



|              |   |
|--------------|---|
| Title        | 《バウハウス・ダンス》に見る人間性：《トリア<br>ディック・バレエ》との比較から                                   |
| Author(s)    | 青木, 加苗  |
| Citation     | デザイン理論. 2011, 56, p. 1-15   |
| Version Type | VoR   |
| URL          | <a href="https://doi.org/10.18910/53568">https://doi.org/10.18910/53568</a> |
| rights       |   |
| Note         |   |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 《バウハウス・ダンス》に見る人間性 ——《トリアディック・バレエ》との比較から——

青 木 加 苗

和歌山県立近代美術館

キーワード

オスカー・シュレンマー, バウハウス舞台, 身体, 衣装, 運動  
Oskar Schlemmer, Bauhaus Stage/Theater, Body,  
Costume, Movement

序：問題の所在

- 1 《トリアディック・バレエ》と「機械的」イメージ
  - 2 《バウハウス・ダンス》考察
    - 1) バウハウス舞台と《バウハウス・ダンス》
    - 2) 分析
      - ①運動原理
      - ②平面化／素材と表出／増幅
      - ③素材としての人間への関心
    - 3 《トリアディック・バレエ》との比較
- 結びにかえて：変化の必然性

## 序：問題の所在

筆者は既発表論文において、オスカー・シュレンマー（Oskar Schlemmer, 1888-1943）の代表作であり、時にバウハウス舞台工房の代名詞のように語られもする舞台作品《トリアディック・バレエ Das Triadische Ballett》（1922）の成立経緯について考察し、次のような結論を提示した<sup>1</sup>。それは、①《トリアディック・バレエ》は、ダンサーらとの共同制作により同時代のモダンダンス（特にダルクローズ・リトミック<sup>2</sup>）の影響が色濃くあり、その流れの中に《トリアディック・バレエ》の主要な特徴である空間と身体との関係という着想源があること、②《トリアディック・バレエ》に見られる幾何学的衣装形態は、シュレンマーがバウハウス叢書中的一論「人間と芸術的／人工的身体像」<sup>3</sup>において分析・分類を行ったためにバウハウスの所産であるように扱われるが、それは本来シュレンマー自身の絵画における形態追求から導かれたものであり、バウハウスに関わる以前には既にその基本概念が出来上がっていたこと、③更なる可能性として、シュレンマーが共同制作者であるダンサーらとの対立的立場から自身の造形的志向を強く押し出したということ、である。またその構想がバウハウス設立以前に始まっていたこと（1912年）、そしてバウハウスとは関係のないところで初演された事実によっても《トリアディック・バレエ》とバウハウスの舞台とは根本的には出発点が異なること

が考慮されるべきだが、『トリアディック・バレエ』が「シュレンマーの舞台理論＝バウハウスの舞台理論」として説明される状況から脱するのは、先のシュレンマーによる論考が「バウハウス」叢書として存在するために、容易ではない。

その一方で、シュレンマーがバウハウスに関わってから制作され、バウハウスの名の下に活動した際の一連の作品がある。《バウハウス・ダンス Bauhaus Dances》(1926-1929)である(図1)。そもそもこの名称は、当時シュレンマーらが用いていたものではなく、「バウハウス舞台 Bauhausbühne」の名で巡回公演していた際のレパートリーをまとめて、後につけられた呼称である<sup>4</sup>。『トリアディック・バレエ』がいわば「大作」であったことを思えば、これらはあくまでも小品であり、テーマとなるものも単一ではない。また舞台上の役者の姿が、「人間と芸術的／人工的身体像」に載せられている衣装の挿図(図2)とは似ても似つかないという事実が、この作品群の位置づけを困難にもしている。しかし、『トリアディック・バレエ』の初演が1922年、そのバウハウスでの上演が1923年<sup>5</sup>、それを元にした理論的完成とも言える「人間と芸術的／人工的身体像」を書き上げたのが1924年(1925年発表)と継続的であり、その後、最も舞台工房が活発に活動した1926年から3年間『バウハウス・ダンス』に取り



図1 《バウハウス・ダンス》より  
《形態のダンス》1929年(DS)

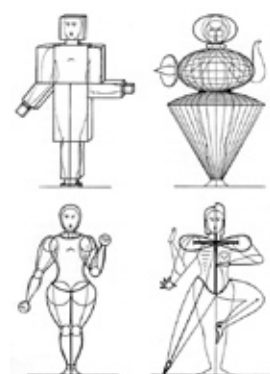


図2 4つの衣装原理「人間と芸術的／  
人工的身体像」挿図 1925年(OS)

組んだことを視野に入れれば、1925年頃を転換点と位置づけることが出来る<sup>6</sup>。あるいは『トリアディック・バレエ』をシュレンマー舞台の一つの完成形態と捉えるなら、その後の『バウハウス・ダンス』を新たな問題設定と見ることも出来るだろう。これまでこれら2作は併置して紹介されることはあっても、一貫した問題として論じられなかったが、筆者は、一人の芸術家の問題意識は継続的に展開するものだとは積極的に考え、本論では主に『バウハウス・ダンス』の分類考察によって2作間の関係性を確かめる。また直接に検証することが出来ない舞台作品を論じるにあたり、1926年から1929年当時の写真資料と、当時を知るシュレンマーの妻も協力した1969年の再現映像<sup>7</sup>を参考にした。当然、写真や再現映像は作品そのものと同等ではなく、厳密な論を展開することには限界もある。しかしそのために研究に着手しないのではなく、不十分な資料を想像力によって補いながら当時の状況を再構築することで、この分野の研究が前進するのではなかろうか。本論はその第一歩となることを目指すものである。

