

創る観客論に立脚した劇場モデルに関する考察②

アドルフ・アッピア (1862-1928) の論文「Monumentality (記念碑性)」(1922)を事例に

A study on the model of the theatre for making an active audience II Analysing “Adolphe Appia : Monumentality (1922)”

永井 聡子

文化政策学部 芸術文化学科

Satoko NAGAI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

「劇場」は舞台と観客がいかに融合するかによって仕上げられる。「劇場」とはハードウェア（劇場建築・機構・設備）とソフトウェア（運営と作品の核となる人材）の融合から生まれ、劇的世界は「劇場」に対する考え次第で日常にも非日常にもなる。「劇場」を観客も含めた専門領域として概念を整理しつつ、舞台、観客との関連性を考察する。西洋劇場の近代化の過程で演出論が果たした役割が、劇場改革にどのように関わる必要があるのか。本論では、1922年アドルフ・アッピア（1862-1928）が発表した論文「Monumentality」から、観客を能動的にする空間と、観客を創る劇場観から現代性を読み解くことを目的としている。

It is important to consider 'theatre and audience' in the public theatre as a base for cultural creation. Theatre leads to the work of art producing a dramatic world. As a result, Process of the creation is the most important issue for the theatre construction of the daily and non-daily management. What is the theatre as a professional area? The aim of this paper is to discuss what a regional theatre should make an active audience by analysing the paper Adolphe Appia : Monumentality (1922) (Revue d'esthétique Oct.-Dec. 1953:349-68 Volbach, pp.221-34; Babel, 4, pp.142-56) (Richard C. Beacham, "ADOLPH APPIA Texts on Theatre", Routledge, 1993)

1. 研究の背景・目的

「劇場」とはハードウェア（劇場建築・機構・設備）とソフトウェア（運営と作品の核となる人材）の融合から生まれ、「劇場」に対する考え次第で日常にも非日常にもなる。劇場は観客も含めた劇的世界を創造する専門性のある領域と言えよう。

劇場とは一つの「鏡」である（中略）演劇とはこの鏡に映された生命の姿であるといへる。この生命の姿が一つの全体として感じられる時に、演劇の直観形式が現れる（外山卯三郎「舞台芸術論」, 昭和5年、建設社, p.16）

上記は美学者・外山卯三郎の言葉だが、外山が言う演劇は「劇的なもの」という言葉で表すもので、戯曲だけでは文学の領域であり、劇場があって初めて成立すると考えている。演劇の学問が成立する当初より、文学とも美学とも違うことの認識があったことは興味深い。1979年発行の「日本演劇学会紀要 18」に記載の名簿には、国立劇場や新国立劇場をはじめ地域の劇場など日本のほとんどの劇場建設を手がけた小泉嘉四郎、小谷喬之助、当時大学院生だった清水裕之、伊東正示ら劇場建築、技術、舞台演者等の現場に関わる研究者が多く参画していたことは、劇場と演劇が表裏一体となっていることの証左である。小泉はすでに『劇場舞台設計計画』(近代建築社、1965年)を出版しており舞台芸術史と合わせた劇場建築計画の記述がある。小谷喬之助はその後『新建築技術叢書4 現代の劇場空間』(彰国社、1975年)を、清水裕之著『劇場の構図』(鹿島出版会、1988年)を出版している。

劇的世界は、また「舞台」と「客席」に対する考え次第で構築され、「見るもの」「見られるもの」を包括した概念が存在してでき上がる。「演劇は劇場がなければ上演できず、演劇の上演は劇場がなくてもできる」といった文脈

とも違う。特に「場所」という言葉を使って考察してしまうと、より空間性を帯びてくる。それを「劇場」というハードもソフトも包括する概念と定義すると国も時代も超えた本質論となる。本論では、劇場はいかにあるべきかについて演出家や劇場運営者、研究者の言説を資料として論じる。その前提として、「劇場」とはハードウェア（劇場建築・舞台機構・設備）とソフトウェア（作品と運営、それを取り巻く人材）の融合から生まれる概念と定義し、舞台と観客席が明確に分けられるとする劇場観から逃れるため、舞台機構である「プロセニウムアーチ」をキーワードに据え、これに立ち向かう演劇人の言説を分析する。「プロセニウムアーチ」は演出面でのスペクタクル性を強化するための有効な手段となった。舞台照明や舞台美術の表現性を多様なものとし、観客の眼を楽しませ、観客の見方を大きく変えてもきた。だが一方で、観劇態度を受け身にもしてきた。20世紀半ば、「観客を能動的にするための方策」として実現させた舞台人が現れる。それは照明と連動した空間の進化であった。一堂に多くが集まる観客と舞台を近づけることは、劇場が都市の中の拠点性を持ち得ることを示すものでもある。アドルフ・アッピア（1862-1928）(以下、アッピア)は、舞台装置家、舞台照明家としての文脈で語られることが多い。しかしながら、アッピアの論文「Monumentality (記念碑性)」(1922)において、現代にも通じる劇場と観客との接点を考察する積極的な視点を見出すことができる。その上で、舞踊改革者としてのエミール・ジャック・ダルクローズとの作品の共同だけでなく、劇場改革を連結させたリヒャルト・ワーグナーの作品をオペラ劇場で上演する機会も得たアッピアが晩年に書いたこの論文の意義は大きい。

