

光とイメージの出会い……………

1983—1—★VOL—45

# MARUMO LIGHTING

# 1

マルモ・ライティング・ニュース

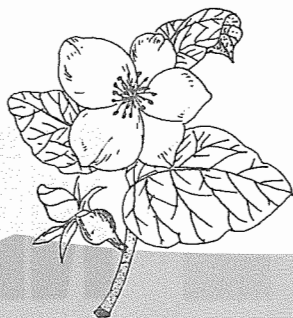
# NEWS



オンシアター自由劇場公演「上海ハンズキング」

# 舞台照明に就いて

—私の考えと、実践していること—



## 今井直次

舞台芸術は、生きた人間の前で、生きた人間が、生きた人間を演じることである。

〈私達照明家は対象に光をあてるのではなく、主題に光をあてる〉とは、アメリカの演出家、舞台美術家であるエドモンド・ジョーンズの言葉だが、今、私達は本当の意味で主題に光をあてる作業をしているであろうか。

技術革新は舞台照明の歴史の中で戦後急速の発展をとげてきた。

技術の先行は人間の存在を、ともすれば忘れることになる。

私達は、ものを作るのではなく、ものを創っているのだと云うことをもう一度考えなくてはならない時代が現在ではないだろうか。たしかに照明の仕事は技術の開発と共に急速の進歩をし、これからも、ますます電子工学を始めあらゆる技術がそこに導入されよう。

舞台照明の心臓部とも云える調光設備は、抵抗器方式から多分岐式調光変圧器と大きく進歩し、やがてサイリスター（SCR）調光方式にとひきつがれ、エレクトロニクスの最新技術は集中制御方式による記憶付、選択操作システムにと移行している。

後世の歴史家が今日の時代を劇場史の中で書くならば、テクノロジー（科学技術）の時代、あるいはサイバネティクス（人工頭脳学）の時代とでも記すだろう。

だからこそ、私達舞台照明家は、今一度、舞台芸術の原点に戻って、自分の仕事の在り方を見直す時代と思うのである。

TVの放送が始まって三十年、そして、カラーTVでの色彩の中で生まれた子供も成人に達する現在、人々は氾れる情報と映像の中で生き、アナログ人間はデジタル人間に変わりつつある。

音楽の世界も亦、電子制御されてきている。

併し耳は人間という動物の聴覚機能として変ることではない。勿論、合成人間が出来て、今までの聴覚を否定したら別だが、そこにはもう人間は存在しな

いし、芸術も別次元のものとして誕生しているであろう。

カラーTVで育ち、ヘッドホーンで音の世界にインナートリップしている世代にとって、私達が祖先から受けついできた微妙な色彩の綾なす世界や、松籟の音、四季の移り変りを本当に理解出来るだろうか。

伝統芸能の見直しや、古典芸能への回帰志向は世紀末的現在を自戒しての自然の発露ではないであろうか。

すべて昔が良いとはいっていない。併し、能舞台の自然光への驚くべき照明演出の在り方や、全蓋式（屋根をすべてかけた劇場）の芝居小屋での（明りと窓）の開閉による微妙な陰翳の処理、漁火、付き出し等、江戸時代の舞台照明の最初の出現を私達は否定出来ない。

そしてこうした感覚は何も日本だけではない。演劇の源とも云えるギリシア演劇の野外舞台では、夜明けの微妙な光の変化や、映いエーゲ海の太陽光の直射、そして瞬時として同じ色調をとどめない入陽時の夕陽の移り変りに、数々の演出や、演技、舞台衣裳、扮装技術が生みだされたに違いない。

光と人間との係りに就ては稿を改めて書かなければ、とても紙数が足りないので、本題に戻るとしよう。

舞台照明家は個人芸術家ではない。自分のアトリエでキャンバスに向っているのでもなければ、独り机に向って詩を書くわけでもなく、ピアノのキーをたたくことでもない。いろいろなファクターが総合されて成り立つ舞台芸術の一分野であることは勿論改めて書くまでもない。

併し、芸術家であると謂うことを自認するなら、自己の確立だけはもたなくてはならない。

私達フリーの照明デザイナーは、いろいろな分野で仕事をする。

商業演劇の芝居や、レビュー、ミュージカルもあれば、オペラ公演の様に特殊な採算システムで演じられるものにも参加するし、日本舞踊、創作洋舞、

バレエ、歌手のコンサート等、およそ舞台（ひろく舞台と云うカテゴリーに入るプロセニウムステージ、野外ステージ、体育館、ホテル等のホール）と名付け、観客が居て、演ずるものがある場所に於ける数数のパフォーマンス、イベントに係っている。

照明家によっては、演劇以外は手がけないとか、日舞専門という人も居るけれど、そのテクニクはミクロ的には変っても、マクロ的には変らないと私は考える。

必要な処に光をおき、必要でない処から取り去る。という今世紀初頭の偉大なドイツの演出家マックス・ラインハルトの言葉通り、私達は照明家として自己の作品を創っているのである。

最初に私は、舞台芸術は、生きた人間が、生きた人間の前で、生きた人間を演ずると書いたが、明りも亦、私達照明家にとっては生きた明りであり、それが生きた舞台にあることを本能的に識っている。もし、光が生きていること、舞台が生きていることを識っていない人がいたら、それは芸術家とは無縁であろう。

私達は舞台稽古の明り合せで机上プランを生きた型に創り直す。そこでは照明家の感性がすべてである。かすかな明りの動き、翳り、無機物だった舞台装置に生命の灯がふきこまれた瞬間、そのすべての明りの生命を如何に適確に自分のものとして捉えるか、捉え、表わした時、一見偶然とも思える光りの効果は照明家の作品となる。

画家は、何時自分の絵が完成したかを如何に判断するかで、その感性の有無が判る。偶然の筆の走りが思いがけない表現を生み出した時、その瞬時を捉えられなくては、本当によい画家にはなり得ない。

同じ様に、私達も舞台に散らばった光、そして色彩で現在自分が取り組んでいる作品の主題が適確に照し出された時、或はまた、適確に、そこから光を取り去ることで、より重要な闇を表現し得た時を識ることが必要なのである。

こうした偶然は、自己の中で定着され、自己の裡で揚棄され、自己の感性で濾過させ昇華させられる時、私達は生きた光で、生きた舞台を創造出来るのではないだろうか。

人間が、人間でいる限り、私達は感性でものを創っていることを忘れてはならない。

演出家は舞台芸術を創る上で、最高の責任者である。併し、舞台芸術が総合された芸術であると言う大命題がある限り、照明家も、装置家も、衣裳デザイナーも、すべて、一つの作品に対しては同格で立ち向わなくてはならない。

