

10月11日 13:00-14:10

若手研究者フォーラム3

分科会1 美学・芸術学⑤

分科会2 美学・芸術学⑥

分科会3 西洋美術史④

分科会4 音楽学②

分科会5 写真・演劇

分科会1 美学・芸術学⑤

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

方越寧（東京大学）

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「愚かな問い」を生む表象の構造と役割——「マリオに3つの命がある」こと

福原直紀（東京大学）

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

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

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

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

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

分科会3 西洋美術史④

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

越智公子（慶應義塾大学）

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

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

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

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

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

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

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

分科会3 西洋美術史④

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

小塚麻優子（一橋大学）

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

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

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

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

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

分科会4 音楽学②

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

中津川侑紗（東京大学）

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

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

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

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

分科会 4 音楽学②

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

白川萌子（東京外国語大学）

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

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

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

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

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

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

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

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

分科会5 写真・演劇

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

福田真衣（京都大学）

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

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

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

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

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