

[論文]

シニアが役者になる経験についての一考察 —東海地方で活動するシニア劇団を事例として—

中山 佳子(名古屋大学大学院人文学研究科博士候補研究員)

抄録

超高齢社会である日本社会では、高齢者の社会文化活動への参加に注目が集まっている。社会文化活動は、ボランティアやスポーツ等様々だが、本稿ではその中でも芸術文化活動に着目する。人生の後年における創作活動への参与は、心身の健康を促進することや[Cohen et al. 2006; 2007]、Quality of life を高めること[古賀2016]が指摘されている。このような効果が指摘される芸術文化活動のなかでも本稿が分析の対象とするのは、近年一定の人気を博すシニア演劇の活動である。

シニア演劇に関しては、高齢者による上演活動のねらいの究明[園部2015]や、シニア演劇の特性の指摘など[園部2015; 五島2020]、様々な研究が行われている。しかしシニア演劇活動におけるシニアの役者としての経験がいかなるものであるのかについては未だ十分な議論が行われていない。そこで本稿は、シニア演劇におけるシニア役者の経験究明を試みた。具体的には、演劇活動状況における演出家とシニアの参加者の関係性を捉え、その関係性のなかで生じるシニアの役者としての経験を、参加者の語りの分析から明らかにした。

構成主義的グラウンデッド・セオリー・アプローチの分析方法を採用し、シニア演劇参加者の語りを分析した結果、シニア演劇の参加者は、シニア役者として《演劇経験に関わる経験》と《シニアとしての経験》から構成される経験をしていることを明らかにした。また考察においては、演出家がシニアの演技やシニアの役者としての姿を形容する「味」という言葉が、シニアがこれまでに重ねてきた人生経験を指すことと、その経験に裏打ちされる舞台に立つことへの自負であることを明らかにした。加えて、このように演劇活動のなかでシニアの経験が「味」と見なされ、価値付けられることで拓かれる表現活動の可能性こそが、シニア演劇を特徴づけていることを論じた。

Key word

シニア演劇、高齢者、役割

はじめに

近年、超高齢社会である日本では、高齢者が時間や空間を他者と共有することや、高齢期における集団活動への参加が高齢者の心理状況に与える影響についての研究が増加している。これらの研究では、集団への参加が新たな関係性を構築し、高齢期を安定化させる働きをすることや[穴戸 2004]、集団内での役割意識を持った高齢者が自己肯定感を高める可能性などが指摘されている[吉本 2012]。高齢者の集団活動は、芸術活動や生涯スポーツ、ボランティアなど様々だが、なかでも創造的行為を行う類の芸術活動は、高齢者の心身の健康を促進し[Cohen et al. 2006; 2007]、Quality of lifeを高めるとされ[古賀 2016]、その効果が注目されている。こうしたシニアに向けた芸術体験の機会のひとつに、シニア演劇がある。シニア演劇とは、中高年が役者として活動をする演劇活動のことである。それではシニア演劇に参加し、上演活動を行う中高年の人々が役者になるとは、いかなる経験なのだろうか。

日本国内でシニア演劇が誕生した時期は定かではないが、研究者であり自らも高齢者の演劇について実践する園部友里恵は、新聞が高齢者の上演活動としての演劇活動を初めて報じたのが、1971年であったことを明らかにしている[園部 2015]。園部は、以後新聞において「健康づくり」、「関係づくり」、「生きがいづくり」が高齢者による上演活動のねらいとして登場したことを明らかにしている。また、2007～6年頃には、「高齢者だからこそできる身体表現を追求する」[園部 2015: 61]というねらいの出現も確認されているが、これは、シニア演劇を主催する演劇人がシニアの身体に表現主体としての可能性を見出しているとする指摘[五島 2020]と合致する。このように、演劇人が役者としてのシニアの姿に期待を寄せていることに鑑みると、現在のシニア演劇では、役者の役割を担う高齢者の存在が、演劇活動及び上演作品を特徴づけていると考えられるのだ。以上のように先行研究では、新聞記事にみられる語りや、演出家の語りの分析を通して、今日のシニア演劇の一つの特徴が役者であるシニアに還元される傾向にあることを明らかにしている。しかしシニア演劇で役者になる経験の実態については、未だ十分な議論が行われていない。シニア演劇に役者として参加する経験は、いかなる意識や活動を伴う経験なのだろうか。

「演劇は他者を必要とし、『対話』の構造を要請する」[平田 2012:99]。このことは、他者との関わりを持つことが演劇の一つの特徴であることを説明する。そしてこの特徴は、シニア演劇の参加者が活動に携わる他者の影響を受けながら役者としての経験を重ねることを示唆するのである。シニア演劇活動における他者には、共演者・演出家・観客が挙げられるが、本研究は参加者に対する演出家の影響を中心に捉える。なぜなら参加者のほとんどが演劇活動初心者であるのに対して、演出家は指導的な立場を取ることから強い影響を与えると考えるからだ。後述するが、本研究は役者としても活動する演出家の宮崎さん(仮名)が主催するシニア劇団「柳塾」(仮名)の活動を研究の対象としている。宮崎さんは、柳塾の演出家であり、参加者からは指導者の人物としても見なされている。指導者的役割も担う演出家が参加者に与える影響は、参加者の次のような語りに確認できる。

演出家の言われることを、ここはこうだ言われたら、ここはこう直してと言われたら直すし、ここはこう言っているとされたら、そうするし。[本宮 10月26日インタビュー]

参加者の演技に対して演出家は意見を伝え、参加者はそれに応える形で演技を修正する。シニア演劇に限った話ではないが、このように演出家は参加者の演技に対して影響力を持つのである。勿論、共演者や観客といった演出家以外の他者も参加者に影響も与える。特に芝居の最中は、演出家よりも劇世界を共に創造する共演者の影響を受けると考えられる。しかし、柳塾では、参加者の

