

第 71 回美学会全国大会
The 71st Annual Conference of Japanese Society for Aesthetics

発表要旨集
ABSTRACTS

2020年 10 月 3 日 (土) 、4 日 (日)
October 3 (Sat) – 4 (Sun), 2020

広島大学
HIROSHIMA UNIVERSITY

プログラム・目次 Program and Contents

10 月 3 日 (土) 午前 October 3 (Sat)

総 会 11:00-11:50

昼休憩 11:50-13:20

一般発表 13:20-15:30

〈オンライン1〉音楽と音

- 13:20-14:00 フーゴー・リーマンの『音楽事典』にみる概念変容と隣接学問分野との相互作用—和声理論を中心に—
西田 紘子 (九州大学) 08
- 14:05-14:45 マックス・ニューハウスは何を「音楽」と呼んだのか
小寺 未知留 (立命館大学) 09
- 14:50-15:30 「Sound/Art」展 (1984) のパースペクティヴ
—〈サウンド・アートとは何か〉とは何か—
中川 克志 (横浜国立大学) 10

〈オンライン2〉芸術と文化

- 13:20-14:00 ヘネラリーフェ庭園修復史におけるプリエト＝モレーノの役割
—トーレス・バルバスとの比較を中心に—
佐藤 紗良 (東京大学) 11
- 14:05-14:45 「もどき」芸における嘲笑の考察
田嶋 麗 (実践女子大学) 12
- 14:50-15:30 文化的性質を含む作品の鑑賞における諸問題—文化的借用の議論をてがかりに—
Jean Lin (東京大学) 13

〈オンライン3〉 映画・映像

13:20-14:00	劉訥鷗の『現代映画』と映画出版の大衆的公共圏 李珂（リカ）（神戸大学）	14
14:05-14:45	初期映画における粉の機能について —白人／黒人の人種的二項対立を超えて— 西橋卓也（神戸大学）	15
14:50-15:30	ジャーナール・アル・アーニのシャドウ・サイトIと湾岸戦争 —文化に植え付けられた他者の視線と権力／知からの脱却— 山崎 みず穂（森美術館）	16

若手研究者フォーラム 15:50-17:30

〈オンライン1〉 美学1

15:50-16:20	ハイデガーの芸術論における裂け目（Riß）の概念について —伝統的形而上学との比較の観点から— 阿達 佳子	18
16:25-16:55	モチーフと表象の何が似ているのか —メルロ＝ポンティにおける種性質の实在論— 常深 新平（慶應義塾大学）	19
17:00-17:30	今道友信の「超越」論に見る「東洋」と「西洋」 王 萍（重慶大学）	20

〈オンライン2〉 美学2

15:50-16:20	美的義務論における”Why be aesthetic?”という問い 板野 誠（東京藝術大学）	21
16:25-16:55	2000年以降のダンス研究におけるネルソン・グッドマンのノーテーション 理論—争点としてのオートグラフィック／アログラフィック— 児玉 北斗（立命館大学）	22
17:00-17:30	想像的抵抗の問題について —物語参与の観点から— 岡田 進之介（東京大学）	23

〈オンライン3〉 美術1

15 : 50-16: 20	「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う —イメージによる社会的・政治的意味の揺らぎをめぐって— 池田 真実子（京都大学）	24
16 : 25-16 : 55	1920 年代のハンネス・マイヤーの「集団（Kollektiv）」概念について 岩澤 龍彦（専修大学）	25
17 : 00-17 : 30	ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性 —世界大戦間期イギリス画壇におけるモダニズム概念をめぐる考察— 松崎 章人（関西大学）	26

10 月 4 日（日） October 4 (Sun)

一般発表 09 : 30-11 : 40

〈オンライン1〉 彫刻論

9 : 30- 10 : 10	彫刻の再現空間と身体空間 中村 泰士（パリ第一大学）	28
10 : 15-10 : 55	ドガの競走馬彫刻からみる動きの表現 藤本 奈七（関西学院大学）	29
11 : 00- 11 : 40	20世紀初頭の公共彫刻と「他者」 —サン=マルソー《万国郵便連合記念碑》（1909）における大陸の寓意— 諏訪園 真子（お茶の水女子大学）	30

〈オンライン2〉 音楽理論

9 : 30- 10 : 10	後期バロック音楽に関する理論書と研究書の邦訳書にみる古楽受容 —1970-80年代を中心に— 杉山 恵梨（大阪大学）	31
10 : 15-10 : 55	マッテゾンにおける自然と技術の媒介としての「模倣」 —「カノンの解剖学」を中心に— 岡野 宏（東京大学教養学部）	32
11 : 00- 11 : 40	ニューミュージコロジの時代におけるフォーマリズムの在り方 —ヘボコスキーのソナタ理論から— 加藤 幸一（University of Southampton）	33

休憩 11:10－12:45

若手研究者フォーラム 12:45－13:50

〈オンライン1〉 映像・演劇

12:45－13:15	ジョン・ゾーンの作風形成におけるアメリカ前衛演劇の影響 ーゾーン/フォアマンによるオペラ《Astronome》を例にー 後藤 孝典（関西学院大学）	35
13:20－13:50	ブルーノ・ムナーリの視覚実験について 佐藤 佳弥（京都大学）	36

〈オンライン2〉 現代美術1

12:45－13:15	「具体美術協会」草創期における前衛書の受容 橋本 紘明（大阪芸術大学）	37
13:20－13:50	ナムジュン・パイクにおける「アクション・ミュージック」の意味と重要性 李 珉炅（京都大学）	38

〈オンライン3〉 現代美術2

12:45－13:15	『聖オルランの再受肉』における聖遺物 ー《聖骸布》の視点からー 野崎 梢（京都大学）	39
13:20－13:50	現代アート作品にみる布と自我の関係性 ーリジア・クラークの作品を中心としてー 飯沼 洋子（京都大学）	40

一般発表 14:10－16:20

〈オンライン1〉 美学

14:10－14:50	描写の再認説再考 ーカテゴリ化能力に基づく考察ー 出村 民（大阪大学）	42
-------------	---	----

14 : 55-15 : 35	占術と／の美学 — A. G. バウムガルテンにおける〈予兆の記号術〉の構想とその帰趨 — 井奥 陽子（東京藝術大学）	43
15 : 40- 16 : 20	柳宗悦における神秘主義の民藝論および仏教美学への影響 足立 恵理子（京都大学）	44

〈オンライン2〉 芸術史

14 : 10- 14 : 50	戦後日本における同時代アジア美術の受容と冷戦 —1950～70年代を中心に— 鍵谷 怜（東京大学）	45
14 : 55-15 : 35	1980年代のアクティヴィズム・アートにおけるコミュニティ概念 松本 理沙（京都大学）	46
15 : 40- 16 : 20	J. W. ウォーターハウスの《アポロとダフネ》に関する考察 若名 咲香（筑波大学）	47

若手研究者フォーラム 16:40-18:20

〈オンライン1〉 音楽

16 : 40- 17 : 10	アナログメディアのリバイバルにおける「ハイ・ファイ」と「ロー・ファイ」 中村 将武（東京大学）	49
17 : 15-17 : 45	もう一人の「ドイツ的」作曲家 —W. ニーマンによる伝記で描かれたブラームス像— 石井 萌加（東京大学）	50

〈オンライン2〉 美術2

16 : 40- 17 : 10	ジャンバッティスタ・ティエポロの描法と主題へのアプローチについての —考察—レンブラント作品からの影響分析— 阿部 桃子（東北大学）	51
17 : 15-17 : 45	物語としてのヴァザーリ『芸術家列伝』 —「ミケランジェロ伝」システィーナ礼拝堂天井画成立をめぐる記述を中心— 大槻 朋子（京都大学）	52
17 : 50-18 : 20	ウィリアム・ブレイク《日の老いたるもの》における円環の象徴表現 —負の側面を象徴する太陽との関連性を中心に— 中嶋 康太(慶應義塾大学)	53

10 月 3日(土)午後 (13:20～15:30)

【一般発表】

〈オンライン1〉 音楽と音

〈オンライン2〉 芸術と文化

〈オンライン3〉 映画・映像

フーゴー・リーマンの『音楽事典』にみる概念変容と隣接学問分野との相互作用

——和声理論を中心に

西田 紘子 (九州大学)

近年、音楽理論の分野では、ネオ・リーマン理論の隆盛とともに、フーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849-1919) の和声理論の見直しが進んでいる。例えば彼の理論展開を概観した研究 (Rehding 2003) や、ネオ・リーマン理論との関係を巡る論文 (Gollin & Rehding 2011; 西田 2019) が挙げられる。しかしリーマンは、理論や歴史、美学、演奏論等の多岐にわたる著作を残しており、その全貌や変容を掴むのは今なお容易ではない。そこで本研究は、その発展過程が記録されている彼の『音楽事典 Musik-Lexikon』(1882 年～) を採り上げ、生前の版、すなわち初版から第 8 版 (1916 年) までにおける音楽理論上ならびに音響学諸領域上の項目がどのように変遷していったかを明らかにすることを目的とする。

『音楽事典』は、彼の著作の中でも増補改訂を重ね、各国語に翻訳された。しかし、各版の内容について散発的に言及されることはあっても、体系的にその変遷に取り組む研究はまだ行われていない。それゆえ本研究は、リーマン生前のドイツ語版から音楽理論系・音響学系の分野横断的項目を対象として概念変容を辿るという方法をとった。まず、一定の基準のもと 180 程度の項目を抽出し、8 つのドイツ語版の異同 (新項目を含む) を一覧にした。その上で彼特有の概念や関心に関わる項目 (30 程度) を絞りこみ、変更箇所を対照させて変更理由を考察した。

その結果、全体的特徴として、第 8 版に至るまでに拡大・縮小、定義の刷新等の改訂がなされた項目が多数あり、項目間の連動や版間の齟齬もみられた。この事態は、リーマンが音響物理学・心理学の最新の研究成果を吸収し続けたことが関係しているだろう。

具体的には、『音楽の強弱法と緩急法』の出版 (1884 年) により第 3 版 (1887 年) で拍節法関係の項目が刷新されたのを皮切りに、『和声論の手引き』(1887 年) や『和声論簡易版』(1893 年) を経て第 4 版 (1894 年) では和声関係の項目が転換点を迎えるが、新たな術語や解釈指針は第 6 版 (1905 年) までに漸次的に浸透させられていく。「導音転換和音」や「見かけの協和」(第 5 版) といった彼特有の概念の他、「田中正平」(第 4 版)、「音心理学」や「聴取」(第 6 版) といった音響学諸領域の立項も進んだ。

以上の動態から、音律や聴覚の研究者との議論に基づいて二元論的和声理論史を構築・強化する中で、事典の学際性や多言語性が強まっていくという特徴も浮かび上がる。一方、その副産物として、調性概念に関わるフェティス、和声理論史に関わるラモーらの記述が版間で変転し、時に批判や自らの歴史化の試みが一貫しないという点も指摘できる。その学問分野間の相互作用は、音楽学、音楽理論や音響学といった当時の隣接分野間の知の連関を探る端緒となるだろう。

マックス・ニューハウスは何を「音楽」と呼んだのか

小寺 未知留 (立命館大学)

「サウンド・アート」と呼ばれる芸術作品・芸術活動は、音という共通点を音楽との間に有しているが、音楽とは異なる芸術分野として理解されることが多い。歴史的には、ジョン・ケージの実験音楽を経て、1960年代から70年代初めに第一世代の作家が登場し、その後、80年代以降に呼称として「サウンド・アート」という語が用いられるようになり、2000年代に大規模な展覧会が複数開催されたことによってひとつの領域としてその存在感を強めた。

本発表の目的は、サウンド・アートの第一世代の作家とされ、サウンド・インスタレーションの先駆者と考えられているマックス・ニューハウス Max Neuhaus (1939-2009) の創作・文筆活動をたどり、彼がどのような場面で「音楽」という語を用い、自作品をいかに「音楽」から差別化したのか、その変遷を明らかにすることである。言い換えれば、本発表は、今日ではサウンド・アートと呼ばれる、音を用いながらも音楽ではない芸術分野の形成過程に関する重要な事例研究を提供するものである。

ディア芸術財団 Dia Art Foundation が刊行した論集 (2009) やチャールズ・エプリー Charles A. Eppley の博士論文 (2017)、クリストフ・コックス Christoph Cox の『ソニック・フルックス Sonic Flux』 (2018) など、ニューハウスに関する先行研究は少なくなく、本発表で着目する個々の作品や著作についてもしばしば議論がなされてきた。しかしながら、彼が何を「音楽」と呼んでいたのかという観点から創作活動を一望したものは見当たらず、通時的な検討は未だ十分になされていないと考えられる。

本発表で検討対象となるニューハウスの作品と著作は、主に、1967年に発表された初のサウンド・インスタレーション作品とされる《ドライブ=イン・ミュージック Drive-In Music》、1974年に出版された小冊子『プログラム・ノート Program Note』、ニューヨークに現在でも設置されている《タイムズ・スクウェア Times Square》 (1977-1992, 2002-)、1982年に東京の西武美術館で開催された講演の記録である。これらを検討すると、1960年代後半の時点では自作品のタイトルに「音楽」という語を用いていたニューハウスが、70年代中頃には時間と空間を対比するかたちで自作品を旧来的な音楽と差別化し始めながらも、それと同時に、自作品について説明する際に「音楽」という語をなおも用い続けていたことが指摘できる。80年代に入ると、時間と空間の対比は先鋭化され、作品は「音楽」ではなく「サウンド・ワーク」という語で呼ばれるようになる。つまり、ニューハウスの場合、音を用いる自身の創作活動を明確に「音楽」ではないものとして語るための語彙や論理は、創作実践を後追いかたちで、70年代以降に徐々に構築・更新されていったことが明らかになる。

発表では、先行研究の指摘や論点を逐一確認するのはもちろんのこと、ニューハウスと同時代的の批評や評論にも可能な限り目を配る。

「Sound/Art」展 (1984) のパースペクティヴ ー 〈サウンド・アートとは何か〉 とは何かー

中川 克志 (横浜国立大学)

本発表では、ウィリアム・ヘラーマン (William Hellermann, 1939-2017) という作曲家が企画した1984年の「Sound/Art」展という展覧会に注目し、その展覧会図録やプレスリリースなど関連文書を検討することで、「サウンド・アート」という言葉、ジャンル、概念がどのように理解されていたのかということを考察する。プレスリリースによれば、この展覧会の先行事例として「Sound」展 (1979年)、「Musical Manuscripts」展 (1980年)、「Soundings」展 (1981年) という三つの展覧会が意識されていた。これらの展覧会の関連文書もあわせて検討することで、(少なくとも 1970年代後半から80年代前半のニューヨークを中心とする) 現代芸術の文脈に音はいかなるやり方で位置付けられたのか、ということを考察する。

1984年の「Sound/Art」展は、アラン・リクト『サウンド・アート』(2007 年、邦訳2010 年) や2015年頃までのWikipedia の「sound art」の項目では、名称に初めて「サウンド・アート」という言葉を冠した展覧会として記載されていた。ただし、近年のサウンド・アート研究の進捗は、「sound art」という言葉の初出が 70年代にまで遡ることなどを発掘してきた。それでも本発表で1984年のこの展覧会に注目するのは、この展覧会とそのプレスリリースで言及されるいくつかの展覧会をまとめて検討することで、研究が進捗したとはいえ未だ明らかにされたとはいえないこの時期のサウンド・アートをめぐるパースペクティヴを析出できるからである。

