

ソーシャルアートとしての音楽の力

—東京レインボープライド 2017 にみる音楽実践への参加過程と参加者の関係性—

教育デザインコース 音楽領域

西山 颯

1. はじめに

近年、アートによる社会問題の発見・解決が注目されている。こと音楽においては、東日本大震災以降、特に「音楽の力」という言葉を耳にする機会が増えている(中村 2014: 17-20)。音楽に癒しやエンパワメントの力が期待されている証拠ともいえるだろう。

アートに社会問題を解決する力があると考えた先駆者たちは、特に美術的な分野において、今日「ソーシャルアート」¹と呼ばれる様々な実践を行ってきた。ソーシャルアートとは、「社会の課題にコミットし、人間どうしの新しいつながりを生み出す芸術実践」²であり、既存の純粋芸術の領域をはみ出したところで展開される。時代を巡れば、1861年にウィリアム・モリスが始めたアーツ・アンド・クラフツ運動を始め、ダダ、シュルレアリスム、バウハウス、レトリズムなど、美術史の中でアヴァンギャルド(前衛)と呼ばれてきた実践も、アートと社会デザインや日常などを結びつけ、アートの範疇にとどまらない領域へ拡大してきた。ソーシャルアートをもっとも特徴づけるのは「社会的相互行為」³である。前衛芸術の「象徴的」な作品のように、社会問題や政治的問題のメタファーをただ視覚的に表象するのではなく、社会的行為に基づく「現実的」実践と過程そのものが重要になる(エルゲラ 2015: 34-39)。したがって、観客は完成された作品の鑑賞者ではなく、アクティヴ・オーディエンスとして、作品の生成過程へ参加し、アーティストと協働してアートに意味を生成していく。

日本におけるソーシャルアートの音楽実践は、作曲家の野村誠による、ガムラン演奏未経験者と共同作曲した『だいいだいい』のワークショップ(野村 2005, 2015)や、東日本大震災後の被災地福島を対象とした大友良英による「プロジェクト FUKUSHIMA!」(大友 2014)などが挙げられる。たとえば、『だいいだいい』では、野村は作曲家というよりも一参加者として、年齢や性別や障がいの有無なども異なる多様な参加者と一緒に制作へ関与した。このように共に創りあげる過程を重視した「脱個性」的な音楽

実践は、既存の「作品」の価値観とは異なり、「未完」や「不統一」を許容し、「共存」を訴えることにつながる。

こうして日本でも音楽が社会や環境に働きかけるソーシャルアートの事例が報告されるようになった一方、音楽がどのように社会へ環境へそして人々へ働きかけるのかという研究は、近年始まったばかりである⁴。世界的に見ても、カルチュラル・スタディーズの研究者たちが、音楽と、人種主義やジェンダーなどの社会、歴史、日常生活など他分野との関わりを論じ始めたのは、20世紀末である(シェファード 2011 など)。音楽学においても近年ようやく、スモールの「ミュージッキング」⁵の概念が契機となり、音楽の意味を本質主義的に捉えるのではなく、社会との関係のなかで構築主義的に捉える立場が主流になってきた。音楽の意味が社会的に構築されるのならば、人々が音楽を通じて社会へ積極的に働きかけるとき、そこに「音楽の力」をみてとることができる。マイノリティの人びとの音楽実践を論じた寺田の研究は、音楽が自己イメージの構築や社会運動と複合的に関係していることを明らかにしている(寺田 2010, 2011)。

なかでも、セクシュアル・マイノリティの音楽祭「プレリユード 2010」の調査を通して「音楽の力」を論じた中村は、音楽がいかに人に力を与え、環境を変容させる触媒として機能したか、そのプロセスを考察している(中村 2013: 99-103)。中村によれば、セクシュアル・マイノリティの人々は、音楽実践を通じて、その音楽が元来持っていた意味を読み替え、そこにあらたな意味を付与することで、自分たちの存在の意味を既成の音楽に重ね合わせて表現する「語りなおし」⁶を行っているという。この音楽実践を論じる際、中村が注目しているのが「参加型アート」という特徴である。音楽実践へ参加することが、「音楽の〈語りなおし〉を通じて独自のメタナラティブを生み出す機会そのものを創り出」(中村 2013: 107)し、参加者のエンパワメントを促すと考えられる。

もっとも、音楽実践への参加にはさまざまなレベルが

ありうる。中村が論じた「プレリユード」はあくまでもコンサート形式の音楽イベントであった。コンサートホールという旧来の音楽観が色濃く残る閉じた空間で、ステージ上の演奏者と客席の聴衆に分かれ、両者の間には空間的・意識的にも距離が存在する。参加という観点からみると、コンサート形式の音楽実践によって、聴衆の誰もが果たして同じように音楽の「語りなおし」を体験し、メタナラティヴの生成を体験できるか、疑問が残る。というのも、ミュージッキングの概念に倣えば、聴取ももちろん「音楽する」行為には違いないが、聴衆が演奏者と同じように音楽実践へ参加していたとは考えにくいからである。

音楽実践の形式と参加の度合いの関係を考える上で、参考になるのが民族音楽学者トゥリノによる「参与型」と「上演型」という音楽の類型である。トゥリノは音楽をジャンルや地域によって語るのではなく、実践の社会的場によって論じるため四つの類型（参与型、上演型、ハイファイ型、スアジオアート型）を提唱した（トゥリノ 2015）。そのうちリアルタイムな音楽実践を大別する理念型が「参与型」と「上演型」である。「参与型」の実践とは、「アーティストと聴衆という区別がなく、参与者と潜在的な参与者がそれぞれ別の役割を果たすというタイプのアーティストィックな実践」（トゥリノ 2015：56）である。具体的には、誰もが踊る、歌う、手拍子をする、楽器を演奏するなど、その場の音楽的な出来事にサウンドや身体運動によって能動的に貢献することを指す。ここで重視されるのは、様々なレベルの人が誰でも音楽に参加できること、技巧や完成度よりも参加者を適切なバランスを持ってフロー⁷状態に導くことである。それに対して「上演型」の実践は「一部の人々（＝『アーティスト』）が、音楽づくりやダンスに加わらないもう一方の人々（＝『聴衆』）に音楽を提供するという状態」（トゥリノ 2015：56）で、いわゆるクラシック音楽のコンサートなどがその典型的な例にあたる。

