

修士論文

コト的に機能する芸術教育について：アフォーダンス理論をもとに

An Application of Concept of Affordance to Visual and Performing
Arts Education

指導教員： 今田 匡彦 教授

国立大学法人 弘前大学大学院 教育学研究科

教科教育専攻 音楽教育専修 音楽科教育分野

13GP216 高橋 憲人

Kento TAKAHASHI

謝辞

本論文の執筆にあたり，多くの方々にご協力を頂きました。ここに，謝意を表したく存じます。まず，日頃より厳しくも暖かいご指導を賜り，研究その他あらゆる面でサポートして頂いた指導教員の今田匡彦教授に感謝致します。また，本論文を執筆するまでの学生生活のうちに，多くの方々からご指導，ご教示を賜りました。弘前大学の先生方，学会等でお会いした他大学の先生方，そして工芸についての考察に有益なコメントをくださった赤木明登氏をはじめ，つくり手の皆様，共に議論し思索を深めあった研究室の学友たちに感謝致します。

謝辞	・ ・ ・ ・ ・	2
目次	・ ・ ・ ・ ・	3 - 4
1. 序章		
1.1 研究背景	・ ・ ・ ・ ・	5 - 9
1.2 本論文の構成	・ ・ ・ ・ ・	9 - 13
1.3 モノとコト	・ ・ ・ ・ ・	13 - 17
1.4 表情としてのコト	・ ・ ・ ・ ・	17 - 22
2. アフォーダンス		
2.1 知覚因果説	・ ・ ・ ・ ・	23 - 29
2.2 アフォーダンス理論	・ ・ ・ ・ ・	29 - 32
2.3 肌理, 環境と自己の相補性	・ ・ ・ ・ ・	32 - 35
2.4 知覚システム	・ ・ ・ ・ ・	35 - 36
2.5 アフォーダンスの獲得	・ ・ ・ ・ ・	37 - 39
2.6 音楽のアフォーダンス	・ ・ ・ ・ ・	39 - 40
3. サウンドスケープ		

3.1 日常の音	・ ・ ・ ・ ・	4 1－4 3
3.2 音響生態学	・ ・ ・ ・ ・	4 3－4 7
3.3 サウンドスケープと音楽	・ ・ ・ ・ ・	4 7－5 0
3.4 サウンドスケープ・デザイン	・ ・ ・ ・ ・	5 0－5 2
3.5 サウンドスケープ論への批判	・ ・ ・ ・ ・	5 2－5 4
3.6 演奏体験	・ ・ ・ ・ ・	5 4－5 7
3.7 サウンド・エデュケーション	・ ・ ・ ・ ・	5 8－6 2
4. 異日常性		
4.1 非日常性としての芸術	・ ・ ・ ・ ・	6 3－6 7
4.2 芸術の異日常性	・ ・ ・ ・ ・	6 7－7 1
4.3 サウンドアート	・ ・ ・ ・ ・	7 1－7 3
4.4 工芸のニューウェーブ	・ ・ ・ ・ ・	7 3－8 0
5. 終章		
5.1 結論	・ ・ ・ ・ ・	8 1－8 2
参考・引用文献リスト	・ ・ ・ ・ ・	8 3－8 6

1. 序章

1.1 研究背景

現代において、芸術たとえば音楽は、クラシック、ジャズ、ポップス、民俗音楽などと範疇化されている。そして、多くの人々はその範疇のコンテキストを知れば、芸術が分かった気になっている。三宅榛名（1977）は、「わからない音楽の存在」というエッセイを書いている。そこでは、はじめに視覚芸術の例が挙げられている。リンゴをモチーフに描いた絵が、二枚あるとする。一枚は、所謂写実的な絵で、現実のリンゴと同じように見える。もう一枚は、所謂抽象画で、それがリンゴをモチーフに描かれたというコンテキストを知らない限り、リンゴには見えない。そうすると、前者が「わかる」絵、後者が「わからない」絵となる。そして、後者も、モチーフがリンゴであると教えてもらった途端、「わかる」絵になる。しかし、何が描かれているのか分かって安心したところで、芸術が分かったことにはならない、と彼女は指摘する。近年、イヤホン付きの音声ガイドの端末を貸し出す美術館が増えてきている。ガラスケース越しに絵画を見ながら、端末から流れる録音を聴く。その音声は、自分が目にしている絵画の解説、たとえばそれが描かれた時代背景、それが作者の個人史のどこに位置づけられるのか、その技法の際立った特徴などのアナウンスになっている。アナウンスを聞きながら、目の前に展示された絵画の該当部分と照応

させる。「ここの意匠は何々を象徴しています」、などと言われると、その部分を見て「ああ、そうなのか」と納得する。その結果、絵画と対峙した時の体験そのものは二のつぎとになってしまう。何かを見て、「美しかった」「面白かった」と後に名辞化できるような体験をしたとき、その瞬間は判断停止、思考停止の状態にある。しかし、このような判断停止を嫌い、体験を美しいものについての知識に当てはめ、自分が知っていないものに関しては排除しようとする人たちが多くいる。橋本治（2002）は、彼らを「教養主義者」と呼ぶ。橋本（2002,p.47）は言う。

「美しい」は、思考を混乱させ、停止させてしまうのです。「理性的でありたい」とか、「合理的でありたい」とか、「意志的でありたい」とか、「なんでも自分で決めて、自分に関するすべてのことにイニシアティブをとっていたい」と思う人にとって、こんなことはいやでしょう。自分とは関係のない外からの力によって思考を停止させられているなんて、苦痛以外のなにものでもない—だからこそ、「この停止の時間を短くしたい。排除してしまいたい」と思うのです。

自分が体験したことを直ぐにことばで説明できないと不安になる心性が、「美しい」を体験させるようなこと、たとえば芸術を、ことばによって飼い慣らすことを助長する。このような人たちが、彼らにとっての分からない芸術に接したとき、「感情移入できない」「何

を表現しているのか分からない」「ストーリーが掴めない」といったお馴染みの台詞が飛び出す。

これが音楽になると、モーツァルトが分かって現代音楽が分からない、といった聴衆の態度になる。この場合の、「分かった」とは果たして何が分かったのだろうか。たとえば、曲の調性が分かり、メロディーが掴めて安心すれば、その音楽が分かったことになるのだろう。三宅（1977,p.39）は言う。

モーツァルトの音楽だからよくわかって、現代音楽だからよくわからない、ということのおかしさは、モーツァルトだったらわかると思いついていてというおかしさで、もしかしたら、もともとモーツァルトだって全然わからないという、勘違いの上に成り立っているのです。「わかる」ということは「こういう具合にわかるべきだ」という定義などは、まったくないのだというところからはじめるべきです。結局は、聴く人がその作品の中に何を聴くか、総体としての自分の感覚で何をその中にみい出すか、ということしかないのです。

音楽に限らず、芸術がヒトになしうるのは「判断させ、一般化させることではなくて、何か特定なものを見させ把握させること」（ソントグ,1994,p.57）であり、ソントグのことばを借りればそこには〈官能性〉が伴う。それと対峙した瞬間に、判断停止、思考停止に

ヒトを誘い込み、官能的な体験の残余を感覚の総体としての身体に齎す、そのような〈作用〉としてしか芸術は存在しえない。芸術を何かを語っているもの、ことばによって説明可能なものと見做し、そこから解釈によって要素を取り出す。このような、教養主義的な享受の風潮をソントグは批判した。しかし、今日も街中には、パッケージ化して分かりやすく享受されることを狙った音楽が氾濫している。また、享受する側も、そのように垂れ流された音楽を、何か特定のメッセージとして、或いは仲間うちのコミュニケーションのツールとして受信している。では、どのようにして体験そのものとしての音楽を取り戻せばよいのか。或いは、そのためにどのような教育が必要なのか。三宅（1977,pp36-37）は言う。

音楽とは、ただひとつの「音楽」が「音楽」なのではなくて、「自分」と「音楽」との関係のあり方によって無限に変化するものであることを教えるものなのだ。……イマジネーションを持って生きることができるか、ということが、あらゆる音楽教育の出発点であるに違いないからである。

教養の貯蓄の範囲で音楽を「音楽」として固定し、分かることしか分からない教養主義者とならぬよう、その場その場の自身との関係によって相貌を顕す、出来事として音楽を捉えなければならない。そのためには、分からないことを知識ではなく体験そのものによ

って分かる能力，三宅のことばを借りればイマジネーション（想像力）を持たせるための教育が必要となる。そして，そこで教育を行う側にも想像力が求められることは言うまでもない。

日本においては，そのような機会を子供たちに与える場として，義務教育に音楽の授業が設けられている。しかし，鑑賞領域の学習として普段耳にすることのないロマン派の歌曲をただCDで聴かせ，表現領域の学習としてリコーダーの指使いを覚えさせる，といった授業内容では，その実現は不可能に近い。教科書に載った挿絵や解説に書かれたストーリーとどのように対応しているのか分らない，声や楽器音の連なりを黙って聴く。また，苦勞して覚えた指づかいを，教科書の五線に並んだおたまじゃくしに照らし合わせて音を出す。これでは，子どもたちの想像力は育ちようがない。逆に，「これは鑑賞」「これは演奏」或いは，「これは音楽の時間」「これはその他の日常生活」と諸活動を範疇化させることとなり，彼らの想像力は退化していくだろう。

1.2 本論文の構成

本論文では，体験としての音楽を学ぶことができる教育プログラムとして，サウンド・エデュケーションを挙げる。サウンド・エデュケーションは，カナダの作曲家，R.M.シェーファーによって考案された。その名の通り，既存の音楽作品ではなく，参加者自身の生

活環境のうちに聞こえる音を、素材としたエクササイズとなっている。環境音は、その環境に生きるヒトを取り囲み、彼の日常生活を支えている。

サウンド・エデュケーションが考案された背景には、シェーファー自身のサウンドスケープ思想がある。サウンドスケープとは、あるヒト、或いはある共同体を取り囲み、彼らに聴かれることによって構成される音環境を指す。シェーファーは、サウンドスケープとしての森羅万象はヒトが聴く前から鳴り響いており、音楽はそれからの靈感なしには存在しえない、という前提に立つ。そして、サウンドスケープがヒトに靈感を齎さない状態に近づこうとしていることを危惧した。なぜなら、音環境は、産業革命以後に生まれた大きさにおいても密度においても過剰な音によって、荒廃の一途をたどっている。さらに、それに伴って、環境音を聴くヒトの聴覚機能が低下し、環境が提供する微細な音の靈感を聴き取れなくなる。ここに悪循環が生じてくる。

荒廃に向かう音環境を改善して行くための方法として、シェーファーは、ヒトと環境の相補的な関係を研究する音響生態学、世界を調律し直すためのデザインである、サウンドスケープ・デザイン等の新しい概念を提唱していった。サウンド・エデュケーションも、サウンドスケープ・デザインの一領域であると考えることができる。なぜなら、サウンドスケープの中で生きるすべての生活者、或いは共同体は、ヒトに音楽の靈感を齎す音環境を構成し、常にそれに影響を与えている。世界の音環境を改善するためには、そこで生活し、自らも音を生み出しているすべての人々の〈聴く能力〉を改善しなくてはならない。

そのためには、エクサイズによって一人々々に聴く能力を取り戻させるミクロなデザインとしての、サウンド・エデュケーションが必要となる。故にサウンド・エデュケーションは音楽の専門家ではなく、一般の人々をその対象としている。それは、「上からのデザイン」や「外からのデザイン」ではなく「内側からのデザイン」（シェーファー,2009,p.5）と言うことができる。

本論文の目的は、サウンド・エデュケーションを、音楽に留まらず、環境と芸術の関係性を体験そのものとして理解することのできる「芸術教育」として扱い、その可能性を顕らかにすることにある。音楽だけではなく、その他のパフォーミングアートや視覚芸術もそれが生まれる環境との繋がりなしには考えられない。そして、音楽も音と聴覚だけで構成されているわけではない。たとえCDから流れてくる録音でも、そこには演奏者の身体が音と不可分に感じられることがあるし、ヒトは全身を使って音楽を聴いている。H. M. マクルーハンの流れを汲む社会学者である、とも自称するシェーファー（山口,1987,p.10）は、近代以降の視覚中心主義を批判し、耳の重要性を唱えたが、何も聴覚や聴覚芸術である音楽のみを偏重したわけではない。実際に、サウンド・エデュケーションには、聴覚とその他の感覚がリンクするエクササイズも収録されているし、そもそも全身を使わない音のエクササイズなど存在しえないだろう。さらに、シェーファー自身も『教室の犀』（1980）において、全感覚的な芸術教育（彼はそれを「感性と表現の研究」と呼んだ）の重要性に言及しており、他領域の芸術や知覚の専門家との連携も模索されてきた。

