慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	アートベース・リサーチ : なぞる/癒す/パフォーマンス
Sub Title	Arts-based research : Nachspielend/Erleichternd/Performance
Author	岡原, 正幸(Okahara, Masayuki)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2017
Jtitle	法學研究 : 法律・政治・社会 (Journal of law, politics, and sociology). Vol.90, No.1 (2017. 1) ,p.119- 147
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	有末賢教授退職記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00224504-20170128-0119

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アートベース・リサーチ
――なぞる／癒す／パフォーマンス

岡原正幸

1　はじめに――アートベース・リサーチへ
2　パフォーマティブ社会学とABR
3　アートの実践――生と癒しのアート
4　死別のパフォーマンスとしての社会学
5　癒しの現在形
6　おわりに――パフォーマンス・オートエスノグラフィの試み

1　はじめに――アートベース・リサーチへ

唐突で申し訳ない。一九八三年度慶應義塾大学大学院社会学研究科に提出された僕の修士論文『感情的行為の構造――行為・感情・カタルシス』の扉には、自作の詩が一篇、一頁全体にわたって印刷されている。「ゲオル

ク・ビュッヒナーへのオマージュ」と題され、タイプライターで打たれた、この詩は、実験詩のひとつの形態「具体詩」として制作されている。言葉というものの物質性（音、文字の形や大きさ、配列）に依拠した詩作で、ヴィジュアルで、コンセプチュアルなアートでもある。

当時（から）の僕は、論理的な言語や定義された諸概念、その他諸々の規則によって高度に一般化されたテキストである「論文」とは何なのか、という疑問を抱えながら修士論文を書いていた。論文本体を成すのは、言うまでもなく、文字なのだが、その文字は透明な記号でありえるだろうか。誰がそれを保証するのか、執筆しながら底なし沼に引きずり込まれるような気持ちに何度となく落ち込んだのだ。具体詩というメディアに託したのはそれだった。テキストの内容は、ドイツの劇作家ビュッヒナーの戯曲『ヴォイツェック』より、一兵卒ヴォイツェックと上官が登場する場面でのやりとりに出てくる「感情は科学的ではない」というセリフの増幅、反復、転移によって作成されている。感情の常識的理解とそれへの批判、感情の社会学を構築する自分、自分自身の感情の置き場、人々の感情の生きられ方、その揺れ動く関係を表そうとした。つまりは自分の修士論文への批評（批判）であり、それを論文の扉に記していたわけだ。

もうひとつ、その一五年後の一九九八年に刊行された『ホモ・アフェクトス』には「感情社会学的に自己表現する」というサブタイトルがつけられている。この書物自体が僕の自己表現であるというマニフェストであり、アカデミックな書式や制度への脱構築主義的な批判実践でもあり、なにより感情社会学を「詐欺的商法」だとして感情社会学者として学会にデビューした自分自身を糾弾した著作である。学術書というモノ、その形式にみられる自然な姿（構成、謝辞、アカデミック主語「私たち」、目次、文献など諸々）を懐疑した。自分の個人的友人を人名索引に入れ、編集者への謝辞を謝辞批判の章に入れ、構成はアフォリズムとし、「私たち」ではなく「僕」を主語にした文章をつづり、フィクションによる表現も試み、写真だけの章も入れた。学術書が用いる処方をず

らしつつも学術書であらんとし、そのことで学術書を批判しようとした試みだった。なによりも、自己表現でしかないこの書に対し、学会的な読者がどう関わるのか、それが知りたかった。

ここでは、改めて、そのかつての自分の作業を思い返しながら、新しい研究（教育）実践として台頭しつつあるアートベース・リサーチ（その一つとしてのアートベース社会学、アーティスティック社会学）、あるいはパフォーマティブ・リサーチについて考えてみる。とりわけアート実践／自己表現という点に着目したい。自己表現といっても近代美学のそれが通用するわけもないが、ひとが自己表現という言葉に託す何かはある。アートベース社会学が、社会学といいつつ、なぜアートであるのか、そんなシンプルな問いへの一つの応答を試みるつもりである。

2　パフォーマティブ社会学とＡＢＲ

オースティンの言語行為論、バトラーのジェンダー理論などを経由して社会学に導入された「パフォーマティブ」を冠した試み「パフォーマティブ社会学」に関しては、岡原（二〇一三、二〇一四）や岡原他（二〇一六）で触れてきたが、そこには意図的に数層の意味をもたせてきた経緯がある。ＡＢＲの議論では、この点をより明らかにする必要がある。アート自体が誰かに向けられた表現だからである。ここではまず、ドキュメンタリー映画の分類で使用される「パフォーマティブ」という形容の内容を確認し、その上で、「パフォーマンス」であるという意味の形容とともに、パフォーマティブなるものを吟味したいと思う。

ニコルズやブルッツィといったドキュメンタリー映像の研究者は、「再生産なるものはオリジナルの正確な複製であるかどうかで、つまりオリジナル同様に見え、動き、同じ目的に資するかどうかで判断されるが、表現

（再現）なるものは、その面白み、洞察や知の価値、志向や意向、トーンやまなざしによって評価される。そして私たちが求めるのは再生産ではなく表現である」（Nichols 1991: 20）という発言にあるように、そもそも、カメラ映像の客観性を問題化した地平からスタートしている。アンチ・リアリズムを標榜し、その意味ではポストモダン以降の思想傾向にあるといえる。

そのニコルズによるドキュメンタリー映画の分類は六つで、詩的、解説的、観察的、参加的、リフレクシブ、パフォーマティブ。情緒的な映像描写で作品が作られる詩的ドキュメンタリー、説明やナレーションを確証するために映像が使われている解説ドキュメンタリー、出来事に対してあくまで鑑賞者的な立ち位置にある映像による観察ドキュメンタリー、これら三つにおいては作者の存在は潜在化されていると考える。他方、作者が顕在化されるのが残りの三つだ。まずインタビュー映像を主に使う参加ドキュメンタリーでは、インタビューする作者の存在は明らかで、資料紹介用の映像を使いつつも同時録音でロングテイクが主流となる。リフレクシブ・ドキュメンタリーでは、撮影行為自体にも焦点が置かれ、自分の撮影行為を別のカメラで撮影するといった手法が使われる。伝統的な諸了解へのポストモダン的な懐疑がそこにはあるとされる。