芸術の文脈に音が導入された経緯を考察した先行研究はいくつかあるが、Holly Rogers, *Sounding the Gallery* (2013)やPaul Hegarty, *Rumor and Radiation* (2015)はビデオ・アートに重点を置くものだし、Caleb Kelly, *Gallery Sound* (2017)は音を用いる視覚美術の事例研究といえよう。本発表では、個々の作品ではなく展覧会の関連文書に着目することで、音が芸術の文脈のなかに導入されるやり方を考察する。〈未来派やダダやキュビズムといった変数を操作することで現代美術の歴史と現代音楽の歴史とを融合させる物語〉を析出したい。

こうした作業を行うことで、(70-80年代における) 音楽と視覚美術とサウンド・アートとの関係性について考察し、そこにおける音を扱う芸術の意義を明らかにできるだろう。また、さらには、本発表のように〈サウンド・アートとは何か〉と問うことにはいかなる意義があるのかということについても問題提起できるだろう。

ヘネラリーフェ庭園修復史におけるプリエト＝モレーノの役割 ートーレス・バルバスとの比較を中心にー

佐藤 紗良 (東京大学)

スペインのグラナダに位置するアルハンブラ宮殿は、13世紀ナスル朝の時代から続く城塞都市である。その離宮であるヘネラリーフェはアルハンブラを見下ろす丘陵に位置し、簡素な建築群及び豊かな水と植物を持つ庭園群で構成される。

アルハンブラは長年の断続的变化によりスペインにおける歴史的建造物の修復モデルにもなってきたが、ヘネラリーフェの国家的修復は、1921年に国の保有物としてアルハンブラに統合された後によりよく開始された。その修復に着手したのは、歴史的建造物の「保存」というアプローチを国内にもたらしめたレオポルド・トーレス・バルバス (Leopoldo Torres Balbás, 1888-1960) であった。フランシスコ・プリエト＝モレーノ (Francisco Prieto-Moreno, 1907-1985) はその後継として、1937年頃からアルハンブラ修復に従事し、現ヘネラリーフェの主要庭園の外観をほぼ完成させた。

トーレス・バルバスの修復方法を踏襲した人物として、従来付随的な扱いを受けることが多かったプリエト＝モレーノだが、近年体系的な研究が進み、アロア・ロメロ・ガジャルドは彼を、ランドスケープデザインを重視し、建築と自然の共生を最大限に表現した建築修復家であると評している。しかしヘネラリーフェにおける彼の庭園修復を俯瞰するならば、周囲の自然要素こそが重要であるとしつつそこに野外劇場や駐車場を建設するなど、ランドスケープの改造も行っていることが分かる。こうした背景を踏まえ、本発表ではプリエト＝モレーノの修復尺度及びランドスケープ観を彼自身の言説から明らかにし、前任者トーレス・バルバスとの比較を通じてヘネラリーフェ庭園修復史におけるその位置付けを検証する。

トーレス・バルバスはヘネラリーフェにおいて、壁の代替物や過去の建築物の形状復元の道具として植物を利用した。彼の修復理論には、後続の研究者のために修復箇所と現存箇所を識別可能にするという指針があり、植物によってそれを可能にしたとも言える。プリエト＝モレーノも「イトスギのカーテン」という表現で同型の手法を利用している。しかし一方で、当時の保存概念から乖離する側面が見られることも看過できない。というのも、当時の庭園の「保存」だけではなく、発掘調査に基づき花壇の地表レベルを下げたり観光客の増加を意識した「古代の庭園」をも造園しているからである。すなわち、自らが規定した一時代の様相を産出しようとしたと考えられる。独裁政権下における修復作業の制約という歴史的背景は踏まえなければならないものの、彼が自ら当時のグラナダ庭園やヘネラリーフェ内の他庭園から美的要素を再利用した点も注目に値する。これらは相互に影響を与え合い「スペインムスリム庭園」として進化を遂げていった。プリエト＝モレーノのヘネラリーフェにおける修復は、トーレス・バルバスの「擬建築」とも言うべき植物の利用法を模倣しつつ、不可逆的な過去を現代に蘇らせることで新しい伝統を生み出したとも言えるだろう。

「もどき」芸における嘲笑の考察

田嶋 麗 (実践女子大学)

第70回美学会若手研究者フォーラム発表報告集において発表者は「日本の芸能における「もどき」の二面性について」を論じた。その際、奈良県・春日若宮おん祭りのもどき開口と神奈川県・鎌倉神楽の毛止幾という芸態の異なるもどきを比較し、個々の性格から前者を「猿楽型もどき」、後者を「祝詞型もどき」と仮に分類した。

この論文内で、発表者は日本の芸能に固有の物真似には「学び」「茶化し」「説明」という三つの要素があるのではないかと推測した。本発表ではこの三要素のうち「茶化し」に焦点をあて、笑いを伴う芸能としてのもどきとその笑いがもたらす意味を考察する。

「茶化し」とあるように、もどきに見られる笑いは嘲笑の類いである。その顕著な例としては、長野県・新野の雪祭りの茂登喜と神奈川県・鎌倉神楽の毛止幾が挙げられる。これらのもどきでは、鎌倉時代中期刊行『塵袋』を引用するならば「をとらしとふるまふ」すなわち、あえて前座の芸能を劣った振舞いで模倣し滑稽に繰り返すことで観客から笑いを誘う。

このように笑いを伴う芸能の最古の例としては天岩屋戸神話が挙げられる。この神話において滑稽な姿に扮して舞い踊り、居合わす神々の笑いを誘う天鈿女命は神楽の発生ともされている。また、天鈿女命の舞は「わざおぎ」と称される。

この「俳優(わざおぎ)」の語は山幸海幸説話にも登場し、「物真似などの面白おかしい技と所作で歌い舞い、神人を慰め楽しませる人(須藤功『神と舞う俳優たち』)」の意をもつ語であるとされている。これらのことから、日本において芸能を演じる者には元来模倣や滑稽仕草の性質があることが推測される。

海幸山幸説話を起源とする隼人舞では、この滑稽仕草によって起きる笑いが嘲笑に寄る。これは海幸が自身の敗北時の仕草を滑稽に再現することで、山幸への服従の証とするという芸能である。このような服属者の芸能としては他に久米舞等があり、一つの芸能パターンと仮定できるのではないかと考えた。

また、発表者はこの服属者芸能のパターンにもどきも分類が可能ではないかと考察している。これは、折口信夫説でもどきの発生が主たる神と土地・草木の精霊との対立関係にあるとされるからである。隼人舞と同じく精霊は神に制圧される。本発表で取り上げる二つのもどきがいずれも非音声言語芸能であるのは、この制圧の際に言語が奪われたからであると推測される。

何故このような芸能パターンが存在し、そこに笑いが伴うのだろうか。隼人舞は大和政権による異民族支配の歴史にもなぞらえられる。当時の人々にとって、異民族や土地の精霊といった存在は、自分たちとは異なる非日常の存在であった。己の理解や制御の範疇外存在を理解可能な範疇へ変換する際に人は笑いと模倣を伴う芸能を利用したのである。このように嘲笑という行為が芸能にもたらす意味の変換・転換の側面について明らかにすることを本発表では目標としている。

文化的性質を含む作品の鑑賞における諸問題

—文化的借用の議論をてがかりに—

Jean Lin (東京大学)

本発表は、文化的性質—特定の文化に帰属させられうる性質—を含む作品が鑑賞される際に生じうる諸問題を明らかにすることを目的とする。その際、特に文化的盗用 (cultural appropriation) —マジョリティ文化側の制作者がマイノリティ文化の性質を扱う行為、およびそれが道徳的に不適切であるとする見方—の議論に注目する。文化的盗用が行われた作品がどのように鑑賞されうるのかを考察することによって、文化的性質を含む作品一般の鑑賞において生じうる問題を明らかにできると発表者は考える。したがって、本発表では、芸術と文化的盗用について美学的な観点から論じた James O. Young の著書 *Cultural Appropriation and the Arts* (2008) を出発点として、文化的性質を含む作品が鑑賞される際に鑑賞者の判断に影響を与えていると考えられる三つの観点を提示する。その上で、それぞれの観点到即して Young の理論の問題点を指摘し、それに対する解決策を提示すると同時に理論の再構築を試みる。

本発表の構成は以下になる。まず、制作者と鑑賞者の文化的アイデンティティが鑑賞に与える影響について考察する。その際、Young が提示する美的ハンディキャップテーゼ (the aesthetic handicap thesis) の検討を通して、外部者には文化的性質をうまく扱うことはできない、という多くの鑑賞者が持つ先入観を明らかにする。次に、鑑賞者が作品をどの文化的なカテゴリにおいて捉えているかによって、作品の評価が大きく左右されうるということを指摘する。例えば「これは日本的な作品だ」というとき、作品は日本文化という文化的なカテゴリにおいて捉えられているといえる。この点に関して、作品がどのカテゴリにおいて捉えられているかによってその解釈や評価は変化する、という見方を示している Kendall Walton (1970) や Noël Carroll (2009) などの論考を参照し、作品の文化的なカテゴリが作品の鑑賞に与える影響を示す。さらに、作品内において文化的性質が果たす機能に言及する。Walton は、作品がどのカテゴリにおいて捉えられるかによって作品の美的性質が決定づけられることを示唆しているが、この関係性は文化的カテゴリと文化的性質にも当てはまるのではないかと発表者は考える。

本研究は、文化的盗用という人類学的な問題意識を入り口として、美的判断の相対性や芸術における道徳の問題といった美学における基礎的な議論を、文化の多様性やマイノリティの権利が強調される傾向にある現代の状況に鑑み再考する、という意義を持つ。

劉呐鷗の『現代映画』と映画出版の大衆的公共圏

李珂（リカ）（神戸大学）

本発表では、1930年代上海で活躍した新感覚派文人・劉呐鷗の映画美学とその影響を受けた映画雑誌『現代映画』を主にとりあげ、雑誌の目的、刊行状況、特徴、読者グループなどから検討し、当時の上海における映画出版による大衆的公共圏形成の一端を明らかにする。

中国初期映画史において最も印象的な出来事は、「ハードフィルム」と「ソフトフィルム」の論争であった。これは左翼知識人と新感覚派文人との間でなされた論争で、前者が映画の階級闘争機能とプロレタリア的属性を強調する一方、後者は映画にイデオロギーを植え付けることに反対し、映画は説教の道具ではなく、「目のアイスクリーム、心のソファ」という純粋な芸術として鑑賞すべきものであると論じた。これまで中国映画学者によって新感覚派に対する厳しいイデオロギー批判がなされてきたため、新感覚派文人たちの積極的意義について客観的な議論は十分に進んでいなかった。近年、ハーバーマスの公共圏理論に基づいて、新感覚派と左翼文人との論争を啓蒙的・知識的な公共圏への貢献として捉えた研究があったが、遊戯性と大衆性を擁護する新感覚派映画美学自体の意義が十分に認められたとはいえない。そこで本発表では新感覚派映画美学の本質について考察し、彼らの映画観と映画出版実践を具体的に検討することを試みる。さらに大衆的公共圏形成の視点から新感覚派映画美学の意義と社会的な機能を再考する。

劉の映画美学は、驚くべき近代性を示している。彼にとって映画の核心は「動き」＝「生命力の表現」にあり、モンタージュ、カメラの位置、アングル、線と色、時間、そしてスピード、方向、エネルギーの変化によって生まれるリズムに対する感知が重視された。彼にとって、人間の感情の動きと興奮＝「快感」を起こす感覚的物質的な近代性こそが現代生活と美学の核心である。また、「快感」は観客を惹きつけ、公衆を創造し、公共圏を構築することができる。劉が創刊する『現代映画』は、展示性と身体性、欲望と行為の指導、消費と社交空間の想像と拡大によって、物質的感覚的な近代性を一貫して追求した。感情、感覚的なネットワークを通じて、映画出版物は広範囲な受容と反応を促進し、一般読者の世界と直接関わっている。特に、女性消費者に対するアピールは、男性中心の視線や欲望による「モダン女性」の「誤読」と社会的な不安、家庭の私的領域から女性を解放し、「良師と益友」を得て、自分自身を反省し、より広い現代生活空間を想像・創造する「女性遊歩者」の存在を可能にした。この「女性観覧の解放運動」は、公共圏の変化、すなわち、経済的地位や教養のある男性を主体とし、読書、議論、創作で知識の啓蒙や理性的交流の場所から、日常生活に対する関心や消費行為、親密な関係の形成を通して集団的主体性を形成する大衆的公共圏への変化を促したのである。

初期映画における粉の機能について

—白人／黒人の人種的二項対立を超えて—

西橋 卓也（神戸大学）

リュミエール兄弟による『塀の取り壊し』（*Démolition d'un mur*, 1895）をはじめとして、初期映画期（1895- c.1906）において粉の描写が登場することは決して少なくなかった。スクリーン上で飛散する粉塵はそれ自体スペクタクルとして当時の観客に受容されており、このことはダイ・ヴォーンが「自生性」という概念で指し示した映画の特性から理解できるだろう。ヴォーンは、映画において呈示されている主題よりも、波や風、煙など偶発的にカメラが捉えた自然現象こそが当時の観客を魅了したとし、これら生命を持たないものが自己表現に参加することを「自生性」という概念で指し示している。だが、初期映画における粉の描写は、上述した風や煙と並んで、「自生性」のバリエーションのひとつとして捉えられることが多く、こうした議論では粉という物質の特異性が看過されているように思われる。本発表では、今まで省みられことの少なかった粉の多様な機能に着目することで、粉が身体表象や映画メディアウムと取り結ぶ関係の一端を明らかにすることを目的とする。

こうした問題背景を踏まえ、本発表では初期映画において粉それ自体がもつ流動性などの物質性に注目する。初期映画においては、粉が皮膚に付着し、皮膚の色が変容する描写が多く描写されていることから、粉の流動的な物質性を取り扱った映画が数多く見られる。たとえば、『煙突掃除人と製粉業者』（*The Chimney Sweep and the Miller*, 1900）や『更衣室の覗き魔』（*Peeping Tom in Dressing Room*, 1905）などの映画においては、なんらかのやり取りを経て白人／黒人の身体に煤や小麦粉などの粉が付着することで、皮膚の色が白から黒へ、黒から白へと変容を遂げる描写がみられる。このように黒人から白人へ、白人から黒人へ身体が変容するかのような描写は、ボードヴィルのブラックフェイスに源流を持つギャグとして当時受容されており、それゆえ、こうしたギャグは人種表象の観点から批判的に検討されてきた。

だが、発表者は初期映画における粉の描写はこうした人種的な二項対立には還元することのできない側面をもつと考える。『煙突掃除人と製粉業者』においてスクリーン一面を覆うようにして粉塵が飛散する映像は、粉それ自体の物質性を現前させ、そのことでスクリーンの存在を観客に意識させるような自己言及的な機能をも有しているのではないか。あるいは、『朝風呂』（*A Morning Bath*, 1896）で映されている、黒人の赤ん坊が石鹼粉で洗われて白く変容するようすを、エジソン社による当時の宣伝文では、自社の映画フィルムが明暗のコントラストを鮮明に映し出すことのできる証左として紹介している。つまり、粉によってもたらされる黒から白への流動的な変容は、フィルムというメディアウムとの関係のなかで意味を帯びていたのである。こうした粉の物質性に着目する本発表は、近年盛んに議論される「モノ」をめぐる理論へと映画を接続し、映画メディアウムの捉え直しをめぐる議論の一助となることが期待される。

