

The 73rd Annual Congress of the Japanese Society for Aesthetics

第73回美学会全国大会実行委員会

三木 順子(京都工芸繊維大学)●

並木 誠士(京都工芸繊維大学)

平芳 幸浩(京都工芸繊維大学)

井戸 美里(京都工芸繊維大学)

吉田 朋子(京都ノートルダム女子大学)

岩﨑 陽子(嵯峨美術短期大学)

安藤 千穂子(京都工芸繊維大学) O

(●実行委員長、O幹事)

連絡先

〒606-8585 京都市左京区松ヶ崎橋上町

京都工芸繊維大学 デザイン・建築学系

美学·芸術学研究室内

bigaku73kit@gmail.com

第73回美学会全国大会プログラム

10月15日(土)

一般発表

11:00- 受付(場所:60周年記念館1階ホワイエ)

111	分科会1	集団的創造性	司会:	石田 圭子(神戸大学)	
1111	12:00-12:40	集団と個人の道徳的基準が定める美的経験の範囲		Jean Lin(筑波大学)	p.09
	12:45-13:25	アマチュア文化からみる明治大正期の写真表現 ——「季題」「例会」「野外撮影会」に着目して		調 文明(東京大学)	p.10
	13:30-14:10	フロッタージュにおける「痕跡」の意味変容と記憶の想起 ――岡部昌生による旧宇品駅プラットホームのフロッタージュを例		張 欣慧(北海道大学)	p.11
K	分科会2	美的経験と関心	司会:	森 功次(大妻女子大学)	
1	12:45-13:25	ディドロの「関心」概念と作品の物質性		川野 惠子(神戸大学)	p.12
1	13:30-14:10	物語におけるストーリーとは何か――関心相対説の試み		岡田 進之介(東京大学)	p.13
1	分科会3	日本の美学・芸術学	司会	:井戸 美里(京都工芸繊維大	(学)
1	12:00-12:40	上田秋成における煎茶の美学――『茶瘕酔言』の読解を通	じて	島村 幸忠(京都芸術大学)	p.14
1	12:45-13:25	美と生活の結びつき――高山樗牛と柳宗悦における「自然」		足立 恵理子(京都大学)	p.15
	13:30-14:10	日本における西欧の和声理論の受容と和声学の展開 ——訳語と和声記号を中心に		西田 紘子(九州大学)	p.16

12:00-14:10

当番校企画 (場所:センターホール) 14:30-17:45

14:30-17:30	シンポジウム「コレクティヴの現在」 司会:三木 順子(京都工芸繊維大学) p.52				
	青山 太郎(名古屋文理大学)				
パネリスト	武田 宙也(京都大学)				
7.4.77	津田 和俊(京都工芸繊維大学・山口情報芸術センター [YCAM])				
	中村 史子(愛知県美術館)				

17:30-17:45 **展覧会「デザインの夜明け──京都高等工芸学校初期10年」**の見どころ紹介 p.54 並木 誠士 (京都工芸繊維大学美術工芸資料館 館長)

10月16日(日)

					年記	9:35-10:05	オペラ《チェネレントラ》と変容するシンデレラ物語の表	象
茗	手研究者フ		9:00-12:30		年記念ホー	10:10-10:40	3 音楽作品における「音」と自然ハンスリックにとっての音、音楽現象学にとっての音	
K 1	分科会1	美学1	司会:加藤隆文(大阪成蹊大学)	'n			
0 1	9:35-10:05	現象に救いを――芸術の簡素な選言的定義	葉 涵天(東京大学)	p.29		分科会8	演劇・映画	司会
	10:10-10:40	自己理解の自由としての表現の自由	村山 正碩(一橋大学)	p.30		10:50-11:20	幾原邦彦『少女革命ウテナ』におけるバンクの役割 ——天井桟敷の影響を中心に	
	分科会5		司会:柿木 伸之(西南学院大学)		11:25-11:55	まなざしで触れる『ピアノ・レ _ツ スン』	
	10:50-11:20	ドゥルーズにおける「友」の問題 ――ニーチェを補助線として	塚田 優也(埼玉大学)	p.39		ļ	――触感的視覚性を手がかりに	
	11:25-11:55	J-F・リオタールの『判断力批判』 読解に関する一考察 ——「崇高の分析論」のZusammenfassungについて	浅野 雄大(東京大学)	p.40	_	12:00-12:30	『グレイヴ・エンカウンターズ』二部作の遅い恐怖 昼休憩(12:30-13:30)	
K 2	分科会2	美術史1	司会:喜多村 明里(兵庫教育大学)		1-	-般発表		
0	9:00-9:30	サセッタ作《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》 裏面の図像解釈の試み	園田 葉月(同志社大学)	p.31	- K 1	分科会4	語りをめぐって	司会
	9:35-10:05	フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》(こお 杉山 太郎(京都大学)	p.32	0	13:30-14:10	古代末期聖書叙事詩における叙事詩観の変容	
		ける「受肉」と「光」の問題 				14:15-14:55	「マイヤー・バウハウスは政党政治的だったのか?」 マイヤー解任以後のドイツ・ソ連におけるマイヤー・バウハロ	ウスを
	10:10-10:40	ロレンツォ・レオンブルーノ《アペレスの誹謗》 ——「運命」の図像から見る	田村 万里子 (慶應義塾大学)	p.33		15:00-15:40	めぐる言説について 自由間接話法の政治的諸効果	
	分科会6	美術史2	司会:春原 史寛(武蔵野美術大	学)		!		
	10:50-11:20	フランソワ・ブーシェ《アウロラとケファロス》 における 神話図像の変容	田中 優奈(九州大学)	p.41	K 2 0		音楽の内包と外延	司会
	11:25-11:55	岸田劉生の宗教画についての考察 《人類の意志》下絵を中心に	岩間 美佳(神戸大学)	p.42	1	13:30-14:10	飽和する響きと「音楽」の変容 ——18世紀末の汎神論思想とのかかわりから	
 	12:00-12:30		五十嵐 小春(一橋大学)	p.43		14:15-14:55	フランスの田園趣味におけるヴィエル奏者像 ――サヴォワイヤールと女性ヴィエル奏者フランソワ・シュマンの	の影響
K 3	分科会3		司会:平野 千枝子(山梨大学)			15:00-15:40	形式主義音楽美学と時間論の架橋 ――ジゼル・ブルレの音楽美学におけるヘーゲル美学の影響	
3	9:00-9:30		内山 尚子(広島大学)	p.34	K	分科会6	戦後アメリカ美術	司会
1		――芸術の社会性と造形の模索		3 0	13:30-14:10	************************************	可云	
	9:35-10:05	1950年代後半期における河原温の実践とその展開につい	いて 小倉 達郎(多摩美術大学)	p.35	1			
	10:10-10:40	李禹煥の絵画における「外」への意識 ——初期作品と1970年代の連作《点より》 《線より》	李 惠實(関西学院大学)	p.36		14:15-14:55	演劇的行為としてのクレス・オルデンバーグ《ストア》 ——戦後アメリカ美術におけるアントナン・アルトー	
	分科会7		司会:竹中 悠美(立命館大学)			15:00-15:40	ロバート・スミッソンとデニス・オッペンハイムの 芸術実践における郊外と地図	
	10:50-11:20	マイケル・フリードの「演劇性」概念について	茶圓 彩(京都大学)	p.44	4	かみよ しが入	■ 大小の投機 / □ マート ()	
	11:25-11:55	マイケル・ハイザーにおける立体と平面の互換	濱田 洋亮(福島県立美術館) p.45			長交代の挨拶 (場所:センターホール)	
	12:00-12:30	ヴィト・アコンチとフェミニズム 参加型作品《幅跳び 71》における男性性分析	橋爪 大輔(横浜国立大学)	p.46		.6:40-17:00	総会 会長交代の挨拶	

60 分科会4

司会:西田 紘子(九州大学)

山下 彩華(筑波大学)

小島 広之(東京大学)

司会: 碓井 みちこ(関東学院大学)

八坂 隆広(神戸大学)

司会:横道 仁志(大阪大学)

岩澤 龍彦

上月 翔太(愛媛大学)

鈴木 亘(東京大学)

司会:赤塚 健太郎(成城大学)

木村 遥(大阪大学)

司会:平芳幸浩(京都工芸繊維大学)

坂井 剛史(東京大学)

原田 遠(東京大学)

河 珠彦(東京大学)

舩木 理悠(同志社大学) p.22

岡野 宏

髙橋 優季(関西学院大学) p.47

森川 結真(関西学院大学) p.48

13:30-15:40

p.37

p.38

p.49

p.17

p.18

p.19

p.20

p.21

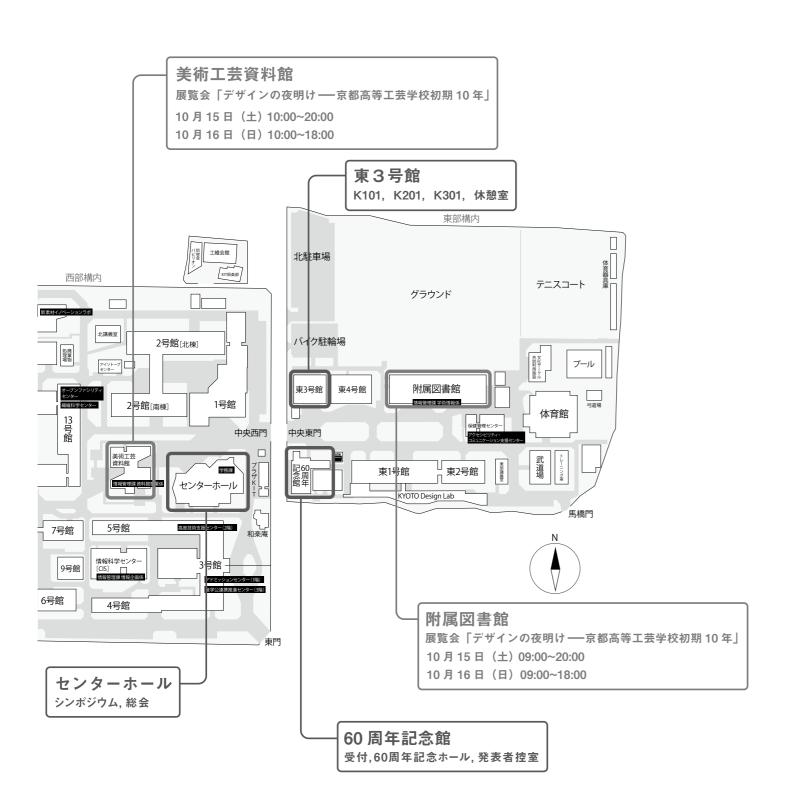
p.23

p.24

p.25

15:50-17:00

Campus Map



○→一般発表

10月15日(土) 12:00-14:10 K101,K201,K301 10月16日(日) 13:30-15:40 K101,K201,K301

集団と個人の道徳的基準が定める美的経験の範囲

Jean Lin (筑波大学)

本発表の目的は、鑑賞者の道徳的基準が美的 経験の範囲を制限するという見解を、集団相対主 義という独自の観点から提示することである。

第一節では、道徳的価値と美的価値の相関関係 をめぐる主な三つの立場を概観したうえで、本発表 が前提とする立場を明らかにする。芸術作品の道徳 的価値は美的価値に影響しないとする自律主義に対 して、道徳的価値は美的価値に影響しうると考える 点は同じだが、どのような仕方で影響しうるかという 点で見解が異なるのが道徳主義と不道徳主義であ る。基本的には、道徳主義は作品の道徳的な短所 は美的な短所に、そして道徳的な長所は美的な長 所になると捉える一方、不道徳主義は作品の道徳 的な短所も時に美的な長所となりうると捉える点で 異なっている。本発表は、道徳的価値は美的価値 に影響しうるという立場を取るが、道徳主義や不道 徳主義のように、道徳的価値と美的価値が何らか の仕方で直接的に連動するとは考えない。西村清和 (2011)の見解を参照し、作品の道徳的な短所が、 鑑賞者が鑑賞を続行できる〈許容範囲〉を超えた場 合には、道徳的価値は鑑賞者に作品の美的判断を 放棄させる形で鑑賞に影響すると主張する。また、 作品の道徳的な短所が鑑賞者の許容範囲内であっ た場合には、それは作品の一性質として美的価値を 達成する手段となる場合もあると指摘する。

では、作品の道徳的な短所に対する鑑賞者の許容範囲は、どのように決定づけられるのだろうか。

この点に関して第二節では、鑑賞者が個人と集団 の両方のレベルにおいて美や道徳の判断を行いうる ということを示し、そのメカニズムを明らかにする過 程で集団相対主義という本発表独自の理論を提示 する。集団相対主義は、文化相対主義一文化的 集団ごとに異なる物事の判断基準があるとする立場 一と関連づけられるが、文化相対主義で指摘されて いる、集団ごとの多様性を尊重できる一方で、集 団内部の多様性を捉え切れないという欠点を克服す る。そのために、同じ集団に属する個人が必ずしも 同じ判断をするわけではないこと、個人が複数の集 団に属しうること、そして個人が時に複数の集団間 を流動的に出入りしうることを示す。その際、個人 基準と集団基準の概念を導入し、物事の判断基準 は個人と集団両方のレベルにおいて存在しうるとい うことを主張する。そして、個人基準と集団基準が 互いを形成し合う中で道徳的基準が時代ごとに変 化することに言及し、同時にそれが時代ごとの美的 経験の範囲をも制限しているという見解を示す。

最後に、第三節では以上の考察を応用し、異なる道徳的基準が適用されうる作品―例えば、過去の作品や異文化の作品―の美的判断について考察する。

本発表の意義は、道徳的価値と美的価値の関連性という美学における既存の議題を、多元文化的な時代の問題意識と紐づけることで、新たな角度から議題にアプローチする点にある。

アマチュア文化からみる明治大正期の写真表現

---「季題 | 「例会 | 「野外撮影会 | に着目して

調 文明 (東京大学)

明治大正期の日本における表現活動を考察する 上で、避けては通れない要素がある。それは日本各 地に点在するアマチュアのネットワークとそれを可視 化する出版文化である。短歌や俳句を例にとれば、 明治期に入ると日本各地で句会や歌会が設けられ たり、紙誌上で一般投稿者の作品が著名な俳人 や歌人によって批評されたりなど、実際的にはアマ チュアがその活動の中心となり支えている部分も大 きい。それは写真においても例外ではない。明治 大正期には日本各地に写真のコミュニティが形成さ れ、例会等でメンバーの作品を互選品評し、写真 雑誌や会誌に写真作品を投稿して著名な写真家の 評や採点を仰ぐなど、短歌や俳句の状況と大いに 似通ったところがある。しかも、その表現活動は単 なる一個人の趣味で完結するのではなく、芸術写 真運動へと直結するものであった。多数のアマチュ アが「似通った」表現を継続することで、それがひと つの指標として定着し、さらなる追随が起こる。

そこで、本発表では明治大正期の日本各地に存在したアマチュア写真団体の多くが行っていた「季題」「例会」「野外撮影会」に注目し、近代俳句のアマチュア文化に見られる「題詠」「句会」「吟行」との同時代性や共通性を見ていくことで、これまであまり詳らかにされてこなかったアマチュア写真文化の活動実態を明らかにしていきたい。たとえば、日本人のみで構成された最初期のアマチュア写真団体「大日本写真品評会」は1896年に「年中行事春

の部」と出品課題を設定したことをきっかけに、常会では毎度季節を表す課題が出されることになった。また、北越寫友會という団体では「遠足撮影會」「例会(互選品評)」「作画の課題」が会の規則によって定められている(『写真新報』第58号、1903年)。

飯沢耕太郎『「芸術写真」とその時代』(筑摩書

K101

房、1986年)や打林俊『絵画に焦がれた写真』 (森 話社、2015年)といった先行研究では、ある特定 のアマチュア写真団体やアマチュア写真家、写真 展覧会などを取り上げ、欧米の写真表現から様々 に受容していった技法的、理論的、制度的影響が 日本の芸術写真運動をどのように形成していったの かに主眼を置いてきた。そこでは、積極的に欧米 の最先端の情報を取り込む主体的な写真家像(とく に都市部に住むハイ・アマチュア層)が前提されて いるが、日本各地に点在した中小のアマチュア写 真団体がみな同等の志を持っていたかどうかはきわ めて怪しい。むしろ、著名な写真家になることよりも 同好の士と集まることが主目的ですらあったかもしれ ない。アマチュアの継続的な活動は本人の意思だ けでは続かず、人を定期的に集める仕組みが必要 であり、それが写真団体の行う「季題 | 「例会 | 「野 外撮影会」なのである。無数のアマチュアが何に 従って活動していたのかを考察することで、結果的 に当時の芸術写真運動の一側面を明らかにするこ とができるのではないかと考えている。

