

洋行と演技術

—抱月・松翁・左団次—

笹山 敬輔

はじめに

1900年代に洋行した島村抱月、松居松翁¹、二代目市川左団次は、その時代の西洋演劇を直に体感して帰ってきた。その体験は、彼らを非常に興奮させるものであった。左団次は、洋行したときのことを自伝の中で次のように語っている。

私の折角携えて行った多数の紹介状はその儘トランクの底に入れたきりになってしまった。実際、紹介状を持って一軒一軒訪れているなどという暇は、とても私には許されなくなってしまう。私は、ただただ驚いた。眼の前が明るくなったようにも感じた。胸の奥が締めつけられるようにも感じた。そうして、これは愚図愚図してはいられないぞと思った²。

松翁も、小山内の証言によると、帰国後に「洋行以前に自分のした事は悉く偽であつたと告白」³したという。西洋での体験は、洋行前にすでにそれなりの地位を確立していた彼らに、大きな方向転換を迫った。もちろん、帰国後に彼らの中に生まれた西洋を絶対視するという西洋中心主義的な思考に対しては、様々な批判が可能であろう。だが、上記のような文章から、彼らのはしゃぎぶりを想像してみることも興味深い。抱月の洋行中の日記から浮かんでくるのは、図書館に通って文学書を読む姿と同時に、到着後すぐに購入したカメラで写真を撮りまくっている姿である。そしてこの興奮が、帰国後に彼らを演劇活動に邁進させる原動力になったのも事実である。

本稿では、同時期に洋行した抱月、松翁、左団次の三人を取り上げ、彼らが西洋で体験した演技及び演技術⁴がどのようなものであったか、そして、それらが帰国後の彼らの活動にどのような影響を及ぼしたかを考察する。本稿は、日本の近代演劇史を演技術の視点から再検討する試みの一環としてなされる。近代演劇論は、「リアリズム」という根本的問題をめぐって研究されてきた。しかし、その研究は「リアリズム」の内容に重点がおかれ、そのための方法についての議論は少ない。

演劇の「リアリズム」の考察ではなく演技術を探求することで、俳優の「身体」や「心」という視点から「リアリズム」を再考することが可能になるだろう。

一 抱月とHerbert Beerbohm Tree

抱月が日本を発ったのは、明治35年3月8日のことであった。二ヶ月後にはロンドンに到着し、明治37年7月16日までのおよそ二年間をイギリスで過ごしている。その後ベルリンで一年ほど生活した後、ヨーロッパ各地を巡って、明治38年9月12日に帰国した。抱月の洋行は演劇研究が目的ではなかったが、ロンドンとベルリンを中心に数多くの観劇を行っている。

抱月が訪れた二十世紀のロンドンは、作品の選択から演出・主演までこなして一座を率いるアクター・マネージャーとして、ロンドンの演劇界に君臨してきたヘンリー・アーヴィング（Henry Irving）が1905年に亡くなる直前であり、代わって台頭してきたピアボム・ツリー（Herbert Beerbohm Tree）の活躍が目立つ時期であった。ツリーは、ヒズ・マジスティ座でシェイクスピアを主に上演し、誇張した演技とスペクタクルなセットで人気を博していた。岩佐壮四郎の調べによると、洋行中に抱月が最も多く接した俳優はツリーであり、滞英中にツリーが出演した芝居はほとんど観ているという⁵。また、松翁や左団次も何度も観劇しており、ツリーは三人がイギリス滞在中に最も影響を受けた俳優であると言える。

では、ツリーの演技とはどのようなものであったのだろうか。左団次が自伝の中で、ツリーのハムレットを観たときに印象に残った場面を書いているので、それを引用しよう。

ツリーのハムレットは、自分の工夫を常に入れようとしているところが眼に着いたが、例えばオフィリアの墓場でも皆が退場して舞台が空になると、再びハムレットが一人で花を持って出てきて、オフィリアの埋っている穴の処へ行き、その花を散らして、それから跪き、その穴を覗き込むところで幕になるというような演り方であった⁶。

左団次は、このツリーの「工夫」が台詞なしで演じられたことに対して、「原作を^{みだり}猥に台詞の上でいじらぬのは、流石に偉いものであると思わせられた」⁷と述べている。だが、ツリーのシェイクスピアはアーヴィングと違って、シェイクスピア劇の上演においても台本の大幅な変更や誇張した演技で人気を博したと言われる⁸。左団次の感想からは、言葉の壁があったことが窺われる。松翁や抱月にしても、翻

