

研究報告

## 第三の自然の聴取の検討 Consideration of Hearing in the Third Nature

木村 幹久

Mikihisa KIMURA

九州大学大学院

School of Design, Kyushu University

城 一裕

Kazuhiro JO

九州大学芸術工学研究院

Faculty of Design, Kyushu University

### 概要

本研究では、現代の技術的な状況において聴取という行為を検討することを目的としている。

本稿では現代の技術的な状況、つまり自然と技術の境界が曖昧になろうとしている状況を「第三の自然」という言葉で捉え、第三の自然における音や聴取のあり方を検討する。サウンドスケープ、技術論、サウンドスタディーズにおける「自然と技術」や「自然と文化」の関係、さらには「自然と文化」を規定する技術、についての議論を確認する。その議論を踏まえ、本稿では第三の自然の聴取を提案する。そして『原洋』『GEIST』『e o』の3つの作品をもとに実践的なものとして、第三の自然の聴取を提案する。

### 1. 序論

2023年11月23日にアメリカのSunoがウェブアプリ「SunoAI」を公開した。テキストから音楽を生成する音楽生成AIである。SunoAIのWebサイトにアクセスし、CreateタブのSong Discription欄にプロンプトを入力すると、1分程度で音声ファイルを出力する。さらには、Custom modeを使えば、歌詞やジャンルの指定も可能である。音質的な違いこそあれど、現状われわれが音楽とよんでいるものとほとんど遜色のないものを出力する。ホームページでは、「Make a song for your goldfish」や「Make a song about mitochondria」などのように、鑑賞者が人に限定されない音楽のあり方を提示している。

近年の技術進歩を踏まえて、これまでの人間中心主義に疑問を投げかける、加速主義やトランスヒューマニズムのような新しい思想が台頭してきた。音や音楽にひきつけて言えば、創作とは何を意味するのか、また芸術を鑑賞することかの意味があらためて問い直されていると言える。

本稿は「第三の自然」という言葉で自然と技術の関係を捉える。それは人類の活動が地球環境を全面的に変化させるに至ったとする「人新世」としての問いとも関心を共有する。「手付かずの」自然が存在しないという「自然=文化」という観点と、人間の理解を超えた制御不可能な「自然」的なものが現れている現状を踏まえ、われわれの聴取を再び問い直すことで第三の自然における聴取の新たなアプローチを模索する。

### 2. サウンドスケープ

まずは、「自然を聴取する」試みにおいて現在まで大きな影響を持つサウンドスケープについての検討を行う。特にシェーファーのサウンドスケープ概念が持つ、「中立的」な側面と「運動論的」な側面の2つの側面について確認する。<sup>1</sup>

#### 2.1. サウンドスケープの2つの起源

サウンドスケープは一般にカナダの作曲家・マリー・シェーファーによって提唱された概念として知られているが、フランスの建築史家カルカット・ダロはシェーファー以前にサウンドスケープという言葉が使われていたとして2つの例を提示している。(Daro 2013)

- 1966年 バックミンスター・フラワーの「音や音楽がなっている環境」としての素朴な用法
- 1967年 マイケル・サウスワースが実施した騒音調査プロジェクトでの用法

2つ目のサウスワースのものは、環境学的に用いられていて、客観的な立場の側にとどまっている。サウスワースはサウンドスケープにおける2つの側面の「中立的性格」に重点を置いている。

<sup>1</sup> 鳥越は、シェーファーのサウンドスケープ概念について「中立的」側面と「運動論的」側面が分かちがたく結びついている点を指摘している。

## 2.2. シェーファーのサウンドスケープ概念

シェーファーのサウンドスケープ概念を、先に確認した2つの用法を発展させたものとして見たときに、シェーファーのオリジナルなサウンドスケープ概念というものも浮かび上がってくる。その特徴はシェーファーのサウンドスケープ概念における「運動論的」側面である。

われわれはその(サウンドスケープの)聴衆であると同時に演奏者であり、また作曲家でもある。どの音を残し、どの音を広め、どの音を増やしたいのか。これがわかれば、退屈な音や破壊的な音もはっきりとし、それらを排除しなければならぬ理由もわかるだろう。(括弧内は筆者による。)(?, p414)

