



STEINWAY & SONS

藝える 18

藝大の伝統を語る

藝える 第18号

東京藝術大学



東京藝術大学広報誌『藝える』第18号

発行日 2026年3月23日	写真 高橋マナミ(表紙、P1-5、7-12、 15-20、23-24、27-28)
編集・発行 東京藝術大学『藝える』編集部	照明 渡邊菜見子(表紙、P1-4、7-12、 15-17、19-20)
編集長 藤崎圭一郎	校閲 西村 knack 雅彦
アートディレクション 有山達也	編集 小林沙友里
デザイン 大野真琴(アリヤマデザインストア) 伊藤実桜(アリヤマデザインストア)	事務局 東京藝術大学企画総務課
	印刷 シナノパブリッシングプレス

藝える



「藝える」は「**うえる**」と読みます。今号は「伝統」をテーマに、4つの

対談・鼎談を行いました。お話しいただいたのは、本学に着任してから5年以内の常勤教員です。藝大にいと、私たちは常に、何らかのかたちで「伝統」と向き合うことになります。継承する、解釈し直す、再構築する、新たに生み出す——。今年で創立140年目を迎える本学の歴史を振り返ることは、日本にとっての「近代」とは一体何だったのか、という問いにもつながります。日本人が西洋文化の伝統を 수용していくなかで、ときにそれらを独自に進化させてきたこと。近代的な主権国家としてのアイデンティティ形成を担うかたちで日本固有の芸術スタイルを生み出してきたこと。そのようにして近代がつくりあげてきた「伝統」は、21世紀の私たちの思考や行動規範の隅々にまで息づいています。一方で、現代の技術といにしへのスタイルが混じり合い、比較的短い時間のうちに、伝統的な様相をまとめていくものもあります。本学でいえば、藝祭の御輿などはその最たる例でしょう。こうした「伝統」の話の起点にした4つの対談・鼎談は、それぞれに様々な話題へと広がっていきます。そこには、本学がこれから進むべき道のヒントが詰まっている——。そんな特集です。

藤崎圭一郎 / 美術学部デザイン科教授・本誌編集長

特集

目次

01

伝統？

02

受け継いできたものを「いま」の解像度で

小瀬村真美 × 藤原道山

09

それでも再演され続ける歴史と向き合う

萩原麻未 × 藤井光 × 長谷川香

16

偶然と必然をみずから選ぶとる力を

石山友美 × 折笠敏之

30

授業SANKAN

古くて新しくミステリアス。
だから「古楽」はやめられない

音楽学部器楽科古楽専攻

23

学科や専攻を超えて藝大をキュレーションしよう

鷺田めるろ × 相馬千秋 × 宮本武典

38

お知らせ

伝統？

受け継いできたものを

「いま」の解像度で

西洋絵画を学ぶ。日本古来の楽器を奏でる。
藝大創立初期から受け継がれてきた歴史ある
領域を、どう発展させていくか。表現者として、
そして教育者として向き合う「伝統」とは。

対談

美術学部絵画科油画専攻

小瀬村真美



音楽学部邦楽科尺八専攻

藤原道山

対談場所は、上野校地国際交流棟

4階のコモンスペース。茶室も設えられたこの場所を推薦した藤原道山准教授は、かつてフルートを学んでいたという小瀬村真美准教授に、バッハの「管弦楽組曲第2番口短調」の一節を披露した。

小瀬村（拍手）すごい！ 尺八なのに、本当にフルートのように聞こえます。

藤原 実は、僕もフルートをかじったことがありまして。尺八とフルートは音の鳴らし方が似ているんですが、やはり僕が吹くと何かが違うと言われますね（笑）。多分、発音が違うんでしょう。日本の言葉と西洋の言葉のように。

小瀬村 不思議な感じ……。はじめてお会いするので、私も少し自分の作品のことを。私は古典絵画を再現するような制作をしていて、基本的には絵のように見える写真や映像の作品をつくっているんですが、その絵画がどういう構造でできているのかという分析から始めて、実際にそれをもとに現物で再現するんです。

たとえばこの《餐バンケットBanquet》（→p.6）は17世紀の静物画をもとにしています。



藤原道山

小瀬村真美

削ぎ落とされ、磨き上げられた「型」。 そこに肉づけし、自分の理想を生み出していく

藤原



音楽学部邦楽科尺八専攻

藤原道山

ふじわら・どうざん／1972年東京都生まれ。10歳より尺八の手ほどきを受け、人間国宝・初代山本邦山に師事。東京藝術大学音楽学部邦楽科卒業、同大学院音楽研究科修了以降、ソロ、グループでの演奏活動を行う。他ジャンルの演奏家やオーケストラとの共演、『スーパー歌舞伎Ⅱ ワンピース』の音楽、『能 狂言「鬼滅の刃」一継一』の邦楽作調なども手がける。2025年、25周年アルバム『選 Kai』を発表しツアーを開催。22年准教授、25年より副学長（伝統継承・150周年担当）。

「描かない」のも油画専攻の伝統

藤原 作品をつくってはじめてわかったことだったんですね。

小瀬村 はい。そもそも私は油絵から出発していますが、藝大在学中はほとんど絵画を描かない学生だったんです。私よりさらに前の時代から描かない学生が一定数いて、それが油画専攻のひとつの特徴というか、伝統になっていて。

藤原 驚きです。僕たちは、とにかく演奏しないことには卒業できませんから。

小瀬村 もともと空間表現やインスタレーションに興味を持っていたのですが、当時の美大ではまだ絵画科が彫刻科かの二択という状況で、藝大の前に行つた美大の絵画科でも絵画以外の領域をまたいだ制作をするのはとても難しかったんです。でも、その後藝大に来て普通に絵を描いていたら、ある先生から逆に「なぜ君はキャンバスに絵を描くのか」と。

藤原 ハハハ。

小瀬村 「え、ここは絵画科では？」と

思っていると、平面を描く理由を考えなさい、見当たらないならほかの表現であってもいいはずだと言われ、「ここはまったく考え方が違うんだ」って。

藤原 ユニークですね。邦楽科の我々はまず「型」ありき。型があつてはじめて型破りができるといふ考え方です。藝大に入学した時点では、まだ習得ができていない状態なので、型という、ある種のテクニクを4年間じっくり学んで自分のものにすることから始めます。

小瀬村 なるほど……。学生のときは邦楽科の方との交流はなかったのですが、昨年、東京都美術館で企画展をやつた際に、邦楽科で教えている能楽宝生流の田崎甫先生にゲストできていただき、そのときにお能の型の継承についてうかがいました。2、3歳から師匠の動きをトレースし、間違つたとた「違う」とだけ言われて、OKなら次のステップに移る。それを、ただただ繰り返すのだと。

藤原 尺八の場合も同じです。ただ、型のなかにもある程度許容範囲もあつて、

藤原 創作の様子をYouTubeで見せていただきましたが、非常に興味深かったです。絵画というアナログのものを実物で立体化して、それを写真としてデジタルに変換していく。こんな手法もあるのだなと、おもしろく拝見しました。

小瀬村 ありがとうございます。西洋絵画だけではなく、日本の絵をベースにした作品もあつて、藝大の博士課程を修了する頃に日本の伝統的な画題である四季草花図をモチーフにしたアニメーション作品も制作したことがあります。春はシヤクヤク、夏はアサガオと春夏秋冬の花を育てて、5メートルくらいのセットを

つくって、それを4回繰り返して。

藤原 えーっ、そこまで！ そういえば先の作品でも、花や果物が枯れたり腐つたりしていく状態までも見せていらつしやいましたね。

小瀬村 はい。少しずつ育てて、咲いて、枯れていくのをただただ撮つていく……。もしかしたらそれは、西洋画にはない東洋的な思想によるものなのかもしれないですね。現代アートは西洋の歴史のなかから立ち上がったジャンルではありますが、私がつくる作品のなかには、どこか日本的な感覚が自然に含まれているのだろうなという気がします。

その範囲を知ることがけっこう大事だったりするんですよ。どこまでやっていいの、これだとやりすぎだから、少し戻して……そうしながら、これがいちばん美しく聞こえる、見えるという感覚を積み上げていくのだと思います。

小瀬村 身体を使うことと芸術表現が、ほぼ一体化しているんですね。

藤原 ええ。幼い頃から箏や尺八を聴いて育っているので、邦楽の音はある意味、ネイティブ言語のようなもの。ですから大学で教えるときは、相手はどのくらいまで聞こえているんだろうというのを想像しながら……僕はいつも「ビット数をもっと細かく」と言っています。1秒の音を12ビットで表現するのか、24ビットか、48ビットか。12だと粗く、24、48にするとだんだん細くなる。そんなふう

に聴く訓練をしていきます。

小瀬村 それは視覚表現で言うところの解像度に似ています。ただ、私たちの場合はカメラに依存しているの、カメラの性能が上がると勝手に眼の解像度に対する感覚も更新される感じがあります。音にも、そういうところがある？

藤原 そうですね。でも、音のおもしろいところは、入力する機械によって聞こ



バッハに続いて、尺八の古典楽曲「鶴の巢籠」の一節も披露。大地の震え、うなる風の音、鳥たちの羽ばたき。尺八を演奏するときは「足の裏の根から水を吸い、上へ上へと伸びていく」木をイメージするという。

そんな面倒なことをしている人はいませんでした。

藤原 フフフ。あとは、やっぱり表現自体も昔と今とは違う部分があるかもしれない。たとえば、幼い頃から学校に行かず尺八ひと筋に専念してきた方々の演奏、その音の深さには、ある意味、僕はかなわないと感じますし。

100年くらい前、まだ楽譜がなかった時代は「毎日稽古」といって、先生のところへ朝伺って5分くらい習って「今日はここまで」。それをおさらいして、翌日行ったときにできなかったら、もう教えてもらえないんです。

小瀬村 えっ！ それは厳しい……。

藤原 でしょう？ そんな修業をされていた先人たちですから、聴くことに対しての貪欲さは、きつといまとは比べものにならないんじゃないでしょうか。

小瀬村 メディアアートやビデオアートは、やはり機材の進化とともに作品の内容が変わってくるので、そこは切っても切り離せない……伝統と相反する部分でもあるのかなと感じますね。

藤原 録音という点では、僕は2000

年をはじめてCD^{*4}を制作したときからデジタル録音をしています。当時はまだ「邦楽はテープのほうがいい」「このマイクを使わない」といわれていました。感度がよすぎると、本当に聴かせたい音が録れなかったりするんだと。いまは調整が可能になり、特定の機材に頼らなくてもよくなりましたが、その進化ははたして進化なのか？ということについては、検証しないとわからない部分がたくさんあるんだろうなと思っています。

古典も、かつては流行だった

小瀬村 本場にそうですね。現代アートにはいろんな作家がいますが、私は、やっぱり身体性という部分に軸足を置いて、意識が強い作家だと感じています。自分にとって確実と思えるものや言えることがなければ動けない、そんな感覚があつて。デジタルの手法で写真や映像をつくり始めたときも、当時はどちらかというと機材好きのアーティストが多くて、女性で、しかもとくに機材マニアでもない作家は、とても少なかったんです。

藤原 珍しい存在だったと。

小瀬村 はい。絵を描くのはもちろんずっと好きで、たとえばデッサンでは、も



《餐Banquet》(2018)。17世紀のオランダの画家コルネリス・デ・ヘームが描いた《Flowers and Still Life》の装飾的な食卓を再現し、「絵画のフィクション性が、しつらえてはじめて見えました」(小瀬村)

てできないものかと、ずっと考えてきました。

藤原 僕の場合は、表現したいと思う音が時代時代で違っていったような気がします。もちろん、若いときも今も音の根本は変わっていないんですが、表現したいものはやはり変化してきているし、増えている。昔はこれしかできないと思っていたのに「これもできる」「これも」と幅が広がって、許せる部分が増えたのかもしれない。

小瀬村 先ほどの「型の範囲を探る」、その範囲が広がったんでしょうね。

藤原 そう思います。そして、やはり楽器がよく鳴る、響くということを大事に

創作をした。以前は「これじゃ楽器が鳴らないよな」という場合でも無理してやっていたところがありました。だんだんと楽器に負担がない音づくりを考えるようになって、作曲をするときも、なるべくいい音で演奏してもらいたいし、聴いてもらいたい。いままでになかったものだからやりたいのではなく、自分のやりたいものがたまたま新しく聞こえる、それを目指しているような気がします。

小瀬村 (頷く) 理想的だと思えます。

藤原 今回の対談のテーマ「伝統」、その対義として「革新」があるといわれませんが、僕は伝統も、最初は革新から生まれたと思うんです。誰かが何かをやっておもしろいと評価され注目を集めて、皆がそれを真似したりトレースしたりしていくうちに古典になっていく。そして、磨きあげられ削られていった、その究極が型で、ここまで洗練されたらもう崩しようがないというもの。いまを生きている

我々の課題は、それを身につけたうえで肉づけをして、自分が理想とする音を生み出していくことなのでしょうね。

小瀬村 そうですよ。古典絵画にしても、その当時の新しさや流行を反映したものだだと思います。そして、油絵と

いう表現は、明治時代、藝大ができた頃の日本人にとってはとても新しい表現だったけれども、いまの藝大ではすでに百数十年の歴史のあるジャンル。西洋絵画が日本人にとっての伝統的な表現かといわれるとそうではないけれど、ほかのよ

り新しい芸術表現に比べればある種の伝統になっているという、とても不思議な立ち位置だと感じています。先生がおっしゃるように、先鋭的な表現が古典になつていく流れを、どう汲みとって次世代に残していくのか？ それを考えることが私たちの作品づくりであり、油画の可能性を探ることなのかなと。

すべては観察から始まる

藤原 そうですね。だから学生に対しては、まず古典を古典として、しっかりと身につけてもらおう。やはり古いことを知っていかない表現できないものもある中で、古典がいちばん新しい表現だった頃の息吹をしつかり学んで型という土台をつくつたうえで、新しい作品に自由に挑

戦してほしいと思っています。

小瀬村 型の指導だと、やはり先生もNOと言つていかれるんですか？

藤原 僕はあまり……僕の師匠は非常に寛大な方で、それで僕がこんなふうになつてしまったのかもしれませんが(笑)。

すべてが正解だけれど、その正解のなかで、この部分をここでは使つたほうがいいよねというような伝え方をしている気がします。まずはセオリーで耳をつくつて、それを覚えておけば、あとは自由に行き来して、迷つたときは戻つてくればいいわけですから。

小瀬村 なるほど。私の場合、学生にとつての私は現代アートのアーティストだと思つたので、現代アートとしてのある種の伝統……過去のアーティストがやつてきたことや、藝大のなかでの試行錯誤、そして油画の先生方から学んだ考え方や油画専攻が積み上げ

