

Title	サウンドスケープ, その方法と実践 : R. マリー・ シェーファーのパースペクティヴ
Sub Title	Soundscape as a method and practices : R. Murray Schafer's perspective
Author	山岸, 美穂(Yamagishi, Miho)
Publisher	慶應義塾大学大学院社会学研究科
Publication year	1993
Jtitle	慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要 : 社会学心理学教育学 (Studies in sociology, psychology and education). No.37 (1993.) ,p.75- 82
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000037-0075

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

サウンドスケープ，その方法と実践

—R. マリー・シェーファーのパースペクティヴ—

Soundscape as a Method and Practices

—R. Murray Schafer's Perspective—

山 岸 美 穂*

Miho Yamagishi

In this paper I may try to see an idea proposed by Canadian composer R. Murray Schafer. He coined one key word: *soundscape* (*sound+scape*) to understand environmental world and our everyday world-experiences. Landscape means various phases or aspects of each places and lands. In a sense landscape is almost equivalent to perspective which is acquired by everyday eye-experiences.

An idea *soundscape* is a basic concept and also an approach by which we can observe and describe our everyday life and everyday life-world. Hearing various sounds we can understand proper places and unique space-world.

Essentially everybody is a earwitness because anyone is experiencing various sounds in everyday life. Everyday life-world may be called *soundscape*-world. According to Murray Schafer music is in *soundscape*. Also noise is in *soundscape*. Not landscape but environmental cosmic *soundscape* is subject matter in my paper.

In this paper I see *soundscape* design by Murray Schafer and his several ideas and composition.

Music and environment are integrated in his idea *soundscape*.

はじめに

人々の音体験と、人々によって体験された音風景という視点から、私たちが生きている日常生活の世界へのアプローチを試み、「日常的世界の社会学」に「音の社会学」を位置づけ、音の研究を進めている。

「日常的世界の社会学」とは、私たちが生きている生活世界、私たちの身边、手元、足元、そこやここ、私たちの日常生活の舞台や場面を考察する社会学である。見慣れた風景を異邦人の目で見ること、私たちの日常的体験をふまえて社会的現実を多角的に理解すること、意味世界という視点から社会的現実を理解すること、こうしたことが課題となる。生活している人々、人間主体、人

間の実存へのアプローチが行なわれるのである。

社会学の主題である〈共同生活〉の場面で人々は音と根源的に関わりながら生きている。感情や意志や思想の伝達的手段ともなってきた音。生活に彩りを与えてきた音。いつ頃のあたりで、どのような音が体験されたのか。人々はいつ、どこで、どのような音をつくりだしてきたのか。音とはいったい何なのか。音および音風景に焦点をしばりながら、人間が生きている姿と人間が生きている（生きてきた）世界の様相をできるだけ深く見ていきたい。

1. マリー・シェーファーとサウンド スケープ=音風景

〈サウンドスケープ [soundscape]〉は、カナダの作曲家、マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer, 1933-) により明確化された概念だが、それは、「サウン

* 社会学研究科社会学専攻博士課程 (音の社会学、日常生活の社会学、建築および都市空間の社会学) 日本学術振興会特別研究員

ド (sound) と「～の眺め/景」を意味する接尾語「スケープ (-scape)」との複合語で、視覚的な「風景＝ランドスケープ [landscape]」に対して耳でとらえられた「音の風景」を意味する。〈サウンドスケープ〉は「音楽以外の音」を意味するのでもなければ、「騒音公害に反対する運動」を指すのでもない。〈サウンドスケープ〉とは、「音楽」も「騒音」もそのなかに含みつつ、音の世界 (=音地平) のどの部分が「音楽」を形成しているのか、どのような場合に「騒音」が生じるのかを問うことを可能にする、また、それらを両者の間に見出される多様な音の群れとともに理解することを可能にする枠組みなのである。

