

イーハトーヴのサウンドスケープ —賢治作品における「音の景観」をめぐって—

木村直弘*

(2006年2月6日受理)

Naohiro KIMURA

Soundscape in Ihatov

—On the Ecological Approach to Auditory Perception in the Works by Kenji Miyazawa—

0. はじめに

1996(平成8)年に環境庁は、環境負荷の少ない経済社会づくり、自然と人間との共生、あらゆる主体の参加等の目的を掲げた「環境基本計画」(平成6年12月閣議決定)の趣旨を踏まえ、日本の各地域において地方公共団体、住民等の協力により良好な音環境を保全しようとする取組を支援するため、「全国各地で人々が地域のシンボルとして大切に、将来に残していきたいと願っている音の聞こえる環境(音風景)」を広く公募、音環境を保全する上で特に意義があると認められるもの100件を、「残したい日本の音風景100選」として選定した。

同年1月8日付けの環境庁大気保全局大気生活環境室によるこの事業の実施要領の趣旨説明〔環境庁:1〕では、そもそも「騒音は、公害の中で苦情件数が最も多く、多くの国民にとって身近な環境問題と言えること、特に最近では、様々な交通騒音、営業騒音、生活騒音など都市・生活型の騒音が街にあふれ、国民の生活環境を損なっていること」の2点が問題視され、「日常生活の中で耳を澄ませば聞こえてくる様々な音についての再発見を促すこと、良好な音環境を保全するための地

域に根ざした取組を支援すること等が狙い」とされている。

そして、公募の対象とする「音の要件」として、「地域のシンボルとして大切に、将来に残していきたい音(音風景)」とし、1. 特定の地域に即した音であること(例えば“○○山の□□虫の声”, “△△で聞こえる○○川のせせらぎの音”といった形で捉えられる音)、2. 多くの人が大切にしたい、残したいと思うような「いい音」として認識されるものであることの2点が挙げられた。音の種類としては、自然にある音(例えば、鳥や虫の声、せせらぎの音等)のほか、地域の風土に定着している人工の音(例えば港の船の汽笛等)も対象とされるが、特定の建物の中でだけ聞こえる音や音曲・音楽は、原則として不可とされ、各界有識者からなる「日本の音風景検討会」の審議によるその選定に際しては、「その音の聞こえる環境(音風景)を保全しようとする取組の意義、可能性についても考慮」することとされた。

1995年から1997年にわたって企画・実施されたこのプロジェクトの策定段階から前掲検討会の委員を務めた音楽学者鳥越けい子は、応募した738件から100件を選定するにあたって、優劣をつけるのではなく地域的・ジャンルのバランスも考慮

*岩手大学教育学部音楽学研究室

しつつ「最終的にはむしろより多くの人びとに、それぞれの身近な環境における「残したい音風景」に気づいてもらえるような内容にする」という基本的な考え方があったことを報告しているが、その後、この事業と並行して行われた環境庁の「音環境モデル都市事業」による地方自治体や市民団体へ活動支援もあって、各地域の「町・村おこし」事業 [山岸1998: 329-404参照] にも大きな影響を与え、今や「音風景」という言葉は人口に膾炙してきたといえる。

さて、前掲大気生活環境室が監修した旅の案内書『残したい日本の音風景100選』（実業之日本社、1997年）の表紙には「大切にしたい身近なサウンドスケープ」というキャッチコピーが掲げられているのだが、そもそもこのプロジェクトのキーワードである「音風景」とは、カナダの作曲家・音楽教育家 R・マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer, 1933-) によって1960年代末に提唱された「サウンドスケープ soundscape」という概念の日本語訳である。この語は、「サウンド sound=音」と、「～の眺め/景」を意味する接尾語「スケープ[-scape]」とを複合させたもので、「音風景」とも訳される。以下マリー・シェーファーの言に耳を傾けてみよう。

「私は音の環境をサウンドスケープと呼ぶ。私たちがどこにいようと、その音場のすべて、それがサウンドスケープである。これは視覚的な風景を意味するランドスケープかという言葉からの造語だが、ランドスケープのように野外にのみ限定されることはない。たとえば、今こうして文章を書いている私の周りの環境も、またひとつのサウンドスケープなのである。開け放たれた窓からは、ポプラの木々の葉を通り抜ける風の音が聞こえる。巣ではちょうど若鳥が卵からかえったところ、六月の空気はかれらの歌声で満たされる。家の中では、冷蔵庫が急にガーガーと音をたてる。私は深く息をして、パイプをふかす。吸うたびに、小さなポツポツという音がする。私のペンはするすると紙の上を走り、その音は不規則に旋回する。「i」の点やピリオドを打つたびに、コンという音がする——これが、農場の私の家での平和な午後の日々のサウンドスケープである。(中略) いずれにせよ、世

界のサウンドスケープは信じられないほど多様だ。一日の時刻によっても、季節によっても違う。場所によっても、文化によっても異なるのである。」[シェーファー1992: 2]

この発想の基にジョン・ケージの有名な《4分33秒》からの思想的影響があるのは言を俟たないが、マリー・シェーファーのこうした着想へのきっかけは、ケージとは異なり、近代化によって深刻化した騒音問題であった。シェーファーによれば、騒音公害とは「人間が音を注意深く聴かなくなったときに生じる」ものであり、「騒音とはわれわれがないがしろにするようになった音」なのである [シェーファー1986: 22]。そして、こうした「騒音公害の問題に対処するための唯一の現実的方法」として彼が挙げるのが「包括的なサウンドスケープデザインに向けての前段階として、全体的なサウンドスケープを研究すること」であり、かつ「社会全体の音響的能力を改善するためには、大多数の市民——望ましくは子ども——がイヤークリーニングを実践していくこと」である。そして、このような努力に基づく「聴覚文化」が成立したならば、もはや騒音公害も生じる余地はないだろうとシェーファーは言っている。[同上: 261] つまり、シェーファーの考え方と環境庁が選定した「音風景100選」プロジェクトの出発点にある基本的コンセプトは共有されているといっていよう。

しかし、前掲環境庁監修による旅のガイドブックの口絵の頁を少しめくっていくと、目に入ってくるのは、きれいなカラー写真を背景にして付された擬音語のオンパレードである。たとえば、北東北に関係したものだけそこからピックアップしてみると、「ザーザー、ザワワワー、サラサラ……シャー」(青森県・奥入瀬の溪流)、「ビジョ、ビジョ」(青森県・小川原湖畔の野鳥)、「ラッセラー、ラッセラー、ラッセ…ヤーヤドー、ヤーヤドー…」(青森県・ねぶた祭、ねぶたまつり)、「シヤグ、シヤグ、チャグ、チャグ」(岩手県・チャグチャグ馬コの鈴の音)といった具合。ここ

で問題視されるべきなのは、ここでの「擬音語」の強調から見て取れるように、基本的に「音風景」としてのサウンドスケープは「音の環境」という「全体的な」視野をもったサウンドスケープであるべきにもかかわらず、「音」そのものへの要素主義的に収斂していく「視線」ならぬ「聴線」がすでに既定路線のように設定されているという点である。¹⁾

日本サウンドスケープ協会のホームページ²⁾でも「サウンドスケープ」の日本への「本格的な紹介者」として紹介されている前掲の鳥越けい子は、次のように述べている。

「私たちにとって今、大切なことは、自分自身の身体を通じて、日々の生活のなかで周囲の世界をどのように感じるのか、それぞれの空間をどのように読み込み、その環境をどのようにとらえるのかということである。このことを、聴覚を切り口に私たちに呼びかけているのがサウンドスケープの考え方なのである。したがって、サウンドスケープを味わい感じるとき、その出発点は、私たち一人ひとりが自分自身の身体で把握する「音の風景」そのものでなければならないのである。」[鳥越1997: 12]

つまり、あくまでも「聴覚」は「切り口」、換言すれば「きっかけ」であって、あくまでも「日々の生活のなかで周囲の世界」は「自分自身の身体」全体で把握されるべきものなのである。シェーファーは、メディア論の先駆者マーシャル・マクルーハンの情報リテラシー論『ゲーテンベルクの銀河系 *The Gutenberg Galaxy*』(1962年)に全面的に依拠しつつ「西洋近代文明の視覚偏重主義」の弊害を訴え、有史以前は優勢であった聴覚文化の復権を唱えているが、これは視覚を切り捨てるわけではなく、やはり身体全体で環境を捉えることを目的にしていたのである。そして彼は、生命体とその環境との関係を研究する学問である「生態学」を引き合いに出し、「生活や社会との関連において音を扱う学問」である「音響生態学 *acoustic ecology*」を「サウンドスケープに先行すべき基礎研究」と措定する。そしてそれは「音環境がそ

こに生きる生き物に及ぼす影響を、まさにその場で注意深く調べたときにはじめて達成される」[シェーファー1986: 291] ものなのである。

さて、長々と前置きをしてきたが、現在、こうした聴覚文化を具備した人間は少なくなってきたがために、シェーファーは、サウンドスケープ・デザイン、すなわち音環境の美的な質を改善するための「サウンドスケープという考え方に基づいたデザイン活動」[シェーファー1986: 32f] を提唱することによって持論の啓蒙化を図る。また、「透聴力(澄んだ聴取能力)」を取り戻すため、(特に子どもたち向けに)「イヤークリーニング(耳掃除)」を目的とした聴き取り課題集(『サウンド・エデュケーション』[シェーファー1992])が上梓されることになった。シェーファーによれば、サウンドスケープ・デザインとは、「サウンドスケープの重要な特徴を記録紙、その相違、類似、傾向を書き留め、絶滅に瀕している音を収集し、新しい音が環境の中に野放図に解き放たれるまえにそれらの影響を調べ、音が人間に対して持っている豊かな象徴性を研究し、異なった音環境における人間の行動パターンを研究すること」[シェーファー1986: 23] などから成り立つ。音響学者岩宮眞一郎[岩宮: 4f] は、「音は、意味を喚起、触発する一種のメディア(媒介)としての機能をもつ」こと、そして「サウンドスケープの視点とは、とくに音の持つシンボリックな意味作用を重視した立場」、「音環境を一つの文化としてとらえる姿勢」、「音を音環境全体の中で、さらには、視覚も含めたトータルな意味での風景として、把握しようとする姿勢」を意味すると、簡潔に解説している。まさに、この小論では、こうした「風景としての音環境」を志向する「聴覚文化」を具備し、「音が人間に対して持っている豊かな象徴性」をその創作へと活かすことができた人物として、宮澤賢治を措定し、その作品中に、ともすれば聴覚偏重主義に陥りかねない音の環境教育や音楽教育の現場における、今後あるべきサウンドスケープ実践の一つの方向性を見出すことを目的としている。

