

長期経験者へのインタビュー調査による 演劇俳優の熟達過程の考察

安 藤 花 恵

A Discussion about the Process of Actors' Expertise
Based on Interviews with Long-Term Experienced Actors

Hanae Ando

初心者から熟達者へと至る過程を研究する熟達化研究では、ある時点において初心者である人と熟達者である人を比較する横断研究と、初心者が熟達者になるまで同一の人を追っていく縦断研究との、2種類の研究方法が存在する。横断研究では、初心者と熟達者の違いを明らかにすることはできても、そのように変化していく過程を知ることはできない。どのような要因が影響して、どのようなきっかけで熟達者への変化・成長が生じるのかも明らかにすることができず、熟達支援・教育への示唆が得られにくい。一方、縦断研究では熟達化の過程を捉えることができるが、非常に時間がかかる研究方法であり、また、研究を始める前にどのような切り口で熟達化の様子を検討するのかを適切に設定しておかなければ、長期にわたる研究が無駄になってしまう可能性がある。そういった、横断研究・縦断研究のデメリットを補うために、熟達者へのインタビュー調査が有益であると考えられる。熟達者に対して、初心者の頃からの歩みをふり返る回顧的インタビュー調査をおこなえば、横断研究において明らかにならない熟達化の過程や変化の要因についての考察を補うことができる。また、縦断研究においてどのような切り口で熟達化の過程を捉えるのかを検討する際にも、このようなインタビュー調査は非常に有益であると考えられる。

筆者はこれまでに演劇俳優に対する熟達化研究を重ねてきた (e.g., 安藤, 2011). しかしそれはすべて横断研究であり, 熟達のプロセスや促進要因が明確になるものではない. そこで本研究では, 演劇俳優の熟達の過程や, その変化のきっかけとなる要因を明らかにすることを目的として, 演劇の長期経験者にインタビュー調査をおこなった.

方法

被調査者

演劇経験が8年3ヶ月~17年9ヶ月の俳優10名(男性5名, 女性5名)に対して調査をおこなった. 俳優はインタビュー時, 京都を中心に活動している俳優で, 学校等で公的な演劇教育を受けたことはなく, 地域の劇団に所属したり, その後フリーランスの俳優になったりという形で経験を積んできた俳優であった. 経験の短い順に被調査者1~10とし, そのプロフィールをTable 1に示した.

Table 1. 被調査者のプロフィール

番号	性別	年齢	演劇経験期間	舞台経験回数	演出経験回数
1	女	27	8年3ヶ月	20	0
2	女	28	8年10ヶ月	約40	6
3	女	28	9年10ヶ月	41	2
4	男	32	11年7ヶ月	66	13
5	女	30	11年9ヶ月	約60	1
6	女	35	12年0ヶ月	24	0
7	男	31	13年4ヶ月	33	20
8	男	31	13年9ヶ月	69	2
9	男	32	14年9ヶ月	約55	約54
10	男	38	17年9ヶ月	約60	4

手続き

それぞれの被調査者に対し, 「演劇経験を積むにつれて変わってきたことは何か」というテーマで個別にインタビューをおこなった. 俳優が演技をおこなうプロセスを「脚本を読む段階」, 「演技計画の段階」, 「演技遂行の段階」, 「演技の修正」という段階にわけた安藤(2011)を参考にし, インタビューの際,

調査者側から「脚本を読むとき」、「演技を組み立てるとき」、「実際に演技をおこなうとき」、「演技を見る目」という項目、さらに、「目指す俳優像・目標とする演技」という項目を用意し、経験を積むにつれて変化したことについて適宜質問をおこなったが、基本的には被調査者に自由に話をしてもらった。また、経験によって変化したことについては、そのように変化したきっかけも話してもらった。

