

『近代俳優術』における科学の反映

嶋孝脩

序章

俳優・演出家である千田是也（1904-1994）は、西洋における近代演劇の伝統を日本に確立するため、民間の劇団や研究機関を創設し、戯曲的演劇の上演や、心理を反映した俳優術の体系化、それらに基づく俳優教育に尽力した新劇を代表する人物である。

戯曲的演劇に対応する心理を反映した俳優術は、『近代俳優術（上）』（早川書房、1949年）、『近代俳優術（下）』（早川書房、1950年）にまとめられた。上巻では「身振表情術」（しぐさ）、下巻では「物云ふ術」（せりふ）と「役の創造」（しぐさとせりふの統合）について記述している。そして、千田は俳優術の体系化にあたり、独学による生理学、心理学、音声学、外国の俳優術の知識を反映させた。そのため、『近代俳優術』の構造を考察する際、反映された科学や俳優術を検証する必要がある。

笹山啓輔の『演技術の日本近代』（森話社、2012年）では、スタニスラフスキーの『俳優修業』との比較を行い、『近代俳優術』に反映された科学性について考察を行なった。笹山は、『俳優修業』は消極的な潜在意識を前提としていたため、「刺激と反応」の図式において「刺激」を重視した一方、『近代俳優術』は、活発な無意識を前提としていたため「反応」の過程を重視したと論じた。さらに、無意識を刺激することによる感情想起と、無意識への抑圧を解放することによる感情想起の方法を並立しており、前者はパブロフの「条件反射説」、後者はフロイトの「無意識」の作用が見出せることから、両者を並立させる概念として、戦前の日本で展開された「唯物論心理学」を反映したのではないかと考察している。

「唯物論心理学」とは、1932年、戸坂潤らによって結成された唯物論研究会の機関誌『唯物論研究』の創刊号に掲載された、鈴木涼二の「唯物論的心理学の主張」にて言及されている。鈴木は、「精神」と「身体」の対立構造の否

定し、二つの関係は有機的総合であると主張している¹。さらに、古澤聡司は『教育学論集』に載せた「一九二〇年代および三〇年代の日本の唯物心理学—概観」にて、ワトソンの行動心理学を批判し、無意識の存在を認めていた²。

しかし、千田自身による「唯物論心理学」の反映に対する言及は見当たらない。そのため、笹山は、「唯物論心理学」の反映という自身の考察に対し、「たとえ直接に知る機会がなかったとしても、同時代に同じ問題意識を持っていた千田が、生理学や心理学を熱心に研究する中で唯物論心理学と同じような結論に到達したとしても不思議ではない。」³と述べている。

本論文では『近代俳優術』の体系化における科学的根拠を明らかにするため、『近代俳優術』の歴史的背景、体系構造、千田による言及、参考文献の観点から考察する。なお、心理の反映に関する科学的根拠を明らかにするため、『近代俳優術（上）』のみを考察対象とする。

第1章 『近代俳優術』の構造について

第1節 『近代俳優術』執筆における歴史的背

千田是也（本名：伊藤罔夫）は1922年、舞台美術家として働いていた五男・伊藤熹朔（「伊藤熹作」と表記する場合もあるが、本論では「伊藤熹朔」と表記する）の紹介で、土方与志の邸宅にある模型舞台研究所の仕事を手伝ったことをきっかけに、演劇の仕事に携わり始める。

1924年、築地小劇場に入団すると、俳優として表現派演劇で好評を博すようになる。しかし、チェーホフの「桜の園」や「三人姉妹」を上演する際も表現派風の演技だったことから、誇張や紋切り型の演技を築地時代に背負い込んだと後に回想している⁴。

一方、マルクス主義思想に傾倒していた千田は、その思想が深まるにつれ、表現派の非科学的側面に不満を抱くようになる。そして1926年、築地小劇場を退団し、本格的に左翼演劇を勉強するためドイツ留学を決める。

留学までの1年間、千田は日本プロレタリア文芸連盟の演劇部、移動演劇団「トランク劇場」や、マルクス主義芸術研究所（マル芸）など、国内のプロレタリア演劇に参加し、1927年4月、ドイツに留学する。

留学先では、ドイツ労働者演劇同盟（ATBD）に属する劇団に参加し、舞台装置の製作や、俳優として活動した他、ドイツ共産党に入党するな

ど、現地で様々な政治活動も行う。また、グスターフ・フォン・ワンゲンハイムが失業俳優と創設した劇団 1931 にも参加し、中級階級の観客を対象に、革命を目指す演劇を行っていた⁵。

1932 年、日本に帰国した千田はドイツ留学の経験を活かし、東京演劇集団 (TES) による演劇の商業化を図った事業や、プロット (日本プロレタリア演劇同盟) による労働者演劇運動を行う。

しかし、当時の日本では、左翼演劇における警察の取り締まりが強化しており、移動劇団めざまし隊の移動公演中に逮捕される。また、1933 年 7 月に逮捕された際は、マルクス主義の世界・芸術観は捨てきれないものの、「今後は共産主義的政治運動、芸術運動には関与せず、もっぱら俳優、演出として、演劇の創造、研究をやって行こうと思います、云々」⁶と上申書を出し釈放される。そして、1935 年 3 月に出所するも、5 月に治安維持法違反により、懲役 2 年、執行猶予 3 年の判決を受ける。そして、その後の活動は上申書通り、左翼演劇の上演を控えるようになる。また、千田が刑務所にいる間、国内の左翼劇団のほとんどは弾圧されていた。

1936 年 2 月、千田は新築地劇団に参加する。「発展的リアリズム」や「反資本主義的リアリズム」が議論される中、左翼演劇から距離をとり、芝居づくりに専念するため、新築地劇団にて演劇の職業化、大衆化を目指した。

同時に、牢屋の中でシェイクスピアやドイツの古典劇、演劇史や演劇論を勉強していた千田は⁷、当時の日本演劇の技術の未熟さを痛感しており、シェイクスピアの戯曲を研究・上演することで、近代演劇の確立を目指した。千田は当時のことを、以下のように述べている。

「世にもあらたかな「発展的リアリズム」さまと、このまことに奇妙な役者という生きものとを折り合わすには、一体どうしたらよいのか、そんな問題に生まれて始めてぶつかって、あたふたしている時に、スタニスラフスキーの『俳優修業』が「劇と評論」や「テアトロ」に訳載されはじめた。あれは私には非常に面白かった。どういう動機かはっきりしたことは今は忘れたが、一多分真船豊さんやその戯曲と知り合ったことや、古典戯曲を演出しだしたためだろうー戯曲的 (ドラマチック) という言葉に、その本当の意味についてひどく興味を持ち出し

