

Title	一九五〇年代日本における俳優教育とセリフ術の結び つき
Author(s)	枡井, 智英
Citation	演劇学論叢. 2008, 9, p. 107-132
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97487
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

九五〇年代日本における俳優教育とセリフ術の結びつき

枡井 智英

はじめに

日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代己こで始まった俳優教育の流れは、その後一九六〇年代己こで始まった俳優教育の流れは、その後一九六〇年代己こで始まった俳優教育の流れは、その後一九六〇年代己こで始まった俳優教育の流れは、その後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったのは戦後のことで日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の俳優教育が本格的に始まったの後一九六〇年代日本の様を表示といいます。

の俳優教育は変遷し発展してきたのである。されるであろう。その後七〇年代から今日に至るまで日本たな演劇の流入といった多様な演劇スタイルの登場に代表劇の興隆、またはブレヒトやベケットなどの海外からの新とは例えば反新劇運動とも言われるオールタナティブな演に入って様々な要因により次第に変化して行く。その要因

う議論になりやすい。しかし一歩進めて俳優の演技を詳細された、など現代、近代、ルネサンスと幅広いものであったが、かなど現代、近代、ルネサンスと幅広いものであったが、かなど現代、近代、ルネサンスと幅広いものであったが、は、田中千禾夫、三島由紀夫ら多数の個性豊かな日本人作は、田中千禾夫、三島由紀夫ら多数の個性豊かな日本人作は、田中千禾夫、三島由紀夫ら多数の個性豊かな日本人作は、田中千禾夫、三島由紀夫ら多数の個性豊かな日本人にはいかなるものであったのだろうか。この当時新劇の演目はいかなるものであったのだろうか。この当時新劇の演目はいかなるものであったが、

ことができる。これらの記録からわかる全体的な俳優の発 発話、そして身体の訓練に検討を加え、それらがどのよう 練は俳優の口調や演技スタイルに最も大きな影響を及ぼす 俳優教育はどのような影響を及ぼしたのであろうか。演技 るのであろうか。その可能性もあるのかもしれない。では、 その側面もあるだろう。あるいは戦争を体験し、かつ戦後 に、当時の発話慣習を反映したものであろうか。もちろん うな声」になる俳優も見られた。これらの声の特徴は必然 た俳優座養成所と舞台芸術学院のカリキュラム、特に発声・ はずである。本稿では、五○年代の俳優教育の中心であっ が非日常的な身体使用の技術を要求する以上、専門的な訓 復興期における精神的緊張が小刻みな呼吸と結びついてい 生れたのであろうか。言葉は社会の副産物と言われるよう える働きをする。このような話術の特徴はどのようにして で浅い呼吸と結びつき、「小幅な抑揚」は感情の起伏を抑 的に俳優の身体行動や表現にも影響して表れてくる。「短 おさえる)」が目立ち、文の終わりで「語尾が消えていくよ 話傾向として「短い母音の発音」で、「小幅な抑揚 ると映画出演が急増したため、その映像を通して声を聞く があることが容易にわかる。新劇俳優は一九五〇年代に入 い母音の発音」や「語尾が消えていくような声」は小刻み (強弱を

> その可能性について考察したい。 に俳優の声と結びついて演技スタイルに影響を及ぼしたか

に観察するとその口調や台詞回しにも現在と異なった特徴

戦後俳優の声の特徴と演技スタイル

のようなコメントがある。 木下順二、東野英治郎、山本安英、司会 尾崎宏次)において次 の勉強会1』(山本安英の会編、未来社)にある座談会(戌井一郎 みたい。一九六九年に出版された『日本語の発見 ことば の声の特徴について例示し、演技スタイルについて考えて 俳優教育の実際に目を向ける前に、もう一度当時の俳優

東野 ちがいますよ。ダダーッと棒読みみたいにしゃ 戦後の新劇調ってのはこれまた築地調とまた

尾崎 完全な棒読みだ。ことばは、アタマのてっぺん か小さな穴からでてきて、決して、胸とか腹 べる、ありゃ何ですか、一体?

まさに音だけなんだ、ことばじゃないんだ。 当にぼくは不用意なことだったと思うな。

から出てきていません。

このように否定的であるが、東野や尾崎の意見も五〇年 東野

談会ではなかった。言い回しになったのかそこまで深く追求することはこの座とを示している。どうして「棒読み」と感じさせるような代の新劇俳優が小幅な抑揚でせりふを語る傾向があったこ

りのない俳優である。またその他でも新劇団に所属してい 二、また井上隊長役の三国連太郎も俳優座養成所で半年間 品共に市川崑が監督を務めシナリオはリメイク版も和田夏 を受けた俳優の数は、オリジナル版に比べて少ないようで る俳優、あるいはしていた俳優、または新劇団で俳優教育 四季に所属していた時期もあるが、中井は新劇とはかかわ 中井貴一が井上隊長を石坂浩二が演じている。石坂は劇団 之助が出演していた。一方リメイク版では、水島上等兵を 西村晃、春日俊一、北林谷栄、佐野朝夫、青年座からは土 のコースを修了している。さらに劇団民藝から内藤武敏 主役の水島上等兵は、俳優座養成所で訓練を受けた安井昌 そして、オリジナル版では新劇俳優も多数出演している。 十のオリジナル版がそのまま採用されているからである。 イク版(一九八五年)の比較であろう。というのはこの両作 映画『ビルマの竪琴』のオリジナル版(一九五六年)とリメ ある。そのため両作品を通じて新劇俳優の声の比較とまで 方弘、成瀬昌彦らが、そして八田元夫演劇研究所の伊藤雄 当時と現在の俳優の声を比較する最もよい例の一つは

> 姿を見せることができなかったのか、その理由が語られ水を を検証することは十分できる。 本の甲板に隊員全員を集めてビルマに残った水島隊員の手 となりビルマに残ることを決意したのか、なぜ仲間の前に を検証することは十分できる。 となりビルマに残ることは十分できる。 は行かないが、五○年代とその三十年後の俳優の声の違い は行かないが、五○年代とその三十年後の俳優の声の違い

私はビルマの山河に散らばっている同胞の屍を残し私は帰るわけにはいかないのです。に行って家の者にも会いたいか。口には言えません。どれ程日本に帰りたいか、変わりはてたと思われる国に働き、語り、歌いたいと思っているか分かりません。

(中略)

て帰る事が出来なくなったのです。

にあります。しかし、ひとたびこの国に死んで残る人共に再建のために働こう――あの言葉は今も私の胸隊長が言われたように、一人ももれなく日本へ帰って

隊長殿、戦友諸君。私はどれ程皆様を懐かしく思って

島の決断の思いと苦悩が伝えられる。

しれません。おそらく生涯をここに果てるかと思いま日本へ帰ろうと思います。あるいはそれもしないかもこの仕事がすんだ時に、若しそれがゆるされるなら、安の場所を創る為に残ります。そうして幾年の後に、せんでした。私は幾十万の若き同胞の今はなき霊の休達の姿を見てからは、私はそれをあきらめねばなりま

私はいま僧院にいて、夜を徹してこの手紙を書いてい

の度に私ははっといたします。「おーい水島、一緒に日本に帰ろう」と叫びます。そ

皆様からいただいた鸚鵡がときどき私の肩の上で

よいよあきらめもつきました。した。お別れの曲を皆様にきいていただきました。い今日ついに心みだれ、平素の誓も忘れ、竪琴を弾きま

で至る所をさすらって歩きます。そして皆様をなつか雪の積る高山から南十字星のかがやく磯のほとりまく、あつく御礼申し上げます。私はビルマの国にいて、ん。名残を惜しんで下さる皆様のお心は何よりうれしお別れの言葉はいくら書いても尽きる事はありませ