フロッタージュにおける「痕跡」の 意味変容と記憶の想起

── 岡部昌生による旧宇品駅プラットホームのフロッタージュを例に

張 欣慧 (北海道大学)

本発表の目的は、岡部昌生による被爆遺構のフロッタージュのイメージ分析を通じ、ヒロシマの記憶を語り継ぐ上で、物質的痕跡が果たす役割とそれによる想起の意味作用を明らかにすることにある。

岡部は80年代後半から、広島の被爆樹、被爆石、被爆遺構などの表面を紙に転写するというフロッタージュ技法を用い、ヒロシマの記憶を掘り起こしてきた。「痕跡」と「記憶」は彼の活動を貫く重要なテーマであるが、今までの論考ではあまり触れられてこなかった。本発表はこの点に着目し、フロッタージュの対象となる原爆の物質的痕跡と、フロッタージュにより紙に残された形態、すなわち物質的痕跡の痕跡を中心に、岡部の独自の「ヒロシマの記憶」の生成過程を検討する。

分析対象として取り上げるのは、岡部が9年間にわたり擦り続けてきた被爆遺構・旧国鉄宇品駅のプラットホームの縁石とそのフロッタージュである。宇品駅は戦時中、軍用鉄道・宇品線の終着駅として、兵隊と軍用物資を海外に輸送するという重要な役割を担った。また、原爆投下後、負傷者が宇品駅に運ばれ臨時救護所へ搬送されたため、そのプラットホームの縁石は「被爆石」と呼ばれるようになり、原爆被害の記憶が刻まれる場所の一つでもある。岡部は、宇品駅のプラットホームを原爆による「被害」と帝国日本による「加害」の境界線の象徴として扱いながら、その縁石を擦り取り、「ヒロシマの記憶とは何か」を問い続け、その記憶の内実を模索してきた。

同時に、岡部は意図的に縁石と縁石の「隙間」 に紙をあててフロッタージュを行った。隙間には、ゴ ミや草花の種が埋まり、プラットホームが建設され た時期から原爆投下を経て、現在まで綿々と流れる 時間が溜まっている。フロッタージュ技法は直接接 触可能な表面しか写せないため、隙間そのものを擦 り取ることはできず、その輪郭線だけが提示される。 だが、そうしてできた空間こそが、隙間という「不在」 に形を与え、「不在」であるがゆえに、より強くその 存在感を喚起させる。それと同時に、縁石から隙間 へというまなざしの移動は、過去から現在までの時 間の流動性を意識させる。 岡部の 「ヒロシマの記憶 | は、存在(縁石及び隙間そのもの)と不在(フロッター ジュで作り出した隙間の欠落)、「石に刻まれた膨大 な火の記憶」と「隙間の闇に潜む閃光の記憶」の有 機的な結びつきで生成するものとなる。こうした「ヒ ロシマの記憶」を現在まで積層されていく複数の時 間の中で捉えることにより、観者は歴史的な出来事 を現在の自分の経験や思いと重ね、自分との関係 性のようなものを考える上で、その記憶を分かち合う。 岡部は、縁石とそのフロッタージュとの間の同一性 を主張しながら、隙間という表現不可能なものを提 示し、新たな表象造形を導入することにより、物質 的痕跡による想起の新たな読みを示唆する。本発 表は、こうした岡部なりの痕跡の方法論を解明しな がら、物質的痕跡による記憶想起と分有の新たな 可能性を見出せるのではないかと期待している。

10

ディドロの「関心」概念と作品の物質性

川野 惠子 (神戸大学)

L. マリーは『俳優誕生(Inventer l'acteur)』 (2019年)のなかで、18世紀演劇における「視覚的な要素(舞台装置、身振り等)」を「物質性 (matérialité)」という術語に纏め、この演劇における「物質性」への注目が、ディドロに近代的な芸術観を着想させる一つの要因であることを明らかにする。本発表は以上の研究を受けて、ディドロの物質性への注目をさらに演劇以外の領域を含めて分析し、その近代的な芸術思想を特徴づける「関心 (intérêt)」 概念について新たな視点を提示することを目的とする。

啓蒙思想家であるディドロは、「近代人」という強い自意識をもって新しい時代の芸術とは何かという問題に取り組む。近代経験論哲学の成果を、古代以来の形而上学の伝統を形而的哲学に転換したこととみなしたディドロは、近代の芸術において「超自然」の描写は時代遅れであると考えた。このことが「ジャンル・セリュー」という新しい演劇ジャンルの創設に結びつく。ディドロによれば、喜劇が笑いを、悲劇は恐れを喚起するのとはことなり、それらの中間に位置するジャンル・セリューは、神ではなく、演劇を見る観客と「利害関係(intérêt)」を結ぶ身近な家庭の出来事を描くことで、観客の「関心」を喚起するジャンルである。このようにディドロにおいて「関心」概念は近代演劇の中心に位置づけられ、この概念の背景には近代における哲学の転回があることがわかる。

この「関心」概念と近代哲学の関係は、同時に 作品の物質性という〈媒体(メディウム)〉の問題にも 関わる。ディドロは最初期の芸術論「聾唖者書簡」

1751年) において、ウェルギリウスの詩の一節を 例に挙げながら、その描写は心像では許容されるの に、なぜ絵画の視覚的像においては許容されない のかと述べ、像の物質性の違いと感覚が許容する 範囲の問題を提起する。ディドロは『聾唖者書簡』 以降も繰り返しこの問題に取り組み、とりわけ『サロ ン」という美術批評の実践のうちに、さまざまな作品 を検討しながら、目の受け入れる範囲が、諸芸術 の媒体の物質性に応じて異なることを指摘する。す なわち、詩は言葉、絵画はキャンバス、彫刻は大 理石と、諸芸術は各々固有の媒体(メディウム)を 持ち、その媒体の物質性が高まれば高まるほど、そ の表現を鑑賞する目の受け入れる範囲は狭まる。し かもこの作品の物質性は「近代人」にとってより差し 迫った問題となる。なぜなら近代自然科学の発展 は、近代人の目の許容範囲をより狭めたからであり、 例えば、飛翔などの重力を無視する超自然の表現 は、その範囲を逸脱する。したがって、近代の芸 術家は芸術作品の物質性の処理において、物理 的な合理性を保つことがより求められる。ただしディ ドロは一方で、芸術作品の物質性が完全に自然法 則に還元されるわけではないことに着目しながら、そ れが自然法則とどれだけ巧みな距離を取るのかとい う点に近代の芸術家の技を見出そうとした。

本発表は以上の芸術作品の物質性の議論を検討し、作品の物質性を「自然/真実」と「詩情/天才」の間に巧みに置く芸術家の技術が、近代を生きる鑑賞者の「関心」を喚起する一つの要因であることを示し、この概念に新しい視座を提示する。

物語におけるストーリーとは何か

---関心相対説の試み

岡田 進之介 (東京大学)

文芸理論家のJ. Cullerが述べるように、小説や映画、演劇などの「物語(narrative)」において、その提示された様態としての「ディスコース(discourse)」と、その内容である「ストーリー(story)」という二分法的枠組みは、物語分析の欠くことのできない前提とされてきた。しかしこのストーリー概念に関しては、物語ディスコースにおける何のどこからどこまでをストーリーと見なせば良いのかについて曖昧さが残されている(H. P. Abbott 2002)。近年の英米圏の美学(分析美学)においては、この問題に対して哲学的な観点から議論が交わされており、主な論者には A. Smuts (2009)、高田敦史(2017)、W. D. Cray (2019)が挙げられる。

Smuts はストーリーとは何かという問題に対して主に二つの解決策の候補を挙げている。つまりストーリーを「作品において提示される出来事や登場人物、設定のディテールの完全な集合」とする同一説と、「様々な具体的な事例においてトークン化され得るタイプ」とするタイプ説である。しかし Smuts自身、前者は同じストーリーを異なる物語で語ることができなくなるという点、後者はそのタイプの本質的な要素をどう決定すれば良いのかが不明である点から、両者を却下する。そして同一説を手直ししたストーリー理論の可能性を示唆するが、それには「誤って記述された虚構的指示 (misdescribed fictional

reference)」のような困難な形而上学的プロジェクトが必要だと述べる。これに対して高田と Cray は両者とも存在論的なアプローチを採り、それぞれストーリーを「物語が話題にする出来事」と「アイデア」という具体者であるとする説を展開する。しかしそれらの主張は、特に虚構的な物語において私たちはどうやってある物語のストーリーがそれであると知るのか、という認識論的な問題を抱えており、それゆえに物語の創作・鑑賞実践におけるストーリーの同ー性を十分に説明できていない。

本発表ではストーリーを関心相対的な物語内容とする説を提唱する。これは P. Lamarque が The Opacity of Narrative (2014)において主張した、物語内容の関心相対性理論を応用したものである。つまりストーリーをその同一性を問う人の関心に相対的なものととらえることで、以上で述べた先行研究の問題を解決することができる。本発表の構成は以下の通りである。第 1 節では、Smuts が考えるように、同一説とタイプ説が問題を抱えていることを述べる。第 2 節では高田と Cray の存在論的アプローチの問題点を指摘する、第 3 節ではLamarque の物語内容の関心相対性理論について確認した後に、それを微修正しつつストーリー概念に適用し、それが物語分析だけでなく日常におけるストーリー概念をも説明できることを示す。

光表 | 分科会

上田秋成における煎茶の美学

――『茶瘕酔言』の読解を通じて

島村 幸忠 (京都芸術大学)

本発表は、江戸時代後期の文人・上田秋成 (1734~1809年)が晩年に著した煎茶書『茶瘕 酔言』(1807年頃)の読解を通じて、秋成における 煎茶の美学について考察するものである。

日本には、茶の湯とは異なる茶文化、煎茶がある。 煎茶は、文人趣味の一つとして、江戸時代前期に 臨済宗黄檗派の禅僧たちによって中国より伝えられ、 江戸時代の後期には日本の文人たちにとって不可 欠なものとなった。文人たちは書画や文房の傍らで、 ある時は友とともに、またある時は独りで煎茶を嗜み、 風雅な時を過ごした。

秋成は江戸時代後期を代表する文人煎茶家の一人である。特に、煎茶の手順や道具が説かれている『清風瑣言』(1794年)は、田能村竹田(1777~1835年)などをはじめとする、その後の文人たちに大きな影響を与えた。対して、最晩年にものされた『茶瘕酔言』には、断片的なかたちではあるものの、秋成の煎茶に対する考えがより明確に示されている。

秋成と煎茶の関係については、例えば、坂田素子「上田秋成と煎茶道」(1963年)といった先行研究が備わる。坂田によれば、「秋成が茶に求めたものは「清」の一字につきている。彼はこの濁つた世の中から強いて逃げようとはしなかつたが、一煎の茶にしばし心を澄まそうと試みた」という。あるいは、佃一輝は「「去俗」と「清」一煎茶の美意識の変遷」(1999年)において、「清」が「貧」という生き方に裏打ちされているものであることを強調している。煎茶の「清」とは、単に道具の清潔さや、世俗の塵を

払ってくれるものというだけでなく、秋成の生の様式 にも深く関わる問題でもあったのだ。

以上の通り、秋成の煎茶の美学の核にあるのは「清」である。発表者もそのことについては疑問を持たない。しかし、その「清」についてはいまだ論じられていない点が残されているように思われる。それは、先行研究が『清風瑣言』や煎茶に関する和歌を主に扱い、『茶瘕酔言』に余り注目してこなかったためである。しかし、『茶瘕酔言』の末尾で秋成はやはり「清」に言及している。

そこで本発表では、『茶瘕酔言』を中心に扱うこと にする。特に、秋成が「智(識) | と対比させて、煎 茶を「才(能)」=「清」と定義している点に注目した い。この「才」と「智」に関しては、徳田武の「上田 秋成と蘇東坡」(2010年)において論じられており 参考になるが、同論はあくまで秋成に対する蘇東坡 の影響を跡づけたもので、「才」と「智」の対照が有 する意味については明らかにしていない。対して本 発表では、「才」と「智」が登場する秋成の半自伝的 随筆『胆大小心録』(1808年)に着目し、『茶瘕酔 言』での議論を理解するための補助線とする。そのう えで、秋成の人生において、「清 | を目指す煎茶の 実践が文を書く「才」に通じるものであったことを明ら かにする。この考察は、これまで重要な言葉とされ つつも、詳しく論じられてこなかった『清風瑣言』の末 尾の「唯ゝ煎茶は文雅養性の技事而已 | という言葉 の注釈ともなるだろう。

美と生活の結びつき

- 高山樗牛と柳宗悦における「自然」

足立 恵理子 (京都大学)

本発表では、高山樗牛(高山林次郎、1871-1902)と柳宗悦(1889-1961)の思想を取り上げ、両者の比較検討を通じてその異同を示し、日本における美学思想史の一端を明らかにすることを目的とする。

高山樗牛は1901年に「美的生活を論ず」を発表し、表題の通り「美的」なものと「生活」とを主題に据え、「幸福」を実現することを目的として、「美的」なものを「生活」において追求することを要求した。一方で、柳宗悦も同様に人生における価値の追求から、その思索活動を開始し、一般にもよく知られる「民藝運動」の展開も含め、「美」と「生活」とを自身の思索の中心に置き続けた。

「美的生活」という語がはじめて提示されたと考えられる高山樗牛の「美的生活を論ず」について、例えば小田部胤久は「この論考の意義はむしろ、20世紀前半における日本の美学的思考をある意味で先取りしている」ことであると述べ、また「『美的』と『生活』の二つの語」については、それらが「直ちに結びつくところに美学の東アジア的受容の特質」を指摘している。本発表ではこうした主張に問題意識の一端を預けつつ、高山と柳において「美」と「生

活」とが結びつくことの内実を明らかにし、それらの 思想の背後に「自然」との関わりが共通して見出せ ることを指摘する。

本発表では、まず柳による高山の受容を資料上 で示したのち、高山と柳のそれぞれの思想における 「美」と「生活」というそれぞれの言葉の内実と関係 性を検討する。その過程で、両者の共通点として、 ①「美」と「生活」とを結びつけて捉えること、②「絶 対」と「相対」という問題意識が「美」の問題に重ね られていること、③「美」の原理として「自然」が重要 な役割を果たすことの三点を見出す。そして、最後 に③の点を中心的に取り上げ、両者の「美的生活」 の背後に存在する規範としての「自然」について考 察する。そこでは、「自然」という言葉が「美」との 関連で共通して使用されながらも高山と柳とでは異 なる実質を示すことが明らかとなる。すなわち、自然 の景物のあり方を比喩的に用い、模範とすることで 形而下的次元において「自然」を参照する高山と、 形而上的次元においてある種の摂理として抽象的に 「自然 | を把握する柳の思想である。以上のような 理解が、本発表を通じて導かれるだろう。

分科会な

日本における西欧の和声理論の受容と和声学の展開

--- 訳語と和声記号を中心に

西田 紘子 (九州大学)

西欧の音楽理論、特に和声理論に関する研究 史は長く、近年は特定の和声理論が各国でどの ように受容されてきたかの研究も進んでいる。例と してフーゴー・リーマンの和声理論の受容研究に Holtmeier (2011)や西田・安川(2021)がある。 一方、日本における受容研究に目を向けると、音 楽学分野全体の観点に比べて(仲 1989、鈴木 2019)、その一部とされる音楽理論の受容研究は 僅少である。明治期から戦後に至る和声学の教科 書の傾向を概観した森田・松本(2008)はその先 駆であり、東京音楽学校における作曲教育資料か ら当時の和声教育を詳らかにした仲辻(2019)が続 く。このように、受容を探る基礎となる一次史料は 広範であり、日本における音楽理論の受容研究の 進展が望まれる。

そこで本研究は、和声に特化した書籍が出版さ れた明治末期から、芸大和声と呼ばれる島岡譲ら の『和声――理論と実習』(全3巻)が出版される 昭和40年代までの和声理論や和声学の出版書籍 70 冊程度を対象に、以下の点から受容の特徴と 歴史を明らかにすることを目的とする。すなわち、第 一に西欧の和声概念をどのように翻訳するか、第 二に和声に関わる記号をどのように表記するか、の 2点である。これらに着眼したのは、訳語や和声記 号の差異から、受容と定着の過程を辿ることができ ると仮定したためである。