ではどのようなドキュメンタリーをパフォーマティブと呼ぶか。参加的かつリフレクシブな特徴をもつが、強い感情や独自のビジョンをもったアクションが記録され、作者の個人的見解が表明されたり、ナラティブなるものの価値が高められる。「主題となる人、作者やカメラ、観客、それら三者の間の多層的でパフォーマティブな交換」（Bruzzi 2006: 10）が柱となり、テーマとしてアイデンティティ問題、観客への感情的な訴えかけ、ドキュメンタリー制作自体への言及（構築されているという事態）が多くなる。

具体的な作品を例示する余裕がここにはなく（日本の作家でいえば原一男や森達也の作品は好例だろう）、イメージしにくいかもしれないが、参加ドキュメンタリー作家が相手との相互行為を通じて出来事を分析するとしたら、

パフォーマティブな作家は、その相互行為がいかに表象されるかに、つまり観客という存在に力点をうつし、自分自身のパフォーマンスを構築していることになる。

ドキュメンタリー制作という社会的行為のパフォーマティビティと社会学するという社会的行為のそれを、同一視するのは軽々だが、「パフォーマンス性（身体性・共同性・現場性）」（岡原 二〇一四：一〇）として現実の成り立ちを捉えれば、その交差や偏差が明らかになるだろう。

パフォーマティブが意味する層がいくつかあるとすれば、その第一層は、原理的な立場として、およそすべての現実はパフォーマンスとして成立するというアイデアである。社会学の歴史の中では、ゴフマンのパフォーマンス論、あるいはエスノメソドロジーが打ち立てた、相互行為的実践としての現実構築と同じく、その場に身体的に存在している人々が互いに関わりつつ、その場の現実を作っていると考える見方である。この見方から帰結することは多々あるが、一つだけ述べれば、社会学も一つの現実である以上、原理的には、その都度その場のパフォーマンスを離れて、社会学が実体としてあるかのように振る舞うことは問題だということになる（岡原 二〇一四）。

第一層では主題化されていない事態が「表現」である。身体的に共在する個人がそれぞれ相手に対していつでも表現してしまっていると語ることはできるが、第二層で問題にしているのは、自覚された表現という契機である。その意味では、表現行為というパフォーマンスであり、言うまでもなく、表現という契機をもつ、写真、小説、音楽、アートなどの文化活動、さらには聴衆、観客、受け手を意識したパフォーマンス、たとえば講演、演説、講義なども同様である。

ただしこの第二層のパフォーマティブな行為自体は、第一層の原理的なパフォーマティビティを自覚しないでも行いえる。学理を学生に向けて一方的に伝達しようとする教師は、学生という受け手をある程度は意識しなが

らも、そこで起きている出来事のパフォーマンス性を解しないのではないか。そうではなく、第一層の原理的なパフォーマンス性を前提にして、第二層でのパフォーマンスを行うような、第三層のパフォーマンス実践を想定することができる。先に紹介したパフォーマティブ・ドキュメンタリーが、参加・リフレクシブなドキュメンタリーでありつつ、観客の存在を、作者自身との相互行為の中で重視し、アクション、身体的な実践として作品が制作されるものであるなら、まさにこの第三層のパフォーマティビティだと言えよう。そしてまたこれがＡＢＲの地平でもある。

パフォーマティブ社会学もこの第三層に位置づけることになるが、さらにもう一つ、最後に、これら三つの層とは違う水準で、ジャンルとしてのパフォーマンスという意味もある。ジャンルとしての「パフォーマンス的」という意味合いでも、パフォーマティブという形容詞が利用され、パフォーマティブ社会学と言ったときも、先の三つの層を前提にしながら、表現媒体としてパフォーマンス（いわゆるパフォーミング・アーツも含む）を用いる社会学が意図される場合もある(1)。パフォーマンス・エスノグラフィやエスノシアターはその代表である。

ＡＢＲが考えるべきは、三つの層でのパフォーマティブな実践であるかどうかだ。表現はおよそすべてパフォーマティブ。だがパフォーマティブな表現とは、自己再帰的にパフォーマンス性を自分に取り込んだ表現であり、ＡＢＲに求められるのは多層的な現実の構築の一環としてアートによるアウトプットを企図しているかどうかである。

アートを取り込むことで、科学言語だけでは難しい（いやむしろ排除してきた）多層的でパフォーマティブな相互行為を社会学が実現することができるだろう。アート実践がそのような仕組みだからである。たとえば演劇について、平田オリザとの対談で演劇プロデューサーの相馬千秋はこう言う（平田・相馬 二〇一六：一四四）。

現実世界というのはじっさいものすごく複雑であるにもかかわらず、それを他者と交換可能なものに圧縮しようとすると、どうしても単純化、パッケージ化してしまう。演劇の場合は、その圧縮率がわりとゆるい気がするんです。（中略）演劇は不確定要素も多いし、目の前に観客がいることで不利に働くこともあるけど、それを逆手にとることもできます。複雑な現実を二重化、三重化したり、メタ化したり、あるいは宙づりにして、ネジをギュッとしめすぎないまま提示されたときに、観客の中でものすごい内的革命が起きることがある。

複雑な現実を多層的に表現するパフォーマンスが、その作者と受け手との間にもたらすだろう「なにか」こそ、アートベース社会学が自らを賭けている行き先である。

3　アートの実践――生と癒しのアート

二〇〇六年から二〇一三年まで三田キャンパスのお膝元で僕が他の教員とともに運営していたフリースペース「三田の家」では、数多くの企画や行事が行われた。その一つに「うたの住む家」がある。明治安田生命社会貢献プログラム「エイブル・アート・オンステージ」事業として、音楽集団の即興からめーる団と三田の家が共同で運営した、障害者と健常者の共同ワークショップと公演のイベントである。うた、音、音楽、演奏を媒体にして、三田の家という場の用法を試行錯誤し、共に居合わせることを容易にする仕掛けがこのプロジェクトそのものだった。それは障害学の観点からいえば、異なるもの（異文化）どうしの出会いとは、異文化（「障害者」）として相手を表象する自分（自文化）から「出て会う」地点の模索であって、アートに媒介される社会空間の形成やその体験が、現代社会にあって異文化どうしの出会いを促進するものであることの実践だった[2]。エイブル・アートの試みは、この意味で、アートベース・リサーチ、つまりアートベース障害学だと言っても過言ではない。

さてここでは、アートベース障害学に限定せず、何かしらの生きにくさ（この社会の中でのそれを）を抱えるひとがアート実践をするのはどうしてなのかを考えてみたい。ハンセン病や身体障害の当事者がつづる文学実践に関する研究がある国文学者の荒井裕樹（二〇一三）は、先のエイブル・アートの障害学的な観点より前に、ひとりの人が、病み疲れた心をアートにするという出来事の意味を探ろうとしている。そこでの鍵は「自己表現」と「癒し」である。(3)

