

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2024-07-28

蜷川幸雄の演劇空間と劇場空間に関する研究

榎本, 舞 / ENOMOTO, Mai

(発行年 / Year)

2008-03-24

(学位授与年月日 / Date of Granted)

2008-03-24

(学位名 / Degree Name)

修士(工学)

(学位授与機関 / Degree Grantor)

法政大学 (Hosei University)

P377.5
M35-2
2007-13

2007年度 修士論文

蜷川幸雄の演劇空間と劇場空間に関する研究

主査 渡邊眞理教授

副査 陣内秀信教授

副査 高村雅彦准教授

法政大学大学院工学研究科建設工学専攻

渡邊眞理研究室

えのもとまい

06R5309 榎本 舞

◇ INTRODUCTION

「Directed space, Visible space」

When I read novels, watch movies and plays, I yearn for the ideal space.
And when such time, I thought.
In case video such as TV and movies, Producers decide what is visible in the place.
But play is difficult to see the same scene from different directions.
Possibly, it may be a spectacle which a producer does not want to show.

As for theater space, size and stage structure was also decided generally.
It is the restricted space.
I think that the space is not the space which is easy to use completely for those who use and I think that visible space differs from space to show.

「Is it the space which is easy to use truly?」

Then, what space is space to show in the case of a theater?
It may be the space expressing the world of the tale moreover, it may be the space characteristic which the building itself has.
Or it may be having produced by the gap of the fabrication world on the stage, and the real world.
Thus, when it thinks, there is two charm of space experience in a theater. The portion which can feel one by the theater space itself, and another are the portions felt according to the fabrication world by theater.

The theater is called the theater including all the functions, such as appearance of a building, an entrance, foyer, and stage space.

The opened theater which is built in many cases is used as follows in recent years.

"As the space for people who come for playgoing"

"As the space for peripheral people"

"As the space of people who ask for a place"

That is, it is not as space which performs theater and has become the space always various persons were open.

It is the space where that the theater is used for various uses permeated.

However, there are very many theaters in the center of Tokyo.
And much theater, such as commercial theater aiming at profits, opera, ballet, and a musical, is always performed by somewhere.
They are theaters used only at the time of a public performance.

The theater differs in the meaning greatly by the place in which it is located.
If it becomes, how does the producer use the theater properly?

The builder thinks that it is the theater corresponding to all things which can change space according to various programs into one stage space and which is easy to use.

However, can the space which has set up how depending on which a builder uses in this way be called space caught by the function?

Is the space of functionalism the stage space which is easy to use truly?

Is stage space such mechanical space?

As for theater, the space to show is not restricted such again.

It is thought that the difference has arisen in the stage space which a producer considers to be the stage space which a builder considers by a function.

How does the producer think to the stage space which the builder considered?

Is it the space which is easy to use truly?

I felt the question "whether it is the space made by the act they are originally performed on that spot rather than is decided by a function" about a theater or stage space.

「It thinks with various viewpoints.」

In order to solve this question, first I investigate the present stage form and stage structure, generating of play space, etc.

Yukio Ninagawa who is a producer analyzes how a theater and stage space are caught and used.

And I want to check that original play space is not the standardized theater.

Therefore, I understand theater, follow changes of the play space in Japan, study the basic structure of a theater, and get to know whether Yukio Ninagawa's theater is performed in what kind of theater and space.

It is clarified how the theater is properly used for how Yukio Ninagawa is directing stage space again.

And I consider the original meaning of a theater and stage space.

目次

- ◇はじめに 魅せたい空間、見える空間

- ◇研究目的
- ◇研究方法
- ◇第一章 なぜ商業演劇なのか
 - 1.1 演劇市場の拡大
 - 1.2 演劇文化の浸透性
 - 1.3 演劇とは
 - 1.4 商業演劇という演劇分野
 - 1.4.1 商業演劇の定義
 - 1.4.2 商業演劇の浸透力
- ◇第二章 進む劇空間、戻る劇空間
 - 2.1 劇場という機能
 - 2.2 演劇空間の広がり
 - 2.3 劇場・舞台空間の発生
 - 2.3.1 劇空間の発生
 - 2.3.2 能舞台の発生
 - 2.3.3 歌舞伎劇場の発生
 - 2.4 劇場の装飾・祝祭的空間
 - 2.5 劇場の多様化・多用化
 - 2.5.1 劇場の西欧化
 - 2.5.2 公会堂と劇場機能の混在
 - 2.5.3 大ホール
 - 2.5.4 劇場ホールと専用ホール
- ◇第三章 劇場建築の空間構成
 - 3.1 劇場の規模
 - 3.1.1 客席数による規模の違い
 - 3.1.2 舞台距離と見え方
 - 3.2 舞台の形式
 - 3.3 アダプタブルシアター
 - 3.4 劇場機能の違い
- ◇第四章 蜷川演劇公演劇場からみる劇空間の広域性
 - 4.1 事例
 - 4.1.1 日生劇場
 - 4.1.2 銀座セゾン劇場
 - 4.1.3 明治座
 - 4.1.4 ベニサン・ピット
 - 4.1.5 本願寺・増上寺・新宿花園神社
 - 4.2 劇場比較
 - 4.3 野外演劇から見る場の特徴

◇第五章 蜷川幸雄の舞台空間

- 5.1 商業演劇のための劇場
- 5.2 蜷川幸雄という演出家
- 5.3 舞台空間演出
 - 5.3.1 舞台構造的特徴
 - 5.3.2 虚構性の演出的特徴
- 5.4 蜷川幸雄的演出空間
- 5.5 2つの劇場
 - 5.5.1 シアターコクーン
 - 5.5.2 彩の国さいたま芸術劇場
- 5.6 2つの劇場における特徴とその分析
- 5.7 芸術監督が考える劇場とは

◇第六章 結論 蜷川幸雄の考える劇場・演劇空間

- 6.1 演劇のための空間、虚構の演出
 - 6.1.1 都市について
 - 6.1.2 現実と虚構空間について
 - 6.1.3 開かれた劇場について
- 6.2 建築としての劇場空間、演劇としての舞台空間

◇おわりに

◇蜷川幸雄演劇年表

◇参考文献・資料

◇はじめに

「魅せたい空間、見える空間」

何もかもが商品化され、あらゆるものが手に入りやすい現代の世の中で生活をしていると、自分自身にとって何が必要で、また自分が何を欲しているのか分からなくなるときがある。

そんな人が多いのではないだろうか。

もちろん、私自身も「そんな人」の一人である。

「安い・便利そう・消耗品だから」

の三拍子揃って買ったモノは部屋中に溢れかえり、結局は使わないもの＝ムダなものになってしまうということがたびたび起こる。

「何かが欲しい」だけで、実のところあまり欲しいものなどないのかもしれない。

「便利であることの逆には無駄がある。」

何が欲しいのか、どういうものが良いのか、その様な主観的感覚は人それぞれに違い、その為に自分の欲しいものだけを求めるのであれば、自分自身で作るしかない。

だから人々は理想を求めているのかもしれない。

私は小説を読み、テレビドラマを観て、映画を観て、そして演劇を観て自分の実生活に、あるようでない、その理想的空間に日々、憧れている。

そんな時、ふと思うことがある。

テレビや映画などの映像は、作り手が見せたい方向からその空間を映し出し、切り取って、空間を魅せている。

しかし、演劇は見る側の座る席、見る方向によっても見え方が様々であるが、その劇場内全ての方向から作り手が魅せたい空間が見えるわけではないのではないか。

劇場空間は大体大きさも舞台構造も決まっっていて、空間として制限されているわけであるが、その空間が使い手（この場合、演劇の作り手）にとって全て使いやすい空間ではないのではないだろうか。

魅せたい空間と見える空間は違うのではないか。

その様な疑問からこの研究を始めることにした。

◇研究目的

「本当に使いやすいのだろうか」

では、魅せたい空間、すなわち劇空間であれば、そのストーリーに観客を引き込むことのできるような空間とは一体どのような場であるのだろうか。

それは舞台上において、その物語空間を精密に作り上げることで発生した舞台空間によるものであるかもしれないし、または劇場という建築物に入った瞬間から広がる異空間によるもの、すなわち劇場建築全体で作りに出される空間であるかもしれない。

もしくは、舞台上に繰り広げられる抽象世界と、そこから再び劇場外に出た瞬間に感じる現実社会とのギャップによって、後から感じる空間の魅力、空間だけではなく時間という軸も考えられたものであるかもしれない。

この様に考えると、劇場建築における空間体験の魅力とは、劇場という空間そのものによって感じることのできる部分と、演劇による舞台空間の世界によって感じる部分の二方向から捉えることが出来るのではないだろうか。

また、建築としての劇場と、演劇としての舞台空間にはその考えられ方に相違が生じているのではないだろうか。

劇場は、当然ではあるが外観・エントランス・ホワイエ・劇場内（舞台）などの全ての機能を含め、劇場と呼ばれている。

近年建設されることが多い地域に開かれた劇場は、劇場前の広場、様々な大きさの舞台空間の併設、人が集える空間を配し、劇場の基本的な機能を十分に使いこなし、「観劇に来る人々のための空間として」・「周辺住民のための空間として」・「場を求める人々の空間として」様々に利用されている。

つまり、興業としての演劇を行う空間としてだけではなく、地域住民のグループや学校の発表会等、その使われ方や使う人々は様々であり、劇場がその主な用途である演劇などを行う際にのみ使用されるだけではなく、常に様々な人に開かれた空間となっている。

利用時が大きく制限された空間（何かの公演時にしか使われることのない空間）と考えられていた劇場の多用途化を浸透させるための空間である。

しかし都心部においては、大小合わせ劇場数は非常に多く、集客数を目的とした商業演劇、オペラ・バレエ、ミュージカルなどたくさ

んの演劇がどこかしらの劇場で常に公演されている。それらは、公演時にしか使われることのない劇場がほとんどであり、劇場の諸機能は、本来のそれだけの用途でしかない。

(劇場は観劇し、その余韻に浸ったりと、劇場空間そのものを楽しむ場でもあるが、都心部においてはそのような劇場体験をすることが難しい劇場ばかりである。)

劇場は、その立地環境によって意味合いが大きく違っている。

ならば、その劇場を利用する立場の人間は、その劇場をどの様に使い分けているのだろうか。

また一方で劇場において、舞台空間内の多様化というものが挙げられる。

一つの舞台空間内において、様々な演目に合わせて空間を変化させることが出来る、あらゆるものに対応した使いやすい劇場であると建築家は考えている。

しかし逆にこの様な用途＝使い方を建築家が設定してしまっている空間は、機能で固められた空間と考えられるのではないか。

機能で固められた空間は本当に使いやすい劇場＝舞台空間なのだろうか。

舞台空間とは、その様な機械的な空間であるのだろうか。

演劇とは、またその魅せたい空間とはその様な空間に制限されるようなものではないのではないか。

建築家の機能によって作り出される舞台空間と、その空間内で公演を行う側とではどこかズレが生じているように感じる。

建築家にとって考え抜かれた舞台空間に対して、使い手はどの様に考えているのか。本当に使いやすい空間であるのか。

劇場、または舞台空間に関して考えたとき、上述したような2つの疑問が生じた。

1. 演出家は劇場をどの様に使い分けているのだろうか
2. 機能から考え出される劇場（この場合は舞台空間と捉える）は、本当に使いやすいのだろうか

この2つの疑問はすなわち、「劇場とは本来、機能によって左右されるものではなく、演劇というその場で行われる行為によって生み出される空間なのではないか」ということである。

この疑問を解決すべく、本論文を展開する。

◇研究方法

「多方向から捉えること」

本論文ではまず、現在の舞台形態・舞台構造や劇空間の発生等を踏まえたうえで、商業演劇の演出家である蜷川幸雄に着目し、劇場や舞台空間などがどう捉えられ、使用されているのかなどの分析を行う。

このことから、実際の劇空間の使われ方に関して探るのだが、建築の作り手と演出家（※本論文において、劇場・舞台空間の使い手＝演出家とする）の内部空間の使い方の認識の違いを明確にすると共に、蜷川幸雄の舞台空間の演出方法や劇場の使い分けなどを分析することで、氏の劇場に対する考えを明確にする。そうすることで、劇場の持つ本来の意味を再確認出来るようになるからである。

劇空間が現在のような機能で固められ、また規格化された劇場建築（空間）ではない「何か」を探りたい。

そのために、

□演劇、商業演劇というものを理解し（第一章）

□日本における劇空間の流れを踏まえ（第二章）

□劇場の基本構造を学び（第三章）

□本論文での核となる蜷川幸雄による演劇がどのような劇場・空間で行われているのかを探り（第四章）

□蜷川幸雄が実際にどのように舞台空間を演出し、作り上げているのか、また氏が芸術監督を行っている2つの劇場はどのように使い分けられているのか明確にする（第五章）

以上のことから当初の疑問を解消すべく

□蜷川幸雄が舞台空間をどう演出し、劇場という場をどのように捉えているのか認識することで、劇場・舞台空間の本来の意味を考察する（第六章）

第一章 なぜ商業演劇なのか

◇第一章

なぜ商業演劇なのか

1.1 演劇市場の拡大

「生活を豊かにする」

近年の癒しブームから始まり、人々は様々な形で生活を豊かにしようとしている。

しかし、それらの流行はより手に入りやすいもの、より簡単で身近なものに目覚しく変化し続けている。

2007年夏に大流行したフィットネスDVDは『より身近で安く、簡単に運動が出来る』ものとして、運動ブームをさらに盛り上げた。そして次にはゲーム。

『より身近で安く、簡単にそして楽しくシェイプアップ』である。このように、一つの流行は新たな流行を生み、それらは以前のものに増して魅力的な要素を盛り込んでいる。

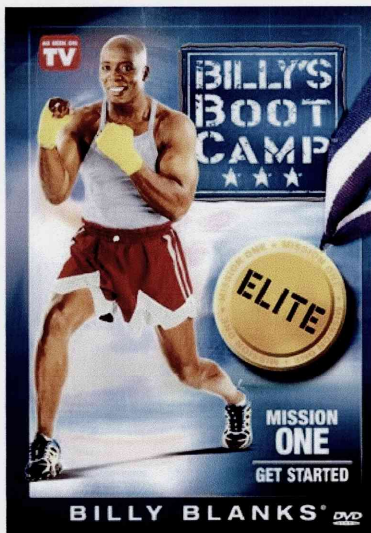
生活を豊かにするもの、それは流行による一時的なものと、一方で、音楽・美術のような芸術を体験するなど、変わらない娯楽がある。

舞台鑑賞もまた、昔から存在する人々の生活を豊かにする娯楽文化の一つである。

一時的なものが、より簡単で手に入りやすい、人々にとって身近なものであるのとは逆で、これらのエンターテインメントはその場所まで出向き、少々高いチケットを購入し、ほんの数時間を楽しむものであり、一時的なもののように身近なものというには少々無理があるものである。

しかしながら、舞台市場は、ここ数年、動員数・市場規模のいずれも伸長している。特に演劇は規模に制限を与えられてはいるものの、その動員数は前年に比べ5.6%増え、市場規模としては12.3%も増えている。(*1)

人々は、流行の軸とは別に、この様な娯楽を求めているのだ。



1・1 BILLY'S BOOT CAMP
2007年夏に大流行となったフィットネスDVD。



1・2 任天堂 Wii
ゲーム感覚でのエクササイズが行えるとして流行。

1.2 演劇文化の浸透性

「今後に期待できる分野」

次ページの図を見ると、何となく演劇の市場としては増幅していることが分かるが、実際に人々の中に、どれだけ演劇が浸透しているのだろうか。

『文化に関する世論調査』（内閣府：平成15年度）によると、20歳以上の人々のうち、ホール等での文化芸術の直接鑑賞経験は18.4%と鑑賞経験がある中の半数にも満たない割合であった。この結果を見ると現時点において演劇文化が人々の中に浸透していると断言することの出来ない結果であった。

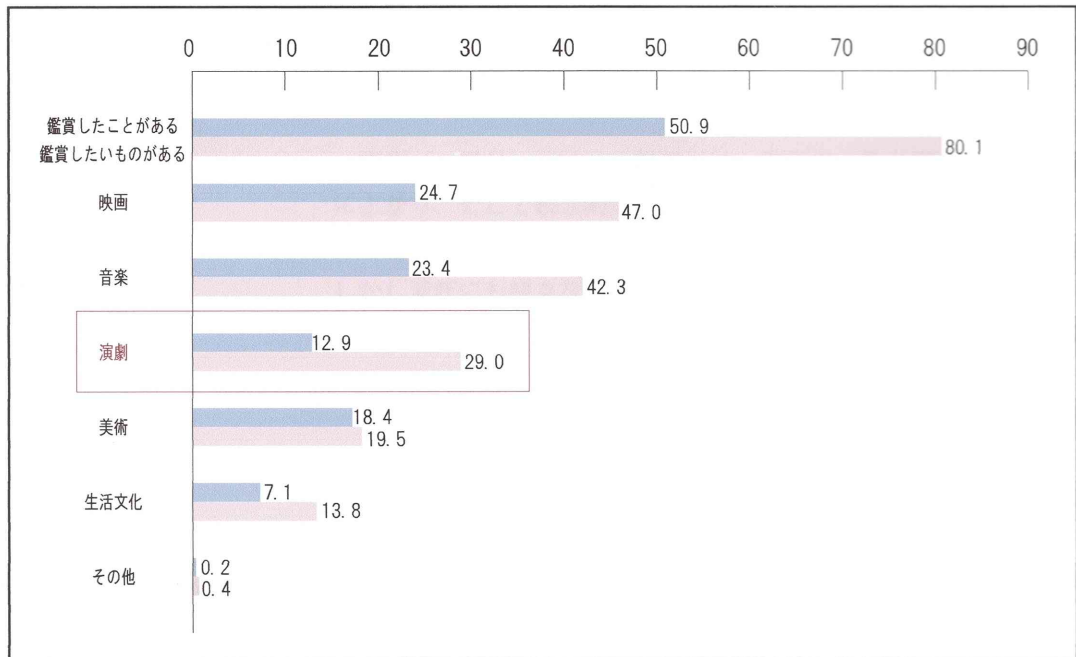
しかし、その様な現状ではありつつ、日本全国における劇場・ホール機能のある芸術文化施設は、およそ3000館近く存在し、その中でも多目的施設が97%、専用劇場・ホールが3%、さらに専用劇場・ホールを芸術ジャンル別に分類すると、音楽専用76.1%、演劇・舞踊専用15.9%、オペラ専用1.1%、能専用6.8%となっている。(*2)

劇場体験がこれらの専用劇場で行われたと想定すると、音楽専用劇場利用率は30%、演劇専用劇場利用率は54%となりその劇場数から見ると演劇の浸透率は、直接鑑賞経験率の高い音楽系の浸透率よりも高い比率となる。

(※浸透率＝文化芸術直接鑑賞経験率／専用劇場率)

したがって、個々の数値で見ると演劇の浸透性は低く考えられてしまうが、全体としてみるとその浸透率はある一定の数値を保ちつつさらに浸透していると考えられる。

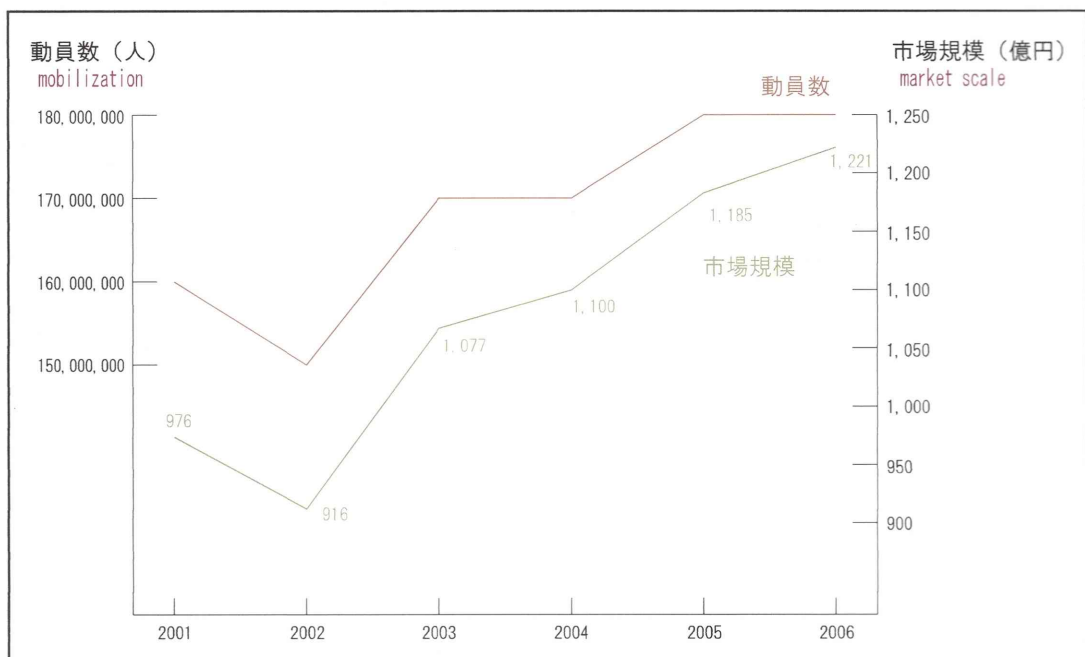
演劇の形態は様々であり、演劇自体の中でも、人々に対するその浸透性に偏りがあるのかもしれない。しかし、今後もっと鑑賞したいと思う文化芸術は何であるかという問いに対しての割合は29%と、全体の1/3程度であり、演劇分野は今後さらに浸透していくことが期待できる分野であると考えられる。



1・3 劇場での文化芸術直接体験比と鑑賞したい文化芸術比

まだまだ鑑賞体験が少ないが、鑑賞希望率は現鑑賞率に比べると2倍以上もの率となる。

鑑賞体験が少ない理由としては、劇場や演劇の興業が首都圏に集中していること（地方からは鑑賞しに行きづらい）や、チケット代が高いこと、また興業日程が限られていることなどが挙げられる。



1・4 舞台における動員数と市場規模の拡大

動員数・市場規模と2002年以降は毎年ほぼ増加傾向にある。

1.3 演劇とは

「リアルタイムな表現活動」

演劇（＝舞台）とは、一般的には、生身の人間が舞台という場所に上がり、そこで観念的な存在である「役」の姿がどのようなものかを表現するものである。

しかし演劇にも様々な領域があり、その舞台空間なども一様なものではない。

まずは、表現芸術という大きな枠で捉える。

すると、演劇、ダンス、バレエやパフォーマンスなどだけでなく、落語や人形劇など様々な分野のものがある。



1・5 ダンスパフォーマンスの舞台

このような舞台は演者がいれば、どこでも公演できるが、演出や舞台装置によって、さらに公演の場を盛り上げることができる。

その表現芸術の中でも本論文では演劇を取り上げるのだが、演劇には物語の演劇＝オペラやミュージカル、能や歌舞伎などの伝統芸能などもその中に含まれることになる。

現在では、表現芸術の中にもアートの分野と結びつき新たなパフォーマンスとしての表現を行うなど、さらにこの幅が広がってきている。

幅広い分野であるからこそ、その表現空間も様々である。

どんな場所でも行えるものや、その場所専門の空間が必要なものであり、専門性が高い空間ゆえに、その空間が至る所に作られることがない。

場所が限られているからこそ、音楽などのような浸透性がないという問題がある。

ライブで観ることと、映像で観ることは違う。

実際にその場で観るものだからこそ感じ取ることが出来る空気、五感で感じる空間など、映像では味わうことの出来ないものが、ライブで観る演劇には備わっている。

演劇の浸透性が、狭く・深いのはそれが理由であるように感じる。



1・6 森山開次の舞台

様々な舞台がある中で、肉体の表現としての舞台である。

舞台＋アート、舞台＋音楽など舞台の幅が広がる。

1.4 商業演劇という演劇分野

1.4.1 商業演劇の定義

「集客力第一主義」

商業演劇と演劇はどう違うのか。

その名の通り、商業演劇とは商業目的、すなわち集客力を非常に重視している演劇であり、そのため興業によって利益を追求することを目的とした演劇である。

まさに集客力の大きさが重要になってくる。

確実な集客が見込めるように、著名な俳優や歌手、人気アイドルを出演させることが大きな特徴の一つであり、またこのため、主役ありきの演劇と考えられているのが商業演劇である。

商業演劇の代表的な演劇には、ミュージカルなどの分野が挙げられるだろう。

それらはニューヨークのブロードウェイで上演されたもの、日本で特に有名な劇団である劇団四季の公演など、常にその情報があらゆるメディアから入手することが出来る。

我々にとって非常に身近な演劇であり、その為に、都心部における大劇場などの様な一度に多くの動員数を見込める空間で行われることが多い。

1.4.2 商業演劇の浸透力

「抜群の宣伝効果」

では、なぜ商業演劇に絞って考えようとしているのか。それは、そこに圧倒的な浸透力が備わっていると考えるからである。

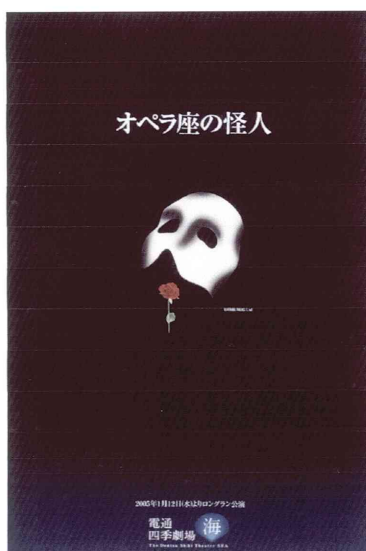
「演劇を思い浮かべて欲しい」

という質問に対して、ほとんどの人が思い浮かべる演劇、それは商業演劇の範囲のものであるだろう。

商業演劇には大きな宣伝力があるからだ。

テレビを見なくてもCMとして放送され、街を歩いていても街頭ビジョンやバス・電車やポスターなど、その宣伝広告を見ない日はない。あらゆる場面で、商業演劇の宣伝は行われている。

左の写真のようなポスターや、宣伝広告が貼られた電車やバスを見たことのある人は大多数であるだろう。



1.7 劇団四季『オペラ座の怪人』ポスター
このような演劇のポスターは、至る所で見ること出来る。



1.8 ラッピング広告バス『ライオンキング』
最近ではラッピング広告を行っているバスや電車を常に見かけることが出来る。このような宣伝方法により、演劇もさらに浸透している。

この様な宣伝の多さ・規模の大きさから、実際に演劇を見たことのない人でも、その広告を見たことがあるという人は多い。

特に商業演劇は、メディアで紹介されることが多いということもあるし、また舞台俳優がメディアに出演する機会も非常に多いということも、商業演劇の宣伝力に含まれるのではないだろうか。

このような宣伝広告を見たり、舞台俳優が出演しているメディアを観ることで、その演劇を観に行くという人々もいるのかもしれない。商業演劇は、誰にとっても最も身近な演劇なのである。

抜群の宣伝効果による大きな集客力、また人気・有名俳優を配するがゆえに様々なメディアから取り上げられることが多いというメリットを備えた身近な演劇だからこそ、その演劇は都心部の大きな劇場で行われることがほとんどである。

集客率を上げるためには、常に大劇場が利用される。

しかし、集客力が大きい＝座席数が多ければ多いほど、舞台と客席の距離も遠くなる。

言い換えると、劇場＝舞台が大きいと、その物語を観客に伝えることが難しくなるのだ。

その様な一般的な大劇場において演劇を行う際、全ての観客に同様の空間を、また同様のストーリーを伝えるためには、その空間の演出が非常に大きな役割を果たすわけである。

商業演劇が多く興業される大劇場、すなわち日本においてはそれが規格化された劇場であるが、そのような劇場は、建築としては「良し」とされているが、実際は本当に使いやすい空間なのか。

一般的な劇場＝よくある劇場だからこそ、それを知りたいのだ。

第二章 進む劇空間、戻る劇空間

◇第二章

進む劇空間、戻る劇空間

劇場建築について調べようとしたとき、まずその劇空間、演劇の変遷を辿ってみた。

そこで分かったのは、劇空間とはその発生から様々に変化（進化）を遂げてきたという事と、そしてまた発生した頃に戻った、すなわち進化しつつ元の演劇空間の考え方に戻ったということだ。

2.1 劇場という機能

「建築にはそれぞれの果たす役割がある」

建築の果たす役割は、一つには機能で分けられていると言えるだろう。

人々は機能によって、その建築が何であるのか、またどの様に使われる空間であるのかを把握し、また同様の機能の建築と比較することや、その空間を実際に体験することで、空間の良さや機能的に優れた部分を認識する。

しかし劇場建築に関しては、この定義で建築の良さを計ることは困難である。

劇場建築は、その時代ごとに社会的影響を受けつつ、様々に変化してきている空間ではあるが、現在頻繁に利用される商業演劇を興業している劇場は、そのほとんど全てが同じような空間構成であり、建築としての違いを認識することはできない。

また、空間の良さは実際に舞台を鑑賞した人々にしか感じることでできない体験であり、さらにその中でも舞台演目によって、その空間自体に変化があるため、一概に認識することはできない。

劇場建築における空間体験に関しては、他の建築以上にその内部で行われている行為によって比較されることになるのだ。

※第二章において記している、劇場の歴史的部分に関しては、『劇空間のデザイン』、『SD 別冊 No.24 演劇のための空間』を参考とし論を進めている。

(資料詳細・・・末尾参考文献参照)

2.2 演劇空間の広がり

「劇場という建築だけが演劇空間ではない」

劇場でなくても、演劇は行われる。

その考えの発端は、1960年代の小劇場運動であろう。

自らの演劇表現を迫及するため、既成の演劇から離れ、新たな演劇形態が生まれた。

その中で、演劇の場も劇場に留まるのではなく、あらゆる場所での興業という考えに繋がった。

その一つの形式は、仮設テント劇場であり、唐十郎率いる劇団状況劇場の紅テントなどが代表例だろう。

また、その他にも、既成ビルの一角、喫茶店の2階、ガラス店の地下室、映画館の前舞台、実際の街角、寺社の境内などが挙げられる。

この時代、演劇を通して社会に何かしらアピールしているような状況であり、設備は乏しくとも、自分たちの思想・表現の場としての演劇空間、そのアピールとしてこのような多彩な空間が使われることとなった。

その様な流れを汲みつつも、現在では、演劇に対する考えとしての劇空間の多様化だけでなく、劇場としての多様化も考えられている。

その物語のためだけに作られた仮設劇場や染物工場の廃屋を改造して作り出された劇場である「ベニサン・ピット」(※第四章参照)、味噌蔵を再生した「有鄰館」、合掌造りの民家を転用した「利賀村演劇総合施設群」、廃校になった中学校を再生させた「にしすがも創造舎」などは、元々違う機能を有していた建築を再利用した特殊な例ではあるが、このような転用された劇場なども数多く挙げる事ができる。

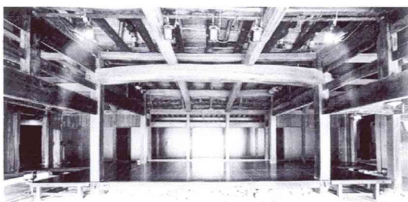
これらは、完璧ではないが劇場設備を持ち、演劇の公演の場として使われるだけではなく、稽古場の提供、地域住民の場、実験的な演劇の場としても利用されている。



2・1 寺山修司による街頭劇

『地球空洞説』(東京 1973)

このように、劇場だけが舞台空間ではなく、演者と観客がいれば、あらゆる空間が舞台となると考えられる。



2・2 利賀山房

(1980 富山県：磯崎新アトリエ設計)

古い合掌造りの民家を改造した劇場。

鈴木忠志率いる早稲田小劇場のための劇場であり、国際演劇祭の舞台にもなった。

2.3 劇場・舞台空間の発生

2.3.1 劇空間の発生

「存在としての場・演者・観客、構造としての時間・空間」

「時代ごとに変化する劇場と演劇」

現在の演劇空間、また劇場空間は非常に多彩である。伝統芸能の舞台空間から始まった劇空間は、演劇の変化に伴って、またその時代の社会的影響を受けることで、様々に変化をしつつ現在のような多彩な劇空間、専用劇場、多目的劇場などを作り上げた。あるものは演劇の形式が変わっても継承され、またあるものは失われ、新しい様式が導入されるなどの変化は劇場の規格化を生み、そして現在では、その規格化された劇場空間が見直されている。

現在の演劇空間は様々である。

しかし、その根底にある劇空間の発生を考えると、日本の演劇空間の場合、「演技する人」と「見物する人（参加する人）」とを一体のものとして認識した「演劇空間」として捉えられ、宗教的な「聖なる祭儀空間」という考え方と未分化であるという特性を備えたまま、独自の劇場様式を生み出していると考えられる。

西欧と変わらず日本における劇場も、もともとは神に奉仕するという宗教的な行いとし、そのため、芸能を行うための場（聖域）は多く戸外に設けられ、必要に応じて神前や祭壇前に設営された。

また観客は演じられる芸を見て楽しむばかりではなく、神を呼び、神とともに歓び遊ぶという意味で祭式の協同構成員であるという位置づけとされていた。

このような、神・司祭・参加者の三者一体のもとで作り出す非日常的な祭りの空間が、日本における劇場空間の発生である。

その後、奈良時代になると、宮廷・寺社の儀礼芸能である舞楽のために初めて建築物としての舞台が構築されたのだが、（最初は方8丈～方6丈、高さ3尺程度の大きな台であった。）これが次第に縮小され、平安時代中期以降には、方4間（≒7.27m）、高さ3尺程度の高舞台、周囲に朱塗りの勾欄を付け、下部には紺青の幔幕をめぐるし、登勾欄には金色の擬宝珠を付ける（*3）など、ほとんど現行に等しい規模・様式の舞台が出来ている。

■発生時期における劇場・演劇の意義は現在とは異なるが、劇空間を演者・観客一体となる空間という考え方は現在でも変化していない。

2.3.2 能舞台の発生

「能が興業の始まりである」

中世（＝猿樂の時代）になると、舞樂の舞台が大きく変化することになる。

舞台には大きさ方3間～方2間で屋根が付けられ、橋掛かりが完成する。これは田楽などを経て発達するのだが、田楽の時代において左右2本にあった橋掛かりは、その後1方のみに変化する。



*2・3 舞樂のための舞台（南庭舞御覧振鉦之図）

また、中世初期から勧進という興行形態が始まり、観客席の一部に棧敷を構築することが行われた。

この勧進興行は中世後期以降に流行し、これによって金銭を取るために外囲いを設けるという劇場様式に変化している。

外囲いをめぐらすということは、外部との区画を明確にし、その境界の中に日常から隔離された非日常空間を出現させるという現在の劇場空間と通じる部分を持ち合わせている。(*4)

これが現在の劇場空間としての発生であると考えられる。

勧進とは・・・

寺社の修復や架橋など、公共的な施設を作るための寄付金の名目で金銭を取って芸能を見せる方法。

⇨法楽・・・古代以来の神仏に対して奉納するもの。

■能舞台の発生が劇場空間の発生であると捉えることができる。

演劇が、実際に考えていたよりも早い時期から興業という、入場料を払って見物する形態＝商業的な面を持つ分野であったということが、この部分から見る事が出来る。

2.3.3 歌舞伎劇場の発生

「劇場だけではなく、地域全体で作り上げるものが演劇である」

17世紀初頭に誕生した歌舞伎は、その成立初期には勸進能の舞台および、劇場様式を模倣したものであった。

舞台は方2間～方3間で、切妻破風の屋根が付き、4本柱がある。また橋掛かりはほとんど右構え（観客の方から見て、左の方へ付く）に付設され、左右に一層式の栈敷があり、下部は吹き抜けになって切妻屋根が付いていた。

建物の本舞台・橋掛かり・左右の栈敷だけに屋根が付いている構造で、一般の観客席は露天の芝居であり、観客の中には芝生の上に敷物を敷いて見物している人もいたと考えられる。

「小屋」と呼んだ劇場の周囲は、竹矢来に葎をかけた虎落（もがり）で囲み、内部が見えないようにしてあった。

また正面に鼠木戸という出入口を2つ設け、その上に高々と檜を掲げた。檜には座紋を描いた幕をめぐらし、その上に毛鑓（けやり）を並べ、両角には梵天を立てる。この檜は、興行をする権利のシンボルであると同時に、神を勧請するためという意味もあったため、高く天に向かって掲げられている。