ジャナーン・アル・アーニのシャドウ・サイトIと湾岸戦争 —文化に植え付けられた他者の視線と権力／知からの脱却—

山崎 みず穂（森美術館）

ジャナーン・アル・アーニ（Jananne Al-Ani, b. 1966）のシャドウ・サイト I（Shadow Sites I）（2010）は、作家が 2007 年から取り組んでいるプロジェクト、「消滅の美学：人のいない土地」（The Aesthetics of Disappearance: A Land without People）に含まれる初期の作品である。風や飛行機のエンジンの音と共に流れる砂漠の空撮映像は、ヨルダン南部、イスラエルの東側、パレスチナ人が占める地域を撮影したものであり、その場所はサウジアラビア王国、シリア、そして作家の母国イラクとの国境を有している。古代遺跡、道、田畑、建物などの被写体が、一定高度から近づくことなく淡々と描かれる。

約12分間の空撮映像から連想されるのは、1991年から始まった湾岸戦争で、初めて空爆がテレビを通じて世界中に報道された映像である。この砂漠の嵐と呼ばれる戦争を機に、視聴者は安全なお茶の間から世界で起きていることをほぼ同時に知ることができるようになった。それは自分の世界の延長線上での出来事と知りながら、自分の現実とはつながらない、非現実的なビデオゲームの世界の事象という感覚を視聴者へ与えた。画面上に映し出される敵を打ち抜く仮想現実と同じ眼差しが、空爆の様子を捉えたCNNの映像へ投げられ、この作品でも重複して現れる。

現実を非現実のものとして映し出すこの行為は、アメリカ合衆国という当時西洋の立場をとっていた国からの視点で一方的に描かれており、エドワード・W・サイードの名著『オリエンタリズム』の中で述べられているような、本質的に異なる「他者」という映し出しに他ならない。その中では地域の多重性、歴史や文化観といったものは排斥され、西洋よりも後発的な劣等者としての中東という位置づけがなされている。劣等という印象付けは、その地域の実際の姿を消し、報道するメディアの望む感情移入へと視聴者をいざなう行為であった。19世紀以降西洋は、誰にも所有されていない空白地帯として、湾岸戦争以降は戦場として、砂漠を眺めてきたとアル・アーニは述べる。しかし、この作品で映し出されている地は、誰にも占拠されていない未開の地ではなく、複雑な歴史を持ち、何千年と様々な人が行き交い、貿易をし、生活を営んできた土地である。この気づきが、ミシェル・フーコーの言う優劣を作り出す権力／知があてはめられた世界体制からの脱却の一例であろう。

本発表では、ある文化への歪曲がいかに関文化の外に立つ他者の視線によって作られ、無意識のうちに内生しているか、そして、芸術を介して文化の実際を他者の視線を持って眺める者に示すことは可能かということを検証する。アル・アーニのシャドウ・サイト I は、鑑賞する者が、ある文化の外に位置する恣意的な他者による映し出しに既にとらわれているということ、そして芸術作品が文化に対する他者の抑圧からの脱却への一助となることを示しているのである。

10 月 3日(土) 午後 (15:50～17:30)

【若手フォーラム】

〈オンライン1〉 美学1

〈オンライン2〉 美学2

〈オンライン3〉 美術1

ハイデガーの芸術論における裂け目（Riß）の概念について —伝統的形而上学との比較の観点から—

阿達 佳子

「芸術作品の根源について：最初の仕上げ」（Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung, in : Heidegger Studies Vol. 5, Berlin : Duncker & Humblot, 1989, S. 5-22）を含め、ハイデガー自身によって校閲されたいくつかのテキストが存在する。第一稿とされているのは、1935年フライブルク芸術学協会で行われた講演、1936年にチューリッヒにおいて行われた講演である。同年にはフランクフルト・アムメインにて3回の連続講演が行われ、そのテキストに後記を付したものが1950年『杣径』（Holzwege）に収録されている。さらに、1960年には、補遺を加えてレクラム社版が単独本として公刊された。本発表では、このようなテキスト成立史の過程において登場した「裂け目（Riß）」という概念を考察することによって、伝統的形而上学の芸術観とは異なるものとして提示されたハイデガーの芸術論におけるかたち（Gestalt）の問題を明らかにすることを目的とする。

「裂け目」の概念とかたちの問題を考察するにあたり、まずハイデガーの基本的な態度としての伝統的形而上学への批判へと目を向ける。伝統的形而上学における「形相 - 質料」の構造に対するハイデガーの一貫した批判は、眼前的な性格をもつ形相が存在を第一義的に規定しているという目的論的な存在論にある。そのような構造を基点に考えられる人間と物との関わりは、「～のため」という目的、すなわち、有用性を伴い、世界内部的な意味連関において道具的なあり方で現れてくるとされる。その際、素材的なものとしての質料は道具のうちに消費され、埋没するほど、道具としての本来的なあり方をなしているとされる。

一方『根源』では、芸術作品において形作られる素材的なものは、道具の素材的なものとは区別されたものとして「大地」と呼ばれる。大地は道具において消費し尽くされる素材的なものとは異なり、芸術作品のうちでそれに固有なあり方で立ち現れてくるものである。この固有なあり方を獲得するのは、自らを開く動性をもつ世界とのせめぎ合い（Streit）によってなされる。このとき大地は、自らを開く大地とは対比的に、自己閉鎖という性格を保持している。ここでは、大地の自己閉鎖という性格を大地の側の人間に対する意味の解明の拒否と解釈することで、ハイデガーが有用性連関からの差別化を試みた点を提示する。自らを開く世界と自らを閉ざす大地の闘争というせめぎ合いによって生じるものが裂け目であり、この裂け目が継ぎ合わされ、大地のうちに戻しおかれたものがかたち（Gestalt）であるとされる。

以上のように、伝統的形而上学の構造とは異なる芸術作品の規定としてハイデガーが「裂け目 - 大地」という構造を提示したことを指摘し、さらに 1950年代の詩作の問題を扱った『言葉への途上』に目を向け「裂け目」の語の由来を含めて論じていく。

モチーフと表象の何が似ているのか

—メルロ＝ポンティにおける種性質の实在論—

常深 新平 (慶應義塾大学)

画像経験を考える時にしばしば問題となるのが、絵に描かれる物理的対象としてのモチーフと描かれた画像としての表象が似ていると経験されるのはなぜか、というものである。本発表は、モチーフと表象が似ていると経験されるのは、この両者が色や形と同じく種性質を共有しているからであるのかどうかを、フランスの現象学者モーリス・メルロ＝ポンティ (1908-1961) を手がかりに検討する。

色や形などの可感的性質が知覚可能と主張されることは一般的である。これに加えて、可感的性質以外の高次の性質、とりわけ、具体的な個物がもつ例化された性質 (種性質) をも知覚していると主張する立場がある (cf. 源河 2017)。例えば、多くの種の木々がある林の中で「これは松である」と判断がなされる時、その判断は松の色や形といった要素を推論することによってではなく、「松さ (松性)」の知覚によってなされうると主張する (cf. Siegel 2006)。すなわち、赤さや丸さといった可感的性質と同じように、「松さ」や「リンゴさ」といった種性質も知覚できると主張するのである。この立場こそが、種性質の知覚可能性を擁護している立場である。

さて、モチーフと表象が似ているという判断に至るのはなぜかという問いに対して、メルロ＝ポンティは『眼と精神』において、両者が物理的に似ていないがゆえに推論や解釈によってはじめて似たものと判断されるという論法をとるデカルトを批判して、以下のように答える。モチーフを示す画像は、身体を介して実際にモチーフに類似して世界に存在している。つまり、彼によれば、描かれるモチーフであるリンゴと、表象である絵のリンゴが似ているというのは、モチーフと表象に対する身体の構えあるいはモードが似ているからである、と主張されるのである (cf. 國領 2015)。このような主張がされる時、彼は、モチーフと表象の両者が共有する身体的な反応を引き起こす性質を、上記の種性質のように考えているのである。

メルロ＝ポンティは加えて、モチーフと表象の両者が、色や形と同じような意味で共通した種性質を主体と独立に備えており、実際に類似したあり方 (存在) をしている、とまで主張していると思われる。だが、この立場は、モチーフと表象の間での経験の差異への説明や、種性質の定義自体への説明にも重大な影響を及ぼすことになるのだ。

よって、本発表は以下の手順で進められる。まず、種性質における議論を整理する。次に、メルロ＝ポンティは、モチーフと表象が似ていると知覚される事態をも、両者に共有された身体的な反応を引き起こす性質を種性質のように語ることによって、説明することを確認する。最後に、彼はモチーフと表象の両者に、色や形と同じく種性質が共通して存在するとまで主張することを確認する。その上で、その主張から生じる問題について示す。

今道友信の「超越」論に見る「東洋」と「西洋」

王 萍 (重慶大学)

本稿は現代日本の美学者、今道友信の美学における最も中心的な概念——「超越」をめぐって、今道の「超越」論への東洋と西洋の影響を明らかにする試みである。「超越」は思想を貫いたものとして、極めて重要だと今道は考えている。今道によると、美は真、善を超える最高の価値であり、存在を超えるものとして存在そのものの彼方にある。そういう意味で、今道の美学における「超越」は、精神が作品から価値の方へと登高し、最高の美の輝きに出会うということである。

一方、今道は孔子と荘子の思想を「超越」論という形にまとめている。しかし、このような斬新な解釈は果たして孔子と荘子が世間に伝えようとする本意か。それは西洋の「超越」論から影響を受けているか。今道はいかにして、自分の「超越」論を築いたか。そうした発想により、本稿の目的は、今道の「超越」論を中心に、そこに見られる東洋と西洋の文化を解明することにある。

まず、今道が述べた孔子と荘子の思想を整理していく。今道によると、孔子の「詩に興り、礼に立ち、楽に成る」は詩から礼へと、礼から音楽へと精神が存在そのものへ登高するという芸術段階説を示している。また、荘子の「人籟」「地籟」「天籟」は精神が日常的世界を超え、存在の根拠としての無へ超越し、最後に絶対と一つになるという形而上学を示している。

孔子と荘子の思想を整理することによって、以下のことが分かった。超越を実現し、精神が体験したものなら、孔子において「魅惑」であるが、荘子において「エクスタシス」である。次は、それらはプラトンの「狂気」、プロティノスの「エクスタシス」と通じるところがあるかどうかを明確にすることによって、今道の「エクスタシス」観の概要を描き出す。

そして、荘子の「超越」論において、美は一者との合一であり、一者は存在を超える無の彼方にあるものと考えられる。しかし、中国の古典哲学では、「一者」のかわりに、「太一」が使われている。「太一」を「一者」と考える今道はプロティノスの「一者」から影響を受けたことを明らかにする。

また、荘子の「超越」論は光を頂点とする形而上学と思われる。それは、プラトンに始まり、プロティノスで展開され、中世で集大成された「光」の哲学に関係している。さらに、日本神話に見られる光への憧れも日本伝統文化の中で生まれ育ってきた今道に何らかの影響を与えた。「超越」論における光の問題を考察する。

最後に、今道が西洋の古典美学を取り入れて東洋の古典の価値を再認識したことを指摘し、すべては形而上学と神学を基盤としていた今道ならではの解釈であることを論じる。今道が東洋と西洋の文化を往還することによって、独特な「超越」論を築き上げたことを明確に示す。

美的義務論における“Why be aesthetic?”という問い

板野 誠 (東京藝術大学)

本発表では、“Why be aesthetic?”すなわち「なぜ美的であるべきなのか」という問いに取り組む。その答えに接近するため、「美的義務」と呼ぶべき論題についての議論を整理する。優れた芸術作品や美しい景観を維持するために社会は様々な法律や条例を定め、これを犯す者に制裁を与える。かくして、美的なものは義務論的なものと密接なかかわりを持つように思われる。「焼け落ちつつある美術館から、フェルメールの傑作と守衛のどちらかしか助け出せないとしたら、どちらを助けるべきか」という「燃え盛る美術館のケース」(の変種)において生じる葛藤が真正であるならば、美的な義務は道徳的な義務と同様、確かに存在するといえよう。しかし、ここから更に次のような問いが生じる。そこまでして――時に倫理的な振る舞いと衝突すらして――なぜ美的であるべきなのか。(Why be aesthetic?) 手始めに、この問いによってそもそも何が意味されているのかを明確にする必要がある。

倫理学における同種のより伝統的な論題であるところの「なぜ道徳的であるべきなのか」(Why be moral?) という問いについての整理を参照するならば、この問いは以下三通りの、より明確な仕方で述べなおされる。すなわち、(1) 美的なものを気にかけなくてもよいという主張、(2) 美的なものを気にかけるべきだがその理由はないという主張、(3) 美的なものを気にかけるべき理由は何かという問い、以上の三つである。本発表では、(1) と (2) の主張が誤りであると示した上で、(3)の問いに答える。

(1) の主張は四つの類型に分けられる。それらは、義務は (a) 普遍的である、(b) 合理的な原理に基づく、(c) 自己利益の問題ではない、(d) 実践理性の必然的帰結に基づくという見解にそれぞれ基づいている。本発表ではこれらの見解に対して、「義務は個人の集合である共同体が公に共有する信念に基づく」という見解を採用し、(1) の主張の誤りを示す。

(2) の主張を最も説得的に論拠づけるのは、“Why be moral?” 問題における最大の争点の一つというべき「プリチャードのジレンマ」である。このジレンマは、道徳的理由が存在するとすれば、それは道徳の最終的価値か道具的価値に基づくはずであるが、前者の見解は循環的説明に陥り、後者の見解は道徳をそれ自体としては重要でないものと見なしてしまう、というものである。本発表ではこのジレンマの美的ヴァージョンを定式化し、回答として次のように主張する。すなわち、「美的なものを気にかけて行為すべき理由はなにか」という問いへの答えは、「それが美的によい行為だからだ」というものである。この明らかな循環はまさしくジレンマの一角と見なされるものであるが、これが実のところ無害な循環であり、美的な義務ないし規範についての説明を破綻させないと示すことによって、ジレンマは解消される。そして上記の回答は、そのまま (3) の問いに対する答えとなる。

2000年以降のダンス研究におけるネルソン・グッドマンのノーテーション理論

―争点としてのオートグラフィック／アログラフィック―

児玉 北斗 (立命館大学)

ダンス・ノーテーションは、18世紀ヨーロッパにおける宮廷舞踊では広く使用されていたものの、音楽における楽譜のような普遍性を獲得するには至っていない。楽譜や脚本のように作品の同一性を担保する記号体系を欠くダンスをめぐって、1960年代後半以降、「消失」の芸術という言説（マルシア・シーゲル,1972）も生じた。同時期にネルソン・グッドマンは『芸術の言語』（1968）において「ダンスの記譜法は可能か」という問いを起点としてノーテーションの哲学的考察に着手した。その際に提示されたオートグラフィック／アログラフィックというモデルは、ジョセフ・マーゴリス(1981)などによって問題点を指摘されながらも、現在まで断続的に参照され続け、特に近年再燃しているダンスの作品概念の検討における重要な争点の一つとなっている。

本発表ではそれらの議論を牽引する二人の論者によるアプローチを比較検討し、グッドマンの問いとオートグラフィック／アログラフィックというモデルが2000年以降いかに議論されているかを検証したうえで、今日のダンス研究におけるその意義を論じる。

グラハム・マクフィー（2011）は、反復可能な芸術作品とその上演の関係性をタイプとトークンの関係で説明するタイプ説を援用し、ノーテーションをダンス作品の同一性の問題を解決するための方法として再検討する。ノーテーションは記録としてだけでなく、作品の基本条件を公のものにすることで上演に対する規範的なレシピとなり、結果として作品を保存できることから、マクフィーは作品（タイプ）をノーテーションによって明示することで上演（トークン）の同一性が確保されるという「ノーテーション可能性のテーゼ」を擁立する。そしてグッドマンのモデルの過剰な厳格さを批判しつつもノーテーションを肯定し、むしろダンスに必要な不可欠なものとして推進する。

