

秋田公立美術大学大学院

学位論文 博士（美術）

音環境と協奏する芸術実践：聴取のための複合芸術研究

Playing with Soundscapes:
Transdisciplinary Artistic Research for Auditory Experiences

秋田公立美術大学大学院 複合芸術研究科
複合芸術専攻

宮本 一行

MIYAMOTO Kazuyuki

2024 年 3 月

博士論文の概要

キーワード：音響芸術、聴取体験、サウンドスケープ、複合芸術、環境芸術

本研究は、これまで国内外各地の様々な環境において、その場所を満たしている音環境と協奏する芸術実践を多数行ってきた筆者がサウンドスケープを人間が発する音も含めた本来的な音環境として捉え直すための新たな芸術実践の在り方を提示することを目的としている。特定の環境の中に表現者としての筆者の身体を置きながら、新しい音を創造することとその音を聴取することについて、同時に行うことを意識して取り組んだ四つの芸術実践を事例とし、「成し手」と「聴き手」の二つの立場から、それらの聴取体験を分析した。そして、人間が発する音も含めた本来的な音環境の捉え方に関する諸特徴を明らかにすることを試みた。

本論文は、第一章から第五章までの、全五章の構成からなる。

第一章「序論」では、サウンドスケープ研究の現状や音環境の変遷に触れながら、研究の背景、目的、意義について記述した。

第二章「二十世紀以降の音環境に着目した芸術実践」では、雑音や騒音が芸術実践の中心となる主要な作品について、その変遷をまとめるとともに、それらの聴取体験の諸特徴について明らかにした。また、環境の中に新しい音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴取する主体を「聴き手」と再定義することによって、音の芸術実践における構成要素の分類とその聴取体験の類型化を行った。

第三章「音環境と協奏する芸術実践」では、2018 年から 2021 年にかけて筆者が取り組んだ四つの芸術実践を取り上げ、環境音に着目した芸術実践における聴取体験の類型に基づき、表現者と鑑賞者の聴取体験についてそれぞれ分析した。その後、芸術実践における筆者の身体感覚を整理することで、自らが環境の中でどのようにして音を発していたのか、その時の身体の状態について分類を行った。

第四章「聴取のための新たな芸術実践論」では、筆者が音の芸術実践に取り組むアーティストとして、環境音からどのような形で着想を得ていたのかを音環境と協奏する四つの芸術実践を事例として、その身体感覚について考察した。そして、音を創造することとその音を聴き取ることの相互関係について明らかにした。その後、これまでの知見を踏まえて制作したインスタレーション・アート《雪面の歩行》を取り上げ、本来的な音環境を捉える聴取体験を生み出す芸術実践の一つの在り方を提示した。

第五章「終章」では、本研究の成果をまとめるとともに、今後の展望について述べた。五章でまとめた結論は以下の通りである。

【音環境に着目した芸術実践における構成要素の分類とその聴取体験】

雑音や騒音が芸術実践の中心となる主要な作品について、環境の中に新しい音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴き取る主体を「聴き手」と再定義したところ、それらの芸術実践の構成について、大きく、以下の三つの類型に分類することができた。

- (1) 演奏者が「成し手」となる芸術実践
- (2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践
- (3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践

この内、鑑賞者が環境の中で音を創造することが想定される芸術実践は、「(2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践」と「(3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践」である。ただし、「(2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践」は、鑑賞者が「成し手」になることを重要な要素としていない。一方で、「(3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践」においては、鑑賞者が「成し手」となることによって成立するため、そのことが芸術実践意において重要な要素となる。

また、これら三つに分類した芸術実践における「聴き手」の聴取体験については、大きく、以下の四つに分類することができた。

- (1) 音楽聴取に専念する聴取体験
- (2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験
- (3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験
- (4) 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験

これらの「成し手」と「聴き手」の聴取体験について、その諸特徴を明らかにするために、筆者が取り組んできた四つの芸術実践における鑑賞者の聴取体験を分析したところ、それぞれに以下の特徴を見ることができた。

(1) 音楽聴取に専念する聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に「創造的聴取」が求められる。また、パフォーマンスの進行と環境の現象が重ね合わせられることによって、表現する音響に意味作用が付加される新たな聴取体験を生み出すことができる。

(2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に環境の音を直接感じてもらうことが意図されている。ただし、このような聴取体験を作り出すためには、鑑賞者の身体を準備するために十分な時間や説明を要する。

(3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者の行為によって音が創造される。そのため、「成し手」としての要素が強調され、「聴き手」としての側面が薄れてしまう。ただし、音を振動として意識的に捉えることで、その音の意味作用を捉え直す新たな聴取体験を生み出すことができる。

(4) 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者が発した音を含めた音環境を聴かせることが意図されている。ただし、そのことに意識的になるためには、音を発する行為によって自らの身体内部が振動していることを鑑賞者に認識させることが重要となる。

いずれの聴取体験も、音環境に着目した芸術実践を捉えるために必要な要素であるが、本来的な音環境を捉え直すためには、身体的な体験や触覚的な行為に着目することが、最も重要な要素になることが明らかになった。

【音環境を捉える身体感覚】

上述の結果から、筆者が取り組んできた四つの芸術実践における筆者の身体感覚を整理したところ、以下の二つの状態に分類することができた。

- (1) 環境を経験する身体感覚
- (2) 環境に開かれた身体感覚

「(1)環境を経験する身体感覚」とは、身体を音の中へ投げ放つ状態を示すものがある。この体験を引き出すためには、その音が発生している実際のコンテキストの中で、環境を構成する諸要素、例えば光や風や水などを捉えるといった、複合的な体験を組み合わせることが必要である。また、その体験を深めていくためには、音が発生しているあらゆる可能性を探求することも重要な要素となる。つまり、自らが体感している「身体時間」を環境へと同調させていく行為、すなわち私たちが観測している時間とは異なる律動を発する他者へ眼差しを向けることによって、本来的な聴く行為を取り戻すことができる身体感覚があることを示した。一方、「(2)環境に開かれた身体感覚」とは、音を介して環境との対称性を獲得した状態を示すものである。この体験を引き出すためには、音を発する身体的な行為を触覚的に捉え直すことが必要である。また、その体験を深めていくためには、触れた対象との共鳴状態を作り出し、自己と他者それぞれの「鳴り響く空洞」に広がる振動を共有し合うことも重要な要素となる。つまり、このような身体的な対話の在り方が、観測者も含めた本来的な音環境を捉える身体感覚において重要な要素になり得る可能性を見出した。そして、筆者がこれまで取り組んできた音環境と協奏するための身体的な行為を「ミュージッキング」とし、複合的で内面的な行為を通じて、観測者が発する音も含めた本来的な音環境を捉えることができるのではないかと結論づけた。

上述の結果を踏まえ、本来的な音環境を捉える身体感覚について、「ミュージッキング」に見られる音楽の行為的な側面と認識的な側面について分析した。表現者としての筆者の身体感覚は、音楽の認識的な側面だけでなく、身体的な行為を伴う音楽の行為的な側面によってその場所の音環境との相互交流を図っていた。また、鑑賞者には、音楽の認識的な側面だけでなく、その行為的な側面も含めた複合的で内面的な聴取体験が、音環境を捉える上で重要であることを確認できた。このように、音楽の行為的・認識的な両側面が現れた場合には、より優れた意味での「ゲシュタルトクライス」が生まれる。つまり、音の創造と聴取に伴う運動には、それぞれに主体があり、その主体間の関わり合いによって「音そのもの」が現出される事例を示した。

【空間と身体サウンドスケープ】

本来的な音環境を捉え直すことを目的とした芸術実践においては、複合的で内面的な鑑賞行為を通じて、ミュージッキングに見られる「音楽する」という経験を如何にして鑑賞者に経験してもらえるのが重要な鍵であった。そのため、表現者は環境の音があるがまま扱うだけでなく、鑑賞者が聴覚以外の身体感覚で体験できるようにすることで、その音の意味作用を正しく理解することに繋がる聴取体験を生み出すことが求められる。また、外的な刺激として「音を耳で聴く」ということのみを鑑賞者に提示するのではなく、音を振動として触覚的に捉えることを鑑賞者に提示することが有効である。そのことによって、「空間」の音を捉えることを試みてきた従来の聴取体験だけでなく、私たちの「鳴り響く空洞」を満たしている、身体内部に広がる音にも意識を向けることができる。このように、表層的に感じることのできる環境の音だけでなく、それぞれの内部に響いている、すなわち振動している音をどのように捉えることができるのか。音が発生しているあらゆる可能性を探求したことによって、本来的な音環境を捉えるための新たな芸術実践の一つの在り方を導き出した。

また、鑑賞者が成し手となった場合に、「音が変換される現象そのもの」に意識が向いてしまい、聴き手としての態度が見られなくなる事例も確認できた。そのため、鑑賞者の聴き手としての態度を維持するためには、音の創造と聴取の緩やかな関係に着目した身体的な聴取とでも言うべき、「ミュージッキング」と連結する新たな聴取体験を生み出すことが重要な要素になる。このような身体的な聴取を獲得するためには、行為者として発する音を空間内部に反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな

音響へと変換させるインタラクションが求められる。そしてそれは、単純なインタラクションではなく、空間に発せられる音と身体に発せられる音を同時に捉えるような、空間と身体サウンドスケープに着目する必要があることを示した。音環境と協奏する芸術実践に取り組む筆者もまた、音環境に対しての聴き手であり、また聴き手としての立場から環境に新たな音を発する行為を続けてきた。そして、聴き手でありながら音を発すること、すなわち観測者でもあり行為者でもあるという態度を持つことによって、筆者が発する音を含めた本来的な音環境を捉えることができていた。私たちは、このような身体的な聴取を獲得する経験を積んでいくことによって、本来的な音環境を捉えることができるようになるのではないだろうか。そのことによって、音の聴取に重点を置いた「サウンドスケープのその後」を考えていくことができるのではないかと、本研究を通じて捉えるに至った。

Abstract

Keywords: Sound Art, Auditory Experience, Soundscape, Transdisciplinary Arts, Environmental Art

This research presents a new approach to artistic practice: Reinterpreting the soundscape as an essential sound environment, including human sounds. As a professional with extensive experience in artistic practices that involve playing with soundscapes in domestic and international locations, I engaged in four artistic practices focusing on simultaneously creating and consciously listening to new sounds. I then analyzed these artistic practices from the perspectives of the actor and the listener before clarifying the various characteristics of perceiving soundscapes, including human sounds.

This thesis comprises five chapters. In the first chapter, "Introduction," I describe the current state of soundscape research and the transformation of soundscapes, outlining the background, purpose, and significance of these issues.

The second chapter, "Artistic Practices Focused on the Sound Environment Since the 20th Century," documents the transition of major works wherein noise and soundscape become central to artistic practice and clarify the characteristics of their auditory experiences. By redefining the creator of new sounds in the environment as the actor and the receiver as the listener, I classified the elements of sound-based artistic practice and typified the auditory experiences.

The third chapter, "Artistic Practice in Playing with Soundscapes," recounts my analysis of the four artistic practices I engaged in from 2018 to 2021. This analysis focuses on the typology of auditory experiences in artistic practices centered on the sound environment and conducted from the perspectives of the practitioner and the audience. Subsequently, I categorized my bodily sensations during these practices to understand how I created sounds within the environment and the state of my body at these times.

In the fourth chapter, "New Artistic Practice for Auditory Experience," I examine how I derive inspiration from environmental sounds as an artist engaged in sound-based artistic practice. I explore this issue through four artistic practices involving playing with the soundscape and considering my bodily sensations. The chapter also elucidates the interrelationship between creating and listening to sounds. On this basis, I created an installation artwork, *A Walk on the Snow Field*, that exemplifies generating auditory experiences that capture the essential sound environment.

The fifth chapter, "Conclusion," summarizes the research results and discusses the study's limitations and prospects. I have summarized the chapter as follows.

[The Classification of Elements in Artistic Practices Focused on the Soundscape and Auditory Experiences]

Major artworks where noise and soundscape are central to artistic practice have redefined the entity creating new sounds in the environment as the actor and the entity receiving these sounds as the listener. This redefinition has enabled the classification of artistic practices into three major types:

- (1) Artistic practices wherein the performer becomes the actor
- (2) Artistic practices in which environmental sounds serve as actors
- (3) Artistic practices wherein environmental sounds, including the audience, function as actors

Among these, practices 2 and 3 expect the audience to create sounds within the environment. In practice 2, transforming the audience into the actor is not crucial. However, in practice 3, it is essential for the audience to become the actor for the artistic practice's establishment. Within the three artistic practices, one can categorize the listener's auditory experiences into four types:

- (1) Auditory experiences focused on listening to music
- (2) Auditory experiences of listening to the soundscape composed in the space
- (3) Auditory experiences of consciously capturing sounds produced by oneself
- (4) Auditory experiences of unconsciously capturing sounds produced by oneself

To clarify the various characteristics of the actors' and listeners' auditory experiences, I analyzed the audience's listening experiences in my four artistic practices. This analysis revealed the following characteristics in each case:

- (1) The audience must engage in creative listening in artistic practices that create auditory experiences focused on listening to music. By overlaying the progression of the performance with environmental phenomena, one can produce a new listening experience, adding meaningful effects to the expressed sounds.
- (2) Artistic practices that create the experience of listening to environmental sounds composed in the space intend the audience to sense these sounds. However, to generate such a listening experience, one needs sufficient time and explanation to prepare the audience's bodies.
- (3) In artistic practices producing auditory experiences of consciously capturing sounds that the artist produces, the audience's actions generate the sounds. Therefore, these practices emphasize being an actor and minimize being a listener. Nevertheless, one can invent a new listening experience by consciously perceiving the sounds as vibrations, reinterpreting the sounds' meaningful effects.
- (4) Artistic practices that create the auditory experience of unconsciously capturing sounds produced by oneself intend to drive the audience to listen to the sound environment, including the sounds they make. However, it is vital that the audience recognizes that their bodies' internal components vibrate because of the act of producing sounds.

These auditory experiences are essential for capturing artistic practices focused on environmental sounds. Nevertheless, it has become clear that focusing on physical experiences and tactile actions is the most crucial element in reinterpreting the inherent soundscape.

[Physical Sensations of Capturing the Sound Environment]

Based on the results above, I can categorize my physical sensations in my four artistic practices into two states:

- (1) The physical sensation of experiencing the environment
- (2) The physical sensation of being open to the environment

The physical sensation of experiencing the environment refers to a state wherein one throws one's body into the soundscape. To evoke this experience, one must combine complex experiences, such as capturing various elements that constitute the environment within the actual context generating the sound (e.g., light, wind, and water). To deepen this experience, exploring all of the sound's possible origins becomes critical. In other words, there is a physical sensation in which one can reclaim the original act of listening by synchronizing one's "bodily time" with the environment and shifting one's gaze toward others who emit rhythms different from the time we observe. Conversely, the physical sensation of being open to the environment pertains to achieving symmetry with it through sound. To stimulate this experience, one must reinterpret the physical actions of producing sound in a tactile way. To deepen it, one should create a resonant state with a touched object and share the vibrations that spread through my and others' "sound cavities." In other words, such physical dialogue could be essential in capturing the original sound environment, including the observer. I conclude that the physical actions taken thus far to collaborate with the sound environment, called "musicking," can capture the original sound environment, including the sounds the observer makes, through complex and internal actions.

Based on the aforementioned results, I examined the physical sensations of capturing the essential sound environment in musicking's performative and cognitive aspects. Music's cognitive aspects influenced my physical sensations as an artist and involved interactive engagement with the place's sound environment through music's performative aspect, which includes physical actions. It confirmed for the audience that a complex and internal listening experience, encompassing music's cognitive and performative aspects, is crucial in capturing the sound environment. When music's performative and cognitive aspects are present, it creates a superior form of "Gestaltkreis". Thus, each action has agency in creating and listening to sound, and the interaction between these agents brings about the emergence of the sound itself.

[The Soundscape of Space and Body]

Artistic practices aimed at reinterpreting the essential sound environment focus on determining how the audience experiences musicking through complex and introspective acts of appreciation. Therefore, the artist must handle environmental sounds as they are and generate auditory experiences that lead to a correct understanding of the sounds' effects, allowing the audience to experience them through physical sensations other than listening. Moreover, presenting the audience with the opportunity to perceive sound tactilely as vibration and not merely as an auditory experience is effective. It enables the traditional auditory experience of capturing the space of sound and directs attention to sounds filling our "sound cavities" and spreading within our bodies. Thus, by exploring all the possibilities for creating sound, a new artistic practice arises to capture the essential sound environment, including superficially perceivable environmental sounds and those resonating and vibrating within us.

In cases where the audience became the agent, I observed that they focused on the phenomenon of sound transformation itself and that their role as listeners was no longer evident. Therefore, to maintain the audience's attitudes as listeners, the artist must produce a new auditory experience that connects with musicking, a form of physical listening that emphasizes the gentle relationship between sound creation and perception. To acquire such physical listening, one has to focus not on simple interactions but on the soundscape of the space and the body, simultaneously capturing sounds in the space and those the body emits.

I have been engaged in artistic practices involving playing with soundscapes, maintained the role of a listener in the sound environment, and continued to create new sounds from the perspectives of a listener and an actor. I have captured the essential sound environment by embracing the attitudes of a listener and an actor, including the sounds I produce. We can learn to capture the essential sound environment through this form of physical listening. As a result, this research has led me to consider the aftermath of soundscapes by focusing on sound perception.

目 次

第一章 序論

1. 1 はじめに	p. 1
1. 1. 1 研究の背景	p. 1
1. 1. 2 サウンドスケープ研究の現状	p. 4
1. 1. 3 芸術実践における環境音の定義	p. 6
1. 1. 4 メディアやテクノロジーの発展と音環境の変容	p. 7
1. 2 研究の目的	p. 8
1. 3 研究の意義	p. 9
1. 4 研究の構成	p. 10
参考文献	p. 11

第二章 二十世紀以降の音環境に着目した芸術実践

2. 1 二十世紀前半の非楽音による芸術実践	p. 13
2. 1. 1 騒音芸術	p. 14
2. 1. 2 楽音と騒音の組織体	p. 16
2. 1. 3 具体音楽	p. 18
2. 2 ジョン・ケージの実験音楽	p. 19
2. 2. 1 チャンスオペレーション	p. 20
2. 2. 2 不確定性の音楽	p. 21
2. 3 ケージ以後に生まれた非楽音による芸術実践の展開	p. 22
2. 3. 1 音響彫刻	p. 22
2. 3. 2 サウンド・インスタレーション	p. 24
2. 3. 3 聴くという行為のためのイベント	p. 25
2. 3. 4 サウンドスケープ・デザイン	p. 27
2. 4 小結	p. 29
参考文献	p. 33

第三章 音環境と協奏する芸術実践

3. 1 サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》	p. 35
3. 1. 1 背景と目的	p. 35
3. 1. 2 かみこあにプロジェクト 2018	p. 36
3. 1. 3 小砂環境芸術祭 2019	p. 38
3. 1. 4 かみこあにプロジェクト 2019	p. 39
3. 1. 5 鑑賞体験における聴取の在り方	p. 40
3. 1. 6 里山の音風景から導く芸術実践	p. 44
3. 1. 7 音楽聴取に専念する聴取体験	p. 46
3. 2 サウンド・インスタレーション《接触の形跡》	p. 46
3. 2. 1 背景と目的	p. 47
3. 2. 2 制作プロセス	p. 48
3. 3. 3 空間の設計と展示構成	p. 51

3. 3. 4	建築に潜在する音響を引き出す芸術実践	p. 52
3. 3. 5	自らが発している音を意識的に捉える聴取体験	p. 53
3. 3	インスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》	p. 54
3. 3. 1	背景と目的	p. 54
3. 3. 2	制作プロセス	p. 55
3. 3. 3	空間の設計と展示構成	p. 60
3. 3. 4	残余空間から描き出す芸術実践	p. 62
3. 3. 5	その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験	p. 63
3. 4	インスタレーション・アート《共振する躯体》	p. 64
3. 4. 1	背景と目的	p. 64
3. 4. 2	制作プロセス	p. 66
3. 4. 3	空間の設計と展示構成	p. 68
3. 4. 4	土地と身体から紡ぎ出される芸術実践	p. 69
3. 4. 5	自らが発している音を受動的に捉えている聴取体験	p. 70
3. 5	小結	p. 71
	参考文献	p. 73
第四章 聴取のための新たな芸術実践論		
4. 1	音環境を捉える身体感覚	p. 75
4. 1. 1	環境を経験する身体感覚	p. 75
4. 1. 2	環境に開かれた身体感覚	p. 78
4. 2	音楽の行為的な側面と認識的な側面	p. 81
4. 2. 1	音楽の認識的な側面が現れた芸術実践	p. 82
4. 2. 2	音楽の行為的な側面が現れた芸術実践	p. 83
4. 2. 3	音楽の行為的・認識的な両側面が現れた芸術実践	p. 83
4. 3	音の創造と聴取の相互関係	p. 85
4. 4	インスタレーション・アート《雪面の歩行》	p. 86
4. 4. 1	制作プロセス	p. 87
4. 4. 2	空間の設計と展示構成	p. 94
4. 4. 3	空間と身体サウンドスケープ	p. 98
4. 5	小結	p. 99
	参考文献	p. 101
第五章 終章		
5. 1	音環境に着目した芸術実践における構成要素の分類とその聴取体験	p. 103
5. 2	音環境を捉える身体感覚	p. 104
5. 3	空間と身体サウンドスケープ	p. 105
5. 4	今後の展望	p. 105
	図表一覧	p. 107
	参考文献一覧	p. 111
	研究業績	p. 116
	謝辞	p. 118

第一章 序論

1. 1 はじめに

1. 1. 1 研究の背景

筆者は、これまで国内外の様々な環境において、その場所を満たしている音環境と協奏する芸術実践を行ってきた。環境の変化を体感しながら限られた時間の中で協奏していくという行為は、人間と環境に相互作用が生まれることによって成立する。これは、表現者としての立場からこれまでの実践を振り返った際の筆者の実感である。また、その表現の主体となるのは必ずしも表現者だけではなく、人間と環境が共に主体でありながらそれぞれに相互交流が生まれる経験も得た。筆者の音響的行為が、周囲の環境に少なからず影響を与えていることは事実である。またそれだけでなく、筆者は周囲の環境からも大小さまざまな影響を受け続けている。このような複雑に重なり合う関係の中で、つまり音環境と協奏する芸術実践において、人間が表現する音響とは一体どのようなようにあるべきであろうか。

この音環境と協奏する芸術実践は、今日のサウンドスケープ研究に対する筆者個人のある種の違和感から構想されたものである。その違和感とは、研究対象とした環境の中に確かに存在していたはずの「観測者¹」の気配が感じられないことである。つまり、その場所にはレコーダーを持って、周囲の音に耳を傾けている「観測者」がいたはずであるが、あたかも観測者自身が「不在」であるかのようにサウンドスケープ研究が進められていることへの疑問である。また、サウンドスケープ研究では、人為的に発せられた音が不必要だと見なされる場合もある。環境という漠然とした対象を捉えるために、雑音や騒音といった類の音が研究の中で選定され、ある種聞き流されている状況にある。そのため、特定の場所における実際の、すなわち「観測者」も含めた音環境を取り扱っているとは言い難い状況であると感じていた。この疑問と向き合う中で、以下で詳述する長野県茅野市民館／茅野市美術館を中心に、参加した市民が身の回りの音を録音して改めて耳を傾ける「音風景ワークショップ」の活動に関わったことをきっかけとして、筆者は、音環境と協奏する芸術実践の在り方を構想していった。

「音風景ワークショップ」は、茅野市美術館が主催する「地域をみつめるプロジェクト」として、2009年から2013年の5年間、継続して実施された。講師はサウンドスケープ・デザイナーの庄野泰子が担当し、筆者はアシスタントとして一部の回に参加することになった。本事業では、その場所に住む市民自らが「観測者」となり、日常生活の中で聞こえてくる市民にとっての身近な音を収集した。その総数は1,017個に上った。これらの音には、救急車のサイレンと子供の反応、野沢菜を収穫する時の鎌切り音と男性の語り、調理中の音と女性の解説など、人間と環境の有機的なやりとりを想起させる様々な音が含まれていた。これらの結果から筆者は、私たちが日常生活の中で経験している環境の音の総体、すなわち音環境を捉え直すためには、収集の対象となっているいわゆる「環境」の音だけでなく、それ以外の音にも耳を傾けることが必要であることを感じた。

この経験をもとに筆者は、音環境と協奏する芸術実践を考えていく上での初めての取り組みとして、2014年3月にサウンドパフォーマンス《visual hallucination》を実践した。これは、前述した「音風景ワークショップ」で集まった音源集「音風景ベストセレクション」を活用したサウンドスケープの祭

¹ ここで観測者とは、特定の対象に対して観察データを得る者を指す。計測器を用いて観察データを得る量的研究と、参与観察を通じて観察データを得る質的研究と、大きく二つの性質が確認できる。サウンドスケープ研究においては、観測者やその周囲の人々が音を発してはならないという暗黙の規則がある。しかし、観測者は、その時・その場所に確かに存在しており、その場所の環境を構成する一つの要素であると筆者は捉えている。[バーニー・クラウド 2013 参照]

典「PLAY with Soundscape : 音風景の可能性」における一つのプログラムにて発表した作品である。本作品では、会場である茅野市民館マルチホールのスクリーンに、長野県茅野市からほど近い諏訪湖を題材とした抽象的な映像を投影した。また、「音風景ベストセクション」から諏訪湖に関する音源を選定して、それらの再生時間や音の重なりなどをサウンド・プログラムで任意に構成し、スピーカーを用いて出力させた。そのことによって、茅野市民館マルチホールの館内に、音と光に



図1-1 宮本一行 (2014) 《visual hallucination》、PLAY with Soundscape (2014年3月、梅田和弥撮影)

よる疑似的な環境を作り出した。加えて、「音風景ベストセクション」から「観測者」の気配を感じる音源のリズム、テンポ、音程、音の長さを参照して、舞台の上を歩きながらバストロンボーン²を即興的に演奏した(図1-1)。その場所に構築した疑似的な環境の変化に耳を傾けながら、即興的に楽音で応答していくことは、「理性」や「知性」を抜きにして外界からの刺激を自らの感性のみで反応していく体験であった。この時に気づいた事柄は、歩きながら音の分節を意図して区切ることで、常に変化する音の流れを捉えることができたことである。つまり、身体的な行為と音環境を捉える行為には、少なからず相互関係があることを見出すことができた。

この実践から4年後、秋田県北秋田郡上小阿仁村で開催された芸術祭「かみこあにプロジェクト」にて、2018年8月から9月にかけてサウンド・インスタレーション《Recollections》を発表した。2007年に廃校となった旧沖田面小学校が会場の一つとして利活用されており、筆者は、その音楽室に取り残されていた一つの譜面「沖田面小学校々歌」との出会いから、この建物に記憶されている「響景」=音の響きの風景を作り出すことを試みた。実際の譜面に記載されている「テンポ=120」を「テンポ=15」に変更することによって音の長さを拡張し、音の「輪郭」ではなくその「響き」を強調した。そして、この場所を満たしている音環境との調和を生み出すための音響空間を作り出した。廃校以前、小学生たちが集まり賑わっていたであろう室内の小さな広場を取り囲むように複数のスピーカーを設置した。そして、開け放した窓からは、隣接する森に生活する鳥の囀りや虫の鳴き声が聴こえてくる環境を構築した(図1-2)。本作品では、鑑賞者が会場内を歩き回ったり、この場所に設置した半身の丸太に腰をかけたりするなど、身体的な鑑賞行為を誘発するインスタレーション・アートの表現形式を用いている。そのことによって、この場所を満たしている全ての環境の音を作品として取り込むことを意図した。この場所では、表現されたピアノの音響、鑑賞者の足音や話し声、屋外から聴こえてくる生物の声、自然現象によって生み出される非生物の音などが、重なり合いながら響いている。そして、これらの音たちが、互いに主張をしながらも緩やかに関わり合う空間を



図1-2 宮本一行 (2018) 《Recollections》、かみこあにプロジェクト2018 (2018年8月、筆者撮影)

² バストロンボーンは、トロンボーン的一种である。スライドと呼ばれる伸縮管を操作して音階を得るため、十二音階に分類されない微分音を発することができる。また、他音との美しい調和を生み出す音色が特徴である。バストロンボーンは、他のトロンボーンと比べて太いボアと大きなベルを有していることから、低音域での操作性に優れ、全体の協和を作り出す暖かな音色を持つ。

作り出すことができた。ここでは、鑑賞者も含めた全ての音が主体となり、その環境の中での相互関係、すなわちアクターネットワークが構築されている〔栗原 2022 参照〕。このようにして、音の主体が入れ替わる可能性を知ること、いわば「対称性³」を獲得することにも連結する。なぜなら、鑑賞者が表現されたピアノの音響に注意を向けるということは、身の回りの環境の音、とりわけ鑑賞者自身が発している音にも耳を傾けているということなのである。したがって、本作品では、人間と環境が共存し得る、あるいは協奏していく可能性を示すことができた。これらの経験から、筆者は、環境の音の総体を対象から距離をとって認識する従来の「サウンドスケープ＝音風景」ではなく、人間自らが環境を構成する一つの要素として、音を発していることに気づきを与える鑑賞体験を作り出すことができるのではないかと考えた。そしてそれは、環境の音の総体を本来的な音環境として改めて捉え直すことになるのではないだろうか。

このような考えのもと、音環境と協奏する芸術実践を本格的に開始するきっかけは、2018 年の「かみこあにプロジェクト」における体験がある。それは、会場の一つである八木沢集落で展示されていた、船山哲郎の屋外インスタレーション・アート《水稻舞台》での鑑賞体験である。自然環境に直接的にアプローチを図る船山の作品《水稻舞台》は、八木沢集落の中心部にある作付け放棄された棚田の一つに制作された。鑑賞者は、その作品の上に乗ることによって、日常生活の中では体験することのできない視点から集落の風景を眺めることができる。また、舞台の高さは収穫時期の稲穂の高さと一致しており、作品の上から見る風景にはかつて集落の生活を支えていたはずの農地が広がっていた（図 1-3）。船山は、この作品を制作する上で、周囲の環境音については特に意識していなかったと述べている。しかし筆者は、この作品の鑑賞時に感じた音環境を捉える身体感覚の変化を、次のように振り返る。

作品が設置された場所の周囲は開けており、環境の音を遮断したり反射させる構造物は見られない。そのため、この場所で聴き取ることのできる環境の音は、鳥の囀りや虫の鳴き声など、周期的で快い調子を持った微細な音が前景として現れる。一方、地面から一定の高さを持つ作品上での体験においては、普段は草木に遮断されている小阿仁川が発する持続的な水音の一部を微かに聴き取ることができる。〔宮本・船山 2021、73〕

私たちは、様々な視点から対象を観察することによって、その特徴をより詳細に捉えることができる。それは音環境を対象とした場合も同様で、人間が普段の行動範囲の中で知覚や認識することができる音は、その場所を満たしている音のほんの一部でしかない。そのため、環境の音を総体として捉えていくためには、身体を物理的に移動させながらその環境を探索していく必要がある。また、人間中心の感性的思考だけではなく、音が発生するあらゆる可能性を知ること、さまざまな聴取体験を作り出していくことが重要になる。筆



図 1-3 船山哲郎 (2018) 《水稻舞台》、かみこあにプロジェクト 2018 (2018 年 8 月、筆者撮影)

³ 自己と他者との対称性とは、「感覚する他者 - 感覚される自己」と「感覚する自己 - 感覚される他者」を平行的に知覚すること、すなわち主体と客体が入れ替わる「可逆性」の働きによって成立する。〔鷲田 2020 参照〕

者は、作品《水稻舞台》での鑑賞体験から得られた気づきと、船山との対話から、そう実感するに至った。

以降、実際の音環境に直接的に介入するサウンドパフォーマンスや、新たな聴取体験を作り出すインスタレーション・アートによる表現形式を軸に、音環境と協奏する芸術実践の在り方を模索していくこととなった。

1. 1. 2 サウンドスケープ研究の現状

本節では、環境の音の総体について、人間が発する音も含めた本来的な音環境として改めて捉え直していく上で、これまで取り組まれてきた先行研究であるサウンドスケープ研究の現状をまとめていく。まず、サウンドスケープとは「音風景」という意味を持ち、環境の音を単体で個別に対象化するのではなく、一つの総体＝風景として捉え直していこうとする在り方である。この思想は、1960年代後半にカナダの作曲家であるR. マリー・シェーファー（Raymond Murry Schafer, 1933-2021）によって提唱された。現実の環境を指す場合もあれば、特にそれが一つの環境として考えられた場合には音楽作品やテープ・モンタージュのような抽象的な構造物を指す場合もある〔シェーファー2006：558〕。シェーファー以降、サウンドスケープの美的な質を改善していくために「サウンドスケープ・デザイン」と呼ばれる現代音楽の作曲技法に連続した新しい表現領域が確立された。その背景には、産業革命以降、メディアやテクノロジーの発展に伴って、人間社会には実に多彩な音が複雑に混ざり合う音環境が形成されたことが挙げられる。このサウンドスケープの思想は、環境の音の捉え方に大きな変革をもたらし、その当時には社会問題にもなっていた騒音の規制に対して新たな視座を与えるものになった。新しく生まれた音が、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によって、単に騒音を規制するだけでなく、特定の音を保存しながら未来に向けて魅力的な音環境を作り出すことが試みられたのである〔シェーファー2006：558〕。その結果、都市建設の推進や工業の原料確保などのために失われてしまう運命にあった世界中の自然環境の音をはじめ、歴史的・文化的な音が保存あるいは記録されることとなった。その点において、サウンドスケープ研究は間違いなく重要な役割を果たしてきたと言える〔鳥越1997：964-971〕。

現代社会の音環境においても、自然環境の音を尊重して人工的な機械音を望ましくない音、すなわち騒音として捉えるような考え方が見受けられる。しかしながら、人間社会における「騒がしいと感じる音」や、「地域を象徴していると感じる音」といった分類は、その時代を生きる人々の感性に基づく個人的な感情であると言わざるを得ない。その意味において、サウンドスケープ研究の試みは、自らの周囲の音を主観的に管理しようとしているようにも思える。例えば、飛行機のエンジン音は、近くで聞くと聴覚機能に異常をきたす程の極めて騒がしい音である。しかしながら、離陸後あるいは着陸前に上空から地上へと届くエンジン音は、人々の往来を伝える清涼な音として捉え直すこともできる。また、地域住民の反対にも関わらず建設された公共施設や工場から発せられる音は、どんなに音の規制に努めたとしても、その些細な音でさえ騒音として認識される場面も見受けられる。ただし、外部者にとっては、その騒音が、その地域の特性を表す特徴的な音として捉えられる場合もある。このように、騒音の社会的な位置付けは、それらを「騒がしい」ということだけで一概に定義することができないことは、既にサウンドスケープ研究の中でも言及されている。しかし、ある特定の地域に暮らし、その時代を生きる人間社会によって、その指標は常に流動的に変化しているはずである。現代の人間社会、特に都市部に

においては、人々はその音環境の移り変わりに順応していくための新しい聴取の在り方を身に付けはじめており、人間と音環境との関係は緩やかに更新され続けているはずである。

2019 年、日本サウンドスケープ協会では、現代社会におけるサウンドスケープ研究の問題点を整理し、それ以降、音の聴取に重点を置いた「サウンドスケープのその後」に注目しているが、その具体的な方法は未だ提示されていない状況にある。騒音工学者の平松幸三は、騒音公害の問題に対処する唯一の方法が聴覚文化の成立であるというシェーファーの理論が、現代社会においては現実的ではないことを指摘している [平松 2019 : 27-34 参照]。平松は、メディアやテクノロジーの変化によって「共有する音が物理的空間ではなく、メディア空間とでもいうべき領域」に拡張され、「従来の発想とは異なる空間共有」によって、音環境の性質がこの四十年間ほどで大きく変わったことを述べている [平松 2019 : 34]。一方、音楽学者の若尾裕は、人類学者のティム・インゴルド (Tim Ingold, 1948-) の反サウンドスケープ論を用いて、音環境を捉え直すための新しい在り方を論じている [若尾 2019 : 46-50 参照]。若尾は、「光を受けながら、風を浴びながら、耳からはざわめきの音を聴く」という環境の中での聴取体験を取り上げ、身体の内側と、その外側の環境が繋がることによって、環境と人間の間隔を捉え直すことができることを述べている。 [若尾 2019 : 50]

このことについて、さらに理解を深めていくために、インゴルドの「サウンドスケープ概念に対する四つの反論」について取り上げる。インゴルドは、本著の中で、ランドスケープとサウンドスケープ、視覚と聴覚、光と音、それぞれを関連づけながら、サウンドスケープ研究の問題点について次のように指摘している [インゴルド 2021 : 327-334 参照]。

- ①私たちが知覚する世界（環境）は同一のものであり、感覚器官によって分類されるものではないということ
- ②眼と耳は観察器官であって再生装置ではなく、音の研究は物質化された視界（イメージ）をモデルにするものではないということ
- ③音も光も知覚の対象ではなく、厳密に言えば、私たちの見ている／聞いているものではないということ
- ④音と光はの中で自分の存在を発見し、そこを通して私たちが運動しているところの、メディウムの混入であるということ

このことは、前節で述べた筆者のサウンドスケープ研究に対する違和感にも通ずるところが多く見られ、本研究においては重要な視座となる。まず、音の研究が人間の聴覚のみに関する研究ではないということが指摘されている。音を捉えるということは、人間の諸感覚、つまり聴覚だけではなく視覚や触覚なども含めてその音の意味作用を知ることである。したがって、音環境を捉えるということは、音以外の環境の要素も含めて捉えていかなければならない。次に、ランドスケープで定義されたモデルは、人間が知覚した視界＝イメージを言及するものであり、それをモデルに作られたサウンドスケープが同じく、人間が知覚した心理的な精神世界＝イメージを研究する運命にあることが指摘されている。確かに、音環境に対して「風景」という言葉を用いることによって、知覚の対象として捉えやすくなるが、音の現象と聴覚による知覚＝イメージは、本質的には異なるものであると言える。さらに、そもそも音環境は人間が知覚できる行動範囲に閉じられたものではないということが指摘されている。私たちの周囲には、知覚していない、あるいは知覚することのできない音が無数に存在しているということを常に自覚しなければならない。最後に、人間が環境の中に存在しているということは、呼吸をしたり

身体を動かしたりといった基本的な動作を通じて、身体を環境の音の中へと投げ放つ「身体の音化」が成されていることが指摘されている。つまり、人間は環境の中で無意識に音を発しているということを知り、そのことに自覚的になることによって、音環境を捉え直す一つのきっかけが生まれるのではないだろうか。また、環境の音を聴くということは、その環境の中で音を聴いているということでもある。それは、音だけではなく環境を構成する諸現象、例えば光や風や水などを捉えた上での複合的な体験なのである。

最後に、サウンドスケープ研究に対して、音響芸術⁴に関わるアーティストや研究者の見解をまとめていく。アーティストのブランドン・ラベル (Brandon LaBelle, 1969-) は、ジョン・ケージを起点として、芸術音楽から派生した音響芸術の展開をまとめるとともに、それらの芸術実践において表現された音響の意味作用を探究している。ラベルは、現代のサウンドスケープ研究について、音楽や生態学、音の研究に関する複合的な領域ではあるが、その研究と実践はどのように折り合いをつけることができるのかと指摘している [Labelle2015 参照]。つまり、研究によって導き出された音の良悪について、実践の中ではどのように扱われるのかということに疑問を呈している。一方、音響芸術の研究者であるダグラス・カーン (Douglas Kahn, 1951-) は、多種多様な「音の歴史」という観点から、芸術実践における音の発生とその意味作用を探究している。カーンは、ケージの言説や全ての音を音楽へと取り込もうとする方法を批判し、反ケージの実践において生まれた音響芸術にこそ価値があると述べている [Kahn2013 参照]。サウンドスケープの提唱者であるシェーフアーは、ケージが定義した「環境音」の在り方から多大な影響を受けている。また、彼自身が、作曲者としての立場から環境の音の意義や価値を捉え直すとしてきたことから、このように芸術実践と関連した研究も多く見られる。ただし、芸術実践と関連した研究においても、音環境の新たな捉え方については未だ言及がなされていない。

こうした状況を背景に、私たちは、現代社会の音環境を捉え直すための新たな視座をどのように獲得することができるのかが問われている。そして近年では、芸術実践や人類学研究を手がかりに「サウンドスケープのその後」を探究する研究が発表されている。次節では、本研究において、表現者の立場から音環境に関するこれらの問題を考えていく上で重要となる、ケージが定義した「環境音」について概観し、その上でケージがどのようにして芸術実践に「環境音」を取り入れたのかについて述べていく。

1. 1. 3 芸術実践における環境音の定義

環境の音を芸術表現に取り入れようとする試みは、アメリカの作曲家であるジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) が定義した「沈黙」 (Silence) の思想が起点となっている。そして、ケージの思想は、様々な芸術領域に多大な影響を与えながら今日まで展開されてきた。ケージは、この思想を考えるに至った経緯について、ハーバード大学の無響室での体験を次のように振り返っている。

私は数年前、ハーヴァード大学の無響室に入って、一つは高く、もう一つは低い、二つの音を聴いた。そのことを担当のエンジニアに言うと、高い方は私の神経系統が働いている音で、低い方は血液が循環している音だ、と教えてくれた。 [ケージ 1996 : 25-26]

⁴ 本研究において音響芸術とは、楽音ではなく、従来の音楽から排除された雑音や騒音の類が素材の中心とする「音の芸術」全般を指す用語として用いる。 [中川真 2002 参照]

この時の体験をもとに、ケージは、人間が意図せずに発している体内の組織的な器官の働きや血の巡りから聴こえてくる身体内部の音に気づきを得た。そして、人間には完全なる無音の状態が存在しないことを知り、音楽的な意図の一部を担っていないという理由で沈黙と呼ばれる音と、音楽の外側にあり作曲家が制御できない音が存在していると考えて、音楽における「沈黙」を次のように再定義した〔ケージ 1996 : 33-40 参照〕。

- ①無音状態ではなく、表現意図のための音でもない、非意図的な音
- ②既に存在している制御できない「環境音」

ケージは、人間の知覚に完全なる無音が存在しないことを明らかにしたことで、人間社会において聞き流されている音を「環境音」とできるとし、新しい音楽の素材にすることを積極的に試みた。さらには、社会的に騒音と呼ばれる音も音楽の素材として活用していくことで、それらの音を聴くことによる有意性を獲得しようともしていた。1950 年代以降、このような思想のもとケージが実践してきた実験音楽は、偶然の技法を用いた「不確定性の音楽」あるいは「チャンス・オペレーション」を加えた「偶然の音楽」と呼ばれている。これらの手法は「作曲家—楽譜—演奏—解釈者—音響—聴き手」の中で、どの過程に偶然の要素が与えられるのかによって、その表現の性質が分類されている。音楽美学者の庄野進は、「作曲家—楽譜」間の連鎖のみに偶然が関わるものを「チャンス・オペレーション」とできるとし、「楽譜—演奏—解釈者—音響—聴き手」間に偶然が関わるものは「不確定性の音楽」とできると定義している〔庄野 1991 : 61-67〕。どちらも非意図的な音を作り出しながら、積極的に環境音を音楽に取り入れることを狙いとしている。ただし、偶然の技法を作曲家や演奏家が用いる場合、非意図的な音を意図して作り出すことはできるが、その場所に既に存在している環境音そのものを生成することはできない。つまり、ケージは、その実験的な試みを通じて、音響が表現される場所や空間の中に、既に存在している環境音を聴くための手段、またはその行為として偶然の技法を用いたと捉えることもできる。また、ケージの実験的な音楽作品には、楽音ではない音によって構成されているものもあり、これまでの古典的な近代の芸術音楽との明確な分離が生まれる大きな転換点にもなった。

音楽家にとって、音を聴くことが作曲行為や音響表現をする上での着想の源であり、あらゆる時代の音楽はその時代の音環境に回答するものとして作られている。そして、その時に自然環境の音から着想を得るのか、もしくは新しく生まれた人工的な音から着想を得るのかは、表現者の個々人の感性による。そのため、メディアやテクノロジーの発展に伴い、環境音が多様化あるいは複雑化していくに従って、芸術実践における環境音への視座も拡張されていく。次節では、メディアやテクノロジーの発展に伴って多様化した音環境の変容について、日常生活における音楽聴取の基本的な分類と合わせて述べていく。

1. 1. 4 メディアやテクノロジーの発展と音環境の変容

二十世紀以降、メディアやテクノロジーの発展に伴って新しく生まれた多くの音が、環境に解き放たれた。そのことによって、音環境の性質が多様化していく変遷を見ることができる。例えば、1920 年代に発明されたレコードやラジオの技術は、限定された場所や時間でしか聴くことのできなかった音楽を「いつでも、どこでも」聴くことができる新しい環境を作り出した〔小沼 2000 参照〕。また、音を出力するためのスピーカーが屋内外を問わず各場所に設置されたことで、日常生活の様々な場面において音楽が発生する「音楽化社会」が形成されはじめた〔小川 1998 参照〕。特に、二十一世紀以降には、イン

ターネット・サービスやスマートフォンの普及によって、音楽への個人的なアクセスも一般化した。また、イヤフォンやヘッドフォンを装着することで、身の回りの環境音を遮断して自分だけの音楽世界を作り出すことができるようになった。これは、身の回りの音を無意識に遮断し、個々人がそれぞれの音楽に浸ることのできる「擬似環境」の創出と言い換えることもできる〔リップマン 1987 参照〕〔マクルーハン 2007 参照〕。こうした背景を踏まえて、現代の人間社会では、個々人の興味関心ごとに従って「聴く音」と「聞き流す音」を容易に選択することができるようになった。サウンドスケープの思想を提唱したシェーフアーは、H. D. ソロー (Henry David Thoreau, 1817-1862) の超越主義に影響を受けており、環境を構成する人工的な要素と自然的な要素を二項対立するものとして捉えた場合に、自然偏重の傾向が見られる〔シェーフアー 1990 : 420-424〕。しかしながら、メディアやテクノロジーの発展に伴い、人工的に音を発生させるスピーカーの技術も日々向上しており、現代の人間社会には、新しい音環境が形成されるとともに、その音環境は常に流動的に変容を続けている状況にある。

現代の人間社会における音楽聴取の在り方は、大きく二つに分けることができる。一つは聴こうとして意識的に聴かれる音楽であり、もう一つは日常生活の中で聞こえてくる音楽である。前者はクラシック音楽をはじめ、ポピュラー音楽や民俗音楽などを挙げることができる。これらの音楽には畏まって聴く「謹聴」が求められ、聴衆の感性を通して神聖なものと見做される場合が多い〔畑 2003 : 35-36〕。一方後者は、音響的な警告を旋律に置き換えた信号音をはじめ、環境音楽や様々な要素を含んだ背景音楽 (BGM) などを挙げることができる。これらの音楽は、特定の環境や空間の様々なメディアの構成要素として、受動・並行的に認識するものとして取り扱われている〔畑 2003 : 37-38〕。つまり、音楽化社会が形成された都市部の音環境においては、能動的な聴取を求める音と受動的な聴取をもたらす音が混在しているのである。その中でも、音楽への個人的なアクセスが可能になったことで、環境音は人工と自然の区別に関係なく、日常生活の中では聞き流されている場面が多くなっている。

1. 2 研究の目的

本研究は、前述したサウンド・インスタレーション《Recollections》以降、すなわち 2018 年 9 月以降に筆者が取り組んだ、音環境と協奏する芸術実践を通して本来的な音環境を捉えることの考察を行うものである。筆者は、この間に国内外で十数のプロジェクトを実践してきたが、その中で、本論では、里山の音風景から導き出したサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》(2018-2019)、建築に潜在する音響を引き出したサウンド・インスタレーション《接触の形跡》(2020)、残余空間から描き出したインスタレーション・アート《知覚の外縁》(2021)、土地と身体から紡ぎ出されたインスタレーション・アート《共振する躯体》(2021) からなる四つの芸術実践を取り上げる。これらの実践は、どれも長期にわたるリサーチ活動を経て取り組まれたものであり、特定の環境の中に筆者の身体を置きながら、音を創造することとその音を聴取することを、同時に行うことを意識して取り組まれたものである。また、これは実践の中で気づいたことであるが、本論で取り上げる芸術実践においては、インゴルドによる「反サウンドスケープ論」の指摘に応答することができる性質があると捉えている。それぞれの芸術実践を通じて、表現者としての筆者の身体感覚と鑑賞者の身体感覚を分析していきながら、私たちが捉え直そうとしている「音環境を捉えるとは何か」ということを明らかにすることを試みる。またそれだけでなく、これらの実践は、特定の環境の中で筆者が表現した音響的行為と、その場所を満たしている環境音が、それぞれ主体となることを意識して取り組まれている。例えば、その主体は、環境の現象などによって生まれる「非生物の音」や、鳥の囀りや虫の鳴き声などの「生物の音」であったり、

人為的に作られた構造物などから発せられる「人工的な音」であったりする。その場所に、既に存在している様々な環境の要素に注目し、またそれらの要素から音が発生するあらゆる可能性を探索しながら、音環境を「耳で聴く」という、固定化された聴取体験を捉え直すことを試みるものでもある。

私たち人間は、どのようにして本来的な音環境を捉え直すことができるのか。その最初の手がかりは、ケージが再定義した「環境音」を積極的に取り入れた音楽家や芸術家たちが、作品を制作するに至った背景やその聴取体験にあると考えている。したがって、彼らの芸術実践の諸特徴を分析することで音環境を捉え直すための新たな指標を作成し、その上に筆者が取り組んできた音環境と協奏する芸術実践をもとに新たな視点を加えていくことによって、本研究では「音環境を捉えるとは何か」という根本的な問いに対して、表現者の立場から新たな視座を提示する。