1. サウンドスケープとアフォーダンス

前述のように、マリー・シェーファーが主張してきたのは「音響生態学」に基づくサウンドスケープ、その実践としてのサウンドスケープ調査とサウンドスケープ・デザインであった。「人類の音の歴史」として構想されたその主著『世界の調律 *The Tuning of the World*』(1977年)でも、全4部中第3部までが一貫して「音響生態学」をテーマとしている旨明言されている。[シェーファー-1986:291]。従来の音響学的関心は、ともかく個々の音をそれが生成した文脈から引きはがし、抽出されたその物理的性質にのみ向けられていたが、「音響生態学」としてのサウンドスケープの対象は、あくまでも個々の音がその中に位置づけられている風景ということになる。環境学者平松幸三は、生態心理学者エドワード・S・リード著『アフォーダンスの心理学 *Encountering the World*』(1996年)中の「自然科学のなかで(中略)心理学だけが、みずからの研究対象が何であるかを明言するのを避けてきた」[リード:3]という言葉を引き、こうした状況がただ心理学だけにあてはまるのではなく、「外界の刺激とそれに対する生体の反応という点では、環境学もまさに心理学と軌を一にしている」と述べている[平松:6]。シェーファーも「西洋近代文明の視覚偏重主義から考えると、聴覚の心理学がどちらかというとおそろかにされてきたのは驚くにはあたらない」[シェーファー-1986:219]としているが、アフォーダンスに基づく生態心理学(ecological psychology)とシェーファーの音響生態学には実は共通の問題認識が存在している。まず、アメリカで生態心理学という学問分野を開拓し、後の認知科学に決定的な影響を与えた知覚心理学者ジェームズ・ジェローム・ギブソン(James Jerome Gibson/1904-1979)によって提唱された「アフォーダンス affordance」という概念についておさえておこう。

1. 1. アフォーダンスという概念

ギブソンの出発点は、1920-30年代に各界にわ

たって大きな議論を巻き起こしたファイ現象、いわゆる「ゲシュタルト問題」であった。1912年ドイツのゲシュタルト心理学者マックス・ヴェルトハイマーが発表した、運動視を扱った「ファイ(仮現)現象」についての報告は、「特定の感覚刺激は特定の知覚反応を惹起する」という仮説に基づいた、感覚器官を通じた物理的・生理的刺激にのみ焦点をあててきた知覚に関する伝統的理論を大きく揺るがすことになった。ギブソンは、感覚刺激以外に知覚を可能にしているものは何かという点から出発し、主として光学的な問題を扱いつつ、最終的に視覚だけにはとどまらない一般的な広がりをもつ「アフォーダンス」という新しい概念に行き着くことになる。

ギブソンのアフォーダンス概念の起源については、最後の著書であり主著と言える1979年に上梓された『生態学的視覚論 *The Ecological Approach to Visual Perception*』の第8章第4節[ギブソン:150ff]にまとまった説明がなされている。

まず、ギブソンは、ドイツのゲシュタルト心理学者クルト・コフカの『ゲシュタルト心理学の原理 *Principles of Gestalt Psychology*』(1935年)にある「要求特性」すなわち「それぞれの事物は自分が何であるかを語っている」という仮説を引く。たとえば、水は「飲んでください」と語り、郵便ポストは手紙を出すことを「誘いかけ」といったように、多様な事物は「それらを用いてすべきことを我々に語りかけている」というコフカの説明を引き、これらの価値は鮮明であり「経験それ自身の本質的な特徴」となっていることをギブソンは指摘する。次に、ギブソンは「レヴィンの壺」で有名なクルト・レヴィンによる、「行動を引き出したり要請したりする、対象がもっている性質である」誘発性(Afforderungscharakter)という概念を紹介する。しかし、彼は「アフォーダンス」の概念がこうした「誘発性」「誘引性」「要求」の概念から導き出されているものの、決定的相違として「アフォーダンスそのものは、不変であり、知覚されるべきものとして常にそこに存在する」ことを主張する。コフカは観察者が手紙を送りた

いと思うときにのみ要求特性をもつとし、手紙の郵送を誘いかけるのは「現象的な」郵便ポストとしたが、そうすると「物理的な」郵便ポストとの二元性が問題となってしまう。アフォーダンス理論では、実際の郵便ポスト自体が「郵便制度のある地域では手紙を書いた人間に、手紙を郵送することをアフォードする」ことになり、この矛盾はクリアされる。1972年1月段階での未発表原稿でのギブソンの言い方を借りれば「〈心理学的か物理的か〉という二元論的呪縛から解放される。意味について語るために、心という別個の領域が存在すると考える必要がない。また、知覚に物理的的刺激が必要であることを認めるために唯物論を奉じる必要もない」[リード&ジョーンズ:349]のである。したがって、郵便ポストのアフォーダンス的知覚は、郵便ポスト自体がもちうるその都度その都度の特殊な誘引力と混同されるべきではなく、まさに、対象のアフォーダンスがただちに知覚されるように見えるのは「直接的に知覚されている」からであるということになる。ギブソンにとって、環境に存在する事物の「価値」や「意味」が直接的に知覚されること、換言すれば、価値や意味が知覚者の外部に存在することが重要であり、これは過去に類を見ない新しい、非常に大胆な仮説であった。

「アフォーダンス≪affordance≫」という術語は「afford」(「～できる」「～を与える」「～を提供する」という意味)という英語の動詞からギブソンが造語したものであるが、既存の専門用語では言い表しえない「環境と動物の両者に関連するもの」を表現するため「動物と環境の相補性」を包含した術語として意図されている。たとえば、ある動物にとって、水平で、平坦で、広がりがあり適当な堅さがある陸地の表面は「支える」ことをアフォードする。こうした面の特性は、従来その物理的特性で測定されてきたが、アフォーダンス的には、この「支え」のアフォーダンスは「その動物との関係で」測定されなければならない。当然これらの特性はそれぞれの動物に固有であり他とは異なってくる。面の例でいえば、その特性が

「身体の面、つまり自己と関連づけて」把握されているときに、それらの特性は「立つ」「座る」ものを構成し、意味をもつことになる。そして、ギブソンは、さらに敷衍して、他人がアフォードするものは人間にとってあらゆる種類の社会的意味を包含しており、そうしたものを特定する「光学的かつ音響的情報」に対してもっとも深い注意が払われることになることを示唆している。

これに関連して、ギブソンによる「視覚性運動感覚」の発見は重要な意味をもつ。それは1941年ギブソンが「空軍心理学テストフィルムユニット」に参加した時、パイロット訓練生のための「着陸判断」検査等で直面した問題である。着陸しようとしているパイロットは自分の行く手を見ている。しかし同時に「自分が進行中の環境の配置」も見ている。このことを、視神経を通して入力する一連の信号によって説明するのは困難であり、心理学にとってきわめて根本的な意味をもつ事実であった。どのようにして信号は、同時に主観的意味(動く自己=自己運動の経験)と客観的意味(静止した環境=外界の経験)の2つの意味を持ちうるのかという問いに対して、ここでは外部知覚と自己知覚とは相補的關係にあるという答えが出てくることになる。ギブソンは、視覚も「身体の運動を記録するという点で**運動感覚的 kinesthetic**」であるとし、こうした「視覚性運動感覚は、筋肉性運動感覚と同時に生じる」と主張する。さらに、彼は、視覚が外部感覚である、換言すれば、視覚が外部情報のみを得るという従来学説は「全くの誤りである」と明言し、「視覚は、**環境と自己の両者**に関する情報を獲得する」ことを指摘した。[ギブソン:1977]このように「動き」の発見はこれからわれわれが考察していく問題のひとつのキーポイントになる。

こうした主著での記述に先立ち、1971年2月段階でのギブソンの未発表原稿には、もっと簡潔にアフォーダンスについて記述されている。たとえば、「事物はアフォーダンス≪affordance≫を持ち、われわれはアフォーダンスを知覚する。或いは、アフォーダンスを知覚することを学習する。」

[リード&ジョーンズ:340]あるいは、「私の考えでは、アフォーダンスは、主観的な経験に見られる、単に現象的な質（すなわち、三次性質、力動的・表面的特性、など）ではない。また現代の物理科学で言うような、単なる、事物の物理的特性でもない。むしろアフォーダンスは、次のような意味で、**生態学的**である。つまり、アフォーダンスは、動物との**関係において規定される環境の特性**なのである。」[同上:341]

ここで、念のために、アフォーダンスの例について、脳科学者茂木健一郎による非常にわかりやすい説明を引いておこう。茂木によれば、アフォーダンスとは「環境が生体に対して提供する行為の可能性」[茂木:126]と定義される。たとえば、倉庫の壁に「石を投げないで下さい」という看板が掲げられているところには「石を投げることをアフォードする」デザイン性がもとからその倉庫の空間に備わってしまっていることになる。

さらに、ギブソンのアフォーダンス理論について精力的に紹介を続けてきた生態心理学者佐々木正人による最近の論説 [佐々木2005:118-122] にしたがって、最もコンパクトに抽出されたアフォーダンス理論のエッセンスについての説明を重ねておこう。佐々木によれば、ギブソンの生態学的、すなわち、エコロジカル・アプローチでは基本的に「環境の読み替え」「光の読み替え」「身体の読み替え」という3つの「読み替え」が行われている。環境はギブソンによって、まず動物が移動できる空気・水と、移動できない固いものに大別され、動物はその境で生活を送っているが、ギブソンはこの境を「表面 surface」と呼ぶ。そして、地形から肌理まで、すべての表面にはレイアウトがあり、そこにこそ、従来「主観」が構成するものと考えられてきた「意味」と呼ばれているものがあった。この「意味」の科学はギブソンによって「生態幾何学」＝「環境の幾何学」と読み替えられたのである。次に、ギブソンは意味に直接到達する視覚理論＝生態光学 ecological optics を構築し、光を読み替える。われわれが表面のレイアウトにある意味＝アフォーダンスを知る際、小さ