たのもこの時期である。」⁸

スタニスラフスキーの『俳優修業』は、俳優が「もし」と役の状況を仮定することで、「しぐさ」における内的動機を意識的に目覚めさせ、「想像力」を鍛え、「注意の集中」をコントロールするなど、内的及び外的アプローチを駆使することで、潜在意識を意識的に操り、無意識的な感情想起を図るためのリアリズム演技についてまとめられている。千田は心理を反映した演技を学ぶ際、スタニスラフスキーの『俳優修業』に関心を持っていたことが分かる。

そして、1940 年 2 月、千田は新築地劇団を脱退する際、以下のように述べている。

「さて自分のことですが、そういう譯で、私が今新築地をはなれ、職業的な新劇團から身を引くと云うのは、何か新しい新劇團を起そうと云う目ざましい野心のためではありません。結局私は新協なり、新築地なりその他の新劇團のまわりをウロウロして暮す事でしょう。どこかの劇團で役者をさせてもらったり、演出させてもらったりするでしょう。それで、私の創造慾といったものを、そういうことが本當に起こった時には時々癒やせてもらうのですが、平生の仕事としては、今、生まれかけている近代的な職業俳優道の落穂拾いの役を買って出たいのです。」⁹

近代的な職業俳優道の落穂拾いとは、基礎訓練のない新劇において、演技と訓練方法を体系化することであり、『近代俳優術』執筆のきっかけであることが分かる。しかし、1941 年、太平洋戦争が開始した翌日に千田は再び逮捕され、1942 年に懲役 5 年の判決を受けるが、控訴し、執行猶予がつく。

そして、1943 年、大政翼賛会の文化部に詩の朗読研究会が創設されると、東山千栄子、村瀬幸子、岸輝子、遠藤慎吾らが参加し、獄中にいた千田の助言により青山杉作を加え、そこで芝居の勉強会を始める。そして 1944 年、その勉強会が発端となり、俳優座の創立へと繋がる。

俳優座は、「近代演劇の確立」と、それに基づく「現代演劇の樹立」を目指し、「芸術家としての主体性の確立」「絶えず変わりつつある現実の正しい認識」「この現実との能動的な、批判的な変革的な触れ合い」「芸術、特に演劇の特殊的本質

の正しい認識」「その専門的技能の習得と訓練」「演劇的遺産摂取と革新的・創造的態度の堅持」「劇団の創造面や運営面での活動。さらに社会的行動に当たっての実践の尊重」「理論と実践の統一」を理念として掲げた¹⁰。

千田は劇団の研究生を対象とした俳優養成や、戯曲的演劇の上演を行なう中で、戦前に実現されなかった演劇の基礎（研究・養成・普及）となるシステムの確立を早急の課題としていた。

また、千田は俳優座以外の場所でも俳優養成を行なっていた。俳優座設立と同年5月、鎌倉在住の芸術家らによって開校した私立学校の鎌倉アカデミアにて、「俳優術」の授業を受け持っていた。

同年9月には、新派のパトロンの出資により開講した舞台芸術アカデミーにて、「感情表出について」「戯曲による実習」「演劇概論」「演技論」の授業を担当し¹¹、俳優科の主任も務めた。

舞台芸術アカデミーの設立趣旨の冒頭には「この養成所は、生きた人間を表現手段とするすべての芸術―演技、舞踊等に必要な基礎訓練を与えるために設けられたものであります。」¹²と書かれており、その他の指導者による授業には、国語音声学や生理解剖学、体操や声楽など、肉体的・心理的訓練が取り入れられていた¹³。しかし、舞台芸術アカデミーは占領政策とインフレの影響により2年で閉鎖となる。

そして、俳優座創立から5年後の1949年に『近代俳優術（上）』、1950年に『近代俳優術（下）』を出版する。『近代俳優術』は、俳優座の研究生への指導や、舞台芸術アカデミーの授業が土台となっており、後に、俳優座は付属の養成所を設立し、『近代俳優術』を教科書とした授業を行うようになる。

第2節 『近代俳優術』の構成

『近代俳優術』では、俳優術を勉強するにあたり、教師と俳優志望者が一人一人向き合うことを最重要としている。そのため、書物の役割は補助手段であり、『近代俳優術』を俳優術の講義や実習のための教材集、例題集と位置付け、項目は千田の講義の順番に沿って羅列している¹⁴。

また、俳優術を確立するために学んだ外国の俳優術の教科書や心理学、生理学、音声学の知識には基礎教養が足りず、さらに芝居の仕事に

追われていたことから、完全な形で整理されていないことを告白している¹⁵。『近代俳優術』を考察する際、これらの点を考慮する必要がある。そして、上巻の目次は次の通りである。

緒論 俳優の表現について

第一節 俳優術とはなにか

第二節 俳優の表出手段

第三節 俳優の表現の特色

第一章 身振表情術について

第一節 身振表情術とはなにか

第二節 身振表情術の土臺

第三節 身振表情術の役目

第四節 身振表情術に必要なもの

第二章 肉體の基本練習

第一節 なぜ肉體訓練は必要か

第二節 体操について

第三節 舞踊について

第三章 心理的技術の習得

第一節 俳優の心理的技術とはなにか

第二節 感情の解放について

第三節 注意の集中について

第四節 想像力の伸張について

第四章 生きた動作の基礎知識

第一節 身體動作のいろいろ

第二節 情念的動作の研究

第三節 意志的動作の研究

第四節 動作の流れとその裏づけ

第五章 人生の研究―観察と模倣

附 録 身振表情術例題集

以下、各章ごとの考察を行う。

「緒論」

千田は「俳優術」の定義について以下のように述べている。

「『俳優術とは、戯曲を作ること及び芝居を見ることと共に演劇の基本的要素であって、俳優と呼ばれる生きた人間が、その内的衝動に基づいて、戯曲中の一人物を、己自身を表出手段として舞臺で完全に具體的に生き示し、それによつて、作者の意圖した戯曲的な流れを、他の舞臺藝術家と共に作り出し、觀衆に藝術的感動を與へること、及び、それに至る準備的な活動の全過程である。』」¹⁶

「俳優術」は戯曲的演劇に基づいた心理を反映する演技に限定されていることが分かる。また、俳優は表出手段として、自身の生きたままの心と身体を必要としており、心と身体の関係は、「心理的・物理的統一體」（以下、引用文以外は「心理・物理的統一體」と表記する）であり、心に起きたことは体に作用し、体に起きたことは心へ作用する有機的関係であるとしている。