シェーファーはなぜ、〈サウンドスケープ〉研究を行なうようになったのか。その背景としては、一方に、20世紀の音楽史における一つの流れのなかで、「楽音」と「非楽音＝環境音」との従来の厚い壁が徐々にくずされてきたこと、他方に、1960年代において、「自然破壊」をめぐる社会問題が大きく取りあげられ、環境一般に対して人々の意識が高まったことが挙げられる。シェーファーは、トロント王立音楽院の院生だった時分から、文学、哲学、外国語、美術などの広い分野を独力で学び、また、トロント大学のマーシャル・マクルーハンのゼミに出入りする一方、やがて、ヨーロッパへ渡り、ドイツ、イギリスをはじめ、各地を訪れながら、学問、芸術、宗教などについて幅広く体験し、独自の音楽観と世界観を抱くにいたったのである。1961年、カナダに帰国後、シェーファーは前衛的な音楽作品を発表する一方、新しいコンサート・シリーズの企画や実験的な音楽教育の試みを各地で展開する。そして、1965年には、カナダ、ブリティッシュ・コロンビア州ヴァンクーヴァーに新設されたサイモン・フレーザー大学に赴き、1972年、同大学コミュニケーション学部にく世界サウンドスケープ・プロジェクト [The World Soundscape Project = WSP] を正式に設立、1975年まで音環境の調査研究を行なったのである。1960年代の後半から現代社会における音環境の諸問題に関心をもったシェーファーは、1968年という早い時点において、サイモン・フレーザー大学における講義で、騒音公害のテーマをとりあげている。その後、シェーファーは、研究対象を、騒音公害という特殊な問題から、人間と音環境との関係全般へと拡大し、〈サウンドスケープ [soundscape]〉概念を明らかにするにいたったのである。

2. マリー・シェーファーとマクルーハン

シェーファーがマクルーハンから受けた影響はどのようなものだったのか。1985年9月、自作オーケストラ曲初演のために来日したシェーファーは、山口昌男と対談し、マクルーハンの仕事、およびエスキモーの空間感覚について、人類学者、エドワード・カーペンターが行なった仕事について、次のように述べている。

「マクルーハンやカーペンターが展開したのは、音響中心の文化では何ものも除外できないということでした。音響社会と視覚社会の違いは、前者では、人はいつもすべての中心で、すべては人を囲むすべての方角からいつもやって来るという感じでした。視覚型社会では、人の視覚が問題です。(中略)人は、自らの視点を一定の方向に向けることによって、事物を排除します。(中略)私は『世界の調律!』で、聴覚社会の存在について強調しておきました。たとえば私は、北オンタリオ州の森林地帯に住んでいます。ここでは、私の地所の中で迷うことすらできます。(中略)問題は、視界が利かないときは、外界についての情報をどのようにして得るかという点にかかっています。そこで私が言いたいのは嗅覚や聴覚を使って方角の感覚を得ることができるということです」¹⁾。

シェーファーはマクルーハンの聴覚文化論に刺激を受けて、それを自ら展開させたとして述べている。シェーファーは、自分が部分的には作曲家で、より一般的な意味では芸術家と呼ばれていることを認めながらも、そうした自分自身を、「一種の社会学者」と称している。

シェーファーは自らを「聴覚文化に生き直そうとしている人間」と呼ぶ。シェーファーによれば、今日、私たちを取り囲んでいるのは視覚によって細分化された世界だが、それだけに、私たちは聴覚による全体感覚に還帰しなければならないのである。

マクルーハンはシェーファーにとって、「我々の来るべき知のあり方を示した最初の人」でもあった。来るべき知のあり方とは、さまざまな方向に向かって進む知のことであり、一領域の専門家には留まらない知のあり方をさす。マクルーハンの仕事は一領域をこえた仕事であったし、シェーファーが展開するサウンドスケープ論もそうした性質をもつ。シェーファーのいう、来るべき知のあり方とは、全体感覚の知であり、開かれた知のあり様なのだ。

マクルーハンによってシェーファーがエズラ・パウンドやジェームズ・ジョイスの世界を知るにいたったこと

は注目される。シェーファーは、パウンドの次のようなことばを紹介している（『世界の調律』）。

「音楽は、機械の素晴らしい性質を表現するのに最も適した芸術だと思う。いまや生活の一部である機械について何かを感じるののもっともなことであって、この新しい内容を扱えないとすれば、それは芸術に何か欠陥があるのだ」²⁾。

シェーファーはパウンドを未来派の詩人、マリネッティや画家、レジェ、また、バウハウスの職人たちとともに、機械時代のまっただなかの人物として位置づけ、音楽とその音楽が生まれてくる時代や文化（とりわけサウンドスケープ）との関係について述べている。こうしたパウンドとシェーファーの出会いのきっかけをつかったのがマクルーハンだった。

3. サウンドスケープ概念の変遷とサウンドスケープ・デザイン

シェーファーの〈サウンドスケープ〉概念の意味内容は、研究の過程で次のように変化している。(1)「拡大された作品」としてのサウンドスケープ、(2)「調査のフィールド」としてのサウンドスケープ、(3)ある空間の（音）環境条件とそこに生活する人々の知覚や認識行為との、いわば、特定のコミュニティ (community) と音環境との「相互作用の場」としてのサウンドスケープ。

