



Title	聴取、音のポイエーシス : 臨床哲学的試論
Author(s)	本間, 直樹
Citation	臨床哲学. 1999, 1, p. 56-67
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/5557">https://hdl.handle.net/11094/5557</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 聴取、音のポイエーシス

## ——臨床哲学的試論——

本間直樹

### 音環境

我々は様々な音に囲まれて日々の生活を営んでいる。「音環境」というとき、問題になっているのは、人が聴覚を通して生きる場所である。音環境への意識の高まりは、いわゆる「騒音問題」の浮上と密接に結びついているが、現代の「騒音問題」は、もはや飛行機、電車、自動車の音などの、もはや“古典的”となってしまった騒音のみならず、隣の家ステレオやピアノの音から、空調機器の音、最近ではイヤフォン・ヘッドフォンから漏れる音、携帯電話の音、街路の過剰なBGMに至るまで、枚挙に暇がない。

聞こえてくる音が「騒音」であるか否かは一般に音圧レベル(dB:デジベル)や周波数(Hz:ヘルツ)音の大きさ(phon:フォン)などの基準によって判断される。一般に「やかましい」と感じられる音は、大きな音であり、以上のような単位によって客観的に測定可能なものである。しかし、我々が「やかましい」、「騒がしい」、「不快である」と感じる音は、必ずしもこうした測定によって切り取られるものではない。電車のなかで隣の人のイヤフォンから漏れ聞こえる「シャカシャカ」という音。それは電車そのものの走行音や人の喋り声に比べれば小さな音であるが、一度それが耳につくと、全体として騒然とした音の渦のなかで我々を捕らえて離さない。ましてや、それはある者にとっては紛れもなく音楽であるのに、別の者にとってはノイズなのである。

音環境を考えると、聞こえてくる音が騒音であるか否かという二者択一的な枠組みでは不十分なことは言うまでもないだろう。

別の例を見てみよう。近年医療の場でも光、音、空気、においなど、患者を取り巻く様々な環境に対する配慮が行われ始めているが、そのなかで音に関する問題をみると<sup>注1</sup>、機械音や作動音は別として、会話や、生活音、足音など、それ自体をとってみれば特に「騒音」とは思われないものが騒音として分類されていることが注目される。「騒音」は単にその発生原因の除去によって解決されると考えるのであれば、患者を音の全くない隔離された状態に置くことが最も理想的な環境整備であることになってしまう。しかし、患者であれ、医療従事者であれ、「足音」「生活音」などはまさに人が「生きる」音であり、そうした音から完全に隔離されることはあり得ない。そもそも我々は音を立てずに

生きていくことが不可能である。」。ケージの言うように、全く音の遮断された無響室ですら我々は自分の「生きる」音、即ち神経系統の音と血液循環の音を聴くのである（Cage 1961 = 1996 : 34）。自分の身体の音が気になるとき、人はしばしば“孤独の音”を聴くのであって、むしろ、“適度”な「騒がしさ」こそが人や患者の孤独感を取り除くこともあり得る。つまり音環境は、音の在 / 不在・程度といったデジタルな評価によって測定されるのではなく、個々の人間に「不快さ」をもたらす生きられた（生きられる）コンテクストによって決定されるのである。したがって音環境について考える上で重要なのは、騒音が出ないように建物や都市や生活を「整備」することではなく、音を介して人々がどのように生きており、また生きることができるのかを知ることである。

このような生きられた（生きられる）コンテクストは実に様々である。「体調」もこうしたコンテクストの一つであるといえる。体調の変化によって、「同じ音」が全く異なったように聞こえることがある。熱にうなされているときは、普段好ましいものであるはずの人の声や音楽すらも不快なものになる。また、同じ病室の生活音や見舞い人の会話などが不快になるのは、患者の「心理的」状況、病室内の人間関係に因るところが大きい。不快さは人の外的環境・内的環境にある要素によって引き起こされる反応ではなく、様々なコンテクストの系によって結ばれた一つの意味なのである<sup>注2</sup>。

