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： 上演と身体(演劇・パフォーマンスによるアートベース社会学)
Sub Title	Arts-based research : Aufführung und Körper (Arts-Based Sociology durch Theater und Performance)
Author	岡原, 正幸(Okahara, Masayuki)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2017
Jtitle	哲學 No.138 (2017. 3) ,p.217- 249
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特集：アートベース社会学へ 寄稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000138-0217

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

上演と身体
（演劇・パフォーマンスによるアートベース社会学）

岡　原　正　幸*

Arts-Based Research: Aufführung und Körper
（Arts-Based Sociology durch Theater und Performance）

Masayuki Okahara

1. Körperliche Ausdrücke im allgemeinen sind live und medial.
2. Das Aufführen und die Performativität
3. Es erzeugt sich das soziale Handeln, und damit entsteht das Theater
   3.1. “Weltkrimakonferenz” von Rimini Protokol
   3.2. “HIROSHIMA-HAPCHEON” von Marebito-no-kai
   3.3. “Zeitgeber” von Takuya Murakawa
4. Es erzeugt sich das Theatralisches, und damit entsteht die Soziologie
   4.1. Erzeugen von lebendigen gelebten Erfahrungen.
   4.2. Mikro-forumtheater oder Körperliche Ethnomethodologie
   4.3. Körperliche Archivierung von gelebten Lives ; Performance Lifestory
   4.4. ABR als Aktivismus
5. Meine Performance-Aufführung

Keywords: Arts-Based Sociology, Theater, Körper Performance Art, Aufführung

* 慶應義塾大学文学部教授

質的社会学の目的があるとすると，それは人間として当然の行為なんだ，ということを，生活史やエスノグラフィの記述によって，人びとに理解してもらうということです．この「理解」がもつ意味を，（中略）「隣人効果」と呼びました．私たちは，調査対象の当事者になりかわったり，その人生を「直接」理解することはできない．でも，「そういう状況なら，そういうことするのも仕方ない」という記述を重ねることで，私たちは当事者の「横に黙って立つ」ことはできるかもしれない．私たちは当事者そのものになることはできませんが，その隣人になら，なることはできるかもしれないのです．

社会学の目的　岸政彦 *

*「at-plus　思想と活動」ウェブ版 2016/5/12，編集部によるインタビュー．http://www.ohtabooks.com/at-plus/entry/12443/index.html　なお以下本文でも，いわゆる引用注などは省き，文献リストも本文内での紹介に代える．もし読者が引用頁などについて知りたい場合は，http://artsbasedresearch.jimdo.com/contact/　より問い合わせていただけるとありがたい．論文の書記法がこのデジタル時代にどの程度有効であるのかの実験だと考えてください．

1.　はじめに　　身体表現はライブでありメディアである

アートベース社会学，パフォーマティブ社会学がその方法によって最もよく実現できるのは，岸政彦がいう質的社会学の目的かもしれない．そのことを遠い射程におさめながら，ここでは，ABR の利用する多様なアート表現の中でも，パフォーマンスについて検討しよう．自分自身の身体を他者へさしだす表現，それがパフォーマンスである．

アートとしての身体表現には，演劇，ダンス，舞踏，行為芸術（パフォーマンスアート）などがあり，ABR でもそれらのアート実践がそれぞれに用いられる．文学，絵画，音楽などと比較して，これらの表現ではアートワークの不可欠な要素が身体自体を観客（研究の受け手）に差し向

けるという行為である．ただし，いわゆる生身の人間がまさに観客の目の前に現前するという点にはいくらかの注釈をつけておいたほうが，現代のパフォーマンス・演劇シーンを捉えそこねなくて済むだろう．それはライブとメディアという議論である．

リアル，身体，対面状況などが社会学で言われるとき，それはメディア化された（媒介された）社会状況や社会的行為あるいはシステムと対置されることが多い．そしてこの対置は，モダニティを大なり小なり意識する多くの社会学者にとっては，個人とシステムの対決を彷彿させることになる．同様に演劇論の中で，映画やヴィデオを代表とする媒介された身体表現と，いまここが共有される舞台上の身体表現には大きな対決あるいは存在論的な亀裂が言われたりする．しかし．

ブレーメン劇場，1996年，スザンネ・リンケ振付のダンス作品『ハムレット・シーン』で，スキャンダルに見舞われるハムレットにパパラッチがヴィデオカメラを向け，逃げ惑うハムレットの姿が，舞台上の大きなスクリーンにライブで映し出されるシーンがあった．おそらく，ヴィデオ映像をライブの演劇舞台で僕が目にしたのはこれが最初だと思う．いまや，ヴィデオ映像ほかのメディアが舞台作品で使われるのは全く普通のことで，数台の大型プロジェクターが二階席前に常設されるタリア劇場（ハンブルク）と同じような装置を配備する劇場は少なくない．

映像はどのように舞台にのせられているだろうか．私自身が鑑賞したいくつかの作品を例にあげよう（2014年から2015年にかけてのハンブルク大学パフォーマンス・スタディーズセンター所属中での観劇である）．ベルリンのフォルクスビューネ，フランク・カストルフ演出『従妹ベット』では，回り舞台の上に「建築」された二階建て邸宅のいくつもの部屋で物語が展開されるのだが，その全貌を見渡せる地点は観客席のどこにもなく，役者たちを追いかけ回す二台のヴィデオカメラからの中継映像を観客

たちはスクリーンで見る他ない．『ハムレット・シーン』と同じく，舞台上で今起きていることがライブ中継されている．

『最後の証人たち』は，ウィーンのブルク劇場が強制収容所からの生還者をその証言とともに舞台にのせた作品で，すでに初演時の出演者ひとりは他界している．この舞台では当時の記録画像と，本人が証言する姿を収めた録画映像が，レイヤー状の薄膜にそれぞれ映し出される．舞台奥には実際の証人たちが座り，終幕になってはじめて，ひとりひとりが前に出て観客に語りかける．ユダヤ人迫害の記録映像，証言者の語りの映像，そして証言者自身，メディアがそれ自身でもつ力と証人の現前はこの上ない相乗効果を発する．

ベルリンを拠点にするパフォーマンスグループのシーシーポップが制作した『春の祭典～シーシーポップとその母親たちによる上演』では，パフォーマーの母親たちが録画映像で登場して，現実の舞台上にいる自分のこどもたちと一緒にストラヴィンスキー作品を演じる．母子関係や女性の社会的位置をテーマにしたオートエスノグラフィでもあり，緊張した親子関係という内容からすると原題「春の生贄」がふさわしいかもしれない．何枚もが並列された縦長の巨大スクリーンに映る母親たちと，舞台にいるその子供たちとのセリフや身体所作，ダンスにまで至るやり取りは緻密に計算され，違和感はない．

上演前から政治的な話題になった，というか内容も形式もそもそも政治的なので，右派政党からの攻撃は予想されることで，むしろ制作者もそれを意図していたのではないかと思うような，エルフリーデ・イェリネクの上演作品がある．タリア劇場，ニコラス・シュテーマン演出の『被後見人』では，ハンブルクに一時居住する難民がテーマで，実際の難民が実名で舞台にあがる（政治的話題とは，出演は仕事であり，難民の就労禁止条項に抵触するのではないか，というもの）．ランペドゥーザ島の現状，難民で溢れるボートなどの資料映像，さらには難民が舞台上でもヴィデオで

インタビューされ，それがライブ中継で舞台後方のスクリーンに映される．そればかりか，土間席で観ていた時には気づかなかったが，三階席で二度目に観た時には，板全体がプロジェクター映像で満たされていた．