「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！」³⁾

この文章に私たちは、世界を「マクロコスモス的な音楽作品」として扱うシェーファーの志向を見ることが出来る（意味内容 (1)）。「調査のフィールド」としてのサウンドスケープと、「相互作用の場」としてのサウンドスケープには距離がある。すなわち、前者においては、調査の対象が主に「音響」として意識され、「主体と切り離された音」であったのに対し、後者では、音環境が調査対象として隔離できるようなものでないことが認識され、「主体と結びついた音」によって構成される「音響世界」として理解されるようになったのである。こうした意味内容の変化の背景には、世界サウンドスケープ・プロジェクト (WSP) の調査のフィールドが、彼らの地元、ヴァンクーヴァーから、ヨーロッパの町や村に移行した事情が見られる。

「音響コミュニティ (acoustic community) の考察にはまた、コミュニティの外からの重要な情報がいかに

住民の耳に届き、日々の仕事に影響を与えるかということの調査も含まれるだろう」⁴⁾。

フランス南部の漁村レスコニルにおける調査で、世界サウンドスケープ・プロジェクト (WSP) は、村人たちが、沖合の海面に、波の動きに合わせて音を出す「鳴笛ブイ」を設置し、天候による海面の状況、風の強さなどさまざまな自然条件の変化に応じて異なって聞こえるその響きから、自分たちの日々の仕事である漁業にとって極めて重要な天候の変化を予知するための「有効で正確な情報」を得ることを観察した。また WSP はヨーロッパの村の調査において、村の生活が教会の鐘や工場のサイレンといったコミュニティ (community) の重要な音信号を中心に営まれている様子を観察している。自分たちには「単純な音環境」のように思われても、その地域の住民にとってはきわめて複雑な方法でその音環境が理解されることがあるのであり、人々と音環境との「相互作用の場」としてのサウンドスケープ、という見解が生まれたのである⁵⁾。

「サウンドスケープ・デザイン」が提唱されるようになったのは、こうした背景があつてのことである。サウンドスケープ・デザインには、サウンドスケープの美的な質を改善する原理を発見するための音環境の「調査研究活動」、「音の削除や規制—騒音規制—」、「特定の音—標識音—の保存」、「魅力的で刺激的な音環境を未来にむけて創造すること」、といった活動、音に関する「教育活動」、こうしたさまざまな活動が含まれているが、それらを統合するのは「現代人の音響世界のバランスの是正」という理念である。ここで特にクローズ・アップされるのは、人々と音環境との「相互作用の場」としてのサウンドスケープである。サウンドスケープ・デザインは、「上からのデザイン」や「外からのデザイン」ではない。それは、できるだけ多くの人々が、自分のまわりの音をより深い批判力と注意力をもって聴けるようにすることによって達成されるのであり、サウンドスケープ・デザインは「内側からのデザイン」なのだ。

シェーファーがサウンドスケープ・デザインを提唱する際に、その実際的な仕事として、「すぐれた標識音 [sound mark] に対して社会の注意を喚起し、必要とあればその保存のために戦うこと」を挙げていることは注目される。標識音 [sound mark] とは land mark から造られた用語で、そのコミュニティ (community) の人々によって特に尊重され、注意されるようになった音を意味する。ここでクローズ・アップされるのは「相互作用の場」としてのサウンドスケープなのだ。

サウンドスケープ・デザインは、単なる〈音響デザイン (acoustic design)〉ではない。サウンドスケープ・デザインは、人々と音様相との関係を浮き彫りにするデザインであり、シェーファーは、〈サウンドスケープ・デザイン〉を提唱することにより、人々が音をいかに体験しているか、ということをめぐる、新たな視野を切り開いたのである。シェーファーのいうサウンドスケープ・デザインは世界を開く志向性をもつ。人々によって体験された空間や時間が、ここではクローズ・アップされるのだ。

4. マリー・シェーファーの〈作曲〉活動

シェーファーによれば、サウンドスケープ・デザインには音環境のモデルを創作することも含まれており、この点でサウンドスケープ・デザインは現代音楽の作曲とつながりあっているのである。シェーファーの場合、作曲とはいかなる行為だったのか。ここでは次に、シェーファーの〈作曲〉活動について考えてみたい。