そして、演技において自動的に感情想起をする方法が2つ紹介されている。1つは、ドイツの美学者エドワード・フォン・ハルトマンやレッシングが言及した「自己暗示」である。一部分は想像の力で没入し、一部分は身振暗示の作用によって役の感情へ同化させる。また、身振暗示の作用は、ヴント、ピデリット、リップス等の近代心理学者によって確認されていると述べている¹⁷。

もう1つの方法が、A・マイノングの心理学説から出発した「假定」という心理状態である（以下、引用文以外は「假定」と表記する）である。『近代俳優術』では、「假定」が表出手段として最も妥当なものとし、その作用を以下のように説明している。

「それは又、夢や催眠状態と違って、他の力に強ひられずとも、平生の己とは違つた状態に意識的に入つて行ける、又この場合は、それが實在しないことも百も承知の上であることを假定するのだから、錯覚も生じないし、他人を欺くと云ふこともない。それが架空のものであることを確信しながら、なほかつ、假定に伴ふ想像力の活潑な作用に積極的に身をゆだね、それに憑かれて了ふのである。この架空の状態にひたり切つて了つた後は、その前提であつた假定を一々神経質に思ひ起すことはかへつて邪魔になる一意識的に入り込んだその架空の状態の中で実生活と同様に自由に本能的に行動することを妨げる。」¹⁸

「俳優は勿論、その役の感情内容を感じてゐる。だが現実生活の場合と同じやうには、同じ強さでは感じてゐない。その場合俳優が感じるのは判断感情ではない—ある確信と関連して生ずる感情を演技の間に體驗する譯ではない。俳優はたゞ作中人物の性格や環境を一時的に假定

し、もし自分がその人だつたら、さう云ふ境遇に置かれたらと云ふ假定の下に—その場合の感情を體驗するだけである。」¹⁹

『近代俳優術』では、假定状態で感じる假定感情（以下、引用文以外は「假定感情」と表記する）と、現実生活で感じる判断感情（以下、引用文以外は「判断感情」と表記する）を区別している。そして、俳優の演技は假定状態を體驗しているだけで、役になり入るような錯覚は起きないとし、「與へられた境遇」を鮮明に持つことを要求している。

「第一章 身振表情術について」

身振表情術とは、「身體運動—顔面表情、身振、動作、姿態、等によって、人間の思想・感情を直觀的表現する技術」²⁰と定義されており、『近代俳優術（上）』の根幹にあたる。

身振表情術の役割は、「近代生活によって包み隠された感情などを捉え、人間に本音をはかすこと」²¹を目的とし、「面紗を剥ぎ取る術」

「心の底の眞實を大つびらに顔に、手足に、胴體に書き記す術」などとも表現され、俳優の演技において、感情を抑えることなく表出することを要求している。また、戯曲においても、その兆しを捉えることを要求している²²。

そして、身振表情術に必要な要素として「動作による思想・感情表現」「心理的・物理的統一體」「言葉と身體の有機的統一」「心の働きの知識と共感（内省と體驗）」「日常生活における動作の觀察と模倣、その奥にある思想や感情の探究と共感」「想像力の伸張」「集中力の強化」「舞台的動作」「強靱で自由な肉体訓練」を挙げている²³。『近代俳優術』では、これらに関する説明と練習内容が以降の章に記されている。

「第二章 肉體の基本練習」

肉体訓練の目的には、「身体を丈夫にすること」「筋肉を自由に動かせるようにすること」「筋肉の緊張をとり、全身の均衡を保たせること」「姿勢や動作の癖を治すこと」²⁴が挙げられている。また、舞台芸術アカデミーで体操を指導していた三橋喜久雄の練習システムの大要を挙げている。

しかし、千田は自身を体操の練習法を説明する上で適任者ではないとし、優れた教師を見つけることを要求している。舞踊も同様に、リズム感覚を養うために重要であることを述べるも、適任の教師に教わることを要求している。この点から、『近代俳優術』が指導における補助手段であり、適した指導者に実践的成果を委ねていることが分かる。

「第三章 心理的技術の習得」

心理的技術とは、心の働きを意識的に使うための技術とし、以下のように述べている。

「（前略）私たちに『^{インスピレーション} 霊感』を與へる潜在意識の大體の所在を確かめること、潜在意識の發動の邪魔になるものを取りのぞくこと、私たちの意識や意志の自由になる部分をうまく利用して、潜在意識に働きかけることは、決して不可能ではないのである。」²⁵

その方法の1つ目には、「潜在意識の發動の邪魔になるものを取りのぞくこと」として「感情の解放」が挙げられる。現代人、特に日本人は日頃から感情を抑制するため、感情を素直に表出することができなくなっており、自分の感情を自由に出すための練習が、支配・抑制の練習に先立って必要であるとしている²⁶。しかし、一連の練習が完全にできるようになるためには、後のページで書かれている予備知識や予備練習が必要であり、最初は心理から出発できないことを想定している。その上で、練習において楽しんでやることや、テレたり、固くならないこと、筋道通りでなく自由にやっていいことなどの条件を提示している。

つまり、「感情の解放」は、他の心理的技術や知識を習得した後、意識的に想起された感情を照れや緊張などにより抑えないことを目的としている。

次に挙げられるのが、意識や意志を利用した「注意の集中」である。意識的に感情想起する際、舞台上の対象にのみ集中するため、注意を抑制させる練習が記されている。

そして、最後に挙げられるのが、同様に意識や意志を利用した「想像力の伸張」である。仮定から出発し、創作的想像により、舞台上にあ

る様々な作り物に裏付けしていくことを目的としている。

「第四章 生きた動作の基礎知識」

「生きた動作の基礎知識」では、心の働きにおける言葉使いや概念規定を整理するため、生理学、心理学などの科学的説明に多くのページが割かれている。

無意識的動作では、ヴントの情緒曲線が紹介されている他、「驚き」「恐れ」「怒り」「苦しみ」「悲しみ」「喜び」「共感」「反感」

「性的衝動」などの情緒に関して、表出過程を詳細に記し、それぞれに具体的な場面を指定する練習が記述されている。千田は、俳優に対し科学的に正確な感情表出を求めていることが分かる。

意志的動作の研究では、目的を実行するための想像上の線である「集中線」や、演技する際の動作や台詞の動機となる「裏づけ」、戯曲全体を詳細に理解していくための「目標・分割・単位」などが挙げられており、それぞれ練習が記述されている。

