

『生』を描くための試論：フィールドでの音、移動に着目して

金子, 真紀
九州大学大学院人間環境学府教育システム専攻：博士課程

宮本, 聡
九州大学大学院：学術協力研究員

<https://doi.org/10.15017/7387320>

出版情報：国際教育文化研究. 18, pp.53-69, 2018-09-30. Comparative and International Education, Faculty of Human-Environment Studies, Kyushu University

バージョン：

権利関係：



〈研究ノート〉

『生』を描くための試論

—フィールドでの音、移動に着目して—

金子 真紀・宮本 聡

1 問題設定と射程

筆者（金子・宮本）は、それぞれの現場（「音楽/演劇」の現場）に参加を行いながら、その現場での実践、それを通して確かに経験される「生」⁽¹⁾の動態（「構築過程」あるいは「接続のあり方」）を生き活きと描くことを主題としている。本稿は、その現場における「生」に立脚し、フィールドワークとの連続として描くための試みである。

1.1 フィールドの経験と記述の経験

出発点は、フィールドである。それぞれが参与するフィールドにおいては、文字通り、顔が見える個人が共にある場を共有しながら、ある特定の実践が織り成されている。ここには、1つの社会的な属性には還元できない個々人の語り、身体、歴史などが重層的に絡み合っている。また、フィールドに充満する空気や音、匂い、そのような周囲の環境もまた、実践を経験する中に複雑に絡み合っている。

そのような外側からでは不可視の複雑なあり様を、内側から捉えることのできるフィールドワークの方法論的特徴といえるだろう。また重要なことに、フィールドワークの過程において、調査者自身が「生」の次元で、その実践に巻き込まれながら、そして深く巻き込まれる程、それらの具体的な他者の「生」を生身で体感していくことにある。ミクロ人類学を提唱する田中（2006）は、フィールドで人類学者が出会い、参加するコミュニケーション世界のメンバーは具体的に名前をあげることで「顔の見える」人々であり、身体的でかつ感情的な経験がフィールドワークを成り立たせているとする[ibid:4]。このような経験が調査者のフィールドワークの営みの基盤にあると言えるだろう。

一方で、記述する段階に至っては、これらの身体的・感情的な経験を含んだ具体的な「生」の次元は往々にして取り逃がされていく傾向にある。例えば、病や障害のある「人々」の民族誌において、「彼/彼女」の行う具体的な（開かれた経験としての）実践は、「彼ら/彼女ら」のマクロな権力機構や権威への抵抗としてマクロな動きとして一元的に、もしくは超越的な概念によって読み取られてしまいがちである。ここには、フィールドにおいて生き生きとした経験的な次元の矮小化・固定化ともいえる方法論的な課題がある。例えば、文化的構築物としての

「病い」の経験を対象とした医療人類学者である A. クラインマン (1991) は、人類学者が批判する個人の経験 (「病い」: illness) を、生物医学的な疾患 (disease) のカテゴリーに固定化する近代医療の「医療化」モデルと同様なことを人類学者もまた行いうることを「解釈上のジレンマ (interpretive dilemma)」^[2]として指摘している [ibid:276]。このような記述をめぐる課題に対し、フィールドで経験される具体的な生の次元を、地続きのまま描きだすことはいかにして可能なのかということ問われているのである^[3]。

1.2 「生」の人類学の構想と課題

近年の人類学的な動向として、「生」を対象にした民族誌的試みが見られる。ここでは、本稿の足場として田辺 (2010) の「生」の人類学の試みを概観することで、「生」とはいかなるものか、また「生」の人類学の課題とはいかなるものであるのかを整理する。

1.2.1 「生」とは？

北タイのエイズ自助グループに関して調査研究をおこなってきた社会人類学者の田辺繁治 (2010) によれば、「生」の人類学における「生」とは、生物学的な生命や日常的な生活、人生すべてを包含する実践の総体、つまり「生きているという事実の総体」を意味する。人類学は人々の生の営みを記述する学問であり、マリノフスキーから体系づけられたフィールドワークという研究手法は、まさに「生 (life)」に直接アプローチするものである。

しかし、これまでの人類学的研究においては、そこで営まれる生の全体性を把握するというよりも、制度や組織といった特定の局面だけが強調された社会の構造やシステムの全体性を描くことに焦点を当ててきた^[4]。そのため、「呪術、儀礼、神話、宗教といった文化ごとの特異性が顕著となる実践」と、「自然や環境に働きかける経済的、政治的な実践」との関係性が追求されてきた [ibid:3]。それに対し、日常的な生の営みでは、そのような文化的特異な側面のみが支配しているわけではなく、むしろ日常実践が大きな部分を占めていることを指摘されるようになる^[5]。これはこれまでの人類学の中で行われてきた、文化の特異性を強調するような文化相対主義的見方への批判であり、本来人類学が探求しなければならない「生」の人類学の復興でもあった。

そこで、「生」の人類学においては、社会を構造やシステムによって構築されたものと捉えるのではなく、自然や事物など周囲の環境と連続した関係として捉える。特にアニミズムの世界においては人間の生はその連続性の中の一部として現れる。また今日では、M. フーコーや J. ドゥルーズらが指摘するような、政治や高度に発達したテクノロジーによって、権力の網の目の中で管理されている「生」の領域が形成されている^[6]。

1.2.2 「生」の人類学の課題

このような人類学の中で復興されようとしている「生」を対象とした人類学の課題とはいかなるものだろうか。田辺は、「超越的な概念で説明するのをさけながら、人間の生を出発点として、人間と人間の関係の構築、そこに作用する権力のあり方、それに対する抵抗のあり方、そ

して何よりも生そのものがいかにして活力と多様性をもって展開することが可能かを探求することである」[ibid:2]と述べている。

また、そのような課題に向かう「生」の人類学は、「生を成り立たせている諸条件としての自然、事物、他者、そして世界に対する人間のかかわり方という原理的場面につねに経験的に立ち会いながら思考することこそが、『生』の人類学の実践」[ibid:15]であることが求められるとする。彼は、その一つの方向性として、その生の諸条件をイメージや言説ではなく、直接的にとらえるために、他者とのかかわりの中で生まれる「情動」や「美的判断」に着目している。この試みは、フィールドの「生」が、「呼びかけ」の主体として構成されることから逃れ、抵抗することを通して、潜在的力と価値創造性を解き放っていく「生の軌跡」を捉えようとしているのである。