間で、参加年数の差から先輩・後輩のような関係が生じてても、経験値に大きく違いがないかぎりその関係は緩やかな状態を保持していた。そのため、参加者同士の言動は、演出家のそれと比べて影響力が低いと言えるのだ。また観客については、参加者個々人が芝居を披露する対象として意識する様子が確認できたことから、たしかに影響を受けていたと言える。しかし、演出家や共演者のように活動初期の段階から継続的な影響を与えるとは言い難い。そのため、参加者の演劇行為に対しては、演出家が最も大きな影響を与えられられるのである。

以上のことから本研究では、演出家がシニア演劇の参加者に与える影響に着目し、参加者の語りの分析を通して、彼らがシニア演劇に役者として参加する経験を明らかにする。そうすることで参加者の視点からシニア演劇の活動を紐解いていく。

1. 理論的枠組

シニア演劇への参加は、参加者に二重の役割を与える。それは、演劇作品のなかでの役としての役割、演劇活動に参加するシニア役者としての役割である。後者のシニア役者の役割は、シニアであること、そして役者であることという2つの特性から構成される。本研究では、このシニア役者の役割に焦点をあて、参加者がシニア役者の役割を担い活動に参加する経験を明らかにする。

活動参加に際してシニア役者の役割を与えられる参加者は、活動参加以前には持たなかった役者という特性を突然担うことになる。シニア役割の特性のうち、シニア特性を参加者が、加齢の事実によって認識していたとしても、役者の特性はほとんど初めて身につけると考えられる。しかし参加者は、シニアと役者という2つの特性を兼ね揃えたシニア役者の役割を理解する以前に、その役割として行為を遂行しなければならないのだ。これは、参加者のなかでも演劇経験を持たずに活動に参加した人々にとって挑戦的な経験だと考えられる。このように挑戦的な経験を始める参加者に対して、演出家は「言葉と俳優、俳優と観客、これらの関係がすばやくしかも正確に一对になるような場をしつらえる人間」[鈴木 1988:6]として、指導やダメ出しを行う形で関与する。そして演出家のダメ出しを取り入れながら、参加者は繰り返し自身の役者としての行為に変更を加える。つまりシニア演劇での役者としての経験は、演出家からの指導やダメ出しを受け、演出家の視線を内面化しながら進行すると考えられるのだ。

本研究では、以上で示したシニア演劇での役者としての経験の究明にあたり、ゴッフマンの役割概念を参照する。ゴッフマンは、役割と行為、行為主体の関係から、役割がいかんして演じられるのかを分析的関心とする役割概念を提示した[ゴッフマン 1985]。ゴッフマンによると社会的役割とは、「ある地位に結びついた義務と権利の実行」[ゴッフマン 1974:18]を意味する。社会的役割は、相互行為の状況で動的に形成される適切な行為の指針となるルール維持のために、特定の状況に参加する人々によって遂行される。そして、役割を演じる行為は、当該状況での行為主体のアイデンティティを形成するのである。ゴッフマンは、役割の種類の一つとして「状況にかかわりのある役割(situated role)」を提示した[ゴッフマン 1985]。これは「あるセットの他者たちの見ている前で遂行され、その他者たちが遂行する活動に組み込まれる活動の束」[ゴッフマン 1985:100]のことであり、特定の状況に携わる人々によって演じられるのである。

シニア演劇という活動は、一つの演劇作品を共同して作り上げる状況だと考えられる。この状況下で参加者は、他の参加者や演出家との関わりを築き、状況の成立において適切なシニア役者としての役割を遂行するのだ。それでは参加者は、シニア演劇の活動においていかなる経験を通してその役割を演じているだろうか。以上のように、参加者がシニア演劇の活動状況下でシニア役者の役割を演じる経験、さらに言えば、シニア役者としての自己認識を形成し、シニア役者のアイデンティティを形成する経験を考察する本研究は、ゴッフマンの役割概念を参照するのである。

2. 方法

2-1. 研究参加者

研究参加者は、東海地方で活動するシニア劇団「柳塾」の参加者である。前述のとおり、柳塾は、役者・演出家として活動する宮崎さんが主催する演劇団体であり、毎年10人前後の参加者を集めている。活動期間は約1年(9ヶ月程度)だが、継続参加をする参加者がほとんどである。稽古は、基本的に週に1回3時間、文化施設の一室で行われ、公演前は稽古の頻度が増えることもある。活動は、自己紹介から始まる。柳塾では、ストレッチや発声練習などは行わない。公演演目の決定までは、候補作の読み合わせを行う。公演演目決定後は、配役決定のための公演作品の読みの稽古を行う。そして配役決定後は、実際の配役で何度か読みの稽古を行った後に、立ち稽古が開始する。こうして活動は、最終公演に向けて進んでいく。最終公演は、外部の人にも開かれている。チケット価格は、一般が1500円～2000円弱で、高校生以下など一定の年齢に対してはより安価に販売される。公演回数は、2日間で3～4公演となっている。

柳塾は、月謝を取る教室の形式で参加者を募集している。しかし宮崎さんと参加者の関係は、先生と生徒の関係ではなく、演出家と役者の関係を取る。宮崎さんは、参加者に役者としての正しい振る舞いを教え示すというよりも、参加者による演技に対して演出指示を出す。つまり参加を開始した時点から、参加者は宮崎さんに役者としてみなされていると考えられるのだ。このことは柳塾ではストレッチや発声練習の指導がないことから裏付けられる。宮崎さんは、演出家として参加者の演技に演出を加えるのであって、何かを一から教え込むことは基本的にしないのである。

何かを教えるやり取りはむしろ、参加者間で発生する[中山 2023]。柳塾では、参加にあたり演劇活動経験の有無は問われない。参加者の大半は、演劇経験のない初心者だ。しかし先述の通り、活動への継続参加は可能であるため、継続参加者と新規参加者の間には、先輩後輩のような緩やかな上下関係が発生することがある。この関係性にもとづき、全くの演劇初心者は継続参加者から活動参加の方法を学ぶことがあるのだ。特に立ち稽古のなかで継続参加者と新規参加者との間で演技の掛け合いがある場合、継続参加者の演技や、小道具の準備等の演技のために行われる行為は、新規参加者に役者としての振る舞いの指標を与える[中山 2023]。しかし、参加者間のやり取りにおいても、演技に関する最終的な決定は宮崎さんに委ねられている。また本研究の研究参加者はほとんど全員が参加時期を同じくしていたため、参加者間の関係には目立った上下関係は見られなかった。