栈敷を除く観客席には、屋根が付いていなかったため、雨天の興行は不可能であったために、当時は晴天の時に限った興行であった。

このように、近世演劇を演ずるための劇場も基本的な形は定まったが、後の元禄期になると舞台上で複雑な演技が展開されるために、舞台が広くなるという変化が生じた。

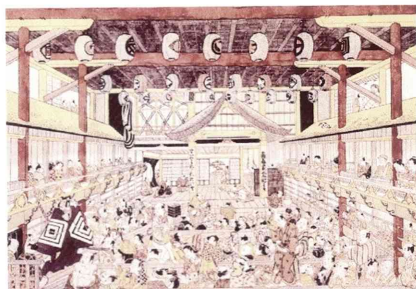
元禄期の舞台は方3間の本舞台に大道具を飾り、実際の演技の大半はその前方に拡大していった付舞台で行われるようになった。付舞台とは、柱もなく、大きい観客席の中を割って張り出した舞台であり、これが拡大すると、下手側の橋掛かりも幅が広くなり「道」としての重要な機能を果たせなくなり、単なる下手側の出入口になってしまう。そのため、この機能を失った橋掛かりに代わって「道」の演技上・演出上の必要から生み出されたのが、舞台から観客席を貫通する「花道」である。

花道は当初、必要に応じてつけられる仮設物だったが、享保のころになると常設されるようになる。(*5)

花道の機能にとっては、背後に栈敷が存在していることが絶対条件であり、それは、歌舞伎の演技は栈敷や土間の観客も「協同演技者」



2・4 女歌舞伎の劇場と鼠木戸の様子
（『四条河原遊楽図』）



2・5 18世紀半ば、寛保3年の中村座の内部

として巻き込んで成立していると考えられていたからである。
(栈敷の観客は「見る人」であると同時に「見られる人」という認識がなされていた。)

以上のことから、日本独自の演劇は舞台上で演者が演じているものという意味ではなく、舞台・演者・観客、またその劇場、街全体と、その演劇興業が行われる空間全てのものを含めて一つの演劇と考えられていたことが分かる。

■現在の歌舞伎やその他の演劇において、観客も「見られる人」という意識は薄れてしまっている。
それは、舞台形式がだんだんと舞台と客席という2つの場に空間を分けてしまっているからである。

また現在においても、舞台が客席に張り出したものや、舞台を囲むように客席が配置されている劇場など、劇場が一体となる舞台形式のものも存在する。

2.4 劇場の装飾・祝祭的空間

「演劇を盛り上げるものは様々な空間演出である」

風流とは・・・

御霊絵（ごりょうえ）という宗教行事にともなって催される一種の芸能であり、傘・鉾・山車・造り物など、様々な趣向を凝らして飾るところにその精神があり、飾り立て、歌いはやし、踊り狂う恍惚のうちに宗教の法悦に通うものを見出していた。

歌舞伎の劇場は、その内外を大小様々な形や色のモノで飾り立てるところに特徴があり、それは歌舞伎が風流の踊りから出発したものであるからだと考えられている。

そのため、飾り立てることは、その意味で元来歌舞伎の本質の中にある一つの性格であり、それは劇空間へ人々を誘導するための機能の一つであった。

歌舞伎の興業を行う芝居街は街全体で装飾を施していた。

そのため、劇場周辺に軒を並べる芝居茶屋では、家ごとに屋根の瓦の上に人形や造り物を飾り、軒下には店の名や紋所を染めた色とりどりの暖簾をかけ、さらに紅白の団子提灯が無数に並べられていた。

(*6)

このように、祝祭的空間としての劇場は、劇場そのものを含みこむ地域共同体の住民が一体となって作り出していたのである。

また特に、看板・提灯・積物は特徴的な飾りであった。

■現在は、このような街全体での演劇の盛り上げというものは無い。
また、興業の場である劇場においても、それらの装飾などはない。

この時代の劇空間とは、まさにグラデーションのように街から劇場へと、日常空間から演劇の非日常空間への誘導が成されていた。これに対し、現在では、劇場内へ入ると同時に、また舞台上での虚構空間により日常空間と非日常空間の分断が成されている。



2・6 元禄ごろの江戸堺町中村座、顔見世興行の劇場正面の様子

* 1 看板・・・江戸時代の観客にとって櫓を中心として看板をめぐるして飾った劇場こそ、芝居の場にふさわしいという考えがあった。この様な看板が興業上に占める意味は大きく、独自の劇空間を作り出す仕掛けの一つであった。(*7)

* 2 提灯と紅白の段幕・・・劇場正面の軒下には、紅白の段幕を張り巡らし、その前面には座紋、または「大入」の文字を書いた小型の提灯を何十個も並べて吊る。提灯と段幕は、祝祭空間を演出するための伝統的な道具立てであった。(*8)

* 3 積物・・・劇場正面に、ひいきの客から座元、または特定の役者に対して贈られた品物が高々と山のように積み上げられていた。箱を積み上げるといのは、千両箱を積むイメージであり、商標を大きく付けた積物が商人の宣伝効果を生むだけでなく、それ以上に精神的な意味を持つ、聖空間を構築するための重要な仕掛けであった。(*9)

2.5 劇場の多様化・多用化

2.5.1 劇場の西欧化

「歌舞伎の西欧化によってそれまでの舞台の一体感が失われた」

明治維新によって、歌舞伎を拘束していた幕府の諸規制が撤廃されると、東京では建設地が浅草猿若町に限られていた劇場建築も開放され、興行の自由が保証されることになり新たに劇場免許制が成立した。

これによって、守田座が京橋区新富町に新劇場を新築し、1872（明治5）年に移転開業したが、当時の文明開化・欧化主義の影響もあり江戸末期の劇場と比較すると外観が洋風で、また舞台間口が11間（19.8m）に拡げられ、舞台端が直線状になって付舞台が除かれ、一部にいす席が設けられるなどの変化がみられる。

同様に、1889（明治22）年に新築開業した歌舞伎座は、外装洋風、内部和風の3階建てで舞台間口が13間（23.4m）客席数1824席であった。（*10）

この様に、明治期に入ると規模も広がり、付舞台がなく、上手と下手に大臣囲いを固定する現在の歌舞伎舞台が定式化し、西欧劇場の影響を受けてプロセニウムが作られるようになった。

明治初期の劇場は洋風化といっても表面的に洋風意匠を取り入れただけであったが、1908（明治41）年に竣工した有楽座によって初めて純洋風に近い劇場が誕生した。

その後、1911（明治44）年には本格的な洋式劇場である帝国劇場が東京丸ノ内に竣工した。舞台としては歌舞伎劇を見せるためのものであったが、建築的にはヨーロッパの伝統的洋式を模倣した日本で最初の純洋風劇場である。

舞台は幅が狭く丈が高い洋式のプロセニウム舞台で、全椅子式の座席は1700人収容であった。内外共洋風のデザインであり、旧来の茶屋制度を廃し飲食喫煙を観客席内で禁止するなどの新制度を導入した。（*11）

■西欧化することは、必ずしも良いことではないという代表例が劇場であると感じる。

それまでの身近な劇場が、空間として行きづらい場になってしまったのは、この時期からであるだろう。

※演劇改良運動

明治になると歌舞伎劇場の建築に変化が現れ、また欧化の風潮が高まるにつれて演劇の中身にも変化が現れた。まず歌舞伎の座頭であった守田勘弥、市川団十郎などが歌舞伎を高尚な演劇とし、時代考証を重視した演劇に努力したが、いずれも失敗に終わってしまう。

1886（明治19）年以降、政府主導で演劇改良会その他の組織が出来、ヨーロッパに見習って新しい演劇をつくる運動が起こった。

歌舞伎を高級なものとし（それまで、芝居は卑しい者の芸能と考えられていた）、役者が直接経営に関わらない形で歌舞伎座が開場した。

また、政治運動の一環として政府の施政を風刺攻撃する手段として壮士劇が起こり、これが新派という新しいスタイルの演劇となった。

明治30年代になると新派は盛んになり、逆に歌舞伎は不振の状態に陥った。この頃から劇団が文壇と密接に繋がるようになり、外国の演劇を翻訳上演し、また小説を劇化したものを上演するようになった。

これには文壇における自然主義の興隆が強く影響したが、この演劇運動はその後西欧の演劇を真似た、新劇という形式に発展した。

この新劇には1924（大正13）年の初めて専門劇場として築地小劇場が竣工した。

2.5.2 公会堂と劇場機能の混在

「貸し劇場という考えから生じた劇場の複合施設化」

自由民権思想の興隆と共に、公衆を集めて講演や行事を行おうとする社会的要請が生じると、初めは劇場などを利用してしたが、その後専用の施設を作ろうとする社会的背景から、1918（大正7）年、大阪市公会堂が初めて竣工した。

中心施設は客席数1800余席のホールであるが、これは講堂であり音楽・演劇の上演をほとんど考慮していなかったため、集会場であっても劇場とは違う形式を持っていた。しかし、大宴会場やレストランを併設するなど市民が出入りする文化施設として新しい形式の建築であった。（*12）

その後、このような形式を持つ建築が次々に建てられるが、これらの公会堂は民間資本にも、自治体や団体によって建てられ経営者の意志にもよらず、自由に使用できる貸しホール形式で運営される点にそれまでの劇場とは違った特徴がある。

しかし1929（昭和4）年に竣工した日比谷公会堂（佐藤功一）は他に適切な会場がないため、舞台回りの設備機構が貧弱であるにも関わらず、長い間オーケストラのコンサート会場としても使われ、時にはオペラも上演された。（*13）

こうして公会堂が劇場の代替施設となり、文化ホールの建設という形で後に引き継がれることになる。

また一方で、東京では、大正以降浅草に貸しホール型の劇場が集中し、大衆向き娯楽施設を形成した。

この傾向は舞台芸能全般に広まり、特定の形式にこだわらず大衆に娯楽を提供するものとしての舞台芸能が普及し、多くの劇場は特定の種目に限定せず多様化した種目を上演するようになった。（*14）

明治末期になると映画が日本に紹介され、次第に映画館が急増し一般演劇は衰退したが、このため昭和に入って終戦までの間は劇場で映画を上演し、映画と演劇の組み合わせで興行するなどの形態が増えた。

戦後、コマスタジアム（梅田および新宿・1956年）・東宝芸術座（1957年）が建設されたが、コマスタジアムはプロセニアムのない円形のオープンステージ形式を採用し、音楽と舞踊を総合した大衆的な演劇のために作られた劇場である。（*15）

日本の演劇文化を担う一つの流れである「新劇」は戦前の築地小劇場（1923～45年）に代わる新たな専用劇場として、俳優座劇場（1954年）という小劇場を建設した。

これは戦後の新劇の中心となると同時に、俳優や技術スタッフの教育養成の場としても重要な役割を担うことになる。（*17）

その後、1950年代になると東京・大阪・名古屋などの大都市圏では私鉄・百貨店・新聞社・放送局などの民間企業による貸しホールが多く建設される。

東横ホール（1954年）、産経ホール（1955年）、読売ホール（1957年）、朝日フェスティバルホール（1958年）、都庁センターホール（1958年）などはどれも事務所ビル・デパート・鉄道駅舎などに併設する形で複合建築内に組み込まれた。（*18）

これらは特定の利用主体を持たない多目的貸しホールであり、企業は講演会・映画・演劇・コンサートなどに幅広く貸し出して賃貸収入を得ると共に、舞台芸術振興を支援する姿勢を社会に示す一形態でもあった。

劇場の構造は同時期に地方都市で建設された公会堂・市民会館ホールに類似しているが、複合ビル内にあるため異種騒音や振動の混入などの問題を抱えていた。しかし立地条件の良さは興行主にとっては魅力的なものであり、専用劇場を持たない新劇劇団などによって頻繁に利用された。（*19）

■日本の劇場の典型である貸しホール型は、その空間に付随する機能によって、複合施設という形態を発生させた。

貸しホールが立地条件重視であるのは、もちろん演劇・劇空間が興業の場であるという考えからくるものであり、現在の興業としての劇空間の根本の考え方はこの時期に発生したものと考えられる。

この時期のビル内併設ホールの例として、生け花の草月会が芸術家の交流を目指して建てた草月会館内の草月ホール（丹下健三・1958年）が挙げられる。

草月ホールは前衛的な演劇や音楽の発表の場としても知られている。

また1960年代に建てられた紀伊国屋ホール（前川國男・1964年）は狭小な書店ビル内に設置された併設ホールであるが、新宿の盛り場の中にある立地の良さと経営者の演劇への関心の高さから、新劇をはじめ小劇団の公演の場として独自の地位を確立した。（*16）

2.5.3 大ホールの建設

「建築家による大ホールの建設で劇場の劇空間が整理された」

高度経済成長期に入ると、他の建築同様劇場建築においても様々な大ホールを持つ劇場建築が建設されるようになる。

その一つである京都会館（前川國男・1960年）は大ホールをコンサート用に、中ホールを演劇用という用途の使い分けを行った劇場建築である。

また東京文化会館（前川國男・1961年）はコンサートをはじめオペラ・バレエの上演もできる「ミュージック・センター」として構想された。

そのためオペラ・バレエ用の劇場機構とコンサート用の音響反射板との設計上の取り合いに苦心する結果となったが、多層積敷型のオペラハウスの断面を基本にしながらコンサートホールとして評価の高いホールを作り上げた。（*20）



2・7a 東京文化会館外観

その後、日生劇場（村野藤吾・1963年）が建設されたが、これは民間企業の建設する劇場としてはそれまでにない高水準の設備を誇り、オペラ・バレエ・演劇に対応する多目的ホールであるが、特にオペラハウス志向が強く、個性的な劇場空間となっている。

また帝国劇場（谷口吉郎・1966年）は東宝ミュージカル公演など商業演劇を中心として、国立劇場（岩本博行・1966）は歌舞伎・文楽など伝統演劇のための専門劇場として建設された。（*21）



2・7b 東京文化会館ホール

これに続く1970年代に入ると、大型の多目的ホールの建設が相次ぐようになる。

（※日生劇場・・・第四章参照）

■建築家による大ホールの建設によって、劇場の設備（音響等）が考えられるようになった。

そのため、専用劇場が発生する。

2.5.4 劇場ホールと専用ホール

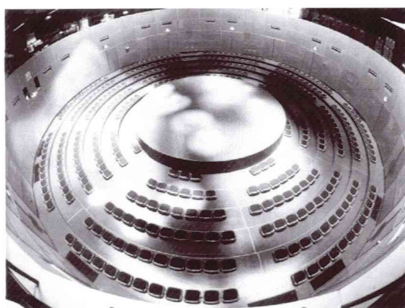
「専用ホールが見直されることで、演劇空間が広がるようになる」

70年代に入ると、施設環境としても2000以上の劇場ホールとその類似施設が全国に整備されるようになり、量的には充足した状態にあると考えられていたが、それらの劇場・ホールのうち、舞台芸術の状況に積極的に関与しているものはほんの一部に過ぎず、多くは講演会場的な使用に甘んじていたことも事実である。(*22)

そうしたことの要因として、日本の劇場・ホールが公会堂＝講演会場からの発展形態を持つこと、また施設が付属の創造集団を持つことがほとんどなく、創作者はオープンなマーケットによらざるを得ないこと、そして劇場・ホールの多くが公共セクターによって運営されており、特定のジャンルに特化することが困難であったため、長い間「公共劇場ホール＝多目的ホール」といった概念に縛られていたことなどが考えられる。

その様な状況の中で、1979年に兵庫県に建設されたピッコロシアターは公共ホールでありながら演劇を主体に席数396席を抑え、また運営に強い民間人を館長に登用し、演劇創作活動を支援する方針をいち早く打ち出すなど、日本の専用劇場におけるプログラムを打ち出した画期的なホールとなった。(*23)

続く1980年には、劇団早稲田小劇場を主宰する鈴木忠志が、山中の寒村である富山県利賀村の伝統的住宅を劇場として改造した利賀山房（磯崎新）での活動を行うが、このような専用劇場の整備はまず地方から行われることとなり、またそれらを受け、80年代半ばには劇団の公演場所として新しい傾向の劇場がオープンする。



2・8 青山円形劇場

ベニサンピット、OMSといった倉庫などの空間を転用したものや中央にステージを持つ青山円形劇場など様々であり、さらに80年代後半にはセゾン劇場・下町唐座（仮設）・東京グローブ座・近鉄アート館・シアターコクーンなど専用化のための強力な運営方針を持つ民間ホールが整備された。(*24)

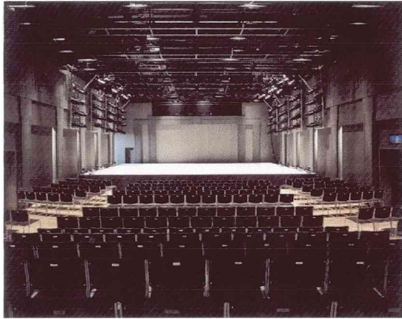
(※セゾン劇場・・・第四章、シアターコクーン・・・第五章参照)

80年代になると、商業ビルなどに設けられた平土間のフリースペース（マルチユースホール）が舞台として使用されるようになった。

1982年のラフォーレ原宿などは展示会を主体とするものであったが、前述の小劇場演劇の高まりの中、それらの公演にも使わ

れるようになった。(*25)

こうしたアートとパフォーマンスとの融合を空間と運営で大きく後押ししたのが1985年のスパイラルホールである。ファッション文化の発信基地としての東京・青山におけるこのようなフリースペース型のホールは80年代後半にも建設される。(*26)



2・9 スパイラルホール

また90年代に入り経済が一気に不況に陥ると、それまで民間主導であった日本の劇場建築は大きな転機を迎え、公共によるホール複合施設内の劇場が主流となった。

90年代初頭の劇場整備は大きく以下の4つのタイプに分けられる。

- [1] 特異とも呼べる空間と強力な芸術監督制を併せ持ち、アートシーンに積極的に発信していく劇場
- [2] 3面舞台もしくはそれに準ずる形式を有し、本格的オペラの上演を目指す劇場
- [3] 広い舞台軸とオペラ劇場をモチーフとした馬蹄形の客席を有する中型の劇場
- [4] 地方の小自治体が建設運営する小型の劇場



2・10 新国立劇場オペラ劇場

中でも、90年代の劇場ホールを特徴付けるのは、1997年に開館した新国立劇場である。

この劇場は上記[2]の流れを締めくくる本格的施設として大きな期待を集めているだけでなく、それまでに建設されていた[2]の多くが、新国立劇場で創作されるオペラの上演拠点となることを計画に盛り込んでいることから認識できる。

また、芸術監督制が広く採用されるようになったのも90年代の特徴であり、これは創作機能が積極的に位置づけられるものとして新しい動きであるといえる。自前での創作を行うことはマーケットに頼らない上演も可能とし、結果的にホールの席数を芸術的に適正な規模に抑える効果が期待できる。そうした姿勢が明確に貫かれているのがさいたま芸術劇場である。

(※彩の国さいたま芸術劇場・・・第五章参照)

劇場は建設に時間がかかるため、90年代前半に竣工したものにはバブル期の演劇状況を引かずっている大型施設も多いが、逆に芸術上の意図から300席以下の各地の小さな劇場や蔵などの既存の空間を会場とした小空間への回帰も90年代の特徴の一つである。

■現在でも90年代同様、大規模な劇場で行われる商業演劇と小さな劇場で劇団が自分たちの演劇を行う小劇場演劇という2つの軸はほとんどかわっていない。

また、「演じる人がいて、観る人がいて、その場が劇場になる」という考え方から、劇場の意味が見直されるようになり、現在では規格化されたプロセニアムの劇場に対する考え方も見直されている。

舞台と観客の間に大きな境界線が引かれてしまう劇空間ではなく、演じる者と観客が一体となるような空間が劇場には必要であると考えられている。

第三章 劇場建築の空間構成

◇第三章

劇場建築の空間構成

基本的な劇場機能には、ほとんど変化がない。劇場空間の用途混在、また機能混在から作られたアダプタブルシアターは一つの空間で様々な演劇の上演、また音楽系のコンサートとして利用しても問題のない設備を整えている。しかし、それは本当に使いやすい空間なのだろうか。

3.1 劇場の規模

「制限の多い特殊空間」

劇場は、俳優が演技を行う舞台・俳優の演技を観覧する観客席・劇場管理の諸室・楽屋・その他俳優などのための諸室により構成されており、この基本機能から様々な劇空間が展開されている。

そのような劇場空間においては、

1. コンサートホール
 2. 演劇ホール
 3. 劇場型多目的ホール
 4. 多用途イベントホール
- という分類がなされている。

(※本論文は演劇空間に限っているため、1. のコンサートホールに関する研究は省略する。)

このような分類における劇場建築は、その立地と深く関わっているとも言えるだろう。

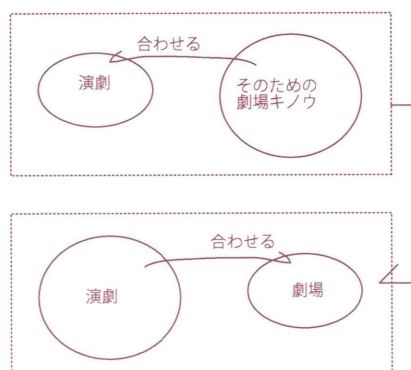
その敷地性、周辺環境によって求められている劇場も異なってくる。

また劇場の規模（舞台空間）は、生身の人間が舞台から観客に向けて表現する以上、その場で伝わる観客の人数（席数と舞台からの距離）にも限度が生じてしまう。

一般に、生身の演者が機械を使わずに行う演劇では、演者や演出家側からは、500人が限度であると考えられている。

一方で、劇場の規模を決める際には、出演料とのバランスでペイする規模は1500人以上と言われている。

地方のホールでは、鑑賞会を行う時の最大動員数で規模が決定される場合などもあり、ここでも1500人から出し物によっては1800人以上とも考えられている。(*27)



3・1 演劇と劇空間の関係

本来であれば、演劇に合わせて劇場を考えるべきではあるのだが、実際には劇空間が先行してしまっている。

特に商業演劇などは、興業の観点から考えると、劇場の規模は大きければ大きいほうが良い。

しかし、本来の劇場は規模による空間特性と、そこで行う表現芸術との関係で決定されるべきであり、この矛盾が演劇ホールがあまり普及しない理由の一つであり、また多目的ホールや劇場型多目的ホールがその変わりとして多く建設される理由でもある。

3.1.1 客席数による規模の違い

「規模にも流行がある」

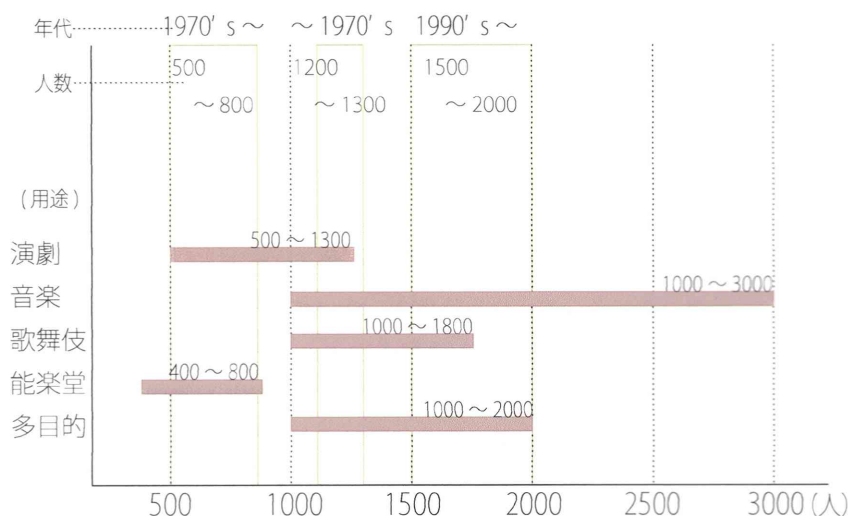
以上のように、劇場の規模はその立地や何を発表するかによって異なる。

またそれと同時に、この劇場規模にもその時代ごとに受け入れられる規模が異なる。すなわち、規模にも流行があるのだ。

特に日本の公共ホールでは、そのような時代ごとに受け入れられる規模が違うという傾向が強い。

前章において、それぞれの時代ごとにどのような劇場建築が作られてきたのか述べたが、ここでは一度に動員することが出来る観客数から、劇場の規模について考える。

日本において、高度経済成長期である1970年以前には、1200～1300人のホールが次々に建設されたが、その後これらの大ホールに対する反省や、小劇場運動の影響から500～800人程度の中ホールが隆盛し、1990年代末になって、再び大規模な1500～2000人のホールとドームという巨大ホールが増加した。



3.2 用途別収容人員数と年代による収容人員の違い

劇場には、それぞれの演目によって適した客席数がある。その一方で、時代によって作られる劇場の形式の違いにより、客席数が異なる。

このような動員数に対する規模は、およそ7つに分類することが出来、それぞれ特徴が異なっている。

[1] 200～300人まで

いわゆる小ホールであり、直接顔馴染みの人々が集まる感じ。観客同士も演者と観客との関係も、各個人の区別が出来たうえでのコミュニケーションが成立し、鑑賞と楽しみが持てる。

*実験的な新しい試みの演劇などに適切な規模。

[2] 200～500人

演者がPAなど設備的な道具の手助けを借りず、生身の声と肉体で直接観客に働きかけられると思える規模の限度。

観劇や落語など、言葉や身体的表現を主体とする表現芸術など。

*演劇人などが理想とする規模。

[3] 500～800人

プランや空間構成によって、500人までの演者と観客の一体感が出せる範囲。一体感を持ちながら、少しでも観客を入れたいと考えて計画する場合は、800人前後の規模が限度となる。

*演劇などの劇場はこの規模が多い。

[4] 1200～1300人

舞台と観客の一体感は少し薄れるが、地方自治体のシンボルとなり得る「大ホール」のイメージが得られる。

一般的な地方巡回型の催しならペイする程度。

一般に、伝統芸能などで一度に集客できる限度で、地方自治体の大ホールとしてはこの規模が多い。

[5] 1800～2000人

国際規模の催しなど大規模で何度も公演出来ない時にはこの規模が適している。

しかし、一方でメンテナンス費用がかさみ、一般の催しの場合は大きすぎて利用が少ないか、空席が目立ってしらけてしまう。

この規模の大ホールを作る場合は、よほど建築的な工夫がないと舞台と観客は遊離し、TVでの鑑賞の方が良いと思われてしまう。

この場合、小ホールを併設するケースが多く、また必要条件。

[6] 2000～1万人

国、ないしは常に国際的な催しが行われる場合に限る。

建築的な配慮が巧みに凝らされない限り、部隊と観客は遊離し、どんな演出もしらけてしまう。

ex. イタリアのミラノ・スカラ座は収容人数が2800人でありながら、馬蹄形で層状のバルコニーとなっているため、舞台から後部の座席までの距離が20m余りで、かつ、観客同士の一体感があるため劇場全体が一つとなっている。

[7] 1万人以上

ドームのような巨大空間。PA や様々な電気・機械的な補助手段がないと一つのホールとしては使えない。

パレードやスポーツなど、演者の動きがかなりあるものであればこの規模となる。

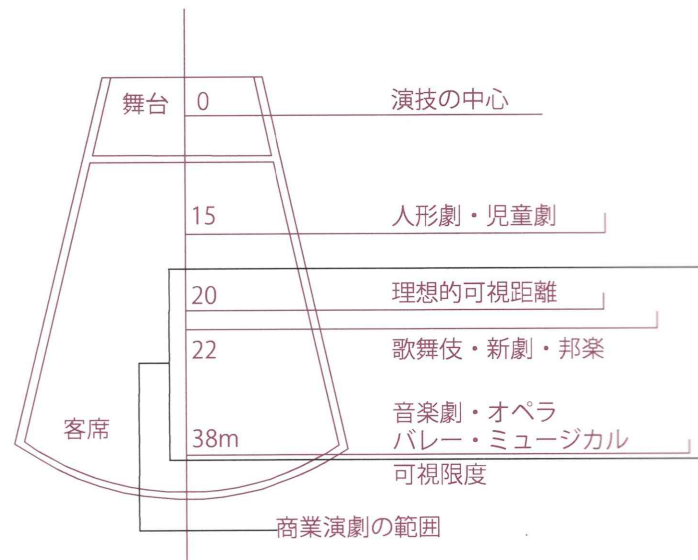
集まる人数も膨大で群れとなるので、一種の祝祭的な雰囲気が発生してくる。従来、この規模は劇場空間には入らなかったが、新たな技術を導入することにより、これまでにない表現芸術の世界が発生する可能性がある。

([1] ~ [7] (*28))

3.1.2 舞台からの距離と見え方

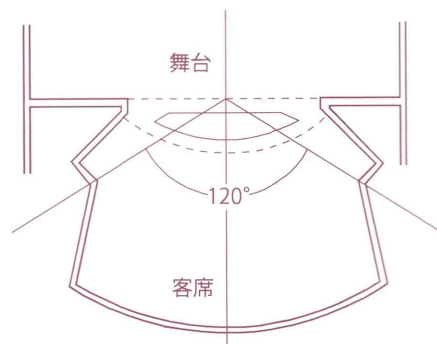
「距離と角度で密度を上げる」

舞台から客席までの距離はその演目によって異なるが、理想的な可視距離は20m前後であり、最大距離は38mが限度であると考えられている。(*29)



3.3 舞台の可視限度

また、舞台は距離だけではなく、客席から舞台までの角度によっても見え方が違っている。



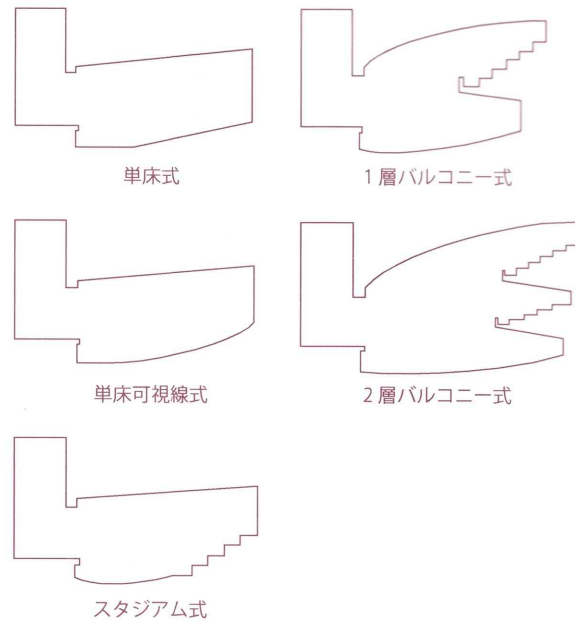
3.4 舞台からの水平角度

(3.4) 図は、舞台からの可視水平角度を表している。この理想角度120°から外れてしまうと、舞台全体が見えないことや、演者が見えなくなってしまうこともある。(*30)

また、これは特にプロセニウム舞台に関するものであり、座る位置によって見える範囲が制限されてしまう。

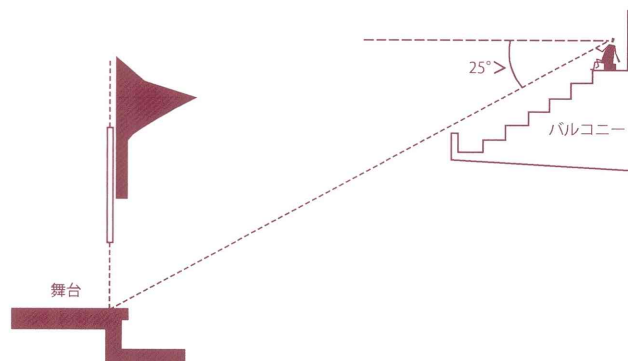
また、このように距離や視野で制限されてしまう舞台において、その収容人員を増加させるために、劇場に段差をつけることで、客席数の増加をはかっている。

この層状の客席や、客席の傾斜にか次のような分類がなされている。



3・5 客席の層状配置

特に、商業演劇を多く興業する劇場などでは、バルコニー形式の客席配置が多く、より多くの集客が見込めるような客席になっている。このような断面における可視角度は以下の図のように、 25° 未満が適している。(*31)



3・6 客席から舞台を見下ろす際の司会の垂直角

以上のような、舞台からの距離、水平角、垂直角などを考慮して劇場における舞台と客席との関係が考えられている。

つまり、機能として舞台が考えられているということが理解できる。

3.2 舞台の形式

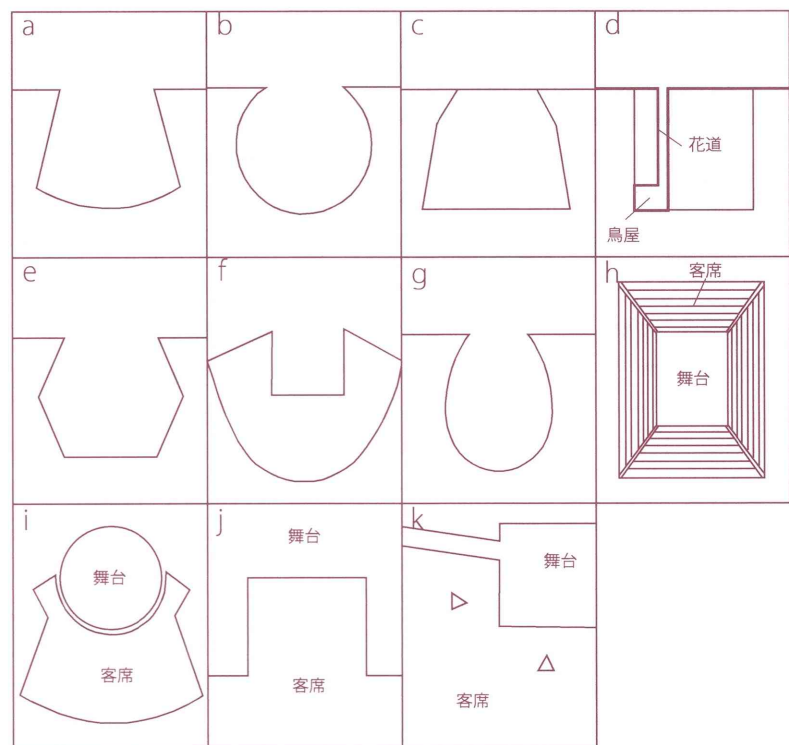
「一体感のオーブンステージ、切り離すプロセニウムステージ」

舞台には様々な形式がある。

これまでに、舞台と客席の関係を距離や角度の観点からみてきたが、ここでは、その舞台の形式（＝平面形）という観点から舞台と客席との関係を考えていきたい。

以下に、大まかに分類した舞台の形式図を示す。

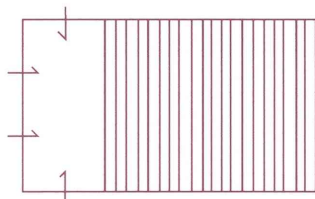
これを見ると舞台が客席に張り出しているもの、またその逆に舞台が客席を取り囲んでいるものなど様々であることが分かる。



3・7 舞台の平面形 舞台と客席との関係が分かる

これらの形式には、それぞれ適した演劇や表現というものがあり、必ずしもあらゆる演劇に対応している舞台形式ではないが、舞台が客席に張り出したものはオーブンステージと言われ、舞台と客席の間に境界線が存在せず、比較的劇場全体が一体感を作りやすい舞台形式であると考えられている。

その中でも、dは歌舞伎の、kは能の舞台形式であり、この2つは特殊な舞台空間であるが、それらを含めa～g・kはエンドステージ、h・iはセンターステージ、jはスペース・ステージと分類されている。

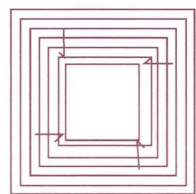
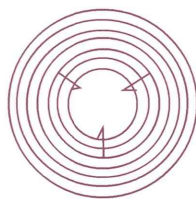


* エンドステージ

[エンドステージ]

観客と演者がきちっと対置するのが特徴であり、劇場空間がどうであろうと演者と観客、複数の演者が現れる舞台と観衆の関係はこの形式が原点である。

従って、花道のある伝統的な劇場もヨーロッパのシューボックス型の音楽ホールもこの形式であり、プロセニウム形式もいわゆるプロセニウムという枠を除けばエンドステージという分類に含まれる。



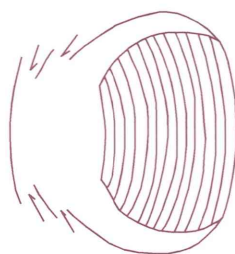
* センターステージ

[センターステージ]

中央の舞台を観客が取り囲む形式で、芸能の原点としての演者と観客の関係である。

そのため、少人数の時は、舞台の演者と観客の一体感は最も強い。ただ、観客が何百何千と多くなるにつれて、それだけ中央の舞台が高くなるか、観客席側がすり鉢状でないと見えにくくなってしまふ。そして、人間自体に前後の正面性がある以上、観客が多数数となると成立する空間そのものにも正面性が発生してくる。

この正面性の問題から、ギリシャやローマの円形劇場も完全な円形ではない形をとっている。



* スペースステージ

[スペースステージ]

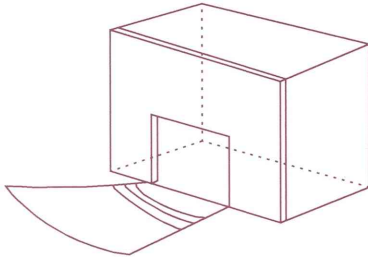
舞台と客席が一体となって一つの空間を作る小さな劇場形式のものをスペースステージという。