1.3 フィールドと記述の間を埋める

筆者らのフィールドに戻り、「生」の人類学の課題に対して、本稿ではいかに向き合っていくべきだろうか。田辺が述べるように、「生」そのものが活力と多様性をもって展開する様態は、いかにして描いていきうのだろうか。ここでは、記述の作業場からフィールドへ立ち回り、その場から改めて思考していく必要があるだろう。そして、フィールドで営まれる実践を語る上で重要であると確かに感覚されているものの、そして往々にしてフィールドと記述の間隙にこぼれ落ちてきたものに焦点化していく。なぜなら、私たちの記述する上で依拠するそれぞれの解釈の作業場をはみ出していくことは、ある意味で「生」の持つ潜在力の「徴し」として現れているのである。

ここで、本稿の目的を提示する。フィールドでの実践の記述における方法論的な問題意識を踏まえ、筆者らは各々の参与するフィールドでの身体的・感情的経験に立脚しつつ、いかにして具体的な「生」を描くことができるのか、その方向性を検討することを目的とする。

研究方法としては、筆者らの行うフィールドワークに基づく。フィールドに関して、宮本は、福岡市における NPO 法人の実施する障害のある人の参加する創作・表現活動の場およびケアの場をフィールドにしている。金子は、福岡市内で行われる在日コリアンの行う音楽実践の場をフィールドにしている。フィールドでの立ち位置についてだが、両者とも、観察者という立ち位置ではなく、自らが現場の実践に深く参与する形でフィールドワークを実施している。

また、両者のフィールドは、いわゆる社会的マイノリティとされる人々による文化的な実践の場である。ここでは社会的な次元における二項対立が問題とされることが多い。「在日コリアン」/「日本人」、「障害者」/「健常者」といったカテゴリーである。一方で、具体的なフィールドの実践に身を置くと、それらの二項対立というより、むしろ社会的な属性に一元化しえない特定の個々人の関係性として経験される。まずは、本稿において、顔が見える人々であるということを軸足にし、実践の意味を社会的な属性に一義的に還元することに一度距離を置きつつ、実践を描いていくことを試みる。

2 「音楽をすること」で立ち上がる実践の場

音楽が行われる場をどのように捉えれば、彼らの「生」のあり様が見えてくるのだろうか。これまでの音楽学や民族音楽学の研究においては、音楽作品の中に音楽の本質を見出そうとする傾向が強かった。つまり、「音楽」を独立可能な客体としての「モノ」として扱ってきた。たしかに、音楽作品そのものの分析も必要であるが、本稿が目指す「生」の記述を行うときに有効であるとは言えない。なぜなら、そこには音楽を実践する人々、それを聴く人々が抜け落ちているからである。「生」を描くためには、私たちが生きていく中で行われる日常実践の連続の中で捉えることが必要である。そこに示唆を与えてくれるのがクリストファー・スモール(2011)の「ミュージッキング musicking」である。彼は音楽をモノとしてではなく「音楽は〈行為〉である」と考え、音楽をコンテクストの中で生成される行為として、すなわち「コト」として捉えることが重要であると指摘している。またスモールの論を批判的に展開した、中村(2013)も音楽の意味や効果は音楽と人間の関係の中で生まれてくるものであるから、「コト」として捉えることではじめて見えてくると述べている。音楽や芸術をジャンルではなく、「人間が生きるためにおこなう一続きの芸術的諸実践とみなす」[ibid:19] ことが必要なのだ。

音楽と日常の実践を切り離すことは難しい。私たちの身の回りには音楽が溢れている。音楽が外部から聞こえてこなくても、自分の頭の中で音楽が流れたり、つられて鼻歌を歌ってしまったり、皆が一度は経験することであろう。それは裏を返せば、私たちは音楽を知覚することを拒めないともいえる。意識的にであれ、無意識的にであれ、私たちは音楽を自らの身体をもって知覚しているし、身体をもって音楽を奏でている。もはやそれは、私たちの日常の実践、つまり「生」の実践と言える。以上のことから、彼らの「生」を音楽実践から描く際、音楽実践を「コト」として捉える有効性を見出すことができる。大きな枠組みとしてそれらを踏まえ、事例を検討していきたい。

2.1 音とリズムの参照点

現在、筆者(金子)は日本において朝鮮半島の民族音楽を実践する演奏グループに参加している。演奏グループ(以下、B チーム)のメンバーは、当初は在日コリアン⁽⁷⁾が多く所属していたが、現在半分は日本人で構成されている⁽⁸⁾。彼らは朝鮮半島の民族音楽の中でも打楽器(太鼓、銅鑼など)⁽⁹⁾を中心に演奏を行っている。彼らが演奏する際に大切にしていることが、聴衆をいかに音楽実践に巻き込むかという点だ。B チームにとって演奏が成功したかどうかは、演奏の完成度ではなく、聴衆の手拍子や表情などの反応の良し悪しや、聴衆も楽しんで音楽にのっていたかが決め手となっている。この点が彼らの音楽をすることの喜びであり、活動する原動力となっている。では、いかにして聴衆を巻き込み、さらには自分自身を音楽実践の中に巻き込んでいるのだろうか。それを検討するために、演奏者や聴衆が音楽にのるとき何を参照しながら楽器を叩き、リズムをきざんでいるのか、その参照点に着目してみる。

朝鮮半島の民族音楽を演奏する際に一番重要となってくるのが「呼吸」である。これは息を吸ったり吐いたりするという自分の呼吸というよりも、音の呼吸と言った方が正しいかもしれない。音の流れを演奏者同士で共有するために、日々その「呼吸」に身体を合わせる練習を行

