

空間創造の衣装

オスカー・シュレンマー『トリアディック・バレエ』を中心に

柴田 隆子

0. はじめに

今日の舞台芸術の研究領域では、身体性や空間性についての議論はなされているが、¹⁾「衣装」がとりたてて問題となることはあまりない。本稿の目的は、身体性と空間性の観点から「衣装」がもつ意味を考え、その可能性を探ることである。

舞台衣装の役割には、俳優ないし登場人物を示す記号的役割がある。イタリアのコメディ・デラルテや道化芝居のように演じる役柄を示すもの、あるいは俳優の名声を誇示するためのもの、または19世紀末のマイニンガー公爵一座のように時代考証を経ることで時代や身分を示すものとして、舞台上で演じられている出来事を補足する役割を担ってきた。一方、19世紀末から急速に発達した電気照明は、舞台上における視覚的要素の重要性を飛躍的に増大させ、例えばロイ・フラー(Loie Fuller)のような衣装の可能性を顕在化させる舞台を生み出した。²⁾20世紀初頭にはドイツ表現主義やロシア構成主義、ダダなど前衛芸術運動を中心に、ドラマの補助的な役割ではなく、それ自体の芸術性や存在意義を主張する舞台装置や衣装が作られるようになる。バウハウス舞台芸術工房のマイスターであったオスカー・シュレンマー(Oskar Schlemmer 1888-1943)もそれに取り組んだ一人であった。シュレンマーの代表作である『トリアディック・バレエ(Das triadische Ballett)』は、衣装から発想された造形的パフォーマンス作品である。その色彩と形体に工夫を凝らした衣装は、観客に与える効果と着用するパフォーマーの意識変革を狙ったものであった。

フランスの演劇学者クリスティアン・ビエ(Christian Biet)とクリストフ・ト

1) Vgl. Lehmann (1999), Fischer-Lichte (2004).

2) ロイ・フラーの舞台と衣装については、Brandstetter / Ochaim (1989) を参照。

リオー (Christophe Triau) による『演劇学の教科書 (*Qu'est-ce que le théâtre?*)』(2006) では、衣装は「場、空間、パフォーマンス的・ドラマ行為のなかに含まれ、それらと調和した／対立した／ずれた姿勢を生み出す」(382)³⁾のものであり、俳優と制作側、現実の場と記号表象としての空間、現実の身体と登場人物、外部世界と舞台内世界といった2つの世界の移行を可能にするものとして位置づけられている(383)。衣装にはこうした異なる領域を媒介し、それを観客に対して可視化する働きがある。またフリーデリケ・ツィンマーマン (Friederike Zimmermann) は、シュレンマーの「哲学的観点」に注目し、外部世界である日常世界全般からの衣装の可能性を指摘している (Zimmermann 2007: 98-113)。シュレンマー作品のアイデンティティとしてある衣装は、彼の舞台芸術理論と密接に関わるものであった。

1. 『トリアディック・バレエ』の変遷

『トリアディック・バレエ』はシュレンマーの作品として知られ、その衣装はドイツ国内外でのバウハウス展で展示されたが、元々は国立バレエ学校のソリスト、アルベルト・ブルガー (Albert Burger) とエルザ・ヘッツェル (Elsa Hötzel) との共同制作である。シュレンマーは1912年に彼らと出会い、音楽とダンスと衣装の色からなる作品『前奏曲 (Vorspiel)』を構想する (Scheper 1988: 18)。これが彼の初めてのダンス構想であり、『トリアディック・バレエ』の発端である。第一次世界大戦による中断を経て、『トリアディック・バレエ』の初演は1922年にシュトゥットガルトで行われた。⁴⁾

初演のプログラムの表紙と裏表紙にはタイトルと共に „BURGER – HÖTSEL[sic] – SCHLEMMER” の記載があり、⁵⁾ 3人の共同作品であることが強調されている。このプログラムにはシュレンマーによる「バレエとは? (Ballett?)」(1922) の文章が掲載された。その中で彼はダンスを、裸体あるいは簡素な衣装をつけ野外で踊る祭祀的ダンスと、美的な衣装を着けて劇場で踊る仮装ダンスの2つに分類し、後者を「バレエ」とであると定義した。シュレンマーはバレエ史にお

3) 訳文は石井恵訳 (ビエ / トリオ 2009: 250)。

4) 導入として、冒頭に俳優 Kurt Junker が Heinrich von Kleist の『人形劇について (*Über das Marionettentheater*)』の一節を朗読し、シュレンマー自身は Walter Schoppe の芸名でトルコ風の男性キャラクターを演じた (Scheper 1988: 49-56)。『トリアディック・バレエ』初演舞台の構成については、Scheper (1988: 33-49)、Zimmermann (2007: 167-188) を参照。

5) Vgl. Schlemmer, Programm (1922)。

ける女性ダンサーの登場と仮面の廃止や衣装の簡略化に触れ、『トリアディック・バレエ』は現状のバレエを刷新するために構想されたと宣言する。そこには単に女性美を見るものになってしまったバレエに対する批判が含まれる。ダンスは本来「ディオニュソス的な感情」に由来するのだが、⁶⁾ シュレンマーは平面幾何学や立体幾何学の「アポロ的な正確さ」と合わせることで、「対立関係の調整のシンボル」という最終的な形体になりうると考え、それこそがロシアやスウェーデンに対抗する、ドイツのバレエに発展するものだとして主張した (Schlemmer 1922: 145-6)。つまり『トリアディック・バレエ』は、彼が「アポロ的な正確さ」と考える幾何学的な舞台美術や衣装をダンスと組み合わせ、調和的バランスをとろうと構想されたバレエなのである。⁷⁾

初演の公演評のほとんどは、ブルガーが依頼したイタリアの作曲家マルコ・エンリコ・ボッシ (Marco Enrico Bossi) の音楽やブルガーとヘッツェルのダンス、衣装の斬新などを好意的に評価し、衣装・振付・構成を担当したシュレンマーの名を一気に高めた (Scheper 1988: 54)。しかし、この時点で既にエミール・ジャック＝ダルクローズ (Émil Jaques-Dalcroze) やアドルフ・アッピア (Adolph Appia) に師事するブルガーたちとのあいだで、目指すダンスの方向性の違いが明らかになっていた。⁸⁾ 『トリアディック・バレエ』がシュレンマーの作品として評価されたこともブルガーたちとの亀裂を深め、費用を分担した衣装の所有権紛争にまで発展した。⁹⁾

