

[研究ノート]

『境界』はどこにあるか 「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」の 実践研究ノート

ササマユウコ(音楽家、芸術教育デザイン室CONNECT/コネクト主宰)

抄録

実践の場で生まれては消えていく「境界」とは何か。自己と他者、芸術と社会が響き合う世界とは何か。本稿では場の関係性を音環境として捉えたR.M.シェーファー¹⁾(以下、シェーファー)の知を学際的にひらき、東日本大震災以降の筆者の実践研究から「聾者のオンガク」との出会いを取り上げ、音楽的思考から「境界」を省察する研究ノートである。

前半ではまずシェーファーの著書『The Tuning of The World 邦題:世界の調律』²⁾(以下、『世界の調律』)を紐解き、序章に掲げられた「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」[シェーファー, 1986, p.31]の意図を探る。次に人生の終焉と共に明らかにされたシェーファー自身の障害に触れ、「内なる世界」と社会を響き合わせた氏の芸術に迫る。ここでは特に昨今のサウンドスケープ評に散見する若い世代からの批判³⁾や誤解を解きながら、音楽領域にとどまらないシェーファーの学際性が「境界」のみならず生きるための知恵となり得ることを提示したい。

後半はサウンドスケープの世界観から、実践者である筆者と聾者⁴⁾の出会いと協働を取り上げ、昨今の聾者芸術の動向を交えながら記録する。特に「聾者のオンガク」との出会いは「障害のある／ない」「音のある／ない」といった筆者(聴者の音楽家)の二元論的な世界観をゆさぶり、自身の「音楽を思考実験する」実践を根底から問い直す重要な分岐点となった。本稿では2016年に公開された聾者のオンガク映画『LISTEN リッスン』の監督⁵⁾たちとの出会い、本学会青空委員会公募プロジェクト『CODA⁶⁾聴～対話の時間(境界ワークショップ研究会)』の協働で目指した「境界」の在りようを取り上げ、そこで得た気づきや問題点を聴者の省察としてふりかえる。

Key word

境界、サウンドスケープ、R.M.シェーファー、聾文化、知覚

はじめに

世界に生まれる「境界」とは何か。意図して引かれた境界線とは何が違うのか。そもそも「境界」は場のどこに生まれるのだろうか。音楽はその内から外に出て言葉の世界と響き合えるだろうか。そもそも世界は言葉で出来ているのだろうか。

2021年8月に88歳で逝去したカナダの作曲家R.M.シェーファー(以下、シェーファー)は、著書『The Tuning of The World』[Schafer,1976; 以下、邦題『世界の調律』1986]の第十章『知覚』『図と地』の項で⁷⁾、「場」に生まれるさまざまな音環境の関係性をサウンドスケープという言葉で提示した⁸⁾。本稿ではこの概念を学際的にひらき、あらゆる場の関係性を音楽的思考と知覚から捉え直した(音の有無を越えた)世界観⁹⁾をサウンドスケープと呼んでみたい。なぜならシェーファーは1960年代からサウンドスケープ概念の学際性を示唆しており、自然の音環境から始まる本書の最終章は音のない「沈黙」の世界へとたどり着くからだ。筆者はこのプロセスに注目して10年間の実践研究の指針¹⁰⁾とした。また本学会の目的に則り、本稿では今まで語られることが無かったシェーファー自身の障害にも触れ、自らの障害を創造的に「生きぬく知恵」に変えた芸術の力、アートとケアが会おう「境界」の可能性も提示したい。また本章では、これまで各所で曖昧なまま同義に使われることが多かった「境界」と境界線の概念を、以下のように定義し記述する。

まず本稿の境界線の概念とは、自己を中心とした全方位の世界の内と外を分ける閉じた線とし、人それぞれの「内なる世界」をかたちづくる。それは国境のような確固たる線ではなく、同心円状とも限らない。環境や文化や社会に影響されながら有機的に伸縮し、しばしば決壊と再生を繰り返す。「内なる世界」の在りようはその人そのものであり、その内側は驚くほど多様である。さらにこの境界線がつくる自己の「内なる世界」が他者の「内なる世界」と「会おう場」のことを本稿では「境界」と定義する。「会おう場」とは、自他の内が重なり合うこともあれば、コロナ禍の「ソーシャル・ディスタンス」のように一定の距離を保ったまま響き合うことも、反発し合うこともある。現在は一般化したオンラインも、そこに双方向の関係性が生まれている場合は「境界」と捉える。世界には始めから「境界」があるのではなく、関係性としての場の中に「境界」が生まれる。したがって他者と出会わずに(出会っても関わらずに)拡張された「内なる世界」に「境界」は生まれない。

「境界」は有機的かつ同時多発的に生まれては消える。それは「音風景」のように内からも外からも知覚することができるが、本稿では実践者の記録として内側からの視点を重視する。ちなみに「越境」は自己の境界線を越えて他者の内へと踏み入ること、また「包摂」は他者の「内なる世界」を自己の内に飲み込んだ状態とし、本稿では例外的な関係性として提示する。

尚、混乱を避けるために物理的な音の芸術を「音楽」、音のない聾者の芸術、哲学的概念を片仮名の「オンガク¹¹⁾」として記す。

また本稿は聴覚障害や「ろう者学」の専門研究ではなく芸術実践の「研究ノート」であり、時として学術論文の体裁を逸脱する可能性があることを予めご了承ください。

1. 音楽の外へ

筆者は2011年の東日本大震災・福島原発事故後の社会の混乱時に、「自粛」や「絆」といった言葉の力に翻弄された自らの音楽(内なる世界)に危機感を覚え、自己と社会の「境界」に必要な言葉を探して大学の研究¹²⁾に携わった。2014年に言葉を中心としたオンガク活動の拠点¹³⁾を立ち上げ、異分野アーティスト、哲学者、研究者と共に「つなぐ・ひらく・考える」をテーマとした実験的な「場づくり」を目指した。この活動は年度ごとの事業計画を申請し行政から認可を得る「公共事業」として7年間続けた。「芸術」を薄めたり歪めたりすることなく、そのまま響き合わせるための社会的な言葉を探す実践は、シェーファーが述べた「(サウンドスケープ・デザインは)上からのデザインであってはならず、内からのデザインでなければならない」[シェーファー,1986, p.30]とする内発的な思考の実践でもあった。作曲活動だけに収まらないシェーファーの音楽活動は、70年代当時のクラシック音楽領域では先駆的な社会性とバランス感覚だったと思う。芸術は社会から逃避することも、反対に利用されることも可能である。しかしシェーファーはどちらか一方を極端に指向するのではなく、双方が豊かに響き合う世界を求めてサウンドスケープという世界の考え方を提示した。その世界はシェーファー自身の「知覚」が捉えた「内なる世界」の在りようそのものだったことにも筆者は注目する。

それではどのようにしてシェーファーは世界を知覚したのか。その中でも特に「聴く」ことの重要性を説いた目的とは何だったのか。次章では著書『世界の調律』を紐解き、シェーファー自身の知覚にも迫りたいと思う。

