

日本サウンドスケープ協会誌

サウンドスケープ SOUNDSCAPE

Journal of the Soundscape Association of Japan (JSAJ)

Vol. 22

(2022年8月)

巻頭言

池村弘之

特別寄稿 R.M.シェーファー氏追悼:『世界の調律』に読み取る新たなメッセージ

鳥越けい子

小特集 私とシェーファー

川崎義博、岩宮真一郎、中間和之、五十嵐美香、松本玲子、平松幸三、
塩川博義、吉田瞳、大門信也、丸山亮

依頼論文

今田匡彦

解説

平松幸三

書評

鳥越けい子、平松幸三

報告

第1回日本サウンドスケープ協会賞 日本サウンドスケープ協会顕彰委員会

シンポジウム 箕浦一哉

研究発表会 箕浦一哉

委員会活動 各委員長



August, 2022

ISSN-L 2423-9836

目次

巻頭言	世界の調律 (ざわめき)	池村弘之..... 3
特別寄稿	R. M. シェーファー氏追悼: 『世界の調律』に読み取る新たなメッセージ	鳥越けい子..... 5
小特集	私とシェーファー 川崎義博, 岩宮眞一郎, 中間和之, 五十嵐美香, 松本玲子, 平松幸三, 塩川博義, 吉田瞳, 大門信也, 丸山亮..... 11	
依頼論文	ロゴスの向こう側を聴く サウンドスケープと子どもたちのオンガク	今田匡彦..... 23
解説	サウンドスケープの定義をめぐって	平松幸三..... 40
書評	高橋憲人著『環境が芸術 (アート) になるとき: 肌理の芸術論』	鳥越けい子..... 62
	伊藤精英著『音が描く日常風景 振動知覚的自己がもたらすもの』	平松幸三..... 68
報告	第1回日本サウンドスケープ協会賞報告 日本サウンドスケープ協会顕彰委員会..... 73	
	シンポジウム 東日本大震災とサウンドスケープ——地域の記憶・記録の継承を考える	箕浦一哉..... 77
	2021年度春季研究発表会	箕浦一哉..... 82
	2021年度秋季研究発表会	箕浦一哉..... 85
	2021年度委員会活動報告	各委員長..... 89
編集後記		

世界の調律（ざわめき）

The Tuning (Weather) of the World

●池村 弘之
Hiroyuki IKEMURA

R.マリー・シェーファーは時おり魔法の言葉をささやく。

今日すべての音は、音楽の包括的な領域内であってとぎれのない可能性の場を形成している。
新しいオーケストラ、鳴り響く森羅万象に耳を開け！
音を出すすべての人、すべてのものが音楽家なのだ！¹⁾

「鳴り響く森羅万象」とは何だろう。天球の音楽であろうか。そういえば日本にも似たような表現があった。1200年前のある僧が唱えた一節である。

五大に響きあり、十界に言語を具す。
六塵に悉く文字あり、法身は是れ実相なり。（空海『声字実相義』）

五大とは、地・水・火・風・空の五つの根源的存在のこと。あらゆる物質（モノ）を構成する根源の要素でありながら、響きが言葉を生み、森羅万象を構成しているという。難しい教義はさておき、空海はこんなことも言っている。

内外の風気、わずかに発すれば、必ず響くを名づけて声というなり。（空海『声字実相義』）

連想は連想を呼ぶ。それは 2300 年前の中国で語られた一節である。

汝は人籟を聞くも、未だ地籟を聞かず。
汝は地籟を聞くも、未だ天籟を聞かざるかな。（『莊子』齊物論篇）

「人籟」とは人が奏でる音。音楽だけでなく、人が発生させる声や様々な音を含めていう。「地籟」とは地が奏でる音。自然が出す様々な音をいう。風は吹いて洞穴は吠え、木々は唸り声をあげる。では「天籟」とは何であろうか。天が奏でる音とは天球の音楽のことだろうか。実はそうではない。たとえば、地が奏でる音をもたらす風は、それ自体に音があるわけではない。風という無の存在があって初めて地に音をもたらされる。つまり、万物の根源には無の働きがあると説くのである。天籟とは、人籟や地籟のように存在するものでない。存在しないが、万物の根源にあるものだ²⁾。それは「とぎれのない可能性の場」を形成し、「鳴り響く森羅万象」の根源といえないだろうか。天籟を聞くために無私（無の境地＝万物斉同の世界）となって「耳を開け」。まさに「五大に響きあり」。

風を感じたところで、さらに連想は続く。それは、4 年前京都で開催された日本サウンドスケープ協会のシンポジウム『今、京都から再び』での若尾裕氏による講演「サウンドスケープはどこに向かうか」のことである。そのなかで人類学者ティム・インゴルドの反サウンドスケープ論に出てくる

“weather”という概念が紹介された。邦訳では「気象」³⁾と訳されているその言葉について、若尾氏は「ざわめき」という表現を提案されていた。

インゴルドによると、風を受け、光を浴び、あるいは雨の音を聴くとき、その触れる、見る、聞く体験にとって本質的なのは、その波動や知覚を感じ取る場における媒体である“weather”なのだという。インゴルドは、そのロジックの延長上でランドスケープやサウンドスケープといった概念が世界の表面しか捉えていないとして批判するのだが、そのことの是非はここでは措いておく。とはいえ、“weather”が日本語で一般に「気(の)象(かたち)」「天(の)気」と訳されていることは興味深いことである。外界の環境だけでなく身体の内環境も包含するであろう「気」が、「ざわめき」という身体感覚的な表現と交差することによって、シェーファーといにしえの言葉とが地続きになっているように感じられたものである。

天籟を聞くこと。「鳴り響く森羅万象」を身体のざわめきを通してつかみ取ること。シェーファーの一節に触発されて、様々な連想に導かれた。シェーファーの言葉をこうして読むことは誤読であるかもしれない。しかし、様々な連想やあるいは妄想に誘うシェーファーの言葉は魔法の言葉として、時空を越えて様々に解釈を変えながらわれわれの現在に対する問いかけとして生々しく現前してくるのを覚える。たとえば、『世界の調律』を『世界のざわめき』として読むことは荒唐無稽な夢であろうか。「シェーファー以後」は、シェーファーから始まるのかもしれないなどと思った。

註

- 1) R. マリー・シェーファー（鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳）：『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』（平凡社、東京、1986）。
- 2) 森三樹三郎訳：『莊子 I』（中央公論新社、東京、2001）、金谷治訳注：『莊子 第一冊（内篇）』（岩波文庫、東京、1971）による。
- 3) ティム・インゴルド（柴田崇・野中哲士・佐古仁志・原島大輔・青山慶・柳澤田実訳）：『生きていること 動く、知る、記述する』（左右社、東京、2021）。

R.M.シェーファー氏追悼：『世界の調律』に読み取る新たなメッセージ

A Memorial Address: Reading New Messages in *The Tuning of the World* by R.M.Schafer

●鳥越けい子
TORIGOE Keiko
青山学院大学
Aoyama Gakuin University

昨年（2021）8月14日、R.M.シェーファー氏がこの世を去った。享年88歳。数年前から体調を崩し、自宅でパートナーのエレノア・ジェイムズの手厚い看護のもと療養中でのことだった。

私はその前年（2020）秋から、彼の主著『世界の調律』（普及版/2006）の再版に向けて、平凡社ライブラリー編集長・竹内涼子さんとの間で連絡を重ねていた。訃報が届いたのは、竹内さんとの打ち合わせがまとまり、その内容を共訳者たち（若尾裕・小川博司・庄野泰子・田中直子、以上敬称略）に伝えた10日後だった。

邦訳書初版（図1）の出版に向け、私たちが翻訳作業を始めたのは1980年代半ばのこと。ほぼ全員がまだ20代後半で、自分自身の人生については（少なくとも私は確実に）暗中模索だった頃である。それから35年以上の年月が経過し、とうの昔に還暦を超えた共訳者5名は幸いにも全員元気で校正作業に当たることができた。一方、シェーファー氏にはこのたびの新装版刊行決定の報告をすることは叶わなかった。何とも残念であると同時に、そのタイミングに対して私たちはそれぞれに、さまざまな想いを抱かずにはいられなかった。

*

私が「サウンドスケープ」という言葉とその考え方に会ったのは1970年代の中頃。大学学部生として「音楽学」を専攻していたときだった。それは当時、全音楽譜出版社から出版されていた季刊誌『トランソニック(特集:音と都市)』で紹介されていたシェーファーによる論考「環境の音楽」¹⁾を知ったときのことだった。

振り返れば、当時の私は「芸術音楽」はもとより「西洋古楽」「民族音楽」「ジャズ」…等々、多様な音楽を体験しながら、音楽を体験・理解する際の「環境」の重要性に気づきながら、言わば「楽音と騒音の間のクレパス」に飲み込まれつつあるような状況だった。そんなときに会ったサウンドスケープをキーワードとするシェーファーの論考は、私にとって実に魅力的だった。「作曲家」という肩書きをもちつつも、音楽という営みを自然界や宇宙にまで拡大していくその音楽観に、私は深く共感し大いに励まされた。

サウンドスケープというコンセプトはその後、私を（自分自身としては一貫して「広義の音楽活動」として位置付けてはいるのだが）現代社会が「音楽」と認める世界の境界線を超えて「建築」や「都市」に関連するデザイン活動に連れ出した。そのプロセスで、かつて「音楽の学徒」（つまり私自身）を救ったシェーファーのサウンドスケープ論が（「音楽」「建築」「都市」といった領域を超えて）多くの現代人に対して重要なメッセージを発していることを確信するようになった。

同時に、現代社会に巣食う「自己棲息領域限定病」もしくは「特定領域内自己隔離病」とでも呼べるような本質的な問題が気になりだした。人間の文明を「自然との関係の結び結び方」から論じる（「当たり前」であるがゆえに現代人が忘れがちな）シェーファーの一貫した姿勢を「彼個人の自然好み」として矮小化してしまうような評価も散見され、その根本原因もまた、そうした現代の病弊に起因するものであると考えるようになった。

原著出版から55年後となる今年（2022）1月に出版された『新装版：世界の調律』（図2）

は、そのような私自身の考えを、その巻末「あとがき」にまとめる機会を提供してくれた。その内容を「シェイファー氏への追悼の想いを込めて、同年発行の日本サウンドスケープ協会誌に再録したい」という、私と協会誌編集委員会の願いを、平凡社が聞き届けてくださったのは、何ともありがたいことだった。

というわけで、以下は今年（2022）1月7日発行の『新装版：世界の調律-サウンドスケープとはなにか』（平凡社ライブラリー）巻末「訳者あとがき」のほぼ全文である。このテキストが、21世紀の日本において今ようやく解読しつつある『世界の調律』における彼のメッセージをお伝えすると共に、「新装版」の普及に繋がれば嬉しい限りである。

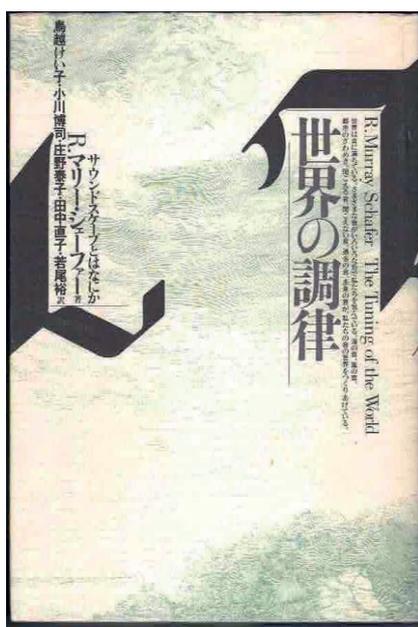


図 1. 初版『世界の調律』の表紙



図 2. 平凡社ライブラリー
『新装版：世界の調律』の表紙

註 1) マリー・シェイファー著、高橋悠治訳、「環境の音楽」『トランソニック/特集：音と都市』1975, pp.4-30 (R. Murray Schafer, The Music of the Environment, No.1 of an Occasional Journal devoted to Soundscape Studies, Universal Edition, 1973) この原稿が 1977 年に出版される原著, The Tuning of the World の「序文」となる。上記文献における Schafer の日本語表記は「シェイファー」だった。

21世紀に入り20年余が過ぎた今、これまでにない自然災害が世界各地で頻発している。コロナ禍を含めたこれらの災害は、地球規模の環境問題（特に温暖化）の結果として理解されるようになり、より多くの人々が、人類がこれまで発展させてきた文明の限界に気づくようになった。

現代社会がその奥深くに抱える環境問題について、私はかねてより、その根源には「聴く力」の衰えがあると考えている。そこには、現代人の単なる「聴力の減退」に留まらず、「聴取範囲の閉塞」「聴取対象の偏向」等の問題が含まれる。そしてそれは、現代人と現代社会が、

何に対してどのように耳を開き- より正確には、何に対してどのように「身体」を開き- そこに何を、どのように感じ取るのかをも含む「複合的な衰え」を意味する。

今から44年前、シェーファーが「サウンドスケープ」という言葉とその思想の普及をめざし、本書の原書を著したとき、彼のなかには恐らく、そのような危機感や問題意識が（直観的にも）あったはずだ、と思わずにはいられない。

*

ここで改めて、本書の構成を確認してみよう。全体は「序章」「間奏曲」「エピローグ」を配した4部形式という、なかなか凝った構成になっている。ここで重要なのは、本書の前半（全体の半分を占める）第1部と第2部が、神話の時代に始まって産業革命を経て現代（実際には1970年代当時）に至る「地球規模のサウンドスケープ史」となっていること。なかでも注目すべきは、その第1部第2章最後の項、「人間は言語と音楽でサウンドスケープにこだまを返す」までは、人類由来の音は一切登場しないという点である。つまり本書は、海や風、火山の噴火、雨等の自然現象の音をテーマにした第1章（自然のサウンドスケープ）、鳥や虫、水棲生物や哺乳類といった生物の音の世界をテーマにした第2章（生命の音）のほぼ最後まで、人類が存在・介入しない地球の音の世界を扱っているのである。

本書はその後、集住を旨とするホモサピエンスが、地球上に村（第3章）、町や都市（第4章）を形成するプロセスを追う。そして「産業革命」（第5章）や「電気革命」（第6章）が、地球のサウンドスケープにいかにか本質的な変化をもたらしたかを論じていく。

ここで特筆したいのは、こうした構成のなかで展開するシェーファーの主張、さらにその根底にある彼の世界観や問題意識には、最近知られるようになった「人新世」に通じる視座が認められるということである。その意味で、同書におけるシェーファーのスケールの大きな世界観やその論点に「今、ようやく時代が追いついてきた」ことを実感せずにはいられない。

本書で展開するシェーファーのサウンドスケープ論は、一貫して自然を基本とする。そのうえで産業革命以降の人工環境が自然との間にバランスの不均衡を生み出したことを論じている。それを今、私たちは「人新世的な世界観や問題意識」に繋がるものとして位置づけることができる。だが、本書が著されて以後かなり長い年月にわたり、「人新世」といった発想や概念は存在していなかった。そのため、そのサウンドスケープ論における自然へのこだわりは単に「シェーファーの個人的な自然趣味/理想論」もしくは「カナダ的自然志向」として片付けられることも少なくなかったのである。

*

「人新世」とは、人類が地球と大気に与えた影響の大きさに着目するために提唱された概念である。その原語 *Anthropocene* は、アメリカ合衆国の生態学者ユージン・F・ストーマーが1980年代に考案したもので、それをオランダの大気化学者パウル・クルツェンが2000年に開催された国際会議で使ったことがきっかけとなり広がったとされる。つまり、*Anthropocene* という用語やその考え方は、本書の原書出版(1977年)の時点では存在していなかった。また、その邦訳初版出版(1986年)の段階においても一般には知られていなかった。

シェーファーは、1960年代から70年代の公害反対運動に象徴される環境問題への意識の高まりを直接の背景としつつも、人間の文明をはるかに超えた「宇宙や地球」にも及ぶ環境観に支えられた本書を構想・執筆していた。「音の環境問題」は、基本的にはローカルである。にもかかわらず、本書はそのタイトルを（この新装版カバーでも使用している）「宇宙の一弦琴」という「地球」をはるかに超えたスケールの挿絵の英訳 [*The Tuning of the World*] から採っている（この点については初版「訳者解説」を参照されたい）。本書を通じて初めて示された

シェーファーのサウンドスケープ論は当時、その環境観のスケールの大きさ故に「大風呂敷」と揶揄されることもあった。しかし今では、シェーファーのサウンドスケープ論の奥深さやその鋭さが、より良く理解され得る状況となっている。

こうしたタイミングで、長らく入手できなかったこの邦訳書が、今回「新装版」として復活したのは嬉しい限りである。

*

本書の前半（第1部と第2部）は、各種の「耳の証人」を活用したサウンドスケープの「通時的研究」である。また「分析」と題された第3部（第8章：表記、第9章：分類、第10章：知覚、第11章：形態学、第12章：シンボリズムから成る）は、その「共時的研究」である。シェーファーは本書において、これら「サウンドスケープという考え方に基づく研究活動」の全体を総称して「サウンドスケープ研究[soundscape studies]」もしくは「音響生態学[acoustic ecology]」と呼んでいる。

一方、近年欧米を中心に盛んになっている、音や聴覚の文化や歴史等に関する研究群は「サウンド・スタディーズ」と呼ばれている。このサウンド・スタディーズという領域の成立と発展は基本的に『世界の調律』の原書(1977年)刊行以後のことであり、本書がサウンド・スタディーズに、さまざまな発想や論争のきっかけを与えているという事実を忘れてはなるまい。

ただし、本書が展開するサウンドスケープ研究と、それらサウンド・スタディーズとの間には、ひとつの大きな違いがある。それは、サウンド・スタディーズが基本的に「学術として完結する活動」であるのに対して、本書が提唱するサウンドスケープ研究はあくまでも「デザイン活動」（本書第4部のテーマ）のために必要な活動として位置づけられているということである。

つまり、シェーファーが本書で提唱しその普及をめざしたサウンドスケープ概念とその考え方は、本質的に「デザイン」を内包している。この点については、サウンドスケープが「ランドスケープ」からの造語であることも無関係ではあるまい。つまり、英語のランドスケープには「風景・景色」といった意味と共に「風景画を描く／造園する」という動詞の意味がある。そのためこの用語は、大きな意味での「作品（あるいはある種のコンセンサス）としてのサウンドスケープ」を含むことになる。

*

シェーファーのサウンドスケープ論において重要な役割を担うこのデザイン概念の理解においても、先に紹介した人新世の考え方にも通じる長期的なものの方が役に立つ。つまり、簡単に整理すると「デザイン」という用語は、その意味する内容や範囲から「広義のデザイン：ホモサピエンスがそれぞれの時代や地域で直面する問題を解決して生き延びるためのデザイン」と「狭義のデザイン：ウィリアム・モリス以降の近代デザイン・現代デザイン」とがあり、前者は後者を含む。そして、シェーファーのサウンドスケープ論とその思想が、全体として依拠するのは「広義のデザイン」に他ならない。

20世紀後半に人類が直面した公害問題の原因を追及するなかで、大量生産・大量消費に対する反省が起こった。それと表裏一体にあるインダストリアル・デザインを乗り越え、人類が進むべき未来への道を探ろうとするのが、本書の基本的な位置付けである。事実、本書第4部「サウンドスケープ・デザインに向かって」を構成する「第14章：聴く」「第15章：音響共同体」「第16章：サウンドスケープのリズムとテンポ」「第17章：サウンドスケープ・デザイナー」「第18章：響きの庭」「第19章：沈黙」では、いずれもインダストリアル・デザインや「狭義のデザイン」の枠組みをはるかに超えた諸論を展開している。

第4部の冒頭で、シェーファーは次のように述べている。

私が提唱するサウンドスケープ・デザインとは何かを理解するには、世界のサウンドスケープをわれわれの周りで果てしなく展開していく巨大な音楽作品とみなすのが、最も良い方法である。われわれはその聴衆であると同時に演奏者であり、また作曲家でもある。

(中略) 音環境をこのように総合的に理解してはじめて、世界のサウンドスケープのオーケストレーションを改善する手立てが得られるのである。サウンドスケープ・デザインは、単に音響技術者が取り組めば事足りるといった問題ではない。それは多くの人々の活力を必要とする仕事である。専門家、アマチュア、若者- 良い耳をもった人なら誰でも。というのも、この宇宙のコンサートは常に開演中であり、会場の座席は空いているからである。

(414頁)