注目されることだが、シェーファーによって設立された世界サウンドスケープ・プロジェクト (WSP) は、1972 年頃から開始した、ヴァンクーヴァーでのサウンドスケープ調査の報告書を、2 枚組の LP レコードとともに刊行している (*The Vancouver Soundscape*, 1974 年)。彼らは、太平洋の波の音、霧笛、聖ロザリー教会の鐘、ストリート・ミュージックなどをヴァンクーヴァーのサウンドスケープを構成する重要な要素として、LP に収録したのである。この LP には、都市の音響デザインの例として、数種類のエレベーターの音が紹介されている。彼らは、エレベーターの音の美的な質を比較したのである。1973 年に、世界サウンドスケープ・プロジェクトは、カナダ全土を巡るサウンドスケープ調査を行なっている。その翌年、彼らはその成果を CBC ラジオの全国ネットで〈カナダのサウンドスケープ〉として放送した。世界サウンドスケープ・プロジェクト (WSP) はただ単にこうした番組をつくっただけではない。注目すべきことに、彼らは、調査の成果を音楽作品の新しい形態として、トロントの現代音楽界の中心的役割を担うニュー・ミュージック・コンサーツが企画するコンサート・シリーズに発表したのである。

1985 年来日した際、「京都」をテーマとした京都借入金庫の委託作品のコンサートで (京都市交響楽団、演奏)、シェーファーが発表したのは、「香を聴く」というタイトルの曲だった。異なった場所には異なったパフォーマンスが見られるという理念に基づいてシェーファー

は、京都の夕暮れの遠景 (シルエット) を背景として、指揮者とオーケストラの団員に、香のパフォーマンスを要求したのである。その時の情景。

正面にはオーケストラの演奏者がいる。オーケストラの最後列には、竹や木で造った音具を手にした演奏家が姿を見えている。そうした音具を用いる人たちは、まるで背後にある自然と人為的な音を奏でるオーケストラとの中継ぎの役を果たしているような印象を人々に与える。音楽はほんとうにかすかな静かな音からスタートする。そうしたかすかな響きをオーケストラが受けてたつ。そして、間をおいて静寂が訪れるのだが、指揮者の小澤征爾に始まり、演奏家の一人一人が前に出て三つ、四つの香が焚きしめられている場にやって来ては儀礼に従って香を手にし、その香を耳に当てて聞くしぐさをするのである⁹⁾。

シェーファーは、芸術の「祝典」性を強調する。ここでの祝典とは、特定の場所に結びついたもので、その場所に行かなければ出逢えないもののことをいう。シェーファーが見るところでは、今日の芸術は安易に売り買いができるような商品となっており、芸術は持ち運べるような一杯の水のようなものと考えられてきたが、彼によれば、水は異なる世界で全く違った存在になるのである。他の場所に移されたものは、もう同じものではない。シェーファーは文脈を重視する。その土地へ赴くこと、特定の土地への巡礼、こうしたことが重要になる、とシェーファーはいうのである。

芸術の「祝典」性の強調、音楽の全感覚化、こうしたことはシェーファーに見られるものだが、1981 年に初演された「星の王女」においては、特に前者の意義が明瞭に体験されたのである。カナダのオンタリオ州にある湖、ハートレイクを舞台とした「星の王女」の場合、土地や地域に蓄積された創造力や自然界の創造力がシェーファーによって引き出されたのである。

シェーファーには音の教育 (sound education) について独自の見解と視点が見られるが、耳を澄ますことがいかに creative な行為であるか、ということがシェーファーによってさし示されたのである。「聴く」ことによって拓かれる豊かな世界があるのだ。こうしたことをシェーファーは私たちに明らかにしている。シェーファーの作曲活動や、その延長に位置づけられるサウンドスケープ・デザインも同様の意味を持っている。ジョン・ケージは *Silence* において、「音楽を作曲する目的」について次のように述べている。

「この活動は生の肯定である。それは混沌から秩序を

引き出そうとか、創造に何らかのより良い技法を提起することではなく、ただわれわれが生きているまさにその生活そのものにめざめさせようとする試みである」⁹⁾。

ケージの影響を受けているシェーファーも、芸術の役割は「新たな知覚形態を開拓すること、これまでとは違った新たな生活様式を描き出すこと」である、と述べている。音を生き生きと体験すること。音を通して世界を開くこと。作曲家としてのシェーファーは、そうしたことを意図して、自らの活動を拡大していった。自明性に疑いをかけよ。シェーファーの活動はある意味では、彼自身も述べるように、社会学者の仕事に近いものだといえるだろう。

