

## 第10章

# 総合考察

本章では、第I部（上巻）と第II部（中・下巻）を踏まえた総合考察を遂行し、11の提言を行う。

## 10.1 Xスケープ・デザインと音高の記号性

第I部（上巻）では、記号性（指示機能<sup>\*1</sup>と誘引機能<sup>\*2</sup>の少なくとも一方）、Xスケープ・デザイン<sup>\*3</sup>における原理と手法、これらを明確化し、さらに、システム<sup>\*4</sup>でもあるXスケープをXスケープ・システムと命名して、新たなデザイン手法を提唱した。サウンドスケープを代表例とする、XスケープのX<sup>\*5</sup>にはあらゆる事物を適用できる可能性があるため、Xスケープ・デザインの概念や手法は広範囲に活用できる。また、Xスケープ・デザインに際しては「多面的な記号性」「多様な対象」「多層的な活動」に留意すべきことを指摘した。留意すべき要素が多数あることを認識できれば、見落としが発生し得ることの警鐘にもなるはずで、第3章及び第4章（上巻）では、Xスケープ・デザインの具体例として、サウンドスケープ・デザイン<sup>\*6</sup>におけるサウンドスケープ・デザイン・チェックシート（Xスケープ・デザイン・チェックシート）（上巻：表3.3; 表4.2）の活用を提唱した。さらに、デザインの対象が多数あることから、複数の要素やサブシステム間の交互作用にも留意すべきことも指摘した（上巻：3.5節）。このように、一つのデザインを行うに際しても「多面的な記号性」「多様な対象」「多層的な活動」に留意すべきことを本論は提唱したわけである。そして、Xスケープは「Xの記号性が作用する“場”」であり、Xスケープで発生する作用は全てXの記号性で読み解けることを明確化し（上巻：2.7節）、Xスケープ・デザインを含め、活動としての「デザイン」を「記号性の準備」、所産としての「デザイン」を「記号<sup>\*7</sup>」（上巻：3.6.1項）、「芸術」を「芸術的価値（鑑賞的価値、望ましくは真善美の記号性）のあるデザイン（記号）」（上巻：3.6.2項）、このように再定義し、従来の定義の矛盾や曖昧さを解消した。

第II部（中・下巻）では、Xに「音」を適用した「音の記号性」の下位概念に位置付けられる「音高の記号性<sup>\*8</sup>」の存在を明らかにし、上古から江戸期・清代にかけての日本及び中国のサウンドスケープ・システム・デザイン<sup>\*9</sup>の神髄を読み解いた。この時期、音高には意味があり、正確な音高には世の中を理想化する力があると信じられた。そのため、楽鍾や尺八などの雅楽器を正確な律に調定する、梵鐘を仏に見立て梵鐘の律を仏の声と捉える、このような「音高信仰<sup>\*10</sup>」とも言える活動があって、種々のデザインがなされた。しかしながら、現在、「音高信仰」は、多くの人々に忘れ去られ、途絶えてしまったとも言える<sup>\*11</sup>。

本章では、これらを踏まえ、11の提言を行う。

\*1 その事物が別の事物を指示する（指し示す）機能（上巻：2.1節）。

\*2 その事物が別の事象を誘引する機能（上巻：2.1節）。

\*3 Xスケープ“場”（Xの記号性が作用する“場”）のデザイン。ただし、これと交わりを持つ“場”もデザインの対象とする（上巻：3.4.4項）。端的に言えば、Xを的確に受容させるために、XだけではなくX以外の事物もデザインすることである。

\*4 複数の要素が有機的に関係しあい、全体としてまとまった機能を発揮している要素の集合体（新村 2018, 1283）。

\*5 名詞に限定する。

\*6 サウンドスケープ“場”（音の記号性が作用する“場”）のデザイン。ただし、これと交わりを持つ“場”もデザインの対象とする（上巻：3.3.1項）。端的に言えば、音を的確に聞かせるために、音だけではなく音以外の事物もデザインすることである。

\*7 指示機能と誘引機能が潜在する事物（上巻：2.1節）。

\*8 五声と十二律に基づく、音高（音の高さ）の記号性（指示機能と誘引機能の少なくとも一方）（上巻：1.4.2.4目）。

\*9 上位概念であるXスケープ・システム・デザインの定義は「Xスケープ及びこれと交わりを持つ“場”を対象として、Xスケープが全体としてまとまった機能を発揮するよう、Xの記号性の準備をすること。」である（3.6.1項）。

\*10 「音高の記号性」に基づく、人々の思想及び活動（上巻：1.4.2.4目）。

\*11 昭和期に、岩澤の梵鐘株式会社（京都市右京区太秦唐渡町22）が、妙心寺（京都市右京区花園妙心寺町64）と西教寺（大津市坂本5-13-1）に、それぞれの旧鐘の音高を復元した梵鐘を納入したなどの事例はある。

## 10.2 提言

本節では、記号性と X スケープ・デザインの観点より、自戒を含め、11 項目の提言を行う。

### 10.2.1 コミュニケーション “場” における記号のやり取り

我々は、みな、記号源<sup>\*12</sup>であるとともに記号性受容体<sup>\*13</sup>でもあり、コミュニケーション “場” では、記号源と記号性受容体の立場の入れ替わりと記号のやり取りが繰り返される。

『二足歩行 coffee roasters』<sup>\*14</sup>のバリスタである T さんは研究熱心である。記号源である「小子」による「注文」という記号は、記号性受容体である「T さん」の「ドリップ」という活動を誘引する。そして、立場が入れ替わり、記号源である「T さん」の淹れた「コーヒー」という記号は、記号性受容体である「小子」に、「天にも昇るような気持ち」とまでは行かなくとも「六合目あたりには連れて行ってくれる」という印象を想起させる。また、記号源である「小子」による「称賛」という記号は、記号性受容体である「T さん」の「笑顔」という活動を誘引し、「更なる研究」という活動に対してもある程度の誘引機能を発揮する。一方、「過剰な称賛」という記号は「プレッシャー」という心理も誘引する。このように、コミュニケーション “場” では、記号源と記号性受容体という立場が入れ替わりながら、記号のやりとりが繰り返される。

指示機能は、その事物が別の事物を指示する機能（上巻：2.1 節）であり、直接的ではない。自身が記号性受容体である場合、記号源という彼・彼女の表情がその心理状態を指示しても、本当の気持ちはわからない。しかし、このような、指示機能の本質を理解すれば、記号源をよりよく理解するには、話をよく聴く、声の調子に留意する、表情をよく見る、同じ経験を試してみる、このような活動が有効であることを理解できる。

また、記号は、時折、想定外の記号性を発揮する。例えば、記号源である客が、ケーキ屋で「日向夏のタルト」の注文という記号を発しても、アルバイトの若い店員は、「日向」を読めず、「日向夏」自体も知らないため、「ひゅうがなつ」と聞き取れず、何を言われているかわからない。それにもかかわらず、自身の無知さを露呈したくないため、聞き返すことをせず、注文を取らない。この場合、客は、彼女の無知さ（誰しも知らないことはある）を責めることなく、指を指すというノンバーバル・メッセージを呈示するという選択肢があることに気付く必要がある。この例のとおり、指示機能が作用すると思いついていたバーバル・メッセージという記号が意図した記号性を発揮できないことは発生し得るが、我々は、バーバル・メッセージが意味を伝えるには記号性受容体による学習や記号源による的確な文脈デザイン（上巻：3.3.6 項）が必要<sup>\*15</sup>なことを思い出すべきである。このように、指示機能は、別の事物を指示するため、ハプニングや誤解が発生し得ることを忘れてはならない。円滑なコミュニケーション “場” を維持するには、記号源及び記号性受容体、両方の立場において、このことを思い起こすことが望ましい。

<sup>\*12</sup> 記号を出しているもと（上巻：2.2 節）。

<sup>\*13</sup> 記号性を受容する存在。なお、文脈上、記号性受容体を意味することが明白な場合は、受容体と略称してもよい（上巻：2.1 節）。

<sup>\*14</sup> 2024 年 4 月 6 日より、ジュウニブンペーカリーカフェに改名（<https://www.facebook.com/nisokucoffee/> 2025 年 6 月 2 日閲覧）。

<sup>\*15</sup> コミュニケーション “場” において、記号源はデザイナーでもある。

『二足歩行 coffee roasters』の例では「記号源と記号性受容体という立場が入れ替わる」と受動的に記したが、コミュニケーション“場”における想定外の事態や誤解を避けるには「記号源と記号性受容体という立場を意図的に入れ替えて、記号源の立場では、相手の表情や態度をよく見る、記号性受容体の立場では、話をよく聴く、声の調子に留意する、表情をよく見る」、このような能動的な活動も必要と思われる。もちろん、記号源と記号性受容体という立場を瞬時に入れ替えて完璧にこなすことは容易ではないが、意識することや努力を怠らないことは尊く、自身に対しても相手に対しても不完全さを許す寛容性を忘れてはならない。

いずれにしても、指示機能は、原記号<sup>\*16</sup>そのものを呈示しないため、本当の事物を伝達できず、指示できても類像記号<sup>\*17</sup>に留まり、場合によっては、意図しない別の事物を指示しする、想定外の事象を誘引する、このようなことが発生する。我々は、記号を受容するため、本物がわからず、本当のことを知らない。だから、謙虚さや注意深さ、正しく伝える工夫、これらが必要なのである。

### 10.2.2 デザインの対象の網羅と交互作用への留意

誘引機能は、その事物（記号）が別の事象を誘引する機能（上巻：2.1節）である。イソップ寓話『北風と太陽』において、記号源及びデザイナー<sup>\*18</sup>である「北風」と「太陽」の行った活動は、デザインの失敗例と成功例として描かれる。「北風」の失敗の一因として指摘できるのは、デザインの対象を見誤ったことである。「北風」は、記号性受容体を「着物」に設定し、触媒<sup>\*19</sup>となり得る「旅人」を無視するデザインを行った。その結果、「旅人」に対し、吹き飛ばされないように「着物」を押さえて寒さ対策のためにもう1枚着るという逆の活動を誘引した。「太陽」は、記号性受容体を「旅人」に設定し、自発的な脱衣を誘引するデザインを行った。この場合、「太陽」は、「着物」に対するデザインを行わず、「着物」にもともと備わっている、体感温度に影響を与えるという記号性を活用して、「旅人」に対し、暑いという心理と脱衣という活動を誘引したわけである。このように、デザインに際しては、デザインの対象（換言すれば、記号が影響を及ぼす対象）を漏れなく抽出して、何に対してどのようなデザインを行うかを定める、交互作用に留意する、これらのことが必要である。その一助として、本論では、Xスケープ・デザイン・チェックシート（上巻：3.4.4項）の活用を提唱した。

