The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	《トリアディック・バレエ》再考
Author(s)	青木, 加苗
Citation	デザイン理論. 2008, 52, p. 7-20
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53475
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

《トリアディック・バレエ》再考

青　木　加　苗
京都市立芸術大学

キーワード
オスカー・シュレンマー，トリアディック・バレエ，バウハウス，衣装，ユーリズミックス
Oskar Schlemmer，The Triadic Ballet, Bauhaus, Costume, Eurhythmics

はじめに
１　《トリアディック・バレエ》の完成形
２　バレエ制作の契機：「ヘレラウの理論」とその影響
３　「ヘレラウの理論」を越えて
４　身体の探求へ
５　「バレエ？」
おわりに

はじめに

1922年に初演された《トリアディック・バレエ》[1]は，バウハウス舞台工房のマイスターでもあったオスカー・シュレンマー（1888-1943）による代表作品とされている。その幾何学的な衣装は確かに特徴的であり，事実，この作品のこの衣装が，シュレンマーの名を後世に知らしめることとなったと言っても過言ではない。けれども，それほどまでに「シュレンマーのもの」として有名なこの衣装のうちいくつかが，所有権の問題によって1923年にシュレンマーの手を離れる取り決めが結ばれたことは，あまり知られていない[2]。すなわち《トリアディック・バレエ》は現在のシュレンマー評価に反して，シュレンマー個人の成果ではないと判断されたのである。シュレンマーの他にこの作品の創造に関わったとされた人物，それはシュトゥットガルト王立劇場のダンサー，アルベルト・ブルガー（1884-1970）とエルザ・ヘッツェル（1886-1966）の二人であった。彼らは確かに《トリアディック・バレエ》誕生のきっかけを与え，その成立に大きく関わっていた。

筆者の立場を先に述べれば，本論は《トリアディック・バレエ》がシュレンマーの手によるものだというこれまでの位置付けそのものを，否定するものではない。事実，衣装が彼ら３人に分配されてからもシュレンマーは《トリアディック・バレエ》に取り組み続けたのであるし，その後も上演を行っていた。また，足りなくなった衣装をシュレンマーが再制作したのに対し，

ブルガーらはそのような努力をしていない。本作品に対するこういった姿勢の違いを鑑みれば，制作者としての彼らの立場は明らかである。実際，筆者がこの事実について知り得ることとなったディルク・シェーパー著『オスカー・シュレンマー－トリアディック・バレエとバウハウス舞台』においても，この問題を積極的に扱ってはいないように思われる[3]。そのように些細な出来事として欄外に置かれていた事実をここであえて引き出すのは，シュレンマーの《トリアディック・バレエ》そのものを疑問視しているからではない。筆者はむしろ今一度見直すことによって，シュレンマー独自の着想を明らかにしたいのである。本論ではシェーパーの先行研究から得られる事実の記録と，シュレンマーの日記や書簡から，《トリアディック・バレエ》の成立過程を確かめる。またシュレンマー自身による振付の上演映像は残っておらず，あくまでも残された資料から推測するしかない。筆者は1970年の再現版[4]を参考にしているが，これには当時を知るルードウィッヒ・グローテ，ザンティ・シャヴィンスキー，そしてシュレンマーの妻であるトゥート・シュレンマーがアドバイザーとして加わり，舞台上の動きが記録に残っている箇所はそれに従っていることからも，シュレンマーによるものから大きく逸脱していないと考えられる[5]。完全に正確ではないとはいえ，この映像が現在のわれわれに《トリアディック・バレエ》の具体的なイメージを与えてくれ，大いに助けとなってくれている。

1　《トリアディック・バレエ》の完成形

《トリアディック・バレエ》がその名で初演されたのは1922年９月30日，シュトゥットガルトのヴュルテンベルグ州立劇場の小ホールにおいてであったが，この時のプログラムをまずは見直してみたい。表紙【図１】はシュレンマーのデザインだが，右下の部分には，「ブルガー－ヘッツェル」のペアに対置して，「シュレンマー」と書かれている。次のページ【図２】を見ると，よりはっきりとその区別がなされている（２行目）。いずれにせよこの時点で《トリアディック・バレエ》に３人が名を連ねていた。また，ここには第２ダンサー（ZWEITER TÄNZER）としてヴァルター・ショッペの名があるが，これはシュレンマーの偽名である。そしてその下には，ダンス制作（振付）及び衣装（TANZGESTALTUNG und FIGURINEN）としてシュレンマーの名が記されている。このことから，彼ら３人の間には明確な役割の区別があったことがわかる。というよりも，彼ら２人と対等にダンサーとして扱われることを，シュレンマー自身が望まなかったとも言えるかもしれない。

図１　《トリアディック・バレエ》
上演プログラム表紙　1922年

この初演時の構成は次の３ページ目【図３】に記されているが，全体は３つの幕（列）に分かれている。１幕（黄色）は５場，２幕（バラ色）が３場，そして３幕（黒色）が４場に，また場の番号はそれぞれの幕をまたいで数えられ，全12場構成となっている。衣装は18種類で，１人，２人，もしくは３人で踊るという形式である。「トリアディック」という名は３幕構成であることや３人のダンサーが踊ることなどに由来する[6]。

実際の衣装を，ここで先に説明しておきたい。【図４】はこの初演時のものではなく，1924年か26年の衣装プラン図なのだが，黒色の幕の構成が少し変更されている以外に大きな違いはない（図では黒色の幕の４段目にある衣装が，初演ではこの幕の最初に用いられた）。この図を用いて説明する。