「自己表現」とは「自分の心に湧きあがってきた感情を、何らかの手段で表現し、誰かに伝えること。あるいは、そのことを通じて自分の心がいまどのような状態にあるのかを知ること」（一七）。

「癒し」については「何とか耐え忍ぶことができる、そんな状態やそれを可能にするエネルギーのようなもの」だと理解したいと荒井は言う（二〇）。そして自己表現を通した癒しが可能であることを、何かしらの生きにくさを持った人たちがそれなりの多様な自己表現を行って、生のエネルギーを手にしていることを、いく人かの表現者の活動や作品を丁寧に追うことで荒井は明らかにしている。

ここでは、その繊細になぞられた作品と生の関係、「表現者という一人の人間の〈生〉と、表現された作品の両方を、なるべく同時に捉えるような考え方」「作品の特徴について語ることが表現者の〈生〉について語ることになり、表現者の〈生〉について語ることが作品の特徴について語ることになるような語り方」（三〇）を荒井がしているように十全に再現することは諦め、つぎの荒井の言葉を、改めて、アート実践のひとつの効能として確認しておけばいい。(4)

> 自己表現としてのアートによって『大変な社会』を変えることはできないかもしれませんが、『大変な社会』を生きていくことはできるかもしれません（二七三）。

もうひとつ荒井の議論で取り上げたいことがある。アートによる癒し、と言ったときに、アート作品それだけを念頭においてはだめだということだ。〈もの〉としての自己表現、つまりアート作品なるものそのものではなく、〈こと〉としての自己表現への注視である。ある人が表現を生む出して行く過程やその人に表現を生み出させていく場や関係性の力そのものをアートとして捉えようとする視点である。自己表現という出来事自体、自己表現というプロセス全体を勘案して、表現や表現者を見るという構えである。

同じく、アート作品自体をプロセスとして捉え、その中に、鑑賞者の関与を積極的に組み込みつつ、さまざまな自己表現によって、摂食障害、引きこもりなどのトラウマからよみがえる生の姿を描く社会学者に藤澤三佳がいる。「まとめにかえて」にはこう記されている。

> 生きづらさを表現することは、生きづらさに関係した感情を象徴化する行為であり、何らかの形あるものとして表現されることにより、客観化、対象化が可能になる。また、それが作品化されたときには、それを携えて表現者が人生を歩んでいこうとする気持ちをもつことを可能にする原動力にもなる。さらに本書では、彼らの作品に対する鑑賞者の共感性に関してもみてきたが、表現したものを「表現」として受け止めてくれる他者の存在は重要である（藤澤 二〇一四：二〇三）。

アート、表現、生、その三つの関わりに関する洞察。さらに他者の存在。表現を「表現」として受け止める他者とは、その表現に託された作者のライフを認める証人でもあろう。作者と他者の関係について藤澤はデューイ『経験としての芸術』を下敷きにする。アート実践における作者と鑑賞者のコミュニケーションとは経験の組織

化のあり方を共有することだという。個人の表現は自分の内の経験を外に出すという類ではなく、表現活動によって経験内容も、創発的に生み出されるものであるため、ギャラリー・トークやアーティスト・トークなどでの作者と鑑賞者の交流はプロセスとしてのアートにとっては本質的な働きをしえるものとなる。作者は、他者からの共感により閉鎖的な社会関係を超え、自己意識を変化させることにもなる。そしてまた鑑賞者も同じように作品を体験し作者と語ることで世界経験を新たにするのである（一一〇）。それは作者と他者による新たな世界の共同制作ともいえよう。

「こと」あるいは「プロセス」としてアート実践・自己表現を捉えることは、アートや自己表現がＡＢＲ実践として行われる場合にも重要だろう。パフォーマティブな実践でしかありえないＡＢＲが最終作品それだけで充足するわけもなく、パフォーマティブ社会学として、プロセス全体にわたる相互行為的出来事をどう取り込むかが大事である。完成した作品としてのＡＢＲを想定してしまうのではなく、ワーク・イン・プログレスとして、社会学という出来事を捉え直す。つまり、作品の鑑賞者と作者が対話することで創発的に成り立っていく社会学がＡＢＲ実践による社会学（アートベース社会学）であり、作品はアウトプットではあるが、最終産物ではないし、その出来事全体をプロデュースするのが作者の仕事になる。オーサーシップさえ、研究者／表現者に限定されることなく、そのプロセス全体に参与したすべての人が著作者になるべきかもしれない。

そしてこのプロセス全体を通じて、そのアート実践がある種の癒しを提供しえるということを鑑みれば、ＡＢＲ実践自体にも同じ効果を想定していいかもしれないと思う。

二人の知人がフェイスブックに投稿した言葉を紹介する。(5) 応用演劇の実践的な研究者である荻野亮一は演劇ワークショップを指導して、このような言葉を投稿している。

やはり現場を大切にしたいので、ここ数日も懲りずに劇場へ足を運んでいる。一昨日からは中学生の演劇ワークショップ。

もう、まるで稚拙な表現なのだけれど、いつも子どもたちのワークショップでは感動させられて、じーんときてしまう。私が何かをしているようで、だけれど、彼らから受け取っているものの方が多いのかもしれない。創造性とか、表現による個人のエンパワーメントとかを本気で信じることのできる場が現出しているということのすばらしさを思う。応用演劇に集まってくるひとはみんな破れかぶれで傷だらけかもしれない。けれど、そんなひとがいることのできる場所、生き直すことのできる場所が稽古場には用意されていると感じる。

大阪ダルクの設立運営者で、パフォーマンス・アーティストの倉田めばは、こう語っている。

人は生き延びるために様々な表現をする。かつての私にとって、ドラッグや自傷行為がその表現手段だった、今は、パフォーマンス・アートも生き延びるための表現手段の一つになっている気もする。

4　死別のパフォーマンスとしての社会学

「配偶者との死別と再婚」という文章を有末さん（ここからは「さん」づけにする）が書いている。その注6には「本章執筆にあたって、死別体験者で再婚をしている友人たち数人にインタビューを申し込んでみたが、誰からも承諾をもらえなかった。私の周囲の知人たちという限定だが、匿名でのインタビューでさえ『語りたくない』という空気があるのかもしれない」（有末 二〇一五：一三九）とある。

