

2013 年度 卒業研究

パフォーマンス研究における感情の位置づけ

藤女子大学文学部

文化総合学科 1015066 番

氏名 本間 晶帆

担当教員 野手 修

目次

はじめに.....	1
第1章 ウィリアム・ジェイムズとサルトルの情動論の比較.....	3
第2章 スタニスラフスキーのシステムについての考察.....	6
第3章 東京芸術座の役者の方々との座談会.....	9
おわりに.....	17

はじめに

私たちのコミュニケーションには、言葉、表情、身振り手振り、声の調子、態度、そのほかにも服装などがかかわってくる。デボラ・タネン(2006:16)は会話について、以下のよう

「Very little of what is said is important for the information expressed in the words. But that doesn't mean that the talk isn't important. It's crucially important, as a way of showing that we are involved with each other and how we feel about being involved. Our talk is saying something about our relationship. (発話されることのごくわずかしか、言葉によって表現された情報は重要ではない。しかし、会話が重要ではないという意味ではない。これを示す方法として私たちはどのようにして会話に参加しているのか、またお互いが必要とされているのかを実感できることが決定的に重要なことである。私たちの会話は関係性について何か伝えている)」

これは、言葉の意味によって伝達された情報はメッセージであって関係性についてはメタメッセージ（非言語的意味）によって伝達されるからである。

「メタ・メッセージ」（非言語的意味）とは、発話時の表情、イントネーションや声色、スピードなどで、言葉よりもより重要な社会的意味が伝達されていることが多いという。

この非言語コミュニケーションに多大な影響を与えているのが私たちの「感情」だ。感情と私たちの関係は、自己のコントロールの可能性のみならず、社会的個人のありかたとも密接にかかわる。自然な感情は多くの人々にとって、自分自身の内面を表すことであるが、一方で社会生活において抑制され監視されなければならない自我の一部でもある。感情は真実の自分のあり方を示す情報である一方、その表現が不可能である個人の主体性が社会的にコントロールされる様も見せる。

「感情」と一言でいっても、様々な種類がある。喜怒哀楽や恐怖、恥、好き嫌い、嬉しいような悲しいような、という感情が二重、三重と重なって感じることもある。嬉しい時や、悲しいとき笑ったり泣いたり、感情が表情に表れたり、行動に表れたりする。たとえば、嫌なことでも「目的」があると頑張れる。これには嫌な気持ちよりも、目的の達成意欲、「やる気」という感情が勝っているからだ。人の感情において、原始的な感情よりも目的をもった感情のほうが行動に強く表れる。

コミュニケーションと感情について考える上で、有用なのが「演劇」という芸術だ。伝えたいテーマやスローガンを語るより物語のフィクション性や、言葉だけではなく、役者

の身体、声をつかって表情やせりふを言うことで、感受性を育てることにつながる。また舞台では、語り手と観客が同じ空間で一つのテーマを分かち合い、共有できる。

演じる側になれば、「役」として役割を与えられことで、普段は気づくことのできなかつた自己の内面を表現することとなる。「役」を与えられることで固定化した性格や、抑制された自己の内面を開放し表現することができる。そして、自分の言葉や気持ちを相手に届けるとき、声の大きさや発音、イントネーションなどを考えながら行う必要があることに気づききっかけとなる。また、共に創作活動を行う過程で、練習や議論することによって、人間関係形成の基本を学び、関係を築くために何が必要か理解をするようになる。聞き手の気持ちを効果的に伝えるために必要な非言語コミュニケーションへ、意識を高めることができる。

役者には、与えられた「役」になる目的がある。たとえば、「目立ちたい」や「メッセージを伝えたい」など、見ている人に何かしら訴えたいことがあるから演じるのだろう。「想い」が感情の目的であり、演じる行為の動機ともいえる。また役者は役になりきり、演技することで観客から共感を得ている。悲しい演技をみて観客も同じように悲しい気持ちになったり、嬉しさを表す演技をすれば観客も一緒に笑ったり喜ぶ。演劇は物語の枠組みを生かして、メッセージを伝えることができる。伝えたいメッセージを直接言うことで、意味や内容は届けることはできても、より深くにある想いまで伝えることは難しい。しかし、演劇の物語の内容と自分たちのメッセージを一致させて伝えることで語り手と聞き手の間で一つのメッセージに対する想いを親密に共有できる。役者は伝えたい「メッセージ」を役となつて的確に相手に伝える技術を日々磨いている。この「メッセージを伝える行為」は単なる演技ではなく、より深いレベルでのリアリズムを、感情を通し実現する。

以上をふまえ、「パフォーマンス研究における感情の位置づけ」をテーマに感情の表出とコミュニケーションの関わりについて報告する。1章ではサルトルの「情緒論粗描」から、感情と目的の関係性、そしてウィリアム・ジェームスの情動説を比較し、感情の表出とコミュニケーションの関わりについてふれる。第2章では演技のシステムを確立したスタニスラフスキーより、役になる過程や感情を表出させるシステムについて考察する。そして第3章では、実際に役者の方々と座談会を行い、役者になるための勉強や役作り、感情の関わりについて考察した。本研究は、感情とコミュニケーションの関わりについて明らかにしていくとともに、社会生活における、感情の表出の可能性について論じる。