方法として、対象とした書籍を、形態や参照元

の和声理論・和声学、理論と実践の度合いなどか ら分類した上で、訳語と和声記号を中心に特徴を 導き出すという手順をとった。その結果、執筆者の 留学先やそこでの師の影響を色濃く反映した翻訳 型の書籍が戦前は大半であるが、これらは(1)訳書、 (2) 原語を併記するなど参照元に忠実なもの(例: 下總 1935、諸井 1941)、(3)複数の音楽理論 から概念を選択し合体させるもの(例:島崎・福井 1904、小松 1958) に分かれ、世代を経ると(4) 日本国内における師の影響も反映されたもの(例: 長谷川 1950)や、(5)日本や東洋の音楽も論じた もの(例: 小松 1942、松平 1955)、(6)参照 元を明示しないもの、といった応用型の書籍も現れ ることが分かった。これらの種類に応じて、和声記 号については①アラビア数字(いわゆる数字付き)、 ②ローマ数字の度数記号、③リーマンに由来する 特殊な記号の活用に始まり、戦後に④①と②の混 合、⑤ TDS の機能記号の活用、⑥日本独自式が 増え、一元化には至らない拡散的実態がみてとれ た。訳語については、和声理論におけるどの概念 を紹介するかは多様であるが、和声記号の傾向と は対照的に、和声学の基礎に関わる訳語・用語(隠 伏5度など)は画一化されていく傾向が観察された。 和声理論としての受容と、和声学の教授法として の展開がすみわけられていくこの過程に用語と記号 の非対称性がみられ、現今にまで影響を及ぼしてい ると推論される。

古代末期聖書叙事詩における叙事詩観の変容

上月 翔太 (愛媛大学)

本発表は、古代末期のラテン語聖書叙事詩人た ちの叙事詩に対する認識を通じて、古代ギリシア・ ローマ文学から初期キリスト教文学への展開の一端 を明らかにする。

古代末期に、聖書の内容を古典文学の叙 事詩の韻律であるヘクサメテルで歌う聖書叙事 詩(Biblical Epic)と総称される作品が作られ るようになった。その中で本発表が扱う3人の 詩人は、初の聖書叙事詩ともいえる『福音書四 巻 Evangeliorum libri quattuor』を作成したユ ウェンクス(Juvencus)、『復活祭の歌 Carmen paschlae を作成したセドゥリウス (Sedulius)、『使 徒の物語 Historia apostolica』を作成したアラトル (Arator)である。それぞれ活躍した時期について は、ユウェンクスがコンスタンティヌス帝の在位期間 (306-337) の間ごろ、セドゥリウスがそれから約1 世紀を隔てた時期(425-450頃)、そしてアラトル の作品はさらにそれから1世紀程度経た544年頃の ものと考えられる。

これらの詩人たちがなぜ異教的古代の最も権威 ある韻律であるヘクサメテルで聖書の物語を語り直 そうとしたのかが発表者の主たる問題関心である。 多くの研究が示しているような、教養ある層には聖 書の素朴な文体が訴求力に欠けていたという背景 は、最初期のユウェンクスの事例ではある程度当て はまるところがあると考えられる一方で、それよりも 後代で、かつ聖書解釈についても展開を経ていたセ ドゥリウスやアラトルの時代にまでその韻律が用いら

れ続けていたのは興味深い現象である。キリスト教 文学一般の社会的な位置づけの変化についてはい くらかの研究がみられる一方、異教的古代を代表す る叙事詩というジャンルに対象を絞った議論はまだ 十分ではない。

本発表は、各詩人が叙事詩をどのようなジャン ルとして認識しているかを描き出し、比較することに よって以上の問題に迫りたい。既に発表者は、ユ ウェンクスが英雄詩として叙事詩を捉えていること、 続くセドゥリウスが英雄詩だけでなく教訓詩、牧歌な どヘクサメテルの文学伝統(とりわけウェルギリウス の伝統)全体として叙事詩を捉えていることを指摘し た。しかし、セドゥリウスが作品冒頭で自身を「ダヴィ デの歌に通じた」存在として言及していることとの関 係や、さらに後代のアラトルの叙事詩観についてな ど、議論を尽くせていない点も依然としてある。また、 そもそも古代において叙事詩というジャンルを英雄 詩、教訓詩などに分類できるという認識が一般的で なかったことも改めて留意する必要がある。

本発表では、聖書叙事詩人が叙事詩という文学 ジャンルを、まずホメロス的英雄詩として、次いでウェ ルギリウス的ハイブリッドな詩としての認識しているこ と、また、時代を下るごとに、キリスト教文学の一 形式としての叙事詩の意義や価値も積極的に提示 していることを示す。具体的には、異教的古代とは 一線を画すヒロイズムの提示や、叙事詩を詩編など 聖書の文学に概念的、機能的に接近させようとす る詩人らの戦略が示される。

16

表

分科会

「マイヤー・バウハウスは政党政治的だったのか?」

── マイヤー解任以後のドイツ・ソ連におけるマイヤー・バウハウスをめぐる言説について

岩澤 龍彦

分科

本発表の目的は、マイヤー解任以後のドイツ、ソ連におけるマイヤー・バウハウスをめぐる言説を整理し、それがどのように映ったのかを検討し、標題の問いが有効かどうかを考察することにある。

マイヤー・バウハウスの政党政治性は、マイヤーがバウハウスを追放された直後から問題であった。マイヤーの公開状(1930年)は即時解任の不適当さを訴えたものであったが、その訴状ではマイヤーがバウハウスの共産化を抑止しようと努めていたことがわかる。彼の訴えによれば、マイヤーはバウハウスの学生が組織した共産主義グループを解散させ、国際労働者支援への募金は個人的なものでしかなく、それが政治的であったとしてもそれは政党政治的なものではなく、文化政治的なものでしかなかった。

しかしマイヤーの訴えはバウハウスをめぐるその後の言説において無効化されてしまう。なぜならば、フィリップ・オズヴァルトが指摘するように、『ウルム』誌上でグロピウスとマルドナードとの間で展開された文通(1963年)によってマイヤーの訴えは事実上、覆され、その後のバウハウス受容が方向づけられたからである。グロピウスはその文通の中で、バウハウスはいかなる政党とも同一視されてはならないとの立場に自身は立ったが、マイヤーは政治的唯物論によってバウハウスの理念を破壊し、その活動を座礁させた、とまで述べる。そして、マイヤーはバウハウスの共産化の真犯人と仕立て上げられ、バウハウスをめぐる言説において疎まれる傾向が形成されていった。

今日の研究では上の二つのテキストを主として、 近年のマイヤー再評価を背景に、グロピウスの操作 が見直され、マイヤーの言い分も認められるように なったが、マイヤーが渡ソ後に組織したバウハウス 展に際して著したテキスト(1931年)と同展に寄せ たモルドヴィノフによるバウハウス評(1931年)をみ ると、その論調は必ずしも正当ではないことが判明 する。なぜならば、マイヤー自身が同展でマイヤー・ バウハウスを「社会主義建築の教育機関としての 「赤いバウハウス」」として提示しようとしたことこそ が、それ相応に政党政治的な活動がマイヤー・バ ウハウスで行われていたことを示しているからである。

しかしながら、このマイヤーによる演出は失敗に終わった。なぜならば、マイヤーの提示した「赤いバウハウス」はモルドヴィノフにとってはイデオロギーの点で不十分であり、マイヤー・バウハウスならびにマイヤーの建築観は当時のソ連建築界にとっては芸術としての建築が欠如していたために不十分なものと映ったからである。

以上のことから、バウハウスの神話化の犠牲となったマイヤーであるが、公開状での政治性の否認とは矛盾する彼なりのバウハウスの演出もまた失敗していたと言わざるをえないだろう。そして、こうした経緯をふまえるならば、マイヤー・バウハウスが政治的であったかどうかを問うことは生産的な問いとはいえないであろう。

自由間接話法の政治的諸効果

--- パゾリーニ、ドゥルーズ、ランシエール

鈴木 亘 (東京大学)

ピエル・パオロ・パゾリーニは評論「ポエジーとしての映画」において、文体論的概念である自由間接話法――直接話法とも間接話法とも異なって、人物の発言や思念をシームレスに地の文に紛れ込ませる話法――を映画理論の領域に応用し、「自由間接主観表現」の概念を提示した。パゾリーニは、人物の行為を三人称的に捉える客観的なショットでもなく、人物や世界を外から捉えつつその人物の主観的ヴィジョンが反映された自由間接主観的ショットに、映画表現の新たな可能性を見出している。こうしたショットにおいて映画作家は、人物の主観的ヴィジョンを借りて作家自身の表現主義的美学を実現することができるからだ。

だがパゾリーニは、同時代映画における自由間接 話法の使用を政治的観点から批判する。そうした表 現は結局ブルジョワジーのイデオロギーが表出された ものに過ぎず、映画世界に存在するはずの階級間 の差異を消失させる、というのがその理由である。

周知のようにこの発想はジル・ドゥルーズ『シネマ』 に応用された。ポイントのひとつに、ドゥルーズはむ しろ映画での自由間接話法に政治的可能性を見出 していることがある。ピエール・ペローのドキュメンタ リー映画について、撮影主体たる映画作家と被写 体たる民衆とがカメラの自由間接的主観性において 通じ合い、生成変化することで、支配者/被支配 者のヒエラルキーが変容し、真の民衆の創出へと結びつくと論じる。そこにおいて自由間接話法は、マイノリティと映画作家の協働による政治的抵抗の謂となる。ここでドゥルーズは、自由間接話法の美的形式に注目したパゾリーニとは異なって、それが「物語(レシ)」に与える作用に着目している。

本発表はこうした先行議論を踏まえた上で、ジャッ ク・ランシエールの芸術論を参照することにより、ドゥ ルーズとは別の仕方で映画における自由間接話法 の政治性を引き出すことを試みる。両者は自由間 接話法が既存のヒエラルキーを揺さぶると見る点で は一致するものの、その力点は異なる。ドゥルーズ がショットや物語における映画作家と登場人物の生 成変化に着目する一方、ランシエールは映画作家 の主体的身分をあくまで確保したうえで、作家によ る素材選択や技法の効果に注目している。ランシ エールにおいて自由間接話法は、異質なものの組 み合わせによる現実の再構築という意味での「フィク ション」の操作に属するものであり、それにより既定 の感性の枠組みを再編成する点で政治的たりうるの だ。こうした議論の導入により、ドゥルーズが省略し た自由間接話法の美的形式面に新たな政治的可 能性を与えつつ、パゾリーニが批判していた作品群 をもその政治性において再評価することができる。 本発表は以上を通じ、映画における自由間接話法 の観念に新たな光を当てることを目指す。

飽和する響きと「音楽」の変容

- 18世紀末の汎神論思想とのかかわりから

岡野 宏

本発表では、18世紀末から19世紀初頭における「音楽」観の変容を、同時代の「音響」をめぐる思考を検討することで抽出する。なお、ここでの「変容」は必ずしも不可逆的なパラダイム・チェンジを指すのではなく、従来とは異なる思考の出現という事態を意味している。それは大まかには伝統的な数秘的音楽観からの脱却として捉えられるが、しかし単純に「感覚されるもの」として音楽が規定されることを意味するわけではない。本発表ではこれを「数比的正しさ」「物理的正しさ」「感覚的正しさ」の三項の関係として理解し、「数比的正しさ」からの脱却を前提としつつ、「物理的正しさ」と「感覚的正しさ」の間に存在する差異に、新たな音楽観の様態を看取する。

第1節および第2節では前提となる歴史的状況を提示する。西欧においては、倍音に関する実証的な研究は17世紀に開始する。第1節では先行研究を参照しつつ、当初は協和音にのみ制限されていた倍音が D・ベルヌーイやオイラーらによって不協和音へと拡張されてゆくこと、それゆえ調和的な響きをもたらすと同時に、それに反する要素をも与えるという両義性が付与されることを見る。

第2節では音楽に倍音理論を適用することで生 じる齟齬を、おもにラモーの和声理論を題材に検 討する。ラモーは最初の著作『和声論』(1722年) で採用していた伝統的な数比的枠組みを放棄し、 以後の著作においては倍音現象のなかに理論的基 礎づけを模索するようになる(Christensen 1993; 伊藤 2020)。その際、問題になったのが第7倍音の扱いである。すなわち同倍音に近似する短7度音程が長三和音に含まれないことはその理論にとって瑕疵となりうるものであったが、ラモーは知覚可能性という論点を設定することでこれを回避する。ここに「物理的正しさ」に対する「感覚的正しさ」の擁護という契機が見いだされる。しかし、これは同時に伝統的な「数比的正しさ」を裏書きするという機能も有していた。

こうした前提のもとに、第3節において音響における「物理的正しさ」と「感覚的正しさ」の差異にこそ、「音楽的なもの」の本質が見いだされる事態をヘルダー『カリゴーネ』(1800年)などのテクストに見出す。そこでは伝統的な協和音ではなく、むしろ不協和音を含む響きにこそ調和が見いだされているが、発表者はここに伝統的な数秘的音楽観における「超越」への志向とは異なる、知覚世界において知覚可能性を超えた拡がりが存在するという「超過」への志向を看取する。こうした「超過」は「感覚的正しさ」だけでも「物理的正しさ」だけでもなく、両者の落差において出現するものである。結論では、こうした「超過」への志向を、世界そのものを無限とみなす同時代の汎神論的世界観と結びつけることを試みる。

フランスの田園趣味におけるヴィエル奏者像

--- サヴォワイヤールと女性ヴィエル奏者フランソワ·シュマンの影響

木村 遥 (大阪大学)

ヴィエル・ア・ルウ vielle à roue(以下、「ヴィエル」)は、中世以来ヨーロッパで聖俗・貧富のさまざまな階層の人びとに演奏されてきた弦楽器である。18世紀のフランスでは、サヴォワ地方から出稼ぎに訪れる「サヴォワイヤール savoyards」と呼ばれる人びとがヴィエルを携えていたことから、当該楽器は田園的な性格を持つと見做された(e. g. Palmer 1980)。そして、こうした楽器の性格は当時のフランスで流行した田園趣味と結びつき、その結果、当該楽器は上流階層にも演奏される側面を持つに至った。本発表は、ヴィエルが田園的性格を持つと見做された背景にある、サヴォワイヤールの実態について検証するものである。

ヴィエル奏者としてのサヴォワイヤールは、種々の芸術作品にしばしば登場する。例として、ドニゼッティのオペラ《シャモニーのリンダ》(1848)のピエロット、ユーゴーの『レ・ミゼラブル』(1862)のプチ・ジェルヴェが挙げられる。これらをはじめとする、18-19世紀に成立した約20もの芸術作品に登場するヴィエル奏者のモデルは、女性ヴィエル奏者フランソワ・シュマン François Chemin (c. 1737-?、通称「ファンション Fanchon」)である可能性が指摘されてきた(Green 2016)。しかし、サヴォワ地方出身の両親のもとパリで生を受けた彼女が、いかなるナ

ショナリティおよび帰属意識を有したのか、彼女のヴィエル奏者としての活動実態は、これまで十分に検討されてこなかった。

そこで本発表では、ファンションの活動によって 形成されたとされる 18 世紀から 19 世紀のフラン スにおけるヴィエル奏者像を明確にしていく。まず、 《シャモニーのリンダ》および『レ・ミゼラブル』をは じめとする種々の芸術作品において、ヴィエル奏 者としてのサヴォワイヤールがいかに描かれている のかを提示する。次に、サヴォワ地方の歴史や慣 習について整理する。サヴォワ地方は農業が盛ん な地域であったが、収穫量が減少する冬季になる と、子ども達をパリへ出稼ぎに送り出す慣習があっ た(Palmer 1980)。 こうした 18 世紀のサヴォワ 地方の状況について、18世紀に刊行された「パリ の表象』(1782-88)や、『フランスの完璧な旅程』 (1788)をはじめとする資料の調査に基づいて整 理する。そして、ファンションの活動を描いたヴォー ドヴィル《ヴィエル奏者ファンション》(1803)の台 本の精読を通して、彼女がヴィエル奏者としていか に描写されているのか、その内容を明らかにする。 以上の考察を総合して、当時のサヴォワイヤールの 表象を明示し、上流階層のあいだで興った田園趣 味を詳らかにする。

