



Title	環境の音を〈鑑賞〉するとはどういうことか：フレーミングの問題をめぐって
Author(s)	坂東, 晴妃
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2020, 54, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91385
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

環境の音を〈鑑賞〉するとはどういうことか

—フレーミングの問題をめぐって—

坂 東 晴 妃

キーワード：サウンドスケープ／環境美学／美的鑑賞

はじめに

サウンドスケープとは、音（sound）と風景（landscape）の語を組み合わせで造られた言葉であり、一般的には「音の風景」として理解される概念である。サウンドスケープの提唱者である R. マリー・シェーファーはカナダの作曲家であるとともに、音楽教育者、環境保護論者として活動するなかでこの概念の普及に努めた。音風景とはすなわち、耳で捉えた風景であり、そこには「視覚にとらわれずに風景を認識する」ことの重要性を再確認しようとする意図が含まれている。そのため、サウンドスケープの語が使用される場面において、問題とされるのは音そのものの美しさや快適さではない。自然や日常の風景といった環境のなかで音がどのような文脈を持ち、どのような関わりがあるかを問題とし、そしてそれらの関係性の把握を通して、我々が音をどのように捉えるかを考えるところにサウンドスケープ概念の意義がある。

サウンドスケープは、たんなる自然音や環境音を指す言葉ではなく、あるいは、音楽のように作品として提示されるような独立した音の集合体を指す言葉でもない。ある音をサウンドスケープと呼ぶことは、音の背景となる環境のコンテクストをも含んだうで音を捉えるということである。このように理解すると、たんに鳥のさえずりや木の葉のざわめき、人々の生活音や機

械の作業音を聴取することを指して、サウンドスケープを捉えたとい概に言うことはできない。たしかにそれらの音は風景を構成する音であり、それらの音の聴取によって風景を認識したのであれば、サウンドスケープ概念に合致すると言えなくもない。とはいえ、音を介して風景を認識するということは、そう単純なことではないだろう。たとえば、愛媛県西条市には「うちぬき」と呼ばれる地下水があり、市内のいたるところにうちぬきの自噴井が存在している。うちぬきがポコポコと湧き出る音は西条に特有の風景を構成しているが、我々は水の音それ自体によって西条という風景を認識しているわけではない。その水の音がうちぬきと呼ばれる地下水であるということ、うちぬきはいたるところに湧き出ているということ、ペットボトルやタンクなどを用意して水を汲んでいる人々が日常的に見られること、その豊かな水源から街は「水の都」と呼ばれていること等、こうした「音の背景」を認識することで、はじめて音は固有の風景として認識され得るのである。

音の背景には、科学に基づいて説明されるものから文化的な事柄まで、さまざまな事象が存在しており、それらを包括してサウンドスケープと呼ぶことができる。サウンドスケープを捉えるということは、音の背景にあるさまざまな事象に気付き、その関係性を理解するということである。しかし、このような音の背景に存在する関係性の、一体なにに焦点を当てることで音はサウンドスケープとして享受されるようになるのだろうか。音とその背景のなにに気付き、どのように捉えることで、音を契機に風景を捉えると言うことができるのだろうか。音をサウンドスケープとして捉えるということは、未だ曖昧さを含む概念であるといえるだろう。この曖昧さの要因となっている、音の背景に存在する事象や関係性などのコンテクストを、本論では環境という言葉で包括して論じていくこととする。

本論は、上記のように説明されるサウンドスケープ概念を踏まえ、「音をどのように捉えるか」という問いをサウンドスケープの鑑賞の問題として扱う。サウンドスケープを鑑賞するとき、我々は音とその背景に存在する環境に焦点を当て、美的な選択をおこなうことによって鑑賞対象を決定してい

る。鑑賞に際するこうした選択はフレーミングと呼ばれる行為であり、本論の目的は環境美学の観点からサウンドスケープのフレーミングについて検討することである。

本論文の構成は次の通りである。第一章では、環境をめぐる美学理論の展開を概観したのち、環境美学の創始者として位置付けられるロナルド・ヘプバーンの論文を参照する。1966年に「現代の美学と自然美の無視」という題目で発表されたヘプバーンの論文は、芸術美と自然美を比較しつつ、自然の美的享受についての体系的な説明を呼び掛けるものとなっている。サウンドスケープとは風景を構成する音を扱う概念であるならば、その構成音は音楽ではなく自然音や環境音を中心とした非芸術である。そして、美学の歴史において非芸術を扱う問題は自然美を中心に始まり、20世紀以降には自然環境だけでなく人間環境をも含める分野として環境美学が確立するに至った。サウンドスケープの鑑賞に関する問題を検討するにあたっては、まず美学において自然や環境がどのように位置づけられ、なにを問題としているのかについて整理する必要があるだろう。

第二章では、サウンドスケープを環境美学の観点から論じることの意義について述べる。その意義を端的に述べると、環境美学において提示されているいくつかの主張は、サウンドスケープ概念が含有する思想や理念に適していることが挙げられる。それは同時に、なぜサウンドスケープを「鑑賞」することが必要であるのかという問いに答えることができるという意義も含んでいる。サウンドスケープに鑑賞という行為を組み込むことは、たんに音風景の美的判断を試みるというだけでない。結果的に、サウンドスケープ概念の思想や理念の要求に応えることをも意味しているのだ。鑑賞の問題を考えることは、サウンドスケープ概念の要求をより明確に整理することにもつながるだろう。

第三章では、上記の議論を踏まえてサウンドスケープのフレーミングを定義する。フレーミングにあたっては、第二章で述べたサウンドスケープ概念の思想や理念の要求に応えることを前提条件としなければならない。この要

