The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「前近代」と「近代」を巡る戦後俳優教育の矛盾と発展
Author(s)	枡井, 智英
Citation	演劇学論叢. 2016, 15, p. 59-80
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97422
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

「前近代」と「近代」を巡る戦後俳優教育の矛盾と発展

枡井　智英

はじめに

新劇は明治以降の日本の西欧化と近代化の中で生まれ発展してきた。特に大正教養主義と呼ばれる西洋哲学や文学から学んで人間形成を目指す知識層の文化として成長を遂げてきた。戦後も継承されていく教養主義から発展形成された文芸思想の領域をここでは教養主義文化圏と呼ぶことにする。新劇は明らかにこの教養主義文化圏に存在し、その時々に起こった思想や文学論争にも新劇は間接的あるいは直接的に参加して共存してきた。そして、天皇制が崩れて価値体系の崩壊が起こる第二次世界大戦後に教養主義文化も大きな変化を遂げていくが、その思想的な変化の中で一つのキーワードとなるのが「近代」である。現在の歴史的時代区分としての「近代」は一九五〇年代半ばからのものであり、それ以前における「近代」は主として民主主義国家を意味し、近代化とは民主主義国家への移行を目指すものであった。そして天皇制という体制は前近代とみなされ、知識人たちは敗戦後の日本を前近代に属した国家であると考えていた。しかし、その民主主義国家の定義や「近代化」、すなわち民主主義国家への移行方法などには多種多様な考えがあり、終戦二年後あたりから起こる知識人による近代主義批判論争は結局結論が出ず、そのいくつかの問題は解決されないままである。そもそも「近代化」という用語は、欧米からすればアジア、アフリカ、そしてラテン・アメリカを主とした経済的発展途上国の産業化の問題を扱う用語であり、つまり欧米人は自らの問題を整理するためには利用しない概念を使って、日本人は自身の問題解明に利用していることになる。この中にすでに近代化の問題が露呈されていると社会学者の日高六郎は指摘している。[1]

戦後新劇もこの思想潮流の中で新劇の「近代化」をめ

ぐり多様な流れが生まれたのは間違いない。そしてこの多様性が近代主義の総括同様に戦後新劇理解を複雑にし、困難な迷路に導いていく。終戦の四か月後一九四五年十二月に新劇は合同公演『桜の園』で劇団の枠を超えて結集し、華々しい再起を飾ったが、この公演直前に結成された新劇主要劇団の東京芸術劇場が一九四七年に民衆芸術劇場、そして次に一九五〇年に劇団民藝と形を変えていく。この劇団民藝設立までの五年間に、俳優座、文学座、そして新協劇団など主要な劇団はそれぞれの思想信条で独自の演劇創造への道に向かった。確かに新劇の舞台上演スタイルは非常に似通っている。写実的な舞台美術並びに演技はこれらの劇団を新劇と認識させる共通する大きな要素である。しかし、「新劇の近代化」という視点から彼らの上演を眺めてみるとそこには些細ではあるが明確な違いがあった。彼らが目指した「リアリズム演劇」は、芸術至上主義的なものから社会主義リアリズムまで幅広く複雑に存在した。それはまさに「近代化」をどう考えるかという思想と深く結びついている。このような戦後新劇の近代化に向けての重要な動きの一つは、演技術と俳優養成への関心の深まりと実践に表れている。それは戦前の新劇からの大きな発展の象徴とも言える。

戦後の俳優教育は、本格的な俳優養成所の設立によって発展していく。戦中の千田是也や山川幸世らが生理学や音声学などの科学的な要素と演技術を結びつける試みの流れから舞台芸術アカデミー（一九四六―一九四八）が設立され、その後舞台芸術学院と俳優座演劇研究所付属養成所（※以下俳優座養成所とする）が一九四九年に開校したのである。さらにこれと並行してスタニスラフスキーの演技理論、いわゆるスタニスラフスキー・システムへの関心が急速に高まり、理解が浸透していったことは決定的な出来事であった。スタニスラフスキーに関連した翻訳書も一九五〇年代の終わりには三十冊以上に及んでいる。この状況の中で新劇人が語る演技論は、程度の差こそあれ明らかにスタニスラフスキーの影響が見える。千田是也の『近代俳優術』（早川書房、上巻一九四九年、下巻一九五一年）は、当時を代表する演技理論書で、二巻にわたり俳優を有機的な統一体として捉え、内面の技術と外面の技術を細かに説明している。しかし、その内容と構成もスタニスラフスキーの『俳優修業』に負うところが非常に大きい。この『近代俳優術』は、千田是也の舞台芸術アカデミーでの実践成果がまとめられており、当時の俳優養成所でどのような技術や知識が俳優に求められていたかを知る重要な手がかりとなる。またタイトルにある「近代」は、当時の思潮からまさに、「あたらしい」「これからの」と

いう意味合いを多く含んでいた。一九五〇年前後にスタニスラフスキー・ブームを生む翻訳本が紹介され始め、この時期が戦後新劇の演技理論形成と俳優教育の基礎形成期に当たる。そしてこの演技理論や哲学の成熟と共に肉体訓練や発声と発話などの身体訓練も充実してくる。本論文では、「近代化」という視点からこの二つの領域、すなわち演技理論と身体訓練について、『近代俳優術』を当時の俳優養成所や他の新劇人の実践と比較分析し、または考察する中で戦後新劇の「近代化」による発展や問題点を明らかにすることが目的である。

一　近代主義批判：芸術至上主義から正統派マルクス主義思想まで

まず本題に入る前に当時の「近代」という価値観を明確にしておくために、近代主義批判論争についてもう少し詳しく述べておく。終戦直後の日本は、正統派マルクス主義者以外の思想傾向の必ずしも同じでない人々が近代主義の名のもとに一括された状態であった。[2]

そこには党員マルクス主義者、非党員マルクス主義者、実存主義者、キリスト者、フロイト主義者、プラグマティスト、芸術至上主義者、古典主義者、前衛派などが含まれていた。彼らは、戦争という過ちを二度と起こさないためにも知識人たちが主体性をもつ必要性を共有し、日本を「近代的」な民主国家にするという点で同じ出発点に立っていた。しかし、その後、彼らは別々の方向へかじを切っていく。[3]

いわゆる近代主義者は、科学の宗教からの自立、芸術の教会からの自立、良心の権力からの自立、あるいは大学の自治と自由の原則の確立などを目標とし、そこには芸術至上主義的傾向が見られた。それを正統派マルクス主義者たちは批判する。一九四八年『前衛』八月号「特集・近代主義の批判」において蔵原惟人は「近代主義とその克服」という論文で以下のように近代主義を批判する。

