舞台照明と演出†

吉井 澄雄*

1. 演出と舞台照明の定義

二十世紀以降、上演芸術 (Performing Arts) を構成する要素が複雑多岐になり、その各要素それぞれが高度な技巧や技術を要求されるようになってから、劇場やコンサートホールにおける上演もしくは演奏に、統一的な表現を与えるために、専門家としての指導者が登場するようになった。演劇では演出家、音楽では指揮者である。

音楽の場合、たとえばオーケストラを構成するメンバーには、それぞれパート譜が与えられ、そこに書かれている進行の中で、個々の演奏家の技巧、発想などがくりひろげられ、それらすべてを指揮者が統一し、方向づけ、全体として一つの作品にまとめあげているのではないだろうか。

演劇の場合には、オーケストラより構成要素が複雑で、個々の芸術家の仕事の範囲、進行のあり方などが音楽ほどルール化されていないが、演出家が果たす役割は指揮者とそう変わらないだろう。個々の構成要素と演出との関係は、個性もしくは力関係によるとしか、いいようがないほど多様であり、演出家が自分の意志を細部まで浸透させ、個々の自発性を認めないカリスマ形から、それぞれの自由な発想を尊重する総合形までの間に、さまざまなあり方がある。

二十世紀の前半、欧米において劇場といえば、ほとんどルネッサンス以後のプロセニウム舞台をもつ、イタリア式の劇場だけを意味していた。

しかし二十世紀後半になっては、イタリア式劇場を改革したワーグナー式のプロセニウム劇場を主流とはするものの、ギリシャ劇場式のアリーナ、シェクスピア劇場式のスリーサイド、客席と舞台の関係が可変のアダプタブル形などさまざまなスタイルの劇場が登場してくる。

さらに近年では、劇場としてあらかじめ計画されたのではないスペース、たとえば古い民家や使われていない倉庫、地下室、石切り場や野球場、停車場やイタリア式劇場の廃墟など、劇場ではない劇場が上演の場として使用されるようになってきている。

舞台照明の舞台という言葉には、かつては「劇場の」とか、「演劇の」、「オペラの」というような明快な規定があり、かつ劇場、オペラ、演劇などの言葉も、いくつかの様式を特定でき、はっきりとしたイメージを持っていた。だが、いずれの言葉も明確に定義することが困難な現代にあって、こうした言葉を構成する個々の要素の一つである舞台照明の仕事を定義することはさらに難しい。

考えられる定義は、上演の場所、上演のスタイル、演出のあり方などに最大限の自由を含みつつ、観客と演者とが同一空間で一回性の出会いを意味する言葉、仏語ならスペクタクル (Spectacle)、英語ならパフォーマンス (Performance) を使って、

「劇芸術の創造に光をもって参加すること」
とするのが現代では妥当ではあるまいか。

2. 舞台照明の登場

照明が芸術の創造に多少なりとも参加し、演出の表現にわずかなりとも寄与するためには、まず第一に光を自由にコントロールできる手段を手に入れなくてはならない。

したがってコントロールの難しい人工光、ろうそく、灯油、ガスなどを光源とする時代は舞台照明前史であり、舞台照明の登場は、エジソン＝スワンによる電灯発明以後で、かつ光を自由にできる手段、つまり調光機を手に入れたからということになろう。

わが国では白熱電灯の全面的な採用と、本格的な調光機を設備した初めての劇場、帝国劇場（現在ではなく戦前の）の開場、明治44年（1911年）を舞台照明の嚆矢とするか、あるいはわが国の舞台照明の開拓者遠山静雄（氏はわが国で始めて自らの意志で、舞台照明の仕事を選りとりった）が、劇場（有楽座）でフリーの舞台照明家としての仕事をスタートした大正9年（1920年）を舞台照明の幕開きとするかであろう。

白熱電灯が劇場に登場したてのころは、舞台照明の役割はただ単に平均的に明るくすることだけだった。明治15年（1882年）にミュンヘンで開催された万国博覧会の際、会場内の劇場に設備された電灯照明装置を画いた絵を見てもそのことはよくわかる。当時の電球が低燭光のものしかなく、明るい光を得ようとすればアーク灯だけといった状況のなかでは、照明が演出に何らかの効果をもたらすとは考