訳ができるくらいであるから、かなり英語ができたのであろうが、それでも劇場で俳優の台詞を全て聴き取ることは困難であったのではないだろうか。松翁や左団次は観劇の前に台本を読んでから臨んだのでプロットは分かっていたのだろうが、俳優の台詞の一つ一つが分かったとは考えにくい。そしてそのことは、彼らの観劇の姿勢に一つの方向性を与えた。彼らは演劇を聴きにいったのではなく、まさに見に行ったのである。

左団次が『ハムレット』で印象に残ったシーンとして台詞のない場面を挙げているように、洋行者が注目したのは俳優の身体表現であった。上記のように、ハムレットの「内面」を言葉ではなく身体によって見せようとするツリーに、彼らは魅せられた。そのことは、彼らに台詞が分からなくても身体表現だけで「内面」が分かるという感覚を植え付けた。松翁は、西洋で『オセロ』を見たとき、俳優はそれぞれの台詞を言うときに「心理的な表情」を見せるため、「その表情を見て居ただけで、俳優の心地が分る位」であったと述べている⁹。

その感覚は、彼らの観劇録を読むと、より顕著に表れている。具体例として、抱月が書いたツリーの『レサレクション』の観劇録を見てみよう。『レサレクション』の上演を観て、抱月が一番印象に残ったのは、俳優の「表情」であった。その日の日記には次のような感想が書かれている。

全体ニハヤ、統一ノ情味薄カリシ感アリ Ashwellノ表情ハ評判ノ如ク見物也 Treeノ芸ハ余リ感服セス¹⁰

日記を見る限り、抱月は作品全体やツリーの演技には満足しなかったようだ。観劇録の中でも脚本の欠陥が指摘されている。しかし、そのような欠点を覆い隠してしまうほどの感動を与えるものがあつた。それが、カチューシャ役のレーナ・アシュエル (Lena Ashwell) の「表情術」である¹¹。脚本の失敗が、皮肉にも「カチューシャの芸のみヴィヴィツドに、絵の如く目先に残」¹²すことになった。それ故、この観劇録は、アシュエルの「表情」の描写に最も力が注がれている。カチューシャ役の見せ場と言える場面から一つ引用しよう。

御身に結婚する事なりとの答へを聞くや否や、女は奮然として再び激しい怒りの顔相となり、立ち上がると見る見る其の怒りが眼元のあたり将さに泣かんとする表情になると共に、口元は鋭い冷笑の気を見はし、^{あち}囊の奮然として立つた勢ひは、押しつけたやうな冷嘲となつて、「ハ、公爵様が街道女のわたしに結婚しやうツて。人を馬鹿になさいますな。」と鼻先であざ笑ふ気合を見せ

ます¹³。

『レサレクション』に限らず、抱月の観劇録は主に劇の展開に沿って舞台の描写をしながら、ところどころに意見・感想を差し挟むという構成になっている。だが、劇の展開はほとんど台詞抜きで、俳優の身振り、「表情」による説明だけでなされていく。重要なのは、抱月は単にそれぞれの役の「内面」や「感情」を描き出しているのではないということである。「内面」は必ずその「表情」や身振りとともに描かれる。抱月は俳優の「表情」や身振りを通して役の「内面」を見たのであり、この場面においては、アシュエルの「顔」の「表情」に激しく変化するカチューシャの「内面」を見たのである。

このような観劇体験をした抱月は、西洋俳優の「表情」の「豊かさ」に感動して帰国することになった。そしてそのことは、彼が日本人の「顔」の「貧弱さ」を認識することに繋がっていった。帰国後に書かれたものの中に「顔の表情」という文章がある。この文章は特に俳優について書かれたものではないが、彼の観劇体験と無関係ではないだろう。抱月は西洋人と日本人の「顔」の「表情」を比較して、次のように述べる。

今一つ西洋人に比べて日本人の凡てが同じやうに見える点は、其の顔面の表情に乏しいといふことである。日本でも活々した顔といふ部類のものは、比較的表情に富んで居る。瞳が動く、眉が動く、口辺の筋肉が盛んに伸縮する。併し是れとても西洋人のに比べると、遙かに微弱である¹⁴。