てきたものなど、型とは少し違いますが、

自分でもなんとなく感じとつているものを伝えていきつつ。でもそれは西洋絵画の伝統かといわれると、そうではないですね。

藤原 ええ。

小瀬村 平面という2D(二次元)のなかに現実の3D(三次元)をいかに再現するかという西洋絵画の考え方は、実は科学や物理学に結びつくものなんです。日本人がとらえている芸術観や美意識がそれと同じか？といわれると、決するうではなくて。先ほども申し上げたように、日本の伝統絵画を守ろうとして始ま

つたこの大学で、流行に沿わせる形で西洋絵画を取り入れ立ち上げたのが絵画科の油画であり、藝大の歴史がそのまま日本のアートヒストリーになっている。その複雑な日本の歴史を引き継ぐ油画専攻の伝統は、西洋絵画のそれとも、日本の

伝統芸術とも、ある意味分断しながら形成されてきた部分があります。

藤原 うーん、難しいですね。

小瀬村 現代アーティストとしての美意識も、いろんな考え方が混ざり合つて成り立っているの、何を伝統とすべきかは非常に見いだすのが難しく感じています。でも、私たちが大事にしてきたのは絵の



美術学部絵画科油画専攻

小瀬村真美

こせむら・まみ / 1975年神奈川県生まれ。東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻卒業、同大学院美術研究科修士課程壁画研究分野、博士後期課程油画研究領域修了。2015年に五島記念文化賞を受賞し16~17年にニューヨーク滞在。18年、原美術館で展覧『小瀬村真美：幻画〜像(イメージ)の表皮』を開催。東京都現代美術館、群馬県立館林美術館、Asia Society and Museum (ニューヨーク)、Kuandu Museum of Fine Arts (台北)に作品收藏。先端芸術表現科・絵画科非常勤講師を経て22年より准教授。

描く技術ではなく、見る力を。深く感知し、繊細に表現する身体になれるように

小瀬村

技術だけではないはずで、じゃあ何だったんだろう？というのを皆でもう一度考え直している、そういう段階かもしれない。ここ数年、1、2年生の授業を担当していますが、どんな教育をしようかと教員同士で話し合うときに必ず出てくるのが、やはり「見ること」なんです。

藤原 見ること？

小瀬村 「観察」ですね。周りの状況や自分たちの置かれた状況を、内省のようなことも含めてどう観察し、作品づくりにおいて自分でどうプロセスにしていくなか、その方法論を立ち上げていく。そこを基礎教育と定めているところがありません。絵画の技術を徹底的に教え込むのではなく、どちらかというと素材や状況と注意深く向き合うこと、思考すること……それを基礎にものごとを観察し、表現者としてより深く感知できる身体をつくることだと思っているんです。それが、もしかしたら油画専攻の描かない伝統にもつながっているのかなと。

藤原 なるほど、なるほど。

小瀬村 この間実施した観察のワークショップでは、学生に2時間という時間を与えて、そのなかでそれぞれが観察したことを共有してもらいましたが、まず教

員全員で決めたのは、スマホを封印すること。普段、学生たちはいま生活でも制作でも、スマホで調べるのが癖のようになっていっているので、いったんそれを断ち切るところから始めました。私のワークショップでは、視覚以外の知覚……聴覚や触覚、暑さ寒さを感じる体感などを総動員して観察する。ひとりの学生は、靴を脱いで裸足で藝大の校内を歩き、そのまま街に出て電車に乗ったそうです。

藤原 それはすごい。ものをつくるアーティストとは違って、我々演奏家は残らないもの、生まれた瞬間に消えていく音を生み出して、録音はできるけれども、同じ音の再現は絶対にできない。だからこそ、いまをどう捉えるか、自分が出している音をどう考えるかを常に意識し、いい音の範囲に気づいてもらおう……よく「内観して」と学生に言いますが、いま身体のどこを使って自分が音を出しているか、自分のどこに力が入っているかを感じるように問いかけます。

小瀬村 それって、観察に近いですね。

藤原 そう思います。呼吸ひとつにしても「いま何を考えて息を吸った？」と。呼吸は次の音が自分のなかから出てくるための準備なのだから、次に出す音をイ

メージして息を吸いなさいと。こうしたことをしつかり最初に自分のなかに納めておけば、そこから崩す分には問題ないんです。またここに戻ってくればいいんだから大丈夫だよというところを見極めてあげるのが、僕たちの作業ですね。

小瀬村 私たちも、観察ができるようになったら、そのあとは個々の視点や感覚を磨いていけるように……ある意味日本的ともいえる繊細な感覚を改めて考えた

いし、そのなかから新たな方法を学生と一緒に模索する。それがいま油画専攻の伝統になりつつあるのかなと思います。

お互いに見て、感じ合えば

藤原 藝大は来年初立140年、2037年には150周年を迎えます。そのときにどのような未来を提示することができるか、いまから準備を始めていて、僕も伝統継承・150周年担当を拝命しています。藝大がこれまでやってきたこと、そして各科が取り組んでいることをいかに外に向けて表現していけるかがますます重要になっていくでしょう。ですから、その一環としてこれから……たとえばコンサートや展覧会などのイベントを美術学部と音楽学部で一緒に開催できたらと。

せっかく2つの学部があるのに、真ん中の道路の存在感が想像以上に大きくて（笑）。我々が美術学部に行ったり、美術の方が音楽堂のコンサートを聴きにきてくれたり、そうした交流のなから次なるコラボレートが生まれてくるといいのではと思うんですね。出会えば、ピンとくるものが必ずあるはずなので。

小瀬村 素敵ですね。以前にニューヨークで同じギヤラリーに所属していた音楽家とのコラボレーションで、オーケストラの演奏と作品で共演したことがありました。邦楽ともきつと……。

藤原 いいですね。演奏家としても、目で見て感じるものを表現していくこともありませうので。以前、ライブで描かれる絵に対して、その場で即興的に演奏したこともあるんですよ。

小瀬村 すごい、想像以上の幅感ですね！

藤原 ハハハ。いつかぜひ、と一緒に。

*1 《四季草花図 Flowering Plants of the Four Seasons》
フテオヴスタレー、n.、2004-06年制作、東京
都現代美術館、Asia Society and Museum 收藏。
*2 都美コレクショングループ展の2025「藝(分)」に
触れていく、2025年6-7月開催。
*3 円盤型レコードの原型モデル。1887年にエミ
ール・ベルリナーが発明。
*4 「JFA」2001年12月21日リリース(日本コロムビア)。
*5 都道452号、2025年春、通称「藝大さくら通
り」と命名された。

鼎談

音楽学部器楽科ピアノ専攻

萩原麻未

×

大学院美術研究科

グローバルアートプラクティス専攻

藤井光

×

美術学部建築科

長谷川香

それでも再演とれ続ける
歴史と向き合おう

ピアノ。建築。コンテンポラリーアート。

再現芸術の研究に取り組む個々の根本に

それぞれの歴史観とビジョンがある。

体験しながら学ぶ、そのために必要なものは。

長谷川香



萩原麻未



藤井光



長谷川 他大学の建築学科を卒業し、いまは藝大で建築史家、つまり歴史家として研究をしています。建築学科に進む学生は基本的には建築家を目指しているわけですが、私はもっと漠然としていて、高校時代は世界史の教科書に載っていたサグラダ・ファミリアを「素敵だなあ」と眺めたり、資料集の写真や風刺画をひたすら模写したり。入学後も、過去の名建築に学べと言われるたび「学ばない」、それらを現代的に解釈してみると言われても「真似はイヤ」。結果、まったく成長せず、ひねくれていました(笑)。

萩原・藤井 フフフ。

長谷川 でも大学院時代に小菅の刑務所の敷地の歴史を遡って今後のあり方を考えるという課題で、はじめで自分の感覚的な部分と論理的に説明できる部分がある経験をして。歴史的なアプローチから何かをつくっていくことを考えはじめ、気がついたら歴史を掘り下げるのが楽しくなって、そちらがメインになってい



「作曲家が楽譜を遺してくれたからこそ、私たちが存在できる」と萩原さん。作曲家の意図と思いを尊重しながらも、無色の演奏家の体温と意思は、聴く側の心を強くゆさぶる。第6ホールにて。

きました。いま西洋建築史や近代建築史の授業を担当していますが、歴史を教えるのは誰がやっても同じようできて、まったくそうではありません。そもそも教える側が大事だと思ふものや出来事を選びだし、それらを恣意的につなげてひとつのストーリーとして語るのです、その語り口は教員によって異なります。いい意味でも悪い意味でもフラットではないというところがおもしろさであり、スリリ

ングで怖いところだなと感じています。藤井 歴史との出会いということでお話しすると、私は日本の大学を経ずフランスの大学に入学したんですが、第5回まであった入試の最後の科目が美術史で。課題は、ゴンブリッチの『The Story of Art』^{*2}を読んでの口頭試問でした。長谷川 うわー(頭を抱える)。藤井 歴史大好ききのフランスらしいでしょう？ でも、本で読んだだけではな

な具体的には認識できなかった歴史が、生活していくうちに自分たちのいまにつながっているということが徐々にわかってきたんです。たとえば、私はフランス革命の発火点であるバスティーユのすぐ近くに住んでいました。そこからメトロ1本で革命期にギロチンが設置された現在のコンコルド広場へ行くことができま

す。フランスはデモが多いのですが、いまでもその隊列はそのあいだを往復しています。歩いているだけで、歴史が自分の中へと流れ込んでくるんです。大学院で制作する頃には、すでに歴史は主題のひとつになっていました。ただ、歴史には自然に世代から世代へ伝わっていくものもあれば、時間が経過するうちに当事者の語りが途絶えてしまうものもあり、どう語り継ぐかという課題があります。萩原さんは、おそらくその輪のなかにいらつしやるおひとりだと思いますが。

萩原 はい。私は広島島の出身で、母方の祖父母が被爆しています。ふたりともあまり語りたがらなかったのですが、それでも戦争は遠い過去のことではなく、身近に感じざるを得ない環境で育ちました。18歳でフランスに留学したときも、日本人で広島出身だと言うと、どの国の人が

らも「あのヒロシマ？」と。ですから、広島に生まれた日本人であるということ
は私の大切なアイデンティティであり、
そうした背景を持つピアニストとして何
ができるのかということは、常に考えて
います。その意味でも、2020年、藤
倉大さんの作曲された『Akiko's Piano』

の世界初演にソリストとして参加させて
いただいたのは、とても大きなことでし
た。原爆で亡くなられた河本明子さんの
遺品のピアノを題材にした作品で、偉大
なピアニストのマルタ・アルゲリッチさ
んが本来は初演される予定だったのだす
が、コロナ禍で来日がかなわず、その明
子さんのピアノを何度か弾かせていただ
いた経緯もあって、大役をお引き受けす
ることになりました。明子さんが私の祖
父と同年ということもあって、ご縁の
不思議さを感じずにはいられない体験で
した。

語られない物語に耳をそばだてて

——ここで、同じく戦争の歴史を踏まえ

て生まれた作品のひとつとして、萩原さ
んがモリス・ラヴェル作曲の『左手の
ためのピアノ協奏曲ニ長調』のピアノソ
ロを披露。第一次世界大戦で右腕を失っ
たピアニスト、パウル・ヴィトゲンシュ
タインの依頼により誕生した曲の力強い
演奏に、一同、しばし息を呑む。

長谷川（拍手）すごい……あの、
楽譜には体の使い方まで書かれているの
でしょうか？ あるいは、過去に演奏さ
れた方のやり方を参照されるとか。

萩原 それぞれの演奏家が考えてやって
います。ヴィトゲンシュタインは多くの
作曲家に曲を依頼していますが、このラ
ヴェルの作品がもっとも
有名なもの。劇的で、ち
よっと恐ろしさも感じる
作品です。

藤井 すばらしかったです。
僕が美術家として、
この作品にまつわるエビ
ソードでもっとも興味を
惹かれたのは、パウルの

弟が、あの哲学者のルートヴィヒ・ヴィ
トゲンシュタインであったこと。

長谷川 兄弟だったんですか！
藤井 そうなんです。ヴィトゲンシュタ
インの哲学には高校の頃から関心を持っ
ていたんですが、彼が『哲学探究』で述
べている、他者の痛みは理解できるもの
ではない、あるいは、ものごとには語ら
れない、語れないものがあるのだという
言葉を連想してしまつて。彼は兄につい
て語ってはいませんが、語らないことを
ある種の「語り」として、安易な意味づ
けを避けているのでは……そう思うと、
彼の論理的な哲学が非常に誠実なもの

と

して近づいてきた気がしたんです。そも
そも作曲家のラヴェル自身も従軍してい
て、そこで戦争がいかに人間の精神を壊
すかということを理解して曲を書いた。

萩原さんは、演奏しながら恐ろしさも感
じるとおっしゃいましたね。

萩原 ええ。

藤井 そうした感覚をラヴェルが作品に
埋め込み、パウルが演奏した。それは決
して、左手のみになったピアニストがハ
ンディキャップを克服する物語などは
ないと思うんです。戦争のリアリティと
いうある種の歴史が、こうして現代に再
演されるというところが、やはり再現芸



音楽学部器楽科ピアノ専攻

萩原麻未

はぎわら・まみ／1986年広島県生まれ。
2000年、バルマードーロ国際コンクール（イ
タリア）で史上最年少の13歳で第1位に
輝く。05年より文化庁海外新進芸術家
派遣員として渡仏、パリ国立高等音楽
院・同修士課程、パリ国立地方音楽院
室内楽科、モーツァルテウム音楽院（オ
ーストリア）に学ぶ。10年、ジュネーブ
国際コンクールピアノ部門で日本人と
して初めて優勝。年によって1位を出さ
ない伝統あるコンクールで8年ぶりの
優勝となった。国内外で活発な演奏活
動を行い、東京藝術大学音楽学部器
楽科ピアノ専攻常勤専任講師を経て
25年より同准教授。

広島に生まれたという大切なアイデンティティ。
演奏家として社会にできることを常に考えます

萩原

決してフラットではないところがスリリング。 歴史研究というクリエイティブで社会とつながりたい

長谷川



美術学部 建築科
長谷川香

はせがわ・かおり / 1985年東京都生まれ。東京大学工学部建築学科卒業。2008年より国立パリ建築大学ラ・ヴィレット校へ留学。東京大学大学院工学系研究科建築学専攻修士・同博士課程修了。13年より文化庁国立近現代建築資料館研究補佐員、19年より東京理科大学助教、21年より東京藝術大学美術学部建築科講師を経て24年より准教授。25年、日本建築学会奨励賞受賞。著作に『近代天皇制と東京』（東京大学出版会）、共著に『明治神宮以前・以後』（鹿島出版会）がある。