2. 研究対象

観客を能動的にする空間を考察、観客を創る舞台芸術に

ついてその理論を提示したアッピアの論文「Monumentality」(1922)を分析し、アッピアの劇場観にみる現代性を考察する。アッピアが実験に関わった舞台機構のホリゾンと舞台照明が果たしてきた役割は劇場空間のみならず演出、観客の舞台を見る目も劇的に変えてきた。19世紀末から20世紀初頭にかけて欧米で一つの時代をつくった反写実主義があるが、その創始者としての立場にいるのがイギリスのゴードン・クレイグであり、スイスのアドルフ・アッピアである。両者とも反写実の立場として「光」と「影」の効果的使用によって新しい表現方法を示した。アッピアはクレイグと比べ比較的理念の芸術家として知られている。それは芸術活動よりも執筆に比重が置かれているためであるが、ここで極めて注意しなければならないのが、同じような表現方法を同時期に提示しながら、両者には光に対する指向性の違いがあることである。20世紀まで舞台装置の表現方法として書き割に見られるような詳細な写実表現の一端という点では共通している。一方で、アッピアはホリゾンによって生み出される間接照明の効果について、「光を演出上の要素」としていかに扱うかという視点から考察を深めた。さらにこの考察を現場の設備で開発していった協力者がいた。マリアーノ・フォーチュニー (Mariano Fortuny, 1871-1949) である。ホリゾンとは、四半球のかたちで舞台の演技面を囲む。客席からみるとホリゾンの存在によってどこからも見きれない状態をつくと同時に、継ぎ目のない無限の空を表現することが可能になるもので、その点においては、画期的な装置であった。ドイツ・ベルリンのアルゲマイネ電気会社 (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, 通称AEG) は、鉄骨の内側に二重に絹を張り、組み立てられた後に、二重の絹の空気を抜いて平滑な面をつくった。照明は基本的には三方向から当てる。つまり幕面の反射を光源として使用し、「拡散光」の効果を利用した。アッピアは、後にフォーチュニー・システム (Fortuny System) と呼ばれるシステムの誕生の実験にも立ち会う。フォーチュニー・システムは、運搬、搬入のために折りたたみ式になっており、この大がかりな装置がクッペル・ホリゾンで、半筒形になっているのがレント・ホリゾンと呼ばれる。これは不要の際に、巻き取り式とすることが可能で、むしろこちらのほうが普及した。現在ではスクリーン状が一般的で、現代の劇場のほとんどに常設されている。こうした舞台機構上の実験と実現は、クレイグとの相違点を示す上で重要であるだけでなく、後に「光」と「光を創造する」「影」の創出という演出理念こそが劇場の空間計画に大きな影響を及ぼすこととなる。アッピアがこの点を構想していたという点、同時にヨーロッパの演劇の近代において、照明の「光」が演出の要素として認識され、後世に照明の演出効果としての威力を伝え、表現力という新たな役割を与えた点は、劇場自体のあり方を大きく変えた。既述したように、舞台照明は、身体や舞台美術と連動して表現上の可能性を広げる一方で、どこからでも見切れることなく見ることができるといって、観客の見方を変えてきた。より均質性の高い劇場空間を構築していったと言え、これは客席の優劣をなくしていき、どの観客席から見ても舞台が同じように見えるようにすること、すなわち中央に座った者に最も良く見せようとする空間構成から、すべての観客に対して均等の視覚条件を用

意しようとする空間構成への変化をうながした。18世紀後半から19世紀にかけて貴族階級に代わり市民が中心となる社会の情勢に伴い、舞台芸術分野にも広がったこの新たな視覚条件は、従来の一点透視による空間構成の構築に象徴される封建社会から解放されるのだが、舞台と平土間の客席を取り囲む馬蹄席は、ボックス席に座る「人間による生きた厚い壁」(清水裕之『劇場の構図』、鹿島出版会、p.175)が劇的臨場感という能動性を確保もしてきたのであり、むしろ舞台に対して同じ条件を用意した観客席は、観客の舞台を見る姿勢を受動的にすることに一役買ってしまった側面もあることに注目しておきたい。

3. アドルフ・アッピア (1862-1928) 論文「Monumentality」(記念碑性) (1922)

