

演技訓練場面において注意が俳優の感情体験に与える影響の検討 How Emotional Expression Changes by Focusing on the Partner in Acting Training

スン ジンエン[†], 岡田 猛[‡]
Jingyan Sun, Takeshi Okada

[†] 東京大学学際情報学府, [‡] 東京大学教育学研究科
Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, Graduate School of Education,
University of Tokyo
sun-jingyan-49@g.ecc.u-tokyo.ac.jp

概要

俳優が想像上の人物をどのようにリアルに表現できるかという問いに対して、本研究は、実演的な演技訓練を対象とし、構成主義感情論を用いた検討を行うことで、訓練法が重要視している相手への注意が俳優の感情体験に与える影響を解明する。訓練中の言葉の時期的変化、個人間差異及び表現粒度の特徴を分析することは、リアルな演技のメカニズムの解明につながり、より有効な練習を促進できると考えられる。

キーワード: 役作り、構成主義感情論、発話分析、演技訓練

1. はじめに

演劇は、紀元前 5 世紀半ばに芸術領域のひとつとして確立されて以来、世界中の多くの地域において様々な形で発展してきた。その中で、俳優は演劇にとって不可欠な要素であると主張され、想像上の人物を生身で具現化し、物語を観客に共有することが俳優の仕事と認識されている[1]。そこで、すべての俳優が直面しているのは、「良い演技とは何か」という問題である。演技実践においては、潜在意識のレベルまで役を身体に落とし込み、本番でそこに実在する人としてリアルな感情を体験するというスタニスラフスキーの提唱した演じ方が、20 世紀初頭以来広く受容されてきた[2]。それに基づいて、役作りの方法に関する多くの演技論が展開されてきた[3][4][5]。

一方、認知科学の観点から俳優の役作りのプロセスを解明しようとする試みも続いている。まず、Nemiro [6]は、俳優へのインタビューから、全般的準備、リハーサル、パフォーマンスという三段階の創造的プロセスを提唱した。なお、セリフの記憶に注目して、Noice & Noice [7]が行った一連の研究では、俳優が「分析的段階」と「積極的経験」の二つのプロセスを経てセリフを覚えることが示されている。それと関連して、安藤[8]は、台本を読んでから演技をするまでを、「脚本読み取り」、「演技計画」、「演技遂行」という三つの段階に分け

ている。

これらの研究では、主に準備段階における認知過程に焦点を当てた検討が行われており、俳優の創作プロセスの全容が十分に解明されたとは言えない。特に、演技をするときに、実際に演技中に役としての感情がどのように生じるのか、またそれに対して俳優がどのように対応しつつ演じていくのかについてはまだ十分に検討がなされていない。よって、本研究は、演技訓練の中の実演的な練習の中での俳優の行動を観察し、演技における感情表現のメカニズムを検討する。

2. 感情発生のメカニズムと言葉の役割

人間の感情発生メカニズムについては、近年構成主義的感情論が注目を集めるようになってきている[9]。構成主義的な考え方によると、過去の経験により構築された感情の概念が、その時々感情予測を導いている。また、それぞれの感情予測に応じて脳がシミュレーションを行い、各結果を眼前の情報と比較した上、差の一番小さい結果に対応する感情予測がその場の感情体験になると仮定されている。つまり、感情は単なる環境に対する反応ではなく、能動的なシミュレーションに基づいて主体に認識されるものであると考えられる。

さらに、感情の発生及び表現と関わる重要な要素として挙げられたのは、言葉である。前述のモデルによると、一つの感情予測は感情概念の事例の一つであり、ある概念を代表する言葉を知ってから、その概念の包含する感情予測ができることになる。そして、選択された感情予測がその場の感情体験になり、新しい事例として概念・言葉を強化することができる。そのような考えによると、感情の状態及び粒度は、その時の言葉で表すことが可能である。そのため、演技訓練の場面では、俳優が役として自由に発した言葉を分析することで、その時々感情状態を推測できると考えられる。

3. 感情表現に対する演技テクニック

俳優には、人間の心理的活動と特定場面での感情を吟味し、物語の一部として役を成立させる能力が求められる。そのため、様々な演技訓練が利用されてきた。その中でも、能動的な行動から始め、行動しているうちに自然に生じた衝動に従うことを強調してきたのが、サンフォード・マイズナー[10]である。マイズナーによって開発されてきた訓練法はマイズナーテクニックと呼ばれている。

