



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	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

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

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は戦後のことである。一九四八年に舞台芸術学院（二年制）が開校し、翌四九年には俳優座演劇研究所付属養成所（三年制、以下俳優養成所とする）が開所して、俳優を志すものが実践面では発声や身体訓練ならびに演技の実際を学び、座学では戯曲や舞台に関する基礎知識などを習得する機会を得た。また千田是也の『近代俳優術』（上巻一九四九、下巻一九五〇）は、心理学、言語学、生理学などのアカデミックスな観点から演技の細かな技術を解説するだけでなく、実践面での課題も多く取り入れた教科書的な俳優入門書となり、さらには新劇界全体に影響を及ぼした演技理論の核となるスタニスラフスキー関連の翻訳もこの時期に数多く出版された。^①

ここが始まった俳優教育の流れは、その後一九六〇年代

に入って様々な要因により次第に変化して行く。その要因とは例えば反新劇運動とも言われるオルタナティブな演劇の興隆、またはブレイトやベケットなどの海外からの新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の俳優教育は変遷し発展してきたのである。

ではこの初期俳優教育によって生れた演技スタイルと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、田中千禾夫、三島由紀夫ら多数の個性豊かな日本人作家たちの劇作、そして西欧ではテネシー・ウィリアムズ、チェーホフ、イブセン、シェイクスピア、そしてモリエールなど現代、近代、ルネサンスと幅広いものであったが、ほとんどが写実的な舞台美術を採用し、演技もリアリズムが中心であった。そのためこの時代の中心的演技論となるとスタニスラフスキーがどのように需要されていたかとい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

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話傾向として「短い母音の発音」で、「小幅な抑揚（強弱をおさえる）」が目立ち、文の終わりで「語尾が消えていくような声」になる俳優も見られた。これらの声の特徴は必然的に俳優の身体行動や表現にも影響して表れてくる。「短い母音の発音」や「語尾が消えていくような声」は小刻みで浅い呼吸と結びつき、「小幅な抑揚」は感情の起伏を抑える働きをする。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に、当時の発話慣習を反映したものであろうか。もちろんその側面もあるだろう。あるいは戦争を体験し、かつ戦後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るのであろうか。その可能性もあるのかもしれない。では、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はずである。本稿では、五〇年代の俳優教育の中心であっ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・発話、そして身体の訓練に検討を加え、それらがどのような

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その可能性について考察したい。

一 戦後俳優の声の特徴と演技スタイル

俳優教育の実際に目を向ける前に、もう一度当時の俳優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みたい。一九六九年に出版された『日本語の発見 ことばの勉強会Ⅰ』（山本安英の会編、未来社）にある座談会（戊井一郎、木下順二、東野英治郎、山本安英、司会 尾崎宏次）において次のようなコメントがある。

東野

戦後の新劇調つてのはこれまた築地調とまたちがいますよ。ダダッと棒読みみたいにしゃべる、ありや何ですか、一体？

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、胸とか腹から出てきていません。

東野

まさに音だけなんだ、ことばじゃないんだ。本当にぼくは不用意なことだったと思うな。^③

このように否定的であるが、東野や尾崎の意見も五〇年

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とを示している。どうして「棒読み」と感じさせるような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談会ではなかった。

当時と現在の俳優の声を比較する最もよい例の一つは、映画『ビルマの豎琴』のオリジナル版（一九五六年）とリメイク版（一九八五年）の比較であろう。というのはこの両作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。そして、オリジナル版では新劇俳優も多数出演している。

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のコースを修了している。さらに劇団民藝から内藤武敏、西村晃、春日俊一、北林谷栄、佐野朝夫、青年座からは土方弘、成瀬昌彦らが、そして八田元夫演劇研究所の伊藤雄之助が出演していた。一方リメイク版では、水島上等兵を中井貴一が井上隊長を石坂浩二が演じている。石坂は劇団四季に所属していた時期もあるが、中井は新劇とはかわ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る俳優、あるいはしていた俳優、または新劇団で俳優教育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

は行かないが、五〇年代とその三十年後の俳優の声の違いを検証することは十分できる。

座談会の例で、東野が「ダダッと棒読み」と表現した台詞回しの最も顕著な例は、井上隊長が、日本へ帰る輸送船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紙を読み上げるところに表れている。水島がどうして僧侶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島の決断の思いと苦悩が伝えられる。

隊長殿、戦友諸君。私はどれ程皆様を懐かしく思っているか分かりません。どれ程隊に帰って、皆様と一緒に働き、語り、歌いたいと思っているか分かりません。どれ程日本に帰りたいか、変わりはてたと思われる国に行って家の者にも会いたい。口には言えません。私は帰るわけにはいかないのです。

私はビルマの山河に散らばっている同胞の屍を残して帰る事が出来なくなつたのです。

（中略）

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

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

私はいま僧院にいて、夜を徹してこの手紙を書いていきます。

皆様からいただいた鸚鵡がときどき私の肩の上で「おい水鳥、一緒に日本に帰ろう」と叫びます。その度に私ははっといたします。

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

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

ながいあいだ、まことにいつくせぬお世話になりま

した。皆様の御清福を心からお祈りいたします。

水島安彦^⑤

この甲板の場面であるが、オリジナル版井上隊長の三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は、七分二十秒もかけている。オリジナル版で台詞が少し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るが、それでも約一分四十秒も長くかかっている。この時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読み上げている印象が窺える。そして、「声」は直接身体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、すすり泣く声やしわくちやになった表情、悲しみから身体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らえようとして声を詰まらせてしまう。石坂に比べると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いる。そして、隊員たちもしつかり話を聞いたまま表情

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ツ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員たちは隊長の読み方（演技）に呼応した呼吸と感情反応をしている。