上の引用では、「残すべき音」「広めるべき音」「増やすべき音」と「退屈な音」「破壊的な音」とが対置されている。つまり、シェーファーのサウンドスケープに込められているのは、ある種の選択的な聴取の態度である。その選択は「ハイファイ/ローファイ」という二項対立の形で表現されている。ノイズの少ない田舎や自然、古代は「ハイファイ」なサウンドスケープと表現され、それに対して都市、現代は「ローファイ」なサウンドスケープと表現される。

## 3. 自然と技術

シェーファーのサウンドスケープ概念が素朴な二元論のように見えてしまう現代において、自然と技術の関係を捉え直す必要がある。というのも、序論で確認したような技術の発達を背景に、自然と技術の関係は複雑化しているからである。ここでは、現代における自然と技術の関係を捉えるために、ユク・ホイ「第三の自然」と落合陽一「デジタルネイチャー」の2つの概念を確認する。

### 3.1. サイバネティクス

「デジタルネイチャー」と「第三の自然」概念に共通しているのは、自然と技術を考える上で「サイバネティクス」を思想的な源流としている点である。サイバネティクスは、1948年にアメリカの数学者ノーバート・ウィーナーが『サイバネティクス: 動物と機械における制御と通信』で提示した概念である。ウィーナーは、目的を持つように振る舞う機械には動物と同じようにフィードバックメカニズムが存在するとの見通しを立てた。このフィードバックメカニズムは、システムが自己調整するための基本的な原理であり、生物学的な生命体だけでなく、技術システムにおいても同様に見られる。フィードバックとは、簡単に言えばシス

テムにおける出力を入力に送り返す機構である。出力を正のまま入力に送る場合はポジティブフィードバック、負にして送り返す場合はネガティブフィードバックと呼ばれる。ウィーナーはそのネガティブフィードバックの意味でフィードバックという言葉を用いている。ウィーナーはフィードバックの例として、蒸気機関における调速機をあげているが、たとえば動物の恒常性(ホメオスタシス)や地球環境が海洋や大気、生物によって自己制御しているとするガイア理論なども、フィードバックの一例である。

### 3.2. デジタルネイチャー

デジタルネイチャー、あるいは計数的自然と呼ばれる概念は、「自然を計算機として捉える世界観」だと説明される。そのテーゼは「十分に発達した計算機群は、自然と見分けがつかない」とされる。デジタルネイチャーは自然が計算技術に還元されるだけでなく、計算技術が自然に還元される、その双方が曖昧になる動きを捉えようとする言葉である。デジタルネイチャーは先述したサイバネティクスと合わせて、マークワイザーが1991年に発表したユビキタスコンピューティングの2つを「思想的に継承」していると落合は述べる。

IoTによってあらゆる情報がデータ化し、ネットワークによって組織され、またその情報がフィードバックされることにより、新たな情報が有機的に組織されるシステムが当たり前になっている時代において情報は自然である、という認識が落合の「デジタルネイチャー」であると言えるだろう。逆の理解をするなら人間はデータに還元されると同時に、情報処理を行う演算機である。

落合は、『デジタルネイチャー』で社会思想と呼べるようなものも展開している。われわれの情報や行動がデータ化され、デジタルネイチャーが社会的に実装された時に可能になるのは、AIによる「全体最適化」による全体主義だという。そして、落合はそれを肯定的に語る。

コンピュータがもたらす全体最適化による問題解決、それは全体主義的ではあるが、誰も不幸にすることはない。全体最適化による全体主義は、全人類の幸福を追求しうる。(落合 2018, p220)

あらゆる情報がコンピュータに接続されて、各個人それぞれに最適化された幸福が提供されるシステム。さらに、落合はデジタルネイチャーの時代において人類は「AI+VC層」と「AI+BI層」に二分されるとのヴィジョンを示す。AIは人工知能、VCはベンチャーキャピタル、BIはベーシックインカムである。「AI+VC層」

