

## Symposium

シンポジウム報告：  
「音響メディア史とサウンド・アート  
——歴史・創造・アーカイブの現在」

A Report from the Symposium  
“Sound Media History and Sound Art:  
The Current Status of History, Creation and Archive”

福田 裕大 (Yudai Fukuda)\*

ABSTRACT: This paper is a report on the symposium “Sound Media History and Sound Art: The Current Status of History, Creation and Archives” held at the National Museum of International Art, Osaka, on February 16, 2020. In response to the development of Sound Studies in English-speaking countries, historical research into audio media, including recording technology, has been gaining momentum in Japan in recent years. Rather than audio media being viewed as “music device” exclusively, a series of discussions that attempt to see it as a historical form linked to science and philosophy, and to the transformation of human sensibilities and bodily views, have important implications that can also be linked to Visual Culture Studies, which is also experiencing remarkable development. This symposium attempts to communicate with experts in related fields, such as sound artists, record archivists, and curators, in order to re-examine the current circumstances of such studies of sound media history.

KEYWORDS: 録音技術史, 聴覚文化論, サウンド・アート, アーカイブ

### はじめに

この小文は、去る 2020 年 2 月 16 日に大阪・中之島の国立国際美術館にて開催されたシンポジウム「音響メディア史とサウンド・アート——歴史・創造・アーカイブ」

\* Associate professor of Modern French Literature and Media History, Faculty of International Studies, Kindai University. E-mail: yfukuda@intl.kindai.ac.jp

ブの現在」の内容を報告するものです。シンポジウムの開催にあたっては日本学術振興会の科学研究費の助成を受けることができ、それによって、藤本由紀夫さん、大澤啓さん、城一裕さん、秋吉康晴さん、アンヌ＝ロール・シャンボワシエさん、以上五名のゲストとともに、貴重な対話の場を共有することができました。

まず、シンポジウムの大きな趣旨を説明するものとして、企画者である私が各種事前資料に掲載するために執筆した趣旨説明文を紹介します。

英語圏でみられるサウンド・スタディーズの展開を受けて、近年の日本では、録音技術をはじめとする音響メディアの歴史研究が盛り上がりを見せている。音響メディアを「音楽」の占有物とみなすのではなく、科学や哲学、そしてまた人間の感性や身体観の変容と結びついた歴史的象徴として捉えようとする一連の議論は、同じく著しい発展を見せている視覚文化論などともリンクしうる重要な意義をもつものだ。本シンポジウムは、こうした音響メディア史研究のアクチュアリティを再検討するために、サウンド・アーティスト、レコード・アーキビスト、キュレーターといった関連分野の専門家たちとの対話を試みるものである。

こうして読み返してみると、なにか輪郭のしっかり定まった学問的営為に淡々と取り組むための場が開かれたようですが、実際の会はかなり様子の異なるものでした。誤解を恐れずにいうと、本シンポジウムは、ふとしたきっかけから録音技術の歴史研究に関わることになった筆者による試行錯誤の過程を、そのままかたちにしたようなところがあります。以下で詳しく述べることになりますが、録音技術の歴史研究という分野は、近年少しずつ発展しつつあるとはいえ、未だ十分に開拓されているとはいえません。どのような事象を、どのように研究するのか。あるいはそうした研究から得られたものを、どのような世界に、いかにして伝えていくべきなのか——。かれこれ十年ほどこの領域に携わってきましたが、その足取りの少なからぬ部分は、なにがしかの具体的な調査研究をおこないながら、こうした基礎的な方針というべきものを実践的に定めていくための時間であったような気がします。

一方、こうした意味での試行錯誤を重ねるなかで、幸運にも私は関心を近しくする様々な方々と出会うことができ、それらの人々との貴重な交流を通じて、自身のなすべき仕事のあり方を少しずつ確かなものとすることができました。今回のシンポジウムは、こうした対話を通じて私が学んできたものを、当の対話者の方々に実際にお越しいただくことで、新たに考え直していこうとするものです。通常ならばシンポジウムの報告文というものは、会の当日に語られたことの端的な要約に徹す

るべきなのでしょうが、以上のようなシンポジウムの性格に鑑み、この小文では各登壇者の発表内容に先立って、当の「対話」の前提にあたる私自身の疑問や関心を、かなり詳細に論じています。要は、司会＝報告者である私が大きな「介入」をなすわけですが、そうした決断にまったく悩みがなかったわけではありません。とはいえ、先にも述べた通り、「録音技術の歴史研究」なるものの向かう先が未だ十分に定められていない現状を踏まえれば、まずは問題の所在を丁寧と言語化し、当の議論の拠って立つ基盤をひろく共有する作業が不可欠であると考えました。

この冒頭でもそうでしたが、以下の文中でも、「録音技術の歴史研究」というものがどこかマイナーで、規模の小さな学問であると感じさせてしまうような言い回しがしばしば登場することかと思えます。実際、自身の仕事について話そうとすると、いつもこうした「自虐」の類からスタートしなければならないことが悩みのひとつであったりするのですが、しかしながら、誓っていうとこの学問はたいへん刺激的なもので、将来的な実りも、関連分野への貢献可能性も極めて豊かなものであるとの確信があります。シンポジウムという学術的な場の報告をこうしたエッセイ調の文体で綴ることに違和感を覚える向きもあるかもしれませんが、この選択もまた、上記のような将来性、そして拡張性を、なるべく多くの方々に実感していただくために採られたものであるということをご理解いただければ幸いです。

### シャルル・クロから音響メディア史へ

まず、私自身のこれまでの研究の歩みを簡単に振り返ることから話をはじめたいと思います。

冒頭で「録音技術の歴史研究に関わることになった」と書きましたが、筆者は本来、十九世紀を中心とした近代フランス文学研究を専門とする人間です。しかしながら、そこで研究対象として選択した人物の特殊性ゆえに、文学研究を軸足としつつも、近代のヨーロッパに生じた視聴覚メディア環境の変容を追いかけるような仕事に深く足を踏み入れることになったのでした。その研究対象とは、シャルル・クロという人物です。

2014年にこの人物についての研究書を刊行した際(図1)、表題に「詩人にして科学者」という言葉をもちいたのですが、まさにこの言葉が示している通り、シャルル・クロという存在の特殊性は「詩」と「科学」というふたつの創造領域に等しく身を捧げていたことに認められます。詩人としては、マラルメやヴェルレーヌらといった——フランス近代詩の代表格とっていい——人物たちのすぐそばで彼らと対等に活動し、科学者としても「色彩写真」や「録音技術」といった、現代の視聴覚メディア環境の基盤ともみなしうる技術のアイデアを、それぞれ驚くべき先駆性

でもって文書化していたりします。

とりわけ録音技術に関しては、彼のアイデアが（一般的にこの技術の源流とみなされる）エジソンの「フォノグラフ」に半年先立つ1877年の4月に生み出されていたという事実が逸話化され、エジソンではなくクロこそが真のパイオニアなのだ、といった類の言説が紡がれることさえあります。筆者もまた、当初はこうした逸話に惹きつけられることからクロについての研究に踏み込み、やがては同時代のフランスにおける録音技術開発の歴史をひろく追いかけることになったわけですが、こうした思わぬ研究の展開は、結果的に「歴史」というものをラディカルに捉え直すための極めて豊かな経験を与えてくれたように思います。

現代に生きる私たちが「録音技術の歴史」という言葉を聞かされると、ほとんどの場合それを「レコードの歴史」として、つまり「音楽作品を記録・再生するためのテクノロジーが、いかに生み出され、いかに普及していったか」という意味のもとに解釈してしまうことかと思えます。しかしながら、実際に蓋を開けてみると、クロをはじめとした録音技術のパイオニアとみなしうる人物たちは、みな「音楽」という文化とは相当に隔たった知的領域のなかに軸足を据えることで、この装置の誕生につながるアイデアを練り上げようとしていました。例えばエジソンは、当時最先端の通信技術であった電信や電話の可能性を拡張するための研究を通じて、録音技術の原型となるようなアイデアを獲得しました。クロの場合はこれとまったく発想が異なっていて——彼はある種の哲学者でしたから——、ひとの知覚器官が遂行するデータ処理のあり方を再現するような機器群をなんとか構築できないかと考えていた——。このあたりの詳細についてはぜひ拙著を読んでいただきたいのですが、要はこうした壮大な構想のなかで、クロはそれぞれひとの視覚と聴覚の代理物に相当するものとして、自身の色彩写真、ならびに録音技術のアイデアを練り上げようとしていたようなのです<sup>1</sup>。

このように、黎明期の録音技術の歴史を間近から見据えようとする、自分たちのもつ現代的な常識が過去の事象の前ではまったく通用しない、という事実がただちに明らかなるものとなります。確かに私たちはこの技術をもつばら「音楽作品の記録・再生ツール」として用いているが、それはあくまである特定の歴史的プロセスの帰結のひとつに過ぎないのであって、録音技術というものが——その誕生の瞬間から——つねにひたすら「音楽作品の記録・再生ツール」であり続けてきた、などということはあり得ない。そうではなく、ひとたびそうした常識から距離をとり、歴史の流れを色眼鏡なしに眺めてみると、アイデアの誕生から世の中への普及にい