## 1 《トリアディック・バレエ》と「機械的」イメージ

《トリアディック・バレエ》, 更にはシュレンマーの作品に対し, キーワードのように用いられるのが「機械的身体」という言葉である。それは例えば衣装のプラン図(図3)や「人間と芸術的／人工的身体像」の挿図(図2)に見られる幾何学的衣装, 再現映像<sup>8</sup>に見られるようなそれぞれの役のぎこちない動きがもたらすロボットのような印象による。この作品についての詳しい記述は冒頭で挙げた拙論<sup>9</sup>において行ったが, 特にその運動感覚について例を挙げれば, 力点を身体の外におき, まるでマリオネットのように吊り下げられたイメージが目を引く。例えば独楽のようなスカートを履いたダンサー(図4)は回転を基本運動とし, それに伴う軸の存在がマリオネット的イメージをもたらししている。

この個々の衣装形態が導く運動は, 自らにその根拠を持つ「自転」(回転運動とは限らないが, 便宜的にそう呼ぶこととする)と位置づけられる。一方「自転」に対する「公転」と呼ぶべき運動は, 舞台空間内での位置移動である。シュレンマーは, 観客の視点を一方向に固定化するのぞき箱舞台(図5)<sup>10</sup>の床面にしばしば直線でガイドラインを描くことによって, 所与の閉じた直方体空間を設定したが, それは空間を限定すると同時に, その空間とダンサーの位置関係を計測するという概念に基づくものである。つまり直方体である舞台内部で, ダンサーは空間との緊張関係を測り, バランスを取りつつ移動するのである(図6)<sup>11</sup>。



図3 《トリアディック・バレエ》プラン図 1924/26年 撮影筆者 The Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum



図4 《トリアディック・バレエ》再現映像より (RC-T)

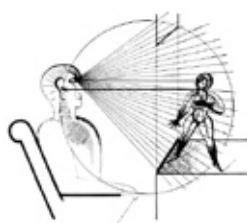


図5 のぞき箱舞台「人間と芸術的／人工的身体像」挿図 (OS)

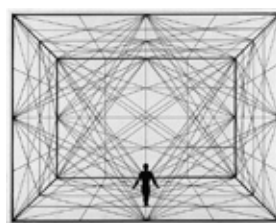


図6 空間の網の目「人間と芸術的／人工的身体像」挿図 (OS)

このようにして《トリアディック・バレエ》が持つとされる機械的イメージは, 衣装の幾何学性と, 計測という概念に基づく動きの固さや厳密さによるものであり, そこには「幾何学的＝機械的」という言語的すり替えが起こっている。しかしながらこの自・公転の組み合わせに基づく《トリアディック・バレエ》の動きに, シュレンマー舞台の基本形態がある。すなわち, 舞台上での運動には, 「運動原理」とも呼ぶべき根拠が存在するということである。

## 2 《バウハウス・ダンス》考察

### 1) バウハウス舞台と《バウハウス・ダンス》

バウハウスに舞台工房が設置されたのは1919年の開校からしばらく経った1921年のことである<sup>12</sup>。この時期には専用の舞台やホールが未だなかったが、バウハウスがヴァイマルからデッサウに移転し新しい校舎が建てられた際、小さくはあるものの舞台工房専用のホールが作られ、舞台工房は練習場所兼上演場所を得た。それによって舞台工房の活動が活発化し、《バウハウス・ダンス》が生み出されることになった。

この《バウハウス・ダンス》とは単一の作品を指すものではなく、1926年から29年の間にシュレンマーが監督をした一連の作品の総称である。それぞれは短い実験的ダンス作品ではあるものの、ダンスにおける諸要素を分析し、一つひとつの要素を細かく取り上げたエチュードのようなものであったと言える。この作品はバウハウス内で行われた個々の実験的上演の他、1928年から29年にかけては「バウハウス舞台」の名でドイツ国内及びスイスにまで巡業し、成功を収めた。1929年のベルリン公演のパンフレットからは、12作をまとめたプログラムが組まれていることがわかる(図7)。そしてその大半は、シュレンマーが没してから四半世紀後の1969年、バウハウス叢書の論文と同じ題名を付されて映像化された<sup>13</sup>。本論ではディルク・シェーパーの先行研究にある調査記録<sup>14</sup>とこの再現映像を元に、3つの着眼点を抽出して考察を進める。

| reihenfolge |                  |
|-------------|------------------|
| 1           | Kind in der Welt |
| 2           | Kind in der Welt |
| 3           | Kind in der Welt |
| 4           | Kind in der Welt |
| 5           | Kind in der Welt |
| 6           | Kind in der Welt |
| 7           | Kind in der Welt |
| 8           | Kind in der Welt |
| 9           | Kind in der Welt |
| 10          | Kind in der Welt |
| 11          | Kind in der Welt |
| 12          | Kind in der Welt |