図で一番左にあたる一幕目の黄色の列は，シュレンマーがその雰囲気を「陽気なバーレスク」と呼んだものであるが，その言葉通り全体的に明るく軽く，特にオルゴール人形のような印象を強く受ける。舞台にはその名の通り，レモンイエローの幕が掛けられていた。１つめは「丸スカート」と呼ばれたものであるが，パステルカラーで色とりどりの縞模様が帽子とスカートに施されており，その衣装が示唆する通り独楽のような回転の動きを行った。２場（２段目）では１場の「丸スカート」と配色がほんの少し違うだけの衣装を着た女性が踊っているところに，潜水用のヘルメットから着想した「潜水夫」という名の，体の重そうな役が登場する。のそのそとした重い動きで，ジャンプする度に肩からぶら下がるフリンジのようなものが大きく揺れ動く。３場（３段目）の２役には特別な名前がつけられていないが，それまでに登場した２役と同様，回転を基本的な動きの原理としている。男性の胴体は青く，女性の胸には赤い水玉模様がある。再現映像では男性役がカクカクとした縦横の動きであったのに対し，女性の方は半円形を描きながら移動し，手や上半身も同じく弧を描くようにくねらせていた。これは男性役の円柱形の胴体と，女性のほぼ完全に球形をしたスカートから導きだされる対照的な動きであろう。４場（４段目）の衣装は「球形の手を持つ男」と名付けられている。腕の部分にあたる特徴的な球体は握りこぶしを強調した形であり，左右で赤と青，別々の色をしている。そしてその腕をまわすのであるが，再

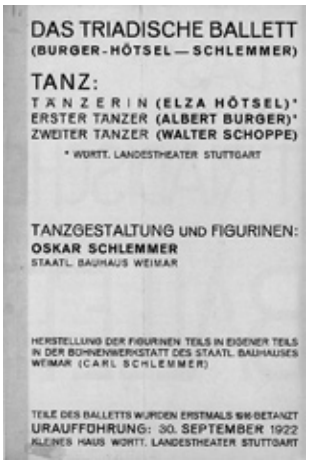
DAS TRIADISCHE BALLETT
(BURGER-HÖTSEL—SCHLEMMER)
TANZ:
TÄNZERIN (ELZA HÖTSEL)*
ERSTER TANZER (ALBERT BURGER)*
ZWEITER TANZER (WALTER SCHOPPE)
* WÜRTT. LANDESTHEATER STUTTGART
TANZGESTALTUNG UND FIGURINEN:
OSKAR SCHLEMMER
STAATL. BAUHAUS WEIMAR
HERSTELLUNG DER FIGURINEN TEILS IN EIGENER TEILS IN DER BÜHNENWERKSTATT DES STAATL. BAUHAUSES WEIMAR (CARL SCHLEMMER)
TEILE DES BALLETTS WURDEN ERSTMALS 1916 GETANZT
URAUFFÜHRUNG: 30. SEPTEMBER 1922
KLEINES HAUS WÜRTT. LANDESTHEATER STUTTGART

図２ 《トリアディック・バレエ》
上演プログラム　クレジット
1922年

REIHENFOLGE
ERSTE (GELBE) REIHE
1. EINTANZ TÄNZERIN TRAPEZKÜNSTLER
2. ZWEITANZ TÄNZERIN ZWEITER TÄNZER ROSSI
3. ZWEITANZ TÄNZERIN ERSTER TÄNZER ROSSI
4. EINTANZ ZWEITER TÄNZER ROSSI
5. EINTANZ ERSTER TÄNZER DEBUSSY
ZWEITE (ROSA) REIHE
6. EINTANZ TÄNZERIN HAYDN
7. ZWEITANZ TÄNZERIN ZWEITER TÄNZER MOZART
8. DREITANZ TÄNZERIN ERSTER TÄNZER ZWEITER TÄNZER MOZART
DRITTE (SCHWARZE) REIHE
9. EINTANZ ZWEITER TÄNZER HAYDN
10. EINTANZ TÄNZERIN PARADIES
11. ZWEITANZ ERSTER TÄNZER ZWEITER TÄNZER CALIPPI
12. DREITANZ TÄNZERIN ERSTER TÄNZER ZWEITER TÄNZER

図３ 《トリアディック・バレエ》
上演プログラム　演目構成　1922

現映像ではまるでトンボの目を回すように，見ているこちらに向かってぐるぐると回していた。５場（５段目）はアルルカンの衣装がモデルである。前幕同様，基本的には赤，青，白で色分けされているが，それは体の中心を走る軸線に対称的に，しかし重なり合わないように工夫されている。この衣装には，それまでばらばらであった赤と青が一つの役の中でそれぞれ独立しながらも混在し，３原色がここでまとめられるという，象徴的な意味合いも感じられる。

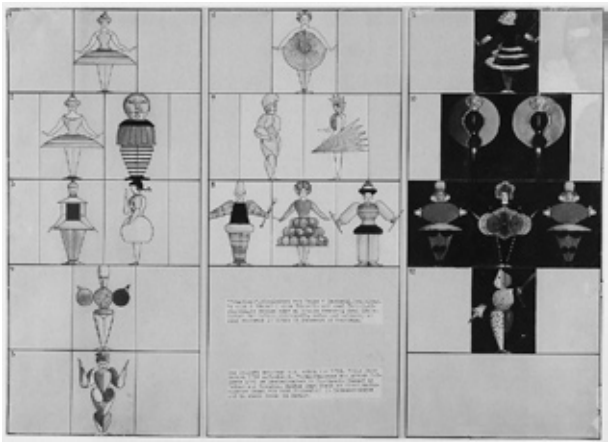

図４　《トリアディック・バレエ》プラン図　1924／26年

第２幕（中央）はピンク色の列である。１場（１段目）では白いチュチュのバレリーナが，もっとも「バレエ」らしく，つま先立ちでちょこちょこと移動しながら踊る。２場（２段目）はコメディア・デラルテからインスピレーションを受け，アルルカンとその恋人のコロンビーナという設定である。このアルルカンは１幕５場のアルルカンとよく似た形の衣装で，全身白尽くめである。またコロンビーナも同じく真っ白な衣装を身につけているが，バレエのチュチュを幾何学的な形に強調したような衣装を身につけている。二人は互いに向き合い，ゆっくりと前進，後退したりして，距離を保ちながら移動し合うのだが，コメディア・デラルテに基づいていることもあり，他の部分よりもストーリー的なものが強く感じられる箇所である。３場（３段目）では，２人のトルコ風ダンサーと色とりどりの球体をスカートにつけた女性が登場する。男性ダンサーたちがバトンやシンバルを手に持ちそれを打ち鳴らしたりすることからも，音楽に乗せてリズミカルに踊る場面であったことが想像できる。この幕は全体として「祝祭的な荘重さ」と名付けられているが，衣装の色も含めて，特に２場目で荘重さが，３場目で祝祭的な雰囲気が感じられる。また，クラシックバレエの衣装をパロディーとして扱うような１，２場目の女性の衣装や，コメディア・デラルテ，トルコ風ダンサーといった，異なる民族のダンスをモチーフとして組み合わせてもいる。