### サウンドスケープ（音風景）

音環境というものを現在最も実り豊かな仕方で論じているのが「サウンドスケープ（音風景）」論である。「サウンドスケープ」とは、カナダの作曲家、マリー・シェーファーによって“landscape（風景）”をもとに案出された言葉であり、「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」を指している。サウンドスケープには、騒音、不快な音などのネガティブに記述される音のみならず、自然音や人間の社会生活に関連する全ての音が含まれる<sup>注3</sup>。すなわちサウンドスケープが問題とするのは、要素的・個別的な認識対象としての「サウンド」ではなく、それらそれら個別の音相互の関係性であり、全体としての音によって形成される一つの風景である<sup>注4</sup>。こうした音の風景の記述は、音響学で用いられるような機械的測定方法より日常生活のなかで営まれる聴取の仕方に接近する。つまりサウンドスケープは、人々が音を通じて環境とどのような関係を取り結んでいるか、という聴く者と環境との「相互作用」を通じてこそ浮かび上がるのである（鳥越 1997b : 58-60）<sup>注5</sup>。

音環境は聴く者との「相互作用」を通じて意味の宝庫となる。例えば、漁師たちは潮や風の響きから天候や海面の状態についての様々な情報を得ることができるが、このよう

に音風景は、経験や学習によって獲得した一種の「フィルター」を通して知覚されるといえる(平松1997b:98)。シェーファーら調査する者の耳には、単純あるいは雑多な音も、そのような「フィルター」を介することによって、より豊かでより整然とした意味となる。そして調査する耳には一時的で、その場限りでしかない音も、記憶とイメージの働きを介することによって時間と空間を超えた全体的な音風景として立ち現れる。音風景がこのように「意味づけられた環境」、「相互作用の場」として規定されることにより、聴覚だけではなく、記憶や想像力、全身の感覚を総動員して構成される風景、つまり「共通感覚」的な風景が問題となる。

シェーファーは音風景を記述するにあたって、ゲシュタルト心理学における「地/図」の区別に倣って、「後景/前景」、「基調音/信号音」というカテゴリーにしたがってサウンドを調査し分類する。潮騒や波の音、大都市の道路の音などが前者であり、漁村のエンジンの音、教会の鐘の音などが後者である(鳥越1997b:117-123)。シェーファーはこれらのカテゴリーを基に、音のプロフィール地図の作成、図表化を通じてその地域の音響的特徴を明らかにする。しかしながら、そうして得られた情報をいくら重ね合わせてみても、その地域においてそれらの音とともに生活する人たちが音風景を総体としてどのように聴いているかは浮かび上がってこない。むしろ、そのような「生きられた音」に対するアプローチは、客観的手法に頼らない“聞き書き”の方が、音の情景をリアルに再現することがある<sup>注6</sup>。

## 風景と気分

さらに、サウンドスケープ、音風景を、「風景」というものの特殊性に関して考えてみよう。我々は風景に対して二つの異なる態度を持ち得る。即ち、風景を日頃から見慣れた景観として、日常生活に編み込まれた「地」として見る態度と、ある景観をことさら風景として見る態度の違いである。異邦人の目には珍しい景観も、それが日常生活の一部に溶け込んでしまえば、生活の背景として特に意識されることがないことがある。逆に、見慣れたはずの光景が、時間の隔たりによって思わぬ新鮮さをもたらすことがある。視覚的環境であれ、音的環境であれ、物理的現象としては変化しない場合でも、その環境への関わりの変化によって風景は変化する。そうした関わりの変化は単に「心理(学)的」なものとして片づけることができるのであろうか。

ところで風景の成立について、ジンメルが興味深い考察を行っている。ジンメルによれば、風景は、視野に映る個別的な事象が我々の感覚を捉えている限り、風景を見ているという意識は生じないという。「個々の要素を越えたところに、それらの特殊な意味と

結びつきもせず、またそれらから機械的に寄せ集められたのでもない、一つの新しい全体を、統一的なものを、われわれの意識は所有しなければならない。(Simmel 1957 = 1994: 165)そしてこうした風景に「統一性」を与えているもの、それは見る者の「気分」、即ち、「人間の心の個別的内容の総体を持続的に、あるいは当面のあいだ色づけている統一的なもの」(ibid.174)であるという。「風景は統一として直観されるときにはじめて『気分』をもち、それ以前に、分散した断片の単なる総和においてはこれをもたないのである。」(ibid.175)

