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 : 社会学としての位置づけ
Sub Title	Arts-based research : a movement for sociological activities
Author	岡原, 正幸(Okahara, Masayuki) 高山, 真(Takayama, Makoto) 澤田, 唯人(Sawada, Tadato) 土屋, 大輔(Tsuchiya, Daisuke)
Publisher	三田社会学会
Publication year	2016
Jtitle	三田社会学 (Mita journal of sociology). No.21 (2016. 7) ,p.65- 79
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11358103-20160702-0065

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：社会学としての位置づけ

Arts-Based Research : A Movement for Sociological Activities

岡原　正幸・高山　真・澤田　唯人・土屋　大輔

１．アートベース・リサーチ（ABR）と社会学

(1)　ABR 誕生の背景

Weber が言うように、近代社会における自律的な社会空間として科学とアートが分化したとすれば、社会学のアートへの関わりは、それを対象にするという、連辞符社会学のそれだったと言ってもいい。現に、Weber の『音楽社会学』を筆頭に、幾多の芸術社会学が開花した。作品、アーティスト、アートワールドを対象にした社会学的まなざしは　多種多様な成果を生みだしてきた（山岸 1966）。だが、それら研究の前提、いわゆる実証主義的な近代科学の屋台骨が揺らぐ中で、科学とアートの関わりはいくつもの試行錯誤に見舞われる。その一つがアートベース・リサーチ Arts-Based Research である。それは学術的な研究作業のプロセス全体で、とくに最終的なアウトプットにおいて文字媒体を主とするテクストではなく、写真、映像、パフォーマンス、ダンス、演劇、あるいは平面、立体、インスタレーション、アートプロジェクトなどの美術、サウンドや音楽、さらに文字媒体だとしても小説や詩や戯曲などの文学を媒体として公開される研究スタイルである [1)]。

本稿では、ABR の輪郭を明らかにし、社会学のどの地点に接続させるべきかを考察する。その際、一つはライフストーリー研究の現場から、もう一つは他者理解におけるアートと社会学の営みの相同性から議論を深め、その上で、現にこの国で社会学の教育や研究において実践されている試みを取り上げ、それをアートベース社会学として位置づけようと思う。

ABR 誕生の背景を簡単に解説することから幕を上げよう。1970 年代以降、科学的営為の自明性は、ポストモダニズム、ポスト構造主義、ポストコロニアリズムなど、社会的存在としての科学の反省を通じて疑われてきたが、中でも実証的な立場に向けられた「パフォーマティブ・シンドローム」（岡原 2014a）と呼ぶべき懐疑、嫌悪、批判実践がある。「自己再帰性」「表象の危機」「ポジショナリティ」などの議論はその代表的な徴候だ。この揺らぎにあれば、たとえば、対象者の感情を研究者が観察し説明しようとする感情社会学は、Ellis によって、詩、戯曲を用いて自身の感情を生きられた感情のままに、読者との間で共有することを柱にする「感情的な社会学」（オートエスノグラフィ）へと姿を変える（Ellis 1991、岡原 1995）。その Ellis は「社会学者は自分自身の感情をインセストタブーにしてしまっている」と述べたが、Denzin（2006）はもっと扇情的で「武器を手にしろ！」だ。表象（representation）ではなく上演（presentation）を求める彼は、「フィクションとノンフィクション」を社会的政治的に構築されたカテゴリーで

岡原正幸・高山真・澤田唯人・土屋大輔「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』第 21 号（2016 年 7 月）65-79 頁

しかないとして退ける [2)]。そして、生きられた経験はパフォーマンスの中にあるという認識をもって、人々が日常で諸々の意味をいかに上演しているのかをテクストにし、さらにそれを再帰的に上演するという「パフォーマンス・エスノグラフィ」を勧める。そこでは経験は、上演を通じて再創造され「観客あるいは共同演技者としての読者に、書き手あるいは演じ手の眼を通しながら、追体験」されることになる。

オートエスノグラフィとパフォーマンス・エスノグラフィをドイツの社会調査史の文脈で取り上げる Geimer は「ポスト構造主義を志向する社会調査にあって科学、政治、アートの境界は消滅した」（2011:308）と明言するが、もはや冒頭の Weber の認識がそのままでは維持されないことは確かだ。そしてまたそのことに敏感な Ellis や Denzin が「生きられる経験」を求めたことも確かなのだ。この点は記憶にとどめておこう。

(2)　ABR パラダイム

ABR を方法論的に吟味する Rolling（2013）は、ABR を自認していないアーティストの作品も ABR として検討する。インスタレーションを中心に行う T. Hawkinson、写真家 S. Mann による自己と他者の関係性を表象するレプリケーション技法の作品 [3)]、Y. Shonibare や M. R. Charles の自己アイデンティティを用いた作品など、オートエスノグラフィックな主題に取り組むアーティストに焦点が当てられている。他方、『Catch+Release』という作品は、ある漁村を舞台にして生物学的な調査から始まり、歴史調査やインタビューを加え、インタビュービデオのモンタージュやインタラクティヴな体験をさせる作品群として漁村の博物館で展示され、住民の主体的な取り組みを導いたとされる。あるいは Rolling 自身が取り組む小学生用のカリキュラム『Who I Am?』では、生徒が自分の宝物と思うものを持ち寄りアートにする。その過程で自らのライフストーリーを語り、自己を発見していくとされる。

