明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究

前舞台領域の空間的変遷

A STUDY OF MODERNIZATION IN THE THEATER FROM
THE LATTER MEIJI ERA TO THE BEGINNING
OF THE SHOWA ERA

—The process of a forestage—

永井聡子*, 清水裕之**

Satoko NAGAI and Hiroyuki SIMIZU

From the latter Meiji era to the beginning of the Showa era, the space between stage and auditorium goes forward two diplomatic directions in Japanese theatre with getting of the high position in the process from a diplomacy to an amusement than before. These directions in the Kabuki theatre begin with Shingeki. Kabuki theatre and Shingeki theatre have different ways each other. That is symbolized by Hanamihci, Lighting of FOH(front of house)and kuppelhorizont.

Keywords: forestage, prosceniumarch, stage lighting, Hanamiti, Ginkyo, kuppelhorizont

前舞台、プロセニウムアーチ、舞台照明、花道、銀橋、クッペルホリゾン

1. はじめに

1-1. 研究背景・目的

明治44年の帝国劇場建設から、関東大震災を挟み東京宝塚劇場誕生の昭和9年に至る我が国の演出空間と劇場空間において、特に前舞台領域に注目し、既存の歌舞伎劇場に見られた劇場構造の変形経路を軸に近代化された劇場空間の姿を明らかにすることを目的としている。前舞台領域とは、ここでは舞台と客席をつなぐ空間と設定し、特に舞台前の処理にその特徴を見るものである。本論における言葉の使用は、「演出空間」を「物理的な意味で演技の及ぶスペース」、「劇場空間」を「舞台と客席を含む空間」とし、また「近代化」を「劇場の外観、内観などに西洋の影響及び我が国独自の改良が見られること」を指すものとする。

明治末期から昭和期に至る劇場空間では、歌舞伎と新しい演劇ジャンルの併存、西洋近代の演劇の演出手法の併存、舞台額縁内の照明の充実に伴う客席空間からの投光を中心に検証する。客席からの投光に関しては、FOH<Front of house>（前あかり）¹⁾の概念を用いてその扱いに対する対応を検証する。

なお本論では、明治末期から昭和期に至る東京の劇場空間を対象としている。また、舞台と客席との関係、舞台美術、照明との関係を概念的に捉え導き出すことに主眼を置いたため、時代の変化に伴

い特徴を示した劇場を取り上げることとした。

1-2. 既往の研究

劇場史に関する研究は、後藤慶二『日本劇場史』²⁾、須田敦夫『日本劇場史の研究』³⁾、竹内芳太郎『日本劇場図史』⁴⁾がある。しかしこれらの著書は芝居の創始期から始まって、明治・大正期の歌舞伎までを中心に扱っている。また古代から近代に至るまでの劇場空間を通覧したものに、佐藤武夫『オーディトリウム』⁵⁾、小谷喬之助『現代の劇空間』⁶⁾があるが、何れも演出理念や舞台美術（装置、照明など）と劇場空間との結びつきまで言及したものではない。特に近代においては舞台照明の分野が演出の一要素として重要な位置を占める。舞台照明と劇場建築との関係について言及した著書には、遠山静雄の『舞台照明学上下』⁷⁾があるが建築空間への言及には及ばない。また日本の伝統芸能における舞台と客席との関係に関する研究に清水裕之『劇場の構図』⁸⁾がある。

1-3. 分析対象・方法

本論では、対象とする劇場の写真、図面から読み取れる前舞台領域の空間的変遷について検証するにあたり、当時の演劇人など劇場に関係した人物の言説を考察し、劇場関係者へのヒアリングによって補足している。

* 名古屋大学工学部建築学科 大学院生・文修

Graduate Student, Dept. of Architecture, School of Engineering, Nagoya Univ., M. Art.

** 名古屋大学工学部建築学科 教授・工博

Prof., Dept. of Architecture, School of Engineering, Nagoya Univ., Dr. Eng.

2. 劇場建設の背景

我が国における劇場空間の西洋化への主張は、文学、美術の欧化風潮に機を同じくして、明治19年の「演劇改良会」発足に端を発する。末松謙澄⁹が中心となって、渋沢栄一、福地源一郎、森有礼、外山正一、依田百川、矢田部良吉、矢野文雄など政治家・実業家が揃った。伊藤博文、西園寺公望、陸奥宗光、田口卯吉、末広重恭らの多数の賛助を得て設立されたことだけを見ても、菅井幸雄が『近代日本演劇論争史』¹⁰で述べているように、時代の流れに沿って出てきたこの「演劇改良」は、上層階級からの積極的な“文化改良”への姿勢が読みとれる。中でも末松謙澄が同年出版した『演劇改良意見』¹²には、“西洋かぶれ”とも受け取れる劇場空間の西洋指向が窺われる。ここでは「花道不要」が提唱されているが、この点こそが我が国の劇場空間における「変形経路」の中核をなすものである。東の歩み（仮花道）の廃止だけでなく、花道そのものの存続問題まで引き起こしたのである。