第1章 ウィリアム・ジェームズとサルトルの情動論の比較

この章では、サルトルとウィリアム・ジェームズの情動論について述べるとともに、彼らの論文を比較する。

1-1 ウィリアム・ジェームズの『情動とは?』

ジェームズが「情動とは何か?」¹ で扱おうとしていた情動とは、明白な身体表出を持つ情動だけである。快・不快や興味、興奮の感情のように、心的操作と結びついてはいるが、明白な身体的表出を結果として生じないものがある。

ある種類の音や線の配列、あるいは色の配列は心地よく、またほかの者はその逆であるが、それは鼓動や呼吸を速め、身体や顔面の運動を促進するのに十分なほどには感情が強くない。ある種の観念の連続は我々を魅了したり退屈させたりする。問題を解くことは知的な喜びであり、問題を解けぬままに放置することはまさに、知的な苦痛である。最初に述べた音、線、色の例は身体的な感覚である場合もあるが、またそれらの心の像である場合もある。後者の例は、完全に観念を形成する中枢における諸過程に依存している。まとめれば、これらの例は、その活動がどこで生じるにせよ、神経活動の特定の形式が、それ自体に本来的に快と苦が備わっていることの証拠であるように見える。²

興味深い光景や、音、刺激的な観念の連続に、何らかの身体的動揺の波が伴うような場合に限るとしよう。驚き、好奇心、歓喜、恐怖、怒り、そのほかは、そのままその人物が捕らわれている心的状態の名称である。身体の動揺はこれらの幾つかの情動の「表明」、「表出」、「自然の言語」であるといわれ、またこれらの情動それ自体は、内側からも外側からも強く特徴づけられており、標準的な情動と呼んでもよいだろう。

これらの標準的情動に対する我々の普通の考えによれば、なんらかの事実の心的知覚が情動と呼ばれる心的な受動 (affetion) を喚起する。そしてこの後者の心的状態が体の表

¹ウィリアム・ジェームズ著『情動とは何か?』訳宇津木成介 2007年4月 Departmental Bulletin Paper/紀要論文 <http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81001558.pdf>

²ウィリアム・ジェームズ著『情動とは何か?』訳宇津木成介 2007,P36-39,Departmental Bulletin Paper/紀要論文

出を引き起こす。しかし、ジェームスの理論では反対に、体の変化は喚起的事実の知覚に直接引き続いて起こり、そしてそれらの身体変化が起こるときに生じるその同じ変化の感覚こそが情動なのである。たとえば、とても惜しいチャンスを逃して悔しがる。熊に会い恐ろしくなって逃げ出す。罵倒されて怒り、殴る。ここで擁護しようとする仮説によれば、この順序は間違っている。一つの心的状態がほかの心的状態によって直接もたらされることはない。まず、身体的な表出が二つの心的状態の間に挟まれなければならない。そして、より合理的に言えば、私たちが悲しみを感じるのは、泣くからで、怒りを感じるのは、殴るからである。怖いのは震えるからである。引き続く身体変化がなければ、後者はおそらく純粋に認知的なものであり、ぼんやりとして、また情動が持つ暖かさを欠いている。たしかに、私たちは熊を見た後で逃げた方が良くと判断するかもしれない。罵られた後では殴って当然と思うかもしれない。しかしその時には私たちは実際には怖さや怒りを実際に感じることはできないだろう。体験した結果によって情緒はあると考えた。

たとえば、「恐怖」の反応から、震える、目を見開く、体を守る動きをする等々の反応を無くしていったとすると、「恐怖」という感情は完全に消え失せる。感情の表出がなくなれば、恐怖は完全に消滅する。その代わりに別のものが表出するのならば、それは知性の領域に限定された、感情の欠けた認知だと、ジェームスは述べる。

以上のことから、ジェームスは身体的感覚から分離された情動は認めない

1-2 サルトルによる『情緒論粗描』

サルトルは、上記のジェームスのような、心理学者のいう経験によって情緒は認識されるという考えに反論を示している。彼によれば、情緒は注意、記憶、知覚などの諸現象に対して、還元できないひとつの新しい諸現象としてあらわれるだろう。(サルトル,1957,p264)情緒以外のこれらの諸現象と、心理学者にしたがって私たちがそれらの現象からくる経験的観念とを調べ、繰り返し研究したところで、情緒と本質的な関連を見出すことはできないだろう。心理学の視点で情緒を研究するには、肉体的反応、行為、意識状態を不可逆的な順序で結びあわせようとするだろう。「人間が悲しいのは、その人が悲しいからだ」という順序を逆にして感情をとらえるのではなく、その情緒そのものの過程にこそ、ほかの事実を並ぶ一つの事実として情緒は存在すること。そして、情緒は自分自身の内側に閉塞した事実であるのだ。(サルトル,p265)

情緒を理解するには、そこに意味を求めなければならない。その意味は、性質上、機能

的秩序に属する。ゆえに、私たちは、情緒の目的性について議論する必要がある。目的となるものを私たちは、具体的な方法によって情緒的な行為を客観的な検討によって把握する。事実を素直に考察すれば、情緒の目的にそった意味を理解できる。一方で、相互心理学の事実として情緒の本質を完全に直観だとするなら、目的性は情緒の構造に内在するものであると把握する。また、怒りや恐れなどを象徴的に自分を満足させるためや、緊張感を破るために、無意識的な衝動が利用する諸手段だ。