術のすごいところで、それを今日の我々がどう受け取って考えるか、という。

長谷川 本当に、そうですね……。おふたりとはそれぞれのテーマや背景などに共通点もあるものの、やはり私とは違うんだなと感じるのは、おふたりの表現がパフォーマンスであるところ。萩原さんの演奏はもちろん、藤井さんの、リ……。

藤井 「Renactment」。「再演」ですね。長谷川 ありがとうございます(笑)。過去に起こったことを現代に、自らの行動を通して表現されている。それにはやはり、身体を通して知ること、得るものがあるんじゃないかと思っていて、そのあ

たりについてお伺いしたいんですが。

藤井 萩原さんは演奏を通してとても高度な歴史の再現をされているし、私も確かに自分の作品を通して過去の歴史を再演しています。ただ、それは決して作品にまつわることでだけではなく……。パリの日常で歴史を体感した、もうひとつの究極の例があります。あるときメトロの構内を歩いていたんですが、隣に知らない黒人の男性がいて、その先に2人の警察官が立っていたんです。通り過ぎようとしたとき、黒人の方が警察に止められ職務質問を受けた。私は自分も止められると思いました。アジア人のひとりとし

て、よくあることでしたから。でも、止められなかった。心のなかでは「なぜ私を止めないんだ？」と思っただけで、言い出せず、ただ歩き去った。この1分足らずのなかに、植民地支配の時代を含む500年が凝縮されているんですよ。

萩原・長谷川 ああ……。

藤井 歴史というものは、こんなふうな社会のなかで一瞬一瞬、再演され続けている。そういう意味では、歴史は座学として学ぶものでもあるけれど、視点を変えれば日常の時間と空間に漂っていて、気づかずに通り過ぎてしまうものをも一度現出させて考える「場」をつくる。それが、私がパフォーマンスに関心を寄せる理由なのだろうなと感じます。

長谷川 過去の歴史と現在がつながる、そのきっかけとして。

藤井 歴史というよりも、歴史認識かな。メトロでの警察官の態度はフランス社会のある種のステレオタイプの規範、つまり継承された伝統と呼べるものです。作品づくりにおいて、私は歴史や社会の出

来事に対して批判的距離を持つよう心がけていますが、こうした体験を考察することも、伝統を批判的に捉えるひとつの切り口だなと考えています。

伝統は「儀礼」でつくられる？

萩原 曲を演奏するにあたって、その作品がどのような人生を生きて、どの時期に作曲したかを知るのはもちろん大事なことです。そして舞台上で演奏している時の理想は、自分自身が無色透明で、音楽のみが浮かび上がってくるような状態。演奏者は音だけで音楽という芸術を伝えますが、その音は演奏する自分だけが担うのではなく、演奏の場にくださるすべての方々、あるいはその空間と共有するものだと感じています。「こういう曲ですから、ここを聴いて」とこちらから示すのではなく、観客の方々の感性によって自由にイメージしていただけたらいいなと思っています。

藤井 私も作品を通じて大勢の一般の

方々と接することがありますが、そのとき、意識のなかでは集合的、集团的な歴史と関わっていると感じています。社会には、フランスの警察官たちの行いのように、集合的記憶に基づいてある種儀礼的な行動が取られる瞬間があります。そういうことを皆でシンプルに考えたい。日本人以外の方々も数多く参加されるので、日本の近代をもう一度、日本人の視点だけではなく多角的に見直せたらと。

長谷川 新しい集合体で、新たな集合的記憶をつくっていくという。
藤井 ええ。それは、かつて明治政府がつくろうとしていた伝統や記憶とも重なる部分で、長谷川さんが研究するテーマともつながるところかなと思います。

長谷川 そうですね。私は天皇制にまつわる儀礼空間とその記憶に関する研究に取り組んできましたが、そのきっかけも、実はパリ留学時の体験からなんです。パリは19世紀の半ばから万博を何度も開催してきた街で、エッフェル塔やパレ・ド・トーキョー、一昨年のパリ五輪でも会場になったグラン・パレなど、万博のタイピングでつくられた建造物がいくつも残って、いまのパリが形づくられている。万博つってもっと即時的で一回性のものだ



研究の原動力となるのは「わからない、という思い」だと長谷川さん。天皇制、政治、戦争、それらの痕跡が刻まれた東京の風景の詳細にフォーカスし、ときに俯瞰しながら綴った、博士論文をベースにした大著。

語り継がれたり、定期的に儀礼が行われるなど、そこが実践的な行為の場となるのが大事だと思います。藝大の校内にも銅像がいっぱい建っていますが、もはや何を記念しているかわからないじゃないですか(笑)。

萩原 音楽学部のほうにも、たくさんありますね(笑)。

長谷川 いまお話ししながら思ったのは、授業でこうした話をするることによって、ある種、私も新しい集合的記憶を授業のなかでつくっているのかな?と。ひとりりで没頭して歴史研究をすること自体もとても楽しいですが、論文を書いて発表し、授業で話すことで学生が何かを感じて作品にしてくれる。そんなふう

に、研究がクリエイティブな営みを誘発し、現代社会につながっていくというわけです。

藝大を学ぶ授業も、あっていい

藤井 長谷川さんの授業は、建築科以外の学科の学生も受けられるんですか?

長谷川 はい。「今度の制作に生かします」と、建築科以外の学生も言ってくれ

と思っていたんですが、意外とそうではなくて。そういったことを東京で考えたと思います、近代天皇制にまつわる儀礼が行われた場所を調べ始めました。興味深いのは、パリとは違い、建造物のようなわかりやすい物理的な痕跡があまり残されておらず、知識がないと、記憶を読み解くことが難しい点です。たとえば、神宮外苑は、かつて明治天皇の葬儀が行われた練兵場でした。葬儀会場自体は仮設だったので当時の建物は残されていま

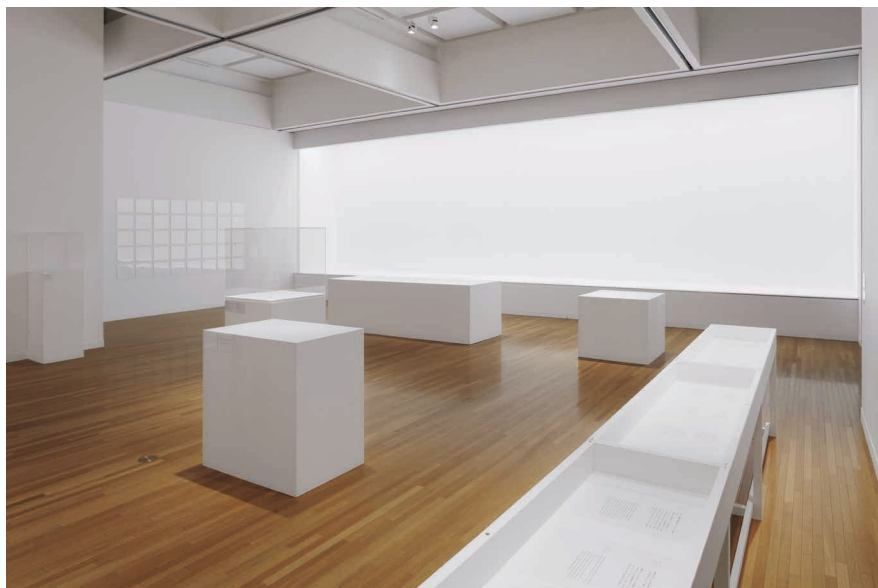
んが、有名なイチヨウ並木は、実は葬儀の参拝路を継承しています。
藤井 神宮外苑の聖徳絵画記念館は、私も海外のキュレーターなどをよく連れて行きますが、建築と空間が残っているというところは、記憶が語り継がれている、つまり集合的記憶が残っているのではと考えますね。日常として透明化されたなかに伝統として引き継がれていると。

長谷川 そうですね。ただ、建築にしる彫刻にしる、ものとして残るだけでなく、

たりしていて、意外と肩の力を抜いて聴いてくれている感じですね。もちろん、かつての私のように、過去には「学ばない」という人もいるのだろうと思います。

萩原 フフフ。私も10代の頃、先生の言うとおりに弾くのはいやだ、絶対に私の思うやり方でと言っていました。フランスの先生方も苦勞されたと思いますし、何度もしかれて。そういった意味でもまったく優等生ではなく、よそ者でもある私を受け入れてくださった藝大は懐の深い学校だなと思っています。ピアノ科の先生方とは勤めはじめの前もお会いする機会は多く、音楽的にもとても尊敬していますし、お人柄も……伝統のある学校ですが、堅苦しさというものは、まったく感じないですね。学生たちからも。

藤井 GAP（グローバルアートプラクティス専攻）の学生たちも、授業にしっかり集中して、理解してくれている印象があります。藝大にさらに求めたいことがあるとしたら、リベラルアーツの授業の充実ですね。人文、社会、自然科学などを横断的に学びながら「民主主義って何だろう」「社会とは」「自由とは」、あるいは「いまのこの生きにくさって何？」



藤井光《爆撃の記録》(2016)より。現在も計画凍結中の東京都平和祈念館（仮称）の展示風景を「想像の祈念館」として再現したインスタレーション。空の棚や壁が戦時下の人々の記録の「不在」を訴えかける。

学部生が学べる共通科目が増えています。周知が行き届いていないかもしれませんが、まだ後、ますます充実させていく方向になると思います。

など。そうしたことを考えて積み上げてきたのがリベラルアーツの歴史であり伝統ではあるのですが、藝大はまだ、そこが少し手薄な気がして。

長谷川 藝大でも近年は美術、音楽の両

を超えて、皆でどう生きていくかを考える……自分の作品のことだけではなく、そうした共通のテーマについて議論し、考えを深めていく場が増えるといいなと思います。長谷川さんは、きつと方法論

を思い出します。長谷川さんは、きつと方法論

をお持ちではないかと。

長谷川 どうでしょう……私自身は、抽象的で分かりにくい政治や社会というもの、空間を通してなんとか理解したいというのが研究の大きなモチベーションとなっています。たとえば、具体的な空間の例を通して社会や政治を考えると、いろいろな話になると、学生たちの議論が盛り上がりつつあります。それこそ、藤井さんが作品《爆撃の記録》で取り上げられた東京^{ネテ}都平和祈念館計画をテーマにして、いまからつくるならどこに建てたいか、どんなデザインにすべきかなど……自分たちがつくるということを通して話し合うと、より関心が湧いてくるんですよ。

藤井 なるほど。

萩原 自分たちで、ということでしょうか、広島には私と同じように焼け野原の状態を目にしてきた先人から直接伝え聞いた人が多いこともあって、郷土愛がとても強いんです。都市の復興は、やはりその土地に住む人々の思い入れがあつて進むのでしようし、どんな街にしていきたいか、どんな建物が必要かという想像力とエネルギーになっていくのかなと。

長谷川 確かに。私は最近、追悼式につ

いても研究しているんですが、広島には平和記念公園があり、毎年、平和記念式典が行われていますよね。東京には専用の場がないので全国戦没者追悼式を日本武道館で行っていますが、ミュージシャンのライブをやる空間で追悼するという不思議な状態ですし、屋内開催なので式の空気が街全体に波及しにくい。でも、広島と長崎に行くと、その日は街中が祈りを共有していて……その街で育った萩原さんだから、都市の精神が表現に表れているのだらうかと、先ほどの演奏をお聴きして感じました。

萩原 広島だけでなく、世界にも戦争で傷ついた街はたくさんあります。音楽がすばらしいのは、たとえ言葉がなくても人と人がつながるきつかけになるというところ。人種や思想を飛び越えて結びつくきつかけになるところかなと思います。**藤井** 思えば、藝大は明治の近代化改革における、ひとつの重要な装置だったわけですよね。ですから藝大の歴史を掘り下げていくことで、おそらくいろんなこ

とが見えてくるんじゃないかと思います。そもそもなぜピアノや西洋音楽、西洋絵画や建築を学ぶ必要があったのかなど、相当な議論が重ねられたはずですから。

萩原・長谷川 確かに。

藤井 芸術とは何かということだけではなく、戦争も経てきたなかでは民主主義や自由についても問われたらどうし、それらをどうしてきたのか、これからどうしていくのか……藝大という大学を素材として学ぶことは、この学校ならではのリベラルアーツの基軸になりうると思います。藝大から学ぶ「藝大大学」。

長谷川 いいですね！ 藝大における伝統と革新というテーマ自体が政治性をはらんでいて、それについて議論することが幅広い教養を身につけることにつながっていくと、今日、お話しして実感しました。ここが日本の芸術を背負う学校だとして、伝統ある学

校だと自負するのなら、まずは自分たちのいる場所について考える……そんな場が、さらに育っていくといいですよ。



大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻
藤井光

ふじい・ひかる / 1976年東京都生まれ。パリ第8大学美学・芸術第三博士課程学位取得。《日本人を演じる》(2017)、《解剖学教室》(20)、《あかい線に分けられたクラス》(21)、《日本の戦争美術 1946》(22)、など作品多数。日産アートアワード(17)、Tokyo Contemporary Art Award(20-22)受賞。25年より東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス(GAP)専攻准教授。26年秋にアーティゾン美術館で展覧『Whose Light? 一だれのひかりか』が開催される。

*1 正式名称は「東京拘留所」。旧庁舎の建物は関東大震災で被災後、1929年に再建、建業は浦原重雄。2024年に国の重要文化財に指定された。
*2 美術史家エルンスト・ゴンブリッチによる西洋美術史名著。邦訳は『美術の物語』(天野衛)が共訳。河出書房新社。
*3 2020年8月5日開催の『被爆75周年「平和のタペ(タート)とMemorial Dialogues」』(広島化学学園HBBホール)で初演。指揮：下野竜也。演奏：広島交響楽団、ピアノ：萩原麻未。終盤のカデンツァは河本氏の『被爆ピアノ』で演奏された。
*4 1855年、1867年、1878年、1889年、1900年、1925年、1937年、1947年に開催。1900年の万博では岡倉天心が中心となって編纂した日本美術史『Histoire de l'Art du Japon』が刊行、国内外の要人、学者に配布された。

*5 パリ16区、セーヌ川に面した歴史的建造物。1937年の万博に合わせて落成。名称は第一次世界大戦の同盟国だった日本の首都の日本にちなんだ通り名に建てていること由来。2002年、西翼にモダンアートの美術館「現代創造サイト」が開館した。
*6 パリ8区。1900年の万博開催時に完成した。2024年のパリ五輪で改装後初公開された。
*7 東京大空襲を記録し平和を祈念する都立施設。1990年代に建設運動が起こり、基本計画が策定されたが、政治上、財政上の理由などから99年に計画凍結。
*8 正式名称は「広島市原爆死没者慰霊式並びに平和祈念式」。