劇場の本格的洋風化は、新劇に使用された高等演芸場である有楽座（横河民輔設計、舞台間口6間）とされている。劇場の外観、内観のみならず劇場経営においても新しい時代に向けて刷新があった。¹¹ 茶屋制の撤廃、上演時間の変更、下足での出入り、切符制度、低料金化、幕間休憩時間の短縮、食堂の設置など、劇場での観客の過ごし方に近代性が持ち込まれ今日見られる劇場の体制に様変わりした。明治44年開場を迎えた帝国劇場（民間資本）において、「世界列強に恥じない劇場の建設」「中層階級にも受け入れられる高尚なる芸術」¹³という名目で、外観・内観、舞台設備など劇場建築において本格的な西洋化が始まった。西洋のオペラ劇場を模したとされる外観の洋風化、照明設備などの充実に伴うアメリカ、ドイツからの機材の導入、付属の俳優学校、楽隊、背景部の設置など改良が内外共に実行に移された。これらは我が国における文化の変わり目を如実に物語っている。特に照明分野では、「舞台電気係」として置かれていた我が国の舞台に、帝国劇場で舞台照明担当の技術者が置かれたことを契機に、「舞台照明」という名称及び機能が定着していく。その背景には、有楽座や築地小劇場での新劇による照明への追求にその影響があることは見逃せない。東京高等電気学校出身で横河工務所にいた秀文逸は、帝劇の電気主任に抜擢され、帝劇入社後欧米へ照明装置を見学するために派遣されている。¹⁴ 帝劇で初めて舞台照明に学識ある技術者（秀文逸）が担当するような措置が取られた。大正15年12月9日の『電気日報』¹⁵の「文壇より観たる舞台照明」には小山内薫の秀に対する言葉が寄せられている、

「由来、演出者の立場から云へば舞台照明の衝にあたる者は、矢張り演出者自身が養成した人々を以てすると云ふのが、理想であり又今日では較、此の理想の實現が可能とせられて舞台照明の上に一進歩を齎らして居る、然るに以前は左様ではなく、演出者と照明技術者との意思の疏通が不十分であつたが爲めに、随分困つたと云ふ幾多の實例があつた。秀君と私の場合は左様ではなくて、秀君の緻密なる設計によって、舞台照明が完全に行はれたと云ふ一例であり、・・・」

演出家と技術者との連携に重要度を認めたことを示す言説であり、舞台照明分野の確立における近代化の重要な点である。

この間に起こった関東大震災は劇場空間にも一つの転機として存在する。歌舞伎座など東京におけるほとんどの劇場を壊滅状態にしたが、この災害を契機に建設された劇場では、帝国劇場、歌舞伎座の改修に見られるように鉄筋コンクリート造を採用した設計が始まる。また大正13年開場の築地小劇場は、仮設興行場取締規則（大正12年9月）によりバラック建築ではあったが近代劇場の要素が凝縮された形で建設されることとなった。震災後、演劇の中身について三宅周太郎によれば、「これは不幸に退歩でこそあれ、そこに進歩は見られなかったのである。」¹⁶と述べているように演劇界としては全体的に低迷したが、新劇¹⁷ 常打ちの小屋を有する築地小劇場の活動はそれを好況に向かわせる契機となった。明治以後、「演劇の実験室」「民衆の見世物小屋」として出発した劇団築地小劇場は我が国で初めて劇団が独自の舞台空間を獲得した劇場である。

劇場に対するまた別の新しい方向性は、レビューというジャンルの劇場空間において昭和3年東京に新しく劇団と劇場が一体となった娯楽施設の構想にその芽があった。東京宝塚劇場が昭和9年1月1日、宝塚少女歌劇団¹⁸の東京での常打ち小屋として開場したのである。宝塚少女歌劇は第一回帝劇公演（大正7年）で東京初進出を果たしている（帝劇歌劇部（開場から半年後の8月25日発足）はすでに二年前に解散）。当時東京では浅草オペラが全盛で、帝劇の特別公演（五日から十日）では需要に応じきれず、市村座、歌舞伎座、新橋演舞場に進出して一ヶ月公演を打つようになっていた。¹⁹宝塚少女歌劇団は兵庫に誕生し、その常打ち小屋である宝塚大劇場は大正14年に建設されている。時期としては東京よりも早い劇場空間としての独自性を定着させたのは東京宝塚の方である。東京宝塚劇場が資本金小林一三によって「有楽町アミューズメントセンター構想」の一環として建設されたという点においても、新しい庶民の劇場建設として、また都市計画の一環として興味深い。「東宝劇場、有楽座、日比谷映画劇場と三居並立して、日比谷に高尚なる新娯楽地帯を作ること、は、時勢の要求であり、又東京市民に対する福音であると信じて居ります。」「市民の利益の為に」「国民大衆に対する高尚なる娯楽と慰安の為に必要なる機関として」「大東京市民の為に一家団樂家庭本位」「風紀上公明正大なる娯楽地帯」とは、昭和9年8月25日第四回株式総会に於ける、社長小林一三の文脈に登場した言葉である。²⁰ 劇場は、明治まで娯楽の場として庶民に支えられ、政府には「悪所」としての扱いを受けた芝居小屋が、時代と共にそのイメージを一掃していく過程が窺われる。

3. 前舞台領域の空間的変遷

3.1 歌舞伎の劇場空間における基本概念の変換

劇場空間の変遷を辿るとき、その劇場形態の相違は創造者と観客との結びつき方に関する問題とすることができる。日本の空間構成の場合、現在では構造的側面が精神的側面に影響を与えるものとして大まかに以下の3つの点にまとめられる。

- 1) 舞台と客席の構造的違いが精神的側面に影響を与え、それが親密さに関わる場合→花道の使用
- 2) プロセニウムアーチによる舞台と客席の分離によって、一種観客に隔離された感を与える場合→第四の壁理論；舞台内におけるパフォーマンスの完結性と同時に観客の形式の容認（観客は外部から部屋の中をのぞき見るスタイルの受容）

