

# 見えない人とダンスを見るための 音声ガイドという装置

「音で観るダンスのワークインプロGRESS」をめぐって

Audio Guide: A Contrivance For Seeing a Dance With the Blind  
On “Work In Progress For Seeing a Dance By Means Of Sound”

木村 覚  
KIMURA Satoru

[SUMMARY] The purpose of this paper is to analyze the fruits of a program called “Work In Progress For Seeing a Dance By Means Of Sound (2017, 2018)” organized by curator Miyuki Tanaka. The theme of this program is in developing new types of audio description which Tanaka calls “audio guide” for visually impaired people and sighted people seeing same dance performance together. Reflecting upon the situations of assisted performance in England and Japan confirmed that Japan remains backward in a field of dance performance concerning access for handicapped persons. In comparison with a pioneered audio description of movie, we find that the audio description of dance has its own issue. The program makes six types of audio description. Especially the paper focuses on two audio descriptions created by the study group formed in the program, pays attention to its part of “deliciousness” which the visually impaired members wanted to the guide and examines what information giving a high quality user experience not mere information for assurance is. In order to think of it, the paper adopts an idea from translation studies, in particular Nida’s dynamic equivalence. Finally considering the concept of Jakob von Uexküll’s Umwelt allows us to discuss that it is important for us living in different Umwelts to know the way of recognizing things in other Umwelt for making audio guide.

【論文要旨】本論文の目的は、キュレーターの田中みゆきがオーガナイズしたプログラム「音で観るダンスのワークインプロGRESS」(2017年、2018年)の成果を分析することにある。このプログラムの主題は、視覚障害者と晴眼者がともに同じダンス・パフォーマンスを鑑賞するための音声ガイドの開発である。補助付き上演に関するイギリスと日本の状況を振り返り、日本がこの分野で後進国であることを確認した。また先駆的な映画の音声ガイドと比較して、ダンスの音声ガイド独自の課題を明らかにした。この企画ではこれまで二年間で六種類の音声ガイドが作られ、二回の成果発表会が行われ、振りびじんのダンスを視覚障害者のみならず晴眼者も暗闇の中で音声ガイドとともに鑑賞した。本論文では、研究会メンバーによる二種類のガイドを中心に研究を実施した。なかでも研究会メンバーの中で視覚障害者たちが求めたガイドの「旨味」の部分にフォーカスし、単なる情報保証ではない、体験の質を高めるガイドを目指した彼らの模索について考察を行った。その際、ナイダの翻訳理論を手助けにして、起点テキストの言葉とテキストパターンの再現性を重視する形式的等価とは異なり、起点テキストを理解する文化圏での意味理解を重視する動的等価に注目して、音声ガイドが単に目の前のダンスを伝えることのみならず、それを晴眼者たちがどう感じ受容するのかを伝える機能も持つべきであると考えた。最後に、ユク

スキュルの「環世界」の思索を導入しながら、異なる環世界を生きる者たちが、他者の環世界のあり方へと理解を深めることの重要性について検討した。晴眼者の環世界と視覚障害者の環世界が交差するところで作られた音声ガイドは、単に客観的でも単に主観的でもなく、異なる環世界を生きる者たちの間でともに見るという形式が成立する「社会的」な鑑賞を引き出すと結論づけた。

## はじめに 不可能な翻訳

本研究の目的は、キュレーターの中みゆきがオーガナイズしたプログラム「音で観るダンスのワークインプログレス」(以下「音で観る」と略称)の成果を分析することにある。このプログラムの主題は、視覚障害者(以下、このように表記した時、先天盲、中途失明、部分的失明を含む)と晴眼者がともに同じダンス・パフォーマンスを鑑賞するための音声ガイドの開発である。実際にそのために発足された研究会の中で、有志メンバーたちは音声ガイドを作成し、成果発表のイベントでは、観客も参加して、音声ガイドを聴きながら鑑賞するダンス上演が行われた。また、研究会とは別に、劇作家や能楽師、ラッパー(語り部)に依頼して作成された音声ガイドも生まれた。これまで二回のプロジェクト(成果発表となるイベントは一回目が2017年9月16日、二回目が2018年9月17日に実施された。会場はともにKAAT神奈川芸術劇場)が進められ、毎回三種類、計六種類の音声ガイドが作られた。ダンス上演は、二回とも振子びじんが担当した。彼はこのために振り付けた十分ほどのソロ・ダンスを自分で踊った(二回とも同一の振り付けであった)。観客はそのダンスを、視覚障害者であれ、晴眼者であれ、三種類の音声ガイドを選択しつつFM送信機のイヤホンで聴きながら、舞台が明るいバージョンと舞台を真っ暗にしたバージョンとで鑑賞した(2018年の二回目のイベントでは、明転、暗転、明転の計三回の上演が実施された)。

このプログラムを研究するのは、単に視覚障害者が晴眼者とともに同一のダンス公演を鑑賞できるという「バリアフリー」の視点からのみならず、そうした発端から広がって、障害を取り巻く社会にどんな問題が発生し、それをどう関係者たちが解決しようとしているのかを知るための装置として、またダンスとは何かを考える装置として、音声ガイドに注目するからである。

日本の舞台芸術を顧みると、観客の中に視覚障害者が含まれているという鑑賞環境は、これまでほとんど想定されてこなかった。その点で、「音で観る」は画期的なプログラムであり、舞台芸術をめぐる社会的包摂の実践として、貴重な一歩である。ただし、ダンスを視覚情報なしに、またその情報不足を補うのに音声ガイドを手掛かりにして鑑賞するなどということが果たして可能なのかといった疑問は、当然生じることであろう。ここには、ダンスという視覚情報を、言語を主要素とする音声情報へ変換するという一種の「翻訳」の問題が含まれている。諸言語間での翻訳に際しては、忠実性の問題や自民族中心主義の問題が生じることがある。音声ガイドをめぐる「翻訳」においても、それと同様の事態は起こりうる。しかし、この場合においては、異なる感覚間をまたぐ「翻訳」であり、言語翻訳とは根本的に異なる困難さが加味される。これはどだい不可能な翻訳である。とはいえ、この不可能なことに身を置くことで、視覚障害者と晴眼者との共生の形のみならず、新しいダンスの地平を開く可能性があるのではないか。「音で観る」の重要性は、何よりこの点にあると筆者は考えている。

## 1 音声ガイドとは何か

### 1.1 補助付きパフォーマンス (assisted performance) について

そもそも音声ガイド (audio description と呼ばれる) とは、ある情報空間において情報の不足を補うために聴覚情報 (主として言語情報) を用いる補助手段である。広義には、ラジオでのスポーツ実況や解説もそれに該当する。また、日本で一時流行した、活弁士を起用した映画鑑賞もその一つである。そこまで含めて考えると、「ガイド」という役割は、その補助的な性格を超えて、新しい総合芸術を生み出す可能性がある<sup>1)</sup>。狭義には、1952年にアムステルダム市立美術館が展覧会で用いたのが、美術館を含めた文化施設で音声ガイドを導入した最初の事例とされている<sup>2)</sup>。日本の舞台芸術における最初の事例は、1975年に「イヤホンガイド」の名称で日本の古典芸能の上演に際して行われた、解説員の解説である。このガイドの目的は異文化や古い伝統という鑑賞者の暮らす文化圏から隔たりのあるものに対して、その隔たりというバリアを弱めるためである。