一方、フレデリック・プイヨード（2009）は、グッドマンの議論を発展させたジェラルド・ジュネット（1994）を踏まえた上で、実践的な視点からグッドマンのノーテーション理論を乗り越えようとしている。ダンスのオートグラフィックでもアログラフィックでもないあり方を尊重しつつ、現在はダンスの現場においてほとんど使用されていないという事実を重視してノーテーションに否定的な立場をとる。

このようにグッドマンのモデルは批判的に検討されながらも、ダンスの存在論とノーテーションの問題を接続する鍵概念として機能し続けている。本発表ではさらに、これらの議論の背景にあるダンス作品の様態の変化、ならびにアーカイヴの問題などダンス研究が現在直面している課題を射程に含め、その妥当性を論じたい。

想像的抵抗の問題について—物語参与の観点から—

岡田 進之介 (東京大学)

私たちは小説などのフィクション物語作品を鑑賞する際、作品における「ロバが言葉を話す」というような一種荒唐無稽な事柄を、抵抗なく想像することが出来る。その一方で私たちは、「女兒であれば嬰兒殺しは善である」というような倫理的に逸脱した事柄に対しては、想像するのに相対的な困難を感じることもある。現実から逸脱した言明の内でも、ある種の言明は想像的参与における抵抗を引き起こし、それ以外の言明が抵抗を引き起こさないのは、何故なのだろうか。この問題は分析美学において「想像的抵抗imaginative resistance」(以下IR)の問題として議論が積み重ねられてきた。

本発表ではそのようなIRの問題について、三つの異なる主張を順に検討し、それぞれの有効性と限界を明らかにする。その上で発表者は、IRを作者による反応の指定に対する抵抗に同定する、G. Currieの議論を擁護する。

議論は以下のように進める。まず現代においてIRの問題を提起した、初期の論者 (Walton 1994, 2006; Gendler 2006; etc.) の議論を検討し、不可能説や欲求説など、IRの現象の基本的な定式化を確認する。また後に「第一波」と称されるこれらの議論が、問題となる命題のいかなる性質が、抵抗を引き起こすのかを説明しようとするものであったことを示し、しかしその試みが「ある作品では抵抗を引き起こす命題が、他の作品では引き起こさないことがある」という現象を説明できないという欠点を抱えていたことを明らかにする。

次にそれら第一波の議論を批判し、脱文脈化した命題だけでなく、そのコンテキストを考慮する必要を唱えた近年の「第二波」と呼ばれる研究を検討する。Nanay (2010), Liao (2016), Clavel-Vazquez (2018)らの第二波の代表的な議論が、現象の文脈依存性を「ジャンル」によって説明しようとしたことを示す。その上で発表者は、ジャンルの考慮がIRの現象の説明に必要であることを認めつつも、それでは説明できない事例を提示することで、ジャンルが現象の原因の一つの要素でしかないことを明らかにする。

最後に発表者は、上記の第二波の不十分な点を補うIRの理論の提示を試みる。そのためにCurrie (2010)を参照し、IRの議論における、物語の「フレーム効果」の有用性を論じる。つまりIRを、ある種の虚構的言明に対する想像の抵抗というよりも、作者の提示する物語参与の枠組みへの抵抗として捉え直す。これによりIRとして論じられてきた現象を説明する、より包括的な理論を提示することが出来るだろう。

本発表は、想像的抵抗の問題という、分析美学のフィクション論において議論されてきた問題に、より説得的な解決法を与えるというミクロな意義を持つ。しかしそれと同時に、分析美学におけるフィクションと想像力の問題系に、「物語」という新たな分析の切り口を提示するという、マクロな意義を持つものである。

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う
—イメージによる社会的・政治的意味の揺らぎをめぐって—

池田 真実子（京都大学）

ドイツの画家オットー・ディックス（1891-1969）の諸作品は、戦争や労働者、貧しい人々、傷痍軍人など、社会的・政治的問題を主題としており、しばしば社会への「批判」や「告発」など、主題となっている社会問題に対する画家自身の主張や態度の表れとして論じられる。このような意味づけは、「傾向芸術（Tendenzkunst）」という概念に基づいているといえるだろう。20世紀前半のドイツにおいて、多くの画家が貧困や戦争などの社会問題を鋭く描き出した。そうした主題を扱った作品は、画家に応じて程度の差はあれ、画家自身の主張を少なからず表象していると思なされる。このように、社会的もしくは政治的文脈を有するような芸術作品が、なにかしらの「傾向」を有しているものとして、当時「傾向芸術」と呼ばれていた。

社会問題を主題とするディックスの諸作品もまた、当時からしばしば傾向芸術に含まれる。しかし、ウーヴェ・M・シュネーデ（2019）も指摘するように、論者によって彼の作品から読み取る意味が、時には正反対であるほどに様々であることを考慮するならば、傾向芸術としての前提は疑わしいものとなる。すなわち、ディックス作品における社会的・政治的意味の表れはそれほど明確なものではないのではないか、という問いが生じるのである。この問いから出発する本発表では、「傾向芸術」という概念を当時の批評言説を用いて詳らかにした上で、ディックスの諸作品を検討し、彼の作品における社会問題の表象の在り方を明らかにすることを試みる。

傾向芸術としてのディックス作品は、時に「グロテスク」とさえ形容される独自の描き方において、異彩を放っている。ある時は、戦争による人間の身体の破壊を過度に醜く描き（《戦争》〔1929-1932〕など）、またある時には、傷痍軍人の身体的欠損を形式主義的に誇張して描く（《プラガー通り》〔1920〕など）。さらに、あらゆるものに平等に焦点があっているような、即物的な描き方は、本来背景にあるべきものまで強調し、その作品の社会的文脈を弱めてしまう（《マッチ売り II》〔1927〕など）。すなわち、ディックス作品におけるイメージそれ自体の圧倒的な強さが、傾向芸術として期待される作品の社会的あるいは政治的意味内容を揺るがすのである。

以上の議論から導き出されるのは、主題としては傾向芸術に接近しつつも、描き方で傾向芸術から離れようとし、作品における社会的・政治的意味を予感させつつも、そうした意味を突き崩してしまう場としてのディックス作品である。考察に際して「傾向芸術」という観点を導入する本発表は、作品内に特定の意味を探るのではなく、意味が揺らぐ部分にこそ、ディックスによる社会問題の表象の特徴があることを提示するとともに、芸術を介した社会問題への向き合い方を問うものとなる。

1920 年代のハンネス・マイヤーの「集団 (Kollektiv)」概念について

岩澤 龍彦 (専修大学)

近年、建築家、ハンネス・マイヤー (Hannes Meyer、以下「マイヤー」とする) の再評価の動きが高まっている。1989年の生誕100年を記念した展覧会に始まり、2015年にはバウハウス・デッサウでマイヤー期バウハウスの集団的造形 (kollektive Gestaltung) に焦点を当てた展覧会が開かれた。さらに、2018年にはバウハウスの世界的な広がりを追うプロジェクト、bauhaus imaginista. Moving Away でソ連期のマイヤーについての展覧会と論考が提供された。2019年にはハンネス・マイヤー論集が公刊され、マイヤーが幅広く論じられ、2020年6月にはカッセル大学によって、マイヤー体制下のバウハウスで構想された「成長する住宅」が具現化された。このようなマイヤーを肯定的に再評価する傾向の背後には、建築設計、芸術作品制作、さらにはわれわれの日々の行いの中で分野横断的な試みの広がり、建築教育と建築家の職能への批判と反省がありその分野横断的な建築設計、建築家の職能への反省の先駆者としてマイヤーの設計論、「集団的」造形がポジティブに評価されている。

しかし、マイヤーの掲げる「集団 (Kollektiv)」はバウハウスに就任して以後に突如現れたものではない。むしろ、1919年に完成した、スイスはバーゼルにあるフライドルフ集合住宅 (Freidorf Siedlung)、1924年からエル・リシツキー (El Lissitzky) やマルト・スタム (Mart Stam) を中心にして刊行が始まり、1926年には編集を務めた建築雑誌、『ABC:建設への貢献』誌 (以下、『ABC』) を通じて培われた、重要な概念である。この「集団」概念をマイヤー通史の観点から追った研究は未だない。本研究の目的は、マイヤーのこの「集団」概念の1920年代での変遷を追うことにある。

マイヤーは1919年に竣工したフライドルフ集合住宅についてのテキストを1920年代前半に残しているが、そこで「集団」という言葉が頻出している。ここでの「集団」はその集合住宅がスイス・コープ (消費者組合、生協) の依頼によるものであったから、組合という集団を指しており、マイヤーが設計した複数の建物で営まれる、資本主義社会とは別の相互自助的な組合的生活、すなわち、集団的な生活を指していた。

1920年代の中頃からは『ABC』のメンバーらと関わるようになっていくが、そこでも「集団」が論じられていた。そこでは手工業的な建設から脱し、工業産業を代表するエンジニアと建築家との協働による設計・建設を指して「集団」的な建設が論じられていた。そして1926年にマイヤーが発表した論文、「新しい世界」ではエンジニアとの協働という意味での「集団」を芸術制作へと汎用させた。

そして1927年にマイヤーはバウハウスに建築科のマイスターとして就任した際には、グロピウスに、「私の教えの基本的な傾向は、「ABC」、「新しい世界」という意味で完全に機能的一集団主義的一構築的です」と書き送り、「集団」的な造形活動を具現化させた。

このようにしてバウハウスで具現化された「集団的」造形がマイヤーによって培われていった。

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコ・シリーズ》にみる特異性 —世界大戦間期イギリス画壇におけるモダニズム概念をめぐる考察—

松崎 章人 (関西大学)

イギリスを主な拠点としていた画家ウォルター・リチャード・シッカート (1860～1942) が、1920年代後半から 1940年にかけ、ヴィクトリア朝の刊行物などにおけるイラストレーション等を題材に制作した作品群は、《イングリッシュ・エコ・シリーズ》(以下《エコーズ》)と名付けられている。《エコーズ》は、ヴィクトリア朝時代の文化的風潮を代表するメロドラマ風物語のような、理解しやすく大衆的な作品を特に題材としている点が大きな特徴である。

シッカートの《エコーズ》は、後のポップアートを予告するような作品群であることなどが研究者の間で指摘され、近年再評価や再考の動きが起きている。しかし 20世紀においては、前世紀の刊行物を油絵風にリメイクした点で、画家の高齢化による独創性の枯渇などと評され、重要視はされていなかった。その最初期の例として、ブルームズベリー・グループに属し、当時のイギリスでモダニストとされていたクライブ・ベルとヴァネッサ・ベルの夫妻は、共に《エコーズ》を強く批判している。こうしたシッカート批判は、《エコーズ》が発表される前の 1925年に、彼らの中心人物であったロジャー・フライが発表したシッカートへの批評文に端を発する。マーリン・セラーは、ブルームズベリー・グループのメンバーによるこれらの言論以降、シッカートへのモダニスト達の評価が変化し、20世紀後半まで続く《エコーズ》と晩年のシッカート批判に繋がっていく、と自身の著作の中で述べている。

ヴィクトリア朝的芸術への反発を謳うブルームズベリー・グループの教義を鑑みれば、彼らの痛烈な批判は理解する事ができる。しかしながら、《エコーズ》が持つ特徴とフライの主張を比較すると、ある矛盾が浮かび上がる。1939年に死後出版された『最終講義集』のセンシビリティという章において、フライは芸術作品とそのコピーに関して、コピーもまたオリジナルと同じように制作者の感受性を示すこと、またオリジナルよりも優れたコピーが存在することを断言しているのである。一方の《エコーズ》は、過去の作品をトレースし制作したある種の「コピー」である。つまり当時のイギリスにおけるモダニスト達の教義には、実はシッカートと《エコーズ》を受け入れ評価する土壌が存在していたと考えられるが、そうだとすればなぜ、フライたちは《エコーズ》を評価できなかったのだろうか。

本発表は、こうした問題意識のもと、まず《エコーズ》に対する同時代の芸術家や20世紀の研究者による評価、また当時イギリスでモダニストとされていた画家たちの実際の作品などを検討材料に、世界大戦間期のイギリス画壇におけるモダニズムとコピーの捉えられ方を比較、分析する。そのうえで、先行研究ではあまり論じられていなかったフライたち同時代人のイデオロギーと《エコーズ》の関係から、戦間期のイギリスで《エコーズ》がどのように革新的であったのかを明らかにする。

10 月 4 日(日)午前 (9:30~11:40)

【一般発表】

〈オンライン1〉 彫刻論

〈オンライン2〉 音楽理論

彫刻の再現空間と身体空間

中村 泰士（パリ第一大学）

本発表の目的は、複数の様態が存在しうると考えられる彫刻の再現空間についてフッサールにおける想像、像意識の観点を援用して整理を図るものである。彫刻の再現空間には概して三種類のあり方が存在する。①は彫刻とその周りの空間を知覚されたままのものとして捉えるが、感性的意識の伴う場合である。②は観者が会する現実空間に括り付けられない、彫刻及びその周囲を含んだ再現空間を想像する場合であり、③は彫刻の再現空間を観者の会する現実空間において想像する場合である。①は③の変種とも考えられる。

先行研究においては、スーザン・ランガーが彫刻の再現はその運動可能性によって周囲の空間を組織するとするが、再現空間はどこにも位置しない仮想的な視覚的幻影(illusion)であると位置付け、②に近い立場を取っている。これに対して、ロバート・ホプキンスはケンダル・ウォルトンの想像論を取り入れながらランガーの立場を継承しつつ、観者がその身体視点において再現された彫刻と周囲の空間を想像すると論じ、③の立場を取っている。他方、ウォルトンは絵画の再現はどこにも位置しない虚構世界（②）であるとするが、彫刻の再現は、コンコード橋の民兵像(The Minute Man)を例にとり、現実空間の中で想像されるとして、③の立場を論じている。

フッサールは草稿集『想像、像意識、想起』において観者による対象の主題化、現実措定の態度を媒介として知覚、想像行為を論じており、その観点は芸術作品の再現様態の説明に資する。像意識は「像物体」(Bild Ding, 絵の具の物理像)、「像客体」(Bildobjekt, 絵画の像)、「像主題」(Bildsujet, 描かれた対象)に分類される。像物体、像客体は観者の身体空間とともにあるが、像主題は観者の身体空間と独立に存在しうる。周囲を含んだ彫刻像主題の想像行為は②の場合に該当するが、像主題として現実空間を組み込む時には③に位置すると言える。また、フッサールは像主題は像物体や像客体に還元しうるとして、そのような想像行為を知覚に近い「知覚的想像」(perceptive Imagination)と名付けた。この行為は①の場合に該当する。私たちがミケランジェロの『ダビデ』を見てダビデとともに戦場や兵士やゴリアテを心の中に想像する時、その行為は「再生的想像」とされ、再現空間は現実空間とは離れて存在する（②）。他方、像主題としてダビデとその周囲を想像しアカデミア美術館内に位置付ける場合には③に相当する。さらに、白い大理石のダビデを美術館内において感性的に認識する時、像主題は像物体に重ね合わされ（知覚的想像）、再現空間は身体空間に同一視される（①）。