ブルガーたちの手を離れた 1926 年の改作では、手元に残された衣装 6 体に加え、新しく衣装をバウハウスで制作した。演出ノートによれば、デザインは踏襲するものの初演時とは幾分異なる衣装となり、金銭的な制約から初演時の 18 体か

6) ダンスが「ディオニュソス的な陶醉」に由来するという考えは、ニーチェの『悲劇の誕生』から導かれている (Nietzsche 1872: 36-43)。

7) Dirk Scheper の解釈では「ディオニュソスのコンセプトとアポロ的造形を結びつける」ことであり、前者は造形美術、後者は舞台芸術を指す (Scheper 1988: 11)。「アポロ的正確さ」とは、ディオニュソス的なカオスの状態に対抗する「仮象に対する快感」と「仮象による救済」 (Nietzsche 1872: 64) を意味する。

8) Vgl. Scheper (1988: 21-23), Zimmermann (2007: 107)。

9) 1923 年 8 月のヴァイマルでの再演はバウハウス展の目玉のひとつでもあったため、学長 Walter Gropius が自らブルガーたちの客演を依頼し、それまでに衣装の分配を契約書にすることを条件に同意をとりつけた (Scheper 1988: 56-8)。シュレンマーの代役はブルガーたちが連れてきたダンサー Fred Höger が担当し、音楽もバウハウスの Kurt Schleich となり、ダンスの構成にも変更が加えられている (Scheper 1988: 81-2)。

ら12体に、場面も12場から8場に変更になっている。¹⁰⁾ もっとも大きな変更点は音楽であり、自動オルガン用に作曲されたパウル・ヒンデミット (Paul Hindemith) の曲が伴奏に用いられた。シュレンマーは彼がフランクフルト・オペラ座のコンサートマスターであった1920年に既に知己を得ており、その頃から彼の音楽が自身の作品にふさわしいと依頼の機会を伺っていた。¹¹⁾ ヒンデミットの音楽を起用した理由として、機械化や未来志向の反映と、「衣装」から発想したダンスにふさわしい「陽気なグロテスクさから崇高さまで」を併せ持つ点を評価したことを日記 (Schlemmer 1989: 165-6) に記している。このことは公演プログラムにも掲載された。彼の音楽とコラボレーションすることで初めて、新たな法則性を生み出す形体と色と素材からなる舞台が完成し、衣装から音楽とダンスを構築するという独自の制作方法が満足のいく形で実現できたのである。

同じ公演プログラムの中で、シュレンマーは時代の前提条件の変化に合わせた「バレエ」の刷新を主張している。共同体的ダンスとして、ジャック=ダルクローズの「リズム体操」にルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) の「動きのコロス (Bewegungschöre)」¹²⁾ を含め、純粋な身体ダンスとして評価している。一方で衣装に基づくダンスである「演劇的コスチュームダンス (Der theatralische Kostümtanz)」は、自動車や飛行機などの機械が日常的に周囲にある時代を反映するものとして、その違いを強調した。「演劇的コスチュームダンス」では、科学技術の発展の成果を反映した「光に満ちた重力に縛られない未来の建築」によって生じる「生の感覚 (Lebensgefühl)」の変化が問題となった。¹³⁾

シュレンマーの「生の感覚」の考え方にはラバンの影響が見られる。ラバンの言う「ダンス感覚」とは人間が周囲を認識する際に用いられる身体感覚で、そこにはいわゆる五感だけでなく、「平衡感覚や運動感覚、あるいは思考の流れの受けとめ方に関する感覚」(Laban 1922: 4) も含まれた。シュレンマーはこの感覚自体

10) Vgl. Schlemmer, Regiebuch (1926).

11) 1920年にヒンデミットはシュレンマーのバレエのために譜面を書いている。Vgl. Paul Hindemith, Andante aus Ballett für Schlemmers Stuttgart 1920 (Scheper 1988: 28).

12) 集団による群舞を指すラバンの用語で、当初は素人による „Laien-Bewegungschöre“ であった (Koegler 2009: 28-9)。舞踊史では「コーラス舞踊」と訳されることが多いが、ここでは „Chore“ は「合唱隊」という今日的意味だけでなく、ギリシア古典劇における舞台と観客とを結ぶ役割を担った「コロス」も含意していると考え、「動きのコロス」とした。

13) Vgl. Schlemmer, Programm (1926).

が時代によって変化するものと捉え、これまでの常識に捉われない新しい「建築」が生み出す空間では、そうした思考の流れを受けとめる、その空間性にふさわしい身体感覚が生ずると考えたのである。ここで彼が「建築」という概念を用いているのは、空間造形の観点から衣装を捉えているからである。シュレンマーは舞台における造形芸術家の役割を、舞台空間のデザインと考えており、衣装は空間造形の一部であり、空間の変容をもたらすものであった。

2. 空間造形の衣装

シュレンマーは舞台空間には、空間に由来する幾何学的な法則性と、人間の身体に由来する有機的・感情的・情動的な法則性の、大きく分けて2つの法則性が存在すると考えた。論考「人間と芸術的形象 (Mensch und Kunstfigur)」(1924)の中では、この両方の法則に従い舞台空間を活性化させるのが「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」(15)であり、その外的形象を「芸術的形象 (Kunstfigur)」(18)と名付けている。彼が舞台構想の出発点とした「衣装」とは、この「芸術的形象」を作り出すものであった。論考の中では衣装の基本コンセプトとして、個別の法則をモデル化した「歩く建築 (Wandelnde Architektur)」[図 1]、「関節人形 (Gliederpuppe)」、「技術的有機体 (Technischer Organismus)」、「脱物質化 (Entmaterialisierung)」の4例を図示している(16-7)。¹⁴⁾