ABR という用語は 1993 年に Stanford 大学での教育イベントで初めて使われたとされるが、その特徴づけはいまも様々に進行中である。たとえば、アート利用による理解しやすさを謳う Leavy（2009）は、「多様な分野の質的研究者がデータ収集、分析、解釈、表現という社会調査全体にわたって用いる方法論的ツールが ABR 実践」だとし、ナラティブ、詩、音楽、パフォーマンス（第 2 版ではドラマ、演劇、映画）、ダンス、ビジュアルアートの各分野を選び、それらの実践を検討し、アートと科学の従来の分割を調停しようとしている。

一方、Barone/Eisner（2012）は「10 の基本的アイデア」を、Rolling も彼らに合わせて「10 の特徴（ポスト構造的、ポストパラダイム性、増殖的、前構造的、多元的、目的的、パースペクティブ性、個別化、パフォーマティブ、パタン化）を ABR パラダイムに与えている。それらの特徴づけをかいつまんで言えば、感覚情報で経験される質的な経験をはじめ、測量不能な意味をとらえ、個別の事例から離れ一般化された断定的な結論より、むしろ作業仮説を提示し続けること、パースペクティブによる相対性を認め、多元的に問いを増殖させ、表象された事柄についての対話を広げ、行為への触媒となる、そのような研究実践となる。プロパガンダや

アジテーションではないが、ABR は観客や読者に「社会的世界の諸側面を、**再経験**させることで、それを再考するよう説得する力」がある（Barone/Eisner 2012:167）。

さてこのように、ABR 自体の特徴づけは種々の観点から行えるが、本稿ではその誕生背景に戻って、アートを利用する社会学に求められる指針を再確認したい。

(3) パフォーマティブ（パフォーマンス性）であること

映像社会学の展開にあって石田佐恵子（2009）は、アートや報道、ドキュメンタリーの作品ではなく、社会学的な映像制作なるものの条件を問い、それを、撮影手法や制作プロセスが映像の中に表現されることだとする。「撮影する主体＝研究者の姿がファインダーの中に露わになるとき、そこには、撮影される主体との相互干渉・視線の交差もまた映し出される。そして、研究者は、カメラの向こうで『見ること』に特化した透明な主体ではなく、五感を伴った具体性を帯びた身体として登場するはずである」（14）。映像表現における社会学性の獲得に関する石田のこの議論が、自己再帰性やポジショナリティさらには身体性を踏まえたパフォーマティブ・シンドロームの中での応答であることは見やすい。映像以外のアート表現についても同じことが言えるだろう。ABR を社会学的に特化する場合もこの点は欠かせない。ときに ABR ではアートゆえの「親しみやすさ、わかりやすさ」が持ち出されるのだが、それだけで研究のアウトプットがアートであることを求めるとしたら、いささか寂しい。

パフォーマティブ・シンドロームへの応答とは、研究実践自体がパフォーマティブであることの自覚と対処でもある。パフォーマティブであること、それを岡原正幸（2014）は「パフォーマンス性＜身体性、共同性、現場性＞」と言い換えている。出来事（研究）は、その当事者（研究に関わる人たち）が身体的に存在すること、当事者同士が関わりつつ共同で作り出すこと、その現場を離れて一般化されないこと、この絡み合った三つの側面を無視することはできない。ABR にもしこのパフォーマンス性を度外視した作品群がありえるなら、それらは社会学的 ABR としての意義は失うだろう。この意味であくまで「パフォーマティブ社会学」（岡原 2014）の範疇で ABR は語られるべきなのだ。

ここでパフォーマンス性の有り様を「研究活動」に合わせて、やや図式的に整理する。これから紹介する諸実践のパフォーマンス性を理解しやすくするためである。研究活動をパフォーマティブに了解すると、三つの位相で身体が登場する。研究をする身体(X)、研究に協力する身体(Y)、そして研究成果を経験する身体(Z)である [4)]。そしてもちろん各位相にある身体が単数とは限らない、X1, X2•••Y1, Y2•••Z1, Z2•••となる。研究実践の総体をコアにしてこれら三つは関わり合い、重なり合うのだが、形式的には、X-Y、Z-Y、Z-X という三つの関係局面を取り出すことができる。そしてそれぞれでパフォーマンスが行われ、パフォーマティブに現実が構築されると考える。また表記上では、X と Y の対話実践（小倉康嗣が下で言うそれ）に基づく作品を(X-Y)とし、作品化された(X-Y)に Z が対話的に関わることを Z-(X-Y)と記すことにする。

たとえば、ライフストーリー研究において小倉康嗣（2006）は「生成的コミュニケーション」

「追体験」「調査表現」などの視角を用いて自身の方法を解説しているが、そこでは明確に三つの局面におけるパフォーマンス性が意識されている。X と Y の対話実践のなかでライフストーリーが生成され相互了解され解釈がすり合わされる過程=X-Y。その過程にある出来事が「分厚く記述」されることで、「読者が、ひとつの社会過程たるライフストーリーの生成プロセスを追体験（追試）」し、実感の及ぶ範囲を広げ「経験の重ね合わせの可能性」がひらかれる局面=Z-X および Z-Y。それは、Z が作品内の X および Y の両者とパフォーマティブにかかわることで（消極的な読書ではない）可能になる局面であり=Z-(X-Y)、Z=読者が「読む行為」のパフォーマンス性を自覚し、自らの共感や理解への再帰的な反省を経ていたからこそである[5)]。

２．ライフストーリー・インタビューの経験を表現すること

ライフストーリー・インタビューが注目する語りは、とらえにくい対象である。そのとらえにくさは、具体的に、どのようなところにあるだろうか。語りは、インタビューの、そのとき、その場所で、一度だけ、語られるものである。同一の語り手による語りであっても、語りはインタビューを重ねるごとに変容する。