---

<sup>1</sup> 福田裕大『シャルル・クロ 詩人にして科学者——詩、蓄音機、色彩写真』、水声社、2014年、103-155頁、237-262頁

たるまで、実に多様で思いもよらぬ知的・文化的実践がこの技術の足取りを支えていたということが見えてきます。

エジソンやクロが音楽とはまったく異なる文脈から録音技術の想を得たということは先に述べましたが、この二人の他にも、例えば写真家としての経験をもとに「音のダゲレオタイプ」のアイデアを温めていたナダールなど<sup>2</sup>、録音技術の原型的アイデアに近接していた人は複数存在しています。そのようにして、こういった先駆者たちの存在と、彼らがそれぞれに重ねてきた試行錯誤の過程を細かく追いかけていくと、「録音技術の誕生」という歴史的な出来事を用意した知的土壌はかなりの数にのぼることになる。受容の過程についても同様で、うえのようなかたちで生み出された原型的なアイデアが、同じ時代のヨーロッパに存在していた実に多様な文化に受け止められるなかで、録音技術は徐々に自らの社会的な立ち位置を確かなものにしていくわけですが、ここでもやはりそのプロセスは一本道のものではありません。興行での見せ物、口述筆記の補助、人類学者による声のアーカイブ（図2）、さらには音響学や実験音声学における音声の客観的観察、等々といった実に多様なコンテクストが、録音技術を「音楽作品の記録・再生装置」として位置づけようとする歴史の流れに先んじて、あるいはそうした動きに並行する格好で、かつてはなんら劣らぬ存在感を放っていたのです<sup>3</sup>。

こうした忘れられた受容形態にせよ、先に述べた知られざるパイオニアたちの想



図1 (左)：福田裕大『シャルル・クロ 詩人にして科学者』

図2 (右)：フェルディナン・ブリュノによる声のアーカイブ 記録の光景

<sup>2</sup> Nadar, *A terre et en l'air : Mémoires du Géant*, Paris : E. Dentu, 1964, pp. 158-159.

<sup>3</sup> 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』、ナカニシヤ出版、2015年、63-80頁

像力にせよ、音楽という文化を唯一の観点として録音技術の歴史を捉えようとする人々にとっては、とるに足らない「枝葉」のようなものに過ぎないのかもしれませんが。しかしながら実際は、まさにこうした枝葉のような事象たちがひとつの歴史的時空のうえで共存し、全体としてひとつの大きな動きを形成しようとするなかで、はじめて「録音技術の誕生と普及」という歴史的な出来事が現実のものとなったのです。

そうであるならば、録音技術の歴史研究という営みは、音楽という一本の幹——現代からはそのように見えるもの——のみを特権視せず、上述したような多様な枝葉が繁り、相互に絡み合おうとするなかで形成された一個の歴史的運動の全貌を捉えようとするなかで、はじめて可能になるのではないか。となると必然、自分の目指す研究にとって喫緊の課題をなすものは、上記のような音楽中心のまなざしがこれまで切り捨ててきた枝葉たちに目を向けて、これらをひとつひとつ拾い上げていくことなのではないか——。シャルル・クロというひとりの個人への関心から出発した私は、いつしかこうした問題意識をもって録音技術の歴史と向き合うようになったのでした。

### 「小ささ」への志向（秋吉康晴）

以上に述べたような基本姿勢はむろん筆者の独創ではなく、既存の学問の成果を引き継いだものです。間接的にはベンヤミンやフーコーの仕事があり、さらに近年は、両者に通ずる思考法をメディア研究に応用したものとして、エルキ・フータモに代表される研究者たちが「メディア考古学」と呼ばれる手法を提案しています<sup>4</sup>。いずれのものも、歴史に埋もれた小さな事象を発掘することで、過去についての私たちの想像力を複数化し、その結果として自分たちの生きる現在についての再考をせまるような力をもった仕事です。

また、こうした広義の考古学を生み出してきた動きは、録音技術の歴史研究に直接かかわる仕事のうえにも強く反映されています。具体的には、フリードリヒ・キットラーの大著『グラモフォン・フィルム・タイプライター』を画期とし<sup>5</sup>、目下英語圏で活性化しているサウンド・スタディーズへと受け継がれていく一連の流れがそれにあたります。とりわけ、この潮流の代表格であるジョナサン・スターンの『聞こえる過去』は非常に重要で、録音技術をはじめとする近代的な音響メディアを育んだ近代ヨーロッパのコンテクストをダイナミックに描き出そうとする大変魅力

---

<sup>4</sup> エルキ・フータモ『メディア考古学:過去・現在・未来の対話のために』（太田純貴訳）、NTT出版、2015年

<sup>5</sup> フリードリッヒ・キットラー『グラモフォン フィルム タイプライター』（石光泰夫・石光輝子訳）、筑摩書房、1999年

的な著作です<sup>6</sup>。

ところで、キットラーにしてもスターンにしても、微細にしてねばり強い調査を重ねることで、正統的な歴史語りからこぼれ落ちた事象を巧みに掘り起こし、なおかつそれを非常に大胆な巨視的ヴィジョンへとつなげていく点が強みです。筆者自身、こうした性格をもった両者の仕事に大いに魅惑され、また触発されてきたわけですが、とはいえ自らの研究が一定の進展を見るにつれ、そこにある種の懸念を覚えるようになったことも事実です。

ひとことで述べて無自覚な一般化・図式化への傾斜であり、要は上に述べたようなかたちで掘り起こされた事象をつなぎ合わせ、歴史をめぐるひとつの語りへと起こそうとする際に、ある奇妙なスケールの大きさが論じ手たちに取り憑いて、せっかく自らが掘り当ててきたはずの事例を元々の文脈から切り離し、普遍的な構図を作り上げようとしてしまう。あるいは、本来ならば出自も性格も異なるはずの雑多な発掘物を整理にかける際に、どこからか時空を超えた「まないた」のようなものを持ち出してきて、それぞれの素材がもつローカルな手触りを消し去るようにして、図式の鮮やかさの方を前に立ててしまう。「観念史」と呼ばれる学問の無自覚な残滓なのでしょうか——。彼らの議論には、どこかそのようにして、「歴史」に向かって進められたはずの歩みが、肝心なところで現実の時空からはみ出していつてしまうような傾向が観察されるのです。

こうした疑念と向き合うなかで、筆者はいつしか以下のように要約される指針を自らに課すようになりました。すなわち、うえに挙げた先駆的研究者たちと同様、一般的な歴史の語りから取りこぼされた要素を発掘しようとする身振りは積極的に引き継ぎつつ、しかしそれらの要素をつねに一個の具体的な歴史状況を描くために用いること。言葉を換えれば、キットラーやスターンの問題意識をそのものとしては共有しつつ、彼らのものよりも「小さな」仕事を意識的に遂行することで、録音技術の誕生と普及を可能にしたローカルな状況を、まずはひとつひとつ確実に浮かびあがらせようとしてとめること——。こうしたかたちで筆者は、自らの描こうとする録音技術史の対象範囲を「フランスにおける技術開発の黎明期」(＝おおむね 1850～1890 年代) へと自覚的に限定することになったのでした<sup>7</sup>。

やや前段が長くなってしまいましたが、今回のシンポジウム登壇者である秋吉康

<sup>6</sup> ジョナサン・スターン『聞こえくる過去——音響再生産の文化的起源』(金子智太郎・谷口文和・中川克志訳)、インスクリプト、2015年 (Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural origins of sound reproduction*, Duke university press, 2003)

<sup>7</sup> 以下の論考はこうした問題意識をはっきり自覚したうえでなされた初めての試みにあたるものですが、キットラー、スターンらの仕事のネガティブな側面からいまだ脱却しきれていないところがあります。福田裕大「フランスにみる録音技術の黎明期：来るべき「録音技術と文学」のために」、塚本昌則・鈴木雅雄(編)『声と文学——拡張する身体誘惑』、平凡社、2017年

晴さんは、まさにこうした問題意識と近接したところで独自の録音技術史研究をおこなっている方です。もともとは芸術学・音楽学を専門としつつも、上述したサウンド・スタディーズの流れを広く受容したことをきっかけにして音響メディアの歴史研究に着手し、以後はエジソンの業績の徹底的な再検討にもとづいた斬新な論考を複数発表なさっています。たとえ自らが招き入れたものであるとはいえ、いましがた述べたような自身の研究の「小ささ」に不安を覚えることも少なくなかった私にとって、こちらと極めて近い問題意識にもとづいて着々と仕事を重ねていく秋吉さんの存在がすぐそばにあったことは、文字通り僥倖というべきものでした。

今回のシンポジウムにおいても、秋吉さんは自身の最新の調査を参照しつつ、フォノグラフを開発しようとしていたエジソンが同時期に取り組んでいた近接的な研究実践を複数紹介してくれました。フォノグラフという機器ただひとつの開発過程を追うだけでなく、その当時に進められていた別種の音響機器研究を、まさしく先ほど述べた「枝葉」に類するものとして積極的に観察し、エジソンが実際におこなおうとしていたこと、考えようとしていたことを、潜在的な可能性も含めて広く汲み取ろうとする発想です。

例えば「キーボード・トーキング・テレグラフ」(図 3) は、フォノグラフと同じく電信・電話の研究開発を通じて生まれてきたアイデアです。要約すると、人間の音声そのものではなく歯車の摩擦を利用して音声を人工的に作り出そうとする機器であり、エジソンはこれを電話の通話時の音声に用いようとしていました。エジソンがベルと並んで電話の開発に着手した当時、通話時の再生音ははまだ劣悪なものでしかなく、エジソンはこれに代わって「人間から発された音声を伝送する」というそもそものアイデアとは異なる通信形態を模索していたようなのです。秋吉さんの提示した資料によると、その名称が示すとおり送信者が手元にあるキーボードを操作して、伝達すべきメッセージをそのつど人工的な音声として伝達する、というアイデアが探究されようとしていたようです<sup>8</sup>。