歴史は日常という空間に漂い、透明化される。
ステレオタイプの「伝統」には、常に批判的距離を

藤井

偶然と必然を みずから選びとる力を

物理から音楽へ。建築から映像へ。
表現も道筋も、一様でないから刺激的。
伝統から飛翔し自由を身につけた
作曲家と映画監督が見つめる先は。

石山友美



折笠敏之

対談

美術学部先端芸術表現科

石山友美

×

音楽学部作曲科

折笠敏之

——照明を施し、さながらサイバー空間と化した折笠研究室。昨年藝大に着任し、実はこの日はじめて音楽学部の校舎に入ったという石山准教授は興味津々。だが、作曲家・折笠敏之がつくり出すコンピュータミュージックは、クラシカルとも形容しなくなるエレガントな旋律である。

折笠 コンピュータミュージックというと、DTM(デスクトップミュージック)、いわゆる「打ち込み系」の音楽を連想される方が多いと思います。藝大の関係者でも「ピコピコやってるんですよ」と言われることも多くて……あ、いまのはカットでお願いします。でも、石山先生ご出身の建築では、CAD(コンピュータ支援設計)がだいぶ前から使われていると思うんですが。

石山 そうですね。

折笠 複雑な構造計算などを手で行うよりずっと早く、しかもシミュレーションまでできるコンピュータをずっと昔から使ってきたわけですが、私の作曲はそうした建築の発想に近いのではないかと思います。楽譜を書くときは、こんなふう(右下写真)コンピュータ支援作曲の開発環境で響きや素材を設定し、それをどのように変化させていくかを考えてプ



コンサート「REAM Vol.6」(2025年3月16日、第6ホール)で初演した《transformatio emergens I a》の楽譜。各楽器の振り分けも自動で行えるが、そのプログラムを試行錯誤しながら組むのは作曲家自身。

増え、そこから別のどんな原理に則って曲を書くかというところが模索されはじめたんですが、70年代にはスペクトル^{*2}楽派という、音響解析を手がかりにしながら響きを構築していく動きが出てきたんです。私も何かしらの原理性を持ち、

それをモチベーションにして曲をつくっているところがあったので、コンピュータを取り入れるのは最適でした。物理的な音響を計測して計算処理したり、数理的なモデルで音を設計したりすることが可能なら、筋道を立てて音楽を構築することが……と、話が長すぎますね(笑)。

石山 フフフ。私も自分のつくる映像に音楽を入れることもあるんですが、やはり音楽だけでなく音を総合的に構築することを目指しています。音にもいろんなレイヤーがあって、画面内に存在する音、観客にだけ聞こえている音、あるいは画

面の外で鳴っている音……建築がバックグラウンドにあるせいか、設計をしているような感覚で。折笠先生の曲を聴いたとき、どこか似たものを感じたし、先ほどCADの話を伺って、やっぱりそうだったんだ！と腑に落ちました。

折笠 音楽は時間の設計、映像は空間と時間の設計ですから、ドンピシャですね。要するに、テクノロジーの影響を受けて変わってきたのがここ数百年の作曲の歴史なんです。さまざまな楽器が開発されるたびに創作が発展し、いまはコンピュータがある。ただ、藝大の作曲科では、頭の中で音を聴いて、その感覚から身体的に手書きで楽譜に書いていくのが本筋ではあります。入学試験の課題も、伝統的な音楽理論やソルフェージュ、手書きでの8時間作曲だったりして。

石山 8時間！

折笠 世界では1980年代くらいから伝統的な作曲へのコンピュータの応用が本格的に始まりましたが、日本ではすごく教育が遅れていて、2000年代から他大学でスタートし、藝大は14年度に作曲の実技とコンピュータを結びつける科目を設置することになった。それで私が採用されたということだと思います。

可能性を見いだすのは常に人

石山 映像制作にもコンピュータソフトが欠かせません。ずっと使ってきたせいか、昨今のAIの台頭についても、あまり違和感や恐怖は覚えていなくて、使えるものは使うという感じで、現時点ではあくまで補助的な役割に留まっています。AIで生成された映像を見て心底驚かされた経験がまだないのも、大きいのかな。やはりリファレンスがあつてつくられたものにすぎないという感覚があつて、それに比べると人間の発想への驚きを、自分は求めているような気がします。

折笠 ええ。

石山 もちろん、テクノロジーが進んで、AIが自ら発想するような段階になったときにどうなるかは未知数ですが……。私は8年前に秋田で教員を始めましたが、その頃からデジタルネイティブと呼ばれる世代が入学してきて、きっと私がぜんぜん知らないことを知っているはずだという過度な期待が、当初あつたんです。

でも、検索の仕方など、いまのシステム自体がアナログベースの発想でできているせいか、意外とアナログ世代の私とあまり変わらないことに驚くことのほうが多いんですよ。先生はどうですか？

折笠 率直に言ってしまうと、現在は膨大に集めたデータからディープラーニングした結果を出しているにすぎないので、アイデアもある程度限定されているとは思いますが。学生については、うちではおにも大学院でコンピュータによる音楽の実制作を行うのですが、抵抗なくのめり込む人がいれば、コンピュータをやらなきゃいけないから大学院には行きたくないと言う人もいて(笑)。

石山 アハハ。

折笠 ただ、彼らも普段はGoogleのワークスペースのようなツールを使いこなしますし、日常にはチャットGPT(ChatGPT)やGeminiが入り込んでいるので、そのうち様子は変わってくるんじゃないかなと。

は変わってくるんじゃないかなと。

石山 秋田で家庭に保存された8ミリフィルムを扱ったプロジェクト(↓P21)を始めて、今日も学生たちと8ミリフィルムで映像を撮って現像する授業をやってきたのですが、アナログの制作って、すごくノイズが発生するんですよ。たとえば、現像する過程で現像液のタンクの中かでフィルムが重なって偶然生まれた場面が、すごくおもしろかったり。その偶発性を見逃さず上手に捉えられたとき、これまで考えもしなかった豊かな表現が披露される場面などで、そういうこと

が起こつたりしませんか？

折笠 オンパレードです。実際に演奏してみると、「あれ、思ってたのと違う」とか。初演と再演でもそうだし、演奏者が替わることでぜんぜん違うものになったりとか。それがやっぱり人間でしか起こり得ない、かつリアルタイムだからこそ実現する一回性でしょうね。

石山 そうですよ。今はそれに加えてデジタルの選択肢もあつて、デジタルにしかできない表現も無限にある。その取捨選択を自分の意思でやるのがすごく重要なこと。

折笠 希望的観測かもしれないけど、こ



音楽学部作曲科
折笠敏之

1974年福島県生まれ。茨城県水戸市近郊で育つ。東京理科大学理学部物理学科中退、東京大学文学部思想文化学科美学芸術学専修課程を経て東京藝術大学大学院音楽研究科作曲専攻で野田暉行、小鍛治邦隆に師事。同専攻修了後、2012~15年、文化庁新進芸術家海外研修員としてIRCAM留学。14年、博士後期課程単位取得退学。17年よりコンピュータを用いた創作・演奏研究プロジェクトREAMの中核を担い、公開演奏会を継続的に開催。作曲科・大学院作曲専攻非常勤講師を経て21年より准教授。

複雑な響きこそ、理由と原理性が重要。
コンピュータの導入は、私の最適解でした

折笠

どんなにツールが発達しても、発想は自分で。
人間への驚きを常に求めている気がします

石山



美術学部先端芸術表現科

石山友美

いしやま・ともみ/1979年東京都生まれ。日本大学家政学部住居学科卒業。磯崎新アトリエ勤務を経てカリフォルニア大学バークレー校大学院、ニューヨーク市立大学大学院、同大学院都市デザイン学研究所修士課程で建築、芸術論、社会理論を学ぶ。帰国後映画制作を開始し、近作に『父の家』(2022)、『川とともに生きる』(23)、『鬼が其処にいる』(25)など。秋田公立美術大学勤務時より「秋田8ミリフィルム・アンソロジー」を継続中。25年より美術学部先端芸術表現科准教授。

を持っていたので、そのジャンルの本を幼稚園時代から読みあさって。赤方偏移^{*4}やドップラー効果などについて知るたびに「おもしろいなあ」と。

石山 天才だ……。

折笠 いやいや、物理的に理解できていたわけではなく、そういう現象があるのを知っていたというだけで。最初は音楽系の学校への進学を希望したところ、親

にだめだと言われて地元の高校に進み、大学は理系に。ただ、やっぱり音楽をやりたいと、まずは文学部の美学科に入り直しました。これはモラトリアムというか、音楽的な勉強をある程度やっておくための時間稼ぎという面が大きかったです。つまりはこれやりたい、あれやりたいと動いているだけで、スケール感がまったくない、おもしろくない話でした。

石山 いえいえ。すごいです。

折笠 ちょうど修士課程に入った頃がコンピュータ音楽の導入が始まりかけていた時期だったので、タイミング的にはよかったのかもしれません。でも、60、70

の先どんなにテクノロジーが発展したとしても、人間は新しい表現を見つけ出すでしょうし、自分自身も新しい表現の仕方を模索していくだろうと思います。

音楽も映像も、つまりは群像

——物理学を学んでから美学へと進み、作曲家になった折笠氏。かたや石山氏は建築から映像制作へと、学びとキャリアにおいて大胆な方向転換を行った。

折笠 私はいわゆる就職氷河期世代で、実際、就職活動をしたこともあつたんですが、この経歴を提出するのってたい書

類選考で落とされる(笑)。社会的には支離滅裂だととられることが多いんですが、自分では一貫していまして、幼稚園の頃から、音楽か物理の方向に進みたいとずっと思っていたんです。

石山 そんな小さな頃から。

折笠 3歳からピアノを習い、その教室では子どもの頃から作曲をさせていたんですが、やってみたら普通にできてしまった。やや嫌みな感じですが、作曲家の方がよく語られるような、作曲家になりたいと思った瞬間が私にはないんです。物理のほうは、星とか天文の方面に興味

年代からの伝統的な書法を重んじる作曲の潮流の名残や、在籍したのがそういう書法をとくに重視していた講座だったこともあって、作品の評価はあまりよくない……というか、かなりけなされました。理解を示してくださる先生の勧めでフランスのIRCAM^{*5}へ留学して、そこで自分の取り組みについてやっと確認できたという感じです。

石山 私は女子大の付属校からエスカレーター式に進学して、大学に入るときに何か手を動かしてものをつくるのが向いているんじゃないかと漠然と思い、建築を選びました。そもそも両親ともに建築畑で、小さい頃からいろんな建物を見に行ったりしていて身近なこともあって、あまり考えもなく流されて……でも、大学で自分なりに一生懸命やってみる喜びを学べたことは、いい経験になりました。卒業して建築事務所に入るので、そのうちにだんだん、自分は結局、物質としての建築ではなく、建築を取り巻く環境や、そこで生まれている状況など、

形のないものをどう見るかに関心が向いていることに気づいて。その後、サンフランシスコからニューヨークと大都市を住み替えながら建築を学び直すなかでも、都市での人の営みに興味を持っていることをあらためて実感したんです。そして、アメリカで映画にもあらためて出会って、折笠 もともと好きだったんですか？

石山 ええ、ミニシアター世代だったので。アメリカで都市研究に傾倒していくなかで、都市を表象するような作品を見る機会があつて、じゃあ自分でもやってみようかなと。帰国し、建築の図面を引く仕事をしながら映画の学校に通いました。だから映画の世界に飛び込んだのがすごく遅くて、最初の作品である『少女と夏の終わり』（2012）が完成したのは30歳過ぎくらい。14歳の少女を主人公にしたフィクションで、それから建築の映像を撮りながら徐々に映画のほうに軸を移していきました。2作目の『だれも知らない建築のはなし』（2015）は、前作とは全く違って、建築家の巨匠たちがたくさん登場するドキュメンタリー。でも根本には群像劇という共通点があつて……個々の事情で生きている人たちの集積としての集団、それが社会だという



「映像を通して自分にできること」を考え、秋田赴任時に開始した「記憶の地図シアター」。秋田大学医学部と協働し、家庭に眠る8ミリフィルムを発掘、作品を制作。認知症治療施設などで上演している。

音も含めてじんわり奥行きが伝わってき
て……と、こういうこ
とは最初にお伝えする
べきでした(笑)。

石山 アハハ、ありが
とうございます。私も、
折笠先生がご自身の作
品解説のなかでいろん
な楽器の音を総合的に
捉えていくと話されて
いるのを聞いて、やつ

ぱり建築っぽい！と。いろんな音
がそれぞれ奏でられていて、それが
全体の響きになっていく、折笠先
生は音楽で、私はそれを映画で表
現したいんだと。

意志をもって流れていく

折笠 「流されて」とおっしゃいました
が、石山先生はすごく理をもってその都
度判断されているという印象を受けまし
た。それを言うなら、私のほうがだいた
いぶ

流されていて……大学院で藝大を選んだ
のも、小学生くらいではじめて現代音楽
に接したとき、何人かのプロフィールを
見て「藝大で教えている方なんだな」と

思った……というのはあんまり説得力が
ないか(笑)。ただ、それこそ伝統的な手
法を学べるという点では国内随一なので、
やはり第一選択になったと思います。

石山 私は着任して1年ですが、日々感
じるのは、藝大は本当に学生が宝だなと。
全国から集まる可能性を秘めた学生たち
に対して何ができるだろうかということ
を、いままで以上に考えるようになった
気がします。教育機関としての大学の役
割も私が学生だった頃とは違うし、これ
からも社会の要請を受けて変わっていく
……ただ、それに対してリアクションす
るとき、よくも悪くも藝大は最後に動く

ような気がするんです。

折笠 最後？

石山 たえばは少子化問題。私の前任校
では学生数の減少はシリアスで、日常的
にディスカッションの議題に上っていま
した。もちろん藝大にとっても意識せざ
るを得ない問題だと思いますが、それ
も、その波が最後に押し寄せるところで
はあるのだろうか。

折笠 うーん、作曲科も、確かに以前よ
りは志願者が減っていることは事実です。
学生たちの家庭に余裕がなくなっている
のと、長く言われている、社会の芸術に

に対するキャパシティの問題。とくに現代音楽は実用性という点では厳しい表現媒体でありジャンルでもあるので、さらに模索しなければと思っています。

石山 そこは、藝大の使命でもありませんよ。逆に、志願者数の増減に惑わされずにきちんと芸術をジャンルとして残そうとするのは、やはり藝大だからこそできることだし、ときにすごくそこに感動させられます。一方で、一般大学出身で美術や音楽の専門教育を受けていない、たとえば私のような人間が作家になることもある。となると、藝大だから発揮できる力というのは何なんだろう?と。

折笠 一般大学に行ったあとで音楽家になるという道も、いまの時代なら十分あり得ますよね。藝大は伝統的な理論や演奏能力を含めた身体性が重視されるので難しいかもしれませんが、社会で起きている変化を取り入れた教育システムや方針の転換も非常に重要。そういう意味でも、伝統的な音楽にテクノロジーを融合していくことは意味があると思います。

質問「『日本的』とは?」

編集長・藤崎 (挙手) ちょっといいですか? 僕も最近、藝大のそれも含めて、

伝統が決まりきったもののようになりすぎていることに違和感を覚えていて。そこのおおもとに「日本的」という概念の固定化があるような気がしています。

「フジヤマ・ゲイシャ」と呼ばれていたところに、80年代からマンガやアニメが台頭し、今度は政治的な面で旧来の日本の美德が打ち出され……。さまざまな学問領域をまたいで古いものと新しいものを融合させているおふたりは、日本的なるものについてどう思われますか?