この分類に照らせば、「プレリユード」のパフォーマンスはおおむね「上演型」にあたる。「上演型」の特徴に鑑みると、聴衆はアーティストから音楽の提供を受けるという役割を持ち、その役割は強要すらされてしまう。つまり、「プレリユード」の聴衆は聴くというミュージッキングを行いながらも、受動的な役割を強制されており、音楽への参加度は「参与型」よりも低いと考えられる。中村自身、プレリユードは演奏の質が担保された「『まっ

とうなコンサート』になっている点も過小評価すべきではない」（中村 2013：98）と評しているが、皮肉なことに「コンサート」という形式が強調されるほど、聴衆の受動的役割も強まってしまうのである。

このように「参与型」と「上演型」という分類からみると、音楽実践への参加の度合いは「参与型」の方がより高くなるのではないか。ただし、この「参与型」と「上演型」は音楽実践の理念型であり、両者の間にはさまざまなレベルがあると考えられる。そこでより「参与型」に近い方が音楽実践への参加の度合いも高まるのではないかという仮説の下、以下、具体的な事例を検証していきたい。本論で取り上げるのは、2017年5月6・7日の二日間にわたって行われた「東京レインボープライド 2017（TOKYO RAINBOW PRIDE 2017）」（以下、TRP）である。TRPにおける人々の音楽実践を「参与型」と「上演型」という観点から分析することで、音楽実践への参加の構造を明らかにし、音楽が社会集団に及ぼす影響について考察していきたい。

2. 東京レインボープライド 2017（TOKYO RAINBOW PRIDE 2017）の分析・考察

2-1. 調査方法・分析方法

筆者は、2017年5月6・7日、TRPにおいて参与観察を中心としたフィールドワーク調査を行い、音楽実践を行っている最中の観客および出演者の行動を観察・記録した。フィールドワークにおける参与観察は、文化人類学や民族音楽学等で用いられるエスノグラフィックな調査の方略の一つである。参与観察は「自分が参与者として認識されながら活動にも参加する場で行う観察」（アングロシーノ 2016：53）で、対象となる集団成員の主観性とともに研究者の主観性も研究プロセスの一部となる（フリック 2002）。すなわち、参加者の関係性の中に音楽がどのように立ち現れるかという共同主観的な意味を論じていく上で、研究者の主観性もその意味生成に関わっているからこそ、分析の対象に含めていくことができる。

本論の分析対象は、観察によって得られたデータを記したフィールドノーツである。今回の調査では参加者へのインタビュー等を行うことができなかったため、このフィールドノーツを中心に考察を進めた。筆者はフィールドノーツの全体の読み込みを行った後、「参加行動」、「一体感」などのテーマからカテゴリー化を行い、参加

者（パフォーマー／聴衆）の関係性をトゥリノの分析概念「上演型」、「参与型」に倣って考察した。

なお、TRP のうち代々木公園で行われた「フェスタ」では、企業やサークル、NPO などによるブースの出展の他、7 日には渋谷区内でのパレードも実施されていたが、本論ではステージイベントについてのみに記述する。また、後日記事化された出演者へのインタビュー等も資料として活用した。

2-2.「東京レインボープライド 2017」概要

東京レインボープライドは、「性的指向や性自認（SOGI = Sexual Orientation, Gender Identity）のいかにかわらず、差別や偏見にさらされることなく、より自分らしく、各個人が幸せを追求していくことができる社会の実現を目指すイベントの総称」⁸で、2017 年にはメインイベントとして常時開催型の「フェスタ」と、二日目には「パレード」が行われたほか、ゴールデンウィーク期間中⁹には「レインボーウィーク」と称して東京都内を中心に全国各所で様々なイベントが行われた。TRP の目的は「『“性”と“生”の多様性』を祝福する場」の提供にあり、セクシュアル・マイノリティに関わる日本国内最大のポリティカルなイベントである。ただし、来場者にはマイノリティには分類されない、いわゆる「ストレート」の人々も数多く訪れる。来場者数は、公式発表によると約 108,000 人（5 月 6 日 35,000 人、7 日 65,000 人、パレード 5,000 人、ウィークイベント 3,000 人）で、昨年度から約 3 万人増加し、10 万人の大会を突破した¹⁰。

代々木公園の「フェスタ」のステージイベントでは、プロ／アマチュアを問わず、そして様々なセクシュアリティのパフォーマーがステージに立った。二日間のステージのプログラムは、チアリーディングに始まり、シンガーソングライターのパフォーマンス、ブラスバンド、エイサー、ダンスユニット、お笑い、大道芸など多種多様を極める（表 1）。司会の横には全日程を通して手話通訳者が付くなどの配慮がなされていた。

表 1 TRP 2 日間のステージ・プログラム¹¹

5/6 (SAT) タイムテーブル	
10:00	オープニング
10:10	SHOWCASE ①
	チアリングスクール Special Performance Team
	真弓瞬×若林佑麻 with GUEST MORE