2. Sonic Universe! (鳴り響く森羅万象¹⁴⁾)とは何か

2-1.『世界の調律』を紐解く

21世紀の今、サウンドスケープは社会に浸透した言葉と言ってよいだろう。既にシェーファーのみならず学術的な概念も離れ、「音の風景」や「音環境」と同義として、つまり「聴覚の言葉」として一般化している。インパクトのある「新しい言葉」が辿る運命ではあるが、本章ではシェーファーのサウンドスケープ概念が国内に広まるきっかけとなった著書『世界の調律』に今一度立ち返り、「サウンドスケープ・デザイン」「サウンド・エデュケーション」「サウンド・エコロジー(音響生態学)」といった「新しい言葉」を生み出した本書の社会性や学際性を提示したいと思う。

とは言え、本書は学術書とは一線を画した芸術の書であり、「言葉のオンガク」でもある。神話や社会調査や哲学が響き合う壮大なうねりをもつ叙事詩の印象だ。シェーファーの頭の中で同時多発的に生まれたアイデアの曼荼羅とも言える。科学のロジックではなく、芸術的知性を熱量を持って文字に変換した思考実験とも言える。だからこそ70年代の出版当時は、伝統的な音楽領域やアカデミズムに多くの理解を得たとは言い難い状況だった。しかし21世紀の現在も各章ごとに専門性や学際性を育みながら、サウンドスケープ論の原典として読み継がれている。ちなみに筆者は第十章『知覚』で提示された視覚的な「図」「地」「場」と音環境の関係性、そして最終章(19章)の音のない世界『沈黙』に注目し実践に応用しているが、この書そのものが各章が響き合ってひとつの世界をかたちづくる「境界」とも言える。本書の読者は各章ごとに「音楽／オンガクとは何か」と問いかけられ、世界との関わり直しを経験し、何より「実践せよ」と背中を押された気持ちになるだろう。

筆者もそのひとりである。

象徴的なのは、本書に登場する音響技術(科学)は時代と共に古くなるが、音楽的思考で捉え直した世界観は時間を経ながら普遍性を帯びるということだ。音楽と美術をつなぎ、過去と未来をつなぎ、芸術の原始から21世紀アートやテクノロジーをつなぐ。シェーファーの全感覚的な芸術教育は福祉の場との親和性が非常に高いことを、筆者はこの10年の実践から確信している。半世紀を経た今、時代がシェーファーに追いついたと感じるのは、シェーファーが提示した学際領域「サウンド・エコロジー(音響生態学)」は、現世界が声をあげている「SDGs」のアジェンダ¹⁵⁾に通じるからである。20世紀後半の科学の時代に自然の音環境に注目したシェーファーが「懐古主義」と揶揄されたことは皮肉である。未来は過去であり、過去は未来である。科学と芸術はいつから大きく道を分けてしまったのだろう。世界の「正しさ」とは何かと考える。

ちなみに本書が出版された70年代の背景には、米ソ冷戦構造／核の脅威がもたらす世界の不協和音、経済開発による森林破壊や騒音の環境問題(公害)があった。カナダの豊かな自然を愛するシェーファーはサウンドスケープの理想モデルとして自然の音環境を提示し、古典的手法へと回帰していく自身の作曲活動との「境界」で生涯に渡り社会活動を続けた。持続可能な世界を求めて声をあげることも音楽家の役割であると訴えたシェーファーの芸術性には、社会的アプローチを厭わない現代美術作家や、環境保全活動を前面に出すポップ・アーティストと共通する同時代性がある。何より本書の序章に半ば唐突に「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」[シェーファー, 1986, p.31]を掲げたのだ。この意図とは何だったか。

次項ではシェーファー自身の知覚に寄り添いながら、その「内なる世界」を探っていきたいと思う。

2-2.R.M. シェーファーの「目と耳」

ここであらためて「サウンドスケープ」というシェーファーの造語(言葉)に向き合ってみよう。この言葉の中には「サウンド／音(聴覚)」と「スケープ／風景(視覚)」の2つの知覚が響き合っていることに気づく。つまりこの言葉そのものがシェーファーの「境界」なのだ。それは感覚器官を「五感」として分けずに、「目でみる、耳でみる」ような全身をひらき全感覚的に世界を捉えることを可能にする。知覚の捉え直しは、世界との関わり直しだ。

しかしシェーファーは一方で聴覚に集中した「聴く¹⁶⁾」ことの重要性も訴え、視覚優先社会に対しては常に批判的な立場をとった。「人間が自らの内なる世界と外なる世界との真の調和を見出すことができるのは、唯一音楽においてのみである」[シェーファー, 1986, p.106]とさえ断言する。この力強さには、この10年間で2度も社会から自粛を強いられた音楽領域の筆者は大変励まされるが、様々な表現メディアを駆使する若い世代には聴覚至上主義的な印象があるかもしれない。しかしここで語られる「音楽」は古来人が示したオンガクであったということを指摘する。また当時はインターネットが存在せず、ラジオ(聴覚メディア)からテレビや映画といった視覚優先メディアへの転換期だったという時代の背景¹⁷⁾を汲み取りたい。何より音楽作品とは別に、自己と社会の「境界」にはサウンドスケープという言葉が必要だったのだと思う。この二重性に筆者は注目する。

しかしなぜシェーファーは、これほど「聴覚」や「音楽」に対して迷いがなかったのか。耳だけをトレーニングする身体の使い方はシェーファーが否定するクラシックの専門教育と違わず、全感覚的な世界観とも矛盾する印象がある。シェーファーにとっての「聴く」とは何だったか。

忘れてならないのは、シェーファーは常に世界の「調和」¹⁸⁾を模索したということだ。「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」を同列もしくは段階的に扱ったのである。伝統的なエリート音楽教育について

は最初から批判的であり、「音楽教育は人生の準備であるべきで、全的な体験である¹⁹⁾」[若尾, 1999, p.22]とも述べている。例えば日本の子どもたちに向けた教育書『音さがしの本〜リトル・サウンド・エデュケーション』²⁰⁾には、「目の不自由な人」から話を聞く(課題23)、目隠しをする、目を閉じる課題を少なからず提示している。音楽教育なら視覚を遮断する方法は子どもたちの聴覚をトレーニングする上で「理に合っている」と解釈しがちだが、その感覚こそがマジョリティ側の「無意識の差別」と表裏一体であることを自覚したい。これは障害を“教材”と捉えたプログラムではなく、ここにはまさにシェーファーの提示した「社会福祉」への道筋があったからだ。そもそも脱構築的なサウンドスケープの世界観を学ぶ場で、マジョリティ/マイノリティといった二項対立の関係性は存在しないはずである。シェーファーが提示したのは「聴覚」そのものではなく「聴き方」の多様性だ。