近代精神と近代主義とは区別されなければならない。近代はその勃興と発展と没落の歴史をもっている。近代主義は近代資本主義の末期、特にその帝国主義の時代にブルジョア文化のうちに現われた一つの頽廃的な潮流である。…文学における象徴主義、美術、音楽における印象主義、…新ローマン主義、野獣主義、主体主義、未来主義、表現主義などをへて、最近の超現実主義、実存主義など…近代主義の芸術は、まず第一に、人間と社会の将来に対する悲観主義的見解を普及

し、勤労大衆を基礎とする新しい合理的な、社会の建設にたいする確信を失わせることによって、第二に、個人主義を宣伝し、人民大衆のあいだにおける、また人民大衆とインテリゲンチャとのあいだにおける社会的連帯の精神を弱め、芸術家の社会的、道徳的責任を否定することによって、第三に、その反レアリズムの作品を通じて、人々の注意を社会における階級闘争の現実からそらし、観念的な主体の問題や、感覚的な興味へむけしめることによって、第四に、現実認識の客観性を否定し、マルクス・レーニン主義の修正を要求し、進歩的偽装のもとに文化と芸術における党派性を曖昧にすることによって、現代の帝国主義ブルジョアジーの利益に奉仕している。(4)

桑原は近代主義者の主張の結果、科学的認識、芸術的創造、道徳的行動に対して政治的権力が介入できなくなり、その結果象徴主義やシュールレアリスムなど、マルクス主義者からすれば頽廃的な芸術を生み出す土壌を築いてしまうというわけである。思想学芸の独自性を擁護する近代主義者と正統派マルクス主義者たちの「近代」に対する見解の隔たりは明確であり、ある種異質的とも言える。このように「近代」を巡る価値観の違いは純粋な芸術至上主義者から正統派マルクス主義者の間で多様な立ち位置で論争されることになる。教養主義文化圏の新劇界もこの思想潮流の中に存在した点を忘れてはならない。

二　『俳優修業』と心身一元論

二―一　『俳優修業』などの翻訳本によるスタニスラフスキー理解

スタニスラフスキー・システムは『俳優修業』などの翻訳本を中心に新劇界に浸透していくわけであるが、しかし「近代化」という思想の中でスタニスラフスキー・システム解釈の揺れ幅も拡大していくことになる。スタニスラフスキー・システム解釈は、新劇の近代化の重要課題となり多くの新劇人がそれを試みた。しかしながら戦後を振り返り新劇にとっての正統なスタニスラフスキー・システムとは何かという答えを見出すのは非常に複雑で困難なことである。ここでは、まずスタニスラフスキーが新劇にもたらした「近代」について考えてみたい。

スタニスラフスキー・システムは、新劇人に演技を語

る豊富な語彙と表現を提供した。スタニスラフスキーの著書である『俳優修業第一部』は戦前に雑誌テアトロに掲載され、一九三七年に山田肇と杉山誠の翻訳で出版されたが、この時点では新劇人の大きな関心を引くことはなかった。ではなぜ戦後スタニスラフスキー・システムが急激に普及したのであろうか。その答えの一つは、八田元夫が紹介した英文書籍 *Acting*（トビー・コール、リー・ストラスバーグ編、リア出版、一九四七年）におけるスタニスラフスキー・システムに関する複数の論文にあると考えられる。特にワフタンゴフの弟子ラポポルトの『俳優の仕事』（英題：*The Work of the Actor*）やモスクワ芸術座でスタニスラフスキーのアシスタントも務めていたスダコフの『俳優の創造』（英題：*The Creative Process*）は、『俳優修業第一部』の内容理解に大いに役立つものであった。ラポポルトは、『俳優修業第一部』にある用語を、「有機的注意」「筋肉の緊張」「緊張と開放」「創造的想像力」等の二四項目にわけ、一項目につき三ページ前後で簡潔に説明している。スダコフは「序論」以外に五つの項目にわけて専門用語の多くには触れずスタニスラフスキーの考えをまとめている。その章立ては一：「注意と對象」、三：「真実の感情」、四：「適応」、五：「演技の外的技術」、六：「肉体活動と物言い」であり、五と六は『俳優修業第二部』の内容になるが、スタニスラフスキーの教えとして受け継いだ彼の理解を明瞭に説明している。『俳優修業第一部』はレッスンにおける生徒との対話形式で進められ、しかも分量もあるためじっくり読むには時間のかかることであったかもしれない。またなじみのない数々の表現が『俳優修業第一部』を新劇人から遠ざけていたのかもしれない。ラポポルトやスダコフの著書はまさに新劇人にとってスタニスラフスキーの入門書というべき存在となり、スタニスラフスキー・ブームの起爆剤となった。

一九四九年に『俳優修業第一部』が未来社から新たに刊行されると、新劇人たちは、スタニスラフスキーの言語を使って演技を語り始める。『近代俳優術』の「序」で、千田は参考図書の冒頭に『俳優修業』と『芸術におけるわが生涯』を列挙し、計十八冊あるその図書の中にラポポルトの『俳優の仕事』もあがっている。

二―二　主体性理論と心身一元論

しかし、小山内薫から語り継がれソ連共産党からも認められた演劇の巨匠スタニスラフスキーとは言え、その内容が理解できるようになっただけでこれほどまでに新劇人が注目するとは考え難い。そこには戦前と違った「近

代」に結びつく哲学の発見があったのである。

では当時の新劇界で何が新しかったのであろうか。新劇人がスタニスラフスキーの言語を使い始めたのは、それがこれまでにない俳優や演技のとらえ方、つまり俳優を心身一元論的に考える身体観に共感を示したからだと考えることができる。『近代俳優術上巻』には以下のように述べられている。

心の働きと身体の動きというものは、……「泣くから悲しい」のでも「笑うからうれしい」のでもない。人間の心の働きと身体の働きとの間――人間の情緒と表情運動、人間の意志と行動との間には、さう云ふ原因結果的な関係は存在せず、さうした考え方が吾々の中に根強く根を下ろしているのは『精神と肉体』といふ昔ながらの形而上学的な二元論に罪があるのである。そのために生きた精神を有する肉体と云ふもの――一個の心理的・物理的統一体としての人間と云ふものが故意に引き裂かれて了ったのである。だが本来、心と体と云ふものは一つの構造物の内容であり表現であり、意味であり表号であり、両方をひっくるめて初めて生命という一つの全体を形作っているのである。[5]

また八田元夫は一九四九年に出版された『演出論』において

俳優の二重性、二面性はかつての俳優の悲劇でもあった。しかし現在においては、この二重性を克服することとそのことが――これに辯証法的統一を与えることが俳優藝術の完成を意味する。[6]