	キムラマサタカ
11:00	SHOWCASE ②
	Shota
	ニジノココロ
	最先端ガールズ
	まめしば
	小川ハル
	猛獣クイーンズ
	チゲ子☆アンドロイド NH
	EMPTY KRAFT
13:00	シンポジウム「HIV とアジア～韓国・台湾・日本」
14:00	SHOWCASE ③
	セクシー DAVINCI
	二丁目の魁カミングアウト
	ケツカテツオダンスアカデミー
	西新宿パンティーズ
15:00	出場フロート説明
15:30	アイハラミホ
15:45	BANANALEMON
16:00	清貴
16:40	東京ゲゲゲイ
17:00	星屑スカット
17:30	クロージング
18:00	終了
5/7 (SUN) タイムテーブル	
10:00	オープニング
10:15	“みんな”で、プラス！
10:50	新宿エイサー新虹
11:00	韓国スピーチ／ドラッグクイーン MC（チャリティー）
	〈パレード〉
11:10	フロート説明&パレード誘導
12:00	パレードスタート
13:15	「“みんな”で、プラス！」お帰りの演奏
14:15	ステージ再開
14:25	シークレット ガイズ
14:55	YY（琴演奏）
	英国大使館（和太鼓）
	各国大使からのスピーチ
15:45	来賓スピーチ

16:10 ドラッグクイーン MC (チャリティー)
17:00 中島美嘉 スペシャルライブ
17:30 クロージング
18:00 終了

二日間のプログラムを通じて、舞台上の出演者と集まった人々の関係の中で着目したいのは、音楽への「参加」のための働きかけとそれによって生まれる「一体感」である。一日目はリハーサルが伸び、30分ほど遅れて開始したが、その時点で会場の三分の一ほどが埋まっていた。子どもからお年寄りまで様々な年齢層の人々が訪れ、家族連れの姿も多くあった。オープニングでは、司会者が「パレードは明日なので前夜祭的な部分はありますが、皆さんは今日から参加ということで」(2017年5月6日フィールドノートより)と切り出す。これは、開始時点で既に集まった人々を「観客」ではなく「参加者」としての意識を持たせるような仕掛けといえよう。

続く SHOWCASE ①と②そしてシンポジウムを挟んだ午後の SHOWCASE ③には、セクシュアル・マイノリティ当事者を含むグループも全15組中半数ほどあった。この一日目のプログラム前半の出演者は、楽曲を通してセクシュアル・マイノリティについて、あるいは自分の経験について歌ったり、「I am Gay！」(2017年5月6日フィールドノートより)と元気よく叫びながら漫才を行ったりしていた。また、楽曲は直接セクシュアリティに関係はなくとも、曲の間の MC で自分の想いを話し、聴衆に働きかける様子もみられた。

一日目のプログラム後半は、民放各局の番組や CM で楽曲のタイアップも行っているボーカリスト清貴や、タレントで女装家のミッツ・マングローブも所属する星屑スキャットなどが登場した。清貴は2015年の TRP で自身がゲイであることをカミングアウトしたアーティストである。清貴のパフォーマンス中には、「今日は歌って踊って、皆さんでひとつになりましょう！」(2017年5月6日フィールドノートより)という声かけがあり、同様のかけ声は他のパフォーマーにも見られた。こうした声かけの「皆さんで」や「ひとつに」と言った言葉は、観客に「一体感」を感じさせるような声かけにもなっていたと考えられる。声かけに応じて、集まった聴衆も声をあげたり、手やタオルを振ったり、音楽に合わせて体を揺らしたりする姿がみられた。同じリズムに乗り、視覚的にも人々の動きが連動した光景が見られ、「一体感」を演出していたと言えるだろう。

二日目は、女装パフォーマーのエスミラルダとアロム

奈美江が司会を務めた。オープニング後、後述する「みんな」で、プラス！」や「新宿エイサー新虹」のパフォーマンスが続き、「韓国クィア・カルチャー・フェスティバル」の代表の挨拶を経て、パレードが始まった。

二日目午後は、日本初のレインボーアイドル・FtM¹² ユニット SECRET GUYZ が登場し、ファンを中心にユニットの動きに合わせて踊ったり、コールアンドレスポンスで盛り上げたりしていた。ここでも曲の節々で「さあ、一緒にー！」(2017年5月7日フィールドノートより)といったような声かけが挟まれていた。その後、欧州各国の大使や、国会議員、渋谷区長、当事者の自治体議員などが来賓として参加し、スピーチを行った。英国大使館からは和太鼓のパフォーマンスも行われ、セクシュアリティだけでなく、国や文化といった様々な多様性を認め合う祭典であることを体現していた。フィナーレでは、中島美嘉によるフリーライブが行われた。この時点で会場は人が入りきらない超満員に達していたが、中島のパフォーマンスが始まると一斉に聴き入るように静かに歌声に身を委ねる姿がみられた。中島は、パフォーマンスの途中涙を流す場面もあり、その様子を見てもらい泣きする観客の様子も見られた。中島は、終了後のインタビューで「苦労されている方々のお話をいっぱい聞いているので、一生懸命、彼らに合わせて選んだ曲たちばかりだったので、同じ気持ちになってしまった」¹³とも述べている。中島の「同じ気持ち」という言葉の表現や観客の様子からも、会場にいた人々が共感を経て「一体感」を感じていたと考えられるのではないだろうか。最後はイベントに携わったスタッフの人々が登場し、二日間に渡ったイベントは温かな拍手と共に幕を閉じた。

2-3. 考察：聴衆の参加行動と実践の往還

TRP のステージパフォーマンスがプレリユードと大きく異なる点は、音楽を行為する場の形式にある。プレリユードは「上演型」の典型であるコンサート形式の音楽実践で、聴衆は聴く役割を強制されていた。一方、TRP のステージは、一部コンサート形式のパフォーマンスも含まれるものの、多くはライブ形式である。ライブ形式もパフォーマーと聴衆は区別されているため、分類上は「上演型」になるが、TRP のステージではパフォーマー／聴衆という関係性を越境し、聴衆に参加を促すような行動を複数見ることができた。

たとえば、一日目の SHOWCASE ①で2番目に登場し

た真弓瞬×若林佑麻 with GUEST MORE¹⁴は、「ファッション」というテーマに基づいて服装を次々と替えていくパフォーマンスに始まり、最後は全員で映画『ハイスクール・ミュージカル』より《みんなスター！》を歌った。《みんなスター！》の「みんながスター ひとりひとり」という歌詞は、服装を替えるパフォーマンスと相まって、多様性を認め合っていこうというメッセージに「語りなおされ」ているようにも解釈できる。このパフォーマンス中、聴衆の中から自然に手拍子が生まれ、少しずつその手拍子は広まっていった。