1. 3 研究の意義

音環境と協奏する芸術実践において、筆者はこれまで音楽聴取の能動的な態度や自らの身体の状態に着目しながら、実践する場所の音環境を捉え直すことに取り組んできた。本研究では、音環境に関わる芸術実践の分析を起点として、音を創造することとその音を聴くことの相互関係を明らかにしていくことで、音環境を捉え直す方法、すなわち「サウンドスケープのその後」を考えていく上での新たな聴取体験の在り方を、表現者の立場から投げかけることを試みている。

音楽と音楽聴取に関する研究について、庄野進は音楽家の表現手法とその鑑賞体験の在り方を通じて、音楽作品の特徴を明らかにしている〔庄野 1991, 1992〕。庄野は、近現代の芸術音楽の構造を明らかにすることで、音楽家が聴き手にどのような聴取の態度を求めているのかという視点で、研究を発表している。また、中川克志は、環境音を音楽的素材として取り入れたジョン・ケージやケージ以後の音楽家や芸術家の芸術実践を分析している〔中川克志 2008, 2010〕。そこでは、ケージの実験音楽について「聴き手が作品に対して好意的あるいは能動的な解釈的聴取を発動するか否か」が成否に依拠することが論じられている。しかし、両者の研究では、音楽家や芸術家がどのような聴取の態度によってそれらの場所の環境音を聴き取っていたのか、すなわちどのような態度で身の回りの環境音から着想を得ていたのかについては深く言及されていない。

一方、環境音と芸術に関する研究において、環境音の芸術学的な位置付けを試みた中川真は、ケージ以後の音響芸術を「楽音ではなく、従来の音楽から排除された雑音や騒音の類が素材の中心」とする「音の芸術 (Art of Sounds)」であると定義して、その社会的な意義や価値を示している〔中川真 2002, 2007〕。また、類似する研究として大塚姿子の研究なども挙げられる〔大塚 2016〕。両者の研究は、環境に関わる音響芸術について、音が本来持っている意味作用について、芸術実践に取り組む表現者がどのような形で位置付けていたのかを明らかにしており、その点において非常に画期的な研究である。しかしながら、音環境を主題とする「楽音」を用いた芸術実践の分析については、ケージ以前の芸術音楽の実践に留まっているように見受けられる。本論で取り上げる筆者の実践は、楽音が環境の反応の触媒になることで相互に創出された音楽的な表現や、環境音から新たな「楽音的音色」を創出した実践もある。その意味において、中川真が定義した音響芸術の範疇に収まるものではない。またそれだけでなく、本研究は、芸術音楽や音響芸術においてこれまで明確に区別されてきた「人工」と「自然」、「騒音」と「楽音」、さらには「美術」と「音楽」といった二項対立に捉われない新たな試みであると言える。さらに、芸術実践に取り組んだ筆者自身が、その時・その場所の音環境を捉えた聴取体験を分析していく点

において、これまで文献調査や作品の記録から考察を深めてきた先行研究との分岐が見られると考えている。

1. 4 研究の構成

本研究は、全五章によって構成する。

第一章 序論

研究の背景と目的、意義、および章立てについて記述する。

第二章 二十世紀以降の音環境に着目した芸術実践

雑音や騒音が芸術実践の中心となる主要な作品について、その変遷をまとめるとともに、それらの聴取体験の諸特徴について明らかにしていく。また、環境の中に新しい音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴取する主体を「聴き手」と再定義することによって、音の芸術実践における構成要素の分類とその聴取体験の類型化を行う。

第三章 音環境と協奏する芸術実践

2018 年から 2021 年にかけて筆者が取り組んだ四つの芸術実践を取り上げ、環境音に着目した芸術実践における聴取体験の類型に基づき、表現者と鑑賞者の聴取体験についてそれぞれ分析する。その後、芸術実践における筆者の身体感覚を整理することで、自らが環境の中でどのようにして音を発していたのか、その時の身体の状態について分類を行う。

第四章 音と聴取のための新たな試行

筆者が音の芸術実践に取り組むアーティストとして、環境音からどのような形で着想を得ていたのかを音環境と協奏する四つの芸術実践を事例として、その身体感覚について明らかにする。そして、音を創造することとその音を聴き取ることの相互関係についてまとめる。その後、これまでの知見を踏まえて制作したインスタレーション・アート《雪面の歩行》を取り上げ、本来的な音環境を捉える聴取体験を生み出す芸術実践の一つの在り方を提示する。

第五章 終章

本研究で明らかになった知見についてまとめるとともに、今後の展望を記す。

参考文献

- 1) Brandon LaBelle (2015). Background Noise - Perspective on sound art. Second edition, Bloomsbury Publishing Inc.
- 2) Douglas Kahn (2013). Earth sound earth signal - Energies and earth magnitude in the arts, University of California press.
- 3) ウォルター・リップマン 掛川トミ子 (訳) (1987) 『世論』岩波書房
- 4) 大塚姿子 (2016) 『環境に関わるサウンド・アートの研究：ジョン・ケージ以降の思想と実践』博士論文、九州大学
- 5) 小川博司 (1984) 『音風景の変容：音楽の環境化と環境の音楽』ソシオロギス(8)、pp. 52-62
- 6) 小川博司 (1988) 『音楽する社会』勁草書房
- 7) 栗原亘 (編) 伊藤嘉高・森下翔・金信行・小川湧司 (2022) 『アクターネットワーク理論入門：「モノ」であふれる世界の記述法』ナカニシヤ出版
- 8) 小沼純一 (2000) 『サウンド・エシックス：これからの「音楽文化論入門」』平凡社
- 9) 庄野進 (1990) 『サウンドスケープをめぐる思想』環境技術(19-7)、pp. 420-424
- 10) 庄野進 (1991) 『聴取の詩学-J・ケージからそしてJ・ケージへ』勁草書房
- 11) 庄野進 (1992) 『音へのたちあい：ポストモダン・ミュージックの布置』青土社
- 12) ジョン・ケージ 柿沼敏江 (訳) (1996) 『サイレンス』水声社、pp. 24-32
- 13) ティム・インゴルド 柳澤田実・柴田崇・野中哲士・佐古仁志・原島大輔・青山慶 (訳) (2021) 『生きていること：動く、知る、記述する』左右社 (Tim Ingold (2011). Being Alive, Routledge)
- 14) 鳥越けい子 (1997) 『サウンドスケープ：その思想と実践』日本音響学会誌 (53-12)、pp. 964-974
- 15) 中川克志 (2008) 『聴くこととしての音楽：ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究』博士論文、京都大学
- 16) 中川克志 (2010) 『1950年代のケージを相対化するロジック：ケージ的な実験音楽の問題点の考察』京都精華大学紀要(33)
- 17) 中川真 (2001) 『音と環境の芸術学』博士論文、大阪芸術大学
- 18) 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
- 19) バーニー・クラウス 伊達淳 (訳) (2013) 『野生のオーケストラが聴こえる：サウンドスケープ生態学と音楽の起源』みすず書房
- 20) 畑公也 (2003) 『「メディア時代の音楽」論序説(I)：私たちは何を聴いているか』神戸薬科大学論文集：Libra (4)、pp. 33-49
- 21) 平松幸三 (2019) 『音響史の中のサウンドスケープ』サウンドスケープ(19)、pp. 27-34
- 22) マーシャル・マクルーハン 有馬哲夫 (訳) (2007) 『エッセンシャル・マクルーハン：メディア論の古典を読む』NTT出版
- 23) 宮本一行・船山哲郎 (2021) 『里山の音風景から導く環境芸術：《Performance on Installation》-インスタレーション作品上でのサウンド・パフォーマンス』環境芸術(26)、pp. 71-78
- 24) レイモンド・マリー・シェーファー 鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中直子 (訳) (2006) 『世界の調律：サウンドスケープとはなにか』平凡社ライブラリー (Raymond Murray Schafer (1977). The Turning of the World, Random House Inc.)
- 25) 若尾裕 (2019) 『サウンドスケープはどこに向かうのか』サウンドスケープ(19)、pp. 46-50
- 26) 鷺田清一 (2020) 『メルロ＝ポンティ：可逆性』講談社

第二章 二十世紀以降の音環境に着目した芸術実践

本章では、雑音や騒音の類が芸術実践の中心となっていた二十世紀以降の主要な芸術作品について、その発生と聴取体験の諸特徴を明らかにする。はじめに、ジョン・ケージ以前の芸術音楽において、人工的な音環境を主題とした芸術実践を取り上げる。特定の音域を持たない騒音楽器や打楽器などを用いたものをはじめ、音の収集や拡散といった当時の新しい音響技術によって可能となった前衛的な芸術実践をまとめる。次に、環境音そのものを音楽の素材として取り入れた、ケージの「偶然の音楽」を取り上げる。本論では、ケージがどのような手法を用いて、環境音を芸術実践に取り入れたのか、「チャンス・オペレーション」と「不確定性の音楽」の二つの視点からまとめる。そして、ケージ以後、環境音に着目した芸術実践のうち、音響彫刻やサウンド・インスタレーションなどをはじめとする音響芸術の実践をまとめる。最後に、環境の中で新しい音を創造することとその音を聴き取ることの相互関係を明らかにしていきながら、音環境を捉え直すための新たな指標を提示する。

2. 1 二十世紀前半の非楽音による芸術実践

十九世紀以前から、環境や生活の音は芸術音楽の主題として取り扱われていた。例えば、水や風などに見られる自然環境が織りなす音、鳥や動物などの声、牧場や農場から生まれる音、市場や都市の象徴的な音などが器楽によって模倣された。そして、特定の場所や物語を想起させる作品が、時代を代表する著名な作曲家によって作られてきた。十九世紀後半になると、厳密な音の高さを持たない打楽器が芸術音楽に利用されはじめるものの、それでも作品の重要な部分は管楽器や弦楽器による楽音で演奏されていた〔岡田 2005 : 199-200 参照〕。

このような音楽に対する聴取の在り方としては、大きく四つの特徴が挙げられる。まず、特定の音楽を聴く目的を持ってその場に臨む「選択的聴取」がある。目的を持たずにコンサートホールへ足を運ぶような「音楽好き」な聴衆もいるが、ほとんどの聴衆は、個々人の趣味趣向に合わせて聴く音楽を選択する。次に、音を立てることを極力抑えて楽曲に耳を傾ける「集中的聴取」がある。聴衆は、自らが音を発することを自制しながら、表現された音響に対して集中して耳を傾ける。さらに、音楽を聴くことに専念する「専念聴取」がある。聴衆は、音楽を聞きながら本を読んだりその特徴を書き取ったりすることなく、音楽を聴くことだけに専念する。最後に、聴衆は自らの音楽的教養に基づいて、その構造の把握に努めるとともに、音楽的な意味を解釈する「構造的聴取」がある。このような音楽聴取の態度が、二十世紀以前の芸術音楽における能動的な聴取であると言われている〔畑 2005 : 33-49〕。

二十世紀以前の芸術音楽の聴取体験は、「音楽を聴く」という行為そのものを能動的に捉えようとしてきたが、それでもなお、受動的な側面が占める割合は大きいように感じる。その原因には、表現された音響とその音響を聴く聴衆という一方向的な関係、すなわち成し手と聴き手の関係が明確に区別されていたからだ、筆者は捉えている。つまり、一定の音程を持つ「楽音」を中心に作られてきた芸術音楽は、音楽の規律ある疑似的な環境において一定の音域を持たない音を「ノイズ」として除去してきたために、聴衆の能動性が限定されてきたのである。しかしながら、二十世紀初頭には、このような音楽的素材の前提を拡張しようとした、最初の具体的な試みを確認することができる。これらの試みは、私たち人間が環境の中に無意識のうちに発している新しい音を捉え直すこと、すなわち音楽的な素材として

活用していくことで、表現された音響とその音響を聴く聴衆の関係を再構築しようとする試みとして捉えることができる。

本節では、ジョン・ケージの言説によって芸術音楽の形式が音響芸術へと拡張される以前に、環境音を音楽表現に取り入れることを試みた主要な音楽家の芸術実践をまとめるとともに、その聴取体験の諸特徴を分析していく。

2. 1. 1 騒音芸術

1913年、イタリア未来派に属する作曲家・楽器発明家のルイジ・ルッソロ (Luigi Russolo, 1885-1947) は、『騒音芸術』(L'Arte dei rumi) を著わし、新たな音楽表現の在り方を基礎付けようとした [Russolo1913 参照]。当時の人間社会には、多様な機械の発明によって、一般的に騒音と呼ばれる新しい音が環境の中に次々と生まれていった。それらには例えば、自動車に搭載されたエンジンの音や、機関銃が弾を発射する音などが上げられる。ルッソロは、そうした騒音が人間の感性を支配していると捉えて、このような決まった音程を持たない音から音楽を作り上げることを試みた。そして、音量をハンドル、音程をレバーで操作する騒音楽器《イントナルモーリ》(Intonarumori) が発明された (図 2-1)。代表的な作品には、「自動車のような爆発音を出すもの」、「銃が弾を発射するような音を出すもの」、「ハエやハチが飛ぶような音を出すもの」、「ものをこすりつける音を出すもの」などがある [Russolo2005: 32]。この騒音楽器を用いてルッソロは、「楽音 (sound) という限られた範囲だけではなく無限の多様性を有するような楽音としての騒音 (noise sound) を獲得」することを目指した [Russolo2005: 25]。これらの騒音楽器には共通して、全音階的な音程を持たず、半音階主義とも違った体系でありながらも、それらを含む包括的な「エンハーモニック⁵」の体系が用いられた。

ルッソロと同時代の芸術音楽を概観すると、ドイツのリヒャルト・シュトラウス (Richard Georg Strauss, 1864-1949) や、フランスのクロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862-1918) など、より高度で複雑な音楽形式へ革新していく様子を確認することができる [柿沼 2020 参照]。このことについてルッソロは、最も複雑な不協和音を継続していくことは、いくつかの点で「音楽的な騒音」(MUSICAL NOISE) を創造していると述べている [Russolo2005: 24]。そして、十九世紀以前、このような機械騒音が生まれる以前の、人間社会の音楽聴取の在り方では、このような協和を持たない和音の激しさに聴衆は耐えられないことを指摘している。さらには、騒音に満ち溢れた人間社会の音環境が人間の耳の感性を鍛錬させるとし、協和を持たない和音、すなわち「音楽的な騒音」を楽しむことができるようになったのだと、芸術音楽の系譜と人間社会の騒音を関係付けて論じている [Russolo2005: 24 参照]。

1914年4月、騒音楽器が初めてコンサートホールで演奏された時には、会場に野次と罵倒が飛び

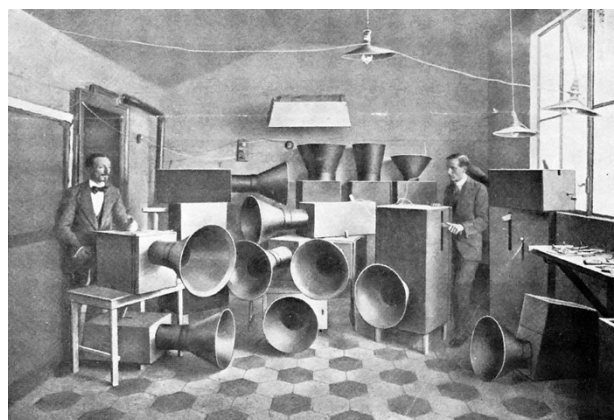


図 2-1 ルイジ・ルッソロ (1913)

騒音楽器《イントナルモーリ》 [Russolo2005: 112]

⁵ エンハーモニックとは、「異名同音」と翻訳される音楽用語である。音の名前や記譜法は異なるが、実質的には同じ高さになる音を指す。例えば、「G#」と「Ab」などが異名同音として挙げられる。ルッソロは、従来の調律のある音楽ではなく、その調性を拡張・簡略化させる無調音楽の形式に則り、音そのものを音楽的な素材とすることを狙った。[柿沼 2020 参照]

かい、未来派に属する人々と聴衆たちが乱闘するに至った[Russolo2005:33-35]。このような事態に陥った経緯には、聴衆にとって単に理解できない音楽というだけでなく、その音色に付加された（環境の）音の意味作用が少なからず影響していたのではないかと筆者は捉えている。特に、戦争経験を有する当時の聴衆たちにとって、騒音楽器の音色は、無意識にネガティブな感情を想起させ、心理的に不快な印象を与えていたのだと想像することもできる。

一方で、1980年代から音響芸術を取り扱う展覧会や芸術祭が世界各地で開催されるようになると、ルッソロの騒音楽器は再評価されていった。2013年には、アーティストのスズキユウリによる作品《ガーデン・オブ・ルッソロ》(Garden of Russolo)が、「ロンドン・デザイン・フェスティバル」において、ヴィクトリア・アルバート・ミュージアムで展示発表された(図2-2)⁶。この作品は、騒音楽器の形体を模しながらも、スズキによ



図2-2 スズキユウリ (2013)

《ガーデン・オブ・ルッソロ》

って今日のメディアやテクノロジーが加えられた新たな作品となっている。この作品のホーンに向かって鑑賞者が声や音を発すると、それらの音が加工されて、再びホーンから出力される仕組みになっている。また、この音の加工については、例えば、音が逆再生されたり、音が歪んで雑音になったり、普通の声が音楽のような旋律になったり、高い位置のホーンから入った音が低い位置のホーンから低い音として出力されたりする。またそれだけでなく、ハンドルを回すと録音された音の再生速度が変化するため、周囲の音がこの装置を介することで、全く異質な音へと変換されるのである。

これらを踏まえて、ルッソロの《騒音芸術》とスズキユウリの《ガーデン・オブ・ルッソロ》の芸術実践とその聴取体験を比較分析する。両者の作品は、互いにその当時の人間社会が機械化や都市化していく最中で生み出された、新しい芸術実践である。主な表現となった環境音は、その性質こそ異なるが「その時・その場所」の人間社会の雑音や騒音を音楽的な素材としたところに類似点が見られる。しかしながら、その音が本来持っている意味作用を重視しているか否か、という点においては、それぞれの聴衆や鑑賞者の態度に大きな違いを確認することができる。

まず、ルッソロの《騒音芸術》における聴衆は、他の芸術音楽と同様に、能動的な態度によってその音を聴こうとしていた。つまり、聴衆は、その音の意味作用を積極的に捉えようとしていたと考えられる。それにより、その音色から当時の社会的な情景が想起され、乱闘するまでに至ったのだと予想することができる。この作品が発表されてからおよそ一世紀以上たった現在、私たちはその演奏を音源データとして聴くことができる⁷。その音源を試聴した上で、筆者の見解を次に述べていく。ルッソロの《騒音芸術》は、そもそも音楽としての好嫌はあるかもしれないが、現代社会において不快な印象を抱く人はそう多くはいないのではないだろうか。実際の音量がどの程度であったのかは想像するしかないが、音楽の構成は単調なもので、本節四項にて詳述するミュージック・コンクレートのように前衛的な芸術実践であると、筆者はその魅力を感じた。また1986年には、作曲家の秋山邦晴監修のもと、当時のテクニカルスケッチから八台のイントナルモーリが再現された。その演奏会に参加した音楽家の大友良英は、ど

⁶ <<https://yurisuzuki.com/jp/artist/garden-of-russolo>>スズキユウリ公式ウェブサイトより引用〔2023年9月25日閲覧〕

⁷ ルッソロの『騒音芸術』に関する著書『Die Kunst der Geräusche: Ausgabe mit CD. (edition neue zeitschrift für musik)』が、2000年9月に出版された。そこには、ルッソロが発表した《騒音芸術》のオリジナル音源が付属されている。

こまで再現されているかは評価できないと前置きをした上で、その音量は非常に小さく感じられたと述べている⁸。このような印象に至った経緯として、現代の人間社会には、その当時と比べて遥かに多彩な音環境が形成されていることが要因として考えられる。したがって、このことは、まさに当時のルッソロが提言していたように、騒音に満ちあふれた人間社会の音環境が、人間の耳の感性を鍛錬させたのではないかと、そう実感するに至った。

一方、スズキの《ガーデン・オブ・ルッソロ》における鑑賞者は、音を発する主体として、すなわち成し手として音を創造することに夢中な様子が見られる⁹。このように、誰しもが気軽に音楽家になることができるという点において、スズキの作品は画期的な芸術実践であると言える。しかしながら、この状況について、実際の芸術音楽に置き換えた場合には、演奏者（成し手）が「ただ単に楽器で音を出している」状況であるとも捉えることができる。例えば、音楽を演奏していない時の演奏者は、チューニングや反復練習など、楽器と共に音を発する行為を通じて、楽器と身体の共鳴状態を確認している。また、演奏者が芸術音楽を演奏する際には、独奏や合奏の形式を問わず、その場所で奏でられる全ての音に耳を傾けているという特徴が見られる。しかし、この作品における鑑賞者（成し手）には、音を発する装置と共鳴している様子や周囲の音に耳を傾けている様子があまり見られなかった。つまり、自ら発している音の意味作用を理解するのではなく、音が変換される現象そのものを純粋に楽しんでいて、と捉えることができる。したがって、この作品の鑑賞者には、演奏者（成し手）としての音楽聴取の態度は見られなかったと言える。ただし、鑑賞者が音を発する主体＝成し手になるという試みは、非常に重要な視点であると感じた。特に、音を主題とする芸術実践においては、その鑑賞自体が難解な作品も少なくない。その意味において、スズキの作品に見られるように、鑑賞者の行為が作品の主たる表現となることは、本研究において重要な視点になり得る可能性を見出すことができた。

2. 1. 2 楽音と噪音の組織体

二十世紀以降、芸術音楽の構成要素において日常生活の音、いわゆる「噪音」が、楽音とともに用いられるようになる。フランス出身の作曲家であるエドガー・ヴァレーズ（Edgar V. A. C. Varèse, 1883-1965）は、「噪音」を明晰な音楽的理論に基づき再構成し、新たな音楽表現を作り出した。その音楽は、打楽器を主題とした器楽編成や電子音楽を取り入れたことにより、「組織された音響」とも呼ばれている〔沼野 2003 : 1-18 参照〕。1931 年に発表された音楽作品《イオニザシオン》（Ionisation）は、打楽器のみを使用した芸術音楽史上初のパーカッション・アンサンブル曲である。この作品は、太鼓やシンバルによる打楽器だけではなく、鉄砵や鞭、そして高音と低音の二種類のサイレンで構成されている¹⁰。音高が不明確な打楽器の精密なリズム構造と、絶えず音高が変化するサイレンを用いて、その遅速と強弱を組み合わせることによって、当時の都市部の特徴的な音環境が表現された〔沼野 2019 参照〕。この作品の他にも、コンサートホールで演奏されるヴァレーズの作品群からは、人間社会に新しく生まれた都市騒音を主題とする芸術音楽が作られていった。しかしながら、このような芸術音楽は、当時の聴衆になかなか受け入れられず、ヴァレーズは「早すぎた前衛」とも評されている〔沼野 2003 : 1-18 参照〕。

⁸ <<https://otomojamjam.hatenadiary.org/entry/20050608>>ウェブサイト「大友良英の JAMJAM 日記」より参照〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

⁹ <<https://yurisuzuki.com/jp/artist/garden-of-russolo>>スズキユウリ公式ウェブサイトより展示風景の記録動画を拝聴〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

¹⁰ ピエール・ブレーズが指揮したヴァレーズの作品集「Varèse: Arcana, Amériques, Ionization, Offrandes, Density 21.5, Octandre & Intégrales」(2015) より拝聴

このような背景を踏まえると、当時の人々は、次々と生まれる身の回りの新しい音の意味作用に注目していなかったのではないだろうか。つまり、身の回りの音環境の性質が、人工的な音へと変容していく様子に、あまり興味関心を持っていなかったと推測できる。

そのような評価を受けてきたヴァレーズではあるが、晩年の1958年に開催されたブリュッセル万博のフィリップス・パビリオン (Philips Pavilion) における展示のために、音楽作品《ポエム・エレクトロニック》(Poème électronique) が作曲された。その会場は、建築家のル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) と、音響技師のヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis, 1922-2001) が設計した仮設建築物である (図 2-3)。ヴァレーズの作品は、ファサードのように、建築内部に設置された 425 個のスピーカーから出力された (図 2-4)。

この場所に構成された音は、機械音、ベル音、ピアノ、打楽器、電子音響、声などであり、これらの音が空間の中でモンタージュされた。このような全方位からの音に包まれる連続した空間内部では、鑑賞者の聴取体験が緩やかに変化していくのである。この音響装置については、クセナキスの音響拡散技術によって「10 個所の磁気指令ポイントにおいて立体的音響効果」がもたらされていた [Waver2005 参照]。また、フィリップス・パビリオンには、「音楽は視覚的なものに呼応するのではなく、それぞれの進行法に従って時を形成し、ポイント 19 までは接触しない」という設計理念がある [Waver2005 参照]。ここで言われている「ポイント 19」とは、沈黙の場所である。つまり、視覚的な要素と聴覚的な要素はそれぞれ独立して進行していき、最後の地点「ポイント 19」では、全ての要素がなくなり空間が結合されるのである。そのようにして、コルビュジエが選定した映像や写真による視覚的な要素と、ヴァレーズの音楽による聴覚的な要素が、フィリップス・パビリオンの空間内部で合成された。そして、このような視聴覚が同期進行しない空間体験は、当時の未来体験の一つとして提示された。つまり、この作品は、視覚的な表現と聴覚的な表現を空間内部でどのように組み合わせることができるのか、ということを作作者たちが探求した成果なのである。加えて、クセナキスの音響拡散技術は、新しい音楽形式の提示にのみ留まらず、ケージ以後において、特定の環境を題材とする音響芸術の先駆的な芸術実践でもあった。

ヴァレーズの作品分析から明らかになったことは、コンサートホールを飛び出すことで可能になった、身体的な動作を伴う鑑賞体験がもたらす新たな聴取の可能性である。コンサートホールで発表された《イオニザシオン》は、都市に新しく生まれた環境音が持つ意味作用を意識することによって、鉄砧や鞭、そして高音と低音の二種類のサイレンなど、環境音を発する具体的な装置を用いた表現がなされた。その聴取体験は、演奏者の行為やその表現された音響を集中的に聴き取る在り方や、音楽を聴くことに専念する従来の音楽聴取であったと考えることができる。しかしながら、当時の聴衆が身の回りの音環境



図 2-3 フィリップス・パビリオンの外観

[Treib1996]



図 2-4 フィリップス・パビリオンの内部

[Treib1996]

の変容に無自覚であったとすれば、その音に意味作用を見出すこと、すなわちこの音楽の構造を把握することが極めて難解であったのではないかと、そう捉えるに至った。

一方、《ポエム・エレクトロニック》は、音だけではなく、視覚的な要素を含めて表現された空間内部を鑑賞者が自由に鑑賞することができる作品である。そのため、特定の時間に規定されず、表現された音響を自由に体験することができる。仮に、この表現された音響空間を「疑似的な（音）環境」として捉えてみるとする。その結果、この擬似環境を正しく理解するためには、立ち止まってじっと耳を傾けるだけでなく、空間内部を自由に移動しながら、その時々興味関心ごとに従って聴く音を決定していくこと、すなわち鑑賞体験の時間的側面を聴き手が自ら決定できる状況が重要であったと捉えることができる。つまり、この作品の聴き手には、「周辺の聴取」や「軽やかな聴取」と呼ばれる、音を断片的に聴き取る聴取の在り方が求められていたと言える〔シェーファー2006：256-258〕〔渡辺2004：78〕。また、この作品においては、鑑賞者が発する話し声や足音などが、作品の表現としてどの程度想定されていたのだろうか。そのことについては、筆者の想像の域を出ないため、鑑賞者が「音を発する主体」であったか否かについて、ここでは深く言及しないこととする。ただし、この作品によって表現された音響は、環境音が本来持っている意味作用に着目するのではなく、その空間に規定された「近未来的な音響」として提示されていた。したがって、この作品は、従来の芸術音楽の形式とは全く異なる新しい音の芸術実践であったと言える。その意味において、ヴァレーズの作品《ポエム・エレクトロニック》のように、空間に規定された音響を構成することが、本研究において重要な視点になり得る可能性を見出すことができた。

2. 1. 3 具体音楽

フランスの作曲家であるピエール・シェフェール（Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995）は、1944年にラジオ技術実験スタジオを開設し、独自の作曲技法「ミュージック・コンクレート」（musique concrète）の実験をはじめた。この最初の試みとしてシェフェールは、1948年に五つの小作品《エチューード》（étude）を発表した。この作品は、日常生活の音を磁気テープに録音し、電子機器による遅速や合成によって作り出された音楽作品である。具体的には、人間や動物の声をはじめ、自然の音や都市騒音といった、楽音とは異なる人間社会の音で構成されている〔水野2012：3-18 参照〕。また、初期作品では、機関車や拡声器などの機械音を積極的に扱っていた。したがって、シェフェールは、人間社会に生まれた新しい音にも注目していた。またそれだけでなく、この作品を発表した後、1951年にピエール・アンリを加えた「ミュージック・コンクレート研究グループ」を設立し、これまでにミュージック・コンクレートの手法を用いた数多くの作品を制作してきた。この新しい作曲技法についてシェフェールは、これまでの伝統的で抽象的な音楽との対比を目指し、「*具体的な音響から抽象的な理念や構想の表現へ向かうもの*」として位置付けた〔川崎・大谷2006〕。加えて、ポーランド出身の作曲家であるルネ・レイボヴィッツ（René Leibowitz, 1913-1972）が提唱した「セリエル音楽¹¹」の構造に酷似していることから、楽音とは異なる音を用いながらも芸術音楽としての新たな地位を獲得しようと試みていたことがわかる〔柴田1967：183 参照〕。

¹¹ セリエル音楽とは、西洋音楽の12音律におけるオクターヴ内の12の音高を均等に使用することにより、調の束縛を離れようとする「十二音技法」から展開したものである。音高だけではなく、持続、強度、音色といった、音響条件の全てにセリエルの原理を適応させた音楽であり、その楽譜をトータルセリエリズムとも呼ぶ。〔ボスール2008：166-172〕

ミュージック・コンクレートは、当時の新しいメディアやテクノロジーによる「音を記録し、拡散する」新しい技術を用いたこともあり、当時の人間社会に馴染み、音楽作品として親しまれていた。その点において、前述するルッソロやヴァレーズとの差異が見られる。しかし、シェフェールは、晩年のインタビューにおいて、自身の取り組みや実験が全て無駄であったと述べている〔シェフェール 1998 : 86-97 参照〕。このインタビューからは、音響の拡散が作り出す新たな聴取体験、つまり前述するヴァレーズの《ポエム・エレクトロニック》や、本章三節にて詳述する「音響芸術」への展開を予見できなかったシェフェールの無念を窺い知ることができる。環境の音を録音し、芸術音楽の形式に編集するシェフェールの作曲技法は、音楽作品としての審美性を優先したことによって、音響芸術によって試みられた「音の聴取の多様な在り方」とは相反する方向性を持つこととなった。

一方、シェフェールの作品は、音楽を「いつでも」「どこでも」聞くことのできる音楽化社会が形成されていく過程において、従来の音楽表現だけでなく、環境音が持つ審美性を先見的に見出していた。また、シェフェールの作品は、当時の音環境を知ることができるほとんど唯一の資料であり、そこには学術的な価値が十分にある。またそれだけでなく、シェフェールの作品が聞かれる場所は、商業施設や飲食店などの公共空間であったり、自動車や住宅など私的な空間であったりと、その場所の環境を構成する要素の一つとして再生された。それは、ある場所や環境で演奏された「記録としての音楽」ではなく、スピーカーから出力される、あるがままの音が「音楽」へと昇華されたとも言えるだろう。そのような実践を通じてシェフェールは、環境音を物質として見做し、その音が本来持っている意味作用を捉え直していく「還元的な聴取」の在り方を基礎付けようとしていた〔ベール・デュフル・ブランド・秋山・三輪・佐藤・宮木・ラポワソン・クープリ・檜垣 2021 参照〕。その意味において、シェフェールの作品からは、録音によって実際のコンテキストから切り離された音が持つ意味作用をどのように捉えることができるのか。発音の要因を見ることなしに聴く状況、すなわち「アコースマティック芸術¹²」の視座から、その在り方を見出すことができた。その意味において、シェフェールの作曲技法《ミュージック・コンクレート》のように、音響を空間に設置する際にその要因を見せずに構成することが、本研究において重要な視点になり得る可能性を見出すことができた。

2. 2 ジョン・ケージの実験音楽

序論でも少し触れたが、アメリカの作曲家であるジョン・ケージが定義した「沈黙」(Silence)の思想は、音楽領域のみならず、その実験的な思想によって様々な芸術領域に大きな影響を与えながら今日まで展開されてきた。ケージは、前述するヴァレーズの作品に関して、次のように述べている。

すべての可聴現象を音楽固有の素材として受け入れ…(中略)…他の作曲家たちが、まだ<楽音>と騒音を区別していた時に、ヴァレーズは知覚に心理的な偏見を持ち込んで音を二つに分けたりせずに、音そのものの領域に踏み込んだ。〔Cage1961 : 150〕

このことから、ケージは、ヴァレーズが人間社会に生まれた新しい音の好嫌を定めず、あるがままの音を芸術実践に取り入れたことに注目しており、そのことがケージの思想にも影響を及ぼしていたことが

¹² アコースマティック芸術とは、作曲家が用いる技術が何であれ、視覚に頼ることなくスタジオにある電子音響技術を駆使して、完全に聴覚のみによって作品を作り出す「音の芸術」を指す。〔ボスール 2008 : 9-10〕

わかる。また、フランスの作曲家であるエリック・サティ (Éric Alfred Leslie Satie, 1866-1925) による、伝統的な芸術音楽を革新していく様々な技法を「実験的」とし、作品そのものを環境として見做す多様な在り方¹³にも共感を示している [Cage1961: 143 参照]。ケージの芸術音楽は、既に多くの研究者によってその諸特徴が明らかにされているが、本節では、ケージの作曲技法である「チャンス・オペレーション」と「不確定性の音楽」について、いくつかの作品を交えながら環境音がどのようにして音楽作品に取り込まれていったのかについて述べていく。

2. 2. 1 チャンス・オペレーション

チャンス・オペレーションは、「作曲家―楽譜」間の連鎖のみに偶然が関わるケージの作曲技法の一つである。1952年に発表された音楽作品《カリヨンのための音楽 第1番》は、折りたたんだ紙の紙端を切ることで生まれた穴を音符に見立てて作曲された¹⁴。カリヨンとは、音高を分けられた複数の鐘を組み合わせることで、旋律を演奏できるようにした打楽器である。この作品では、従来の芸術音楽とは異なり、無秩序な音列が奏でられるのであるが、その鍾音が立ち上がり消えていく過程の前後に潜む「沈黙」、すなわちその場所や空間に潜在する環境音を作品に取り入れることが意図されている。つまり、鑑賞者の注意を作品に向けさせることにより、同時に環境音が聴き取られることを狙ったのである。またそれだけでなく、ケージは、音環境を一つの総体としてではなく、時間軸を持たせることによってその一部を提示することで、環境音を認識しやすい状況を作り出そうとしたと、筆者は捉えている。

次に、1952年から1956年にかけて作られた音楽作品《ピアノのための音楽 第1番から第84番》は、紙のシミや汚れを音符に見立てて作曲された作品群である¹⁵。ケージの作曲技法は、非常に時間のかかる過程によって作られてきたが、緊急に必要とされる楽曲に應えるためにその制作過程を早めることを試みたものである。この作品は、元々は特定のダンサーや振付師に献呈した楽曲であるが、のちにピアニストであるグレーテ・スルタン (Grete Sultan, 1906-2005) にも献呈された。この作品においても、無秩序な音列が奏でられるのであるが、ダンサーの身体表現によって発生する躁音や雑音とピアノの音響が重なり合うことで、それらの音響がその場所に存在する環境音へと統合されていくことが意図されている。また、ダンサーの身振りや手振りなどによる視覚的な情報を手がかりとして、鑑賞者はリズムやテンポといった要素を知覚認識する。つまり、この作品の鑑賞を通じて、鑑賞者の身体と音環境を同調させようとしていたのではないかと、筆者は捉えている。

チャンス・オペレーションによって作られたケージの音楽作品は、従来の芸術音楽では「間」を取るために用いられた休止符を、既に存在している環境音を聴き取るための「表現」として昇華させた。つまり、鑑賞者が音を立てることを極力抑えて音楽を聴き取る「集中的聴取」に変わって、さらに注意深く音を聞かせることを促すものである。《カリヨンのための音楽 第1番》が演奏される環境は、演奏に用いられるカリヨンが設置されている場所に依存する。そのため、この作品の鑑賞体験については、特定の範囲の中ではあるがある程度想像することができる。世界遺産に登録された五十六の鐘楼建築は、歴史的には時報を発する目的として、教会や学校などの公共施設に設置されている。つまり、この作品

¹³ サティは、日常生活を妨げない音楽や意識的に聴かれることのない音楽など、生活に溶け込む音楽の在り方を「家具の音楽」として定義した。この試みは、後に環境音楽や背景音楽へと展開し、多くの芸術家に影響を与えた。[秋山 1990 参照]

¹⁴ https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=117 「Music for Carillon No.1」 John Cage Trust 参照。[2023年9月25日閲覧]

¹⁵ https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=124 「Music for Piano」 John Cage Trust 参照。[2023年9月25日閲覧]

は、人々が賑わう場所で演奏されることが意図されており、その音を注意深く聴く人や聞き流す人など、様々な聴取体験が生み出される。一方、《ピアノのための音楽 第1番から第84番》が演奏される場所は、ピアノが設置されている場所に依存する。そのため、どのような環境で演奏されるのかは、演奏者の意図によって決めることができる。一般的には屋内での演奏を想定することができるが、その場所にどのような環境音があるべきなのか、そのことについては深く言及されていない。以上のことから、チャンスオペレーションによって作られたケージの音楽作品は、演奏される場所に存在する環境音を、音楽表現として取り入れることに成功したと言える。しかしながら、その音が本来持っている意味作用、すなわち実践として聴かされる環境音がどのようにあるべきなのかは、特に意識されていなかったことがわかる。

2. 2. 2 不確定性の音楽

不確定性の音楽は、「楽譜—演奏家—音響—鑑賞者」間に偶然が関わるケージの作曲技法の一つである。1951年、ケージは音楽作品《イマジナリー・ランドスケープ第4番》を発表した¹⁶。この作品は、演奏の実時間に放送されているラジオ音源を「音楽的な素材」として扱っている。また、ラジオのチューニングを行う演者と、振幅と音色を調整する演者の二名によって演奏されるものである。ラジオの操作手順については、楽譜に詳しく記されているのであるが、演奏される日時や場所の指定はされていない。そのため、「いつ」「どこで」この作品が公演されるのかによって、表現される音響そのものが異なることが意図されている。ケージは、ラジオというメディアそのものを「既に常に存在している新しい環境音」であるとして作品に取り込んだのである。

次に、ケージの実践において、特に不確定性が高い音楽作品を取り上げる。1958年に発表された音楽作品《フォンタナ・ミックス》は、十枚の紙と十二枚の透明シートで構成され、それらを演奏者が組み合わせることで楽譜が作成される作品である¹⁷。紙には、太さや種類の異なる六つに区別された曲線の図形があり、十個の透明シートにはランダムに分布したポイントが記されている。残り二つの透明シートは、2×10 インチのグリッド状のものと直線上のものが用意されている。この作品の演奏には、まずこの図形の書かれた紙を選択する。次に、ランダムにポイントが記された透明シートを重ねる。最後に、さらにその上からグリッド状と直線状の透明シートを重ね合わせる。このような手順を経て、演奏のための行為と時間軸が決定される(図2-5)。この楽曲は、同時期にケージが作った音楽作品《ピアノとオーケストラのためのコンサート》、《アリア》、そして《声のためのソロ 第2番》が同時に演奏されることも想定している。演奏者はその組み合わせや音楽的素材をどのように選択するかを担い、演奏の度に音の展開が変わり、ここに二度と同じような展開を作り出すことのできない偶然性が関与する。さ

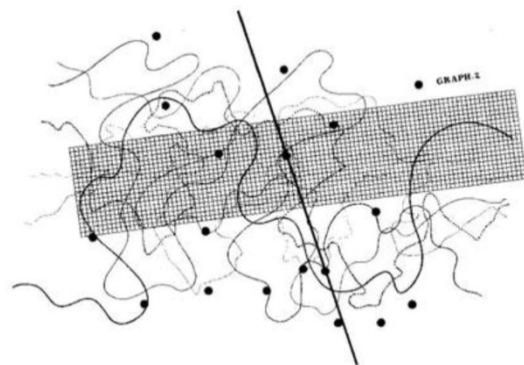


図 2-5 ジョン・ケージ (1958)
《フォンタナ・ミックス》 [ケージ 2009]

¹⁶ <https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=104> 「Imaginary Landscape No. 4 (March No. 2)」 John Cage Trust 参照。[2023年9月25日閲覧]

¹⁷ <https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79> 「Fontana Mix」 John Cage Trust 参照。[2023年9月25日閲覧]

らに、フォンタナ・ミックスの作曲技法からは、《Water Walk》、《Sounds of Venice》、《Theatre Piece》などの新たな音楽作品も作られた。非意図的な音列や音高から導き出された一部の表現は、その表現された音響を聴くことを通じて、独立した音楽作品にもなり得る。これは言い換えれば、音環境そのものを音楽作品として編曲していくことのできる可能性があるとも言える。

環境音を音楽作品の素材として取り入れ、またそれだけでなく、擬似的な音環境そのものを音楽作品に昇華させたケージの芸術実践は、従来の芸術音楽の領域を拡張するだけでなく、現代芸術に大きな影響を与えながら今日まで展開されてきた。しかしながら、当時の一般聴衆においては、ケージの芸術音楽を聴くことは非常に難解であったと言われている。ケージの音楽作品を鑑賞するための聴取の態度としては、従来の芸術音楽で言われている聴取の態度だけではなく、「創造的な聴取」が必要とされている。その聴取の在り方は、「聴取者がその場で聴き取った音と戯れ、過去の様々な体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎ出す」ことである〔中川克志 2010：3-22〕。つまり、鑑賞者には、身の回りの音から着想を得て作曲行為や音響表現に取り組む、表現者と同等の聴取の態度が求められるのである。音環境と協奏する芸術実践において、ケージの芸術実践と同様に、その鑑賞者は表現者と同等の聴取の態度を獲得しなければ、その場所の音環境を捉えることができないのか。またそうである場合には、どのような聴取体験が有効であるのか。次節では、ケージ以後に展開された音響芸術の事例を確認しながら、それらのことについて考察を深めていく。

2. 3 ケージ以後に生まれた非楽音による芸術実践の展開

ケージの実験的な試みによって、音楽の外側にあるあらゆる音、例えそれが一般的に騒音と呼ばれる音であったとしても、積極的に音楽的素材として取り入れた結果、環境音は楽音に変わって、または同じ水準となり、芸術実践の素材として取り扱われることに成功した。しかしながら、「音をあるがままにし、意味を持たせてはならない」というケージの思想は、音楽的素材の範囲を拡張させすぎてしまった。そして、ケージの実験音楽は、音が本来持っている意味作用が失われて、何の意味も持たないものとして見做されてしまった〔中川克志 2010：3-22〕。ケージ以降の芸術音楽では、特定のパターン化された音の旋律やリズムを反復させる「ミニマル・ミュージック」や、環境と調和した音響空間が聴き手を包み込む「環境音楽」など、新しい芸術音楽の形式が生み出された。前者は、擬似的な音環境を作り出す表現として、後者は実際の音環境に音を加えていく表現として、独自の発展を見せた好例である。一方、ケージの思想は音楽以外の様々な芸術表現と複合的に組み合わせられることによって、音響芸術としての新たな領域を獲得していく。本節では、音響芸術の中でも環境音の意味作用に着目した芸術実践を取り上げるとともに、その聴取体験の諸特徴を述べていく。

2. 3. 1 音響彫刻

アメリカの音響芸術家であるビル・フォンタナ (Bill Fontana, 1947-) は、環境音を主題としながらも、その場所の空間的な特徴を含んだ音響彫刻作品を制作している。勿論、視覚的な鑑賞対象を制作するわけでないため、音を発する立体彫刻やサウンド・オブジェなどとの明確な差異を私たちはまず認識しなければならない。1976年に発表された作品《キリビリ埠頭》は、シドニー港のキリビリという埠頭の栈橋の板に空いた、まばらな八つの穴にマイクを設置して録音した音響を素材としている。そして、シドニーに位置するギャラリーの屋根に、八つのラウドスピーカーを設置することで、ある場所の音環

境を別の場所に再配置した作品である [Licht2007 : 309-310 参照]。鑑賞者は、初めは時折大きな音を立てる水音や遠くから聴こえてくる波風の音しか聴くことができない。しかし、この音響を聴き続けていくにつれて、水がぶつかり合う音、板に当たって砕ける音、遠くで海面に落ちる音など、水音の多様な表情に気付きを得ることができる。さらには、シリンダーに吹き込んで来る風の音、栈橋の板が擦りあう音、話し声なども判別できるようになっていく¹⁸。このように、多様な環境音で構成されているキリビリ埠頭について、フォンタナは「永続的に自動的に演奏し続ける状態にある栈橋」と述べている [中川克志 2010 : 3-22]。栈橋が奏でる音響に着目したこの作品は、既に存在している環境音の一つの総体として聴かせるための「擬似的な音環境」が作られたと捉えることもできる。

次に、《キリビリ埠頭》以降に作られたフォンタナの集大成とも言える、1987年に発表された作品《サテライト・サウンド・ブリッジ ケルン-サン・フランシスコ》を取り上げる。これは、ケルンとサン・フランシスコ両都市から十八個ずつの環境音を採集して、衛星通信によってリアルタイムにそれぞれの場所に重ね合わせた作品である。この作品では、ケルン大聖堂の鐘音やケルン中央駅やライン川で採集された音、ゴールデン・ゲート・ブリッジで聞こえる霧笛や波の音、サン・フランシスコの鳥獣保護区の鳥の声などを素材としている。そして、ケルンのルードウィヒ美術館とサン・フランシスコのコンテンポラリー美術館に設置されたラウドスピーカーからそれぞれ再生された [リクト 2007 : 309-310 参照]。普段は同時に聞かれることのない、実時間の環境音が併置されることによって、鑑賞者は、無意識に聞き流している身の回りの環境音の特徴に気づきを得ることができる。例えば、霧笛と教会の鐘音、鳥の鳴き声とゴールデン・ゲート・ブリッジが軋む音、波音と雑踏など、普段は組み合わされることのない環境音が併置されることによって、その意外な音響的特徴に類似性を発見することができる¹⁹。

フォンタナの音響彫刻は、「音をあるがままにしておく」ケージの思想から展開した芸術実践であると位置付けることができる。しかしながら、環境音が本来持っている意味作用を重視している点において、ケージとは異なる独自の展開を見せている。フォンタナは、音楽作品に環境音を持ち込んだ存在としてケージを評価しつつも、ケージの芸術実践においては「環境音の潜在的な意味」が知覚されていないことを指摘している。また、そのことが知覚されるためには、環境音を「その音が発生する実際のコンテクスト」の中で提示しなければならないとも述べている [中川克志 2010 : 3-22]。フォンタナの芸術実践においては、音環境から音楽的な意味や価値を見出そうとしていた点から、フォンタナ自身が創造的な聴取を用いることで、その場所の環境音に潜在している意味を探ろうとしていたと捉えることができる。また、これらの作品の聴取体験について、《キリビリ埠頭》では、鑑賞者は従来の芸術音楽を鑑賞する時のように、音を立てることを極力抑えながら、表現された音響を理解しようとする集中的聴取や専念聴取によって、環境音を捉えようとしていたのではないか。一方、《サテライト・サウンド・ブリッジ ケルン-サン・フランシスコ》では、実際に教会の鐘音が聴かれる場所から音響的特徴が類似する霧笛が聴こえてくるなどといった状況が作り出される、すなわち「環境音が発生する実際のコンテクスト」の中で、表現としての音響が提示された。このような聴取体験を通じて、身の回りの環境音を改めて注意深く聴き直すきっかけを作り出すことに成功したと言える。その上で、特にその環境音を日常的に聴いている鑑賞者においては、それらの音から自分なりの音楽的な意味を紡ぎ出していく創造的な聴取がもたらされたのではないか。

¹⁸ <https://echosounddesign.com/media/Kirribilli_Wharf.mp4> 《Kirribilli Wharf》ビル・フォンタナ プロジェクト ライブラリより視聴。[2023年9月25日閲覧]

¹⁹ <https://echosounddesign.com/media/Cologne_San_Francisco_Soundbridge.mp3> 《Cologne San Francisco Sound Bridge》ビル・フォンタナ プロジェクト ライブラリより視聴。[2023年9月25日閲覧]

フォンタナは、自身の作品を「音楽」とは呼ばずに「音響彫刻」という名称にこだわっていたことから、コンサートホールで聴くような近代の芸術音楽とは異なる聴取体験を作り出そうとしていたのではないだろうか。また、環境音から連想させるモノや、その音を聴くことの意味作用を探求していく中で、音が発せられる場所に根付いている歴史や文化的な背景にも着目している。つまり、環境音を取り巻く諸要素、それは聴覚的な要素に留まらず、その他の感覚によって知覚された要素も作品に含めていくことによって、環境音の意味作用を捉える聴取体験を作り出していた。その意味において、フォンタナの音響彫刻を通じて、疑似的な音環境を形成していく際に「環境音が発生する実際のコンテキスト」の中で表現としての音響を提示していくことが、本研究においても重要な視点になると思われる。