日本人の「表情」が「貧弱」であるという認識自体は、日常生活を営む上では特に支障はない。抱月のこの文章からも、その「貧弱さ」をそれほど問題視しているようには感じられない。しかし、少しずつ演劇活動に関わるようになるにつれて、当然俳優の「表情」について考えなくてはならなくなった。抱月に限らず、洋行後に演劇の実践に携わった人々は、この日本人の「表情」の「貧弱さ」を改変すべきこととして捉えるようになっていく。明治39年から四年間欧米に留学した中村吉蔵も、「日本の人は一体に表情術に乏しい」¹⁵と述べ、日本の俳優は「西洋近代劇の表情法」¹⁶を応用すべきであると述べている。そして、この「表情」の問題は、俳優だけの問題に留まらない。中村は、俳優に限らず日本人の「無表情の習慣」をも打破して、「活々した表情」をもつようにしなければならぬと考えた¹⁷。そのために俳優は、舞台上でその「模範」を示すべきなのである。

彼らは皆、西洋人と比較して「表情」が「貧弱」であることを日本の俳優の問題

であると感じたのである。もし、彼らが演劇は日常生活を「模写」することであると考えるなら、「貧弱」な「表情」の日本人は「貧弱」な「表情」で演じればよいはずである。しかし、彼らはそうは考えなかった。演技とは役の「内面」を可視化させることであり、そのことは日常を「模写」することよりも優先すると考えた。そしてそのためには、俳優は「豊かな」「表情」をもつ身体を構築しなければならない。彼らは帰国後、そのための演技術に取り組みなければならなくなったのである。

二 松翁・左団次と「デルサルト表情術」

抱月は、西洋における多くの観劇を通して俳優の演技とは何かを学んだ。それは松翁と左団次も同じである。だが二人は、それに加えて俳優学校に実際に通って、西洋の俳優訓練を受けている。彼らは舞台上の結果だけでなく、そのプロセスをも目にして帰ってきた。日本の演技術を考察する上で、そのことはきわめて重要であろう。

明治39年4月に日本を出発していた松翁は、遅れて出発した左団次と翌年2月1日にマルセイユで合流した。その後、二人は行動をともにする。フランス、イタリア、オーストラリア、ドイツをまわって、4月中旬にイギリスに渡り、そこでは立て続けにシェイクスピアを観てまわった。それと同時に、ロンドン俳優学校にも三週間程通い、6月末にはアメリカに渡って、8月7日に横浜へと帰ってきている。

松翁は西洋で多くの俳優学校を見てまわったが、日本の俳優学校を設立するのに参考になるものとして三つ挙げている。それは、フランスの国立俳優学校、ロンドン俳優学校、アメリカ俳優学校である¹⁸。この三つの中で、彼らが実際に訓練を受け、帰国後に何度も言及しているのがロンドン俳優学校である。左団次がこの学校に通ったことはよく知られているが、松翁も通って訓練を受けている。左団次が通ったのはおよそ三週間であったのに対して、松翁は左団次と合流する前にすでに九週間通っており、合わせて十二週間通ったことになる。

この学校は、ピアボム・ツリーが1904年に設立したもので、本来の修業年限は三十三週間である。教科は、雄弁法、発声法、表情術、パントマイム、ダンス、フェンシング、実演などであった。左団次はそこで、特に表情術と発声の教師に教わることになる。もちろん、幼少の頃から訓練して出来上がった身体が、三週間ほどで「西洋化」されることはありえず、左団次の身体がこの学校で改変されたとは考えにくい。だが、左団次は少なくともその稽古法を学び、帰国後に自由劇場のための稽古で、一座の歌舞伎俳優にそれを実践している。重要なのは、その稽古法と同

時に、それが基づいている西洋の演技観、身体観が日本にもたらされたことである。

左団次が帰国後に実践した稽古法は、表情術の授業で教わったものである。それは次のようなものであった。

表情術の教師にも特に三週間通った。それはデルサルートの発明した方法をフランスで修行した女の教師であって、人体の運動を一旦出来るだけ白紙の程度にして、それから始めて個々に教えて行くのであって、四肢の運動、顔面の運動等を別々に教え、それを悉く修行してから統一をさせるのである¹⁹。