な曲面である網膜上で光線が像を結ぶという従来の説明ではこのレイアウトは正確には伝わらない。ギブソンは、大気中のあらゆる所を取り囲む光の存在を指摘し、それを包囲光と名付けた。これは、たとえば空気中の振動が波として「媒質」である空気中や水中を伝わり音として知覚されるのと同様、これらの「媒質」に包囲光という構造があり、それがレイアウトに由来する光の差の構造という「情報」を伝達しているとした。そして、以上のように周囲に「意味」と「情報」があると考えたとき、身体がしていることの意味も変わってくる。媒質の中を移動するということは、そこにちりばめられたアフォーダンスを意味や情報として利用することになる。つまり知覚の基本に身体運動の意義があるという「身体の読み替え」へと至ったということになる。

こうした理解を前提にして、次の節では、視覚的分野、特に「生態光学 ecological optics」を中心にアフォーダンスの理論を構成したギブソンがほとんど言及しなかった聴覚的分野でのエコロジカル・アプローチについてみていくことにしよう。

1. 2. 聴覚へのエコロジカル・アプローチ

ギブソンは1967年に発表した論文「実在論の新たな根拠 New Reasons for Realism」において、珍しく聴覚的事象についても言及している [リード&ジョーンズ:313f]。一般に、音の大きさ、ピッチ（音高）、ピッチの混成体などの感覚は自分の頭の中にあり、空気中の振動という変数に対応してこうした感覚が生じると物理音響学的には説明されてきたが、この場合、「力学的事象」は「聴こえず」、それらはデータから推論するしかない。しかし、人は、「擦る」「削る」「転がす」「ブラシをかける」といった自然の事象、あるいは「唸る」「吼える」「歌う」「しわがれ声を出す」などの音声的事象、さらには「鋸で引く」「叩く」「鍵をかける」「斧で切る」といった大工仕事の事象等々を「聴く」。「生態音響学 ecological acoustics」的には、これらの事象についての情報は、事象を取り囲んでいる空気の中に物理的に存在しており、その人

が音の届く範囲にいるならばその事象は聴こえることになる。すなわち、力学的な乱れの明瞭な「音」という言葉も、的確な意味を持っているのである。

このようにギブソンは従来の音響学的知見の限界を指摘しているわけだが、彼の研究はもっぱら生態光学分野に絞られるようになり、前掲の「生態音響学」の分野については、ほぼ観察の段階にとどまり、そこからさらに論を展開させることはなかった。そこで自然と「聴覚へのエコロジカル・アプローチ」については、彼から薫陶を受けたいいわゆるギブソニアンたちに任されたかたちになった。生態心理学者＝ギブソニアンの中でも、ウィリアム・ガーヴァー William Gaver によって1993年に発表された「いったい何が聞こえているんだろう? What in the World Do Hear?」と題された「日常の聴こえ everyday listening」に関する論文 [ガーヴァー:127-166] では、サウンドスケープ的な問題意識が通底しており、ギブソニックなエコロジカル・アプローチがさらに明確に説明されている。以下、この小論に関連するこの論文のポイントを追ってゆく。

ガーヴァーもギブソン同様、従来の音響学への批判から出発する。すなわち、古代ギリシャのハルモニア論やエートス論以来の伝統下にある音響学や音楽心理学では、その知覚研究の対象がもっぱら音自体、それも「楽音の聴こえ musical listening」にのみ焦点を当ててきたため、事象についての情報となる、より高いレベルの構造を見逃してきた。また、聴覚研究においても、従来の精神物理学的説明は、感覚作用をベースにした知覚の理論がしめす音の要素と考えられるもの（たとえば周波数）である「プリミティブな」物理次元を基本的刺激として捉え、それに対応する「基本的な感覚作用」を同定するために使用してきたが、これでは複雑な事象を特定するには無理がある。楽音は、音の大きさやピッチといった、いわば限られた次元にしたがって作られる音の変化をアフォードするものだが、日常的な音の方は、音楽的には無意味な変化でも実用的に重要な、非

常に多様な音の変化を伴っている。よって、われわれは自分たちの周囲に起こっているものごとを聴くということ、たとえば、それは避けるべきだとか、行為の可能性を知らせているといった聴こえに関心を寄せてきた。こうした「日常の聴こえ」とは「音自体が聞こえる、というよりも身のまわりの事象 (event, 出来事)」が聞こえるという経験のこと」 [同上:127] なのである。こうした経験は楽音の聴こえとは質的に異なり、これまでの聴覚に関するアプローチでは十分に解明されてこなかった。つまり「日常の聴こえと楽音の聴こえとの違いは経験のうちであり、音にあるのではない」 [同上:128] ということになる。

聴覚へのエコロジカル・アプローチの理解しやすい例として、ガーヴァーが挙げるのが、自動車の接近が聞こえるという事例である。自動車が近づいてくる際の最初のランドマークは音を生じる事象に関するもの、つまり「音源」になっているものである。自動車の場合は、エンジンでガソリン燃焼させることで生じるエネルギーの一部が、さらにその自動車自体を構成する物質を振動させ、それらの物体は「コツコツぶつかりあったり (tap)、キーキーこすれたり (scrape)、バシャバシャはねたり (slosh)、シュッとかすったり (rub)、ゴロゴロ転がったり (roll)、パタパタはためいたり (flutter) する」ものである。そして「このような事象は、それぞれその音の源になっているものの物理的属性によって決定されるから、車の振動全体のパタンは、その諸々の構成素 (部品) によって構造化され、決まってくる」ことになる。次にこうした機械による振動はそれを取り巻く空気が高圧の部分と低圧の部分を作り出し、さらにここで作られた振動＝圧力波が聴覚システムが感知するのに十分な変化を生じさせたとき、聴き手はこの事象を音波として把握することになる。事象が生起している環境についての情報はこれだけではなく、環境にある様々な物体からの反射音がふたつめのランドマークとなる。音波は伝わってくる間に減衰し、そのことが音源との距離についての情報をもたらすし、音がその源や環境についての

情報になるだけでなく、その位置についての情報にもなっているということがある。すなわち、音はいろいろな方向からその観察点へと集まってくるが、音の強さとかスペクトラムの違いといった差異が情報の構造をもたらす。構造化されることによって音は環境のなかにある場所で起こる事象についての情報をもたらすのであり、以上のように、事象から聴覚にいたる構造化されたエネルギーの連続体を調べることによって、我々は自動車の接近やその大きさ、その速さまで「聞こえる」のである。所与の音は環境のなかにある場所における物質の相互作用についての情報をもたらしているのである。

ガーヴァーによれば、実は、「われわれは、世界の何が聞こえているのかについて、つまり音によって特定される事象の属性について、本当にほとんど何も分かっていない」[同上:139]。前述のように、音を生じる複雑な事象があっても従来の物理学的説明では、ドアをボタンと閉めた時に同時に生じている、蝶番が擦れてキーキー鳴るようなきしみやドア枠に当たるときの衝撃については記述対象とされてこなかった。しかし、当然のことながら、複雑な事象にも「かなり高次の物理的特性」はあり、それは確実に音に反映されている。たとえば重厚なドアがゆっくり閉まるときのきしみ音と小さなドアがぴしゃりと閉まるときの音をつなげたとしたら、非常に不自然な音がすることだろう。こうした「高次の属性」も「日常の聞こえ」を理解するには重要な要因である。より複雑な音は単純な音よりも構造的に豊かなものだと言えるし、そうである方が、そこからの情報の獲得が、より容易になるのである。

以上のように、前掲の例をとれば、自動車の音を聴くということは、実は自然に考えれば、音を「出来事＝事象」として聴いているということであり、逆に言えば、音は「出来事＝事象」についての情報を「直接的に」もたらすことができるということである。つまり、ごく一般的には、音は、何が起きたということ、つまり事象が生じた、物質の相互関係が生じた、といったことを教えて

くれるものであり、とすれば、あらゆる音がそうした情報をもたらしているといえる。そこで、日常世界において「何が聞こえているのか」ということを理解するにあたって必要となるのは、「音源を聴くことで得られる広範囲にわたる情報を特徴づけること」[同上:154]になってくる。ここでガーヴァーが用意するのが図1 [同上:157] (38頁参照)の枠組みであり、この枠組みによって「基本レベルの事象が起こっているときの物質と相互作用との関係を認識するということを記述できるのであり、事象から聞こえるものと期待している属性のいくつかをしめすことができる」とされている。

ここで重要なのは、ガーヴァーが「環境のなかに位置づけられている事象について、音もたらしてくれる構造化された情報というものへの直観を喚起するという」と、「構造化された事象から聴覚システムまでの比較的ダイレクトな道筋」[同上:162]を指摘しようとしていることであり、これは同じく日常音を対象とするサウンドスケープ的な聴取にも通底するポイントであることは言うまでもない。まさに前述のシェーファーの言う「サウンドスケープに先行すべき基礎研究」としての音響生態学とはアフォーダンスに基づいたエコロジカル・アプローチと、ほぼ共通の問題意識に立脚しているのは見てきた通りである。視覚中心主義が確立した西洋近代が育んだ「近代科学」においては、数値による客観的把握と効率的な「要素還元・分析主義」が蔓延る結果となった。美術は視覚、音楽は聴覚といった専門の細分化とタコ壺化が進行している現実を目の当たりにして、サウンドスケープが提唱したのは、まさにそうした要素主義からの脱却であり、それはギブソンにおける、エコロジカル・アプローチによる従来の伝統的知覚理論からの訣別と重なる。また、概念内容的にみても、アフォーダンスとは「人間と環境との相互依存性に関係した概念であり、知覚することと行為との連動に関係」[ギブソン:x]しているし、サウンドスケープ概念の最終的な定義は「個人、あるいは特定の社会がどのように知覚し、理解し

ているかに強調点のおかれた音の環境。したがって、サウンドスケープはその個人がそうした環境とどのような関係を取り結んでいるかによって規定される」[鳥越1997: 60]とされていることからその近親性は明白である。