求に応える理論として本論が提示するのは、アレン・カールソンの自然鑑賞理論である。彼の提唱する自然環境モデルと呼ばれる理論を参照することで、どのような鑑賞態度がサウンドスケープに適切なフレーミングをもたらすかという問題を論じることができるだろう。

1. 環境をめぐる美学理論の展開

1-1. 美学史における自然美の位置

1735年に発表されたバウムガルテンの論稿「詩に関する若干の事柄についての哲学的省察」において近代美学が形作られて以来、芸術・美・感性的認識についての哲学的考察を中心とする美学は、独立した学科としての名称を得ることとなった¹⁾。バウムガルテンの影響を受け、近代美学の成立の指標として理解されるのが、18世紀末におけるカントの『判断力批判』の発表である。このようにして確立されるに至った18世紀美学における主な研究対象は、一方は芸術であり、他方は自然であった。

はじめは美学のテーマとして平等に扱われてきた芸術と自然であったが、次第に自然に対する芸術の優位性が訴えられるようになったことが、19世紀美学の特徴として挙げられる。ヘーゲルは、人間の精神から生まれる芸術美こそがより高次なものであるとし、自然美否定説を主流にした代表的な哲学者である。彼が自然を芸術よりも劣るものとして位置づけて以降、自然に関する考察はほとんど顧みられることがなく、長らくの間、自然は主に美学の領域外で扱われることとなった。自然美否定の背景には、自然とは「人間が手を加える余地のあるもの」という意識の存在が避けられない。たとえば風景画は、自然を題材にして描かれた芸術作品である。風景画に描かれた自然も、その自然を描いた絵画も、両者ともに美しいといえるだろう。しかし、風景画とは人間の精神によって処理されたあとの自然であり、自然は芸術の素材に過ぎない。このような考えを経て、19世紀以降の美学は一般的に芸術哲学の分野として理解されるようになった。

美学における自然美の無視を問題とし、自然についての哲学的考察の重要性を訴えたのは、ロナルド・ヘブバーンである。彼の1966年の論稿「現代の美学と自然美の無視」は、自然美を美学の研究対象として再び取り戻すものであり、新たな自然美学を創設した論文として位置付けられている。環境美学の名称で独立した学問分野としての地位を確立した20世紀後半の自然美学は、自然美についての認識を大きく改めるとともに、自然に限らず広く人間環境についての美学理論の基礎をつくるものであった。ヘブバーンによれば、言語学や分析哲学の学者たちは、芸術批評に関する文献についての議論はおこなってきたものの、自然美についての批評はこれまで積極的におこなうことがなかった。そして、彼は自然美に関する文献がほとんど存在しないことを指摘するとともに、「哲学者はまず、自然の美的享受について彼ら自身の詳細かつ体系的な説明を考え出さなければならない。」²⁾と訴えた。さらに、自然と芸術の美的経験を同じ観点から考えるのではなく、互いに共有されない多くの特性があることを強調している。これまでの美学史において、自然と芸術はその優劣が比較されながら論じられてきたという側面を持っていた。しかし、ヘブバーンは芸術が特有に持ち、自然には欠如している特性について、自然の美的経験を否定的に捉えるものではなく、むしろ積極的かつ価値ある形で貢献するものとして役立つだろうと述べている。³⁾以下では、芸術と自然の比較を通して、彼の論稿において提示されている自然の美的経験が特有に持つ性質について整理することとしよう。

1-2. 芸術と自然における美的経験の比較

ヘブバーンは、自然の美的経験と芸術の美的経験の違いを、「観者自身が自然の美的状況に関与できる度合い」、「フレームの有無」、「背景的経験と想像力のはたらき」の3点を挙げて説明する。

まず、一点目の「観者自身が自然の美的状況に関与できる度合い」について述べよう。我々は折に触れて、自然の事物を静的に、距離を持った観察者として直面しているように思われる。しかし、ヘブバーンが述べるには、森

の中では木々が自分を取り囲んでいるように、概して自然の事物は我々を四方から包み込んでいるのであり、鑑賞対象と関与しているのである。景色に動きがある場合には観者自身が動いているのであり、我々の動きは美的経験において重要な要素であると彼は説明する。⁴⁾つまり、芸術の場合においては、その美的経験は静的なものであり、我々は距離を持った観者として芸術作品を鑑賞する。一方、自然の美的経験の特徴は動的で、その美的状況に関与できる度合いが芸術よりも高いのである。この美的経験の特徴には、次のような効果があるとヘプバーンは述べている。

観者と対象がただ相互に関与しているというだけでなく、観者は自分自身を独特かつ鮮烈な仕方では経験する反省的な効果をも得る。そして、この違いはたんに指摘されるだけでなく、美的に考察される。この効果は芸術、特に建築に見られないことではない。しかし、我々は自然のなかにおいて、自然の一部であるために、自然の経験においてこの効果はより強く実現され、普及しているのである。我々は壁にかかった絵に対するように自然を見るのではないのだ。⁵⁾

自然の美的経験が芸術の美的経験と大きく異なるのは、自然の場合には自分自身も鑑賞対象のなかに含まれ得るという点である。このような反省的作用が成立する条件として、二点目に挙げられる「フレームの有無」の特性も関係している。

フレームとは、絵画においては額縁があり、音楽においてはコンサートホールがあるように、鑑賞に際して美的な対象とそうでないものとを区別している機能を指す。たとえば、我々は舞台上で鳴り響く楽器の音や役者の台詞を美的に鑑賞することができるが、客席で発せられた咳音や拍手の音を鑑賞対象に含めることはしないだろう。ヘプバーンは、芸術と違って自然にはフレームが存在しないということを、自然の美的経験の特徴として説明する。