3-1. 舞台作品の構図

アッピアが関わったドレスデン・ヘレラウに建設されたダルクローズ学校内のホールでは、舞台空間と客席空間を区切るプロセニウムアーチを取り除き、照明機能も合わせて舞台と客席を融合させる実験を行った。アッピアは、言葉と音楽とを融合したリヒャルト・ワーグナーの総合芸術の舞台において、観客と舞台との有機的結合も視野に入れて、作家・俳優・空間というヒエラルキーをおいた上で、作家がリズムを意識すること、リズムを獲得した俳優が空間を意識した表現をすること、二次元の背景幕を否定することなどが必要であるとした。これは、舞踊家ダルクローズとの共同が身体表現を中心にすえ新たな空間の表出と密接に関係している。では、戯曲と演出との関係性をどう考えていたのだろうか。アッピアは台詞劇に音楽を取り入れた。音楽をベースにしながら台詞、身体、空間の関係性を考察した。中でも音楽のリズムと劇場空間の同等に目を向け照明の効果とともに、舞台と客席を融合させる理論と実践をおこなった点においては、前例がなく、演劇史上とくに劇場改革を行った演劇人と位置づけることができる。音楽は、ジェスチャー、演技、絵画、照明、背景幕などの演出上の配置に強力な関係性を要求した。この場合の俳優は、「他の要素よりも重要ではない (only one medium)」とし、「表情やジェスチャーは、音楽によって口授 (dictate) され、俳優 (actor) は、媒介となる (become the intermediary)」。従って、極めて重要なのは、「戯曲家は生きた光 (living light) に気づくべき」(Performer practical, Music and the Art of the Theatre (1899) p.33) とした点である。「生きた身体」のみならず「生きた光」それこそが、アッピアの言う「生きた芸術 (living art)」になるもので、「演出 (mise en scène) それ自体では意味がなく観客がつくる」という視点は、「生きた劇場」に繋がる。(The Art of the Living Theatre, p.144) つまり空間的プロポーション (spatial proportions) が、テンポと音楽の長さに関係する「temporal sequence」[length sequence music] と述べる。言葉とリズムの詩 (word-tone poet) や台詞劇の表現者 (the performer of the spoken drama) は、言葉とリズムと空間が一体となるべきことを述べている。アッピアは、音楽をベースに台詞、身体、空間であり、それは、舞台装置と照明の関係性から創造される光と影を表現した。これは舞台空間内で収まるものでは

なく、客席空間とも融合させるため、プロセニウムステージからの離脱を試みたのである。ダルクローズ学校のメインホール（奥行きは50m、幅16m、高さ12m）で、客席数は560席（階段座席）と小規模なものだったが、床はリノリウム敷きのダンス空間にしつらえ、オーケストラピットは沈められて観客の視界から消えるようにし、必要に応じて蓋が閉められてその上で演技ができるようにした（可動式）。装置は、階段やカーテンなどが用いられ、舞台機構、客席空間とともに劇場空間全体が装置化している。アッピアによる舞台と客席の融合への試行は、ダルクローズ学校の内部写真を見ると、音楽を主体とするアッピアの演出理念から、内壁との間に配置されて均質な照明効果が追求されているのがわかる。均質である必要があるのは、観客の視覚条件というよりは、舞台と客席の一体化のための感覚条件であったことが大きい。そこに音楽というリズムをベースに据えた意味がある。プロセニウムアーチを取り除いた完全なオープンスペースと舞台と観客の両方を包むという、ホール全体を照らす均質な照明によって、舞台と客席とが有機的に結合されている。この劇場空間では、舞台と客席の天井および側壁を同質のものとして、人間（俳優・観客）を包み込んでいる。これは日常という観客、非日常という俳優という構図をに反転することを可能にする。ダルクローズが目指した俳優をいかに自由に空間に開放するかということに加え、観客をも自由にすることに繋がる。その具体化の契機となったのがダルクローズのユーリズミックスで、アッピアはリズムを知覚することは俳優ばかりではなく、観客も空間に敏感になることをみずから体験したのである。動的で可塑的な身体を空間に結びつける演出理念では、必然的に劇場空間が改変されるべきことが理解できる。プロセニウムアーチを持たず、舞台と観客席を建築的にもリズムを獲得した身体との融合で構成された舞台が必要だったというアッピアの演出理念は、ジャック・コポーによるヴェーゴロンピエ座（1913年開場）に反映され、また1916年には、演出家マックス・ラインハルトと建築家ハンス・ペルツツィヒによってベルリンに建設されたグローセス・シャウシュピールハウスなどに影響を与えた。アッピアの活動は、1903年パリ・ベアン伯爵夫人私設劇場、1912～13年ドレスデンにおけるダルクローズ学校内のホール、1923年のミラノ・スカラ座、1925年のバーゼル市立劇場における演出および劇場空間のデザインなど、画期的なこの試みは、イギリスの演出家ゴードン・クレイグとともに近代における演出の父と並び称されていることを、「劇場」の視点からも確認できるものと言える。