このシェーファーの矛盾ともいえる「境界」は、2021年8月に海外のメディアに掲載されたシェーファーの追悼記事²¹⁾の中で解き明かされた。シェーファーには生まれながらに重い視覚障害があったことが公表されたからだ。シェーファーの知覚、その「内なる世界」は失われた「目」を補うために「耳」を研ぎ澄ませる必要があった。もちろんそのことが音楽家としての大きな糧にもつながるが、教室に招いた「目が不自由な人」とはシェーファー自身の未来像だったかもしれない。シェーファーが掲げた「社会福祉」とは、自身が生きていく上で必要不可欠な世界だったのだろう。

以下は、各社の追悼記事を筆者がひとつにまとめたものである。

幼い頃から絵の才能を発揮したシェーファーの目には生まれつき重い障害があった。8歳の時に片方の目を摘出し義眼となったが、6歳から始めたピアノよりも絵を描くことが好きで、十代半ばに画家を志し美術・デザイン学校に入学する。しかし残された「目」を心配する周囲の大人たちの反対がありシェーファーは画家の道を断念。地元の聖歌隊で歌うことが好きだったことから音楽学校に再入学する。しかし音響装置のようにピアノを弾いていたと回想するシェーファーの芸術性は、伝統的なクラシック音楽教育とは相いれず、この音楽学校を2年で自主退学する。その後は自費で欧州へ渡り、民族音楽や現代音楽の知見を得て、8年後に帰国してからは音楽家の道を邁進する。そして1976年にWSP²²⁾の研究調査の一環で『世界の調律』を出版し、サイモン・フレイザー大学コミュニケーション学科の教職を辞職。その後はカナダを代表する(ユーモアや機知に富む)作曲家・作家・音環境の活動家として活躍し、2015年には代表作となる壮大な音楽劇『Apocalypse²³⁾』の再演も行われている。晩年はアルツハイマーを患いながら(同名の作品も残し)88歳で亡くなるまで音楽仲間や家族に囲まれ豊かな人生を全うした。

本来が画家志望であった感受性の強い子どもにとって、目を失う経験がどれほど大きなものだったかは想像に難くない。しかしシェーファーは自らの「耳」を再発見することで音楽の扉を開いた。一方でバウハウス²⁴⁾の美術教育にも多大な影響を受け、「視覚において使われている用語のいくつかは、聴覚においてもそのままではまるような意味をもつというのは実際にありうる²⁵⁾」[シェーファー, 1986, p.310]ことに気づき、インダストリアル・デザインをサウンドスケープ・デザイン²⁶⁾に、美術教育を音楽教育へとつなげた。それは視覚と聴覚だけでなく嗅覚や想像力も使う「全感覚的な芸術教育の可能性を他領域の専門家たちとともに模索」[高橋, 2022, p.189]する試みでもあった。「鳴り響く森羅万象」とはシェーファーの全感覚が捉えた世界の関係性だ。手の平に触れる水から世界を発見したヘレン・ケラーが「WATER!」と叫んだように、『世界の調律』の序章では「Sonic Universe!」と力強く記されている。シェーファーが説いた「内側からのサウンドスケープ・デザイン」とは、「内なる世界」を

再構築することで得られる生きるための知恵であり、それこそが芸術だった。

例えば初期のシェーファーの楽譜²⁷⁾は、それまでの現代音楽に見られる記号論的な記譜法ではなく、まるで細密画のように水や雪の変容を五線譜をキャンパスにして写し取っている。シェーファーには表現したい音が先にあったのではなく、視覚が写し取った世界を聴覚(音)に変換するメディアとして楽譜があったことが読み取れる。一方で子どもたちの教育『リトル・サウンド・エデュケーション』には「音を絵にすること」と「絵にぴったりの音をさがす」²⁸⁾こと、つまり視覚と聴覚の「境界」を提示し、最終的には障害や社会問題に意識を広げる全感的なプロセスを提示している。

社会は音のように混ざり合い、常に反発している。その関係性を読み解き「調和」させることが社会を変えるとシェーファーは信じた。それは障害の当事者であるシェーファー自身が生きやすい社会を模索した「内側からの」社会デザインと言えるだろう。「多少納得のいかないものがあるかもしれないが、その方法論自体は有効なものを見なしてほしい」²⁹⁾ [シェーファー, 1986, p.32]と、読者を信じて未来に託しているのである。だからこそ子どもたちには「目の不自由な人」と同時に、「音のない世界を想像する」ことや「現実にはない音に気づく」課題³⁰⁾も提示した。その姿勢はオーディズムの対極にあるものだろう。

ここでふたたび『世界の調律』に目を向けてみたい。第1章「自然のサウンドスケープ」から始まる本書は、壮大なプロセスを辿り最終章で「沈黙³¹⁾」にたどり着く。シェーファーはなぜ最後に「音」を手放したのか。筆者はここにも注目する。シェーファーが影響を受けた現代音楽家ジョン・ケージを遡ると、東洋思想やネオダダの絵画³²⁾やバウハウス、そして著名な現代音楽作品「4分33秒」³³⁾へとつながる。一方で、絵画の遠近法(透視図法)の「消失点」を音の世界に置き換えた「沈黙」とも考えられる。シェーファーは「沈黙」を聴く人を「透聴力³⁴⁾」 [シェーファー, 1986, p.522] をもつ人と記している。聴覚(サウンド)と視覚(スケープ)が出会う「内なる境界」から最終的に音(サウンド)を消し去ることは、自身の障害からも、社会の騒音からも解放された精神の自由を手に入れた境地なのかもしれない。それは視覚も聴覚も含め、知覚機能が衰えていく「生きる時間」の宿命ともいえる。但し忘れてならないのは、音は手放しても「聴く」ことは手放していないということだ。「音のない世界」を聴くのである。このプロセスこそが筆者が出会った「聾者のオンガク」を聴く経験ともつながっていく。

以上、自らの障害や芸術を生きる力に変えて、その「内なる世界」を再構築したシェーファーの知覚からサウンドスケープを読み解いた。シェーファーは初めから音環境や社会福祉の問題を掲げたのではなく、自らの芸術を外と響き合わせていく中でサウンドスケープという「境界」で社会と出会う。そこに整った音楽作品のような社会を求めたのではなく、多様で個性豊かな生きものたちの声、雨や風や波の音が響き合う多様性を求めた。自然環境はその多様性のモデルであり半世紀前のシェーファーが警告した「未来」が、多様性が失われていく「今」の世界であることにも気づく。

「聴く」ことの探求は「沈黙」の世界へとたどり着く。それは西洋中世のリベラルアーツ、ヨガ哲学、この国が明治期に輸入したMusicに内在する「音のないオンガク」の存在に気づくプロセスともなり得る。哲学を持たない「音楽」が内側から境界線を引いた世界では、しばしば「音」の有無による二項対立が生まれてしまうことを意識したい。

そこで次章では、筆者の2011年以降の実践研究の中でも重要な分岐点となった2016年の「聾者のオンガク」との出会い、そこで生まれた「境界」の在りようをサウンドスケープの視座から考察する。

ただし筆者にとっての聾者は研究対象ではなく、芸術を共に問い続ける「対話仲間」であることを最初に記しておきたい。したがって次章の目的は、マジョリティの「世界との関わり直し」の意義を筆者の省察から提示することにある。

