

●マルモ・ライティング・ニュース

MARUMO LIGHTING NEWS

2

1985-2★VOL.-54



●俳優座公演「エセルとジュリアス」

照明設備を自由に

●小川昇

照明デザインの仕事

●清水俊彦

活躍する照明家にきく

●杉浦弘行

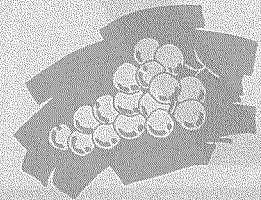
光のエッセイ

●安西徹雄

●大間知靖子

照明設備を自由に

照明設備を通して舞台照明を考える



小川昇

劇場に電気が入る

日本の劇場に電気が入ったのはいつ頃ですかと、よく聞かれることがあります。

正確に何年からとは言えませんが、明治20年頃からぼちぼち“電灯”という文字が演劇史などに見え始めます。それも劇場の固定的な照明設備ではなく、部分的効果として用いられたことが多いようです。

比較的是っきりしているのは、明治20年4月に井上外務大臣邸で天覧歌舞伎が行われた際に、電灯による照明が用いられた記録があります。しかし、それも劇場の設備ではありません。

その後、次第に劇場に電気が入ってくるのですが、たいいていの記録は客席にシャンデリヤをつけたとか、表廻りの電気の装飾がきれいだったとかで、東京の歌舞伎座なども、客席のシャンデリヤがつくと舞台がパッと明るくなったと、生前の遠藤為春さんに伺ったことがあります。

文明というものは徐々に普及していくもので、情報伝達も現在のように盛んでなかった頃のことですから、東京や大阪の劇場の記録がそのまま地方都市にあてはまるとは思えません。その普及時期は、地域的にも劇場によっても、かなりの差があっただろうと思います。

舞台照明設備の導入

ところで、舞台照明設備としての電気が、どのようにして劇場に入ってきたかといいますと、これも正確な記録としてはほとんどないのですが、たいいていの劇場では、それまでランプを吊ってあったところに、そのままの位置でランプを電灯にとりかえたというのが多かったようです。

特に地方都市の芝居小屋では、昭和の初め頃でもその痕跡が残っています。

情報伝達が遅かった時代というばかりでなく、舞台照明としての電灯の普及が遅れたのは、その他にもいろいろな理由があったと思います。

何事にも新しいことを導入するには、多くの抵抗を覚悟しなければなりません。特に封建意識の強い芝居の社会で、革命的とも言えるような照明設備の導入は、一朝一夕にできることではなかったことは充分想像できます。

当時の舞台は“大道具のお城”とも言うべきところで、舞台の諸設備は全て道具を飾るための、あるいは舞台転換のための都合が優先する風潮があったようです。

その後、舞台照明の必要性も次第に認識されてはきましたが、ボーダーライトのような大型の照明器具を設置することになると、現場の抵抗はまだなかなかのものだったようです。

そんな中で、舞台に照明設備を入れようというわけですから、まず照明器具を吊ることに、配電盤の設置場所を決めるにも、できるだけ大道具の邪魔にならないようにと配慮しなければならなかったでしょう。

たとえば、配電盤の設置場所については、たまたま下手側のお囃子部屋の上があいていたので、そのスペースに置くようになったようです。

また、ボーダーライトを吊るにしても、照明としての適当な位置を選ぶのではなく、それを隠すために大道具の既設の一字を基準にして、位置が決められたと考えられます。

このように、舞台照明の歴史はまだ浅く、しかも本当に照明の必要性にそって設備されたというよりも、昔ながらの芝居小屋にそのまま照明設備を導入したこと、大道具との関係、その他の歌舞伎の伝統などを優先させた初期の考え方が常識となって、新しく劇場を建設する際にも、無批判に残っているように思われます。

光の方向を決定する条件は

舞台照明をつくるということは、“どんな光で” “どこから” “どれだけの明るさ” で照らすか決めることです。

したがって、光の種類の設定、光の方向の決定、光の量の調節の三つは、舞台照明にとって欠くことのできない三要件です。

これを劇場の照明設備の面から考え、さらに劇場建築との関連で考えてみると、光の種類は照明器具の選択によって決められます。また、光の量は調光装置によって自由にコントロールできます。

しかし、光の方向については、光源すなわち照明器具の設置場所の方向によって決まることなので、建築と深いかわりを持つことになります。むしろ、設置場所の設定が光の方向の決定になるのです。

舞台の明るさをつくる

ところで、現在の舞台照明設備の現状はどうなっているのでしょうか。

光の種類ということから考えますと、フラッドライトをつくる器具としては、ボーダーライトがまず主役だと考えられます。

もともとボーダーライトは、通常“地明り”とっている舞台の明るさをつくる器具です。この明るさは、フラッドライトでなければなりません。

このボーダーライトは、遠距離を明るくするには不適

当な器具ですが、昔は演技面の照明にもそれだけで十分な明るさが得られました。ところが、近年劇場が大きくなり、プロセニウムも高くなったため、ボーダーの位置も高くなってしまいました。

したがって、昔と同じように舞台面を明るくするにはボーダーライトだけでは充分ではなくなり、数個の強力なスポットライトをボーダーの位置に吊り、ボーダーライトの明るさの不足を補うようになってきたのです。