第３幕（右側）で踊られる黒の舞台においては，その雰囲気は「神秘的幻想的」であるとされた。１場目（図では４段目）は「抽象」という名が付けられた。その他の役と比べても，これだけが何か特定の形を写したものではないことは明らかである。それは「人」ではなく，造形的な新しい生き物のようでもある。２場は「円盤のダンス」であるが，円盤は頭の上から股間まで体をスライスするようにつけられているため，正面向きではわからず，横を向いて初め

て円盤が露になる。そうしてまるで時計の振り子のように，腕を動かすなどして，２人はシンメトリックな動きをしていた。３場ではワイヤーの衣装と金の球体が登場する。ワイヤーの衣装は，その形から予想される通りその場で回転したり，回転しながら舞台上をさらに回っていくなどの動きであったが，つま先立ちで踊っていたようである。さらに黒い全身タイツであったため，黒い幕の前で踊った場合，浮き上がって見える効果があっただろう。それに対して，金の球体は腕も衣装の中にしまわれており（図では手首から先が出ているが，1922年の写真ではみられない），足と体全体しか動きを見せられるところはない。また足の部分には白い紐がつけられ，膝を曲げること無く踊っていたことが予想される。そして暗闇の中に浮かび上がる白い線は，ワイヤーの曲線と対照させられているようでもある。４場目の「スパイラル」は名前通り，螺旋状の動きをする役であった。ここでも白いスパイラルの部分のみが浮き立つよう，下につけている衣装は黒である。袖の部分にも大きなカフスのようなものを身につけているが，これも腕を斜めに下ろして手首を跳ね上げるポーズを強調するためであろう。全３幕を通して女性の手のポーズはほとんどこの形であり，かわいらしい人形のような印象を強めている。それはシュレンマーが女性ダンサーにあてはめた一つの特徴であったのかもしれない。

以上，基本となる衣装を記述してきたが，この作品を形成するものは大きく分けて，衣装，音楽，動きの３つであると言える。その中でも，衣装形態が作品そのものを規定していたとまで言えることが確認できただろう。すなわち衣装形態から動きの原理が導き出され，それに音楽の要素が加わることによって，自ずとそれぞれの振付が大まかには出来上がるのである。とはいえこのような方法は，初めからシュレンマーの内にあったものではない。次章からは，この完成形の《トリアディック・バレエ》がどのようにして生まれてきたのかを確かめてみたい。

２　バレエ制作の契機：「ヘレラウの理論」とその影響

そもそもシュレンマーが舞台についての構想を始めたのは1912年の秋にまで遡るが，この年シュトゥットガルト王立劇場のダンサーであったブルガーとヘッツェルが，ヘレラウにある「リズム学校」から帰って来る。これは音楽教育家であったエミール・ジャック＝ダルクローズ（1865-1950）が率いたユーリズミックス（Eurhythmics）の教育施設である。ユーリズミックスは，ワンダーフォーゲル運動に代表されるような自然の恵みの中で人間本来の生のあり方の回復を求める動きが盛んだったこの時代，すなわち人々の関心が生身の身体へと向かっていた時代における身体表現の追求の一つであるが，音楽のリズムを身体運動の原理として取り入れ，それによって人間に内在するリズム，さらには宇宙のリズムを感じ取ることを大きな目的としていた[7]。またヘレラウは，単にユーリズミックスの施設がある町ということ以上に，「新しい人間」を目指す人々にとってのメッカであったとも言える。というのも当時，都市の

快適な「新しい生活」と豊かな自然とを結びつけた「田園都市」という理想が芽生えていたが，ヘレラウは最初にそれを実現した地であり，その中では「自然と一体化した身体」，さらには解放された「新しい人間」までもが目指されていたからである。それは「新しい表現」は「新しい人間」からこそ生み出されるという意識に基づき，よってヘレラウは単に「リズム学校のあった町」に留まらないのである[8]。バレエダンサーであったブルガーらがヘレラウでクラシックバレエから脱皮する道を確信したことは想像に難くない。そんな２人がシュトゥットガルトに戻り出会ったのが，舞台に興味を持っていたシュレンマーなのである[9]。

【付１】（1912年11月30日の日記）

序章：
Ⅰ．灰色の古くさい雰囲気，古いバレエの衣装，因襲的な音楽。
　赤い革命家が，強く赤い光の中に登場し，例えば放射線状の光がひろがる。新しいもの，危険を強く訴えるもの。
Ⅱ．古いものと新しいもの（白と赤）の形が，青い正方形にまとまり，これらは再び青い三角形になる。
進行：
Ⅰ．強烈な青の壁，赤とオレンジ色の人物，デュオニソス的な陶酔，力の源としての野蛮な荒さ（エキゾチックな民族風のダンス）。
Ⅱ．疲弊感。緑色の壁に人物は紫と黄緑色。
Ⅲ．狂気：パッと燃え上がるように，可能な限り限界までひどく興奮した陶酔状態。翼のついた衣装，超感覚的で中世風の笑いを帯びたマスク。レモンイエローの壁，人物は白っぽく青っぽい灰色。
Ⅳ．闇。棺……舞台装置として，「そしておまえがこのことに触れぬ限り……『死して生きる』復活のための墓」，茶色の壁，灰色と黒の人物。
Ⅴ．復活。歓喜，白い壁の雰囲気，人物は明るい青と明るいバラ色。
　新しい音楽
　新しいダンス
　新しい色

