美学

会場：中央棟1階第1講義室

司会：森功次（大妻女子大学）

14:55-15:35

フィクション作品はいかに現実について主張するのか

徐逸傑（東京大学）…92

15:40-16:20

フィクションは嘘をつけるか——誤報免疫と芸術的達成

松本大輝（東京大学）…93

〈分科会2〉現代イタリア美学

会場：中央棟2階第3講義室

司会：岡本源太（國學院大学）

14:55-15:35

〈超〉感性的なもののアイデア——ジョルジョ・アガンベンのイメージ論

竹下涼（京都大学）…94

15:40-16:20

イタリア現代思想における「声」の問題系——アガンベン、カヴァレーロ、カッチャーリ

江川空（京都大学）…95

〈分科会3〉音響論

会場：中央棟2階第6講義室

司会：中川克志（横浜国立大学）

14:55-15:35

〈純粹音楽〉の作曲論としてのパウル・ベッカーの音楽現象学

小島広之（東京大学）…96

15:40-16:20

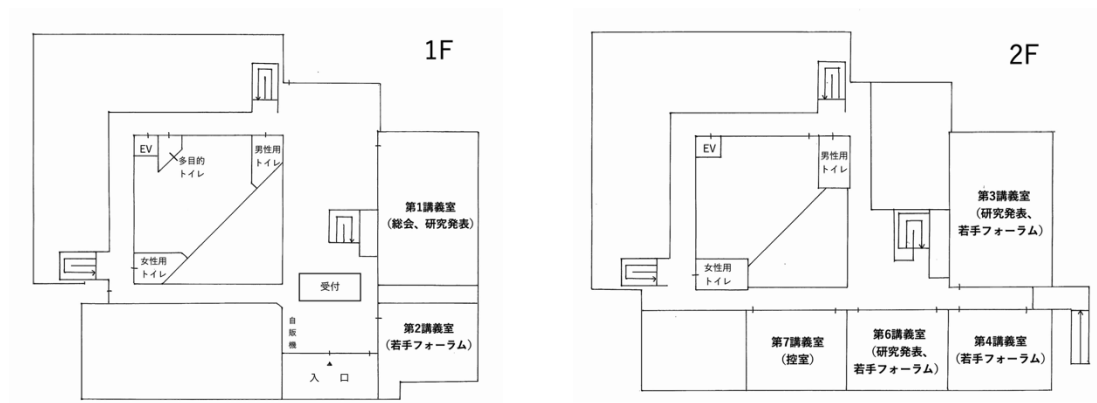
ヴォーカンソン《フルート奏者》再考——音響理論と機械的身体モデルの交差

田中裕子（日本郵船歴史博物館）…97



- ② 大学美術館（昼食会場 [食堂]）
- ⑦ 美術学部中央棟(受付・総会・研究発表・若手フォーラム)
- ⑱ 国際交流棟（懇親会会場 [GEIDAI LIVING]）
- ⑳ 音楽学部5号館（シンポジウム会場 [5-109 教室]）

美学会全国大会2025 中央棟 教室配置図



10月11日(土) 14:15-16:25

研究発表 1

「20 世紀フランス美学」(美術学部中央棟 1 階第 1 講義室)

「現代の技術と芸術」(美術学部中央棟 2 階第 3 講義室)

「西洋と東洋」(美術学部中央棟 2 階第 6 講義室)

メルロ＝ポンティの「セザンヌの懷疑」における精神分析

井ノ上薫（早稲田大学）

精神分析は理論と実践の両面で芸術に影響を与えてきた。ポール・セザンヌ研究においても、シオドア・レフやメイヤー・シャピロなどの精神分析の知見を活かしたセザンヌ解釈がひとつの潮流を成している。

モーリス・メルロ＝ポンティがセザンヌについて主題的に論じた「セザンヌの懷疑」(1945)もまた精神分析と無縁ではない。メルロ＝ポンティはこのテキストで、ジークムント・フロイトによる精神分析の見地からのレオナルド・ダ・ヴィンチ論である『レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の思い出』(1910)を解釈し、画家の生とその絵の関係という問題に対する自身の立場を示している。では、このフロイトのレオナルド論の解釈とそこから導かれる画家の生と絵の関係とはどのようなものか。

メルロ＝ポンティは『行動の構造』(1942)や『知覚の現象学』(1945)などで精神分析を批判的に検討しながら自身の哲学を練り上げており、精神分析の重要性は澤田哲生など多数の研究者が指摘するとおりである。本発表が主題とするフロイトのレオナルド論を解釈する箇所は、1940年代頃のメルロ＝ポンティが自身の芸術論に精神分析をいかに取り入れたのかを示す貴重な例である。また、この箇所で扱われる画家の生と絵の関係という問題は、芸術論における主要な問題のひとつと言えるだろう。

「セザンヌの懷疑」はメルロ＝ポンティの現象学と関連させて論じられることが多い。例えば、このテキストをガレン・ジョンソンはエトムント・フッサールの現象学と比較しながら検討し、ジュディス・グラツァー・ヴェクスラーは現象学的考察としてセザンヌ受容史の中に位置づけている。本発表の意義は、現象学という文脈で論じられてきた1940年代頃のメルロ＝ポンティの芸術論を、精神分析の受容という観点から芸術論の歴史の中に位置づけなおす糸口になる点にある。また、本発表と同じくフロイトのレオナルド論を扱う先行研究には岩崎陽子や川崎唯史の論考がある。共に『知覚の現象学』の精神分析に関する議論の考察を中心とし、フロイトのレオナルド論へのメルロ＝ポンティの解釈自体を詳細に検討してはいない。対して本発表では、フロイトのテキストを参照しながらこの箇所を検討し、メルロ＝ポンティの具体的なフロイト解釈を考察する。この考察は、メルロ＝ポンティとフロイトの主張の相違をより明瞭にし、先行研究を補完するだろう。

本発表の構成は次のとおりである。まず、『知覚の現象学』を中心とする精神分析に関する議論から、性は行動を規定しないが行動から事後的に見出されると、メルロ＝ポンティは考えていることを示す。次に、フロイトのレオナルド論を参照しながら、そのメルロ＝ポンティによる解釈を検討する。そして、メルロ＝ポンティは画家の生によって絵が説明されるのではなく、絵を通じて画家の生が見出されると考えていることを明らかにする。

「知覚」や「表現」における movement quality (質) の重要性——メルロ＝ポンティとラバンを手がかりとして

柿沼美穂 (東京工芸大学)

movement はしばしば移動や場所の変化と見なされるが、実際にはそれ以上の内容が含まれる。本発表において明らかにするのは、movement の質、あるいは様態といった、側面的要素が、人間による世界の「意味」の把握に果たす役割についてである。

通常、私たちは世界の意味を、その内容(特に本質と考えられるもの)について捉えていると考える。しかし、同一の内容でも表現の仕方でまったく異なる印象、そして意味を受け取ることは少なくない。特に人間の身体による表現において、その違いは増幅されうる。たとえば同じ絵を模写しても描く人によって異なる作品となるし、同一の楽譜の演奏でも人によって大きな違いが出る。これは舞踊のような movement でも同様である。

メルロ＝ポンティはミショットの実験から、movement の継起のリズムの違いが「鉱物的な、ないしは化石化した世界」や「植物的な生命」あるいは「動物性の感じ」を与える可能性について述べているが、こうした記述は movement の内容の側面的要素、すなわち質的な面、言い換えれば様態の働きを示唆している。これらは「形象や性質の存在を現像してみせるもの」であり、世界をシンボル化し、意味に通じる道を拓くものでもある(M.メルロ＝ポンティ『言語と自然』滝浦静雄・木田元, p.9-13, 1979年, みすず書房)。つまり、movement の質的な面は、世界や他者の知覚、あるいは表現において、その意味に私たちが到達しようとする際に非常に重要な役割を果たしているのである。

発表者は長い間、このような movement の質的な側面に関する論文を渉猟してきたが、発表者の知る限り、メルロ＝ポンティ自身は、このテーマについてそれ以上深く具体的に追究してはいない。同様の研究は S.K.Langer (1895-1985) と Maxine Sheets-Johnstone にあるが、Langer はシンボルとしての舞踊の内容に向かい、Sheets-Johnstone の考察はやや複雑で、具体的な movement と比較しにくい。しかし、Rudolf von Laban (1879-1958) のエフォート (effort) は、シンプルかつシステマティックで movement の質が意味に与える影響に関する記述も具体的であり、この研究に有用と思われる。

発表者による以前の発表は、研究の方向性を述べたものや発表者自身の実験と考察に基づいた言語の身体性に関するものである。後者は科学的言語、わざ言語、effort 的言語による身体の反応の違いに焦点をあてたもので、movement の質や様態をテーマとしたものではない。今回は、実際にメルロ＝ポンティによる数少ない movement に関する記述について、それがどのように「意味に通じる道」を拓いているか、ラバンのエフォートを参照しつつ具体的な解説を試みる。

眼の運動と停止のエコノミー——リオタールの経済論的メルロ＝ポンティ視覚論批判

浅野雄大(東京大学)

本発表は、1970年代J-F・リオタールの代表的著作であるのにもかかわらず、方法論・主題において大きく異なっているために本格的に結びつけられる機会がほとんどない『言説、形象』(1971)と『リビドー経済』(1974)における視覚論と経済論の交差を、メルロ＝ポンティ批判を手がかりに検討するものである。

初期リオタールのメルロ＝ポンティ受容に関する Gasché の論考は、リオタールの『言説、形象』において論じられるメルロ＝ポンティ批判をデリダ以後の脱構築の変種として捉えつつ、特に後期メルロ＝ポンティの「超-反省[sur-réflexion]」を「反省による分裂以前にある存在」の再発見を欲望する自己批判的な概念として、それをリオタールの脱構築的形象論に結びつける(R. Gasché, *The Force of Deconstruction*, 2014)。これは構造主義を含む安定性を志す反省哲学を解体する不安定性を志す超-反省という対比を明確にしており、リオタールの脱構築的戦略を見事に説明したものである。

しかしこの研究はなお形象-視覚論的含意、および『リビドー経済』に結実するような経済論的な含意は十分に検討されていない。書字を強調するデリダの差延経済に対して、リオタールは形象を同じく経済論的に思考していたのは疑いないものである。確かに『言説、形象』において経済論的な記述は全面化していない。しかしそこでは眼を欲望として捉えるリオタール独自の枠組みのなかで、その「運動」と「停止」という対立が見られる。眼の「運動」は見るべきものを定立する働きであり、これは空間や言語的秩序の組織化(間化[*espacement*])に関係しており、一方でその「停止」はそうした運動を脱構築する批判の働きであり、「超-反省」やセザンヌの絵画はこれに関係している。ここに『リビドー経済』における欲望というエネルギーの経済論的問題構成を見て取ることができる。

以上のように本発表では視覚の問題に限定して、『言説、形象』を『リビドー経済』における経済論的な枠組みを照り返して読解する。そのために本発表が着目するのは、リオタールのメルロ＝ポンティ身体-視覚論批判である。リオタールは度々メルロ＝ポンティの視覚論、ないしその条件としての身体論を参照しながら、形象空間と言説空間の関係を「運動」と「停止」を二極とする経済論的枠組みで捉え直している。先述の「超-反省」との関係の中でこのことを分析することで、彼がメルロ＝ポンティの視覚論をいかに脱構築の道具立てとして発展させたのか、そしてどのように批判的に乗り越えたのかを明らかにする。このことは(文字ではなく)形象と視覚の優位という特性を基礎に、デリダと距離を取りながら提起したリオタール独自の「脱構築」の戦略的位置づけを再定位するための視座を提供するだろう。

宇宙芸術の展開・未来とその倫理的問題

塚本隆大(東京科学大学)

本発表では、様々な科学技術の発展と共に進んできた「宇宙芸術」の展開とその未来的可能性を示す。更に、これら実践の持つ・持ちうる倫理的問題を提示する。

1950年代後半以降、世界初となる人工衛星の打ち上げや有人宇宙飛行の成功など、宇宙開発の活発化が起きた。これらを背景に、いわゆる「宇宙芸術」と呼ばれる分野が誕生した。ロケット航空の技術者であり、アーティストでもあったフランク・マリナは1970年の論文“On the Visual Fine Arts in the Space Age”で同分野の実践を次のように定義する。「(1) 宇宙飛行技術の発展の中、新たに登場したテクニックや素材を用いて地球上で制作されたもの。宇宙探査における視覚的体験を組み込んでいる。(2) そうした体験の心理的側面や人類と宇宙に関する新たな哲学的概念の可能性を表現する為に、地球上で制作されたもの。(3) 月や他の惑星で制作・使用されるもの。」上記の定義には、地球外での制作や鑑賞に触れている部分がある。実際、当初、地球上での作品制作としてはじまった「宇宙芸術」は、技術の発展と共に宇宙船の機内や月などの惑星表面上などで展開されるようになった。近年、更に多様な作品が登場している。一つは宇宙船内のような特定の枠を超えて、宇宙空間そのものを作品の場とするような実践である。トレヴァー・パグレンは美術館と協働し、*Orbital Reflector* という彫刻を作成、実際に衛星軌道上に打ち上げた。その他、多摩美術大学や Sony なども芸術的目的を持った小型衛星の発射を行っている。もう一つは生物学的な背景を持った実践の登場である。欧州宇宙機関とアルスエレクトロニカセンターの協働による、欧州宇宙教育リソースオフィスのアートプロジェクトでは、インドネシアのメラピ火山の一部分をテラフォーミングするアートプロジェクト (Vermeulen, A et al. *Merapi Terraforming Project*) や宇宙空間での健康的生活を可能とする為、個人の腸内細菌叢の調整を行う宇宙服の制作 (Dolinšek, D. *Biosymbiotic Exoskeleton*) などがある。また、MIT メディアラボの行ったアート作品の打ち上げプロジェクトの中にも、生物学的要素を持った実践が存在する。

以上のような、最新の宇宙芸術には様々な倫理的問題が存在し得る。第一が、宇宙ゴミの問題だ。宇宙空間そのもので展開される作品は常にデブリになってしまう危険性を孕んでいる。第二が前述の生物学的背景を持った作品が、今後、実際に宇宙空間などで展開されるようになった場合の惑星環境への干渉の問題である。デブリや惑星への干渉については環境倫理や微生物倫理の視点から様々な研究が存在している (McMahon, S. 2016, “The aesthetic objection to terraforming Mars”, 伊勢田哲治 2018 「宇宙に拡大する環境問題—環境倫理問題としてのスペースデブリ」等)。しかし、これらの議論が上記のような芸術との関りの中で行われているケースは少ない。その為、この点を検討することで、近年及び将来の「宇宙芸術」の意味や、制作における倫理的問題点について、新たな視点の提示を行う。

生成 AI 時代の美的経験——味覚から文脈依存性と多感覚性を考える

Jean Lin (大阪公立大学)

本発表では、これまで作品の造形的な生成技術を中心に論じられがちであった生成 AI が、美的経験の多感覚的かつ文脈依存的な性質にどのように関与しうるのかを検討する。近年、生成 AI が視覚や聴覚を中心とした作品の創出に用いられ、著者性・創造性・美的判断といった美学における重要な概念が揺るがされているとして、それらを再考する議論が活発化している (Elgammal 2019、Manovich 2020、McCormack 2023)。しかし、こうした議論では造形的な生成技術に重点が置かれる傾向が強く、美的経験が単一の感覚や造形に還元されるものではなく、文化的背景や複数感覚の相互作用を含む体験として成立する (Korsmeyer 1999、Saito 2007、Howes 2005) という点が十分に考慮されていない。

本発表では、味覚というこの多感覚的かつ文脈依存的な性質を最も顕著に備えた感覚を手がかりに、その美的価値を生成 AI の進展を背景に再考することを通じ、次の二つの目的を達成することを目指す。

第一に、作品の文脈的・多感覚的側面に生成 AI がどのように関与しうるのかを明らかにし、その現状と課題を把握する。その過程で、味覚の美的経験における文化相対性や多感覚性に関する理論的枠組みを整理する。この観点から、イノベーティブな現代料理や味覚に訴える現代アートの実践例を分析し、AI が美的経験の多感覚的かつ文化的側面にどのように関わり得るのかを検討する。

第二に、先に論じた多感覚的・文化的依存性を持つ美的経験が、データや技術の偏りによって現状の AI では十分に扱われていないことを指摘する。そのため、AI が生成するのはしばしば均質化され、かつバイアスを含んだ表象となっている (Noble 2018、Benjamin 2019、Crawford 2021)。これはマジョリティとマイノリティ、西洋と非西洋、高級感覚と低級感覚といった既存の序列を強化し、その上位を再び中心に据える傾向を生み出している。このような現状を踏まえ、最後に文化や感覚の多様性を AI がいかに取り入れていけるかという展望を提示する。

本発表は、味覚を入り口として、生成 AI と美的経験の議論において十分に検討されてこなかった多感覚的かつ文脈依存的な視点を示すことで、AI が美的経験をどう変容させるのかを再考する基盤を提示する。

バイオアートにおける「遂行性」と「環境」の再考——マイクロパフォーマティヴィティと「圏」をめぐる芸術学的検討

長谷川紫穂 (慶應義塾ミュージアム・コモンズ)

バイオアート、すなわち生物や生命科学と結びついた芸術実践は、遺伝子組換え・ゲノム解析・合成組織培養といった生命科学技術と結びつく表現から、微生物叢や生態系という生命の総体的存在を含んだ広く非人間的主体 (non-human agency) との関係問い直す作品に至るまで、過去40年ほどの間に同時代の技術や社会的問題意識と接続しながら展開してきた。特に「バイオメディア (bio-media)」を何らかの形で介在させる芸術実践では、人間による文化的営みの産物である作品内に非人間的主体 (あるいは存在) が関与することで、偶発性や予測不能性が作品の一要素となり、バイオアートの動机的かつ活性的な性質を特徴づけている。

このようなバイオアートの性質に対し、理論家でありキュレーターのイエンス・ハウザー (Jens Hauser, 1969-) は「マイクロパフォーマティヴィティ (microperformativity)」という概念を提唱してきた (2014/2020)。彼は1990年代以降のバイオメディアを用いた芸術実践を分析し、特に微生物や細菌などの微視的存在の仲介性や、DNA配列やフェロモンといった生命活動に関わる不可視の化学的・物理的作用に着目した。こうしたミクロな存在による遂行性は、最終的に巨視的スケールでの変容や予測不能な現象を引き起こすが、その連関はしばし知覚されず不可解さとして現れる。ハウザーはまた、このミクロな遂行性が人間と非人間における「共身体性 (co-corporeality)」を生成する可能性を論じ、ポストヒューマン的芸術の成立条件を考える上での理論的基盤を提供してきた。

本研究はハウザーのマイクロパフォーマティヴィティ論を起点に、特にバイオメディアを用いた芸術実践における遂行性がいかなる「場=環境」において実践されうるのかを考察する。バイオメディアの活性状態を維持しうる「環境」の問題は (それが作品主題上の前景/後景であるかに関わらず) 常に存在していると言える。一方で、単なる生存条件 (habitat) としてのみならず、作品内の他構成要素との関係を結ぶ相互作用の場 (milieu)、あるいは各生物に固有の意味生成的世界 (Umwelt (環世界)) といった、異なる次元の環境概念と複層的に結びついている。

本発表では、こうした環境の複層性を記述・把握する枠組みとして「圏 (-sphere)」という仮説的概念を提示する。これは水圏・大気圏・生物圏といった地球科学的環境の構成区分を示すことに加え、ペーター・スローターダイク (Peter Sloterdijk, 1947-) が論じるような展示空間や鑑賞体験の場を球体的空間 (Sphären) とする議論とも接続し、バイオアートを知覚的・物質的・制度的諸条件が交差する領域として捉え直すための理論的補助線となる可能性を検討するものである。

東西の解剖書『ファブリカ』(1543)と『解体新書』(1774)の共有性——伝統医学と近代化による図像イメージ

高田嘉宏(大阪大学)

人体内部の構造がまだ未分類であった時代、人々は身体をどのように想像していたのか。ここでは、中世を経て近代にいたるまでの解剖図像の変遷を中心に見ていく。伝統医学に強く依存していた思想や認識は、近代に入り科学的な実践と観察によって分類・体系化され、新たな概念的水準に達するようになった。そして、この変化に大きな影響を与えたのが、視覚的に表象された解剖図譜であった。

東西の近代解剖学を代表する書籍には、アンドレアス・ウェサリウス(1514-1564)の『ファブリカ』(1543年)と、杉田玄白(1733-1817)、前野良沢(1723-1803)らの翻訳による『解体新書』(1776)がある。この2冊に関する論文は、これまでに多くあったが、文化的背景や思想的変貌から、解剖図像を分析するものがあまりなく、また美術史の観点からの比較研究が少ない。本論では、東西の解剖図像を比較することから、この2冊の成立背景を通じて、近代化がはたした図像イメージの変貌から、解剖図が美術史に与えた影響を論じる。

西洋医学では、古代医学が中世時代の写本という方法で受容・保存された。中世初期には、解剖書の内容を忠実に理解することが重要視され図譜の必要性が軽視されていた。西洋医学の祖ともいえる解剖学者・医学者のガレノス(129年頃-219年頃)の著作は、基礎医学における絶対的な権威とされた。その理論は、ヒポクラテス(BC460頃-BC370頃)の四体液説に基づき、臓器の配置や機能が、その理論に従って記述された。これは古代から初期近代にかけて医学研究の基礎概念となり、人の気質や性格にも影響を与えていた。

東洋医学では、古代中国において形成された陰陽五行説を基盤とする伝統医学が整備され、それが漢籍を通じて日本に伝わった。これは漢方医学において、人体を五臓六腑という概念で捉えられていた。五臓は、肝・心・脾・肺・腎を。六腑は、胆・小腸・胃・大腸・膀胱・三焦を指した。これらは具体的な臓器ではなく、精・気・血を貯蔵し、循環する機能の暗示的な総称であった。このような概念は陰陽五行説の思想体系の中で位置づけられ、東洋独自の解剖学的解釈を通じて図像形成された。

『ファブリカ』と『解体新書』は、上記にある時代背景の中で発版された。この二冊は時代も地域も異なるが、いずれも、それぞれの社会的・歴史的背景の中で図像化されている。これは近代化の進行とともに、古典的な哲学や神学的な枠組みが、ようやく見直され実践に基づいた科学の萌芽が現れてきたともいえる。これは前時代の伝統医学を受け継ぎ、観察を基盤とした近代科学の始まりでもあった。こうした変化は、次の時代における生命現象を科学的に記述する基礎概念となった。解剖図の図像イメージは、人体の生命現象を解明する科学的手段であると同時に、人体観や生命に対する思想や価値観の変化とも密接に結びついていることを、解剖図像をとおして検証する。

崔仁浩原作映画における「死と再生」——1970年代～1980年代韓国映画に描かれた「鯨」の意味
朴志元 (関西学院大学)

1970年代～1980年代の韓国映画には「鯨」というテーマが繰り返し登場してきた。特にそれらは同時代の韓国を代表する小説家、崔仁浩(チェ・イノ、韓:최인호, 1945-2013)の小説を映画化した作品に登場する。崔の代表作であり、脚本も手がけた作品である『馬鹿たちの行進』(1975)と『鯨とり』(1984)では、主人公たちが「鯨をとる」という耳慣れない言葉を口にする。この「鯨とり」や「鯨」という言葉の持つ意味についてはしばしば議論的となってきた。

先行研究において、メルヴィルの『白鯨』と同様に本作では鯨が人間の闘争や抵抗の対象であるとしており、鯨に「抵抗」という意味を読み取っている。こうした意味付けは当時の韓国の軍事政権下にあつて、検閲などによりその意味が弱められたことが指摘されている。(강,2018) また、この2作品と同じく鯨が登場する作品として『ピノキオ』(1940)が取り上げられている。いずれの作品においても「鯨」や「海」というモチーフは「母胎回帰」を意味し、そうした一種の逃避から主人公たちが脱することにより、彼らは成長して生まれ変わると解釈されている。(진,2013)

崔仁浩原作の2作品では「鯨」が表立ってスクリーンに登場することはなく、あくまでそれらは主人公の言葉を通して語られるに留まる。したがって、この「鯨」という語は視覚的にはなく、象徴的な意味を持つ一種のアレゴリーとして物語の中に組み込まれてきた。ゆえに、主たる先行研究では「鯨」について、いずれも原作小説に重きが置かれ、他作品との比較からその意味について考察がなされているのである。よってこれまで崔仁浩の作家性に注目した「鯨」についての解釈や、なぜ敢えて「鯨」をスクリーン内に描写しなかったのかという映像学的観点から本作が論じられることは非常に少なかった。