「第五章 人生の研究—観察と模倣」

「人生の研究—観察と模倣」では、身振表情術に必要な「日常生活における動作の観察と模倣、その奥にある思想や感情の探究と共感」の要素について説明している。

「模倣」では、身振暗示の作用が反映させているとし、「心理・物理的統一体」における身体から心理への作用を指摘している。

以上のことから、『近代俳優術』の大要は次のようにまとめられる。「心理・物理的統一体」と、感情想起を自動化する「仮定」を表出手段とし、身振表情術による意識的心理操作と「生きた動作の基礎知識」における正確な感情の表出過程の知識を要求した。

次章では、千田による言及と、参考文献の観点から、『近代俳優術』における体系化の根拠を明らかにする。

第2章 『近代俳優術』における体系化の根拠

第1節 科学反映の背景

千田は、『近代俳優術』を体系化するにあたり、科学を反映させる理由として以下のように

述べている。

「私共の演技の能力は決して私共だけの財産ではありません。その點で吾々が特に才能を恵まれた人間であらねばならないと云ふ事は事實でせうが、しかし演劇的表現の各要素に各人の言語、表情、身振の中にある。これが基礎にならぬ限り萬人が吾々の肉體の言葉を理解することが出来なくなるでせう。したがって吾々の演技は人間に共通する言語的表現と表情・身振との關係、吾々の脈膊や呼吸や筋肉の緊張や遅緩とそれ等との關係に就いての正確な知識を土臺にしなければならないでせう。」²⁷

千田の科学的分類の氣質は、逮捕されても尚捨てきれずにいたマルクス主義の世界・芸術觀が影響していることは想像に難しくない。また、千田が俳優術を体系化するにあたり、科学に重点をおいた背景には、以下のような理由もある。

「新協・新築地時代の末期は發展的リアリズムとかなんか言いながら、実際に大衆の運動と結びついて芝居のできる時期でなくなって、古典とか歴史劇をやっていた。だから今日的な現実の問題と結びついて、ドラマトゥルギーとか演技とかの理論や実践を發展させて行くことが困難となった。そのためでしょうね、戯曲論とか演技論とかをもっと深めようという努力が、私などの場合、妙に「演劇科学」的に生理、心理学的、形式論的にならざるを得なくなった。社会の現実の動きからはなれて、「小さな仕事」にもぐりこみ、そこに安住するという傾向もたしかにあったと思います」²⁸

千田は、心理を反映した俳優術を体系化するにあたり、三省堂から出版されていた雑誌『科学ペン』にて、演技における唯心論と唯物論に関する文章を寄稿している。当時の千田は、スタニスラフスキーを唯心論、メイエルホリドを唯物論として捉え、両者を対比し、以下のように述べている。

「しかし現在の演劇科學は兩者のいづれにも味方してゐません。藝術的な演劇にとつてはこの意味での純粋な感情移入も模倣も意味がないし、兩者を對立物とみることはあやまりだと云

ふ立場に立つてゐます。俳優は自分の直接の感情、眞實なる經驗、大きな主觀の力を形象に挿入すると同時に、自己の一挙一動を計算し、自己の藝術のすべての表現手段を知悉し、意識的にそれを使ひこなす深い落付きを保つやうに努めなければならない——方には經驗の力を分析し、觀客に與へる効果を正確に計算しなければならない。—そしてこのことは俳優が創作の主體と對象を一身に兼ねてゐることから生ずる彼の創作の内的矛盾であり、俳優の創作の情緒的モメントと知的モメントは互ひに制約してゐる譯です。」²⁹

千田は、唯心論的方法と唯物論的方法はパラドキシカルに並存し、それらを意識的に使いこなす必要があるという演技に対する問題意識を持っていた。そして、当時の千田は、スタニスラフスキー・システムにおける意識的技術を認識していなかったことが考えられる。この時、意識的心理操作の方法に挙げられていたのは、ハルトマンの自己暗示や、はっきりとした意識下で一種の催眠状態となるトランスツイグラチオン(變身)などであり³⁰、スタニスラフスキー・システムの意識的技術への言及はない。

また、以上の内容が『科学ペン』に掲載されたのは、1923年10月である。しかし、日本で初めて『俳優修業』が連載されたのは、1937年の4月であり、千田はそれに興味を示していた。そのため、『科学ペン』に文章を寄稿した際、スタニスラフスキー・システムの詳細を知らず、唯心論的方法と誤解していたことが考えられる。

そして、同雑誌にて、千田は生理学者の林蘊に、パヴロフの条件反射説の作用について何う場面がある³¹。条件反射説とは、生理学者パヴロフによって定説化された、後天的に獲得される刺激による反射であり、行動心理学にも影響を与えている。そして、スタニスラフスキーはシステムを構築する際、条件反射説に興味を示していたと言われており³²、両者は刺激による反応という点で類似性が見られる。また、林蘊は後に、スタニスラフスキー・システムから条件反射説の影響を見出している³³。そのため、笹山は、千田が『俳優修業』に条件反射説の影響を感じていたと考察しており³⁴、同様の作用が『近代俳優術』にも反映されていると論じた。その点に関する考察は、本章第4節にて行う。

以上のことから、千田は心理を反映する俳優

術を体系化するため、有機的体において、意識的に感情を想起させるための科学的根拠を模索していたことが分かる。次節では、反映された外国の俳優術の観点から考察する。

第2節 外国の俳優術の反映

『近代俳優術』では、スタニスラフスキーの『俳優修業』を参考文献に挙げており、前章1節では、千田が心理を反映した演技を考える際、『劇と評論』及び『テアトロ』で連載されていた『俳優修業』に関心を持っていたことを明らかにした。また、『近代俳優術』にて「仮定」の作用を説明する際、『劇と評論』で連載された『俳優修業』における「もし」の作用の説明文³⁵を引用している³⁶。

そして、「仮定」の他にも、「與へられた境遇」「注意の集中」「想像力の伸長」「集中線」「裏づけ」「目標・分割・単位」などが反映されていることが分かる。

しかし、引用の多くは、スタニスラフスキーの孫弟子にあたる、ラポポルトの『俳優の仕事』からであり、同様のシステムを共有していることが分かる。そして、『近代俳優術』は、自らの役割を例題集として位置付けているため、『俳優の仕事』の「四 注意と筋肉」「六 正當化」「七 創造的想像力」「八 舞臺の態度」「一〇 身體的行動の想起」「一三 舞臺の任務の三要素」から、それぞれの練習内容を引用している。一例として、『俳優の仕事』の「四 注意と筋肉」に記されている、2人が向かい合って、1人の動きを真似る「鏡」練習³⁷は、『近代俳優術』の「注意の集中」の練習に反映されている³⁸。