以上のガイドは、情報補完、教育・教養、また母国語以外の作品にアクセスする目的のために作成されたものである。これらとは異なり、「音で観る」の音声ガイドは、視覚障害者の観賞のために作成されたものである。こうした分野の世界的な先駆事例をあげてみよう。イギリスのアルメイダ劇場では現在「すべての人がアクセスできる (access for all)」を標語に、可能な限りアクセシブルな劇場を目指して「補助付き上演 (assisted performance)」が頻繁に行われている<sup>3)</sup>。「補助」の概念は広範にわたっており、手話で情報を提供する「手話付き上演 (signed performance)」や字幕などで文字情報を提供する「キャプション上演 (captioned performance)」や劇場でのマナーに厳しくない「居心地の良い上演 (relaxed performance)」や劇場への出入りが自由な「くつろいだ上演 (chilled performance)」と並んで聴覚情報で補助を行う「聴覚記述 (audio description)」がある。すなわち、ここで「補助」とは、視覚や聴覚の障害への配慮のみならず、学習障害や自閉症、また認知症、他にも乳児や幼児を連れた家族への配慮も含まれている。アルメイダ劇場は「アクセス可能な劇場 (accessible theatre)」を標榜し、以上のような補助付きの上演を重ねているが、視点を変えれば、劇場とはこうした配慮なしでは多くの障害者や弱者にとってアクセス困難な場所なのである。劇場とは基本的に排除の場なのである。

舞台芸術における音声ガイド導入の顕著な例は、1993年、英国立劇場で上演されたアーサー・ウイング・ピネロ作「Trelawney of the Wells」である。その際、45人の視覚障害者が観劇した<sup>4)</sup>。イギリスがこの分野の先進国であるのは、1995年の障害者差別禁止法が背景にある。この法によって、どんな組織であれ企業であれ、健常者と比べて障害者を蔑むような扱いをした場合、それを非合法とした<sup>5)</sup>。こうした流れの中で、視覚障害者の芸術鑑賞を支援する VocalEyes は2013年の夏までに、イギリスの100以上の会場で、1500以上の公演で音声ガイド付きの上演を実施してきた。

イギリスのこうした事例と比較すると日本は明らかに後進国である。ビッグ・アイ、NPO 法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク、ピッコロシアターなどの活動が始まっているとはいえ、イギリスの事例に比肩するような状況とは言い難い。このこと背景には、法整備の遅れがある。「障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律」(いわゆる障害者差別解消法) が2013年に制定され、2016年4月に施行された。第一条には「障害を理由とする差別の解消を推進し、もって全ての国民が、障害の有無によって分け隔てられることなく、相互に人格と個性を尊重し合いながら共生する社会の実現に資することを目的とする」とある。この流れに呼応するような

動きが芸術分野にも起こった。文化芸術基本法が改正され、以下の第二条の3に「障害の有無」という文言が付加された。「文化芸術に関する施策の推進に当たっては、文化芸術を創造し、享受することが人々の生まれながらの権利であることに鑑み、国民がその年齢、障害の有無、経済的な状況又は居住する地域にかかわらず等しく、文化芸術を鑑賞し、これに参加し、又はこれを創造することができるような環境の整備が図られなければならない。」(文化芸術基本法 第二条3、2017年改正版) 日本では、障害者が舞台芸術に参加する下地が整えられたばかりであり、劇場やアーティストやキュレーターによる今後の取り組みが期待されている段階である<sup>6)</sup>。

また、「障がい者の舞台芸術表現・鑑賞に関する実態調査報告書」(2016年実施、文化施設2385施設を調査、有効回答665件)にある、文化施設が障害者に向けた各種の鑑賞サポートを行ってきたか否かについてのアンケートを見てみよう。それによれば、ダンス公演での「手話通訳」を実施した施設が1.0%、「字幕表示」が3.0%、音声補聴が5.0%、「副音声」が0.0%となっている。それは「コンサート」「演劇」「落語、講演会、トークショー」「体験型講座、ワークショップ」といった他の分野と比べても明らかに実施に乏しい状況である。アンケートに付随されたコメント欄に「ダンスには、鑑賞サポートを実施しているところは非常に少ない結果となった」<sup>7)</sup>と記載されているように、日本のダンス公演は、舞台芸術における鑑賞サポート後進国の中でも最も遅れた分野であると言う他ない状況がある。これには、後に見るような、ダンスにはガイドを付けることに関して独特の難しさがあり、そのためにガイドの可能性を問わずにきたということが背景にあるのかもしれない。

なお「シアターが考えるバリアフリー全国公共文化施設におけるバリアフリー意識調査」報告書(2011年度)を見ると、所有している情報サポート機器を文化施設にアンケートしたところ、104の回答数の内、音声ガイドに用いることができるFM受信機を所有している施設が10と極めて少ないこともわかった<sup>8)</sup>。

## 1.2 ダンスの音声ガイド

「音で観る」の音声ガイドを分析する前に、それがもつばらどんな特徴を持つものか知るために、先進的な取り組みが行われてきた映画の音声ガイドと比較しておきたい。両者の違いを列挙してみよう。

- (1) 【情報量の違い】映画は、音声ガイドを追加する前に、すでに台詞、バックミュージック、環境音といった複数の音響情報が存在している。対してダンス公演の場合、その多くにはバックミュージックがあり、また環境音(ダンサーの足音、衣擦れの音、息遣い、観客の立てる物音など)という手がかりがありはするものの、台詞のないことがほとんどであり、視覚障害者にとって手がかりとなる元の情報量がとても少ない。
- (2) 【ストーリーの有無】映画に比してダンス公演では、コンテンポラリーダンスにおいてはとくに物語のない作品が多い。古典的なバレエ作品であれば、ガイドの仕事は物語の伝達を中心に行うことになるのかもしれない。ただし、物語がない作品では、その情報を提供できない。その分、聴き手に手がかりが乏しいという困難が生じる。ただし田中が振子びじんのダンスを採用したのは、この点を考えると興味深い。彼のダンスは大駱駝艦に所属していたこともあり、舞踏の技法をベースにしている。物語性が乏しい分、彼のダンスには身体運動のもつ本質的な