本発表では、崔仁浩が両作品において「鯨」を象徴的に登場させたのは、彼のキリスト教的な価値観の現れであることを指摘する。なぜなら崔は、韓国においてカトリックの主要な論客であることが広く知られていた作家であり、彼の作品の中にはキリスト教と結び付けられた作品が多く存在するからである。キリスト教における「鯨」は、ヨナ書における「巨大な魚」がよく知られており、ヨナが魚に吞まれ、吐き出されることによって、彼は死と復活を体現する。これはまさに両作品における主人公たちの「死と再生」の物語とリンクしているのだ。崔仁浩が作品内で描いた「鯨」について、キリスト教という観点から分析することによって、彼が描く「鯨」には「死と再生」というキリスト教的価値観が反映されているという新たな解釈を提示することができる。

現代美術における山水思想の再定位——香港 M+美術館「山鳴水應」展に見る越境的文脈

王安好（沖縄県立芸術大学）

山水画は中国の伝統的な風景画として広く知られているが、その本質は自然描写を超え、哲学的世界観の可視化にある。「道」や「玄」といった観念、儒・仏・道の三教思想の交錯を背景に、山水画は外界と内面を媒介する象徴的空間として発展してきた。だが、グローバル化、ポストヒューマニズム、テクノロジーの進展が進む現代において、「精神的風景」としての山水の理念は新たな読み替えと変容を求められている。

本発表では、2024年に香港 M+美術館で開催された「山鳴水應」展を中心に、出展作家である楊詰蒼（1956～）、唐家偉（1957～）、徐冰（1955～）の三者を取り上げ、山水的な思想が現代美術の語彙の中でいかに継承され、再編されているかを考察する。

楊詰蒼の《白描芥子園》は、古典画法書『芥子園画伝』を参照しつつも、人間と動物の種的境界が曖昧なユートピア的空間を描く。そこではダナ・ハラウェイの「伴侶種」的倫理に通じる脱人間中心主義の思想が具現化され、伝統的な「静」と「調和」の価値に対し、新たな身体性と欲望の政治が提示される。唐家偉の《靈山》は、筆ではなく指で墨を操る独自の手法を通して、気の流れと精神の内的風景を表出させる。統合失調症という個人的な条件を抱えつつ制作された作品は、アウトサイダー・アートとしての文脈とも接続し、「魂のかたち」としての山水に新たな意味を与えている。徐冰の《喜馬拉雅文字寫生手稿》は、漢字による山の輪郭の再構成を通して、視覚と意味の二重性を備えた空間を作り出す。ここでは、「読むこと」と「見ること」が交差し、言語と風景が溶け合う現代的な山水が実現されている。

これらの作品に共通するのは、山水の根底にある思想性を、必ずしも「伝統的」文脈にとどまらず、むしろ現代において問い直し、翻案する態度である。とりわけ香港という中国本土とは異なる国際的な舞台において、山水思想は西洋的視座を介して再編されながら、東アジアにおける「感覚と思索の融合」として再提示されている点は見逃せない。

本発表では、以上の三者の比較を通して、山水画が現代美術において倫理的・身体的・言語的な諸問題と交錯する装置として機能し得ること、またそれが伝統／現代、西洋／東洋といった二項対立を超える思考の可能性を開くことを明らかにする。

10月11日(土) 16:35-18:00

研究発表 2

「知覚と芸術」(美術学部中央棟 1 階第 1 講義室)

「分析美学 1」(美術学部中央棟 2 階第 3 講義室)

「音楽のモダニズム」(美術学部中央棟 2 階第 6 講義室)

ヴァルター・ベンヤミンの後期思想における「慣れ」の意義——現代の注意力との比較より

木戸吉則(京都大学)

ヴァルター・ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」などの論考で近代的な主体の危機として、「気の散った状態での受容」、すなわち「気散じ *Zerstreuung*」という知覚形式に注目している。注意を特定の範囲へ限定して払う「集中 *Sammulung*」とは対照的に、気散じは注意を拡散させるもので、複製技術時代以後の主たる知覚形式に位置付けられる。ベンヤミンは、気散じが可能となるのは「慣れ *Gewöhnung*」においてであるとしているが、慣れに至る契機は記述されていない。ベンヤミンの著作に現れる、二種類の相異なる知覚形式について、それらは常に併存関係にあるのではないかと指摘する議論もあるが(cf. Liska *Walter Benjamins Dialektik der Aufmerksamkeit*, 2001)、そこでも慣れが生じる契機については不明である。

知覚形式の対照的な性質については、現代の心理学などの研究においても、ベンヤミンのものと似た図式で議論がなされてきた。たとえばヘイルズは、メディア環境の多様化に応じて、注意をディープアテンションとハイパーアテンションとに区別した(cf. Hayles *Hyper and Deep attention*, 2007)。前者は集中に該当し、「一つの媒体において表象される複雑な問題の解決において優れた」注意であり、後者は気散じに近く、「多数の焦点が注意を競い合うような、急速に変化する環境との交渉に優れている」注意である。またディープアテンションは周辺環境への柔軟な応答を、ハイパーアテンションは複雑でかつ非-インタラクティブなものへ長時間焦点を当てることを不得手としている。ヘイルズは明確な結論を出してはいないが、両者は最終的には補い合うように統合し得るという展望を述べている。以上を受けて、本発表は、慣れを集中と気散じが適度に切り替え得る状態として定義付け、両者の統合の可能性を提示する。

本発表では、慣れは対象への知覚と、対象と主体が置かれている環境という全体性のイメージを構築する視点が両立する状態であり、その状態こそが二種類の相異なる知覚形式の統合であると主張する。それを示すために、クレアリーが知覚形式としての注意の裏に、「諸力や権力構造の効果」を指摘したことに依拠し(cf. Crary *Suspension of Perception*, 1999)、ベンヤミンが、プロパガンダなどに潜む権力構造を念頭に置き、大衆に特定の対象に集中することを要請する構造への抵抗として気散じを評価した点に注目する。政治が美学化され、大衆を美的関心によって組織しようとするファシズムに抗するとき、関心を拡散する気散じは有効だと考えられたのだ。だがベンヤミンは、集中と同様に、慣れにも批判的な視線を向けている。というのも、慣れは、諸力や権力構造に順応し、肯定する危険を孕んでいるからだ。以上のような政治的戦略と類比させ、ベンヤミンにおける慣れは、単に時間経過に伴い自然と生じるものではなく、相異なる二種類の知覚形式が切り替え可能となる状態であることを示す。そのような意味での慣れは、権力構造によって構成される注意の外部を、全体性において示すことに寄与する。

美的鑑賞を成り立たせる要因としての心理的距離——ブrou、カプチック、メニングハウス他の距離概念を手がかりとして

牧野圭子(成城大学)

本発表では、知覚対象までの心理的距離が美的鑑賞を成り立たせる要因になると考えることの妥当性を検討する。

この問題を遡ると、1912年にブrou(“‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”)が心理学雑誌で“psychical distance”について論じている。その後ディッキー(1964, “The Myth of the Aesthetic Attitude”)が「美的態度」を否定的に論じる際に、「無関心」の概念と結びつけて批判したものの、心理学者カプチック(2002, “The Evolution of Psychical Distance as an Aesthetic Concept”)や、日常美学を掲げるレディ(2012, *The Extraordinary in the Ordinary*)が、ディッキーによる批判を批判している。近年はメニングハウス他(2017, “The Distancing-Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception”)が、否定的感情を生じる芸術作品の楽しみを説明するために、“psychological distance”を主要因とするモデルを掲げている。“psychological distance”は、心理学における「解釈レベル理論」(construal level theory)の中心概念である。解釈レベル理論とは、目標達成に向けての活動等において、心理的に遠い対象ほど抽象的に表象されるとする理論である。だがこのモデルに対しても批判が出されている。

そこで、ブrou、カプチック、メニングハウス他の論考を中心として検討を進める。その際、(1)「心理的距離」と「無関心」の概念の関係、および(2)“psychical distance”と“psychological distance”の共通点・相違点に着目する。

本発表では、心理的距離は美的鑑賞を成り立たせる要因になるという結論を導く。特に、知覚対象が美的鑑賞の対象になりにくい場合に重要になると考える。例えば、夏目漱石の『草枕』には、雨に濡れて山路を歩く自分を画中の人のようにとらえる箇所がある。だが、足の疲れに注意が向かった瞬間に画中の人ではなくなる。視点の転換が生じたと言えるが(牧野, 2015, 『消費の美学』等)、心理的距離による説明も可能である。前者では、心理的距離が充分にあり、美的鑑賞が成り立っていたが、後者では、心理的距離がなくなり、美的鑑賞ができなくなったと言える。また時間軸に着目すると、思い出の美化や将来の経験の美的な想像も、心理的距離による説明が可能になるだろう。

画像は表象ではない——描写の哲学の新たな展開とデフォルメ

今井慧(東京大学)

私たちは日々多くの視覚的イメージに取り囲まれながら生活している。その中でも、取扱説明書の図解、キャラクターのイラスト、様々な写真など、自分自身とは異なる対象の視覚的な情報を伝えていると見えるもの、すなわち画像 picture について、画像が対象を描写 depict するのがどのようなことであるのかに関する研究が、分析美学における描写の哲学と呼ばれる分野ではなされてきた。美術史家エルンスト・ゴンブリッチの著作『芸術と幻影』における絵画の考察に端を発するこの潮流では、ネルソン・グッドマンのように画像を言語との類比によって特徴づける説や、ロバート・ホプキンスのように対象と画像の類似が描写という働きの鍵であるという見解など、様々な候補が検討されてきた。これらの論者の共通点として、画像とは表象の一種であるという前提がある。画像は、他の表象、例えば言語表象などと並んで表象の一種であり、その中で画像表象だけが持つ表象のシステムを特定することが描写の哲学の任務であるとされてきた。

一方、近年の描写の哲学においては、画像は表象の一種であるというこの前提自体をそもそも疑うという動向が生じてきている。認知科学や神経科学の哲学、知覚の哲学などを専門とする哲学者ロバート・ブリスコーは、画像はそもそも表象の一種ではなく、対象の何らかの側面を代行する機能を持つヴァーチャルなモデルであると主張している (Briscoe 2016, “Depiction, Pictorial Experience, and Vision Science”)。また、『知覚の哲学としての美学』『美学入門』などの著作で知られるベンス・ナナイは、描写の哲学の議論領域成立において重要な役割を果たした哲学者リチャード・ウォルハイムの議論を引き継ぐが、その際、画像を定義するという描写の哲学の従来のプロジェクトを、画像の知覚を定義するという試みに読み替えている (Nanay 2016, *Aesthetics as philosophy of perception*)。ナナイ自身は画像が表象の一種であることを否定するわけではないが、描写の哲学を、表象としての画像の研究から知覚されるものとしての画像の研究へとシフトさせたという意味では、広く反・表象的な立場であると言える。

本発表は、デフォルメされた画像という観点から、画像が本性的に表象であるかどうかという問いに取り組む。ある時期までの描写の哲学が、西洋美術史における写実的な絵画を画像の典型とし、それによって必ずしも写実的ではない画像を拾い損ねてきたという指摘は以前からされており、より包括的な説明の試みがなされている。一方、デフォルメそれ自体をテーマとした研究は少ない(一例として、Bantinaki 2016, “Stylistic deformity and Pictorial Experience”)。本発表はまず、画像が表象でないとしたら何であるのかを明らかにする。そして、デフォルメこそ、表象でないものとしての画像のあり方がよく表れている事例だと論ずる。それにより、画像表象とデフォルメを考える新たな視点が提示されるはずである。

「アートワールド」はいかにして物語られるか——アーサー・C・ダントーの初期芸術哲学と初期歴史哲学の統合的解釈

田中均(大阪大学)

本発表は、アーサー・C・ダントーが論文「アートワールド」(1964年)で提示した初期芸術哲学を、彼が著書『歴史の分析哲学』(1965年)で展開した初期歴史哲学を参照して読解することによって「アートワールド」概念の解釈上の問題に取り組む。

コールマンとヒギンズの論文「アトミズム、アート、アーサー」(1993年)によれば、ダントーの哲学は、哲学と非哲学を峻別しさらに哲学の各部門を細分化する「原子論的」な立場から、歴史的な文脈を重視する「全体論的」な立場に移行したとされ、この移行が「ヘーゲルの転回」と呼ばれる。この図式では、初期歴史哲学は「原子論的」時期に、そして初期芸術哲学は「全体論的」時期への移行過程に配分される。

ダントーの「ヘーゲルの転回」について論じた最近の研究である、カスカレスの『アーサー・ダントーと芸術の終焉』(2019年)でも、ダントーの初期芸術哲学と初期歴史哲学は別個に扱われ、統合的な読解はなされていない。

しかし、論文「アートワールド」と著書『歴史の分析哲学』は発表時期が近接しており、どちらも芸術史について論じているという共通点がある。本発表は、『歴史の分析哲学』は論文「アートワールド」に方法論的基礎を提供しているという仮説を立て、検証するものである。

本発表は特に以下の問題に注目する。ダントーは「アートワールド」概念を「芸術理論の雰囲気と芸術史の知識」と規定しているが、これは作者自身が作品の制作時点で前提としていたものか、それとも、過去の芸術作品について語る後世の主体が、自らの持っている概念や知識をその作品に適用して構成するものなのか。この点は論文「アートワールド」の記述だけでは明瞭にならない。

ダントーは『歴史の分析哲学』で、歴史家の仕事とは過去の出来事を相互に関連付けて構造化し、出来事に意味を見出すことであるとして、この構造を「物語」と呼ぶ。彼によれば、歴史家は自分が叙述する物語の証拠として、史料を用いるだけでなく、「芸術」や「芸術家」のような概念も用いるが、概念は歴史を通じて変化するため、歴史家は自分が用いる概念を史料的証拠によって修正したうえで過去の出来事に適用せねばならない。

こうした議論をふまえると、過去の芸術作品に関して語られる「アートワールド」とは、後世の主体が、自分の保持している概念を修正しつつ適用することによって、作品制作当時の芸術理論と芸術史的知識を再構成しようとする試みの結果であると定式化できる。

ヴァイマル期からナチス期初期のブラームス像——〈モダニズム〉と〈保守・反動〉とのはざまで

石井萌加（東京大学）

本発表では、ヴァイマル期からナチス期初期のドイツにおいて、伝統的な枠組みにとらわれない音楽のあり方を志向するという意味での〈モダニズム〉の台頭と、伝統的な土台に基づくことを重視するという意味での〈保守・反動〉派の主張がせめぎ合う中で、作曲家ブラームスがどのような位置づけにあったのかを考察する。

『アンブルッフ』や『メロス』などの雑誌上で進歩主義的な言説空間が作られた一方で、それに対する保守・反動的な動きも見られたヴァイマル期は、それぞれの著述家がそれぞれの立場で、ドイツの音楽史が向かう方向を定めようとした時代であったといえる。亡くなって四半世紀ほどの時が経った当時のブラームスの位置づけは、ヴァーグナーとの党派抗争が現実味を失う中で、まさにドイツの音楽史が向かう先を示すための根拠となった。すなわちブラームスは、一方ではドイツ音楽の伝統を保持した作曲家像として評価され、他方では進歩的な作曲家の参照項となった。

従来のブラームス（受容史）研究では、何よりもまず、ブラームスをヴァーグナーと対立した作曲家として位置づけたときの評価軸が維持されてきた。シュミット（2017）がブラームスの受容史において一貫して現れる3つのイメージとして述べる「室内楽作曲家」、「古典主義者ないしは最後の古典主義者」、「アカデミック」という観点は、ヴァーグナーと対置させることによって立ち現れる、19世紀的なブラームス像に基づいている。近年、1933年のシェーンベルクの講演による進歩主義者としてのブラームス像にも注意が向けられるようになってきたが、副次的な言及にとどまっている。

発表者は、ブラームス受容史を捉える際の従来の評価軸を否定する立場ではないが、20世紀に入ってヴァーグナー対ブラームスの対立が希薄化したときの新たなブラームス像を、〈モダニズム〉対〈保守・反動〉の文脈の中に見出そうとする。美学的立場の異なる当時の主要な音楽雑誌記事や音楽史的著作物と演奏会プログラムを分析対象とし、ブラームスがドイツの過去の音楽と結びついて、もしくは当代と未来の音楽と結びついて、「誰によって」、「どのような位置づけのもとで」記述されているのかを明らかにする。〈モダニズム〉側と〈保守・反動〉側双方の立場から参照され、支持されることで揺れ動く、多層的なブラームス像を捉えることで、対象期間のブラームス受容史を、美学的闘争が凝縮された結果として示すことを目指す。

ヴァイマル期からナチス期初期のドイツにおけるブラームス像を、〈モダニズム〉と〈保守・反動〉とのはざままで形成されたものとして捉え直すことが、本発表の新しさである。その結果、ヴァイマル期の美学的な闘争が、ヴァーグナーとの対立関係に必ずしも固定化されなくなった当時のブラームス像にこそ見出されることを提示できる点が、本発表の意義である。

1900年代の音楽家と詩人との協働——小松耕輔の音楽批評と歌曲に基づく考察

西澤忠志 (立命館大学)

本発表は、1900年以降の日本における芸術歌曲創作の思想的背景を、作曲家・評論家の小松耕輔が1900年代に発表した音楽批評と日本語歌曲を事例に明らかにするものである。これまで、日本音楽史における日本語歌曲の展開は以下のように整理されてきた。まず明治時代に西洋音楽が本格的に導入され、西洋音楽の旋律に宣教やナショナリズムの涵養、戦意高揚などの目的に応じて日本語の歌詞が付され、賛美歌・唱歌・軍歌が作られ始めた。こうした実践の中から、唱歌とは異なる「高尚」な歌曲の創作を目的とした、瀧廉太郎作曲の《組曲 四季》に代表される日本人による作詞作曲の新たな日本語歌曲が、1900年代から登場した。1910年代には、ドイツ留学中の山田耕筰が日本語歌曲の作曲を開始し、1920年代には北原白秋などの詩人たちとともに童謡運動を推進する中で、日本語アクセントを重視した創作論と、それに基づく歌曲を発表した。このように、日本の芸術歌曲の歴史は、賛美歌・唱歌・軍歌に始まり、瀧廉太郎から山田耕筰へと至る過程として語られてきた。しかし、山田以降の歌曲創作における重要な点である音楽家と詩人との協働関係や、童謡運動を通じて多数の作曲家が日本語歌曲に取り組んだ背景については、十分に検討されていない。本発表はこの点に着目し、童謡運動に先立って詩人と交友関係を持ち、唱歌とは異なる歌曲を作曲した小松耕輔の意義を検討する。小松は東京音楽学校(現・東京藝術大学音楽学部)在学中の1900年代始めから、歌劇や歌曲の創作に携わる一方、音楽雑誌の編集長として同時代の音楽界に対する提言や西洋作曲家の紹介を行った。本発表は、彼が1900年代に発表した音楽批評と歌曲(《盛春譜》《すゝり泣くとき》《接吻の後に》)を分析し、以下の三点を明らかにする。第一に、1900年代に歌曲を発表した作曲家は、幼少期に短歌や新体詩に親しんだ体験を通じて詩壇との接点を有していたこと。第二に、自然主義、口語自由詩、「内在律」に代表される文学界や詩壇における表現の革新に刺激を受け、作曲家も自己表現を志向するようになったこと。第三に、詩壇の影響を受けた作曲家は、歌曲を自己表現の手段として再定義し、作曲の際には、定型で作られた唱歌とは異なり、詩から感じた自身の「リズム」を旋律に反映することを重視したことである。以上より、山田耕筰以前の芸術歌曲の創作理念として「リズム」を核とする視点を提示し、日本語アクセントを重視する日本語歌曲の創作史を補完する。また、詩壇との関係を通じて西洋音楽が自己表現の手段と認識されるようになったことを示し、近代日本音楽史における詩壇との関係の重要性を提起する。

10月12日（日）10:00-11:25

研究発表 3

「分析美学2 ゲームの美学」（美術学部中央棟1階第1講義室）

「現代美術」（美術学部中央棟2階第3講義室）

「地域と工芸」（美術学部中央棟2階第6講義室）

代理話者——作者の声を代弁するキャラクター

倉根啓(京都大学)

ビデオゲームでは、しばしばゲーム世界内部のキャラクターがコントローラーなど現実の物事に言及することがある。例えば、『マリオサンシャイン』のポンプはマリオに自身の操作方法を説明する際にコントローラーの R ボタンに言及している。『ピクミン』のオリマーは自身の日誌で「今私にできることは A を試すことぐらいだろう」と語っている。さらに、彼らの声は明らかに現実のプレイヤーに対して向けられていて、プレイヤーに対し何かの指示を行っている。ここではこのような表現を「メタ的指示表現」と呼ぶことにする。

メタ指示的表現は一見するとメタフィクションの一種であるように見える。これまでに、メタ的指示表現に対し「メタレプシス」(Ryan 2006; 吉田 2023)や「第四の壁の破壊」(Jørgensen 2013; Klevjer 2022)といった概念による説明が試みられた。しかし、これらの研究が明らかにしたのはメタ的指示表現は両概念が示すような逸脱的表現ではないということであり、メタ的指示表現がどのような表現であるのか、その内実はまだ十分に説明されていない。

本発表では、メタ的指示表現を虚構的キャラクターを媒介としたコミュニケーションの一種として説明する。キャラクターを媒介としたコミュニケーションの事例は、ビデオゲームに限らずごく一般的に見られる。例えば、私たちは看板に描かれたキャラクターから「止まれ」と命令されたり、「ゆっくり霊夢」から作者の日常生活について聞かされたり、小説の語り手から作者が作り出した物語を伝えられたりする。

本発表ではこのような作者の言語行為を代理するキャラクターを「代理話者」、キャラクターによる言語行為の代理を「代理発話」と呼ぶ。そして、言語行為論 (Searle 1969 など) や物語論の語りの理論 (Chatman 1980) をもとに、代理発話の特徴付けを行い、代理話者を通じて作者と受け手がどのようにコミュニケーションを行っているのかを明らかにする。

代理発話という独特なコミュニケーションの形態として捉えることで、ビデオゲームにおけるメタ的指示表現の特殊性やその多様性、他の様々な代理発話の事例との類似と相違が体系的に説明できるだろう。加えて、物語論における語り手の概念に新たな視点を提供したり、フィクションを通じた主張行為 (Garcia-Carpintero 2019; 伊勢田 2021) の実践を明らかにするのにも貢献するだろう。

美的なゲーム行為について

上野悠(早稲田大学)

本発表では、ゲームにおける行為(以下、ゲーム行為)を美的行為として特徴づけることを提案した松永伸司の論(松永伸司, 2018. ビデオゲームの美学. 慶應義塾大学出版会)を踏まえ、「美的ゲーム行為」の特徴づけを行う。

ゲームとビデオゲームを専門に研究する分野である、ゲーム・スタディーズの研究者たちは、ゲームは社会的批評を提供する一種のコンセプチュアルアートになりうることに価値があると主張するマリー・フラナガンや、ゲームは何かを主張するための効果的な方法でありうると述べるイアン・ボゴストのように、ゲームを単なる娯楽ではなく、芸術的価値を持ちうるものであることを示すことで、ゲームやビデオゲームを擁護してきた。

一方でC・ティ・グエンは、そうした論者たちが、これまでの芸術形式と同じように、ゲームを「対象」として扱い、何らかの価値ある表現を生み出す限りにおいて擁護しているのであり、ゲームの「過程」としての側面を無視しているということを批判し、従来の「対象芸術(object art)」に対置する形で、「過程芸術(process art)」という概念を提示した(Nguyen, C. Thi. 2020. “The arts of action.” *Philosophers' Imprint* 20 (14):1-27)。

グエンの論の主眼は、注意の焦点が鑑賞の対象に設定されている、絵画や文学、映画といった対象芸術に対し、鑑賞者自身の思考、選択、反応、動作といった過程に注意の焦点が向けられている過程芸術が歴史的に軽視されてきたことを示し、その地位を擁護することにある。その過程芸術として挙げられている代表的なものが、ゲームである。