こうして少しばかりの上演作品を取り上げただけでも，メディアとライブが対立するという見方はやや時代遅れのものだということがわかる．もはや身体はメディア化されつつ，同時にライブでもある．とはいえ「対立しない」ことがどのような議論の地平にあるのかについては，もうワンクッション必要だろう．というのは，上の例がそうだったように，メディア上の身体と同時にライブで身体が登場するものだけではなく，いわゆるヴィデオ上でしか身体が登場しない，たとえば行為芸術（パフォーマンス・アート）の記録映像といった作品が美術館には多数あるからである．狭義の演劇ではなくパフォーマンスという枠組みで考えるなら，なおさら一考が必要である．

2. 上演することとパフォーマンス性

ドイツの演劇学（マックス・ヘルマンが1923年ベルリンで立ち上げた学問とされる）の基本には「上演」という概念がある．時間的には一回限りに立ち現れる出来事として，戯曲や俳優の演技，舞台設定と同じく，観客が受容することで生成されるものであり，作者が完成させる作品とは異なる次元で，演劇を見るまなざしである．この上演という発想とライブ性は常識的にもつながりやすいだろう．演劇を映画との対比で評価する常套句だ．そして，舞台上の役者と観客席の観客がライブ的な，つまり身体的に共在するということで発生するオートポイエーシス的な循環こそ「ライブ」だと主張したのが，エリカ・フィッシャー＝リヒテ（『パフォーマンスの美学』2009詩創社）だ．

上演は，演者と観者とが出会って直接対面することから生ずるものなので，

> 常に上演が進行する中でのみ生じ，またその中で消える，ということである．上演が始まる前や終わった後に存在するものは，原則として上演とは別のものと見なさなければならない．上演は自分自身を，いわば自分自身で，演者と観者との相互作用から，自己創出的なフィードバック・ループとして産出する．（『演劇学へのいざない』2013 国書刊行会 40）

ここで前提とされるのは，パフォーマーと観客のある種の対面的な相互作用である．そうであるなら，行為芸術のヴィデオ記録の上演をライブと考えるのは無理だろうし，舞台上にロボットがいて，そのロボットが事前のプログラムに従って自動で作動する中，観客がこのロボットを観るとしても，それはライブ上演とはいえないだろう．しかし，パフォーマーと観客の肉体的な共在がパフォーマンスにとって重要であることは認めるものの，そこに大きな分水嶺を引くのはどうだろうか．

俳優と観客の身体の共在というが，そのとき，客席内のどの観客を指すのだろうか，すべての観客が同じように意識をこらし思考を巡らし感情を経験しているはずなく，文化的背景も異なる．観客とのオートポイエーシス的フィードバックとは，どの観客との関わりなのか．観客全般と言ってしまえば，それはあまりにも抽象的で「メディア的」だろう．ある観客にとって，自分ではない観客の誰かと舞台上の俳優がシステム的な循環を構成しても，それはそれで他人事かもしれない．亡命中のブレヒトはハリウッド産業における映画の生産と受容の分断に呆れて帰国したというが，「生産と受容が別々に行われるメディア・テクノロジーによるパフォーマンス」（『パフォーマンスの美学』99）とライブ・パフォーマンスを対立させる見解は，そもそも生産側の視点ではなかろうか．少なくとも生産と受容の両方を見渡たそうとする超越的な視点からの発想だろう．

雨のシーンで自分のバッグから傘をだす，向かってくる機関車の映像で体を仰け反らせる，という映画草創期の観客の態度についてのエピソード

は，映画未体験の観客を揶揄するのに使われる．でも，リュミエールの『海水浴』（1895年制作），スクリーン上の波打ち際のシーン，ドレスが濡れないように端をたくし上げた観客の体験とは，笑って済まされるものではない．そのときメディアはどう生きられ体験されたのか．その体験や身体は「間違い」だったのか．メディアは複製でしかない，という観点からは間違いかもしれない，しかしメディアを「メディア」として二次的複製的なモノとして観る見方こそ，色々な次元で事後的に作られたのではないか．目に見えた情景に人の身体は反応する．そもそも人が何かを鑑賞するという体験において，その体験ははなからライブだろう．ライブ体験が一次的であって，いわゆるメディア体験などというものは，その中から（規範的にも歴史的にも）分離され，「メディア」世界なるもの，別世界として構築され，身体的ライブ世界と対置されていったともいえる．

メディアのライブ体験という原初的な場面はその都度いくらでもやってくる．僕の母は，永瀬正敏がベルリンの壁の上でカップヌードルを食べるCMに「よくこんな時に撮影できたわね」と述べ，僕の度肝を抜いたが，CGというメディア・テクノロジーによる新たな体験もライブだ．あるいはヴィデオ・インスタレーションは，二次的現実を映すメディア作品の集合という訳ではなく，むしろ，そのような観念を揺るがす空間として体験される．3D時代はなおさら，メディアと身体の連動や不可分さを利用するテーマパークの乗り物で人は何を体験しているだろうか．そしてさらにVRの飛躍的な普及を世迷言にしてしまうわけにもいかないだろう．

実際の舞台でも，多種多様なメディアが利用されていることはドイツ観劇の経験で述べたとおりで，1960年代「肉体の叛乱」的感性を持ち出すのが必然というわけでもない（「システムの侵食により，それに抗する身体を特権化する」）．むしろ身体もひとつのメディアであるという視点が有効である．パフォーマンスという出来事には，身体というメディアや，ヴィデオ映像などを通した身体，つまりメディア化された身体，そしてさ

らに，それ以外の多種多様なメディアが混在し，それらメディアの相互作用により上演が成り立っていると考える方がより現実的で生産的だろう．出来事を体験する観客の身体こそあれば多種多様なメディアによる上演は成立するのだ．そしてそれはライブ体験そのものである．オートポイエーシス的な意味の創生も役者と観客の対面場面でのみ生じると考えなくていいかもしれない．

そう理解するなら，俳優身体と観客身体の共在とは，ヴィデオに映された俳優身体とそれを見る観客の身体との間にも成立するのではないか．なぜなら身体が二重性を帯び，対面でも二次元でもその効果を発するからである．フィッシャー＝リヒテがいう記号的身体と現象的肉体の同時性は，パフォーマーの身体が観客の身体に見られることによって，意味生成の作用をもつ．18 世紀の演劇論が推奨したような記号的身体のみの演技を肉体が果たすことは原理的に不可能，ハムレットという記号を表するのは俳優の肉体なのだ．

最近，ゼミの学生が所属するミュージカル・サークルの公演を鑑賞する機会があった．記号的身体を見る，同時に現象的肉体も見る．芝居なので「見ること」が規範化された空間だが，学生の現象的肉体を見てしまうということに，予想外に戸惑いを感じたのである．舞台上の全員が自分の大学の学生であり．そのひとりひとりの現象的肉体を見てしまうことは，日常つまり大学の教室では意識されにくいこととしてあるからだ．

このようにパフォーマーが身体であり肉体であるという存在のあり方は，見る側の身体に何かしらの作用を及ぼし，それは舞台上でもヴィデオ上でも変わらない．上演を考えた場合，観客が鑑賞するという直接的な体験さえあれば，いかなるメディアが投入されていようが，上演としての特性を考慮することができるのではないか．上演にはいくら引き算しても観客の身体は現前することになる．観客が存在するだけで成立する上演もあるということだ．少なくとも，パフォーマーと観客の直接的な相互作用を