あるいは、「エアロフォン」(図 4)。これはフォノグラフと連動して、こちらの装置の再生音を増幅させるために考案されたものです。とはいえ、当時のフォノグラフは電気式ではなく純粋な機械式ですから、この増幅は蒸気によってなされることが想定されていました。フォノグラフの再生用スタイラスとバルブを連携させることで、後者から漏れる空気を然るべき音声のかたちに変換する、というのがエジソンの考えだったようです<sup>9</sup>。

<sup>8</sup> 秋吉康晴「フォノグラフ、あるいは「音を書くこと」の来歴」、『京都精華大学 研究紀要』51号、2017年、3-30頁

<sup>9</sup> «Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machine», *New York Graphic*, 2 April 1878, 1 (TAEM 27: 776) [<http://edison.rutgers.edu/NamesSearch/>]



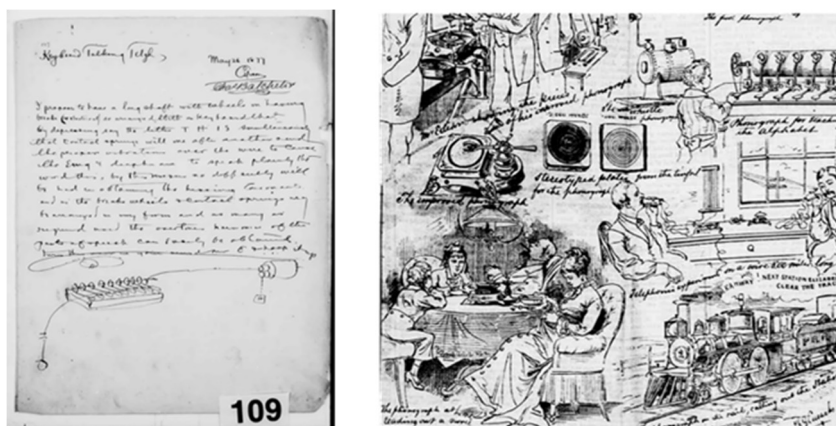


図3 (左) : キーボード・トーキング・テレグラフに関するエジソンのメモ  
 図4 (右) : エアロフォンの可能性を報じた当時の記事

秋吉さんの紹介するこれらの例は、いずれも実験の過程で頓挫してしまったものであり、通常の技術史の類ならば即座に「失敗」の印を押してしまうようなものです。しかしながら、これらの事例はいずれも、電話や録音技術の歴史を考える際に避けては通れない「音声の再生」という問題について、私たちの現代的な想像力とはまったく異なるものがかつて存在していたということをはっきり示しています。さらにいうならば、まさに秋吉さん自身が述べていたように、こうした過去の想像力は、こんにち見られるありふれた未来予測よりもかえって斬新で、既存のテクノロジーに対する思いもよらない見方を与えてくれるものであるかもしれない。このように秋吉さんの仕事は、音響メディアの歩みの歴史的な細部を自らの手で根気強く掘り起こしながら、私たちの考える過去やいまのあり方を揺さぶって、それらを思考することに新しい可能性を開いてくれるものなのです。

### サウンド・アートとの出会い (城一裕)

そうはいいながら、秋吉さんの仕事にせよ自分のものにせよ、昨今もてはやされる言葉を用いるなら、そう大きな学術的インパクトを期待できるものでは（おそらく）ありません。私たちが影響を受けたサウンド・スタディーズという学問の流れは、同じく英語圏で発展してきた視覚文化論のあとを継ぐようにして生じてきたものですが、それぞれの流れのもとに身を置く研究者の数は「眼」の方が圧倒的に優勢で、私たち「音／耳」の側はごく少数なのではないかと思われまます。そうしたな

かで、当のサウンド・スタディーズの旗手とっていいスターンの研究をあえて批判的に受け止めて、彼の業績の細部や隙間にあるものをさらに細かく検討していこうとする私たちの仕事は、自分で述べるのもなんですが、かなり禁欲的で、この「小ささ」のもつ意味をポジティブに受け止めてくれるような研究者は、おそらく相当少数に限られてしまう。

実際、当日の秋吉さんの言葉にもありましたが、私たち自身そうしたことに自覚的で、歴史のすみをほじくり返すような自分たちの仕事にいったいどの程度の貢献可能性があるのかと、自信がもてないところもありました。しかしながら、これもやはり二人に共通した出来事なのですが、ある種の出会いがこうした悩みを新たな展望へと接続してくれることになります。サウンド・アートとの出会いです。

そもそもサウンド・アートとは、音楽とは異なるかたちで、音の響きそのもの、あるいは音を聴く私たちの経験そのものの作品化を志向する、比較的新しい芸術表現のジャンルです。近年は世界的にこのサウンド・アートに対する関心が高まっていて、アーティストたちの創作活動、ならびに研究者たちによる批評・紹介もかなりの数にのぼっています<sup>10</sup>。

日本は世界的に見てもこの種の芸術が非常に盛んな土地で、これまでも少なからぬアーティストたちが多彩な創作活動に取り組んできています。本シンポジウムの登壇者である藤本由紀夫さんは、そうした日本におけるサウンド・アートの文字通りの先駆者であり、いまだそうしたジャンル名が世に普及する以前から、音を素材とし、聴覚をテーマにした作品を多数発表し続けてきた方です。そんな藤本さんが、ご自身の呼びかけで結成した〈phono/graph〉というグループの企画展（2015年：図5）に、拙著『シャルル・クロ、詩人にして科学者』を展示してくれていると人づてに聞いたときは、ずいぶん驚きました。先に書いたようなサウンド・アートの先駆者としてこちらが一方的に知るばかりであったアーティストが、自分のようなものの手掛けた相当に「ニッチ」な仕事に、そもそもどうして注目してくれているのか――。

そう不思議に感じながら訪れた神戸新開地のアートヴィレッジセンターで展示されていたのは、まさに〈phono/graph〉というグループ名が示す通り、音という現象を記録し、再生産するために構想された「グラフ」たちの実に多様な姿でした（図5）。あるいはそれは、「音を書く／音を読み取る」ことをめぐって生み出された古今の想像力を、現代日本のアーティストたちによるフィルターを介しつつ、時空を超えてひとつの空間のうえに結集させるような機会であったといえるかもしれません。藤

<sup>10</sup> 例えば以下のものを参照のこと：Peter Weibel (ed.), *Sound Art : Sound as a Medium of Art*, MIT Press, 2019／Sanne Krogh Groth, Holger Schulze (ed.), *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Bloomsbury Academic, 2021

本さんはまさに、拙著を通じて発掘されたシャルル・クロの思考を、いわば〈phono/graph〉という問題にかかる歴史的なひとつのポテンシャルとして、同展のなかに位置づけてくださったのです。

ここで実現しているのは、やはりある種の考古学的な再発見です。すなわち、アートの実践者たちが自らの表現領域に関連する過去の知や想像力の方へと意識的に赴いて、そこに足がかりや可能性のようなものを見出していくこと。とはいえ、これは単純な「過去のアイデアの流用」を意味するのではなく、過去の再検討を通じて現在についての認識を揺さぶろうとするような、非常に先鋭的な歴史認識がそこには認められます。言い換えれば、歴史に埋もれた知や想像力を自ら探究することで「あり得たかもしれない過去」を発見し、さらにはこの発見の帰結として、私たちが生きる「現在」そのものに関する思考・想像力を複数化していく——。上記〈phono/graph〉展は、まさしくこうした経験を作り出すためにアートという機会を差し出そうとするかのような場所でした。筆者自身そうした場所に身を置くことで、古く小さな事象に拘うかのような自身の仕事が、まさにそれゆえにアクチュアルな意味をもちうるのだということを——文字通り「腑に落ちる」ようなしかたで——感得することができたのです。

今回の会の登壇者の一人であり、この〈phono/graph〉の活動にも参加されている



図5：〈phono/graph〉展

(於：神戸アートヴィレッジセンター、2015年3月21日-4月12日)

城一裕さんは、やはりこうした考古学的な身ぶりにもとづいた作品制作を長らく実践してきた方です。シンポジウム当日も、音に関する古今の想像力を鮮やかに蘇らせ、その歴史的な手触りと現代的な可能性の双方を体感させてくれるような作品を複数紹介してくれました。

例えば城さんは「予め吹き込まれた音響の存在しないレコード」と呼ばれる作品群を継続的に制作されています。まさしく考古学的な実践で、この作品群の背景には大きくいつてふたつの歴史的由来が存在します。第一に、「予め吹き込まれた音響の存在しないレコード」という発想そのものは、バウハウスの代表的なアーティストであったモホイ＝ナジが1923年に発表した文章を端緒とするものです。モホイ＝ナジはそこで、通常ならばなにかしらの音響を記録する過程で生み出されるはずのレコードの溝に代わり、人間の手によってこれを直接刻みつけることができるのではないかと、というアイデアを表明します。残念なことに彼がこのアイデアを実作に起こすことはなかったのですが、レコードというメディアが物理的な痕跡によって成り立っているという事実を鋭く観察した、実に鮮やかな思考がそこにはあります<sup>11</sup>。

第二の由来は、シャルル・クロとならんでフランスにおける録音技術のパイオニアとして知られるスコット・ド・マルタンヴィルの仕事です。この人物は、エジソンの発明からおよそ20年先立つ時期に、「フォノトグラフ」と呼ばれる音の描画機器を製作していました。これは音の分析のために作られた観測機器で、したがって再生能力を有してはいなかったのですが、音の物理的振動を波形へと書き換えるこの機器には、後の世の録音技術を原理的に先取りするような能力がすでに備わっていました<sup>12</sup>。その証拠に、時代が二十一世紀を迎えた2008年に、アメリカの研究者グループがこのフォノトグラフによって記録されていた音——スコット本人が歌ったと思しき《月の光に》という民謡——の波形を解析し、現代のテクノロジーによってそこから文字通りの音を蘇らせたのです<sup>13</sup>。

城さんの作品は、過去に存在したこれらふたつの想像力、過去のその時点では現実のかたちをとることがなかった出来事を、現代のパーソナル・ファブリケーショ

<sup>11</sup> Laszlo Moholy-Nagy, « New Plasticism in Music : Possibilities of the Gramophone », in Ursula Block and Michael Glasmeier (ed), *Broken Music : Artists' Recordworks*, New York : Primary Information, 2018, pp. 54-56.