「歩く建築」[図 1]はユークリッド幾何学的な空間の法則に対応し、シュレンマーの考えでは空間の立体的な法則性 [図 2]¹⁵⁾がこうした外観によってより可視化されるというものであった。[図 1]に見られるように、このモデルは客観的な空間把握の際に用いられるユークリッド幾何学を反映し、平面や立方体の集合で示されている。この

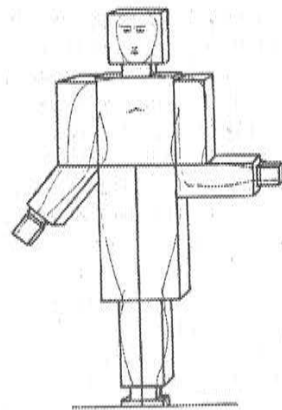


図 1 「歩く建築」
(Schlemmer 1924: 16)

14) 衣装の4例については脇なつみ (2012: 15) を参照。ツィンマーマンはこうした衣装のモデルに、Albrecht Dürer や Erhard Schön, Luca Cambiaso, Gianbattista Bracelli といった 16 世紀から 17 世紀の画家たちの解剖学的、幾何学的人間の図式化の影響を指摘している (Zimmermann 2007: 141-5)。

15) 抽象的空間の法則における空間線と身体表象の関係については、柴田 (2012a: 19-21) を参照。

考えは、先行するラバンの理論を意識していたものといえる。

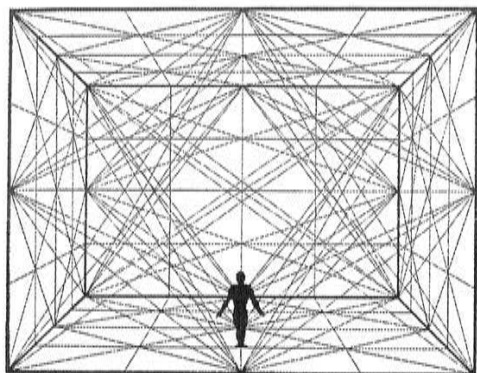


図2 「形象と空間線」(Schlemmer 1924: 13)

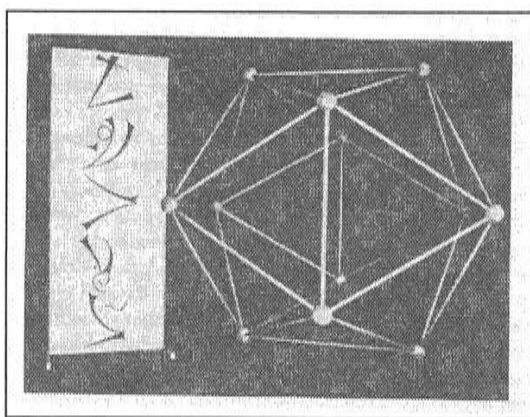


図3 「空間構造体」(Laban 2011: 169)

ラバンは、身体が把握する周囲の空間、後に「キネスフィア (kinesphere)」と呼ばれる個人空間を示すのに、ダンサー側から見た「空間方向」を示す「空間構造体」[図3](Laban 1926: 28)を提起した。ラバンは実際にこの構造体の中でダンサーの動きを分析し、空間の方向性が具体的に可視化されるようにした。シュレンマーはこうした空間構造体においてダンサーの身体に生じる身体感覚を、仮想的に幾何学図形として示し、それが身体上に重ねられたものとしてこの「歩く建

築」モデルを提示している。

他の3タイプは身体の法則に基づくもので、「関節人形」は関節などの身体構造を可視化させるものであり、「技術的有機体」で示されるのは四肢の可動域など身体の機能である。「脱物質化」では、そうした身体の表現形体を抽象化し、メタ的に捉えた衣装の形体としてデザインすることが提案されている。シュレンマーの衣装は、身体や空間の法則による空間把握に関する身体感覚が、具体的なイメージとなって身体に重ねられたものである。身体感覚を具現化した衣装を身につけることで、ダンサーが生み出す動きにおいてダンサーの感じている身体感覚が観客にも可視化され、空間造形に寄与すると彼は考えたのである。

『トリアディック・パレエ』の衣装はこの論考が書かれる以前に制作されており、ここで示された例は『トリアディック・パレエ』を構想する際に、彼が考えたことをまとめたものである。実際の衣装にこのコンセプトが直接的に反映されているかどうかは別にして、彼はダンサーが直観的に捉えている空間把握や身体感覚を、衣装という媒介を用いて可視化しようと試みたのである。

彼はこの空間造形の衣装の影響について、次のように述べている。

空間造形的というのは、衣装がいわゆる色彩的、金属的造形で、ダンサーによって身に着けられ、空間内を動くからである。その際、身体感覚ははっきりと影響を受け、強制されたように見える身体は、衣装と一体化すればするほど、新しいダンスの表現形体へと変化する。(Schlemmer 1931: 27).

シュレンマーの構想する空間造形としての衣装は、ダンサー自身にも影響を与え、両者が混然一体となった新しい表現形体として構想されていたのである。

シュレンマーは、自身のめざすダンス作品を「演劇的コスチュームダンス (Der theatralische Kostümtanz)」と呼ぶ。ここでいう „theatralisch“ には、「劇場 (Theater)」の中で演じられるという意味と、「演劇 (Theater)」というジャンルに含まれるという両方の意味がある。祭祀的な祝祭舞台からバリエテやサーカスまでを「舞台」とみなす彼にとって、「演劇」というジャンルは「舞台」という大きな枠組の中で、最も本質的な「演技 (Verstellung)」「扮装 (Verkleidung)」「変容 (Verwandlung)」(Schlemmer 1924: 8-9)を描くものであった。「演劇的コスチュームダンス」は、劇