石山 うーん……たとえば建築であれば、過去、中国から様式が輸入され、明治期に西洋建築が入ってきて、輸入されたものを洗練していくという歴史を繰り返して現代の多様性が生まれるわけですが、決して一筋にはいっていない。記憶がある種、捏造されて新しいものができてしまうことが、私のなかでは日本的なものということと共通している気がします。

折笠 いい意味での捏造、ありますよね。音楽に関しては、明治政府が音楽取調^{＊8}掛を設置して、西洋音楽を取り入れた教育システムを導入したところで一度歴史が断絶しています。戦前はドイツで戦後はフランスから輸入した教育システムを導入し、作曲科ではあまり日本的という概

念が顧みられない面はあったと思います。ただ、私が個人的に感じるのは、そのぶん、発想の自由さもあるなど。建築でいうなら、東京の建物の雑多な並び方や増殖の仕方は、きっとヨーロッパには例のないもので……。たとえば、曲の形式について悩んでいる学生に対して、私は「山手線を一周するようにつくってみたら?」とすることがあります。

位置を意識することがすごく大事で……「いま自分は自由か?」という問いに対しては、常にフィフティフィフティでありたいと思います。

石山 ?

折笠 山手線に乗っていると、どんどん街の風景が切り替わりますよね。そんなふうに自由な形式でつくってもぜんぜん問題ないよと。伝統的な機構を把握したうえでそこから自由に逸脱する、そういうことが軽々とできるのが日本的というイメージがあります。言ってしまうと「何でもあり」というか。

石山 共感します。伝統から外れることも恐れず、「現実、こうだよね」と都市が示すように……ただ、そこで自分が本当に自由でいるのかというと、けっこう疑いも持っています。実は環境に動かされているのに自由に振る舞ってみせていないかと、居心地悪く感じることもありま

*1 合奏、重奏などすべてのパートの楽譜が定められたもの
*2 音を周波数成分(スペクトル)として分析し、その結果から和声・音色・時間構造を設計する現代音楽の潮流
1970年代のフランスで形成され、ジュラルグ・グリーゼー・トリスタン・ミユロニウが中心的存在として知られる。
*3 課題名は「自由作曲」。室内楽の編成で指定の形式の楽曲を時間内に書くもので、第3次試験で課される。
*4 遠方の天体から到来する電磁波の波長がトッパー1効果によって長くなる現象。可視光線の場合は赤くなる。
*5 音波や電磁波の発生源と観測者との間に速度の差が生じ、その周波数が異なる値として観測される現象。
*6 フランス国立音響音楽研究所。1977年創立。制作・研究、伝播を基本軸に音楽と音響、科学のイノベーションを探究する。
*7 旧都城市民会館 解体前夜(2020年公開。都城(みやこのじょう)市民会館は菊竹清訓(きよのり)設計。1966年完成、2007年閉館。
*8 1879年に設置された、文部省所属の音楽教育機関。87年に東京音楽学校(現・東京藝術大学音楽学部)に改組された。

鼎談

大学院国際芸術創造研究科
アートプロデュース専攻

鷺田めるろ



大学院美術研究科
グローバルアートプラクティス専攻

相馬千秋



美術学部絵画科油画専攻

宮本武典

学科や専攻を超えて
藝大をキュレーションしよう

現代美術の領域で活躍する3人のキュレーター。

それぞれにユニークなキャリアを重ね

現在は藝大の異なる領域で教鞭をとる立場から

藝大の伝統と未来について語り合った。



宮本武典



相馬千秋



鷺田めるろ

近代化に際して重要な役割を果たした藝大のアーカイブには大きな研究価値があります

—— 鷲田



大学院国際芸術創造研究科アートプロデュース専攻
鷲田めろろ

わしだ・めろろ／1973年京都府生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科美術史学専門分野修士課程修了。1999年、金沢21世紀美術館学芸課学芸員に就任。2017年、ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展日本館キュレーターを務める。『あいちトリエンナーレ2019』でキュレーター、20～25年に十和田市現代美術館館長、25年より金沢21世紀美術館館長を務めている。おもな展覧会に、『妹島和世＋西沢立衛／SANAA』(05)、『起点としての80年代』(18)など。23年より准教授。

相馬 私がグローバルアートプラクティス専攻（GAP）の准教授に着任したのは5年前ですが、そもそもGAP自体が、創設からやっと10年という新しい専攻です。目的のひとつが藝大を国際化することで、グローバルアートプラクティスの名の通り、制作に携わる学生たちが海外から多く集まっています。私はキュレーターとして、グローバルなアートシーンにおいてどのようなアーティストがどのような作品をつくっているのかを知る立場から、GAPに参加しています。

鷲田 私は3年前に大学院国際芸術創造研究科（GA）の准教授に着任しました。前です。油画には私も含めて12人の教員がいて、「絵画」といっても幅広いですし、研究室ごとにそれぞれ異なる活動をしているので、統一した考えみたくないものが示しにくい状況です。そこで、油画というグループ全体をマネジメントする人が必要で、藝大の卒業生でもなければ画家でもない私が着任したのだと思います。現在はゼミ生を持たず、学部生、院生、博士と、全体の指導に参加しています。

宮本 便宜上、キュレーターを名乗っていますが、私は武蔵野美術大学の油絵学科の修士課程を修了していました、大学の2年間はダンスカンパニーの制作に関わるなど、集団で何かをつくり上げる、今でいうところのマネジメントにシフトしていました。そういう意味で、美学・

相馬 私も作家を目指す学生たちにキュレーターの立場から関わっているわけですが、実際にGAPの蓋を開けてみると、アジア地域からの学生に加え、中東や欧州出身の学生もいて、文化圏も習ってきた歴史も異なる学生が集まっている。そのような異なる視点を持つ人間が一つの場所と時間を共有し、何ができるかをそれぞれ模索しているわけです。それも、油画や彫刻と違い、GAPでは学生たちそれぞれが違うメディアで自分の問いを掘り下げることに主眼を置いているので、そこを一緒に考えたり、リサーチしたり、世界の文脈とつなげる手伝いをし

た。キュレーションやアートマネジメントに携わり、美術や音楽を社会とつなぐような人材の育成を行う研究科です。キュレーターが注目され始めたのは1960年代くらいなのですが、もう少し長い射程で捉えたいと考えており、美術館ができた19世紀末くらいまで遡って、美術作品が置かれるコンテクストや、異なるものと一緒に展示されることで生まれる新たな意味などを考え、キュレーションへの考察を深めようとしています。当然文献の講読だけではなく、実践を通じて学ぶために、年に1回、陳列館を使って、修士1年の学生が自分たちで企画して展覧会をつくるプログラムも設けています。

藝大のアーカイブが持つ価値

美術史を学んできた方と少し違って、伴走型というか、アーティストと一緒に現場もつくるという立場でキュレーターの仕事をしてきました。藝大の油画専攻に採用されたのも、そういう作家との距離感を見ていただいたからなのかもしれません。

たり、というようなことをやっています。驚田 GAにもいろいろなところから学生が来ているので、日本への関心もありますが、やはりそれぞれのルーツに対する関心というのを強く感じます。ヨーロッパから近代のシステムが入ってきたときに、それぞれの地域で衝突しながらもそれを受け入れていきました。そのプロセスを研究している学生もいますし、日本がどう近代を受け入れたかも含め、そのような比較研究もできる環境がある。日本において、ヨーロッパでいう近代を受容するうえで非常に重要な役割を果たしたのが藝大だったので、藝大に収蔵されているその資料、アーカイブには、大きな研究価値があると思っています。

相馬 私はパフォーマンス・アーツをベ이스にしたキュレーションをしているのですが、伝統やアーカイブという点でいうと、パフォーマンス・アーツにおけるアーカイブは身体なんですね。芸を継承している人の身体があって、そのいれものとしての身体が変わっても、受け継がれている芸がアーカイブされているという考え方がひとつあります。もうひとつ、演劇においては、戯曲があります。西洋演劇の最古のものといえる古代ギリシア

劇も、テキストは残っているのですが、それをあの手この手で上演する。例えばエウリピデスの『バックスの信女』^{*2}だったら、当時どう上演されたのかは残っていないので、いまの時代、いまの社会において

どう再現できるかを考え、アーティストと一緒にコネコネやるのがパフォーマンス・アーツのキュレーションです。宮本 アーカイブについて、油画の話させていただくと、

油画の学生は、卒業の際に自画像を必ず大学に納めなくてはいけないんです。卒業制作として、自由制作した作品は大学が「買い上げ」を決めなければ収蔵されませんが、自画像の提出は卒業要件に入っています。作品を納める箱が決まっています、そこに入るサイ

ズであればどんな形式でもよくて、映像データを入れたUSBメモリを納めることもありますし、油画OBで先端芸術表現科の教授も務められた川俣正さんは、ゴム板を自画像として残しています。あの種の教育資料として、どういう才能が所属していたのかを自画像としてアーカイブしているのは藝大油画の伝統のひとつです。

驚田 私も一般の美術館で仕事をしていたので、藝大の大学美術館のコレクションを見てとても新鮮だったのが、教育資料というのが収蔵されていることと、今おっしゃったような自画像も含め、卒業生の作品が収蔵されていることです。コレクションというより、アーカイブに近いのですよね。教育資料については、藝大の未来創造継承センターでデジタルデータなど非物質的なものを残す研究をされている方もいて、そういった方々と現代美術のアーカイブについて話をしていくのも非常に意義がある、面白いことだと思います。

パフォーマンスに見る現代性

宮本 私は大学美術館の委員も務めているんですが、大学美術館のコレクション



GAの学生6人が共同キュレーションし、2025年3～4月に陳列館で開催された『音はいつ、音になる?』展示風景。意識していなかった音に気づき、耳を傾け、「音」として認識するまでをテーマに体験型展示を展開した。

展のなかで、彫刻科教授の小谷元彦さんが、彫刻科初期の女性にフォーカスする展示をされたんですね。藝大の内部の人が、藝大のこれまでを再検証する動きでした。ここ数年、伝統の上に成り立っていないながらも、反権力的ともいえるパフォーマンス作品が卒業制作でもちらほらと見えてきて、新しい「藝大らしさ」の表れのようにも感じています。

相馬 去年、芸術学科の林卓行教授からの依頼で、藝大に関する本を出版するというところで、演劇と舞踊のコラムを書かせていただきました。調べてみてわかったのは、藝大が日本の近代演劇の歴史に出てくることはほとんどないということ。そもそも藝大には演劇学部がつくれず、つまり、政府が近代教育を制度化する上で演劇を除外したという歴史があります。しかし、1950〜60年代以降ですが、反芸術を謳った工藤哲巳さんや、グループで絵を描くボクシング・ペインティングの篠原有司男さんが油画から出てきたり、音楽のほうでは、フルクサスに参加した塩見允枝子さんや、やはりフルクサスと交流があり、「タージ・マハル旅行団」などでアバンギャルドな音楽を手がけた小杉武久さんなどがいたりする。ある種



『シアター・commons'25』より、メイ・リウ「Homesick for Another World」。相馬氏は、都市に新たな「commons（共有地）」を生み出すプロジェクト「シアター・commons」を自身のライフワークと位置付けている。撮影＝山口雄太郎 ©シアター・commons'25

オーマンスという方法論を、領域を横断して機能させていくことで、今日の社会における藝大の位置や役割、アクチュアリーティを高めていけると思っています。

鷺田 これはあまり俯瞰的に見た話とはいえないかもしれないですけど、

のアンチとして、この大学でパフォーマティブなことをやっている人が少なからずいたわけです。
宮本 アーカイブするのは難しいですが、キュレーションに関わる教員たちがパフ

私が勤めていたときに和田市現代美術館で個展をやった谷中佑輔さんという作家は、弟さんが交通事故に遭い、車椅子生活で体を自由に動かせない状態になったことから身体的なことへの関心が生ま

れ、パフォーマンスを行うようになったと話していました。また、百瀬文さんという作家は、ジェンダーなど社会的な問題への疑問を表すのに、身体表現を行っています。それは先ほど相馬さんがおっしゃったように、日本の近代化が民間ではなく政府によって進められ、そこから演劇がはみ出たことも関係しているような気がします。自分の身体を使って表現し、とっさのときには逃げられることもあり、演劇やパフォーマンスには反権力と結びついてきた歴史がある。社会から見落とされてしまっていることに注目する現代の作家が身体表現を行う背景には、そうした歴史もあるように感じます。
相馬 藝大には、演劇的発想を活用した都市プロジェクトを展開する高山明さんや、歴史の出来事を身振りとして再構築し、再現するリエナクトメント（再演）という手法で映像表現を行う藤井光さん（19915）といったアーティストも教員としていらっしやいます。彼らのように、いわゆる既存のジャンルとしての演劇や美術の文法にとどまらない表現を拡張する過程で、パフォーマティブな展開を行う作家たちの探究が、今日の現代アート潮流のひとつであることは間違い

ないと思います。

学域横断とアジールの交流場所

相馬 いま、GAPにも先端芸術表現科にも、おそらく油画にもパフォーマンスをやりたい学生は多いですよ。音楽学部には立派なホールや能舞台もあるし、そこをもっと横断できればという希望はあります。

宮本 油画にもパフォーマンスをやる学生が増えていきますね。身体への関心は年々高くなっていると感じています。私の授業ではファッションデザイナーを招くプログラムがあるので、服も絵を着ているようなものですし、ファッションはカルチャーの更新において重要です。イギリスのロイヤル・カレッジ・オブ・アートにはファッションコースがあり、アートや音楽の学生と一緒にあってロンドンという都市の魅力を生み出してもいい。藝大でも学域を横断する連携プログラムをもっと試みたいですね。