<sup>12</sup> この人物とそのフォノトグラフについては、伝聞の情報にもとづいた不確かな言説が長らく流通していましたが、近年では、まさに次註で述べる「再生」運動を主導したパトリック・フィースターの極めて粘り強い調査により、関連する一次資料のほぼすべてをweb上で閲覧できるようになっています。この成果をもとにして、さらに自らによる一次資料の収集・整理を行いつつ、私なりにこの人物の再紹介を試みたものが以下の論考です：福田裕大「スコット・ド・マルタンヴィルの業績を再検討する」、細川周平（編）『音と耳から考える——歴史・身体・テクノロジー』、アルテスパブリッシング、2021年、326-341頁

<sup>13</sup> <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php>（最終閲覧：2020年1月15日）

ンの文脈のもとでいわば再創造しようとするものです。具体的には、Illustrator の描画機能を用いて上記《月の光に》の旋律を奏でる波形を人工的に作り出し、これをカッティングプロッタやレーザーカッターによって様々な素材の上に刻み付けていくというわけです——紙、木、ラッカー盤などその例ですが、当日は磁気の皿を用いた実演がなされました（図 6）。

こればかりは実際の音を聴いてもらえないですが、とにかく鮮烈な経験です。「録音物なき再生音を聴く」という経験それ自体の特殊性に加えて、上にあげたような記録素材が既存のターンテーブルの情報処理様式とのあいだに微妙な齟齬を起こすことで、なんとも形容し難い音響が見慣れた機器から発される——そうしたさまを聴衆は目の当たりにすることになります。その意味で城さんの作品は、単に「過去の想像力の考古学的再発見」といった枠組みひとつに留まることなく、私たちが無自覚に自然化してしまっている「録音／再生」観の外部を垣間見させてくれるような経験の方にも開かれているように感じられます。



図 6：城一裕 《皿》：月の光に —— エドワード・レオン・スコットとモホイ=ナジ・ラーズローへ(1860 / 1923 / 2014-19)

### 音響メディア／音声詩（アンヌ＝ロール・シャンボワシエ）

このように、城さんに代表される現代のサウンドアーティストの仕事には、音響メディアの歴史研究がもつ射程を現代へと大きく拡張してくれるような側面があり

ます。すなわち、歴史研究者たちが過去の埋もれた事象をコツコツ発掘することで、それについての情報が城さんのようなアーティストに受け止められて、現代のあり方を見つめ直すためのアート体験へと昇華されていく。歴史を対象にした人文学的知と、「いま／私たち」を問題化しようとするアート実践とが、こうしてある種の相補的な関係のもとに接続されるのです。もっとも私などは、こうした関係から一方的に学びを得るばかりなのですが、先に紹介した秋吉さんの場合は——もともと芸術学が専門ということもあり——上に述べたような歴史研究とアートの関係づくりにかなり積極的にコミットされていて、とりわけ城さんとのあいだには数年来密接な相互交流が重ねられています<sup>14</sup>。

さらに今回のシンポジウムには、こうした歴史研究とアート実践とのつながりを別の角度から論じてもらうために、フランスからアンヌ＝ロール・シャンボワシエさんを招聘しています。シャンボワシエさんは様々な国を横断して活躍する現代アートのキュレーターであり、同時にまた、のちに詳しく紹介するような芸術家としての側面をも兼ね備えた、極めてユニークな存在です。キュレーターとしては近年とくに日本のサウンド・アートを紹介する仕事に力を注いでおり、去る2019年にはブリュッセルで《VOICE AND SOUND WAVES : The Japanese scene》と題された企画展を開催しています（私も実際にブリュッセルを訪れました）<sup>15</sup>。先に紹介した藤本由紀夫さんとは長きにわたる交流があり、同展にはこの藤本さんのものに加え、八木良太さん、mamoruさん、ニシジマ・アツシさん、そしてsoftpadといった現代日本の代表的サウンド・アーティストたちの作品が集められていました。土地や世代を超えて実に多様な交流をもっている点もシャンボワシエさんの強みであり、今回のシンポジウムが実現し、また当日会場に多数の来場者があったこと背景には、彼女の存在が強く作用していたように思います。

そもそも筆者とシャンボワシエさんとの出会いは、本シンポジウムからおおよそ二年さかのぼる2018年2月に東京の日仏会館で開催された、音声詩をめぐるシンポジウムでのことでした。この極めて特殊な芸術表現について長らく研究をおこなっている熊木淳さんの声かけによって実現した会で、シャンボワシエさんと私はそこに揃ってパネリストとして招待されたのです。そもそも音声詩とは、ヨーロッパを中心にしておおよそ1950年代からさかんになった新しい芸術表現で、そのジャンル名が示唆する通り、詩という文学的実践を文字という従来のメディアから切り離そうと

<sup>14</sup> 例えば秋吉さんは、以下の論考において本稿とは比較にならない精緻さでもって城さんの作品の芸術的価値について論じています。：秋吉康晴「レコード（史）の再発明—城一裕《月の光に》（2015）とメディア考古学的作者性」、松谷容作（編）『Poi』vol. 3、2020年、50-69頁

<sup>15</sup> <https://www.champrojects.com/VOICES-AND-SOUND-WAVES-THE-JAPANESE-SCENE-229>（最終閲覧：2020年1月15日）

する動きのことです。もっともここで志向されるのは、ただ単に出来合いの詩を声に出して読みあげるような活動ではなく、音声を用いた即興的なパフォーマンスと、磁気テープ等の音響メディアを駆使した音の編集・加工とをミックスさせた、かなり複雑な実践です<sup>16</sup>。

この音声詩を扱う件の会において、私はその「前史」にあたる部分の報告を任せられました。言葉を換えると、この芸術表現の登場から一世紀前のヨーロッパに目を向けながら、音声詩という創造行為が登場したことの歴史的条件とでもいえるものを抽出することが、この会で私に与えられた役割でした。その際に私が論じたのは、詩という文学的営為が、録音技術を活用した声の観察という新たな科学的実践と交差することで、自らのあり方を変えていこうとする歴史的過程です。すなわち、まず前提として、シャルル・ロザペリーやジャン・ルスロらによって実施された最初期の実験音声学的研究が、先述のフォノートグラフ/フォノグラフに類する機器を存分に駆使しながら、言語をその音声的な側面から客観的に観察していこうとする動きがあります(図7)。そこから、ギュスタヴ・カーンなどを代表とする同時代の「自由詩」運動の主導者たちが、こうした「声の科学的観察」の可能性を発見し、詩というもののあり方をやはり音声的な側面から捉え直していこうとするのですが、この後者の動きのなかからは、音声詩の最古の試みとっていいあの《Zang Tumb Tumb》を生んだマリネッティが登場してくるわけで、この注目されざる系譜には再

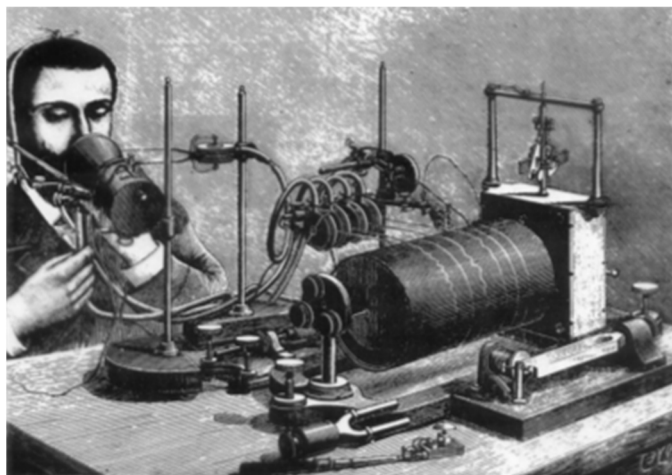


図7：ジャン・ルスロによる音声学の実験光景

<sup>16</sup> Cf. 熊木淳「フランス音声詩における二つの源泉」、『尚美学園大学総合政策研究紀要』、2013年、31-45頁

論の価値があると感じています<sup>17</sup>。

例のごとく、相当に「ニッチ」な議論だったと思います。ですがシャンボワシエさんは、こちらの論じた前史の重要性を非常に深く理解してくださり、自らの進めている音声詩の歴史研究をいつかそこに接続してみたい、とおっしゃってくださったのです。こうした提案をおよそ二年越しで実現させたのが今回のシンポジウムにおける彼女の登壇でした。