3-2. 理念と劇場空間

アッピアは、演出理念だけではなく、「劇場」の視点からも確認できるものとして具体的にどのような解決をしたのかまとめておきたい。舞台と客席を繋ぐ「前舞台領域」において、「プロセニウムアーチ」を取り除き、仮設可動式のオーケストラピットを建築的解決とした。これは、舞台作品をダルクローズのリトミックという身体表現の基準とともに、恒常的に質を担保するものと捉えたい。客席空間においては「観客参加」を促し、「非日常と日常」の融合を試みた。観客の観劇態度を「能動的」にするというこ

とは劇場運営の根幹に関わる。舞台と客席を包む劇場空間として、観客＝「日常」と俳優の「非日常」の反転が実現していることは、その日常性と非日常性が表裏一体となっていることを暗示するものである。

アッピアに関する研究は、演劇史の中では、ゴードン・クレイグの演出による舞台装置と照明、身体表現と音楽の融合からE. J. ダルクローズの「リトミック」（ダンス）との関係性、R. ワーグナーのオペラ作品分析で論じられることが多い。一方、劇場建築史においては、「プロセニウムアーチ」や「オーケストラピット」との関係性、観客席の現代性について論じられてきた。劇場のスペクタクル性を要求してきた近代化の流れの中で、舞台と客席を繋ぐ前舞台領域のあり方や、舞台と観客との関係性、観客参加のあり方の考察を理論的に示す必要がある。アッピアは当然ながら要求されるドラマの中の虚構性だけでなく、舞台を仕上げる、あるいは劇場建設以前に存在する照明と、その活用としての光そのものの虚構性、俳優のもつ現実的な身体との融合を試み、それを劇場空間へ還元し、社会と結び付く劇場そのもののあり方にも言及している。中でも、Richard C. Beachamの“ADOLPH APPIA Texts on Theatre” (Routledge, 1993) は先駆的論文であるが、所収のアッピアの論文「Monumentality」(1922) (Revue d'esthétique Oct.-Dec. 1953: 349-68 Volbach, pp. 221-34; Bablet, 4, pp. 142-56) (Richard C. Beacham, “ADOLPH APPIA Texts on Theatre”, Routledge, 1993)の文中にある「未来の教会」“the cathedral of the future”と言及している点について整理しておきたい。アッピアが述べる観客を“受動的”ではなく“能動的な”態度に導く視点、劇場の「虚構と現実」を再構成することが予測不能な観客の反応にどのように結びつくのかという、舞台と客席、作品と観客参加に関係する“生み出す”視点は極めて重要である。

4. アッピアの劇場観から読み取る劇場改革的視点

4-1. 劇場上演の俯瞰的視点

舞台人は創造の際、劇場空間の観客席から舞台を見ている。劇場で上演される作品をとりまく人々と、作品の虚構と現実を上演空間として再構成するには、全体を把握する俯瞰的視点が必要となる。劇場空間は最初の環境設定であり、空間が潜在的にもつエネルギーを受け取り、舞台は生み出される。劇場の近代化で重要であったのは、舞台の中の虚構と現実との二重の時間軸を観客と共有する中で劇場を構築することであったのである。つまり、俳優と役との融合を信じさせることでも、観客に虚構を直接に受容させることでも、イリュージョンを舞台の額縁（プロセニウムアーチ）の中に閉じ込めてしまうことでもなかった。ダルクローズ学校で行った具体的な解決としては以下に整理される。

- ①プロセニウムアーチの除去
- ②オーケストラピットの融通性
- ③馬蹄型客席の否定（階段座席）
- ④ホール内全側壁を用いた照明効果（電球が側壁、天井、舞台側を包む布とホール全体）