芸術対象のフレームを超えたところにあるものは何であっても、通常その対象に関する美的経験の一部になることはできない。偶然の汽笛は、弦楽四重奏の音楽に統合することはできず、それは鑑賞の妨げとなるだけである。しかし、フレームがなく、自然が我々の美的対象である場合には、我々の注意のもともとの境界を超えたところからの音や視覚的侵入は、それを我々の経験全体のなかに統合し、それを受け入れる余地をつくるために経験を修正することを、我々に要求することができる。⁶⁾

自然にはあらかじめ定まったフレームが存在しないということは、同時に我々がフレームを自由に設定できることを意味していると解釈できる。たとえば、自然の美的鑑賞に際して花や鳥だけを鑑賞するか、あるいはそれらが生息する山や森全体をも鑑賞対象に含めるか等、我々はフレームを様々な視点から設定することができる。すなわち、同じ自然環境を前にしても、異なる対象を美的に鑑賞することができるというわけである。

三点目に挙げられる「背景的経験と想像力のはたらき」も、フレームの問題に関連して生じる特性であるといえるだろう。ヘプバーンによれば、自然であれ芸術であれ、我々は対象の美的効果を得る際に、「背景的経験」に基づいて鑑賞をおこなっている。例として、芸術作品の鑑賞の場合、我々は解釈のために作品に組み込まれた案内や、我々の反応に対する文脈的な制御などを探すことで作品を美的に享受する。⁷⁾ フレームが有る芸術作品においては、こうした背景的経験は作者によって明示的に提供されたものであることを我々も認識している。しかし、対象が自然の事物である場合には、背景的経験は想像力によって提供される範囲が大きいとヘプバーンは説明する。

[...] 葉の模様は静脈や図形に、雲の形は山の形に、山の形は人間の形に一致するように、自然界の諸形式は、想像力を行使するための余地を提供する。[...] 実際、自然が「美しい」と言われる場合——「美しい」が「ピクチャレスク」や「喜劇的な」といった言葉と対比するような狭

義の意味ではなく、「美的に優れている」と同等の広義の意味で言われる場合——、我々の意味していることの重要な部分はまさにこれであり、自然の諸形式が想像力による戯れのための余地を与えているということである。⁸⁾

自然の美的経験において、想像力を行使する程度が高いというこの三点目の特徴からは、次のような課題も生じる。それは、自然の背景的経験が鑑賞者の想像力にゆだねられているのであれば、自然鑑賞に際して適切なフレームをどのように導くかについて問わなければならないということだ。ヘプバーンが述べるように、芸術と同様、自然の美的経験に関する批評や体系的説明を可能にするには、想像力に頼るところの多い自然鑑賞に客観性のある規範を見出す必要があるだろう。自然の美的鑑賞に芸術批評と同じような客観性を与えるための理論を打ち立て、環境美学興隆の立役者となったのがアレン・カールソンである。以下では、彼の理論を説明するにあたって、理論構築に影響を与えた当時の諸情勢を概観しておきたい。

1-3. 英米圏における環境美学の成立背景

美学の分野から除外されてしまっていた自然美の問題は、ヘプバーンによる提示を境に 20 世紀後半の英米圏において新たな展開を迎える。一旦は哲学者の手を離れた自然美の考察だったが、再び自然美への注目が集まった背景のひとつとして、北米を中心に活動するネイチャー・ライターやナチュラリストと呼ばれる者たちの存在が影響していた。彼らの存在は、ヘプバーン以降の環境美学の興隆に大きく貢献しているという点で重要である。ネイチャー・ライターとは、ネイチャー・ライティングと呼ばれる、自然環境をめぐるノンフィクション文学の著者である。ネイチャー・ライティングは、博物誌に関する情報、自然に対する作者の感応、自然についての哲学的考察の三つの特徴を持ち、これらの理解によって読者がエコロジカルなものの方に目覚めることを定義とした文学ジャンルであり、ネイチャー・ライター

は、たんなる博物学的知識を文章としてまとめる者ではない⁹⁾。彼らは、客観的な自然についての事実を交えながら、自然と人間との関係のなかで見出した考えを個人的なエッセイとして綴るのである。ナチュラリストも、ネイチャー・ライターと同様の観点から自然に親しむ自然愛好家といえるだろう。ここで述べるナチュラリストとは、科学者のように専門的な知識を持つとは限らないにしても、自然の鑑賞や自然物の収集などを通して、一般の人々よりも自然に対する教養や審美眼をもった者たちを指している。ネイチャー・ライターやナチュラリストと称される代表的な人物としては、ヘンリー・デイヴィッド・ソロー、ジョン・ミューア、ジョン・バロウズ、アルド・レオポルド、ジョセフ・カーチ、マーストン・ベイツ、サリー・キャリガー、シガード・オルソン、ローレン・アイズリー、バリー・ロペス、デイヴィッド・クオメンの名が挙げられる。¹⁰⁾

彼らが持っている自然の素養に注目し、自然の深い理解に基づいた鑑賞や、自然についての文学批評を美学理論として提示したのが、カールソンである。カールソンは、ネイチャー・ライターやナチュラリストがおこなう自然の美的鑑賞は、芸術の美的鑑賞とのアナロジーにおいて説明できるものであると論じた。

芸術の美的鑑賞において、我々が芸術史の諸伝統ならびにそれら伝統のうちに含まれる諸様式についての知識を持つ必要があるならば、自然を美的に鑑賞するためには、我々は自然のうちのさまざまな環境、あるいは環境のうちに含まれる諸体系や諸要素についての知識を持つ必要がある。芸術の批評家および歴史家が芸術を美的に鑑賞するための素養を十分に備えているのと同様に、ナチュラリストや生態学者は自然を美的に鑑賞するための素養を十分に備えているのである。¹¹⁾