マイズナーは、能動的な行動から自然な感情表現ができるようになるには、相手に注意を向けることが重要であると考えた。つまり、演技の場で積極的に行動する中で、相手に注意を向け、相手の反応を受け止めることで、俳優の中にリアルな感情が生まれてくるということである。そこで本研究は、マイズナーの開発した訓練の中で、相手に注意を向けることがどのようにリアルな感情体験を導くのかを解明することを目的とする。

4. フィールドワーク

実際のマイズナーテクニックを用いて教授するボビー中西氏の演技クラスを対象とし、2019年の4月下旬から8月上旬までの約4ヶ月間（1ターム）、フィールドワークを行った。ボビー中西氏は、ニューヨークのアクターズ・スタジオで15年に渡って俳優として活躍した後に日本に帰国して、俳優のための演技指導の私塾を開いている。クラスの参加者は、俳優や俳優になるための修行中の人達である。講師及び受講者の了承を得た上で、クラスでの練習の様子をビデオカメラ1台とICレコーダー1台により記録した。クラスは週に1回開催され、1回の時間は4時間であった。

観察対象となった内容は、「アクティビティ」という二人ペアで行う訓練である。4ヶ月間で、計83セッションが行われた。ペアの一方の受講者（イグゼキューターもしくは実行者）は、事前に具体的な状況を設定し、その状況の中で10分間内にやらなくてはならない作業を考える。そして、作業を実行しながら、もう一方の受講者（オブザーバーもしくは観察者）と互いに相手のことを観察する。その中で、どちらかが相手の様子を言葉にし、二人で順番にその言葉を繰り返す。このような繰り返しをしばらく続け、どちらかが相手に変化があったと気づいた時にだけ言葉を変える。

分析にあたっては、まずビデオ記録から、アクティビティ訓練における二人の発話内容、及び対応する発話

者名を書き起こした。ただし、アクティビティ訓練の中で、繰り返されていた部分は省略し、発話内容自体が変えられた最初の単文のみを書き起こしの対象とした。その理由は、言葉の変化した部分に注目し、その背後にある内面的状態の変化を捉えようとするからである。

訓練中の心理状態と感情を推測するために、すべての発話について、全体を詳細に把握した上で、ボトムアップに下記の五つのカテゴリーを作成した。

- 行為：実行に関する基本的な動詞を指し、相手の表面上の状態を説明する言葉（例えば、笑う、しゃがむなど）。
- 所感：相手の外面の状態に対して自分がどのように感じるかを表す言葉。つまり、相手の行動や行動の傾向に対する、自分の捉え方を入れた発話（例えば、鋭く見た、泣きそうなど）。
- 推測：相手の内面の状態について判断した発話（例えば、悲しい）。
- 評価：作業の出来具合や一定の時間内に相手の状態などを評価する発話（例えば、うまくいかない）。
- 感嘆：相手のことしか言わないというルールがあるにもかかわらず、訓練中に思わず出てきた言葉。これらのカテゴリーは、発話者が相手の様子をどのように読み取っているのかを表している。

5. 結果と考察

上記のカテゴリーに基づき、訓練中の言葉の特徴を三つの側面から分析した。結果の概要は、以下の通りである。まず、訓練の進行につれ言葉の時期的変化を把握し、相手に注意を向けることで発話カテゴリーの転移が生じたことを示した。決まり表現ではなく、能動的な行動と状況への対応がリアルな感情を導いたと考えられる。また、イグゼキューターとオブザーバーの役割によって二人の注意配分が異なり、発話の特徴にも差異が見られた。異なる設定あるいは経験に基づき、状況に対する予測とその結果としての表現も違ってくるプロセスが推測できる。なお、相手に視線を向けた回数と発話のカテゴリー数との関係を分析し、正の相関が認められた。注意を向けることでより多様な情報を受け取るようになり、予測と感情表現が循環的に精緻化していくため、リアルな演技ができると考えられる。

5.1. 訓練の三つのフェイズでの表現の変化

セッション内の時間経過による俳優の注意や感情体

表1 各フェイズにおける各カテゴリーの発話数の平均値と標準偏差 (N=82)