松永とグエンは、ゲームの美学的な特徴づけを行う上で、ともにプレイヤーの行為に目を向けているのだが、グエンは、ゲームのほかにもソーシャルタンゴや料理なども挙げており、ゲームだけが過程芸術に含まれるわけではないことが明示されている。一方で、松永が言及しているのは、「ゲーム行為を美的行為として特徴づけられる」とことと「美的行為の事例の中心として「遊び」という行為が想定されている」とことであり、ゲーム行為以外の美的行為が存在することに積極的に触れてはいないが、松永は美的行為を「行為の側面における、美的判断の対応物」として想定していることから、そうした可能性も担保されていると言えるだろう。

以上のことを踏まえ、本発表では、美的行為一般からゲーム行為を区別するような、「美的なゲーム行為」の特徴づけを行う。特徴づけの作業にあたって、イエスパー・ユール(Juul, Jesper. 2005. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, MA: MIT Press)によるゲームの6つの特徴づけを参照し、特に、第二の特徴である、ゲームが「可変的かつ数量化可能な結果(variable, quantifiable outcome)」を持つことと、第三の特徴である「結果に対する価値設定(valorization of outcome)」を重視する。というのも、これらの特徴により、ゲーム行為は、行為の持つ効果が明確であるという性質を持つこととなり、そのことが独特な経験の質をもたらしているように考えられるからである。

サンティアゴ・シエラの「つまらないお土産」——バレンシアガ 2023 年夏コレクションショーの舞台とその観客に着目して

藤本流位 (立命館大学)

スペイン出身の現代美術作家、サンティアゴ・シエラ (Santiago Sierra, 1966-) は、観客とパフォーマー、あるいは観客間に差異を生み出す芸術的实践によって知られている。その強引な手法の是非に関して倫理的な批判もあるが、彼の作品は、支配者が人々に強いる苦痛や抑圧を誇張して反復し、観客に対し彼自身が問題視する社会的な歪みを経験的に再認識させようとするものである。しかし 2022 年、シエラがラグジュアリーブランドのバレンシアガと協働し、ショーの舞台として制作した泥を使った巨大なインスタレーションは、彼自身が痛烈に批判してきたグローバル多国籍企業と醜悪に結託しているとして少なからず困惑をもたらした。その後、メキシコシティの Labor Gallery で開催された個展に展示された同実践に関するアーカイブは「キム・カードシアンがショーの最前列から目撃したもののつまらないお土産」であると批判された。

しかし本発表は、この批判に対し、シエラが「つまらないお土産」、つまり舞台の下書きや設営後の無観客の様子を収めた写真の展示を通じ、ショーの観客と、ギャラリーの観客の間に生じる経験の差異自体を問題化しようとしていたと考えている。ここから本発表は、バレンシアガのコレクションショーから、Labor Gallery の展覧会までをシエラの一連の芸術的实践として捉え、このショーの主要な来賓であるセレブリティに焦点を当てる。それにより、コレクションショーがいかにセレブリティの存在を構築しているのか、「つまらないお土産」がいかに観客間に差異を生じさせるのかを明らかにする。2000 年代以降の現代美術の文脈、とくに観客の存在に関する文脈において、シエラの作品は、社会的、経済的なマイノリティに注目して解釈される傾向にある。これに対し、本発表は、シエラの作品を社会的、経済的に優位なセレブリティに注目して解釈する。

まずは、バレンシアガのディレクターを務めたデムナ・ヴァザリアの実践を参照し、それがいかにシエラの芸術的实践と重なるのか、異なるのかを論じる。そして、2023 年夏のショーに着目し、かれらが「泥」という素材を選んだ経緯とその特徴について検討する。さらに本発表は、ナンシー・フレイザーの「パースペクティブ的二元論」を援用し、ショーの観客の経験が、かれら自身の文化的な価値付けに資するものであったことを明らかにする。この文化的な価値付けは、極めて高価な衣服を着用し、それを泥で汚すという観客自身のパフォーマティブな行為を通して成立しうる。しかし、シエラの一連の実践は、バレンシアガやセレブリティの戦略に加担するだけのものではない。その後に提出された「つまらないお土産」は、この文化的な価値付けを明示し、ギャラリーの観客に対し、自分たちが経験し得ない世界の存在を改めて示唆する装置として機能するものとなる。

ジェフ・ウォールの越境戦略再考——「絵画／写真」と「映画／写真」の非等価性をめぐって

北桂樹(京都芸術大学)

メディア横断的表現が広がる現代において、1970年代以降の写真の戦略モデルの再考は、今日の実践に対する理論的支柱を問い直す契機となる。本発表では、写真と他メディアとの境界を攪乱するジェフ・ウォールの実践に着目し、とりわけ「絵画／写真」と「映画／写真」という二種のメディア越境が果たす役割の非等価性を手がかりに、ウォールの戦略モデルを構造的に再定義することを試みる。

これまでのウォール論では「タブロー形式」や「シネマトグラフィ」といった用語を通じ、写真における新たな視覚言語の創出として評価されてきた(アリエル・ペレンク、ティエリー・ド・デューブ、調文明など)。その際、両者の越境は等価に並置され論じられる傾向が強かった。本研究はそうした先行的議論に加え、ウォール自身の発言やインタビュー、特に2024年のバイエラー財団美術館における個展を機に行われた最新の言説を参照しつつ、両者を「コンセプト」と「戦略」という異なる機能に切り分けることで、その構造的な非対称性に光を当てる。

「絵画／写真」の越境は、写真がグリーンバーグ的なモダニズム批判の中で周縁化されていた状況に対する応答であった。つまり、写真に芸術的自律性と不透明性を獲得するため導入したコンセプトの実践である。その目的は、写真を絵画的形式に転位させることではなく、むしろタブロー形式の枠組みによって、写真固有の美学を制度的に再配置することにある。

一方、「映画／写真」の越境は、照明設計、役者の配置、演出など、映画制作の技術的要素を写真に導入する「シネマトグラフィ」として実践された。これはタブロー形式の実現を支える方法論として機能し、目的ではなく手段として機能した。

このように、「絵画／写真」は制度に対する批評的応答としての概念装置であり、「映画／写真」はそれを視覚的に成立させるための方法論である。両者を非等価なものとして捉えることで、ウォールの実践を制度批判的な構造を備えたモデルとして再構成できる。この視点は、写真というメディアが制度的にいかに関位置づけられ、また他メディアとの関係においてどのように戦略化されるかを考察するうえで示唆的である。

本発表は、こうした構造的整理を通じて、ウォールの越境的実践がいかにしてポスト・メディア時代の視覚芸術における制度的自律性の確保と、新たな参照可能性の構築に寄与するかを明らかにするものである。ウォールのこの戦略モデルは、ポスト・メディア状況における新たな表現の地平を切り開く試みであり、2010年代以降、ルーカス・ブレイロックやオーウェン・キッドなどの作家に影響を与えている。本研究は、ウォールの視覚戦略を構造的に読み直すことで、美術と写真の制度的境界を問い直しつつ、非領域化の理論的展開を深化させ、ポスト・メディア時代における視覚芸術の制度批評的实践に資する視座を提供するものである。

高度経済成長期のホテルと民藝運動——大阪ロイヤルホテルに着目して

遠藤太良（京都大学）

明治維新を経て誕生した我が国のホテルは、その設立当初、外国人観光客を呼びこむことを目的としていた。しかしながら、時代が下り地方にも普及していく中でその役割を変遷させ、西洋的な趣向のみならずその地域の特徴を取り入れるなどしていった。そして、その過程では美術作品もまた重要な役割を演じてきた。

ホテルと美術のこうした関係を考える上で注目されるのが、1965年、「関西の迎賓館」として大阪・中之島に開業した大阪ロイヤルホテル（現リーガロイヤルホテル大阪ヴィニエツトコレクション）である。このホテルには、民藝運動の中心人物であった陶芸家バーナード・リーチが着想し、河井寛次郎や棟方志功などの作品も多数展示されているバー「リーチバー」が、創業当初より設けられている。それ故、本発表では、リーチバーを中心に大阪ロイヤルホテルを取りあげ民藝運動との関係を考察する。このことにより、高度経済成長期のホテルにおいて民藝運動をはじめとする美術が果たした役割を詳らかにしていく。

まず、大阪ロイヤルホテルについて、リーチバーを中心に、吉田五十八によるこのホテルの建物全体も踏まえつつ、その特徴を考察する。続いて、当時の社会情勢や民芸運動を巡る評価などを検討する。その後、大阪ロイヤルホテル創業当時の社長であり、民藝運動の有力な支援者でもあった山本為三郎の言説などを分析していく。

以上の考察をとおして明らかとなるのは、以下の二点である。

まず一点目は、民藝運動の関係者らの作品を使用することにより、国外のVIPと当時増えつつあった国内の中間層という相異なる対象を同時に獲得しようとしていたことである。河井や棟方が国際的に高い評価を獲得するなど、戦後において、民藝運動は海外にも知られている代表的な日本の芸術の一つであった。同時に、国内においても民藝の作品は格式ばらないその様相から幅広い層の支持を得ていた。こうした理由により、国外のVIPと国内の中間層のどちらにも評価の高い民藝運動が選ばれたのである。

二点目は、東京とは異なる「関西らしさ」を演出しようとした点である。山本は民藝運動の支援者であると同時に、「朝日麦酒」の社長を務めるなど、関西を代表する実業家の一人であった。民藝運動が人気を博していたとはいえ、それと関連したホテルは東京にもなく、また、民藝運動の反中央的なあり方は大阪に代表される関西とも共通するものであった。これらのことから、山本は地盤沈下著しかった関西の地位向上を視野に入れつつ、リーチバーなどを設けたと考えられる。

ホテルと美術の関係についての研究は、その建築の意匠に関するものを除いてはこれまでほとんど行われてこなかった。本発表は、意匠の分析に留まらず当時の社会状況や関係者の言説の分析などをとおして、ホテルに象徴される観光業と美術との結びつきを詳らかにすることから、美術史学と観光学の双方において重要な意味を持つだろう。

地域コレクティブの可能性——西陣をケーススタディとした「かざり」の文化からの考察

琴浦香代子(無所属)

本発表は、西陣の地蔵盆の「かざり」の文化を手がかりに、「地域コレクティブ」の意義とその可能性について考察する。単なる地域振興のラベルではなく、コレクティブとは多元的主体の創造的連携により、相互関係的な実践を通じて協働・創発を行う広義の創造的行為の集合体である。その様相を示す為に、かざりによる技の共有・継承と創造力で地域を強化する仕組みを考察して、「地域コレクティブ」の成立条件を探る。地域とコミュニティの語が曖昧に混用されている中で、発表者があらためて「地域」に着目するのは、これまでのフィールドワークを通して、住民自身が場所に根差した記憶、場所への帰属意識が強く現れており、職住一体や高度分業を含めた西陣ならではの歴史的重層性を踏まえると、既存のコミュニティ概念では捉えきれない実相を発見・認識したからである。西陣は織業を軸として発展し、歴史の早い段階から「町(ちょう)」という地域的枠組みを作り出して、高度織物技術と分業体制、美術・工芸・工業を包摂する連関構造を長らく保ち続けた。その点において西陣は、自律性と創発性を示す最適な地域のケーススタディであると考えた。

「政・祀・祭」(まつりごと)という政治・信仰・祭礼の総体が、西陣の変成を牽引し、価値観と創造性の基盤となっていると発表者は考える。なかでも、地蔵盆は他地域と同様に生活に密着した行事であり、小さな単位(町単位)で行われる。祈りと共に地域の結びつきや子の成長を願う文化として機能しており、古い素朴な石仏(お地蔵さん)が多く残る西陣では、住民が居住する町家内部での開催の多さ、西陣織による華やかなかざりを特徴としている。かざりは複数の視点(歴史／美術／宗教／民俗的ルーツ)から研究されているが、「かざす」「かざる」を語源として、「美しく見せるために何かを添える」「外見を整える」という意味が、「かざり」へと展開していったと考えられている。平安時代には威厳や格式、象徴性を帯びた意匠となり、江戸時代には装飾的絵画(琳派)の美学へと昇華するなど、日本の意匠感覚として発展してきた。「政・祀・祭」においては、常に地域の構成者である多様な技能集団としての「コレクティブ」によるかざりの文化がある。祭とかざりは単なる伝統の再生産ではなく、共創の場づくりとして、(1)高い技術を活用して荘厳と日常が重なる世界観を生み、(2)技術と経済の循環が住民の繋がりと互いの尊重を可視化し、(3)地域を精神的、経済的に豊かにしていく意思と助け合い精神が祭の姿となって、結束力と創発性を生み出していることを明らかにする。歴史・宗教・民俗・美術などが共存する文化的複合性と歴史的重層性を美学から捉えることは、現代の創造性・社会的実践としてのアートの枠組みを拡張していく契機となるのではないだろうか。

10月12日（日）13:00-15:20

若手研究者フォーラム 1

「美術 1」（美術学部中央棟 1 階第 2 講義室）

「美学 1」（美術学部中央棟 2 階第 3 講義室）

「美術 2」（美術学部中央棟 2 階第 4 講義室）

「現代芸術」（美術学部中央棟 2 階第 6 講義室）

ピントリッキオ作《博士と議論するキリスト》に関する一考察——書物のモチーフに託された意味の諸相をめぐって

鳥山倫史(京都大学)

本発表は、1500年頃に画家ピントリッキオ(1456頃-1513)が制作したスベッコのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂バリオーニ礼拝堂の壁画装飾のうち、《博士と議論するキリスト》(右壁)に焦点をあて、画家の特異な表現の射程を明らかにするものである。

本壁画は『ルカの福音書』第2章41節からの場面を描いたもので、数多くの書物によって特徴づけられる。これらは画中の人物の身ぶりや配置によってその存在が強調されており、本作における重要なモチーフとなっている。そこで本発表では、当時の社会情勢や壁画制作の経緯を踏まえ、知的側面、宗教的側面、政治的側面から本作での書物の描写を再考する。その上で、書物に託された意味が単に知恵や学識に留まらず、より重層的な機能を有していた可能性を指摘する。

発表ではまず、議論の出発点として、書物を抱えた博士の隣で“PINTORICHIO”と記された紙を持つ博士および、本礼拝堂の《受胎告知》(左壁)にて画家自身の肖像の上に描かれた書物に着目する。一般的に書物は、知識や学問を意味する図像として広く用いられてきた。これらを踏まえ、書物が画家自身の学識を暗示する装置として描かれていることを示すと同時に、他の作例との比較を通じてその表象の意味と機能を多角的に検討する。

次に、本作に登場する「トルコ風」の衣装を纏った博士を起点に、画中の書物に託された宗教的意義を考察する。この時代、イエスや聖人が議論する場面は、対トルコ的なものを喚起する主題として広く描かれていた。ここで着目したいのは、フィリッピーノ・リッピ(1457-1504)やヴィットーレ・カルパッチョ(1460頃-1525頃)にも明らかなように、この主題の作例の多くに書物が描かれているという事実である。ゆえに、本発表では、異教徒や不信仰の徒との争いの場面に書物が重要なモチーフとなっていたことを示す。そして、当時の社会情勢を考慮しつつ、書物がキリスト教の正統性を表す宗教的役割を担っていたことを指摘する。

最後に、依頼主であるバリオーニ家がペルージャ一帯における人文主義の擁護者であった点に着目し、本壁画制作の直前に起こった政治闘争と絡めて、書物が彼らの政治的アイデンティティを視覚的に強調する手段であったことを明らかにする。実際、画面左側には依頼主の一人トロイロ・バリオーニの隣で、大きな赤い書物を抱える人物が描き込まれている。バリオーニ家は、一族内部や他家との政争の中で、活版印刷の後援者として自らを位置付けていた。この事実を鑑み、本作における書物のモチーフに政治的役割が付与されていた可能性を新たに提示する。

上記の議論によって、バリオーニ礼拝堂の壁画装飾に新たな視点が呈され、壁画制作が画家の知的営為や同時代の社会的背景、そして依頼主の意図という複数の要素が交差する場であったことが明らかとなるだろう。

アンブロージョ・ロレンツェッティ作サン・ガルガーノ礼拝堂装飾壁画研究——図像プログラムに対する一考察

宮田暁乃(慶應義塾大学)

14世紀中頃、アンブロージョ・ロレンツェッティ(c.1290–1348)は、シエナ近郊モンテシエピの丘に建つサン・ガルガーノ礼拝堂の壁画装飾を行った。聖ガルガヌスは、12世紀に当地で隠遁生活を送り、死後わずか4年ほどで列聖(1185年)された聖人であり、本礼拝堂には彼の生涯の場面とともに、《受胎告知》および《マエスタ》を含む計5場面が現存している。

本連作は、1904年にパーキンスによってアンブロージョ作とされたことを契機に研究が進められ、主に史料解釈を通して、注文主と制作年代の同定が試みられてきた。図像学的側面については、個々の場面に対して多くの説が提出されてきた。とくに受胎の告知を受ける際に柱へ身を寄せる処女マリア像について、1969年にはボルスークが聖地巡礼記を、2016年にはマッローネがアレツォ写本に含まれる俗語讃歌を、それぞれ文学的典拠として指摘している。また1993年にシュミットはヴェネツィアの写本装飾や小型祭壇画などに類似した図像があることを明らかにした。しかしながら、聖ガルガヌスの生涯と聖母マリアの主題が交差する礼拝堂全体の包括的な考察は、十分に行われてきたとはいいがたい。そこで本発表では《受胎告知》と《マエスタ》の図像解釈とともに、礼拝堂全体の図像プログラムの構成意図を明らかにすることを目的とする。

発表ではまず、本礼拝堂および壁画がサン・ガルガーノ修道院のシトー会関係者によって、1330年代半ばに注文されたものと見なす。そして1966年の修復事業で発見されたシノピアと、完成したフレスコ画との差異に注目し、親方であるアンブロージョが画面構成や図像表現の調整に深く関与していたという立場をとる。その上で、奥壁に描かれた《受胎告知》と《マエスタ》の図像表現について考察を行う。《受胎告知》に描かれた、柱に身を寄せる処女マリアの姿は、平信徒に親しまれた讃歌の詩として、あるいは私的空間の小作品の図像として表されるものであった。一方、聖ベルナルドゥスの説教を参照してみるならば、この処女マリアの姿は、「過度な驚き」として警戒された態度に近いことが指摘できる。よって、画家は注文主の意向を踏まえつつも、聖ガルガヌスの死後、多くの人々が奇跡を求めて訪れた巡礼地としての場の機能を考慮した結果、このような図像表現を採用した可能性がある。さらに制作当初は《マエスタ》の聖母像が幼児キリストを伴わず、笏とグローブを携えた「天の女王」として描かれている点について、3つの図像学的・神学的文脈が交錯した結果であることを提言する。すなわち、聖ガルガヌスが幻視したとされる聖母と使徒たちのイメージ、《受胎告知》から《マエスタ》へと至る下から上への垂直構成が示す救済の段階、そしてシトー会、とくに聖ベルナルドゥスの神学思想が確認されるのである。

ダニール・セーヘルスの花綱装飾の着想源を探る——17世紀フランドル花卉画へのイタリアの影響

泉茂美（無所属）

ダニール・セーヘルス（1590–1661）は、イエズス会の平修道士として、花の静物画・花卉画を多数制作した17世紀フランドル花卉画を代表する画家である。室内装飾を目的とした同時代の花卉画が多い中、セーヘルスの花卉画の花には宗教性を感じさせるものがあると発表者は考え、花綱というモチーフに着目した。先行研究においては、セーヘルスが師であるヤン・ブリューゲル1世（1568–1625）の花環作品を発展させ、カルトゥーシュ作品を制作していたこと、花環作品の考案者はブリューゲルのパトロンであるミラノの大司教フェデリコ・ボッロメオ（1564–1631）であることが指摘されている。このため、花綱装飾の着想源はイタリアにあることが推測されるが、セーヘルスの花卉画作品は未だフランドル絵画史において語られるに留まっている。

そこで本発表では、セーヘルスの花環作品・カルトゥーシュ作品の花綱装飾の着想源を、15・16世紀のイタリアの古代ブームと花綱装飾の作品に具体的に見出し、ブリューゲルのイタリア滞在とミラノの大司教ボッロメオを手掛かりに、セーヘルスの花卉画へのイタリアの影響を指摘してみようとするものである。

はじめに、15世紀イタリアの古代ブームとセーヘルスへの影響関係について検討する。古代ブームは1470年代、ローマの「ドムス・アウレア」の発見を1つの契機とし、セーヘルスが制作した《花綱》（ベルギー王立美術館蔵）と古代遺跡の花綱との形状の類似は、ローマ滞在経験のあるセーヘルスが遺跡を実見した可能性を示唆している。また、《花綱》には聖母子に関連する宗教的象徴が付与された花が描かれている。

次にブリューゲルを経由して、セーヘルスがイタリアに触れた可能性について検討する。発表者は、15世紀の画家たちが古代遺跡をスケッチした『エスコリアル宮素描帖』（1480年代）の花綱装飾とブリューゲルが描いたと想定される素描が酷似していることを見出した。おそらくブリューゲルはイタリア滞在中（1589–1596）に古代遺跡を実見しており、その素描がセーヘルスの花綱とも似ていることは、イタリアの花綱の図像が少なくとも師弟間で共有されていたと考えられる。

花環作品の考案者とされるミラノの大司教ボッロメオは、古代遺物に興味を持ち、風景や自然物は神の創造物の多様性を示すという理念の下、ブリューゲルやカラヴァッジョの作品を蒐集し、ブリューゲルの有力なパトロンでもあった。そして、ボッロメオはイエズス会の創始者、イグナティウス・デ・ロヨラの影響を強く受けていたことが注目される。

以上を考え合わせると、セーヘルスの花環作品・カルトゥーシュ作品の花綱装飾の着想源はイタリアにあり、ブリューゲル、ボッロメオ、イエズス会のサークルを経由することで、古代の花綱装飾が宗教性を纏いセーヘルスの花卉画へと繋がったと考えられる。

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度—グレート・ウェスタン鉄道》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

中山修平(慶應義塾大学)

本発表は、J. M. W.ターナー(Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)による《雨、蒸気、速度—グレート・ウェスタン鉄道》(1844)(以下《雨、蒸気、速度》)を取り上げ、当該作品を「同時代の批評に対するターナーによる応答」として再解釈することを目的とする。

《雨、蒸気、速度》は鉄道を描いた最初期の絵画として知られ、先行研究においては画家の意図について多様な解釈が為されてきた。しかしそのような解釈の多くは「鉄道や産業革命に対する画家の評価」という枠組みに収まっているように思われる。そこで、本発表では本作における題名及び造形上の特徴に注目し、それらを「批評との関わり」という観点から検討することにより、本作における画家の意図について新たな考察を試みる。

検討に際して、発表者が最初に着目するのは作品の題名における特異な抽象性である。特に風景画において、ターナーが説明的な題名をつける傾向にあることは先行研究において指摘されているが、抽象的な単語が並んでいる本作の題名はむしろ曖昧と言える。また、絵画表現においても、蒸気機関車を取り囲む風景は雨、もしくは蒸気に覆われたかのように不明瞭に描かれている。

実際、当時の批評家は本作の曖昧さに困惑している。例えば『モーニング・ポスト』誌は題名が「謎めいている(enigmatical)」ことに言及し、『スペクテイター』誌は「形態の曖昧さ(the laxity of form)」と「効果の奔放さ(licence of effect)」という表現上の不明瞭さを辛辣に評価している。

このような批評に対するターナーの反応を推測する上で鍵となるのは「不明瞭さは私の欠点だ(Indistinctness is my fault)」という彼自身の言葉である。この言葉は《スタッフア、フィンガルの洞窟》(1832)の売却を巡る1845年の手紙の中で、チャールズ・ロバート・レズリー(Charles Robert Leslie, 1794-1859)によって言及されたが、近年の先行研究(Smiles Sam, *The Late Works of J. M. W. Turner The Artist and his Critics*, 2020)は、この発言を批評に対するターナーの皮肉として解釈できる可能性を示している。

以上を踏まえるならば、ターナーはロイヤル・アカデミー展において《雨、蒸気、速度》という題名、及び造形表現を通じて曖昧さを強調した作品を発表することで、保守的な批評家を意図的に挑発したと考える余地が生まれる。本発表では、1844年のアカデミー展に対する批評言説や、ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の日記等同時代の記録を主な手掛かりとして、この仮説の妥当性を検証する。

バウムガルテン学派における象徴的認識と吐き気

島崎千枝（東京大学）

吐き気とは、毒物や異臭に対する原初的な身体反応であると同時に、醜いもの、グロテスクなもの、あるいは非人道的な振る舞い——総じて「美しくないもの」に対して喚起される強力な拒絶反応である。そのため吐き気は美学と倫理、文化、社会を接続する重要な概念だが、その理論的研究は十分とはいえない。