ながいあいだ、まことにいいつくせぬお世話になりま

しむ心にたえない時は竪琴を弾きます。

した。皆様の御清福を心からお祈りいたします。

水島安彦

淡々と手紙を読んでいく印象がある一方で、悲しみを抑え 体で一つのスタイルを構成する。この甲板の場面において るが、それでも約一分四十秒も長くかかっている。この時 いる。そして、隊員たちもしっかり話を聞いたままで表情 ようとして抑えきれない葛藤が悲哀の大きさを際立たせて らえようとして声を詰まらせてしまう。石坂に比べると ナル版では、三国演ずる井上隊長は後半部分で悲しみをこ が小刻みに震える隊員の姿が映し出される。しかしオリジ すすり泣く声やしわくちゃになった表情、悲しみから身体 を噛みしめながらゆっくりと間を取って話すくだりでは、 リメイク版では石坂演ずる井上隊長が手紙の後半で悲しみ その表現法は明らかに周りの俳優との共通言語となり、全 表現とも連鎖するため俳優の表象にも特質が表れる。また 読み上げている印象が窺える。そして、「声」は直接身体 間差からも三国の朗誦には石原よりも間が少なくすらすら カットされていたため石坂の方が十五秒ほど長く話してい は、七分二十秒もかけている。オリジナル版で台詞が少し 国連太郎は五分二十五秒で手紙を読み上げるのに対し石坂 この甲板の場面であるが、オリジナル版井上隊長の三

員たちは隊長の読み方(演技)に呼応した呼吸と感情反応プで映し出された場面であった。どちらの作品にしても隊ま表情を変えることなく涙を流す一人の兵士の表情がアッが崩れることはない。象徴的なのは隊長をじっと眺めたま

をやるのではなく、前作と同じ姿勢で初心に帰って素直にフレットには「再映画化だから、奇をてらって新しいことずである。というのもリメイク版『ビルマの竪琴』のパンは、感情の喜怒哀楽を抑えストイックな印象が残る。市川は、感情の喜怒哀楽を抑えストイックな印象が残る。市川喜怒哀楽もはっきりとしている。それに比べオリジナル版喜怒哀楽もはっきりとしている。それに比べオリジナル版

大きく関与しているのではないだろうか。 リジナル版とリメイク版の演技の相違はスタイルの違いが貼が意図的に俳優の演技を変えなかったのであれば、オ技」(オリジナル版)の違いはどう説明すればよいのだろうか。 な受け入れた演技」(リメイク版) と「悲しみを抑えた演ないることがわかる。ではこの手紙の場面における「悲しいがあるもののほぼ同じ構成で類似した雰囲気を作り出しいがあるもののほぼ同じ構成で類似した雰囲気を作り出しいがあるもののほぼ同じ構成で類似した雰囲気を作り出し

見てもリメイク版とオリジナル版とではカラーと白黒の違演出すればいいんだ」と述べており、実際に作品の映像を

このように確かに「棒読み」という印象を持たせてしま

て演技スタイルとの関連を探っていくことにする。イルを決定づけるものであり、あるいは逆に身体運動全体の方向性、もしくは演技スタる。台詞回しは身体運動全体の方向性、もしくは演技スタる。台詞回しは身体運動全体の方向性、もしくは演技スタイルを決定づけるものであり、あるいは逆に身体運動全体、の中で深く関連しあい、切り離して考えることなどできないものなのである。以上のことから本稿では五〇年代の台の中で深く関連しあい、切り離して考えることなどできない。では次章から当時の俳優教育と台詞回しの傾向、そしていることが分から発話術も実は演技術全体と深く関係していることが分かう発話術も実は演技術全体と深く関係していることが分か

二 舞台芸術学院と俳優座演劇研究所付属養成所

詳しく述べておきたい。動向とこの二校の関連、そして位置づけについてもう少しの取り上げてみたいが、その前に戦後の俳優養成所設立の最初に一九五○年代を代表する二つの演劇学校につい

因で長くは続かなかった。そして舞台芸術アカデミーこその学校が存在したのだが、どちらも経営的行き詰まりが原一九四八)と中央演劇学校(「九四八~「九五〇)という二つかった。それ以前に舞台芸術アカデミー(「九四六~実は戦後にできた俳優養成所はこの二校だけではな実は戦後にできた俳優養成所はこの二校だけではな

担当するとともに同校の中心的講師の一人となったのであおり、後に山川幸世は舞台芸術学院のカリキュラム作成を学院創立者の野尻与顕はここでレッスンや稽古をよく見て「ル川幸世が中心となって設立されたこの学校は、稽古場所を後の舞台芸術学院設立時の校舎となったスタジオ・デ・所を後の舞台芸術学院設立時の校舎となったスタジオ・デ・所を後の舞台芸術学院設立時の校舎となったが、実は舞台芸術学にがの前身とも言われる学校であったが、実は舞台芸術学

け負っており、この制度を打ち切った一九六四年までの依明負っており、この制度を打ち切った一九六四年までの依に九五四~一九五六年)における指導内容は、水品春樹の『演行人門』(ダヴィッド社、一九五九年)にまとめられているが、技入門』(ダヴィッド社、一九五九年)にまとめられているが、身体教育と発声法は『近代俳優座養成所は一九五一年からのでなっている。また、俳優座養成所は一九五一年からの、一九五四年に開設された劇団民藝の水品演劇研究所に入る社会に、大田のとなっている。また、俳優座養成所は一九五一年からの、このように戦後俳優養成は、舞台芸術アカデミーからの、このように戦後俳優養成は、舞台芸術アカデミーからの、このように戦後俳優養成は、舞台芸術アカデミーからの、このように戦後俳優養成は、舞台芸術アカデミーからの、このように戦後俳優を成れている。

化史(坂本徳松)など

は戦後初めての俳優と舞踊家の養成学校であり、俳優座養

である。 である。 がにあげるのは、創立当初の主な科目と担当講師名がい。次にあげるのは、創立当初の主な科目と担当講師名がい。次にあげるのは、創立当初の主な科目と担当講師名がいる。 がは次に、それぞれのカリキュラムからわかる両校の共

舞台芸術学院 (一九四八~)

重信)、能楽(横道萬里雄)、人形劇(川尻泰司)、社会文薫出論(高沖陽造)、心理学(乾孝)、文芸思潮(岩山順一)、大朗)、劇作法(大木直太郎)、人形浄瑠璃(内海繁太郎)、大朗)、劇作法(大木直太郎)、人形浄瑠璃(内海繁太郎)、大朗)、劇作法(大木直太郎)、人形浄瑠璃(内海繁太郎)、大朗)、劇作法(大木直太郎)、人形浄瑠璃(内海繁太郎)、大明)、劇作法(大木直太郎)、子河竹繁俊)、デッサン(近声楽(尼玉辞)、音声学(山川幸世)、体操(三橋喜久雄)、バレエ(真木竜子)、音声学(山川幸世)、体操(三橋喜久雄)、バレエ(真木竜子)、

校となり、そして中央演劇学校の校長であった土方与志は

また中央演劇学校は舞台芸術学院に吸収合併される形で閉る。このことからもこの二校の結びつきの強さが窺える。

原卓・川口一郎)、音楽鑑賞(園部三郎)、演劇史・演劇概音声生理学(林義雄)、生理学(栖原六郎)、戯曲研究(菅俳優座演劇研究所付属養成所(1九四九~1九六七)