魅力が濃密に含まれている。難しいがその運動の質をガイドできれば、ダンスの音声ガイドに不可欠な技術を獲得できるはずである。

- (3) 【ガイドの伝統の有無】ダンスに音声ガイドをつける試みは、まだ稀有な状態にある。そのために、主たるソースであるダンサーの身体運動をどう言語でまた非言語的な音声で伝えれば良いのかは模索段階であり、決定打となるスタイルがない。この点もダンスが映画と大きく異なるところと言えよう。ダンスの音声ガイドの技術が年月を経て成熟すれば、表現のクリシェが生まれ、それが理解を容易にすることだろう。「今後ダンスの音声ガイドが当たり前についていけば、その表現で動きが想像できるようになるかもしれない」<sup>9)</sup>と、バリアフリー映画観賞団体シティ・ライツの平塚千穂子は述べている。

## 2 「音で観るダンスのワークインプログレス」の取り組み

### 2.1 六種類の音声ガイド ガイドの補助的性格と自律的傾向

「音で観る」は、二年間で六種類の音声ガイドを生み出した。それらは大きく三種類に分けられる。研究会メンバーによるもの(「ガイド2('17)」「ガイド2('18)」)、ゲストのアーティストによるもの(「ガイド3('17)」「ガイド1('18)」「ガイド3('18)」)、また振子びじんによるもの(「ガイド1('17)」)である。

ゲストのアーティストが作成した三本の音声ガイドは、ガイドの可能性を探究するための実験的なものと言うことができる。それぞれを分析していきたい。まず「ガイド3('17)」は能楽師である安田登によるテキストと朗読で構成されている。冒頭の1分程度を取り上げてみよう<sup>10)</sup>。

私は部屋である 私の中に何やら異物が入り込んだらしい 右の腰のあたりに痛みを感じる  
やがてそれはうごめき始める うごめく 跳び はね 跳び はね とーびー はーねー  
飛び跳ね飛び跳ね 腹の方へと (「ガイド3('17)」 0:01-0:57 単位は分:秒。以下同様)

「私は部屋である」とあるように、語り手は「部屋」であり、語り手の体の中にダンサーが入り込み、ダンサーが語り手には見えないという設定である。この設定は、視覚障害者と同じような境遇から、そこで生じる出来事を「部屋」がどう感じたのかを言葉にしてゆく仕掛けになっている。振子びじんのダンスはここでは「部屋」が感じる「腹の痛み」として説明される。ダンサーの動きの客観的な記述だけでは、なぜ今ダンサーがそう動いているのかが分かりづらい。その点を補完するフィクションであると考えられる。フィクションが置かれることで、動きの意味が現れてくる。ただし、その意味にはフィクションというバイアスが挟まり、ダンスそれ自体の意味が不明確になってしまっている。また同様に、安田の朗読の独特の抑揚は、振子びじんのダンスの律動と直接的には関係がない。

劇作家岡田利規の「ガイド1('18)」の場合、話者が自分は今ダンスをどう見ているのか実況的に伝達するという体裁をとっている。同じく冒頭の1分程度を見てみよう。

今多分何かの太鼓みたいな 打樂器的な音が聞こえてると思うんですけど この音が今はこれからここで踊ることになる人のことをこっちの舞台の方に呼び寄せてるといった感じで



しょうかね そしてやがてそれに誘われてとでもいうようにですね 踊る人の方はまだ舞台には出ていないんです でももうすぐ出てくるでしょうかね 奥の暗がりの方から少しずつはいっ、前にやってきて姿を少しずつ、舞台の中の方にあらわしてくるんですけども ふわーっとやらかくジャンプしながら クラゲみたいな感じとでも言えばいいんでしょうかね 踊る人は今日は足は裸足で踊るんですけども ですからおそらく今ペタンペタンという足の裏が着地する音が聞こえているんじゃないかと思えますけれども (「音声ガイド1 ('18)」 0:01-0:58)

「今」や「はいっ」という言葉が用いられており、見えない人に視覚上で今起きていることを話者が伝えようとしているのが分かる。「聞こえている」という言葉も二度出てきて特徴的である。これは、見えない人と情報を共有しながら実況を進めようとする意思の感じられる言葉である。「呼び寄せてる」「誘われて」「クラゲみたいな感じ」などは、話者(岡田利規)が感じたり場面を解釈したりしている言葉である。その点でこれは、主観的ではあるが臨場感を重視し、実際それが良く伝わる言葉である。

「ガイド3 ('18)」でラッパー(語り部)の志人は、ガイドという概念を相当広く捉えている。同じく冒頭のテキストを見てみたい。

私の名は名無しの魂 裸足のまま月の海の凹凸と表面張力の上をブイのように浮き沈みしています 世に雑草という名の草はない いまだ名もないヤドカリも 貝をえはじめて名付けられ 人の世の図鑑に載りましょう では名付け親をたずねようか(「ガイド3 ('18)」 0:01-30)

安田のガイドの持つフィクション性に似てはいるものの、志人のガイドはさらに一層踏み込んで、自分の設定した物語(名無しの魂が名付け親と出会う)を語ることに没頭している。安田のガイドにはあったダンスとの結節点を示す言葉は消え、もちろん、志人のガイドも振りびじんのダンスとのつながりを欠いてはいないはずではあるが、聴き手には言葉とダンスとの繋がりが不鮮明で、独特な日本的抑揚は聞きごたえがある分、それ自体が自律した作品のように思えてしまう。

## 2.2 二つの音声ガイド2をめぐって

### 2.2.1 「ガイド2 ('17)」の分析

「ガイド2 ('17)」は、晴眼者の研究会メンバーを中心に作成されたものである。その特徴を明らかにしてみたい。テキストの冒頭約1分はこうである。

舞台の左奥に立つ振りびじん グレーのTシャツにジーンズ 裸足 両腕の力を抜き 足を軽く開いて 膝を柔らかく曲げながら跳ねる 音に合わせてその場で何度も跳ね続ける 水の入った袋が上下に揺れているよう 跳ねている時だけ意識がどこか遠くに見える 同じ姿勢で跳ねながら少しずつ手前に移動してくる 重心を下に放るように跳ねている (「ガイド2 ('17)」 0:13-0:57)

目に入ってくる情報を見えない人に伝えようとする晴眼者の姿勢が強く感じられるテキストである。その点で、振子びじんのダンスという原テキストを忠実に翻訳しようとした、つまり「客観性」を志向し、情報保証を重視したテキストと言えよう。ただし、このテキストは視覚障害者の岡野宏治にはこう映った。「このアプローチだと一回は聞くけどリピーターにはならない、と[思いました]。そうじゃないアプローチをしないとコンテンポラリーダンスの音声ガイドって、このままやっても、ちょっと悲しいと思っちゃって。後で皆さんに聞いたら、その発言が衝撃的だったって言うんですよ。それが逆に面白くて、逆にいうと、晴眼の人って、こういう映画の音声ガイド的なアプローチを進めていくことで、障害者がそれなりに満足のいくものを作れると思っていたのか、そのことにこちらは逆にびっくりして。僕が発言したことが衝撃的だったということが僕には衝撃的だった。」<sup>11)</sup> (岡野)