さて、これまでの内容をふまえると、エコロジカル・アプローチの意識をもってサウンドスケープを実践することが理想的ということになるが、次章では、宮澤賢治の作品を例にそうした意識と姿勢のひとつの結実した形を見てゆくことにしよう。

2. 文学作品のサウンドスケープ

前述のように、ガーヴァーは「基本レベルの事象が起こっているときの物質と相互作用との関係を認識するということを記述すること」の重要性を指摘していた。まさに「音を生じる事象を記述する」ということは、聴覚へのエコロジカル・アプローチだけでなく、サウンドスケープにとっても無視できない要因である。特に現在我々が経験できない過去の「時代の音」については、記述された媒体を参考にするしかない。そこに執筆者独自のサウンドスケープを読み取るのも、現代におけるサウンドスケープの大きなトポスとなっている。たとえば、サウンドスケープ概念の提唱者マリー・シェーファー自身が「音の歴史について論じた本」[シェーファー1992: 5]とした前出の主著『世界の調律』には、結果的に非常に多くの文学作品からの引用がなされているし、今や世界的にみてもサウンドスケープ研究・実践の先進国となった日本においても、そうした例は多い。たとえば、1992年にサントリー学芸賞を受賞した音楽学者中川真の『平安京 音の宇宙』では、『源氏物語』『枕草子』『今昔物語』のテキストへの着目によって、みごとに当時の音風景を立ち現れさせているし、前出の岩宮眞一郎は、歳時記や俳句から音風景をピックアップし、さらに大森貝塚発見で有名なエドワード・モースが記した明治の音風景も紹介している[岩宮: 56-92]。こうした例からもわかるよ

うに、文学作品や記録にサウンドスケープの例をみるのは少しも奇異なことではなく一般的なアプローチなのである。また、前出の佐々木正人は、そのアフォーダンスの入門書で谷崎潤一郎の『春琴抄』の一節を引き、そこに書かれている音をいやでも「聴いてしまう」こと、すなわち「谷崎の筆は静かに物語にある音に聞き耳をたてているようであり、読み手のほくらも同じ姿勢をとることになる」[佐々木2000: 13]ことを述べているが、これはそのまま文学作品におけるサウンドスケープ実践の好例なのである。また、社会学者の山岸美穂は日本サウンドスケープ協会企画のサウンドスケープ・ツアーに参加して宮澤賢治ゆかりの「イギリス海岸」他を訪れ、賢治が夢中になった鉱物や金属の実験を行ったり、賢治特有のオノマトペを読み上げ、その音が何を表現しているのかを推論したりしたことを報告しているが[山岸1999: 40]、この章では、こうしたサウンドスケープ実践の元となった賢治のテキストを取り上げ、佐々木が谷崎のテキストに見いだしたのと同じように、賢治によるサウンドスケープ、あるいは賢治の「耳」＝「日常の聴こえ」について検証していく。

2. 1. 「耳人間」としての宮澤賢治

近代文学者高橋世織は、「水際の身体」と題された賢治についての論文を以下の印象的な言葉で書き起こしている。

「**耳人間**」にならなければ宮澤賢治のテキストは読めないのではないか。そんな思いが、このところしきりにつづいてくる。少なくとも賢治テキストを読んでいると、**耳人間**になってござるをえないことは確かなのだ。[高橋: 9]

では、高橋のいう**耳人間**とは何か。それについて高橋は次のように定義している。

「ここで私が述べようとする**耳人間**とは、聴く行為に限らず諸感覚を統合し、編成しなおす場として、つまり「**触覚**」＝リミックスされた感官機能」というものを、そして、まるごとの身体性を立ち上げらせ、復権していこうとする行

為を意味するのだ。][同上:10]

ここでのもっとも重要な指摘は、〈耳人間〉という造語から想像される、「聴覚」に特化した「賢治と音楽」といったようなテーマに関連させるのではなく、「聴く行為に限らず諸感覚を統合」するという視点を導入し、「まるごとの身体性」を復権させようとしている「行為」に焦点をあてていることである。アメリカ文学者金関寿夫[金関:213]によれば、賢治の語彙に「生態学」という語は含まれていないとのことであるが、先の高橋の視点は、彼が賢治のテキストに対してギブソニアン的なエコロジカル・アプローチをとらざるをえないと告白しているのと同義である。高橋は、続けて、これまでの視覚偏重の社会システムから「聴覚レベルの文化の再認識」の傾向が出てきていること、そうした環境の中で昨今の賢治ブーム、賢治再評価のムーブメントを参照させてみることは無駄ではないことを指摘しており[高橋:14]、ここでもサウンドスケープやアフォーダンスとの問題意識は共有されている。

また、「諸感覚の統合」という言葉からすぐ連想されるのは、賢治が共感覚、特に色聴の持ち主であったという話である[板谷:52f, 福島:270-295]。実は、現役の作曲家であるマリー・シェーファーの楽曲の特徴として、「音楽外的な起源をもつ様々な時代や文化の神話や哲学、あるいは現代の心理学やコミュニケーション理論などが、作品の基礎としていろいろな形で現れてくること。また、コンサートホール用の楽曲においても「音」だけでなく「共感的な感性をベースとしていること」[鳥越1997:30]などが挙げられているように、サウンドスケープも、単に聴覚だけでなく、共感的なアプローチの姿勢が最終的には要請されることになるだろう。

では、なぜそれでも賢治の「耳」がフォーカスされるのか。これについては高橋ではなく作曲家林光と文化人類学者山口昌男の対談[林&山口1989:19]が参考になる。山口は、賢治作品においてはさまざまな音楽用語が使用されているが、それら

はあくまでも音楽用語ではなく詩的造語であり、ほとんど意味を抜き取ってオノマトペ化されていることを指摘し、林はそうしたオノマトペの「総体としての音楽性」について語っている。

賢治のオノマトペ使用については、いくつかの先行研究があるが、詩人で評論家でもある吉本隆明が、前出高橋の〈耳人間〉論だけでなく、エコロジカル・アプローチに関連させうる、「擬音表・造語表」付きの、もっとも説得力に富む論を展開している[吉本1989:315-354]。まず、吉本によれば、まず賢治の擬音は単なる音喩(オノマトペ)以上の機能を有していることに目を向けさせる。吉本の加える説明はエコロジカル・アプローチそのものである。たとえば以下にいくつか引用しておく。

「物はうごくとき音にふれる。擬音はこのひとりでにふれた音に、間と切断と持続のパターンをあたえることだ。それは音の幾何学化だといえる。][同上:317]

「スズランの葉や花が風にふれあうさまが「しやりんしやりん」と音化されると(「貝の火」)、わたしたちは花のかたちとうごきを同時に感じられる気がしてくる。かたちとうごきが音象ともいふべき状態で伝わってくるからだ。][同上:318]

前者の引用文での「音の幾何学」は、前掲のギブソンのいう「生態幾何学」=「環境の幾何学」と凶らずも一致し、また、それは、ガーヴァーが述べた、音を生じる複雑な事象を「記述」するために選ばれた表現方法とも一致する。すなわち、前掲の「コツコツぶつかりあったり(tap)、キーキーこすれたり(scrape)、バシャバシャはねたり(slosh)、シュツとかすったり(rub)、ゴロゴロ転がったり(roll)、パタパタはためいたり(flutter)する」といった事象への注目はまさに音表現につながるものであるし、後者の引用文は、まさに前述のギブソンの「視覚性運動感覚」と同様の、言うなれば「聴覚性運動感覚」の例と言いうる。さらに吉本を引けば、

「音にふれないが眼でみえる事象のうごきを、音韻の機能だけであらわしたらどうなるか。これもまた擬音の世界をもたらすにちがいない。」[同上:318]

このように、賢治は、擬音によって「眼にうつる事象のうごきを、さかんに音の変化や流れにうつしかえようとした」のであり、「音を半ば擬人化すること」によって「事象のうごきが音を介して物語化される」ことになる[同上:319ff]。

以上の高橋や吉本の言説を参考に、以下具体的な作品を取り上げて、検証を進めてみよう。

2. 2. 短歌連作「ちゃんがちゃがうまこ」

まず、国の無形民俗文化財で「残したい日本の音風景100選」に選ばれた岩手県滝沢村の「ちゃぐちゃぐ馬コ」にも関連した賢治の表現をみてゆこう。大小の鈴を着けた百頭余りの馬が、蒼前(駒形)神社にお参りした後、岩手山を背景に盛岡市内へ向かって行進する。前掲のように、ここでは「シャグ、シャグ、チャグ、チャグ」という特徴的なサウンドが「音風景」の中心としてクローズアップされているが、たとえば前出のガイドブックに「馬の名産地として大切にしてきた伝統の歴史画、毎年6月15日、馬コの鈴の音とヒヅメの音がまじり合って現代に伝えている」と説明されているように、この音には奈良時代より馬の名産地として馬を大切にしてきた「歴史を伝える音」という価値を見いだされている点を押さえておくことが重要である。すなわち音響学的には検証不可能な「歴史性」を「音」を通して聴くというのである。

「チャグチャグ馬コ」を題材にした賢治の短歌は、1917(大正6)年5月に4首からなる下書きが完成され、翌6月中に盛岡高等農林学校生による同人誌『あざりあ』第1号に「ちゃんがちゃがうまこ」と題された短歌8首が発表されている。以下、習作の方を引用しておく、

夜明けには
まだ間あるのに

下のはし
ちゃんがちゃがうまこ見さ出はたひと。

ほんのびゃこ
夜明けがゞった雲のいろ
ちゃんがちゃがうまこ 橋渡で来る。

いしょけめに
ちゃがちゃがうまこはせでげば
夜明けの為が
泣くだあいよな気もす。

下のはし
ちゃがちゃがうまこ見さ出はた
みんなのながさ
おどともまざり。

評論家梅津時比古は、「賢治の場合、詩のなかに組み入れる方言の響きの音楽的な広がりによって、その言葉の意味を超えて、その詩全体の色調を象徴させるまでに至っている」[梅津2005:90]とし、詩『永訣の朝』に導入された妹トシの方言を例に引いているが、ここに挙げた短歌の方が、その説明には適している。まず注目すべきは、オノマトペ(音喩)が用いられていないにもかかわらず、方言の使用によって非常に音喩的な色彩が全体にわたって横溢しているということである。もちろん「ちゃんがちゃがうまこ」という固有名詞自体は音喩的效果をもっている言辞であり、新校本全集の校異篇をみてもわかるように、「ちゃんがちゃがうまこ」「ちゃがちゃがうまこ」と微妙な変化を加えていることから、この言葉にそうした機能が託されていることは明らかである。この固有名詞が現実には人の口から発せられる際の柔軟な音的变化を捉えることによって、さらに方言の使用が強調され、そこには生きた力動性が喚起される。盛岡市の下の橋での定点観測であるが、ここでは夜明け前から夜明けまでという時間的変化が、視覚的言辞をただ「雲のいろ」の変化による連想だけで表現し、それは時間的経過と見物人がだんだ