もう一つ，《トリアディック・バレエ》の誕生に大きな影響を与える出来事がある。それは同年11月，彼らが暮らしていたシュトゥットガルトで，シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》が上演されたことである[10]。この作品は表現主義音楽の一つとして位置づけられるものであるが，シュプリッヒシュテンメと呼ばれる甲高い女性の話すような歌声，というよりはむしろ悲鳴のような声で歌詞が歌われ，情景があらわされていくものであった。シュレンマーはこの作品に感化され，日記に舞台作品の構想【付１】を始める[11]。そこにはまず古いバレエをあらわす雰囲気として灰色のイメージが登場し，次に革命的な新しさを象徴した赤い放射状の光が発せられる。そして両者は決別するのではなく，青い色に統合される。また，青い壁に赤とオレンジ色という補色による強烈なイメージは，《月に憑かれたピエロ》の狂気的イメージだけでなく，根源としての民族的なダンスのイメージに重ねられ，このあと最終的に白に託される新しさへと向かうまでに，一度ダンスは「死に」，復活するという流れを描いている。全体的に《月に憑かれたピエロ》から受けた狂気的な雰囲気の影響が色濃いが，場面ごとに主調色を与え，舞台全体を支配する雰囲気とテーマを色で区別し，また抽象的な形態にイメージを付与してもいるところに，後の《トリアディック・バレエ》につながるものを見て取ることができる[12]。そしてシュレンマーはこのすぐ後に，再度，この構想を深めたものと思われる記述を「古いダンスから新しいダンスへの展開」と題して残した【付２】[13]。ここでも基本的な進行は最初のものと同じであるが，「錯綜して鈍くこもった音楽，メロディー」といった表現や，「低い音域」，「深く，短調で」といったように，具体的な音楽のイメージを伴うように変化している。そして日記の題にあるように，脱却すべき「古いもの」はダンス，具体的にはロシアバレエを指している[14]。このようにシュレンマーが取り

組もうとしていたのは舞台美術や衣装のデザインではなく，バレエそのものの改革であったが，バレエに対してのみ改革意識が向けられていたわけではない。シュレンマーは舞台全体の改革に，バレエやパントマイムが最も有力だと感じていたのである[15]。そしてその背景に，ブルガーとヘッツェルの影響があった。日記を記しているのはシュレンマーではあるけれども，それまでのクラシックバレエに対抗する新しいバレエを生み出すことを最も強く考えていたのは，シュレンマーよりもブルガーらの方であったはずだろう。視覚的イメージはシュレンマーのものだったと推測するが，筋立てはブルガーらと共に練り上げたと考えてもおかしくはない。

けれども実際には，シュレンマーはそれまでのバレエの世界から逃れることは困難であったようだ。例えば1913年頃の衣装スケッチ【図５】を見ると，多少幾何学的であり華美な装飾は排除されているものの，後に完成するような造形的衣装の領域には踏み込んでおらず，基本的な衣装を多少直線的なものにアレンジした程度で，それまでの衣装の概念を大きく脱してはいない。この構想は1913年３月28日，シュトゥットガルト芸術会館の落成式に際して『造形芸術家の表敬パーティ』において上演しようと計画していたものであるが，このような機会を得たのもブルガーらがダンサーとしてすでに活動をしていた背景があったからに他ならない。当時シュレンマーはまだ，舞台美術家として活動していなかったのだから。

ところでこの上演用にシュレンマーは，シェーンベルクに音楽をつけてもらいたかったが，残念ながら実現しなかった[16]。そこで仕方なくブルガーがジャック＝ダルクローズなどに，音楽について何らかの援助を求め，手紙を送ることにした。その中では上演予定の作品タイトルが《求愛》であると書かれており，相変わらずストーリー性が色濃いものであったと推測される。そして手紙を受け取っ

【付２】（1912年12月の日記）

古いダンスから新しいものへの展開：
灰色：古くさい装飾。夜の雰囲気を表して，例えば月！ダンスと音楽においては：完全性が支えとなる伝統（Convention）によって親しみやすく，受け入れやすい。ロシアバレエのやり方，その成果の理由。その踊り手たちは技術（die Kunst）を披露するが，それによって彼らは成功することができ，観客の賞賛を確かなものとするのである。
悪魔が一人，舞台上をさっと動く（デュオニソス的なものの化身），挑発するような黄－オレンジ色，マスク，自分を操っているようにして，身振り手振りをして，幕の前へ立つ。そしてその踊り手たちは（そのダンスの最中に中断されて）後ろへ下がり，立ちすくむ。幕が左右に開く，もしくは上からベールのような暗い茶色の布が降りてきて，それが踊り手たちを包み込み，次第により明るく，赤っぽくなる。悪魔は再び消えていなくなる。その雰囲気はどこかはっきりしなくて，何かを探し求めるような，変化の途中という感じで。錯綜して鈍くこもった音楽，メロディー，テンポがはじまって，再び止まって，踊り手たちもそれと同じように。
音楽は低い音域で，あたかも茶色く響いているように。悪魔が再び現れ，その登場をもって，茶色い幕が上がる。雰囲気は次に赤からきついオレンジへと高まっていく。音楽とダンスは激しく呼び起こす，すなわちエロティックな陶酔を。それに合わせて悪魔が勝利を喜ぶように踊る。
雰囲気は病的に興奮して，恍惚としたもののシンボルとして，オレンジ色から進んでレモンイエローに高まっていき，踊り手たちの動きは音楽がけたたましく高い音になるのと同様になる。
それから：あたかも深い夜への転落―黒い背景，踊り手たちは灰色に覆い隠される。音楽は深く，短調で，深い悲しみ。
（縁には次のように書かれている：「そしておまえがそれに触れぬ限り，死して生きよ……悪魔は死ぬ。」）
背景の真ん中に紫色の点が現れ，円になる。その円は青い正方形になる。音楽が明るくなる―青，深く純粋な青に，全体が支配されるまで。
音楽は：荘厳で祝祭的に，ダンスは落ち着いて上品に。
ケルビム（銀色で，とても薄くおぼろげで，淡い服を着た，あいまいな輪郭の天使）が登場する。雰囲気は暗い青から明るい青へと移り，純粋な白（もしくは銀色）になるまでどんどん明るくなる。―踊り手たちは一つにまとまり，ケルビムに連れられる。白い星が一つ背景に見える。音楽はあっさりと終わる。