ジンメルによれば、ある景観が見る者の心に感情的な変化をもたらすのではなく、風景の「気分」と風景の直観的な統一は表裏一体の事態として成立する。仮に今、見事な景観に胸を打たれたとしよう。我々はその光景のどんな細部も見逃さないよう注意深く観察したとしても、却ってそうした細部が目のなかに落ち着くことはない。また一度その場を離れてしまえば、我々に残るのは断片的な視角像ですらなく、ある全体的な印象とそれと一体となった気分である。そして時間とともにそのような気分が失われていくにしたがって、風景の記憶も絵葉書の写真のように薄っぺらで断片的な視角像へと変化してしまうのではないだろうか。以上のことが正しいならば、風景の記述とは困難な試みである。なぜなら、「調査」が個々の出来事を注意深く区別し、記述する営みであるとするれば、風景を「調査」することによって風景を解体するという実にパラドクシカルな行為になってしまうからであり、むしろ風景を風景として表現にもたらすことは芸術家の仕事に属するからである (ibid.179)。

ジンメルが視覚的な風景の気分について述べたことは、音の風景についても同じようにいえるだろう。音が風景として立ち現れるのは、個々の音響的出来事に注意が引かれるときではなく、音がまさに聴く者の気分と一体となって現れるときである。自分がかつて訪れたことのある場所の音を聴くとき、我々は視覚的な記憶とともにその場所に居合わせたときの気分を鮮烈に思い出すだけでなく、まさにその情景に身を置き移すのである。木槌の音やお囃子の練習の音など祭の準備の音を耳にすることによって、町は全体的な祭りの予感に包まれる<sup>注7</sup>。また風景の気分は、ジンメルが考えたように必ずしも「美的」なものばかりではない。沖縄の基地に隣接する場所で暮らす女性は、戦闘機の爆音を耳にする度に戦争の生々しい記憶が呼び覚まされ、これからも戦争に巻き込まれるのではないかという不安に駆られるという<sup>注8</sup>。

## 聴取と気分

音風景の成立には気分が大きく関わっている。どのような地域にも波の音、風の音、工

場の音、飛行機の音など、その地域固有の音があり、それは異邦人の耳には耳慣れないものであっても、一旦日常生活の網の目に織り込まれてしまうと、特に意識はされないが、その地の生活を全体として規定する気分となる。音風景は、音をことさらに「何かの音」とか「音楽」として聴くのではなく、一つの気分、調子の立ち現れとして聴かれるのであり、その全体的な音地平のなかで個々の具体音が注意の対象として聴き取られるのである。

ではそのような風景の聴取からさらに進んで、聴取と気分とはどのような関係にあるのかを考えてみよう。ハイデガーによれば、気分(Stimmung)とは、我々の知覚や行為に付随する心理(学)的現象ではなく、決して目立たない仕方で我々自身の存在を規定するものである<sup>注9</sup>。気分は、自発的に惹き起こされるものでも、外部の刺激に自動的に反応するものでもない。「気分は、『外』から来るのでもなければ、『内』から来るものでもなく、世界内存在という在り方として世界内存在自身から立ち上がってくるものである。」(SuZ:137)我々が世界の内で何ものかに出会い、それに関心を向け、注意するという事に先行して、気分は、そうした個々の出会いの場である世界全体を開示する。

音を聴くということは世界のなかで音に出会うということである。音楽であれ、物音であれ、我々がある音を聴くというとき、我々はまずはその音に「襲われる」。耳を澄ますという能動的な聴取さえ、そのような音の“襲撃”に対して心を開き、準備することにほかならない。そして音ともに出会われる驚きや新鮮さ、退屈さは、その音が我々に与える何らかの心理(学)的な「影響」や「効果」ではなく、音との出会いを通じてそのつど開かれる世界全体の気分なのである。うるさい音であれ、心地よい音であれ、音に出会い、音を聴くとき、音を通して感じられる気分とともにこの私の“存在”が問題となっている。言い換えれば、音を聴いている私は、外界の音響データをどこか私の内部に取り込んでいるのではなく、ハイデガーの表現に従えば、音を通して世界へと「晒し出され(aus-setzend)」、「外に立って(ek-sistent)」いるのである<sup>注10</sup>。