さて、柳塾の参加条件として演劇経験は問われないと示したが、その代わりに参加者は、中高年であることが求められる。匿名性を保つために劇団の募集案内からの直接引用は避けるが、そこでは一

定の暦年齢以上の参加者を求めることが示され、当該年齢の者が年齢とともに経験を重ねている事実が演劇活動に活かされると説明されている。このように、一定の暦年齢以上で人生経験を積んでいることが参加の条件であるため、活動参加者の年齢は、大体50代～70代前半の人々となるのである。

本研究では、以上の柳塾の活動の参加者9名からインタビューを通して語りを得た。うち3名に対しては、2回のインタビューを実施した。研究参加者の一覧は、仮名を用いて表1で示した。

仮名	時間	2021年時点における 柳塾での活動回数	インタビュー 実施月日
泉	52分	3回	10月 8日
本宮	50分	3回	11月 5日
志知	38分	4回	7月23日
葉山	33分	3回	8月13日
守谷	48分	2回	11月 9日
當	1時間	3回	11月 5日
藤山	1時間10分	3回	11月27日
矢島	38分	2回	12月 1日
天草	1時間 9分	2回	12月 1日
葉山(2回目)	58分	(上記該当欄参照)	12月17日
志知(2回目)	45分	(上記該当欄参照)	11月21日
本宮(2回目)	38分	(上記該当欄参照)	11月26日

表1 研究参加者一覧

2-2. データの採取と倫理的配慮

分析データは、それぞれ2019年度～2021年度の活動の際に半構造化インタビューを実施し採取した。2019年実施のインタビュー調査は、同年度の活動参加者8名にインタビュー調査を実施した。そのうち1名分の音声データが不鮮明であったため、それを除く7名分の発話データを採取した。2020年に実施したインタビュー調査は、COVID-19の感染状況に鑑み、2019年度からの継続参加者に対するインタビューは実施せず、同年度の活動参加者8名のうち新規参加者2名にインタビュー調査を実施した。最後に、2021年に先述の通り、2回目のインタビューを2019年度からの継続参加者のうち3名に実施した。それぞれのインタビュー実施月日は表1に示している。ただし、柳塾の参加者数と集団の構成員に大きな変化がないという特徴から、活動参加年度をもとにした個人の特定を防ぐために西暦は記載しなかった。また本論文では、研究参加者の性別も個別には示していない。それは上記の理由に加えて、女性の参加者が圧倒的に多いからである。参考までに、12個のインタビューデータにおける男女比は、男性参加者のインタビューデータ:女性参加者のインタビューデータが4:8となっている。加えて、年齢に関しても、60代の参加者が中心であり50代、70代の参加者が限られているため、詳細に記載することは控えた。参考までに2023年時点での全参加者の年齢を平均すると65.6歳であり、標準偏差は5.04となっている。

インタビューは活動時間外に実施し、インタビュー中は研究参加者の語りの文脈を優先し、話を遮らないように注意した。1回目のインタビューでは、柳塾の活動を選択し参加した経緯や活動中に

おける困難、演出家や他の共演者との関係性を中心に質問した。また、2回目のインタビューは、1回目のインタビュー時からの継続参加者に対するものであり、インタビュー全体から参加を続けるなかで活動参加方法に変化があったかどうかについての質問に対する語りを抽出し本研究の分析対象とした。本研究の主な分析データはインタビュー調査で収集したものだが、適宜2019年度～2021年度に実施した参与観察から得た情報を補足しながら分析を行った。

インタビューでは、書面と口頭で調査研究の概要と個人情報の取り扱いに関する説明を行い、研究参加の同意を書面で得た。なお本研究は、名古屋大学大学院人文学研究科運営委員会の倫理審査を受け、承認を得た(承認番号 NUHM-19-002)。

2-3. データの分析方法

録音・記録したインタビューデータは逐語化し、構成主義的グラウンデッド・セオリー・アプローチ(以下、「GTA」とする)を採用してカテゴリーを生成した。グレイザーとストラウスが提唱した研究手法であるGTAは、データに根ざした理論構築を目的とする[グレイザー&ストラウス 1996]。グレイザーとストラウスがGTAを提唱して以来、データの分析方法の異なりから多様な種類のGTAが存在しているが、本研究は解釈主義的伝統にあり、研究過程や結果への研究者の影響を認識する点を1つの特徴とする構成主義的GTAを採用する[シャーマズ 2020]。

本研究が構成主義的GTAを採用する理由は、このデータと研究者の関係性に対する認識にある。筆者は、柳塾のスタッフとしての活動参加を通して参与観察を行い、研究参加者との関係性を構築した。インタビュー調査では、研究参加者と筆者が柳塾での経験を共有していることを前提として語りが進められることがある。それは、筆者が研究参加者の活動状況に埋め込まれていることの裏付けとも言える。つまり研究者である筆者の存在は、データの収集段階及び分析段階に影響を及ぼしていると考えられるのだ。シャーマズは、GTAの使用や理論化を「研究者が特定の場所や時間において他者と協力して営む社会的行為(social actions)」[シャーマズ 2020:257]とし、研究者がデータに与える影響を認識し、その影響に再帰的である必要性を指摘した。筆者は、このデータと研究者の関係性についての認識を共有する。以上のことから本研究は、構成主義的GTAを採用した。