図7 《バウハウス・ダンス》プログラム  
1929年 (DS)

### 2) 分析 ①運動原理

《トリアディック・バレエ》が前提としたのは床面の矩形を元にした直方体空間であったが、《バウハウス・ダンス》の床面には多くの場合6m四方の方形が白線で描かれ、前者と同じく各辺の中央、頂点同士が結ばれていた。比率は異なれ、空間内での位置計測によってダンサーが移動するという基本的な法則は共通している。しかし前作においては、明らかに回転運動を促す円錐形の衣装などが見られたが、《バウハウス・ダンス》にはそれがなく、直接的な運動原理を導きだすための衣装は想定されていない。では本作における運動は、何によって決定されるのであろうか。それは言い換えれば、各々の役の差異化が何によってもたらされているかということである。

まず《空間のダンス Raumtanz》<sup>15</sup>(図8・図9)は、個々の



図8 《空間のダンス》1926年 (BM)



図9 《空間のダンス》再現映像より (RC)

衣装は綿詰めされた赤・青・黄のトリコットのタイツで、またマスクが表情を覆い隠してしまうため、個体差は取り払われ典型化されている。小道具さえ持たないダンサーの差異は、視覚的な情報に限れば衣装の色彩の他はない。その一方で、これら3色にはそれぞれ、基本的な運動の性格が与えられている。すなわち、青は重みをもって振り子状に足を動かした足取り、赤はゆったりとした通常のテンポ、黄色は落ち着きなく飛び跳ねるようなすばやい動きである。またそれぞれの動きには、ティンパニや太鼓による重い音や軽い音が当てはめられ、色彩の定義付けを強めるものになっている。そして舞台空間と内部運動の関係を、色彩のイメージによって差異化された異なる基準（歩幅やスピード）を用いて、それぞれが「測定」するかのようになり付けが展開する。例えば、1mを100cmと測るか、1000mmと測るか、というように。

この色彩と音のイメージ付けは《ジェスチャーのダンス Gestentanz》(図10・図11)においても用いられている。舞台上には椅子が3種類置かれ、黄色いタイツを着た人物が落ちつきなく登場し、舞台上をさまよった後、横向けに置かれた椅子の一つに腰掛ける。赤いタイツの人物はそれとは対照的に堂々と登場するが、同じく無目的な動きをしながらようやく真ん中の椅子に正面を向いて腰を下ろす。すると腹這いになった青いタイツの人物が上手からのそりのそりと現れるといった具合である。この舞台上での動きは上方から見た形で詳細に計画されている(図12)。これら2作に共通するのは、同じ対象を異なる仕組みで捉えるという視点である。もしくは同じ結果に至る過程を、様々に方法を変えて行うことだとも言える。



図10 《ジェスチャーのダンス》  
1927年 (DS)



図11 《ジェスチャーのダンス》  
再現映像より (RC)

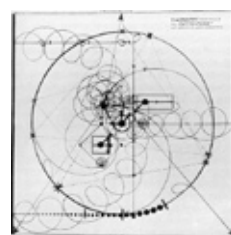


図12 《ジェスチャーのダンス》  
床面プラン図 1927年(DS)

さて、《トリアディック・バレエ》において重視された衣装形態による運動原理の抽出という概念が、これらの作品においては消え、色彩による性格付けという程度に薄まっているが、ならば何によって運動が引き起こされるのか、そのエネルギー源を問うてみなければならない。

その答えを探るために、今一度《空間のダンス》に立ち返って検討してみたい。この舞台上で3人のダンサーは、それぞれの移動方向やスピードは異なりながら、時に近接するが、お互いにおつかり合うことなくうまく交差し、すれ違う(図13)。おそらくそれは演じているのが人間だからこそ微妙な調整によって可能となっている。もちろん精密な設計によって、機械がこれらの動きを実現することも可能であるし、逆に言えばこれらの動きが計算によって導かれ



た図式として見ることも出来る。更には《ジェスチャーのダンス》の床面プラン図は、まるで時計内部のゼンマイのようにも見える。しかしそこに見られる複雑さは、図式化することで生まれる不要な複雑さである。実際にはダンサーたちが舞台上で微調整を行いながら、いとも簡単にその複雑さを乗り越えており、人間こそが最も高度な計算機のようなものである。ならば、何の設計もなく複雑さを難なくこなすことが出来るという人間の特性にこそ、シュレンマーは肯定的な視点を投げかけたのではないか。機械的イメージに直接的に結びつく「計算・測定」の意識と、その背後に見え隠れする人間存在とのギャップに、この作品の特性が指摘できる。

## ②平面化、素材と表出、増幅

運動に関する側面に続いては、造形的要素を中心に上げたい。まず《形態のダンス Formentanz》(図 14)には、平面化という目的が見出せる。ここでのダンサーたちは、それぞれが大きな白いボールと短い棒、身長1.5倍はある長いポール、小さな金属球と短い棒を道具として持つが、「球—円運動」「ポール—直線運動」といった関係性はなく、これらの小道具は動きの契機として存在する。ダンサーたちはゆっくりとそれぞれの持ち物を組み合わせて一つの形を作り、少しポーズをとってはまた壊し、また別の姿勢へと移動する。その動きが滑らかで自然だからこそ、静止した一瞬がとても奇妙な姿に映る。それは黒い舞台上で色彩をまとったダンサーが静止することによって、絵画的な平面化が起きているからである。