と述べ、心身一元論的演技論にこそ近代俳優の到達すべき道筋があるとしている。

そもそも新劇の誕生は、西洋人を演じることから始まった。着用経験のない衣服、履物、そして小道具の扱いや日常生活での振る舞いなど西洋戯曲の登場人物を演じる際に俳優が心掛けたことはこのような西洋の風習を学んでまねるところから始まった。そして上演を通して観客は西洋に触れる感覚を味わい、それが西洋の紹介ともなったわけである。新劇初期の俳優術は、西洋戯曲の上演においてまず西洋人を演じることに力点を置かざるを得なかった。戦前の新劇について山本安江と小沢昭一は次のように述べている。

山本　築地小劇場出発のときに、いちばん苦労したのは、西洋人を演じることでした。それまで長

い袂に、赤い鼻緒のぽっくりをはいて生活していたのが、急にモダンな洋服を着て、ハイヒールで舞台を歩くわけですから、これはたいへんです。

私の、築地小劇場の初舞台は、一九二四年七月のカレル・チャペック作『人造人間』ですが、女主人公ヘレナ・グローリーという大役をいただいたんです。出てきて五、六歩あるくだけで、まだ一言もせりふにかからないところで、もう四十回以上もやり直しをさせられて、稽古着に使っていたセーラー服が水をかぶったように汗になってしまったことを憶えています。[7]

小沢　現在（一九七三年）では、昨日までコーヒー屋の姐ちゃんだった人が何故か抜擢されてテレビドラマに出てくるということがあって、そんな場合「あら、お父さん帰ったの、お帰りなさい。」と、普段自分の父親に言っているのと同様にテレビでも言えるようになった。ところがぼくらの先輩たちは、そんな言葉ひとつでも、写真的に表現するというのがとてもできなくてずいぶん苦労した。

ぼくらが（一九四八年に）新劇に入って見よう見まねで芝居をやっていた時でも、明治生まれの先輩たちが「おまえ達が、今普通にやっているやり方を新劇が獲得するまでにはずいぶん時間がかかった。自分たちはできそうでできなかった。[8]」

このような経験を経て新劇独自のスタイル構築へと向かっていくわけである。その後、映画上映などの増加と共に西欧の情報が流入し日本人の生活スタイルも西洋化されていく中で、西洋人を演じる困難さも薄らいでいく。そして次にくるプロレタリア演劇ではマルクス主義的思想から観客に直接訴えかける演技が求められた。このように新劇は当時の教養主義文化圏の先頭に立って西洋演劇の上演を行ってきたわけである。そして第二次世界大戦が勃発し終戦を迎え、戦前の価値体系が崩壊し混沌とした状況の中で、教養主義者であるインテリゲンチャの間では、戦争を止めることができなかった自己反省から近代的自我の確立を目指した主体性論が生まれる。スタニスラフスキーが説く演技における有機的な身体の統合は、まさにこの方向性と合致していた。これまでの新劇

発展の過程で俳優は西洋戯曲を中心にその登場人物を演じようとここまで駆け抜けてきた。しかし、ようやく西洋人ではなく役の人物でもない、まず演じる自分に関心を向ける機会をスタニスラフスキーは与えてくれた。新劇人たちは「筋肉の緩和」がなければ、俳優が行う目的を持った明瞭な行動がうまれないことを学んだ。さらにその行動で集中力が増せば増すほど身体の緊張がなくなりパフォーマンスに集中できる。また対象の事物を中心とした小さな円だけが明るくその周りは真っ暗だと想像する「注意の圏」はその集中力を増すための技術である。そして集中力と筋肉の緩和と深く結びついた「想像力」を使って「もし～だったら」という仮定から行動の強い動機づけを行って俳優の演技の推進力を高める。このような技術は、まさに俳優の内面と外面が一致した心身一元論的思考であり、ここでは演じようとする西洋人の存在ではなく演じる俳優自身の存在にフォーカスされる。新劇人はようやく自分自身を見つめる言葉を手にしたと言える。『近代的自我の確立』に向かった当時のインテリゲンチャの思想は、心身統一という俳優個人に向けた演技哲学と見事に合致していた。

『近代俳優術』は、この心身一元論を正当化しようと演技に関するすべての技術を総合的に論じた千田是也の力作である。千田是也は元来誇張したオーバーな演技は好まなかった。一九二七年からの洋行の折にロシアでマイケル・チェーホフの演技やタイーロフの上演を見たが、それが大げさな演技と感じてあまり好感を示さなかった。[9] しかし、千田は日常をそのまま演じるような写実的演技にそれ以上の嫌悪感を示した。彼自身が「糞リアリズム」と強く非難するタイプの演技である。ドイツからの帰国後東京演劇集団（TES）を作り、そこでは新劇以外にも舞踊やレビュー、そして音楽など様々な分野からメンバーを集め公演を行った。第一回の公演はブレヒトの『乞食芝居』（原作は『三文オペラ』）で、エノケン（榎本健一）も参加した。千田はシアトリカルな要素を好み、様式的あるいは身体的表現を軽視する理論偏重の演技批評にも嫌悪感を示していた。知識や思考と身体行動を分けて考える二元論的傾向が新劇の問題点であると批判してきたのである。

> 世間には自分の演ずべき役とか俳優術とか云ふものを、ただ『知識』として捉えることに夢中になり、それで吾がことなれりと考えている役者があり、『新劇』の世界には特にそういう連中が多いのであるが、だが役をいくら知識で『解釈』したところで、又その

演じ方をいくら頭で把握したところで、俳優がその役の立場から感情し行動する上には、何の足しにもならない。[10]

千田にとってスタニスラフスキーの有機的な身体としての演技理論は、彼自身の経験を基にした演技論を語る強力な飛び道具とも言えるものであり、『近代俳優術上巻』ではその思いがあふれるように、冒頭の緒論「俳優芸術」の三十ページに渡って「有機的な全体としての身体」や「『心理的・物理的統一体』としての人間」など心身一元論による持論を展開する。また、同時期に民藝やぶどうの会で活躍した演出家岡倉士郎は、一九五〇年に出版された『現代演劇論体系4』（五月書房刊）の「演技論」において筋肉の緩和や集中力の重要性を強調する中で有機的な身体の統一を説き、自らの言葉でスダコフやラポポルトの教えを述べている。山田肇の翻訳、そして八田元夫らのラポポルトや紹介によって『俳優修業』の心身一元論は瞬く間に新劇界に広がった。

二―三　スタニスラフスキーに関する翻訳著書における専門用語の揺れ

しかし、主体性論争を中心に近代主義批判が巻き起こる教養主義文化圏に存在する新劇にも明らかに「近代化」や「主体性」のとらえ方の相違は生じていたはずで、その見解の違いと共にスタニスラフスキー理解にも多様性が生まれてくる。確かに当時の新劇は俳優座、文学座、新協劇団、そして民藝などが中心であり、近代主義批判を取り巻く思想的環境に比べて彼らの芸術観の違いは大きなものではなかったかもしれない。しかし、マルクス主義や共産党との距離の取り方の違いは、劇団でも異なり、さらには劇団内部の個人の中でも違っていた。