† Stage Lighting and Production

* 日本劇場技術協会 Sumio Yoshii

えにくかった。それに欧米では舞台装置の絵の技法が発達し、光の効果はほとんど背景画に書き込まれていて、真物の光による効果など期待されてもいなかった。舞台照明が電気技師の片手間仕事でしかなかったのに比べて、舞台装置の技法の確立はルネッサンス以来であり、舞台美術家の社会的地位も高く演出家とほとんど同じであった。

しかし電灯照明以前でも、演出に照明の効果をとるんだ例はある。文政8年(1825年)に初演された4代鶴屋南北作の「東海道四谷怪談」で、劇中の夕方の場面と、そこで行なわれる凄惨な殺しの場面の照明効果として、劇場の採光窓の雨戸を閉めて暗くする指定が、台本に書かれている。河竹黙阿弥作の「難有御江戸景清」でも、採光窓の開閉によって照明変化させる指定がある。

電灯照明によって、それ以前の舞台よりはるかに明るくなった欧米の劇場では、演出家たちが二次元の絵画的舞台装置と、三次元の立体である俳優との矛盾に気がつき始めた。舞台からうそを追放しようと演出家アンドレ・アントワヌ(1858~1943)は、天井と3面に壁を持ち、客席側だけ壁が無い箱舞台(ボックス・セット)で、室内の芝居を上演した。舞台にある物も生活も真実であって、観客は第四の壁を開けてそれをのぞき見るのだという主張である。

だがこうしたやり方は屋内では説得力があっても、屋外の場面では難しい。森のシーンだからといって、舞台に真物の木を飾るだけでは解決しないからである。

二次元の絵画的舞台装置や、真物を舞台に飾ることを否定し、三次元の立体物、柱や階段、幕などを、照明によって陰影を与え、情景を暗示することによって劇的な真実を表現すべきだとした演出家が、自然主義が一世を風びした時代よりやや遅れて登場する。アドルフ・アピア(1862~1928)と、エドワード・ゴードン・クレイグ(1872~1966)の2人である。

舞台照明に光を与え、演劇、オペラ、舞踊などに舞台照明の重要さを演出の本質として説いた2人だったが、当時の照明技術は、彼らの先駆的な主張にこたえられるような力を持っていなかった。

3. 伝統芸能の演出と舞台照明

19世紀始めに、劇場の明り採りの窓を開閉して、太陽光を演出効果に使った天才的な発想と、照明の表現についての先見性を持っていた歌舞伎は、電灯照明の時代にはいついかに変わったか。

歌舞伎の演出の変遷と、舞台照明のあり方についての以下の私見はやや粗雑で例証不足である。確率の高い体験的推測といった記述になってしまうおそれがあるのをあらかじめお断わりしておく。

電灯照明は歌舞伎に明るさだけをもたらし、それは演出に何の影響も与えなかったのではないだろうか。というより電灯照明以後の歌舞伎には、ほとんど演出といえるものがなかったのだろう。もちろん何人かの指導的な立場の名

優の存在はあって、役の表現や衣裳などに部分的な新工夫、新解釈は行なわれたものの、作品の本質にたちかえって、すべてを根こそぎ考え直すといった新演出は、皆無だったといつてよいのではあるまいか。電灯照明以後の歌舞伎の名優たちのうちで、演出家的な発想と行動があったのは六代目菊五郎だけといつてよい。歌舞伎俳優が自分のスタッフ(舞台美術家、舞台照明家)を持っていたのは、過去に六代目だけである。

歌舞伎とは伝承されるべきものであり、新工夫は個々の俳優の型として口伝された。舞台照明のやり方も定式(じょうしき)として固定化した。現在の歌舞伎の照明は大雑把にいえば、ボーダライト(100Wないし200Wの電球をとい状に並べた舞台上部につられている照明器具)と、フットライトを主軸に組み立てられ、客席側のフロントサイド(客席両側の投光室)とシーリング(客席天井の投光室)が、観客にとっての順光線として明るさを与える。背景も俳優も原則的に均一に照明され、光による陰影は極力排除する。ボーダライト、フットライトのように比較的低燭光の電球を多数使用するの、光による影を数多い光源によって相殺するためである。