情緒の本質的な性格として、我々はそれを身にこうむるものだ。自分自身のもつ法則によって発展し、自身の意識をコントロールしようにもそれは難しい性格を持っている。

サルトルは精神分析的心理学の視点から例をあげる。ある少女は、ある場所に恐怖症を抱いている。その場所に近づくと失神してしまう。精神分析学者は、少女の過去に原因を探るであろう。この場合の情緒について注目する。すると、それはその場所に対しての拒否ではなく、その場所によって連想されることからの逃走である。

情緒と意識の関係について述べると、意識事実の意味は、いつもそれは人間的=現実全体を支持するものである。その人間が自らを、情緒を起こすもの、注意するもの、知覚するもの、意欲するもの等と、成すことに帰着した。情緒はそれ自体が意味するものへと投げ返し、そしてそれが意味するところとは、人間的=現実と世界との関係の全体である。情緒へと移ることは、魔術の極めて特異な法則にしたがって、世界=内=存在が全面的に変化されることである。しかしこの考えには限界がある。(サルトル,1957,p331)情緒とは、情感 (affection) である限り、人間的=現実が必然的に情緒によって自分を出しななければならないということは、現象学によって証明できない。情緒、そして複数の原因によって疑いもなく、人間実存の事実をあらわしている。(サルトル,1957,pp331-332)

1-3 比較

サルトルは自身の書いた『情動論粗描』の中で、ウィリアム・ジェームス論を批判している。「人間が泣くのは、その人が悲しいからだ」という、泣くという「表出」によって、感情 (feeling) として認知されることで、感情と感情の表出はつながっていてひとつの事実としている。それに対して、サルトルは、自身の内側を示す感情 (emotion) だとし、感情と、その表出はそれぞれ別の事実だとしている。また、サルトルによると感情を理解するには、そこに目的を見出さなければならないと述べている。感情は自身の中に内在化された確かな意識と、私たちの生活する現実世界とをつなぐ目的をもち、それこそが諸事

実を引き起こす起因となる。ジェームスが述べる、「表出」が無くなれば、情緒も消えるという論を批判する。

第2章 スタニスラフスキーのシステムについての考察

ジェームスとサルトルの論理から対する二つの見解が見えてくる。情緒とは、はたして身体的な働きによって表出されるのか、意図や目的をもっているから情緒が表れるのか。

複雑で、どちらが正しいと定義づけることができない。しかし、この二つの感情の側面をどのように我々はどのように体験しているのだろうか。本論では、感情とコミュニケーションの問題を射程に、スタニスラフスキーの俳優の役作りのシステムを考察する。スタニスラフスキーは自らも俳優でありながら、演出家でもあった。俳優が舞台の上で、真に迫る演技をする方法はないかと探し求めた。そして、日常生活よりシステム見出したため、私たちと感情の関わりを「俳優の仕事」より考察する。

2-1 役を生きる芸術

「役を生きる」こと、それはすなわち演じること。最も観ている側に伝わりやすい状況は俳優が自らの意志を離れ、自分が感じていること、演じていることすら感じない無意識で役の世界を生きることだ。しかし、そのように潜在意識によって演じることは至難の業である。そのために俳優は自分を厳しく管理し、また訓練を重ねることが俳優の仕事だと彼は考えていた。

はじめに彼は「自然さ」を求めた。つまり、俳優自身の潜在意識を使って演じることで真実味が表れ、俳優と観客がひとつの共通した感情を体験できるということだ。そのために、「意識から無意識へ、意思を介して意思に左右されざるものへ」（スタニスラフスキー、1989 浦訳、2008 p38）となる必要があった。人間の心には、意識や意思に左右される側面がある。これを生かし、俳優自身の意識によって潜在意識に刺激を与えて、呼び起こすのだ。たとえば、風や水、木々などの自然をコントロールするには各々プロフェッショナルがいるように、自身の自然な潜在意識をコントロールするのが役者なのだ。役を生きるということは、俳優自身ではなく「役」だったらどう感じ、どう表現するかという「役の精神」を自分のものにする事だ。それが演じることの基本的な目的なのだ。そのために、俳優自身の内面で「自分」と「役」を対峙させることによって、自分自身の感情との違いを発見することや、インスピレーションがわき起こり、それらが俳優の潜在意識を刺激す

るのだ。「真実」を追求する中で、彼が重要だと語ったものは「内的動機」である。行動に理由があるからこそ正当化された演技となるのだ。正当化のために役に立つ考え方を彼は示した。それは、「Magic If」と呼ばれる「もし～だったらどうするだろう？」と仮定してみることだ。「もし～だったら」の部分には俳優自身が考えいろいろな状況にあてはめ訓練する必要がある。「もし」から始め、その役に「与えられた環境」を想定し、分析することによって、より真実味のある演技を引き出すきっかけになるとスタニスラフスキーは考えたのだ。

内面の訓練は、外側に魅せる技術をつけるためのまずは土壌づくりのようなものだ。土壌がしっかりできていないと、俳優特有のしゃべり方や、舞台特有の歩き方、派手なポーズなどは、小手先の技術のように観ている人にとっては何も伝わらない。それは真に役の感情と向き合っていないからだと彼は考えた。また、「俳優の情動」と彼が呼んでいる特別な仕掛けだ。たとえばこぶしを握りしめることや、身体の筋肉を極度に緊張させることによって一時的な感情を作り出す。しかしこれは現実らしさを醸し出しただけで本物の感情とはいい難い。