断った一人は僕である。『死別の社会学』の研究メンバーに一時は所属し、その論集への寄稿も求められてい

た僕は当初、僕と有末さんのライフイベントの相互的なインタビュー調査を二人の当事者として行うという企画（Duo-ethnography）をたて、有末さんに伝えていた。ただそれは実現せず、有末さんからインタビュー調査への協力を依頼されたのである。僕の妻が自死したのは一九八六年、学生時代に知り合い、僕の留学からの帰国後、大学院の入試を僕が受ける前に二人は結婚した。彼女はまだ学部四年生だったが、双方の親は大きな反対もせず、僕らを受け入れてくれた。そして四年半の時を経て彼女は逝った。

有末さんのように死別の感情社会学（的自己反省）をここで試みるわけではない。感情社会学者である僕に、それを期待するのは当然かもしれない。でも、そうではなくて、アートによって、癒され、人の生がよみがえることを先に見てきた僕は、アートベース社会学が、社会学をする個人にとってどのような意味を持ちうるかを確認したいのである。質的研究において他者の生の証人ともなる社会学者は、自らの作品を通じて、つまり作者と受け手の共同制作を通じて、自らの生の証人を手にするのではないだろうか。

有末さんは、配偶者の自死から一〇年の間に数編の著作を著している。「死別の社会学序説」（『風景の意味』二〇〇七年）、「生と死のライフヒストリー――相互・循環・一回性」（『法学研究』二〇一一年）、「語りにくいこと――自死遺族たちの声」（『日本オーラル・ヒストリー研究』二〇一三年）、ほかに彼自身が匿名でインタビューに答えた「最後の瞬間、妻はなにを想ったのだろう」（『自ら逝ったあなた、遺された私』二〇〇四年）がある。本人の弁によれば（有末 二〇一五：一二〇）、自覚的に「死別の社会学」を構想したのは「死別の社会学序説」だということだ。有末さんの文章を読む者は、死別の社会学の構想を彼がもった理由を「当事者だからね」で済ますのだろうか。済ませてしまえるのだろうか。確かにそうかもしれない。

しかし、死別の社会学を有末さんが構想せざるをえなかったとしたらどうだろう。日常生活で人がなにかをしたとして、その人がそのことを否応もなくしなくてはならなかったのだ、と理解することはままある。ところが、

その人が社会学者だとして、その人が社会学をしたとすると、ひとはその社会学者が対象にして描いた人々には関心を持っても、その社会学者自身にはさほど関心を寄せないのではないか。近代科学という社会的行為への規範的な対応だろうけれど、その社会学者自身がその社会学の仕事の中で述べた（一般化可能な）問題意識なるものを鵜呑みにして、それ以上は見ようとしない。ある必然に駆られて、その社会学者がその社会学をしているとはなかなか考えない。

配偶者が突然自死して目の前の世界からいなくなって、もしその当事者がたとえば自動車の設計業務に携わっているなら、喪があけ、再びオフィスに姿を現し、そして設計を続けるかもしれない。自死をシンボライズする設計デザインなどありえないだろうし、組織的な業務をこなさなくてはならない。社会学者はどうか。もし大学教員なら授業も委員会も研究も淡々と行うかもしれない。でも新たに研究テーマを自分が構想する場合には、配偶者が逝ったことを抜きにできるだろうか。テーマの選択が自由であれば自由であるほど、配偶者の自死を抜きにできない、抜きにしたくない、抜きにするわけにはいかないのである。

有末さんが死別の「社会学」をする理由は何か。小倉（いつも彼をそう呼んでいるのでここでも敬称なし）は僕の編著『感情を生きる』に寄せた「生きられた経験へ――社会学を「生きる」ために」の中でこう言う（小倉 二〇一四：二二一－二二三）。

> 生きてちゃいけない人間だと思っていた自分が、生きてていいんだと思えるようになった。そして現在は、生かされているという感覚が強く私のなかに生成している。それは、私自身の生のプロセスであるといえるが、同時にそれは私の社会学人生の底流でもある。そしてこれこそが、私にとって「あたりまえを疑うことを生きる」「社会学を生きる」ということであり、「あたりまえを疑う」「社会学する」ことが私の生にもたらす「生きる力」である。

出来事を相対化する力をもつ社会学によって、自分に刺さった棘を生き直し、生の力にすることができた、という。小倉のこの実感は有末さんにもあったのではないか。自分自身の体験ではない他者の死別に関わる（死別の理論、統計データ、インタビューなど）ことで、自分の死別体験を相対化することができ、混乱を生きる生にしばしの静寂をもたらすことがあったかもしれない。そしてその静寂がどれほど大事だと思ったかもしれない。ただ、小倉の言う「社会学を生きる」とはひとつ違う線上にも「社会学を生きざるをえない」ということはありえるのではないか。個人的で一回的な、感情的で身体的な、そして他者と関わる体験、そこに社会学は相対化とは別次元でも関わりえるのではないか、そう思う。(6)

長崎の被爆者への聞き取りを一〇年にわたって続け、それを素材に博士論文『長崎原爆被災の記憶』を書き上げた高山（いつもの呼び方）は、「ライフストーリー・インタビューの経験を表現すること」、『〈被爆者〉になる――変容する〈わたし〉のライフストーリー・インタビュー』（二〇一六年）の中で、被災者から聞いた「被爆者として深まる」という言葉に引かれる〈わたし〉の存在について書いている。

それは、「聞き取り」や「聞き書き」ではない。それは、〈わたし〉が生活するなかで、はからずして出会う悲しみの体験や、身近な他者の痛みを想像する体験を、三名の語り手にむけて語りかけて、彼らの語りを、身体の位相で聞き取ろうとするインタビュー実践である（高山 二〇一六：三三）。

〈わたし〉は白血病で弟を失う。「言葉では表現できない、語りえない感情」に支配されつつ、〈わたし〉はインタビューを続けるのだが、なぜ被爆者にインタビューするのか、悲しみの感情に先立ち、その意味を求めるよ

うになったという。被爆者、遺族の悲しみが社会的に継承され、子を失った一人の母親の個人的な悲しみはなぜそうではないのかを相手に聞いたという。亡くなった被爆者の声をテープで聞き、被爆者が生活した場で論文を作成するプロセス、インタビューし研究にまとめる社会学というプロセス、それが高山にとって何であったのかを考えたい。高山は、遺されたゆえの罪責、死者への一体化や死者の締め出しをリアルに身体的に感じ「自分が生きていること」の自明性がゆらぎ、死者を〈わたし〉の背後に感じながら、死者との対話として（このようなことを書いて許してくれるのかなどを問いつつ）論文を書いていったという。