演劇において理想的な舞台形式と考えられている。

しかし、演出上、大きな役割を果たすスペースステージ形式は特殊な舞台形式であるため、この劇場のために用意された演劇は他の劇場にあてはまらず、また逆にプロセニウム劇場を前提に考えられた演劇はこのスペースステージに合うように考え直さなければならないという問題が生じてくる。

また、エンドステージの中でも、舞台が額縁で囲まれたプロセニウムステージ形式がある。

[プロセニウムステージ]



* プロセニウムステージ

舞台が客席とともにあるオープンステージ系列の劇場形式とは異なり、観客は一定の方向からプロセニウムを通して舞台を覗き込む形式である。

日常性を帯びた観客から超越した存在として、異化された一つの世界を構築しやすく、そのため完成された体系であると考えられているが、逆にプロセニウムが媒介するその空間構造は、観客と演者の一体感を半減させてしまうということがある。

以上のように、舞台の形式はまず、オープンステージとプロセニウムステージという分類がなされ、さらにその中でもエンドステージ・センターステージ・スペースステージという分類に分けられている。

しかし演劇について考えると、どの舞台形式が最も適しているのかということは、その演劇がどのようなストーリーであり、どのように演出するのかによっても異なっている。

そのため、プロセニウムステージが多い日本において、その演劇は一部のものを除いて、その枠内におさまってしまっている演劇が多く、また逆にオープンステージであっても、その空間の広がりを見事に上手く使いきれていないことなどもあり、舞台の形式のみが演劇の範囲を決めてしまっているとは言い難いのではないだろうか。

3.3 アダプタブルシアター

「可変可能な万能ステージ」

これまで述べてきた、舞台の平面形や可視限度、また舞台からの角度による舞台の考え方は、劇場が機能によって制限されてしまった空間であるということを表している。

このように制限されてしまうと、演目によって適した空間と、適さない空間というものがある必然的に存在してしまうことになる。特に、最近では多様な空間で表現芸術が行われ、その内容によって様々な劇場空間が要求されている。

これを、一つの劇場空間で満足させようとするのが「アダプタブルシアター」という概念である。

アダプタブルシアターとは、舞台と客席との関係を演目、あるいは演出家の意図に従って様々に変えることのできるシステムで、当初は実験劇場や大学の演劇劇場などで試みられていた。

日本におけるアダプタブルシアターの代表例が芦屋市ルナホールであろう。

現代美術が活発であり、新しいものを積極的に取り入れていく文化的風土を有する芦屋市の地域性に根ざすホールとして建設された。プロセニウム型だけでなく、舞台を客席が取り囲むアリーナ型など、多様な空間構成が出来る日本初のアダプタブルシアターである。^(*32)

ルナホールの場合は、劇場の平面の正方形を基本としているため、舞台の位置は、どの平面形にしてもほぼ同一である。そのため、舞台の正面が決定し、その点では固定された舞台であるとも考えられる。

次にルナホールの劇場平面形のパターンを示す。



3・8a ルナホール外観



3・8b ルナホール劇場

* 芦屋市ルナホール・・・

建築名称：芦屋市民会館

所在地：兵庫県芦屋市

竣工：1968年7月

用途：市民会館、公民館、老人福祉会館

規模：建築面積：2,283.63㎡

延床面積：6,913.47㎡

(ホール延床面積：6,483㎡)

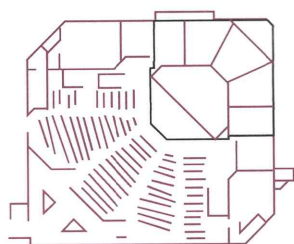
地上4階、地価1階

構造：RC造

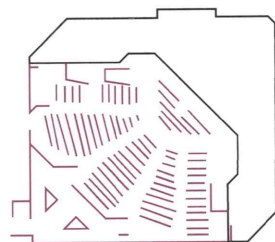
ホール客席数：一般プロセニウム形式：676席

三方囲舞台：735席

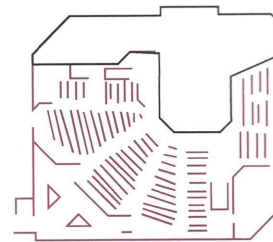
円形劇場：880席



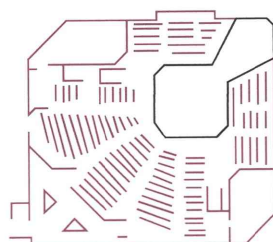
張出舞台タイプ



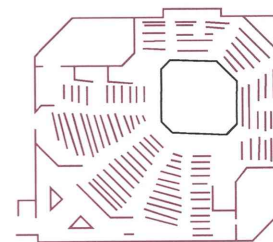
プロセニウムタイプ



三方囲舞台タイプ



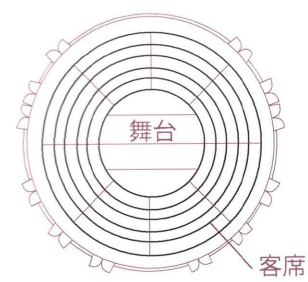
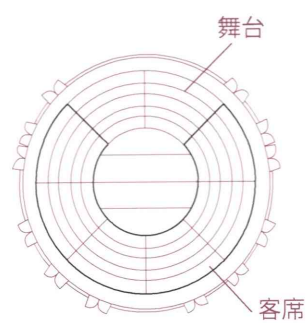
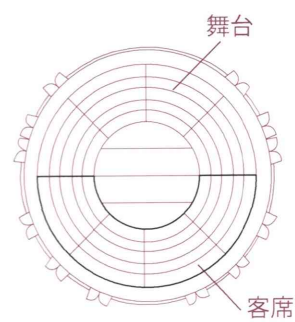
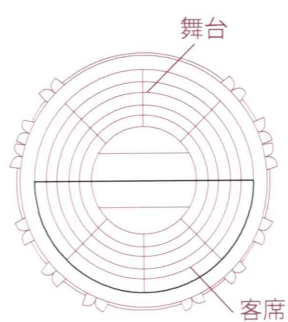
四方囲舞台タイプ



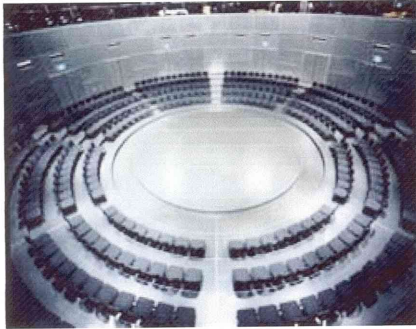
アリーナタイプ

3・9 ルナホールの劇場バリエーション

また、その他の例として、青山円形劇場を挙げる。



3・10 青山円形劇場の劇場バリエーション



3・11 青山円形劇場舞台

* 青山円形劇場・・・

所在地：東京都渋谷区

竣工：1985年9月

ホール型式：多目的ホール

主要用途：実験演劇、ミュージカル、舞踊、室内楽、
軽音楽、ファミリーディスコ、講演会

収容人員：常に可変し、約50～376人まで

ホール寸法：円形オープンスペース／径18.6
m

青山円形劇場の場合、その平面形が基本的に円形であるため、ルナホールとは異なり、正面という概念が存在しない。

そのため、より空間的な広がりを作り出すことが出来るが、規模は狭く、集客力を求めることはできない。

しかし、この円形劇場は、青山劇場の付属劇場であるために、もともと小劇場としての目的で作られているため、大きな興業の演劇は青山劇場で行うことが出来る。

この2つの劇場を合わせ、空間全体が多機能劇場であると考えられる。

アダプタブルシアターという概念に関して考えると、歌舞伎劇場が出来た際の概念とどこかに通った面を持ち合わせているように感じる。

それは、客席が舞台と同じレベルとして考えられている点である。そして、舞台と客席を合わせて虚構空間が作り出されているという考え方によって、舞台設定が自由になり、どこでも演技しやすい舞台空間となる。

歌舞伎劇場も、当初、栈敷席も舞台の一つと考えられていた部分があり、そのため劇場内の一体感が保たれていた。

プロセニウム劇場が日本に取り入れられてから舞台と客席が切り離され、演者と観客との間に出来てしまう境界線が存在してしまうことが多くあったが、その問題点を補うという点もアダプタブルシアターの利点であるのかもしれない。

3.4 劇場機能の違い

「日本＝横長、西欧＝縦長」

劇場にとって必要な機能は舞台だけではない。そのバックグラウンドやホワイエ、諸機能を含め、全体として劇場と呼ばれている。

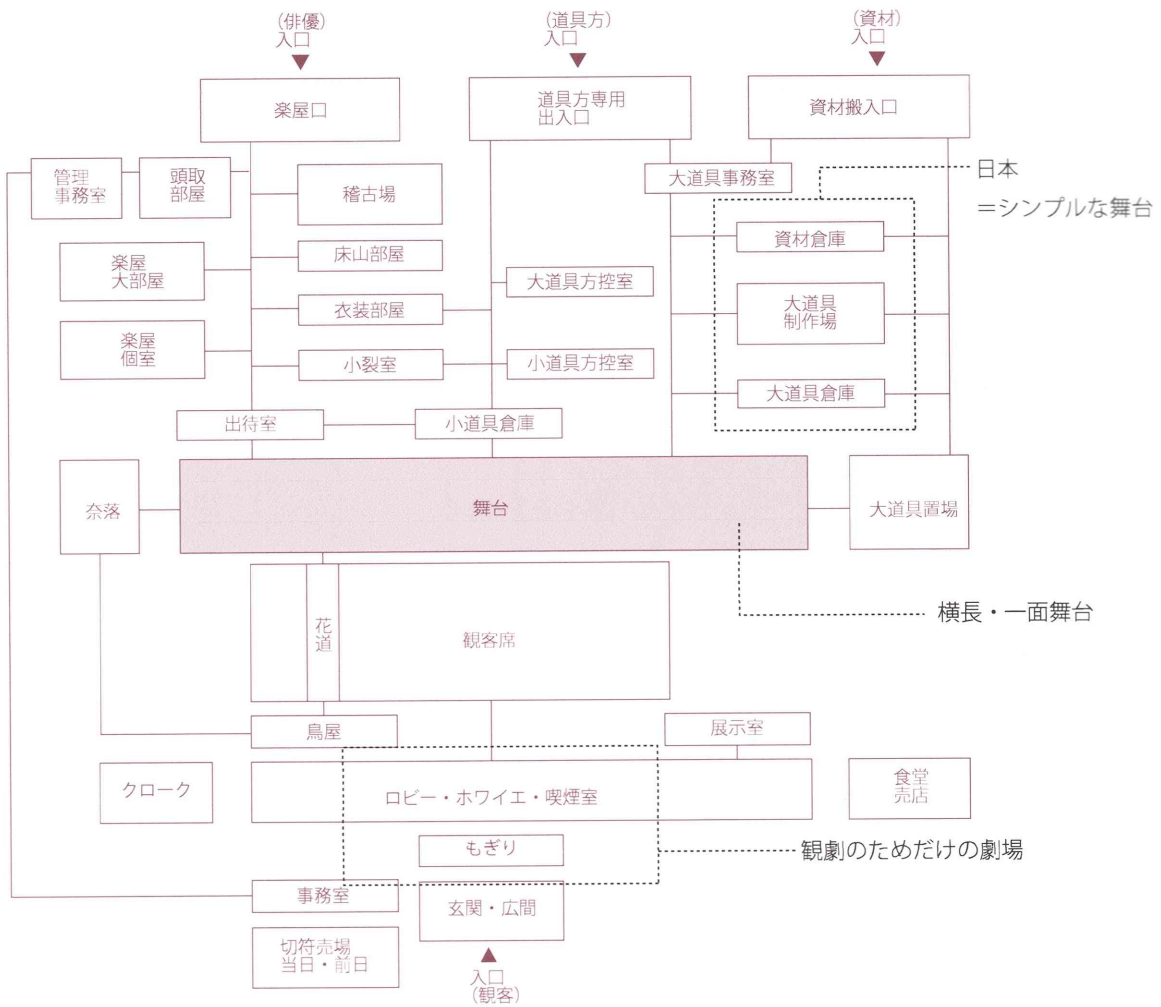
しかし、その劇場も、日本の伝統的なものと、西欧のものとは機能が違っている。

それを、日本の伝統的な演劇である歌舞伎の劇場と、西欧のものとしてオペラの劇場とで比較してみたい。

次の図を見ると、この2つの劇場の違いが歴然と見て取れる。まず、そのはっきりとした違いがオペラ劇場の機能の多さだろう。それぞれの機能が細かく分けられているのに対し、歌舞伎劇場の機能は最低限の分けられ方しかしていない。この違いは、西欧の劇場は、その興業を行うだけでなく、劇場自体が演劇の製作場所、すなわち演劇を生み出す場所であるのに対して、日本の劇場は、その興業を行うための場であるからである。

また、この図から、日本の舞台は横に長いのに対して、西欧の舞台は奥行きがある（縦長である）ということがわかる。言い換えると、日本の演劇は平面的に進行していくものであり、西欧の演劇は立体的に作られているということだ。

このことが、劇場（舞台）の大きな特徴であると考えられる。日本の伝統的な舞台は横長であるのに、西欧から取り入れられたプロセニアムの舞台がそのままの形ではなく、横長の舞台と組み合わせってしまった。結果として、日本の多目的ホールの舞台は平面的でありつつもプロセニアムという額縁が付いてしまい、舞台と客席との境界がよりはっきりと出来上がってしまっているのではないだろうか。



3・13 劇場機能図—歌舞伎劇場

第四章 蜷川演劇公演劇場からみる

劇空間の広域性

◇第四章

蜷川演劇公演劇場からみる
劇空間の広域性

4.1 事例

「蜷川幸雄の演劇興業劇場」

現在、日本全国には大小3000館以上の劇場・ホールがある。(用途を問わず)

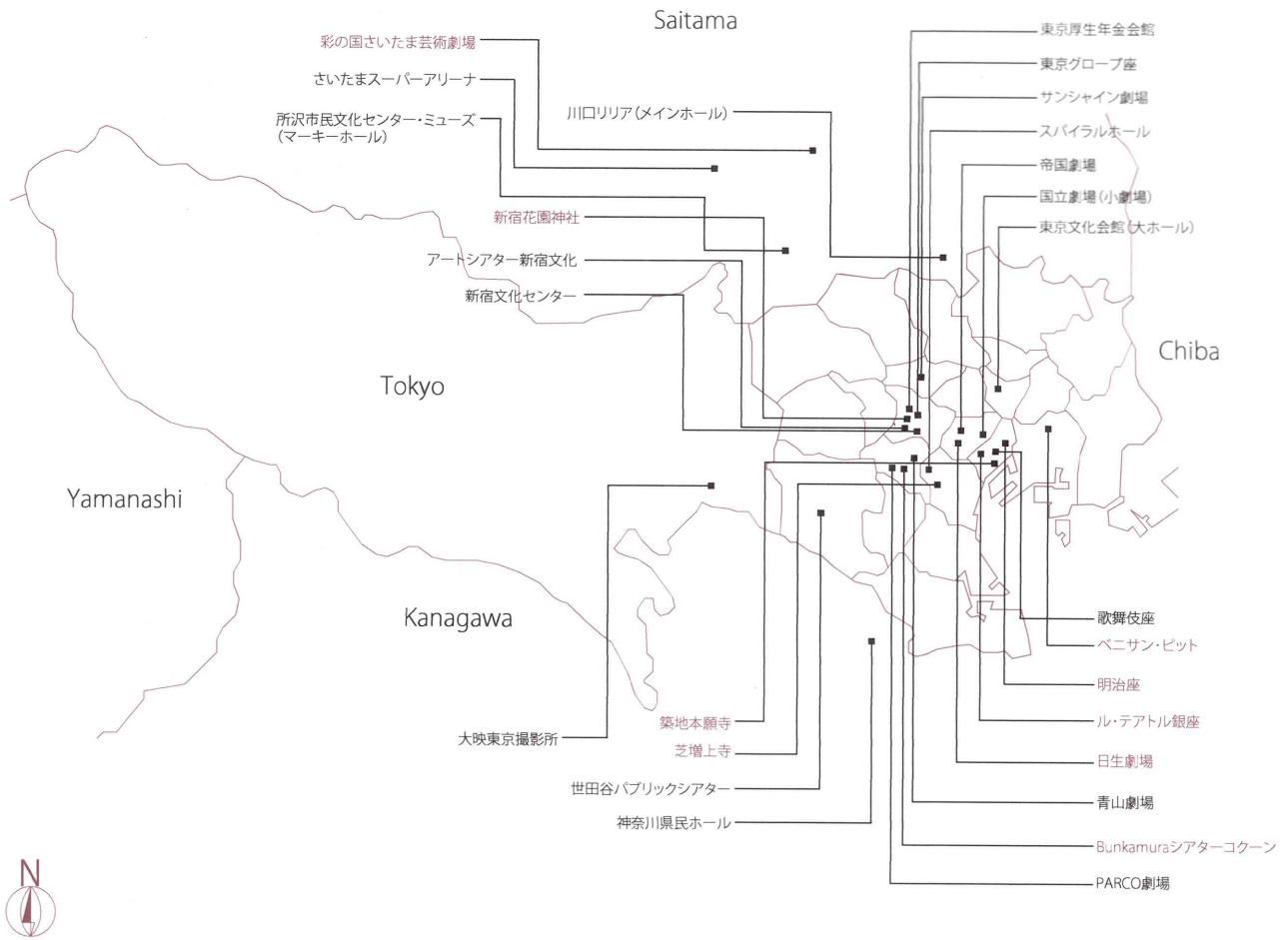
その中でも、東京都23区内に関して考えてみると、197館、東京都下におけるホール数43館、またライブハウスなどは24館あり、合計264館もの劇場・ホールを有する。(*33)
(この数は用途を考慮せず、純粋な劇場・ホール数である。)

これだけの施設数を有しているのは、もちろん東京があらゆる分野における情報の発信地であり、かつ人々が集中している場所だからであると言える。

それだけに、他の地域とは異なり、専用劇場の数も多く存在している。

ここでは、そのような首都圏に存在する演劇の劇場に關し、特に本論文のテーマである蜷川演劇が公演された劇場に關して例に挙げ、「演劇と劇場の關係」、「その演劇が行われる場所(劇場に限らず、演劇を行う空間としての場)と演劇の關係」、に關して分析を行い、蜷川幸雄の演劇を行う場(空間)に對しての考えを明らかにしたい。

※『Bunkamuraシアターコクーン』と『彩の国さいたま芸術劇場』に關しては第五章で示すこととし、本章では省略する。



4・1 首都圏における蜷川幸雄演出の演劇公演劇場

劇場という決められた空間だけでなく、寺社屋外など、様々な空間で公演が行われている。

本章では以下の劇場に関して調べることにする。

1. 日生劇場
2. 銀座セゾン劇場
3. 明治座
4. ベニサン・ピット
5. 新宿花園神社・築地本願寺・芝増上寺

4.1.1 日生劇場

「大劇場における舞台空間」



4・2 日生劇場外観写真

* 日生劇場

所在地：東京都千代田区有楽町

設計：村野・森建築事務所

竣工：1963年9月26日

規模：地下5階、地上8階、塔屋3階

面積：敷地面積 3753.06㎡

建築面積 3549.13㎡

延床面積 42878.78㎡

建蔽率：94.6%

容積率：114.3%

用途地域：商業地域

□概要

日生劇場は、1960年代に建築された大劇場の代表的な例の一つである。

日本生命保険相互会社が創業70周年を迎えたのを記念して建設した日本生命日比谷ビル内にあり、1959年7月7日に着工、1963年9月16日に竣工、10月20日、ベルリンドイツオペラ「フィデリオ」にて開場した。

建物の規模は地下5階地上8階であり、建物全体に主に会社の事務用部分と劇場という2つの機能を配し、また2つの機能で分断された建物である。

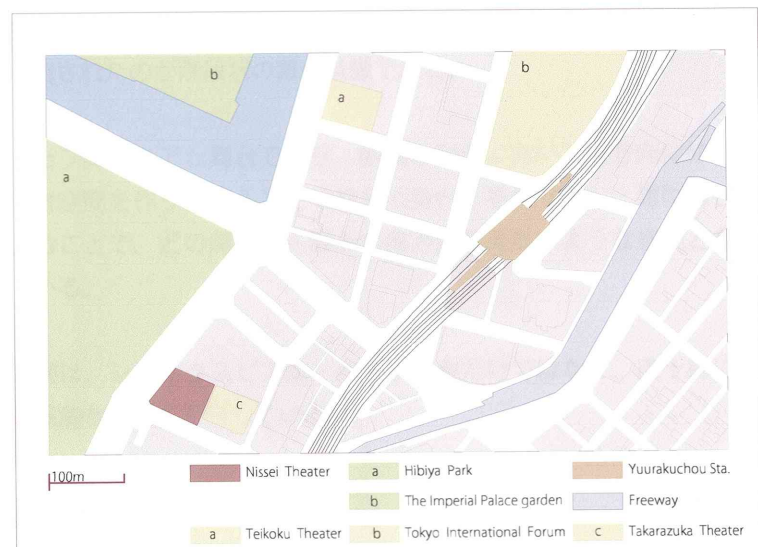
異なる機能が層状に配されているため、建築的にも分断されてしまう。その為、1階部分を開放することで建物全体のつながりを保っている。

□敷地

日生劇場は、千代田区有楽町に位置している。

オフィスが立ち並ぶ空間ではあるが、周辺には日比谷公園、皇居、多くの官庁が位置する日本の中心的空間である。

また、周囲にはその他にもホール・劇場などが多く存在していることも、特徴の一つである。



*4・3 日生劇場周辺敷地図

オフィスが中心の敷地だが、商業や劇場・ホールなどが多く存在する空間である。

また日比谷公園・皇居・官庁など周辺には、日本における中心施設が多く存在する場である。



4・4a,b 日生劇場舞台空間

* 日生劇場 舞台構成

ホール形式：演劇ホール

主要用途：演劇・オペラ・ミュージカル・バレエ

収容人員：1,334席

舞台形式：プロセニウム形式

客席形式：バルコニー形式

舞台寸法：総面積 583.5 m²

主舞台面積 375.5 m²

間口幅 19.9m

開口高 9.60m

奥行き 16.55m

本舞台前端から1階席最後列まで19.5m

本舞台前端から2階席最後列まで31.0m

□舞台空間

劇場の中は壁も天井も全て曲面で構成され、壁面はガラスタイルのモザイクで青・赤・ピンク・白・金など様々な配色である。天井には色付きの石膏に二万枚と言われるアコヤ貝が貼ってあり、他の劇場には無い独特の幻想的な雰囲気を生み出している。

劇場の使用目的は、オペラ・演劇（歌舞伎を除く）である。

収容人数が1,334席と非常に多く、また舞台からの最大可視範囲も31mと大空間ではあるが、意匠的にも特徴的な空間であることから一体感を作り上げている。

□蜷川演劇公演

曲面で作られた特徴的な舞台空間、観客席1,334席の大劇場であるが、蜷川は商業演劇を行うようになった初演を日生劇場で行い、またその後も数多くの演劇公演を日生劇場において行っている。

大劇場における舞台演出において、最も重要なことが観客席のどの位置においても、演劇を「伝えられる力」である。

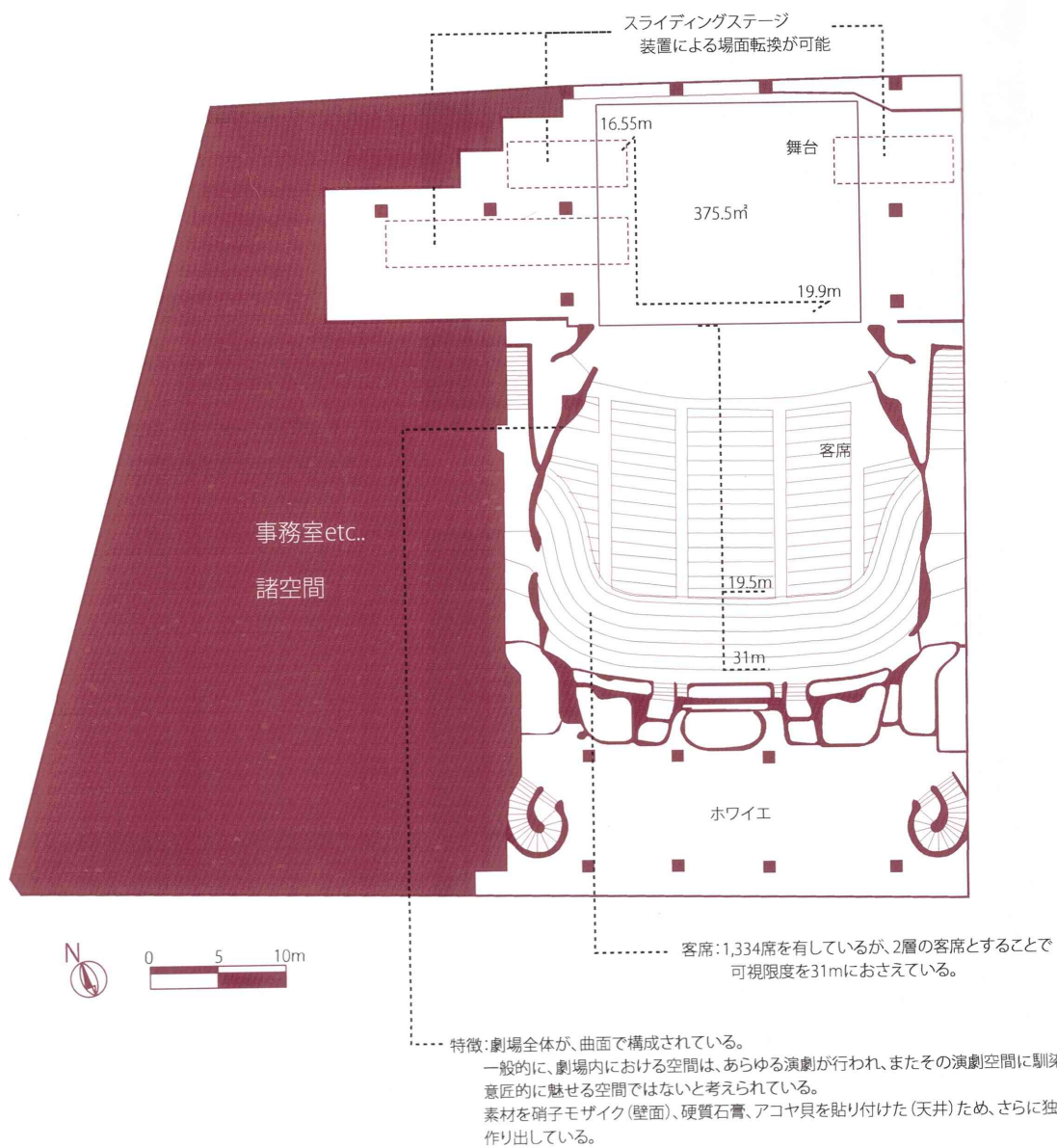
そのため、視覚的な効果が非常に重要になり、要するに舞台空間が重要になる。

日生劇場における初期の蜷川演劇における特徴が、群集の演出であると考えられる。

多くの人々による群集を作り上げる、そのための舞台空間として考え出されたのが階段状の舞台装置である。

またプロセニウム舞台であり、横長な舞台において縦方向に伸びる舞台空間を作り上げることで舞台の奥行きを作り出し、常に舞台を囲むことで、どの席からも舞台の裏方が見えないような空間となっている。

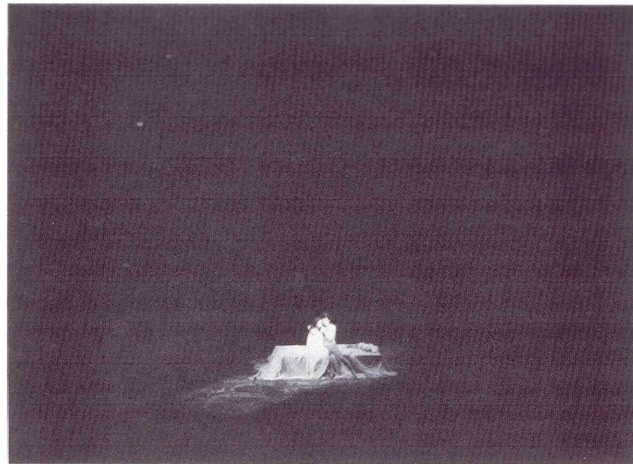
演劇は、シェイクスピア劇・ギリシャ劇だけではなく、唐十郎による演劇など幅広く行っている。



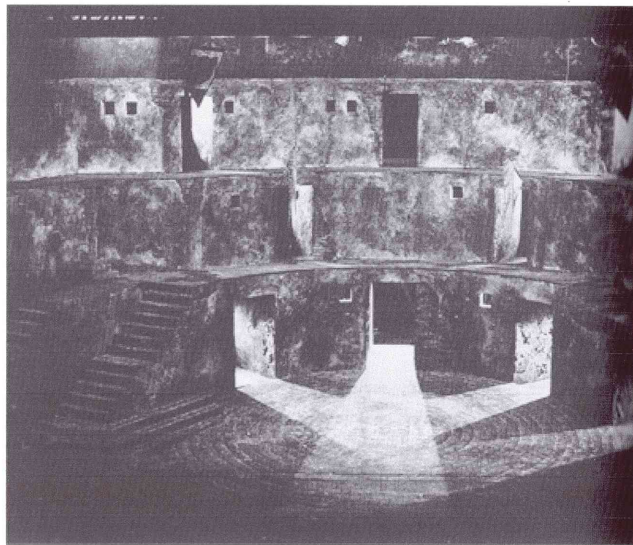
4・5 日生劇場舞台 plan

[日生劇場における蜷川演劇一覧]

- 1974年5月『ロミオとジュリエット』
- 1975年7月『リア王』
- 1976年5月『オイディプス王』
- 1978年2月『王女メディア』
- 1979年5月『ノートルダム・ド・パリ』
- 1982年5月『雨の中、三十人のジュリエットが
還ってきた』
- 1984年1月『にごり江』
- 1985年2月『恐怖時代』
- 1987年3月『テンペスト』
- 1989年3月『唐版・瀧の白糸』
12月『盲導犬』
- 1992年5月『SHOW 劇 MASK』
- 1994年9月『オセロー』
- 2003年12月5日～28日『リチャード三世』
- 2004年12月4日～28日『ロミオとジュリエット』



4・6 『ロミオとジュリエット』1974年 舞台の様子



4・6 『ロミオとジュリエット』1974年 舞台装置

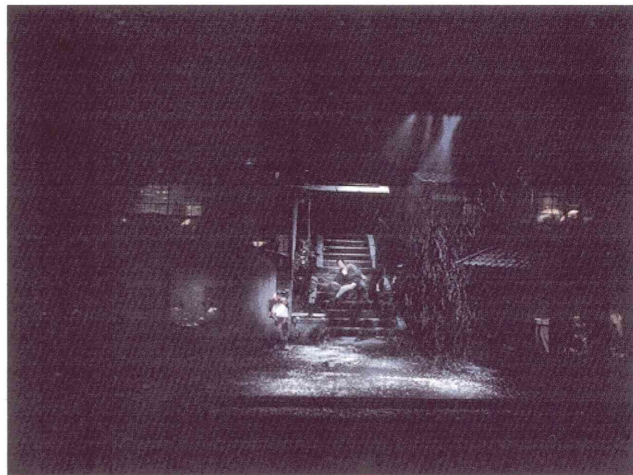
舞台上に広場とそれを取り巻く城壁を作り出し、ロミオとジュリエットにおける基本空間となっている。

フィレンツェにおける広場の空間からイメージした舞台。

上層部だけでなく、下層市民の生活が繰り広げられる広場を用いることで、ロミオとジュリエットという物語が、生活を送る誰かの物語となり、物語の持つ高尚なイメージを取り払うような舞台空間を作り上げた。



4・7 『リア王』1975年



4・8 『にごり江』1984年

実際の樋口一葉が住んでいた本郷菊坂を再現した舞台。

下町の露地という人々の生活空間を作り上げることで、その空間が観客の記憶の一部をかすめるような空間。

露地＝人々の生活と結びつけることで、物語ではない、日常空間としての舞台空間を作り上げた。

日生劇場という大劇場で、かつ設備が整った劇場における舞台空間ではあるが、舞台は様々であり、一つの劇場においても、その演目によって、その都度新たな空間演出が成されていることが写真から分かる。

大劇場において、客席から見えてしまうおそれのある側舞台を隠すために舞台上を囲うような装置を考え出したが、これはその後蜷川演劇の舞台空間における特徴となる要素である。

4.1.2 銀座セゾン劇場（現：ル・テアトル銀座）

「中劇場、可変空間における舞台空間」



4・9 銀座セゾン劇場外観写真

* 銀座セゾン劇場

所在地：東京都中央区銀座

設計：久米建築事務所・菊竹清訓建築設計事務所

竣工：1987年1月31日

規模：地下2階、地上12階、塔屋2階

面積：敷地面積 2527.46㎡

建築面積 2031.61㎡

延床面積 19610.9㎡

建蔽率：80.38%

容積率：717.97%

用途地域：商業地域

□概要

銀座セゾン劇場は1987年に銀座1丁目における映画館の跡地に建設された。

建物はホテル西洋銀座、ミニシアター、銀座テアトル東京との複合施設である。

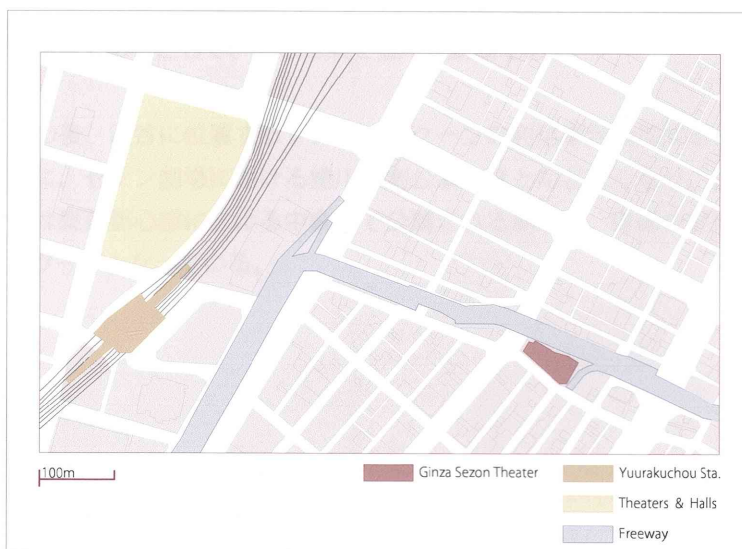
ホテルと劇場を立体的に積層させた建築であり、また銀座通りに面して開放プラザを設け、2本の柱を劇場エントランスのシンボルとして表現している。

劇場部分は1階のピロティ部分にチケット売場と事務室、3階にメインホワイエと楽屋、4階に舞台と客席、また4階のホワイエ部分には公演の関連資料が展示できるスペースが設けられている。

運営母体はセゾングループであり、全ての公演を自主プロデュースで行う運営形態である。

□敷地

銀座に位置し、周辺には様々な商業施設やオフィスが存在する。また日生劇場や帝国劇場などの大劇場や東京国際フォーラムなどのホールも周辺にある。



4・10 銀座セゾン劇場周辺敷地区

銀座通りに面して、開放プラザを設けることで、街に対して開こうとする劇場である。



4・11 銀座セゾン劇場舞台空間

* 銀座セゾン劇場 舞台構成

ホール形式：演劇 ホール

主要用途：演劇・コンサート・その他

収容人員：774席

舞台形式：1. プロセニウムステージ形式

2. オープンステージ

3. ワンボックス形式

舞台寸法：本舞台 536.4㎡

前舞台 98.8㎡

開口幅 15.4m

開口高 8.3m

奥行き 17.7m、16m

(ホリゾン幕まで)