一人の演出家のスタイル、演出意図を同じ次元で異なる表現で一緒に創作することこそ創造なのだ。

私は演出家の意図を理解し、語り合い、ぶつかり合い、その意図の具現化に最大の努力をばらうけれど、自分のスタイルをカメレオンの様に変えることはしない。

自分の持つ色彩への感覚、作品に対する適応の感性、技術の駆使は、同じ色彩で悽慘を表現すること

も、歓喜を表わすことも出来てこそ、自分の芸術家としての自己が確立されたものと云えよう。

自分を無くして、何を表現出来るだろうか。どんな仕事を、どんなスタッフとしても、一人の照明家の生命は変ることはあり得ない。

さて、もう一つ私の原稿に写真は添えない。生きた舞台は、生きていてこそ意味があるのだから、紙の上に定着された一枚の写真は記念にはなっても参考にはならない。

そしてまた照明仕込図も書きたくない。それは一つの作業の一つのプロセスであって建築家の図面とは根本的に異なるものだ。

誰が見ても判るものではなく、その仕事をした時、それをささえてくれたオペレーターとの間だけに通じるサインなのだから。

勿論、建築図面を素人が見ても判るものではないけれど、照明仕込図は同業者が見ても判らないと思う。

もし照明プラン表や、オペレーター表が、それ程重大ならば、とうの昔にそれ等は著作権がとれ、私達は自分の仕事を盗用されたり、簡単に猿真似などされないだろう。

私にとって、一つ創ったものは、その生きた舞台の中でのみ脈うち、流れ、溢れ、躍動したものであって、もう過ぎ去った形骸でしかない。

再演の時は、まったく違った型で新しい誕生を見ないかぎり照明の仕事は成り立たないと考えている。

生きた舞台創りとは、そうしたものではないだろうか。

## 今井直次 (いまいなおじ)

1928年東京生れ。1950年法政大学哲学科（旧制）卒業。以後、旧制大学院人文科学研究科にて、谷川徹三氏に師事する。

1948年頃より演劇活動に入り、在学中より舞台照明の仕事に携わる。終始フリーランスのデザイナーとして、ミュージカル、レビュー、オペラ、バレエ、コンサートなど数多くの舞台をてがける。

1963年、宝塚歌劇団公演のレビュー作品にて、芸術祭奨励賞を受賞。



# ぼくのあかり屋修業④



矢田谷幸治 (東京舞台照明)

## 入れ込み

幕前の当たり合わせを終えると、次はサスの合わせになる訳だが、この幕前→サスという順序は何もキマリではない。サス→幕前ということもある。まあ習慣のようなものなのだろうが、ある時先輩のAさんから、こんなことを聞いた。

「時間の無い時は幕前からやっていくものなんだよ。何故なら、入れ込みに間に合わなくなっても先に幕前が済んでいれば、ドン帳をオロしておけるからさ。」

つまり、予定時間内に全部の照明合わせが終了せず、入れ込み（開場のこと）に間に合わない時など、取り敢えず（良くも悪くも、この「取り敢えず」という言い方が、実に良く使われる職場だ。）幕前、つまりドン帳より客席側にある照明器具についてだけでも仕事を済ませておけば（そして、その後ドン帳をオロしておけば）観客の入場を待たせずに、時間通りに行くことができるから、ということだ。

入れ込みの状態というのは、客席の明かり（客電、きゃくでんと言う）が灯いており、入場者がウロウロしないで自分の座席に着くことができ、パンフレット等が読めて、いつでも開演できる状態に、おもて向きなっていることだ。

入れ込みを遅らせると開演時間に影響しかねない。開演時間が遅れるというのは、ろくなことにならないのだ。（それについてはいつか書くけれど）何にしても照明のせいで遅れたなどと言うのを意地でも言わせない職人気質だろうか、どのチーフも時間についてはこの他うるさい。

しかし、ドン帳の裏側、つまり舞台の方では、チーフの怒声と僕達ペイペイの駆け回る汗が飛び散っているのは言うまでもない。なにしろ、開場時間というのは、普通開演時間の30分前なのだから悠長にははいられないのだ。

最近はドン帳を使わない「オープン・ステージ」の舞台が多くなった、と言われる。こういう時は仕方ない。仕事の遅れた分だけ入れ込みを待ってもらうことになる。一夜の感動を求める観客にシラけた舞台裏は見せられない。

## 休憩時間

しかし、こういう「時間の無い」仕事は、できることならしたくないものだと思う。やはり先輩のBさんが「仕込みの時は職人、本番の時は芸術家。」ということ、あかり屋の心掛けとして良く言っていたが、そんな大それたものではなくとも、一人の人間の内部でそういうケジメというか、チョットした気分転換といったものは「仕込み」と「本番」の間に必要だと思うし、そういうことが結果的に良い仕事につながっていくのだと思う。

その為にこそ「休憩時間」は充分に摂られなければならない。「休憩」はもちろん「仕込み」の間でもキリのついた所で、お茶を一杯ぐらゐの余裕が欲しいものだが「仕込みが終わった、もう本番迄時間が無い。店屋ものの冷えたドンブリを片手に、打ち合わせ、キッカケの確認。息つくヒマなく本ベル……」こういうことがたまにある。これでは良い仕事をした、という充実感など得られる筈がない。虚しさが残る。

僕のこの初旅のチーフ氏は「休憩時間」を少なくとも一時間は必ず摂ることを信条にしている人で、その執念たるや素晴らしい。仕込み作業の最中、さんざん怒鳴られ、駆けずり回って、肉体的にも精神的にも少々マイナーになっているのが、この「一時間」で立ち直ることができる。

以前、会場条件に応じた仕込みという「魔術」に驚いたことをちょっとふれたが、仕込み時間という制約の中でも「魔術」は発揮される。もっとも僕達兵隊には、その分、密度の濃い仕事を要求されるの

は言う迄もない。

「いつ迄何をやっているんだ、このボケナス！」

もう少しやさしい物言いをしてくれても良さそうなものじゃないかと思うが、ま、仕方ない。こっちが怒鳴られる様なことをしているのだし、きっとチーフだってできるなら大声を出したくないと思っているのだろう。という理解は、その時は絶対しない。クソ！ 死んじまえ、という気分だ。

しかし、「休憩時間」というのはそうした思惑やらシコリやら、というのをやわらげる。仕込みでイヤな思ひは、それはそれ。さあ本番はしっかりやらなくちゃ、という気持ちの切換スイッチを働かすことのできる時間なのだ。



## タツパ合わせ

さて、話が横道にそれてしまったけれど、サス合わせについてのあれこれを、今日は忘れずにノートしておこうと思う。

これには段取りがあって、すぐにサスのスポットにさわって、あれこれ向きやら、フォーカスやらをいじる、という訳にはいかない。まずサスバトンの「タツパ合わせ（タツパと言うのは高さのこと）」が必要だ。サスバトンの高さを決めるのだ。僕と三枚目のタコ氏（何故かみんなからタコちゃんと呼ばれている）は「綱元」へ走る。

サスバトンの高さが、舞台床上から何尺の位置というキマリがある訳ではない。当然のことだが、その時々々の演目によって異なる。一般的には、その会場のプロセニウム（額縁のこと）の高さで自ずと決まるが、これとても、大道具の張り物なり、ドロップなりの飾りの具合などとの関係で一概には言えない。