周知のとおり、新劇界はマルクス主義の影響が強かった。主要劇団では唯一文学座がそのイデオロギーをできるだけ排除して芸術至上主義を目指そうとしていた程度である。戦前に紹介された『俳優修業第一部』が新劇人に大きなインパクトを与えなかった理由の一つは、スタニスラフスキーの内面心理とかかわる観念的な専門用語にあると考えられる。当時の新劇人にすればどのように理解すればいいのか戸惑った可能性は十分考えられる。

『俳優修業第一部』には、「潜在意識」、「魔術的なもし」、「人間の魂の創造」、「情緒的記憶」、「プラナ（気）」、「交感」、「創造的気分」など俳優の内面に向けられた実体的感覚の持ち難い言葉が並ぶ。唯物論的思考からは、批判さえ受けそうなこれらの用語にあふれた『俳優修業第一部』をより科学的に理解し説明を加えるには困難を要したことであろう。またスタニスラフスキー自身がこれらの用語を実際に使用していたかと困惑したとしても不思議ではない。戦後に翻訳された『俳優の仕事』（ラポポルト）や『俳優の創造』（スダコフ）では、著者は自らの言葉で抽象的で感覚的な表現をできうる限り排除または言い換えて明確にしようと試みている。例えば、スダコフは『俳優の創造』の冒頭で、「潜在意識的若しくは超意識的創造性は……我々にとってはあまり興味がありません。」[11]とはっきり述べて『俳優修業第一部』では肯定的な面もあった「潜在意識」には否定的な対応をしている。また「真実の感情」についても注意深く、「わたしはここではこの用語（「真実の感情」）を慎重に、ある行為を遂行するに當って行使される普通のコントロールの意味で用いていることを強調したい。」[12]と定義している。

著作*Acting*の中のラポポルトやスダコフの英語翻訳論文がはじめてアメリカに登場したのは、一九三六年と一九三七年のリー・ストラスバーグが編集した*Theatre Workshop*という雑誌である。この時期は、いわゆるスターリン体制下の大粛清が行われる直前、あるいは最中のことである。検閲の厳しくなる旧ソ連体制の中で『俳優修業第一部』の英語版*An Actor Prepares*に使用された用語をそのまま使用することは彼らには非常に困難であったことも事実であろう。その結果として戦前に社会主義リアリズムの理想を追った新劇界では、ラポポルトやスダコフの言論のほうが素直に受け止めやすかったことも理解できる。加えて彼らは、ラポポルトたちから『俳優修業第一部』の神秘的、または観念的にも思える言説を別の表現で置き換えて表現できる、あるいは置き換えてもよいということも学んだ。ラポポルトたちの言葉の変換例を具体例を次に挙げてみる。

例えば『俳優修業第一部』では、「注意の圏〈人前の孤独〉」(solitude in public〈circle of attention〉)を『俳優の仕事』では「公開の孤独」(public solitude)、ヨガの影響が強くプラナ〈気〉(prana)を使った「交感」(communion)をラポポルトは「俳優相互の影響」(stage inter-influence)と述べるにとどめ、スダコフは人間の交感(communion)とは、「目に向かって物を言うこと」(speak for the eyes)と定義している。「超目標と貫通行動」(the super-objective & the through

line of action)に当たる表現としてラポポルトの著書には「主要主務と貫通行動」(the chief task & the prevailing action.)そしてスダコフには「任務の遂行」(the execution of the task)という訳語が見当たる。「魔術的なもし」(magic if)という言葉はラポポルトとスダコフの著書には見当たらない。『俳優修業第一部』の原文*An Actor Prepares*はエリザベス・レイノルズ・ハプグッドの翻訳であり、『俳優の仕事』の原文*The Work of the Actor*は、ベン・ブレイクとリューバ・ヴェンドロフスカによって翻訳された。『俳優の創造』の原文*The Creative Process*の訳者は資料から見当たらないが、ハプグッドでないことは明らかである。これら三つの著作はすべて山田肇が翻訳しているが、以上のことから彼が意図的に用語名を変更したわけでなく、原文の英語に従って訳したことは明確である。

こうして有機的という心身一元論的な俳優のとらえ方は、戦後日本独自の俳優創出の可能性を新劇人に大いに抱かせたが、主体性論争や近代主義批判同様に新劇人たちはそれぞれの立場からスタニスラフスキー・システムを解釈していくことになる。

二―四　『俳優修業』の多様化する唯物論的解釈

『近代俳優術上巻』において、千田は『俳優修業第一部』から、「与えられた環境」、「注意の圏」、「魔術的なもし」、「超目標」、「行動」などを独自の言葉で表現し演技理論を語っている。緒論において「与えられた環境」は「与えられた境遇」に置き換えられ、「魔術的なもし」を「仮定」と呼び、特にこの「仮定」については「もしの働き」を副題につけ、演技における仮定とは、科学の仮定設定と同じ働きであると説明している。また『俳優修業第一部』の「注意の圏（人前の孤独）」そして『俳優の仕事』の「公開の孤独」を、千田は第一章第四節の「身振り表情術に必要なもの」において「公開の独居」と呼んでいる。孤独よりも独居を選んだのは、孤独が否定的で状況的な用語であるのに対し、独居が個人の意思動作であることと結びついていると考えられる。これは千田が「行動」という言葉を使わず「動作」を使う理由と関連してくる。行動はactionからくる訳語だが、行動という定義は身体的な動きを考えると広義であり具体性に欠ける。この「行動」という用語に敏感に反応するマルクス主義者がいたのは事実である。特に久保栄は『俳優修業第一部』の「行

動」という用語が誤訳であり、「動き」や「動作」を使うのが正当であると批判している。[13] 久保栄は、スタニスラフスキー・システムが演技を日本的、民族的に発展創造させる方法論と主張しつつ、山田肇の翻訳には厳しく反発した。最も激しく批判したのは「超目標」という訳語である。彼は英語のsuperを単純に「超」と置き換えることはできないとし「最高課題」とすべきと主張した。[14]『俳優の仕事』では、「主要主務」という用語がこれに近い用語である。では千田は何を選んだかというと、彼は第四章第三節「生きた動作の基礎知識」において、「最終目標」という言葉を使っており、ここでも「超」は消えている。この第四章は「意志的動作の研究」と名付けられ、俳優の動作が意志により結果として身体動作につながるということの詳細な理論的説明を試みている。さらに『俳優修業』の俳優との「交感」も、指をさすという意志的動作に関連付けて間接的に説明をしている。ここではヨガのような神秘的要素は完全に排除されている。