なお本研究は、インタビューデータのうち演じる行為に関する語りや、演じる行為に対する演出家の影響に関する語りにも注目し分析を行った。分析手順は、まずインタビューの逐語化を行い、初期コードを付与した。次にこれらのコードから意味の近いコードをまとめ、焦点化コードを作成、命名した。2例目以降のインタビューデータのコード化は、先に行われたコードとの比較検討を通して実施し、焦点化コードから関連するコードをまとめ、カテゴリーを作成命名した。

3. 結果

分析の結果、シニア演劇での役者としての経験には、演劇活動に関する経験とシニアとしての経験に関わるものがあることが分かった。それぞれ《演劇活動に関わる経験》と《シニアとしての経験》としてカテゴリを生成し、それを構成する経験や自覚をサブカテゴリとした(図1)。以下、各カテゴリについて記述する。なお本文中でカテゴリは《》を、サブカテゴリは〈〉を使用して示す。

3-1. 演劇活動に関わる経験

本カテゴリは、シニア演劇で役者として行為する経験のなかでも《演劇活動に関わる経験》に着目したものであり、〈演劇経験のなさの自覚〉、〈演出家に従う〉、〈公演を行う〉という3つのサブカテゴリから構成される。

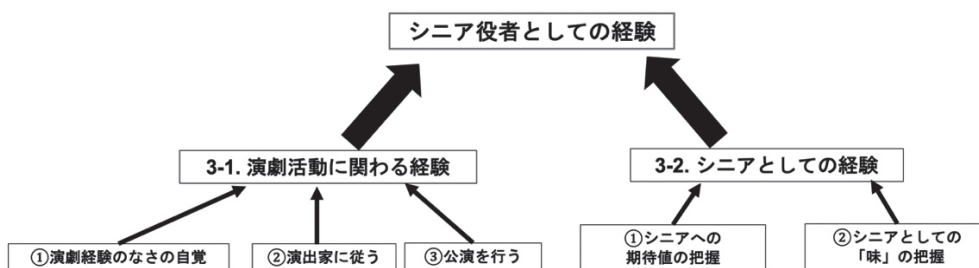


図1 結果図

①演劇経験のなさの自覚

本サブカテゴリは、演劇経験初心者であることや演技力が欠如していること、演出家に対して演劇経験が劣ることについての語りから生成された。例えば本宮さんは、自身の演技について「レベルが低い。基本までしかない」[本宮 10月26日インタビュー]と語り、自身を「素人がね、入ったばかりの人」[本宮 10月26日インタビュー]と形容し、演劇経験がなく、演技力が欠如していることに言及していた。同様に當さんは、演技や役者としての自身について次のように語っている。

いや本当にね、ぱっと出ないとか噛むとかはさあ、しょうがないと思う。って言うかしょうがないって言ってるからアマチュアなんだけど。多分ね。そうだと思うよ。[當 11月9日インタビュー]

演劇経験を積んだプロとは異なり、台詞に詰まったり噛んだりすることを「しょうがない」と許容する自身の姿勢を「アマチュア」だと當さんは語っている。このように自身を「アマチュア」だと認める行為は、〈演劇経験のなさの自覚〉にもとづくと考えられる。

また〈演劇経験のなさの自覚〉は、演出家に意見することを躊躇う参加者の姿勢からも伺える。天草さんは、演出家の指示に疑問を覚える場合も、演出家に意見することには躊躇いを覚えるとして、次のようにその理由を語っていた。

自分のセンスが正しいと思っていないから。宮崎さんが怖いのではなくて、自分のセンスや感覚がおかしいんだろうなってところがある。[天草 12月1日インタビュー]

この語りは、演出家の演劇センスや感覚と自身のそれが対等ではないと捉える天草さんの姿を表している。天草さんは、自身と宮崎さんの演劇経験の違いについて直接言及することはない。しかし演技のセンスや感覚の比較は、役者としての経験値の比較から可能になると考えられる。ここから参加者が、演出家との演劇経験の差を認め、演劇経験が比較的少ないことを自覚していることが分かるのだ。

以上のことから、シニア役者の経験には〈演劇経験のなさの自覚〉が伴うことが分かった。

②演出家に従う

本サブカテゴリーは、参加者の演技に対する姿勢が、演出家の指示に従うものである点から生成された。柳塾では、宮崎さんが参加者の演技に演出をつける。その演出は、参加者によって従うべき指示として認識されている。演劇活動と演出家の関係は、「劇においては演出は絶対だと思えますので」[志知 11月5日インタビュー]や、「基本はやっぱり演出だから、演出に関することはやっちゃいけないでしょう」[當 11月9日インタビュー]と語られる。いずれの語りも、演出家が芝居の決定権を持ち、すべからず演出家の意見を無視した演技はご法度とすべきとし、〈演出家に従う〉参加者の認識を確認できる。

また、参加者が演出家に従う姿勢は、〈演劇経験のなさの自覚〉の影響を受けている。例えば3-1.①で引用した天草さんの語りをもう一度見てみたい。天草さんは、演出家の指示に疑問を抱いた場合も、「自分のセンスや感覚がおかしいんだろうなって」[天草 12月1日インタビュー]と演出家の演劇経験には及ばないことから、自身の感覚が誤っていると考え、自らの意見を取り下げた。次の天草さんの語りにも見られるように、演出家のダメ出しは、参加者が自身の考えを改める機会になっているのだ。

自分が思ってたのと違うけど、自分が思ってたのは、やっぱり間違ってたんだってすぐ引込める自信があります。[天草 12月1日インタビュー]

上の語りにおいて、演技についての考えが演出家とは異なることに気付いても、演出家に意見をするのではなく、自らの考えを改めている天草さんの姿が確認できる。ここに、参加者の演技に対する演出家の意見の優位性と、演出家の指示に従う参加者の姿が確認できるのだ。

上の例のように、〈演出家に従う〉姿勢は、演出家のダメ出しに対する参加者の態度に如実に現れる。参加者はダメ出しを演技の指針とするのである。例えば天草さんは「そういう方向性なんだっていう感じかなあ」[天草 12月1日インタビュー]と、ダメ出しから演出家の演出の方向性を把握し、演技の基準にしていると語った。また、参加者は、台詞の発話意図に関してもダメ出しから学んでいる。本宮さんは、ダメ出しから台詞理解の不十分さに気づいた経験を次のように語っている。