そうした次第ですから、シンポジウム当日は、アンリ・ショパン、ベルナルド・ハイツィック、フランソワ・デュフレーヌら、音声詩の主要な実践者たちの言葉を参照しながら、二十世紀中葉以降のヨーロッパにおける音声詩の展開について非常に豊かな報告がなされました。例えば、これらの先駆者たちが、シュトックハウゼンの電子音楽を一例とする新たな音の表現に触発されるかたちで、録音技術をはじめとする各種音響メディアを新たな詩のための契機として発見していくこと。そうして第一歩を踏み出した音声詩の運動が、ほどなくヨーロッパを中心に大きな広がりを生み、とりわけストックホルムのフィルキンゲン・スタジオで、音響技術と詩的言語の探究を接続させた非常に濃密な実践を生むということ。さらには、このフィルキンゲンが支えた一連の実践を通じ、音声詩は次第に（言語芸術というよりは）音響芸術としての性格を強くもつようになり、こんにちこの運動の系譜は電子音楽や即興音楽、さらには音をいち構成要素とした造形芸術などによって受け継がれていること——等々といった話題です。

加えてシャンボワシエさんは、上述した音声詩の開祖のひとりであるハイツィックについて自らが作成したドキュメンタリー作品を紹介してくれました。彼女のもつ芸術家としての顔が前面に現れ出た仕事であり、そこではハイツィック本人の証言や音声詩の実演の様子を収めた貴重な映像に加え、ジャン＝ピエール・ボビヨをはじめとする研究者たちの優れた解説が、実に手際良く、説得的なかたちで配置されています。Vimeo などの映像配信サービスで視聴することができますので、是非いちどアクセスしてみてください。十九世紀後半の西洋世界で生み出されたひとつの技術の可能性が、一般的な意味での音楽とはまた異なる文化の領域に見出されることで、新たな枝葉のひとつを生み出していたという事実を目の当たりにすることができます<sup>18</sup>。

<sup>17</sup> 文中でも述べた「時空を超えたまないた」の介在を強く感じるところはありますが、次の著作はこの問題を再論する際の重要な起点になりうるものです。Robert Michael Brain, *The pulse of modernism : Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, University of Washington Press, 2015.

<sup>18</sup> YouTube 等では無料で抜粋を、Vimeo では有料で全編を視聴することが可能：  
<https://www.youtube.com/watch?v=YLOMhLpOIEM>  
<https://vimeo.com/ondemand/bernardheidsieck>



### 「アーカイブ」の方へ（大澤啓）

このようにして、藤本さんや城さん、そしてまたシャンボワシエさんのようなアートの実践者たちとの対話を経るなかで、徐々に私は自らの録音技術史研究がもつ現代的な意味を自覚することができるようになりました。言葉を換えると、ここまで述べてきたような幸運な出会いのなかで、古い時代の小さな事象を対象にした自らの仕事が、こんにち繰り広げられている広義のアート実践に少なからず寄与するというのを学ぶことができたわけですが、しかしながら、いつしかそこに「それだけで良いのだろうか」といった想いが重なるようになったことも事実です。

2014年に前掲の著作『シャルル・クロ 詩人にして科学者』を刊行した際、私はこの人物の思い描いていた録音技術のあり方を各種資料から浮かび上がらせ、それを記述しました。その際、文章による論述のみならず、クロの考えていた録音と再生の工程をそれぞれイラスト化し、一連の作業工程をヴィジュアルに理解できるような図版を作成しています（図8）。手前味噌ではありますが、名のみ知られたクロの構想の内実を（仮説的なものとはいえ）初めて明らかにしたものとして、大きな一歩であったとの自負があります。

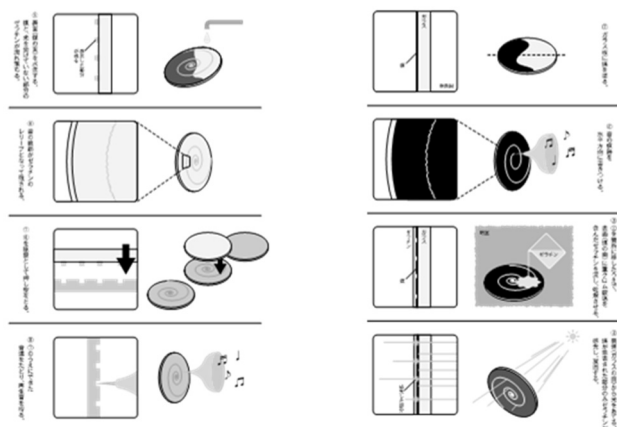


図8:『シャルル・クロ 詩人にして科学者』に掲載された解説図

とはいえ、冒頭でも述べた通り、自分が普段身を置いている（あまり大きくない）学術研究の世界に留まる限り、この成果のインパクトはその先に届くことのないまま消えてしまう。あるいは、藤本さんや城さん、秋吉さんやシャンボワシエさんのように比較的近い圏域に属する人々には届いても、そうした世界とは異なる方角にいる人々に、上記のような研究成果が伝えられていく気配がまったくない。自分

でいうのも妙なのですが、これはどこかもったない話であるように思えるのです。

例えば、目下世のなかでかくも高らかに「イノベーション」の重要性が叫ばれているわけですから、なにかしらの機器制作に実際に携わっている人々に上記のような成果が届いたなら、新たな触発が生じうるのではないか。なにも音響機器の開発に関心を限定する必要はないでしょう。あるひとつの発明が、ひとつの歴史的時空のうえで、あるいはそこで共有されていた知的なコンテキストの広がりのおかげで、いかにして現実の出来事となったのか——。技術をめぐるこうした本質的な問いについて、現代に生きる開発者たちが過去の実例からもっと積極的に学びとろうとするような動きが見られても構わないわけで、自分の仕事はそうした実例を提供するものとしても活かされうるような気がするのです。

こうしたところから少しずつ考えはじめるようになったのが、藤本さんや城さんの作品から学びとってきた「過去の発掘／現代の再発見」とでもいえる経験のインパクトを、アートとはまた違ったチャンネルへと接続していくことができないか、ということです。例えば、先ほどのクロの例に則していうなら、拙著のうえで実現した記述や図解からさらにひとつ歩みを進め、過去の技術や想像力を具体的なモノとして「復刻」してみる。さらには、そうやって復刻されたモノたちを保存・管理する体制をどうにかして用意することで、これまでにないタイプの「アーカイブ」を作り出すことができるのではないか——。要するにこれは先ほどから述べている「枝葉」のアーカイブであり、忘れられた過去に現実のかたちを与えることによって、技術の歴史に秘められた潜在的な可能性をはっきり可視化しつつ、さらにはそうしたポテンシャルを、(アートをひとつの領域として包含する)より広い世界へと共有していくことができるかもしれないわけです。

もちろん、私のような人文系の研究者が独力で実現できるような計画ではありませんし、実際ここで話していることも、残念ながら目下の段階では完全に「試行錯誤」以前の話でしかありません。しかしながら、先取りして言葉を用いてしまいましたが、近年様々な文化領域で生じている「アーカイブ」事業の抜本的な改革の動きを目の当たりにすると、うえに述べた夢想もまったく荒唐無稽なものではないのかもしれない、と考えるようになってしまうようなところがあります<sup>19</sup>。

今回のシンポジウムには、まさにこうしたアーカイブ事業の現状と可能性についてお話いただくために、東京大学総合研究博物館インターメディアテクの大澤啓さんにお越しいただきました。インターメディアテクといえば、東京駅そばの旧中央郵便局舎を改装した高層ビル（JPタワー）に開設された極めて先鋭的なアーカイ

---

<sup>19</sup> すべてを網羅することはできませんが、例えば北九州イノベーションギャラリーの〈イノベーション・クロニクル〉、ならびに慶應義塾大学の〈土方巽アーカイブ〉の実践は、対象領域も方法論もまったく異なるものの、共に強いインスピレーションを筆者に与えてくれました。

ブ機関です。その名称からも分かる通り、ディック・ヒギンズの「インターメディア」の概念を出発点としつつ、既存の学問領域にとらわれない横断的な感性で博物館やアーカイブのあり方を問い直そうとする活動をおこなっていることで知られます。

大澤さんはこのような機関において、膨大な量の資料や文化財と日々向き合いつつ、様々な展示・イベントの企画をつとめてきました。本シンポジウムに近いところでは、同館に所蔵されている膨大な量の蓄音機とレコードのコレクションをもとにして、蓄音機音楽会「ジャズ大集成」を2013年以来継続的に開催されています。このコレクションは蓄音機が約九〇点、ジャズのSPとLPがあわせて二万点近くにのぼる巨大なもので、とくに後者は収集家の湯浅哲氏の寄贈をもとにしている関係で、レコードというメディアの通史的な展望と、ひとりの個人の収集活動というミクロな歴史のあり方をともに伝えてくれる非常に貴重なものとなっています。

このように、大澤さんの「ジャズ大集成」の基盤には具体的なモノとしてのコレクションがあります。文化財や文献、資料等の保存に関してはかねてからデジタル化の必要性が叫ばれているところ、大澤さんは当然それを踏まえつつも、「現物」を実際に所蔵することの意味を改めて考え直そうとしている。もちろんご自身も述べていた通り、物理的なコレクションをただ所有するばかりでは「死蔵」の状態と変わらないし、カタログ／データベースの類を充実させたとしても、やはり新しい時代のアーカイブ事業としては不十分なものになってしまいます。代わって大澤さんが試みたのが、上にあげたコレクションのなかでもとくに貴重なジャズのSPを、やはり同館に所蔵された蓄音機によって実際に再生し、それを聴く経験をひとつのイベントとして人々と共有していく、というアイデアです。