場で演じられるという意味に加え、この「演劇」の本質を示すという意味でもあった。

バウハウスの理論的実践的活動の中でこの「演劇的コスチュームダンス」の実現に取組んだシュレンマーは、その一環として『トリアディック・バレエ』やその衣装の意図を明確に言語化しようと努める。それは言葉による説明は不十分なものながらも、混乱を回避する唯一の方法と考えたからであった。¹⁶⁾ 彼は論考「演劇的コスチュームダンス」(1925)の中で『トリアディック・バレエ』の衣装は、まず「動きのために創造されたもの」(189)であったと述べる。その念頭にあったのは、空間や身体性の3次元を仲介する「ステレオスコープ的なイメージ」(189)であった。視差に対応する平面画像を別々に見ることで立体視が得られるステレオスコープは、平面的な映画表現よりも進んだ段階であるとシュレンマーはみなした。それゆえ現行のプロセニウムアーチの立体的なレリーフを根拠に舞台の3次元性を類推するのではなく、空間や身体の法則性を反映させた衣装と、舞台床に軌跡として描かれるダンスのコレオグラフィーとを同時に見ることで、よりリアルな3次元性が得られると考えたのである。

身体の法則を生み出すものとして、心拍、血流、呼吸、脳や神経の活動といった身体メカニズムや、関節や骨格といった外からは見えない身体構造、共通の尺度として用いられる身体基準、動きの可動域などをシュレンマーは考えた。一方で、身体は「空間の中の空間」(Schlemmer 1925: 189)でもあった。空間全体に対し、身体感覚によって把握し動きによって空間を生成しうるダンサーの個人的な空間は、周囲の空間に影響を受ける。この影響をシュレンマーは空間の法則性と考えた。彼の考える衣装は、この両者を媒介するものである。身体の持つ「生物学的組織体的世界」と、周囲の空間を支配する「技術的メカニクな世界」の両方を媒介する「空間的生成物」として衣装は造形されなければならなかった(Schlemmer 1925: 190)。

1926年の論考「舞踊の数学 (Tänzerische Mathematik)」でも、『トリアディック・バレエ』の独自性として「色彩的形式の空間造形の衣装」、「基本的で数学的な形体を着た人間の身体」、そして「それにふさわしい空間での動き」(35)を挙げている。衣装は空間造形であり、人間の身体を覆う形体であり、動きを生み出す媒

16) Vgl. Schlemmer (1925: 189).

介として考えられた。シュレンマーはバウハウスの素材研究に基づく考えから、身体を人間の構造を多層的に反映するものとみなし、物質、機能、現象、精神など様々な位相から構築されているものとして捉えた。シュレンマーによれば「人間」は、感情や理性など二項対立的なものを抱える矛盾に満ちた存在であった。しかし一方でこの対立の和解には、抽象的造形物よりも人間の方がふさわしく、そのため人間の法則を可視化させる必要があった。バウハウスで彼が担当した「人間」の授業では、人間の法則を探究するための様々な取組みがなされている。¹⁷⁾ 例えば「哲学の発展史」では、人間の一元論的な考え方と二元論的な考え方が交互に現れる様を図示し、どちらの考え方も時代の要請や流行によるものと説いた。¹⁸⁾

異なる見方を調和させることが彼のダンスの目的であり、3部構成である『トリアディック・パレエ』もレモンイエロー、パラ色、黒の3色に分かれた部分はそれぞれ「滑稽さ」「祭祀性」「抽象的空想」を示すものとして構想されているが、その全体が融合し、「調和的な中庸」(Schlemmer 1926: 35)を保つことが重要とされた。

こうした中庸を目指す態度を、シュレンマーは「抽象」の概念と結び付けて捉えていた。彼は「抽象」を、「簡潔化」、「本質的や本源的なものへの還元」、「物事の多様性を単一性に対比させる」(Schlemmer 1928: 25) ことと捉えた。カオス的な現実には静止点を見出すヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) の「抽象」概念¹⁹⁾ を独自に捉え直し、芸術法則を探る方法論として理論と実践で用いたのである。その際、簡潔さや本質への還元は、必ずしも理論や現象の単純化にはつながらない。シュレンマーの理論では、空間や身体の法則性がそれぞれの位相で身体に反映され、その影響関係が問われ、かつ人間がもつ矛盾も身体感覚に影響を与えるものとして身体に反映されなければならなかった。理論的にはこうした多くの位相が含意され、複雑化するからこそ、そのカオスから救い出すための簡潔さが必要であった。

彼の衣装は、身体や空間の法則性を可視化して観客に示すだけでなく、ダンサーの芸術的感性を刺激することも意図していた。

17) 「人間」の授業については柴田 (2011)、柴田 (2012b: 76-84) を参照。

18) Vgl. Schlemmer (2003: 135-40).

19) Vgl. Worringer (1908).

個々の四肢を動きの強度やバランスの移動や脱物質化の目的のために、形体や彩色、美や素材の新しさを強調することは、レビューのキツチュさや歴史的なものから解き放たれた抽象的衣装の抵抗を作り出す。こうした種類の衣装では、身体感覚は明らかな影響を受け、変化し、それに応じたダンスをそこから創り出すのだ。(Schlemmer 1928: 26)

衣装の形体や色彩や美しさや素材の新しさといった外形的な特徴が身体感覚に与える影響は、日常性や伝統への一種の抵抗となることをシュレンマーは期待した。日常性や歴史性を舞台に持ち込まない抽象的な衣装は、動きの強度やバランス感覚や物質性からの脱却を目的に制作された場合、単に記号的な意味として観客に読み取られるのではなく、直接的にダンサーの身体感覚に影響を与え、その変化にふさわしいダンスを生み出すと考えたのである。

彼の考える空間造形とは、単に観客の目にみえる舞台空間だけでなく、「空間の中の空間」としての身体空間で起きていることも含む。空間造形的な衣装が新しい表現体として観客に受容されるには、ダンサーの空間感覚の変容がその前提としてあった。身体感覚への影響を可視化することは今日でも難しいが、例えば、舞踊家である山田せつ子は著書『速度ノ花』の中で、「踊る身体」に起きている身体感覚の変化とその様々な位相について次のように述べている。

ダンサーは具体的なからだから解放されることはまずない。出せるスピードの幅もほぼ決まっているし、空間移動も限定されている。しかし、踊る意識の中ではさまざまなイメージの変換、速度のチェンジ、物質の質感のキャッチが行われていて、体の輪郭に沿うようにあるアンテナが、外側の情報を意識の中心の核と連携しあって受け取っている。(中略)