ここはこうこうこういう風な理由でこういう風なんだって言われたときに、あ、自分はまだこうやって脚本を読んでくのが読みが浅いんだなっていう風にやり始めて思った[本宮 10月26日インタビュー]

最初はこのセリフを言えばいいんだなって、大体の状況でいっただけでやって、でも、ここはこういう状況で、この台詞はこういう意味があるんだと言われたので。[本宮 10月26日インタビュー]

本宮さんは、ダメ出しを受けて脚本の読みの浅さに気づいたと語っている。ダメ出しを受ける以前

は、他の役者の台詞に続けて正しい順番で正しく言うことを意識していたが、演出家による台詞の解釈を聞き、台詞の意味を解釈し理解してから台詞を言う表現行為の奥深さを学んでいる。このように参加者は、演出家のダメ出しから学びを得ているのである。

ダメ出しはしかし、参加者にストレスを与えることもある。例えば天草さんは、「私どうしていいかわかんなくて」[天草 12月1日インタビュー]と、演出家のダメ出しに応える方法が分からないことから「[作品名]やるの嫌だなあとと思った」[天草 12月1日インタビュー]と稽古への参加に対して不安を抱いていた。このことは、〈演出家に従う〉ことが決して容易ではなく、役者としての成長のために、あるいは自らの演技に確信を持つために行われる挑戦的な行為でもあることを示唆する。

以上のように、参加者は〈演出家に従う〉姿勢で役者としての経験を重ねているのだ。

③公演を行う

本サブカテゴリーは、1年間の活動の集大成として行われる公演を意識した語りや、観客への意識が反映された〈公演を行う〉ことへの語りから生成された。参加者は、公演を行うことを意識して活動をしている。さらにその自覚は、公演という形で演劇作品を披露する際に、観客からお金を取ることへの責任を生じさせていた。

参加者は自分たちの芝居を観客に見てもらうことに自覚的である。例えば泉さんは、公演への意気込みと関連して自身の演技における工夫点を語るなかで、「そこでふっとちょっとお客さんの気を引かれるようなところが出せたらいいなってます」[泉 10月8日インタビュー]と語っている。公演への意識は、筆者が公演への意気込みを尋ねたことから導かれている。しかし、観客の関心獲得を演技の工夫における目標としている点からは、観客に楽しんでもらうことを意識していることが分かるのだ。

観客への意識は、本宮さんが稽古を通して得る自信についての語りからも確認できる。本宮さんは、「自分もちょっとやれるのかなとかさ、観てもらってもいいのかなとか」[本宮 10月26日インタビュー]と稽古を通して人前で演技をすることへの自信が生まれていると語る。ここからは、演技を披露することや自らの演技に対価が発生することに対する本宮さんの不安が読み取れる。また、活動を通してつける自信が、この不安を解消する働きをすると考えられることから、公演でお金を取ることに責任を感じていることが分かるのだ。同様に志知さんも公演に対する思いを語るなかで「お金を出して時間を掛けて来てるんだから、来て良かったと思えるものをと」[志知 11月5日インタビュー]と語ることから、観客のお金と時間に見合った公演をする責任を感じていることが分かる。

以上のように、役者としての経験には、公演をすること、そして公演を通して観客から費やされるお金と時間に見合う作品を披露しなければならないという責任感が伴うのだ。

3-2. シニアとしての経験

本カテゴリーは、シニア演劇における役者の経験のうち《シニアとしての経験》に着目したものであり、〈シニアへの期待値の把握〉と〈シニアとしての「味」の把握〉という2つのサブカテゴリーから構成される。

①シニアへの期待値の把握

本サブカテゴリーは、演出家から演技に期待されていないと考える参加者の認識が反映された

語りから生成された。役者としての行為に対する期待であることから、本サブカテゴリーは《演劇活動に関わる経験》を構成すると考えられるかもしれない。しかしこれが《シニアとしての経験》を構成するのは、その期待値の低さの理由の一つとして、参加者がシニアであることを挙げているからだ。先に断りを入れるが、これはあくまでも参加者が考える演出家の態度であり、実際の演出家による参加者の演技への期待や評価を説明するものではない。

参加者が、演出家からの期待値が低いと感じていることが分かる語りには、次の泉さんの語りがある。泉さんは、演劇活動と演出家の演出についての語りのなかで次のように語っている。

多分シニアにはそんなに細かく演出つけてないんだと思う。その人の持ち味でやってくれていいよって感じで。多分夜の部はもっと、ワークショップ専門家呼んでいっぱいするし、これから演劇やってこうっていう人達を育てたいっていう思いがあるだろうけど、シニアに関しては、これから育つっていうことではなく、まあ演劇を楽しく経験してもらえればいいかなって思ってるのかなと思って。[泉 10月8日インタビュー]

泉さんは、語りのなかでシニアの演劇活動に対する宮崎さんの考えを推察している。語りで言及される「夜の部」とは、宮崎さんが主催するもう一つの劇団を指す。夜の部も柳塾と同様に参加者の演劇経験を問わない。しかし活動時間が夜間である夜の部には、10代～30代の参加者が多いことから、柳塾に対して比較的若年層にひらかれた劇団だと言える。泉さんは、この劇団と比較しながら宮崎さんがシニアを役者として育てるといった思いはなく、楽しい演劇活動を提供したいと考えているのではないかと推察しているのだ。

また、志知さんはダメ出しの量から演出家の期待値の低さを感じると語る。柳塾に継続参加を続ける志知さんは、自身へのダメ出しの量の変化から「まあ一つは、要請水準が下がったんじゃないかと思います」[志知 12月17日インタビュー]と語り、ダメ出しが少なくなったことを自身の演技に見切りをつけられた結果として捉えていた。さらに志知さんは、演技力に対して演出家から期待されていないとする考えを次のように明言している。