結果と考察

視野の広がり

多くの被調査者が、演劇を始めた当初は自分のことだけを考えていたのに対し、経験を積むにつれて他のことを重要視するようになったと話した。重要視するようになった項目として、①共演者とのやりとり、②作品全体の中での自分の役割、③個々の作品を離れた、俳優とは何か、演劇とは何かということ、④社会の中での演劇や俳優の意味、が見られた。演劇を始めた当初は自分のことしか考えなかったのが、同じ舞台に立つ共演者や、作品の中での自分の位置づけについて考えるようになり、さらに個別の作品を超えた演劇観や俳優観、社会全体の中での演劇や俳優の位置づけについて考えるようになるなど、徐々に視野が広がっている様子が見て取れる。個々の被調査者が、発言の中で①～④の項目を重視するようになったと話しているかどうかを Table 2 に示した。

①②に関しては、半数以上（①に関しては8割）の被調査者が重要視するようになっていると答えており、ほぼすべての俳優が、10年前後の経験を積むうちに、自分のことだけでなく共演者とのやりとりや、作品全体における自分の役割などを考えるようになると言えるだろう。しかし、③④といった、個別の作品を超えた広い視野については、全員が言及しているわけではない。比較的経験年数の長い被調査者が、これらの項目について言及していることから、個々の作品を超えたより広い視野で演劇や俳優について考えられるようになるためには、10年以上の長い経験年数が必要であるのかもしれない。

それでは以下に、①～④の項目について、具体的な発言例を参照しながら、どのようなものであるか検討していく。

Table 2. 個々の被調査者の視野の広がり

被調査者番号	重要視すると発言された項目			
	①	②	③	④
1	◎	◎		
2	◎	◎		
3	◎			
4	◎		◎	
5		○		
6	◎			
7	◎	◎		
8	◎	◎	◎	
9	○	◎	◎	◎
10			◎	◎

◎：経験の浅い頃はその項目を考えていなかったが、経験を積むにつれて考えるようになったと述べているもの

○：今現在その項目を重視していると述べているもの（経験の浅い頃については記憶がない、最初から重視していた、もしくは言及なし）

① 共演者とのやりとり

具体的な発言例を Table 3 に示す。

演劇を始めたばかりの頃は、自分のセリフの順番がまわってきたら、どのようなセリフの読み方をし、どのような演技をするのか、前もってしっかりと決めておき、相手のセリフが終わったら、その通りの演技をする、という演技方法であったことが読み取れる。しかし、それでは相手役の演技とかみ合わないものになってしまう可能性が高い。また、相手役の演技は、同じセリフを言う場面であっても、セリフを言うタイミング・セリフのスピード・イントネーション・表情・相手役と自分との距離など、すべてが一回一回異なるはずである。その相手役の演技にかみ合った、自然な演技をするためには、自分の演技を固定するのではなく、相手役の演技に対して毎回柔軟に反応し、やりとりしながら演技をするという方法に変えていく必要があると考えられる。

河竹（1978）は、演じる役の心から入り、役になりきるという演技法を「感情移入型」とした。また、Wilson（2002）は、演技をする際、演じる役やその状況にふさわしい感情を自分の中に呼び起こそうとする演技法を「想像的アプ