再現空間が身体空間に位置するかどうかは、私たちの知覚している環境を主題化するか否かの想像の仕方によって左右されると考えられる。

ドガの競走馬彫刻からみる動きの表現

藤本 奈七（関西学院大学）

ドガ（Edgar Degas, 1834-1917）が生前に作品として発表した彫刻は、1881年の第6回印象派展に出品された《14歳の小さな踊り子》（1878-81）のみであり、他の数多くの彫刻は彼の死後にアトリエから見つかった。それらは可塑性の高い素材である蝋でつくられており、なかには人や馬型をした可動式のアーマチュアを用いたものもあった。ドガは彫刻制作について、1897年にティエボー＝シッソンのインタビューのなかで「より表情豊かなものを、より情熱的なものを、そしてより生き生きとしたものを、私の油彩画やドローイングに与えるため」のものであったと語っている。彫刻は、自由にポーズをつけたり、あらゆる角度から観察できたり、動きやポーズに執着していた彼にとってアイデアを練り上げるための実験的な手段だった。本発表では、このような彫刻の習作的な役割に注目し、動きに対するドガの直接的なアプローチに注目する。

先行研究では、連続写真との類似を指摘するものが多い。たしかに、《立ち上がる馬》（1880年代後半、ワシントン・ナショナル・ギャラリー、ポール・メロンコレクション）は1887年に出版されたマイブリッジ（Eadweard Muybridge, 1830-1904）の『動物の運動』に登場する馬のポーズと酷似しており、連続写真という機械の眼を借りて制作していたことがわかる。しかし、連続写真は動きを分解することに成功したが、すでにミラードが指摘するように、『動物の運動』に掲載されている、複数の瞬間（コマ）が並置された一枚の図版からは動きそのものを感じることは困難である。それらは単なる一瞬間を切り取った馬のシルエットにすぎない。

ドガの1880年代の競走馬の彫刻にみられる動きについて、デュマは緊張感のある動きや上昇感、捻れが特徴だと述べ、ミラードは前方や後方、上昇、捻れの動きが同時に組み合わせられていると指摘する。上昇や捻れは、全方位的に捉えようとした制作を想起させるが、指摘されたその動き自体、彫刻のどこから現出しているのか両者とも明らかにしていない。同時代の動物彫刻、たとえばボヌール（Isidore Jules Bonheur, 1827-1901）の作品に登場する後脚で立ち上がる馬と比較してみると、それぞれの重心の扱いがみえてくる。ボヌールの馬は上半身を高くあげて後方に重心を据えることで安定感を与えるのに対し、ドガの馬は重心を前方や左右に揺らし不均衡な場面を扱っている。

本発表では、まず、彫刻作品の変遷を辿りながらマイブリッジの連続写真の影響と、動きに対するその関与性について精査する。そして、ポーズや重心の置き方に着目しながら、それらを同時代の動物彫刻作品と比較することで、画家が重心の移動や運動の軌跡を意識していたことを明らかにする。ドガは形態の一瞬間を固定しようとしたのではない。彼は重心に揺らぎを与えることで持続的な動きを表現していたのである。

20世紀初頭の公共彫刻と「他者」：サン＝マルソー《万国郵便連合記念碑》（1909）における大陸の寓意

諏訪園 真子（お茶の水女子大学）

本発表は、彫刻家ルネ・ド・サン＝マルソー(1845-1915)による《万国郵便連合記念碑》（1909）の分析を通して、20世紀初頭の公共彫刻における「他者」表象を検討することを目的としている。

スイス、ベルン市に位置する本作品は、万国郵便連合創立25周年の記念碑として1900年に計画が提起された。作品は大きく2つの要素、すなわち地球儀の周りを浮遊する5体の大陸寓意像と、傍らでその様子を見守るベルン市の寓意像「ベルナ」によって構成されている。制作に際しては国際公募が行われ、123点の中から2段階の審査を経て1904年に本作が選出された。しかし作品は1次審査の段階から一貫して、公共彫刻としての資質を欠き記念碑には相応しくないと地元新聞紙上で厳しく批判されることとなる。なぜ本作はこうした評価を得ながらも最終的に栄光を勝ち得たのか。大陸寓意像の表象分析、公共彫刻とリアリズムの関係、この2点のアプローチに基づき考察を試みる。

従来の寓意像は、抽象概念を視覚化するための「器」として機能し、各寓意は対応するアトリビュートによって識別されていた。しかしながら、植民地の拡大や科学知識の普及に伴い、ヨーロッパにとって「他者」である非西洋の表象がより具体性を帯びた結果、それまでは単なる「器」に過ぎなかった大陸寓意像にも、ステレオタイプとしての身体的特徴が見出されるようになる。19世紀を通して、アトリビュートを付与された抽象的な人物像という伝統的表現は徐々に解体し、20世紀初頭の本作においては、各大陸は「異なる人種の女性たち」、特にアジアは日本、オセアニアはカナック族といった、個別の国家や民族の名称で認識されるようになる。

一方で、これらのリアリスティックな人種表現は同時に、理想化された身体というアカデミックな彫刻観を損ね、公共彫刻としての記念碑の価値を貶める危険性を有していた。1次審査を通過した公募作がいずれも静的で荘厳な構成を重視し、伝統的な寓意表現を用いたのに対し、本作は躍動感のある独創的な構図と生々しい「他者」の表象を選択している。ここからは、同時代の「他者」イメージの展開が理解されると同時に、「文明化の先駆者」たるヨーロッパと非西洋の「他者」を並置する構成が、西洋中心的な国際秩序による「文明の発展」を掲げた万国郵便連合のイデオロギーに即していると思なされた可能性を指摘できる。また、サン＝マルソーは2次審査にあたり、1次審査の際には存在しなかった「ベルナ」を作品に付け加えている。理想化された女性身体という伝統的な表現に則ったこの寓意像の追加は、「記念碑」に求められた保守的な性質を回復する意図があったと推察される。

以上より、彫刻家は、伝統的な規範から逸脱した「他者」表象を大陸寓意像に適用しながらも、同時代の彫刻を取り巻く芸術動向や時代背景を考慮し、伝統的な表現に基づく寓意像を追加することで、作品が記念碑として許容されうる境界を慎重に見極めていた可能性を提示する。

後期バロック音楽に関する理論書と研究書の邦訳書にみる古楽受容

—1970-80年代を中心に—

杉山 恵梨 (大阪大学)

本発表は、後期バロック音楽の演奏原理に関する理論書と研究書の邦訳書に着目し、日本における古楽受容の特質と変遷を考察するものである。

20世紀までの古楽の演奏史は、黎明期の19-20世紀初頭までと発展期として捉えられる20世紀後半に大きく分けられる。黎明期の古楽実践はメンデルスゾーンのバッハ蘇演に続く復興的性質を有していた。一方の発展期では、レパートリーが単純に広げられただけでなく音楽学的な研究の見直しが本格化した。具体的には、18世紀までの古楽的奏法や古楽器の使用、原典版の採用、理論書の参照に基づく演奏習慣の研究が行われた。こうした一連の動きは次第に古楽運動と総称されるようになった。その古楽運動の旗手的存在となった演奏家は、後期バロック音楽の演奏原理について18世紀に書かれた理論書を源泉に、独自の解釈を加えて研究書としてまとめ、出版した。この20世紀半ばに出版された研究書とその基となった理論書は、正当的な古楽実践を指針づけるものとして今日に至るまで演奏家を中心に用いられてきたのである。

今日の古楽実践は西洋に限ったものではなく、とりわけ日本人の古楽の演奏家の国際的な進出は顕著なものとなった。だが、先の古楽の演奏史研究では西洋における総括的系譜が論じられるのみで、非西洋圏で展開されてきた古楽実践という視点は看過され、受容する側の文化史上への位置づけはなされてこなかった。それゆえ、今後の古楽の演奏史研究においては発生史だけでなく受容史を体系づけていく必要が生じている。

本研究の目的は、20世紀後半の日本において古楽の理念、美学、実践がどのように広まり変化したかを明らかにすることである。具体的な方法は、1970-80年代とその前後に国内で出版された、J. J. クヴァンツの『フルート奏法試論』(原著 1752 年、以下同じ)、C. P. E. バッハの『正しいクラヴィーア奏法』(1753)、L. モーツァルトの『ヴァイオリン奏法』(1756)、J. F. アグリーコラの『歌唱芸術の手引き』(1757)の四つの理論書と、H. P. シュミッツ (1916-1995)、P. バドゥーラ＝スコダ (1927-2019)、H-M. リンデ (1930-) 等による研究書の邦訳部分と端書等の言説分析を行うというものである。まずは原語での復刻や再出版の歴史を整理した上で、日本でいつ訳されたのかに視点を向ける。また、邦訳書の監修者・訳者が出版事業と同時に行っていた演奏実践の整理検討も行う。日本では1960年代頃まで、戦前からの洋楽受容の延長としてロマン主義的な精神性を求める気風が強かったことから、古楽実践への忌避感が強かった。だがその一方で、古楽的奏法や古楽器への関心は1970年代以降に高まり、1980年代には演奏習慣の研究をはじめ、積極的な受容を促した面が確かにあったのである。

マッテゾンにおける自然と技術の媒介としての「模倣」

—「カノンの解剖学」を中心に—

岡野 宏 (東京大学教養学部)

本発表では、ヨハン・マッテゾン (1681–1764) の音楽思想における主要な対立図式、すなわち旋律と和声、創意 *inventio* と配置 *dispositio*・仕上げ *elaboratio*、ひいては自然と技術の対立を媒介するファクターとしての「模倣」を抽出する。すなわち「どのようにして自然から技術が立ち上がるのか」という問いに対するマッテゾンの回答が「模倣」なのである。

検討する文献は主に『クリティカ・ムシカ』第1巻 (1722–23 年) 第4部に所収された「カノンの解剖学 *Die canonische Anatomie*」である。本テキストは、マッテゾンとハインリヒ・ボーケマイヤーの間に交わされたカノンの位置づけをめぐる議論およびそれに対するマッテゾンの注記で構成されている。後者が厳格な模倣としてのカノン作曲技法の基礎として扱うのに対し、前者はこれを高度な作曲技法としつつ、より基礎的なものとして「自由模倣 *freie Nachahmung*」を挙げる。これはカノンのように厳密に音程・リズムを遵守するのではなく、一定の差異化を伴う模倣である。マッテゾンは自由模倣に「自然さ」という価値を見ている (Walker 2000)。

発表では以下の点を明らかにすることを目指す。すなわちマッテゾンが上記のような自由模倣をごく素朴な衝動がもたらすものとしていること、そしてそれゆえに旋律と和声を媒介する働きをもっていることである。先行研究において自然と技術の対立図式のもとに理解される旋律と和声が、しかし互いに排除するものではないことが明らかにされているが (Petersen-Mikkelsen 2002; 松原 2020)、本発表では両者の関係をより力動化する装置として「模倣」があることを明らかにする。

さらに『完全なる楽長』 (1739年) を検討材料に加え、模倣が創意と配置・仕上げを媒介するものとして、創意の補助手段としての所謂 *loci topici* の中で特異性を有することを指摘する。

旋律対和声、創意対配置・仕上げをいずれも自然対技術の図式として理解するならば、マッテゾンにおいて模倣は自然の領域から技術の領域への移行をもたらすものである。同時に、発表者はここに「自然」に基礎づけられながら、しかし自らの手前に「モデル」を持たない自律した芸術としての音楽観を看取する。すなわち音楽における「自然」は「模倣」そのものに宿り、それゆえ音楽に内在してしまうのである。

ニューミュージコロジーの時代におけるフォーマリズムの在り方 ー ヘボコスキーのソナタ理論からー

加藤 幸一 (University of Southampton)

音楽学者・理論家ジェームズヘボコスキーは自身のソナタ形式論の集大成となる『ソナタ理論の要素 Element of Sonata Theory』(2006) (以下、『ソナタ理論』と略称) をウォーレンダルシーとの共著によって出版した。『ソナタ理論』は主に 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけての膨大な楽曲を対象にした体系的なソナタ形式論であり、現代における“新形式主義”を代表する理論である。

ヘボコスキーがソナタ形式に関心を寄せたのは 1990 年代初期からである。彼の考察対象の楽曲は主に 20 世紀初頭の作曲家 (特にリヒャルトシュトラウスとシベリウス) で、「モーダニズムのコンテクスト」における“ソナタデフォーメーション”(1993) であった。それは文学理論家のヤウスが文学作品の受容史において提唱する概念を基に、教科書的手本となる通説的 (ヘボコスキーが唱える「事前知識 prior knowledge」) 形式論と個々の作曲家が創作する独自の作品との“対話的”観点によるデフォルメであり彼の理論の柱でもある。ヘボコスキーの初期考察においては標準型 (norm) とされる古典形式は自ずと規範と示唆されるにとどまっていたが、90 年代半ばより本格的に「標準型」とされる 18 世紀末の古典期のソナタに研究対象を移行した結果、彼の理論の根幹の一つであるデフォルメへのスタンスの変化を迫られた。

筆者の観点からは、ヘボコスキーの問題点は、彼の出発点であった研究分野にあると考える。ソナタ研究以前には、ヘボコスキーは主に 1980 年代に、イタリアオペラ (特にヴェルディ) の専門家として研究者の道を歩み確立し、同時代に台頭し確立した通称“ニューミュージコロジー”の学派に属していた。このことは、後の彼の古典形式へのスタンスや形式観に顕著に表されている。また、オペラ研究者からの観点において、循環的要素である“ローテーションフォーム rotational form”という彼の『ソナタ理論』の根幹でもある形式概念はイタリアオペラのアリア構造との繋がりを見出し、その観点から捉えたと、ヘボコスキーという元来オペラ研究者から出発した学者が、器楽曲、しかも「西洋芸術音楽において最も有機的な形式の一つ」(James Webster) であるソナタ形式を声楽領域の研究を介して養われた観点から再体系化したということになる。器楽曲と比較して劣等的なレッテルが張られる傾向のある声楽分野を専門とするというバイアスもヘボコスキー独自の観点による器楽曲の形式論に表れている。

本発表では、上記の点を踏まえて、ヘボコスキーの理論形成の過程において重要な論文に触れながら、デフォルメの概念が如何に変遷したのかを指摘し、オペラ研究者としての視点が音楽学における“器楽対声楽”のヒエラルキー的図式を意識しながらソナタ形式観にいかに関与したのかを論考する。

10 月 4日(日) 午後 (12:45～13:50)

【若手フォーラム】

〈オンライン1〉 映像・演劇

〈オンライン2〉 現代美術 1

〈オンライン3〉 現代美術 2

ジョン・ゾーンの作風形成におけるアメリカ前衛演劇の影響 ーゾーン/フォアマンによるオペラ《Astronome》を例にー

後藤 孝典（関西学院大学）

アメリカの音楽家ジョン・ゾーン（John Zorn, 1953-）は、1970年代から生地ニューヨークのロウアー・イースト・サイドを拠点に活動を開始した。サクソフォン奏者、インプロヴァイザー、映画音楽、現代音楽の作曲家、クレズマーバンドなど、その活動は多岐にわたる。ロウアー・イースト・サイドでは、1970-80年代にかけて「分裂症的折衷主義（Schizo- Eclecticism）」的性格を共有した若い音楽家が同時多発的に出現したが（Stone; 1996）、質・量ともにゾーンは中心的存在といえるだろう。

ゾーンはその作風の影響源として無数の作曲家の名前を挙げてきたが（Zorn; 1993）、そのことは活動の広範さとともに、彼の実態の捉え難さの一因となっている。彼について、代表作である《コブラ》（1984）をはじめとする80年代の一連のゲーム形式の即興演奏や、ファイル・カード・コンポジションと呼ばれる手法が生み出すコラージュ構造から、しばしば「ポストモダンの」と評されてきた。その一方、活動初期には Theatre of Musical Optics と呼ぶパフォーマンスを手掛けるなど、ゾーンは常に音楽以外の表現形式への関心を示してきたが、これまで同時代の演劇と関連づけた評価は少なかった。