語りの変容は、相互行為としてのインタビューという論点と深くかかわっている。たとえば、ある語り手の語りを理解しようとするとき、たとえ、語り手が、言葉としては、同じ内容のことを語っているとしても、インタビューを続けるなかで、語り手と聞き手の関係性が変化し、調査者である聞き手の認識が変化することにより語りの意味が変容することがある。

あるいは、語り手により紡ぎだされる語りは、語り手がそれまでに生きてきた社会的、文化的コンテクストとのかかわりのなかで発せられるものである。調査者は、自分自身が、それまでの人生では体験したことのない出来事を体験した語り手の語りを聞く。語り手により紡ぎだされる語りは、語り手が、ある出来事を体験し、その後の人生を生きるなかで、他者とのかかわりのなかで、自らの体験の意味について考えてきた軌跡を表現する。

ライフストーリー・インタビューの経験を書くときには、少なくとも、この二つの水準を意識することが求められる。第 1 に、語りは、語り手と聞き手の関係性のなかで語られるものであること。第 2 に、語りは、単独で存在するものではなく、語り手のおかれる社会的・文化的コンテクストとの関係で理解する必要があること。

しかし実際に、ライフストーリー・インタビューに取り組み、その経験を書くことを試みるとわかるように、こうしたことは言葉で表現するほどに容易なことではない。ライフストーリー・インタビューの経験を書くことのひとつのむずかしさは、論文の書き手である調査者自身が、インタビューという行為に関与していることと関係する。これは、2 つの水準のうち、とくに第 1 の水準にかかわる。

ライフストーリー・インタビューを分析するにあたり、語り手と聞き手の発話を文字として記録するトランスクリプトを作成する。トランスクリプトを作成することにより、語り手の語りだけではなく、聞き手の語りを分析対象として可視化することができる。トランスクリプト

の作成という工夫により、相互行為としてのインタビューを分析対象にすることができる。インタビューを実施し、文字を媒体とするトランスクリプトを作成し、相互行為としてインタビューを分析することにより他者の生活世界を理解することを試みることは、ライフストーリー研究の基礎的な営みであり、その重要性に疑問の余地はない。しかし、こうした手法をふまえたうえで、それでもなお、表現されることのないインタビューの経験があるのではないだろうか。

それは、ライフストーリー・インタビューの経験を表現するとき、語りをとりまく風景をどのように書くかという問題である。この問題には第 2 の水準がふくまれる。たとえば、メキシコのチャムーラをめぐる歴史実践としてオーラル・ヒストリーに取り組む清水透（2010）が指摘するように、語りは単独で存在するものではなく、語りをとりまく風景とともに存在する。この風景という言葉には、第 1 の水準で問題となった、調査者自身もふくまれている。

語りをとりまく風景を書くことは、文字テクストによって可能だろう。しかし、論文を書くなかで、つぎのことに、ふと、気づくことがある。フィールドワークの経験を書きながら、いわゆる、調査の目的、調査の問い、調査の方法、あるいは一定の形式にそくした記述には反映されることがなかった、リアルな経験の領域である。

たとえば、フィールドから遠くはなれた大学の研究室において、学生が指導教員からフィールドワークの体験を聞くときに出会う、論文には登場しないエピソードの語りをイメージするとよい。こうした場面では、しばしば、フィールドで撮影された写真や映像が示され、それについて「なにか」が語られる。それは、語り手にとっても聞き手にとっても意味をもつ「なにか」であるはずだが、その意味が明示されることはない。こうした語りは、かならずしも意味づけられる必要のあるものではない。しかし、時間の経過とともに、聞き手が調査や研究にとりくむなかで重要な意味をおびてくることもある。

このように、語りや映像によって表現されるフィールドワークの体験は、あくまでも調査研究に付随するエピソードにとどまるのか、あるいは、インタビューやフィールドワークの経験として語られる必要があることなのか。その判断は、語り手の意図とは別に、聞き手の解釈に委ねられている。採用される表現の形式の妥当性についても同様である。

これまで述べてきた 2 つの水準にあらわれる、語りのとらえにくさを、言語以外のメディアを視野にいれて表現する可能性を検討することは、社会学にとって、どのような意味をもつだろうか。もし、言語によっては表現することのできない社会や歴史が存在するのであれば、その対象を明確にし、その対象を適切に表現する方法論を探求することが必要である。それは、受け手との相互行為のなかで探求されるはずである。

３． 他者理解をめぐるアートと社会学

アートと社会学の実践的な相同性に立ち還るならば、両者はさしあたり、自己や他者の経験を「別の」時空間に「別の」素材を用いて再現する営みとして位置づけられる。社会学であれ

ば、自他の経験を、テクニカルタームを用いて論文という時空間に再構成する。アートであれば、ギャラリーや舞台や路上などの時空間に、機材や道具、身体という素材を用いて再現する。「再現する」ということは、当の経験はそれに先立ってすでに構成されており、これを異なる時空間に異なりながらも置き換えるという矛盾と緊張を孕んでいる[6)]。

より具体的にみていこう。まず、社会学者たちは日常生活者の経験を、どのように異なる世界（＝社会科学の世界）のもとに再表現してきたのだろうか。A. Schütz によれば,「社会科学の世界」とは、日常生活世界から派生した世界であって、この世界派生に際し、ふたつの世界のあいだには、比喩的な「意味変容（modification of meaning）」が生じているという（本嶋 2000:109）。その際、社会学者が観察の対象とする日常生活世界は、その類似物にとって代えられ，そこに住まうピーターやポールは、ピーターやポールのような「人間模型」へと置き換えられていく。シュッツは、このような経験世界の比喩的な置き換えが絶えざる緊張と矛盾を孕むとして、次のように述べている。