図５　ヘッツェルのための衣装スケッチ　1913年頃

たジャック＝ダルクローズは自分が音楽を提供出来ないので，かわりに建築家ル・コルビュジエの兄弟で，自身の生徒である作曲家のアルベルト・ジャンヌレを紹介したのである。この頃，音楽についても上演の場を設定するということについても，このようにブルガー主導の状況があったと思われる。とはいえこの時はブルガーらもふさわしい音楽を調達できたわけではなく，結果的には予定していた《求愛》ではなく，「ほこりまみれの義務的なもので，夢見る芸術家と踊る兵士，そして花売り娘というお決まりの演目」をブルガーが演じて終わってしまったという新聞評が残っている[17]。けれどもジャンヌレとブルガーは，この公演には間に合わなかったものの，当初の作品構想に関してしばらく書簡の往復を続けた。

３　「ヘレラウの理論」を越えて

このブルガーを窓口とした作曲家とのやりとりは，シュレンマーにとってはおそらくもどかしいものだったに違いない。シュレンマーは出来る限り，舞台の構想を手紙で伝えるという方法をとった。そしてこの時もまた同じような構想を展開している【付３】。となれば，先の《求愛》という名の作品はやはりこの構想であったのだろう。これは1913年の７月に書かれたものであるが，ブルガーがこの記述について述べるところでは，「無意識的な純粋さから意識的な純粋さ」への展開というものであった。それは始まりとしての白のイメージから，不明瞭で混乱したもののシンボルとしての紫へ，そして目覚めの赤とトランペットの音，狂気・恍惚的雰囲気の黄色，最終的に精神化，純粋性の青へと到達する舞台の構想である。具体的な音のイメージを伴っているのは，作曲家であるジャンヌレに具体的なイメージを伝えようとしたためであるだろう。また更に念を押すように，ジャンヌレに自分の意図を伝える旨，次のようにブルガーに訴えている。「カンディンスキーや作曲家のスクリャービンがやっているような，色彩と音の一致について，彼に気づかせてください。もし必要であれば，カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』や『青騎士』のスクリャービンについての記事を彼に送りましょう。（中略）例えば高い音域で高くもつれ合った和音，紫色（中略）赤色は多分ハ長調の和音，もしくはイ音の黄色（レモンイエローではっきりした色）で音楽はぴりっとした印象で気の狂った感じ。（中略）曲はまとまりのあるものでいいのです。というのは，舞台装置の幕が（中略）音楽の途中で変化するのですから。それから衣装は同じものでぶっ続けです。曲の長さについては，私は特に指定することはありません。」[18] ここでは衣装や振付よりも，舞台を支配する色と音のイメージが重要視されていること

【付３】（1913年７月８日付けのブルガー宛書簡より）

舞台の幕：白（始まり，生成のシンボルとして）
１．不明瞭さ，鈍さのシンボルとして紫の幕：ダンスと音楽はもつれ，探している感じ（例えば始まったメロディーが鳴り止んだり，同じくダンスのテンポも速めたり，ピタリと止まったり。）
２．赤い幕：活力，呼び覚まされた情熱，感覚のシンボルとして。音楽は例えば（ピアノだけに限定されなければ）トランペットなど。
３．黄色い幕：超感覚性，狂気のシンボルとして。音楽とダンスでは恍惚の雰囲気。
４．青（青味がかった幕）への移行：精神化，感覚化のシンボル。
５．青の幕：純粋性，円熟さ，天の色のシンボル

がわかる。つまりこの段階でのシュレンマーの舞台構想は音響と色彩の効果に主力をおいたものであり，音楽やそれによって規定される動きなどには全く意識が向けられていない。

それに対しジャンヌレは「彼の立場から」意見を述べる。ジャンヌレにとって舞台作品に音楽を提供するというのは，単に伴奏音楽をつけるという作業ではなく，舞台上の動きそのものに影響を与えるものであった。つまり彼はブルガーらと同じく，音楽のリズムから動きが導きだされるという「ヘレラウの理論」を学んだ音楽家なのである。ジャンヌレはブルガーに宛てて次のように述べる。「勝利の赤色がかわいげのある黄色を率いて，２人の人間が完全な愛を享受する（中略）。ある新しい段階に入るために，完全な楽しい生というものを断念しているようです。そこは厳格な形態，厳しい線が支配するところ（中略）。シナリオは少し純粋に人間的であったものが，哲学的になればそのような急進的な変化を説明できるようになるのに，そんなに短い転換なのでしょうか。これからはリズミカルに２人を生かすようにして，そして彼らに共通のリズムが，彼らを更なる高みへと連れて行くのです。そうすればあなた方の考えが観客にはっきりと表されるでしょう（後略）。」[19] ジャンヌレは，シュレンマーの構想においては，デュオニソス的なイメージの前半から精神的な高みへと移行する部分が短すぎて解決されていないと指摘し，この問題は音楽のリズムによって解決されると信じていた。むしろ相反するものを統合するものこそが音楽のリズムであり，よって音楽が舞台の全てを規定すると考えられたのである。