は AI を用いてイノベーションに挑むベンチャーキャピタルを担う層と「AI+BI 層」ベーシックインカムによって生活が保障され AI によって「最適化」された幸福を追求する層をそれぞれ意味する。

### 3.3. 第三の自然

中国の哲学者ユク・ホイは、自身が「サイバネティクス」の研究書と呼ぶ『再帰性と偶然性』の中で第三の自然という概念を提示している。自然と技術の関係において、「自然の進化」を3段階に分けて見ている。ホイは以下のように表現する。

ロマン主義的な第一の自然から、ハイデガーのいう「用象」としての第二の自然を経て、さらにはおそらくロマン主義的な自然でも用象でもないものとして理解された第三の自然(ホイ 2022, p24)

ロマン主義的な第一の自然とは、人間精神の根源としての自然であり前章の文脈で言うなら、シェーファーが理想とした自然概念である。ハイデガーは『技術への問い』の中で、現代技術の本質を二つの概念で表している。それは「集立(Gestell)(総駆り立て体制とも訳される)」と「用象(Bestand)」である。集立とは、端的に集めて立てることを指し、技術が自然を駆り立て、取り立てることである。そして、その取り立てられる対象としての自然が「用象」である。つまり、第二の自然とは、単なるエネルギーとして、取り立ての対象として見られた自然である。

ではそのどちらでもない、第三の自然とは、自然をどのように捉えることなのだろうか。ホイは、サイバネティクスの機械が組織化する無機的なものとなり、気象予報や自動運転技術、ビッグデータや機械学習、スマート化における生活の自動化などの現代の技術を通じて実現されていると述べている。『再帰性と偶然性』においてはこれらの技術が再帰的に機能し、自らの構造とパターンを産出する様子が捉えられている。つまり、「第三の自然」によって見通されている自然とは、とはサイバネティクスの技術によるスマートホーム、スマートシティであり、もっと言えばそのシステムが地球全体を覆った「人工地球」である。

落合とホイの現代技術の認識は類似しているものの、落合が「デジタルネイチャー」として楽観的な将来を見通しているのに対して、ホイは一元的な技術発展の視点を批判的に捉えている。

ホイはサイバネティクスの技術が地球を覆い、すべての技術が有機的になったときの一元的な技術観を問題にしている。近年の人工知能ブームにおいて活発に議論されているものの一つにシンギュラリティ(あるいは技術的特異点)というキーワードがある。ホイが問題

視するのは、このシンギュラリティ(singularity)ーに到達するのかという議論において、技術はsingleであること、一つであることが前提となっている点である。

ホイは「宇宙技芸」という概念を提示することで、この技術多様性を切り開こうとする。宇宙(Cosmo)と技芸(technics)の複合語である宇宙技芸とは一体どのようなものであるのか。ホイは宇宙技芸という概念を『中国における技術への問い』の中で「技術的な活動をつづじた、宇宙の秩序と道徳の秩序の統一である」と説明される。しかし、宇宙技芸は具体的な例としては提示されない。それどころかむしろかなり広範な意味で用いている。さらに『中国における技術への問い』では、「いまでは資本主義がこの惑星を支配する最も有力な宇宙技芸」(ホイ 2022, p393)だと述べられている。『再帰性と偶然性』の中では、スペース X 社のイーロンマスクが火星に向けてロケットを打ち上げたことを用象としての宇宙技芸だと述べている。(ホイ 2022, p62)

ここでは、宇宙技芸という用語の具体的な定義には踏み込まず、この概念を通じてホイがどのような視点や理解を提案しているのかを確認する。ホイは2つのアプローチがあるという。(Hui 2017)

1つは技術科学的応用の認識論を批判的に問うことだという。科学的な認識論は現代において資本によって強制され、合理化されるという。そうしたプロセスを批判的に見ていくことが、まず一つであるという。

2つ目は現代の技術システムの外部を想像することにあるという。そうした外部はホイによって宇宙と表現されるが、神秘的な外部であり、宇宙を神秘化することとは異なった形で行われるべきだと述べる。

## 4. サウンドスタディーズと存在論的転回

ここでは、シェーファーのサウンドスケープ概念への批判を確認する。そして人文学、特に文化人類学における「存在論的転回」の影響を検討し、「第三の自然」における聴取の方向性を検討する。

