

差異が駆動する音楽実践 —音楽ワークショップにおける導入部分の相互行為分析から—

石橋 鼓太郎*

東京藝術大学大学院 国際芸術創造研究科

Music Practice Driven by Differences: From Interaction Analysis of the Introduction in Music Workshop

Kotaro Ishibashi*

Tokyo University of the Arts, Graduate School of Global Arts

* Corresponding Author: 1484.kotaro@gmail.com

概要

異なる背景を持つ人々が居合わせる音楽における共創のメカニズムを明らかにするためには、音楽を通じて人々の間に生じる、さまざまなレベルにおける差異と同一性の関係に着目する必要がある。しかし、これに焦点を当てた従来の民族音楽学は、音や身振りのミクロな差異が同一性の感覚を生み出すことを重視しており、人々の間に共有される背景の差異を捉え損ねていた。これを考慮に入れて問題を整理した後、「野村誠 千住だじゃれ音楽祭」における音楽ワークショップの導入部分の相互行為を分析した。その結果、共有する背景の差異がその場面に対する認識や態度の差異を生み出し、それを受けて各々が行う実験的な試行錯誤の連鎖によって、共創的に音楽が立ち上がり展開していることが明らかになった。

キーワード

音楽, ワorkshop, 差異, 文脈, 部分性

Abstract

In order to clarify the mechanism of co-creation in music by people from different backgrounds, it is necessary to focus on the relationship between diverse levels of difference and sameness through music. However, previous ethnomusicology claimed that micro differences in sounds and gestures produce a sense of sameness, and failed to capture differences in the context shared by people. After taking this into account and sorting out the problems, a music workshop in “Makoto Nomura Senju Dajare Music Festival” was analyzed. The results showed that the differences in contexts produced differences in recognitions and attitudes toward the situation, and that the music emerged and developed co-creatively through a chain of experimental trials and errors in response to these differences.

Keywords

Music, Workshop, Difference, Context, Partiality

1 はじめに：音楽における共創とは何か

本稿は、異なる音楽的・文化的な背景を持つ人々が集う音楽ワークショップの場において、音楽が偶発的・即興的に立ち上がる過程を記述することによって、音楽における共創のメカニズムを明らかにすることを目的とする。

近年、多様な背景を持った人々が集い共に音楽を創造することを目的とした音楽実践が増えつつある。たとえば、音楽家がさまざまなコミュニティの人々と共

に音楽を創造する「コミュニティ・ミュージック」の実践[Higgins 2012]や、音楽療法の現場を地域コミュニティへと開いた「コミュニティ音楽療法」の実践[Pavlicevic and Ansdell 2004]は、世界各地でおこなわれており、近年の日本においては、地域振興や社会包摂を目的の一つとして掲げた市民参加型の芸術実践である「アートプロジェクト」や地方芸術祭などの枠組みで、音楽が用いられることも多い[熊倉他 2014]。

このような音楽実践においてしばしば重要とされて

きたのが、創造行為の中でいかに人々の間にある差異を認め、共存させることができるのかという点である。たとえば、音楽療法研究者のブリュンユルフ・スティーゲは、コミュニティ音楽療法に関する研究の中で、音楽療法の現場において一見既存の習慣とは離れて非習慣的に見える音楽実践を、習慣横断的ないし脱習慣的(cross-or-postconventional)なものとして捉えている。音楽療法の現場に来る人々は、何らかの形で文化的に教化されており、音楽実践は完全に前習慣的なものではありえない。そこでは、さまざまな習慣的音楽実践が、個人の文化的な歴史との関係において参照され、その差異の相互調整によってその場で新たな習慣が創造されているのである[スティーゲ 2008 (p. 150)]。また、芸術社会学者の中村美亜は、音楽を含めた多様な人々が集う芸術実践に関する研究の中で、「異なる人が異なるままに共存するための技法」として、「同一化ではなく、違いを認めつつ共有できる部分を創造するという作業」が重要であるとし、それによって芸術活動を介した創造とエンパワメントが両立しうることを示している[中村 2019 (p. 37)]。

このような考え方は、人々の間にある差異を前提としている点、またそれによって初めて可能になる創造行為を志向している点において、「知覚できないが存在する外部を召喚する方法」[郡司 2019a, 2019b]としての「共創」を志向していると言える。ここにおいて「外部」とは、「決して見ることも、聞くこともできず、全く予想できないにもかかわらず、その存在を感じ、出現したら受け止めねばならない」[郡司 2019a (p. 9)]存在であるとされる。よって本稿では、あらかじめ想定することができない存在としての「外部」の召喚によって音楽が立ち上がることを、音楽における共創であると仮定したい[注 1]。

一方で、民族音楽学を中心とした、音楽と文化や社会の関係にまつわる研究においては、音楽実践の場に参加することで人々が感じる他者とのつながりの感覚、すなわち同一性や一体感が、当該社会における社会的紐帯を創り出すうえで重要な役割を果たしているという点が指摘されてきた[ブラッキング 1978; トウリノ 2015]。そしてこれは、人間が普遍的に持つ認知的・身体的な能力に基づきつつ、文化によって異なる方法で達成されるものであるとされる[注 2]。このように、さまざまな芸術実践の中でも殊に音楽は、参与している人々の間を結びつけ、「同一性」へと至らしめる強い力を本質的に持つとされてきたのである。

ここで翻って考えてみると、人々の間に差異が保たれていることと、人々が音楽実践に参加することに

よって同一性を感じることは、どのような関係にあるのだろうか。多様な背景を持った人々が集う音楽実践を対象とした研究において、差異は人々が前提として共有する文化的な背景のレベルで捉えられていた。一方で、後に詳しく見るように、民族音楽学的な研究において、同一性は人々が最終的に受け取る感覚のレベルで捉えられていた。それでは、背景の差異を前提とした共創的な音楽実践においても、音楽による同一性が何らかの形で達成されることはあり得るのだろうか。また、もしそれが可能であるとしても、前者における差異は出発点、後者における同一性は終着点であり、その間の段階、具体的には、背景の差異が人々の行為や音にどのように表れ相互作用するのかという点は、音楽における共創のメカニズムを明らかにする上で、ミッシングリンクになっている。先に挙げた共創的な音楽実践を対象とした研究は、人々が共有する背景の差異を前提として、それらの相互調整に基づき新たな創造をおこなう共創のメカニズムに関する理論的な枠組みを提示したものであったが、それが音を介した相互行為の中で具体的にどのように達成されているのかを経験的に同定する作業は、これまでにおこなわれてこなかった。

このように考えると、音楽における共創をめぐる問いは、人々が共有する背景の差異がどのような段階を経て共創に至るのか、またそもそも、同一性という終着点に至ることを音楽的な共創と同じものと見なしてしまっているのか、という問いに集約することができるだろう。

一方で、一体感や同一性を重視した民族音楽学の議論の中には、音や身振りのレベルにおける差異をその出発点として置いている理論的なモデルも存在し、これは差異から立ち上がる共創のプロセスを探求する本論文において、検討に値する。以下では、このような理論を批判的に検討した上で、社会学における行為論を参照することで、音の表象におけるミクロな差異に限らず、共有する文脈の差異に基づく多様な認識や態度、およびそれによって生じる相互行為の力学に着目する視座を提示する。次に、このような視座に基づき音楽ワークショップの導入部における相互行為を分析することで、共有する背景の差異に基づく相互行為の連鎖によって、参加者が各々に異なる方法で試行錯誤を重ねることで、結果的に音楽が立ち上がる過程を明らかにしたい。