しかし、この地明りサスを使いますと、明るくはなりますが、明りの方向性が出てきて、フラッドライトにはなりません。影の問題も生じてくるわけです。

この方向性をやわらげるために、前方や斜め前方からの光が必要になり、シーリングやサイドフロントが設置されているわけです。

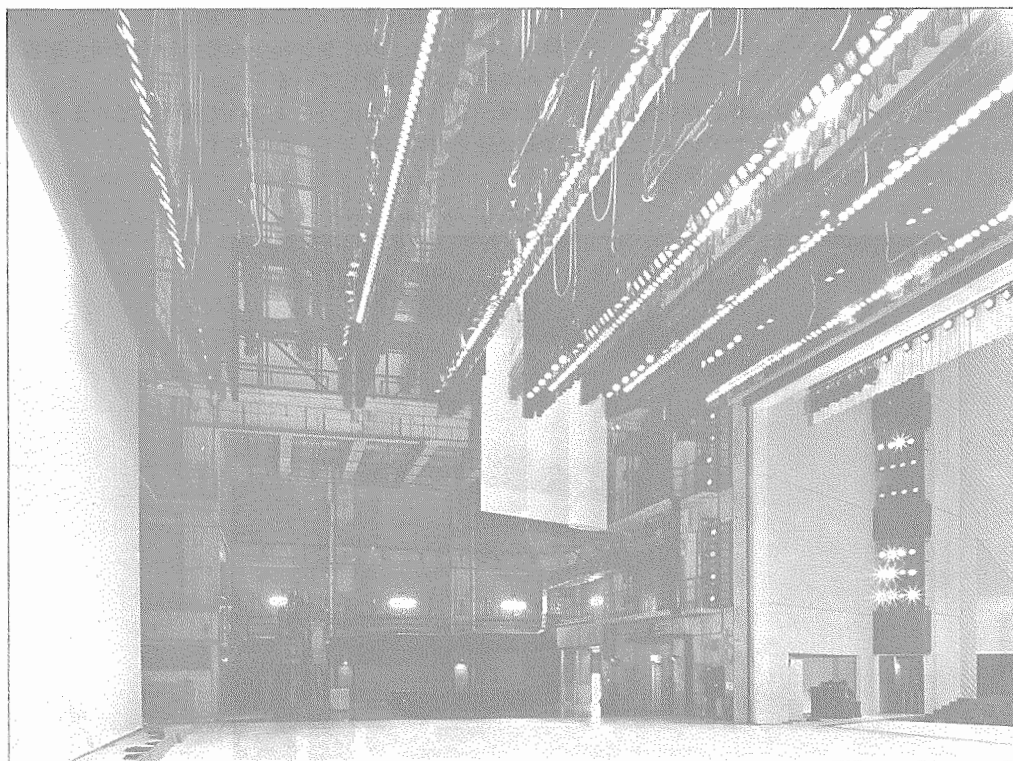
客席側からの光

シーリングライトは通常客席の天井の一部に設置され、前方からフラッドライトとして使用する場合が多いものです。

このための角度としては、舞台面に対して $30\sim 45^\circ$ の角度が適しているようで、実際に劇場にはこの角度で設置されているようです。

しかし、現在のシーリングライトは、フラッドライトとして使用することだけを目的としているようで、それ以外の目的で使用することは考えられていないようです。もっと方向性をもったスポットライトを使えるスペースとして、シーリングを利用することを考えることも必要だと思います。

●ボーダーライト



同時に、舞台に対していろいろな方向から光を照射できるようなスペースを、客席の天井、あるいは両壁面などに確保できないだろうかと思ひます。

そういった意味では、現在のサイドフロントライトの設置場所はフラッドライト用にもスポットライト用にも兼用して使える、非常に適当なスペースだと思ひます。

先に述べた天井や壁面に欲しいスペースというのは、このサイドフロントのスペースのような場所を、小さな規模のものでもいいから可能な限り欲しいということだ。

フリーな照明設備を

舞台上のスポットライトとして、サスペンションやギャラリースポットがありますが、これらの使用については、舞台装置との関連がネックになって、不自由な思いをすることがたびたびあるようです。

これは、照明設備を固定的に考えなければ解決できることがずいぶんあるように思ひます。

スポットライトを吊る位置やタワーの位置は、ほとんど固定されているようですが、そういった照明設備にもっと融通性をもたせる方法を考えれば、舞台装置との摩擦はかなり解消されるでしょう。

舞台装置と照明との関係は、全く一体のものだと考えられます。装置を飾る位置が自由であるように、照明設備の位置も自由でなければならぬと思ひます。

主に吊り物の移動も含めて、照明設備の場所についてはもっとフリーに考えるべきでしょう。

一般に現在の劇場の照明設備は固定的すぎるように思われます。

もっと自由に照明器具が配置できるように、たとえばスノコやギャラリーなどには可能な限り、回路を設けておき、照明器具が設置できる条件をつくっておくといったことが考えられてもよいでしょう。

また、客席側の設置場所については、最近器具の見えんことをそれほど気にしなくなっているようですから、設置場所をつくることも比較的可能性が拡がると思ひま

す。

ただし、このように照明器具の設置場所が自由に選べるようになるということは、照明家にとって、その力量がためられるということにもなります。それは、舞台照明をつくる場合、最も重要な要件である光の方向について、適確に決定することが求められるからです。

要するに、フリーな設備ほど使い方はむずかしくなるということになります。

貴賓席に置かれたスポットライト

終りに、かつてヨーロッパ人旅の途中、レニングラードのキーロフ劇場を訪ねた時に、自からスノコの隅々まで案内してくれた副支配人（お名前を忘れて申し訳ない）のことが深く心に残っているでお伝えしたいと思います。

ご承知のように、キーロフ劇場の客席は、今も帝政時代の豪華絢爛さをそのままに残している華麗なものです。

ところが、昔はツアー専用だった金ピカの貴賓席に堂々とスポットライトが居座っていました。また、豪華なシャンデリヤのところどころにも、スポットライトが吊ってあるのが見えました。それらが私にはもったいないような気がしました。

その私の気持ちを感じたように、副支配人は言ったのです。

「あんなところにスポットライトが見えるのは、ほんとうに見苦しいと思うだろう。私もそう思うし、観客ももちろんそう思っているだろう。しかし、この劇場は昔のままなので、その当時は客席の方からスポットライトで舞台を照らすなど考えてもいなかったのだ。だが今は、その必要が生じたのだ。こんな状態は決して好ましいことではないが、あれはどうしても必要なものなのだ。その見苦しいことは、みんながわかっているのだが、観客も含めてみんなが我慢しているのだ。」

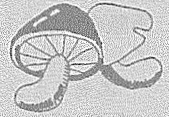
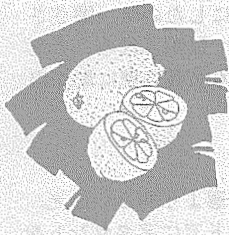
私は、このみんながわかっている我慢しているという言葉が強く印象に残っているのです。

●シーリングとサイドフロントライト



照明デザインの仕事

『エセルとジューリアス』を参考に



清水俊彦

(東京舞台照明)

台本のチェックと打ち合せ

照明の仕事は、台本をいただいて、まず目を通しておくことから始まるわけですが、この時、ト書きやセリフの中に書かれている時間経過や、照明にとってポイントになるところなどをチェックしておきます。

実際の舞台では、台本に書かれていることが変更される場合がありますが、このチェックは基本的に大事なことです。

その後、演出家や装置家との打ち合せがあります。打ち合せでは、最初の装置のプランが出され、装置についての話し合いが行われます。

ここでは、装置の色のトーンについて説明されたり、今回の『エセルとジューリアス』のように、「盆を使った舞台にしてみたい」といった提案が、演出家から出されたりすることもあります。