本論文では、ことばにより範疇化された対象としての芸術をモノとしての芸術、体験そのものであるような芸術をコトとしての芸術として論を進める。本章ではこの後、そのための前哨として、モノとコトの存在論的な差異に関する先行研究に当たる。第二章では、アメリカの知覚心理学者 J. J. ギブソンが提唱したアフォーダンス理論を概説し、その知覚理論としての革新性について言及する。芸術体験に明確な輪郭を与え、それを特定の精神の作用に対応させて範疇化するような態度の背景には、世界を、形と運動のみを持ち誰でも同じように計測可能なモノで構成される外的世界と、精神の内部で起こる主観的な印象に分断する科学主義的な世界観がある。そして、所謂「知覚因果説」がそれを支える知覚理論となっている。アフォーダンス理論の革新性は「知覚因果説」を覆す知覚の直接性にある。そこには、物体と精神、主観と客観といった不自然な二分法は存在しない。そして、ヒトに知覚を提供する環境は、時間や空間で構成される物理的な世界ではなく、生活者を取り囲み、彼と相補的に存在するものとして扱われる。そこには、シェーファーの考えるサウンドスケープ思想との共通項を多く認めることができる。第三章では、サウンドスケープ論を概説する。さらに第四章では、芸術活動によって体験者の日常の知覚のあり方に小さな変化を齎す芸術の実践として、サウンドアートと近年の工芸の新しい傾向を取り上げる。両者の共通項として以下のことが挙げられる。つくり手がそれを生み出す過程、また、体験者がそれを知覚する過程がその場の環境と密接に関係している。故に、つくられた音や形は自律していない。周囲の環境に埋没し切りはしないが、過剰に自己主張しない

〈小さい〉こととしてある。両者とも、何らかのメッセージを表現してはいないし、特定の実用的な効果、機能を持ってはいない。これら両者の存在様式を、田中直子の〈異日常性〉というキーワードを使って考察し、ミクロな環境デザインである、サウンド・エデュケーションとの共通項として、そのコト的な機能を挙げる。

1.3 モノとコト

芸術は只のモノではなく、コトであると言われる。もっと卑近な話でいえば、「モノからコトへ」などというマーケティングのキャッチコピーもあつたりする。そこでは、モノとコトという日本語の差異に何が託されているのだろうか。一般に、モノは物体を指し、コトは出来事や体験を指す、程度のニュアンスで両者が使い分けられている。本論文でも、効果的にこのキーワードを用いたい。そのため、この二つのことばが指し示すものごとの存在論的な差異を顕らかにする必要がある。

モノとコトの存在的区分について考察した哲学者に廣松渉がいる。本節では彼の論文「物と事の存在論的区分」(2007, pp.15-60)で展開される論を辿っていく。そこでは、はじめに辞書的用語法を顧みることの限界が指摘される。なぜなら、モノの指し示す範疇は余りにも広く、一般にコトの範疇と思われている出来事や体験もモノに還元・包摂されてしまう。モノの意味として辞書には次のような項目がある。

凡ソ形アリテ世ニ成リ立チ，五官ニ触レテ其^ア存在^ルヲ知ラルベキモノ，形ナクトモ吾等ノ
心ニテ考ヘラルベキモノヲ総称スル 『新編大言海』(p.2074)

吾人ノ感官ニテ感知シ得ベキ有形，又，感知シ得ズトモ其ノ存在ヲ思惟シ得ベキ無形ノ
総称 『修訂 大日本国語辞典』(p.2155)

形があつて手に触れることのできる物体をはじめとして，広く出来事一般まで，人間が
対象として感知・認識しうるものすべて 『補訂版 岩波古語辞典』(pp.1319-1320)

これでは，森羅万象のすべてがモノで成り立っていることになってしまう。そこで，廣松はモノとコトの日常的言語意識における即自的な使い分けから考察をはじめめる。日常会話において，たとえば〈吹く風〉〈風の強さ〉はモノであり，〈風が吹く〉こと，〈風が強い〉ことはコトとされる。これは，いかなる理由によるのか。彼は，何がモノで何がコトかの区別を明らかにするために，次のような手続きを行う。まず，「何々という云々は…である」という構文図式を「〇〇というモノは…である」「××というコトは…である」の二系統つくる。そして，〇〇或いは××にことばを代入していく。もし，日本語の語彙・成句・文章で表されるあらゆるものごとが，いずれも〇〇と××の一方だけに代入されるならば，

〇〇はモノに、××はコトに下属し、ゆえに〇〇はモノであり、××はコトであるということが可能となる。この手続きの結果、〇〇に代入されるのは「“名詞類”で表される与件」であり、××に代入されるのは「“文章態”で表される事態」と定義できることが分かる。

たとえば、名詞〈風〉、動詞連用形の名詞的用法〈吹き〉、広義の名詞句〈吹く風〉は〇〇にしか代入されない。逆に、文章である〈風が吹く〉〈風が強い〉〈風が大気の動きである〉が、××にしか代入されえないのは言うまでもない。さらに、他の“名詞類”以外（たとえば、〈庭先で〉、〈静かに〉、〈泳ぐ〉〈静かだ〉）であっても、××に代入されるものは総じて“文章の省略形”ということができる。

次に廣松は、モノとコトの存在論的区分の哲学的討究に進んでいく。言語活動の最も基礎的な場面は「風（だ）」、「吹く」、「強い」という一語文をとる。この一語文に対応する事態を対自化するとき「コレは風だ」、「コレは吹く」、「コレは強い」といった分節的な構造を示す。それらは、以下のように類型化される。

- (1) コレ（当体）は基質何々 （名詞）デアル〔基質認知〕。 例 コレは風（だ）。
- (2) コレ（主体）は能相然々 （動詞）ヲ為ス〔能相把握〕。 例 コレは吹く。
- (3) コレ（基体）は性状斯々（形容詞）ヲ有ツ〔性状規定〕。 例 コレは強い。

一般に、文章の基本形態は「強い」という形容詞に修飾された「風」という主語が「吹く」という動詞で述定された「強い風が吹く」といった形で考えられる。しかし、第一次的には名詞も形容詞もコレを述定する「述定詞」としてある。「述定詞」が、二重述定文である「何々は云々」の主語に立つことによってはじめて名詞化が起きる。(1)(2)(3)全体としての述定態は「自己区別的統一態」としてある。

これが、反省的に措定されることによって、「被述定的に提示されるところの etwas(或るもの)」として、一方の極である、風デアルところのもの(当体)、吹くところのもの(主体)、強いところのもの(基体)、他方の極である、風(基質何々)、吹き(能相然々)、強さ(性状斯々)といったモノが現れる。

しかし、〈コレは風だというコト〉〈コレは吹くというコト〉〈コレは強いというコト〉は、決してモノではなく統一的な被述定的措定態となっている。つまり、先に「『名詞類』で表される与件」と言われたモノは「被述定的に提示されるところの etwas(或るもの)」であり、「『文章態』で表される事態」といったコトは「統一的な被述定的措定態」つまり「自己区別的統一態」のこととなる。

廣松の分析では、モノとコトの存在論的区分は以下のように定義できる。「風(だ)」「吹く」「強い」の述定態、或いは〈コレハ風だということ〉〈コレが吹くということ〉〈コレは強いということ〉の叙示態としてのコトが第一次的であり、反省的な措定においてモノ、つまり「被述定的に提示されるところの etwas(或るもの)」が被媒介的に Für-sich-werden

する。廣松（2007,p.55）は言う。

…「こと」というのは第一次存在性における「関係」の現相的な即自対自態
An-und-für-sich-Sein なのであり、この「こと」の契機が被述定的な提示態として対自的
に自存化されることにおいていわゆる「もの」が形象化 gestalten され、ひいては「実態
が hypostasieren されるのである。

つまり、「風であるもの」「吹くもの」「強いもの」という物、実体ではなく、「強い風が
吹く」という事態、関係がはじめにある、ということになる。

1.4 表情としてのコト

木村敏（1982）によれば、モノはヒトを取り囲み、世界空間を満たしている。たとえば、
この原稿をタイプしているキーボード、それが表示されるディスプレイ、そこに表示され
る文字、それを打っている五本の指もモノといえる。それは、ヒトの外部に限ったことで
はない。たとえば、今頭の中で論文としてまとめようとしている芸術に対してのある考え
も、それに輪郭を与えことばで写し取ろうとしている限りにおいては、「ある芸術について
の考え」というモノとして頭の内部にある。現にこの作業において、それを文字或いは文

章というモノに変換している。そして、木村はモノを「客観」や「対象」と言い換える。

木村（1982,p.6）は言う。

景色を見てその美しさに夢中になっている瞬間には、景色も美しさも客観になっていないということがある。景色や美しさとのあいだになんらの距離もおかれていないから、われわれはその景色と一体になっているというようなことがいわれる。主観と客観とが分かれていないのである。そのような瞬間には、われわれの外部にも内部にもものはない。われわれはものを忘れた世界にただよっている。しばらくして主観がわれに帰ると、そこに距離が生まれる。景色や美しさが客観になる。そしてわれわれは、美しいものを見た、という。あるいは美しさというものを余韻として味わうことになる。

後に「美しい」と名辞化できるような体験をして、思考停止、判断停止に陥っている瞬間は、見られるモノとしての対象もなければ、見ているモノとしての私もない。そこには、一つの体験があるだけで、二つに分化していない以上、〈距離〉がないと言える。そのような、（少なくともその瞬間は）客観的、対象的ではない、モノとは「全く別種の世界の現れかた」（木村,1982,p.8）がコトである、と木村は言う。対象化、客観化されない限り、キーボードをタイプしているコト、ディスプレイに文字が表示されているコト、頭の中で考えていることが徐々に文章になりつつあるコト、数え切れないコトがヒトの周りを取り囲ん

でいる。

木村は、コトの特徴として「極めて不安定であること」を上げる。コトは、コトとして知覚されている以上、客観的に固定できないし、色も形も大きさもなく、場所を指定できない。ヒトが景色を見て美しいと思っているコトは、景色を美しいと思っているモノとしてのヒトの側、ヒトに美しいと思われているモノとしての景色の側の、どちらで起こっているのか分からない。それは、「私と景色の両方をつつむ、もっと高次元の場所での出来事であるようでもある」(木村,1982,p.8-9)。

ヒトが「自己」「自分」「私」などと呼んでいるモノも、知覚しているコトが対象化されない限りは「自分であるコト」「私であるコト」という不安定なこととしてある。木村(1982, p.9)は言う。

自己自身の不安定さに耐えられない弱い自己は、ものこととのあいだにある決定的な差異を認めたがらない。……ことは……ものの動きや様相やありかたを言い表したものにすぎず、ものが名詞的に名指されるのに対して、これを命題の形で繰り広げて叙述したものにすぎない、という風に考えたがる。

たとえば、あるヒトが、木が倒れるのを見たとする。彼が、それを「倒れる木」と名詞的に名指した場合、そこから、それを知覚している自分を消去している。客観的なモノの

前では自己の不安定が露呈しない。この、モノとコトの差異を認めたがらない自己の例が、橋本のいう教養主義者であろう。モーツァルトの音楽を聴いたとき、彼らは、自身が音楽を聴いている体験を「ハ長調の音楽」「ソナタ形式の音楽」と客観化して安心できるだろうが、調性がなく、構造を掴めない現代音楽を聴くと、「分からない音楽」というレッテルを貼って自分の世界から排除してしまう。しかし、廣松も指摘するように、身の回りで起こっていることは第一次的にはコトとしてある。そして、モノが相互に排他的となるのに対して、コトはそれを知覚している人にとって、彼が今存在しているということのすべてを構成している。木村（1982,p.17）は言う。

これらすべてのことは全部同時に進行している。それに志向的な意識を向けてものとして対象化しないかぎり、それらのことはすべて、なんら相互に排除しあうことなく、私がいま現在ここにあるということの中に融合して同時に成立している。

日常生活に起こるコトは、意識されれば直ちにモノ化されてしまう。たとえば、家の外で雨が降っているとする。居間でテレビの音に集中しているとき、その雨音は意識して聴かれていない。あるいは、聴かれていても「ああ、雨だな」と対象化されて終わってしまう。しかし、ふとした瞬間、自身の志向とは別にその雨音に惹き付けられることがある。普段モノとして片付けていたなにかが、あるときふと見せるコトとしての相貌を木村（1982,

p.24) は「表情」と呼んだ。

表情を持っているものは、顔や仕草、あるいは言葉や芸術作品のように、一般に表現の媒体とみなされているものだけではない。私の前に置かれているこの机、私が握っているこのペン、私が書いているこの一字一字にも、それなりの表情がある。それらはものでありながら、つねになんらかのこト的な世界を表出している。

「表情」は、雰囲気、気配、空気感、風合い、張り、肌理などとも言い換えることができる。しかし、それは、教養主義者がするようなどのような述辞も逃れてゆき、決してモノとして名指すことができない。木村も指摘するように、芸術と呼ばれる営みはすべて表情を持ちコト的な世界を開いている。橋本（2002,p.88）は、今まで意識の中から排除していた何かの表情に気づいたときの状態を、的確に描写する。

それは「関係がない」として、人の認識する意識の中から、存在を排除されている。しかし、もし人が、それに対して「見る」とか「聴く」という関係をもってしまったなら、その排除され黙殺されていたものは、人に対してなにかを投げかけるようになる。その投げかけられたなにかをうけとめてしまった時、人は、「美しい」と感じる方向へ進んでいく〔。〕

ここまでをまとめると、モノとコトの存在論的区分は以下のように説明できる。コトとは、輪郭がなく、主客が分かれていない世界の顕れであり、それは常にヒトの日常の基底に在る。そこから、志向的な意識によって客観化、対象化された事物や主体がモノということになる。そして、芸術はコト的な世界を表出している。