そこで本発表では、ゾーンと演劇との関わりの一例として、同じくニューヨークを拠点とし、アメリカ前衛演劇を代表する存在である劇作家リチャード・フォアマン（Richard Foreman, 1937-）と、ゾーンが共作したオペラ《Astronome》（2009）を取り上げる。ゾーンはキャリア初期からフォアマンと私的な交流を続けているが、現時点では本作が唯一の共同制作である。

フォアマンの主宰する劇団オントロジカル・ヒステリック・シアターで上演された本作は、1920-30年代に劇作家アントナン・アルトー（Antonin Artaud, 1886-1948）と作曲家エドガー・ヴァレーズ（Edgard Varèse, 1883-1965）が構想するも未完に終わった音楽劇《ひとりぼっち/天文学者》を着想源としたゾーンの同名の音楽作品を舞台化したものである。本作のもととなったゾーンの音楽作品は、彼が「聴く映画（Aural Cinema）」と呼ぶ作品の系譜にあり、作曲者による架空の台本も存在する。本発表では、それぞれの証言や本作の映像を参照しつつ、ゾーンの構想とフォアマンによるリアライゼーションを比較検討することで、ニューヨークで活動する両者の美学の共通項、あるいは差異を提示する。

また、ゾーンは最初期のミュージック・コンクレート《メキシコの征服》（1973）で作品名を引用して以来、一貫してアルトーの演劇への強い共感を示してきた。この事実をふまえ、ゾーンが「アルカナと残酷劇の出会い」（Zorn; 2006）と表現するヴァレーズ/アルトーの音楽劇の製作プロセスの検証から、両者の目指した理想像を明らかにし、近年のゾーンのオカルティズムへの傾倒について、その源流の一つとしての位置づけを試みる。

ブルーノ・ムナリーの視覚実験について

佐藤 佳弥（京都大学大学院）

ブルーノ・ムナリー(1907-1998)は、1977年に上梓された著書『ファンタジア』で作品を介した制作者と鑑賞者の視覚的な情報伝達を重視したワークショップについて論じた。本発表は、70年代以降、ムナリーによって展開されたワークショップ型の芸術教育の成立背景を、60年代になされた視覚実験との関係から考察するものである。

ムナリーは 67年にハーバード大学カーペンターセンターで視覚言語について講演し、翌年その内容を『デザインとヴィジュアル・コミュニケーション』と題して出版した。そこでは、1963年から彼が主導していた、三次元的な視覚実験を主とする運動「アルテ・プログラマータ」と実験映像研究所「ストゥディオ・ディ・モンテ・オリンピオ」で行われた研究への言及がみられる。これまで「アルテ・プログラマータ」については理論面での検証がなされており、作品構造が持つ解釈の多重性、作者と鑑賞者の双方向的な情報伝達を探究していたことが指摘されている（Meneguzzo, 2015）。しかしながら「ストゥディオ・ディ・モンテ・オリンピオ」で作られた実験映像については、十分な検討はなされていない。ムナリーが『デザインとヴィジュアル・コミュニケーション』の中で述べるように、彼はこの研究所での活動を通して、映像言語における構成要素についての実験を行った。また、制作されたムナリーの作品の一部は、1983年にアンソロジー・フィルム・アーカイヴズで「構造映画」の先駆けとして紹介されている。以上のことから、彼の関心は、映像の構造的な側面に着目し、映像を介した情報伝達の可能性を探ることであったと考えられる。

さらに、60年代になされた作品構造をめぐる探究は、ムナリー自身による過去の作品に対する捉え方にも変化を及ぼした。発表者がとりわけ着目するのは、上記の実験映画製作所で1963年に制作された『光の色』と、この作品の雛形となる〈映写〉シリーズである。このシリーズは、1953年に未来派の探究を引き継ぎつつ、その課題を乗り越える「動く絵画」として制作されており、当初は作者と鑑賞者を繋ぐコミュニケーションと関連付けられることはなかったようだ。1970年代に入ると、ムナリーは『ファンタジア』の中でこの作品を用いたワークショップについて記しているように、この頃にはこのシリーズはコミュニケーションの媒体として捉えられることになる。実際に、ワークショップの中では、制作者が投影したプラスチックや繊維、葉脈などの抽象的な映像の意図を明確に表現し、他の参加者に伝達することが求められた。つまり、このシリーズをどのように捉え、どのように活用するかについてのムナリーの意識が 60年代を経て変化したと考えられる。発表者は、このように〈映写〉シリーズの捉え方に読み取れるムナリーの意識の変化が、とりわけ60年代に先述の二つの活動で行われた作品構造をめぐる実験によって引き起こされたことを示す。

「具体美術協会」草創期における前衛書の受容

橋本 紘明（大阪芸術大学大学院）

「具体美術協会」（以下、「具体」と略記する）の活動はこれまで、西洋における同時代の美術の動向との関連において評価がなされる傾向が強かった。たとえば、当時の美術雑誌『美術手帖』や『芸術新潮』などにおいて「具体」は、アクション・ペインティング、ハプニングなどの言葉と関連づけて紹介されることが多かった。近年の「具体」研究においても、1956年以降に「具体」が展開した美術運動と、西洋における美術運動の「国際的同時性」について言及されることは多いが、「具体」の成立にかかわる日本独自のコンテクストが考慮されることはまれである。とりわけ、結成前後の時期の「具体」が前衛書との間で取り持った関係については、これまで必ずしも十分な議論や検証がなされてきたとは言いがたい。

草創期「具体」と最も交流が盛んであったグループが、前衛書道集団「墨人会」である。彼らの交流の様子は、「墨人会」のリーダー的立場にあった森田子龍（1912-1998）が発行していた『墨美』や機関誌『墨人』（1952-）に確認できる。後に「具体」のリーダーとなる吉原治良（1905-1972）は、1951年には既に『墨美』に寄稿しており、1952年には南天棒（1839-1925）の書をめぐって「墨人会」と座談会を開いている。この座談会には、後に「具体」会員となる嶋本昭三、村上三郎、白髪一雄も同席していた。この座談会直後に、森田は「墨の飛沫」に関する実験的な作品を制作している。座談会とこの森田の作品は、嶋本や村上のその後の作品制作に強い影響を与えた。

本発表では、まず、「具体」が当時どのような日本の文化的コンテクストの中で結成されたのかを把握するために、「具体」草創期（1951-1956）の動向に焦点を合わせる。次に、「墨人会」周辺で発行されていた機関誌『墨人』（1952-）、雑誌『墨美』（1951-1981）を取り上げ、「具体」と前衛書家たちとの交流の実態を明らかにする。最後に、「南天棒の書」についての座談会を取り上げ、その後制作されたいくつかの作品に即して「具体」の作家らにおける「書」の受容のあり方を検証する。

吉原がきっかけとなって「具体」のメンバーは前衛書家と交流を持つようになり、そのなかで「書」はモダン・アートと肩を並べる存在として認知されていった。それは「具体」の機関誌創刊号の「挨拶」に「視覚藝術の全般にわたって例えば書、生花、工藝、建築等の分野にも友人を発見したいと思つています。」という言葉が出てきていることから窺える。しかし、こうした「具体」と「墨人会」の活発な交流は 1956年に終わりを告げることになる。1956年の「具体美術宣言」には、「書」という言葉は見られなくなり、それに取って代わるように、アンフォルメル、ダダ、オートマティズムなどの言葉が並ぶようになる。そこには、西洋の美術の動向を強く意識する「具体」自身の姿勢の変化が窺える。

ナムジュン・パイクにおける「アクション・ミュージック」の意味と重要

李 珉炅 (京都大学)

ナムジュン・パイク (Nam June Paik 1932~2006) は、1959年に《ジョン・ケージに捧ぐ (Hommage à John Cage)》を発表し、音楽家として芸術界にデビューした。その後も《シンプル (Simple)》(1961年) などを作曲し、フルクサスに参加する以前から西ドイツで音楽活動が続いていた。パイクは特に音楽の限界を超え、諸要素を拡張させることに興味を持っていた。そのため、サウンド・コラージュと過激な行為を作品の重要な要素として活用し、自身の初期活動を「アクション・ミュージック」と呼んだ。

その後、彼は反芸術を志す芸術動向であるフルクサスに初期メンバーとして参加し、彼の作品は複数のフルクサスのイベントで公演され、紹介された。しかし、彼の「アクション・ミュージック」作品は、「芸術と日常の境界を取り払う」というフルクサスの反芸術マニフェストとは異なる要素も持っていた。というのも、作品の内容として楽器を壊す、聴衆に向けて銃を撃つ真似をする、豆を投げるといった乱暴な行為や、女性の悲鳴や戦争に関するニュースが含まれ、日常的というより、むしろ聴衆を危機に晒し、知覚を促進させるものであったからだ。これらは、聴衆を日常から切り離して作品を認識させる効果を持っていたと考えられる。

1964年以降パイクがフルクサスのイベントで行ったシャーロット・モアマンとの複数の共演作は、1980年代のビデオ作品にも挿入されており、彼の芸術全般を理解する上で重要と言える。これらの作品は、ロボット《K-456》が登場したり、モアマンが半裸になったりするなど、「アクション・ミュージック」のように刺激的な要素を含むパフォーマンスだった。しかし、公演でパイクは直接「アクション・ミュージック」を演奏せず、他者を通してパフォーマンスを行い、直接的に聴衆を攻撃する行為は欠いたため、ニューヨーク・フルクサスのハプニングとして捉えられてきた。

本発表は、パイク自身が明確に定義することのなかった「アクション・ミュージック」の意味を明らかにし、パイクの1960年代から1970年代にかけて行われたパフォーマンス作品を単にフルクサス活動として限定するのではなく、「アクション・ミュージック」の延長として捉え直すことを目的とする。具体的には、パイクのデビュー作の要素を「アクション」と「ミュージック」二つの側面から分析する。先行研究は「アクション」の視覚的な要素にのみ注目しているが、本発表は同時代におけるアクションとミュージックが内包する意味とを比較し、パイクの「アクション・ミュージック」を定義する。続いてモアマンとの共演作の要素を分析し、その関係性を明らかにすることで、パイクの「アクション・ミュージック」の重要性を浮き彫りにすることを目指す。

『聖オルランの再受肉』における聖遺物

ー《聖骸布》の視点からー

野崎 梢（京都大学）

フランスの現代アーティストであるオルラン（ORLAN,1947-）は、整形手術により身体の改造を行う一連のパフォーマンスによって知られる。この代表作は 1990年5月30日に開始され、『聖オルランの再受肉』（La Réincarnation de saint Orlan）と名付けられた。オルランはこの作品を従来のボディーアートではなくカーナルアートであると述べ、自身の身体を人格的固有性から切り離された「レディ・メイド」として扱うことを宣言した。その上で、レオナルドの《モナリザ》の額、ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》の顎など、西洋美術を代表する女性の顔の各部を自身の顔にモンタージュした。また同時にオルランは、手術の際に流れた血などを材料にキリスト教を下敷きにした「聖遺物」を複数制作した。

先行研究の多くは、手術のグロテスクな映像に着目し、身体のサイボーグ化やフェミニズムの観点からオルランのパフォーマンスを論じてきた。しかしこうした研究の問題は、オルランが手術と同時に制作していた「聖遺物」の意義を閑却することで、オルランのパフォーマンスが持つ射程を十分に捉えきれていないことにある。それゆえ本発表では、これまでほとんど注目されてこなかった『聖オルランの再受肉』における「聖遺物」の中でも《聖骸布》（Holy Shroud,1993）に着目し、オルランのパフォーマンスにおける宗教的コンテクストを明らかにすることを目標とする。

4度目の手術「成功したオペレーション」（1990/12/8）にて、オルランは布に直接顔を押しつけ、新たに獲得した唇の痕跡をマークした。これは8度目の手術「遍在」（1993/11/28）の際に、オルランがガーゼの布に顔を押し付け、血と痕跡を残したものの前身である。ここに共通するのは、加工されていく顔の「痕跡」を残すという点である。ガーゼには後にオルランの顔の画像が印刷され、《聖骸布》と名付けられた。この名称は、キリストの死体を包むことで傷跡の痕跡を残し、その後復活した証拠とされてきたトリノの聖骸布を想起させる。またオルランの《聖骸布》は、血の刻印や、そこに印されたものが顔のみであるという点から、聖ヴェロニカの聖顔布をも想起させる。ガーゼに浸された血が乾き、まるで皮膚の仮面のような《聖骸布》が『聖オルランの再受肉』において、どのような意味を担うのか明らかにしたい。

現代アート作品にみる布と自我の関係性：リジア・クラークの作品を中心として

飯沼 洋子（京都大学）

ロバート・モリスなどの作品に見られる様に、1960年代以降、布や生地はソフト・スカルプチュアの制作素材として認められ、アート作品に取り込まれ、現代ではこうした布を活用したアート作品は当たり前の様に溢れかえっている。この様な状況において、美術史上における布とは何であったのか、美術論、哲学論、精神分析論からの観点より改めて足跡を辿り直し、現代美術史における役割を明らかにする必要があるのではないか。本稿では特に布と自我の関係性にみえる身体論を中心に考察していく。

美術史上、絵画や彫刻にみられる布は身体（裸体）に巻きつけられ、時には身体を覆い、時には露わにする。キリスト教美術では神愛を示す裸体と着衣の、バロック時代では、ジル・ドゥルーズがモナドロジーの存在論を介して、著作『襞-ライブニッツとバロック』にて考察したように、襞化する魂と身体の共生の表象であった。現代美術史でも同様にこれらの系譜や歴史をふまえた作品は存在するが、現代人の身体観が変わるにつれ、布に見られる表象もまた、新たに展開されていく。

ポール・ヴァレリーの『固定観念』に見られるように、20世紀における身体論とは、皮膚が自らが知覚することのできる最大の内臓器官であることの発見にある。身体の表面としての皮膚と自我の結び付き（Extoderme）は、フランス精神分析医であるディディエ・アンジューの名著『皮膚-自我』でも論究される。

これに対し、ラカン派の精神分析医ウジェニー・ルモワース・ルッチオーニは、皮膚（身体）は魂の入れ物、それこそコートのようなものであり、皮膚は自我ではなく、むしろ、第二の皮膚である衣服こそがもう一人の自分（Doublage）なのだとする。ルッチオーニは人間にとって重要なのは衣服であり、衣服は私たちが胎児の際に失ったプラセンタの模倣品、そして脆弱な人間を守り覆う膜であると『衣服の精神分析』にて論述する。

衣服は自我を包む覆いであるが、皮膚と同様に接触、振動を伝える内臓器官であることを、ブラジルの現代美術作家、リジア・クラークの作品を通してみることができる。リジア・クラークはセラピーの要素を含んだ作品を多く発表するが、そこで重要な作用をするのが、「リレーショナル・オブジェクト」の存在である。クラークの作品では、衣服や布、糸などの要素は「リレーショナル・オブジェクト」の一つとして参加者を胎化させる作用があり、言葉の粋を超え、触れ合うことで、より表面を触覚し、自己と他が一つになることを認識させるのである。このように衣服は自己と他者を繋ぐ役割を果たすことになる。自分だけのものであった自我と身体は、布という膜を媒介に他者へと共感され、現代美術史上において新たな身体観へと展開される。

10 月 4日(日) 午後 (14:10~16:20)

【一般発表】

〈オンライン1〉 美学

〈オンライン2〉 芸術史

描写の再認説再考

ーカテゴリ化能力に基づく考察

出村 民 (大阪大学)