3) 舞台と客席が演出の多様性に対応した構造的処理によって舞台と観客あるいは観客同士の距離感が図られる場合→可変舞台など舞台の構造的多様性へ

明治末期から大正、昭和期に至る我が国の空間構成は、歌舞伎劇場に見られる1)の状態から2)の状態への移行期にあった。次第に、2)の状態は支配的になるが、一方向からのみ観られるという状態が見えない部分でのからくりの熟練さを磨くことにもなり、結果として総合芸術として舞台演出の技術的分野を躍進させることにもなった。それまで舞台と客席の融合関係に親しんでいた我が国の劇場空間がプロセニウムアーチによって分離され、さらに鉄筋コンクリート造の採用によってその区画も強化されるに至る。歌舞伎の劇場空間の変化は、まず明治に入って舞台前の付け舞台とされていた部分が拡大されいわゆる舞台と客席の区画の形成に向かい、羅漢台が完全に消滅するなど舞台と客席の分離への兆しが見えてくる。客席も樹席に代わる椅子席の採用と共に、空間が決定的に均質化へ向かう。この点に関して、明治45年4月7日『読売新聞』に掲載された、クワルト・グラアザ「日本の劇場の舞台透視法(木下奎太郎訳)」(後木下奎太郎『地下一尺集』の中に収録される)²¹⁾にその違いに関する所見を見ることができる、

「日本では、棧敷に当たる小さい枱があるのであるが、一定の方向があるのではなく、見物は演劇の経過上必要な方向を取るのではなく、往々戯曲の重要な一節が演ぜられるのでは非さうなるのである。(中略)かかる場を見ると、この全堂が演劇の為に存する事、並びにそこに一定の方向のなき事、従ってまた舞台上の遠近法の欠如して居る事などが能く分るのである。」

と述べられているように、椅子席の採用は、単に生活態度に変化をもたらただけでなく、我が国に置いて観劇態度を根本から覆す大きな要素であると言え、花道を特徴とする前舞台領域の変化に拍車をかけた。これは近代化の大きな要素である。大正期に至って鉄筋コンクリート造の採用によるプロセニウムアーチ導入が定着し、観劇の一方方向性がさらに強化されることとなった。しかし、花道はその存在を消滅させることなく現在に至っている。花道の意味を考えると、空間の均質性は存在しないという前提があり、歌舞伎劇場のこの不均質性が舞台と客席の融合を促していた。花道は、俳優の行くという時間を強調する意味以外に、“舞台と観客との親交”を促すという意味を持っている。しかし、花道の作用にもう一つの側面がある。観客は観客席を貫く構造に対し近距離にあるが、不可侵の心理的な「遠さ」を認識している。²²⁾ 花道に対する意識の二重構造は、空間的には近くにあるが花道の舞台と同じ高さを有するが故の精神的遠さも与えていると言え、舞台から観客席を貫いていると同時に、基本的に舞台空間に属しており、観客席の通路を利用した演出方法と根本的違いを見ることができよう。つまり、花道が舞台に属し、観客が侵入してはいけない空間を前提としているのに比べ、客席を利用した演出方法は、もともと客席の通路を利用しており、舞台空間に属してはいない。芝居が終われば観客の通路となるという点が指摘でき²³⁾、この花道の効用は枱席の時遺憾なく発揮される。花道を有する劇場空間は、舞台への観客の視線だけでなく、

花道を挟んで観客同士の視線が交差する。幕が降りて花道に残った俳優の演技に集中するような場面では、両脇からの観客の視線が交差し、観客は花道上の俳優とその向こうにいる観客とを認識することになる。この意味において歌舞伎の劇場空間は不均質である。従って、西洋における劇場空間のように基本的に、遠近法の理念に基づいて一消失点を持ち、舞台に向かって理想的な視点を生じさせる空間では、観客の視線はできるだけ理想的な視線を確保するために置かれる。そこでは空間は均質なものとなることが強調され、ここに両者の基本的相違が存在する。このような構造上及び精神的側面に与える基本的相違があるにもかかわらず、舞台と客席との分離はこの明治期から昭和期に至る間に完成される。従って、歌舞伎劇場で特徴を示していた大臣柱が新劇により装置化に向かい、大臣柱と花道のとの間の空間が形成していた前舞台領域は、プロセニウムアーチの中に後退することになる。しかし一方で、舞台と客席との融合も模索されるようになり、築地小劇場という仮設劇場での実験的試み以外では、昭和に入って東京宝塚劇場というレビュー劇場誕生にその実現を見ることができる。その過程において、花道は変形されるとともに、照明の発達で劇場構造に変化を与え近代化された空間を形成する。

図1.劇場空間の変遷概略図

図2.歌舞伎劇場の形態変化

3-2. 新しい演劇ジャンルの併存に伴う花道の移動と変形

花道は、歌舞伎以外のジャンルを上演する時代に入ると、「移動」あるいは「変形」の経路を辿る。ここに用いる「移動」とは、花道を「下手側観客席後方から観客席を貫通して舞台へ通じ、舞台の延長として主要俳優の舞台への登退場に重要な役割をもつ設備」²⁴とする場合、構造的「移動」を指す。また「変形」とは、銀橋に代表されるように「舞台と観客との融合」を目指す目的で設置されたもので、花道の形態（江戸中期に完成された形態）を止めていないものを指すこととする。

明治末期になって、歌舞伎のみを上演する劇場、有楽座や旧帝国劇場（以下、帝劇）のようなより本格的に歌舞伎以外のジャンルも上演可能な空間、そして演劇人が実験的試みのできる築地小劇場（以下、築地）のような形態の出現以外には、邦楽座、帝国ホテル演芸場、三越百貨店のホール、あるいは公会堂といった、舞台芸術以外の目的にも使用できる空間として存在していた。ここでは、これまでの歌舞伎の劇場形式に見られた空間構成に、新たなジャンルが組み合わされた空間を持つ帝劇、新劇の空間として特徴を示した築地、そしてレビューのために構造化された上演の場を実現した東京宝塚劇場を時代を代表とする劇場として、花道の存在を上演ジャンルの違いから検証する。