彼が学んだのは、デルサルト・システムであった。松翁もこの学校でデルサルト・システム—彼の言葉では「デルサルト表情術」を最も熱心に研究したと述べている。

では、デルサルト・システムとはどのような方法なのだろうか。その全体像は、武田清の論文に詳しい²⁰。武田は、先の左団次の文章を引用し、彼がその真髄をつかんでいたと評している。本稿はデルサルト・システムを論じることが目的ではないので、その中身については武田の論文を参考にしながら素描し、その上で松翁や左団次がそれをどのように実践したかを考察する。

デルサルト・システムがまず要求することは、左団次の文章にあるように、人間の身体を一度「白紙の程度」に戻すことである。これは、身体の分解法と呼ばれる。この方法の目的を簡潔に言うと、体の緊張を解くことで関節を柔軟にすることである。具体的には、各部分を前後左右に揺らしたり回転させたりして、少しずつ力を抜いていく。それは、指、手、前腕、腕全体、頭、胴、足、下脚、脚全体、体全体、脛、下顎の順番でなされる。この運動は、具体的な表現に入っていく前の準備段階として位置づけられている。

身体の分解法はあくまで準備段階であり、デルサルト・システムで重要なのは、次のステップである。それは、再び左団次の文章で言うと、四肢及び顔面の運動を別々に修行して統一させることである。だが、別々に修行するとは、単純に各部分を鍛えるということではない。俳優は、それぞれの体の部分ごとにその表現法則を習得することが求められる。その表現法則とは、体の動きを九種類の基本形に分割して捉えるもので、それぞれの動きを基本形に当てはめることで、意味する感情が特定される。そのため俳優は、意味が特定された動きを組み合わせることによって具体的な場面での表現へ到達することができるようになる。このデルサルト・システムの側面を武田は身体表現の「記号学」²¹であると論じている。つまり、デルサルト・システムとは、まず身体の分解法によって柔軟な身体を獲得した後、身体の

「記号学」を身に付けることによって、具体的な表現へ到達しようとするものなのである。

では、松翁と左団次はデルサルト・システムをどのように理解し、実践したのだろうか。松翁は帰国後、演技術の必要性を説くことになるが、その中身については、『万朝報』で連載された「日本演劇革新策」²²と『早稲田文学』に掲載された「劇術学校の必要」²³に詳しく書かれている。そこで、これらの文章から、松翁がデルサルト・システムをどのように理解したかを探っていくことにしたい。

松翁がデルサルト・システムから得た演技観は、ツリーの演技から学んだ抱月と同じく、身体によって「内面」を可視化させることができるという発想であった。松翁は日本に必要であると考えた演技術一彼の言葉で言えば「劇術」について、次のように述べている。

云ふ迄もなく劇術とは人生を模写する術である。写真の如く其輪廓をのみ写するに止まらず、絵画の如く刹那の感じをのみ描くに止まらず、人間の感情と、其感情の流露する肉体の動作とを併せて俳優の一身に活動せしむる術である²⁴。

松翁は、俳優の演技とは単に現実を「模写」するものでも、観客に美的な感覚を与えるものでもないと考えた。俳優の「肉体」に「感情」が流れ出て露わにすることが求められる。そして俳優は、そのための「術」を身に付けなければならない。松翁と左団次以外にもロンドン俳優学校に短期間通った森律子という女優がいるのだが、彼女もそこでデルサルト・システムを教わったとき、その教師に「たとへ言葉が違つて居ても、^{しぐさ}科や表情で、人はよくその意味を表すことが出来」²⁵と力強く言われたという。松翁と左団次も、おそらく同じことを言われているだろう。彼らは洋行によって、この演技観、身体観を強烈に植え付けられたのである。

だが、デルサルト・システムの真髄とも言える身体の「記号学」についてはどうだったか。松翁は、これについて理解はしていたようである。彼は次のように記している。

先生の説によれば、人間の肉体の全部及び各部ハ、皆此情智徳結合の方程式に組み入るゝ事が出来それをうまく配列さへすれば、人情も千変万化の妙を尽すこと、さながら^{タイプライタ}印字機が文字を組合せる如く、殆んど自動的にさへも、之れを肉体上に表現せしむる事が出来るのだ²⁶。