2. 3. 2 サウンド・インスタレーション

サウンド・インスタレーションとは、音響的要素だけで完結する「音楽」とは異なり、空間あるいは環境に音を設置した状況を作り、それらも含めて鑑賞されることを狙った表現形式である[中川克志 2020: 57-73]。アメリカの美術家・音楽家であるマックス・ニューハウス (Max Neuhaus, 1939-) は、室内や屋外にスピーカーを設置し、表現された音響に意識を向けさせる行為を通じて、作品が設置された場所の環境音を聴かせることを狙ったサウンド・インスタレーションを制作している。1977年に発表された作品《タイムズ・スクエア》は、ニューヨークのタイムズ・スクウェア駅に降りていく階段にスピーカーを仕掛けて、その場所に微弱なサイン波の持続音を流し続けた作品である[リクト 2007: 299-300 参照]。1977年から現地にスピーカーが設置され、1992年に一旦取り外された。その後、アメリカのギャラリー・ディレクターであるクリスティン・バージンの協力によって、2002年に再設置されており、この作品は現在でも体験することができる。この場所に設置された音は、複数の人工的な音が混ざり合った機械的な持続音である²⁰。作品の鑑賞体験としては、その音色や音響の変化を聴き取らせることを主な目的としておらず、タイムズ・スクウェア駅に元から存在していた人間が発する音、自動車から発せられる音、地下鉄の走行音など、その場所の音環境との調和を作り出している。そのため、駅を利用するほとんどの人々は、この表現された音響に気づくことなく、無意識のうちに聞き流してしまう。ただし、何かしらのきっかけでその音に気づいた人は、その音に耳を傾けることができる。しかしながら、この音に気付いたからといって、特に興味を持たせるような音響的な特徴があるわけではない。ニューハウスは、この作品の聴取体験において、表現された音響に耳を傾ける行為を通じて、その場所の音環境にも耳を傾けるという状況が作り出されることを狙っていた。つまり、作品鑑賞を目的としていない人たちにとって、その場所の音環境を並行的に捉える聴取の態度がもたらされたと、捉えることができる。またそれだけでなく、多様な環境音が浮かんでは消えていく様子に耳を傾ける中で、自分なりの音楽的な意味を紡ぎ出す創造的な聴取を獲得した鑑賞者が居たことも推測できる。

また同型の取り組みとして、1978年に発表された作品《ロックフェラー・スカulpture・ガーデン》を取り上げる。これは、ニューヨーク近代美術館のロックフェラー野外庭園内の換気口にスピーカーを仕掛け、人間の耳では聞くことのできない低周波数域の持続音を流し続けた作品である[リクト 2007: 299-300 参照]。庭園に流されたその音は、その場所を構成する植林や建造物などに吸音されたり反射したりといった影響を受けながら、音の振動そのものが環境に溶け込みながら変化する。作品の鑑賞体験

²⁰ <<https://www.max-neuhaus.estate/en/audio-and-video>> 《Times Square》Max Neuhaus Audio and video より視聴。[2023年9月25日閲覧]

として、庭園の中で音の展示がされていると聞きつけた鑑賞者は、その場所に佇み、または移動をしながら、その時々には聴こえてくる環境音に耳を傾ける。そして、そのような鑑賞行為を続けていくうちに、たまたま一部の鑑賞者だけが、身につけている物や皮膚感覚を通じて伝わる振動を捉えることで、この聴こえない音の正体に気づく。ニューハウスは、この振動の強弱を感じ取る体験によって庭園が持つ空間的な特徴を捉える、すなわち鑑賞者の身体感覚を通じて環境そのものが知覚されることを意図していたのではないだろうか。

これらの作品が構想されていく上で、ニューハウスは、前述するフォンタナがギリビリ埠頭の環境に見出したような「永続的に自動的に演奏し続ける状態」を、タイムズ・スクエア駅やロックフェラー野外庭園に見出すことができたと言える。しかしながら、両者の音環境に対するアプローチは、全く異なるものである。環境音をあるがまま録音し、実際のコンテキストの中で聴かせるフォンタナに対して、ニューハウスの場合には、実際の音環境そのものを作品として提示することが意図されていた。既に常に存在している、その場所の環境音に気づきを与えるニューハウスの作品は、その環境に異なる音を介入させることによって成立していることから、音楽的素材の類似性は確認できるものの、ケージとは決定的に異なる独自の展開を見ることができると言える。つまり、音環境そのものに芸術的側面を見出しており、またそれらの音環境に対する異音を協和させることによって、音環境を鑑賞させようとする新たな聴取体験を作り出していた。その意味において、実際の音環境と対峙する際には、その場所に構成されていない異音としての音響を表現し、協和を作り出していくことが、本研究において重要な視点になり得る可能性を見出すことができた。

2. 3. 3 聴くという行為のための自修イベント

美術家である鈴木昭男は、特定の場所や空間に存在している環境音を「聴く」状況を作り出すために、表現としての音響を発生させない、いくつかの芸術実践を展開している。1988年に発表された作品《日向ぼっこの空間》は、日本における子午線の最北端にある京都府網野町市街を見下ろす山の中腹部において、子午線に交差するように、高さ 3.2m、長さ 17.4m の巨大なレンガの壁を 7m の間隔で合わせ鏡のように二面造られた作品である（図 2-6）²¹。



図 2-6 鈴木昭男（1988）《日向ぼっこの空間》完成当時

パフォーマンス当日の午前四時に自宅を出て山道を歩き、設置した北側の壁に寄りかかるようにして

座り、南側の壁に向き合いながら「自然を見ずして純粹に音を聴く」ことに集中して、十二時間にわたりその場所の環境音を聴き続けた〔鈴木 1985：230-235 参照〕。この実践を通じて、鈴木は場所に付随するあらゆる要素や、思考による雑念に悩まされながらも、最終的には「聴く行為を取り戻せた」と述べている²²。音を言語化せずに、その環境に自らの身体を同調させ、ただ「聴く」という行為に没入する。そのことによって、身の回りのあらゆる音との対話が成立したと捉えることができる。つまり、受動的

²¹ <<https://www.akiosuzuki.com/work/space-in-the-sun/>>公式 HP「Akio Suzuki」より引用〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

²² <<http://phoenixhall.jp/interview/2007/03/16/631/>>「インタビュー 新作世界初演《ケ・ザ・フォ》 パリで覚醒 古代の心」ザ・フェニックスホール〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

であるとか能動的であることに囚われず、また騒音や楽音などの区分からも解放され、音が発生する全ての事象を純粋に捉えていたのではないだろうか。またそのことが、ケージが再定義した「沈黙」を経験する一つの在り方ではないだろうか。この芸術実践を通じて、純粋な聴取体験においては、音の意味作用はもはや存在しないということが、鈴木によって示された。しかしながら、このような純粋な聴取体験を生み出すためには、非常に高度な集中力が求められる。例えば、このパフォーマンスの鑑賞者は、鈴木が音に耳を傾けている様子を見ることなしに、鈴木と同じように身の回りの環境音を聴いていたとは考えにくい。またそれだけでなく、十二時間に渡って絶えず集中して環境音を聴くことは、非常に困難であったことが推測できる。

一方、1996年のベルリンでの発表を機に、世界各地にて展開されている作品《点音》は、その場所の音環境を聴くことに適していると鈴木が感じたいくつかの地点、エコーポイントに「点音マーク」を設置したものである。点音マークとは、耳型と足型が一体となった図形であり、その上に人間が一人だけ乗ることができる程度の大きさとなっている。この作品における鑑賞体験は、プロジェクトのために制作された地図を読みながら、都市や美術館の中に設置された点音マークを探して歩き、それらのマークを発見するとその立ち台の上に佇み、そして周囲の音を「聴く」という行為に移行する（図2-7）²³。また、鑑賞者には、芸術音楽を聴き取ることとは異なる集中力が求められ、実際の音環境そのものを作品として提示しながらも、一連の鑑賞体験を通じて「聴く」という行為に意識を向けさせることが意図されている。[リクト 2007 : 301-302 参照]。鈴木の実践は、身の回りの音を再発見する過程やその聴取体験を通じて、特定の場所や空間に潜在する音環境そのものを鑑賞対象とさせることに成功している。またそれだけでなく、日常生活の中で聞き流されている音が、聴取の態度次第では知覚可能な音であることを自らの経験から発見したことで、音を聴く行為そのものを捉え直そうとしている。鈴木のような深い集中によって音を聴く行為は、一般的には「ディープ・リスニング」と呼ばれている。それは、表現者や鑑賞者を問わず、ソロやアンサンブルの状況において、環境の状況に耳を傾け、それらに反応する芸術実践を通じた新たな聴取体験の在り方である[オリヴェロス 1998 参照]。また、この新しい音楽理論は、のちに「音の意識 (sonic awareness) ²⁴」と定義され、環境や音楽の音に意識を集中させる能力であり、継続的な警戒心と常に耳を傾けることが必要であると述べられている [Von Gunden 1983 : 105-107]。鈴木の実践においては、環境音に意識を集中させるために、環境の中に置かれる身体の状態に着目されている。そして、しばらくの間、その場所から動かずに、じっと音に耳を傾ける様子は、ある意味で瞑想的な行為であるとも捉えることができる。また、環境音を芸術実践に取り入れたケージは、日本の禅文化を世界に広めた、仏教哲学者である鈴木大拙 (1870-1966) の哲学的思想に多大な影響を受けている [椎名 2003 : 107-121 参照]。つまり、ケージが再定義した「沈黙」、すなわち既に常に存在している環境音を捉えるためには、瞑想的な行為によってディープ・リスニングを引き出すことが有効であると考えられる。しかしながら、これは、その環境の中に存在している観測者の気配が断たれている状況でもある。この点は、序論で述べた通り、今日のサウンドスケープ研究に抱いた筆者の違和感であり、人間が発する音も含めた本来的な音環境を捉える聴取体験であるとは言い難い。

²³ <<https://www.akiosuzuki.com/work/space-in-the-sun/>> 東京都現代美術館 リニューアル・オープン記念展にて配布された作品パンフレットより引用 [2023年9月25日閲覧]

²⁴ これは、音楽家のポーリン・オリヴェロス (Pauline Oliveros, 1932-2016) による新しい音楽理論を示す用語である。作曲することとは、「積極的に音を作ること」、「音を思い描くこと」、「現在の音を聴くこと」、「過去の音を思い出すこと」、これら四つの「音の意識」によって取り組まれる。そのようにして、焦点的な調性と全体的な音の集合が作り出されるのである。[オリヴェロス 1998 参照] [Von Gunden 1983 参照]

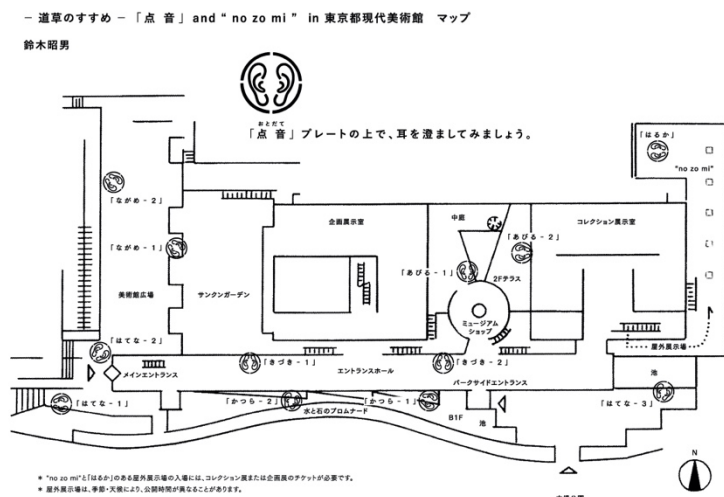


図 2-7 鈴木昭男 (2018) 《点音》、東京都現代美術館

2. 3. 4 サウンドスケープ・デザイン

本節の最後に、日本におけるサウンドスケープ研究の先駆者の一人であり、自らもサウンドスケープ・デザイナーとして、様々な地域で芸術実践をしてきた庄野泰子の作品を取り上げる。庄野は、鳥越けい子や田中直子らとともに、1986年にサウンドスケープ・デザイン研究所を設立し、同年にシェーファーの著書『世界の調律』の翻訳出版をはじめ、国内外のサウンドスケープの実態を調査してきた。その後、1988年からサウンドスケープ・デザイナーとして独立し、環境デザインや建築設計に関わる芸術実践に取り組んでいる。本研究の中で庄野を取り上げる理由としては、従来のサウンドスケープ研究とは異なる視座をその当時から既に持っていたためである。庄野は、前述するニューハウスの芸術実践を参照しながらも、独自のサウンドスケープ・デザインを展開している様子を確認することができる。また、音を伝達、拡散させる「音具」と呼ばれる視覚的な要素を含む構造物を環境の中に置くことも特徴である。

庄野が独立して間もない頃、1988年に制作された作品《西鶴屋橋》は、頭上に二重の高速道路が架かり、ビルに囲まれた交通量や人の往来が多い橋の高架下にも音具を設置したものである〔平松幸三 2014：3-12 参照〕。その場所には、元々「林」を想起させるステンレス製の視覚的なデザインが施されていた。しかし、修復が行われる際に、頭上の高速道路を走る自動車の走行音に庄野が注目したことで、公共空間に聴覚的なデザインが採用された国内における初期の事例となった。自動車の走行によって生じる「橋の振動」に連動して微細な「鈴に似た音」を出す音具は、人工的な低周波の音に満たされている高架下という場所において、聴き取りやすい軽やかな音を奏でる（図 2-8）。この作品では、単に騒がしい音を軽減するのではなく、その音の発生に応答して発せられる微細な音を聴き取ることによって、この場所の環境の状態を再認識させることが意図されている。また庄野は、この場所に鳴



図 2-8 庄野泰子・GK 設計 (1988) 《西鶴屋橋》
(2023 年 2 月、筆者撮影)

り響いている人工的な機械音が常に一定の音量ではなく、緩やかに浮かび上がりながら消えてゆく、すなわち自然環境の音と同型の特徴を見出していた。この場所に訪れた鑑賞者には、自動車の走行音から生じる振動を視覚的に捉えながらも、自然環境から受け取るような心地良さを感じることもできる聴取体験が作られている。

またここで、庄野の代表的な取り組みとして、2005 年 10 月に開館した茅野市民館の各所に設置された作品《coMiMinication》を取り上げる。これは、茅野市周辺や館内で収集した音を、館内に隠された八つのスピーカーからランダムに再生する音響システムと、伝声管の機能を持つ一組の音具によって構成された作品である(図 2-9)。茅野市美術館の文化事業の一環として実施された音風景ワークショップで集まった「市民が捉えた身近にある環境音」が、館内のスピーカーから任意に再生され、実際の音環境と緩やかな調和を作り出して



図 2-9 茅野市民館の中庭を通すように設置された一組の伝声管 (2005 年 10 月、Office Shono 撮影)

いる(図 2-10) [茅野市美術館 2017 : 16-25]。JR 茅野駅と直結している茅野市民館は、地域を象徴する公共施設として、また茅野市の玄関口として、多くの人たちに親しまれながら活用されている。2006 年 4 月、筆者がこの場所に初めて訪れた時の聴取体験を振り返ると、実際に施設を活用している人が発している音と、スピーカーから発せられている音の区別が全くつかなかったことを良く覚えている。今、この場所で音を発している人たちが、隠されたスピーカーから発せられている音の行為者であり観測者である状況が、この空間内部の音響の調和を作り出しているのではないか。また、地域の文化的な要素が多分に取り込まれた館内には、茅野市の音環境そのものが再表象されていたと、そう実感した。茅野市民館を満たす音環境の鑑賞者は、環境音の実像と虚像の区別がつかず、また実際の環境音に表現としての音響が重ねられ、その重ね上げられた響きの中に身体を委ねるような、周辺的な聴取体験が生まれている。この作品では、五年にわたる長期間、参加型のワークショップを中心に組み込まれてきたプロジェクトを通じて、茅野市民の音を捉える感性が鍛錬されてきた。また、プロジェクトに関わってきた市民の中には、耳にした音がきっかけとなって五感を揺さぶり、遠い記憶にある手触りや匂い、景色が想起されるなど、環境の中に自分自身が存在しているということに、意識的になった人たちが複数いることも分かった [茅野市美術館 2017 : 28-44]。

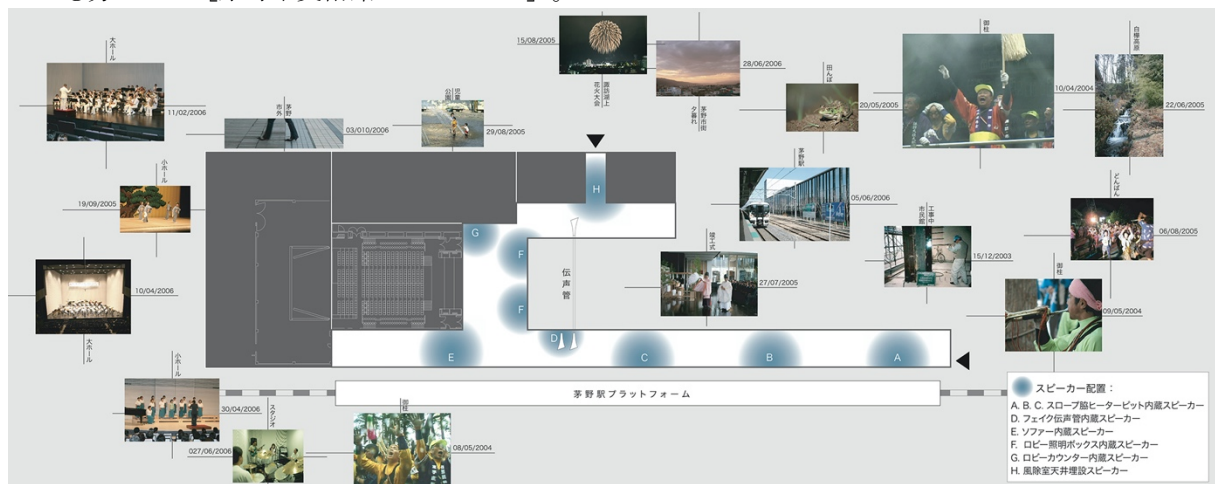


図 2-10 茅野市民館内に設置されたスピーカーと音風景マップ (Office Shono として筆者作成)

庄野の作品は、日常生活の中で人々が聞き流している「人間が発する音」に注目し、そこに音具を導入させることによって、その音響的な性質を異なるものへと変換させている。また、音具によって生み出される音には、その場所と調和する意味作用が付加されており、人々の興味関心を向けさせる工夫がなされている。またそれだけでなく、そこでは、音環境を捉える観測者自身の存在がより強調されている場面も多く、観測者を不在とする従来のサウンドスケープ研究とは異なる性質であると捉えることもできる。ケージの無響室での経験からも分かるように、私たちが生命活動が続けている以上、私たちの身体内部においても、常に環境音が発せられている。このような、自らが発している身体内部の音を含めて考えていくことが、本来的な音環境を捉え直していく上で、重要な要素となるのではないか。そして、自分自身の身体内部の音を見つめ直すことを通じて、他者の内部に広がっている環境音にも視座を広げていくことができるのではないか。庄野の作品を通じて、本来的な音環境を捉え直していくためには、外的な刺激として捉える音だけではなく、音が発生する原理としての内的な刺激にも意識を向けさせることが、本研究において重要な視点になり得る可能性を見出すことができた。

2. 4 小結

これまで、雑音や騒音の類が芸術実践の中心となっていた主要な作品について、その発生と聴取体験の諸特徴をまとめてきた。本章で取り上げた表現者たちは、創造的な聴取やそこから派生した能動的あるいは周辺の聴取を用いることで、当時の音環境を捉えることを試みていた。つまり、音の芸術実践に取り組む表現者は、音楽や美術の分類に関係なく、音を創造することと同時に、身の回りのあらゆる音から常に影響を受けていたということである。しかしながら、鑑賞者の聴取体験は一概に定義され得なかった。そこで筆者は、鑑賞者の聴取体験について考察を深めていくために、二十世紀以降の音環境に着目した芸術実践において、音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴き取る主体を「聴き手」と再定義することで、(1)演奏者が「成し手」となる芸術実践、(2)環境の音が「成し手」となる芸術実践、(3)鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践、以上の三つに類型化し、それぞれの分析における特徴を明らかにしていく（表 2-1）。

(1) 演奏者が「成し手」となる芸術実践

この類型(1)では、音を創造する主体が「演奏者」あるいは「演奏者と環境」となる芸術実践を分類している。また、その音を主体的に聴き取っているのは「演奏者」と「鑑賞者」である。一般的に芸術音楽と呼ばれる芸術実践において、コンサートホールで演奏される場合には、まず特定の音楽を聴く目的を持ってその場に臨む「選択的聴取」が挙げられた。次に、他の音を立てることを極力抑えて演奏に耳を傾ける「集中的聴取」が挙げられた。さらに、音楽を聴くことに専念する「専念聴取」が挙げられた。最後に、自らの音楽的教養に基づいてその構造の把握に努めるとともに音楽的な意味を解釈する「構造的聴取」が挙げられた。そのほかに、ケージの芸術実践においては、聴取者がその場で聴き取った音と戯れ、過去の様々な体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎ出す聴き方である「創造的聴取」も求められた。

(2) 環境音が「成し手」となる芸術実践

この類型(2)では、音を創造する主体が「環境」もしくは「疑似環境」となる芸術実践を分類している。また、その音を主体的に聴き取っているのは「鑑賞者」である。そのため、表現される音響の音楽的な意

味をどのように捉えるのかは、鑑賞者の聴取体験に委ねられている。その聴取の在り方は、自身の主観と時々に関心ごとに従って移り変わる身の回りの音に耳を傾ける「周辺の聴取」が挙げられた。また、従来の音楽聴取に加えて、単調な反復の過程に起こる環境の音のズレやその起伏を聴き取ることで音楽的な意味を感じる「能動的聴取」も挙げられた。ただし、これらの実践においては、演奏者が不在となる場合が多く、このような聴取体験を引き出すことが困難であることも確認できた。そのため、このように表現された音響に意識を向けるためには、深い集中によって音を聴く行為「ディープ・リスニング」や、環境音が発せられる実際のコンテクストの中で聴取体験を作り出していく必要があることを、これまでの議論において確認できた。

(3) 鑑賞者を含めた環境音が「成し手」となる芸術実践

この類型(3)では、音を創造する主体が「環境と鑑賞者」となる芸術実践を分類している。また、その音を主体的に聴き取っているのは「鑑賞者」である。そのため、表現される音響の音楽的な意味をどのように捉えるのかは、前述する類型(2)と同様に、鑑賞者の聴取体験に委ねられている。その聴取の在り方は、自身の主観と時々に関心ごとに従って移り変わる身の回りの音に耳を傾ける「周辺の聴取」が挙げられた。また、単調な反復の過程に起こる環境音のズレやその起伏を聴き取ることで音楽的な意味を感じる「能動的聴取」も挙げられた。ただし、鑑賞者の発する音が表現の一部を担っている点において、前述する類型(2)とは大きく異なる性質があることも確認できた。そのため、自らが環境の中で音を発しているということに気づきを与えるためには、外的な刺激から感じ取れる音だけではなく、内的な刺激としての音に意識を向けさせることが重要となることが確認できた。

以上の三つの類型を踏まえ、音の芸術実践における「聴き手」の聴取体験については、以下の四つに分類することができる。

(1) 音楽聴取に専念する聴取体験

鑑賞者は「成し手」になることが出来ない。ただし、「聴き手」として音楽聴取に専念することで、「成し手」が表現する音の意味作用を理解しようとする。

(2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験

鑑賞者は「聴き手」としてその場に構成された音響に耳を傾け、「成し手」が表現する音の意味作用を理解しようとする。また、鑑賞者は「成し手」になることも出来るが、そのことが芸術実践において重要なことではない。

(3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験

鑑賞者が自覚的な「成し手」となり、自らが発している音を能動的に捉えている。また、自らの音楽的な知識や経験によって、「成し手」が表現とする音の意味作用を理解しようとする。

(4) 自らが発している音を無意識的に捉えている聴取体験

鑑賞者は無自覚な「成し手」であり、自らが発している音を受動的に捉えている。また、その音への気づきから、「成し手」が表現とする音の意味作用を理解することができる。

本章では、鑑賞者が「成し手」の立場にあるのか、もしくは「聴き手」の立場にあるのか。その立ち位置を決定付けているのは芸術実践の形式であり、そのことによって聴取体験がそれぞれ異なることが明らかになった。その結果を踏まえて、「成し手」が演奏者となる場合、または環境や鑑賞者となる場合において、どのような聴取体験を引き出すことができるのだろうか。そのことについて考えていくために、次章では、筆者がこれまで取り組んできた音環境と協奏する芸術実践を四つ取り上げ、表現者と鑑賞者の聴取体験について、それぞれ分析していく。

表 2-1 本章で取り上げた芸術実践における「成し手」と「聴き手」の分類

類型	年代	制作者(作曲家)	作品名	音響メディア	成し手	聴取する場所	聴き手
1-A	1913	ルイジ・ルツロ	騒音芸術	騒音楽器	演奏者	コンサートホール	演奏者・鑑賞者
1-A	1931	エドガー・ヴァレーズ	イオニザシオン	打楽器・サイレンなど	演奏者	コンサートホール	演奏者・鑑賞者
2-B	1944	ピエール・シェフエール	ミュージック・コンクレート	スピーカー	疑似環境	特定されない	鑑賞者
1-A	1951	ジョーン・ケージ	イマジナリー・ランドスケープ第4番	ラジオ音源	演奏者・環境	特定されない	演奏者・鑑賞者
1-A	1952	ジョーン・ケージ	カリヨンのための音楽 第1番	カリヨン・環境音	演奏者・環境	特定の屋外空間	演奏者・鑑賞者
1-A	1952・1956	ジョーン・ケージ	ピアノのための音楽 第1番から第84番	ピアノ・ダンス・環境音	演奏者・環境	特定されない	演奏者・鑑賞者
1-A	1958	ジョーン・ケージ	フォントナ・ミックス	環境音・楽器・スピーカーなど	演奏者・環境	特定されない	演奏者・鑑賞者
2-B	1958	エドガー・ヴァレーズ	ボエム・エレクトロニクス	スピーカー	疑似環境	特定の屋内空間	鑑賞者
2-B	1976	ビル・フォントナ	キリビリ埤頭	スピーカー	疑似環境	特定の屋外空間	鑑賞者
2-B	1976	ビル・フォントナ	サテライト・サウンド・ブリッジ	スピーカー	疑似環境	特定の屋内空間	鑑賞者
3-D	1977	マックス・ニューハウス	タイムズ・スクエア	スピーカー	環境 鑑賞者(利用者)	特定の屋内空間	鑑賞者
3-D	1978	マックス・ニューハウス	ロックフェラー・スカルプチュア・ガーデン	スピーカー	環境 鑑賞者(利用者)	特定の屋外空間	鑑賞者
2-B	1988	鈴木昭男	日向ぼっここの空間	環境の音	環境	特定の屋外空間	表現者・鑑賞者
3-D	1988-	庄野泰子	西鶴屋橋	音具・環境の音	疑似環境・鑑賞者(利用者)	特定の屋外空間	鑑賞者
2-B	1996-	鈴木昭男	点音	環境の音	環境	特定の屋外空間	鑑賞者
3-C	2005-	庄野泰子	coMMunication	環境の音＋スピーカー	疑似環境・鑑賞者(利用者)	特定の屋内空間	鑑賞者
3-C	2013	スズキユウリ	Garden of Russolo	スピーカー	鑑賞者(利用者)	特定の屋外空間	演奏者・鑑賞者

引用・参考文献

- 1) Heidi Von Gunden(1983). *The Music of Pauline Oliveros*, Scarecrow Press
- 2) Luigi Russolo(1913). *The Art of Noise*, tr. Barclay Brown(2005), Pendragon Press
- 3) Luigi Russolo. tr. Johannes Ullmaier(2000). *Die Kunst der Geräusche: Ausgabe mit CD (edition neue zeitschrift für musik)*, SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, Mainz.
- 4) Marc Treib(1996). *Space Calculated in Seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varese*, Princeton University Press.
- 5) Peter Waver(2015). *Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: A Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair*, Nai Uitgevers Pub
- 6) 秋山邦晴 (1990) 『エリック・サティ覚え書』 青土社
- 7) アラン・リクト 木幡和枝 (監修)・荏開津広・西原尚 (訳) (2010) 『サウンドアート-音楽の向こう側、耳と目の間』 フィルムアート社 (Alan Licht(2007). *SOUND ART: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli.)
- 8) 岡田暁生 (2005) 『西洋音楽史』 中央公論新社
- 9) 小川博司 (1984) 『音風景の変容：音楽の環境化と環境の音楽』 ソシオロゴス(8)、pp. 52-62
- 10) 柿沼敏江 (2020) 『〈無調〉の誕生：ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』 音楽之友会
- 11) 川崎弘二・大谷能生 (2006) 『日本の電子音楽』 愛育社
- 12) ジャン＝イヴ・ボスール 栗原詩子 (訳) (2008) 『現代音楽を読み解く 88 のキーワード』 音楽之友社
- 13) ジョン・ケージ 柿沼敏江 (訳) (1996) 『サイレンス』 水声社 (John Cage(1961). *Silence*, Wesleyan University Press)
- 14) ジョン・ケージ 小沼純一 (編) (2009) 『ジョン・ケージ著作選』 ちくま学芸文庫
- 15) 椎名亮輔 (2003) 『ジョン・ケージと禅：その再検討』 同志社女子大学学術研究年報 (54-1)、pp. 107-121
- 16) 柴田南雄 (1967) 『西洋音楽史-印象派以後』 音楽之友会
- 17) 庄野進 (1991) 『聴取の詩学-J・ケージからそして J・ケージへ』 勁草書房
- 18) 鈴木昭男 (1985) 『ジョン・ケージ：聴く側に回る』 現代詩手帖 4 月臨時増刊号、思潮社
- 19) 茅野市美術館 (監修) (2017) 『ここにある音ここからはじまる-茅野市美術館の音風景』 茅野市美術館
- 20) 中川真 (2001) 『音と環境の芸術学』 大阪芸術大学博士学位論文
- 21) 中川克志 (2008) 『聴くこととしての音楽：ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽』 京都大学博士学位論文
- 22) 中川克志 (2010) 『1950 年代のケージを相対化するロジック-ケージ的な実験音楽の問題点の考察』 京都精華大学紀要 (37)
- 23) 中川克志 (2020) 『サウンド・インスタレーション試論：音響芸術における歴史的かつ理論的背景』 横浜国立大学教育学部紀要. II, 人文科学 (22)、pp. 57-73
- 24) 沼野雄司 (2003) 『E. ヴァレーズにおける政治的前衛と芸術的前衛の結合(1)』 東京音楽大学研究紀要(27)、pp. 1-18
- 25) 沼野雄司 (2004) 『E. ヴァレーズにおける政治的前衛と芸術的前衛の結合(2)：ニューヨーク・タイムズの記事に見るヴァレーズ受容』 東京音楽大学研究紀要(28)、pp. 33-53

- 26) 沼野雄司 (2019) 『エドガー・ヴァレーズ: 孤独な射手の肖像』春秋社
- 27) 畑公也 (2003) 『「メディア時代の音楽」論序説 (I): 私たちは何を聴いているか』神戸薬科大学論文集: Libra(4)、pp. 33-49
- 28) ピエール・シェフェール 小林善美 (訳) (1998) 『ドレミの外では何もできない』ユリイカ (30-4)、青土社
- 29) 平松幸三 (2014) 『今、改めて、音の「環境」としてのサウンドスケープ』サウンドスケープ (15-1)、pp. 3-12
- 30) フランソワ・ベール ドニ・デュフル トマ・ブランド 秋山邦晴 三輪眞弘 佐藤亜矢子 宮木朝子 ナタナエル・ラポワソン ピエール・クープリ 槍垣智也 (編) (2021) 『アクーマティック!』engine books - difference
- 31) ポーリン・オリヴェロス 若尾裕・津田広志 (訳) (1998) 『ソニック・メディテーション』新水社
- 32) 水野みか子 (2012) 『ピエール・シェフェールと GRM における音響社会学の地平: テキストと実践に通底する音響思考の基盤』芸術工学への誘い (16)、pp. 3-18
- 33) 宮本朝子 (2018) 『”ヴァーチャル・リスニング”による内的サウンドスケープ: アクースマティック音楽の諸例の分析による一考察』洗足論叢 (46)、pp. 73-86
- 34) 宮本一行 (2020) 『音響芸術がもたらす新たな聴取: 20 世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容』秋田公立美術大学研究紀要 (6)、pp. 45-58
- 35) レイモンド・マリー・シェーファー 鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中直子 (訳) (2006) 『世界の調律: サウンドスケープとはなにか』平凡社ライブラリー (Raymond Murray Schafer (1977). The Turning of the World, Random House Inc.)

第三章 音環境と協奏する芸術実践

本章では、2018 年から 2021 年にかけて筆者が取り組んできた、音環境と協奏する芸術実践を四つ取り上げ、二章で分類した音の芸術実践における聴取体験の類型に基づき、表現者と鑑賞者の聴取体験についてそれぞれ分析を行う。はじめに、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》(2018-2019)を取り上げ、「(1)音楽聴取に専念する聴取体験」について分析する。次に、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》(2020)を取り上げ、「(3)自らが発している音を意識的に捉える聴取体験」について分析する。さらに、インスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》(2021)を取り上げ、「(2)その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験」を分析する。最後に、インスタレーション・アート《共振する躯体》(2021)を取り上げ、「(4)自らが発している音を無意識的に捉えている聴取体験」について分析する。その後、それぞれの芸術実践における筆者の身体感覚を整理することで、自らが環境の中でどのようにして音を発していたのか、その時の身体の状態について明らかにしていく。

3. 1 サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》

本節では、秋田県北秋田郡上小阿仁村八木沢集落と栃木県那須郡那珂川町小砂地区において、筆者と船山哲郎が共同して実施したインスタレーション・アート上でのサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》(2018-2019)に関する三つの芸術実践を取り上げる。はじめに、秋田県北秋田郡上小阿仁村八木沢集落に設置されたインスタレーション・アート《水稻舞台》でのサウンドパフォーマンスを取り上げ、それぞれの作品表現について諸特徴をまとめる。次に、栃木県那須郡那珂川町小砂地区に設置されたインスタレーション・アート《ひとつながりの長椅子／共生の跡》でのサウンドパフォーマンスを取り上げ、それぞれの作品表現について諸特徴をまとめる。最後に、秋田県北秋田郡上小阿仁村八木沢集落に設置されたインスタレーション・アート《山見櫓／八木沢参道》でのサウンドパフォーマンスを取り上げ、それぞれの作品表現について諸特徴をまとめる。その後、音楽的聴取の概念からこれらの作品を捉え直すとともに、その場所の音環境を捉える成し手と聴き手の聴取体験を考察することによって、演奏者が「成し手」となる芸術実践における聴取体験の在り方を明らかにする。

3. 1. 1 背景と目的

i) 本実践の背景

周辺環境に対して、直接的にアプローチを図る屋外インスタレーション・アートや景観作品は、基本的に周囲の音環境に内包されている。しかし、人間の知覚の特性から考えても、空間の鑑賞体験において周辺環境への意識、特に音の知覚への意識は潜在的なものに留まってしまう場合が多い。ただし、鑑賞者が周辺環境の音へと意識的に耳を傾けることによって、より豊かな鑑賞体験に繋がる作品もあると考えられる。特定の音がその土地に描く輪郭は、例えどのような音であったとしても、その音響的作用によって空間を構成する要素の一つとなる。つまり、鑑賞者は展示場所に帰属するサイト・スペシフィックな音響空間を同時に体験しているとも捉えることができる。また、聴覚とは他の感覚と相互作用的な知覚認識であり、とりわけ視覚とは緊密な関係にある。

本節では、筆者らが取り組んだインスタレーション・アート上でのサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》（2018-2019）について、音楽を聴き取る際の聴取の在り方＝音楽的聴取という概念を用いて整理する。また、演奏者が「成し手」となる芸術実践における聴取体験の在り方について考察するとともに、里山の音風景から導く芸術実践の在り方を示すことを試みる。

ii) 本実践の目的

船山は、これまで里山という山間部における自然環境に対して、直接的にアプローチを図る屋外インスタレーション・アートを制作してきた。これらの作品は、鑑賞者に空間的な体験を提示することによって、作品そのものが人間と距離のある物理的な外在物でないことを強調している。言い換えれば、作品が環境の一部を担う「環境芸術²⁵」であるとも言える。本実践では、船山のインスタレーション・アートを契機として、環境の音を捉え直すために取り組んできた筆者のサウンド・パフォーマンスを手がかりに、総体としての環境を主体的に捉え直すことで導き出される芸術実践の造形手法を示すことを目的とする。また、パフォーマンスの実践映像を分析することを通じて、作品の鑑賞体験における聴取の在り方についても考察していく。さらに、本実践においては、音の知覚認識に着目しており、サウンドスケープ研究における新たな試行として位置付けることができると考えている。今回の実践場所である里山の音風景は、全周波数域に渡る水流から発せられる持続音²⁶が比較的少ないため、様々な環境の音を聞き分けることに適している。

筆者らの芸術実践は、バストロンボーンの楽音が環境の反応の触媒になることで、人間と環境の相互作用により創出される音楽的表現である。本実践では、自然環境には存在しない「楽音」を介入させることによって、人間が発する音と環境が発する音を明確に区別し、それらの相互交流を把握することを狙いとしている。またそれだけでなく、トロンボーンは、十二音階に分類されない微分音を発することができ、全体の協和を作り出す特性を有していることから、今回の主要な表現とした。そのため、本実践は、音の芸術実践において、これまで明確に区別されてきた「人工」対「自然」、「騒音」対「楽音」という二項対立に捉われない新たな試みであると捉えている。またそれだけでなく、実際に作品を制作した筆者らが作品分析に取り組むことで、文献調査や作品記録から考察を深めてきたこれまでの論考との分岐が見られると考えている。

3. 1. 2 かみこあにプロジェクト 2018

i) インスタレーション・アート-《水稻舞台》

インスタレーション・アート《水稻舞台》は、秋田県北秋田郡上小阿仁村の八木沢集落で制作された、三十二畳の床面積を持つ空間作品である(図 3-1)。八木沢集落は、広大な耕作地を保有しているものの、人口減少の影響を受け、現在ではその九割近くが休耕地となってしまう。本作品は、集落の中心部にある、作付け放棄された棚田の一つに制作した舞台であり、その高さは収穫時期の稲穂の高さと一

²⁵ 環境庁は、環境芸術を「環境の中において芸術を創ろうとする動き」と定義して、その特徴に次の二つを挙げている。「一つは芸術の環境化であり…（中略）…もう一つは環境の芸術化」である。本論においては、前者の定義を用いるものとする。
<<https://www.env.go.jp/policy/hakusyo/h08/10004.html>>「第3節 芸術・文化と環境」『平成8年版 環境白書』〔2023年9月25日閲覧〕

²⁶ 自然環境が生み出す水流は、一般的にホワイトノイズと呼ばれる全周波数域にわたる音域を有している。そのため、その周囲に存在する微細な環境音は、水流の生み出す音によってかき消されてしまう場合が見られる。

致している。鑑賞者は、作品の上に乗る鑑賞体験を通じて、日常では体験することのできない視点から集落の風景を眺めることができる。その作品上から望む風景には、かつて集落の生活を支えていたはずの農地が広がっている。現在は作付けが行われていない休耕田も、かつては集落に暮らす人々が苗を植え、秋には黄金色の稲穂で埋め尽くされていたはずである。稲穂の実る高さで制作した床の上を歩く体験を通じて、鑑賞者に八木沢集落のかつての風景を想像させることを狙いとした作品となっている。



図 3-1 船山哲郎 (2018) 《水稻舞台》、かみこあにプロジェクト 2018 (2018 年 8 月、筆者撮影) *前掲：図 1-3

ii) サウンドパフォーマンスー《Performance on Installation Yagisawa 2018》

本実践のサウンドパフォーマンスは、インスタレーション・アート《水稻舞台》において、筆者の鑑賞体験から気付きを得て取り組んだ(図 3-2)。作品が設置された場所の周囲は開けており、環境の音を遮断、反射させる構造物は見られない。そのため、この場所で聴き取ることのできる環境の音は、鳥の囀りや虫の鳴き声など、周期的で快い調子を持った微細な音が前景として現れる。一方、地面から一定の高さを持つ作品上での体験においては、普段は草木に遮断されている小阿仁川が発する持続的な水音の一部を微かに聴き取ることができる。そのため、本実践のパフォーマンスにおいては、小阿仁川の源流である萩形ダムの放水に着目した。



図 3-2 宮本一行 (2018) 《Performance on Installation Yagisawa 2018》
(2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

貯水湖としての機能を持つ萩形ダムは、雨季や一時的な大雨の影響によって貯水量が増えるたび、水位調整のための定期的な放水が行われている。この萩形ダムの放水から発せられる壮大な持続音を主題とし、その低周波数域をバストロンボーンで再現した。また、筆者が音を発するために必要とする息継ぎの「間」を、意識的に作ることによって、定期的に繰り返される放水の間隔を表現した。そして、撮影のために使用したドローンの継続的な羽音は、小阿仁川の水音の倍音²⁷として示した。さらに、八木沢集落のかつての音風景には、森林鉄道を走る機関車の音が特徴的であったと考えられる。そこで、記録としては残されていない、森林鉄道の音風景にも想像を巡らせ、集落に響いていたであろう汽笛の音響を表現の一部として取り入れることを試みた。

²⁷ 倍音とは、基準となる音高に対して、二以上の整数倍の周波数を持つ音の成分である。ここでは、ドローンが発する羽音が小阿仁川の音高に対して「6 度」の関係を緩やかに保つ状況を作り出した。

3. 1. 3 小砂環境芸術祭 2019

i) インスタレーション・アート-《ひとつながりの長椅子／共生の跡》

インスタレーション・アート《ひとつながりの長椅子／共生の跡》は、栃木県那須郡那珂川町小砂地区で制作された、全長 18.67m の長椅子である(図 3-3)。本作品の素材には、小砂地区の里山から切り出した樹齢 50 年を越える八溝杉の丸太を用いており、座面のやすりがけは小学校最後の在校生四十名と共に行われた。本作品は、2018 年 3 月をもって閉校した、地区内唯一の小学校である馬頭西小学校のグラウンドに設置された。学校が閉校し、子供たちが足を運ばなくなったとしても、この場所が小砂地区で育った人々が共に学び、過ごした場所であることに変わりはない。地域を見守ってきた里山の樹木を裁断せずに長椅子を制作することで、土地に積層された時間の経過を顕在化すると同時に、鑑賞者に小砂地区の未来の姿をも想像させることを狙いと、常設作品となっている。



図 3-3 船山哲郎 (2018) 《ひとつながりの長椅子／共生の跡》、KEAT2018 (2018 年 3 月、船山哲郎撮影)

ii) サウンドパフォーマンス-《Performance on Installation Koisago》

本実践のサウンドパフォーマンスは、インスタレーション・アート《ひとつながりの長椅子／共生の跡》が常設されている小砂地区において、筆者の滞在経験に基づき取り組んだものである(図 3-4)。作品が設置された旧小学校の校庭には、保存状態の良い遊具が残されており、今なお子供たちの遊びまわる姿が見られる。また、休日になると、ゲートボールなどの運動大会が盛んに行われている。またこの作品は、子供たちの新たな遊具として、またそれだけでなく、休憩や談笑をする憩いの場として、地域住民に活用されている。そのため、本実践のパフォーマンスにおいては、活気ある地域住民の日常生活に着目した。



図 3-4 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Koisago》

(2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

筆者は、2018 年 12 月から 2019 年 5 月の間、断続的に、小砂地区に計四十日間滞在した。滞在中には、「小砂焼き」と呼ばれる陶芸体験をはじめ、火祭り行事「どんと焼き」や那珂川町のお祭り「花の風まつり」、稲の収穫現場の見学やジビエ料理の食事など、様々な地域文化に触れてきた。滞在中に見聞きした、このような日常生活の中にある特徴的な環境音をトロンボーンで模倣するように示した。さらに、パフォーマンスを早朝に実施することで、普段は人々の賑わいにかき消されている自然環境が発する微細な音を、表現の一部として取り入れることを試みた。

3. 1. 4 かみこあにプロジェクト 2019

i) インスタレーション・アート-《山見櫓／八木沢参道》

インスタレーション・アート《山見櫓／八木沢参道》は、秋田県北秋田郡上小阿仁村の八木沢集落に制作された、高さ 2.7m の櫓と、全長 50m の栈橋で構成された空間作品である（図 3-5）。八木沢集落は、かつては集団で狩猟を行う「マタギ」の里として知られていた。狩猟を生業とするマタギたちは、山を神聖なものとして扱っており、八木沢集落には周囲の山々を神として祀る信仰が根付いていた。しかし、2009 年に集落最後のマタギが猟銃を手放して以降、山を信仰の対象とする人々は少なくなってきた。かつては八木沢集落に複数存在していたと



図 3-5 船山哲郎（2019）《山見櫓／八木沢参道》、かみこあにプロジェクト 2019（2019 年 8 月、筆者撮影）

いう、山の神を祀るための社も、現在は集落内の「山神神社」を残すのみである。本作品は、八木沢集落を囲む五つの山の御神体を安置している山神神社を望む平地に櫓を建て、五つの山頂と櫓を結ぶ軸線を栈橋として現すことで、マタギを失った山々に再び祈りを捧げるための空間作品となっている。

ii) サウンドパフォーマンス-《Performance on Installation Yagisawa 2019》

本実践のサウンドパフォーマンスは、インスタレーション・アート《山見櫓／八木沢参道》の主題となった、失われたマタギ文化や山岳信仰へのアプローチと、作品の鑑賞体験から生まれる相互作用に着想を得ている。作品が設置された場所には、稲などの穀物や野菜を刈り取った後に、束ねて天日干しをするための柱「アモ」が、一部朽ちながらも今なお並び立っている。その柱間を通るように設置された栈橋上を歩くことで、鑑賞者に空間の境界を跨ぐという神聖な体験を与えている。また、山の神々に対する畏怖や敬意の念を表現するために、夜間の櫓上に滞在し、パフォーマンスを構成する上での身体性を獲得するためのディープ・リスニングに取り組んだ。



図 3-6 宮本一行（2019）《Performance on Installation Yagisawa 2019》- 栈橋上
（2019 年 9 月、船山哲郎撮影）

八木沢集落に街灯が少ないこともあり、この時の聴取体験には、暗闇の中で自然環境が発する微細な音に耳を傾けるといった、神秘的な経験ができることを想像していた。しかしながら、草木の揺れ動く些細な音でさえ身体が反応してしまい、常に何者かの視線を感じているような不気味な経験となった。この場所は、実際に、熊をはじめとする野生動物の目撃情報も多い場所である。そこで、山を信仰の対象とする山伏たちが法螺貝を吹くように、櫓上でトロンボーンを鳴らしてみたりもしたが、暗闇からはより強い視線を感じるのみで、静寂から虫の鳴き声より一層際立って聴こえてきた。この経験をもとに、本実践のパフォーマンスでは、周囲の山々から感じられた気配に着目した。

本実践におけるパフォーマンスの構成は、大きく「栈橋」上と「櫓」上に分けることができる。八木沢参道として掛けられた栈橋上では、夜間に体験した経験に基づき、周期的で快い調子を持った虫の鳴き声を模倣した。また、トロンボーンの楽音としての音域から外れた「音にならない重低音」²⁸を発することで、夜間に感じた何者かの気配に対する畏怖を示した（図 3-6）。一方、山見櫓として建てられた櫓上では、山神社が鎮座する筑紫山に望む日の出を拝むために、祈りとしての音響を表現した（図 3-7）。櫓上に立ち、日の出を拝むまでの一時間、トロンボーンを鳴らし続けることによって、山の神々に対する敬意を示した。



図 3-7 宮本一行（2019）《Performance on Installation Yagisawa 2019》- 櫓上
（2019 年 9 月、船山哲郎撮影）

3. 1. 5 鑑賞体験における聴取の在り方

i) 音楽的聴取の分類

筆者らが実施したサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》（2018-2019）について、音楽を聴き取る際の聴取の在り方＝音楽的聴取という概念を用いて整理する。本実践においては、芸術作品を鑑賞する行為そのものが能動的であると仮定し、「聴こうとして意識的に聴かれている音楽」における音楽的聴取から考察を深めていく。そのため、クラシック音楽、ポピュラー音楽、民俗音楽が求める聴取の特徴を改めて確認する。

まずクラシック音楽の聴取の特徴は、大きく二十世紀以前と以後に分けて考えることができる。前者は、中世から続く古典音楽であり、聴取者には音楽的教養としての側面を強く求めている。古典音楽では、特定の音楽を聴く目的を持ってその場に臨み（選択的聴取）、音を立てることを極力抑えて楽曲に耳を傾け（集中的聴取）、音楽を聴くことに専念し（専念聴取）、自らの音楽的教養に基づいて音楽的構造の把握に努めるとともに音楽的意味を解釈すること（構造的聴取）が求められる〔畑 2016 参照〕。