作品全般においてもリメイク版の隊員たちは情に厚く喜怒哀楽もはつきりとしている。それに比べオリジナル版は、感情の喜怒哀楽を抑えストイックな印象が残る。市川崑監督にはこのような違いを表出させる意図はなかったはずである。というのもリメイク版『ビルマの堅琴』のパンフレットには「再映画化だから、奇をてらって新しいことをやるのではなく、前作と同じ姿勢で初心に帰って素直に演出すればいいんだ」と述べており、実際に作品の映像を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ていることがわかる。ではこの手紙の場面における「悲しみを受け入れた演技」（リメイク版）と「悲しみを抑えた演技」（オリジナル版）の違いはどう説明すればよいのだろうか。監督が意図的に俳優の演技を変えなかったのであれば、オ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大きき関与しているのではないだろうか。

このように確かに「棒読み」という印象を持たせてしま

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、または演技スタイルが台詞回しを決定づけているとも言える。つまり、声と動作、呼吸、そして感情は、一つの動き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詞回しを一つの演技スタイルと評価した上で論じて行きたい。では次章から当時の俳優教育と台詞回しの傾向、そして演技スタイルとの関連を探っていくことにする。

二 舞台芸術学院と俳優座演劇研究所付属養成所

最初に一九五〇年代を代表する二つの演劇学校について取り上げてみたいが、その前に戦後の俳優養成所設立の動向とこの二校の関連、そして位置づけについてももう少し詳しく述べておきたい。

実は戦後にできた俳優養成所はこの二校だけではなかった。それ以前に舞台芸術アカデミー（一九四六―一九四八）と中央演劇学校（一九四八―一九五〇）という二つ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

は戦後初めての俳優と舞踊家の養成学校であり、俳優座養成所の前身とも言われる学校であったが、実は舞台芸術学院とも非常に結びつきが深い。千田是也と伊藤道郎、そして山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・ザールを借りてレッスンを行なっていた。そして舞台芸術学院創立者の野尻与頭はここでレッスンや稽古をよく見ており、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る。このことからこの二校の結びつきの強さが窺える。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副校長として舞台芸術学院に迎えられることとなった。

このように戦後俳優養成は、舞台芸術アカデミーからの流れを受けて俳優座養成所と舞台芸術学院を軸に発展していく。一九五四年に開設された劇団民藝の水品演劇研究所（一九五四～一九五六年）における指導内容は、水品春樹の『演技入門』（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『近代俳優術』の内容をほぼ踏襲したものとなっている。また、俳優座養成所は一九五一年から映画会社のニューフェイスの教育依託を半年のコースで請け負っており、この制度を打ち切った一九六四年までの依

託生は三百二十五人にのぼる⁷⁾。この事実は映画界も俳優養成は新劇に頼らざるを得ない当時の状況を示していると言える⁸⁾。

では次に、それぞれのカリキュラムからわかる両校の共通項や相違点、ならびに当時の俳優養成の特質をあげてみたい。次にあげるのは、創立当初の主な科目と担当講師名である。

舞台芸術学院（一九四八～）

音声学（山川幸世）、体操（三橋喜久雄、バレエ（真木竜子）、演出論（村山知義）、心理学（乾孝）、文芸思潮（岩山順二）、戯曲論（高沖陽造）、上演実習（土方与志、八田元夫、岡倉士朗）、劇作法（大木直太郎）、人形浄瑠璃（内海繁太郎）、声楽（児玉好雄）、日本演劇史（河竹繁俊）、デッサン（近藤晴彦）、照明論（篠木佐夫）、音響論（園田芳竜）、舞台美術（吉田謙吉）、音楽論（田辺尚雄）、ドイツ演劇（舟木重信）、能楽（横道萬里雄）、人形劇（川尻泰司）、社会文化史（坂本徳松）など

俳優座演劇研究所付属養成所（一九四九～一九六七）
音声生理学（林義雄）、生理学（栖原六郎）、戯曲研究（菅原卓・川口二郎）、音楽鑑賞（園部三郎）、演劇史・演劇概

論（杉山誠）、声楽（平原寿美子・小沢美和子）、体操（三橋喜久雄）、洋舞（真木童子）、演技指導（青山杉作、千田是也、小沢栄太郎、東野英治郎）、国文学（吉田精一）、仏文学（鈴木力衛）、英文学（木下順二）、文化史（加茂義一）、心理学（南博）、文学史（中村光夫）、美術鑑賞（田中実二）、舞台美術（伊藤嘉朗）など

これらからわかることはまず実践科目以上に座学が多いことで、しかも演劇史や戯曲論、そして舞台技術論以外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ことを研究生は義務づけられていることである。このように幅広い知識を得ることが俳優に求められていたわけである。また、講師陣を見てわかるように、俳優座養成所は青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目を担当し、舞台芸術学院では、村山知義、土方与志、岡倉士朗、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。

実技内容を見てみると、舞台芸術学院は岡倉士朗や八田元夫などスタニスラフスキー・システムをベースとした指導をしていたことが窺える。一方、俳優座養成所では、千田是也の『近代俳優術』を教科書とした俳優指導がなされた。この著作で述べられている「身振表情術」が俳優座の

演技における基礎となるわけであるが、「身振表現術」とは千田いわく、

身体運動——顔面表情、身振、動作、姿態、等によって、人間の思想・感情を直感的に表現する技術であって、俳優術の耳に訴える部分を受持つ「物云ふ術」と並んで、その、主として目に訴える方面を担当するものである。

一口に身体運動と云つても、眉をひそめるとか（中略）顔や胴体や手足を動かす場合もあり、（中略）大きな動きの場合もある。意思的な動作の場合もあれば、無意思的、衝動的な動作の場合もある。（中略）だがいづれの場合にせよ、その原因となっているものが、必ず思想・感情でなければならない。身振表情術とは、そのやうな精神的動作を意識的に創作又は再現する技術である。^⑨

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

三 声の訓練

ニスラフスキイの基礎理論によって支えられていることも事実であることから、結局のところ、やはりこの時代の俳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を再認識させられる。