音や音楽によってもたらされる気分や調子の変化は、意識や自我の「能動性」を介さないがゆえに、一見身体の「自動的」な反応であるかのように見なされる。しかしハイデガーによれば、“聴く(Hören)”という行為は、単に「耳」という感覚器官に依存した生理的反応ではなく、むしろ音を通じて「出えられるものへの聴き従う関係(gehorsame Bezug)」、「我々に向かってやって来るものが既に我々を所有している」(Heidegger 1979: 245)という関係の上にはじめて成立するという<sup>注11</sup>。即ち、ハイデガーは「聴くこと(Gehör)と「従属(Gehorsam)」、「聴従(Hörigkeit)」を共鳴させることによって、音をイメージ化し、対象化し、所有することに馴れきってしまった我々に、「聞こえるものが我々を引き取り、引き受ける」(ibid.244)という仕方で、我々が聞こえるものへと帰属

している聴取の在り方を思い出させるのである。<sup>注12</sup>

例えば、脳出血によって体が麻痺し、リハビリを重ねてもなかなか歩くことができなかった患者が、かつて患者の生活していた音風景(例えば、農作業や木を切る音など)を聴くことによって、体を動かしたくてしかなたくなり、歩くことができるようになった<sup>注13</sup>。これは、患者がまさに音と身体を通じて彼の生きる世界へと帰属しており、彼は再び音を通じて世界への関わりを回復させることによって歩くことができるようになったのではないだろうか。別の例をあげれば、自閉症児はしばしば「同一性保持」(同じ一連の動作の繰り返し)という典型的な行動をとるが、自閉症児がトランポリン上で跳躍運動を行うのに合わせて、音楽療法士が即興でエレクトーンを弾くことによって、子どもは「こみあげてくる自分の内的な快感を通じて自発的な動きを示す」ようになり、「単なる機械的跳躍から、創造的跳躍へと変化」し、その変化自体に自ら気づき喜ぶような表情を見せるという<sup>注14</sup>。これは、自閉症児が音に対して単に「反応」しているのではなく、彼ないし彼女が音と出会い、音と身体との新たな連携を発見することによって、自らの身体運動に新たな意味を獲得したのではないだろうか。

### 聴取の選択性

能動的な聴取は、聴き分けること、即ちある音をそれ以外の音から選択し、分離することである。聴取することは、ある音が何の音であるかという対象の「認知」以前に、「フィルター」という言葉遣いが示すように、ある音に気づくというレベルにおいて選択の働きをもつ。このような聴取の選択性は能動的な聴取のみならず、受動的な聴取においても働いている。例えば、空調や換気扇のファンが、それを始動させた瞬間はうるさいと感じても、やがてそれが気にならなくなり、また逆に、先ほどまでは気にならなかったのに、一度気になると耳について離れないという体験がそうである。この「耳が慣れる」と「耳につく」という二つの現象は聴取の選択性をよく表している。「耳が慣れた」状態は、音が知覚されているにもかかわらず、それがことさら注意の対象とはならないことであり、「耳につく」状態はそのように背景に沈み込んでいた音が、意識の中核に浮かび上がる現象である。

フッサールが明らかにしたように、我々の意識は、物事が「主題」的に浮かび上がる注意の中心と、それを取り巻く“背景”としての「地平」を有している<sup>注15</sup>。我々の意識はこのような「主題-地平」構造によって、雑多な音響の集まりを立体的な音のパースペクティブのなかに収めつつ、パースペクティブの中心を移動させることができる。しかし聴覚において特に顕著なのは、耳新しい音、耳慣れない音は我々の注意を引いて止ま

ないのに、一度それに慣れてしまうと注意が減退し、やがては退屈さが我々を支配するという事態である。こうした事態は二重の意味において選択的である。即ち、我々が音を選択すると同時に音によって我々が選択されているのである。「我々が聴くときというとき、耳が受け取ったものに何かを付け加えるのではなく、耳が何を聴き分け、いかに聴き分けるかということも、我々が聴くものによって既に調子を合わせられ (= 気分づけられ: gestimmt) 決定されて (bestimmt) いる」(Heidegger 1957: 87)。