2 先行研究：民族音楽学における音の表象としての差異と一体感としての同一性

まず参照したいのが、民族音楽学者のチャールズ・カイルによる「参与的なずれ(Participatory Discrepancies)」という概念である。カイルは、音楽パフォーマンスにおいて、一人の演奏者の中で、あるいは複数の演奏者の間で生じる音や動きの微細な「ずれ」が「グルーブ」を生み出し、人々が立ち上がって踊り出し音楽に参加する意識を掻き立て、さらに互いの共同性や一体感を高めることにつながるとした[Keil 1987, 1995]。この概念は大きな反響を呼び、その内実を音のマイクロタイミングの測定によって経験的に実証した研究に続いた[Prögler 1995; Iyer 2002]一方で、ここにおける「ずれ」＝差異と「一体感」＝同一性の関係は、必ずしも明らかではなく、より踏み込んだ考察をおこなっている研究者もいる。たとえば、民族音楽学者のティモシー・テイラーは、参与的なずれと、一瞬でも一体となりそのずれが消える瞬間を目指す気持ちは、同時に達成されうるものではなく、一種の弁証法の関係にあり、このことが音楽することの緊張感を生み出すのではないかと指摘している[Taylor 2001 (pp. 172-173)]。民族音楽学者の山田陽一は、この概念に関する議論の詳細なレビューをおこなった上で、カイルが支持する民族音楽学者スティーブン・フェルドの「(時間的に)同期しているが(空間的に)ずれている」という概念[Feld 1988 (pp. 82-83)]を参照しつつ、「マイクロ・リズムレベルでの偶発的で測定可能な差異をふくむ一方で、パフォーマンス自体としては同期・調和しており、その結果、演奏者は一体感や結束性というグルーブの重要な構成要素を感じ取ることができる」[山田 2017 (p. 106)]としている。ここにおいて、差異と同一性はさまざまな関係において捉えられているが、「ずれ」すなわち差異は音や身振りのマイクロなレベルのものであり、それが文化的に共有された「グルーブ」の感覚と接続することによって、同一性へと収斂していくという前提は共有されている。

また近年では、民族音楽学における同一性を重視した研究を発展的に継承し、経験的な研究と繋げる形において、音楽における人々の「同調(Entrainment)」に関する議論も盛んにおこなわれている[Clayton et al. 2004]。同調とは、「2つのリズムカルなプロセスが相互作用し、それらが共通の位相および周期性に向かって調整され、最終的に固定(lock in)されるようなプロセス」[Clayton et al. 2004 (p. 2)]であり、次の二つの要件があるという。一つ目は、「二つまたはそれ以上の自律的な律動的プロセスおよび振動体が存在しなければならない」[Clayton et al. 2004 (p. 2)]ため、振動体はそれぞれに内的なエネルギーを必要とする点。二つ目は、振動体どうしは相互作

用しなければならないが、そのつながりが強すぎると「個」が失われてしまうため、それは弱い相互作用である必要がある[Clayton et al. 2004 (p. 3)]点である。また、「同調」に至るプロセスは、人間の生物学的な基盤に根ざした共通のものでありながら、個人によって、あるいは個人が属する文化によって異なるものでもある[Clayton et al. 2004 (p. 22)]。ここにおいても、それぞれの振動体は自律的であり異なるという前提がありながら、それらが文化的に共有された方法によって相互作用し「同調」していくことで一つの位相や周期へと向かっていく点において、差異が同一性へと収斂していく関係を見て取ることができる。

これら一連の議論において、差異は音や身振りににおけるマイクロなレベルに還元されている。また、そのような差異が収斂していく一体感や共同性としての同一性は、心理学的・生物学的に裏付けられた人間の普遍性に基づきつつ[注 3]、文化的に共有された感覚に依存するものであり、そこに至ることが実践において目標としてあらかじめ共有されていることが前提となっている。

ここで思い返すと、共創的な音楽実践は、人々が共有する背景のレベルにおける差異をその出発点として置いていた。しかし、民族音楽学において、差異はマイクロな音や身振りのレベルとしてのみ捉えられており、さらにその基盤として、人間が生物学的に共有する身体や文化的に共有する感覚のレベルにおける同一性が召喚されている。すなわち、民族音楽学においては、一体感としての同一性に至るための前提として、共有する身体的・文化的背景の同一性が召喚されているため、背景の差異に基づく共創的な出来事をうまく捉えることができないのである。ここにおいても、出発点としての背景の差異と、終着点としての感覚の同一性の間のミッシングリンクは、埋められないままである。

3 問題の整理：行為における性向とフレーム

3.1 行為者に身体化された性向の差異

ここで、音楽における共創の出発点としての人々が共有する背景のレベルにおける差異を明確に定式化するにあたって、社会学者のベルナール・ライールによる「性向」概念を参照したい[ライール 2016]。ライールは、対面的相互行為のみに焦点を当てた社会学的研究を、行為者の過去を忘却しており、実践を現在の文脈に還元しているという点において批判している[ライール 2016 (pp. 220-238)]。また同時に、ピエール・ブルデューによる「ハビトゥス+場=実践」という定式化を、実践に関わる個人を単一の社会的空間に還元するものとして批判し、以下のような図式に置き換える。

性向+文脈=実践

性向とは、ある行為者に身体化された過去に基づく行為の傾向である。また文脈とは、観察対象となる現在の行為を枠づけるものである。よってそれは、以下のよう
に表すこともできる。

身体化された過去+現在の文脈=観察可能な実践

また、身体化された過去とは、過去の実践において、その場その時の文脈の積み重ねを内面化したものであるとも言える。よってこの公式は、以下のようにも置き換えられる。

行為の文脈の過去の往来を内面化した所産+現在の文脈=観察可能な実践

3.2 状況におけるフレームの差異

それでは、ここにおける「現在の文脈」とは、具体的にどのようなものを指しているのだろうか。ライールは、それを対象とした代表的な研究の例として、アーヴィング・ゴフマンによる一連の研究群を挙げている [ライール 2016 (pp. 220-238)]。また、グッドウィンとドゥランティによると、文脈とは、「焦点となる出来事 (focal event)」がそれ抜きでは適切に理解・解釈・記述することができない時に問題となるものであり、この点において、文脈はゴフマンの言う「フレーム」 [Goffman 1974] 概念と大きく重なり合うという [Goodwin and Duranti 1992 (p. 3)]。

フレームとは、出来事が認知的・状況的に組織化される、特定の方法である。人々は日常において、特に反省的な態度を介在させずに出来事の経験を組織化しており、それにあたって拠り所にされている解釈枠組みが「プライマリー・フレームワーク」である。たとえば、買い物に行く、授業を受ける、コンサートを聴く、セッションをすることなどにおいて、人々はその行為をそのようなフレームのもとに認識している。またそれは、さまざまな場面において意図的・非意図的に新たなフレームへと「変換」されていく。たとえば、この着想のもととしてここで挙げられている哺乳類の「けんかごっこ」 [ベイトソン 1986] においては、「けんか」というフレームワークが、「遊び」というメタメッセージによって新たなフレームワークに変換させられている。