特権視する理由はない．

とはいえ，参加者全員による創発的な出来事として上演を捉える視点は残さなくてはならない．フィッシャー＝リヒテがいう「上演の出来事性」には５つの特徴があげられている（『演劇学へのいざない』77–78），①上演の時間性，②一回的で反復しない，③参加者が上演をコントロールすることはできない，④観客は，自律的かつ他律的で，二項対立より二項共立のモードで体験する，⑤対立よりも，移行，境界解消，役割転換，不安定といった，リミナル（ヴィクター・ターナー）体験がおきる，といったものだ．さらにこう言う．

> 上演はそれに参加する全ての者の行為や振舞い方の相互作用から生じるので，全ての参加者に対して，自らを上演の経過の中である特殊な主体として経験する可能性を開く．すなわち，他者の行為や振舞いの決定に関与しつつ，自分自身の行為や振舞いの決定にも同様に他者からの関与を受ける主体として，つまり，自律的でもなく，他律的でもなく，自分がつくったわけではないが関与はしている状況に対しても責任を引き受ける主体として自らを経験する可能性を開くのである（『演劇学へのいざない』44）．

複雑な政治状況に置かれた現代人の責任を謳っているような，この上演概念は，まさにパフォーマティブに上演という出来事が構成されるありようを表現している．さらに，日常的な現実とは異なる上演的な現実構成で，ひとは非日常的な，常識的な二項対立すら揺るがすような経験をするということが指摘されている．この点も見落としてはいけない．

3.　社会的行為を発現させ，それを演劇とする

パフォーマンス，演劇といった文化実践をこの論考では念頭においているが，演劇といっても，それは現代演劇における諸実践を前提にしてい

る，という点には注意を促しておく．なぜならそれらの実践がABR実践とも近接しているからである．たとえば「ポストドラマ演劇」として現代演劇の特徴づけをおこなったハンス＝ティース・レーマン（「『ポストドラマ演劇』の十二年後」『THEATRE ARTS』49号）はこういう．

> 演劇がパフォーマンスの要素を取り込んできたことは明らかです．それらには，例えば自己言及性，意味を脱構築すること，自己の機能の内的メカニズムをさらすこと，「演劇からパフォーマンスへ」の移行，主観性の基本的構造を疑うこと，再現（リプレゼンテーション）の回避・批判・誇張，反復可能性などがあります．(18)

あるいは

> ポストドラマ演劇の基本的な現実は，作品の再現からプロセスへのシフトチェンジです．このプロセスにおいて出来事の全参加者たちの関係が芸術のコンセプトと探求の重要な対象となるような「状況」の一部を創り出したり，呈示することで，参加者に関心を促すのです．ポストドラマ的な実践は，出来事と観客との関係（とさらには観客同士の関係）を，芸術的に展開していく際の重要な要素としてテーマにしようとするからです．(20)

もはや，ある台本に沿って舞台上で登場人物役になって演技する生の俳優を観客が客席から鑑賞する，という類では捉えきれない演劇世界である．社会的な状況への介入という意味では，1960年代の世界演劇に触れるべきだろうし，日本では寺山修司の一連の実験演劇を検討すべきだ．あるいは，難民問題とオーストリア右翼政権の成立のなか，クリストフ・シュリンゲンジーフが行った『外国人，出てけ』『トーク2000』なども必見だろう．ここではポストドラマと特徴づけられる演劇実践のうち，僕自身が体験した三つの上演を紹介する．リミニ・プロトコル『世界気候会議』（ハンブルクドイツ劇場2014），マレビトの会『HIROSHIMA-

HAPCHEON　二つの都市をめぐる展覧会』(FT10自由学園明日館2010)，村川拓也『ツァイトゲーバー』(東京国立近代美術館イベント「14の夕べ」2012)，の三つである．

3.1.『世界気候会議』

初演は同名の国際会議がペルーで開催されるのを前にハンブルクのドイツ劇場で行われた．劇場の外壁を環境保護団体メンバーが「占拠する」という垂れ幕を掲げようとするパフォーマンスが行われるなか，開場を待つ．開場すると，客は各国代表に割り振られ（ちなみに僕はカザフスタン代表だった，代表団は横に座る4名)，その国の地政学的な情勢や国家方針などの記されたハンドブックを渡され，所定の代表席（客席）につく．劇場は世界気候会議会場の仕様となり，現実の会議のタイムテーブルが3時間に圧縮される．開会宣言から開幕宣言まで，ほぼ分刻みで，観客は劇場内外をツアーする．大型バスに分乗して劇場からハンブルク国際会議場までの往復の道のりで温暖化による北極の異変に関するレクチャーを聞く．劇場の応接室で実際の移民の生活についての話を聞く．温暖化による温度変化を，照明器を使って体感させられる，などなど．そしてロビーで代表団同士の折衝がある．それぞれの国の意見をふまえて，会議自体の最終幕となる．

さて，ここで観客は何を体験しているのか．いわゆる「ままごと」なのだろうか．上演制作したリミニ・プロトコルは，ベルリンに拠点を持つ集団だが，『資本論』（上演では研究者が使われ，経済体制への講義が舞台上でなされる)，『100%』シリーズ（ある街における性別年齢など多様な指標での歩合を100人の街の住民が舞台で表現する)，『カーゴ』シリーズ（展望窓付きのコンテナトラックに観客は乗車し，街を見てまわる）など，劇場における虚構の体験ではなく，実際のリアルな体験をイベント化する作品を制作してきた．『世界気候会議』では，役者はいない，ハンブルク劇場の俳優も登場するが，その彼女は俳優という職業をもった市民として

発言し，他の参加者も研究者，環境団体の代表など「実物」である．フィクションというのは，言うまでもないが公式の会議ではないということ，実際の会期を3時間に圧縮すること，そして観客が各国代表団になるということ，この三つだけである．観客が目にして行為して体験することは演技ではない．それは十全な社会的行為だ．社会的な行為が集まり，それが演劇として成立している[1]．

3.2.『HIROSHIMA-HAPCHEON　二つの都市をめぐる展覧会』

松田正隆（マレビトの会）は，自分の出身地長崎を素材にした後，広島・長崎のシリーズで作品を制作した．二つの都市とは広島と，広島で被爆した韓国人の多くの故郷ハプチョンである．重要文化財でもある自由学園明日館の講堂で13の作品が重なりながら講堂のあちらこちらで上演される．5時間ほどの上演時間で各作品は複数回行われ，観客は出入り自由で，これらの作品群をぐるぐる回りながら体験することになる．作品は一人一人の俳優が取材したり集めたりした資料に基づく．

> 上演は，博物館・美術館のような展示形式と「演劇」の上演を織り交ぜ，広島とハプチョンでのフィールドワーク・取材で得た音声，映像，テキストなどの素材と，これまでマレビトの会が追求してきた，当事者を「代弁していく」出演者の“演技する身体”が「展示」されます．今回，演劇上演の特徴であり制約でもある「決まった時間に，席に座って観る」という枠組みは取り払われ，上演時間の内であれば，観客は自分の好きな時間に入退場いただけます．

講堂の各所に設置された10インチほどのモニターの前で俳優は一人で（二人が絡む作品もあるがほとんどは一人），自分の集めた資料をベースに「報告」を始める．モニターに映る文字はキャプションという働きをする．そこでは「報告者」の演技が行なわれているわけではない．彼らは報告し