そういった話し合いの中で、大体の装置のアウトラインが見えてくるわけです。

思いついたイメージを描いてみる

立ち稽古に入る頃になりますと、装置の骨格がかたまってきた、色についてもこまかなところまで決まってきました。

それと同時に、稽古場で役者の動きを実際に見るようになると、各場、各景をどのように表現していくかといった、照明家としての芝居に対するイメージが自分なりに出てきます。

私はこの段階になると、装置のエレベーションをたくさんコピーしておいて、普段でも持ち歩くようにしています。これは、何かを思いついたり、ふっと頭の中に浮んだりしたことを、すぐにエレベーションの上に色を使って描くためです。それが最終的なデザインの中に生かされるかどうかはわかりませんが、その時、その時のイメージや考えを実際に形にしてみるわけです。

一つの仕事の間に、こういった描き込みをしたエレベーションが何枚もたまってしまいます。

役者の位置や動きを把握する

立ち稽古を見る時の重要なポイントとして、役者のポジションや装置との位置関係を把握することがあります。

演出家は稽古を繰り返しながら、ミザンセーヌを決定していくわけですが、その決められていく動きやポジションによって、何をどういうふうに見せようとしているのか、その役者に何を語らせようとしているのか、そういったことをしっかりとつかむことが大切です。

稽古を何度も見てみると、役者の動きというのは完全に頭に入るものですが、確実にするために、それぞれの場の道具の置き場所などが書き込まれた100分の1位の平面図を準備しておいて、立ち稽古をみながら、役者の動きを書き入れておいたりもします。

演出家との確認は綿密に

ぼくの場合、仕込みの一週間ぐらい前にはデザインが大体できあがっています。

できあがったデザインについては、演出家とよく確認し合っておくことも大事です。

明り合わせの時に、演出家のイメージと違うということになっては大変です。

全体のアウトラインや、演出家が見せどころとして考えている所など、ポイントになる箇所は、できるだけ具体的に、エレベーションなどを使って、「この壁には、この角度で、こんな色の明りが入りますよ」と詳しく説明していきます。

できるだけ詳しく説明することで、おおよその明りについてはわかるものです。

こういった事前の打ち合せは、できるだけ綿密にやるように心がけます。

『エセルとジュリアス』について

以上、照明デザインの仕事をすすめる過程の中で、いくつかのポイントについて簡単に述べましたが、次に、実際の仕事として、俳優座公演の『エセルとジュリアス』の照明について少し触れてみたいと思います。

『エセルとジュリアス』は、1950年にアメリカでおこなったローゼンバーグ夫妻事件を扱った作品です。

舞台をニューヨークのシンシン刑務所の独房を中心におき、1953年6月19日、原子爆弾に関する情報をソ連に渡したスパイとして処刑されるエセルとジュリアスの姿を、午後2時から処刑が執行される午後8時までの6時間の中に集約させて描くといった構成になっています。

リアリティを大切に

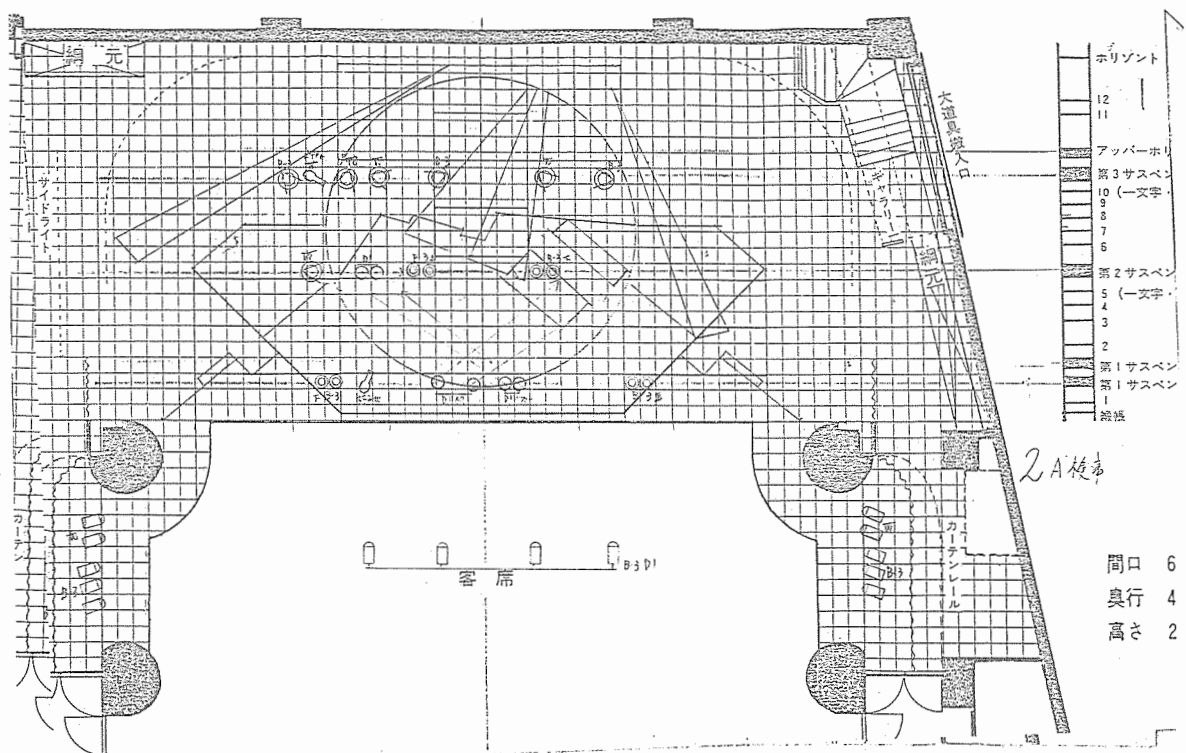
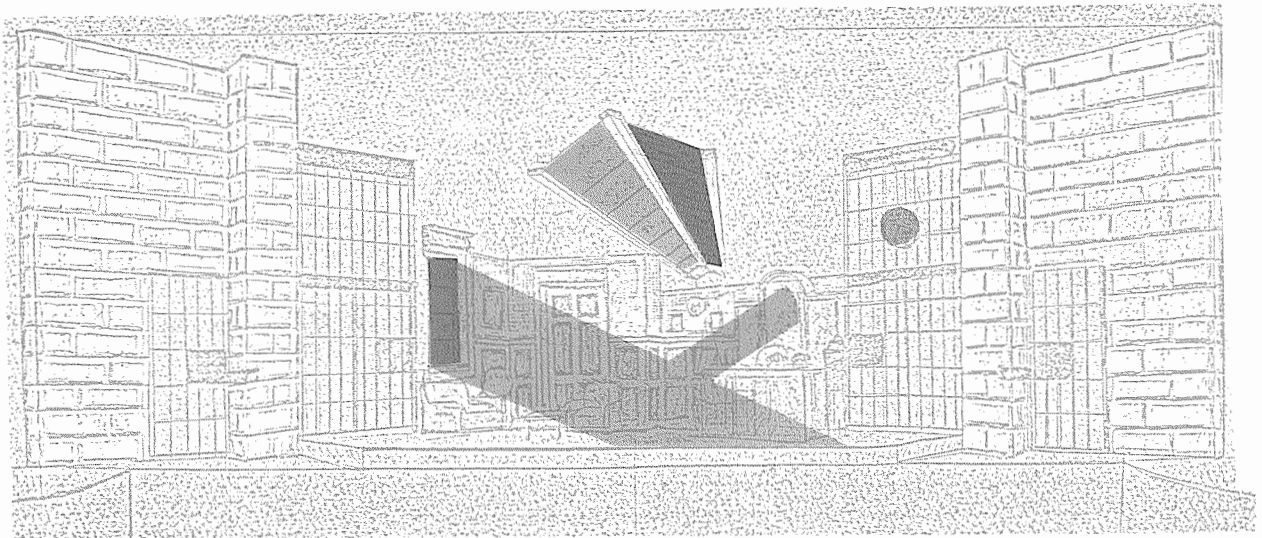
まず、この作品では、舞台の中心となった窓が一つしかないという暗い独房の中という設定を、装置や照明でリアルにつくっていきましたので、役者の動く位置によっては、顔の部分が影になり見にくいというエリアが出てくることが考えられました。