術(伊藤憙朔)など博)、文学史(中村光夫)、美術鑑賞(田中実二)、舞台美本力衛)、英文学(木下順二)、文化史(加茂義二)、心理学(命小沢栄太郎、東野英治郎)、国文学(吉田精一)、仏文学(鈴亭久雄)、洋舞(真木竜子)、実技指導(青山杉作、千田是也、喜久雄)、洋舞(真木竜子)、実技指導(青山杉作、千田是也、喜久雄)、大学(東京春美子・小沢美和子)、体操(三橋

目を担当し、舞台芸術学院では、村山知義、土方与志、岡山杉作や千田是也といった俳優座の主要メンバーが実技科に心理学や文学などのアカデミックな分野まで幅広く学ぶに心理学や文学などのアカデミックな分野まで幅広く学ぶいことで、しかも演劇史や戯曲論、そして舞台技術論以外いことで、しからわかることはまず実践科目以上に座学が多これらからわかることはまず実践科目以上に座学が多

た。この著作で述べられている「身振表情術」が俳優座の田是也の『近代俳優術』を教科書とした俳優指導がなされ導をしていたことが窺える。一方、俳優座養成所では、千元夫などスタニスラフスキイ・システムをベースとした指 実技内容を見てみると、舞台芸術学院は岡倉士朗や八田

倉士朗、八田元夫など劇団民藝やぶどうの会といった複数

の新劇団から実技講師が集められた。

は千田いわく、演技における基礎となるわけであるが、「身振表現術」と

一口に身体運動と云っても、眉をひそめるとか

技術である。 技術である。 を動きの場合もある。意思的な動作の場合もあれば、必 が思想・感情でなければならない。身振表情術とは、 でれの場合にせよ、その原因となっているものが、必 無意思的、衝動的な動作の場合もある。(中略) だがい 無意思的、衝動的な動作の場合もあり、(中略) 大き

られた境遇」、「注意の集中」、そして「想像力」などスタ創的である。しかしながら、その根底は「仮定」や「与えの心理学者の学説を引用した解説や理論もあり、新鮮で独上巻ではウィルヘルム・ヴントやセオドア・リップスなどこの定義では、声以外の身体表現技法を示し、『近代俳優術』

優教育がスタニスラフスキイの強固な影響下にあったこと事実であることから、結局のところ、やはりこの時代の俳

を再認識させられる。

学が取り入れられている点と、最も重要なことは言葉の訓 平原寿美子・小沢美和子とある。また科目には記載されて 楽は児玉好雄、俳優座養成所が音声生理学・林義雄、 て考えてみることにする。 した要素を明確にし、さらに俳優の声とのつながりについ て山川と千田の関係、そして二人が発声・発話訓練で重視 られるからである。次の章では、まずこの声の訓練につい 練において山川と千田の指導法に共通項が多かったと考え 指導も両校似通っていたと思われる。それは科目には音声 ように同じ講師が担当しているわけではないが、実は声の して俳優座養成所は千田是也が担当していた。身体訓練の して声においては、舞台芸術学院が音声学・山川幸世、声 おける身体訓練の特徴が表れていると言えそうである。 子と体操の三橋喜久雄が両校共に講師を務めていることが いないが言葉の訓練は、舞台芸術学院では山川幸世が、そ わかる。すなわちこの両氏の指導に五〇年代の俳優教育に 両校の講師陣を比べてみると身体訓練では、舞踊の真木竜 では声と身体の基礎訓練科目はどうだったであろうか。 声 楽 そ

三 声の訓練

三―― 音声学の導入

声・発話指導の第一人者と言うべき存在となった。 デミーにおける山川の講義実践も反映されている。また山 芸術アカデミーでは、身振り術と話術を青山杉作と共に千 おいても音声学を担当しており、いわば演劇界において発 川は、先ほど少し触れた中央演劇学校(一九四八年開校)に 俳優術』を執筆するのである。この著作には舞台芸術アカ 年に経営的に行き詰まり見せて閉校となってしまうが、千 講習会にも参加している。そして戦後まもなく、彼らはN み、一九四二年には二人そろって日本音声学会主催の夏期 けられたことが最初だと思われる。この試みにより音声学 ら行われた演劇講習会に音声生理学(林義雄)の講座が設 田はこのアカデミーと俳優座養成所の経験をもとに『近代 田と山川も指導していた。舞台芸術アカデミーは一九四八 安英らと行なっている。また一九四六年に開設された舞台 HKで最初の日本語アクセント辞典編纂を土方与志や山 川は確信する。その後、二人は大戦中に音声学の勉強に励 の科学的な裏づけが音声指導に有効であることを千田と山 新築地劇団に入団した一九三六年、千田の提唱で十一月か 音声学が俳優教育に採り入れられたのは、山川と千田

器官や発声器官、 学的な根拠に基づく指導法にあった。 彼らの大きな功績の 発話教育の基礎をこの時期に確立してゆく。 いる。それはたとえば次のようなものである。 このように、 山川 そして呼吸器官などが図解で解説されて 一つは音声学や生理学を取り入れた科 幸世と千田是也は俳優のための発声 彼らの著書には調音 ここに おいて

図三

千田是也

『近代俳優術』下巻、

二四四

九

H 本 音聲學 十四頁 Ш JII 幸 0 世

十七頁 Ш 川幸世 日本音聲學の実際』、

上信

前口蓋(硬口蓋)

- 平常時の声帯
- あくび、くしゃみをする時の声帯
- 声を出す前の声帯
- 発声時の声帯

調音器官の図解

図に於て、 Aは鼻腔を、 Bは口腔を、 ε は声門 α および α は唇、 \forall は舌(β は舌端 \forall はその残り全体を示す。) eは歯茎。e-fは硬口蓋、 - h は軟口蓋、 i は口蓋帆、δは懸雍垂

基本訓練 と山川は音声学をよりどころに指導を行い、その態度は二 発声や調音のメカニズムを詳細に解説することは珍しくな は何に重点が置かれ、そしてその結果俳優の朗誦スタイル そのタイトル通り全三一五頁ほとんどが音声学となって が一六三頁に及ぶ。また山川の『日本音聲學の実際』では、 13 が、 る。 0 現在では発声訓練の専門書で、 著書の内容で音声が占める割合の高さにも反映され では、音声学を俳優の訓練に持ち込んだ彼らの指導で 千田の『近代俳優術』下巻では、 その始まりはここに遡ると思われる。 」において呼吸、発声、調音、 同じように図解をつけ アクセントの解説 第四章の とりわけ千 音聲 7 7

にどのような影響を及ぼしたと考えられるのであろうか。

三―二 標準語と発声教育

一九五〇年代となると、標準語と俳優教育の関わりが一をたのだ。NHKでは第二次大戦中に最初の声優養成所であるNHK放送劇団を創設し、山本安英が講師を勤めた。この劇団においては山本が山川、千田らと編纂に協力した日本語アクセント辞典が大いに活用されたことは想像に難くない。このように正確な標準語の発音重視に伴い調音法やアクセントを詳細に解説する言語音声学は大いに注目された。次の引用は、単音の表記である。これは千田の『近れた。次の引用は、単音の表記である。これは千田の『近れた。次の引用は、単音の表記である。これは千田の『近れた。次の引用は、単音の表記である。これは千田の『近れた。次の引用は、単音の表記である。

パの子音〔p〕「兩唇破裂音」「無聲音」がの子音〔g〕「軟口蓋・奥舌破裂音」「有聲音」がの子音〔t〕「舌先・中齒莖破裂音」「有聲音」がの子音〔t〕「舌先・中齒莖破裂音」「無聲音」がの子音〔t〕「舌先・中齒莖破裂音」「無聲音」かの子音〔k〕「雨唇破裂音」「無聲音」がの子音〔p〕「雨唇破裂音」「無聲音」がの子音〔p〕「兩唇破裂音」「無聲音」