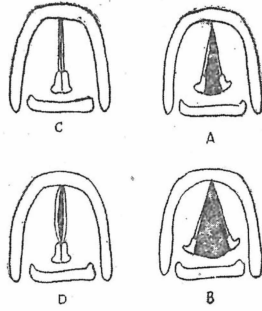
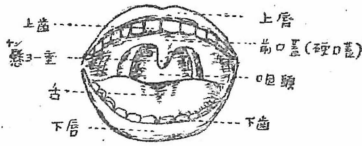
では声と身体の基本訓練科目はどうだったであろうか。両校の講師陣を比べてみると身体訓練では、舞踊の真木竜子と体操の三橋喜久雄が両校共に講師を務めていることがわかる。すなわちこの両氏の指導に五〇年代の俳優教育における身体訓練の特徴が表れていると言えそうである。そして声においては、舞台芸術学院が音声学・山川幸世、声楽は児玉好雄、俳優座養成所が音声生理学・林義雄、声楽・平原寿美子・小沢美和子とある。また科目には記載されていないが言葉の訓練は、舞台芸術学院では山川幸世が、そして俳優座養成所は千田是也が担当していた。身体訓練のように同じ講師が担当しているわけではないが、実は声の指導も両校似通っていたと思われる。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られるからである。次の章では、まずこの声の訓練について山川と千田の關係、そして二人が発声・発話訓練で重視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考えてみることにする。

三― 音声学の導入

音声学が俳優教育に採り入れられたのは、山川と千田が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ら行われた演劇講習会に音声生理学（林義雄）の講座が設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川は確信する。その後、二人は大戦中に音声学の勉強に励み、一九四二年には二人そろって日本音声学会主催の夏期講習会にも参加している。そして戦後まもなく、彼らはNHKで最初の日本語アクセント辞典編纂を土方与志や山本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『近代俳優術』を執筆するのである。この著作には舞台芸術アカデミーにおける山川の講義実践も反映されている^①。また山川は、先ほど少し触れた中央演劇学校（一九四八年開校）に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声・発話指導の第一人者と言うべき存在となった。

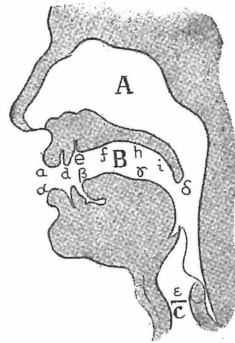
このように、山川幸世と千田是也は俳優のための発声・発話教育の基礎をこの時期に確立してゆく。ここにおいて彼らの大きな功績の一つは音声学や生理学を取り入れた科学的な根拠に基づく指導法にあった。彼らの著書¹²⁾には調音器官や発声器官、そして呼吸器官などが図解で解説されている。それはたとえば次のようなものである。

図一 山川幸世『日本音聲學の實際』、十四頁
図二 山川幸世『日本音聲學の實際』、十七頁



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

図三 千田是也『近代俳優術』下巻、二四九頁



調音器官の図解

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

現在では発声訓練の専門書で、同じように図解をつけて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いが、その始まりはここに遡ると思われる。とりわけ千田と山川は音声学をよりどころに指導を行い、その態度は二人の著書の内容で音声が占める割合の高さにも反映されている。千田の『近代俳優術』下巻では、第四章の「音聲の基本訓練」において呼吸、発声、調音、アクセントの解説が一六三頁に及ぶ。また山川の『日本音聲學の實際』では、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おり、では、音声学を俳優の訓練に持ち込んだ彼らの指導で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

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層深く結びついて行くことになる。テレビやラジオなどのメディアの急速な普及に伴い標準語の重要性が一段と増してきたのだ。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『近代俳優術』下巻からの抜粋である。¹⁹⁾

カの子音〔k〕「軟口蓋・奥舌破裂音」「無聲音」
ガの子音〔g〕「軟口蓋・奥舌破裂音」「有聲音」
サの子音〔s〕「舌先・齒裏摩擦音」「無聲音」
ザの子音〔z〕「舌先・齒裏摩擦音」「有聲音」
タの子音〔t〕「舌先・中齒莖破裂音」「無聲音」
ダの子音〔d〕「舌先・中齒莖破裂音」「有聲音」
パの子音〔p〕「兩唇破裂音」「無聲音」

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

ここまで専門的な表記の記載は、最近の発声・発話関連の専門書でもあまり見受けられない。このような内容は言語音声学の基礎として扱われるものである。『近代俳優術』下巻では、第四章第四節において二四八頁から三〇八頁にかけて全ての単音の調音について説明をしている。また山川の『日本語音聲學の實際』においても調音の実に詳細な解説が三一頁から二〇八頁にまで及んでいる。分量の差こそあれ兩人ともに調音に対する力の込め方がわかる。そして、調音練習には、それぞれの単音練習に効果的な早口言葉を取りあげられている。例えば、「ヒ」であれば、「人の非は非とぞにくみて非とすれど、吾が非は非とぞ知れど非とせず。」のようなものである。

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

調音練習について（『近代俳優術』下巻二五八頁―二五九頁のまとめ）

※二種類の傍線部については本文で説明される。

a. 下顎を下げられるだけ下げ、口を出来るだけ大きく開くようにすること。

b. 舌を出来るだけ大きく上下に開いたり、横に引つ張ったり、前へ突き出したり、ぴつたり歯列につけたり出来るようにすること

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

c. 下の先端のありどころを常に意識して、自由に使いこなせるようになること

d. 聲を吞込まぬように、いつも前へ前へと吐き出すように努めること。

e. 口、特に唇を常に湿らせておくこと。

f. のどの負担を軽くすること。頸の筋肉をいたずらに緊張させないように。

g. 言葉を作り出す一つ一つの単音の特色を生

かすように話すこと。

h. それには、一つ一つの発音の調音箇所をはつきり感得し得るようになることが大切。

i. このような「顕微鏡音響學的」練習には、鏡の助けを借りる必要がある。

j. この練習のテキストとしては、ありとあらゆる音の組み合わせを順々に繰りひろげて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。

k. とはいえ、一つ一つの語が孤立して居るうちに、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

l. 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つきり言うように心がけること

m. 調音練習は、發聲練習と密接な関係がある。

またアクセントにおいては、平板型（アカギレ、エンピツ）、頭高型（アイサツ、グンタイ）、尻高型（テクルヒ、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アクセント体系を分類し、傍線（ ）で示したアクセン