役の感情が生まれるは舞台の上ではない。創造の過程においてである。一度生まれた役を舞台の上でまるでもう一度生まれたように自然に再現するために、日々の訓練が機械的にならないように常に自分の内側で役と対峙し、「役」の感情をどんな表情、声色、身振りや手振りで表現するかという積み上げが俳優には求められる。俳優は、舞台に上がる前には必ずメイキャップをして、衣装を身に着ける。それと同じように、芝居上で生きている役の精神生活を創造するために俳優自身の心にメイキャップをし、衣装をつけることで役を創ることがもっとも重要だと考えた。

2-3 演技における真実の感情

事例①

レッスンが始まる前、学生の一人がなくした小銭入れをみんなで探していた。やっと見つかったころ、先生がこう言った。

「舞台の枠というのはフットライトの前で行われていることを実によく見せてくれるものだ。君たちはなくした物を探しているとき心から体験していた。すべては真実で、すべてが信じられ、小さな身体的課題もきちんと実行されていた。課題ははっきりとして明白だ。注意も行き届いていたし、創造に不可欠の要素が正しく、一度に作用していた……

つまり、舞台上に真の芸術が生み出されたということだ。」

生徒たちには落し物をただ探していただだけの日常にありふれる行為のどこが芸術なのかわからなかった。先生はもう一度その「日常」を再現してみよ、と指示した。生徒たちはもう見つかっている探す必要のないものを探す行為に入る。結果は悲惨なものだった。今度は課題も行動の真実も何も感じられなかったからだ。(スタニスラフスキー,1989 堀江訳,p230)

スタニスラフスキーの理論には演技には「真実」が必要だと考えていた。舞台の上での真実とは、自分の心にも、相手の心にも本当だと信じられるものだ。舞台上ではすべてのことが役者にとってもその相手役にも、観客にとっても説得力のあるものでなくてはならない。舞台の上でのひとつひとつの行動、感情が真実である必要がある。真実の感情を呼び起こし、それを再現するにはまず心の中のレバーを切り替え、創造の世界へと移っていかねばならない。そのときに「もしも」と、役に与えられた状況を正しく理解していることで、舞台的真実と確信を生み出す手助けになるだろう。たとえ、殺されるシーンで剣は段ボールだったとしても、それを「嘘ものだから」と当惑すれば、それは舞台上の真実を信じていないことになる。しかし、剣が段ボールであろうとなかろうと、大切なのは「もし本物の剣だったら」、そしてその状況が「真実」だとしたら俳優はいかに振る舞うか、なのである。

彼はよく子供のおままごと演技における真実性を持っていると考えていた。なぜなら子供たちは、人形をまるで本物の赤ちゃんに見立てて遊んでいる。子供は演技がうまい。なぜなら、人形の母親としての愛情という感情は大切にすが、それが人形だということろはうまく目をつぶる。彼はそこに真実を見いだせると考え、よく役者に賢い子供のようになって演技しようと言っていた。

情緒的記憶について

事例②

生徒たちが得意なく狂人のエチュード>。

ドアの向こうに得体のしれない誰かがいて、ひとりが怯えて戸口から飛び退くと、みんながいっせいにあらゆる方向へと逃げるといった内容だった。何度も練習を重ねていたため、

その時も実に生き生きと演じることができたと生徒は感じていた。しかし、先生が放ったのは意外な言葉だった。「今日の演技は不自然な、うわべだけの取ってつけたようなものだった」と。

生徒たちは練習を重ねるうちに、だれがどこに逃げて、あの小道具を使って…といった具合にパターン化してしまったのである。(スタニスラフスキー,1989 堀江訳,pp290-291)

レッスンを繰り返すうちに、納得できる演技ができるようになってくる。どこにどう動けばいいか、この感情に対してはどう行動したのか、わかるようになる。すると、次のレッスンでは、前回のレッスンでうまれた感情をもう一度再現しようとする。しかし、スタニスラフスキーによればそれは、枯れた花をもう一度咲かせるくらい困難なことに等しいとしている。前回も、前々回も、そこには「偶然」があり、同じことは二度と起こらない。役に生きるということは、その一瞬一瞬が新しいものなのだ。そのために、感情を発展させることを考えるべきだと彼は述べている。そのためには、感情そのものを思い出そうとするのではなく、その感情が起こった原因に目を向ける必要がある。原因にもう一度触れることで、前回と似た感情をもう一度体験することができるのだ。

スタニスラフスキーはテオドール・リボーの「情動的記憶」について研究してきた。そしてそれを、情緒的記憶に発展させた。情緒的記憶とは、過去に体験した感情としての記憶を、五感が刺激されたときにもう一度その感情を思い出すことだ。たとえば、人が死ぬ芝居をみて、大切な人が死んでしまった時のことを思い出して涙する。この胸の内に湧き起こった感情を蘇らせる記憶が情緒的記憶だ。俳優は演技時に必要な感情を明確にし、同じような感覚を自分の経験から引き出すことができれば、役と自分のギャップが埋められ、俳優と役が一つになると考えた。

しかし、情緒的記憶の貯えの問題がでてくる。俳優にはこの貯えをたえず補充していく必要がある。それは、実生活から手に入れることができる。人々との交際や、様々な出来事を体験し、その意味を追求し、知識を身に着け、自分自身のものの見方を再検討する。