一方後者は、楽音に変わって、環境音を音楽的素材として取り入れた現代音楽であり、実践的な側面が強く現れている。現代音楽では、聴取者がその場で聴き取った音と戯れ、過去の様々な体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎ出す新しい音楽聴取（創造的聴取）が求められている。また、そこから派生したものとして、単調な反復の過程に起こるズレを聴き取ることで音楽的意味を感じる聴き方（能動的聴取）と、聴取者の主観と時々に関心ごとに従って移り変わる身の回りの音に耳を傾けるあり方（周辺の聴取）が挙げられる〔庄野 1991 参照〕。

次にポピュラー音楽は、その社会的な位置付けによって、能動的な聴取を求めるものと、受動的な聴取をもたらすものに分類できる。聴取者が能動的な態度で音楽を聴いている場合には、古典音楽に見られるような謹聴が求められる。一方、受動的な態度で音楽を聞いている場合には、別の作業や行為をしながら、すなわち並行させながら音楽を聞くという聴取体験が生まれる。

²⁸ トロンボーンの低音域には、基準音から 2 オクターブ下の「ペダルトーン」と呼ばれる音域がある。ここでは、そのさらに 1 オクターブ下の「ダブル・ペダルトーン」と呼ばれる音域を用いることで、筆者が感じた自然環境に対する畏怖の念を表現した。

最後に民俗音楽とは、職業音楽家が存在していた階層化社会において、民衆の間で口頭伝承されてきた音楽である。特に、地域文化の中で独自に伝えられてきたものが多く、祭祀をおこない、自然環境に祈りを捧げるものが多く見られる。そのため、聴取者は、伝承された地域の歴史や文化などを体験することを通じて、その音楽的構造に理解を深めることができる。したがって、ここには、自らの経験によって環境の音の意味作用を捉える一つの在り方として筆者が定義した「感覚的聴取」が求められると考える〔宮本 2021 参照〕。

以上の音楽的聴取の態度に従って、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》(2018-2019) の鑑賞体験における聴取の在り方について、実践映像の分析を通じて俯瞰的に考察していく。

ii) 周辺の聴取-《水稻舞台》

本実践のサウンドパフォーマンスでは、インスタレーション・アート《水稻舞台》の上をパフォーマーが歩き、その周囲を撮影用ドローンが浮遊している状況を作り出した。パフォーマンスの動線は、畦道から作品へと続くアプローチを伝って上がり、渦を描くように作品上を歩いて回り、アプローチから畦道に降りる構成となっている。そのため、本実践における鑑賞者の視点では、作品がパフォーマンスをするための舞台装置として見られるものだと捉えることができる。つまり、こちらから鑑賞方法を提示しなければ、畦道からパフォーマンスを鑑賞する光景が推測される。このことから、鑑賞者の視点を想定した三台の定点カメラの記録映像を分析することを通じて、本実践における聴取の在り方を考察する。

まず、畦道から作品を見下げた視点は、作品の全景とパフォーマーの動きを把握しやすい位置である(図 3-8)。次に、畦道から作品を見上げた視点は、作品とパフォーマーだけでなく、それらと周辺環境の関係を捉えやすく、風景としての奥行きを感じることができる(図 3-9)。これらの場所での聴取体験は、トロンボーンのベルの向きや、作品上でのパフォーマーの動きを把握することで、古典音楽やポピュラー音楽に見られる集中的聴取や専念聴取によって聴かれることが想定される。一方、畦道に座りながら作品を見た視点では、鑑賞に作品の視覚情報を介さないため、ただ音の戯れに耳を傾けることに適している(図 3-10)。



図 3-8 畦道から作品を見下げた視点
(2018 年 9 月、船山哲郎撮影)



図 3-9 畦道から作品を見上げた視点
(2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

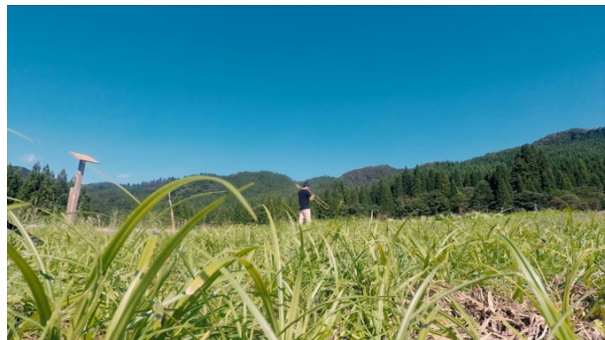


図 3-10 畦道に座り作品を見た視点
(2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

そのため、この場所での聴取体験は、表現された音響と環境音との相互作用に耳を傾けること、すなわち周辺の聴取によって聴かれることが想定できる。

これらの鑑賞体験に共通しているのは、インスタレーション・アートから一定の距離を保つことで、パフォーマンスを「景観の一部」として捉えている点である。筆者は、パフォーマンスの聴取体験を通じて、作品が設置された周囲の音環境を一つの総体として示すことを狙っていた。そのため、想定していた鑑賞者の聴取の在り方は、周辺環境の音にも意識を向ける周辺の聴取である。つまり、鑑賞者は、畦道に座りながら作品を見た視点のように、作品を直接的に視覚認識しないことによって、環境音を含めた表現された音響を捉える聴取体験を得ることができると考える。ただし、畦道から作品を見下げた視点や畦道から作品を見上げた視点においては、パフォーマーが発する音響の意味作用を捉えることによって、その音楽的構造に理解を深めることができるのではないだろうか。またそのためには、パフォーマンスの聴取体験を通じて、鑑賞者が「その音が発生する実際のコンテキスト」を捉えているのか、すなわち萩形ダムや森林鉄道についての知識や経験を有しているのかが重要な要素となり得る。筆者は、この土地の歴史・文化的な背景を見聞きした経験から、本実践のパフォーマンスを構成している。つまり、鑑賞者においても、同様の知識や経験を有することによって、パフォーマーとしての筆者の身体性を追体験することができる可能性があることがわかった。

iii) 能動的聴取-《ひとつながりの長椅子／共生の跡》

本実践のサウンド・パフォーマンスでは、インスタレーション・アート《ひとつながりの長椅子／共生の跡》の上をパフォーマーが歩き、スタビライザーカメラを持った撮影者がその周囲を付いて回る状況を作り出した。パフォーマーの動線は、作品の座面を端から端に向かって歩き続ける構成となっている。そのため、鑑賞者は、作品の座面上を除いた様々な場所で、自由に鑑賞する光景が推測される。このことから、定点カメラの映像だけでなく、スタビライザーカメラの記録映像も含めて、本実践における聴取の在り方を考察する。

まず、距離を取って校庭から作品を見た視点は、作品の全景とパフォーマーの動きを把握しやすい位置である(図3-11)。次に、作品の端から全体を見た視点は、パフォーマーの動きによって躍動感を得られる位置である(図3-12)。これらの場所では、パフォーマーが移動することによって生じる音響の立体感や臨場感を認識することによって、能動的聴取によって聴かれることが想定できる。一方、パフォーマーの動きを追った視点は、パフォーマンスの細かな所作を捉えることのできる位置である(図3-13)。このように、自由に移動をしながら鑑賞する場合には、古典音楽やポピュラー音楽に見られる集中的聴取や専念聴取だけでなく、



図 3-11 距離をとって全景を見た視点
(2019 年 5 月、船山哲郎撮影)



図 3-12 作品の端から全体を見た視点
(2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

パフォーマーの息遣いや布擦れ音などにも注目することで、創造的聴取によって聴かれることも想定できる。

筆者は、パフォーマンスの聴取を通じて、作品が設置された周辺環境の単調な反復音に気づきを与えることを試みた。この場所で聴くことができる鳥の囀りや木々のざわめきなど、日常生活の中で聞き流されている環境音に着目して取り組んだ。そのため、想定していた鑑賞者の聴取の在り方は、パフォーマーが発する音響と環境音のずれを捉える能動的聴取である。つまり、鑑賞者は、距離を取って校庭から作品を見た視点や作品の端から全体を見た視点のように、パフォーマーが作品上を移動していることを俯瞰して捉えることが有効であると考え。鑑賞者は、音響の発生源が左右に移動する様子を視覚認識することで、音響の増幅や減衰を立体的に捉える聴取体験を得ることができる。またそれだけでなく、表現された音響と環境音の図と地の変化に耳を傾けることを通じて、周辺の聴取がもたらされることも期待できる。本実践においては、パフォーマーの位置を視覚認識することを通じて、表現された音響を含めたその場所の環境音を一つの総体として捉え直すことができることがわかった。



図 3-13 パフォーマーの動きを追った視点
(2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

iv) 感覚的聴取-《山見櫓／八木沢参道》

本実践のサウンドパフォーマンスでは、インスタレーション・アート《山見櫓／八木沢参道》の作品上をパフォーマーが歩き、スタビライザーカメラを持った撮影者が作品の周辺を動いて回る状況を作り出した。パフォーマーの動線は、八木沢参道を通って山見櫓に登り、櫓上では山々に祈りを捧げるように参拝して、行きとは異なる参道を通して作品上から降りる構成となっている。本実践においては、パフォーマーの動作に合わせて、鑑賞者の視点が変化することが想定される。また、鑑賞者は、作品上を含めた様々な場所で、自由に鑑賞する光景が推測される。このことから、定点カメラとスタビライザーカメラの記録映像を用いて、本実践における聴取の在り方を考察する。

パフォーマーが八木沢参道で音を発している時には、次のような視点での鑑賞が想定できる。まず、パフォーマーの動きを追った視点である（図 3-14）。トロンボーンのベルの位置と鑑賞者の耳の位置が近い関係にあることから、環境音よりもトロンボーンの音響が強調されて聞こえていることが推



図 3-14 パフォーマーの動きを追った視点①
(2019 年 9 月、船山哲郎撮影)



図 3-15 パフォーマーの動きを追った視点②
(2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

測できる。次に、八木沢参道に腰をかけて鑑賞した視点である（図 3-15）。パフォーマーとの距離を適度に保つことで、パフォーマーの移動によって生じる音響の変化を認識することができると考えられる。またそれだけでなく、八木沢参道におけるパフォーマンスでは、およそ 50m 以上の距離を移動していた。そのため、鑑賞者の聴取体験には、途中で移動を行うなどの身体的な動作が伴うことも推測できる。このことから、鑑賞者は、決まった視点だけではなく、いくつかの視点を交えて作品を鑑賞する光景が想定できる。

一方、パフォーマーが山見櫓の上で音を発している時には、次のような視点での鑑賞が想定できる。八木沢参道から山見櫓を見上げた視点と、地上から山見櫓を見上げた視点である（図 3-16、3-17）。これらの場所では、インスタレーション・アートと周辺環境の相互関係について、パフォーマンスの音響を聴き取ることを通じて、鑑賞者の作品理解が深まることが推測できる。なぜならば、日の出を望むという、周辺環境の時間変化を通じて、視聴覚に相互作用を与える鑑賞体験が生み出されているためである。つまり、周囲の山々と対峙してパフォーマーが音を発している、その行為の意味を理解することを通じて、音楽的構造に理解を深めることができるのではないだろうか。

筆者は、パフォーマンスの聴取を通じて、八木沢集落に根付いていたマタギ文化と山岳信仰に対して気づきを与えることを狙った。想定していた鑑賞者の聴取の在り方は、八木沢集落の歴史・文化的な背景への体験をもたらす感覚的聴取である。特に、山神神社が鎮座する筑紫山に望む日の出を拝むまでの一時間、櫓上でパフォーマンスを続けたことによって、それらを体現することを試みた。八木沢参道でのパフォーマンスにおける鑑賞体験のみを分析すれば、古典音楽やポピュラー音楽に見られるような集中的聴取や専念聴取によって聴かれることも想定できる。ただし、山見櫓の上でのパフォーマンスを通じて、感覚的聴取がもたらされることも期待できる。本実践においては、パフォーマーと鑑賞者が、その場所の環境変化を同時に体験すること、すなわち実際のコンテキストの中で「音を発生させること」と、「その音を聴き取ること」を通じて、その場所を満たす音響を個別に捉えるのではなく、環境の中の一つの要素として捉え直すことができる可能性があることがわかった。

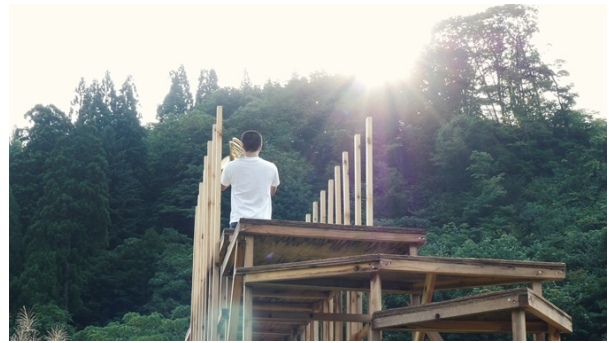


図 3-16 山見櫓を見上げた視点①
(2019 年 9 月、船山哲郎撮影)



図 3-17 山見櫓を見上げた視点②
(2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

3. 1. 6 里山の音風景から導く芸術実践

これまで、筆者らが取り組むインスタレーション・アート上でのサウンド・パフォーマンス《Performance on Installation》（2018-2019）について、音楽を聴き取る際の聴取の在り方＝音楽的聴取という概念を用いて整理した。ここで明らかになったことは、同じ地域や環境であったとしても、インスタレーション・アートの制作意図や設置された環境に応じて、パフォーマンスの構成が大きく変

化するということである。また、想定される鑑賞者の聴取の在り方もそれぞれ異なるものであった。これらを踏まえ以下では、これらの実践に共通するパフォーマーと鑑賞者の身体性に着目することで、音環境を捉える身体性について分析することを試みる。

本実践を通して、周辺環境を捉える身体の在り方を分析するにあたり、音響人類学者であるスティーブン・フェルド (Steven Feld, 1949-) が提唱する「音響認識論」から考察を深めていく。フェルドは、音と身体の関係について次のように述べている。

音がいかにして発せられ、いかに身体に浸透するか… (中略) …この発散と吸収という相互作用的な関係は、環境適応のための創造的な手段であり、身体に滞在する響きを通して、身体をさまざまな場所や時間に適応させる。[山田 2008 : 250-251]

また、フェルドは「音を生み出すことと聞くことはいずれも、それを行う者とその作用とを特定の歴史的世界に位置付ける身体的な能力」であることを指摘している[山田 2008 : 251]。これらのことから、パフォーマーは、周辺環境の音を聞き取り、相互に音を発する行為を通じて、自らの身体を里山の環境に位置付けることができるのだと、これまでの実践を通して実感するに至った。特に、八木沢集落における 2019 年の実践では、実際のコンテキストの中で「音を発生させること」と、「その音を聴き取ること」の相互関係が、よりわかりやすい形で体现されていたと捉えている。一方、鑑賞者においては、本実践におけるパフォーマンスの音響に耳を傾けることを通じて、同時に里山の環境音を聴き取っていたはずである。ただし、それらの環境音に対して、鑑賞者が意識的になるためには、パフォーマーが発する音に込められた意味作用を正しく理解する必要もある。特に、八木沢集落における二つの実践では、その土地の歴史・文化的な背景に関する知識や経験を有することによって、鑑賞者の聴取体験がより豊かな可能性について述べてきた。つまり、鑑賞者は、表現される場所、本実践においては里山についての知識を得た上で、パフォーマンスを鑑賞することによって、里山の歴史・文化的な環境に自らの身体を位置付けることができるのではないだろうか。これらを鑑みた場合、里山の音風景から導く芸術実践とは、環境の音を聴き取るだけではなく、相互に音を発することによって作り出される身体的な表現である、とすることができる。また、環境音を、環境の中の一つの要素であると捉え、その実際のコンテキストの中で「音を発生させること」と、「その音を聴き取る」状況を作り出すことが、音環境に着目した芸術実践に取り組む上で、重要な要素となる可能性を見出した。

八木沢集落における 2018 年の実践や小砂地区の実践では、鑑賞者の聴取の在り方として、筆者は周辺の聴取や能動的聴取を狙っていた。これらの実践に共通する懸念点は、鑑賞者の興味関心に従って、受動的な聴取へと陥ってしまうことである。一方、八木沢集落における 2019 年の実践においては、パフォーマンスの構成に、その土地の歴史・文化的な要素に紐づけた「環境の現象」を取り入れたことで、鑑賞者の興味関心を引きつけることができたと捉えている。また、パフォーマンスにおける「祈りの音響」と、環境の現象として現れる「日の出」を、一つの表現として重ね合わせることで、視聴覚に相互作用が生まれる鑑賞体験が作り出された。さらには、鑑賞者がパフォーマンスを正しく理解した上で、インスタレーション・アートを追体験することによって、表現者たちが能動的に捉えている環境の要素に気づきを得ることも期待できる。以上のことから、里山の環境を手がかりに制作した作品を、音楽的聴取という概念を用いて捉え直すことによって、里山の音風景から導く芸術実践の一つの在り方を示した。

3. 1. 7 音楽聴取に専念する聴取体験

筆者らのサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》について、フェルドの「音響認識論」からこれらの実践を捉え直すことで、環境音を捉える身体性について論じてきた。これらを踏まえ以下では、鑑賞者が「聴き手」として音楽聴取に専念することで、「成し手」が表現する音の意味作用を理解しようとする聴取体験の在り方をまとめていく。

本実践と同型の事例として、ルッソロ、ヴァレーズ、ケージの作品群が挙げられる。ルッソロとヴァレーズの音楽作品は、従来の音楽聴取による鑑賞体験を推測してきたが、ケージの場合には、鑑賞者に「創造的聴取²⁹」が求められることを述べてきた。また、本実践を通して、創造的聴取から派生した「周辺的聴取³⁰」や「能動的聴取³¹」に言及する実践もあった。しかしながら、筆者がもっとも重要であると捉えている、八木沢集落における2019年の実践においては、その限りではない。本実践において、筆者が発したバストロンボーンの音響は、ケージの音楽作品に見られるように、音の持つ意味作用が無化され、ただの「音の並び」として聞こえてしまうかもしれない。その意味において、音を聴こうとする鑑賞者の立場では、音の意味作用を捉えることが難解であったと考えている。しかしながら、パフォーマンスの進行と環境の現象を重ね合わせたことによって、その時・その場所の鑑賞体験において、音の意味作用が創造されていく新たな聴取体験を作り出すことができた。これは、単に音を耳で聴くだけではなく、里山の歴史・文化的な背景を、環境の変化を通じて体験されることによって生み出されたものである。つまり、音をどのように発していくのかを作曲するだけではなく、表現される場所＝環境のコンテクストの中で「音を発生させること」と、「その音を聴き取る」状況が作り出されることで、鑑賞者がその場所の音環境を捉えることができるのではないだろうか。以上のことから、音楽聴取に専念する聴取体験において、その場所の音環境を捉えるためには、パフォーマンスの進行と環境の現象と重ね合わせること、すなわち芸術実践と環境現象における空間・時間的一致を作り出すことが、重要な要素になることがわかった。

3. 2 サウンド・インスタレーション《接触の形跡》

本節では、秋田県潟上市に位置する日本酒貯蔵庫を改修したギャラリー「ブルーホール」において、筆者が制作したサウンド・インスタレーション《接触の形跡》について取り上げる。はじめに、本作品を制作するに至った経緯と、展示会場となったギャラリー・ブルーホールの概要についてまとめる。次に、展示会場に潜在する音響を引き出すことを試みたりサーチ活動と、その制作プロセスについてまとめる。その後、本作品における鑑賞体験を捉え直すとともに、その場所の音環境を捉える成し手と聴き手の聴取体験を考察することによって、鑑賞者が自覚的な「成し手」となり、自らが発している音を意識的に捉えようとする聴取体験の在り方を明らかにする。

²⁹ 聴取者がその場で聴き取った音と戯れ、過去の様々な体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎ出す新しい音楽聴取 [本論第二章参照]

³⁰ 単調な反復の過程に起こるズレを聴き取ることで音楽的意味を感じる聴き方 [本論第二章参照]

³¹ 聴取者の主観と時々々の関心ごとに従って移り変わる身の回りの音に耳を傾ける在り方 [本論第二章参照]

3. 2. 1 背景と目的

i) 本実践の背景

美術館やギャラリースペースでの展覧会、また空き家や空き地を活用した芸術祭やアートプロジェクトなど、芸術作品を鑑賞するための展示空間の在り方は多様化している。近年では、そうした展示空間の特性を活かした作品展示が盛んに行われており、芸術作品と展示空間の関係は、より両者の親和性が高いものが好まれる傾向にある。そのため、展示計画においては、インスタレーション・アートと呼ばれる、芸術的空間を創出する試みが多分に成されている。一方、これらの取り組みにおいて、視聴覚に対して相互作用をもたらす試みは未だ少ない状況にある。ここには、一方向的な視覚の特性と周辺的な聴覚の特性、すなわち人間が空間を認識する上での視聴覚間に生まれる「ズレ」が関係していると考えることができる。

本節では、視聴覚間に生まれる認識の「ズレ」が重なり合う地点を共感的な知覚認識であると捉え、筆者が制作したサウンド・インスタレーション《接触の形跡》の鑑賞体験において、視聴覚がどのような形で関係付けられるのかを整理する。また、鑑賞者が自覚的な「成し手」となり、自らが発している音を意識的に捉えようとする聴取体験の在り方を考察するとともに、建築に潜在する音響を引き出す芸術実践の在り方を示すことを試みる。

ii) 本実践の目的

本実践における共感的知覚とは、単一の感覚認識だけではなく、別の感覚を複合させて物事を知覚することであり、これは、感覚間で情報が抽出・交換されるクロスモーダル知覚とも呼ばれている。人間の共感的知覚は、様々な場面で生じており、特に空間・時間的一致が感覚間の相互作用をもたらす条件であることが明らかにされている〔浅野・横澤 2020〕。例えば、空間的な位置と音の高低差、音と光の明暗、音の大小と大きさの大小、鋭角と鋭い音など、多様な現象が挙げられる。しかしながら、これらは、あくまで視聴覚間で単一に紐づけられる比喩表現であり、必然性の少ない事例である。本実践では、これらの共感的知覚の現象を個別に対象とする「線的思考」ではなく、展示空間において同時に展開する「面的思考」を試みることで、様々な知覚現象が複合しあう体験型のサウンド・インスタレーションを創出することを目的とする。

前節にて詳述したサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》では、パフォーマンスの進行と環境の現象と重ね合わせることによって、空間・時間的一致を作り出し、共感的知覚によって音環境を捉える鑑賞体験を作り出すことができた。本節では、その経験を活かし、音を発するパフォーマンスが不在である状況、すなわちインスタレーション・アートの形式において、鑑賞者がどのような形でその場所の音環境を捉えることができるのかを明らかにしていく。

iii) ギャラリー「ブルーホール」

本実践は、秋田県潟上市に位置する小玉醸造株式会社敷地内のギャラリースペース「ブルーホール」において、2020年10月17日から12月27日にかけて個展形式にて実施した（図3-18）。当ギャラリーは、1922年に建てられた日本酒貯蔵庫を改修して利用された展示空間である。大正時代に建てられた煉瓦造りの酒蔵は、秋田杉の香りがほのかに漂い、深海を彷彿とさせる静かで広大な空間を有している。展示スペースとして使用できる空間は、幅10.18m、奥行き43.38m、高さ8.36mとなっており、一般的な

展示ギャラリーと比べて大きな空間となっている。2009 年秋の開館から 2019 年にかけて、郷土出身の水写真家である中村征夫の常設ギャラリー「中村征夫フォトギャラリー ブルーホール」を主軸としながら、招聘作家による展覧会が企画・共同開催されてきた。そのことにより、芸術文化施設としての文化的価値は、既に全国的に認知されている。また、ギャラリー「ブルーホール」は、写真ギャラリーと並行して、日本酒貯蔵庫の特徴的な音響特性を活かした講演会や音楽コンサートなどにも利用されてきた。しかし、展覧会においては、これまで写真展という形式でしか開催されておらず、その特徴的な空間特性に着目した展覧会はなされていなかった（図 3-19）³²。そして、2019 年に中村征夫が当ギャラリーの企画・運営の立場から離れたことによって、より広い分野での芸術作品展示の在り方を模索していくことになる。

このように、ギャラリー「ブルーホール」の新しい活用方法を見出していこうとする状況の中で、その第一弾のアーティストとして筆者が招聘された。本展覧会《接触の形跡》は、当ギャラリーにおいて初めての現代美術展示であり、特に音響特性に着目した事例である。

3. 2. 2 制作プロセス

i) リサーチ活動

まず、実際に現地に赴き、展示空間の特性を探ることから取り組んだ。ギャラリー「ブルーホール」は、本実践当時、築 98 年を迎えた煉瓦倉庫である。内壁には展示壁が設置され、内柱や梁桁には構造的な補強がなされている。また、桁の下部にはライティングレールが設置され、写真作品が壁面に展示できるよう設えられている。ただし、床面のほとんどは、施工当時のまま現在まで使用されていた。木製の床板と丸太は、経年による木材の収縮によって、隙間や空洞が生まれている。そのため、人が歩くこ



図 3-18 展覧会「接触の形跡」フライヤーA4 表裏



図 3-19 ギャラリー「ブルーホール」従来の展示風景
(2020 年 3 月、筆者撮影)



図 3-20 裸足になって忍び足で歩いて音響を収集している様子 (2020 年 8 月、船山哲郎撮影)

³² これまでの展示では、備え付けられた照明によって酒蔵の空間全体が明るく照らし出され、主に壁面に写真作品を設置する展示形式が取られていた。

とに応じて、まるで驚張りの床のように、木の軋む音が空間全体に鳴り響く現象が生まれる。筆者は、この音が発生する現象に着目し、会場内を裸足になって忍び足で歩き、建築から発せられる音だけを収集することを試みた（図 3-20）。またその音の鳴り方は、筆者に制御することはできず、それぞれの場所に応じて異なる鳴り方をしていた。これらの音が、この建築において、既に常に存在している「環境音」であると捉え、サウンドインスタレーションを構成する上での主要な素材としていくことにした。一方、これまでブルーホールで開催されてきた展覧会では、鑑賞者が写真作品を適切に鑑賞するために、およそ 100 からなる電球色の光源が足される形で、展示空間が構成されていた。しかしながら、会場全体の照明を消灯すると、天井窓から仄かに差し込む自然光によって、梁桁の陰影が展示壁に投影される現象を確認できた（図 3-21）。筆者は、この光の現象にも着目して、展示壁面には影が作り出す形に着目した表現を試みることにした。

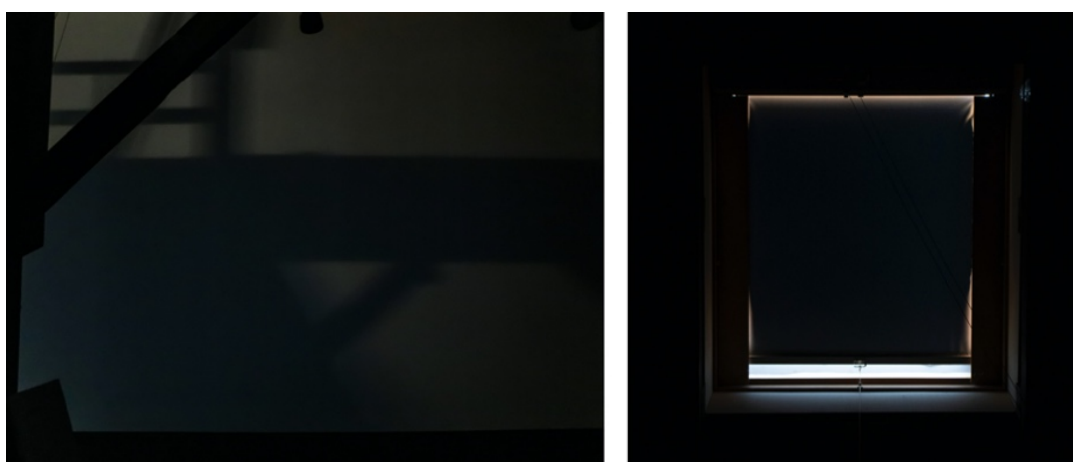


図 3-21 壁面に映し出される影と天井から差し込む自然光（2020 年 8 月、筆者撮影）

ii) 図形楽譜の作成

次に、ブルーホール内部を忍び足で歩いて回り、収集した音響を分析することに取り組んだ。この木が軋む音は、筆者の歩行間隔によって現れるリズムやパターンに特徴を見出すことはできるが、その具体的な音程や反響の違いを耳で聞き分けることは困難である。そこで、©Adobe Audition を使用して、それぞれの音響的な特徴を分析した。入口側で収集した音響と奥側で収集した音響の周波数特性を比較したところ、会場の入口から奥に進むほど、木の軋む音が有する音域の振幅が大きくなっていることがわかる（図 3-22、図 3-23）。これはおそらく、長期的な視点で捉えた時に、入口側と奥側とでは風通しの

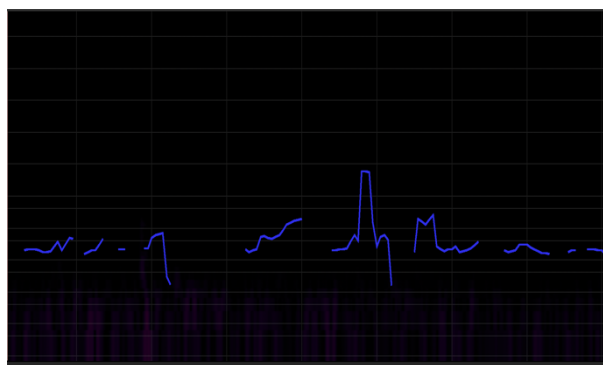


図 3-22 周波数特性 - 入り口側（筆者作成）

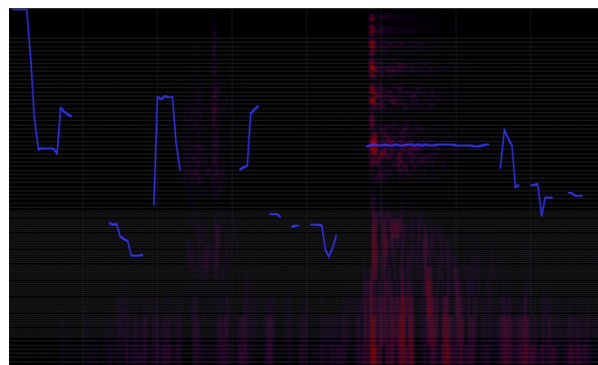


図 3-23 周波数特性 - 奥側（筆者作成）

良さなど環境の条件が若干異なることから、場所ごとの湿度に違いが生まれ、木材の収縮率に影響が出たのだと推測できる。つまり、同じ空間内部であっても、発音される地点によって音そのものに変化が見られるということである。そのことが、ブルーホールが持つ音響特性であると捉え、それぞれの地点に対応する壁面に、その周波数特性を陰影によって示すことを試みた。具体的には、周波数特性を示す画像をプロジェクターで壁面に投影し、ビスを支点に白くて細い風糸を張っていった。そのことによって、壁面に光を当てることで、周波数特性を示す多角線が影として浮かび上がる構成とした(図3-24)。そして、このようにして現れた多角線を、五線譜では表現しきれない新しい音楽を創造する手段として用いられる「図形楽譜」として提示した。ここでいう図形楽譜とは、五線譜ではなく、自由な図形などを用いて描かれた楽譜のことを指し、現代音楽などの作曲などでしばしば使用されている作曲技法の一つである。線が交錯したり時間軸の設定がなされていなかったりするため、演奏家の解釈によって即興的な音響表現がなされる場合が多い。

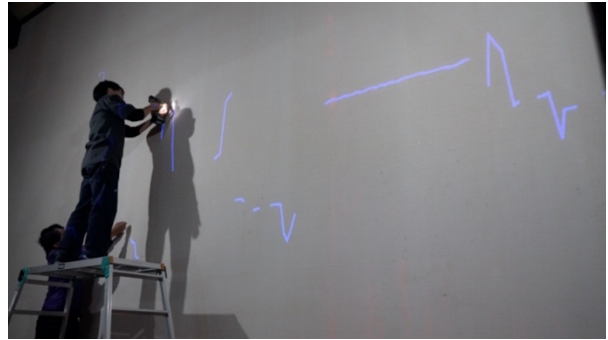


図 3-24 図形楽譜を設営している様子
(2020 年 10 月、筆者撮影)

iii) 音響表現

これまでのリサーチ活動や図形楽譜の作成を経て、最後に、ギャラリー「ブルーホール」の特徴的な音響特性を活かし、ギャラリー中央でのサウンドパフォーマンスを試みた(図3-25)。このパフォーマンスでは、壁面に示した多角線を楽譜として捉え直している。図形の縦軸を「音の高さ」とし、横軸を「時間軸」と見做し、特定の音域を持たないバストロンボーンを用いてその音響を表現した。切妻屋根の構造を有する展示空間の内部では、上部に向かった音響が、下部の展示空間へと反響される仕組みとなっている。そのため、この場所で表現した音は、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換される。このような場所固有の特性も踏まえ、図形楽譜を読み解き、演奏する速度は、緩やかで心地の良いテンポとした。



図 3-25 ギャラリー中央でのサウンドパフォーマンス
(2020 年 10 月、船山哲郎撮影)

展示空間には、サウンドパフォーマンスを録音した音響だけでなく、リサーチ活動にて収集した音響をそれぞれ空間内部に配置した。そのことによって、複数の場所から木が軋む音が鳴り響き、バストロンボーンの音響が空間全体を包み込む、擬似的な音環境を作り出した。またそれだけでなく、音を発する主体、本実践においてはそれぞれ設置したスピーカーは、鑑賞者に視覚認識することが出来ない状況を作り出した。筆者は、本実践における擬似的な音環境の鑑賞体験を通じて、環境の中を探索することと、その音を聴き取ることの新たな相互関係を紡ぎ出すことを狙っていた。

iv) コンセプト

本実践と同型の試みとして、序論にて詳述した筆者のサウンド・インスタレーション《Recollections》(2018)がある。この作品では、会場である旧小学校の校歌を題材とした音響システムを構築することで、展示空間が持つ場所固有の文化・歴史的な要素を鑑賞体験から引き出すことに成功した。また、作品として表現した音響が廃校という展示空間の情景と重なることによって、その場所に堆積された要素を、空間・時間的一致によって顕在化させた事例である。本実践においては、音響表現だけでなく、天井窓から仄かに差し込む自然光と梁桁の陰影、すなわち視覚的な要素に関する鑑賞体験を付加させることによって、鑑賞者にどのような知覚認識が生まれるのか。そのような考えのもと、展示空間を設計した。具体的には、日本酒貯蔵庫が持つ場所固有の様々な要素を引き出すために、絵画や彫刻などの物質的な介入ではなく、音と光による現象を展示空間に展開させる。そして、そのことによって生じる鑑賞体験、すなわち共感覚的知覚の認識を通じて、鑑賞者は自らの知識や経験に基づきながら、各々が展示空間の潜在的な魅力を再発見することに繋がるのではないかと考えた。そのきっかけとして、筆者の身体がこの場所と「接触した形跡」を示す作品構成とした。

3. 2. 3 空間の設計と展示構成

本展覧会は、十個のスピーカーと六つの図形楽譜によって構成したサウンド・インスタレーションである(図3-26)³³。展示空間の特徴的な内柱八本の上部と、空間中央にスピーカーを設置した。また、展示壁面には、図形楽譜の陰影を作り出すよう空間を設計した(図3-27)。本展覧会の展示作品は、大きく三つに分類することができる。一つ目は《接触：忍び足》で、リサーチ活動にて収集した音響を、場所ごとに編集して再構成した音響表現である。内柱の周囲で実際に鳴り響いた木の乾いた軋む音を、内柱の上部に設置した八つのスピーカーからそれぞれ出力させた(図3-28)。二つ目は《ブルーホールの音響記譜》で、展示空間の音響特性を示す図形楽譜の平面表現である。白くて細い風糸によって描かれた多角線に昼光色の照明を当てることで、展示壁面にその陰影を浮かび上がらせながら、それぞれの地点ごとにその場所の音響特性を示した(図3-29)。三つ目は《形跡：トロンボーン》で、壁面に示した多角線を楽譜として捉え直して、特定の音程を持たないスライド楽器であるバストロンボーンで演奏した音響である。そして、演奏した展示空間の中央に場所に展示台を置き、その中にスピーカーを設置することで、筆者がこの場所で取り組んだパフォーマンスの形跡＝音響表現を提示した(図3-30)。



図3-26 展覧会《接触の形跡》の展示構成（筆者作成）

³³ 図上1から8では、内柱の上部にスピーカーを設置し、収集した音源をそれぞれ出力している。図上9から14には、その場所の壁面に図形楽譜を提示している。図上15には、サウンドパフォーマンスの形跡を示す展示台を置き、その内側から表現としての音響を出力している。入口側の図上16には、リサーチ活動で音源を収集している様子を記録映像として展示している。



図 3-27 《接触の形跡》 - 展示空間の全景
(2020 年 10 月、筆者撮影)



図 3-28 《接触：忍び足》 - 内柱に沿うように梁上に設置されたスピーカー (2020 年 10 月、筆者撮影)

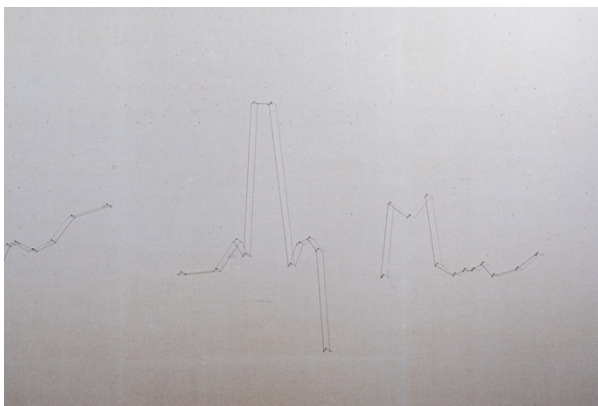


図 3-29 《ブルーホールの音響記譜》 - 図形楽譜の部分
(2020 年 10 月、筆者撮影)



図 3-30 《形跡：トロンボーン》 - 中央に設置された展示台 (2020 年 10 月、筆者撮影)

3. 2. 4 建築に潜在する音響を引き出す芸術実践

筆者が制作したサウンド・インスタレーション《接触の形跡》において、音響表現を構成する上で重要な役割を果たした筆者の身体と建築との関わりを通じて、建築に潜在する音響を引き出す芸術実践の在り方について考察していく。リサーチ活動の中で筆者が試みたのは、自身の歩くという行為を通じて、他者の反作用を引き出すことであつた。音を発さないよう細心の注意を払いながら、筆者が足を踏み出すことで、「木が軋む」という現象が発生した。このようにして発生した音響は、筆者と建築のどちらにも、音を発する主体があると捉えることができる。例えば、筆者が意識的に歩くという行為をしなければ、建築からはこの音響が発せられなかったであろう。一方、この建築がなければ、筆者はこの音響を引き出すことができなかった。つまり、筆者の身体と建築が、共に音を発する主体であるということであり、身体的な行為を通じて建築との「対称性」、すなわち単純な主客の区別を超えた関係性を獲得したことにより、本実践のサウンド・インスタレーションが成立したと言える〔メルロ＝ポンティ：19〕。このような対称性を獲得するためには、建築に触れることによって発生する音を、振動として、触覚的に共有することが重要である。人間の感覚において、視覚と聴覚は、距離を取って対象を認識することのできる上位の感覚である〔フォエルバッハ：203〕〔ヘルダー：135〕。それに対して、触覚は、知覚の対象に触れることによって、その内部情報まで感じ取ることのできる「ゼロ距離」あるいは「マイナス

距離」の感覚である〔伊藤 2020 参照〕。本実践においては、音響を振動として捉えること、すなわち聴覚と触覚の共感覚的知覚が、この広大な展示空間を捉えるために有効であった。

一方、本実践における鑑賞者もまた、展示空間の中で音を発する主体となる。会場内を探索する鑑賞者が歩くたびに発せられる音は、ブルーホールが発する音でもある。また、ブルーホールに鳴り響く音は、鑑賞者の身体内部に響く音でもある。このような相互関係が構築されることによって、鑑賞者が自らの足音に気づきを得ることができるのではないだろうか。そして、鑑賞者自らが発した音と、筆者によって表現された音響を聞き分ける体験が生まれることによって、鑑賞者自身も含めた本来的な音環境を捉える可能性がある、本実践を通じてそう捉えるに至った。またそれだけでなく、ブルーホールの音響記譜は、展示空間を満たしている表現された音響の解釈を促す役割を担っている。従来の芸術音楽や現代音楽の鑑賞体験においては、表現者の細かな所作を捉えることによって、その音響表現に対して理解を深めることができる場合がある。本実践においては、表現者が不在となるため、視覚認識を通じて音楽的構造に理解を深める要素の一つとして、展示空間に図形楽譜を提示した。以上のことから、鑑賞者は、見たり聴いたりするだけでなく、歩くという行為、すなわち身体的な行為を通じて、その場所に構築した擬似的な音環境を捉えることにつながる。また、視聴覚だけではなく、触覚を介して音を捉えることによって、特定の場所の音環境を捉える可能性があると考えることができる。つまり、サウンド・インスタレーションの聴取体験において、その空間を認識する上での視聴覚間に生まれる「ズレ」をつなぐためには、身体的な行為を鑑賞体験に取り入れることが有効なのである。

3. 2. 5 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験

これまで、筆者のサウンド・インスタレーション作品《接触の形跡》について、制作プロセスと作品の特徴についてまとめてきた。そして、対象に触れて発生する音について、その振動を触覚的に捉えることの重要性について論じてきた。これらを踏まえ以下では、鑑賞者が自覚的な「成し手」となり、自らが発している音を意識的に捉えようとする聴取体験の在り方をまとめていく。

本実践と同型の事例として、スズキユウリの《Garden of Russolo》が挙げられる。この作品は、二章にて詳述した通り、成し手となった鑑賞者が「音が変換される現象そのもの」に意識が向いてしまい、聴き手としての態度が見られなくなることを問題点として整理した。本実践においても同様に、歩くという行為によって床板が鳴り響くことに気づいた鑑賞者が、床板を激しく踏み鳴らしている場面も少なからず確認することができた。ただし、全ての鑑賞者にそのような行為が見られたわけではなく、ゆっくりと歩きながら「まるで建築が生きているようだ³⁴」という意見も頂いた。本実践とスズキの作品における聴取体験を比較すると、音を発する際に鑑賞者が触れる対象が、既に常にその場所にあるものなのか、あるいは人為的に設置されたものなのか、というところに違いを見出すことができる。本実践においては、この場所で以前から発されてきた音であり、これまでは鑑賞者に聞き流されてきた環境音に着目した。また、歩くという行為によって、その音が鳴り響く現象に気づきを与えることを狙った。そして、音の振動に対して鑑賞者が意識的になることによって、自らが発している音と身の回りの環境音を比較することができ、その場所に構築された擬似的な音環境を体験することができると捉えるに至った。以上のことから、自らが発している音を意識的に捉える聴取体験において、本来的な音環境そのものを

³⁴ <<https://www.asahi.com/articles/ASNCX74L2NBQULUC01B.html>>「聞き流される音に耳澄ませる」朝日新聞デジタル 2020 年 11 月 29 日掲載記事より引用。〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

捉えるためには、音響と振動から成る、聴覚と触覚の共感覚的知覚を引き出すことが有効である。また、鑑賞者は、成し手としてではなく、聴き手としての態度をもって、聴取体験に臨むことが重要な要素になることがわかった。

3. 3 インスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》

本節では、秋田県秋田市に位置するギャラリー・ビヨンポイントにおいて、筆者と船山哲郎が共同して制作したインスタレーション・アートによる展覧会《Outer Edge / 知覚の外縁》（2021）について取り上げる。はじめに、本作品を制作するに至った経緯と、展示会場となったギャラリー「ビヨンポイント」の概要についてまとめる。次に、制作のモチーフとした、秋田県五城目町南東に位置する「ネコバリ岩」における調査活動と制作プロセスについてまとめる。最後に、本作品の展示構成や鑑賞体験の諸特徴についてまとめる。その後、聴覚だけではなく、視覚や触覚などを含めた共感覚的な知覚体験から本作品を捉え直すとともに、鑑賞者が「聴き手」としてその場に構成された音響に耳を傾け、「成し手」が表現する音の意味作用を理解しようとする聴取体験の在り方を明らかにする。

3. 3. 1 背景と目的

i) 本実践の背景

近年制作される芸術作品においては、科学技術の進歩に追従する形で、様々な技術や媒体が用いられ、その表現手法は日々拡張し続けている。その中でも、現代美術を代表する手法の一つとして、インスタレーション・アートが挙げられる。インスタレーション・アートにおいては、作家の手によって生み出されたものや現象のみではなく、展示空間自体も作品の一部として扱うものが多くみられる。そのような作品を鑑賞する場合においては、視覚的な体験のみではなく、周囲の音環境や、展示会場そのものの空間体験が内包されていると言える。しかしながら、人間の知覚の特性³⁵を考慮しても、視覚情報に比べて、聴覚や触覚を通じて認識される体験は、あくまで潜在的なものに留まってしまう傾向がある。本実践では、筆者らが秋田県秋田市において2021年に開催した展覧会《Outer Edge/ 知覚の外縁》に関する作品分析を通じて、作品の制作手法を客観的に整理する。そして、本展覧会を「残余空間」という視点から考察し、環境音を聴かせる芸術実践の在り方を示すことを試みる。

ii) 残余空間とは

残余空間とは [poche (ポシェ)] というフランス語を基とした概念である。[poche] は元来、袋状の物入れや、甕穴のような空間を意味するフランス語である。フランスのパリ高等美術学校の建築学の教育課程においては、建物の壁の厚みをはじめとした、空間としての機能を果たさない部分を塗りつぶす製図手法、あるいはその塗りつぶし部分を [poche] と呼称していた [ヴェンチュリー1982: 152]。この影響から、建築や都市計画の分野においては、機能させていない、または機能する余地を残した空間を残余空間という言葉で定義している。本実践においては、展示空間内において、物質としての作品表現を行っていない空間、あるいは鑑賞者の介入を想定しない空間を残余空間として位置付け、考察を行

³⁵ 人間が感覚器から知覚する情報のうち、意識的に処理される情報の80-90%は視覚情報が占めており、残りの感覚器から得られる情報の多くは無意識のものとして処理される傾向が強い。[石井・佐藤 1988 参照]

なっていくこととする。

iii) 秋田公立美術大学ギャラリー・ビヨンポイント

展覧会《Outer Edge/ 知覚の外縁》は、秋田県秋田市西部にあるギャラリー・ビヨンポイントを会場に開催した。本ギャラリーは、株式会社秋田ケーブルテレビの本社ビルに併設されており、かつて備品倉庫として使用されていた部屋を改装し、活用されている展示スペースである。また、ビヨンポイントは、秋田市内にキャンパスを構える秋田公立美術大学が運営する展示施設であり、同大学の基本理念の一つである、「新たな芸術領域の創造³⁶」を体現するための場として、実験的な展覧会やプロジェクトの拠点として利用されている。2019年からは、地域住民に現代美術の鑑賞機会を提供するためのプログラムとして、秋田県の内外を問わず企画展の公募を行っている。本展覧会《Outer Edge/ 知覚の外縁》は、2020年度の公募事業における採択企画の一つとして開催された。

3. 3. 2 制作プロセス

i) ギャラリーにおけるリサーチ

i-i) 展示空間について

作品制作に先立ち、展示空間のリサーチを行なった。展示会場となるビヨンポイントは、床面積約30 m² (幅3.5m × 奥行き8.5m)、天井高が3.5m であり、室内は天井、壁、床面のすべてに白色塗料による塗装が施されている。筆者らは、まず展示のための基礎調査として、会場内の寸法を実測していった。同時に、通常では見ることのない細かな部分まで寸法を実測していくことで、ビヨンポイントに潜在する様々な特徴を把握し始めた。一見するとホワイトキューブとして抽象化された空間のように感じる展示室も、細部を観察すると、床や壁面にわずかな起伏やひび割れが存在し、過去に行った展示の補修跡なども多く見られた。また、天井付近で剥き出しになっている電気設備に混ざって、エアコンのドレンホースが配置されており、定期的に微かな水流音が会場内に聞こえてきた。

実測調査を通じて、ビヨンポイントの室内を均質な箱として捉えるのではなく、屋外と同様、この場所固有の環境要素を内包した空間として、本ギャラリーを捉えるのが適切であると考えた。そこで、屋外空間を調査するのと同様の視点で環境要素を記録し、その特徴を分析していくことにした。

i-ii) 展示室内の環境要素

はじめに、展示室内における、音の反響時間を客観的に捉えるために、複数のマイクロフォンを用いて地点観測を行った(図3-31)。展示空間の入り口は常に解放されるため、内部で発生した音は不均質に反響しながら展示空間の外へと抜けていく。また、展示室内では、音の反響が不必要に繰り返されることで、その音の輪郭が曖昧になっていることもわかった。これらの調査を踏まえて、展示室内の音環境は、例えば大きな音量で音が発せられたとしても、特定の音に意識を向けることが難しい環境であることがわかった。

次いで、展示室内の照明を全て消灯して、干渉する光の現象を確認した(図3-32)。ギャラリーの入り口から差し込むテレビ局ロビーの人工光は、部屋の奥へ進むにつれて緩やかに輝度が落ちていき、空間の変化を現す要素の一つとして活用できることが把握できた。また、展示室内からバックヤードへとつ

³⁶ <<https://www.akibi.ac.jp/about/principles>>『秋田公立美術大学公式ホームページ-基本理念』参照。[2023年9月25日閲覧]