シェーファーがハイファイなサウンドスケープからローファイなサウンドスケープへ、といういい方でサウンドスケープの変容をとらえたことは、社会学の視点からシェーファーのサウンドスケープ論を見た場合、特に注目し値することなのである。

5. ハイファイなサウンドスケープとローファイなサウンドスケープ

ハイファイ (Hi-Fi) は、[高忠実度 (high fidelity)] の略であり、S [信号] N [雑音] 比のよいものをいう。ハイファイなサウンドスケープとは、環境騒音レベルが低く、個々の音がはっきり聞き取れるサウンドスケープを意味する。ローファイ (Lo-Fi) は、[低忠実度 (low fidelity)] の略であり、SN 比の悪いものをいう。ローファイなサウンドスケープとは、信号が過密になり、その結果、マスキングが生じたり、明瞭さを欠いた状態 (サウンドスケープ) を意味する。マスキングとはある音が他の音によって遮蔽されることをいう。

ハイファイなサウンドスケープとローファイなサウンドスケープをめぐって、シェーファーは次のように述べている。すなわち、田舎のサウンドスケープは都市のサウンドスケープより、夜は昼のサウンドスケープより、そして、古代のサウンドスケープは現代のサウンドスケープよりハイファイである。また、ハイファイなサウンドスケープには遠近感があるが、ローファイなサウンドスケープには遠近感がない (パースペクティブの喪失)。シェーファーによれば、都市においてのことだが、遠くのものを見る、(そして見る) という能力の喪失は、知覚の歴史における重要な変化の一つなのであり、現代都市のダウンタウンの街角には、音の距離感はなく、あるのは錯綜した音の存在感だけなのだ。ごく普通の音でさ

え、聞こえるようにするには増幅しなければならないのだ。

ハイファイなサウンドスケープからローファイなサウンドスケープへ、という変容は、シェーファーによれば、産業革命によりもたらされ、電気革命によって拡張されたのである。

産業革命により、まず、無数の新しい音が誕生した。「音の比重の天秤」は自然の音とは対極的なテクノロジーの音の方へと傾いたのだ。産業革命により、音の出力の強さも増大した。シェーファーは「音の帝国主義」という言葉を用いている。シャベルを持っている人は帝国主義的ではないが、ジャックハンマーを持っている人は帝国主義的なのであり、西洋製もしくは西洋風の機械が普及し、工場や飛行場が増加するにつれて、地方文化は背景へ押しやられ、破壊されたのである。産業革命はまた、〈聖なる騒音 [sacred noise]〉が世俗の世界へ広がる、という現象を生んだのである。〈聖なる騒音〉とは社会的に禁止されていない非常に大きな音 (騒音) を指す。大きな音は、大昔から、恐怖や畏敬を呼び起こしたのであり、神聖な力の表現とみなされてきたのである。どのような音が〈聖なる騒音〉だったのか。もともと、〈聖なる騒音〉は、雷鳴、火山の噴火、嵐などの自然現象を意味したのであり、それらの音は、神々の戦いや人間に対する神の怒りを表す、と信じられていたのである。それから、教会の鐘やパイプオルガンが〈聖なる騒音〉となった。神の耳に届くように考え出されたものが教会の鐘やパイプオルガンだったのだ。初期の騒音規制条令が規制の対象としたのは、ほとんどの場合、人間の声 (とりわけ下層階級の人々に見られた荒々しい声、特に呼売りをする人の声) だった。客観的に測定すれば人間の声よりはるかに大きな響きを発する教会の鐘やパイプオルガンを騒音規制の対象とする法律はなかったのである。そして、産業革命。産業革命の初期の段階においては、労働組合も社会改革家も医者も、騒音を問題としてとりあげなかった。イギリスにおいて、工場の労働状態を最初に批判したのは、シェーファーによれば、1832年のサドラー工場調査委員会だが、700 ページにも及ぶその書類には、機械が発する「がたがた音」、労働者が打たれるときの叫び声、工場の「沈黙のルール」、こうした事柄については若干の言及が見られたものの、騒音についての記述は見られない。騒音が問題としてとりあげられなかったので、産業家は権力をもち、かつて修道士が教会の鐘を打ち鳴らして〈聖なる騒音〉を出したように、蒸気機関や溶鉱炉によって〈聖なる騒音〉を発する