大澤さんご自身も先ほどから述べているサウンド・スタディーズやメディア考古学の流れを深く吸収してきた方ですので、ここで目指されているのはむしろ単純な懐古的鑑賞会ではありません。ここでもやはり、上記のような経験を通じて、私たち自身の「聴くこと」を捉え直そうとする現代的な視点が重視されています。例えば、こんにちの都市型生活のサウンドスケープ——例えば、いつしか逃れられない自然となった多種多様な再生音・人工音の氾濫——から離れ、「博物館」という特殊な場に身を置いて、複数の人々とともにひとつの音に静かに耳を傾けること。と同時に、電化以前の蓄音機が生み出す音を経験することによって、目下普及している音の（再）生産環境のあり方を改めて見つめ直し、私たちの「聴くこと」が積み重ねてきた歴史の厚みへと自身の想像力をひらいていくこと——等々といったことです。

以上のような大澤さんの「ジャズ大集成」の活動は、私自身が自らの録音技術史研究からさしあたり除外している音楽に関わるものではありませんが、具体的なモノに触れる経験を通じて、過去から現在へと至るときの流れの複数性を体感するための場を生み出そうとしている点において、私の夢想する「枝葉のアーカイブ」に貴重な示唆を与えてくれるものです。のみならず大澤さんは、音の世界に関わるもの以外にも、類似した問題意識のもとに多数の企画展を実現しておられます。すべてを紹介することはできませんが、日本の気象学者阿部正直が残した膨大な量の観測記録（富士山麓で撮影された「雲」の（連続）写真をアーカイブ化し、それらを公開した企画展《雲の伯爵——富士山と向き合う阿部正直》、ならびに、それらの資料を活用して制作されたビデオ・インスタレーション《CLOUD BOX》（図9）なども、忘れられた文化財のもつポテンシャルを鮮やかに活性化させた試みとして、やはり非常に重要な先駆例とみなしうるものです<sup>20</sup>。

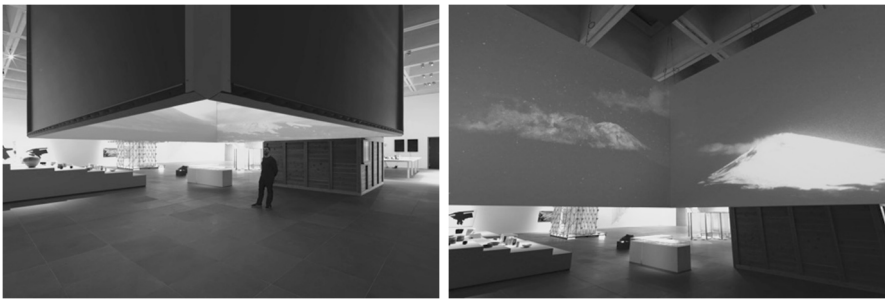


図9：ニュルンベルク新美術館に展示されたビデオ・インスタレーション《CLOUD BOX》

### アートのうち／そと（松元悠）

ここまで、私自身の研究の歩みを振り返ることからはじめて、録音技術の歴史研究という営みを通じて自分が考えてきたことと、五名のシンポジウム登壇者の皆さんとの出会いを通じて学んだことについて話してきました。再度まとめておくと、今回のシンポジウムの出発点には、音響メディアを対象にした近年の歴史研究とサウンド・アートの接近という現象がありました。すなわち、一方で秋吉さんや私のような研究者が音響メディアの歴史をかなりマイクロな視点で研究するようになり、ここまで「枝葉」と呼んできた歴史のポテンシャルのようなものをひろいあげるようになってきた。他方で、藤本さんや城さんのようなサウンド・アーティストたちも、私たちのおこなっているような歴史研究が探ろうとする事象に強い関心をもつ

<sup>20</sup> 『Le comte des nuages : Masanao Abe face au mont Fuji』、東京大学総合研究博物館、2015年

でいて、そこでいわば、ある技術がもちえたはずの歴史的可能性を再発見・再提示する作業を通じて、「聴くこと」の現代性を捉え直そうとする創作活動を重ねている。シャンボワシエさんのキュレーション活動がつなぎ合わせてくれる各国のアーティストたちの活動を見渡しても、やはり上に述べた「歴史研究とサウンドアートの接近」と呼びうる現象は、ある程度一般的な傾向として見るように思えます。

こうした出会いを実現させた何よりの要因は、アートという実践を支えている思考の強度にほかなりません。文理の区分を超えた多様な知の領野にひろく探究の目を向けながら、過去から現在へと至るときの流れをラディカルに見つめ直し、この世界のもつ新たな可能性を切り出していく——。藤本さんや城さんとの対話を重ねるなかで痛感したのですが、おふたりのようなアーティストが日々繰り広げているこうした営為には、本来なら私のような人文系の研究者こそが体現せねばならないはずの透徹した思考があり、そこから学びとるべきことは極めて多いと感じます。

他方で、個々の作家というよりは制度に関わる話ですが、気になるところもあります。上記のような接近から技術の歴史のポテンシャルが問われていくこと自体は素晴らしい変化であるとしても、こうした出会いの成果を受け止める場が「アートという世界」だけに限定されてしまっているのか、ということです。あらゆる文化の領域と同様、アートもやはりひとつの枠組みをもちます。そしてこの枠組みには、同じく当然のこととして、「受け止めやすいもの」と「受け止めにくいもの」のふたつがあるわけですが、この世界を一定の距離から観察してきた身としては、後者の「受け止めにくいもの」の方にも見落とすことのできない価値があるのではないかと感じてしまうところがある。

象徴的な例として、本当ならばこのシンポジウムにお招きしたかった方なのですが、版画家の松元悠さんの仕事を紹介させてください。松元さんは版画家ですので作品を制作する際に「刷り」をおこなうわけですが、彼女はこの工程に「リトグラフ」の技法を用いています。リトグラフとは平たくいうと石版印刷で、一八世紀の終わりに発明されて以降、近代ヨーロッパ社会の発展を支えた重要な視覚メディアとして、いつとき隆盛を誇ったものです<sup>21</sup>。絵画の世界でもドラクロワやドーミエなどが盛んにこれを用いましたが、それ以降は衰退し、少なくとも旧来通りの石板を用いた印刷術としては、現在ほとんど消えかかっているといっている。松元さんをご自身の創作の実践を通じて、こうしたかつての技術を記憶・保存しようとしているわけです。

---

<sup>21</sup> ミシェル・ムロ「カリカチュアと社会派リトグラフ」、ドミニコ・ポルツィオ（編）『リトグラフ—200年の歴史と技法』（前川誠郎監修）、小学館、1985年、207-220頁

もちろん、松元さんの仕事がそれだけに還元されると述べたいわけではありません。松元さんの作品の根底には、大量の情報の波に吞まれて忘れ去られていく（小さな）事件に対する観察があり、そうした事件を絵画によって描くこと——それを記憶しようと試みること——と、先に書いたような技法を保存する身振りとがいわば表裏をなしています（図 10）。その画風も極めて鮮烈で、近年様々な方面から高い評価がもたらされていることも頷けるのですが、しかしそうして彼女の作品を受け止めるアートの世界、ないし制度は、やはり明確に自らの枠組みの「そと」を露呈しているようにも感じられます。すなわち、作品そのものを受け止め、それについて語り、またそれを記録することはできても、松元さんの創作のもうひとつの側面である「リトグラフという技法の記憶と保存」という実践については、やはりどうしても副次的に扱わざるを得ない。

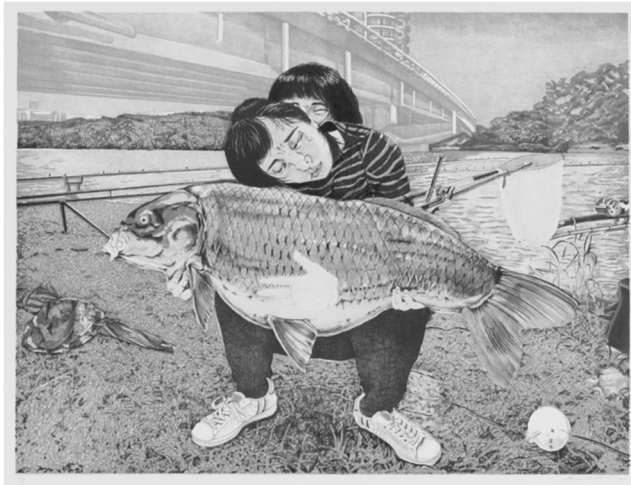


図 10：松元悠《水（北山田町）》2019 年

やや余談めきますが、実のところこのリトグラフという技法は、シャルル・クロの録音技術構想の重要な前提をなしていたものにほかなりません<sup>22</sup>。要は、音の痕跡を別の支持体に転写することを考える際、クロはリトグラフのような印刷技術を応用することを想定しており、つまりは録音技術という音のメディアの誕生を印刷術という視覚文化が支えていたのです（再三強調してきた「枝葉」の豊かさをまさに示している事例です）。しかしながら、この技法の当時の姿を伝えてくれる資料はあまり多くありません。だからこそ私のような研究者にとっては、松元さんの作品を

<sup>22</sup> 『シャルル・クロ』、137-154 頁

具現化するリトグラフという技法それ自体が、あるいは、日々の制作のなかでこの技法を用いている松元さんの経験そのものが極めて貴重な情報となるのですが、しかし現行のアートの制度は、こうしたことがらを記憶するためのものとして最適であるとはいえない——美術館や画廊でおなじみの作品パネルのことを思い出してみれば、やはりそのことは否めないと思います。