とりわけ、劇場空間に内包される舞台空間と客席空間を規定する境界領域を超えて、いかに作品に観客を参加させるのか。俳優と舞台空間を客席側から把握することで、創りあげられる舞台と客席の虚構性の密度は同等なのであり、予測不能な観客の反応を“予測し”担保するのは、結果として生まれる観客の能動性こそが「芸術作品」であると考えられるアップシアの言説であり観客のあり方を再考する劇場改革に結びつく。アップシアにとって、観客＝日常、俳優＝非日常を融合、むしろ俳優＝日常、観客＝非日常に反転させることのできる劇場空間をダルクローズ研究所という小空間において実践したことが彼の劇場人生を決定づけたと言えよう。日常と非日常、虚構と現実はいつでも反転させることのできる唯一の場所が劇場であることを証明した。それが実現されていた過去の空間は、アップシアの中では自然の光で満たされるギリシャ劇場であり、大聖堂であった。自然の光は、影を生み出した。光と影の能動性が存在する空間でこそ人間を日常から非日常に導くという発想である。人工的に創造されたはずのバイロイト祝祭劇場の二重のプロセニウムアーチと深く沈めた「神秘の淵」と称されるオーケストラピット、舞台上の暗転や扇型の客席は、作曲家ワーグナーの音楽につつまれる舞台上の「芸術作品」に集中するという近代のプロセニウムアーチの方向性を進めたが、いっぽうで舞台上、観客席の双方が関わる“人々の劇場”という視点は日常と非日常の融合という劇場そのもののあり方を実現していた。アップシアによるワーグナーの作品「トリスタンとイゾルデ」は、ようやくアップシアの晩年、大劇場ミラノ・スカラ座（1899年）で上演される。後に執筆した「Monumentality」の論文中で、アップシアは次のように言及している。「劇場は（フィクションを維持する）最後の避難場所となる」という劇場観の論点は、「劇場」を一つ概念として捉えたとき、劇場の可能性を示唆しているように思われる。つまり、俳優が空間を意識することで「観客が受け身の態度を覆し」「受け身を強要されても反逆する精神を獲得する」として、作家とともに「俳優の表現性」が「観客を舞台に引き込む」ことを考えていた。アップシアがイタリアを訪れた際に発想した「未来の大聖堂（the cathedral of the future）」とは、観客を受動的ではなく“能動的な”態度に導くことであり、劇場の「虚構と現実」「非日常と日常」を再構成する極めて重要な視点と考えたのである。「役者が観客を受け身にしたのだ。（中略）見られる俳優、大人しく観る観客は時代錯誤である」（アップシア前掲pp.138-139）とし、「（この時代の錯誤をなおし人々の劇場とするには）建築家が、俳優、劇作家、舞台演出家、観客とより親密になるために可能なかぎり、互いを近づけるために刺激を与えること」であり、「人類が生き続ける限り、パルテノン神殿は決して時代錯誤にはならない」のは、「（パルテノン神殿は）美しいのではない、生きているのだ」という言説によって自身の劇場観を要約した。

演出理論をダルクローズとともに、実験、提示しながら、音楽と俳優が一体になるというアップシアの考えは、俳優がリズムを意識し空間を意識するという時代が導いた意識だけでなく、「作家も自身の中でリズムを確認すること」という言説からは、作家にも空間への意識を求めたことが窺える。観客参加を根拠づけるのは、俳優自身が獲得すべき

リズムが、自然に観客の受け身の態度を覆すことを目指すもので、それはアップシアの、観客自身が「芸術作品となる」という発想は、劇場自体が潜在的に多様な観客を受け入れるという、今日的劇場のあり方を示唆するものであると言える。

4-2. 日本の劇場の近代化にみるアップシアの劇場観

日本の舞台芸術においては、近代化の過程でいかに西洋の劇場空間の要素を取り入れるかという視点は外せないものであった。客席空間は柵席から椅子席に代わり、これが舞台を見る観客の姿勢に制限をかけたと言っても過言ではない。観客の見る姿勢の自由度が失われていくいっぽうで、アップシアがダルクローズと連携したように、日本においても日本人の身体表現の訓練方法や舞台照明の多様な表現力を実現する素地が必要となった。日本の演劇界において、1923年には築地小劇場は、舞台照明のあり方、俳優の訓練方法等の実験を行ってきた。そういった側面からみると、築地小劇場の空間は、ダルクローズ学校との類似性を見ることができる。築地小劇場を土方与志とともに創立した小山内薫は、著書『芝居入門』において、アップシアの舞台美術家としての紹介や『演劇論叢上巻』（寶文館、昭和3年）の中で「藝術と劇場」について書かれた論文を紹介している。日本にはすでに舞台と観客を包む劇場観があった背景には、西洋の劇場史とは別の文脈で育ってきた歴史があることを強調しておきたい。歌舞伎劇場の花道であり、文楽劇場の観客に見える人形遣いと、義太夫、三味線が並び劇場構造そのものが息づいていた証左であるし、むしろこれらの舞台表現が1960年代から70年代のアングラを生んだのであり、彼らが求めた劇的世界は、テント公演に見られるように舞台機構としての「プロセニウムアーチ」からの解放による日常と非日常の混在、あるいは反転がひとつの指標であって、こうした日本の演劇人が西洋の進歩的であり本質をついた舞台表現へのあくなき追求と歩を同じくする。これは劇場史における重要な問いかけでもあったと言えよう。「プロセニウムアーチ」を隔て、舞台装置の巨大化と舞台機構の発達がスペクタクル性を強化させた過程において、オペラ劇場から繰り出される“劇場性”は、観客席との距離を遠ざけるものとして、観客との距離を近づけ生身の身体への復権を目指す演劇人から反逆される対象ともなった。一方で、舞台機構としての「プロセニウムアーチ」に対し、観客が覗き見ること感覚を舞台上に暗示する「第四の壁」理論で実現させてもきた。小山内薫は花道による「役者と見物とのこのIntimacy（親密な関係）—それは、今日のラインハルトの求めて止まない所である」と述べている。（『舞台の変遷』『芝居入門』、プラトン社、1924、p.153）日本の舞台と観客の境界領域の曖昧性は、引幕の上部から奥や正面からは中が見えても観客には容認されていたことや、「幕」を代表とする大道具、小道具の精神性、花道を使って幕切れに演じる「幕外」と呼ぶ演出、劇場空間と時間軸の跳躍、芝居が終わっていったん引幕を引いたのち、芝居を別の時空に飛躍したことを意味することなどからも明らかであるように、劇場はハードウェアとソフトウェアの融合、舞台と客席の「見る」「見られる」の関係性を端的に保証する。「幕」が「長いこと遠近法によって構築されてきた虚構空間を隠しておいて、