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めてのことであつたと思われる。

また現場における山川の指導は、特にアクセントや滑舌法において非常に厳しいものであつたようだ。舞台芸術学院第一期生のいずみたくや津山忠などは口を揃えてアクセントの指導の厳しさを語っている^⑮。指導が厳しいことでは千田も有名であつたが、兩人とも発声に関しては、授業科目からも分かるように歌声指導の援助を借りて強化していたと思われる。というのはこの時期には身体全体と関わつ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きるところまで十分に研究が進んでいなかったことや、また共鳴システムをしつかり指導できる俳優教育者が不在であつたことなども大きな要因であろう。しかしながら、図二のように発声時の声帯の働きを生理学的に理解し、声帯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ことは間違いない。

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

木下順二氏の「今日聞いた詩人の朗読は、全部が全

部アクセントと鼻濁音がなつていなかった。僕はそれらを全部チェックしておいた」という発言は俳優の側になつての批判とも言えただろう。なぜなら俳優修業の第一歩は、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「日本語もろくに喋れない役者」ときおろされるらしいのである。従つ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^⑯。

これは先ほどの東野と尾崎の対談を収めていた『日本語の発見 ことばの勉強会Ⅰ』の中に書かれていた内容である。茨木のり子は痛烈に細かな発音に注意を払う木下のコメントを批判している。木下の声に対する批評は、山川や千田が行つていた指導を反映している。このようなことから、厳格な発音へのこだわりこそが、五〇年代に確立された発声・発話指導の大きな特徴の一つと言える。つまり、台詞全体を捉える前に一つ一つの音を正確に発音するという指導である。標準語への対応も含め、まず正確な約束事を守ることを、即ち調音やアクセントを正確にマスターすることを最重要課題とした指導方針である。ここでようやく「短い母音の発音」や「小幅な抑揚（強弱をおさえる）」などの傾向との関連が見えてくる。

抑揚というのは、伝えようとする意図や意思を表現する文や言葉において表れるものであり完全に形式化できないものである。そのため調音、つまり一つ一つの正確な音、そしてアクセント、つまり一つ一つの単語の発音、これら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られる可能性が生じる。すなわち一つ一つの正確な発音がつながって一文が発話されるわけであるから、そこには抑揚は生れにくいというわけである。

もちろん山川らも「物言う術」として、表現指導を実習クラスで行っていた。しかしながら表現指導となると発音指導に比べ、具体的な方法論はまだ導き出されていなかったようである。それは二人の著作にも表れている。山川の著書『日本語音聲學の実際』（五月書房、一九五〇）や『現代演劇論体系 俳優基礎訓練』（五月書房、一九五〇）には発音のメカニズムそして調音やアクセントを音声学的、または音声生理学的に解説した上で、詩の朗読や早口言葉といった課題を与えるという内容に留まっている。一方千田は『近代俳優術』下巻の第五章「話術の基本的な問題」で話術や抑揚について取り上げている。目次を見るとそのタイトルは次のようになっている。

第一節 話術について

三一九

第二節 抑揚について

三二六

一 心理的・表出的抑揚

三三一

二 論理的・表出的抑揚

三五一

第三節 話術の表現要素 ……………

三六六

一 分括について

三六七

二 語調について

三八五

三 語気について

三九一

四 語勢について

三九三

五 間について

四〇〇

六 リズムについて

四〇五

七 メロディーについて

四一七

八 感受について

四二二

さらに各節の具体的な内容を見ると、第二節の抑揚についてはその種類の分別と解説を行っている。第三節では話術の技巧を八つに分類して取り上げており、一の「分括について」はまさにスタニスラフスキイの「単位」の理論を台詞に当てはめて説明したもので、他の項目は発話行為とその現象を解説するに留まり、表現技術向上のための具体的な内容には触れられていない。このようなことから台詞表現の指導法は、調音やアクセント指導に比べて十分に確立されていなかったことが想像できる。

声の訓練で最後に述べておきたいのは、呼吸の問題である。「短い母音の発音」や「語尾が消え行くような声」は、浅い呼吸を伴った結果とも考えられる。実際千田の『近代俳優術』の中で、呼吸を浅くする要因となった理論や練習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田は次のように述べている。

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

これは千田の基本的な吸気についての考えであり、傍点箇所は実際の本文にもつけられていた。すなわち千田は意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ている。先ほど引用した調音練習のまとめにおいて、もう一つの傍線() a を読むと分かるように、このやり方であると顔の筋肉が非常に緊張することが分かる。この状態ではどうしても呼吸は浅くなり、表情も柔らかくはならない。そして声を正しく誘導する練習の「m」を使った第一

練習では、

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

としており、口の形に緊張を伴った練習がここでも見られる。これらのことから当時の千田の理論や練習は浅い呼吸に抵抗を覚えるものではなかったことが分かる。

以上をまとめると次のようなことが言える。標準語体得のため音声学導入による調音やアクセントの矯正指導は、当時においては重要課題であり、発声・発話指導の基礎確立のためにも避けて通ることができないものであった。しかしこの段階では、複数の単語が集まって構成される言葉の表現指導はまだ試行錯誤の状態であつた可能性が高い。そうすると単音や単語の発音を尊重し抑揚が穏やかになることが考えられる。また、発声練習などにおける口や顔の筋肉の緊張は必然的に呼吸を浅くし、千田も浅い呼吸をよしとして指導していた。この傾向は「短い母音の発音」や「語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言える。こう考えてみると一九六〇年代後半の東野や尾

