

10月11日 14:20-16:30

研究発表2

- 分科会1 美学・思想（18世紀）
- 分科会2 美学・思想（近現代）
- 分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）
- 分科会4 音楽・音響メディア

分科会1 美学・思想（18世紀）

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

島崎千枝（東京大学）

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

分科会2 美学・思想（近現代）

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

大久保美紀（情報科学芸術大学院大学）

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

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

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

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

分科会2 美学・思想（近現代）

L.クラークス哲学におけるイメージの類似性——魂と精神の媒介をめぐる

今橋勇介（東京大学）

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

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

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

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

分科会2 美学・思想（近現代）

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

前田英里佳（明治大学）

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

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

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

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

分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）

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

小笠原美果（ゲント大学）

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

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

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

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

分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）

現代美術における剥製——剥製の文化的機能の変容をめぐって

森山緑（慶應義塾大学）

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

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

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

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

分科会3 西洋美術史（15世紀-17世紀）

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

新倉慎右（大阪大谷大学）

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

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

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

分科会4 音楽・音響メディア

1960年代の日本におけるエレクトリック・ギターの社会的価値付けと楽器メーカー

室之園直己（大阪公立大学）

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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