3. 音のある世界／音のない世界

3-1. 聾CODA聴『対話の時間』³⁵⁾(境界ワークショップ)が目指した世界

ここ数年、聾者の芸術表現には当事者／聴者を問わず各方面から注目が集まっている。筆者の実践の分岐点ともなった2016年公開の映画『LISTEN リッスン』の成功を始め、2015年から始まった東京オリンピック・パラリンピック文化政策(2021年終了)³⁶⁾が社会的機運となり、2017年から隔年で開催している東京国際ろう映画祭³⁷⁾、聾者・難聴者の表現者育成プログラム³⁸⁾等、聾者が中心となった芸術プログラムが2022年10月現在も各地で展開されている。加えて、コロナ禍の記者会見等で「手話通訳者」を頻繁に目にするようになった聴者が、その手話の先にある「音のない世界」へと想像を広げる機会が増えた。世界的な動向も(聴者主導ではあるが)聾の俳優が演じた映画作品³⁹⁾が高く評価され、CODAや中途聴覚障害を題材にしたドキュメンタリーや聾者が出演するテレビドラマにも注目が集まっている。障害の当事者による芸術文化へのアクセシビリティ⁴⁰⁾活動も活発化し、何よりもSNSやYoutube等で自らの言葉(手話)で情報を発信する聾者が増え、聴者がその「内なる世界」に触れる機会が増えている。

しかし触れることと「出会う」ことは違う。テレビ画面の手話通訳は「音のある世界」の内にあり、通訳者の役割は聴者の言葉を一方的に伝えることだと捉えられている。そもそも聴者が決めた社会的な「情報保障」の定義には、マジョリティがマイノリティに対して(一方的に)情報を提供する発想で留まっている。この「一方向の関係性」から「場」をつくり、双方向に響き合う「境界」を生むことは非常に難しい。これは筆者が実際に「聾CODA聴」の協働ワークショップで「境界づくり」をこころみて気づいたことである。聴者／聾者が複数参加する「場」では双方向の手話通訳が必要となる。それが難しい場合は紙やホワイトボードやPCを使用して複数人が同時に「筆談し合える」環境整備が必須条件となる。

何よりCODAを媒体に聾者／聴者の「境界」をつくる試みは社会の縮図となり、CODAが背負う生きづらさと同様の問題を生む。筆者はこのプロジェクトの準備段階でネイティブ・サイナーであるCODAにも手話通訳者が必要だということを想像できなかった。音声言語(日本語)と日本手話は文法が違うため、音声と手話を同時に話すことは非常に困難なのだ。CODAは通訳者なのか対話メンバーなのか。このプロジェクトではCODAである米内山自身が「境界」そのものとなり、本人に負担が偏ってしまったことが最大の反省点である。

しかし一方で三者が協力し合うアナログの情報保障が可能となり、聾者と聴者の二項対立になり得た「場」に豊かな広がり生まれた。また参加者アンケートからは、聾文化のサインネーム⁴¹⁾の経験、舞踏家である雫境が講師を務めた「非言語」の身体表現ワークショップがつくる平等な関係性、情報保障を取って入れずに手話だけで進む「世界を反転する」経験には、聾者／聴者にとって自身の日常を客観視する俯瞰性が生まれ、意義深い時間だったことが伺えた。

プロジェクトの実務面の省察としては、2017年に第1回の情報をSNSで告知した際に、参加者枠がすぐに聴者で埋まってしまい、聾者の情報アクセシビリティの問題が浮き彫りになったことを挙げる。当時の社会には聾者と聴者が共に集う「芸術の場」自体が少なかったため、告知の段階で聴者のための手話学習の場と誤解されることも多かった。何よりも聴者が主催する「先着順」の場は聾者に対して心理的な敷居が高くなってしまった。そこで解決策として、聾者と聴者の人数枠を定め、文字と写真だけでなく零境による手話動画の告知、「聾者の優先予約期間」をつくることで対応した。

参加した聴者は手話上級者から未経験者までと幅広く、ここが手話を学ぶのではなく「芸術」を媒体にした「境界づくり」だという目的は共有されていた。聾の参加者も日頃から表現の場に関わっている人たちが中心となり、豊かな日本手話や非言語の身体表現で場を盛り上げる場面が多々見られた。「芸術」という共通テーマには、音のある／ないを越えて「境界」を生む力が内在する。その上で主催を「聴者」が担うことの問題点は、当事者である筆者にはなかなか気づき難い部分だった。例えば「聾者が主催する未知数の場に、聴者の私は参加できるか?」と、常に自分事として「世界を反転させる」意識が必要になる。情報が保障されない状態で異文化に身を置く気後れは、音のある／ないに関わらず存在する。逆に言えば聾者と聴者を分ける「障害」とは「情報保障」の問題に尽きるといってもよい。一方で忘れてはならないのは、「言語」はコミュニケーションツールであると同時に表現手段でもあるということだ。特に芸術には言語をツールとすることで零れ落ちてしまう非言語情報を掬いとる力がある。「情報保障」は最低条件であり、「響き合う」と同義ではないのである。

世界を反転させて初めて見えてくる問題は多い。例えば公的施設では「緊急時に電話連絡が可能な“聴こえる人”を担当窓口にしてほしい」と当然のように要求される場面があった。一方で聴者である筆者は突然のコロナ禍でオンライン弱者となり、日頃からリテラシーの高い聾者に助けられる場面が少なからずあった。早口で手話が飛び交う部屋でひとり心細くなる場面もあった。世界が変わるということは、立場が変わるということだ。社会のマジョリティ／マイノリティの関係性はとても曖昧で、実は容易に反転し得ることを体感的に知ることができた。

ちなみにこのプロジェクトは試行錯誤を経て、2019年12月に開催した「対話の時間」⁴²⁾で初めて目標だった「聾者と聴者の参加人数が同数」となり、手話、筆談、手話通訳を交え、言語・非言語が飛び交う賑やかな「対話の場」が生まれたことを記録しておきたい。翌年3月には聾者の人数枠を広げ、手話の“飛距離”を体感できるホールを使用した身体表現ワークショップを予定していたが、コロナ禍で延期になったまま世界はオンライン時代に突入した。そして聾者たちは自分たちの芸術の学びを自分たちの方法で実践している。

この実践で筆者には新たな疑問が生まれた。「聾者と聴者の参加人数が同数の場／境界は対等な関係性と同義なのか」という問いである。人数というのは内在するパワーと同等ではないと感じるからだ。だからこそマジョリティである聴者には常に「聾文化理解」が求められる。なぜなら「音」には両者の「境界」を生むより前に、「音のない世界」を瞬時に飲み込んでしまう可能性があるからだ。しかし聾者たちは、自分たちが「音」に飲み込まれたとしても気づけない。その関係性は圧倒的に「不平等」と言えるだろう。聴者は「音」の扱いに細心の注意を払いたい。安易に音楽を使用しないこともそのひとつだろう。