また、フレームとは、「人が、自分が「いま・ここ」で経験する活動や出来事を組織だった形で理解するにあたって依拠するいわゆる“頭の中”の認知的なスキーマ (図式) であるだけでなく、同時に、人びとがコミュニケーション (およびメタコミュニケーション) 的な道具立てを使って、協同の活動を組織化する際に実際に使われる相互行為的な“状況の定義”でもある」 [中河 2015

(pp. 133-134)] とされる。さらに西阪仰は、フレームとは各場面の／における経験の組織原理であると同時に、複数の身体が特定の配置構造をとることによって各場面に参与する方法であり、したがって「参与フレーム」と言い換えることが可能であるとする [西阪 1992 (pp. 59-60)]。つまりフレームは、経験の組織原理であると同時に相互行為の組織原理でもあり、そのために、個人の頭の中における状況の定義と相互行為によって生成／参照される状況の定義は、一致していることも多いが、食い違うこともある。たとえば、フレーム変換がおこなわれたことは、その場面の参加者の全員にただちに知られるとは限らない。個人によって適用されるフレームが異なっていたり、フレーム変換の事実をあえて知らせずにいたりすることによって、フレームの重層化も生じうるとされる。

これを前節において確認した図式にそくして整理をすると、人々が状況を組織化する枠組みとしての「フレーム」とは「現在の文脈」と大きく重なり合うものであったが、それは「過去の文脈」の往来を身体化した「性向」との関係のもとに考えられる必要がある、とさしあたり言うことができる。

3.3 音楽における性向とフレーム

ここにおいて整理した図式を、音楽にそくして考えてみたい。音楽においても、ある場面をどのようなフレームのもとに捉えるかは、過去の経験の蓄積としての性向に依存している。たとえば、この曲が始まったら観客は立ち上がって踊ったり歌ったりしてもいい、といった作法は、そのような場面を過去に経験したことによって身体化し性向を獲得していなければ、戸惑いをもちつつ周囲の真似をすることによって、なんとか受け入れられることになるだろう。またそもそも、このような場面は、正解とされるフレームが固定されており、それを理解することができる性向を人々がある程度共有していることが前提とされているが、人々がその場面をどのようなフレームのもとに経験／行為しているかは、当然ながらそれほど単純に成り立っているわけではなく、より多様かつ流動的でありえるし、そこでは常に同一性に至ることが正解とされているわけでもない。また、その音楽が誰に宛てられたものであり、その場に誰が参与しているとされるかも、より曖昧かつ複雑な構造をとりうる。

ここで、再び音楽による共創に目を向けてみる。このように、特定の状況へと至ることがあらかじめフレームとして共有されているわけではなく、集まった人々が各々に異なるフレームを適用することで状況が刻々と移り変わる現象は、異なる性向を持った人々が集う

共創的音楽実践において、より顕著に見られると考えられる。また郡司によると、共創を起こす「外部」を呼び込むためには、ある行為や出来事を解釈するための文脈が、新たな文脈を求めて固定された場所から逸脱することが必要であるという [郡司 2019a (p. 74)]。以上より、共創的な音楽実践の分析にあたっては、異なる性向に基づく行為の連続によって状況における文脈としてのフレームが逸脱し、その結果として音楽という出来事が構成されていく過程に着目する必要があると言えるだろう。

3.4 複数の段階における差異

これまでに見てきた差異と同一性の関係は、以下のような構造になっている。第1章では、音楽的な共創において重要な背景の差異と、音楽によってもたらされるとされる一体感としての同一性の間の段階が、ミッシングリンクとなってる点を指摘した。そして第2章で見たように、民族音楽学において、音や身振りのミクロな差異は、あらかじめ文化的に共有された感覚の同一性に基づいて、一体感としての同一性に至ることを前提としたものであった。しかしこのようなモデルは、感覚としての同一性の前提として共有する背景のレベルにおける同一性を召喚しているため、背景の差異を前提とした共創をうまく捉えることができず、ミッシングリンクは埋まらないままである。そこで第3章では、その間の段階を分析の対象とするために、社会学における行為論を検討し、過去の経験の蓄積によって異なる性向を持った身体が、その状況を異なるフレームにおいて認識し、それらが相互行為として重なり合う地点において、音楽の共創を捉える必要があることを示した(Fig. 1)。このような作業を通じて、音楽における差異と同一性は、性向、認識としてのフレーム、相互行為としてのフレームという複数の段階を経て捉えられる必要があることが示された。

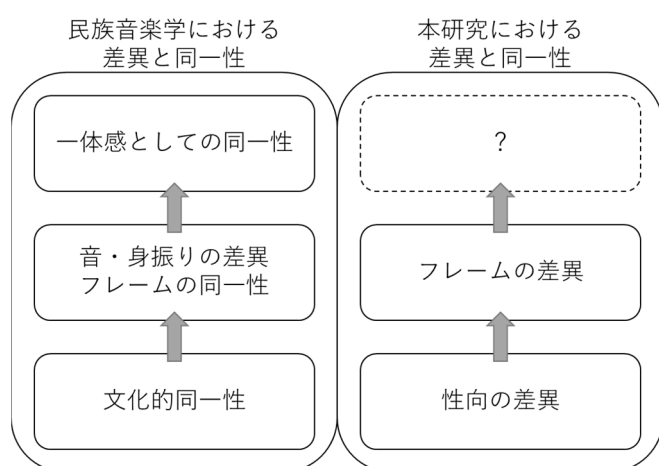


Fig. 1 音楽における差異と同一性

以上を踏まえると、次のような新たな問いが浮かび上がってくる。過去の文脈を身体化した性向は、現在の文脈としてのフレームとどのように関わりあっているのだろうか。またそれに基づく行為の相互関係によって、「外部」による文脈の逸脱としての共創はどのように発生するのだろうか。ここにおいて、民族音楽学において終着点として示されていた一体感としての同一性は、どのように捉え直されるのか。さらに、このような共創は、どのようなファシリテーションによって可能になるのだろうか。

これらを明らかにするためには、多様な性向を持つ人々が集い、すでに音楽に参加しているというフレームが必ずしも共有されていない場面における相互行為を分析する必要があるだろう。よって以下では、音楽家、市民参加者、子供という異なる背景を持つ人々が集う音楽ワークショップにおける、導入部分の相互行為分析を試みたい。

4 研究対象の概略

4.1 「野村誠 千住だじゃれ音楽祭」の概要

ここでは、後に分析する音楽実践の場面の前提となる背景を概観する。

本論文で取り上げている音楽実践の母体となる企画「野村誠 千住だじゃれ音楽祭」は、東京都足立区千住地域を中心としたまちなかアートプロジェクト「アートアクセスあだち 音まち千住の縁」(以下「音まち」)の一環として、2011年より実施されている[注4]。

「野村誠 千住だじゃれ音楽祭」は、だじゃれと音楽が結びついた「だじゃれ音楽」という新たな音楽の形態を、作曲家の野村誠と公募により集まった「だじゃれ音楽研究会」のメンバーが多様な人々とのコラボレーションによって探求するという内容のもので、2011年度から現在に至るまで、さまざまなコンサートやワークショップなどを企画・実施してきた。筆者は2012年7月より2020年度現在に至るまで、本プログラムのアートマネジメント実践および演奏に関わっている。