> 現実を［社会学的に再］記述しようとする試みはすべて、或る特定の困難性を伴っている……。その困難性とは、次の事実のなかに存在している。言語は……その体系がその上で存立している諸前提［日常生活世界］を超越する意味の媒体になることに対して抵抗するという事実である。それゆえ、派生的意味領域［日常生活世界から派生する社会科学の世界］をめぐってコミュニケートされうるものはすべて、偶発的でメタファー的な性格（metaphorical character）を帯び［ている］。（Schutz 1996: 38,［］内は引用者）

つまり、日常生活世界の中での経験を「社会科学の世界」の中に置き換える営みは、日常生活世界内での言語を「比喩的」に、別様の仕方で用いるという「抵抗」とともに成立しているのである。ゆえに社会学の世界は、そうした「比喩的転移の原理（principle of figurative transference）」（Schutz 1985:135）により構成された比喩的現実であるといえる。社会学の世界は、経験世界を比喩的に再構成した「詩学（なぞらえ）の世界」であり、ふたつの世界がそのような《なぞらえ》関係にあるからこそ、翻って私たちは他者の経験世界を比喩的に《なぞる》ようにして“Re-Search”することができるのである。

杉本たまえ≪食卓の風景≫（2012）、撮影大西暢夫

では、アートはどうだろうか。ここでは、他者理解の技法としてアートを先導的に用いてきた精神科臨床における、ひとつの作品を手がかりにしてみよう。杉本たまえの作品『食卓の風景』である。彼女は、「対人恐怖症」と「うつ病」を患いながらも、とある精神病院の中にある造形教室で制作に取り組んでいる。荒井裕樹（2013）が、

「作品の底の方にひっそりと痛みがたたずんでいる」と形容するように、彼女の表現の受け手は自らの身をもってその痛みを《なぞる＝追体験する》こととなる。『食卓の風景』は、一見四人家族の食事風景を切り取ったような作品である。しかし、言いようのない違和感が身体に残り続ける。この点について荒井は次のように述べる。

> たとえば、ここからは音が聞こえてきません。「食卓」というのは、朝食であれば慌ただしい支度の雑音が混じるものですし、夕食であれば家族の談笑がつきものです。しかし、この「食卓」はまったくの無音状態であるかのような印象を受けます。また、ここからは温かみも感じられません。料理そのものの温度も、それを共にする家族の温もりのようなものも漂ってこないのです。加えていえば、生活感もありません。……完璧なまでに真白なのです。……そしてこれらの食器をよく見ると、食器が食器であるための絶対条件ともいうべきくぼみが全くないことに気づかされます。すべての食器は縁の高さで水平に埋められており、どんな料理も盛りつけることができない状態になっています。（229-30）

杉本によれば、この「食卓の風景」は、彼女が経験していた現実の〈食卓の風景〉を、そこで生きられていた身体性をも含めて再現しているのだという。それは家庭内での深刻な虐待といじめ、食卓にまつわる痛々しい思い出である。

> 食事の支度や片付けは、いつも私がした。だから家族と一緒に食べなかった。みんなが食べているとき鍋やフライパンを洗った。……食後に食器を洗う時、ガチャガチャやると「うるさい」と叱られ、私は家族三人が楽しそうに食事をしている後ろ姿を見ていた。（杉本たまえ「絵と私と黒い世界」『第 19 回“癒し”としての自己表現展』）

この作品は、冷め切った「食卓」に対する心と、その冷やかさや静けさの奥底にある激しい心のうごめきが《なぞらえ》られた世界である。だからこの作品の中に身を置くとき、その人は杉本が経験していた〈食卓〉を、身をもって《なぞる》ことになる。あのとき，杉本さんには本当にこのように世界が現れていたのかもしれない、と。

だとすれば、「アートの世界」もまた、当事者の生きる〈現実の世界〉を映し出す比喩的な鏡となっているといえるだろう。アートによって作られる比喩的な世界は「言葉だけでは表現できないもの」を含みこみながら、自己と他者が「同じ」景色を共有することを可能にする。他者の経験を理解するということが、他者をひとつの対象としてまなざす態度からではなく、他者のみている世界をその他者のようにみようとする態度からうまれるのだとすれば、そうした他者の経験を《なぞる》という営みは、アートによる《なぞらえ》の世界の創出によって豊かなものとなりうる。現実世界と「アートの世界」の《なぞらえ》の関係に身を置く者にとって、それはもはや鑑賞の対象ではなく、ともに眺め、ともに生き、ともにその物語を《なぞってい

く＝伴走する》ことをもとめられるからである（澤田 2014）。

４． アートと社会学の交差

この国でもすでに社会学やその周辺分野で、ABR と捉えてもいいだろう諸実践が行われている。ここでは、私たち著者グループ自身が行ってきた ABR 実践はさておき、私たちが実際に見ることのできた三つの実験的な試みを取り上げたい [7]。そこから、私たちの求める ABR 実践が、パフォーマティブであること、そしてまた、アートを利用する利点あるいは必要性を、それぞれを通じて確認していく。

(1) 「写真で語る」～集合的写真観察法

晩秋の桜上水、過去二回ほど日本大学文理学部「ソシオフェスタ」という展示会を訪問したことがある。後藤範章ゼミ制作の『写真で語る :「東京」の社会学』を観るためである（作品を体験する Z に自分自身がなることは ABR の要である）。正門向かいの百周年記念館を入ると、ロビーを囲むように 10 数枚のパネルが展示されていた。A1 サイズのパネルには一枚の写真（複数枚の場合もある）とキャプション（タイトルと解説）が収められている。