ながる裏口からは、自然光がうっすらと差し込んでいた。消灯した展示室内は、人口と自然の光が緩やかに交わる場となっており、独自の光環境を有していることがわかった。

最後に、展示室内の暖房を止めて、温度変化を皮膚感覚で確認した。入り口からは微風が入り込むため、極端に不快な感覚はなかった。また、時間の経過とともに、展示室内の温度は13℃程度まで下がり、適度に春先の季節を感じることができる環境となった。また、展示室内には、サーキュレーターの機械音が、吹き溜まりのように停滞していることもわかった。特に、展示期間中には、機械換気による空気循環を止めることができないため、常に稼働しているサーキュレーターの暗騒音に着目していく必要があると考えた。



図 3-31 ビヨンポイントにおける音響測定の様子
(2020 年 5 月、船山哲郎撮影)



図 3-32 ビヨンポイントにおける照明に関するスタディ
(2020 年 5 月、筆者撮影)

ii) 秋田の自然環境のリサーチ

ii-i) 机上調査

前述した企画展公募においては、秋田という土地の要素を表現の起点とすることが求められていた。展示空間のリサーチを経て、ビヨンポイント内部の音環境が河川の周辺、とりわけ、比較的流速の速い上流域河畔の音環境と類似していることがわかった。そこで、まず初めにインターネットや文献資料をもとに、秋田県内の河川の調査を行なった。秋田県内には三つの一級河川と五十一の二級河川がある。これらの河川に関して、上流部の情報を収集したところ、五城目町南東の馬場目岳に源流を持つ馬場目川の上流に、「ネコバリ岩³⁷⁾」と呼ばれる巨岩があることがわかった。ネコバリ岩は、馬場目川最上流部に位置する針葉樹林帯の中にある。この針葉樹林帯は、馬場目川と、その東に流れる小阿仁川に挟まれた樹林帯であり、地元ではデロ杉³⁸⁾流域と呼ばれ、五城目町の林業を支える樹林の一つとして知られている。インターネットや、文献資料上の風景写真を見たところ、ネコバリ岩を基点として、特徴的な音環境が形成されているのではないかと仮説を立てることができた。仮説検証と、作品制作の手がかりとなる情報を得るために、五城目町に現地調査に赴いた。

³⁷⁾ 馬場目川上流の巨岩の名称。名前の由来は、木の根が張っている事を表す「根子張る」、または、現地の方言で「頑張る」を意味する「ねこばる」など、諸説ある。[小野 2004 参照]

³⁸⁾ 馬場目川上流域の針葉樹林帯を指す。非常に湿潤でぬかるんだ地質帯であり「泥杉」が訛って呼ばれるようになった、あるいは、地元の方言で「全て」を意味する「でろ」という言葉が語源となったなど、名称の由来は定かではない。[小野 2004 参照]

ii-ii) 現地調査- ネコバリ岩とその周辺環境

実際に現地に赴いたところ、ネコバリ岩の上には三十本ほどの樹木が根を張り、小さな森のような新たな環境を構築している様子を確認できた(図3-33)。岩の上に根を張り密生した樹木は、川面に影を落とし、ネコバリ岩を境界とした上流部と下流部に、はっきりと明暗の差を生み出していた。また、巨岩によって形成されたと思われる水流のうねりは、河川上流域には珍しい穏やかな流れを生み出している。また、微かに波打つ水面には、ぼんやりと周囲の景観が映し出されていた。

さらに、岩を迂回するように折れ曲がった地形は、視界を遮り、ネコバリ岩を中心とした領域を作り出していた。まるでネコバリ岩と対峙するために設えられたような、独特の空間がそこにあると筆者らは感じ取った。

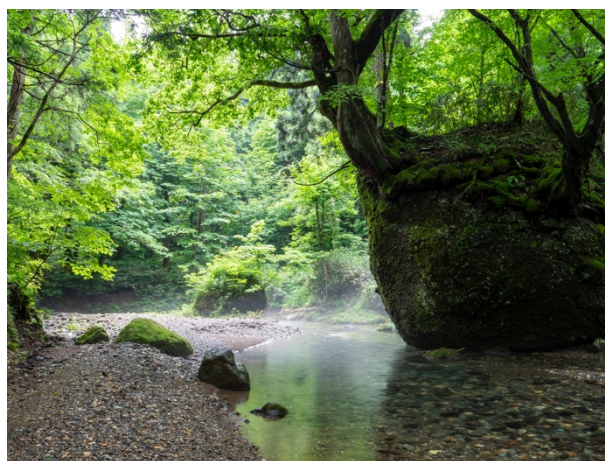


図3-33 ネコバリ岩 (2020年7月、船山哲郎撮影)

ii-iii) ネコバリ岩を取り巻く音環境

ネコバリ岩周辺での音環境に関する調査では、はじめに、ネコバリ岩周辺の環境音を「聴き手」として主体的に捉えるために、録音機器を用いずに、自らの身体感覚を通じて把握することを試みた。ネコバリ岩の対岸に立ち、耳を澄ませてみると、馬場目川のせせらぎが上流や下流と比べて、より厚みを持ったように聴こえてきた。そして、観察を続けていく中で、この水音が、ネコバリ岩の岩面に反射することによって、その響きが増幅されていることがわかった。このように、環境の中で生



図3-34 ネコバリ岩周辺でのフィールド・レコーディングの様子 (2020年10月、船山哲郎撮影)

まれる音の変化を聴き取ることで、視覚では捉えることのできない空間の境界を感じ取ることができた。次に、オーディオレコーダーを用い、実際に環境に存在する音を録音し、解析を行なった(図3-34)。川のせせらぎは、一般的に周波数域が一定のホワイトノイズ³⁹となる場合が多いが、ネコバリ岩に近づくとつれて、いくつかの特徴的な周波数域を確認することができた。このことから、音量が一定ではないと感じる要因は、単に音量が増幅しているだけではなく、音の輪郭が部分的に明瞭になっていたことも要因の一つであることが明らかとなった(表3-1、図3-35)。

³⁹ ホワイトノイズとは、多様な周波数の音が一定の圧力で混ざり合う事で生成される騒音の総称である。

表 3-1 ネコバリ岩周辺で録音した音の周波数特性

周波数域 (Hz)	観測地点						抽出数
	A	B	C	D	E	F	
130.8					●	●	2
162.8							0
220	●						1
261.6		●	●				2
277.2				●			1
293.7			●				1
311.1		●		●			2
329.6	●		●		●		3
349.2				●			1
370		●	●				2
392				●	●	●	3
415.3			●				1
440	●	●		●			3
466.2			●				1
493				●		●	2
523.3					●		1
659.2	●	●			●	●	4
784					●	●	2
880	●						1
984						●	1
1318.4	●						1

※ホワイトノイズのスペクトラム図から、各地点の特徴的な周波数域を抽出

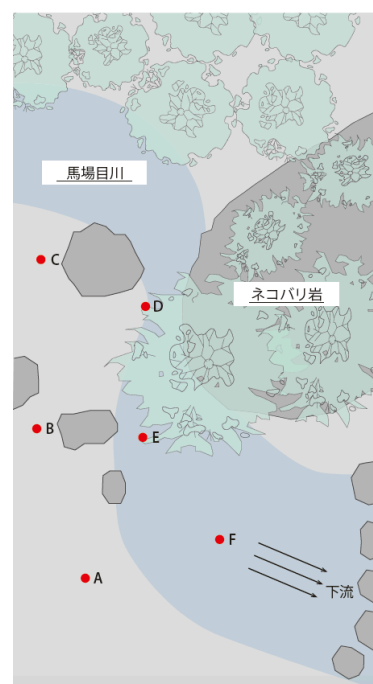


図 3-35 ネコバリ岩周辺の配置図
と音の観測地点（筆者作成）

iii) コンセプト

展示空間と自然環境のリサーチを終え、ビヨンポイントとネコバリ岩周辺には、その音響特性にいくつかの共通点があることが明らかとなった。いずれの環境にも暗騒音と呼ばれるホワイトノイズが潜在していたが、ネコバリ岩周辺においては、地形や岩の配置などによる、複雑な反響を生み出す空間的な要素の影響を受けて、ホワイトノイズが特徴的な音高を有する音へと変容している地点をいくつか発見することができた。一方、筆者らが着目したそれらの場所に共通する音の特性として、日常ではノイズとして意識の外側に排除してしまっている音であることも把握できた⁴⁰。本制作においては、二つの場所に共通して存在する、知覚の外側へと追いやられている音を鑑賞させることを目的としたインスタレーション・アートを構想し、コンセプトを「知覚の外縁」とした。ここでいう外縁とは、人間の意識の内側と外側が互いに触れ合っている部分を意味しており、それぞれの領域を繋げるものとして、展覧会を設計していくこととした。

iv) 空間の設計と制作

展覧会の空間を構想する上では、ネコバリ岩の周辺環境をモチーフとして、展示空間を設計していくこととした。展示空間とネコバリ岩が存在する空間は、全く異なるものであることは自明であるが、音環境の類似性と光の表現を組み合わせることで、その場には不在の環境を想起させる空間を制作することができるのではないかと考えた。はじめに、実際にネコバリ岩の周辺に設置することを想定したイン

⁴⁰ 人間の聴覚には選択性があり、感覚器が感じ取っていたとしても、脳内では無意識の内に必要な音と不要な音の選別が行われ、選択的に音を知覚している。[村田 1988 : 781-790] [木谷 2017 : 650-655]

スタレーション・アートを構想し、そのイメージ・ドローイングを描いた(図3-36)。その後、ビヨンポイントの空間に合わせて全体をスケールダウンし、会場全体を巡る回廊を設計していった。また、回廊の素材に杉材を用いることで、材料が持つ質感や匂いが、ネコバリ岩周辺の針葉樹林帯を想起することにつながると考えた。またそれだけでなく、木材を用いることによって、回廊の上を鑑賞者が歩いた際に、木が軋む音が生じ、後述する音響表現と鑑賞者の身体的な行為が、相互に作用し合う空間を創出することを狙った。



図3-36 イメージ・ドローイング (船山哲郎作成)

v) 音響の設計と制作

音響の設計は、ネコバリ岩での現地調査で録音した馬場目川のせせらぎを分析し、その特徴から生成していくこととした。分析した結果、AE、C、C \sharp 、Cm、Cmajor、Em から成る六つの周波数特性を確認することができた⁴¹。そして、馬場目川の収録音源からこれらの周波数特性のみを残すことで、特徴的な音響表現をそれぞれ制作した。その後、ビヨンポイントの空間設計と並行しながら、音響の配置を検討した。鑑賞者がスピーカーを視覚的に捉えてしまうと、「音がそこから聞こえてくる」ということに意識が向いてしまうため、六つのスピーカーは回廊の床下に取り付けるなど、なるべく視覚的に捉えることができない形で設置した。また、暗騒音となるサーキュレーターに音量を合わせることで、展示室内の音環境に輪郭を与えることを狙った。そして、鑑賞者の立ち位置に応じて、捉えられる音の輪郭が異なって感じられるよう、実験を繰り返しながら音源の配置を決定していった。

vi) 映像表現の制作

現地調査で体験した自然環境の微細な変化を表現するために、馬場目川の水面に反射する太陽光の揺らぎをモチーフとして映像を制作していくこととした。光を反射する素材と光を吸収する素材を交互に配置して、カメラを移動させながら断続的に接写していくことで複数枚の連続する画像を生成した。これらの画像を時間軸上に並べて重ね合わせながら、徐々に光と影の陰影が移り変わりながら流れていく、抽象的な映像表現を制作した(図3-37)。このような映像表現の揺らぎを鑑賞することを通じて、鑑賞者に音の輪郭の微細な変化に気づきを与えることも狙いとした。



図3-37 制作した映像表現の一部 (筆者作成)

⁴¹ ネコバリ岩周辺の周波数特性は、その分析結果(表 3-1)からも確認できるように、観測地点によって特徴的な音高が異なるだけでなく、複数の音高がノイズに混在している。そのため、本実践では、これらの関係を整理し、単音でも和音でも捉えることができるアルファベット表記で捉えることによって、そのホワイトノイズに含まれる音響特性の曖昧さを含めた表現を試みた。

3. 3. 3 空間の設計と展示構成

i) 入り口

CNA秋田ケーブルテレビ社屋の正面玄関からロビーに入ると、右手に展示会場であるBIYONG POINT の入り口が見える。そこから飛び出す緩やかなスロープは、展示空間への導入のための通路である(図3-38)。来場者はまず、スロープの上を歩いて展示空間へと足を踏み入れる。展示室内は、暖房が切られているため、ひんやりとして薄暗く、ロビーとは異なる空間が形成されているということを、はっきりと認識することができる。また、展示室内へ足を踏み入れると、聴こえてくるのは天井に設置されたサーキュレーターのみで、展示空間には六つのスピーカーが視認できない形で設置されており、空間の暗騒音に同調するように調整している。鑑賞者は、展示室内に反響している音の発生源を正しく認識することができず、焦点を当てるべき音を見失い、耳に蓋をされたような感覚を得ることになる。



図3-38 会場入り口からの様子
(2021年2月、船山哲郎撮影)

ii) プール

入り口近くのスロープに囲まれた床面には、馬場目川の水環境を模した「プール」と題した映像表現が、プロジェクターを用いて投影されている(図3-39)。この映像にある律動や揺らぎは、ネコバリ岩の周囲で観測した、環境音の情報から抽出したものである。ネコバリ岩周辺の川面は、一見すると平面的な表層に見えるが、見る角度によって光の反射や水深が変わる。それらが手がかりとしながら、しゃがんだり座ったりするなど、体勢を変化させて覗き込むことによって、床面が立体的に浮き上がって見えてくるような表現とした。展示空間の床面に投影された映像作品を覗き込んでみると、鑑賞者は徐々に音の振動に対して意識的になっていく。ただし、少しずつ聴こえてきた音響は、音の発生源が視認できないことによって、展示空間に付随する暗騒音のように感じられる。



図3-39 プールと回廊 (2021年2月、船山哲郎撮影)

iii) 回廊とスロープ

展示空間の中に張り巡らされた栈橋は、幅600mmとなっており、人間がひとり通れる程度の幅で、それぞれに異なる傾斜を作っている。そのため、鑑賞者の歩みは自ずと慎重になり、足元を意識することで、次第に周辺環境への感覚が鋭敏になるように感じられてくる。また、空間に高低差を生み出したことで、日常とは異なる位置に身体を運ぶことができる(図3-40)。一般的には変化のない、ホワイトキューブの

鑑賞体験に抑揚を持たせることで、普段は見過ごされているディテールや、サーキュレーター音などを意識化させることを狙った。さらに、会場奥に設置された急勾配の栈橋を進み、最も高い位置までたどり着くと、空調機に取り付けられたスピーカーを発見することができる(図3-41)。このスピーカーは、鑑賞者の方を向いており、そこから発せられている表現された音響をはっきりと聴き取ることができる。この時、それまで鼓膜を刺激していた音の正体が、人為的な音響表現であることが初めて確認される。そのことによって、その他に設置した四つのスピーカーから流れる、揺らぎを含んだ多彩な音響についても意識化させることを狙いとしている。



図3-40 高低差のある回廊 (2021年2月、船山哲郎撮影)



図3-41 空調機に取り付けられたスピーカー
(2021年2月、唐澤太輔撮影)

iv) シンボル

展示空間に設置した六つのスピーカーから発せられる音は、馬場目川上流の水音を基調としつつも、全てが異なる音源である。小川のせせらぎは、一般的には特定の周波数域を均質に有しているが、ネコバリ岩周囲の様々な地点で録音した環境音を比較分析していくと、周波数域の音圧に微細な変化があることを複数確認することができた。そして、各場所で録音された水音が有する、特徴的な周波数域を強調することによって、ネコバリ岩が生み出す不均質な反響音を可聴化させた。また、展示空間で仄かに聴こえてくるこれらの音響特性を、会場中央にそり立つ「シンボル」と題した造形物として存在させた(図3-42)。

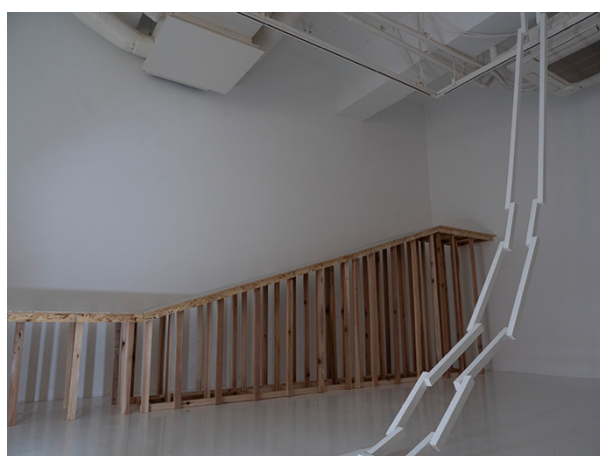
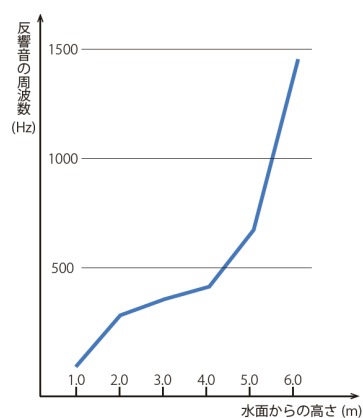


図3-42 シンボルとスロープ
(2021年2月、船山哲郎撮影)

表3-2 ネコバリ岩周辺の周波数域



シンボルの造形は、ネコバリ岩に反響する水音の周波数が、上部に登るにつれて変化していく現象を数値として換算し、その変化を曲線として表現したものである(表3-2)。このように、視覚的には捉えることができない音響特性を造形として表現することで、そこには不在のネコバリ岩の姿を鑑賞者に想像させることを狙いとしている。

v) 階段

ネコバリ岩周囲の周波数特性を示したシンボルを眺めながら、栈橋の緩やかな傾斜を進んでいくと、音響表現の微細な変化に耳を傾けることができる。また、奥まで辿り着いた先にある細長い通路には、こちらへと迫ってくる階段が設置されているが、鑑賞者は立ち入ることはできない。この空間は、実際のネコバリ岩の裏手に存在する、陰しい斜面のオマージュである。筆者自身がその斜面を這い上がって、岩上に立った時に体験した、太陽の光が差し込み、環境が開けたような体験をもとに、自然光と合わせて表現した(図3-43)。さらに、この通路に頭を差し入れることで、これまでに感じることができた音響表現が、一瞬にして聴こえなくなる。展示空間に構成した音響表現は、入り口を通じてロビーへと拡散していくため、この奥まった空間には音が反響しない仕組みとなっている。

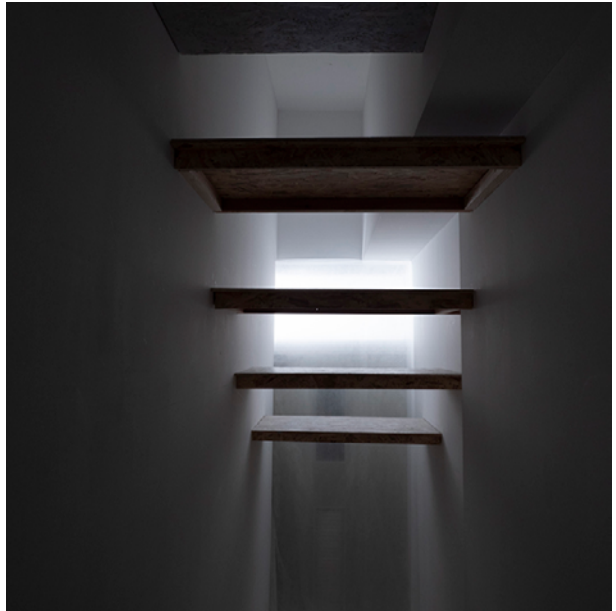


図3-43 階段：陰しい斜面のオマージュ
(2021年2月、船山哲郎撮影)

3. 3. 4 残余空間から描き出す芸術実践

筆者らが企画・制作した展覧会《Outer Edge/ 知覚の外縁》について、展示を成立させる上で重要な役割を果たした「残余空間」という視点を通じて、その特徴を考察する。

i) 回廊によって生まれる残余空間

本展覧会では、鑑賞に集中するための空間として、会場全体に回廊を巡らせている。見方を変えれば、鑑賞者が介入できる空間を回廊の上のみに制限することで、展示空間に多くの残余空間を生み出したと言える。三浦らによれば、自然景観の見立てである枯山水の庭園においては、空間的余白が生じるほど、全体の広がり感と奥行き感が増加して感じられるという[三浦・助宮・土岐2007]。ビヨンポイントという限られた室内において、残余空間が枯山水における余白に近い役割を果たすことで、ネコバリ岩周辺の広大な景観を想起させる手がかりとなったと考えている。また、回廊は既存の床面より最低450mmから最高1300mmの高さで立ち上がっており、その差によって空間内に陰影を作り出している。小林らによれば、空間内の暗さをデザインすることは、素材の視覚的な質感を変化させ、鑑賞者を奥へと誘導する効果につながるという[小林・鈴木・松原・木多2003: 101-104]。照明の演出のみではなく、残余空間の気積の差によって展示室内の暗さに濃淡を作り出すことで、展示空間における素材の見方を変化させ、日常では意識されないようなディテールへと、鑑賞者の視線を誘導する空間を制作することができたと考えている。

ii) 残余空間を満たす音響表現

本展覧会では、あえて物質的な表現を付加しない残余空間を、繊細な音響表現で満たしている。会場には、鑑賞者が空間内を探索しながら鑑賞できる仕掛けとして、回廊を築いた。この時、音響表現を聴き取る鑑賞者の態度としては、継続的な警戒心を持ち、常に耳を傾けて環境や音楽の音に意識を集中させる「ディープ・リスニング」が想定される [Von Gunden1983 : 105-107]。また、聴取者の時々に関心ごとに従って移り変わる身の回りの音に耳を傾ける「周辺の聴取」を想定した音環境を構築している [庄野1991]。また、歩行によって生じる回廊の軋音が空間内に響き渡ること、自身も展示空間の音環境の一部であることに気づきを得た鑑賞者も一定数いたと考えられる。本展示において、音響表現を聴き取るという行為は、展示空間において、本来は鑑賞の対象とはならず、「地」として存在している残余空間に満たされた音響を、「図」として捉えることと同様の意味を持つ⁴²。アメリカの建築家であるロバート・ヴェンチュリー (Robert Charles Venturi Jr., 1925-2018) によれば、「残余空間である[poeche]は主体の有無によって、建築における内と外の間関係を曖昧にするものである」と述べている [ヴェンチュリー1982 : 152-154]。また、フランスの音楽美学者であるダニエル・シャルル (Daniel Charles, 1935-2008) は、現代音楽を代表するジョン・ケージの音楽思想に対して、「身体 of のさまざまな技術を巻き込んだいくつもの行為が想定されている」と述べている [シャルル1987 : 11-15]。本実践においては、鑑賞者の態度によって、残余空間における主体が能動的に入れ替わり、展示空間における「図」と「地」の関係が、断続的に反転する空間が構築されたものと考えている。

3. 3. 5 その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験

これまで、筆者のインスタレーション作品《Outer Edge/ 知覚の外縁》について、その制作プロセスおよび作品の特徴についてまとめてきた。そして、「残余空間」という考え方のもと、展示空間を満たす「図」と「地」が重なり合う音響表現の捉え方について論じてきた。このような音響表現を音環境であるとして、鑑賞者が「聴き手」としてその場に構成された音響に耳を傾け、「成し手」が表現する音の意味作用を理解しようとする聴取体験の在り方をまとめていく。

本実践と同型の事例として、二章で詳述したエドガー・ヴァレーズの作品《ポエム・エレクトロニク》(1958)をはじめ、ビル・フォンタナ、鈴木昭男の芸術実践が挙げられる。ヴァレーズとフォンタナの作品は、特定の屋内空間に「擬似的な環境」を作り出すことによって、環境音が持つ意味作用を間接的に、鑑賞者に感じてもらうことが意図されている。一方、鈴木は作品は、特定の屋外空間における環境音の持つ意味作用を、直接鑑賞者に感じてもらうことが意図されている。本実践においては、筆者らによるリサーチ活動やインスタレーション・アートの鑑賞体験において、鈴木は身体感覚の在り方や「ディープ・リスニング」を参照した。ただし、深い集中によって音を聴く行為を引き出すことは難しく、鑑賞者からは「わからなかった」「何もなかった」といった意見もあった。本実践と鈴木は作品における聴取体験を比較すると、鑑賞者が環境音に耳を傾ける前の段階に、違いを見出すことができた。鈴木は《点音》の場合には、その場所の環境音が持つ意味作用を正しく理解するために、まずパンフレットが手渡される。そして、鑑賞地点まで歩いていながらその内容を読み解くことで、これから取り組む聴取体験を想像する時間が十分に与えられている。つまり、複合的に様々な体験が組み合わせられることによ

⁴² 例えば、視野に二つの領域が存在するとき、一方の領域には形だけが見え、もう一つの領域は背景を形成する。背景から分離して知覚される部分(形)を「図」といい、背景となるものを「地」という。聴覚に置き換えれば、メロディーは際だって聞こえ、伴奏は背景に退いて知覚される。本稿では、展示空間と作品に対して、同様の概念を適用している。[野口 2007 : 6]

って、鑑賞者による深い集中によって音を聴く行為、すなわちディープ・リスニングを引き出すことができるのではないだろうか。そのことを踏まえて本実践を振り返ると、展示空間を体験する導入部分の設計が不十分であったと言える。以上のことから、その場に構成された音響に耳を傾ける鑑賞体験において、音環境そのものを捉えるためには、環境音の持つ意味作用を正しく理解した上で、聴取体験へと移行することが有効であることがわかった。また、そのことに理解を与えるためには、その場所にどのような環境音があるのか、あるいはどのような聴取の態度で耳を傾けるべきかなど、体験方法を事前に提示することで、鑑賞者の身体を準備させることが重要な要素になることがわかった。

3. 4 インスタレーション・アート《共振する躯体》

本節では、筆者が参加した京都府八幡市のアーティスト・イン・レジデンス事業「京都:Re-Search 2020 in 八幡」におけるリサーチ活動と、展覧会「オルタナティブ京都」にて展示発表したインスタレーション・アート《共振する躯体》(2021)に関する一連の芸術実践を取り上げる。はじめに、本作品を制作するに至った経緯と、アーティスト・イン・レジデンス事業及び展覧会の概要についてまとめる。次に、アーティスト・イン・レジデンス事業において実施した、リサーチ活動とその成果をまとめる。さらに、インスタレーション・アート《共振する躯体》について取り上げ、その諸特徴をまとめる。その後、本作品における鑑賞体験を捉え直すとともに、その場所に構築した擬似的な音環境を捉える成し手と聴き手の聴取体験を考察することによって、鑑賞者が無自覚な「成し手」であり、自らが発している音を受動的に捉えている聴取体験の在り方を明らかにする。

3. 4. 1 背景と目的

i) 本実践の背景

近年、地域固有の文化や資源をテーマとしたアートプロジェクトや展覧会が、国内各地で取り組まれている。また、現代美術の表現手法においても、社会学的あるいは人類学的調査に基づいた作品制作やプロジェクト実践が見られるようになった。特に、開催地にアーティストが滞在しながら地域調査に取り組み、作品制作がなされる事例も増えてきている。その中で、表現者の鋭敏な感覚が活かされながら、地域調査と作品制作が明確に区別されずに、芸術作品が生み出されることがある。例えば、地域調査そのものが、制作の資料としてではなく、作品化される場合がある。またそれだけでなく、アーティストが完成とした作品が、その場所の環境に設置された後に、その新たな気づきから修正が加えられる場合もある。つまり、開催地に滞在して活動する表現者は、地域調査や作品制作を通じて、地域固有の環境から様々な情報を受け取り、その場で応答しているとも言える。本実践では、筆者が参加した京都府八幡市のアーティスト・イン・レジデンス事業「京都:Re-Search 2020 in 八幡」におけるリサーチ活動と、展覧会「オルタナティブ京都 2021」にて展示発表したインスタレーション・アート《共振する躯体》に関する一連の制作プロセスを通じて、音環境と協奏する芸術実践の在り方について捉え直した。また、本作品の地域調査や制作プロセスの関係を整理しながら、土地と身体から紡ぎ出される芸術実践の在り方を示すことを試みる。

ii) 京都府八幡市の特色

本作品の地域調査と作品制作を行った八幡市は、京都府南部に位置する地域である。「三川合流」と呼ばれる特徴的な地形を有しており、京都盆地から流れ出た桂川、琵琶湖からの宇治川、伊賀からの木津川が合流して淀川となる地点を見ることができる。その周辺は、肥沃な土に恵まれ、茶の栽培に最適な環境となっており、この茶畑のある風景が〈流れ橋と両岸上津屋・浜台の「浜茶」〉として日本遺産第1号「日本茶 800 年の歴史散歩」に認定されている。また、「流れ橋」とは、京都府久世郡久御山町と八幡市を結ぶ、木津川に架けられた木橋の上津屋橋を指している。本橋は、河川増水時に橋桁が流れる構造を有しており、日本の代表的な流れ橋として知られている⁴³。一方、男山には国宝に指定された石清水八幡宮が鎮座している。これは、日本三大八幡宮のひとつであり、伊勢神宮に次ぐ国家第二の宗廟と称されている。また、年間 100 余りの祭典が斎行されているが、その中で最も重儀とされているものに、勅祭「石清水祭」が挙げられる。祭典では、八幡大神をお乗せした御鳳輦が男山山上の御本殿から山麓の頓宮へとお下りになる「神幸行列」、献饌・供花・奉幣・牽馬など古儀による「奉幣の儀」、そして放生川にて魚鳥を放つ「放生行事」が執り行われている⁴⁴。

iii) 京都：Re-Search 2020 in 八幡

本作品の制作は、京都府八幡市のアーティスト・イン・レジデンス事業「京都：Re-Search 2020 in 八幡」におけるリサーチ活動からはじまった（図 3-44）。本事業は、2019 年 8 月 24 日から 9 月 6 日の計 14 日間にかけて実施された。アーティストや工芸家、デザイナー、建築家など、クリエイティブな分野で活動している表現者が、八幡市に滞在しながら、各自が設定したテーマに沿って八幡の風土や歴史等を調査し、そこでの発見や気づきを活かしたアートプロジェクトや作品の構想を立て、次年度に実現を目指すリサーチ・プログラムである。ゲストアーティストに写真家の石川竜一を迎え、プログラムサポート講師として美術家の島袋道浩と、登山家・作家の服部文祥が参加した。



図3-44 「京都：Re-Search 2020 in 八幡」フライヤー
[京都：Re-Search実行委員会編2021]

IV) オルタナティブ京都 2021 in 八幡

展覧会「オルタナティブ京都 2021」は、「海の京都（府北部）」（京丹後市、宮津市、与謝野町、福知山市）、「森の京都（府中部）」（福知山市、南丹市）、「お茶の京都（府南部）」（八幡市）の京都府六エリアにおいて、2021 年 9 月 24 日から 11 月 7 日にかけて開催されたアートフェスティバルである。京都府文化スポーツ部文化芸術課をはじめ、各地域の実行委員会を中心に、2019 年から毎年行われ

⁴³ <<https://www.kankou-yawata.org/>>『八幡まるごとナビ』参照。〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

⁴⁴ <<http://www.iwashimizu.or.jp/>>『国宝 石清水八幡宮 公式 HP』参照。〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

ている。本事業では、これまで地域固有の歴史や風土、豊かな自然や生活文化を題材としたアートプロジェクトを展開してきた経験を活かし、2021年には京都府六エリアが有するそれぞれの特色を捉えたアート作品を通じて、新たな資本として社会を変えて行く可能性を引き出すことを試みた。八幡エリアでは、「放生⁴⁵／往還」をテーマに、捨てられる運命にあったモノや日常の中で見過ごされている物事を拡張させることによって、生命の力強さを再認識させることを試みられた（図 3-45）。また、未知と既知の経験を往還した表現者たちの身体的な経験から、生命の力強さや八幡の地域性・歴史性を顕にする作品が生み出された。これらの作品は、石清水八幡宮頓宮と松花堂庭園・美術館を会場に展示発表された。

3. 4. 2 制作プロセス

ii) コンセプト

本制作に先立ち、京都府久世郡久御山町と八幡市を結ぶ、木津川に架けられた木橋の上津屋橋「流れ橋」を対象にリサーチ活動を行った（図 3-47）。まず、上津屋橋の橋上や橋下を探索しながらリサーチ活動を進めていくと、その構造が鍵盤打楽器のように見えてきた。また、上津屋橋の橋板の枚数に関する正確な記録が見当たらないことがわかった。そこで、上津屋橋を一つの大きな鍵盤打楽器に見立て、橋板を一枚ずつ、一定の速度で踏み鳴らしていくことで、その橋板の枚数を確認することに取り組んだ。人間の足音は、無意識の内に聞き流されている場合がほとんどであるが、素材や状況によってその音響効果には微細な変化が現れている。流れ橋を八幡の一面を顕にするオブジェクトとして捉え直すことで、音を介した身体的な体験から、鑑賞者に環境と人間の関係を再考させるインスタレーション・アートを制作しようと考え、コンセプトを「共振する躯体」とした。ここでいう躯体とは、筆者の身体と流れ橋の構造体を両方指し示す言葉として用いている。つまり、身体と構造体の内部と外部を繋ぐ行為として、共振し合うことを意図しており、それぞれの領域を拡張するものとしてのインスタレーション・アートを構想していくこととした。



図3-45 「オルタナティブ京都2021 in 八幡」フライヤー
[京都府文化スポーツ部文化芸術課編2022]



図 3-46 京都府八幡市から望む流れ橋

(2020 年 8 月、筆者撮影)

⁴⁵ 「放生」とは、功德を積むために、捕らえられている魚や鳥などの生物を河・山に放つ慈悲行を指す。石清水八幡宮で行われる日本三代勅祭の一つ「石清水祭」では、放生行事として行われている。[京都：Re-Search 実行委員会編 2021 参照]

iii) 上津屋橋「流れ橋」

上津屋橋は歩行者専用の橋で、その規格は橋長 356.5m、幅 3.3m であり、日本最大級の木造橋である。昭和 28 年の架設からこれまでに、木津川の増水によって計二十三回の流出が記録されている⁴⁶。また本橋は、橋板と橋桁がワイヤーロープによって固定されているため、河川増水時にはある一定の形状を保ったまま木津川に流れる構造となっており、補修のための費用を削減することができている（図 3-47）。2007 年に橋板の枚数を確認した記録が残っているが、その数字は定かではない⁴⁷。また、これまで木津川に流出した橋桁のみを部分的に補修しているため、現在の橋板の枚数については未だ明らかにされていない。架設から現在に至るまで、多くの地域住民が往来しており、市民の生活の一部として機能している。本橋は無機物でありながらも、自然や社会に根ざした造形性と連続性を持っていることから「有機的建築⁴⁸」の要素を有している〔ライト 2009 参照〕。



図 3-47 流れ橋の橋板と橋桁を結ぶロープ

（2020 年 8 月、筆者撮影）

ii) 流れ橋との身体的対話

流れ橋の橋板から発する音を引き出すために、様々な靴を履いて歩いたところ、木製の下駄が最も人間の可聴に適していた。橋板をおよそ秒間四枚ほどの歩行速度で踏み鳴らし、三脚にガンマイクをつけて、その足音を録音した（図 3-48）。リサーチ活動を通じて、橋板の枚数は 1,780 枚を確認することができた。また、自分が意志を持って歩いているのか、もしくは橋によって歩かされているのか、曖昧な状態にもなっていたが、そのことによって音を発する主体が入れ替わる可能性を知ることになった。流れ橋と音を生み出す行為を通じて、自身の身体の内側に響いている音に意識を向けることができ、聴覚だけではなく触覚を含めた身体感覚の一部として、周辺環境の音を捉えることができた〔宮本 2021：43-51〕。



図 3-48 流れ橋との身体的対話

（2020 年 9 月、船山哲郎撮影）

⁴⁶ <<http://www.shikisaikan.co.jp/sinkouzuyabasinetyou.pdf>>『上津屋橋「流れ橋」について』やわた流れ橋交流プラザ公式ホームページ参照。〔2023 年 9 月 25 日閲覧〕

⁴⁷ 2007 年放送「探偵ナイトスクープ」において、二人の男性が流れ橋の橋板を五回数えた。一回目は 1769 枚と 1784 枚。二回目は 1784 枚と 1782 枚。三回目は二人とも一致して 1730 枚。四回目は二人とも一致して 1781 枚。五回目は一緒に数えて 1784 枚。結果、複数回確認された 1784 枚が恐らく正しい枚数だという結論に至ったが、実際の枚数については未だ明らかにされていない。

⁴⁸ 自然環境の有機体のように、全体と部分が均衡を保ち、さらに敷地や周辺環境と一体となった建築を指す。流れ橋は、木津川の強い流れに逆らうことなく、その形体を変えながら周辺環境と共存することができる構造を有していることから、有機的建築の要素を有していると筆者は捉えた。〔ライト 2009 参照〕

iii) 活動報告展での作品展示

2021年9月5日と6日の両日、京都府八幡市内に位置する松花堂庭園・美術館にて、アーティスト・イン・レジデンス事業の活動報告展が開催された。筆者の展示内容は、映像記録、音響分析図、図形楽譜と大きく三つに分けることができる。まず、流れ橋でのリサーチ活動について、協力者が撮影した映像記録を提示した(図3-49)。次に、調査活動で録音した音をAdobe Auditionを用いて、時間軸に沿って周波数特性を分析した内容を提示した(図3-50)。最後に、その音響分析の結果に基づき記譜した図形楽譜をリサーチノートとして提示した(図3-51)。展示会場には、実際に踏み鳴らした橋板の音が映像記録に同期する形で鳴り響いていたが、この展示では橋板一枚ずつの音色や音高が一定ではないことを、鑑賞体験を通じて感覚的に捉えることができる。また、リサーチ活動から得られた情報を図形楽譜にまとめることで、流れ橋の橋板が有する音響特性の一例を、作品として表現することができた。



図3-49 成果報告展における記録展示 (2020年9月、筆者撮影)



図3-50 成果報告展における音響解析図 (2020年9月、筆者撮影)



図3-51 成果報告展における図形楽譜の展示 (2020年9月、筆者撮影)

3. 4. 3 空間の設計と展示構成

i) アートフェスティバルでの作品展示

2022年10月1日から11月7日にかけて、京都府八幡市内に位置する松花堂庭園・美術館別館にて、インスタレーション・アート《共振する躯体》を展示発表した(図3-52)。アーティスト・イン・レジデンス事業からおよそ一年間、リサーチノートとして記譜した図形楽譜を分析しながら、展示会場の空間設計に取り組んだ。展示会場は、松花堂庭園が一望できる美術館別館の会議室が舞台となった。床面に不織布を敷き詰めることで木津川のせせらぎを表し、音響、視覚、造形表現による三つの作品を組み合わせた体験型のインスタレーション・アートを制作した。



図3-52 《共振する躯体》- 入り口からの展示風景 (2021年10月、筆者撮影)

ii) 音響の設計と制作

音響の設計は、まず図形楽譜を分析して足音の特徴的な周波数域を導き出すことを試みた。分析した結果、AE、Cm、Cmajor、Emから成る、四つの和音の組み合わせを確認することができた。また、録音した足音の音源からこれら四つの周波数域の空間的な情報を増幅させることで、鍵盤打楽器のような全く新しい音色を作り出すことができた。そして、この音色が、リサーチ活動で筆者が経験した、聴覚だけ

ではなく触覚を含めた身体感覚で捉えた音、すなわち「身体内部に響いていた音」であると仮説を立てた。また、これらの音を展示空間に配置するため、造形表現した栈橋下に、二つのスピーカーを設置した。一つは、新しい音色と足音の実音を一定の長さでテンポ良く切り替えた音源を用意して、栈橋の奥側に設置した。もう一つは、足音の実音の音源のみを、栈橋の手前側に設置した。これらの音源を同期させ、展示空間の中で異なる音色が重なり合う音響空間を構築した。さらに、音の発生源を視認できない状況を作り出すことで、音の響きそのものに意識を向けさせるとともに、身体の内側に広がるサウンドスケープに気づいてもらうことを目論んだ。

iii) 体験の視覚表現

流れ橋を往復する中で感じた微細な振動を表現するために、人間の視覚のぶれをテーマに制作した作品である(図3-53)。流れ橋を歩きながら断続的に撮影した連続写真を一つの画像として重ね合わせていくことで、カメラの写実性が加わった抽象的なイメージを作り出した。また、このイメージを透明PETシートに印刷することで、背面の窓から差し込む自然光に影響を受けながら作品の見え方が刻一刻と変化する。その一連の動きも含めて作品表現とした。



図3-53 《共振する躯体》- 体験の視覚表現

(2021年10月、筆者撮影)

iv) 栈橋の造形表現

表現された音響を鑑賞するための装置として、流れ橋の構造を模した栈橋を制作した(図3-54)。それぞれがユニットごとに独立した構造を有しており、鑑賞者の安全面を考慮した上で、橋板はしっかりと固定されていない状態とした。そのため、鑑賞者が栈橋の上を歩く際に、微細な揺れを足の裏で感じ取ることができる。このようにして、歩くという行為そのものを鑑賞者に意識させることで、音を聴き取るという行為が、聴覚だけではなく、その他の身体感覚を含めた、複合的な行為であることに気づきを与えることを試みた作品表現である。



図3-54 《共振する躯体》- 栈橋の造形表現

(2021年10月、筆者撮影)

3. 4. 4 土地と身体から紡ぎ出される環境芸術

筆者が取り組んだリサーチ活動「流れ橋との身体的対話」と、インスタレーション・アート《共振する躯体》は、それぞれが作品としての独立性を保ちながらも、密接に関係している。音の芸術(Art of Sounds)の起源であるジョン・ケージの思想では、「作曲家-楽譜」間の連鎖に偶然性が加わる「不確定性の音楽」

と、「楽譜-演奏家-音響-鑑賞者」間の連鎖に偶然性が加わる「チャンス・オペレーション」という手法がある〔ケージ1996 参照〕。本作品のリサーチ活動では、足音のリズムや音量、音高などが常に一定ではないことから、「不確定性の音楽」の要素が見られる。一方、インスタレーション・アートでは、鑑賞者に聴取体験の一部を担わせたり、視覚表現が環境条件によって見え方が変化したりするなど、「チャンス・オペレーション」の要素が見られる。これらを一連の作品表現と見做した場合、「作曲家—楽譜—演奏—解釈者—音響—聴き手」間の全ての連鎖に偶然が加わる、より高位な意味での「偶然の音楽」になり得たのではないかと考える。1960年代後半からは、二章にて詳述したビル・フォンタナやマックス・ニューハウスなど、サウンド・アートと呼ばれる現代美術の潮流を確認することができる。しかしながら、現代音楽と現代美術は、それぞれが独自の芸術分野として展開されてきた。ただし、音楽的表現の手法における「不確定性の音楽」をリサーチ活動や制作プロセスなどに関わる要素、「チャンス・オペレーション」を作品表現や鑑賞体験などに関わる要素と捉え直すことによって、現代音楽の実践を現代美術にも応用していくことのできる有意性を確認することができた。

音の捉え方を探求する音響人類学の研究では、環境は人間が音を客観的に「聴く」ことのみによって捉えられるものではないことが指摘されている。環境とは、習慣化した自然や経験を通じて無意識レベルにまで移った行為など、音を発することを含めた能動的・創造的な行為によって成り立つ存在である〔フェルド2000 参照〕。本実践におけるリサーチ活動「流れ橋との身体的対話」においては、表層的な情報だけではなく、橋板が振動している深層内部についても、触覚を通じて知ることができた。一方、インスタレーション・アート《共振する躯体》では、鑑賞者の身体感覚に鑑賞体験を委ねている。サウンドスケープにも造詣の深い、詩人・比較文学者の管啓次郎は、本作品に関して「訪れることのできなかつた橋を体験することができた。…（中略）…この作品から遠くない所にある現実の橋に呼びかけながら、部屋を体験する者を外へと誘ってゆく」と述べている〔京都府文化スポーツ部文化芸術課:132-133〕。つまり、調査対象と展示会場が異なる場合、一般的には「調査対象」と「アーティスト」、「作品表現」と「鑑賞者」といった二つの異なる構図が生まれるが、本作品ではそれらが区別されずに「ヒト」「モノ」「コト」の連鎖が機能したと言えるのではないだろうか。

以上のことから、土地と身体から紡ぎ出される芸術実践とは、調査対象とアーティストの身体的な経験によって作品化されるとともに、鑑賞者がその作品を体験することで成立する芸術表現とすることができる。また、アーティストの身体感覚によって生み出される作品は、鑑賞者の身体感覚を引き出す作品としても捉えることができ、両者の異なる体験や経験を意識的に取り入れることが重要であると言える。さらには、作品の鑑賞体験が、地域を主体的に捉え直すきっかけとなることで、地域の新しいアート・ドキュメントとしても意義や価値のある芸術実践になり得る可能性があるとも考えている。

3. 4. 5 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験

これまで、筆者のインスタレーション・アート《共振する躯体》について、そのリサーチ活動と制作プロセスおよび作品の特徴についてまとめてきた。そして、音を聴覚だけではなく、身体的な経験や触覚的な行為として捉えることに加えて、表現者と鑑賞者の異なる体験や経験を意識的に取り入れることが重要であることを論じてきた。これらを踏まえ、鑑賞者が無自覚な「成し手」であり、自らが発している音を受動的に捉えている聴取体験の在り方をまとめていく。

本実践と同型の事例として、マックス・ニューハウスや庄野泰子の芸術実践が挙げられる。ニューハウスは、音環境の中に細やかな「異音」を発生させることで、鑑賞対象を鑑賞者も含めた音環境そのも

のにまで拡張させることを狙っていた。一方、庄野は、他者の行為が「異なる音響」に変換されることで、日常生活の中で生まれている細やかな音に意識を向けさせることを狙っていた。また、両者の作品は、鑑賞者がその場で耳を傾けることによって成立する芸術実践である。本実践においては、庄野のサウンドスケープ・デザインの在り方を参照しながらも、リサーチ活動に当たる部分について独自に展開させている。本実践のリサーチ活動では、筆者の身体内外のリズム、すなわち心臓の鼓動と橋板の振動が同調することによって、その場所の音環境を明確に捉えることができた実感している。一方、作品表現については、造形した栈橋上を歩きながら、「表現された音響」を鑑賞することが重要な要素となっている。鑑賞者は、栈橋上を慎重に歩きながら、足の裏で微細な揺れを感じ取る体験を通じて、音の分節を意図して区切り、あるいは表現された音響と同調させることによって、常に変化する音の時間軸を捉えることができるのではないかと考えていた。つまり、本実践では、音を身体外部に発するだけでなく、身体内部に発生している音、すなわち振動に意識を向けさせることを狙っていた。このような複合的な聴取体験からは、常に自身が環境の中で音を発していることに意識を向けさせることにも繋がり、音環境に対して単に「耳が開かれる」のではない、新たな聴取体験が作り出せるのではないかと、そう捉えるに至った。以上のことから、自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験において、音環境そのものを捉えるためには、実際には音を発生させずに、まずは身体内部に発生している音に意識を向けさせることが有効である。また、鑑賞者が、そのことに対して意識的になるためには、触覚を通じて音を振動として感じ取ることのできる身体的な行為を引き出すことが、重要な要素になることがわかった。

3. 5 小結

これまで、2019年から筆者が取り組んできた音環境と協奏する芸術実践を四つ取り上げ、表現者と鑑賞者の聴取の在り方についてまとめてきた。本章で取り上げた筆者の芸術実践は、音環境を耳で捉えるだけでなく、身体感覚を通じて、音環境と協奏してきたことを明らかにした。つまり、身の回りの環境音から着想を得て、音の芸術実践に取り組んできた過去の表現者たちは、必ずしも耳だけではなく身体感覚で音環境を捉えていたのではないだろうか。例えば、R・マリー・シェーファーは、晩年カナダの森林地帯に建てた山小屋で生活していたことも、自然環境の音をあらゆる身体感覚で捉えようとしていたからだとも考えることもできる。その上で、筆者の芸術実践を振り返ると、環境の中を歩くという行為を通じて、その場所の音環境を捉えようとしてきた。この身体的な行為と聴取体験の関係を考察していくために、表現者と鑑賞者の聴取体験を把握したところ、それぞれに以下の特徴を見ることができた。

(1) 音楽聴取に専念する聴取体験 / 《Performance on Installation》

表現者：パフォーマンスを行う環境に対して、中期あるいは長期間、自らの身体を音環境の中に置くことによって「身体の音化」が試みられた。また、パフォーマンス中には、歩くという行為を通じて、音の分節を意図して区切り、常に変化する音の流れを捉える経験を得た。

鑑賞者：音楽聴取に専念する聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に「創造的聴取」が求められる。しかし、パフォーマンスの進行と環境の現象が重ね合わせられることによって、表現する音響に意味作用が付加される新たな聴取体験が引き出される。

(2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験 / 《知覚の外縁》

表現者：リサーチ環境に対して、中期あるいは長期間、歩き回りながら探索する、すなわち自らの身体を音環境の中に投げ放つことを通じて、通常では経験することのできない音環境の特徴を捉える経験を得た。

鑑賞者：その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に環境の音を直接感じてもらうことが意図されている。ただし、鑑賞者に音環境を捉える聴取体験を作り出すためには、鑑賞する前段階にあたる導入部分の設計が重要な要素となる。

(3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験 / 《接触の形跡》

表現者：作品を設置する環境に対して、自らの気配を絶ち、歩くという行為による触覚的な体験を通じて、音環境との同調を図ることによって、音環境を捉える経験を得た。

鑑賞者：自らが発している音を意識的に捉える聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者の行為によって音が創造されるため、「成し手」としての要素が強調され、「聴き手」としての側面が薄れてしまう。ただし、音響と振動から成る、聴覚と触覚の共感覚的知覚が引き出されることによって、自らが発している音の意味作用を捉え直す新たな聴取体験が引き出される。