また、フォローを意識的に用いないライティングにしましたので、若干舞台が暗いということがあったかと思えます。

フォローを用いないライティングにしたのは、閉ざされた空間の中で、ほとんど二人だけで展開されるこの芝居に、フォローを出すと、どうしても装置の壁に影が出

● 検事の部屋 明るく

- 下手窓より明るい陽光。
- 正面ドアにアクセントを。



て、芝居の要求するリアルさが失われると考えたからです。

芝居のリアルさを大事にするために、いくぶん暗いという感じには目をつぶった結果になりますが、上演された劇場がそれほど大きな空間ではありませんでしたので、全く客席から見えないということはなかったと思います。

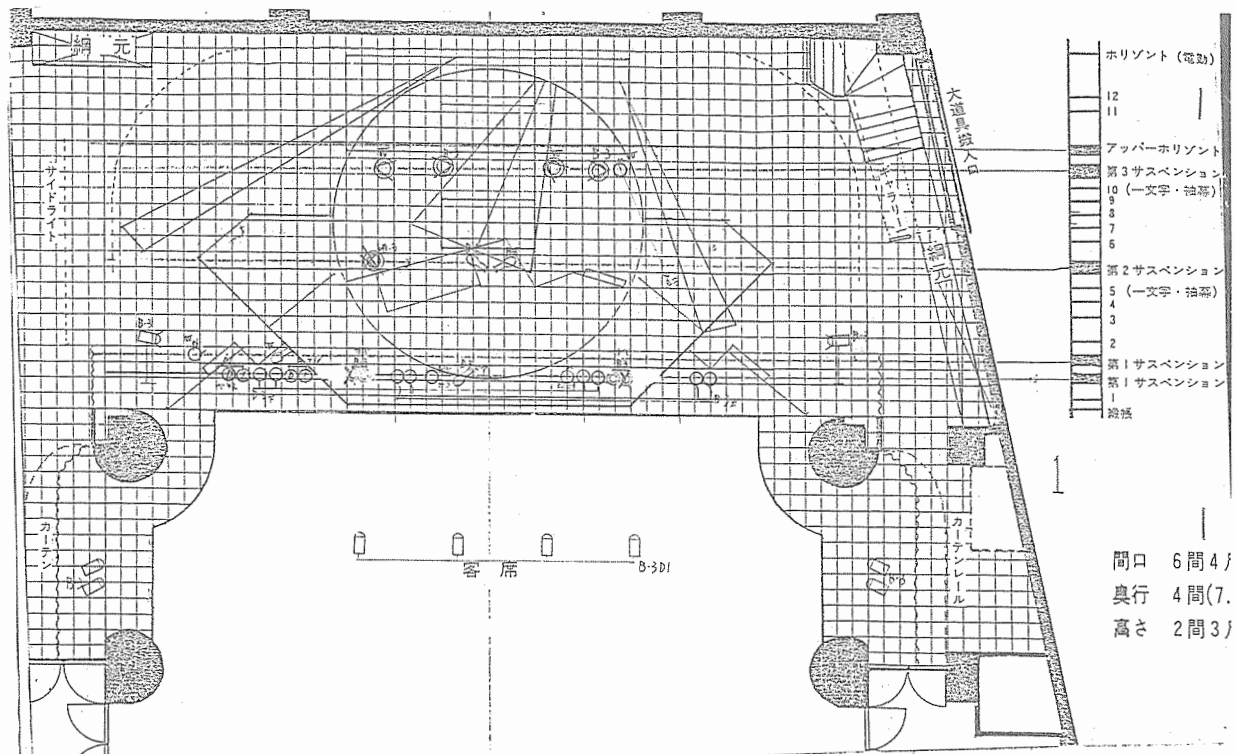
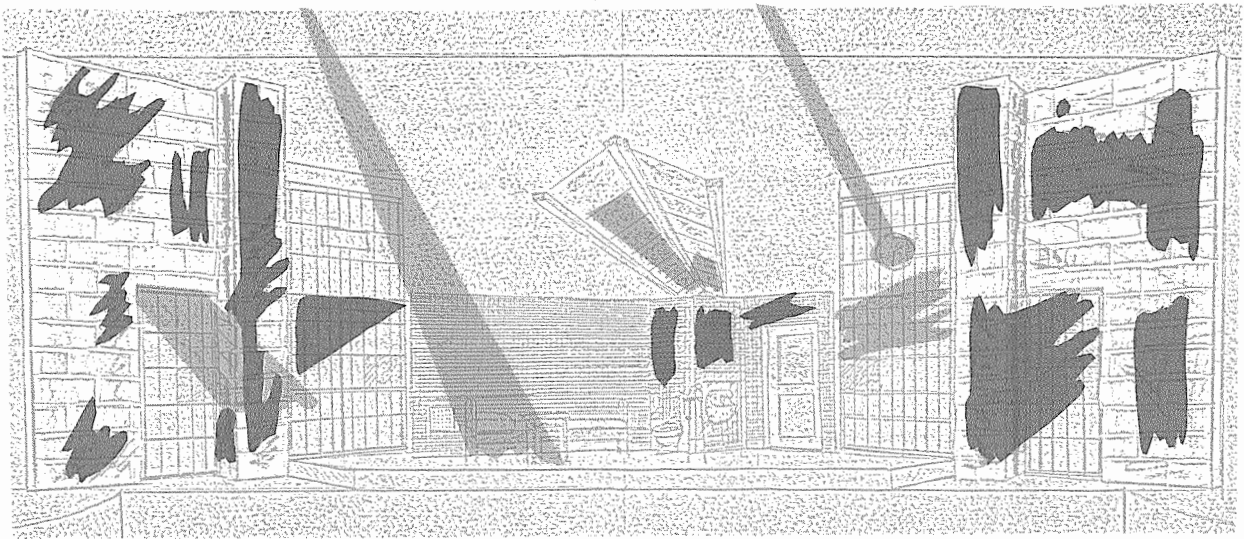
さらに、色についても今回は極力使うことを避けました。