その他の新劇人による見解はどうであったのだろうか。スタニスラフスキー研究実践は、八田元夫と岡倉士郎が代表的である。八田元夫は雑誌*Theatre Workshop*の論文を集めた英語図書*Acting*を最初に紹介した人物であり、一九四五年に演出研究所を設立し一九五〇年にはスタジオを作ってスタニスラフスキー・システムの実践による基礎訓練を開始した。終戦後の新協劇団再建を村山知義らと行ったことからも分かるように当時は村山の発展的リアリズムに共感を示していた。八田元夫は、当初ラポポルトの影響が非常に強かったのであるが、雑誌への寄稿や著書において『俳優修業第一部』や『俳優の仕事』の専門用語を積極的に使用することはなかった。ただし、actionは「動作」ではなく「行動」を使用している。岡倉士郎は、民藝に所属していている一方で「ぶどうの会」で山田肇らとともにスタニスラフスキー・システムの研究実践を行った。彼のスタニスラフスキー理解は、一九五〇年に出版された『現代演劇論体系4』(五月書房刊)の「演技論」によく表れている。ここではスダコフの『俳優の仕事』を中心に彼の考えをまとめているが、岡倉もactionを「行動」とし、「筋肉の緩和」や「注意の集中」など、有機的な行動のためには、まず内面の正当化の必要性を説いた。八田と岡倉の違いは、有機的統合体としての俳優創造のために内面を重視するか外面を重視するかの違いに現れてくる。八田は、一九五〇年代以降ソ連からスタニスラフスキー関連の翻訳本が数多く紹介されると身体的行動の方法論に深い関心を寄せるようになった。八田は唯物論的な行動主義心理学、すなわち心理的なもの

はすべて身体行動によるものだという考えに共感していたと言えるだろう。一方岡倉はまず『俳優修業第一部』やラポポルトのようなスタニスラフスキーの初期実践を満足いくまで研究する姿勢を崩さなかった。岡倉は『俳優修業第一部』を最も重んじた新劇人の一人で、この理解なくして身体的行動の理論へは進めないと考えていた。その結果として後にヨガの影響も受けた野口体操を新劇に導入し、さらに彼の弟子である竹内敏晴の精神的身体論の実践へと結びついていくことになる。[15]

このようにactionが「動作」であるか「行動」であるかという選択の違いにも彼らの明確な思想やマルクス主義的立ち位置の相違が表出し、主体性論のように活発な議論とはならなかったが、スタニスラフスキー・システムの解釈の多様性は一九五〇年に至るまでにすでに表れ始めていた。もちろんアメリカで発展したいわゆる「メソッド」演技も、リー・ストラスバーグ、ステラ・アドラー、そしてサンフォード・マイズナーとそれぞれ個性的な実践論へと展開していくが、彼らの見解の相違にイデオロギーは全く関与していない。日本のスタニスラフスキー・システム実践は日本独自の近代主義思想の中で展開していくのである。

二―五　心身一元論の限界

『近代俳優術』の序論で、心身一元論的俳優術を打ち出した千田であるが、全体を通して論理や方法論を心身一元的に論じることは困難なことであった。千田は『俳優修業第一部』にある「情緒的記憶」や「潜在意識」が有機的・物理的に統一された演技に必要であると考えており、そのために新劇人を説得するには科学の助けを借りて綿密に説明する必要性を感じていたに違いない。しかし、科学的に説明しようとすればするほど人間行動は切り離されて、断片的にあるいは現象的に検証されてしまう。

例えば第四章第二節の「情念的動作の研究」において、「私共の情緒的体験というのは私たちの身体的動作と大変密接に結びついている」[16]と述べ、その後に情緒の解説を約七ページに亘って次のように行っている。

前にも述べたように、私たちの情念、情緒と云うものは、その主成分として身体的有機的変化を含んでおり、この変化は1、呼吸、脈拍、血液の変化、2、身体分泌機関の変化、随意筋、不随意筋の変化、3、一

般身体運動（姿勢、容貌等の変化、身振り、表情、動作等の変化）として現れる。

身体的分泌機関の変化としては、恐怖や憤怒の場合、胃の浄化作用が禁止されて、胃液の分泌が一時止まってしまうとか、副腎線から血液中に「アドレナリン」が分泌されるとか、その刺激によって肝臓から糖分が盛んに出て、血液中に糖分が殖えてくるとかいうことがいわれている。

もう一つ私たちの周囲の俳優が忘れている一番大切なことは、私たちの情緒的経験というものがある時間的な姿態を持っているということである。その継続の時間的長さにも、その経過形式にもいろいろな違いがあり、それが様々な情緒を区別する上に重大な意味を持つということ、更にこれがそれに伴う身体的動作の上にも、その儘反映されるということである。

これらの内容は生理学的、医学的であり、さらに引き続いて情緒を、根底的情緒、基本的情緒（恐れ、怒り、苦しみ、喜び、共感、反感、性的衝動）そして総合的情緒（悔恨、猜疑、嫉妬、等）の三種類に分類しそれぞれに説明を加えた後で、驚き、恐れ、怒り、苦しみ、悲しみなど具体的な感情を練習する。しかし、感情に説明を加えた時点でこの訓練は表出する感情に焦点を当てる傾向が強くなり、身体動作と切り離した二元論的な練習に陥ってしまう。

下巻の「物言う術」においても千田は、最初に「身振り表情術」と「物言う術」は切り離しがたく有機的な統合によって成立するもので、これらの区別は便宜的なものであると強調する。[17] そしてこの下巻では、『俳優修業』の「交感」に含まれる内容を第一章で取り上げる。『俳優修業』の「交感」はヨガの影響を受けた俳優間、または俳優と観客との交流についての概念であるが、千田はここでも俳優間の会話技術として論理的、学究的に解き明かそうとする。

第二節「言葉の『固有意義』[18]と『臨時意義』[19]」においてヴント[20]の「身振り言語の心理分類」を引用し、伝達するという能力を一．指示的身振り（目の前にある物件を指し示して見せる）、二．叙述的身振り（表すべき物件が目の前にない場合に多く行われる）、三．象徴的身振り（身振りによって直接示される物事とは全く別の事柄を表す）に分類して説明し、同時にドイツの音声学者ヨーゼフ・ルッツの引用で、音声的表現においては個人の体質と精神生活の関連性から、体格の違いによっても音声共鳴の性質が違うということを指摘する。次に相手への言葉の語り掛け（スダコフの相手に向かって物をいう）では、「思想の伝達」（ある事実なり、自分

の考えなり心持なりを相手に知ってもらう）、「意思の伝達」（自分の意思を相手に伝え、こちらの考えを相手に押し付け、相手を自分の意思のままに動かす）、「感情の伝達」（ある感情を相手に起こさせることを目的として物を言う）の三つの観点から相手に伝えるという行為を分析する。その後「表情音声」（無意的反射的な表出機能をいとなむ音声）と「意味音声」（言葉の意味を通じての思想や感情の有意的伝達）の解説をして発話する状況や相手について考察を加えている。このような内容も言語学や音声学の領域であり、発話に伴う現象や意識、そして行為についての細密な説明に偏ってしまう。