鷺田 各学科の教員にキュレーターが増

えてきたので、異なる領域での経験の共有が可能なはずだと思います。

宮本 『ブルーピリオド』という藝大の油画を舞台とするマンガが人気です。藝大の象徴のひとつとして油画が捉えられていることがよくありますよね。集団としていちばん大きいし、歴史もあるので。私大から移ってきた私なりに感じている油画の特徴として、育成にはしっかり時間をかけるというスタンスがあります。藝大内のゆっくりした時間の流れのなかで自己と向き合い、絵画表現のストラクチャーを血肉化していく、という考え方があると思います。しかしそのためには、異なる領域や社会との接続も必要だというのが私の考えです。学生からは、「宮本先生は社会・他者・接点の3つしか言わない」とよくからかわれますが、私は入試のための絵画に集中してきた学生たちの意識をほぐす

ために、地域に連れ出したり、美大・藝大のコミュニティとは別の他者と出会わせるなかから、絵画に残されている可能性や役割を考えさせたいのです。

鷺田 私ほそこまで「社会」とは言わないうまでも、作品の講評を頼まれたときに、プレゼンテーションの言葉には意識を強く向けます。最初に学生の言葉を聞かずに作品を見て感じたことと、こういうことをやろうとしたという言葉との間にズレがないか。作品からその意図を感じられなかったときには、明確にコメントします。徹底して観客の目線を見たときにどう見えるかという講評をするので、そ

れは学生たちに外に目を向けるよう促すことだともいえるのかもしれませんが。

宮本 学生と学生の出会いや共同制作ももっと増えてほしいですね。自由自治を尊ぶアジールの場があれば、その自由のなかから新しい藝大文化が生まれる可能性が増すと思うんです。

相馬 去年からGAPでは「ロングユニット」という、海外にまとまった期間滞在する授業を他科にも開いたんですね。先端芸術表現科や大学院映像研究科メディア映像専攻からも学生の参加がありました。まだカリキュラムとして、他学科でも単位を取れる制度が整備されていな



大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻
相馬千秋

そうま・あき／1975年生まれ。早稲田大学第一文学部卒業後、リュミエール・リヨン第二大学文化人類学・社会学大学院DESS課程修了。領域横断的な同時代芸術を専門とするキュレーター、プロデューサーとして、『フェスティバル／トーキョー』（2009-13）、『あいちトリエンナーレ2019』、『国際芸術祭あいち2022』の舞台芸術部門、『シアター・ commons』（17-）などのプログラム・ディレクションを行う。ドイツの世界演劇祭『テアター・デア・ヴェルト2023』では、非西洋人初のプログラム・ディレクターを務めた。21年より准教授。

AIが台頭する現在、人間が創造行為を行う
価値を証明する立場を藝大が担うべきです

相馬

キャンパス内にアジールのな場所や活動をつくり、学域横断を起こしていきたい——宮本

い課題はありますが、「国際化」というコンセプトを全学で共有できれば、この授業を活用して学生の交流が生まれ、学域横断の可能性も広がるはずで

鷺田 2024年度から台湾^{*}の国立台北芸術大学と共同でアーティスト・イン・レジデンスのプログラムが始まりましたが、これは大学全体のプログラムで、サポートをGAが担当しています。3人の卒業生を台湾に送り、3人の卒業生が台湾からやってくるのですが、3カ月程度かけて行うリサーチのサポートをGAの学生がしているんです。それと、学外に目を向けると、例えばいま、GAの卒業生の岩田智哉さんが台東区池之端で「The 5th Floor」というアートスペースを運営していますが、私の研究室の学生がその場所を使わせてもらって展覧会をキュレーションしたりもしています。

また、その近くの、やはり藝大の卒業生が関わる「脱衣所 - (a) place to be naked」というスペースでも学生が作品を発表したりしています。学外にそ



美術学部 絵画科 油画専攻

宮本 武典

みやもと たけのり / 1974年奈良県生まれ。武蔵野美術大学大学院で絵画を学び、同学パリ賞受賞によりフランスで滞在研究に携わる。2005～19年、東北芸術工科大学の教授・主任学芸員を務める。14年、『みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ』創設。23年より、アーツ前橋でチーフキュレーターを務める。おもな展覧会に、『リトゥンアフターワーズ ここにいてもいい』(24)、『諏訪敦 | きみはうつくしい』(25-26)、『向井山朋子 Act of Fire』(26) など。22年より准教授。

うコミュニケーションみたいなものが少しずつ広がってきているとは感じます。

相馬 GAPの学生もその2か所では結構展示させてもらっていて、学生たちの受け皿になっていますよ。プロデュース能力のある学生が学外でそういうことをやると、それが結局、学生たちのプラットフォームにもなりますね。

鷺田 私が働く金沢21世紀美術館でも、GAの卒業生が3人働いています。そのひとりである高木遊さんは「The 5th Floor」のファウンダーのひとりでもあります。そういうネットワークが今後広がり、卒業生たちによって学外へとコミ

ユニティが広がっていくようなイメージがあります。

宮本 そうかもしれません。ただ、油画専攻のある絵画棟は、個々の制作に閉じこもりやすい設計なので、キャンパス内にもそういうアジールの開かれた場所があればと思います。それと、キュレーションに携わる先生も多くいるわけだから、実技系の学域とGAとの横断的な演習はもつとあったらいいですよ。

美術館の有効活用、未来の藝大

宮本 学内にキュレーションに携わる教員が増えてきたとはいえないものの、大学美

術館の企画に、GAやGAPの皆さんが関わる機会がまだ少ないと感じます。予算や美術館の特徴というのももちろんあるとは思いますが、もつと大学美術館をいろいろな形で使えるような働きかけを内部からしていきたいと考えています。

おふたりの考えはいかがでしょう。

相馬 来年、GAPの修士1年の必修授業でやろうとしていることとして、藝大の歴史をリサーチして一緒に掘り下げていくという企画があります。そこにはアジアの留学生の歴史があり、日本の帝国主義や植民地主義など近代化の歴史、アジア主義などの歴史的背景もある。それらを絡めて、学生たちとリサーチしながら批評的な視座で検証していくという内容です。そうやってアジアや近代、藝大というものを語る言葉ができれば、自分たちのやっていること、やってきたことを相対化できるはずです。もしそうした企画の最終的な成果発表を大学美術館で行うことができればいいですし、そこでやる必然性のある企画が今後いろいろ

と出てくる可能性を感じますよね。藝大そのものをキュレーションするような視点の企画です。

宮本 武蔵野美術大学の学生時代に、藝大の近くにある東京文化財研究所に勤めていた父に誘われて、藝大の音楽キャンパスで発掘調査のアルバイトをしたことがあります。下のほうに縄文時代の地層があるのですが、その手前の層では骨がゴロゴロ出てきて、江戸時代に寛永寺のお墓があったことがわかるんです。

寛永寺は徳川の菩提寺だったわけですが、明治になるとその敷地の大部分が政府のものとなり、明治政府はその跡地に東京国立博物館を建て、それ以外にもある種の近代のディスプレイとして、徳川の記憶を覆い隠すようにして大学や動物園をつくった。私たちがいま立っているこの足元も、近代化の視点から問い直される歴史の一部になっているわけです。そうした視点が、リサーチを通して展覧会などの形になって立ち上がったなら、意義深い気がします。



鷺田 先ほどお話しした修士1年の学生の陳列館での展覧会では、展示室のなかでの展示のほかに、上野公園をリサーチするツアーを作品として展開するという試みもあつたんです。江戸時代の記憶が消されて、明治以降の流れが強調されて

いる、歴史的にすごく面白い場所ですから。そんな土地に建てられた藝大の歴史を見直す企画は興味深かったですね。
宮本 藝大は日本の近代美術史の呪いを引き受けている、というような言われ方をすることもあります。東南アジアのアーティストたちがオリエンタリズムへの反射ではなく、自分たちの自立した歴史観を語り始めているなか、そこに影響されて、私

たちも藝大の歴史や役割についての新しい語り方を模索する時期に来ているように思います。

2023年より油画専攻では、3つの研究室が合同で群馬県桐生市の重要伝統的建造物群保存地区でアートリサーチを実施している。写真は、24年の報告展『REALTIME IN KIRYU』の展示風景。撮影=木暮伸也

相馬 藝大は、これまで140年近くの歴史を築いてきましたが、その歴史は強固なシステムとして個々の教員が入れ替わっても継続し、未来を生み出していきます。今日、AIの台頭によって、人間の創造性とは何なのかが問われる時代になっていますが、藝大は、有限な身体を持つ我々「人間」が行う創造行為にはどんな価値や意味があるのか、国内唯一の芸術系国立大学として、思想と実践の両面から示していく必要があると思います。すべてがAIに取って代わられかねない世界でも、生身の人間が生み出す創造性にはどんな可能性があるのか。話し始めたら終わらないので、いざ『藝える』のテーマにしてください！

- *1 紀元前5世紀のギリシア悲劇における三大悲劇詩人のひとり。代表作に『メテオラ』『トロイアの女』など。
- *2 最晩年に書かれたと考えられている作品のひとつ。
- *3 『買上展』藝大コレクション展2023『第2部』各科が選ぶ買上作品。彫刻科のコレクションを小谷教授が担当。
- *4 1960年代に発生した前衛芸術運動。ジョージ・マチュナス、ジョン・ケージ、ナム・ジュン・パイク、ヨーゼフ・ボイス、オノ・ヨーコ、武満徹などが参加した。
- *5 1969年に小杉武久を中心に結成された、あらゆるジャンルを融合させた即興演奏の音楽集団。
- *6 講談社「アフタヌーン」にて連載中の、美大を目指す高校生を主人公に描く青春物語。作者は山口つばさ。
- *7 独仏語で「聖域」「自由領域」「避難所」などの意味。
- *8 国立台北芸術大学と東京芸術大学出身の美術家や音楽家、研究者などが毎年1〜3人選出され、1〜3カ月の期間滞在をして作品制作や研究調査を行い、学外向けの教育プログラムにも参加するプログラム「TEA+」

偉人たちは何を思い、 どう奏でたのか？ 音楽を巡る時の旅へ

伝統、それは古いにしへに学び、未来へと受け継ぐもの。その結び目にいるのが幾多の若きアーティストであり、藝大であり……伝統特集、楽しんでいただけましたか？ もうおなかいっぱい？ いやいや、そんなこと言わないで。「授業SANKAN」も引き続き、伝統芸術のいまを探ります。なんとなく、音楽学部で最強の専攻を見つけてしまったんですから。看板に「古」の字を掲げる、その名も古楽！というところで、新年度を迎えたレッスン室へ。大学院生が集う「特殊研究」は、古楽のレパートリー（楽曲）を分析し、成果を共有する勉強会とのことである。

おっと、その前に、古楽の基礎知識をおさらいしておかなくてはなりませんね。

「『古代の音楽!』」と思われることもありますが、藝大の古楽専攻では、いわゆるバロック音楽と呼ばれる17～18世紀の音楽を中心に、その前後を。19～20世紀はじめの音楽を古楽のアプローチで演奏する人もいたり、広い時期が対象なんですよ」
そう教えてくれたのは、自身もチェンバロ奏者

授業 SANKAN

古くて新しくてミステリアス。
だから「古楽」はやめられない

音楽学部器楽科古楽専攻

いまに続くクラシック音楽の礎となった音楽、それが「古楽」。
数百年前の楽譜を読み解き、当時の楽器を奏でながら、
過去へ、未来へ思いを馳せる。
時空を超えて音楽の神髄に迫る学生たちと教授陣、
その1年間の旅路を、ゆっくり、じっくり追いかけてきました。

挿絵＝小柳景義 文＝大谷道子



大塚教授。NHK-FMで第2・第4金曜午前6時より『古楽の楽しみ』金曜パーソナリティを担当。古楽で目覚める朝もよきもの。

古楽





「『…lentement à la
ず検討された。」

として活躍している大塚直哉教授。ふむふむ、ベ
ートーヴェンやシューベルトが活躍しはじめる前
の西洋音楽ということですね。そして古楽のアプ
ローチとは、そうした時代の楽曲を「書かれた時
代にふさわしい方法で」演奏することなのである。
「その時代の楽器や歌い方を掘り起こしながら奏
法と響きを再現し、古典作品を現代に演奏する可
能性を探っていくんですよ」とは、同じく古楽專
攻でバロック音楽を指導する野々下由香里教授の
言。おふたりの指導のもと、いざ開講。最初の学
生が取り上げたのは、17世紀のドイツで活躍した
作曲家、フローベルガーの「パルティータ ニ長
調」。当時の神聖ローマ皇帝フェルディナント3
世の戴冠式のために書かれたという曲の、演奏に



野々下教授。古楽専攻は
器楽科の一部であるため、
声楽家でも器楽科所属と
いうユニークな立ち位置。

「discretion」とあるよね。意味するところは？」
「『裁量をもって』と訳されることが多いです。
楽譜に書いてあるまま弾くんじゃなく、自分がふ
さわしいと考えるやり方で……」
「ただ、discretionには『慎重に』の意味もある
よね。自由に弾いていいわけではなくて」

楽譜からして「翻訳」が必要

楽譜の音符をハミングしはじめる学生。だが、
「弾かずに説明するのは、すごく難しい」と席を立
ち、練習室奥の鍵盤楽器へ。おお、チェンバロ！
実物を近くで見ると、はじめてです。独特の金属
みを持つ古典的な響きで、一気に時を飛び越える



国や時代によって様式が異なる
チェンバロとバロック・ヴァイ
オリン。規格が統一されたモダ
ン楽器に比べて個体差が大きく、
このチェンバロのようにレのシ
ャープとミのフラットが違う鍵
盤になる特殊な配置のものも。

心地が。古楽専攻で扱うのは、学部でチェンバロ、
バロック・ヴァイオリン（パーツや弓の形、弦の
素材、奏法が現代のものとは異なる）、リコーダー、
大学院ではこれらに加えてバロック・オルガン、
バロック・チェロ、バロック声楽、フォルテピア



活版で刷られた17世紀はじめの楽譜。現在とは異なる音符の形や記号から作曲家の意図を探る。



音楽学部の他科、他専攻の学生も交じっての授業、この日の課題は、カッチーニ作曲のイタリア古典歌曲「アマリツリ」(1602年出版。関ヶ原の戦いの直後!)のオリジナル譜を現代の楽譜に写し換える作業。現代と異なるのは楽器だけでなく、楽譜の書き方やルールも現代とは違い、一音一音読み

ノ(18~19世紀前半に演奏された、現在のピアノの原型)の7つ。学生たちは入学時にそれぞれ専攻する楽器を決めているが、その時代の音楽について幅広い知識を身につける必要があるため、レッスン以外の座学にも力が注がれている。歌詞のある曲には、「神」「王権」「威厳」「輝く栄光」「祈り」「悪魔」など、当時の国情や宗教観などを示す言葉もふんだんに登場。世界史、文化史的な教養も必要になりますよねと