舞台から客席最後列まで約30m

□舞台空間

ジャンルにとらわれない劇場空間として、可変の舞台空間において様々な演目に対応出来る機能を備えている。

舞台は奥舞台、袖舞台共に大劇場に近い寸法とし、客席最前列部分を前舞台に転換できるよう、床を全て3×6mの平台とし、束立てによる可変床を作り上げた。

このため、プロセニウムは極力目立たない形状として、スラストステージやアリーナステージにも使用できる可変空間となっている。

観客席は774席であり、舞台からの最大可視範囲も31mと、演劇を行う上での理想的な空間であると考えられている。

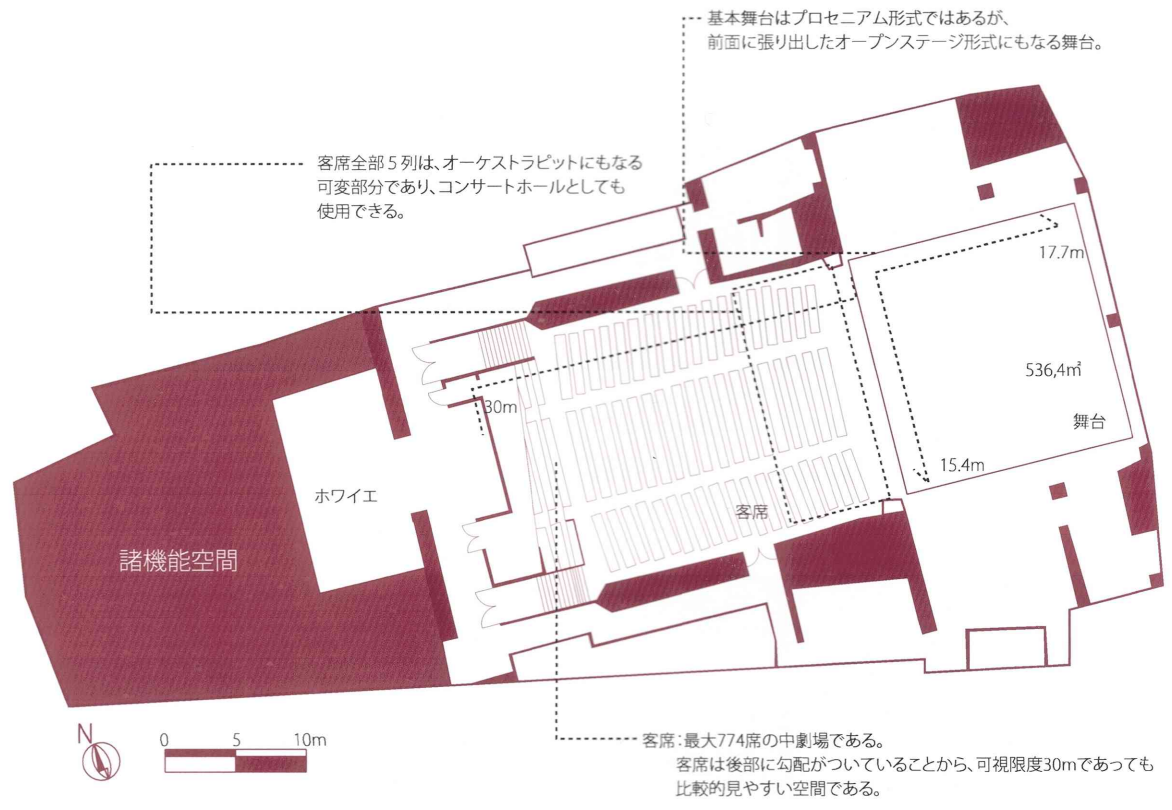
また開口幅は15mと大劇場に比べるとかなり狭く、また奥行きは長く保たれているので、利用できる舞台面積が広いことが利点である。

□蜷川演劇公演

1980年代後半から、日本における大劇場空間だけではなく、多くの海外公演を行うようになった蜷川幸雄にとっての、理想的な空間的広さである中劇場であり、このような中劇場程度の広さの劇場における演劇公演が非常に多い。

1991年～94年辺りまでは年に1～2回程度と比較的高い利用率であり、蜷川自身も海外公演などで自分自身にとっても分かりづらい劇場空間での演出が多くなった時期に、演劇における理想的空間広さであるとして、自ら公演を望んだ劇場である。

その後、渋谷に位置するシアターコクーンの利用率が増加すると同時に、セゾン劇場における蜷川演劇公演もほとんどなくなり、現在では東京都心部における中劇場で公演される劇場は、ほぼシアターコクーンとなっている。



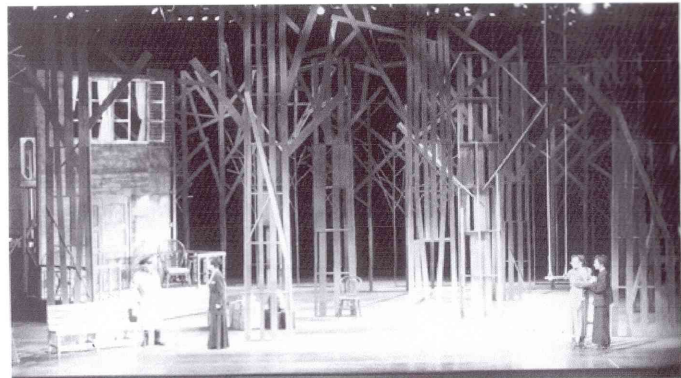
4・12 銀座セゾン劇場舞台 plan

[銀座セゾン劇場における蜷川演劇一覧]

- 1991年6月『七人みさき』
- 1992年11月『三人姉妹』
- 1993年11月『血の婚礼』
- 1994年4月『ペール・ギュント』
- 10月『ゴドーを待ちながら』
- 1995年10月『ハムレット』
- 1997年6月『昭和歌謡大全集』
- 1998年3月『ハムレット』



4・13 『七人みさき』1991年



4・14 『三人姉妹』1992年



4・15 『ゴドーを待ちながら』1994年

蜷川演劇は、舞台空間の広さの可変機能はほとんど使わず、プロセニウム形式での演劇が多い。

また、舞台空間の特徴として、月や太陽を使うという蜷川演出の特徴がここで見る事が出来る。

(※月・太陽などの蜷川演劇の演出特徴・・・第五章参照)

演出の際、現実と非現実が合わさった虚構空間がもう一つの特徴として挙げられる。

4.1.3 明治座

「大衆劇場における舞台空間」

□概要

明治座は、江戸文化の芝居小屋の流れを汲む「喜昇座」（1873（明治6）年開場）を前身にもち、1893（明治26）年、現在の場所に明治座として開場した。

現在の建物は、収益性の低い劇場と収益性の高いオフィスとの複合化が成されている。

また容積率を上げるために、舞台裏の動線の確保の手段として劇場主階を3階とし、それにより生じる劇場主階への垂直の客動線を、道行空間の演出に利用し、舞台を平面的に高層棟から外すことによって、劇場に広さ・高さ・自由度を与えるなど様々な工夫が成されている。



4・16 明治座外観写真

* 明治座

所在地：東京都中央区日本橋浜町

設計：竹中工務店

竣工：1993年1月

規模：地下2階、地上18階、塔屋2階

面積：敷地面積 4630.36㎡

建築面積 3202.03㎡

延床面積：43,320㎡

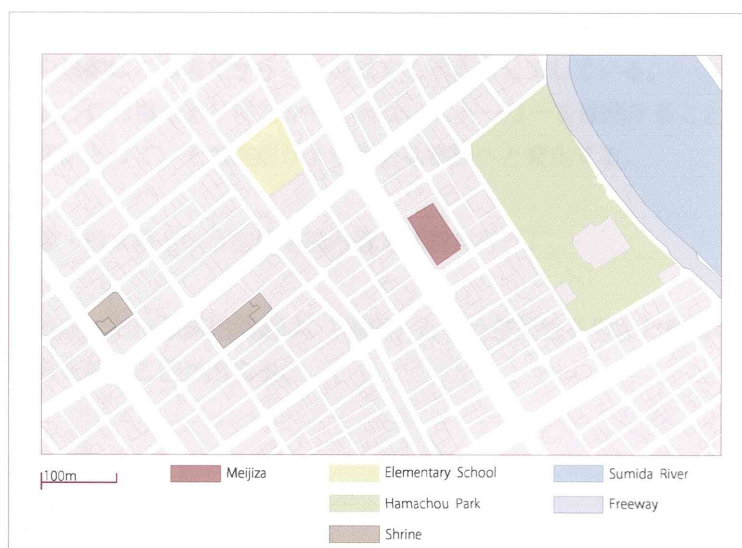
用途地域：商業地域

□敷地

中央区銀座に位置する。この場所は、江戸時代において水運によって流通を担っていた盛り場であり、幕府から許されていた芝居小屋5座のうちの3座が存在していた場であった。

芝居街としての形跡は見えないが、この様な土地における大衆的かつ大劇場として、周辺の他の劇場とは違う大衆演劇やコンサートが開催される劇場である。

=歴史・土地・劇場が作り出す演劇空間である。



4・17 明治座周辺敷地図



4・18 明治座舞台空間

* 明治座 舞台構成

ホール形式：演劇ホール

主要用途：演劇

収容人員：1,366席

舞台形式：プロセニウム形式

客席形式：3層バルコニー形式（栈敷・花道付）

舞台寸法：総面積 760㎡（40×19）

開口幅 20m

開口高 7～9m（可変）

舞台から最後客席までの距離：約21m

□舞台空間

日本におけるプロセニウム劇場の導入は、歌舞伎劇場におけるものである。

明治座は、この歌舞伎劇場を受け継いでいる劇場であるが、劇場においては、客席を舞台から21m以内に配置することで、1,300席以上の客席を配置しているが、舞台からの距離を抑え、また2層のバルコニーによって舞台と花道をコの字型で囲み、バルコニーの高さを低くしつつ、客席勾配を大きくすることで、空間内の舞台からの近さ、それゆえの一体感や臨場感の出しやすい劇場として作り出された。

また舞台は高さが可変であるため、様々な演目に対応出来ると考えられている。

□蜷川演劇公演

明治座における公演作品は、作品数は2作品、また公演回数は4回と他の劇場における公演数に比べると非常に少ないものではあるが、明治座という劇場の特徴をつかんだ公演作品となっているのが分かる。

明治座に来る人々の特徴、明治座という劇場における演劇の傾向、それは歌舞伎、江戸の芝居小屋から発生した劇場であるための「日本的」、また「大衆的」な演劇ということである。

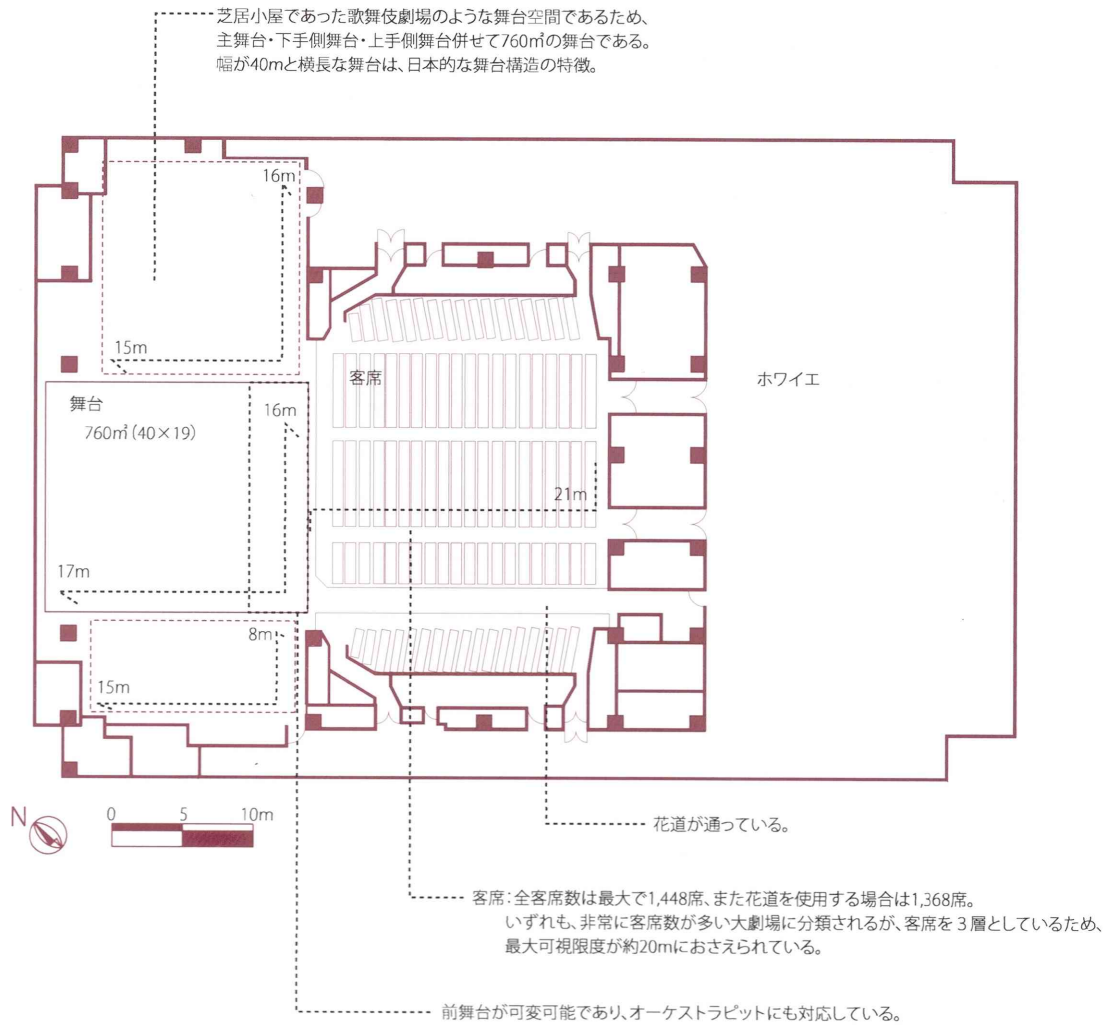
明治座においてシェイクスピア劇やギリシャ劇を行っても、その場でやる意味がない。

明治座に求められているのは、日本橋という場における演劇であり、蜷川演劇はこの場だからこそ成立する演劇を公演している。

過去、この場であり得たかもしれないストーリーを展開することで、観客にとって、その演劇がより身近な物語へと変化する。

劇場・日本橋という空間を読み解き演劇を行う。

明治座における蜷川演劇は、「場所」という空間性を考えた劇場の使い方を見ることが出来る。



4・19 明治座舞台 plan

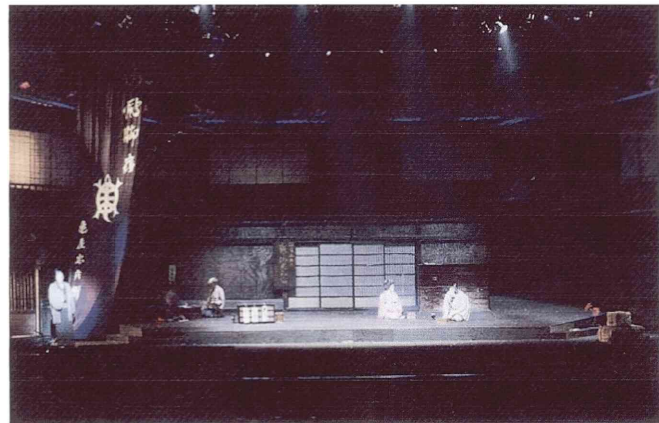
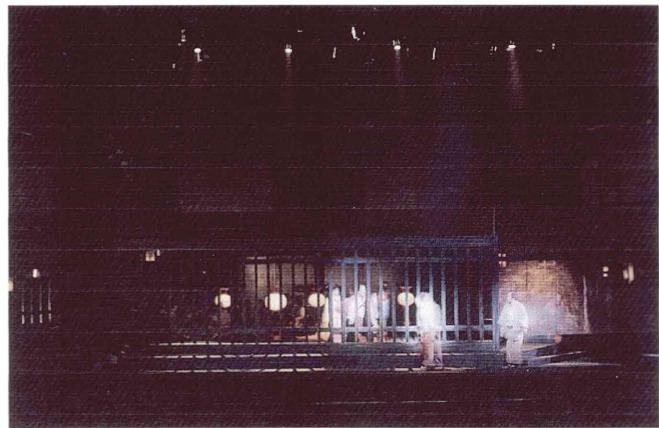
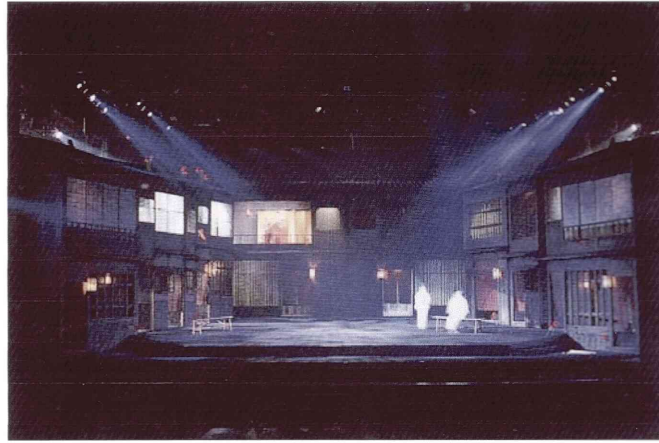
[明治座における蜷川演劇一覧]

1996年4月『近松心中物語』

1998年3月『近松心中物語～それは恋』

1999年3月『元禄港歌』

2001年3月4日～4月25日『近松心中物語～
それは恋』



4・20a,b,c『近松心中物語～それは恋』1998年

一つの演劇における、舞台空間の変化が分かる。

基本的な舞台を囲むような装置は変わらず、舞台の奥行きを変化させ（場面ごとに装置を重ねて演じる位置を変える）、場面転換を行っているのが特徴的である。

場面ごとに舞台装置を全て変化させるためには3面舞台など側舞台が必要である。しかし、明治座のような日本的な劇場にはそのような空間が確保されていないため、蜷川演劇は舞台空間を層状に使う。

4.1.4 ベニサン・ピット

「稽古場、また小劇場としての舞台空間」

□概要

元染色工場を改造して作られた施設であり、9つの稽古場と、ボイラー室を改造した小劇場がある。

主にプロの劇団に貸し出しを行っている稽古場であり、蜷川幸雄が最も好む劇場である。

ベニサン・ピットが含まれるベニサン・スタジオの9つの稽古場は、主に松竹・東宝・俳優座などの劇場が稽古場として利用している。

ベニサン・スタジオは元々工場や倉庫であったため、天井が高く、広い空間で、しかも重量機械が置かれていたため強度の強い空間、さらに遮音にも優れているため、稽古場としての条件が備わった空間である。



4・21 ベニサン・ピット外観写真

*ベニサン・ピット

所在地：東京都江東区新大橋
設計：石原一級建築士設計事務所
竣工：1985年
面積：敷地面積 2,100 m²
用途地域：商業地域

□敷地

東京の隅田川沿いの下町に位置する、稽古場兼小劇場である。江東区新大橋は江戸の中心的な盛り場であったが、銀座や新宿、渋谷へと中心が移り、活気を失ってしまった地区である。しかしベニサン・ピットが出来、公開稽古や地域との交流イベントなども行われ、集客が増えることで活気が戻った地域となった。



4・22 ベニサン・ピット周辺敷地図



4・23 ベニサン・ピット舞台空間

*ベニサン・ピット 舞台構成
ホール形式：演劇ホール
主要用途：演劇専用
収容人員：176席（平土間）
舞台形式：フリー
客席形式：フリー
舞台寸法：面積 約200㎡
幅 約12m
高さ 約8m
奥行き 約15m

□舞台空間

5階建ての建物の1～2階にあったボイラー室を改造して作った劇場であり、広さ、約200㎡、高さ8mの空間は、小劇場として非常に使いやすい空間である。

演出家が自由に舞台を設定し、客席を配置することが出来る。

さらに舞台後部の大扉を開いて、建物外部まで舞台として利用することや、空間的広さから装置を劇場全体に配し、その中に客席を設けることなども可能である。

劇場内の2階にはギャラリーが巡らされているが、その空間も時には客席として利用される。

また平土間で、舞台と客席が自由に構成出来るということを利用して、一幕と二幕の間に客席の配置替えを実施するなど様々な実験的な試みが行われている。

ベニサン・ピットは、適度な空間的広さを持ち、さらにその空間を制限するものがないので、演出家として非常に使いやすい舞台空間であると考えられている。

□蜷川演劇公演

小劇場から出発した蜷川にとって、非常に使いやすい劇場であり、そのため最も好んで使用している劇場である。

この小劇場において、蜷川は自身の劇団である、

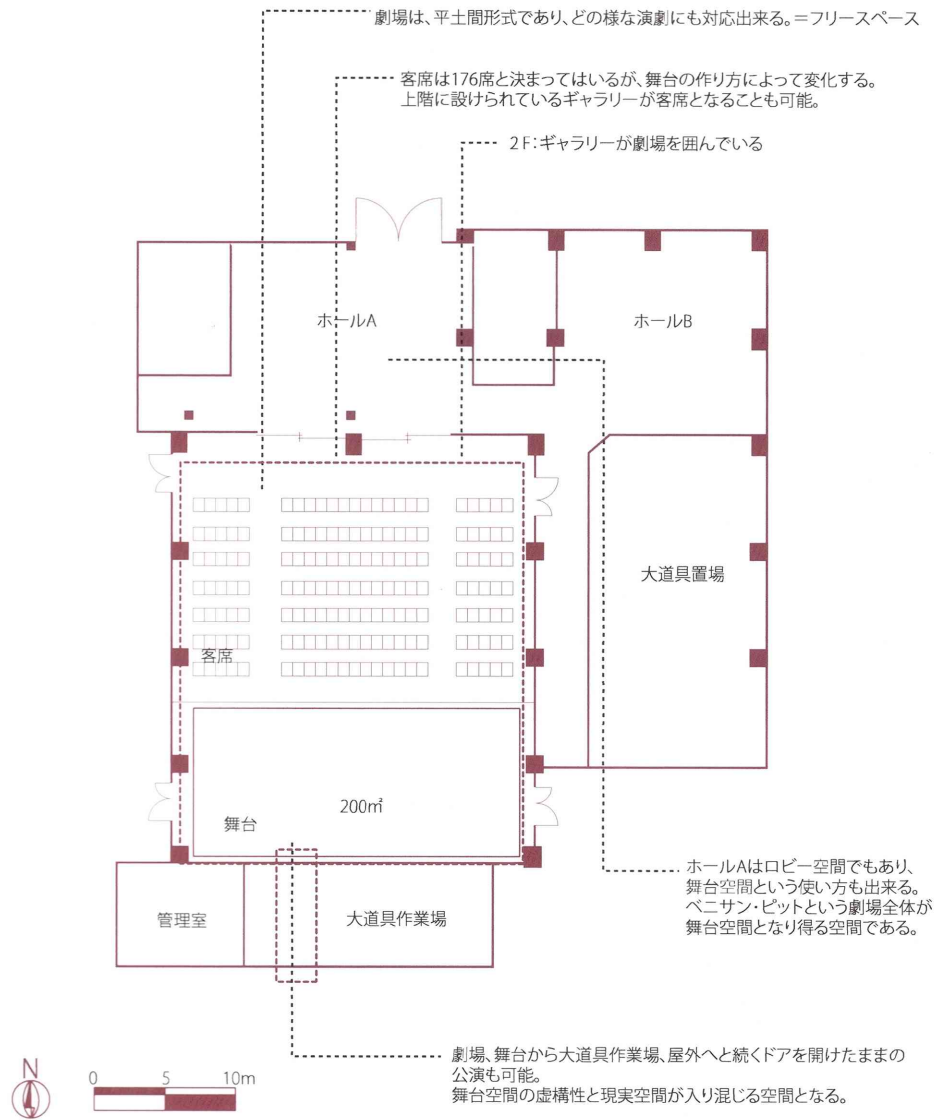
「NINAGAWA STUDIO」の公演の場として利用している。

空間的広さ、またその自由度からあらゆる舞台空間を作り出している。

公演中、常に雨を降らせ続ける舞台空間や劇場全体に作られる舞台空間は、劇場における自由度＝客席を自由に配置できるという利点から作り出される空間である。

演劇を行う際の距離感、観客と演者の関係性、劇場全体の空気など、小劇場であるからこそつかみやすい空間である。

「NINAGAWA STUDIO」の活動拠点もベニサン・ピットがあるベニサン・スタジオであることから、プロではなく、劇団という範囲で活動する人々によって作り出される演劇・舞台空間は、演劇の発信ではなく、劇団を通して演劇人の養成の場としての劇場として、特にこの小劇場が利用されている。



4・24 ベニサン・ピット舞台 plan

[ベニサン・ピットにおける蜷川演劇一覧]

- 1984年11月『三人姉妹』
- 1985年6月『95kgと97kgのあいだ』
- 1986年7月『血の婚礼』
- 1987年5月『虹のバクテリア』
- 10月『ギプス』
- 1991年1月『1991・待つ』
- 1992年1月『1992・待つ』
- 1993年1月『1993・待つ』
- 1994年6月『夏の夜の夢』
- 1996年11月『1996・待つ』
- 1998年6月『1998・待つ』
- 1999年6月『血の婚礼』
- 2001年10月『2001・待つ』
- 2003年7月『2003・待つ』



4・25 『血の婚礼』1986年



4・26 『1991・待つ』1991年



4・27 『虹のバクテリア』1987年

小劇場ゆえに、他の劇場で行われる演目と同じ演劇を行う際、他の大劇場や中劇場では見ることのできない空間の細部まで、見ることが出来る。

観客との距離の近さが、より緊張感を生み、さらに劇場全体の一体感を作り出すことが出来る。

4.1.5 本願寺・増上寺・花菱神社

「屋外劇場としての舞台空間」

蜷川幸雄の商業演劇の公演に関しても、劇場に限られた興業ではない。

蜷川は1980年代に、新宿花園神社（1984年・王女メディア）・芝増上寺（1985年・王女メディア）・築地本願寺（1986年・オイディプス王）において屋外演劇を行っている。

いろいろな演出家やその劇団が屋外公演を行う際、パフォーマンス的な演目に偏ってしまったり、また仮設テントを設置することで演劇を行うなど、「場と観客を巻き込む空間パフォーマンス」や「アーカスのようにある場に仮設劇場を作り出す演劇」と大きく2つの方法によって、公演が行われることが多い。

しかし蜷川は、劇場で公演している商業演劇の演目に對して、寺社という空間を、またその寺社の境内や空間自体を舞台空間と見立てて演劇を行っている。

この様な野外演劇を行う際、どの様に空間を捉えているのだろうか。

ここではとくに新宿花園神社と築地本願寺における野外演劇を例として挙げることで、屋外演劇における場の捉え方を考える。

□新宿花園神社

蜷川幸雄は花園神社における演劇の公演の際、まず新宿という広域の場に関して考えることから始めている。

以下、蜷川の新宿という場に関する考えを載せる。

「1969年、この年僕は、新宿の小さな劇場を拠点に、演出家としてデビューした。当時の新宿は、新左翼運動と学生闘争の波が吹き荒れる“嵐の空間”であった。

既成のあらゆる価値観、正義観あるいは理想と称されていたものが、本当に正しいのだろうか、真剣に問い直された時代だった。

時を経て、新宿葉変貌した。ゲバ棒とヘルメットが物語る政治の季節は過ぎ去った。そして僕は、また新宿に戻ってきた。新宿東口に戻ってきた。

デモ隊と機動隊の衝突、せめぎあい。そこに漂った硝煙の匂いも消え去り、新宿東口は今、小便の匂いが漂い、トルコが密集する性的歓楽街に変貌した。

しかしこの新宿東口にこそ僕の根拠がある。

新宿東口は風俗の街だ、この風俗ををそ演劇は手玉に取らなければならない。そして、この風俗の中に身をひそめ、風俗という衣を身にまとい、風俗の中を駆け回ることこそ、演劇の使命であるはずだ。

一方、新宿副都心といわれ、高層ビル群が林立する新宿西口はどうか。人々の歩んできたはずの何の痕跡も残さず、突然現れた近代都市空間の新宿西口は、僕にとって、超高層墓地群としか映らない。

新宿東口のあの性的カオス、つまり風俗の最前線で演劇が行われることこそ、演劇の本質ではないだろうか。西口は着飾った、風俗の匂いのない空間に過ぎない。そこで演じられる演劇とは一体何なのか。

また僕にとって、愚の骨頂であると思われるのは、いわゆる山奥で演じられる演劇というものだ。大衆は演劇と演劇人に対して、風俗の真っ只中にひそむ侮蔑と憧憬、その二律背反する感情を持ち、かつそれを求める。

そういうものが、一切届かない山紫水明の山奥で演じられる演劇とは一体何か。山奥でその村長さんたちに崇め奉られ、文化という位置に行ってしまった演劇なんて、僕には意味がない。

新宿は僕にとって、演劇的こだわりの空間だ。そこに身を置くことによって僕はいつも、人々の本質的なところで自分は生き続けているのかと問い続けている。」

(*34)

新宿を2つの相反する空間が存在する場であると捉え、その中でも整然と整理された空間ではなく、風俗的な、根源における人間的な空間である新宿、その空間における演劇が人々に対して蜷川自身の演劇を伝えることが出来ると考えている。



4・28 新宿 map 花園神社が位置する東口と西口の空間的性質の違いを捉え、その場における演劇の意味が考えられている。
新宿西口の整然とした超高層の街並みから蜷川の言う風俗的な空間（ここでは、人間の根源的な空間と捉えている）、人々の生活の為の空間という空間構造を読み解き、その空間的背景を基に演劇空間を考え出している。



4・29 『王女メディア』1984年

□築地本願寺

本願寺における1986年『オイディプス王』の公演時においても、蜷川は本願寺の空間だけで考えるのではなく、街全体として、本願寺の周辺からアプローチしている。

「本願寺を訪れる際、銀座の方から歩きながら築地まで来ると本願寺が見えてくる。

自分で歩いてみると、そのアプローチそのものが面白い。

都市のセンターから、魚河岸があって、急に昭和のお化けみたいな変なインド様式の建築の、変な石造りの寺院があるわけだ。

ここでギリシャ悲劇をやる。

しかも太鼓をドンドコ叩いたり、全部生音で音楽をやる。

だけど、都市をこのまま使ったって大したインパクトではない。

そこで、フィクションの月を出そうと思いつく。

地べたに寝転がっていた月がクレーンで持ち上げられていく。

人工の月がこう上がり、本当の月がこうあがる。

周りは「何で人工の月上げなきゃいけないんだ。本当の月が出るかもしれないのに。」

と言う。だけど、フィクションの月を上げることによって、ニセの祝祭空間だという二重構造を明瞭にしようと思った。

そして、ギリシャ悲劇を日本語に置き換えてやっているという全部の二重性を、劇のコンセプトとして成り立たせながら演劇を始める。」

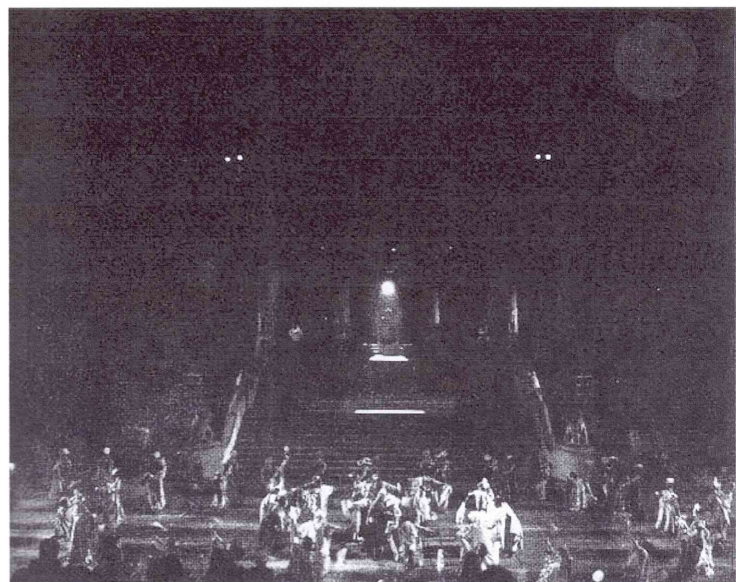
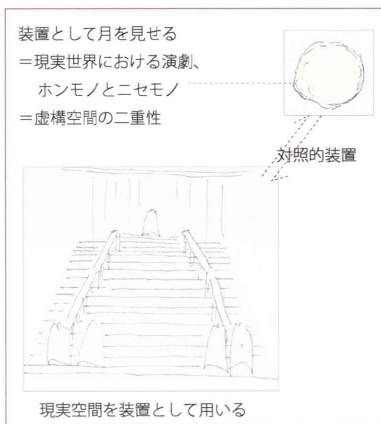
(*35)

ここでは、グラデーションのように変化する都市を捉え、その変化の先に存在する本願寺として場を捉えている。

また、劇における二重構造、寺社という祝祭空間自体を虚構の空間と捉えることで、商業演劇として大劇場においても幾度と行われている「オイディプス王」というギリシャ劇を、その劇場における公演とも、またただ単に野外において、寺を舞台として演劇を行うという劇とも異なる演劇として成立させようとしている。



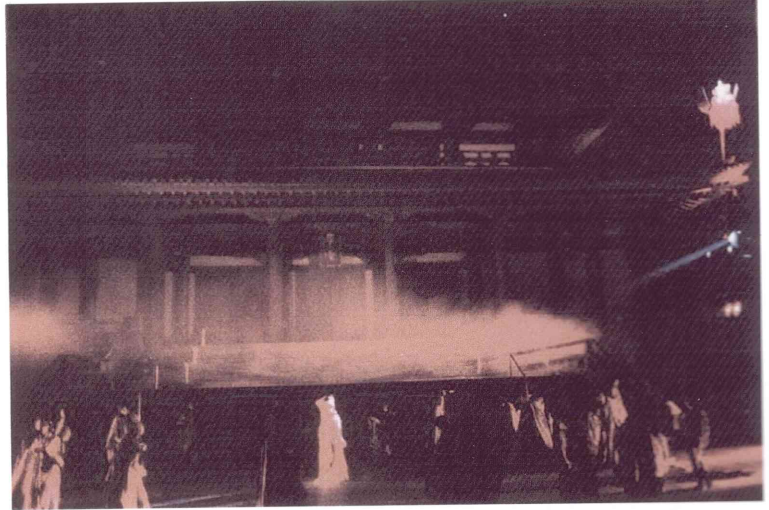
4・30 銀座・築地 map 銀座から築地、本願寺へとアプローチし、そのグラデーションのように変化する都市を捉えている。
本願寺における演劇空間は、そのような都市の境界上における空間であり、都市の中に存在する二重性と、本願寺という祝祭空間（昔、演劇は寺社などにおける祝祭空間での演劇として捉えられていた）における、演劇の虚構性（空間）という二重性の2つの二重構造によって成立している空間であると考えている。



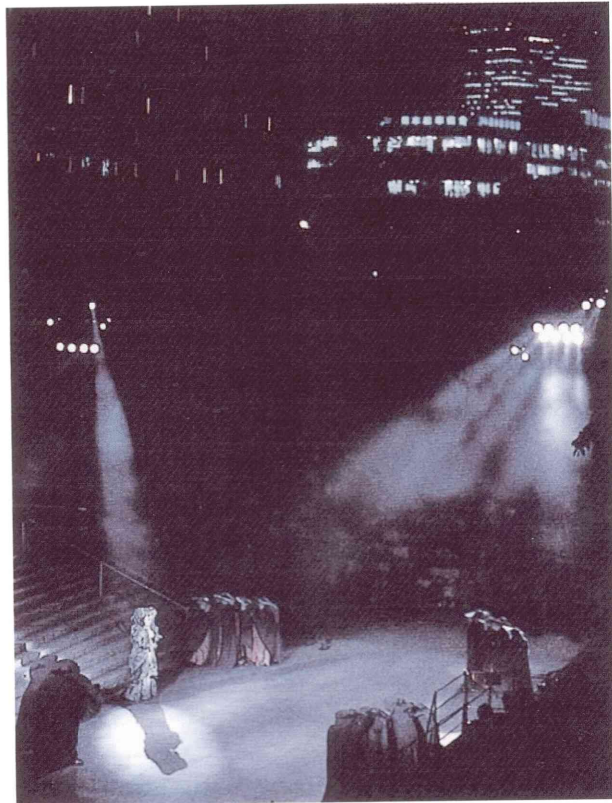
4・31 『オイディプス王』1986年

□芝増上寺

1985年における増上寺での「王女メディア」の野外公演の際にも、上述した2つの寺社における公演と同様に、その寺空間全体を舞台空間として捉え、演劇を行っている。



4・32 『王女メディア』1985年



4・33 『王女メディア』1985年

4.2 劇場比較

「全てが等価の劇場観」

以上のような蜷川演劇が公演された劇場を見てみると、それらの劇場における共通性というものはほとんどなく、あらゆる劇場における公演が成されていることが分かる。

蜷川の考えとしては、多くの演出家がそうであるように大劇場よりも小劇場における空間での公演のほうが演出しやすく、特にベニサン・ピットの空間を好んでいるというような考えもあるようだが、首都圏における劇場全体として考えてみると、演劇を公演する際に劇場における規模や客席数、舞台形式などのような劇場内における機能を重要視していない。

「作品によって空間を選ぶわけで、作品による空間を作る。だからプロセニウムに飽きたら別の空間でやる。大劇場とか小劇場とかの語り口が、スペースとして百人の客を相手にするときと、千人の客を相手にするときとでは速度が変わってくる。これは内容の変質でも何でもなく、単に語り口の変質だと思う。だから語り口が変わると言うことに耐えられない人はやらなければいいと思う。

僕は、でっかいのが面白いと思うときもあるけど、小さくてものすごく細かくて繊細な綾で作る空間が作りたくなっている。」

(*36)