弟の死、調査に協力してもらった人の死、被爆者の死、それらの死者たちが〈わたし〉を立ち現せ、変容させる。「自分の体験だけではなく、他の人の体験を聞く中で、体験が広まり、被爆者として深まっていく」という協力者の語りの意味を理解し、その人のライフを追体験する（感動を伝える）ことで、自分の経験をみつめることになったという。この一連の出来事、高山が遭遇し体験した「社会学という出来事」を、僕は、死別の社会学のパフォーマンスと呼びたい。高山は死別をパフォーマティブに再演し、その表現の中で、他者の経験をなぞり、自分の経験をみつめ、〈わたし〉の変容を手にしていく。この変容はある種の「癒し」であったのではないだろうか。「弟の死によって空いた大きな穴を、社会学という作業で埋めていくという実感もあった」と高山自身が個人的に僕に語ったとおりである。

同じことが、有末さんの死別の社会学実践にもあっただろうと思う。有末さんは死別の社会学をせざるをえなかったのである。それは彼自身の生の証人を社会学によって求めていくことだったのではないか。

その日、四月二五日、金曜日、早朝、僕は紙コップに入った透き通るようなコーヒーをすすりながら、遠く東京タワーをあてもなく見やりながら、〈あのひと〉がもしいなかったらどうなるのかと一瞬だが思ってしまった。いや、いなけ

ればいいのにと思ったに違いない。そしてその晩、〈そのひと〉は14階から身をなげ自分で命を絶ってしまった。だから、どうしても、僕は、人殺しなのである。（岡原 一九九八：五四、原著も明朝体太字）

僕の場合も、配偶者の自死の後、一〇年のあいだに、『生の技法』『感情の社会学』『ホモ・アフェクトス』さらに「喘息児としての〈私〉」といった文章を綴っている。死別はどの作品でも直接の主題ではない。だが僕にとって、それらは死別のパフォーマンスだった、確実に。(7)

『生の技法』（一九九〇年）は障害者の自立生活について書かれたもので、この国の障害学の古典ともされているのだが、僕にとってその発端は亡くなった妻である。妻の出身校である東京女子大学における障害児との交流サークル、国立リハビリテーションセンターで彼女が出会った石川憲彦さんの東大病院「医療と教育」を考える会、そして自立生活運動、すべて彼女との関わりで僕は出会った。執筆者たちの研究会で最初に自立生活センターとコンタクトを取ったときも窓口は彼女だった。なので、この本自体が僕にとっては彼女そのものを表現する。『生の技法』の執筆は、高山の言葉を借りれば、死者を身近に感じる作業でもあり、研究会メンバーや共著者たちと死者を共にする営みでもあった。初版第3章の注に「著者が個人的に関わった、障害児を中心とする団体……の会報や会員との個人的対話から得られたものが含まれている。この場を借りて、会員の仲間に謝辞を送りたい、『どうも、ありがとう。』」（岡原 一九九〇：八一）と記したのは、その時点で僕がかろうじて言葉にできた死者への弔辞である。だからこの鍵括弧つきの「どうも、ありがとう。」が向かう先は一つだった。二〇年以上経って二〇一二年に第3版を出した時には文庫版追記のなかで数行詳しく僕は述べている。

感情社会学批判として著される『ホモ・アフェクトス』（一九九八年）は、構築主義以後の感情社会学として評

価されることもあったが、僕にとっては、感情自体を感情社会学的に相対化することによって手にしてきた自分の心の静寂さが無力だということを知ったゆえの産物だった。帯の文句「歓喜、悲嘆、憎悪、羞恥、自尊、感謝、侮蔑、恐怖……**感情を伝える。**」がすべて。理論的な言語の賞味期限が切れ、理性的な議論の蓄積を気味悪く感じる。そうなると、アカデミックな約束事のほぼ全てに嘔吐感。その表現があの本には詰められている。「パンク」と称し脱構築的な仕様の書にしたのはそのためだ。自分の生きられた感情が感情社会学によって押し込められ、一方で他者の感情を議論する不誠実さに我慢がならなかった。そしてその間隙の至る所に亡き妻を僕は登場させていた。

子供会でみんなと一緒に笑う彼女の姿を垣間見ることのできる写真。彼女と僕の日常生活の一コマの引用。《1986》と《喪の仕事》という二つの章はそのまま彼女の死と僕の想いを扱っている。思い返しても、その表現へと追いやられた自分自身の切迫感は、上、下、右、左へと、僕を揺さぶり、安定した語り口を許さなかった。たとえば先の断章で、〈あのひと〉と妻を呼んだのはなぜだったか、もう思い出せないのだ。ただそうとしかしようのない何かが僕の中で動いた。整った言葉には託せない何かである。

言葉だけではなく、自分の立ち位置、社会学することへの懐疑も並々ならぬものがあった。なので奥付にある著者紹介の最後には、「「感情公共性」を求めつつ、多様なセクシュアリティ、感情とメタ感情、そしてホモ・アフェクトスなるものをめぐって、ビデオアートやインスタレーションの制作をつづけたい。」とあり、アカデミックな社会学ではない、アートによる模索を当時の自分が求めていたのがわかる。

5　癒しの現在形

古屋誠一という写真家がいる。二〇一六年春に開催された「キセイのセイキ」（東京都現代美術館）という展覧会に出品された作品がある。《ポツダム、１９８５年10月７日》。そこには投身自殺した妻の遺体を彼女が飛び降りたアパートの九階通路の窓から撮影したコマが、それ以前と以後の写真（ポツダム旅行やテレビで報道される東独の建国記念パレード）に挟まって、コンタクトシートで展示されていた。妻の死後、古屋氏は妻や自分の家族をテーマにした写真集、つまり過去の写真だけで編んだものを五冊出版している。同じく写真家でもあり、古屋氏と二〇年にわたり交流し、インタビューを繰り返した小林紀晴氏は、なぜ彼が妻の遺体をカメラに、それもわざわざ部屋に取りにまでいったカメラで撮影し、写真集や写真展で公にし続けるのか、彼自身の九・一一や三・一一体験にまで言及しながら問うている。

古屋誠一氏のこの繰り返しの作業に強制性を覚え違和感を唱える、写真評論家の飯沢耕太郎に向けて、小林氏は言う。「でも古屋さんは、写真集を作ることに、確実に苦しみが薄らいでいると思います」（小林 二〇一二：二〇三）。執拗なまでの表現によって苦しみが薄らぐとは、どのようなことなのか。これでもかこれでもかという自虐性で薄らぐ痛みとはなんなのか。まずは死者への罪責があるだろう。精神的に病む妻と自分との生活における関係性からくる罪責だ。息子の光くんと古屋氏の対話（一三一）。