っている。そのため「呼吸」を合わせるという際は、息を吸ったり吐いたりするタイミングを見るのではなく、演奏者同士の身体の使い方に着目して合わせていく。

「呼吸」の練習。「ククンッ」という一定のリズムを叩く。F 先生⁴⁰はケンガリを持ち、他のメンバーはチャンゴを叩く。F 先生のあとを一行になりながらついていくと、次第に円になる。歩くときは膝の後ろの「オグム (臍)」にテニスボールを挟んでいるようにイメージしながら膝を屈伸させる。音が胸のあたりで縦に円を描きながらつながるように、転がるようにイメージをしながら叩く。「ク」で円の上、「クンッ」の時に円の下に落ちるようなイメージ。円の下に落ちるとき膝も屈伸させる。体を脱力させて、無駄な力を入れず、重力に引っ張られるように体を落とす。(中略)リズムが乱れると、それは「呼吸」の乱れである。F 先生は演奏を一度止め、楽器は叩かず、胸の前に手を持っていき、円を描きながら体の使い方を見せる。それに合わせ他のメンバーも胸の前に手を持っていき、円を描きながら屈伸を行う。音の「呼吸」と自分の身体の「呼吸」、そして他のメンバーの「呼吸」を合わせていく。それが「ノリ」へと繋がっていく。

[筆者フィールドノートより抜粋／練習 2016 年 5 月 14 日]

「呼吸」を合わせることでリズムが合い、演奏がまとまっていく。そしてその「呼吸」が獲得できると朝鮮半島の民族音楽の「ノリ」を身体化できたということになるのだ。演奏者たちは「呼吸」を合わせることで音楽にのり、実践へと自分を巻き込んでいる。しかしいくら練習の時に「呼吸」があっても、舞台の上で演奏を行う時はどうしても「呼吸」が合わない場合がある。

舞台での演奏では緊張や、その会場の雰囲気によって演奏のテンポが速まってしまうことがある。その時はズレないように、他の演奏者の身体の動きを見ながら、「呼吸」を合わせるように体をのせていく。しかし、練習と違い舞台での演奏には聴衆が必ず存在する。そのため、演奏者は「呼吸」だけに着目することはできない。B チームの演奏で重要で、欠かせないのが聴衆の手拍子である。この手拍子がさらなる大きなズレを生み出していく。演奏は常に演奏者自身の手にあるのではない。ときにその主導権が聴衆に移るタイミングがある。それは一番聴衆が音楽を楽しみ、大きな手拍子をしているときである。その瞬間は B チームにとって一番良い演奏ができていく瞬間でもある。

序盤の力強い太鼓の演奏から、途中陽気なリズムカルな演奏へと変わる。そのタイミングで舞台下で演奏をしていたメンバーは、聴衆の周りを縦横無尽に動き回りはじめた。道行く人々には笑顔向け、楽しく演奏する姿を披露していた。聴衆は様々な方向から聞こえる太鼓の音にキョロキョロしている。この部分はリズムが一定なため聴衆が手拍子をしやすい箇所である。聴衆が演奏に合わせて手拍子を始める。徐々に音も大きくなり、通りすがりの人も立ち止まりそれに加わる。手拍子が大きくなるにつれ、演奏者も高揚しだし、手拍子につられてテンポが速くなる。(中略)音が止まり掛け声の部分になった。「ハヌルポゴ、ピョルタゴ、〜〜。」

聴衆は戸惑い、周りを見渡しつつ手拍子がバラバラになり止まった。また演奏が始まり一定のリズムになるとチンを演奏しているメンバーが手拍子をするジャスチャーをし、それに合わせるように聴衆に促している。また、聴衆の手拍子をしだすと、少しずつテンポが速くなっていく。ケンガリは特にテンポが速くなると早打ちをしなければならない。ケンガリ担当のF先生の顔もだんだんゆがんでくる。

[筆者フィールドノートより抜粋／博多どんたくまつり 2016年5月4日]

手拍子と演奏のズレは常に生まれ、それを修正しようとするとう演奏のテンポが速くなる。演奏が盛り上がれば盛り上がるほどこのズレは生まれてくるのだ。このように演奏者は、演奏者同士の「呼吸」と聴衆の手拍子を参照しながら、「ズレ」を修正しつつ音楽実践を行っている。この時、演奏者は音楽実践に巻き込まれているのである。B チームにとってそのズレは演奏の盛り上がりを意味し、演奏の成功なのである。

また、ここからもう一つのことわかる。聴衆の参照点である。聴衆はその演奏の一定のリズムが把握できると、それに合わせて手拍子を行う。演奏の展開が変わらない限り、そのリズムを叩く。その際演奏だけを聴いているのではなく、聴衆同士の手拍子の音も同時に参照する。聴衆は手拍子同士がズレないように注意を配る。バラバラになれば手拍子を止める。これら聴衆の手拍子も、B チームの音楽実践の重要な要素の一つ、または演奏の一つのパートであると言っても過言ではない。上述したように、B チームの演奏の成功は自分たちを含め、その空間にいる人をどれだけ演奏に巻き込めたかである。そのため、B チームが行う音楽実践は自分たちの演奏だけではなく、聴衆の手拍子や表情すべてを含んだ実践と言える。

2.2 「ズレ」が生み出す音楽コミュニケーション

B チームの音楽実践が盛り上がりを見せるとき、複数の参照点が演奏者と聴衆それぞれに立ち現れ、一人一人がそれに合わせようとするとう「ズレ」が微妙に生まれる。それを修正しようと各々がそれぞれの参照点に合わせようとする。この作業を繰り返し行われているのである。B チームにとってその「ズレ」は音楽の失敗ではなく、音楽の成功、実践をし続ける原動力へと繋がっている。ではこの「ズレ」は何なのか。

ここでさまざまな音楽と身体に関りについて論じた山田（2017）の「グルーヴィーな身体」を参照したい。「グルーヴ」とは、演奏するもの聴くものみなに音楽に参加しているという意識を与えるものであり、協働性や一体感を高めつつ、心地よさをともないながら「音楽すること」を身体をもって経験することである。彼はこの「グルーヴ」を生み出すものをカイルの言葉を参照し、「参与的なずれ participatory discrepancies」と表現している。「参与的なずれ」とは「人びとが演奏に参加することによって不可避免的に音楽的なずれが生じ、そのずれによって生みだされグルーヴが人びとをさらに音楽のなかに引きこむ、というループ的プロセス」[ibid:93]なのである。

B チームの音楽実践を戻って考えてみると、彼らが音楽に巻き込まれているとき、そこには音楽的なズレが存在していた。そのズレを修正しようとするベクトルとともに、新たにその音