これは、彼が提唱するサウンドスケープ・デザインのイメージを、分かりやすく伝える言葉のひとつである。言うまでもなく、ここでの「音楽作品」「作曲家」「演奏家」さらには「オーケストレーション」「コンサート会場の座席」といった言葉はいずれも、比喩的に用いられている。そして、私たちが耳を傾けるべき「巨大な音楽作品」(即ち「広義の音楽」)の根幹をなす構成要素は、潮騒や風の音をはじめとする自然現象の音、鳥や虫、水棲生物や哺乳類といった人間以外の生き物の発する音である。そうした自然の音が鳴り響くなかで、人間がつくっていった家や庭、町や都市といった人工環境、それぞれの社会環境、メディア環境に特有の音の世界があり、そうした音の推移からも人類の歴史と現在に耳を傾けるべきことを、本書はそのテキストに加えて構成そのものを通じて私たちに訴えている。

いずれにせよ、シェーファーが言う「われわれの周りで果てしなく展開していく巨大な音楽作品」とはまさに、人類がこの地球上でこれまで体験してきた(またこれから体験していく)音の世界の総体に他ならない。つまり、人間はかつて、その音の世界を通じて自然と豊かな交わりをもっていた。当初、人間は生き生きと(本書におけるシェーファーの言葉を借りれば)言語と音楽で自然にこだまを返していたのである。しかし、人間が自分たちの技術で整備した生存・生活圏が発達・確立していくと、人間はその暮らしを「人工世界」のなかだけで展開している(完結できる)ものと錯覚し、ともすると自然の存在を忘れてしまうようになった。

*

だからこそ、シェーファーはさらに「サウンドスケープ・デザイナーの第一の職務は、聴き方を学ぶことである」と述べ<イヤー・クリーニング>や<透聴力>といった用語をつくり、「意味深い聴取文化の回復」の必要性を訴えている。

<イヤー・クリーニング>とは英語で「耳の掃除」を意味する。重要なのは、ここで耳からいったんは除去する対象となるのは「人工音」であり、それは「狭義の音楽」をも含むということである。つまり、シェーファーによれば、騒音問題の最大の原因は、現代人の聴取態度における「狭義の音楽」への偏向であり、環境音一般への閉鎖性にある。つまり、現代人の耳に詰まっている「人工音」あるいはその象徴としての「音楽の音」を掻き出すことが必要だ、というのが彼のいう<イヤー・クリーニング>なのである。

いずれにせよ「サウンドスケープ」という用語には、社会全体の聴く力、さらには聴覚をはじめとする全身感覚を取り戻すことが大切だという考え方(即ち、現代そして未来の社会に向けたデザイン論)が内在している。逆に、そうした社会や文化を取り戻すためにシェーファーがその普及をめざしたのが「サウンドスケープ」という言葉とその思想である。つまりシェーファーはこの言葉に「音楽」という概念を周囲の環境にまで拡大し、現代人の聴取対象の人工音への偏向を解消するというミッションを与えたと言うことができる。

こうしたシェーファーの主張を、明確にかつ美しく凝縮しているのが、本書序章におけるシェーファーの「今日すべての音は音楽の包括的な領域内にあって、とぎれの無い可能性の場を形成している。新しいオーケストラ、鳴り響く森羅万象に耳を開け！音を出すすべての人、すべてのものが音楽家なのだ！」（28頁）という言葉である。

＊

2011年3月、東日本大震災に襲われた日本で、私たちはこの言葉をはるかに超えた「自然の現実」に直面した。地震や津波の襲来によって私たちが思い起こしたのは、自分たちの生存・生活圏が人間の力が到底及ぶことのない自然によって取り巻かれ、左右されているということだった。そして、その自然界のごく一部に（その荒ぶる力の及ばない）制御可能な世界、安全かつ快適な生活環境を構築できるような気になっていたことに気づかされた。自然本来の営みのなかでは、人間の築いた境界は、いとも簡単にその機能を失うことに、私たちは改めて思い至った。

振り返れば、人工環境の比重が大きくなるにつれて、人類は自分自身の活動やそれが依拠する環境そのものに、何かにつけて境界線を引いてきたと言える。芸術音楽の世界においては、楽音と非楽音、人工音と自然音の世界を分けてきた。その背景には「美」を自然美と人工美に分け、人類のアートやデザインという営みを、後者（人工美）の枠組みのなかに閉じ込めようとしてきた近代西洋の美学や哲学がある。

「芸術（アート）」と「学術（サイエンス）」との間にも、そうした境界線を引いた。さらにはアートやサイエンスのなかにもさまざまなジャンルや専門を分ける線を引いてきた。そのようにして、人間は自らの世界に多くの境界線を引き、そのなかで成立する各種の評価方法や判断基準をつくり、自分自身をその一部の領域内に押し込めてきた。

それらの（本質的にはあまり意味のない）境界によって分断された世界のなかで、人類は今、本来は向き合わなければならない現実から自分たち自身を隔離しているような状態にある。それは即ち、人間本来の能力を発揮することのできない状態に自らを追い込んでいる、ということもできるだろう。そして、この問題と表裏一体にあるのが、この「あとがき」冒頭に記した「現代社会がその奥深くに抱える環境問題」である、と私は考えている。

＊

今、私たちにとって必要なのは、自分自身の身体に潜む野性の感性と思考への目覚め、宇宙や自然がその根底を支える環境の現実への向き合い、さまざまな境界線を乗り越えていくしなやかな態度、これまで仕切られていたさまざまな領域を、これからのデザイン活動のために統合していく力…等々であるのだろう。

最近ではSDGsとして、多くの領域に分けたさまざまな目標が掲げられている。そうした動きが単に、政府の外交政策や企業の生き残りのためのアクションに終わらずに、本書が展開するサウンドスケープ論が大切にしているような「個々人の身体を通じてのリアルな体験」をベースとしたところからそれらの活動が実行され、その根底にある思想が社会に深く理解されるようになってほしいと思う。

20世紀後半の環境問題がきっかけとなりカナダで生み出された本書が、今回の新装版邦訳出版をきっかけに、今後もより多くの読者にさまざまな影響を与え、これからも豊かな展開を生み出すことを願ってやまない。

(オンライン版では 11 ページ～22 ページは会員限定公開です)

ロゴスの向こう側を聴く

サウンドスケープと子どもたちのオンガク

Logos Unplugged: Soundscape and the Earliest Experience of Music by Children

●今田 匡彦
IMADA Tadahiko
弘前大学
Hirosaki University

キーワード：形式と内容、サウンド・エデュケーション、音楽教育、SDGs
keywords：form and content, sound education, music education, SDGs

要旨

R. マリー・シェーファーは、オンガクとコトバの誕生の奇蹟を有史以前のサウンドスケープに見出す。無垢な体験として曖昧な境界しか持ちえなかったこの2つの奇蹟は、やがてロゴスによる価値の概念により、形式と内容に分断される。この分断が起きた際、勝者となったのは、内容を司るコトバから言語へと変容を遂げた所謂ロゴスである。ロゴスが価値づけたのは、視覚を中心とした「風景：landscape」であり、ロゴスによって放置された形式としての音空間は、それ故、20世紀になりシェーファーが”soundscape”という造語を口に膾炙させるまで「存在」しなかった¹。20世紀を迎え、ロゴスと共に展開されてきた「西洋クラシック音楽」は、ロゴスの外側に存在した非西洋の音響文化に着目した。「音楽」に「雑音」を導入したエリック・サティ、未来派を標榜し「雑音」を「音楽」としたルイジ・ルツソ、禪や易经により「雑音」に「音楽」的時間軸を宛がったジョン・ケージ、自然の印象を作品に取り込もうとした武満徹など、無定形な音環境に靈感を得た作曲家は多く存在する。しかし、ロゴスを顛倒させ、音風景をエクリチュールとして作品のなかに封じ込めた彼らと、音環境にロゴスの外側の魔術性を見出そうとしたシェーファーは、その音楽への立ち合い方において一線を画す。ある瞬間、共時的に生起するサウンドスケープそのものを聴き、更にデザインしようとしたシェーファーの重要性を特徴づけるのは、音楽教育、つまり子どもたちへの視線である。17のゴールから構成されるSDGsが2015年に国連サミットで採択された際の提言の一つが”No one will be left behind”（誰も取り残さない）である。国連がSDGsを提唱する以前から、シェーファーは既に〈誰も取り残さない〉ためのオンガクの創生を子どもたちに委ねていた。以上を踏まえ、本ペーパーでは2014年から16年にかけて青森県内の聾学校で実践された外崎純恵によるサウンド・エデュケーション、及び2021年10月に行われた弘前大学教育学部附属特別支援学校、小学校、中学校の子どもたちの協働による授業「今ある音を見つけ、新しい音風景をつくろう」を基盤としたアクション・リサーチと哲学研究を通して、今後のオンガクの再構築について検討する。

Summary

R. Murray Schafer finds the miracle of the birth of music and language in prehistoric soundscape. These two miracles, which could only have vague boundaries as innocent experiences, were eventually divided into form and content by European logos. When this division occurred, the winner was the so-called logos, which governed content. The

logos valued landscape as the centre of vision, and neglected soundspace as a form. Acoustic spaces did not, therefore, "exist" until the 20th century, when Schafer popularized the coined term "soundscape." As the 20th century began, Western classical music, which had developed alongside logos, turned its attention to non-Western acoustic cultures that existed outside logos. Many composers have been inspired by amorphous sound environments, such as Erik Satie, who introduced noise into music; Luigi Russolo, who advocated futurism and considered noise as music; John Cage, who addressed a musical time axis to noise through Zen and I Ching; and Toru Takemitsu, who tried to incorporate impressions of nature into his works. However, Schafer, who attempted to find in the sound environment a magic outside of logos, is distinct from these composers, who have enclosed logos in their works as *écriture*, in the way they approach their music. The importance of Schafer's attempt to listen to and further design the soundscape itself as it arises in a given moment and synchronicity is characterised by his focus on music education, i.e., children. One of the most significant recommendations when adopted at the UN Summit in 2015 was "No one will be left behind." Even before the UN proposed the SDGs, Schafer had already left it to children to create music for "no one will be left behind." Based on the above, this paper examined the future reconstruction of music through an action research and philosophical studies based on sound education by Sumie Tonzaki, which was practised at a school for the deaf in Aomori Prefecture from 2014-16, and the class "Let's find existing sounds and create new soundscapes," which was held in October 2021 in collaboration with children at Hirosaki University Special Needs, Elementary and Junior High Schools attached to the Faculty of Education.

1 ログス：価値としてのことば

「先生にはことばでは勝てない」という捨て台詞を、今まで異なる個人から随分聞いたような気がする。「ではいったい何なら勝てるのだ？」と言い返してやりたいところではあるが、火に油を注ぐわけにはいかない。ことばでは勝てないが、〇〇なら勝てる、さて、そこに宛がうべきことばは、走る、歌う、踊る、食べる、などであろうか。容姿、所得、人間性などであろうか。「ことばで勝つ」とは、いったいどういうことなのだろうか。概念を伴った個々の名指すべき対象が、糸で結ばれ、あるいは、串刺しにされ、特定の背景・文脈に放たれる。名指すべき対象、即ち、取り扱うべき概念の収集量と、糸の結び方、あるいは、串の刺し方、即ちその組み立て方の質、そして、それを声に出す際の速度によって、恐らく、勝負は決まるのだろう。この認識の運動そのものが、所謂ログスである。

ログスが、「認識の運動」である以上、スピーディーな動きを達成するためには、筋肉のようなものが必要となり、筋肉のようなものを使うには、ある種のトレーニングも、恐らく、必要となる。ことばは、万人のために、無尽蔵にあるわけではない。名指すべき対象が〈在る〉ことを〈感じ〉つつも、名指すべきことばがどうしても見つからない。どうしても見つからない、その直線的な時間の流れは、無言によって満たされ、故に、〈無意味〉となる。ヒトが「言葉で負ける」瞬間である。

このログスに勝つための戦略としての、走る、歌う、踊る、食べる、などの行為も、ことばの技術との優劣を競うという俎上に乗った瞬間、「走る」、「歌う」、「踊る」、「食べる」、といった概念に収斂される。即ち、これら個々の動詞は、たとえば、右脚と左脚を交互に素早く動かし移動する、などというように説明され、普遍化される。「走る」という行為は、敵から逃げたり、敵を追ったり、

さまざまな用途によりヒトにとって必要なことだったので、ことばにより概念化される「価値」があったということなのだ。「ことばでは勝てないが、走ったらあなたには負けない」ときの「走る」は、即ち、競技として走ることの価値を内包する。スプリントも、ランニングも、マラソンも、すべてことばによって名指されるべき対象として価値づけられ、概念化されている。故に、「走ったら負けない」ということばが成立することになる。

2003年に放送された木皿泉脚本によるドラマ『すいか』りに以下のような台詞がある。

34歳の一人娘に母親が「一番最初に言ったことば覚えてないの？ バイバイって言ったのよ。あたしに向かって『バイバイ』、ほんと、薄情な娘よ…」としみじみ言うのだ。言われた娘は「そんなこと今更言われたって…」と返答するしかない。

最初に発したことばは、娘の内側から、外側にいる母親の耳に届いたには違いない。しかし、その一連の運動は、「私の生んだ赤ちゃんが初めてことばを喋った。そのことばはバイバイだった」という母親の認識、評価表に書き留められ、30年以上を経て娘に伝えられる。原初の音声は、母親によって価値づけられることがなければ、そのまま消滅したことだろう。乳児が最初にことばを発する習慣を、文字通りドラマティックに扱う物語は少なくない。

件の母親の台詞は以下のように続く。「でね、あんた抱き上げたらひとの匂いがするのよ。」娘は応える、「そんなの当たり前じゃない」と。「違うのよ、それまではお乳の匂いしてたのよ。それなのに突然ひとの匂いして、寂しかった。嬉しくて、物凄く寂しかった」と。

ことばを発した娘の成長を、この母親は「嬉しくて、物凄く寂しかった」と言う。新生児が乳児となり、幼児となり、子どもはやがて大人になる。そのプロセスでことば、即ちロゴスがどれほど重要な役割を果たすのか、と同時に、ロゴスによって乳児はなにを失うのか、このドラマは、脚本という〈ことば〉により、見事に表現している。

2 オンガクと音楽

わざわざカタカナで表記しなければならないほど、オンガクをことばにより透明に写し取ることは難しい。たとえば、ダニエル・バレンボイム（今田訳）は以下のように記す。

「音楽、これまでどれほど多くの定義が試みられたことか。しかし、そのどれもが音楽への主観的反応を書き留めたに過ぎない。イタリアの偉大なピアニスト・作曲家のブゾーニによる、音楽は鳴り響く空気（sonorous air）、が私にとって唯一正確で客観的な定義だ。ただそれだけのことなのに、ショーペンハウエルは逆に音楽の中に世界観を見出した。音楽は人生であり、われわれ自身の知覚・反応である、と。」²⁾

アルゼンチン出身のユダヤ人であり、イスラエル、パレスチナ、そしてスペインの市民権を持つバレンボイムは、故に、音楽のよりニュートラルな立脚点としてのオンガクを模索しつつ、ショーペンハウエルが見出した〈世界観〉が一つの〈小世界観〉に過ぎなかったことを示唆する。ヒトラーによるワグナーの盗用やメンデルスゾーンへの排斥が、半世紀以上経った今日においても単なるオーケストラのレパートリーといった問題を超越し、民族間、宗教間に深刻な影を落とし、闘争の火種となりうることを、バレンボイムは誰よりも実感しているのだろう。

形式として鳴り響いている空気の振動は、言語による内容、即ち人間の心理、或いは、歴史や社会を反映させることにより、初めて「音楽」として価値づけられる。ここにオンガクをめぐる二項対立、即ち、形式としての鳴り響く空気と、内容としての社会的、心理的、倫理的規範が成立する。この二項対立をピエール・ブルデューは更に深読みする。即ち、形式としてあたかも揺るぎない聴覚情報の

ごとく鳴り響いている〈クラシック音楽〉は、既に透明な音響体ではなく、社会の現実性、倫理観、エトスといった内容、或いはシニフィエを排除することにより唯物論的に商品化される、とブルデューは指摘するのだ。〈人間の心理や社会背景を超越した芸術としての音楽〉といったクリシェがクラシック音楽に宛がわれる、という訳だ³⁾。

バレンボイムが指摘したショーペンハウエルによる音楽の中に世界観を見出すといったマナーは、プラトン、アリストテレスの時代まで遡る。ロバート・ウォーカー（今田訳）は以下のように述べる。

「古代ギリシアでの *mousikae*（その後ラテン語の *musicae* になり、近代に至って英語の *music* になった）ということばの語源は、一般的にすべての視覚芸術、表現芸術を意味していた。しかしプラトンにとっての音楽は、現在われわれが音楽としている歌や器楽演奏であった。彼は音楽をすべての芸術の上位に位置づけた。これは音楽がピタゴラス理論と数学の比例に直接繋がっていたためである。天体がぶつかり合うことなく、なぜ正常に運行するのか（所謂引力である）を説明することと、音楽と結びついてたのだ…プラトンの弟子アリストテレスは、健康な余暇の過ごし方として音楽をカリキュラムに入れるべきだとした。彼は芸術的要素というよりも人間の魂になんらかの効用をもたらすものとしての音楽に関心があった。他方プラトンは、特に数学的比例を通して音楽を学ぶことを重要視した。『若者が悪しき行為にはしらぬよう、自己をコントロールする』⁴⁾ために音楽は必要不可欠であると考えたのだ。」⁵⁾

音楽、絵画、詩歌、演劇はすべて人間の内面、所謂エトスの模倣であるとした古代ギリシアのロゴスは、無垢な体験、魔術、呪文としてのオンガクを、存在理由を必要とする「音楽」として価値づけた。プラトン、アリストテレスによって理論づけられた音楽のロゴスによる支配は、ローマ時代を経て近代ヨーロッパに至るまで変わることはなかった。ウォーカー（今田訳）は言う。

「詩と音楽をめぐる議論は模倣論（ミメシス）と深く結びついている。つまり音楽はテキスト固有の意味を反映させることができる。音楽を鑑賞するための修辞学の伝統であり、『ことばの描写』（*word painting*）としての音楽という形式である。音楽理論では音楽と詩の結びつきは中心的導火線としての役割を果たした。これが所謂『音楽詩学』（*musica poetica*）である。」⁶⁾

ロゴスにより形式と内容、或いはシニフィアンとシニフィエに引き裂かれたオンガクが、その後の西洋社会における一種の社会進化論に巻き込まれ、〈クラシック音楽〉として価値づけられて来たことは衆目の一致するところだろう。では、言語により価値づけられる以前の原初のオンガクを体験することは最早できないのだろうか。ブルデューの社会学的批判を踏まえつつ、しかしながらハビトゥスの外側、或いはさまざまな異なるハビトゥスのオーヴァーラップを探り、そこから脱却することは、必ずしも不可能ではないだろう。そうした場合、一つのオーヴァーラップは身体ということになる。歓び、悲しみ、といった感情の吐露としての音楽でもなく、他者に向けられた娯楽としての音楽でもなく、特定の評価表を持たない身体とサウンドスケープとの間に結ばれる流動的紐帯を、原初のオンガクとするなら、それは、或る瞬間に覚醒したヒトの身体そのものということになる。

R. マリー・シェーファーは、「人間は言語と音楽でサウンドスケープにこだまを返す」⁷⁾と云う。オンガクとコトバのそのどちらもが、サウンドスケープがアフォードする流動として、音韻、統辞、意味によって分割されることなく、包括的(*inclusive*)に存在した鮮やかな瞬間を示す、見事な言辞である。作用と反作用は所謂時間軸、或いは序列を持たないので、同時に存在し、また、消失する。故に、身体は各感覚の数量的な運動能力によって評価づけられる必要はない。音楽をサウンドスケープへのこだまと見立てるシェーファーの見解はまた、バレンボイムが引用したショーペンハウエルのそ

れとは一線を画す。同時にシェーファーは、プラトンやアリストテレスによる模倣論とは異なる窓を開きつつ、体験、魔術としての模倣（ミメシス）を明らかにする：

「まず、動物どうしの中で交わされる狩猟、警告、驚き、怒り、求愛といった信号の多くが、音の長さや強さ、および抑揚の点で人間の間投詞と非常に似かよっている場合がよくある…バリ島のケチャにみられるように、こうした儀式においては動物たちの声が人々によって極めて巧みに模倣されつつ、呪文のように唱えられる。」⁸⁾

ここでシェーファーが言うケチャは恐らく、ウォルター・スパイスにより聴衆を前提として 1930 年代に観光化された「ケチャ」ではなく、それ以前の儀式〈サンヒャン・ドゥダリ〉を示すのだろう。サウンドスケープへのこだまとしてのケチャ、即ち呪文としてのオンガクは、スーザン・ソントグによる次項での記述と親和性を持つ。