### 10.2.3 記号性を受容する姿勢

記号は価値の観点から有益・有害・無価値に分類される（上巻：2.6.3項）。そうであれば、有害記号との接触を避けて、有益記号を享受するよう努めることが賢明であろう。森羅万象には、何かを指示する、何かを誘引する、このような記号性が備わる。だから、我々は、五感記号<sup>\*20</sup>に気付き、有益な記号性を享受すべきである。

記号には多面性があり（上巻：2.6節）、Xスケープには、記号スケープ（Xが記号源から発せられる記号であるXスケープ）だけでなく、複数の記号スケープを内包する、記号源スケープ（Xが記号源という記号であるXスケープ。ただし、二つ以上の記号スケープを内包する“場”に対してこの用語を用

\*16 変化したある記号に対するもとの記号（上巻：2.2節）。

\*17 何らかの理由により原記号が変化した記号（上巻：2.4.2.1目）。

\*18 記号性を準備する主体（上巻：3.6.1項）。

\*19 空間及び場所・外界記号・記号源・記号性受容体以外に、外界記号の記号性に影響を及ぼす事物（上巻：3.2節）。

\*20 五感それぞれを作用させる記号である「光」「音」「香」「味」「触（触刺激）」の総称（上巻：2.2節）。

いる。) (上巻：3.5 節) がある。だから、このことを心に留め、多面性を享受すべきである。例えば、梵鐘の音に対しては、音色を楽しめ、時刻を知ることができ、仏尊の声 (下巻：9.4 節) であることを知れば、ありがたみも増す。音だけではなく、銘文からは寺の歴史を知ることができ、四仏<sup>\*21</sup>の種字<sup>\*22</sup>で囲む意匠から、梵鐘を大日如来に見立てた (下巻：9.4.3.1 目) ことを理解でき、上古から江戸期にかけての日本人の信仰心に思いを馳せることができる。このように、梵鐘の周囲には、サウンドスケープとライトスケープを内包するボンショウスケープが広がるわけである。花も、美しさだけでなく、かおりを楽しめ、花言葉を知れば意味が生じ、一部は食べることもできる。我々は、一つの記号に対し、一つの記号性のみを楽しむのではなく、多面性に気付き、これを享受すべきである。事あるごとに「森羅万象は多面的である。」 (上巻：1.1 節) ことを思い出して頂けたらと思う。

1666 年、アイザック・ニュートン (1642–1727) は、木からリンゴが落ちる様子を見たことをきっかけとして、引力が作用する範囲は、地上では高度によって限定されないため、山よりも高い天上の月や惑星にも及ぶ可能性を想定した (足立 1989, 65, 66, 68, 69)。このように、帰納法を適用する範囲を、地上から宇宙へと大きく拡張したわけであるが、この視点の変更はリンゴの落下とは直結しない。しかしながら、リンゴの落下から思索が展開したため、リンゴの落下が記号として「万有引力の法則の提唱」という活動を誘引したと言うことはできる。有史以来、リンゴの木からの実の落下を見た人間は少なくはないであろう。けれども、引力が地上だけでなく宇宙全体で作用するという指摘に至ったのは、ニュートンだけである。このように、同じ記号であっても記号性受容体によって作用は異なる。

本論では、第 5 章 (上巻) において、「楽譜は時系列情報を視覚情報に表したもの。生物の動作も時系列情報を視覚情報に表したもの。だから、生物の視覚情報は楽譜になる。」という演繹法に基づき、ホタルの発光パターンとチゴガニのウェーヴィング<sup>\*23</sup>から音楽を作ったことを述べた (上巻：5.3.3 項; 5.3.4 項)。この 2 例は、生物の動作という視覚記号 (上巻：2.2 節) をよく見ることによる記号性の作用を述べたものであり、上位概念で捉えるという手法が触媒となったものである。

また、第 8 章 (下巻) では、六孔三節尺八の律尺には宋氏尺と魏杜夔尺の 2 種類が用いられたことを指摘した。これについては、林謙三 (1899–1976) も複数の律尺の使用を指摘したが、尺の同定には至らなかった (下巻：8.1 節)。小子と林、それぞれの、指摘という活動を誘引した記号は、どちらも先人による測定値である。やはり、同じ記号であっても記号性受容体によって作用は異なるのである。林が尺を同定しなかった理由は不明だが、小子の場合、林の著作という記号を読んで、尺を同定するという意欲が誘引された。この際に触媒となったのは統計手法の知識であり、これを活用すれば、客観的な分類を行えると目論んだ。つまり、知識と知識の融合である。一般論として、記号性受容体によって作用が異なる理由の一つに、記号性受容体に対するデザイン、例えば、教育 (学習) (上巻：3.3.8 項) の違いがあり、クラスター分析 (下巻：8.2.1 項) を知らなければ、これを活用しようとは思わない。

同様に、第 8 章 (下巻) では、六孔三節尺八の遺物九管のうち、牙尺八の音律のみが三分損益法に準ずること (下巻：8.2.2 項)、その孔制が唐正律に準ずること (下巻：8.3.2.1 目)、これらを指摘した。そして、この知見に基づき、六孔三節尺八が隋で提唱された八十四調理論の実用化のために開発された楽器であることを明証した (下巻：8.8 節)。先行研究との成果の違いは、六孔三節尺八の孔制を、従来は 100 セント単位で検討したことに対し、本論では音程の閾値よりもやや狭い 1 セント単位で検討した (下巻：8.2.2 項) ことにあり、検討の高分解能化によるものである。100 セント単位の検討でも六孔三

\*21 大日如来の四方に位置する如来。

\*22 仏尊それぞれを表す梵字。ほとんどは一字で一尊を表す。

\*23 シオマネキに代表されるカニが鉄脚を振り下ろす様。

節尺八の孔制を中国七声音階（下から徴・羽・変宮・宮・商・角・変徴・徴）と指摘したという功績はあった（下巻：8.2.2 項）が、1 セント単位の検討は、結果として、六孔三節尺八の濫觴や各管の出自の指摘（下巻：8.8 節）という活動を誘引したわけである。従来の研究も本論も、各音高の周波数はともに先行研究における測定値を用いた。つまり、記号の分解能は、もともとは同じであったが、記号性受容体が行った検討の際に 100 倍の差が生じたわけである。この事例からも、記号は同じであっても記号性受容体によって作用が異なることを理解できる。記号は、多くの場合、原記号を指示する類像記号であり、過去の研究は、研究者自身がさらに分解能を落とした類像記号を作成して検討を行った。このように、記号性受容体を受容する記号は、本質的に類像記号であり、変容し得る、このことに留意し、適切な分解能<sup>\*24</sup>で受容すべきである。

また、第7章（中巻）では、1885年に開催されたロンドン発明品博覧会に出展された3種の音叉列の呼称「雅楽琵琶平調の調子を示すべき調音叉」「俗楽平調子を示すべき調音叉」「日本音楽十二律を示すべき調音叉」から「日本音楽十二律」とは雅楽と俗楽を統合した十二律であることを指摘した（中巻：7.2.2.1 目）。これは「雅楽」「俗楽」「日本音楽」という呼称である記号をそのまま受容した結果である。この3種の呼称は並列して表記されるため、概念のレベルは同じであることを想定すべきで、実際、「雅楽」以外の音楽を「俗楽」と呼んだため、両楽の概念のレベルは一致する。そうであれば、「日本音楽」も概念のレベルは同じと考えることが妥当であり、当時は雅楽と俗楽以外の音楽はないため、「日本音楽十二律」とは雅楽と俗楽を統合した十二律であるとの着想を得た。これに対し、田辺尚雄（1883–1984）は、「日本音楽十二律」をそのまま「日本の十二律」と捉え（中巻：7.2.2.2 目）、「雅楽」「俗楽」との関係を見捨てた。これは、雅楽と俗楽の音律に差異がある可能性を想定せずに「日本音楽」を雅楽と俗楽に共通な「日本の音楽」と思い込んだ結果と考えられる。しかしながら、両楽の音律には差異があり、「日本音楽十二律」とは雅楽と俗楽を統合した十二律である（中巻：7.4.3.2 目）。この事例は、記号を、先入観にとらわれずにそのまま受容するだけでなく、注意深く受容すること、この2点の重要性を教訓として残す。

また、哲学者である梅原猛（1925–2019）は、四天王寺（大阪市天王寺区四天王寺1–11–18）に伝来する舞楽『蘇莫者』について、桴を持って舞う蘇莫者が聖徳太子の怨霊であると指摘する。その論拠は、聖霊会<sup>\*25</sup>において、蘇莫者が、怨霊に見えること、表白文<sup>\*26</sup>において聖徳太子の死が告げられた直後に舞台上がること、この2点である（梅原 2003, 568–571）。しかしながら、『蘇莫者』は聖徳太子が法隆寺尺八で『蘇莫者楽』を吹奏した際に猿が動いた逸話をもとにして創られた舞楽であり（下巻：8.3.1 項）、『蘇莫者楽』は聖徳太子（574–622）の時代に隋から伝来した俗楽である（下巻：8.5.1 項）。よって『蘇莫者』は聖徳太子の怨霊であるはずがない。念のため、梅原の指摘を確認する。まず、「蘇莫者が怨霊に見えること」については主観に過ぎない。「表白文において聖徳太子の死が告げられた直後に蘇莫者が舞台上がること」については、正確には「表白文において聖徳太子の死が告げられた直後に、聖徳太子による笛の演奏が始まり、その後、蘇莫者が舞台上がる」のであって、これはごく自然な流れである。何故なら、聖徳太子の事績を伝える表白文の最後が死を伝えること、その直後に演目が始まること、逸話の流れとして聖徳太子の吹奏の後に猿が動いたため、演目は、聖徳太子の吹奏から始まって、その後、蘇莫者が登場すること、これらは当然なためである。よって、梅原の指摘は論拠に