「光ちゃん、ママが死んだ」
「パパがママを殺したの？」

「そうだ」

わかるような気がする。思えば、僕が有末さんの申し入れを断ったのは、「匿名でさえ語りえない」のではなく「匿名だった」からである。妻の自死を匿名の出来事にするわけにはいかないのだ。繰り返される表現は、匿名化されることへの頑なな否かもしれない。しかし、それだけでもない。小林氏はこう言う（二八九－九〇）。

撮りためた写真を、古屋は繰り返し写真集で発表してきた。写真集は撮影したときよりもさらに自分自身の存在を際立たせ、何より定着させる。さらに不特定多数の見知らぬ者たちに観られることによって、その者たちが感情を揺さぶられれば揺さぶられるほど、妻が観た者たちの身体のなかに入り込む。記憶となって生き続ける。（中略）妻を誰かに強く感じさせられるほど、古屋は、より妻とともに生きられるのではないか。あるいはそうしないことには、生きてこられなかったのではないか。

生が立ち上がる姿を、ここでも僕たちは確認する。古屋誠一氏の場合は写真という媒体で、表現し続けることで、自分のライフを手にするのである。

〈彼女と向かい会うこと、彼女を撮ること、そして彼女を写真のなかに見ることで、私は同時に『私』を見ること、発見することになる〉（写真展『Portraits von Christine』、小林 二八九より）。

もう一度、社会学に戻ってみよう。僕も有末さんも「社会学」せざるをえなかった。死別のパフォーマンス

だったであろう、それらの社会学は社会学であることにとどまらず、表現であることによって、癒しを、癒されたくないという痛みさえ、時間に解決して欲しくないという拘りさえ、癒すような癒しを、僕らにもたらしたのかもしれない。社会学者自身が語りえないものを引きずりつつも、それを表現する媒体として、社会学という作業そのものが寄与したのだ。古屋誠一氏にとっての写真実践と同じ働きを社会学実践が社会学者に対して果たしているかもしれないのだ。社会学という営みをもう一度、その作者個人に返してあげてもいい。いつも、作者個人とは別次元に置かれる「客観的な」作品は哀れだ。むしろ、作者個人の表現をなぞることで作品の受け手が何かを手にするようなときに、喜ばしき出会いが生成されている（小倉 二〇〇六）。

では「表現」であることとはなにか。そのヒントは高山にある。高山の〈わたし〉が語り手との出会いのなかで学んだことは、シンプルな真実、つぎのような表現のあり方であり、表現の作用である。

> 人が、生きるなかで、出会う、さまざまな出来事に、どのように向き合い、どのように解釈し、それを、どのように、ふたたび、他者に伝達することができるか。そこには、さまざまな感情の起伏があり、その感情の揺れを冷静にみつめ、そこに生じる「感動」を伝えることが、いかに、人間的な営みであるかを、実感すること。そのようにして、人は、生きることができるということ（高山 二〇一六：三一七）。

だとしたら、いまここで思うのは、人を癒し、生をよみがえらせたアートという存在である。感情の起伏や揺れや「感動」を伝え続ける作業がアートの本性ならば、先に見てきた社会学実践はアート表現でもあって、それゆえに、社会学者のライフそのものに大きくかかわり、癒しさえ与えることができたと言えるだろう。もしそうなら、ＡＢＲやアートベース社会学の意義をこの地点からも組み立てることができるだろう。

社会学実践の中にあるアート性への気づき、そのいわば従来のアカデミックな営為からはみ出る部分として扱われてきたものに対してどんな態度をとるかで、アートベース社会学という方法を自認するか否かは分かれるだろう。研究主体の主観性や受け手の解釈の多様性を「非科学的」として排除するか、それとも、そこに重きをおくか。『ホモ・アフェクトス』で明確に「感情を伝える」ことを前面に出したのは僕だが、有末さんも、記憶に関する論考（有末 二〇一六）で、感情的表出の次元を取り上げて重視している。「事実の蓄積も重要ではあるが、人が他者の体験や記憶から重要な意味を見出すのは、メディアによる感動的な映像や感動の表出を切り取ったものである。」（三五）と述べ、注ではこういう。

> 岡原正幸は「生きられる経験、生きられる感情、そういったものをどのように抱え、そしてどのように人に伝え表現するのか」を社会学することの核に据えているわけだが、ここでの「感情的表出」は「社会学」というメディアの一方の極をなしているのかもしれない（四〇）。

社会学実践が感情の表出でもあり、それによって人々の生に重要な意味が持たされることがあり、それがさらに、生きづらさを癒し、ライフを支えることもあるのだ。

死別のパフォーマンスとしての社会学といってきたが、原理的にパフォーマティブでしかありえない社会学という出来事が、それゆえ、自ずともたらすかもしれない作用と、アートベース社会学という出来事、「表現」という部分を自覚的に反省的に作り上げる、パフォーマティブな社会学であろうとする社会学がもたらす作用に、質的な差があるのかどうか、考えていく必要はある。ただ、原理的にパフォーマンスである「社会学」が、表現パフォーマンスに変容し、死別のパフォーマンスとして行われる場合には、アートの効能が存分に使われるにち

がいない。

僕は「アートベース・リサーチ　社会学としての位置づけ」（岡原他 二〇一六）という共同論文で、ＡＢＲの実践を、社会学の文脈に置き直した。他者を理解する、その理解をさらなる他者に伝える、その他者がさらなる理解をもたらす、この単純な連鎖こそ社会学の基本と捉え、そこに「なぞる」という営み、共感する、想像する、触れるといった契機をみるとき、アートを利用する社会学の存在意義を確認することができた。藤澤がプロセスとしてのアート実践によって、経験の組織化の共有がなされると指摘するその出来事は、たしかに、何かが「なぞらえられる」ことなのだ。

一方で、ＡＢＲの基本的な推奨論のひとつとして、高度に専門化した科学者共同体の内側に学問行為が限局されていることへの批判から、市民や公共に開かれた学問的成果の伝達様式としてアートを利用するというものがある。この議論を否定する気はないが、一定の留保は必要だ。学問的成果が一義的に存在しえ、その真理を分かりやすく伝えるためにアート形式を利用する、というのなら、それは、ＡＢＲを産んだ背景を見損なっている。ポストモダン、ポストコロニアル的な自己反省後の産物がＡＢＲであり、決して、真理を民に分かりやすくするための技法ではない。中世教会のステンドグラス、宗教画、受難劇が果たしたのと同じ役割だと考えてはならない。そのような、いわば伝道師ＡＢＲとは一線を画すことで、ＡＢＲを新たな運動として語る意味が出てくるのである。