役を生きることは、「役」に「なる」ことだが、決して自分自身でなくなることはない。役として生きることは、自身が積み上げてきた情緒の記憶や「もしも」を生かして自分自身の本当の感情にして演じるのだ。

第3章 東京芸術座の役者の方々との座談会

3章では、実際に役者の方々との座談会を通し、スタニスラフスキーの理論は役作りに生かされているのか考察する。自分自身から役になるとき、感情はどのように表出させ、見ているものに伝えているのだろうか。

東京芸術座は、戦前に築地小劇場の時代から日本の新劇運動の旗手として活躍してきた演出家・村山知義を代表とする新教劇団と、俳優・薄田研二を代表とする中央芸術劇場とが合同して、1959年に結成された。以来劇団は一貫して、その良き伝統を受け継ぎ、正当なリアリズム演劇の創造と普及の運動を続けてきた。

今までの主な上演作品には「国定忠治」「忍びの者」「レ・ミゼラブル」「どん底」「夏の庭」などがある。

また、劇団には創立とともに全国の中・高校生の人間助成の一助として演劇を見てもらうために、東京芸術座名作劇場として学校公演をはじめた。これまで全国にわたって公演活動を通して触れ合った子どもたちは数百万人にもものぼる。³

今回、5名の役者の方々に座談会へ参加していただいた。

- 笹岡 洋介さん 役者歴 46年
- 手塚 政雄さん 役者歴 35年
- 神谷 信弘さん 役者歴 26年
- 江部 茜さん 役者歴 9年
- 橋本 怜奈さん 役者歴 4年

以上の男性3名、女性2名の方々にご協力いただき、「役者」について、「役作り」、また、それともなう「感情」について伺った。

そして、「赤ひげ」⁴の通し稽古を見学させていただいた。全員、衣装をきて、メイクを施し、かつらもつけた状態で本番を想定した練習であった。

以下が座談会の内容についてである。

3-1 役者になるための勉強・訓練

東京芸術座の役者になるには、外部で演劇について2年間学ぶこと、そして入団後もさ

³東京芸術座「夏の庭」公演パンフレットより

⁴原作 山本周五郎 「赤ひげ診療譚」脚本・演出 川池丈司による東京芸術座の舞台

らに1年間の勉強が必要だ。笹岡さん、手塚さんは3年間、神谷さんは2年間、江部さんも1年間外部で学んでから入団した。演技実習、朗読、新劇史、音声学（言葉の勉強やなまりの矯正）声楽、日舞、ジャズダンス、体操（体の緊張をほぐしたりしてきちんと舞台に立つためのもの）哲学、社会史、美術、美術史、人形劇の人形作りと操作、その他様々なことを学んだ。そして手塚さんは、卒業公演で「3人の花嫁」「ピクニック」「アンネの日記」「人質」を演じた。どんな勉強でも、役者なるにあたって役に立たないことはない。役者だからこそ、さまざまな出来事を自分自身で体験し、記憶してもう一度再現できるようになる必要がある。劇団員になってからは、自分自身に必要なと思う勉強を、自分自身で探し、追及していく。笹岡さんは、「日本語」についてまだまだ勉強中だという。日本語の発声法のほかに、微妙なニュアンスなど、自分で理解してから伝えたい。そこには、日本語に対する愛情があり、そのよさをもっと伝えたいという想いがある。日本語の良さを自分自身で知るために、ほかの言語の勉強をし、比較を行っている。また、発音、イントネーションを学ぶためにはNHKのアナウンサーのニュース読みを熱心に聴いているそうだ。

自分自身の体をつかさどるものは「脳」。役者は脳を鍛えて、体を制する必要がある。フロイドによると、喜怒哀楽を表出させる神経がそれぞれあるという。それをすべて発達させる必要がある。それには、自ら体験する必要がある。

感情を表現するには様々な手段がある。

例

- 笑う→怒る、泣く→笑うなどを区切りなしに瞬時に切り替える表現
- 笑う動作に様々な感情を込める。

笑っているのに怒っているや笑っているのに本当は悲しい

- 一つのセリフに複数の感情を込める。

「悔しい」 笑いながら言う 悔しい気持ちよりも楽しい気持ちの方が多いかもしいないがどこか悔しい気持ちが表現されている。

- 一つの感情を表現するには様々な動作。

感情一色ではなく、二重、三重に複雑に絡まり瞬間に違うものが次々と表れる。嬉しいと感じたとき、怖いと感じたとき、どこで感じて体に表れるのか、外側からだけでなく、内側からも刺激を与えることが役者の修行になる。

そして、喜怒哀楽を感じる時、それを起伏させる原因や刺激、記憶がまったく同じ

というひとは自分のほか、誰もいない。生まれてから今まで、まったく同じ生活、経験をしてきたひとはいないからだ。そして職業によって人それぞれ発達している神経は違う。音楽家が作曲するとき、犯罪者と呼ばれるものが罪を犯すとき、その瞬間どのように脳が働き、表れているのか知りたいと思う。その手掛かりとなるのが本だ。実際に死刑囚の手記などを読んだ。すると自分も、読んでいて自分にはなかった感覚を体験できるという。