また、一日目午前のステージの最終パフォーマンス EMPTY KRAFT は、サクソ奏者二人とダンサー三人の五人組のパフォーマンスバンドで、聴衆にタオルを回したり、手を回したりするようリクエストしていた。最終曲《MAKUHARI SUNSET》では以下のような声かけがなされた。

「みんなに、“ラララ”と一緒に歌ってほしい。予習はしねーけどね、予習はしないけど。“ラララ”で歌ってほしい。そして、タオルを回したい曲です。タオルを回したい曲。だけど、タオル持ってない人、多いじゃない？ だからね、お母さんうちとか持ってるとしょ。(中略)なんか持っているもの回してください。手回すんでもいいんで。お願いします。」(2017年5月6日フィールドノートより)

この声かけによって、パフォーマンス序盤ではこうしたリクエストに応えず聴いていた人々も、最終曲では少しずつ一緒に手やタオルを回すようになっていった。聴衆の一部しか行っていなかったこの動きは、最終的に会場の半数以上の人にもまで浸透していた。まさに聴衆の動きの一体化が進んだ様子だと言えるだろう。

このような、手拍子、タオルを回す、手を振る、身体を揺らす、そしてコールアンドレスポンスといった行為は、二日間を通して様々なパフォーマンスに見ることができた。これらの簡単な参加行動を一種のパフォーマンスとみなすと、聴衆も参加行動を通して音楽に参加していると考えられる。すなわち、ライブという形式はパフォーマー／聴衆という関係性を保ちつつも、聴衆を音楽に参加させる術を持ちうるのである。先述の二つの例は、ライブという形式が「上演型」の関係性を保ちながらも、実践の内容は聴衆の参加行動によって「参与型」に近づいていることを示している。

さらに、それまで「上演型」で構築されていた会場を、完全な「参与型」の音楽に変質させたのが、二日目に登場

した新宿エイサー新虹（あらぬーじ）である。沖縄の伝統芸能エイサーのサークルである新虹のパフォーマンスは、熱気溢れる太鼓演奏から始まった。聴衆は腹の底に響き渡るような太鼓のリズムを楽しんでいたが、この時点ではパフォーマンスは「上演型」であった。徐々に会場の雰囲気エイサーに馴染んできた頃、《安里屋ユンタ》が始まると、パフォーマーは「ヒーヤ！」という掛け声をかけ、それに聴衆は「ハーイーヤ！」と応答したり、裏拍で「スイ！スイ」と音頭をとったりするようになった。この「囃子（へーし）」と呼ばれる掛け声によって、聴衆はパフォーマンスへ参加していき、演目の最後には簡単なレクチャーの後、「カチャーシー」で聴衆全員が踊りの渦に巻き込まれた。踊っている人々の表情はほぐれ、参加者同士で「微笑みあったり、声を掛け合ったり」していた（2017年5月7日フィールドノートより）。「かき混ぜる」という意味を持つ「カチャーシー」の踊りでは、まさにパフォーマーが聴衆の中に分け入って一緒に演奏し踊っており、パフォーマー／聴衆という関係性を超えて全員でパフォーマンスを楽しむ催しへ変容していたのである。

このようにステージを挟んだパフォーマー／聴衆という関係性を越境するパフォーマンスは、マイノリティ／マジョリティに関係なく、参加者全員を巻き込んだ空間を創出していた。音楽実践が様々なセクシュアリティにある関係性を越境させ、ハーバーマスの^{パブリック・スフィア}公共圏¹⁵のような、パフォーマティヴ¹⁶に新たな関係性を生み出す、主体的・相互的行為の公共空間を一時的に創出したといえるだろう。

一方、会場の雰囲気がコンサート形式に近づき、「上演型」の実践に戻ることによって、聴衆が受動的な役割に戻ってしまう様子も見られた。二日目最初の演目「“みんな”で、プラス！」は、応募して全国から集まった参加者が、事前の練習は一切行わず、一回限りの演奏を行うというライブステージで、例年約100名以上の参加者が集まるという。ステージだけでなく、パレードでも多くの参加者が演奏した。この企画は、ある程度の楽器経験があれば一般参加者がステージに乗ることができるため、誰でも参加可能な「参与型」の音楽実践といえる。演奏曲目は、《ハリウッド万歳》(リチャード・ホワイティング作曲)、《宝島》(和泉宏隆作曲・真島俊夫編曲)、《ローマの松》より〈アッピア街道の松〉(オットリーノ・レスピーギ作曲)の三曲で、テンポよく始まった《ハリウッド万歳》では聴衆も手拍子で参加し、盛り上がる様子が見られた。続く《宝島》は、当日に楽譜

が配られ、全員初見で演奏するというドッキリ企画であった。司会者から企画趣旨が伝えられると「聴衆もどよめき」、「じっと演奏者を見つめ」ながら緊張感を共有していた。ところが三曲目の《ローマの松》では、クラシック音楽のコンサートよろしく、聴衆は「しんと静か」に聴き入る形になった（2017年5月7日フィールドノートより）。《ローマの松》という楽曲が、クラシック音楽が作り上げてきた「高尚な」音楽のイメージをパフォーマティヴに再現した結果、参加者と聴衆は「演奏者と聴衆」という二元的な関係へ引き戻されたといつてよい。観客が受動的な聴衆となったことで、それまで場に共有されていた手拍子などの参加行動は止まってしまった。結果、音楽によってそれまで作り上げられていた会場の一体感は薄れてしまったように感じた。