ヤの子音〔‐〕〕「前舌・硬口蓋摩擦音」「有聲音」マの子音〔m〕「兩唇閉塞通鼻音」「有聲音」ヴァの子音〔r〕「唇齒擦音」」「有聲音」ファの子音〔f〕「唇齒擦音」「無聲音」バの子音〔b〕「兩唇破裂音」「有聲音

ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連 ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連 とせず。」のようなものである。 ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連 とせず。」のようなものである。 ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連 とせず。」のようなものである。 ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連

な態度を明瞭に示している。 i、1の傍線部(̄ ̄)は、一つ一つの音にこだわる厳格れは千田が提唱する調音練習の心構えであり、特にg、h、調音に対するこだわりは次の引用からも理解できる。こ

頁のまとめ 調音練習について(『近代俳優術』下巻二五八頁~二五九

※二種類の傍線部については本文で説明される。

下顎を下げれるだけ下げ、口を出来るだけ 大きく開くようにすること。

b |※aの際には口を出来るだけ大きく開け、下 顎を思いきり下にさげるようにし、iに移 舌を出来るだけ大きく上下に開いたり、横 たり歯列につけたり出来るようにすること に引っ張ったり、前へ突き出したり、ぴっ

められるだけ窄める 際には、急に唇を緊張させて、口を窄(せば) ばかりに口角を左右に引っ張り、ロへ移る る際には耳朶(じだ、みみたぶ)までも避けん

d c 下の先端のありどころを常に意識して、自 聲を呑込まぬように、いつも前へ前へと吐 由に使いこなせるようになること

e 口、特に唇を常に湿らせておくこと。

き出すように努めること。

f. のどの負担を軽くすること。頸の筋肉をい

g 言葉を作り出す一つ一つの単音の特色を生 たずらに緊張させないように。

かすように話すこと。

h.

i. このような「顕微鏡音響學的」練習には、 きり感得し得るようになることが大切。

j. 鏡の助けを借りる必要がある。

行けるような日常語をたくさん集めたもの が一番適している。 ゆる音の組み合わせを順々に繰りひろげて

k. とはいえ、一つ一つの語が孤立して居るよ うに、音として中立化されるように発音す ることに意味がある

1. 早口言葉や舌もじり言葉の練習では、どう 言い表すかだけでなく一つ一つの音を正し い調音方法によりはっきり言うように心が

m 調音練習は、發聲練習と密接な関係がある。 けること

頭高型(アイサツ、グンタイ)、尻高型(アクルヒ、イチニチ)、 中高型(アオモリ、アオゾラ)と高低アクセントの日本語の またアクセントにおいては、平板型(アカギレ、エンピツ)、

アクセント体系を分類し、傍線()で示したアクセン

めてのことであったと思われる。ト記号の導入を施している。この試みも演劇専門書では初

の重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるただ。現上のように発声時の声帯の働きを生理学的に理解し、声帯をところまで十分に研究が進んでいなかったことではたと思われる。というのはこの時期には身体全体と関わったと思われる。というのはこの時期には身体全体と関わったと思われる。というのはこの時期には身体全体と関わったと思われる。というのはこの時期には身体全体と関わった発声のメカニズムを生理学的に、そして実践的に指導でた発声のメカニズムを生理学的に、そして実践的に指導でた発声のメカニズムを生理学的に、そして実践的に指導でた共鳴システムをしっかり指導であるう。しかしながら、図の重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く普及させたのは彼らの功績であるの重要性を演劇界に広く音及である。

えば、詩人茨木のり子が次のようなコメントを残している。着して行き、ある種の伝統となっていったようである。例重視の理論的、体系的発声・発話の指導法は俳優教育に定さて、このようにして築き上げられた調音とアクセント

ことは間違いない。

これは先ほどの東野と尾崎の対談を収めていた『日本語の第一歩は、訛、アクセント、鼻濁音などの矯正であるらしく、それをマスターできない者は「日本語もあるらしく、それをマスターできない者は「日本語もる。従って俳優の朗読はそういうところに力点がかかる。従って俳優の朗読はそういうところに力点がかかりすぎているようなのである。

「短い母音の発音」や「小幅な抑揚(強弱をおさえる)」などらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さらも、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立さると、即ち調音を呼ばていた。『日本語の発見』である。

「短い母音の発音」や「小幅な抑揚(強弱をおさえる)」などの発見。ことはの勉強会1』の中に書かれていたの音である。

「短い母音の発音」や「小幅な抑揚(強弱をおさえる)」などの発見。ことはの勉強会1』の中に書かれていたの音である。

「短い母音の発音」や「小幅な抑揚(強弱をおさえる)」などの発見。

の傾向との関連が見えてくる。

掲は生れにくいというわけである。 抑揚というのは、伝えようとする意図や意思を表現する 物揚というのは、伝えようとする意図や意思を表現する を尊重した指導に力が入りすぎると台詞全体の抑揚が抑え を尊重した指導に力が入りすぎると台詞全体の抑揚が抑え を尊重した指導に力が入りすぎると台詞全体の抑揚が抑え を尊重した指導に力が入りすぎると言語を表現する を尊重した指導に力が入りすぎると言語を表現する を尊重した指導に力が入りすぎると言語を表現する を尊重した指導に力が入りすぎるとする意図や意思を表現する

もちろん山川らも「物言う術」として、

は次のようになっている。

第一節

話術について

三九

や意思を表現する	第二節	抑揚について	三六
に形式化できない	_	心理的・表出的抑揚	111111
一つの正確な音、	=	論理的・表出的抑揚	三五
甜の発音、これら	第三節	話術の表現要素	三六六
室体の抑揚が抑え	_	分括について	三六七
つの正確な発音が	=	語調について	三八五
から、そこには抑	Ξ	語気について	三九一
	四	語勢について	三九三
表現指導を実習	五	間について	四〇〇
垣導となると発音	六	リズムについて	四〇五
出されていなかっ	七	メロディーについて	四一七

立されていなかったことが想像できる。 立されていなかったことが想像できる。 第三節では話いてはその種類の分別と解説を行っている。第三節では話いてはその種類の分別と解説を行っている。第三節では話いてはその種類の分別と解説を行っている。第三節では話いてはその種類の分別と解説を行っている。第三節では話いてはその種類の分別と解説を行っている。第三節の抑揚につさらに各節の具体的な内容を見ると、第二節の抑揚につ

八

感受について

練習では、

法がいくつか見られる。注目すべきことに呼吸に関して千俳優術』の中で、呼吸を浅くする要因となった理論や練習浅い呼吸を伴った結果とも考えられる。実際千田の『近代る。「短い母音の発音」や「語尾が消え行くような声」は、声の訓練で最後に述べておきたいのは、呼吸の問題であ

田は次のように述べている。

は、きわめて少なくても大丈夫だ。と。何度にも分けて吸えば、一ぺん一ぺんの空氣の量と。何度にも分けて吸えば、一ぺん一ぺんの空氣の量と。何度にも分けて吸うこと。少しずつ何度にも分けて吸うこなって一時に澤山空氣を吸わねばならぬようになる息がすっかりなくなって了わぬ中に、息が苦しく

い。そして声を正しく誘導する練習の『m』を使った第一ではどうしても呼吸は浅くなり、表情も柔らかくはならなあると顔の筋肉が非常に緊張することが分かる。この状態」でいる。先ほど引用した調音練習のまとめにおいて、もう声の中にも必然的に呼吸を浅くするエクソサイズが含まれ図的に浅い呼吸を奨励していたのである。加えて調音や発図的に浅い呼吸を奨励していたのである。加えて調音や発図的に浅い呼吸を奨励していたのである。加えて調音や発図的に浅い呼吸を奨励していたの考えであり、傍点