Table 3. 共演者とのやりとりを重要視する発言例

被調査者番号	具体的な発言
1	あの、順番にセリフを言えばいいんやと思って、だからとりあえず順番でしか覚えな。だから、「なんとかです」の「す」が聞こえたら、次言う、みたいな。で、自分の言い方は決まってるんやけど…（中略）このセリフはこういう言い方で言うっていうのを自分で決めてて、しかも特に理由もなくそう決めてて…（中略）今は、自分で全部決めて、思ったように自分ひとりでやるんじゃなく、やりとりで作っていけるとか、常にこう、いろんなもの拾って受け答えしながら作っていくとか、そっちが理想になってきて…
3	私がこうしゃべったから、相手がこう返した、みたいなことができたら嬉しい。それをやりたい。昔はそうは思わなかった。あまり受けてなかった、人の演技は。相手がどう言おうが決まった言い方する、みたいななんになってた気がする。
7	だからもう台本読んで自分で「こういう風にセリフを読もう」って決めて、で、それを現場でやるんですよ。会話にならないじゃないですか、それって。台本が一ってにらめっこして、「こうして、ああして」っていうことではなくて、現場で、こうやりとりしていく中で、生まれていったりとか、新しく発見したものを膨らましていったりとか。
4	相手がないことには、ひとりで（脚本を）読むってことはもう、ほとんどない。少なくなったですね、最近はまだ、一回さらっと読んで、その時になんとなくの流れ、とか、「こんなような方向に行くのね」って感じで、あとは、相手の人が言ってくれたら返せる感じ。昔、学生の頃、鏡見てずっと同じセリフ練習してたんですよ。「違うよ!」「違うよ!」ってずーっとこれ。ほんとに病気みたいです。最近はあるまいやないですね。

ローチ」と名付けた。安藤（2011）は、この2つをまとめて、自分とは異なる、自分の演じる役という人物の視点に立っていると考え、熟達した俳優は「役の

視点」に立ちながら演技しているとしている。ここで主に焦点を当てられているのは「感情」であり、舞台上でその役として演技するためには、その役と同じ感情を抱かなければならないということなのである。しかし、本調査の結果から、真に舞台上でその役として存在するためには、ただ感情を役と同じにするだけでは不十分であることがわかる。まるでその役が初めて相手のセリフを聞くように、その後の演技プランを固めない状態で相手の演技を受け止め、それに応じた演技をその場で形作っていかなければならない。役が感じる感情を、前もってプランニングして準備していたのでは、それは真に役の視点に立っているとは言えないのである。

そのような演技ができるためには、共演者の演技に対して非常に敏感でなければならない。また、察知した相手の演技に即座に対応できる即興性も求められる。非常に高度な能力が必要であると言えるだろう。そのために、演技への取り組み方・練習のし方も大きく変化する様子がうかがえる。自分一人で演技プランを綿密に立て、そのプラン通りに演技ができるように何度も一人で練習をくり返していたのをやめ、演技プランを立てずに、相手役と一緒に練習をおこなう中で、お互いに敏感に相手の演技に合わせてながら、共演者と一緒に演技を形作っていくようになるのである。それは演技に対する考え方も取り組み方も根底から変える大転換であり、俳優にとって大きな労力を要するものであるだろう。実際に被調査者1は、インタビューの中で、最初は演劇というものをそのようにおこなうものだとは知らず、それを知った時にはとても驚いたこと、その後、本当にそのようにすべきなのだと自ら実感できたこと、そしてそうしようとするけれどもうまくできないという時期を経て、やっと相手とのやり取りの中で演技を作ることが徐々にできるようになってきたことを話している。ほとんどの俳優が、経験を積む中でこのような転換を経験していると考えられる。