3 形式と内容の分離ⁱⁱ

「芸術とは呪文であり魔術である——これが芸術の体験のいちばん始めの形であったにちがいない。（たとえばラスコー、アルタミラ、ニオー、ラ・パシエガの洞窟壁画。）芸術とは模倣（ミメシス）であり現実の模写である——これが芸術の理論のいちばん始めの形、ギリシアの哲学者たちの理論だった」⁹⁾と、ソントグは言う。

そこに洞窟があり、火があり、洞窟の外には動物たちがいる。洞窟の壁に描き留められた原初の絵は、モノとしてことばによる評価を待つことになる。見て、触ることのできる〈モノ〉が、原初の「芸術」として価値づけられた所以である。だが、動物を壁に写し取る運動は、乳幼児が自分自身の存在を認識することなく「バイバイ」と発したように、呪術であり、魔術である、とソントグは考える。同時に、「芸術とは模倣である」と理論づけたのは原初の画家たちではなく、壁画などに興味のない哲学者たちだ、という訳である。

「この理論を唱えたプラトンの意図は、芸術の価値とは疑わしいものだという判定を下そうとするところにあつたらしい。彼によれば、日常的な事物そのものが超越的な形または構造の模写にすぎないのだから、たとえばベッドをいかに巧みに描いた絵でも、要するに『模写の模写』すぎない。」¹⁰⁾と、ソントグは続ける。現世を超越した〈イデア論〉を標榜したプラトンにとって、不完全な現世を模写する芝居などもってのほか、ということだったのである。

プラトンの弟子で、医者の子であったアリストテレスは、芸術には療法としての価値がある、としてこれを擁護した。彼の形而上学は、主語ではなく述語に重きを置いたのだ。即ち、〈役者と呼ばれる集団が人間生活を模写して演じる芝居という現象〉は、〈人々にさまざまな感情を喚起させつつも、最終的に元気にする〉という〈性質〉を持つ、という範疇論である。

ソントグは以下のように述べる。

「ヨーロッパ人の芸術意識や芸術論はすべて、ギリシアの模倣説あるいは描写説によって囲われた土俵のなかにとどまってきた。この説によれば、必然的に、芸術というもの自体が——個々の作品をこえて——疑わしいもの、弁護を必要とするなものにならざるをえない。この弁護の結果、奇妙な見解が生じてくる。すなわち、あるものを『形式』と呼びならわし、またあるものを『内容』と呼びならわして、前者を後者から分離するのだ。」¹¹⁾

34 歳の娘が赤ちゃんのときに発した最初のことば「バイバイ」を聞いた母親の、「嬉しくて、物

凄く寂しかった」原初の体験は、「喃語」「言語習得の臨界期」などの内容に収斂され、普遍化する。「あらゆる理論の前にあった無垢——芸術が自己を正当化する必要を知らなかったころの無垢、芸術作品が何をひとに対してなすかを知っていた（あるいは知っているつもりだった）ので、それが何を言っているのかを問うまでもなかった頃の無垢——を取り戻すことはもはや誰にもできない」¹²⁾ののだろうか？ 正統化する必要を知らなかった主語としての無垢なオンガクは、内容として解釈される述語としての「音楽」となる。『政治学』第8巻でアリストテレスは音楽をどのように〈述べて〉いるのか。ウォーカー（今田訳）は言う。

「音楽がどのような効力を持っているかを正確に言うことも、なぜそれに参加しなければならないかを明確に述べることも、簡単ではないとアリストテレスは言う（第8巻第4部および第5部、R. Rackham の翻訳、1932年）。『睡眠や深酒のように、娯楽やリラックスのためであるべきか。そうであれば、音楽は舞踊のようにそれらと結びついていくのか、それとも音楽は人間に美德をもたらし、知的な娯楽や文化に貢献するものなのか。もちろん、娯楽を教育の対象とすることはできない。娯楽には学習が伴わず、学習は苦痛を伴うが、若者が大人になるための準備として、音楽を娯楽として取り入れるべきだろうか。これには別の問題が生じる。誰が音楽を演奏するのか？ 教育を受けた者が演奏を学ぶ必要があるのだろうか。演奏も、料理を学ぶのと同様に膨大な時間と努力が必要だ。そのような学習は彼らの人格を向上させるのだろうか？ 音楽を演奏できなくても、良い音楽を聴けばその良さがわかるのはなぜか。ゼウスは自分自身で歌い、ハープを奏でるわけではない。我々が下品とするプロの音楽家は、実際、なよなよして酔っているときや遊びではない限り、音楽を演奏することはない。』」¹³⁾

原初の呪術性、魔術性、無垢な体験としてのオンガクが、ロゴスにより「音楽」となるとき、かくも貧弱で矮小化された内容となるのはなぜだろうか。ソニタグは「解釈とは世界に対する知性の復讐である。解釈するとは対象を貧困化させること、世界を委縮させることである。そしてその目的は、さまざまな『意味』によって成り立つ影の世界を打ち立てることだ。世界そのものをこの世界に変ずることだ。」¹⁴⁾と言う。

そのものをそのものそのまま放置せず、意味に置き換えて価値づけ、支配する。ことばで名指されなければ、たとえ在っても、無いことにされる。しかし、事象そのものはいったいどこに在るのか、と問うとき、哲学者たちの勝利は約束されたのだろう。事象そのものを〈この世界〉に変じた嚆矢としての哲学は、故に万学の祖とされた。ソシユール言語学、ポスト構造主義を経て、この〈万学の祖〉がどれほどの価値を持つか、その価値は主語をもたない述語、つまり単なることばの綾ではないか、とひとびとの思考が気づくのは20世紀を迎えてからだ。たとえば、ポール・ド・マン（Man、1984）¹⁵⁾は、文学は比喩的なものであるため、どんな言語も文字通りの逐語的になると考えるのは間違いであるとする。哲学、法律、政治理論、芸術などは、詩がそうであるように、すべてメタファー、譬喩、ことばの綾によって機能するというわけである。マンは17世紀の哲学者ジョン・ロックについて以下のように述べる。

「したがって、言葉の使用と誤用にかんするロックの省察は、言葉（ワード）そのものから出発しようとはしない。つまり、言葉というものが物質的に存在するものなのか文法上の存在なのかはさしあたり問題にせず、むしろ言葉の意味から出発しようとするのである。それゆえロックにおける言葉の分類法は、たとえば品詞に即してなされるものではなく、観念について彼自身があらかじめ定式化した理論を擁護するようなものとなる。そこでは観念はさらに単純観念(simple ideas)、実体(substance)、混合様相(mixed modes)へと下位区分されているのだが、最初の二つの観念は三つ目の観念とは異なり、

自然のうちに実在する存在に関係するものであるから、この順序はパラフレーズしてゆくのが最もよいだろう。」¹⁶⁾

ロックによる観念の階級化は、まさにアリストテレスの形而上学における範疇論のパラフレーズである。述語、内容、解釈の領域は、単なる母と娘の物語でも情景描写でもなく、真実に向かう極めて論理的な認識でなければならない。誤謬と欺瞞の道具としてのレトリックであってはならない、というわけである。ロックは 1692 年のエッセイ『教育についての諸見解』で「音楽」について以下のように述べる（今田訳）。

「音楽——ほんのちょっとした技術のために、若者の多大な時間を浪費させる。しかも誰もがやめておいた方がよいと思うような変わり者たちと付き合うことになる。若者が達成すべき多くの物事のなかで、音楽など最後でよい。」¹⁷⁾

名指すべき対象を透明に写し取ることのできない心根を相対化するには、ソーシャル言語学の登場を待つ必要があった。たとえば、シェーンベルクによる十二音技法は、果たして無調か否か、と問うとき、その分析、理由、価値は、譬喩のレヴェルによってランク付けられる。鍵盤のオクターヴ上の異なる 12 個の音の組み合わせなど、オンガクという総体のほんの一部であるにもかかわらず、ジャン＝ジャック・ナティエがレヴィ＝ストロースの音楽論を相同性への信仰である、と切り捨てたとき同様、勝者となったのはレトリック、メタファー、譬喩であり、置き去りにされているのは原初の音、そして無垢なオンガクということになる¹⁸⁾。しかし、事象としてのオンガクが分析のはるか彼方に存在することはソングの指摘を待つまでもないだろう。

4 サウンドスケープということば

シェーファーは言う。

「われわれは今や、言語と音楽の誕生という二つの奇蹟が起こった前史時代からは、はるかに遠いところにいる。これらの活動はどのようにして生まれたのだろうか？ 言語の起源をもっぱら自然のサウンドスケープの模倣にのみ求めるのはかなり性急なことであろう。だが、人間の舌があるときふと踊り出し、それがいまだに自然のサウンドスケープと共に踊り続けているということについては何の疑いもない。人々のしゃべりかたが非常に単調なつぶやきようになってしまっている現代、詩人と音楽家だけがそうした太古の記憶を絶えず生き生きと甦らせている。」¹⁸⁾

自然のサウンドスケープから呪術的に生成されたことばとオンガクのあいだには、勝者／敗者という二項対立はなかった。つまり、ここでのことばはオンガクに対して述語として機能していなかったということだ。述語として機能しない、即ち、無垢から内容を解釈という行為によって腑分けしない、メタファーを持たないことばについて、池田晶子は以下のように言う。

「形而上学つまりメタ物理学とは、日常的現象をレントゲン写真で透視したとして、そのときこの白い光彩を放って浮かび上がってくる骨格のようなものだ。私たちが普段活動する際に、自身のからだのなかに脊椎や肋骨の存在が感じられないからそんなものは信じないと言い張ることが見当違いであるように、否定肯定、あるいは信仰といった恣意性の余地のない『事実』なのだ。肉は朽ちても骨はそこに残るだろう。そんなものは戯言だとうそぶいていた主人の堅い信念を裏切って、自身をそこに

証すだろう。」¹⁹⁾

フェルディナン・ド・ソシュールが、音、あるいは文字の純物質として考えられていたことばを、シニフィアンとシニフィエの恣意的な結びつきによる記号のシステムである、としたとき、ことばはアマルガムとなった。その後ジャック・デリダ²⁰⁾は、プラトン、アリストテレス以来の直観から意味を経て、言語として表出される「現前」のプロセス、つまり量的時間の経過を、差延という書き言葉の網の目から生まれる「再現前性」を根拠として消滅させ、ロゴスは、音声中心主義として、イムズにまで地位を落とした。フランスの国家権力の構造を壊すことができなかつたこのポスト構造主義者は、代わりに言語の構造、つまりコミュニケーションの手段を破壊することが可能であることを発見したが、池田にとってのことばは、事態に限りなく接近し、無垢な形式に溶解しうることば、シェーファーが言う前史時代から変幻と貫かれたことばである。このことばが恣意的でないのは、既に〈在る〉が、まだ使われていないからであり、これから生まれるが、すでに〈在る〉からである。シェーファー(今田訳)は言う。

「記述すべきことばを持たない現象、あるいは活動は、実際のところ存在しうるのだろうか。私が最初に音響環境について考え始めたとき、その研究にあてがうべきことばはなかつた。そこでサウンドスケープということばを使い始めたのだが、私の意図はなかなか理解されなかつた...1960年代は、まさに騒音の時代だった。ジェット機が商業ベースに登場し始め、ロック・コンサートはこれまでにないくらいヴォリュームで鳴り響き、都市は昼夜を問わず工事の音であふれていた。」²¹⁾

ヨーロッパでの〈music〉ということばは、人の声やオーケストラで使用される楽器での演奏を前提とし、鳥の囀りや木々の騒めきは〈噪音〉として〈楽音〉とは区別される、とシェーファーは指摘する。教会の鐘の音や水、風などの環境音は音楽のモチーフとなってきたにもかかわらず、音の総体を名指すことばは存在しなかつたのだ。

soundscape ということばの着想は、中世イタリアの詩人ペトラルカが使ったとされる landscape から得た、とシェーファーは言う。「ある日、山の頂上に立ってあらゆる方向を見渡したとき」²²⁾に生まれた landscape は、故に、田舎の風景を名指すことばでもあったようである。

西欧の所謂ロゴス中心主義の弊害を、カナダ生まれの音楽家として、シェーファーは誰よりも理解していた。視覚的に認知される景観、風景が古くから既に言語化され〈世界〉の一部となっていたにもかかわらず、聴覚的空間は彼自身が soundscape という概念を提唱するまで存在しなかつた。音楽と言葉の奇蹟は音環境から生成されたが、「音楽」の自律性を自明としてきた西洋は、聴覚空間とひとの生態学的営みを黙殺してきた。シェーファーは、ヘンデル、ハイドンからドビュッシー、アイヴズ、メシアンに至る作曲家たちと soundscape の密接性を主著『世界の調律』で明示しつつ、音楽教師たちには、鬼籍に入る作曲家たちの偉大な「芸術作品」の前で無言の降伏をするように子どもたちを訓練するな、とも言った²³⁾。ソントグの示した〈芸術とは呪文であり魔術である——これが芸術の体験のいちばん始めの形であったにちがいない〉との見解に、シェーファーも同意する。若尾裕との対談で、シェーファー(1990 pp.17-18)は以下のように述べている。

「全ての音はある魔力をもっているということです。音が発生したということ、神がしゃべっていることと考えたり、何か神秘的な力が働いたためと考えたりすることです。音楽するとき、自然の中の音をそっくり再現したりして、例えば神を呼んだり霊を呼び出したりします。北アメリカのインディアンに、まだこういった例を見ることができます。シャーマンは良い神を呼びだしたり、悪神を殺したりできる正しい音を見つけようとやってみます。これは、魔術的なことで、西洋の分析的音楽の

思想と全く異なる考え方です。西洋の音楽では音を物理的に、長さとか、高さとか、強さを分析的に指定しますね。この分析の思想はピタゴラスまでさかのぼれます。音とは分析できるものであると。」²⁴⁾

音楽とは本来、自然のサウンドスケープとひとの身体と情動との往還によって、魔術的に生まれたものである、と考えるシェーファー（若尾、1990 p.23）は、以下のように続ける。

「西洋の音楽教育でよくあることなのですが、子供たちが、たとえば六歳くらいでみんなピアノを始めるとします。それで一〇歳になれば半分はやめていて、一五歳では一〇%くらいがまだ続けていて、二〇歳ではたったの一%です。つまり、この場合教師が望んでいるのは真の音楽教育ではなく、次のグレン・グールドのためのものなのです。それで先生は（すました声で）『私はあの偉大なピアニストの教師でした』と言えるわけ。それでレッスン料を高く取ったりする。でもこれでは一部以外の人にはなんにもなりませんよね。私にとって、これは悪い種類の音楽教育で、音楽教育とは万人のためのものでなくてはなりません。」²⁵⁾

オンガクが形式と内容の分断により「音楽化」したのは、上記でシェーファーが指摘する音楽教育の背景としての西洋クラシック音楽だけではない。非西洋圏の音響文化について、矢野暢は以下のように述べる。

「〈制度としての音楽〉の基礎を作る社会的力学としては、まず第一に、政治権力ないしささまざまな権威をあげなければならない…第二に、社会の仕組みないし共同体的枠組みそれ自体が、音楽の制度化をもたらす…第三に、経済的生産様式と音楽の制度化との関係が無視できない。第四は、神話体系としての文明の影響を考慮しておかねばならない…最後、第五に、他の文化圏からの感化の問題がある。」²⁶⁾

音楽の制度化についての着想を、矢野は1987年に国際交流基金の主催で開催されたイベント「アジア伝統芸能の交流」から得た。矢野は、制度化の基礎の第一の例として、南インドのブラーフマのカースト制を基盤とする音楽、イスラム圏の宗教音楽を、第二の例として中国の雲南省の二つの少数民族の民謡を、第三の例として労働歌を、第四の例としてヒンドゥーイズムを、第五の例として中国と日本、ペルシャ、アラブとトルコの文化的影響を、それぞれあげている。これらの音楽、矢野のこぼす借りなら「『内的制度化』によって様式的正統性が確立した「第三世界の制度としての音楽」は、「社会の情動性、心理性、正統性と結びついて成立しているのであって、基本的には音楽の一人歩きはタブー化されて」²⁷⁾いることになる。ある特定の文化・社会の部分として土地から切り離されることのない音楽は、故に、貨幣経済を基盤とする商品としての音楽、エンターテインメント産業によって毒された使い捨てカミソリのような音楽とは一線を画し、その洗練たるや西洋の芸術音楽に勝るとも劣らない、という判断は当時の文化人の慧眼である。故に、ここでの二項対立の喧嘩相手は当然、「危険としての芸術」、即ち、ヨーロッパ世界の「芸術」観念である、と矢野は指摘する：

「『芸術家』という概念こそ、天才、独創、個性という属性の典型的な『総合』という大岡信のつぎの文章は暗示的である。『十九世紀という時代が生んだもろもろの新しい流行の中にひときわめだつのが、この『芸術家』概念の流行ということであろう』（『表現における近代』（岩波書店、一九八三年、二五七頁）。このような十九世紀的概念としての『芸術家』が、二十世紀においてはたらいた危険な力学ということを考えてみる必要がある。」²⁸⁾

《ゴールドベルク変奏曲》を演奏する第2のグルードを養成することは、天才、独創、個性を標榜する「芸術家」としての「演奏家」の養成機関としての conservatory や academy にとっては重要な使命だが、ここでの教育は、たとえば最近流行りのSDGsが掲げる”No one will be left behind”（誰も取り残さない）ではなく、「19世紀という時代が生んだ」天才しか残さない、というマナーに根ざす。「音楽」に「雑音」を導入したエリック・サティ、「雑音」を「音楽」とした〈未来派〉ルイジ・ルッソロ、禅や易経により「雑音」に「音楽」的時間軸を宛がったジョン・ケージ、自然の靈感を作品に、極めて形而上学的に取り込もうとした武満徹などなど、soundscapeを重視した作曲家は存在する。〈天才〉〈独創〉〈芸術〉といった19世紀の亡霊と闘いつつ20世紀の〈天才〉となった彼らの関心事は、脱〈19世紀的音楽〉であったかもしれないが〈万人のための音楽教育〉では無かった。翻ってシェーファーは、子どもたちがこれから創生するオンガクとその公共性に着目した稀有な作曲家である。国連がSDGsを採択したのが2015年、その40年以上前からシェーファーの視点は、サウンド・エデュケーションとしてすべての子どもたちに向けられていたのだ²⁹⁾。次項では、そのサウンド・エデュケーションが現在の日本でどのように実践されているか、青森県での2つの事例を分析する。

5 はじめてのオンガク

聴覚に障害を持つ子どもたちから、聴く、という身体行為が奪われたのはいつ頃からなのだろうか。外崎純恵は、聾学校に通う子どもたちの多くが補聴器や人工内耳の装用により音の聴取が可能であるにもかかわらず、音楽教育ではことばによる説明を唯一の正解とする視覚中心の授業が行われているため、彼らの聴覚能力が生かされない、と指摘する³⁰⁾。コトバとオンガクでサウンドスケープにこだまを返すための包括的な身体は、「手話歌」や「サインソング」といった既成の言語によってスポイルされる。子どもたちが最初に体験すべきオンガクは、文化祭や式典などの学校行事で、保護者や来校者など他者に向けられるエンターテインメントとしての「音楽」に矮小化される。2014年から16年の二年間、勤務先の聾学校でこのような問題に直面した外崎が、一つの解決策として選択したのが、シェーファーによるサウンド・エデュケーションだった。外崎が行った実践は以下の通りである。

- 1) リスニングウォーク（小学部、高等部）
- 2) 音だけでまわりの動きをつかむ（小学部）
- 3) 音の日記をつける（小学部、高等部）
- 4) 音をたてずに紙をまわす（小学部、高等部）
- 5) 紙を楽器にする（小・中等部、高等部）
- 6) 名前を使ったゲーム（小学部）
- 7) 音の宝さがしゲーム（小学部）³¹⁾

聴覚に障害を持つ子どもたちは、音を聞きながら歩くという習慣を持たない。また他の教員たちは、音楽室という閉鎖された空間で行われる視覚中心の授業を当然のこととして捉えていたため、「音楽の時間に外崎先生が生徒たちを外に連れ出している」と、当初は結構な騒ぎになったようだ^{iv)}。しかし、後に他の教員たちから理解を得られるようになった大きな理由は、子どもたちの以下の反応だったようである。

「音を聴こうとしたらよく聴こえた。身の回りにこんなにたくさんの音があることは分からなかった

…人によって足音が違う。私の靴は柔らかいから静か。先生の靴は堅いから大きな音がするね。もっといろんな靴の音が聴きたいね…雪が自然に屋根から落ちてくる音とか、雪を踏んだり固めたりして自分の体を使って出す音がいろいろある…何も聴こえない音がある。」³²⁾