--- ジゼル·ブルレの音楽美学におけるへーゲル美学の影響

舩木 理悠 (同志社大学)

フランスの音楽美学者であるジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915-1973) は音楽と時間の 関係についての思索で知られており、その主著『音楽 的 時間』(Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique, P.U.F., 1949)は、この領域における主要な著作として評価されている。そこでブルレは音楽的時間を、単なる純粋な持続にとどまるのではなく、独自の秩序を持った時間であると主張しており、ブルレに関する先行研究も必然的にこの音楽的時間論の内在的解明に集中している。

一方で、ブルレ美学を音楽美学史や一般美学 史の中でどの様に位置づけるべきかという問題が 大きく取り上げられることは少なく、現在において も十分に議論が深められているとは言い難い。例 えば、エンリコ・フビーニによれば、ブルレ美学は 形式主義美学とフランス・スピリチュアリスムとい う二つの源泉を持っているとされるが(cf. Fubini [trad. par Danièle Piston] Les philosophes et la musique, Paris, H. Champion, 1983, p. 195.)、このことは未だ十分に深められていない。フ ビーニの理解をより具体的に解釈すると、ブルレの 音楽的時間論はハンスリックの形式主義音楽美学 をベルクソン的な時間論によって乗り越えようとした ものということになるが(cf. 舩木理悠「G・ブルレの 音楽美学史的位置づけ: E・ハンスリックとの関係 を通じて」『美学』247号、2015年、pp. 97-107)、この両者を結び付ける論理については、未 だに徹底した考察が行われていないのである。

そこで、本発表ではブルレの著作に散見されるヘーゲルへの言及に注目する。ブルレは『音楽的時間』等の著作でヘーゲルに言及しているほか、「ヘーゲルと近代音楽」(《Hegel et la musique moderne》,Hegel-Jahrbuch,1965,S. 10-26.)という小論も残しており、ヘーゲル美学から一定の影響を受けていることは明らかである。特に、ヘーゲルの音楽論における「音」や「時間」に関わる議論にブルレは注目しており、ここに、ブルレ美学の二つの源泉であるハンスリック的形式主義とベルクソン的時間論を架橋する鍵があると推測できる。

従って、本発表はまずもって『音楽的時間』と「ヘーゲルと近代音楽」の記述を中心とした分析を行うことで、ブルレのヘーゲル理解を確認する。ここでは、ブルレがヘーゲル美学における「音」に関する議論に注目し、そこに形式主義的音楽美学との親近性を読み取っている点、そして、ブルレがヘーゲル美学において時間が音楽の中で果たすとされる役割に注目し、そこに主観性と表出性を読み取っている点が明らかとなるだろう。

続いて、上記のブルレのヘーゲル理解を基に、ブルレにおける形式主義と時間論の総合を再検討し、ヘーゲル美学が両者を架橋する役割を果たしているという解釈を示す。

これにより、本発表はブルレ美学におけるヘーゲル美学の影響を明らかにし、音楽美学に限定されないより広い美学史的文脈でブルレ美学を捉えることを試みる。

ハロルド・ローゼンバーグにおける「行為」と「ドラマ」

坂井 剛史 (東京大学)

ハロルド・ローゼンバーグ(1906-1978)は「アク ション・ペインティング」の概念を提唱したアメリカの 美術批評家として知られるが、他方でこの概念を初 めて提示した1952年時点までの彼の論考のうち、 美術を主題としたものはわずかである。というのも、 30年代前半に始まる彼の批評活動は「ニューヨーク 知識人 | の文脈において展開されたものであり、狭 義の美術批評に限定されるものではなかったからで ある。その論考の多くはマルクス主義やファシズムな ど、当時のアメリカ社会の政治・文化の喫緊の問 題を扱っている。本発表はこの「ニューヨーク知識 人 | の観点から初期ローゼンバーグの「アクション | お よび「行為 act に関する議論を、彼のマルクス主 義思想との関わりにおいて検討し、そこから 52 年の 「アクション・ペインティング」の概念を捉え直すこと を目的とする。

「ニューヨーク知識人The New York Intellectuals」とは、1930年代後半に政治文芸雑誌『パーティザン・レビュー』の周辺に集った一連の知識人・作家の集団を指す。同誌は社会主義革命の推進と反スターリン主義を掲げて30年代後半に登場(正確には再刊)したのであり、ローゼンバーグもまた同誌周辺のマルクス主義に関する議論に大きな影響を受けている。この点に着目した先行研究は、ローゼンバーグの行為論を当時のマルクス主義思想、特に労働者階級による革命的行為についての理論との関係から読解し、そこから「アクション・ペインティング」の概念を捉え直すことを試みている。これによ

り、それまで実存主義的・ヒューマニズム的観点から 理解されてきたこの概念に新たな解釈を提示している (Orton 1991. Robbins 2012 など)。

本発表も以上の先行研究に連なるものであるが、 先行研究が30年代からの彼の議論の連続性や一 貫性を強調するのに対し、本発表では彼の歴史に 関する議論の変化に注目する。最初期のローゼン バーグは、当時のマルクス主義の唯物史観に依拠 しつつ、歴史の展開を「ドラマ」ないし「筋」と捉え、 歴史から与えられた役割を「演技 = 行為 | することと して行為を位置づける。このように彼のいう「演技 = 行為 は 「ドラマ」としての歴史と結びついており、こ れはその後も変わらない。だが他方で、40年代に 入るとローゼンバーグは、独ソ不可侵条約の締結や アメリカの参戦など、一連の政治的出来事を背景に マルクス主義思想の再考へと向かう。本発表では、 彼の40年代の論考の検討を通じて、ローゼンバー グがその徹底した反ファシズム・個人主義において マルクス主義の弁証法的な歴史観を退け、「行為」 を歴史の「無過去性」の観点から論じるようになるこ と、およびそうした個人主義的観点が実存主義思 想の影響からではなく、彼自身のマルクスの再読か ら提示されていることを示す。その上で当時のアメリ カ社会において「アクション・ペインティング | がもっ ていた意義を考察することにしたい。

分科

演劇的行為としてのクレス・オルデンバーグ《ストア》

―― 戦後アメリカ美術におけるアントナン・アルトー

原田 遠 (東京大学)

クレス・オルデンバーグ(1929-2022)の初期作品《ストア》(1961-1962)は、衣服や食べ物のような日常品を象ったオブジェを作り、ニューヨークの下町の一室を使って商店のようにそれらを販売した作品である。アメリカでポップ・アートとして理解される枠組みを最初に提示した「ニュー・リアリスツ」展(1962年)に出品されて以来、《ストア》は、オルデンバーグのポップ・アート的表現の先駆けとして従来位置づけられ、大衆消費社会を再現的に写した静物としての側面が強調されてきた。

しかし、《ストア》が制作された当時、オルデンバーグは彫刻を作品表現の中心に置いていたわけではない。 絵画や彫刻で空間を装飾し身体表現を用いる環境芸術やハプニングとして総括される作家と活動をともにしながらも、それとは異なる、身体を中心とする総合的な表現を模索していた。 本発表では、そのようなオルデンバーグの表現を演劇的行為と呼称する。《ストア》においてもオブジェの制作と販売が行われただけではなく、「レイ・ガン・シアター」という名で計 9 種の演劇的行為が付随していた。

本発表は、《ストア》で行われた演劇的行為に着目し、フランスの詩人/劇作家のアントナン・アルトーによる「残酷演劇」への強い意識があったことを明らかにすることで、「ニュー・リアリスツ」展のキュレーションによって形成されたポップ・アート的静物としての

位置づけとは異なる《ストア》の文脈を再検討する。

K301

最初に、当時のオルデンバーグのノートやインタ ビューに加え、オルデンバーグがアルトーとの繋がり の中で捉えていた、リヴィング・シアター、ディック・ テイラー、レッド・グルームズの言説と作品を検討 する。これらを通して、アルトーの「残酷演劇」の理 論を経由して、彼らは、観客に強い刺激を与えるこ とで、観客を作品の世界に巻き込み、芸術と現実 との境界を攪乱するような実践を行っていたこと、ま た、彼らは、舞台美術や身体といったような非言語 的表現によって新しい演劇を模索するするアルトー の態度に重なり、激しい視覚的・聴覚的・身体的 表現を用いることで、観客に心理的な効果を与えよ うとしていたことを明らかにする。次に《ストア》にお いて行われた演劇的行為を具体的に分析し、そこ には現実と似た状況や環境を再現的に構築してい ながらもそこに突然、暴力的で破壊的な行為を介入 させる試みや、日常を模していながらもそこから逸脱 する奇妙なオブジェや身体的動作を用いることで日 常的な場面に違和を生み出す狙いが一貫してあった ことを示す。《ストア》にあった、再現的表現に留ま らない、芸術と現実という2つ相反する枠組みを解 体し観客への強い働きかけを行おうとする表現の文 脈を論証したい。

ロバート・スミッソンとデニス・オッペンハイムの 芸術実践における郊外と地図

河 珠彦 (東京大学)

ロバート・スミッソンとデニス・オッペンハイムはアースワークの代表的な作家であるが、彼らには同時代に活動したこと以外にもいくつかの共通点がある。

一つ目は二人ともニューヨーク市の郊外(ロングアイランドやニュージャージー州)と関係する作品を制作したことである。アースワークといえば、よく知られているスミッソンの《スパイラル・ジェティ》などのように、都市部からはほど遠い自然の中に置かれる巨大な作品のイメージがまず思い浮かぶだろう。しかしこのように、都市の中心でも、人間のいない自然でもない郊外から触発されて制作された作品群がアースワークの作家の作品リストに存在するということは看過してはならず、これらの作品について考察することは彼らの芸術実践全般を理解する上でも重要だと考えられる。

二つ目の共通点は、二人とも作品制作の際に地図を用いていたことである。スミッソンは地図を作品の一部にしただけでなく、地図や地図製作という概念そのものにも大きな関心を持っていた。彼は特に1960年代後半に制作した「ノンサイト」の作品群において、個別の作品の構成要素として地図を使い、また彼自身、各「ノンサイト」はそれぞれが指し示す実際の「サイト」の「三次元の抽象地図」として機能すると述べてもいる。一方、オッペンハイムが地図を用いた作品としては例えば1967年に制作した《サイト・マーカー》連作がある。《サイト・マーカー》は、

彼が選定した「サイト」の位置情報とそこに関する説明、「サイト」の写真や地図、そして「サイト」を指し示す杭のような形のアルミニウムの物体がセットになっているという作品であった。

本発表では、スミッソンとオッペンハイムがそれぞ れの「サイト」を選定した理由と、作品における地図 の使われ方を軸に彼らの作品を比較検討し、そこに 存在する相違点に注目する。スミッソンに関しては、 彼が自らの「ノンサイト」と「サイト」をそれぞれ「中心」 と「周辺」として捉えていたことがこれまで指摘されて きたが、そうだとするとスミッソンにとっての「郊外」 とは必ずしも都市と連続するものではなく、むしろ都 市とは対極にあるものとして考えていたと見ることが 可能である。一方、オッペンハイムが注目していた のは都市のインフラストラクチャーとそこで生活する 人々の日常生活であることが知られており、彼の場 合は「郊外」を都市の延長線上にあるものとして捉え ていた点が示唆される。以上の内容に加え本発表 ではさらに、彼らの芸術実践そのものをある種の地 図製作ないし既存の地図への注釈として捉え、地図 (製作)学の観点を取り入れて再考することを試み る。よく知られているように地図は、その地図が指 し示す場所に対する地図製作者の主観が現れるも のである。彼らの芸術実践は、地図製作者の実践 と同様に、「サイト」そのものを再構成する試みだっ たのである。

The 73rd Annual Congress of the Japanese Society for Aesthetics

一 若手研究者フォーラム 10月16日(日) 9:00-12:30 K101,K201,K301,60周年記念ホール

若手研究者フォーラム 分科会1 美学1

10月16日(日) 9:35-10:05

K101

現象に救いを

- 芸術の簡素な選言的定義

葉 涵天 (東京大学)

本発表は20世紀半ばから盛んに議論されてきた「芸術の定義」というテーマを扱う。本発表の目的は二つある。一つ目は現象を救うための記述的な芸術の定義論を提唱することである。二つ目は、選言的定義における「機能的」選言肢と「手続き的」選言肢の互換性を論証する上で、選言的定義のもう一つの可能な形態、即ち二つの「機能的」選言肢から構成される簡素な選言的定義を提示することである。

元を辿れば、分析美学における「芸術とは何か」 という問いは一部の芸術の現象が芸術の理論にカ バーされなくなったことに起因している。哲学者が芸 術の定義を追求する際に、求められるのは現象を 忠実に反映し包括する記述的な定義である。また、 現場の困難を解消するためには、その定義は伝統 的な芸術に馴染んだ鑑賞者たちに、伝統的ではな い芸術の鑑賞方法、俗にいえば「見どころ」を提示 しなければならない。現象に即し、現象を救う。本 発表ではこのような現象本位の芸術の定義論が提 唱される。

ここ数十年有望視された選言的定義の一般的な構造形式は「少なくとも一つの『機能的』選言肢+少なくとも一つの『手続き的』選言肢」である。しかし「手続き的」性質は外的性質であるため、制度上歴史上の関係を示すが、芸術の「見どころ」は明示しない。本発表はその点の解決を模索する。

本発表は四節から構成され、以下のように議論を進める。

第一節では、芸術の定義論という問題域の現状 分析を行い、現在有力と思われる選言的定義の優 位性を説明する。M. ビアズリーの機能主義、G. ディッキーの制度主義、J. レヴィンソンの歴史主義、 そして R. ステッカー、S. デイビス、B. ガウトらの 選言的定義を取り上げる。

第二節では、「如何なる定義が求められているのか」という問題を検討する。辞書的、記述的、規定的、解説的、明示的定義などの定義の類型を紹介し、芸術の定義は記述的であるべきだと明確にする上で、現象本位の選言的定義が望ましいと主張し、「機能」と「手続き」のハイブリッド型選言的定義における調整の必要性を示唆する。

第三節では、「『手続き』を『機能』に還元することは可能か」という問題を検討する。まず、パラダイム転換理論と「通約不可能性」概念を分析し、「機能」と「手続き」は通約不可能ではないと論ずる。次に、「指示する集合が同一であれば、二つの述語は同値である」という原理に基づいて、ある「手続き的」選言肢と同値の「機能的」選言肢を仮設することができる。よって、「機能」と「手続き」は互換できると示唆する。

第四節では、選言的定義のもう一つの可能な形態である、二つの「機能的」選言肢から構成される簡素な選言的定義の提示を試みる。「美的な性質」以外のもう一つの「機能的」選言肢になり得る候補の検証も試みたい。

そこで発表者は、まず、先行研究が看過してきた

自己理解の自由としての表現の自由

村山 正碩 (一橋大学)

本発表では、表現の自由をめぐるジョナサン・ギルモアの議論を検討し、その問題の指摘と改善を行う。世界人権宣言や日本国憲法にもあるように、表現の自由は基本的人権の一つとして広く認められている。他方で、ヘイトスピーチやポルノグラフィをめぐる近年の激しい議論が象徴するように、いつ、なぜ表現の自由に制限を課すべきかという根深い問題も存在している。表現の自由は無制限に認められるわけではないかもしれない。とはいえ、表現の自由を全面的に否定することは受け入れがたいに違いない。

ここで、私たちは表現の自由をめぐる原理的な問いに直面する。なぜ表現の自由は保障されるべきなのか。言い換えれば、表現の自由を保障すべき根拠は何か。この問いに応答するため、本発表はギルモアの議論を参照する。ギルモアの議論は話者の利益に基づいて展開される。表現の自由の擁護論は聴者や第三者の利益のみに基づいて展開されることが少なくないが、そのようなアプローチは話者の利益を見過ごしている点で不十分だと彼は主張する。話者の利益に基づく議論は先行研究にも見られるが、そこで表現の自由は個人の自己実現を保障したり、構成したりするものとして擁護される。しかし、そこで自己実現の内実は必ずしも明らかではない。ギル

モアの議論の第二の特徴は、表現の自由に関わる 自己実現の内実を具体化する点にある。彼によれ ば、話者が自分の思考や信念、欲求を表現するこ とは自分自身を理解するうえで基本的な役割を果た す。興味深いことに、この点は第一に画家が絵を 描くといった芸術制作に関して指摘され、ついで表 現行為一般へと拡張されるかたちで議論される。ギ ルモアの議論が正しければ、私たちは表現行為を 行うことなしには自分自身を十分に理解することが困 難であるか、不可能である。