このような聴取の選択性によって我々の日々の音風景は差異化され、多元性と重層性を有するようになると同時に、こうした選択性に基づいた様々な音の聞こえ方が、音や音楽を集中的に聴く態度、注意散漫に聞き流す態度などの聴取のスタイルを差異化させる<sup>注16</sup>。喫茶店やレストラン、病院の待合室、廊下、さらには駅などの公共空間において、機械音や作業音、足音や生活音を「隠す(マスキング)」ために録音された自然音や音楽(「バックグラウンドミュージック(BGM)」)を流すことは、今日の都市の当たり前の音風景となっている。このようなBGMは特に意識的に聴かれることを意図せず流されるのであり、関心がなければ聞き流せばよく、そこでは音楽は、人々の注意を一時的に引きつけたり、待合い時間の退屈さを紛らわせたり、その場の雰囲気繕ったりするために機能するのである。

シェーファーは、より不快な音を隠すために別の音をさらに被せるという音響的な遮蔽効果を「音の壁」と呼び、人を孤立させるものとしてネガティブに位置づけ、特に公共空間におけるBGMを「音楽の垂れ流し」として非難した(Schafer 1977=1986: 152-156)。しかし、精神的な安定、「リラクゼーション」を得るため、仕事の能率化を図るためなどに音楽を「使用する」ことが芸術や音楽への冒涇であるかどうかともかく、我々の生活のなかで、そのような聴取の“スタイル”が日常化・習慣化し、音への重層的な関わりの中の一つの層になっていることも事実である。音や音楽が作品として聴かれるのではなく、退屈さや単調さ、抑鬱感や閉塞感などから逃れるために聴かれる。「本来的」な聴取は、つねに感性的刺激を求め続ける惰性化した聴取、日常性に没した聴取のうちで忘却される。ハイデガーはそのような運動性(Bewegtheit)を「頹落」と規定し、人間存在の必然的な存在様式と考えた。BGMに慣らされた聴取はまさに頹落した聴取と言うことができよう<sup>注17</sup>。

### 制度化された聴取

都市で生活を営む者の耳は、テレビ、ラジオ、街角のBGMに絶えず晒され、それに応じた聴取の態度を“身につける”ようになる。様々な地域のサウンドスケープ研究によっ

て明らかになるのは、共同体の生活のなかで培われる特有の聴取の仕方が存在するという事実である。この事実は、聴取の仕方が、単に客観的な音響の収録でも、一度限りの主観的な体験でもなく、間主観的、歴史的に形成されたものであるということ了我々に気づかせてくれる。このように社会的・歴史的に形成された聴取の在り方をメルロ＝ポンティの言葉に倣って「制度化」された聴取と呼ぶことができよう。この「制度化」(Merleau-Ponty 1968 : 61)という言葉は、「意味を賦与する主観」と「主観“以前に”予め構成された(構造化された)意味」という不毛な二者択一から我々を自由にしてくれる。メルロ＝ポンティのいう「制度」とは我々を外的に拘束する不変の条件ではなく、ある経験の意味が歴史のうちに「沈殿」することによって別の経験を条件づけ、それを通じてのみ我々の経験が意味をもち、また意味を改変することのできるような産出的概念として用いられる。そのつどの我々の聴取は、主観的であるとともに間主観的でもある我々の経験の歴史のなかで制度化された出来事であり、また、その一回一回の出来事を通してこそ我々は新たな制度の創設に参加することができる。

しかし一言に制度化といっても、我々の聴取経験を制度化している様々な層を区別する必要があるだろう。

まず、聴取そのものを根底で支えている我々の時間意識や「主題/地平」という知覚構造が根源的な制度であるといえる。そして既に述べたように、ある音が意味や気分として与えられること、音が音として諸経験のなかで浮かび上がること、ある音を何かの音として聴き分けることも制度である。また、楽音と非楽音、音楽とノイズを区別する音楽的な聴取態度も、コンサートホールの成立、ラジオの発明、テープ、レコードなどの録音・再生メディアの発達、街角のBGM、テレビのコマーシャル放送などを通じて、社会的に形成されたものである<sup>注18</sup>。そして様々な音楽の媒体、メディアに応じて、様々な、音楽的・芸術的創作活動の様式が展開される。例えば、ケージは時間と「沈黙」が音楽を可能にする根本的なメディアであるという事実を発掘し、それに基づいた様々な音楽実践を展開する(Cage1961=1996)。彼の音楽実践のすべてが制度的聴取に対する挑戦でありながら、そうした彼の実践そのものが新たな制度化の波に呑み込まれていく。