### 4.1. サウンドスケープ批判

一章で見たシェーファーのサウンドスケープ概念であるが、近年の人類学やカルチュラルスタディーズの流れを受けたサウンドスタディーズの中では批判もある。ここでは主に2つの批判について取り上げる。サウンドスケープの西洋中心主義への批判とシェーファーの「偏見」への批判である。近年のサウンドスタディーズの成果をまとめる形で、サウンドスタディーズにおける用語をまとめた『Keywords in Sound』では、「サウンドスケープ」の用語は採用されていない。この本のイントロダクションでは、サウンドスタディーズと

いう領域が西洋中心主義的であったことの一例としてシェーファーのサウンドスケープ概念を挙げている。

サウンドスタディーズが学際的な広がりを見せているにもかかわらず、この分野は全体として西洋の知的系譜や歴史に深くコミットしたままである。( ) このバイアスは、サウンド・スタディーズの事実上の創始者である R. マリー・シェーファー (1977) の研究に見て取れる。彼は、社会的アイデンティティ、個人の創造性やアフォーダンス、生物多様性や能力の違いを持つ多価な音の場としての「サウンドスケープ」に参加する構成的な差異を明確に認識していなかった。(Dovak 2015, p7)

ここではシェーファーのサウンドスケープ概念が知覚を普遍化したあまり「聴く主体」の多様性が欠けていることが端的に指摘されている。

アリ・ケルマンは『Rethinking Soundscape』でシェーファーの「偏見」を指摘している。すでに確認した、シェーファーのサウンドスケープ概念には、特権化された自然と劣悪な都市という素朴な二項対立が存在する。ケルマンはそれを偏見と呼んで、その問題点を指摘している。

そのような(シェーファーの)語りの問題のひとつは、「ローファイなサウンドスケープ」に住んでいる人たちの行為主体性にごくわずかな余地しか残していないことにある。シェーファーの描くサウンドスケープの退化はきわめて全面的かつ決定論的なものであるために、彼の歴史記述での騒音に抗する人の耳への希望がほとんどなくなっている。近代の生活についてのシェーファーの記述では……すべてノイズにすぎない。(Kelman 2010, p217)

これは現代の都市環境に暮らすわれわれのほとんどが同意できる点であろう。筆者自身、牧歌的な「田舎」のサウンドスケープで暮らしていない。自動車や航空機などのあらゆる騒音、広告ディスプレイからの音や店内 BGM をほとんど毎日聞かされている。ラジオ、テレビ、youtube、音楽配信サービスの音もわれわれの日常的な「景色」の一つであり、シェーファーの素朴な疎外論には同意しかねる部分が多い。

#### 4.2. アコーステムロジー (Acoustemology と関係論的存在論)

シェーファーのサウンドスケープ概念を批判的に乗り越えようとする試みとして、スティーブンフェルド

のアコーステムロジーがある。アコーステムロジーは、先述した『Keywords in Sound』で、サウンドスケープ概念の代わる概念として位置付けられている。

アコーステムロジー 音響学 (acoustics) と認識論 (epistemology) を組み合わせた単語である。acoustics と epistemology はそれぞれ、音が「鳴ること (soundings)」と音を「聞くこと (listening)」の2つに対応している。つまり、サウンドスケープ概念に含まれる「ロマン主義的自然」としての音を選択的に聴く主体を、それぞれフラットに捉える概念だと言えることができる。そして、フェルドはアコーステムロジーには「人間、非人間、生物、非生物、有機的なもの、技術的なものと関係している」という前提が含まれると説明する。フェルドによればそれは、「存在は関係に先行して存在することはない」立場、「関係論的存在論」として説明される。

#### 4.3. ポスト関係論としてのソニックフラックス (Sonic Flux)

クリストフコックスはソニックフラックス (sonic flux) という概念を、サウンドアートに関する議論の中で提示している。ソニックフラックスは「人の表現を超える、あるいは人の表現に先行した太古からの物質的な音の流れ」(Cox 2018) と説明される。ソニックフラックスはこれまでの議論において、関係論では思考することのできない外部としての音を想像する試みとして理解できる。ここでは、その試みを「ポスト関係論」として位置付ける。