松翁は、デルサルトル・システムを各部の「配列」によって「^{タイプライクア}印字機」のように「人情」を表現できるものと考えており、その「記号学」についてもかなりの確に理解している。しかし、「日本演劇革新策」や「劇術学校の必要」の中には、その具体的な中身については書かれていない。松翁は、洋行中に見た演技術について「劇術論」という文章を発表することを何度か予告しており、その中で記すつもりであったのかもしれない。しかし、その文章が発表されることはなく、また、文芸協会で彼が教えた生徒たちの回想にも、左団次らによってなされたデルサルトル・システムに基づく稽古についての文章にも、身体の分解法についての記述ばかりで「記号学」の記述は見当たらない。彼らは、デルサルトル・システムから、「内面」を可視化する身体という発想と身体の分解法を受容しながらも、「記号学」については取り入れなかった可能性がある。そのことは、松翁が「デルサルトル表情術」について要約している文章からも窺われる。松翁は次のように要約する。

『表情術』とハ何かといふと、人間の肢体が後天的に妄用された為に、甚だしく失つた所の自然の美をバ回復し、手足の形ちを正しき元の姿に還すの法である²⁷。

この要約は、身体の分解法についてなされる説明とほぼ同じである。彼は身体の分解法について、身体の各部分から「従来の悪習慣を除き、之をバ自然の与へしままなる、極めて自由に、極めて敏感に、極めて快活に、胸底の感情を現はし得る原形に帰らしむ」²⁸方法であると説明している。松翁は、デルサルトル・システムの最も重要な部分が、身体の分解法であると考えたようだ。そして、これ以降の日本では、このようなデルサルトル理解が広まっていく。小山内も、左団次の教えたデルサルトル・システムのことを「役者達の筋肉体格を、その畸形的な發育から、本来の自然に戻そう」²⁹とするものであったと述べている。日本に移入されたデルサルトル・システムは、その目的を変容されて広まったのである。

しかし、先に述べたようにデルサルトル・システムにおいて、身体の分解法は準備段階にすぎなかった。あくまで体の緊張をほぐすことを目的としてなされるのであって、この運動だけでは具体的な表現に到達することはできない。後に実際に演出を手掛けることになったとき、松翁はそのことに気付かざるを得なかった。彼は、自己が設立に関与した劇団の稽古をバレエ教師として来日していたローシーに依頼している。松翁はその理由について、「私なぞの力では、あれだけに役々の理解を其形の上に現はしてはいけぬ。」³⁰と述べている。彼は自らが「表情」をつくるための術をもたないと告白している。松翁は、やはりデルサルトル・システムの「記

号学」を学んでいなかった。だが、実際に演技を行うためには、形をつくる技術が必要だという考えに思い至ったのである。

三 「内面」を可視化させる身体

帰国後、抱月、松翁、左団次は様々なかたちで演劇の実践に関わっていく。そして彼らは新しい演技を模索する中で、西洋で見てきた役の「内面」を可視化する演技を目指すようになる。そのことを彼らの具体的な演劇実践に照らして見ていきたい。

帰国後の松翁と左団次は、歌舞伎に対して様々な改革を試みた。その中にライムライトによって俳優の「顔」を照らすという照明の改革があった。小山内がこのときの上演について、「ライム、ライトを使って絶えず俳優の顔面表情を見せるようにしているのも好い」³¹と述べているように、この照明の改革は、彼らが身体による「内面」の可視化を実践しようとしていたことを意味するだろう。「内面」を可視化する演技にとって、照明は非常に重要な要素である。

彼らの歌舞伎の改革には芝居茶屋制度の改革などが含まれ、それに対して茶屋出方側からの猛反発が起こって改革が躓くことになってしまったが、その後の活動で注目すべきは、やはり小山内との自由劇場の旗あげである。左団次は『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の脚本を手にしたとき、「此の対話を演じる俳優としては、表情が難しいと思ひます」³²との感想を抱いた。歌舞伎俳優が、初めて西洋の近代劇を演じようとするとき、そこには多くの困難があったと考えられるだろう。それは例えば、これまで経験したことのないような台詞の長さであり、そのための台詞術であり、洋装をしたときの身振り・動きなど様々である。その中で、左団次が特に感じた困難は、「表情」であった。このことは、左団次が演技において、「表情」を重要な要素として感じていたということを示している。同じ舞台に出演した俳優も脚本を読んだとき、「表情動作、調子のメリハリなどを研究しなくてはならん」³³と感じたという。左団次、小山内をはじめとした自由劇場の関係者たちは、演技には「表情」が重要であるという思考を共有していたようである。