ある時ふと気づき、周囲に目を凝らし、耳を傾けるときに得た、自らの身体、その身体を感受した感覚を、ことばによって二重写しする必要のなかった無垢は、聾学校という枠組みが張り巡らす慣習により、飼いやられる。ヒトは聴くことも、聴かないことも自然に身に着けているのではなく、教えられる、ということだ。聴くことを教わらなかった子どもたちが取り戻したのは、聴くという原初の体験である。「音の日記をつける」エクササイズでも、興味使い発言がある。外崎は以下のように記述する。

「児童 C は、1 回目のサウンドウォークのときと同様に、雲の音、月の音、くるくる、といった、視覚で捉えたものを記述することがほとんどであった。しかし、2 回目のエクササイズでは、風の音、車のエンジンの音、お母さんの声をあげ、風の音に関しては、就寝前に人工内耳を装着しているときと、外したときの音を聴き比べ、その音の違いについて、『人工内耳をとるとシーって音なったけど、つけたらビュービューって聞こえた。すごい。』と話していた。」³³⁾

子どもたちは、人工内耳や補聴器を自らの興味関心に合わせて使い分ける。聴きたくないことはスイッチを切って無視する、といった具合である。彼らが無視する音の多くは、二次的な意味内容を持つことばであることが多いようだ。人工内耳がサウンドスケープに耳を傾けるためのツールとして役立ったのは、児童 C にとって初めての体験だったのである。

「音だけでまわりの動きをつかむ」エクササイズは、宝もの強奪ゲームである。鬼に指定された一人が目を閉じて宝物（この授業ではぬいぐるみ）を守る。他の子どもたちは鬼に気づかれないように、できるだけ静かに宝物に近づいていく。鬼は誰かが近づいて来たらその方向に指をさし、宝物を守る、といった仕組みである。外崎は以下のように記述する。

「鬼は挙手性で決め、はじめに児童 B を指名した。このエクササイズは、最初に校庭で行った。しかし、外の音（風の音や車の音など）が強く聞こえるためか、誰かが近づいてきてもわからないようで、すぐにぬいぐるみを取られてしまった。児童 B は、つまらなそうな態度で『わかんない。』と話した。次に、児童 E が鬼になり、エクササイズを始めたが、彼も首を傾げ、『聞こえない。』と話した。次に、児童 D が鬼になった。彼も、はじめは、『わかんない。』と話し、ぬいぐるみを取られていたが、その後、『もう一度鬼やりたい。僕わかる気がする。』と話していたため、何度か鬼をやってもらった。すると、回数を重ねるうちに、音が聞こえた方へ指をさすようになった…児童 D に、鬼をやってみてどうだったか尋ねると、『聞こうとすれば、近づいてきたとき音聞こえるし、なんか気配でわかる。』とはなしていた。」³⁴⁾

聴く体験を語る子どもたちのことばは清冽である。彼らのことばは「意味」を構築しているのではなく、音の軌跡を紡いでいるのだ。彼らのことばは、既成の意味作用に絡め取られることなく、これまで使うことを抑圧されてきた聴覚を通した身体そのものとなる。聴くことを「知った」子どもたちは、音の日記に「今日の雨、強くてうるさいよ。」とか「今日の朝、おじいちゃんの声で起きた。」³⁵⁾と記す。「意味」を構築する以前の、形式としての思考そのものについて、池田晶子は以下のように言う。

「『イジチュール』そして『骰子一擲』。思考について思考することは、そのまま、在るもの、『存在』を思考することに他ならない。可能な限り『事態』への接近を試みたマラルメの実験が、これらの書物である。」³⁶⁾

尖鋭な聴覚は、ある瞬間、沈黙を聴き、道路を歩く音を聴き、車の音を聴き、近所の子どもたちの声を聴く。聴覚が知覚する「私」は心理的主体などではなく、意味作用のない悦楽である。マラルメが最晩年に書き記した「賽の一振り」の不思議を、人工内耳を装用したその瞬間、或いは、外したその瞬間に、子どもたちは体験する。外崎は以下のように続ける。

「多くの聾学校では、聴覚障害児は音の聞き取りが困難であるという理由から、視覚情報中心の教育実践が多く行われている…これらはすべて『聴覚障害児は、耳を使って音を体験することができない』というクリシェが前提となっており、〈聴く〉という体験は、完全にながしろにされているといえる…聴覚には2つの側面があり、ひとつは聴力、もうひとつは聴能である。聴力は発達することはないが、聴能は、音を聴く学習によって発達する可能性をもつ、能動的に音を聴く力のことをいう…サウンド・エデュケーションのエクササイズを実践すると、子どもたちは、身のまわりにある音に気づき、どう聞こえたのか、自分なりにはなすようになっていたり、また『靴』というものの中でも、手で触ったり見たり匂いを嗅いだりしながら、素材が違っていると音が違って聞こえたり、動作によって音が異なって聞こえたりすることを発見したりもした。」³⁷⁾

「紙を楽器にする」エクササイズでは、紙の形状の違いと、身体の動きの違い、その無限の組み合わせによって変化することに気づいた子どもたちが、彼ら独自のはじめてのオンガクを創作している。

さて、聴くことの悦楽を体験した子どもたちの目下の関心は何だろうか。それは、耳に障害を持たない私たちが、いったいどのようにサウンドスケープを聴いているのか、ということらしい。人工内耳や補聴器を使用することなく、サウンドスケープに耳を傾ける「聴力」を持つ私たちは、さぞかし音の世界のその不思議を楽しんでいるのだろう、と彼らは想像しているのだ。外崎の指摘する聴力と聴能の違いがストンと落ちる瞬間かもしれない。

6 公開授業：今ある音をみつけ新しい音風景をつくろう

弘前大学教育学部と附属学校園の教員は、協同研と呼ばれる研究組織により長年にわたり共同研究を行っている。音楽部会には、大学、特別支援学校、小学校、中学校の教員が所属し、教材研究、観察授業等を継続的に行うことで、これまでにサウンド・エデュケーションを基盤としたさまざまな授業を大学、特別支援学校、小学校、中学校でそれぞれ行うとともに、数年前からサウンド・エデュケーションと親和性を持つユニヴァーサル・デザインも視野に入れた特別支援学校と中学校の合同授業を行い、一定の成果を上げてきた。

ひとがオンガクという営みを実践する以前から、世界はさまざまな音と沈黙で成り立っていた、とシェーファーは考える。それらの音風景と、聴覚を含むひとの身体が触れ合ったとき、オンガクとコトバの奇蹟が誕生した、とする彼の見解は先述の通りだ。今回の授業タイトルにある〈新しい音風景〉は、もちろんシェーファーによるサウンドスケープを基盤とする。今あるさまざまな音に子どもたちが着目することで生成される新しい音風景を、子どもたちによる新しいオンガクの創生に繋げようとした今回の授業で、われわれは特別支援、小学校、中学校の合同授業に取り組んだ。

特別支援学校教諭の小枝洋平は、題材設定の理由について、軽度知的障害を持つ生徒が小学校のときオンチと言われたことで場面緘黙になってしまったこと、自閉スペクトラム症の生徒が右手に麻痺

があるのにリコーダーの練習を強要され音楽室に入れなくなったこと、等の例示し、エラーに寛容で創造的な、ユニヴァーサル・デザインに根差した音楽授業の構築の必要性を挙げている。また 2018 年度、2019 年度に行った附属中学校との合同授業で明らかとなった、聴覚過敏のある子ども、行動障害、二次障害により集団場面へ参加できない子どもたちへの課題解決も挙げ、多様な背景を持つ子どもたちが参加できる授業実践の提案も掲げている。今回の授業のもう一つの特徴は、弘前大学教育学部附属学校園 GIGA スクール構想による一人一台のタブレット端末の使用である。小枝はサウンドウォーク及びサウンド・エデュケーションの〈音を録音して集める〉課題から着想を得て、以下の工程を構築した。

- 1) タブレット端末で 10 秒間録音
- 2) クラウドにアップロード
- 3) URL を QR コードに変換
- 4) QR コードを附属小学校、中学校間で交換
- 5) 音を聴きあう³⁸⁾

ここで小枝は、子どもたちが簡単に使えるアプリケーションがない、という問題に直面する。そこで彼は視覚障害者の SNS の使い方の開発を手掛ける veernca 合同会社に研究協力を求め、音の録音を QR コードに移す〈音だけの SNS "heart"〉をこの授業実践で使用するに至る。

2021 年 10 月 20 日に行われた公開授業に至るまで、小学校（木村麻美教諭、工藤隆夫教諭）、中学校（齋藤素子教諭）、特別支援学校にて①サウンドウォーク；②サウンド・コレクション（アプリケーションの使用による 10 秒間の環境音の録音）；③音の名刺づくり（子どもたちの名前と彼らが録音した音の QR コードを一枚の紙にまとめ、音の名刺を小・中・特支）にて掲示）の実践が行われた。公開授業（本時）には、特別支援学校中学部生徒 18 名、附属小学校 2 年 1 組児童 26 名、附属中学校 3 年 C 組生徒 33 名が、附属小学校の体育館に集合し、QR コードを床、壁、バスケットボールのゴール、肋木等好きな場所に貼り、その後、タブレット端末を QR コードに翳すことで音を出し、即興演奏（創作活動）を行った。



写真 1 床に貼られた QR コード



写真 2 中学生に肩車をしてもらい QR コードを貼ろうとする小学生

自らの聴覚を基盤に、音をさがし、集める子どもたちにとって、タブレット端末はブラックボックス

スではなく、彼らの身体の延長にあった。QR コードに納らえた音は、単なる録音ではなく、彼らの記憶である。これらの音は、スピーカーによって増幅されることはなく、彼ら個々の端末によってのみ再生される。そのような個々の音が、本時授業では体育館中に子どもたち自身の手で張り巡らされ、記憶の音はランダムに再生されることにより、新たなシニフィアンとなる。ソングの響に倣って言うのなら、これまで名指されることのなかった原初のオンガクの創生である。この実践によって鳴り響いた音響は、今、ここに生まれた音、最初のことばであったのだ。

7 Final Thoughts

英国の作曲家・音楽教育学者で創造的音楽教育に取り組んだジョン・ペインターとシェーファーを比較しつつ、若尾は以下のように指摘する。

「ペインターの試みはさまざまなノイズを合理化し、学校教育という枠組みに位置づけようとするものであり、シェーファーもあるところまでは同調していたように見える。しかし、シェーファーのその後の変化は、現在の学校教育という制度からはノイズとして排除されているものを、音楽創造のコミュニティへの開放という形で実現しようとしたものととらえることができる…シェーファーのサウンド・エデュケーション以後のコミュニティ音楽としての活動は、音楽教育という領域からの（コミュニティ音楽としての）新しい音楽を明確に発信している。これは音楽教育が自身の創造性を発揮できる将来性のある方向性であろう。」³⁹⁾

シェーファーが標榜するコミュニティは、矢野の分析になる音楽を制度化する共同体ではない。内的制度化によって様式的正統性を確立した音楽は、共同体という蝸壺の中で繰り返しなぞられることにより独自の洗練を遂げるか、観光産業により絵葉書として貼り付けられるか、西洋音楽に取り込まれ商品化されるか、いずれにせよ、単一の直線的時間軸しか持ち得ない。サウンド・エデュケーションにより創られるコミュニティは、今、目の前にはない。サウンドスケープに解き放たれた子どもたちの身体の動きは、環境の音を気配と共に取り込み、動き出す前に既に存在する。差異と遅延が織りなす彼らの時間軸は、故に決して直線的ではない。まだ生まれぬ定義を持たないインクルーシヴなコミュニティ、そこからデザインされるまだ聴こえないオンガクは、恐らく、子どもたちから創生されるのだろう。現在一般的に考えられる「音楽」、たとえば J-POP や K-POP、クラシックやジャズ、あるいは歌舞伎や狂言は、魅力的な商品として市場経済のなかで消費される。そのため学校に「音楽」の授業がなくても、子どもたちは好きなミュージシャンができ、学校で「歌唱指導」を受けなくても、恐らくカラオケで上手に歌うことができる。ブルデューの指摘を待つまでもなく、一人の子どもがグールドのようなピアニストを目指すとき、彼、或いは彼女の生まれ育った家庭の文化資本が大きな役割を果たしているだろう。吹奏楽や合唱に興味を持った子たちが参加する部活は、音楽の総体を示さない。つまり、シェーファーが考える、子どもたちが自らの創造性と協働によって今まで聞いたことのない音の世界を創り出す、といった万人のための音楽教育とは異なることになる。このような今日の音楽教育の諸問題について、シェーファー（今田訳）は以下のように指摘する。

「外国の音楽ばかりに価値を置く。他人が創った音楽に価値を置く。高度な技術を要求するので子どもたちは音楽本来の喜びを忘れる。高価な楽器に価値を置き、安価な素材は無視される。教師もコンサート以外の音楽を理解できない。音楽は科学、他の芸術、環境とコンタクトが無く孤立している。教師は娯楽産業に対して無力である。」⁴⁰⁾

自然資源の枯渇に象徴される地球環境の悪化を背景として国連が Sustainable Development(持続可能

な開発・発展)を提唱したのは1980年代初頭である⁴¹⁾。杉山祐子は以下のように述べる。

「そこでは、かつての近代化論が描いていた大量生産・大量消費の社会経済モデルから、開発と環境との共存をはかる循環型の社会へと転換する必要が説かれたのだった。それを実現するためには、それぞれの地域固有の環境条件や社会の特性を把握しなければならない。」⁴²⁾

飢餓の撲滅、教育の格差是正、ジェンダーの平等、健康、環境、グッドガバナンスを含むグローバルパートナーシップの必要性等、途上国に共通する具体的な発展指標を国際開発目標として統合し数値目標化したのがSDGsの前身、ミレニアム開発目標である⁴³⁾。「『誰一人取り残さない』という耳あたりの良いスローガン」を、シェーファーは、オンガクの創生という具体的な実践を通して子どもたちに委ねていた。SDGsの耳あたりの良さは、フィージビリティという数値主義、実証主義に象徴される。シェーファーは、西洋音楽、プロの作曲技術、エンターテインメントといった、放っておけばどこかで持続可能な〈価値〉を批判する。誰一人取り残さないための所謂グローバリズムを、彼は恐らく望まなかったのだ。

文化人類学者や民族音楽学者たちによるサウンドスケープ批判の多くが的を得ていないのは、「シェーファーが本来作曲家であり、かつ、子どもたちが生活環境の音を素材に彼ら自身の音楽を導くためのエクササイズを考案した教育者である、という重要な側面が完全に見落とされている」⁴⁴⁾ためであると高橋憲人は指摘する。シェーファーは、子どもたちがこれから創生するオンガクとその公共性に着目した稀有なそして唯一の作曲家である。聾学校でのサウンド・エデュケーション及び、特別支援学校、小学校、中学校の子どもたちの協働による今回の授業は、ロゴスの向こう側にあるオンガク創生ための小さな一歩、ということなのだろう。

註

- 1) 木皿泉 (脚本), すいか, 2003. [すいか | 日本テレビ \(ntv.co.jp\)](http://suita.jp)
- 2) Barenboim, D.: *Everything is connected: The power of music*. (今田訳 Phoenix, London, 2009) p.5
- 3) Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (Routledge, New York, 2010)
- 4) Mark, M.(Ed.): *Music Education Source Readings from Ancient Greece*. (Routledge, New York, 2002) p.6
- 5) Walker, R.: *Music Education: Cultural Values, Social Change and Innovation*. (Charles C Thomas Publisher, Springfield, Illinois, 2007) p.65
- 6) Walker, R. *Musical beliefs: Psychoacoustic, mythical, and educational perspectives*. (Teachers College, Columbia University. New York, 1990) p.102
- 7) Schafer, R.M.: *The Tuning of the World*. (McClelland & Stewart, 1977) [鳥越けい子他訳: 『世界の調律』 平凡社, 東京, 1986] p.70
- 8) Schafer, R.M, 前掲, pp.100-101
- 9) S.ソントグ (高橋康也他訳) : 『反解釈』 (ちくま学芸文庫, 東京, 2000) 15
- 10) 前掲, p.16.
- 11) 前掲, p.17.
- 12) 前掲, p.18.
- 13) R. Walker: *Music education: Cultural values, social change and innovation*, (Thomas, Illinois, 2007) pp.130-131
- 14) 前掲 9) pp.22-23.

- 15) P. d. Man. P.d. *The Rhetoric of Romanticism*, (Columbia University Press New York, 1984)
- 16) P. d. マン (上野成利訳) : 『美学イデオロギー』 (平凡社, 東京, p.94)
- 17) B. Rainbow: *Land without music*, (Novello, London, 1967) p.24.
- 18) R.M.シェーファー (鳥越けい子訳) : 『世界の調律』 (平凡社, 東京, 2006) 2013) p.10.
- 19) 池田晶子: 『事象そのものへ』 (法蔵館, 東京, 1996) p.101.
- 20) Derrida, J.: *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. (Northwestern University Press, Evanston, 1989)
- 21) R.M.Schafer: "Keynote address" in *The West meets the East in acoustic ecology*, (The Japanese Association for Sound Ecology & Hirosaki University International Music Centre, Hirosaki) p.14.
- 22) R.M.シェーファー(今田匡彦訳) : 「特集に寄せて」 『音楽教育実践ジャーナル』 (日本音楽教育学会, 東京, 2011) p.7.
- 23) R.M. Schafer : *The Composer in the Classroom*, (Bernadol Music , Toronto, 1965) .
- 24) 若尾裕 : 『モア・ザン・ミュージック』 (勁草書房, 東京, 1990) pp.17-18.
- 25) 前掲 24) p.23.
- 26) 矢野暢 : 制度としての音楽. 『日本の音楽・アジアの音楽 第2巻 成立と展開』 (岩波講座, 東京, 1988) pp.307-308
- 27) 矢野暢, 前掲, p.308
- 28) 矢野暢, 前掲, pp.312-313
- 29) 今田匡彦. 「音楽のユニヴァーサル・デザインに向けて」. 平井太郎編著『SDGs を足許から考えかたちにする』 (弘前大学出版会, 弘前, 2022) p.65
- 30) 外崎純恵 : 『〈聴くこと〉を基盤とした音楽教育プログラム : 聾学校でのサウンド・エデュケーションの実践を通して』 (弘前大学大学院教育学研究科修士論文, 2018) p.4
- 31) 外崎純恵, 前掲, pp.46-47
- 32) 外崎純恵, 前掲, p.56
- 33) 外崎純恵, 前掲, p.61
- 34) 外崎純恵, 前掲, pp.63-64
- 35) 外崎純恵, 前掲, p.61
- 36) 池田晶子: 『事象そのものへ!』 (法蔵館, 東京, 1996) p.71
- 37) 外崎純恵, 前掲, pp.71-72
- 38) 小枝洋平, 工藤隆夫, 木村麻美, 齋藤素子, 今田匡彦, 清水稔 : 「今ある音をみつけて新しい音風景をつくろう」 (フィールドノート, 2021)
- 39) 若尾裕 : サウンド・エデュケーションからコミュニティ音楽へ : 音楽教育の開放『音楽教育実践ジャーナル』 vol.9, 2011
- 40) R.M. Schafer: *HearSing*. (Arcana Edition, Indian Rivver, Ontario, 2005) p.10.
- 41) 杉山祐子 : 「地域と何を, どう共創するのか : 知識と人材」. 平井太郎編著『SDGs を足許から考えかたちにする』 (弘前大学出版会, 弘前, 2022) p.173
- 42) 杉山祐子, 前掲, p.173
- 43) 杉山祐子, 前掲, p.174
- 44) 高橋憲人 : 『環境がアートになるとき : 肌理の芸術論』 (春秋社, 東京, 2022)

ⁱ サウンドスケープという造語がシェーファーによるものでないことの可能性について、彼自身が *My Life on Earth & Elsewhere* (The Porcupine's Quill, 2012)にて言及している (新装版『世界の調律 : サ

サウンドスケープとはなにか』(平凡社、2022)のp.338 追記に詳しい)。シェーファーは言葉のオーナーシップになど恐らく関心はなかったのだろう。ある特定の言葉の出生の秘密を、玉葱の皮を剥くように探って行っても、最後は結局なにも残らないのだから。筆者はこのコメントを2022年8月8日に書いているのだが、昨日弘前大学大学院地域社会研究科後期博士課程の「地域サウンドスケープ演習」にて保莉実著『ラディカル・オーラル・ヒストリー』(岩波書店 2021)の講読を行ったことが偶然とは思えない。言葉は常に共時的に生成されるのだ。

ii ロゴス及び形式と内容の分離については拙著『哲学音楽論：音楽教育とサウンドスケープ』(恒星社厚生閣、東京、2015)に詳しい。

iii 柿沼敏江：『〈無調〉誕生：ドミナントなき時代のゆくえ』(2020, 東京, 音楽之友社)に詳しく、シェーンベルクの手になる鳴り響く空気は、彼の信念、理論、果ては原植物等に収斂される。ジャン＝ジャック・ナティエが『レヴィ＝ストロースと音楽』(添田里子訳、2013, 東京, ARTES)で、音楽の構造主義による対称化を相同性と指摘したように、〈大人〉の縄張りでは音楽がオンガクとしてそのまま存在することは極めて稀である。

iv 日本音楽教育学会第49回大会共同企画「音楽教育の Universal Design を構築する：サウンド・エデュケーションによる音楽の普遍項への立ち合い」(今田匡彦、小枝洋平、金崎惣一、外崎純恵)質疑応答での外崎の発言。本発表については同タイトルの報告が『音楽教育学』第48巻第2号 pp.71-72 に掲載されている。

v 2019年10月19日に東京藝術大学で開催された「日本音楽教育学会第50回大会」での外崎、今田の会話による。

サウンドスケープの定義をめぐって

On the Definition of Soundscape

●平松 幸三
HIRAMATSU Kozo

キーワード：サウンドスケープ、WSP、ISO、規格化
keywords：Soundscape、WSP、ISO、Standardization

要旨

サウンドスケープという語は R.M. シェーファーの造語ではなく、彼以前にも使用例があるのは事実だが、それを最初に定義し、国際的に広めたのは、彼とその仲間たちである。近年 ISO は「サウンドスケープ」にはきちんとした定義がなかったとして、サウンドスケープの定義と調査等の方法を規格化した。本稿では、サウンドスケープという語の使用例を検討し、サウンドスケープ概念とは何かについて考察するとともに、ISO が規格化するに至るまでの前史を振り返る。その上で、ISO の規格化の誤っていることを論じる。

Summary

Indeed, the term "soundscape" was not coined by R.M. Schafer, and there had been some examples of its use before him, but it was he and his colleagues who first gave it a clear definition and disseminated the word and idea worldwide. The Technical Committee of Acoustics of the International Standardization Organization, ISO, gave "soundscape" a definition in 2014 and standardized the definition as well as the methodology of soundscape studies. This article examines examples of the usage of the term soundscape, discusses the concept and significance of soundscape, reviews the pre-history of the arguments leading up to the ISO standardization, and concludes that the standardization is a mistake.