2. アフォーダンス

2.1 知覚因果説

主観と客観のあいだにコトとして在る世界から、所謂「主観的な」要素を排除し、客観化されたモノのみを偏重する世界観はどのようにして生まれたのだろうか。大森荘蔵(1994)は、この世界観の成立過程を「自然の死物化」「心の主観化・内心化」と呼んだ。この世界観に則れば、芸術活動も、放射能崩壊や惑星運動と同じように要素を単位化し、記号体系によって説明し尽くすことのできる死物の運動にすぎないことになる。このような世界観の萌芽は、古代ギリシアの原子論者（たとえば、エピクロス、ルクレティウス）まで遡ることができる。しかし、それをさらに加速させ、科学、哲学の基盤にまで押し上げたのは、ガリレイやデカルトを始めとする16～17世紀の科学の創立者たちであった。この科学革命の時代に、彼らによって非常な速度で進行した世界観の転換を、大森は大まかなパターン（たとえば、陰陽の気の流転、アルケーの濃縮希薄、離合集散、混合分離）として描写される「略化的世界観」から、「密画的 world 観」への転換と見る。つまり、流動変化するコトとしてあった世界が、不透明なものの内部までも、すべて細部まで対象化しきってモノとして描写できると信じられるようになった。世界を細かく描写しようと欲すること自体が問題なのではない。問題は、「幾何学、運動学的描写で尽くされる」(大森,1994,p.130)

細部まで描写された世界像のみが、唯一の世界像であるという信仰にある。大森

(1994,p.127) は、ガリレイやデカルトの犯した誤解を以下の二点として指摘する。

(1) 世界の究極の描写は幾何学的・運動学的描写である。そしてそれらが世界の「客観的」描写である。

(2) それに対して、色、音、匂い、手触り、等の描写は客観的世界そのものの描写ではなく、それが個々の人間の意識に映じた「主観的」世界像の描写である。

世界の普遍を掴むための「客観的描写」は、悟性によって捉えられる形状（延長）と移動（運動）だけを問題とする幾何学的・運動学的描写で十分足りうる。それは同時に、色、音、手触り、匂いなどの感覚的な描写は「主観的描写」であり、世界の普遍を掴むことには何の関わりもない、ということを意味する。ガリレイ（1973,pp.502-505）は言う。

……味や匂いや色彩などは、それらがそこに内在している主体〔感覚されるモノ〕の側からみると、たんなる名辞であるにすぎないのであり、たんに感覚主体〔感覚するヒト〕のなかにのなかにそれらの所在があるにすぎない、とわたしは思うのです。だから、感覚主体が遠ざけられると、これらの性質はすべて消え失せてしまうのです。……わたしたちのうちに、味、匂い、音を生じさせるのに、外的物体について、その大きさ、形、

数，遅いもしくは速い運動といった以外のものが必要であるとは思いません。

さらに，デカルト(2001a,p.83)も言う。

かように悟性だけを用いることによって，物質すなわち普遍的に見られた物体の本性が，固い物，重い物，色ある物その他何らかの仕方で感覚を刺激する物であることにのみ存するのではなく，ただ長さ，幅，深さにおいて延長のある物であることにのみ存することが覚知されるであろう。

日常，ヒトがあらゆる情報をそこから手に入れているはずの色，音，匂いなど森羅万象の多様な表情は，世界から剥ぎ取られる。逆に，ヒトがそれらの表情なしにはイメージすることが出来ないはずの，延長と運動という知覚不可能な粹組みだけが付与される。大森(1994,p.132)は，これら延長と運動だけを持つとされるモノを「死物化された「物」「日常に見慣れた事物の理性的がい骨」と呼ぶ。なぜ，デカルトやガリレイはこのような世界観を持つに至ったのか。感覚される性質が信頼できない理由について，デカルト(2001b,p.98)は言う。

〔外部感覚に関して〕遠方からは円いと見えていた塔が近づいてみると四角いことが明

らさまになったり、それらの塔の頂に立つ巨大な彫像が地上から眺めるときは大きく思われなかったりすることがあったし、……〔内部感覚に関して〕私はいつだったか、脚もしくは腕を切断した人々から、自分ではそれでもなお時折は苦痛をそのなくした身体の部分において感覚するように思われるということを経験したことがあった〔。〕

ヒトに塔が見えるということは、塔が遠くからは丸く見え、近くからは四角く見えるというコトとしてある。デカルトは、塔は四角いモノである、という一側面だけを真実として、その他の見えの事実を錯覚として排除した。さらに例を挙げれば、蜜蠟が溶けたり、石が粉末になったりすれば固さを失うが、蜜蠟や石という物体であることは変わらない。火は重さがないが物体であり、色が全然ないと言ってよいほど透明な石も物体として存在する。ヒトは、例えそれらの性質が変わっても石という観念を悟ることができる。

これが、現代まで受け継がれ、科学の基底にある物質感となっている（現在の科学では火を物体としては扱わないだろうが）。つまり、ヒトが特定の状況で感じる性質は変化流動するため、モノをそれたらしめる固有の性質ではないということになっている。ここに、大森は一つの誤りを見る。変化を描写する命題の基本形は以下になる。

X（変化する当のもの）が A から B に変わる 例 薔薇の色が緑から紅に変わる

このとき、エレア派の哲学者たちなら、厳密に言えば、緑の蕾と、色付いた紅の蕾は別物だと言うであろう。しかし、変化する当のものである主語 X（蕾）は、変化を通じて同一でなければならない。そうでなければ、「A から B に変化した」などとは言えなくなってしまふ。つまり、変化を語るには、その変化を通じて不変の X が必要だが、X は変化する当のものだというパラドクスが生じる。そこで、エレア派の哲学者たちは「故にいかなる変化も不可能」とした。これを大森は誤りと指摘する。なぜなら、主語 X に求められるのは「同一性」であって「不変性」ではない。「同じ」ということと「不変」ということが不当に同一視されている。つまり、色付く蕾は不変ではないが同一なものとして在る。

では、何が緑の蕾と紅に色付いた蕾をヒトに同一と思わせているのか。「同一物」であるという時の指標は何か。そこで、ガリレイやデカルトは同一性の指標として形と動きを選んだ。緑の蕾が紅に色づくあいだ、たとえば結んだ萼片の数が増えないというようなことは容易に観察できる。しかし、延長と運動のみを同一性の指標に選ぶことは、それらのみをヒトの外にある普遍的物体の性質とし、色、音、匂いなどを主観側の印象として分断することとイコールにならない。この点を大森は、ガリレイ、デカルトが犯した誤解と指摘する。

この誤解によって、一つの厄介な問題が生じてくる。ヒトの外部にあると想定された形や動きと、内側に感覚されると想定されたその他の性質はどのように関係するのか。〈主観〉と〈客観〉との繋がりを説明しなくてはならない事態が生じる。この問題を補填する仮説

として、密画化の鬼子、所謂「知覚因果説」が提唱されることとなる。それは、以下のようなものとなる。色その他の知覚は、外部に存在する事物からの作用の結果として生じる。つまり、ヒトの外にある客観的な世界は延長と運動しか持っていないが、そのエネルギーがヒトの受容器を刺激することによって、信号として脳のどこかに在る中枢器官に伝わり、主観的世界像としてのイメージがヒトの内側に投影される。デカルトが考えたヒトの身体は、他の事物と同様に物質で構成された機械であった。そして、それを動かすのは、血液から精製された物体としての動物精気である、とした。身体を噴水装置に例えるなら、動物精気とは作動流体としての水のようなものを指す。デカルト（2001c,p.233）は言う。

《理性的精神》がこの機械の中にあるとすると、それは脳の中に主要な座を占めるであろうが、それは、ちょうど、噴水技師が噴水の運動を何かしらのしかたで助勢したり、逆に妨げたり、あるいは変えたりしようと思う時は、機械の管がすべて集まっている監視所の中にいなければならないのと同じことである。

この監視所に当たる脳の中枢器官としての機能を、デカルトは（2001d）〈松果腺〉に付与した。花が見えているという事態をデカルト流に説明するなら、以下のようになる。花を見たとき、花から反射した光線が眼の神経を刺激し、それが松果腺に伝わって、松果腺に花の像（延長しかない）を結ばせる。そして、その像が精神にはたらきかけて精神にそ

の花の姿（色や音がある）を見せる。このような因果作用によって、ヒトの内部のある精神は、外部にモノとしてある事物を知覚できる。しかし、松果腺はそのような機能を持つ中枢器官ではないし、そのような器官が今後発見されるはずもない。なぜなら、この説には、構造的な欠陥が存在する。まず、「投影の困難」があげられる。ヒトが知覚しているとされる像は脳の中の松果腺に結ばれる。それを、いったいどのようにして、視線の先に見えているように投影するのだろうか。さらに、知覚されているものはすべて松果腺の状態で決まるとされるが、松果腺が正常な状態にあるということは、なにによって保証されるのか。頭蓋骨を開けて調べたところで、知覚因果説をとっている限り、そこに見える脳の知覚情報は松果腺によって齎されていることになる。

2.2 アフォーダンス理論

アメリカの知覚心理学者ギブソンは、ヒトを含めた動物が知覚するのは、空間や時間で構成された物理的世界ではなく、「知覚し、行動する生活体、すなわち動物の周囲の世界」（ギブソン,1986,p.7）としての環境である、とした。そして、その環境はアフォーダンスを持っている。アフォーダンスとは「環境が動物に提供する（offers）用意したり備えたりする（provide or furnishe）ものである」（ギブソン,1986,p.137）。デカルトの「知覚因果説」に始まるこれまでの知覚理論では、「意味」や「価値」は外界から受けた刺激が、精神

において統合され知覚されるものと考えられていた。しかし、アフォーダンス理論では、「意味」や「価値」は環境から直接的に知覚される、と考えられる。たとえば、道を歩いていて自身の歩幅よりも小さい水溜りがあれば、人はその上を無意識に跨いで行く。一々、水溜りを分析したり、その性質を理解したりする必要はない。水溜りはその大きさよりも歩幅の大きいヒトに跨ぐことをアフォードしており、人はそのアフォーダンスを知覚している。

環境は、「知覚し行動する生活体」つまり、ヒトを含めた動物に能動的に知覚されることによって初めて姿を顕す。知覚するヒトとの相互依存によって成り立つため、そのヒトの姿勢や行動と関連した統一性を持つ。それは、共同体レベルの関係についてもいえる。知覚者はある音に注意したいとき、音がしている方へ耳を傾けるし、必要があれば音源に近づいて行く。つまり、自己自身と知覚する環境との関係性を能動的に変えることができる。また、一面真っ白の雪原において、そこで生活しているエスキモーたちは多くの情報をその中に見出すが（実際にエスキモーは雪についての三十の異なることばを持つ（山口，1987）），始めて訪れた観光客はどこもかしこも均質に見えるだろう。よって、環境は、延長や運動によって記述されるような物理的世界と同じではない。しかし、主観が環境を作り出し、主体に先行して環境がないということでもない。環境というコトの総体は、ヒトが生まれ落ちる場として存在しているが、その構成要素や個別の事象といったモノは、ヒトとの関係において初めて顕れる。故にモノの単位は知覚者によって異なることになる。

当然それは、物理的な時空間の計測単位とは混同できない。このモノの在り方を、ギブソンは「入れ子」と呼ぶ。たとえば、高い山の頂きから周囲の山麓を見渡す。このとき、目下には山の一つ一つが隆起したモノの連なりとして見えている。しかし、いざその山の一つに分け入れば、木々一本々々がモノの連なりとして見えてくる。さらに、一本の木に對峙すれば、幹から伸びる枝一つひとつのユニットが連なっており、さらに目を凝らせば、葉一枚々々が現われる。葉に注目すれば葉脈が織り成す模様の連なりが見えてくる。あるモノは、常に別のモノの構成要素となっている。しかし、環境は、山というモノ、木というモノ、葉というモノの集合としては存在していない。なぜなら、各要素が固定されて階層を成しているわけではないからだ。単位は推移もするし、時には部分的に重複する。環境は、山というモノ、木というモノ、葉というモノも見出しうるコトとして存在している。アフォーダンス論的に言い換えれば、環境は山というモノ、木というモノ、葉というモノも見出しうるコトをヒトにアフォードしている、ということになる。そして、環境の構造が変化しない限りは、アフォーダンスは不変であり、常に存在する。ヒトが同じ場所に新たな意味を発見したからといって、その場のアフォーダンスが変化したわけではない。彼は、今まで彼に知覚されていなかったアフォーダンスに気づいたにすぎない。

環境のある側面は持続し、ある側面は変化する。木の葉は色着きやがて落ちるが、それと同じ周期では樹木や山はそう変化しない。ヒトは空間の中で生活していない。あらゆる面がヒトを取り囲み、それと彼の身体とのあいだを媒質が満たしている。その媒質（空気

や水)は、音や匂いが満ちる場、あるいはヒトに移動を可能とする場としてあり、空間ではない。ヒトを取り囲む面も、物理的な平面ではない。それは、隣接する面とのあいだに構造の差異をつくり出し、その中にも幾重にも構造の差異が内包されている。行動は、それらの構造が齎すアフォーダンスを知覚することによって制御される。

2.3 肌理、環境と自己の相補性

ヒトは環境のどの側面を知覚しアフォーダンスを抽出しているのか。ヒトは光そのものを見ることも、音波そのものを聞くこともできない。また、網膜の視細胞や内耳の有毛細胞の刺激を見たり聞いたりすることもできない。ヒトは環境の構造を知覚している。つまり、自身を取り囲むものの面や音の波列の差異が織り成す肌理により、対象を識別し変化する事象を特定している。そして、肌理は大きさの異なる水準で相互に入れ子状になっており、決して物理的に単位付けて取り出すことはできない。その単位は知覚者との関係によってのみ決まる。肌理はあらゆるアフォーダンスを構成しており、あらゆるコトをヒトに識別させる。

肌理は環境の中で常に持続し、匂切れがない。たとえば、あるヒトが森の中を歩いているとする。彼の周りには木々の幹とその隙間が織り成す肌理で満たされている。一本の木の幹に向かって歩いて行けば、その肌理の中に入れ子になった木の幹の面を構成する肌理が