(4) 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験 / 《共振する躯体》

表現者：リサーチ環境に対して、身体的な行為を伴う触覚的な体験を通じて、身体内外のリズムが同調することによって、それ以外の音環境を捉える経験を得た。

鑑賞者：自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者が発した音を含めた音環境を聴かせることが意図されている。ただし、そのことに意識的になるためには、音を身体外部に発するだけでなく、身体内部に発生している音、すなわち振動に意識を向けさせることが重要な要素となる。

いずれの聴取体験も、音環境に着目した芸術実践を鑑賞するために必要な要素である。しかし、本来的な音環境、すなわち観測者自身を含めた音環境を捉え直すためには、身体的な体験や触覚的な行為に着目することが、重要な要素であることが明らかになった。その上で、音環境を捉えようとする筆者の身体感覚には、大きく二つの特性があることにも気づきを得た。一つは、その場所の音環境を捉えようとして、自らの身体を環境の中へ投げ放つ、環境を経験する身体感覚である。もう一つは、音を介してその場所の環境との対称性を獲得しようとする、環境に開かれた身体感覚である。前者の身体感覚は、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》や、インスタレーション・アート《知覚の外縁》に見られた。一方、後者の身体感覚は、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》やインスタレーション・アート《共振する躯体》に見られた。ただし、本章では、これらの身体感覚について個別に対象化した分析や考察に留まっている。そのため、次章では、筆者の芸術実践に共通する、音環境の中に存在していた筆者個人の身体感覚について考察を深めていく。

参考文献

- 1) 浅野倫子・横澤一彦 (2020) 『共感覚：統合の多様性』 勁草書房
- 2) 石井久之・佐藤泰正(1988) 『視覚障害心理学』 学芸図書
- 3) ウォルター・リップマン 掛川トミ子 (訳) (1987) 『世論』 岩波書房
- 4) 大塚姿子 (2016) 『環境に関わるサウンド・アートの研究：ジョン・ケージ以降の思想と実践』 博士論文、九州大学
- 5) 小川博司 (1988) 『音楽する社会』 勁草書房
- 6) 小野一二(2004) 『五城目町史』 五城目町
- 7) 木谷俊介(2017) 『聴覚抹消系の能動性』 日本音響学会誌(73-10)、pp. 650-655
- 8) 京都:Re-Search 実行委員会編 (2021) 『日本博京都府域展開アート・プロジェクト 京都:Re-Search 2020 実施報告書』 京都:Re-Search 実行委員会
- 9) 京都府文化スポーツ部文化芸術課編 (2022) 『日本博京都府域展開アートフェスティバル「ALTERNATIVE KYOTO もうひとつの京都 2021:想像力という<資本>」実施報告書』 京都:Re-Search 実行委員会
- 10) 小沼純一(2000) 『サウンド・エシックス：これからの「音楽文化論入門」』 平凡社
- 11) 小林智行・鈴木毅・松原茂樹・木多道宏(2003) 『建築空間における暗さのデザインの研究』 平成 25 年度日本建築学会近畿支部研究報告集、pp. 101-104
- 12) 庄野進 (1990) 『サウンドスケープをめぐる思想』 環境技術(19-7)、pp. 420-424
- 13) 庄野進 (1991) 『聴取の詩学：J・ケージからそして J・ケージへ』 勁草書房
- 14) 庄野進 (1992) 『音へのたちあい：ポストモダン・ミュージックの布置』 青土社
- 15) ジョン・ケージ 柿沼敏江 (訳) (1996) 『サイレンス』 水声社 (John Cage(1961). *Silence*, Wesleyan University Press)
- 16) スティーブ・フェルド 山田陽一 (訳) (2000) 『自然の音、文化の音』 昭和堂
- 17) ダニエル・シャルル 岩佐鉄男 (訳) (1987) 『ジョン・ケージ』 水声社
- 18) 中川克志 (2008) 『聴くこととしての音楽：ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究』 博士論文、京都大学
- 19) 中川克志 (2010) 『1950 年代のケージを相対化するロジック：ケージ的な実験音楽の問題点の考察』 京都精華大学紀要(33)、pp. 2-33
- 20) 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
- 21) 中川真 (2002) 『音と環境の芸術学』 博士論文、大阪芸術大学
- 22) 野口薫(2007) 『美と感性の心理学- ゲシュタルト心理の新しい地平-』 日本大学文理学部業書
- 23) 畑公也 (2003) 『「メディア時代の音楽」論序説(I)：私たちは何を聴いているか』 神戸薬科大学論文 文集：Libra(4)、pp. 33-49
- 24) 畑公也 (2016) 『「環境音楽」、または「環境」と「音楽」』 神戸薬科大学研究論集：Libra(16)、pp. 16-32
- 25) 船山哲郎 (2021) 『山間地集落における環境芸術』 環境芸術(26)、pp. 64-70
- 26) 船山哲郎・宮本一行 (2023) 『残余空間から読み解く環境芸術』 環境芸術(30)、pp. 88-96
- 27) フランク・ロイド・ライト 三輪直美(訳) (2009) 『有機的建築：オーガニックアーキテクチャー』 筑摩書房

- 28) マーシャル・マクルーハン 有馬哲夫（訳）（2007）『エッセンシャル・マクルーハン メディア論の古典を読む』NTT 出版
- 29) 三浦佳世・助宮治・土岐明日香(2007)『空間の広がり感・奥行き感- 枯山水庭園における庭石配置と壁面勾配-』日本心理学会第 71 回大会研究報告集、p. 71
- 30) 宮本一行 (2020)『音響芸術がもたらす新たな聴取:20 世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容』秋田公立美術大学研究紀要(6)、pp. 45-58
- 31) 宮本一行・船山哲郎 (2021)『里山の音風景から導く環境芸術』環境芸術(26)、pp. 71-78
- 32) 宮本一行 (2021)『「流れ橋」との身体的対話:「京都:Re-Search 2020 in 八幡」での実践報告』秋田公立美術大学研究紀要第 8 号、pp. 43-51
- 33) 宮本一行 (2023)『土地と身体から紡ぎ出される環境芸術』環境芸術(30)、pp. 97-102
- 34) 村田計一(1988)『聴器の周波数選択性』日本音響学会誌(44-10)、pp. 781-790
- 35) モリス・メルロ＝ポンティ 滝浦静雄（訳）（1989）『見えるものと見えないもの』みすず書房
- 36) 山田陽一（編）（2008）『音楽する身体:〈わたし〉へと広がる響き』昭和堂
- 37) ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー 小栗浩（訳）（1979）『世界の名著 38 ヘルダー/ゲーテ』中央公論新社
- 38) ルードヴィヒ・アンドレアス・フォイエルバッハ 船山信一（訳）（1974）『フォエルバッハ全集 第二巻: 中期哲学論集』福村出版
- 39) レイモンド・マリー・シェーファー 鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中直子（訳）（2006）『世界の調律:サウンドスケープとはなにか』平凡社ライブラリー (Raymond Murray Schafer (1977). The Turning of the World, Random House Inc.)
- 40) ロバート・ヴェンチャーリ 伊藤公文（編）（1982）『建築の多様性と対立性』鹿島出版会

第四章 聴取のための新たな芸術実践論

本章では、三章で詳述した2019年から筆者が取り組んできた音環境と協奏する四つの芸術実践を事例として、音環境を捉えようとする筆者の身体感覚について論を展開する。まず、その場所の音環境を捉えようとして自らの身体を環境の中へ投げ放つ、「環境を経験する身体感覚」について整理する。次に、音を介してその場所の環境との対称性を獲得しようとする、「環境に開かれた身体感覚」について整理する。そして、音楽の行為的な側面と音楽を知覚する認識的な側面について、表現者と鑑賞者の状態から明らかにする。最後に、音を創造することとその音を聴き取ることの相互関係についてまとめるとともに、これまでの知見を活かして制作したインスタレーション・アート《雪面の歩行》を取り上げ、本来的な音環境を捉える聴取体験を生み出す芸術実践の一つの在り方を提示する。

4. 1 音環境を捉える身体感覚

本節では、2019年から筆者が取り組んできた音環境と協奏する四つの芸術実践を事例に、筆者が音響芸術を実践するアーティストの一人として、音環境からどのような形で着想を得ていたのかを改めて整理する。サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》とインスタレーション・アート《知覚の外縁》では、中期あるいは長期間、自らの身体を音環境の中に置く、あるいは身体をそこに浸すことによって、音環境を捉えようとした。一方、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》とインスタレーション・アート《共振する躯体》では、音を特に振動として意識する、すなわち触覚的に捉え直すことを通じて、音環境を捉えようとした。いずれの芸術実践においても、「歩く」という行為を共通点として挙げるができる。このように、行為的な側面によって音環境を捉える際、その時の身体の状態（姿勢あるいは体勢）を分析することが有効であると考ええる。また、音環境と協奏する芸術実践における筆者の身体感覚には、大きく二つの段階があることも述べてきた。一つは、その場所の音環境を捉えようとして、自らの身体を環境の中へ投げ放つ、環境を経験する身体感覚である。もう一つは、音を介してその場所の環境との対称性を獲得しようとする、環境に開かれた身体感覚である。これら二つの身体感覚について、それぞれの諸要素を明らかにしてきながら、本来的な音環境を捉える身体感覚の在り方について、表現者の立場から考察していく。

4. 1. 1 環境を経験する身体感覚

人間が環境の中に存在していることに自覚的になるためには、呼吸をしたり身体を動かしたりといった基本的な動作によって「身体の音化」がなされることが重要である〔インゴルド2021：327-334〕。このことに関して、これまでの分析から、音環境を捉えるということは、人間のいわゆる知覚認識のみでは図ることのできない「身体そのものの経験」であり、そのためには果敢にそして自覚的に身体を投げ放つことが必要であると考えに至った。本項にて取り上げる筆者の実践においては、例えば、里山という環境に対して、夜間の街灯が少ない屋外、その暗闇の中でじっと過ごしてみることであった。また、人間の腰高まである河川を歩いて渡ったり、巨岩の頂上まで登り進んでいったりすることでもあった。この実践によって筆者は、「身体の音化」を自覚した。つまり、私たちが真に音環境を捉える際、「今、この場所」において、どのような振る舞いをするべきかが問われているのであるが〔インゴルド2021：

327-334]、そのことを踏まえ以下では、環境を経験する身体感覚とは、身体を音の中へ投げ放つ状態を示すものとして定義する。本項では、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》とインスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》を取り上げ、筆者の身体がどのような形で環境を経験していたのか、その時の身体感覚についてまとめていく。

i) サウンド・パフォーマンス 《Performance on Installation》

サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》は、リサーチ対象と表現する場が同じ環境であった。表現する場となった八木沢集落と小砂地区において、筆者はパフォーマンスを実施するまでに、どちらも一ヶ月以上の現地滞在を経験していた。また、主要な表現としたバストロンボーンは、吹奏楽器という特性から、その土地の空気を吸い込むことで、環境の諸要素を自らの身体内部に取り込んでいた。また、身体内部に取り込んだ環境の諸要素は、「音」に変換されて環境へと解き放たれた。このような基本的な動作に基づき、環境の中に新たな音を作り出していた。また、それだ



図 4-1 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Yagisawa 2019》

(2019 年 9 月、船山哲郎撮影) *前掲：図 3-7

けでなく、リサーチ活動では、インスタレーション・アート上での聴取体験において、歩くという行為を通じて身体の位置を物理的に移動させながら、通常では聴くことが困難な環境音を捉えることも試みた。一方、パフォーマンスでは、その時、その場所で聴こえてくる環境音に対して、即時に（即興的に）応答していくことによって、自身もまた音環境の一部として、その他の環境音との相互交流を図っていた。本実践においては、三章で詳述したように、八木沢集落での 2019 年の実践がもっとも重要であった。特に、山神神社が鎮座する筑紫山に望む日の出を拝むまでの一時間、檣上でパフォーマンスを続けることによって、身体を環境へ投げ放つ「身体の音化」がより顕著に現れた事例である（図 4-1）。つまり、パフォーマンスの進行と環境の現象が重ね合わせられるだけではなく、パフォーマンスを行う時間を十分に確保すること、すなわち環境音との十分な相互交流を図ることによって、その場の行為者として音環境そのものを捉えることができた実感している。また、この時の筆者の身体感覚としては、思考的雑念が取り払われた状態、すなわち二章で詳述した鈴木昭男の《日向ぼっこの空間》と類似している。鈴木の場合には、十二時間もの間、「自然を見ずして純粋に音を聴く」という行為に集中することによって、聴く行為を取り戻すことができた〔鈴木 1985：230-235〕。筆者の実践は、鈴木ほどの長時間ではなかったものの、十分に環境音との相互交流を図る行為に没入することができ、その結果、本来的な聴く行為を取り戻すことができたと考えている。

ii) インスタレーション・アート 《Outer Edge/ 知覚の外縁》

インスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》は、リサーチ対象と表現する場が異なる環境であった。リサーチ対象としたネコバリ岩と展示空間であるビヨンポイントにおいて、約八ヶ月間をかけて、十分にリサーチ活動を行なった（図 4-2）。本実践では、密接錯雑する生態系が作り出したネコ

バリ岩周辺の自然環境と人間社会の管理の象徴とも言えるホワイトキューブという人工的な環境を往還し、これらの異質な環境を繋げることを狙っていた。また、そのためには、ビル・フォンタナによる、ケルンとサンフランシスコの異なる音環境を接続した《サテライト・サウンド・ブリッジ》に見られるように、「環境音が発生する実際のコンテキスト」において、それぞれの環境音を聴かせることが重要な手がかりになると考えた。そして、それぞれの環境の中を歩いて探索することを通じて



図4-2 ネコバリ岩周辺でのフィールド・レコーディング
(2020年10月、船山哲郎撮影) *前掲：図3-34

て、馬場目川のせせらぎとピョンポイントに設置されているサーキュレーターが、両場所における暗騒音であることに共通点を見出し、制作を進めていった。リサーチ活動を通じて、両場所でも多くの時間を過ごしてきた筆者らは、作品の設営時点において、展示空間の中に設置した音響と、その場所に既にあるサーキュレーターの音を比較し、細かく聴き分けることのできる身体感覚を既に獲得していた。一方、鑑賞者の聴取体験については、「わからなかった」「何もなかった」といった意見もあった。このことについて、共同制作者である船山哲郎は、筆者との対談の中で次のように振り返っている。

鑑賞には正解も不正解もないけれど、「サウンドが鳴っているらしい」と言われると、つい正解を探してしまうもの。たしかに「聴こえないといけない」と思ってしまうと、スピーカーが見当たらないことが不安になることはわかります。でも、わからないならそれはそれで、「わからないことがわかった」ということで良いと僕らは考えています。[宮本・船山 2020 : 19]

この言葉からも分かる通り、筆者らの身体感覚と鑑賞者の身体感覚にずれがあったわけだが、これには、ネコバリ岩周辺の自然環境における「身体そのものの経験」の有無が関係しているのではないだろうか。実際に、一組の鑑賞者たちが、インスタレーション・アートを鑑賞した後に、ネコバリ岩へと赴いた。そして、ネコバリ岩周辺の自然環境を経験したことによって、本実践における音の意味作用をようやく理解できたという意見を頂く機会があった。この時に初めて、鑑賞者の身体が、ネコバリ岩周辺の音環境に投げ放たれたのである。つまり、スピーカーから発生する音響と展示場所の環境音に音響的な特徴の一致が見られたとしても、「身体そのものの経験」が不十分である場合には、擬似的な音環境を捉えることは困難であるということがわかった。

iii) 環境を経験する身体感覚と音環境

環境を経験する身体感覚は、いずれも環境音を「聴く」ことだけでは獲得できるものではなかった。この身体感覚が生み出されるためには、環境音が発生している実際のコンテキストの中で、環境を構成する諸要素、例えば光や風や水などを捉えるといった、複合的な体験が必要となる。また、瞬間的な体験だけではなく、ある程度の長い時間をかけて、その場所に滞在することも求められる。つまり、継続的な警戒心を持ち、常に耳を傾けて環境や音楽の音に意識を集中させる「ディープ・リスニング」だけでなく、聴覚以外の諸感覚においても環境を捉えていこうとする能動的な態度、すなわち果敢にそして自覚的に環境へと身体を投げ放つことによって、「身体そのものの経験」として、音環境を捉えること

ができるのではないだろうか。さらに、このような環境を経験する身体感覚を深めていくためには、環境の中を探索しながら日常生活では体験することのできない地点へと物理的に身体を位置を移動させること、すなわち音が発生しているあらゆる可能性について身体的な行為を通じて探求することも重要な要素となり得る。

芸術分野における表現者の多くは、作品制作に関わるリサーチ活動を通じて、特定の環境の中で身体的な行為を行うことを、意識的あるいは無意識に経験している。筆者においては、夜間のインスタレーション・アート上での経験や馬場目川に入水した時の経験が、音環境に身を投げ放つことに繋がったと捉えることができる。私たちは、特定の行為に意識を集中する、あるいは意識が分散されることによって、自らの身体内部に流れている時間、すなわち体感時間が変化する。このような体感時間を自覚的にその場所の環境へと同調させていく行為、すなわち私たちが観測している時間とは異なる律動を発する他者へ眼差しを向けることによって、環境を経験する身体感覚を獲得することができるのだと、これまでの実践を通じて実感した。

4. 1. 2 環境に開かれた身体感覚

環境の諸要素をそれぞれ主体として捉えるためには、環境との「対称性」を獲得する必要がある。これは言い換えれば、「感覚する他者 - 感覚される自己」と「感覚する自己 - 感覚される他者」を平行的に知覚すること、すなわち主体と客体が入れ替わる「可逆性」の働きを捉えるということである〔鷺田 2020 参照〕。このことについて、これまでの分析を通じて、音環境を捉えるということは、環境との「対称性」を獲得することに連結すると捉えるに至った。

インゴルドの反サウンドスケープ論では、音や光といった諸現象の中で、自分自身の存在を発見するために、身体感覚をメディウムとして機能させるべきだということが述べられている。つまり、音の発生に起因する主体は必ずしも一つではなく、本来的な音環境を捉える上では、自己と他者にそれぞれ音の主体がある、いわば共に主体であるということに自覚的になる必要があるということである。そのことを踏まえ以下では、環境に開かれた身体感覚とは、音を介して環境との対称性を獲得した状態を示すものとして定義する。本項では、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》とインスタレーション・アート《共振する躯体》を取り上げ、筆者の身体がどのような形で環境に開かれていったのか、その時の身体感覚についてまとめていく。

i) サウンド・インスタレーション《接触の形跡》

サウンド・インスタレーション《接触の形跡》は、リサーチ対象と展示場所が同じ環境での事例であった。その環境となった旧日本酒貯蔵庫において、筆者は自らの気配を消すことで、建築に潜在する音響を引き出すことに取り組んだ。裸足になって忍び足で歩き回り、足元から感じ取る振動を手がかりとして、木が軋む音を鳴らしていった（図 4-3）。この時に、歩くという行為を通じて、他者の行為として建築からの音響を引き出すことを狙っていた。筆者は、足裏の振動を通じて歩くという行為を認識すると同時に、床板は「歩かれた状態」になる。また、床板は「歩かれた状態」になることで、木が軋む音を発する。さらに、筆者は、その木が軋む音を聴き取ることによって、木が軋んだ音を認識する。つまり、

筆者の「歩くという行為」に連動して木が軋む音が
発せられたという見方と、床板が「歩かれた状態」
になることで木が軋む音を発したという見方がで
きる。これらのことから、本実践には「筆者」と「床
板」の大きく二つの主体を捉えることができた。そ
して、このような身体の状態に意識を向けること
によって、旧日本酒貯蔵庫との「対称性」を獲得す
ることができたのではないかと実感している。本
実践においては、自らが音を発しないようゆっく
りと丁寧に他者を確認するかのように触れようと



図 4-3 裸足になって忍び足で歩いて音響を収集してい
る様子（2020 年 8 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-20

する、すなわち自らが音を発する身体的な行為を触覚的に捉え直したことが、環境に開かれた身体感覚
を獲得する上で重要な要素となった。また、鑑賞者においても、展示会場をゆっくりと歩きながら聴取
体験が行われることによって、鑑賞者もまた行為者として、その場所の音環境を捉えていた場面も確認
している。つまり、身体的な行為を触覚的に捉え直す際、一方向的な「さわる」という行為ではなく、相
手を思い図って「ふれる」という行為が行われることによって、触れた対象との共鳴状態を生み出すこ
とができたのではないだろうか〔伊藤 2020 参照〕。このような環境との共鳴状態を作り出すことが、本
来的な音環境を捉える身体感覚において重要な要素になることがわかった。

ii) インスタレーション・アート《共振する躯体》

インスタレーション・アート《共振する躯体》
は、リサーチ対象と展示場所が異なる環境での事
例であった。リサーチ環境となった「流れ橋」に
おいて、筆者は自らが音を発する主体であり、「流
れ橋」もまた音を発する主体でもあるということ
に、意識を向けながらリサーチ活動に取り組んだ。
筆者は、その場所で音を発する行為者の一人とし
て、様々な素材の靴を履いたり、裸足になったり
しながら、流れ橋の上を幾度も歩いて渡った経験
から、木製の下駄を履いている時に発せられる歩
行音や、伝わる振動が最も適していると捉えた。



図 4-4 流れ橋との身体的対話（2020 年 9 月、船山哲郎
撮影）＊前掲：図 3-48

そして、木製の下駄を履き、一定の歩行速度を保ちながら、流れ橋を一息に歩くという行為を試みた（図
4-4）。この時に意識していたことは、足を踏み出す度に身体全体で感じ取られる振動であった。筆者は、
身体全体に伝わる振動を通じて、歩くという行為を認識すると同時に、橋板は「歩かれた状態」となる。
そして、橋板は「歩かれた状態」となることで、「木が振動する音」を発する。さらに、筆者は、その木
が振動する音を聴き取ることによって、木が振動させられた音を認識する。つまり、筆者の「歩くとい
う行為」に連動して木の振動した音が発せられたという見方と、木板が「歩かれた状態」になることで
木が振動する音を発したというができる。これらのことから、本実践には「筆者」と「橋板」の大きく二
つの主体を捉えることができた。このことについては、前述した《接触の形跡》と同様に、流れ橋との
「対称性」を獲得することができたのではないかと実感している。また、本実践においては、身体的な

行為によって音が生み出されるだけでなく、流れ橋の躯体と筆者の身体が振動していることを同義として捉えたことが、環境に開かれた身体感覚を獲得する上で重要な要素になったと言える。例えば、イギリスの人類学者であるトム・ライス (Tom Rice) は、「聴診」という視点をを用いることで、身体内部に広がるサウンドスケープの捉え方について論じている。そこでは、身体外部を「空間 (space)」とする一方で、身体内部を「鳴り響く空洞 (sounding cavity)」であると述べている [Rice : 300-310]。他者と深く共振するということは、自らの身体内部に伝わる振動と、他者の内部、本実践においては流れ橋の躯体内部に伝わる振動を共有することだと言える。また、身体内部の「鳴り響く空洞」は、他者と共に音を発する身体的な行為に取り組むことで、その存在を知ることができるのではないだろうか。つまり、環境との「共鳴」状態を作り出す上で、本実践においては、筆者と橋板の「歩く」「歩かれる」という関係だけではなく、「歩かされる」「歩かせる」という対称的な関係が現に存在していることにも着目する必要がある。このように、自己と他者それぞれの「鳴り響く空洞」に広がる音の振動を共有し合うことによって、私たちが普段対話を行なう際に用いる言語や記号ではなく、環境との身体的な対話が成立したと言える。そして、このような身体的な対話の在り方が、本来的な音環境を捉える身体感覚において重要な要素になり得る可能性を見出すことができた。

iii) 環境に開かれた身体感覚と音環境

環境に開かれた身体感覚もまた、環境を経験する身体感覚と同様に、環境音を「聴く」ことだけでは獲得できるものではなかった。この身体感覚が引き出されるためには、音が振動によって発生していることを知るとともに、他者との「対称性」を獲得する必要がある。また、身体的な行為によって、環境の中に新たな音を生み出していくことが求められる。さらに、環境に開かれた身体感覚を深めていくためには、他者を思い図って「ふれる」身体的な行為によって、身体内部の「鳴り響く空洞」、すなわち感じ取った振動を他者と共有し合うことで、能動と受動が対称的な関係にある状況が作り出されることが重要な要素となり得る。

これらのことは、演奏者が音楽を演奏する時のように、その場所で奏でられる全ての音に意識を向けながら、自らもその中に音を発していくことで音楽作品を作り上げていく状況に類似している。筆者がバストロンボーン奏者として吹奏楽団で活動していた経験を踏まえて言えば、集団での合奏時には常に他者の発する低音域を振動として皮膚感覚で感じ取っていた。また、筆者が音を発する際には、身体全体でその音の振動を感じ取っていた。このように、音楽を演奏する行為は、音を創造することとその音を聴き取ることとはもちろん、それらの音を振動として触覚的に捉える側面も有している。したがって、本来的な音環境を捉える行為と音楽を演奏する行為は、ある意味で連結することができるのではないだろうか。1988年、音楽学に造詣の深いクリストファー・スモール (Christopher Small, 1927-2011) は、音楽の主体が作曲ではなく人間が行う行為であるとして、「ミュージッキング」の概念を提唱した。スモールによれば、ミュージッキングとは「音楽演奏に何かしらの形で関わること」であり、「演奏することでも、聴くことでも、練習することでも、作曲することでも、踊ることでもいい」と定義している [スモール 2011 参照]。一方、民族音楽学者の山田陽一は、スモールの問題提起を歓迎しながらも、「スモールがあげている行為が、音楽することのすべてとはいえない」とし、「個人的で内面的な行為」もまた、ミュージッキングに含まれるべきだと述べている [山田 2008 : 3-5]。

以上のことから、筆者は複合的で内面的な行為を通じて、ミュージッキング、すなわち「音楽する」という経験をしていたと言える。音環境と協奏する芸術実践において筆者は、音を創造することとその音

を複合的に捉えることを通じて、その時、その場所の音環境を捉えていたと実感している。またそれだけでなく、観測者であり行為者でもある筆者が発する音も含めた本来的な音環境を捉えていたと言えるのではないだろうか。そのためには、「環境を経験する身体感覚」を獲得することで本来的な聴く行為を取り戻すだけでなく、他者を思い図って「ふれる」身体的な行為によって、身体内部の「鳴り響く空洞」を他者と共有し合うことで、「環境に開かれた身体感覚」を獲得する必要があるのではないだろうか。これらを鑑み、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》においては、鑑賞者もまた同様に、「音楽する」という経験をしていたとすることができる。その事実をさらに深めるために、次節では、ミュージッキングに見られる「行為と認識」や「運動と知覚」の関係が、音環境と協奏する芸術実践においてどのように連結されていたのか。それらの相互関係を考察し、本来的な音環境を捉える鑑賞者の聴取体験の在り方を明示する。

4. 2 音楽の行為的な側面と認識的な側面

これまで、音環境と協奏する芸術実践に取り組んできた筆者の身体感覚をもとに、音環境を捉える感覚について、「環境を経験する身体感覚」と「環境に開かれた身体感覚」の大きく二つの状態について考察してきた。前者は、自らが体感している「身体時間」を環境へと同調させていく行為によって、本来的な聴く行為を取り戻すことができることを示した。一方後者は、他者にも音の主体を持たせるように、相手を思い図って「ふれる」身体的な行為によって、身体内部の「鳴り響く空洞」を、すなわち感じ取った振動を他者と共有し合うことが重要な要素となり得ることを示した。そして、筆者がこれまで取り組んできた音環境と協奏するための身体的な行為を「ミュージッキング」であるとし、複合的で内面的な行為を通じて、観測者が発する音も含めた本来的な音環境を捉えることができるのではないかと結論づけた。

他方、音楽には、音楽を演奏するという行為的な側面と、音楽を知覚するという認識的な側面がある。前者は、その一瞬一瞬の現在において、音を生み出す働きそのものである。ただし、この演奏行為は、それ自体が独立して意識されることはない。一方後者は、これまで演奏した（あるいは演奏された）記憶の音を繋ぎ合わせ、またこれから演奏していく（あるいは演奏されていく）音を想像しながら、音を旋律として、すなわち一つの総体として捉えるものである。つまり、音楽を知覚するということは、過去から未来へと、一本の直線上に音を配置することによって認識されているのである[木村:28-35 参照]。音楽を演奏するという行為によって音が生み出され、その生み出された音は、聴取者の過去の記憶と未来予測によって認識される。そうであるならば、環境音は、時間の経過とともに聴取者の記憶として蓄積されていく。しかし、次にどのような環境音が発せられるのかを予測することは困難である。例えば、風を受けて木々がざわめくことや鳥の囀りなど、生物が環境の中に発する音は、次にどのような間合いによって音が発せられるのかを予測することは難しい。また、上空から地上へ届く飛行機のエンジン音をはじめ、公共施設や工業から発せられる音などの人為的な機械音についても同様である。さらに、雨や雷などによる天候の音、川のせせらぎなどの非生物が発する音については、その音圧の変化を事前に予測することはほとんど不可能である。ただし、これまで捉えてきた環境音の記憶を紡ぎ合わせていくことによって、未来の音環境を聴取者ごとに自由に想像していくことはできる。このように、ケージは既に存在している制御できない音を「環境音」として、音楽の素材として積極的に取り入れることを試みたわけだが、これから演奏される音を想像することが困難であるという点において、実験音楽や現代音楽の解釈が難解であると見做されてきたのではないだろうか。つまり、このような音楽の聴取

者においては、素材となる環境音を実際のコンテキストの中で捉えること、すなわち「環境を経験する身体感覚」が引き出されていなかったと言える。これらを鑑みた場合、音環境と協奏する芸術実践における表現者と鑑賞者は、それぞれがその場所に存在する行為者として、未来に向けて環境音を共に創造していくことが求められるのではないだろうか。そのような考えのもと、本節では、音楽を演奏する行為的な側面と音楽を知覚する認識的な側面について、筆者の実践において、表現者と鑑賞者の間でどのようにして現出されたのかをまとめることで、音環境を捉える身体感覚を明らかにしていく。

4. 2. 1 音楽の行為的な側面が現れた芸術実践

サウンド・パフォーマンス《Performance on Installation》において筆者は、その場所で聴こえてくる環境の音に対して、即時に応答していくことによって、自身もまた音環境の一部として、その他の環境音との相互交流を図っていた。その都度、時間生成の働きの中で、音を創造することと音を聴き取れることを同時に行うことは、知覚や認識という枠では計ることのできない奇妙な聴取体験であった。あくまで筆者の体験によるものではあるが、特に八木沢集落における2019年の実践においては、どのような音を発していたのかを、パフォーマンス中に認識することができなかった。そのため、撮影された記録映像を確認することで初めて、自身がどのようなパフォーマンスを行ったのかを事後的に認識することができた。つまり、筆者は、音楽の行為的な側面によって「音楽する」という経験をしていたと言える。一方、鑑賞者は、音楽の認識的な側面によって、筆者が発する音を含めた音環境を捉えようとしていたのではないだろうか。しかしその時に、演奏された音を記憶として蓄積することはできていたが、環境音と同様に、これから演奏される音を予測することが困難であったと想像できる。本実践は、演奏される未来の展開が予測できないという点において、ジョン・ケージの音楽作品と共通点が見られる。ケージの音楽作品の場合には、その聴取体験として「聴取者がその場で聴き取った音と戯れ、過去の様々な体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎ出す」という創造的な聴取が求められていた〔中川克志2010:3-22〕。本実践においても、この創造的な聴取が求められるとすれば、紡ぎ出されるべき「自分なりの音楽的意味」とは何を指し示すのか。これまでの議論を通して考察を試みれば、パフォーマンスと環境に空間・時間的一致が生まれた時、すなわち実際の環境のコンテキストの中で音が発された時に、鑑賞者にそれぞれの音楽的意味が紡ぎ出されたと言えるのではないだろうか。八木沢集落における2019年の芸術実践を例に上げると、パフォーマンスにおける「祈りの音響」と環境の現象として現れる「日の出」を一つの表現として重ね合わせたことで、視聴覚に相互作用が生まれる聴取体験が作り出された（図4-5）。この時には、山神神社が鎮座する方向に向かって発されるバストロンボーンの音響が、筑紫山に日の出が現れるまでの長い時間にわたって繰り返された。そのことによって、鑑賞者は、それぞれがパフォーマンスの展開をある範囲で予測することができるようになったのではないだろうか。そして、音楽を認識する側面によって、その場所の音環境を捉えることができていたのではないかと推測できる。つまり、過去の音楽的な出来事だけでなく、未来に演奏される展開を想像することができるようになったことで、鑑賞者は「音楽す



図4-5 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Yagisawa 2019》

(2019年9月、船山哲郎撮影) *前掲：図3-16

る」という経験をし、その場面に限定されるかもしれないが、音環境を捉えることができたと考えることができる。

4. 2. 2 音楽の認識的な側面が現れた芸術実践

インスタレーション・アート《Outer Edge/ 知覚の外縁》において筆者は、複雑な生態系が作り出したネコバリ岩周辺の自然環境に対して、長期間にわたり、歩き回りながら探索することで、展示場所の暗騒音との音響的な共通点を見出すことができた。リサーチ活動では、環境の中を移動しながら、その場所の音を記憶していく音楽の認識的な側面によって音環境を捉えていた。ネコバリ岩周辺の自然環境では、ネコバリ岩に近づいたり遠ざかったりすることで、場所ごとに音響が変化することを筆者は予測することができた。また、展示空間に構築した擬似的な音環境では、自らの身体的位置を移動させることによって、聴こえて



図 4-6 宮本一行・船山哲郎（2021）

《Outer Edge/ 知覚の外縁》

（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-40

くる音響に変化が現れることを事前に把握していた。そのため、リサーチ活動の時と同様に、音楽の認識的な側面によって筆者らが構築した擬似的な音環境を捉えることができた。一方、鑑賞者においては、展示空間に張り巡らされた栈橋を見ることによって、まず身体的位置を移動させていく鑑賞体験を想像する（図 4-5）。筆者らは、鑑賞者が栈橋上を歩き、普段とは異なる高さに身体を移動する体験を通じて、その立ち位置や場所ごとに音が変わっているということに気づきが得られることを期待していた。しかし、一部を除いたほとんどの鑑賞者は、この場所に構築された擬似的な音環境を捉えることができなかった。ただし、鑑賞者は、その場所の音を記憶として蓄積することはできていたはずである。このことは、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》と同様に、その場所で捉えた音がこれからどのように変化していくのか、その後の展開を予測することが困難であったと想像できる。一般的な音楽作品では、音楽を再現するための楽譜が作られ再演されるだけでなく、メディアやテクノロジーの発展によって、音楽を「いつでも、どこでも」繰り返し聴くことができるようになった。そのことによって、音楽作品の聴取者は、演奏される次の展開をあらかじめ予測することができる身体感覚を獲得していると言える。一方、環境音を素材とする芸術実践においては、その対象となった環境音を複合的に捉えるという経験が必要になる。二章で詳述した庄野の《coMiMinication》では、参加型の録音ワークショップを通じて、主要な素材となる環境音を複合的に捉える経験を市民と共有し、観測者であり行為者としてその地域の音環境を捉えることができていた。これらのことを踏まえて、環境の音を聴くことだけでは「音楽する」という経験をするということが出来ないということがわかった。

4. 2. 3 音楽の行為的・認識的な両側面が現れた芸術実践

サウンド・インスタレーション《接触の形跡》において筆者は、展示空間を裸足になって歩き回ることによって、その場所に潜在する特徴的な音響を引き出すことができた。リサーチ活動では、足裏と床

板が触れることで生まれる木が軋む音を音楽の行為的な側面によって捉えていた。またそれだけでなく、様々な場所を歩いて回中で、場所によって鳴り響く音の特性が変化していることにも気づきを得た。これらのことから、その場所の音を記憶していく音楽の認識的な側面によって音環境を捉えていたとも言える。また、展示空間に構築した擬似的な音環境では、筆者も行為者として、その展示空間を歩いて回り、新たに音を発しながらその場所の音環境を捉えていた。つまり、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験を

していたと言える。一方、鑑賞者は、物質的な作品が置かれていない大きな空間と出会い、まずその場所にいくつもの音が発生していることを認識する。そして、展示空間の中央に設置した展示台へと歩みを進めていく（図4-7）。この時に、自らが歩いたことによって表現された音響の正体に気づきを得た鑑賞者は、これからどのような音が鳴り響いていくのか予測可能な状態となる。つまり、音楽の認識的な側面によって音環境を捉えることができる状態になったと言える。さらに、筆者が会場で確認した事例として、自らが発している音を確認するように、展示空間をゆっくりと歩きながら鑑賞する様子も見られた。このように、鑑賞者が歩くという行為と音が発生する現象に注意を向けることによって、音楽の行為的な側面から音環境を捉えていた。これらを鑑みた場合、鑑賞者においても、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験がなされ、鑑賞者も含めた本来的な音環境を捉えることができたと考えることができる。

他方、インスタレーション・アート《共振する躯体》において筆者は、流れ橋を一定の歩行速度で歩いて渡ることによって、流れ橋と身体から紡ぎ出される特徴的な音響を引き出すことができた。リサーチ活動では、木製の下駄を介することにより、流れ橋の躯体と筆者の身体が共振しながら生み出された音を音楽の行為的な側面によって捉えていた。このことは、前述したサウンドパフォーマンス《Performance on Installation》と同様に、通常の知覚や認識という枠では計ることのできない奇妙な聴取体験であったと実感している。ただし、橋板を一枚ずつ鳴らして歩くという条件が加わったことにより、未来に向けてどのように音が発せられていくのかということ、実践に取り組んでいる中で認識することはできていた。その意味において、音楽の認識的な側面も少なからず働いていたと言える。また、展示空間に構築した擬似的な音環境では、筆者も行為者として栈橋上を歩き、身体内部に広がる振動を感じ取りながらその場所の音環境を捉えていた。つまりここでも、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験をしていたと言える。一方、鑑賞者は、入り口から伸びる栈橋の造形表現を見ることで、まず身体を移動させていく鑑賞体験を想像する（図4-8）。本実践において表現した音響は、単純な反復運動によって生み出された日常的な環境音と鍵盤打楽器のような全く新しい音色が、一定の長さでテンポ良く切り替わ



図4-7 宮本一行（2020）《接触の形跡》（2020年10月、筆者撮影）＊前掲：図3-30



図4-8 宮本一行（2021）《共振する躯体》（2021年10月、筆者撮影）＊前掲：図3-54

るものであった。そのため、鑑賞者は、音楽の認識的な側面によって音環境を捉えることができていたはずである。さらに筆者は、歩くという行為によって音を振動として触覚的に捉え直す体験がもたらされることも意図していた。ただし会場では、実際に栈橋上をゆっくりと慎重に歩いている鑑賞者の様子を確認することはできたが、足元の振動に意識的であったのは、ごく一部の限られた鑑賞者だけであった。つまり、音楽の行為的な側面によって音環境を捉えていた鑑賞者は少数であったということである。

このような聴取体験の違いはどのようにして生まれたのだろうか。そこには、芸術音楽や音響芸術が「音を聴く」という能動性によって鑑賞するもの、すなわち音楽の認識的な側面によって捉えるものであるという、規定された鑑賞者の態度があるのではないかと考えられる。一方、音楽の行為的・認識的な両側面によってその場所の本来的な音環境を捉えていた鑑賞者は、音を主要な素材とする表現者や研究者がほとんどであった。つまり、「音楽する」という経験を既に獲得したことのある人たちであった。ただし、滞在制作時に交流のあった地域住民の中で、筆者のリサーチ活動後に流れ橋の橋板を一枚ずつ鳴らして歩くことに取り組んだ若者グループにおいては、足裏の振動を触覚的に捉える身体感覚が引き出されたことを確認することもできた。彼らは、栈橋の造形表現がそれぞれのユニットごとに独立していることや橋板がしっかりと固定されていない状態について、見ずして気づくことができたのである。鑑賞者が本来的な音環境を捉えるためには、「音楽する」という経験において、音楽の行為的・認識的な両側面を如何にして経験してもらえるのが重要な手がかりとなることがわかった。

4. 3 音の創造と聴取の相互関係

これまで、音環境を捉える筆者の身体感覚をもとに、音楽の行為的な側面と認識的な側面について分析してきた（表 4-1）。表現者としての筆者の身体感覚は、音楽の認識的な側面だけでなく、身体的な行為を伴う音楽の行為的な側面によってその場所の音環境との相互交流を図っていた。また、鑑賞者には、音楽の認識的な側面だけでなく、その行為的な側面も含めた複合的で内面的な聴取体験が、音環境を捉える上で重要であることを確認できた。このように、音楽の行為的・認識的な両側面が現れた場合には、より優れた意味での「ゲシュタルトクライス⁴⁹」が生まれる〔木村：44〕。つまり、音の創造と聴取に伴う運動には、それぞれに主体があり、その主体間の関わり合いによって「音そのもの」が現出されるのである。そのことを鑑みた場合、その場所に存在している観測者も含めた本来的な音環境を捉えるためには、音楽の行為的・認識的な両側面によって音環境を捉える必要があるのではないだろうか。これまでも述べてきた通り、音を創造する行為とは、少なからず身体的な動作を伴うものである。また、音環境と協奏する上で、環境の中に新たな音を創造するためには、他者を媒体とすることが重要であった。それには、楽器を用いた演奏もあれば、身体的な行為によって他者と共に音が発せられる場合もあった。またそれだけでなく、本論文で取り上げた芸術実践ではないが、環境の中に新たな音を創造する行為として、手を叩くことや声を発するなどの個人的な行為も想定できる。そのような場合においても、右手と左手であったり、吸い込んだ空気であったりと、振動の媒体となるあらゆる他者の存在が必要となる。一方、音を聴取する行為とは、音に耳を傾ける従来の聴取体験だけでなく、身体的な行為によって音の振動を触覚的に捉える体験でもあることがわかった。そして、このように音を触覚的にも捉える複合的

⁴⁹ ゲシュタルトクライスとは、運動と知覚、主体と客体を、二分対立に先行する円環構造のことを指す。特定の対象を知覚するという行為は、運動系の事象と知覚作業によってその対象が現出されることである。ドイツの哲学者であるカール・ヴェイツェッカー（Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker, 1912-2007）が使用し、日本においては医学者・精神科医である木村敏（1931-2021）によって広く知られることになった概念である。

な聴取体験が、その場所に存在する観測者も含めた本来的な音環境を捉えるために重要な役割を果たすことを論じてきた。これまでの議論を踏まえて、最後に音の創造と聴取に相互関係を持つ、身体的な行為に着目していく。これまでの芸術実践を通して、観測者も含めた本来的な音環境を捉えるにあたり、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》の聴取体験がもっとも適した表現形式であったと考えている。この時の聴取体験では、環境音が発生する実際のコンテクストにおいて、音の創造と聴取を相互に体験することができた。またそこでは、表現者と鑑賞者という単純な区別はなく、音楽の行為的・認識的な両側面によって本来的な音環境を捉えることができていた。つまり、この作品においては、複合的で内面的な行為を通じて「音楽する」という経験をしていただけてだけでなく、観測者であり行為者でもある状態が作られたことによって、自らの発する音も含めた本来的な音環境が捉えられていた。このようにして、観測者も含めた本来的な音環境を捉える芸術実践の一つの在り方を提示したい。他方、サウンド・インスタレーション《接触の形跡》においては、リサーチ対象となった環境と展示空間が、同一の事例であった。そのため、ホワイトキューブと呼ばれる美術館やギャラリー空間においては、インスタレーション・アート《知覚の外縁》や、同じく《共振する躯体》で見られたように、鑑賞者が本来的な音環境を捉えていたとは言い難い。そこで、これまでの知見を踏まえ、次節では、リサーチ環境と展示空間が異なる事例の場合、どのようにして観測者も含めた本来的な音環境を捉えることができるのか。ギャラリー・ビョンポイントでの新たな芸術実践を取り上げながら考察していく。

表 4-1 音環境と協奏する芸術実践における表現者と鑑賞者の身体感覚

リサーチ対象と展示場所			身体感覚		音楽	
			環境を経験する	環境に開かれる	認識的側面	行為的側面
Performance on Installation	同一環境	表現者	○			○
		鑑賞者			○	
接触の形跡	同一環境	表現者		○	○	○
		鑑賞者			○	○
Outer Edge/ 知覚の外縁	異なる環境	表現者	○		○	
		鑑賞者			○	
共振する躯体	異なる環境	表現者		○	○	○
		鑑賞者			○	△

4. 4 インスタレーション・アート《雪面の歩行》

先述したように、筆者は、これまで一貫して「歩く」という行為に着目して、音環境と協奏する芸術実践に取り組んできた。ここで得た知見を踏まえ、音環境と協奏する新たな芸術実践として、2023年3月に取り組んだ雪山登山の経験をもとに、ギャラリー空間での新たなインスタレーション・アートを構想した。これまで筆者は、オーストラリア南部に位置するアルパイン山、滋賀と京都の境に位置する比叡山、神奈川・山梨・静岡の三県に跨る三国山など、国内外の山間部において環境と応答する芸術実践を行なった経験がある。前者の二つは、サウンドパフォーマンス《Performance on Installation》に見られるような、周辺環境の音と相互交流を図ったものである。一方後者の一つは、インスタレーション・アート《共振する躯体》に見られるような、歩行速度に応じて網膜に映る光景がぶれていることに着目したものである。これらの経験を活かし、人間の出入りがほとんど確認されていない雪山登山を敢行し、リサーチ環境と展示空間が異なる事例においても、鑑賞者に音楽の行為的・認識的な両側面が現れるこ

とを可能にする新たな芸術実践に取り組む。そして、音と聴取のための新たな試行として、本来的な音環境を捉える聴取体験を作り出すインスタレーション・アートを制作することを試みる。

4. 4. 1 制作プロセス

i) リサーチ活動

本実践の主題となった雪山登山は、2023年3月18日から19日にかけて取り組んだものである。この時の山行経験について、筆者は「雪面の歩行 Walk on the Snow Field」パンフレットにおいて次のように振り返っている（図4-9）。

北海道中央部に位置する大雪山のヌプントムラウシ避難小屋を目指して雪山に入る。新得町屈足の曙橋を起点とし、除雪されていない雪道を延べ二日かけて十二時間ほど歩き続けた。その道中、なるべく一定の速度で歩き続けることを試みたのだが、足を踏み出すたびに実に多彩な反作用が雪面から返ってくる。視界はぶれながら、全身で雪面を踏み締める。やがて、呼吸と心拍が同調し、これまでの足音＝雪音が多彩に変化していることに気づきを得た。また、途中から道は無くなり、険しい斜面積雪をトラバースしながら目的地を目指した。⁵⁰

この時に筆者は、一定の歩行速度で雪面を歩くことを通じて、音楽の行為的・認識的な側面によって雪山の環境を捉えることを狙った。これまで述べてきた作品《接触の形跡》や《共振する躯体》のように、筆者の「歩く」という行為に連動して雪音が発せられるという見方と、雪面が「歩かれた状態」になることで雪音を発するという見方ができる。ただし、雪面においては、自らの身体がどのように「沈む」のかを予測することが難しいという点において、これまでの実践と比較してより複雑な反作用、すなわち振動を捉えることができるのではないだろうか。そのような考えのもと、本実践では、「筆者」と「雪面」という大きく二つの主体があることを意識しながら、環境との相互交流を図ることを試みた。また、作品《Performance on Installation》のように、環境音との相互交流を図る行為に没入することで、より短い時間の中でも、本来的な聴く行為を取り戻すことができると考えていた。しかし、実際に雪面を歩いている最中に、視界がぶれているということ、そして捉えている音が微細に変化していることについて、筆者はほとんど認識することができなかった。その代わりに、足を踏み出す度に身体全体に伝わる雪面からの反作用を触覚的に捉えていた（図4-10）。つまり、雪面を歩いている時には、行為的な側面によって雪山の環境を体験していたのである。また、今回の雪山登山では、十二時間に渡って一度も立ち止まらずに歩き続けたわけではない。いくつかの地点では、沢水から水分を補給したり、険しい積雪をトラバースするために装備を整えたりするなど、呼吸を整える場面があった。その時に、立ち止まり、周囲を確認するような動作を取ることによって、これまでの山行の軌跡とこれからの道筋を確認していた（図4-11）。つまり、呼吸を整える時には、認識的な側面によって雪山の環境を経験していたと言える。またそれだけでなく、筆者の呼吸と心拍が同調したことで、周囲の音を敏感に捉えることができる身体感覚を得ることができた。このことについて筆者は、身体内部と外部に発している音の周期が同調したことにより、「空間」と「鳴り響く空洞」をつなぐメディウムとして、身体が機能したのだと捉えるに至った。このような身体感覚は、作品《接触の形跡》とは異なり、《共振する躯体》の時に感じたもの

⁵⁰ 宮本一行個展「雪面の歩行 Walk on the Snow Field」パンフレットより引用〔2023年9月25日閲覧〕

と類似している。つまり、身体的な行為に没入するだけでなく、ある意味での極限状態が作り出されたことによって、身体外部の「空間」だけでなく、身体内部の「鳴り響く空洞」を強く認識することができていた。