踊る時の意識の集中の在りかたのひとつに、鉤物でいうと雲母のように薄く何層にも重なっている状態がある。からだが開かれていくために、硬く固まりにならず、隙間を残しておく。外側からさまざまな情報の力が働くと、層が剥がれたり、縦に割れ何層もの断層が一気に姿を現したりする。感覚意識やイメージは多層的に同時にからだに広がっていく。そのような状態は、ダンサーと外側との間

で突然におきてくるので、体は「受け取る」という状態になる。受け取って、次に受け取ったものを瞬時に感覚体験として分解していく。分析ではなく分解して、からだの感覚の各場所に分散させて内部に浸透させていくのだ。(161-2)

踊るダンサーの意識の中で起こることを身体と周囲の空間との関係性で捉える点で、山田の言説はシュレンマーの考え方に当てはまるものである。山田は意識の集中のあり方を、体の輪郭に沿うアンテナによる情報受容と意識の「層」との関係として捉えているが、シュレンマーの衣装はこうしたダンサーの意識の在り方を衣装として具現化したものと言える。身体の様々な法則性や空間の影響を受けるダンサーの身体感覚を、身体の表面にイメージとして重ねた衣装は、ダンサーの身体を具体的な身体から解放し、身体感を意識化させ、変容させる。ダンサー自身もひとつひとつを自覚的に認識しているわけではないこうしたプロセスを可視化することが、シュレンマーの衣装に対する考えの根底にあったと考えられる。

3. 『トリアディック・バレエ』から次の段階へ

「バウハウス・ダンス (Bauhaustänze)」は「バウハウス舞台 (Bauhaus Bühne)」とも称され、デッサウ校舎のスタジオで、即興とディスカッションを舞台芸術工場の学生らと重ねながら作られた作品の総称である。ワークショップを通して舞台の構成要素を簡単なパントマイムとして示すことから始まった「バウハウス・ダンス」は、『空間ダンス (Raumtanz)』、『形体ダンス (Formtanz)』、『身振りのダンス (Gestentanz)』など、舞台の構成要素ごとに作品化された。このうち 12 作品をレパートリー化し、1929 年の 3 月から 5 月にかけて制作意図を説明する講演付きで巡業公演²⁰⁾が行われた。

バウハウスの基礎教育における素材研究と結びついたこれらの作品では、素材との関係で衣装についても新しい実験が行われた。1つの基本パターンとなるのが、個々の体形が目立たぬよう綿詰めしたトリコット地に頭全体を覆う仮面の着

20) 『空間ダンス』、『形体ダンス』、『身振りのダンス』、『パネルダンス』、『積み木劇』、『金属ダンス』、『ガラスダンス』、『棒ダンス』、『輪のダンス』、『仮面のコロス』、『女たちのダンス』、『スケッチ』が上演された。Vgl. Schlemmer, Regiebuch (1929).

用である。着ぐるみのように全身が衣装に包まれることで、背の高さや肉付きの良さ、性別といったダンサーの個別の身体性を消去し、抽象的な動きの担い手であることだけが強調される。『形体ダンス』や『身振りのダンス』では、この基本パターンに具体的な色や形を付与した「登場人物」が造形された。もう一つの基本パターンは、黒子のような、頭まで覆う体にぴったりとした黒い衣装である。この衣装は、背景幕に溶け込んで身体性そのものが不可視化されることを狙う。『金属ダンス (Metalltanz)』や『棒ダンス (Stäbetanz)』、『輪のダンス (Reifentänze)』などでは、テーマとなる金属や棒そのものの物理的、視覚的な動きが、この衣装によって前景化された。基本パターンの衣装以外に、「女性らしさ」のパロディとして作られた『わたしのダンス (Frauentanz)』のような作品もある。かさばったドレスにふっくらした頬と二重顎の仮面などが、女性性の記号として滑稽に示される。²¹⁾ この作品では、抽象的造形的な衣装ではなく、あえて「日常」を引用する衣装が用いられる。このパフォーマー個人の身体は衣装と仮面で見えないため、担い手自身が女性かどうかはわからない。にもかかわらず、舞台上で「女性性」が提示しうることをこの作品は示すのである。

「パウハウス・ダンス」では、「身体」を「自然」とみなすことに対抗し、あえて滑稽な抽象化を行う。文化的バイアスを排除するために、抽象化された衣装に身振りや色や形だけを付与し、観客にそれ自体の意味を読み取らせる。これは裏返せば、身体が自然なものとしてあるということや、日常的だと考える身振りや衣装に、文化的バイアスがかかっていることをこれらの作品では示していると言える。ジュリエット・コス (Juliet Koss) は、シュレンマーの数々の身体造形は、ジェンダーの曖昧さや個人と集団の「主体」に関する「絶えず変化する主体性のモデル」であると評価している (Koss 2003: 91)。コスの指摘で重要なのは、主体性を「絶えず変化する」ものとしてシュレンマーがモデル化している点である。彼が試みたのは、イデオロギー的に対立する階級や社会に対して対抗する主体を形成することではなく、物質・機能・現象・精神など様々な角度から「人間」が構築されていることを示すことであった。²²⁾

21) Vgl. Scheper (1988: 201).

22) 1920年代の政治演劇とは相いれないこの手法はパウハウス学生の一部からも批判されたが、今日のドイツ語圏の演劇で注目される「演劇を政治的に行う (politisch Theater machen)」に通底するものだといえよう。Vgl. Bedorf (2010), Deck (2011).