見切れ（みきれ、観客から見えるかどうかということ。舞台裏のタネは普通見切らせないものだ）をどうするか、ということも何が何でも一文字幕（い

ちもんじ幕、かすみ、ベカという言い方もある。舞台間口一杯に、上部から吊り下げられた黒い布）で照明器具が見えない様に隠せば良い、というものではない。近頃では、吊り下げられたスポットを舞台装置の一部として利用する、ということも良く見かける。

僕達は「綱元」でチーフからの指示を待つ。

「まず1サスから行くゾ！」（指示を出す人は舞台前の中央か、あるいは客席の前から二～三列の中程に立って声をかける。綱元との連絡が届かない時は、間に「中継」が入って伝達する。とにかくコミュニケーションが大事だ）

「もっとトバして！」（トバすというのは、上ということ。下にはオロす）

「ヨシ、OK！ バミッておけよ！」（バミるとは、印をつけること）

「次、2サス行くゾ！」

「ハイッ」

こうして次々に「タツパ合わせ」が進められる。そして全部の吊り物のタツパが決められて初めて「サス合わせ」に入っていく。

## 綱元操作

その前に、綱元（つなもと、吊り物バトンの昇降を操作する場所）の操作についてもふれなければならぬ。

綱元操作は危険を伴う仕事だから、くれぐれも注意が肝心だ。自信の無い時はためらわず（自分でやろうとせず）会館の人なり、近くの仕事のできる人に頼んだ方が無難だ。たかをくくってやると大変なことになる。僕もこの仕事に入ったばかりのド素人の時は触れさせてもらえなかった。

「いいか良く見ている、これをああやってこうやって……」と親切に教えてくれる先輩ばかりとは限らない。忙がしい仕込みの最中で、ノンビリ新入りに講義をしている暇もないだろうが、だからこちらとしては先輩の手の動きを見て、仕事を覚えていかなくてはならない。

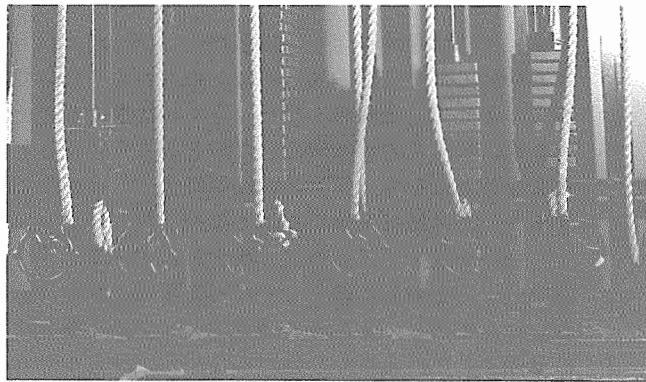
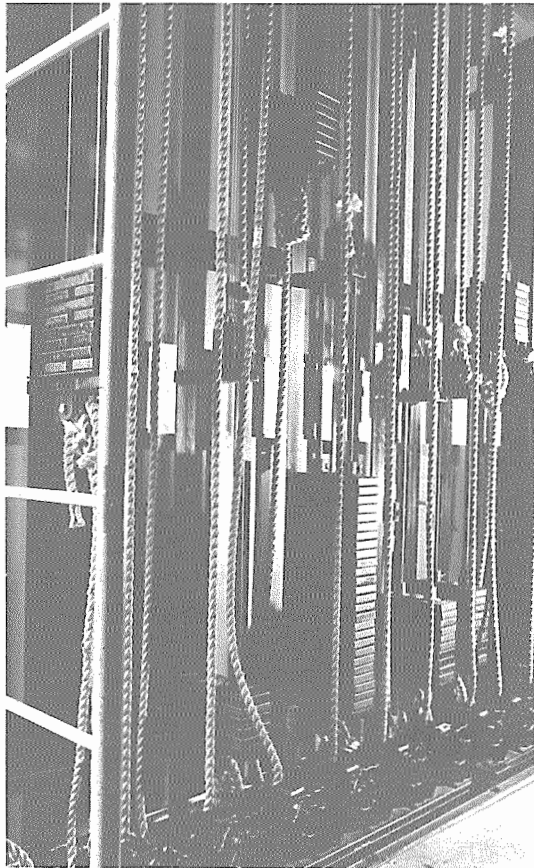
実際にやらなければ難かしいし、生半可なことは言えないが、綱元操作のポイントは「バランス」を取る、ということだと思ふ。

図の構造を見るとわかると思うが、バトンに吊り下げられた「荷重」とカウンター・ウェイトのバランスが取れていないと危険だということだ。（カウンター・ウェイトの側を若干重くしておく、というのが常識だそうだ。）

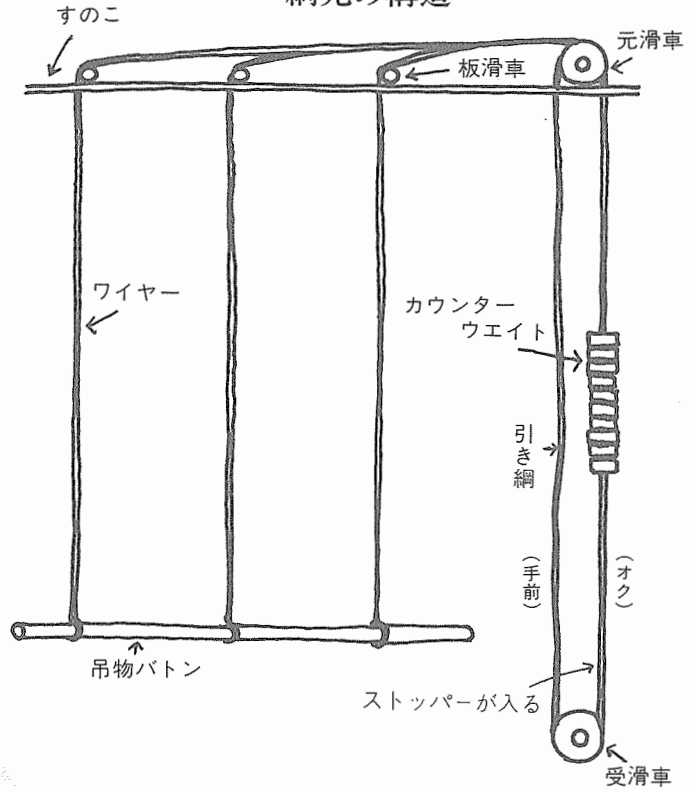
引き綱の手前を下に引くとバトンは下に降り、逆にオクの引き綱を下に引くと上に飛ぶ。

昇降の際は必ず誰かに見てもらうこと。思わぬ所で引っかかったり、ぶつかったりすることもある。また、わずかの時間ではあっても、そこを離れる時は必ず固定すること。自然に動き出して思わぬ事故につながることもある。