舞台装置の構成による照明の違いは当然あるけれども、3種の照明が基本とされている。白色光だけによる照明、濃淡の青色だけによる照明、両者をまぜ合わせた青白(あおじろ)と呼ばれる照明の三つである。

歌舞伎、日本舞踊、文楽などの、いわゆる伝統芸能の舞台照明の技法は、細部はともかく、考え方はほとんど同じといえる。遠山静雄氏によれば、かつて自分が考えた照明の演出が、いつのまにか定式(じょうしき)として流布され、数十年を経て、このように照明してほしいと自分がかつて考えたことをあらためて説明された例が、日本舞踊でいくつかあったそうである。

伝統芸能の照明は、オペラ、新劇、現代舞踊などの照明の対極にある。その理由は演出以外にも二つ考えられる。一つは舞台装置の平均的な高さ。歌舞伎では12尺ないし15尺であるのに対して、オペラでは倍以上の30尺ないし40尺が普通であること。もう一つは歌舞伎の舞台装置が平面的、絵画的であるのに対して、現代の演出によるオペラ、演劇の舞台装置の多くは、立体的、建築的、彫刻的で、素材もさまざまであり、その質感を重要視していること。

この二つの相違は、多目的ホールの舞台照明設備を考えるとき、いや舞台照明だけではなく、舞台機構、建築、設備などの面でも、解決がきわめて難しい問題である。

能、狂言については、歌舞伎、日本舞踊などの照明とはまた異なった問題がある。能、狂言では演出者という存在は無いといつてよいだろう。舞台装置も能楽堂という建築そのものであり、その様式は固定している。演目によって舞台装置が変わるということはありません。照明も情景や演出によって変化することはない。

したがって現状では、能楽堂の照明は建築照明の領域に属している。能、狂言に演出が無いとはいっても、能楽堂

全体の照明計画に、大きな意味で演出的な考慮に欠けているところが多いと感じるのは私だけだろうか。ロビー、客席、能舞台、それぞれの明るさのレベルや色温度についてどのようにあるべきか、能面の表情や装束に使われている金糸、銀糸のきらめき方は、どのような光の下でもっとも効果的か、単なる室内照明と同じ考えで計画するのではなく、演出的な発想で考えるべきではないだろうか。少なくとも蛍光灯は使用すべきではないだろうし、色温度も照度も高めにすぎはしまいか。能楽堂の照明はもっとトライ・アンド・エラーを試みる必要があるようだ。

4. 現代芸能の演出と舞台照明

現代芸能の範囲の中に、私はオペラ・バレエを含めているが、識者によるとオペラ・バレエは近代芸術であって、現代の芸術ではないと叱責を蒙るかもしれないので、ここでいう現代芸能とは、明治以前から伝承されてきたわが国の伝統芸能以外のものをいい、現代舞踊、演劇、オペラ、バレエなどを含む上演芸術であると定義しておこう。

西ドイツのバイロイト市で毎夏行なわれている、リヒアルト・ワーグナー祭のかつての総監督であり、リヒアルトの孫にあたる演出家ヴィーラント・ワーグナーが、戦後にフェスティバルを再開するにあたって、アドルフ・アピアの考え方を継承し、そこから自分の仕事を始めるとプログラムに書いた。

これは単にヴィーラント・ワーグナーがアドルフ・アピアの考え方を認め、賛意を表わしたというだけではなく、アピアとワーグナー家との経緯をふまえての発言とみななければならないだろう。

アピアはリヒアルト・ワーグナーの楽劇に心酔し、彼の理論も、彼の演出も、ほとんどワーグナーの音楽から触発されたといってよいくらいだった。アピアにとって、バイロイトでワーグナーの楽劇の演出をするのが、最大の希望だった。残念ながらアピアとワーグナーは一世代違っていて、アピアは生前のワーグナーと話し合うことができず、未亡人のコジマに、自分の演出プランを説明し、提案しなければならなかった。自分の夫がしていたのと同じやり方で、上演をつづけてゆこうと決意していた未亡人にとっては、アピアの革新的な提案はまったく受け入れることができないものだった。アピアの生前、バイロイトはアピアを拒否していたのである。