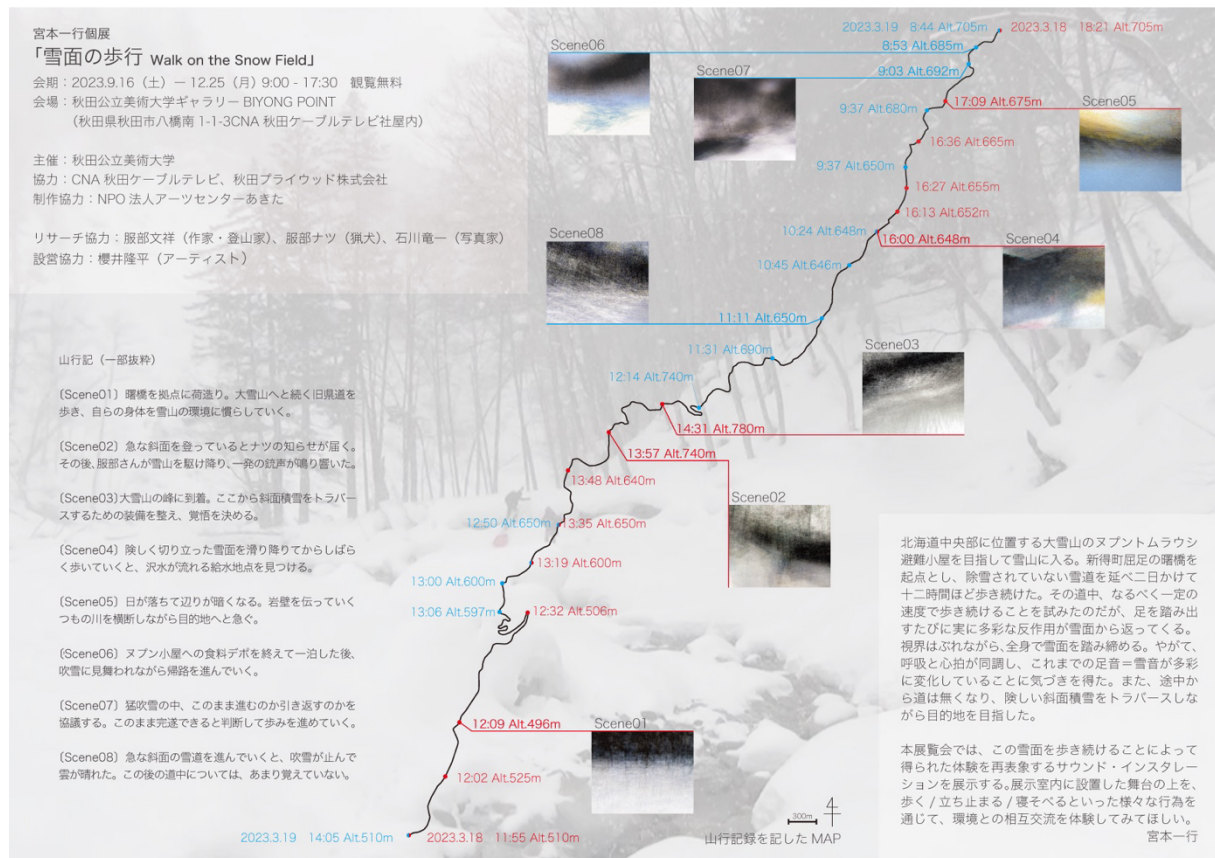


図 4-9 展覧会「雪面の歩行 Walk on the Snow Field」パンフレット（筆者作成）



図4-10 歩きながら視界がぶれている視点
 （2023年3月、筆者撮影）



図4-11 立ち止まって周囲を見渡した視点
 （2023年3月、筆者撮影）

今回の雪山登山によって得られたこれらの経験からは、これまで述べてきた「環境を経験する身体感覚」や「環境に開かれた身体感覚」を獲得することができたと言える。本実践では、これらの経験や身体感覚を捉え直すことを通じて、本来的な音環境を捉えるためのインスタレーション・アートを構成することを試みる。筆者の身体に取り付けたアクションカメラ「GoPro」によって得られた視覚的な情報と、耳型バイノーラルマイクロフォン「CS-10EM」によって得られた聴覚的な情報だけでなく、これらの記録

された光と音のイメージをつなぐものとして、触覚的に捉えた雪面からの反作用を本実践の主要な素材としていくことにした。

ii) 体験の視覚表現

まず、アクションカメラによって撮影した映像記録を確認し、筆者がどのような形で雪山登山に取り組んでいたのかを把握することからはじめた。映し出された映像は、視点が前後左右に激しく動き回り、画面を見ているだけで酔いを感じてしまうような場面が多くあった。ただし、その中で比較的ゆったりと見ることができる八つの場面を確認することができた。これらの場面を振り返ると、沢水から水分を補給する前後であったり、険しい積雪をトラバースする前後であったりと、呼吸を整えて再び歩きはじめた時のものであった。また、これまでの山行の軌跡とこれからの道筋を確認してから「歩く」という行為に取り組んでいたため、これらの場面はしっかりと記憶することができていた。つまり、この八つの場面においては、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験をしていたのではないだろうか。また、身体外部の「空間」だけでなく、身体内部の「鳴り響く空洞」を強く認識していたことによって、「空間」と「鳴り響く空洞」をつなぐメディウムとして身体が機能すること、すなわち環境に存在しているということを実感することができた。この時に初めて、観測者であり行為者でもある筆者を含めた本来的な音環境を捉えることができていたのではないか。このような考えのもと、音楽の行為的・認識的な両側面がより強く現れた八つの場面の視覚情報から平面作品を制作することにした。

視覚表現を制作するにあたり、八つの場面の映像記録からそれぞれ十秒間の時間軸を選定し、一つの場面に対して三百枚の静止画として書き出した。また、それらの書き出した静止画の中から、足を踏み出した瞬間を捉えた二十枚の静止画を選定した。そして、[®]Adobe Photoshop を用いてそれらの静止画を一つの画面に重ね合わせることで、それぞれの場面に応答する視覚表現を制作した。複数枚の静止画を重ね合わせる際には、均一な透過によるものではなく、明度情報を参照してピクセル単位での統合を試みた。そのことによって、明暗の境目を示す境界線を曖昧にし、身体内部に広がる心象風景を作り出した。またそれだけでなく、行為的・認識的な両側面が現れていた瞬間を堆積させていくことによって、筆者と雪山の環境における相互交流を表象するイメージを作り出した（図4-13から図4-28）。

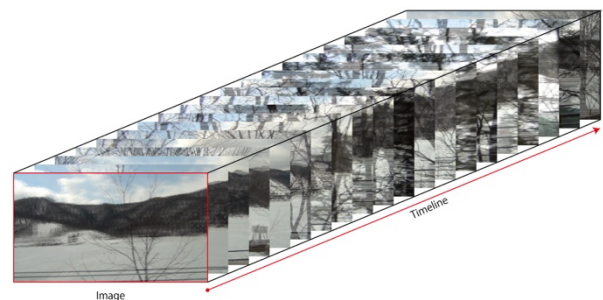


図4-12 視覚情報の制作プロセス（筆者作成）

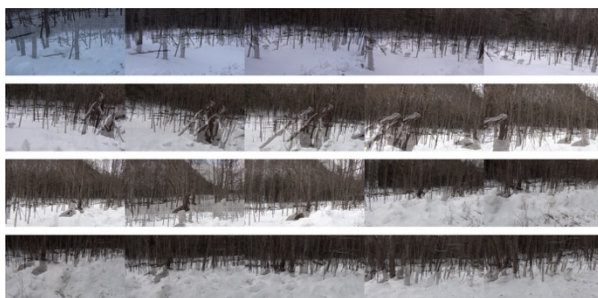


図4-13 Scene01で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

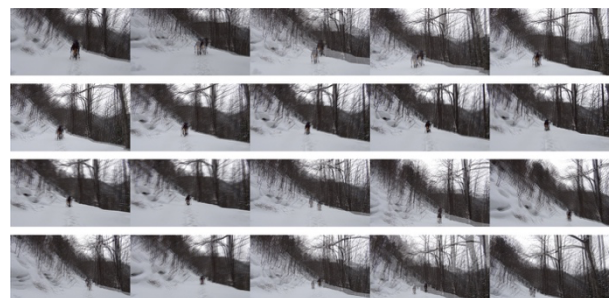


図4-14 Scene02で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

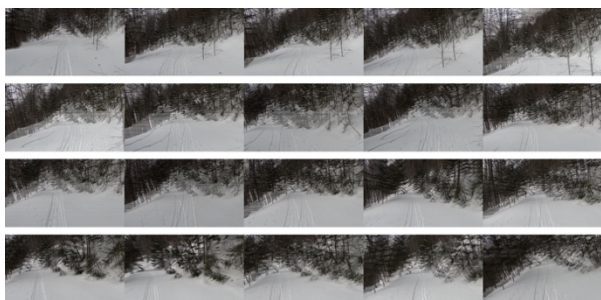


図4-15 Scene03で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

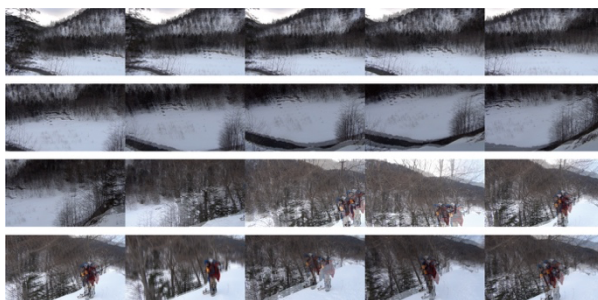


図4-16 Scene04で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

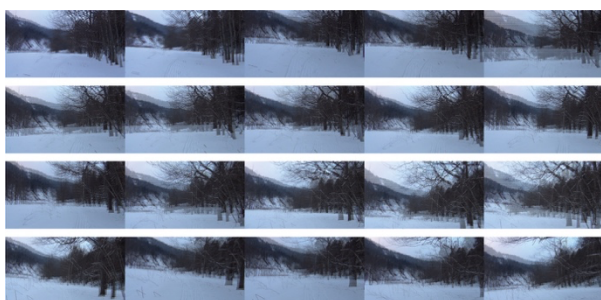


図4-17 Scene05で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

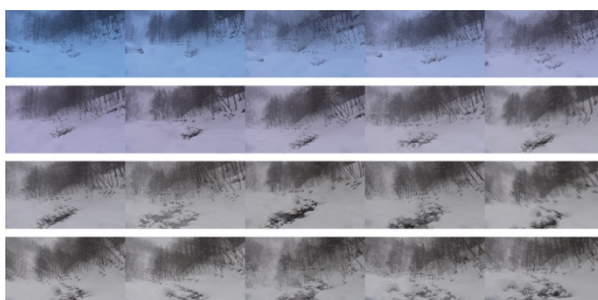


図4-18 Scene06で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

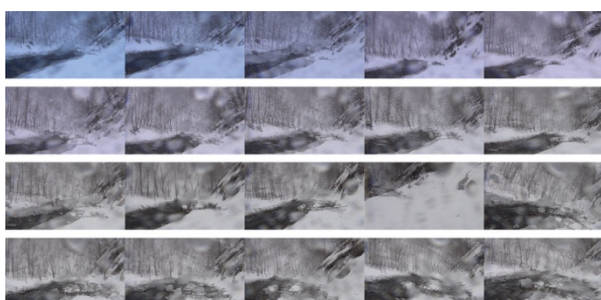


図4-19 Scene07で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)

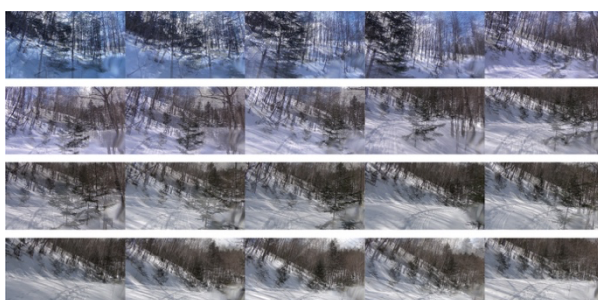


図4-20 Scene08で選定した静止画
(2023年3月、筆者撮影)



図4-21 Scene01から制作した視覚表現 (筆者作成)

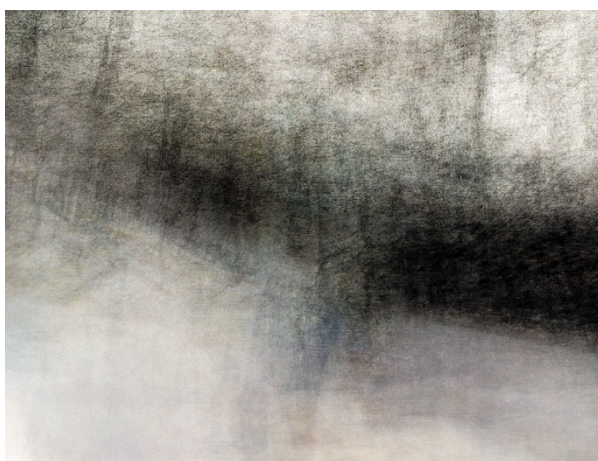


図4-22 Scene02から制作した視覚表現 (筆者作成)

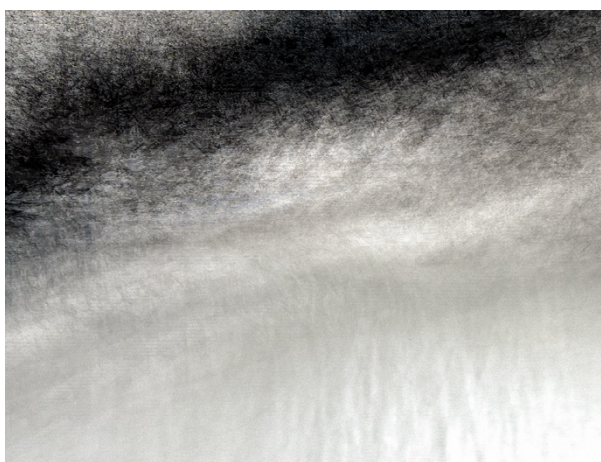


図4-23 Scene03から制作した視覚表現（筆者作成）



図4-24 Scene04から制作した視覚表現（筆者作成）



図4-25 Scene05から制作した視覚表現（筆者作成）



図4-26 Scene06から制作した視覚表現（筆者作成）



図4-27 Scene07から制作した視覚表現（筆者作成）

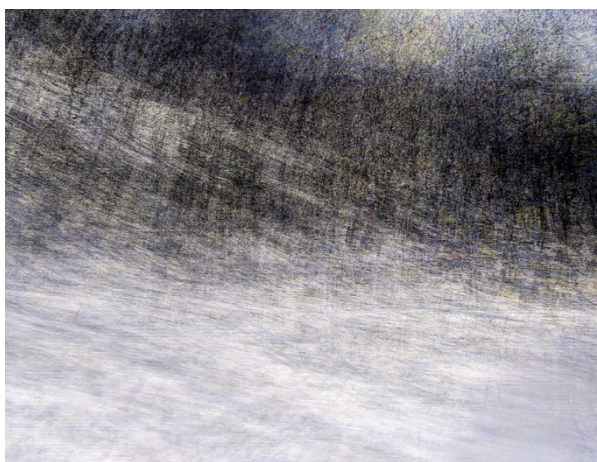


図4-28 Scene08から制作した視覚表現（筆者作成）

iii) 音響表現の設計

次に、アクションカメラを確認したことで明らかになった、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験がなされていた八つの場面を対象に、歩行に伴い発せられていた十秒間の音声記録を確認した。今回の雪山登山において筆者は、一定の歩行速度で雪面を歩くことを試みていたのだが、これらの音源を比較すると、想定よりも遅い歩行速度のものがあった。筆者の身体感覚としては、険しい積雪をトラバースするなどの特殊な状況を除いて、一秒間におよそ二回程度の頻度で足を踏み出していたはずである。そこで、これらの音源にどのような違いがあるのかを知るために、©Adobe Auditionを用いて音響的な特徴を分析した（図 4-29 から図 4-36）。そのことによって、歩行速度が速くなることに応じて雪音は高音域で音量も小さくなり、歩行速度が遅くなることに応じて雪音は低音域で音量も大きくなるという、歩行速度と雪音の相互関係を確認できた。この結果から分かったことは、踏み出した足が雪面により大きく埋もれた場合、すなわち雪面からの反作用を強く感じた時に、低くて大きい足音＝雪音が発せられていたということである。そしてその時に、筆者の体感速度が変化していたということである。これらのことから、雪面を歩いた時に生まれる足音＝雪音の特性を踏まえ、鑑賞者の「歩く」という行為に応じて音を触覚的に捉えることができる聴取体験を構想していくことにした。

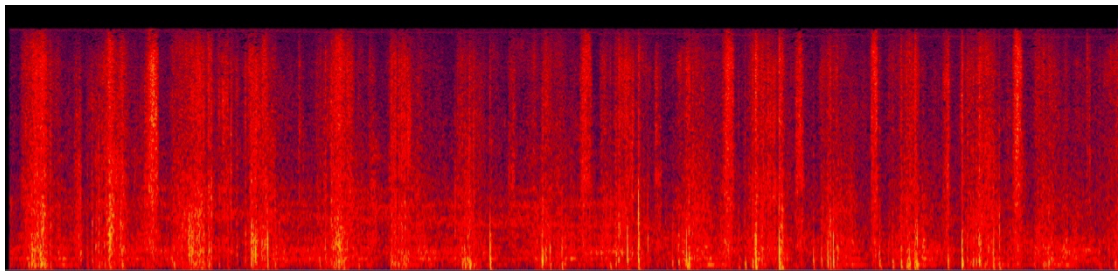


図4-29 Scene01における歩行時の周波数特性（筆者作成）

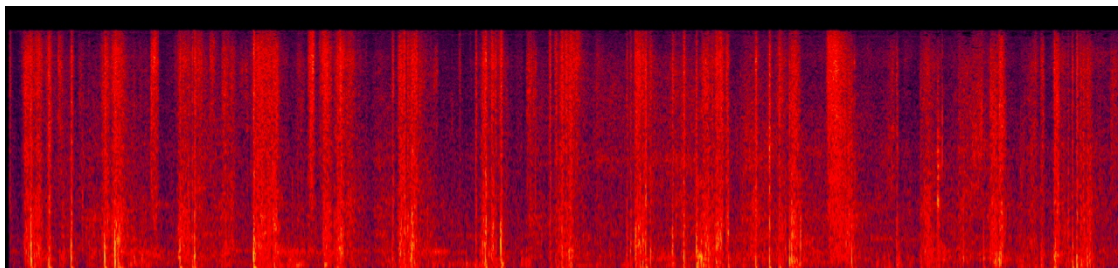


図4-30 Scene02における歩行時の周波数特性（筆者作成）

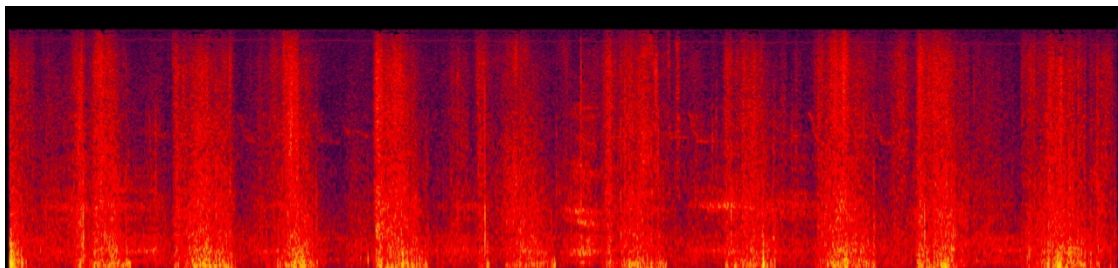


図4-31 Scene03における歩行時の周波数特性（筆者作成）

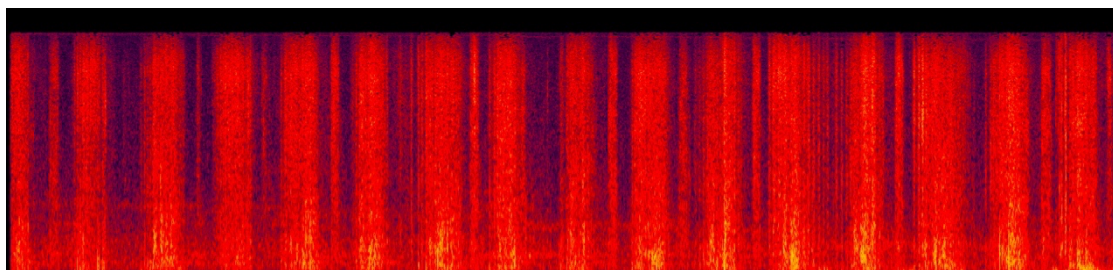


図4-32 Scene04における歩行時の周波数特性（筆者作成）

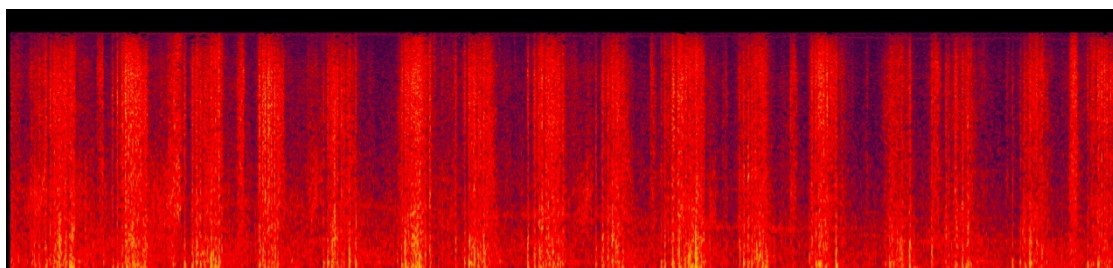


図4-33 Scene05における歩行時の周波数特性（筆者作成）

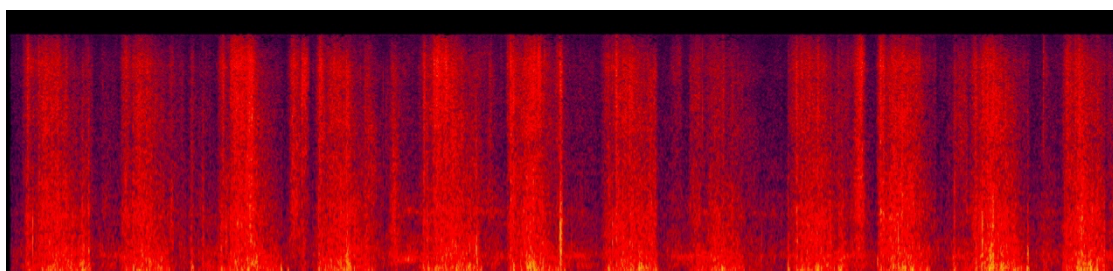


図4-34 Scene06における歩行時の周波数特性（筆者作成）

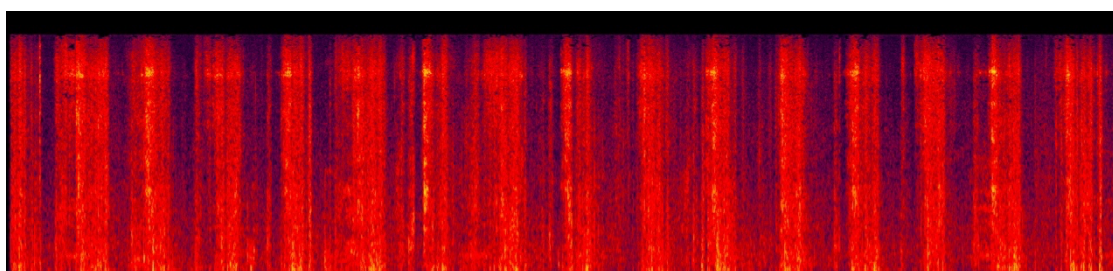


図4-35 Scene07における歩行時の周波数特性（筆者作成）

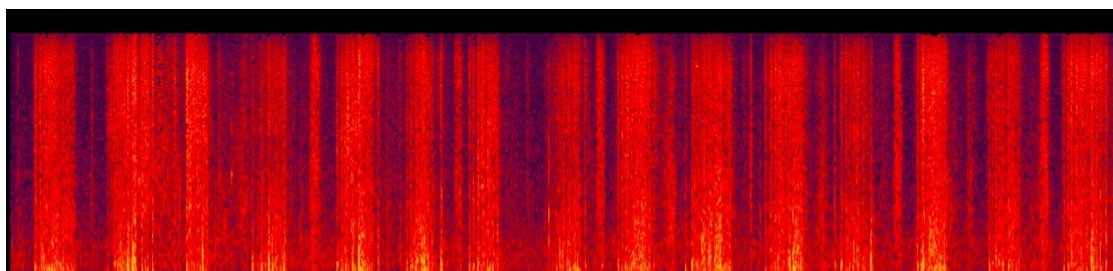


図4-36 Scene08における歩行時の周波数特性（筆者作成）

音響表現を制作するにあたり、聴取体験のための雪面を模した舞台と振動スピーカーによる構造を構想した。外観すると平らな舞台のように見えるが、鑑賞者がその舞台上を歩いて回ることに応じて、その床板に荷重がかかってたわみ、振動スピーカーから発せられる音が展示空間に立ち現れるという仕組みである。舞台となる床板はプラ木レン（6A型）を用いて地面よりも高い位置に上げ、その床板の中心下部に動電型の小型振動スピーカー（4Ω25W）を設置した実験を行った（図4-37）。また、選定したmp3形式の音声記録をメディアプレーヤーで再生し、デジタルパワーアンプ（100W）を用いて増幅させた。そして、床板と振動スピーカーが接しないように高さを調整することによって、振動スピーカーに近い位置ではより鮮明な音響が立ち現れ、中央から離れていくにしたがって床板というフィルターを介した振動音へと緩やかに変化していくことを確認できた（図4-38）。このような鑑賞体験のインタラクションは、雪面に足を踏み出すまでその場所ごとの積雪の深さや硬さを知ることができなかった筆者の雪山登山での経験を表象するものになると考え、展示空間を設計していくことにした。

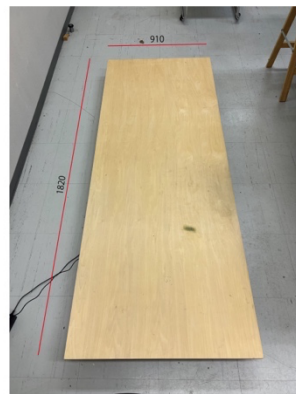


図4-37 床板と振動スピーカーの実験
(2023年7月、筆者撮影)

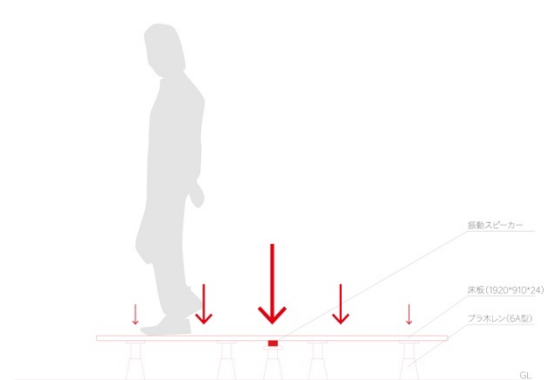


図4-38 実験によるインタラクション図（筆者作成）

4. 4. 2 空間の設計と展示構成

本展覧会は、2023年9月16日から12月25日にかけて、秋田県秋田市西部にあるギャラリー・ビヨンポイント⁵¹を会場に開催した。本ギャラリーは、三章で詳述した通り、床面積約30㎡（幅3.5m×奥行き8.5m）、天井高が3.5mであり、室内は天井、壁、床面のすべてに白色塗料による塗装が施されている。そのことから、今回リサーチ対象とした雪山登山を想起させることのできる空間特性を有していると捉えることができた。また、展示空間の入り口は常に解放されるため、内部で発生した音は不均質に反響しながら展示空間の外へと抜けていく。つまり、展示室内は、音の反響が不必要に繰り返されることで、その音の輪郭が曖昧になる音響特性を有している。そして、展示室内に音が重ね上げられていく様子は、静けさの中に感じ取ることのできる雑多な音環境を表現するのに適していると捉え、展示空間の設計と展示構成を考えていくこととした。

まず、展示空間には、白色塗料による塗装を施した1820mm×910mm×24mm規格の秋田杉板を床板として十一枚設置した。展示室内の中央に設置した九枚の床板は、踏み面が地面から200mmになるよう高さを調整しており、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台とした（図4-39）。また、その舞台にアプローチするための動線として、入り口から二枚の床板をそれぞれ踏み面が地面から125mm、50mmになるよう高さ

⁵¹ ギャラリー「ビヨンポイント」については、本論第三章三節一項を参照。

を調整した踏み段を設置した。これらの床板の基礎には、プラ木レンを用いている。基礎としてのプラ木レンは、床板一枚に対して計八個を使用し、床板の四隅からそれぞれ 160mm ずつ内側に移動させた下部に四個、床板の長手方向には四隅に立てたものから 500mm 離れた地点にそれぞれ一個ずつ設置した。そのことによって、床板が大きく反りかえることのない構造とした。

次に、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台の床板下部の中心には、それぞれスピーカーを設置した。舞台の中央に位置する床板にはラウド・スピーカー（YAMAHA MSP3）を、その周縁に位置する八枚の床板には動電型の小型振動スピーカー（4Ω25W）をそれぞれ設置した。これら八個の振動スピーカーは、基礎と同様に、プラ木レンを用いて設置している。ただし、上部の床板背面に接することがないように、床板と振動スピーカーには 1.5mm 程の隙間を空けている。そのことによって、舞台上での鑑賞者の身体的な行為に応じて、床板には大小様々なたわみが生まれ、振動スピーカーと床板が不均一に接する単純なインタラクションを構築した。

さらに、展示空間の壁面には視覚表現を八点設置した。これらの視覚表現は、クロス紙にインクジェットプリントしたイメージを、写真全紙（530mm×420mm×20mm）の木製パネルにキャンバス貼りしたものである。それぞれの配置は、振動スピーカーを設置した床板中央に立った時に、鑑賞者が視覚表現の一つを正面から鑑賞できるよう、展示空間を巡るように設置した。また、視覚表現の中心は、地面から 1700mm の高さになるようそれぞれ配置した。そのことによって、舞台上から視覚表現を鑑賞した際に、その位置を適切な高さを感じてもらうことを狙った。

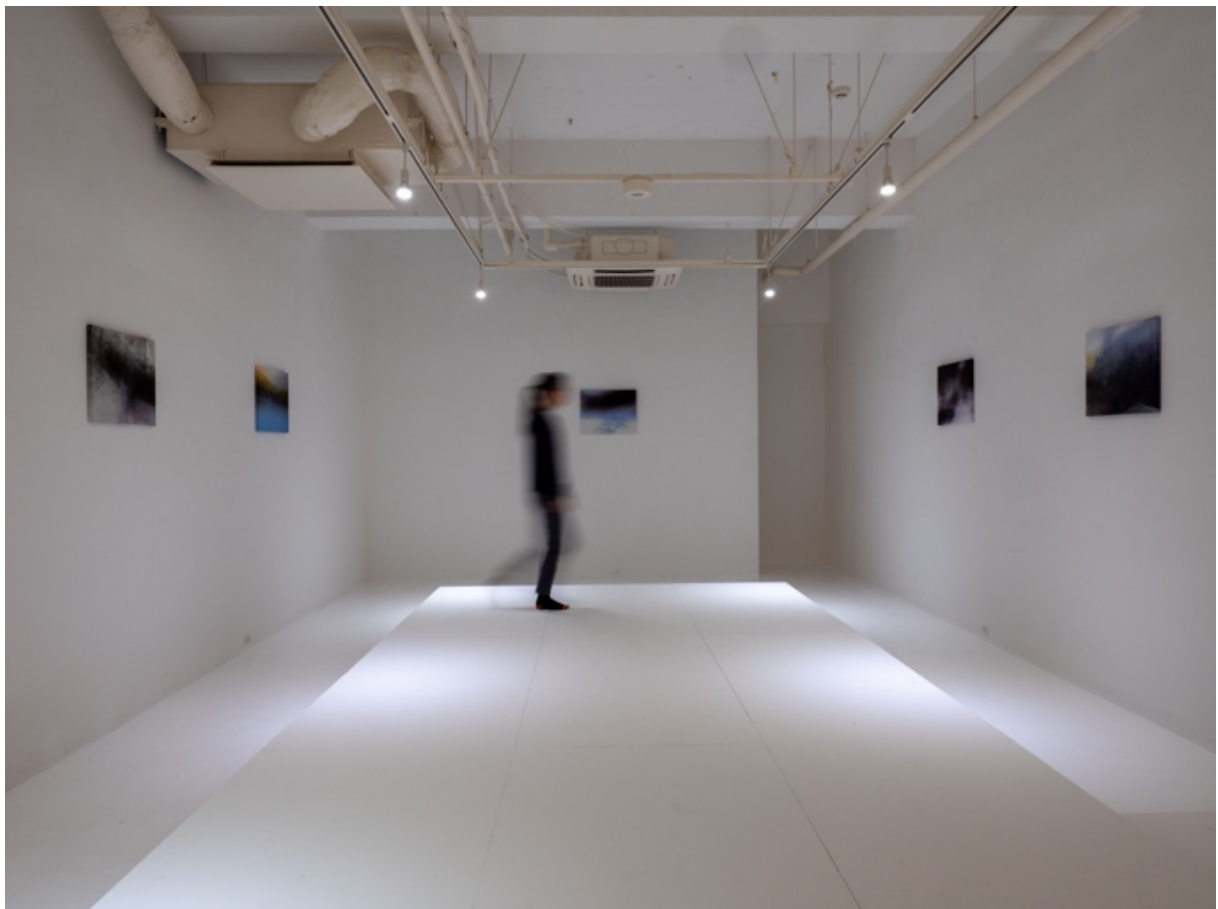


図 4-39 《雪面の歩行》 - 展示空間の全景（2023 年 9 月、船山哲郎撮影）

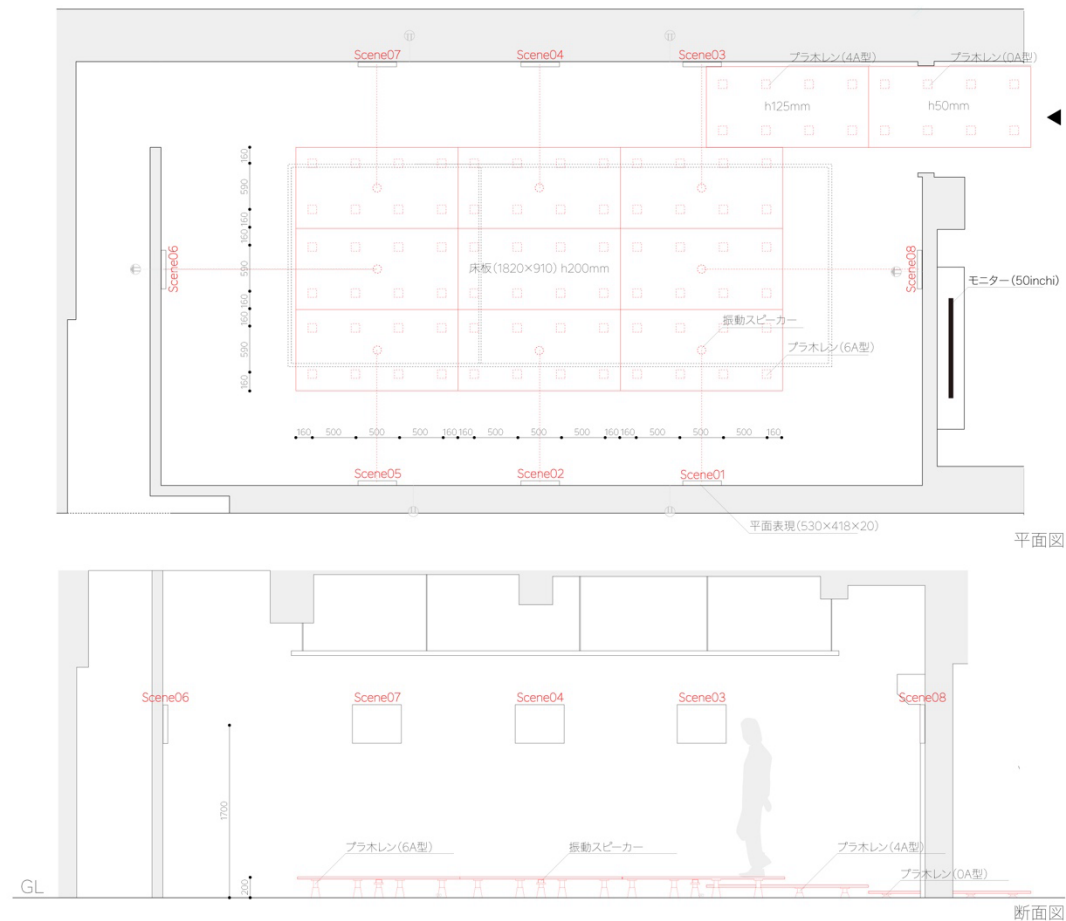


図 4-40 《雪面の歩行》- 展示空間の設計（筆者作成）

本展覧会の展示要素は、大きく三つに分類することができる。一つ目は、展示空間の入り口に設置したアートドキュメントである。この場所には、雪山登山の舞台となった大雪山を外観する筆者の視点による視覚表現をはじめ、山行記録を記したパンフレットや記録映像を展示した（図 4-9、図 4-41）。このアートドキュメントは、今回の作品《雪面の歩行》がどのようなプロセスによって作られたものであるのかを、鑑賞者に伝える役割を持つ。筆者が取り組んだ芸術実践を事前に概観することで、展示空間に構築した擬似的な音環境を捉えるための、音楽の認識的な側面に意識を向けさせることを狙った。また、展示空間の入り口に近づくにつれて展示室内から徐々に振動音が聴こえてくる。このような音響効果によって、鑑賞者には、境界を跨いでいくようなある種の緊張状態を作り出すことも試みた。



図 4-41 《雪面の歩行》- 入り口に設えたアートドキュメント（2023 年 9 月、船山哲郎撮影）

二つ目は、展示空間に設置した床板と各種スピーカーによる音響表現である。鑑賞者が床板の上を歩く、佇む、寝転ぶといった身体的な行為に応じて、床板が微細に軋み、その歩行速度や立ち位置によって振動スピーカーから出力される音響が展示空間の中に鮮明に浮かび上がる仕組みとなっている（図 4-42）。このことによって、鑑賞者は、筆者が構築した擬似的な音環境の中で新たに音を創造する行為者となる。また、中央に設置した通常のスピーカーからは、音程や音量が微細に変化する持続音を出力している。これは、山行中に筆者が宿泊したヌプン小屋周辺を流れるヌプントムラウシ川のせせらぎを基調音とし、その音響的な特徴を持つ音域の揺らぎを拡張させたものである。そのことにより、静寂の中、雪山登山の経験から皮膚感覚で感じ取っていた雪山の気配に着目した表現を試みた。このような聴取体験を通じて、鑑賞者には、音楽の行為的・認識的な両側面によって本来的な音環境を捉えることのできる身体感覚に気づいてもらうことを目論んだ。



図 4-42 《雪面の歩行》 - 床板と振動スピーカーの仕組み（2023 年 9 月、船山哲郎撮影）

三つ目は、展示壁面を巡るように設置した視覚表現である（図 4-43）。この視覚表現は、中央の舞台周縁の床板下部に設置した八つの振動スピーカーと連動するように、それぞれの視覚表現を展示している。鑑賞者がこれらの作品の正面に立ち、適切な距離を取って鑑賞した場合、視覚表現に連動した音響、すなわち「その時、その場所」で筆者が発していた足音＝雪音が展示空間の中に現出するのである。このことは、対象を「見る」という行為においても、視覚情報だけでなくその周囲のさまざまな要素を捉えた上での鑑賞行為であることに、気づきを与えることを試みたものである。



図 4-43 《雪面の歩行》 - 視覚表現の鑑賞体験（2023 年 9 月、船山哲郎撮影）

また、これらの三つの展示要素は、展示空間の室外と室内に分けて捉えることもできる。展示室外には、大雪山系の雪山登山に臨む筆者の視点による視覚表現や、山行記録を記したパンフレットと雪山登山の記録映像を設置している。前者は筆者がこれから雪山登山に赴く心境を表すものとして、後者は筆者が認識することのできなかつた行為的な側面を表すものとして展示した。これらの展示内容は、筆者が取り組んだ雪山登山の身体感覚を、展示室内で深く体験してもらうための設えである。一方、展示室内には、壁面に設置した視覚表現と舞台による音響表現によって構成している。これらの表現は、それぞれが独立した表現ではなく、鑑賞体験の中で緩やかに連結されるものとして展示空間を設計した。

本作品を展示するにあたり、展示室内への導入として、境界を跨ぐような聴取体験が生まれることが必要である。また、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台は、踏み面の高さを水平にし、人間が関わることによって発せられる音を展示室内に響かせることも重要な要素となる。つまり、単純に人間の可聴域に適した音量とするのではなく、空間内部に発せられる音を反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換させ、その場所の音環境に重ね合わせていくということである。その意味において、今回の展示会場となったギャラリー・ビヨンポイントは、展示空間の室外と室内で異なる音環境の性質を有していることや、展示室内における音の反響が不必要に繰り返される特性から、本作品の展示に適した環境であったと言える。

4. 4. 3 空間と身体サウンドスケープ

筆者が制作したインスタレーション・アート《雪面の歩行》について、音の創造と聴取の相互関係を踏まえ、本来的な音環境を捉える聴取体験を生み出す芸術実践の在り方について考察していく。本実践において筆者は、音楽の行為的・認識的な両側面によって雪山の音環境を捉えていた。また、歩くという行為だけでなく、立ち止まり、周囲を確認するような動作が加わったこと、すなわち複合的で内面的な行為によって、「音楽する」という経験をすることができた。そして、このような身体的な行為によって得られた、網膜に映る光と、耳が受け取る音のイメージをつなぐものとして、行為的な側面によって捉えた触覚的な経験を主要な素材とし、インスタレーション・アートを構築した。また、展示空間に構築した擬似的な音環境では、筆者も行為者として舞台上を歩き、佇み、そして寝転びながら、その身体的な行為に応答して現出する音響を聴覚と触覚で感じ取りながら、その場所の本来的な音環境を捉えることができた。つまり、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験をしていたと言える。一方、鑑賞者は、入り口から伸びるステップフロアを見ることで、展示空間の中央に設置した舞台へと歩みを進めていく。この時に、舞台上を歩いたことによって新たな音が生まれることに気づきを得た鑑賞者は、これからどのようにして音が鳴り響いていくのか予測可能な状態となる。そして、このような体験が積み重なることによって、鑑賞者は、観測者であり行為者でもある状態となった。つまり、鑑賞者においても、音楽の行為的・認識的な両側面によって「音楽する」という経験がなされ、本来的な音環境を捉えることができたと言える。

このようにして、リサーチ環境と展示空間が異なる事例においても、本来的な音環境を捉える聴取体験の一つの在り方を提示することができた。これまでの議論を通して、音環境と協奏する芸術実践においては、複合的で内面的な鑑賞行為を通じて、ミュージッキングに見られる「音楽する」という経験を如何にして鑑賞者に経験してもらえるのが重要な鍵であった。美術家・ホーメイ歌手の山川冬樹は、本作品の鑑賞体験に関して次のように述べている。

空間で宮本さんの身体をイメージすることで、自分の身体の状態と重ね合わせる。ある種アンサンブルみたいな。…（中略）…単にインタラクティブではなくて、雪山での身体の状態と自分の身体の状態を身体イメージで重ね合わせながらアンサンブルが生まれていくような気がします。⁵²

この場合、鑑賞者における複合的で内面的な行為とは、表現者の「身体イメージ」を想像しながら自らの身体を重ね合わせていくことであると捉えることができる。つまり、視聴覚だけの鑑賞体験だけではなく、音環境と協奏していた筆者の身体的な行為が経験されていたということである。そのことによって、鑑賞者においても、相手を思い図って「ふれる」行為、すなわち環境に開かれた身体感覚を引き出すことができているのではないだろうか。本実践では、物理的に展示することのできない、雪山登山に取り組んだ筆者の「身体イメージ」をどのように感じ取ってもらえるのかが重要な要素となった。

一方、作品《知覚の外縁》や《共振する躯体》においても、インスタレーション・アートの鑑賞体験として触覚的な体験を意図的に作り出すことを試みていた。しかし、これら二つの作品においては、このような「身体イメージ」の重ね合わせていくという要素が、ほとんどなかったと言える。したがって、これら二つの作品の鑑賞体験においては、視聴覚と触覚間に隔たりが生まれていたと捉えることができる。また、本実践においても、作品《接触の形跡》と同様に、鑑賞者が成し手となった場合に、「音が変換される現象そのもの」に意識が向いてしまい、聴き手としての態度が見られなくなる可能性がある。そのため、鑑賞者の聴き手としての態度を維持するためには、音の創造と聴取の緩やかな関係に着目した身体的な聴取とでも言うべき、「ミュージッキング」と連結する新たな聴取体験を生み出すことが必要になると実感した。このような聴取の態度を獲得するためには、観測者でもあり行為者でもある状態、すなわち能動と受動が対称的な関係にある状況が作り出されることが重要な要素になる。また、作品《接触の形跡》と《雪面の歩行》で見られたように、行為者として発する音を空間内部に反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換させるインタラクションが求められる。そしてそれは、単純なインタラクションではなく、空間に発せられる音と身体に発せられる音を同時に捉えるような、空間と身体サウンドスケープに着目する必要がある。私たちは、このような身体的な聴取を獲得する経験を積んでいくことによって、本来的な音環境を捉えることができるようになるのではないだろうか。そのことによって、音の聴取に重点を置いた「サウンドスケープのその後」を考えていくことができるのではないかと、本研究を通じて捉えるに至った。

4. 5 小結

以上のことから、音環境と協奏する芸術実践においては、自らが体感している「身体時間」を環境へと同調させていく行為、すなわち私たちが観測している時間とは異なる律動を発する他者へ眼差しを向けることによって、本来的な聴く行為を取り戻すことができることを示した。また、他者にも音の主体を持たせるように、相手を思い図って「ふれる」身体的な行為によって感じ取った振動を、他者と共有し合うことで、能動と受動の関係が対称的である状況が作り出されることが重要な要素となり得ることを示した。そして、筆者がこれまで取り組んできた音環境と協奏するための身体的な行為を「ミュージッキング」とし、複合的で内面的な行為を通じて、観測者が発する音も含めた本来的な音環境を

⁵² <<https://www.artscenter-akita.jp/archives/46018>>『身体感覚で鑑賞する音風景 宮本一行個展「雪面の歩行 Walk on the Snow Field」イベントレポート』アーツセンターあきた公式ホームページ参照。〔2023年12月25日閲覧〕

捉えることができるのではないかと結論づけた。その上で、音の創造と聴取の相互関係に着目し、観測者でもあり行為者でもある状態を作り出すことによって、表現者と鑑賞者という単純な区別はなく、音楽の行為的・認識的な両側面によって本来的な音環境を捉えることができる芸術実践の一つの在り方を示した。

音環境と協奏する芸術実践に取り組む筆者もまた、音環境に対しての聴き手であり、また聴き手としての立場から環境に新たな音を発する行為を続けてきた。そして、聴き手でありながら音を発すること、すなわち観測者でもあり行為者でもあるという態度を持つことによって、筆者が発する音を含めた本来的な音環境を捉えることができていた。また、そのことに意識的になるためには、外的な刺激として「音を耳で聴く」だけではなく、音を振動として触覚的に捉えることが重要な要素であった。そのことによって、「空間」の音を捉えることを試みてきた従来の聴取体験だけでなく、私たちの「鳴り響く空洞」を満たしている、それぞれの身体内部に広がる音にも意識を向けることができた。このようにして、本論文では、音が発生しているあらゆる可能性を探求したことによって、音の創造と聴取の緩やかな関係に着目した身体的な聴取とも言うべき、「ミュージッキング」と連結する新たな聴取体験の在り方を示すことができた。身体的な聴取を獲得するためには、行為者として発する音を空間内部に反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換させるインタラクションが求められる。そしてそれは、単純なインタラクションではなく、空間に発せられる音と身体に発せられる音を同時に捉えるような、空間と身体サウンドスケープに着目する必要があることを示した。このような身体的な聴取に着目することによって、本来的な音環境を捉える聴取体験を生み出す芸術実践の一つの在り方を導き出すことができた。

参考文献

- 1) Tom Rice (2011). *Sounding Bodies: Medical Students and Acquisition of Stethoscopic Perspectives*, the Oxford Handbook of Sound Studies, Oxford University Press, pp.298-319
- 2) 木村敏 (2005) 『あいだ』 筑摩書房
- 3) クリストファー・スモール 野澤豊一・西島千尋 (訳) (2011) 『ミュージッキング：音楽は”行為”である』 水声社
- 4) 船山哲郎 (2021) 『山間地集落における環境芸術』 環境芸術(26)、pp. 64-70
- 5) 船山哲郎・宮本一行 (2023) 『残余空間から読み解く環境芸術』 環境芸術(30)、pp. 88-96
- 6) 堀内彩虹 (2018) 『聴診的聴取：他者の歌声を聴く行為における音の空間性と身体』 美学 (69-2)、pp. 13-24
- 7) 宮本一行 (2020) 『音響芸術がもたらす新たな聴取：20 世紀以降の芸術音楽から音響芸術への変容』 秋田公立美術大学研究紀要(6)、pp. 45-58
- 8) 宮本一行・船山哲郎 (2021) 『里山の音風景から導く環境芸術』 環境芸術(26)、pp. 71-78
- 9) 宮本一行 (2021) 『「流れ橋」との身体的対話：「京都：Re-Search 2020 in 八幡」での実践報告』 秋田公立美術大学研究紀要第 8 号、pp. 43-51
- 10) 宮本一行 (2023) 『土地と身体から紡ぎ出される環境芸術』 環境芸術(30)、pp. 97-102
- 11) 山田陽一 (編) (2008) 『音楽する身体：〈わたし〉へと広がる響き』 昭和堂