(1) 歌舞伎と新しいジャンルの併存

花道は、明治44年開場の帝劇（横河民輔設計、舞台間口8間）において、歌舞伎及び新劇、オペラの異ジャンル併存により大きく変化する。その特徴として、プロセニウムアーチによって舞台と客席の分離の明確化が行われ、アーチ内に納まることによって大臣柱は装飾的扱いを受けるようになる。オーケストラピットや囲み型桟敷席を持つオペラ劇場形式の空間に花道が斜めに仮設で設置され和洋折衷となった。これは歌舞伎以外のジャンルにも使用できるようにしたものであり、花道や大臣柱だけでなく、オーケストラピットも仮設となった。帝劇建設以前の明治41年には内外共に西洋化された有楽座は（横河民輔設計）、主に新劇に使用され、帝劇に設置された花道はない（開場初期には舞台床が傾斜していたのも特徴）。

帝劇が歌舞伎と新しい演劇ジャンルの併存となったのは、当初オペラに類するものを上演するはずであったが、経営上歌舞伎を除いての興行には困難を生じるという状況があった。²⁵ 結果として、誕生した「和洋折衷」の劇場空間において、舞台額縁周辺に見られる装飾は外国の劇場に見劣りしないという意味での政治的な性格を物語るものであるが、帝劇の花道の設置について、議論が6ヶ月も要したことは当時の時勢から歌舞伎劇場の姿に慣れ親しんだ我が国の混乱した様子を物語っている。²⁶ 島村抱月の「木に竹を接いだような花道の使い方」²⁷という言説はその状況を代弁している。

(2) 新劇の劇場

大正13年開場の築地（中栄一徹、浦田竹次郎設計、舞台間口5間半）の空間構成は、19世紀末から20世紀初頭にかけて起こった様々なヨーロッパの近代劇運動を取り込んだものとなった。特にこの劇場の場合その建設に際し、土方与志、小山内薫、和田精など演劇人の海外見聞によって、様々な要素が取り込まれているのが特徴である。

花道は舞台左右の両脇花道として若干の姿を止めている（これは従来の花道に比べると短いものであるが演劇人の認識は花道であった）。歌舞伎の花道が姿を消すことによって、空間の方向性はプロ

セニウムアーチの中だけでなく、桟敷を除き舞台間口幅と同じ幅の客席からどこからも舞台に対して垂直となるよう階段座席としたことによって、舞台への一方向性に配慮がなされている。一方、前舞台領域に設置された両側の花道とその背後のアーチから登退場することにより、また舞台前端に階段を設け客席に連絡するようにしたことによって、プロセニウムアーチからの脱出を試みようとする指向性も窺われる。近代における演出方法の空間的共存が見られるが、このように作品とその演出法に従って融通性が図られたことは、劇場本来の姿として考えるべき部分である。

(3) レビュー劇場

昭和9年開場の東京宝塚劇場（竹中工務店・鷺尾九郎設計、舞台間口13間）では当初銀橋はないが、銀橋の設置は東京宝塚劇場建設のため阪急電鉄の劇場建設に関わるメンバーによる昭和3年にアメリカ、フランス、ドイツなどヶ月を要す劇場視察が背景にある。²⁸ この視察の収穫として東京宝塚劇場での最初のレビュー作品に振り付けを担当した白井鉄造²⁹による銀橋の設置は「舞台と観客の親密さ」を助けるものという意味に置いて花道と同じ性格を持つものでありその変形と言えよう。銀橋はパリのレビュー劇場（アメリカのミュージカルにパリの影響を感じていた）で見た銀橋が、欧米視察帰国後第3作「ローズ・パリ」演出の際、宝塚大劇場で銀橋を取り付け大好評を得ることに成功したため、これを東京宝塚劇場にも設置することにしたとされている³⁰。舞台両端に設けられた脇花道は、花道の移動を示すような形態となっているが、実際の使用に関しては、“世界最大の間口”（使用時には「最長124尺の間口」³¹）と銘打っているように、後ろのスペースも舞台として使用可能な点からレビューならではのスペクタクル性への追求と言え、その後の公共ホールに設置されたような舞台両脇花道とは性格を異にする。そして両脇花道の上階に投光スペースを設けることが可能となったという点においては、舞台照明の分野の前進となった。東京宝塚劇場に見られる花道の変形は、国際劇場³²（松竹少女歌劇団。昭和12年開場）にも見受けられ、共にレビュー劇場に設置されている。

写真1. 明治28年歌舞伎座の舞台；『日本演劇図録』、朝日新聞社、昭和31年

写真2. 明治44年帝国劇場舞台；『帝国劇場写真帖』高尚堂、明治44年
（オーケストラピットと共に、左端に花道が見える）

写真3. 築地小劇場内観；機関誌『築地小劇場』第2号、大正13年

写真4. 東京宝塚劇場内観；（平成9年著者撮影・昭和9年当時の構造を残す）

3-3. 舞台照明分野発達の第一歩

花道の存在の考察からここで、舞台照明の分野に焦点を当ててみたい。劇場空間の近代化への道は、我が国でもこの光の力によるところが大きいためである。花道の形態による構造的変化と同時に、演出上における光の問題は、客席空間に調光室を設けるという空間的影響を与えた。また花道の設置に左右される舞台と客席との融合状態を、光という実体のないもので融合を図ろうとする、まさに演出の時代に入っていくその端緒的過程にあるとも考えられる。