おもむろに覆いを取るためのものである。」とは逆の指向性であることを理解しておきたい。(Christian Biet Christophe, 'Qu'est-ce que le théâtre?' folio essais p.291)

舞台と客席が獲得すべき交流については、舞台と客席を廃止して単一の場所とすることで観客と俳優との間に直接的な交流が回復される。それはアッピアのいう「生きた劇場」が観客を包むという視点であり、光の舞台上の表現性については、舞台機構としての解決では「ホリゾン幕」として、現代の舞台作品を支える重要な舞台機構となっている。また日本の照明界でも遠山静雄らから始まり、吉井澄雄に広がる舞台芸術革新の動きが《光と影は演劇のドラマツルギー》であるとして、言葉やリズムを伴う「身体と光」が等価値であることを表明し実現されていく。

虚と実の境界線である、日本の劇場人が参考としたプロセニウムアーチの近代化に見る理念の系譜は、「ガルニエ宮 歌劇場」と「パイロイト祝祭劇場」の2つの劇場を挙げることができる。「ガルニエ宮 歌劇場」は、建築家シャルル・ガルニエ(1825-1898)が設計(1875年竣工)し、事実記念碑的な建造物として都市に現存する。そこで必要とされたのは、もはや絵画による2次元の背景幕ではなく、巨大な舞台装置を配置することができる奥行きだったのであり、舞台に限りなく近づけるためにと設計した客席空間であった。パイロイト祝祭劇場(1876年完成)は、作曲家リヒャルト・ワーグナー(1813-1883)が、客席から見えないオーケストラピットと客席から舞台に段々とせり出す二重のプロセニウムアーチを実現した。ワーグナーの楽劇理論から生まれた劇場改革のひとつである「舞台」=「理想」、客席=「現実」とする劇場空間としての指向性と、これまで平土間席を囲み、重層する栈敷席がもついわゆる馬蹄型形式の客席から扇型の客席とすることで、視覚の不均質さに対する容認から脱却し、客席の側壁からボックス席を排除して、扇型の客席空間とすることで、どの客席からも同じように見える均質さを目指した。客席の側壁から連続する柱を舞台の袖幕のように設計、オーケストラピットはこの「二重のプロセニウムアーチ」の間に位置し沈められた。観客の集中力を促すこの建築的解決は「舞台と観客を融合すべき全体の調和を重視する」もので、皮肉にもどの劇場にも設備される近代プロセニウムアーチ(額縁)を用意した。19世紀のオペラ劇場では、どこへ行っても画に描いた書き割りが使われ「見た目の美しさ」にこだわるのが支配的だった時代に、ガスから電気が使用されて以来、劇的表現を大きく変えたのは、舞台を見る「観客の眼」の方である。現代のわたしたちが当たり前と思うような舞台照明と舞台装置の新たな融合による抽象的效果を舞台芸術の世界に理論と実践から持ち込み、劇場改革を成し遂げたのがアッピアであり、舞踊家・ダルクローズのユーズミックスというモダンダンスの草創期に位置づけられる身体訓練と結びついた。俳優が空間に自由となること、身体がリズムを知覚すること、そしてそれが観客に波及し、空間に敏感になることを求める試みは、劇場空間を、古代ギリシャ・ローマの劇場に見られるプロセニウムアーチを持たない「オープンスペースへの劇場回帰」を促した。肉体、感情、悟性という人間の三つの異なる表現能力に対応する舞踊、音楽、詩という個別化した芸術要素を、

偉大な人間精神により再び融合させ、芸術が本来持っていたはずの根源的統一を図ろうとしたワーグナーの総合芸術とアッピアの劇場観は、劇場の規模、場所性を超えて一致した。

既述した「劇場は(フィクションを維持する)最後の避難場所となる」と言うアッピアの劇場観の論点を、以下の3つの観点からまとめていく。

①舞台-前舞台領域

- ・プロセニウムアーチの融通性

作品のドラマと音楽、身体表現に加え空間も同等の価値をもつものとして光と影(舞台照明)をおくことを前提に、建築解決として横に広げたり狭めたりできる融通性を確保したこと。