ポスト関係論は、里見によれば「経験世界の相対を関係性の広がりとして一元的かつ俯瞰的に記述してしまえんとする理論あるいは『概念的美学』(conceptual aesthetic) への警戒」という問題意識を持つという。そして「そのような問題意識は、同時代の思想・哲学におけるいわゆる思弁的実在論の関心、すなわち、思考・認識主体としての人間との関係性から切り離された『事物それ自体』を再び思考しようとする方向性ともたし15かに通じ合う」と説明される。(里見 2022) コックスは自分自身の議論を「ポスト関係論」と位置付けていわけではないものの、コックスの議論はポスト関係論の特徴と共鳴する。人間の表現を「超えた」「先行している」と表されるソニックフラックスは、人間を前提としない音の存在を議論しているものとして理解できる。

一方でコックスの議論には、「本質主義的」だと批判もされている。<sup>2</sup>しかし、本稿がこれまで議論してきた文脈、現代の技術的状况を踏まえた聴取を考えるとという文脈、においてはポスト関係論と呼ばれる思考がより

<sup>2</sup> ブライアン・ケインは『Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn』において、コックスのソニックフラックスを例に挙げ、存在論的な概念と美学を結びつける議論は、本質主義的だとして「本質主義的美学」だとしている。

アクチュアルな議論を行えると考えられる。ポスト関係論として位置付けられた思考は、われわれと全く関係の持たない音声データがアルゴリズムによって生成される状況を思考する際の手がかりとして、ホイの言う「外部を想像する」思考として理解できる。

## 5. 第三の自然の聴取

本章では、これまでの議論を踏まえて第三の自然の聴取の提案を行う。先に抽象的な提案を行った後、『原洋』『GEIST』『e o』の3つの作品とともに具体的な議論を行う。

### 5.1. 第三の自然における聴取

手付かずの自然は存在しない上に、全く無関係の自然が生み出されていく、単一のサイバネティクスのシステム動きにおいても一度外部を思考することを本稿では第三の自然において外部を聴取する試みとして提示する。「外部」としての音を位置付ける試みとしての「ソニックフラックス」は、本質主義的であるとの批判もあり、むしろロマン主義的な概念に接近してしまう危うさがある。

コックスの「ソニックフラックス」とホイの「宇宙技芸」はどちらも全く異なる文脈から提示された概念であるが、関係論的な思考、あるいは文化理論的な思考で捉えることのできなかつた「超越的な外部」をあえてもう一度思考するという点では共通している。しかし、宇宙技芸は「グローバルな資本主義にもナショナリズムにも絶対的な形而上学的根底にも従属しないような多元主義」に開かれた「形而上学的かつ歴史的なプロジェクト」(ホイ 2022, p344)だと説明されるように、本質主義に陥る危険性を考慮した上でホイは議論を行なっている。

本稿も第三の自然の聴取を検討する上で、政治的かつ複数性に開かれた視点を持つことが重要であると考えられる。それは外部の音を思考するソニックフラックスをそれ自体政治的な次元で思考すると言うことになる。本稿で提案する第三の自然の聴取は以下のようなことになる。

- 複数の超越的な音の存在を肯定しながら、それ自体を政治的な次元で考える
- また、政治-技術的な次元を通して単一でない超越的な音の存在にたどり着くこと

### 5.2. 『原洋』

筆者は2022年の12月5日から12月16日にかけて、福岡天神センタービルの一階で行われた『天神アートプロジェクト』にて『原洋』というタイトルでサウ

ンドインスタレーションの作品の制作、展示を行なった。(木村 2022) 天神アートプロジェクトは、福岡市・天神エリアの街づくりを推進する「天神明治通り街づくり協議会(MDC)」と九州大学大学院芸術工学府との共同で行われた。このプロジェクトは「天神ビッグバンに伴う建替えが相次ぐなど、まちの大転換期を迎える天神地区」の「機能更新にあわせて『集客』『交流』『創造』を生み出す機能の導入を目指」すものとして位置付けられている。