ことがはっきり分からねばならない。らせることである。聴いている人に、それがmであるり込めずに口笛を吹く時のように、唇をできるだけ尖明、 1 出出という風にこの音を發すること、また唇を

としており、口の形に緊張を伴った練習がここでも見ら

尾が消えていくような声」と大いに関連しうる要素である尾が消えていくような声」と大いに関連しうる要素であるとが消えていくような声」として指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語のを現指導はまだ試行錯誤の状態であった可能性が高い。ことが考えられる。また、発声練習などにおける口や顔の表現指導はまだ試行錯誤の状態であった可能性が高い。ことが考えられる。また、発声練習などにおける口や顔の表現指導はまだ試行錯誤のが悪であった可能性が高い。ことが考えられる。また、発声練習などにおける口や顔のであった。しとして指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語しとして指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語しとして指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語しとして指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語の表現指導は、対していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語の表現指導は、対していると次のような声」と大いに関連しうる要素であると、

と言える。こう考えてみると一九六〇年代後半の東野や尾

ようにも理解できる。かうために次のステップが必要であるというメッセージの崎ならびに茨木の指摘は、発声・発話教育が表現教育に向

さて、当時の発声・発話教育と俳優の声の特質に共通す

てみたい。

でみたい。

でみたい。

な要素となるからである。身体訓練は先ほど述べたようにな要素となるからである。身体訓練は先ほど述べたようにな要素となるからである。身体訓練は先ほど述べたようにな要素となるからである。身体訓練は声の質を決定する重要体の一部であり、身体運動の特徴が声の質を決定する重要なのかかわりを考えて行きたいと思う。声は身体訓練とる可能性が浮かび上がってきたところで、次に身体訓練と

四 デンマーク体操と呼吸

定型 ―柔軟性(筋肉が硬直して、関節の可動性が小さい)、強が考案した基本体操である。その特徴は人体欠陥を三つのとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ヘンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ヘンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ヘンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ペンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ペンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ペンリーク・リとしたスウェーデン体操の創始者ペール・ペンリーク・リングの理想を継承し、ニルス・ブック(一八八〇~一九五〇)ングの理想を継承し、ニルス・ディーが、体操が本格的に俳優教育に採り入れられたのは戦後のことである。舞的に俳優教育に採り入れられたのは戦後のことである。舞踊は戦前から演劇と結びつきもあったが、体操が本格のに俳優教育に採り入れられたのは、

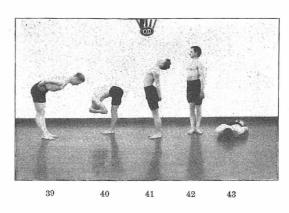
か。

に分類しそれらを強化及び矯正することを目的とするとこ びついて作り上げられていたことも当時の俳優教育の流れ 緻性)、「筋肉の無駄な緊張を除いて、全身の均衡を保たせ 夫にすること」(強壮性)、「すべての筋肉を思う儘に、自由 壮性(筋力が弱い)、巧緻性(不器用である・姿勢が悪い)― の声にどのような影響を与える可能性があったのであろう に即応したものと言える。ではこのデンマーク体操が俳優 かもしれない。さらに、発声と同様に生理学や解剖学と結 操によるトレーニングを前向きに捉える演劇人も多かった 体操を俳優教育に取り入れていた事実からもデンマーク体 であり、これらの要素は、確かにデンマーク体操の目的と なほすこと」(巧緻性)などの効果を期待して採用したわけ るやうにすること」(柔軟性)、「姿勢とか動作とかのくせを かつ的確に動かせるやうにすること」(強壮性、柔軟性、 ろにある。千田是也は俳優教育の中で体操に、「身体を丈 合致している。また、スタニスラフスキイもスウェーデン

ズが左から順に並んでいるのと反対にその解説は右側からる。なお、写真の下にポーズ番号があるが、写真ではポーみたい。次の写真資料に体操のポーズがいくつか写っていまず、デンマーク体操についてもう少し具体的に触れて

始まっている。

原國芳玉訳、玉川学園出版部、一九三一)より 写真一 『ニルス・ブック基本體操』(ニルス・ブック著、小



(三十九)體前倒直立 (手腰) —— -體驅を前方へ倒す。

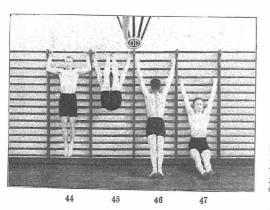
-上體を前に倒せ……倒せ!

(四十)體前屈直立 (手頸) --體を屈げ……屈げ! ――體を前下方に屈する。

(四十一) 體後屈直立-上體を(胸を張り)後ろへ屈げる。

> (四十二)體側廻直立——上體を側方(右又は左)へ廻はす。 (四十二) 伏臥――身體を前面を下に(兩臂を身體に添はせて) 號令――前に伏せ……伏せ! 床上に臥す。 號令――體を側方へ(又は右へ)廻せ……廻せ!

写真二 『ニルス・ブック基本體操』より



號令――臂半ば屈げ懸垂……始め!(四十四)臂半屈懸垂――臂を半ば屈げて懸垂する。

號令――(懸垂姿勢から始めて)足を上げ、體前屈懸垂不足を揃へて上げ、同じく助木第一にこれを支へる。(四十五)體前屈懸垂――助木に脊を向けて第一段を握り、

.....始めー

號令――(助木を握ってから)體後屈懸垂!足を後に引て身を後にそらせ、足尖を下に屈げて床につく。握り、臂を伸ばし、胸を助木に當て、足を十分に引い(四十六) 體後屈懸垂――助木に向かひ、額の高さの段を

も当時の俳優の特徴的な声に結びつきうる三つの要素があは無関係に思える体操であるかもしれないが、この体操にている点であると言えるであろう。一目見た限りでは声と中にも関節の可動性を生かした上で端然とした姿勢を保っかる。共通した特徴としてはその目的に適って、力強さのはかなり筋肉に負荷がかかるポーズが並んでいることが分はかなり筋肉に負荷がかかるポーズ、そして左側の写真二写真一は柔軟性を高めるポーズ、そして左側の写真二

うに、この体操自体が一つ一つの動きを重視したトレーニまず一つには、声の訓練で一語一語の発音を配慮したよ

体操の特徴であり、リズムやテンポは違ってもデンマーク

ふれた舞踊的あるいは演劇的表現をする意図は伴わない。力強い群舞ともなるだろう。しかしそれによって情緒にあれらのポーズを組み合わせて行えば確かに見ごたえのある動能力を向上させることを試みるものであった。集団でこ律動性を伴って一つのポーズを正確に作ることによって運ングであったということである。この体操は号令に従った

ブックも述べているとおり、号令が体操の質を決定づける強さと力をもって發せられなければならぬ。」とニルス・令の聲は、運動の性質と教師の意圖とを表現し得るだけのられる。当時のデンマーク体操は号令で行われていた。「号次に比較的単調なテンポ・リズムであるという点が上げ

られ、一つの形から次の形へ体勢を変えていくのがラジオ像がつくわけである。短く歯切れのよい発声で号令がかけた。第一体操が一九五一年に始まり、その翌年に第二体操が曲まった。三橋喜久雄はその当時日本体操協会の副会長が始まった。三橋喜久雄はその当時日本体操協会の副会長線の様式がラジオ体操の手本となっていたことは容易に想操の様式がラジオ体操の手本となっていたことは容易に想力の体操を主導的な立場で作成した。つまりデンマーク体操の様式がラジオ体操ができたのもこの頃であった。第一体操が上である。体操と言えば現行のラジオ体操ができたのもこの頃であったが、デンポやリズムそして力強さが決定されるわけである。体