特権を授けられたのである。〈騒音〉が人間の干渉を免がれている所にはどこにでも権力の座が見出されるのであり、シェーファーによれば、近代の機械の代表的なものいくつかの音の出力を一目見れば、近代世界のどこに権力の中心が位置しているかが見てとれるのである。産業革命はまた、音の平坦な線 (flat line) を生み出した。それは人間の、速度への欲望が増した結果として生じたのである。リズムカルな衝撃に速度を加えると音高(ピッチ)になる。衝撃が1秒間に20回、つまり20サイクル以上にまで速くなると、全体は融け合って、一つの連続した輪郭として知覚されるのである。音の平坦な線には持続の感覚がない。断続的な音が平坦な線へと道を譲るにつれて、機械の騒音は「脳への麻酔薬」となり、近代の生活において、無感覚が増大したのである。

電気革命はサウンドスケープに何をもたらしたのか。電気により伝播速度が増したために、平坦な線 (flat line) の効果が広がり、音高をもった音が現われた。音の作り手も増加したし、増幅器を使った帝国主義的な音のまき散らしも生じた。音をパッケージ化し、蓄える技術が発見され、音を元のコンテキストから切り離すこともできるようになった。電話やラジオによって音はそれが生まれた空間の原点に拘束されなくなったし、蓄音機の発明によって、音はそれが生まれた時間からも開放されたのである。シェーファーは、異常な状態ともいえる神経質なことを意図して、元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間の分裂を〈音分裂症 [schizophonia]〉と呼ぶ(スキゾ [schizo] は、ギリシア語で分裂したとか分離した、という意味であり、フォン [phone] はギリシア語で声のことである)。いまやどんな音環境も時間的および空間的にシュミレートすることができる。音響空間の完全な携帯性ももたらされたのである。シェーファーがいうように、いまや、どの音環境も、他のいかなる音環境にもなりうるのだ。ラジオについて、シェーファーは次のように述べている。ラジオは文化を鋳型にはめる。以前、コミュニティはベルや教会の鐘によって統御されていたが、いまやコミュニティはその地方の放送局によって統御されるようになった。初めの頃、人は番組表を吟味して選択的にラジオを聴いたが、今日では、ただ聞き流すだけだ。ラジオは、個人を親しい人々と共に包み込み敵を締め出す「最初の音の壁」となり、音の壁に寛容な現代社会を準備したのである。思慮深いもの、愉快なもの、皮肉っぽいもの、ばかげたもの、あるいは挑発的なものが並べられ、それらが結ばれているラジオによって「超現実的なサウンドスケープ」

がもたらされたのである。シェーファーはラジオのテナポにも注目している。題材が押し合いへし合いといった状態にあり、そうした題材が重なり合って、ラジオの構成がぎっしりつまってくるにつれ、その速度 (tempo) は増し、皮相な聴き方が長期間専念して聴く行為にとつてかわったのである。

シェーファーの「音の壁」の議論はまことに興味深い。壁はかつて、物理的な空間や聴覚的な空間の境界を定め、私的な領域を視覚的に分離するとともに、妨害音をさえぎるために存在していたのである。かつての壁は、「音を孤立させるために」存在したのだが、今日、「音の壁は人を孤立させるために存在する」のである。仮面が顔を隠すように、「音の壁は、特色あるサウンドスケープを隠す」。現代人は、いろいろ気を散らすものを拭い去る気晴らしとして、音を鎮痛剤 [audioanalgesia] のように用いている。今日、「ティーンエイジャーは絶えずラジオのそばで、主婦はテレビのそばで、労働者は生産が向上するようデザインされた管理された音楽システムのそばで生活している」のである。

シェーファーは「根元音」「中心音」にも言及している。電気革命によって、いまや他の全ての音がそれに対して均衡を保つ根源音としての新たな中心音が私たちにもたらされたのである。60ヘルツの交流電圧によって活動している国々では、いまや共振周波数を提供するこの音が「中心音」である。その運動が、つり下げられている糸を中心にして把握されるモビールののように、現代世界の音のモビールは、電流を操作するちっぽけな回線設備によって解釈可能になる、とシェーファーはいう。

時代の流れのなかで、音様相が変わっただけではない。人々の存在様式も変わったのだ。人々の音体験に注目することにより、社会変動を理解する道が、シェーファーによって私たちに示されたのである。シェーファーのサウンドスケープ変容のモデルが西欧中心であること、時代が進めば進むほど音の捉え方が悲観的であること、シェーファーのサウンドスケープ論が、「自然音への回帰」という単純な構図に収斂してしまう危険性があること、こうしたことを批判したり、相対化したりする必要はあるが、私たちはこうしたシェーファーの時代理解を一つのフレームとして、日本の近代化を考察することもできるはずだ⁹⁾。