千田が主体性論についてどのような認識を示していたかは定かでない。しかし、actionを「行動」ではなく「動作」と捉え、「孤独」よりも「独居」を選ぶ態度は、より具体的に「動き」と関連する用語を好んでおり、潜在意識や情緒という観念的で不明瞭な領域を合理的に追求している点にもドイツ共産党員であった千田の唯物論的思考が表れている。そして千田のこの態度の評価は、おそらく両極性を持つ。肯定的に大いに評価されるべきことは、『俳優修業第一部』に書かれた俳優の観念的な心理面を素直に取り上げて徹底的に解明しようという試みである。ほかの誰もが敬遠したことを千田は正面から挑んだ。おそらく千田自身が俳優としての経験からこれらの領域の存在を確信していたからこそ、この当時にできうる限りの研究を尽くして著書にまとめ上げたのであろう。そして否定的な面でいえばその結果心身一元論的な思考にぶれが生じ、著書は演技研究生には少々難解なものとなってしまった。千田が望んだ演劇初心者への入門書というわけにはいかなったことであろう。

三　前近代的身体と近代的身体を巡って

俳優の舞台上での振る舞いや所作の必要性は、俳優の身体訓練を決定づける要素となる。一九四〇年代後半の俳優教育では、そのツールとして「デンマーク体操」と「舞踊（バレエとリトミック）」が中心となっていたようである。舞台芸術学院も俳優座養成所もカリキュラムとして正式に採用していたし、『近代俳優術』でも紹介されている。ここでは俳優教育の身体訓練にみられる思想や目的、そして実践をもとに新劇が近代的俳優の身体をどのように考えていたかを分析したい。

まずは舞踊である。両校で舞踊を担当したのは真木龍子という千田の兄である舞踊家伊藤道郎の弟子で、彼女はリトミックとバレエを中心に研究生たちを指導した。リトミックは、身体の動きに音楽を結びつけてリズム感

覚を育てる実践理論である。創始者のジャック・ダルクローズが一九一一年にスイスのドレスデン郊外にあるヘラレウに学校を創設すると舞踏家だけでなく演劇界からも多数の人間が訪問した。演劇界ではスタニスラフスキーやジャック・コポーらも俳優教育に一時期採用していた。日本の新劇もその創設期からリトミックを訓練に取り入れていた。二代目市川團十郎はロンドンでリトミックを実際に体験し、小山内薫はヘラレウの学校を訪問している。築地小劇場時代はヘラレウで学んだ岩村和雄の指導のもと女性は肌を見せることも当時は不慣れな中で水着を着てトレーニングを受けていた。[21]

戦前の俳優教育は、西洋人に比べて表情や身振りが少ない日本人が西洋人のように振る舞うための訓練は非常に重要だと考えられており、ヨーロッパで名声を得たリトミックは日本人にとって西洋的な身体性を学び、西洋的音楽のリズム感を体得するためにこの上ないツールであり、戦前から新劇の身体訓練の伝統となっている。戦後は戦前に比べリトミックへの身体訓練の依存度は少なくなったが、それは戦後にはリトミックがすでにヨーロッパ舞踊の主流から離れていたこととも関連しているだろう。

しかし、翻訳劇を上演する以上は西洋の振る舞い、そして舞踊を舞台上で披露しなければならない状況が出てくる。新劇にとって西洋的身体性の訓練は不可欠であった。むしろそれは不可欠というより当然の価値観として新劇人に自然に身についていたと考えられる。身体訓練におけるバレエの導入により戦後はさらに強化されたと言えるかもしれない。千田是也は舞踊を、①リズム感覚を伸ばす　②身体的表現の彫塑性巧緻性を高める　③姿勢を美しくする　④身体の動きを軽くする、⑤筋肉の無駄な緊張を除き身体の均衡をよくするなどの目的に有効と考えていた。この目的の中に直接西洋をさす言葉はないが、リズム感というのは西洋的な音楽やリズムをさすものであろうし、身体的彫塑性と巧緻性、そして姿勢の美しさというのは、西洋的な価値観をもとにした考えであろう。バレエやリトミックの動きから連想される人物像はやはり西洋的である。スタニスラフスキー関連の翻訳本から西洋人や日本人といったわけ隔てのない俳優一個人として向き合う演技術への関心の高まりの一方で、戦後も俳優には西洋的な身体の構築が望まれていたと言える。

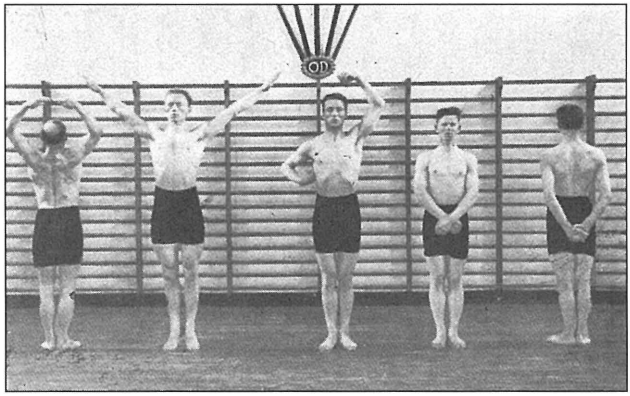
体操は、戦前の俳優教育で積極的に使われたものではなかったが、終戦の翌年に千田是也は舞台芸術アカデミーで正式に採用する。指導は日本体操協会の副会長を務めていた三橋喜久雄が担当した。三橋が教えていた体操は、

デンマーク体操である。デンマーク体操とは古代ギリシャ青年男女の均整の取れた身体を理想としたスウェーデン体操の創始者ペール・ヘンリーク・リングの理想を継承し、ニルス・ブック[22]が考案した基本体操である。千田は『近代俳優術上巻』[23]において体操を採用する理由を以下のように列挙している。

a、身体を丈夫にすること。
b、すべての筋肉を思う儘に、自由かつ的確に、動かせるやうにすること。
c、筋肉の無駄な緊張を除いて、全身の均衡を保たせるやうにすること。
d、姿勢とか動作とかのくせをなほすことである。