頭になって来る。その肌理は近づくにつれてどんどん拡大し、最終的には衝突をアフォードする。しかし、それは、同時に衝突を防ぐために立ち止まることもアフォードしている。

逆に二本の木の隙間の方に向かって歩いて行けば、隙間は拡大していき、二本の木の幹の面を構成する肌理は徐々に左右に消失していく。そして、その隙間には、また樹木と隙間が織り成す肌理が顕れる。このとき隙間は、通り抜けることをアフォードしている。もしかしたら、樹木の隙間に別の肌理が顕れるかもしれない。それは、森を抜けたという情報をアフォードしている。森から出ると、一面に荒野が広がっていたとする。それでも肌理はなくなったりしない。今度は地面を構成する土や小石、そこにまばらに生える雑草が別の肌理を構成している。さらに、地平線から上にある空気の層も、何もアフォードしていないわけではない。空気の層に明るさの勾配があれば、それは太陽の方向を知ることがアフォードしている。また、空気の層に雲があるなら、それは大気の流動の方向や速さを知ることがアフォードしている。そして、地平線自体が、地面を織り成す肌理と空を織り成す肌理の差異によって構成され知覚されている。つまり、輪郭を持つ対象が先にあって、その輪郭の中を肌理が埋めているわけではない。逆に、隣接する肌理同士の差異が作り出す縁のアフォーダンスを知覚することによって、はじめて対象の形が顕になる。つまり、デカルトやガリレイが世界の普遍的な性質だとした形状は一次的な世界の性質ではない。

このように、移動するヒトの周囲には、常に大規模な肌理の流動が起こっている。そこに異質な肌理の流動が加わることもある。たとえば、森の中で猪が飛び出してくるかもし

れなし、枯死した枝が落下してくるかもしれない。このような変化（＝乱れ）が構造の流動に加わることで、環境の不変項が特定されることになる。つまり、変化と不変は相対的に特定される。ギブソン（1977,p.264）は言う。

知覚とは、一定のパラメータの乱れとともに刺激流動中のある次元の不変性を記録することである。その不変項は構造の不変項であり、その乱れとは構造の乱れである。不変項は環境および自己自身の持続を特定する。知覚者は、持続する環境内の自己の存在を意識〔広義の意識（consciousness）ではなく、情報の直接抽出を意味する〕し、また、環境と相対的な対象や非剛体面の運動とともに、環境と相対的な自分の運動も意識している。

そして、その不変項は持続する環境の肌理が織り成す構造の不変項であるとともに、その構造の流動に定位する自己自身の不変項ともなる。外界に特定される情報と自己に特定される情報は共在し、環境の知覚と自己の知覚は表裏一体の関係にある。そこには、主体も客体もない。ギブソン（1986,p.264）は言う。

主体と客体は領域が異なるものと考えられているが、実際にはそれはただ注意の両極に過ぎない。観察者と環境を分ける二元論は不必要であり、「ここ」の知覚が成立するため

の情報は「あそこ」の知覚に対する情報と同じ種類のものである。

知覚は、環境と自己のあいだで起きている。故に、それを支えるアフォーダンスは対象化されたモノではなく、世界のコト的な側面ということができる。アフォーダンス理論は、ヒトが世界を対象化する以前にコトとして知覚しているという事実を顕らかにする。モノは知覚された諸側面が名辞化された後に現れる。

2.4 知覚システム

アフォーダンス理論の特徴として、知覚の能動性があげられる。これまでの知覚理論は、受容器が受動的に刺激を受けとる感覚を基礎としていた。それに対し、アフォーダンス理論では、5つの知覚システム（聴覚システム、触覚システム、味覚システム、嗅覚システム、視覚システム）が能動的に環境の情報を獲得すると考えられる。知覚系は複数の器官が階層を成し、入力ー出力ループという環を形成している。視覚系を例に挙げれば、網膜とその神経→筋により支持され調整される眼→頭部で動く二つの眼→肩の上で回転する頭部→生活環境を動き回る身体、といったように全身が連動してシステムを構成している。これが、環境の中を狩り、情報を獲得する。そして知覚システムである全身を以てそれに定位する。従来の〈受容器〉という観念が刺激作用を受容するものとして考えられて来た

のに対して、知覚系は流動する環境から齎される刺激情報を獲得する。ギブソン（1987,p.260）は言う。

5つの知覚系は顕在的注意の5つの様相と対応する。それらは重複する機能をもっていて、いずれも多少とも全体的な定位系（orienting system）に従属している。感覚が受容器をもつものに対して、系は器官をもっている。系は定位、探索、精査、調節、最適化、共鳴、抽出のはたらきをすることができ、平衡状態になりうるが、他方、感覚はそうではない。

定位系とは、環境に対して多様な方法で自己自身を定位づけるシステムである。定位づけも入れ子になっている。定位系はヒトのような地上動物だと、地面への永続的な定位づけを維持している。たとえば、歩いている最中に、鳥が飛んできたとする。歩きながらそれを見る場合、視覚システムが鳥の姿に定位し、さらに鳥が鳴けば、聴覚システムが鳥の声に定位する。このとき、視覚システム、聴覚システムが、定位系に入れ子になっているとすることができる。地面の硬さや色や音は同じ環境の事実として存在しており、複数のシステムがそれを協同して知覚している。つまり、知覚された事実そのまま環境の事実であり、各受容器がそれぞれ感覚した刺激が共通感覚の働きによって脳内で統合される、などといったややこしいシステムを想定する必要などない。

2.5 アフォーダンスの獲得

それでは、アフォーダンスの知覚は子どものうちからどのようにして発達するのか。環境の面の肌理の複雑な変化についてギブソン（1986,p.116）は言う。

蒸発，昇華，分解，崩壊，腐る，これらの事象を特定する光学的推移は，1つのテクスチャーが他のテクスチャーに入れ替わるという複雑な変化であるように思われる……子どもたちはこのような変化があることに気づき，かつ，魅せられ，このような交換が起こる光学的配列の領域をじっと見つめる。おそらく子どもたちは，これらのさまざまな交換の違いを区別することを学び，またその交換が意味するものを知覚するのである。

さらに，ギブソン（1986,p.131）は言う。

サルと人間の乳幼児は何時間でも自分の手を見つめているが，これは理解の正確さを特定する光学的乱れの構造が識別されなければならないからである。……どの赤ん坊も知っているように，手のある種の非対照的拡大は手を口に持っていくことになるし，また対照的な拡大は目を覆い何も見えなくなることになる。しかしそのときでももちろん，

赤ん坊は指の間を通してそっとのぞくことはできるわけであり、それは楽しいばかりでなく、光学を利用する練習である。

これらの例から分かるように、子どもは自身の身体と環境との関係をコトとして知覚することによって、自身の在りようを獲得している。ここでは、腕の延長、屈曲と環境の隠される範囲の相関関係の学習である。子どものあらゆる学習は環境の構造の不思議に魅せられ、その流動を自身の体の使い方とともに掴み取ることから始まる。面の肌理や、音の波列の差異を辿ることによって子どもはその変化の面白さや、気持ちよさに魅せられる。そして、この探索はヒトの生命が続く限り終わることがない。知覚は進み続ける。ギブソン（1985,p.258）は言う。

音、臭い、肌ざわり、自然化学物質とともに、包囲光の中の情報は無尽蔵である。知覚者は、自分の生涯をかけて、自分の住んでいる世界に関する諸事実に際限なく気づき続けることになる。

もちろん、子どもは親、教師が話すことばや、書物に書かれた文字に由来する知識も獲得するようになる。しかし、これらことばにされた情報の認識は、環境の肌理が齎すそれとは別種のものとなっている。流動する環境のなかで利用できる無際限な情報とは違い、

それには限りがある。そして、繰り返すが、ことばによってモノとして名辞化される前に、アフォーダンスはコトとして知覚されている。ギブソン（1987,p.276）は言う。

外界についての知識はそれをことばに直せる以前からあるにちがいないというのがわたしの仮説である。いうことができる以前に外界は見えていなければならない。知覚は叙述に先行する。

2.6 音楽のアフォーダンス

アフォーダンス理論を応用した音楽の研究も行われている。たとえば、丸山慎（2006）による指揮者の身体運動の研究がある。それは、楽曲の楽想とオーケストラの両者が、指揮をしている指揮者の身体に何をアフォードしているのかを、指揮者の右手の動きを観察し分析するというものであった。また、林司（2006）もヴァイオリンの演奏について、アフォーダンス理論を応用した研究を行っている。演奏家が同じ曲を弾いても、年齢を重ねれば同じ演奏にならない。逆に、曲を聞いただけで彼の演奏とわかる、ということもある。林は、その「非同一性」と「個性」はどの様に生まれ、どの様に記述できるのか、という疑問を持った。それを解決するため、身体の運動（ヴィブラート）と空気の振動＝音の相関を分析するといったものだった。

アフォーダンス理論は、主観客観の二分法を排除する。よって、それはヒトと環境のあいだで鳴り響くコトである音楽を研究する方法論として魅力的なものであろう。しかし、芸術におけるアフォーダンスについて考察する場合、楽想が演奏の身体動作をアフォードするとか、特定の身体技法が音をアフォードするといったレベルにだけ注目してもあまり生産性のある研究になるとは言い難い。何より、音楽についてのアフォーダンスを厳密に定義するのは難しい。さらに、このようなレベルの研究では、音を楽想の解釈を喚起させる信号として扱ったり、身体を素材とか資源のように扱ったりすることになってしまう。これでは、図式化の枠組みのフレキシビリティが多少広がるだけで、音楽を刺激－反応として捉える従来の知覚研究と大差ないものになる。諏訪淳一郎(2012,p.44)は指摘する。

空を渡る風、ざわめく木々、川のせせらぎ、鳥獣の鳴き声などに「このように声や音を出してごらん」といったアフォーダンスを認めるとき、問題は直接的な資源利用という範疇を超えてパフォーマンスの場を生み出す場所へと向かう。

次章では、このように鳴り響く森羅万象を音楽の母体として扱うサウンドスケープ論について考察する。

3. サウンドスケープ

3.1 日常の音

ヒトの日常は、有意味な音の体験に満ちている。R. バルト（1984, p.157）は言う。

人間の場合は、一しばしば過小評価されているが一空間の獲得も音によるのである。家庭の空間、家やアパートの空間（動物の縄張りに当たるもの）は、慣れ親しんだ、それとわかる物音の空間である。その物音全体がいわば家庭交響曲をなしているのだ。それぞれのドアの異なった開閉音、声の響き、台所の物音、水道管の音、外での立ち話。カフカは、日記のある箇所で、この慣れ親しんだ交響曲を正確に記述している（文学は知識の比類ない宝庫ではないだろうか）。《ぼくは自分の部屋に坐っている。つまり、アパートマン全体の物音の総司令部にいるのだ。全部のドアが開閉する音等が聞こえる。》また、入院して、自分の家の慣れ親しんだ物音をもう聞けなくなった子供の不安はよく知られている。

家庭内のあらゆる物音が、意識されているかどうかに関わらず、彼に向かって聞こえている。家の中のいつもの定位置にいて、一々何の音が聞こえているのか内省する必要もな

い。すでに、それらの音が自分にとって何を意味するのかを知っている。一見、これは音源ごとに名指された音の受動的な知覚のように思われる。しかし、ここで仮に例示された一つひとつの音の配列は、自分の家という環境の中を動き探索することで能動的に獲得されてきた。言い換えれば、この〈家庭交響曲〉は住人自身によって作曲されてきた。もし彼に同居人がいれば、また別の家庭交響曲を作曲し聴いているだろう。

彼は、絶えず自身を取り囲む音の海に身を浸している。そこは、単一の周波数で持続しているような均質な音ではなく、様々な意味を聴き出すことのできる多様で複雑な音で満ち満ちている。そして、その音たちは、音の海の中で動く彼の相対的な位置も顕わにする。

ギブソン（2010,p.99）は言う。

通常、聴覚システムは、外界の音の所在の情報だけでなく、観察者自身の「ここ」の情報も提供している。他のすべての位置は、「ここ」に対して相対的である。つまり、聴覚システムは、外受容的であると同様、自己受容的である。

ギブソンが言うように、「私が聴いている音を知覚する」コトと「音を聴いている私を知覚する」コトは表裏一体の関係にある。もちろん、彼が同じ音の配列に別の相貌を見つければ、家庭交響曲はいつでも書き換えられる。また、ドアを開けて家の外に繰り出せば、彼の音の探索は無限に広がっていく。バルトの引用に登場した子どもも、恐る恐る病院と

いう新しい環境を探索し始めれば、それほど時間を掛けずに自分の縄張を獲得し直すだろう。

新たに周囲に顕れた音の波列やものの面のテクスチャー、それに触れたときの身体の快楽が、ヒトにこのような環境の探索を導く。気持ち良い音、面白い音に向かってヒトは進むだろうし、逆に不快な音、つまらない音からは遠ざかるだろう。そして、それに飽き足らなくなったヒトは、自身の身体でその音やかたちをトレースし始める。例えば、気泡緩衝材（所謂プチプチ）の気泡が潰れる「プチッ」という音に魅せられた子どもは、それを繰り返す。張りのある音が鳴らなかったら、彼は力の入れ方、方向など動きを工夫するだろう。そこでは、「音を聴くこと」と「音を創ること」が環境と身体の間で一つのコトとして経験されている。音楽活動は、このような日常をトレースする手慰みから始まったということもできる。