期待というだから演技力という点ではまあ、期待されてないだろうな、と、まあ期待されても困るんだけど。だから正直自分はもう演技力はない。ただ、まあ勝手にあれこれ工夫して笑わせるということは出来るだろうから、という点でかなり暴走していると。[志知 11月5日インタビュー]

志知さんは、「期待されても困る」という自身の想いと、期待されるだけの演技力がないとする認識と共に、演出家からは期待されていないと考えている。シニア演劇に限らず、多くの演劇初心者が〈演劇経験のなさの自覚〉によって同様の思いを抱くとも考えられる。しかしこの語りの文脈には、「若手のバリバリと同じことを要求されても多分できないだろうなと思う」[志知 11月5日インタビュー]と年齢への言及が見られる。この点を踏まえると、志知さんが、シニアとしての自身の演技に対する期待について語っていることが分かる。また、演出家の期待値を下げ、高い期待値を望まないとする理由に、演劇経験が乏しいシニアであることを据える志知さんの思いも読み取れるのである。

ここまで、演出家からの期待値の低さと彼らがシニアであることの連関を示す語りを確認してきたが、シニアであることを直接的な原因として提示する語りは限られていた。しかしシニアであることが、期待の低さの原因として語られるとき、それは加齢による身体の衰えとそれが演技を妨げる

とする文脈で語られる。例えば藤山さんは、演技の際の姿勢を気にしているとする語りのなかで、年齢と関連付けて次のように語った。

だからみなさんより、高齢で良いわけだから、まちょっと、腰が悪いのもそのまま正直にかがめるギリギリで、皆さんごめんなさい、ごめんなさいよ、という風なあれ方(あり方)で良いのかなと[藤山 11月5日インタビュー]

藤山さんの語りでは、腰が曲がったり足が開いたりする自身の姿勢が批判的に捉えられる一方で、その原因が加齢による身体能力の低下にあるために仕方がないこととして受容する態度が表れている。高齢であることは、一定の姿勢を保持できない理由となっているのだ。さらに語りのなかで、「ごめんなさい、ごめんなさいよ」と自身の姿勢に対する謝罪が挟まれる点からは、高齢の身体での演技が他の参加者の演技に及ばないとする考えが読み取れる。この認識は必ずしも演出家からの期待値の低さの認識とは言えない。しかし、自身の演技力の不足を認めながらも、柳塾への参加が可能だと考えていることから、演出家がそれを許容するだろうとする認識によると考えられる。その意味において、藤山さんは演出家からの期待値が低いと認識していると考えられるのだ。

以上のように、シニア演劇での役者の経験は、演出家からの期待値の低さの認識をする〈シニアへの期待値の把握〉を伴っていた。

②シニアとしての「味」の把握

本サブカテゴリーは、演出家が行うシニア特性への意味付けに参加者が意識的である語りから生成された。〈演出家に従う〉で確認したように、参加者は演出家の影響を受けながら役者としての行為を遂行する。ここで確認するのはその演出家の影響のなかでも、参加者がシニア演劇で役者になることについての考えに対する演出家の影響である。

3-2.①で引用した泉さんの語りには、参加者の演技に対する演出家の影響が読み取れる。それは、演出家がシニア演劇の役者の演技を「持ち味でやってくれていいよって感じで」[泉 10月8日インタビュー]とする箇所に確認できる。「持ち味」という言葉は、泉さんによる宮崎さん理解を通して使用される言葉である。つまり泉さんは、宮崎さんが参加者の演技には味があると見なしていると推察しているのだ。この推察は、実際に宮崎さんが柳塾の役者の演技に対して使用する「味」という言葉から派生していると考えられる。それは、演出家から演技に対してかけられた経験を振り返る藤山さんの語りに確認できる。

今回もそうやってまた宮崎さんが優しくって、何か言うと「いいよ、いいよ。藤山さんそれ味だから」とか、「いいじゃない味が出て」と。味ってなんだろうなあ。私の中では、ま、甘やかしだなあと半分は思い。まあこれから変えるたって難しいんだろうっていうそういう演出家の方の思いもあるのかなって思いながら。[藤山 11月5日インタビュー]

藤山さんが、宮崎さんから演技を「味」があると形容されたと語るように、宮崎さんは、参加者の演技に対して「味」という言葉を使用し、参加者もそれを把握しているのだ。藤山さんの語りにおいては「味」という言葉が「いいよ」、「いいじゃない」という肯定を伴っている。そこからは、「味」が褒め言葉として使用されていることが分かる。しかし、具体的に「味」が何を意味するのかについての宮崎さんからの説明はない。そのため、藤山さんは「味」という言葉に対して、自らの演技への肯定的な評価という意味と、自身への甘やかしとする意味を同時に見出していた。

泉さんの語りにも「味」を甘やかしだとする考えが見られる[泉 10月8日インタビュー]。泉さんの語りにおいて、味は参加者の演技に対する表現として捉えられている。そして、泉さんは、シニアの演技に「味」があると宮崎さんが考えていることからシニアには演出がつけられず、さらには役者として育てる思いがないと考えていた。演出家がシニアの演技に「味」を見出す姿勢が演出を不必要にしているという泉さんの考えは、藤山さんの語りにおいて「味」が甘やかしとして表現されていることと通じるのである。

このように必要以上のダメ出しを必要としない理由としても捉えられる「味」は、シニア役者の演技を肯定的に捉える言葉でありながら、役者としての期待値の低さを示す表現としても捉えられているのだ。繰り返しになるが、演出家も参加者も「味」という言葉に明確な定義は与えていない。そのため「味」については、次節で考察を加える。

以上のことから、シニア演劇における役者の経験は、演出家からの評価によって役者としてのあり方が形作られ、それへの自覚を持つことでシニア役者としての価値が見いだされるという経験を伴うことが分かった。