6　おわりに――パフォーマンス・オートエスノグラフィの試み

世田谷パブリックシアターは開館以来、様々なワークショップを企画してきた。二〇一六年七月開催の**地域の**

物語ワークショップ2016『生と性をめぐるささやかな冒険』〈夏の男性編〉に僕は参加した[8]。月曜の午後に、一三人の男性が集う。二名はワークショップの進行役、一名は劇場スタッフ、一名は劇団メンバー、残り九人が一般参加となる。身体のエクササイズを経て、ジョブ・ログ、ライフ・ログ、つまり仕事や生活における自分のライフイベントの歴史を簡単に記し、それを各人が報告する。それらの語りの中に出てくるいくつかの場面が選ばれ素材となって、パフォーマンス作品が作られ演じられる。たとえばマグロ漁船の冷凍室で凍ったマグロを取り出す体験。罵詈雑言を浴びせたり浴びせられたりの体験、恋愛関係に悩む若者に中年が助言する場面など。即興的なパフォーマンスをリハーサルで練りながら、脚本や段取りが緻密にあるわけでもなく、むしろ本番はそれらリハーサルの再現といってもよい。

そのワークショップで僕がどうしたか。僕は死別の物語を淡々と語り、それを同じグループにいた演出家の柏木陽と関根信一がメモをとった。そもそも短めのメモ、特に手を加えるわけでもなく、一行一行に分けて、台本は完成する。本番ではスタジオの中央に四名が横に並び、原稿を手渡ししながら、朗読する。タイトルは『最初の給料日』、自分自身の体験が他者とともに表現され、それを受け止める他者がいる。その事の意味は想定以上のものである。

『最初の給料日』

4人の男性ABCDの朗読

A　彼女と出会ったのは大学のこども会

B　私が4年生、彼女が2年生

C　障がいを持つこどもと遊ぶサークル

D　私が卒業するときに彼女と婚約
A　私はそのままドイツに留学
B　彼女への想いおさえがたく、2～3年の予定を一年で帰国
C　すぐに結婚

D　その後、大学院へ入学
A　彼女は卒業して言語療法士になった
B　彼女の収入がメインで暮らしていた
C　彼女は自分のやっていることに悩んでいた
D　生活全般への不安もあったろう
A　ある日、失踪した
B　錯乱状態でみつかった
C　お世話になっていた先生のところへ身を寄せた
D　そして入院した

A　状態は落ち着いた
B　生活を立て直そう
C　双方の実家に身を寄せた
D　私は4月から就職した
A　初めての給料日
B　彼女は実家のマンションから飛び降りて、亡くなった

（1）パフォーマティブ社会学とＡＢＲの関係について二〇一三年時点（オルタナティブ社会学会報告）では、ＡＢＲよりパフォーマティブ社会学を中心におき、**図1**のような問題系を設定していた。パフォーマティブ性を前提に、質的調査として生の全体性を描く、その表現媒体としてパフォーマンスを用いるというもので、そこにＡＢＲの諸実践との共通性を指摘している。またパフォーマンスについても**図2**のように、演劇（ドラマおよびポストドラマ）、パフォーマンス・アート、身体性を介するインスタレーションを含め多面的な理解をしている（ダンスや舞踏も含まれる）。

図1　パフォーマティブ社会学の問題系

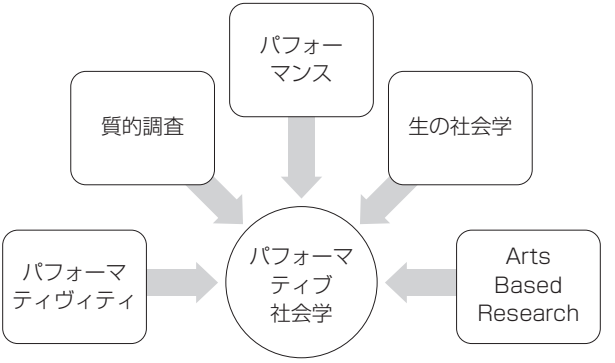
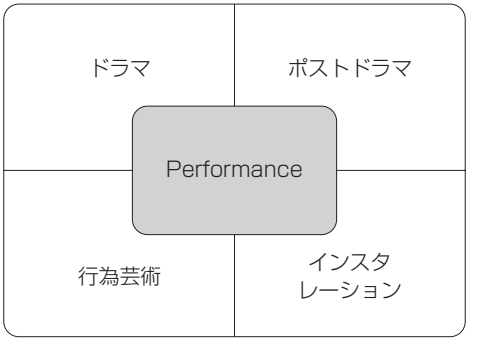


図2　パフォーマンスの多面性



（2）「『三田の家』と『うたの住む家』：あるエイブル・アートの試み」（共同報告　熊倉敬聡・岡原正幸・坂倉杏介）二〇〇七年度　アートミーツケア学会大会（横浜バンクアート）2007/12/08。本間直樹（二〇一〇：一一二）は「『うたの住む』という名称そのものが、アートの潜在力が特別なものではなく、さまざまな人々がそこに招き入れられ共存する空間を生み出す場の力であることを示している」。「出て会う」については、岡原（一九九八：二五二－二五八）を参照。

（3）この二つはおそらくアートセラピーでも肝要な部分である。関則雄（二〇〇二：六三）は、自分の中にある生きられなかった部分こそが、アートセラピーを求めている、と考え、アート利用の理由を「無意識の扉は、アートという感覚的な表現手段を通して開かれやすいのである。なぜならば、アートは言語のもつ論理性と抽象性にとらわれておらず、はるかに自由だからである」と述べている。

（4）この効能は強い力というより、弱い力だという点に僕は深く共鳴した。「障害を肯定する」と主張した僕自身の『生の技法』への違和感がどこからともなく聞かれた時に気づいた「強さ」ではないものをそこに見たからである。「『障害と共に生きる』という言葉が、障害をかけがえのない自分の一部として、前向きかつ肯定的に捉えようとするのに対して、『症状と共に在る』というのは、症状の揺れ動きを耐え忍び、肯定・否定の両面をまとめて受容しようとする〈生〉の営みです（『障害と共に生きる』という姿勢を打ちだした記念碑的な著書『生の技法』になぞらえてここでは症状の否定的側面をサバイバルするという意味合いをより強調して「生存の技法」と評してもよいでしょう）」（荒井 二〇一三：一一九）。