崎ならびに茨木の指摘は、発声・発話教育が表現教育に向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ようにも理解できる。

さて、当時の発声・発話教育と俳優の声の特質に共通する可能性が浮かび上がってきたところで、次に身体訓練と声とのかかわりを考えて行きたいと思う。声は身体運動全体の一部であり、身体運動の特徴が声の質を決定する重要な要素となるからである。身体訓練は先ほど述べたように舞踊と体操の二つの柱がある。まずは体操について検証してみた。

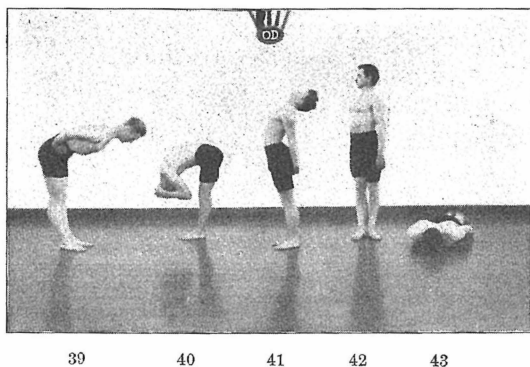
四 デンマーク体操と呼吸

舞踊は戦前から演劇と結びつきもあつたが、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。舞台芸術学院と俳優座養成所の体操講師、三橋喜久雄が行っていたのはデンマーク体操と呼ばれるものであつた。この体操は、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パール・ヘンリーク・リングの理想を継承し、ニルス・ブック（一八八〇―一九五〇）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定型——柔軟性（筋肉が硬直して、関節の可動性が小さい）、強

壯性（筋力が弱い）、巧緻性（不器用である・姿勢が悪い）——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ろにある。千田是也は俳優教育の中で体操に、「身体を丈夫にすること」（強壯性）、「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」（強壯性、柔軟性、巧緻性）、「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」（柔軟性）、「姿勢とか動作とかのくせをなほすこと」（巧緻性）などの効果を期待して採用したわけであり、これらの要素は、確かにデンマーク体操の目的と合致している。また、スタニスラフスキイもスウェーデン体操を俳優教育に取り入れていた事実^②からもデンマーク体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かもしれない。さらに、発声と同様に生理学や解剖学と結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の声にどのような影響を与える可能性があつたのであろうか。

まず、デンマーク体操についてももう少し具体的に触れてみたい。次の写真資料に体操のポーズがいくつかが写っている。なお、写真の下にポーズ番号があるが、写真ではポー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始まっている。

写真一 『ニルス・ブック基本體操』（ニルス・ブック著、小原國芳玉訳、玉川学園出版部、一九三二）より



(三十九) 體前倒直立（手腰）——體軀を前方へ倒す。

號令——上體を前に倒せ……倒せ！

(四十) 體前屈直立（手頸）——體を前下方に屈する。

號令——體を屈指……屈指！

(四十二) 體後屈直立——上體を（胸を張り）後ろへ屈げる。

號令——體を後に屈指……屈指！

(四十二) 體側廻直立——上體を側方（右又は左へ廻はす。

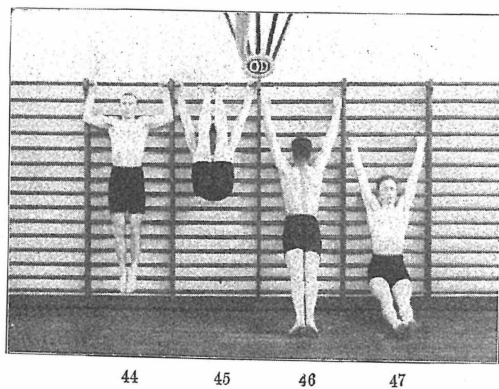
號令——體を側方へ（又は右へ）廻せ……廻せ！

(四十三) 伏臥——身體を前面を下に（兩臂を身體に添はせて）

床上に臥す。

號令——前に伏せ……伏せ！

写真二 『ニルス・ブック基本體操』より



(四十四) 臂半屈懸垂——臂を半ば屈けて懸垂する。

號令——臂半ば屈け懸垂……始め！

(四十五) 體前屈懸垂——助木に脊を向けて第一段を握り、

兩足を揃へて上げ、同じく助木第一にこれを支へる。

號令——(懸垂姿勢から始めて)足を上げ、體前屈懸垂

……始め！

(四十六) 體後屈懸垂——助木に向かひ、額の高さの段を

握り、臂を伸ばし、胸を助木に當て、足を十分に引いて身を後にそらせ、足尖を下に屈けて床につく。

號令——(助木を握ってから)體後屈懸垂！足を後に引け！

写真一は柔軟性を高めるポーズ、そして左側の写真二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かる。共通した特徴としてはその目的に適つて、力強さの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る。

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

ングであつたということである。この体操は号令に従つた律動性を伴つて一つのポーズを正確に作ることによつて運動能力を向上させることを試みるものであつた。集団でこ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力強い群舞ともなるだろう。しかしそれによつて情緒にあ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。

次に比較的單調なテンポ・リズムであるという点が上げられる。当時のデンマーク体操は号令で行われていた。⁽²⁾「号令の聲は、運動の性質と教師の意圖とを表現し得るだけの強さと力をもつて發せられなければならない。」とニルス・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肝要な要素となつてゐる。つまりこの号令によつて体操のテンポやリズムそして力強さが決定されるわけである。体操と言へば現行のラジオ体操ができたのもこの頃であつた。第一体操が一九五一年に始まり、その翌年に第二体操が始まつた。三橋喜久雄はその当時日本体操協会の副会長を務めており、ラジオ体操制定委員の一人としてこれら二つ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の二本となつてゐたことは容易に想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体操の特徴であり、リズムやテンポは違つてもデンマーク