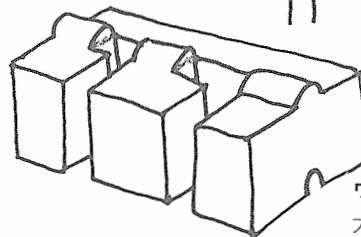
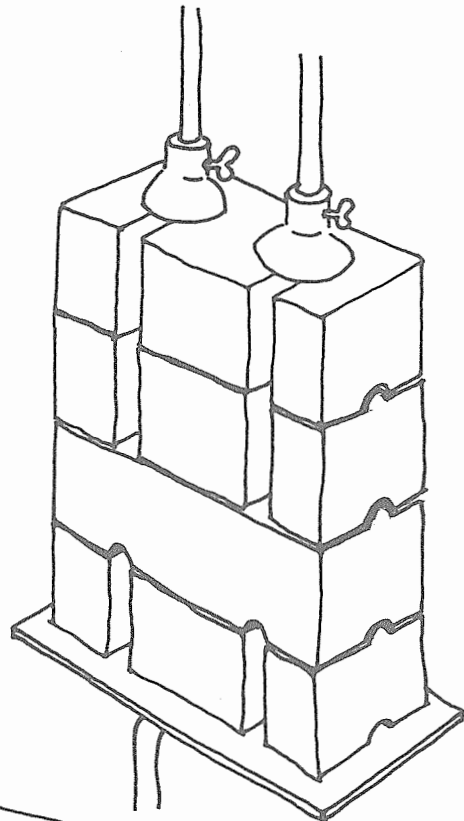
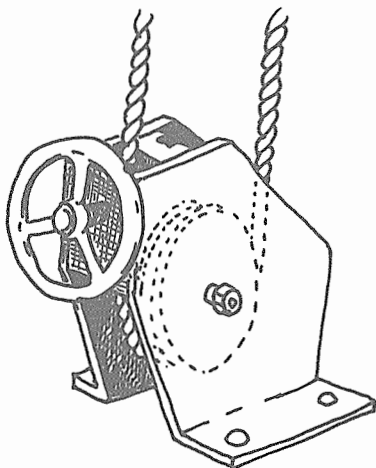
# 綱元の機構



## 綱元の構造



ストッパー



ウエイト (しず)

大=約12.5kg、小=約6.25kg。鉄のカタマリだから、バランスを取る為の出し入れの際は、指をつぶさないように注意する。

## サス合わせ

こうして初めて「サス合わせ」に入ることになる。そのやり方そのものはいくらでもあるし、結局必要にせまられた工夫を、それぞれの状況の中でやっていくということだと思ふ。しかし、大きく分けてサスバトンを下まで（手の届く所まで）降ろすことができるかどうか、ということがあると思ふ。大道具の張り物等が建て込んであって、降ろすことができない場合もあるのだ。

下まで降ろすことのできる場合は、当然綱元操作でバトンをオロす。この際、オロす前にバミリを確認することが大事だ。つまり、また上にトバした時、その印を合わせることで、正確に元の高さ位置にすることができるからだ。

こうして、手の届く所まで降りたサスバトンのスポットの回路を生かしてもらい。向きなり、フォーカスを決める。（回路を生かすというのは、そこに電気を送るとのこと。反対に消すことを「殺す」と言う。そういえば、綱元でロープを固定することもコロす、と言う。）

下に降りたスポットで、向きなり、フォーカスを決めるポイントは、決まりの高さに迄トンだ時かどうかということを考えてやる、ということだ。つまり、光源が離れればそれだけフォーカスで決められた光の輪は広がる訳だし、向きにしても、距離を計算に入れないととんでもない所に行ってしまう。

それと、スポットの固定ネジ（フォーカスは別）をギッチリ締めつけ過ぎないこともポイントだ。何度もバトンを上げたりオロしたりしては時間の無駄である。ある程度の所で竹竿（かいしゃく棒）で調整することになる。長い竿を下から垂直に持って、微妙な調整をするのは見ていると難しそうだが、

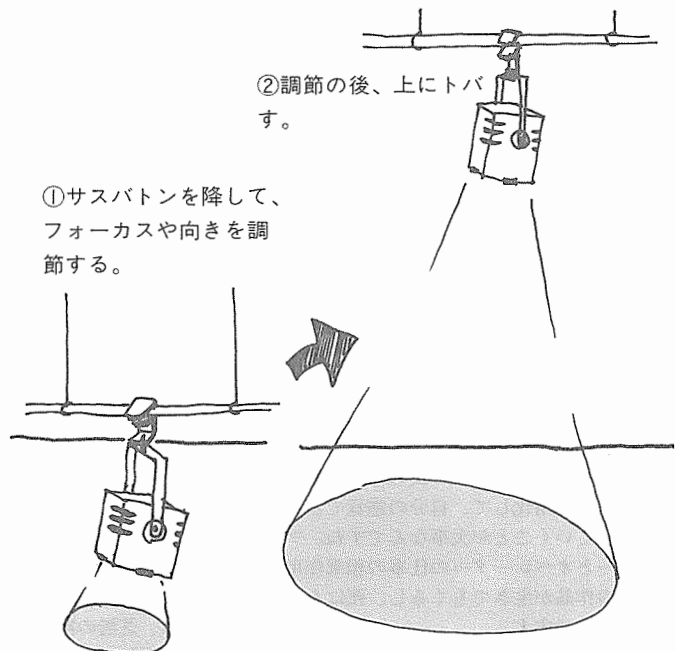
間違っても、スポットを叩いてはいけない。やさしく、押しつける様に動かすのだ、と言われる。電球切れの原因にもなるし、強引な、力まかせの仕事は、ハンガーをゆるめたり、それが原因でスポットが落下したり事故にもつながる。

「いたわるように、なだめるようにやるのさ」と「竹竿の名人」といわれるCさんが良く言っていた。

サスバトンが下まで降ろせない時は、あらかじめ（仕込みの時に）ある程度の、こうした調整（向き、フォーカス、ネジ）が必要なのは言うまでもないが、どうしても竹竿だけで解決しない時もある。その時に登場するのが「脚立」だ。12尺や15尺の脚立のてっぺんに立って仕事をするのだから危険がいっぱいだ。相当の運動神経が無いとつとまらない。必ず下では、グラグラしないように脚立を支えていなければならない。また上の人間も無理はいけない。手が届かない時は、少し降ろしてもらうことが必要だし、身を乗り出して遠くのものやろうとせずに、面倒でも、一旦脚立から降りて、移動してから改めてやるべきだ。近頃は「ローリング・タワー」という便利なものがある、乗ったまま移動することができるから、時間の短縮に役立つが、どこにでも移動できるという訳にはいかないのが難点だ。

ついでに「軍手」のこともふれておこう。綱元操作では軍手は厳禁だ。すべりやすいので力が入らない。もし、バランスがくずれていけば、危険の上ない。手のヒラは使えば使う程厚く固くなっていく。少々の熱などもともしなくなるものだから、素手でやるようにしよう。

電球をさわったりする時は、いくら何でも素手は気の毒だ。しかし注意するのは、決してナイロンの生地を混じったものは使わないこと。熱で溶けて、離れなくなり、ひどい火傷になる。



活躍する照明家に

## まぐ

①照明の仕事をはじめた動機。②音楽物の照明と芝居の照明の違いは……。③実際の仕事、現場での厳しさについて。④照明家を志す若い人へのアドバイス。  
(アイウエオ順)