楽に参加する人々によってズレが生み出され、演奏者や聴衆はそれぞれが複数の参照点に立ち戻りながら、音楽実践を作り上げていた。そこにはカイルの言う「参与的なズレ」が見出せる。Bチームの音楽実践で起きる「呼吸」のズレ、手拍子と演奏のズレ、手拍子同士のズレが音楽への参与性を高め、人を巻き込める演奏へと、その空間に居合わせる人びとによって協働的に創り上げられているのである。ある意味、音楽実践が行われている空間では、田辺の言うような実践コミュニティのような要素も含まれているかもしれない。しかしそのつながりを検討するためには、本稿では十分に検討できていない、音楽実践の場における権力関係を解決しなければならない。聴衆がみなBチームの音楽に巻き込まれているわけではないし、その場から離れてしまう人々もいる。その点については今後の検討課題である。権力関係がどのように働いているにしろ、彼らが音楽実践をし続ける原動力には兎にも角にも聴衆の存在と、その協働性が大きな役割を果たしているのである。そのとき、「ズレ」が参与を促しているのである。

3 移動する作品-身体が開くもの

本稿では、筆者（宮本）のフィールドワークに基づく記述を行う。ここでは、筆者の2015年より参与を続ける福岡市内の演劇の実践の場に焦点を当てる。この演劇の実践は、福岡市内の福祉NPOであるNKが主体として行っており、身体に障害のある俳優や高齢の女性たちが参加して行われている。この演劇の実践は、身体表現のワークショップやそれに集まった人たちによって稽古がなされ、2015年に、福岡市内において初上演を行った。この公演時において上演された作品をもって、2016年9月から10月にかけて、横浜市、大阪市でのツアーを行うこととなる。

本稿で着目したいこととして、「作品が移動すること」のもたらすものである。作品が移動するという形で、その一部を構成する物理的な身体が、作品に追従する形である場所から他の場所へと移動していく局面が見受けられる。この移動は、単純な2点を繋ぐ線を表すわけではなく、移動する身体とそれによって生じる出来事の連続として描くことを試みる。

人類学者のT.インゴルド（2009）は、その著書「ライNZ-線の文化史-」の中で、移動することに関する興味深い論考を行っている。彼は、「徒歩旅行」と「輸送」という2つの移動の様相を対比的に並べ、それぞれの描く「線」を論じている。「徒歩旅行」の描く線は、「成長や発達や自己刷新といった進行中の過程を突き進むにつれて、その先端から延びていくライン [ibid:124]」であり、さらに進みながら活動が刻みこまれた「踏み跡(trail)」をしるすような「散歩にでかけるライン」なのである。一方で、「輸送」の描くラインは、連結器であり、二次元空間に配置された一連の点を結ぶものとして現れる。そこで賭けられるのは、移動の「迅速さ」であり、道は「路線(route) [ibid:130]」となっていく（図1、2）。そのような「路線」の中で見えるものは、成長への有機的潜在力ではなく、移動装置の機械的限界なのである。

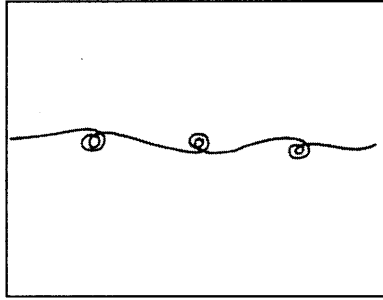


図1：「徒歩旅行」のライン

[ibid:162 より引用]

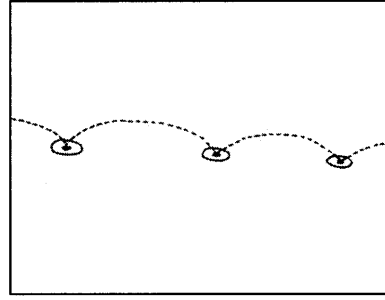


図2：「輸送」のライン

[ibid:163 より引用]

彼は、近代システムの中で、人々の世界での移動のあり方が、旅の道に「沿って (along)」世界の中を移動する（「徒歩旅行」）ものから、表面とみなしたものを「横断する (across)」もの（「輸送」）へと変質していったと述べる。一方で、インゴルドは、次のように述べる。

「純粋な輸送が可能と考えるのは幻想である。私たちはある位置から別の位置へと飛び移ってゆくことなどできないし、旅行者がある場所に到着したとき出発時とまったく同じ状態であるはずもない。まさに完全な輸送など不可能であるから—あらゆる旅は現実の時間のなかの運動であるから—こそ、それぞれの場所はただの空間内の位置ではなく、歴史を持つのである。＜中略＞その幻想は、生や成長や知識に本来備わっている場所から場所への運動という肉体を伴った経験を抑圧するときに生まれる。[164]」

では、どのように移動を記述すべきだろうか。「輸送」に抑圧されるもの、つまり身体の経験から描くことが一つの足場になりうる。以降では、作品の移動という特定の状況の中で生じた身体の移動を体験的な記述から描くを試みる。

3.1 移動していく作品

障害のある人たちの創作・表現は、近年「アール・ブリュット」や「アウトサイダーアート」¹¹⁾といった美術的な意味づけの中で、美術館やギャラリーに展示される機会が増えている。また、障害のある人と芸術活動をめぐる法整備の動きも存在している。直近の動向としては、平成30年には、「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」¹²⁾が公布、施行されるなど、障害とアートをめぐる施策の動きがますます盛んになっている[文化庁2018]。このように、障害のある人々の行う創作・表現活動が「アート」と表象される現状であるが、その視点からは「こぼれ落ち」ている側面がある。

例えば、福祉作業所などで製作された作品は、展示される場へと運ばれていくという局面が存在しているが、福祉作業所で作品が生成される現場、もしくは作品が展示される現場という2局面において語られており、その移動の内側に関して着目するものは少ない。これら従来の視点の中で、移動のプロセスは、原則としてブラックボックスであり、また出発地と目的地の2点をつなぐようなインゴルドの述べる「輸送」として不可視なものとして位置づいている。

一方で、筆者のフィールドとしている演劇の実践に焦点化して考えると、稽古で制作された作品が上演されるというプロセスにおいて、この移動は、作品を構成する人間、その身体が実際