<sup>\*24</sup> 逆に、0.1 セント単位という分解能で検討しても、聴覚の音程の閾値を超える分解能であり、この精度で尺八を製造したとは考えられないため、意味はない。

<sup>\*25</sup> 聖徳太子の命日（旧暦2月22日）に行われる大法要。現在は4月22日に実施される。

<sup>\*26</sup> この場合、聖徳太子の業績を称える文章。

はならず、そもそも、舞楽『蘇莫者』の濫觴を聖霊会における実演という側面のみで理解したと思ひ込んだことは慎重さに欠ける。記号は多面的であり、『蘇莫者』という記号の濫觴についても、聖徳太子による『蘇莫者楽』の吹奏、隋からの俗楽『蘇莫遮』の伝来、このような側面からも確認して、自説を展開すべきであった。

このように、本項では、まず、記号の多面性を享受することを勧め、有益記号を享受するために、先入観にとらわれずにそのまま受容すること、適切な分解能で受容すること、注意深く受容すること、上位概念で捉えること、学習が有益なこと、知識と知識を融合させること、これらを提唱した。そして、何らかの教育・指導を行う立場の方々と共有したいことは、記号性受容体（親・先生・上司など）が記号（子供・生徒・学生・部下など）の能力に気付けなくとも、記号（子供・生徒・学生・部下など）そのものには指示機能と誘引機能が潜在する（上巻：1.1 節）ということである。我々（記号性受容体）あるいは彼ら（記号）自身でさえも気付けない能力を顕在化することが、教育者・指導者に求められる素養の一つであり、少なくとも、「自分が気付けない能力が彼らには潜在する」という意識と謙虚さを持つべきである。

#### 10.2.4 我々は全てデザイナー

「デザイナー」は、「記号性を準備する主体」であり、当該記号性の準備を、意図的に行う意図的デザイナーと無意図的に行う無意図的デザイナーに分類される（上巻：3.6.1 項）。「記号性」とは「指示機能」と「誘引機能」の少なくとも一方であり（上巻：2.1 節）、我々は、みな、何らかの記号性に対し、無意図的デザイナーである。小子は、自転車坂道を下る際に、歩行者を振り向かせてしまうことがある。甲高いブレーキ音が、記号となって、背後にいる小子のおおよその位置を指示し、振り向くという活動を誘引してしまうわけである。この場合、小子は、振り向くという活動に対して意図的な準備を行わないため、無意図的デザイナーである。我々は、生きている以上（屍になってもそうであろうが）、何らかの指示機能や誘引機能を発揮しており、少なくとも、肉体は存在を指示し、呼吸は近傍の空気に対して組成や温度の微小な変化を誘引する。

一方、本論の著者としての小子は、読者が手に取るという活動を誘引することを意図するため、この記号性に対しては意図的デザイナーである。読者も、誰かに何かを依頼して満足の得られる結果を享受したことがあるであろう。この場合、読者もその誰かも意図的デザイナーに該当する。ただし、意図的デザイナーは、何らかの「記号性が作用した結果」を想定しても、より詳細な活動までを正確に意図することは困難である。例えば、中川真氏は、『増補 平安京 音の宇宙—サウンドスケープへの旅—』において、京都大原所在二寺院の梵鐘の律が本尊に配当される律に調定されているという天納傳中（1925–2002）の指摘を紹介した（中川 2004, 31–32）。この著作のわずか数ページという記号は、小子に対し、興味という心理と梵鐘の律の研究という活動を誘引し、第9章（下巻）のもととなった論文の執筆という活動を誘引した。また、この著作は、小子に、日本雅楽十二律の理論値がない（中川 2004, 41）ことも教示（指示）し、日本雅楽十二律の最確値を求めろという心理を誘引し、第7章（中巻）のもととなった論文の執筆という活動も誘引した。さらに、その執筆のために雅楽の音律を調査する段階で法隆寺尺八や正倉院尺八の存在を知り、次いで、六孔三節尺八に対する別の先行研究が記号となって、第8章（下巻）のもととなった2本の論文の執筆という活動を誘引した。そもそも、小子は、雅楽や梵鐘に興味があったわけではない。「音高信仰」とも言える、上古から江戸期・清代にかけての日本や中国の人々の思想や活動に興味を抱き、そのために、日本雅楽十二律の最確値を求め、雅楽や梵鐘

の研究を行ったわけである。このように、第II部（中・下巻）の執筆という活動を誘引した主要な記号は、間違いなく中川氏のこの著作である。

小子にとって、中川氏は人生の少なくとも一部を変えてくれた恩人である。だが、中川氏は、小子の活動を誘引することを意図しなかったため、この記号性に対しては、無意図的デザイナーである。しかしながら、読者に何らかの影響（記号性の作用）を与えようと考えて執筆したことは間違いのないであろうから、記号性受容体を小子ではなく読者という上位概念で捉え、記号性の作用を、各読者固有の作用ではなく、興味の誘引のような大まかな作用で捉えれば、意図的デザイナーである。他の事例として、オーダーメイドを請け負うデザイナーは、顧客の注文を聴いて製品を作るため、意図的デザイナーと言えるが、顧客が要望した仕様にも見落としはあり得るため、全ての使用例に対して意図的に準備することは困難である。また、不特定多数の記号性受容体を対象とするデザイン、例えば、工業製品や公共空間のデザイナーは、機能の実現に際し、指示機能と誘引機能を有効に活用することを意図して、安全性や快適性を担保し、さらには感動を与えるために、顧客の様々な行為（活動）を想定したデザインを行うべきであるが、全てを網羅することは不可能に近い。指示機能が意図どおりに作用せず、誘引機能が想定外の操作や危険を誘引すれば、カスタマーセンターの電話がフロアに鳴り響き、リコールによる事故の未然防止や再発防止を急ぐという活動を誘引してしまう。このように、概念のレベルを具体化していくと、意図的デザイナーは皆無に近くなる。

意図しない有害記号を準備してしまうリスクには十分な注意が必要であり、3.3.10項（上巻）で前述した、サウンドスケープ・デザイン・チェックシート（上巻：表3.3）及び上位概念であるXスケープ・デザイン・チェックシート（上巻：3.4.4項）なども視点の抜け防止のための一助となる。その一方、デザインはデザイナーの想定以上の有益記号に変容することもある。いずれにしても、記号性は準備があるからこそ作用するため、有害記号にならないければ（ならないように留意すれば）、意図的・無意図的の如何にかかわらず、準備自体が重要なのだと言える。

また、中川氏による著述、小子による拝読、この二つの活動を誘引した記号はサウンドスケープ概念であり、これを提唱したのはレーモンド・マリー・シェーファー（1933-2021）である。そして、本論の第I部（上巻）の執筆という活動を誘引した記号は、シェーファーによるサウンドスケープ概念の提唱であるため、結局、本論全体の執筆を誘引した、主要な、記号はサウンドスケープ概念、〔無意図的〕デザイナーはレーモンド・マリー・シェーファーということになる。さらに、サウンドスケープ概念の提唱を誘引した記号として、ルイージ・ルッソロ（1885-1947）の騒音芸術、ピエール・シェフェール（1910-1995）などによるミュージック・コンクレート、ジョン・ケージ（1912-1992）作曲の『4分33秒』、これらが作用した（上巻：1.2.1項）。これは本論を例にしたものであるが、太古からの様々な営み（活動）は記号性の連鎖によって成立して進化してきたと言ってもよい。何故なら、大宇宙\*27全体で生成され続ける記号は無数にあり、記号には指示機能や誘引機能が備わるからである。ルッソロもシェフェールもケージもサウンドスケープ概念の誕生を予見しなかったであろうし、シェーファーも中川氏の著作を想像しなかった。しかしながら、記号性を準備すれば、デザイナーのあずかり知らぬところでも、それが作用する可能性は広がるわけである。

読者が現在行っている活動（仕事・学業・ボランティア・趣味など）にも始めたきっかけや動機があるはずで、このきっかけや動機が当該活動の記号\*28である。その活動をご自身の意思で選択したことは間違いのないであろうが（強制されたとしても、それを受容したのは自分の意思である）、謙虚な気持

\*27 地球を含む。

\*28 これらは一つとは限らず、複数の記号が複合的に作用することもある。

ちで思い返してみると、選択という活動を誘引した記号があったことを認識できるであろう。そうではなく、ある日突然ひらめいて、画家になろうと思ったような人もいるであろうか。しかし、この場合も、内界記号<sup>\*29</sup>が作用したわけで、画家という概念がご自身の概念記号源<sup>\*30</sup>に存在しなければ、このような発想は誘引されない。画家という概念を知るには、何らかの教育（学習）があったはずで、教育を行った人物が記号性を準備したデザイナーである。あなたが偶然手に取った本から画家という概念を知ったのであれば、著者がデザイナーであるが、彼や彼女はおそらくあなたを画家にしようと思って本を書いたわけではない。

繰り返しになるが、意図的・無意図的にかかわらず、それが有益記号であれば、その記号性の準備が重要なのである。時に、小子が一方的に中川氏を恩人と思うようなことも起こるであろう。ニュートンが、リンゴの落下の背後記号源<sup>\*31</sup>として、デザイナーとしての神や自然（上巻：3.6.1 項）を認識したか否かは不明だが、神であればおそらく意図的に、自然であれば無意図的に、「万有引力の法則の提唱」を誘引する記号性を準備したわけである。我々の活動は、全て、既存の記号に誘引されてなされるものであり、当該記号性を準備したデザイナーがいる。だから、彼らや彼らが遺したデザインに対する感謝・尊敬・謙虚さ、これらが必要なのである。そして、地球創生以降、無数のデザイナーが作ったデザインが連鎖して、現在の文明が成り立っていることを思うとき、我々が生存する地球、悠久の時を紡ぐ歴史・伝統・過去・現在・未来、これらがいかに尊いものであるかということに思い当たる。

全ての記号が有益記号であるとは言えないが、そのデザインが意図せず有益記号になることもある。無価値記号を生成しても影響はないため、デザイナーとしての我々は、有益記号の生成を意図し、有害記号を排出しないことに留意しつつ、多くの活動を行うべきである。失敗があっても、有害記号にならなければ、それは無価値記号になるだけであり、そこから教訓を得られれば、有益記号として活用できる。だからこそ、一人一人が、慎重さを忘れず、勇気を持って、「デザイン」に取り組む、こういう社会であることを願うのである。