第五章 終章

本研究の目的は、音環境に着目した芸術実践の構成要素とその聴取体験を把握し、筆者の芸術実践を事例としながら表現者と鑑賞者の聴取体験を分析することを通じて、「音環境を捉えることとは何か」という根本的な問いに対して、表現者の立場から新たな視座を提示することであった。環境の中に新しい音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴取する主体を「聴き手」と再定義することで、音の芸術実践における聴取体験の諸特徴に基づき、芸術実践に取り組む筆者の身体感覚を分析することを通じて、音の創造と聴取の相互関係を明らかにしてきた。本章では、本研究の成果をまとめるとともに、今後の展望について述べていく。

5. 1 音環境に着目した芸術実践における構成要素の分類とその聴取体験

雑音や騒音が芸術実践の中心となる主要な作品について、環境の中に新しい音を創造する主体を「成し手」とし、その音を聴き取る主体を「聴き手」と再定義したところ、それらの芸術実践の構成について、大きく、以下の三つの類型に分類することができた。

- (1) 演奏者が「成し手」となる芸術実践
- (2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践
- (3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践

この内、鑑賞者が環境の中で音を創造することが想定される芸術実践は、「(2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践」と「(3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践」である。ただし、「(2) 環境の音が「成し手」となる芸術実践」は、鑑賞者が「成し手」になることを重要な要素としていない。一方で、「(3) 鑑賞者を含めた環境の音が「成し手」となる芸術実践」においては、鑑賞者が「成し手」となることによって成立するため、そのことが芸術実践意において重要な要素となる。

また、これら三つに分類した芸術実践における「聴き手」の聴取体験については、大きく、以下の四つに分類することができた。

- (1) 音楽聴取に専念する聴取体験
- (2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験
- (3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験
- (4) 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験

これらの「成し手」と「聴き手」の聴取体験について、その諸特徴を明らかにするために、筆者が取り組んできた四つの芸術実践における鑑賞者の聴取体験を分析したところ、それぞれに以下の特徴を見ることができた。

(1) 音楽聴取に専念する聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に「創造的聴取」が求められる。また、パフォーマンスの進行と環境の現象が重ね合わせられることによって、表現する音響に意味作用が付加される新たな聴取体験を生み出すことができる。

(2) その場に構成された音響に耳を傾ける聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者に環境の音を直接感じてもらうことが意図されている。ただし、このような聴取体験を作り出すためには、鑑賞者の身体を準備するために十分な時間や説明を要する。

(3) 自らが発している音を意識的に捉える聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者の行為によって音が創造される。そのため、「成し手」としての要素が強調され、「聴き手」としての側面が薄れてしまう。ただし、音を振動として意識的に捉えることで、その音の意味作用を捉え直す新たな聴取体験を生み出すことができる。

(4) 自らが発している音を無意識に捉えている聴取体験をもたらす芸術実践においては、鑑賞者が発した音を含めた音環境を聴かせることが意図されている。ただし、そのことに意識的になるためには、音を発する行為によって自らの身体内部が振動していることを鑑賞者に認識させることが重要となる。

いずれの聴取体験も、音環境に着目した芸術実践を捉えるために必要な要素であるが、本来的な音環境を捉え直すためには、身体的な体験や触覚的な行為に着目することが、最も重要な要素になることが明らかになった。

5. 2 音環境を捉える身体感覚

上述の結果から、筆者が取り組んできた四つの芸術実践における筆者の身体感覚を整理したところ、以下の二つの状態に分類することができた。

(1) 環境を経験する身体感覚

(2) 環境に開かれた身体感覚

「(1) 環境を経験する身体感覚」とは、身体を音の中へ投げ放つ状態を示すものある。この体験を引き出すためには、その音が発生している実際のコンテキストの中で、環境を構成する諸要素、例えば光や風や水などを捉えるといった、複合的な体験を組み合わせることが必要である。また、その体験を深めていくためには、音が発生しているあらゆる可能性を探求することも重要な要素となる。つまり、自らが体感している「身体時間」を環境へと同調させていく行為、すなわち私たちが観測している時間とは異なる律動を発する他者へ眼差しを向けることによって、本来的な聴く行為を取り戻すことができる身体感覚があることを示した。一方、「(2) 環境に開かれた身体感覚」とは、音を介して環境との対称性を獲得した状態を示すものである。この体験を引き出すためには、音を発する身体的な行為を触覚的に捉え直すことが必要である。また、その体験を深めていくためには、触れた対象との共鳴状態を作り出し、自己と他者それぞれの「鳴り響く空洞」に広がる振動を共有し合うことも重要な要素となる。つまり、このような身体的な対話の在り方が、観測者も含めた本来的な音環境を捉える身体感覚において重要な要素になり得る可能性を見出した。そして、筆者がこれまで取り組んできた音環境と協奏するための身体的な行為を「ミュージッキング」とし、複合的で内面的な行為を通じて、観測者が発する音も含めた本来的な音環境を捉えることができるのではないかと結論づけた。

上述の結果を踏まえ、本来的な音環境を捉える身体感覚について、「ミュージッキング」に見られる音楽の行為的な側面と認識的な側面について分析した。表現者としての筆者の身体感覚は、音楽の認識的な側面だけでなく、身体的な行為を伴う音楽の行為的な側面によってその場所の音環境との相互交流を図っていた。また、鑑賞者には、音楽の認識的な側面だけでなく、その行為的な側面も含めた複合的

で内面的な聴取体験が、音環境を捉える上で重要であることを確認できた。このように、音楽の行為的・認識的な両側面が現れた場合には、より優れた意味での「ゲシュタルトクライス」が生まれる。つまり、音の創造と聴取に伴う運動には、それぞれに主体があり、その主体間の関わり合いによって「音そのもの」が現出される事例を示した。

5. 3 空間と身体サウンドスケープ

本来的な音環境を捉え直すことを目的とした芸術実践においては、複合的で内面的な鑑賞行為を通じて、ミュージッキングに見られる「音楽する」という経験を如何にして鑑賞者に経験してもらえるのかが重要な鍵であった。そのため、表現者は環境の音をあるがまま扱うだけでなく、鑑賞者が聴覚以外の身体感覚で体験できるようにすることで、その音の意味作用を正しく理解することに繋がる聴取体験を生み出すことが求められる。また、外的な刺激として「音を耳で聴く」ということのみを鑑賞者に提示するのではなく、音を振動として触覚的に捉えることを鑑賞者に提示することが有効である。そのことによって、「空間」の音を捉えることを試みてきた従来の聴取体験だけでなく、私たちの「鳴り響く空洞」を満たしている、身体内部に広がる音にも意識を向けることができる。このように、表層的に感じ取ることのできる環境の音だけでなく、それぞれの内部に響いている、すなわち振動している音をどのように捉えることができるのか。音が発生しているあらゆる可能性を探求したことによって、本来的な音環境を捉えるための新たな芸術実践の一つの在り方を導き出した。

また、鑑賞者が成し手となった場合に、「音が変換される現象そのもの」に意識が向いてしまい、聴き手としての態度が見られなくなる事例も確認できた。そのため、鑑賞者の聴き手としての態度を維持するためには、音の創造と聴取の緩やかな関係に着目した身体的な聴取とでも言うべき、「ミュージッキング」と連結する新たな聴取体験を生み出すことが重要な要素になる。このような身体的な聴取を獲得するためには、行為者として発する音を空間内部に反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換させるインタラクションが求められる。そしてそれは、単純なインタラクションではなく、空間に発せられる音と身体に発せられる音を同時に捉えるような、空間と身体サウンドスケープに着目する必要があることを示した。音環境と協奏する芸術実践に取り組む筆者もまた、音環境に対しての聴き手であり、また聴き手としての立場から環境に新たな音を発する行為を続けてきた。そして、聴き手でありながら音を発すること、すなわち観測者でもあり行為者でもあるという態度を持つことによって、筆者が発する音を含めた本来的な音環境を捉えることができていた。私たちは、このような身体的な聴取を獲得する経験を積んでいくことによって、本来的な音環境を捉えることができるようになるのではないだろうか。そのことによって、音の聴取に重点を置いた「サウンドスケープのその後」を考えていくことができるのではないかと、本研究を通じて捉えるに至った。

5. 4 今後の展望

近年、国内外の様々な環境を展示場所に定めた、芸術祭やアートプロジェクトが開催されている。それらの取り組みの中には、本論で取り上げることの叶わなかった、音環境を主題とする芸術実践が無数に存在している。本研究では、環境音を音楽的な素材として取り入れたジョン・ケージを起点とし、音楽と美術を明確に区別することなく、二十世紀以降の音環境を主題とする芸術実践の変遷をまとめることが、観測者も含めた本来的な音環境を捉える聴取体験を理解する上で最も重要であるという態度のも

と、研究を進めてきた。また、本研究で取り上げた筆者の芸術実践は、我が国の伝統的な建築物や文化的な景観を対象としたものであり、本研究で扱った筆者の身体感覚に関する分析は、その実践の場となる環境が限定されたものになっていた。様々な環境に対して、音楽、そして美術を含めた複合的な芸術実践を通じて、どのようにして本来的な音環境を捉え直していくことができるのか。今後もあらゆる環境に身を置きながら、観測者であり行為者でもあるという態度をもって、本来的な音環境を捉えることについて複合芸術の見地から研究と実践を続ける次第である。

図表一覧

序論

図 1-1 宮本一行 (2014) 《visual hallucination》、PLAY with Soundscape (2014 年 3 月、梅田和弥撮影)

図 1-2 宮本一行 (2018) 《Recollections》、かみこあにプロジェクト 2018 (2018 年 8 月、筆者撮影)

図 1-3 船山哲郎 (2018) 《水稻舞台》、かみこあにプロジェクト 2018 (2018 年 8 月、筆者撮影)

第二章

図 2-1 ルイジ・ルッソロ (1913) 騒音楽器《イントナルモーリ》 [Russolo2005 : 112]

図 2-2 スズキユウリ (2013) 《ガーデン・オブ・ルッソロ》 (公式ウェブサイト、2023 年 9 月 25 日閲覧)

図 2-3 フィリップス・パビリオンの外観 [Treib1996]

図 2-4 フィリップス・パビリオン内部 [Treib1996]

図 2-5 ジョン・ケージ (1958) 《フォンタナ・ミックス》 [ケージ 2009]

図 2-6 鈴木昭男 (1988) 《日向ぼっこの空間》完成当時

図 2-7 鈴木昭男 (2018) 《点 音》、東京都現代美術館

図 2-8 庄野泰子・GK 設計 (1988) 《西鶴屋橋》 (2023 年 2 月、筆者撮影)

図 2-9 茅野市民館の中庭を通すように設置された一組の伝声管 (2005 年 10 月、Office Shono 撮影)

図 2-10 茅野市民館内に設置されたスピーカーと音風景マップ (Office Shono として筆者作成)

第三章

図 3-1 船山哲郎 (2018) 《水稻舞台》、かみこあにプロジェクト 2018 (2018 年 8 月、筆者撮影) *前掲: 図 1-3

図 3-2 宮本一行 (2018) 《Performance on Installation Yagisawa 2018》 (2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-3 船山哲郎 (2018) 《ひとつながりの長椅子／共生の跡》、小砂環境芸術祭 2019 (2018 年 3 月、船山哲郎撮影)

図 3-4 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Koisago》 (2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

図 3-5 船山哲郎 (2019) 《山見櫓／八木沢参道》、かみこあにプロジェクト 2019 (2019 年 8 月、筆者撮影)

図 3-6 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Yagisawa 2019》- 栈橋上 (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-7 宮本一行 (2019) 《Performance on Installation Yagisawa 2019》- 櫓上 (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-8 畦道から作品を見下げた視点 (2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-9 畦道から作品を見上げた視点 (2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-10 畦道に座り作品を見た視点 (2018 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-11 距離をとって全景を見た視点 (2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

図 3-12 作品の端から全体を見た視点 (2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

図 3-13 パフォーマーの動きを追った視点 (2019 年 5 月、船山哲郎撮影)

図 3-14 パフォーマーの動きを追った視点① (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-15 パフォーマーの動きを追った視点② (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-16 山見櫓を見上げた視点① (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-17 山見櫓を見上げた視点② (2019 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 3-18 展覧会「接触の形跡」フライヤーA4 表裏

- 図 3-19 ギャラリー「ブルーホール」従来の展示風景（2020 年 3 月、筆者撮影）
- 図 3-20 裸足になって忍び足で歩いて音響を収集している様子（2020 年 8 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-21 壁面に映し出される影と天井から差し込む自然光（2020 年 7 月、筆者撮影）
- 図 3-22 音の周波数特性 - 入り口側（筆者作成）
- 図 3-23 音の周波数特性 - 奥側（筆者作成）
- 図 3-24 図形楽譜を設営している様子（2020 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-25 ギャラリー中央でのサウンドパフォーマンス（2020 年 10 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-26 展覧会《接触の形跡》の展示構成（筆者作成）
- 図 3-27 《接触の形跡》- 展示空間の全景（2020 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-28 《接触：忍び足》- 内柱に沿うように梁上に設置されたスピーカー（2020 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-29 《ブルーホールの音響記譜》- 図形楽譜の部分（2020 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-30 《形跡：トロンボーン》- 中央に設置された展示台（2020 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-31 ビヨンポイントにおける音響測定の様子（2020 年 5 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-32 ビヨンポイントにおける照明に関するスタディ（2020 年 5 月、筆者撮影）
- 図 3-33 ネコバリ岩（2020 年 7 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-34 ネコバリ岩周辺でのフィールド・レコーディングの様子（2020 年 10 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-35 ネコバリ岩周辺の配置図と音の観測地点（筆者作成）
- 図 3-36 イメージ・ドローイング（船山哲郎作成）
- 図 3-37 制作した映像表現の一部（筆者作成）
- 図 3-38 会場入り口からの様子（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-39 プールと回廊（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-40 高低差のある回廊（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-41 空調機に取り付けられたスピーカー（2021 年 2 月、唐澤太輔撮影）
- 図 3-42 シンボルとスロープ（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-43 階段：険しい斜面のオマージュ（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-44 「京都：Re-Search 2020 in 八幡」フライヤー [京都：Re-Search 実行委員会編 2021]
- 図 3-45 「オルタナティブ京都 2021 in 八幡」フライヤー [京都府文化スポーツ部文化芸術課編 2022]
- 図 3-46 京都府八幡市から望む流れ橋（2020 年 8 月、筆者撮影）
- 図 3-47 流れ橋の橋板と橋桁を結ぶロープ（2020 年 8 月、筆者撮影）
- 図 3-48 流れ橋との身体的対話（2020 年 9 月、船山哲郎撮影）
- 図 3-49 成果報告展における記録展示（2020 年 9 月、筆者撮影）
- 図 3-50 成果報告展における音響解析図（2020 年 9 月、筆者撮影）
- 図 3-51 成果報告展における図形楽譜の展示（2020 年 9 月、筆者撮影）
- 図 3-52 《共振する躯体》- 入り口からの展示風景（2021 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-53 《共振する躯体》- 体験の視覚表現（2021 年 10 月、筆者撮影）
- 図 3-54 《共振する躯体》- 栈橋の造形表現（2021 年 10 月、筆者撮影）

第四章

- 図 4-1 宮本一行（2019）《Performance on Installation Yagisawa 2019》（2019 年 9 月、船山哲郎撮影）*前掲：図 3-7

図 4-2 ネコバリ岩周辺でのフィールド・レコーディング（2020 年 10 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-35

図 4-3 裸足になって忍び足で歩いて音響を収集している様子（2020 年 8 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-21

図 4-4 流れ橋との身体的対話（2020 年 9 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-49

図 4-5 宮本一行（2019）《Performance on Installation Yagisawa 2019》（2019 年 9 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-17

図 4-6 宮本一行・船山哲郎（2021）《Outer Edge/ 知覚の外縁》（2021 年 2 月、船山哲郎撮影）＊前掲：図 3-41

図 4-7 宮本一行（2020）《接触の形跡》（2020 年 10 月、筆者撮影）＊前掲：図 3-31

図 4-8 宮本一行（2021）《共振する躯体》（2021 年 10 月、筆者撮影）＊前掲：図 3-55

図 4-9 展覧会「雪面の歩行 Walk on the Snow Field」パンフレット（筆者作成）

図 4-10 歩きながら視界がぶれている視点（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-11 立ち止まって周囲を見渡した視点（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-12 視覚情報の制作プロセス（筆者作成）

図 4-13 Scene01 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-14 Scene02 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-15 Scene03 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-16 Scene04 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-17 Scene05 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-18 Scene06 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-19 Scene07 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-20 Scene08 で選定した静止画（2023 年 3 月、筆者撮影）

図 4-21 Scene01 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-22 Scene02 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-23 Scene03 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-24 Scene04 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-25 Scene05 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-26 Scene06 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-27 Scene07 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-28 Scene08 から制作した視覚表現（筆者作成）

図 4-29 Scene01 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-30 Scene02 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-31 Scene03 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-32 Scene04 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-33 Scene05 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-34 Scene06 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-35 Scene07 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-36 Scene08 における歩行時の周波数特性（筆者作成）

図 4-37 床板と振動スピーカーの実験（2023 年 7 月、筆者撮影）

図 4-38 実験によって得られたインタラクション（筆者作成）

図 4-39 《雪面の歩行》－ 展示空間の全景（2023 年 9 月、船山哲郎撮影）

図 4-40 《雪面の歩行》－ 展示空間の設計（筆者作成）

図 4-41 《雪面の歩行》- 入り口に設えたアートドキュメント (2023 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 4-42 《雪面の歩行》- 床板と振動スピーカーの仕組み (2023 年 9 月、船山哲郎撮影)

図 4-43 《雪面の歩行》- 視覚表現の鑑賞体験 (2023 年 9 月、船山哲郎撮影)

第二章

表 2-1 本章で取り上げた芸術実践における「成し手」と「聴き手」の分類

第三章

表 3-1 ネコバリ岩周辺で録音した音の周波数特性

表 3-2 ネコバリ岩周辺の周波数域

第四章

表 4-1 音環境と協奏する芸術実践における表現者と鑑賞者の身体感覚

参考文献一覧

- 1) Brandon LaBelle (2015). Background Noise - Perspective on sound art. Second edition, Bloomsbury Publishing Inc.
- 2) Douglas Kahn (2013). Earth sound earth signal - Energies and earth magnitude in the arts, University of California press.
- 3) Heidi Von Gunden(1983). The Music of Pauline Oliveros, Scarecrow Press
- 4) Luigi Russolo. tr. Johannes Ullmaier(2000). Die Kunst der Geräusche: Ausgabe mit CD (edition neue zeitschrift für musik), SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, Mainz.
- 5) Luigi Russolo(1913). The Art of Noise, tr. Barclay Brown(2005), Pendragon Press
- 6) Marc Treib(1996). Space Calculated in Seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varese, Princeton University Press.
- 7) Peter Waver(2015). Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: A Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair, Nai Uitgevers Pub
- 8) Tom Rice (2011). Sounding Bodies: Medical Students and Acquisition of Stethoscopic Perspectives, the Oxford Handbook of Sound Studies, Oxford University Press, pp.298-319
- 9) 秋山邦晴 (1990) 『エリック・サティ覚え書』 青土社
- 10) 浅野倫子・横澤一彦 (2020) 『共感覚：統合の多様性』 勁草書房
- 11) アラン・リクト 木幡和枝 (監修) ・荏開津広・西原尚 (訳) (2010) 『サウンドアート―音楽の向こう側、耳と目の間』 フィルムアート社 (Alan Licht(2007). SOUND ART: Beyond Music, Between Categories, Rizzoli.)
- 12) 石井久之・佐藤泰正(1988)『視覚障害心理学』 学芸図書
- 13) ウォルター・リップマン 掛川トミ子 (訳) (1987) 『世論』 岩波書房
- 14) 大塚姿子 (2016) 『環境に関わるサウンド・アートの研究：ジョン・ケージ以降の思想と実践』 博士論文、九州大学
- 15) 岡田暁生 (2005) 『西洋音楽史』 中央公論新社
- 16) 小川博司 (1984) 『音風景の変容：音楽の環境化と環境の音楽』 ソシオロギス(8)、pp. 52-62
- 17) 小川博司 (1988) 『音楽する社会』 勁草書房
- 18) 小野一二(2004)『五城目町史』 五城目町
- 19) 柿沼敏江 (2020) 『〈無調〉の誕生：ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』 音楽之友会
- 20) 川崎弘二・大谷能生 (2006) 『日本の電子音楽』 愛育社
- 21) 木谷俊介(2017)『聴覚抹消系の能動性』 日本音響学会誌(73-10)、pp. 650-655
- 22) 木村敏 (2005) 『あいだ』 筑摩書房
- 23) 京都：Re-Search 実行委員会編 (2021) 『日本博京都府域展開アート・プロジェクト 京都：Re-Search 2020 実施報告書』 京都：Re-Search 実行委員会
- 24) 京都府文化スポーツ部文化芸術課編 (2022) 『日本博京都府域展開アートフェスティバル「ALTERNATIVE KYOTO もうひとつの京都 2021：想像力という＜資本＞」 実施報告書』 京都：Re-Search 実行委員会
- 25) クリストファー・スモール 野澤豊一・西島千尋 (訳) (2011) 『ミュージッキング：音楽は”行為”である』 水声社
- 26) 栗原亘 (編) 伊藤嘉高・森下翔・金信行・小川湧司 (2022) 『アクターネットワーク理論入門：「モノ」であふれる世界の記述法』 ナカニシヤ出版

- 27) 小沼純一 (2000) 『サウンド・エシックス：これからの「音楽文化論入門」』平凡社
- 28) 小林智行・鈴木毅・松原茂樹・木多道宏(2003)『建築空間における暗さのデザインの研究』平成 25 年度日本建築学会近畿支部研究報告集、pp. 101-104
- 29) 椎名亮輔 (2003) 『ジョン・ケージと禅：その再検討』同志社女子大學學術研究年報 (54-1)、pp. 107-121
- 30) 柴田南雄 (1967) 『西洋音楽史-印象派以後』音楽之友会
- 31) ジャン＝イヴ・ボスール 栗原詩子 (訳) (2008) 『現代音楽を読み解く 88 のキーワード』音楽之友社
- 32) ジョン・ケージ 柿沼敏江 (訳) (1996) 『サイレンス』水声社 (John Cage(1961). Silence, Wesleyan University Press)
- 33) ジョン・ケージ 小沼純一 (編) (2009) 『ジョン・ケージ著作選』ちくま学芸文庫
- 34) 庄野進 (1990) 『サウンドスケープをめぐる思想』環境技術(19-7)、pp. 420-424
- 35) 庄野進 (1991) 『聴取の詩学-J・ケージからそして J・ケージへ』勁草書房
- 36) 庄野進 (1992) 『音へのたちあい：ポストモダン・ミュージックの布置』青土社
- 37) 鈴木昭男 (1985) 『ジョン・ケージ：聴く側に回る』現代詩手帖 4 月臨時増刊号、思潮社
- 38) スティーブ・フェルド 山田陽一 (訳) (2000) 『自然の音、文化の音』昭和堂
- 39) ダニエル・シャルル 岩佐鉄男 (訳) (1987) 『ジョン・ケージ』水声社
- 40) 茅野市美術館 (監修) (2017) 『ここにある音ここからはじまる-茅野市美術館の音風景』茅野市美術館
- 41) ティム・インゴルド 柳澤田実・柴田崇・野中哲士・佐古仁志・原島大輔・青山慶 (訳) (2021) 『生きていくこと：動く、知る、記述する』左右社 (Tim Ingold (2011). Being Alive, Routledge)
- 42) 鳥越けい子 (1997) 『サウンドスケープ：その思想と実践』日本音響学会誌 (53-12)、pp. 964-974
- 43) 中川克志 (2008) 『聴くこととしての音楽：ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究』博士論文、京都大学
- 44) 中川克志 (2010) 『1950 年代のケージを相対化するロジック：ケージ的な実験音楽の問題点の考察』京都精華大学紀要(33)、pp. 2-33
- 45) 中川克志 (2020) 『サウンド・インスタレーション試論：音響芸術における歴史的かつ理論的背景』横浜国立大学教育学部紀要. II, 人文科学 (22)、pp. 57-73
- 46) 中川真 (2001) 『音と環境の芸術学』大阪芸術大学博士学位論文
- 47) 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
- 48) 沼野雄司 (2003) 『E. ヴァレーズにおける政治的前衛と芸術的前衛の結合(1)』東京音楽大学研究紀要(27)、pp. 1-18
- 49) 沼野雄司 (2004) 『E. ヴァレーズにおける政治的前衛と芸術的前衛の結合(2)：ニューヨーク・タイムズの記事に見るヴァレーズ受容』東京音楽大学研究紀要(28)、pp. 33-53
- 50) 沼野雄司 (2019) 『エドガー・ヴァレーズ：孤独な射手の肖像』春秋社
- 51) 野口薫(2007) 『美と感性の心理学- ゲシュタルト心理の新しい地平-』日本大学文理学部業書
- 52) バーニー・クラウド 伊達淳 (訳) (2013) 『野生のオーケストラが聴こえる：サウンドスケープ生態学と音楽の起源』みすず書房
- 53) 畑公也 (2003) 『「メディア時代の音楽」論序説(I)：私たちは何を聴いているか』神戸薬科大学論文集：Libra(4)、pp. 33-49
- 54) 畑公也 (2016) 『「環境音楽」、または「環境」と「音楽」』神戸薬科大学研究論集：Libra(16)、pp. 16-32
- 55) ピエール・シェフェール 小林善美 (訳) (1998) 『ドレミの外では何もできない』ユリイカ(30-4)、青土社

- 56) 平松幸三 (2014) 『今、改めて、音の「環境」としてのサウンドスケープ』サウンドスケープ(15-1)、pp. 3-12
- 57) 平松幸三 (2019) 『音響史の中のサウンドスケープ』サウンドスケープ(19)、pp. 27-34
- 58) 船山哲郎 (2021) 『山間地集落における環境芸術』環境芸術(26)、pp. 64-70
- 59) 船山哲郎・宮本一行 (2023) 『残余空間から読み解く環境芸術』環境芸術(30)、pp. 88-96
- 60) フランク・ロイド・ライト 三輪直美(訳) (2009) 『有機的建築: オーガニックアーキテクチャー』筑摩書房
- 61) フランソワ・ペール ドニ・デュフル トマ・ブランド 秋山邦晴 三輪眞弘 佐藤亜矢子 宮本朝子 ナタナエル・ラボワソン ピエール・クープリ 檜垣智也(編) (2021) 『アクースマティック!』engine books - difference
- 62) ポーリン・オリヴェロス 若尾裕・津田広志(訳) (1998) 『ソニック・メディテーション』新水社
- 63) 堀内彩虹 (2018) 『聴診的聴取: 他者の歌声を聴く行為における音の空間性と身体』美学 (69-2)、pp. 13-24
- 64) マーシャル・マクルーハン 有馬哲夫(訳) (2007) 『エッセンシャル・マクルーハン: メディア論の古典を読む』NTT 出版
- 65) 三浦佳世・助宮治・土岐明日香(2007) 『空間の広がり感・奥行き感: 枯山水庭園における庭石配置と壁面勾配』日本心理学会第 71 回大会研究報告集、p. 71
- 66) 水野みか子 (2012) 『ピエール・シェフェールと GRM における音響社会学の地平: テキストと実践に通底する音響思考の基盤』芸術工学への誘い(16)、pp. 3-18
- 67) 宮本朝子 (2018) 『“ヴァーチャル・リスニング” による内的サウンドスケープ: アクースマティック音楽の諸例の分析による一考察』洗足論叢(46)、pp. 73-86
- 68) 宮本一行 (2020) 『音響芸術がもたらす新たな聴取』秋田公立美術大学研究紀要(6)、pp. 45-58
- 69) 宮本一行 (2021) 『「流れ橋」との身体的対話: 「京都: Re-Search 2020 in 八幡」での実践報告』秋田公立美術大学研究紀要第 8 号、pp. 43-51
- 70) 宮本一行・船山哲郎 (2021) 『里山の音風景から導く環境芸術』環境芸術(26)、pp. 71-78
- 71) 宮本一行 (2023) 『土地と身体から紡ぎ出される環境芸術』環境芸術(30)、pp. 97-102
- 72) 村田計一(1988) 『聴器の周波数選択性』日本音響学会誌(44-10)、pp. 781-790
- 73) モリス・メルロー＝ポンティ 滝浦静雄(訳) (1989) 『見えるものと見えないもの』みすず書房
- 74) 山田陽一(編) (2008) 『音楽する身体: 〈わたし〉へと広がる響き』昭和堂
- 75) ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー 小栗浩(訳) (1979) 『世界の名著 38 ヘルダー/ゲーテ』中央公論新社
- 76) ルードヴィヒ・アンドレアス・フォエルバッハ 船山信一(訳) (1974) 『フォエルバッハ全集 第二巻: 中期哲学論集』福村出版
- 77) レイモンド・マリー・シェーファー 鳥越けい子・庄野泰子・若尾裕・小川博司・田中直子(訳) (2006) 『世界の調律: サウンドスケープとはなにか』平凡社ライブラリー (Raymond Murray Schafer (1977). The Turning of the World, Random House Inc.)
- 78) ロバート・ヴェンチュリー 伊藤公文(編) (1982) 『建築の多様性と対立性』鹿島出版会
- 79) 若尾裕 (2019) 『サウンドスケープはどこに向かうのか』サウンドスケープ(19)、pp. 46-50
- 80) 鷺田清一 (2020) 『メルロー＝ポンティ: 可逆性』講談社

研究業績

〈本論文に関連する発表論文・研究助成〉

○環境芸術学会論文集（査読付き論文）

(1) 宮本一行・船山哲郎：里山の音風景から導く環境芸術

環境芸術学会誌 環境芸術(26) pp. 71-78 2021 年 5 月発行

(2) 船山哲郎・宮本一行：残余空間から読み解く環境芸術

環境芸術学会誌 環境芸術(30) pp. 88-96 2023 年 9 月発行

(3) 宮本一行：土地と身体から紡ぎ出される環境芸術

環境芸術学会誌 環境芸術(30) pp. 97-102 2023 年 9 月発行

※上記査読付き論文三篇は、改編した内容を本論文三章に掲載した。

○秋田公立美術大学研究紀要（研究報告）

(1) 宮本一行：音響芸術がもたらす新たな聴取

秋田公立美術大学研究紀要(6) pp. 45-58 2020 年 3 月発行

(2) 宮本一行：「流れ橋」との身体的対話

秋田公立美術大学研究紀要(8) pp. 43-51 2021 年 3 月発行

※上記論文二篇は、(1)本論文第二章、(2)本論文第三章において、改編した内容を掲載した。

○秋田公立美術大学競争的研究費

(1) 宮本一行：インスタレーションにおける共感覚的知覚に関する研究

令和元年度秋田公立美術大学競争的研究費 採択課題

※上記研究によって得られた研究成果については、本論文三章に掲載した。

謝辞

学位論文の執筆および博士審査作品を制作するにあたり、多くの方々から多大なご協力とご支援を賜りました。末筆ながら、この場を借りて御礼申し上げます。

はじめに、秋田公立美術大学複合芸術研究科の主旨導教員であった、故・白杉悦雄先生には、博士課程在籍の二年間、ご支援いただきましたことに深い感謝申し上げます。先生のご指導のおかげで、研究倫理や論文作法をはじめ、今後研究者として活動していくために必要な知識を身につけることができました。また、闘病中にも関わらず、投稿論文に対して的確なご指摘をしていただけたことが研究の支えとなりました。本論文を先生にご拝読していただけないことが、私の研究人生において最大の無念であると実感しております。先生の最後の博士課程門下生として、今後も真摯に研究活動に取り組んでいきたいと思っております。心より感謝を申し上げますとともに、謹んで哀悼の意を表します。

そして、この度の学位論文および博士審査作品におきまして、主旨導教員の岩井成昭先生、副指導教員の石倉敏明先生、唐澤太輔先生からは、適切な論考・作品になるよう、ご助言とご指導をいただき、研究を進めていく上での大きな支えとなりました。また、学位審査において外部審査員をご担当いただきました環境芸術学会副会長の大森正夫先生には、学会での研究大会を通じて多くのご助言や励ましのお言葉をいただきましたこと、大変感謝しております。またそれだけでなく、本学の複合芸術研究会を通じて、研究と作品を結びつけるための多様な知見を学ぶことができました。複合芸術研究科の先生方には、五年間継続して研究を支えていただきましたことに、改めて感謝の言葉を申し上げます。

本研究は、自身が音環境と協奏する芸術実践に取り組む中で抱いた、従来のサウンドスケープ研究に対する違和感を出発点としています。様々な地域に滞在して芸術実践をしていくにあたり、活動する場を提供してくれた人たちや、ともに活動の場を作ってくれた人たちにも支えられました。また、私の違和感に共感し、長い期間にわたって協働プロジェクトに取り組んでくれた船山哲郎氏に感謝の意を示します。そして、これまで活動に関わってくださった全ての皆様に心より感謝申し上げます。

最後に、幼い頃から音楽教育を受けさせてくれて、その後も芸術分野での活動を続けていくことに対して、何も言わず支援や応援をし続けてくれた家族に深く感謝いたします。

2024 年 3 月

研究作品の概要

本研究作品《雪面の歩行》は、人間が発する音も含めた本来的な音環境を捉える聴取体験を作り出すことを目的に制作したインスタレーション・アートである。本論文第四章第四節「インスタレーション・アート《雪面の歩行》」でまとめた本研究作品の概要は以下の通りである。

【制作プロセス】

本実践の主題となった雪山登山は、2023年3月18日から19日にかけて取り組んだ、北海道中央部に位置する大雪山のヌプントムラウシ避難小屋を目指したものである。新得町屈足の曙橋を起点とし、除雪されていない雪道を延べ二日かけて十二時間ほど歩き続けた。その道中、なるべく一定の速度で歩き続けることを試みたのだが、足を踏み出すたびに実に多彩な反作用が雪面から返ってくる。本研究作品では、これらの経験や身体感覚を捉え直すことを通じて、本来的な音環境を捉えるためのインスタレーション・アートを制作することを試みたものである。

まず、アクションカメラによって撮影した映像記録を確認した。そこで、自身が環境に存在しているということを実感するとともに、観測者であり行為者でもある筆者を含めた本来的な音環境を捉えていた八つの場面を確認することができた。視覚表現を制作するにあたり、八つの場面の映像記録からそれぞれ十秒間の時間軸を選定し、一つの場面に対して三百枚の静止画を書き出した。また、これらの書き出した静止画の中から、足を踏み出した瞬間を捉えた二十枚の静止画を選定した。そして、[○]Adobe Photoshop を用いてそれらの静止画を一つの画面に重ね合わせることで、それぞれの場面に応答する視覚表現を制作した。複数枚の静止画を重ね合わせる際には、均一な透過によるものではなく、明度情報を参照してピクセル単位での統合を試みたことによって、明暗の境目を示す境界線を曖昧にし、身体内部に広がる心象風景を作り出した。

次に、映像記録から選定した八つの場면을対象に、歩行に伴い発せられていた十秒間の音声記録を確認した。これらの音源を比較すると、想定よりも遅い歩行速度のものがあつたため、[○]Adobe Audition を用いて音響的な特徴を分析した。その結果、歩行速度が速くなることに応じて雪音は高音域で音量も小さくなり、歩行速度が遅くなることに応じて雪音は低音域で音量も大きくなるという、歩行速度と雪音の相互関係を確認できた。音響表現を制作するにあたり、聴取体験のための雪面を模した舞台と振動スピーカーによる構造を構想した。舞台となる床板はプラ木レン（6A型）を用いて地面よりも高い位置に上げ、その床板の中心下部に動電型の小型振動スピーカー（4Ω25W）を設置した実験を行った。また、選定した mp3 形式の音声記録をメディアプレーヤーで再生し、デジタルパワーアンプ（100W）を用いて増幅させた。そして、床板と振動スピーカーが接しないように高さを調整することによって、振動スピーカーに近い位置ではより鮮明な音響が立ち現れ、中央から離れていくにしたがって床板というフィルターを介した振動音へと緩やかに変化していくことを確認できた。

【空間の設計】

本研究作品は、2023年9月16日から12月25日にかけて、秋田県秋田市西部にあるギャラリー・ビヨンポイントを会場に展示発表した。本ギャラリーは、床面積約 30 m²（幅 3.5m × 奥行き 8.5m）、天井高が 3.5m であり、室内は天井、壁、床面のすべてに白色塗料による塗装が施されている。そのことから、今回リサーチ対象とした雪山登山を想起させることのできる空間特性を有していると捉え、展示空間を設計した。

まず、展示空間には、白色塗料による塗装を施した 1820mm×910mm×24mm 規格の秋田杉板を床板として十一枚設置した。展示室内の中央に設置した九枚の床板は、踏み面が地面から 200mm になるよう高さを調整しており、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台とした。また、その舞台にアプローチするための動線として、入り口から二枚の床板をそれぞれ踏み面が地面から 125mm、50mm になるよう高さを調整した踏み段を設置した。基礎としてのプラ木レンは、床板一枚に対して計八個を使用し、床板の四隅からそれぞれ 160mm ずつ内側に入った下部に四個、床板の長手方向には四隅に立てたものから 500mm 離れた地点にそれぞれ一個ずつ設置した。そのことによって、床板が大きく反りかえることのない構造とした。

次に、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台の床板下部の中心には、それぞれスピーカーを設置した。舞台の中央に位置する床板にはラウド・スピーカー（YAMAHA MSP3）を、その周縁に位置する八枚の床板には動電型の小型振動スピーカー（4Ω25W）をそれぞれ設置した。これら八個の振動スピーカーは、基礎と同様に、プラ木レンを用いて設置している。ただし、上部の床板背面に接することがないように、床板と振動スピーカーには 1.5mm 程の隙間を空けている。そのことによって、舞台上での鑑賞者の身体的な行為に応じて、床板には大小様々なたわみが生まれ、振動スピーカーと床板が不均一に接する単純なインタラクションを構築した。

さらに、展示空間の壁面には視覚表現を八点設置した。これらの視覚表現は、クロス紙にインクジェットプリントしたイメージを、写真全紙（530mm×420mm×20mm）の木製パネルにキャンバス貼りしたものである。それぞれの配置は、振動スピーカーを設置した床板中央に立った時に、鑑賞者が視覚表現の一つを正面から鑑賞できるよう、展示空間を巡るように設置した。また、視覚表現の中心は、地面から 1700mm の高さになるようそれぞれ配置した。そのことによって、舞台上から視覚表現を鑑賞した際に、その位置を適切な高さを感じてもらうことを狙った。

【展示構成】

本展覧会の展示要素は、大きく三つに分類することができる。一つ目は、展示空間の入り口に設置したアートドキュメントである。この場所には、雪山登山の舞台となった大雪山を外観する筆者の視点による視覚表現をはじめ、山行記録を記したパンフレットや記録映像を展示した。そのことによって、鑑賞者に対して、展示空間に構築した擬似的な音環境を捉えるための、音楽の認識的な側面に意識を向けさせることを狙った。また、展示空間の入り口に近づくにつれて展示室内から徐々に振動音が聴こえてくる。このような音響効果によって、鑑賞者には、境界を跨いでいくようなある種の緊張状態を作り出すことも試みた。

二つ目は、展示空間に設置した床板と各種スピーカーによる音響表現である。鑑賞者が床板の上を歩く、佇む、寝転ぶといった身体的な行為に応じて、床板が微細に軋み、その歩行速度や立ち位置によって振動スピーカーから出力される音響が展示空間の中に鮮明に浮かび上がる仕組みとなっている。そのことによって、鑑賞者は、展示空間に構築された擬似的な音環境の中で新たに音を創造する行為者となる。また、中央に設置した通常のスピーカーからは、音程や音量が微細に変化する持続音を出力している。これは、山行中に宿泊したヌブン小屋周辺を流れるヌブントムラウシ川のせせらぎを基調音とし、その音響的な特徴を持つ音域の揺らぎを拡張させたものである。そのことにより、静寂の中、雪山登山の経験から皮膚感覚で感じ取っていた雪山の気配に着目した表現を試みた。

三つ目は、展示壁面を巡るように設置した視覚表現である。中央の舞台周縁の床板下部に設置した八つの振動スピーカーと連動するように、それぞれの視覚表現を展示している。鑑賞者がこれらの作品の

正面に立ち、適切な距離を取って鑑賞した場合、視覚表現に連動した音響、すなわち「その時、その場所」で発されていた足音＝雪音が展示空間の中に現出するのである。

また、これらの三つの展示要素は、展示空間の室外と室内に分けて捉えることもできる。展示室外には、これから雪山登山に赴く心境を表すもの、また認識することのできなかった行為的な側面を表すものを展示し、雪山登山の身体感覚を展示室内で深く体験してもらうための設えでもある。一方、展示室内には、壁面に設置した視覚表現と舞台による音響表現によって構成しているが、これらの表現は、それぞれが独立した表現ではなく、鑑賞体験の中で緩やかに連結されるものとして展示空間を設計した。

本研究作品を展示するにあたり、展示室内への導入として、境界を跨ぐような聴取体験が生まれることが必要である。また、鑑賞者の聴取体験が行われる舞台は、水平レベルを均一に保ち、人間が関わることによって発せられる音が展示室内を響かせることも重要な要素となる。つまり、単純に人間の可聴域に適した音量とするのではなく、発せられる音を空間内部に反響させることを通じて、輪郭を持たない柔らかな音響へと変換させ、その場所の音環境に重ね合わせていくということである。その意味において、今回の展示会場となったギャラリー・ビヨンポイントは、展示空間の室外と室内で異なる音環境の性質を有していることや、展示室内における音の反響が不必要に繰り返される特性から、本研究作品の展示に適した環境であったと言える。

Abstract: *Walk on the Snow Field*

The research project *Walk on the Snow Field* is an installation art piece designed to create an auditory experience that captures the inherent soundscape of snow-covered mountains, including human-generated sounds. This paper is an overview of the project as presented in chapter four, section four, titled “Installation Art: *Walk on the Snow Field*.”

[Production Process]

The main focus of the practical aspect of this research was a mountain climbing expedition in the snow conducted from March 18 to 19, 2023, with the Nupun Tonra-usi Emergency Shelter in the Daisetsuzan Mountains of Hokkaido, Japan as our target destination. Departing from Akebonobashi in Shintoku-cho, we traversed unplowed, snow-covered roads for two days, totaling approximately twelve hours. Throughout the expedition, our goal was to maintain a steady pace, yet with each step, a varied range of reactions were triggered by the snow walking. The objective of this project was to craft an installation art piece that encapsulates the inherent sound environment by reimagining these encounters and bodily sensations.

First, I reviewed the video recordings captured by the action camera, after which I identified eight scenes where I could perceive the presence of the environment and capture the inherent soundscape. To create visual representations, I selected ten-second segments from each of the eight scenes and extracted three hundred still images for each segment. Among these extracted still images, I chose twenty that captured the moment of taking a step. Using Adobe Photoshop, I then overlaid these selected still images onto a single canvas to visually represent each scene. When overlaying multiple still images, I aimed for pixel-level integration, blurring the boundaries between light and dark by referencing luminance information. This approach creates indistinct borders that suggest the inner landscape of the body.

Next, I reviewed the ten-second audio recordings associated with the eight selected scenes. Upon comparing these audio sources, I discovered instances of slower walking speeds than anticipated. Therefore, I used Adobe Audition to analyze the acoustic characteristics and confirmed a mutual relationship between walking speeds and snow sounds: As walking speed increased, the snow sounds quieted in the higher frequency range, and as walking speed decreased, the snow sounds became louder in the lower frequency range. To create acoustic representations, I conceived a structure mimicking a snowy surface and utilized vibrating speakers for the auditory experience. The stage, fabricated with a raised plywood platform, was set higher than the ground level, and small piezoelectric vibrating speakers were installed at the central bottom of the platform. An experiment was conducted wherein selected audio recordings were broadcast using a media player and amplified using a digital power amplifier. By adjusting the height to ensure no contact between the platform and vibrating speakers, I confirmed that clearer acoustics appeared closer to the vibrating speakers, gradually transitioning to milder vibrational sounds through the platform as the distance from the center increased.

[Spatial Design]

The project was exhibited and presented at Gallery BIYONG POINT, located in the western part of Akita City, Akita Prefecture, from September 16 to December 25, 2023. The gallery has a floor area of

approximately 30 m² (3.5 m wide and 8.5 m deep) with a ceiling height of 3.5 m. The interior is painted entirely in white paint. Recognizing the spatial characteristics that evoked the experience of mountain climbing in the snow, the exhibition space was designed accordingly.

First, in the exhibition space, eleven Akita cedar boards (1820 mm × 910 mm × 24 mm) painted in white were installed as the flooring. Among these, nine boards placed in the center of the exhibition room were adjusted in height so that the stepping surface was 200 mm above the ground, serving as the stage through which the audience could have an auditory experience. To provide access to this stage, two stepping stages were installed as pathways from the entrance, with their stepping surfaces adjusted to 125 and 50 mm above the ground, respectively. As a foundation, eight floor support pieces were used, with four placed inside each corner of the flooring 160 mm inward from the corners and one placed at a distance of 500 mm from each corner along the long sides of the flooring. This design was meant to prevent structural warping of the floorboards.

Second, speakers were installed beneath the center of the flooring of the stage where the audience's auditory experience would take place. A loudspeaker was positioned on the floorboard at the center of the stage, while eight piezoelectric vibrating speakers were installed on the periphery of the floorboards. Similar to the foundation, these eight vibrating speakers were installed using floor support. However, to ensure that they did not directly touch the upper floorboards, a 1.5 mm gap was left between the floorboards and the vibrating speakers. This setup allowed for various degrees of flexibility in the floorboards depending on the physical actions of the audience on the stage, creating a simple interaction in which the vibrating speakers and floorboards unevenly engage with each other.

Furthermore, I installed visual representations at eight points on the walls of the exhibition space. These visual representations consisted of images inkjet-printed on cross paper and mounted on wooden panels measuring 530 mm × 420 mm × 20 mm. Each representation was positioned around the exhibition space so that when standing at the center of the floorboards where the vibrating speakers are placed, viewers could observe one visual representation directly in front of them. Additionally, the center of each visual representation was placed at a height of 1700 mm from the ground, aiming to guarantee that viewers perceive the visuals from an appropriate height on the stage.

[Exhibition Structure]

The exhibition elements can be broadly classified into three categories. The first is the art documents installed at the entrance of the exhibition space. In this area, visual representations from the perspective outside the Daisetsuzan Mountains, the setting of the mountain climbing activity, were displayed, along with pamphlets detailing the mountain expedition and recorded videos. This was aimed at directing the audience's attention toward the perceptual aspects of music, capturing the pseudo-sound environment constructed within the exhibition space. As visitors approach the entrance of the exhibition space, they would gradually hear the sound of vibration emanating from within the exhibition room. Through such acoustic effects, a certain tension is created within the viewer, as though they were crossing boundaries.

The second aspect involves the acoustic representation created by the flooring and various speakers installed within the exhibition space. Depending on the physical actions of viewers, such as walking, standing, or lying down on the floorboards, subtle creaking sounds are produced, and the acoustic output from the

vibrating speakers varies distinctly based on the walking speeds and positions of viewers. This creates a mechanism wherein the acoustic presence emerges vividly within the exhibition space, allowing viewers to actively participate in creating new sounds within the pseudo-sound environment. A conventional speaker installed at the center emits sustained tones with subtle variations in pitch and volume. These tones are grounded in the murmuring of the Nupun Tomuraushi River flowing near the Nupun Tonra-usi Emergency Shelter where I stayed during the mountain expedition. This approach was designed to enhance the fluctuation in pitch characteristic of the river's acoustic features. As a result, the presence of the snowy mountains, perceived by the viewers through sensory experience amid the silence of the mountains, is expressed.

The third aspect concerns the visual representations installed around the exhibition walls. Each visual representation is displayed in conjunction with one of the eight vibrating speakers installed beneath the floorboards around the perimeter of the central stage. When viewers stand in front of these artworks at an optimal distance, they experience the acoustic counterpart linked to the visual representation—the sound of footsteps, symbolizing the sound of snow—emanating within the exhibition space, reflecting the specific moment and location.

These three exhibition elements can be categorized as the outdoor and indoor areas of the exhibition space. The outdoor exhibition area showcases artworks representing the mindset prevailing before embarking on the mountain climbing expedition in the snow and aspects of action that could not be perceived, providing an arrangement for experiencing the sensory perception of mountain climbing more deeply within the indoor exhibition space. The indoor exhibition area consists of visual representations installed on the walls and acoustic representations through the stage. In presenting this research project, creating an auditory experience that transcends boundaries was essential as an introduction to the exhibition space.

Furthermore, maintaining a consistent horizontal level for the stage where the audience's auditory experience takes place was crucial, allowing sounds emitted through human interactions to resonate throughout the exhibition space. This approach involved more than simply adjusting the volume to fit within the human audible range. It also included resonating the emitted sounds within the interior space, transforming them into soft, contourless acoustics and blending them with the sound environment of the location. In this regard, Gallery BIYONG POINT was suitable for showcasing this research because of the differing characteristics in sound environment between the indoor and outdoor exhibition spaces, as well as its effectiveness at preventing the unnecessary repetition of sound reverberations within the exhibition space.