3.2 音響生態学

作曲家マリー・シェーファーは、サウンドスケープ論を提唱した。サウンドスケープとはサウンドスケープからの造語で、つまり、音の風景を指す。シェーファーを中心に構成された世界サウンドスケープ・プロジェクト（WSP）において、サウンドスケープは以下のように定義されている（鳥越,1997,p.60）。

個人，あるいは特定の社会がどのように知覚し，理解しているかに強調点の置かれた音の環境。したがって，サウンドスケープはその個人がそうした環境とどのような関係を取り結んでいるかによって規定される。この用語は現実の環境を意味する場合もあれば，とりわけそれが一種の人為的環境と見なされた場合には，音楽作品やテープモンタージュのような抽象的構築物を意味する場合もある。

この定義から，ギブソンのいう環境＝「知覚し行動する生活体の周囲の世界」との共通点を見ることができる。サウンドスケープも，物理的に測定できるような環境ではない。つまり，音或いは聴覚という側面で，環境がヒトにアフォードすること，ヒトがアフォードダンスを知覚し生活すること，としての音環境とヒトの関係性がサウンドスケープであると言える。

シェーファーは，サウンドスケープの諸特徴として基調音，信号音，標識音という概念を提唱した。基調音は，サウンドスケープの背景として，特定の社会の中で絶えず聞こえている音を指す。信号音は，そこで前景として意識的に聴かれる音を指す。さらに，ある共同体が特に尊重して聴く音を標識音と呼んだ。ギブソン風にいえば，基調音が環境の不変項であり，信号音が環境の変化項となっている。つまり，両者は相補的な関係にある。シェーファー（2006,p.37）は基調音の重要性について述べる。

ある土地の基調音は、その地勢や風土、すなわち水、風、森、平野、鳥、虫、動物、などの要素でつくられている。これらの音の多くは、元型的な意味を持つことがある。つまり、それらの音はそれをきく人々の中に非常に深く刻み込まれているために、ひとたびそれらの音を取り去られると生活がひどくつまらないものを感じられることになる。基調音は社会の行動や生活様式に影響を与えることさえある〔。〕

基調音は、普段は対象化されて聴かれないコトとして我々を支えている。故に、入院し、それが聞こえなくなった子どもは不安になる。自己が自己であるという同一性は、基調音との関係によって知覚されている。

シェーファーの主著『世界の調律』の第一章は、「自然のサウンドスケープ」と題されている。そこでは、自然のサウンドスケープの最も基本的な構成要素として、水と風の音が挙げられる。水は触ることができ、凍らせれば掴むこともできる。風も身体に吹き付けられ、その圧を感じることができ、「風に触られた」という言い回しも可能となる。しかし、この二つの大きな特徴は、ギブソンが媒質（medium）と呼ぶところにある。水と風は、あらゆるものを取り囲む流動として環境に多くの音事象を生んでいる。地面の上では、風に触れられたものが鳴っていく。風が触る多様な面の特徴や、風自身の強さによって、無限に音色を変化させる。また、水は地面を高地から低地へと流動し、自身がぶつかるあらゆる

るものの形にアフォードされ、様々な音を鳴らしていく。さらに、音もなく蒸発した一部のものたちは、雨となって地上のあらゆるものの上に差別なく降り注ぎ、それらを自身とのあいだに音を鳴らしていく。事象の動きそのものであるような最も基本的な情報として、音はヒトが生まれ落ちる前から環境に在った。風と水がその音の肌理をつくっている。「風に吹かれているコト」「水が流れているコト」を不変項として、吹かれる対象の様々な差異が多様な音の肌理をつくり聞こえてくる。肌理は面にのみ知覚されるわけではない。奥行も肌理をつくる。逆に言えば肌理によってヒトは奥行を知覚することができる。音はモノとして空間を専有しないため、ヒトの耳にはあらゆる方向から、さまざまな波列の構造を持った音が聞こえてくる。たとえば、近くに針葉樹の林があり、遠くに広葉樹の林があったとする。風は、両者の葉を揺らし、それぞれに異なる葉擦れの音を運んでくる。その差異からヒトは、奥行を知覚できる。

媒質の響きの複雑な変化について、シェーファーは、自然のサウンドスケープの代表格として無限に変容する波の音に言及している。そこには、留まることなく様々な単位で変容する響きの構造が的確に描写されている。シェーファー（2006,p.49）は言う。

それぞれのしずくはどれも違った音高で響き、尽きることなく供給されるホワイトノイズに、波がそれぞれ異なったフィルターをかける。断続的な音もあれば、連続的な音もある。海では、両者が原始の調和の中に融合している。海のリズムにはさまざまのもの

がある。生物の水準に達しないリズム—水はその音高や音色を、耳の分解能よりも速く変化させる—もあれば、生物のリズム—波は鼓動や呼吸と、潮は昼と夜と同じ韻を踏む—そして超生物のリズム—永遠の、消し去ることのできない水の存在もある。

3.3 サウンドスケープと音楽

ここまで、シェーファーのサウンドスケープ論と、ギブソンのアフォーダンス理論の近親性を確認して来た。作曲家であるシェーファーがこれほどまでにサウンドスケープにこだわる理由は、それが音楽の母体となっているところにある。つまり、サウンドスケープはヒトに音楽をアフォードしている。はじめに、サウンドスケープ論とアフォーダンス理論に共通項を見出したのは今田匡彦であった。今田(2011,p.127)は言う。

アメリカの生物心理学者ジェームズ・ギブソンはアフォーダンスの理論を提唱することにより、自然界が人間に提供する肌理の存在を明らかにした。……サウンドスケープ論を提唱することによりシェーファーが試みようとしたのは、まさに〈音楽のアフォーダンス〉である。故にシェーファーは、自然のサウンドスケープがどのように作曲家たちに作品をアフォードさせたかを、『世界の調律』で記述したのだ。

『世界の調律』の第七章「音楽，サウンドスケープ，変容する知覚」では，サウンドスケープの変化が作曲家にアフォードするものを変え，作曲にどのような影響を与えてきたかが記されている。音楽家も，彼を取り巻くサウンドスケープの中で生きている。故に，彼らの音楽には，意図的かどうかに関わらず，さまざまな時代や文化の音とリズムが，多様な形で影響をとどめている。シェーファーの指摘以前には，音楽と環境の関係は，ほとんど論じてこられなかった。なぜなら，音楽作品は，周囲の環境から自律したモノと考えられていたので，音楽史家や分析家たちは，音楽家自身の内的イメージや，他の音楽からどのような影響を受けたかということしか研究してこなかった。シェーファー（2006,p.234）は言う。

ヘンデルやハイドンの描いた風景は，ブリュゲルの絵画と同じくらい細部まで鮮やかで，いかにも注意深く構成されている。ミケランジェロは，フランドル派の画家たちを，主題となる素材の選び方で失敗していると批判した。彼らが，一つのことに焦点を合わせず，見えるものすべてを包括しようとしているというのである。実際，私が言及した音楽作品のも同様の特徴がある。それらは広角のタブローであり，作曲家は遠くから風景を見つめている。主要な仕事をするのは自然で，作曲家は秘書なのである。

ヘンデルやハイドン，そしてフランドル派の画家たちは，環境の構成要素そのもの，す

なわちコトとして知覚される肌理をトレイスした。見えるもの、聴こえるものの全てを包含したコトそのものを、できるだけ忠実に描ききった。そのため、対象化した一つのモノを主題として扱い、その他の要素をそれに従属させるようなやり方はしていない。故につくられた画面や音響は、細部まで環境の肌理の鮮やかさを失っておらず、その中に描かれた各要素のあいだに階層はない。しかし、シェーファーはロマン派の時代だけはそうではなかったと指摘する。この時代の作曲家は、サウンドスケープをモノ化し、自分の気分と同調するように勝手に彩色を施した。その例として、シューベルトの《冬の旅》のなかの「菩提樹」があげられている。

本来、作曲することは、サウンドスケープに耳を澄ますことから始められる。作曲者が環境とのあいだで体験したコトをトレイスし、新たな音を環境に返していく。ここでは、「聴くこと」と「音をつくること」は一つのコトとして表裏一体の関係にある。武満徹も、シェーファーに近い認識で作曲という自らの仕事を捉えている。武満(1996,p.52-54)は言う。

作曲という仕事を、無から有を形づくるというよりは、むしろすでに世界に遍在する歌や、声にならない囁きを聴き出す行為なのではないかと考えている……私は音をつかって作曲するのではない。私は音と協同するのだ。だが、私がときに無力感にとらえられるのは、私がまだ共同者の言葉をうまく話せないからだ〔。〕

しかし、産業革命以後世界のサウンドスケープは悪化の一途を辿っている。産業革命後に現れた、大きさの面でも密度の面でも過剰な人口の音が、サウンドスケープを満たすようになる。それは、これまで作曲家に靈感を与えてきた音たちをマスキングするだけでなく、その音量と均質さで、そこで暮らす生活者の「聴く力」（シェーファーはこれを透聴力と呼んだ）を低下させる。これを改善するために、サウンドスケープ・デザインが提唱された。

3.4 サウンドスケープ・デザイン

シェーファーは、サウンドスケープを巨大な音楽作品と見なす。それは、決して自律したモノとしての所謂「作品」ではない。常にすべてのヒトを包囲し、果てしなく展開していくコトとしての音楽を意味している。そして、その中ではすべてのヒトが聴衆であり、演奏者であり、作曲家となっている。シェーファー（2006,p.414）は言う。

サウンドスケープ・デザインは、決して上から統御するデザインであってはならない。

むしろ意味深い聴覚文化の回復こそが問題であり、それはあらゆる人に課せられた仕事なのである。

そして、音環境を測定する際の基本モジュールは「人間の耳であり人間の声」(2006, p.416)

つまりヒトの身体である。なぜなら、ヒトが、音環境と関係し、それを理解できるのは「聴くこと」と「音を創る」こと以外にない。ヒトは聴覚システムで音環境に定位している。

シェーファー (2006,p.477) は、サウンドスケープ・デザインの原理として以下の四点をあげる。

①耳と声の重視

一耳の聴取機能に障害をきたしたり、声が聞きとれないような環境は有害である

②音の象徴性の認識—音の象徴作用には常に信号伝達機能以上のものがある

③自然のサウンドスケープのリズムとテンポの知識

④軌道をはずれたサウンドスケープを本来の姿に戻すためにバランスをとる仕組みの理解

では、サウンドスケープ・デザインとは具体的になにを行うことなのか。その活動内容は極めて広範囲にわたっている。まず、調査研究活動、「音の削除や規制」「音の保存」「音環境の創造」といった活動、また、鳥越 (2000) が指摘するように、シェーファー自身の作曲活動もこれに含まれるかもしれない。しかし、何より重要なのは教育活動であると考えられる。なぜなら、その中で生きるすべての生活者がサウンドスケープを構成し、常に

それに影響を与えている。それ故サウンドスケープ・デザインは万人に課せられた仕事であるとシェーファーは主張する。そのために、音楽を専門としない者を含めたすべての人々の〈聴く力〉を高めるためのエクササイズとしてサウンド・エデュケーションが考案された。そして〈聴く力〉は即ち〈音を創る力〉となる。

3.5 サウンドスケープ論への批判

音楽人類学者たちはサウンドスケープ論から大きな影響を受けている。しかし、その問題点も指摘している。フェルドは、サウンドスケープを「ある高められ美化された距離から聴いた音環境にすぎない」（フェルド,2000,p.39）とし、音響生態学の考え方を「音環境と人間の創造性とを人為的に分離しようとする」（フェルド,同）として批判する。つまり、そのサウンドスケープを熟知した生活者が、それをどのように聴き、どう感じているかという内部からの眼差しが欠如しているということらしい。彼のフィールドのカリリの人々は、サウンドスケープを只の音響として、審美的には聞いてはいない。外部の人間には分からない音のアフォーダンスを知覚している。無意識にでも、そこから即座に季節や時間、具体的にどこで雨が降ったかなどの情報を得るための情報源として知覚している。日本においても、目が覚めて窓の外でなっている音、日差しの強さで天候を判断したりするが、それは、いつもより音が弱くなったとか、いつもより光量が多いといった分析の結果、雪

が積もっているとか、晴れていることを想起しているのではない。音が直ちに雪が積もっているとか、晴れているということをアフォードしている。

また、山田陽一は、「人間の活動から切り離されて存在しているかのように位置づけられている」（山田,2000,p.9）点をあげる。さらに、山田は、シェーファーの「聞くこと」の偏重を指摘する。山田（2000,p.9）は言う。

シェーファーの考えのなかでは、サウンドスケープは人間の耳によって受け止められ、聞きとられ分析されるものだということが前提となっている。……シェーファーが想定しているのは、環境から人間への一方的な音の流れであり、そこでは音を聞くことの受動性が自明の前提とされているのである。

これらの批判は、すべての外れのように思われる。まず、フェルドの批判について、1977年出版の『五つの村のサウンドスケープ』では、すでにサウンドスケープをヒトとの相互作用の場として扱っている。これは、本章二節に引用した WSP によるサウンドスケープの定義からも確認できる。山田の批判について、シェーファーは「聴くこと」が「音を創ること」と表裏一体であり、知覚が能動的であること示すために「聴くこと」を強く主張した。決して、「聴くこと」を偏重しているからではない。また、これが「聴くこと」だけを音楽の身体性から切り離しているという意味の批判であったとしても、それは的外れなも