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。ラジオ体操の号令は快活で小刻みに語られる。数字のカウントは「イチ、ニ、サン、シ、・・・」という掛け声で語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、律動的な運動や行進などは、命令（例えば「倒せ！」）の後にカウントが入るということである。

また、号令では現行の運動の中止を指示した後に、次の体操の説明と開始の合図がある。例えば写真一では、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が繰り返されることになる。

そして最も重要なのが呼吸との関連であろう。写真資料のポーズでは、比較的浅い呼吸が要求されるように感じられる。その理由としては、まず柔軟性を引き出す動作においても強壯性を意識しているためか、身体をできうる限り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

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。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で上半身を捻っているが、顔は前を向いたままである。これらの細かな動きによつて、身体の強健さは生れるが、逆に呼吸は浅くならざるを得ない。肘や腕の位置によつてあ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るはずである。この緊張を伴ったポーズの意図は、動きをそこでしっかりと止めるということが考えられる。当時のデ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ことであるが、全ての運動の終わりにある種の強壯性が示されねばならないということから、強壯性の中で柔軟性を伸ばそうとしていることが理解できる。

また、号令による運動の解説では、ラジオ体操の場合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緩やかな呼吸が導かれることはない。号令の声が、運動

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体操の精神に適っていると云える。「イチ、ニ、サン、シ……」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定されることを誘導していると考えられる。この間の呼吸も短くなることは言うまでもない。

このデンマーク体操の動きの性質をそのまま俳優が演技に持ち込んでいたとしたら全体的に「短い母音の発音」そして、「小幅な抑揚（強弱をおさえる）」や「語尾が消えていくような声」となる声の傾向は大いに起こりえるということが分かる。十分な筋肉の緩和が必要な喜怒哀楽の情緒的表現は、強健な身体性を示そうとする態度によって、必然的に抑制されストイックな印象を与えるものとして表れてくるはずである。しかし強さの誇示が、単に喜怒哀楽を欠如させるとばかり考えるのも誤りである。それは映画『ビルマの竖琴』で最初に例示した甲板の場面のオリジナル版隊長三国連太郎の演技からも証明される。

まずリメイク版隊長の石坂は、甲板の場面において手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ように手紙を読んでいた。これが「悲しみを受け入れた演技」である。それに対し「悲しみを抑えた演技」であるオ

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する。しかし、三国は後半部分ではたまらず声を詰まらせてしまう。ここで起こっていることは明らかにそれまで抑えてきた感情に耐えられなくなってしまうことを意味する。三国はそれでも感情を抑えて話そうとするために身体は震え、そこで生じる心の葛藤は力強く表現される。

このように声は単調でも三国演ずる井上隊長に生じる心の激しい動揺は石坂にはない感動を生む。母音が短く小幅な抑揚に伴う身体の強壯性は、喜怒哀楽の表出と反発し合いそこに葛藤が生じるのだ。三国演ずる隊長やその他の隊員の悲しみを表に示さない演技は、まさにデンマーク体操のように最後のフィニッシュで強壯性を保つ身体の使用方と同質の方向性を持ち、それと同時にこの強壯性がこのような感情表現法の独特なスタイルと深く結びつく可能性を示している。

このように当時のデンマーク体操を訓練としてだけでなく演技に持ち込もんだのであれば、五〇年代の演技ス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う。しかし身体訓練には体操のほかにもう一つの柱である舞踊があった。舞踊は体操と違う表現様式である。この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か。

五 リトミックと律動体操

千田は、身体運動が音楽的な要素を持っており俳優はそれを意識的に再現できなければならないとし、舞踊は俳優のリズム感覚を伸ばす上できわめて重要な手段だとしている。それだけではなく舞踊によって、俳優は身体的表現の彫塑性と巧緻性を高め、姿勢を美しくするとともに、身体の動きを軽くし、筋肉の無駄な緊張を除き身体の均衡をよくすることができると考えた。舞踊のレッスンは舞台芸術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れず意志感情に従って自由に身体で表現するものであり、歌舞伎などの古典芸能特有の形式的演技を嫌っていたこの当時の千田の演劇観（型に捉われない自由な表現）に即した表現芸術であった。真木は千田の兄、舞踊家伊藤道郎の弟子であり、クラスではバレエとリトミックを教えていた。彼女は俳優教育のための舞踊について次のように述べている。

演劇俳優がその基礎的訓練の為に舞踊を行うには、現代舞踊の理念⁽²⁾に基づいて、バレエの洗練された肉體の動きを機械的ではなく、美しい動きの線としてとり、そして亦リトミックによって、音を全身に於て把

握することがよい方法であろうと思う⁽³⁾。

即ちバレエによって、彫塑性と巧緻性の向上、姿勢の美しさ、身体のバランス感覚などを養い、リトミックによって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けである。しかしながら、真木が授業で重視したのはバレエよりもリトミックであった。その理由は、確かにバレエ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である。リトミックはリズムを耳からだけでなく肉體全体で感じ、それを身体運動に変える能力を発展させる。真木は、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たのだ。こうしてみると真木のレッスンは、一つ一つの発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つかないように思えてくる。しかし、果たして真木の理想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で、俳優の声との関連をもう一度考えてみたい。

当時リトミックを俳優教育に導入するにあたり、いくつ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

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

なんと云つても、俳優の舞踊練習の眼目は、音楽を身體全体で聞く能力を養ふことだ。そのリズムに酔つて動き、そのメロディーを彫塑的に描き出す能力を本當に身につけることだ。その意味で默劇的場面や、せりふとしぐさの混ざつた情景を、音楽を伴奏として稽古することも必要である。短い音楽を選んで、それに相応しい情景を身振表情的に演ずるのである——この場合には筋の進行が音楽の形式やタイムに適ひ、演技のリズムにのつて行かねばならない。⁽²⁶⁾