この平面化作用は、前項にて挙げた《ジェスチャーのダンス》で身につけられている燕尾服のような衣装にも見られる。これらの衣装は、その一部が黒であるところが特徴であるが、これによって黒の部分は身体でありながら背景に溶け込まされ、その光景が平面的に見える効果を持つのである。特に《形態のダンス》の実際の運動では、先述した色による動きの特性は表されておらず、あえて白・黒を加えた配色になっており<sup>16</sup>、背景に身体の一部を埋め込ませる効果に主眼が置かれていると考えて良いだろう。

1929年のベルリン公演のパンフレット(図 7)に再び目を向ければ、上演番号1, 5, 7, 9の《メタルダンス Tanz in Metall》・《グラスダンス Tanz in Glas》・《棒のダンス Stäbetanz》・《輪のダンス Reifentänze》が一連のダンスとして同列に扱われている。まず《メタルダンス》(図 15)と《グラスダンス》(図 16)の2作は、金属とガラスという素材の特性を中心に展開されるものである。まず前者では、暗い舞台上で白いタイツを着たダンサーが頭と手に銀色の大きな球体をはめ、それらを2

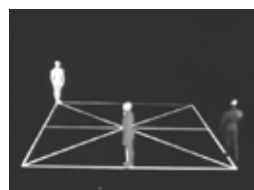


図13 《空間のダンス》再現映像より(RC)



図14 《形態のダンス》1927年(DS)

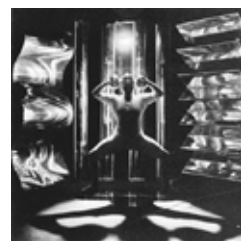


図15 《メタルダンス》1929年(BM)

枚のブリキ製波板の間でゆっくりと、時に素早く動かす。ダンサーの背後からは強い照明が当てられ、必然的にその姿はシルエットとしてしか映らない。そして波板と銀色の球体は光を反射するため、暗闇の中、拡散する光の効果が怪しげな雰囲気醸し出す。そこには金属が本質的に持つ特性が示されている点で、バウハウスの教育システムにも共通する素材研究のアプローチが強く表れているとも言える。一方、一人のダンサーが全身にガラス製の球体や棒状のものを身につけ、両側から投光器で照らし出された《グラスダンス》も、ここでは透過と反射というガラスという素材の特性が前面に押し出されている。加え



図16 《グラスダンス》1929年 (DS)

てピアノ、もしくはチェレスタやトライアングルなど、金属的な高い音を効果として伴っていた<sup>17</sup> この作品は、ダンスとはもはや呼べないほど動くことが困難であっただろうが、それにもかかわらず入退場や移動が行われた<sup>18</sup>。しかし観客側が神経を尖らせて注目したのは、ダンサーが動く度に響きわたるガラス同士がぶつかる音であったことが容易に想像される。

ここで、これらの作品において素材の特性が目立つ背景には、効果的な照明の使用があることに注目すべきである。例えば《メタルダンス》において顕著であるのは、金属による光の反射だけでなく、ダンサーの背後から当てられた光が、増幅されたサイズの身体の影響と姿を変えて床面に投じられている点である。これは視点を変えれば、光という素材をもその探求の対象としているということである。これはまた、次に触れる作品においても同様に見え隠れする<sup>19</sup>。

《棒のダンス》(図17・図18)と《輪のダンス》(図19・図20)では、上述のガラスや金属といった材料そのものが持つ効果を意図した作品とは異なり、「白い棒」や「輪」という「形」もが、一つの造形的素材——三次元の物体ながら、実世界では二次元の円や線として認識しうるもの——として探求されている。そこには光の効果が、素材の特徴を示すだけでなく、動きを浮かび上がらせるものとして扱われている。まず《棒のダンス》では黒い舞台上で黒いタイツを着ているため、たとえ目に見えていても「黒子」として意識からは排除するように促されるダンサーが、四肢と頭部に何本もの白い棒を身につけて舞台に浮かび上がり、ダンサーが動くとき棒はそれぞれ様々な方向へと動く。不自由なまでに長い棒は小さな動きを大きく増幅させ、人間の身体という「衣服」に覆われて見えにくくなっていた細かな体の動きさえもが、直線に還元することによって見出されるようになるのである。しかしその背景にもまた、人間の身体への意識が見え隠れしていることは見逃し得ない事実だろう。この作品のダ

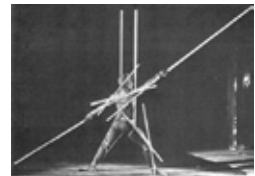


図17 《棒のダンス》  
1928/29年 (DS)



図18 《棒のダンス》  
再現映像より (RC)



ンサーが本当に目に入らなければ、果たしてこの棒の動きに面白さを感じ取れるだろうか。つまり黒子であるが故に見る者が意識的に排除しようとしている身体でありながら、どうしても目に入ってしまう身体が存在があるからこそ、「増幅」という要素が登場しうるのである<sup>20</sup>。