1 はじめに

サウンドスケープ概念は、必ずしもはっきりとしているわけではないのだが、ひとつ、あるいは複数の音の集合として環境の音を把握するのではなく、そこにさまざまな音が存在する背景、音の聞かれ方など多様な側面を考慮しつつ、全体的に音環境を理解しようとする、一種の思想であり、態度であり、あるいはこう言ってよければスローガンである。それは音環境の把握において、音だけに焦点を合わせるのではなく、音を通して世界の一部を理解しようとし、さらにそれに働きかけようとする運動を含んでいる。それは従来の音と聴覚とに関する言説、研究、活動に欠けていたか、少なくとも重視されていなかったことである。その意味で「サウンドスケープ」は、ほとんどすべての活動—研究を含む—に音と聴覚とに関連するなんらかのインパクトが及ぶことを期待した「呼びかけ」でもある。それらの活動には、教育はもちろん、建築、庭園、工業品、道路といった構造物や機器の建設・製造、音楽やアートといった活動、文学、人類学、社会学などのさまざまな学術が含まれる。

もちろん音響学もその対象の例外ではない。29年前に書いたことがある¹⁾のだが、サウンドスケープは伝統的な音響学の枠組みに入らないけれど、音響学が「十字路」のように諸学の交点にあって成長してきた²⁾ことに鑑みるなら、サウンドスケープが新しい意味での音響学の間になる可能性を秘めている。またその12年後に音響学におけるサウンドスケープの意義について国際音響学会議 (ICA: The International Congress on Acoustics) で発表したこともあった³⁾。だから音響学領域に

においてサウンドスケープが注目を浴び、それなりに音響学が変容していくとしたら、それは喜ばしいことであり、過去20年ほど、欧米の音響学関連の学会などでサウンドスケープ・セッションがもたれてきたことを一定は歓迎したい。

しかし過去20数年間にわたって、私が意見を交わしてきた欧米の音響工学者の多くは、音響学の伝統的な科学的思考から出ようとはせず、環境中にある複数の音源を扱うときの言葉としてサウンドスケープを使った。つまり環境中の問題となる音とは多くの場合騒音であるが、例えば道路交通騒音と鉄道騒音と航空機騒音といった複数の騒音源が混在するときの状況を表現する言葉として、深く考えることなくサウンドスケープを使い始めたのだ。そのとき従来からある音響工学の方法論がそのまま適用できる、と考えたのであろう。

それに対して私ほかの学者が、ノンを言い続けた。R.M. シェーファーが提唱し、その仲間や理解者が磨いたサウンドスケープ概念を尊重するなら、音響工学の方法論が一定の変容を起さねばならない、と。後述するように、それに対する音響工学者の反応が国際標準化機構（ISO）による「サウンドスケープ」の規格化であった。

本稿では、サウンドスケープの定義についての議論と規格化をめぐる経緯について述べて、記録として残しておきたい。

2 サウンドスケープの定義

2.1 ISOの定義

ISOは、2014年に音響学技術委員会でサウンドスケープの定義を以下のように定めると発表し、2020年に確定した⁴⁾。それによると、**soundscape**とは以下のように定義される。

Acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context.

状況に応じて、個人または人々に知覚され、あるいは経験し、理解されるような音環境（平松訳）。

これについては本誌21巻で箕浦氏が触れている⁵⁾し、また日本音響学会誌で永幡氏が、特にISOの定義と調査法について詳述している⁶⁾ので参照されたい。

2.2 ISOの定義は世界統一か？

ISOが定義を定めると、世界統一の定義になる、と思う方もあるかもしれないので、その懸念は無用であることをまず確認しておきたい。

日本サウンドスケープ協会としては、以下に掲げるように、1978年にトゥルーアックス(B. Truax)編『音響生態学ハンドブック』⁷⁾において与えられた最初の定義を維持したい。その理由は本稿で明らかにする。（『音響生態学ハンドブック』の定義はWorld Soundscape Project（略称WSP）が定めた定義なので以下「WSPの定義」と称することにする。）

An environment of sound (sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society.

個人あるいは社会によってどのように知覚され、理解されるかに強調点の置かれた音の環境。

WSPの定義とISOの定義とを比べると、基本的によく似ていることがみてとれる。ただし、ISOでは「強調点の置かれた」が削除され、代わりに「状況に応じて」が挿入され、さらに「社会」が「人々」となっている。

両者の違いをあえて言うなら、WSPの定義のように「強調点の置かれた」が入っていると、物理的音環境も排除はしないものの主観的な音環境を重点的に扱う、という意味が濃いですが、一方ISOの

定義では主観的側面をもっぱら取り上げているように思われる。ただこの程度の違いは大きいものとは思えないし、なぜ I S O が W S P の定義をそのまま採用しなかったのか、そもそも I S O で定義するようなものなのか、という疑問も禁じ得ない。後述するが、I S O の定義と W S P の定義との細かい違いを詮索することはあまり意味がない、と思う。

ではなぜこのような動きが起こったのか。サウンドスケープを規格化 (standardize) する動きには、前史があって、私が少なからず関与していたことから、それを踏まえて以下に解説を試みたい。

その前に「Soundscape」という語の用例についてみておこう。

2.3 Soundscape はシェーファーの造語ではない

Soundscape という言葉は R.M. シェーファーの造語である、と私は以前思いこんでいたものだから、そのように書いたこともあったけれども、実はサウスワース (Michael Southworth) が 1969 年 6 月に発表した論文⁸⁾において、soundscape という語を使っていたことをその後知った。彼がその論文の中で掲載した図が『世界の調律』(平凡社)の附録図 2 だから、注意深く読めば知ることができたことだった。シェーファー自身も、『世界の調律』の中では明確にサウスワースから借用したことを記していないから、私も見落としていた、とこれは弁解である。彼はその自伝⁹⁾において、soundscape がサウスワースからの借用である、と認めている。

改めて繰り返すまでもなからうが、soundscape という語は、landscape の land を sound に置き換えて、音の風景を表現したものである。この「-scape」を景色として使うのは英語のお得意技で、さまざまな「-scape」が造語されてきた。街並み townscape、海景 seascape、雲景 cloudscape などは古典的な用法になっている。townscape は、「街並み」というより、「タウンスケープ」と言ったほうが、最近では通りがよいかもしれない。Weblio 辞書には hellscape (地獄のような光景) という語が載っているが、これなどは新しいのだろう。最近ウクライナ・マリウポリの様子を hellscape と呼んだ記者がいた。

2.4 sound の意外な意味

ところでピカー (John M. Picker) という英文学者が最近書いた一文「サウンドスケープ：言葉の変遷」¹⁰⁾で、なんと soundscape という言葉が、「入り江の見える風景」あるいは「海峡風景」とでも訳せるような使い方をされていたことを知って仰天した。実は、sound には「小さな湾」「海峡」「入り江」という意味もあるのだ。ピカーによると 1907 年が最初の用例という。オーガスタス・トーマスという御仁が長く住んで仕切っている、ニューロシェル市 (NY 州 New Rochelle) で市長選に出馬する可能性がある、という政治的展望について書いた記事がハーパーズ・ウィークリー (Harper's Weekly) 誌にあって、その中でトーマスの知的環境を描いた文章に「サウンドスケープの絵がかかっている」という一文がみえる。これは「入り江の見える風景」の意。たぶん 2 番目とされる soundscape の用例は、1911 年、不動産業者のパンフレットに「素晴らしいサウンドスケープが眺められますよ」とある。これらは最古の用例かもしれないが、今われわれが使うサウンドスケープとはほとんど関係のない用例ではある。

2.5 ランドスケープの意味の変遷

そもそも「入り江の見える風景」である soundscape がそこから派生したであろう landscape の語源については、高橋¹¹⁾が解説しているので参照されたい。しかしそこには現代のランドスケープ概念に至るまでの変遷が語られていない。ランドスケープは 16 世紀の西洋で画家のテクニカルタームとして登場し、19 世紀に地理学的用語としての使用が始まった¹²⁾。それはドイツ地理学のキーワード (ドイツ語では Landschaft) であり、一定の広がりを持った地域概念で、地域統一体を意味する、と『風景の事典』にある¹³⁾。Landschaft をドイツ語辞書で引くと、「景観」「眺め」「風景画」の意味も掲載されているが、そのほかに「自然」、「地形」があり、古い用例として「地方行政区域」、「州」、「県」が載っている¹⁴⁾。ドイツ語でも英語でも Land には「いなか」や「地方」の意味が

ある。「ある地域のあり様」というのが *Landschaft* の意味なのだ。蛇足だが、ドイツ語の *-schaft* は、名詞、形容詞、動詞につけて状態や性質を表す接尾辞である。例として *Wissenschaft* (知識) を挙げておこう。

「入り江の見える風景」とする *soundscape* の用例はこのような地理学のキーワードを意識していた、と考えるのが自然ではないだろうか。上記『風景の事典』によると、地理学で「景観」は地域という言葉に包摂されていて使われなくなったが、後年建築学やその周辺で街並みとか自然が改変されていく中で改めて「景観」が使われ始めた、という。元々の景観概念とは異なる意味での使用が始まったのだ。確かに、*townscape*、*cloudscape*、*seascape*、*waterscape* など *landscape* から派生した言葉は、*-scape* の前につく語が地理学の対象になるような地形や町の形に関係している。しかし *smellscape*、*mindscape* となると、*-scape* の前につく語は地形や町ではない。

この点に関して、スーザン・スミス (Susan J. Smith) が重要な指摘をしている¹⁵⁾。彼女によると、ランドスケープ研究は1980年ごろを境に劇的に変わり、「ランドスケープは、定量化しうる過去の記録ではなく、アート作品あるいはテキストであり、創作者たち、彼らの世界、そしてわれわれについてランドスケープが告げることを読み解くものとなった」という。欧米、オセアニア、日本などで1960年代から大規模な開発が各所でなされるようになり、ランドスケープそのものが破壊され、あるいは創造されていく時代が到来した。それを反映してランドスケープ研究が、創作やデザインを重視した方向に変わったのである。

それは、サウンドエデュケーションやサウンドスケープデザインを強く意識してシェーファーがサウンドスケープ概念を提唱した時期とほぼ重なっていて、興味深いことだ。そして *soundscape* が、*townscape*、*cloudscape*、*seascape*、*waterscape* といった *landscape* からほぼ直接派生した言葉と、*smellscape*、*mindscape* といったより印象的な言葉との両方にまたがっていることも注目しておきたい。音が、「音波 (弾性波) またはそれによって起こされる聴覚的感覚」¹⁶⁾ として定義されるように、物理現象としての音波と心理現象としての聴覚との両方が音であるところに *soundscape* の両面性の源をたどることができよう。

このように *-scape* の意味が変わっていることを考えずにサウンドスケープ概念を論じるとピント外れとなる。ピカーは、20世紀初頭に *soundscape* が「入り江の見える風景」として使われた事例から論じているが、そうであるなら *landscape* の地理学上の意味、およびその変遷から説くべきであった。ここにピカーの議論の混乱がある。サウスワースの場合は、かれが建築学の学生であったから、*soundscape* を *townscape* の派生として考えた可能性が高く、用例としては地理学上のキーワードの域にとどまっている。

いずれにしても、現在「景観」という語によってイメージするものが、数10年前には違っていたかもしれない、ということは頭の片隅に入れておいても無駄ではあるまい。

2.6 言葉を定義するとは

「サウンドスケープ」の定義について語る前に指摘しておきたいのだが、一般に言葉を厳密に定義することは、著しくむずかしい。だいたいの意味内容は定まるけれど、必ずあいまいな境目があって、また意味内容が時代とともに変化もする。ある言葉を聞いたとき、その言葉を刺激としてある種のイメージが立ち上がる。それをもってわれわれは日常生活を送っているのだ。たとえば、「あした天気が悪くなる」と言われたら、「そうか。では出かけるとき傘を持とう」と思うだろうけれど、「天気」とは何か、それが悪くなるとはどういう状態か、などと突き詰めたら、日常会話が成り立たない。しかし逆に、気象学では「天気が悪くなる」という表現はしないはずだ。するとしても、風速、降雨量、気温、湿度などを使って物を言うだろう。そもそも科学的には天気に良し悪しなどない。

2.7 騒音の定義

同じようなことを「騒音」についていうと、「騒音」など定義できない、と思う人が多いかもしれ

ないが、音響学では「望ましくない音。例えば、音声、音楽などの聴取を妨害したり、生活に障害、苦痛を与えたりする音」と定義している¹⁷⁾。『世界の調律』には騒音の定義として以下の4種類が挙げられていて¹⁸⁾、それらはそれぞれもつともな理由のあるものである。

1. 望ましくない音：言うまでもなく音響学の定義、
2. 非楽音：スペクトル構成に基づく、かつての音響学的定義、
3. 大きな音：行政で暗黙に了解している定義、所定のレベルを超える音、
4. 信号体系を乱すもの：情報通信の世界の定義。

英語の noise は11世紀にまでさかのぼることができるほどに古い¹⁹⁾。また、英語以外のヨーロッパ大陸の言語では、2や4の意味と1の意味とでは、違う言葉を使っていることが多い。ともあれ、西洋では長年使われてきた言葉に近代的な意味での「騒音」概念が付与されてきたのだが、一方、日本語の「騒音」は noise の訳語として造られ、日本語でも、2の意味のときには「噪音」を使っていた²⁰⁾し、2や4の意味では今も「雑音」という言葉が使われる。つまり音が公衆の迷惑になるという概念が西洋から入って来て、それに言葉があてられ、20世紀になって「騒音」という言葉に定着した。

では、音響学で「騒音」を「望ましくない音」、英語では「noise」を「unwanted sound」と定義しているのはなぜか。それは「非楽音」という定義を採らない、という表明なのだ。「楽音」以外の音という定義は、逆に「楽音」とは何かを明らかにしなければならず、音楽の定義にまで話が及んで、厳密な定義であるようにみえて却ってややこしくなる。同じく、「信号体系を乱すもの」は音響学以外の分野で考えればよい、ということだ。音響学の分野では、相当あいまいな定義ではあるけれど、「望ましくない音」としておくことに落ち着いた、と言えよう。

2.8 テクニカルタームと日常用語－騒音計と音量計

もうひとつ、日常用語と専門用語（テクニカルターム）との違いについて触れておきたい。音響学では sound level meter を「騒音計」と翻訳し、日本工業規格（JIS C 1509-1: 2017）で規格が決まっている。それにこだわらない人（音響学関係者ではない人）が「音量計」と訳すこともあるけれど、音響屋の世界で「音量計」というと、「音の大きさではなく、音の量感を表す計器。通常はVUメーター」²¹⁾となる。

ところが国土交通省関係では違う。警音器・排気騒音の計測に「音量計」を使うことになっていて、「自動車検査用機械器具に係る国土交通大臣の定める技術上の基準」²²⁾に合格しなければならない。まぎらわしいことに、この「音量計」もまた sound level meter の訳語なのである。だから sound level meter を「音量計」と翻訳しても間違いではないが、テクニカルタームとしては、それが国土交通省管轄の自動車検査用機械器具を指すこととなる。「騒音計」と「音量計」の違いは、騒音規制法に基づく測定器として使用できるかどうかくらいなもので、基本的な機能は大きく変わらない。想像だけけれど、「騒音計」の規格や校正方法などが厳しいので、それをゆるめたものを国土交通省が作ったが、「騒音計」と呼ぶと差し障るから「音量計」と呼ぶことにしたのであるまいか。結果、英語では sound level meter と呼ぶものが、日本語で「騒音計」にも「音量計」にもなり、しかも今度は「音量計」というと、またまた自動車業界と音響業界とで意味がちがうのである。

騒音とはかぎらない音、たとえば音楽の音とか鳥の鳴き声とかを測りたいと思って、sound level meter を使った場合、それを「騒音計」で測ったと書くのは多くの人にとって抵抗があるだろう。だから業界外の人には「音量計」と呼ぶが、これはいわば日常用語としての用法で、それもまったくかまわないけれど、テクニカルタームとしては差しさわりが出てくる、という面倒なことになっている。

「騒音計」と聞いた時、業界定義を知らない人は「騒音」対象として測定する機器と受け止めるだろうし、測定対象が騒音でなければ、その音量を測る計器は「騒音計」よりは「音量計」と呼びたくなるのは自然なことではある。

こうした混乱がなぜ起こるかという、日常的に使う言葉とテクニカルタームとがちがうからである。少なくとも音響学関係の論文や専門書を書くなら、どんな音を測定対象としても、つまり小鳥の鳴き声であろうとジェット機の音であろうと、規格に定められた「騒音計」を使った限り、「騒音計」を用いて測定した、と書いて、その上に型式を括弧書きで付記しないとイケない。

もうひとつ例をあげると、「音の大きさ loudness」と「音の強さ intensity」とは、音響学では異なる概念である。これを混同しては、専門的な話はできない。しかし文学作品のなかでなら、大きな音も強い音も大音響も強烈な音も、作者が好きなように使えばよいのだ。要するに、読者に印象を与えることが目的だから。

このように、日常的に使う言葉と専門用語（テクニカルターム）とは、扱いが違うということだけは心得ておかないとイケない。

3 「サウンドスケープ」の意味の変遷

冒頭に紹介した、ピカーは「サウンドスケープ」なる語の変遷を追っていて、なかなかよく調べているので、その内容を簡単に紹介しよう。

日本人が『広辞苑』に頼るように、英語のネイティブはまず『オックスフォード英語辞典』(Oxford English Dictionary) にあたる。OEDには、soundscape の用例を「音のテクスチャからなる音楽作品」と「聴覚環境を形成する音」の二通りに分けていて、前者の用例は1950年代以降にちらほらとみられるとする。前者の用例が音楽分野でみられたからかもしれないが、サウンドスケープを音楽の一種と受け止める向きが今も存在する。だったら音楽分野で活動してきたシェーファーが、「サウンドスケープ」なる言葉を目にし、耳にしていた可能性は大いにあるだろう。特に新たに造ったというのではなく。

