



Title	オスカー・シュレンマー 《トリアディック・バレエ》 考察
Author(s)	青木, 加苗
Citation	デザイン理論. 2007, 50, p. 160-161
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53176
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

オスカー・シュレンマー 《トリアディック・バレエ》 考察

青木加苗／京都市立芸術大学

はじめに

バウハウス舞台工場のマスター、オスカー・シュレンマー（1888-1943）の《トリアディック・バレエ》（以下《TB》）は、一般的に造形美術の文脈から語られることが多い。それは舞台工房が、バウハウスにおける様々な造形研究の一実験であるように扱われているからである。加えて、同時代の多くの美術運動において盛んになっていたパフォーマンスアートの一つとしてみなされる場合もあるが、共に造形美術の枠内における視点としては同じであると言える。しかしその一方で本作品は、演劇や舞台表現の文脈においても登場する。すなわち《TB》には、造形美術と演劇・舞台表現の双方に股がらせる特性があり、それを確かめる課題が本作品には残されている。それはつまり《TB》の位置づけを問い直すことになる。

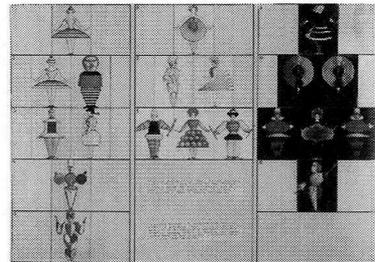
1 《トリアディック・バレエ》成立の契機

シュレンマーが《TB》につながる作品の構想を始めたのは、1912年の秋にまで遡る。この年シュレンマーは、エミール・ジャック・ダルクローズのもとでダンスを学んできた2人のダンサー、アルベルト・ブルガー（1884-1970）とエルザ・ヘッツェル（1886-1966）に出会う。人々の関心が生の身体へと向かっていたこの時代、直接的に身体を扱う舞踊そのものが大きな変化を遂げるが、クラシックバレエから脱皮したこの2人は、ダルクローズの理論に基づいたリズムと身体運動のメソッドをもとに、《TB》自体に大きな影響を及ぼしたと思われる。そして同じ年、シュトゥットガルトでは、音楽史に名を残すアーノルド・

シェーンベルク作曲の『月に憑かれたピエロ』が初演される。これは表現主義音楽の一つとして位置づけられるが、シュレンマーはこの作品に衝撃を受け、日記に舞台作品の構想を始めた。そこには、『月に憑かれたピエロ』に触発された結果であろう狂気的な雰囲気もうかがえる上、場面ごとの雰囲気とテーマが主調色によって区別されている。シュレンマーは、形態と色彩のイメージを抛りどころとして、それまでの「物語性」からの脱却を目指したのであった。それはバレエそのものの形式を、因習的な枠組みから解放しようとするものであった。

2 《トリアディック・バレエ》の構成

舞台の構想と併行してシュレンマーは、絵画においても、対象を基本的な造形要素へと還元し、画面上での構成へとつなげていく方法により、独自の造形言語を獲得する。それは画面内に留まらず、画面外の空間、特にインテリア構造とのかかわりも視野に入れた探求となる。そして1915年には、素朴ながらも、人間の身体を基本的な造形要素へと分解・分析するような記述を日記に残しており、絵画での展開が舞台上での人間形態にも適用され



1926年のプラン（1922年とほぼ同じ）

たことがわかる。実際に、翌1916年には小規模な上演が行われたが、この時の進行など詳しい資料は残っていない。しかしシュレンマー自身が、これをすでに《TB》の部分的な上演と呼んでいることから、おそらく色彩と場面のイメージに加え、幾何学形態への意識が強く現れていたと推測される。

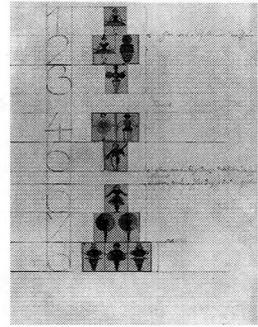
とはいえ、1912年に始まった構想が《TB》という名で正式に日の目を見るのは、1922年9月を待たねばならない。この完成した《TB》は、名前の通り、黄色・ピンク・黒のイメージを冠した3幕構成になっており、3人のダンサーが総数18の衣装で、衣装の幾何学形態に依拠した12のダンスを踊るものとなった。発表ではこの構成を細かに辿った。

3 《トリアディック・バレエ》の変化

けれどもこの1922年の構成は、次第に変化する。もともとは3人だけで18の衣装があったが、1926年の舞台写真では9人も登場していたことがわかり、また衣装の数も減っている。このような構成の変更は、この頃から少しずつ始まり、1927年のプラン図では3幕構成をそれぞれ組み立てるというよりも、全1幕を8つに分けているかのように変更されている。そしてこの変化は1936年に改訂された《TB》で決定的となるが、この1926年頃から徐々に、プランそのものが、演じる場や上演時間に合わせて、変更されていたようなのである。

このように、当初厳密に「3」という数字に基づいて構成された《TB》は、次第に幕構成から離れ、「3対：トリアディック」という語の意味を失っていった。衣装の形態に依拠した運動は保持されていたであろうが、ストーリー性に基づいたこの新しい構成は、身体運動における造形性の探求よりも、演目としてのポピュラリティーへと傾斜していった。また、以前は音楽に合わせた動きであっ

たが、新しい《TB》では、役それぞれに楽器を当てはめ、その動きに対応する音を効果として用いるように変更された。それは新たな試みではあったが、ダルクローズのリズム理論から離れてい



1927年のプラン

くものでもあったと言えるだろう。

さいごに：ダンスの文脈から見て

《TB》は演劇や舞台の枠に登場すると冒頭で述べたが、それはむしろダンスの歴史的な流れにおいて、ある種の「例外的な」、言い換えると後代に繋がらない位置づけとして取り上げられている。こうした位置づけは、ダンスの主流が人間の生の身体へ還元されていく、原点回帰という現代への流れを鑑みれば、身体を覆い隠してしまう衣装の《TB》はまさに逆行する流れであると捉えられるからである。しかし筆者はその流れの背景に目を向けてみたい。この時代、自由な人間へのまなざしは、当然の事ながら世紀の変わり目から急速に変化した時代への警鐘と軌を一にする。それは機械や産業技術の目覚ましい発展に対峙する人間存在への問いかけであって、シュレンマーの《TB》も同じ根を持つものである。これは身体を扱うダンスの領域において、「乗り越えるべき問題」なのであり、シュレンマーの方法は、それが造形的になればなるほど、ぎこちなさを露にし、人間存在の自由さを知らしめてくれるものとなる。《TB》は、より冷静に時代を見据えながら、おぼろげになりつつあった「人間」を奪回しようとした、広い動きの中の一つのあり方として、定義づけるべきであろう。