一方で、『近代俳優術』における「感情の解放」と「生きた動作の基礎知識」は、『俳優修業』などからは見受けられず、千田独自の方法であることが分かる。

そして、笹山は、「感情の解放」における抑圧を解放するという観点からフロイトの活発な「無意識」の要素を見出しており、「生きた動作の基礎知識」では、正確な感情の表出過程を要求していたことから、「刺激と反応」の図式において「反応」に重点を置いていたと論じた。

しかし、本論文の考察では、「感情の解放」を行う際、この後に学ぶ心理的技術や知識を獲得しない限り、感情想起は起こらないことを前

提としており、「感情の解放」の目的は、意識的に想起した感情を、照れや緊張などによって抑制することを阻止することと論じた。すなわち、千田は演技における感情表出において、活発な無意識の解放を前提としたのではなく、スタニスラフスキーと同様に、「刺激」による感情想起を前提としていたと考えられる。しかし、その上で、抑圧から解放するという考えからは、笹山の指摘通り、フロイトの「無意識」の要素が見受けられる。そして、身振表情術の役割において、「近代生活によって包み隠された感情などを捉え、人間に本音をはかすこと」「面紗を剥ぎ取る術」と述べている点からも、フロイトの「無意識」が反映させていたことが考えられる。

また、「生きた動作の基礎知識」は、演劇の現場で扱う、心の働きに対する言葉使いや概念規定を整理するためのものであり、「反応」の過程における科学的正確性を重視していたことは間違いない。

一方、『近代俳優術』では、外国の俳優術において、スタニスラフスキー・システムのみを反映していたわけではない。『近代俳優術』では、俳優の表出手段において、『科学ペン』で挙げられた、エドワード・フォン・ハルトマンやレッシングが言及した「自己暗示」が依然として候補に挙げられている。

また、トランスイグレーション（変身）を表出方法として挙げていたグレゴリーの『俳優術』も、『近代俳優術』の参考文献に挙げており、『近代俳優術（下）』の「結論 役の創造について」における「役の創造における総合的組み立ての段階」という項目では、『俳優術』からの引用文³⁹で締め括っている。ちなみに『俳優術』は、実際は千田が翻訳したものであったが、当時、治安維持法により検挙されていたため、兄の熹朔の名前を借りて出版していた⁴⁰。

以上のことから、千田は『近代俳優術』を体系化するにあたり、主にスタニスラフスキー・システムを反映させた一方、スタニスラフスキー・システム以前に体系化された、意識的心理操作を目指す外国の俳優術も反映させていた。

『近代俳優術』は、当時、千田が学んだ異なる根拠と方法を持った俳優術が、複数反映されていることが分かる。また、1節及び2節の観点から、『近代俳優術』は笹山の指摘するように、

有機的体において、条件反射的作用と、フロイトの無意識の要素が見受けられる。次節では、『近代俳優術』に反映した科学について、千田自身の発言から考察する。

第3節 ゲシュタルト心理学

千田は『近代俳優術・補遺』にて、『近代俳優術』における生理学・心理学の反映について以下のように指摘している。

「左翼演劇時代、新協、新築地時代の、ただ頭だけで割りきってしまったような、こしらえものの、みただけの演技、言葉の表面の意味をなぞるだけの演技、人間の心理の重層性というものを、複雑にとらえることをしない単純な演技、あるいはただ張りきりだけの、すごむだけの演技、そうしたものをどうしたら克服できるかということ。そのために、人間の感情とか情緒とか、潜在意識とかいうことに、ひどく考えがいつてしまったわけですね。人間の心の動きが無意識的、無意志的に身体表面に現れるモメントを演技の上に生かしていくことが、この本ではひどく重視されていて、そのために人間の意識的、意志的行動の面の研究、そういう面の訓練がおろそかになっています。

また「心と身体を結ぶ有機的な糸」とか「心と身体との両極の相互依存的統一性」とかいつて、行動を現前させさえすれば、その人の心に動いていることが自然に身体表面の形や動きに透いて見えて来るということをひどくたよりにして、ゲシュタルト心理学などを引きあいに出して、そのことを心理学的、生理学的に説明しようとしています、（後略）」⁴¹

前節で論じた笹山の指摘通り、「刺激と反応」の関係において、「反応」を優先していたことが千田自身の発言からも明らかとなった。また、千田は「心理・物理的統一性」の根拠において、ゲシュタルト心理学を参考としたことに言及している。

ゲシュタルト心理学とは、ドイツの心理学者であるウオルフガング・ケーラーによって論じられ、部分や要素ではなく、全体性や構造に重点を置いた心理学である。ケーラーは、物理学者のマックス・プランクの弟子でもあったことから、物理主義的考えが基礎となっていた。そして、心理と物理の同型を唱え、現象的過程と

大脳生理的過程との同型を説いた。ゲシュタルト心理学は、20世紀の心理学における主要学説である。

さらに、『近代俳優術』では、ウオルフガング・ケーラー『ゲシュタルト心理学』も参考文献に挙げている。また、『ゲシュタルト心理学』の翻訳者の佐久間鼎は、ケーラーのもとでゲシュタルト心理学を学び、日本へ紹介した第一人者となる。

千田はこの他にも、「それから心理学ではゲシュタルト心理学にこりましてね。あれは表情の問題、それを媒介としての感情同化の問題には大変都合のいいところがあるもんですからね。」⁴²と述べており、有機的体を裏付ける上で、ゲシュタルト心理学を参考にしたことは間違いない。

一方で、『近代俳優術』では、笹山の指摘するように、「刺激」の作用における条件反射説と、「感情の解放」におけるフロイトの「無意識」の要素が見受けられる。ゲシュタルト心理学において、条件反射説の作用は認められているものの、フロイトの学説とは異なる立場にある。

次節では、参考文献の観点から、反映した科学の詳細について明らかにする。

第4節 生理学と心理学の「参考文献」から見えてくるもの

前節では、千田が心理・物理的統一性の根拠の1つに、ゲシュタルト心理学を挙げていたことが明らかになった。そして、『近代俳優術』は参考文献に、ウオルフガング・ケーラーの『ゲシュタルト心理学』を挙げている。『ゲシュタルト心理学』では、以下のような記述がある。