本プログラムの音楽監督である野村誠は、1968年生まれの日本の作曲家である。独学で作曲を学んだ後、コミュニティ音楽や音楽教育、現代音楽の教育で著名なヨーク大学音楽学部や、インドネシアへの留学を経て、音楽の非専門家を含めた多様な背景を持った人々とのコラボレーションに基づき作曲をおこなう「共同作曲」や、鍵盤ハーモニカ・ピアノでの即興演奏を中心に、日本中・世界中でさまざまな活動を展開させてきた。

4.2 「だじゃれ音楽研究会」の概要

だじゃれ音楽研究会は、公募により集まった、本プログラムの演奏団体である。そのメンバーは、メーリングリストの登録上は 100 人以上存在するが、企画ごとに参加者は入れ代わるため、主な参加メンバーは 15～20 人程度である。また、メンバー応募は常におこなわれており、企画ごとに随時新たなメンバーも加入している。小学生から 80 代まで、年齢層は幅広く、音楽を専門的に学んだ経験のあるメンバーから、楽器に触るのがほぼ初めてであるメンバーまで、音楽経験も多種多様である。集まるのは月に一回程度で、次に実施する企画のミーティングや練習をおこなうほか、特に目的のない即興セッションも毎回必ずおこなう。即興セッションは、あらかじめ決まり事を設けることもあれば、そうでないことも多く、雑談や休憩時間の最中にいつの間にか始まっていることも多い。

近年の企画における関わり方の特徴として、だじゃれ音楽研究会のメンバー自身が、企画発足当初における単なる参加者という身分を超えて、多様な人々が参加するワークショップや演奏のファシリテーションをおこなうようになってきていることを指摘できる。次章で分析するのは、野村誠とだじゃれ音楽研究会メンバーがはじめて共同でファシリテーションをおこなった企画であり、企画が上記のような方針のもとに進んでいく端緒となったものである。

5 ワークショップの導入部分の相互行為分析

5.1 場面の背景

ここで分析の対象とする「こども歌づくりワークショップ」は、2017 年 8 月 26 日におこなわれた「第二回だじゃれ音楽研究大会」に向けたプレ企画として、8 月 20 日の 13 時から 14 時半まで、足立区内の複合文化施設「ギャラクシティ」内の地下二階にある音楽室にておこなわれたイベントである。

まず本企画が開催された経緯について、簡単に説明したい。「だじゃれ音楽研究大会」とは、2016 年度より開催されている企画で、学会における研究大会の形式を模して、だじゃれ音楽研究会のメンバーが各自の好きなことや得意なことに基づいた講義やワークショップをおこなうことで、だじゃれ音楽のさまざまな側面を体験できるという趣旨のものである。その第二回へ向けたミーティングを、野村とだじゃれ音楽研究会、事務局でおこなっていた際、8 月末という夏休み中の開催であるため、子供たちが何らかの形で関われるような機会をどこかに設けられないかという意見が出た。話し合いの結果、本番の一週間前のプレ企画として、子供

たちと一緒にだじゃれで新たな歌をつくるワークショップを実施し、そこで創作された曲を本番でだじゃれ音楽研究会が披露する運びになった。

イベントの定員は 10 人で、事前に 8 人の申し込みがあった。そのうち実際の来場者は 2 人であり、当日申込者が 5 人、計 7 人の参加であった。これは、同じ建物の中で他のイベントが同時並行的に多数行われており、事前申込者が他イベントに流れたり、逆に当日参加者が他イベントから流れてきたりしたためであると推察できる。そのため、ワークショップの最中にも何度か参加者の入れ替わりがあった。だじゃれ音楽研究会のメンバー(以下「メンバー」と表記)は、計 8 人で、他に野村とスタッフ 1 人、見学者が 5 人ほどいた。以下は、参加者が部屋に入ってきてからワークショップが始まるまでの 13 分 40 秒ほどの場面についての記述である。

ここで、この場面の大きな流れと、これを本論文における分析対象として選定した理由について説明したい。現場に居合わせて演奏に参加していた筆者にとって、この場面は、その場に居合わせている人々がぎこちなくバラバラに行っている状況から、次第に楽器を介したやりとりが同時多発的に生じ、いつの間にか全員が参加する「セッション」に移行していったように感じられた。誰かが一方的にその場面において「やるべきこと」を押し付けることなく、バラバラな行為からいつの間にか「音楽」らしきものが始まったこの場面は、筆者にとってきわめて「共創的」とであると直観的に感じられた。音楽における共創のメカニズムを明らかにすることを目的とした本論文の分析対象として、本事例を選定したのは、以上のような理由による。

分析にあたっては、上記のような状況の移り変わりにそくして、大まかに①バラバラでぎこちない行為、②同時多発的なやりとり、③セッションの発生、という三つのフェーズに分けて記述をおこなう。記述にあたっては、この場面に「だじゃれ音楽研究会メンバー」のひとりとして居合わせた筆者の経験に基づくフィールドノート、および記録映像を一次資料としている。枠で囲まれた部分は、一次資料に基づく場面の記述である。続く本文は、その記述を第 1 章から第 3 章における概念整理と接続させるための分析であり、必要に応じて背景的情報も補足している。また、メンバーは大文字アルファベット(H は筆者)、子供は小文字アルファベットで表記する[注 5]。

【開始時の状況】

部屋の中心に長机があり、その上にタンバリン、ウクレレ、ボンゴ、シェイカー、リコーダー、鍵盤ハーモニカ、アゴゴベル、小さいサイズのジャンベなど、さまざ

まな楽器が置いてある。その周りを 20 個ほどの椅子が囲み、だじゃれ音楽研究会メンバーはまばらに座っている。「だじゃれ音楽研究大会」へ向けた演目の練習と会場設営を終え、雑談をしつつ子供の来場を待っている(Fig. 2).

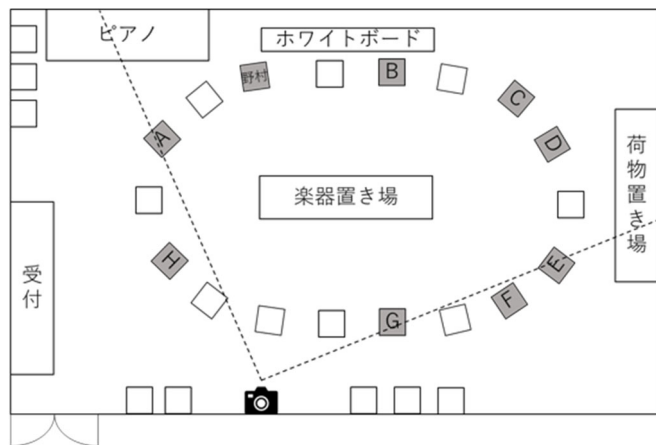


Fig. 2 (0' 00''): 会場内の配置(□は椅子、点線はカメラの画角を表す)

5.2 フェーズ①：バラバラでぎこちない行為

【フェーズ①】(0' 00'' ~ 3' 33'')