### 10.2.5 因果と記号

原因と結果を意味する「因果」についても記号性で読み解ける。つまり、原因である「因」は記号で「果」は誘引機能が作用した結果、「因」は未来を指示する未来記号<sup>\*32</sup>で「果」はその未来である。仏説のとおり、善因善果・悪因悪果という法則があることを否定できないが、「人生万事塞翁が馬」という諺に従えば、善因悪果・悪因善果も起こり得る。ただし、「果」（結果）に基づいて善悪を判断するというルールを課せば、善因善果・悪因悪果しか起こりえないと言い切ることも可能で、一見、善因悪果と思える善因は実は悪因であり、悪因善果と思える悪因は結果から見れば善因であった、このように解釈すれば矛盾にはならない。いずれにしても、善悪を気にしなければ「因果」は単に「記号」とその「記号性が作用した結果」である。

また、因果には連続性と飛躍性がある。連続性とはある因果の「果」が次の因果の「因」になり得るということであり、飛躍性とは「因」と「果」が別種の概念になり得るということである。例えば、楽

<sup>\*29</sup> 内界（心の中の世界）における記号（上巻：2.2 節）。

<sup>\*30</sup> 内界で発生する内界記号の記号源（学習・夢などにより記号性享受体の脳内に作られる概念としての記号源）（上巻：2.2 節）。

<sup>\*31</sup> 「記号を発する直接的な記号源」を「直接記号源」、その背後にある「直接記号源のもととなる事物」を「背後記号源」と呼ぶ（上巻：2.4.2.2 目）。

<sup>\*32</sup> 未来を指示あるいは未来に関わる事象を誘引する記号（上巻：2.6.2 項）。

器メーカーがギターという「因」を販売すると、ギタリストによる購入という「果」を誘引する。次いで、ギタリストが作品という「因」を販売すると、顧客による購入という「果」を誘引する。このように、因果は連続するが、ギター、作品、購入、これらの記号は、別種の概念であり、関連はあるが、飛躍的である。

また、生命体が、誕生と滅亡、突然変異と交雑、これらを繰り返しながら進化・多様化した（上巻：1.1節）ことから、上位概念である、記号も同様に進化・多様化した可能性を想定できる。ある記号Aが誕生する（生成される）と、これを受容する記号性受容体が、存在すると新たな記号Bが誕生し得るが、存在しなければ記号Aは記号性を発揮できないため滅亡する可能性がある。これについては、文化・芸術・学説などに適用でき、誰からも見向きされなくなった記号は無数にある。生命体において、突然変異したDNAは一部が変異した類似記号であり、交雑はDNAとDNAの交雑である。突然変異と交雑についても、文化・芸術・学説などに見られる。これに加え、文化・芸術・学説などには復古があり、記号が記録や遺物として残ることに意義はある。このように、記号は、誕生・滅亡・復古・突然変異・交雑、これらを繰り返しながら進化・多様化したと考えられ、記号の進化・多様化は連続的・飛躍的な因果の継続とも捉えられる。

### 10.2.6 メッセージとのアナロジーから読み説く歴史学と考古学の併用

メッセージには、バーバル（言語）・メッセージとノンバーバル（非言語）・メッセージがあり、両者が並存して一つのメッセージを示すことも多い。バーバル・メッセージは明示的であるが時としてその信憑性が疑われるのに対し、ノンバーバル・メッセージは複数の「反応」（事象）を示して推論ではあるが信憑性は高い、このような特徴と違いがある（上巻：5.2.8項）。目を逸らしながらのおどおどとした発言など、ノンバーバル・メッセージがバーバル・メッセージの信憑性を疑わせることはあるが、思い出しながら発言する際に、記憶の探索に集中するために相手を視界から除外して宙を見ることもあり、目を逸らしながらの発言を一概に嘘と判断できるものでもない。いずれにしても、我々は、バーバル・メッセージと複数のノンバーバル・メッセージを総合的に判断して、真のメッセージを読み解く必要がある。第II部（中・下巻）では、序で述べたとおり、より多くの典籍（バーバル・メッセージ）や遺物（ノンバーバル・メッセージ）を勘合することで史実を読み解くことを試みた。本項では、この観点から、第II部（中・下巻）を振り返る。

典籍は、バーバル・メッセージであり、時として信憑性が疑われるため、本質的には、いくらでも疑いをかけることができる対象である。例えば、8.2.2項（下巻）で引用した『舊唐書』卷七十九「呂才傳」の「呂才、博州清平人也。」即ち「呂才、博州清平の人なり。」という記述に対し、これだけでは、呂才が博州清平（現在の山東省聊城市高唐県及び臨清県にかけての地域）の人であるとの断定はできない。林謙三は、この特性を利用して『聖徳太子傳私記（古今目録抄）』上巻「上宮王院舎利殿寶物」に記述された聖徳太子による法隆寺尺八の吹奏を荒唐の説として否定した（下巻：8.3.1項）。

[書き下し文]

尺八、漢竹なり。太子此笛を法隆寺より天王寺に御ますの道、椎坂しるさかにして之（蘇莫者樂）を吹き給ひし時、山神、御笛に目出て御後にして舞ひけり。太子奇あやしみて見返し給ふ。爰ここに山神、見奉りて、怖れて舌を指出づ、其その様舞ひ傳へて天王寺に之これを舞ふ。今に蘇莫者そまくしやと云ふ。

[通釈]

尺八、漢竹製。太子が、法隆寺から四天王寺へ向かわれる途中、<sup>しいさか</sup>椎坂（生駒郡斑鳩町神南あたり）\*33において、この笛で『蘇莫者樂』<sup>そまくしや</sup>を吹かれた際、山神（猿）が、御笛に興味を持って、太子の背後で舞った。太子が不審に思って振り向かれると、山神は太子を見て怖れて舌を指で出した。その様子を舞い伝え、現在、舞樂『蘇莫者』<sup>そまくしや</sup>として四天王寺に伝承される。

典籍は本質的にいくらでも疑いをかけることが可能な対象であるが、明確な間違いや虚偽がない限り、当該典籍だけを根拠としてこれを否定することもできない。疑念と否定には大きな乖離があり、林が犯した過ちは両者を直結したことにある。また、ある史実に対し、同時代の典籍が引用の繰り返しにより変容して後世の典籍に表れる可能性もあれば、同時代の典籍が失われても引用が正しく継承されて後世の典籍に引き継がれることや、新資料の発見により従来の史観が修正されることもあるため、同時代の典籍の方が信憑性は高いと一概に言えるものでもない。『聖徳太子傳私記（古今目録抄）』に対しても、暦仁元（1238）年頃に著されたことを理由に、信憑性が低いと切り捨てるべきではない。

ノンバーバル・メッセージについて、人間が発する際は、複数の「反応」（事象）を示して推論ではあるが信憑性は高い（上巻：5.2.8 項）。それでは、遺物の場合はどうであろうか。一般論として、遺物には贋作もあるため、絶対視はできない。そのため、上参郷祐康（1935-2018）が法隆寺尺八を正倉院尺八に似せて作った不正確な模造品であって実演奏に供するための楽器ではないとの疑念を呈した（下巻：8.3.1 項）ことについても、非難すべきではない。しかしながら、複数の事象が上位概念では同じメッセージを示し、そのメッセージを否定すべき事象がなく、かつ、バーバル・メッセージと同じメッセージを伝えるのであれば、それを受容すべきであろう。

結局、バーバル・メッセージとノンバーバル・メッセージとが整合していて、これらから得られる上位概念のメッセージこそが、最も信憑性が高いと捉えるべきメッセージである（上巻：5.2.8 項）。

このような観点から、第 8 章（下巻）で行った「法隆寺尺八は聖徳太子の時代の作である」という指摘を振り返る。バーバル・メッセージは『聖徳太子傳私記（古今目録抄）』上巻「上宮王院舍利殿寶物」であり、これが聖徳太子による吹奏を明言し、「漢竹」と記すことが唐代よりも前の作であることを暗示する、この二つを指摘した（下巻：8.3.1 項）。つまり、「法隆寺尺八は聖徳太子の時代の作である」という上位概念のメッセージに対し、これを裏付けるバーバル・メッセージ（典籍）は 2 点あり、否定すべきバーバル・メッセージはない。また、「山神、……舞ふ。」との記述に対し、「山神」とは猿であり、猿の動作を舞と見ることは鑑賞として許容されることも付言し、この記述を否定すべき理由はないことも確認した（下巻：8.3.1 項）。ノンバーバル・メッセージ（遺物）は法隆寺尺八そのものである。その律尺は聖徳太子（574-622）と同時代の隋（581-618）の律尺である宋氏尺と考えられること、隋で提唱された八十四調の全てを吹奏するのに相応しい楽器であること、杏仁形の指孔が半開の音を正確な音高で吹奏するための工夫である可能性を指摘できること、しかしながら、正確な音高を再現性良く得ることが困難なことは隋代に実用化できなかった八十四調理論の特徴と一致すること（下巻：8.4.2 項）、これら 4 点がノンバーバル・メッセージである。総じて、「法隆寺尺八は聖徳太子の時代の作である」という史実（歴史からのメッセージ）を裏付ける事象（記号）は 6 点あり、バーバル・メッセージとノンバーバル・メッセージで一致する。つまり、六つのメッセージの複合により、バーバル・メッセージの信憑性を高めたわけである。

\*33 「志比坂」とも書く。『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』（鈴木学術財団 123）の山林岳嶋貳拾陸地条に「南限寺領同（平群）郡坂門郷岳。一地。東限平羣川。南西限久度川。北限志比坂路。」と見え、法隆寺の所有地であった。

これに関し、福沢諭吉（1835–1901）は、『学問のすゝめ』十五編（慶應義塾大学出版会 172–173）において、次のように述べる。

幾多の書を読み幾多の事物に接し、虚心平気<sup>\*34</sup>、活眼を開き<sup>\*35</sup>、以て真実の在る所を求めなば、信疑<sup>たちま</sup>忽ち処を異にして、昨日の所信<sup>\*36</sup>は今日の疑団<sup>な</sup><sup>\*37</sup>と為り、今日の所疑<sup>\*38</sup>は明日氷解することもある。