この言葉からも、蜷川が演劇を作り上げる際に、劇場自体を重要視しているのではないということが明らかである。

それよりも、その中の舞台空間全体であったり、野外公演を考えてみても、その場という空間自体を捉え、重要視しているのだ。

ここでは、野外演劇の際に使われた寺社空間を除く、建築としての劇場に関する比較を行うこととする。

「あらゆる空間で演劇を行っている」

首都圏における蜷川演劇の公演は、図(4・1)(首都圏における蜷川幸雄演出の演劇公演劇場)を見ると分かるようにおよそ20もの劇場において行われている。(※野外公演における寺社や映画館、アリーナなどを除く、一般的に劇場と考えられる空間に限る。)

これらの劇場に関して以下の分類を行う。

1. 規模による分類(客席数による規模分類)
2. 舞台形式による分類(プロセニウム・平土間・その他
…基本形式)
3. 舞台空間による分類(可変空間 or 非可変空間)
4. 施設分類(専用劇場 or 多目的劇場)
5. 施設分類2(単体の劇場 or 複合施設)

以上5つの分類において、それぞれ分析を行う。

分析を行うと、蜷川幸雄の演劇における劇場・舞台空間は、現在においても考えられているような、アダプタブルな空間はまだまだ少なく、歌舞伎劇場から発生したプロセニウム舞台を有する劇場がほとんどであるということがわかる。

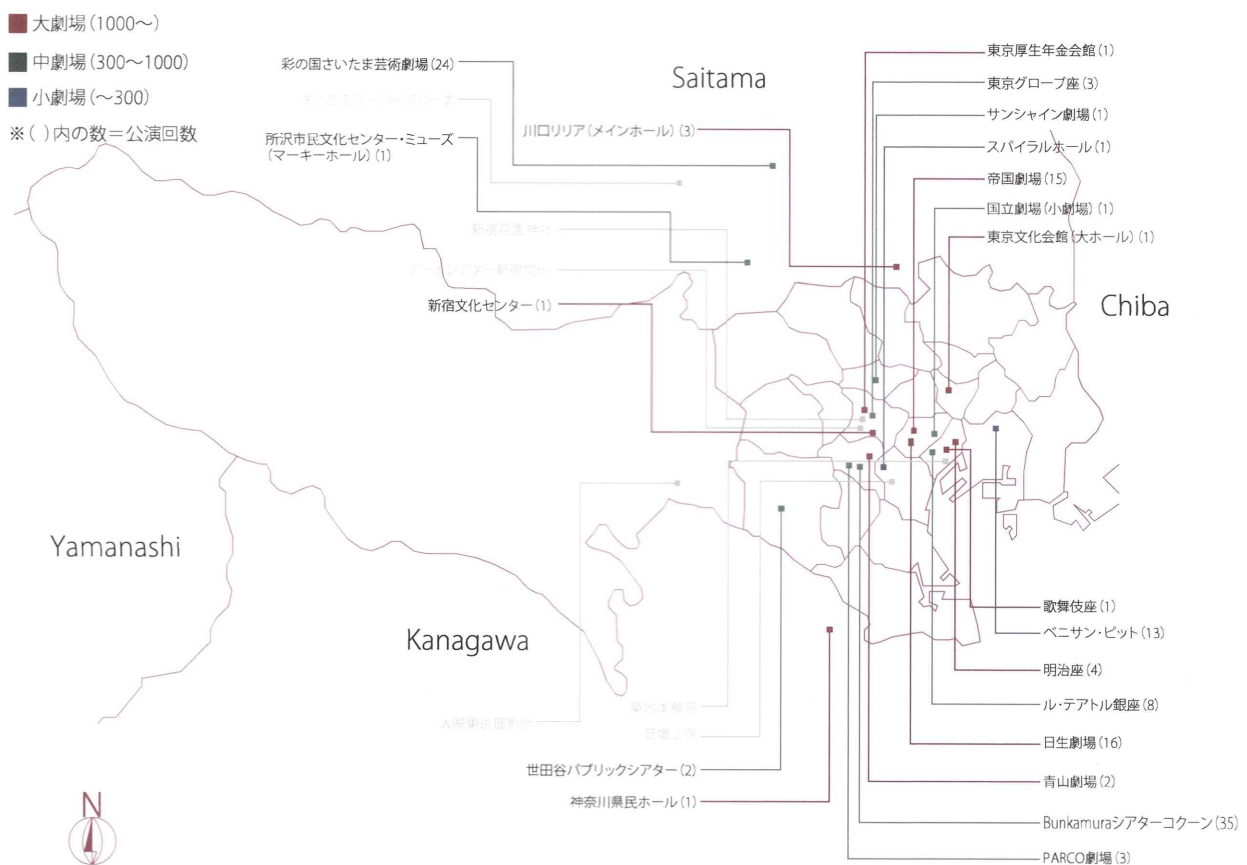
この結果からも、蜷川幸雄の演劇空間に対する考え方として、劇場や舞台形式・規模など設備や機能的な部分を重視しているのではなく、商業演劇としてのある程度の集客性、またその劇場が存在する敷地環境など、劇場・舞台の背景となる事柄を重視していることがわかる。

1. 規模による分類

商業演劇は「商業」であるために一つの公演における集客数が多く見込める劇場における公演が多い。蜷川演劇もいわゆる商業演劇というカテゴリーに属するため、その演劇が行われる劇場も大劇場が多い。

しかし公演回数を見てみると、中劇場における公演が最も多いことが分かる。

商業演劇演出初期における拠点は日生劇場や帝国劇場などの大劇場であったが、時代によって作られる劇場に中規模のものが増えたということ、また蜷川が芸術監督として活動している劇場が中劇場であるということ、また広さとして最も使いやすい規模であるということが挙げられるだろう。



4・34 規模による劇場分類

2. 舞台形式による分類

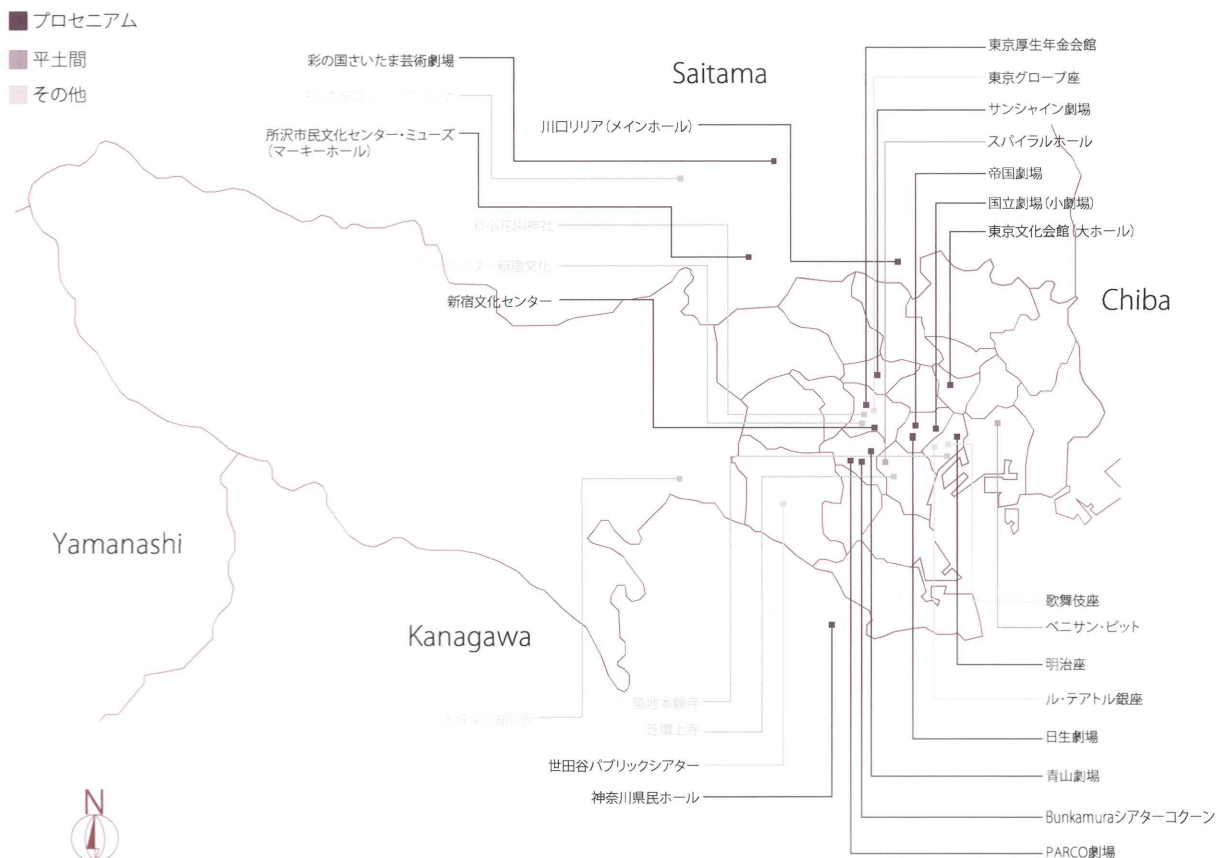
ほとんどの劇場において、基本形式をプロセニウム舞台とした劇場であることがわかる。

プロセニウム舞台は使いづらい舞台形式であると考えられているが、まだまだ日本における劇場が、この形式のまま考えられているのだろう。

蜷川にとって、劇場を重要視していないということと同様に、舞台形式というものに対しても重要視していないということが分かる。(平土間の客席から舞台空間全てを自分で作り上げることが出来る空間を好んでいるようであるが、その様な劇場は非常に少ない。)

プロセニウムの舞台が使いづらい場合、蜷川は客席空間も舞台として考え、演出する方法をとっている。

(※第五章参照)

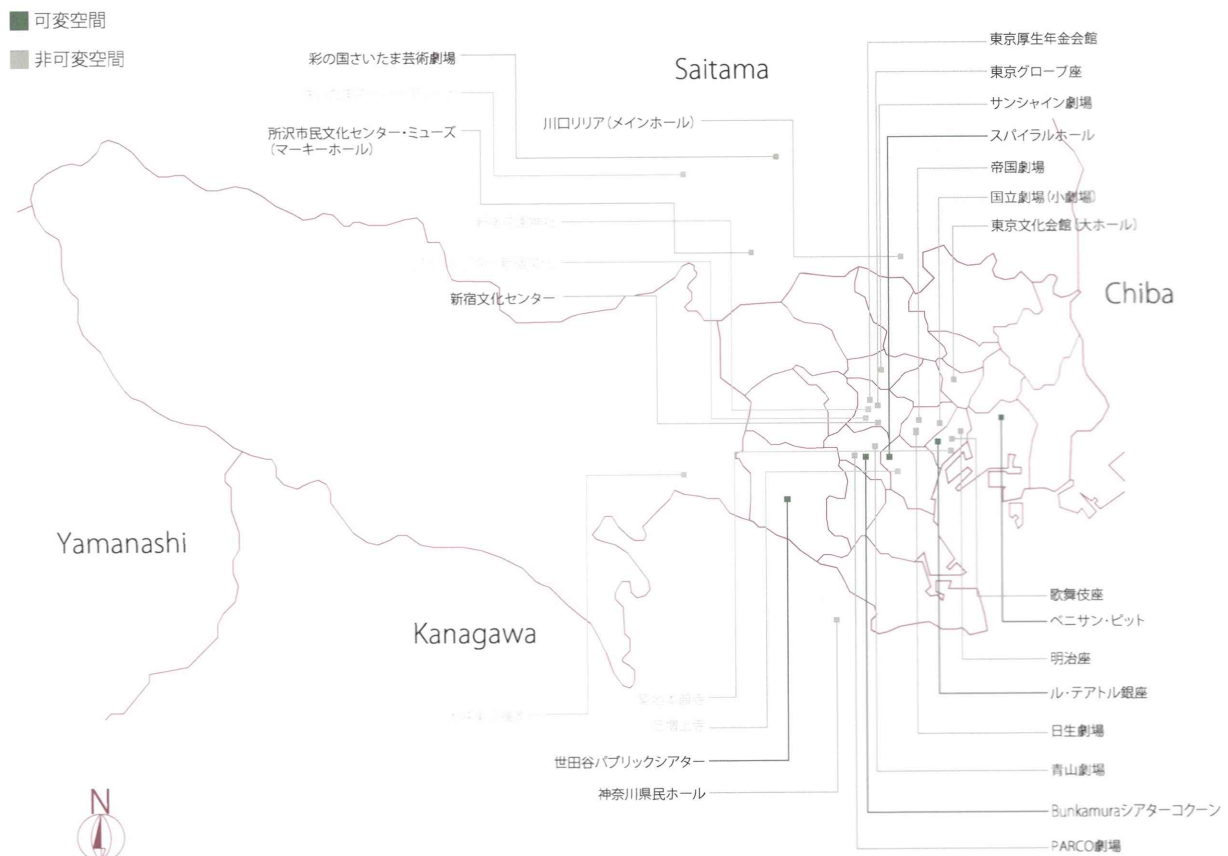


3. 舞台空間による分類

劇場における舞台空間が可変空間であるか、また非可変空間（一般的な劇場）に関する分類である。

舞台空間全体が可変可能な空間であったり、客席の一部が可変的な劇場もあるが、ほぼ非可変舞台空間である。

可変空間は、様々な演劇に対応できる劇場として考えられているが、蜷川は可変空間ではない舞台空間における演出においても、客席の通路を舞台空間の花道的役割として使用したり、新たに客席を組み立てたりと様々な空間を変化させて劇場全体を舞台空間と見立てて演出を行っている。

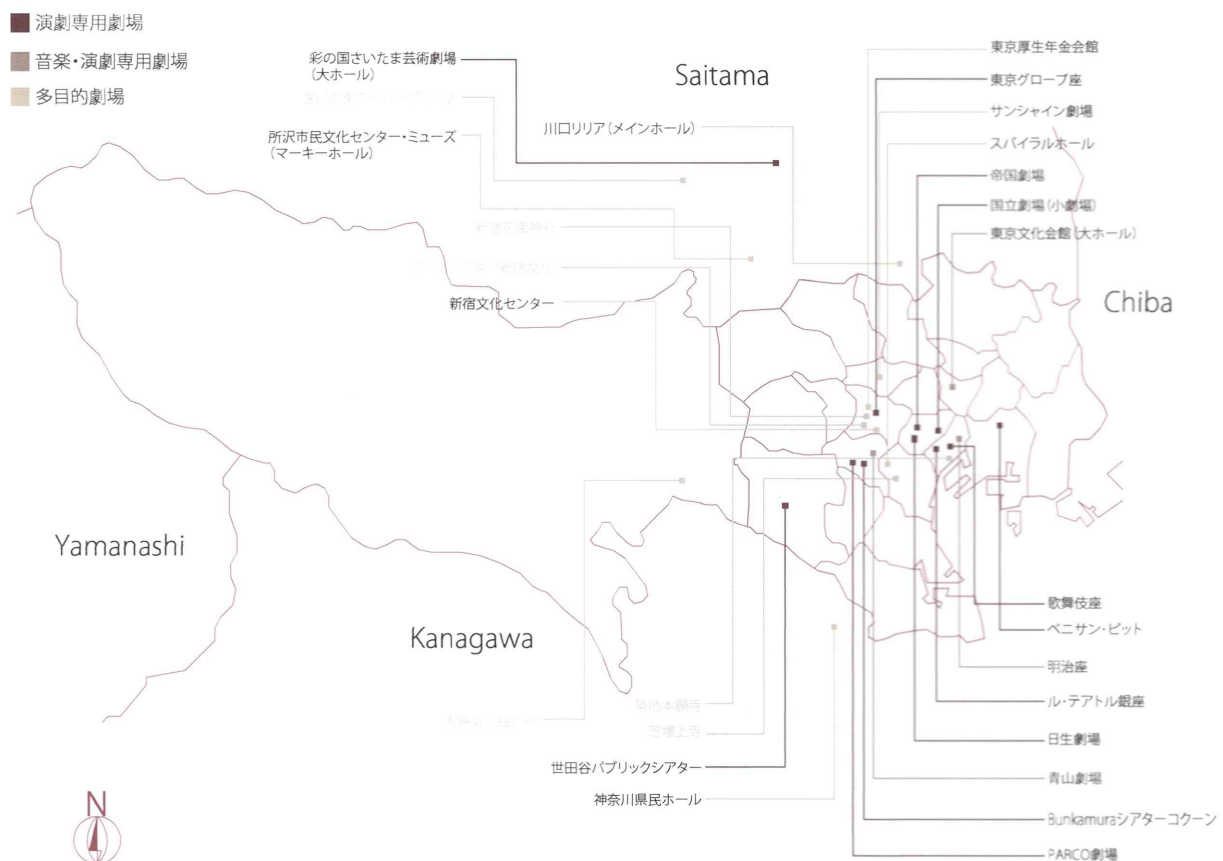


4. 舞台施設分類

日本における劇場の特徴の一つである多目的劇場は、特に公共施設を中心として多く存在している。

専用劇場を考えると、音楽系の専用劇場は多いが演劇における専用劇場は維持費とそれに見合う収入が得られないという問題からそれに比べると非常に少ないとされている。

しかし現在は、劇場内における音楽ホールと演劇ホールの併設や、複合施設内に併設される演劇専用劇場が多く、その数も増えつつあると考えられる。



4・37 施設分類 (専用劇場 or 多目的劇場)

5. 劇場施設分類

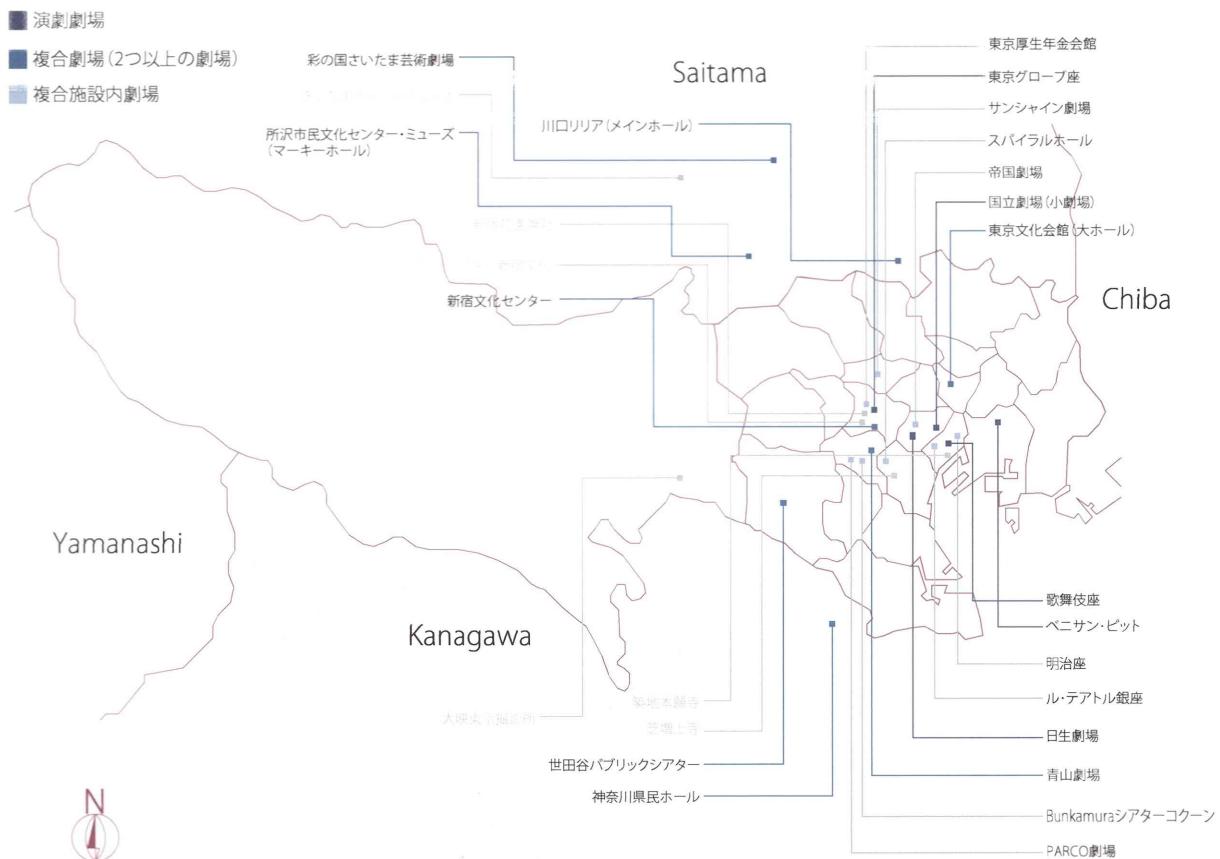
都心部に位置する劇場は、劇場だけで存在することがほとんどなく、多くは複合施設として商業ビル内やオフィス、ホテルなどと併設された劇場である。

その様な劇場は、中規模程度の空間の劇場が多く、そのため蜷川演劇もこの様な複合施設内の劇場において多くの公演を行っている。

公共施設はほとんどが複合劇場として施設が成立している。

また複合劇場や複合施設は、敷地を要するため、郊外における劇場は平面的に広がり（＝敷地を広く有する）、都心部における劇場は層状に伸びて（＝敷地は狭く、面積を確保する）いる。

（※第五章におけるさいたま芸術劇場とBunkamuraシアターコクーンを参照）



4・38 施設分類 (単体劇場 or 複合施設内併設劇場)

4.3 野外演劇から見る場の特徴

「劇場とは違い、都市（＝街）からその空間を読み取る」

蜷川幸雄の野外劇場における演劇の3公演を見ると、それぞれの舞台空間、劇空間に対する考え方が、劇場という舞台空間における考え方とは違い、その空間を都市＝街という広義な場として捉えていることがわかる。

では、蜷川にとって、演劇と都市との関係とはどのようなものであるのだろうか。

花園神社における野外演劇の記述でも触れているが、演劇とは実際都市的なものであり、それは人々の生活が展開される街＝都市という場において演劇を行うことである。

人々が生活する場における虚構空間＝演劇であるからこそ、そのストーリーが見る観客の生活と重なる部分を作り出すことができるのである。

そのために都市を読み込むことで、その空間で行われている行為やその空間の現在の姿になった背景を把握し、劇空間にアプローチしていく。

日常的な空間で行うからこそ、人々を異空間へ引き込むことが出来るという蜷川の考えによる演劇には、都市空間、その構造が非常に重要であると言えるだろう。

いつの時代にも人々は寺社に出向く。

整然とした近代空間における生活を行っていても、必ず寺社という神聖な場はなくなることはない。

だからこそ、野外公演における寺社空間は、蜷川が求める舞台空間そのものであるように感じる。

第五章 蜷川幸雄の舞台空間

◇第五章

蜷川幸雄の舞台空間

劇場は機能にとらわれ過ぎているのではないだろうか。

現在のように、優れた機能を有する劇場みると、本来の劇場の空間の意味が失われているように感じる。

演出家、蜷川幸雄はどう劇場を捉え、どのように演出していくのか。

その様なことを調べることで、劇場が現在どのような空間であるのか、内側から考えたい。

5.1 商業演劇のための劇場

「劇場（舞台空間）は重要ではない」

これまでの結論として、一般的な劇場建築において、舞台空間は機能や設備の良さが一番に考えられてきたという事、またその中でも、日本的な横長舞台+プロセニアムの舞台だけではなく、一つの舞台空間であらゆる演劇に対応出来るような劇場も重視されてきたということが分かった。

しかし、それらは劇場を設計する側の意見であり、その機能の充実性による劇空間が、演劇を行う空間として実際にはどれくらい使いやすい空間であるのか。

第四章にて、蜷川幸雄が演劇を行っている都心部における劇場や野外劇場として使用してきた寺社を例として、どのような劇場が使われているのか、またどういった場を好んで使用しているのかということに関して分析を行ってきた。

その結論として、蜷川にとって、劇場は重要ではないという考えをまず一つの答えとして挙げる事が出来る。

中劇場程度の空間的広さが最も使いやすい空間であるという考えはあるようだが、大劇場においても中劇場や小劇場、また舞台空間が可変空間であっても非可変空間であっても、それは演劇を公演することに関しては等価な空間であるという認識しかなく、要するに重要なことではないのだ。

劇場の違い、それは空間の大きさによるものであり、客席数の違いとも考えられる。

客席数が多ければ必然的に劇場空間は広さを要し、それは観客に対して演劇のストーリーが届く時間も違うということを意味するのだ。

その問題を解決するのは劇場の機能ではない。

如何にその劇場空間を使い、虚構空間を作り出すかということかもしれない。

※蜷川があらゆる劇場を使い、演劇を行っているのには、自身の演劇に対する考えもあるようである。

そこで、参考までにその考えを以下に示す。

『距離感を失わないため』

あらゆる空間で演劇を行うのは、距離感という空間的要素が挙げられる。

小さな空間では、どれくらいの場所から舞台がどの様に見えて、演者がどう見えるかなど、ある程度把握することが出来るが、大劇場となると、なかなか把握することが難しくなってくる。設備が整っていても、そのような「見え方」は客席一つ一つで異なってくる。

観客の場で考える。

だから距離感を常に把握するために、様々な空間で演劇を行っているのだ。

『演出能力を高める』

演出能力を高める＝同時にあらゆる空間での演出が出来るようにするためでもある。

蜷川幸雄という演出家は、設備＝舞台空間の機能の良さではなく、その舞台空間そのものの広さによって劇場を重視しているのだ。

良い環境で行うから良い演劇が作られるのではない。

どの様な空間でもその空間において最大限の虚構空間を作り出し、物語を演出する。そのためには舞台機能ではなく、舞台空間をどの様に魅せるかが重要になってくる。

※蛭川氏以外の演出家が劇場建築（舞台空間）に関してどのように考えているのか。

例として、演出家である鈴木忠志、佐藤信という2人の演出家の考えを記す。

* 鈴木忠志 (Suzuki tadashi)

劇作家・演出家。

早稲田大学在学中に、学生劇団「自由舞台」を結成。

卒業後、「自由舞台」から「早稲田小劇場」へと改称し、早稲田大学近くの喫茶店「モンシェリ」2階（現在は、早稲田大学が所有しており、「どらま館」へと改称。学生の演劇発表の場として提供されている）に劇場をかまえ、活動を続けた。

1976年より富山県利賀村に活動の拠点を移し、以後富山の合掌造りを舞台に能を現代風にアレンジしたような前衛演劇を作り続けている。

1982年からは、毎年、国際演劇祭利賀フェスティバルを主催。

1984年、「早稲田小劇場」から「SCOT」（鈴木カンパニー・オブ・トガの略称）へと改称。唐十郎、寺山修司らとともに小劇場運動の代表的な担い手の一人である。

1974年、岩波ホール芸術監督、1989年、水戸芸術館芸術総監督、1995年に静岡県舞台芸術センター芸術総監督に就任。

2000年に演劇人の全国組織・舞台芸術財団演劇人会議理事長に就任。シアター・オリムピクス国際委員。

* 佐藤信 (Satou makoto)

劇作家・演出家。

60年代後半からの小劇場運動の担い手の一人として、64年、東京・西麻布にあった硝子屋の地下室に30坪の劇場（アンダーグラウンド・シアター自由劇場）をつくり活動を始める。

70年に「黒色テント68/71（現、劇団黒テント）の結成に加わる。

以後、全国120都市に及ぶテント劇場による移動公演を行った。

劇団を中心にした演劇活動のほか、オペラ、舞踊、結城座の系操り人形芝居、ショウやレビュー等様々な分野の舞台づくりに参加する。

演劇と社会との境界にある「少人数のための演劇」への模索を続けている。

1997～2001年、世田谷パブリックシアター・シアターディレクターを勤める。

現・東京学芸大学教授。

□鈴木忠志

「公共ホール、文化会館と呼ばれる建物はどれも似ていて、それなりにお金をかけていて設備も整っているが、使い勝手は中途半端で、そこで表現行為を行おうとすると俳優にとっては不利な空間だといえる。

大き過ぎる空間、明る過ぎる色調、舞台機構と客席との関係やこれらのバランスが、そこで表現をしようとする身体がなじめるような演技空間になりにくい。生身のエネルギーを使って、縁者と観客が一つの場を共有したいという実感を持ちにくい空間である。

舞台上のできごとが全て風景のように、ただよそよそしく過ぎ去っていくだけだ。」(*37)

□佐藤信

「劇場とは、建築家の空間デザイン能力が非常に要求される建物であり、機能の寄せ集めのような空間では駄目。

現在でも、表は凄く立派なのに、中に入るとスカスカの建物が多い。

劇場は、デザイン的に力を持った建築、しかも機能的な力ではなく、空間的な力を持ったものを望みたい。

そして、利用率（稼働率）も考えてもらいたい。それは、席が多い少ないの問題ではなく、どれだけ満員になって、どれだけ劇場として生きている時間が長いのか、ということである。」(*38)

このような演出家の考えを聞いてみると、まさに現在の機能として考えつくされ、また機能で固められた舞台空間が、必ずしも完璧な舞台空間としての劇場ではないと考えられ、機能よりも空間の広さ、またその劇場という空間自体で劇場を捉えていることが分かる。

5.2 蜷川幸雄という演出家

「あらゆる演劇で独自の世界を作り出す」

演劇を見ない人でも、蜷川幸雄の名前を聞いたことのある人は多いと思う。むしろ、聞いたことのない人の方が少ないかもしれない。

なぜ、蜷川幸雄という演出家を通して劇場を考えようとしたのか。それは、単純に、彼が幅広い演劇に関わっているからである。

まず第一に、自身の経歴にも書いてあるように、蜷川は俳優として活動していた。

そのため舞台に対して、演出家からの見方だけではなく、俳優としての見方もできるのだろう。

また第二に、演出家としても小劇場から商業演劇の大舞台、さらには屋外での演劇や海外まであらゆる劇場・舞台空間での演出を経験しているということである。

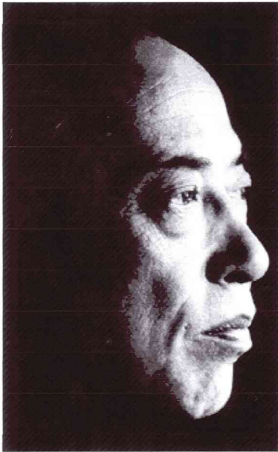
第4章から本章[5.1]にかけて、演劇を公演する際、その劇場（舞台空間）が重要ではないと言及したが、その偏りのない経験を通して劇場・舞台を見ることで、演出家（ここでは演劇に携わる人の代表として演出家とする）が

1. どのように舞台空間を捉え空間を作り出しているのか
2. どのように舞台空間を使うことで物語という虚構空間を作り出しているのか

また蜷川氏が舞台芸術監督として活動している2つの劇場を通して

3. 演出家がどの様に劇場を捉えているのか

以後、さらに詳しく考えることにする。



5・1 蜷川幸雄 (Ninagawa yukio)

1935年埼玉県川口市生まれ・演出家。

55年に劇団青俳へ入団、俳優活動を経て67年劇団現代人劇場創立。

69年『真情あふるる軽薄さ』で初演出。『明日そこに花を挿そうよ』『思い出の日本一万年』『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』で劇団解散。72年櫻社結成。『ぼくらが非情の大河をくだる時』『盲導犬』『泣かないのか？泣かないのか1973年のために？』で解散。

以後商業演劇に転出し、74年『ロミオとジュリエット』で成功を収める。

70～80年代は唐十郎、三島由紀夫、秋元松代ら日本人劇作家を手がけると同時に、『オイディプス王』『王女メディア』などギリシャ劇、『ハムレット』『NINAGAWA マクベス』らシェイクスピアをレパートリーとする。

83年『王女メディア』で初のヨーロッパ公演。以後、精力的に海外公演を行う。

85年に初めてイギリスへ。

90年代はニナガワ・カンパニーを組織し、『1991・待つ』など若手役者と共作。

95年に『三人姉妹』で初めてチェーホフを演出。寺山修司、泉鏡花、村上龍ら日本人作家に改めて着目し、99年に野田秀樹作『パンドラの鐘』が評判に。

2000年『グリークス』で再びギリシャ劇に注目し、『オイディプス王』『メディア』を新演出。

98年よりシェイクスピア全37作品上演を開始。

1996年より Bun kamura シアターコクーン芸術監督、

2006年より彩の国さいたま芸術劇場芸術監督（埼玉県芸術文化振興財団芸術監督）就任。

現在、桐朋学園芸術短期大学学長。

5.3 舞台空間演出

「演劇に必要な要素＝空間演出」

蜷川幸雄に限ると、演出家は劇場が機能的に優れていることや、あらゆる演劇に対応した劇場であるということは重要なことではない。

それは、演劇を作り上げる際に、その舞台空間を虚構空間として、自分の望むように作り上げる＝演出するからである。

そこで、舞台空間をどのように演出するのかを考えたい。

蜷川幸雄の演劇空間における特徴として、大きく2つの特徴が挙げられる。

1. 舞台構造的特徴

□日本的な舞台空間において、どの様に舞台空間を立体的に魅せるか。(奥行きを深く、高さのあるような空間に見せることが出来るか。)

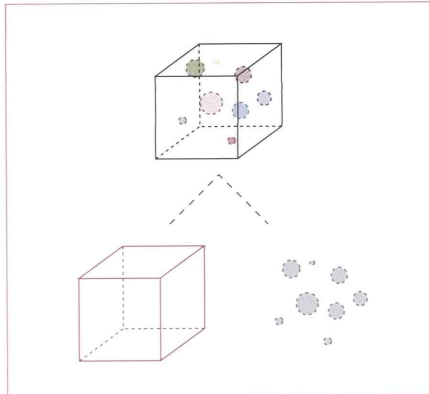
□決められた舞台広さに対しての場面転換方法

□プロセニウム（額縁）という境界線に与える役割

2. 虚構性の演出的特徴

□決められた広さの舞台空間であるために、観客にストーリーの情報、イメージを与えるための空間演出方法。

この2つの特徴を捉えていくことで、舞台構造や機能によらない、舞台空間の演出方法を理解する。



5・2 空間から細部へ

舞台空間は、一つの箱に例えることが出来る。その内部に多くの要素を盛り込み、舞台空間は作られている。

5.3.1 舞台構造的特徴

「決められた空間的特性をどう消し去るのか」

日本における劇場の特徴とは、歌舞伎劇場の影響からなる横長な舞台であり、またその舞台と西欧の形式であるプロセニウムが合体して作られた、いわゆる多目的ホールとして作られた劇場に多い舞台空間である。

その様な決められた空間的広さは、演劇を行う場としては公演しづらい空間と捉えられている。(そのために可変空間の劇場などが考えられた。)

しかしこれまでの結論から、蜷川にとってその様な空間的制限は公演を行う際のマイナス要素ではないということが分かった。

ではどの様にそのような空間的制限をクリアして舞台空間を作り上げているのだろうか。

この空間的制限をクリアする方法を舞台構造的特徴として分析する。

「舞台構造」すなわち舞台の広さや形などの既に与えられている空間条件は上述した通り、変えることのできないものである。

その様な空間にアプローチする際のキーワードを以下に示す。

- 装置としての階段
- 層状を成す舞台装置
- 簡易的場面転換
- 舞台装置としてのプロセニウム
- 舞台としての客席（劇場全体を舞台空間と捉える）
- 囲う装置
- 抽象化