「表情」の演技を求めた左団次は、その後、「表情」の研究を行っていく。その研究は、演劇の世界の内部でのみ行われたわけではない。左団次は、明治42年に設立された心理学通俗講話会に参加している。この会は、東京帝国大学で心理学を学んだ大槻快尊、倉橋惣三、菅原教造、上野陽一によって設立されたものである。明治中頃から様々な分野で、学術普及を目的とした講話会がいくつか行われており、この会の設立も心理学を大衆に啓蒙することが目的であった³⁴。左団次が参加した

のは、明治42年10月3日に開かれた第四回例会である。そのことは、会が刊行した『心理学通俗講話』第二輯の中に「新海竹太郎、市川左団次二氏を始め、多数芸術家の来会あり」³⁵と書かれていることから確認できる。

左団次が出席した第四回例会の講演テーマは、桑田芳蔵による「表情の話」と坪井正五郎による「未開人種製作品の意匠」であった。左団次がどのような経緯でこの会に参加したのかは明らかでないが、彼がこの「表情の話」を聞いていたことには注目したい。『心理学通俗講話』の中に桑田の講演が収録されているので³⁶、その内容を知ることができる。桑田は、「表情」とは「精神作用殊に感情に伴つて起つて来る身体の変化」³⁷であると定義づけ、その研究は画工や俳優にとって必要不可欠であると述べる。そして「顔」の筋肉が描かれた図を使用して、「顔」の「表情」の説明を行っていく。その説明では、まず「顔」を眼、鼻、口に分割してそれぞれの形が示す感情が述べられ、その後それらを合わせたときの「顔」の「表情」が説明されている。

もう一つ重要なのが、桑田もまた、抱月たちが感じた日本人の「表情」の「貧弱さ」を認識していることである。その上で、桑田はその「貧弱さ」を次のように分析する。

儒教の喜怒哀色に現さずといふ、さういふ教が余程日本人の表情を妨げて居るのであらうと思ひます。此点は余程教育家などが考へる必要があらうと思ふのであります。

それで表情の工合は教育に依つて違つて来る、教育をすると顔附なり全体の身体の態度、それが非常に變つて来る³⁸。

興味深いのは、桑田がその「貧弱さ」の原因を儒教をはじめとした教育に求めていることである。教育によって「表情」を改変することができるという思考は、演技術に一つの方向性を与えることになるのではないだろうか。演技術には、俳優たちの身体を教育することで「豊かな」「表情」を習得させることが求められるのである。

西洋で俳優の「表情」に感動して帰ってきた抱月もまた、「内面」を可視化する演技を求め、そして演劇を実践していく中で彼自身が認識していた日本人の「表情」の「貧弱さ」に直面することになる。抱月は『人形の家』の舞台監督を務めたとき、日本の俳優を西洋の俳優と比較して「足が短くて胴が長い」「顔の筋肉が動かない」³⁹と嘆いている。先に述べたように、抱月が帰国後に「顔の表情」という文章を書いたときには、まだ「表情」の「貧弱さ」をそれほど問題視していなかった。

しかし、抱月は演劇の上演に関わることで、日本人と西洋人の身体の差異を問題として感じるようになった。その結果、彼は日本の俳優はもっと「表情」の必要性を自覚すべきだと述べるようになり、演技術における第一の課題は、「無表情の制限を切り破ること」⁴⁰だと考えるようになるのである。

今までは演劇の作り手側から見てきたが、観客の中にも「表情」を重視し、俳優の身体に「内面」が表れているかに注目する者も登場してきた。そのことを劇評を見ることで考察していこう。小山内と左団次が編集した『自由劇場』の中に、それぞれの公演に対する批評が収録されている。その中に、中村吉蔵が書いた第二回試演に対する批評がある⁴¹。中村はすでに名前を挙げたように、洋行体験もあり、日本の俳優が西洋の「表情術」を習得すべきだと述べた人物である。その中村は、やはり「表情」に着目して舞台を見、役の「内面」が「表情」に表れているかどうかを基準にその批評を展開した。彼が俳優の「表情」を批判している箇所をいくつか拾ってみる。