アピアがワーグナーの楽劇の演出をしたのは、ミラノで「トリスタンとイゾルデ」、バーゼルで「ラインの黄金」と「ワルキューレ」だけで、いずれも大成功とはいえなかった。彼が残したデッサンと上演写真とを比べてみると、実際の上演が、いかに彼が意図していたものと違っていたかよくわかる。当時の舞台照明の技術水準では、そもそも彼の考えを実現するのは無理だったろう。

現実の劇場では、遂に自分の考えを実践できなかったアピアは、自分がかつて拒否したワーグナー未亡人の孫に受け入れられ、自分の理論がやっとバイロイトで実現される

ようになったのは1951年、アピアの没後23年を経ている。

アピアの仕事の継承からスタートしたパイロイトの芸術的指導者ヴィーラント・ワーグナーは、プロデューサー、演出家であるだけでなく、舞台美術も照明も自ら手がけた。彼の舞台美術、照明を含む演出は、新パイロイト様式と呼ばれ、全世界のワーグナー劇上演に影響を与えたばかりか、あらゆるオペラ劇場の舞台美術と照明にも大きな影響を与えた。

ヴィーラントの照明の誰にでもわかる特徴は暗いことである。しかし彼は暗いことを最初に意図したのではなく、もう一つの彼の照明の特徴であるプロジェクション（幻灯）技法の効果をあげるため、暗くせざるをえなかったのではないかと推測する。というのは当時、1951年からヴィーラントの死の1970年までの間には、まだハロゲン電球も登場せず、調光可能な白熱灯の幻灯機の映像は、それほど明るいものではなかったからである。

ヴィーラントは、画かれた絵による背景幕も使ったけれど、必ずといっていいほど、紗幕とプロジェクタ（幻灯機）の映像を絵に重ね合わせて、絵本来の効果を変質させ不思議な効果をあげている。

図1 ヴィーラント・ワーグナー演出「パルシファル」第1幕第2場（バイロイト音楽祭提供）

図1は、ヴィーラント・ワーグナー演出による「パルシファル」第1幕第2場だが、床の模様と柱の細かい白い斑点は、絵と幻灯効果の併用である。

ヴィーラントの鬼子が、映画、スライドを多用した連鎖劇ラテルナ・マジカの発案者であるチェコの舞台美術家ヨセフ・スボボダであろう。彼は新しいテクノロジー、投写テレビ、レーザー、コンピュータ制御によるマルチ・スライドなどが登場すると、すぐさま自分の舞台装置にとりこんだ。現在ヨーロッパのオペラ・バレエ劇場の舞台照明設備のスタンダードになりつつある、低電圧電球と放物鏡を組み合わせた小さい光の焦点の集合によるライトカーテン効果の器具は、発案者の名を冠してスボボダと呼ばれている。

ヴィーラントが偉大だったのは、新しい視覚効果や照明技術の開発だけではなく、ワーグナーの楽劇に新しい光を与えた演出にあったわけだが、それでもバイロイトの劇場は彼の死後も、新しい演出の才能を発掘するとともに、新しい照明技法をも開発しつづけている。

図2 ゲッツ・フリードリッヒ演出「タンホイザー」第3幕 (パイロイト音楽祭提供)

図2はゲッツ・フリードリッヒ演出による「タンホイザー」第3幕だが、登場人物の影が一つずつしかないのは、4kWのHMI（高圧放電灯）ランプによる強力なスポットライトによる。このHMIの白色で強力な光は、パイロイトに始めて登用されたフランス人の演出家パトリス・シェローが多用している。彼の舞台はオペラでも演劇でもHMIがトレードマークである。

パイロイトのフェスティバル劇場は、現代において、刺激的な演出と新しい照明技法のすばらしい出会いが、かなり高い確率で期待できる、世界で三つの場所のうちのひとつといえるであろう。