シェーファーがサウンドスケープと音楽との関係に言及していることも興味深い。シェーファーによれば、今日のポピュラー音楽において低音の効果が増大しているのは、低周波の環境音が一般に増大しているのと並行し

た現象であり、こうした環境音の影響がポピュラー音楽に及んでさえいるのである。集中的聴取と周辺の聴取。少なくともある程度は、それぞれの音が占める周波数帯域の違いに由来すると思われる、2つの聴取のタイプ(19世紀と20世紀を分かちつようにみえる二分法だが)がシェーファーによって私たちに示されたのである⁹⁾。

おわりに

人々の音体験と人々によって体験された音風景＝サウンドスケープをクローズ・アップすることにより、時代、社会、文化、人間を理解すること。作曲家、マリー・シェーファーは私たちにそうしたアプローチとパースペクティブを指し示している。シェーファーはただ、人々の音体験をクローズ・アップしただけではない。人々の音体験に注目するとともに、シェーファーは、人々の空間体験、時間体験を主題化する視点を私たちに提供したのである。

場所とは何か。イーファー・トゥアンの「空間は、限定され意味をあたえられていくのに合わせて場所に変化していく」ということばに注目したい。トゥアンはまた、「ある空間が、われわれにとって熟知したものに感じられるときには、その空間は場所になっているのである」と述べている¹⁰⁾。

「土地のさまざまな場所はまた人間でもある」¹¹⁾。

これはマルセル・ブルーストのことばだが、人間の顔や相貌がそれぞれ異なるように、土地や風景の相貌も異なるのである。現代の都市は私たちに、どこまで個性的な場所といえるのだろうか。アウラは消失したのだろうか¹²⁾。

均質な空間から生き生きとした、個性ゆたかな表情の空間へ。シェーファーはまさに、人々によって体験される空間、時間を主題化したのである。イーファー・トゥアンの文脈で理解するならば、音によって空間の経験が劇化されるのであり、音によってある場所が「親密な場所」になることもあるのだが、シェーファーを手がかりとして「霧困気的世界」としての都市について考えていきたいと思う。私たちの生活の舞台である都市は、私たちにさまざまな気分を体験させてくれる独自の世界でもあるのである。

シェーファーが、視覚社会と聴覚社会の存在を明らかにし、聴覚文化論を展開したことは興味深い。ジンメルは『社会学』(1908年)のなかで(第9章「空間と社会の空間的秩序」,「感覚の社会学についての付説」Exkurs über die Soziologie der Sinne),

「大都市における交流は、小都市におけるそれにくらべると、他者の語ることを聞くことにたいする他者を見ることの、はかりがたい優越を示している」¹³⁾,

と述べ、人のいうことを聞くことができる人間とは異なる、ただ人の姿を眺めることだけしかできない人間の苦況を指摘している。私たちはシェーファーのサウンドスケープ論を、こうしたジンメルの「感覚の社会学」の延長上に位置づけることもできるだろう。人々の感覚、あるいは知覚の様式をテーマ化することは、また、〈身体〉を主題化することでもある。私はシェーファーをよりどころとしながら、「感覚の社会学」「身体社会学」に「音の社会学」を位置づけ、サウンドスケープと日常的世界、それぞれの多様な様相と変貌をこれから具体的に理解したいと考えている。

シェーファーのサウンドスケープ論が、〈音楽〉や〈騒音〉を相対化することができる枠組みとパースペクティブであることに注目したいと思う。音楽とは何か。騒音とは何か。音地平からいかに音楽が生起し、騒音が生起してくるのか。従来の社会学において、音にアプローチする場合には、一般に、音楽、騒音の、どちらか一方をクローズ・アップすることが行なわれてきたが、私たちはシェーファーのサウンドスケープ論を参照することにより、いまや、音楽と騒音の双方を、それ以外のさまざまな音とともに対象化することができるようになったのである¹⁴⁾。音が、いかなる場面と文脈においていかなる出来事として生じるのかを問うことが可能となったのだ。音は人それぞれの世界体験の注目さるべき一局面、一様相なのである。

私たちが生きている世界は音ばかりの世界ではない。しかし、音によってかたちづけられる現実感、音によって意味づけられる世界、音によって構築されるコスモス、音とともにあるコミュニティがあるのである。音に気づく時、音のなかへ入っていく時、音によって包まれる時、人々は自分たちが生きている生活世界を豊かな広がりとし、地平において理解することができる。音は人間の日常的存在の不可欠な構成要素なのであり、人々はさまざまな音において、いろいろな音を通して、互いに固有の現実と世界のうちに自らを見出すことができるのである。