- ・台辞も始めの娘イサベル、キヨウルヌに対する辺は、何うも口先で丈云つて
る様で表情が伴はない（187）
- ・気が悶々してるといふ表情が出てゐない（187-88）
- ・決死の覚悟で入つて来るといふ表情が見えぬのが難であつた（188）

中村は、台詞を「口先」で言っているだけでは満足しない。台詞には「内面」を表す「表情」が伴わなければならないと考えている。中村の演劇に対する意識からすれば、このような劇評を書くことになるのは当たり前とも言えるのだが、「表情」を軸にして自由劇場の舞台を眺めたのは彼だけではない。和辻哲郎は、第五回試演のハウプトマン作『寂しき人々』に出演した六代目市川寿美蔵（後の三代目市川寿海）と市川蕙若（後の二代目市川松蔭）に対して、「自由劇場の演技」と題した文章の中で次のように述べている。

寿美蔵の顔はあまりに動かなさすぎた。声があを通り単調である上に顔面も殆んどスタチクであつたのは、ケエテとしては甚だ困つたわけである。顔面の表情が弱ければせりふは恐ろしくその力を失はねばならぬ。蕙若は寿美蔵よりはよほど自由であつたけれども、前にも云つたやうにもつと鋭敏な表情やもつと微妙な軽いヂエスチアがなくてはアンナ、マアルらしくない⁴²。

和辻もまた、「表情」がなければ台詞は力を失うと考えているのである。

このように俳優の演技に「表情」を希求することは、自由劇場をはじめとした新劇にのみ見られることではない。歌舞伎・新派・新劇が現在のように別のものとして認識されているわけではないこの時代において、この視線は当然歌舞伎にも向けられていった。明治38年の歌舞伎の劇評で、小山内は俳優には「人間らしい自然な従って写実な表情」⁴³が必要であると説いているし、一時期小山内と激しく対立することになる小宮豊隆も同様に、「表情」の重要性を繰り返し主張した。彼は、「表現とは畢竟、内に漲るものを外に露はにするといふ事である」⁴⁴と述べる。そしてその視線が、同時代の歌舞伎俳優にも向けられた。小宮は初代中村吉右衛門を絶賛し、いくつもの吉右衛門論を書いたことで知られるが、その中に次のような文章がある。

吉右衛門の持てるものの中にて表情に富みたるは、単に声と形だけではない。その顔一ことにその眼が現わす感情は多趣多様を極めて、心に影を落し来る細緻なる情意の顫動をも残る処なく写し出す⁴⁵。

小宮は、吉右衛門の「顔」が細かな感情を写しだしていると評価しているのである。このようにして、この時代は観客の側からも「内面」を可視化する身体が求められるようになっていくのである。

おわりに

この時代の俳優や指導者たちは、「内面」を可視化させるために「豊かな」「表情」を獲得しなければならないと考えるようになった。しばしば、「表情」とは生得的なものであり、「自然な」表現であると言われる。しかし、「表情」を表現として成立させることは、それ程簡単なことではなかった。彼らは、まず日本人の「表情」を改変させることから始めなければならず、そのためには様々な手段によって研究を重ねていく。これ以降、俳優や指導者の中に、解剖学や心理学を学ぶものが多く登場してくる。そのことの動機は、まさに「内面」を可視化させる身体を獲得するためであった。抱月、松翁、左団次は、そのことを目標として掲げ、実際に研究を行った最初期の人物だったのである。