②作品全体の中での自分の役割

具体的な発言例を Table 4 に示す。

やはりここでも、初心者俳優は自分のことばかりを考えている様子がうかがえる。自分が目立つことを考えて、自分のセリフのみについて、自分の演技を

Table 4. 作品の中での自分の役割を重要視する発言例

被調査者番号	具体的な発言
7	<p>もちろん絶対的に変わっているのは、それは当然、お芝居やり始めた当初っていうのは、もう自分のことだけしか考えませんから。自分がどうなるかとかどうするかっていうことだけでですけど、それは、経験っていうか、それこそ1・2年,3年で、徐々にでしようけど、やっぱり全体の中の自分がどうなのかっていうことっていうのを、まあ考え出し始めましたね。</p>
8	<p>もう…恥ずかしいんですけど、最初の頃はもう、「ここのセリフがおもしろい」、そんな、自分のおいしいとこだけ探して。でもだんだん、なんでこうなってんのかとか、何が言いたいのかとか…</p> <p>(最初は)自分だけのことを考えてたんですけど、それが一番変わりました。自分だけじゃなくて、全体の中の役割とか、相手との関係とか、考えるようになりました。</p>
2	<p>最初の頃はやっぱり、ちょっと目立ちたいっていうか… (中略)だんだんやっぱり、それだけじゃなく、その台本の中で自分がどういう役割なんかっていうのを…。だから目立つところは目立たないあかんし、目立たなくていいところは目立たないっていうのと、あと、この話の中では私はこういう力関係で、この人よりは強くてこの人よりは弱い、とか、女性らしさを出さなきゃいけない役とか…</p>
9	<p>でまあ、一番目立ちたいとも思ってたし。(中略)脇が目立ち過ぎてはだめ、だめだったりするわけですよ。最近はどう適切な表出をするか、そういうことを、意識するようになった。</p>

プランニングしているようである。しかし、経験を積むにつれて、作品全体の中での自分の役割を考慮するようになり、「とにかく自分が目立ちたい」と考えるのではなく、「目立つべきところでは目立ち」、「目立つべきでないところでは目立たないようにする」というようになるようである。おそらく演技の目標が「自分の成功(自分が目立つこと)」ではなく、「作品の成功」になるの

ではないだろうか。演劇は、(一人芝居でない限り)複数の俳優で協働して1つの作品を作り上げていくものである。全員が「自分が目立つこと」しか考えていなければ、その作品はまとまりのないものになってしまうであろう。作品が成功するためには、各々が各々の役割を果たし、協力し合い、貢献しあう必要がある。経験を積むにつれ、自分のことだけを考えるのではなく、皆で作る作品全体へと視野が広がっていきと考えられる。

なお、①共演者とのやりとりは、主に、演技を実際におこなう際(演技遂行の段階)の考え方の転換であった。②は主に、演技計画の段階における考え方の転換であると考えられる。

③④個々の作品を離れたより広い視野

具体的な発言例を Table 5 に示す。

被調査者番号	具体的な発言
4	お芝居が、他のものと全然違うっていうのは、この、誰か別の人間なり別のものに、ある人がある、あるものがある。ここっていう場所、劇場っていうものが、人が何かすると、「海なんだ」とか「山なんだ」とか、っていうことが、映画とかを実際に撮りに行くのと違って。そういう、「これなのに、これじゃないものになる、見える」っていうことが、すごいんじゃないかなと思って。そういう風に思い出したのが、大きな出来事です。
8	役者って何だろうとか、考えるようになりました。演劇って、かなりおもしろくないと、だめだなあと思うようになって。観に来る方も、作る方も。すごいしんどいじゃないですか。手間かかるし。それでおもしろくなかったらほんともう、しんどいなあと思って。
10	俳優っていうのは、劇作家とどういう関係かとか、演出とどういう関係かとか、観客、観る人にとってどういう関係みたいなことが、少しなんかこう、「こうあったらいいのにな」みたいなことは、思い描けるようになって…

-
- 9 単純に客入ってんの、よそがね、うらやましかったり、とか、むかついたりしてたので。客席が満席っていうだけでもう、心穏やかでないっていうのがあったんですけども、なんかほんとそうも言ってもらえなくて、とにかく客、どこでもいいから入れてくれるなら入れてくれっちゅう。うん。少しピントが、近視眼的じゃなくなってきた。(中略) 野球めっちゃ好きって人が野球界発展させてるから。当事者、その周辺で稼いでいる人、見たい人っていうのが三位一体になってるから、いくら人気が下がってきたって言っても、あれだけのポテンシャルがあるわけで。それでいくと演劇には、何もない。当人たちは、フリーターを続けるアリバイ。観る人は、友達。あるいは劇団してる人。それで稼いでる人はいない。
-
- 10 俳優っていう職業っていうものが、やっぱりきちんと、あの…、理解をされ、尊敬される言うたら大袈裟であれなんですけど、ちゃんとなんていうか定着するって言うか、認めていただけると言うか、「俳優さん？えー、テレビ出てんの？」とか「へー、変わってんねえ」みたいなことではなくて、当たり前のように、(職業として) あるっていうんですかねえ。そういう風になっていくような形っていうのを、ちょっとずつですけどね、ワークショップやりながら、そういうことをお伝えしたいなって、やっぱり、思うようになったんですね。
-