芸術の美的鑑賞に際して芸術史の知識がなければ適切な芸術批評ができないのと同様に、カールソンの自然鑑賞理論において最も重視されるのは自然環

境についての知識である。この知識とは、必ずしも専門的な科学的知識が求められているわけではないが、生態学的な知識が重視されていることは窺えるだろう。というのも、環境美学は、深刻化する現代の環境問題やそれに伴う北米を中心とした環境思想の潮流が高まるなかで、環境に対しての哲学的アプローチを試みるために成立したという背景がある。そのため、カールソンの理論はこうした北米のエコロジー運動の影響を受けるものであり、生態学的にも意義のある鑑賞理論となっていることは特筆すべき点である。

2. 環境美学から論じる意義

2-1. 鑑賞という行為

ここまで、環境美学の成立背景とその基礎を築いた初期の論稿を参照してきた。その意図するところは、サウンドスケープを環境美学の観点から論じること、サウンドスケープの鑑賞対象を明確にすることである。その準備として、そもそもなぜサウンドスケープを「鑑賞」する必要があるのかについて述べておかなければならない。鑑賞とは、たんなる音の聴取とは区別され、美的判断やそれに伴っておこなわれる批評を想定した行為である。サウンドスケープを美的に鑑賞することの必要性は、サウンドスケープがたんなる環境音を指し示す言葉ではなく、その内に特定の思想や理念を含んだ「概念」であるということを理解することで主張することができる。

風景を鑑賞するというとき、風景画のように静的で対象から一定の距離を置いた享受の仕方を思い浮かべることが多々あるかもしれない。サウンドスケープの邦語訳として使用されることの多い「音風景」という字面からも、それを鑑賞するという行為は、一見して芸術作品のようなギャラリーやコンサートホールでの鑑賞を想起させる。しかし、自然音や環境音に耳を傾けるとき、我々の享受の仕方は芸術作品に対峙するような在り方ではなく、ヘプバーンが指摘するような自然環境における美的経験の特性を持つものだとはいえるだろう。すなわち、サウンドスケープの鑑賞は環境の美的状況に関与で

きる度合いが高く、あらかじめ決定されたフレームは存在せず、ゆえに、その美的享受は想像力を行使する程度が高い。自然音の鑑賞について論じているジョン・フィッシャーも同様に、自然音を美的に鑑賞することは可能であると述べつつ、その鑑賞対象は音楽作品のように単体としてフレームが与えられているものではないと強調している。

自然は、作曲家のように音をフレーム化する本質的に正しい方法を指示しない。我々は音の全体のアンサンブルを聴くことも、いくつかの部分集合に焦点を合わせることもできる。我々の聴いている音から成る自然が、あるフレーミングの仕方が別のフレーミングよりも正しいということとをどのようにして示すかを私は知り得ない。¹²⁾

フィッシャーは、サウンドスケープとは「特定の時間および空間にわたって聴こえる音のリポジトリ」¹³⁾であると定義し、サウンドスケープの鑑賞は個別の音の聴取ではなく、個別の音の集合体として聴取されるものであると説明している。¹⁴⁾ 彼によれば、サウンドスケープの鑑賞は、個々の音単体への注目に留まることなく自然環境それ自体が実際にどのように聴こえるかを考慮に入れる。さらに彼は、自然音は芸術と違って場所や時間に依存しているという特徴を例に挙げており、環境の変化に伴って鑑賞も動的なものとなることを示している。

以上のことから、サウンドスケープを鑑賞するという行為は、必ずしも静的で対象から距離を置いた、枠づけられたイメージに基づくものとは限らないということが窺える。本論で定義するサウンドスケープの鑑賞とは、環境の美的経験に基づいて音の美的評価を下す行為であり、そうした態度である。それは、芸術鑑賞の態度とは異なるものであり、サウンドスケープを音楽作品として扱うということを意味しない。しかし、美的評価を下す行為であると定義する以上、サウンドスケープの鑑賞も芸術同様、その美的評価の適切／不適切を語ることでできる批評を想定するものであり、解釈の根拠を

提示しなければならない。とはいえ、先の引用に見るように、フィッシャーは自然音のフレーミング（あらかじめ存在しないフレームを鑑賞者が設定すること）の正しさを知ることはできないと主張しており、鑑賞によって美的評価を下すことはできないとする立場である。作者の意図が存在しない自然環境において、鑑賞の背景的経験の役割を果たすのは想像力であるということは既に述べた通りであるが、しかし、それはサウンドスケープを純粹に環境の音の広がりとして理解した場合である。つまり、サウンドスケープをひとつの概念として捉え、そこに含まれた思想や理念といった意図を読み取るならば、美的評価を下すことが可能となるだろう。以下では、具体的にどのような概念であるかを整理しておきたい。

2-2. サウンドスケープ概念が内包する思想と理念

サウンドスケープに関する国際会議（World Forum for Acoustic Ecology）および日本サウンドスケープ協会によれば、サウンドスケープの語は専門的に「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。それゆえサウンドスケープは、個人（あるいは文化を共有する人々のグループ）とその環境との間の関係によって決まる」と定義されている。¹⁵⁾ この定義の背景には、20 世紀における北米の環境思想および現代音楽思想の興隆という、サウンドスケープ概念の成立に関わる 2 つの潮流を有していることが影響している。そして、サウンドスケープ概念がこの 2 つの異なる潮流を汲んで提唱されているゆえに、単純に「音を風景として捉える」という意味以上の思想が込められているのである。