肝要な要素となっている。つまりこの号令によって体操の

律動的な運動や行進などは、命令(例えば「倒せ!」)の後 真資料の号令には、カウントを取るものが見当たらないが、 尾の母音は伸ばされずカットされたような発音である。写 ラジオ体操の号令は快活で小刻みに語られる。数字のカウ とは言えないが、号令の形態は共通していたと考えられる。 体操は専用の音楽を伴っておりデンマーク体操と全く同じ ントは「イチ、ニ、サン、シ、・・・」という掛け声で語 体操の掛け声も基本的に類似していたと思われる。ラジオ

三十九「上體を前に倒せ……倒せ!」、四十「體を曲げ ……曲げ!」である。テンポやリズムとしては単調な動き の体操の説明と開始の合図がある。例えば写真一では、 また、号令では現行の運動の中止を指示した後に、次 にカウントが入るということである。

が繰り返されることになる。

えそうだ。写真一で解説すると、三十九では、腰に当てた 肘が上に少し引き上げられている。四十では両手を頭の後 ある。逆に呼吸を浅くすることを意図的に行っていると言 弛緩させるという意図は写真資料からは見られないからで れる。その理由としては、まず柔軟性を引き出す動作にお のポーズでは、比較的浅い呼吸が要求されるように感じら いても強壮性を意識しているためか、身体をできうる限り そして最も重要なのが呼吸との関連であろう。写真資料

> ることであるが、全ての運動の終わりにある種の強壮性が そこでしっかり止めるということが考えられる。当時のデ これは肘の位置だけでなく臀部がかかとより後ろに位置す を伸ばそうとしていることが理解できる。 示されねばならないということから、強壮性の中で柔軟性 ンマーク体操が求めていた柔軟性とは関節の可動域を広げ るはずである。この緊張を伴ったポーズの意図は、動きを 上体の回転方向に回すと呼吸量が全く違うことを体験でき わけであり、些細なことであるが四十二の上体捻りで首も るいは膝をほんの少し緩めることで呼吸量はかなり異なる に呼吸は浅くならざるを得ない。肘や腕の位置によってあ れらの細かな動きによって、身体の強健さは生れるが、逆 で上半身を捻っているが、顔は前を向いたままである。こ ある。最後に四十二では両膝を伸ばし少し胸を張った上体 ばすことで上体反らしを一層深めようと試みているようで ろに置き、両肘を寄せてさらに頭を両足に引き寄せている。 るため足首にも緊張が走り、加えて両手をやや斜め下に伸 ることからも分かる。四十一では腹部を前に突き出してい

め、身体は最初から大きく動こうと少し緊張状態に置かれ でも力強く元気な運動を求めて大きな掛け声で行われるた また、号令による運動の解説では、ラジオ体操の場合

緩やかな呼吸が導かれることはない。号令の声が、運動

も短くなることは言うまでもない。
……」とカットするような小刻みな発音は、身体運動のスピードを上げるだけでなく運動がすばやく止まり身体が固ピードを上げるだけでなく運動がすばやく止まり身体が固の共操の精神に適っていると言える。「イチ、ニ、サン、シの性質を決めるわけであるから大きな掛け声はデンマークの性質を決めるわけであるから大きな掛け声はデンマーク

て如させるとばかり考えるのも誤りである。それは映画『ビないくような声』となる声の傾向は大いに起こりえるといういくような声』となる声の傾向は大いに起こりえるといういとが分かる。十分な筋肉の緩和が必要な喜怒哀楽の情緒の表現は、強健な身体性を示そうとする態度によって、必め表現は、強健な身体性を示そうとする態度によって、必め表現は、強健な身体性を示そうとする態度によって、必め表現は、強健な身体性を示そうとする態度によって、必らに持ち込んでいたとしたら全体的に「短い母音の発音」技に持ち込んでいたとしたら全体的に「短い母音の発音」なっている。

技」である。それに対し「悲しみを抑えた演技」であるオように手紙を読んでいた。これが「悲しみを受け入れた演はせず、ゆっくりと比較的柔らかい口調で声がつまらない紙を読みながら湧き起こってくる感情を激しく抑えようとまずリメイク版隊長の石坂は、甲板の場面において手

か。

隊長三国連太郎の演技からも証明される。

ルマの竪琴』で最初に例示した甲板の場面のオリジナル版

を示している。

は震え、そこで生じる心の葛藤は力強く表現される。三国はそれでも感情を抑えて話そうとするために身体えてきた感情に耐えられなくなってしまったことを意味すてしまう。ここで起こっていることは明らかにそれまで抑する。しかし、三国は後半部分ではたまらず声を詰まらせリジナル版隊長の三国は、一定のペースで語り続けようとリジナル版隊長の三国は、一定のペースで語り続けようと

ような感情表現法の独得なスタイルと深く結びつく可能性方と同質の方向性を持ち、それと同時にこの強壮性がこの操のように最後のフィニッシュで強壮性を保つ身体の使い除員の悲しみを表に示さない演技は、まさにデンマーク体除員の悲しみを表に示さない演技は、まさにデンマーク体にな抑揚に伴う身体の強壮性は、喜怒哀楽の表出と反発し

心の激しい動揺は石坂にはない感動を生む。母音が短く小

このように声は単調でも三国演ずる井上隊長に生じる

舞踊は果たしてどのように俳優の身体を導いたのであろう舞踊があった。舞踊は体操と違う表現様式である。このタイルが生れた可能性が十分にあることは認識できたと思なく演技に持ち込もんだのであれば、五〇年代の演技スなのように当時のデンマーク体操を訓練としてだけでこのように当時のデンマーク体操を訓練としてだけで

千田は、身体運動が音楽的な要素を持っており俳優はそ

握することがよい方法であろうと思う。(🗷

教育のための舞踊について次のように述べている。教育のための舞踊について次のように述べている。それだけではなく舞踊によって、俳優は身体的表現会。それだけではなく舞踊によって、俳優は身体的表現会がた。現代舞踊は、古典舞踊のように形式にとらわれず意学院でも俳優座養成所でも現代舞踊の真木竜子が担当していた。現代舞踊は、古典舞踊のように形式にとらわれず意学院でも俳優座養成所でも現代舞踊の真木竜子が担当していた。現代舞踊は、古典舞踊のように形式にとらわれず意学院でも俳優座養成所でも現代舞踊の真木竜子が担当していた。現代舞踊は、古典舞踊のように形式にとらわれず意がた。現代舞踊は、古典舞踊のように述べている。本という。

り、そして亦リトミックによって、音を全身に於て把の動きを機械的にではなく、美しい動きの線としてと現代舞踊の理念に基づいて、バレーの洗練された肉體演劇俳優がその基礎的訓練の為に舞踊を行うには、

音を重視するような当時の俳優の台詞回しの特徴とは結び り出す能力を発展させることを主眼としてレッスンを試み は、俳優自らがその時々における表現に必要なリズムを作 によって千田の意図する洗練された姿態や作法は習得でき 即ちバレエによって、彫塑性と巧緻性の向上、姿勢の美し はどの程度実現されたのであろうか。この点を検証した上 つかないように思えてくる。しかし、果たして真木の理想 たのだ。こうしてみると真木のレッスンは、一つ一つの発 で感じ、それを身体運動に変える能力を発展させる。 である。リトミックはリズムを耳からだけでなく肉体全体 は形式に縛りつけることは危険性を伴うと考えていたから るかもしれないが、多面的な表現方法を持つ演劇において けである。しかしながら、真木が授業で重視したのはバレ 内的表現に伴うリズム感覚を発達させることを意図したわ さ、身体のバランス感覚などを養い、リトミックによって で、俳優の声との関連をもう一度考えてみたい。 エよりもリトミックであった。その理由は、確かにバレエ