メンバーと野村が座りながら雑談している(0' 00'', Fig. 2)と、一組目の親子が入ってくる(0' 09''). 入り口で受付をおこなっている最中、メンバーは雑談を続けながら自分たちが持っている楽器を断片的に演奏しはじめる(0' 15''). 受付を済ませ、名札を書いた後、スタッフに「好きなところに座ってください」と促され、テーブルの上の楽器を見つめる子供 a(1' 35'', Fig. 3)に野村は「楽器触りたかったら触ってもいいですよ」と声をかける(1' 43''). それに反応し、メンバー C, E, F が楽器を手に取り、F が子供 a にシェイカーを渡す(1' 56''). 他のメンバーも次第に机に近づき、各々楽器を手に取り音を鳴らしはじめる(2' 14'', Fig. 4). 並行して、次々と参加者の親子がやってくる(2' 14'' ~ 3' 30''). この間、メンバーは楽器を手に取りながら楽器についての雑談をしている一方、子供たちは立ったまま楽器をじっと見たり歩きまわったりしている。

スタッフによる受付の後、部屋に入ってきた子供に対して、まず楽器に触るように促したのは野村である。ここでメンバーはすぐに子供に対応するのではなく、まず自ら楽器に触る。このような振る舞いから、メンバーは、ワークショップのファシリテーターが積極的に子供と関わろうとする態度とは異なり、基本的にはまず自らが演奏を楽しむことを優先させるような態度をとっていることが分かる。



Fig. 3 (1' 35''): 雑談するメンバーと楽器を見つめる子供



Fig. 4 (2' 14''): 楽器を手にするメンバー

また、この場でこれからワークショップが行われるというフレームは、部屋の中に居合わせている人々に共有されているものの、それがいつ、どのような形で始まるのかについては明示されておらず、曖昧なままになっていることも特徴的である。実際、事前の打ち合わせでも、「子供と新しい歌を作る」ということだけは決まっていたが、具体的にどう進めていくかは子供たちの反応を見ながらその場で決めていくことになっており、誰も進行についてのあらかじめ決められた明確なビジョンを持っていなかった。

だじゃれ音楽研究会のメンバーは、このような目的が明示的に決められていないフレームに普段のセッションやミーティングによって親しんでいるため、自由に行為している一方で、子供はこの時点では自分が何をしたいか分からない様子であり、楽器を自由に触るには至っていない。ここでは、目的が決められていない場に慣れているか否かという性向の差異に基づくフレーム認識の差異によって、楽器を自由に触るメンバーと所在なさそうな子供の間に行為の差異が生じている理解することができる[注 6]。

5.3 フェーズ②：同時多発的なやりとり

【フェーズ②】(3' 33'' ~ 6' 45'')

野村は、子供bに「名前は何ていうんですか？」と声をかけ、会話を始める(3'35''). メンバーF, G, Hはそちらを向き、気にかけている様子である(Fig. 5). その後、子供の荷物を置くために、メンバーB, C, D, Hは、新たに机を出して荷物台を増やすなどしている(4'00''~4'35''). 野村は子供bとの会話を続け、シェイカーを手に取り「中に何が入っているのかな？」と話しかける(4'28''). そこにメンバーGが「お豆じゃないかな？」と加わる(4'47''). 同じタイミングで、子供aが机に近づき、楽器に興味を示す。メンバーHは、「触ってみる？」と子供aに楽器を渡そうとする(4'55''). 子供aは、シェイカーを手に取り、振りはじめる(5'05''). メンバーEは、それと同時にシェイカーを手に取り、子供aと向き合ってシェイカーを振る。メンバーGは、それに合わせて「シャカシャカシャカー」と声に出す(05'10''). メンバーGは、近くにきた子供cに、「こんにちは、何君っていうの？」と話しかける(05'32''). そこにメンバーFも加わる(5'53''). この間、メンバーCが子供aの口元におもちゃのラップを持っていき、吹かせてあげている(5'50'', Fig. 6). メンバーGが子供cと会話しつつ話の流れで野村に話しかける(6'00''). メンバーGは、「c君なにか楽器やる？」と促し、子供cは机に近づき楽器を触る(6'13''). メンバーGとメンバーDが子供dの持つ楽器について会話を始める(6'30''). 並行して、メンバーEは子供eにアゴゴベルを渡し、その隣に座り、「鳴らしてごらん」と声を掛ける(6'10''~6'30'').

前フェーズにおける子供の所在ない動作を見て、まず野村が子供に話しかけ、それを一部のメンバーは観察している。また、別のメンバーは、周りを気にしつつ荷物置き場の準備の手伝いをしたりしている。ここからは、野村の行為をきっかけに、メンバーが子供と関わる糸口を探ろうとしていることがうかがえる。

野村が楽器を介して子供と会話しはじめたことをきっかけに、徐々にメンバーもその会話に参加したり、子供に楽器を渡したり、子供の動作を真似してみたり、名前を聞いたりしはじめるようになる。一方で、ここに記述されていないメンバーの中には、マイペースに演奏を続けていたり、他メンバーと子供のやりとりをただ見ていたりする人もいた。ここでは、野村と子供の間で楽器を介した関わりというフレームが発生したことを受けて、各メンバーも各々の方法で子供との関わり方を模索していることが分かる。

さらに、このような形で発生し共存している複数の楽器を介した関わりのフレームのあいだで、しばしば越境が起こっている。すなわち、会話の直接的な参与者ではないが音や声を漏れ聞いているメンバー[注7]が、

会話に新たに関与することによって、複数のフレームが分裂や合体を繰り返していることが分かる。



Fig. 5 (3'35'') : 子供b(左端見切れ)に話しかける野村(左端半身)とそれを気にかける F(右下端), G(Fの左), H(野村の右)



Fig. 6 (5'50'') : 楽器を介した複数の関わりの共存

ここでは、ワークショップの経験が豊富な野村誠とそうでないメンバーの間の性向の差異によって、メンバーが各々の方法で子供との関わり方を模索し選択した上で行為している。そして、その結果として、複数の楽器を介した関わりのフレームが相互に関係しあいながらも共存する状況が生じている。

5.4 フェーズ③：セッションの発生

【フェーズ③】(6'45''~13'40'')

それまでウクレレを断片的に弾いていたメンバーFがリズムパターンをつくりはじめると(6'45''), メンバーA, D, Eは鍵盤ハーモニカで合わせて演奏しはじめる(7'00''). それと同時にGが「もうセッションしてる!」と発言する。続いてメンバーCはアゴゴベルでリズムを出しはじめる(7'10''), 他のメンバーの会話も徐々に少なくなり、次第に椅子に座り、演奏に専念しはじめる。またそれと並行して、子供たちは入れ代わり立ち代わり椅子から机の方へ向かい、いろいろな楽器を実験する(7'10''~, Fig. 7). やがて子供も演奏する楽器を決め、席につきはじめる(9'25''~). 席についた子供は、

その楽器の実験を続けつつ、ウクレレのリズムに合わせてたり合わせなかったりしている。やがて、ウクレレのリズムパターンが変わり、音数が少なくなる(12' 00')。ほぼ全員が席につくと(12' 30', Fig. 8), ウクレレのテンポがだんだん遅くなり(12' 40'), セッションが終わる。拍手が起こる(12' 55')。その後、野村が「みなさんこんにちは、よろしくおねがいします。一緒に音楽をしましょう」と全体に向けて声をかけ(13' 35'), ワークショップがはじまる。