ているのだ．被曝という現実に関するリサーチに基づいた報告，それは演劇ではなくまさに報告である．松田は「広島の「平和記念資料館」と「原爆死没者追悼平和祈念館」をモデルにしている」という．つまりここでの出来事が原爆資料館なのだ．モノの展示ではなく，人の展示なのだが，それ自体は報告という社会的行為であり，近くに寄って耳をすませる観客の存在によって初めて，それが演劇になる．「観客それぞれの体験と想像力が加わることにより，初めて作品が完成する上演形態」と規定されたこの展示では，とはいえ，俳優が報告者にとどまるわけでもない．

> 出演者は，報告者であり演技する．出演者は二つの都市についてのことがらを述べる．その「ことがら」の報告行為の過程で，その内容に取り憑かれ，そのことを演技することになる．「演技する」としたとき，その徹底した動詞的存在はもはやそれまでの報告者としての「私」という主語を特定できない．にもかかわらず，特定の誰かとしてそこにいるのである．爆心におけるそこに横たわるものの擬態である．報告行為から演技存在への変容によって，その人の社会的あるいは時空間における立場／位相に「非人称性」「さけめ・ゆがみ」が出現し，その過程で出演者は新たな名前を得た誰かとして生まれてくる[2]．

社会的行為から演技へと転位するというこの指摘は，俳優が変態するというだけでなく，もしかしたら，行為者全般にも適用されることかもしれない．フィッシャー＝リヒテがいう上演の作用はここにも確認される．

3.3.『ツァイトゲーバー』

重度障害者の在宅介助における介助者と障害者の関わりを『生の技法』（1990 藤原書店，2012 生活書院）という著書で描いたことがある．僕自身も介助者だった．作者の村川拓哉は，この作品が重度障害者の介助労働に関するもので，藤井さんという障害者を取材して作り上げたという前口上

ののち，現役の介護士に介護士の役を，障害者役には，観客から選ばれた一人をあてる．体を楽にして，顔をあげ，目を閉じ続けない，というのが障害者役の観客への村川の指示である．何もない板の上で，それをおそらく 2DK の部屋に見立て，玄関から介助者が挨拶をして入ってくるところから，芝居は始まる．

日常生活のもろもろ，寝返り，着替え，食事の支度，食事などが淡々と行われる．重度の言語障害もあるという設定での意思疎通は，介助者が 50 音を読み上げ，まばたきで該当する文字を障害者が指定するというものだ．僕自身にはこの手法は経験ない（音声ボードをヘッドギアのスティックで押してもらい機械の再生音で意思疎通したり，50 音ボードを僕が指差し，うなずきで確認するといった手法はとったことがある．障害当事者によってそれぞれ適切な手法を使うものだ）．

介助者：藤井さん何か食べたいものありますか？
あ，か，さ，た，な，は，（「藤井さん」，目で合図）…は，ひ，ふ（合図）…ふ．
あ，か，さ，た，な，は，ま，や，ら（合図）…ら，り，る，れ（合図）…れ，ふれ．
あ，か，さ，た，な，は，ま，や，ら，わ（合図）…わ，を，ん（合図）…ん，ふれん？
あ，か，さ，た（合図）…た，ち（合図）…ち，ふれんち．
…藤井さん，フレンチトースト食べたいんですか？[3]

介助者が仕事を終えて，「また次回」と言って，玄関で脱いだスニーカーを履いて出ていくことで，芝居は終わる．作品自体にはここでは取り上げない工夫があるし，村川が舞台脇でこの芝居を観客と一緒に見るという構造も組み込まれている．だが，演劇としての構造はともかく，ここで上演されているのは介助行為そのものである．寺山修司は，覗くという行

為の存在によって演劇が成立するという実験をやってみせた（軽犯罪として検挙されたが）．村川の作品も同じ次元なのだろうか．では，覗くではなく観察するという行為だったらどうなるだろうか．村川の作品は，口上もあり，見られる側も見られているという認識はあるので，覗きではないことは明らかだ．

劇評家の江口正登の証言では「彼は，男性である「藤井さん」を想起させるような外見的特徴をなるべく欠いた存在に演じてもらいたいという意味で，女性を指定した」とある．つまりここで再現された介助行為は身体を用いて非常に具体的で個別的な介助であるようで，実際は，藤井さんの介助ではなく，より一般化された介助行為が提示されているということになる．村川もそれを求めた．介助の現場を取材して，介助行為を再現することで，介助行為の特徴を示そうとした．そのように考えてもいい．

となると，妙な共通点を見出すことになる．『生の技法』はテキストで，『ツァイトゲーバー』は身体で，それぞれ同じ事柄を再現しようとしたと言えないだろうか．介助という現場へのより具体的な記述をもつノンフィクションや社会学研究の書物もある．それらを読む行為と，村川の作品を鑑賞する行為，そこに差はあるだろうが，その差と共通点のどちらを優先させたらいいのか．今一度立ち止まってもいいだろう．

それではつぎに，パフォーマンスや演劇的手法による社会学実践について紹介する．立ち止まった僕らがどの方向に歩み出せばいいのか，その素材になるはずである．

4.　演劇的行為を発現させ，それを社会学とする

4.1.　生の体験を生成する

社会福祉系の教育実践の中で小山聡子（日本女子大学　福祉援助論，『援助論教育と物語』2014 生活書院）は，ケアと他者理解の関わりをいか

に体感しうるかを，文学作品，物語を通した他者理解として行なっている．なかでも演劇的手法を採用し，「役者が登場人物を理解しリアルに演じるためのプロセスでなされることと，社会福祉援助における他者理解のプロセスには驚くほど共通点があることに気づかされる」（110）として，2009 年度には「演劇の手法を通して，表現を味わい，コミュニケーションが成り立つ人間関係を築く」というタイトルの集中授業を，日本演劇教育連盟の外部講師と共同でワークショップ形式によって行なっている．

小山の考察は結論的には，ポストモダン，ポストコロニアル以降のソーシャルワーク批判への応答として進められるが，ここでは，彼女が自分自身のオートエスノグラフィや参加者の事後レポートによって演劇的手法を分析した件を紹介しておく（115–）．「身体を感じること」と「即興とわきあがる思い」という二つの出来事に注目したい．

身体への気づきは，視覚情報を優先し，言語的な文節世界に生きてしまうような日常生活での感覚の使用を反省し，ありのままの自分・身体感覚にめぐり合うことができるというものである．ワークショップでは様々なアクティブメニューが用意されており，たとえば，「全員が部屋中をしゃべらず自由に歩き，誰の合図もなく全員で一斉に止まる」というワーク，あるいは「ペアをつくり，一人が目を閉じて，もう一人がトントンなど擬音語でそのパートナーを導く」といったワークで，参加者は身体感覚の覚醒を思い知るという．

即興とわきあがる感情が端的に見られたのが「出会いのエチュード」というワーク，「二人ペア同士で数メートル離れて向き合い，一点集中でニュートラルな体勢を作った後，呼吸がそろったら同時に歩き出してすれ違い，少し過ぎたところで振り返ってじっと互いの目を見つめる．そこで湧き上がった思いを非言語であるがままに表現し合う」というもので，俳優演技におけるルコックシステムのマイムである．そういえば，行為芸術家のマリナ・アブラモヴィッチが，ニューヨーク近代美術館で「アーティ

ストは現在する」という回顧展（2010 3/14–5/30）のなかで，アトリウムの中央に置かれた椅子に座り，来場者と出会うパフォーマンスを3ヶ月にわたって行った．来場者が一人づつ片方の椅子に座る，彼女は目を伏せ，相手が座って体勢を整えると，二人は黙って見つめ合うという作品である．「出会い」の原初形態がいかにスピリチュアルで，普段は日常動作によって露わにされることのない，この上なく無防備な出会いが見られた[4]．