のになっている。シェーファー（鳥越,1995,pp.11-12）は言う。

耳だけを孤立させるのは健全ではない。ノーマルな状態ではありません。なぜなら、私たちは、耳だけで生きているわけではないのですから。しかし、耳の大切さを訴える必要はあります。五感のなかに、バランスを取り戻していかなければならないからです…
…けれども、最終的には、すべての感覚、全身の感覚、について、配慮していかなくてはいけないのです。

一章でも触れたが、シェーファーは、他領域の芸術や知覚の専門家と連携した教育プログラムも模索している。

3.6 演奏体験

筆者は、サウンド・エデュケーションの実践として、『音さがしの本：リトル・サウンド・エデュケーション』に収められた 100 の実践課題の「音づくりに関する課題」の一つ「紙を楽器にする」を発展させた作品での紙の演奏に参加した。5 人の演奏者それぞれが紙に対して破る、はじく、擦る、ひらつかせるなどの異なった動きを加え、それを、それぞれ異なったリズムで鳴らしていく。この作品は、演奏者の一人が作曲し、2012 年 2 月の弘前

大学教育学部音楽教育講座今田匡彦研究室のスプリングコンサートで演奏された。専門的な音楽教育を受けていない筆者にとっては、義務教育を終えて以来、初めて関わる演奏活動であった。

曲の構成は以下のようになっている。始めは、5人全員がリズム指定なしで紙に異なる動きを加え、鳴らしていく。細かくちぎって丸めた紙を、紙を折って作った箱の中に落とす、ひらつかせる、紙同士を擦る、くしゃくしゃにする、破くという順番で音を鳴らす。丸めた紙の粒が、紙を折った箱の中に落ちる微細な音から始まり、一人ずつ各自の判断で、順を追って音を出し始める。しばらく続けた後、紙を破いて演奏をする人から、事前に指定されたリズムでの演奏に入っていく。リズム指定ありの演奏は、破く、引っ張る、弾く、くしゃくしゃにする、擦るという順で、それぞれが指定されたリズムで紙を鳴らす。前の人が繰り返すリズムパターンの5回目の繰り返しに合わせて次の人が入っていく。これもしばらく続けた後、一人ずつ抜けていき音が止む。しばらく沈黙が続いた後、破いて演奏する人が、メンデルスゾーン《結婚行進曲》の始めのフレーズを繰り返す。それを5回繰り返すごとに、順次、他の動きを担当していた二人が加わり、三人で五小節目までのリズムを演奏して、最後の音で大きく紙を破き切り、動きを止める。音の余韻が去った後、また、リズム指定なし→結婚行進曲→リズム指定ありの順で演奏を繰り返す。最後の繰り返しの後、一人ずつ音を鳴らすのを止めていき、最後に残った紙を擦って演奏する人が動きを止めると同時に、それまで紙を破いて演奏していた人が紙をひらつかせる。何回か繰り返す。

返された後、紙鉄砲が成り、演奏が終わる。

ステージの上には、横一列の並んだ5人の前に、長机が二台置いてあり、その上に鳴らすために予めそれぞれ加工された紙が置いてある。筆者は紙を擦る動きと、くしゃくしゃにする動きを担当した。擦る紙は横長の物一枚を曲げた両端を持って鳴らしたが、無理なく両手に収まるサイズに切っておく。くしゃくしゃにする紙は、硬過ぎれば音が荒くなり、柔らか過ぎれば音が小さくなってしまうので、適度な硬さに予め丸めておく。テーブルの上から自分が鳴らす紙を持ちあげるときは、すでに他のパートの演奏が始まっているので、音が鳴らないよう注意する。音を鳴らさないために適度に緊張を持って身体を使う。すると、逆に、どうその緊張を解けばどのような音が鳴るのが分かる。音を出さないための身体の動きは、そのまま、音の出し方を教えてくれる。筆者の担当は、どちらの動きもリズム指定なしだった。隣の演奏者の音をよく聴くと彼の呼吸のリズムが聴こえてくる。そのリズムの起伏に合わせて、自分の身体を動かし始める。鳩尾の高さに両手で紙を持つ。肘から下を、円を描くように動かすことで紙と紙とを擦り合わせる。くしゃくしゃにする動きでも、丸めた紙を伸縮させる上下の運動と共に円運動を行う。自分たちが鳴らしている音で場が埋まっていく。自身の音だけに意識を戻すと、紙と紙との摩擦している箇所が聴こえる。くしゃくしゃにする動きでは、紙と紙とが当たっている部分からパチパチと弾けるような、張りのある音が出るように意識する。立ち上がった音と消えてゆく静寂が肌理を織り成していく。前に鳴った音をなぞるように身体が動く。各動きの異なった肌理は、

複雑に重なり合うことで、新たな層の肌理をつくる。音響全体が構成する肌理の中に、自身が鳴らす紙がつくる肌理が入れ子状に内包される。次第に、全体の肌理と部分の肌理、さらに部分同士の肌理は、境界が曖昧になっていく。演奏の場に立ちあがる音の淀みのない連なりに、自身の身体が動かされている感じがした。

また、曲の最後に紙鉄砲を鳴らす役を受け持った。直前まで鳴っている紙をひらひらさせている人の音のフレーズの切れ目から、紙鉄砲を振り下ろすタイミングを掴む。フレーズの切れ目を狙って、長机の上に準備してある紙鉄砲に手を掛ける。紙鉄砲を掴む段階では音を鳴らさないように神経を使うが、振り上げるときは自分の衣服の袖が擦れる音が聞こえる。肩から下を固定したポジションで肘を耳の高さまで上げそこから手首を後ろに無理なく曲げられる限度まで反らせる。その位置から手首のスナップと肘を張る運動によって鉄砲を振り下ろす。振り下ろされるわずかな時間に紙の溝に空気の入る音が聴こえる。振り下ろした後、手首の力は抜け手を、腕を上にあげている状態の維持にのみ筋肉を使う。音の余韻が消えるのを待つて手を元の位置に戻す。

演奏中に鳴らしている紙や共演者の音、動き、さらに直前に自分が出した音を意識すると、あるべき自身の身体のパポジションや、動かし方が分かってくる。自身を取り囲んでいる環境の全てが、自身が鳴らす音を導いている。故に、ヒトの身体を音楽体験に導くきっかけとして、たとえば紙というモノの持つアフォーダンスを考えることは出来るが、音楽というコトにおいて、個別のアフォーダンスを特定し分析することは不可能となる。

3.7 サウンド・エデュケーション

筆者は、弘前大学教育学部附属中学校行われたサウンド・エデュケーションを援用した音楽授業の観察を行った。そこで、上述の33番目の課題を応用した紙を使ったエクササイズが行われていた。子どもたちには、自分たちが考えた紙の鳴らし方を組み合わせて、グループで作品に仕上げるという課題が出された。ここで、音楽を専門にしている学生なら、すぐに自分が経験上知っているリズムパターンで紙を鳴らし始めたりする。しかし、中学一年の子どもたちは、ただ音のみからは動き始めない。ある男の子は紙を柔らかくなるまでくしゃくしゃにし、それを展ばして鳴らし始めた。おそらく彼は、以前に紙をそのようにして遊んだことがあるのだろう。そのとき、音だけでなく紙の感触、それを動かす自身の身体感覚が一つになった体験が、彼を魅了しその動きをアフォードした。それは、モノとして与えられた音ではなく、彼自身が身体の快楽を伴って日常の環境に発見したコトの片鱗と言える。

サウンド・エデュケーションは、日常生活の中にある身体の使い方からコトとしての音楽体験を導くことができる。課題集である『音さがしの本』の課題は以下の三つのまとまりから構成されている：

(i)聴覚および聴覚想像力に関する課題

(ii)音づくりに関する課題

(iii)社会における音に向けられた課題

(i)には、たとえば「紙に聞こえた音をぜんぶ書き出してみよう。」「外へ出でみよう。街角で目を閉じたまま、あなたのまわりを動いている音をぜんぶ聞いてみよう。」といった課題がある。まず、普段の生活の空間である教室の音に耳を澄ますことから始まり、リスニングウォーク、音当てゲームと進むことで、子どもたちは、日常獲得している音に意識を向ける。そこで彼らは、以前生活の中である音によってもたらされた体験を、そのときの快樂とともに思い出すかもしれない。また、習慣的に聴いていた音の新たな側面を発見するかもしれない。そして、〈音の日記〉のエクササイズにより、音のリストづくりの課題を家に帰って実践していけば、教室でのコト的な聴取は生活のすべてに拡大していく。また、それを書き留める言葉の使い方もできるだけ習慣化されたものから遠ざかるだろう。

(ii)には、「手にシャベルを持っていると考えてみよう。そのシャベルでなにか掘ってみる。あなたの声で、その音を表現してみよう。」「一枚の紙を楽器だと思ってみよう。」などの課題がある。ここでは、実際に身体を使って音を出すことにより、日常で探索してきた音が身体感覚を伴ってより鮮明に思い出される。また、それをきっかけに同じ動きをトレイスしても彼を取り巻く環境が以前とは違うことから、もっと面白い音体験が生まれるか

もしれない。さらに、その音が、クラスメイトに新たな日常の相貌を発見させる契機になるかもしれない。

(iii)には「なにかかわいらしい音を、あなたの部屋に加えてみよう。」などの課題がある。

有意味な音の体験で満ちた日常のサウンドスケープ、またそれを探索していく自分たちの身体的能力に気付いた彼らは、今度は彼らの身体がトレイスした音をもってサウンドスケープに音を投げ返していく。ここで、「聴くこと」と「音を創ること」は、「既成の音楽」のマナーを押し付けられるモノ化された活動とは異なり、両者が体験を通して一つのコトとして意識されるようになっている。

シェーファー(2006, p.106)は、この表裏一体の「聴くこと」と「音を創ること」を、擬声語を例に印象(impression)と表現(expression)という言葉で語っている。

擬声語によって、周囲のサウンドスケープの中のさまざまな要素をこだまにして返すことで、人間は自分自身と周囲に広がるサウンドスケープとを統合する。印象(インプレッション)が取り込まれ、それに対して表現(エクスプレッション)が行われるのだ。だが、サウンドスケープは人間が言葉で模倣するにはあまりにも複雑すぎる。人間が自らの内なる世界と外なる世界との真の調和を見出すことができるのは、唯一音楽においてのみである。そして、人間が自らの想像力に基づいて理想的なサウンドスケープのもっとも完全なモデルを創造するのも、音楽においてなのだ。

サウンドスケープとの理想的な関係を創造していく万人に課せられた仕事を、シェーファー(2006,p.476)は「サウンドスケープ・デザイン」と呼んだ。「聴くこと」と「音を創ること」を分節せずに、環境をコトとして捉えることの出来る能力がそれを可能とする。そして、それは環境を探索しその多様な相貌を発見していく日常の知覚の能力として誰しも持っている。しかし、その能力は、成長の過程で環境の意味を固定されたモノとして習慣化することばかりに気を取られているうちに、少しずつ失われていく。シェーファー(1980, p.22)は言う。

5歳のこどもにとっては、芸術は生活で、生活は芸術です。かれにとって経験は万華鏡のようで全感覚的流動体です。こどもがあそんでいるのをみて、その活動をいままでの芸術形態の領域におさまるかどうかためてごらん下さい。不可能です。しかも、そのこどもたちが学校に入るとたちまち芸術は芸術、生活は生活になります。……私のかんがえでは、全体感覚中枢がこうして破壊されるのは小さなこどもの生活にもっとも深い傷跡をのこす経験です。

義務教育である〈学校の音楽〉が、音楽をモノとして押し付けることなく機能するならば、5歳の子どもは小中学校に上がっても、この能力を忘れることなく生きていくことが

できるだろう。

4. 芸術の異日常性

4.1 非日常としての音楽

芸術は、ヒトに判断停止・思考停止の瞬間、非日常の時空間を体験させる。芸術の起源についてソントグ(1996, p.15)は言う。

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・パシエガの洞窟絵画。)芸術とは模倣であり現実の^{ミメシス}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。

彼女は、古代ギリシアの哲学者たちの〈芸術理論〉によって只の現実の模写としてモノ化される以前の無垢の〈芸術体験〉を魔術である, とした。そして, その例としてラスコーをはじめ旧石器時代後期の洞窟壁画をあげる。

同じく, 中沢新一(2006)も, 芸術の原初としてこれらの洞窟壁画をあげている。そして, そこでは視覚的な創造だけでなく, 何らかの聴覚的な創造も行われていたことを指摘する。なぜなら, これらの洞窟は内部に音響効果の良いホールを持っており, 壁面にはリ

ズミクナ身体運動の痕跡を示す手形が残されている。そして彼は、これらの痕跡から想像される営み、つまり原初の芸術によってヒトはヒトになったと主張する。つまり、芸術体験を行い得る心の働きの獲得が、ヒトをそれまでの人類から大きく隔てた。この、心の働きを中沢(2006, p.177)は〈流動的知性〉と呼ぶ。

流動的知性はリズム（律動）にしたがって活動する。それは視覚や聴覚がとらえた律動的運動を正確に、即座に認識する能力を持っているために、経験を言語の構造にしたがって統合する以前に、非言語的な表現手段をとおして、表現することができるのである。

流動的知性に導かれたヒトは、言語によって環境をモノ化することなしに環境の律動に同調する。ここでは環境の律動は即ちヒト自身の律動となり、ヒトと、それまでモノとして対象化されていた環境はひとつのコトとして経験される。