3-2 役作りについて

まず、はじめに取り組むことがある。それは「役の履歴書づくり」だ。主な記入例を以下にまとめる。

- 役の外見のイメージを膨らませる
 1. 名前
 2. 年齢
 3. 身長・体重（スリーサイズやはちまわり、靴のサイズまで細かく）
 4. 衣装・持ち道具・こぎれ・はきもの・かつら・かぶりもの絵を自分自身で書く
- 役の内面に迫る『性格分析表』
 1. 名前
 2. 年齢
 3. 役の性格について
 4. 役の生い立ち 生年月日、家族構成、対人関係など
 5. 役の性格と、自分の性格との違い

「性格分析表」図 1 と「俳優附帳」図 2 はなぜ必要なのか。今回は、「兵士タナカ」⁵の「第三の士官・陪席判士」の役を演じる人の資料を参考にさせていただく。「兵士タナカ」は、昭和初期の天皇御真影が掲げられた軍法会議の法廷が舞台である。

人間形成において、生まれ育った環境や出来事などからその人の人間性が組み立てられる。自分以外の人間を演じるときには、同じ作業が必要となるので、役の生い立ちや家庭環境、対人関係などから生まれた役の性格を、文字や絵に表し、イメージを膨らませるこ

⁵ ゲオルク・カイザー作 岩淵 達治訳 杉本 孝司演出によって 2008 年 8 月 20 日～27 日まで上演された。

性格分析表 『兵士タナカ』

【氏名】	【年齢】 26 歳
【役の名前】 第三の士官 陪席判士	【役の年齢】 23 歳
<p>【役の性格】 「心許確実、品行方正にして資産中流以上、 学力は高等小学校卒業以上で青年学校本科 または研究科に4年以上在学し、その課程に おいて修身公民百時間、職業課程を含め 二百五十時間、軍事教練課程三百五十時間以上を 修得した者、又は修得見込の者で、家族を 考慮する必要なく、かつ甲種に合格する見込の者」</p>	

【役の生い立ち】 生年月日・家族構成・対人関係など

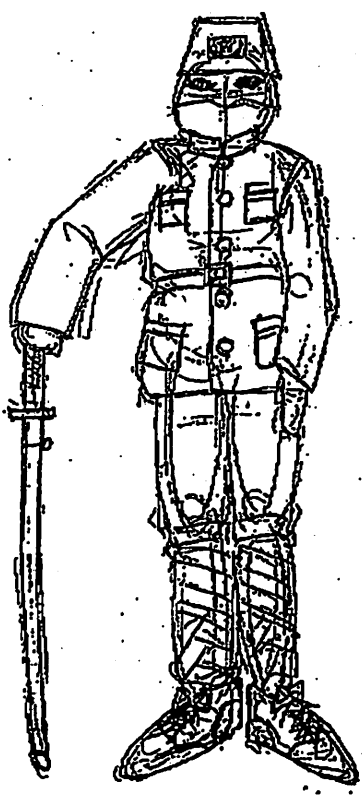


木子 軍人家庭
 高等小学校卒業
 青年学校本科4年

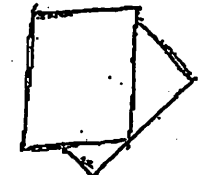
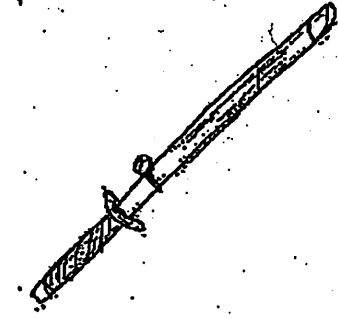
左陪席 3年目 少尉

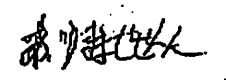
【役の性格と自分の性格との違い】


品行方正
 従順
 学力優秀 真面目


俳優附帳 『兵士タナカ』



氏名	役名 第三の士官 陪席判士	役の年齢 23 歳
身長 165 cm	B 92 cm W 68 cm H 87 cm	
体重 55 kg	靴のサイズ 26 cm	はちまわり 40 cm
<p>【衣装】 軍服 近衛師団</p>  <p>近衛師団 兵匠 近衛師団 兵匠</p>  <p>外装</p> 		

【持ち道具】
 銃 弾薬袋

 軍刀


【こぎれ】
 赤い髪色


【はきもの】
 編み靴


【かつら】
 赤い髪色


【かぶりもの】
 軍帽

 仮面


とが必要なのだ。こうして役と対面する。与えられた役とは毎度新しい出会いと同じ。一人の人間を自分の中につくるというよりは、ひとりの人間と出会い、そのひとについて理解を深めていく。また、役との出会いは、自分自身に目を向けるきっかけにもなる。役＝相手と自分の違いを分析するからだ。役の性格と自分の性格の違い、役の身なりと自分自身の普段の服装との違いなど様々な面から比較をする。この資料の場合、＜役の性格と自分の性格との違い＞では、自分自身よりも品行方正で従順、学力優秀で真面目だそうだ。そうすると、普段の自分と話し方や声のトーン、態度などがわかってくる。また、感情においても自分の感情をどの瞬間も把握している人は少ないと思う。しかし、役としてはその瞬間、瞬間の感情を削っていかねばならない。稽古を重ねてもわからない時もある。ただ、日常生活にヒントがある。本や映画を参考にしたりするときもあれば、散歩しているとき、何気ない一言から役とつながれる瞬間が訪れる。だからこそ役者同士で話し合ったり、実際に稽古で練習してみたりしないと理解することは難しい。「役」を作るときは、役の内面と外側のイメージを同時に作り出す。そのイメージと自分自身が対峙することが最も重要である。しかし、役作りは自分一人で行うことはできない。その役の相手役者と共に話し合うこと、演出家の指導のもと役の理解をとことん深めていくことで、役の人格を完成させる。舞台上で演じることは、オーケストラの演奏と似ている。役者一人一人が楽器なら、演出家は指揮者の立場で、一つの曲を演奏するように、また役者自身も自分という楽器で、「役」という曲を奏でている。そして、ひとつの舞台ができあがっていく。