一つ目の背景として挙げられる環境思想とは、1960 年代における北米を中心としたエコロジー運動および環境思想のことを指す。この環境思想は環境美学成立の契機にも貢献したように、社会的関心が高まるなかで多方面の分野において論じられたのであった。シェーファーもまた、環境破壊や環境保護といった問題に強い関心を示したひとりである。当時カナダに在住していたシェーファーは、都市環境において人間が作り出す騒音の健康被害を問

題視していた。しかし、当時の環境問題として議論の中心となっていたのは大気汚染や水質・土壌問題などばかりであり、騒音についての真剣な取り組みはほとんどおこなわれることはなく、目に見えない音の問題は公害として取り上げられていない状況にあった。こうしたなか、シェーファーは音を扱う作曲家という立場からサウンドスケープというエコロジカルな思想を打ち立てることで、騒音による環境問題を解決しようと試みたのである。¹⁶⁾

二つ目の背景に挙げられるのは、西洋近代における新たな音楽思想の興隆である。それまでの19世紀における伝統的な西洋クラシック音楽というと、コンサートホールで静かに耳を傾け、「楽音」のみで構成されるような演奏と鑑賞の在り方であった。しかし、エリック・サティやジョン・ケージをはじめとする作曲家の試みによって、それ以前の音楽概念の常識を根本から変える新たな音楽作品が生み出されるようになる。ケージの《4分33秒》はその代表的な作品といえるだろう。楽音による演奏は一切なく、作品の素材となるのは観客の咳音やざわめき、椅子の軋む音といった「非音楽」である。環境音を作品に取り入れることによって、ケージは音楽と非音楽を隔てる境界線を取り払うことに成功した。芸術作品でありながら芸術の美的経験に備わる既存のフレームを拡大し、それまでとは異なる鑑賞の在り方を提示したことは、彼らの音楽思想における重要な功績である。シェーファーは、こうした音楽思想の影響を大きく受け、「芸術の環境化／環境の芸術化」とも言うべき志向を継承した作曲家のひとりである。¹⁷⁾ 音楽／非音楽の二項対立を解消しようとする20世紀の音楽概念に着想を得て、サウンドスケープ概念は音の二項対立を乗り越えるためのひとつの方法論として提起されたのだ。

2-3. サウンドスケープ概念が要求する鑑賞条件

以上のような背景を考慮すると、サウンドスケープ概念もまた、19世紀的西洋音楽概念を打破しようとする音楽思想のひとつと言える。しかし、サウンドスケープ概念にとって最も重要で意義のあることは、こうした音楽思想を騒音公害の解決を図るための手段として取り入れたことであり、さらに

は、音楽概念の拡大と環境思想を結びつけることによって、音環境の美的な質の改善を目指すという理念を掲げた点である。シェーファーが、「サウンドスケープ研究の最終的な目標は、サウンドスケープ・デザイン——すなわち、聴覚環境の意識的計画を導くことである」¹⁸⁾と述べていることから、サウンドスケープが明確な意図を持つ概念として提唱された語であることを加味しなければならないだろう。その具体的な意図であるサウンドスケープ・デザインは、彼の著書のなかで以下のように説明されている。

自然科学者、社会学者、芸術家（特に音楽家）の才能を必要とする新しい学際領域。サウンドスケープ・デザインは、音環境、すなわちサウンドスケープの美的な質を改善するための原理を発見しようとするものである。そのためには、サウンドスケープをわれわれのまわりで絶えず展開している巨大な音楽作品として想像し、そのオーケストレーションと形成をどのように改善すれば豊かで多彩な、それでいて人間の健康と福祉を決して破壊することのないような効果を生み出せるかを問うことが必要である。サウンドスケープ・デザインの原理には、特定の音の削除や規制（騒音規制）、新しい音が環境の中に野放図に解き放たれる前にそれらを検討すること、特定の音（標識音）の保存、そして何よりも音を想像力豊かに配置して、魅力的で刺激的な音環境を未来にむけて創造することが含まれる。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、この点において現代音楽の作曲に連続した領域である。¹⁹⁾

さらにシェーファーは、自らが提起したこの理念を実現するためには、まず音を聴くことから始めなければならないと強調した。彼の言葉を引用すると、「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」²⁰⁾。このことから、我々は音の聴取に際して、サウンドスケープ・デザインの理念を実現できるような規範性を持つ必要があると理解することが

できる。あるいは、サウンドスケープ・デザインを実践するために、音の聴取に際してその美的評価を適切に下す必要があると言い換えることもできる。すなわち、サウンドスケープを自由に聴取するのではなく、それを鑑賞するための理論を構築することは、上述した思想・理念に基づくサウンドスケープ・デザインの実践を可能にするうえで意義のある試みだといえるだろう。この意味において、サウンドスケープのフレーミングを定義し直すこと、ひいては体系的な鑑賞理論の説明を試みることは必要な作業であり、環境美学はその手がかりとなる理論を提供している分野だと述べることができる。サウンドスケープを鑑賞する——すなわち、環境の音を美的に経験し、サウンドスケープに美的評価を下すには、上記の理念を実現する条件のもとでフレーミングをおこなわなければならない。以下では、その具体的な条件を示すことで、サウンドスケープ概念が要求するフレーミングを明確にする。

まず、サウンドスケープの鑑賞では、音を表面的に聴取するのではなく、音の背後にある環境のコンテクストを含めて聴取し、人間と音環境との相互関与を理解するような真剣な美的経験をおこなわなければならない。このことは、サウンドスケープが「個人（あるいは文化を共有する人々のグループ）とその環境との間の関係」を意識する概念であると定義されていたことから、必要な条件であると述べることができる。そして、観者（人間）と対象（音環境）の相互関与は、自然の美的経験が特有に持つ性質であるということはヘプバーンが指摘したとおりである。このことから、サウンドスケープの鑑賞は芸術作品に対するような鑑賞の在り方ではなく、自然を鑑賞するときと同じような鑑賞の在り方であることが、求められる条件であると主張することとなる。