ソントグや中沢があげた旧石器時代後期の洞窟壁画として一般に有名なのは、バイソンや馬といった動物の具象画であるが、そこには同時に様々なパターンの幾何学模様が数多く見られる。そして、そのパターンはラスコー洞窟があるフランス南西部に限らず、さまざまに時代を隔て世界中の遺跡や遺物に見ることができる。コロンビアのトゥカノ・インディアンに於いては、現代に至るまで家屋の外壁などに、それと非常に似通った幾何学模様を描いている。中沢（2003）は、これらが内部視覚（エントプティック）を描写したも

のである、と指摘する。

内部視覚とは、完全な外光の遮断、幻覚性植物の飲用、瞑想によって眼球の中に現れる流動する光のイメージのことをいう。現代の生理学たちは、これをニューロンの発火現象や視神経の興奮に還元して説明している。しかし、幻覚性植物の飲用により、内部視覚を体験するトゥカノの人々はこれを「銀河へ出かける」体験だと考える。中沢（2003,p.48）はいう。

「内部視覚」は心の内部であると同時に、心の外部である、ということになるでしょう。

そこでおこっている物質的な過程を土台にして、のちの心の活動すべてが構成されてくるのですから、「内部視覚」はたしかに心の内部でおこっている現象だと言えます。しかし、それは意味が発生する以前の空間でそれはおこっているとも言えるので、「内部視覚」を通じて人は心の外部にも触れている、ということが出来ます。

太古の人々、或いは今日でもこのような儀礼を行っている文化圏の人々は、このような内と外のあいだに顕れる流動そのものをコトとして体験することによって、内と外、つまり自己と環境とを繋ごうとしていた。

R. ローラー（2002）によれば、オーストラリア・アボリジニはこのような内部視覚を、青空をじっと見つめ続けることによって体験する。そして彼らは、その日常を超越した時

空間を〈ドリームタイム〉と呼んだ。そこでは、自己の内部に現れる光の流動と、環境の中に満ちているとされるスピリットが一つのもと考えられている。中沢（2003,p.65）はいう。

スピリットによって、生きていた人類は、流動的知性が開く「超越」の領域におこること（それは心の内部の出来事です）と、自分たちの外に広がる自然との間に、ひとつの通路をつくることで、内部と外部をつなぐ上手なやり方を案出してきたのです。その通路のことを、オーストラリア・アボリジニたちは「ドリームタイム（夢の時間）」と呼びました。スピリットの生きている空間のそれは別名でもあります。

ドリームタイムでは、あらゆるものが物質的な形を固定していない。つまり、彼らの信仰するスピリットの本質とは、内的体験と外的体験のあいだに在るコトとしての流動そのものであり、それらの力によりヒトと、それまでモノとして対象化されていた環境はひとつになることができる。

このような、強烈なコト的体験を齎す非日常性は、音楽については、プロの演奏家のフロー体験やガムランによるトランスなどとして言及される。中川真(2008)はバリ島の開基祭

（オラダン）でのトランス（クラウハン）について、彼に同行した撮影スタッフの証言

を紹介している。彼女の証言によると、ガムランの音が頭の中に侵入してきて、自分の中と外のどちらで鳴っているのかが分からなる。その後、音と身体が自分の意識から離れ、コントロールできなくなる、という体験をしたらしい。この、トランスへの突入を中川(2008, p.142)は、「自我と環境とのあいだの薄い膜が破れてしまう瞬間」と説明している。

中川によれば、バリ島の人々はこの開基祭によって、「カミ一人間一悪魔」からなる三元論に基づいた日常が、動態的な表象へと変化すると考えている。日常、ヒトとヒトならざるものに分節されている世界を、すべてが一体となったコトとして立ち顕わさせることが彼らにとっての音楽体験の意味となっている。そこで聴覚は内と外、つまりサウンドスケープとヒトの身体とを「繋ぐ耳」(2008)として働いている。

古代や、現代のバリ島をはじめ民俗音楽と呼べるような営みがまだ盛んな地域では、イニシエーションや祭りとして、日常の生活の中に非日常が織り込まれている。しかし、西洋の音楽体系で書かれたポップス等、あらゆるモノ化された音楽が氾濫している現代の日本では、一般の人々が日常生活と密接な場において能動的に参与し体験できるような民俗音楽はほとんど残されていない。よって日本には、一般の人々が非日常としての音楽を体験できるような場は多くない。

4.2 異日常性

田中直子（1986）は、コト的に存在する音楽として、ニューハウスのサウンド・インスタレーション《タイムズ・スクエア》と日本庭園の音響装置である水琴窟をあげている。前者は、マンハッタンのブロードウェイと七番街通りとの交差点にある歩行地帯に、1977年から92年までのあいだ置かれていた。歩行地帯にある地下鉄換気孔の中に設置された音響装置から、コンピューターで合成された低周波の合成音が鳴っている。後者は、蹲踞や手水鉢の排水が、地中に埋められた瓶の中に一滴ずつ流れ落ち、その中で反響した音が地面から聞こえてくる。

彼女はこの二つを「環境音楽」と呼んだ。しかし、ここでの環境音楽という言葉は、特定の音楽の様式や主義を指すものとしては使われていない。田中（1986, p.120）は「環境音楽」を以下のように定義する。

……環境音楽は名称化されたモノ的存在ではなく、むしろその場その時にきき手に出で来るコト的存在であるということ。同時にそのことによって、今まで当然と思われていた音楽の形態やとらえ方を切り崩し、新たに「音楽とは何か」を問い直していく道具的存在だ、ということである。

そして、「環境音楽」として作用する共通する音態構造として、以下の4点を挙げている（田中,1986, pp.129-134）：

(i) 芸術や芸道とは無縁な日常空間に仕掛けられている

(ii) 声高に自己主張することなく、それでいて周囲の音に埋没することもなく、その場そ

の時にたまたま生じる音達に共振しながら、それらに対して開かれている

(iii) それまでのきき方を転換していく

(iv) きき手の音体験が、きく行為以外の行為、あるいは〈身体〉と分かちがたく結びつい

ている

(i) について、前者は、自動車の騒音、店舗からの広告音楽など様々な音が溢れる場所に設置されており、様々な人が通勤などのために意図せずその場を往き交っている。後者は、便所用の手洗いとして日常の最も卑近な場所にも設置されている。(ii) について、両者とも音源が隠されており、周囲のサウンドスケープから自律した音響としては聴かれない。(iii) について、音が投げ込まれることによって、前者ではそれまで個別の騒音として聞こえていたサウンドスケープがまとまりのある音響としてとらえられるようになる。後者ではそれまで意識していなかった鳥の声や庭木の葉擦れが明瞭に聞こえてきたりする。(iv) について、音楽体験が、前者では歩行地帯を歩く、立ち止まる、植え込みに腰掛ける、後者では屈む、蹲う、手を洗うなどの行為と切り離せないものとしてある。

これらの音態構造が持つ、ヒトの日常の体験を再構築していく性質を田中 (1986, p.132)

は〈異日常性〉と呼んだ。

周囲の音に対して開かれた音を挿入することによって……それまでのきき方を転換していく。きこえていなかった音が突然明瞭にきこえ出したり、テクスチャの複雑さが浮き彫りにされたり……音ばかりでなく、普段何気なく眼にしていた風景さえ異なった色彩で見えてくる。瑣末な眺めを切り取って一枚の絵に見立てる額縁のように、仕掛けられた音が日常の位相をずらし、新たな日常を発見させる契機となる。これを日常の異化作用、あるいは異日常性の形成と呼んでおこう。

さらに、田中（1986, pp.140-142）は、この〈異日常性〉が実は当の日常性であること、かつ既成の「音楽」も聴き手の身体がそれを音から構成することによって初めて生起するコトであることを指摘する。ギブソンが言うように、日常の知覚は、常にアフォーダンスを狩り続け、環境への定位の仕方、つまり環境との関係を再構成し続ける。そして、それは環境の新たな相貌に誘い込まれることから始まる。「音楽」の聴取も、次々にあらわれる音の集積に誘い込まれ、その集積に定位づいているその時に始めてリアリティを持って体験される。

つまり、日常の聴取の創造性である〈異日常性〉に注目すれば、音楽を特定の専門家の内輪だけで完結するモノではなく、誰しもサウンドスケープとの関係によって紡ぎ出すこ

との出来るコトとして捉え直すことが可能となる。これが、サウンド・エデュケーションの目的であり、田中が、環境音楽として扱ったサウンドアーティストたちの狙いとなっている。

4.3 サウンドアート

《タイムズ・スクエア》がそうであったように、サウンドアーティストと呼称されるつくり手の中には、日常の時空間に小さな音を投げ入れることによって、場のサウンドスケープ、そしてその場に踏み込む体験者の知覚を異化するインスタレーション、ワークショップを行う者が多い。そして、このような彼らの活動もサウンドスケープから彼ら自身もたらされた異日常の体験に導かれている。

1988年、鈴木昭男は、《日向ぼっこの空間》というイベントを行った。京都府京丹後市高天山の中腹に、日干し煉瓦の壁を平行して二枚造り、その間に座って日の出から日没までの12時間サウンドスケープに耳を澄ますというものだった。鈴木は、この時の体験を中(2007)のインタビューの中で語っている。イベントの途中で彼は、自分が音を「ヒバリが鳴いている」「風が吹いて木がざわざわいっている」と名称化して聴いていることに気付く。また、自作の壁のテクスチャーが模様に見え始めてしまう。そのため、環境をモノ化しないように努めるが、それを意識し過ぎる余り音が聴けなくなってしまった。しかし、

正午を知らせる漁港のサイレンを聞いたのを境に気が楽になり、午後は集中を放棄してぼーっとしていることにすると、壁が3Dのように近くに迫ってきて、山向こうを走る車の小石を跳ねる音がツブツブになって聴こえてきたという。個別の何かに志向的意識を向けることを止め、さらにそうしている自分自身にも意識を向けることを放棄すると、環境がコトとして顕れてくる。

この体験が、後の彼のパフォーマンスやワークショップに繋がっていく。たとえば、《耳・住む・澄ます MAKE UP》という、京都の白川の川底に鉄筋製のコイルを置き、普段は聞き流されている川のせせらぎを異化して微細に際立たせる作品、また、体験者に野外で全身を耳にして非集中的に音を聴かせるワークショップなどがあげられる。

R.ユリウスもサウンドインスタレーションにより、その場のサウンドスケープを異化するパフォーマンスを多く行っている。これも中川（2007）のインタビューによるが、ユリウスは、後樂園を訪れた際、偶然に飛んできた鶴のクワッという鳴き声を聴いた瞬間、何かの欠如があった庭園が満たされたと感じた。この体験をもとに彼は《Valley》という作品の中で、谷にカッカッという音の出るスピーカを設置するインスタレーションを行うこととなる。

この二人のインスタレーションの特徴はその「小ささ」にある。それは、田中のいう「環境音楽」の定義に照らすと（ii）の音態構造にあたる。ユリウスにおいては、自身が作った合成音の流れるスピーカを野外環境の中に設置するインスタレーションであるから、こ

の特徴は非常に重要なものとなる。彼にしてみれば、環境に過剰な音を加えたくない。しかし、環境音に埋没してしまってもいけない。そのせめぎあいの中で彼はサウンドスケープに音を投げ入れる。中川（2007,p.48）のインタビューにユリウスは答える。

ここに、自然があり、そして私がいる。私は自然の一部になろうと試みる。というのは、私は自然に属しているからです。私は自然に逆らってはいけません。これが出発点です。野外での作品を行うとき、必ず自然にかかわることになる。そこに音を設置するときはよほど注意しなければならない。でも、これが私にはたたかいになるのです。それは音楽でなければならない、抽象的なものでなければならない。……私はいつもサウンドではなくミュージックという言葉を使うのですが、音楽というのは構造を持っている。私は音楽をつくろうとしている。

4.4 工芸のニューウェーブ

音楽では、シェーファーによってサウンドスケープ論が提唱されたことにより、〈音楽とは何か〉を考えることに生態学的な視点が導入された。しかし、視覚芸術では、一見その本質が物質である〈作品〉にあると勘違いされやすいため、環境とヒトの身体とのあいだ、ヒトの身体と身体とのあいだに起こる関係性そのものが芸術であることが見落とされてき

た。ここでは、視覚芸術の一つである工芸について考察する。明治の前半までは、工芸と工業製品の境界は曖昧であった。出加奈子（2009）は現在の絵画鑑賞の歴史は15世紀のメディチ家のコレクションに始まる、と指摘する。それまで、絵画がお札という機能の皮を被っていたように、明治以前の工芸は、誰かがそれを美しいと感じていたかどうかは別として、道具と認識されていた。ところが、明治23年になると「工芸美術」という言葉が生まれる。今日工芸と呼ばれているような製作物は、ヨーロッパにおいて絵画や彫刻のようには〈美術化〉されておらず、只の装飾に過ぎなかった。しかし、明治までの日本においては、両者のあいだに明確なヒエラルキーがなかった。明治の文化行政はそこに目を付けた。西洋にはない日本独自の表現ジャンルを西洋の絵画や彫刻に対抗できるものとして定立しようとした。当時の文化行政の中枢にいた九鬼隆一の1990年のパリ万博への思惑について、木田拓也（2014,p.39）は言う。

「工芸」を「美術」から排除しようとする西欧の美術観、すなわち、絵画や彫刻や建築のみを「美術」とし、「工芸」を「美術」よりも一段下の装飾的造形物と見なす西欧の美術観に対抗して、九鬼隆一は「日本美術史」と出品体系の両面で日本独自の「美術」観を提示しようとしたのである。