それと同じような体験を学生たちがしている．小山が引用している学生のレポートにはこうある．

> これは目を見るだけで感情が生まれてきて不思議だった．また，頭で考えることなく，次から次へと感情が変化していき，私の中になぜこのような感情がうまれるのか理解することができなかったが，いつもまず頭で考えてから，行動する私にとっては何の予告もなしにあふれ出てくる感情をありのままに表現できたことは自分自身も驚くほどの変化であった．また，自分の感情のように相手の感情も感じることができそれが，時にシンクロしたり，シンクロしなかったりを感じることも面白かった．（117）

演劇的手法が，日常的な規範性を解除して，身体への気づきを促し，ありのままの感情への気づきをもたらし，その思いに基づく非言語的な行動が，相互の関係性を多様に豊穣化して動いていくという「生の体験」をもたらすと小山は言う．感情という面で見れば，小山も指摘する通り，感情規則への懐疑，脱慣習的感情管理を誘う仕掛けとして演劇が作用するのである．演劇ゆえの感情実践が決してニセモノの感情経験ではない「共感」すらもたらすのである．だとすれば，社会学が生の体験を，相手との他者との生成的な関係を求めるかぎり，演劇的手法の効果を無視することはできないはずである．

4.2. ミクロなフォーラムシアター，あるいはエスノメソドロジーの身体的実践

2016 年 8 月 9 日早稲田大学 3 号館という外見は旧来の堅牢な石の建造物そのままで内部をすっかりリノベーションした校舎で，ある授業の公開発表会があった．石野由香里が担当する「社会の見方を変えるフィールドワークとワークショップ」という集中授業である．この授業の目的は，演じることで社会的課題を発見するというもの.「八王子市の高齢化団地でフィールドワークを行い，そこで見た現実を演劇のシーンとして立ち上げて当事者の方々に見てもらい，現場に起こっている課題を共に掘り起し演劇的手法で考える．5 泊 5 日の合宿形式でフィールドワーク⇒シーンの組み立て⇒発表の場の企画⇒観客参加型公演という一連の流れを実践する．合宿中の日中は各現場でのボランティア活動をベースにし，関係者にヒアリングを行い，夜はそれぞれのグループがその日の結果を持ち込んでミーティングを行うことで双方の成果をシェアする」（早稲田大学シラバスより [5]）.

その観客参加型公演に出向いた．ホームページでは「演じることで他者理解を深め，地域とコミュニティについて身体で捉え直す～観客参加型討論劇への招待」と謳われる．どのようなものか．学生が，自分たちで体験したシーンを再現する．たとえば，買い物帰りのお年寄りがカートを引いて家に帰るシーン．学生はおばあさんにカートを階段下まで運ぶように頼まれ，カートを降ろす．おばあさんは一人で右側にある手すりをもって降りる．そこに現れたおばさんが「ちょっと，危ないから，左手もってあげないと，支えてあげないとだめでしょ」という．学生は左手をもって支えようとするが，おばあさんは「一人で平気だから」といって，学生の手を払う.

このシーンがどのような出来事であるのかを参加者が検討する．とくに観客が学生やおばあさん，おばさんなどの登場人物になって，所作をなぞることで自分の中から出てくる感情や気持ちを重ね合わせていくことで，

討論の場で知見が蓄積されていくという具合である．さらにそれは，現実に行われたことを越えて，他の可能性（あるいは解決法）さえ想像させる．たとえば，おばあさんの役になってみた観客は，もし人から指図される前に学生が手を取ってくれれば，素直にそれに託し，また，大変な作業（階段を下る）を学生と一緒にしているという気になれた，と述べていた．

大文字の社会問題を相手にすることの多い（その意味では既存の社会的な課題を対象にする）フォーラムシアター（アウグスト・ボアールが提唱する討論劇）が，ミクロな対人場面での身体的な所作やことばから，その現場での意味の成り立ちや社会関係を明らかにする実践である．他者の行為を自らなぞることで，その身体の動きをつぶさに再現することで，自分の身体の反応を他者についての理解や解釈に入れ込む作業が実現されている．それはローカルな現場での社会的出来事に関するエスノグラフィである．演劇・パフォーマンスを，他者理解の方法として取り入れ，さらに，そこで得られた自分の他者理解を表現する手段としても演劇・パフォーマンスを用いている．この上演はまさにパフォーマンス・エスノグラフィとして評価されるべきものである．

その上で，観客参加型討論劇とされた，ここでのやりとり，つまり観客に同じ設定で身体的な体験として演技してもらい，そこでの感想をシェアする実践について，もう少し言葉を重ねる．この実践は，まずは課題の発見や解決を共同で吟味する作業である，とくに，リサーチが行われたコミュニティでも同じく観客参加型討論劇が行われており，その意味ではコミュニティ・デザインやアクション・リサーチの側面ももつ．と同時に，そもそも，身体をくぐらすことで意味解釈や秩序生成の場面を探索するこの試みは，社会成員が秩序を相互行為的に達成し，説明可能なものにする，それら成員の方法を記述しようとする試み，つまりエスノメソドロジーと近い．学生たちが上演を通じて観客と一緒になって探っていたのは，人々の秩序化の方法である．エスノメソドロジーが会話，行動，ジェ

スチャーを詳細に記述するのに対して，ここでは詳細に身体的になぞることが行なわれ，一つ一つの所作がおかれる意味の文脈が精査される．だとしたら，この上演もエスノメソドロジーである．パフォーマンス・エスノメソドロジーである．

従来のエスノメソドロジー研究者が，記述された現場を「見る」ことで，書き起こされた会話を「読む」ことで，「頭」をつかい分析していたとすれば，パフォーマンス・エスノメソドロジーでは研究者は自分の身体で「なぞる」ことで分析を果たしている．あえて言えば，身体的な日常知（身体を通すことで自覚される知）を，従来のエスノメソドロジー研究に付け加えるという作業を行っているように思われる．演劇的な手法が，このように，従来の社会学研究にも移植できるという点は押さえておきたい．

4.3. 生きられるライフの身体的アーカイブ　ライフストーリー・パフォーマンスへ

2016 年は，慶應義塾大学通信教育部のスクーリング「生と感情の社会学」を夏季（各日 210 分で連続 6 日間）と週末（土日で 420 分を三回の週末）の二回にわたり担当した．岡原と ABR 研究会の高山真と澤田唯人が担当する．この授業は過去 5 年間にわたり，岡原と小倉康嗣（ライフストーリー研究，立教大学）が担当してきたもので，その概要や成果はすでに『感情資本主義に生まれて』や『感情を生きる』でも述べてきた．今回は，チーム作業として，ライフストーリー・インタビューの成果を**演劇的な手法**で上演することを参加者に求めた．いままでは表現法に縛りは設定しなかったが，チーム作品の多くが実際には演劇的だったという経緯があり，今年度は思い切って演劇的手法を使うように明言した．チームには台本，脚本を作成してもらい，脚本集も編むことになった．

参加者に示したシラバスはこうなる．

1　授業の概要説明（演劇的手法によるライフストーリー実践）

2　自己紹介（担当者を含め参加者全員）
3　チーム作り（ランダム）
4　身体を使うワーク
5　言葉を使うワーク
6　チーム内でのライフストーリーのシェア（事前に用意した3000字程度の「自分史」），チームでインタビューさせてもらう一人を選ぶ（メンバーの関心をより集める，あるいはランダムでも構わない）
7　身体を使うことで，聞き手は相手の生をなぞる
8　身体を使うことで，観客にその人の生をなぞらせる
9　ライフストーリーやライフイベントにおいて，その人がその生をどう生きたのか，に思いを馳せ，想像力を使う
10　本人がどう生きたのか，聞き手がどう生きるか，そして観客にどのようにその生を納得してもらいたいか.
11　演劇作品としての場面設定や登場人物やストーリに出来事としての事実は必ずしも必要ない．もちろん，聞き取られた状況設定の再現でも構わない.
12　演劇形式としても，多様であり得る．朗読劇，ドキュメンタリー劇，再現劇，観客参加などなど.
13　公演は2回づつ，同時に複数チームが異なる舞台で上演する．なので参加者は自分の関心で見たい作品を選ぶことになる（そのための宣伝用プレゼンの機会を設ける）.