舞踊やリトミックを演劇人が十分に理解しきれていないこか問題点があったのは確かである。最も大きな問題は現代当時リトミックを俳優教育に導入するにあたり、いくつ

のようにも述べている。 千田は、『近代俳優術』上巻において舞踊を学ぶ目的を次とを目標とした。しかし、千田の考えはそうではなかった。したリトミックは、音楽と精神と身体行動を統合させることをすが必ずしも一致したものではなかった。真木の実践とであった。実際真木と千田でも「リズム」や「音楽」の

技のリズムにのって行かねばならない。 東軆全体で聞く能力を養ふことだ。そのリズムに醉っ りふとしぐさの混ざった情景を、音樂を伴奏として稽 古することも必要である。短い音樂を選んで、それに 古することも必要である。

道郎は、一九五七年のボリショイ・バレエ来日公演に感銘楽と身体行動を同等のものと扱っている。真木の師匠伊藤のとして捉えているということである。しかし、真木は音見た俳優のための舞踊は音楽が身体行動より優位に立つも傍線部の表現などから特に印象を受けるのは、千田から

を本当に身につけること」という千田の考えを舞踊芸術に を見張ったのだった。真木本人も右に引用した「そのリズ いる点、つまり常に音の上に動きが乗っている」ことに目 を受けるが、それは「踊り手がコンダクターをリードして 音楽と動きの関係について再考を迫られたのである。真木 にはルドルフ・ラバンらを中心に身体行動が音楽より優位 ていく。その大きな原因が、身体行動が音楽に従属させら にヨーロッパで画期的な広がりを見せるが、その後衰退し 対する誤解であるとしている。リトミックは一九一〇年代 が「誤解」と指摘したのはまさにこの点にあったのだと思 れていくことになる。リトミック実践者はこの経緯の中で を受けるが、現代舞踊の流れと並行してリトミックから離 タニスラフスキイも当初ダルクローズの実践に大いに感銘 に立つ舞踊が主流となって行った。ジャック・コポーもス れた関係であると理解されたからであった。一九二〇年代 ムに醉って動き、そのメロディーを彫塑的に描き出す能力

にする。まず体操であるが、これは「身体各部の均整な発の違いを明確化するために辞書的定義を比較してみることうして体操なのであろうか。ここでリトミックと律動体操人がリトミックを律動体操と表現していることである。どい。

われる。

係であるが、リトミックでは対等の関係を示しているので がわかる。律動体操では明らかに音楽に動きが従属した関 クは音楽と動きとの関係において決定的な違いがあること であろう。以上のことからも基本的に律動体操とリトミッ 体操の様式にリトミックの動きを合わせたということなの 正しい運動」にも使われることがわかるが、この場合には ており、律動体操とリトミックが同じものでないことがわ 握させようとするもの。律動法。」(『大辞林第三版』)とされ ズが創案した音楽教育法。リズムを身体の運動によって把 辞苑 第五版』)あるいは「スイスの音楽教育家ダルクロー うかと言えば、「体の動きを音楽に結び付けてリズム感覚 る。また、律動体操は「音楽のリズムに合わせて行なう体 かる。そして、リトミックが体操、すなわち「一定の規則 を育てるもので、舞踊・体操などにも採り入れられる。」(『広 運動法。」(『大辞林 第三版』)とある。 さらにリトミックはど 操。」(『広辞苑 第五版』)そして「リトミックに基づく身体 的な運動。」(『大辞林 第三版』 三省堂、二〇〇六)などとされ 育・健康の増進・体力の鍛錬などのために行う一定の規則 辞苑 第五版』岩波書店、一九九八)、または「均整の取れた発 体操・器械体操・律動体操・ラジオ体操などがある。」(『広

研究所の実践をまとめた『演技入門』において水品春樹はの、リトミックは舞踊よりもデンマーク体操とリトミックを十分に理解しきれていなかった感がある。さらにに分けて考えようとしているが、この段階においてはリトミックを十分に理解しきれていなかった感がある。さらに他の演劇人に関して言えは、デンマーク体操と舞踊を明らかある。例えば『近代俳優術』の強い影響が窺える水品演劇ある。例えば『近代俳優術』の強い影響が窺える水品演劇ある。のように律動体操とリトミックを同義だと捉えるなこのように律動体操とリトミックを同義だと捉えるなこのように律動体操とリトミックを同義だと捉えるない。

の規則正しい運動。ドイツ体操・スウェーデン体操・徒手育、健康の増進、体力の鍛錬などを目的として行なう一定

ある。

つありますがそのどちらもけっこうなものです。クローズと、デンマークのニルスブックス式体操と二律動体操は、ドイツのダルクローズを祖とするダル

ものですから、ぜひやってほしく思います。からそのこと自体が演技者にとって大変勉強となるそれの均衡と調和の維持を目的とするものです。ですシステムで、神経、筋肉、脳、感覚の発達を計りながら、両者は、一口にいえばリズムによって身体を訓練する

律動体操について次のように述べている。

まとめ

真木の試みは、明らかに声の訓練や体操で欠けていた真木の試みは、明らかに声の訓練や体操で欠けていたことを如実原子のであろう。しかしながら、俳優養成に関わる教師や演劇実践家たちがリトミックを体操と表記してもそれに異論を唱えたはリトミックを律動体操と表記してもそれに異論を唱えたはリトミックを律動体操と表記してもそれに異論を唱えたはリトミックを律動体操と表記してもそれに異論を唱えたはリトミックを律動体操と表記してもそれに異論を唱えたはリトミックを律動体操と理解していたこと、まが表別が表別が表別が表別が表別が表別がある。

向上を目指した綿密な指導に見られる。

ここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となったここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となった

尾が消えていくような声」、そして「小幅な抑揚」といったポーズの連続などは、「母音の発音が短い」ことや「語言えば調音やアクセント指導の強化、そして身体訓練であ言えば調音やアクセント指導の強化、そして身体訓練であればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強壮性と柔軟性を並存させればデンマーク体操に見られる強力を表現という理想に衝動から起こる形式に捉われない自由な表現という理想にしかし、歌舞伎のような様式的演技を嫌い、内面的なしかし、歌舞伎のような様式的演技を嫌い、内面的な

いということである。 た俳優の台詞回しの特徴と深く結びついている可能性が高

ではリアルな人物表象であるように思われる。ではリアルな人物表象であるように思われる。さらに体操のポーズに見られる強や口の緊張も、呼吸を短くし抑揚を抑みなれがではである。近にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックさが感情表現のいということである。逆にこのストイックというのが単に俳優の感情を抑えないりないのはあるように思われる。

(3) 山本安英の会編『日本語の発見 ことばの勉強会1』「座談会五福竜丸」(新藤兼人、近代映協/新世紀映画、一九五九)である。日活、一九五六)、『キクとイサム』(今井正、大東映画、一九五九)、『第二十四の瞳』(木下恵介、松竹、一九五四)、『ビルマの竪琴』(市川崑、