《輪のダンス》もまた、黒子のダンサーが演じている。もちろんここでも《棒のダンス》同様、ダンサーの身体がある程度認められただろう。ただその形態が、身体にまわりつくものではない分、視覚から排除し易いとも言える。そして同じく黒い舞台において真っ白な輪は、光を当てられることによって黒地に白の「円」として浮かび上がり、まるで円そのものがひとりでに動いているかのよ

うな効果を発揮する。ダンサーはその輪（＝円）を振り回したり、体の周囲に回転させたり、輪の数が増やされればそれぞれを交差させるなど、思いつく限り「二次元世界」での遊びを行う一方で、白い円を途切れさせるダンサーの黒い手や、やはり目に入る身体があるからこそ、逆説的に光による二次元化の効果が表れるのだとも言える。そしてまた、ダンサーがひとたび「円」を手放してしまうと、「円」はコントロールを失い、当然のことながら全て床に転がり落ちてしまう。それは二次元的な平面イメージにあった形態（＝円）が、一瞬にして三次元の具体的な「もの（＝輪）」へと立ち戻る変化である。また大きさの異なる輪を横にして重ね合わせ、人の姿に似せられた形態は、実際に人間は入っておらず、天井からぶら下げられただけであるので、ゆらゆらと意志のない動きをする。ダンサーによってコントロールされた、ゆっくりながらも緊張感のある動きとは対照的に提示されている<sup>21</sup>。

### ③素材としての人間への関心

形態を視覚素材として提示する背後に、人間存在の裏付けを示したのが前述の2作であったとすれば、直接的に人間を素材として用いるものが先にも取り上げた《ジェスチャーのダンス》（図10-12）である。これは音声を伴い、ダンサーたち（というより役者と呼ぶ方が適切かもしれない）は眼鏡と髭のついたマスクをつけ、燕尾服を思わせる衣装を身につけている。そしてその外見の雰囲気もたらず印象とは対照的に、耳慣れた音楽の節に大袈裟な動きをつけるなどして、舞台上から敢えて真摯さを排除するかのように振る舞うのである。彼らは思いつく限りのジェスチャー、例えばひそひそとささやく会話や高笑いなどのパントマイムをするが、それらが何かの情景を指し示しているわけではない。この場でのジェスチャーは「役者が演技をする」ということを裏付ける手段として用いられているに過ぎない。また時々挿入されるゼンマイの音は素朴な機械のイメージと重なるが、人間的なコミュニケーションが典型化さ



図19 《輪のダンス》1928/29年  
(DS)

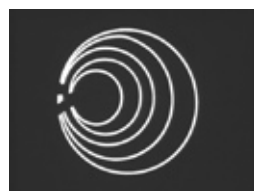


図20 《輪のダンス》再現映像より  
(RC)

れている場面においては、その違和感が強調されることになる。

一方《仮面のコーラス Maskenchor》(図 21・図 22)では大小さまざまな白い仮面をつけた12名の人物が、ここでも一部は黒いタイツを着ているために白い顔だけを浮かび上がらせて、不気味なイメージを見るものに喚起する。長いテーブルについた彼らは、「最後の晚餐」をイメージさせもするだろう。こういった作品は、「演技」やパントマイムの部類にも入り、他の作品に比べて観る者のイメージを呼び起こす力が強い。その際、「演じる」という行為から言語的手段を取り除いたところに、シュレンマーが目指した身体的表現の特性がある。つまり造形的なアプローチ

の要素として、身体、ここでは特に表情を持たない「顔」が積極的に扱われているのである。無表情は観る側にその意味付けを投げかけるが、それはある意味では万能な表情である。そして他の作品においても無表情のマスクをつけたものが多いことも重なる。ここには舞台を持つ本質的要素として、観客との関係性が視野に含まれている。



図21 《仮面のコーラス》1928年 (MC)



図22 《仮面のコーラス》1929年 (DS)

### 3 《トリアディック・バレエ》との比較

さてここで《バウハウス・ダンス》との比較のために、簡単ではあるが《トリアディック・バレエ》の特徴を挙げておく。《トリアディック・バレエ》では舞台という空間、運動、衣装の関係は切り離せない。直方体の空間を所与の原理とした舞台の中には空間の編み目が張り巡らされ、それに沿って舞台上のダンサーが移動すると想定されている。加えて第1章において示したように衣装の幾何学形態によって動きが規定され、また逆に動きを規定するために衣装の形が決定されるというように、舞台上での運動と衣装形態が相互に依存している。また動きに関連する音は常にある程度メロディーのある音楽もしくはリズムであり、観る者に対してではなく、まずは舞台上にいるダンサーの動きを規定するために付加されている。これは衣装の幾何学形態と同じ原理である。舞台を構成する要素はすべて、舞台上で行われる「事象＝運動」を引き起こす根拠となり、摩擦抵抗が無いかのごとく延々とそれぞれが連環をなすのである。完結性とも言い換えられるこの仕組みを、筆者は「原理の内在化」と呼ぶ<sup>22</sup>。

一方《バウハウス・ダンス》は、このように統一的な《トリアディック・バレエ》とは対照的に全てが同じ原則に従って存在しているのではなく、個々の要素をテーマとして取り上げるというアプローチを採る。それはバウハウスの他領域で行われていた素材の分析・研究という態度に近い。それは、研究を元に、素材を自由に使いこなせるようになった時に初めて、作品として生み出すことができるという意識にも似ている。舞台の要素を一旦解体し、それぞれ一