写真というメディアそれ自体は映像人類学や映像社会学という実践ですでに愛用のツールになって久しいが [8]、後藤の研究プロジェクトも 1994 年度より「社会学の教育・実習プログラム」として学部生を対象に具体化された。作品制作のプロセスは、集合的写真観察法と命名され、後藤（2009）によれば、講義科目やゼミの参加者が「東京」をテーマに一枚の写真を撮り、「驚き」や「不思議」を見つけ、タイトルを付し解説する作業から始まる。毎年膨大な数になるこれら質的データを学生と教員が、個人やグループ単位となって、自らの推薦理由を言語化しながら、いくつかに絞る作業が次に行われる。こうして選抜された写真データを元に、グループでフィールドワークや文献調査を行い、イメージとテクスト（主はイメージで、解説は従とされる）で構成される一つの作品が作り出される。

集合的写真観察法が「社会学的想像力」を軸にして社会学の教育・研究にとって有意義であることは、後藤自身が述べるように、明らかである。また大きく引き伸ばされた一枚の写真のアート性も確かだ（見ればわかる）。まさにそのまま ABR なのだが、ここで重視するのは次の三点である。まず「集合的」という点、作品制作が複数の主体によることを自覚的に取りこみ、X1, X2…の間で引き起こるパフォーマンス性を作品化している点である。「写真を触媒とする学生（間）と教員のせめぎ合いと紡ぎ合いのドゥーイング・ソシオロジーが循環的・相互反照的・再帰的に展開されるプロセス」（52）への着目はその証である。

次は、X、Y、Z の間のパフォーマンス性を、小倉同様、作品制作の根幹に活かしている点である。「読者は、調査者（写真の読み手/作品の作り手）が経たプロセスをなぞるように、画像を見ながら添えられたテクストを読むことで、見えにくい社会のプロセスや構造を視覚化（可視化）し、同時にそれを知覚化（可知化）するといった営みを、自らの内に引き起こす。写真

（視覚）は、言語（知覚）の助けを借りることで、視覚固有の力をより強力に発現させるのである」(51）という後藤が、研究実践に三つの位相で現れる身体の間での相互作用を自身の研究活動の柱にしているのは明白だろう[9)]。

最後の一つは後藤がキャプションの書き方を指示する中で「余韻を残すこと」を重視していることである。Z の想像力を喚起するためなのだが、この指示は、作品を閉じず、完結させない、つまり研究成果を公開に託すという姿勢であり、それを可能にしているのは写真のアート性である。つまり、科学言語による厳密な説明ではなく、イメージや言葉のもつ解釈多様性を積極的に取り込むことで、作品が作品たりえると考えられているのだ。実際、私の目に映る写真群はアートとして多層的な意味の地平をもっていた。

(2)　「聞きなぞり」～他者の記憶を演じ継ぐ身体表現

立春の頃、慶應義塾大学ノグチルームで、石野由香里と学生 N による「聞きなぞり」のパフォーマンスを観た。石野（2015）は「他者をなぞるように演じる」手法をコミュニティデザインに応用し、問題発見・解決型のフィールドワークとして実践してきた。「聞きなぞり」とはある人物の語りをなぞるように再現するものである。ある団地に住むお年寄りたちの語りを聞き集めた学生が、そのお年寄りになって語りを再現する（演じる)。N が演じたのは、①1 人のおばあさんの語り、②5 人のおばあさんの語り、③5 人の語りをつなぎあわせた物語を、1 人のおばあさんの語りとして語る／5 人それぞれの語りとして語る、である。パフォーマンスの合間はすべて参加者の感想や意見の交換にあてられた[10)]。

演じる、というが、石野が学生に求めるのは、語りの内容の反復ではなく、理解し得ないまま相手のしぐさ、語り口、表情をまずは自分の身体でなぞることである。静物デッサンを行うように一挙手一投足を写しとることが、X-Y の土台である。まずここで検討したいのはこの点である。一見それは、今まで紹介してきたパフォーマティブな関与ではなく非対話的な作業のように思える。だがそれは、知らず知らずに自分が他者理解に持ち込んでしまう習性や癖（解釈枠組）を一度宙ぶらりんの状態におくのだ。なぜなら意図的な身体所作は自分自身が配給する意味をおびるのが常だが、他者の身体のなぞりとしての所作には事前に意味が供与されることがないからである。そのため、身体は新たな系で意味を渇望し、X は積極的に Y への対話を身体的に行うことになる。

N はこう表現している「形からあわせていくことで、ときどき同じ空間で呼吸をしているように感じる瞬間があった。自分がふっと消えて、A さんの目線に立つ入り口だった」。X-Y のパフォーマティブな関係性の成立である。石野はそれを自己相対化／変容と理解し、こう述べる「自分の身体が巻き込まれながら他者を演じる本手法には自己変容・自己相対化のプロセスを助ける効果がある。実際に自分の身体を伴って行為し、考えるため、自分を含んだ地平から他者を捉えることが同時に行われているからだ。」(2015:25）

N の実演は、観客に向けられた(X-Y)という作品でもある。Z-(X-Y)について見てみよう。３

回に分けられた実演の合間に観客は感想や意見をシェアする。フォーラムシアターの手法でもあるが、ここでまずZの積極的な関与が確保される。さらに、僕の観た印象では　X-Y の対話が成立した地面への関心が誘引される。語る Y を X は演じるのだが、その語りが X との対話で Y が語ったということを知っている Z には不思議な効果をもたらす。いま目の前で Y を演じる X と、Y の語りを向けられた X（どのような質問をどのように聞き、どう Y に対したのか）とがレイヤー状に同時に感受されるのである。そのため、Y をなぞる X を Z がなぞるという関与が生まれることになり、それは翻って、Y への Z によるパフォーマティブな参与を深めることにつながったのである。