そこには前章で紹介したシェーファーの脱構築的な「知覚」の捉え直しや「サウンド・エデュケーション」の理解が「役に立つ」はずだ。自身の全感覚器官を使って他者の世界を「聴く」とは何かを考える。聾者／聴者を問わず「芸術」を媒体に共に集い、深い対話が生まれていく「境界づくり」を目指す

したい。その「境界」が芸術か福祉の場合には結果論でしかなく、両者が響き合うプロセスの共有が何より重要だと思う。ちなみにこのプロジェクトのメンバー間には、障害の有無よりも先に芸術があった。逆に言えば芸術から生まれた「境界」とも言える。何よりも「サウンドスケープ」がキーワードとなって聾者の世界と出会った経験⁴³⁾は、『世界の調律』の最終章「沈黙」に記された「静かな聖域」に足を踏み入れたような感覚だった。

青空委員会公募プロジェクトの実施報告は専用サイト⁴⁴⁾に掲載したが、この章の最後には参加者アンケートの結果から反響があった10の課題を提示する。特に「対話の時間」への導入として「味覚」を取り上げた回は印象的だった。「食べる」ことは生きることの基本であり、音の有無に関わらず個の多様性が表出しやすい。障害の有無とは別の境界線が引かれ、共感も得やすく、緊張感のあった場の空気が一瞬で和やかに変化した。また聴者から聾者に対して「音」や「音楽」のイメージを伝える際にも、「冷たい」「甘い」等の味覚や触覚の表現に変換すると伝えやすいと感じる。ちなみに以下のプログラムはシェーファーの芸術教育のオープンソースである「サウンド・エデュケーション」へのオマージュ⁴⁵⁾である。

●「聾CODA聴」境界ワークショップ 抜粋 10 課題

(講師/発案: 雫境(聾)、米内山陽子(CODA)、ササマユウコ(聴))

- ①みんなで輪になって手をつなぐ…「手」の存在を意識する、場をつくる
- ②「味覚」を共有しよう…おいしい、好き嫌い、それはなぜか
- ③サインネームをつけよう…聾文化理解、交流
- ④自分のウチとソトを手で示してみよう…境界線の問題、手話の空間把握、世界の多様性
- ⑤筆談で話そう…話し言葉、書き言葉
- ⑥言葉から意味を消してみよう…非言語のコミュニケーション、身体表現への導入
- ⑦自然を観察して身体で表してみよう…身体表現力、想像力 ※映像使用
- ⑧指先を人に「見立て」て物語をつくらう…手指の運動、手話への導入、想像力
- ⑨手話の会話を目で書いてみよう…聾者/聴者の世界を反転する、相手の立場になる
- ⑩みんなで協力しよう…運営体制の協働、情報保障の協力

3-2.「聾者のオンガク」を聴くということ

「聾者のオンガク」を考える上で、彼らの言語である手話への理解は欠かせない。それは言語がかたちづくる「文化」への理解ということだ。聾者と出会う以前の筆者は「聾文化」についての理解が乏しい状態だった。もちろん手話の存在は知っていた。しかしそれは理解していることと同義ではない。国内では「日本手話」と「日本語対应手話」の二種類が基本にあり、聾者は方言も含む日本手話を第一言語とする。手話者の顔の「表情」は感情ではなく文法に則り、手が描く線の質感には「声」と同じ個性が表出する。当然ながら「非言語の手話」も存在する。

ちなみに「日本手話」が音声日本語と異なる文法を持つことは、「音のない世界」の内から生まれた身体言語であれば当然のはずだ。しかし筆者はそのことを、ある種の驚きをもって受け止めた。聾文化は異文化だと気づいた瞬間である。そこに「音」は存在しないが、聾文化にもオンガクが存在

するはずだ。「言葉にならないことを表現するのが音楽／オンガク」だと考えれば「非言語の手話」がその理解の鍵となる。もしくは「音楽／オンガクから言語が生まれた」と考えれば、「話す行為」のリズムや緩急や旋律が鍵となるだろう。何よりも聾者／聴者に限らず、鼓動や呼吸といった人間に共通する身体モジュールから聾聴の「境界」に生まれるオンガクを考えることも出来る。それは翻って「音楽／オンガクとは何か」を考えることに他ならない。これは聴者の中にも未だ正解がない問いである。

聾者と聴者のオンガクの差異はそこに「音」が存在するか否か、その一点である。しかし聴者は聾者のオンガクを「聴く」より以前に、彼らには「オンガクがない」と前提する。彼らの言語である手話を稚拙に使う自分たちの音楽を「音のない世界」に届けようとする。そこは「境界」ではなく聴者が無自覚に生み出す歪な関係性だ。「包摂」や「越境」の前には「境界」での対話が必要である。何より聾者は「オンガクとは何か」を問い続けてきた人たちだということを知っておきたい。聴者に対話の準備ができれば豊かな「境界」が生まれるはずである。

2016年の聾者のオンガク映画『LISTEN リッスン』は、「これは音楽なのか？」と世に問う聾者たちによって無音映画で製作された。初めてこの作品を観た2016年の公開時に筆者が招かれた監督たちとの対談⁴⁶⁾の場には「境界」が生まれたと言い難かったと思う。手話通訳と音声文字変換が交差する中で、自分の持つ「声」の役割の大きさに慌ててしまった。そして何よりも筆者に対話の準備が出来ていなかった結果だと反省する。筆者は聾聴との「境界」に集うことなく「音のある内なる世界」から聾者のオンガクを鑑賞することに始終していた。自分の世界に引き寄せて(包摂して)言葉にしようとしたのだ。当時の対談の資料を見ても、一方的にサウンドスケープや音楽について説明しようとしている。聾者もまた音楽／オンガクに対して手探りではあった。この時の反省が協働プロジェクトへとつながり、対話の場は6年を経た今も続いていることに感謝したい。聾の芸術家たちはこの映画公開を機に社会との膨大な対話を経験しながら、自らの内に生まれる「オンガク」に相応しい「名前」⁴⁷⁾を探して実践研究を進めている。その実践は次世代の芸術家育成へと、水紋のような広がりを見せている。それはどこかシェーファーの人生とも重なり、「音のない世界」に生まれる「オンガク」に名前がついた時、「サウンドスケープ」のような新しい世界の概念を生むだろうと期待する。彼らは聾者の世界を内側からデザインしているのだ。

映画の中の「音のないオンガク」もまた「鳴り響く森羅万象」だったように、手話が飛び交うリアルな聾者のコミュニティはとて賑やかである。音楽を専門とする聴者にとって、文法に則った聾者の流暢な手話の身体性には、幼い頃から身体に染み込ませた「楽器を奏でる身体」との共通性を感じる。思考と指先にブレがなく、手話が描く線の質感にオンガクがきこえる／見えることもある。手話は身体言語であり、指先、顔の表情、上半身、時間や空間、つまり複数の情報を同時に提示する立体言語であるとも思う。例えば英語の「MUSIC」のように一単語の中に複数の意味や情報が内在している場合があり、それは非常に難解な日本語で書かれた文章の原典が驚くほどシンプルな英語だった時の驚きとも似ている。アウトプットされる言語の複雑さが思考の深さを表すとは限らず、その逆が(当然手話でも)あり得るということだ。手話通訳者の語彙力や非言語情報を読み解く力が、聾者の知性や人格の印象に大きく影響することも知った。