「幾多の書」と「幾多の事物」はそれぞれバーバル・メッセージとノンバーバル・メッセージであり、福沢先生<sup>\*39</sup>は、『学問のすゝめ』の十五編を発行された明治9（1876）年に、この2種のメッセージをより多く研究することの有用性を説いておられた。

一方、典籍の記述と遺物からの知見が整合しない場合、少なくとも一方に疑いを持つべきであるが、否定に直結すべきではない。繰り返すが、疑念と否定には大きな乖離がある。また、典籍の記述を裏付ける遺物がない場合は、遺物から典籍を評価できるはずはなく、遺物が無いことを理由に典籍の記述が疑わしいと言えるものではない。「法隆寺尺八は聖徳太子の時代の作である」ことに対しては、これを否定する典籍も遺物もない。それにもかかわらず、林は聖徳太子による吹奏を否定した（下巻：8.3.1項）。法隆寺尺八は、当時の先進国から伝来した最新の楽器であるため、為政者の目に触れることは当然であり、聖徳太子自身が吹奏しても何ら不思議ではない（下巻：8.4.2項）。

このように、歴史学と考古学の併用により典籍の信憑性を評価できることをメッセージの構造及び特徴から読み解ける。

一般的に、記号の多くは、ノンバーバル・メッセージであるため、明示的ではない。そのため、「気付き」の能力が不足していれば、受容できない記号性がある（上巻：5.2.1項）。第8章では、六孔三節尺八の律尺と音律を精査することで、この「気付き」を得たわけである。

本項では、メッセージの構造及び特徴とのアナロジーから、歴史学と考古学の併用の有用性を読み解いた。

また、「法隆寺尺八は聖徳太子の時代の作である」という主張をシステム、これを裏付ける歴史的根拠と考古学的根拠をそれぞれサブシステム、二つのサブシステムをそれぞれ構成する各事象を要素、このように見ることもできる。これを上位概念で捉えると「主張というシステムを、根拠をサブシステムや要素として構成することで、その蓋然性を高める」という視座を持てる。さらに、各要素が偶然発生する確率を算出できれば、サブシステムやシステムを偶然構成する確率がいかに低く、無意図的と見るべきではないことも主張できる。確率や統計手法をこのように活用することは有用である。

### 10.2.7 「音高の記号性」「音高信仰」という観点からの東洋音楽史の捉え直し

本項では、「音高の記号性」「音高信仰」という観点からの東洋音楽史の捉え直しを提言する。

本論では、五声と十二律に基づく「音高の記号性（指示機能と誘引機能の少なくとも一方）」、「音高の記号性」に基づく、人々の思想及び活動である「音高信仰」（上巻：1.4.2.4目）、このような観点から

\*34 心に何のわだかまりもなく、さっぱりして平らかな心境。

\*35 物事の道理をはっきり見通す見識を持つ。

\*36 信じている事柄。

\*37 心中にわだかまって解けない疑念。

\*38 疑問。

\*39 慶應義塾の関係者は、正式には、このように「福沢先生」と呼ぶ。

東洋音楽史を捉え直し、過去の認識における誤解を指摘した。

6.5.1 項（中巻）では、『國語』「周語」を「音高の記号性」という観点から読み解き、十二律鍾が正しい音高を維持すれば、悪知恵のはたらく心の曲がった人間はいなくなる一方、音高が正確でなければ、民は資材が無くなって怨恨する、このような思想があったことを指摘した。同じく、6.5.1 項（中巻）では、西周晩期から春秋晩期にかけて（前 877 頃-前 403）、鍾の銘文に「𦉑鐘」即ち「𦉑（各要素が最適化され、理想的なシステムが構築された状態）の鐘」という別称が刻まれることから、音高の正確な鍾に「理想化の力」が備わるとの思想は遅くとも西周晩期（前 877 頃-前 771）から存在したことを指摘した。

6.5.2 項（中巻）では、『管子』「五行篇」を「音高の記号性」という観点から読み解き、前漢（前 206-8）において十二律鍾の音高を精密に調定することで人や物にそれぞれ備わる本来の性質が確立されるという思想があったこと、十二律鍾は音律具としても相応しいこと、これらを踏まえ、「雅楽は正確な音高により世の中を理想化することを目的とした楽である」と捉えるべきことを指摘した。

8.6.4 項（下巻）では、『禮記』「樂記篇」に次のように通釈できる一文があることを確認し、前漢代（前 206-8）にも「音高信仰」とも言うべき思想があったことを提示した。

〔五声への配当に基づけば、〕宮は君であり、商は臣であり、角は民であり、徴は事であり、羽は物である。五声が乱れなければ、音が調和しないことはない。宮の音高が乱れると、国は荒れ、その君は驕って勝手な振る舞いをする。商の音高が乱れると、国は傾き、その臣は壊れて機能しなくなる。角の音高が乱れると、国は憂いて、その民は怨んで不快・不満の気持ちを持ち続ける。徴の音高が乱れると、国は哀しみ、民は〔刑罰としての〕労役を勤めることになる。羽の音高が乱れると、国は危うくなり、財物は乏しくなる。五声の音高が全て乱れると、それぞれの声が発揮するはずの機能を妨害し合うようになり、これを慢という。このような状態になってしまえば、日ならずして、国は滅亡するであろう。

そして、この一文が隋（581-618）の初代皇帝である楊堅（在位：581-604）代初期に撰された『五行大義』に引用されることに基づき、「音高の記号性」「音高信仰」という観点から『隋書』「音楽志」を読み解いた。これに際し、まず、従来の研究の根本的な誤りとして「聲」を「楽」と捉えたことを指摘し、「聲」をそのまま「宮・商・角・徴・羽」といった、階名で呼ぶに相応しい音高」と捉え、「聲」が各「聲」の総称として用いられる場合は「音階」を意味することを読み取った。このように、音楽に関わる文脈における「聲」については、声や音階である可能性を第一に想定すべきである。以下に、これらに基づく『隋書』「音楽志」に対する本論での解釈を例示する。

清楽については次のように読み解いた。「華夏正聲」は、「華夏の正しい階名の総称」であり、ひいては「華夏の正しい音階」を意味する。また、「其の哀怨を去り」と記すことは、徴と角の音高が不正確であればそれぞれが「哀」「怨」を誘引するという「音高信仰」に基づくもので、これに従い、初代皇帝楊堅（在位：581-604）は清楽の音階の微修正を指示した。

龜茲楽については次のように読み解いた。「新聲奇變」に対し、従来は、「新聲」を「新しい音楽」、「奇變」を「珍しいアレンジ」と解釈したが、「新聲」は、「新しい声」、つまり、五声にはなかった、変宮と変徴と捉えるべきで、「奇變」と続くことがこれを裏付けると指摘した。「聲正しからざれば、何ぞ兒女をして聞かしむべけんや！」「楽は人を感じしむること深く」、このように述べる背景として「音高の記号性」を指摘し、楊堅は不正確な音高の楽による人民への影響を憂慮したと理解した。「所奏無復正聲」即ち「奏する所に復正聲無く」とあることについては、全ての律の音高が隋の音階に対して不正

確、つまり、亀茲尺は隋が律尺とした宋氏尺などとは適合しない（例えば、宋氏尺の九寸を基準として三分損益法を進めても亀茲尺の九寸を導出できない）と理解した。また、「其聲後多變易。」に対し、従来は「其の聲、後に變易すること多し。」と読み下したが、「變」とは半律以下程度下げる意味であり、「其の聲、後に多く變じて易はる。」と読むべきと理解した。つまり、亀茲樂の音階は、隋が基準と考えた音階に対して、半律以下程度高かったため、これを修正したわけである。また、第2代皇帝楊広（在位：604-618）が白明達（?-?）に作らせた曲に関する「掩抑摧藏，哀音斷絶。帝悅之無已，」という記述に対し、従来は「（それらの曲調は）内臓を砕くように低く沈んでおり、そのもの哀しい音色は極めて痛ましかった。煬帝はそれらをこの上なく喜び、」と訳し、2代皇帝である楊広をまるで変人であるかのように仕立てたが、これも亀茲樂の音階と隋が基準とした音階における半律以下程度の違いに基づくもので、「音高の記号性」及び「音高信仰」の観点より、「内臓を強く圧迫して摧いてしまう〔と考えられた〕哀の音は断絶した。楊広は、これをこの上なく悦び、」と通釈した。つまり、楊広は、亀茲樂における不正確な音高が修正されたことを悦んだわけである。

西涼樂については次のように読み解いた。西涼樂が起こった385年頃の記述である「變龜茲聲」即ち「龜茲の聲を變じ」についても、亀茲の音階を半律以下程度低めたと理解し、「號爲秦漢伎」と続くことは、当時、西涼樂の音階を「秦漢伎」と呼んだと解釈した。「秦漢伎」とは秦代から漢代を通じての「伎」即ち「わざ」であり、音階について述べることなどから、秦代から漢代を通じての音階であり、律尺を周古尺とする、このように認識されたと理解した。ただし、亀茲の音律は三分損益法に準じないため、西涼樂の音階も、同様であり、三分損益法に準ずる、本来の秦漢の音律（秦古尺律）とは一致しない。

秦漢樂については次のように読み解いた。「此聲所興，蓋苻堅之末，呂光出平西域，得胡戎之樂，因又改變，雜以秦聲，所謂秦漢樂也。」即ち「此の聲の興る所は、蓋し、苻堅の末、呂光の出でて西域を平らげ、胡戎の樂を得て、因りて又改めて變じ、雜ふるに秦聲を以てす、所謂秦漢樂ならん。」とあることから、秦漢樂の音階は、「秦漢伎」と呼んだ西涼樂の音階、秦の音階（秦古尺律）、この2音階を混ぜた音階であり、「秦漢樂」と「秦漢伎」は別の概念である。そして、「秦漢樂」と「秦漢伎」を同一視した従来の複数の学説の矛盾を指摘し、本論の解釈が最も妥当性が高いことを明証した。