安部昌臣 (今井照明)

**1** 学生時代に演劇部にいまして、その延長なんですけどね。役者志望ではじめたんですが、裏方の手が足りないというので、照明担当に……。前々から照明には興味を持っていたので、学校にはあんまり行かず、TV局やホールの照明のアルバイトをやったりしました。

現場でのとまどいとかは特別になかったですね。もちろん、学生演劇とプロの現場とはまるっきり違いますが、この世界の“ことば”なども知っていたし、基本的なことはわかっていたからね。その点では楽でした。

**2** 芝居の照明は、約束事や演出家の意図などがありますが、音楽物だと照明家の感覚的なものが、より生かせるということがありますね。

ぼくの主な仕事は、オペレーターなんですけど、明るさ、色の組み合わせ等は、プランが決まっているわけです。だけど、その決められたことを機械的にやればいいというわけではないんですね。具体的な操作の仕方は、人によって全然違ってきますよ。フェード・イン、フェード・アウトひとつとっても、オペレーターのクセで違ってきます。だから、プランナーの決めたことを、自分のものに消化して、自分の感覚で正確に表現していくことが大事なんです。プランナーとオペレーターの仕事の相乗作用で、その作品が生きてくれるし、死にもすると思うんですよ。

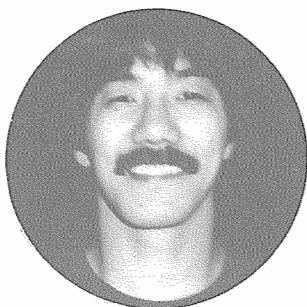
そういう意味で、オペレーターの仕事も面白いし、奥深いところがありますね。

**3** 今の若い人はドライというか、決められた時間内に、言われたことをやればいいという感じなんです。でも、それじゃ勉強にはならないですよ。この仕事には観察力、注意力がないとダメなんです。照明のことだけじゃなくて、作品全体に対して、演出家の意図を自分なりに解釈するようでないといけない。スポットひとつ当てるにしても、ただ当てるだけじゃなくて、何故かということを理解していく。そこで覚えたことが、自分でプランする時に役立つんです。

最近では教える方法も変わってきましたね。昔はそれこそ怒鳴って、ムチでタタいて教え込むということで、ついてきたんですが今じゃそれではダメですね。それに、ぼくらの頃は技術を盗むという覚え方だったんですが、今は1から教えていかなきゃいけないんですからね。ぼくらの育った方法を、今やってもダメでしょうね。

**4** 現場のことに関しては、経験して覚えていくより他はないですね。予備知識といっても、照明のための特別な勉強はあまりないんですよ。ステージをたくさん見るとか、本を読むとか、そういう全般的な勉強を積み重ねることでしょうかね。

経済的なことで言うと、昔はひどかったなあ。ぼくが始めた頃は、一般から見ても低い方でした。その点、これからやる人は恵まれていると思いますよ。だからといって、単に就職するつもりで始めても続かないでしょうね。やっぱり、この仕事が好きでないとね。



岡部明 (スタッフ・サービス)

**1** 照明の仕事は、高校の時、演劇部にいた頃からやってみたくて思っていました。たまたま京都公会館で募集があったので職員として入り、最初の1年間は実習生みたいな感じで、先任の人にいろいろと教えていただきました。そういうわけで、京都公会館の方にはいろいろとお世話になってますね。

京都公会館で会館つきのフリーのオペレーターとして仕事をやり、その後、京都の照明会社に2〜3年務めて、今の会社に入るために上京してきたんです。

**2** 最初は、芝居の照明からはじめましたが、少しずつ照明のことがわかりはじめてくると、音楽物の方がおもしろくて

ね。この仕事でやっていこうと思った時には、音楽物しか考えていなかったですよ。

ぼくは、現実的な色よりも、赤とか紫とかハデでファンタジックな色の方が好きですね。音楽物だと、そういった色が自由に使えるし、明りの変化もダイナミックにできるでしょう。それを考えるのがまた楽しい。だからね、音楽も、静かなものよりハデな方が好きなんです。

明りのつくり方としては、ぼくの場合、歌詞についてはあんまり考えない。リズムとメロディ、それに全体の曲の順序、構成で決まりますね。それから、ミュージシャンとの打ち合せが大事な。彼らもいろいろなイメージを持っていきますからね。それをキチンと話し合わないといけない。

仕事は楽しいですよ。時々、大きな仕掛けをやっつてね。観客が息をのむ瞬間なんかたまりませんよ。ケレン味のあるのが好きでね。

まあ、家は建たないでしょうが、仕事はおもしろいですね。

**3** 現場での厳しさですか。以前は確かに、体で覚えていくというか、怒鳴ってやっついていくということが、教える方にも、ぼくらの方にも意識としてありましたけどね。でも、最近是一般社会になってきましたよ。

**4** 照明家に限らず、どんな面白そうな仕事でも、どこかシンドさがあるからね。ハデさの裏側で、積み重ねていかなきゃいけないことはある。最初はツライですよ。でも、それはどこの世界でも同じでしょう。それでも、本当にやりたいという意志があるんなら、どんどん一直線にやればいい。そう思いますよ。

## 加藤憲治 (ライティング・ビッグワン)

**1** 学生時代、芝居っぽいことはやってたんですけどね。そんなに本格的ではなかったし……。動機が不純なんですけど、ネクタイをしなくていいところに就職したかったんですよ。別に音響でも何でもよくて、たまたま照明だったんですね。

全く何も知らないで、ゼロの状態現場に入りましたからね。仕事がキツイということもあったし、一年間というものは無我夢中でしたよ。怒鳴られても、どういう間違いで怒鳴られたのかもわからない……。現場では、最初の3ヵ月間は人数外なんです。本当にお手伝いという感じ。それから、一つの仕事につくようになって、それも下の方からね。

ぼくは音楽物の担当で、沢田研二のツアーのメンバーに組み入れられて、そこで、自分の仕事確立してきたということですね。







**2** 音楽物の場合は、自由な発想でできるんじゃないですか。決められたことがないから。

芝居では、背景とか情景が台本上で決められていますよね。そういう意味では、音楽の場合は、1つの曲の情景を自分でイメージして、自由につくれるでしょう。色にしても、個人の感覚で使えるし。

**3** 今は怒鳴る方の立場にいるんですが、現場の厳しさのある部分というのは変らないし、残しておいてもいいと思いますね。師弟関係についても、技術というのは個人のものでしょう。それを教えられたり、盗んだりして身につけていくわけですから、一概に古いとは言えませんね。

**4** あんまり、アドバイスというのは……。ぼくの場合、動機が不純だったから…。まあ、自分が好きだったら、それに向って進むことでしょうね。やっておくべき勉強ですか？ うーん。変に頭が固まっていない方がいいですからね。逆にゼロの状態の方がいいと思いますよ。何か色がついているよりも。技術とか電気のことは、充分覚えられし、それに、最近は教える方も前よりは親切になりましたからね。