夏 夜の教室に響く典雅な調べ。 アンサンブルこそ古楽の醍醐味

解いて写す様子は、まるで緻密な翻訳作業である。「皆さんが演奏の現場で作曲家、または作曲者により近いオリジナルの楽譜はどうなっていますか?と問われたとき、いつでも元の楽譜と照らし合わせられるように」と、指導担当の大家教授。楽譜に込められたバロック時代の作者の真意とは? 古楽への道、奥がとっても深そう。

時は流れて季節は夏。個々の楽器の演奏技術を磨きつつ、古楽専攻で同時に行われるアンサンブル(合奏)のレッスンを見学に向かった。2日間、開始時刻はたまたま両日とも日没後。連日の熱波が少し和らぐ時刻、体に優しい古楽です。

初日前半は、17世紀イタリアのオペラ作家チェステイによる『オロンテア』の第2幕の「さようなら、コリンド」。主人公である女王の想い人アリドーロに恋してしまった女性シランドラが、元恋人コリンドに別れを告げるアリアだが、この日は歌い手(バロック声楽の学生)は入らず、リコーダー2本とチェンバロの伴奏を合わせる。「コリンドには冷たく、アリドーロへの呼びかけ



オペラの伴奏中。触れた鍵盤はピアノと比べ意外に重くなく、「弾く（はじく）」感触が新鮮。

は愛情を込める、その差を聴かせてください。リコーダーの2人、もっと歌ったほうがいい。歌詞の中身を表現する意欲を見せて」（大塚教授）
歌うのは歌手でも、器楽奏者は物語をとくに語るパートナー。哀切さのこもった笛の音にチェンバロの華麗な装飾音が花を添える。そうそう、聞いて驚いたんですが、チェンバロのパートは全部が楽譜に載っているわけではなく、左手のベース、いわばコード進行だけが示されていて右手は奏者が即興的に演奏。通奏低音というこの時代の音楽様式なのだが、ただ楽譜通りに弾くのではなく高いクリエイティビティが求められる。

続いて、同時代のドイツの作曲家テレマンの

『トリオソナタ ハ長調』。哲学者ソクラテスの妻で悪妻として知られるクサンティッペ、古代ローマの悲劇の貞女として知られるルクレッティアなど5人の女性たちが登場する、オペラのような室内楽。こちらもストーリーを追いつながら、場面ごとに丁寧なハーモニーをつくる。大塚教授は音楽監督兼演出家といった役回り、学生たちの意志と意図を尊重しながら表現を引き出していく。

ステージングも自分たちで

見学2日目のレッスンには歌い手が参加。16世紀から17世紀のイタリアで宮廷音楽家として活躍したモンテヴェルディの代表作とされるオペラ『ポッペアの戴冠』は、古代ローマの宮廷で繰り広げられる愛憎劇。不倫あり奸計あり殺人ありと、学校で題材にするには、まあ、なかなか展開です。

「プロローグで『愛の神に味

方されれば、なんだってできる』と語られるように、不合理、不道徳と思われる出来事が次々と起こり、人々の心を道徳的な宗教曲とは違ったやり方で揺さぶります」と大塚教授。夫に浮気される女王役も、彼女を支えたがために死に追いやられる哲学者役も、そしてチェンバロの伴奏者も、劇的な感情の変化と物語のうねりを1音ごと、協力しながら細密につくり上げていく。

オーケストラとともに大ホールで上演されるオペラも素敵だけれど、この時代の楽譜の書き方だと、こんなふうには小編成の室内楽として楽しむこともできるとのこと。楽器の技術を究めるだけでなく、多くの学生はこうしたアンサンブルを楽しむにしており、演奏と歌がそろった段階で自分たちで振り付け、ステージングを考え、それを所作担当の先生（舞踊家。古楽では文化を学ぶ実習としてバロック舞踊の授業も！）に見てもらい、オペラを完成させる。

それにしても、300年後の真夏



の夜、東洋の島国の音楽学校でこうして典雅な響きが奏でられていることなど、作曲家も当時の人々も想像だにできなかったことでしょう。そう思うと、伝統とは実にロマンチック。うっとりしてしまう。



冬 バランス感覚と、よい耳で 「正解がない」音楽を鮮やかに

「古い」「伝統」といっておきながらですが、実は藝大において古楽専攻が設立されたのは全学的にみると新しいほうで、創設は2000年。これは20世紀末、クラシック音楽界に起こった世界

的なムーブメントにも由来する。

「1970年代から90年代にかけて、ヨーロッパやアメリカで、それまでのバッハの音楽やクラシック曲の演奏、解釈に対してのアンチテーゼが起こったんです。自分たちが演奏していたバッハはどうやら間違っているらしい、原点に戻ろう、これからは古楽の時代だ！」(大塚教授)

かたやクラシック音楽界にコンピュータが導入されはじめた(↓PI6からの対談、ぜひ一読を)時期に、そんな動きがあったとは……。こうして、Early Music(古楽)を学ぶ学科が欧米で次々誕生。波は、日本にも押し寄せる。

「藝大は国内では遅いほうでしたが、他大学ではまず『古楽器』科。ただ、楽器入り口ではなく、あくまで音楽を基準に考えようということで、藝大では『古楽』専攻に落ち着きました。僕は藝大の楽理科から大学院鍵盤楽器領域チェンバロ専攻を経由してきましたが、ドイツ語、フランス語、イタリア語を駆使するバロック声楽。神や王侯貴族から奴隷まで幅広い役柄を演じる。



の楽理科から大学院鍵盤楽器領域チェンバロ専攻を経由してきましたが、

ほかにも学部ではピアノ、ヴァイオリン、声楽などを学んで大学院から古楽に来る人、小さいときからリコーダーやチェンバロ一筋の人など、学生のルーツは多様です。卒業後、モダン・ヴァイオリンとバロック・ヴァイオリンといったふうに、両方を演奏する人もたくさんいます」

古楽を聴くと、コーヒーが飲みたくなる！

さて、真冬の上野校舎でこの日聴かせてもらったのは、卒業演奏会での審査を控えたチェンバロ専攻4年生2人のレッスン。舞曲が好きだという浅野奈緒子さんは、バッハの大作「イギリス組曲



卒業演奏会に向けレッスン中の浅野さん。指導する大塚教授にも熱が入る。



第6番」のなかのサラバンド（3拍子のゆったりした舞曲）を、大型のフレミッシュ・チェンバロ（現在のオランダ・ベルギーにまたがるフランドル地方で16〜18世紀に製造された様式）で。もう1曲、小型で端正な雰囲気のイタリアン・チェンバロでさらに古い時代のジョン・ブル作曲「ラムリー卿のパヴァーヌとガリアルド」と、こちらも

舞曲を演奏する。もうひとつ、佐藤輝季さんは、やはり2種類のチェンバロでバッハの「プレリュードとフーガイ短調」ほか全4曲を。いずれもテクニク、表現力の両方を問われる難曲だが、教授とともに細部を確認する様子からして、仕上がりは順調だとお見受けする。

古楽の演奏家に求められる資質とは？ 大塚教

授に尋ねると、2つの答えが返ってきた。

「ひとつは、時間軸における位置を感じ取るセンス。バッハから300〜400年離れて、19世紀のクラシック音楽を経て、いまこの時代にいる僕らが、古楽を演奏するためにどうすればいいか。想像力を駆使して昔の楽譜、絵画、楽器に触れて、過去の音楽家たちと対話するようなセンスが演奏を磨いていきます。もうひとつは、やっぱり耳のよさ。これが正解という物差しが見えにくい古楽の世界では、ただ音程よく難しい曲を弾けるだけでなく、この音で本当にいいのかが、楽器が、楽曲が求める音を演奏できているだろうかを自分の耳で聴き分ける必要があります。もちろん、人の音や話によく耳を傾け、共同作業できる柔軟性も」

かつて古楽回帰のムーブメントが起こった際には、「こっちが本物だ！」と主張するあまり、古楽奏者とモダン楽器の演奏家との間に摩擦が生じたこともあったというが、きつと純粹に音楽を突き詰めたいという思いからだったのだろうと門外漢ながら想像する。ピュアで一途。それは何より、古楽の響きが証明しているような。何かね、古楽を聴いていると、おいしいコーヒーが飲みたくなるんですよ。添加物や人工的な味つけの必要ない、澄みわたった味を求めたくなる気持ちか。

「実は、チェンバロからはほかの楽器よりも高周

波が出ていて、直接浴びると体にいいという研究があるんですよ(笑)。僕も、古楽はともなナチュラルだなと感じます。広い場所で何千人の耳を満足させる音とはまた違うかもしれません、向かい合って対話する感覚、とても言いますか……。かつての音楽が持っていたよさ、それを教えてくれる古楽に出会えてよかったです(「大塚教授」)

そして、春に向けて

いざ、卒業演奏会。 再現芸術の伝統を支え、 発展させる力を

年が明けて1月初旬、古楽専攻の卒業演奏会が開催された。審査は行われるが、あくまで演奏会客席には若き演奏家の才能にいち早く触れようとバロック音楽ファンの観客も訪れている。

最初の奏者、バロック・ヴァイオリンの村上レオナさん。残念ながら練習は拝見できずじまいでしたが、歌曲のように歌いあげるカステッロの「ソナタ第一番」、チェンバロとの共演でテクニクを披露したビーバーの「パッサカリア」ほか一曲、堪能させてもらいました。



続いて浅野さん。緊張を感じさせない晴れやかな表情でお辞儀ののち、演奏には「細部を丁寧に」という終盤のレッスンの成果が生きている様子。演奏後はさらにほだけた笑顔を見せた。

トリを務めた佐藤さん。演奏始めからすでに自身の世界に入っているよう(前屈みの姿勢が、スノーピーのシュローダーっぽい)。ひとつの旋律を追いかけるように弾くフーガの、めくるめく怒濤の指さばきに圧倒される。

舞台上には、練習でも使われていたフレミッシュ・チェンバロ。蓋の裏側に書かれたラテン語の一

節「ARS NON HABET INIMICUM NISI IGNORANTEM」(無知以外に芸術に敵はいない)が、今日はひときわ輝いて見える。古きに学び、技と表現を磨き、その成果をいま、目の前にいる観客に届ける。3人そろって、よき春を迎えるに違いない。

つくりたいのは、あくまで「新しい音楽」

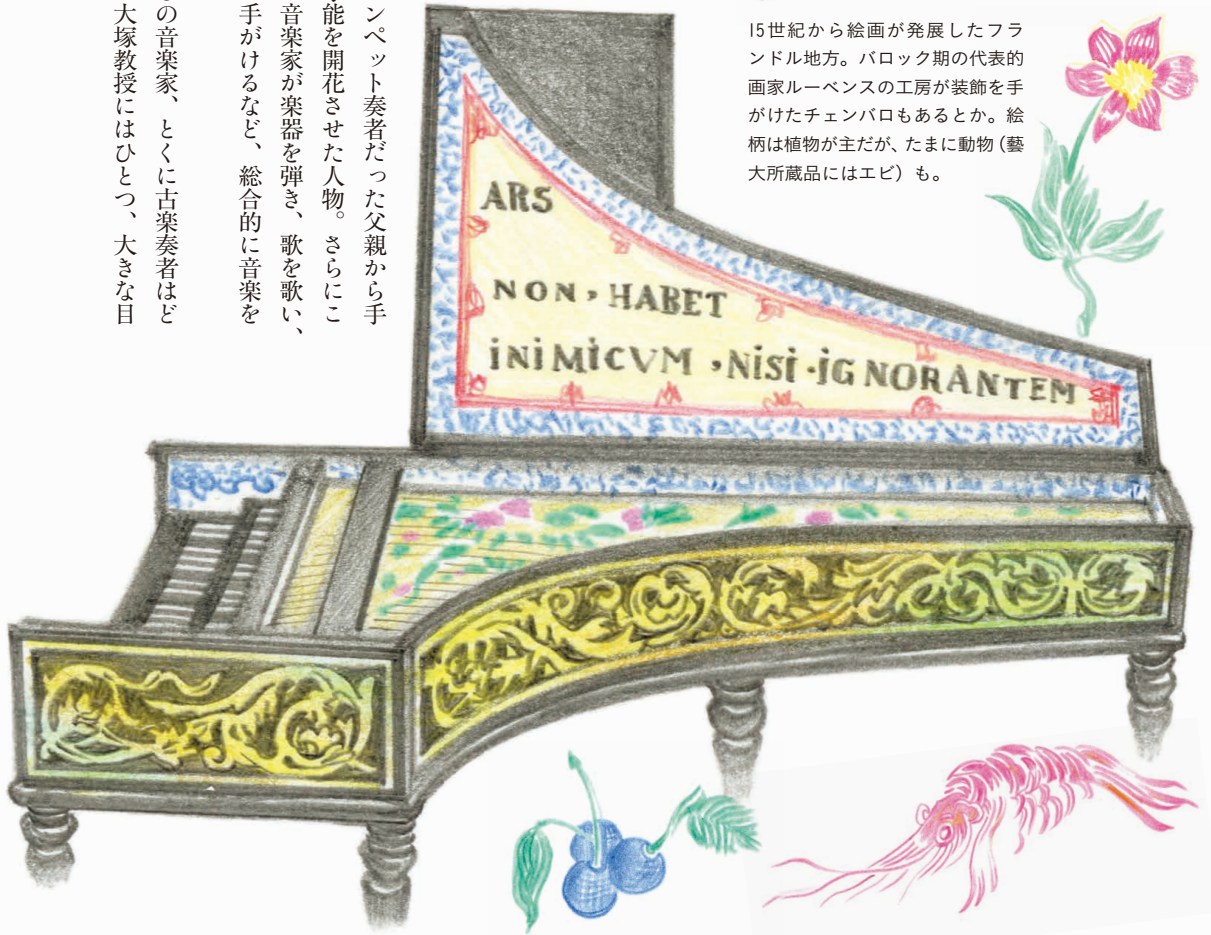
座学の授業で聞いたところによると、音楽学校

佐藤さん(右上)と村上さん(左)。バロック・ヴァイオリンは顎で挟むのではなく、鎖骨に乗せて演奏。





15世紀から絵画が発展したフランドル地方。バロック期の代表的画家ルーベンスの工房が装飾を手がけたチェンバロもあるとか。絵柄は植物が主だが、たまに動物(藝大所蔵品にはエビ)も。