しかしこの問題こそがシュレンマーにとっての最重要課題であった。そのためジャンヌレの楽観的とも言える「すべては音楽が解決する」というような考えは，絵画においても神秘的なものをどのように画面に現すかについて考えていたシュレンマーにとって，安易な解決方法でしかなかった。「自然を客観的に再現することが神秘的世界をさらに深い形で把握する方法になると思う」[20] と日記の中で述べていたシュレンマーであるが，ここでジャンヌレやブルガーの方法との違いに気づき始めるのである。もちろんシュレンマーもそれまでの「物語という筋」から脱却した展開を目指しており，その点についてはブルガーらの「解放のバレエ」と共有する部分があった。けれどもブルガーらが学んできたのは，身体運動と音楽を結びつけるものとしてのリズムの重要性であり，この段階でのシュレンマーの関心である形態と色彩のイメージの問題とは，区別されるべきアプローチだったのである。そのことを自覚し始めたシュレンマーが，さらに形態の抽象化へと関心を示していくのは必然であった。ただしその方法としての衣装による身体の改変と運動法則の規定は，この段階では未だ見いだされてはいない。

とはいえ，ブルガーらが学んだ「ヘレラウの理論」が，シュレンマーに積極的な影響を与えなかったわけではない。ブルガーはジャック＝ダルクローズへ音楽のアドバイスを求め，ジャンヌレと知り合うきっかけを得たが，その時ブルガーは舞台美術家で理論家でもあるアドル

フ・アッピア（1862-1926）にも手紙を送っていた。その際，アッピアも自分では音楽が用意できなかったのだが，ブルガーにダンスそのものについて助言を寄せていた。それはブルガーらがヘレラウ滞在中に演じたものについて述べたもののようだが，次のようにある。「おそらくテラスや階段，柱があることでしょう。忘れないでください，身体にその表現を余すところなく伝達するためには垂直の線が不可欠であるということを。ヘレラウへのオルフェウスにはそれがわずかに欠けていました。」[21] ここから，ブルガーとヘッツェルが目指していたダンスというものが，空間，特に場である建築空間の原理を舞踊に取り込もうとするものであることがわかるだろう。そして建築物内での身体表現には，垂直性が欠かせないと考えていることも看取できる。この時期，すなわちシュレンマーがダンスについての基本的な原理を模索していたとき，このような影響が周りからあったのである。

4　身体の探求へ

それまで色彩と場面のイメージが先行していた舞台構想であるが，1915年の日記の中でようやく舞台に登場する人体の形態が検討される【付４】。それまでシュレンマーは身体性について全く触れていなかったが，ここではその身体を主役に据え，さらに「身体と外界」という問題への着目を見せていることから，空間の原理を身体運動に取り込むというブルガーらの学んだ理論との関わりが予想される。ただしジャンヌレらとの関わりが密であった1913年から時間が経っているのは，シュレンマーが断続的に兵役についていたためである。

【付４】（1915年10月）

胸部の正方形，
腹部の円形，
首の円柱形，
腕とすねの円柱形，
ひじ，ひざ，肩，くるぶしの球形，
頭，目の球形，
鼻の三角形，
心臓と脳を結ぶ線，
顔と見えるものを結ぶ線，
身体と外界の間に形作られる装飾（的要素）
それ（線）との比例関係は象徴的に表される。

この日記では身体が基本的な形態に還元されているが，そこには「ひじ，ひざ，肩，くるぶしの球形」といった四肢の運動機能に関わるようなものと，「鼻の三角」のように本来の形そのものを簡略化した部分，加えて後半部分は象徴的な意味合いを明示するような表現が混在していることに注目したい。これは後にシュレンマーがバウハウス叢書の一冊『バウハウスの舞台』の中で「人間と芸術的身体像」[22] としてまとめた４つの身体像【図６】に繋がるが，原型となる身体の概念は，この時期すでに生まれていたと言える。

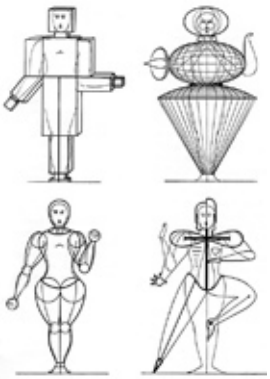

図６　４つの衣装原理　「人間と芸術的身体像」より　1924年

前章で触れたように，シュレンマーは絵画において神秘的なものを画面に現す方法を探求していた。その方法は対象となる要素，すなわち風景の樹木や建物，室内であれば椅子や机上の

静物などを基本的な造形要素へと還元しつつ，特徴的要素として扱える形態（特に輪郭線で表せるもの）を抽出するという試み【図７，８】であり，一定の完成に到達していた[23]。【付４】の構想は非常に素朴で粗く単純ではあるが，絵画での分析方法を身体に当てはめたものである。絵画において自律した造形を生み出すための拠り所は対象の形態であったが，バレエでは舞台上の身体に求められ，様々な変化はその身体が改変されることによってのみ必然性を持つ。よって衣装がその方法だと結論づけられたのは，論理的な帰結であろう。

図７　《安楽椅子とストーブ》　1914年

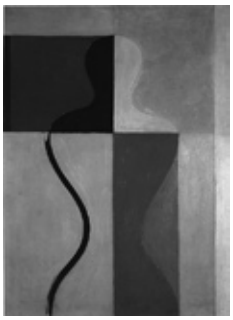

図８　《分割された身体像》　1915／18年

そしてこの日記の翌年の1916年12月７日，《トリアディック・バレエ》の一部となる作品が上演される。これはシュレンマーが所属していた隊の慈善興行がシュトゥットガルトで催された際，自主的な公演として行われたものであるが，1913年から構想を温めていたブルガー，ヘッツェルらが踊ることになった。この時の進行など詳しい資料は残っていないが，現代作曲家マルコ・エンリコ・ボッシのかわいらしいピアノ曲にあわせておかしな衣装に身を包んだ２人が，３つのダンスをマリオネットのように踊ったということである[24]。シュレンマーはこれを【図２】の1922年のプログラムの中で，《トリアディック・バレエ》の一部であったと述べたが，この年に描かれた衣装のスケッチ【図９】は，先に述べた《トリアィック・バレエ》の完成形を確かに予感させる。また1912年の構想のように色彩を拠り所とした場面のイメージと狂気的な雰囲気はなく，おそらく「古いものから新しいものへ」といった大きなストーリー性もなく，「ダンス」そのものへと変化している。それは絵画において探求されてきた形態への意識が，先入観のようにつきまとっていたシュレンマーの改革的舞台のイメージを越えたのだと言えるかもしれない[25]。