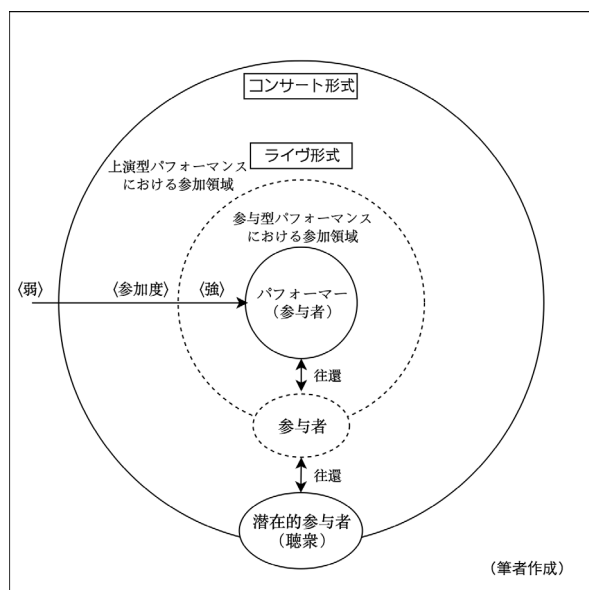
このように TRP の二日間のステージパフォーマンスをみると、その多くが「上演型」でありながらもライブ形式をとることによって、音楽実践は「上演型」と「参与型」の間で揺れ動いたことが分かる。それに伴い、パフォーマーがステージ上の演奏者という立場から場の参加者へ移行したり、聴衆が受動的な聴衆から能動的な参加者へと変容したりと、パフォーマーと聴衆の関係にも往還が認められる。

3. 音楽と社会集団の重なり

3-1. 音楽への参加の構造

音楽実践が「上演型」と「参与型」の間で揺れ動く構造は、音楽実践への参加度を漸次的にあらわす同心円状の関係によって示すことができる（図1）。

図1 音楽実践への参加過程



音楽実践の中心にいるのはパフォーマーである（円の中心部）。それに対して聴衆は、コンサート形式の場合、聴く行為を通して物理的にも心理的にも一定の距離感を保ちながら音楽実践に関わっている（円の外縁部）。これが TRP のようなライブ形式になると、はじめは音楽実践の外にいた無関心状態の人間が（円の外）、音楽パフォーマンスに関心を持った時点で聴衆となる（円の外縁部）。そして手拍子やコールアンドレスポンス、タオルを回すといった一種のパフォーマンスを行うようになると、「参与者」として音楽実践へ参加するようになる。つまり、聴衆は音楽実践への「潜在的な参与者」（トゥリノ 2015）であり、音楽実践への参加の度合いが強まるにつれ、中心のパフォーマーへと近づいていく（円の外縁部から中心部へ）。さらに、カチャーシーのようにパフォーマーと聴衆の目的が「共に音楽を行う」ことに変容したとき、パフォーマー／聴衆という関係は取り払われ、どちらも「参与者」として音楽実践のゆるやかな中心部にいることになる。このように音楽実践への参加過程は、「上演型」から「参与型」へ移り変わる中で、「参与者」が参加の度合いを次第に強めていく構造¹⁷として理念的にみることができる。

この音楽実践への参加の度合いは、聴衆の意識にも変化をもたらすと考えられる。TRP における聴衆すなわち「潜在的参与者」は、パフォーマーの「今日は歌って踊って、皆さんでひとつになりましょう！」といった声かけを通じて、自分も音楽実践の場を形成する一員であるという参加意識を持つようになる。実際、カチャーシーでは事前のレクチャーの効果もあり、地謡が「それじゃ行きます！カチャーシータイム！」（2017年5月7日フィールドノートより）と声をかけると、聴衆はすぐに踊り出すことができていた。声かけがなくとも自然に音楽に合わせて体を揺らすなどの行為は、身体論の観点からも考察が必要であるが、音楽実践への漸次的参加は、意識の上でも聴衆の参加の度合いを強めていると考えることができるだろう。

こうして音楽実践への参加の度合いが強まり、「参与者」の参加意識も高まるとき、「音楽の力」もまた高まるのではないか。とくに TRP の場合、『“性”と“生”の多様性』を祝福する場』というイベントの文脈を考えると、「音楽の力」に期待されるのは、セクシュアル・マイノリティをめぐる既存の関係性の脱構築に他ならない。先述の通り、TRP のイベントでは、音楽実践を通してセクシュアル・マイノリ

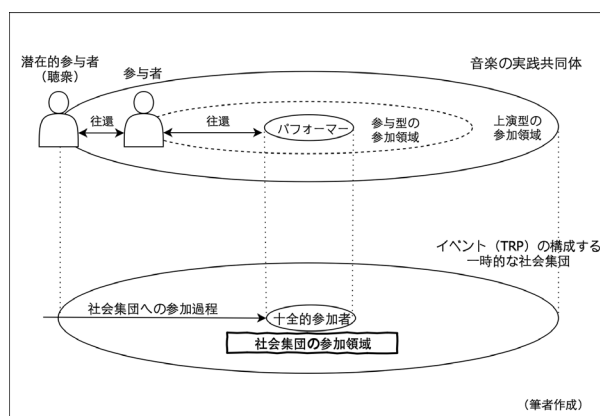
ティをめぐるメッセージがつねに発信され、音楽の「語りなおし」が行われていた。それでは、ライブ形式の音楽実践を通して醸成された、パフォーマーも聴衆も含めた「参与者」の関係性は、果たして現実の人々の社会的な関係性にも働きかけることにつながったのだろうか。