で音楽を学ぶようになったのは19世紀以降。それまで音楽は、家族や師弟制度のなかで代々受け継がれるものだった。たとえばバッハは、トランペット奏者だった父親から手ほどきを受け、才能を開花させた人物。さらにこの時代はひとりの音楽家が楽器を弾き、歌を歌い、なんなら作曲まで手がけるなど、総合的に音楽を担っていたのだ。

では、これからの音楽家、とくに古楽奏者はどうあるべきか？ 大塚教授にはひとつ、大きな目標があるという。

「新しいことをやらないと予算が取れない時代に、僕らは名前からして『古』と後ろ向き(笑)。でも、決して博物館に入りたくないわけではなく、取り組んでいるのは、あくまで新しい音楽をつくることです。器楽科は過去の偉大な作曲家たちが遺したレパートリーを再現芸術として演奏するわけですが、この伝統が生き生きと続くためには、古楽を学び、曲が生まれた背景を振り返りながら常にブラッシュアップをしていかないと。再現芸術の伝統を補強し、新しい演奏を生み出していく、それが古楽なりの前向きさかなと思っています。ただ、バッハにしても、その後のモーツァルトにしても、素晴らしい演奏家は作曲家でもあったんですね。古楽を本当に自分たちの伝統にしていくには、学んだ楽器や奏法を使って演奏家自身が書く能力を身につけること、それをもう少し実践してもいいかと思っています。そうすれば、偉大な天才たちへの理解がさらに深まるでしょうし」

聞けば、自分の楽器のための創作講座を設ける計画もあるのだとか。つまりは古楽専攻から今後新しいバッハやモーツァルトが生まれる可能性も？ いやいや、はやる気持ちを抑え、ここはゆったり構えなくては……伝統は一夜にしてならず。そう、おいしいコーヒーでも飲みながら、その日を楽しみにお待ちします。

今後の催しや大学のさまざまな取り組みを紹介

お知らせ

◎「未来の日曜美術館の作家は誰だ？」——芸術未来研究場が展覧会を開催

さまざまなプレイヤーがつながり、社会の未来を創造するプラットフォーム「芸術未来研究場」では、大学美術館で開催中の『NHK日曜美術館50年展』と連動し、3月28日〜5月10日に『未来の日曜美術館の作家は誰だ？』展を開催します。

芸術未来研究場では、アートDXやアート×ビジネス、キュレーションなど6つの領域がそれぞれの枠を超え、「アートは人が生きる力である」という確信のもと、人類と地球のあるべき姿を探求しています。本展はこの活動の一環

であり、社会と共に未来をつくり出す藝大の「ひと」を主役とした展覧会です。伝統の継承と革新が交差する、藝大の「今」とアートの可能性をぜひ体

感してください。会場は大学本部棟1階、アーツ&サイエンスラボ1階、大学会館前の広場など上野キャンパスの各所。詳しくは公式ウェブサイトへ。
<https://geidai-park-exh.geidai.ac.jp/>

◎藝大アートプラザ、エネルギーをアートで捉え直す展覧会を開催

上野キャンパス構内にある、藝大アーティストの作品を展示販売するギャラリー「藝大アートプラザ」では、3月28日〜5月10日に企画展『Energy エネルギーってなんだろう？』を開催します。

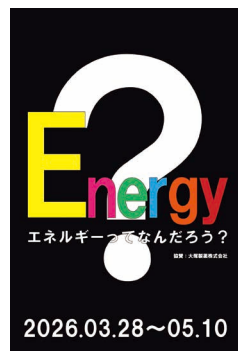
目に見えない「力」や「気配」、「熱量」など、広義のエネルギーをテーマとした本展は、11名のアーティストによる新作を中心に構成。私たちが日々触れているが意識することの少ないエネルギーの存在をアートによって捉え直す試みです。入場は無料。詳しくは公式ウェブサイト

トをご覧ください。
<https://artpaza.geidai.ac.jp/>

◎ガストン・バシュラールの思想をもとに、科学と芸術の関係を論じた力作

藝大出版会では『ガストン・バシュラール——芸術と科学の間』（橋爪恵子著、3300円）を出版しました。芸術論と科学哲学とともに専門的に論じたフランスの思想家ガストン・バシュラールの思想を、芸術と科学の関係という点に焦点を当てて論じた一冊です。

藝大出版会の最新情報は公式X (@GeidaiPress) にて発信しています。



大学美術館（上野）の展覧会

◎本館

NHK日曜美術館50年展
3月28日〜6月21日
藝大式 美術の“ミカタ”
——この夏、藝大生になる——
7月24日〜9月23日



大学美術館 本館

◎陳列館

汽水域—自分なりの泳法をめぐって
3月20〜29日
芸術情報センター
オープンラボ2026
会期未定

芸術未来研究場

「超都市」を捜す展(仮)

5月29日～6月7日

素描展

6月11～21日

中西夏之

アーカイヴ展(仮)

会期未定

工芸総合演習2026

7月17～21日

建築家ル・コルビュジエの展示(仮)

会期未定

日本画第一研究室

研究発表展

8月25日～9月6日



陳列館

🌀 取手館

形から気へ

3月20～22日、27～29日、

4月3～5日、10～12日

2026 GAP Installation Practice

会期未定

WIP展
会期未定



取手館

奏楽堂(上野)の演奏会

2月26日(木)に本学奏楽堂の舞
台上部の天井音響反射板が舞台床面
に落下する事故がありました。これ
を受け、本記事制作時点(3月2日
時点)において、4月の東京藝術大
学奏楽堂での公演は中止することが
決定しています。下に記した今後の
各演奏会の予定に關しても、随時、
QRコードでリンクしたウェブサ
イトでご確認ください。



https://www.geidai.ac.jp/event/sogakudo/sogakudo_2025



https://www.geidai.ac.jp/event/sogakudo/sogakudo_2026

藝大定期第434回
新卒業生紹介演奏会

5月16日

15時

3000円

管打楽器シリーズ2026

5月17日

15時

一般 3000円
学生 1000円

モーニング・コンサート1

5月21日

11時

一般 1500円

台東区民割 1200円

モーニング・コンサート2

5月28日

11時

一般 1500円

台東区民割 1200円

モーニング・コンサート3

6月4日

11時

一般 1500円

台東区民割 1200円

モーニング・コンサート4

6月11日

11時

一般 1500円

台東区民割 1200円

藝大シンフォニーオケ定期第73回
(藝大定期第435回)

6月11日

19時

一般 2500円

高校生以下 500円

藝大チェンバーオケ定期第47回

6月14日

15時

2500円

モーニング・コンサート5

6月18日

11時

一般 1500円

台東区民割 1200円

モーニング・コンサート6

6月25日

11時

一般 1500円

台東区民割 12000円

モニング・コンサート7

7月2日

11時

一般 15000円

台東区民割 12000円

藝大第九

チャリティコンサート

vol.10

7月5日

15時

50000円

ウインドオケ定期第101回

7月8日

19時

一般 30000円

学生 10000円

モニング・コンサート8

7月16日

11時

一般 15000円

台東区民割 12000円

モニング・コンサート9

7月23日

11時

一般 15000円

台東区民割 12000円

モニング・コンサート10

7月30日

11時

一般 15000円

台東区民割 12000円

アカンサス音楽祭2026

8月22・23日

各15時

料金未定

ジャズ in 藝大 2026

9月12日

15時

S席 70000円

A席 50000円

バルコニー席 30000円

編集後記

今号特集の最初の記事3つの屏写真は、照明を2019年にデザイン科を卒業した空間照明演出家の渡邊菜見子さんに手がけてもらいました。対談と鼎談で構成された特集なので、ポートレート写真ばかりでビジュアルが乏しくなる可能性があると思っていたところ、展示空間の照明でとても良い仕事をしていた彼女を思い出

＊一部の公演を除き、全席指定
＊展覧会・演奏会の名称、会期・日時
などが変更になる場合があります。
最新情報は、東京藝術大学公式ウ
ェブサイト(<https://www.geidai.ac.jp/>)をご覧ください。
＊展覧会についてのお問い合わせ
東京藝術大学美術館
☎050-5541-8600
(ハローダイヤル)
＊演奏会についてのお問い合わせ
東京藝術大学演奏芸術センター
☎050-5525-2300
＊演奏会チケットの取り扱い
ヴォートル・チケットセンター
☎03-5355-1280
チケットぴあ
<https://t.pia.jp/>
イープラス
<https://eplus.jp/>
東京芸術大学生生活協同組合
(店頭販売のみ)
☎03-3828-5669

して、きつと何かやってくれると依頼してみま
した。アートディレクターの有山達也さんやカ
メラマンの高橋マナミさんと話し合いながらテ
キパキと撮影現場を立ち回る姿が頼もしく、卒
業後メキメキ成長していくOB・OGと仕事
が一緒にできるのってホント教員冥利に尽きる
と実感しました。(藤崎)



○藝大基金のお願い

「藝大基金」は、東京藝術大学の長期的・安定的な財政基盤として、教育研究活動や社会連携活動の一層の発展と、我が国における芸術文化の振興などに資することを目的に設立されました。各種プロジェクトなどの実施と、学生へのさらに充実した支援体制を築くため、広く地域社会や企業などの皆様からご寄附を募っております。藝大基金の趣旨にご理解をいただき、ご支援を賜りますようよろしくお願い申し上げます。

☎お問い合わせ

社会連携課渉外企画係 ☎050-5525-2400

藝大基金ウェブサイト <https://fund.geidai.ac.jp/>

☎編集部より

『藝える』編集部では、皆様からのご意見・ご感想などをお待ちしています。今号の内容についてのご感想や、今後のご要望などありましたら、こちらまでお寄せください。

〒110-8714 東京都台東区上野公園12-8

東京藝術大学内 『藝える』編集部

Fax: 03-5685-7760

E-mail: contact@ml.geidai.ac.jp

○藝大基金寄附者ご芳名

東京藝術大学基金（藝大基金）へ温かいご支援を賜り、深謝申し上げます。本号では、2025年7月から12月までに寄附をいただいた皆様のご芳名を掲載させていただきます（掲載をご承諾された方のみ）。

[個人の皆様]

故 安田容昌様 10億円
川手正樹様 1億円
中寫悦子様 1500万円
丹藤翠様 400万円
小笠原俊幸様 200万円
河野陽子様 100万円
長南浩様 100万円
戸谷克昌様 100万円
林廣子様 100万円
平野信行様 100万円
藤崎武子様 100万円
小林忠司様 50万円
橋本政昭様 50万円
佐藤由紀子様 36万5000円
柿坪英志郎様 30万円
金子鋭様 30万円
佐橋俊彦様 30万円
城谷匠様 20万円
眞壁幹夫様 20万円
木下裕一郎様 10万円
惣司寛子様 10万円
加藤辰也様 5万円
小池高之様 5万円
菅乙彦様 5万円
田尻比呂子様 5万円
徳永茂様 5万円
富澤儀一様 5万円
彦根明様 5万円
御木マドカ様 5万円
矢部民様 5万円
山本勉様 5万円
野中武様 3万5000円
金澤初生様 3万円
新谷眞理子様 3万円
原田一正様 3万円
渡辺圭亮様 3万円
川島余里様 2万円
菊川政弥様 2万円
郷農彬子様 2万円
佐藤利恵様 2万円
鈴木真知子様 2万円
福田隆二様 2万円
保科弘毅様 2万円
山本洋子様 2万円
相田理穂様 1万円
伊藤アスカ様 1万円
乾久之様 1万円
乾美香様 1万円
猪野みのり様 1万円

今井菜々美様 1万円
今里隆様 1万円
梅谷進様 1万円
遠藤義明様 1万円
大坪近司様 1万円
岡田直子様 1万円
小川敦生様 1万円
小川弘行様 1万円
尾崎富士子様 1万円
小原幸子様 1万円
加藤浩倫様 1万円
仮屋園伸様 1万円
川島徹様 1万円
黒野巧己様 1万円
佐藤麻里子様 1万円
杉野森創様 1万円
鈴木敦子様 1万円
鈴木茂徳様 1万円
関川裕彦様 1万円
高橋昌子様 1万円
高山和之様 1万円
鷹山美喜子様 1万円
瀧澤春生様 1万円
田中俊司様 1万円
田中均様 1万円
塚原克孝様 1万円
辻真理様 1万円
戸松令子様 1万円
厩屋正様 1万円
中谷茂次様 1万円
中出陸様 1万円
永友博子様 1万円
中安みづほ様 1万円
原田敬一郎様 1万円
平社直己様 1万円
平瀬博幸様 1万円
福島位共世様 1万円
藤本いく代様 1万円
フジワライサオ様 1万円
堀全様 1万円
前田周一様 1万円
松岡暢子様 1万円
三界あゆち様 1万円
村上徳子様 1万円
村山洋子様 1万円
森正義様 1万円
矢口詩穂里様 1万円
保井並弓様 1万円
山形起生様 1万円

湯本直子様 1万円
吉岡真紀子様 1万円
吉田麻男様 1万円
白水芳枝様 7000円
岩城諒子様 5000円
櫻井秀浩様 5000円
柴田晃希様 5000円
島崎道子様 5000円
中村篤様 5000円
正木光江様 4000円
石渡康介様 3000円
寺谷大作様 3000円
井上沙織様 2000円
緒方弘子様 2000円
島野聖章様 2000円
高崎正勝様 2000円
高橋稔之様 2000円
丸山太郎様 2000円
佐藤英臣様 1000円
西谷泰生様 1000円
森口志麻様 1000円
青木和子様
新井鷗子様
安藤將様
猪井政廣様
井上正英様
岩渕重人様
宇佐美敏男様
内田薫様
内田陽一郎様
大川聡様
大島陽介様
近江哲朗様
小倉ひろみ様
尾関英夫様
ガハブカ奈美様
川崎和子様
河野賢二様

菊池裕様
北川翔一様
国料誠様
小林也寸志様
佐藤周平様
佐藤順子様
重富初美様
清水晴雄様
鈴木哲生様
関悠樹様
高田貴弘様
高橋和美様
武田泰造様
趙誠峰様
徳永尊彦様
豊永恭子様
永矢京子様
名地正希様
芳賀善九様
嶋崎美範様
福島武様
藤井和子様
藤原麻美子様
牧之内顕文様
松井信幸様
松本弓枝様
水落あゆみ様
宮下誠一様
八島康様
安本祐一郎様
柳澤孝夫様
山下博子様
山田和樹様
山村彰義様
吉田智代子様
依田晃宣様
渡邊一夫様

[法人などの皆様]

株式会社平成建設様 300万円
日本電設工業株式会社様 100万円
イマジニア株式会社様 10万円
大興商事株式会社様 5万円
ゴールドマン・サックス・ギブズ様
株式会社ノット様
株式会社 Ballen 様
フェンディ・ジャパン合同会社様
一般社団法人ワインアンドスピリッツ文化協会様