舞台照明の進歩に関して、我が国では欧米に比べ、昭和期に至るまで産業として成立していなかったこと³¹、およびその努力は極めて私的活動としての歩みであったことを念頭に検討を進める必要がある。それが表舞台に立つのは、土方舞台装置研究所³⁴で実験を重ねた努力が、築地において開花したときで、時代は大正も末期であった。昭和に至るまでの大正期は演劇人の陰での地道な研究に依っていたため、劇場空間における照明の前進は、有楽町界隈の新しい「庶民の娯楽の場」というアミューズメント構想を実現した、小林一三の経営方法による東京宝塚劇場建設まで待たなければならない。我が国の照明設備向上の実現が遅れた理由を、遠山静雄は『舞台照明五十年』の中で、資本金に思い切った改善の熱意が無かったことや伝統的歌舞伎上演の観念が新しい演出効果に対する意欲を減退させたことを挙げ、照明設備の新設に当たってその意義を従属的なものに考え、築地が考えた程演劇的重要性を頭に入れて設計に当たらせなかったことによるとしている。³⁵ 従って、我が国の舞台照明分野の進歩は昭和になってからのことで、明治末期より大正、昭和に至る時期は、歌舞伎劇場に見られる状態からの脱皮というプロセスを歩んだにすぎない。しかし、劇場空間における基本的概念の相異を考えてみれば、この一歩は後の劇場空間に対して大きな前進であったと言える。

FOH（前あかり）からの照明の発展に特徴があり、その必要性は

舞台内の照明設備の充実に関係している。舞台照明に関する観劇の基本は、FOHの基本理念である「観客が舞台の事物を見ることができること」で、この条件を満足する基本的配光は、観客に対応する舞台の立面に対し客席側から水平方向の光が与えられることである。舞台内部の照明設備だけでは前舞台の照明に不備が生じる。また、フットライトだけでは下からの投射であるため人物の顔面に不自然な照明を与える。³⁶ こうした状態を補うために、FOHからの照明がある。FOHからの照明は、舞台立面に対し水平方向の光であるため舞台面の照明効果は平板なものとなるが、舞台画面を均質な明るさで見せるような、基本的に歌舞伎や透視画法等絵画的装置に対しては有効なものである。³⁷ 一般的に舞台に向かって水平方向、あるいはそれに近い角度で光を与える多くの光源を客席内部に設置することは実際上困難であるため、客席天井ならびに両側壁を使用することになるが、大正末期頃までは客席からの投光は仮設であった。現在客席からの投光はそのスペースにおいて客席天井や客席左右の側壁に設けられているのが通常である。即ち、シーリングライトとフロントサイドライトの設置とその拡充である。帝劇より少し前に建設された有楽座において、ボーダーライト、フットライト、ストリップライト、パンチライトなどが設置されたが³⁸、客席からの常設の投光設備に関する記述はない。現代の劇場においては主としてシーリングライトとフロントサイドライトは、遠山静雄によれば大正11年市村座（高原弘造設計）で初めて照明設備を行ったとある。³⁹ こうした状況において、調光室の位置は近代化の一つの特徴である。もともと電気部屋と呼ばれ、大臣囲いのお囃子部屋の2階などに設置されていた。帝劇は最も進歩した照明設備の劇場と言われていたがその位置に変わりはなかった。⁴⁰ 大正10年頃には劇場の天井を一枚はがしてそこへ投光器を取り付け、客席の両脇2階桟敷前からも投光器を取り付けるといった舞台照明であったが、当時これ以上のものはなかった。つまり客席側に投光室を設けたのは築地が初めてである⁴¹。これはそれまでの緞帳と大臣囲いの隙間からしか舞台が見えない電気部屋からの照明操作上大きな躍進があったのであり、必然的に劇場建設計画に大きな影響を与えることになった。昭和5年開場の東京劇場では客席からの投光を採用するためにフロントサイドにある貴賓室⁴²を投光室にしてしまう例もあったが、昭和9年に開場した東京宝塚劇場では舞台両脇花道延長線にある中二階を投光室にすることを実現している。東京宝塚劇場に代表されるレビュー劇場の建設に伴って客席からの投光は、現代に見られるような対応となった。また築地の Horizont ライトの効果も欧米での試みから10年経ていたとはいえ、この頃より我が国では照明の創造性に対する姿勢が窺えるのである。

歌舞伎に使用された陰影のない背景から照明を駆使した表現方法への転換の間に油絵画法を採用した時期があったが、著名画家が舞台に登場したその活動は東京美術学校教授の採用など帝劇の背景部誕生の背景となった。⁴³

「背景並びに道具は一新機軸を出せり。背景は主に油絵を持ちひ、張り詰めたるまま日覆の上に吊り上ぐるの仕組み也。」⁴⁴

舞台美術の近代化は、まず背景画（油絵）と舞台照明の誕生の組み合わせから始まったが大正末期にはすでに時代遅れとなり、照明に

その位置を奪われる。陰影の付いた平面的絵画との併用では照明の動的側面は生かされない。海外においても明治末期には、照明の性格である「見えること」以外の演出効果に対する追求が行われていた。その代表と言えるのがイギリスのゴードン・クレイグの演出であり、スイスのアドルフ・アッピアの理論である。築地でも当然彼等の活動に対する理解があった。小山内薫は『舞台芸術』の中で次のように述べている、

「(略)既にクッペルホリゾントの発明がある。レントホリゾントの発明がある。一魂の小丘、繊小なポプラの一本—もうそれだけで、絵画以上の効果が得られる時が来ているのである。単に絵画の方面のみではない。」⁴⁵

舞台照明は着実に演出上重要な位置を占め始める。現在のように技術を体得し芸術的環境を創造する照明家という職種は無く、電灯が劇場に入ってから、歌舞伎の世界では舞台照明の進歩発展に寄与する面は殆どない。歌舞伎は古典形式を世襲するという立場をとっていたため、照明の進歩は新劇によって行われることとなった。遠山静雄は『舞台照明五十年』⁴⁶の中で、照明設備の導入に関して帝劇、築地以外の劇場において見るべきものはないと述べている。関東大震災後の大正13年5月22日付『東京日々新聞』の築地小劇場に関する記事に「新しづくめで驚かす築地小劇場」「照明も見物席も万事新機軸」という見出しが付けられ仮設劇場ながら画期的な出来事であったことを伝えている、