その点を考えるために、振子びじんが作成した「ガイド1 ('17)」の同じ箇所を見てみよう。

体は水の入った袋 水の中に内臓や骨が浮かんでいる 頭のでっぺんを糸で吊られている  
糸が引っ張られて体がバウンドする 体の中の水が揺れる Tシャツの裾をいじる 吊られる  
水袋 これは私です 水袋 鼻を搔く 唾を飲む 水袋 私はここにいます いません  
水袋 私はここにいます いません 水袋 私 水 関節を柔らかく波打つ皮膚を感じる  
(「ガイド1 ('17)」 0:01-0:57)

このテキストの特徴をあげてみたい。まず「体は水の入った袋」のような断定や定義が大胆に盛り込まれている。これは、振付家・ダンサー本人だからこそ可能な言語の用い方である。またこの箇所ではないが、「馬鹿歩き」(3:15)「リズムを馬鹿にする」(3:20)「脳梗塞のジェームズ・ブラウン」(4:11)といった動きのあだ名付け表現が出てくる。これらは、舞踏の創始者である土方巽が巧みに言葉を使い、舞踏の本質を伝達しようとした振る舞いを彷彿とさせるものである。

さらに「これは私です」に明示される一人称の使用も特徴的である。こうした情報は、目の前のダンスが客観的に見てどんな動きかではなく、そのダンスが何であるのかを示唆しており、一歩踏み込んだ振付家・ダンサー本人からの解説の要素を含んでいる。その点をより強調しているのが「体の中の水が揺れる」「関節を柔らかく波打つ皮膚を感じる」の箇所である。ここには、運動中に自分の身体を感じているダンサーの様子が記述されている。あるいはダンサーの意識の動きも「歩こうとしても歩けない 固まってゆく なーんつって 自由な手足」(2:35-2:41)といった仕方で示されている。

演劇や映画での役者の身体演技にもそうした要素は含まれているが、とくにダンスにおいてはダンサーの身体動作に見ている観客の身体が共振してしまうということがあり、ダンス観賞の重要な要素である。

さらに、ダンス観賞は単にダンサーの動きに反応するだけではなく、その動きの動機となるダンサーの意識を読み取ることも含まれているはずである。例えば、振子びじんのガイドに「なーんつって」といった言葉があらわれる。この言葉に示されているような意識のねじれのようなものは、ダンスの鑑賞の重要な味わいになっている。観客は、次にどんな動きが出てくるのか予測

する。だが、意外な動きが繰り出され、予測が外れ、読み取れない、翻弄される、そうした共鳴と裏切りの両方に楽しみを感じながら、ダンス観賞という時間は進んでゆく。音声ガイドを介して、こうした状態が見えない観客にも生じるのであれば、これはまさしく「ダンス観賞」が行われたことになるだろう。反対に、情報保障を重視してこうした点を見逃してしまえば、岡野の言う悲しいことになってしまうのである。

ここで、ダンスの音声ガイドに必須の点を、振付家・ダンサーである振子びじん本人の音声ガイドから引き出してみた。しかし、だからと言って、作者本人によるガイドがこうした諸点から何にも代えがたいということになると、作者ではない者たちによる音声ガイド作成という選択肢は無効とされかねない。そもそも、作者だけが答えを握っており、観客の鑑賞とはその答えを探す作業に過ぎないということであれば、鑑賞者の主体性は著しく狭まったものになってしまう。

### 2.2.2 「ガイド2（'18）」の分析

「ガイド2（'18）」<sup>12)</sup>と前年のガイド2の大きく異なるのは、研究会メンバーの三人の視覚障害者（岡野宏治、金子聡、難波創太、三人とも中途失明）がガイド作成の中心的で主体的な役割を果たしたことである。前年のガイドでは研究メンバーの晴眼者が中心となって作成し、モニターとして視覚障害者が協力するという体制であったのに比べると、視覚障害者の意見が大幅に盛り込まれるものになった。そこには、視覚障害者が音声ガイドに何を求めているのかが示されている。今年のガイドには以下の構成要素が含まれている。①昨年の「ガイド2（'17）」の成果を受けて、振子の身体動作を言葉に置き換え、そこに七五調などのリズムを加えている。そのテキストを音声リーダーに読ませている。②水を入れたペットボトルを振った音。③振子による擬音。次にこれらの分析を行いたい。

#### ①テキスト

17年のテキストとの違いから18年のガイド2の特徴を浮き彫りにしてゆく。冒頭の両者のテキストを並置してみよう。

辺りは真っ暗 誰もいない 次第に何かが見えてくる 舞台の奥に何かの気配 痩せた体に丸坊主 グレーのTシャツ デニムのパンツ 男の名は振子びじん 細い腕が垂れる 裸足の足が緩む 軽く膝曲げ跳ねる トタッ、トタッ（チャポッチャポッ〔以下、「トタットタッ」の音に随伴してこの水音がする〕）鼻先搔いたら跳ねる トタッ、トタッ Tシャツの裾伸ばし跳ねる トタットタッ 手を組んで跳ねる トタットタッ 後ろに組んで跳ねる トタットタッ 両手振って床を搔いて跳ねる 横を向いて前を向いて跳ねる トタットタッ 俯いて床に触れて跳ねる そして跳ねる また跳ねる（「ガイド2（'18）」0:01-0:57）

舞台の左奥に立つ振子びじん グレーのTシャツにジーンズ 裸足 両腕の力を抜き 足を軽く開いて 膝を柔らかく曲げながら跳ねる 音に合わせてその場で何度も跳ね続ける 水の入った袋が上下に揺れているよう 跳ねている時だけ意識がどこか遠くにあるように見える 同じ姿勢で跳ねながら少しずつ手前に移動してくる 重心を下に放るように跳ねている



〔ガイド2（'17）〕 0:13-0:57、0:01-0:12は無音)

17年の音声ガイド2から18年への変化を比較すると、主として四点の違いが指摘できる。(1)【情報量の増加】文字数が多くなっている。(2)【リズムの発生】また「跳ねる」あるいはその類似表現が5回から10回に増えている。「何度も」のような事実を要約した語句を用いる代わりに実際に「跳ねる」の語が何度も繰り返されることで、ガイド自体にリズムが生まれている。(3)【キャラクターの造形】「舞台の左奥に立つ振子びじん」から「男の名は振子びじん」への変化。単なる情報の伝達ではなく聞き手の想像の中に一人のキャラクターを置こうとしている。

もう一つ重要な変更(4)【七五調のリズム】は、「辺りは真っ暗」(7文字)「誰もいない」(6文字)といったように、厳密にはないとしても、テキストに七五調のリズムが加えられたことである。主にこのテキストを書いた難波創太はこうコメントしている。「〔ガイド2（'17）〕でものを見てテキストを聴いてそれを元にそれを七五調にして、テキストにしたんですよ。「ガイド2（'17）」を聴いてそこに解釈を加えていったんですね。それは全然振子さんのダンスとは違うものになっていると思うんですけど。どうなるにしろ、自分が感じるものを書いた。それがちょっと受けて。リズム感がいい、と。」(難波) もちろん、七五調が醸し出すリズムは振子びじんのダンスのリズムと直接関係がない。その上で、しかし、ダンスのガイドである以上、聴きながらリズムを感じたいという思いから、こうした選択がなされた。金子聡は次のように振り返る。「文字数しばり、七五調とか、文字数の制限を作ることで、リズム感を作るとか、ラップで韻を踏むとか、繰り返しの言葉を多用することで、リズムカルにして、[昨年の]ガイド2にはない「のり」のようなものが出てくるのではないかと考えたんです。[…]内容を軽視しているわけではないんだけど、ちょっと横に置いておいて、まず肩が右左に動き出すようなものを目指して作った。」(金子)