「直接経験の観察を無視しては、あたかも現行の行動心理学のやうな、人為的に単純化された心理学體系を構成することは危険が大いにあります。さうかといつて、心理学を直接経験の、または「意識」だけの一科学として發展させるのも絶対に不可能と思はれます。心的過程の説明のためには、現前の経験の分野だけでは不適當で、殊に神経系中のその過程の一部だけが現象的所興の中に直接現はれますが、その全部は多少とも相互依存的だと思はれます。」⁴³

以上の記述からは、行動心理学における客観的観察と、意識の問題に正面から取り組む直接経験の両方を重視し、唯物論と唯心論における対立構造の克服が見受けられる。

また、参考文献に挙げられている、医学博士の安井洋著『表情と感情の研究』では、物質と精神の関係について、以下のように述べている。

「物質と精神との関係は並行論のいふ如く並行と見てもよいが、此の場合では寧ろ交叉と見ることが一層適切である。世界を空間的、固定的に観察するのが物質観であつて世界を時間的、流動的に観察するのが精神観であり、そこに交叉の意味が現はれて居る」⁴⁴

安井は、ゲシュタルト心理学に言及していないものの、それと類似する心身の相関関係を論じている。そして「生きた動作の基礎知識」では、感情の表出過程について、『表情と感情の研究』から多く引用されている。例えば、『表情と感情の研究』の99ページに記載された「啼泣」を表す挿絵は、『近代俳優術』の145ページの「啼泣」を表す挿絵と同一のものである。また、『表情と感情の研究』に記された「悲哀」⁴⁵「忿怒」⁴⁶「苦痛」⁴⁷「喜び」⁴⁸などの挿絵や説明文は、『近代俳優術』で紹介されている「悲哀」⁴⁹「忿怒」⁵⁰「苦痛」⁵¹「喜び」⁵²にそれぞれ同様のものが引用されている。

そして、同じく参考文献として挙げている心理学者の小野島右左雄著『最近心理学概説』では、ゲシュタルト心理学を土台とし、『表情と感情の研究』と同様に、感情の表出過程について引用が行われている。『最近心理学概説』の下巻に記載されている「恐れ」⁵³「怒り」⁵⁴「喜び」⁵⁵「驚き」⁵⁶の説明文は、『近代俳優術』の「生きた動作の基礎知識」における「恐れ」⁵⁷「怒り」⁵⁸「喜び」⁵⁹「驚き」⁶⁰の説明文にて、それぞれ一部文章が引用されている。以上の2冊からの引用は、「生きた動作の基礎知識」にまとめられ、「刺激と反応」の図式における「反応」に反映させていることが分かる。この点からは、千田のマルクス主義の芸術思想における、科学的分類に対する情熱が見受けられる。

また、『最近心理学概説』では、ゲシュタルト心理学を提唱したベルリン学派の形態論に依拠しながら、著者が抱いていた心理学の体系的叙述の暗示を行うことが目的の1つに挙げられ

ている⁶¹。すなわち、様々な学説を小野島独自の体系としてまとめている。

そのため、ゲシュタルト心理学とは通常相入れない、意識的経験を否定する行動心理学や、客観的判断を行わないヴントの心理学に関しては、否定を添えて紹介している。一方、ヴントの情緒曲線については時間経過が特色づけられ得ると評価しており、個々の具体的情緒と区別することを示唆している。また、条件反射説⁶²やフロイトの無意識⁶³も紹介しており、両者の存在を認めている。佐久間鼎による『最近心理学概説』の書評は、小野島の体系における特異性、独自性について言及しており、異質なものであったことが推察できる。

「著者が現下のわが學界における特異な存在であり、独自の性格を發揮してゐることは、贅言を要しますまい。その特異性・獨自性は、本書においても、とにかくすこぶる濃厚にあらはれてゐて、それによつて本書が類書中の異色あるものとなつてゐます。著者の性格のおもかげは、隨所に認められませう。中にも、いはゞ獨往遇進の風は、全篇の基調をなすもので、將軍自身馬上鞭をあげて先頭に立ち、「者共つゞけ!」と呼ばはつてゐる概があります。」⁶⁴

そして、『近代俳優術』では、ゲシュタルト心理学を反映しているのはもちろんのこと、条件反射説的作用と、フロイトの「無意識」の要素が見受けられる他、ヴントの情緒曲線も紹介されており、具体性を当てはめる必要性と、時間的形姿を知る上では参考になると記しているなど⁶⁵、引用文以外からも『最近心理学概説』の反映が伺える。

しかし、第1章第2節でも述べたように、千田は、『近代俳優術』に反映した外国の俳優術や心理学、生理学、音声学の知識が、完全な形で整理されていないことを告白している。また、千田は「近代俳優術・補遺」にて、以下のように述べている。

「パヴロフの条件反射説にも少々首をつっこみましたが、あれはどうも、むずかしくて……なにしろ中学しか出ていないんで、科学の方の予備知識がまるでないんで、どれもこれも上っ面をなでただけなんです、それでも、こうした「新知識」を土台にして、いろいろな機会

に、これまでの左翼劇場とか、新協・新築地の演技についての疑問を提出したり、あの当時村山君と久保君が論争していた言葉と動作の同時性とか異時性とかの問題に割り込んだりし始めました。」⁶⁶

つまり、『近代俳優術』の体系化に伴った知識は、正確な理解や整理が行われていないことを考慮する必要がある。

本章第2節では、笹山が『近代俳優術』において条件反射説を受容しているという考察に触れた。しかし、千田の発言をそのまま受け入れるのであれば、条件反射説の理解が不十分だったことが推測できる。実際、千田は『近代俳優術・補遺』にて、心理学者の南博と、以下のような対談をしている。

南「で、情動と身体的変化には、意識的にコントロール出来ない限界があると考えられていたでしょう。ところがこのごろの新しい研究で、内蔵の条件反射なんかの研究が進んできました。（中略）ヨガもそうですが、有意的にコントロール出来ないと思った身体機能が、コントロールできることが研究されてきたのですから、俳優の肉体的訓練にもっと取り入れる必要があると思います。」