「(略) (1)観客席の頭上からと舞台両側からの光線で照明を行ひ、在来の棧敷のものを廃して観客席は舞台の幅とおなじくし観客は常に舞台に対して直角である訳で、その他(2)舞台装置についても星雲を完全に表現する事が出来るといはれている」

下線(1)から、客席天井からの投光を指し図面からも確認できる。開場当初の「舞台両側からの光線」とは、機関誌『築地小劇場』における和田精の「両側のアーチの柱から舞台の正面に向けて照らす設備がある」という記述と一致する。また、水品春樹は『小山内薫と築地小劇場』の中で、「客席天井の照明室ならびに上手下手のアーチのかけやプロセニウムのかけより舞台にむけて光線をおくり、舞台天井からは、ボーダー・ライトよりサスペンション・スポットを多く用いる等々当時としてはざんしんなころみが大胆に行われたのである。」⁴⁷と述べている。これらの言説から、舞台両端に設けられたアーチの中に照明設備があると推測されるが、昭和8年の改築写真を見ると、舞台前両端にスポットライトが客席からも確認できるように設置されている。下線(2)は、ホリゾン（コンクリートによるクッペルホリゾン）の設置を指している。これは舞台の中で照明を構築しようとした、ドイツを中心としたポータルなどを設置する照明方法で、FOHの発達との方向性とは逆の行き方である。当時としては、むしろクッペルホリゾンを使用した照明効果を発揮したこの演出方法は画期的な出来事であった。⁴⁸その後、クッペルホリゾンは名古屋市公会堂、早稲田大学大隈講堂、東京朝日新聞社講堂に設置されている。

図3. 築地小劇場断面図：機関誌『築地小劇場』創刊号口絵

写真5. 昭和8年築地内観：浅野時一郎『私の築地小劇場』、芸能発行所、昭和56年

写真6. 東京宝塚劇場調光室より（平成9年著者撮影）

4. 築地小劇場の空間構成にみる近代的側面について

大正13年から昭和に至るとき、すでにヨーロッパではホリゾンと照明の関係だけでなく、グローセスシャウシュピールハウスに見られるように新しい空間の提案まで済ませていた。しかし築地において舞台と客席とを融合させるという試みは、前舞台領域における構造的あるいは意匠的な処理が舞台前両脇舞台と客席に繋がる3段の階段による処理に対し舞台両脇のアーチの影からの照明という消極的なものであった。劇場建設にあたって範を求めた劇場に、ギリシャ劇場、シェイクスピア劇場、グローセスシャウシュピールハウス、ビューコロンビエ座、カメルヌイ劇場、メイエルホリドの劇場などの名が挙げられているが、⁴⁹ 具体的にどの劇場のどの部分を模したかという記録はない。しかし、土方与志著『演出者への道』に若干記されている、即ち、

「舞台、観客席は、私のしばしば出入りしたベルリンのカンマシュピーレ座による所が多い。問題のクッペルホリゾンもほとんどがその形をとり、観客席と舞台の高さもそれに等しい。（中略）かつての舞台の左側（客席より）にあった照明室が、次第に王侯貴族の見物たりし第一ボックスに移りつつある傾向から、築地小劇場も照明の中心を観客席の上に持って来たのである」⁵⁰

図4.カンマシュビール座平面図

出典：HARALD ZIELSKE, DEUTSCHE THEATERBAUTEN BIS ZUM ZWEITEN WELTKRIEG, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971, p.253

図5.カンマシュビール座断面図；出典：図4に同じ, p.253

「演劇の実験室」と銘打った築地小劇場での上演に、一定した戯曲の選択がないことからわかるように⁵¹、ここではリアリズムや構成主義、表現主義などあらゆる演出上の手法に対応できるようフレキシビリティを持たせる意図が含まれている。従って、築地における劇場空間が具体的にどの部分を模したのかという復元的考察よりは、その実行に移された空間的处理に日本的変遷を見るという立場を採りたい。以下に、プロセニウムアーチを採用したとともに、舞台と客席との関係に対する近代的側面を3点に要約して列挙する。

- 1) 舞台をどの客席からも視界を良好にするその解決として舞台上から客席に向かい同じ幅の階段客席の設置
- 2) 群衆の出入りなどに使用のため、舞台両端左右各二個のアーチの設置及び斜めに客席に突き出た舞台（花道）
- 3) 客席前列を取り外して前舞台とする

1) は遠近法に準じた一方向性への指向と見ることができる。2) は演出の重要性に基づく群衆の扱いへの配慮及び、プロセニウムアーチを逸脱する目論見と見られる両脇アーチと両脇舞台、3) はプロセニウムアーチがありながらも舞台と客席の融合を見る前階段の設置（アメリカの小劇場などにみる近代の特徴と言える）。このように、舞台と客席との融合を図る形態としての跡が見られると同時に、舞台と客席とを隔離するプロセニウムアーチを利用した第四の壁理論を演劇界に定着させたのもこの劇場である。築地で行われたのは、歌舞伎劇場に見られた花道を有する空間ではなく、新劇を上演する場として有楽座に見られたプロセニウムアーチを導入した洋風空間を、さらに我が国初のクッペルホリゾン特を有し、客席前天井に投光室を設けるなど舞台照明の分野を押し進めた形を取った。また付属の劇団に、舞台芸術の充実に導く様々な部署を創設したことにも特徴があり、それが現代の演出、舞台美術の分野に基礎を築いたという功績はある。しかし、歌舞伎や新派とは違う「新しい劇」を目指したこの時期には、西洋において日本の花道を採用した舞台が行われたという記述⁵²もあるほど花道は廻り舞台とともに日本の舞台の特徴であり、当時の脱歌舞伎に向かった者でも、花道を舞台と客席の融合を果たす構造的な手段として認識していた。小山内薫が望む「花道の新しい使い方」を実現させるという意向に沿っ