われわれにとって関心のあるのは後者の定義だが、それもシェーファー以前に少なくとも2人の使用が認められる。その一人は冒頭のサウスワースだが、それ以前に「宇宙船地球号」などの言葉を広げたことで知られる、バックミンスター・フラー (R. Buckminster Fuller) が Music Educator Journal 誌に寄せた「新生活の音楽」²³⁾ と題する一文の中で「サウンドスケープ」を使っている。彼はエジンバラ大学のワディントン教授 (C.H. Waddington) が提唱する「後成ランドスケープ」概念に倣って「人が言葉や音楽を発明したとき、人はサウンドスケープを変え、サウンドスケープが人を変えた」と説く。ワディントン教授は、生物発生学者で後成説の提唱者だ。後成説というのは「生物の発生にさいして単純な状態より複雑な状態への発展が起こり、構造が新たに生じてくるとする考え方」²⁴⁾ である。ワディントンの「生命がランドスケープを変え、ランドスケープが生命を変えた」という言説をフラーが音に焼き直したのだろう。ただしワディントンのランドスケープは、いわゆる景観ではないが。

そして、サウスワースがボストン市内でフィールドワークを実施し、都市のサウンドスケープを変革する可能性を分析した。その中には、サウンドマップやサウンドウォークも含まれて、後にシェーファーらが展開した論点、概念、アプローチを生煮えながらすでに提示しているのは注目に値する。サウスワースがフラーの文章を読んでいたかはどうかわからない。

フラーやサウスワースが soundscape を定義することなく使ったとき、彼らは、専門外の人が意味をくみ取ることのできる「音環境」を指示する言葉として認識していた、逆にいうと、テクニカルタームとは認識していなかった、ということである。ふだん使う言葉は定義などされることなく使われている。サウスワースは後年、名門カリフォルニア大学バークレー校の都市計画学教授になったほどの逸材ではあったが、件の論文執筆段階では soundscape の定義に意識が向いていなかったのだろう。つまりテクニカルタームとして用いなかった。

不動産業者の使用例を紹介しているピカーは、『ビクトリア時代のサウンドスケープ』²⁵⁾ という

書をものした英文学者である。彼はエッセイ「サウンドスケープ：言葉の変遷」²⁶⁾においてさまざまな *soundscape* の用例を紹介したあとに、「この言葉を使って音響デザインの理論と実践とを具体化し始めたのがシェーファーの役割であり、彼はその最大の広報担当者となった。」と評して、シェーファーの功績を認めている。シェーファー自身も自伝の中で「私が開発し始めていた言葉を定義し、国際的に注目されるようになったのは、私が始めた研究がきっかけだった」²⁷⁾と自負しているが、それは不当ではない。またピカーは、シェーファーのサウンドスケープ思想が「60年代の音楽教育者としての活動から生まれたものであることを認識しておく必要がある」と、これも正当に評価しているのである。そしてピカーは、シェーファーの著作にみられる美的衝動についてくわしく解き明かし、かつシェーファーの文学通とその著作における文学作品の引用に注目している。『世界の調律』が最初1977年にカナダの Arcana 出版から刊行され、それがペンシルベニア大学出版会から出版されたときは「サウンドスケープデザインの理論のために (Toward a Theory of Soundscape Design)」と副題が添えられて、学術書扱いされた。さらに Destiny Books 社から出版されたときは、「サウンドスケープ：われわれの音環境と世界の調律 (The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World)」と改題され、現在もそのタイトルで出版が続いている。Destiny Books 社は、ニューエイジの神秘主義、オカルト、自己啓発の専門出版社である Inner Traditions の関連会社であることを指摘し、ピカーは「出版社やタイトルが次々と変更されていることは、サウンドスケープという概念の捉えどころのなさを示していて、特に、シェーファーのテキストから離れて広い世界へと移ったときにそうなっている」と言う。しかしこれはどうだろうか。私にはにわかにならずきにくい論ではある。

4 シェーファーの提唱するサウンドスケープに対する批判

そして、シェーファーのサウンドスケープに対して批判と反発が起こった、とピカーは言う。人類学者スティーブン・フェルド (Steven Feld) は、サウンドスケープ批判組によく引っぱり出される学者で、サウンドスケープという言葉避けて、「アクステモロジー (acoustemology)」という言葉造って自らの研究を位置づけている。アクステモロジーというのは、認識論 *epistemology* と音響学 *acoustics* とを合成した語で、「音響認識論」とでも訳せる言葉である。フェルドが *soundscape* という語を避けたいのは分からないではない。サウンドスケープは基本的に音の環境を意味するが、彼の研究は環境研究ではない、そこで齟齬が生まれる、というのだろう。

しかし、しばしば指摘されるほどには、フェルドはサウンドスケープを忌避していない、と思われる。山口修らによって邦訳出版²⁸⁾されている、彼の主著“*Sound and Sentiment*”²⁹⁾の「日本版への序文」においてフェルドは、今福龍太、徳丸吉彦、川田順造ら日本人学者に謝辞を献呈した後次のように述べる。「同じように評価できるのは鳥越けい子で、彼女は日本の音環境を調査し、R・マリー・シェーファーの『世界の調律』(中略)の共訳も行った。シェーファーがとったアプローチは、私の場合と共通するものがある」と。2010年にフィンランドのコリ (Koli) でWF AE (World Forum for Acoustic Ecology: 世界音響生態学フォーラム) が開催されたとき、彼は姿を見せた。シェーファーやWF AEを忌避するなら、ロシアとの国境に近いフィンランドの僻地にまで足を運ぶだろうか。そのとき移動する車の中で彼は私にこう言った。「サウンドスケープという言葉を使うと、アメリカの人類学界では評価されないんだ。シェーファーがマクルーハンを重視しているからね。マクルーハンの理論は、アメリカではダメなんだ。」と。「では、誰だったらいいのか？」と聞いたら、「ベンヤミン」と返ってきた。この辺の事情は私にはよく分からないが、フェルドがサウンドスケープという言葉避けているのは、さまざまなことを考えた結果で、しかしサウンドスケープ概念を拒否しているのではないことは明らかだ。

その他の批判はここに列挙しないが、判でついたように多くの論者が指摘通するのが、シェーファ

一の自然好みに対する批判である³⁰⁾。サウンドスケープを批判するとき格好のポイントになるのだろう。同時に、サウンドスケープ概念が、サウンドエデュケーションやサウンドスケープデザインにとってもつ意義を彼ら論者が看過していることは指摘しておきたい。フェルドの音響認識論は、音の世界を人類学的に読み解くことには有用かもしれないが、デザイン概念になりにくいだろう。

少し様子が違うのが、エミリー・トンプソン (Emily Thompson) で、彼女はサウンドスケープという言葉を使うものの、アラン・コルバン (Alain Corbin) に倣って「聴覚的風景 an auditory or aural landscape」と独自の定義を与え、こう説明する。「ランドスケープと同じように、サウンドスケープは物理的環境であると同時に、その環境を知覚する仕方である。それは世界であって、またその世界の意味を構築する文化でもある」³¹⁾、と。

トンプソンがサウンドスケープをランドスケープの聴覚版と規定している点は、ヨーロッパ大陸の諸言語に近い定義である。私の知っている範囲では、ヨーロッパ大陸の言語ではサウンドスケープを「音の風景」という形で2語または2語の合成語としている。しかし、このとき landscape の意味するところが、上に述べたように地理学のキーワード—一定の広がりを持った地域の概念で、地域統一を意味する—であったら意味をなさないのである。この種の soundscape の定義—音または聴覚の landscape—に使われている landscape は、英語の view、あるいはその場の印象の聴覚版になってしまっているのだ。トンプソンの場合は、WSPの定義を批判したというよりも、物理的音環境であってかつ主体の認識する聴覚環境として彼女なりにより明確にした、といえるだろう。

以上は基本的に、諸家が独自に定めた定義の説明である。すでに述べたように、1978年にトゥルーアックスが編集した『音響生態学ハンドブック』でサウンドスケープに定義が与えられたが、それはトゥルーアックスが個人的に定めたのではなく、WSPがフィールド調査に基づく議論の結果立ち至った定義である。

ところが奇怪なことに、ピカーはWSPの定義に言及していないのである。一方、ISOの定義には触れていて、次のように紹介している。

「2014年、この言葉の使用が“特異で曖昧”になっているという懸念を受けて、ISOは測定、報告、計画、管理を目的としたサウンドスケープの定義を定めた (ISO 12913-1: v)。ISOの定義は人間の知覚を重視している。ISOでは、環境によって変化した、すべての音源からの受音部における音である「音環境」と、「文脈の中で人によって知覚、経験、理解される音環境である「サウンドスケープ」を区別している」³²⁾

そのエッセイの中でサウンドスケープの使用例について細かく検討しているほどのピカーである。もし『音響生態学ハンドブック』を読んで、WSPの定義に触れていたなら、ISOの定義とWSPの定義との高い類似性を指摘しないとは考えにくいし、ここで引用したような文章を書くことはなかったであろう。彼は上記「サウンドスケープ：言葉の変遷」の参考文献にトゥルーアックスの『音響生態学ハンドブック』を挙げているにもかかわらず、WSPの定義を論じていない、ということは、ISOに引用されているゆえに自身のエッセイの文献リストに加えはしたが、実際には読んでいないのか、それとも不都合な事実は無視したのか。おそらく前者だろうが、文学を生業にする人にしては上手の手から水が漏れたか。せつかくすぐれたエッセイをものしたのに惜しいことだ。

5 ピカーの見解への疑問

5.1 サウンドスケープはモノか？

サウンドスケープの意味の変遷を調べたピカーの仕事は評価したいが、私としては2つの点で同意しがたいところがある。

その第1は、ピカーがサウンドスケープをなにかモノのように即物的に捉えている、と思わせられることである。「入江の風景」という意味のサウンドスケープは、まさに入江というモノがあって、

それを眺める風景としてサウンドスケープという言葉が使われた。上に述べたように landscape には地理学上の意味があったから、サウンドスケープ（入り江の風景）にも即物的な意味が付いていたのであろう。OEDに挙げられた用例の「音のテクスチャからなる音楽作品」にしても、モノとして捉えられる概念である。ブラウンは、さすがに音と人間との相互作用として捉えているが、サウスワースは都市の中にある構造物や道路や植物と同列に音を扱い、そういう音＝モノの集合をサウンドスケープという言葉で表現した。つまりサウンドスケープというモノがあると理解する結果、そのモノのとらえかたにバリエーションがあると考えている、と思われる。そして、さまざまな領域で、またいろいろな人が異なる定義で「サウンドスケープ」を使っているからとして、soundscape は固定的に定義すべきではない、とピカーはしているのである。

しかしサウンドスケープはモノではない。サウンドスケープの一部はモノによって成り立っていることは事実であるが、サウンドスケープをモノと理解するか、それともモノをこえた概念と理解するかで、定義に本質な相違が生まれるのだが、ピカーはこの相違に注意を払っていないゆえに定義について誤解がある、と言わざるを得ない。

ブラウンはサウンドスケープを物理的音環境として捉えるときは、「すべての音の集合 (the total collection of sounds)」と言う³³⁾。ちょっと聞くとともに言い分に聞こえるが、ある場所で発生する音のすべてを測定、録音、聴取することなど有限の時間と労力では不可能である。われわれは「サウンドスケープ」というモノの全体を聞くことも記録することもできないのだ。このことはフィールド調査でじっさいに録音を試みるとすぐに気づくことなのだが。

5.2 サウンドスケープは存在するか

それはちょうど「世界」に同じである。哲学者マルクス・ガブリエル (Markus Gabriel) はこういう。「わたしたちが「世界」という言葉を用いるさい、この言葉によって考えられているのは、現実
に成立していることからの総体、言い換えれば、この現実それ自体です。」「世界は存在しないという原則には、それ以外のすべてのものは存在しているということが含意されているわけです」と³⁴⁾。「世界」は観念することができるかもしれないが、その全体を経験することも、観察することも、記録・表現することもできない。その大きささえ分からない。集合論的に表現するなら、「世界」は無
限集合である。しかし「世界」の部分集合である「現実」は存在を確認できる。翻って、「サ
ウンドスケープ」について言うなら、それは「世界」の一部、つまりその部分集合であって、それ
もまた無限集合³⁵⁾である。上に紹介したトンプソンの定義、すなわち「それは世界であって、またその世界
の意味を構築する文化でもある」³⁶⁾もこの解釈線上にある。

そして、われわれは世界の一部である「サウンドスケープ」に係る現実を確認することはできる
のである。つまり、われわれは、無限集合であるサウンドスケープの一部、すなわち切り取った部分
有限集合—を測定、録音、聴取している、というよりそうすることによってサウンドスケープを切り
取っているのだし、そうするほかない。そこにさまざまなフィルター理論や観測者や機器を含め—が
作用するから、客観的サウンドスケープというのは、厳密な意味では存在しない。多かれ少なかれ、
知覚や観測というのはそういうものである。だから、ブラウンが「すべての音の集合」というとき、
それは無限集合であって、観念することができるけれど把握することができないのだ。

5.3 WSPの「サウンドスケープ」はテクニカルタームである

同意しがたいことの2番目は、WSPの定義をテクニカルタームとして認めていないことである。
ISOの定義を説明するところでも、単に一つの用例として紹介しているかのようだ。これは誤りだ、
と指摘しておきたい。ISO/音響学が定義するということは、音響学の世界では「サウンドスケ
ープ」というとその意味になるということで、逆に言うと、WSPの定義もトンプソンの定義も採ら
ない、ということなのである。

トンプソンが、自らの著作でサウンドスケープを独自に定義し、それに従って書くというのは、ま

ったく問題ない。しかし私がトンプソンの定義に従う必要もないし、私が「サウンドスケープ」という言葉を使ったとき、必然的にトンプソンの定義の意味になることもない。彼女の定義は、彼女の著作の範囲内にとどまるのだ。

しかしテクニカルタームは違う。ある業界、学問領域でテクニカルタームが定義されていたら、その領域については、特段に定義をしないかぎり、その言葉はしかるべき定義に指示された意味をもつ。このことは「騒音計」と「音量計」とで述べたとおりである。

「サウンドスケープ」に関しては、1978年にWSPが明確に定義した。定義自体にあいまいさがあるかもしれないが、それは大きな問題ではない。音響学領域における「騒音」の定義のあいまいさを見よ。そもそもあいまいさのない定義などありうるのかどうか。大事なことは、音響生態学領域では1978年に初めて「サウンドスケープ」という言葉が定義され、同ハンドブックに書かれた、ということである。その定義に同意できないなら、あるいはそれをテクニカルタームと認めないなら、フェルドのように別な言葉を作るか、トンプソンのように独自の定義を定めて、著述なり研究なりすればよいのだ。

『音響生態学ハンドブック』を発行したのは、公的機関や学術団体ではない。しかし、さまざまな意味で概念を明確に示すことなく諸家が「サウンドスケープ」を使ったのは、WSPの定義の後である。WSPの調査研究成果を総括する形で、世界で初めて明示的になした、WSPの定義に対しては、それが好きかどうか別にして、敬意を表するのが礼儀であり、知的誠実というものである。ピカーを含めて、サウンドスタディーズ研究者の大多数は『世界の調律』に刺激を受けて、その種の研究を始めた、と言っても間違いではあるまい。彼らが『音響生態学ハンドブック』に目を通すことなく、研究しているのだとしたら、それは先行研究を無視することであり、学者としての資質と訓練とに疑問符が付く。

そして重要なことだが、WSPの定義は、サウンドスケープが、単なる音の寄せ集めではない、と宣言したことである。それは騒音の定義として「非楽音である」ことを排除したのと同じことで、1978年になされたこの闡明（せんめい）は、サウンドスケープにとって歴史的なできごとであり、他のもろもろの無知な研究者たちの「サウンドスケープ」の使用例とは意味が違うのである。

6 音響学界におけるサウンドスケープ

6.1 最初は1994年の横浜

私は20年ほど前から音響学や騒音制御工学の国際学会でサウンドスケープ研究の成果を発表していた。国際騒音制御工学会、通称インタノイズでサウンドスケープ・セッションを持ったのは、1994年の横浜大会が最初である。そのとき私がセッション・オーガナイザーを務めた。しかしこの試みは成功しなかった。理由は単純。時期尚早だったのだ。日本国内でこそ前年に日本サウンドスケープ協会が設立されていたほどにサウンドスケープ研究がなされていたが、海外の特に音響工学、騒音制御工学の世界では、耳慣れない言葉であったし、それ以上にサウンドスケープ・セッションに該当する論文が海外からは投稿されなかった。

その後数年して、ドイツの社会心理学者 B.シュルテ-フォルトカンプ氏(Britte Schulte-Fortkamp : 以下、ファーストネームで呼びあっていたので、ブリギッテという)が、音響関係や騒音関係の国際学会にサウンドスケープ・セッションをもうけるよう働きかけて、それが実現していった結果、それら音響工学関係の学会のサウンドスケープ・セッションで徐々に発表が増えていった。たいていブリギッテが、セッション・オーガナイザーを務め、また基調講演を行って、サウンドスケープが単なる音響工学の領域にとどまらず、現象学、社会学、人類学、心理学、地理学、音楽学、教育学など多岐にわたる学問領域である、と訴えて続けていた。しかしその訴えは音響工学の研究者らには届かなかったようである。現象学や人類学と聞いても、音響工学者にとってはギリシア語みたいなものだった

ろう。信じがたいことだが、ほとんどの音響工学者たちは、『世界の調律』を読むこともなく、『音響生態学ハンドブック』を参照することもなく、soundscape なる語を使って研究発表していた。たぶん音環境と同義語程度に思っていたのではないか。もちろんWSPの定義など知らなかった。自ら使う基本的用語の定義に関心を払うことなくその研究をするというのは、理解に苦しむが、エンジニアにはそういう人も少なくないのかもしれない。

こういう中で私は、国際学会でサウンドスケープには歴とした定義がなされている、と強調し、『音響生態学ハンドブック』に掲載されている定義を紹介してきた³⁷⁾。たとえば、2004年に京都で開催された第18回国際音響学会議(ICA)で、私は「サウンドスケープ：その概念と音響学的意義」と題する講演を行い、そこで「おどろくほど知られていないが、サウンドスケープにはきちんとした定義がある」と語ったことがあった³⁸⁾。そして好き嫌いにかかわらず、それが最初にきちんとなされた定義なのだから、先人に敬意を払え、それが嫌なら、別な言葉を使え、と主張した。

しかし彼らは私の言に耳を傾けず、勝手気ままな使い方を始める。数年経つと、サウンドスケープに関する定義や使い方が複数現れてきて、ピカーの言うように、決まった定義がないかのような誤解が生まれた。特にヨーロッパではEU政府の支援で、音環境に関する調査研究(略称：COST)が行われ、ブリギッテの働きかけでサウンドスケープも大きなテーマとして扱われて、いくどかのシンポジウムが開かれた。

6.2 ベルリンで音響エンジニアと激論する

そういう状況の中の2009年1月のことだった。厳寒のベルリンでちょっとした規模のシンポジウムが開催され、日本からは鳥越けい子氏と私とがブリギッテに招かれて、基調講演を行った。私は特にエンジニアだった経験から、音響生態学は科学技術の領域を大きく超えた学問分野が関与しなければならず、エンジニアの生活感覚そのものまで揺るがすものである、と述べた。これについては社会学者から支持をえたが、音響工学者は反発した。そこで明らかになったのが、音響工学者とその他のサウンドスケープ研究者との対立だった。定義についても、サウンドスケープとは何かについても、激論を交わした。音響工学者はサウンドスケープがシェーファーやWSPの研究成果に基づいて定義されていることを無視し、まるで太古の昔から使われている一般的な言葉であるかのように言った。音響工学者と心理学者や私たちには埋めがたい溝があることが、否定しがたく晒されたのである。

その日の夕食テーブルは、ブリギッテ、鳥越けい子氏、ダニエレ・デュボア氏(フランスの心理学者)、それに私との4人で囲んだ。その席、昼間のシンポジウムの議論を分析して、音響工学者の考えを改めてもらうために、4人の連名でその年9月にカナダのオタワで開かれるインタノイズに発表しよう、ということになった。想像だが、この時点でブリギッテは、音響関連学会にサウンドスケープ・セッションを持つように働きかけたことが正しかったかどうか、と少し疑問をもったのではあるまいか。やはり両者の学問イデオロギーが決定的に違うのだ。インタノイズの発表論文は「サウンドスケープ概念。シャロウ・サウンドスケープとディープ・サウンドスケープはあるのか？」³⁹⁾というタイトルにした。この論文はISOのサウンドスケープの定義の説明用参考文献として引用されている。シャロウ・サウンドスケープとは、物理的要素に基礎をおく、いわば物質的音環境のことで、ディープ・サウンドスケープとはWSPの定義するサウンドスケープである。シャロウとかディープという言葉を使ったのは、「ディープ・エコロジー」の借用とそれへの対比であるが、ディープ・エコロジーとディープ・サウンドスケープとは概念上のつながりは特にない。もちろん、ディープ・サウンドスケープをサウンドスケープの定義とするべきである、との論である。