つずつとりあげることによって、その特性を理解する。そこには教育的姿勢も感じられる。

また両作品を比較して最も大きな違いとなるのは、明らかに衣装の役割である。《トリアディック・バレエ》の「原理の内在化」は、自転を促す衣装形態を契機に始まるのであり、それに対して《バウハウス・ダンス》の運動には、動きのコントロールを可能にする人間存在の示唆があったことは前章にて触れた。しかし総括的な比較として、更に踏み込んで考えてみたい。それは個々のダンサーの運動特性を考えるだけではなく、複数名が同時に舞台上に上がるという視点から再び見直してみる作業である。《トリアディック・バレエ》は各自の衣装を運動の原理とするため、運動については互いに影響を与え合うことはほとんどなく、もしくはその必要がない。最大で一場に3人出ている《トリアディック・バレエ》であるが、それらは一つずつ独立したものの組み合わせである。それに比べ、《バウハウス・ダンス》の多くは、互いにかかわり合いを持つことによって進行すると位置づけられる。《ジェスチャーのダンス》では3人の登場人物がばらばらに舞台上に登場するが、それぞれの動きが互いに無関係に展開するのではない。むしろ一人が行った一つの動きが、別の一人に影響を与え、動きが連鎖して行く関係性にこそ、その特徴が認められる。また《形態のダンス》であっても、それぞれ異なった小道具を持っているものの、互いに比べ合ったり、並べてみたり、一人ではなし得ない動きをすることに、その重要な要素があると言えるだろう。《バウハウス・ダンス》は言わば、舞台上の役者同士の関係性を問題とし、綿詰めされたトリコットの衣装を着たシリーズではすべて、それぞれの要素の問題とは別に舞台上に新たな関係性が築かれている。そしてそこには衣装などの外的な要素の介入は認められず、役者である人間の中にその自発的な動きのエネルギーが存在しなければ、これらの作品は成立しないことになる。もちろん一人のダンサーが演じる《棒のダンス》においても、その純粋な造形の運動にどうしても人間の存在が見え隠れすることは指摘した。それが《トリアディック・バレエ》から《バウハウス・ダンス》への変化であり、欠くことの出来ない存在として人間の位置づけが強められている。

本論の冒頭で《トリアディック・バレエ》がバウハウスとは関係のないところで始まりながらもバウハウスの舞台として安易に位置づけられてしまうことに疑問を呈したからには、《バウハウス・ダンス》の位置づけとして絶対的にバウハウスに属する側面を具体的に示さねばならない。まずトリコットの衣装では、それぞれが差異化されることなくむしろ「典型化」が目指されていることや、三原色の使用は、バウハウスの他の領域においても目指された造形的方向性と合致する<sup>23</sup>。しかしその典型化によって自ずと浮かび上がる差異やずれにこそ、根幹となる関心が向けられていることも見逃してはならない。それは決してバウハウスの態度に逆行するという意味ではなく、むしろバウハウスの他領域に対する評価としても、このような視点を見出すことが可能なのだというヒントになり得ると筆者は考える。また幾何学的な形態やそ

のイメージと意味作用との結びつきに加え、素材の特性を探究するという態度も、バウハウスのふさわしいものである。しかしそれ以上に、身体を一旦は消去し、その動きを視覚的に絵画化、そして素材や形態を純造形的に浮かび上がらせることに成功している点が、もっともバウハウスらしい側面であった。その際、照明効果も新たな着眼点として取り込まれたのである。

### 結びにかえて：変化の必然性

さて前章で《トリアディック・バレエ》から《バウハウス・ダンス》への変化を辿ったが、本論は結論としてその変化の理由、裏付けを提示したい。つまり衣装ではなく舞台上の人間に、運動のエネルギーを内在させるという変化、そして人間の身体を衣装によって覆い隠すのではなく、むしろその特性を提示するかのようにより目的が変更された理由である。

そのために《トリアディック・バレエ》の変化を想起することが出来る。《トリアディック・バレエ》はその制作当初から、プロのバレエダンサーら2人とともに取り組まれた作品である。初演（1922）からバウハウス週間での上演（1923）までは、シュレンマーと彼らが演じていた。ならばその後、バウハウスの学生らと舞台に取り組むようになったという変化が、シュレンマーに何らかの新たな要素をもたらさなかったのだろうか、もしくは何かが奪われはしなかったのだろうか、という疑問が生まれてくる。

この問いに対する解答を、発表者の実際の上演経験に基づき提示したい<sup>24</sup>。会場の制約などもあり、《トリアディック・バレエ》の完全な再現ではなく、《トリアディック・バレエ》の衣装を身に着けて実際に動いてみることを目的としたが、この選択は結果的に、シュレンマーの造形理論の有効性を確かめるという観点から見れば、むしろより有効な方法であった。