て仮設でも歌舞伎劇場の見られるような花道設置とは至らず、また花道の明確な理念的な位置づけに関する記述は見当たらない。ただ、小山内の以下の花道に関する言説には、「花道不要論」は窺われない。

「私達は私達の唯一の誇りである「花道」を尚一層芸術的に為上げなければならぬ。「廻り舞台」に進歩があったやうに「花道」にも進歩はあるに違ひない。（中略）私は窃に心配する。「廻り舞台」で西洋に負けた日本が、また「花道」で西洋に負けるやうな時が来なければ好いと。」⁵³

小山内薫は花道の新しい使い方を考える用意はできており、海外でも同時代に花道への関心がもたれた形跡もあるが、築地では花道は舞台の延長としてわずかに両脇舞台として併設されたにすぎない。舞台と客席との融合を求める手段として前舞台領域を照らすということについては、大正13年開場当時は舞台上両端のアーチの影からの投光という消極的なものから、昭和8年の改築時に至ってようやく客席から見える形でフロントサイドスポットが設置されたという経緯はあるにしろ、遠山自身も既に述べたように築地は照明設備の新設に当たってその意義を演劇的重要性として念頭に入れて設計に当たったことを認めている。築地はクッペルホリゾン特を採り入れ、舞台内に照明を満たすという方向性とともに、前舞台領域の処理を写真でみるように客席への融合を指向するようなスペースが設けられるという両者の共存を内包し昭和を経過する。

5. 結論

明治末期より昭和期に至る劇場空間の変化は、歌舞伎の劇場形式に新たなジャンル（新劇）が加わることによって二つの方向性を内包した。両者は構造的に逆の方向性をもつ。花道の存在有無及びプロセニウムアーチの存在による第四の壁理論の採用である。空間内共存の結果、前舞台領域における構造的変化は、客席に進入する花道との境界領域の後退に象徴される。歌舞伎の劇場空間は震災後、鉄筋コンクリート造が採用されることによって、プロセニウムアーチによる舞台と客席の区画が強化され、大臣柱と舞台端の空間が消滅し大臣柱は装飾的に扱われるようになる。照明に関しては、歌舞伎劇は基本的に平面的で絵画的なため均質に照らされる必要があり、レビュー劇場の建設でFOHからの投光が優先されるという経緯を辿った。一方、新劇は立体的な表現へと進み、築地に見られる新劇の空間では、クッペルホリゾン特、ルントホリゾン特を使用して舞台上で完結させる照明方法の探求が行われると同時に、前舞台のスペースと前明かりを用意するという共存した空間構成は我が国の独特の空間構成を示すものであり、日本の空間構成における異ジャンル共存の歴史の端緒的存在であると言える。

注：

1.FOH（Front of house）劇場における観客席を意味する。プロセニウムより前方の客席、玄関、ロビー、廊下、携帯品預所、切符売場、食堂など表事務所支配下にある場所全体をいう。舞台照明に関しては、観客席空間のみを意味する。正確に言えば、front of house light と称して、客席側から舞台上に投光する照明を言う。

- 2.後藤慶二『日本劇場史』岩波書店、大正14年
- 3.須田敦夫『日本劇場史の研究』、相模書房、昭和32年
- 4.竹内芳太郎『日本劇場図史』、壬生書院、昭和10年
- 5.佐藤武夫『オーディトリウム』、新建築講座、1929年
- 6.小谷喬之助『現代の劇空間（新建築技術叢書4）』、彰国社、1975年
- 7.清水裕之『劇場の構図』、鹿島出版会、昭和60年
- 8.遠山静雄『舞台照明学上下巻』、リプロポート、1988年
- 9.大正9年没。当時の首相伊藤博文の長女と結婚。
- 10.菅井幸雄『近代日本演劇論争史』、未来社、1979年、pp.8-15
- 11.末松説澄『演劇改良全』、文学社、明治19年、pp.36~37
- 12.新聞『中外商業』、明治44年7月11日
- 13.『建築雑誌』第237号、明治39年9月；演劇の高尚化として、明治20年初めて天覧劇が上演されているが、基本的に政府の援助はない。
- 14.杉浦善三『帝劇十年史』、玄文社、大正9年、p.200
- 15.新聞『電気日報』第千六百六十二号、大正十五年二月九日
- 16.三宅周太郎『演劇五十年史』、読書房、昭和17年、p.124
- 17.新劇：明治41年に誕生した自由劇場が始まるとされている
新派：明治21年大阪の「壮士芝居」「魯生芝居」など同時代の流れをくむ
- 18.嶺隆『帝国劇場開幕』、中公新書、平成8年、pp.237-238
- 19.小林一三翁追想録編纂委員会『小林一三翁追想録』、昭和36年
- 20.「東京宝塚劇場前史」自筆原稿（東宝資料室）
- 21.太田正雄『木下幸太郎全稿』第十九巻（『地下一尺巻』を底本）、岩波書店、1982、pp.329-334、クウルト・グラアザ：ベルリン博物館員、明治44年訪日。明治45年（1912）4月7日『読売新聞』記載
- 22.河竹登志夫『演劇概論』、東京大学出版会、pp.175-176
- 23.清水裕之『日本の劇場空間』『空間の生成と変容に関するノート』、日本の美学第16号、ペリカン社、1991年、pp.120-137
- 24.哀方用語辞典編纂委員会『哀方用語辞典』、金羊社、1995年、p154
- 25.杉浦善三『帝劇十年史』、大正9年、p.12
- 26.横河民輔「帝国劇場創設の思い出と復興に就いて」高橋豊之助『稿本帝劇の回想』に収録
- 27.島村抱月『抱月全集』、大正6年1、2月、pp.637~663
- 28.柘植貞輝『劇場技術』No.51、JAN'82、p.21
- 29.日本最初のレビューとされている「モン・パリ」の振り付けを担当。この作品でラインダンスが行われ、大階段が初めて使われたとされている。この作品から我が国はレビュー時代に入り、同時に小林一三の大劇場論の成功を実証した。東宝で試みられた設備は、横浜宝塚劇場（1935年4月）、有楽座（1935年6月開場）、京都宝塚劇場（1935年10月開場）、名古屋宝塚劇場（1935年11月開場）など東宝系各劇場に引き継がれる。
- 30.白井鉄造『宝塚と私』、中林出版、1967年、p.80
- 31.設計施工・合名会社竹中工務店／設計 鷗尾九郎 石川純一郎、小林利助／工事主任 大内二男／現場主任 小泉佐吉／構造計算及び監督 工学博士 阿部美樹志（舞台間口・78尺 高さ・30尺 葎の子の高さ・75尺 両花道 長さ・23尺 間口・23尺 高さ・21尺、両花道は舞台の左右に斜めに付しその長さ23尺線程をあげれば花道の奥も舞台として使用でき、その間口23尺、高さ21尺にして本舞台と両花道とを同時に使用すればその長さ124尺となる）東京宝塚劇場新築工事概要」竹中工務店東京支店、昭和9年1月、p.12
- 32.国際劇場開場に際し、東京宝塚劇場、日本劇場、大阪歌舞伎座、アメリカなどを調査。
- 33.遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、昭和41年、pp.2-8