W.メニングハウスは『吐き気 —ある強烈な感覚の理論と歴史』（1999）において、18世紀から20世紀の美学・哲学の思想における吐き気(Ekel)の概念史を描出した。本書によると、M.メンデルスゾーンやレッシングらを代表とする1760年代の議論からカントに至るまでの記述において、吐き気は他の不快な感情（恐怖、悲哀、驚嘆など）とは異なり、単に表象されただけでも生々しく現実化される感覚であるとして、芸術への参与が許されない、いわば「絶対的他者」の立場を強いられてきた。

ところでメニングハウスは、バウムガルテンやG.F.マイアーといった美学成立期の議論と吐き気との関係性を後景に退けている。しかしマイアーは『あらゆる美しい学の基礎』（1748-50）において、認識の3区分、すなわち「明晰で判明」「明晰で渾然」「不明」のうちバウムガルテンが美学の領野として定立した感性的認識である「明晰で渾然」とした認識が、判明な認識へと変貌した際に生じる美の破壊を、吐き気を催す(ekelhaft)という言葉を用いて説明する。また、同書において醜(Häßlichkeit)は美の完全性に対する不完全性として、別種の説明を設けられている。ここから示唆されるのは、上記の議論で「絶対的他者」であった吐き気が、マイアーにおいても判明性の一性格として美—醜という端的な対立関係から外れる立場にあるということである。

本発表では、以上の指摘を行うと同時に、判明性の排除と吐き気の排除との共鳴を、M.メンデルスゾーンやレッシングがバウムガルテンらの記号論を引き継いで形成したイリュージョン理論にも接続する。芸術は記号を媒体として用いることを本質としつつも、記号は感性的認識に対置される象徴的認識＝判明な認識をもたらすものであり、この矛盾を説明することが彼らの基本問題であった。そこでメンデルスゾーンが導入したのがイリュージョン、すなわち記号の透明化の作用である。一方でメニングハウスは、吐き気が常に現実として喚起されるために、記号の透明化よりむしろ無化を導いてしまい、イリュージョンのシステムが内破されてしまうという事態から、メンデルスゾーンは吐き気の排除を命じていると解釈する。

以上より、本発表はマイアーの議論から判明性と吐き気のつながりを指摘することで、〈絶対的な現実化＝記号の無化によるイリュージョンの破壊〉というメンデルスゾーンらが指摘した吐き気の本性を補強し、バウムガルテン学派の記号論における吐き気の立場の定立を目指す。

『判断力批判』における「演繹論」の意味——「認識一般」と「客観一般」との関係を手掛かりに
久保志織（京都大学）

本発表の目的は、カントの『判断力批判』における「純粋な美的判断力の演繹」（以下「演繹論」）が、超越論哲学の問題を引き継いでいるものであるということを提示することである。「演繹論」においてカントは、美の分析論で規定された趣味判断の特質である、趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化を試みた。同じく趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化が問題となっているのが、カントの「人間学に対するレフレクシオン」の988番（以下R988）である。R988は1784年頃に書かれたと推定されているものである。P・ジョルダネッティは、「カントの趣味判断のア・プリオリ性の発見」（Piero Giordanetti, “Kants Entdeckung der Apriorität des Geschmacksurteils: Zur Genese der Kritik der Urteilskraft”, in: Heiner Klemme (hrsg.), *Aufklärung und Interpretation*, 1999, S. 171-196）という論文において、このR988を参照することによって、趣味判断における「認識一般（Erkenntnis überhaupt）」と「客観一般（Objekt überhaupt）」との関係を手掛かりに、趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化の問題を捉えている。こうしてジョルダネッティは、趣味判断の主観的普遍妥当性の問題を、私たちがいかにして認識の対象とはならない対象の概念である客観一般と関わるかという超越論哲学の課題のなかに位置づける。

しかし、ジョルダネッティは、『判断力批判』においては、「客観一般」の概念は消えていると指摘している。つまり、『判断力批判』の「演繹論」において超越論哲学の課題もまた消えてしまったと解釈しているのである。確かに、従来の『判断力批判』に関する多くの解釈でも、「演繹論」は、趣味判断の主観的普遍妥当性の問題として扱われており、それがカントの超越論哲学のなかに位置を占めていることは指摘されていなかった。本発表では、ジョルダネッティが指摘するように「客観一般」の概念は『判断力批判』から消えたと解釈するのではない。むしろ、「認識一般」に対応する「客観一般」の概念は、『判断力批判』での重要概念である「私たちの認識能力に対する自然の合目的性の原理」すなわち「超感性的基体」に引き継がれていることを提示する。このことによって「演繹論」が超越論哲学の問題を含んでいると考えることができるであろう。

Fr. シュレーゲル「諸流派－論文」における「流派」概念の積極的解釈

橋本悠介（京都大学）

本発表の目的は、Fr. シュレーゲル(1772-1829)の最初の論稿「ギリシア文芸の諸流派について」(1794、以下「諸流派－論文」と略記)における「流派(Schule)」概念を分析することで、この論稿のうちにシュレーゲルの歴史哲学構想を看取することにある。1794年から1796年夏までドレスデンに滞在したシュレーゲルは古代ギリシア文学の研究に専心し、その成果を精力的に発表している。こうした研究を通じて、シュレーゲルは古代ギリシア文学ひいてはその歴史を成り立たせている美と芸術の本質の解明を目論んでいる。「諸流派－論文」はこうしたプログラムの第一歩として位置づけられる。

Schlegel Handbuch (2017) の「諸流派－論文」の項での S. Matuschek の解説が代表的だが、この論稿は基本的にヴィンケルマンの『古代美術史』(1764/1776)との関連のもとで論じられてきた。とりわけ強調されるのは、ヴィンケルマンの美術史構想との類似性である。シュレーゲルが古代ギリシア文芸を「流派」に基づき四つの段階を経る循環的行程として規定しようとしている点に、ヴィンケルマンからの影響が指摘されてきた。この点から「諸流派－論文」における「流派」概念は、『古代美術史』におけるヴィンケルマンの「様式(Stil)」概念を文芸という領域に転用したものと見なされる。一般的に、「流派」概念への言及はその概念内容ではなく、ヴィンケルマンからの影響関係についての議論に焦点が絞られてきた。

だが、「流派」概念をヴィンケルマンからの影響関係に限定し、単なる「様式」概念の転用と判断することに関しては議論の余地が残る。その理由は、第一に「流派」/「様式」という用語法上の違いにある。仮に「流派」概念を「様式」概念を転用したものだと思えば、なぜシュレーゲルはわざわざ「流派」と言い換える必要があったのか。第二に、すでに W. Mettler が *Der junge Friedrich Schlegel und die griechische Literatur* (1955) で指摘しているように、両思想家の歴史体系における位置づけという点で、「流派」概念と「様式」概念には内容上大きな差異がある。シュレーゲルにとって「流派」は「様式の規則的な同種性(eine regelmäßige Gleichartigkeit des Stils)」である点で、「様式」を包摂する概念である。

これらの点を考慮し、本発表ではヴィンケルマンの歴史体系における「様式」概念の位置づけとシュレーゲルの歴史哲学構想における「流派」概念の位置づけの差異を示したうえで、「諸流派－論文」において「流派」が「様式」を包摂する高次の概念として用いられている点を明らかにする。本発表は、「諸流派－論文」における「流派」概念がシュレーゲル自身の歴史哲学構想と結びつく仕方、独自の概念として示され、機能している点を新たに明示することを目指す。

ノヴァーリスの術語「ロマン化」のメディア論的含意——諸学問思想の帰結としての「書物化」の要請

野村東生(東京大学)

本発表は、ドイツの詩人・思想家ノヴァーリス(1772-1801)の術語「ロマン化」のうちに、「書物化」すなわち「思考の物質化」というメディア論的含意を見出すことを目的とする。

18世紀末から19世紀初頭に展開された初期ドイツ・ロマン派文学運動の中心人物であるノヴァーリスは、運動の全体的傾向(「無限への憧憬」「精神の絶対的自由」等への志向)や、彼自身の作品における幻想的かつ深遠な表現によって、一種の神秘主義者とみなされる。

ノヴァーリスは文学作品のみならず、哲学・政治・宗教など多岐に渡るテキストを著した。これらのテキストの読解に際しては、上述の幻想詩人ないし神秘主義者としての性格・思想が強く読み込まれる傾向がある。しかし彼は、先行する世代のシラーに代表される「学問と人間の細分化・断片化」の問題意識や、ライプニッツを経た結合術思想など、多様な合理主義・啓蒙思想を受容し、より直接的にはフィヒテの知識学、すなわちあらゆる学問の基礎としての自我の哲学を熱心に研究した人物でもある。ノヴァーリス独自の百科全書学的実践「一般草稿」や、書物と学問を論じる『対話と独白』など、学問思想やその実践を前面に出した哲学的テキストの存在から、彼を18世紀の諸学問思想の集約者とみなすことさえできよう。ゆえにノヴァーリスの哲学的テキストを読解する際には、初期ロマン派思想の実践者たる幻想詩人としての性格のみならず、諸学問思想の集約者たる啓蒙思想家としての性格をも考慮せねばならない。

文学運動の名に冠された「ロマン」の語についても事態は同様である。本来「(ロマンス諸語で書かれた長編の)小説」を指すこの術語は、ロマン派の哲学的テキストにおいて共有される特徴的術語でもある。ノヴァーリスが有名な断章で「世界はロマン化されねばならない」と述べる時、従来の研究はそこに「世界の神秘化」という詩的含意を読み込んできた。無論この解釈は正当だが、本発表ではこの「ロマン(化)」という術語に、彼の学問思想に由来する「経験の書物化」というメディア論的含意がありうることを主張する。

まず、ノヴァーリスの書物観が表明された啓蒙的テキスト『対話と独白』を参照し、「諸学問の継承・結合の手段としての書物化＝経験・思考の物質化」の発想を指摘する。次に彼が諸学問思想を受けて著した断章・研究ノートを参照し、特に彼が「ロマン」を「書物としての生」とみなす点に注目することで、「学問を含む経験・思考の総体＝生を、書物という可読的物質へと変換する」という図式の妥当性を示す。さらに、諸学問思想に由来するノヴァーリスの世代観を示しつつ、細分化された学問を再び有機的に結合させてゆく端緒の世代としての彼の自負を指摘し、将来的にあらゆる学問の有機的結合を達成するための世代間継承の手段として「ロマン化＝書物化」が志されていたことを論証する。

盆栽の「芸術」化を導いた1920-30年代盆栽界の転回——小林憲雄の盆栽論を手がかりに

横山詢(東京大学)

本発表は、1920-30年代の盆栽界における小林憲雄(1889-1972)を中心とする運動によって盆栽が「美術／芸術」としての地位を獲得していく過程を検討するものである。特に、「美術／芸術」概念やその批評に関する西洋美学由来の用語が、いかにして盆栽の文脈に導入され「日本的」な価値観と結びつくことで正統化されていったのかに着目する。このことは、近代日本における美学の受容・変容過程の一端を明らかにする上でも重要な手がかりを提供する。

小林は、それまで園芸の延長にあった盆栽を「芸術」の地位へと押し上げるべく、同時代の社会的・文化的潮流を巧みに反映した言説を展開し、盆栽の有用性と格式高さを主張した(林進一郎(2019)「盆栽芸術運動」の歴史的背景)。この動きは、近代彫刻家・朝倉文夫らの支援を受けて、東京府美術館での展示会「国風盆栽展」として1934年に結実する。朝倉は彫刻と植物を組み合わせた美術展を設計していた人物であり、園芸にも造詣が深かった(齊藤祐子(2005)「彫刻の社会化—東台彫塑会展と構造社展を中心に—」; 藏田愛子(2023)「美術展覧会の中の植物」)。そのような美術界の人物による盆栽界への関わりを検討することで、美術界から盆栽界への用語・言説の流入とその過程で起こった意味の読み替えを捉えることが可能となる。

本発表では、第一に、書籍や雑誌に収録された小林による盆栽論を再読し、盆栽が「美」や「芸術」との関わりの中でどのように論じられているかを分析する。第二に、国風盆栽展における小林の役割、展覧会趣旨、審査構造を資料に基づき分析し、盆栽が制度的に「芸術」として承認されていく過程を明らかにする。第三に、そうした言説や展示が確立していく過程で、盆栽の園芸植物としての独自性と、絵画・彫刻に類するものとしての特性とがいかにして調停され、「芸術」としての盆栽イメージが形づくられたのかを考察する。

大正期以前、盆栽は料亭での陳列会や座敷飾りとして私的に楽しまれるのが普通であった。しかし1920-30年代には、日比谷公園や百貨店、美術館といった公共空間での展示スタイルが共有され、現在に続く展覧会制度が確立されることとなる。その過程で重視されたのが、「作品」としての盆栽の芸術性であった。盆栽は単なる鉢植えとは区別され、また座敷の空間を演出する一要素としての役割も脱し、それ単体で鑑賞に耐えうる存在へと再定義された。この新たな枠組みは、展示制度の確立、有用性の主張、批評用語の導入、「芸術」への格上げといった一連の変化と相互的に支え合っており、美学史的にも極めて重要な文化現象として位置づけられる。すなわち、小林を中心として盆栽界全体に広がった運動は、盆栽を「芸術」として擁護するだけでなく、「芸術」という概念そのものを日本的な文脈で再構築する営みでもあった。

盆栽のモダニティ——「絵画的趣味」の受容とピクチャレスク

武井一毅（明治大学）

盆栽は小さな鉢の中で樹木の生育を制限し、ある程度の時間をかけて整枝することで山水樹石の景、美的な心象を表現する特殊な芸術である。この意味で盆栽が確立するのは明治三十年代、20世紀初頭のことである。盆栽とは近代の所産であり、その積極的意義として「盆栽のモダニティ」を問うのが本発表のねらいである。

盆栽誕生において美的規範は中国由来のものから「絵画的趣味」（金井紫雲『盆栽の研究』1914）へと移行した。本発表ではこの移行を「盆栽のモダニティ」の美学的側面の問題として位置付けた上で盆栽とピクチャレスク双方の美学を比較検討する。明治の盆栽家である木部米吉は、外国人紳士に盆栽の鑑賞法の説明をするため、油絵の風景画と並べて陳列したという（前掲書）。その際、盆栽の配置は画中の木と見かけ上同じ大きさになるように適当な位置が決められている。つまり「絵画的趣味」における盆栽はそれ自体の美しさのみならず、風景を構成する要素として一定の絵画的性格を有しているのである。本発表では盆栽と絵画の表象媒体の差異に注意しながら二つの要点に絞って比較検討する。

一つ目は物理的大きさと美的規範についての比較である。ギルピンは芸術家の視野の中では特定の形式に当てはめて風景を捉えなければならないと主張する。「自然」はそれ自体で調和しているが、芸術家の視野ではそれを把握できないからである。後期ピクチャレスクになると、ナイトやブライスは「放置」することで生まれる「野趣」に美的要素を見出すようになるが、盆栽において「放置」が積極的に許容されることはない。芸術家の視野よりも鉢の方が遥かに限定的であり、植物の生育活動が美的規範を短期間で崩してしまうからである。美的規範は表象媒体の物理的制約と密接に関わるものである。

二つ目はそれぞれの「想像力」についての比較である。ギルピンが主張する「想像力」は美的規範を補完する射程に留まるものであり、絵画に基づいた風景の理想化であると解釈できる。盆栽の「想像力」とは「自然」の中で定型化された樹形から「風景」のアレゴリーを読み取ることである。これら二つは「眼の教育」という共通の性格を有しているが、盆栽に要求される知的教養は自然科学に根差した「自然」の運動性の理解であり、ピクチャレスクにおいては芸術に精通した「画家の目」である。

ピクチャレスクは無定形の風景を分節化する行為である。盆栽が樹形を「観察」し、定型化する背景にはこの分節化するまなざしの働きが潜んでいる。その中で「自然」は見出され、盆栽特有の規範と「想像力」によって「絵画的趣味」がつくられた。規範と「想像力」はそれぞれ内側と外側に向かうエネルギーであり、盆栽の「小さな盆上に大きな姿を表現する」基本的姿勢はその緊張関係の現れである。「盆栽のモダニティ」は近代的な枠組みの中で発揮されたある種の独創性にあるといえる。

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位——陳清汾と陳敬輝の事例から

陳昱君（関西大学）

本発表の目的は、戦時体制下における台湾人美術家の創作活動を「日本本土以外の戦争美術」として再定位し、日本中心的な戦争美術史の枠組みを拡張することである。

日本における戦争美術研究は、1970年の作戦記録画返還以降進展してきたが、いくつかの問題を抱えている。特に日本本土以外で制作された戦争関連美術作品が美術史の文脈から見落とされている点である。たとえば台湾では、当時「日本国民」とされた台湾人美術家の作品が、既存研究では周縁化され、「植民地美術」の枠組みに閉じ込められている。台湾人美術家の主体性を強調し、日本における戦争美術史を補完するために、本研究では戦時体制下の台湾美術家である陳清汾、陳敬輝を対象に、彼らの作品と日本の戦争美術政策との関係性を探る。

陳清汾（チン・セイフン、1910-1987）は台北の名門出身で、知人の紹介で有島生馬に師事し、1928年に有島一家とともにフランスに遊学し、最初サロン・ドートンヌに入選した台湾人である。1938年に恩師有島の紹介で子爵田中阿歌麿の娘田中不二子と結婚し、田中家の養子となり「田中」姓を名乗った。彼は「日本画家」として上海で日中文化協会の活動に参加しながら、二科会や台湾の公募展に何回も入選した。戦時中家業の茶商を継ぐために創作を控えたため現存作品は少ないが、パリ・台湾・中国などの風景画を得意とした。これらの風景画には、台湾人美術家としての文化的アイデンティティと個人的な記憶が込められている。

陳敬輝（チン・ケイキ、1911-1968）は幼少期に養父とともに日本へ渡り、京都で養父の親友中村忠次郎の元で暮すことになった。幼稚園時から日本の教育を受け、京都市美術工芸学校、京都市立絵画専門学校に進学し日本画を勉強した。1932年に幼馴染の中村春子と結婚し、1939年から妻の姓「中村」を名乗り画壇で活動を始めた。彼の《朱胴》、《持満》、《尾錠》などの日本画は、勤務先の台湾にある中学校の学生をモデルとし、皇民化教育の場面を取り上げ、当時の台湾では珍しい時局色が濃厚な作品である。

本発表では、この陳清汾と陳敬輝という二人の台湾人美術家の作品を通して、日本本土以外の戦争美術の存在とその多様性を明らかにする。両者に共通するのは、改名が自発的な行動であり、皇民化政策下の改姓名とは本質的に異なっていたことである。また、二人ともエリート階層にいた台湾人美術家で、他の画家のように意識的に「地方色」を出し、植民地政府に反抗しようとする態度は見られない。彼らは「日本国民」として戦争協力に関与しながらも、台湾人としての文化的背景や個人的な美術的志向を作品に反映させていた。その複雑な創作態度と美術的実践は、単なる同化でも抵抗でもなく、戦時下の植民地における表現の葛藤と可能性を示す貴重な事例であるといえよう。台湾人美術家による戦時美術の再評価は、日本中心の戦争美術史に新たな視座を提供するものである。

岡上淑子作品における〈層〉——「着せ替え人形」の観点から

内村麻奈美(早稲田大学)

岡上淑子(1928-)は、戦後にスタイル画家を目指して進学した文化学院で受講したカラーコーディネイトの授業から着想を得、『VOGUE』『LIFE』等雑誌の写真の切り抜きと貼り合わせによる作品を制作した。これら作品群が瀧口修造によりコラージュとして評価され、タケミヤ画廊での個展(1953年、1956年)や「抽象と幻想」(1953年、東京国立近代美術館)での展示を行う。

「コラージュの美学」(『美術手帖』1953年3月号、美術出版社)等に明らかのように、瀧口は岡上作品をマックス・エルンストのコラージュと結び付けて評価した。岡上自身も1951年頃、瀧口に見せられたエルンスト『百頭女』(1929年)の影響から無地だった作品背景に写真を用い始め、雑誌等ではコラージュを紹介する立場からテキストを発表した。だが同時に、岡上は自身の作品とシュルレアリスムを無関係なものとし、コラージュという呼称に一定の距離をとるテキストを発表している。

そこで本発表では、エルンストとの差異の指摘を起点に、岡上作品をコラージュという呼称の前提から捉え直す。これにより、シュルレアリスムとの関係を強調する瀧口の紹介によって評価が方向づけられてきた岡上作品に、従来とは異なる分析の可能性を見出すことを目的とする。岡上とエルンストの差異については既に複数の先行研究が存在するが、本発表では従来注目されなかった作品自体の構造に着目する。印刷による完全な平面化を前提とするエルンストのコラージュと異なり、紙片の収縮を防ぐため僅かなヤマト糊が点状に使用された岡上作品は、紙片同士が密着して貼り合わせられることなく、浮いたまま重なった〈層〉状の構造を持つ。両者の対比からは、コラージュという呼称が語り落すものとしての岡上作品の〈層〉が見えてくる。

岡上はシュルレアリスムとの一定の距離をとりつつ自身の作品を「着せ替え人形」(岡上淑子『はるかな旅 岡上淑子作品集』河出書房新社、2015年)と称する。切り抜きと〈層〉状の貼り合わせにより憧れの装いを所有する紙製着せ替え人形は、日本では江戸後期頃から親しまれてきた一方、規範を反映した図像を通じ、社会で期待される女性像を女兒に学習させる媒体としても機能してきた。本発表では、女性の顔写真に衣服や異物を貼り合わせた《ダンス》(1951年)等の初期作品を起点に、着せ替え人形の規範を攪乱する試みとして、岡上作品における異物の貼り合わせを分析する。さらに〈層〉を衣服と身体の関係という視点に発展させ、紙片同士を重ね・ずらすことによって達成される一部の隠蔽や奥行き表現といった〈層〉構造に特有の操作が、異物を〈着せ替え〉る岡上作品においていかに活用されているかを検討する。これにより、平面的な貼り合わせを前提とするシュルレアリスムのコラージュの文脈から外れた岡上作品の一面とその特異性を明らかにする。

ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題——ジョン・ケージ《4分33秒》との比較を中心に

柴山陽生（横浜国立大学）

ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》（1951年）は白のモノクローム絵画であり、ジョン・ケージ《4分33秒》（1952年）の制作のきっかけとなったことでも知られている。ブランデン・W・ジョセフらの先行研究は、ケージの《ホワイト・ペインティング》論を参照しつつ、それら二つの作品を同じ意義を持つものとして論じている（Branden W. Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, 2003）。しかし、それらはほとんどケージの思想のみに依拠しており、《4分33秒》の意義に《ホワイト・ペインティング》の意義を包摂しているにすぎない。

対して、本発表はその二つの作品には差異があると主張する。注目すべきは、ケージが「芸術と生のあいだの差異を抹消する」（Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, 2003）と主張したのに対し、ラウシェンバーグが「絵画は芸術と生の両方に関わる。[...] 私は、両者のあいだのギャップのなかで働くことを試みる」（Robert Rauschenberg, “Robert Rauschenberg,” *Sixteen Americans*, 1959）と述べていることである。本発表は、この見過ごされてきた両者の言葉の差異を、作品分析を通じて明確化する。特に重要なのは、ケージ自身が（上記の）リチャード・コストラネッツによるインタビューにおいて示唆しているように、《4分33秒》においては環境音がある場にとどまったままで作品になるのに対し、《ホワイト・ペインティング》においては環境内の光・影・ほこりはその場でではなく、絵画平面上にやってくることで作品になるという差異である。つまり、《ホワイト・ペインティング》は環境内の要素を作品化するための具体的な「場」を持っており、そのために作品の内／外は分割されているのだ。したがって、そのような「場」こそが環境を作品内に取り込むことを可能とし、「芸術と生のあいだのギャップ」という局所を成り立たせていると考えられる。

さらに、本発表は、そのような「場」の問題が、いかにその後のラウシェンバーグのキャリアに関係しているかを論じる。《ホワイト・ペインティング》のあと、彼はさまざまな素材、物体、そして生物を作品化していくが、この「生」から多岐にわたる存在者たちを「場」の内に取り込むために、いくつもの工夫を重ねている。その例として、本発表は《モノグラム》（1955-1959年）の制作過程を検討し、ラウシェンバーグがヤギの剥製を、（試行錯誤ののち、ついに）床と水平に設置した絵画の上に配置することで、「場」の内に取り込んだことを指摘する。さらにその後、彼は絵画という形式にもとづく「場」の限界を感じて、「パフォーマンス」（1963-1968年）の制作にまで至るが、そこでは生きた動物をいわばパフォーマンス化することに挑戦している。このように、本発表の意義は、《4分33秒》と区別して《ホワイト・ペインティング》を「場」として捉え直すことで、ラウシェンバーグの作品群全体を再検討しうる観点を提示することにある。