本作品の作品の着想となったのは、国土交通省の資料における天神ビッグバンの説明である。資料によると、天神ビッグバンは「福岡市主導の下、アジアの拠点都市としての役割・機能を高め、新たな空間と雇用を創出するプロジェクト」<sup>3</sup>と紹介されている。「アジアの拠点」という言葉は福岡市の基本構想において福岡市の「都市像」としても用いられている。<sup>4</sup> さらに、「都市間競争がますます激化していく中」で「アジアの活力を取り込む」ことで「世界中から人、投資、物、情報、そして夢」があつまる「アジアの拠点都市」を目指すという。

福岡市が「アジアの拠点」という言葉を使い出したのは1987年からである。<sup>5</sup>

1972年から1986年まで14年間、市長を務めた進藤一馬は、玄洋社の創立者の一人である進藤喜平太の息子に当たる。進藤一馬自身は、玄洋社最後の社長である。玄洋社は、1881年に当時福岡藩士だった頭山満らによって結成された政治団体である。ここで玄洋社に対する政治的な立場を明言することは避けるが、一般にはアジア主義を掲げた日本初の右翼団体として知られている。玄洋社の解体から約40年後に福岡市の行政が用いることになった「アジアの拠点」という言葉の背景には、福岡市の歴史がもつ政治性が潜んでいる。現在も「天神ビッグバン」の名のもとに行われている経済的合理性を伴った再開発事業には、その政治性を読み取ることができる。

作品においては、天神地区における工事騒音や環境音を単なるノイズではなく、そして超越的なノイズとしてでもなく、先述した政治的・時代的背景を踏まえた上で、聴取することを試みた。天神ビッグバンによる工事騒音や、福岡空港を往来する飛行機騒音、波の音、あらゆる音が鳴っているだろう。そして、博多湾の埋立地が100年前には存在しなかったことを思い出すこと。そのように過去、未来が入り混じり、自然/文

<sup>3</sup> 天神に新たなビジネスや文化を生み出す拠点を形成。” 国土交通省, 14 January 2022, <https://www.mlit.go.jp/report/press/content/001459485.pdf>. Accessed 1 September 2023.

<sup>4</sup> “福岡市基本構想.” 福岡市, <https://www.city.fukuoka.lg.jp/data/open/cnt/3/37219/1/kihonkousou.pdf?20230302152826>. Accessed 1 September 2023.

<sup>5</sup> [https://www.city.fukuoka.lg.jp/d1w\\_reiki/reiki\\_honbun/q003RG00001258.html](https://www.city.fukuoka.lg.jp/d1w_reiki/reiki_honbun/q003RG00001258.html)



図 1: 『原洋』展示の様子

化も入り混じった次元の超越的な外部を単なる環境音の中から聴くことを、第三の自然における外部の聴取の一つのあり方として提案した。

### 5.3. 『GEIST』

GEIST は、音楽家日野浩志郎によるコンサート作品である。(?)2018年3月に大阪は名村造船所跡地、2019年12月に山口芸術情報センターで、2022年3月には京都春秋座でそれぞれ公演が行われた。筆者は3回目の公演にパフォーマーとして参加した。

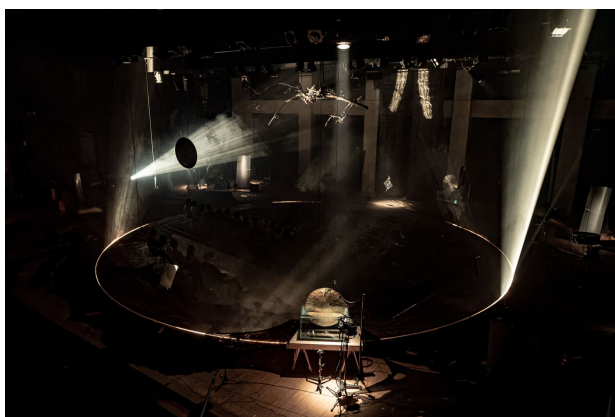


図 2: GEIST 公演時の様子 出典:AMeeT

それぞれの公演はなぜ一連のプロジェクトとされているのか。それぞれの公演に共通する要素としては

1. 多様な音源や音色を用いていること。
2. それらの音を公演する場所に合わせて空間的に配置していること。

1回目の公演から一貫しているのは、日野の実家のある島根という土地である。日野は公演ごとのステイトメントに、島根県の実家で聞いた音について記述している。このプロジェクトに関して2019年に公開されたインタビューで日野は「それは全く自然なものではないけど、自然として存在させる。その矛盾を《GEIST》