（5）荻野は二〇一六年八月八日の投稿、また倉田は第一九回ニパフアジア大阪公演ページへの投稿（二〇一六年七月一六日）。荻野とは後段の世田谷パブリックシアターのワークショップで出会い、倉田とは霜田誠二が企画するパフォーマンス・アート・フェスティバルでよく共演する仲である。

（6）「心的外傷後成長ＰＴＧ」の議論も意識する。震災や災害などの被災者、犯罪や交通事故の被害者、虐待やＤＶの被害者、自死遺族など。辛く苦しく、また理不尽な出来事への怒りを抱えて人は苦悩する。いわゆる心的外傷後ストレス障害ＰＴＳＤと呼ばれる。だが、この経験がナラティブ実践により成長（社会貢献活動など）につながるという議論だ。プロセスとしてのアート実践が一方でナラティブ実践でもあることは本稿では重要である。

（7）　ここでは『感情の社会学』と「喘息児としての〈私〉」は扱わない。感情社会学の批判的受容の延長線にあったオートエスノグラフィである後者は、遺された〈私〉とは何か、〈私〉が存在する意味は何か、それを確認せざるをえない欲動に動かされた作品である。死別のパフォーマンスとしてはむしろ他に二つある。荻野恒一先生の追悼論文。そして後輩の研究者でもあり、僕の指導教員の娘さんでもある人が亡くなった後に、その先生が編まれた論集に寄せた論考である。そのあとがきにはこうある、「僕が今までに書いた文章を思い起こす作業でもありました。そのときの気持ちを再確認しつつそのまま書き入れた部分も多いです。当初、書こうと思っていたのは戯曲です。僕が大学院生として過ごした、あるいは三田でドイツ語の洋書講読を担当していた時代を思い起こして、この書に文章を寄せるいろいろな人たちと語り合った事柄（馬鹿話から社会学の存在理由、当時の逸話や噂話、自分の実存や悩み、傲慢な理論的言辞、などなど）をストーリーにしていました。社会学をすることについての青臭い思いから、いまなお疼く未解決のアポリアまで、そこには、今、自分がこのようにあることの原点が見えるからです。そこで出会った人たちの、場合によっては真剣な、場合によっては何気ない、その言葉のいくつかは、知らず知らずに自分の身体に刻まれていると思ったからです。そして、そのような場所を僕に与えてくれていたのは、まぎれもなく山岸先生だったのです。その場では先生に楯突くこともあったかもしれませんが、その場が今の僕をつくったのは確かです。ですから、そのような場所に集っていたみんなに感謝します。そしてそのような場所を与えていただいた先生に感謝いたします。今回は、隠しようもなく辛いできごとを契機に、みんながそれぞれの思いを抱えてここに集っていることでしょう。この書の企画にあたって先生がみんなに書かれたやさしい言葉を、いまだ僕は消化しきれていません。ですから先の戯曲はとりやめました。むしろ、その戯曲で描かれた時代の自分の気持ちをストレートに表現することを選びました」（岡原 二〇〇七：一〇五）。

（8）　ワークショップの告知に記された概要は

日程　２０１６／７／４（月）、11（月）、25（月）13：00～17：00（全３回）
場所　世田谷パブリックシアター稽古場
進行　柏木陽（演出家／ＮＰＯ法人演劇百貨店）
関根信一（演出家・劇作家・俳優）

対象　「男性であること」を考えたい方。今回は男性限定です。
※年齢、演劇経験、戸籍の性別、障害の有無は問いません。どなたでも歓迎です。

文献

安積純子・岡原正幸・尾中文哉・立岩真也　一九九〇『生の技法――家と施設を出て暮らす障害者の社会学』藤原書店（二〇一二　第三版文庫版　生活書院）

荒井裕樹　二〇一三『生きていく絵――アートが人を〈癒す〉とき』亜紀書房

有末賢　二〇〇七「死別の社会学序説」『風景の意味』（山岸健責任編集　三和書房）三－二五

有末賢　二〇一五「配偶者との死別と再婚」『死別の社会学』（澤井敦・有末賢編著　青弓社）一一八－一四二

有末賢　二〇一六「集合的記憶と個人的記憶――記憶の共有性と忘却性をめぐって」『法学研究』八九－二、一九－四〇

岡原正幸　一九九八『ホモ・アフェクトス――感情社会学的に自己表現する』世界思想社

岡原正幸　二〇〇七「出て、生きる技法とは」『風景の意味』（山岸健責任編集　三和書房）八一－一〇六

岡原正幸　二〇一三『感情資本主義に生まれて――感情と身体の新たな地平を模索する』慶應義塾大学教養研究センター

岡原正幸編著　二〇一四『感情を生きる――パフォーマティブ社会学へ』慶應義塾大学三田哲学会

岡原正幸・高山真・澤田唯人・土屋大輔　二〇一六「アートベース・リサーチ――社会学としての位置づけ」『三田社会学』二一、六五－七九

小倉康嗣　二〇〇六『高齢化社会と日本人の生き方』慶應義塾大学出版会

小倉康嗣　二〇一四「生きられた経験へ――社会学を「生きる」ために」『感情を生きる』（岡原正幸編著）一四－三六

小林紀晴　二〇一二『メモワール――写真家古屋誠一との20年』集英社

関則雄　二〇〇二「アートセラピーとは何か」『アート×セラピー潮流』（関則雄・三脇康生・井上リサ・編集部編　フィルムアート社）五七－八一

高山真　二〇一六『〈被爆者〉になる――変容する〈わたし〉のライフストーリー・インタビュー』せりか書房
高山真　二〇一六a「ライフストーリー・インタビューの経験を表現すること」カルチュラルタイフーン二〇一六　パネル発表 東京芸術大学　07/03
Nichols, Bill 1991 *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press
平田オリザ・相馬千秋　二〇一六　対談「演劇は21世紀をどう生き残るか」『〈現代演劇〉のレッスン――拡がる場、越える表現』（鈴木理映子＋編集部編　フィルムアート社）
藤澤三佳　二〇一四『生きづらさの自己表現――アートによってよみがえる「生」』晃洋書房
Bruzzi, Stella 2006 *New Documentary* 2nd ed. Routledge
本間直樹　二〇一〇「アートでも、福祉でもある……」『生きるための試行――エイブル・アートの実験』（エイブル・アート・ジャパン／フィルムアート社編）一一八－一二一