実は、その同じインタノイズにおいて、ベルリンで私と大論争を展開したブラウンらが3名の連名で論文⁴⁰⁾を発表した。その主旨は、まずサウンドスケープの定義が定まっていない、といくつもの定義を列挙し、ついでアノイアンス研究とのアナロジーでサウンドスケープの「好ましき

preference」を論じ、デザインや計画への応用を考察している。そしてサウンドスケープデザインや都市計画・公園計画などへの応用を評価するために規格を制定するべきである、と主張する。

7 サウンドスケープの規格化はバカげている

7.1 理由1 規格は工業のもの

規格化を主張するブラウンらの論旨が著しく偏っていることは後述するが、その前にサウンドスケープの規格化という概念が、歴史を無視していることを指摘しておきたい。

シェーファーは、科学技術によって音環境を改善するには限界がある、と喝破し、音響工学のパラダイムを超える概念として「サウンドスケープ」を提唱したのだった。騒音制御工学や音響工学が無意味だ、とは言っていない。1970年代に環境汚染が大きな社会問題となったときに、科学技術の発展に伴って起こった環境汚染に対し、科学技術を逆適用することによってそれを解決しようとするのは妥当かどうかが問われた。その半世紀後の今、環境汚染や地球環境問題に対し科学技術を逆適用することでそれら諸問題をすべて解決することができる、と能天気を考える人は、まずいないだろう。科学技術はそれなりに適用されねばならないが、それだけで問題を解決することはできない、とは今や広く認識されている。シェーファーは、半世紀前に科学技術万能の思潮に疑問符をつけた一人であり、音環境の問題については先駆者なのである。だからサウンドスケープを規格化するとは、サウンドスケープを提唱したシェーファーの志を覆すものである。

なぜなら、規格とは基本的に工業にとって必要なものであるから、規格化とは工業の世界にサウンドスケープをおくことに他ならないからである。例えば、ねじの製造メーカーがサイズを規格通りに作らなかつたら、使い物にならない。そういう意味では、厳密なものであり、世界中の製造者が守るべきルールである。そもそも工業生産は、必ずしもよいものを作ることをよしとしない。同じものが生み出されること、製品にばらつきがないことが大事なのだ。製品の質を向上するなら、すべての製品について一様に向上しなければならない。たとえば自動車を生産するとして、その部品を製造会社から調達するとき、特注でないかぎり、質が保証された製品が供給されること、そしてあらゆる部品の製造会社が同水準の質を有する部品を供給すること、これが自動車生産にとって死活的に重要なのだ。それを支えるひとつが規格である。だからサウンドスケープを規格化したなら、音響工学や騒音制御工学が、音環境問題への対処において陥った穴にはまり込まないとも限らないのである。

それにサウンドスケープは、ブリギッテが言うように、学術的には、現象学、社会学、人類学、心理学、地理学、音楽学、教育学など多岐にわたり、さらにデザイン実践、教育実践に使われる概念である。その方法を一律に規格化したなら、サウンドスケープを殺しかねない。

7.2 理由2 サウンドスケープの調査方法は多様な方がよい

けだし、サウンドスケープの規格化とは、サウンドスケープ調査法やサウンドスケープデザインの規格化に外ならない。これは、決まりきった方法で調査せよ、同じくデザインせよ、という意味である。サウンドスケープ調査法を規格化することによって、異なる場所・時間の調査結果が比較可能となる、と考えられており、サウンドスケープデザイン手法の規格化によって、調査によってえられた住民反応に基づいて、好ましい音環境をデザインすることができる、と想定されている。

サウンドスケープの研究・調査方法は、特に定められない。というのは、「音環境調査に関して用いられる方法論が、把握される音環境に決定的に影響する、(中略)環境に関する物語(説明)を持たないで、環境を把握することは不可能」なのだから⁴¹⁾。しかもサウンドスケープとは「情況に応じて、個人または人々に知覚され、あるいは経験し、理解されるような音環境」なのだから、個人ごとと集団ごとに受け止め方が違うものとしてあるサウンドスケープをどう調査者は把握するのだろうか。サウンドスケープは無限集合であるから、それを調査する方法もまた無限にありうるのだ。

どのような調査方法を用いても、サウンドスケープの全体を把握し、表示することはおぼつかない

としたら、多くの異なる方法で調査することによって豊かなサウンドスケープを把握することが望まれるのではないだろうか。だから調査方法を規格化することは、サウンドスケープの把握を画一なものにすることになる。ただ、異なる場面や時間のサウンドスケープを相互比較するには同じ調査方法を用いることが望ましいから、そういうメリットはある。その点については後述する。

7.3 理由3 規格や規準は交渉と妥協の産物

最終的に採用されたISOの定義はディープ・サウンドスケープとなったから、少なくとも今の音響学の枠組みでは、この定義に基づく研究は十全にはできないだろう。音響学が、人類学や社会学や歴史学などなどを取り入れた学問になるなら別だが……。一方、方法の規格化についてはシャロウ・サウンドスケープを前提としていて、論理的には矛盾をはらんでしまうが、実は、ISOなどの国際規格には必ずしも論理的一貫性はないから、その論理矛盾を衝くことに熱を上げる必要はない。理由は、委員会の中の議論で、甲論乙駁がある場合、妥協案が提出されて、投票の結果、提案が採用されるからである。結果、採用された規格や基準をサポートする研究もデータもない、ということがありうる。

一例を挙げると、かつて日本では航空機騒音の指標として WECPNL というのを使っていたが、これなどは、本来の WECPNL を文字通り換骨奪胎した、似て非なるものだった。名称こそ WECPNL だが、実態はイギリスで使われていたNNIという指標に近い。その指標によって環境基準を制定するのだが、WECPNL と住民影響との関連を直接的にサポートする研究もデータもなかったから、NNIのデータとその他の資料を援用して定められたのだった。

それは WECPNL と称するのもおこがましい代物なのだが、どうしてそうなったかという、委員会の中で WECPNL を強力に推す委員（東京大学五十嵐寿一教授）とそれに反対してNNIを推す委員（京都大学山本剛夫教授）とが大衝突を起こし、名称は WECPNL とするが、内容はほとんどNNIになってしまったのだ。五十嵐教授は、WECPNL が将来国際的な統一指標になるはずだから、日本としてそのラインから外れてはいけぬ、と主張した。しかし外れたのはその五十嵐教授の目論見で、結局、WECPNL は、私の知る限り日本と韓国とだけで使われた。五十嵐教授の顔を立てて指標の名称が WECPNL となった結果、後輩である私などは、いちいち論文の中で日本の WECPNL を説明しなければならず、面倒なことではあった。しかしほんとうの WECPNL を採用していたなら、その算出方法の複雑さのゆえに悲惨なことになったであろうことは疑いない。だから世界で使われなかったのだし、実際、海外の騒音研究者もほとんど WECPNL の何たるかを知らなかった。

ことほど左様に、基準値とか規格というものは、委員会の中の議論の妥協の産物であることが多い。私はISOのサウンドスケープ委員会に出席していないから、勝手な想像になるが、委員会には上記ベルリンでのワークショップで戦わせた論争が持ち込まれた、と思う。そして結論としては、いわばディープ・サウンドスケープを意味するWSPの定義が採用され、ブラウンらの顔を立てて、WSPの定義の文言を微修正した。そして、永幡の「音環境の調査法」によると、調査方法はほぼシャロウ・サウンドスケープを前提としているから、このように委員会の合意が得られたのであろう。

7.4 ISO規格化を進めるのはどういう理屈か

ISOの規格化の論理はこうである。まず、シェーファーとその共同研究者らの業績を低く評価する。別な表現をするなら、シェーファーのサウンドスケープ概念を極力退けようとする。上に挙げたブラウンの論文では、サウンドスケープの用例があれこれとあって、定まっておらずにあいまいだから、定義をきちんと決めるべきだ、という。そのさまざまな定義というのが、すべて1978年以降に、上述したように、WSPの定義を知らずに、あるいは無視して、勝手に使われたものなのだ。そしてであろうことか、わざわざトゥルーアックス編の『音響生態学ハンドブック』1999年刊の第2版を引用し、WSPの定義が1999年に出されたかのような体裁をとっているのである。これでは知らない者は、WSPの定義が1999年に定められた、ワンノブゼムにすぎないかのような印象を

もちかねないだろう。

私は音響学や騒音制御工学の国際会議でWSPのサウンドスケープの定義を述べてきたし、1993年に設立された日本サウンドスケープ協会は多い時で400人近い会員がいて、その会員の一部が授業で行った講義を聴講した学生は、2009年段階で少なく見積もって1万人くらいいる、と伝えてもきた。これは日本国内に限っての見積もりである。世界中で何人の人がWSPの定義を聞いてきたかはかりしれない、と言いつけてきた。WSPの定義はすでに定着している、と言えるのだから、もしその定義が気に入らないなら、フェルドのように別な言葉を作り出すなり、トンプソンのように自らの著作できちんと定義しなおしてほしい、と主張していた。WSPの定義は、ぼっと思いついたものではない。それは彼らのフィールド調査の経験に基づき、深い議論を経て至った定義である、先人に敬意を表せ、とも言いつけた。

しかしだからこそかもしれないが、ブラウンらはことさらにWSPの定義に従う学者の仕事を見殺しした。彼らの論文の文献リストに私の論文は1本だけ、Finegold との連名で土地利用に関して論じたものだけしか入っていない。ブリギッテがくどいほど説いた彼女のサウンドスケープ論はまったく無視されている。WFAEの会議で提出された数多くの論文や論考、WFAEの *Soundscape* 誌も無視された。

ブラウンらと同じことを日本では永幡がなしている。上に引用した論考で『世界の調律』、『サウンドエデュケーション』、それにR.M. シェーファーが *The Journal of Acoustic Ecology*⁴²⁾ に寄稿した一文や『音響生態学ハンドブック』の定義が相互に異なっているから、シェーファー自身の用法に幅がある、とする。そして「それらの研究や実践でサウンドスケープという語が用いられる際、必ずしも、同一の定義に従っているわけではない。」としてトンプソンほかの用例を挙げている。このように定義の定まらない状態は、研究の黎明期ならともかく、「そのような状況では研究方法も定まらないため、研究で得られた知見の相互比較が困難であり、成果の実践への応用もままならない。」とし、したがってISOは定義を定めたのだ、という。

この論法は、ブラウンらの論法と同じである。1970年代初頭に「サウンドスケープ」という語を意味論的環境観に力点をおいた音環境として概念化し、フィールド調査などの活動の経験と得られた知見に基づいて1978年に到達したWSPの定義はすでに黎明期を脱したにもかかわらず、多くの音響工学者は、無知から、あるいは無視して、WSPの定義から外れた使い方をした。私は自身の経験から断言するが、2005年ころまで海外の音響学会やインタノイズにおいて発表されたサウンドスケープ関連の研究では、『音響生態学ハンドブック』に明確に定義されていることを知らずに研究している事例がほとんどだった。日本語で「サウンドスケープ」と言われてもピンとこないが、英語の使い手なら *soundscape* と聞くと、なんとなく音環境のようなものと理解してしまう。それゆえ却ってテクニカルタームとしての定義があることを知ろうとしないのだろう、と推察する。そういった事態を「サウンドスケープ」という言葉は確な定義もないままに使われている、と言うのだろうか。

私には不思議でならないことがある。ブラウンや永幡は、ISOの定義が定められるずっと以前からサウンドスケープ研究を行っていたし、大学で講義していたはずである。学生たちにはWSPの定義を教えていたのではなかったのだろうか。少なくとも私は彼らが独自の定義をなしていたとは承知していない。今振り返って、サウンドスケープの定義が定まっていなかった、というのなら、自ら同意できる定義もなくサウンドスケープを論じ、研究をし、学生たちに向かって講義をしていたことになる。永幡自身日本サウンドスケープ協会でも活躍していた学者である。そのときは独自に定義することなく「サウンドスケープ」なる語を用いていた。WSPの定義を当然うけ入れていたのではなかったか。

永幡の議論については彼が以下の事実を見殺ししていることを指摘し、さらに疑問を呈しておきたい。
・私が国際学会で「サウンドスケープ」についてはWSPの定義があることを繰り返し述べてきた事

実、

- ・ I S O-1 2 9 1 3 に引用されているシャロウ・サウンドスケープとディープ・サウンドスケープについて私を含む4名の連名で発表した論文、
- ・ 1 9 9 7 年に鳥越けい子氏が、ほかならぬ日本音響学会の特別講演をした内容を同学会誌上に掲載した「サウンドスケープその思想と実践」⁴³⁾ という記事、
- ・ 2 0 0 7 年に日本音響学会編の音響テクノシリーズ1 2 『音環境デザイン』が刊行され、その中で私が執筆した「サウンドスケープデザイン」⁴⁴⁾ など。

せめて I S O の定義に引用された論文、日本音響学会に掲載された論文や同学会が刊行した本については、取り上げてはどうか。その内容に同意できないなら、批判を展開すればよい。

ここで永幡⁴⁵⁾の論を具体に見ておくと、彼はこう述べる。

「ある環境に存在する「音源」が物理的現象としての「音環境」を構成する。それが人（々）に聞かれることで「聴覚」が生じ、それは人（々）によって「解釈」される。その「聴覚の解釈」結果に基づいて、人（々）は音環境に対して「反応」（音環境に対する短期的な反応や感情を指す。）する。そして、そのような「反応」が積み重なることで、最終的な「アウトカム」（全体的で長期的な結末を意味し、人（々）の音環境に対する態度や信念、習慣、健康、QoL などと共に、社会としてみれば社会的費用の増減等が含まれる。）が決定づけられる。このような過程の中で、「コンテクスト」は「音源」、「聴覚」、「聴覚の解釈」、「反応」に影響を与え、「反応」の影響を受ける。」

これは完全に刺激-反応系（S-R 系）の見解である。ここの「音環境」を「騒音」に置き換えてみるとよくわかる。「騒音」について言われている行動主義的言説を「音環境」に焼き直した文章である。短期的な反応が積み重なるとは、具体的にどういうことなのか、複数の人々の反応をどう「アウトカム」として決定するのか。私には想像できない。第一に「騒音」というとき、ふつう具体的な音を想定している。しかし「音環境」というとき、それを刺激としてどう特定するのであろうか。

そしてこうも言う。

「サウンドスケープは人（々）の知覚による構成体であり、物理的現象としての音環境とは明確に区別されるべきものだ、ということである。」

これはディープ・サウンドスケープの見解である。もしこう考えるなら、機器による測定や録音はどう位置づけられるのであろうか。そして氏のサウンドスケープ研究についての見解は以下である。「音環境に対する人（々）の知覚・経験・理解が読み解かれて初めて、サウンドスケープ研究となる。」

まっとうな見解である。彼は、日本サウンドスケープ協会でも活躍した人であるから、このような見解をもつことができる。しかし音環境に対する人（々）の知覚・経験・理解を読み解くのはサイエンスだけがなすことではなく、むしろサイエンスの貢献は小さい。だから、繰り返すが、サウンドスケープ研究を音響学でなそうとしても、十分にはできない、と私はいうのだ。

「コンテクストは、時空間における、人と活動と場所の相互作用」とされ、それは「聴覚」、「聴覚の解釈」、「反応」に影響を与えると述べられている。そして、それらへの影響要因の例として、「聴覚」に対しては聴力障害や補聴器が、「聴覚の解釈」に対しては音源に対する態度や、視覚や匂いなどの他の感覚要因などが、そして「反応」に対しては時間帯や天候、反応者の感情の状態、状況に対処するための心理的・生理的能力、個人的活動などが挙げられている。」

ここに列挙されているのは、要するに、疫学でいう交絡要因一調査しようとする要因以外に結果に影響を及ぼしうる要因一である。人と活動と場所の相互作用というが、交絡要因を机上で列挙することは簡単かもしれない。しかし私の経験から言うなら、当初想定した交絡要因が必ずしも寄与が高くなく、思いもかけない要因の影響が大きいことがある。そのためにもサウンドスケープのフィールド

調査が重要なのだ。

そしてなによりも、サウンドスケープ概念は音と人間との相互作用を重視する。しかし永幡のこの部分の説明では、音環境と人間との関係が一方向的である。こういう理解をするのなら、わざわざサウンドスケープを持ち出す必要などない、と思う。私の知る永幡氏は明晰な方である。しかしISOの定義の正当性を主張するために、論理に無理が生じている、と思えるのは残念だ。

7.5 音響学をサウンドスケープ研究の主流に？

では、なぜそのようなことをするのであろうか。ブラウンらは、シェーファーらの業績を小さく評価することで、自分たちがサウンドスケープの主流である、と言おうとした、と私はみる。不都合な事実を目をつぶり、自説に都合な資料だけを引用するという、ある意味で非常に政治的なマヌーバーである。エンジニアリングにするためには「ディープ・サウンドスケープ」であっては困るから、彼らにとってサウンドスケープとは「シャロウ・サウンドスケープ」なのだ。ディープ・サウンドスケープだと、人文学や社会科学やアートの領域に属し、工学で手に負えないという程度のことは理解できるのだろう。だから、それらを排除しないとエンジニアリング領域にサウンドスケープを入れることができない、とみただけである。

シャロウ・サウンドスケープでいきたいなら、「音環境」という言葉がすでにあるのに、なぜわざわざサウンドスケープという言葉を使うのか。実はこれは、九州芸術工科大学の北村音老先生がおっしゃったことである。30数年前のことだ。「サウンドスケープ」などという外来語を使わなくても、「音環境」で十分だ、と。さすがに鋭い指摘で、われわれ当時の若い者たちは、「サウンドスケープ」を使う理由を一所懸命に考えて、「サウンドスケープ」を使わないと説明できない事象があることに考えがいたった。音がなくてもサウンドスケープはありうる、というか、想像できる現実があった。イメージ・レベルのサウンドスケープと呼んでいる事象がその一例である。「音環境」では物理—心理系、あるいは刺激—反応系の印象が強いから、あらたな定義で音環境を表現したい、と。今ここでいう、ディープ・サウンドスケープである。このエピソードを挙げて、ブラウンらに対してWSPの定義の意味を説いたのだが、理解してもらえなかった。というより、彼らはハナから理解する気もなかったのだろう。

シェーファーおよびその共同研究者、WFAEの関係者、WSPの定義によってサウンドスケープ研究やサウンドスケープデザインあるいはサウンドエデュケーションに関わっている人たちの仕事をことさらに無視する姿勢から透けて見えるのは、好意的に考えて、こうであろう。つまり、シェーファーの流れをくむ人たちのサウンドスケープ研究は音響学にはなじまないから、音響学でサウンドスケープを独自に定義するのだ、と。もしそういうことなら、私はこう言いたい。「それはサウンドスケープを概念化し、広める努力をした人たち—R.M. シェーファーやその仲間たち—に対する冒涇である。そのサウンドスケープが気に入らないなら、他に言葉を造るべきである」と。繰り返しになるが、これは私が音響学の国際会議やシンポジウムなどで言い続けてきたことでもある。

7.6 ISOの規格の成立

まさか、ISOの規格にするなどというバカなことは起こるまい、と高をくくっていたら、ISOがサウンドスケープの規格を作り始めた。ブラウンらの意図は、シャロウ・サウンドスケープをISOの定義にし、規格化を推し進めたかったのではないかとこれは私の推測。しかし結局採用された定義は、冒頭に記したものであった。今、WSPの定義と比較するために再掲すると、

ISO：状況の中で、個人または人々に知覚され、あるいは経験し理解されるような音環境であり、これを

WSP：個人あるいは社会によってどのように知覚され、理解されるかに強調点の置かれた音環境と比べると、上に述べたように、主体によって認識される部分により強くシフトした定義となっている。ISOではもっぱらディープ・サウンドスケープのほうに傾いているのである。これはISOに

「音環境」という定義が別途あるからかもしれないが、ISOの定義がWSPの定義にそっくりになったのはいささか意外であった。

ISOの委員会でどのような議論がなされたか、私には分からないが、私はブリギッテが指導力を発揮したのだろうと推測している。私事にわたるが、私は2010年から14年までロンドンに滞在した。その間に、主にCOST（欧州科学技術協力）のシンポジウムやワークショップにブリギッテの誘いを受けて、ロンドン、メラノ、アテネなどで開かれた会議に招かれ、その都度キーノート・レクチャーをする機会を与えていただいた。おそらくブリギッテが、ISOの委員たちに私の説を聞かせたかったのだろう。彼女自身もその学説を繰り返し講演で述べていた。