### ②③ペットボトルの水の音と振子びじんの擬音

18年のガイド2のもう一つ大きな変更は、言語的な情報のみならず、②と③のような非言語的情報が盛り込まれたことである。②のペットボトルの水の音は、振子びじんが自分のダンスを説明する際に、「ガイド1（'17）」の冒頭にある「体は水の入った袋」と同様のことを言いながら、実際に水入りのペットボトルを視覚障害者の手に握らせたり、振らせたりしてみせたことにはじまるアイデアである。また、③の振子びじんの擬音は、「トタツ」「ガガ」「ンー」「イッチー、ニッ イッツ、サッ、シッ」「クククク」といった音声で構成されており、単なるオノマトペ以上の部分があって、発話者(振子びじん)の身体性が濃密に含まれている。これは、音声ガイド作成の最終段階で突如、振子びじんから届けられた音声であったという。これを聞いた視覚障害者の研究会メンバーから、求めていたのはこれだという意見が多く集まった。岡野は「全然カットしていない生の情報がその声にはある。それが見えていた時のダンスの「旨味」を拾っているわけではないんだけど、[旨みを味わえない欠落を]埋めてくれる」(岡野)と感じたという。岡野はまた、いわゆる言語でガイドを作成することにこだわっていたところ、この音声を聞き「非言語なもの情報量」(岡野)の多さや豊かさを痛感した、とも述べていた。

擬音という音声要素に関しては、今年の研究会に招いた檀鼓太郎が会の中で、「雨に唄えば」のジーン・ケリーのダンスと振子びじんのダンスに即興的にガイドをつけるという実演を行ったこ

とも、研究会メンバーに大きな刺激を与えたという。難波によれば「壇さんがゲストで来た時に、アドリブで、擬音だけで『くねくねくねくねくね、』とか言って、言葉の意味とか関係なく、抑揚とリズムだけで振子さんのダンスを表現するっていうのが結構ショッキングで、初めて振子さんのダンスのリズム感とかが、わかったっていうかね。[...]ダンスそのものを言葉ではなく声で表現したというものでした。」(難波)

擬音が音声ガイドに以上のようなリアリティを与える有力な要素であることは事実であろう。また擬音を「生の情報」と錯覚してしまうその効果を利用するのは、ガイドという代替手段にとって重要な手段であると言えるだろう。ただし、擬音が「生の情報」(振子びじんのダンス)ではないことは明らかであり、それが「錯覚」を用いた代替手段に他ならないことは忘れてはならないはずである。

晴眼者として研究会に参加した日夏ユタカは、ガイドの音声要素が言語だけではなく、水の音や擬音が足されてゆき、情報量が増加していったことについて「[岡野、金子、難波の]三人が求める情報量の多さは、ややもすればガイドではなくそれ自体自律した作品になってしまう。このことを危惧していた」(日夏)と述懐している。なるほど見えない人にとって、擬音という要素がガイドに付加されることは、音声の世界にダンスのリアリティ(「生の情報」)が屹立するという事態を導くことだろう。そのリアリティは、ガイド作成に取り組む見えない人にとって、大きな手助けとなるものだった。しかし、要素が増加することによって音声ガイドがそれだけで自律し完結したものになってしまうと、音声ガイドは「補助」という性格を失うことになる。それだけではなく、音声ガイドの中にも、鑑賞者の目の前にも、ダンスが屹立してしまうと、実際の鑑賞に際して、ダンスが二つあるいは二重に存在することになってしまう。

音声ガイドの情報量が増加していったのは、田中によれば、一つは映画ガイドの影響が考えられ、もう一つには視覚障害者メンバーが皆、中途失明であったことに起因するものと考えられる。「[田中は「ガイド2(’18)」を典型的な中途失明者による情報過多のガイドであると分析しつつ]そこには少なからず映画の音声ガイドがもたらした影響があると思います。起きていることを忠実に示さなければならないということとか。」(田中)先駆的な映画の音声ガイドに影響されて、ダンスの音声ガイドを独自のものとして発想することが難しくなったところがあったのではないかと、田中は振り返る。また二つ目の点に関して、中途失明者はかつて見えていた記憶に答えを探す傾向があり、見えていた時のダンスのあり方がガイドによって再現されることを求めがちであると、田中は指摘した<sup>13)</sup>。

このことは、中途失明者がガイドを作成する際の課題とも言えるし、そもそも中途失明者かあるいは視覚障害者か晴眼者かに関わらず、ガイドが必要な他者の存在を丁寧に想像することの難しさとしても議論すべきことである。例えば「ガイド2(’17)」にはあった「水の入った袋が上下に揺れているよう」もそれに類する文言も「ガイド2(’18)」には抜けている。そうであるにも拘らず、ペットボトルの水の音は採用されている。研究会メンバーには振子びじんのダンスに「水の入った袋」というイメージは当然付いて回るものとも考えるかもしれないが、今年はずじめてこのダンスと音声ガイドに接する観客には、この自明性は共有されていない。その分、水の音ははじめての観客には唐突に聞こえるかもしれない。しかし、そのような他者を先回りして想像することは、思いの外難しく、この点は「ガイド2(’18)」のわかりにくさを生んでいると言えよう。

## 2.3 ガイド音声の客観性と主観性

### 2.3.1 客観性の内実

音声ガイドは、それがガイドである限り、「主」である作品の理解を補助する「従」の役割を果たすものである。先にも触れたように、ガイドがそれ自体自律した作品となってしまうと、そのガイドとしての働きは機能不全に陥ってしまう。その意味で、音声ガイドには作品というガイド対象を明晰に指し示す客観性が求められる。平塚千穂子が「ガイド2（'17）」の言語表現を評価する際「「苦しんでるようにも悲しんでるようにも見える」という表現がガイド②〔「ガイド2（'17）」〕にあります。映画の音声ガイドはなるべく主観を入れないようにしているので、そう見える要素、例えば「歯を食いしばって下を向いている」などを具体的に言うだけにします。あとは見る人に想像してもらおう<sup>14)</sup>とアドヴァイスしているのは、一般に音声ガイドの分野の中でなされている議論を反映している。そこでは確かに、形容詞、副詞の音声ガイドへの使用に関して、それは主観性を含むので使用しない方が良いという立場がある。