の出演者全て元俳優座の団員であった。(4)当時は俳優座の衛星劇団とも言うべき存在で、『ビルマの竪琴』

せりふ術について」、六〇頁。

- | 三笠書房、一九五七、三五頁~三六頁| (5)シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 | 一九五六年度版』
- る。 日本軍の屍でした。」という一文がリメイク版に加えられていいがけないものを見たのです。至る所に野ざらしなっている(6)「三角山で運よく命を完うした私は、ムドンに向かう途中で思
- 山成折五、左入間良子、卜木含寺らがふた。日活の小林旭、二谷英明、新東宝の高島忠夫、東映の梅宮辰夫、(7)その中には、大映の船越英二、根岸淳、松竹の三国連太郎、
- これらの俳優養成所でも台詞の指導は、アクセントの矯正な手映画会社はニューフェイス募集で新人を集めていた。また能学院などがあったが、新東宝、大映、日活、東映などの大能学院の養成所は、五〇年代後半には、映画演劇研究所、山城新伍、佐久間良子、小林稔侍らがいた。
- (①) 一九四〇年八月一九日新協劇団と新築地劇団の首脳部が検挙五四頁。 五四頁。 年代俳優術』上巻、早川書房、一九四九、五三頁~(9)千田是也『近代俳優術』上巻、早川書房、一九四九、五三頁~

どが重視された。

- 注
- 一九五三)などが立て続けに翻訳された。一九五三)、ザハーヴァ『俳優芸術の原理』(馬上義太郎訳、未來社、社、一九五二)、ラポポルト『俳優の仕事』(山田肇訳、未來社、(1)例えばイリヤ・スダーコフ『俳優の創造』(山田肇訳、未來
- 一九五二)、『にごりえ』(今井正、文学座/新世紀プロ、一九五三)、正、八木プロ、一九五二)、『原爆の子』(新藤兼人、近代映画協会、(2)参考にさせてもらった主な映画作品は、『山びこ学校』(今井

- (11) 山川幸世『ある演劇人の軌跡』、未来社、一九八一、十八頁。され、劇団の解散を命じられた。
- ると千田も語っています。」とある。の大西雅雄と共に、山川の講義実践がそのまま引用されていた言葉の基礎知識』『音声の基本訓練』などの項には、音声学「この本(『近代俳優術』)の下巻の、『物云う術について』『生き
- での言語学者大西雅雄と山川の講義を参考にしたことを語っまた『近代俳優術』下巻の「序」において、舞台芸術アカデミーネと『日本書』、イルミマ』」とまる
- (12) 山川幸世は『日本語音聲學の実際』(五月書房、一九五〇) そして千田是也は『近代俳優術』下巻』を対象にし合士朗と編集した『現代演劇論体系』俳優基礎訓練』(五月書房、一九五〇) や岡
- 「九三八)からそのまま引用したものである。(13)この表は言語学者大西雅雄の『國語音聲學教科書』(文学社)
- (4) 現在では、「尾高型」と呼ばれる。
- (15) 山川幸世、一九八一、三〇〇頁。
- られる。 斜筋などの表層の筋肉群の強化に重点を置きすぎる傾向が見(16)発声時には腹筋の重要性を指摘してはいるが、腹直筋や外腹
- とばの勉強会1』七五頁。(17)茨木のり子「語られることばとしての詩」『日本語の発見(こ)
- (18) 千田是也、一九五一、一七三頁。
- (19) 同右、二〇三頁。
- (20) 『近代俳優術 上』八三頁。

- (21)『俳優修業 第二部』(山田肇訳、未来社、一九七五)の第四章「肉(21)『俳優修業 第二部』(山田肇訳、未来社、一九七五)の第四章「肉
- 行われる。(22)現在のデンマーク体操は、太鼓の音あるいは音楽に合わせて
- 川学園出版部、一九三一、四七頁。(23)ニルス・ブック 『ニルス・ブック基本體操』小原國芳訳、玉
- な形にも自由に性格に動く肉體、これが現代舞踊の理念であいまで、しかもバレーの様な約束事に縛られずに表現する為に於て、しかもバレーの様な約束事に縛られずに表現する為にがて、しかもバレーの様な約束事に縛られずに表現する為には、身體全體が、同時にひとつの感情、思想を表現する為には、身體全體が、同時にひとつの感情、思想を表現する為に対で、しかもバレーの様な約束事に縛られずに表現する為に対する場に表現するとを第一義としている。言葉のない肉體を対している。
- (25)真木竜子 『現代演劇論体系》俳優基礎訓練』 「舞踊」、三三九頁。きた。 (『現代演劇論体系》俳優基礎訓練』 「舞踊」、三三八頁)

り、この目的に向かって、自由なる新しい舞踊技巧が生れて

- (27)藤田富士男『伊藤道郎世界を舞う―太陽の劇場をめざして―』(26)千田是也『近代俳優術』九六―九七頁。
- (23) 後述の水品春樹以外にも滝沢修が著書『俳優の創造』(青雅社:(28) 真木竜子『現代演劇論体系』俳優基礎訓練』三二一頁。

新風舎、二〇〇七、二四七頁。

ていることからも多くの演劇人がリトミックを律動体操と理「九四八)の一五一頁に「ダルクローズの律動體操」と著述してユステーキーを表え、デッキーを行った。

解していたと思われる。

- (30)水品春樹『演技入門』 ダヴィッド社、一九五九、一九三頁~ 一九四頁。
- (31)冬木映彦 『映画俳優入門』 (長谷川正彦、一九四七) 七三頁にも 「(映 画俳優は)ユーリズミックス(律動體操)デンマーク體操、その てはいけない。」と書かれている。 他の體操により一日たりと演技のウォーミングアップを怠っ
- (3)しかしながら、デンマーク体操もリトミックも律動体操とい でした」と指摘しているのである。 年(一九五二~五十三)頃はまだリトミックといえば、デンマー の特集、一九八五)の中で著者の佐野和彦は「昭和二十七年~八 う枠組みで認識する傾向は、どうやら演劇人だけのものでも ク体操のように音楽体操という程度にしか知られていません 者小林創作 の伝記『トットちゃんの先生』小林宗作抄伝』(話 なかったようである。と言うのも日本リトミック協会 の設立

50周年記念編集委員会(茨木憲、関きよし、藤枝一雄、永江巌、中村喜 田中千禾夫『物言う術』未来社、一九五四 — 一九九八 舞台芸術学院五〇年』学校法人舞台芸術学園、 恵子、松井晶彦、久保昭三郎)編、『俳優教育の歩み 一九四八

一九九八年

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 劇団民芸『劇団民芸の記録 一九四七―一九六〇』、一九六〇 園出版部、 一九三一

日下四郎『現代舞踊がみえてくる』沖積社、一九九七 コンスタンティン・スタニスラフスキー、山田肇訳『俳優修業

第

一部』未来社、一九七五

コンスタンティン・スタニスラフスキー、山田肇訳『俳優修業 二部』未来社、一九七五

野口三千三・養老孟司・羽鳥操『アーカイブス野口体操 野口

大西雅雄『音声学備考』、篠崎書店、一九五二 三千三+養老孟司』春秋社、二〇〇四

D・F・プロクター、原田康夫訳『呼吸 発声 一九八〇 歌唱』西村書店、

映画パンフレット『ビルマの竪琴』フジテレビジョン・博報堂・キ 山本安英の会編『日本語の発見 ことばの勉強会1』未来社、 一九六九

ネマ東京、一九八五

参考文献

千田是也 『近代俳優術』 下巻、早川書房、一九五一 千田是也『近代俳優術』上巻、早川書房、一九四九

佐貫百合人『役者烈々 俳優座養成所の軌跡』三一書房、一九九五

山川幸世・岡倉士朗編『現代演劇論体系』俳優基礎教育編』五月書

山川幸世『ある演劇人の軌跡』未来社、一九八一

水品春樹『演技入門』ダヴィッド社、一九五九

一九五〇

第