前半3つの発言は、個々の作品の中での思考にとどまらず、大きく「演劇とは何か」「俳優とは何か」ということを考えるようになってきたという例である。さらに後半2つの発言例は、社会の中で演劇や俳優がどうありたいか、という非常に広い視野で演劇を考えるようになってきていることを示している。このような広い視野での発言をおこなっているのは数名であり、特に社会の中での演劇や俳優について発言しているのは、もっとも経験年数の長い2名のみである。ここまで視野が広がるためには、10年以上のかかなり長い年月が必要であると考えられる。

全体として、最初は自分のことのみしか考えていなかった初心者が、経験を

積むにつれて、相手役とのやりとりや作品全体へと視野を広げていき、さらには個々の作品を超えて「演劇とは何か」、「俳優とはどうあるべきか」、「社会の中における演劇や俳優の位置」というところまで視野が広がる様子が、本調査の結果明らかになったと言える。

変化のきっかけ

視野が広がっていったきっかけとして多く挙げたのは、「他者から教えてもらった」ということと、「立場が変わったことによって気づいた」ということの2つであった。他者からの影響を挙げた被調査者は5名、立場の変化を挙げた被調査者は4名であった。

他者からの影響を挙げた5名のうち4名は、自分の所属していた劇団をやめてフリーになり、いろいろな劇団に出演するようになった際や、劇団をやめてはいないが、他の劇団などに呼ばれて出演した際などに、いろいろな人と出会い、より広い視野に気づいたとしている。同じ劇団内で、常に同じ人たちと演劇をおこなう経験を重ねても、なかなか新しい視野には気づきにくいものと考えられる。視野の広がりにおける俳優の熟達を促進するためには、さまざまな演出家・さまざまな共演者と共に公演をおこなう機会を提供すべきである。

次に、立場の変化については、俳優だけでなく演出を経験した、後輩を指導する立場になった、ワークショップなどで一般の人に対して演技指導をおこなう経験をした、などが挙げられた。つまり、「演じる立場」ではなく、「演者を外から客観的に見て助言する立場」に立つことによって、視野が広がったと言える。これは同じ劇団内でも経験可能であるが、やはり「いつもと同じ経験」を積み重ねるだけでは、視野は広がりにくいということが言える。

身体知の獲得

演劇経験を積むにつれて、身体への意識が高まり、以前よりも思い通りに自分の身体を動かせるようになったと話した俳優が6名存在した。その様子は、具体的な手や足や表情といった体のパーツ1つ1つを思い通りに動かせるようになったというよりは、それらが有機的につながった感覚的な身体の動かし方、