発話者	発話カテゴリー	第一フェイズ		第二フェイズ		第三フェイズ	
		平均値	標準偏差	平均値	標準偏差	平均値	標準偏差
イグゼキュター	行為	3.29	2.19	2.29	2.04	1.85	1.75
	所感	0.39	0.75	0.37	0.73	0.68	1.04
	推測	0.88	1.00	1.12	1.20	1.02	1.29
	評価	0.26	0.49	0.57	0.98	0.59	0.90
	感嘆	0.60	0.93	0.89	1.22	1.12	1.36
オブザーバー	行為	3.84	2.52	2.74	1.96	2.74	2.05
	所感	0.68	0.90	0.94	1.23	0.89	1.22
	推測	1.30	1.39	1.40	1.46	1.48	1.43
	評価	0.82	1.23	0.51	1.11	0.76	1.18
	感嘆	0.24	0.58	0.50	1.02	0.45	0.97

験の変化を捉えるため、各セッションを3つのフェイズに分けた上で、各フェイズの発話パターンを比較した。各フェイズにおける各カテゴリーの発話数の平均値と標準偏差を表1にまとめた。

各カテゴリーの発話数の時期のフェイズ毎の変化を調べるために、ノンパラメトリック検定を行った。さらに、三フェイズのペアごとの比較を行うために、ウィルコクソンの符号付順位検定を用いた。多重比較補正として、ボンフェローニの方法を利用した。有意水準は0.05に設定した。

結果として、行為の発話でイグゼキュター ($\chi^2(2)=21.436, p<0.001$) とオブザーバー ($\chi^2(2)=16.684, p<0.001$) 共に、フェイズ間に差異が見られた。さらにペアごとに比較した結果、行為の発話は減少する傾向にあった。それに対して、感嘆の発話もイグゼキュター ($\chi^2(2)=10.841, p=0.004$) とオブザーバー ($\chi^2(2)=6.541, p=0.038$) 共にフェイズ間に差異が見られ、フェイズの進展に伴い増加の傾向にあった。また、イグゼキュターの場合は、所感(第三フェイズと第一フェイズ $p=0.046$, 第三フェイズと第二フェイズ $p=0.008$) と評価(第一フェイズと第二フェイズ $p=0.007$, 第一フェイズと第三フェイズ $p=0.003$) の発話が増加したことが見られた。なお、両方の発話で三つのフェイズの間に差異が見られなかったのは、推測の発話であった(イグゼキュター $p=0.133$, オブザーバー $p=0.506$)。

訓練の時間の経過に伴って、相手に注意を向け、その

行動を言葉にすることを繰り返すうちに、行為の発話が他のカテゴリーの発話に移り変わったことがわかった。俳優がアクティビティ訓練を通じて、互いに相手の表面だけではなく、その行動に対し自分の観点から感情を取り入れた表現をするようになることがうかがえる。なお、推測に含まれる発話は、演技における常套表現が多く見られ(例えば、笑顔から「嬉しい」という発話)、相手との積極的な関わりに導かれたリアルな感情表現と考えづらい。

5.2. 注意配分による感情表現の差異

上記のように、イグゼキュターとオブザーバーにそれぞれ発話のフェイズに異なる変化が見られた。一方、各カテゴリーの発話数の差にフリードマン検定をかけた結果、感嘆の発話以外では、三フェイズを通して変化がなくオブザーバーの方がイグゼキュターより発話が多かったことがわかった。このような差異が表れた原因として、作業の存在が二人の注意配分に影響を与えたと考えられる。イグゼキュターには作業に一定の注意を払うことが求められるため、相手の行為への観察と感受に余裕を持つことが相対的に難しくなることに対し、作業を見る側であるオブザーバーが発話をする可能性は、イグゼキュターより高いと考えられる。

一方、このような作業を実行する側であるか見る側であるかという役割の違いによる発話数の差異が練習

の終盤まで維持できたことから、イグゼキュターが作業に注意し続けることができたことがわかった。これは、イグゼキュターが本人としてではなく、何らかの目的に向けて作業をするという設定のもとで役としてコミュニケーションをとることができたことを意味している。想像上の設定に基づき、役としての経験を手がかりにし予測を行い、実際のインタラクションから情報と反応を受け取った上で、リアルな感情表現ができたと考えられる。