もちろん、先にも述べたようにアートはひとつの枠組みですから、先に述べた「受け止めやすいもの」の方をしっかりと受け止めているわけで、そこに偏りがあることはある意味で当然です。とはいえ、この松元さんや、今回ご一緒した藤本さんや城さんのように、自身の創作活動の基底に考古学的なまなざしを取り入れようとする動きが一般化しているいま、上述したようなかたちでこぼれ落ちてしまうものに無自覚なままでいることは、やはり大きな損失ではないかと思います。突飛なアイデアだったかもしれませんが、このシンポジウムで私が「枝葉のアーカイブ」について話したのも、大澤さんのように間領域的なアーカイブ事業の最前線で活躍されている方にお話しいただいたのも、まさにこうした損失と向き合うための機会、歴史研究とアート実践とをともに受け止めることができるような新たな場を創造することはできないかと、拙いながらも思考してきたからにはほかなりません。

松元さんのリトグラフにせよ、私たちが追いかけている録音技術の枝葉にせよ、ひとたび歴史の傍流の側に回ってしまえば、それを記憶に留めておくこと自体が極めて困難なものになってしまいます。一方で、こういった「見失われてしまったもの」がもち得た価値や可能性に対する関心が現代ほど高まっている時代もそうそうないわけで、こうした変化の兆しを無駄にしないために、今後もさらなるアクションを起こしていく必要があると感じています。

今回のシンポジウムの出発点となった「歴史研究とサウンドアートの接近」はまさにこうした兆しのひとつであり、そこでは主にアートの側から歴史の枝葉に鮮やかなスポットが当てられました。ならば今度は、私たち歴史研究に関わる側の人間がアクションを起こす番で、アートによって与えられた光の貴重さをしっかりと受け止めつつ、この光の先にあるものをもう少し持続的なかたちで記憶できるような仕組みを作りあげていかねばならない——個人的にはそう考えます。その際、「具体的なモノの収集・管理」と「体験の共有」のふたつを基盤にしたインターメディアテクにおける大澤さんの活動は、こうした次なるステップを考えるうえでやはり重要な先例になるでしょう。あるいは、シャンボワシエさんがハイツィックを対象にして実現した「映像ドキュメンタリー」という形式にもさらなる可能性があるように思います。

と同時に、当のアートそのものからもまだまだ学ぶべきことがあるということも

忘れるべきではないでしょう。先ほど「アートには受け止めにくいものがある」といったことを書きましたが、これはあくまで大きな傾向であって、現代のアート実践は本質的に絶えざる自己変容を目指そうとするものです。そうしたなか、実際に作品を制作する側だけでなく、アートという活動を受け止めるべき場や制度を作り、維持しようとする方々の側でも、新たな変化を生み出そうとする積極的な動きが見られています——例えば先述したアーカイブ事業の改革にしても、アートの世界は目覚ましい成果を生んでいます<sup>23</sup>。

まったくの偶然なのですが、今回の会場を提供してくれた国立国際美術館では、本シンポジウムの開催日にちょうど《インポッシブル・アーキテクチャー》展が開催されていました。表題が示すとおり、構想はされども現実に建てられることのない建築ばかりを集めたこの展覧会は、——それらの構想のいくつかを様々な仕方で「復刻」し、具体的な手触りをもったモノとして展示するという面においても——私の述べてきた「枝葉のアーカイブ」に通じるところがあるものです。「アンビルト」という概念がすでに浸透している建築の世界だからこそ可能となった企画なのかもしれませんが、歴史の本流とはならなかった過去の想像力たちを記録・記憶するという件の企てが決して実現不可能なものではないと信じさせてくれる、たいへん貴重な空間でした。

### むすびにかえて—— Here/There (藤本由紀夫)

——というように、次なる一步について考えていくと想像ばかりが膨らんでしまうのが現状ですが、録音技術の歴史研究に携わるひとりの人間として、最後にもう一度「小さな」話に回帰することでこの報告文を締めくくろうと思います。

藤本由紀夫さんは、今回のシンポジウムにおいて大変印象的なエピソードを紹介してくれました。藤本さんといえば、先にも紹介した通りサウンド・アーティストとしての活躍が有名ですが、件の〈phono/graph〉というグループ名が示唆していたように、音のみならず「グラフ」全般に強い関心を向けてきたことでも知られます。文字や、それを連ねたテキストや書物もちろん「グラフ」ですし、録音と再生、あるいは声の送受信などを可能にしているのも、やはり「グラフ」のしくみです。こうした多種多様なグラフを生み出し、そしてまたそれを読み解くことで創られていく私たちの経験にスポットを当てるために、藤本さんはこれまでさまざまな活動を重ねてこられました。〈phono/graph〉そのものがそうですし、足掛け10年にわたって開催された《美術館の遠足》、ならびに国立国際美術館等の図書スペースをアレ

<sup>23</sup> Cf. 高野明彦 (監修)・嘉村哲郎 (編)『アートシーンを支える』、勉誠出版(デジタルアーカイブ・ペーシックス4)、2020年



ンジすることで実現した《四次元の読書》などもまた、世に存在する（存在しうる）様々な「グラフ」たちに触れる機会を提供し、それらを読み解こうとする経験を来場者とともに創り出そうとするものです。

シンポジウムの企画者としては、こうした一連の活動を先ほどから述べている新たな場の構想につなげていただくことはできないかという（比較的わかりやすい）思惑があったのですが、実際に藤本さんがお話しくださったのは、こちらのそうした想定を、実に愉快地、そしてポジティブに裏切っていくものでした。

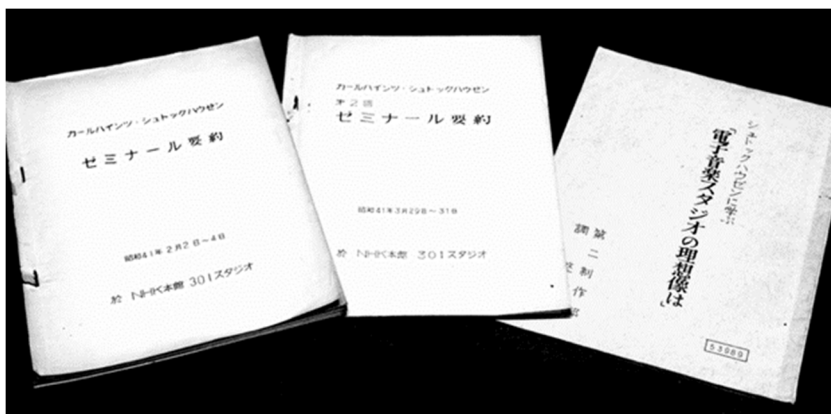


図 11 : シュトックハウゼンのセミナー記録冊子

話題の中心に置かれたのは、電子音楽の先駆者シュトックハウゼンが 1966 年に来日した際に、NHK の電子音楽スタジオのスタッフに向けて実施したセミナーの記録冊子です（図 11）。ガリ版刷りというのがいかにも往時のグラフ文化を思わせて良いのですが、もともとこれは——かつて件の電子音楽スタジオに勤め、のちに大阪芸術大学で藤本さんの指導教官となる——塩谷宏氏のもので、1970 年代の半ばに同氏から譲り受けたものであるとのこと。けれどもその頃の藤本さんは、電子音楽に魅せられて大阪芸大に入学したものの、次第にその先行きに可能性を見出すことができなくなり、この音楽表現から、あるいは音楽という制度自体から離れようとする時期に差し掛かっていました。そのために件の冊子は、受け取られはしたが、読まれることがなかった——。それもそのはずで、上記のような分岐点に立った藤本さんは、やがて日常に溢れる音の存在感を再発見する経験をきっかけにして、電子音楽が前提にしていたスピーカーという発音源そのもの乗り越えようとする創作活動を開始していくからです。のちの活動の出発点とでもいえる転機であり、以降藤本さんは音楽からアートの世界に徐々に身を移しながら、「サウンド・オブジェ」

の名で知られる作品群や、音を聴く状況／空間自体を前景化するようなインスタレーションを世に問うていくこととなります<sup>24</sup>。

問題の冊子が「再発見」されたのは、時代がすでに二十一世紀を迎えてからのことでした。とある講演に登壇するために二十世紀の音楽史を展望する必要に迫られ、ふと思いついて数十年前に受け取ったそれを紐解いてみると、驚くべきことが書かれていた、と藤本さんはいいます。

シュトックハウゼンによるセミナーの内容は、自身が目指そうとする「空間音楽」のもつ意味を、西洋音楽の歴史的な展開のうえに位置づけようとするものでした。その議論に従えば、西洋音楽の歴史は五つの段階をもった変化のプロセスであり、音楽作品の制作者たちはそれらの各段階において音に関する認識のレベルを徐々に複数化させてきた、とシュトックハウゼンは考えていたようです。すなわち、はじめに音高の区別のみによって楽曲が作られていた時代があり、そこから次第に、リズム、音の強弱、そして音色の変化といった諸要素が、いわば創作を遂行するための機能的な水準として順次発見されていく。そうして、二十世紀の初頭に「音色」の重要性に気がついた一連の作曲家たち——たとえばシェーンベルク——のあとで、今度は「空間」というレベルを意識して作品を作ろうとしているのが自分である、というわけです<sup>25</sup>。

当人の創作活動を知る人々にとって、ここまでのところはさしたる驚きもないのだろうと思います。事実シュトックハウゼンは、このゼミナールから四年後に開催された大阪万博において、まさに自身の「空間音楽」の試みを結晶化させた「ドイツ館」を実現することになります。これはある意味で、自らの目指す音楽を生み、それを聴取することに特化した空間を構築しようとする動きであるわけですが、しかしながら件のゼミナール冊子には、どうもこれとは微妙に異なるもうひとつの志向が存在しているようにも見える——今回なされた冊子の再発見を通じてなにより強く藤本さんを打ったのは、まさにそのことでした。すなわち、音楽の実践をそうした専用の空間の内側に囲い込んでしまうのではなく、現代美術が当時すでに実現していたようなある種の体験の空間のなかに位置づけ直すことができるのではないか、という提案にほかなりません。