に動いていくことは、実践の重要な局面と感覚されている。特に障害のある人々の参加する演劇の実践においてツアーは、稽古場から公演する舞台への作品の輸送にとどまらない。その道中は、関与するアクターにとって葛藤や発見の現場であった。ツアーは、計画通りには進行せず、一方で思わぬ出会いに開かれている場合もある。そして、新たな関係性を紡ぎ出すことは、以後の彼らの生活の行動に少なからず、そのツアーの出来事が結びつけることができる。いわば、作品が移動する経路に沿って動くことで、物理的な身体を生きる個人の生の経路が伸びていく動態を捉えることができると考える。

3.2 線を辿りなおすこと

NKの演劇ツアーは、2016年9月27日から10月10日というおよそ2週間に渡って、横浜市（10/2,3）と大阪市（10/8,9）での上演という日程で行われた。この上演に伴い、障害のある俳優やケアスタッフらが福岡市から同行し、観客のいる実際の舞台において作品が上演された。

以降では、筆者はケアスタッフとして同行したツアーの道中を体験的に振り返ることによって、その道中で起きた出来事を記述していく。筆者は、ツアーの最中、「車イスに乗る俳優を押す」、「荷物を担ぎながら彼らと歩く」という動きの中で、2週間に渡って文字通り傍にいた。これは、時に手足として、彼らの身体の拡張した領域にいるという経験でもある。このようなフィールドの経験の多くは、彼らの移動する道を、ともに辿ることをもたらしている。このような共に辿るという身体的な経験の痕跡を、出来事として記述の形で辿り直すことで、単純に直線的にインゴルドが述べる「輸送」されるのではなく、「徒歩旅行」の線として、現在に起こしていくことを試みる。

3.2.1 「輸送」される身体

ツアーの出発日2016年9月27日午前、出発地である福岡空港から、目的地である横浜市に向けて、飛行機で飛び立つこととなる。電動車イスにのる俳優たち（AとK）は、飛行機に乗るために、航空会社の用意した車イスにのることになった。搭乗口のロビーで、周囲の人々の視線を感じるなか、自身の電動車イスから空港グランドスタッフも持ってきた手動車イスへ移乗する。そして、優先搭乗の合図とともに飛行機に乗り込でいく。ここで、彼らの日常的な身体は、2つに分離することになる。普段使用している電動車イスは他の荷物と一緒にベルトコンベアーへ乗って目的地に送られ、スタッフの用意した車イスへと座り、飛行機の中に入っていく。ここには、私たちが普段意識しないような交通インフラ環境の諸力が浮かび上がってくる。この移動の過程においては、飛行機の座席間の幅に合わせて、身体を一時的に変容させねばならないのである。そして分離した車イスは、荷物という輸送物へと変容する。すなわち、既存の環境に合わせて、身体を分離させねばならない移動が顕在化している。¹³⁾

インゴルドは、この輸送システムに関して「今日の輸送システムは、目的地から目的地へと結ぶ巨大なネットワークで地球全体を覆いつくす。座席にくくりつけられた乗客にとって、旅行とはもはや行動と知覚とが密接に結びついた運動の経験ではなく、動かないことを強いられ、知覚が剥奪される経験になってしまった[ibid:165]」と述べる。では、このような移動に

おけるマクロなシステムに押し込まれる「生」にいかに関運動の経験を取り戻すことができるのだろうか。彼は、続けて「人を制限し、誘導し、収容するさまざまな構造は永遠不滅なものではない。それらは居住者の巧みな動きによって絶えず浸食される[ibid]」とする。「居住者の巧み動き」とは、近代の計画的に設計された道や街、そしてシステムを、その内側から融解させていくような人々の「生」の営みである。以降では、「輸送」から漏れ出す萌芽的な出来事を記述する。

3.2.2 「路線」を踏む

羽田空港に到着する。演劇で用いる道具たちは先に送られており、プロジェクターやカメラなどの精密機器はスタッフらによって手元で運ばれている。そのような状況で、自分たちの荷物、俳優たちの荷物とともに、バスや電車を乗り継ぎながら、横浜市へと向かわねばならない。到着後の羽田空港において起きた出来事は印象的である。脳性まひの俳優である Mo が、A の電動車イスを、「合体」と言いながら背後から掴まり押し始めたのだ。身体にマヒのある Mo の普段ケアスタッフに右腕を支えられながら歩行する方法がとられるのだが、A の車イスをケアスタッフが行うように後ろから押す形で、歩行を安定させることができるという Mo の目算である。もちろん、Mo の車イスを押すスピードは、他のケアスタッフの押すスピードと比べ、緩やかなものになる。ケアスタッフは、横に寄り添いながら、Mo のペースに合わせて歩いていくことになる。

同行したスタッフ Ho は「身体障害者手帳 1 級を持っている Mo が、同じく 1 級を持っている A の車椅子を押したり、しかもそれが Mo にとっても歩き易かったり、もちろん何かあったらいけないから荷物を抱えながら横についていたけど・・・〈中略〉・・・柔軟に物事を考えなければ、このツアーはやっていけないと思った」とツアーでの、この出来事を振り返る中で語ってくれる。ここには、目的地までの移動プロセスにおいて、スタッフ側のケアの再構築の契機となっていたことが伺える。いわばルートを進む中で、状況に合わせる形でケアのあり方を柔軟に捉え直していくことがなされている。そのような周囲のケアのあり方の捉え直しは、彼らとの移動を、彼らの進む道に沿って進んでいくという「徒歩旅行」へと変質させる契機になりえる。

また、「輸送」的な移動がずらされていく類似の出来事として、移動時間によって「最適化」されたルートを進むことができないということが挙げられる。例えば、ツアー時にスタッフがルート検索を行うスマートフォンのアプリケーション地図が示すルートは、多くの場合、車イス使用者にとって最短のルートではない。この時スマートフォンの表面に映し出されるラインは、現在地と目的地の 2 座標で結ぶ「輸送」を象徴するものであるが、実際の世界の表面には、階段や坂道など車イスでは進めることのできない道が街の中には配置されており、迂回を余儀なくされることが少なからずあった。これらの出来事は、車イスを使用する俳優たちとともに移動することは、その移動するルートが、状況的で予測不可能な道として現れてくることである。そこでは、「進みながら考えること」が重要である。この時の「歩くこと」は、段差や坂道、そして車の量など周囲の地形や地面、状況といった環境を知覚することである。そして、積極的