Fig. 7 (9' 05'') : メンバーは席につき演奏をおこない、子供は机の周りで楽器を触っている



Fig. 8 (12' 30'') : ほぼ全員が席につき、次第にセッションが収束していく

まず、メンバーFがウクレレでリズムパターンをつくりはじめる。ここで、今まで子供と会話を交わしながら音を出していた状況から、他のメンバーは場がセッションへと移行しかけているフレームを察知し、演奏へと専念しはじめる。このようなFによるフレームの生成によって、生成・分裂・合体を繰り返していた楽器を介した関わりのフレームは、セッションのフレームへと緩やかに統合されていく。ここでFがリズムパターンを作ったこと、そして他メンバーがそれに合わせたことは、フェーズ②において場が音と相互行為で満たされたことによって準備されていたと推測される。

その一方で、子供たちは今まで関わりあっていた周

りの大人が演奏へと専念はじめたため、自分たちが演奏する楽器を探し、次々と手に取る。ここで重要なのが、メンバーはリズムパターンが演奏されたタイミングでセッションというフレームへの変化を嗅ぎつけ、比較的すぐに楽器の演奏に移行しているが、子供たちがセッションに合わせてはじめるのは、自分が演奏する楽器を探して一通り実験した後であり、大人と子供の間でフレームが移行するタイミングにずれが生じている点である。これは、普段からセッションに慣れ親しんでいるメンバーと、そうでない子供との性向の差異に基づくものであると推測できる。子供が自分の楽器を探してひとりで実験的に演奏してみるきっかけは、このずれによって生まれている。また、子供ごとに席に着くタイミングは異なっていたことから、各々に納得のいくまでさまざまな楽器を実験していたこともうかがえる。

子供は演奏する楽器を決め席につくと、その実験を続けつつウクレレのリズムに合わせてたり合わせなかったりしている。これは、各々に異なる自分自身の方法で演奏しつつ、全員が一つのセッションというフレームに参加してもいる状況であると言える。以降、リズムが崩れウクレレのテンポが遅くなることで全員が演奏の終わりを察知し、セッションが終了し、拍手が起こる。ワークショップとしての明確なフレームは、この後に野村が全体へ向けて挨拶をおこなうことによってはじめて生じている。ここでは、セッションというフレームが立ち上がる一連の流れによって、これまで分裂と合体を繰り返していた楽器を介した関わりのフレームが自然に統合されたことが、ワークショップとしてのフレームを滑らかに導入することを助けていることが分かる。

5.5 フェーズ①～③のまとめ

では、これらの一連の流れにおいて、差異はどのように生じていたのだろうか。まず、フェーズ①においては、楽器を自ら触りに行くメンバーと躊躇する子供との間に、目的が明示的に決定されていないフレームを経験しているか否かという性向の差異に基づいて、フレームの認識および行為の差異が生じている。それを見た野村は、フェーズ②において、子供と一対一で楽器を介して会話のフレームを立ち上げる。メンバーはこれを参考に、各々のやり方で子供との関わり方を模索しはじめる。ここにも野村とメンバーの間で、ワークショップファシリテーションの経験の有無という性向の差異に基づくフレームの認識および行為の差異が生じているが、それを受けてメンバーは無理に野村の方法に合わせてしようとするのではなく、特に指示はなくとも野村

のやり方を参考にしつつ各々の関わり方を模索していることが分かる。さらに、フェーズ③においては、メンバーFのウクレレのリズムによって他メンバーはセッションのフレームに移行したことを察知し演奏に専念しはじめ、その後子供はさまざまな楽器を納得いくまで実験してから自分のタイミングで演奏に入りはじめている。ここにもセッションというフレームに普段から慣れ親しんでいるか否かという性向の差異に基づき、フレームの認識および行為の差異が生じている。

ここでは、それぞれの場面において、性向の差異によるフレーム認識の差異に基づき、行為に差異が生じている。さらに、①から②にかけては野村がメンバーと子供の間の差異に、②においてはメンバーが野村とメンバーの間の差異に、③においては子供がメンバーと子供の間の差異に触発されつつ、それぞれに試行錯誤をおこないつつ行為しており、その結果としてフレーム変換(目的が非明示的な場→楽器を介した関わり→セッション→ワークショップ)が起こっている。すなわちここでは、特に事前に示し合わせることなく、個々人が互いに触発されつつ各々の方法で行為することによって、それらの間の異なりを保ったままに音楽が立ち上がり、ワークショップの導入へと滑らかに接続しているのである。

6 考察：差異の連鎖による共創

6.1 過去の文脈と現在の文脈

以上の分析より、作曲家、だじゃれ音楽研究会メンバー、ワークショップに参加する子供が、互いの間にある性向の差異に基づくフレームの認識や態度の差異に触発されながらそれぞれの方法で行為し、その結果として音楽が立ち上がる場が実現されていることが示された。以下では、上記の分析結果に基づき、3.4において設定した問題について考察したい。

まず、現在の文脈としてのフレームと、過去の文脈としての性向の関係について整理する。分析した場面において各々の行為の文脈となっているのは、現在のフレームという文脈に加えて、自己および他者の性向に基づく過去の行為や出来事である。たとえば、フェーズ①におけるメンバーは、明確に目的が決定されていないフレームに慣れているという性向に基づき、またフェーズ③におけるメンバーは、いつの間にかセッションというフレームが始まる場に慣れているという性向に基づき、現在のフレームの移行を瞬時に認識し、特に迷いなく行為している。一方で、各フェーズにおいて、他者の行為と直接的に対応した文脈を参照できない場合、すなわち他者の行為の背後にある性向＝過去

の文脈を自分が共有しておらず、フレームをただちに認識することができない場合には、各個人の性向に基づき、状況に応じて各々が試行錯誤をおこなうことになる。ここにおいては、性向の差異によって、他者が埋め込まれた関係を類推する必要性が生じており、その差異が大きければ大きいほど、文脈は逸脱し、より実験的な行為の試行錯誤がおこなわれている。

この点についてより踏み込んで考察するために、文化人類学における文脈についての議論を参照したい。文化人類学者の森田敦郎は、文脈は実践を静的に取り囲むものではなく、時空間を越えて人々や物事の中に潜在的に畳み込まれており、実践においてその都度異なる形で顕在化するものであるとする[森田 2011]。また、人類学者のアルフレッド・ジェルの言葉を借りると、このような潜在的な文脈は、人々や物事が埋め込まれた行為の連鎖や関係の網の目(nexus)を、それに触れた人々が仮説的に推論する「アブダクション(abduction)」を生み出すものである[Gell 1998]。すなわち、性向として身体化された過去の文脈は、現在の行為やその文脈に応じて、仮説的な類推としてのアブダクションによって顕在化されたりされなかったりするものなのである。そしてここでは、このような過去の文脈＝性向をどの程度共有している／していないかによって、現在の文脈としてのフレームをどの程度認識できるかに差が生じている。ある行為の背後にある文脈をより多く共有していれば、フレームを容易に認識でき、迷いなく行為できる一方で、文脈を共有していなければ、フレームを認識することが難しく、実験的な模索をしながら行為をすることになる。