私自身がナマの明りが好きなこともあるのですが、この作品がもっているテーマや装置の色からも、モノトーンの方がリアリティがだせると思ったからです。

その他には、独房の中で処刑までの時間が刻々と流れていくという状況も、一つの大きな劇的要素になるわけですが、この時間の経過については、独房の窓から入ってくる外光の角度を、各場によって鋭角から鈍角に変化させていくということで表現しました。

●6月19日P.M.2:00

- 天窓には明るい陽差し。
- 下手、高い所に窓がある。格子窓。



演出意図にそって明りを変化させる

この中で1箇所だけ、それまでのリアルな照明から、大きく明りを変化させたところがあります。

終幕近くに、エセルが処刑を前にして、世界の人々に向って自分達が冤罪であることをアピールするところです。

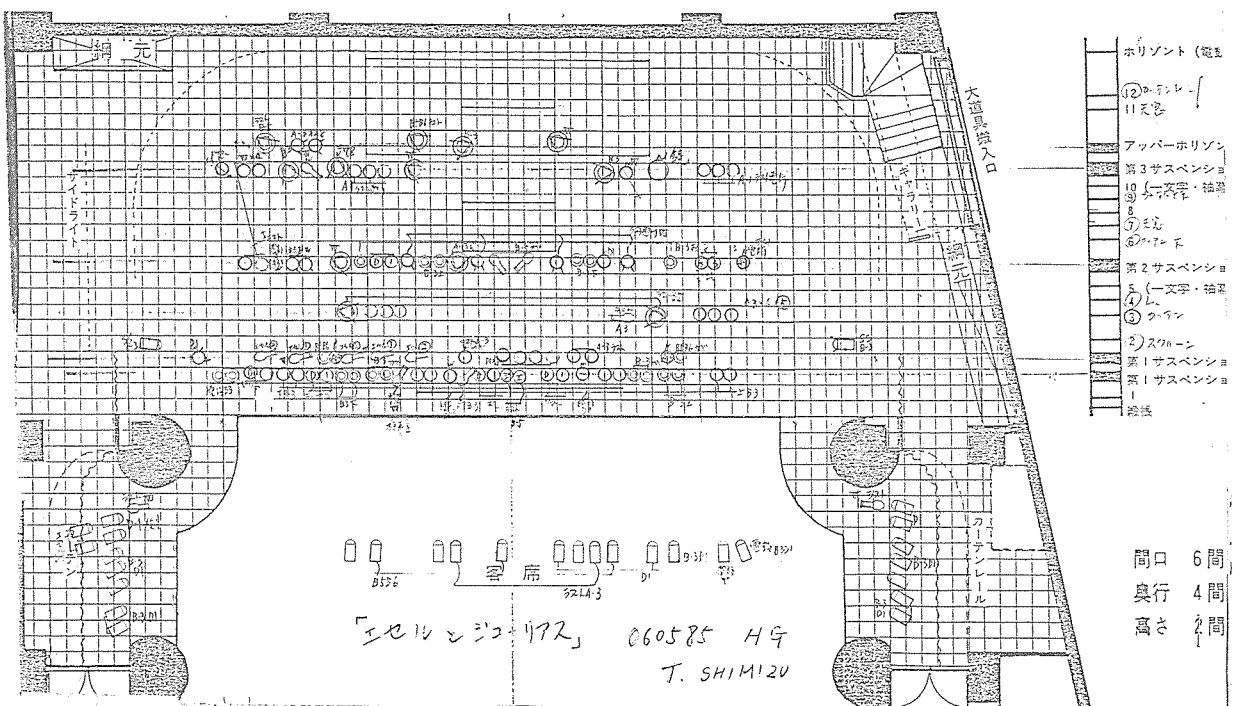
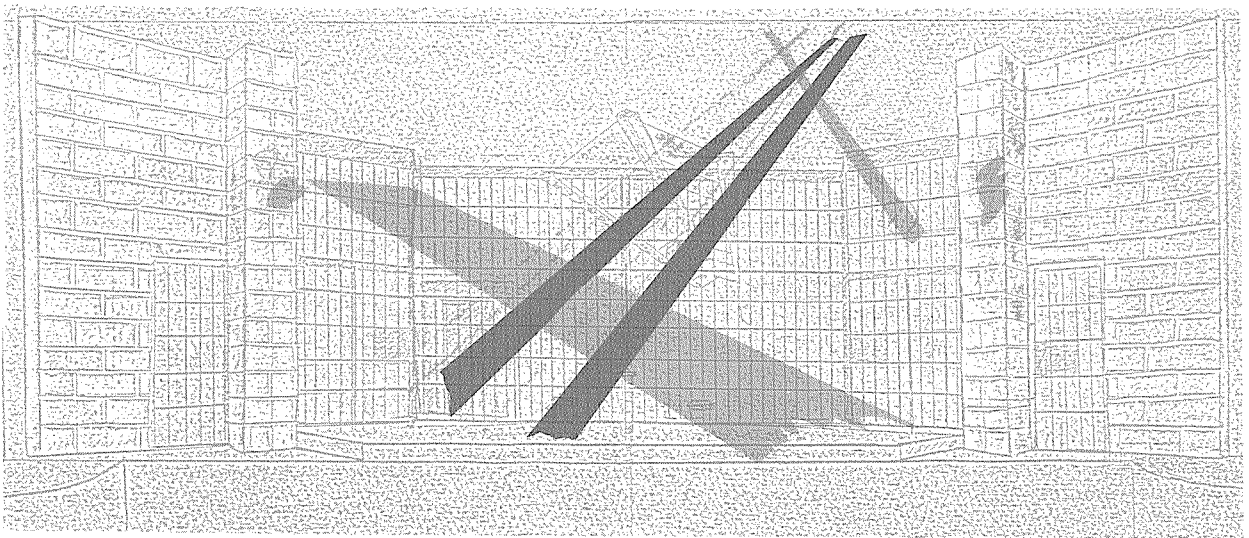
この場面は、舞台上にスライドなども映し出されて、それまでのリアルな空間、リアルな時間の流れとは全く異った、別の次元、別の空間として演出されました。