本発表では、この議論には無視できない問題が存在することを指摘する。表現行為は表現プロセスと伝達行為という二つの段階をもちうるが、ギルモアの議論はこの点に留意していないために、表現の自由の部分的な正当化、すなわち、表現プロセスの自由の正当化にしか成功していないのである。ただし、彼の議論は伝達行為の自由を正当化するための資源を提供している。本発表では、ギルモアの議論に登場する表現行為を二つのカテゴリーに区別することで、ある種の表現行為では、表現プロセスと伝達行為が不可分であることを示し、その種の表現行為に関していえば、表現の自由は十全に正当化されうると主張する。

サセッタ作《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》 裏面の図像解釈の試み

園田 葉月 (同志社大学)

本発表は、15世紀シエナ派の画家サセッタ (Stefano di Giovanni, il Sassetta, ca. 1400-ca. 1450) による《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》 Polittico di Borgo San Sepolcro (1437-1444年)を取り上げ、裏面の 図像解釈を目的とする。

この祭壇画は、フランチェスコ会の依頼によりボ ルゴ・サン・セポルクロのサン・フランチェスコ修道 院聖堂主祭壇画として描かれ、表面が聖母子と諸 聖人を主題とする26点、裏面が聖フランチェスコ 伝および諸聖人を主題とする30点のパネルで構成 されていた。しかし本作は、1578-1583年頃に 設置場所から取り外され、聖具室に保管された後 に解体され散逸した。そのうち約半数のパネルが、 世界各国に現存する。本祭壇画裏面は、聖堂の 建築構造の地域的特性で閉ざされた内陣の聖歌隊 席に座した修道十のみが仰ぎ見るという特殊な条件 であるために、1939年 - 1998年の間に J. ポープ・ ヘネシーをはじめとする 9 名の研究者がパネル再構 築とそれに基づく図像解釈を発表してきた。しかし、 2007 年に本祭壇画の X 線調査や木目および釘 穴の照合などの科学的調査が解明したプレデッラお よび頂部を含めたパネル再構成は、先行研究を悉 く覆すものであった。しかし、各パネルの再構築に よって導かれる整合的な図像解釈は、背景の建造 物や風景の同定を含めいまだ充分とは言えない。

本作以前の聖フランチェスコ図像における逸話の採 用頻度と本作の逸話選択の比較検討を行った。そ の結果、本作の聖フランチェスコ伝に採用された逸 話は、聖人足下の三寓意像(虚栄、自尊心、貪欲) と関連することが確認された。また、従来は採用さ れることが極めて希であった《聖フランチェスコの清 貧との結婚》が、最も採用頻度の高い《聖痕》と対 をなし、中央パネルにおいてマンドルラに包まれ、 磔刑の姿勢を取る「第二のキリスト」としての聖フラ ンチェスコの両脇に配されていることが明らかとなっ た。そこから発表者は、両パネルが裏面全体の図 像的中核となると考察した。そして《聖痕》における 聖人の視線と《結婚》の中空に浮かぶ従順、清貧、 貞潔の頭部が頂部への向きを示していること、頂 部の《受胎告知》の天使が下方に向ける眼差しが、 中央パネルの聖人頭上に位置し、同じ赤い衣の従 順を通じ聖人と上下相互的に緊密な連関を構成し ていることを確認した。以上の手順から《聖痕》およ び《結婚》の配置そのものが、科学的調査が導い たプレデッラの福者ラニエリから中央パネルの聖フラ ンチェスコを通じて頂部の《受胎告知》へと至る視 線の上昇が、フランチェスコ会修道士にとっての模 範、つまり「第二のキリスト」を目指すべしという裏面 全体の教育的役割の根幹をなしているという考察結 果を導いた。

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題

― 形象不可能性をめぐって

杉山 太郎 (京都大学)

『ルカによる福音書』の中で、大天使ガブリエルがマリアに処女懐胎を伝える「受胎告知」の場面には、神の受肉という、キリスト教史における根幹的な教義を読み取ることが出来るのだが、神がいかにして人の姿を得て地上に現れたのかについては、具体的な記述が残されていない。「受肉」は、形象不可能性の領域に属しているのである。それでは、芸術家は、「受胎告知」主題の造形化に際して、「受肉」の問題とどのように向き合ったのか。本発表では、15世紀フィレンツェの画家であるフラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院の僧房に描いた《受胎告知》を、「形象不可能なもの」とイメージのかかわりを深く示唆する作品として提示したい。

サン・マルコ修道院には、修道士が瞑想や神学研究を行いながら生活するための僧房が設置され、ドメニコ会修道士でもあったフラ・アンジェリコが、様々なフレスコ装飾を壁面に施した。その一つが、《受胎告知》である。今作は、フラ・アンジェリコによる「受胎告知」作例の中でも、モチーフはほとんど排除され、非常に簡素で瞑想的な要素が強い。ガブリエルとマリアの間の空間には、白の顔料が用いられたフレスコの表面 一それは「光」である一が輝いている。フランスの哲学者・美術史家のジョルジュ・ディディ=ユベルマンは、この「白」に着目した

(Georges Didi-Huberman,1990)。 従来、美術史はこの「白」を大々的に取り上げて論ずることはなく、サン・マルコ修道院の装飾に関する重要な研究においても、白い光は自然主義的なものとして片付けられている(W.Hood,1993)。ユベルマンは、今作の「白」を、「現前化」であり「表象を切り開く」と述べる。すなわち、白い光は、感覚的に受け流される残像ではなく、理性的対象として認識される。ユベルマンは、今作をイコノグラフィー・イコノロジー論によって解釈する限界を示したのである。

白い不定形の光は、具象的な光線ではなく、近現代美術的な意味での抽象でもない。ここで、具象/抽象という対立を超えて、「色彩としての光」が何を内包し得るのかを検討しなければならないだろう。第一に、フラ・アンジェリコは、ドメニコ会の神学者トマス・アクィナスの思想を十分に吸収していたに違いないため、トマスの受肉論を紐解くことで、「受肉」表象の不可能性と多義性を確認する。また、キリスト教世界における光の扱われ方を、新プラトン主義思想にも触れながら、「受肉」とのかかわりの中で整理する。以上のように、ユベルマンの説を受けつつ、本発表は、今作の「不定形で曖昧な光」の表象の美術史上の意義と、形象不可能な概念へのイメージの挑戦のあり方を提案するものである。

ロレンツォ・レオンブルーノ《アペレスの誹謗》

― 「運命」の図像から見る

田村 万里子 (慶應義塾大学)

古代から現代に至るまで「運命の女神」は各時代の宗教観や歴史的背景と結びつき、それぞれの精神風土のもと多様に姿を変えてきた。古代においては世界を司る女神「テュケ」として崇められ、中世においてはボエティウスの『哲学の慰め』のなかで車輪を回す異教の女神として非難された。ルネサンスの時代、ダンテは『神曲』で神の支配する天使として位置付け、マキアヴェッリは『君主論』で人間の意思によって打ちのめすべき女として描く。17世紀頃になると貿易商人たちの海を舞台として、近代的な思想のもとにまた姿を変えていく。本発表では「運命の女神」の図像的変遷を文学/視覚芸術において確認し、16世紀のマントヴァで宮廷画家として活動したロレンツォ・レオンブルーノ(Lorenzo Leonbruno, 1477-1537)の作品に焦点を当てたい。

ルネサンスを代表するパトロン、イザベッラ・デステはアンドレア・マンテーニャの古典的芸術趣味を愛した。マントヴァに生まれたレオンブルーノはそうした古典的な趣味をよく理解し実践することに長けた画家であり、安定した構図と精巧な細部表現を得意とした。マンテーニャの用いた図像を翻案し(宗教主題から世俗的な主題まで)異なるジャンルの作品を手がけ、イザベッラから手厚い庇護を受けたことは余り知られていない。むしろ伝統的な図像や構図に囚われた独創性の乏しい画家として、時代から取り残された存在として語られることが多かった。

発表者が研究対象とするのは《アペレスの誹謗(あるいは運命の寓意)》(ブレラ美術館)という作品である。古典的な主題としてルネサンスの時代に人気を博した「アペレスの誹謗」はボッティチェッリやデューラー、マンテーニャも手がけた題材である。レオンブルーノの作品において興味深い点は、「運命の女神」という異なる主題と結びつけることで全く新しい作品を作り出した点にある。ジュリオ・ロマーノがマントヴァに招聘され、宮廷を退くことになるレオンブルーノは書簡に自身の運命への悲痛な想いを綴っている。それらの言葉を頼りに先行研究では本作を、不運をかこつ画家の心情を代弁するものとして解釈してきた。

しかし発表者は本作について、「運命の女神」に 支配される人生を嘆く受動的な作品というよりも、自 らの意思によって運命に抗うべく制作された作品とし て解釈できるのではないかと考える。ジュリオ・ロマー ノのマニエラ・モデルナに対抗するかのように選択さ れた古典的な主題・図像・技法(グリザイユ)には、 レオンブルーノの芸術観が強く表明されている。宮 廷から退く時期に描かれた作品として、そこには自ら の運命に自らの技量によって抗おうとする意志が感じ られるのではないか。「運命の女神」の図像を手が かりに、レオンブルーノの描いた《アペレスの誹謗》 のもつ特異性や独創性について考察したい。

壁画《自由》(1951)にみる猪熊弦一郎のモダニズム

― 芸術の社会性と造形の模索

内山 尚子 (広島大学)

1951年、画家でデザイナーの猪熊弦一郎 (1902-1993)は、日本国有鉄道(当時)の上野 駅中央改札上部に壁画《自由》を完成させた。駅舎 の三角屋根に沿った横長の五角形の画面には、上 野駅発の列車が向かう東北地方の風物(スキー、林 檎狩り、温泉、狩猟等)が描かれている。展覧会力 タログではタブローを超えた猪熊の実践例として頻繁 に紹介されるが、2002-03年の修復の際の報告を 除けば本作に関する研究は少なく、作品の図像や 特徴に関する踏み込んだ分析はあまり行われていな い。本発表はこの点を補い、猪熊の戦前戦後を跨 いだモダニズムの特徴を考察するものである。

本作の主要なモティーフとその表現様式は、第 二次世界大戦前から続く猪熊の前衛芸術に対する 関心の中に位置付けることができる。猪熊は本作に もある横たわる裸婦や魚を持つ女性を1930年代 から繰り返し描いており、本作における幾人かの女 性や馬に乗る人物のイメージには、戦前の滞仏期 に直接教えを受け、1951年には上野の国立博物 館(現東京国立博物館)で展覧会も開催されたアン リ・マティス、そしてパブロ・ピカソやポール・ゴーギャ ンの作品との類似性を見てとることができる。上記 の通り、猪熊の壁画においてこうした人物像は東北 の風物の中に配され、それは上野駅という設置場 所を念頭に置いたものであった。本発表ではこれに 加え、人物像のほとんどが休息や余暇と結びつく形 で表されている点に注目することにより、ヨーロッパ のモダニズムの画家たちが着想源を「非西欧」とい う地理的文化的「他者」に求めたことと同様に、こ の壁画のユートピア的主題は猪熊が「東北」に向け た眼差しの産物と見ることも可能であると指摘する。

こうしたヨーロッパの前衛芸術に対する猪熊の関

心は、本作において他者との協働や作品の公共性 といった特徴と結びつく。所属していた新制作派協 会が当時建築部門を設立し芸術家と建築家の共同 作業を試みていたこと、そして戦争で荒廃した社会 を慰め励ます目的があったことが指摘されるが、「生 活造形美 | という彼自身の言葉が示すように、猪熊 は芸術が人々の生活と結びつく必要性にとりわけ 意識的であった。こうした考えは、1950年に来日 した日系米人芸術家のイサム・ノグチが非西欧非 近代の文化に求めた芸術像と親和性を持つほか、 1955年に移住したニューヨークで世界大恐慌期 の連邦美術計画に参加した世代の芸術家たちと交 友を結び、「純粋芸術」の枠を超えて活動を展開し ていった猪熊のその後の実践を考える上でも看過で きない。つまり本作は、ヨーロッパに学び、戦後新 たな芸術の中心地となったアメリカ合衆国にも活動 の場を求めた猪熊の、造形面にとどまらないモダニ ストとしての活動の結節点に位置づけることができる のである。

1950年代後半期における河原温の実践と その展開について

小倉 達郎 (多摩美術大学)

渡米後の1966年に制作が開始された《Today》 をはじめとする諸シリーズによって国際的に評価され る河原温(1932-2014)については、すでに多くの 論が立てられてきた。しかし、河原が日本で活動し た1950年代の実践に関する従来の研究はきわめ て限定的なものであり、特にその後半期における展 開に対して十分な検討がなされてきたとはいいがた い。本発表は、残された作品および資料の分析を 通して同時期における河原の活動を概観し、既存 の作家論に対する新たな視座の提示を試みるもの である。

1950年代における河原の画業については、現 存する作品群とともに、後年に刊行された作品集 『ON KAWARA 1952-56 TOKYO』からその大 筋を知ることができる。ただし、タイトルが示す通り この作品集に収められたのは1956年までに制作 された作品のみであり、また、以降 1959年の離日 までの期間に制作された絵画作品に関しては、それ らが残存するか否かを含め十分な記録が残されてい ない。そこで、本発表においては、当時河原が携わっ ていた舞台作品に関わる活動、および「印刷絵画」 と題された一連の取り組みを、同時期における実践 とその展開について検討するための手がかりとして 取り上げることとする。管見の限りいずれもこれまで 満足に論究されていないが、それぞれに比較的多く の関連資料が残されているため、まずはその分析に よって河原の足跡を辿りはじめたい。

河原は当時、自身も絵画部のメンバーとして参加 する研究会 「制作者懇談会」から派生的に旗揚げさ れた劇団「集団劇場」や「人間座」による舞台作品 に携わり、複数の公演において舞台装置の制作を 担当するなどきわめて精力的に活動していた。ここ では、その成果がいかに絵画作品の制作へ還元さ れていたのかという点に着目しながら、当時の活動 について考察する。他方、「印刷絵画」については、 1958年から1959年にかけて4点の作品が制作 されているほか、前後の比較的長期間にわたって 同様の取り組みが継続的に行われていたことを確認 できる。そのことから、本発表では「印刷絵画」が 河原にとって重要な主題をもつものであったと捉えな おし、あらためて詳細な検討を行う。

本発表で取り上げる1950年代の後半期は、河 原にとって暗中模索の時期であったとみなすことが できるであろう。当時の美術雑誌などに掲載された 河原自身による執筆記事を通覧すると、社会的状 況を踏まえ絵画そのものについて変革の必要を訴え ながら、旧来的な有り様とは異なる新たな様相の絵 画を自ら追求すべく様々なかたちで続けられていた 試行錯誤を窺い知ることができるからである。 それら 種々の実践およびその展開について明らかにするこ とは、その後日本を離れ国際的な存在へと変貌す る河原温という作家に対して、さらなる研究の発展 へとつながる端緒を開くこととなるであろう。

李禹煥の絵画における「外」への意識

一 初期作品と1970年代の連作《点より》《線より》

李 惠實 (関西学院大学)

李禹煥(Lee Ufan. 1936-)は、日本を拠点の 一つとして精力的な芸術活動を続けることで現在も 世界的に高く評価されている韓国出身のアーティス トである。1956年に来日した当時の李は主に絵 画に取り組んでいた。しかし、「もの派 | の中心的 な理論家として注目されるようになった 1969年以 降、活動の中心は立体作品に移行する。その後、 1973年からの連作《点より》と《線より》によって絵 画の制作が再開された。

この「点」と「線」の連作について金美卿(1995) は、書道における筆の使い方を反映したような方向 性の表現に注目して、そこに含まれる時間的・空間 的な進行性を指摘する。また、ベルスヴォルト=ヴァ ルラーベ(2016)も、このシリーズを特徴づけるの は持続性であり、理解可能な時空の連続が絵画空 間を開示すると述べている。ただし、金もベルスヴォ ルト = ヴァルラーベも主に念頭に置いているのは、 1970年代の絵画制作である。この両者を含めて 多くの先行研究では、それらと初期作品との関係に ついて必ずしも明確な指摘がなされてきたわけではな い。李の絵画において空間性とその時間的な広が りは、もの派以後の作品に限られるのだろうか。