- ・オーケストラボックスの仮設性

観客席からの視界から消すことも表すこともできる仮設性を持たせた配置としたこと。

- ・身体と光の能動性

身体と光を等価値とし、身体や詩だけでなく、光の虚構性と現実性を重視したこと。

②客席-観客参加

- ・ボックス席の排除と観客後部席の設置から均一の客席空間を確保したこと。

・観客参加という視点について、作品のドラマと音楽、身体表現と同等の価値をもつものとして、「客席空間を満たす光と影(照明)」を置いたことと、それにより観客の意識を舞台に集中させることと結びつけたこと。

- ・均一の客席によりチケット価格は一種類であること

③劇場空間-「虚構」と「現実」のあり方を、①、②を同時に考察したこと。

・観客席と舞台は充分な日の光、夜には照明で満たされた空間とすることで、一日中使われることができる工夫を凝らしたこと。

・ロビー、プロムナードホール、庭、テラス空間への連続性を持たせたこと。

- ・集いという社会的雰囲気の中で楽しむこと。

「(パイロイト祝祭劇場では)人々はちょうどギリシャの円形劇場をおおっている巨大な日おおいのように、後方から前方に向かって天井が高くなっているような印象を受ける。」(レオ・L・ベラネク 長友宗重/寺崎恒正 共訳、『音楽と音響と建築』鹿島出版会、p.231)のであるし、アルトーの言説によれば、ギリシャ悲劇に見られるような「クロス性という原則」は「舞台の基盤」となり、上演のあいだに「回折されていく統一性の絆」となり、作業の原則であるとともに、「意味構築の関与する形式」である。したがって、「再び問い直されたクロス性」は「脱中心化」された上演の原動力になり、「隠された統一性の要因」となるのである。(アントナン・アルトー、安堂信也訳『演劇とその分身』、白水社、2015年、p.152) 舞台と客席が獲得すべき交流については、舞台と客席を廃止して単一の場所とし、観客と俳優との間に直接的な交流が回復されることで、それは劇場が潜在的にもつ「統一性」が観客を

包むという視点こそが劇場に重要である。(前掲,p.157)
20世紀の演出家にして、舞台装置家・舞台照明家と称されるアッピアの“光を満たす”実験の意義はギリシャ劇場や大聖堂がもつ“光の虚構性”に目をむけたことであり、非日常と日常の連続性から考察したことにある。

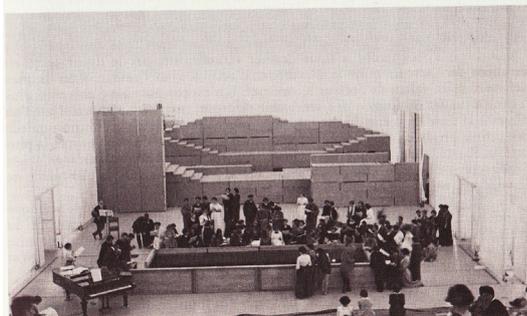
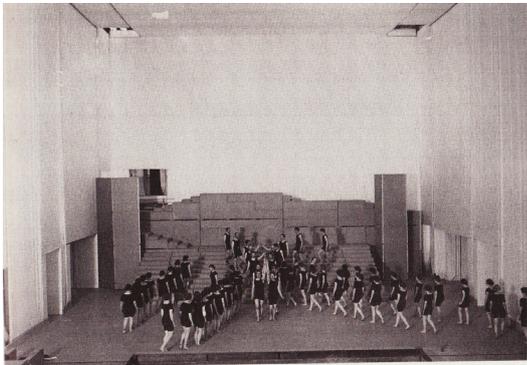


写真1. ダルクローズ学校メインホール (舞台)

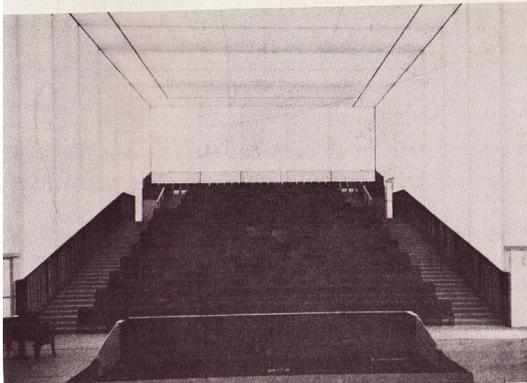
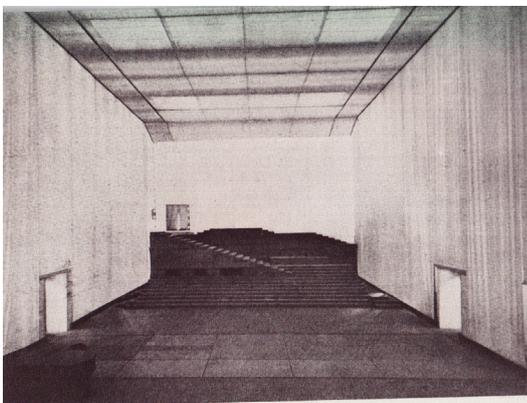