4. 考察

柳塾で役者としての役割を担い、行為を遂行する経験は、〈演劇経験のなさへの自覚〉、〈演出家に従う〉、〈公演を行う〉という《演劇活動に関わる経験》と、〈シニアへの期待値の把握〉、〈シニアとしての「味」の把握〉という《シニアとしての経験》によって構成されていた。本研究では、これらをシニア役者としての経験とする。それでは、それぞれの経験はいかなる関係を持つのか。柳塾における演出家と参加者の関係を考慮に入れて、シニア役者としての経験について考察する。

柳塾の参加者は、〈演劇経験のなさへの自覚〉を持って活動への参加を開始する。この自覚は、とりわけ演劇初心者の参加者に顕著に現れるが、演劇経験のある者もこの自覚を持つ。なぜなら演劇経験は、演出家のそれと比較されるからだ。参加者たちは、柳塾の構成員のなかで最も演劇経験のある人物を演出家と見なし、演出家に対する〈演劇経験のなさへの自覚〉を持ち、役者として活動するのである。この自覚は、役者の本分である演技に対する自信のなさを生み出すと考えられる。実際、参加者たちは「自信を持ってやりたい」[本宮 10月26日インタビュー]という思いを抱えながら、「この演技で果たしてお客さんって何か感じてくれるのか」[志知 11月5日インタビュー]と演技への不安を抱き、それでいて「自分に自信がない」[天草 12月1日インタビュー]と、役者としての行為に対する確証の持てなさを語るのである。

ここで重要な役割を果たすのが、演出家である。演出家は〈演劇経験のなさへの自覚〉を持つ参加者にとって、演技、そして役者としての正しい振る舞いを示す指針となる人物とみなされている。だからこそ参加者は、役者として行為する際に〈演出家に従う〉のだ。このような参加者の姿勢は、参加者が演出家のダメ出しから学びを得る経験に確認できる。参加者は、演出家に従い、ダメ出しからの学びを得て、役者としての経験を積む。それは、彼らが自身の演技に確証を得るための行為だと考えられる。その意味で演出家は、彼らが役者の役割を遂行するうえで、その行為に自信を与える人物であり、参加者の行為に大きな影響を与えうるのだ。

演出家はまた、参加者に対してシニア演劇の役者のあり方を提示する。そして参加者はそれを把握するのだ。これが〈シニアへの期待値の把握〉であった。参加者は、演出家からのダメ出しの内容や頻度から自分たちがどのような役者として見られているのかを把握していた。それは、シニア演劇の役者の演技への期待値を低く見積もるまなざしである。彼らは演出家がそうして彼らを見ていと推察し、シニア役者の演技への期待値の低さを把握していたのだ。さらに、シニア役者の役割に具体的なイメージを与えるのが、演出家の使う「味」という言葉である。参加者たちは、演出家から演技に味があると声をかけられ、それを解釈することで〈シニアとしての「味」の把握〉をし、シニア役者としていかに価値付けられているのかを把握していた。以上のことから、演出家が柳塾という集団の活動状況を規定していることが分かるのである。

さらに〈公演を行う〉柳塾は、稽古場での活動の延長線上に観客の前で演技をする状況があることを参加者に意識させる。また演技に対価が払われる事実は、その対価に見合った演技をすることへの責任を感じさせる。このように参加者たちは、演出家の影響を受けると同時に〈公演を行う〉切迫感のある環境に組み込まれ、そこでシニア役者としての行為を続けるのである。他の参加者と共同で行う柳塾の活動を公演まで成立させ続けるために、参加者は「状況にかかわりのある役割」[ゴッフマン 1985]としてのシニア役者としての役割を担い、その役割としての経験を積むのである。

それではシニア役者を形作る「味」とは何か。この言葉は、参加者の人生が自然と作り出し、彼らの立ち姿が纏うものとして使われる。「立っているだけで味がある」、「みなさんの人生がある」といった形で「味」は使用されるのだ。先述の通り、演出家は「味」についての具体的説明は行わない。そこで、「味」という言葉の意味を参加者の語りに見出してみたい。

結論から述べると、「味」とは彼らの人生経験とそれに基づく舞台に立つことへの自負だと考えられる。なぜなら、演劇経験をほとんど持たない参加者が自身の演技や舞台に立つことへの不安を語る際、その不安を排除するものとして彼らの過去の経験が語られるからだ。仕事を通して人前に立った経験や、他の表現活動を通して得た経験、舞台に立った経験などの過去の経験は、彼らが演じることや舞台に立つことへの自信の拠り所となるのである。それは、舞台で他の参加者が台詞を飛ばしても対応可能な理由を語る藤山さんの「だってそんなの人生の中で散々してきたもの」[藤山 11月5日]に顕著に表れている。過去の経験に裏付けられた役者としての自負を持つ態度、これが演出家の言うところのシニアにしかない「味」なのではないだろうか。この意味において「味」は、シニア役者の演技の可能性を閉ざしたり、期待値を下げたりするのではなく、むしろシニアであるからこそ可能になる表現があるという新たな視点を拓いていると考えられるのだ。

五島が、「演劇人にとって、高齢者の個性的身体は、新たな作品を作る刺激を与えるという芸術性に資する側面があること」[五島 2020:130]を確認しているのと同様に、他のシニア演劇の団体でも、演出家が「味」という言葉を用いてシニア役者の演技を肯定的に価値付ける傾向が見られる。これは、「二〇〇〇年代半ば以降には、高齢期の身体だからこそ可能な表現があることに価値を見出し、そしてその表現を追求することが新たなねらいとして加わってくる」[園部 2015:61]というシニア演劇のねらいの語りの傾向にも合致する。このように、シニア演劇活動では、演出家が参加者に対して影響力を持つ活動の状況のなかで、シニア役者の役割を構成するシニアであるという特性が価値づけられ、それがすべからくシニアの演劇活動を特徴づけるに至っていると考えられるのだ。