図９　衣装スケッチ　1913年

５　「バレエ？」

さて論は《トリアディック・バレエ》の原型となる構想から辿ってきて，ようやく1922年の初演のところまで戻ってきたが，この間にシュレンマーとブルガーらとの立場の違いは生まれていた。それはようやく初演された際，本論冒頭で示したプログラムの４ページ目に載せられたシュレンマーの文章『バレエ？』で明らかになっている。ここでシュレンマーは当時のダ

ンスを「カルト的精神ダンス」と呼ぶが，ジャック＝ダルクローズのユーリズミックスやルドルフ・シュタイナーのオイリュトミーなど，当時は確かに文字通り「カルト」的な雰囲気がモダンダンスとは切り離せなかった。そのためシュレンマーは自らが目指すバレエがそれとは区別されるとし，その差異としてまずは衣装を挙げている。それは《トリアディック・バレエ》のアイデアをブルガーらと引き離す宣言のように感じられはしないだろうか。しかしそれは皮肉にも，ようやく漕ぎ着けた1922年初演時のプログラムにおいてなのである。

加えてこの文章には機械化についてのシュレンマーの姿勢が表されている。彼は機械とテクノロジーとによって今日の生活が機械化されていることに触れるが，それは人為性もしくは「作られたもの」と重ねられる。そして機械化の進んだ状態から，原初的な衝動を再び見出そうという動きが絵画をはじめあらゆるものに見られ，芸術や科学における「Regeneration（再生化）」の動きとして登場しているとする。そのためパントマイムやバレエも，言語に頼って技巧的になったオペラやドラマに対するものとして，取り組むべきものだと考えられているのである。

そして，人間の身体そのものにもまた，メカニズムという自律性が見出されることが，シュレンマーの舞台への関与を継続させたと言えるだろう。この考え自体はルネサンス的とも言えるものであり，何も新しいものではないが，シュレンマーがそういった考えに目を向けるようになったのは，この時代，機械文明が大きな動きを見せていたからに他ならない。

またこの文章中でシュレンマーは，ハインリッヒ・フォン・クライスト（1777–1811）の「マリオネット劇場について」にも触れ，実際にマリオネットの垂直性や重力によって規定される動き，また弧を描く動きなどについても述べられているが，これが人形のような動きを見せる《トリアディック・バレエ》の着想に大きな影響を与えもした。既存のバレエやブルガーらのバレエに対して向けられた冒頭の「バレエ？」という言葉の次には「バレエ！」と続くが，それはシュレンマー自身が確信したバレエの方向性を強く訴え，宣言するものだったのである。

おわりに

冒頭で述べたシュレンマーとブルガーらとの衣装の所有権問題は，この後1923年にバウハウスでの公演を終えたところで表面化し，ドレスデンでの公演を終えたところ彼らの関係は決定的に悪化する。バウハウスで上演されたことで尚更，《トリアディック・バレエ》は「バウハウスのマイスターであるシュレンマーのもの」という印象を強めつつあった。共同で制作してきたブルガーらにとっては，それは決して首肯できる事態ではなかったのである。

これまで辿ってきたようにシュレンマーは当初，狂気的な舞台イメージから出発し，その後も造形美術に力点を置くようになったとはいえ，カンディンスキーらの舞台案を意識したよう

な色彩イメージが中心であった。それが人間の身体に舞台の原理を探し求めるようになったのは，もちろん絵画における探求方法の舞台への展開ではある。けれどもブルガーらとの共同作業によってこそ，《トリアディック・バレエ》が生み出されたことは見逃してはならない。なぜなら音楽のリズムやそれによって導きだされる動き，また空間の原理をダンスへと取り込むというイメージに頼らない舞台制作の意識は，当初ブルガーらの方にあったからである。

またさらに推測を深めれば，そのようにブルガーらの影響があった中，むしろシュレンマーの方が《トリアディック・バレエ》に自身の造形的な概念を織り交ぜようとしていたのかもしれない。ブルガーらはダンサーとしての立場から振付に加わったであろうし，ジャンヌレは音楽家としての立場から音楽を拠り所とした構成を提案した。その状況を考えると，シュレンマーが衣装を主体に舞台の原理を組み立てていったのは，そのバレエの構想をなんとか自分の方へと引き戻すためであったとも思えてくる。つまり衣装こそ，彼自身が中心となれる要素であり，そこに舞台上の全ての現象を絡ませようとしたとも受け取れる。そうして《トリアディック・バレエ》は最終的に，やはりシュレンマーのものとして落ち着くことができたのである。

註

1　原題は《Das Triadische Ballett（ダス・トリアディッシェ・バレット）》，英語では《The Triadic Ballet（ザ・トライアディック・バレエ）》と表記されるが，日本では，《トリアディック・バレエ》という名称が通例用いられる。これは日本語に訳される場合には定冠詞を読むことが一般的ではないことと，ドイツ語では定冠詞を外した場合，形容詞の語尾が変化するという訳出時の不便さから，英題をローマ字読みしたものであろうか。いずれにせよ正確とは言えないが，ドイツ語と英語の中間にあるような「トリアディック」というこの音が，原題を容易に想起させるメリットもあると認め，また現在までの間にこの名称が定着していることから，本論でもそのまま使用することにした。

2　Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer — Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, 1988, pp. 56–58

3　ibid. これにはシュレンマーの舞台に関する情報が詳細にまとめられており，当時の状況を詳しく知ることができる資料となっている。しかしながら，例えば本論の起点である衣装分配の問題から《トリアディック・バレエ》の源泉を問い直すなど，未だ検討の余地は残されたままだと言える。