ステップ2から5は初対面の参加者同士を考慮してのいわゆるアイスブレイクだが，身体や言葉を使うワークでは演劇的なものに触れる意味ももたせた（今年度は「全員の自己紹介」がその機能を果たしたので実際にはこのワークは行わなかった）．ライフストーリー・インタビューとはいえ，初対面の参加者どうしが互いに相手のライフに触れることは容易いことではなく，例年，その人間的な濃密さから距離を取ろうとする参加者もいる

（その場合は担当者が個別に対応する体制をとっている）．

授業自体の目的はいたって簡単なことである．「他者の経験を聴き，別の他者に伝える」それだけである．思えば，社会学では何をするのか，という問いへの最も一般的な返答のひとつがこれかもしれない．最終的な公演作品に向けて，インタビューの厚みを求め，その記録を資料として，作品に取り込む．そのため言葉のやり取りをできるだけ忠実に記録し，文章化した場合の言葉が実際にはどのように発せられ，どのように受け取られたかに注意するように促している．また，一般的な語のやりとりによる想いや意見だけでなく，その時の具体的な場面を想起させる描写や諸々登場人物の存在を聞き出すように助言する．

共同担当の澤田は授業のイントロダクションで，他者の経験を聴き，別の他者に伝える，という過程を三つに分けで説明した．それは，①他者に出会う，②他者の語りを聴く，③別の他者に伝える，である．その上でこの過程が「この私（聴き手）」を媒介にして行われることが枢要なのである．他者に出会う，それは言うまでもなく，ただ物理的に人と人が接触することではない．出会いとは「出て，会う」ことで，それは自分が自分（思考や感受性の枠組み，価値観，自明性の構造）から出る，出てしまうという契機を含意している．その意味では，この私はいつでも他者を前にして「まよい」を経験することになる．

他者の語りを聴く，それは他者の体験をただ情報として理解することではない．それは他者の生の証人になるということである．澤田は言う．

> 語り手は，自分の経験であっても，不確かさや迷いの中で語りだすし，ときには理解が及ばない表現や沈黙の中で語ろうとすることもある．それでも「私」はあなたの語りをあなたの生の「証言」として受けとめる．

まよいながら，他者の語りを前に，その他者の体験を身体的になぞるこ

とが，他者の生の証人となり，他者の生を承認する営みになる．

別の他者に伝える，それは精密に対象化された他者経験を再現して別の他者に提示することではない．他者のライフに自分の身を置き，他者によって生きられた物語を他者のように生き，他者の経験をなぞり，追体験するという出来事を，別の他者に示すことである．その別の他者が，同じくなぞることができるように，他者の生を別の他者に手渡すことである．

この三つの過程は段階的なものと解釈するより，循環的なもので，螺旋的に生成されるものであり，たとえば「他者との出会い」は，他者の語りを聴き，別の他者に伝える中で，まさにその現場にいる参加者が関わりあって共同作業として生成されるものだ．

さて，こう考えた時，作品化の過程で求められるのは，一義的な解釈を明確に主張し，他の可能性を論理的に排除するような形式の表現法ではない．まずは，身を置くような追体験，その身体的な追体験の様を表すのは，身体そのものであること，そのことへの気づきが必要だろう．そこで演劇的手法となる．

渡部惇（『教育における演劇知』2001 柏書房，『教育におけるドラマ技法の探求』2014　明石書店）は，教育における演劇知の特性を，①質を問う全体的で身体的な知識である，②学びが共同で行われること，③ことば，もの（舞台，道具など），身体という三つの表現モードを活用する，④自己への気づきをもたらす，の四つを挙げている．渡部がいうこの演劇知が，「他者の話を聴き，別の他者に伝える」課題にとって，身体性，共同性，解釈の多次元性（表現モードの多層性），そして自己への気づき，という面で，まさにうってつけなのである．

高尾隆・中原淳（『インプロする組織　予定調和を超え，日常を揺さぶる』2012 三省堂）は，パフォーマンスが自己を揺さぶり新たな自己へ誘うことに注目し，「からだを動かして表現する，それが何かを表現し，それが周りの人に影響を与え，そのことによって当たり前になってしまって

いることを批判的に考えなおして，変化を引き起こし，また新しい行動を生み出していく」と述べる．そしてこの学びの有り様を「パフォーマティブ・ラーニング」と名付けている．ライフストーリーの聞き取りとその表現を考えた場合，その教育的な実践にとって演劇やパフォーマンスの有用性，重要性は，このように演劇教育の議論からも確認できる．

だがここで，教育と研究を旧来通りに分けることを当然と考えている人がいるなら，こう言おう．演劇教育論で学びの新たな形式として打ち出されているものは，ABR の視角では，そのまま研究の新たな形式でもあるということだ．ライフの研究において，この授業が示している ABR が実験的な教育実践であり，そのまま実験的な研究実践であること，つまり，ABR 研究者は，この授業の参加者と基本的には同型の作業を行い，それを研究成果として上演しうる，と考えるのだ．パフォーマンス・エスノグラフィとして言われている研究実践はそれであり，特にライフストーリー研究の文脈でいえば，ライフストーリー・パフォーマンスとして ABR 研究会が打ち出したい実践がそれである．

上演として研究が出される場合，もうひとつ押さえておきたいことがある．この授業では，各チームによる上演は二度行われる．一回目の上演後に設定された観客との質疑応答を通じて，二回目の内容，演出は変更されることもある．つまり研究作品である上演は，拍手とともに終わるのではなく，むしろ質疑応答や対話を含み入れたプロセスとして作品を捉えることでもある．多義的な解釈の余地を，多層的なもろもろの水準での実演により表現すれば，その演劇的な語りの多重性に観客が感情的にコミットし，自己をズラし，固定的な解釈の枠組みが弱まる．それによって新たな洞察への道も開かれる．そうであれば，そこにいる人たちの間にその場で生成されていく意味を，スナップショットのように描きとめる工夫が必要で，上演，対話，上演，対話のサイクル全体を記録する作業が大事なのは言うまでもない．

4.4.　アクティビズムとしての ABR

他者に経験された生を，アートベース社会学者が分厚い記述と身体的な追体験によりなぞる，そのプラットフォームとして，聞き取り素材による舞台設定や台本，からだを使ったなぞり，稽古，演技，感情実践や共感，そして上演と対話という一連の流れ，つまり演劇・パフォーマンスの制作を考えることができるだろう．そしてさらに，このプラットフォームには，社会への介入というアクティビズムも組み込まれている．ヘレン・ニコルソン（『応用ドラマ』2015　而立書房）は応用演劇を議論する中で，コミュニティ演劇の社会的役割を理論化している．