「バウハウス・ダンス」で探求されたのは普遍的法則性ではなく、そのつど舞台上で生み出される「空間感覚」の法則性であった。『棒ダンス』においては、身体の輪郭を黒い衣装で消し関節に棒を取りつけることで、身体のプロポーションや可動域への知覚の条件付けをずらす試みが行われている。『輪のダンス』では、輪を持った黒い衣装のダンサー、輪でできた「巨大な人形」、無数の輪で作られたカーテンが一体となって動きを作り出す。空間の移動を伴う「動き」に加え、ダンサーと人形とカーテンの輪が生み出す渦巻きによる錯覚も「動き」として観客に受容される。「芸術的形象」として輪で形成された身体表象の動きは、もはや人間の動きの限界を超え、輪のカーテンとの境界もあいまいなまま空間の一部として舞台を形作る。²³⁾ この舞台空間に作用する身体は、舞台上のダンサーだけではない。技術スタッフや観客の身体性も、その空間造形に関与する。人間が身に着けるものとして始まった舞台衣装への取組みは、こうした空間造形における身体表象にまで広がった。空間と表象の関係、そこにおける複数の芸術のパースペクティブの問題が「バウハウス・ダンス」によって浮かび上がったのである。

4. 芸術のパースペクティブ

シュレンマーの「芸術的形象」は、ツィンマーマンによれば、空間性と身体性、世界と「私」、外と内、形体と内容、自然と芸術といった二元論的思考を統合する「全的人間観 (ganzeheitliche Mensch-Auffassung)」(Zimmermann 2007: 317-8)の説明モデルである。そこには、フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche) の影響が考えられる。19世紀末に近代の合理主義における二項対立的思考への抵抗として始まった身体やダンスへの注目は、20世紀にはいると産業社会への抵抗と適応を同時に体现する「新しい人間」モデルへと集約していく (Baxmann 2000: 25-34)。インゲ・バックスマン (Inge Baxmann) によれば、ジャック=ダルクローズのリズム体操やノイエ・タンツと呼ばれる新しいダンスは、モデルネの文化に対する知覚訓練であり、知覚や経験のモデルを提供するものであった (Baxmann 2000: 140-1)。大枠で考えれば、バックスマンの見解はシュレンマーにも当てはまる。彼の「芸術的形象」モデルは、空間と身体との関係性を捉える感覚の枠組み

23) 「バウハウス・ダンス」の個々の作品に関しては、柴田 (2012a)、柴田 (2012b: 85-102) を参照。

を提供するものであった。しかしながら、シュレンマーの場合、それは時々刻々と移りゆくものと考えられ、合目的な基準でも決まった形式でもなく、むしろニーチェのいう「パースペクティブ主義的」なものといえる。²⁴⁾

シュレンマーは時代状況に応じて芸術観は変化することを前提に、科学的な客観的法則とは異なる芸術的法則が重要であり、視覚のプロセスから解放された新しいパースペクティブを見出すことが芸術家の使命であると主張している (Schlemmer 1932)。芸術家の期待や努力にも関わらず、芸術に「客観性」や「普遍妥当性」が得られないのは、「芸術」「人間」「物の見方 (Anschauung)」「立脚点」というものが、言葉や概念によって規定されており、その捉え方が時代によって変化するからである (Schlemmer 1932: 339)。芸術の意義は現象における何かを捉えて固定する行為にあるが、言葉や概念化による混乱を回避するために「行為」と芸術家の「直観 (Anschauung)」を結びつけるのが、芸術的法則性としての「パースペクティブ」だというのがシュレンマーの見解である。

このパースペクティブは「視覚プロセス」からの数学的「抽象化」、「虚構」、「想定」であり、何らかの方法で「空間的造形的」イリュージョンにある対象の「視覚的イメージ」を与えることになる。(Schlemmer 1932: 344)。

空間造形によって生じる「視覚的イメージ」は、視覚から得られるものを数学的に抽象化したり、ステレオスコープのように虚構の現実感を構築したり、デューラーの遠近法のように理論的に想定したりすることで生み出される。シュレンマーはこうした知覚から認識にいたるプロセスを芸術のパースペクティブであるとした。彼にとって衣装は、この認識に至るプロセスで対象の視覚イメージに影響を与えるものとして構想され、芸術的法則性であるパースペクティブを生み出す役割が期待されていたのである。

視覚プロセスを変容させるこの新しいパースペクティブを考えるにあたって、

24) シュレンマーの「パースペクティブ (Perspektiven)」の概念には、Albrecht Dürer ら 16 世紀から 17 世紀の画家たちの絵画技法研究に加え、Erwin Panofsky の「＜パースペクティブ的な＞空間直観」(Panofsky 1924/25)、あるいは Pavel Alexandrovich Florenskij の「逆遠近法」(Florenskij 1919)の概念との関係も類推される。ニーチェの「遠近法／遠近法主義 (Perspektivismus)」については、大石 (1995: 54-57)を参照。

シュレンマーが強調するのは科学技術の影響である。飛行機、写真、映画の発明が、俯瞰ショットやローアングルからの撮影法、急降下のカメラワークなどの手法を導き出した点を挙げ、今後も技術は、人間の内的変化と変容に作用し、更なる表現の可能性を創り出すだろうと予測する(1932: 345-6)。科学技術や知見を反映した衣装は、それを可能にするものであった。

シュレンマーが問題にしたのは、知覚や認識の変化と芸術との関係であり、科学や生と芸術の関係である。そこでの芸術家の使命とは、新しい技術がもたらす新しいパースペクティヴを手段とし、物の見方の地平を広げることであり、芸術という「仮象の世界」において技術がもたらした人間の内的変化と変容を示すことにあった。そこで用いる秩序や法則がシュレンマーのいう「パースペクティヴ」である。これは世界観でもあり、芸術作品の創造性に関与する「形式」でもあった。

衣装による動きを空間造形として考える時、それは物理学的な空間経験の理念化によるユークリッド幾何学的空間と感覚器官で捉えられた身体空間の両方に作用する。その影響は、ダンサーの身体のみならず、観客の身体にも及ぶ。ダンサーはそれぞれの感覚器官で空間や舞台の構成要素を捉え、自身の身体を通して統合し、それを動きに反映させるが、衣装の形体や素材はその際、ダンサーの意識に影響し、衣装と一体となった表現形体にも変化を及ぼす。観客も、舞台上の表現形態をそれぞれの感覚器官で認識し、自身の身体的感覚を通して統合して解釈する。舞台作品の上演とその受容には、多くの人間の身体が介在し、それぞれの感覚の位相で把握した舞台を、各人がそれぞれのイメージの空間の中で構成する。その多様なイメージに法則性を促すのが、彼の考える「衣装」の役割であった。