『LISTEN リッスン』から5年を経た2021年10月。聾者のオンガクが実験的なパフォーマンス作品として現代音楽祭の中で提示された。『音のないオンガクの部屋』⁴⁸⁾は視覚オンガクというよりは、

聾者の身体性から生まれる生の演奏を体験する時間だった。大きな足音から始まるその舞台には、呼吸音や小道具を動かす音など、想像以上に音が溢れていた。しかし舞台上の彼らの世界には音が存在しない。聾者にとっては想定外だったと思うが、「音」が聴者へのアクセシビリティとなって聾者と聴者の「境界」がそこに生まれていたと思う。聾者の世界を「目で書く」無音の映画とは違う感覚で「聾者のオンガク」を聴く知覚の体験となった。しかし舞台で生まれる「音」は彼らの「音楽」では無いのだということに、ここで聴者は気づかなければならない。ここからいちど音を消して、沈黙を聴くように聾者のオンガクを全身で知覚しなければならない。これは筆者自身が雫境と実験した非言語対話⁴⁹⁾でも実感したが、お互いの存在の間にオンガクが生まれたと確信する瞬間には、音の有無とは違う境界線が引かれるのである(ここに関してはまだ筆者の言語化が進んでおらず今回の考察からは除外する)。

いずれにしても聴者である筆者の耳は、たとえ耳栓をしても舞台上の音を捉えてしまう。聾者の世界には越境できないし⁵⁰⁾、実はその必要もない。ただお互いの世界のオンガクの違いを受けとめれば良い。そこには障害の有無とは違う「芸術の境界線」が引かれるだけだ(例えば、好き／嫌い、解る／解らない等)。舞台から生まれる空気の揺らぎは文字通り「生のオンガク」である。彼／彼女の感情、身体存在感、リアルな関係性から生まれる世界のサウンドスケープだ。聾者は「耳以外のすべて」で世界を知覚する。目の前の聾者が全身で奏でるオンガクを、聴者は自らの知覚を捉え直して聴くだけだ。それは無音映像のオンガクも同様だ。彼／彼女が「全身で知覚した」環境を聴く。風にそよぐ草むらや樹々の木漏れ日や海のきらめきにオンガクを聴く。カップルたちの愛のささやき、心の内を叫ぶ「言葉にならない声」。「手話」の意味を理解したとき、群舞(ダンス)に見えた表現が音楽／オンガクとして立ち現れる。和声のように重ねられた複数の手話、その緩急から生まれる旋律やリズム、同期やズレが「目にきこえて」くる。「詩(言葉のオンガク／手話詩)」が奏でられる。それはMusicの語源となったMuseの世界である。

聾者のオンガクには音だけが無いのである。だから音に囚われた聴者には彼らのオンガクが聴こえない。時には「これは音楽ではない、なぜなら音がないから」と、自らの世界に引き寄せて批判することもあるだろう。しかし聴者は「聾者のオンガク」が「なぜ」聴こえないのかを自らの内に問わなければならない。オンガクにとって音は絶対条件ではないのである。何より「音楽／オンガクとは何か」と、聾者とともに真摯に問い続けたい。音のない世界との出会いは、世界との関わり直しを模索する中で筆者に巡ってきた「境界」だ。そこではシェーファーが提示した「鳴り響く沈黙」に立ち返り「聴く」とは何かを考えるとところから始める必要があった。

4.まとめ～未来へ

以上、場に生まれる「境界」の関係性をサウンドスケープとして捉えたR.M.シェーファーの著書と知覚を紐解き、考察の対象として「聾CODA聴～対話の時間(境界ワークショップ研究会)」の実践と「聾者のオンガク」との出会いを取り上げた。音楽領域にある世界の捉え方を学際的に「言葉で」ひらくところみが、芸術と福祉、アートとケアが響き合う「境界」を生むひとつの道筋になれば幸いである。

ひとりひとりが知覚する「世界」は驚くほど多様だ。その中で芸術には、社会が決めた「障害の有無」

とは別の場所に境界線を引き、まだ見ぬ新しい世界を生む力があることを筆者は信じている。昨今は実学的な評価が問われ、「世界」を掲げる「主語の大きさ」を揶揄する論調も少なからず見かける。しかし芸術や福祉を考える上で(理想主義を承知の上で)、高みを目指す視点が必要不可欠だと筆者は考える。なぜなら芸術や福祉はその名前やシステムが発明される遥か昔から、人間が人間であるために手離さなかった内発的な尊い行為だと思うからだ。一方で大きすぎる主語を自分事として引き寄せ、「ほかの人たちは別の考えをもち、別の生き方をしている。この状況を認めることが、すべてを包摂しようとする思考の脅迫を克服する第一歩」[ガブリエル, 2018, p.269]と説く若い哲学者の意見にも共感する。「見方(パースペクティブ)の多様性の発見は、バロック時代の成果」[ガブリエル, 2018, p.271]であり、この思想の自由こそ万人に与えられた平等だとこの哲学者は続ける。「パースペクティブ」を「サウンドスケープ」に置き換えた時、聴き方の多様性の発見は20世紀シェーファーの成果だと言えるだろう。

筆者は、自らの障害や病いを力に変える精神性、その生きる行為そのものも芸術(アート)と呼ぶ。自己を取り巻く「環境」を知覚し、誰もが暮らしやすい「社会福祉」を模索することも、よく生きるためのアート(術)と呼びたい。シェーファーが掲げた「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」を人生の気づきのプロセスと捉え直してみると、幼少期から始まる筆者自身の音楽の変容、活動のテーマである「つなぐ・ひらく・考える」とも重なり、だからこそこの実践研究が道半ばであることを実感する。70年代に「Social Welfare(社会福祉)」と記された概念は現代ならWell Beingやケアと言い換えられるかもしれない。しかしシェーファーがそうであったように、芸術の最終目的に福祉を据えるのではなく、内と外が有機的に出会う「境界」を生み続ける実践の道筋を探っていきたいと思う。「境界」には「障害者」や「聾者」や「研究対象」が存在するのではなく、それぞれが名前を持つ「個」が出会う場であることを忘れないでいたい。前述したサインネームの体験は、自分に名前が与えられ、聾の世界と響き合うプロセスの体験でもあった。名前を持つ個々が満天の星々のように光り輝くとき、「境界」が生まれる。シェーファーが求めた「世界の調和」とは、古代人⁵¹⁾が宇宙に聴いた音のないオンガクのことだ。

現在、「聾者のオンガク」については『LISTEN リッスン』の監督たちを中心に精力的な実践や当事者研究が進んでいる。彼らの新たな知見と響き合うとき、さらに豊かな「境界」が生まれることだろう。だからこそ、聴者である筆者も「音楽／オンガク」とは何かを、常に問い続けなければならないと思う。