音声ガイドの作成において客観性を重視する理由については、詳細に検討すれば、次の三点があげられるだろう。それは(1)【社会福祉の観点に基づく客観性】知る権利に基づいて、可能な限り健常者が受け取る情報と同じか同等の情報の質を視覚障害者に保証したいからであり、(2)【作品のための客観性】ガイドが作品の内容を侵害せず、作品の意図に忠実であろうとするからであり、(3)【鑑賞のための客観性】ガイドによって視覚障害者が晴眼者と同じように作品を読み取り、理解し、解釈できるものにしたいためである。

(1)が基礎にしているのは情報保障という観点であり、上記したように「知る権利」に基づいて「身体的なハンディキャップにより情報を収集することができない者に対し、代替手段を用いて情報を提供すること」<sup>15)</sup>である。音声ガイドはこの「代替手段」の役割を担うものである。ただし、この考えの上では、ややもすれば情報提供という必要条件を満たせば良いということになりかねないし、その質については問わないという事態が生じかねない。(2)は作品ないし作者と音声ガイド利用者とを結びつけるというために客観性を求めるという発想である。(3)は音声ガイドを媒介にして、視覚障害者と晴眼者とが同じダンスをともに見ているという出来事の成立のために客観性を求めるという発想である。

フライヤーはこの客観性に懐疑的であり、その傾向はアメリカ以外の国では一般化していると考えている。「AD [audio description] の客観性は、とりわけアメリカのADにおいて、数四半期の間、望ましいものとみなされている[...]。その他の地域では、ADのみならず翻訳のすべてのカテゴリーにとって達成不可能なものとして認識されている。」<sup>16)</sup> 実際、情報保障としての音声ガイドに固執すると、先述したような「旨味」の欠いたものになりかねない。客観性の必要に囚われるよりも、(2)や(3)の求めに応じていながらも主観的な要素の入ったガイドを模索すべきであろう。次節では、音声ガイドにおける主観的な表現について考察する。その前に、次の事柄を一瞥しておきたい。「難しいなと思ったのは、難波さんが作った七五調のテキストが目の前で起きている動きと違うことのあった時に、晴眼者の研究メンバーが難波さんの作ったものだからこれでいいんじゃないかと言うんです。それはある意味で、当事者をバカにしているところがある気がします。当事者が作ったものは端的に素晴らしいということは違うと思うのです。実際、難波さんは見えていないとタイミングのこととかおかしい部分があると思うから直してほしいとすご

く言っていて、私や他のメンバーが直したんですけれど、そういうせめぎ合いがありました。」(田中) 客観性を意識することは、視覚障害者と晴眼者とで音声ガイドを作成するという場面においても、両者がお互いを尊重するために必要な観点であることに変わりはない。

### 2.3.2 主観的な記述の内実 翻訳理論を手掛かりに

さらにガイドの客観性／主観性について考察するために、翻訳理論の知見を援用したい。翻訳理論では、ガイドにおける客観性という点に類似した問題が、起点テキスト(翻訳される対象)と目標テキスト(翻訳した成果)の間の「等価性」の問題として扱われ、活発な議論がなされてきた。例えば、ナイダは次のように等価性を二種類に分けて考えるべきと主張している。

‘martes y 13’ (13日の火曜日)を例に挙げると、その形式的等価の翻訳は‘Tuesday the 13th’ (13日の火曜日)になり、動的等価の翻訳は‘Friday the 13th’ (13日の金曜日)となるだろう<sup>17)</sup>

スペイン語(の文化圏)で「13日の火曜日」は縁起の悪い日を指す。翻訳に際して、ただ暦の日付を忠実に伝えたいのであれば英語で「13日の火曜日」と訳すのが正解である。しかし「縁起の悪い日」という意味が通るように英語(の文化圏)で訳すためには「13日の金曜日」と訳すのが正解である。前者が形式的等価(formal equivalence)、すなわち「言葉とテキストパターン」<sup>18)</sup>に従った場合であり、後者は動的等価(dynamic equivalence)、すなわち「元の状況において言葉が持っていたかもしれない機能を再現しようと試みること」<sup>19)</sup>に従った場合である。どちらの忠実性に即して訳すのかは、読者が文字面を重視するべきと翻訳者が考えるのか、それとも読者が意味の理解を重視するべきと翻訳者が考えるのかに応じて、変わる。

この翻訳理論に即して考えると、音声ガイドが客観性を志向するという事態は、ここで言う形式的等価のような文字情報を選択することに近いものとして理解できる。ただし、そうした翻訳姿勢では、その文字情報を読む現地文化圏の人たちがそこから何をどう読み取っているのかが不明確になる場合がある。そこに「縁起が悪いこと」の情報が置かれていることを英語圏の読者に示したければ「13日の金曜日」と訳すべきである。この動的等価も形式的等価に劣らず等価性を有しており、形式を重視するか内容を重視するかの違いはあれ、起点テキストを無視しているわけではない。

フライヤーは、音声ガイドは主観的であってはならないかと視覚障害者に問うた際の興味深い回答を二つ紹介している。「いいえ。違います。私はそのこと〔主観性を回避すること〕をととても重要だとは思っていません。私が思っているのは、もし魅力的な若い女性とその部屋の中を歩いているよと誰かが言うなら、大抵の人は彼女を魅力的だと言うだろうと推測するということです。」<sup>20)</sup>この視覚障害者が注視しているのは、晴眼者の言語コミュニケーションの振る舞いである。誰を「魅力的」とみなすのかには主観的また個人的な判断の側面があるとしても、視覚障害者に目の前のことを伝えようとする際に、晴眼者が「魅力的」という言葉を単なる個人的な仕方では使用しないであろうと視覚障害者は考えている、というわけである。もう一つの回答は色の記述というこれまた主観的とみなされる事柄をめぐってである。「誰もが異なる仕方で色を見ているし、誰もが異なる色を異なった仕方で記述しますし、それはかなり個人的だと私は考えています、[...] 介助者たち



はみな物事を異なった仕方で見ているのです。」<sup>21)</sup> この見解によれば、視覚障害者は、ある介助者(晴眼者)による色の説明を、ある程度個人的な偏差が伴うものであるという前提とともに受け取っているというわけである。これらの事例から考えるならば、視覚障害者は、主観的な情報を客観的と思い込んでしまうことなく、ある程度の一般性を憶測しつつ、その晴眼者の伝達が偏差を伴っていると予想しながら読み取っているのである。個人的判断というバイアスは、作品理解を阻害する要因というよりも、晴眼者から見た世界を知る一つの手がかりとして重要であり、晴眼者が作品をどう理解しているのかの指標にすることができる。