この作品によって、演出家が訴えようとしたことが、はっきりと表現された、重要なポイントともいえる場面です。

ここでは、演出家の演出意図にそって、それまでリアルな照明から、別の次元を表現するために、あわい色なども使って明りを変化させました。

●ラストP.M. 7:30

- 鉄格子にはまだ明るい夕日。
- エセルに夕日のアクセント(唄う前にあってもよい)ラストまで。
- 舞台奥、看守はB-5で見せる。

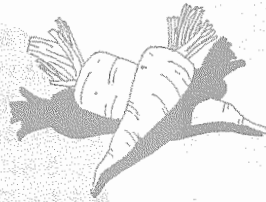


活躍する照明家に

まきく

杉浦弘行

(大庭照明)



装置作り

中学生の頃はずっと陸上をやっていて、高校でも続けたかったですけど、自宅から遠い学校に入ったこともあって、あきらめたんですね。

たまたま演劇部に友だちがいて、そこに顔を出しているうちに、いつのまにか入部してしまったんですが、それも役者をやりたいということじゃなくて、家が大工だったので、装置作りを一緒に手伝ってほしいかと誘われたのがそもそものきっかけなんです。

照明は、高校の先輩たちが遠山静雄先生のところで仕事をしていましたので、興味をもっていました。

ぼくは、最初多摩美大に入って照明の勉強をしていたんですが、ちょうど学園闘争の時期で授業ができない。そんな頃、実際の技術的なことをマスターするためにも来てみないかと誘われて、大庭照明に入ったわけです。

創作舞踊

ぼくはもともと芝居が好きでしたから、最初の頃は踊りには全く興味がなかったんですね。

ところが、やっているうちにだんだんと面白くなってきて、現在は踊りの仕事を中心になってきました。

踊りの照明の魅力はと考えると、ひとつの舞台を創造していくうえで、明り屋としての自己主張をあまり制約をうけずに、わりと大胆にできるということがあると思います。

芝居の場合、演出家をはじめ、さまざまな分野のスタッフがいて、いろいろな意味で制約が多いような気がしますが、現在の日本の創作舞踊では、照明は演出家や振り付け家と同等な立場に置かれて仕事をする事ができるわけです。

これまで、芝居や歌謡ショー、ファッションショーなど、いろいろな仕事をやってきましたが、作品に対する自分なりのイメージや考えを、他のスタッフと同等の立場で発言して、そういった話し合いの中から明りをつくっていくというのができたのは、モダン・ダンスの世界だったということですね。

でも、そういう立場で仕事をしていくということは、逆に大変なことでもあるんです。常に自分の中に、何かを創り出していくために、たくわえたり、育てたりしているものがないと、スタッフと話し合いをした時なども出てこないわけですからね。

そういう意味では、ぼくはまだまだ駆け出しなんです。もっと、自分の引き出しをふやしていかなければね。

記憶

照明の仕事について教わるといっても、こういうことを憶えてればそれでいいというものではないですから、日頃の仕事の中で、他の先生方の対処の仕方や考え方を、間近かで見たり聞いたりしながら体験していった、自分なりのものにしていくということが大事だと思います。

そういった体験の中で、ぼくが一番驚いたのは、記憶ということですね。

モダン・ダンスの場合、稽古の時間があまりありません。短い期間の中で、稽古を見て、その作品を理解していくわけです。当然動きの一つ一つにしても、稽古をみながら憶えていくことになります。

音の変化で動きが変わったり、群舞からソロに変わったりといった、大きな変化についてはすぐに憶えられますが、たとえば一人の踊り手が上手を向くのきっかけに群舞の動きが変わるといった細かなところを見落したり、忘れてしまったりということがあるんです。

ところが、大庭先生の仕事をみていると、1時間の稽古を通して見た時に、瞬間的に動きの細かいところまで捉えて、記憶してしまうんですね。

見るということ、そしてそれを一瞬のうちに自分の中に記憶していくということ、これにはさすがだなと思いましたね。

人間関係

仕事をやっていくうえで、芸術的な完成度を追求していくことはもちろん大事なことですけど、ぼくはそれと同時に重要なのが人間関係だと思います。

この仕事は、スタッフや出演者との間によりよい信頼関係がなければ決してうまくいきませんからね。

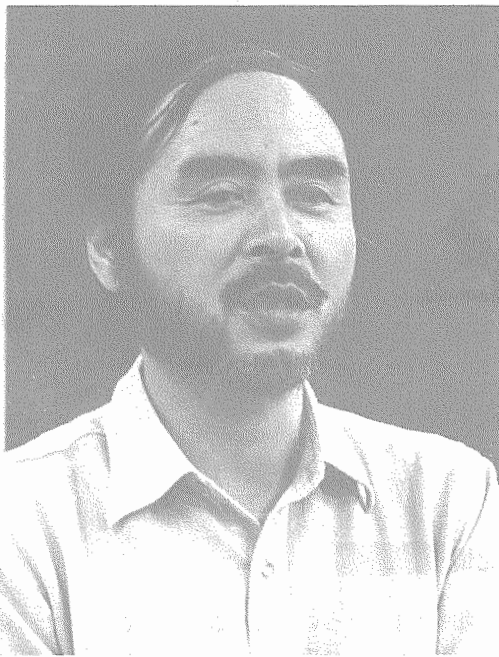
信頼関係が深ければ深いほど、より作品の中にも入っていけると思うし、よりよいものに練り上げていくことができると思います。



彼方の光



安西徹雄



●(あんざいてつお)上智大学文学部の教授としてイギリス演劇を研究する一方、翻訳、演出家としても活躍する。主な作品に『まちがいつづき』(シェイクスピア)、『ヴォルボーン』(ベン・ジョンソン)などがある。