この疑問を解決するために本発表では、まず李 の絵画観を検討する。李によれば、自分の絵画の 空白部分は隣の白い壁と刺激しあい、さらに遠くへ

の飛躍を促す。こうした作品は、内と外の相互性と 呼応性を持つような、開かれた構成によって成り立っ ているとされる。このような彼の絵画観は、たとえば、 1973 年以降の連作《点より》と《線より》に表れて いる。ここでは、連続的に描かれている点や線が、 しだいに薄くなっていく顔料によってカンヴァスの外 へと続く印象を与えている。初期作品に同様の表 現を見出すことは困難ではない。 たとえば 1967 年 の《塗りより》では、キャンバスの内に額縁のような 枠がもう一つ作られ、内部に塗られた白い絵具が、 いくつかの箇所で左右にはみ出し、下方ではその枠 の上を乗り越え、垂れて流れようとする。 絵具やキャ ンバスの物質性を強く感じさせる作品ではあるが、 すでにそこには、「外」へとつながろうとするリンクの 意識や、感知される運動感を絵画として伝えようと する時間性の表現が認められる。

他の作品の画面からも示唆されるように、1970 年代に再開された李の絵画作品における、カンヴァ ス外の空間への意識は、もの派での理論活動以前 に試みられた絵画作品のなかですでに芽生えていた と考えられる。この空間意識は、1960年代後半 の日本における芸術動向の 1 つである 「トリック的 表現」とも連動しながら、李禹煥の絵画制作におけ る独自の特性として、その後の彼の代表作ともいえ る《点より》と《線より》に確かに受け継がれている。

オペラ《チェネレントラ》と変容する シンデレラ物語の表象

山下 彩華 (筑波大学)

本発表では、世界で最もよく知られるおとぎ話の 一つである「シンデレラ物語」を題材にした、ジョア キーノ・ロッシーニ(1792-1868)のオペラ《チェネ レントラ、または善意の勝利》(1817年初上演) を分析し、シンデレラ物語の背後にある文化的表 象の影響およびイメージ牛成の過程を明らかにする ことを目的とする。分析においては、ヤコポ・フェレッ ティ (1784-1852)による脚本と原作のペロー版 を比較し、モチーフの消失、追加、変換に注目する。 また、映像資料をもとに演出の解釈や効果につい ても検討する。

シンデレラ物語は様々な異文をともないながら広く 伝播された民間伝承であるが、1697年にシャルル・ ペローが採録した「サンドリヨン、あるいは小さなガラス の靴」によって決定版となるシンデレラ物語が形づくら れた。以降、このペロー版シンデレラ物語は、原型と して数多くの文学や芸術作品の表現に用いられ、今 回注目するオペラ作品もそのうちの一つである。

本作において特に独自性があらわれる点は、ペ ロー版を原典としながらも、ペロー版の特徴ともいえ る魔法や妖精といったモチーフが排除され、異なっ た話の筋やモチーフを採用しながら徹底して現実主 義に貫かれた新しいシンデレラ物語を表現していると ころである。また、オペラ・セミセリア(真面目な要 素を含む喜劇オペラ)に該当する本作では、庶民的 価値観に基づいた喜劇性が重視されている。

本作が原作と異なる重要な点のひとつとして、シ ンデレラや王子の人格の強調が挙げられる。例え ば、本作で特に強調される主人公の「善良さ」とい う性質は、伝統的なシンデレラ像の普遍的性質と 一致するものの、ペロー版の普及によって主人公 に付された受動的でか弱い女性というイメージではな く、苦境を打ち返す生命力に溢れた魅力的で賢い 女性として、原作とは異なるシンデレラ像が示されて いるのである。つまり、ペロー以前の民間伝承や 異文においてシンデレラは賢さ、行動力、霊感を備 えた人物として解釈されてきたということと考え合わ せると、本作は近代的でありながらも、古層のシン デレラ像の再浮上を可能にしている、という特徴を 持っているといえる。そして、オペラ・セミセリアの 伝統に則り、原作の継母に代わって意地悪な継父 に道化の役割が付与され、名付け親の妖精に代わ る王子の家庭教師アリドーロや原作にはない従者ダ ンディーニなどの登場によって、喜劇的オペラのプ ロセスが豊かに表現されながら、トリックスターの存 在やガラスの靴に代わる腕輪のモチーフは、シンデ レラ物語の文化的解釈の可能性を大いに刺激する のである。

このように、おとぎ話を大衆向けの喜劇オペラと して新たにアダプテーションする構造を支える背景 には、シンデレラ物語が本来持つ重層化された様々 なイメージや洞察力が潜在していると考えられる。

音楽作品における「音」と自然

-- ハンスリックにとっての音、音楽現象学にとっての音

小島 広之 (東京大学)

本発表では、近代の音楽美学において、作品を構成する音がどのようなものとして描写されたのかについて、とりわけ自然ないし作曲家との関係性に注目しながら明らかにする。主たる研究対象となるのは、19世紀を代表する音楽論であるエドゥアルト・ハンスリック『音楽美について』(1854年)と、1925年ごろにパウル・ベッカーやハンス・メルスマンによって確立された「音楽現象学」をめぐる幾つかの小論である。およそ70年の時を隔てる両研究対象であるが、コスモロジカルな「自然法則」概念を用いて「音」を描写するという共通点を持ちながら、対照的な結論を導き出すという点で、比較対象として適切であると考えられる。

ハンスリックの『音楽美について』は、しばしば客観的な音楽論として紹介されるが、彼が主張したのはあくまで聴取における客観性であり、音自体は主観的表現物であるという立場をとった。しかし一方で、音の美の客観性を確かなものにするために、彼は不変の「自然法則」(宇宙の法則と言い換えてもよい)を持ち出す。本発表ではまず、表現物である音を描写する際にハンスリックが作曲家の諸能力、諸要素にどのような概念を割り当て、作曲という行為をどのように整理したのかを明らかにする。次に彼が、作品を構成する音をどのように「自然法則」と関連づけたのかを明らかにする。

ハンスリックの生誕 100 周年にあたる 1925 年

ごろ、音楽現象学という語をタイトルに据える音楽 論がいくつか公開された(論考「音楽現象学」(メル スマン、1924年)、「音楽現象学とは何か」(ベッ カー、1925年)、著作『音響の自然領域:音楽 現象学概要』(ベッカー、1925年)、『応用音楽 美学』(メルスマン、1926年)など)。これらは名 称に反して現象学とのつながりが乏しいこともあり 従来あまり注目されてこなかったが、近年になって 反心理学的な 20 世紀初頭の音楽美学の無視で きない事例として注目を集めるようになった(ニール セン(2017)、アイヒホルン(2018)、シュティージ (2021))。音楽現象学者は、ハンスリックの場 合とは異なり、作品を構成する音は表現物というよ りも自然の産物であるという結論を導き出した。 本 発表では、彼らがハンスリックと同じくコスモロジカル な「自然法則 |を持ち出したにもかかわらず、彼とは 対照的な客観的な音像を導出したこと、あるいはそ の導出の道筋を明らかにする。

音楽のコスモロジカルな次元は、ハンスリックにとっても音楽現象学者にとっても、自説の弱点を補完するために用いられたのだと主張することができる。すなわち、ハンスリックの場合には、主観的表現である音が客観的な音楽美を持つことを主張するために、音楽現象学の場合には、客観的対象である音と作曲家のつながりを確保するために「自然法則」が音楽論に導入されたのである。

ドゥルーズにおける「友」の問題

--- ニーチェを補助線として

塚田 優也 (埼玉大学)

G・ドゥルーズとF・ガタリによる最後の共著『哲学とは何か』では、彼ら独自の友愛論が、哲学の根幹にかかわるものとして、全編に遍在するかたちで展開されている。その特異な点は、これが友という形式のもつ可能性を論じる友愛論ではなく、友という形式そのものを問い直す友愛論になっている点である。彼らがこのように友愛そのものを問う理由の大きな部分は、コミュニケーションへの疑義に関係がある。こうした論点は彼らの晩年に突然現れたものではなく、それ以前からそれぞれの問題圏にすでに潜在していたものであり、それが二人での協働を経ながら段々と表出してきたものであるように考えられる。

このことを検証するにあたって、本発表ではドゥルーズ単身に焦点を絞り、彼の経歴から「(友との関係性に)葛藤してしまうドゥルーズ」という仮説を立ち上げる。「友」の問題が彼にとっていかほど、そしてどのように重要だったのかをみるために、彼の述語の変遷に注目しよう。「思考を強制するもの」という身分を与えられるのは、『差異と反復』では「不法侵入」「暴力」「敵」だが、『哲学とは何か』では「友愛」ないし「友」になっている。彼はかつて「敵」と呼んだものを、その不穏さを含み込んだまま「友」と呼

びかえているのである。ここにドゥルーズの「友愛」 に対する態度の変化を認められるだろう。

この問題を検討するにあたって重要な参照項は、 F・ニーチェである。先にみたドゥルーズにおける転 換には、ニーチェからの影響がある。本発表では以 下のことを指摘したい。ドゥルーズは、ニーチェの取 り組んだ哲学的諸問題を継承するというよりも、ニー チェの、自身が抱える葛藤への向き合い方あるい は姿勢を、強く継承している。そしてその姿勢とは、 後年のドゥルーズの言を借りれば「情動や強度に よって語ること」、すなわち自分自身の抱える葛藤を 力能として肯定する、力への意志である。ここに本 発表が提示する仮説「葛藤してしまうドゥルーズ」を 導入すると、このドゥルーズのニーチェ的姿勢の継 承と、先述した「敵/友」にかんするドゥルーズの変 化とのあいだに、次のような説明をつけることができ る。ニーチェから姿勢を継承したドゥルーズは、自身 の力能の問題に取り掛かる方向に舵を切る。その 先で、友についての葛藤を外的な問題(不法侵入) あるいは「敵」)ではなく自身の問題(「友愛」あるいは 「友」)として肯定し自身のうちに折り込むことで、ドゥ ルーズは「友」に「思考を強制するもの」の身分を与 えるのである。

J-F・リオタールの『判断力批判』読解に関する一考察

— 「崇高の分析論」のZusammenfassungについて

浅野 雄大 (東京大学)

芸術を「崇高 [sublime]」概念によって論じたフランスの哲学者 J-F・リオタール(1924-1998)が『崇高の分析論講義』(Leçon sur l'Analytique du sublime, 1991)において展開する、カント『判断力批判』「崇高の分析論」§27における構想力の「背進 [Regressus]」の時間論的解釈については、魅力的であるにもかかわらず、未だ研究が進んでいない。

カントは崇高概念の規定にあたって、構想力 の二つの働きとして、把捉 [Aufassung]と総括 [Zusammenfassung]という概念を導入する。崇 高感情は、総括が限界に達することで生ずるが、 空間はまず把捉によって継起的に描かれ(「前進 [Progressus]])、そのようにして把捉されたものは 「一つの瞬間のうちに [in einen Augenblick]」 総括される(「背進」)。リオタールはここに、カント 哲学における主体の基盤が崩壊する契機を見出 す。というのも、彼はこの総括における「背進」が、 統覚の総合を構成する「時間的総合」を不可能にす ると主張するのである。この主張には、崇高なもの の判断の認識判断からの時間論的断絶を強調する ことで、「崇高な芸術」の理論的根拠を打ち立てよ うとするリオタールの狙いがある。しかしこのような 彼の解釈には検討の余地がある。というのも、多く のカント研究者は総括を『純粋理性批判』「第一版 演繹論」における「再生の総合」と同一視し、むしろ 認識判断と連続的に読解してきたからである(Paul Crowther,1989等)。

本発表では以上の論点における、リオタールのカント読解の妥当性を検討する。それを通して、カントのテキストにおいて「総括」が文脈によって「美的総括」と「論理的総括」の二つの意味で使われていることを指摘し、その区別を強調することによってリオタールの解釈をカントテキスト解釈研究のなかに位置付ける。このことによって、リオタールの読解の必然性を浮き彫りにすることができる。その必然性とは、彼の科学的認識や趣味のコンセンサスへの対抗意識や、ポストモダンにおける芸術としての「崇高な芸術」が要請される根拠に関わるものだ。

これまで、上記のリオタールにおける「背進」解釈は、彼の思想の内在的研究において副次的に扱われるのみであった(Peter W. Milne,2016,2019)。本発表の意義は二つある。まずカントのテキスト解釈の問題として当該テーマを扱うことで、カントの著作にはらむ一つの問題を、リオタールのカント読解を通して明るみに出すことができるという点である。そして、リオタールの解釈に読み取ることができるある傾向を、彼の思想に結びつけることで、彼の「崇高」概念形成の解明のための一つの道筋を示すという点である。

フランソワ・ブーシェ《アウロラとケファロス》 における神話図像の変容

田中 優奈 (九州大学)

本発表ではフランソワ・ブーシェ(1703-1770)が 1733年に描いた《アウロラとケファロス》(ナンシー美術館蔵、以後本作とする)の図像の分析を行う。本作の主題は『変身物語』 7巻の「ケファロスとプロクリス」の一部で、曙の女神アウロラが狩人ケファロスを見初め誘拐するも、ケファロスは女神の愛を拒否するという物語を典拠としている。本作はイタリア留学後間もないブーシェが手掛けた大型の神話画であり、1732年に描かれた《アエネアスのためにウルカヌスに武器を頼むウェヌス》の対作品として、高等法院の弁護士フランソワ・デルベのために制作された。

1600年に上演されたオペラであるG・キアブレーラの『ケファロスの誘拐』をはじめ、ケファロスがアウロラに攫われる場面は早くから独立した物語として扱われ、抵抗する様子が頻繁に絵画化された。しかし本作において連れ去られるケファロスは、アウロラにもたれかかるかのような好意的な様子を見せている。本発表では同時代に出版された『変身物語』の挿絵本を分析するとともに、本作の対作品の図像も検討した上で、アウロラとケファロスの物語においてケファロスがアウロラに抵抗することがもはや物語の中核ではなくなっていた可能性を指摘する。

文献典拠や先行図像から逸脱して見える本作の図像の参照元として、M・レーヴィー(1982)は1732年に出版された『変身物語』の挿絵本の存在を指摘している。これはラテン語原文とバニエによる仏訳を併記したテキストに1話につき1枚挿絵を

つけたもので、仏訳では原文に見られたケファロスが連れ去られる際に抵抗したという旨の記述が削除されている。本発表ではさらに、同書に付された挿絵の表現を確認し、そこに描かれたケファロスがアウロラに対して好意的な姿勢を見せていることを指摘する。

本作の以後制作されたブーシェによる同主題の作品においても、ケファロスが抵抗する表現はなされず、ブーシェが一貫した方向性をもってアウロラとケファロスの図像主題を扱っていたことがわかる。一例として、バニエによる『変身物語』は1767-71年に改訂版が出版され、そこではブーシェがアウロラとケファロスの物語に挿絵をつけているが、その図中においてはケファロスがアウロラに対し無防備に横たわる姿で描かれている。

以上の解釈は、対作品である《アエネアスのためにウルカヌスに武器を頼むウェヌス》の図像とも呼応する。それは『アエネイス』8巻を典拠とするもので、人であるアンキセスとの間に生まれた息子アエネアスのために、ウェヌスが自身の夫で鍛冶の神であるウルカヌスに武器制作を依頼するという物語である。ウルカヌスは当初戸惑いを見せるが、ウェヌスに誘惑され最終的にはその要求を受け入れる。ブーシェの作品では、ウルカヌスを見下ろすウェヌスのポーズや視線から彼女の優位性が見て取れる。本作との関係性を考えると、女神の誘惑と優位性という点で共通していると言えよう。

岸田劉生の宗教画についての考察

――《人類の意志》下絵を中心に

岩間 美佳 (神戸大学)

岸田劉生(1891-1929)は、1914年前後に旧約聖書に取材した宗教画群を描いている。これらの絵画は、モティーフの選択や人物の身振りの描写における特異な表現が、アダムとエヴァやカインとアベルの物語をめぐる、画家独自の解釈を予想させる。

岸田の宗教画については、瀬木慎一が論じたように、ミケランジェロやウィリアム・ブレイクによる影響が示唆されてきた。一方で、図像源泉の特定や図像の読解といった具体的な研究は、未だ十分に進められていない。しかし、1910年代後半の岸田の絵画を特徴づけている西洋古典絵画への参照を深める契機ともなった、個々の宗教画の成立背景や図像的意味について解明することは、この画家の前半の画業を考えるうえで重要な意義をもつのではないか。