34.同上、pp.2-8：土方与志邸地下に存在。帝劇の10分の1の7'00cm-7m-7cmを持つ、廻り舞台、ハットリグットを設置しながら7'00cm-7m-7cmも考慮に入れており、築地の前身的性格を示している。

- 35.遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、昭和41年、p.17
- 36.37.遠山静雄『舞台照明学下巻』、リプロポート、1988年、pp.126-130
- 38.遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、昭和41年、p.18
- 39.同上、p.33
- 40.『日本舞台テレビ照明近代史』、日本照明家協会、平成5年、p.8
- 41.『日本舞台テレビ照明近代史』日本照明家協会、平成5年、pp.8-9
- 42.貴賓室の設置は帝国劇場をもって嚆矢
- 43.北遊蔵主任で約10名が背景の西洋画（油絵）を担当。それ以前には、明治44年11月27日、自由劇場第一回の試演会（於有楽座）秋葉太郎『日本新劇史』によれば、「和田、北、中沢弘光及び美術学校卒業生数名が背景。明治座電気係松井新（阿久理太郎：遠山静雄推測）、美術学校教授古宇田実が建築方面をそれぞれ担当とある。注・33に同じ、pp.2-4
- 44.杉浦善三『帝劇十年史』、玄文社、大正9年、p.23
- 45.小山内薫『舞台と画家』（大正13年2月9日）『舞台芸術』、早川書房、昭和23年、p.204
- 46.遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、昭和41年、p.6
- 47.水品春樹『小山内薫と築地小劇場』、ハト書房、昭和29年、p.63
- 48.その後の改築で、使用の利便さからハットリグットとなる
- 49.和田清『築地小劇場の設備』、機関誌『築地小劇場』創刊号、1924、pp.70-79

- 50.土方与志『演出者への道』、未来社、1969年、p.156
- 51.機関誌『築地小劇場』、大正13年-昭和3年付録
- 52.小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正13年、p.126
- 53.同上、p.128

参考文献：

- 1.外山正一『演劇改良論私考』、丸善書店、明治19年
 - 2.末松説澄『演劇改良意見全』、文学社、明治19年
 - 3.小山内薫『演劇新声』、東雲堂、明治45年
 - 4.帝国劇場編『帝国劇場有楽座興内規抄』、大正8年12月-12年8月
 - 5.小林一三『日本歌劇論』、宝塚少女歌劇団、大正14年
 - 6.鈴木英輔『演出上より見たる花道の意義』『演劇史研究第二輯』、演劇史学会、昭和8年
 - 7.『日本劇場』、株式会社大林組、昭和9年
 - 8.『新建築』、第10巻第1号、新建築社、昭和9年
 - 9.『建築雑誌』、第48巻第586号、建築学会、昭和9年5月
 - 10.建築写真顕彰第十期第三輯『劇場と映画館』、洪洋社、昭和12年
 - 11.横河民輔追想録刊行会『横河民輔追想録』、技報堂、昭和30年
 - 12.北村喜八『演出入門』、演々閣書房、昭和21年
 - 13.河竹繁俊『日本演劇図録』、朝日新聞社刊、昭和31年
 - 14.帝劇史編纂委員会『帝劇の五十年』、東宝株式会社、昭和41年
 - 15.小川昇郷著『補訂日本舞台照明史』、日本照明家協会、昭和50年
 - 16.小川俊朗「プロセニウム周辺」『劇場技術No.35』、日本劇場技術協会、1978年
 - 17.河竹登志夫『歌舞伎美論』、東京大学出版会、1989年
- 謝辞：本論執筆にあたり貴重な御助言を賜った、東宝不動産経営部・内野操氏、映画文化協会・名倉光雄氏、竹中工務店設計部・堀口謙二氏、筑波大学・嶺隆氏、舞台照明家・故柘植貞輝氏に深甚なる謝意を表します。

（1998年3月10日原稿受理、1998年8月21日採用決定）