5. まとめ

シュレンマーの衣装は、ある意味「新しい人間」の思考モデルとしてあった。これは彼の衣装のコンセプトが身体造形から空間造形へ、そしてその観客受容の問題へと発展していったことから明らかである。彼は舞台空間での出来事を、空間と身体の法則性との関係で捉え、モデル化した。それぞれの法則性を体現した衣装は、その法則を可視化し、硬直した日常的な秩序に対する抵抗の可能性を示す。『トリアディック・バレエ』の衣装はその一例であった。

シュレンマーの衣装の多くは性差や体格の違いなど個々人の身体的特徴を極力なくし、パフォーマー個人ではなく「芸術的形象」が表れるように考案されていた。こうした彼の観点は、セノグラフィーの一部として視覚的な衣装の可能性を見るだけでなく、人間の動きが空間に作用する際の空間変容をもたらす感覚的な契機を示すものであった。彼にとって衣装とは、時代を支配する空間感覚や身体感覚を反映したダンスを生み出すための一種の装置であり、舞台上のパフォーマーと観客が空間に創造的な出来事を作り出すための媒介物であった。それだけでなく、そのことによって日常を支配している身体感覚を客観視し、芸術の法則性としてのパースペクティブを探る可能性を含んだものでもあった。

シュレンマーがめざす、二項対立を融合するものとしての「芸術的形象」の造形は実現不可能な構想のようにみえる。しかしシュレンマーが指摘し、また予測した通り、様々な技術革新の成果は、好むと好まざるとに関わらず、我々の感覚受容に変化を及ぼし、認識そのものにも影響を与えている。今日、我々が「自然」と考えている視覚プロセスは、もはやシュレンマーの時代とは異なる。感覚受容のプロセスを意識化せずらす試みは、演劇やパフォーマンスの現場では既に行われている。シュレンマーの「衣装」のコンセプトでいう外部との関係、つまり身体に見えない網の目のように絡んでいる優勢な文化の規範的なバイアスを意識化させ、それに単に抵抗するのではなく、網の目の外から見る視点を提供するものとして「空間造形」を捉えるのであれば、それは既にセノグラファーと呼ばれる職能の人間が取り組んでいる。²⁵⁾

しかし、「空間の中の空間」と彼が呼ぶ、ダンサーの身体で起こっていることはまだほとんど解明されていない。それは秘儀のように、身体感覚として体得した者たちの間で、受け渡されているに過ぎないのではないだろうか。言語を介在させては十分に伝わらないものかもしれないが、シュレンマーの言う「空間造形の衣装」のような概念と実践によって身体感覚を可視化できれば、今日別々に議論されている空間性と身体性の問題をつなぐ可能性がでてくるだろう。今日の舞踊学や身体を問題にするパフォーマンスでの知覚のずれを生み出す取組みは、その模索といってもよいかもしれない。

25) Vgl. McKinney (2009). 同書でシュレンマーは Adolph Appia や Edward Gordon Craig らと共にセノグラファーのバイオニアとして目され、Robert Wilson や Tadeusz Kantor らへの影響が指摘されている。

参考文献

<一次文献>

- Schlemmer, Oskar (1989): *Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Leipzig: Reclam, 1990.
- . (2003): *Der Mensch: Unterricht am Bauhaus, nachgelassene Aufzeichnungen*, Berlin: Gebr. Mann.
- Schlemmer, Oskar (1922): Ballett? In: *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart: G. Hatje, Düsseldorf, 30. Juli – 16. Oktober 1994, 160.
- . (1924): Mensch und Kunstfigur. In: Oskar Schlemmer, u. a. *Die Bühne im Bauhaus*, Berlin: Gebr. Mann, 1925: 2003, 7-24.
- . (1925): Der theatralische Kostümtanz. In: *Malerei, Literatur Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, Europa-Almanach, Reprint. ed. 1, 1925: 1973, 189-191.
- . (1926): Tänzerische Mathematik. In: Paul Stefan (Hg.), *Tanz in dieser Zeit*, Wien: Universal-Edition, 33-35.
- . (1928): Abstraktion in Tanz und Kostüme. In: *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, [München]: Die Neue Sammlung München, 20. November 1961 bis 8. Januar 1962, 25-26.
- . (1931): Vortrag „Bühnen-Elemente“, gehalten im Kunstgewerbemuseum Zürich, 25. April 1931. In: *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, [München]: Die Neue Sammlung München, 20. November 1961 bis 8. Januar 1962, 27.
- . (1932): Vortrag »Perspektiven«. In: Karin von Maur, *Oskar Schlemmer: Monographie*, München: Prestel, 1979, 339-346.
- Programm „Das triadische Ballett“ (1922). In: *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart: G. Hatje, Düsseldorf, 30. Juli – 16. Oktober 1994, 157-160.
- Programm „Das triadische Ballett“ (1926). Zu seiner Aufführung auf den Kammermusikfest in Donaueschingen, Programm der Aufführung in Donaueschingen, Juli 1926. (Bauhaus-Archiv Berlin, Oskar Schlemmer, Mappe 2).
- Regiebuch „Das Triadische Ballett“ (1926), fotografierte Seiten aus Regiebuch für

Hermann Scherchen. Ts., (Dessau), 1926, 12 Foto, dabei: Kopien. Darmstadt: Bauhaus-Archiv, Oskar Schlemmer, Mappe 2, Inventar- Nr. 1222 (4-11).

Regiebuch Volksbühne Berlin „Bauhaustänze“ (1929). 40 x 30cm. In: *Oskar Schlemmer*, Musée Cantini, [Marseille]: Musées de Marseille, 7 mai-1^{er} août, 1999, 168-174.

<二次文献>

Baxmann, Inge (2000): *Mythos: Gemeinschaft: Körper - und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Wilhelm Fink.

Bedorf, Thomas / Kurt Röttgers (Hg.) (2010): *Das Politische und die Politik*, Berlin: Suhrkamp.