本発表では、1914年頃に岸田が描いた複数の宗教的図像を視野に入れつつ、それらが複雑な構図のなかに結集された《人類の意志》下絵を中心に考察する。とくに、岸田が参加した『白樺』との関連に注目しながら、彼が独自の様式で描いた宗教画の成立背景と図像解釈について、詳細な検討を行うことを目的とする。

第1章では、本作品の概要について確認する。 この絵の各部分に描かれた主題を整理したうえで、 アダムとエヴァやカインとアベルの描写における、 西洋の典型的表現からの逸脱を指摘する。また、 人物の肉体表現や構図の比較から、本作品が同 時期の岸田の宗教的図像を同一画面にまとめた絵

画であることを確認し、『白樺』掲載図版のなかから、 これらの図像で参照されたブレイクの美術を特定す る。第2章では、岸田のテキストを手掛かりに、彼 がもつ特異な原罪認識について分析する。原罪と 本能的欲望を結びつけ、苦悩の根源とみなすと同 時に、生命誕生や自己の成長の根拠として積極的 な価値づけを行う岸田の発想には、白樺人格主義 および柳宗悦によるブレイク論の受容が関わったこ とを指摘する。第3章では、こうした岸田の宗教観 をふまえ、本作品が示す図像の解釈を試みる。岸 田が「自然 |を象徴するモティーフとして複数の絵画 で描いた「土 との関連において、本作品では、大 地に密着するエヴァの女性的身体が、自然の生産 性への賛美を表す。アダムの誕生やアベルの殺害 と結びつく土中の死体は、肉体の消滅による死を 不可避とする、即物的な自然観を表す。岸田にとっ て、生をもたらすと同時に死を運命づける「自然」は 原罪の物語に直結するものであり、本作品でそれ は、肉体を解体しつつ新たな生命を育む大地の循 環的イメージとして表された。岸田が生死の営みの イメージによって表す、罪や自然に両義的価値を与 え、二項対立の相克を新たな発展の根拠とみなす 認識は、柳や武者小路実篤が提示した枠組みと一 致する。白樺派の宗教観を背景にもつ、本作品の 「土」にまみれるアダムやエヴァの特異な図像は、 生死の根源的営みを循環させる原罪と自然の両義 的価値を描いたものであったのだと結論づける。

小村雪岱と同時代の潮流や批評

― 挿絵というジャンルにおける作家性の検証

五十嵐 小春 (-橋大学)

大正から昭和初期にかけて活躍した小村雪岱 (1887-1940)は、装幀・挿絵・舞台演出・商業デザインなど幅広い分野で作品を残した。作家・泉鏡花との交流が深く、鏡花の作品において後世に残る装幀を生み出したことで知られる。資生堂のデザインに携わった時期もあり、そのデザインは現在まで脈々と受け継がれている。出身が川越町(現埼玉県川越市)であることから作品は埼玉県内の美術館や個人が所蔵するケースが多く、近年まで雪岱の名を冠した展覧会も、大半が県内で開催されている状況である。

雪岱が携わった分野は多岐にわたり、作品は分 野ごとに様々な側面から論じられている。既に研 究対象として取り上げられている雪岱だが、現在 のところ、作家が生きた当時の潮流や批評といっ た観点から考察されるまでには至っていない。そこ で、本発表では雪岱の画業の中でも評価が高い挿 絵、とりわけ代表作として位置づけられている『おせ ん』(1933)を軸に据える。本作は江戸時代の浮 世絵師・鈴木春信(1725?-1770)が錦絵を描い た実在の女性、おせんを主人公とした恋愛物語で あり、小説家の邦枝完二(1892-1956)によって 朝日新聞に4ヶ月間にわたり59回連載された。現 在代表作とされている理由は、挿絵の質はもとより、 作品発表後から没後まで、作家仲間に高い評判を 得ていたからである。仲間内での評価が現在の評 価に強く影響をもっている点が雪岱研究の特徴と言

えるが、こうした極めて近しい関係者からの意見が 雪岱にとって果たしてどの程度指針となっていたの だろうか。雪岱が作家として生きるために、親近者 にとどまらない周辺の動向から何を考え、挿絵という ジャンルを選択して結果的に代表作を生み出したの か、当時の状況や批評を踏まえながらその意識に迫 りたい。

雪岱が『おせん』を手掛ける5年前の1928年、日本電報通信社(現電通)主催の展覧会「現代挿画芸術展」が東京三越(現日本橋三越)で行われた。そこに挿絵画家として名を馳せる前の雪岱が作品を出展している。挿絵の地位向上が進む好機を雪岱は見逃さず、順応していったとも捉えられる。また、雪岱が挿絵に傾注する前に文部省美術展覧会に二度落選している事実は忘れられがちであり、これを転換期として挿絵に活路を見出したと解釈することも可能である。

先行研究において、雪岱の作品を論じる際の主な論点は、過去の作家や浮世絵の影響であった。本発表では、作品連載時に批評家らによってどのような評価を受けていたのかを、1930年代の評判や動向を中心に分析する。自身の作風について影響関係を明らかにしなかった雪岱が、『おせん』を生み出した背景で同時代の潮流および批評をいかに重視していたか明らかにすることで、雪岱研究に新たな視座を提示したい。

分科

K301

マイケル・フリードの「演劇性」概念について

茶圓 彩 (京都大学)

アメリカの美術史家、批評家、詩人であるマイ ケル・フリード(Michael Fried, 1939-)は1967 年に『アートフォーラム』誌上でミニマル・アートに関 する論考「芸術と客体性(Art and Objecthood)」 を発表した。この論考でフリードはそれらの作品を、 ただ物体それ自体を提示するものであるとしてリテラ リズム(literalism)と換言し、かつ観者(beholder) を作品が機能するための一要素とすることから「演 劇的(Theatrical) |であると特徴づけた。「演劇的 | であること、すなわち「演劇性(Theatricality)」と いう概念は、従来の鑑賞形態である作品に注意を 向けることとは異なり、作品に対峙した時の観者自 身の経験に注意を向けるものである。ここでフリード は、この「演劇性」が芸術を堕落させるものであると してミニマル・アートの作品を批判し、その克服こ そが芸術が芸術たりうるために必要であると述べた。 しかしながら、現在のアートシーンは、ソーシャリー・ エンゲイジド・アートや地域アートなどの鑑賞者参加 型作品の鑑賞形態に見られるように「演劇的」な作 品が主流のひとつとなってきている。そこで、このよ うな今日的状況を再考するために「演劇性」概念に 改めて着眼し、その内実を明らかにすることが必要 であるように思われる。

これを踏まえて本発表では、「演劇性」概念の一端を描出することを目的とする。これまでの先行研

究では、「芸術と客体性」において提示される「現 在性」 ――芸術作品が恵与する創造の瞬間に 私たちが立ち会うこと――を最終的に論じるために 「演劇性」がその下支えとして用いられることが多 かった。そのために、この概念の検討はいまだ十 分ではなく、どのような構造であるのかは不明瞭なま まである。『芸術と客体性: 論考と批評(Art and Objecthood: Essays and Review) | (1998) 年)の発表と同年の書評では、「芸術と客体性」を 深く理解するために、論考「形式としての形:フラン ク・ステラの不規則な多角形(Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons) | (1966 年)が手がかりとして示された。フリードは「形式とし ての形」で、ステラのみならずケネス・ノーランドや ジュールズ・オリツキーの作品を対象として扱い「描 かれた形(depicted shape) と「物体それ自体の形 (literal shape)」の相互作用の関係を探求してい る。そこで本発表ではこの論考を参照しながら、こ こで示された関係と「演劇性」概念における観者とリ テラリズムな作品の関係とをパラレルに比較検討す ることで、両者の関係性において見受けられるリテ ラルなものへの依存という問題を浮き彫りにし、「演 劇性」概念の輪郭を描出することを試みたい。 これ は、その後に続くフリードの思想的展開を今後読み 解くための足がかりとなるものであると位置づける。

マイケル・ハイザーにおける立体と平面の互換

濱田 洋亮 (福島県立美術館)

本研究は、アメリカのアーティスト、マイケル・ハイザー(1944-)の芸術における彫刻と写真の対応関係に着目し、立体と平面を互換する彼の芸術表現の展開について考察する。

マイケル・ハイザーは、アースワーク(ランド・アート、 アース・アートとも呼ばれる)という大地を直接の支 持体や素材とする芸術の手法と形式を担った作家 の一人として知られている。アースワークでは特定 の場所と密接に結びつくその性質により、作品の 発表において写真が重要な役割を担った。そこで は、野外にある実際の作品と、写真という副次的 な資料との間にある表現形式の差異から、旧来の 芸術の制度を担保してきた美術館やギャラリーの在 り方が問い直されることになった。ハイザーも他の アースワークの作家と同様に写真を使って作品発表 をしていた一人だが、一方で彼は自身のアースワー ク作品の写真を再構成した室内向けの作品も制作 していた。こうしたハイザーの写真の活用について、 制度批判の観点から論じられたことはあっても、彫 刻を主とした彼の制作史における位置付けから踏み 込んで議論されることは少なかった。そこで、本研 究はハイザーの作品と言説、批評の分析を通して、 彼の芸術表現における立体と平面の相関について 論じる。そうすることで、従来、自然環境や考古学 といった要素から把握されることが多かったハイザー の芸術について、次元というさらなる視点を加えるこ とができる。

1968年から1970年代初頭まで、ハイザーは、

自身のアースワークをその内部から複数のアングル で撮影し、それらを展示室の壁面にパノラマとなる ようにつなげた写真作品を制作していた。それらは アースワークの規模や没入感の再現を試みたもので あったが、当時の批評では現場にある実際の作品 と乖離したものとみなされていた。一方、ハイザー は全長 33 メートルに及ぶ彫刻作品《都市:複体1》 (1972-74年)において、多角的な視点からの鑑 賞を要求する「回折的ゲシュタルト」という独自の概 念を盛り込み、複数のアングルを使った初期の写 真作品の手法を三次元的に発展させた。そこには ゲシュタルト理論を位相幾何学に応用したロバート・ モリスからの影響も推察される。そしてハイザーは 数理的規則性を反映させた彫刻を手がけるようにな る。特に、《牽引された塊の幾何学》(1985年) では、岩石のテクスチュアを写した写真を段ボール 紙で作られた彫刻の表面に施し、二次元を三次元 へ展開しようとした。

このように、ハイザーはアースワークの再現というコンセプチュアルな方法から写真を用い始めたが、1980年に至り位相幾何学から発想した平面と立体を置き換える表現を展開していった。この点から見れば、ハイザーの芸術はポスト・ミニマリズムよりミニマリズムの傾向を強くさせている。すなわち、それはハイザーのアースワークを風景という視覚的、環境的要素ではなく、即物的な要素から把握し直すことにつながるだろう。

K301

ヴィト・アコンチとフェミニズム

---参加型作品《幅跳び 71》における男性性分析

橋爪 大輔 (横浜国立大学)

1970年代前半のパフォーマンスやヴィデオ作品で広く知られる米国の芸術家ヴィト・アコンチ(Vito Acconci, 1940-2017)は、1971年にニュージャージー州・アトランティックシティのコンヴェンション・ホールで開かれたグループ展 The Boardwalk Show に参加型作品《幅跳び 71》(以下、原題の Broadjump 71と記す)を出品した。本作でアコンチと観客はジャンプの飛距離を競い合った。そして勝利者には、アコンチと当時同棲していた女性と過ごす時間が与えられたのだ。これまで、Broadjump 71は集中的に論じられてこなかったが、ここに指摘できる男性芸術家の自己中心的な「エゴ」は、1970年代前半にフェミニズム美術批評家のシンディ・ネムザーによって非難されている。

しかしこうした批判的観点のみから Broadjump 71 を議論するには、留保が必要であるように思われる。というのも、当時アコンチはフェミニストたちと問題意識を共有しており、自らの「男性性」に自覚的であったからだ。例えば後年、1960 年代後半におけるフェミニズム運動の重要性を語っているアコンチは、ラディカル・フェミニズムを代表する書物として名高いシュラミス・ファイアストーンによる『性の弁証法』(1970 年 9 月刊行)に大きな影響を受けている。実際、1970 年 11 月に制作された写真作品 Conversions では、胸毛を燃やし、性器を隠すことで、アコンチは自らの男性性を物質的な次元で反省しているのだ。

では、*Broadjump 71* が孕むフェミニズムのコンテクストはいかにして見いだされるのか。そこで本発

表では、ファイアストーンを編者に刊行された機関 紙や件の展覧会カタログ、加えてアコンチ自身の発 言を参照することで Broadjump 71 の実践を多角 的に検討し、1980年代後半以降活発になる精神 分析理論を用いた男性性分析では見落とされてき た、本作とフェミニズム運動との連関を明らかにす る。

アコンチも当時共有していたように、*Broadjump* 71 が展開されたアトランティックシティのコンヴェンション・ホールは、例年ミス・アメリカの会場であった。さらに、1968 年にはその会場でラディカル・フェミニストたちが「ミスアメリカ抗議」を行ない、大きな注目を集めた。つまり、フェミニズムに共鳴していたアコンチは、マスメディアの報道によって大衆に広く知られたこの抗議運動が展開された場で、敢えて女性差別的な構造を反復し、批判の余地を残しつつも、「有害な男性性」のパロディ化を試みたのではないだろうか。

21世紀に入って本格化したアコンチのアーカイヴ資料の出版を契機に、近年この芸術家の初期作品(1960年代後半の詩や1970年前後のパフォーマンス作品)の歴史的な意義に対する関心は高まりつつある。その意義を、フェミニズムの言説を踏まえて男性性の観点から示すために、Broadjump 71を同時代の文脈に位置付けることが必要であろう。本発表を、アコンチという男性芸術家が自らの性と向き合うことで生み出した作品の分析として位置付けたい。

幾原邦彦『少女革命ウテナ』におけるバンクの役割

― 天井桟敷の影響を中心に

髙橋 優季 (関西学院大学)

機原邦彦(1964-)は日本のアニメ監督である。彼は1997年に『少女革命ウテナ』(以下『ウテナ』)で初の監督・原作を務め、現在までに四つのアニメ作品を発表している。これらの作品には、幾原が学生時代に傾倒した寺山修司(1935-1983)の主宰する演劇実験室・天井桟敷の影響が強く現れている。しかし、この事実についてはこれまで先行研究で指摘されながらも、議論の中心に置かれることはなかった。そのため、これを俎上に載せることで、アニメーションにおける演出手法の展開に新たな視座を提供することができる。

本発表の焦点となるのは『ウテナ』のバンクである。バンクとは、魔法少女の変身シーンやロボットの合体シーンなどの主に連続テレビアニメで挿入される毎話繰り返し使用される映像を指す。その性質からバンクは子供向けアニメなどで多用される傾向にあるが、幾原作品においてはそのような一般的なバンクの使用方法とは異なった用いられ方が見られる。本発表の目的は、幾原のバンクを手掛かりに、彼の演出的特徴に見られる天井桟敷の影響、とりわけその呪術性との関係を明らかにすることである。

まず『ウテナ』におけるバンク、特に変身シーンに 限定して分析し、それが「反復」という性質を持つこ とを明らかにする。次いで寺山修司の演劇論をふま えて、天井桟敷と『ウテナ』のバンクが持つ反復の役割とそれがもたらす呪術性について比較する。最後に、幾原がシリーズディレクターを務めた『美少女戦士セーラームーン S』(1994)(以下『セーラーS』)のバンクを比較対象とする。『セーラーS』のバンクの舞台は、背景が塗りつぶされた非現実的な無重力空間である。そこでは光線や粒子のエフェクトが効果音とともに拡散するなど、異空間の様相を呈する。一方、『ウテナ』のバンクでは背景が物語世界と一致する。主人公が生活する現実世界とバンクの舞台が同一であるのだ。つまり、『ウテナ』のバンクは作中の現実と地続きである点で『セーラーS』と大きく異なっている。この点に注目し、寺山の言う「現実原則」を参照して『ウテナ』のバンクが天井桟敷の演劇といかに結びつくのかを論じる。