描写理論は、画像が記号システムとして固有のあり方で対象をどのようにして再現しているのかを説明しようとするものである。1960年代のゴンブリッチやグッドマンの主張を嚆矢として、分析美学の一テーマとしてこれまで複数の理論が提案されており、現在も議論が続いている。シアーやロペスによって提案された再認説は、人の視覚的再認能力によって、画像表面の線や形、色などが示す特徴から描写対象を画像の中に認めることができるという立場である。再認説の長所は、キュビズムのような非写實的絵画を含む、多様な画像様式に対して統一的に描写を説明しうる点にある。また、画像と対象の視覚的類似に依拠する描写の類似説については、その類似点の明確化が必要であるとの批判があるが、再認説は視覚に着目してはいても、類似に基づかないため同批判が当てはまらない。その一方で、再認説は画像表面上の線や形、色などがどのようにしてその描写対象の再認を導くのかを説明していないという本質的な指摘がされている。

本発表では、認知心理学で知られているカテゴリ化能力に基づいて再認過程を説明し、上述の批判への応答を試みる。視覚的なカテゴリ化能力は、対象を見ることにより獲得する視覚的特徴を事例としてカテゴリ学習を行うことと、後にその対象と遭遇した際にはそのカテゴリに基づいて同定することからなる。カテゴリ化能力に基づく再認説の再考は、描写理論を認知心理学的な知覚の描像に基づいて説明しようとする試みである。

最初に、いわゆる写實的な画像を想定して、実在する対象を見ることでカテゴリ学習が行われ、そのカテゴリに基づいて画像の中に描写対象を再認しうることを説明する。カテゴリによる対象の把握は、視覚的学習によって形成されたカテゴリを構成する対象の特徴と、まさに見ているものの特徴との一致度合いが高い場合に、同じカテゴリのものとして同定することと言える。このことから、画像にある対象を認めるのは、対象と画像が示す特徴が同一の視覚的カテゴリに属することによってであり、このようなカテゴリに基づく同定によって画像的再認が説明される。

次に、カテゴリの内容が学習によって変化しうることに着目し、非写實的な画像においても描写対象が把握できることを説明する。対象の特徴が特定の条件に一致することでは帰属が決まらないようなカテゴリでは、カテゴリの典型例あるいはカテゴリに属する他の事例と一定程度特徴が一致すれば、今見ているものはそのカテゴリに属するものとして把握される。このような家族的類似性に基づいて、必ずしも写實的でない画像であっても、画像にその対象を認めることができる。さらには、画像を見ることによって追加的にカテゴリ学習を行うことで、カテゴリそのものが変化しうることも、非写實的な画像の対象把握を容易にし、かつ多様な様式における対象把握を可能とする。

占術と／の美学

—A. G. バウムガルテンにおける〈予兆の記号術〉の構想とその帰趨—

井奥 陽子 (東京藝術大学)

初期近代の西洋では、いわゆる科学革命による近代科学の成立に伴って、錬金術と化学、占星術と天文学などの分離が決定的となった。各々の前者は学問の地位から脱落し、前近代的な魔術とみなされることになる。本稿は、この〈魔術から科学へ〉と表現される思想史上の変動のうちに、A. G. バウムガルテン (1714-62年) の美学を位置付ける試みである。

バウムガルテンの美学は、未完の主著である『美学』 (1750/58年) や、その萌芽となった教授資格論文の『詩に関する少なからぬことについての哲学的省察』 (1735年) から、文学を主な対象にした詩学・修辞学的な議論が中心であったとみなされている。しかしながら、1740年前後に執筆された遺稿の『哲学的百科事典の素描』 (1769年) と『一般哲学』 (1770年) に記された美学体系では、詩学・修辞学はあくまでも体系の一部であり、むしろ紙幅の大半は「占術」 (mantica) と「記号術」 (ars characteristica) に割かれる。本稿がとくに注目するのは、前者である。

美学が 18世紀ドイツにおいて哲学の一学科として誕生したとき、占術が主要部門のひとつを担うべく画策されていた。この問題は従来あまり知られていなかった、あるいは少なくともほとんど論じられてこなかった。先行研究ではペレスが、バウムガルテンの美学を学問体系全体から捉えようとする論考のなかで、遺稿で占術に「並々ならぬ力点」が置かれていることに着目した。ペレスの論考は、占術の対象が自然現象であることを論拠に、占術は自然学への予備的役割を果たすがゆえに道具哲学である美学に含められた、と説明を与えた点で重要である。しかし彼女は、『美学』に見受けられる占術への否定的な言及をバウムガルテンの基本姿勢とみなし、バウムガルテンは占術へ興味を示しつつも、古代人の占いや予言は迷信であり、ただ「自然の光」のみが決定的に重要だと考える、啓蒙主義的な態度を明確にとったと主張する。

対して本稿では、バウムガルテンが占術を美学に包摂した根拠を「記号」 (signum) ないし「予兆」 (prognosticon) と「技術」 (ars) の概念に見出し、バウムガルテンによる「占術の美学」は占術を「予兆の記号術」として技法化ないし合理化する試みであった、という見解を提示する。また、占術に対するバウムガルテンの記述を年代別に検討することで、占術への強い関心が遺稿以外では顕在化していないことの意味を探る。それによって、バウムガルテンによる「占術の美学」の構想は、『美学』の公刊に際して表向きは断念されたが、占術という理性の及ばない領域を掬い上げることができないか、『美学』の筆が止まる直前までバウムガルテンが思いあぐねていたことを示す。本稿の結論は、学科としての美学が啓蒙と魔術の緊張関係のうちに誕生・発展したことに光を当て、バウムガルテンへ立ち返ることによる美学の新たな可能性も示唆するだろう。

柳宗悦における神秘主義の民藝論および仏教美学への影響

足立 恵理子（京都大学）

一般に民藝運動の創始者として知られる柳宗悦（1889-1961）は、1910年代には雑誌『白樺』での活動が目立つものの、その後は民藝運動の開始に至るまで、宗教哲学研究を重ねていた。とりわけ西洋神秘主義思想の研究が中心的な位置を占めており、当時は世間にも「宗教哲学者」として知られていた。しかし、1921年の論考「陶磁器の美」において「物」に「一者」性を見出したことを切掛けに、民藝運動を代表として、その関心は一気に美の方へと焦点が合わされてゆく。こうした転回の中で、それ以前の神秘主義研究が顧みられることはなかったのだろうか。本発表では、この神秘主義思想を中心とした宗教哲学研究が、後年の柳の民藝論および「仏教美学」において、いかにして引き継がれているか、その理論的な連関を検討する。

柳は晩年の「宗教と生活」において、「宗教とは吾々の生活を一者に結びつけるものであります」と述べている。柳は民藝運動を開始し、精力的に活動を進めてもなお、それが宗教の問題から逸脱したわけではなく、問題意識を同じくした、同一の探究上にあると考えていた。こうした柳の宗教と美との結びつきは鶴見俊輔や阿満利麿らによって取り上げられながらも、単なる柳個人の美への傾倒、趣味趣向として理解されるに終始し、両者が連関する内在的な論理が追及されることはなかった。しかしながら、民藝という「もの」を通してまで柳が美を重視した点、民藝運動以後に「仏教美学」を打ち立てることで宗教と美とが連関する理論を展開する試みを重ねていた点を考慮するに、柳のうちでの両者の結びつきには明確な理論的な背景が認められるのではないだろうか。本発表では、まず柳における宗教の意味するところを明らかにし、その宗教と美との結びつきの端緒として、先述の「陶磁器の美」において「私は其の美[陶磁器の美]がいつも『一』としての世界を示しているが故であろうと思う。『一』とはあの温かい思索者であったプロティヌスも解したように、美の相ではないか。私は宋窯に於て裂かれた二元の対峙を観る場合がない」（〔 〕内筆者）と柳が述べた点に注目し、「一」概念を軸として考察を進めてゆく。その過程で柳がプロティヌスに受けた影響を明らかにし、「見ること」と「作ること」の理解におけるその展開を追う。最後には在り方と美とが結びつく柳の理論において柳独自の「一」論とでも言うべきものがいかにして形成されたかを明確にする。

以上の考察から、最終的に導き出される「一」論を柳における宗教と美との連関の論理として、柳の思想的営為を再構成する。これまで実践家としての側面を特徴として正当に評価しようとするあまり、その理論家としての側面は十分に顧みられてこなかった柳宗悦であるが、本発表はその点を補うものでもある。

戦後日本における同時代アジア美術の受容と冷戦—1950～70 年代を中心に

鍵谷 怜 (東京大学)

1990年に国際交流基金アセアン文化センターが設立され、以後90年代を通じて ASEAN 諸国のみならず、広くアジア諸地域との同時代文化交流が行われていった。特に美術の分野においては、それまで注目を集めることのなかったアジアの近・現代美術を日本に紹介する展覧会が各地で開催された。しかし、こうした「アジア美術」という枠組みでの展覧会は、それ以前にも1979年の「アジア美術展」(福岡市美術館)のように、少ないながらも行われてきた。したがって、アジア地域の美術と日本との関係を考えるうえで、90年代以前の動向についてもその意義を明らかにする必要がある。本発表では、そうしたアジア美術に関する展覧会について、開催経緯や開催意図、出品作品の傾向の点から再検討し、90年代の「アジア・ブーム」以後におけるそれと比較する。これにより、戦後日本においてアジアの同時代美術がどのように受け取られていたのかを、当時の国際情勢と関連させながら明らかにする。

本発表で主に扱うのは、「アジア青年美術家展」(1957)、「韓国現代画家展」(1968)、「アジア美術展」(1979, 80)である。アジアの美術作家の作品を展示した戦後初の展覧会は、1957年の日本文化フォーラムが主催した第1回アジア青年美術家展である。これは第 2 回展から国際青年美術家展となり、展覧会名から「アジア」が外れるが、1969年の第5回展は「アジア・日本展」として開催された。1968年の東京国立近代美術館での韓国現代画家展は、65年の日韓基本条約の締結を受けたものである。また、1979年のアジア美術展では、前年の日中平和友好条約の締結を受けてインド・中国・日本の作家を扱っている。翌年に同展第2部として、参加作家の出身国の範囲を拡大した。

本発表では、1950年代から70年代にかけて、日本で行われた同時代のアジア美術に関する展示は、政治的背景およびその変容と密接に関連していたこと、そして、日本でのそれらの受容も、政治情勢に大きく左右されていた側面を明らかにする。とりわけ、文化自由会議の日本支部である日本文化フォーラムが主催したアジア青年美術家展は、冷戦体制下での世界的な文化戦略と不可分であり、必然的に政治性を帯びたものである。それゆえ、日本やアジアの美術作品の独自性を強調しながら、政治的主張をはらむ前衛美術を排除する傾向が見られた。こうした政治性の排除は、韓国大使館が作家選定に関与した韓国現代画家展でも同様であり、70年代までの基本的傾向といえる。参加国・地域側が出品作家を選定することが多かったこれらの展覧会による各地の美術の紹介は限定的で、日本の美術に与えた影響も大きくはなかった。しかし、アジア美術展については、当初はそれまでの展覧会の形式を踏襲するものであったが、その後引き続き福岡市美術館がアジアの美術を精力的に紹介したことで、90年代の「アジア・ブーム」を準備するものへと変化した。これは、世界的な非欧米の美術に対する関心の高まりと並行したものであり、ポストコロニアリズムの視点も加えられたことで、政治性をはらむ作品の出品も増加した。

1980年代のアート・アクティヴィズムにおけるコミュニティ概念

松本 理沙 (京都大学)

参加型アートやソーシャリー・エンゲージド・アート(SEA)に関する議論の深化に伴い、近年 1980 年代アメリカにおいて興隆したアート・アクティヴィズムへの関心が高まっている。トム・フィンケルパール(Finkelpearl, 2013)が観衆の参加や政治性という観点からこれらの芸術SEAの源流に位置づけたように、アート・アクティヴィズムはSEAとの連続性から語られる傾向にある。一方で、両者の差異は未だ十分に論じられていない。それゆえ本発表は、SEAを論じる際に重要な論点として挙げられるコミュニティに着目し、アート・アクティヴィズムにおけるコミュニティ観を明らかにすることで、アート・アクティヴィズムとSEAの相違点を浮き彫りすることを目的とする。

はじめに、芸術業界における女性蔑視と人種差別への異議申し立てを行ったゲリラ・ガールズについて考察を行う。彼女らはギャラリーが立ち並ぶソーホーやイーストヴィレッジを拠点に、芸術業界に蔓延る差別を告発するポスターを制作した。こうした活動は芸術関係者らの意識改革に寄与した一方で、彼女らの活動が芸術業界に留まることもまた意味していた。この両義性を念頭に、ゲリラ・ガールズにおけるコミュニティ観について考察を行う。それによってゲリラ・ガールズにとってのコミュニティの意義を浮かび上がらせるとともに、そこに彼女らの活動に内在するジレンマが表されていたことを明らかにする。

続いてニューヨークの芸術家集団グループ・マテリアルにおけるコミュニティ概念についての分析を行う。彼らは活動の最初期である 1980年から81年にかけて、ヒスパニック系の居住地にギャラリーを構え、住民らを巻き込んだ展覧会を開催していた。しかしこの時期の活動が社会全体の変容に寄与できなかったことへの反省から、82年以降は様々な地域で活動を行うようになる。1982年から 1994年まで断続的に行われた《DA ZI BAOS》、《民主主義の壁》といった一連のポスター作品は、ウェールズの首都カーディフやカリフォルニアのバークレーにおける地域住民の協力によって制作されている。初期の反省に基づき制作された《民主主義の壁》における住民らについて考察を行うことによって、コミュニティの参与が彼らの実践の社会的意義を担保するために肝要であったことを詳らかにする。

以上2つのグループに共通するのは、何らかのコミュニティに基づいた作品を制作しつつも、作品がもたらす社会的変容はそのコミュニティを超え出た範囲に及ぶことが期待されていたという点である。最後にSEAにおけるコミュニティとの比較を行うことによって、この点がアート・アクティヴィズムとSEAの相違点として浮かび上がることとなるだろう。

J. W. ウォーターハウスの《アポロとダフネ》に関する考察

若名 咲香 (筑波大学)

J. W. ウォーターハウス (1849-1917) は《アポロとダフネ》(1908頃)で、『変身物語』に取材し、アポロに追われるダフネが捕まる直前に月桂樹に変身する場面を描いた。先行研究では、G. L. ベルニーニ (1598-1680) の彫刻からの影響や、後年アポロの足に施された加筆が言及されてきたが、アポロの手が描き直された点は見逃され、作品の詳細な解釈や修正意図の解明には至っていない。本発表では、ウォーターハウスの《アポロとダフネ》において、手と視線の表現によって示唆される樹木への変身に潜む緊張が、19世紀末のイギリスで提唱された「自然への原初的共感」と呼応することを指摘する。

《アポロとダフネ》には、樹木への変身の瞬間に凝縮された追跡者と逃亡者の緊張が描かれている。アポロとダフネの接触寸前の手の描写は、後年画家が描き直したもので、1909年の作品の写真が示す通り、元々アポロの手はダフネの肩に触れていた。この修正は、画面の緊張を強調するために行われたと考えられる。画家は《アポロとダフネ》制作前後に、魔女が薬を注ぐ寸前の場面や、誘拐間際のペルセポネのイメージを孕む花を摘む女性図像を描いており、瞬間に潜む緊張に関心を寄せていた。加えて、アポロとダフネの交差する視線も、両者の緊張を際立たせている。これまでに論及されていないが、ウォーターハウスは図像的源泉として H. レイ (1859-1928) の《アポロとダフネ》(1895) や E. バーン＝ジョーンズ (1833-1898) の二点の《フィリスとデモフォン》(1870, 1882) を参照し、これらの作品から交わる視線の表現を継承し、緊張の描写へ繋げていた。