これらを踏まえ、馬王堆一号漢墓十二律管の管長、正倉院尺八の管長、法隆寺尺八の音律、このような史料も総合して、8.6.4.7目（下巻）で、清樂・亀茲樂・西涼樂・秦漢樂の音階と隋正声を総括した。以下に概略を示す。清樂律は、律尺を尺度193.96mmの周古尺、音律を三分損益律、このように定めた秦古尺律である。もともとの亀茲樂の音階である純亀茲樂律は、古代インドの尺である尺度187.7～194.0mmの範囲で187.7mmに近い vitasti を律尺として、秦古尺律よりも半律以下程度高く、音律も三分損益律には適合しない。西涼樂律は、純亀茲樂律の音律をそのままに律尺を vitasti から周古尺に修正した音階である。秦漢樂律は秦古尺律と西涼樂律を融合した音階で、北齊（550-577）はこれを雅樂の音階として「正声」と呼んだ。そして、隋（581-618）では「秦漢樂律をもとに律尺を宋氏尺に修正した音階<sup>\*40</sup>」である隋正声が創られた。

9.3.7項（下巻）では、梵鐘に関し、黃鍾調を求めて何度も鑄造し直す、黃鍾に合致する梵鐘であっても、気温による音高の変化を考慮して、基準の音高とする時期を決める、これらの活動は絶対音高を重視する「音高信仰」であると総括した。そして、絶対音高を追求することは、四天王寺の樂人が「秘藏（秘訣）」と述べるとおり、雅樂の真髓でもあったと捉えるべきことを指摘した。これは、前述のとおり、前漢（前206-8）において、十二律鍾の音高を精密に調定することで人や物にそれぞれ備わる本

\*40 音階は北齊の「正声」（秦漢樂律）だが、秦漢樂律の夷則（いそく）を黃鍾（こうしょう）として律名を付与し直した音階。

来の性質が確立されるという思想があったと読み解いた上で「雅楽は正確な音高により世の中を理想化することを目的とした楽である」と指摘した（中巻：6.5.2 項）ことと整合する。

9.3.2 項（下巻）では、四天王寺にあった飛鳥期鐘に関し、黄鐘<sup>おうしき</sup>は、五季で四季を意味するため、「季節の変化」という概念に通じ、「無常の調子」として相応しいことを指摘した。また、9.3.3 項（下巻）では、黄鐘調<sup>こうしやう</sup>のもなか<sup>もなか</sup>という四天王寺の楽人の言に対し、五方で「中央」を意味する「黄鐘調<sup>こうしやう</sup>」と「まん中」を意味する「もなか」を掛けるというユーモアを交えながら、音高の正確さを主張することを指摘した。さらに、9.4.8 項（下巻）では、鐘身に大日如来の種字を表すことなく四仏の種字<sup>しゆじ</sup>を網羅して表す四仏鐘は、四仏に囲まれる大日如来に見立てた大日如来鐘であり、測定した 52 口の全てが大日如来及び同体と見られた薬師如来に配当される十一律のいずれか（目安は、古律姑洗<sup>こせん おうしき しんせん</sup>、黄鐘<sup>おうしき</sup>、神仙<sup>しんせん</sup>）になっていることなどを指摘した。そして、他の事例も踏まえ、梵鐘を仏尊に見立て、その律が仏尊の声であると信じ、対象仏に配当される律に調定し、仏尊の声による衆生済度を願うという思想があった、このように総括した。これらは「音高の記号性」における意味の指示機能に基づくものである。

このように、「音高の記号性」「音高信仰」という観点から東洋音楽史を捉え直すことで、従来の学説の誤りに気付くことがあり、新たな知見を得ることもあるため、活用を提唱する。

### 10.2.8 日本雅楽十二律の修正

本項では、日本雅楽十二律の修正を提言する。

まず、標準音であるが、日本雅楽の標準音である壹越<sup>いちこつ</sup>（ほぼ D）は黄鐘<sup>おうしき</sup>（ほぼ A）から導出され、黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数を、宮内庁楽部は 437 Hz、民間団体である日本雅楽会は 430 Hz、このように、官民で異なる音高を標準音としており（中巻：7.2.2.3 目）、人間はこの 28 セントの差を十分に弁別できる。7.5 節（中巻）で明示したとおり、日本雅楽十二律の黄鐘<sup>おうしき</sup>は 437 Hz であるため、結果として、宮内庁楽部は伝統を踏襲するが、日本雅楽会などの民間団体は伝統を軽視する、このような状態に陥っている。もちろん、各団体は、雅楽という伝統音楽の継承を大きな目的として活動しており、楽器や奏法の復古に対しても高い意識を持っている。だからこそ、昭和期における黄鐘<sup>おうしき</sup>の音高の変容を惜しむわけである。そもそも、日本雅楽会初代会長であった押田良久（1908–1999）が黄鐘<sup>おうしき</sup>を 430 Hz に定めた経緯は、各楽器の音高のバラツキを解消し、恥ずかしくない演奏をするために、おおよその値として定めたものであった（中巻：7.2.2.3 目）。そして、黄鐘<sup>おうしき</sup>を 430 Hz と定めたことにより、「少なくとも民間雅楽団体全国的な音高が統一できれば、合同演奏も容易にできるし、雅楽の普及はさらに一段と高まるであろう」（押田 1997, 24）との見解を述べた。しかしながら、音高を統一するのであれば、黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数が伝統を踏襲する 437 Hz であって何ら問題はない。特に、神仙<sup>しんせん</sup>（ほぼ C）の音高は、古律黄鐘<sup>こうしやう</sup>と同じであり、正確な古律黄鐘<sup>こうしやう</sup>の梵鐘には「衆生済度の力」が備わると信じ、衆生済度を目的として音高を正確に定めることを意図するという、上古から江戸期にかけての日本人の活動が反映された音高である（下巻：9.3.1 項）。さらに、四天王寺では、正確な古律黄鐘<sup>こうしやう</sup>の梵鐘を調律具として雅楽器を調律し、鎌倉期の同寺の楽人は、この梵鐘の音高が正確なため、四天王寺の舞楽も素晴らしいのだと胸を張った（下巻：9.3.1 項）。このような飛鳥期からの伝統を昭和期に至って民間でゆがめてしまった大きな理由は「音高の記号性」という概念が忘れ去られてしまったことにある。その背景には、明治期の文明開化に至って五行思想を迷信視したことがあり、その文脈の中で昭和期に設立された日本雅楽会に落ち度があったとは言えない。しかしながら、「雅楽の神髄」は正確な律により世の中を理想化することにあると考えられる（下巻：8.5.1 項）ため、これに即して、民間団体でも、黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数 437 Hz を受容して頂くことを

提言する。押田良久を初代会長とする日本雅楽会は黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数 430 Hz を提唱し、これは民間団体に普及した。この功績は、複数の民間団体による合同演奏に有益であり、日本雅楽史に遺るに違いない。しかしながら、現今、宮内庁楽部と民間団体との合同演奏もあり、民間団体は宮内庁楽部から、しばしば、明るい音色で演奏するよう要請されるという実態がある\*41。一般に、基準となる音高とやや低い音高を同時に奏すると低い方の音高は暗く聞こえるため、これは官民での黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数の不一致に基づく指摘と考えられる。つまり、暗いのではなく低いのである。このように、黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数は、押田良久が意図した民間団体内での統一だけでなく、現在は、官民での統一を考えるべき時代になっている。また、標準音の音高は弦楽器の張力ひいては音色や奏法に影響を与える。黄鐘<sup>おうしき</sup>を 430 Hz とすれば、例えば、箏篋<sup>くさく</sup>の場合、弦の真ん中あたりを弾くと振幅が大きいと感じて弾きにくく\*42、演奏し易くするために弦の下の方を弾くと音色が硬くなる。黄鐘<sup>おうしき</sup>を 437 Hz にすれば、弦の真ん中あたりを弾く際の振幅が大きいとは感じなくなり、弦の真ん中のやや下方を弾けば、弾き易く音色も柔らかくなる。他の弦楽器も同様で、十二律の絶対音高は弦を奏する位置や音色などに影響を与える。各楽器を創ったデザイナーを信用するなら、弾き易い位置を弾けば心地よい音色を得られるように設計されたと考えられ、黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数を 437 Hz とした際の弦の張力に基づいたはずである。ここまで指摘した、官民の合同演奏、弦楽器の張力による影響、この2点は現代の人間でも認識可能な音楽上の問題であるが、これ以上の懸念点は伝統を守っていないことである。「音高の記号性」という概念を重視した江戸期までの日本人が、黄鐘<sup>おうしき</sup>を 430 Hz とする雅楽を聞けば、世の中を理想化することはできないと嘆くに違いない。彼らは、五声の音高を正確に調定することで、天下が平和であることを願った（中巻：6.7.6 項）。そして、神楽笛<sup>りくちょうし</sup>で吹奏できる三律と唐六調子の構成音である九律、日中の音高を融合して日本雅楽十二律を制定し、太平の世の実現と国風文化の先導を意図した（下巻：8.7.2 項）。このような「音高信仰」があったことを世に伝えるべきで、これは、研究者などが負うべき責務である。黄鐘<sup>おうしき</sup>の周波数 437 Hz は、合奏のためだけでなく、世界平和を祈るための音高であり、「雅楽の神髄」を知れば、これに従うべきことを理解できるはずである。音楽とは「ノンバーバル・メッセージを〔実際にあるいは仮に〕受容できなくても鑑賞的価値が高い芸術音。」（上巻：2.6.3.2 目）であり、雅楽はこれに該当する。また、本論では、「芸術」を「芸術的価値（鑑賞的価値、望ましくは真善美の記号性）のある記号。」「真の芸術」を「真善美の記号性を備える事物（記号）。」、このように定義した（上巻：2.6.3.2 目）。黄鐘<sup>おうしき</sup>を 430 Hz とする民間雅楽は、鑑賞的価値を認められる音楽であり、「美」を備える。黄鐘<sup>おうしき</sup>を 437 Hz とする宮内庁楽部の雅楽は、これに加え、伝統的に正しい音階という「真」と世界平和を祈るという「善」を備え、真の芸術に昇華するに相応しい音楽である。この真の芸術と言える雅楽を宮内庁だけでなく民間団体でも奏でられたなら、どんなにか素晴らしく、日本人として誇りに思えることであろう。小子は、世界平和の祈りを込めて演奏される雅楽を全身で受け止め、ともに祈りを捧げたい。

次に、雅楽の音律であるが、宮内庁楽部はこれを明示せず、日本雅楽会は田辺の音律を採用する（中巻：7.2.2.3 目）。田辺の音律は、演奏のために調律する雅楽器の音高に対し、黄鐘<sup>ふししょう</sup>（ほぼ G $\sharp$ ）と上無<sup>かみむ</sup>（ほぼ C $\sharp$ ）が合わないため、本論で明らかにした日本雅楽十二律の音律（中巻：7.5 節）に修正すべきである。このような不合理の解消も押田が望んだ「雅楽の普及をさらに一段高める」ための一助となろう。