とはいえ、ヘプバーンが述べるような自然の美的経験の特性を、そのままサウンドスケープの鑑賞に当てはめることは適切とは言えないだろう。とりわけ、背景的経験における想像力の行使については注意しなければならない。ヘプバーン自身も、対象の構造や形式といった「真実」を参照した鑑賞に比べ、想像力による空想的な鑑賞はより表面的な美的経験に思われると示

唆している。²¹⁾ このことから提示できる条件は、より真剣な美的経験に基づく鑑賞をおこなうには、想像力による自由な鑑賞よりも、対象の事実在即した客観的な鑑賞が必要となるということである。つまり、美的に鑑賞できるからといって、サウンドスケープ概念が内包する環境思想を無視するような「なんでもあり」の美的評価をもたらす鑑賞は避けなければならない。

以上を整理すると、サウンドスケープ概念が鑑賞において要求する条件は、①人間と音環境との相互関与を理解できること、②対象の事実在即し、客観性があること、③サウンドスケープ概念が内包する環境思想に適していること、以上三点が挙げられる。

3. フレーミング

3-1. 美的鑑賞の焦点

サウンドスケープ概念の理念を考慮に入れた鑑賞条件が明らかとなったならば、その条件を満たす鑑賞を实践する前提として、音とその背景にある環境をどのようにフレーミングするかという問題を明確にする必要があるだろう。ここで、今一度フレームの問題を確認しておこう。フレームとは、鑑賞に際して美的な対象とそうでないものとを区別する機能のことを指していた。つまり、フレーミングをおこなうということは、美的に鑑賞する対象を明確に定めるということと同義である。ヘプバーンも指摘するように、環境の鑑賞にはあらかじめ定まったフレームが存在しない。それは、環境の場合には美的な焦点を自由に決定できるということでもある。とはいえ、際限なく広がる環境のすべてに美的な焦点を当てて鑑賞することは不可能である。

フレームの存在しない環境を美的に鑑賞する仕組みを、カールソンは前景と後景という言葉を用いて説明する。彼の主張によると、我々が存在し、我々の知覚の範囲で通常経験する環境は後景として経験されるものであるが、しかし我々の経験が美的であるためには、後景を前景として認識する必要があるのだ。²²⁾ シェーファーもまた、環境の前景と後景になぞらえて、音

環境における鑑賞を図と地の関係にたとえて言及している。彼は人が特に注意を向ける音を「信号音」、共同体の人々によって特に尊重され、注意されるような特質を持った音を「標識音」と呼び、それらに対して、意識的に知覚されることがなく社会において絶えず聞こえているような音、あるいは他の音が知覚される背景を形成するのに十分なほど頻繁に聞こえているような音を「基調音」と呼ぶ。そして、図と地の関係において図は信号音や標識音に呼応し、地はそのまわりの騒音や基調音であると述べる。²³⁾

サウンドスケープを鑑賞するということは、ある音を図としてフレーミングするということであり、美的な焦点を浮かび上がらせるということである。それは、図と地の両方を同時に鑑賞することはできないということも意味している。しかし、シェーファーは「どんなときに音響的な図が知覚されない地に転ずるのか、またどんなときに地が突如として音事象や標識音といった図、すなわち記憶すべき重要な音響体験へと浮上するのかという問題を明らかにしたいものである。」²⁴⁾と述べているものの、彼はフレーミングを理論として提示することはしなかった。我々が規範性を持った鑑賞をおこなうには、サウンドスケープの鑑賞条件を満たすフレーミングが、どのような理論のもとで実現できるかを検討しなければならない。

3-2. 芸術モデルと自然環境モデル

フレーミングを定めるにあたっては、カールソンの鑑賞理論を参照していくこととする。カールソンは、環境の美的鑑賞に際して後景を前景として認識する必要があると述べたが、ただ前景として認識するだけでは際限なく広がる環境のどこに焦点を当ててよいのかわからない。そこで彼が主張するのが、芸術とのアナロジーに基づいた美的鑑賞における「知識」の役割である。この知識とは、具体的には環境についての常識的／科学的知識であると述べられているが、第一章で既に見たように、ネイチャー・ライターやナチュラリストが素養として持つ知識のことを示している。カールソンによれば、我々は環境についての知識を発見することによって、鑑賞における適切な境

界や美的に重要な焦点を知ることができるようになるのだ。たとえば、絵画とはなにか、抽象表現主義とはなにかという知識を持つことで、それらの知識を持たない者よりも適切な鑑賞と評価をおこなうことができる。同様に、秋という一定の季節にしか見られない紅葉の美的鑑賞は、山とはなにか、なぜ葉は色を変えるのかという知識を持つことで、より真剣な鑑賞が可能になる。ただし、知識それ自体が対象の美的鑑賞に結びつくというよりも、知識は対象の美的な焦点を導くものであり、不適切な焦点を斥ける役割を果たしていると理解するのがよいだろう。そして、その前提としての鑑賞態度について、我々が「自然環境を環境であり自然である (nature is an environment and is natural)」²⁵⁾ と認識することが重要であると説明する。このごく当たり前のことと思われる認識は、自然を「自然物」として鑑賞することでもなく、「眺め」として鑑賞することでもないということを強調している。自然環境モデルと呼ばれるカールソンの美的鑑賞理論を理解するために、彼が批判する芸術モデルに基づいた自然鑑賞の在り方を概観しておこう。