鎮魂としての芸術——草間彌生の1970-1980年代コラージュ作品をめぐって

荒木大(早稲田大学)

本発表では、草間彌生(1929-)が日本帰国後(1973年以降)に制作した1970~1980年代のコラージュ作品を、「鎮魂」という主題に着目して論じる。草間はニューヨーク時代(1958-1972)、モノクロームの抽象絵画「ネット・ペインティング」をはじめ、多彩な実験的表現を展開した。とりわけ路上やアトリエで行われたハプニングでは、参加者の裸体に水玉模様を描き、しばしばトランス状態で集団的に踊り、交わることで、自己の輪郭を溶かし、他者との境界を超えようとする志向が見られた。草間はハプニングの告知チラシにおいて「参加者は自己を忘れ、永遠と一つになる」と記しており、こうした実践は「消滅=始原への再統合」という思想へと拡張されていった。

本発表では、こうした実践が、草間の帰国後も形式を変えつつ継続されていたという観点から考察を進める。1973年以降、草間は抽象的表現から一転して、具象的なイメージを多用したコラージュ作品を本格的に展開するが、この変化は従来の研究において十分に論じられてこなかった。本発表は、ニューヨーク時代のハプニングにおける「自己の消滅と再統合」という思想を基盤としつつ、それが個人的・社会的な死と向き合う形で変容し、コラージュという新たな形式へと展開していく過程を明らかにする。

とりわけ注目されるのは、帰国後の作品において「鎮魂」が中心的主題として浮上する点である。たとえば《君は死していま》(1975)では、天上に飛翔する蛾のモチーフに死のイメージが看取されるほか、作品の裏面には草間の父の死(1974年)を追悼する詩が綴られている。さらに《戦争》《無名戦士の墓》《戦争の津波》(「戦争三部作」)(1977)は、戦争によって命を落とした無数の犠牲者への哀悼を示す作品であり、「鎮魂」という明確な制作意図がそこに読み取れる。

こうした流れの嚆矢とみなされるのが、帰国直後に制作された《蟲をとる男》(1973)である。本作には、生前親交のあったジョゼフ・コーネルの素材が使用されており、その死(1972年)を契機とする私的な追悼の構造が読み取れる。草間は、かつて他者によって意味づけられた素材を再構成することで、死者の痕跡とともに、自身もまたその内部へと巻き込まれていく。こうした構造は、身体的な参与によって現在の自己を「消滅」させようとしたハプニングの思想を、素材の媒介によって再編成し、継承しようとする営みとも解釈できる。

このように、草間が表現手法として選んだコラージュは、断片の収集と再構成を通じて、失われたものを別の形で呼び戻す再生のプロセスである点において、「鎮魂」の主題と深く結びついている。本発表は、「死者の鎮魂」という主題が、単なる転換ではなく、自己の境界を越えて他者と交錯しようとする一貫した思考の延長線上にあることを明らかにしようとするものである。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートの限界——Suzanne Lacy による《The Oakland Projects》の再検討

富田葉（京都大学）

ソーシャリー・エンゲイジド・アート（Socially Engaged Art, SEA）とは社会的な問題の現実社会における改善を志向する芸術活動であり、多様な人々との協働、一定期間の継続、成果物よりも制作過程における変化の重視などの特徴を持つ。1960 年前後から登場した芸術と社会の区別を曖昧にする実践を直接的な源流とし、1990 年頃からはアートワールドからの注目や行政などの支援を受け、ますますその実践数を増やしてきた。しかしそれと同時に、協働の理想と反して作家が強い権力を握ることや、芸術の道具化による新自由主義への加担など、構造的な問題も指摘されてきた。スザンヌ・レイシー（Suzanne Lacy, 1945-）はこうした SEA の先駆者として知られる作家である。1970 年代に身体性やフェミニズムに根ざしたパフォーマンスからキャリアを開始し、1980 年代以降の作品や理論的な提唱は初期 SEA における重要な実践として現在でも参照されている。

本発表では彼女の代表作である《The Oakland Projects》（1991–2001）の分析を行う。米国カリフォルニア州オークランドで制作された本作品は、若者の犯罪率の高さが危惧されていた当時、メディアの偏った報道により若者に結びつけられた暴力的なイメージの解消を目指していた。多様な関係者との協力に基づき、教育プログラム、パフォーマンス、行政との連携などを含んで十年間継続した結果、プロジェクトは若者向け政策への予算獲得や関係者への教育効果などの社会的な成功を収めた。同時に、リアルタイムの会話を観客に提示する構造や形式面の工夫は美的な成功として評価され、作品の特徴と成果の両面から SEA の初期事例として肯定的に受容されてきた。

しかしこうした成功の裏には、多くの先行研究で等閑視されてきたレイシーという作家の強権性が隠されている。すなわち自身の美的意図を優先する傾向が、参加者の意図の軽視や新自由主義の問題への接近など、作品と SEA の理念に反する不平等の促進に繋がっていたのだ。彼女は自身の作品への介入を「芸術作品として成立させるため」と正当化するが、作品が社会問題に関与し、現実の多様な人々へ実際に影響を与えていることに鑑みれば、「芸術」とあるという弁解は不平等に対する批判を免れる理由にはならない。そこで本発表では当該作品を SEA の限界を示すものとして再検討することを目指す。この発表はレイシー作品に対する従来の肯定的な評価に対して批判的な視座を導入する試みである点で、また、芸術の制度的利用が増加する今日、SEA の限界を実践に即して検証する足掛かりとなる点で一定の意義を認められるだろう。

日本海造型会議の活動に関する考察——戦後金沢の前衛芸術運動をふまえて

笠間亜理沙（金沢美術工芸大学）

戦後、1960年代前後をピークとして、日本各地で前衛芸術運動が活発化し多様な前衛グループが誕生した。こうした前衛グループを代表するものとしては、具体美術協会やネオ・ダダイズム・オルガナイザーズが挙げられる。

これらの著名な前衛グループに限定せず、全国を視野に収め、初めて各地の前衛グループを広く紹介したのは、1997年に水戸芸術館現代美術センターで開催された展覧会「日本の夏 1960-64 こうなったらやけくそだ!」である。2000年代以降になると、各地の周知されていない前衛グループに焦点を当てた展覧会がたびたび開催されてきた。

しかしながら、全国的にこうした展覧会の機運が高まる一方で、金沢における戦後前衛芸術運動に関する研究は、いまだ十分に進んでいるとは言えない。そこで本発表は、金沢で発足した前衛芸術グループ「日本海造型会議」を中心に、金沢の戦後前衛芸術運動の特色を明らかにする。

日本海造型会議は「集団〈青〉」、「グループ〈赫〉」、「北陸現代作家集団」を前史として、1976年に発足した。当時、金沢では現代美術に対する風当たりが強く、アーティストたちは、自由に表現を追求できる場を求めて同グループを結成した。グループはその後、2008年までの32年間にわたり、月に一度の定例会を開催しながら活動を展開した。特筆すべきは、日本海造型展や野外展を開催したほか、石川県立美術館が新設される際に要望書を提出したことである。

こうした活動の分析から導き出される、日本海造型会議の特徴は次の二点である。

一点は、前衛芸術運動が全国的に収束し始めた1970年代後半という時期に結成され、長期間にわたって継続的に活動した点である。前衛芸術運動はピークとなった1960年代の動向に関してよく言及されるが、それ以降に関しては比較的語られることが少ない。

もう一点は、芸術文化行政に連動して運動を展開していった点である。例えば、メンバーが行政より委託された金沢21世紀美術館の開館プレイベントである、1998年の「25人のインスタレーション」展の開催が挙げられる。この展覧会は、同館の建設予定地に建っていた学校の校舎を用いたものであり、市民が現代美術への理解を深めることを目的に開催された。日本海造型会議の主要メンバーの大場吉美、斉藤久子を中心に選出された25人の作家が、インスタレーションを展示し、2週間で約5千人が来場した。つまり一連の活動は、金沢における現代美術の受容と機運の醸成につながったのである。

以上より、本発表では日本海造型会議を中心に、金沢における戦後前衛芸術運動の独自性とは、地域に根ざす形で定着していきながら、芸術文化行政に連動して運動を展開していった点にあると主張する。こうした本発表の考察によって、全国的には収束した戦後前衛芸術運動の「その後」に関する新しい知見を提示することが可能になる。

10月12日（日）15:35-17:35

シンポジウム 「〈自然〉の美学」

（音楽学部5号館1階5-109教室）

近年、芸術の領域で、〈ピュシス（自然）〉の概念を眼にすることが増えている。そこでは、ヘラクレイトスやハイデガーの思想が参照され、芸術作品は人間の技術を用いて、偶然性の要素も取り入れつつ、万物の流動や生成を可視化するものとされる。他方で現代では、哲学の領域において、スピノザやシェリングの思想が注目され、新たな〈自然〉哲学が構想されている。本シンポジウムでは、現代の芸術や哲学において顕著にみられるこれらの動きを〈自然〉という概念でまとめ、美学の観点から、歴史的な展開を軸として諸思想間の交差を描き出すことを目的とする。

提題者（登壇順）

樋笠勝士（岡山県立大学）

八幡さくら（一橋大学）

小林信之（早稲田大学）

企画・司会

川瀬智之（東京藝術大学）

「自然 (φύσις)」の両義性について

樋笠勝士 (岡山県立大学)

「自然 (φύσις)」は、その内容が何であれ、「自然」として問われ始めたときから、人間との関係において問われてきたと言える。それは、一般的言語習慣として、「自然 (φύσις)」と人間的な営為 (τέχνη, νόμος, θέσις) との対立的な表現があることからもうかがい知ることができる。さらに、その問いの哲学史的始点には「自然を探究」したソクラテス以前の哲学者が居るが、彼らの原因探求について、プラトンは、物理的な事実探求への失望と、人間的な価値探究への切望とを、登場人物ソクラテスに語らせた(『パイドン』)。他方、アリストテレスは、彼らを「自然哲学者・自然を語る者 (φυσιολόγοι)」と呼んで、自然界を物象的科学的に捉える探求者として評価したが、必然性を伴う自然探求は、それを伴わない人間探究(倫理学等)からは学問的に明確に区別されている(『形而上学』)。これらの解釈活動にも、同様の対立的傾向があることがわかる。このようにして、自然は、人間的な営為に対して、対照・対比・対立の視点から捉えられる傾向が強く、それは芸術においても、才能と訓練とによる創作説、芸術における自然の模倣説、技巧を感じさせない自然らしい理想芸術論、自然美と芸術美の優劣論など、多様に論じられてきたことはよく知られている。

さて、自然と人間的営為との対立・対比の視点は、近代の批判哲学が指摘するように、自然を観る人間の問題であると考えてもよいかもしれないが、このような理解の可能性をも含む古代哲学の箴言として、以下のヘラクレイトスの言葉をとりあげたい。

「自然は隠れることを好む (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ, B123 DK)」。

この断片的な言葉は様々に理解されてきた。例えば、ローマ時代のセネカ(『自然探究』)やマニリウス(『占星術』)は、広大無限な自然を前にした人間が自然を探究することの困難さを語る文脈の中で、このヘラクレイトスの言葉を引用している。そこには、眼前に広がり知ることのできる自然と、隠れていて知ることのできない自然との対比があり、後者には神秘性や神性が見通されている。もちろん、ヘラクレイトスの言葉は、その字義的な意味や、彼の他の言葉との整合性や、思想史的な文脈などを参照して初めて理解すべきものではあるが、断片的な言葉は、言葉を語った者も知られないまま、それ自体で歴史の中を流れていき、二重化して捉える自然思想を持続させてゆく。それは、現象する自然と隠れた真の自然という構図をもった思想である。この構図は、例えば、プロティノス、エリウゲナ、スコラ哲学、ルネサンスと続いてゆき、近代ではスピノザ、ロマン主義思想、そしてハイデガーにまで至る思想史の基軸的な視点となっている。

本発表では、上記の思想史的理解の下で、「ヘラクレイトスへの回帰」の哲学として知られ、自然学でも倫理学でも自然探究を第一にしていたストア派に注目し、ストア派におけるヘラクレイトス解釈、「自然」の二重性の問題、そして自然と芸術の問題を考えたいと思う。

芸術創作の源泉としての自然——シェリング芸術哲学を手掛かりに

八幡さくら (一橋大学)

近代美学において、自然は芸術の表現対象としてのみならず、芸術創作に不可欠な要素のひとつとして論じられてきた。人間が技術を使って生み出す芸術作品と、そのモデルや創作の原動力となる自然との関係については、目覚ましい科学技術の発展が続く現代においてもなお関心と呼ぶテーマの一つであるといえよう。こうした自然と芸術の関係に光を当てて芸術を哲学的に論じたのが、ドイツ観念論の哲学者F・W・J・シェリング(1775–1854)である。彼は1800年前後に展開した自身の芸術哲学において、自然と技術の総合として芸術を捉え、芸術創作を支える重要な役割を自然に見出している。とりわけ1807年のミュンヘンでのアカデミー講演『造形芸術の自然に対する関係について』では、芸術の創造性を基礎づける自然の産出性は、「自然精神」(Naturgeist)と名づけられ、芸術家が模倣すべき産出性の源泉とみなされている。このような芸術において不可欠な自然の産出性という構想の背景には、シェリングの自然哲学がある。シェリングは自然を死んだ観察対象としてではなく、自然自身を生み出す生きた産出力そのものとして理解する。彼は自然概念に〈単なる所産としての自然〉と〈産出性としての自然〉の両面を読み込み、前者を「所産的自然」(natura naturata)、後者を「能産的自然」(natura naturans)と名づける。この「能産的自然」こそ、芸術の創造性の源泉として論じられる自然である。

ただし、芸術哲学に関する諸著作の中で、自然という概念は一貫して同義であるわけではなく、それが芸術の制作において果たす役割も異なりを見せる。例えば、精神と対比される自然、芸術において自由と統合される自然、芸術作品と比較される有機体、芸術家の意図を超えた没意識的なもの、「技術」(Kunst)と対比される自然の自由な恩恵によって備わっている「ポエジー」(Poesie)、芸術の表現対象としての自然、自然と精神を結ぶ「紐帯」(Band)としての自然精神、などがある。そのため、一見多義的に見えるこれらの自然概念を整理することによってはじめて、芸術制作の様々な場面での自然の働きが明らかになり、シェリングが捉えようとした芸術の源泉たるべき自然の産出性の内実を捉えることができる。

そこで本発表では、シェリング芸術哲学で論じられる自然概念を整理し、芸術において働く自然の役割を明瞭化することを試みる。まず、いかにして芸術家が自然と技術を一体化して芸術作品を生み出しているのかを、『超越論的観念論の体系』(1800)と講義『芸術哲学』(1802–1803, 1804–1805)の天才論から読み解く。そして、アカデミー講演の「自然精神」に着目して、芸術作品を創造する能力と自然を生み出す力がいかに関係しているのかを検証する。以上の議論を通して、芸術の諸段階で登場する自然は、少しずつ異なる役割を担いながらもそこに通底する、人間の意識を超えた芸術創作を支える産出性であると結論する。

ハイデガーによる自然の概念

小林信之(早稲田大学)

ソフォクレスの「アンティゴネー」の合唱歌において歌われているのは、元初における存在(ピュシス)の圧倒的な力と、「もっとも無気味なもの」である人間の暴力性とのせめぎあいであるとハイデガーは解釈している(『形而上学入門』)。ここで語られている自然とは、たえず生成変化しつつ、しかし恒常的に現前するもの、現れつつ、みずからを隠すもの、また不意に輝きをはなちつつ、わたしたちをとりこにするものである。樹々や鳥たち、朝の光や空気だけでなく、わたしたちの身体そのものが自然であり、したがって自然の一部であるわたしたち人間が、自然のメカニズムを暴き、制御することをくわだてたとしても(たとえばエコロジーにおけるように)、またじっさいそうする以外の選択肢はないとしても、自然はわたしたちには閉ざされた限界の向こう側にひき退いてしまい、どこまでも隠されたままにとどまる。

このような基本的洞察をたえず顧慮しつつ、ハイデガーの「自然」概念がどのように主題化されているかを考えるためには、おおよそつぎのようなフェーズに分節化することが適当であろう。(1) ピュシスのもっとも基礎的な概念は、とりわけ 1930 年代のハイデガーの思想において重要な意味をもった。ソクラテス以前の思想家や悲劇詩人の解釈においてピュシスは、アレータイアやロゴス等の基礎的概念と相依相属しつつ、古代ギリシア人にとっての存在理解の中核をなしていたとみなされる。(2) 古代ギリシアの形而上学(ピュシスを超えた学)におけるピュシス概念。プラトン、アリストテレスに集大成された形而上学のうちにハイデガーは、すでに変容した元初的ピュシスの「残響」を聴きとっている。(3) 古代のピュシス概念は、ラテン語の翻訳(natura)を介して西欧近代に受けつがれ、さらにはわたしたちがごく日常的に理解している自然の概念にいたった。この意味での自然は、『存在と時間』でも論じられているように、環境世界で出会われる存在者の存在の派生的様態として、眼前にみいだされる「自然」である。

本論では、主として(1)に焦点をあわせ、そもそもハイデガーが、存在としての元初的ピュシスをどのように解釈したのかを問いたい。そこには、『存在と時間』では未完のまま放置され、語られなかった存在概念が、ポジティブなかたちで指示されていると考えられるが、しかしそれはもちろん素朴な自然回帰ではない。ハイデガーにとってピュシスは、「大地」の概念へと展開していくものであり、人間存在の有限性、存在の真理における隠蔽性、さらには元初的ピュシスの暴力性を含意している。

さらにハイデガーは、広い意味での詩作(ポイエーシス)のうちで、そのような自然が言葉にもたらされると考える。とくにヘルダーリンの詩作は近現代の人間の運命と存在(元初的自然)との連関の可能性を問うものであり、ハイデガーは、自身の思考に呼応する問いをそこにみいだしている。具体的には、ヘルダーリンの詩「あたかも祝祭の日のように……」の解釈等を取りあげて考えたい。

10月13日（月・祝）9:30-11:50

若手研究者フォーラム 2

「美術 3」（美術学部中央棟 1 階第 2 講義室）

「美学 2」（美術学部中央棟 2 階第 3 講義室）

「美学 3」（美術学部中央棟 2 階第 4 講義室）

「演劇・映像・写真・ゲーム」（美術学部中央棟 2 階第 6 講義室）

エミール・ガレの 1889 年パリ万国博覧会における不透明ガラス——鉱物の色調を模倣する関心の現れについて

居椿尚（慶應義塾大学）

19世紀末フランスを代表するナンシーのガラス工芸家エミール・ガレ（Émile Gallé, 1846-1904）は、1889年パリ万国博覧会のガラス部門でグランプリを受賞し高い評価を得た。好評を博したのは、大気のニュアンスやそれに伴う感情表現を可能とした不透明な色合いを含むガラス作品である。それは、同時代のバカラやサン・ルイといったガラス製造業者、及びガレ自身がそれまで主に制作していた透明性を基調とするガラスとは異なる特徴を持つ。

ガレは、本万博のガラス出品に際して審査員向けの小冊子『エミール・ガレによる1889年万国博覧会高級ガラス及び高級クリスタルガラスの製作に関する審査員向けの概要』（*Exposition Universelle de 1889. Groupe III, classe 19(Cristallerie, verrerie, émaux). Notice remise au jury sur sa fabrication de verres et cristaux de luxe par Émile Gallé à Nancy, Nancy: Imprimerie coopérative de l'est, 1889.*）を執筆した。同書においてガレは、1878年以来開発してきたガラスの多彩な着色法のうち、複雑な色調を含んだものについて、鉱物（貴石、琥珀、翡翠、瑪瑙など）の色調を模倣する関心に言及している。この著作は、万博のガラス出品作に関する技法解説、工房の取り組み、芸術的意義を述べた一次資料として重要な位置を占めるが、これまで発表者が指摘する観点からは検討されてこなかった。本発表は、主としてこの著作の分析を通して、作風の転換期に制作された色ガラスの不透明性に、光との関係から鉱物の色調を模倣するガレの関心が深く関与している事実を明らかにすることを目的とする。

考察の過程においては、ガレが本格的にガラス制作に携わる前の活動にも着目する。ガレは、近年の研究で同定されている年代に即すと、1865年から67年にドイツのヴァイマルに留学している。このヴァイマルでの活動はヴァルター・シャイディヒを中心とする1970年代から90年代の研究に詳しい。この時期、素描や原型デザインを学んだヴァイマルの工芸研究所や父親が業務提携していたフランスのマイゼンタールのガラス工場、ガレはガラス製造の基礎を育んだ。ここで発表者は、先行研究が詳細を明らかにしていないものの、ガレがヴァイマルで鉱物学を学んだ事実を看過できないとして捉える。

一次資料を補完する文献として、ガレと同時代の批評家等の 1889 年万博に関するガラス批評や評伝を挙げる。一方、こうした二次資料から、日本美術や中国ガラスの影響を受けたガレより一回り年上の工芸家フランソワ＝ウジェーヌ・ルソー（François-Eugène Rousseau, 1827-1890）を中心に、ガレが彼らと共通の関心を有していた可能性を指摘する。とりわけ発表者は、ガラスによる鉱物の色調の再現にはガレの意図として光の問題が関与するとの考察を試みる。以上の検討、ならびに発表者が 2025 年 3 月にパリとナンシーで実施した文献資料調査を通じて、ガレが芸術的かつ学術的関心から生涯取り組んだ植物学の視点から迫る近年のフランソワ・ル・タコンをはじめとするガレ研究に対し、鉱物学的観点からアプローチする意義を主張する。

グスタフ・クリムト《水蛇Ⅱ》——動植物モチーフから読み解く制作背景

山田耀(京都大学)

本発表では、世紀末ウィーンの画家グスタフ・クリムト(1862-1918)による《水蛇Ⅱ》(1904-07、個人蔵)を取り上げ、動植物モチーフの分析を通じて、本作の制作背景を明らかにし、クリムトの画業における重要性を示すことを目指す。

本作は1904年の「第20回ウィーン分離派展」に未完成の状態ながら出品されたのち、1906-07年に大幅に加筆修正され、1908年にクリムトの主催する展覧会「クンスト Schau」にて再び公開された。世紀末に流行したファム・ファタールを題材とする作品であり、横長の画面には水中世界に横たわる4人の裸婦たちが等身大で描かれている。彼女たちは大量の植物で飾られ、その背景には蛇とも蛸とも見える朱色の生物や、熱帯魚の群れが泳いでいる。クリムトは20世紀初頭に黄金様式と呼ばれる独自の絵画様式を確立したが、本作に見られる艶かしい人物像と黄金を用いた平面的な装飾の融合はまさにその一例である。また、本作は1889年頃からクリムトが盛んに制作した水の中の女性を主題とする作品群の集大成とも言える。しかし、本作は1964年の展覧会を最後に長らく所在不明となり、再び公の場に展示されたのは2022-23年にベルヴェデーレ美術館等で開催された「クリムト」展でのことである。そのため、本作は長らく精度に劣る複製図版のみをもとに研究されており、先行研究において細かな動植物モチーフの意義は見落とされてきた。

本発表では、2022-23年の展覧会を契機に公開された高精度図版や、近年クリムト財団が収集・公開している新出関連資料などに基づいて、《水蛇Ⅱ》に描かれた動植物モチーフを①蛇、②熱帯魚、③花に大別して分析し、そのイメージの源泉について検討する。そこから、①蛇のイメージには同時代の海洋冒険譚であるジュール・ヴェルヌ著『海底二万里』からの影響があること、②熱帯魚の図像は南洋の生物に関する博物学研究の成果物が図像源泉となっていること、③花のモチーフは1905年頃からの花畑を主題とする風景面の制作が靈感となっていることを指摘し、当時のクリムトには自然に対する多様な関心があったことを示す。