Biet, Christian / Christophe Triau (2006): *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris: Gallimard.
(『演劇学の教科書』佐伯隆幸日本語版監修、国書刊行会、2009年)。

Brandstetter, Gabriele / Brygida Maria Ochaim (1989): *Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Freiburg im Breisgau: Rombach.

Deck, Jan / Angelika Sieburg (Hg.) (2011): *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Florenskij, Pavel Alexandrovic (1919): 「逆遠近法」西中村浩訳『逆遠近法の詩学』水声社、1998年、11-111。

[Павел Александрович Флоренский (1919): Обратная перспектива].

Koegler, Horst / Klaus Kieser (2009): *Wörterbuch des Tanzes*, 3. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Koss, Juliet (2003): Bauhaus Theater of Human Dolls. In: *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Kathleen James-Chakraborty ed., Minneapolis: Minnesota UP, 2006, 90-114.

Laban, Rudolf von (1922): *Die Welt des Tänzers: fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Walter Seifert.

---. (1926): Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe. In: Stefan, Paul (Hg.) *Tanz in dieser Zeit*, Wien: Universal-Edition, 25-28.

---. (2011): *The Laban Sourcebook*, Dick McCaw ed., London: Routledge.

- Lehmann, Hans-Ties (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Autoren.
- McKinney, Joslin / Philip Butterworth (2009): *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge: Cambridge UP.
- Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Panofsky, Erwin (1924/25): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: *Deutschsprachige Aufsätze II*, Berlin: Akademie, 1998, 664-757.
(『<象徴 (シンボル) 形式>としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房、2009年)。
- Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer: Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Worringer, Wilhelm (1908): *Abstraktion und Einführung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Wilhelm Fink, 2007.
- Zimmermann, Friederike (2007): »Mensch und Kunstfigur« : *Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*, Freiburg: Rombach.
- 大石紀一郎 (1995): 「遠近法／遠近法主義」『ニーチェ事典』大石紀一郎編、弘文堂、54-57。
- 柴田隆子 (2011): 「身体の位相: オスカー・シュレンマーの授業<人間>」『学習院大学人文科学論集』20、211-232。
- . (2012a): 「「バウハウスダンス」: オスカー・シュレンマーの理論とその具体化」『演劇博物館グローバル COE 紀要』演劇映像学 2011 第3集、17-35。
- . (2012b): 『空間創造と位相の身体: オスカー・シュレンマーの舞台芸術理論』学習院大学大学院人文科学研究科課程博士論文。
- 山田せつ子 (2005): 『速度ノ花』五柳書院。
- 脇なつみ (2012): 「バウハウスの舞台芸術」『学習院大学ドイツ文学会研究論集』16, 1-32.

Das Kostüm als Raumgestaltung

Bei „Das triadische Ballett“ von Oskar Schlemmer

TAKAKO SHIBATA

In dieser Arbeit werden Gedanken zu der Gestaltung der Bühnenwerkstatt des Bauhauses des Meisters Oskar Schlemmer mit dem Hauptwerk „Das triadische Ballett“ als Mittelpunkt erörtert. Das triadische Ballett ist ein durch das Kostüm konzipiertes Werk, das nach der Uraufführung im Jahr 1922 durch Änderungen in der Musik oder Schauspielkonstruktion vielfach angepasst wurde. Für ihn war das Kostüm eine Art Apparat, um im Raum des Theaters einen Tanz zu produzieren, der das zeitgemäße Raum- und Körperempfinden widerspiegelt, ein Medium für die Darsteller auf der Bühne und die Zuschauer, um schöpferische Ereignisse zu produzieren. Ich werde mit dem Kostüm als Darstellungspunkt, die Denkweise betreffend seines Werkes verdeutlichen und die Möglichkeit des Kostüms in Bezug auf die Inszenierung überprüfen.

Schlemmer hat ein Modell geschaffen, in dem er die Geschehnisse auf der Bühne in Beziehung zur Gesetzmäßigkeit von Raum und Körper begreift. Er bezeichnet die Menschen, die den Gesetzen von Raum und Körper gleichermaßen folgen als „Tänzer-mensch“ und deren äußerliche Form als „Kunstfigur“. In dem Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“ (1924) wird das Basismodell des Kostüms, das die jeweiligen Gesetzmäßigkeiten von dem ‚umgebenden kubischen Raum‘, der ‚körperliche Funktion‘, ‚Körperbewegung‘ und den ‚metaphysischen Ausdrucksformen‘ verkörpert, mit Illustrationen vorgestellt. Mit der Formung und Veranschaulichung der Gesetze von Raum und Mensch durch das Kostüm hat er nach einer Möglichkeit des Widerstandes gegen die erstarrte Alltagsordnung gesucht. Ein Beispiel dafür war das Kostüm des triadischen Ballettes. In dem im Bauhausworkshop produzierten „Bauhaustänze“ wurde zusätzlich zu den Gesetzen von Raum und Körper auch der Zusammenhang von anderen Bühnenelementen, unter anderem Kulissen, Requisiten und Beleuchtung entwickelt.

In vielen von Schlemmers Kostümen wird unter anderem der Unterschied von

Geschlecht und Körperbau, die körperlich charakteristischen Merkmale eines Individuums nach Möglichkeit beseitigt, oder der kostümierte Körper mit anderen charakteristischen Merkmalen versehen, aber man wurde sich der körperlichen, beziehungsweise der in den Gesetzen der Beziehung zwischen den Bestandteilen von Raum und Bühne basierenden Formung bewusst. Es war beabsichtigt dort nicht den Tänzer mit Persönlichkeit, sondern nur die Kunstfigur als Denkmodell auf der Bühne darzustellen. Seit Nietzsche gibt es die Bewegung hin zu einem Modell des „Neuen Menschen“, eines Tänzers, der gleichzeitig den Widerstand und die Anpassung an die schnelle Modernisierung der fortgeschrittenen Industriegesellschaft verkörpert. Auch die in diesem Kostüm basierende Formung ist keine Ausnahme. Schlemmers Standpunkt ist also dass nicht nur die Möglichkeit des Kostüms als ein Teil der Szenographie zu betrachten ist, sondern man sagen kann, dass menschliche Bewegung in dem Raum wirkende Raumtransformation zeigt.