3-2. 音楽への参加と社会集団への参加

「音楽の力」によって既存の関係性を解体し、あらたな関係性を築く可能性として一つ考えることができるのは、TRP というイベントひいては音楽実践によって形成された場に、一時的にせよ形成された社会集団の存在である。より閉じたイベントで、セクシュアル・マイノリティのコミュニティを想定できたプレリウドとは異なり、TRP はより開かれたイベントで、そこには多様な人々が集まっており（当然のことながらセクシュアル・マイノリティへ関心が高い人が多いものの）、あらかじめ一つのコミュニティがそこに存在したわけではない。しかし、音楽実践によって場が形成され、そこへ人々が参加していくとき、ゆるやかな実践共同体¹⁸としての社会集団が構成される。この社会集団のよりどころ、集団の一体感を保証する要素があるとすれば、それは音楽に他ならない。諏訪は「第三者の審級」¹⁹（大澤 2009）という概念を援用して、音楽が一時的にそれ以外の空間と区別された「場」を成立させることを、音楽実践への参加者が感想として口々にあげた「一体感」を根拠として論じている²⁰（諏訪 2015）。

音楽実践への参加過程と社会集団への参加過程は、図2のように重なり合う関係にあると考えられる。TRP は通りがかりの人も気軽に入ることができる、物理的には開かれた空間にある。にもかかわらず、あるいは、だからこそ、音楽によって時間的に一つの空間あるいは場が形成されると、そこに居合わせるさまざまな人々が等しく音楽実践への「参与者」となる。そして、参加の度合いが高まるほど、参加意識を高め、やがてカチャーシーに体现されたような音楽する集団となるとき、そこに「一体感」のある社会集団が生まれる。つまり、人々が音楽実践へ参加していく過程は、社会集団を形成していく過程としてもみることができるだろう。

図2 重なり合う音楽と社会集団の向心的構造



これは、オーケストラや吹奏楽団など、初めから音楽を目的に人々が集まった社会集団であれば、音楽実践への参加と社会集団への参加はそもそも一致していて議論する必要はない。音楽的行為はそのまま社会集団へ参加する行為となり、社会集団の十全的参加者になることは、共に音楽実践を行うパフォーマーになることと同義だからである。つまり、音楽は社会集団の目的であるが、同時に参加のための手段でもあって、その関係性は不可分である。

一方、TRP の場合、イベントに集まった人々は、たまたま通りかかった人から意識的な参加者まで、多種多様で、社会集団と呼べるほどのまとまりが始めからあるわけではない。しかし、セクシュアル・マイノリティの啓発イベントとしての文脈を通奏低音としながら、数々のステージパフォーマンスが行われ、音楽実践が展開するとき、そこにパフォーマーを中心とした場が作りだされ、通りがかりの人を「潜在的参与者」として音楽実践に参加させる。その音楽実践への参加が強まり、意識が高まるほど、そこに「一体感」が醸成され、一時的な社会集団を形成する。この音楽実践への参加の度合いが強まるほど、「参与者」は社会集団へより深く関わる、あるいは社会集団へ十全的に参加していくことになる。

「参与者」が社会集団へ十全的に参加することは、ひいてはイベントの目的へ近づくことにつながる。実際、「参与者」となった人々は音楽実践を通じて居合わせる仲間と関わっていくこととなる。新宿エイサー新虹のカチャーシーでは、踊る人々が互いに微笑みあったり、声を掛けあったりする姿がみられ、人々のコミュニケーションが生まれていた。こうして人々が、現実の社会のマイノリティ／マジョリティの関係性を越えて、音楽実践への「参与者」というあらたな関係性において交わるとき、そこに既存の関係性の脱構築を一時的にせよみてとることができるのではないかと。

4. おわりに

以上、TRP のステージパフォーマンスの考察を通して、音楽実践への参加過程が「上演型」から「参与型」へ移り変わる中で、「参与者」が参加の度合いを次第に強めていく構造、そして音楽実践への参加過程は社会集団への参加過程としても読むことができる可能性を示した。

今後検討すべき課題もいくつか挙げられる。まず、今回の調査ではインタビュー等の聞き取り調査を行うことができなかったため、エスノグラフィーとしては不十分である。今後、TRP 以外のイベントのフィールドワークも行い、音楽実践への参加過程と社会集団への参加過程の構造について検証していかなければならない。また、音楽実践によって生み出される場や社会集団は一時的なものに過ぎないことも検討の余地がある。音楽の意味はパフォーマンスに生み出されるために、その空間内において意味の読み替えを可能とするが、逆に言えば音による実践が終わった時点でその空間は消失してしまうことも示している。中村は、これに対して共同の表現実践を通して音に対する記憶を更新する「メモリーワーク」が重要だとしている（中村 2013）。この「音楽の力」の継続という意味においても、音楽実践を通じた社会集団への参加過程の構造を明らかにすることは重要になる。

今後の研究ではこのような点に留意しながら、アーティスト／参加者という関係を超えた「参与型」のパフォーマンスや、その実践を通じたソーシャルアートとしての「音楽の力」の考察を深めていきたい。