3-3 演技における感情の位置づけ。

手塚さんが役者を志したきっかけは昔のTVであるという。昔は一つの村に一つしかテレビはなかった。放送時間になると、一つのテレビの前に住人がみんな集まり、目を輝かせながらテレビを見ていた。そんな時、テレビを見る側ではなく、見せるほうになりたいという思いが役者を志したきっかけになった。東京芸術座を選んだ理由は、その時の受験料や授業料が他より安かったからだそうだ。初めは研究員、そして劇団員として、人前で演じることはまだまだ恥ずかしいと感じていたが、どこかで「自分はここにいる」、「目立ちたい」という思いもあった。そして東京芸術座の役者として一生を過ごしたいと決定づける出会いがあった。小林多喜二作の「蟹工船」だ。自分が演劇を通して何がしたいかふつふつと湧いてきた。演劇を通して、自分が愛する人、命を守りたい、人が幸せな世の中にしたいと感じた。そのために世の中が少しでも良くなるように演じていきたいという思いが生まれた。感情は、ものの考え方が変わると変化が起きる。それと同じで立ち位置が

変わると感情も変わる。たとえば、ある出来事に対して、ものすごく怒っている人と、すこし怒っている人、逆に喜ぶ人がいる。その出来事にどのくらい、そしてどのような関わりを持っているのか。あるいは、だれかが亡くなったとして、悲しむ度合は、亡くなった人と自分の間の関係性によって感情は表れる。自分が「何か」に対して、「どう感じる」のか、そしてどんな「目的」を持って、「どう生きていきたい」のか、感情はこれらと密な関わりがある。

原始的な感情、「快」か「不快」か、この二つからだけでも感情はわきおこってくる。この快、不快と目的は関係がない。たとえば病気になり手術をしなければならない。傷口は激しく痛むだろうし、なにより恐怖がある。しかし、治ったら何かしたいこと、目標や治らなければならない目的があると「手術が嫌だ」という感情から「手術をがんばろう」「きっとうまくいくだろう」と希望を持って手術に臨める。ものの考え方によっておこる感情と原始的な感情は違う。演技における感情は、「快」か「不快」か、というような原始的な感情とは「質」として根本的に違う。役に向かって、「演じる」という目標をもって生まれるものだ。

たとえば、相手に対して怒りを感じたとする。なぜ怒りを感じたのか。それは、相手と自分が築いてきた歴史の中で、いつもとは違う、何かがおかしいから怒るのだ。嬉しい時も、同じだとおもう。二人の歴史の中で、普段とは違うことが起こったから嬉しいのだと思う。

だから、感情がいきなり湧き出ることはない。自分が育った環境、今までの経験、物の考え方、様々なものが作用して感情が生まれ、表れる。親密な人間関係間では、相手の感情が手に取るようにわかるときがある。それは、お互いのことをよく理解しているからで、相手がいなくても「あの子だったらこういうだろうな」とわかる。演じることも似たようなもので、舞台上で相手の代わりをしているような感覚に近い。

演技において、感情の位置づけをすると「正しい演技をする」となる。役に与えられた生い立ち、育った環境によって表れた性格、ものの考え方などを役者が正しく理解することができたならば、「感情」として正しく表れてくるものだ。役と自分が築いてきた関係によって、役の感情は正しく表現される。

以上が座談会の内容である。東京芸術座の役者の方々がいう「役作り」とスタニスラフスキーのシステムには、共通するものが多数あった。「土壌作り」として、さまざまな勉強をしたり体験をしたり、経験したことを再現できるよう、自身の体を思うままに動けるよ

う、ダンスなどを学ぶ。そして、役になるときは「役の履歴書」を作り、役の外側、内側を知ることで役と対面する。そして、相手にはどう見られているのか、生い立ちによってうまれた考え方を知ることによって、様々な状況に、どう感じるのか創造することができるようになる。たとえば、親しい友達がない場で、その人の話題になったときその子だったらこう思うだろうと予測する感覚と同じだ。気持ちがわかれば、それは表現することができる。

舞台は虚構であるが、感情までもが嘘ならば、見ているものには伝わらない。役者は役を知り、役がどんな感情を持つのか理解した後、自分自身の日常や体験したことに基づいて感情を表す。自分自身が体験してきたこと、考え方の基となったものと感情の関わりは深い。ひとそれぞれ、経験してきたことは異なるために、感情を喚起するきっかけは違う。演技における感情は、原始的な感情とは違い、目的や意図によって生み出される作られた感情といってよいだろう。自分が何を意図しているのか、伝えたいのか、明確にすることによって表現できるし、伝えることも可能になる。