言語化しにくい身体知とも呼べるような身体の動かし方を習得したと言えるようなものであった。具体的な発言例を Table 6 に示す。

既に考察したとおり、経験の長い俳優は、演技をする際、プランを確定させてプラン通りに演技を遂行しているのではなく、相手役の演技を受け止め、そ

Table 6. 身体知を獲得したという発言例

被調査者番号	具体的な発言
4	セリフをどうしゃべるかでなく、セリフをしゃべる身体をどう作るか…
2	「ここにこう力を入れたらこう見える」、「自分がこういう感じのときは、ここがこうなる」ということが、わかるようになってきた。
9	えっとね、体がですね、ある程度思うように動くようになりましたね。(中略) ボクシングにたとえて言うと、ショートレンジとミドルレンジと、ロングレンジっていうのがあるんですけど、単純にそれは、何と言ったらいいかな、お客との距離だったりとかの話だと思ったらいいんですけど。たとえば、大きな劇場でやるのはロングレンジの芝居になるので、そうするとまばたきしたりっていうのは、意味ないわけですね。(中略)で、僕は、いい俳優っていうのは、ショートからロングまで、観た印象がそんなに変わらないと思っていて。たとえば自然な演技をしているときに、小さな劇場ですぐ近くで観ても、大きな舞台で観ても、どっちも、お茶の間でお茶を飲んでいるように見える。だけど、ロングレンジであれば単純にパワーとかが必要だし、ショートレンジであれば、精度が必要だったりするんですけどね。(ショートレンジの舞台でロングレンジと同じパワーで演技すれば) うるさいだけになってしまいますから。で、その場面とか空気に応じた使い分けっていうのが技術って言われるわけですけど、経験を積んでくると、その、最近聞いた言葉ですけども、アフォーダンスっていうじゃないですか。そういう能力が上がってきて、「この劇場だからこれぐらいの大きさでこういう風にやるぞ」みたいな風に構えなくても、自然と適応がなされるようになりました。

-
- 6 具体的な視線，相手を見てる，ペンを見てる，机を見てるって
いう焦点とまた別に，相手を通して向こうを見る視線とか，一
旦奥に入って向こうに出る視線とか，奥で，背中で見える視線と
か，こめかみで見える視線とか，要するにその，具体的じゃない
視線っていうのが，使える。使えてるかどうかは別として，そ
ういうのは考える材料になってきた。
-

れに対応した演技を即座におこなっている。そのように，相手の演技に即座に対応できる身体でいることが，被調査者4の言う「セリフをしゃべる身体をどう作るか」ということなのであろう。俳優は，演技をおこなう際，指・手・腕・脚・姿勢・表情，話す声の大きさ・高さ・速さ・アクセントなど，ありとあらゆる身体の動きを駆使していると考えられるが，そのような即座の演技をおこなう際，これら部分部分の動きをすべて個別に考えて動かしているような余裕はない。おそらくそれらの身体部位同士の動きがつながった状態にあり，「このような感覚を生じさせれば，あちこちの身体部位が連動してこのように動く」といった，感覚と身体とが協応した形の身体知を身につけていると考えられる。これが，被調査者2の言う「自分がこういう感じのときは，ここがこうなる」ということがわかるという状態なのだろう。

福島（1995）は，人の身体の動きを「行為」と「操作」というレベルに分ける考え方をまとめている。「車を発進させたい」などの目標があるとき，その目標に向けてさまざまな動作をおこなうことになるが，その動作の最小単位を「行為」と呼ぶ。そして，この行為をおこなうときの個々の身体部分の動きを「操作」と呼ぶ。つまり，「左足をクラッチからはずす」というのが「行為」であり，その行為において，足首をどのくらいの速度で，どのくらいの角度まで上げるのかということが「操作」である。そして，操作は環境との絶え間ないインタラクションによって成り立つ。自分が身体を動かすことによって環境が変化し，その環境の変化を感じ取ってまた次の操作を決定するのである。熟達した俳優が，真に役の視点に立ちながら演技をしているとき，まさにこのことをおこなっていると考えられる。相手役の演技（環境からの働きかけ）を感じ

取り、それに適した身体動作を即座におこなう。そしてそれに対してまた相手役が演技し（環境から反応が返ってきて）、それに対してまた適切な反応を返す。このような操作は言語化されず、感覚として身についていく。その点で、被調査者9の発言は興味深い。劇場の広さという環境の変化を敏感に感じ取り、それに応じて適切に身体各部の動きを調節することができるようになったと話している。これもやはり、俳優が、日々相手役の演技を含めた環境を敏感に感じ取り、それに応じた演技を即興的におこなうということを常におこなっているから身についた身体知であるだろう。その調節を意識的におこなうのではなく、自然にできるようになっているということも非常に興味深い。