最後に身体ゆえの不確実性にも触れておこう。身体で感受され身体で表現することにつきものなのは、出来事全体をコントロールしえない、そのようなヴァルネラビリティかもしれない。その分、X は作品を完成品ではなく、その場を共にする観客に開かざるを得ない。いや敢えて開いている、そしてこの姿勢こそパフォーマンス性を自覚した知の姿である。

(3)　「あの夏の絵」～被爆体験をめぐる調査表現

師走の新宿、青年劇場スタジオ結の企画公演を観に行った。福山啓子作・演出の舞台『あの夏の絵』。「あの夏」とは広島に原爆が投下された夏。「絵」とは広島の高校生が被爆証言者の語りを聞いて当時の場面を描いたものである。広島市立基町高校の美術（創造表現）コースでは、9 年前から、生徒が証言者に被爆体験を一対一で聞きながら「原爆の絵」を制作している。この活動に魅せられた小倉（2013a）は、関係者への聞き取り作業を綿密に行い、「証言者の被爆体験を描き手の身体を通して消化するという、描き手＝非被爆者という他者の『フィルター』を通した被爆体験の異化と、その異化されたもの（絵）を証言者＝被爆者が見てさらにそれを異化していくというプロセスがあり、絵を『描くという体験』を通じた相互的なコミュニケーションにもとづいた協働的な生成」（238）をそこに見出している。石野が主張するアートワーク（身体）を介した生成的な他者理解の可能性がここでも実現されている。そして次に、この小倉の著作を通じて原爆の絵の取り組みを知ったのが福山で、小倉の協力のもと広島での取材を続け、小倉が聞き取った高校生や証言者の語りをかなり忠実にセリフとして取り込みながら舞台作品化が行われている[11)]。

さて、ここに立つ社会学者の位置は小倉のそれであって、彼のパフォーマティブ指向性はすでに何度も言及してきた。だが後藤や石野の実践とは異なり『あの夏の絵』自体はある劇団の舞台である。それでもここで取り上げる理由は、パフォーマンス性を自覚的再帰的に取り込もうとする社会学にとって、アートを活用する利点が明らかになるからだ。

X、Y、Z という三つの立ち位置にある身体から『あの夏の絵』を見てみよう。生/ライフの全体性を対話的に紡ぐという活動=X-Y は、まずは高校生と証言者の中で成立している。それを通して『原爆の絵』という作品=(X-Y)が生まれる。その作品を経験する Z として小倉はまずあり=Z-(X-Y)、その作品との対話で小倉は研究に誘なわれ、Xa となり=Xa-(X-Y)、論文作品

=(Xa-(X-Y))が生まれる。そこに福山と劇団が Za として登場し=Za-(Xa-(X-Y))、舞台作品の制作者 Xb となる=Xb-(Xa-(X-Y))。舞台作品=(Xb-(Xa-(X-Y)))には、それを経験する観客 Zb が生まれる=Zb-(Xb-(Xa-(X-Y)))。ここで重要なのは、舞台を観る観客が経験するのは、(Xb-(Xa-(X-Y)))内のすべての要素だということだ。終演後のアフタートークで、基町高校の美術教師は「この舞台が同時に被爆体験の証言にもなっていた」と述べていたが、観客はまさに Y 自体にも触れることができた。その上で、証言者 Y に関わる高校生 X をなぞり、聞き取りによって丹念な言葉の世界を築いた小倉 Xa にも触れる。また、観客は舞台に対して鑑賞という受動的な立ち位置ではなく、アフタートークへの参加や『原爆の絵』小冊子が配布されることで [12)]、Xb や舞台作品そのものに生成的に関わることになったのである。

このような入れ子状の作品構成が発揮する相互反照的で再帰的な効果は、実証科学的な言説を重ねることでは実現されない。観客が一気に同時に、様々なレイヤーにある要素を重ね合わせ、互いに透かし見することができる仕掛けはまさにアート独特のものだと言える。アートワークが表現するのは、論理的な展開を一歩ずつ時間軸上で進める知ではなく、諸々の要素が一気に干渉しあい、相互批評的関係の中で、予期せぬ効果さえ生成される知なのだ。観客の生成的な参与が引き出される所以である。そこにはもちろん後藤や石野が、それぞれ写真や身体を通じて見ていた「余韻」「不確実さ」といった曖昧な空隙やコントロールしえなさも生まれる。パフォーマティブであることを自覚した作品には、従来のアカデミックな言説が排除しようと躍起になってきた解釈の多様性すら積極的に取り込む覚悟が必要である [13)]。アートをアウトプットにする意義はここにある。断定的な結論ではなく、いくつもの作業仮説の連続的生成と問いの増殖は『あの夏の絵』をまさに ABR 実践としているのだ。

さて『あの夏の絵』のプロセスで生み出された作品が三つあることに気づいている読者も多いだろう、高校生作品(X-Y)、小倉作品(Xa-(X-Y))、福山作品(Xb-(Xa-(X-Y)))の三つである。小倉作を除けば、残り二つはアート作品である。では ABR はどこにあるのか、最後に、この点をめぐって ABR、アートベース社会学の意義について触れることにしよう。