まず、自然を自然物として鑑賞する態度は、物体モデルと呼ばれる鑑賞理論に基づいている。カールソンは、例としてコンスタンティン・ブランクーシの彫刻《空間の鳥》を挙げ、芸術鑑賞において抽象彫刻を鑑賞するのと同じ方法で岩や流木を鑑賞する在り方が、物体モデルであると説明する。²⁶⁾ すなわち、岩や流木といった自然の事物を鑑賞する際、我々は対象を周囲の環境から切り離し、対象それ自体の美的性質を鑑賞しているのである。

次に、自然を眺めとして鑑賞する態度は、風景画モデルと呼ばれる鑑賞理論に基づいている。すなわち、風景画を鑑賞するように自然環境を知覚する鑑賞の在り方が、風景画モデルである。風景画モデルでは、対象を特定の視点と距離から眺めることで、自然環境を静的で枠づけられたものであるかのように見なす態度を求める。²⁷⁾

物体モデルと風景画モデルに共通するのは、両モデルとも鑑賞対象である自然環境を、芸術作品であるかのように鑑賞する態度を求めているという点である。つまり、物体モデルと風景画モデルは、フレーミングの際に対象と

環境との関連性を考慮に入れない。しかし、個々の自然物であれ特定の風景の眺めであれ、鑑賞対象はそれが存在する環境の要素の一部であり、動的な環境との間に有機的な統一性と美的な関連性を持っている。このことから、対象を環境から切り離して鑑賞することは適切でないといえるだろう。それゆえ、これらのモデルは視覚を中心として、自然環境に見出される美的性質の一部分しか説明することができないのであり、五感によって経験される環境との関連性に美的な焦点を当てることができないのである。

3-3. 自然環境モデルからの応答

物体モデルにおける鑑賞対象を自然物、風景画モデルにおける鑑賞対象を風景（特定の視点と距離から見た眺め）であるとするならば、自然環境モデルの鑑賞対象とは環境である。すなわち、「自然環境を環境であり自然である」と認識することは、我々が通常五感で経験するような仕方で自然を経験することであり、自然を芸術であるかのように見なすのではなく、自然をそれ自体として鑑賞するということを意味している。そして、環境の美的鑑賞における適切な対象が環境であるとするならば、環境のうちのどの部分に美的な焦点を当てるかというフレーミングの問題が残されているだろう。これに対しカールソンは、環境についての知識が我々の鑑賞にフレームをもたらす役割を果たすのだと結論付ける。

以上を踏まえ、サウンドスケープのフレーミングにおいても自然環境モデルが適しているかを検討し、カールソンの述べる「知識」がフレーム設定に与える役割を明らかにする。そのためには、自然環境モデルが、前述したサウンドスケープ概念の要求する鑑賞条件を満たし得るかを検討する必要があるだろう。すなわち、自然環境モデルによるサウンドスケープの鑑賞は、①人間と音環境との相互関与を理解でき、②対象の事実在即し、客観性があり、③サウンドスケープ概念が内包する環境思想に適していると言えなければならない。

まず、鑑賞に際して人間と音環境との相互関与を理解できるかという問い

については、自然環境モデルの鑑賞対象が環境であるということ——すなわち、物体モデルや風景画モデルのように、鑑賞に際して対象と環境を切り離すことなく経験しているということから、この条件を満たすことができるといえる。自然を芸術ではなく環境として経験するとき、ヘプバーンが述べたように、鑑賞者（人間）と対象（音環境）は相互関与にあり、鑑賞者は環境のうちに自分自身を経験する反省的效果を得る。次に、対象の事実に即し、客観性があるかという問いについては、自然環境モデルにおける知識の役割に注目することで応え得るだろう。知識がフレームをもたらすということは、我々の美的な反応や判断は、対象がそれ自体として持つ知識に導かれているということであり、客観性が保持されるということである。最後に、サウンドスケープ概念が内包する環境思想に適しているかという問いについては、カールソンの理論が提唱されるに至った背景を理解することで応えることができる。そもそも、環境美学自体がサウンドスケープと同じく北米の環境思想に影響を受けたものであり、環境問題に対する哲学的アプローチとして構築された理論であることから、この条件を満たすことができるといえる。さらに、自然環境モデルにおける知識テーゼは、ナチュラリストや生態学者の美的鑑賞に注目することで理論化されたものである。このことから、自然環境モデルは生態学的な考慮を含むことが窺えるため、音環境のエコロジカルかつ美的な改善という環境思想に適しているといえるだろう。

以上3つの条件を自然環境モデルは満たし得ると結論できるが、これらすべての条件を満たし、フレーム設定を導く要となっているのは環境についての知識である。サウンドスケープの鑑賞に際して我々が音を選択し美的な焦点を当てるとき、選択した対象と周囲の環境との間にどのような関連性があるかという知識がなければ、その関連性を発見することはできない。また、フレーミングの適切さに説得力を与える鑑賞の客観性やエコロジカルな観点に対する考慮は、常識的／科学的知識という社会的に共有された事実によって提供されていることから、環境についての知識がサウンドスケープの鑑賞にとって不可欠であると主張することができるだろう。

結

本論では、まず、美学史における自然および環境についての考察がどのように展開されてきたかを確認し、芸術鑑賞との比較を通じて自然環境に特有の美的経験の問題を整理した。こうした問題提起を経て確立された新たな自然美学の分野が環境美学であり、本論の目的は、サウンドスケープを環境美学の観点から論じることで、サウンドスケープのフレーミングを明確にすることであった。ここで問題とされるのは、自然音や環境音というあらかじめ決定されたフレームが存在しない対象の鑑賞において、その美的焦点の選択の適切さと意義を問うことができるかということである。芸術の場合フレームは作者によって設定されているが、サウンドスケープでは鑑賞者自らフレームを設定しなければならない。その際、鑑賞することの意義とフレーミングの適切さの指標を提供するのは、サウンドスケープ概念が含有する思想と理念であると明らかにした。