たった一つの照明が、劇の本質というものに深い直観を与えてくれることがある。少なくとも私自身は、そんな忘れがたい光の経験をした思い出がある。作品はシェイクスピアの『ペリクリーズ』、そして照明家は浅沼貢さんだった。

シェイクスピアの『ペリクリーズ』といっても、あるいは御存知のない方もいらっしゃるかもしれない。四大悲劇などどちがって、日本ではもちろんイギリスでも、めったに上演されることのない作品である。実は十年以上前、私が翻訳・演出したのが日本での初演だった。演劇集団「円」が出来た最初の年の作品である。話の筋を御紹介している暇は今はないが(それにまたその話の筋というのがかなり混み混みしていて、紹介すると大分手間暇がかかってしまうが)、とにかく劇も大詰めに近い山場で、女神ダイアナが主人公ペリクリーズの夢の中に現われ、予言を与えるところが出てくる。問題の照明はこの女神の登場を照らすあたりだった。

しかし女神の登場などといっても、しかも夢の中に幻として現われるとあっては、正直いってどんなふうに扱えばいいのかわからない。常識的に考えれば、なにやら厳かに、神々しい感じで出せばいいのだろうが、しかしそれではあまりに芸がない。嘘の芝居になってしまうに決まっている。

そこで私が苦しまぎれに、ダイアナをやった石立涼子さんに出した注文は、ここは女神自身としてではなく、女神の霊に取り憑かれた少女として演じてくれということだった。つまり憑依状態で極度に高揚した少女が、一種のうわごととして鋭く、烈しく、突き刺すような力強さで、叩きつけるようにしゃべってくれという注文である。

さてこの場面に、浅沼さんはどんな照明をつけてくれたか。

ペリクリーズは異様な眠気に捉えられ、舞台の前方に倒れ伏して眠る。舞台全体が急速に暗くなる。その闇の中に、舞台のいちばん奥、いちばん高い位置から、わず

かに黄味を帯びた鋭利な光が一条、倒れ伏したペリクリーズめがけて射す。そこへ舞台の奥の、人の背丈よりも高い二階舞台の上に少女が忽然と姿を現わす。少女は白い狩衣のような衣装を着ている。一条の光の筋は、舞台の彼方、はるかな天上の一点から、少女の白い狩衣を通して後光のように輝きながら、その影をペリクリーズの上に投げる……

単純といえば単純なあかりにはちがいない。けれども私はこの光で、自分がなぜ石立さんにあんな注文を出していたのか、この場面で自分は実は何を意図していたのか、さらにはこの作品全体の中でこのシーンがどんな意味をもっているのか、一瞬にして直覚させられたような気がした。逆にいえば照明家は、私自身もはっきり意識してはいなかった演出意図を、このあかりによつて的確に表現してみせてくれたのである。

シェイクスピアの晩年の作品には、この『ペリクリーズ』のダイアナ女神をはじめとして、『シンペリン』のジュピターの鷲、『冬物語』のアポロの神託とか擬人化された「時」という人物だとか、直接に神様が登場したり、神の使いを通じて神様の声が伝えられるという手法がよく現われる。近代主義的な批評では、こうした手法はあまりにも御都合主義的に筋の展開を計ったもので、つまりはギリシア悲劇の「機械に乗った神様」同様、必然性のない劇作技術として批判することが多かった。

けれども私はこうした手法を、こんなふうに考えたくなかった。むしろ、悲劇時代をくぐり抜けた後の晩年、シェイクスピアの到達した人生観を表現するために、やむにやまれず取った手法と考えたかった。人生はただ人間の方だけで成り立っているのではない。現実のすぐ向う側には、なにかしら人間の目には見えない力があって、その働きによってはじめて、人間の生には秩序と意味とが与えられる。もしそのなにかがなかったら、人間の苦悩は、例えば『リア王』の結末に見られるような、無限の虚無と絶望に終るしかない——シェイクスピアは、なにかしらそうした人生のヴィジョンを表現したかったのではなかったのか。目には見えないものを、目に見える劇の形に表現したくて、こういうドラマトウルギーを用いたのではなかったか。

だとすれば、神様が劇世界に介入してくる場面というのは、単なる御都合主義の逃げの手であるどころか、劇の構造の焦点をなす瞬間であるはずである。観客はこの時、目には見えない彼方の光が世界に射しこむのをまのあたりに見なくてはならない。

私が女神を、単に一人の登場人物として出すのではなく、霊が少女に取り憑くという形で表現しようと考えたのも、実は、この、彼方にあるものがこの世に立ち入ってくるという構造を示したかったからだったのである。そして浅沼さんが作ってくれたあかりは結局、まさにこの世を越えた彼方から射し入ってくる光そのものだったのである。

そして私はこのことが、かならずしも単にシェイクスピア晩年の劇の構造にかかわる事柄であるばかりではなく、むしろそもそも劇というものの本質を指し示すのではないかと考える。劇とは本来、この世を越えた彼方の声をこの世にひびかせる歌口にほかならないのではないかと。

ミスタンゲット・ローズと蠅座——大間知靖子

ミスタンゲット・ローズというのはゼラチンの色の名称で、レビューの女王ミスタンゲットが大そう好んだことからこの名前があるという。何番のゼラだか忘れてしまったが、ちょっと紫のかかったピンクだから、多分十六番か十八番くらいだろうか。このライトの中に入ると顔が生々としてとてもきれに見えるから、フランスの女優さんはミスタンゲット・ローズが大好きなんだと教えてくれたのは蠅座でワインガルテンの『夏』の演出をしていたニコラ・バタイユだった。十六、七年前のことである。

その頃の新宿の町は騒がしく雑多でわけのわからない力に溢れていた。もう「あの新宿」という一つの時代になってしまっているのではないだろうか。そんな町にアートシアターがあり、地下の蠅座があった。上では清水邦夫・蜷川幸雄という衝撃のコンビ、寺山修司の不思議な世界、海外の新しい作品の初演が、下では三島由紀夫や別役実の作品の連続公演や不条理劇といわれたフランスやチェコの作品など、独特のレパートリーが並び次々と話題になっていた。堂本正樹作品『私の可愛いシャワー室』、『ナイロンの折鶴』で私が演出家としてデビューしたのもこの蠅座なので個人的な思い出も多い。蠅座は上演作品もさることながら、黒い壁にかこまれ、額縁をとりはらった自由な空間はもうそれだけで斬新だった。もちろん今では珍らしくもなくなったが、はじめて地下の劇場へ降りて行った時はワクワクしたのを憶えている。