さらに、ピエール・ブルデュの研究が明らかにするように、我々の「美的聴取」は様々な社会的・経済的要因によって条件づけられた「構造化された」聴取である。つまり我々がどのような音楽を美的聴取の対象とするかは、我々の行動や知覚を方向付ける諸々の「性向(dispositions)の体系」として身体化された「ハビトゥス」によって規定される。——「ハビトゥスは構造化する構造、つまり慣習行動の知覚を組織する構造であると同時に、構造化された構造でもある」(Bourdieu1979=1990a : 263)。ブルデュによれば、ある音や音楽が美的であるかそうでないかを区別する美的判断力によって、その判断力の持

ち主がどのような社会集団に帰属するかが区別される。人がどのような音や音楽を好むのかということには、知識、教養、趣味、学歴、資格などの様々な「文化資本」が賭けられた「象徴闘争」が不可分に結びついている。庄野の指摘するように、サウンドスケープ論もまたこうした「象徴闘争」から自由ではない(庄野 1997)。シェーファーがスピーカー音やBGMを嫌い、自然音を好むことも、こうした社会学的分析の対象となるのあり、公共空間においてどのような音が好まれるのかという議論においても、我々は不可避免的に象徴闘争に巻き込まれるのである。

### 応答としての聴取

聴取が「制度化」されていると言っても、それは聴取が、物理的な音響刺激に対する《作用/反作用(反応: reaction)》の関係や、入力情報や変換規則による《決定/従属》の関係によって規定されていることを意味するのではない。メルロ=ポンティのいう「制度(化)」が、「ある後続のものへの呼びかけ(appel)、ある未来の要求としての一つの意味を沈澱させるような出来事」(Merleau-Ponty 1968: 61)であるように、我々の制度化された聴取は、我々の「外部」からであれ「内部」からであれ、我々に呼びかけるものへの応答である。応答とは何かに対する応答であり、その限りで、我々は何ものかからの「要請」がなければ応答することができない(Waldenfels 1995: 419)。そのような応答は能動的に返答することに先立ち、それを可能にする、何かを受け取るという受動性の次元で生じている出来事である。

応答しつつ聴くことの受動性が意味するのは、応答すべきものへの自動的反応や絶対的従属ではなく、応答すべきものと応答するものとがはじめて「向い合うこと(Gegenüber)」である。即ち、「向い合うということにおいて、対すること(Gegen)が、認めつつ見・聴きする人間に到来するもの、人間を襲うもののうちで明らかになる」(Heidegger 1957: 140)のである。

このように聴くことが向い合うという意味での応答であるのならば、聴かれた内容もまた向い合いとしての応答することのなかではじめて明らかになる。したがって、無視すること、聴こうとしないこと、聞き流すこともまた向い合いとしての応答を前提としているであり、そうした応答の仕方が、聴かれる内容を規定しているのである。

ところでシェーファーは、音に対する我々の様々な応答の仕方を示すことによって、我々の聴取の在り方を意識化させ、聞こえてくる音の豊かさに目を向けさせようとする。例えば、人が音をどのように聴き取っているのかを知るためには、心理学者のように、被験者に様々なテストをしてアンケートに答えさせたり、音の印象を言葉などによって書

かせたりするのではなく、「聴者が聴いたことをそっくり再現するような課題を工夫すること」が大切であると彼は考える(Schafer 1977 = 1986 : 221-222)。聴いた音を、声や舌を使って模倣させるという課題がそうである。これ以外にもシェーファーは、聞こえる音のリストを作る、音のイメージを絵で描く、分類する、音を探し歩き、音の地図を作る、音の意味や象徴性を考えるなど、様々な創意工夫に満ちた「聴くことを学ぶ」プログラム(「サウンド・エデュケーション」)を実践している(鳥越 1997b : 96-107)。

こうしたプログラムの目的は、身の周りの豊かな音に耳を澄まし、都会の騒音やスピーカー音によって惰性化し麻痺した聴覚を回復させることである。シェーファーにとっては聴くことそれ自体が創造的な営みであり、我々は、コンサートホールの音のみを美的聴取の対象として拝受し、それ以外の環境音に対して耳を塞ぐのではなく、それぞれの耳で音を発見する「技術」としての「アート」によって音へと開かれているのである(ibid. : 93)。確かにシェーファーは、各人各様の聴取の仕方を肯定し、新たな聴取の可能性を見いだそうとする。しかし、ファンやモーターの音を「音程(ピッチ)」として捉えたり、足音を「リズム」として捉えたりするだけでは、音を「ノイズ」として聴く制度から既存の別の意味の制度のなかに身を移しているに過ぎないだろう。シェーファーのプログラムが音を様々な仕方で対象化・記号化・表象化することに偏りがちであるのは否めない。結果としてそれが音を既存の意味地平のなかでの理解の対象にすることに満足するのであれば、それは庄野の言う「聴取の解釈学」(庄野 1991 : 16)にとどまることになるだろう。