パイロイト以外の二つの場所は、ロンドンのウェストエンドとニューヨークのブロードウェイ（フリンジとオフを含めて）ではないだろうか。上演の活発さと活力からいえば東京も含めるべきかもしれないが、舞台照明の独創性——芸術的にも技術的にも——ということを考えると、残念ながら脱落するといわざるをえない。

5. 劇場の運営方法と舞台照明

パイロイトの劇場は、ヨーロッパの平均的なオペラ劇場と比べれば運営のしかたがまったく違う。フェスティバル劇場であるから上演期間は夏だけだし、演目もワーグナーのオペラ・楽劇に限られている。そのことが優秀な照明をつくりだしている理由の一つといえるかもしれない。

ヨーロッパの平均的なオペラ、演劇の劇場とは、公立劇場であって、ほとんどがレパートリー・システム（劇場がレパートリーとしている演目の中から毎晩、または昼夜で違う演目を上演する興業方法）をとっているといってもよいだろう。こうした劇場では終演後に翌日の公演の、またはその日の開演前に夜の公演の演目の準備をする。舞台装置と照明のセッティングを演目ごとに転換するわけだが、劇場を運営する立場からは、この転換が毎日スムーズにいくことがもっとも重要なことになる。

演出家や舞台美術家が、劇場外から招かれて仕事するのは昔から当然のことだったが、舞台照明家が外部から呼ばれて仕事をする例は、こうしたレパートリー・システムの劇場ではきわめてまれである。

理由の一つは、ヨーロッパの劇場では芸術家と技術者の区分が明確であり、芸術家は外部から招聘することはあっても、技術者は劇場に所属すべきであり、照明の仕事は技術の領域に属しているという考え方からである。もう一つの理由は、もし照明も演目ごとに外部から招かれたデザイナーが、それぞれまったく違う技法や器具を指定したりしたら、現在でも頭の痛い舞台装置の転換の上に、さらに照明のセッティング変更という難問題を背負い込むことになる、それよりも劇場に所属する照明技術者が、転換に支障が起らないような照明を工夫すべきだ、という考え方である。こうした考え方は明らかに、芸術的というか、演出上の要請よりも、劇場運営を優先させているといえることができるであろう。

しかし現状では、舞台装置の巨大化によって（多くの劇場は建設時に現在のような舞台装置を想定していなかった）舞台装置と照明の転換はますます困難になり、すでにレパートリー・システムは破産に瀕している。その上に演出手法の多彩化と、テクノロジーの進歩によって、舞台照明を技術だけの領域に閉じ込めたり、舞台美術家や演出家の片手間仕事とするのは不可能な時代になってきている。私事にわたって恐縮だが、昨年、私がパリのオペラ座やミラノのスカラ座で仕事をすることができたのも、こうした時代の要請によるものといえる。

ミラノのスカラ座では、ライティング・デザイナーというポストを設けて、ベテランの照明家パンニバンニョ氏をその地位につけているが、これはレパートリー・システムの劇場の、現実に対する弥縫策といえよう。技術も重要だが、より芸術の領域に比重がかかるライティング・デザイナーが、レパートリー・システムの劇場から育つのは難しい。

レパートリー・システムにならぶ、有力な劇場の運営方法は、ロングラン・システム（一つの演目を観客がいるかぎり無期限に上演しつづける興業方法）だが、こちらはほとんどが民間劇場であるから、観客をいかに集めるかということが最重要な課題になる。それに演目は一つだけだから舞台装置や照明のセッティング変更もない。演し物（プログラム）を成功させるための演出上の要求、舞台装置の工夫や照明の効果がなによりも優先する。こうした土壌のなかでは、専門家としての舞台照明家の地位も早くから確立されている。ブロードウェイのプログラムに、照明のクレジットが書かれた最初は1937年である。劇場や劇団に所属しないフリーの舞台照明デザイナーが職業として成立するのは、今のところ民間劇場が活躍しているニューヨーク、ロンドン、東京の3都市だけではないだろうか。

最近の舞台照明の課題は、ツアー（移動公演）を主体とする上演芸術に対する目配りであろうが、紙幅が尽きたので割愛させていただきます。

（受付1987年4月7日）