## 小室憲二 (共立)

**1** 動機ですか。意外とアイマイなんですかね。高校時代から演劇をやっている舞台にはかかわっていましたが、それが1つのステップにはなっているんですが…。

学生時代は遊んでいた方で、むしろ、いろいろなものを見たり、実際にやったりし

たことが、今ずいぶん役立っていると思いますよ。

特に、ぼくの学生の頃というのは、赤テントなどの小劇場運動が盛んで、その真只中にいましたから、ずいぶん感化されたと思います。新宿の、今は映画館になっていますが、アート・シアターでやっていた芝居には、強い印象を受けましたよ。

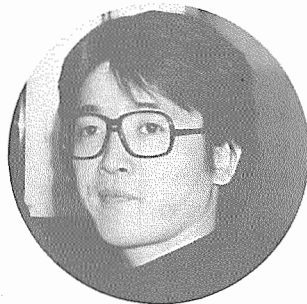
**2** ぼく自身も、今探っている状態なんですよね。混沌としているというか……。音楽物だからこうだ、芝居だからこうだとも言えないし、融合している部分も多いですから。そんな中で、自分の個性をどう出していくかということが大事なんですよ。ですから、特に音楽物だからといって限定して考えてはいませんね。

ただ、音楽物の場合、ゆるぎされた空間が広いですよ。自由なところから光を出して、好きな色を自由に使うことができる。そういう違いはありますね。

**3** 実際の仕事の上では、観客やプロデューサーから視覚的な効果を要求されますから、その中でどういったアイデアを出していくかということでしょうね。

プランをつくる場合、その曲がどういう曲かとか、詞の内容を分析したりということはありますよ。でも、もっと大事なのは日常生活の中で見たり、話したり、本を読んだりして自分の中に蓄えたものだと思いますね。

**4** 若い人たちにアドバイスというよりも、ぼく自身が、年齢的にもむずかしいところにいると思うんです。正直言って、仕事についても迷っているところなんです。



## 戸谷義 (総合舞台)

**1** 学生時代に芝居をやっていますね。大学は法政の英文科です。ちょうど70年安保の真只中で、大学が閉鎖されていて、行くに行けない状態ですね。その頃、芝居をやっていた友人に誘われて、小さな劇団に入り、役者から、舞台監督、照明と何んでもやっていました。それ以前というのは、信州の田舎から出て来たばかりだったから、照明なんて仕事があるのも知りませんでしたよ。

その後、友人が総合舞台の前身のG&Gという会社に入社したので、ぼくも、そこでアルバイトをやるようになって……。

活躍する照明家に

# きく

①照明の仕事をはじめた動機。②音楽物の照明と芝居の照明の違いは……。③実際の仕事、現場での厳しさについて。④照明家を志す若い人へのアドバイス。  
(アイウエオ順)

実際の仕事のやり方というのは、松崎照明や東京舞台照明のお手伝いに行き覚えたり、総合舞台の伊賀さんに、照明のことを教わり、プランのたて方なども勉強しました。

**2** 芝居と音楽物の照明の違いは、基本的にはないでしょうね。ただ芝居の照明というのは、1時間なり、2時間なりの長時間、ストーリーにそって、一つ一つ積み重ねていきますね。ところがコンサートだと、一曲一曲の中でドラマを表現しなければならぬ。そして、その上で全体を構成していく。だから、構成力というのが大事になってきますね。

**3** ぼくが芝居をやっていた頃は、大声で怒鳴り合うような芝居が流行っていましたからね、仕事の現場で怒鳴られたり、怒鳴り合ったりということには慣れていました。ぼくもまだ若くて、血気盛んでしたしね。それに、高校時代柔道部にいたのだから、現場での上下関係の厳しさをみたくには、スンナリ入っていったと思います。

でも、怒鳴り合うということが通用する年代というのは、25～26歳までなんです。それ以下の若い人達になると育った環境が違うから、ぼくらと同じようなやり方であっても、逆に白い目でみられたりしてね。最近、ギャップを感じているところなんです。

**4** ぼく自身がまだ勉強中の人間だから、ナマイキなことは言えないけど……。ただ、現実的には、あまり恵まれた職業ではないですよ。社会的にも、経済的にも。最近はいろいろとクローズアップはされてきましたけど。

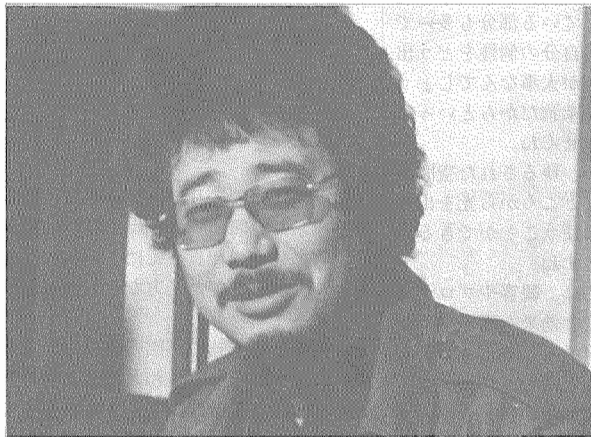
仕事の内容としては、特殊な技能や感覚的なものが必要なんだけど、それも一朝一夕にできるものじゃない。4～5年は磨かれる状況の中で、積み重ねていかないと……。ある期間はガマンする、耐えるということがあって、はじめて、照明の仕事が見えてくると思う。時間のかかる仕事なんです。その間というものは、いろんな芝居、コンサートを見て、本を読んで、ジャンルにかまわず接して、自己投資することが大事でしょうね。

# 触れる闇 赤石武生



●(あかいしたけお)

演出家。早稲田大学文学部卒。劇団レクラム舎を卒いての演出作品、「雨のワンマンカー」(小松幹生作)、「人類館」(知念正真作)などによって、気鋭の演出家として注目を集める。現在は、S・A・T・O制作所を中心に活躍。主な演出作品に「幻に心もそぞろ狂おしのわれら将門」、「戯曲冒険小説」(清水邦夫作)、「刺殺遊戯」(小松幹生作)などがある。



ビッシリと詰った街並が遠方まで良く見える。昼中の十四階から俯瞰する眺望は、ぼくに隔絶した距離感を感じさせる。陽の光が落ち始め、街並にうっすらと光が入ると徐々にその景色は変貌し出す。深夜、光だけが点在し、闇が光だけを浮かび上がらせる。昼中の距離感を取り除かれ、その景色はぼくに迫り、親密感を感じさせる。

ぼくの住む団地の十四階のベランダから眺める光景である。高さゆえに俯瞰する視界は広い。そのために昼中の眺望する街並には生活の息づかい、臭いが感じられない。夜更け、闇が街並を消し去った時に、点在する光にその街並の想いを馳せるのである。