千田「怒りなら、怒りの身体的な形や動きをやれば逆にそういう心持が起ってくる。それが胃やなんかの生理的なことに戻ってくるという過程ですか。」

南「つまり、循環するわけです。（後略）」

千田「そういう循環というものは、非常に速い物ですか。」

南「それは神経の伝達だから非常に速いものです。（後略）」

千田「速ければ非常に便利だな。」⁶⁷

以上の対談からは、千田が条件反射説を改めて学ぶ姿勢が見受けられる。また、千田は身体と心理の結びつきを、ゲシュタルト心理学によって示している。確かに、心理と身体をつなぐ方法として、条件反射説に期待していたことは確認できるが、その後、『俳優修業』から見出していたのか、『近代俳優術』に反映していたのかは不明である。しかし、千田が無意識的感情想起の過程に重点を置いていたことも踏まえると、仮に条件反射説が正確に受容及び反映さ

れていなかったとしても、『俳優修業』や、ゲシュタルト心理学から、条件反射説と類似する作用を見出していたことが考えられる。

一方、ハルトマンやレッシングが言及した「自己暗示」を説明する際、身振暗示の作用について、内観法によってのみ観察するヴントやリップスの考察を根拠として挙げており、ゲシュタルト心理学とは異なる学説を支持している点においては、外国の俳優術や科学の整理が間に合っておらず、様々な方法や根拠が並立していたことが見受けられる。そのため、ゲシュタルト心理学とフロイトの学説を結ぶ因果関係も、見出していなかったとも考えられる。

以上のことから、『近代俳優術』では、「刺激と反応」の図式において、「刺激」は主に『俳優修業』や『俳優の仕事』を反映し、「反応」は主にゲシュタルト心理学を土台とし、有機的身体における感情表出の過程を反映した。また、千田は、スタニスラフスキー・システムとゲシュタルト心理学のみを反映させていたわけではなく、様々な俳優術や学説を並立させていることが分かる。

そして、『近代俳優術』は、笹山の指摘するように、条件反射説的作用と、フロイトの「無意識」の要素が見出せる。しかし、科学を正確に受容していなかった可能性を考慮すると、前者の作用は、『俳優修業』とゲシュタルト心理学によって補われ、後者の要素は、小野島独自の体系を反映させたか、因果関係で結びつけることなく並立させていたと考えられる。

終章

本論文は、『近代俳優術』の体系化に反映された生理学・心理学について、『近代俳優術』の歴史的背景と体系構造、千田自身による発言と参考文献の観点から考察し、体系化の科学的根拠を明らかにするものである。

千田は、心理を反映した俳優術を構築する際、唯心論と唯物論における対立関係の克服と、感情想起の自動化を目指した。その際、外国の俳優術では、スタニスラフスキーの『俳優修業』（『劇と評論』及び『テアトロ』）やラボルトの『俳優の仕事』を主に反映させた。同時に、エドワルド・フォン・ハルトマンやレッシングが言及した「自己暗示」も紹介しており、グレゴリーの『俳優術』など、異なる科学的根拠を持った意識的心理操作も反映されている。

また、『近代俳優術』独自の方法として「感情の解放」と「生きた動作の基礎知識」が挙げられる。「感情の解放」は、感情を押さえ込む傾向がある日本人に対し、最初は感情想起が起らないことを前提に、意識的感情想起が可能となった際、表出の抑制を防ぐことを目的とした。そして、抑圧から解放するという点からは、フロイトの「無意識」の要素が見出せる。

「生きた動作の基礎知識」では、演劇の現場での混乱を防ぐため、身体動作や感情想起についての概念規定を行ったものであり、感情を表出する際、科学的に正確な表出過程を要求していたことが分かる。この点からは、千田のマルクス主義的芸術観が伺える。

また、笹山は『近代俳優術』から条件反射説と、フロイトの「無意識」を見出し、「唯物論心理学」によって両者を結びつけたと推察している。

そして、本論文では千田自身の発言と参考文献の観点から、有機的身体の根拠として、ゲシュタルト心理学を反映させたことを明らかにした。ゲシュタルト心理学は生理学的還元を認めており、条件反射説の反映が可能となる。しか

し、千田はそれを正確に受容しておらず、『俳優修業』とゲシュタルト心理学の反映によって補われた要素であると推察できる。

また、フロイトの「無意識」は註に挙げられた『最近心理学概説』において、小野島独自の体系としてゲシュタルト心理学に依拠しながら、その存在を認めており、千田はその体系を反映したと考えられる。

一方、『近代俳優術』では反映された外国の俳優術や心理学、生理学の知識が整理されておらず、様々な方法と学説が並立している。そのため、ゲシュタルト心理学とフロイトの学説を結ぶ因果関係も、見出していなかった可能性もある。

千田は『近代俳優術』の体系化において、戦前から戦後にかけて学んだ様々な俳優術や学説を広く反映していた。それは完全な整理がなされないまま出版されたが、千田の置かれた社会的状況や、独学であったことなど、考慮すべき点が存在する一方、その後の活躍も含め、日本演劇において多大な貢献であったことは言うまでもない。

引用文献

- ¹ 鈴木涼二「唯物論的心理学の主張」『唯物論研究』(1)、唯物論研究会、1932年12月、pp. 78-80。
- ² 古澤聡司「一九二〇年代および三〇年代の日本唯物心理学—概観」『教育学論集』(31)、中央大学教育学研究会、1998年3月、pp. 93-107。
- ³ 笹山啓輔『演技術の日本近代』森話社、2012年、p. 272。
- ⁴ 千田是也『もうひとつの新劇史』筑摩書房、1975、p. 89。
- ⁵ 千田前掲書(4)、p. 213。
- ⁶ 千田前掲書(4)、p. 315。
- ⁷ 千田是也『千田是也演劇論集第3巻 1955-1959』未来社、1985年、p. 311。
- ⁸ 千田前掲書(7)、pp. 312-313。
- ⁹ 千田是也『傍白』早川書房、1953年、p. 97。
- ¹⁰ 千田是也『俳優座史 1944~1964』劇団俳優座、1965年、p. 211。
- ¹¹ 千田是也『千田是也演劇論集第1巻 1945-1949』未来社、1980年、p. 383/p. 384/p. 387。
- ¹² 千田前掲書(11)、p. 27。
- ¹³ 千田前掲書(11)、p. 29。
- ¹⁴ 千田是也『近代俳優術(上)』早川書房、1949年、p. 6。