彼女は，演劇において，パフォーマーに観客が同一化することで（ブレヒトが批判した消費的な感情移入ではなく），その感情移入が社会的想像力を喚起し，自己省察的な関与をもたらすという．さらに演劇の語りは「他者との協働により具現化され，作られ，その意味はつねに重層的だから」(132)，固定されることなく，パフォーマティブに生成されるという上演ゆえの特性から，パフォーマーと観客が互いに同一化や感情移入を行い，そのプロセスの強さが生まれるという．

個人的な経験の再現としての演劇が，自己の語りからコミュニティの語りとなり，社会的な衝撃力をもちうるのはこのためだろう．このパワーを社会学が指をくわえて見ている必要はない．アートベース社会学者はアクティビストでもあるのだ．

もちろん，そうなれば，幾多の応用演劇，社会的包摂やエンパワーメントを目指すようなコミュニティ演劇と，演劇的なアートベース社会学が互いに境界線を引き合う意味もないだろう．高島知佐子（『社会的包摂と舞台表現第3回アート＆アクセス　シンポジウム公演』2012　大阪市立大学都市研究プラザ）は，コミュニティアートの効果を，①参加者のアイデンティティの形成，②地域社会におけるコミュニティ機能の向上，③参加者の自己発見や自己変革に求めている．この効果をそのまま，社会に関与

するABRの効果として認めることも可能だろうし，いまやその必要性が増しているともいえる．

釜ヶ崎の住人とイタリアの劇団が一緒に仮面劇（コンメディア・デッラルテ）をつくる．大阪市大の「社会的包摂と舞台表現」で実現した企画がある．参加者が「発表当日は暗くて低い舞台に立つと，緊張しましたが，大きなエネルギーが自分に入ってくるような気分になりました」と述べるように，そこでコミュニティアートのポジティブな作用が実現されたと言えないことはない．しかし大事なのは，釜ヶ崎の住人の変化だけだろうか．

「釜ヶ崎大学」を主催し，ココルームを運営する上田假奈代（『釜ヶ崎で表現の場をつくる喫茶店，ココルーム』2016フィルムアート社）も，釜ヶ崎の住人とイタリアの劇団を結びつける役を務めながら，「市大の研究者が現場に日参してくれたことで，釜ヶ崎のおじさんたちとの交流が深まったと思われ，その経験自体がうれしい」（33）と言い，アートがそれを提供される側だけの問題ではないことに注目している．つまり先に，コミュニティアートの効果として，アイデンティティ形成や自己変革する参加者が挙げられていたのだが，この「参加者」とは，なにもマイノリティだったり，問題を抱えるコミュニティのメンバーだったり，社会的に排除される人々だったりするだけではない．ワークショップの主催者やファシリテーター，ABRでいえば研究者自身も，この出来事の参加者の一人だ．パフォーマティブに生成される出来事のすべての参加者が，フィッシャー＝リヒテいうところの，フィードバック的なオートポイエーシスのなかで，新たに生成される生の次元をもつことが重要だろう．自己変革という言葉のもつ大仰さに届かなくても，である．

アクティビズムを，アクションの主体とアクションの客体に分けて考えるとすれば，それは啓蒙主義的社会運動の変種でしかない．いま敢えてアクティビズムをABRがいうとき，それはその場を共有する人がすべてアクションによって共振動することを求めている．冒頭にあげた岸のことば，

「隣人になる」にもそれは通じる．実は『ホモ・アフェクトス』(1998) で，僕も「隣人」をホモ・アフェクトスという生の様式の基本軸に据えていた．現象学的精神病理学者の荻野恒一の言葉を引用しつつ，「わたしに隣人がいるかどうかではなくて，隣人にとってわたしが隣人であるか」「隣人が生き生きした声で語ることのできる場所としての私自身」でありえるかを問うている (257)．でもこの隣人になるということが改めてアクションなのだということを強調したい．静かに見守り理解するとかいう類ではなく，他者に出会い，他者と共にまよう，そのような共振こそが隣人になるということなのだ．アートベース社会学を僕が求める理由も，他者に出会い，まよう，そのような身体的で社会学的な営みをしたいからである[6]．

ここまでは教育実践の範疇で（とはいえ学生たちが作品化した調査実践を研究と言えない理由はどこにもないので，この言いようはむしろ授業の枠内でという意味でしかないのだが)，パフォーマンス手法と社会学を結びつける試みを紹介してきたが，最後に，私自身が行ってきたパフォーマンスベースの社会学の一部を紹介する．これらは，ワークショップ形式の教育実践（2015年度からは学部専門科目として設置）を行為芸術家の霜田誠二氏に2011年に依頼したことが契機となり，霜田氏が主催する日本パフォーマンス・アート・フェスティバルに参加した際の上演形式のパフォーマンス社会学である．

5.　ABR（パフォーマンス社会学）自作から

2011年頃より，僕はパフォーマンス・アート作品を発表している．なかでもここでは，社会学者として既に著書として公刊している仕事を土台にして創作された作品を紹介する．なされた行為を以下では言葉で説明しているが，その行為が事前に詳細まで決められ，稽古を通じて演じられる，といった類のものではなく，むしろその都度，身体感覚，物理的制

限，客席，会場の雰囲気，思考や感情などといった諸々のメディアの相互作用で成り立つ上演である，という認識は重要である．

①「私へ　喘息児 Asthma Boy」（初演　2012　明大前キドアイラックホール）

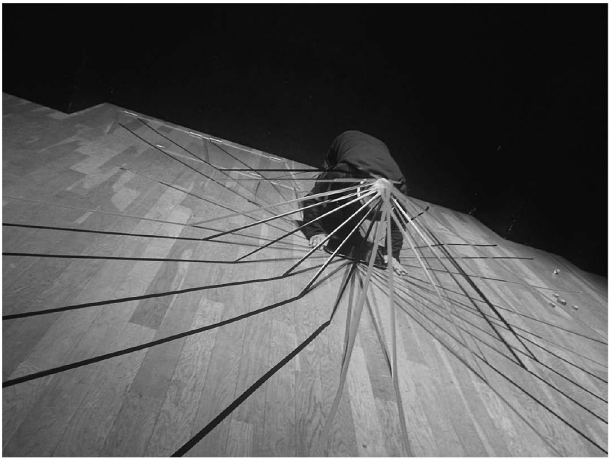
「家族と感情の自伝～喘息児としての〈私〉」『ファミリズムの再発見』（井上・大村編著　1995　世界思想社　所収），『感情を生きる』（岡原編著　2014　慶應義塾大学出版会　再録）．

私自身の幼少期の感情体験を主眼にしたオートエスノグラフィである論考をベースにした作品である．

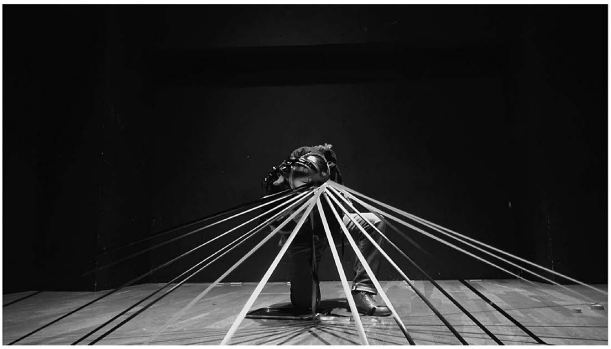
舞台背景には喘息発症の頃の自分の写真ネガが投影される．両手，両足，頭を包帯で巻いて目隠しをする．その上で舞台の上手と下手を往復する．手探りしながら往復，徐々にスピードをあげていく．恐怖を感じながら，両側の横の壁に手がつけば踵を返すという反復行為である．