シェーファーの視点とパースペクティブを生かすことによって、マックス・ウェーバーの音楽社会学を広く深く理解するための足場が得られるように私には思われる。サウンドスケープのうちに音楽が入ってきているのであり、音楽理解の鍵は人々の日々の暮らしと人々がそ

ここで生きている日常的世界にもあるのである。

私たちは、さまざまな音に人々の存在と生活を感じ取りながら人生を旅しているのである。音風景の視点から、モダンとポスト・モダンを問いなおし、自然と文化と文明、また、人間と人々の暮らし、そうした暮らしの変遷を問いたいと思う。

マリー・シェーファーのサウンドスケープ論には、音および環境世界の観察、理解、診断と並んで、それらの方向づけ、デザインといったさまざまな活動が見られるのである。私たちは、シェーファーのサウンドスケープ論を、思想、方法、理論、パースペクティブ、実践、創造的営為として理解することができるのである。

注

- 1) R. M. シェーファー、山口昌男「音楽と土地の精霊」『山口昌男・対談集 身体の想像力 音楽・演劇・ファンタジー』岩波書店、1987、7-8 頁。
- 2) R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York: Alfred A. Knopf, INC., 1977, p. 110 (『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』鳥越けい子他訳、平凡社、1986、171 頁)。シェーファーは、Ezra Pound, *Antheil and the Treatise on Harmony*, New York, 1968, p. 53 を引用している。
- 3) R. Murray Schafer, *ibid.*, p. 5 (邦訳、24 頁)。
- 4) *Ibid.*, p. 215 (邦訳、307 頁)。acoustic community は、訳書において「音響共同体」と訳されているが、ここでは「音響コミュニティ」とした。
- 5) サウンドスケープ概念の変遷(ただしそれは全くの意味内容の移行ではなく、意味内容の積み重ねなり、としてとらえられるものだが)については、鳥越けい子「[サウンドスケープ]の思想をめぐって 音楽活動の新たな枠組みへの模索」藤井知昭監修、藤井・高橋責任編集『民族音楽叢書10 現代と音楽』東京書籍株式会社、1991、129-174 頁を参照。
- 6) 山口昌男「音と新しい都市文明」『自然と文明の想像力』宝島社、1993、177 頁、を参照。
- 7) John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 1961, 4. edit., 1979, p. 12.
- 8) 山岸美穂「音空間と音風景—東京の変遷と耳の記憶—」山岸健編著『日常生活の舞台と光景 [社会学]の視点』聖文社、1990。山岸美穂「耳の証人、エドワード・S・モース—明治、日本の〈音風景〉と〈生活世界〉をめぐって—」『慶應義塾大学大学院 社会学研究科紀要』第 33 号、1991。山岸美穂「アークヒルズと都市再開発—時代の様相と東京の変貌—」山岸健編著『日常的世界と人間—社会学の視点とアプローチ』小林出版、1993 などを参照。
- 9) R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 118 (邦訳、183 頁)。シェーファーがサウンドスケープの歴史を展望するにあたり、耳の証人 (earwitness) の陳述に耳を傾けていることに注目したい。
- 10) イーファー・トゥアン『空間の経験 身体から都市へ』山本 浩訳、筑摩書房、1988 (原著出版 1977)。212, 117 頁。
- 11) ブルースト『ブルースト全集 13 ジャン・サンクトゥイユ III』保苅瑞穂訳、筑摩書房、1985、372 頁。
- 12) アウラとはベンヤミンのことばで、空間と時間とが織りなす一つの独特な織もの、どんなに近くても遠い、一回限りの現象をいう。
- 13) Georg Simmel, *Soziologie*, 1908, 2. Aufl., München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1922, S. 486 (『感覚の社会学』居安正訳『社会学雑誌 1987 4』神戸大学社会学研究会、177 頁)。
- 14) 山岸美穂「音と音楽」山岸 健・船津衛編著『社会学史の展開』北樹出版、1993、を参照。

付 記

1993 年 6 月 18 日、京都造形芸術大学における設立総会において、日本サウンドスケープ協会が正式に発足した。私自身、この協会に積極的に参加しつつ、さまざまな分野の人々とともに、日本にサウンドスケープの思想を根づかせていきたい、と考えている。作曲家、シェーファーをいかに、「社会学者」シェーファーとして評価することができるのかを問いながら、「音の社会学」を構想していきたい。

なお、本研究は、文部省科学研究費補助金を得て行なわれたものである。記して感謝申しあげる。