\*41 浄土真宗本願寺派僧からの聞き取り。

\*42 雅楽奏者からの聞き取り。

### 10.2.9 梵鐘の音を仏尊の声と捉える伝統の復古と保存

第9章（下巻）では、梵鐘に適用された「音高の記号性」の活用事例を明らかにし、「音高信仰」の一端を垣間見た。上古から江戸期にかけての日本人は、梵鐘の律に衆生済度の力が宿ると信じ、2種類の思想で律を調定した。一つは、「無常の調子」と呼ばれる古律黄鐘に調定することで、梵鐘の律が「諸行無常・是生滅法・生滅滅已・寂滅為樂」の偈を説いて衆生を済度するという思想、もう一つは、諸仏に配当される律に調定する手法で、その律を当該仏尊の声と捉える。この二つは、どちらも仏尊の声による衆生済度を願うものである。しかも、これらは、殷代（前1600頃–前1046）に太一文<sup>43</sup>で飾る執鐘の音を天帝<sup>44</sup>の声と捉え、遅くとも東周代（前771–前256）に十二律には「理想化の力」が宿ると信じた、このような樂鐘における思想を継受したもので、極めて来歴が古い。「梵鐘の音を仏尊の声と捉える」思想は、日本では江戸期まではあったと考えられるが、五行思想を迷信視する明治期以降、忘れ去られてしまった。そのため、まず、「音高の記号性」の概念と「音高信仰」があったことを、日本人が継承した文化として人々に啓蒙すべきである。

例えば、浄土真宗本願寺派などでは、「出音は平調」及びこれに類する言葉を伝承しており、『佛説阿彌陀經』などを読経する際の最初の音を平調（ほぼE）の高さで発することを標準とする。その実現のために、鑿子<sup>45</sup>を平調に調定し、これを鳴らして音高を取った後に読経を始める。その理由は伝わらない<sup>46</sup>が、平調が西を意味することから、西方極樂浄土の教主である阿彌陀如来の声と捉えたことによると理解できる。また、阿彌陀如来への帰依を冒頭で明示する『正信偈』を壺越（ほぼD）から始める<sup>47</sup>ことも、壺越が古律太簇に相当し、太簇が西を意味することから阿彌陀如来の声と捉えた、このように解釈できる。これらの事例のように、読経開始の音高を定めるという「形」が遺っていることは幸いであり、そこに阿彌陀如来の声と捉える「心」が加われば、読経の意味はより強固になる。いや、むしろ、これは江戸期までは継受されていた本来の姿を取り戻すことと言えよう。また、現代においても梵音具である鑿子<sup>48</sup>の音高を定めることは、同じ梵音具である梵鐘や半鐘<sup>49</sup>の音高も調定すべきことを裏書きする。これに関し、寺院一般の行事における梵音具の活用手順を例示すると、次のようになる。まず、行事の1時間前などに梵鐘を鳴らして行事があることを周囲に伝えて参拝を促し、行事の開始時に半鐘を鳴らし、読経の開始時に鑿子を鳴らす。これらの梵音具の全てが仏尊の声を意味する音高<sup>50</sup>であることが本来の姿に相応しい。このように、古の人々は、仏尊の声による「衆生済度の力」を信じ、施主は金、鋳物師は時間、それぞれを掛けて梵音具を調定した。

このような「文化」の復古に関し、現在の国内梵鐘市場は2社による寡占状態となっているが、2021年6月28日、最大手の1社が民事再生法の適用を申請した。注文数の減少によるものであり、背景には、氏子や檀家の減少による社寺の経営難がある。この状態が続けば、梵鐘製造会社の減少、後継者不足、技術伝承の危機、これらが深刻化する可能性がある。

\*43 創造神話を神面として象り、宇宙を創成した天帝を表現した文様（中巻：6.2.1.2目）。

\*44 中国における創造神でもある天上の最高神。

\*45 鉢型の梵音具。布団状の敷物の上に置かれる。

\*46 梵音具の音を仏尊の声とする思想が途絶え始めた時期については、文明開化に不相応として五行思想などが迷信視された、明治初期である可能性を指摘できる。

\*47 平調（ひょうじょう）と壺越（いちこつ）の複音が鳴るように一つの鑿子（けいす）を調定する寺院もある。

\*48 布団状の敷物の上に置かれる鉢型の梵音具。読経の際に用いる。

\*49 浄土真宗などでは用途の観点から喚鐘と呼び、曹洞宗などでは所在場所の観点から殿鐘と呼ぶ。

\*50 無常偈（諸行無常・是生滅法・生滅滅已・寂滅為樂）を説く古律黄鐘（こうしょう）（ほぼC）の音高も仏尊の声である。

失われることが懸念される音に対しては、保存を行うゼロのデザイン（上巻：3.3.3項）が必要であり、ライフスタイルの変化・少子化・地方からの人口流出などで氏子や檀家を増やせないのであれば、何らかの施策も必要となる。梵鐘の音に「衆生済度の力」が実際に備わるか否かという問題ではなく、かつて、日本や中国に、理想化の実現のために「音高信仰」と言える思想があり、人々が正確な音高を実現するために、様々な活動（楽鍾・梵鐘・雅楽器の開発及び製作など）を行ったこと、調律具に楽鍾・梵鐘を用いたこと、このような歴史を記録に残し、文化や技術を継承することが重要なのである。本論では、「音高信仰」に関する啓蒙、社寺における梵鐘に対する捉え方の見直し、「音高信仰」を反映した梵鐘の保存や観光資産としての活用、梵鐘の製造技術の継承、「音高信仰」に基づく梵鐘の製作、所望の音高を効率的に得るための製造法の研究、これらを提唱する。これは、過去を知ること、現在及び未来のデザインに対しても活用すべき知見を得る（上巻：1.1節）ことの実例である。このような活動も X スケープ・デザインであり、活動全体として「音高信仰」という思想の継承に寄与する機能を発揮できるなら、ボンショウスケープ・システム・デザインとも呼べる。

#### 10.2.10 「サウンドスケープとは何か？」という一般市民からの問いへの回答例

本項では、西村篤氏が答えに窮した、一般市民からの「サウンドスケープとはいったい何か？」「何の役に立つのか？」という問い（上巻：1.4.1.1目）に対する回答例を記す。

サウンドスケープとは、「音」である sound と「～の眺め」を意味する接尾語-scape による複合語です。カナダのレーモンド・マリー・シェーファー（1933–2021）が、視覚で認識する landscape<sup>\*51</sup>を踏まえ、聴覚で捉える soundscape という概念を、この造語とともに提唱しました。サウンドスケープの定義は「音の記号性が作用する“場”」（上巻：2.7節）です。例えば、人は、さえずりという音から、音源である鶯を思い浮かべ、春という季節を実感し、美しいと思い、姿を見ようと梅の枝を見上げたりします。記号性とは別の事物を指し示す指示機能と別の事象を誘引する誘引機能の総称<sup>\*52</sup>です。この例では、さえずりが、鶯と春を指示し（指し示し）、美しいと思う心理と見上げるという行動を誘引しました。このように、一つの音が私たちに多面的な影響を与えます。こうして、あらためて音について考えると、多くの記号性が備わることがわかります。ですから、私たちは、音を聴くときも発するときも、よく聴いてよく感じてよく考えるべきです。

また、同じ鶯のさえずりでも、清々しさを肌で感じる新緑の中で聴くと、春ではなく初夏を感じますし、この時期に初めて聞く人は鶯が初夏にも鳴くということに知的好奇心を誘引されるかもしれません。このように、「音の記号性が作用する“場”」の中にある音以外の事物が、音の指示機能や誘引機能に影響を与えます。“場”という概念がなければ、音は音だけですが、「音の記号性が作用する“場”」という範囲を設定することで、“場”の中に含まれる、音以外の事物も音の記号性に影響を与えるという視座を得られます。視覚で認識する landscape と聴覚で捉える soundscape は、実は、同じ“場”です。強いて言えば、同じ“場”を、視覚情報に重きを置いて

<sup>\*51</sup> 本項で述べる landscape は、3.5 節（上巻）で述べた「土地の記号性が作用する“場”」である landscape ではない。本項は、一般市民に向けての soundscape の説明例であるため、一般市民に周知される「風景」という意味の landscape を借用ことで、lightscape の概念に触れることなく、簡潔な説明を行う。

<sup>\*52</sup> 総称であるため、どちらか一方のみでも記号性と呼び、誤解を避けるために、記号性を「指示機能と誘引機能の少なくとも一方」と定義する（上巻：2.1節）。

語る場合は landscape、聴覚情報に重きを置く場合は soundscape、このように使い分けるとわかりやすいかもしれません。

そして、音に重きを置くという視点を持つことで、人々の音に対する意識が向上しました。例えば、1996年に、環境省が行った『残したい日本の音風景 100 選』事業に対し、全国各地から応募がありました。さらに、2001年には、環境省は、音だけでなく香にも注目して『かおり風景 100 選』事業を行い、同様の効果を得ました。このように、目に見える風景だけでなく、音や香に着目したことで、人々は、鳥が集まる森などの「自然の保護」、蒸気機関車などの「人工物の保存」、酒や醤油のかおりが漂う「伝統産業の継承」、このような新たな気付きを得て、郷土を再発見し、観光においても迎える人と訪れる人の両方に影響を与えました。これらは、人々が音や香をよく聴いて<sup>\*53</sup>よく感じてよく考えた結果、得られた所産と言えるでしょう。

これらは、ほんの一例ですが、私たちは、五感の全てを研ぎ澄まし、光・音・香・味・触れ心地を楽しんだり楽しませたりすることで、豊かな社会を造ることができると信じます。シェーファーが提唱した soundscape 概念は視覚優位という当時の状況に対する問題提起であり、最終的な目的は、聴覚や視覚も含む「五官の統合的な環境認識」（平松 2007, 186）や「全身感覚の復権」（鳥越 2008, 158）にあったのです。