耳を澄まし、音を発見することの創造性は、音のなかから既に用意された意味を発掘したり、音を既存の意味の枠内に回収することに尽きるのであろうか。ハイデガーによれば、創造、創作を意味するギリシア語「ポイエーシス」とは、無から有を創造することでも、また人間の主体的な意志によって対象に意味や形を与えることでもなく、「隠されたものを隠されていないものへと露わにすること」(Heidegger 1979 : 369)であるという。ヘラクレイトスの言葉、「ピュシスに従って創作すること(poiein kata physin)」とは、自然を模造することではなく、ピュシス——即ち、あるもの、例えば音が、隠されていないものとして「立ち現れること」——が、傾聴する者を自分のもとへと呼び集めるのに呼応して、隠されていないものへと自己を結集させる(Sichsammeln = 集中する)ことである(ibid.)。同じ音は二度と現れない。しかし、趣味的聴取、コンサートホール、BGM、ヘッドフォンなどによって制度化され、隔離されることによって散逸した我々の聴覚は、そうしたそのつど唯一的に現れる音を逃してしまい、そのような音の生滅とともに開かれる音と我々との共属性(Zusammengehörigkeit)を忘却してしまう。ハイデガーやケージがしばしば「沈黙」を重視するのは、それが未だ音にならない音を通じてそこにもたらされる共属性を露わにするからではないだろうか。

ポイエーシスとしての聴くこと、それは、“同じ”音——それが「静寂の響き」であれ、「スピーカーの爆音」であれ、聴き取られた内容として同じなのではなく——その生滅に耳を傾け、その一度きりの出来事に応答しつつ共に属すること（Zusammen-gehören）である。そうした共属性において露わになるのは、各人によって聴き取られるものの差異であり、その差異によってこそ、去り行く者と見送る者、訪れる者と迎える者、闘う者と調停する者が継ぎ合わされる（ハルモニアー）のである。

注

(1) 表1 「病院内で起こる騒音の発生原因」

医療機器などの機械音	看護者、医師の作業音
空調、換気の吹き出し口の作動音	看護者、医師の会話
建具の立て付けの悪さからくる音	看護者、医師の足音
電話、インターホン	患者の足音
各種のワゴンの床ずれ音	患者のうめき、いびき、歯ぎしり
ドアの開閉音	テレビ、ラジオの音
トイレ、洗面所の水音	同室者の生活音（椅子の移動など）
	見舞い人・付添人の会話、足音

(『ベッドまわりの環境学』92ページより)

- (2) 音環境を考える際、誰にとっても同じものとして測定可能な物理的条件のみを問題する「機械論的環境観」に対して、音が現実社会の中でどのように意味づけられているか、そして個人あるいは社会によって音がどのように知覚され、理解されているかを問題にする「意味論的環境観」の重要性が提起されている。こうした提起は音環境を個々の「要素」へと還元するのではなく、様々な社会的・文化的コンテクストのなかで考える「環境」に対する新たなアプローチであるといえる。瀬尾 1981 を参照。
- (3) サウンドスケープには、発音を目的とした装置の音（スピーカー、楽器、風鈴）、人間の活動音（足音、作業音、話し声）、自然界の音（風邪の音、木々の音、鳥の鳴き声、虫の声）、モノや機械の音（車、飛行機、船の音、工場の音）などに加え、記憶の音、イメージの音なども含まれる。（鳥越 1997a : 150 参照。）
- (4) 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」として聴かれるサウンドスケープの違いについては、鳥越 1997b : 55-60。
- (5) サウンドスケープ概念が生み出された歴史的背景にはついては鳥越 1997 : 27-47 を参照。シェーファーは、現代人がコンサートホールのなかで美的聴取に専念することによって、コンサートホールの外にある「音楽」以外の環境音に耳を閉ざしてしまったことによって、騒音問題が悪化したと考える。『『鳴り響く森羅万象 / 拡大された作品』』といったサウンドスケープという概念は、音環境全体を『美的聴取の対象』として設定することによって、現代人の耳をコンサートホールの外へ、日常生活における実際の音環境へ開かせるための『戦略』として生み出されたものと考えられる。それは同時にまた、『音楽活動』そのものをこれまでの『芸術』の制度の中からより広範な環境や日常生活全般へと拡大させるための『戦略』であったとも言えよう。（鳥越 1997b : 45）
- (6) シェーファーの記述のこうした限界については、中川 1997 : 235-240 を参照。例えば同書には、既に聴くことのできなくなった、70年以上の前の捕鯨の音風景が描かれている。
- (7) cf. 平松 1997b : 100
- (8) cf. ibid. 97
- (9) Heidegger 1984, § 29
- (10) Heidegger 1967 S.186