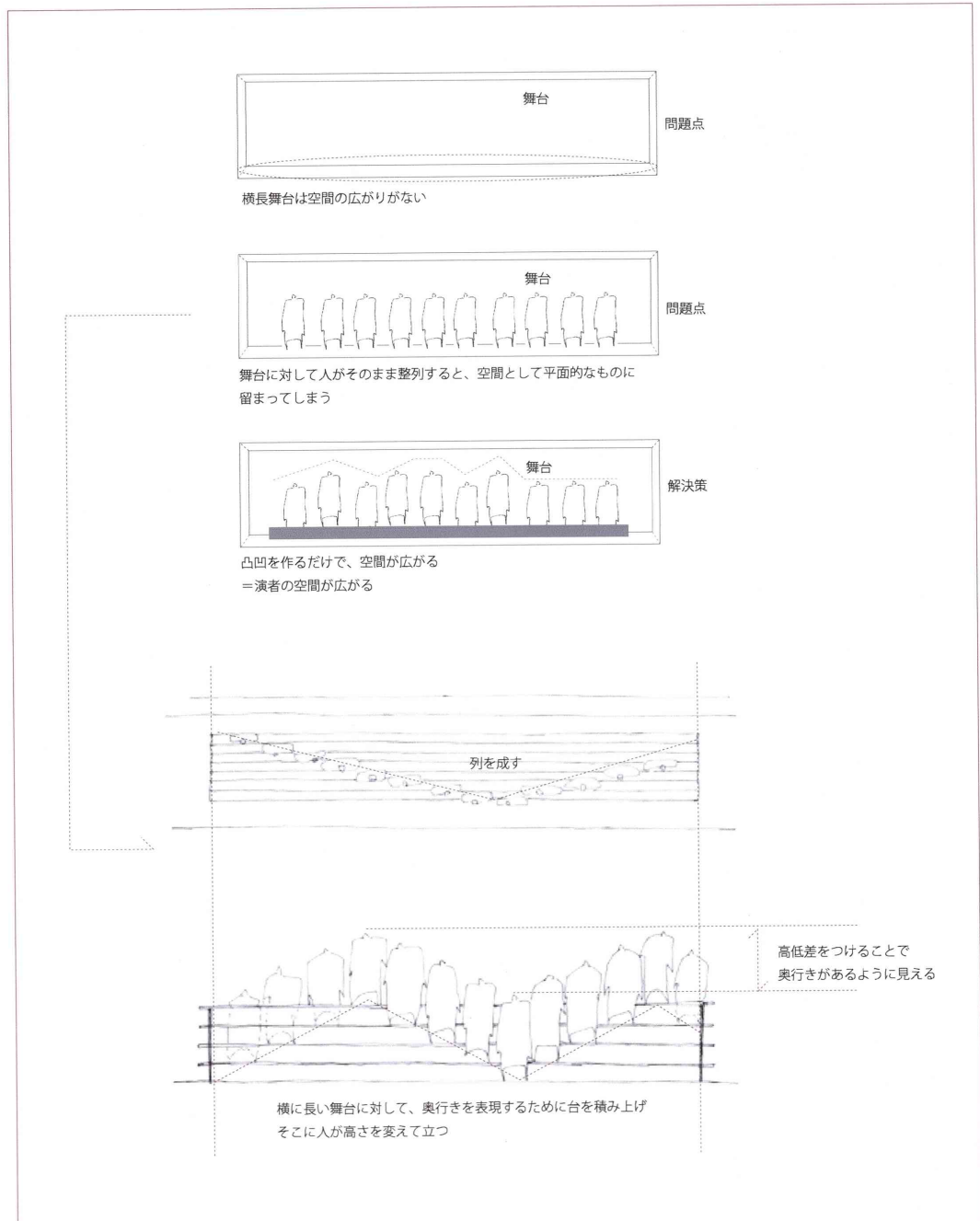
以上6つの要に関して考えることで、舞台空間を作り上げる際の蜷川の特徴を導き出すことにする。

□装置としての階段

蜷川幸雄は、特に初期の演劇公演における舞台空間に対して、階段という装置を用いて空間を作り出している。

階段という装置を用いることは

1. 横に長い舞台空間を無駄なく使うため
 2. 舞台空間に遠近感を出すため
 3. 平面的な舞台空間に対して立体的な空間に見せるため
- という3つの効果をもたらす。



5・3 真情あふるる軽薄さ (2001.01)

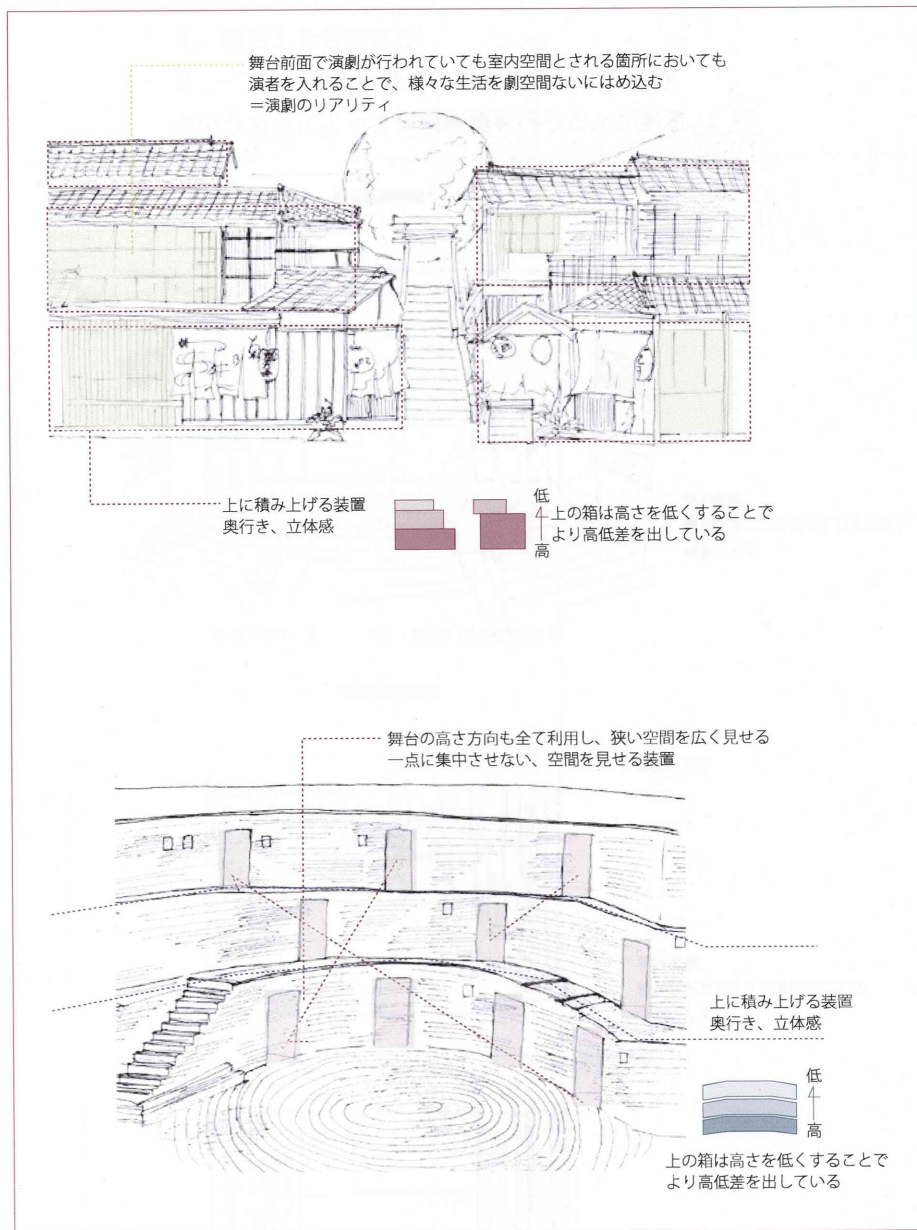
初演時 (1969.09) の舞台装置と同様の空間。初演時は映画館の前舞台であったため、奥行きのない舞台に対して横長に舞台を使う解決策をとる。

□層状を成す舞台装置

装置としての階段と同様に、舞台空間を立体的に、また広く見せるなどの方法として、層状に重ねる舞台装置を用いる。

この方法は特に、舞台背景を屋外空間とした場合に使われる方法である。

この様に装置を組むことで、舞台という空間全体を使うことができる。



5・4 にぞり江 (1985.10) (上)、ロミオとジュリエット (1974.05) (下)

舞台空間に対して、積み木のように装置を縦方向に積むことで、奥行きのない舞台に対して奥性をもたらししている。

□簡易的場面転換

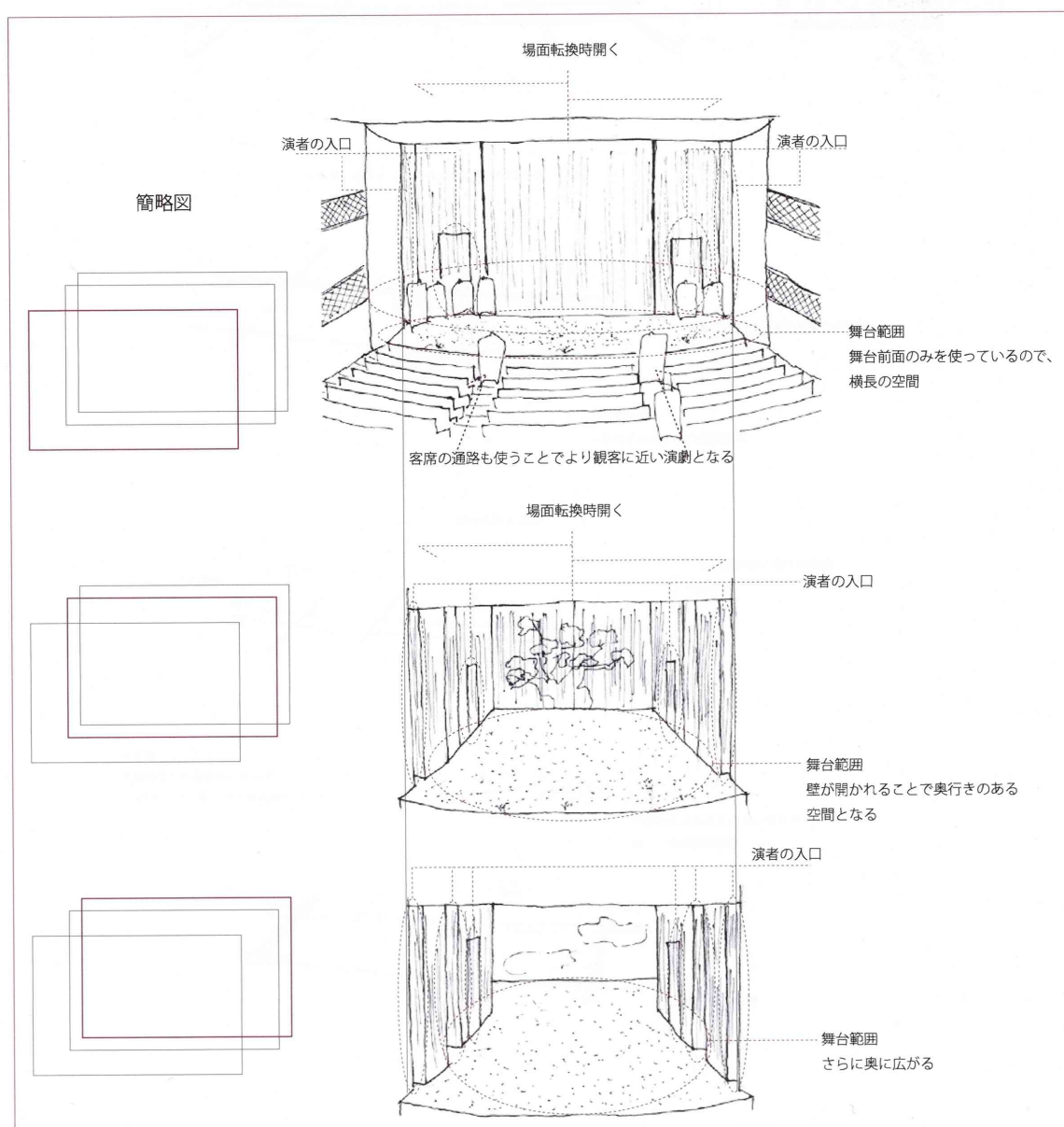
場面転換にはある程度の時間を要し、その間には一度幕を下ろしたり劇場全体を暗くし、観客席からは見えないようにセットを変えなければならない。(暗転という)

また側舞台を備えた舞台空間でなければ、セットを全て変えることは難しい。

蜷川の演劇空間ではセットの大掛かりな変化はほとんどない。

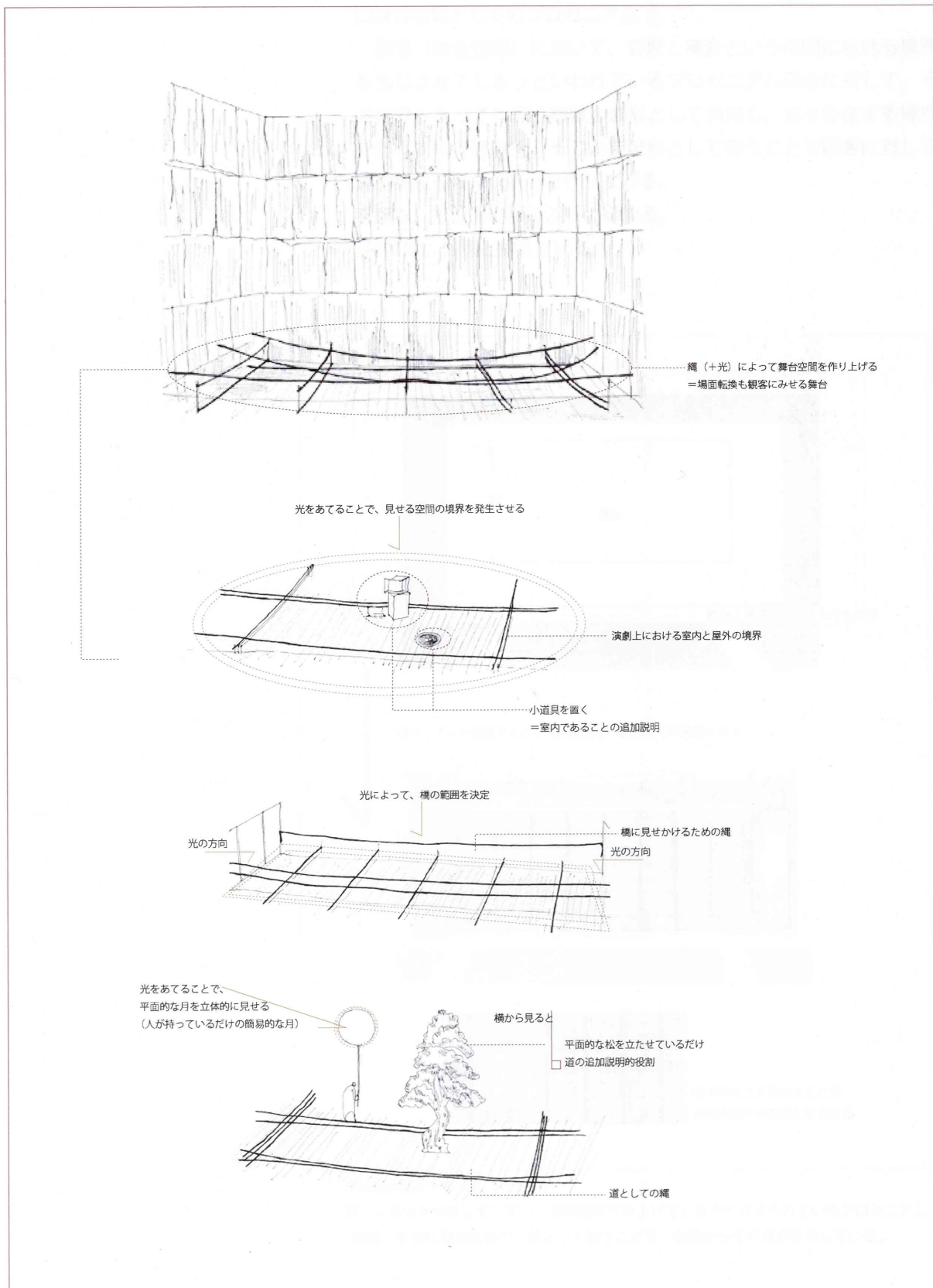
そして

1. 舞台上を分割する
 2. 一つの装置をほぼ変化させることなく使う
- という方法によって場面転換を行うことがある。



5・5 リア王 (2008.01)

舞台空間を奥行き方向に層状に重ねることで、演じる空間に変化を持たせる。
また、前後の舞台空間の移動のみで、結果として場面転換が容易に行える。



5・6 藪原検校 (2007.05)

場面転換として繩を用いることで、全ての場面を表現している。

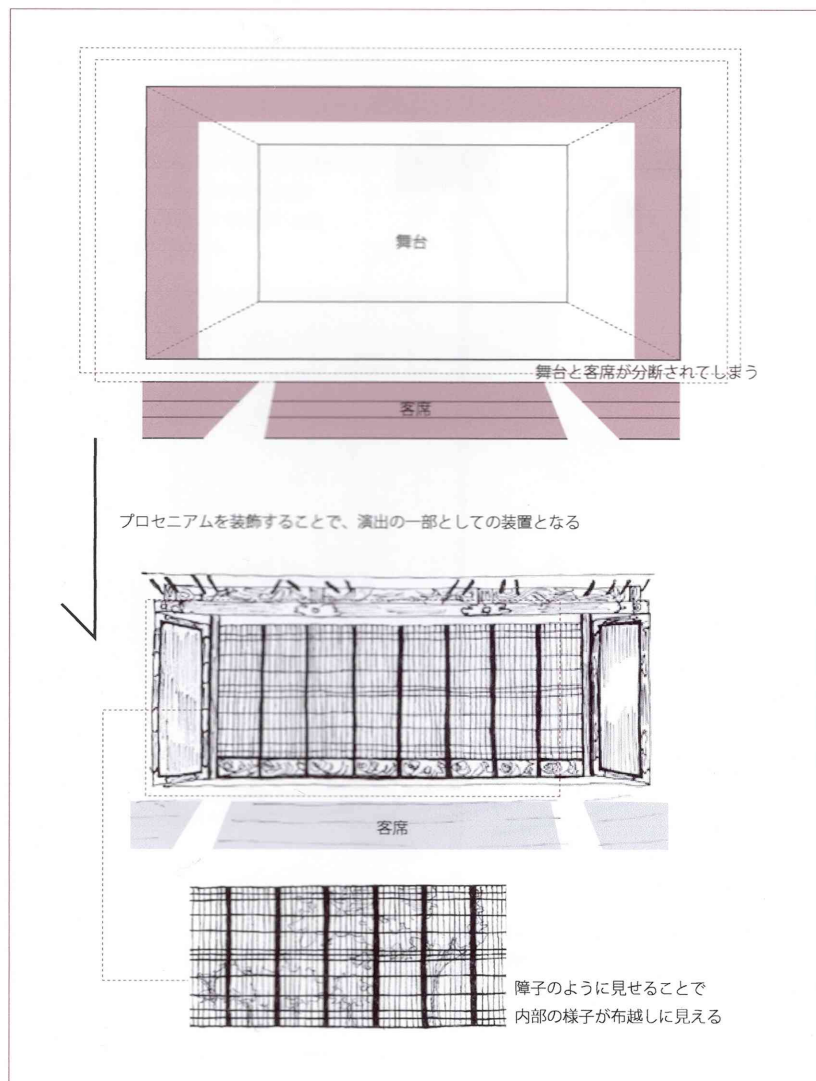
そのため、舞台全体の背景は全く変わることがなく、繩だけでは空間が不十分な際には、簡単な小道具を置くことでその場面を表現している。

□舞台装置としてのプロセニウム

劇場（舞台空間）において、客席と舞台という空間における境界を生じさせてしまうといわれているプロセニウム舞台に対して、その境界となってしまう額縁を装置として利用し、元々存在する境界を無くすのではなく、そのまま境界として使うことで観客に対して違和感を与えない舞台を作り上げる。

額縁を、紙芝居の額のように縁取る。

（蜷川は、仏壇と捉えている。）



5・7 NINAGAWA マクベス (1980.02)

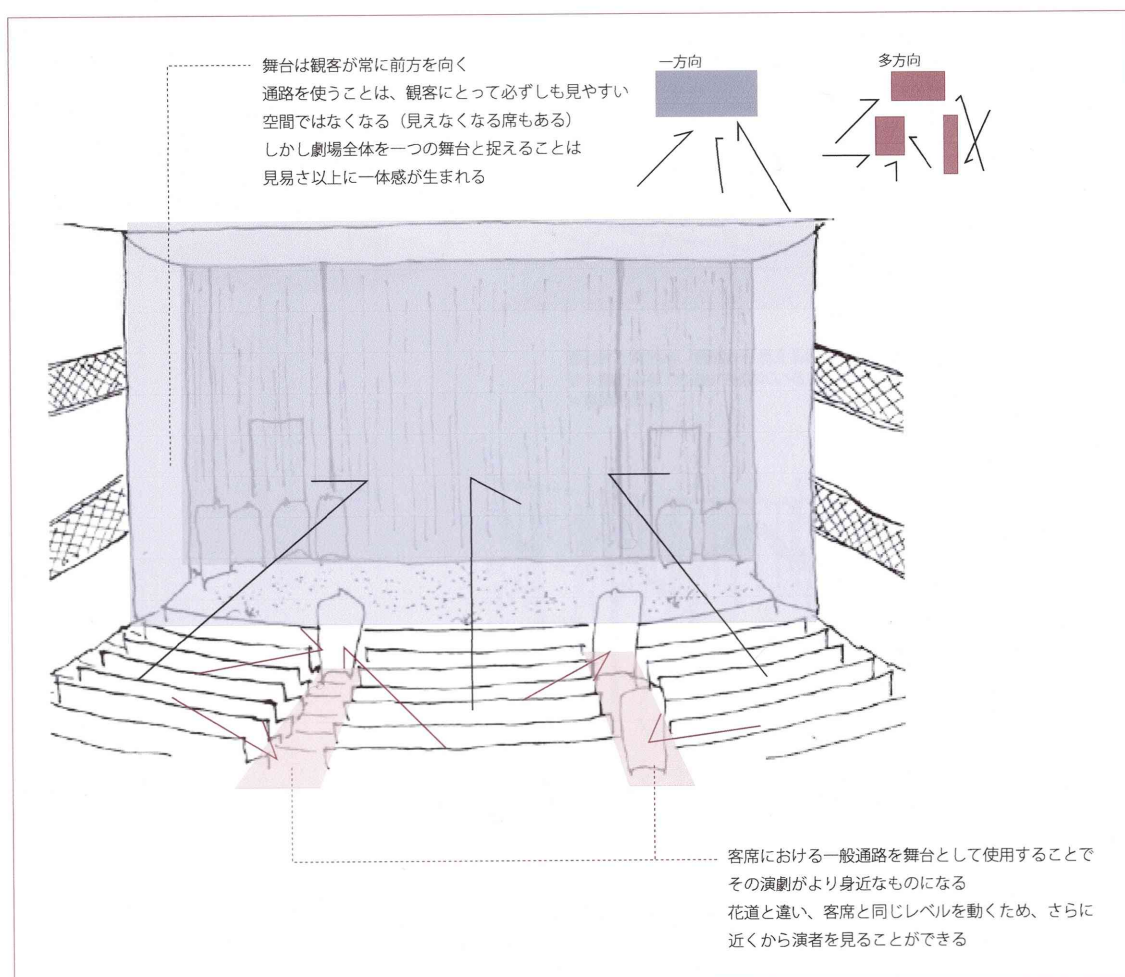
舞台と客席を分断してしまい、境界線を作り上げてしまうと考えられているプロセニウム（額縁）を逆に舞台装置の一部として使うことで、空間からその境界を消している。

□舞台としての客席（劇場全体を舞台空間と捉える）

現在の劇場には歌舞伎劇場のような花道を設けている劇場は少ない。

そのため歌舞伎劇場のような花道として、客席の通路を使うことで、舞台上だけの舞台空間を劇場全体として舞台空間であるように演出を行う。

花道のように元から作られたものではなく、通路であるため演劇を行う場としては空間的には狭い。しかし、客席と同じ高さで演じられることは観客に対してより近く、その物語空間に入り込めるような操作にもなる。



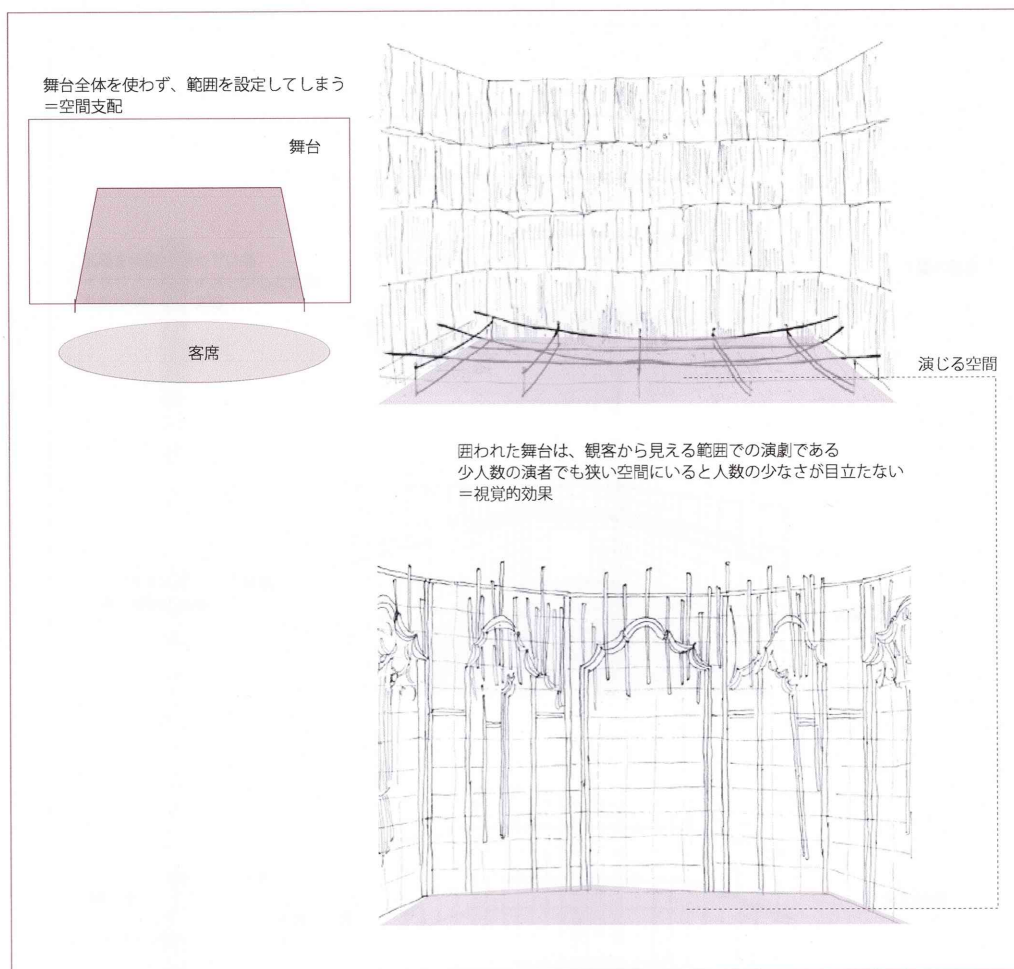
5・8 リア王（2008.01）

舞台上だけが演劇空間ではなく、客席にも侵入することで劇場空間全体が舞台となる。

□ 囲う装置

空間が制限されている舞台は、これまでも述べたように、横長の舞台であったり、間口が狭かったりなど劇場によって様々であり、そのような空間に対して蜷川はその舞台上において、自分で演劇を行う空間を決めることで、空間の制限を目立たせないようにしている。

これまでに挙げた要素も、空間の制限が見えなくなる方法であったが、舞台上で囲う装置を用いることもその方法の一つである。



5・9 萩原検校 (2007.05) (上)、カリギュラ (2007.11) (下)

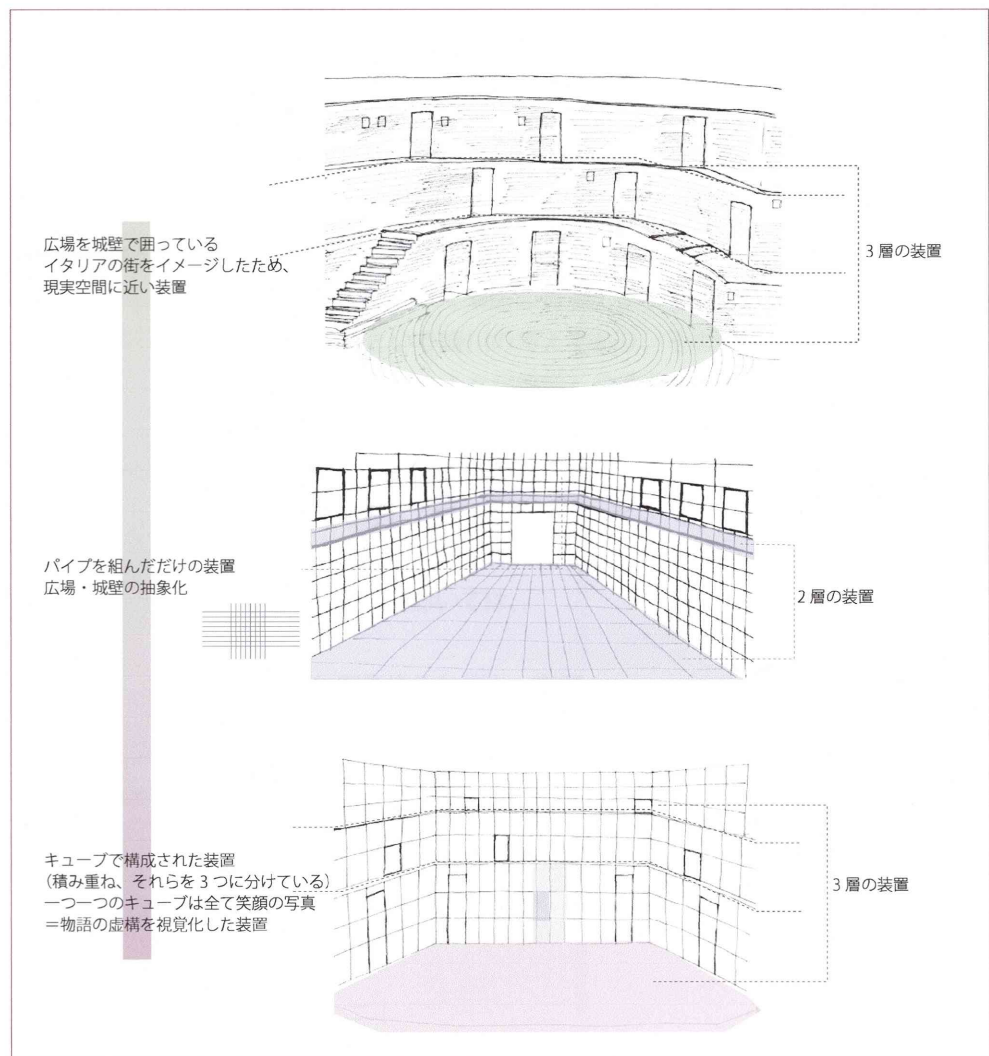
舞台空間を囲ってしまうことで、制限された舞台空間を自らで空間広さに制限を与え、望む空間を作り上げる。

□抽象化

蜷川演劇は、城壁、露地空間など実世界に存在する空間を虚構空間として作り出している。

また一方で、舞台の抽象表現が行われてもいる。

これは俳優の肉体という根本的な舞台装置だけで、物語空間を魅せたいために余計なものを取り除いた結果であり、少しでも観客の実体験にかするよう、抽象舞台とすることで想像を膨らませることの出来る空間にするためである。



5・10 ロミオとジュリエット (1974.05 1998. 01 2004.12)

初演はバルコニーに近い装置であり、積み重ねられている。

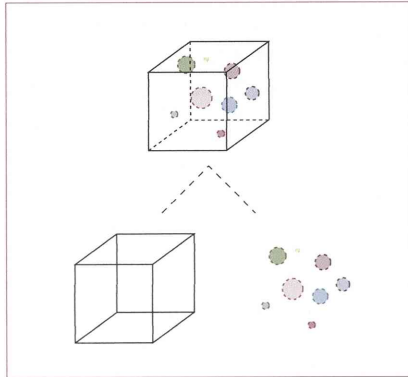
積み重ねる要素を残しつつ、簡略化＝抽象化された舞台装置。

5.3.2 虚構性の演出的特徴

「開演3分での空間移動」

これまでは蜷川幸雄の空間的広さに対する舞台演出法を考えた。
(=舞台空間と装置の関係)

そこで、次に実際の演劇の虚構世界をどう演出するのかということ
を考えたい。(=空間の細部における要素)



5・11 細部から空間へ
あらゆる要素によって舞台空間が作ら
れている。

その特徴は、一つにシェイクスピアなど海外の演劇を日本人に伝
えるために洋風演劇を和風に変える演出であり舞台空間、もう一つ
は色・光・音・香りなど、人間の感覚を使わせる演出、すなわち五
感を最大限に活用させる演出方法にあると言える。

また、それらを含めた虚構の追求が考えられる。

「開始3分での空間移動」

それは、如何に早く演劇の世界に観客を連れ込むことが出来るかが
重要であるという蜷川の考えであり、そのためには言語で語られる
演劇を視覚化し、人々が理解しやすくすべきだという空間認識から
考えられている。

この考えからも、蜷川が演劇を行う際にその空間の演出が非常に重
要であると考えていることが分かる。

そこでこの項においては、

- 日本に置き換えた演出・空間
- 日本の風景の切り取り
- 五感に触れる効果
- 月・太陽・花

という3つのキーワードをもとに考えていくことにする。

*『NINAGAWA マクベス』による仏壇の装置

シェイクスピアのレトリックは大概、上を向く。天上とか神などのように。その種のレトリックを日本で読むことは少ない。鶴屋南北などはむしろ地を這っていくような感じさえ受ける。しかし日本人には分かりづらいそのレトリックを言葉をいじらず翻案もせず視覚的なものに置き換えていったらどうなるのだろうか。そのような思案のさなか、僕は実家へ帰って仏壇にお線香をあげた。扉を閉める。そのとき、扉の網のようにになっている隙間から仏壇の中が透けて見えた。僕はあっと思った。『マクベス』ではほとんどの登場人物が死んでしまうけれど、僕らは仏壇に向かうとき死者を喚起して自分の現在と照らし合わせるような対話をする。この芝居を現在の僕らが覗いた先祖の物語、あるいは先祖を思う自分の心の反映だと考えるなら『マクベス』を仏壇の上で演ずるのは日本の普通の生活者にこの戯曲を伝える有効な方法ではないかと直観したのだ。早速戯曲の細かい点検にかかったが『マクベス』の世界を仏壇の中に置き換えたとしても、場面を組む上で無理の出る箇所はない。やがて舞台はそっくりそのまま特大の仏壇になった。

マクベスらは桃山時代の侍のいでたち。三人の魔女たちは歌舞伎の女形を起用することでシェイクスピアの息の長いレトリックをこなすと同時に、ある演劇的な様式を持たせた。そしてマクベスの中の「森」は満開の「桜」。満開の桜が何十本となく仏壇の中で左右に移動していくのだ。(*39)

□日本に置き換えた演出・空間

演劇の中のストーリーに観客を引き込むためには、根本としてその物語を観客が理解しなければならない。

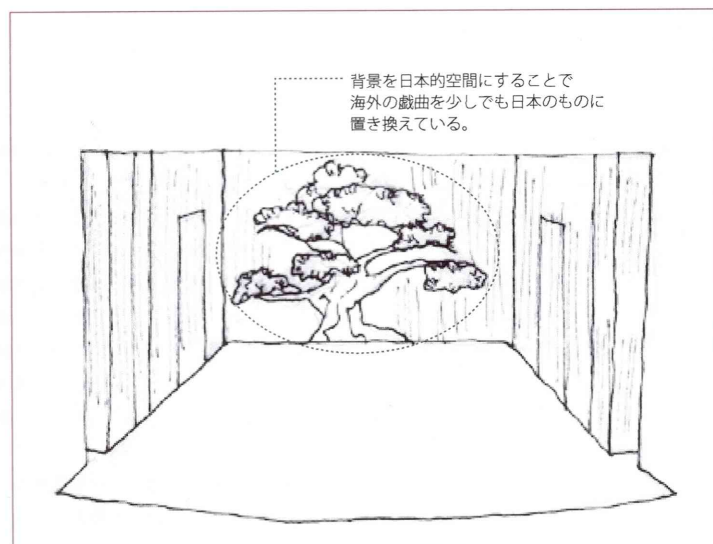
蜷川が主に公演を行っている演劇はシェイクスピア劇やギリシャ劇である。

これを日本人に理解してもらうために、単純に物語の内容は変えずにその物語の設定を日本に置き換えるという操作を行っている。

衣装・音楽などもそのための要素として重要なものであるが、最も重要な要素が舞台空間である。

舞台を見た瞬間に分かる日本的要素を取り込むことは、観客に対して演劇を少しでも身近なものと考えさせる操作であり、そのための空間としては、前項で示したようなプロセニウム劇場を仏壇と捉えることであったり、また舞台背景を「能舞台」のように松が描かれた装置を利用することなど様々に挙げられる。

単純な操作ではあるが、この様に視覚化されたものが自分の知っているものであることは、そのものを身近に感じさせる。



5・12 リア王 (2008.01)

能や歌舞伎など、日本の伝統芸能の一部を使うことで、海外の戯曲を翻案を変えずに日本の物語に置き換え、観客に伝わりやすいようにしている。

□日本の風景の切り取り

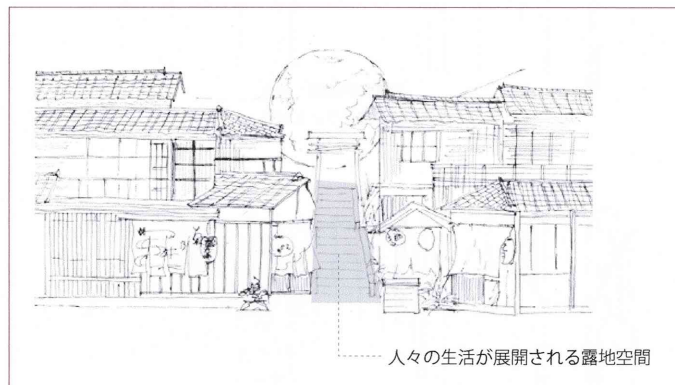
シェイクスピアなど、海外の演劇に対する舞台空間は、日本的演劇空間に置き換えるという操作を行っている。