ウォーターハウスの同時代人 J. A. シモンズ (1840-1893) は、『ギリシア詩の研究』(1873-1876)において、人間性にサテュロスの本能が内在すると述べ、これを「自然への原初的共感」と呼んだ。「自然への原初的共感」は文明社会に潜む野性であり、近代化が進む19世紀後半のイギリスに緊張をもたらす主張だったが、P. トリップが述べているように (J. W. Waterhouse, 2002)、ウォーターハウスはシモンズに影響を受けていた。画家は《アポロとダフネ》において樹木と絡み合う身体を描き、「自然への原初的共感」との共鳴を見せている。バーン＝ジョーンズ作品や E. ド・モーガン (1855-1919) の《ドリュアス》(1885)等では、樹木への変身の主題を扱いながらも身体と樹木が明瞭に描き分けられていた。一方ウォーターハウス作品では、人間と自然の境界が曖昧化されており、同様の表現が《ハマドリュアス》(1893)や《フィリスとデモフォン》(1906)等でも行われている。

このように、ウォーターハウスの《アポロとダフネ》には、樹木に変身する瞬間に潜む緊張が描かれているが、それは人間と自然が混然とする緊張でもあり、19世紀後半のイギリスに波紋を投げた「自然への原初的共感」とも結びつくのである。

10 月 4日(日) 午後 (16:40～18:20)

【若手フォーラム】

〈オンライン1〉音楽

〈オンライン2〉美術2

アナログメディアのリバイバルにおける「ハイ・ファイ」と「ロー・ファイ」

中村 将武（東京大学）

録音再生機器や音響メディアに関しては伝統的に「ハイ・ファイ(Hi-Fi)」、つまり音響的な忠実性が高い状態が中心であるように扱われてきた。そのような傾向を反映して、Sterne(2002)やThompson(1995)などの聴覚文化論や技術史などの研究も、その構築性を暴く批判的な形ではあるが「ハイ・ファイ」を主題としてきた。このような状況において、忠実性が低い状態である「ロー・ファイ(Lo-Fi)」は積極的に論じられては来なかった。このような状況を踏まえ本発表では、一般的に「ロー・ファイ」とされることの多いアナログメディアの受容を分析し、これまでの研究では焦点の当てられなかった録音再生機器に関する「ロー・ファイ」に関する検討を行う。具体的には 2010 年代におけるレコードやカセットテープなどのアナログメディアの流行を対象として、当該年代の主に日本における、雑誌、新聞、インターネット上の記事などの言説の分析を通してそれらを取り巻く価値について明らかにする。

言説からアナログメディアのリバイバルは当然ながらその「ロー・ファイ」性により評価される面を持っていることが明らかになる。ただし、それは従来述べられてきたような音響的、技術的な忠実性の低さではなく、Harper(2014)が「ロー・ファイ・ミュージック」という音楽ジャンルに関して述べた、「ロー・ファイ」と関連しながら音楽やそのアーティストの純粹性やプリミティブ性、あるいはアマチュア性などの諸価値と関連するような、より広義の「ロー・ファイ」である。ただし、Harperが述べた特徴が全てこのリバイバルに当てはまるわけではなく、アナログ性による「ロー・ファイ」の評価など、「ロー・ファイ・ミュージック」と異なる特徴も存在する。また、多くの言説においてノスタルジアとの関連が述べられており、しばしば「ロー・ファイ」であることとノスタルジアが同一視される傾向が確認できる。

以上の様に広義ではあるが、アナログメディアは「ロー・ファイ」性と関連づけられ理解されている。一方で「ハイ・ファイ」な点でそれら进行评估する言説も確認された。このことは音響再生技術における進歩史観の影響の強さを示すとともに、一方でこれまで述べられてきた技術的な進歩史観と異なる形での「ハイ・ファイ」の存在を示しており、当概念に関しても従来のような一元的な捉え方ではなく、その多様性に関する検討の必要性を示唆している。

以上のように、本発表は、これまでの研究で行われなかった「ロー・ファイ」なメディアとして、アナログメディアのリバイバルに関する検討を行った。アナログメディアのリバイバルについては、「ロー・ファイ」だけでなく「ハイ・ファイ」も加えた両者が絡み合いながら、それらを取り巻く様々な価値との関連の下に理解される複雑な事象であることが明らかになった。

もう一人の「ドイツ的」作曲家

—W. ニーマンによる伝記で描かれたブラームス像—

石井 萌加（東京大学）

本発表では、ドイツの音楽評論家、作曲家、ピアニストであった W. ニーマン（Walter Rudolph Niemann, 1876-1953）が執筆した、作曲家ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833-1897）の伝記（W. Niemann: Brahms, 1920.）を扱う。ニーマンの伝記の中でブラームスが、過去のドイツの作曲家をいかに引き継ぎ、ドイツ民族の精神生活を支える存在としていかに記述されているのかを明らかにする。特に注目すべき点は、ニーマンがブラームスを、ヴァーグナーとは別の側面から「ドイツ民族」を象徴する作曲家として評価している点である。ニーマンによれば、外向的でドラマティックなヴァーグナーの作品とは対照的に、ブラームスの作品は、内に熟練した内的なものである。そして、そのようなブラームスの音楽がもしヴァーグナーの音楽に吸収されてしまっていたら、ドイツの音楽生活は一面的なものになってしまっただろうと述べる。この主張を裏付けるためにニーマンは、ブラームスの作品を扱う章において、バッハやヘンデル、シューマンなど過去のドイツの作曲家を挙げ、ブラームスがドイツ音楽の「最後の偉大な代表者」であったことを論じる。

発表者はこれまでに、ブラームスの出身地であるハンブルクで 1933年5月に行われた生誕100周年記念音楽祭の関連記事を分析してきた。ナチスが政権を奪取して3か月あまりであった当時、「退廃」音楽に対抗しドイツの純粋な遺産を守る作曲家としてブラームスが記述されることがあったことを明らかにした。ニーマンは、1933年5月7日の新聞 *Hamburger Nachrichten* にてブラームスについて人種主義的な表現を用いて記述し、ブラームスこそが最もドイツ的な作曲家であると述べた人物である。それに先立って執筆した自身のブラームス伝においてニーマンがブラームスを「ドイツ（民族）の精神生活」の一側面として評価したことは、後のナチス体制下で唱えられた、「退廃」音楽に対抗しうるドイツの純粋な遺産としてのブラームス、という人種主義思想の影響を受けた作曲家像に通じる。

20世紀前半のドイツでは、ナショナリズムが人種主義思想と結びついていた。ブラームスの受容研究においては、そのようなナショナリズムとブラームス像との関係性は見過ごされてきた。このような問題意識のもとで発表者は、20世紀前半のドイツで、ブラームス像が人種主義思想の影響をいかに受けていたのかについて研究している。ブラームスがドイツの作曲家の系譜の中でどのように位置づけられているか、という観点から伝記を分析することで、ニーマンが1933年に提示した人種主義的な作曲家像の形成過程を明らかにできる点が、本発表の意義である。

ジャンバッティスタ・ティエポロの描法と主題へのアプローチについての一考察 ーレンブラント作品からの影響分析

阿部 桃子（東北大学）

18世紀ヴェネツィアを代表する画家ジャンバッティスタ・ティエポロ（Giambattista Tiepolo, 1696-1770）の描き方は、「素早さと決断力 *una spedita e risoluta*」があり、「創意と奇妙さ *le invenzioni e le bizzare*」に特徴があったという（Da Canal, 1809）。本発表では、ティエポロが、素早い筆致による即興的なスタイル、および創意や奇妙さを感じさせる主題へのアプローチを確立していく際に、レンブラント作品を意識していた可能性を指摘し、分析する。Robinson Franklin(1967)などの先行研究においても、レンブラントの版画をティエポロが参照した可能性は指摘されているが、主に「カプリッチ」「スケルツィ」など後期のエッチングシリーズの主題の選択における影響源と考えられ、「素早い筆致」、表現の「創意」や「奇妙さ」とは結びつけられてこなかった。対して本発表では、第一に、レンブラント作品がティエポロの素早い筆致の影響源になった可能性に新たに注目する。第二に、レンブラント作品が、ティエポロの絵画の主題へのアプローチに影響を与えた可能性を二人の作例から具体的に検証する。

ティエポロの初期の油彩画《聖トマスと聖ヨハネ》（1715年頃）に見られる素早い筆致は、同時代のジョバンニ・バッティスタ・ピアツェッタの入念に仕上げられた筆致とも、ヴェネツィアルネサンスのティツィアーノのような激しく渦巻くような厚塗りの筆致とも異なり、薄塗りで平面的に感じられる。ヴェネツィアの伝統とは異なるその筆致から、ティエポロがヴェネツィア以外の美術にも目を向けようとしていたと考えられる。17世紀後半には、レンブラントのエッチングの技法は、「とても奇妙な技法 *una bizzarissima maniera*」として、イタリアに伝わっていた（Baldinucci, 1667）。また、ナポリの画家ルカ・ジョルダナーノは素早い筆致の画家として知られるが、レンブラントの画風を真似た作品を残している。ティエポロの素早い筆致は、イタリアにまで名を轟かせているレンブラントやレンブラントを真似た巨匠たちと競合できるような描き方を模索する中で形成されたと考えられる。

レンブラントの影響は、《ダナエとユピテル》（1736年）における主題の扱い方からも傍証される。1720年頃、蒐集家アントニオ・マリア・ザネッティは、レンブラントの版画約400枚からなる版画集を購入した。ティエポロはザネッティと親交があったため、レンブラントの版画《ユピテルとアンティオペ》（1659年、B.203）を目にした可能性がある。両者の作品のユピテルの姿は、理想化された神の姿からは程遠い姿として描かれている点がよく似ているが、その「創意」は当時の人々の目には「奇妙」に映ただろう。そしてこの例は、ティエポロが描法においてもレンブラントを意識した可能性を示唆する。

本発表では、これらの観点からティエポロの素早い筆致および主題の扱い方におけるレンブラント版画の影響を明らかにしていきたい。

物語としてのヴァザーリ『芸術家列伝』

―「ミケランジェロ伝」システィーナ礼拝堂天井画成立をめぐる記述を中心に―

大槻 朋子（京都大学）

『芸術家列伝』は、ヴァザーリ(Giorgio Vasari, 1511-1574)によって書かれた芸術家たちの伝記であり、1550年に第一版（トルレンティーノ版）が、1568年に第二版（ジュンティ版）が上梓された。この書物を著したことによってヴァザーリは「芸術史の父」と呼ばれ、『列伝』は芸術史を構築した最初の書物として評価されている。さらに、『列伝』は当時の歴史的記録としても重要な意味をもつ。たとえば、1980年から1993年にかけて行われたシスティーナ礼拝堂のフレスコ天井画の修復・洗浄のさいに、基本史料となったのは、『列伝』のなかの「ミケランジェロ伝」であった。

このように史料価値を有する一方で、『列伝』は誤った記述の多い書物でもある。それらの誤りは、芸術家の伝記的情報から年代にいたるまで、多岐にわたっている。たとえば、レオナルドの《モナ・リザ》にかんする記述のなかで、ヴァザーリはこの作品が「未完成」であると述べている。すなわち、実物の《モナ・リザ》とは異なった描写がなされているのであり、ヴァザーリが実際にはこの作品を見ていなかったことが指摘されている（田中2011）。

しかし、ヴァザーリによる虚偽の記述は、単なる誤りとして、『列伝』の価値を損なうだけのものにすぎないのであろうか。近年、一部の研究者たちは、こうした虚偽の記述を、彼が意図をもって創造したものとして捉えることを試みている。たとえば、バロルスキー(Paul Barolsky)は、ヴァザーリによる虚偽の記述を歴史記述としてよりも、詩的な創作物として積極的に評価している。

本発表では、こうした研究を受け、『芸術家列伝』における記述が詩的に芸術家たちを定義づけるものであるという観点から、この著作を再評価することを試みる。中でも「ミケランジェロ伝」に登場するシスティーナ礼拝堂天井画の成立をめぐる記述を取り上げ、その記述でヴァザーリがいかにしてミケランジェロを定義づけようとしたのかを考察する。そのために、まずヴァザーリによる記述の仕方を精査し、『芸術家列伝』における記述が単なる誤りではなく、ヴァザーリの詩的創造として捉えられることを明らかにする。さらに、その詩的創造によってヴァザーリが芸術家たちを定義づけようとしていたことも明らかにする。その後、「ミケランジェロ伝」におけるシスティーナ礼拝堂の成立をめぐる記述を取り上げ、その記述のうちにあるレトリックを明らかにし、そのレトリックでいかにしてヴァザーリがミケランジェロを定義づけようとしたのかについて考察する。

「ミケランジェロ伝」を中心に、『芸術家列伝』を再評価する本発表は、『列伝』におけるミケランジェロの新しい立ち位置を提案することになるだろう。

ウィリアム・ブレイク《日の老いたるもの》における円環の象徴表現 ―負の側面を象徴する太陽との関連性を中心に―

中嶋 康太（慶應義塾大学）

本発表はウィリアム・ブレイク(1757-1827)の代表的な版画作品である《日の老いたるもの》の構図に重要な役割を果たしている画中の円環状の空間表現について、その象徴的側面を明らかにすることを試みるものである。この作品は 1794 年にブレイクが挿絵と詩の両方を手掛け、印刷した詩『ヨーロッパ一の予言』の口絵として製作されたものである。この作品には、太陽のような円環の中の老人が、左手に持ったコンパスを画面下部に向かって差し伸べている様子が描かれている。

これまで、この作品に対しての研究は数多く行われ、主題解釈だけでなく、ジェーン・ハグストラムを始めとする画中の人物像を中心とした典拠の分析や、アン・K・メラーなどによる幾何学性を持った構図についての分析が試みられてきた。さらに、画中のコンパスについても、その象徴性に着目したアンソニー・ブラントによる研究などが行われてきた。その結果、この作品がブレイクによって創作された理性を象徴する神であるユアリズンが、コンパスによって世界を創造する場面を主題としていることや、画中の表現の典拠としてジェームズ・バリー《リア王とコーデリア》やニュートン『プリンキピア』英語版の口絵などが明らかにされてきた。

一方で、老人が座っている、あるいは身を乗り出している円環に関しては、その構図についての分析が主であり、象徴的意味や典拠の側面からの解明があまり進められておらず、十分に議論されて来なかったと言える。しかしながら、この円環は《反逆天使の墜落》や晩年に製作した『創世記』の挿絵において、人物像と共に引用されており、ブレイクがこの円環に対して何らかの意図を含めなかった可能性は低いと考えられる。

そこで、本発表では《日の老いたるもの》以後の作品における円環の引用と主題の類似を出発点とし、円環を太陽と関連付けてきた先行研究を踏まえた分析を試みたい。それによって、この表現が彼独自の負の側面を象徴する逆説的な太陽であることを明らかにする。そのため、第一に《反逆天使の墜落》や『創世記』を分析し、これらの作品の主題と表現における共通項を示し、彼が何らかの象徴としてこの円環を利用したことを示すことを試みる。次に、先行研究の中で、象徴性を持った太陽の一例として指摘されている『ロスの歌』の挿絵や《アダムを創造するエロヒム》との共通項を示すことで、《日の老いたるもの》以後の作品の円環がこの逆説的な太陽を引用していることを明らかにする。結果として、これらの分析を統合し、円環の象徴性を明らかにすることで、一連の作品のさらなる解釈を試みたい。

以上の分析によって、当作品における彼独自の象徴表現への理解をより深めるだけでなく、ブレイクの難解で複雑な絵画間を繋げるアプローチを深めることができるだろう。