ここで、文脈の逸脱によるアブダクションに基づく試行錯誤は、各々の方法による新たな行為へとつながり、それがさらなる認識の差異を生み出し、新たなアブダクション、そして行為を触発している。ここにおける連鎖的な性向・認識・行為における差異の経験は、自らが想定することのできなかつた他者によって生じるものであり、その意味において「外部」の経験と言い換えることができるだろう。そしてその結果として、いつの間にか音楽が立ち上がっているのである。このように、ここでは文脈の逸脱による外部の経験と、それに基づく実験的な行為の連鎖によって、音楽がおのずから立ち上がっており、このようなプロセスこそが、ここにおける共創であると言えるのではないか。

6.2 差異と同一性

それでは、ここにおいて差異と同一性はどのような関係にあるのだろうか。ここで音のみに焦点を当ててみると、メンバーの一人が発したウクレレによるリズム

ムパターンが生み出すグルーブに触発されて、他メンバーも合わせて音を発し始め、それらがさらにグルーブを強め、子供の参加をも生み出した、と記述することもできる。しかし、そもそもメンバーによってウクレレのリズムパターンが演奏されたのは、それ以前の行為の連鎖によってその場面が楽器を介した関わりという相互行為で満たされ、いわば「場が温まっていた」ためであると推察される。また、それにメンバーがすぐさま反応し参加できたのは、セッションが言語的に明示されないままに開始するという状況に慣れた性向を持っていたからであり、逆にこれを持っていない子供は、参加に至るまでに楽器の試行錯誤を経由する必要があった。このように、音や音楽が人々を参与へと掻き立て同一性へと至るという現象は、それ単体として本質的なものであるとすることはできず、人々がどのような性向を共有しているのか、あるいは、それに基づきどのような認識や行為の連鎖が起こっているのか、という観点を考慮に入れることなしには記述することができないものである。

ここで人々は、性向・認識・行為の差異による文脈の逸脱の連鎖によって、最終的には全員が着席しある程度のまとまりを持ちながら音を出すという状態、すなわち、セッションというフレームを全員が認識するに至っている。これは、皆が音楽へ参与しているという意味において、同一性へと至ることであるということもできる。しかし、民族音楽学的な同一性と異なるのは、それがあらかじめ共有された別のレベルにおける同一性に基づくものではなく、差異の連鎖によって結果的に生じたものであるという点、また、そこにおけるふるまいが、性向に基づく差異を保ったままであるという点である。他者との間の差異を受けて各々が行為することで、ひとつになるための前提や強力な働きかけがなくとも、人々がそれぞれの方法でその場に共在し、差異を保ったままに同一の音楽実践に参与するという状況が実現したのである。すなわち、性向・認識・行為の差異の連鎖によって外部による文脈の逸脱が生じ、その結果としてセッションのフレームを全員が認識するという同一性が生じたことこそが、ここにおける共創であったと言えるのではないかと[注 8]。

6.3 共創的ファシリテーション

では、このような状況は、どのようなファシリテーションによって可能になっていたのだろうか。ここで相互行為が移り変わる明らかなきっかけとなった行為は、野村が子供と楽器を介して関わり始めたこと、あるいはメンバーの一人がウクレレのリズムを出し始めたことである。しかしそれは、言語によって明示すること

で場面にフレームを押し付ける行為ではなく、その前後の流れにそくして連続的におこなわれた行為である。

ここで音楽による共創を可能にしているのは、野村誠、だじゃれ音楽研究会メンバー、子供における、あらかじめ枠組みを決めすぎない態度や、周囲の流れに身を任せつつ自分の好きなように行為する態度である。多様な人々が多様なままに参加することができる共創的な音楽実践は、各々のこのような態度を特定の枠に押し込めることなく即興的な振る舞いによっていかに誘発することができるかにかかっている。そしてそれは、ここにおいては野村、メンバー、子供の性向の差異に基づく行為の連鎖によって結果的に達成されたものであり、この意味において、ここでおこなわれていたのは、その場に居合わせる人々すべてが関わり合う共創的なファシリテーションであるとも言える。

6.4 実践と研究における経験の部分性

最後に、本研究における結論と、筆者がとった研究方法との関係について付記したい。本研究は、主に音楽ワークショップの導入部分の記録動画を一次資料としているが、筆者が2012年よりだじゃれ音楽研究会に参加観察した経験もまた、補足的に活用している。よって筆者は、参与観察の経験に基づき、メンバーに対してはその行為の背後にある文脈を指摘することができる一方、参加している子供とはこの場限りの関係であるため、行為の説明においてその背後にある文脈を特定することはできず、文脈の不在を指摘することしかできない。このことは、研究上の不備であるとも捉えられる。

しかし、研究対象が他者の集合である以上、実践に関わる全ての文脈を共有することは不可能である。すなわち、研究者がある実践の背後に見出すことのできる文脈は、必然的に部分的なものとしかなり得ないのである[ストラザーン 2015; Candea 2009]。よって、ある実践の中の行為を研究者が説明する際には、研究者がどの行為者とより多くの時空間、すなわち文脈を共有しているかということについて、自覚的になる必要がある。これは、研究上の問題であると同時に、今まで見てきたように、文脈の差異と直面した際にどう行為するかという行為者の実践上の問題であるとも言え、両者はパラレルな構造になっている。このように考えると、共創の研究を通じて、研究対象と研究者の間においても、差異に基づく共創が生じていると言える。すなわち、共創の研究もまた、共創的におこなわれる必要があるのである。

7 結論

実践においても、研究においても、他者が埋め込まれ

た過去を関係を推し量るアブダクションは、他者と自己が共有する文脈の部分性によって規定されている。しかし、それが部分的であるからこそ、文脈の逸脱による「外部」の経験としての共創は起こりうる。重要なのは、他者の歴史と自己の歴史の間の差異および部分性に対して自覚的でありつつ、他者との具体的で個別的な関わり合いを享受しながら引き受け、その中で試行錯誤を繰り返すことである。すなわち、ダナ・ハラウェイが種を超えた他者との関係について言うように、「他者や自己を知ることにはできないのであって、関係性のなかに誰が、何が、出現してきているのかを、つねに敬意をもって問わなければならない」[ハラウェイ 2013 (p. 77)]のである。それにあたって、いま・ここにおける関係性が刻々と移り変わり、他者の行為の背後にある文脈を言語的に特定することが容易ではない音楽は、ひとつの優れた媒介となりうるのではないだろうか。

謝辞

本論文は、2018年に東京藝術大学に提出した修士論文の一部に基づき、2018年3月の「第3回共創学研究会」、2019年3月の「第6回共創学研究会」における発表を経て執筆されたものである。その過程では、共同発表者やオーディエンスから貴重なアドバイスをいただいた。また、匿名の査読者からも、数多くの重要な指摘をいただいた。活動を共にしている「だじゃれ音楽研究会」メンバーと野村誠氏、「音まち」スタッフには、常日頃から研究に多大なるご協力をいただいている。ここに感謝の意を表したい。