では試している。人間だけど自然になりきる。音がどこから鳴っているのかわからないけどそれもほぼ完全にコンポジションされている。」<sup>6</sup> 実際の公演で日野は、この「自然ではないもの」をどのように自然としてコンポジションしているのか。京都の公演における原のレビューから引用する。

この暗闇のなかには椅子が用意されており参加者たちが腰を落ち着けると、ほどなくして、どこからともなく虫の音が聞こえてくる。…舞台上もやはり暗がり、さきほどよりも盛んに虫の音や鳥の音が聞こえてくる。だが、それらの音の発生源は正確に把握できない。<sup>7</sup>

『GEIST』の公演では、音源が「どこにあるか」「何かであるか」という情報は意図的に隠されている。音に関する視覚的な情報を限りなく少なくすることで、いくつかの決定不可能性や存在の不安を浮かび上がらせる。いくつかの自然を模倣した楽器や電子的な音響と原理的にも動作的にも全く自然を模倣していない音源が、聴覚上決定不可能なものになっている。人が演奏しているのか、録音された音声データなのか、それぞれが連続的なグラデーションになる。原はそのプロセスを仮に「幽霊弁証法」と呼んでいる。三輪のレビューにおいても「幽霊的」という表現がなされる。「この作品を特徴づける『遷移する気配』とでも呼びたくなる『幽霊的時空』が「突然亡くなった父、そして父のいた時空」が感じられたという。<sup>8</sup>

ここでは、聴取から存在しないものの気配として「幽霊的なもの」、の存在あるいは気配を思考すること、その試みを第三の自然における聴取の一例として提案した。

### 5.4. cero 『e o』

cero は2004年に結成された日本の3人組バンドである。cero は2022年にカクバリズムからアルバム『e o』をリリースした。(cero 2023)

いくつかのインタビューによるとこのアルバムの方向を決定したのは2曲目に収録されている『Nemesis』であるという。この曲歌詞について作詞した高城は「歌詞がプラネタリーな規模と心の次元が結びついて織り合わさってるような内容」だと言う。<sup>9</sup> 歌は「空は凧いで最後の便が発った」という飛行機のようなモチーフのコーラスから始まる。「『また会おう』お別れのとき」という旅行を示すような歌詞でコーラスが終まる。すぐに続くバースの部分では、「珊瑚礁の死んだ世界」によって地球規模のディストピアな世界観、より具体

<sup>6</sup> [https://turntokyo.com/features/pyy\\_hino\\_koshiro/](https://turntokyo.com/features/pyy_hino_koshiro/)

<sup>7</sup> <https://www.ameet.jp/feature/3912/>

<sup>8</sup> <https://icakyoto.art/realkyoto/reviews/86328/>

<sup>9</sup> <https://tokion.jp/2023/05/31/interview-cero/>



図 3: cero 『e o』 アルバムカバー 出典:cero 『e o』 特設サイト

的には人新世あるいは気候変動的なモチーフが示される。ただし、続く歌詞はさらに遠くへと到達する。「宇宙服のなかの未来」「人跡未踏の荒野」という「プラネタリー」な単語の羅列は、われわれを単純な旅行ではない、「超越的な外部」あるいは宇宙的への移動を想像させる。そして繰り返される『『また会おう』お別れのとき』という言葉によって「プラネタリーな規模の心の次元」が映し出されている。