いつ頃だったろうか、この蠅座が、芝居のかかっている時や、芝居のはねた後は、メンバーズ制のクラブになっていたことがある。メンバーといっても映画や演劇の関係者ばかりで、アートシアターのすぐ裏に広がる新宿の歓楽街を背景に、このクラブには妖しい雰囲気がただよっていた。それに加えて、おしゃれな葛井支配人が、あのミスタンゲット・ローズの照明を要所要所にあてていたのでその妖しさは増すばかりであった。そしてミスタンゲットと聞いても、フランスの歌手だということぐらいしか知らなかった私は、そのしゃれた名称と、クラブの雰囲気とにすっかりのまれ、ミスタンゲット・ローズのライトの元に集う人々の顔を遠くからながめていた。

さて、ゼラチンにその名前をつけられたミスタンゲットについて少々……

ミスタンゲットは1873年パリの郊外で生れ、13歳にしてすでに舞台に立っている。そしてベル・エボックに本格的に活躍をはじめ、フォーリー・ベルジェール、カジノ・ド・パリ、ムーラン・ルージュ等の劇場で長い間レビューの女王として君臨する。超大スターである。いかにその勢いがすさまじかったかという、シャンゼリゼに一軒の邸宅が買えるほど豪華な衣裳や宝石で身を飾り、その金額を上まわる保険を美しい足にかけていたという。モーリス・シュヴァリエのデビューに力をかし、やがて恋人同士となりしばらくコンビで同じ舞台にも立つが、シュヴァリエが有名になるにしたがい2人の仲も冷えていく。第二次大戦後も活躍したが、その頃のエピソードにミスタンゲットの健在ぶりがしのばれる。1948年、ある劇場の支配人がミスタンゲットに彼女が出演することになっているコントの台本を見せた。それは年取ったスターが新人に忠告をあたえるという内容のものだった。



●「おおまちやすこ」翻訳、演出家、劇団「円」での仕事を始め、数多くの作品の演出を手がける。主な作品に「ユビエ王」「授業」「小間使いの日記」「アトリエ」など。昭和58年、紀伊國屋演劇賞受賞。

支配人が彼女に感想を聞くと、「いいわよ……でも、この年取ったスターの役は誰がやるの？」

と言ったという。ミスタンゲット、75歳の時のことである。しかし彼女も年には勝てず、しばらくして舞台を引き、1956年にこの世を去っている。

新宿の町も年を取ったのか、普通の繁華街へと移り変っていった。アートシアターもその姿を変え、蠅座はなくなり、今ではその存在を知らない人の方が多くなった。葛井さんも支配人をひいて独立されたので、それからはあまり顔を会わせることもなくなってしまった。それが最近、ある結婚式の会場でばったりと出会った。花婿が以前アートシアターで制作を手がけていた青年だったので、つい話もかつての蠅座のことになった。すると突然のように葛井さんは、

「あの頃の、あのミスタンゲット・ローズ、後から知ったんだけど、あれ、日本人には向かないですってね。白い肌のフランス人はきれいになるけど、日本人の肌にあたるとかえって色が沈んで汚なく見えるらしい……」

と言って笑い、私もそうらしいですねと笑った。なつかしい人に会ったせいか、帰り道でも私は蠅座のこと、そしてミスタンゲット・ローズのことを考えていた。——ミスタンゲット・ローズ、確かに日本人の肌に合わないって、私もあの後あちこちで仕事をしてそう教わった。でもあの頃は、そんなことどうでもよかったんじゃないかな？ みんなあのミスタンゲット・ローズの明りの下で、生々として美しかった……

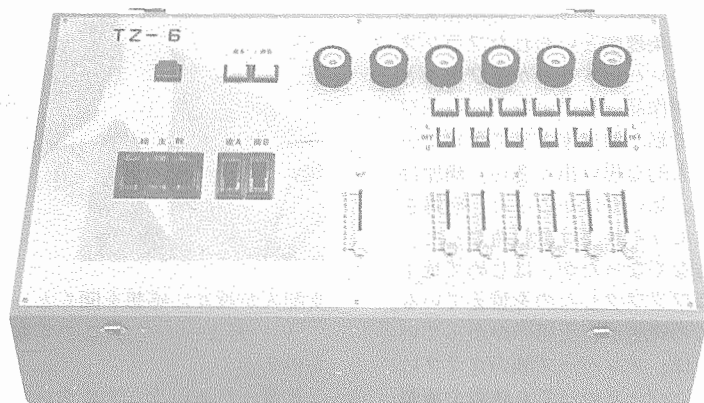
遠くに新宿の町の灯が見えた。私は誰にともなく尋ねてみたくなった。

——どこかにまたミスタンゲット・ローズの花は咲いていませんか？……

新製品ニュース No.10

新ディムパックシリーズ 可搬型調光器TZ-6/TZ-10/TZ-15型

MARUMOの可搬型調光器の軽量級トリオ——ディムパックシリーズの3機種が新しくなりました。学校演劇活動や視聴覚教室、劇団の移動公演やホテルのバンケット、劇場の小ホールまで、広範なニーズに応じてロングセラーとなっているディムパックシリーズに、新開発の集中制御方式の調光器ゼマーMZA2011^{ライトウェイ}を搭載して完成されたシリーズが、TZ-6、TZ-10、TZ-15型ディムパックです。



TZ-6型

特長

- ①シリーズ全機種にマスターフェーダーを装備しています。(TZ-15型はマスターフェーダー2本)
- ②妨害電波防止用チョークコイルを内蔵していますから音響機器への障害が低減されています。

- ③負荷の短絡事故保護用に限流ヒューズを使用していますから、回路はいつでも確実に保護されます。
- ④調光回路の他に2回路の直回路が用意されていますから、効果器やその他の機器用として使用できます。【直回路によってスポットライトの短絡チェックができます】

編集室



●小川昇氏の『照明設備を自由に』の中には、照明設備が劇場に導入されてきた頃のエピソードが、大変興味深く語られていました。当初は、何か邪魔物扱いという感じで照明設備が入ってきたという話には、少々驚かされましたが、それと同時に、現在の新しい劇場に

も、当時の考え方や常識がそのまま残っているという指摘には、考えるべき点が多いと思われます。

●清水俊彦氏の『照明デザインの仕事』の中で、照明のイメージを描き込んだ道具のエレベーションを紹介しましたが、印刷上の事情で、描き込まれた実際の色までは再現できませんでした。大変残念ですが、最終的な照明デザインができあがるまでに、こういった仕事の経過があるということを理解していただければと思います。

●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。