この闇と似た現象で、ぼくの心にくぐり込んでくる舞台に最近出会った。『イカルガの祭り』(斎藤憐作)である。この舞台は構成劇のために、舞台空間は多数の場面に変化したり、区切ったりして使われている。照明はそれらの場所をクローズアップする。劇場の客席から見る俯瞰の度合いが大きく、舞台空間は大劇場並に見える。その空間を埋める作業のために照明は「暗さ」の部分を多用している。場面は昼中の行為として展開する。クローズアップされた昼中を漆黒の闇が塗りこめた。昼中のダイナミックな行為を、夜の支配する静寂と神秘が包み込んだのである。基本的に空間を埋めるための視覚的な「暗さ」を創る作業が、夜の背景を提供したのである。舞台は、夜特有の「時間と空間」を超えた領域の中へと、別の色合いを帯びて浮び上がった。稽古場の蛍光灯の下では感じることでできなかったことである。

これとは逆に稽古場の下で感じられたものが、舞台の照明の「暗さ」を入れることより損なわれることがある。多くの演出した何本かの清水邦夫作品の中でしばしば起った。例えば、「楽屋」「戯曲・冒険小説」等では、「夜」「闇の中で」等のト書が頻繁に出てくる。戯曲の中の人物たちは、夜が訪ずれると、想像力を絶え間なく繰り広げて、いつときの現実を忘れ、「時間と空間」を越えた領域の中へと飛翔する。夜半のみ火が燈されたこの夜更けの人物たちは、イメージの中では不可能なことは何ひとつなく、闇は人物たちにとって、感じたり、触れたりするものである。

ここでの闇は、俳優が演技の中に闇を取り込み、そこを生

きななければならない。俳優の生身のエネルギー＝演技で観客に闇を感じさせたり、触れさせたりするものとしなければならない。視覚的な「背景としての夜」が観客にとって見たり、眺めたりするものであるならば、清水戯曲の闇は感じたり、触れたりするものである。前者を舞台に創り出すことが演出の範疇ならば、後者は俳優の領分である。照明で、視覚的にのみ後者の闇を創り出すことは、不可能である。それ故に、稽古場での単純な明るさの中でも、闇を感じたりするのである。ト書にとらわれ、ことさら照明で「暗さ」を創ったりすると清水戯曲の闇は感じなくなる。又感じたり、触れたりする空間の広さには限界がある。それ故に清水戯曲は大空間を嫌う。

視覚的に空間を埋める作業は照明の醍醐味である。見る、眺める舞台の照明技術は、近年、劇場機構、照明器材が発達したためにそれを駆使し、ますます精緻を極めるだろう。その反面似た照明が続出することは免がれ得ない。又感じたり、触れたりする照明は俳優の演技に多く左右される。それ故に、一般的に行われている現伏の、舞台稽古の照明創り位の時間では、何も生み出せぬ困難さがある。恐らく俳優と同じ位の時間を稽古に立ち合い、通過せねばならぬだろう。

# 車の旅路 徳永街子



●(とくながまちこ)

劇団青年座所属。水品春樹研究所を卒業後、演劇座を経て、青年座に入団。秋元松代作「常陸坊海尊」、「かさぶた式部考」、石崎一正作「死のう困」などの舞台に、すぐれた実績を残す。最近の舞台作品に、岡部耕大作「逆修の塔」がある。



私が芝居に取りつかれて、早や二十五年。車の運転歴は、まだ五年、車にまつわる明と暗、自然のおりなす光と、人間のドラマも、なかなか面白い。

車のフロントにベッタリ若葉マークを張りつけた初心者時代。私の車に近づく車はめったになかったその頃に、喜んで乗ってくれたのは、我が子だけ。四ヵ月目のお正月、除夜の鐘を聞いてから、風邪で熱が八度も出ている、一緒に行くという、いとしい娘を後の座席を倒して布団敷き、そこへ寝かせて、助手席へは、始めて遠出の案内人地図をかかえた我が息子。ハンドル握るは、行先知らずの運転手。

何んでもいいから走っていたら、楽しくて面白くてしょうがない。右へ、左へ、息子の声に合せてハンドル廻し、夜空に輝く成田空港の星の様な明りが一つ、三人それは UFOだという事になり、ついに、四次元の世界に突入し、明け方着いたのは茨城県の下津海岸。初めて子供と共に拝んだ初日の出。ここ迄、三人一緒に四次元の世界にいたの

だが、洪帯にひっかかったら、子供達はいつの間にやら夢の中。一人取り残された運転手、家に帰るにも道が分からない。途方に暮れて、オロオロ走っているうちに、神社の駐車場を見つけ、3時間ばかりエンジン廻し暖房つけて、子供達の目覚めるのを心細い思いで待っていた。夢から戻った子供達は、女の子の熱も下がってルンルン気分。さあ今度は水郷に行き舟に乗ろうと張り切っている。一睡もしていない私も、さっきの心細さはどこ吹く風か、右へ、左へ元気よくハンドル切って、一緒にルンルン気分です。舟に乗り、帰り道は成田周辺で、方向間違え、三回行ったり来たり、それでも夜の10時には、無事家についた。そっと鏡をのぞいたら、深井の面の様な女の顔が、満足そうに微笑んでいた。

それから始まった車の遠出。これは、今年の夏、大台ヶ原で台風にあい、山中からやっとの思いで、海岸に近い国道へ出た時の事。運転替って貰い、ホッと今降りて来た山を振り返ってギョットした。山から黒い手が、何本も突き出して招いている様に、樹木が揺れている。「私達は又きっと山に引き戻される」とおもわず云った。「この子はすぐ変な事云うんだから、やめてよ」と姉の声。「大丈夫、運転しているのは僕だから、もう少し行って右へ曲れば、海岸にすぐですよ」とフレンド君の頼もしい声。

ところがすでに遅かった。行けども、行けども、又山が深くなるばかり。右へ曲る道はとっくに過ぎていた。朝は四時から、四時間ばかり、台風の雨の中、山を歩いて、ここ迄来るのに昼食とただけで走りづめ、引き返すには時間が倍かかる。頼もしかったフレンド君、山道苦手とあっさり運転放棄。私の車は小さいが登坂能力抜群だ。畜生！負けてたまるか、私はスピード上げて山の中へ入っていった。3、40分走った頃、いつの間にやら私の車がやっとの細い道、対向車等来たらお手上げだ、何んとかならぬものかとはしばらく走ったが、ますます細くなる。ガードレールも朽て、ミラーもない。生茂る草むらの向うは千仞の谷、

今や速度も10キロ以下、車の中も声一つなし。

その時、向うから白い車が一台、三人、一声に「来た！」。私は車を止めて必死で警笛鳴らしながらしばらく待った。しかしいつ迄たっても車の姿が出てこない。こういう時フレンド君、いつもならさっと飛び出すのだが、激しい風と雨の中、ドアの外は千仞の谷とくときは、助手席にしっかりとかじりついたまま動こうとはしない。私は勇を決して車を徐々に動かしカーブを曲ってみたが、見える限りのくねくね道には、車の影も形もない。何処か曲がる道でもあるのかと三人キョロ、キョロ見ても何もない。アッと姉のかじりついた窓の外、黒い岩肌あらわに雄大な山がそびえ立つ、あちこちから吹き出す様な白い滝、ちぎれんばかりに樹木が轟いて、雨とガスの中に霞む幽玄な山の姿に、われわれは時緊張も忘れて車を止めていた。カチャ、カチャと姉の夢中で切るシャッターの音に、フレンド君我にかえって、凄惨、凄惨の連発しきり、それからついに来ない、消えてしまいうちに、二台出会ったが、台風の為に早く暮れてしまった山道を車のライトだけをたよりに、自然の美しさと恐ろしさに戦きながら三人やっとの思いで、海岸べりの民宿へたどりついた。