自然環境モデルは、サウンドスケープ概念の思想や理念に基づく要求に回答し得る鑑賞理論である。すなわち、環境についての知識に基づいて鑑賞することは、音と環境との関係性に注目し、客観性とエコロジカルな観点を考慮したフレーミングの礎となる。とはいえ、サウンドスケープ・デザインという理念を実現するための鑑賞理論を構築するにあたっては、フレーム設定をより明確にしていく必要があるだろう。サウンドスケープ概念に必要な知識の範囲はどこまでか、どのような種類の知識を指し示しているのかを検討し、フレームに与える影響を精査していくことが求められる。

[註]

- 1) 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年、3-4頁
- 2) Hepburn, Ronald, “Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty.” *British*

analytical philosophy, 1966, p. 288

- 3) Ibid., p. 288
- 4) Ibid., p. 289
- 5) Ibid., pp. 289-290
- 6) Ibid., pp. 291
- 7) Ibid., p. 292
- 8) Ibid., pp. 292-293
- 9) ライアン『この日類なき土地——アメリカン・ネイチャーライティング小史』村上清敏訳、英宝社、2000年
- 10) Carlson, Allen., *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2009, p. 113
- 11) Carlson, Allen., “Appreciation and the natural environment.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 3, 1979, p. 273
- 12) Fisher, Andrew., “What the Hills Are Alive With: In Defense of the Sounds of Nature.” *The Aesthetics of Natural Environments*. Broadview press, 2004, p. 241
- 13) Ibid., p. 234
- 14) Ibid., p. 233
- 15) 日本サウンドスケープ協会 HP [<http://www.soundscape-j.org/>] (最終閲覧日：2020年9月6日)
- 16) 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、1997年、35-39頁
- 17) 同上、39-46頁
- 18) マリー・シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』鳥越けい子ほか訳、平凡社、2006年、20頁
- 19) 同上、558頁
- 20) 同上、418頁
- 21) ヘプバーンは積乱雲を鑑賞する場合を例に挙げる。積乱雲の輪郭が洗濯かごの輪郭に似ていて、その類似を楽しむ場合を想像力による鑑賞と説明し、これに対して、雲の構造や視覚的形式を決定している雲内部の乱気流、雲のなかやまわりを一掃する風といった「真実」を参照する鑑賞を挙げている。(Hepburn 1966, p. 305)
- 22) Carlson, 1979, pp. 271-272
- 23) シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』、310-311頁
- 24) 同上、311頁
- 25) Carlson, 1979, p. 274
- 26) Ibid., p. 268
- 27) Ibid., p. 271

[参考文献]

- Berleant, Arnold., Carlson, Allen. *The Aesthetics of Natural Environments*. Broadview press, 2004.
- Carlson, Allen. “On the possibility of quantifying scenic beauty” *Landscape planning* 4(1977): 131-172.
- . “Appreciation and the natural environment.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 3 (1979) : 267-275.
- . *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Routledge, 2000.
- . *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2009.
- . “Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism.” *Environmental Values* 19, no.3 (2010) : 289-314. (アレン・カールソン「現代の環境美学と環境保護論からの要求」村上龍訳・美学藝術学研究 28 (2010) : 259-292.)
- Fisher, Andrew. “What the Hills Are Alive With: In Defense of the Sounds of Nature.” *The Aesthetics of Natural Environments*. Broadview press, 2004.
- Hepburn, Ronald. “Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty.” *British analytical philosophy* (1966) : 285-310.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 1977. (マリー・シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』鳥越けい子ほか訳、平凡社、2006年)
- Tafalla, Marta. “From Allen Carlson to Richard Long: The art-based appreciation of nature.” *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 2 (2010) : 491-515.
- 青田麻未『環境を批評する 英米系環境美学の展開』春風社、2020年
- 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年
- 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、1997年
- 西村清和『プラスチックの木でなにが悪いのか』勁草書房、2011年
- ライアン『この日類なき土地——アメリカン・ネイチャーライティング小史』村上清敏訳、英宝社、2000年
- ロバート・ステッカー『分析美学入門』森功次訳、勁草書房、2013年

本研究はJSPS科研費JP20J20398の助成を受けたものです。

SUMMARY

To “Appreciate” Environmental Sound:

On the Issue of Framing

Haruhi BANDO

The word “soundscape” is a portmanteau of “sound” and “landscape” and as a concept is generally understood as “landscape of sound.” R. Murray Schafer, who is a Canadian composer and worked as a music educator and environmentalist, advocated for the concept of soundscape. In other words, “landscape of sound” refers to scenery that is recognized by the ear, which includes the intention of reconfirming the importance of “recognizing the landscape, not limited to the visual sense.” Therefore, when using the term “soundscape,” the beauty or comfort of the sound itself does not matter but the significance of the soundscape concept is to determine its context and relationship with nature and everyday environments and how we perceive environmental sound.

In this paper, based on the above-described soundscape concept, I treat the problem of how to recognize environmental sound as a problem of appreciating soundscapes. When we appreciate a soundscape, we determine an aesthetic focus on environmental sound, which is termed “framing.” The purpose of this study is to consider the framing of a soundscape from the perspective of environmental aesthetics.

The first part of the text presents an overview of the development of aesthetic theory about the environment. In particular, I refer to Ronald Hepburn, considered the founder of environmental aesthetics, to describe the difference between the aesthetic experience of art and nature. The second part analyzes the significance of discussing soundscapes in terms of environmental aesthetics; this is explained by understanding the ecological ideas contained in the concept of a soundscape. The third part defines the framing of a soundscape by referring to Allen Carlson’s appreciation theory and clarifies that this theory responds to the requirements of the soundscape concept.