では、日本の戯曲ではどのような視覚的操作を行っているのか。

日本の戯曲における舞台空間は、日本そのままの風景を作り出している。

それはきれいな世界ではなく、どこか日本の「日本的」と考えられる空間である。

「路地裏」や「パチンコ屋」、「粗大ごみが捨てられた空き地」など、蜷川は表面的な風景ではなく、人間の生活そのものを表現出来る空間を作り出している。



5・13 にぞり江 (1985.10)

路地空間

樋口一葉のいくつかの作品をあたかも一つの世界として演出出来ないか。

一葉がかつて住んでいたという露地空間を舞台にのせれば成立するかもしれない。

この考えから本郷界隈を歩き回った。

長屋のような木戸のようなものをくぐるとそこは入り組んだ路地だった。

密集した家々が崖下にまるでへばりつくようにして立ち並んでいた。

盆栽がどこの家にも置かれていた。石段を降りたところに小さな井戸があり、男の人が盆栽の鉢を洗っていた。

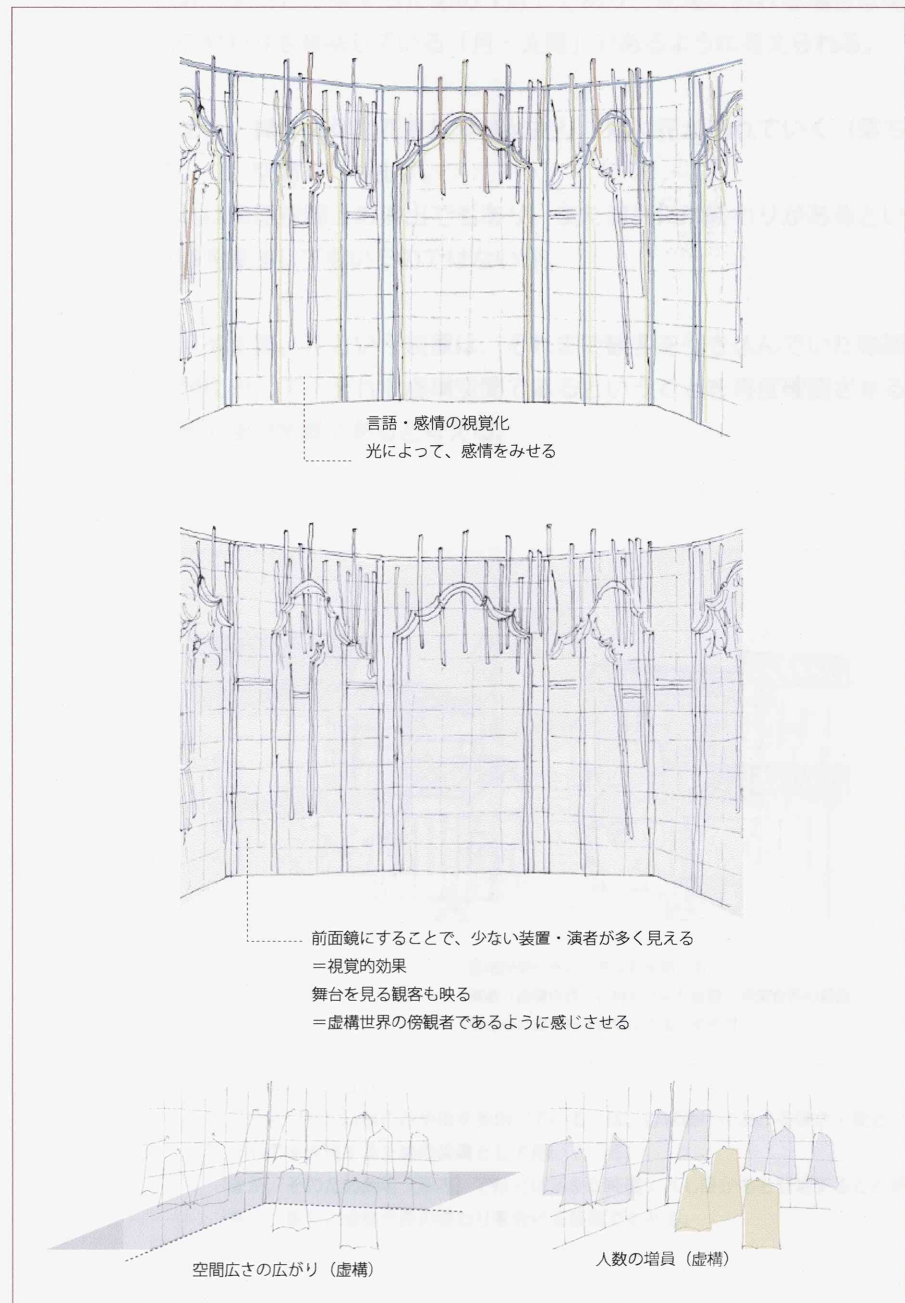
道幅3～4米しかないその露地は人々の生活の原型でもあるかのようにそこに在った。

多くの資質は山手を舞台に作品をつくることに向いていない。

ぼくは小さな露地や雑路や猥雑な町にこだわってゆきたい。(*40)

□五感に触れる効果

蜷川の舞台空間は、瞬時に観客を虚構世界へ導こうとするために、舞台空間に対して五感に触れる操作を多様している。あらゆる光の効果、多彩な色使い、演劇・空間に合わせた音楽の効果、実際に火で物を燃やしたり、炙ったりした時の匂い、そのような操作によって、頭ではなく感じる演劇を作り上げている。



5・14 カリギュラ (2007.11)

言語の視覚化を行った作品である。

主人公の感情の変化を様々な色のネオンで表現し、その空間が鏡に映ることでさらに感情が広がっていく。舞台全体が主人公の感情の視覚的表現である。

壁面を鏡にすることでまた鏡の壁は空間的広さや演者の多い空間に見せる効果も持ち合わせる。

□月・太陽・花

蜷川演劇には大きな太陽や月が舞台背景に出現することがある。それまでのストーリーの流れからは読み解くことが出来ない場面で登場する装置である。

屋外演劇における際に装置としてあった月は、寺社空間（現実世界）を利用して行っている演劇（虚構世界）という二重性をさらに虚構世界であると主張するための「月」であり、劇場における場合は物語の終わりを意味している「月・太陽」であるように考えられる。

また、舞台全体に花を散りばめたり、常に花が枯れていく（落ちていく）空間を作り出す。

これは物語空間上の演出でもあり、また演劇には終わりがあるという事を意味してもいるのではないか。

月や太陽、花という装置は、それまで観客を引き込んでいた物語空間に対して、それを虚構空間であるということを再度確認させるための演出装置であると考えられる。



5・15 にぎり江（1985.10）

月や花（蜷川は蓮の花や椿を多用している）は、ほぼ劇中における儚さ・死というものを表現するための装置として用いている。

また、そのため劇場（屋内）では月は演劇が終盤に差し掛かると登場することが多く、観客に虚構世界の終わりを告げる装置でもある。

5.4 蜷川幸雄的演出空間

「人の中の記憶をかすめる演出」

以上のように、様々な舞台空間が作り出され、演劇を視覚的に補っている。

蜷川演劇空間の特徴をまとめると、

1. 舞台空間の制限は関係なく、自身で舞台空間を決定している
 2. 西欧の演劇を日本の物語として置き換えることで、観客が物語りに入り込みやすい舞台を作り上げている
 3. 日本の生活空間の一部を切り取った空間を作り出す
 4. 言語の視覚化によって物語を伝える
 5. わざと虚構空間としての装置演出を行う
- という5つの項目に分類出来る。

蜷川幸雄の舞台空間演出とは、その物語を観客に伝える、または引き込むための最大のツールである。

「人の中の記憶をかすめる演出」

そのために、上述した要素を取り込むことで舞台空間を作り上げているのだ。

結果として、演劇を公演する際、蜷川幸雄にとって最も重要であることが劇場や舞台の機能ではなく、「伝えるため」の空間の演出方法であり、それは空間の使い方やその細部の視覚など五感で感じる事の出来る舞台空間演出であるということだ。

5.5 2つの劇場

「芸術監督として2つの劇場をどう捉えているのか」

現在、蜷川幸雄は東急 Bunkamura シアターコクーンと彩の国さいたま芸術劇場の2つの劇場において芸術監督という立場に就いている。

立地・規模・施設系統の全く違った方向性を持つこの両劇場において、どの様に使い分け、演劇の興業を行っているのか。

実際に2つの劇場を調べることで、理解したい。

そのように異なる劇場を蜷川幸雄という一つの方向から捉えることで、すなわち劇場を内側から・機能や建築とは違った方向からアプローチすることで、劇場本来の使いやすさや、劇場のあるべき空間が見えるかもしれないと考えている。



5・16 東急Bunkamura

5・17 彩の国さいたま芸術劇場



5.5.1 Bunkamura シアターコクーン

「商品としての演劇を提供する」

1999年1月に芸術監督に就任して以来、多数の演劇公演を行っている劇場である。

1980年代、渋谷を拠点とした電鉄会社を筆頭に、百貨店・専門店街ビルなど数多くの商業施設を所有する東急グループが、駅から離れた場所に位置する商業施設に対し、買い物客を駅から歩かせるための吸引力を持つ施設が必要であると考え、渋谷の商業地域を外れた場所に、クラシック音楽からポピュラー音楽まで可能なオーチャードホール（2,150席）、演劇を主な用途とするシアターコクーン（747席）、映画館、美術館を複合して1989年に作られた文化施設が東急 Bunkamura である。

民間企業が投資するホールだけに採算性を重視しなければならず、狭い敷地に詰め込まれた設計となっている。

シアターコクーンは客席数のわりにコンパクトで見やすい空間であると言われている。ロビーやホワイエなどは狭いが、劇場空間としては、その空間構成の点から舞台と観客との一体感が生まれやすいと評価されている。（*41）

現在の渋谷は若者の街であるが、シアターコクーンを含め Bunkamura は大人をターゲットとした公演が多く、周辺空間とはまた違った色を発している。

Bunkamura の基本構想は

1. ジャンルを超えた質の高い文化を創造し「ハイレベルな文化の提供」を行う、本格的なホール・劇場・映画館などの「発表の場」
2. あらゆる可能性を応援し育てる「新しい文化の育成」のための「生産の場」
3. 様々な人、芸術、物の交流を促進する「双方向文化の追求」を目的とした、各種イベント企画やメディア基地による「出会いの場」としての顔（*42）

であり、施設としては上述したように、4つの文化機能を有する。全体としては、6層からなる建築物であり、4つの機能それぞれが層状に重なり空間が層ごとに分断されている。

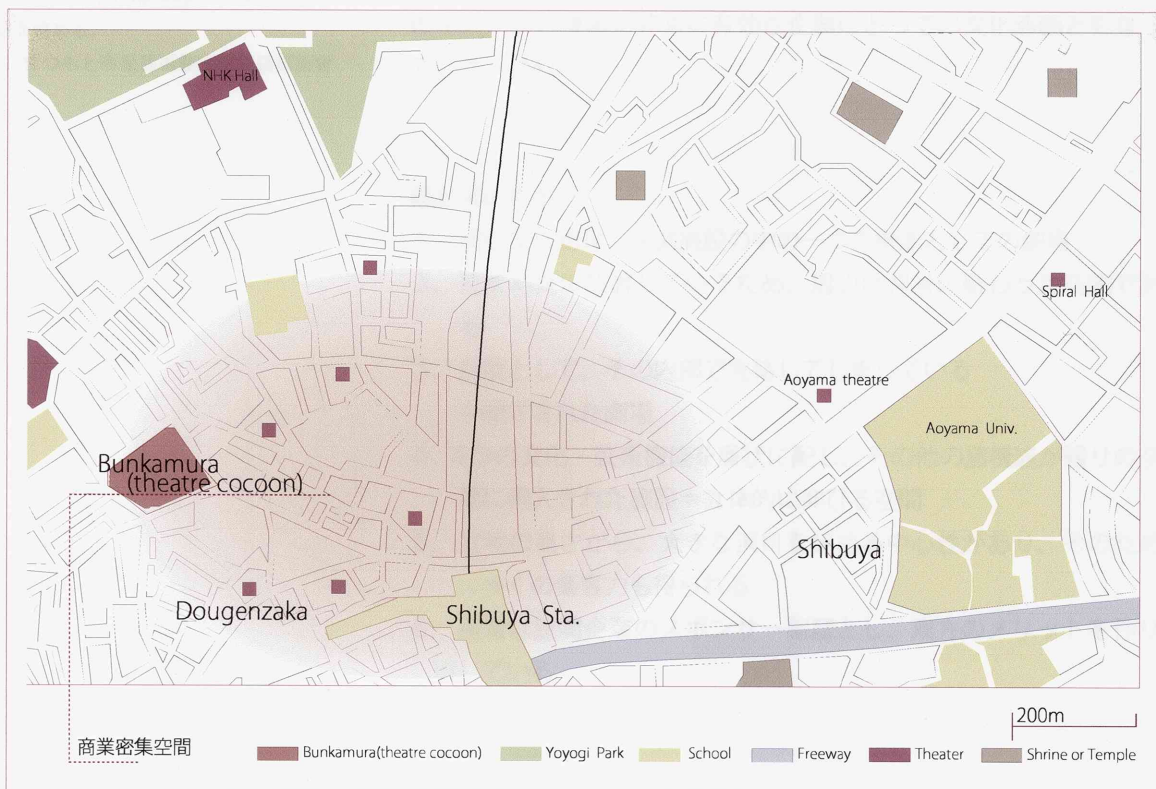
中央のエレベーターホールの空間において、周辺を屋外吹き抜け広

「総合的芸術文化空間・複合商業施設」

渋谷という場に建てられていることで、立地に非常に恵まれた空間である。

どこからでも訪れやすく、そのため大きな公演が行われやすく、演目に関する中心性、集客性を備えた施設である。

一つの空間に様々な文化施設が混在することで、それらの相乗効果も期待でき、さらに隣接する商業施設に関しても効果を発揮している。



5・20 Bunkamura 周辺 map

商業地域に位置するため、周辺は非常に賑わいのある場である。

また周辺には様々な劇場が多く位置している。これらの劇場は小劇場・中劇場・大劇場と規模が違う劇場ではあるが、シアターコクーン付近には PARCO 劇場など同規模の劇場も存在しており、その劇場ごとの特徴があまり明確ではない劇場がほとんどである。

「企業がスポンサーとして参加する劇場」

運営上の特徴は1992年まではプロデューサーズ・オフィスが設置されていたため、各界の第一線で活躍する人々によってオリジナル企画の提供、世界の精鋭アーティストたちの紹介、クオリティ維持のためのプログラム・チェックが行われていた。

その後は、串田和美が芸術監督を務め、氏が主宰する劇団「オンシアター自由劇場」とのフランチャイズ使用契約を結んでおり、春と秋にはオリジナルの企画を提供していた。

1999年から現在にかけて、蜷川幸雄が芸術監督として年2～3公演を行うほか、現在の著名な演出家が公演を行っている。

企業にパートナーとして自主企画の協力を得ており、長期的な企業のイメージの構築に非常に有効な企業にとっての文化活動ともなっている。(*43)

* 串田和美 (Kushida Kazuyoshi)

1942年、東京生まれ。

演出家、俳優、舞台美術家。

日本大学芸術学部教授。

企画組織「KUSHIDA WORKING」主宰。

俳優座付属養成所、文学座を経て、66年劇団自由劇場(後にオンシアター自由劇場)結成に参画、96年同劇団解散。

85年より96年までBunkamuraシアターコクーン芸術監督を務める。

03年より、まつもと市民芸術館館長兼芸術監督に就任。

■劇場の特徴

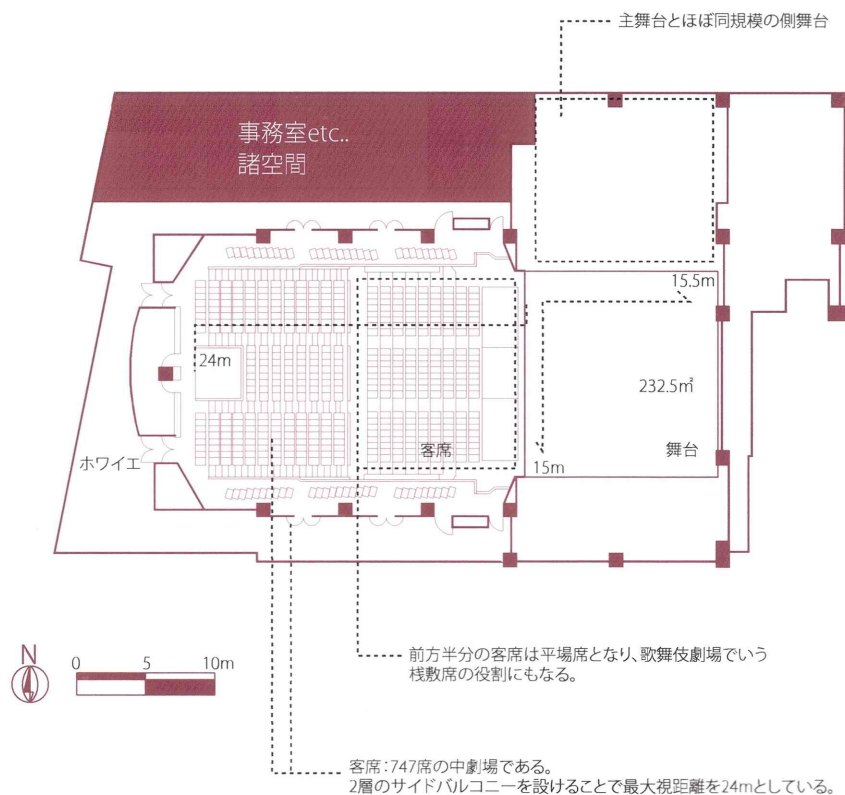
1. 複合文化施設、商業施設の中の一つの機能としての劇場
2. 商業地域に位置しているため、周辺は非常に賑わった空間である
3. 空間として、その内部で完結してしまっている
=閉ざされた劇場
4. 4つの文化・芸術機能を層状に配し、その他の諸機能が残りの空間に挿入された施設=立体的に伸びる空間
5. 立地の良さから、大きな演目を集める中心性があり、そのために多くの集客力も得られる
6. 運営は民間企業のスポンサー制度とし、双方のメリットを作り出している

以上の Bunkamura の特徴を踏まえ、次にシアターコクーンに関して分析を行う。

[シアターコクーン]

矩形の劇場平面ではあるが、総客席数 747 席、舞台から 1 階最後列の客席までが 24m であり、これは 3 層のサイドバルコニーを設けることで、最大視距離を 24m におさえることが出来ている。中規模劇場としては非常にコンパクトな空間であるため、舞台と客席の一体感、臨場感を生み出すことができる。

また、舞台床はユニット床であり、自由に取り外すことが可能である。演目としては、演劇・コンサート・コンテンポラリーダンスなどをはじめとする、さまざまな舞台表現を行う劇場である。(*44)



5・21 シアターコクーン plan

3層バルコニーを設けた客席によって、747席を確保しつつも最大視距離をおさえることが可能となっている。

5.5.2 彩の国さいたま芸術劇場

「育てる場、繋がる場としての劇場」

蛭川幸雄が舞台芸術監督を務めるもう一つの劇場が『彩の国さいたま芸術劇場』である。

彩の国埼玉芸術劇場の基本構想は

- 1: 多目的ホールから専用ホールへ
- 2: 貸館型施設から創造型施設へ
- 3: 大規模ホールから中規模・劇場複合体へ

とした、埼玉県が手がけた劇場・コンサートホール・稽古場・練習場・情報コーナーが一体となった複合文化施設である。

演劇や舞踊専門の大ホールは776席、クラシック音楽専門のシューボックス型音楽ホールは604席、実験的な演劇も可能な小ホールは266～346席（可変舞台）、映像ホールが150席とホールはどれも比較的小さな空間であるが、大小12の練習室・稽古場や大道具などの製作も可能な空間と設備があり、劇場自体で作品を創造し公演を行うことが可能な施設である。

施設機能を活かして、都心部から若干離れた郊外の立地であっても、海外の著名なダンスカンパニーの作品の国内公演を唯一実施したり、稽古からここで取り組み、作り上げた演劇作品の上演などを一貫して行っている。

制作・練習施設は、自主制作を重視する考え方から、まず自主企画事業での利用を優先し、空いている時間を利用して地域の住民に開放するという方針で運営されている。（*45）

■特徴

- ・日本においては非常に稀な劇場構造である。
（オペラ劇場のような制作から公演まで劇場内で行うことが出来る空間）
- ・施設が使われないときに、地域に開放するなど、無駄のない空間利用である。

「地域に開かれた劇場として」

劇場は、あらゆる演目を興業する場である。
さらには、公共的な劇場に関して考えると、「誰もが自由に入ること

の出来る空間」、「地域に開かれた空間」など、その建築意義においても広義なものになってくる。

その様な地域のための劇場は、演出家にとっても開かれた劇場なのである。

それは、さいたま芸術劇場において、蜷川幸雄が活動しているもの、また商業演劇においても、開かれたものであるということを考えると分かるだろう。

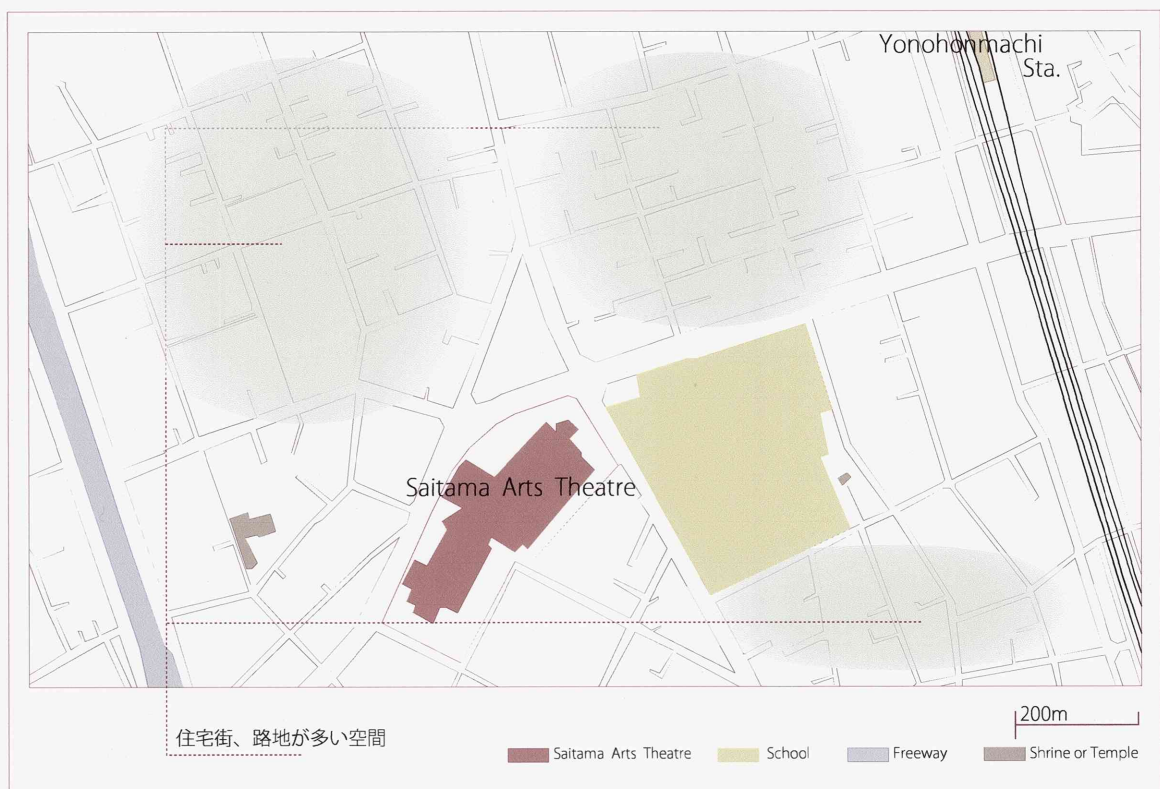
では地域に開かれた劇場とはどのような劇場であるのか。建築的観点による開かれた劇場、内部的行為による開かれた劇場とここでは、2つの観点から開かれた劇場を分析する。

「建築的観点による『開かれた劇場』」

□敷地性

埼玉県さいたま市に位置するこの劇場の周辺には住宅街が展開されている。

そのため、周辺には学校があるものの他に大きな面積を占める建物もなく、地域の中心的空間となる役割を果たしている。



5・22 さいたま芸術劇場周辺 map

住宅街である周辺環境が視覚的に読み取れる。



5・23 ロトンダにおける演奏会
大ホールなどで行われる公演前などに開かれる。
中心に向かって段上りになっているので、人々が集いやすい空間となっている。

□劇場配置

劇場内に設けられている劇場・コンサートホールなど4つのホール空間と12の稽古場・練習場、情報コーナーなどの機能が敷地全体に配されている。

またそれぞれの機能は、分断されるのではなくギャラリーというギャラリー的な役割を持つ通路で繋がると共に、劇場の中央にはロトンダを設け空間につながりとまとまりを持たせている。

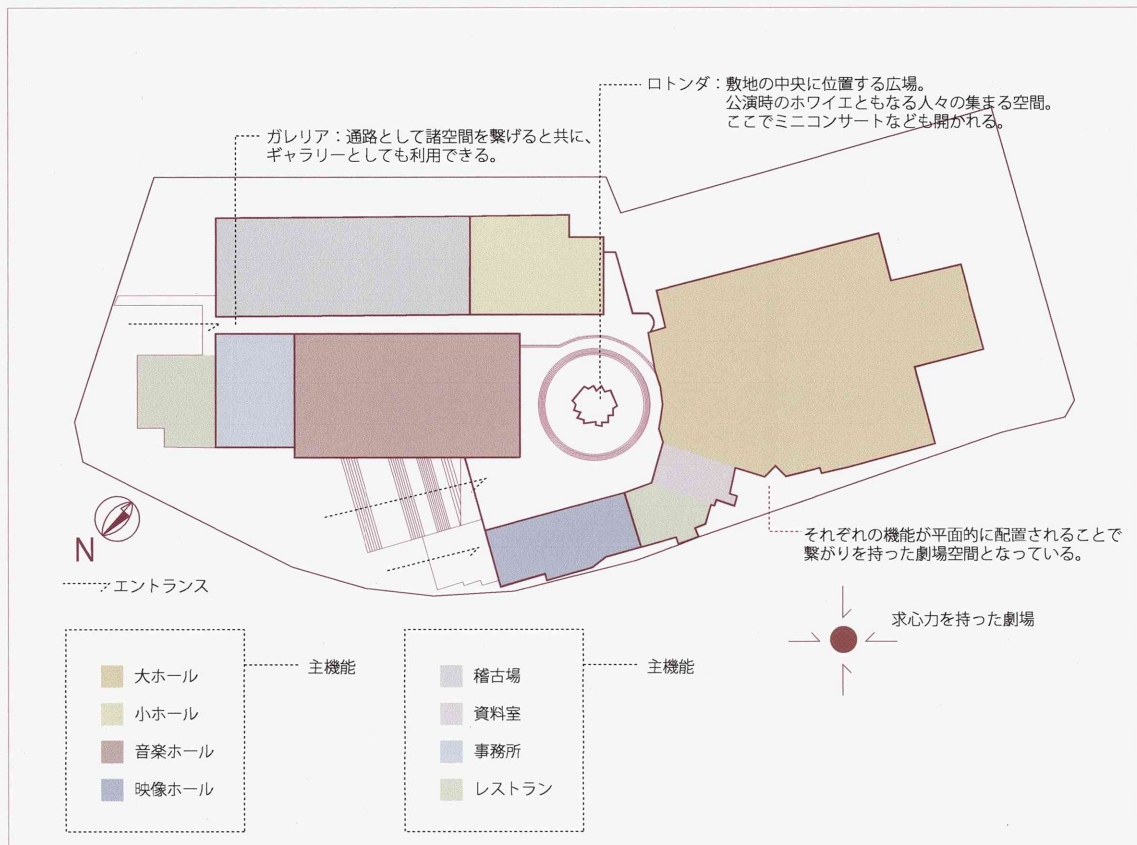
□求心性

ロトンダを中心とした空間構成であるため、求心性のある劇場となっている。

このロトンダでは、単に人々が集まる場としての要素だけではなく、演奏会なども開催されている。

ロトンダにおける発表会の音は劇場全体に響き、さらなる求心力を生む。

劇場が一体となる役割を果たしている。



5・24 さいたま芸術劇場配置図
主機能が敷地に分散配置されているが、それを通路（ギャラリー）や中庭（ロトンダ）で繋いでいる。

「内部的行為による『開かれた劇場』」

さいたま芸術劇場は、その立地からも分かるように周辺は住宅街、近くには中学校があるという立地である。

そのため、学生が稽古場を利用したり、また劇場前の広場で子供が遊んだり、劇場内のレストランでお茶をするなど、周辺住民も様々なにこの劇場を利用している。

「建築的観点による開かれた空間」でも述べたように、人々が集うことの出来る空間を敷地内のあらゆる場に散りばめた劇場なのだ。この様に、周辺住民が頻繁に利用できる空間として開かれているだけでなく、その劇場自体で行われている活動においても、開かれた空間となっている。



5・25 彩の国シェイクスピアシリーズ第19弾
『リア王』フライヤー

公演において、あらゆる職に対して必ず
NINAGAWASTUDIO さいたまゴールド・シアターの団員なども含める。



5・26 さいたまゴールド・シアター

高齢者のための劇団であり、地域に根ざした劇場運営の一つ。周辺住民だけでなく、様々な地域の人々が参加する。普段、劇場とはあまり関わることもない年齢層の人々にとっても劇場が身近な存在となった。

[彩の国シェイクスピア・カンパニー]

シェイクスピア全37作品を13年間で上演するという企画であり、蛭川は1998年1月からこの芸術監督として関わっている。蛭川がこの企画を引き受けたことには2つの理由がある。

1. この企画が商業演劇という場の他に公共的な演劇というものの確立に繋がり、若くて無名でも優秀な俳優や演出家が働く機会を増やすことに繋がる
2. 演出家としての自分を問い直す
(1、2 (*46))

この芸術監督を引き受けることの最大の理由が1. に示した育成の場としての演劇劇場という考えだろう。

普段、プロフェッショナルな人々と関わることもない場で演劇を学ぶ者が、その世界のプロと共に一つの演劇を作り上げる。

この様な機会は、都心における商業演劇劇場ではありえない事である。

[彩の国さいたま芸術劇場ゴールド・シアター]

2006年2月に開始された高齢者のための演劇集団である。

概要は以下の通り。

経験・未経験を問わず、55歳以上という様々な経験を生きた人々を対象に、画一化することのないプロフェッショナルな技術を持った舞台俳優の育成を目的としている。

また、蛭川幸雄を中心とした実践を通しての稽古を行い、古典劇や

現代劇に必要な基礎的な俳優訓練を実施していく。(*47)

しかし、ここは単なる個人の育成を目的とした俳優養成所ではなく、ひとつの集団として活動し、1年後には芸術劇場での公演を行うことができるまでの新しい形態の演劇集団の成立を目指している。

この活動において、劇団参加者は地域の高齢者だけではなく、様々な地域の人々が参加している。

これまでの劇場は、その利用に関しても演劇の演目に関しても比較的若い人々にための空間であったが、この様な活動を行う事で、高齢者にとっても劇場が更に身近な空間となっている。



5・27 舞台稽古見学時の様子

この様に、演劇が作られていく過程を見ることができ、演劇を身近に感じ、劇場を身近に感じることが出来る。

また、劇場での商業演劇の舞台稽古も開放することで、見学が出来る機会なども積極的に設け、演劇をより身近なものに＝劇場をより身近なものにする取り組みが多く行われている。

■劇場の特徴

以上のことから、さいたま芸術劇場に関する特徴として次の5つを挙げることが出来る。

1. 西欧におけるオペラ劇場のような、その劇場の中で一つの演劇を創造することが出来る空間構造＝劇場内で完結している
2. 敷地内に機能を分散させ、ギャラリーで緩やかに繋がれた機能配置＝平面的に広がる空間
3. 敷地の中心にロトンダという求心性を持つ空間
4. 場所としての地域に開かれた劇場
5. 運営形態としての地域に開かれた劇場

これらの特徴を踏まえ、次にその劇場空間に関して分析するため、商業演劇が多く公演される大ホールに関して取り上げることにする。

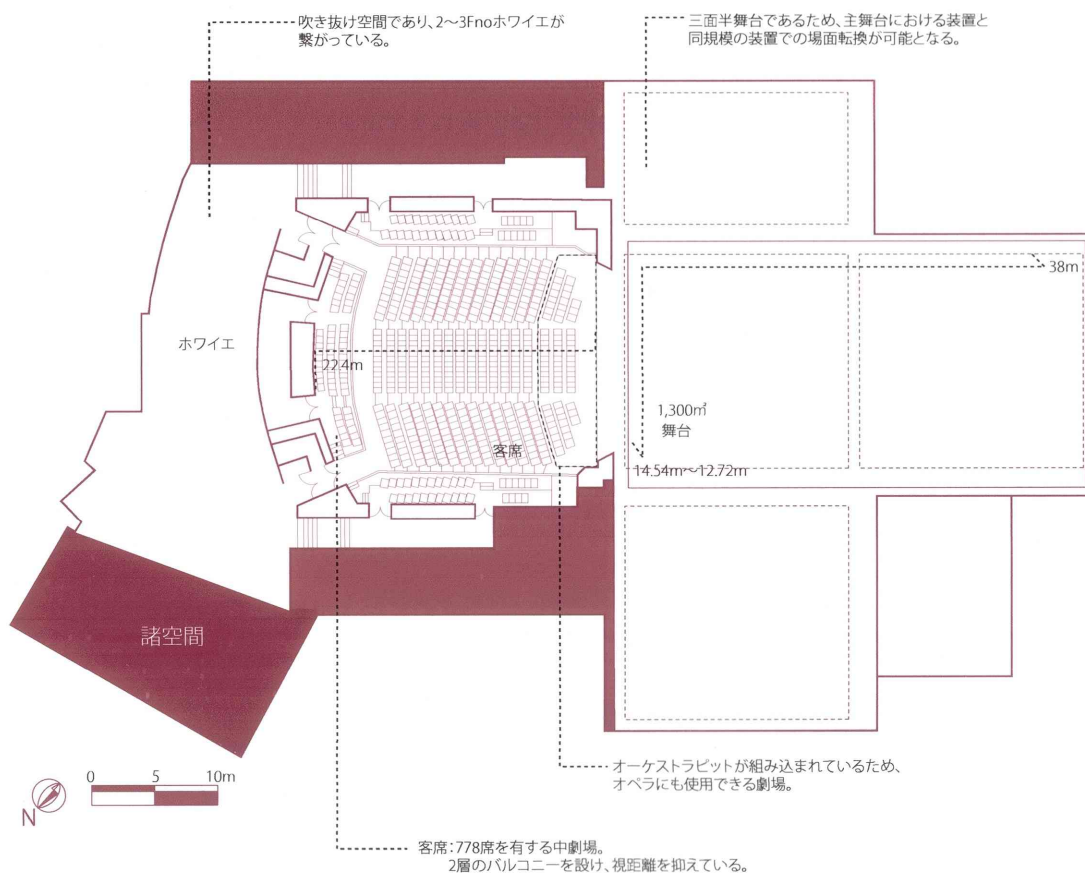
[大ホール]

プロセニウム・ステージ形式の演劇、舞踊、ミュージカル、オペラ、仮設舞台・花道を利用し歌舞伎、日本舞踊、能、狂言など多彩な演目の公演が可能な劇場空間である。

舞台は幅8間（14.5m）高さ30尺（9.0m）のプロセニウムを持ち、8間×8間（14.5m×14.5m）のスペースを基本の演劇空間としている。

また、この主舞台と同じ規模の奥舞台・上手側舞台を持つ三面半の舞台空間である。（*48）

客席には、2段のバルコニー席をめぐらし、視距離をおさえた平面としている。



5・28 さいたま芸術劇場 plan

音楽ホール・小劇場が併設された劇場であるため、演劇専用ホールとして主舞台だけではなく側舞台・奥舞台も主舞台と同じ大きさの空間を確保している。

客席の前部分はオーケストラピットとなりオペラに対応し、また古典芸能が行われる劇場としても使用される劇場である。そのため、素材による空間の落ち着きを出している。

5.6 2つの劇場における特徴とその分析

「立地（地域性と発信）・規模（文化施設と商業施設）」

これまでに見てきた通り、彩の国さいたま芸術劇場と Bunkamura シアターコクーンにはそれぞれ特徴があり、以下に再度その特徴を記す。

[さいたま芸術劇場]