### 10.2.11 理想世界構築のための X スケープ・システム・デザイン

最後に、理想世界を構築するための一助として X スケープ・システム・デザインの活用を提言する。

上古から清代にかけての中国の人々は、礼楽思想により、理想世界を構築しようとした。礼楽思想とは、礼（礼節）で社会秩序を定め、楽（音楽）で人心を感化する、このような自律と感化の両面を期待する治世の思想である。楽の根幹は正確な音高にあり、楽鍾の正確な音高には世の中を理想化する「理想化の力」があると信じられた（中巻：6.5.7 項など）。「理想化の力」の一つに世の中を和（龢）にする力があり、西周晩期から春秋晩期にかけて（前 877 頃–前 403）、鍾に「龢鐘」と記したことは、音高の正確な鍾に「理想化の力」が備わると信じられたことを裏付ける（中巻：6.5.1 項）。

「和」とは「各要素が最適化され、理想的なシステムが構築された状態」であり、これは、システム・デザインが良好になされた結果でもある（中巻：6.3.2 項）。上古から清代にかけての中国人は、これを楽鍾の音高を精密に調定することで実現しようとしたが、現代を生きる我々は、V モデルというデザイン手法を獲得した。これに加え、本論では、X スケープ・システムを次のように定義し（上巻：3.5 節）、X スケープ・システム・デザインの手法を提唱した。

- X スケープ・システム：「空間及び場所」「記号源」「外界記号」「記号性受容体」「触媒」「X の記号性が作用した結果」が有機的に関係しあい、全体としてまとまった機能を発揮している“場”。

X スケープ・システム・デザインについては、まず、X スケープ・デザインの原理を明確化し（上巻：3.4.4 項）、そのツールとして、X スケープ・ブレイクダウン・ストラクチャーと X スケープ・デザイン・チェックシートの活用を提案した（上巻：3.3.10 項；4.3.2 項）。これらを踏まえ、X スケープ・システムにおいて発揮される「全体としてまとまった機能」を「理想的な状態」に設定すると「理想的な X スケープ・システム」を次のように定義できる。

<sup>\*53</sup> 香に対しても、特に香道において、「聞く」という言葉を用いる。ただし、香道では、香木の香りを能動的に聞き分けるため、本論では「聴く」と表記する。

- 理想的な X スケープ・システム：「空間及び場所」「記号源」「外界記号」「記号性受容体」「触媒」「X の記号性が作用した結果」が有機的に関係しあい、理想的な状態を發揮している“場”。

この「理想的な X スケープ・システム」のデザインに際し、本論で提唱した X スケープ・デザインの手法を活用することで、上古から清代にかけての中国人が礼楽思想により構築しようとした理想世界の少なくとも一部をデザインできる。地球全体に広がる理想世界を最も大きなシステムとすれば、サブシステムは無数にある。理想的な自然環境、理想的な政府、理想的な農場、理想的な会社、理想的な店舗、理想的な交通システム、歴史認識が理想的に共有される<sup>\*54</sup>社会、伝統の継承が理想的になされる国や地域、…、これらに対し、X スケープ・システム・デザインを活用でき、その結果、サブシステムのそれぞれが、改善され、新たに生まれることで、理想世界が徐々に拡大するはずである。

デザインと芸術の関係に関し、シェーファー（2006, 27-28）は、ケージの「音楽は音である。コンサートホールの中と外とを問わず、われわれを取り巻く音である。」という言葉を引用し、「今日全ての音は、音楽の包括的な領域にあってとぎれのない可能性の場を形成している」「音を出す全ての人、全てのものが音楽家」との立場を示す。しかしながら、芸術は「芸術的価値（鑑賞的価値、望ましくは真善美の記号性）のあるデザイン（記号）」である（上巻：3.6.2 項）ため、これを受容できない。「音を出す全ての人、全てのものが音楽家」であることは理想だが、現状では「音を出す全ての人、全てのものがデザイナー」としか言えない。小子が下り坂で発する自転車のブレーキ音は、接近を伝える報知動作音（上巻：2.6.1.2 目）ではあるが、歩行者を迷惑そうに振り向かせることしかできず、称賛されることはない。シェーファーも、戦場に鳴り響く砲撃の音を音楽だとは言わないであろう。いつか、人々の意識が向上すれば、鑑賞的価値のあるブレーキ音がデザインされ、戦争のない世界が到来し、「音を出す全ての人、全てのものが音楽家」になるのかもしれない。これは音に限った話ではなく「記号を発する全ての人、全てのものが芸術家」となれば、地球全体が理想世界になるはずである。このことを胸に刻み、一人一人が自分自身の特性を活用して、芸術と呼べるデザインを増やしていく、このような世界を我々は造っていけるはずである。

X スケープ・デザインは「X の記号性が作用した結果」の「最適化」を目指して（上巻：3.4.4 項）「真善美」の指示機能及び誘引機能を備えることで真の芸術（上巻：2.6.3.2 目）に昇華する。つまり、デザイナーとしての我々が念頭に置くべき概念は「真善美」と「最適化」である。また、「最適化」は、例えば、真理の具現（真）、無駄の排除（善）、簡素美（美）、これらにも通じるため、「真善美」と「最適化」は両立し得る。さらに、X スケープ・システム・デザインの概念を適用すれば「X スケープが全体として真善美という機能を發揮するようにデザインする」という視座を得られる。これにより、「真の芸術としての X スケープ・システム」を次のように定義する。

- 真の芸術としての X スケープ・システム：「空間及び場所」「記号源」「外界記号」「記号性受容体」「触媒」「X の記号性が作用した結果」が有機的に関係しあい、真善美という機能を發揮している“場”。

例えば、X を公園とする場合、サウンドスケープ・デザイナーが鳥の声を呼ぶことを意図して植えた木立、彫刻家の屋外作品、「正確で（真）わかりやすく（善）美しい（美）」を目指したグラフィック・デザイナーが制作した案内板、これらの要素と全体が、真善美という機能を發揮し、かつ、最適化された

<sup>\*54</sup> 間違いは正され、史実が明らかになっていることは、必須であり、人々が興味を持って学習できる状態を、一例として想定できる。

状態になるよう、随所に調整を行う、このようなシステム・デザイン・マネジメントも望まれる。人間が行うことに完璧なものを望むべくもないが、真善美を目指すことは尊く、それを「誠」と呼ぶことはできよう。真善美を目指せば、他者との競争は存在しない。自身と同様に、真善美を目指す他者（仮に面識はなくとも同志である）の活動は、真善美を目指すことの尊さを教えてくれ、同志への敬意という心理やそれに伴う活動を誘引する。また、「各要素が最適化され、理想的なシステムが構築された状態」である「和」について「理想」の具現化を「真善美」と捉えると「和」を「各要素が最適化され、真善美であるシステムが構築された状態」と再定義することも可能である。

いずれにしても、デザイナーである我々は、意図的・無意図的にかかわらず、記号性を準備し、記号性受容体に何等かの影響を与える。そうであれば、有害記号の排出を慎み、有益記号さらには芸術記号<sup>\*55</sup>（上巻：2.6.3.2目）の生成を心掛けるべきである。このような意識を持って、各所で作られる要素やサブシステムは、理想世界の構成要素に加えられるはずである。人類は、遅くとも西周晩期（前877頃-前771）から理想世界を夢見て「籒鐘」を造った（中巻：6.2.1.3目）。Xスケープ・システム・デザインにおいて、「理想的な状態」を目指すことは、社会秩序の構築であり、礼楽思想における「礼」に相当する。また、人心を感化する「芸術」は、礼楽思想における「楽」に相当する。本論で提唱したXスケープ・システム・デザインの手法が、上古から人類が憧れた、理想世界を構築する一助となれば、幸甚であり、皆さんが、サウンドスケープだけでなく、様々なXスケープに適用して改善すべき点を教えてくださったなら、感謝に堪えない。子ども、先人たちの業績から多くの恩恵を預かり、一部の誤りを正したが、先人たちの「デザイン」があったからこそ本論を執筆できたのである。

理想世界は、自らを構成する全ての要素やサブシステムのデザイナーを待っているはずである。それは、遅くとも西周晩期からであるが、むしろ、自らの誕生を意図して、45.5億年前に地球を創ったのかもしれない。小子やあなたの仕事やボランティアは、全体の中のほんの一部かもしれないが、一隅を照らす<sup>\*56</sup>、要素やサブシステム、その輝きがなければ、地球全体に広がる「理想世界」というシステムは構築されない。だから、ささやかで、ひそやかであっても、真の芸術を目指して「デザイン」を続けるのである。

本論の執筆にあたり、小子は「論文の真善美」を目指した。「真」とは真理や真実を示すこと、「善」とは読者を通じて社会に貢献すること、「美」とは簡潔でわかりやすいこと、論文においては、例えば、このように位置付けられる。この目標をどこまで達成できたかはわからず、真善美に乖離する部分があれば、ぜひともご叱責頂きたい。適宜修正させて頂き、また、真善美を目指させて頂く。

<sup>\*55</sup> 芸術的価値（鑑賞的価値、望ましくは真善美の記号性）のある記号。

<sup>\*56</sup> 最澄（767-822）の言葉。「これすなわち国宝なり。」と続く。



## 引用文献

- [1] 足立恒雄 1989 「「ニュートンのりんご」学」『数学セミナー』第28巻第10号：64-71
- [2] 梅原猛 2003 『改版 隠された十字架—法隆寺論—』(新潮文庫う-5-1) 東京：新潮社
- [3] 押田良久 1997 『改訂2版 雅楽鑑賞』 東京：文憲堂 (初刊は、1969 東京：文憲堂七星社。本論で引用した箇所は、初刊からの改訂はなされていない。)
- [4] 新村出 『第七版 広辞苑』 2018 東京：岩波書店
- [5] 鳥越けい子 2008 『サウンドスケープの詩学 フィールド篇』 東京：春秋社
- [6] 中川真 2004 『増補 平安京 音の宇宙—サウンドスケープへの旅—』(平凡社ライブラリー 508) 東京：平凡社 (初刊は1992)
- [7] 平松幸三 2007 「サウンドスケープデザイン」『音環境デザイン』(音響テクノロジーシリーズ12) 桑野園子 (編著)、173-242 東京：コロナ社
- [8] 福沢諭吉 1880 『学問のすゝめ』[校訂本 小室正紀、西川俊作 (編) 2002 『学問のすゝめ』(福沢諭吉著作集3) 東京：慶応義塾大学出版会]