謝辞

対話仲間である聾の芸術家／雫境さん、牧原依里さん、長年の友人でありCODAの世界をひらいた劇作家・舞台手話通訳の米内山陽子さん、「境界」に集って頂いた参加者の皆様に深く感謝いたします。また2011年の東日本大震災以降、筆者の実践研究に多大なるご協力を頂いた弘前大学大学院今田匡彦研究室の皆様にも心より感謝いたします。何よりも2017年、2019年青空委員会公募プロジェクトで実践の機会を与えて下さった本学会の皆さまに心よりお礼を申し上げます。

註

- 1)レーモンド・マリー・シェーファーはカナダを代表する現代音楽家／作家／音環境活動家。サウンドスケープの提唱者としても知られる。2021年8月に88歳で逝去した。
- 2)本書には複数の版があるが、本稿では1977年の初版、1986年国内翻訳版を取り上げる。
- 3)後述するが、シェーファーには「差別」と対極の思想があった。ちなみにオーディズム(聴能主義)は1997年にトム・ハンフリーズ氏により提言され、国内では2021年東京国際ろう映画祭で紹介された。聾者の世界を中心に国内でも関心が高まっている。
- 4)本稿では日本手話を第一言語として聾文化に生きる人たちと定義する。また聾者と協議の結果、「ろ」「う」という当事者が認識しづらい「音」で分けられる表記ではなく、意味的にも記号的にも読みやすい「聾」の文字を使用する。
- 5)「それは音楽なのか?」と世に問う聾者のオンガクを無音で描いたアート・ドキュメンタリー。共同監督:牧原依里、雫境。
- 6)聴覚障害のある(主に聾者の)親の元で育つ聴者の子ども。手話と音声言語のバイリンガルも多い(Children Of Deaf Adults)。
- 7)TEN:Perception『Figure and Ground』[Schafer,1976, p.151]
- 8)原文:the field to the place where all sounds occur, the soundscape(p.152)邦訳:「場はすべての音の起きる場所、つまりサウンドスケープ全体と呼応する」[シェーファー、1986 P.311 訳:若尾裕]
- 9)音楽領域内で使われるサウンドスケープは「場＝音環境の知覚や理解の姿を指す」(鳥越けい子解説)art scape | 現代美術用語辞典サウンドスケープより(金子智太郎著)。また学際的な造語としてシェーファーのSound Ecology(音響生態学)が使われることもある。
- 10)筆者はこれを「耳の哲学」と名付けている。
- 11)音楽は明治期に輸入したMUSICの訳語であり、ここに「音/Sound」の文字を当てたことで、語源であるMUSEに内在する思想や芸術性がそぎ落とされてしまった。
- 12)弘前大学大学院今田匡彦研究室社会人研究生(サウンドスケープ哲学研究、2011～2013 査読論考『内と外をつなぐ柔らかな耳～音のワークショップ、あるいは気づきのプロセス』日本音楽教育学会2014筆名:今井裕子)、並行して、町田市生涯学習センターまちだ市民大学(福祉学、環境学、音楽ワークショップ等)講座企画運営(2011～2014)に携わる。
- 13)2014年に相模原市立市民・大学交流センター内に「芸術教育デザイン室CONNECT /コネクト」を設立。地域に限らずオルタナティブな「知の場」の実践拠点。コロナ禍の緊急事態宣言でオフィスが長期間かつ断続的に閉鎖されたことを受け、2021年10月に公共事業としての活動は終了した。
- 14)『世界の調律』序章の邦訳は「鳴り響く森羅万象に耳を開け!」とあり、本書を象徴する一文となっている。「耳」の文字が「聴覚」に特化した印象を生むが、訳者の鳥越けい子は2022年9月のシェーファー追悼レクチャー(主催:日本サウンドスケープ協会)で「全身をひらく」と説明した。
- 15)SDGsは、2015年の国連総会で全会一致で採択された「我々の世界を変革する持続可能な開発のための2030アジェンダ」。経済格差、貧困、環境問題、ジェンダー等の具体的な17のゴールと169のターゲットを提示している。
- 16)『世界の調律』第14章『聴く』(p.413)
- 17)シェーファーは同じカナダ人のマーシャル・マクルーハンの文明批評にも強く影響を受けている。
- 18)この語については最後に説明するが、いわゆる同調圧力的な一般語ではなく思想・哲学の概念である。

- 19)『モア・ザン・ミュージック』[若尾裕, 1990, 勁草書房]
- 20)シェーファーが今田匡彦(弘前大学)との共著で出版した[春秋社2008増補版]。サウンドスケープを学ぶ100の課題がオープンソースとして提示されている。
- 21)CBC(CANADA RADIO)ウェブ記事(2021/08/15)、The N.Y.Times(2021/08/23)掲載記事より
- 22)世界サウンドスケープ・プロジェクト(World Soundscape Project)、シェーファーが教員を務めたカナダのブリティッシュ・コロンビア州のサイモン・フレイザー大学コミュニケーション学部内に設置された。
- 23)『Apocalypse』は「ヨハネの黙示録の四騎士」から創作された1000人以上のアーティストが出演する壮大な総合音楽劇。1980年、2015年の二度上演されたシェーファーの代表作とされる。
- 24)1919年、ヴァイマル共和政期ドイツのヴァイマルに設立された、工芸・写真・デザインなどを含む美術と建築に関する総合的な教育を行った学校。当初はグルノウによる音楽の授業もあった。
- 25)原文「It is indeed possible that some terms employed in visual perception may have equivalents in aural perception.」[Schafer,1977, p.151]
- 26)シェーファーはバウハウスを「20世紀の美術教育において最も重要な改革」であり、ここで生まれた新分野「インダストリアル・デザイン」に相応するのが「音響生態学(Sound Ecology)」と「サウンドスケープ・デザイン」だと述べている。(世界の調律、第14章「聴く」より1986、P.413)
- 27)楽譜はYoutube「Vancouver Chamber Choir」チャンネルで視聴可能である。
- 28)『音さがしの本〜リトル・サウンド・エデュケーション』(2008 春秋社)課題40と課題42
- 29)原文:I hope the reader may continue to regard the method as valid even if some of the equations seem disagreeable. [Schafer,1977, p.7]
- 30)同上、課題71、72 課題60〜66
- 31)『世界の調律』の最終章(第19章)のタイトルは「沈黙」である。
- 32)20世紀アメリカを代表する美術家・ロバート・ラウシェンバーク(1925〜2008)の作品『ホワイト・ペインティング』。絵から全ての表現を無くし真っ白な絵を描いた作品。
- 33)ジョン・ケージの『4分33秒』は、バウハウスの影響を受けたネオダダのロバート・ラウシェンバークが白く塗ったキャンバスを提示した『ホワイト・ペインティング』に触発された五線譜を休符で埋め尽くした音のない現代音楽作品。
- 34)シェーファーの造語「透聴力(clairaudience)」。オカルティックに誤用されることがある。
- 35)2017年、2019年青空委員会公募プロジェクト採択事業 聾の舞踏家／零境、劇作家・舞台手話訳者／米内山陽子、音楽家・サウンドスケープ実践研究／ササマユウコ 協力:牧原依里
- 36)「TURN」2015年東京オリンピック・パラリンピックの文化政策としてスタート。障害者／健常者の二項対立ではなく、違いを超えた個が『出会う』ことから表現を生むことを目指した。主催:東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団アーツカウンシル東京、特定NPO法人Art's Embrace、国立大学法人東京藝術大学
- 37)東京国際ろう映画祭は『LISTEN リッスン』の共同監督・牧原依里を代表とし、聾者スタッフが聾者をテーマにした映画を各国からセレクトし、聾者と聴者のスタッフが運営する映画祭。東京渋谷で2年に1度開催され、2021年12月には第3回がオンライン開催された。
- 38)「育成 × 手話 × 芸術プロジェクト」は文化庁障害者等による文化芸術活動推進事業。2018年度より開始され現在も続く。トット基金を母体に日本ろう者劇団、東京ろう映画祭実行委員会、各分野の芸術関係者が協働する。
- 39)『CODA あいのうた』シアン・ヘダー監督脚本(アメリカ、フランス、カナダ合作)。聾の俳優トロイ・