注

- 1 本名が松居^{まさひろ}真玄で、明治22年頃から松居松葉と名乗っており、松居松翁と名

- 乗るようになるのは大正13年からであるが、本稿では松居松翁で統一する。
- 2 二代目市川左団次「左団次自伝」（初出：『左団次芸談』南光社、1936年）『日本人の自伝』第20巻（平凡社、1981年）、348頁。
 - 3 小山内薫「劇論新声（下）」『読売新聞』（読売新聞社、1911年11月22日）。
 - 4 本稿での演技術の定義は、俳優が最適の声や身振り、表情を生み出す方法、それを組み合わせる方法、そしてそのための準備のプロセスである。準備のプロセスは、具体的には日々の訓練や公演までの稽古などを含む。また、演技術は理論によって体系的・組織的に構築されていなければならないわけではない。俳優が明確な理論を持たずに経験的に行っていることも分析の対象となる。
 - 5 岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』（大修館書店、1998年）、83頁。
 - 6 二代目市川左団次「左団次自伝」『日本人の自伝』第20巻、350頁。
 - 7 同書、350頁。
 - 8 岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』、45頁。
 - 9 松居松翁『続劇壇今昔』（中央美術社、1926年）、118頁。
 - 10 島村抱月「渡英滞英日記」川副国基編『明治文学全集43島村抱月・片上天弦・長谷川天溪・相馬御風集』（筑摩書房、1967年）、107頁。
 - 11 島村抱月『滞欧文談』（春陽堂、1906年）、122頁。
 - 12 同書、124頁。
 - 13 同書、118頁。
 - 14 島村抱月「顔の表情」（初出：『東京日々新聞』1906年7月20日）『抱月全集』第7巻（天佑社、1920年）、377頁。
 - 15 中村吉蔵『最近劇論と劇評』（岡村書店、1913年）、196頁。
 - 16 同書、191頁。
 - 17 同書、196頁。
 - 18 松居松翁「西洋の俳優学校」『趣味』第2巻2号（易風社、1908年2月）、47-52頁。
 - 19 二代目市川左団次「左団次自伝」『日本人の自伝』第20巻、351頁。
 - 20 武田清「デルサルートの表現システムについて。」『文芸研究』第81号（明治大学文芸研究会、1999年2月）、99-121頁。
 - 21 武田清「デルサルートの表現システムについて。」、117頁。
 - 22 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』（万朝報社、1907年10月3日-12月29日）。
 - 23 松居松翁「劇術学校の必要」『早稲田文学』第23号（金尾文淵堂、1907年10月）、81-95頁。
 - 24 同書、91頁。

- 25 森律子『女優生活廿年』（博文館、1913年）、36頁。
- 26 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』（万朝報社、1907年12月19日）。
- 27 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』（万朝報社、1907年12月18日）。
- 28 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』（万朝報社、1907年12月19日）。
- 29 小山内薫「市川左団次の半生」『小山内薫演劇論全集』第5巻（未来社、1968年）、171頁。
- 30 松居松翁『続劇壇今昔』、161頁。
- 31 小山内薫「明治座第一印象」（初出：『読売新聞』1908年1月19日）『小山内薫演劇論全集』第4巻（未来社、1966年）、68頁。
- 32 市川左団次「ポルクマンの脚本を手にしての所感」小山内薫・市川左団次編『自由劇場』（自由劇場事務所、1912年）、107-8頁。
- 33 市川左升「老書記フォルダルの扮装」小山内薫・市川左団次編『自由劇場』、151頁。
- 34 心理学通俗講話会については、佐藤達哉・溝口元編『通史日本の心理学』（北大路書房、1997年）及び中邑平八郎「明治時代の心理学研究（二）——「心理學通俗講話會」を中心として」『東亜大学研究論叢』第24巻1号（東亜大学学術研究所、1999年12月）を参照した。
- 35 心理学通俗講話会編『心理学通俗講話』第2輯（同文館、1910年4月）。
- 36 桑田芳蔵「表情の話（顔つきと身振）」心理学通俗講話会編『心理学通俗講話』第2輯（同文館、1910年4月）、97-135頁。
- 37 同書、98頁。
- 38 同書、125頁。
- 39 島村抱月「「人形の家」と翻訳劇（「人形の家」の舞台監督についての感想）」（初出：『早稲田講演』1911年11月）『抱月全集』第2巻（天佑社、1920年）、383頁。
- 40 島村抱月「舞台動作の監督と「チオゲネスの誘惑」」（初出：『早稲田文学』1914年9月）『抱月全集』第2巻、574頁。
- 41 中村生（中村吉蔵の筆名）「自由劇場の印象」小山内薫・市川左団次編『自由劇場』、186-90頁。
- 42 和辻哲郎「自由劇場の演技」小山内薫・市川左団次編『自由劇場』、260頁。
- 43 小山内薫「歌舞伎座合評」（初出：『歌舞伎』1905年12月）『小山内薫演劇論全集』第4巻、54頁。
- 44 小宮豊隆『演劇論叢』（聖文閣、1937年）、347頁。
- 45 小宮豊隆「中村吉右衛門論」（初出：『新小説』1911年8月）『中村吉右衛門』（岩波書店、2000年）、13頁。