参考文献

- Candea, M. (2009). Arbitrary Locations: In Defense of Bounded Field-site, in Falzon, M. A. ed., Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research, Ashgate, 25-46.
- Clayton, M., Sager, R., and Will, U. (2004). In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology, Paper read at European Meetings in Ethnomusicology, 11, ESEM Counterpoint.
- Feld, S. (1988). Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up over Sounding': Getting into the Kaluli Groove, Yearbook for Traditional Music, 20, 74-113.
- Gell, A. (1998). Art and Agency: An Anthropological Theory, Clarendon Press.
- Goffman, E. (1974). Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience, Harvard University Press.
- Goffman, E. (1981). Forms of Talk, University of Pennsylvania Press.
- Goodwin, C., and Duranti, A. (1992). Rethinking context: An introduction, in Duranti, A., and Goodwin, C. eds., Rethinking context: Language as an interactive phenomenon, Cambridge University Press, 1-42.
- Higgins, L. (2012). Community Music: In Theory and In Practice, Oxford University Press.
- Iyer, V. (2002). Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive

- Microtiming in African-American Music, Music Perception, 19 (3), 387-414.
- Keil, C. (1987). Participatory Discrepancies and the Power of Music, Cultural Anthropology, 2 (3), 275-283.
- Keil, C. (1995). The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report, Ethnomusicology, 39 (1), 1-19.
- Pavlicevic, M. and Ansdell, G. (2004). Community Music Therapy, Jessica Kinsley Publish.
- Prögler, J. A. (1995). Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section, Ethnomusicology, 39 (1), 21-54.
- Taylor, T. D. (2001). Strange Sounds: Music, Technology & Culture, Routledge.
- 今川恭子編著 (2020). わたしたちに音楽がある理由: 音楽性の学際的探究, 音楽之友社.
- 熊倉純子監修 (2014). アートプロジェクト: 芸術と共創する社会, 水曜社.
- 郡司ベギオ幸夫 (2019a). 天然知能, 講談社.
- 郡司ベギオ幸夫 (2019b). 共創=表現耕法の意味論: 「わたし」の内在と解体, 共創学, 1 (1), 5-13.
- ブリュンユルフ・スティエゲ (2008). 文化中心音楽療法, 坂上正巳監訳, 音楽之友社.
- マリリン・ストラザーン (2015). 部分的つながり, 大杉高司他訳, 水声社.
- トマス・トゥリノ (2015). ミュージック・アズ・ソーシャル・ライフ: 歌い踊ることをめぐる政治, 野澤豊一, 西島千尋訳, 水声社.
- マイケル・ナイマン (1992). 実験音楽: ケージとその後, 椎名亮輔訳, 水声社.
- 中河伸俊 (2015). フレーム分析はどこまで実用的か, 中河伸俊・渡辺克典編, 触発するゴフマン: やりとりの秩序の社会学, 新曜社, 130-147.
- 中村美垂 (2019). 芸術活動における共創の再考 —創造とエンパワメントのつながりを探る—, 共創学, 1 (1), 31-38.
- 西阪仰 (1992). 参与フレームの身体的組織化, 社会学評論, 43 (1), 58-73.
- 野澤豊一 (2013). 音楽と身体の人類学的研究に向けて, 金沢大学文化資源学研究, 10, 95-114.
- ダナ・ハラウェイ (2013). 伴侶種宣言: 犬と人の「重要な他者性」, 永野文香訳, 以文社.
- ジョン・ブラッキング (1978). 人間の音楽性, 徳丸吉彦訳, 岩波書店.
- グレゴリー・ベイトソン (1986). 精神の生態学(上), 佐伯泰樹他訳, 思索社.
- デレク・ベイリー (1981). フリー・インプロヴィゼーション: 即興演奏の彼方へ, 竹田賢一, 木幡和枝, 斉藤栄一訳, 工作舎.
- ステイブ・マロック, コルウィン・トレヴァーセン編 (2018). 絆の音楽性: つながりの基盤を求めて, 根ヶ山光一, 今川恭子, 他監訳, 音楽之友社.
- 森田敦郎 (2011). モノと潜在性 —タルドの視点に基づく機械の民族誌の試み—, 文化人類学, 76 (1), 33-50.
- 山田陽一 (2017). 響きあう身体: 音楽・グルーブ・憑依, 春秋社.
- ベルナル・ライール (2016). 複数の世界, 村井重樹訳, 青弓社.

脚注

- [注1] このような意味における音楽を介した共創の探究は、実験音楽や即興音楽においても顕著に見ることができる。たとえば、ギタリストのデレク・ベイリーは、既存の音楽的イデオロムを意図的に避け、常に逸脱的な音の選択をおこなう「ノン・イデオマティック・インプロヴィゼーション」を掲げ、予測可能性を廃した即興演奏を通じて音楽における外部を召喚しようとした[ベイリー 1981]。あるいは、ジョン・ケージをはじめとす

る実験音楽の作曲家たちは、音楽的な結果に作曲家の意図の外
部が反映されるための作曲方針として、「偶然性」や「不確定
性」という概念に基づく創作活動をおこなってきた[ナイマン
1992]。このような活動は、さまざまな音楽的背景を持つ演奏家
たちによる集団即興演奏や、非専門家との協働を志向した実験
音楽へと接続し、本稿で対象としている共創的な音楽実践にも
大きな影響を及ぼしている。

[注2] 文化人類学者の野澤豊一は、このようなブラッキングの普遍主
義的な側面と文化相対主義的な側面の関係を検討し、そのジレ
ンマを解消するための理論モデルを、スティエゲの「文化中心
音楽療法」に見出している[野澤 2013]。

[注3] 近年、これらの研究と呼応する形において、人間が生まれなが
らにして持つとされる生物学的・心理学的な音楽性を、「コミュ
ニカティブ・ミュージカリティ (communicative musicality)」と
いう概念のもとに探求する学際的研究も、国内外で隆盛を見せ
つつある[マロック、トレヴァーセン編 2018; 今川編 2020]。

[注4] 「音まち」は、東京都、アーツカウンシル東京(東京都歴史文財
団)、足立区、東京藝術大学音楽学部・大学院国際芸術創造研究
科、NPO法人音まち計画の五者共催でおこなわれている。2012
年の足立区制80周年記念事業をきっかけに、アーツカウンシル
東京(旧東京文化発信プロジェクト室)がおこなう拠点形成事業

「東京アートポイント計画」や、千住にキャンパスを構える東
京藝術大学音楽学部音楽環境創造科などの協働により発足し
た。運営は、主にNPO法人のスタッフにより行われているが、
各企画には、主催の一つである東京藝術大学でアートマネジメ
ントを専攻する学生が、ゼミの授業の一環として関わっている。

[注5] ここで、子供とだじゃれ音楽研究会メンバーで表記を分けるの
は、両者が共有する性向の差異を問題としているからである。

[注6] もちろん、このような子供の行為には、ここで指摘した性向の
差異のみならず、まだその場面に参入したばかりであること、
また知らない大人が大勢いたことなども作用していると思わ
れる。

[注7] このような地位を、ゴフマンは「漏聞者(cavesdropper)」と呼ん
でいる[Goffman 1981 (p. 132)]。

[注8] 音楽による共創とそこにおける同一性は、この場面においては
「セッション」というフレームの立ち上がりによって観測され
たが、つねにこのような形をとるとは限らない。場合によつて
は、ほとんど同一性が立ち上がっていないように見える場面
においても、なお共創が生まれていると言えることもあるかもし
れない。この多様性を示すためには、さらなる経験的研究が必
要である。