②「Alternatives」（初演　2013　明大前キドアイラックホール）

「パンク実存主義」「二十日鼠とパンク」『ホモ・アフェクトス』（1998 世界思想社）所収．



《ホモ・アフェクトス》という，感情を生きる人間類型を提示した論考が土台で，黒の衣装，テープを貼る仕草はグラフィティをストリートに描くグループ「オルタナティヴズ」（反資本主義）を念頭にした．舞台中央に調理用のバットを置き，頭の大きさほどの調理用ボウルをバットに数回打ち付けて金属音を響かせる．



バットの上のボウルを中心にして，赤と黒のビニールテープを放射状に貼り付ける．つぎに体を伏せて自分の頭をボウルの中にねじ込み，ヘル

メットのようにかぶる．最後は体を起こして，テープを床から剥がしつつ，バットの上に立ち上がるという行為である．

③「Encounter ＋/－ Confusion」（初演　2016　千代田アーツ 3331）

「〈出会い〉と〈まよい〉　荻野恒一論 1」『哲学』94 号（木田邦治との共著）「出会いとまよい」『ホモ・アフェクトス』所収．

《隣人》になることを主眼に，人が他者に出会う，まよう，ということをテーマにした論考が土台である．

裸足になり，全身に不織布を巻きつけ，その上から赤のガムテープを何重にも巻きつけ，テープ１本分が使い終われば，つぎに，テープと不織布を引きちぎり，そこから出る，という行為である．

この作品について注釈を加えたい．出会いと迷いは，他者と共にあること，他者と共にいつづけようとする社会的行為の柱だと僕は考えていた．

上演は2016年7月28日，相模原障害者殺傷事件から二日後だった．観客には赤のガムテープを巻きつける行為がナイフで体を何度も切りつける行為に見えたという．不織布はパジャマに，僕が裸足であることも，舞台に椅子が置かれていたことも，寝室における虐殺を感じさせるものだったようだ．裸足になるのはパフォーマンス開始の合図として靴を脱いでフロアの片隅におく，椅子は下半身に何かを巻きつける際に腰への負担を軽減する目的でしかなかった．「出会いと迷い」という長年のテーマは，この上演では，直近の出来事と深く結びついて解釈されたのである．出会いと迷いの，もうひとつの有り様をはからずも表現することになった．

ABRに可能性を認めるのは，まさに，こういった瞬間である．アカデミズムや政策的な言説などが，その言葉が解釈されるべき文脈を同時に指示し，肯定あるいは否定の反応を惹起する「強い言説」であるのに対し，パフォーマンスは，膨大な資料や書物をたとえ土台にしていても，参加者が多様な解釈の地平を持ち込み，解釈実践するような「弱い言説（表現）」にしかならない．学会報告という場では的外れの質問というものがありえるが，パフォーマンスには的外れの反応はありえない．強さと肯定（同意）によるコミュニティや公共性の生成（言うまでもなく境界線が明示され，排除が不可避となる）ではなく，弱さと多様性によるつながり（曖昧な指標で共感しあったり，隣にいることが許される）が形成される．そのようなつながりは，ABR実践がめざす公共性の一つの形なのである[7]．

注

[1] http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_6528.html

[2] http://www.marebito.org/h-h.html　最近の『長崎を上演する』『福島を上演する』のシリーズについて「このプロジェクトでは，複数の作者によってひとつの都市をテーマに戯曲を書き，その上演を行うことを繰り返します．長崎，広島，福島をテーマに，現地取材，戯曲執筆，舞台上演を複数年にまたがって継続して行うことで，被爆都市として語られる大文字の歴史ではなく，それぞ

れの都市の日常に流れる時間や内在するドラマを戯曲として抽出し，舞台空間に立ち上げようとする試みです」と解説されている．『福島を上演する』(2016/11) を見た限り，マレビトの会の試みは，日常行為の再現であり，それは社会学が記述する以上にうまく行為を現前させている．

[3] 江口正登　〈パフォーマンス〉の手前で――不動の身体を体験する（『ツァイトゲーバー』）F/T 公募劇評　http://www.festival-tokyo.jp/11/koubo_gekihyo/cat269/

[4] このパフォーマンスは下記のサイトで見られる．来場者も数分で席を立つ人は少なく，1 ～ 2 時間も座っている．http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/

[5] https://www.waseda.jp/inst/wavoc/news/2016/07/22/2057/

[6] 住友文彦（アーツ前橋館長）の次のことばには，ABR にも，そして隣人になることにも通底する認識がある．「普通はまず足を踏み入れる機会がないハンセン病回復者の国立療養施設に，瀬戸内国際芸術祭 2016 の来場者たちが次々に訪れている．家族とも縁を切り数々の酷（むご）い扱いを受けたうえ，隠れるような生活を強いられてきた場所だ．社会の外部へと押しやられ，さらに忘却されようとしている人たちとディレクターの高橋伸行らは関わり続け，わずかに残された生の痕跡に目を向け，想像の力によって入所者たちと共振するような作品を展示した．

それを見ると，不自由な身体に合う自作の道具を駆使し写真機や望遠鏡によって遠くを望むこと，あるいは数学から哲学まで豊かな知的素養によって，入所者たちがどのように精神の自由を獲得していたのかが伝わってくる．作品は基本的に亡くなった入所者の所持品や施設の物品からかろうじて棄却を免れたものを再構成している．

従来の作品概念だと，大島青松園と入所者が残した物は芸術家にとって表現のための素材でしかない．しかしここでは，芸術家と作品の素材，自己と他者の間の区別は必ずしも明瞭でない．残された生の断片に寄り添い，もう一度目に見えるものとして構成する感性の働きが，明確と思われた境界線を無化させている．

重層的な時間が染み込んだ具体的な物質を扱うからこそ，美術は共に在ることの感覚を伝える．現代の美術表現に必要なのは強い自意識よりも，この他者もまた自分らしくあろうとすることを感じ取る能力である．芸術は，社会道徳のような固定的な規定よりも，変化し続ける動的な関係性を記述するときこそ，その役割を発揮するのかもしれない．」http://mainichi.jp/articles/20160813/ddm/014/070/006000c

[7] 杉本洋（「「生きづらさ」をパフォーマンスする人々のつながりを形成する戦略共通性による共感と障害の価値転換を越えて」『アートミーツケア』5　2013）が指摘する「つながり」は参考になる．このようなつながりは，正当性や真実性を討議する類の公共性ではなく，主観的な体験や誠実性を表出することで形成される「感情公共性」（『ホモ・アフェクトス』）に近いと思う．いまさらだが，科学的な営為は「強い言説」によって果たされてきた．「弱い言説」自体は主張が不鮮明で根拠づけが不明瞭だと批判されるのがおちで，また弱い主張自体は批判されにくいからである．しかし，事実なるものという実体を想定し，リサーチによって，それを可能なかぎり詳細かつ忠実，客観的に描き，そこにある諸要素間の関係を「実証」するのではなく，発見的で解釈的で，要素より全体をもって，また研究者自体のライフも関わらせつつ，ライフのリサーチとするなら，強い言説は不向きである．論文作法で厳禁されてきた「～かもしれない」「～と思う」「だよね，でもね」「～だろう」で綴ることへの態度を，変えてもいいのではないかと思う．