ん増加し騒がしくなっていくさままでが鼻濁音や破裂音の使用によって見事に表現されている。

これらの短歌は『アザリア』発表時に、8首へと拡大されると、「しいれい藻の花に」や「夜明方 あぐ色の雲は ながれるす」といった表現が加えられ、さらに視覚的な表現と時間的経過がはっきりと定位されている。聴覚的表現でも、「まだはやんとも」「ほやんと」といった方言の追加だけでなく「はしむっけのやみのながから 音がして ちやがちゃうまこは 汗たらし来る」の一首にあるように、はっきりと「音」を意識させるが、ここで、明らかになったようにここでの「ちやがちゃうまこ」はあくまでも固有名詞として用いられている。しかしそれにもかかわらず方言の使用によって、我々は「チャグチャグ、シャグシャグ」と動きを伴って近づいてくる馬コの音とそれを見物する人たちの喧騒を同時に総合的に感得することができる。方言の響きとは、まさにその郷土ではぐくまれた代表的な「音風景」であり、その音風景を賢治は単なるオノマトペに偏ることなく表現しているのである。

2. 3. ゴーシュ(下手)なセロ弾きとしてのゴーシュの意味

さて、賢治が音楽(特にベートーヴェン)に親しみ、自らチェロを弾き、首都東京にまでその名が知れたレコード蒐集家であり、作曲もしたということはよく知られている。これまで「宮澤賢治と音楽」というテーマをめぐる、佐藤泰平や板谷英紀、梅津時比古を始めとして数多くの研究が発表されてきた。彼らの著作では漏れなく音楽を主題とした童話である『セロ弾きのゴーシュ』が取り上げられている。当然予想されるように、音楽に関係させたゴーシュ論のほとんどは、その主題が「楽音の連なりとしての音楽」であることを前提として発想されているが、そうした前提はこの小論でのアプローチとは相容れない。

この童話において最もクローズアップされているのは「セロ=チェロ」という楽器の弾き手であ

るゴーシュであることは言うまでもないが、当然のことながら、その楽器の「音」について賢治はどのように記述しているのかがこの童話理解にあたって非常に重要なポイントとなる。この童話の冒頭で早くも、セロの弾き手であるゴーシュは「あんまり上手でない」「上手でないどころではなく実は仲間の楽手のなかではいちばん下手でした」というように、セロの下手な弾き手であることが強調され、さらに「セロもずいぶん悪い」と楽器自体の状態がよくないことまで付言される(あとでf字孔以外にも孔が開いていることが説明される)。つまりここでは弾き手も楽器もよくない、すなわち、彼の演奏によっていい楽音が生まれなことが前提されていることをまず押さえておかねばならない。

では、この童話中で、セロに関連する音はどのように形容されているのであろうか。ゴーシュの、セロを調弦する音(「ゴーシュはセロを取り上げてボロンボロンと糸を合わせてドレミファソラシドとひきました。」「ゴーシュはちょっとギウギウと糸を合わせて〜)と、音楽を教わりたいうかっこうに頼まれてかっこうの啼き声をセロで弾いてあげる音(「〜かっこうかっこうかっこうかっこうかっこうとつゞけてひきました。)),そして、狸の子が棒でセロの駒の下のところ叩く音(「拍子をとってぼんぼん叩きはじめました。))を除けば、

「〜またはじめからなんべんもなんべんもごうごうごうごう弾きつゞけました。」

「それからもう何時だかもわからず弾いているかもわからずごうごうとやっていますと〜」

「〜さっきまであれ位ごうごうと鳴らしておいでになったのに、〜」

「おれのセロの音のごうごうひゃくと、〜」

「〜何とかラブソディといふものをごうごうがあがあ弾きま

した。」

というように「ごうごう」という擬音語が数ヶ所にわたって出てきている。たしかに「ごうごう」という擬音語はそれ自体珍しくはないかもしれないが、この「ゴーシュ」という主人公の弾くチェロの音という文脈を考えると、単なる一般的擬音語とかなづけてしまうわけにはいかない。賢治学者大塚常樹は、この「ゴーシュ」という名がフランス語の「歪んだ」という意味をもつ「gauche」³⁾に由来するという定説をふまえた上で、文脈的には、「むしろ「ごうごうひゃく」セロの音程や音色に近い「ゴーシュ」と考えた方がテキストの理解には役立つ」[大塚：87]と述べている。また、文芸評論家の中村文昭も、「読者は、ゴーシュという岩のようなゴツゴツした響きを耳にすることで、楽器と弾き手の間におこる軋轢、不器用な対応、靴のひものとけた状態ですずるひきずる楽音の不調和を感じとるであろう。」[中村：113]としている。賢治の本文中にも「大きな黒いもの」とも形容される「ごつごつしたセロ」という表現が出てくるが、ここでは、弾くと「ごうごう」響く「ごつごつ」したセロを弾くのが「ゴーシュ」というリンクが張られている。前述のようにこの童話冒頭からゴーシュの下手さと楽器の悪さについては強調されており、それにフランス語の意味が含意されていてなんら不自然ではない。「ゴーシュ」は賢治によって周到に構造化された名前なのである。これは、セロの「ごうごうがあがあ」という音、「ギウギウ」という調弦の際の音等、ガ行の頭音で統一されており、音的な連関が周到に準備されていることから明らかである。そして、その音選択は、実際に穴の開いたセロを所有し下手の横好きレベルだった賢治の身体感覚から生まれたものであることは、間違いない。たとえば初心者の演奏について「ガリガリ弾いている」という擬音表現が付されることが多いことからわかるように、弓で弦を擦る時に楽音として音が立ち上がる際の摩擦音が「ガ行」の音で表現されるのは、擦弦楽器を弾いたことがある者なら誰でも、聴覚

だけでなく触覚的な身体感覚もすべて渾然一体となった共通感覚的経験として持っているの、実は自然な表現である。特にチェロやコントラバスといった低音擦弦楽器では、摩擦力が大きくなり、こうした身体感覚はさらに無視できないものとなる。⁴⁾まさに聴覚的な要素主義に陥らないための、つまり総合的に経験を把握するための工夫がこうした命名に底流する擬音表現の連繫化に見られるのである。

さて、前出の梅津はその最新刊『《ゴーシュ》という名前』で、賢治の蔵書目録等の調査から、賢治がフランス語よりもはるかに親しんでいたドイツ語に「ゴーシュ」という名前の出自を求め、「ゴーシュ」が「かつこう」を意味する南ドイツやライン地方で使われていた古い方言「Gauch」に由来すると指摘している。梅津 [梅津2005：26ff] は、賢治がドイツ語を学んだ当時では、「かつこう」という日本語の独訳として現在用いられる「Kuckuck」と現在用いられなくなった「Gauch」がほぼ同程度の一般度をもっていたことを明らかにした。また梅津が指摘するように「かつこう」はかつて「愚人、とんま、あほう、愛人、情夫」を意味する日常的単語でもあった [同上：150ff]。⁵⁾そこで、梅津 [同上：39ff] は、『セロ弾きのゴーシュ』よりも前に執筆されたと考えられる『春の修羅』中の詩『樺太鉄道』に出てくる「緑青のゴーシュ四辺形」という表現に着目し、まずはフランス語の「歪んだ」という意味で「ゴーシュ」を用い、のちにドイツ語の「Gauch」の意味を知ってそれらの意味を結びつけた名前が「ゴーシュ」であるとしている。さらに梅津 [同上：157ff] は、賢治の蔵書目録にあったドイツの詩人アルノー・ホルツ Arno Holz のエロティックな内容をもった詩集『ダフニス Dafnis』(蔵書目録では『ヴィーナスの歌 Venus Lieder]) での、性愛に関連して登場する「Gukguk」「Gauch」といった表現を「ゴーシュ」への命名へと結びつける。梅津がさらに論を展開する「賢治と性」については、本稿の目的とは外れるので取り上げないが、ともあれ「ゴーシュ」

という命名に含意されたものは、その出自がドイツ語フランス語のどちらであっても、賢治の命名の意図はさほど違わない。ここで問題となるのは、賢治が童話文中でも「かっこう」という言葉を多用しているにもかかわらず、なぜ賢治は「Kuckuck」ではなく「Gauch」という「音」を主人公の命名に際して選んだのかということである。

2. 4. 「かっこう」の(という)啼き声

梅津 [同上:19] は「Gauch」の音が日本語にすると「ガオホ」と表記されるのにもかかわらず、「賢治が、仮に少しひねったしゃれた読み方をすれば」、「ゴーシュ、あるいはゴーシェと読む可能性は大いにある」としているが、例えば、標準語である高地ドイツ語では「イッヒ」と発音される「Ich」が南ドイツあるいはライン地方の訛で「イッシュ」となることはあっても、「Gauch」が「ガオシュ」と発音される可能性は極めて低い。なぜならば、「ホ」の方が「シュ」よりも発音しやすいからである。やはり、前節でも強調したように、賢治のチェロを弾く際の、まさに弦を擦る音としてのガ行の音こそ、賢治の身体感覚を表現する音と言えよう。

さて、楽器の演奏者が主題であるこの童話に、楽器音についての擬声音は、セロの「ごうごう」以外にはクラリネットの出す「ポーポー」という音しか出てこないのであるが、これでかえって、文中にちりばめられた、「一般的な」擬音語表現が生きてくることになる。つまり音楽童話だからといって、楽音を賢治特有のユニークなオノマトペで表現してしまうと、音の表現が過剰になり、何が大事な「音」なのかが不分明になってしまう。たとえば、かっこうが訪ねてくる場面；