5.3. 注意の向け方と感情表現の粒度

相手に注意を向けることがどのように役としての発話パターンに影響するかをより短い時間単位で捉えるために、訓練を1分ごとに区切り、各1分間にイグゼキュターが相手に視線を向けた回数と、発話の該当したカテゴリーの数を集計した。2つの指標に関して、ケンドールの相関分析を行った結果、正の相関が認められた(Kendall's tau-b=0.283, $p<0.001$)。また、隣接時間間隔における注意を向けた回数の差とカテゴリーの種類数の差に関しても、正の相関が認められた(Kendall's tau-b=0.313, $p<0.001$)。

視線を向けた頻度とカテゴリーの種類数との正の相関関係が示唆されたことから、俳優は相手に注意を向けることで、相手に関するより多様な情報を受け取ることが可能であったことが考えられる。それらの情報が、また新しい事例として関連概念を活性化し、より細かい予測を起こさせ、さらに行動及び発話に影響を与えることが可能であったと考えられる。視線を向けた回数とカテゴリーの種類数の変化量の間に関係が見られたことから、俳優は状況に対応しつつ感情表現を精緻化させていくプロセスがあると推測できる。

6. 総合考察

上記の結果は、演技訓練において相手に注意を向けることによって俳優の表現に見られた変化を示唆したものと考えられる。演技訓練の中での注意という要素に焦点を当て、その重要性が具体的にどのような演技表現に現れるかを検討することは、これまで現場で繰り返し語られてきたリアルな演技のメカニズムの科学的解明につながると思われる。それによって、講師からの指導を頼りにすることに加え、俳優自身が原理を明確に理解した上で、より効率的に自らの練習を行うことが可能になる。

また、構成主義的感情論の枠組みを用い、俳優の役としての感情表現を明らかにしようとする試みは、俳優の創造性の研究に新しい観点をもたらすことが可能になる。設定と台本に基づいて演じる俳優は、創造性が低いとみなされてしまうこともある[11]が、俳優の役作りと実演によって、舞台上の表現が変化するため、台本演劇の俳優にとっても創造性は欠かせない要素であると指摘されている[12]。その創造性の一側面として、感情表現の仕組みを解明する重要性が明らかになることが期待できる。

本研究では、演技訓練中の発話を個人ごとに切り出し独立した対象として扱い、分析を行った。このことによって、発話の中に見られる個人間の連鎖構造は分析の中では消えてしまうため、注意を向ける対象としての相手の役割を明らかにすることができなかった。今後の課題として、俳優間のインタラクションに焦点を当てた分析を加え、注意配分と感情表現のダイナミクスを捉えることが考えられる。なお、長期の訓練にわたって、クラス全体かつ個人に感情表現について何かの変化が生じたかを検討する予定である。

文献

- [1] Carlson, M. (2014). *Theatre: A very short introduction*. Oxford University Press.
- [2] Stanislavski, C. (1924). *My Life in Art*. trans. JJ Robbins, London: Geoffrey Bles.
- [3] Adler, S. (2000). *The Art of Acting*. Hal Leonard Corporation.
- [4] Cohen, L., & Strasberg, L. (2010). *The Lee Strasberg notes*. London: Routledge.
- [5] Stilson, K. L., Clark, L. D., & McGaw, C. (2011). *Acting is believing*. Cengage Learning.
- [6] Nemiro, J. (1997). "Interpretive Artists: A Qualitative Exploration of the Creative Process of Actors", *Creativity Research Journal*, 10(2-3), 229-239.
- [7] Noice, T., & Noice, H. (2002). "The Expertise of Professional Actors: A review of recent research", *High Ability Studies*, 13(1), 7-19.
- [8] 安藤花恵, (2002). "演劇の熟達化", *心理学研究*, 73(4), 373-379.
- [9] Barrett, L. F. (2017). *How emotions are made: The secret life of the brain*. Houghton Mifflin Harcourt.
- [10] Longwell, D., & Meisner, S. (1987). *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books.
- [11] Sawyer, R. K. (2012). *Explaining creativity: The science of human innovation*. Oxford University Press.
- [12] Goldstein, T. R., & Levy, A. G. (2017). "The Constricted Muse: Acting", In J. C. Kaufman, V. P. Glaveanu & J. Baer (Eds.), *The Cambridge Handbook of Creativity Across Domains* (145-160). Cambridge University Press.