おわりに

日常生活において、人々の感情が喚起される刺激が全く同じ人はこの世にはいない。感じ方が違えば、表現方法も人によって異なる。感じ方が違えば、一つの感情をどのくらいのレベルで受け取るのかもひとそれぞれである。たとえば、ある人が亡くなったとしてその人と関係が深ければ深いほど、また、関係の善し悪しによっても感情が湧きおこるレベルは違うだろう。だから、コミュニケーションにおいて誤解は発生する。

本研究では、「パフォーマンス研究における感情の位置づけ」をテーマに「演劇」、「演技」に焦点をあてた。「メッセージを伝える行為」は単なる演技ではなく、より深いレベルでのリアリズムを、感情を通し実現すると考えたからだ。演劇がもつコミュニケーション性として、物語の枠組みを生かして、メッセージを伝えることができる。伝えたいメッセージを直接言うことで、意味や内容は届けることはできても、より深くにある思いまで伝えることは難しい。しかし、演劇の物語の内容と自分たちのメッセージを一致させて伝えることで語り手と聞き手の間で一つのメッセージに対する想いを親密に共有できる。

実際に舞台の上での物語は実際にはない虚構だが、それを演じている人間の感情も虚構であれば見ているものにもそれを見透かされてしまう。そのため、役者は日常生活に基づ

いた、自身が体験したことのある真実の感情をコントロールし演技をしている。また、「役」になるときは役の外側や内側を知り、まず「出会う」ことから始まっている。そこから生い立ちや性格などの背景（内側）や身なり（外側）を考察していくことで相手からそれを演じるものとして役と親密な関係を自分の中に構築していく。そうすることで、舞台の上で生き生きと、役に生きることができるのだ。

これをコミュニケーションにおいて活かすことができる。自然な感情は多くの人々にとって、自分自身の内面を表すことであるが、一方で社会生活において抑制され監視されなければならない自我の一部でもある。感情は真実の自分のあり方を示す情報である一方、その表現が不可能である個人の主体性が社会的にコントロールされる様もみせる。しかし、「伝えたいメッセージ」がある時にこそ、目的意識を強く持つ必要がある。何を伝えたいのか明確に意識することで、自身があるべき姿がみえてくる。スタニスラフスキーによれば、「Magic If」と呼ばれる「もし～だったらどうするだろう？」と仮定してみることだ。

「もし～だったら」の部分は自身が考え、いろいろな状況にあてはめる必要がある。自身と聞き手で築き上げてきた関係がストーリーで「与えられた環境」と仮定し、聞き手を分析することによって、どういったコミュニケーションをする必要があるのか見えてくる。

自身を取り巻く環境、社会に対して、よく観察、分析することによって筋の通った正しい感情の表出ができることが本研究によって明らかになった。

引用・参考文献

- Deborah Tannen 『That's Not What I Meant - なぜ言葉は伝わらないのか -』,2006, 金星堂
- ジャン・ポール・サルトル (著), 平井 啓之 (翻訳), 竹内 芳郎 (翻訳) 1957, 『哲学論文集 第23巻』人文書院
- 杉谷葉坊 (1998) 『情動論の試み 主体と世界のポリフォニー』人文書院
- スティーブン・C・ロウ 本田理恵(翻訳), 1998, 『ウィリアム・ジェイムズ入門 賢く生きる哲学』 株式会社日本教文社
- ウィリアム・ジェームズ 大坪 重明(翻訳), 『ウィリアム・ジェイムズ著作集・1 心理学について - 教師と学生に語る -』株式会社日本教文社
- デカルト 谷川 多佳子(翻訳), 2008, 『情念論』 岩波書店
- コンスタンチン・スタニスラフスキー 岩田 貴 (翻訳), 堀江 新二 (翻訳), 浦 雅春 (翻訳), 安達 紀子 (翻訳), 2008, 『俳優の仕事—俳優教育システム<第1部>』未来社
- コンスタンチン・スタニスラフスキー 岩田 貴 (翻訳), 堀江 新二 (翻訳), 浦 雅春 (翻訳), 安達 紀子, 2008, 『俳優の仕事—俳優教育システム<第2部>』未来社
- コンスタンチン・スタニスラフスキー 岩田 貴 (翻訳), 堀江 新二 (翻訳), 浦 雅春 (翻訳), 安達 紀子 (翻訳), 2009, 『俳優の仕事—俳優教育システム<第3部>』未来社
- ジーン・ベネディティ著 ; 松本永実子訳, 2008, 『スタニスラフスキー入門』而立書房
- ジーン・ベネディティ著 ; 高山図南雄, 高橋英子訳, 2001, 『演技：創造の実際：スタニスラフスキーと俳優』晩成書房
- 高橋雄一郎, 鈴木健編 2011 『パフォーマンス研究のキーワード：批判的カルチュラル・スタディーズ入門』世界思想社
- リチャード・シェクナー著 ; 高橋雄一郎訳 1998 『パフォーマンス研究：演劇と文化人類学の出会いとところ』人文書院
- 浅利慶太著, 2013, 『劇団四季メソッド「美しい日本語の話し方」』文藝春秋
- 和田実, 増田匡裕, 柏尾眞津子, 伊藤君男 2008, 『心理学入門：こころと行動の科学』川島書店

引用・参考URL

ウィリアム・ジェームズ著『情動とは何か?』

<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81001554.pdf> (2013/12/3 最終アクセス)

神谷知子(日付不明) <http://ten.tokyo-shoseki.co.jp/tosho-syo/no21/003.pdf> (最終
アクセス 2013/12/10)