５．　アートベース社会学（Arts-Based Sociology）へ

X-Y の局面について小倉はこう言っていた、「証言者の被爆体験の絵を描くという行為は、たんなる一場面の模写ではない。6 回も 7 回も証言者の話を聴き、証言者の『生』全体が乗っかった被爆体験を、自らの身体を通してミメーシス（創造的に模倣）し、それを表現する（他者に伝える）ことである。それは、経験の学び（まねび）の連鎖に、自らの身体を通した主体性でもって参与していくことである。そこに、〈参与する知〉というべき知の生成を垣間見ることができる」（2013a:243-4）。つまり高校生の活動自体が知の生成そのものなのだ。だから基町高校「原爆の絵」活動自体が ABR ともいえる。そして演劇作品「あの夏の絵」がパフォーマティブな作品であること、これは述べてきた通りである。

ではその二つを媒介した小倉の論考をどこにおくか。社会科学者の役割について、彼は「〈当

事者−非当事者−さらなる非当事者〉のなかで繰り広げられる当事者体験の生成と連鎖を集積し、そこに累積されたものの社会的意味を明らかにし、伝えていく」（2013a:245（非）被爆者を（非）当事者に置換して、以下同様）ことだと言う。さらにその表現については「表現の重点は『表象の真正さ』の正確な追求やその『正しい』伝達（知識の正確な伝達）なのではない。むしろ、『行為＝体験』性が生起する場としての身体に働きかけ、非当事者の実感の及ぶ範囲を押し広げ、そこから当事者体験への新たな関わりを生み出していくような、パフォーマンス的な知の表現にこそその重点がある」（244-5）という。パフォーマティブ社会学の立場をとったこの宣言からみれば、彼の論考や文体そのものが〈参与する知〉の媒介的な仕掛けとして、まさにアート（文学）だったと主張しても、つまり ABR だと言ってもいいはずだ。

本稿で提示された論点は多々あるが、その終幕では、種々の社会学的 ABR 実践に見られた《なぞる》という行為が主役である。小倉をはじめ、後藤、石野の研究／作品においては《なぞり》がそれぞれに重視されていた。パフォーマティブに、生成的に、対話的に、他者（自己）に関わることと密接な体験が《なぞる》営みであり、さらに、開かれた《なぞり》により次の《なぞり》へと連鎖し、そうして《なぞり》が次々に開かれていくプロセスも意図されている。そしてこの《なぞる》に密着していたのがアート実践だった。

社会学とアートの実践はともに、3.で述べたように、自己や他者によって「生きられた経験世界」を比喩的に再構成した《なぞらえ》の世界を創出する行為である。だが、どちらがその再現可能性という点で、つまり自他の経験を《なぞる＝追体験する》という点で、身体性や感情といった言語化し尽せない層の経験さえ含みこんだ理解をもたらすだけの厚みをもちうるだろうか。少なくともアートベースの社会学によってしか探求しえない経験を、私たちが現に生きていることだけは確かだろう。だとすれば、ABR には既存の社会学が到達しえない層への理解をもたらすという、絶対的な存在理由がある。そしてそれはまた、アートベース社会学という「運動」を 構想するに十分な根拠でもある。

【註】

1) この揺らぎによって、アート側からの社会（社会学）への接近もある。アートプロジェクト、ソーシャリー・エンゲイジド・アート、コミュニティアート、応用演劇、ポストドラマ演劇など多彩である。社会問題を観客とともに（上演）作品にして直接介入さえ試みる Rimini Protokoll や WochenKlausur、難民自体をイベント化した Ch.Schlingensief、施設収容者とともに街への道を築く川俣正など。
2) 「政治」については、Denzin は「個人的なものは政治的」という標語のもとに「ラディカルな民主主義の実践の一つに」質的研究を位置付けようとしている（Denzin 2006）。
3) replication とは素材、対象、現象、関係、出来事を再体験させることで当初の意味を再現しつつ新たな意味を生成する研究・教育上の戦略である（Rolling 2013）。
4) 決定的な役割を担うのは、Z という存在である。パフォーマティブ社会学では、その作品が誰に向けられ、その作品を経験する主体が作品とどのように関わるのかを、研究者と調査協力者の関係性と同

じく、研究実践に不可欠として位置づけ重視する。

5) 小倉（2013）は作品内の「生/ライフ」を生成する過程を「四重の生成のらせん」（X「調査協力者の生の経験のなかでの生成」Y「調査研究者の生の経験のなかでの生成」X-Y「調査協力者と調査研究者の相互作用経験のなかでの生成」Z「読者の生の経験との相互作用のなかでの生成」）として描く。ただしパフォーマティブな視点では X、Y という身体が単独で生成を行うような図式はとらない。

6) すでに Denzin を引いて述べたように、この置き換えに存在論的な線引き（ノンフィクション／フィクション）を設けることはできない。だが、X が Y の経験を Z に伝えるという実践的な意図の中では、一次的／二次的という区別が浮上することとなる。

7) 土屋による「太平洋戦争クリエィティブ・アーカイブズ」（2013~）。岡原やその学部研究会、担当授業の参加者による ABR 活動は 15 年ほど継続しているが、詳細は別稿に譲る。

8) 新しい動きとしても田沼他（2014）や石田他（2015）の実践があり、研究の最終アウトプットが写真であり動画である。田沼、川瀬他による「Anthro-film Laboratory」は「人類学、映画、コンテンポラリー・アートが交叉するなかで、言語に依拠するだけでは伝達されえない知や経験の領域を探求し、人文学における新たな知の創造と語りの新地平を切り開くことを目指します」とされる。