そして下の写真[24]はデンマーク体操の実演であるが、ここに写っている身体こそがデンマーク体操の目指すものであり、千田の目標であったと考えられる。

このように千田は舞踊と体操を積極的に俳優教育に取り入れた。これ以外にもフェンシング、ボクシング、バレー・ボールなどが身体訓練に向いていると述べている。[25]千田の理想は明らかに西洋的身体構築であり、日本の伝統的な身体性は積極的に取り上げられない。翻訳劇上演と西洋的日本の演劇創造を目指す新劇ならではの考えであるかもしれない。このように、新劇俳優の身体性は戦前よりも西洋化する傾向にあることがうかがえる。その結果、日本人劇作家の日本を舞台にした現代劇あるいは歴史劇においてもその上演には戦前以上に欧化された身体性を持った俳優の演技が反映されていくことになる。確かに、西洋的な身体的西洋化傾向は、新劇界のみならず国内全体で広がっていたことも事実である。それは一九五〇年には東京で大小のバレエ研究所が四百、地方を合わせると六百と激増した結果からもうかがえるし、[26]体操に関しても一九五一年に新たにラジオ体操が作られて国民の生活に



浸透していった。しかしながら、一般大衆は日本的なものをあえて切り捨てようとは思っていなかった。それは大衆化され成功した映画産業において時代劇の人気が高かったこと、そして歌舞伎も終戦直後はその存続さえ危ぶまれたが興行的には新劇より成功を収めていたことなどからも明らかである。つまり一般社会の中においては西洋的なものと日本の伝統や土着性は混在し、共存していた。もちろん戦後も新劇界は創作劇の成功を常に願っていたし、『夕鶴』に代表される木下順二の民話劇も新劇界で歓迎された。しかしその一方で前近代として扱われる伝統芸能と距離を置く新劇界の態度を完全に取り去ることはできなかった。戦後の俳優教育で求められた西洋的身体への固執は、まさに日本の「近代化」の概念に潜む矛盾を示す一つの表れであると考えられる。最初に指摘したように「近代化」(modernization)とは、西洋諸国が、アフリカやアジアなどの開発途上の国々の発展を西洋的な基準で評価する言葉であって、決して自らを評価する言葉ではない。その言葉を使って日本人が自らを評価するとなるとそこに自然と問題が生じてくる。もう少し詳しくこの点を二つの視点から論じたい。

一つ目は理想の世界は西洋にのみあるという考えである。「近代化」が「西洋化」と完全にイコールであるとは言えない。しかし、西洋基準でものを考える「近代化」思考には、世界を語って日本を語らない傾向がついて回る。『近代俳優術上巻』で千田が舞踊と体操を選んだ理由を最も正当化する言葉が「俳優の基本的な肉体訓練としては、どこの国の劇場でも声楽、体操、舞踊(律動体操)、フェンシングの練習が行われている。[27]」である。「どこの国」とは、そのまま世界中のあらゆる国というわけではない。ここの文脈では明らかに西洋をさしている。新劇が目指す演劇は西洋そのものであり、日本もそれを見習わなければならないという思想である。この思想に立つとき日本的身体性は背後に退いてしまう。ここで起こる矛盾は、新劇の俳優が自らの日本的身体性の否定に立つ時そもそも心身一元論は成立しないという点である。

二つ目は日本人にのみ適応される「前近代」という価値観である。いわゆる近代主義者やそれを批判する知識層も民主化的近代化論という点では一致していた。すなわち新劇界でもそれが概ね当てはまるということになる。民主化的近代論とは前近代的社会(とくに封建社会)や前近代的人間関係(とくに封建的人間関係)を克服することを目的とする。歌舞伎などの伝統芸能は封建時代に生まれ、封建的な人間関係の下で成立しているという点で知識層からの拒絶感も強かった。それではシェイクスピアはど

うなるのであろうか。シェイクスピアは絶対王政の時代に生きた劇作家である。しかし、新劇においてシェイクスピアは社会主義リアリズムを体現した作家と戦後も人気を誇っていた。しかも『俳優修業第一部』でスタニスラフスキーが名優として名をあげるのは、サルヴィーニのようにチェーホフやイプセンなどの近代劇で称賛された俳優ではなくシェイクスピア劇などで名声を博した一世代前の俳優たちである。スタニスラフスキーは伝統を否定するのではなくそれをも含め、演技を文法化することに努めた。またバレエの誕生はおそらく歌舞伎よりも少し早い。確かに、真木龍子は現代バレエと古典バレエを区別し、古典バレエは歌舞伎のように伝統の上に立って発展しないものであると批判的である。[28] しかしエクササイズにおいては古典バレエが基本となる。このように前近代（戦争以前、あるいは戦争直後の日本）という価値観で新劇を見ていくとどこかで矛盾が生じてくる。身体訓練にもその影響が表れていたと言える。

四　西洋化ではない近代化としての音声教育

『近代俳優術下巻』では、「物言う術」として発声と発話が取り上げられる。これまでの議論の中で少しふれたように「物言う術」は学術的な説明が非常に多い。特に第四章「音声の基本訓練」は一五〇頁以上を割いて、呼吸や発声のシステム、そして調音、並びに標準語アクセントについて言語学的な解説が並ぶ。例えば調音の単音についての解説は大西雅雄の『国語音声学教科書』からの引用を用いて、二五一、二五二頁で図のように分類している。

このように千田は、言語が持つ機能や役割だけでなく、発話や調音に伴う身体のメカニズムを詳細に解説している。このような徹底した科学的分析は千田だけの特徴ではなく、新劇の音声教育の代表とも言える山川幸世も『現代演劇論体系⑦　俳優基礎訓練』の中で音声学を三百頁以上にわたって解説していることから、この時代の新劇の発声・発話訓練の特徴であったことがわかる。唯物論的見地からも戦後の新劇人が無形である発声のシステムに関して科学的にアプローチすることは自然であると言えるかもしれない。

また、身体教育では舞踊や体操に時間を変えたが、それと比べると音声教育では、音声システムや言語学の授業時間を多くとり、実践練習としての声楽にはあまり時間をかけていない。これにはいくつか理由がある。一番の問題は指導者であり、舞踊や体操のような理論をもっ

〔母音〕

1 ア〔ɑ〕「奥母音」「大開き母音」
〔a〕「前母音」「大開き母音」
〔ə〕「中母音」「曖昧音」
〔æ〕「前母音」「大開き母音」
標準的なア
二重母音の前音
エとオの中間音
エとアの中間音