- ¹⁵ 千田前掲書(14)、p. 7。
- ¹⁶ 千田前掲書(14)、p. 20。
- ¹⁷ 千田前掲書(14)、p. 32。
- ¹⁸ 千田前掲書(14)、p. 35。
- ¹⁹ 千田前掲書(14)、p. 35。
- ²⁰ 千田前掲書(14)、p. 53。
- ²¹ 千田前掲書(14)、p. 67。
- ²² 千田前掲書(14)、p. 67。
- ²³ 千田前掲書(14)、p. 79。
- ²⁴ 千田前掲書(14)、p. 81。
- ²⁵ 千田前掲書(14)、p. 100。
- ²⁶ 千田前掲書(14)、p. 101。
- ²⁷ 千田前掲書(14)、p. 133。
- ²⁸ 千田是也『千田是也演劇対話集〈上巻〉指向と模索』未来社、1978年、p. 144。
- ²⁹ 千田是也「俳優論の断片—科学者に訊きたいこと」『科学ペン』第2巻10号、科学ペン社、pp. 131-135、1923年10月、p. 134。
- ³⁰ 千田前掲書(29)、p. 135。
- ³¹ 千田是也「もう一つの俳優論の断片—村山君に答へる」『科学ペン』(1)、科学ペン社、pp. 256-259、1924年p. 259。
- ³² 森山直人「演技に向けられた視線—「西洋」近代と俳優術」『PT』第11号、世田谷パブリックセンター、pp. 42-46。2000年12月、p. 21。

-
- ³³ 土方與志[監修]・山川幸世・岡倉士朗[編]『現代演劇論体系 8』五月書房、1950 年、pp. 75-76。
- ³⁴ 笹山前掲書 (3)、p. 257。
- ³⁵ スタニスラフスキ「俳優修業(四)」『劇と評論』12(7)、山田肇/杉山誠[訳]、相模書房、pp. 37-53、1937 年 7 月、p. 50。
- ³⁶ 千田前掲書 (14)、p. 37。
- ³⁷ ラポルト『俳優の仕事』山田肇[訳]、未来社刊、1952 年、p. 17。
- ³⁸ 千田前掲書 (14)、p. 107。
- ³⁹ フェルディナンド・グレゴリー『俳優術』伊藤熹朔[訳]、小山書店、1943 年、pp. 299-300。
- ⁴⁰ 増見利清「フェルディナンド・グレゴリー「俳優術」伊藤熹朔訳(特集=演技-座右の書)」『悲劇喜劇』早川書房、45(8)、1992 年 8 月、p. 8。
- ⁴¹ 千田是也「近代俳優術・補遺—基礎としての技術と芸術可能性」『悲劇喜劇』17(7)、早川書房 pp. 93-106、1963 年 7 月、p. 94。
- ⁴² 千田前掲書 (28)、pp. 144-145。
- ⁴³ W・ケーラー『ゲシュタルト心理学』佐久間鼎[訳]、内田老鶴圃、1930 年、p. 251。
- ⁴⁴ 安井洋『表情と感情の研究』南江堂書店、1930、p. 253。
- ⁴⁵ 安井前掲書 (44)、p. 99。
- ⁴⁶ 安井前掲書 (44)、p. 112。
- ⁴⁷ 安井前掲書 (44)、p. 91。
- ⁴⁸ 安井前掲書 (44)、p. 129。
- ⁴⁹ 千田前掲書 (14)、p. 145。
- ⁵⁰ 千田前掲書 (14)、p. 140。
- ⁵¹ 千田前掲書 (14)、p. 143。
- ⁵² 千田前掲書 (14)、p. 149。
- ⁵³ 小野島右左雄『最近心理学概説 下巻』中文館書店、1932、p. 284。
- ⁵⁴ 小野島前掲書 (53)、p. 286。
- ⁵⁵ 小野島前掲書 (53)、p. 382。
- ⁵⁶ 小野島前掲書 (53)、p. 283。
- ⁵⁷ 千田前掲書 (14)、p. 136。
- ⁵⁸ 千田前掲書 (14)、p. 140。
- ⁵⁹ 千田前掲書 (14)、p. 149。
- ⁶⁰ 千田前掲書 (14)、p. 132。
- ⁶¹ 小野島前掲書 (53)、p. 1。
- ⁶² 小野島前掲書 (53)、p. 132。
- ⁶³ 小野島前掲書 (53)、p. 712。
- ⁶⁴ 佐久間鼎「『最近心理學概説』を読む」『心理学研究』9(1)、pp. 119-125、日本心理学会、1934 年、p. 119。
- ⁶⁵ 千田前掲書 (14)、p. 128。
- ⁶⁶ 千田前掲書 (28)、pp. 144-145。
- ⁶⁷ 千田是也「近代俳優術・補遺—心理学的の側面から見て(1)」『悲劇喜劇』17(9)、pp. 52-62、早川書房、1963 年 9 月、p. 57。

Reflection of science in “Kindaihaiyujutu”

Kosuke Shima

This paper considers the physiology and psychology reflected in “Kindaihaiyujutu (Modern Acting System)” in terms of historical backgrounds, structures, Koreya Senda’s remarks, and some references.

In “Kindaihaiyujutu,” the author uses two methods so that he could consciously handle actor’s emotions. The first one is “the psychological technique,” which attempts to stimulate their unconsciousness. The other is “the emotional release,” which intends to release their repression. This consideration is also pointed out by Keisuke Sasayama. Moreover, he argues that it reflects the Conditioned Reflex Theory and “unconsciousness” that Freud claimed, and infers that it reflects materialist psychology as a concept that connects these two theories.

In terms of Senda’s remarks and references, this paper reveals that he mainly reflects Stanislavsky’s “Haiyushugyo (An Actor Prepares)” and Rapoport’s “Haiyunosigoto (Actors’ Work)” on the way some actors stimulate the unconsciousness, and reflects Gestalt psychology as a theory to show the correlation between minds and bodies.

Gestalt psychology acknowledges the effects of the Conditioned Reflex Theory. In addition, the reference “Saikinsinnrigakugaisetu (Recent General Information of Psychology)” argues the unique system in which Gestalt psychology and “unconsciousness” that Freud claimed coexisted.

However, it is possible that he wasn’t accurately reflecting some foreign acting systems and science. “Kindaihaiyujutu” reflects some acting systems different from the Stanislavsky system and scientific theories different from Gestalt psychology, and he mixes the various acting systems and scientific theories that he learned at the time.

In addition, since he stated that he didn’t accurately understand the theory of Conditioned Reflex Theory, this paper considers that the effects of Conditioned Reflex Theory were compensated for by the reflection of “Haiyushugyo”. Furthermore, it is conceivable that Freud’s unconscious reflected the unique theory of “Saikinsinnrigakkugaisetu” but it is also conceivable that Senda associates these two theories without causality.

In other words, he reflects “Kindaihaiyujutu” on various acting systems and scientific theories that he learned between the prewar and postwar periods, without connecting them in causal relationships.