そこのおばさんの話では、もう少し先に国道の山道が出来た為、今は使われない、事故の多い幽霊話に花の咲く山道だそう。三人明るくなごやかな電燈の下で、ホッと互いの顔を見合せて、無事を祝って乾杯した。



## マルモのスポットライトがつくる話題の舞台

8

### 揺れ動く心を捉えた新しい光

文学座公演「華々しき一族」雨空

—東京・新宿紀伊国屋ホール—

「女の一生」の“布引けい”とならぶ当り役、“諏訪”を杉村春子が演じる森本薫作「華々しき一族」が、東京・新宿の紀伊国屋ホールで上演されました。

微妙な女性の心理の揺れ動きを、熟練した演技でみせる杉村春子の魅力もさることながら、調和のとれた質の高いアンサンブルは、名舞台の名にふさわしいものでした。

また、併せて上演された久保田万太郎作「雨空」は、龍岡善の演出の細やかさ、確かさがひかる舞台です。年々失われていく東京、下町の風俗、情緒を舞台の上に息づかせ、さり気ないセリフの中に、交い合う人情の機微を漂せています。

演技陣の層の厚さ、劇団としての歴史の深さを十分に発揮した、この二つの舞台は、文学座にとっても貴重な財産ともいえるものです。

この公演が行われた紀伊国屋ホールは、紀伊国屋書店の4階にある劇場で、新劇上演のメッカとして、数多くのすぐれた舞台、話題の舞台を送り出しています。前売券を求める人が、ビルの前に列をなすこともたびたびあるほど、特に若い人にはなじみの劇場です。

●「華々しき一族」



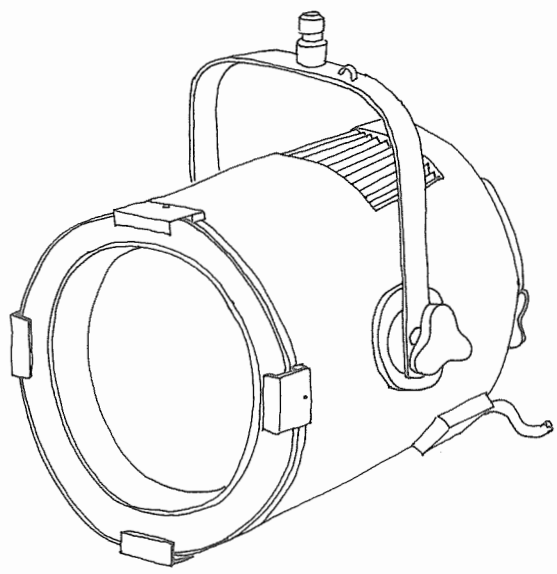
この紀伊国屋ホールで、この度、照明設備を一新する改装が無事終了しました。

よりすぐれた舞台をつくるために、若い演劇人のさまざまな要求に応え得るように、MARUMOの最新の器材が、このホールの新しい顔として備えられたのです。

今回の文学座の公演をはじめ、新劇の歴史を刻む名舞台が、この紀伊国屋ホールから、MARUMOの光の中から、産み出されていくことでしょう。

# 新製品ニュース No.3

## コンサートに、演劇に—— 現代感覚を鋭く表現する Be ライト



明るく、集光性にすぐれた特性を持つBeライトは、あらゆる角度から対象を捉え、ピンだけのフォローでは考えられなかった、立体感、存在感をつくり出します。しかも、重量の軽さ、調整の簡易さなど、製品の完成度は、MARUMO ならではの高い技術水準に裏づけられた確かなものです。

コンサート会場で、ホールで、Beライトは音楽の世界に、ひときわ輝きを増してくれます。

もちろん、芝居の舞台でもBeライトが活躍するのは言うまでもありません。

6月に前進座劇場で公演される、辻村ジュサブローの人形芝居、泉鏡花作「天守物語」でも、Beライトの集光された美しい光が、人形の妖しい雰囲気や浮びあがらせ、鏡花の世界を見事に創りあげてくれます。

この公演をはじめ、数多くの舞台でBeライトを活用しておられる総合舞台の戸谷義氏にお話を伺ってみました。

激しいロックのリズム、叙情的なストリングスの響き、ピアノの弾き語り……、さまざまな音楽が若者を捉えて、熱狂させるコンサート会場。このコンサート会場で、音楽と共に聴衆を酔わせるもう一人の主人公が光です。

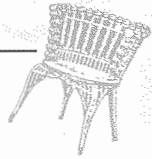
鮮やかな色彩と、明滅する光。音楽は、光が織りなす世界と交叉することによって、一層ドラマチックな感動で、聴衆を包み込んでくれます。

若者と音楽の世界に、いつも斬新な光を提供してきたMARUMOが、現代感覚を鋭く表現する新製品、Beライトを発表しました。

——従来は、目的に応じて、CECIIのフォーカスを開いたり、集光させたりして使っていましたが、この方法だと、たとえば光を集光させすぎた時など、フィラメントの影が出てくるといった、不都合なことが出てきたわけです。

これからは、目的に適した特性を持つライトを使いわけていく、そういう時代だと思います。その意味で、すぐれた集光性を持つBeライトは、遠距離からの照射には絶大な効果を出しますので、若い感覚を生かしたライティングには欠かせない器材だと言えますね。

### 編集室



●今号の“きく”では、若い照明家の方にお話をうかがいました。主にコンサートなど、音楽物の舞台を中心に、オペレーター、プランナーとして、現場の第一線で活躍しておられる気鋭の方々です。さまざまな仕事上の厳しさ、人間関係のむずかしさを経験しながらも、真剣に照明の仕事

に打ち込み、いきいきと働らいておられる姿が想像されるインタビューでした。

●日本照明家協会の前会長で、ライティング・ニュースでも「舞台照明の基本」を連載していただきました小川昇先生が、昭和57年度の日本舞台テレビ美術家協会特別賞を受賞されました。これは舞台芸術における、先生の長年のすぐれた業績に対して贈られたものです。今後も、先生の一層のご活躍を期待したいと思います。

●発行——丸茂電機株式会社  
〒101 東京都千代田区神田須田町1-24 ☎03(252)0321(代)

●編集責任者——井上利彦  
編集協力——小川昇舞台総合研究室 東京舞台照明 レクラム社

●マルモ・ライティング・ニュースは、無料で皆様にお届けしております。ご希望の方は、丸茂電機(株)までお申し込みください。尚、転勤、転居などで住所変更の場合は、その旨ご連絡ください。

●このニュースは弊店からお届けします。