2 イ〔i〕「前母音」「小開き母音」
〔ɩ〕「前母音」「小開き母音」
〔ɩ〕「中母音」「小開き母音」
標準的なイ
イとエの中間音
奥まつたイ

3 ウ〔u〕「奥母音」「小開き母音」
〔ü〕「中母音」「小開き母音」
〔u〕「奥母音」「小開き母音」
標準的なウ
前進したウ
唇を強く丸めたウ

4 エ〔e〕「前母音」「半開き母音」
〔ɜ〕「前母音」「大開き母音」
標準的なエ
大開きのエ

5 オ〔o〕「奥母音」「半開き母音」
標準的なオ

倘、i・uは、それぞれi・uの「無聲音」である。

〔子音〕

1 カの子音〔k〕「軟口蓋・奥舌破裂音」「無聲音」
2 ガの子音〔g〕「軟口蓋・奥舌破裂音」「有聲音」
3 ガの子音〔ŋ〕「軟口蓋・奥舌閉塞通鼻音」「有聲音」
4 サの子音〔s〕「舌先・歯茎摩擦音」「無聲音」
5 ザの子音〔z〕「舌先・歯茎摩擦音」「有聲音」
6 シの子音〔ʃ〕「前舌・奥歯茎摩擦音」「無聲音」
7 ジの子音〔ʒ〕「前舌・奥歯茎摩擦音」「有聲音」
8 タの子音〔t〕「舌先・中歯茎破裂音」「無聲音」
9 ダの子音〔d〕「舌先・中歯茎破裂音」「有聲音」
10 チの子音〔ʧ〕「前舌・奥歯茎破擦音」「無聲音」
11 ヂの子音〔ʤ〕「前舌・奥歯茎破擦音」「有聲音」
12 ツの子音〔ts〕「舌先・前歯茎破擦音」「無聲音」
13 ヅの子音〔dz〕「舌先・前歯茎破擦音」「有聲音」
14 ナの子音〔n〕「舌先・中歯茎閉塞通鼻音」「有聲音」
15 ニャの子音〔ɲ〕「前舌・中歯茎閉塞通鼻音」「有聲音」
16 ハの子音〔h〕「咽喉摩擦音」「無聲音」
17 ヒの子音〔ç〕「前舌・硬口蓋摩擦音」「無聲音」
18 フの子音〔F〕「両唇摩擦音」「無聲音」

て俳優教育に携わる人物が身近にいなかったということである。結果として音声の一つ一つの動きを体操ではなく言語学によって解説実践する方法をとり、そこに力点を置いた。この分野は戦中から千田と山川が、音声教育にとっての重要課題として研究を進めてきた領域であり、発声・発話訓練において重要視されるのは当然の結果であった。科学的思考は近代主義の一部であり、特にこの音声領域において顕著である。しかし、これは俳優教育の西洋化ではない。西洋においてここまで言語生理学や音声学を使った解説書は一般的ではなく、皆無と言っていいほどではなかろうか。この点で新劇の音声教育は、日本独自のものであり、近代化イコール西洋化の図式が必ずしも成立しない一例として考えることができる。

終わりに

戦後の新劇は前近代から近代へと日本社会を移行させようとする教養主義文化圏の中で俳優教育の実践を行い、言語化という点でも演技理論を大いに発展させたと言える。起爆剤とも言える効果をもたらしたものは、スタニスラフスキー関連の翻訳本である『俳優修業第一部』や『俳優の仕事』（ラポポルト）や『俳優の創造』（スダコフ）であった。そこに書かれた心身一元論としての俳優理論が、知識層の主体性論と合致したことが大きな要因として考えられる。しかし、近代主義や主体性を巡る論争と同じくして、スタニスラフスキー解釈はイデオロギーと絡んで複雑に多様化していくことになった。西洋人を目指した身体教育思想には、世界を語って日本を語らない日本固有の近代化論の断片が見え、日本人としての身体観の後退によって心身一元論的思考の限界を生じさせた。この近代化という概念は、すべて西洋化に当てはまるわけではない特殊性を持つことも発話教育の例から指摘したところである。

現在の視点から戦後新劇を眺めるとき、それは非常に論理的で学術的なエリート文化の印象を受けるかもしれない。それは教養主義文化として発展してきた新劇の演劇の特徴であり、俳優教育においても科学的思考、または唯物論的価値観の適用により、スタニスラフスキーの思想が追及された。結果として新劇のスタニスラフスキーはまさに教養主義文化内における理解にとどまり、それ以外の人々からは難解でイデオロギー的なものとしての印象を与えることにもつながったと言える。また「前近代」と「近代」を西洋と日本へ適応した場合に生じるダブルスタンダードは、さらに新劇理解を困難にさせる要因となる可能

性がある。これらのことを「前近代」と「近代」の間に生まれた戦後俳優教育の実践は例証していると言える。

注

(1) 日高六郎編集・解説『近代主義　現代日本思想体系三十四』筑摩書房、一九六四年、九頁で日高が指摘している。
(2) 同右、一四頁。
(3) 同右、一五頁。
(4) 同右、一九頁。
(5) 千田是也『近代俳優術上巻』早川書房、一九四九年、六〇、六一頁。
(6) 八田元夫『演出論』眞理社、一九四九年、九一頁。
(7) 山本安英『女優という仕事』岩波書店、一九九二年、一〇六頁。
(8) 『ユリイカ』（一九七三年三月号、青土社）所収、小沢昭一論文より引用。
(9) 千田是也『もうひとつの新劇史』筑摩書房、一九七五年。
(10) 同右、三一頁。
(11) スダコフ、山田肇訳『俳優の創造』未来社、一九五二年、六頁。
(12) 同右、三二、三三頁。
(13) 久保栄『久保栄演技論講義』影書房、二〇〇七年、二五頁。
(14) 同右、二六、六〇頁。
(15) 著書『劇へ　からだのバイエル』（星雲書房、一九七五年）や『ことばが劈かれるとき』（思想の科学社、一九七五年）。
(16) 千田是也『近代俳優術上巻』一二三頁。
(17) 千田是也『近代俳優術下巻』早川書房、一九五〇年、一六頁。
(18) 言葉の固有意義…一つ一つの言葉に約束されている一般的な言葉の意味のこと（『近代俳優術』四〇頁）。
(19) 言葉の臨時意義…ある個人がある場合にこの言葉で表そうとするある特定の具体的な意味（『近代俳優術』四〇頁）。
(20) ヴィルヘルム・ヴント（一八三二―一九二〇）ドイツの生理学者、哲学者、心理学者。
(21) 千田是也『もうひとつの新劇史』、七一頁。
(22) ニルス・ブック（一八八〇―一九五〇）デンマーク体操の創始者。柔軟性、強靭性、巧緻性の三要素を重視した。
(23) 千田是也『近代俳優術上巻』八三頁。
(24) ニルス・ブック、小原國芳玉訳『ニルス・ブック基本體操』玉川学園出版部、一九三一年、九一頁。
(25) 千田是也『近代俳優術』九一、九二頁。
(26) 倉林誠一郎『新劇年代記　戦後編』白水社、一九六六年、一八〇頁『アルバム千五十五年史』朝日新聞社編より引用。
(27) 千田是也『近代俳優術上巻』八五頁。
(28) 土方与志監修、山川幸代・岡倉士郎編集『現代演劇論体系⑦俳優基礎訓練』五月書房、一九五〇年、三三二頁。