また、被調査者6の発言は、身体を動かす時に生じる感覚を言葉で言い表すという「わざ言語」（生田、1987）であると考えられる。環境が変われば操作（身体諸部位の動き）も毎回変わる。しかも身体のあちこちを同時に動かさなければならぬ場合、それをすべて言語化するのは難しい。そういった場合に、身体にどのような感覚が生まれるように身体を動かせばいいのかを言い表す言葉がわざ言語である。相手役の演技や劇場の広さなど、さまざまな環境要因との即時インタラクションの中で演技をおこなうことによって、俳優は身体に対する意識や感覚を鋭くしていき、被調査者6の言うようなさまざまな身体感覚を利用できるようになるのだと考えられる。

総 合 考 察

初心者俳優は演技に臨むにあたり、自分のことだけを考えてしまう。自分が目立つことだけを目的に演技することを考え、それゆえ、自分のセリフのみを取り出して、そのセリフをいかに言うか、その部分でいかに演技をするかを前もって綿密にプランニングする。そしてそのプランの通りに演技ができるよう、一人で何度も反復練習をおこなう。

しかし経験を積むにつれ、そのような演技に臨む態度が誤りであることに気づく。真にその役として舞台上に存在するためには、前もって決められた演技をするのではなく、相手役の演技を初めとする周囲の環境を敏感に察知し、それを受けて、それに適合した演技を即座におこなう必要がある。舞台上ではそ

れを常に続けることが、演技することなのである。これは俳優にとって、発想も、演技に臨む態度も、練習のし方も、すべてを根底から変えざるを得ない非常に大きな転換であると言える。しかし俳優は時間と労力をかけてこれに取り組み、環境とのインタラクションの中で即時に演技を形作っていく経験を長く積むことで、身体への意識を研ぎ澄まし、感覚と身体部位の動きがつながりあった身体知を身につけることができると考えられる。

また、演劇は複数の俳優で1つの作品を作り上げる（被調査者4は「演劇の一番特殊なのは、一人で作る芸術じゃないっていうのが一番なんで」と発言している）。そのため、作品を良いものにするためには、「自分の演技」を一番に考えるのではなく、「作品全体の中での自分の役割、自分の貢献」ということを重視する必要がある。俳優は経験を積む中でこのことに気づき、「自分」のみに焦点を当てていた状態から、「作品全体」を考えるように視野を広げる。さらに経験を積むと、個々の作品を超えた、「演劇とは何か」、「俳優とは何か」というところまで視野を広げたり、さらには社会の中における演劇や俳優の位置づけまでもを考える俳優も現れることが示された。

このように俳優は、熟達過程の中で、徐々に視野を広げて演技に対する考え方や演技に臨む態度を変えていき、その中で高度な身体知も身につけていく。

野村（2009）は、仏像彫刻のわざを獲得していく際、刀の使い方等といった、時間をかければ確実に身につけることのできるわざと、時間をかけても簡単には身につかないわざの二種類があるとしている。また、安藤（2011）は、他者の演技を評価する際に、初心者俳優は「棒読みでない」、「表情が大きく動いている」などの演技の表面的な部分に依拠して評価するのに対し、準熟達者俳優は、表面的な部分よりも「その役としてリアルにそこに存在しているか」、「空気を換えることができているか」などの感性的な評価基準をより重視して評価していることを明らかにした。安藤（2011）の「演技の表面的な部分」は、野村（2009）の言う「時間をかければ確実に身につけることのできるわざ」であり、「技術」と呼ぶこともできるだろう。一方、安藤（2011）の「演技の感性的な部分」は、野村（2009）で言うところの「時間をかけても簡単には身につかないわざ」であり、「感性」とも呼べる。安藤（2011）では、経験の長い俳