引用・参考文献

- ・ アングロシーノ, マイケル (2016) 『質的研究のためのエスノグラフィーと観察』(SAGE 質的研究キット 3), 柴山真琴 (訳), 新曜社.
- ・ 上野直樹 (2012) 「I - 5 学習——状況的学習論の観点から」, 茂呂雄二・有本典文・青山征彦・伊藤崇・香川秀太・岡部大介編, 『状況と活動の心理学——コンセプト・方法・実践』新曜社, pp.34-43.
- ・ エルゲラ, パブロ (2015) 『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートと社会が深く関わるための 10 のポイント』アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会 (訳), フィルムアート社.
- ・ 大澤真幸 (2009) 『増補 虚構の時代の果て』ちくま学芸文庫.
- ・ 大友良英 (2014) 「"FUKUSHIMA" をポジティブに変換する」, 菊地拓児・長津結一郎編, 『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』水曜社, pp.333-342.
- ・ シェファード, ジョン (2011) 「音楽と社会カテゴリー」, クレイトン, マーティン, トレヴァー・ハーバート, リチャード・ミドルトン編, 『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳, アルテス・パブリッシング, pp.74-85.
- ・ スモール, クリストファー (2011) 『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋 (訳), 水声社.
- ・ スティーゲ, ブリュンユルフ (2008) 『文化中心音楽療法』阪上正己・井上勢津・岡崎香奈・馬場存・山下晃弘 (訳), 音楽之友社.
- ・ 諏訪晃一 (2015) 「第 13 章 越境する現代音楽——『1000 人で音楽する日。』の事例から」, 香川秀太・青山征彦編 『越境する対話と学び: 異質な人・組織・コミュニティをつなぐ』新曜社, pp.273-290.
- ・ 寺田吉孝 (2010) 「なぜマイノリティは音楽に関わるのか: 共同研究: マイノリティと音楽の複合的関係に関する人類学的研究 (2008-2011)」『民博通信』第 129 号, pp.22-23.
- ・ 寺田吉孝 (2011) 「音楽のパフォーマンス的な実践と公共性: 共同研究: マイノリティと音楽の複合的関係に関する人類学的研究 (2008-2011)」『民博通信』第 133 号, pp.16-17.
- ・ トウリノ, トマス (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.
- ・ 中村美亜 (2013) 『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』水声社.
- ・ 中村美亜 (2014) 「東日本大震災をめぐる「音楽の力」の諸相——未来の文化政策とアートマネジメントのための研究 1」, 『芸術工学研究』第 21 号, pp.13-29.
- ・ 野口裕二 (2002) 『物語としてのケア——ナラティブ・アプローチの世界へ』医学書院.
- ・ 野村誠 (2005) 「〈ワークショップ〉で作る」, 津田博史・大谷薫子・伊藤克則編, 『アートという戦場——ソーシャルアート入門』フィルムアート社.
- ・ 野村誠 (2015) 『音楽の未来を作曲する』晶文社.
- ・ バトラー, ジュディス (1999) 『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子 (訳), 青土社.
- ・ 花田達朗 (1996) 『公共圏という名の社会空間——公共圏、メディア、市民社会——』木鐸社.
- ・ 濱嶋朗・竹内郁郎・石川晃弘編 (1977) 『社会学小辞典〔新版〕』有斐閣.
- ・ 福島真人 (1995) 「序文——身体を社会的に構築する」

- 『身体構築学 ―社会的学習過程としての身体技法―』(未発選書第2巻), 福島真人編, ひつじ書房.
- フリック, ウヴェ (2002)『質的研究入門――〈人間の科学〉のための方法論』小田博志・山本則子・春日常・宮地尚子(訳), 春秋社.
 - 宮原浩二郎 (1996)「<書評>大澤真幸著『意味と他者性』」, 『社会学評論』日本社会学会, 第47巻, 第1号, pp.113-114.
 - レイヴ, ジーン, エティエンヌ・ウェンガー (1993)『状況に埋め込まれた学習 ―正統的周辺参加―』佐伯胖訳, 産業図書.

- 1 「ソーシャルアート」には類似する概念がいくつかあり、「ソーシャル・エンゲイジド・アート」Socially Engaged Artや「ソーシャル・プラクティス」「参加型アート」「リレーショナル・アート」「アートプロジェクト」などと表記される場合もある。これらの用語の間には微妙な差異も存在するが、本論では九州大学ソーシャルアトラボ(註2)に倣い「ソーシャルアート」の呼称を用いる。
- 2 ソーシャルアートについて様々な観点から研究・教育・実践・提言を行っている九州大学ソーシャルアトラボではソーシャルアートについてこのように記述している (<http://www.sal.design.kyushu-u.ac.jp/about.html>. 2017年5月20日に取得.)。
- 3 社会的相互行為 social interaction は社会的相互作用とも訳される。複数の主体のあいだで影響や効果を及ぼしあい、お互いの行為が、それぞれの原因かつ結果となっているような社会関係のあり方である。(濱嶋他 1977: 264-265)。
- 4 海外における実践の事例は中村がジェニファー・フレイジャーやシェリー・ブランドなどの事例を先行研究として挙げている(中村 2014: 15)。
- 5 スモール(スモール 2011)は音楽を単なる楽曲ではなく、「音楽する」という行為であると述べた。音楽演奏に何らかの形で関わることであれば、演奏することでも、聴くことでも、作曲することでも、踊ることすべて含意され、音楽の内容は価値判断に影響しない。チケットもぎりのような間接的な関わりすらもミュージッキングであるとした論には批判も起こったが、音楽のパフォーマンス的側面に光を当てた功績は大きい(中村 2013: 45-72)。
- 6 中村は、音楽の意味はパフォーマティヴ(註15参照)なものであり、ステージや聴衆など、音楽が再現されるコンテキストによって変化するものとした。その上で、音楽する行為を通じて築かれる、他者との

関係性の中でケアを捉えるコミュニティ音楽療法(スティーゲ 2008 など)や、個人の内的体験を顕在化する〈語り〉を重視したナラティブ・セラピーの理論(野口 2002 など)を援用して、音楽の意味は関係性の中で「語りなおす」ことができ、コミュニティの関係性の中からケアが生まれると考えた。

例えば、合唱曲の歌詞を参加者に共通する経験になぞらえて読み替えることができたり、作曲者が同性愛に悩んでいた事実を知ること、言葉や演出がなくても強いメッセージ性をもつという。こうした一連の音楽の「語りなおし」によって生まれるメタナラティブが独特な公共空間を発生させることを明らかにしている。