- (11) ハイデガーは同書において感性的な聴取と感性的ではない「本来的」な聴取とを区別しているが、感性的な聴取においても既に本来的な聴取が隠れた仕方であれ働きだしていることに注意しなければならない。cf. *ibid.*:S.246
- (12) ハイデガーのこうした聴取論を音楽的聴取に適用したものとしては、細川 1990 : 303-338 を参照。
- (13) cf. 平松 1997b : 97-98
- (14) cf. 山松 1996 : 250
- (15) cf. Husserl 1976 :194
- (16) 例えばアドルノの言う「構造的聴取」と「散漫聴取」の区別がこれに該当する。cf. Adorno 1962 =1970
- (17) 細川 1990 : 328-330 参照。細川はハイデガーにしたがって、このような頹落した聴取からはじめて本来的な聴取が可能であるという。
- (18) cf. 小川 1988

#### 文献表

- Adorno, Th.W. 1962 : *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp = 1970 : 『音楽社会学序説』 渡辺健、高辻知義訳、音楽之友社
- Bourdieu P. 1979 : *La distinction*, Minuit = 1990a&b : 『ディスタンクシオン』( ) 石井洋二郎訳、藤原書店
- Cage, J. 1961 : *Silence*, Wesleyan University Press = 1996 : 『サイレンス』 柿沼敏江訳、水声社
- Heidegger, M. 1957 : *Der Satz vom Grund*, Günther Meske  
 ——1967 : Vom Wesen der Wahrheit, in *Wegmarken*, Vittorio Klostermann  
 ——1979 : *Heraklit*, *Gesamtausgabe*, Bd. 55, Vittorio Klostermann  
 ——1984: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer
- 平松幸三 1997 「風景としての音を聴く」 in : 『サウンドスケープ』(『現代のエスプリ』354号) 至文堂、pp.95-102
- 細川周平 1990 : 『レコードの美学』 勁草書房
- Husserl, E. 1976 : *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch, Husserliana*, Bd. /1, Martinus Nijhoff, Den Haag
- 川口孝泰 1998 : 『ベッドまわりの環境学』 医学書院
- Merleau-Ponty, M. 1968 : *Résumé de cours*, Gallimard
- 中川真 1997 : 『小さな音風景へ』(編著) 時事通信社
- 小川博司 1988 : 『音楽する社会』 勁草書房
- Schafer R.M. 1977 : *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart = 1986 : 『世界の調律』 鳥越けい子、小川博司、庄野泰子、田中直子、若尾裕訳、平凡社
- 瀬尾文彰 1981 : 『意味の環境論：人間活性化の舞台としての都市へ』 彰国社
- 庄野 進 1991 : 『聴取の詩学』 勁草書房  
 ——1997 : 「サウンドスケープの立脚点」 in : 『サウンドスケープ』(『現代のエスプリ』354号) 至文堂、pp.50-58
- Simmel, G. 1957 : *Brücke und Tür*, Koehler =1994 : 『橋と扉』 酒田健一他訳、白水社 (ジンメル著作集12)
- 鳥越けい子 1997a : 「サウンドスケープとデザイン」 in : 『サウンドスケープ』(『現代のエスプリ』354号) 至文堂、pp.145-156  
 ——1997b : 『サウンドスケープ：その思想と実践』 鹿島出版会
- Waldenfels, B. 1995 : *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Suhrkamp