にそれらに関わっていくことで、横浜市や大阪市といった初めての土地に「踏み跡」、つまり移動することのできる道を残していくのである。

3.2.3 作品の移動であること

また「作品が移動する」という性格が強く表れた出来事がある。横浜市での本番の前日である10月1日の夜、夕食の帰り道で、次の日の「リハーサル」をしようという話が持ち上がる。横浜の繁華街の舗道には、多くの客引きをする飲食業の店員が立っている。そのような道の中で宿泊するホテルの裏側にある飲食店の前に立つ1人の女性にAが「話かけ」に行ったのだ。Aは、電動車イスに乗っているが、緊張が強く意識すればするほど、意識とは異なる方向に力がかかってしまう身体を生きている。そのため「滑らか」な操縦ができない場合があり、基本的に街中ではスタッフが後ろから車イスを押して歩いている。しかし、この時には、電動操縦に切り替えて、真っ直ぐ操縦していく。

この行為が「リハーサル」であるということは上演する作品の文脈によっている。作品のラストシーンにおいて、Aが舞台の真ん中からそのまま観客席へ行き、観客の1人に話かけるというシーンがある。このシーンは、演劇の非日常性が、観客席の中に侵入してくるという象徴的な場面であるが、Aにとって切実なコミュニケーションの問題が込められている。Aは、全身性の麻痺のため、言葉を聞き取れる「明瞭」な形で表出することが困難であるため、普段のコミュニケーションは車イスにかけてある紙でできた文字盤を使用し、一音ずつ指で指しながら、それを相手が声に出して読むという形で行われる。コミュニケーションの意図の存在を伝え、相手の視線を文字盤へ導くことが、彼にとってのコミュニケーションの始まりであるといえる。

突然話しかけられた女性は、初めは戸惑いながらも、Aのコミュニケーションのプロセスに沿う形で、言葉をひろっていく。この時には、A以外のスタッフらもAの元へやってきており、彼女が、「外国籍の女性であること」、「息子がAと同じくらいの年齢であること」などを語っていく。そして最後には上演の成功を願ってくれる。Aは、「リハーサル」の成功に対し、親指を挙げ、満足げである。作品が移動している道中においては、俳優たち、それに付き添うスタッフたちは、やはり作品の一部の中にいる。そのような中で、街の道は偶発的な出会いに開かれた舞台として現れていたのである。

3.3 「生」の経路の萌芽

ここでは、日常生活の文脈に視点をうつし、移動することがもたらすものを考える。身体が移動する局面を含みこんだ実践を通して、個人のこれからの生へと開かれていきうのか、作品が開いていく「生」の経路の可能性を示唆する。

Aは、特別支援学校に通う高校生の演劇の上演の始まるワークショップから参加している。元々、演劇に参加した動機は、同じ特別支援学校に通う同級生から誘われたためという、いわゆる受動的な理由であった。一方で、これまでの上演作品の全てに参加し、演出家からは一つのシーンの内容まるごとを任されるようになってきており、演劇という実践へ積極的に取り組む姿勢が窺われている。演劇を主催するNKの代表であるMoは、そのような彼の成長を演劇の

稽古場への移動する局面に見出している。「最近、稽古先への送迎の手配や依頼などを自分でメッセージを送って行うようになった。それは、演劇に参加し始めた時にはみられなかったことで、その面ですごく成長を感じる」と語る。稽古場への送迎を手配すること、自宅から稽古場まで運ばれるだけではなく、自ら周囲の移動環境に働きかけているのである。これは、いわゆる「主体性の向上」という言葉で言い表されるが、稽古場への移動に伴う線の始点が、以前と比べて逆転しているのだ。これは演劇の実践へと徐々に積極的に参加していく彼の動きとシンクロしている。

また、福祉サービスを利用した移動支援の時間での動きの変化が伺える。NKのケアスタッフは、生活支援活動の中でAの移動支援を月に1回担当しているが、彼は基本的に徒歩圏内や市営バスで行ける範囲の場所へ介助を依頼している。彼は、移動支援の中で全国チェーンの古本屋によく行く。これは、専ら趣味であるカードを物色するためである。ある日、ゲーム、カード、漫画、小説といった目的別な空間配置の中、それまで行かなかった小説の本棚に経路を伸ばし、その前をゆっくり進むことがあった。これは、演劇の原作となった作者の本を探そうとしたことが動機であり、演劇の演出家はその行動を「大人になった」と表現する。またツアー後、毎回という訳ではないが、日帰りで新幹線を使ってみたり、飛行機で東京へ出かけたりと、用いる交通機関や移動する距離が多様になってきている。Aにとってツアーでの経験は、輸送路、輸送機関であった道や交通機関を「ならしていく」こと、つまり自らがこれから通る道⁴⁴を作り上げていく、「踏み跡」を地面にしるしていくような作法を身につけることに繋がっているのではないとも考えられる。本稿の事例では検討できてはいないが、障害のある人による絵画など有形の実践における作品の移動も重要な局面である。筆者の調査する福岡市内の福祉作業所においては、作業所で製作された作品を市内中心地のカフェやギャラリーに展示する試みを行なっている。これは、福祉領域以外の人々の目に作品との出会いを作るという意味合いがあるが、また作品の作者である障害のあるアーティストが、自身の作品展示を見に街へ足を運ぶということが起こっている

このような周囲の感じとる動きの変化は、演劇というアート領域に回収されがちな実践が、彼の日常生活での動きの線に接続していることを示唆できる。そして、ここで興味深いことに、筆者のフィールドにおける解釈も含め、身体を描く線によって彼の「成長」や「発達」が語られているのである。近代以降、成長や発達といった側面は、個人の内面の変化として語られるが、Aの移動とそれへの周囲の人々の語りは、それら成長、発達は内面に閉じ込められた定点的な変化としてではなく、より身体の動き、それに導かれる線の軌跡の中に現れていることを示しているのではないだろうか。つまり、身体の動きとともに伸びていく線は、まさに進行中の個人の「生」の展開と密接に結びついていることが見えてくるのである。

4 音楽と移動によって描く「生」の軌跡

本稿では、各々が参与するフィールドでの身体的・感情的経験に立脚しつつ、いかにして具体的な「生」を描くことができるのか、その方向性を検討することを目的としていた。ここでは、