音楽会のやり方も変わってくる。こういう音楽の家では始めも終わりもない音

---

<sup>24</sup> 中井康之「藤本由紀夫と普遍的音楽」、『藤本由紀夫展 +/-』、国立国際美術館、2007年、12-23頁

<sup>25</sup> 永岡都、「シュトックハウゼン「ラウム・ムジーク（空間音楽）」の理論と実践—EXPO'70における「オーディトリウム」の音響空間」、『学苑』848号、昭和女子大学近代文化研究所、2011年、79-87頁

楽が恒常的に演奏され、誰でも任意の時にやってきて、任意の部屋で任意の時間だけ音楽を聞けばよいのである。〔中略〕これらのことは何も新しいことではない。現代美術の展覧会場が実はそれと同じで、誰でも部屋から部屋へと好きなように行き、他人がいようとまいとお構いなしに自分の気に入った絵を好きなだけ眺めるわけである<sup>26</sup>。

二十一世紀を迎えた段階でようやく発見されたこの言葉は、藤本さんにとって、まさしく自身の創作活動の歩みを、あるいは後の「サウンド・アート」のあり方を予言するかのようなものでした。電子音楽にはじまり、しかしそれに対する関心を失うなかで藤本さん自身が見出したのが、例えばアートの世界で音を表現するという選択であり、あるいは先にも書いた「音を聴く状況／空間自体を前景化する」ような創作活動であるわけですが、問題の冊子はそんな藤本さんの歩みをあらかじめ書き付けているように見えてしまう、ということです。

自分が冊子を所有していたことは事実なので、仮に将来何らかの歴史研究が自身のことや日本のサウンド・アートの歩みを調査するようなことがあるとして、実は藤本はシュトックハウゼンから影響を受けていたのだ、といった結論が示されたりすることがあるかもしれない——そのように語る藤本さんの言葉にはある種のユーモアがあり、当日集った聴衆たちも和やかな笑いによってそれを受け止めていましたが、歴史研究に携わるひとりの人間としては、やはりこの問題提起を正面から受け止めていかねばならないと感じます。

秋吉さんや私がしているような小さな歴史研究には、間違いなく重要な意義があります。ある分野の歴史語りにおいて中心化されているものだけではなく、見落とされがちな枝葉にまできちんと調査の目を向けて、歴史の動きがもちえたダイナミズムの全体を可能な限り正確に観察する。と同時にこうした研究は、重ねて強調してきた通り、通説化された歴史の道すじを揺るがせ、それを相対化・複数化することにより、自分たちの生きる現在のあり方を問い直すための効果的な「わざ」ともなりうるわけです。

一方で、自戒も込めていうのですが、こうした「枝葉」研究をしていると、ふとしたときに自分の行なっている作業がどこか軽々しいもの感じられて、空恐ろしくなってしまうこともあります。あまり人に知られていない小さな事象をいくつか拾い上げてきて、それらを並べたときにみえてくる絵柄のようなものを言語化し、これが歴史の見えざる側面なのだと言ってみせる。こうした作業は、実のところか

---

<sup>26</sup> 『ゼミナール3：空間音楽』（2月4日）、『カールハインツ・シュトックハウゼン ゼミナール要約』（篠原真訳）、1966年 34-35頁

つてほど実現しにくいものではありません。むしろ、インターネットや各種データベースがこれだけ進歩してくると、ほんの少しの操作で歴史の枝葉とみなしうるものが無数に発掘され、やり方次第では机の前で少し頭を捻るだけで、うえに書いたような「見えざる側面」を描き出すことができてしまったりする。

むろん多少の誇張はありますが、机の前と歴史のむこう、つまり「Here」と「There」があるとして、自分のものも含めた「枝葉」的歴史研究には、知らずとこの「Here」の側に居座ってしまうようなところがあるのではないか。まさしく今回藤本さんが話してくださったように、「シュトックハウゼンの冊子中の知られざる一節」という枝葉に魅せられて、当のグラフが現実の歴史のうえでどのように存在していたのかということにはあまり関心を向けぬまま、「こちら」の側から見えてくる——見たいと思う——光景をそのまま書きつけてしまいそうなどころがあるのではないか。藤本さんによる予想外の報告を聞きながら私が感じたのは、まさにこうした怖さです。

もちろん、もう一方の「There」の側とて、原理的にいってすべてを知ることにはできないし、それを完全に知ることができるという前提で思考を進めてはなりません。あるレクチャー記録のなかで藤本さん自身が用いていた表現を借りるなら、私たち人間は本来「Here と There のあいだ」にいるのであり、だからこそ、そのあわいを「どう自分たちがうまく泳ぐか」ということが大切になってくる<sup>27</sup>。まさにおっしゃる通りで、それゆえ藤本さんは、ちょうどこうした意味での「泳ぎ方のツール」になりうるものとして自身のアート表現を模索してきたわけですが、ならば今度は自分の側として、音響メディアの歴史研究に携わる私には、いったいどのようなことができるのか——。

悩みがないわけではないものの、やはり私としては、自分がここまで進めてきた「小さな」歴史研究を、いっそうの強度で実現していく以外にないと考えます。フランス文学研究という学問から歩みを開始したために、私の研究には、少数の固有名を中心にした、かなり狭い範囲の歴史的状況を注視しようとする性格があります。そうした傾向が弱点にもなりうることはむろん痛切に自覚しつつ、しかし一方で、そうした狭さや小ささのなかではじめて見えてくることからは、藤本さんのいう「Here」と「There」の隔たりを強く実感させてくれるような得がたい手触りがある

<sup>27</sup> 藤本由紀夫「Here and There」、『藤本由紀夫展 十ノ一』、国立国際美術館、2007年、156頁なお、本稿では主に歴史的へだたり（＝現在／過去）という観点から「Here/There」について論じましたが、当のレクチャーのなかで藤本さんはこの概念をさらに広い領域において論じています。ある窓からの風景の、ひとつの出来事の、誰かの死の、そして音そのものの「Here/There」——。こうしたものの「あいだ」について語るために、ゴダールやウィトゲンシュタインの仕事をおもひかたで参照しながら展開されていく藤本さんの言葉には、まさに本論のなかでも論じたように、ほかならぬこの現在を生きることをめぐる透徹した思考が秘められているように思います。

とも感じます。なんであれ一個の歴史的な出来事というものが、「こちら」の側の手軽な想像によってやすやすと理解されるものではないという事実を突きつける、重みのようなものがあるのです。

「ふりだしに戻る」ような話になりましたが、以後もこうした手触りや重みをひとつひとつ言語化する作業を重ねながら、私たち自身の思考を現在と過去のあいだへと推し進めていくような仕事を継続していくことこそが、音響メディアの歴史研究という領域に携わることになった自身のつとめなのだと思います。そうした小さな仕事を積みあげた先で、またいつか今回のシンポジウムに登壇して下さった方々とさらなる対話を交わす日がやってくることを願ってやみません。



図 12 : シンポジウム当時のようす

## 図版一覧

図 1 : 福田裕大『シャルル・クロ 詩人にして科学者』:

福田裕大『シャルル・クロ 詩人にして科学者—詩・蓄音機・色彩写真』、水声社、2014年

図 2 : フェルディナン・ブリュノによる声のアーカイブ記録の光景 :

Cordereix, Pascal. « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire », *Revue de la BNF*, vol. 48, no. 3, 2014, p. 8.

図 3 : キーボード・トーキング・テレグラフに関するエジソンのメモ :

Technical Notes and Drawings: Telephone, 26 May 1877, 109 (TAEM 3:976)

[<http://edison.rutgers.edu/NamesSearch/SingleDoc.php?DocId=Nv11104&searchDoc=Enter>],  
(2021年5月1日最終閲覧)

図4：(右)：エアロフォンの可能性を報じた雑誌記事：

« Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machine », *New York Graphic*, 2 April 1878, 1 (TAEM 27: 776)

[<http://edison.rutgers.edu/NamesSearch/SingleDoc.php?DocId=SB031075&searchDoc=Enter>]  
(2021年5月1日最終閲覧)

図5：〈phono/graph〉展（於：神戸アートヴィレジセンター、2015年3月21日-4月12日）：  
藤本由紀夫氏提供

図6：城一裕 《皿》：月の光に一エドワード・レオン・スコットとモホイ＝ナジ・ラーズローへ（1860 / 1923 / 2014-19）

城一裕氏提供

図7：ジャン・ルスロによる音声学の実験光景：

Bernard Teston, « L'œuvre d'Etienne-Jules Marey et sa contribution à l'émergence de la phonétique dans les sciences du langage », *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage d'Aix-en-Provence (TIPA)*, Laboratoire Parole et Langage, 2004, 23, p. 259.

図8：『シャルル・クロ 詩人にして科学者』に掲載された解説図：

福田裕大、前掲書

図9：ニュルンベルク新美術館に展示されたビデオ・インスタレーション《CLOUD BOX》  
大澤啓氏提供

図10：松元悠《水（北山田町）》2019年：

松元悠氏提供

図11：シュトックハウゼンのセミナー記録冊子：

藤本由紀夫氏提供

図12：シンポジウム当日のようす：

松本和史氏撮影

**【付記】** 本研究はJSPS 科研費 JP17K18259 の研究助成を受けたものです。