まず衣装については、完成度が予想以上に求められる。なぜなら粗が目につくことによって、物質である衣装が抽象的形態へと昇華する作用が阻まれてしまうからである。衣装を純粋な形態として見るためには、その素材感を消し去ってしまうまでの完成度が必要だと言える。しかしその問題を軽減する効果が、照明にあることも明らかとなった。人工照明による光と影のコントラストは、影は立体であるからこそ出来るという事実とは逆説的に、目に見える光景を二次元に変換して見せることに寄与するのである。このことは、《バウハウス・ダンス》において照明効果を主題にした作品が制作されるようになったことの裏付けともなろう。

また動きそのものについても、「理論」とはかけ離れたところが《トリアディック・バレエ》にあることが見出された。それは、個々の身体の差異を覆い隠すはずの幾何学的衣装形態が、その目指すところとは反対に、人間の微妙な動きを露にしてしまうという事実である。確かに本上演で演じたダンサーの多くは、専門的なダンスの訓練を積んではいなかったが、だからこそ身体の差異は造形的な衣装によって覆い隠され、その衣装が担う運動原理によって克服され

るはずだと考えていた。しかし実際には、どれほど分厚い衣装を身に着けても、一歩足を踏み出せば、一振り腕を挙げれば、人間の身体は目立つ一方なのである。そしてこれこそが、シュレンマーもまた、バウハウスの生徒たちと実際の舞台制作を行う中で気付かされたものなのではないか。その証拠のように、シュレンマーは《トリアディック・バレエ》の上演後に著した先の舞台論の冒頭で次のように述べた。「われわれの時代の徴候は機械化（Mechanisierung）であり、これは生活と芸術の全領域にわたるとどまることのない過程である。機械化可能なすべてのものは機械化される。その結果は機械化不可能なものの認識である。<sup>25</sup>」つまりここで述べられている機械化不可能なものこそ、人間の身体なのである。だからこそ《バウハウス・ダンス》において人間の特性を強く示すように変化し、エネルギーを内在させた存在としての人間を提示するようになったのではなかろうか。それは「machine」ではなく、内在する原理を持つ「mechanism」としての人間存在への確信であったと言えるだろう。

絵画においても具象的アプローチを採り続けたシュレンマーは、バウハウスにおいては特殊な存在であったと考えられがちである。しかし工房での指導だけでなく裸体デッサンや「人間」という授業も担当したシュレンマーがバウハウスに与えた影響は、特にわが国におけるシュレンマーの認知度にはそぐわないほど大きなものであった。《バウハウス・ダンス》から読み取れる人間存在の側面は、バウハウス全体への切り口としても有効ではなかろうか。そしてこれらは全て、《トリアディック・バレエ》ではなく《バウハウス・ダンス》独自の要素なのである。

#### 注

- 1 拙稿「《トリアディック・バレエ》再考」『デザイン理論52号』意匠学会、2008年、7～20頁。
- 2 リトミック（仏 *rythmique*）はユーリズミックス（英 *eurythmics*）とも呼ばれる。日本においてリトミックと呼ぶ場合、幼児の情操教育を目指したものと第一に捉えられがちである。本稿ではそれを避けるため、創始者の名を冠した「ダルクローズ・リトミック」の名称を用いた。
- 3 Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur” in: Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Mornar, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925 [Bauhaus bücher 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)。
- 4 当時の公演プログラムには、「バウハウス舞台 デッサウ・ダンス パントマイム 寸劇」とあるだけで、《バウハウス・ダンス》という固有名詞化した表記は見当たらない。シュレンマーの舞台作品についての主な研究には、Dirk Schepers, *Oskar Schlemmer-Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, 1988と、大規模な展覧会カタログのAndreas Hüneke, et al., *Oskar Schlemmer Tanz Theater Bühne*, Hatje, 1994があるが、前者では用いられておらず、後者にその名が登場する。また



- 日本においては「バウハウス 1919-1933」(1995)や「バウハウス・デッサウ」展(2008)でもその名が見られる。この名称が定着したのはおそらく1984年にデブラ・マッコールが取り組んだ再現映像(脚注7参照)がその名を冠していたためである。本論も《トリアディック・バレエ》との対比により一連のバウハウス舞台作品を考察することを目的とするため、このくくりを採用した。
- 5 バウハウスを対外的に紹介するイベント「バウハウス週間 Bauhaus Woche」の中で上演された。
  - 6 《トリアディック・バレエ》は、1926年以降も依頼を受けて数度上演されたが、上演時間などの制限により、本来とは異なった形に組み替えられたため、完成形は1923年と見る。一方《バウハウス・ダンス》は個別に制作されたが最終的に纏めて上演されたという事実や、舞台の要素を抽出した実験的取り組みという視点では、特別な位置づけを持ち、1926年からの継続的な課題といえる。
  - 7 映像化された《バウハウス・ダンス》は2作ある。まずは1969年に『人間と芸術的／人工的身体像—オスカール・シュレンマーとバウハウス舞台』と題して、マルガレーテ・ヘイスティングによって映像化されたものであり、本論はこれを手がかりにした。ヘイスティングについては詳しくはわかっていないが、1960年代後半、ミュンヘンでダンサーグループと活動したイギリス人研究者であるとの記述がある(D. S. Moynihan, Leigh George Odom, "Oskar Schlemmer's Bauhaus Dances: Debra McCall's Reconstructions" in: *The Drama Review*, Volume 28, Number 3, Fall 1984, The Massachusetts Institute of Technology, 1984, p.46)。これとは別のデブラ・マッコールによる1984年の再現は、ダンサーであるマッコールがこの作品に興味を抱き、資料を集め再現したものである。詳しい経緯は、Arnold L. Lehman, et al., Oskar Schlemmer, The Baltimore Museum of Art, 1986の中にマッコール自身が記している。「バウハウス・デッサウ」展(東京藝術大学大学美術館他 2008年)のモニター上映はこれである。
  - 8 《トリアディック・バレエ》の再現映像には1924年(もしくは1926年)のプラン図をもとに、シュレンマーの妻トゥートもアドバイザーとなったマルガレーテ・ヘイスティングによるものがある。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出来る。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ゲルハルト・ボーナーによるものがある。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、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。筆者は前者を元に考察を行っている。
  - 9 注1に同じ。
  - 10 同時代、多くの舞台美術家たちが、円形の舞台や移動式舞台など、様々な新しい舞台空間を構想していたことを考慮すれば、シュレンマーの舞台空間は形式としては従来通りであった。
  - 11 ここには本作品の構想時からシュレンマーと共同制作を行ったダンサーたちによるモダンダンスの影響がある。その身体観は人間に内在するエネルギーを外部へ放出するというものであり、舞台の空間の垂直性や広がりと呼応して、身体の動きを生み出して行くことが目指された(注1に同じ)。
  - 12 舞台工房の担当教員変更についての状況と、彼らの舞台概念については、拙稿「バウハウスの舞台概念をめぐって—シュライヤー、グロピウス、シュレンマー—」(『美学』第57巻第3号(通号227号), 2006年, pp. 29-42)を参照。