9) 後藤（2009）はさらに学部教育方法の変革、教育と研究の一体化、市民社会との対話などに触れ、研究者のビジュアル・リテラシーの向上や「社会学における研究のアウトプットが文字や数字中心のあり方から「見る＝見せる/魅せる」要素を取り込んだそれにシフトしていかざるをない」など、その発言はまさにパフォーマティブ社会学のそれだろう。

10) 2016 年 2 月 9 日慶應義塾大学ノグチルームにて、ABR 研究会と三田哲学会の共催で行われたワークショップ公演「他者の生（ライフ）を受け止める「聞きなぞり」の手法」。

11) 福山啓子作・演出　青年劇場《創立 50 周年記念》スタジオ結第 6 回公演、2015 年 12 月 11 日～20 日、観客が取り囲む円形舞台、三人の高校生、美術教師、証言者、生徒の祖母。あらすじは、美術部の三人の高校生はそれぞれの思いを持ちながら、被爆証言を聞いて絵に描く、という取り組みに参加。証言者の白井さんとの協働作業が行われる。途中、奈々が参加を逡巡したりするも、完成まで間近の段階で白井さんが入院。そこで恵は被爆者である祖母に依頼するが、原爆の話を避けていた祖母は拒絶。だが祖母は最後には教室に姿を見せ、体験を語る。完成した絵を前に退院した白井さんがやってくる。

12) 終演後に行われたアフタートークのゲストは以下のとおり（敬称略）。宇都宮未来（基町高校三年生）、橋本一貫（基町高校美術部顧問）、岡村幸宣（原爆の図丸木美術館学芸員）、山田みどり（東京被爆二世の会副会長）、そして小倉康嗣。また原爆の絵という小冊子（絵の縮小カラーコピー、生徒と証言者のコメントが記載）が配布された。

13) 岡原（1998）では、その内容および形式の中に意図的に自己矛盾や表現の多様性が持ち込まれ、研究主体の立場性や学術的な書式への自己再帰的な反省が試みられた。

【文献】

荒井裕樹，2013，『生きていく絵――アートが人を〈癒す〉とき』亜紀書房.

Barone, T/Eisner, E.W. 2011 *Arts Based Research,* Sage.

Denzin, N./Lincoln, I. 2006 『質的研究ハンドブック 1~3 巻』平山満義監訳，北大路書房.

Ellis, C. 1991 “Emotional Sociology” *Studies in Symbolic Interaction* 12:123-145.

Geimer, A. 2011 “Performance Ethnography und Autoethnography: Trend,Turn oder Schisma der qualitativen Forschung? ” *ZQS* 12: 299-320.

後藤範章 ，2009,「ビジュアル・メソッドと社会学的想像力――『見る』ことと『調べる』ことと『物語る』こと」『社会学評論』60: 40-56.

石田佐恵子，2009,「ムービング・イメージと社会――映像社会学の新たな研究課題をめぐって」『社会学評論』60: 7-20.

石田佐恵子・岩谷洋史編，2015,『フォト・エスノグラフィーの社会学』大阪市立大学.

石野由香里，2015,「演じる行為が自己相対化と他者理解を促す効果――問題発見型フィールドワークで遭遇したシーンを再現する手法の開発――」『生活学論叢』27: 17-28.

Leavy, P. 2009, *Method Meets Arts: Arts-Based Research Practice,* The Guilford Press.

小倉康嗣，2006,『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，2013,「生/ライフ 「生き方」を主題化し表現する」藤田結子・北村文編『現代エスノグラフィ』新曜社，172-181.

小倉康嗣，2013a,「被爆体験をめぐる調査表現とポジショナリティ」浜日出夫・有末賢・竹村英樹編著『被爆者調査を読む』慶應義塾大学出版会，207-254.

岡原正幸，1995,「家族と感情の自伝――喘息児としての＜私＞」井上眞理子・大村英昭編『ファミリズムの再発見』世界思想社、60-92.

岡原正幸，1998,『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.

岡原正幸編著，2014,『感情を生きる――パフォーマティブ社会学へ』慶應義塾大学出版会.

岡原正幸，2014a,「パフォーマティブ・シンドロームの中の調査実践とは」『三田社会学』19: 123-126.

Rolling, Jr. J.H. 2013, *Arts-Based Research,* Peter Lang.

清水透，2010,「フィールドワークと歴史学」『三田社会学』15: 31-42.

本嶋学，2000,「A. Schutz 現象学的科学論のレトリック的転回――人間科学のレトリシャンとしての A. Schutz」『現代社会理論研究』10: 109-20.

澤田唯人，2014,「隠喩的対話という技法――『語り得なさ』をめぐる当事者実践の社会学」『三田社会学』19: 34-54.

Schutz, A. 1985,『アルフレッド･シュッツ著作集 2 巻――社会的現実の問題Ⅱ』渡部光・那須壽・西原和久訳 マルジュ社.

Schutz, A. 1996, *Collected Papers Ⅳ,* Kluwer, Academic Publishers.

田沼幸子他，2014,「セッション報告 Anthro-film Laboratory in Cultural Typhoon 2013」『年報カルチュラル・スタディーズ』2: 166-203.

山岸健，1966,「芸術社会学概観」『哲學』48: 71-115.

（おかはら　まさゆき、たかやま　まこと、さわだ　ただひと、つちや　だいすけ　慶應義塾大学 ABR 研究会＊）

＊ABR 研究会(AG ABR)とは「（科学）言語のみによる研究活動では観察、把握、理解、伝達しえない生の有り様を探求するために、多様なアートワーク実践を研究活動の主軸に据え、従来の人文社会科学では実現されなかった知や経験そしてその学びや公開の新たな仕組みを開拓、展開することを目的」として 2015 年秋に設立された集団制作チームである。