『ウテナ』のバンクは「反復」の性質を持つため、 呪術性を帯びている。また、寺山の考える呪術と は、虚構や反復を孕んでいる現実世界の事象であ り、そのことを寺山は「現実原則内の出来事」と呼 んでいる。つまり、呪術性を持ち現実と地続きであ る『ウテナ』のバンクもまた「現実原則内の出来事」 であるといえる。この視点は、幾原演出における独 自性を指摘するだけでなく、しばしば難解と言われる 幾原の物語構造の解明に寄与するものと考える。

まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』

― 触感的視覚性を手がかりに

森川 結真 (関西学院大学)

ローラ・U・マークスは「触感的視覚性(haptic visuality)」の概念を提唱した。この概念において映画はぼかしやクロースアップ、テクスチャーの強調といった表現形式がもたらす触感的イメージの提示によって、視聴覚以外の感覚をも巻き込んで観客の身体記憶を呼び起こし、観客がスクリーン上のイメージとの関係を主体的に構築することを可能にする。このとき観客のまなざしは皮膚のような感覚器官として機能し、触感性に直接関係する。

『ピアノ・レッスン』(1993)はこうした触感的視覚性を強調する映画作品の一つとして挙げられる。 先行研究では本作品について、現象学的な観点からその触感的特性についての分析を行っているものの、物語や画面構成、カメラの動きといった作家の意図を含む表現や映画文法との関連において論じられることはなかった。そこで本発表では、映画の物質的側面と物語の内容的側面との関連に着目し、『ピアノ・レッスン』における触感的視覚性が観客に与える効果について再考する。

まず先行研究を追いながら触感的視覚性の概念について、従来の視覚中心で窃視症的な観客モデルの構築とは異なるアプローチによって、伝統的な映画鑑賞のコードから逃れて観客が映画を主体的かつ身体感覚的に知覚するための方法であることを確認する。

つづいて『ピアノ・レッスン』における「切断」と「落 下」をキーワードとする二つのシーンの映像分析に着 手する。話すことによって自分の感情を表現すること のないヒロイン・エイダの言葉は、彼女が奏でるピア ノの音色や手話、表情や態度といった身体的動作 によって理解される。しかし夫のスチュアートを裏切 り、はじめは嫌っていた粗野な男ベインズを激しく愛 するようになるエイダの心境の変化を観客が抵抗なく 受け入れるには、これらのみではいささか困難が生じ る。そこで触感的視覚性の概念を援用し、登場人 物の心情や物語への観客の自己同一化の過程を論 じる。エイダの指が斧で切断されるシーンでは、観 客は泥や血で汚れた手や、力任せに振り下ろされる 斧のイメージを獲得することで彼女の心理的・身体 的な痛みをアフェクト的に感じ取る。また、エイダが ピアノとともに海に落下するシーンでは、スローモー ションとクロースアップによって生々しく捉えられた海 水や気泡がもたらす触感的イメージによって、観客 はエイダの苦しみを身体感覚的に理解する。

以上の映像分析を通して、結論では『ピアノ・レッスン』において観客は登場人物を物語によって心理的に理解するだけでなく、それと折り重なるようにして強調される触感的視覚性の効果によって登場人物の身体感覚に接近し、多感覚的に映画を経験するということを主張する。

『グレイヴ・エンカウンターズ』二部作の遅い恐怖

八坂 隆広 (神戸大学)

本発表は、ファウンド・フッテージホラー映画とメタ・ホラー映画がもつ「遅い恐怖」の形式を明らかにするものである。

発表者は、ホラー映画を見ることにはなぜ快が伴うかという問いについて研究を進めている。その方法として、ホラー映画のジャンル的な特性、すなわち作品の作り手も観客も、それが「ホラー映画である」と分かった上で作品を制作したり鑑賞したりしているということに着目し、そうした構造を内在させているメタ・ホラー映画作品が独自に与える恐怖と快の解明に取り組んでいる。そのための足がかりとして、本発表では、特定のメタ・ホラー映画が、まさにそのメタ的構造によって観客の恐怖を喚起する形式を、『グレイヴ・エンカウンターズ』(Grave Encounters、2011、以下「GE」)と『グレイヴ・エンカウンターズ 2』(Grave Encounters、2012、以下「GE2」)の分析を通して明らかにする。

「GE」は同名テレビ番組の撮影クルーが遺した映像素材を編集したものである、という体裁を用いたファウンド・フッテージホラー映画である。番組のホストであるランス・プレストン率いる撮影隊がロケ地の廃病院で味わう恐怖体験が、クルーの手持ちカメラや各所に設置された定点カメラを通して描かれる。

「GE2」では、「GE」は既に公開された映画作品として扱われる。主人公のアレックスは、「GE」がフィクションではなく、実際に起こった事件の映像なのではないかと疑うようになる。そしてその真相を探るうちに、「GE」のロケ地であった廃病院に辿り着き、

「GE」の登場人物達が味わった恐怖を追体験することになる。

この二部作が用いるファウンド・フッテージという 形式は、『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』(The Blair Witch Project,1999)の興行的成功以降、 盛んに用いられるようになったものである。手ブレや 構図への配慮のない映像が特徴的であり、こうした 映像の質や、登場人物がカメラを持っているという 前提ゆえに、観客にカメラの存在を強く意識させる。 すなわち、ファウンド・フッテージホラーにはメタ的な 構造が既に備わっているのである。まずはこれに注 目し、「GE」を用いてファウンド・フッテージホラー の恐怖の構造を分析する。

続いて扱う「GE2」は「GE」をフィクション作品として扱い、その続編として自らを位置づけることで、それじたいがホラー映画であることの自覚を示している。もともとメタ的構造をもつファウンド・フッテージの形式に別のメタ的構造が付与されている点に注目し、この二重化されたメタ構造が喚起する恐怖の構造を分析する。

最後に、分析してきたふたつの恐怖が、驚愕効果(startle effect)に付随するもののような、瞬発的なものではなく、高度な認知能力を必要とする、「遅い」ものであることに着目する。そしてこの「遅さ」への注目が従来とは異なる仕方で「ホラー映画の快楽論」を考えることを可能にするものであることを示す。

分科

The 73rd Annual Congress of the Japanese Society for Aesthetics

当番校企画



• シンポジウム 10月15日(土) 14:30-17:30 センターホール

● 展覧会

美術工芸資料館 10月15日(土) 10:00-20:00 10月16日(日) 10:00-18:00 大学附属図書館 10月15日(土) 09:00-20:00 10月16日(日) 09:00-18:00

シンポジウム「コレクティヴの現在」

パネリスト

青山 太郎(映像学/名古屋文理大学)

武田 宙也(思想/京都大学)

津田 和俊(デザイン/京都工芸繊維大学、山口情報芸術センター「YCAM])

中村 史子(キュレーション/愛知県美術館)

| 司会 |

三木 順子(京都工芸繊維大学)

映像学からの提言

青山 太郎

一般に「映画は集団芸術」といわれるが、1910 年代にはじまるプロデューサー・システムにみられ るように映画制作は明確な役割分担がなされるこ とが多い。また、少人数体制のドキュメンタリーで あっても、撮る/撮られるという対立関係において、 制作者が出演者を搾取するという可能性は多くの 現場に潜在してきた。

本報告では、映像作家・小森はるかが取り組ん できた東日本大震災をめぐる一連の作品の方法論 に注目する。特に「小森はるか+瀬尾夏美 | 名義 のユニットでの仕事において、被写体の人々を制 作プロセスの内側に巻き込んでいく手法を検討し、 そこに彼女たちの共犯的な主体性の生成変化が あることを指摘する。それは、それぞれの参加者 の同一性を中動態的に撹乱し、概念的主体をゆ るやかに創出しているという意味において、制作 者と出演者の単なる協力関係を超えた「コレクティ ヴ | であると考えられる。 さらにいえば、その視座か ら、ジャン・ルーシュやペドロ・コスタといった作家 たちの仕事をそれぞれに特異なコレクティヴな手法 として再評価し、映像史の系譜の再検討を行うこ とが可能になるかもしれない。

思想からの提言

武田 宙也

本発表では、20世紀フランスにおいてコレクティ ヴをめぐる思想/コレクティヴな思想を練り上げた 三人の思想家、ジャン・ウリ(1924 ~ 2014)、フェ リックス・ガタリ(1930 ~ 1992)、フェルナン・ドゥ リニィ (1913~1996)を取り上げ、彼らの思想 および実践に見られる「コレクティヴ」観について 検討したい。精神科医のジャン・ウリは、1953 年に開設したラ・ボルド病院において、哲学者・ 精神分析家のフェリックス・ガタリと「集合体(コレ クティフ)」や「集合的主体化」をキーワードにした新 しい精神医療を実践した。作家・教育家のフェル ナン・ドゥリニィは、60年代後半から、フランス南 部のセヴェンヌ山脈一帯を舞台として実験的に繰 り広げられた自閉症児たちとのコミューン的な共同 生活と、そこから着想を得た「地図 | と呼ばれる実 践によって広く知られた。発表では、相互に重な り合うところの多い三者の思想および実践を参照 しつつ、「コレクティヴ」概念について思想的な側 面から考えてみたい。

| 企画趣旨 |

現代アートの分野では、ここ数年来、「アート・コレクティヴ」や「アーティスト・コレクティヴ」という用語が 定着しつつある。ここでいわれるコレクティヴとは一種の集団を意味するが、それは、伝統的な「流派」や「エ 房」、あるいは、近代的な「ユニット」のいずれとも異なる。コレクティヴとは、集団の構成やそれぞれの役割 を固定せずに、流動的・可変的な仕方で緩やかに繋る集団でプロジェクトを営なもうとする、新しい創造スタ イルだといえる。

もっとも、このような意味でのコレクティヴは、現代アートだけでなく、デザインやドキュメンタリー映像の制 作実践のなかに、すでに潜在的に機能していたようにも思われる。そうだとすれば、コレクティヴというスタイ ルは、狭義の現代アートを超えてどのようなアクチュアリティを持ちうるのか―。コレクティヴをとおして、創造 的な「個」はどのように再定義されうるのか―。 創造の実践においてコレクティヴは有効であるとして、思想に おいてコレクティヴは可能なのか一。これらの問いに具体的に応答すべく、理論と実践の双方に目を向けなが ら、映像学、思想、デザイン、キュレーションという4つの立場からの提言を出発として議論を展開していきたい。

デザインからの提言

津田 和俊

デザインやアートの実践において、コンピュータ やインターネットの普及を前提に、より身近になり 手が届くようになってきた種々のテクノロジーを制作 に採り入れ、プロトタイピングや芸術表現に応用 する試みが進められている。その際のテクノロジー の採り入れ方は様々であるが、ある専門性や技術 を持つ個人や組織と協働して、流動的に集団を 形成・変形しながら、いわばコレクティヴとして制 作する状況もしばしば見られる。このような実践を おこなっている例として「contact Gonzo」が挙げ られる。2006年に垣尾優と塚原悠也により結成 されたパフォーマンス集団 [contact Gonzo] は、 複数のメンバーの出入りの後、現在、塚原悠也、 三ヶ尻敬悟、松見拓也、NAZEの4人のメンバー からなる。デジタルメディアを基盤とする美術家、 協働スタジオを拠点とする建築家ユニット、アート センターのバイオ・リサーチなどと協働しながら、パ フォーマンス、インスタレーション、マガジンの発行 など多岐にわたる活動を展開してきた。本報告では 「contact Gonzo」の活動を例に、主にテクノロ ジーと協働の観点から、コレクティヴの実践につい て考察する。

キュレーションからの提言

中村 史子

近年、存在感を増す「アート・コレクティヴ」。 この傾向は、2021年のターナー賞ファイナリスト が全てアート・コレクティヴであったこと、2022 年 のドクメンタの芸術監督にアジアのアート・コレク ティヴが初めて選出されたことで、決定づけられる。

かように注目される「アート・コレクティヴ」が、 従来の集団表現と異なるとすれば、表現活動のた めのインフラ整備や、コミュニティーの環境改善、 情報の発信・記録など、作品・展示に集約しきれ ない活動を複合的に行なっている点だとひとまず言 えよう。一方で、ゼロ次元やザ・プレイなど60年 代より興隆した数々の前衛的な集団活動と同様、 自らの置かれた社会状況と密接に関わりあい、従 来型の美術家や作品形態の枠組みに抗い解体さ せる姿勢はしばしば共通して見てとれる。

本発表では、これら「アート・コレクティヴ」の活 動を具体的に紹介すると共に、作家個人の存在 が集合体の中で霧散し、所与のはずであった作り 手=表現の責任主体という構図が崩れる点に注目 する。そして、不特定多数が緩やかに集まる中、 その表現の責任は一体どのように担保されうるのか についても考察する。

54

京都高等工芸学校開校120周年記念特別展

「デザインの夜明け――京都高等工芸学校初期10年」

京都工芸繊維大学 美術工芸資料館館長 並木誠士

2022 年は、京都工芸繊維大学の前身校のひとつである京都高等工芸学校が開校して 120 年目の節目の年です。

明治 35 年(1902)に京都高等工芸学校は開校します。開校時には、色染科と図案科が、 そして、一年遅れて機織科がスタートしました。京都の伝統工芸の近代化を理論的、技術的に バックアップすることが目的で、地元の伝統産業の担い手たちが設置を望んだ結果でした。

初代の校長は、東京帝国大学で応用化学を学び、わが国の工芸の近代化に大きく貢献したドイツ人化学者ゴットフリート・ワグネル(1831-92)の元で研究を続けた中澤岩太(1858-1943)でした。中澤は明治 30 年に開設された京都帝国大学理工科大学の学長になり京都に赴任しますが、その3年後の明治 33年には、第三高等工業学校(のちの京都高等工芸学校)設立準備委員となり、開校準備の中心的存在として精力的に活動しました。明治 33年には渡欧して、パリ万国博覧会を見学するほか、ヨーロッパの実業学校の視察をおこないました。パリでは洋画家で東京美術学校西洋画科の教授であった浅井忠(1856-1907)と出会い、開設する京都高等工芸学校の教員になるよう説得しました。

その後、京都高等工芸学校は順調に発展して、明治 45 年 7月3日には、第 8 回目の卒業式に合わせて、開校 10 周年の記念式典を開催し、7月3日から7日まで、校内全体をつかって、収蔵しているポスターなどの標本類、参考品や生徒作品の展示をおこないました。その晴れやかな様子は同窓会誌である『済美』 8 号に詳細に記されています。京都工芸繊維大学美術工芸資料館では、この節目の年を記念し、展覧会「デザインの夜明け — 京都高等工芸学校初期 10 年」を開催いたします。

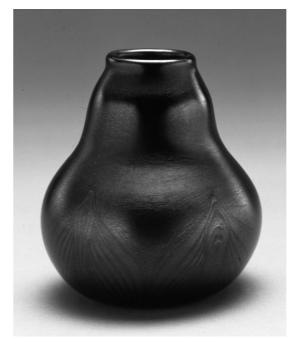
本展覧会では、同窓会誌『済美』の記述によりながら、記念式典の折に展示をされた標本類などを展示するほか、初期の教員がヨーロッパから購入してきたポスターやアール・ヌーヴォーの工芸品類などの参考品、開校時に学校を軌道に乗せるために尽力をした初代校長中澤岩太以下、2代目校長となった鶴巻鶴一(1873-1942)、図案科初代教員の浅井忠、武田五一(1872-1938)、牧野克次(1864-1942)、都鳥英喜(1873-1943)らの作品類、教員たちが深く関わっていた関西美術会に関連する作品、実習課題の成果としての生徒作品などを展示して、開校初期10年の京都高等工芸学校のあり方を振り返ってみたいと思います。







03



02



04

- 01 中澤岩太《宝珠》1931年
- 02 鶴巻鶴一《唐獅子牡丹図﨟纈屛風》1932年
- 03 浅井忠図案/杉林古香製作《朝顔蒔絵手箱》1909年
- 04 トゥールーズ=ロートレック, アンリ・ド (歓楽の女王) 1892年
- 05 ティファニー, ルイス・コンフォート 《ティファニー・ガラス壺》19世紀末~20世紀初

05

55

第73回美学会全国大会

The 73rd Annual Congress of the Japanese Society for Aesthetics

2022年10月15日発行

発行元 第73回美学会全国大会実行委員会

〒606-8585 京都市左京区松ヶ崎橋上町 京都工芸繊維大学 デザイン・建築学系

美学·芸術学研究室内 bigaku73kit@gmail.com

デザイン 小中研太(京都工芸繊維大学)

印刷・製本 株式会社 北斗プリント社