傍線部の表現などから特に印象を受けるのは、千田から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のとして捉えているということである。しかし、真木は音楽と身体行動を同等のものと扱っている。真木の師匠伊藤道郎は、一九五七年のポリシヨイ・バレエ来日公演に感銘

を受けるが、それは「踊り手がコンダクターをリードしている点、つまり常に音の上に動きが乗っている」⁽²⁷⁾ことに目を見張つたのだった。真木本人も右に引用した「そのリズムに酔つて動き、そのメロディーを彫塑的に描き出す能力を本當に身につけること」という千田の考えを舞踊芸術に対する誤解⁽²⁸⁾であるとしている。リトミックは一九一〇年代にヨーロッパで画期的な広がりを見せるが、その後衰退していく。その大きな原因が、身体行動が音楽に従属させられた関係であると理解されたからであつた。一九二〇年代にはルドルフ・ラバンらを中心に身体行動が音楽より優位に立つ舞踊が主流となつて行つた。ジャック・コポーもスタニスラフスキも当初ダルクローズの実践に大いに感銘を受けるが、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。真木が「誤解」と指摘したのはまさにこの点にあつたのだと思われる。

もう一つ疑問に思うのは、千田のみならず多くの演劇人⁽²⁹⁾がリトミックを律動体操と表現していることである。どうして体操なのであるうか。ここでリトミックと律動体操の違いを明確化するために辞書の定義を比較してみることにする。まず体操であるが、これは「身体各部の均整な発

育、健康の増進、体力の鍛錬などを目的として行なう一定の規則正しい運動。ドイツ体操・スウェーデン体操・徒手体操・器械体操・律動体操・ラジオ体操などがある。」(『広辞苑 第五版』岩波書店、一九九八)、または「均整の取れた発育・健康の増進・体力の鍛錬などのために行う一定の規則的な運動。」(『大辞林 第三版』三省堂、二〇〇六)などとされる。また、律動体操は「音楽のリズムに合わせて行なう体操。」(『広辞苑 第五版』)そして「リトミックに基づく身体運動法。」(『大辞林 第三版』)とある。さらにリトミックはどうかと言えば、「体の動きを音楽に結び付けてリズム感覚を育てるもので、舞踊・体操などにも採り入れられる。」(『広辞苑 第五版』)あるいは「スイスの音楽教育家ダルクローズが創案した音楽教育法。リズムを身体運動によって把握させようとするもの。律動法。」(『大辞林 第三版』)とされており、律動体操とリトミックが同じものでないことがわかる。そして、リトミックが体操、すなわち「一定の規則正しい運動」にも使われることがわかるが、この場合には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であろう。以上のことから基本的に律動体操とリトミッ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係であるが、リトミックでは対等の関係を示しているの

ある。

このように律動体操とリトミックを同義だと捉えるならば俳優訓練での活用目的も違ってくる。なぜならその場合、リトミックは舞踊よりもデンマーク体操に近い身体運動ということになるからだ。千田は、体操と舞踊を明らか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ば、デンマーク体操とリトミックを違うカテゴリーに分けて考えることもしなかったようである。例えば『近代俳優術』の強い影響が窺える水品演劇研究所の実践をまとめた『演技入門』において水品春樹は律動体操について次のように述べている。

律動体操は、ドイツのダルクローズを祖とするダルクローズと、デンマークのニルスブックス式体操と二つありますがそのどちらもけっこうなものです。

(中略)

両者は、一口にいえばリズムによって身体を訓練するシステムで、神経、筋肉、脳、感覚の発達を計りながら、その均衡と調和の維持を目的とするものです。ですからそのこと自体が演技者にとって大変勉強となるものですから、ぜひやってほしく思います。^⑧

水品ははっきりとデンマーク体操とリトミックを同じ

範疇に入れている。⁽¹⁾ そもそもリトミックが演劇界に導入されたのは、一九二〇年代にヨーロッパでリトミックを習った岩村和雄（一九〇二—一九三二）が築地小劇場で教え始めたことに始まる。だが、岩村亡き後リトミックがどのように伝えられ理解されていったかは定かではない。岩村が教えていた当時は、リトミックは「ダルクローズ」や「律動法」と呼ばれていた。それが大戦前後には律動体操と呼ばれるようになったのである。⁽²⁾

真木の試みは、明らかに声の訓練や体操で欠けていた動きの組み合わせによる表現力向上にある程度つながったのであろう。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理解していたこと、ま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る演劇人のほとんど見受けられない状況は、真木の理想が実現し難い状況に日本の演劇界が置かれていたことを如実に語っている。これらのことから言葉だけでなく表現全体として抑揚を豊かにする技術は習得し難かったと推測できる。

まとめ

ここまで簡単ではあるが俳優教育の黎明期となった一九五〇年代の発声・発話と二つの身体訓練、デンマーク体操とリトミックについて検討を試みた。ここで分かったことは舞台芸術学院や俳優座養成所に代表される当時の俳優教育が、心理学や音声学、そして生理学などの科学的な根拠をよりどころにした明確な理論に基づく俳優教育の確立、千田是也の著作『近代俳優術』の名称のごとく、俳優教育のモダニズムを目指した取り組みであったということである。その特徴の一つとして声と身体運動の訓練では、一つ一つの正確な発声や動作を矯正し体得させる基礎技術向上を目指した綿密な指導に見られる。

しかし、歌舞伎のような様式的演技を嫌い、内面的な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おいてスタニスラフスキが受容された時代にもかかわらず、この基礎技術を尊重した指導は、ある種の演技スタイル形成に寄与したのではないかと思われる。つまり、声で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たポーズの連続などは、「母音の発音が短い」ことや「語尾が消えていくような声」、そして「小幅な抑揚」といっ