□建築的特徴

- ・敷地内に機能を分散させ、ギャラリーで緩やかに繋がれた空間配置
- ・敷地の中心にロトンダという求心性を持つ空間
- ・場所として地域に開かれた空間
- ・平面的に広がる空間

□敷地的特徴

- ・郊外の住居地域に位置＝静的空間

□運営的特徴

- ・西欧におけるオペラ劇場のような、その劇場の中で一つの演劇を創造することが出来る空間構造＝劇場内で完結している
- ・運営形態としての地域に開かれた劇場

[Bunkamura シアターコクーン]

□建築的特徴

- ・複合文化施設、商業施設の中の一つの機能としての劇場
- ・4つの文化・芸術機能を層状に配し、その他の諸機能が周りに配されている
- ・空間としてその内部で完結している＝閉ざされた劇場
- ・立体的に伸びる空間

□敷地的特徴

- ・都心部の商業地域に位置＝動的空間

□運営的特徴

- ・立地の良さから大きな演目が興業可能でありかつ、多くの集客力を見込むことが出来る

- ・民間企業のスポンサー制度を取り入れることで、多くの興業を行うことが出来る

この様に両者を比較すると、それぞれ互いにはない特徴があり、それぞれがその場所、環境性に対応した劇場であると言える。

「開かれた空間と閉ざされた空間」、「平面的に広がる劇場と立体的に伸びる劇場」、そのような建築的特徴においても、また「様々な活動や開放空間から人々が集える場」と「その立地性から商業演劇における集客力を見込め、スポンサー制度を導入する劇場」という運営的特徴においても、それらは周辺条件によって生み出されたといえる。

5.7 芸術監督が考える劇場とは

「商品と継承」

5.6において述べた使い分けの方法を基に、ここでは蜷川幸雄がこの2つの劇場をどの様に考え、どう使い分けているのか分析する。(※ここでは蜷川幸雄を演出家ではなく、両劇場における芸術監督として考える。)

蜷川幸雄は、この2つの劇場を「育てる＝継承する場」、「発信する場」という使い分けを行っている。

さいたま芸術劇場における商業演劇において、その場を育成の場と考えている点、さいたまゴールド・シアターの活動、一般の人々の稽古場見学会の開催など、それは集客力(利益)追求の場でないからこそ行うことが出来ることであり、郊外に位置する公共施設という場であるから行えることである。

また、シアターコクーンは、その立地の良さ・スポンサー制度によって高価な演目を公演出来、それゆえに集客力が高く更に利益を見込むことが出来、さらに多くの公演を行うことが出来る。注目される演目がこの場から発信されるのである。

以上のことから、劇場における使い分けとは舞台空間において考えられていることではなく、劇場として考えた際の使い分けである。それはその立地に基づく考えであり、舞台空間における劇場機能による使い分けではないということを明確に示している。

つまり、「機能によって作り出される舞台空間を持つ劇場」ではなく、「その場を考え、その立地(空間)に合った劇場」を求めている。

舞台空間として考えると、演出家にとって建築家が考えるほど、その空間は重要ではない＝機能が重要ではない。

しかし、劇場と捉えたとき、その空間にはそれぞれに役割が発生し、使われ方は微妙に異なる。その為の空間としての機能や要素を含めた劇場設計が重要なのだ。

第六章 結論 蜷川幸雄の考える

劇場・演劇空間

◇第六章

結論 蜷川幸雄の考える

劇場・演劇空間

6.1 演劇のための空間、虚構の演出

「演劇・観る・伝える・引き込む」

これまでの論より、蜷川幸雄の劇場や舞台空間に対する考え、またそれらの捉え方として大きく3つに分けることが出来る。

- 演劇を行うための「都市」という場
- 演劇を伝えるための「現実と虚構空間」という場
- 演劇を広めるための「開かれた劇場」という場

蜷川は演出を行う際、空間からその演劇にアプローチしている。その演劇の背景を表現するための空間、演劇という語り・肉体で表現するものを伝えるための最大の手段が舞台空間なのだ。

しかし空間からアプローチするという共通の操作においても、その空間の違いによってさらにアプローチが違っている。

6.1.1 都市について

演劇はそもそも都市的なものであると蜷川は言う。
日々の生活の中心である都市空間で演劇を行うからこそ、またその都市背景を舞台上に映し出すからこそ、そこに意味が生まれる。

実際の都市空間において演劇を行う場合、その街の背景から舞台にアプローチし、その場だからこそ成立する虚構空間を作り出し、人々に伝わる演劇を作り出す。

劇場における演劇の場合にも、その演劇の物語背景、そしてその背景における空間から物語の虚構空間を作り出す。
それは虚構空間を作り出すには、現実世界の都市が重要であるということの意味している。

現実の空間（蜷川演劇においては特に寺社空間である）における演劇を行うことだけが、都市との関わりを持つことではない。

今現在における都市、そしてそこで生活する我々の記憶を少しでもかすめる演劇（空間）を作り出すには、都市というスケールから演劇を作り出すことが重要なのだ。

そしてその演劇空間を作り出す場となる劇場＝舞台空間の広さや形式は様々である。
それを補うために空間演出が必要なのだ。

蜷川演劇もまず空間から考えられる演劇である。

決められた空間範囲しか有することの出来ない劇場において、その中でさえも舞台空間を自らが制限し、その空間内で感覚に訴える舞台空間を作り出す。

すべては観客を演劇に引き込むための要素である。
都市的であるとは、観客に伝えるための一つの要素であり、観客に伝えるための演劇空間であるからこそ、それは都市で公演されなければならない。
生活をしている場で見えるものだからこそ伝わるのであり、それを他の場で行っても意味がないと考えているのである。

6.1.2 現実と虚構空間について

視覚で表現する演劇の舞台空間は、その演劇の物語を観客に伝えるための最も重要な要素である。

蜷川は、その舞台空間という視覚化された演劇を重視する。

「開始3分が重要である」

蜷川自身がこの様に考えているのは、演劇世界に素早く観客を引き込むためであり（現実世界との遮断、虚構世界への導入）、そこで使われるものは言語（聴覚）ではなく一番直接的に伝わる見るという行為（視覚）なのだ。

色や光を多用して作り出された物語世界（虚構空間）は、現実世界を模倣したようなリアリティのある空間であったり、また観客が様々な創造出来る様な抽象化された空間がある。

しかしそれらに共通しているのは、それがあくまでも虚構空間であるということを伝えるものが必ず含まれている、またそれを意図した要素が含まれているということである。

舞台上に昇る月、劇中常に散り続ける花などは直接的に伝える要素であり、また鏡張りの壁、あるものを空間の間仕切りに見立てるなどは間接的にそれを意味する要素である。

その様な虚構空間における虚構性の強調という操作を行うことで、現実世界との境界を曖昧にした舞台空間を作り出そうとしている。

しかしそれは、それほど大げさなものではなく、私達の実生活の隅に落ちている、私たちが普段見落としているものなのかもしれない。だからこそ、見ている観客の記憶の一片をかすめるような空間・演劇が作り出せるのだろう。

6.1.3 開かれた劇場について

蜷川幸雄が演劇を行う劇場は様々であり、本人もどの様な空間であつても演劇を行うと述べている。

すなわちそれは、蜷川演劇には空間的な制限は問題ではないということの意味している。(=劇場における機能は重要ではない)

しかし舞台空間としてではなく、劇場として考えた際に蜷川はその使い分けを行っている。

よく建築を設計する際に、「開かれた〇〇」という言葉を聞くことがある。美術館、図書館など公共施設における空間に対してよく使われているフレーズだ。

劇場においても同様の考えが存在する。

「開かれた劇場」

蜷川はその意味を理解し、そして実践している。

人々が劇場を身近に感じること、そして観劇のためだけではなく、劇場を利用し、場の意味を持たせること。

「開かれた劇場」とはただ単に誰でも利用可能、なんて単純なものではない。

それは要するに誰も使わない空間である。

そうではなく、様々な行為によって人々が劇場を訪れる機会を多く設ける。

そうすることで、だんだんと人々にとって劇場が身近に感じるようになる。

劇場に行ってみると、その空間には観劇のためだけではなく様々な要素が詰まっている。

「広場がある、あそこでおしゃべりしよう」

「近所の劇場のカフェでお茶使しよう」

「あの稽古場、借りてみよう」

内的行為によって身近になった劇場は、外的要素(=建築的空間要素)によって利用しやすい=身近な劇場となる。

この様に本当に使われるようになった劇場が開かれた劇場であると考えられる。

建築的に開かれた空間と言っている、それは通用しない。

内部行為が伴って初めて開かれた劇場と言えるのだ。

しかし、それらを上手く実践出来ている劇場は非常に少ないと考える。

その意味において、蜷川は劇場という特性を考え使い分けを行っているといえる。

6.2 建築としての劇場空間、演劇としての舞台空間

「舞台空間の機能では計らない、劇場という場の重要性」

様々な劇場に関して分析を行うと、それらはまさに舞台空間に対する空間的特性（ここでは機能という言葉で置き換える）を最も考え、作り出された空間であるということを再認識した。

その機能とは、「可変空間だからどんなものにも対応出来る」、「舞台が広く使いやすい」などの様な使う者のためのメリット、「舞台から客席までの距離」、「舞台角によって客席のどこからでも見える舞台」など観劇する者のためのメリットを高々に謳っていた。

さて、実際に観劇をしてみるとそうではない。
私の席から演者が見えない。

当たり前のことである。

演劇はその様な決まりごとで作られるものではない。

確かに、蜷川幸雄という演出家を通して見た劇場や舞台空間は、その様な機能で左右されるほど小さくおさまるものではなかった。

舞台は舞台上だけではない。

設定によっては客席もバルコニー席も通路も、全て舞台となるのだ。
さらに言えば劇場だけが舞台空間ではない。

そして演劇は舞台を作る人々（＝伝える人）、演者（＝伝える人）がいるだけでは成立しない。

それを観る観客（＝伝えられる人）がいて初めて成立する分野である。その観客に演劇を伝えるためのツールとして劇場や舞台空間という視覚的演劇空間が非常に重要になるのだ。

今の劇場は、どこかその劇場という建築空間ありきになっているように感じてしまう。

蜷川の舞台空間に対する考えは非常に明確である。

演劇という物語の言語を視覚化することで、その物語をより観客に伝わりやすくする。

目に見えない言葉の表現だからこそ、目に見えるものに置き換えて伝える。

舞台・劇場はそのための要素に過ぎない。

◇おわりに

「多方面から考えること」

本論文を進めるにあたり、劇場というテーマにおいて、建築的見解ではない何かを見つけたいと思っていた。

そこで演出家に着目したのである。

論文を始めた頃、様々な演劇やパフォーマンス的な表現芸術を見に行き、また過去の演劇は映像として見た。

映像はやはり映像に過ぎず、実際にライブで観る演劇は自分の中に何かわくわくする気持ち、ぞくぞくするものを感じ取れた。

「演劇はすごい」

単純にそう感じた。

あの感動はその場で観なければ分からないものである。

多方面から物事を見ることはとても重要であり、私の最も苦手とする分野である。

しかし、多方面から劇場を見ようとした時、視点が変わった。

劇場→ホワイエ→舞台→広場・・・






































そんなことを考えるより、実際に感じることも自分の中に入ってくる。

簡単な言葉ではあるが、そんな単純なことに論文を進めることで改めて気づいた。

そして、これからも実行していきたいと思っている。

蜷川幸雄演劇年表

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
1974	5	ロミオとジュリエット	日生劇場	■
1975	3	唐版・瀧の白糸	大映東京撮影所	■
	7	リア王	日生劇場	■
1976	5	オイディプス王	日生劇場	■
	7	三島由紀夫・近代能楽集 / 卒塔婆小町・弱法師	国立小劇場	■
1977	8	三文オペラ	帝国劇場	■
1978	2	王女メディア	日生劇場	■
	8	ハムレット	帝国劇場	■
1979	2	近松心中物語	帝国劇場	■
	5	ノートルダム・ド・パリ	日生劇場	■
	8	ロミオとジュリエット	帝国劇場	■
1980	2	NINAGAWA マクベス	日生劇場	■
	8	元禄港歌	帝国劇場	■
1981	2	下谷万年町物語	PARCO 西武劇場	■
	11	近松心中物語	帝国劇場	■
1982	4	近松心中物語—それは恋	御園座	■
	5	雨の夏、三十人のジュリエットが選んできた	日生劇場	■
	11	南北恋物語—人はいとしゃ	帝国劇場	■
1983	2	黒いチューリップ	PARCO 西武劇場	■
	5	近松心中物語—それは恋	朝日座	■
	7	王女メディア	イタリア・ギリシャ	■
	8	近松心中物語—それは恋	帝国劇場	■
	11	王女メディア	朝日座	■
1984	1	にぎり江	朝日座	■
	4	タンゴ・冬の終わりに	PARCO 西武劇場	■
	5	王女メディア	新宿花園神社屋外	■
	6	元禄港歌	御園座	■
	7	王女メディア	ギリシャ・イタリア・フランス	■
	8	元禄港歌	帝国劇場	■
	11	三人姉妹	ベニサン・ピット	■
1985	2	恐怖時代	日生劇場	■
	3	NINAGAWA マクベス	国立文楽劇場	■
	6	王女メディア	芝増上寺屋外	■
		95kg と 97kg のあいだ	ベニサン・ピット	■
	8	NINAGAWA マクベス	オランダ・イギリス	■
	10	にぎり江	帝国劇場	■
		作品たち	PARCO SPACE PART3	■




































年	月・日	演目	劇場	劇場分類
1985	12	近松心中物語—それは恋	御園座	
1986	2	タンゴ・冬の終わりに	PARCO 西武劇場	
	3	近松心中物語—それは恋	近鉄劇場	
	5	オイディプス王	築地本願寺屋外	
	7	血の婚礼	ベニサン・ビット	
	8	王女メディア	イギリス・アメリカ・カナダ	
	12	貧民倶楽部	帝国劇場	
1987	3	テンベスト	日生劇場	
	5	虹のバクテリア	ベニサン・ビット	
	7	なぜか青春時代	PARCO 劇場	
	9	NINAGAWA マクベス	イギリス	
	10	ギブス	ベニサン・ビット	
	12	NINAGAWA マクベス	帝国劇場	
1988	3	欲望という名の市電	帝国劇場	
	5	ハムレット	スパイラルホール	
	6	ハムレット	恵比寿第2ファクトリー	
	8	テンベスト	イギリス	
	10	仮名手本忠臣蔵	新神戸オリエンタル劇場	
	12	テンベスト	帝国劇場	
1989	1	王女メディア	香港	
	3	唐版・瀧の白糸	日生劇場	
	4	NINAGAWA マクベス	静岡県護国神社屋外	
	7	王女メディア	新神戸オリエンタル劇場	
	9	近松心中物語	ベルギー・イギリス	
	12	盲導犬	日生劇場	
1990	1	三島由紀夫・近代能楽集 / 卒塔婆小町	東京グローブ座	
	2	三島由紀夫・近代能楽集 / 卒塔婆小町	新神戸オリエンタル劇場	
	5	ペールギュント	青山劇場	
	7	PLAYZONE' 90 MASK	青山劇場	
	8	PLAYZONE' 90 MASK	大阪フェスティバルホール	
	8	卒塔婆小町	イギリス	
	10	NINAGAWA マクベス	北米	
1991	1	1991・待つ	ベニサン・ビット	
	4	リア王	新神戸オリエンタル劇場	
	4	リア王	東京バナソニック・グローブ座	
	6	七人みさき	銀座セゾン劇場	
	8	TANGO AT THE END OF WINTER	エジンバラ (キングス劇場)	

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
1991	8	TANGO AT THE END OF WINTER	ロンドン (ピカデリー劇場)	■
	10	卒塔婆小町	アメリカ	■
	12	仮名手本忠臣蔵	帝国劇場	■
1992	1	1992・待つ	ベニサン・ビット	■
	3	ワグナー・歌劇「さまよえるオランダ人」	神奈川県民ホール	■
	3	ワグナー・歌劇「さまよえるオランダ人」	尼崎総合文化センター	■
	3	ワグナー・歌劇「さまよえるオランダ人」	東京文化会館大ホール	■
	5	SHOW 劇 MASK	日生劇場	■
	6	NINAGAWA マクベス	沖縄コンベンションセンター	■
	9	テンバスト	新神戸オリエンタル劇場	■
	11	三人姉妹	銀座セゾン劇場	■
	12	テンバスト	イギリス	■
	12	千年の街のクリスマス	長崎オランダ村ハウステンボス	■
1993	1	1993・待つ	ベニサン・ビット	■
	3	春	東京芸術ホール1	■
	4	王女メディア	台湾	■
	5	魔女の宅急便	青山劇場	■
	5	王女メディア	愛知芸術劇場	■
	5	初夏の夜の夢	須磨離宮	■
	6	王女メディア	スイス	■
	7	王女メディア	シアタードラマシティ	■
	9	テンバスト	川口総合文化センターリリア	■
	10	王女メディア	新宿文化センター大ホール	■
	11	王女メディア	所沢市民文化センターミュージズ	■
	11	王女メディア	九州厚生年金会館	■
	11	血の婚礼	銀座セゾン劇場	■
	12	魔女の宅急便	飛天	■
	1994	2	ペール・ギュント	オスロ (ノルウェー国立劇場)
3		ペール・ギュント	ロンドン (バービカン劇場)	■
3		ペール・ギュント	マンチェスター (パレス劇場)	■
4		ペール・ギュント	銀座セゾン劇場	■
4		にざり江	近鉄劇場	■
6		夏の夜の夢	ベニサン・ビット	■
9		オセロー	日生劇場	■
10		ゴドーを待ちながら	銀座セゾン劇場	■
11		王女メディア	サンシャイン劇場	■
1995		1	三人姉妹	桐朋学園

年	月・日	演目	劇場	劇場分類	
1995	3	魔女の宅急便	中日劇場	■	
	3	近松心中物語	近鉄劇場	■	
	5	魔女の宅急便	広島メルパルクホール	■	
	7	夏の夜の夢	イギリス	■	
	8	夏の夜の夢	近鉄劇場	■	
	9	王女メディア	東北・北海道	■	
	10	ハムレット	銀座セゾン劇場	■	
	10	近松心中物語	川口リリアホール	■	
	12	身毒丸	彩の国さいたま芸術劇場	■	
	12	身毒丸	静岡市民文化会館	■	
	12	身毒丸	近鉄劇場	■	
	12	身毒丸	愛知芸術劇場	■	
	1996	1	身毒丸	Bunkamura シアターコクーン	■
		1	身毒丸	札幌市教育文化会館	■
2		身毒丸	音更町文化センター	■	
3		近松心中物語	御園座	■	
4		近松心中物語	明治座	■	
5		魔女の宅急便	東京厚生年金会館	■	
6		王女メディア	中近東	■	
7		魔女の宅急便	福岡サンパレス	■	
7		魔女の宅急便	愛知厚生年金会館	■	
7		魔女の宅急便	大阪フェスティバルホール	■	
8		夏の夜の夢	東京グローブ座	■	
9		夏の夜の夢	イギリス	■	
10		零れる果実	シアターコクーン	■	
11		1996・待つ	ベニサン・ピット	■	
1997		3	草迷宮	さいたま芸術劇場	■
	4	草迷宮	Bunkamura シアターコクーン	■	
	5	NINAGAWA マクベス	近鉄劇場	■	
	6	昭和歌謡大全集	銀座セゾン劇場	■	
	7	銀色クジラの時間旅行	和歌山ビッグホエール	■	
	9	近松心中物語—それは恋	近鉄劇場	■	
	10	近松心中物語—それは恋	札幌厚生年金会館	■	
	10	身毒丸	イギリス	■	
	11	カルメンと呼ばれた女	帝国劇場	■	
	11	王女メディア	群馬・神戸・薬師寺・多摩	■	
	12	常陸坊海尊	世田谷パブリックシアター	■	

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
1998	1	ロミオとジュリエット	さいたま芸術劇場	■
	2	ロミオとジュリエット	愛知厚生年金会館	■
	2	ロミオとジュリエット	大阪シアタードラマシティ	■
	2	ロミオとジュリエット	富山オーバードホール	■
	3	ハムレット	銀座セゾン劇場	■
	3	近松心中物語	明治座	■
	4	ハムレット	大阪シアタードラマシティ	■
	4	ハムレット	札幌教育文化会館	■
	5	ハムレット	福岡メルパルクホール	■
	5	ハムレット	広島アステールプラザ	■
	5	ハムレット	名古屋厚生年金会館	■
	5	ハムレット	静岡市民文化会館	■
	5	王女メディア	世田谷パブリックシアター	■
	6	1998・待つ	ベニサン・ピット	■
	6	身毒丸	さいたま芸術劇場	■
	7	王女メディア	近鉄劇場	■
	7	身毒丸	Bunkamura シアターコクーン	■
	7	身毒丸	愛知県芸術劇場	■
	8	身毒丸	広島アステールプラザ	■
	8	身毒丸	富山オーバードホール	■
	8	身毒丸	アクトシティ浜松	■
	8	身毒丸	近鉄劇場	■
	8	身毒丸	石川厚生年金会館	■
	8	身毒丸	宮城県民会館	■
	8	ハムレット	イギリス	■
	9	王女メディア	姫路市文化センター	■
	9	王女メディア	香川県民ホール	■
	10	王女メディア	鳥取県民文化会館	■
	10	十二夜	さいたま芸術劇場	■
	10	NINAGAWA マクベス	滋賀県立芸術劇場	■
	11	NINAGAWA マクベス	北海道厚生年金会館	■
	11	NINAGAWA マクベス	川口リリアホール	■
	12	元禄港歌	御園座	■
	12	にぎり江	帝国劇場	■
1999	2	近松心中物語—それは恋	御園座	■
	2	リチャード三世	さいたま芸術劇場	■
	3	リチャード三世	大阪シアタードラマシティ	■

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
1999	3	リチャード三世	愛知県芸術劇場	■
	3	かもめ	STUDIO コクーン	■
	3	元禄港歌	明治座	■
	4	かもめ	水戸芸術館 ACM 百人劇場	■
	4	元禄港歌	近鉄劇場	■
	6	血の婚礼	ベニサン・ピット	■
	9	リア王	さいたま芸術劇場	■
	10	女王メディア	びわ湖ホール	■
	10	女王メディア	宮崎県立芸術劇場	■
	10	女王メディア	なら 100 年会館	■
	10	女王メディア	河内長野ラプリーホール	■
	10	リア王	バービカンシアター	■
	11	パンドラの鐘	Bunkamura シアターコクーン	■
	11	女王メディア	福岡メルパルクホール	■
	12	リア王	ロイヤルシェイクスピアシアター	■
2000	1～2	リア王	イギリス	■
	2	唐版・瀧の白糸	Bunkamura シアターコクーン	■
	3	三人姉妹	STUDIO コクーン	■
	4	夏の夜の夢	さいたま芸術劇場	■
	4	夏の夜の夢	近鉄劇場	■
	5	テンペスト	さいたま芸術劇場	■
	5	テンペスト	近鉄劇場	■
	9.5～24	ギリクス	シアターコクーン	■
	9.30～10.1	ギリクス	愛知県勤労会館	■
	10.7～15	ギリクス	大阪シアタードラマシティ	■
	10.27～11.5	近代能楽集	さいたま芸術劇場	■
	11.3～5	NINAGAWA 火の鳥	さいたまスーパーアリーナ	■
	11.9	近代能楽集	アクトシティ浜松大ホール	■
	11.4	近代能楽集	びわ湖ホール	■
	11.19～23	近代能楽集	愛知勤労会館	■
	11.27～30	近代能楽集	大阪シアタードラマシティ	■
	12.9～17	元禄港歌	川口リリア・メインホール	■
2001	1.6～28	真情あふるる軽薄さ	シアターコクーン	■
	1.25～2.18	近松心中物語—それは恋	近鉄劇場	■
	3.4～4.25	近松心中物語—それは恋	明治座	■
	3.16～25	マクベス	さいたま芸術劇場	■
	3.30～4.30	マクベス	シアターコクーン	■

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
2001	6.27～30	近代能楽集	ロンドン（パービカン劇場）	
	7.9～27	三文オペラ	シアターコクーン	
	7.12～14	近代能楽集	さいたま芸術劇場	
	7.20～21	近代能楽集	新潟市民芸術文化会館	
	7.25～27	近代能楽集	大阪シアタードラマシティ	
	7.31～8.12	近代能楽集	シアターコクーン	
	8.3～12	三文オペラ	大阪シアタードラマシティ	
	8.23～26	三文オペラ	さいたま芸術劇場	
	9.14～28	ハムレット	さいたま芸術劇場小ホール	
	10.10～14	ハムレット	大阪シアタードラマシティ	
	11.1～4	ハムレット	水戸芸術館ACM百人劇場	
	12.8～1.10	四谷怪談	シアターコクーン	
	2002	1.26～2.3	身毒丸	さいたま芸術劇場
2.6～2.17		身毒丸	近鉄劇場	
2.20～2.24		身毒丸	仙台イズミティ 21	
3.1～3		身毒丸	新潟リ्यूとびあ	
3.6～31		身毒丸	シアターコクーン	
5.4～30		欲望という名の市電	シアターコクーン	
6.5～9		欲望という名の市電	大阪シアタードラマシティ	
6.7～30		オイディプス王	シアターコクーン	
7.11～13		オイディプス王	新潟リ्यूとびあ	
7.19～24		オイディプス王	大阪シアタードラマシティ	
8.16～9.1		夏の夜の夢	シアターコクーン	
9.14～15		夏の夜の夢	びわ湖ホール	
9.20～21		夏の夜の夢	新潟リ्यूとびあ	
9.24～10.2		夏の夜の夢	福岡筑紫女学園特設劇場	
10.10～12		夏の夜の夢	パリ	
10.9～24		マクベス	シアターコクーン	
11.1～17		マクベス	近鉄劇場	
12.4～7		マクベス	ニューヨーク	
2003		1.8～26	桜の園	シアターコクーン
	2.6～9	桜の園	大阪シアタードラマシティ	
	2.19～3.16	ベリクリーズ	さいたま芸術劇場	
	3.28～4.5	ベリクリーズ	ロンドン	
	4.18～4.23	ベリクリーズ	大阪シアタードラマシティ	
	4.29～5.3	ベリクリーズ	新潟リ्यूとびあ	
	9.6～9.30	エレクトラ	シアターコクーン	

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
2003	11.16～12.14	ハムレット	シアターコクーン	■
	12.5～12.28	リチャード三世	日生劇場	■
2004	1.9～11	リチャード三世	新潟りゅーとびあ	■
	1.16～2.1	タイタス・アンドロニカス	さいたま芸術劇場	■
	1.20～2.5	リチャード三世	大阪シアタードラマシティ	■
	1.30～2.1	リチャード三世	北九州芸術劇場大ホール	■
	2.2～2.6	新・近松心中物語	御園座	■
	2.6～11	タイタス・アンドロニカス	大阪シアタードラマシティ	■
	2.17～2.1	タイタス・アンドロニカス	福岡メルパルクホール	■
	3.4～4.29	新・近松心中物語	日生劇場	■
	3.6～3.30	シブヤから遠く離れて	シアターコクーン	■
	5.17～6.13	オイディプス王	シアターコクーン	■
	6.18～2.1	オイディプス王	福岡メルパルクホール	■
	7.1～3	オイディプス王	ギリシャ	■
	8.6～2.1	お気に召すまま	さいたま芸術劇場	■
	9.30～10.9	Hamlet	プリマス	■
10.12～16	Hamlet	ノーリッジ	■	
10.19～23	Hamlet	プール	■	
10.26～30	Hamlet	エジンバラ	■	
11.2～6	Hamlet	サルフォード	■	
11.10～27	Hamlet	ロンドン	■	
11.30～12.3	Hamlet	ノッティンガム	■	
12.6～10	Hamlet	バス	■	
12.4～28	ロミオとジュリエット	日生劇場	■	
2005	1.2～27	新・近松心中物語	博多座	■
	1.7～10	ロミオとジュリエット	愛知厚生年金会館	■
	1.15～23	ロミオとジュリエット	大阪シアタードラマシティ	■
	1.28～30	ロミオとジュリエット	広島厚生年金会館	■
	2.5～28	幻に心もそぞる狂おしのわれら将門	シアターコクーン	■
	2.11～13	ロミオとジュリエット	新潟りゅーとびあ	■
	2.18～19	ロミオとジュリエット	富山オーバードホール	■
	2.23～25	ロミオとジュリエット	仙台市民会館	■
	4.5～24	キッチン	シアターコクーン	■
	5.6～28	メディア	シアターコクーン	■
	6.1～19	近代能楽集	さいたま芸術劇場	■
	6.24～26	近代能楽集	新潟りゅーとびあ	■
	6.30～7.3	近代能楽集	愛知県勤労会館	■

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
2005	7.9～7.17	近代能楽集	大阪シアター BRAVA!	■
	7.28～7.30	近代能楽集	ニューヨーク (ローズシアター)	■
	7.7～7.31	NINAGAWA 十二夜	歌舞伎座	■
	9.9～10.22	天保十二年のシェイクスピア	シアターコクーン	■
	10.28～11.6	天保十二年のシェイクスピア	大阪シアター BRAVA !	■
2006	2.3～19	間違いの喜劇	さいたま芸術劇場	■
	2.24～26	間違いの喜劇	大阪シアタードラマシティ	■
	3.3～5	間違いの喜劇	メルバレクホール FUKUOKA	■
	3.10～12	間違いの喜劇	愛知県勤労会館	■
	4.21～5.7	タイタス・アンドロニカス	さいたま芸術劇場	■
	5.7～30	白夜の女騎士	シアターコクーン	■
	5.13～14	タイタス・アンドロニカス	富山オーバードホール	■
	5.19～21	タイタス・アンドロニカス	大阪シアタードラマシティ	■
	6.3～4	タイタス・アンドロニカス	仙台市民会館	■
	6.16～24	タイタス・アンドロニカス	イギリス	■
	6.29～7.1	タイタス・アンドロニカス	イギリス	■
	7.6～30	あわれ彼女は娼婦	シアターコクーン	■
	7.28～8.1	Process ～途上～	さいたま芸術劇場大稽古場	■
	8.5～13	あわれ彼女は娼婦	大阪シアター BRAVA!	■
	9.6～10.1	オレステス	シアターコクーン	■
	10.6～16	オレステス	大阪シアタードラマシティ	■
	10.21～24	オレステス	愛知厚生年金会館	■
	11.4～29	タンゴ・冬の終わりに	シアターコクーン	■
	12.1～4	鴉よ、おれたちは弾丸をこめる	さいたま芸術劇場大稽古場	■
2007	1.23～2.8	コリオレイナス	さいたま芸術劇場	■
	2.7～28	ひばり	シアターコクーン	■
	2.13～18	コリオレイナス	大阪シアタードラマシティ	■
	2.23～27	コリオレイナス	メルバレクホール FUKUOKA	■
	3.9～11	コリオレイナス	愛知厚生年金会館	■
	3.16～31	恋の骨折り損	さいたま芸術劇場	■
	4.14～22	恋の骨折り損	大阪シアター BRAVA!	■
	4.25～29	コリオレイナス	ロンドン (パーピカンシアター)	■
	4.27～29	恋の骨折り損	愛知県勤労会館	■
	5.4～5	恋の骨折り損	北九州芸術劇場	■
	5.8～31	蕪原校校	シアターコクーン	■
	6.5～10	蕪原校校	大阪シアタ BRAVA !	■
	6.5～28	NINAGAAWA 十二夜	博多座	■

年	月・日	演目	劇場	劇場分類
2007	6.22～7.1	船上のピクニック	さいたま芸術劇場小ホール	■
	7.5～29	お気に召すまま	シアターコクーン	■
	7.7～29	NINAGAWA 十二夜	歌舞伎座	■
	8.3～12	お気に召すまま	大阪シアタードラマシティ	■
	8.9～9.2	エレンディラ	さいたま芸術劇場	■
	8.17～19	お気に召すまま	静岡市民文化会館	■
	8.24～26	お気に召すまま	仙台イズミティ 21	■
	9.7～9	エレンディラ	愛知厚生年金会館	■
	9.14～17	エレンディラ	大阪シアター BRAVA!	■
	10.4～21	オセロー	さいたま芸術劇場	■
	10.27～28	オセロー	富山オーバードホール	■
	11.3～4	オセロー	北九州芸術劇場	■
	11.7～30	カリギュラ	シアターコクーン	■
	11.9～11	オセロー	愛知県勤労会館	■
	11.16～18	オセロー	大阪シアタードラマシティ	■
	12.5～11	カリギュラ	大阪シアター BRAVA!	■

■ 大劇場 ■ 中劇場 ■ 小劇場 ■ イベントスペース・海外劇場 etc

□参考文献引用表

- *1 エンタテインメント白書 2007
- *2 文化に関する世論調査 (内閣府：平成 15 年度)
- *3～*16 劇空間のデザイン
- *17～*22 演出家の仕事—60 年代・アングラ・演劇革命
- *23、*24 劇場の計画と運営 やわらかい建築へ
- *25、*26 劇空間のデザイン
- *27、*28 劇場の計画と運営 やわらかい建築へ
- *29～*31 建築設計資料 18 劇場・ホール
- *32 劇場の計画と運営 やわらかい建築へ
- *33 日本音響家協会
- *34～*36 Note 増補 1969—2001
- *37 演出家の仕事—60 年代・アングラ・演劇革命
- *38 SD 別冊 No.24 演劇のための空間
- *39、*40 Note 増補 1969—2001
- *41～*43 劇場の計画と運営 やわらかい建築へ
- *44 建築設計資料 18 劇場・ホール
- *45 劇場の計画と運営 やわらかい建築へ
- *46 Note 増補 1969—2001
- *47 埼玉県芸術文化振興財団
- *48 建築設計資料 63 演劇の劇場

□参考文献

「演出家の仕事—60年代・アングラ・演劇革命」

発行：2006年2月15日

編集：日本演出家協会（流山児祥・坂手洋二・和田喜夫・佐々木治己）
+西堂行人

発行所：日本演出家協会

「蜷川幸雄トークセッション 反逆とクリエイション」

発行：2002年2月16日

発行所：株式会社紀伊国屋書店

「Note 1969 - 2001」

発行：2002年2月28日

著者：蜷川幸雄

発行者：若森繁男

発行所：株式会社河出書房新社

「朝倉摂のステージ・ワーク 1991～2002」

発行：2003年4月10日

著者：朝倉摂

発行者：伊藤勇

発行所：株式会社 PARCO

「朝倉摂 舞台空間のすべて」

発行：1986年11月20日

著者：朝倉摂

発行者：増田通二

発行所：株式会社 PARCO 出版局

「劇空間のデザイン」

発行：1984年1月28日

編集：OISTT 日本センター

発行者：小川道明

発行所：株式会社リプロポート

「劇場の計画と運営 やわらかい建築へ」

発行：2000年2月25日

著者：山崎泰孝

発行者：平田翰那

発行所：鹿島出版会

「建築設計資料 18 劇場・ホール」
発行：1987 年 9 月
発行者：馬場瑛八郎
発行所：株式会社建築資料研究社

「建築設計資料 63 演劇の劇場」
発行：1997 年 9 月 15 日
発行者：馬場瑛八郎
発行所：株式会社建築資料研究社

「Theaters & halls = 劇場・ホール」
発行：1995 年 4 月
発行所：メイセイ出版

「SD 別冊 No.24 演劇のための空間」
発行：1994 年 4 月 6 日
著者：伊東正示
発行所：鹿島出版会

「エンタテインメント白書 2007」
発行：2007 年 10 月 3 日
発行所：ぴあ総合研究所株式会社

□参考 HP

「日本舞台音響家協会 HP」
http://www.ssaj.gr.jp/H_Add_tky.html
「蜷川幸雄 HP」
<http://www.my-pro.co.jp/ninagawa/>
「埼玉県芸術文化振興団体 HP」
<http://www.saf.or.jp/>
「日生劇場 HP」
<http://www.nissaytheatre.or.jp/>
「ル・テアトル銀座 HP」
<http://www.theatres.co.jp/letheatre/index.html>
「竹中工務店 HP」
<http://www.takenaka.co.jp/>
「シアターガイド HP」
http://www.theaterguide.co.jp/index_public.php
「明治座 HP」
<http://www.meijiza.co.jp/>

本論文を完成させるにあたり様々なアドバイスを下さり、またこれまで研究室において多くのご指導を
していただきました主査の渡邊眞理教授、論文に関するご指導をいただきました副査の陣内秀信教授、
高村雅彦准教授に心から感謝しております。

また、それぞれに論文を進めながら相談に乗ってくれた研究室の仲間に感謝しています。

どうもありがとうございました。