実はあるとき、彼女はこう言った。「コウゾウよ、あなたがISOの会議に出席してくれない？日本の代表では話にならないのよ」私は「もちろん、かまわないが、どうすればよいのか？」と尋ねただけけれど、その後何も起こらなかった。推察するに、彼女はISOの委員会で味方がほしかったのだろう。しかし結局は、ブラウンらの目論見は外れて、彼女の主張が通る形になったのだ、と思う。ちなみに彼女自身のウェブサイトには、WSPの定義を掲載している。

結局ISOの定義は、WSPの定義に近いものとなったが、規格は定義にとどまらない。それは音環境の調査法に及び、むしろそちらが主眼となるのだが、ISOの定義に即した調査法は、上に述べたことから明らかなように、規格化になじまないのである。

7.7 要するにWSPの定義をテクニカルタームと認めるかどうか

ISOが定義するまではサウンドスケープのきちんとした定義がなかった、というが、その説の正否は『音響生態学ハンドブック』の定義をテクニカルタームと認めるかどうかにかかっている。ブラウンらは『音響生態学ハンドブック』の定義をテクニカルタームと認めないのだが、そのためにはシェーファー以前にすでにサウンドスケープの用例があることを指摘し、シェーファーたちがちよつとした思い付きでサウンドスケープという言葉を使い始めた、と強調する。そのときシェーファーが最初に「サウンドスケープ」を使い始めてから『音響生態学ハンドブック』の定義に至るまでに約10年の調査・研究活動があり、種々の議論を経ていることも無視して、サウンドスケープの用例はいろいろとあって定まっていない、と強調する。

なぜそのようなことをするのか、私には理解できない。今私がここでなしているように、かれらの議論の矛盾や偏向が明らかにされるのは眼に見えていると思うのだが。

8 サウンドスケープの音響学へのインパクト

サウンドスケープは「概念」である。上に述べた通り、サウンドスケープの全体を把握することも、記録することも、示すこともできない。しかし概念にあいまいな点はあるとしても、サウンドスケープという概念に基づいて、それなりのデザインがなされ、教育がなされる、つまりサウンドスケープ概念に触発されて、住宅建築、道路建設、音楽教育などが、それなりに変わっていくことを期待して、この概念が提唱されている、と私は考えている。

その線に沿って考えると、音響学もサウンドスケープ概念に影響を受けて変容を遂げたなら、シェーファーの意図がひとつの結果となったことになるであろう。もちろん、音響学にはそれなりのディシプリンとしての枠組みがあるから、音響生態学のようにはなれないかもしれないが、その範囲において一定の変容を遂げたなら、それはそれでよしとすべきことであろう。だから、私は国際音響学会議（ICA）で「サウンドスケープが音響学に持つ意味」と題して論文発表したのである⁴⁶⁾。

そう考える私は、規格化することについては、賛成しかねるものの、ISOの提唱する方法論について全面的に否定することはしない。ただ規格化は音響学の立場からしても、研究方法をしばることになることは指摘しておく。ISOの定義以降、音響学者はサウンドスケープ研究をするとき、その定義に従っていることになるから、自らの研究がISOの定義とどう関連するかを自覚し、問われた

なら明確に答えなければならぬのである。

そして容易に予想できるのは、音響エンジニアやコンサルタントが、深く考えることもなく一こう言っても、彼らのすべてが考えないというのではない—どこかの町のサウンドスケープをISOのお墨付きの方法に従って調査し、クックブックのような論文を書いて業績を積み、あるいはビジネスにしていくであろう。これに類することは私が過去20年ほどの間に実際に海外で目撃したことである。ただ、研究というのは本質的に独創性が基本であるから、心ある研究者はそのようなことをしない、と信じるし、日本の音響学者たちが今後どのように行動されるのか、見守りたい。

9 国際比較は可能か

最後に、国際比較のための質問紙調査については、一言残しておきたい。たしかに規格化することによって、異なるサウンドスケープの相互比較への道をつけることが一定できるであろうが、国際比較についてはかなり難問が控えていることは注意すべきである。

9.1 質問紙調査は有効である

サウンドスケープ調査として考えられるのが、個人や人々がサウンドスケープをどう知覚し、理解しているかについて質問紙調査—いわゆるアンケート調査—を実施することである。質問紙調査は騒音のアノイアンスなどの影響に関して音響学者たちが行ってきたことで、それ自身有効な方法であることは疑いない。私自身も航空機騒音曝露による健康影響に関する調査の一環としてTHI（東大式自記健康調査）質問紙調査を実施したことがあるし、サウンドスケープ関係の調査研究でも、質問紙調査を行った経験がある。同一の質問票を用いて異なる場所で調査を行うと、その比較が可能である。実際、私たちは、環境類似度という指標を用いて異なる音環境の類似度を数値化し、音環境評価を試みたこともある⁴⁷⁾、⁴⁸⁾。

ただ、その質問票をISOが規格化するとしたら、これは問題である。研究者グループが共同して同じ質問票を使うのなら理解できるが、それを規格にして世界中で使おうというのはまさにエンジニアの発想であり、いただけない。禅では、「答は問処に在り」という言葉があるそうだが、そしてそれは深淵な内容を含んでいるのだろうけれど、それとは離れても言えることで、質問によって回答の枠組みが決まってしまうことは否定できない。例えば、「甘いものが好きですか」と問われて、「よく眠れます」と答える人は、まずいないだろう。だから、サウンドスケープについて聞かれて悪臭のことを指摘する回答はない、と思われるが、実際にフィールド調査でインタビューしてみると、そういった答えが返って来ることがあり、それはそれで重要な手掛かりを与えてくれるものなのだ。けっきょく、思いつくのは、ブラウンらがインタノイズの論文に書いていたように、音環境の好き嫌いを聞く程度の質問票に落ち着くのではあるまいか。音環境の好き嫌いを聞くのにサウンドスケープという言葉を持ち出すまでもない、と思うのだが。

9.2 国際比較のむずかしさ

9.2.1 質問票の翻訳

音環境の印象について国際比較をすると聞くと、私は深刻な疑問を抱かざるをえない。音響学者がアノイアンスなどの国際比較を実施しているから、それを念頭において以下に管見を披露するが、まず第一に質問項目の翻訳が問題となる。訳文にネイティブチェックを受けたくらいで済むのかだ。

上記THIの質問は、英語と韓国語に翻訳されている。開発した研究者らは、どうしたかという、まずネイティブスピーカーを交えて、日本語を英語／韓国語に翻訳する。次にそれを別なグループが日本語に翻訳しなおす。そこでその文章と原文とに不一致が認められるのだが、それが何に起因するかを全員で議論し、最終的な訳文を作成する。さらにその翻訳した質問票を用いて、日米／日韓の被験者に回答してもらい、反応が大きく異なる項目があれば、理由を考察する。そういうプロセスを経て、英語と韓国語の質問票が作成された。その検討を行った竹内らはいふ。「異文化間の比較調査で、

適切な翻訳の下での調査であったかどうかの判定は極めて重要である。」「測定手段（質問紙 1 の版）と測定対象（民族集団）とがともに異なる 2 つのデータを比較する場合、翻訳の適否によるバイアスと回答者間の文化的な差異によるバイアスを、なんらかの事前の手続きや事後の処理法などによって完全に分離することは現実には不可能に近い。したがって、実用的なアプローチとしては、本報告のようにある特定の表現に対する翻訳の適切さに関する議論を研究者間で繰り返し戦わせて、その妥当性を一つ一つ追認していくほかにないのかも知れない。」⁴⁹⁾

ちなみに、THI の質問票とは「近ごろ体がだるいですか」「目が疲れやすいですか」といった、ごく短い健康に関する 130 問からなる。それほど簡単な文についてでも翻訳するのにこれだけの手間をかけているのである。それは当然で、質問紙調査というのは、質問という言葉の刺激を被験者に呈示し、その反応を言葉で得る方法であるから、刺激を統制しておかないと、比較可能な反応をえることができない。この作業をサウンドスケープの好き嫌いについて行うのは容易ではないだろうが、竹内らの研究を参考にしよう。

9.2.2 標本抽出

音環境の国際比較を質問紙調査によって行うときのもうひとつの深刻な問題は、標本抽出だ。例えば日米韓の 3 か国で音環境についての質問紙調査を実施するとしよう。調査票を誰にどのように配布するのであろうか。標本抽出は、とうぜん母集団を想定しているところ、日本を例にとって考えても、地域により、社会のどの位置にいるかにより、年齢により、反応が異なるであろうことは、容易に想像がつくから、いったいどのように抽出したら日本を代表する母集団になるのかという疑問を払拭できない。

反応に影響を与える要因を交絡要因というが、交絡要因を統制しておかないと、反応の違いを説明することができないことは言うまでもなからう。最近の疫学調査では、ノンパラメトリック統計学を使うようになったから、交絡要因の調整が可能であるが、そのためにはかなりの数（数千以上）の回答が必要である。それに第一音環境に関する反応の交絡要因がなんであるかもよく分からない段階である。

しばしば安易になされるのだが、各ラボの近くにいる人（多くの場合、学生）を被験者にする。その場合はどういった母集団を想定していて、そこからどういう手続きで抽出した標本であるかを説明できず、結局、得られたデータは、異なる被験者間の違いを検出しただけのことになる。仮に質問の訳文チェックが十分だとしても、日米韓で結果に違いが出た場合に、その違いが回答者の所属する国民性に起因するとまで言えるのだろうか。ある音について日本人はこう受け止めるが、一方、アメリカ人はこう考える、というのはむりだろう。国民性の違いが結果に反映されている可能性は否定できないだろうが、それ以外の要因が統制されておらず、プロフェッショナルな批判に耐える結論とはなるまい。

さらに、サウンドスケープとは、ローカルな知や歴史・経験、政治的・地理的状況などに大きく依存する、とわれわれは認識しているし、実際多くの研究がそれをあきらかにしてきた。一体どうすれば、ローカルな知や歴史・経験、政治的・地理的状況をくみ取ることができる質問項目を規格化することができるのだろうか。私には想像できない。ローカルな知や歴史・経験、政治的・地理的状況を踏まえずにサウンドスケープデザインをしたら、それは音環境のコントロールという次元にとどまるであろう。「滝廉太郎記念館の庭のデザイン」⁵⁰⁾のようなサウンドスケープデザインは規格化した方法では、決してうまれない。

結論を言うと、サウンドスケープに関する質問項目を ISO で規格化しても、プロフェッショナルな批判に耐える国際比較研究をすることは著しく困難だろう、と私は思う。

10 おわりに

本稿では、サウンドスケープの定義がきちんとなされていないから、ISOの規格にしようという音響学者らの動きを批判的に検討した。同じく、彼らはサウンドスケープという言葉が多様な使われ方をしていた、と強調し、WSPの定義を軽視する論陣を張ったことも記した。その論述は、誤解、曲解、偏向に満ちている、と言っても言い過ぎではあるまい。それなのにISOの定義がWSPの定義にそっくりになってしまった。それ以前の定義が定まっていなかったのなら、なぜこんなことになるのか。WSPの定義以外にまともな定義などなかった、という何よりの証左ではないか。ISOの委員会は、WSPの定義の文言を若干変えることによってブラウンらの面子を保ってやった、と考えると腑に落ちる。一場の「から騒ぎ」(シェイクスピア喜劇)だった。せっかくお楽しみいただいた喜劇の幕を引く前に、いささか愉快でないことを記さなければならないことを残念に思う。これは当事者として沈黙したくないからである。

それは、ISOの「音響学」部門の技術委員会(TC)が、サウンドスケープについて審議するにあたって、日本音響学会からわれわれの協会になんらの連絡もなかったことである。ISOからの連絡は、まず日本規格協会に届くはずで、日本規格協会は「音響学」部門であれば、日本音響学会に振るのは自然である。たしかに日本音響学会は、国際規格の音響部門の担当学会であろう。だが、その審議のすべてを任されているわけではない。音響学会以外にテーマに関連する団体があるなら、そこに意見を求め、調整して日本の意見としてISOに対処すべきものである。

サウンドスケープに関しては、われわれの協会が日本を代表してきた。たしかに日本音響学会に比べると日本サウンドスケープ協会は、その規模においては月に対するスッポンのように小さいが、ことサウンドスケープ領域に関しては、われわれの協会は世界最古で、かつ最大の組織である。日本音響学会が規格関係の窓口になるのはやむをえないかもしれないが、せめて当協会と情報共有し、かつ意見を求めてはどうか、と思う。それは礼儀でもあるが、それをこえて重要であったことは本稿をお読みいただいたなら理解できよう。上に書いたように、ISOの規格化に至るまでに10年近い前史があり、それには私ほかの当協会員が議論に加わってきた。そのことを知っていたISOの委員たち一特にブリギッテは、私が出席しなかったことをさぞいぶかしく思ったのだろう。そして前史を踏まえた議論が展開されているなかで、そのことについて無知な日本の担当委員が適切な対応ができなかっただろうことは想像に難くない。そしてブリギッテにあのようなことを言われてしまったのである。口惜しからずや。

註

- 1) 平松幸三：サウンドスケープ概念とその意味するもの、音響技術82，1992，9-14.
- 2) F. V. ハント(平松幸三訳)：『音の科学文化史ーピュタゴラスからニュートンまで』(海青社，1984，8頁)
- 3) K. Hiramatsu: Soundscape: The concept and its significance in acoustics, The 18th International Congress on Acoustics: I 205-08, April 2004, Kyoto.
- 4) ISO-12913-1:2014, Acoustics-Soundscape - Part1: Definition and conceptual framework.
- 5) 箕浦一哉：サウンドスケープ概念からみた音環境政策の論点，サウンドスケープ21，101-105，2021.
- 6) 永幡幸司：音環境の調査法ーISO12913シリーズに基づくサウンドスケープの調査法ー，日本音響学会誌75(8)，473-480，2019.
- 7) B. Truax (ed.): *Handbook for Acoustic Ecology*, (Vancouver, ARC Publications, 1978).
- 8) M. Southworth: The sonic environment of cities, *Environment and Behavior* 1(1), 49-70, 1969.

- 9) R. M. Schafer: *My Life on Earth and Elsewhere* (The Porcupine's Quill, 2012).
- 1 0) J. M. Picker, Soundscape(s): The Turning of the Word, in M. Bull (ed.): *The Routledge Companion to Sound Studies* (Routledge, London & NY, 2019).
- 1 1) 高橋憲人：『環境が芸術になるとき 肌理の芸術論』（春秋社，2022）。
- 1 2) 日本造園学会編著『ランドスケープ体系第1巻 ランドスケープの展開』（技報堂出版，1996，11頁）。
- 1 3) 千田稔，前田良一，内田忠賢編：『風景の事典』（古今書院，2001，4-6頁）。
- 1 4) 『同学社版・新修ドイツ語辞典』（1989）。
- 1 5) S. J. Smith: *Soundscape*, *Area* 26(3), 232-240, 1994.
- 1 6) 日本音響学会：『音響用語辞典』（コロナ社，1988）。
- 1 7) 同上。
- 1 8) 『世界の調律』262-263頁。
- 1 9) 『世界の調律』262頁。
- 2 0) 小幡重一：『実験音響学』（岩波書店，1933，1頁）。
- 2 1) 日本音響学会：前掲16）。
- 2 2) 平成七年六月十四日運輸省告示第三百七十五号改正平成九年九月二九日運輸省告示第六〇二号平成一〇年八月一九日運輸省告示第四二三号平成一三年三月三〇日国土交通省告示第三八六号。
- 2 3) Buckminster Fuller: *The music of the new life*, *Music Educator Journal* 52(6), 52-68, 1966.
- 2 4) 『岩波生物学辞典 第2版』（岩波書店，1977，373頁）。
- 2 5) J. M. Picker: *Victorian Soundscapes* (Oxford University Press, 2003).
- 2 6) J. M. Picker：前掲10）。
- 2 7) M. R. Schafer：前掲9）120頁。
- 2 8) スティーブン・フェルド（山口修，山田陽一，ト田隆嗣，藤田隆則訳）：『鳥になった少年カルリ社会における音，神話，象徴』（平凡社，1988）。
- 2 9) S. Feld: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Univ. Pennsylvania Press, 1982).
- 3 0) これについては最近『新装版 世界の調律 サウンドスケープとはなにか』（平凡社，2022）によせた「あとがき」で、鳥越けい子氏が人新世を引用してシェーファーの宇宙や自然に対する思想を再定義している。
- 3 1) E. Thompson: *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900-1933* (MIT Press, 2002, p.1).
- 3 2) J. M. Picker：前掲10）。
- 3 3) A. L. Brown, J. Kang & T. Gjestland: *Towards some standardization in assessing soundscape preference*, *internoise 2009*, Ottawa.
- 3 4) マルクス・ガブリエル（清水一浩訳）：『なぜ世界は存在しないのか』（講談社，2018，8頁）。
- 3 5) 無限集合の部分も無限集合でありうる。例は、整数の部分である偶数。
- 3 6) E. Thompson：前掲31）。
- 3 7) 『世界の調律』の用語集では「音の環境。専門的には、研究のフィールドとしてみなされた音環境の一部分。現実の環境をさす場合もあれば、特にそれがひとつの環境として考えられた場合には、音楽作品やテープ・モンタージュのような抽象的な構築物をさすこともある。」となっているが、ハンドブックのほうが新しいので、その定義がWSPの最終版であろう。
- 3 8) K. Hiramatsu: 前掲3）

- 39) K. Hiramatsu, K. Torigoe, D. Dubois & B. Schulte-Fortkamp: The concepts of soundscape. Are there shallow soundscapes and deep soundscapes? *internoise 2009*, Ottawa.
- 40) A. L. Brown et al.: 前掲33)
- 41) 平松幸三, 高木興一: 音環境の把握と方法論との関連について, *環境衛生工学* 4, 23-40, 1990.
- 42) R. M. Schafer: Soundscape studies: The early days and the future, *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* 12, 6-8, 2013.
- 43) 鳥越けい子: サウンドスケープその思想と実践, *日本音響学会誌* 53 (12), 964-971, 1997.
- 44) 平松幸三: 「サウンドスケープデザイン」. 桑野園子編著: 日本音響学会編音響テクノシリーズ12 『音環境デザイン』 (コロナ社, 173-238).
- 45) 永幡幸司: 前掲6)
- 46) K. Hiramatsu: 前掲3)
- 47) 平松幸三, 松井利仁, 箕浦一哉: 環境類似度を用いた音環境評価の試み, *環境衛生工学研究* 5 (3), 199-204, 2001.
- 48) K. Hiramatsu, K. Minoura and I. Kinjo: A method for comparing sonic environments, *internoise99*, 1305-1308.
- 49) 竹内一夫, 青木繁伸, 鈴木庄亮: 質問紙健康調査票における翻訳の適切さについて—THIを例にして—, *日本公衆衛生雑誌* 40 (8), 652-659, 1993.
- 50) 鳥越けい子: 『サウンドスケープ—その思想と実践』 (鹿島出版会, 東京, 1997).

(オンライン版では 62 ページ～91ページは会員限定公開です)

Journal of the Soundscape Association of Japan

Soundscape

Vol. 22 (2022)

Editors: DAIMON Shinnya, HIRAMATSU Kozo (Chief), IKEMURA Hiroyuki, MINOURA Kazuya, YANAGISAWA Eisuke,

CONTENTS

Foreword

IKEMURA Hiroyuki: The Tuning (Weather) of the World

Special Contribution

TORIGOE Keiko: A Memorial Adress: Reading New Messages in *The Tuning of the World* by R. M. Schafer

Special Articles: Schafer and I

Contributors: KAWASAKI Yoshihiro, IWAMIYA Shin-ichiro, NAKAMA Kazuyuki, IGARASHI Mika, MATSUMOTO Reiko, HIRAMATSU Kozo, SHIOKAWA Hiroyoshi, YOSHIDA Hitomi, DAIMON Shinya, MARUYAMA Ryo

Paper

IMADA Tadahiko: Logos Unplugged: Soundscape and the Earliest Experience of Music by Children

Commentary Article

HIRAMATSU Kozo: On the Definition of Soundscape

Review

TORIGOE Keiko: TAKAHASHI Kento's *When the Environment Becomes Art -- Theorizing Art Based on Texture*

HIRAMATSU Kozo: Masahide Ito's *Scenes from Everyday Life*

Reports

The Award Committee of the Soundscape Association of Japan: On Awarding the First SAJ Prizes

MINOURA Kazuya: A Report of the Symposium "The Great East Japan Earthquake and soundscapes: The succession of local memories and records."

2020 Symposium "*Future World of After-Corona Developed by Wind Chimes*" Y. TSUCHIDA

SAJ Spring Annual Academic Meeting 2021

SAJ Autumn Annual Academic Meeting 2021

Activity Reports of the SAJ Committees in FY 2021

Project and Publicity Committee/ Archives Committee/ Academic Committee/ Publication Committee/

International Affairs Committee

From the Editorial Board