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いということである。

さらに体操のポーズに見られる強壯性と一部の発声・発音練習に見られる顔や口の緊張も、呼吸を短くし抑揚を抑えてしまえばストイックな表象になりやすい傾向に結びつきそうである。しかし誤解してはならないのはストイックというのが単に俳優の感情表現を乏しくしているわけではな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スタイル形成につながることは映画『ビルマの豎琴』の甲板の場面の例示において説明したとおりである。さらに付け加えておくと感情を抑えないリメイク版の演技より感情を抑えたオリジナル版のほうが、戦場にいる兵士という点ではリアルな人物表象であるように思われる。

注

(1) 例えばイリヤ・スダーコフ『俳優の創造』(山田肇訳、未来社、一九五二)、ラポポルト『俳優の仕事』(山田肇訳、未来社、一九五三)、ザハーヴァ『俳優芸術の原理』(馬上義太郎訳、未来社、一九五三)などが立て続けに翻訳された。

(2) 参考にさせてもらった主な映画作品は、『山びこ学校』(今井正、八木プロ、一九五二)、『原爆の子』(新藤兼人、近代映画協会、一九五二)、『にじりえ』(今井正、文学座/新世紀プロ、一九五三)、『二十四の瞳』(木下恵介、松竹、一九五四)、『ビルマの豎琴』(市川崑、日活、一九五二)、『キクとイサム』(今井正、大東映画、一九五九)、『第五福竜丸』(新藤兼人、近代映画/新世紀映画、一九五九)である。

(3) 山本安英の会編『日本語の発見 ことばの勉強会』(座談会、せりふ術について、六〇頁)。

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

(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』三笠書房、一九五七、三五頁～三六頁

(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いがけないものを見たのです。至る所に野ざらしになってい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る。

(7) その中には、大映の船越英二、根岸淳、松竹の三国連太郎、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、山城新伍、佐久間良子、小林稔侍らがいた。

(8) 映画俳優の養成所は、五〇年代後半には、映画演劇研究所、松竹音楽舞踊学校、東京俳優学校、東宝芸能学校、マキノ芸能学院などがあつたが、新東宝、大映、日活、東映などの大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どが重視された。

(9) 千田是也『近代俳優術』上巻、早川書房、一九四九、五三頁～五四頁。

(10) 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

され、劇団の解散を命じられた。

- (11) 山川幸世『ある演劇人の軌跡』、未來社、一九八一、十八頁。

「この本（近代俳優術）の下巻の、『物云う術について』『生きた言葉の基礎知識』『音声の基本訓練』などの項には、音声学の大西雅雄と共に、山川の講義実践がそのまま引用されていると千田も語っています。」とある。

また『近代俳優術』下巻の「序」において、舞台芸術アカデミー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ている。

- (12) 山川幸世は『日本語音聲學の實際』（五月書房、一九五〇）や岡倉士朗と編集した『現代演劇論体系 俳優基礎訓練』（五月書房、一九五〇）そして千田是也は『近代俳優術 下巻』を対象にしている。

- (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、一九三八）からそのまま引用したものである。

- (14) 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。

- (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られる。

- (17) 茨木のり子「語られることばとしての詩」『日本語の発見 ことばの勉強会』七五頁。

- (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、未來社、一九七五）の第四章「肉体を表現的にすること」でスウェーデン体操のことが語られている。

- (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行われる。

- (23) ニルス・ブック『ニルス・ブック基本体操』小原國芳訳、玉川学園出版部、一九三一、四七頁。

- (24) 真木は現代舞踊について次のように語っている、
現代舞踊は、一面表現舞踊といわれる程、人間の思想、感情を肉體に表現することを第一義としている。言葉のない肉體に於て、しかもバレエ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、思想を表現する様に訓練されねばならぬ。自由自在の肉體、意志感情の働きに敏感に反應して、リズムミカルに、強弱、大小、早遅と、どん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きた。（『現代演劇論体系 俳優基礎訓練』『舞踊』、三三八頁）

- (25) 真木竜子『現代演劇論体系 俳優基礎訓練』『舞踊』、三三九頁。

- (26) 千田是也『近代俳優術』九六一九七頁。

- (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―』新風舎、二〇〇七、二四七頁。

- (28) 真木竜子『現代演劇論体系 俳優基礎訓練』三二二頁。

- (29) 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、一九四八）の五一頁に「ダルクローズの律動體操」と著述していることから多くの演劇人がリトミックを律動體操と理

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てはいけない。」と書かれている。

- (32) しかしながら、デンマーク體操もリトミックも律動體操とい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者小林創作の伝記『トットちゃんの先生 小林宗作抄伝』(話の特集、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、デンマーク體操のように音楽體操という程度にしか知られていませんでした」と指摘しているのである。

参考文献

- 千田是也『近代俳優術』上巻、早川書房、一九四九
千田是也『近代俳優術』下巻、早川書房、一九五一
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『ある演劇人の軌跡』未来社、一九八一
山川幸世・岡倉士朗編『現代演劇論体系 俳優基礎教育編』五月書房、一九五〇
水品春樹『演技入門』ダヴィッド社、一九五九

田中千禾夫『物言う術』未来社、一九五四

50周年記念編集委員会(茨木憲、関きよし、藤枝一雄、永江巖、中村喜

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 舞台芸術学院五〇年』学校法人舞台芸術学園、

一九九八年

劇団民芸『劇団民芸の記録 一九四七―一九六〇』、一九六〇

ニルス・ブック、小原國芳主訳『ニルス・ブック基本體操』玉川学

園出版部、一九三二

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 第

二部』未来社、一九七五

野口三千三・養老孟司・羽鳥操『アーカイブス野口體操 野口

三千三+養老孟司』春秋社、二〇〇四

大西雅雄『音声学備考』、篠崎書店、一九五二

D・F・プロクター、原田康夫訳『呼吸 発声 歌唱』西村書店、

一九八〇

山本安英の会編『日本語の発見 ことばの勉強会』未来社、

一九六九

映画パンフレット『ビルマの竖琴』フジテレビジョン・博報堂・キ

ネマ東京、一九八五