さらに、動植物モチーフの分析結果から《水蛇Ⅱ》の作品解釈にも迫る。というのも、本作は先行研究において《水蛇Ⅰ》(1904-07、ベルヴェデーレ美術館)との関連性が強調されてきたが、本作を詳細に分析すると《金魚》(1901-02、ゾロトゥルン美術館)との強い連続性が浮かび上がってくる。そこから、言葉ではなく絵画を通して思いを語ることを好んだクリムトにとって、《金魚》の発表が彼を批判する人々へのいわば宣戦布告であったと解釈する先行研究を踏まえ、《水蛇Ⅱ》にも自身の芸術観を世に問うマニフェスト的側面を見出す。そして、本作の制作時にクリムトが画業の中でも特に波乱に満ちた状況に置かれていたことを鑑みて、そのマニフェストの重要性を示すことを試みる。

ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざしと植物——1910年代の二つの「夏」作品に着目して

五十嵐実果子(無所属)

フランスの画家ピエール・ボナール(Pierre Bonnard, 1867-1947)は、画業を通じて緑豊かな自然と人物を描いている。これらの表象はギー・コジュヴァルが述べているように、人間と自然とが完全に融合したアルカディアとして評されることも多い。

ボナール研究は、ジャン・クレールの論考「視神経の冒険」(1984)以来「知覚」が一つのキーワードとなっている。特に、ボナールの絵画制作において知覚プロセスが意識されているとする議論は、ボナールを革新的な画家として位置づけることに大きな役割を果たした。一方、ボナールがナビ派時代から意識的に取り組んできた「装飾」という領域はその犠牲となった。本発表では、アルカディアが描かれた《夏、ダンス》(1912)と《夏》(1917)において、これまで中心的な分析対象とされることのなかった植物モチーフに焦点を当て、「装飾」の概念を手掛かりとしてその位置づけを捉え直すことを試みたい。

まず、ボナールの「知覚」にまつわる先行研究を整理したうえで、その核心として捉えられてきた「突然部屋に入ったときに目に飛び込んでくるもの」というボナール自身による言葉を紐解きたい。

その上で、スイスのコレクターであるアーサー、ヘディ・ハーンローザ夫妻に向けて描いた《夏》(1917)を対象に、当時の批評や、観者としての知覚といった受容の側面での分析を行う。中心に描かれた裸婦のモチーフは神話性・アルカディア性を示す一方で、左右に大きく描かれた樹木は装飾としての機能を有していると考えられる。感覚的な読み取りを可能にするこの樹々の装飾性に着目し、ボナールをめぐる装飾にまつわる批評、ひいてはそのゆらぎといったものを紐解くことで、この装飾の概念がボナールを論じるうえで切り離すことのできない重要な概念であったことを明らかにする。

続いて、ロシアのコレクター、イヴァン・モロゾフに買い取られた《夏、ダンス》(1912)を対象とし、画家の制作原理に着目した考察を行う。《夏、ダンス》(1912)は、完成作に向けた素描が数点残されている。人物と植物の素描をそれぞれ完成作と比較することによって、植物モチーフに対する探求の独自性を明らかにする。この結果は、ボナールの「主な主題は表面であり、それは独自の色と法則を持ち、オブジェクトの上に存在している」というメモ書きと共鳴するものであると考えられる。独自の色と法則とは、ジョルジュ・ロックらによって装飾を意味することが指摘されており、それが植物の領域において発揮されているとするのが本発表の見解である。

本発表においてボナール作品の人物と植物を見つめることによって、従来指摘されてきたモチーフの構成に潜む知覚のヒエラルキーを浮かび上がらせると同時に、ボナールの絵画実践における植物モチーフの位置づけの独自性を明らかにする。

ニーチェ解釈としての「記号の孤独」——ジョルジョ・デ・キリコと孤独の肯定

大西夏鈴（東北大学）

本発表では、画家ジョルジョ・デ・キリコ（1888-1978）が提示した「記号の孤独（La solitudine dei segni）」という概念が、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）による孤独の肯定的解釈から着想を得ており、画家の生い立ちに起因する孤独を肯定的に転化する手段であったという仮説を提示する。デ・キリコは、1910年から1919年にかけて制作した形而上絵画（L'arte metafisica）と呼ばれる作品群を説明する概念として「記号の孤独」を提示し、これについて1919年の論文「形而上絵画について」において、ある物が意味や文脈から切り離され、神秘的で未知の様相を帯びる状態と説明している。例えばこの時期に制作された《春のトリノ》（1914年、個人蔵）は、物語性を排除したモチーフを非現実的な空間に並置し、「記号の孤独」を視覚化している。

これまで「記号の孤独」はニーチェ的ニヒリズムの表象と解釈され（Giulidori, Notina, *The Vision and the Enigma: Nietzsche's Aura in De Chirico's Art*, 2019）、その前提となる「神の死」は、デ・キリコが17歳で経験した父親の死と重ねられた（長尾、「父の幽霊—ジョルジョ・デ・キリコにおけるエディプス・コンプレックスについて—」、2020）。実際に、画家は父親の死を想起させる表現を作品に多用しており（Canova, *The Arrival of the Revenants: Giorgio de Chirico and Neometaphysical Art at the Frontiers of Time*, 2016）、この経験が「記号の孤独」の形成に影響した可能性は高い。

しかしこれらの研究は、「記号の孤独」が画家にとってどのような内的必然をもっていたのかを十分に論じておらず、父の死以外の個人的要因についても検討の余地がある。

本発表で注目するのは、画家が1945年に執筆した『回想録』における孤独への認識である。画家は自身の出自を「生まれた国と違う国籍をもつこと […] に苦痛と屈辱をおぼえる」と述べており、父親の死の他に、生い立ちそのものに孤独を抱いていたことが示唆される。一方で、デ・キリコは自身の作品が、ニーチェの著作から受けた印象を表現した「孤独の奥深い叙情」をもつと述べている。すなわち、生い立ちの中で「苦痛と屈辱」として現れる孤独が、ニーチェ哲学と「記号の孤独」を介し、「奥深い叙情」として肯定的に捉え直されていることがわかる。

デ・キリコは1910年代の手稿において、ニーチェが孤独について論じた『ツァラトゥストラはかく語りき』（1883）を読んだことを明らかにしている。ニーチェはこの著作の中で「創造を携え、君の孤独の中へゆけ」をはじめとする記述によって、孤独を肯定的に捉える方法を提示している。孤独を埋めて解消するのではなく、孤独のなかへ入り込むことを促すニーチェの姿勢は、デ・キリコの「記号の孤独」の着想に強く影響したと考えることができる。以上の検討から、孤独の克服方法を模索していた1910年代のデ・キリコにとって、ニーチェが提示した孤独の捉え方が「記号の孤独」に強く影響を与え、自身の生い立ちを肯定し、作品制作を通じて孤独を昇華する手段となったことを明らかにする。

ハイデガーの「陶酔」と「作品」としての有限な現存在

青松茉矢(東京大学)

本発表はハイデガーのニーチェ解釈に登場する「陶酔(Rausch)」が、美的状態の根本のみならず、有限な自己としての現存在を形作る意志の力であると主張する。

ハイデガーは1936年から1940年にかけて『ニーチェ』講義を行なった。その第一部にあたる『芸術としての力への意志』(1936~1937)は、ニーチェの美学を換骨奪胎する試みである。ハイデガー＝ニーチェによれば、「力への意志」は存在するものの全ての「生起(Ereignis)」と解釈され、産出的性質を持つ芸術こそが、存在の根本生起として理解されるべきものである。ハイデガーは本講義を通じて、芸術(作品)を、狭義には美術的なものとして、広義には世界の諸事物として捉えながら、芸術論＝存在への問いへと展開していく。

本論で注目するのは講義で登場する「陶酔(Rausch)」という概念である。ニーチェ＝ハイデガーの用いる「陶酔」とはいわゆる生理現象・酩酊状態ではなく、「美的な根本状態」且つ「力の上昇」「充溢の感情」であり、芸術が成立するために不可欠なものである。ここで持ち出される「感情(Gefühl)」は現存在の根本様態であり、すなわち陶酔は現存在の存在の根本で生じる。ニーチェが芸術＝芸術家の産出的な性質のみに注目し、創造者の美学に囚われているのに対し、ハイデガーはこの「陶酔」に主観を超えた脱自的なものを見出し、さらには創造者/受容者、主観/客観の区別を超えた感情として再構築させることでニーチェと対決した。陶酔は「あらゆる行為と観照、受け止めと呼びかけ、伝達と自己解放のあらゆる能力のあらゆる上昇の交互的浸透」である。(GA6.1|102)しかし陶酔においていかに芸術「作品」が作られるのかという議論は講義の中では曖昧なままに留まる。John Sallisは著書 *Transfigurements*(2008)において、その手がかりを『芸術作品の根源』の中に見出すが、その指摘は本講義で「作品」が、自身が創造者ではない存在者全てにまで拡張された概念であることが考慮されていない。「陶酔」は「自身を掴み出し」「自身を取り集める」意志として、現存在を有限な--『カント書』(1929)で言われるところの--「作品」として形成する故、『芸術作品の根源』における受容者と作品の関係以上に根源的な力を持つと考えられる。本論では、拡張された意味での「作品」を作る陶酔の力をあえて『カント書』の超越的構想力と共に再考するという新しい試みの下、両者の時間性、衝迫性を分析する。超越的構想力と結び付けられた美的根本状態としての陶酔は、従来の「美的経験」についての議論を存在論へと拡張する可能性を持ち、美学芸術学とハイデガー研究に新たな視点をもたらすだろう。

感性空間とリズム——クラークス哲学における現象の構造

今橋勇介(東京大学)

本発表は、20世紀前半のドイツの思想家ルートヴィヒ・クラークス(1872–1956)のリズム論を、彼の主著『魂の敵対者としての精神』(1929)において展開される感性空間論に基づいて再考し、リズム概念の現象としての側面と構造としての側面の二面性を明らかにする。

彼の代表的リズム論『リズムの本質について』(1923)における命題——「拍子は反復するがリズムは更新する (der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert.)」——は、精神と生命という二元論のうえに立つ古典的なリズム論とされ、これまで批判的に扱われることが多かった。しかしそこでクラークスが示す事例には、音楽やダンス、汽車の音といった運動的なリズムだけでなく、睡眠と覚醒の周期、衣服が皮膚に与えるような微細で非意識的な感覚刺激の反復までもが含まれている。これらは、感性的現象としてのリズムというよりも、むしろ感性的体験そのものを可能にする構造的な条件としてのリズムの存在を示唆していると言える。

こうしたリズム概念の構造的な側面を明らかにする鍵となるのが、主著『魂の敵対者としての精神』において展開される感性空間論である。「感性空間 (Sinnenraum)」とは幾何学的な事物の空間ではなく、「観得 (Schauung)」の作用において体験する者の前に広がる感性的体験の場として捉えられている。すでに Michael Großheim (1994) の *Ludwig Klages und die Phänomenologie* において現象学的観点から評価されているように、クラークス哲学は、輪郭を欠いたもの、たとえば空の遠い青みや思い出を伴う香りといった非対象的な現象への感受性を捉えるような新たな視座を開いた。本発表では、その感受性の条件として、リズム的な分節という構造があることを示す。すなわち、クラークスによれば、体験される現象はすべて、この感性空間においてはじめて「いま、ここ」に現象可能なものとして立ち上がるとされるのだが、この感性空間をこのように媒体的な構造として編成するものこそが、まさに波のようにリズム的に分節された観想的な作用なのである。

こうした観点からクラークスのリズム論を捉えなおすことで、リズムの概念は、彼の哲学全体を貫く構造的な原理としての意味を獲得することになるだろう。クラークスがリズム現象に特別な意味を見出したのは、それが感性空間を成り立たせる深層的なリズムと響きあっていると考えたからにほかならない。本発表は、従来の観点からでは捉えきれなかった、リズムの構造的な側面に光を当てることを試みる。

レヴィナスにおける「呼吸」について——詩と音

阿式祐斗(京都大学)

エマニュエル・レヴィナスは第二の主著『存在するとは別の仕方』(1974)において、「私」が他者の身代わりとなる倫理的状況を、「息を吸うこと(=靈感)」[inspiration]として描き出した。レヴィナスによれば、自己の核である肺さえも曝け出しつつ、「同のなかの他」に至るまで「みずからのうちに他人を宿すこと」が、主体の感性を「心性」[psychisme]として定義する。このような意味で、レヴィナスにおいて息を吸うということは、われわれの感性的な身体に他者への倫理的方途が見てとられる契機だと捉えることができる。

本発表は、レヴィナスにおけるこの「息を吸うこと」の様態のなかで、「音」や「詩」といった形象にどのような意義を見出すことができるかを考察する。『存在するとは別の仕方』のレヴィナスによれば、「息(=靈魂)」[psyché]の通う「心性」[psychisme]においては「アルペジオによってのみ奏でられる和音」が聴き取られるという。また、初期のレヴィナスが自身の哲学を「音の現象学」として構想していたことは『レヴィナス著作集』(2009～)の刊行によって明らかにされ、近年つとに注目されているところである(Dan Arbib, « De la phénoménologie du son à la phénoménologie du visage », 2012., Danielle Cohen-Levinas, « La phénoménologie et son double. *Le son parole, la parole sonne* », 2012. など)。『全体性と無限』(1961)を含む中期の思想においては後景に退いたかに見える初期の「音の現象学」のモチーフを、後期の「呼吸」をめぐる言説のなかに見出すこと、これが我々の第一の目標である。

他方、レヴィナスは「現実とその影」(1948)をはじめとした論考において、一般に芸術批判のひとつとして知られている。芸術がつくりだす現実から離脱した像[image]を、レヴィナスは他者の顔に対置する。顔の倫理が存在の彼方へと導くものであるとすれば、芸術が生む像は存在の手前にとどまるものである、というのが芸術への彼の基本的態度である。ただ同時に、レヴィナスは幾人かの詩人について語ったテキスト(「エドモン・ジャベスの今日」、「パウル・ツェラン 存在から他者へ」など(どちらも『固有名』(1976)収録))において、詩が言語の可能性として、深々とした「呼吸」に至る「語ること」でありうると述べている。レヴィナスにおいて、存在のロゴスとして固定化された「語られたこと」を「語ること」によって絶えず言い直すことが倫理的振る舞いであるとするなら、詩には、存在の彼方である倫理への方途が見出されるのではないだろうか。息を通して語られる詩において、レヴィナスにおける芸術と倫理の交点を探ること、これが我々の第二の目的である。

以上のような取り組み、すなわち、「呼吸」をめぐるレヴィナスの思考のなかで「詩」や「音」といったモチーフを検討することはどのような意義をもちうるだろうか。我々の見立てによればそれは、倫理性と感性との入り混じる「呼吸」という行為から、芸術のいわば aesthe-ethic な次元の賭け金を見出すことであり、ほかならぬレヴィナスの思想を通じてそれを試みることができるのではないかと示すことである。

岡本太郎の御嶽への言及における『何もないこと』について——ハイデガー『形而上学とは何か』を手がかりに

加来裕香(明治大学)

「なんにもないこと——それが逆に厳粛な実体となって私をうちつづけるのだ」(『沖縄文化論』)。久高島のフボー御嶽で「ただ石ころだけが置かれた空地」を目にした岡本太郎はそう言った。

御嶽をめぐる岡本の言説については、主に民俗学的観点から多くの研究がなされているが、それだけでは「石しかない」という事柄の核心には迫りきれないのではないだろうか。拍子抜けするほどの欠如を抱えた〈無〉の空間は、なぜ「厳粛な実体」として迫るのか。この逆説の哲学的内実を問うのが本発表の目的である。

その意味で注目すべき点が二つある。一つは、岡本の語る「何もなさ」が孕む形而上学的問題である。『沖縄文化論』(1961)では、沖縄文化が「爽やかに、無邪気に、形而上的存在に直結している」点が指摘され、『わが世界美術史』(1999)では、日本文化の基層に「〈空〉のキョラカさに賭ける」精神が見出される。「無い／ある」の往還で文化が立ち上がるという見解は、形のなさを積極的に選び取り、形而上学的領野への回路を開こうとする態度と読める。

もう一つは、この問いが極めて日常的かつ具体的な経験から発していることである。岡本が見出した石は特別なものではなく、至る所にある。そんな石にふと目を留める瞬間、私たちは「すでに在るもの」に気づく感度を取り戻し、自らの存在の在処に思い至る。石も私も同じ〈存在〉の点として共鳴し、ありふれた事物を介して無限と自己が重なり合う場が開かれる。そのとき「われわれは不意に、言いようのない親近感をおぼえる。それは生甲斐だからだ」(『沖縄文化論』)。思想家岡本太郎の哲学的意義は、こうした具体的経験に裏打ちされた独自の「生の哲学」を展開した点にあると言えるだろう。

さらに論究を深めるべく本発表では、ハイデガーを補助線とすることで、20世紀哲学の潮流のなかでの岡本の意義を探ることを試みる。というのも、岡本と同時代を生きたハイデガーの哲学は、「なぜ何もないのではなく、何かがあるのか？」という形而上学の根本問題を問いつつ、しかもたえず日常的な経験の中にこの問いの発端と応答の場を求めるものであったからである。ここでは特にハイデガー『形而上学とは何か』における〈無〉をめぐる議論を手がかりとして岡本の「何もなさ」の検証を進め、岡本の御嶽体験とハイデガーの無、両者の接点と差異を明らかにし、空白に現れていたものを問うてみたい。〈無〉を「存在をひらく場」とみるハイデガーの視点に立てば、石しかない空地は単なる欠如ではなく、世界を開示する場であると言えよう。すなわち、そこでは、最小限の「もの」である石が媒介となり、「無／在る」の弁証法的往還が促される。御嶽での無数の石の中から三、四個を「拾ってきただけ」の行為は、一見無作為だが、その恣意性、選択可能性が場を立ち上げ、「無いことの広がり」が強調されることになるのではないだろうか。

美的準実在論を擁護する

大石駿(京都大学)

美的判断論が説明すべきは、その判断がそれをおこなう者自らの快・不快の感覚に由来するという意味で主観的である一方で、判断が正誤あるいは優劣を問えるものだという意味で規範性をもつという、一見して相反する事態である。

分析美学における美的判断論では、美的性質についての反実在論と実在論が競合するかたちで、判断の規範性の内実についての妥当な説明が目指されてきた。そんな中、「美的準実在論(aesthetic quasi-realism)」という、S. Blackburn の道徳的準実在論を美学に応用した立場が生まれている(Todd, C. S. (2004). Quasi-realism, acquaintance, and the normative claims of aesthetic judgement. *British Journal of Aesthetics*, 44(3), 277–296.)。本発表は、この美的準実在論が、規範性の弱い美的判断と強い美的判断を統一的に説明できるという強みを持っていると主張し、その一貫性の観点から競合の理論に対する優位性を訴えるものである。

さて、美的準実在論が後ろ盾としている Blackburn の道徳的準実在論とは次のようなものである。まず「人を殺めるのは悪いことだ」という道徳的言明は、道徳的な事実を述べているのではなく、発話者の態度の表出だ。つまり、悪さという道徳的性質が実在するのではなく、あくまでこの言明はわれわれの「殺人は悪くていけない」という態度の現れであるという反実在論の立場をとっているのだ。では、これは単なる態度の表出であり、誰から見ても悪いという意味での客観性は持ちあわせていないのだろうか。そうではない。Blackburn によれば、「人を殺めるのは悪いことだ」という判断で表出されているのは二階の態度—つまり、「殺人は悪くていけない」という態度に対する肯定的な態度である。こう階層化することにより、道徳的言明が態度の表出という不安定なものであっても、二階の態度の安定性により、道徳的判断が相対主義に陥ることなく、あたかも道徳的性質が実在しているかのような客観的な語りをすることができるのだ。

これを美学に応用したのが美的準実在論である。たとえばある有名な傑作映画についての「映画Fは素晴らしい」という美的判断は、話者のFへの肯定的態度に対する肯定的態度の表出である。言い換えれば、一階の態度においては、規範性のない快の感覚を述べただけであるが、その感覚に対する二階の態度に規範性—みんなも素晴らしいと思うべきだ—があることで、「Fは素晴らしい」という美的判断は規範性を有するのである。

本発表では、美的判断には規範性の高低があること—すなわち、他人への同意をほとんど求めないような美的判断と、強く求めるような美的判断があること—を指摘したうえで、美的準実在論が、その根底において反実在論を取ることによって、その規範性の高低のグラデーションを十全に扱える理論になっていると主張し、種々の反論からの擁護を試みる。

言語は身体に何をなしうるか——初期アントナン・アルトー作品の身体表象における«terme»に着目して

宮崎悠暢(早稲田大学)

アントナン・アルトー(1896-1948)は、フランスの詩人・劇作家・俳優である。アルトーにおける身体の問題は文筆による活動を始めたときから最晩年に至るまで重要な問題であり続けた。アルトーにおいて初期から後期へという研究上の時期の区分は明確ではないが、仮に「ジャック・リヴィエール(1886-1925)との往復書簡」(アントナン・アルトー『アントナン・アルトー全集1 神経の秤・冥府の臍』清水徹・栗津則雄訳、1977年)からのテーマが「ジョルジュ・スーリエ・ドゥ・モラン(1878-1955)宛の四つの手紙」(Antonin Artaud, *Œuvres*, 2004)にまで通底していることをもってここまです初期とするならば、初期のアルトーにおける身体表象の特性を同様に問題になる精神と思考との関係のもとで明らかにしなければ、1937年以降の理念的な身体を経験的な次元とは別の水準で思考していく晩年のアルトーのエクリチュールも正確に捉えることはできない。したがって、本発表の第一の企図は、初期アルトーの身体表象を精神と思考との連関においてその断片的な性格を損なうことなく統一的に示すことである。

一方で、とりわけ「神経の秤」(アントナン・アルトー『アントナン・アルトー全集1 神経の秤・冥府の臍』清水徹・栗津則雄訳、1977年)に出現し、「ジョルジュ・スーリエ・ドゥ・モラン宛の四つの手紙」にも登場する語である«terme»は、その両義的な性格から、清水徹らの既訳では「用語=限界」、「局限」という訳が与えられてきた。極めて訳出が難しい語である以上仕方のないことではあるが、これだけを取ってみても意味は不明瞭である。本発表は、この«terme»という語が出現するのは、アルトーにとって身体の緊張(こわばり、どもり、痙攣)が最高潮に高まった結果、発話される思考の統語論的構造が解体される瞬間なのではないかという見立てを取る。したがって、本発表で追求されるべき第二の点は、«terme»という語が出現する条件を見きわめ、それが身体と思考の言語化という観点からどのようにアルトーのテキストの内部に位置づけられるかを明らかにすることである。

第一の点も第二の点も、前者は身体をいかに言語化するか、後者はある語が身体の何を表象するかという点で、言語と身体の密接な関係を問うものである。最終的には、間テクスト的な読解から、アルトーという作家が彼の文筆キャリアの初期において自身のエクリチュールで何を表現しようとしたかを浮かび上がらせることが目標となる。

ASMRによる肥満表象——おぞましさと快楽の交錯をめぐって

宮内沙也佳(立命館大学)

いわゆる「肥満」は、しばしば「おぞましい」身体として表象されてきた。なかでも過剰な脂肪を纏う「超肥満」がフリークスとして見世物にされてきた文脈に加え、「障害」としてケアされる存在であると位置づける文脈から語られるようになって久しい。しかし、このような肥満表象を再考する議論もなされてきた。すなわち、美醜や規範／非規範性といった観点から肥満表象の攪乱性や支配的イデオロギーの転覆可能性を読み取るものである(Lesleigh Owen “Monstrous Freedom: Charting Fat Ambivalence” 2015)。このように肥満やその表象が「不快」な身体として位置づけられてきた他方で、「快」へ結びつけるフェティシズムの観点からの議論もある(Angela Jones “The pleasures of fetishization: BBW erotic webcam performers, empowerment, and pleasure” 2018)。映画における肥満表象は食事と切っては離せない存在として描かれる。例えば映画『人生狂騒曲』(1983)や『ザ・ホエール』(2022)で強調される食事シーンでは、暴食する肥満表象と咀嚼音に焦点が置かれた空間を見ることができる。

近年、ASMR (autonomous sensory meridian response) なる視覚と聴覚に心地よい刺激を届ける感覚的メディアが動画投稿サイトなどで流行している。例として食事の咀嚼音や耳かきをテーマにしたものがある。食事風景の ASMR 動画では、フードファイターやぽっちゃりアイドルといったクリエイターによる発信も散見される。ASMR で重要な道具としてイヤホンが注目され、情動論の文脈において外部が内部に介入しうることが指摘されているが(野澤俊介「導体になること——情動、交感、ASMR」2024)、ASMR は、単なる媒体であるだけでなく、これまで「不快」とされてきた感覚や身体性までも快の文脈で再編成する力をもっているといえよう。とりわけ、食事や皮膚のこすれといった従来なら忌避の対象であったシーンを「過剰」に「生々しさ」を伴って表象することで癒しや没入感をもたらす媒体として享受されている点は注目に値する。