すると、さらにこう考えられる。音声ガイドは単に起点テキスト(振子びじんのダンス)を伝達するだけでなく、それを目で見ている晴眼者の鑑賞仕方(振子びじんのダンスを視覚ありで受容する文化圏の鑑賞仕方)をも伝えるものである。すなわち、動的等価が翻訳においてもつ役割に似て、晴眼者であれば何を見てどう感じるのかが視覚障害者(ダンスを視覚なしで受容する文化圏の人々)に伝わることは、起点テキストが晴眼者にどう機能しているのかを知る手がかりになる<sup>22)</sup>。そして、こうした手がかりのない、形式的等価に基づく情報だけでは、視覚障害者は、晴眼者とともに見るという可能性を失う事態に陥る。したがって、先の動的等価の説明をもじって言えば、元の状況(つまり振子びじんのダンス)において言葉(ある一つの動作)が持っていたかもしれない機能を再現しようと試みるこそ、ダンスの音声ガイドが目指すところなのではないだろうか。

ダンスを見るとは、単に身体の動きの形を認知することではない。またそれは単なる記号情報の読み取りでもない。どちらも不要とは言えないけれども、ダンスを見る際に不可欠な情報は別にある。それは、単に視覚的ではないが、主として視覚によって届けられるキネステジア(運動感覚)と呼ばれる感覚、つまり鑑賞する身体が目の中の踊る身体に刺激されて、自分は踊っていないものの、踊っているかのように感じさせられる共鳴の感覚である<sup>23)</sup>。この情報を伝達できてはじめて、ダンスの音声ガイドは必要に合った機能を有することになる<sup>24)</sup>。もしそれが晴眼者の運動感覚を何らかの仕方で見覚障害者に伝達することで達成するのだとすれば、現状の「音で観る」が作成した音声ガイドの中では、見えない人と聴覚の情報を共有しながら、自分が見て感じたことを率直に実況の形で伝える(2.1で分析した)岡田のガイドは、参考にすべき多くの試みを含んでいると言えるだろう。

## 2.4 二つの環世界

しかし、そう晴眼者の筆者が推測したところで、実際に、筆者の推測通りに見えない人に機能するのか否かは筆者にははっきりとはわからない。岡野が指摘する次の点は、その問題を示唆している。「環世界の違いということちゃんと共有して、晴眼者と視覚障害者の環世界ってこんなに違うんだと、そこをちゃんとやった方が良い。晴眼者の人って視覚障害者が感じている世界を、自分の環世界から視覚情報が欠落した世界だと、だいたい思うんです。だけど、本当はそうじゃない。全然別の質のものになっている。中途だと最初はそうなんです。視覚情報が欠落していて、恐怖や不安を覚えるんだけど、その欠落を触覚とか聴覚とかの情報量を増やすことで(その欠落を)埋めていく。それによって、別の環世界を作るんですよ。そうすると、欠落の絶望とか恐怖とかは消えていくんです、欠落がなくなるから。」(岡野)



岡野はこのように、ヤーコブ・フォン・ユクスキュルの「環世界」という概念を用いて、晴眼者が世界を認識する仕方と視覚障害者のそれとは異なること、また視覚障害者による世界の認識は晴眼者のその視覚情報を欠いたものと晴眼者は間違っただけであることを指摘した。この誤解は、自分たちの認識する世界を客観的と考える誤謬とも関係している。「われわれが見ている環境なる世界は、それぞれの動物から見たときにはまったく違う世界として構築されていることになる。だから、彼らの環世界は客観的なものではない。それは主体の動物にとってのみ存在する、主体の動物が構築したきわめて主観的なものである。それは、それぞれの動物が作りだしているある種のイリュージョンの世界であるといっただろう。」<sup>25)</sup> 世界についての客観的な情報というのは晴眼者の幻想である。この幻想から脱して、異なる二つの環世界でそれぞれどんな世界認識が遂行されているのかを知ることこそ、晴眼者と視覚障害者がともに同じダンスを見る空間の成立には不可欠の条件ではないのか、と思わされる。

筆者がバンバンクラブ(代々木公園・伴走伴歩クラブ)の活動に参加した時のことである。ガイド役の晴眼者と視覚障害者としてランニングするルーティーンの後、晴眼者と視覚障害者としてお互いがどんな気持ちでランニングしているのかを話し合う会が催された。そこで視覚障害者側から、緩やかなカーブの際にはカーブの指示をしなくて良いという意見が出た。ガイド役は、目に飛び込んでくる物事はなるべく視覚障害者に説明したい衝動にかられる。コースの情報に関してはとくにそうなる。しかし、そうした晴眼者の意識からすると意外なことに、緩やかなカーブは走行に支障がないため、カーブとして認識する必要がなく、むしろカーブの指示があると不要な注意が発生してしまうのでかえって危ないと、視覚障害者は訴えた。

これは、晴眼者の環世界への認識と視覚障害者のそれとの端的な違いを示す出来事である。あるいは、晴眼者が晴眼者の環世界の認識に基づいて視覚障害者をガイドしようとしたために起きた失敗例であると言える。

他にも、ガイドの言葉は、走者とガイドとの間の会話が弾むために求められているものでもある、という意見も出てきた。ガイドが例えば「今日は天気良くて、海の先に富士山が見えます」と言ったとする。これは、視覚障害者の走行を補助する言葉としては不要かもしれない。しかし、この「富士山が見えます」が二人の間に置かれることで、会話が弾み、楽しくランニングができるというのである。

伴走とは、もちろん、視覚情報を持たないランナーに、言葉で周囲の状況を伝え、怪我なく思い切り走ってもらう補助手段である。ただし、それだけが目的ではない。伴走とは、二人がともに同じベルトを握って一緒に走ることである。そうであるなら、伴走には互いにその時間を快適に楽しむための会話が不可欠である。

おしゃべりしながらのランニングというのは、見過ごされていた新しい形式である。そしてそれは「視覚障害者のための伴走」によって顕在化したものである。晴眼者の環世界では、視覚情報を自分で取得できるので、視覚情報を他人から摂取する意識に乏しく、その結果、晴眼者だけの世界では、視覚情報を他人から摂取することから派生する〈おしゃべりしながらのランニング〉という形式に、なかなか出会うことができない。

音声ガイドもそうした新しい形式を伴ったものであるべきだろう。それは、晴眼者の環世界と視覚障害者の環世界が交差するところで、単に客観的でも、単に主観的でもなく、異なる環世界

を生きる者たちの間でともに見るといふ形式が成立する「社会的」な鑑賞を引き出すものであろう。

## おわりに

しかし、ことはそう簡単ではない。先は視覚障害者と晴眼者との二つの環世界の交差の問題として整理してみたが、実際は視覚障害者と言っても中途失明者と先天盲の人とは、別々の環世界を生きている。中途失明者でも、研究会メンバー3人にインタビューすると、それぞれが求める音声ガイド像が異なることに気づかされる。環世界は人の数だけ違うと言うべきかもしれない。環世界の違いを強調すると、それぞれの隔たりに直面し、共有の不可能性が際立ってきてしまう。その結果、ともに見ることは不可能と考えるのが真摯な結論とみなされてしまう<sup>26)</sup>。そう考えると、ダンスの音声ガイド作成の有意義な進展のためには、不可能性に直面するのを上手に避けつつ、柔軟に曖昧に共有のイメージを抱くことが、重要になるに違いない。

インタビューは丸括弧内の日程で電話あるいはFacebook メッセージの無料通話機能を用いて行った。ご協力いただいた諸氏に感謝します。難波創太 (2018/9/25)、岡野宏治 (2018/10/1)、金子聡 (2018/10/3)、日夏ユタカ (2018/10/10)、田中みゆき (2018/10/16)

## 主要参考文献

Louise Fryer, *An Introduction to Audio Description: A practical guide (Translation Practices Explained)*, Routledge, 2016.