この、「工芸」というジャンルが極めて政治的に構築されてから現代にいたるまで、そこ

では常に、〈表現主義〉と〈機能主義〉或いは、〈表現主義〉と〈伝統主義〉と呼べるようなものたちの拮抗が常に続いてきた。〈表現主義〉に括れる人たちは、西洋美学の影響を受け創り手の心理的主体による表現に重点を置くようになった。シェーファーが批判したロマン派の作曲家のように、自分の気分に基づいてかたちを飼い馴らすようになった。〈機能主義〉は、さまざまな参照の網の目の中で、無意識に模倣されてきた機能とは関係のない要素を「不要な装飾」として切り捨て、そのかたちを不自然なものに変えていった。〈伝統主義〉について、たとえば民衆的なものづくりにオーセンティシティーを見た民藝運動の煽動家は、それを様式化（ソング（1996）は誇張された様式の再生産を〈様式化〉と呼んだ）し、指導というかたちで産地の工芸を均質化していった。赤木（2014,p.163）は言う。

これまで歴史の中で用途とか機能だけでもものをつくっていた時代なんて、たかだかこの百年くらいです。もともと宇宙の中に自分がどう存在しているかということが、その人の世界観や宇宙観としてあって、そこから形が生まれてきていると思うんです。ぼくらの仕事は自然の素材を使っているから、自分が自然とどうかかわりあっているかという姿勢が、そのまま出てくる。

しかし、21世紀に入り、工芸の世界において、環境と身体との関係を取り戻そうとす

る創り手たちが現れはじめている。『芸術新潮』2013年8月号の赤木明登の記事,「きっと誰かが拾ってくれる」では,6人の若い創り手が紹介されている。赤木(2013,pp.166-170)の,なぜかたちを創るのか,或いはどのように創っているのかという問いに彼らは答える。

木の実や石ころと同じ気配のものを,自分の手で好きな素材で作りたいかったです。(渡辺遼・金属)

街を歩いてて,壁のシミこれいいなっていう感じとか,工具のこの鉄の形が好きとかいう,理屈で説明できない感覚,ただそれだけで作ってます。(林友子・木と土)

植物は,それはそれはステキなので,それをそのまま写すことはできないけれど,それと向き合ったときの記憶を記録するように石と向き合えたらいいなと思って。(上田亜矢子・石)

『かけら』は一個の作品として完結するものじゃないんです。拾い集めて並べて……。かけらとかけらが隣り合って起きることを見てもらいたい。人に見せるときには,それが『ある』という空間を見せたいんです。『景色』っていうのかな。(秋野ちひろ・金属)

自分がこういうふうに仕上げたいとか、塗りたいとかあまり思いたくない。……無意識

にただただ塗り重ねたい。そしたらどこからか形が現れてくる。(横内みえ・漆)

彼らは、自らの創ったかたちを〈かけら〉や〈あらわれ〉と呼んでいる。彼らの多くが、それらを〈作品〉とは呼ばない。彼らは、輪郭を意識する以前にある〈何か〉に魅入られ、それをトレースしようとしている。輪郭を与えモノ化するまえに、彼らにそのような体験させたのは環境のコトとしての側面である。そして、トレースしたのが自立していないから、彼らの手から出てきたかたちは自律した作品としてのモノではない。「気配」「それと向き合ったときの記憶」としか言い表せない何か、つまり環境の肌理が、彼らの身体を動かし、かたちを創らせている。彼らは、植物や石ころ、漂着物、壁のしみ、など環境の中にあるかたち、テクスチャーと自身のあいだに顕れる肌理をトレースしている。また、制作中にも、石や漆といった素材そのものとのあいだに顕れる肌理が彼らの身体を導いている。鑑賞者は、これらを見、手でなぞることによって、創り手の廻った身体の痕跡を辿ることができる。そして、それらは自律した〈作品〉ではないため、他の場所に持ち出され、組みあわせられることによって、別の表情を持つことができる。そこに新たに構成される肌理が彼らの身体と、見る側の身体とを結ぶ。ここでは、「見ること」あるいは「触れること」と「かたちをつくること」は分節していない。

創り手だけでなく、このようなタイプの工芸を特集した展示会の企画も増えている。た

例えば、先の芸術新潮の記事と連動して、そこで紹介された創り手のつくったものを集めた企画展「きっと誰かが拾ってくれる」が、2013年8月3日～9月7日の期間、神保町の51% Tokyoで開催された。また、2013年12月21日～12月30日の期間、吉祥寺のOUT BOUNDでは、同じような若手のつくり手のつくった、具体的な機能を持たない造形物を集めた、第一回「作用」展が、2014年12月20日～2015年1月19日には第二回の同企画が開催された。OUT BOUNDのオーナーである小林和人は、「表現」でも「機能」でもない、これらの断片が持つ働きを「作用」と呼んでいる。さらに、小林(2014,p.86)は彼らの創ったものを「人々の意識的な営みと無意識の領域との境に置かれた結界石であり、或いはそれらを繋ぐ窓であり、多様な見立てにより変容する種子」と説明している。つまり、これらのかたちは、鑑賞者の日常生活に持ち込まれ、それを異化する種子として働いている。

これらの視覚芸術と、田中の言う環境音楽には、共通項を見出すことができる。まずは、小林が指摘するように、鑑賞者の日常を異化する作用を持つことがあげられる。1990年代以降の新しい工芸に特徴的なことであるが、一つひとつが安価であり、数千円で購入できるものもある。鑑賞者はそれを気軽に自身の生活環境に持ち込むことができる。そして、これらは、一点々々が自律した美術作品とは異なり、同じような肌理のパターンで構成されたかたちが、一つのシリーズとして同時に、あるいは何度もつくり続けられる。それは、群を構成していて、一つひとつの差異がさらに肌理を織り成している。鑑賞者はそ

の中から自身の身体に働きかける肌理を持つかたちを選ぶことができる。美術作品とは異なり、鑑賞者はギャラリーの中で自由に触って、角度を変えて観、或いは鳴らすことができる。鑑賞者の体験が観る以外の行為や、彼らの身体の在り方と密接に結びついている。

鑑賞者の生活環境に持ち込まれるそれを異化するという意味では、同じスタンスで音楽をつくっていた〈環境音楽〉のアーティストに夭折の作曲家である、芦川聡がいる。芦川（1986,p.25-26）は自身の作品〈波の記譜法〉について説明する。

自己表現し、完結した芸術としての音楽ではなく、その空間なり、者なり、人なりと重なり合ったり、ずれたりして、その意味を変え、様子を変えるような音楽だ。空間を均一化して、個性をなくしてしまう従来のBGMとは違う。聞かれ方の多様性を持つこと、つまり置かれた空間によって、聞く位置によって様子が変わることが重要な要素だ。漂うように流れ、人の生活の風景になる音楽。

田中が言う意味での「環境音楽」そして、工芸のニューウェーブたちがつくるかたち、これらに共通する重要なその〈小ささ〉にある。サウンドアーティストたちが環境に投げ入れる音は聴取すれすれの微細なものであり、若い工芸家たちがつくるかたちも、そのほとんどが片手に収まるような大きさとなっている。ここが、エコロジカルな視点をコンセプトには謳ってはいりものの、公共空間に過剰なオブジェを設置したり、行政に働きかけ共

同体从上から過剰な音を付け加えたりするつくり手たちと彼らを大きく隔てる特徴となっている。

5. 終章

5.1 結論

現代の日本においては、芸術は何か具体的なモノ（それは事物であろうが特定の感情であろうが変わらない）を模倣した〈表現〉、或いは、何か具体的な効用を持つモノとして役立つ〈機能〉と見られている。それは、芸術がヒトを思考停止・判断停止の状態に招き入れ、何らかの〈作用〉を齎す体験でしかないことを隠蔽している。橋本が指摘するように、それは、世界の全てをことばで名指した気になり安心する教養主義者の態度である。

このような、教養主義者を育てないためには、「なんでもことばで説明がつきますよ」という教育には吸収されえない、芸術が体験そのものでしかないことを教えうる教育が必要となる。そこで重要なのは、日常の知覚の可能性について気づくことにある。そのためには、知覚者に小さく働きかけ、彼らがそれと能動的な関係を築けるような、音やかたちをつくるアーティストたちの存在は大きなものとなる。もし、学校教育をそのような場として開く気があるのなら、「内からのデザイン」として一人々々の知覚の能力をクリアなものにしていくプログラムであるサウンド・エデュケーションほど有効なものはないと考える。そして、そのような知覚の能力の改善は、音楽に限ったことではなく、その他のパフォーマンスアートや視覚芸術についても有効であるのは言うまでもない。課題集である『音さ

がしの本ーリトル・サウンド・エデュケーション』には、他の知覚システムが聴覚と共動して環境の相貌を探索していくエクササイズが多数収められている。故に、サウンド・エデュケーションは音楽という範疇を超えて、コト的に機能する芸術教育ということができる。

【参考・引用文献】

赤木明登（2013）「きっと誰かが拾ってくれる」『芸術新潮』2013年8月号 pp.162-161.

出加奈子（2009）「15世紀のメディチ家邸内における絵画—『祈念図像』から『美術品』へ」『弘前大学教育学部紀要』第102号, pp.39-48.

今田匡彦（2011）「音楽が亡びるとき：このローファイの時代に」『音楽教育実践ジャーナル』vol.9 no.1 pp.120-129.

鳥越けい子（1995）「R・マリー・シェーフアーからのメッセージ」『JAPAN SOUNDSCAPE NEWS LETTER』第四号, 日本サウンドスケープ協会.

バルト, R.（1984）『第三の意味』沢崎浩平訳, みすず書房.

デカルト, R.（2001a）「ルネ・デカルトの省察」所雄章訳, 『増補版デカルト著作集2』白水社.

デカルト, R.（2001b）「哲学原理」三輪正・本多英太郎訳, 『増補版デカルト著作集3』白水社.

デカルト, R.（2001c）「人間論」伊東俊太郎・塩川徹也訳, 『増補版デカルト著作集4』白水社.

デカルト, R.（2001d）「情念論」花田圭介訳, 『増補版デカルト著作集3』白水社.

フェルド, S. (2000) 「音響認識論と音世界の人類学—パプアニューギニア・ホザビの森から」『自然の音・文化の音—環境との響き合い』 山田陽一編 昭和堂.

ガリレイ, G. (1973) 「偽金鑑識官」 山田慶児・谷泰訳 『世界の名著 21 ガリレオ』 中央公論社.

ギブソン, J. J. (1985) 『生態学的視覚論—ヒトの知覚世界を探る』 古崎敬 他訳, 博文社.

ギブソン, J. J (2010) 『生態学的知覚システム—感性をとらえなおす』 佐々木正人 他訳, 東京大学出版会.

ローラー, R. (2000) 『アボリジニの世界—ドリームタイムと始まりの日の声』 長尾力訳, 青土社.

ソントグ, S. (1996) 『反解釈』 高橋康也 他訳, 筑摩書房.

シェーファー, R, M ; 今田匡彦 (1996) 『音さがしの本: リトル・サウンド・エデュケーション』 春秋社.

シェーファー, R, M. (1990) 『サウンド・エデュケーション』 春秋社.

シェーファー, R, M. (1980) 『教室の犀』 全音楽譜出版社.

シェーファー, R, M. (2009) 『世界の調律』 鳥越けい子他訳, 平凡社.

赤木明登・内田鋼一・長谷川竹次郎 (2014) 『形の素』 美術出版社.

芦川聡 (1986) 「波の記譜法—環境として成り立つ音楽」『波の記譜法: 環境音楽とはなに

か』 小川博司 他編，時事通信社.

大野晋（1990）『補訂版 岩波古語辞典』岩波書店.

上田万年・松井簡治（1952）『修訂大日本国語辞典』富山房.

大槻文彦（1982）『新編大言海』富山房.

大森荘蔵（1994）『知の構築とその呪縛』筑摩書房.

木田拓也（2014）『工芸とナショナリズムの近代－「日本的なもの」の創出』吉川弘文館.

木村敏（1988）『時間と自己』中央公論新社.

小林和人（2014）「このところ耳にする機会が」『「生活工芸」の時代』三谷龍二+新潮社，
新潮社.

諏訪淳一郎（2012）『パフォーマンスの音楽人類学』勁草書房.

武満徹（1996）『時間の園丁』新潮社.

田中直子（1986）「環境音楽のユト的・道具的存在性－日本の音文化から」『波の記譜法：

環境音楽とはなにか』 小川博司 他編，時事通信社.

鳥越けい子（1997）『サウンドスケープ－その思想と実践』鹿島出版会.

中川真（2007）『サウンドアートのトポス－アートマネジメントの記録から』昭和堂.

中川真（2008）「繋ぐ耳のための試論」『音楽する身体－〈わたし〉へと広がる響き』山田陽
一編，昭和堂.

中沢新一（2003）『カイエ・ソバージュⅣ 神の発明』講談社.

中沢新一（2006）『芸術人類学』みすず書房.

橋本治（2002）『人はなぜ「美しい」がわかるのか』筑摩書房.

林浩司（2006）「協調する楽器と身体」『アート／表現する身体－アフォーダンスの現場』

佐々木正人編，東京大学出版会.

廣松渉（2007）『もの・こと・ことば』筑摩書房.

丸山慎（2006）「交響を知る身体」『アート／表現する身体－アフォーダンスの現場』 佐々

木正人編，東京大学出版会.

三宅榛名（1977）『アイヴスを聴いてごらんよ』筑摩書房.

山口昌男（1987）『山口昌男・対談集』岩波書店.

山田陽一（2000）「自然の音・文化の音」『自然の音・文化の音－環境との響き合い』 山

田陽一編 昭和堂.