ASMR の流行により、肥満表象は不快の象徴であると同時に快の媒体として機能するような感覚的両義性を帯びた存在として新たに解釈することができるだろう。さらに、これまで「ケアされる存在」として描かれてきた肥満身体が、ASMR 的な文脈においては視聴者に快や安らぎを提供する「ケアする存在」へと転じる契機をもつ。本発表は感性論としての美学の範疇として、このような快／不快の両立と、感覚における主客関係の転換を、映画作品における食事シーンと肥満表象の分析を通じて明らかにする。

開かれた調和としての美的性質

鈴木和馬（東京大学）

本発表は分析美学における美的性質（Aesthetic Property）を主題とする。私たちはふつう、絵画が青いことや山が描かれていることに感動するのではなく、その鮮やかさや壮大さ、繊細さに感動する。この時後者のような語の示す性質が、その識別に趣味や感性を要する美的性質であり、美的経験や判断において重要な役割を果たすとされる。古典的議論に遡れば、まずシブリーは『美的概念』（1959）において、美的性質を色や形、線のような非美的特徴の組み合わせに依存する性質として論じる一方、非美的特徴の列挙のみでは特定の美的質の必要、十分条件いずれも満たせないとする「非条件支配性」を指摘している。また美的性質は、ピアズリーの『美学：批評の哲学の諸問題』（1958/1981）において提起された“部分の特徴やそれらの関係の結果として持つ複合体の性質”である領域的性質の一種として論じられることもある。この範疇には色のような創発的性質や、体の部位の重さの合計のような総量的性質が含まれるが、細かい区分や美的性質の位置について明確な結論はない。

他にも現在まで様々な論脈があるが、本発表の観点から二つの課題を指摘できる。まず一つは、美的性質を特徴づける際にしばしば重視される要素間の“関係”とはいかなるものかという問いである。先述のように、領域的性質一般も何らかの形で要素の関係が関わる。そこから美的性質を峻別するには、非条件支配性や創発性のような推論/還元不可能な関係の複雑さに訴える消極的規定とは異なる説明が求められる。また二つ目は、美的な領域固有の快に関わる問いである。近年の美的経験論では、美的性質それ自体のために注意を向け評価することや、そのあらわれ方を理解することが美的快に繋がるとされる。しかし現状ではそうした評価の基準や、快が単なる知的達成や無関心だけに基づくものではない理由を明示できない。

以上を踏まえ本発表では、領域的性質の一種としての調和——典型的には音の調和や正方形のような、要素の数比関係からなる全体の性質——という観点から、美的性質の調和性を指摘する。まず他の領域的性質との比較を通じて、調和を単なる数比ではなく、例えば四角形という広いクラスからより特殊な正方形を特定するように、要素間の関係それ自体のユニークな特徴を捉えることで対象の特殊性を示す性質として説明する。続けて、美的性質を「開かれた調和」として特徴づける。これは、典型的な調和が音の高さや四つの辺/角度のように限られた要素からなる「閉じた調和」であるのに対して、美的性質はそうした制約無しに対象の色や形、線などあらゆる要素に開かれ、その関係からなる調和であるとするものである。以上から「開かれた調和」概念は美的性質の範囲を適切に包含でき、また対象固有の調和を捉えることが美的な領域固有の快に通ずることを主張する。

ローレンス・アルマ＝タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

渡邊千華(京都大学)

本発表は、19世紀後半、ヴィクトリア朝後期のイギリスで活動した画家ローレンス・アルマ＝タデマ(Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912)が関わった舞台美術の仕事について、同時代文献の精査を通じてその実態を明らかにするものである。

アルマ＝タデマの絵画は、古代エジプト、ギリシャ、ローマなどの古代世界を考古学の知識を駆使しつつも、近代の観客に親しみやすく再現する工夫が特徴であり、ハリウッド映画がイメージを構想する際の参照元となったことが指摘されてきた。発表者はアルマ＝タデマ絵画に特有の大衆的な歴史画のイメージは、彼が舞台美術の仕事に携わったことに由来すると考え、アルマ＝タデマの絵画と舞台美術の相互影響を明確に示すことを最終的な目的として研究を進めている。その基盤として、アルマ＝タデマが制作に関わった全ての上演作品について、戯曲の原作、制作陣、画家の役割を確認する必要があると考えた。

アルマ＝タデマと演劇の関わりはBarrow, R. J. (2001). *Lawrence Alma-Tadema*.など主要先行研究において度々言及されてきた。後期ヴィクトリア朝演劇においては、審美的な効果を得るために美術家が舞台装置や衣装の監修・設計を行う習慣があった。その中でもアルマ＝タデマは頻繁に舞台美術の仕事を引き受け、1880年から1901年の間に13の上演作品に協力した。うち8作品はシェイクスピア劇、4作品は神話や歴史に基づく19世紀に執筆された戯曲、1作品は古代ギリシャ悲劇の原語上演である。アルマ＝タデマの役割は、主に舞台装置と衣装への助言、あるいはそのデザインであった。画家はこれらの仕事を通じて著名な演劇人らと公私ともに交流を持った。

先行研究は画家の舞台美術の仕事を概観するが、個々の上演作品を時系列順に並べての考察は見られなかった。また一部の先行研究には上演作品の混同が見られたため、全ての上演作品について基本的な情報を改めて確認する必要がある。

発表者は先行研究を精査した上で、『エラ』など当時の新聞・雑誌記事や、フランク・ベンソンなど俳優の回想録といった文字資料、及び記事に付された複製版画や画家の素描、舞台写真などの画像資料を網羅的に収集した。

調査を通じて次の点が確認された。同時代の他の美術家も舞台美術に協力した事例が確認されるが、一人の画家がこれほど多くの舞台に関わった例は珍しく、卓越した空間構成力と考古学および歴史学的知識を有するアルマ＝タデマの能力が演劇界から要請されていたことが読み取れる。また画家に関わった多岐にわたる上演作品は、シェイクスピア劇、古代物のメロドラマ、古代ギリシャ劇の復古上演、古典を翻案した唯美主義演劇など、異なるジャンルが林立する同時代演劇の諸相を反映するものである。さらに、ベンソンやヘンリー・アーヴィングといった画家が共に仕事をした演劇人は革新的な演技・演出を試み、アルマ＝タデマは彼らの実験、ひいては同時代演劇の形成に貢献したと言える。

トム・ウェッセルマンのアッサンブラージュにおけるメディア機器とその効果——1960年代ニューヨークのメディア・アートとの比較から

岡本真那(青山学院大学)

トム・ウェッセルマン(1931-2004)は、アメリカン・ポップ・アートを代表する芸術家の一人である。彼はこの動向の黎明期にあたる1960年代初頭において、雑誌や広告から切り取った大衆的なイメージをカンヴァスに貼りつけたコラージュ作品を制作していたが、その後すぐに時計や扇風機、テレビといった日常生活でよく目にする製品を直接作品に用いたアッサンブラージュ作品へと移行する。作品に使用された立体物のなかでも、とりわけラジオやテレビといったメディア機器に注目すると、ウェッセルマンは当時、リアルタイムで放送された音声や映像を展示中に流しており、ここには大衆性をほのめかす記号以上の機能が意図的に付与されていたと言える。本発表では、アッサンブラージュ作品におけるこうしたメディア機器の使用について、それらが鑑賞体験にどのような効果を及ぼすのかという観点から論じる。

ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品に関する研究では、ポップ・アート初期の批評家ルーシー・R・リパードによる大衆文化からのイメージの引用を強調する見解に始まり、その後マーコ・リヴィングストンらによるフォーマリスムの解釈、すなわち、ウェッセルマンのアッサンブラージュはもっぱら色彩と形態への関心から制作されたものであり、エロティックな女性表象や大衆文化の流用に批評的な意図はなかったとする論が展開される。これは、1980年代に出版・公開される自伝やインタビュー等の芸術家本人による言説によってより強固なものとしていった。

しかし、ウェッセルマンは上述の言説のなかで、作品のフォーマリスティックな側面を強調する一方、放送されるラジオの音声や偶発的に変化するテレビ映像によって生まれる効果への関心を示していた。これらは大衆的な日常を想起させる視覚的モチーフであるだけでなく、聴覚や時間経過をも含めた総合的な鑑賞経験を生み出していたのである。こうした特質はポップ・アートの文脈外で同時代のメディア機器を使用した芸術作品と一定の共通項を有している。例えばロバート・ラウシェンバーグは、ラジオの放送によって絶えず更新され続ける情報や時間性に関心を向けていたし、ナム・ジュン・パイクはテレビを単なるオブジェとして捉えるのではなく、その映像そのものを芸術作品の素材として取り込んだ。したがって、彼らはそれぞれのメディア機器が備える機能、すなわち音や映像の変化、放送されることによる偶然性といった効果を作品に利用し、新たな芸術のありようを示したのである。

本発表では、こうした作品群とウェッセルマンのメディア機器を用いた作品とを比較することによって両者の相違点と共通点を考察する。さらに、ウェッセルマン作品の固有性やメディア・アートとの連続性を検討することで、従来の解釈によって構築されたウェッセルマン像を解体し、交錯する当時の多様な芸術の中に位置づけ直すことが本発表の目的である。

「報道写真」という概念の受容と変化——名取洋之助の理念と実践を通して

宋釗(復旦大学・同志社大学)

名取洋之助(1910-1962)は写真家であるとともに、優れたデザイナーであり、さらに先見性をもつ理論家であった。1932年、ドイツに留学して工芸美術を学んだ名取は、「レポルタアグ・フォト(Reportage-Foto)」を基とした「報道写真」という概念を日本に導入し、また自らも実践した。その当時の日本は、批評家の伊奈信男(1898-1978)が『写真に帰れ』(1932)を発表して「『芸術写真』と絶縁せよ。既成あらゆる『芸術』の概念を破棄せよ。〔中略〕写真の独自の『機械性』を鋭く認識せよ」と提唱したことで分かるように、「芸術写真」から「新興写真」への転換期に当たっていた。名取の「報道写真」もまた伊奈の宣言とともに新時代の幕を開けるものであった。

名取が紹介した「報道写真」という概念は、旧時代に対するアンチテーゼとして登場したのみならず、批判に晒されながらも新時代の礎ともなったと言える。戦後、東松照明(1930-2012)は、『アサヒカメラ』に寄稿した「僕は名取氏に反論する」(1960)において「その言葉〔報道写真〕が持つ既成の概念を破壊する」と述べた。この論争は後世に「名取＝東松論争」と呼ばれ、客観性を標榜する「報道写真」という神話を解体し、写真家の主観性を解放した象徴的な事件と捉えられることとなる。

ただし、従来の研究では、名取が語った「報道写真」と東松照明のそれには差異が見られるものの、実際には大きな違いはなかったとされている。東松自身も、自らが否定したのは名取の「いわゆる報道写真」に過ぎず、報道の「事実尊重」を否定したわけではないと主張している。とはいえ、この論争は、報道写真の衰退を示す象徴的な出来事の一つとなった。それまでは明確に定義されていた報道写真は、この時期に他の概念と次第に混同されるようになっていく。その原因には、当時の「報道写真」が、名取と伊奈の提示するような単純な理念だけでなく、より複雑で多面的な実践と意味合いを内包するようになっていたと考えられるが、従来の研究においてこの点に対する検討がまだ十分に行われているとはいえない。

「報道写真」という概念の意味は歴史の中で不変ではなく、名取洋之助でさえ自ら掲げた報道写真の理念や原則を一貫して守っていたわけではない。本発表の目標は、『光畫』、『セルパン』、『紙弾』などの刊行物を対象として、異なる立場の人物たちによる「報道写真」という用語の使われ方を分析し、この概念が戦前から戦後にかけてどのように解釈され、変容してきたのかを明らかにすることにある。さらに、そうした概念的な変遷が同時代の写真表現に具体的にどのように反映されていたのかを分析し、言説と作品を取り上げることで「報道写真」の変容を検証する。

「開かれた作品」としてのビデオゲーム——相対的自由、管理社会、そして創造的越境

路潔(東京大学)

本発表では、ビデオゲームを「開かれた作品」として捉え、その自由性と制限、そしてその制限を超える創造的行為の可能性について論じる。とりわけ、ウンベルト・エーコの「開かれた作品」概念、ジル・ドゥルーズの「管理社会」論、さらには「創造的プレイ」および「カウンタープレイ」の実例を踏まえ、現代における遊びと芸術、権力と主体の関係性を再考することを目的とする。

第一に、エーコによれば「開かれた作品」は受容者に能動的な解釈の自由を促すが、この自由は決して無制限なものではない。ビデオゲームにおけるプレイヤーの自由もまた、「絶対的自由」ではなく、ゲームシステムや開発者の意図によって構築された「相対的自由」にすぎない。ゲーム世界における選択肢や行動の自由は、あらかじめ設定されたルール、地理的制限、技術的仕様、あるいはストーリー構造の中に収まっており、自由は常に設計された枠組みの中で成立している。

第二に、この「自由の条件付き構造」は、ドゥルーズの「管理社会」概念と重なり合う。管理社会では、従来の閉鎖空間(学校・工場・病院など)を介した規律ではなく、ネットワーク化された開放的環境の中で、個人が流動的に、かつ持続的に管理される。これはまさに、ビデオゲームのプレイヤーが「自由に動ける」と感じつつも、実際にはアルゴリズムやデータ追跡、報酬構造によって誘導される状況と一致する。このように、ビデオゲームの「開放性」は、むしろ新しい管理とコントロールの形態を体現しているとも言える。

しかし第三に、こうした制限された自由や管理の構造の中にあっても、プレイヤーは創造的に越境する可能性を持つ。本発表では、創造的プレイとカウンタープレイという二つの実践に注目する。前者は、例えば『マイクラフト』のように、既存のルールや制約の中で創意を発揮し、新たな表現や構造を生み出す行為である。これは、カントが述べた「美しい技術=芸術」に通じる精神の積極的関与を含む。一方、後者のカウンタープレイは、ゲームルール自体に異議を唱え、時に開発者の想定を逸脱して、ゲーム環境そのものを変化させる。たとえば、ゲーム内の時間操作やセーブ&ロードの濫用、チート行為などは、単なるズルではなく、ルール構造への対抗的行為として位置付けられる。このような実践は、しばしば批判の対象となりながらも、管理的な枠組みの中で主体が自らの位置を問い直す行為でもある。

以上のように、本発表では、ビデオゲームというメディアが「自由」と「制限」、「開放」と「管理」の交錯する場であることを明らかにし、そこにおいてプレイヤーがいかに創造的に越境するかを論じる。最終的に、本研究は、ゲームを単なる娯楽としてではなく、権力構造と主体性の交差点として捉え直し、現代芸術論およびメディア論における新たな視座を提供するものである。

10月13日（月・祝）13:20-14:45

研究発表 4

「現代美術の思想」（美術学部中央棟 1 階第 1 講義室）

「美術史」（美術学部中央棟 2 階第 3 講義室）

「古典派音楽」（美術学部中央棟 2 階第 6 講義室）

芸術とリテラルなもの——グレアム・ハーマンと演劇性の美学

折居耕拓(金沢美術工芸大学)

本発表では、現代アメリカの哲学者グレアム・ハーマン(Graham Harman, 1968-)が2010年代以降に展開してきた美学理論をとりあげる。

ハーマンは自身の哲学を、オブジェクト指向存在論(Object-Oriented Ontology)、ないしはこの略称OOO(トリプルオー)として掲げる。OOOとは、生物・無生物、有機物・無機物を問わず、地球上のあらゆる事物を「オブジェクト」として解釈したうえで、オブジェクト間の関係の下に、すべての存在者の実在を捉えるという立場である。

こうした方向性においてハーマンが、「唯物論では解決にならない——物質、形式、模倣について」(2014)等の2014年以降の著作において打ち出し始めた概念が2つある。第1の概念が形式主義、第2の概念が隠喩である。

ハーマンは、オブジェクトはばらばらに独立して存在しており、オブジェクト間の関係には汲み尽くされないという自身の着想の源泉を、戦後アメリカにおける形式主義の美術批評に見出しながら、しかし必ずしも人間という主体を前提しない新たな形式主義を立ち上げようとする。ロバート・ジャクソンを筆頭とするこれまでの研究は、ハーマンが一方で、唯物論を擁護する同時代の傾向に対抗しながら、他方で、美術における狭義のモダニズムに寄与しない形式主義を提起することに注目してきた。

だがハーマンの目的は、物質／形式という伝統的な対立を強化することにはない。彼は最終的に、これらの対立に絡め取られることのない側面から芸術を把握する。そこで提示されるのが、隠喩の概念である。ハーマンは、互いに独立しながらもしかし遭遇する複数のオブジェクトを記述するものとして隠喩——たとえば、「ワイン色の海」——を導入し、隠喩が実在への「間接的なアクセス」を可能にすると論じる。言い換えれば、リテラルなもの、つまり字義通りのもの(the literal)ではなく隠喩によってこそ、オブジェクト同士の暗示的なかわりを描き出すことが可能になる。注目すべきは、ハーマンが、隠喩における2つのオブジェクトの遭遇のありようを、「メソッド演技法のような演劇的な意味において」、「模倣」として論じていることである。すなわちハーマンにおいて芸術を特徴づけるのは、リテラルなものではなく、演劇的なもの(the theatrical)である。

以上のように本発表では、①オブジェクトを基軸とするハーマンの哲学体系を素描したのちに、②まずは形式主義の概念、③ついで隠喩の概念に着目することをとおして、最終的には<リテラルなものへの抵抗>として芸術>という定式を抽出する。これらの議論をとおして、ハーマンにおけるいわば演劇性の美学を、人間を特権的な主体として据えることのない美学=感性論を導き出すための、新たな視座として提示する。

インスタレーション・アートの空間性を再構成する——4つのトポス

大岩雄典(多摩美術大学)

インスタレーション・アートは「空間的」な芸術と呼ばれる。だがこの「空間」の指すところは、物理的な広がり、作品が展示される場(サイト)、鑑賞者が感じる現象学的な経験、意味論的な閉合性など、しばしば曖昧かつ文献ごとに偏向しており、総合的な概念分析はなされていない。

Celant(1975)や Rosenthal(2003)はインスタレーション・アートの空間性の分類を試みたが、要素が不足している、あるいは過剰であるために、一般的な形式的記述として十分に成功していない。さらに、2010年代以降に大きく展開した、保存修復(コンザベーション)の視点からのインスタレーション・アート研究は、実利的利点にとどまらず、美学的・哲学的に関心深い観点が提示されているにもかかわらず、従来の研究と十分に知見を交換できていない。

本発表は、(1)Petersen(2009)が素描した「多義的な空間性」を洗練し、特に Saaze(2013)や Scholte(2022)の保存修復的知見を反映することで、インスタレーション・アートにおける「空間」の概念的な多義性を整理する。具体的には、①コンポジション、②シチュエーション、③サイト、④ミューゼオロジーという四つの「トポス(空間性)」に分けた理解を提案する。(2)これをもとに、従来インスタレーション・アートと関連づけられてきた多くの概念や問題(サイト・スペシフィシティ、日常生活との接続、ファウンド、状況、インタラクティビティ、演劇性、制度批判、インストラクション……)の相互関係を明快に示す。この達成は、具体的な作品の記述・分析はもちろん、評価や教育、キュレーション、展覧会設営などあらゆる場面の共通言語として有益である。

はじめにトポス同士の抽象的関係性を示す。結論を示せば、インスタレーション・アートの空間性は次のように説明できる。まず慣習的な形式的基準によって同定される「①コンポジション(構成)」がある。①によって画定された領域に鑑賞者が身体・心理・行為において参加し、動的に探索する。この空間を「②シチュエーション(状況)」と呼ぶ。この探索において鑑賞者は、当の作品の、物理的ステータスに還元できない全体性を、外的条件(物理的環境、その土地、言説)と関係づけて意味論的に理解する。この内外関係を「③サイト(場)」と呼ぶ。本発表はさらに「④ミューゼオロジー」を加える。キュレーション・市場・テクニカルサポート・保存修復など芸術家以外のエージェンシーとのやりとりを通じて同定される作品の側面を取り上げる。この観点は、意図論はじめ芸術の哲学に貢献し、また、先進技術を用いた作品や、このジャンル特有の問題である再展示・再制作の分析にも有用である。

後半では各トポスについて、具体的な作品例を挙げて説明する。

曖昧な輪郭線の中で——アンシャン・レジーム期における雲の変容

村山雄紀(日本学術振興会)

本発表はアンシャン・レジーム期における雲のイメージの変遷を追跡することを目的とする。ユベール・ダミッシュが『雲の理論』で述べたように、雲はルネサンスまでは宗教的意味を強くもち、神学的な現れを象徴していた。たとえばマンテーニャ《夫婦の間》の穹窿に描かれた雲は、天使たちに囲まれた中央に配置され、神学的存在の顕現として機能している。しかしながら17世紀になると、雲は物語画や宗教画の副次的要素から、風俗画や風景画における一次的要素へと変化する。この傾向はフランドルやオランダの風景画に顕著であり、雲が自然現象として描かれるようになったためである。プッサンやロランも印象的な雲を描いているが、彼らの作品では神話的含意が残されている。アニュシュカ・ヴァサックによれば、フランスにおいて雲の世俗化、つまり物語的叙述からの自立が実現するのはアンシャン・レジーム後期になってからであった。ここで「18世紀」ではなく「アンシャン・レジーム期」という語を使うのは、こうした変化が単なる様式の移行ではなく、旧体制下の宗教的・政治的秩序と芸術表象の関係に深く結びついていたことを示すためである。雲の曖昧な輪郭線は絶対王政における秩序や神学的象徴の揺らぎと連動しており、制度的・象徴的な境界の解体を象徴する時代精神の徴候でもあった。雲はその不定形性によって、アンシャン・レジームの終焉を予兆する視覚的メタファーとして機能していたのである。

本発表では雲の世俗化に関して、二つの系譜を提示する。一つ目は雲が天上の象徴から離れ、地上の快楽と結びついて描かれるようになった点である。例えば、ヴァトーの《シテール島の巡礼》では、曖昧にぼかされた雲の輪郭が人物や樹木と混じり合い、各要素が溶け合うことで快楽の雰囲気表現されている。フラゴナールの《水浴の女性たち》や《ぶらんこ》でも、雲は水飛沫や樹木、身体と溶け合い、官能的な情景を生み出している。二つ目はヴェルネやルーテルヴールの風景画にみられるように、雲の自然描写が前景化し、宗教的・神話的意味から解放されている点である。彼らの雲は自然観察に基づく写実的描写であり、ディドロはその曖昧な揺らぎに価値を見出していた。このように自然現象としての雲の描写が第二の系譜を形成している。

以上のように、本発表ではアンシャン・レジーム期における雲の表現の変化を、世俗化の過程として二つの道筋に整理する。すなわち、雲が神学的・物語的機能から解放され、地上の快楽や官能と結びついた系譜と、雲自体が自然現象として自立し、視覚的リアリズムを担うようになった系譜である。両者に共通するのは、輪郭の曖昧さが画面全体に柔らかく統一された印象を与え、雲が天と地、抽象と具体、神聖と世俗を媒介することにある。この点を明らかにすることが本発表の目的である。

パノフスキーの《視覚芸術の意味(Sinn und Deutung in der bildenden Kunst)》の本質意味——そのドイツ語版と英語版における解釈上の問題

江藤匠(東洋大学)

パノフスキーが1955年に刊行した論文集『視覚芸術の意味(Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History)』は、当初よりペーパーバック版で企画された、それまでにない画期的な出版物だった。2ドル50セントという破格の値段で販売されたため、多くの大学で教科書として採用されることになった。パノフスキーは、自身の思想の普及に大いに貢献した本著を「私のドラッグストア本」と呼んでいた。