- 7 心理学者チクセントミハイの提唱した概念。目の前の活動に熱心になるあまり、その他の考えに全く注意が及ばなくなり、行為者の集中が極限まで高まった状態を指す。この経験のさなかでは、時間感覚が曖昧になり、日常的な自己を超越した感覚が訪れる。トゥリノは芸術や音楽がいかに個人に十全な統合をもたらすかのより良い説明のためにこれを引用している(トゥリノ 2015: 21-23)。
- 8 東京レインボープライド 2017 公式ホームページより引用 (<http://tokyorainbowpride.com/about-trp2017>. 2017年6月21日に取得.)。
- 9 フェスタの開催は、2017年5月6日(土) 10:00-18:00, 5月7日(日) 10:00-18:00。パレードは二日目の5月7日(日)の12:00にスタート。また、4/29-5/7の9日間をレインボーウィークとし、都内を中心に全国60ヶ所以上で様々なイベントが開催された。
- 10 東京レインボープライド 2017 公式ホームページより引用 (<http://tokyorainbowpride.com/news/notice/4189>. 2017年6月22日に取得.)。
- 11 東京レインボープライド 2017 公式ホームページより引用 (<http://tokyorainbowpride.com/about-trp2017/parade-festa/stage>. 2017年6月21日に取得.)。
- 12 身体的に女性として生まれたが、自認する性別は男性であり、男性として生きることを選択したトランスジェンダーのこと。Female to Male の略。逆に身体的に男性として生まれたが、自認する性別は女性であり、女性として生きることを選択したトランスジェンダーの場合はMtF (Male to Female) となる。
- 13 ハフポスト日本版: 2017年05月07日の記事「中島美嘉、LGBT当事者の悩みに共感『好きな人と一緒にいてなぜ悪い』」より引用。(<http://www>.

- huffingtonpost.jp/2017/05/07/mika-nakashima_n_16468870.html. 2017 年 6 月 21 日に取得)。
- 14 「FTM シンガー真弓瞬と FTM タレント若林佑麻が、様々なセクシャリティや国籍の方をゲストに迎え、お送りする TRP 限定ユニット！」(東京レインボープライド 2017 公式ホームページより引用 (<http://tokyorainbowpride.com/about-trp2017/parade-festa/stage>. 2017 年 6 月 21 日に取得)) という紹介で登場した。実際のメンバーは、ホルモン治療を行ったトランスジェンダーの FtM、ゲイ、ホルモン治療は行っていない FtM、MtF (注 11 参照)、そして日本人と外国人の両親を持つハーフが 2 人と、強烈な衣装を着たドラッグクイーンという多様性に富んだメンバーである。
- 15 公共圏という訳語は花田 (花田 1996) によって当てられた。私的領域と公的領域の間に介在する領域で、他人や社会と相互に関わりあいを持つ時間や空間のことである。市民と貴族など、立場が異なる人間同士でも、言説や表象を通じたコミュニケーション的行為によって新たな帰結を生み出すことのできる、主体的・相互的行為の空間である。
- 16 パフォーマティヴィティという概念は、「行為遂行性」とも訳される。すなわち、行為の持つ意味は反復による意味の固定化と、その反復の過程でずれや差異を生み出すという二つの側面があることを含意する。この概念を体系立てたバトラーは、「ジェンダーはパフォーマティヴである」と論じ、ジェンダーを規範的なものではなく、男女の差異を遂行するように命じるものとした (バトラー 1999)。音楽学においては、編曲や即興などでテキストに改変が起きない限りその意味は変化しないと語られてきたが、実際にはステージや聴衆など、音楽が再現されるコンテキストは毎度変化するために意味も変化する。
- 17 このように音楽実践への参加の度合いを周辺から向心的にみる考え方は、学習を共同体への参加の度合いの増加としてみる、レイヴ・ウェンガーの正統的周辺参加論 (LPP: Legitimate peripheral participation) に倣っている (レイヴ・ウェンガー 1993)。LPP 論を要約して、福島は「その中心的なテーゼを並べれば、まず学習という概念を、ある種の頭の中での認知的過程と考えるよりも、彼らのいうところの実践共同体 (community of practice) への参加の過程として、全人格的に考える… (中略) …ゆえにまた学習とは、単に部分的な技能や知識の習得ではなく、むしろその実践共同体の十全的な参

加者 (いわばフルメンバー) になるという漸進的な過程とみなされる」(福島 1995: 31-32) と説明している。

ただし音楽では、行われるパフォーマンスが「上演型」に終始する場合、聴衆はパフォーマーにはなりえない。よって、周辺的な参加が向かっていくところが必ずしも十全的な参加とは限らないが、参加者が音楽の中心へ近づいていく理念型として参考にした。

- 18 レイヴ・ウェンガーのいう実践共同体は「実践」を共有するコミュニティであり、血縁などではなく社会的な関係性を持つ人々の集団のことを指す (レイヴ・ウェンガー 1993)。集団の参加者は、自発的な参加を通してアイデンティティの生成が可能となるとされる。なお、本論では主に「集団」という語を用いているが、これは「共同体」が一般に何らかの利害を恒常的に共にする集団という意味を含み、TRP のように一時的に形成される集団には当てはまらない部分があるからである。ここでは恒常的ではないが実践共同体に近い働きをする集団という意味で緩やかな実践共同体とする。
- 19 「第三者の審級」とは、提唱者大澤によれば「そこに帰属していると想定された (つまりそれが承認していると認知された) ことがらについては、任意の他者が学習すべきことについての、(価値的な) 規範が成り立っているかのように現れる、特権的な他者のことである」(大澤 2009: 221-222) と説明される。大澤は、戦後の日本社会を 3 つに区分し、1995 年以降の日本社会を「不可能生の時代」として、その時代的特徴の一つが「第三者の審級」の衰退だとした。宮原は「第三者の審級」について、『『私』が欲していること／『あなた』が欲していることの両方から独立した『公共的に妥当する判断が帰属する場所』である」(宮原 1996: 114) と述べている。
- 20 現代音楽を 1000 人の人を集めて演奏するという実践において、諏訪は作曲者の意図や指示を「第三者の審級」とみなした。しかし、「第三者の審級」の機能そのものが弱まっている現代においては、こうした作曲者の意図こそが正しい演奏に導くであろうという前提も衰退してしまっている。そこで諏訪は、実践において音楽を行う「場」を成立させていたのは、参加者が感想にあげた「一体感」であると考え、「第三者の審級」の機能を一時的に代替したと述べた (諏訪 2015)。