写真2. ダルクローズ学校メインホール
(舞台・手前のオーケストラピット・観客席)

5. 結論

アッピアが「Monumentality (記念碑性)」を執筆してから27年後、1951年のパイロイト祝祭劇場で、ワーグナーの作品上演に光と影の象徴的舞台が実現する。ワーグナーの子孫ヴィーラント・ワーグナーが戦後の「新パイロイト」の中で表明したのは、“劇場改革者”アッピアの演出理念だった。パイロイト祝祭劇場でのワーグナー作品の上演は、アッピアが生きているうちにこそ実現しなかったが、1921年ミラノ・スカラ座でワーグナー作曲「トリスタンとイゾルデ」の象徴的装置と照明効果による舞台が実現した。本論で取り上げるアッピアの論文は、その1年後に発表されたものである。

言葉と身体表現に加えて、光が等価値であることの認識は、劇場空間のあり方を大きく変えただけでなく、劇場そのものが都市の中でいかに存在し得るかという視点も導かれる。その結果、演劇改革というべき作品の質の変化にとどまらず、劇場改革に繋がったと考える。アッピアの劇場空間に対する意識として、ギリシャ劇場と大聖堂への眼差しは、近代的プロセニウムアーチからの解放とその解決にあるのだが、劇場としては舞台と観客を融合する前舞台領域の変革という劇場空間の本質的な視点を提示した。加えて、予測不能な観客の反応だからこそ、適応させるための劇場空間づくりが必要だったと考えた。すなわち、劇場の統一性は、観客がいかに参加するかにかかっているため、“堅固な空間を持つ劇場と対立させた仮設建築”を意味するものではなく、劇場の舞台と客席、俳優と観客がもつ非日常性、日常性がいつでも反転、変化しつづけることのできる空間としての仮設性を意味した。これを劇場がもつ本質的なものとして意識していたからこそ、観客の能動的な参加を、照明と空間を包み込む劇場空間に求めたのだと思われる。アッピアの“光を満たす”実験の意義は、劇場が“市民の劇場”としてギリシャ劇場や大聖堂がもつ“光の虚構性”に目をむけ、非日常と日常が融合も、反転も可能となるその連続性を考察したことにあり、改めて、アッピアを劇場改革の先駆者と位置づけたい。劇場空間を前提とした舞台と客席、作品と観客参加に関する“生きた芸術”のための“生み出す”視点を、現代劇場へのメッセージとして受け取ることができる。

出典：

写真1. 写真2. ADOLPHE APPIA, OEUVRES COMPLÈTES TOME IV, L'AGE D'HOMME, 1991

参考文献：

Kenneth Mcgowan 'THE THEATRE OF TOMORROW', BONI AND LIVERIGHT PUBLISHERS, NEW YORK, 1921
外山卯三郎『舞台芸術論』建設社、1930年
小山内薫『舞台芸術』早川書房、1948年
小泉嘉四郎『劇場舞台設計計画』、近代建築社、1965年
レオ・L・ベラネク 長友宗重／寺崎恒正 共訳、『音楽と音響と建築』鹿島出版会、1972年
小谷喬之助『新建築技術叢書4 現代の劇場空間』、彰国社、1975年
高山宏『目の中の劇場』青土社、1985年
高辻知義『ワーグナー』岩波新書、1986年

劇場モデルに関する考察②

- 清水裕之『劇場の構図』鹿島出版会、1988年
『下村寅太郎著作集8聖堂・画廊・広場 ヨーロッパ遍歴』精興社、1988年
『新建築学大系 33 劇場の設計』彰国社、1993年
服部幸雄『花道のある風景』、白水社、1996年
Satoko Nagai 'The Modernization of the theatrical space in Tokyo-from the latter 19th century to the beginning of the 20th century', TFTR (国際演劇学会) 1997年
W. シヴェルプシュ 小川さくえ訳『光と影のドラマツルギー』法政大学出版局、1997年
ディガエターニ著、細川昌訳『オペラへの招待』、新書館、1998年
ナンシー・レイノルズ、マルコム・マコーミック 松澤慶信＝監訳『20世紀ダンス史』慶應義塾大学出版会、2013年
永井聡子著『劇場の近代化』思文閣、2014年
本杉省三『劇場空間の源流』鹿島出版会、2014年
アントナン・アルトー、安堂信也訳『演劇とその分身』、白水社、2015年
Satoko Nagai (co-writer Samuel L. Lifer)
Edited by Jonah Salz 『A History of Japanese Theatre』
Cambridge University Press, 2016
Christian Biet Christophe Triau, 'Qu'est-ce que le théâtre?', folio essais, 2005

※本論文の一部、近現代演劇研究会(日本演劇学会)口頭発表(2018.7)の内容を含みます。