シティポップと呼ばれることもある cero はもはや、都市について歌っていない。『e o』は都市で鳴らされる音楽から、「田舎」ではない都市の外部、を歌う音楽へと変化している。宇宙芸芸は「技術的活動を通じた宇宙の秩序と道徳の秩序の統一」であった。それは本稿の文脈において、複数の「超越的な外部」の音だと言ひ換えられる。もちろん cero の『Nemesis』という曲がそれ自体、「超越的な外部の音」であるというわけではない。しかし、「超越的な外部を探究した歌詞」であるのは疑いようがないし、ポストアンビエント的な抽象的な音は「超越的な外部の音」を想像させるのに十分な機能を果たしている。

## 6. まとめ

本稿の目的は今日の技術的状况における聴取、つまり第三の自然の聴取を捉える、ということであった。

そして本稿で出した結論は「超越的な『外部』を認めながら、それ自体を政治な次元で考える」というかなり抽象的なものになった。『原洋』において、福岡市の政治性を環境音の中で聴取しようとした試みであり、

『GEIST』においては有と無の連続的なグラデーションの中に「幽霊」の存在を認めることである。また『e o』のアルバムにおいては、東京という優れて現代的な都市から人新世と宇宙に思いを馳せる音楽の制作であった。

本稿はもちろん技術の「減速」を訴えるものではない。むしろ、その技術発展のなかでのわれわれの思考を問うたものである。

## 7. 謝辞

本研究の一部は、日本学術振興会科研費 [JP23H00591] の支援を受け実施された。

## 8. 参考文献

- 鳥越 けい子. 「サウンドスケープとはなにか」. 『環境技術』. 1990. 19 巻. 7 号. p 409-411.
- Carlotta Darò. 2013. *Avant-gardes sonores en architecture*. PRESSES DU REEL.
- R. マリー シェーファー. 2006. 『世界の調律: サウンドスケープとはなにか』. 鳥越けい子ほか (訳). 平凡社.
- 落合陽一. 2018. 『デジタルネイチャー: 生態系を為す汎神化した計算機による侘と寂』. 株式会社 PLANETS.
- ユク・ホイ. 2022. 『再帰性と偶然性』原島大輔 (訳). 青土社.
- ユク・ホイ. 2022. 『中国における技術への問い: 宇宙技芸試論』. 伊勢康平 (訳). 株式会社ゲンロン.
- Hui, Yuk. 2017. "On Cosmotronics: For a Renewed Relation between Technology and Nature in the Anthropocene" in *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21(2), p 319-341.
- 和泉浩. 2019. 「サウンドスケープ概念の再検討 — アリ・ケルマン, ステファン・ヘルムライヒらによるサウンドスケープの批判的検討について —」. 『秋田大学教育文化学部研究紀要 人文科学・社会科学』. 74 号. p13-25.
- David Novak and Matt Sakakeeny, editors. 2015. *Keywords in Sound*. Duke University Press.
- Ari Y. Kelman. 2010. "Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies," *The Senses and Society*. vol. 5. no. 2. p 212-234.
- Christoph Cox. 『Sonic Flux』. University of Chicago Press, Kindle 版, December 2018.

里見龍樹. 2022. 『不穏な熱帯: 人間〈以前〉と〈以後〉の人類学』. 河出書房新社

## 9. 参考作品

木村 幹久. 2022. 『原洋』.

日野 浩志郎. 2022. 「GEIST」 「多元な音響空間」の実現に向けた自動演奏楽器、入出力装置、および作曲・演奏法の開発.

cero. 2023. 「e o」.

## 10. 著者プロフィール

### 木村 幹久 (Mikihisa KIMURA)

2000 年生まれ。宮城県仙台市出身。九州大学大学院芸術工学府音響設計コース在籍。城研究室所属。理論や政治に関心を持ち、福岡市の政治性をテーマに同人誌『複』を企画、執筆。

### 城 一裕 (Kazuhiro JO)

1977 年生まれ、博士（芸術工学）、英国ニューカッスル大学 Culture Lab、東京藝術大学芸術情報センター [AMC]、情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] を経て、2016 年 3 月より九州大学 大学院芸術工学研究院 音響設計部門 准教授、専門はメディア・アート、現在の主なプロジェクトには「Life in the Groove」、「The SINE WAVE ORCHESTRA」、「phono/graph」などがある。――



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されています。ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> をご覧頂るか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。