優は「技術」よりも「感性」を重視するという結果であったが、本研究でも、経験の長い俳優たちは、経験を積むにつれて変化した点として、「声がよく通るようになった」、「表情を大きく動かせるようになった」などの「技術」を挙げることはほぼなかった。今回多くの被調査者たちが、経験を積むにつれて変化したこととして共通して挙げた、視野の広がり、それにもなって変化する、演技に対する考え方や演技に臨む態度というものは、「技術」ではなく「感性」と呼べるに違いない。よく通る大きな声が出せたり、表情を自在に動かすことができたりというような、“思ったように”身体を動かすことのできる能力が「技術」であるとすれば、演技に際してどのようなことを目指して、どのようなスタンスで身体を動かそうと“思う”のかという、演技に臨む態度・姿勢のようなものが「感性」と呼べるのではないだろうか。被調査者6は、インタビューの中で、目標としている演技について、「自己顕示欲より、今表現しなくちゃいけないことの本質がわかっている演技」と述べている。また、経験を積むにつれて変わってきたことについて、「人の演技を見て、この演技は、『深層心理では自分のことをかわいいと思ってるからできる演技』だとか、昔だったらわからなかったことがわかるようになった」と述べている。経験の長い俳優たちは、演技で“具体的に身体をどう動かすか”ではなく、演技者が“どのような思いや態度で演技に臨んでいるのか”，つまり「感性」を重視しているのではないかと考えられる。

その「感性」は、演技という場面を離れた、日常生活の中でも培われるもののようなものである。被調査者6は、「技術とかあってもおもしろくないものもあるし、(技術が)あってかつすばらしいとか、なくてもおもしろいとかってあるじゃないですか。それは、その人の歩いていく道の先の演技なんやろうな、と思って。」と述べている。「技術」と「感性」はまったく別の物であり、「技術」がなくても「感性」があればおもしろい演技になるし、その「感性」は、その人の歩いている道、普段の人となりが見られるということを言っていると考えられる。同様に、被調査者4と被調査者10の2名は、おそらく演技の「技術」はないと思われる、まったくの演技未経験者の方が、俳優よりも魅力的な演技をする場合があることをインタビュー中に述べている。被調査者10は、次のよ

うに述べている。「芸っていうのはやっぱりその人間やなあみたいな、人間がどうやって生きていくかみたいなことをどれだけ考えるかみたいな、それはその、蕎麦の職人さんでもいいですし、陶芸家の人でもいいですし、作家、職人みたいな言い方でいろいろあると思うんですけど、その道の中で、どうやって生活し、何を食べ、どう生きていくかって、(中略)情報がいっぱいある中で、生きていかなくちゃいけないってことが明らかになって、そこを、どういう風にやってくるかっていうのが、結果、芸なんやな、みたいな風に思うようにはなったんですよ。ですからその、単なる技術の習得ではそうはならんと思って。」

自己顕示欲をもとに自分のことしか考えない自己中心的な態度ではなく、作品を良いものにするために広い視野に立ち、環境を敏感に察知してそれに応じた演技を即興でおこなうことのできる柔軟な態度で演技に臨む。このような俳優として演劇に臨む際の真摯な態度が、「感性」と呼べるものであり、それは普通の生き方を含め、その人の人となりをも反映するものなのかもしれない。そしてそれは、野村(2009)の言うように、時間をかければ身につけることができるというものではない。多様な人と接し、多様な立場に立つ中で気づきが起こり、磨かれていくものであると考えられる。

引 用 文 献

- 安藤花恵(2011) 演劇俳優の熟達化に関する認知心理学的研究. 風間書房.
福島真人(1995) 序文—身体を社会的に構築する. 福島真人(編) 身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法. Pp.1-66. ひつじ書房.
生田久美子(1987) 「わざ」から知る. 東京大学出版会.
河竹登志夫(1978) 演劇概論. 東京大学出版会.
野村幸正(2009) 熟達心理学の構想. 関西大学出版部.
Wilson, D. G. (2002) Psychology for performing artists (2nd Ed.). Whurr Publishers.