Mohd Kamal Othman, Helen Petrie, Christopher Power, “Engaging Visitors in Museums with technology: scales for the measurement of visitor and multimedia guide experience,” in *IFIP Conference on Human-Computer Interaction*, Springer, p. 92.

市川雅「トータル・シアターとしての活弁無声映画－無声映画をみて」(『SD スペースデザイン』通号 83、1971 年)

鈴木京子『インクルーシブシアターを目指して 「障害者差別解消法」で劇場はどう変わるか』(ビレッジプレス、2015 年)

特定非営利活動法人全国地域生活支援ネットワーク(代表理事 田中正博)『バリアフリー映画をスタンダードにするために』(2009 年)

ナイダ、テイバー、ブラウン『翻訳 理論と実際』(沢登春仁・升川潔訳、研究社、1973 年)

日高敏隆『動物と人間の世界認識 イリュージョンなしに世界は見えない』(筑摩書房、2007 年)

アンソニー・ピム『翻訳理論の探求』(武田珂代子訳、みすず書房、2010 年)

ヤーコプ・フォン・ユクスキュル『生命の劇場』(入江重吉/寺井俊正訳、講談社、2012 年)

「障がい者の舞台芸術表現・観賞に関する実態調査報告書」(ビッグアイ、日本財団パラリンピックサポートセンター、2017 年)

## 注

1) 市川雅「トータル・シアターとしての活弁無声映画－無声映画をみて」、pp. 117-119。

2) Mohd Kamal Othman, Helen Petrie, Christopher Power, “Engaging Visitors in Museums with technology: scales for the measurement of visitor and multimedia guide experience,” in *IFIP Conference on Human-Computer Interaction*, Springer, p. 92.

3) <https://almeida.co.uk/access>

4) Louise Fryer, *An Introduction to Audio Description: A practical guide (Translation Practices Explained)*,

- Routledge, 2016, p. 16.
- 5) Fryer, *ibid.*, p. 19.
  - 6) しかし、「音で観る」だけではなく、田中京子を講師にし、振付家の田畑真希を招聘した「舞台芸術における音声ガイド解説者ワークショップ」(2018年)といったプログラムが日本でも行われるようになってきた。また「“感じる”インフラストラクチャー 共感と多様性の社会に向けて」(2018年)では、スポーツ観戦という点から、触覚を媒介にして視覚障害者とともに見るプロジェクトがICCで行われた。
  - 7) ビッグアイ、日本財団パラリンピックサポートセンター「障がい者の舞台芸術表現・鑑賞に関する実態調査報告書」、p. 118。
  - 8) 鈴木京子『インクルーシブシアターを目指して 「障害者差別解消法」で劇場はどう変わるか』、p. 13。
  - 9) <http://otodemiru.net/review3/>
  - 10) 2017年作成の音声ガイドは次のサイトを参照している。<http://otodemiru.net/>
  - 11) 岡野宏治氏、金子聡氏、難波創太氏、日夏ユタカ氏、田中みゆき氏(以下、敬称略)にはインタビューを実施した。以下、インタビューの引用後丸括弧内に名前を記載する。
  - 12) 2018年の音声ガイド三種類は論文執筆の時点で公開されておらず、田中みゆき氏のご厚意でお借りした。
  - 13) 次の発言はその点の証左となる。「見ていた時の経験から言っても、ダンスの感動というのは、ちょっとした立ち姿とか、動きの流れとか、あと振りのシンボリックなものにああっと感動したりすることが多かったんですね。それを言葉で切り取るって非常に難しいから、動きを言語で記述しようとするとなら(ダンスの感動的な部分)が全部落ちちゃいますよね。旨味が落ちちゃってる。振子さんのあの音声というのは、ダンスの旨味というものは違うけれども、非言語的なものとして情報量が非常に多い。それがどーんと来たんで、これは使った方が良かったんです。」(岡野)
  - 14) <http://otodemiru.net/review3/> なおここで平塚は、解説者のような立場からの言葉であれば、主観的な説明も可能であると、自らの見解を述べている。
  - 15) <https://ja.wikipedia.org/wiki/情報保障>
  - 16) Fryer, *ibid.*, p.164.
  - 17) アンソニー・ビム『翻訳理論の探求』、p. 55。また次の著作を参照のこと。ナイダ、テイバー、ブラウン『翻訳 理論と実際』。
  - 18) ビム、前掲書、p. 52。
  - 19) 同前。
  - 20) Fryer, *ibid.*, p. 165.
  - 21) *Ibid.*
  - 22) 次のコメントのように、晴眼者の鑑賞仕方を岡野は意識しながら、擬音の効果を反省しているのは、その一例である。「あの[振子による擬音の]音を聞いたときに、晴眼の人たちがものすごく受けてたんだよね。見えてるとあの声とダンスと(の関係性)がいいらしいんですよ。」(岡野)
  - 23) Fryer, *ibid.*, p. 66. もちろん、先述のようにここでは共鳴の裏切られも生じる。
  - 24) 田中みゆきはこの点に関してこう述べている。「これは、音声を情報としてではなく、いかに触覚的にその場にいる“イメージ”を浮かび上がらせるものにするかだと、わたしは理解している。」(田中みゆき「美術鑑賞における情報保障とは何か」[http://artscape.jp/report/curator/10145712\\_1634.html](http://artscape.jp/report/curator/10145712_1634.html))
  - 25) 日高敏隆『動物と人間の世界認識 イリュージョンなしに世界は見えない』筑摩書房、2007年、p. 74。
  - 26) 次の考察を参照のこと。「しかし、こうした映画のバリアフリー化の試みにもいくつかの課題がある。①障害のある鑑賞者にとってどのような音声解説や字幕説明が分かりやすく適切であるかを評価する手法について、今後さらなる検討が求められる。②仮に一般の観客と同一コンテンツを鑑賞することを目指すとするならば、こうした付加的説明が「過剰な情報」となって忌避される可能性がある。③の問題を克服するためには、③障害者の多様なニーズに対応したコンテンツを準備するか、あるいは、ITの活用等により、各鑑賞者が選択的に付加的解説情報を得られるよう目指すことになり、④だが、それをあまりに追求すれば、共に同じ映画を鑑賞するとは言えなくなってしまうという相克におつかる。こうした課題をどう考えるか。」(福島智「架け橋」としてのバリアフリー映画を」『バリアフリー映画をスタンダードにするために』所収、p. 5) 福島はその上で、作品の製作や公開準備の段階から多様な人々が協力する態勢づくりが必要であると説いている。