しかしこの論文集は、翻訳論的にも興味深い点が多々ある。それは掲載された九編の論文の内三編は、ハンプルク時代にパノフスキードイツ語で書いた論考の英訳だからである。具体的には、「様式史の反映としての人体比例論史」(1921年)、「アルブレヒト・デューラーと古典古代」(1921年)、「ジョルジョ・ヴァザーリの『リプロ』の第一ページ」(1930年)の三編だが、従来この英語と独語の二種類の論文の相違点が十分検討されてきたとはいえない。例えば「人体比例理論史」の英語版では、「主観的表出欲求(subjectives Ausdrucksbedürfnis)」といったドイツ語特有の言い回しは省かれた。発表者は、こうした英語版における省略や変更は、パノフスキーのアメリカ時代の解釈学の変容を理解する上で重要であると考えている。

ところで1975年に『視覚芸術の意味』のドイツ語版が刊行されたとき、訳者のヴィルヘルム・ヘックは、総タイトルを「Sinn und Deutung in der bildenden Kunst」に改めた。つまり「意味(Meaning)」という英単語を、「意義と意味(Sinn und Deutung)」という二語一双にしたのである。この変更は、パノフスキーが本来意図していた解釈学の目的を考慮すると、正当的な訳語といえる。本書の第一章「図像学と図像解釈学」において、意味の三層は「自然的主題」、「伝習的主題」、「本質的意味あるいは内容(Intrinsic meaning or content)」として提示された。しかしその理論は、1932年に『ロゴス』誌に発表された論文「造形芸術作品の記述および内容解釈の問題」では、カール・マンハイムの社会学の方法に則って、「現象意味(Phänomensinn)」、「指示的意味(Bedeutungssinn)」、「本質意味(Wesenssinn)」という造語を用い、意味をすべて「Sinn(意義)」と記載している。つまりパノフスキーは、芸術作品の解釈の最終的目標を「本質意味」の解明としているのであるが、その場合の意味は「Deutung」ではなく「Sinn」なのである。

問題は、「意味(Meaning)」の原語が「Deutung」ではなく「Sinn」であるとするならば、それは何を規定しているのか、「視覚芸術の意味」の意味とは本来何を意図しているのかということである。本発表では、こうしたパノフスキーの英語に転換されたテキスト上の問題点を論じたい。

音画の肯定的解釈の試み——ベートーヴェン《田園的》の批評における基本戦略

柴田蒼良(東京大学)

本発表では、L. v. ベートーヴェン(1770-1827)作曲の交響曲第6番《田園的 Pastoral》へ長調作品68(1808)に関してドイツ語で書かれた批評において、当時一般に批判的に捉えられていた音画をどのように評価しようと試みたのかを明らかにする。

《田園的》には、明らかな描写的要素——たとえば、第2楽章における鳥の鳴き声の模倣、第4楽章における雷と嵐の描写——が含まれている。このような音楽における描写的な部分は当時「音画 Tonmalerei」と呼ばれ、しばしば批判の対象とされていた(e.g. Sulzer 1771-74; Engel 1780)。ベートーヴェンはスケッチ段階からこの点を気にしており、パート譜初版(1809)には、作曲家自身によって「音画というよりはむしろ感情の表現」という言葉が付された。この付言は、この作品が音画ではなく感情の表現であると述べるのではなく、音画であることにはある程度譲歩しつつも、しかし感情の表現の方が優位にあると主張する、曖昧な言説である。このように、《田園的》において音画は重要な位置を占めている。

《田園的》と音画に関するこれまでの研究では、作品そのものにおいて音画ないし件の付言をどのように解釈することができるか、という点が主に取り上げられてきた(e.g. Sandberger 1924; Rietmüller 2008; Bonds 2020)。そこで本発表では、ベートーヴェンが生きた時代の批評において、この作品における音画がどのように理解されていたのかに着目する。ここからすぐに明らかになる点として、音画に関する当時の一般的な理解に反して、《田園的》における音画を肯定的に捉えようとする姿勢が散見されることを挙げることができる。ここに生じているある種の矛盾を批評家たちがどのように克服しようとしたのか(あるいはしなかったのか)、その方向性を明らかにすることは、《田園的》の受容を考えるにあたって核心的な問題である。

この点について、ウィルはベートーヴェンの付言において「音画」に対置された「感情の表現」、および当時の思想の潮流である「ロマン主義」という視点から《田園的》の批評を読解しているが(Will 1997; 2002)、本発表の独自性は音画をめぐる当時の言説空間のうちに一連の批評を位置づけるところにある。対象とする批評は、ベートーヴェン作品に関する1830年以前の主要な言説を収めた選集(Kunze 1987)を参照しつつ、RIPM等のデータベースで調査した記事を加える。これらの精読をとおして、音画を一種の冗談とみなしたり、対象を正確に模倣したりするといった、これまでの音画論において批判的に考えられていた論点が、《田園的》の批評において肯定的に捉え返されていることを主張する。

「ヴィーン古典派」像の再構成——G. アドラーの音楽史叙述における歴史的想像力の分析

小川将也(九州大学)

ヴィーン古典派の概念は、現代においてもはやそれなくしては西洋の芸術音楽に関わる文化・学術活動は立ち行かなくなるように思われるほどわれわれに深く根付いている。この概念の歴史的、美的、社会的蓄積を無視することはあまりに無邪気であるが、しかし、この概念を取り巻く論点の飽和と固定化は、果たしてこれを改めて論じることなど可能なのだろうかという無力感をときに思い起こさせもする。本発表の最大の目的はアドラーのテキストを題材にこの無力感を減じ、〈古典〉を論じる可能性を提示することにある。

ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンを〈古典的〉三巨匠として括る〈ヴィーン古典派〉概念は、E. T. A. ホフマンや R. G. キーゼヴェッターを経て、遅くとも 1836 年の A. ヴェントの著作では完成を見る一方で、音楽史叙述のための術語としての「ヴィーン古典派 (Wiener klassische Schule)」は G. アドラーおよび彼周辺のヴィーンの音楽学者たちに始まる。MGG 第 2 版の事典項目「古典派」にて L. フィンシャーは、前者がヘーゲルの歴史哲学に代表されるドイツ観念論を概念形成の地とする一方で、後者が多民族国家ハプスブルク帝国崩壊後の時代にあって〈ドイツ的〉であることを問い直すドイツ・オーストリアの自己理解の産物であることに言及している。

概念と術語との間の差異に着目するフィンシャーの指摘は実に示唆に富むが、しかし、前者がテキスト内在的な理論構造のレベルで特徴づけられるのに対して、後者はテキスト解釈のための社会的コンテキストのレベルで一種の反映論によって性格づけられる点には注意が必要だろう。本発表はこの性格化のギャップを埋めるべく、アドラーの論考「ヴィーン古典派」(『音楽史ハンドブック』初版 1924 年) を主たる分析対象に彼自身の音楽様式論ならびに音楽史叙述のなかでこの概念を問い直す。

アドラーの歴史叙述は、〈ヴィーン古典派の普遍性〉という規範的主張を音楽史的事実の次元で記述的に確保するための緊張をはらんだ諸種の調停実践に満ちている。発表では、星座表象、オブリガート伴奏、マンハイム楽派の周縁化、これら「ヴィーン古典派」を特徴づける諸要素——その多くは H. リーマンの音楽史叙述への批判的応答である——を概観したのち、作曲技法史に回収されない音楽の文化史へと接近し慎重な叙述態度を貫くアドラーのテキストに埋め込まれた〈古典=終局〉の歴史哲学をあぶりだす。

ところで、以上の作業を通じてわれわれは、アドラーのテキストにおいて実現しているのは「ヴィーン古典派」概念の定義や説明ではなく歴史的想像力の働きによって生み出され、かつ、これを刺激する「ヴィーン古典派」なる像であることに気づかされる。概念から像への視点の転換はときに実体化を伴う古典派の等質的な概念史を再考するきっかけに通じるはずである。

10月13日（月・祝）14:55-17:05

研究発表 5

「分析美学 3 フィクションの美学」（美術学部中央棟 1 階第 1 講義室）

「現代イタリア美学」（美術学部中央棟 2 階第 3 講義室）

「音響論」（美術学部中央棟 2 階第 6 講義室）

フィクション作品はいかに現実について主張するのか

徐逸傑(東京大学)

本発表は、フィクション作品の制作および提示を通じて、現実についての主張を行う現象を、言語行為論の観点から解明することを目的とする。

一般に、フィクション作品は現実に関する主張を行っていないと見なされる。虚構的な人物や出来事が、我々の住む現実世界に実在すると考える者はいないし、登場人物の発話が現実において真であっても、それは偶然的に真であるにすぎないと考えられる。このような特徴に基づき、分析美学の議論においては、Searle(1975)や Beardsley(1981)などが、虚構的発話を「主張の偽装」あるいは「発話内行為の再現」として位置づけてきた。

しかしながら、これだけで説明しきれない事例も存在する。例えば、フィクション作品の内容を理由に作者や提示者が批判を受けたり、場合によっては法的責任を問われたりすることがある。仮にフィクション作品が現実についての主張を全く含まないとするなら、もしそれらの批判が正当であるとすれば、こうした事態は生じ得ないはずである。すなわち、フィクション作品が一定の条件下で現実に関する主張を行うと見なされる場合があると考えられる。

この点に関する近年の先行研究として、García-Carpintero (2019) は、フィクション作品が間接的主張を通じて読者に知識を伝達し得ることを論じている。また、Dixon (2019, 2020) は、芸術作品による嘘やヘイトスピーチの問題を取り上げ、作品がまじめな言語行為を遂行するモデルを提示している。しかし、García-Carpintero の議論は作品の構成文が主張の間接言語行為を行う場合に限定され、Dixon の議論はむしろ作品による言語行為の倫理的帰結に焦点を当てているため、フィクション作品による主張のメカニズム自体の分析は十分とは言えない。

本発表では、フィクション作品が現実について主張を行っているように見える事例を取り上げ、Paul Grice の協調原理および John Searle の言語行為論を参照しつつ、それらの事例が主張として成立するための諸条件を分析・検証する。

本発表の主張は以下の通りである。ある発話が「断言型 (Assertives)」の言語行為として成立するには、発話者の信念条件を満たすだけでなく、文脈における「断言可能性 (Assertability)」の条件も満たさなければならない。言い換えれば、フィクション作品が主張を行うためには、特定の文脈の中で Grice の「質の格率」および「関係の格率」に照らして当該主張が推論可能でなければならない。

さらに、この断言可能性を規定する要因としては、フィクション作品のジャンルと慣習、作者あるいは提示者と受け手の信念状態、そしてそれらの信念を正当化する文脈的要因が挙げられる。以上を通じて、フィクション作品がいかにして現実について主張を遂行し得るのか、その理論的枠組みを提示したい。

フィクションは嘘をつけるか——誤報免疫と芸術的達成

松本大輝(東京大学)

本発表は、フィクションにおける発話の性質と芸術的達成との関係を語用論的な観点から再検討するものである。すでに19世紀末にG.フレーゲはフィクションが「見かけ上の主張」であると指摘し、さらにこの見解は、フィクションにおける発話を「ふり」であるとする20世紀後半のS.クリプキやK.ウォルトンらの考えにより発展を見たと言える。だが他方、「見かけ上の主張」や「主張のふり」自身が言語行為として備える語用論的性格が、フィクションをとりまく芸術的条件といかなる関係を有するかはいまだ十分に検討されているとはいえない。本発表は「誤報免疫」という概念を導入し、この探究を試みるものである。

ある発話が誤報免疫を有するとは、仮に発話内容が現実と反していても、発話者がその責任を問われない状態にあることを指す。このような状態は、皮肉やジョーク、仮定などの日常的な言語実践にも見られるが、フィクション作品においても広く認められているように見える。

本発表ではまず誤報免疫を定義した上で、フィクション作品にどの程度の誤報免疫を認めるかという量的な観点から、とり得る立場を4つに分類する。このうち、「すべてのフィクション作品は誤報免疫を持つ文を少なくとも一つ含む」とする「普遍的部分免疫説」を、妥当な立場として擁護する。

次に、フィクションにおける誤報免疫が「制度的にデフォルトで認められる」という誤報免疫の与えられ方の質的な点に注目し、フィクションが語用論的制度の中であらかじめ免責されたものとして機能すると主張する。これは雑談におけるジョークが一時的かつ例外的に誤報免疫を持つことと対照をなす。また、このような違いの生まれる背景には「フィクション作品への評価の焦点は、発話の真偽ではなく美的・芸術的效果にある」という共同体の理解があり、この理解は、創作の自由や多様な価値観の保障という美的・芸術的制度の合理性によって支えられていることを指摘する。

さらに、制作者自身が表現的な意図のもとで誤報免疫を緩める事例を検討する。実話風の小説やモキュメンタリーなどの作品群は、作品への没入感や物語の風刺効果などを高める一種の表現的行為として位置づけられる一方、受容者の側から誤報免疫を事後的に剥奪されるというリスクを伴う。これらの事例を通して、誤報免疫は単に一方的に現実から遊離する自由を作品に付与するのではなく、むしろ現実への接近をリスク含みの表現的行為へと転換することで芸術的達成への通路となると結論する。

最後に、現代のメディア環境において誤報免疫の有無が曖昧な諸実践を取り上げ、フィクションにおける誤報免疫の制度的意義を改めて評価する。本発表は、誤報免疫という枠組みを通じて、フィクションにおける表現、芸術的評価、社会的責任の三項の関係を再検討する視座を提供する。

〈超〉感性的なもののアイデア——ジョルジョ・アガンベンイメージ論

竹下涼(京都大学)

本発表が扱うのは、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン(1942-)の哲学、とくに彼のイメージとアイデアの関係である。アガンベンの美学についての数少ない先行研究によれば、彼の美学の中心的な問題は倫理であり、そこに彼の政治思想とも共鳴する〈生の形式〉の問題が現われてくるという(Darida 2022)。他方、近年では、アガンベンの政治思想を下支えする存在論的な骨組み、とりわけプラトンのアイデア論解釈に重要性を認める研究も出てきている(Jamali 2025)。このような研究文脈を踏まえた上で、本発表は、アガンベンにおける芸術と哲学の問題、すなわち美学をイメージとアイデアの問題として素描することを試みる。

本発表はアガンベンのアイデア論を問題にするが、アイデア論そのものを問題とするというよりも、イメージとの関係のなかでアイデア論そのものが変容していく様子を彼の議論のなかから引き出すことを試みたい。あらかじめ本発表の見通しを立てるとすれば、問題となっているのは、感性的なものと超感性的なもの、つまり、イメージとアイデアとの接触と変容である。言い換えれば、本発表は、アイデアやエイドスといった思想史的な負荷を帯びた概念を、感性的なイメージとして読み替えていくその微妙な手つきのうちにアガンベンに特有のアイデア論が現われてくる、という見立てをもっているということになる。このように、感性的なものと超感性的なものとの重ね合わせによって現われてくるアイデアのステータスをさしあたり〈超〉感性的なものと呼ぶことにする。

さて本発表は、1985年のニーチェ論「記憶の及ばない像」を議論の出発点とする。このニーチェ論を丹念に辿ってみると、論考全体がイメージの思想史を要約的に提示するものであることがわかる。そのため、この論考はアガンベンのイメージ論を支える背骨とみなすことができるであろうし、それによって、のちのアガンベンの議論の展開も見えやすくなる。そこから、『到来する共同体』(1990年)のアイデア論を経て『事物のしるし』(2008年)における「パラダイム」の理論において結実するアガンベンのイメージーアイデア論を描出する。

アガンベンは、プラトンのアイデアを単に超感性的なものの側に放逐するのではなく、同時に感性的なものでもあるようなイメージ論の枠組みで捉えなおす。それによって、アガンベンはアイデア界と現象界といった従来の哲学史がプラトンの思想を説明する際に用いてきた二世界論的な図式を更新しつつ、彼が「パラダイム(para-digm [傍らで示すもの])」と呼ぶ感性的なものと超感性的なものの循環図式を導入する。アイデアとイメージは互いの〈傍ら〉にあり、一方をつうじて他方へとたえず交替してゆく。以上のことを、本発表は、アガンベンに特有の〈超〉感性的なアイデア論をつうじて明らかにすることを目指す。

イタリア現代思想における「声」の問題系——アガンベン、カヴァレーロ、カッチャーリ

江川空(京都大学)

1967年、フランスの哲学者ジャック・デリダが『グラマトロジーについて』のなかで、西洋哲学を「音声中心主義」として批判して以来、この仮説は広く認知されている。一方、フランスの隣国イタリアでは80年代以降、以上のような動向と並行して、エクリチュールよりも声を中心に据えた研究が盛んに行われてきた。本発表の目的は、イタリアにおける声の研究を概観し、エクリチュールにたいする声の問題系を明らかにすることにある。その際、本発表が導き手とするのは、イタリアを代表する三人の思想家、ジョルジョ・アガンベン(1942-)、アドリアーナ・カヴァレーロ(1947-)、マッシモ・カッチャーリ(1944-)、この人たちである。

まず、アガンベンについては、『言語活動と死』(1982)から『残りの言語』(2024)までを考慮に入れ、その思想を辿ってゆく。アガンベンによれば、西洋哲学はそもそもグラマトロジーに基づいて発展しており、そのなかで声は「もはや純粋な音ではないが、いまだ意味ではないもの」として宙吊りにされてきたという。ここから、アガンベンはそうした声のうちに哲学と詩が接触する「閼」を見だし、西洋形而上学を批判するための契機を見てとるのである。

次に、カヴァレーロについてだが、彼女はプラトン研究者とフェミニストを兼ねつつ、声の身体性を強調している。その著作『もっと多くの声に』(2003)でカヴァレーロは、西洋哲学がプラトン以来、視覚中心主義と男性中心主義に依拠しながら発展してきたと述べ、声が身体とともに意味や精神、文字にたいして劣位に置かれてきたと主張する。ここで重要なのは、そうして排除される声が何よりもまず、「女性の声」でもあったということだ。

さいごに、カッチャーリは上記の二人と同じように、西洋哲学における文字や意味の優位性を念頭に置きつつ、声、音、聴覚の問題に焦点を当てる。とりわけ、その芸術論集『踊る神』(2000)では、万物の根源に声、音が存在しているという世界観が語られ、詩や音楽をある種の範例として独自の芸術論が展開されている。また、彼は音楽家であるルイージ・ノーノとともにオペラ「プロメテウス」も共作しており、上記の二人とは異なる実践の立場から声の問題にアプローチしていることも特筆すべきだろう。

三者に共通しているのは、西洋哲学がアルファベット文化のもとで発展してきたことに批判を加え、エクリチュールよりもむしろ声の復権を唱えていることである。本発表では以上を明らかにしたうえで、現代社会のなかで声が抱える諸問題について三者の思想がどのようなアプローチを可能にするのかを論じ、むすびとしたい。

〈純粹音楽〉の作曲論としてのパウル・ベッカーの音楽現象学

小島広之(東京大学)

戦間期に活躍した音楽批評家パウル・ベッカーは、1924年に開催された「第二回美学ならびに一般芸術学会議」において「音楽現象学とは何か」と題する講演を行った。本発表は、これまで十分に論じられてこなかったベッカーの音楽現象学に焦点を当て、それが、同時代の創作実践における〈純粹音楽〉の理念を理論的に支える作曲論として機能していたことを明らかにするものである。

音楽における表現の豊かさは、18世紀後半のシュトゥルム・ウント・ドラングの時代から20世紀初頭の表現主義の時代に至るまで、その芸術的価値の根幹とみなされてきた。しかし第一次世界大戦後、多くの先進的な音楽家は、前時代の音楽を「表現に汚染された音楽」とみなし、〈純粹音楽〉の探求へと転じた。作曲家たちは、18世紀以前の音楽的要素やジャズをはじめとする同時代の大衆音楽のコーラージュ的引用などを通して、表現を脱色した〈純粹音楽〉の作曲を試みた。しかしながら、この時代の創作から、作品上で提示された(とされる)純粋性が、実際にどのような意味や性質を持つものであるのかを把握することは困難である。この状況を踏まえると、同時代の作曲家と密な関わりを持ったベッカーの評論活動は注目に値する。音楽現象学において彼は、「事象そのもの」を論及したフッサールに呼応するように、「音楽そのもの」について考察することで、〈純粹音楽〉の在り方に理論的な基盤を与えた。これは、音楽分析から論じることが困難であった第一次世界大戦前後の音楽における〈純粋性〉や反表現という理念について知るための重要なドキュメントである。

この時代にはベッカーを含む複数の音楽批評家が「音楽現象学」の名のもとに理論を展開したが、それはAndreas Eichhornの*Paul Bekker: Facetten eines kritischen Geistes* (2002)のような浩瀚かつ充実したベッカー研究においてさえ、言及されることはあっても、中心的な研究対象にはならなかった。その背景として、第二次世界大戦後の音楽がゼロからのリスタートを標榜し、戦前の思想的成果を断絶させたことにより、彼らの業績が閑却されてきたことが挙げられる。しかし近年、Benjamin Steegeの*An Unnatural Attitude: Phenomenology in Weimar Musical Thought* (2021)によって、戦間期の音楽現象学は、ポスト・ヘルムホルツの聴取論として音楽思想史に定位された。

この動向を踏まえて本研究は、ベッカーの音楽現象学を作曲論として分析する。音楽現象学においてベッカーは、「音楽を意志の無媒介的告知とみなす」「形而上学的思弁」を退け、聴取論と作曲論を往還する観点から、音楽の「素材的実体」およびその「本質形式」を純粋に感取することで、音楽外的なものの参照を排した作曲が可能になると主張した。本研究は、この指摘を通して、戦間期における〈純粹音楽〉の思想的基盤を再評価し、ベッカーの音楽現象学を作曲理論として捉え直す視座を提示するものである。

ヴォーカンソン《フルート奏者》再考——音響理論と機械的身体モデルの交差

田中裕子(日本郵船歴史博物館)

18世紀フランスを代表する機械技術者であったジャック・ヴォーカンソン(1709-1782)は、《フルート奏者》《アヒル》《笛と太鼓奏者》の三体の自動人形を製作したことで有名である。これらは単なる自動機械ではなく、生物の身体機能の解剖学的な分析に基づく、機械による再構築の成果であった点で従来の自動機械とは一線を画しており、それゆえに自動演奏楽器の歴史記述に必ず登場するが、その思想的背景や影響関係を把握することは不十分に留まっていた。

この難題に新たな視座を提供したのが Jessica Riskin である。Riskin は 2003 年の論文で、ヴォーカンソンの自動人形を、生物の単なる外面的な模倣ではなくシミュレーションを目指す試みとし、生物のどの側面がどの程度まで機械によって再現可能か、そうした再現が自然な存在について何を明らかにしうるかを探ろうとする哲学的な実験であったと捉える。さらに、唯物論の台頭、ポピュラーサイエンスの観衆の出現、技術革新、産業の合理化といった当時の時代背景に位置付けながら、ヴォーカンソンを、人間と機械の境界線をめぐる現代にも続く議論の出発点として再評価している。

これに対して本発表では、ヴォーカンソンが 1738 年に科学アカデミーに提出した《フルート奏者》に関する論文の、主に音響学の側面に注目することで、当時の議論の中での彼の位置付けを具体的に明らかにすることを目標とする。彼はフルートの音の発生原理について、木管の「粒子(particles)」が外側の空気にその振動を伝え、われわれの中に音の感覚を作り出すとする。Doyon と Liaigre は 1967 年の著作で、ヴォーカンソンの音響理論を、彼の論文発表以前の音響学、特にメルセンヌやソヴールの音響理論の伝統に連なるとする。

しかし、当時科学アカデミー会員であり物理学者であったド・メランの 1737 年の音響理論と比較すると、ニュートンの理論を継承し発展させたド・メランと同様、ヴォーカンソンも「粒子」を前提としたパラダイムを直接的に共有していることが伺える。つまりヴォーカンソンは、科学アカデミーの理論的枠組みに自らを積極的に接続し、解剖学、力学、音響学を統合した機械的身体モデルの提示を目指していたことが分かる。

このモデルの実験的な証明として《フルート奏者》は製作されたが、その意義はモデルの証明にとどまるものではなく、この自動機械が音楽を演奏するがゆえに、魂や情念をめぐって、人間固有の領域と機械化可能な領域との境界線の問題を提起したことが当時の反応から伺えるのである。

以上の検討を通じて、ヴォーカンソンの《フルート奏者》を、音響理論の実験的証明と、人間身体機能模倣の統合という視点から捉え直し、自動機械による表現行為が 18 世紀科学と美学の地平においてどのような意義を持ちえたかを考察したい。

第 76 回美学会全国大会要旨集

2025 年 10 月 11 日発行

第 76 回美学会全国大会事務局

〒110-8714 東京都台東区上野公園 12-8

東京藝術大学美術学部芸術学科美学研究室内

印刷 (株) オリンピア印刷