- 13 注7に同じ。
- 14 Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer-Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, 1988, pp. 56-58.
- 15 《形態のダンス》とともにデッサウ校舎の完成に際して1926年に初演された。
- 16 再現映像では、赤、青、黄のそれぞれに、白・黒を加えた衣装だが、1927年当時の写真は、単色（おそらく黒）衣装であり、形態のみが浮かび上がるような平面的視覚が目指されている。
- 17 Dirk Scheper, *op. cit.*, p. 195
- 18 *ibid.* Scheper の先行研究において、この作品でも上下の揺れや回転する動きが行われたことが示されている。その困難さからだろうか、残念ながら本作は再現映像では取り組まれていない。
- 19 舞台に限らず光を素材と捉え、それによる視覚変容を試みた作品については、当時の絵画や彫刻、またモホイ＝ナジによる写真をはじめとしたバウハウスにおける他の研究とも関連がある。この問題については、紙面の都合上、稿を改めて論じるつもりであるが、人工照明が視覚の平面化を促し、特にそれが舞台の実験において展開されたことを指摘しておきたい。
- 20 黒子は再現映像ではほとんど見えなかったが、それは映像上、黒色がつぶれていたからに感じられた。当時の写真では撮影上の光量や露光時間の問題もあるが、はっきりと身体が認められる。ほとんど消し去るためには衣装はかなり反射の少ない素材でなければならず、一方白い棒を浮かび上がらせるためには、左右からある程度の光量が必要である。よってやはり肉眼でも認識出来ただろう。
- 21 筆者は 2009年7月の第51回 意匠学会大会において本論の前段階を発表したが（『《バウハウス・ダンス》考察―《トリアディック・パレエ》との比較から》）、その際オスカー・フィッシング（Oskar Fischinger 1900-1967）の抽象映画との関連について指摘を得た。それを受け、筆者はフィッシングの諸作品を検討したが、結果的にフィッシングは、動的エネルギーへの着目と、形態を動かすことによる静止した状態とは異なる効果、そして形態が「自在に動き回る」こと自体に主眼が置かれていると言える。その点で、シュレンマーの身体が存在を消し去らない立場とは決定的な差異があると考ええる。しかしながら、フィッシングの作品は、本論のテーマではないがバウハウスで行われたクルト・シュヴェルトフェーガー（Kurt Schwertfeger）らによる一連の実験《反射する光の遊び》と関連があると思われる。
- 22 《トリアディック・パレエ》の詳細については、注1の拙稿を参照。またシュレンマーの舞台概念、特に「原理の内在化」については、注12の拙稿において論じている。
- 23 ここでは物質に内在する本質と合理性というモダニズムの発想を、まずはバウハウスの特徴とする。
- 24 2008年12月、横浜 ZAIM にて多摩美術大学映像演劇学科の学生3名の卒業制作として《トリアディック・パレエ》を上演した。この記録と筆者の小論は、『映像演劇 第4号』、多摩美術大学造形表現学部映像演劇学科 2008年報、2009年3月にある（拙論「シュレンマーと「身体≠機械」観」、18～23頁。上演記録、配布冊子の掲載は45～53頁。）
- 25 Oskar Schlemmer, *op. cit.*, p.7.

#### 図版出典略号

DS: Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, 1988

OS: Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur” in: Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Mornar, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925 [Bauhaus bücher 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).

RC: 注 7 の再現映像

RC-T: 注 8 の再現映像

BM: Arnold L. Lehman, et al., *Oskar Schlemmer*, The Baltimore Museum of Art, 1986

MC: Musée Cantini, *Oskar Schlemmer*, Musée de Marseille, 1999