「次の晩もゴーシュがまた黒いセロの包みをついで帰ってきました。そして水をごくごくのむとそっくりゆふべのとほりぐんぐんセロを弾き始めました。十二時はまもなく過ぎ一時もすぎ二時もすぎてもゴーシュはまだやめませんでした。

それからもう何時だかもわからず弾いてゐるかもわからずごうごうやってゐますと誰か屋根裏をこっこつと叩くものがあります。」

では、「ゴーシュ」が水を「ごくごく」のんで「ぐんぐん」セロをひき、夢中になって「ごうごうやって」いると「こっこつ」とノックの音がするといった、ガ行とそれから濁点をとったカ行の音を連ねることによって、リズム感と文中での構成感をより確固とすることがもくろまれている。こうした例はそれに続くかっこうとの対話の場面でも配されており、「天井の穴からぼろんと音がして」という賢治らしい独特な擬音語表現をともなって一羽の灰いろの鳥＝かっこうが登場する箇所は、その後ゴーシュがしぶしぶかっこうの頼みを聞き入れ、「セロを取り上げてボロンボロンと糸を合わせてドレミファソラシドと弾きました」という文を先取りしている。

こうした擬音語による文章構造のリズム化および緊密化は賢治が得意としたところで、それは「かっこう」という「音」にも現れている。「ゴーシュ」の場合、前述のように「名前」とそれに関連する「音」が緊密に重ねられていたわけだが、「かっこう」と啼くかっこう（郭公）という鳥は、この童話でも大きなポイントとなっているように、それこそ「名前」と「啼き声」が一致している代表的な鳥であることを忘れてはならない。音楽学者西崎専一 [西崎:38f] が指摘しているように、かっこうは、長3度か完全4度の下行音程で鳴くことが多いが、『新校本宮沢賢治全集』第11巻校異篇 [1996:294f] で確認できるように、賢治は推敲段階では「かっこう」という鳴き声の表記を「カッコウ」「かっコウ」「カッコ」「かくかう」「かくこう」「かっかう」と表記の変化を試み、まさに「かっかうと一万云へば一万みんなちがふ」という状況をはっきり記述レベルで描き分けようとしていた。つまり、少なくともゴーシュ本人とは異なり、賢治の耳はサウンドスケープ的にかっこうの啼き声の多様性をしっかりと把握していたし、そのどれ

もが正しい認知であるとわかっていたのである。

これに関連して、前掲のゴーシュがかっこうかっこうの啼き声を「かっこうかっこうかっこうかっこうかっこうとつづけて」セロで弾いてあげる場面はさらに示唆的である。いったん止めたあと、再度ゴーシュが苦笑いしながら弾き始めると、かっこうもそれについて「かっこうかっこうかっこう」と体を曲げて一生懸命に叫び始め、最初はむしゃくしゃした気持ちだったゴーシュも「はじめはむしゃくしゃしていましたがいつまでもつづけて弾いているうちにふっと何だかこれは鳥の方がほんたうのドレミファにはまってあるかなという気がして」くることになる。前出の西崎は、この時ゴーシュが「音楽的感動のただ中にいた」[西崎:44]とし、こうした変化の中で「かっこうに同化して、かっこうの真剣さで「かっこうモチーフ」を弾くこと以外に音楽的愉悦に至る道のないことを知らされた時の「職業音楽家」の困惑について知り、その困惑の中にゴーシュが音楽の喜びに立ち返る鍵があったことを知ったということでしょう。[同上:65]と述べている。西崎の論のポイントは、鳥の方が「ほんたうのドレミファ」にはまっているかなという気になってくるゴーシュの「音楽観」の変容にあり示唆に富むが、われわれは「音楽」以前の「サウンド」レベルでの聴取に注目せねばならない。

そもそも野鳥の啼き声は、序章でみたように、「残したい日本の音風景100選」の中にも多数選ばれており、たとえば前掲のガイドブックには前出の「ビジョ、ビジョ」と形容された「青森・小川原湖畔の野鳥」以外にも「クルーッ、クルーッ、クルーッ」（熊本・出水の鶴）、「クォー、クォーッ！！クォー、クォーッ！！」（山形県・最上川河口の白鳥）、「フィフィフィ……ツイー、ツイー」（宮城県・広瀬川のカジカガエルと野鳥）といった擬声表現までが口絵に掲載されている。賢治の耳がはっきりと「かっこう」の鳴き声の多様性を童話中で寓意化し、「残したい日本の音風景100選」に選ばれるような貴重な音風景でなくても、「かっこう」のような東北地方の町な

らば比較的たやすく接することができる日常生活での「聴こえ」の例を、イヤークリーニングの手段とすることによって、多様な「聴こえ」を経験することが肝要なのである。つまり、ゴーシュのように、かっこうの鳴き声は「かっこう」というだけで「なきやうは何でもない」「違はない」といった固定化した聴取をクリーニングすることから、身体が環境へと開かれるきっかけが得られるのである。

2. 5. イーハトーヴの音としての「ごうごう」 鳴る音

平成16年に芸術選奨文部科学大臣賞と第19回岩手日報文学賞賢治賞を受賞した梅津の『《セロ弾きのゴーシュ》の音楽論 音楽の近代主義を超えて』の本論末尾には、次のような文がみられる。

「不思議なことには、『セロ弾きのゴーシュ』にはほとんど擬音語がない。わずかに使われているのも、三毛猫がくばちばち火花を出すなど一般的なもので、あの賢治独自の音の表現は皆無である。

ここでは、始めから終わりまで、そして、終わったあとも、セロの音だけが鳴り響きつづけている。」[梅津2003:195]

ここで梅津が本論を閉じるにあたって配した詩的な一文からは、読後感的な余韻の印象しか伝わらない。その大きな理由は、梅津が『セロ弾きのゴーシュ』における、この最も大事な「擬音語」を見逃しているからである。本当に「一般的な」擬音語しかなく「賢治独自の音の表現は皆無である」のだろうか。否である。やはり「音楽の近代主義」を批判し、身体性の復活を唱えるこの書においてさえも、擬音語の重要性が無視されているということは、結局は楽音や「音楽」という西洋近代的音楽鑑賞が前提となっていることを暗示しており、まさに西洋的な「音楽の近代主義」の根深さが痛感される。

これまで見てきたように、ゴーシュという名前とも関連する「ごうごう」という音は梅津にとって「一般的」な擬音語で片づけられているが、こ

の「ごうごう」という擬音語は、賢治にとって特別の意味をもっているのである。前述のガーヴァー論文の紹介の際、例に引いた「重厚なドアがゆっくり閉まるときのきしみ音と小さなドアがぴしゃりと閉まるときの音をつなげたとしたら、非常に不自然な音がすることだろう」というのと同様、摩擦音のない弦楽器音は非常に不自然な音がするはずである。梅津自身が著書で主張しているように、そうした楽音には楽器とそれを操る奏者の身体性のレベルが全く欠如している。ゴーシュが聴衆を感動させた《印度の虎狩り》という曲が「まるで怒った象のやうな勢」で弾かれるためには、弓と弦の摩擦音が「音楽的」な面でいかに重要な要素であるかは自明である。

また、それはわれわれの現実の音楽鑑賞でも経験できる。周知のように、宮沢賢治はベートーヴェンのレコード鑑賞が特にお気に入りであり、1924(大正13)年12月の頃、交響曲第1番から第9番までのSPレコードを所有していた[佐藤1995:190]。西崎[西崎:59f]は、賢治がリズムのはっきりとした曲が好みであったという堀尾青史の説[堀尾:212]を基に、「ベートーヴェン中期の音楽、特に《英雄》《運命》《田園》といった交響曲ほどリズムの持つ表現力が精彩を放っている音楽はないといっても過言では」ないとしており、前掲の「かっこう」の鳴き声にある下行長3度、完全4度の組み合わせ音型による主題労作や、第2楽章終わりにかっこうの鳴き声がクラリネットによって奏されることから、ゴーシュの弾く《第六交響曲》がベートーヴェンの交響曲第6番へ長調《田園》のことであると推測している。しかし、佐藤泰平[佐藤:189]が指摘するように、《田園》だとこの童話冒頭に書かれているようなトランペットが活躍する箇所がないし、また前掲校異篇[1996:295]によると「かっこう」の場面では《第六交響曲》ではなく当初は《第九交響曲》となっていた。よって、ここで、曲を特定することはあまり意味がないかもしれないが、この「ごうごう」と鳴っているように実際の音がきこえる箇所を考えると、いくらか対象が絞られてくる。《田園交響曲》であれば、第1楽章

115小節以下ヴィオラ、チェロ、コントラバスがユニゾンのフォルテでハ音を引き伸ばす箇所(3連符を含む)と、第4楽章における、雷雨、嵐の襲来する様を表現している78小節以下のチェロ、コントラバスのやはり基本的に2度下行音型で構成されているユニゾンの2箇所が挙げられるかもしれない。しかしそれよりも、童話冒頭の表記、すなわち「トランペットが「一生けん命歌って」いて、ヴァイオリンも「二いる風のやうに鳴って」いて、さらにクラリネットも「ポーポーとそれに手伝って」おり、かつチェロも「ごうごう」鳴っている箇所が別のベートーヴェンの交響曲中にある。それは、ベートーヴェン《交響曲第7番》イ長調の第4楽章コーダ389小節以降で、ヴィオラ、チェロ、コントラバスがユニゾンで「ホ音-嬰二音-ホ音-嬰二音」の短2度でうねうねと蛇行する音型を「ごうごう」とずっと強奏(*sempre piu f*)で鳴らし続け盛り上げる箇所である(譜例1参照)。ヴァイオリンはまさに第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが熱風のような掛け合いを繰り返しており、A管クラリネットは393小節から、低音弦楽器同様ずっと強奏(*sempre piu f*)で加わり、そこまで*f*で強拍の8分音符を吹きアクセント付けを担っていたD管トランペットは402小節から同じくずっと強奏(*sempre piu f*)という指示のもとホ音を吹き延ばしている。そもそもこの交響曲は、大作曲家フランツ・リストによって「リズムの神化」、そして同じくリヒャルト・ヴァーグナーによって「舞踏の神化」と呼ばれたように、ベートーヴェンの交響曲の中でも最もリズム的な躍動感と生命力にあふれた曲として知られており、その第4楽章はまさに終楽章としてエネルギーが爆発しているが、特にここで挙げた398小節以下からは第4楽章の中でも最後の盛り上げ部分である。「セロっ。糸が合はない」と楽長にチェックされるところとしても、ここがチェロがヴィオラおよびコントラバスとユニゾンでずっと強奏し続ける箇所であるため、ピッチの狂いがわかりやすく適っている。さらに「セロがおくれた。トオテテ テテテイ ここからやり直し。はいっ」と楽