おわりに

本研究は、シニア演劇活動における演出家と参加者の影響関係に着目し、参加者の語りの分析を行うことで、シニア演劇に役者として参加する経験を明らかにした。シニア演劇での役者としての経験は、〈演劇経験のなさの自覚〉、〈演出家に従う〉、〈公演を行う〉という自覚や経験から成る《演劇活動に関わる経験》と、〈シニアへの期待値の把握〉、〈シニアとしての「味」の把握〉から成る《シニアとしての経験》によって構成されていた。また、このように大きく2つに分類される経験を通して、参加者はシニア演劇での役者として行為を遂行し、シニア役者としての経験を重ねていた。そしてそれらの経験では、参加者が担うシニア役者の役割を構成するシニア特性が、一方では役者としての期待値を下げる側面を持つと捉えられながらも、他方では新たな表現を可能にする側面を持つことを参加者に自覚させていた。

ここでシニア特性への価値付けに参加者が自覚的であることは重要である。なぜなら、この自覚は、シニアであることへの積極的な意味付けを受容させ、他者との新たな関係性を結ぶ機会を安定化させるからである。シニア演劇での役者の経験において、シニアは運動機能の低下などに見られるシニアの特性によって演技中の姿勢や台詞を覚える行為が制限されることがある。しかしその一方で、彼らはその特性には、シニアでなければ醸し出すことのできないシニア役者の「味」という価値付けがあることを身をもって知るのである。こうしたシニア演劇での役者としての経験は、その経験を通して参加者であるシニアに、シニア特性の新たな意味付けを与え、それを自覚させる経験でもあるのだ。このような経験を可能にするシニア演劇活動は、高齢期における身体の変化を当然に受け入れながら、それぞれの身体に刻まれた経験をかけがえのないものとして捉え、その経験を演劇活動のなかで新たに生かす経験を生み出している。これまでのシニアの人生を切り離すことなく、彼らの個々の生を新たな活動に拓き、そこで新たに見いだされた姿を通して、他者との間に新たな関係性を築くことを可能にする点で、演劇活動における役者になる経験は、演劇活動がシニアに対して持つ、一つのケアの形だと考えられるのではないだろうか。演劇は、シニアに新たなつながりの場を与え、積極的にその経験を生きるように促すのである。

本研究の限界は、1つの劇団の活動状況を事例としたため、異なる種類のシニア演劇の形を提示できなかった点にある。後続研究において、他のシニア演劇団体の事例を調査し、検討を加える必要がある。また演出家の影響を分析するにあたり、本研究では、筆者の参与観察時に得た情報と、参加者から聞き取られた演出家との対話の内容をもとに行われている。そのため、演出家が実際にどのように参加者をとらえていたのかという演出家の視点が欠如している。今後シニアの演劇活動をさらに体系的に把握するためにも、演出家へのインタビューを通して、演出家自身の考えを聞き取り、分析に反映する必要があると考える。

参考文献

- Charmaz, K., 2014, *Constructing grounded theory 2nd edition*, Sage publications.
(=岡部大祐, 2020,『グラウンデッド・セオリーの構築 [第二版]』,ナカニシヤ出版)
- Cohen, G.D., Perlstein, S., Chapline, J., Kelly, J., Firth, K., & Simmens, S., 2006, "The impact of professionally conducted cultural programs on the physical health, mental health, and social functioning of older adults" *The Gerontologist*, 46(6),726-734, Oxford university press.
- Cohen, G.D., Perlstein, S., Chapline, J., Kelly, J., Firth, K., & Simmens, S., 2007, "The impact of professionally conducted cultural programs on the physical health, mental health, and social functioning of older adults- 2-year results" *Journal of Aging, Humanities and the Arts*, 1(1-2), 5-22, Taylor and Francis Ltd.
- Glaser, B., & Strauss, A., 1967, *The discovery of grounded theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago Aldine.
(=後藤隆・大出春江・水野節夫, 1996,『データ対話型理論の発見:調査からいかに理論をうみだすか』, 新曜社)
- Goffman, E., 1959, *The presentation of self in everyday life*, Doubleday & Company Inc.
(=石黒毅, 1974,『行為と演技:日常生活における自己呈示』, 誠信書房)
- Goffman, E., 1961, *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Bobbs-Merrill.
(=佐藤毅・折橋徹彦, 1985,『出会い:相互行為の社会学』, 誠信書房)
- Noice, T., Noice, H., & Kramer, A. F., 2014, "Participatory arts for older adults: A review of benefits and challenges". *The gerontologist*, 54(5), 741-753. Oxford university press.
- 太下義之, 2016, 「Creative Aging のための文化政策」『季刊政策・経営研究』2016(4), 85-128. 三菱UFJリサーチ&コンサルティング.
- 河竹登志夫, 1978,『演劇概論』東京大学出版会.
- 古賀弥生, 2016, 「アートとケアの接点を支えるのは誰か～高齢者施設における芸術体験活動に関する環境整備・考～」『アートミーツケア』7, 76-87. アートミーツケア学会.
- 五島朋子, 2020, 「日本における『シニア演劇』の現状と展望:演劇の専門家が主導するシニア演劇を事例として」『地域学論集』17(2), 117-133. 鳥取大学地域学部.
- 穴戸邦章, 2004, 「高齢期における『共』活動の意味」『ソシオロジ』49(1), 91-107. 社会学研究会.
- 園部友里恵, 2015, 「高齢者の演劇活動の展開—活動のねらいに着目した新聞記事の分析から—」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』60, 47-67. 日本演劇学会
- 中山佳子, 2023, 「シニア演劇活動への参加過程の分析——東海地方で活動するシニア劇団の稽古場から」『人文学フォーラム』6, 373-387, 名古屋大学人文学研究科.
- 平田オリザ, 2012,『わかりあえないことから;コミュニケーション能力とは何か』講談社.
- 吉本光宏, 2012, 「アートが拓く超高齢社会の可能性:高齢者の潜在力を引き出すアートのポテンシャル」『ニッセイ基礎研report』2012年(3月), 42-56. ニッセイ基礎研究所.