コッツァーが2022年 米国アカデミー賞助演男優賞を受賞した他、脚色賞、作品賞受賞。

- 40) 特定NPO 法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク(TA-net)は先駆的存在。聾者の廣川麻子を代表に2012年に設立され、「障害者の権利に関する条約」第30条に掲げられた障害のある人の文化的生活への参加、その質を向上させること、誰もがアクセスできるシステム構築や文化芸術に関する情報発信を積極的に推進している。
- 41) 聾文化で使われる特定の人物を指定する簡単な手話(ニックネーム)のこと。境界ワークショップでは聾聴に関わらず参加者全員で協議の上、髪型や眼鏡などから各々のサインネームが決められた。
- 42) 青空委員会公募プロジェクト(境界ワークショップ研究会)2019年12月27日開催@アーツ千代田3331。メンバー: 雫境(聾)、米内山陽子(CODA)、ササマユウコ(聴)
- 43) 2015年文化庁メディア芸術祭で実施された視覚障害者と聴覚障害者が共に作品鑑賞をするワークショップのふりかえりの場で、会場の「サウンドスケープ(音環境)」を指摘した参加者の筆者に対して、「サウンドスケープについて知りたい」と筆談で語りかけたのが聾者の雫境だった。
- 44) 芸術教育デザイン室CONNECT /コネクト www.coconnect.jimdo.com
聾CODA聴 専用Facebook@Deaf.Coda.Hearing
- 45) シェーファーは日本の子どもに向けた『音さがしの本』の100番目の課題に、最後は自分でアイデアを「発明」しようと促している。
- 46) この時から公私に渡り、監督たちとの音楽対話が現在も続いている。コロナ禍オンラインでは画面上とバックヤードで手話通訳、文字通訳が駆使され、聾者と聴者がチーム体制となった念入りな打合せと準備が必要になる。
- 47) サインポエム(手話詩)を「歌」に呼応させる場合はあるが、非言語手話オンガクの「名前」は未だ生まれていない。
- 48) 「ボンクリ・フェス2021」共同演出: 雫境、牧原依里、出演: 佐沢静枝 那須映里 西脇将伍 手話通訳: 小松智美 ディレクター: 藤倉大 主催: 東京芸術劇場。これに先駆けて牧原、雫境、ササマによる社会共生セミナートークセッション「もし世界中の人がろう者だったら、どんな形のオンガクが生まれていた？」がオンラインで開催された。
- 49) 『即興カフェ×聾CODA聴』コラボ企画「真夏の夜に | 言葉のない対話」。出演: 雫境(身体表現)、ササマユウコ(ピアノ)、鈴木モモ(ストリングラフィ)、手話通訳: 米内山陽子 協力: 松波春奈 下北沢: Halfmoon Hall 2018年8月17日開催 主催: 芸術教育デザイン室CONNECT /コネクト
- 50) 「沈黙」を探したジョン・ケージはハーヴァード大学の無響室の中でも自身の体内の音がきこえる経験を通して、この世には沈黙が無いと悟った。
- 51) ボエティウス(480-525)の著書『音楽綱要』(De Institutione musica、『音楽教程』全5巻)に登場する古代ギリシアの音楽論。音楽を「世界の調和としての音楽(ムジカ・ムンダーナ)」「人間の調和としての音楽(ムジカ・フマーナ)」「楽器や声を通して実際に鳴り響く音楽(ムジカ・インストゥルメンタリス)」に分類した。この本は中世ヨーロッパのリベラルアーツにおいて広く影響を及ぼした。音のある音楽よりも上に位置するのが音のないオンガクだった。

参考文献

- Derham, K. 2018 『The Classical Music Book』 Penguin Random House/DK: London
- ガブリエル, マルクス. 清水一浩訳 2018 『なぜ世界は存在しないのか』 講談社
- 現代思想編集部編 2000 『ろう文化』 青土社
- インゴルド, ティム. 工藤晋訳・菅啓次郎解説 2014 『ラインズ 線の文化史』 左右社
- 小川浩, 庄野泰子, 田中直子, 鳥越けい子編著 1986 『波の記譜法 環境音楽とは何か』 時事通信社
- メイヤロフ, ミルトン. 田村真, 向野宣之訳 1987 『ケアの本質 生きることの意味』 ゆみる出版
- メルロ＝ポンティ, モーリス. 菅野盾樹訳 2011 『知覚の哲学 ラジオ講演 1948年』 ちくま学芸文庫
- サックス, オリバー . 佐藤正信訳 1996 『手話の世界へ』 晶文社
- Schafer, R.M. 1976, 『The Tuning of the World』 Alfred A.Knop:New York
(鳥越けい子他訳 1986 『世界の調律: サウンドスケープとは何か』 平凡社)
- シェーファー ,R・マリー . 高橋悠治訳 1980 『教室の犀』 全音楽楽譜出版社
- シェーファー ,R・マリー . 鳥越けい子他訳 2009 『サウンド・エデュケーション(新版)』 春秋社
- シェーファー ,R・マリー . 今田匡彦 2009 『音さがしの本《増補版》: リトル・サウンド・エデュケーション』 春秋社
- 高橋憲人 2022 『環境が芸術(アート)になるとき 肌理の芸術論』 春秋社
- 鳥越けい子 1997 『サウンドスケープ その思想と実践』 鹿島出版会
- ヴァーガス, マジョリー・F. 石丸正訳 1987 『非言語コミュニケーション』 新潮社
- 若尾裕 1990 『モア・ザン・ミュージック ミュージック・セラピーからサウンドスケープまで』 勁草書房
- 鷺田清一 1999 『聴くことの手 臨床哲学試論』 TBSブリタニカ
- 参照: 東京芸術劇場社会共生セミナー第2回『ろう者のオンガク～もし世界中の人がろう者だったら、
どんな形のオンガクが生まれていた?』(2021年9月18日 オンライン開催)記録