長が怒鳴った箇所は、まさに楽器の入りが遅くなりやすい、それまでオーケストラ全体が *f* で進んできて急に *p* に落としてコントラバスとチェロがユニゾンで音階をスタッカートで順次下行に入る435小節（譜例2参照）と推測することもできる。⁶⁾

他の賢治作品におけるオノマトペの使用法、つまり梅津のいう「あの賢治独自の音の表現」からみれば、「ごうごう」という擬音語は、とうぜん読者に音読されるであろう主人公の名を、ただでさえ調弦が合いにくいのに、さらに下手に弾かれることによって発せられた、〈ゴージュな音〉のいわば「音象」が仮託されたものと考えた方が自然なのかもしれないが、以上みてきたように、多分に賢治の音楽鑑賞経験とチェロ演奏に依拠した表現であるとも推測される。そして、実は、この〈ゴージュな音〉である「ごうごう」という擬音語は、別の賢治童話ではもっと重要な意味を付与されて「賢治独特の音の表現」となって登場する。

1924(大正13)年12月1日付けで賢治の生前自費出版されたイーハトーヴ童話集『注文の多い料理店』の広告文に「イーハトヴとは一つの地名である。～」と書かれているのが有名だが、それに先立って1922(大正11)年4月13日に書かれたと推測されている童話に『イーハトーボ農学校の春』がある（ただし、この生前未発表だった作品の初題は『太陽マヂック』であった）。この小品は、縦書きの中に横書きの五線譜（譜例3参照）が挿入されていることで有名な作品だが、ここではその冒頭に注目してみよう。

太陽マヂックのうたはもう青ぞらいっぱい、ひっきりなしにごうごうごうごう鳴ってます。

「イーハトーヴ」とは賢治文学のキーワードの一つであるが、そこに存する農学校には「太陽マヂック」の歌が「ごうごうごうごう」と鳴り響き、降り注ぐ。この擬声語がゴージュのセロの音と一致

するのが単なる一致ではないことは、前述のとおり、賢治の童話の構造化志向からも読み取れる。視覚的に太陽の赤が青空に交響し、春の陽射しが燦々と農学校のある大地に降り注ぐ様を描いたこの文からもわかるように、この童話では全編を通して共感的な言辞が多用され、それによって冬から春へという季節の移行の「力動性」が表現されている。ここでは、紙面の都合上、これについては事実の指摘だけにとどめ、詳細な分析は別の機会に譲ることにするが、赤と青というあざやかな視覚的表現を「ごうごうごうごう」鳴るという聴覚的表現とむすびつけた共感的表現はまさに春のエネルギーの力強さを読み手にはっきりと印象づけるのである。こうしたイーハトーヴの土地と空気もっている「気配」「雰囲気」をいかに総合的に記述するためには、これまでみてきたように、エコロジカル・アプローチが有効である。空気や水といった「媒質」に包囲光の構造が存しており、音の振動と同様に「情報」として伝達されることになる。賢治のここでの表現は、まさに賢治がイーハトーヴの媒質のアフォードする情報を受け取って、記述した結果だとも言えよう。

3. イーハトーヴの「音風景」から「音の景観」へ：結びにかえて

さて、最後に問題となるのは、例えば賢治学者続橋達雄によってこの童話に与えられた「随筆風な心象スケッチ」〔宮澤賢治必携：88〕といった評価である。吉本隆明〔吉本1978：12〕は「心象スケッチであるか風景のスケッチであるかは、かれの作品では素材の上で区別できない」と指摘しており、これは正鵠を得ているが、ここで、「イーハトーボ」＝「イーハトヴ」についての賢治の説明に立ち戻ってみよう。前出の『注文の多い料理店』刊行に際して作られた賢治自作の広告用チラシの文面からポイントとなる文を抜き出してみると、「イーハトヴは一つの地名である。（中略）実はこれは著者の心象中に、このような情景をもって実在したドリームランドとしての日本岩手県である。そ

ここではあらゆる事が可能である(以下略)。「イーハトヴ」が岩手県を指しているのかどうかについてはこれまで諸説がとびかっているが[例えば米地1996を参照のこと]、「人間と環境との相互依存性に関係した概念」であり、「知覚することと行為との連動に関係」する概念であるアフォーダンス的立場から考えれば「〈心理学的か物理的か〉という二元論的呪縛」から解放されるのは前述したとおりである。環境の中にあるすべてのものはアフォーダンスをもち、しかもそれは無限に存在する。それは知覚者の主観が構成するもの(たとえば心象)ではないし、事物の物理的性質でもない。つまり日本国岩手県の環境は、さまざまな情報を賢治にアフォードし、賢治はさまざまな行為(動き)を通してその中にさまざまなアフォーダンスを探索・獲得・記述した。吉本[吉本1989:330]が指摘するように「あらゆる事が可能である」ためには、ほんとはあらゆる実在の場所や、じっさいのころのうごきと無縁でなくてはならないのだが、敢えて「ドリームランドとしての日本岩手県」という実際の地名が明言されたのは、こうしたアフォーダンス的把握がすでに賢治に体得されていたからとは考えられないだろうか。すなわち賢治にとっても「意味は世界に」あったのである。

賢治のマニフェストである『農民芸術概論』には「職業芸術家は一度亡びねばならぬ」と書かれているが、まさに「ごうごう」と野卑にしか弾けないゴージュは、洗練された「職業芸術家」としては失格であり一度亡ぶが、動物たちとの交流によって啓発され、「農民芸術家」として覚醒する。そして、賢治によれば「農民芸術の総合」は「銀河の空間の太陽日本 陸中国の野原」を舞台としており、まさに「太陽マジックのうた」とはこの舞台の、すなわちイーハトーヴの「サウンドスケープ」なのであった。

ここでのサウンドスケープはもはや単なる「soundのlandscape」=「音の風景」ではない。世間一般ではドイツ語Landschaftや英語landscapeの訳語は「風景」であるが、地理学ではもっぱら「景観」が用いられてきた。これらは、

主として、客観的存在としての「景観」に対して、主観的要因が大きいのが「風景」と区別されることが多い⁷⁾。しかし、例えば、地理学者滝波章弘が、「風景を心象イメージとするならば、風景は単に視覚的に捉えられるだけのものではなく、聴覚や嗅覚などの五感、記憶や思い出などの情緒までも含めたものとする必要がある」[滝波:7]と述べているのに対して、環境学者武内和彦は「景観」について「人間主体的な地表面の認識像であり、主体の認識程度に応じて景観の意味するところが異なってくる」[武内:451]としており、実は単に「主観性」や滝波[滝波:8]のいう「審美的評価」の有無によってその区別をなすことはできない。これは20世紀初頭以来の景観論争への反省に基づき最近の人文地理学が主観性という契機を積極的に評価しようとする傾向にあることとも関連している。人文地理学者阿部一は、「主観と景観」と題された論文[阿部:173]において、「風景」を自然との一体化を志向する母性志向的な見かた、「景観」を自然をその視線で秩序付ける主体によって見いだされた父性志向的な眺めとしているが、ドイツ語のLandschaftがもともと「地域」を意味する語であった(「景域」という訳語が当てられることもある)ことを考え合わせると、武内が言うように、「主体-地域系としての景観」の前提は「統一体としての地域を認識すること」にある。すなわち「景観は、個々の要素がある空間のひろがりの中で有機的に結びついた一つの全体像として主体(人間)に認知されるものでなければならない」[武内:451]のである。このように景観が「地域共同体」を意味するならば、それは視覚に限定されない「何かで特徴づけられるような、まとまりをもった土地空間=地域のこと」[千田:5]をさす語となり、生態学をも含む総括的なものとして把握される。まさに、賢治が描いたイーハトーヴは、一つの「気圏」としてのまとまりを持っており、それは共感覚的に有機的な連関をもった一つの全体像であった。こうした意味で、「太陽マジック」の歌の「ごうごうごうごう」たる鳴り響きによって特徴づけられているイーハ

トーヴの世界は、もはや単なる「音風景」としてではなく「音の景観」として把握されるべき世界なのである。

国語教育学者西郷竹彦は、「オノマトペの形象性」に関連して、「声喩の学習は子どもたちの音感をきたえるといえましょう。私はそのことを「民族の耳をきたえる」といっています。状況のイメージ、また人物のイメージを、その善悪、美醜のちがったイメージを声喩は論理的、意味的ではなくて、直観的、感覚的にわからせるというはたらしきをもっています。」〔西郷：28f〕と述べているが、まさにサウンドスケープやアフォーダンスの理論は、直接的伝達を旨としていた。このように、エコロジカル・アプローチの立場から賢治作品を読み直す作業からは、さらに多くの知見が得られることであろうし、賢治作品に依拠した教育現場での学習活動についても、教える側がそうした視点も持ち合わせて課題設定を行えば、生徒たちにさらに豊かで広い考察へと導くことができるであろう。

今回は残念ながら紙面の都合上、エコロジカル・アプローチによって作品の特徴とその解釈がクリアに浮かび上がってくる、他の賢治童話についての分析を割愛せざるをえなかった。公表は別の機会に譲る。

註 (邦訳については原典と照合した上で、原則的にそれに依らせていただいた。)

- 1) これらの頁では、かろうじて背景の風景・情景写真がその危険を回避する装置として期待されうるかもしれないが、編集上の意図としては、その地方への旅行気分を煽ることが主であるのは明らかである
- 2) <http://www.saj.gr.jp/soundscape/books.html> (2006年1月末現在)
- 3) フランス語の「gauche」には「(形が) ゆだんだ、曲った」「(議論などが) 曲がった、狂った」「(態度などが) 不自然な、ごちこない」「不器用な、下手な、へまな」「左の」等の意味があり、ゴーシュのキャラクター設定もこれらの意味の複合体と考えることができるだろう。
- 4) 特にアマチュアだけでなくプロのオーケストラのコント