「生」を描くという試みに対して、2つの異なる実践を並べる中でいかなる方向性が示唆しうるのかを検討したい。

金子の音楽実践の記述においては、演奏におけるミクロな場面に焦点をあて、自らの身体を通じて参与しているからこそ感じられる演奏者・音・聴衆の複雑な絡み合い、その複雑な参与を可能にする実践内の「ズレ」を、フィールドノートを基に記述しようと試みている。ここには、即時的でありながら、その場にいる人々の交歓が確かに現象している。この交歓は、演奏者と聴衆の二者間の相互行為という捉え方では収まらないだろう。なぜなら、音楽の実践は、積極的に他者を巻き込みつつ、一つの音楽を紡いでいく。そこには「呼びかけ」られる主体間の関係性に終始するのではなく、ともに音楽することを実践しているエージェントの一員になるのである。そのような主体の融解を担保しているのが、金子がフィールドの中で感じ取る実践の中の「ズレ」なのである。この「ズレ」を担保にして、演奏者の身体、聴衆の身体が、それぞれの身体が発する音を媒介にして、互いに応答していく中で、予測できないような「生の軌跡」を描いていく。そのような「アニマシー（生）のダンス」[インゴルド 2016:208]が繰り広げられている。

一方、宮本の演劇の実践の記述においては、稽古場と上演される現場の間にある作品の移動に焦点化した。これは、従来のアートを巡る実践を描く研究群においては、「こぼれ落ちて」きたものである。いわゆる「輸送」として、出発地-目的地の空白に押し込まれ、不可視なプロセスとなっていた。一方で、具体的なフィールドにおいて起きた移動（ツアー）に付き添った宮本は、それらの移動という局面は、単純な「輸送」と呼べるものではなく、障害のある俳優とケアスタッフの関係、土地や地面といった環境との関係、他者との出会いなど、移動する中で多様な出来事を含んだ実践として経験されている。それらは、具体的な世界の中に身体を持って「踏み跡」をつけながら進んでいく、「徒歩旅行」として捉え直そうと試みている。この試みは、移動によって描かれる線が、成長や発達といった進行中の過程をしめす「現れ」ではないかと示唆している。つまり、そのような意味においては、世界の中で身体が描く線に着目することは、「生」が多様性や潜在力をもって展開する、その動態を描くための1つの指標を提示しているのである。

最後に、両者の事例から「生」を描くという方向性が示唆すると、両者が本稿にて焦点化したものは、フィールドと記述の間隙にこぼれ落ちてきたものであった。そこで、フィールドで経験される「音」や「移動」というものに焦点を当て、記述することを試みた。音と移動、別々のフィールドを対象としたが、図らずも肉体としての「身体」を生きる私たちの姿が立ち現れている。音楽の「ズレ」、移動にすることによる「踏み跡」は、ともに身体を通じて生じている。ここでの身体は、決して「意識の檻として、それを日々苛む容器[田中 2006:20]」ではなく、「刻印を通じて、権力の媒体として作用する[ibid]」ものとして捉えることは不完全である。具体的な「生」を描く上では、「他者に開かれた共同的な身体であり、新たな世界を生み出す基盤となる身体[ibid]」として捉えていくことで、フィールドの実践における、その生き活きた展開を描いていきうる。このことは、調査する身体、記述する身体の関係性の再考を促す。記述していくことは、フィールドにおいて身体で記した/に記された「生」の痕跡を、身体を通

じて再び辿り直していくことであろう。そのような意味で、フィールドの中で動き続けることと、作業場の机の上で記述することを切り離すのではなく、フィールドの「生」が展開する一つの動きとして考えるべきだろう。

また本稿においては、「生」の描くために音楽や演劇の実践に焦点化した、「いかなる実践なのか」というような問いに終始するのではなく、実践を通して「何をしているのか」そして「何をしていくのか」を問わねばならない。この問いは、必然的に私たちの生きる世界に張り巡らされている権力関係に言及することは避けることができない。つまり、「音楽すること」「演劇すること」といった実践が、社会生活の次元で何を賭けているのか、その権力の網目の中の個人の生の展開にいかなる意味を持ちうるのかを検討しなければならない。

【注】

- (1) モハーチ (2011) は「生」のラテン語である「Vita」は2つの生を包含する意味をもつとする。1つは、生物としての「生命」という意味があり、他方では、社会生活と連関する「人生」のことであり、人間として生きることは、前者の生命活動と後者の社会生活のすべてを包含する「生」のことであるとする[ibid:289]。
- (2) クラインマン (1991) は、「人類学者の『解釈上のジレンマ (interpretive dilemma)』」は、彼ら自身もまた、同じ専門的な変換のプロセスに参加しているということにある。ある人ないしはあるグループの苦しみを、抑圧的な生産関係の再生産であるとか、自己の内側における力動的矛盾の象徴化だとか、権威に対する抵抗として解釈することは、生物医学の枠内で病理的な再構築を行うのと全く同じ、日常経験の変換なのである。苦悩を人類学化することが、それを医療化することよりも道徳的に優位であるということではない」[276]として、そのような経験の変換におちいらない「経験の民族誌 (ethnography of experience)」の重要性を述べている。このクライマンの述べる経験は、個人の主観的な次元ではなく、また客観的とされる社会的次元でもなく、それらを媒介し、また媒介することで2つの次元を生み出す次元を問題化する。いわゆる「人々のあいだを媒介する媒体」[ibid:295]として経験を捉えるというものである。
- (3) 「フィールドワークはあくまでも身体的かつ感情的経験であり、その経験を否定することなく、対象化していくことがミクロ人類学の重要なプロジェクトである[田中 2011:11]」とする。
- (4) 人類学者 A. ルゴット (1991) は、「Writing against Culture」と題された論文において、従来の人類学的なアプローチが、人々の「生」を、「制度」の内部の中で描いてきたことを批判的に検討し、「制度」を生きるものとして描く方向性を「特定なものの民族誌 (ethnographies of the particular)」として提唱している。
- (5) 人類学者 モーリス・ブロック (1967 年) マリノフスキー記念講演「現在における過去と現在」において主張している。
- (6) 例えば、筋ジストロフィー患者たちが生物学や遺伝子科学の発展の中に積極的に身をおくことによって、自己の生を再構成しながら難病治療に立ち向かう様子に着目した人類学者 P・ラビノウ (1996) は、そのような新たな生権力の中で生まれた集合性を「生社会性 bio-

sociality」と名付け、新たな個人的、集団的アイデンティティの考え方として提唱している。

(7) 「在日コリアン」とは主に戦前から強制連行などを含め日本で生活をし、戦後帰国できずに残った人びとのことを指す。本稿で登場する在日コリアン2世以降の人々で、生まれも育ちも日本である。国籍は韓国籍か日本国籍を有しており、日本国籍であっても自らのルーツを朝鮮半島に見出している人々も多くいる。