4　これは1924年（もしくは1926年）のプラン図をもとに，Ludwig Grote, Xanti Schawinsky, Tut Schlemmer がアドバイザーとなり，Magdarete Hasting, Franz Schömbs, Georg Verden による振り付けと Erich Ferstl の音楽によって再現されたものである。現在この資料は，国内にあるドイツ文化センターの図書館を通して取り寄せれば視聴することが出来る。

5　再現版にはもう一つ1977年にベルリン芸術アカデミーで初演された Gerhart Bohner の演出・振り付けによるものがある。これは1989年に，「第５回〈東京の夏〉音楽祭 '89」（主催：〈東京の夏〉音楽祭実行委員会）に際して東京でも上演されたが，大きく（というよりもかなり自由に）変更が加えられているようであって，《トリアディック・バレエ》の「再解釈」と呼ぶ方が適当と思われる。

6　「３」についてであるが，後述する《月に憑かれたピエロ》も３部構成の作品であった。ソナタ形式や，オペラでも３幕ものは多く，また「三和音」も全てにおける基本とも言える。加えて，空間を非常に意識していたシュレンマーにとって，三次元への関連付けは必須だったのかもしれない。けれども，「３」という数に限らず，数そのものに対する興味は，シュレンマーのみならず多くの人々に少

なからずあった。それはシェーンベルクのいたウィーンの音楽界で十二音技法が成立したように，魔術とも言うべき数への興味であった。

7 Patricia Stöckemann, “Hinaus”, in: Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *‘… jeder Mensch ist ein Tänzer.’ Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Anabas-Verlag, Gießen, 1993, p. 10

8 長谷川章『世紀末の都市と身体 ── 芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』ブリュッケ，2000年 pp. 82–105

9 シュレンマーの舞台への興味は，本業ではないが劇作を行っていた父親の影響もあるかもしれない。

10 初演は1911年10月９日ベルリン。その後ツアーが行われ，シュレンマーは11月11日のシュトゥットガルト公演を目にした。この時の指揮はシェーンベルクではなく，シェルヒェン（Hermann Scherchen, 1891–1966）であった。

11 1912年11月30日の日記：Dirk Schaper, *op. cit.*, pp. 18–19

12 このような形態と色彩のイメージには，カンディンスキーの《黄色い響き》との類似を見て取れる。それは1912年の５月に『青騎士』上で公表され，シュレンマーも知っていた。また，シェーンベルクはカンディンスキーとの交流があったし，《月に憑かれたピエロ》が，すでに初演の舞台装置や衣装などで抽象的傾向を見せていたとすれば，先にそれにシュレンマーが触発されたという可能性もある。けれども，カンディンスキーの作品が台詞を用いていたり，《月に憑かれたピエロ》が歌，つまり言葉に依拠していることで演劇性を残していると考えれば，バレエという無言の世界の中で展開をしていくシュレンマーの構想とは一線を画さなければならない。また，音楽的素養はカンディンスキーの方があったであろうから，舞台のイメージと音や色の関係はシュレンマーのものよりも，論理的に導きだされたものだったであろう。それでもなお，シュレンマーによるこの未完成の構想が，具体的な形態や色のイメージを伴って書かかれていることは，十分に新しく，評価すべきものである。

13 1912年12月の日記：Oskar Schlemmer, Hrsg. Tut Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Hatje, Stuttgart, 1977, p. 10

14 実際，シュレンマーは当時前衛的と言われたディアギレフによるバレエをも非難していた。それは古典的バレエの文脈においては革命的ではあったが，シュレンマーが考える革新とは程遠く，古くさく形式主義的に映ったからである。

15 1918年になってからシュレンマーはバレエやパントマイムの可能性について期待していたことを述べているが，演劇やオペラと比べて歴史的な束縛が少ないからだという。（1918年２月11日付オットー・マイヤー＝アムデン宛の書簡：Oskar Schlemmer, Hrsg. Tut Schlemmer, *op. cit.*, p. 27）

16 シュレンマーはシェーンベルクに宛てて，この構想に音楽をつけてくれるよう依頼している。シェーンベルクも多少興味を示したが，時間の不足により実現はしなかった。（1913年１月５日付オットー・マイヤー＝アムデン宛の書簡：Oskar Schlemmer, Hrsg. Tut Schlemmer, *op. cit.*, p. 12）

17 Helmut Günter, “Vom dämonischen zum triadischen Ballett”, in: Stuttgarter Zeitung, 6, 7, 1963,（Dirk Schaper, *op. cit.*, p. 21より）

18 1913年７月20日付ブルガー宛の書簡：Dirk Scheper, *op. cit.*, p. 21

19 ジャンヌレのブルガー宛書簡（日付明記なし）：Dirk Scheper, *op. cit.*, pp. 21–22

20 1913年４月の日記：Oskar Schlemmer, Hrsg. Tut Schlemmer, *op. cit.*, p. 12

21 Dirk Scheper, *op. cit.*, p. 21

22 Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigure”, in: Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Mornar, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925 [Bauhausbücher 4]（邦訳：利光功訳『バウハウスの舞台』バウハウス叢書４，中央公論美術出版，1991年）

23 シュレンマーは絵画における独自の造形言語を獲得しようと，同時代のさまざまな実験的試みを自らもなぞった。その中でも形態を基本構造に立ち返って分析し画面上でその再構成を行う，いわゆるキュビスム的な視点が，初期のシュレンマーによる絵画作品を定義づける重要な要素となっている。

24 Dirk Scheper, *op. cit.*, p. 24

25 絵画の分析から応用された身体の分析が，今度は再び絵画へと展開される。この頃のシュレンマーは，対象物を画面上に写し取る作業から進んで絵画平面独自の可能性を模索しており，そのモチーフが人間形態であった。この頃を境にシュレンマーがほぼ一貫して身体を対象とし，そしてその表現方法に劇的な変化が現れたのは，舞台における身体の探求が契機となっていると思われる。