ラバス奏者たちも、弓で弦を弾いたとき、弦が大きく振動して指板に当たって生じる「ビシッ」「バシッ」といった音を音楽的表現の大事な要素として捉えている。

- 5) 郭公の「情夫」的な意味、すなわちいわゆる「コキユ coqu = 寝取られた (実は寝取る) 男」を、めくるめく多彩なオノマトペを効果的に取り入れて表現した代表例としてフランスの作曲家クレマン・ジャヌカン (ca1485-1588) の傑作《鳥の歌 Le Chant des Oyseaux》(1528年) が挙げられる。こうした西洋的な「鳥の歌」観の問題点については、音楽学者谷村晃の論考〔谷村1997〕が示唆に富む。
- 6) これらの箇所での「ごうごう」という音感覚を体験するには、たとえば、名指揮者カルロス・クライバー指揮王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団による白熱的名演奏のライブ映像 (Universal Unitel UCBP-1037) を鑑賞すればよい。音楽として聞こえてくる音が単なる綺麗に発音された楽音だけでなく、いかに多くの複雑な情報を運んできているのが明瞭に把握できるし、楽譜に書かれている記号=音楽ではないことが実感される。
- 7) 詳しくは、以下の文献を参照のこと。若松司「『風景』と『景観』の理論的検討と中上健次の『路地』解釈の試論」、『都市文化研究』4号、2004年、56-72頁。

引用・参考文献

- ・阿部一「主観と景観 - 現象学的地理学の立場 -」、『地理科学』第51巻第3号、1996年、23-28頁。
- ・板谷英紀『賢治幻想曲』れんが書房新社、1982年。
- ・岩宮眞一郎『音の生態学』コロナ社、2000年。
- ・梅津時比古『《セロ弾きのゴーシュ》の音楽論 音楽の近代主義を超えて』東京書籍、2003年。
- ・梅津時比古『《ゴーシュ》という名前 《セロ弾きのゴーシュ》論』東京書籍、2005年。
- ・大塚常樹「『セロ弾きのゴーシュ』—セロ弾きがソロ弾きになる物語—」『国文学 解釈と鑑賞』第65巻第2号、2000年、85-90頁。
- ・金関寿夫『アメリカ現代詩ノート』研究社、1977年。
- ・William W. Gaver, "What in the World Do Hear? : An Ecological Approach to Auditory Event Perception", *Ecological Psychology*, V/1, 1993, pp. 1-29; ウィリアム・W・ガーヴァー (黄倉雅広・寛一彦共訳)「いったい何が聞こえているんだろう? 聴くことによる事象の知覚へのエコ

- ロジカル・アプローチ」, 佐々木正人・三嶋博之編訳『アフオーダンスの構想 知覚研究の生態心理学的デザイン』東京大学出版会, 2001年, 127-166頁。
- ・環境庁「残したい日本の音風景100選」資料集, 1996年。
 - ・James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*. (Boston: Houghton Mifflin Company, 1979);
 - ・J. J. ギブソン(古崎敬ほか訳)『生態学的視覚論 ヒトの知覚世界を探る』サイエンス社, 1985年。
 - ・小嶋孝三郎「宮沢賢治のオノマトベ試論」(上)(下), 『立命館文学』236号・237号(続橋達雄編『宮沢賢治研究資料集成』第20巻, 1992年, 66-117頁に再録) 1965年。
 - ・西郷竹彦『文芸学辞典』明治図書, 1989年。
 - ・佐々木正人『アフオーダンス 新しい認知の理論』岩波書店, 1994年。
 - ・佐々木正人『知覚はおわらない アフオーダンスへの招待』岩波書店, 1994年。
 - ・佐々木正人「地面や空気から「心」を考えることもできる —早わかりアフオーダンス」, 岩波書店編集部編『ブックガイド〈心の科学〉を読む』岩波書店, 2005年, 115-126頁。
 - ・佐藤泰平『宮沢賢治と音楽』筑摩書房, 1995年。
 - ・佐藤泰正編『宮沢賢治必携』学燈社, 1980年。
 - ・『新・校本宮沢賢治全集』第1巻「短歌短唱」本文篇・校異篇、筑摩書房、1996年。
 - ・『新・校本宮沢賢治全集』第11巻「童話IV」本文篇・校異篇、筑摩書房、1996年。
 - ・『新・校本宮沢賢治全集』第13巻(上)「覚書・手帖」本文篇・校異篇、筑摩書房、1996年。
 - ・高橋世織『感覚のモダン 朔太郎／潤一郎／賢治／乱歩』, せりか書房, 2003年。
 - ・滝波章弘『遠い風景 ツーリズムの視線』京都大学学術出版会, 2005年。
 - ・武内和彦「景観」, 『世界大百科事典』第8巻, 平凡社, 1988年, 451-452頁。
 - ・谷村晃「[音][風土][音楽]」, 『現代のエスプリ』第354号, 1997年, 86-94頁。
 - ・千田稔「景観」, 千田稔・前田良一・内田忠賢共編『風景の事典』古今書院, 2001年, 4-7頁。
 - ・鳥越けい子「サウンドスケープ概念の成立とその意義」, 『音楽学』第34巻第2号, 1989年, 163-177頁。
 - ・鳥越けい子『サウンドスケープ その思想と実践』, 鹿島出版会, 1997年。
 - ・鳥越けい子「[「残したい日本の音風景」をめぐって]」, 『エコソフィア』第9号, 2002年, 33-41頁。
 - ・中川真『平安京 音の宇宙』, 平凡社, 1992年。
 - ・中村文昭「[「セロ弾きのゴーシュ」——人はどんな音楽をそこに聴くか——]」, 『国文学 解釈と鑑賞』第49巻第13号, 1984年, 112-116頁。
 - ・西崎専一「ゴーシュの音楽美学」, 『音楽美の探求 音楽理解への五つの提言』音楽之友社, 1992年, 5-66頁。
 - ・林光&山口昌男「宮沢賢治と音楽」, 『国文学 解釈と教材の研究』第34巻第14号, 1989年, 9-25頁。
 - ・平松幸三「サウンドスケープ 音のエコロジー」, 「[「残したい日本の音風景」をめぐって]」, 『エコソフィア』第9号, 2002年, 5-8頁。
 - ・ブルーガイド編集部編『残したい日本の音風景100選』実業之日本社, 1997年。
 - ・全音ポケットスコア: ベートーヴェン「交響曲第7番イ長調作品92」, 全音楽譜出版社, 1953年。
 - ・福島章『宮沢賢治』金剛出版, 1970年。
 - ・堀尾青史『年譜宮沢賢治伝』中央公論社, 1991年。
 - ・Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. (Toronto: University of Toronto Press, 1962);
 - ・マーシャル・マクルーハン(森常治訳)『グーテンベルクの銀河系 活字人間の形成』みすず書房, 1986年。
 - ・R. Murry Schafer, *The Tuning of the World*. (Ontario: Arcana Editions, 1977); R. マリー・シェーファー(鳥越けい子他訳)『世界の調律: サウンドスケープとはなにか』, 平凡社, 1986年。
 - ・R. Murry Schafer, *A Sound Education*. (Ontario: Arcana Editions, 1977); R. マリー・シェーファー(鳥越けい子・若尾裕・今田匡彦訳)『サウンド・エデュケーション』, 春秋社, 1992年。
 - ・村上陽一郎「賢治の描く人間と自然」, 『国文学』編集部編『賢治童話の手帖』学燈社, 1988年, 6-12頁。
 - ・茂木健一郎『心を生み出す脳のシステム 「私」というミステリー』日本放送出版協会, 2001年。
 - ・Edward S. Reed, *Encountering the World: Toward an Ecological Psychology*. (Oxford: Oxford University Press, 1996); エドワード・S・リード(細田直哉訳)『ア

- ・フォーダンスの心理学 生態心理学への道』新曜社，2000年。
- ・Edward Reed & Rebecca Jones, *Reasons for Realism : Selected Essays of James J. Gibson*. (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1982); エドワード・リード&レベッカ・ジョーンズ (境教史・河野哲也共訳)『ギブソン心理学論集 直接知覚論の根拠』勁草書房，2004年。
- ・Thomas J. Lombardo, *The Reciprocity of Perceiver and Environment : The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*. (Hillsdale, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 1987) ; トマス・J・ロンバード (古崎敬・境教史・河野哲也共訳)『ギブソンの生態学的心理学 その哲学的・科学史的背景』勁草書房，2000年。
- ・山岸健・山岸美穂『日常的世界の探求 風景／音風景／音楽／絵画／旅／人間／社会学』慶応義塾大学出版会1998年。
- ・山岸美穂・山岸健『音の風景とは何か サウンドスケープの社会誌』，日本放送出版協会，1999年。

- ・横田庄一郎『チェロと宮沢賢治 ゴーシュ異聞』音楽之友社，1998年。
- ・吉本隆明「賢治文学におけるユートピア」、『国文学 解釈と教材の研究』第23巻第2号，1978年，6-29頁。
- ・吉本隆明『宮澤賢治』筑摩書房，1989年。
- ・米地文夫「宮沢賢治の創作地名「イーハトーヴ」の由来と変化に関する地理学的考察」、『岩手大学教育学部研究年報』第55巻第2号，1996年，45-64頁。

[謝辞]

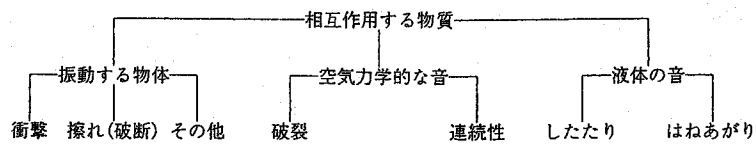
末筆ながら，快く文献検索の便宜をはかってくださった同僚の望月善次教授（岩手大学教育学部）と山本昭彦教授（岩手大学人文社会科学部）に御礼申し上げます。なお，本稿は平成17年度岩手大学学長裁量経費（萌芽的教育研究支援経費・複合領域）および平成17-21年度文部科学省科学研究費補助金特定領域研究（課題番号：17083001）による研究成果の一部です。

譜例 1

譜例 2

譜例 3

図 1



音の出る簡単な事象を階層的に記述したもの