(8) 構成メンバーは16名中、在日コリアン8人、日本人8人である。しかし、この数は演奏する場面によって変動する。

(9) ケンガリとは、小さな銅鑼のような金属製打楽器のこと。全体を先導するリード楽器である。音は甲高く鋭い音をしており、雷を表している。プクとは、両面鼓の総称。音は雲を表現しており、演奏全体における基本のリズムを叩く。チンとは、銅鑼のこと。低く大きな音は風を表現しており、演奏全体を包み込むように余韻を残しながら叩く。チャンゴとは、両手を使い両面を自由自在に叩く楽器のこと。軽やかな音は雨を表現しており、演奏では花形である。

(10) F先生(50代・男性)は在日コリアン2世である。80年代における関西・関東における民族・民衆文化運動に参加しており、在日コリアンに関する裁判などが身近で行われていた。また、韓国で数年間チャンゴなどの伝統芸能を学び、帰国後民族講師などを務めながら演奏活動を行っている。Bチームのリーダーであり、メンバーに演奏を教える先生でもある。

(11) 「アールブリュット (art-brut)」は、フランス人芸術家であるJ.デュビュッフェによって提唱された概念であり、専門的な美術教育を受けていない人々による美的な創作と定義づけられる。「アウトサイダーアート (outsider art)」は、「アールブリュット」のR.カーディナルによる翻訳された概念である。

(12) 文化庁によると「文化芸術が、これを創造し、又は享受する者の障害の有無にかかわらず、人々に心の豊かさや相互理解をもたらすものであることに鑑み、文化芸術基本法及び障害者基本法の基本的な理念にのっとり、障害者による文化芸術活動の推進に関し、基本理念、基本計画の策定その他の基本となる事項を定めることにより、障害者による文化芸術活動の推進に関する施策を総合的かつ計画的に推進し、もって文化芸術活動を通じた障害者の個性と能力の発揮及び社会参加の促進を図ること」を目的と定めている。

(13) 筆者が2014年に調査先で出会い、それ以降親しくしている男性は、毎日のルーティンなお気に入りのCDに入っている歌のリストを色鉛筆で毎日ノートに書き写している一を記したノートを入れたリュックサックを外出先で肌身離さずに持ち歩いているが、飛行場の保安検査場にて手荷物検査する際に、それを下ろすように言った検査官の指示に反発し、衝突したことがあった。ここには、移動に伴う身体境界性の問題が立ち現れるのである。

(14) 自らの通れる道ではなく、誰かの通れる道となっていく側面もあるだろう。関連する出来事として、大阪での上演終わりに大阪の特別支援学校に通う高校生がAの元にやってきて、表現したかったけどどうしていいのかわからなかったこと、自分と同じような身体を持つAの表現を観て、「こういう風にしたらできるんだ」と感じたことを介助者経由で伝えていた。

【参考文献】

- Abu-Lughod, Lila 1991 「Writing against Culture」『Recapturing Anthropology』Richard G. Fox[ed.], pp137-162, School of American Research Press
- インゴルド、ティム 2009 『ラインズ-線の文化史-』[訳]工藤晋, 左右社
- 2016 『メイキング』[訳]金子遊・水野友美子・小林耕二, 左右社
- クリストファー・スモール 2011 『ミュージッキングー音楽は〈行為〉である』[訳]野澤豊一・西島千尋, 水声社
- Kleinman, Arthur & Kleinman, Joan 1991 「Suffering and Its Professional Transformation: Toward an Ethnography of Interpersonal Experience」『Culture, Medicine and Psychiatry』15(3), 275-301
- モハーチ、セルゲイ 2011 「代謝を生きる：移動性をめぐる実験的考察」『文化人類学』76(3), 288-307, 日本文化人類学会
- 中村美亜 2013 『音楽をひらくーアート・ケア・文化のトリロジー』 水声社
- ラビノウ、ポール 1996 『PCR の誕生』[訳]渡辺政隆, みすず書房
- 田辺繁治 2003 『生き方の人類学』講談社
- 2008 『ケアのコミュニティ』岩波書店
- 田中雅一 2006 『ミクロ人類学の実践』世界思想社
- 山田陽一 2008 『音楽する身体ー「わたし」へと広がる響き』 昭和堂.

【参考 HP】

- 平成 30 年文化庁「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律の施行について（通知）」
(http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/shogaisha_bunkageijutsu/1406260.html) (2018/9/28 最終閲覧)

Tentative Assumption for Drawing a “Life” – Focusing on Sound, Movement in Each Fields –

KANEKO Maki, MIYAMOTO Satoshi

This paper is tentative assumption for drawing dynamics of “life” in the field where authors have been participating over the past several years. In the field, we have experienced these dynamics through our body and emotion. However, we frequently encounter difficulty when we try to describe those experience. There is methodological problem that derived from a break of text and field. So we examine the methodology to draw a life on this paper.

Firstly, we overviewed the project of “*Anthropology of Life*” by Tanabe Shigeharu who is Japanese cultural anthropologist and investigated subjects which the project institute. There is necessary to start from the dimension of people’s lives while avoiding the transcendental concept. And it is to explore how lives can be expanded with vitality and diversity.

Secondly, although it is perceived as important in talking about the practice in the field, we focused on what has fallen between experiences and descriptions. Kaneko focused on "sound" in music practice by Koreans in Japan and tried to draw a “life” in the practice. It was revealed that there are "participatory discrepancies " to involve people and to show collaboration. On the other hand, Miyamoto focused on 'movement' of plays work performed by person with disabilities and tried to draw “life”. Movement of the work mentioned not the mere "transportation" but the connection of their lives pathway.

Finally, through arranging two different practices, it examined what direction will appear against the attempt to draw "life". One of direction is important to start from the fact that we are living "body". This "body" is a collaborative body open to others, and is a body that forms the basis of a new world. And this body is the same for person who describe, even if you are an anthropologist.