

20世紀初頭の「タンツテアター」

柴田隆子（東京大学特任研究員）

This study discusses the definition of “Tanztheater” in the early 20th century by analyzing texts of the journals on theatrical dance in the 1920s, and reveals that the views on theater and the dance techniques have been the subject of much controversy. There are two different ways of “dance language” (*Tanzsprache*). Kurt Jooss suggested a new dramatic theatrical dance, based on the technique of ballet and the dance form of Rudolf von Laban which expressed humanity. On the other hand, Oskar Schlemmer developed from Laban’s theory into the new theatrical dance which focused on the relationship between figure and space, and aimed to convey the perception of space in movement to spectators.

はじめに

今日、舞踊ジャンルのひとつとされる「タンツテアター (Tanztheater)」は、1970年代に旧西ドイツでゲルハルト・ボーナー (Gerhard Bohner) やピナ・バウシュ (Pina Bausch), ラインヒルト・ホフマン (Reinhild Hoffmann) らが率いるダンスグループの名称に用いられたことにより広まり、ジャンル概念として定着したものである。舞踊学者ガブリエレ・ブランドシュテッター (Gabriele Brandstetter) は、芸術的な劇場空間やコンセプトから離脱し日常的な身体やムーヴメントをその特徴とした「ポストモダンダンス」とは対照的に、1970年代の「タンツテアター」は、再び劇場における演劇的空間や物語的要素をとりいれて、ムーヴメントの断片の反復やモンタージュによって作品を構成した、と舞踊史の中に位置付けている¹。

ボーナーがマリー・ヴィグマン (Mary Wigman) の弟子であり、バウシュとホフマンがクルト・ヨース (Kurt Jooss) の門下生であることからわかるように、「タンツテアター」の概念は第1次世界大戦末期に中央ヨーロッパで広まった「表現舞踊 (Ausdruckstanz)」と結びついた概念である。1970年代の「タンツテアター」が日常性を表現するポストモダンダンスの動きと対照的であったように、20世紀初頭の「表現舞踊」でも、個人の「自然な表現」として流行していた「自由舞踊 (Freier Tanz)」との差異化が争点となっていた²。もっとも「自由舞踊」はコード化された身体美学や演劇の表現伝統に則ったバレエに対抗して生じたものであり、「表現舞踊」は「自由舞踊」だけでなくバレエとの差異化も意識してその存在価値を示す必要があった。「タンツテアター」はその中で企てられた戦略のひとつである。

「舞踊」を示す「タンツ (Tanz)」と「演劇／劇場」を意味する「テアター (Theater)」との結合語であるこのジャンル概念は、様々な舞踊形体や方

法論、関心の在り方を内包している³。言い換えれば、20世紀初頭の「舞踊」「演劇」「劇場」を確立、刷新、再配置する議論の中から生まれた「タンツテアター」という概念の下で今日もなお幅広い実験的取組みが行われていることは、これらの議論がまだ尽きていないことを意味している。

本研究の目的は、20世紀初頭に「タンツテアター」という概念によって描かれた舞踊の可能性のパノラマを示すことにある。演劇的な物語的要素をもつ舞踊という今日のジャンル概念にシフトしていったのはどのような理由からか。その際、劇場という空間の問題はどのような新たな展開をみたのか。これらのことを考察するために、本研究では「タンツテアター」という概念を提起したルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) の言説と今日の「タンツテアター」のジャンル概念を準備したヨースの言説に加え、ラバンの理論を参照しつつ舞踊家たちとは異なる観点から「タンツテアター」の可能性を探究したオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer) の理論的言説を分析することにする。

ブランドシュテッターによれば、「表現舞踊」は身体と空間の関係、宇宙に結びついた個人の表出としての表現と動きとの関係、舞踊家と集団の関係を実験していたとされる。そして「表現舞踊」における身体による空間造形を、抽象化記号化した演技による時空間の造形に展開させたのがシュレンマーであると述べている⁴。20世紀初頭の「タンツテアター」には、舞踊を芸術ジャンルとして確立するという目的の他に、ドラマとしての演劇と空間としての劇場の両方の刷新が同時に目論まれており、それは舞踊の身体と空間をいかに把握するかという問題と深く関わる。

シュレンマーの舞台芸術に関する理論形成には、ラバンら「表現舞踊」の理論的言説が大きく関与しており、先行する彼らの理論を批判的に展開することで独自の理論を導いている。シュ

レンマーとラバンらの関係はあまり知られていないが、1927年の第1回舞踊家会議の準備委員会のメンバーとして、ヴィグマン、ラバン、アンナ・パヴロワ (Anna Pawlowa)、ミュンスター劇場の劇場監督ハンス・ニーデッケン=ゲーブハルト (Hanns Niedecken-Gebhard)と共にシュレンマーも名を連ね、会議でも講演を行っている⁵。また1928年の第2回舞踊家会議と同時開催された演劇祭では、ヨースのフォルクヴァング学校からも参加した若手部門で、バウハウスで制作した『棒ダンス (Stäbetanz)』など3作品を披露している⁶。

ジャンルの交雑や越境、拡張を生んだ20世紀初頭の舞台表現において、注目する観点の違いがジャンルの違いを生み、それにふさわしい言説がつくられていく。20世紀という新時代にふさわしい芸術作品としての舞踊を模索するにあたり、舞踊家や造形芸術家、研究者や批評家など様々な立場の人間が関わっており、その中にラバンやヨース、シュレンマーらの構想があった。本論で明らかにできるのは20世紀初頭の限られた時期の特定の人物の観点到過ぎないが、どの様な思考のマトリクスがそこに潜んでいるのかを明らかにすることは、ジャンル横断・侵犯的な作品が頻出する現代の舞踊表現を考察する際の助けにもなるだろう。

1. 「バレエ」をめぐる言説

まずは議論の前提となる20世紀初頭におけるバレエと「タンツテアター」の関係を整理しておこう。西欧の舞台芸術において「自由舞踊」あるいは「新舞踊 (Neuer Tanz)」と呼ばれる新興の舞踊が出現するまでは、舞台上で演じられる舞踊といえば19世紀から続く「バレエ」のことであった。それゆえラバンが推進する舞踊を芸術分野の一領域にすることを刊行の目的にした雑誌『シュリフトタンツ (Schrifttanz)』においても、「バレエ」は議論すべき重要なテーマであった。新興の前衛的な舞踊に対して「古い」「古典的」と言われる「バレエ」であったが、執筆者の中には大小の劇場で催される娯楽的な舞踊や即興的な舞踊と差異化するために、新しい芸術作品をめざす舞踊に対しても「バレエ」と呼ぶことにこだわるべきだとするものもいた。バレエダンサー、ブロンスラヴァ・ニジンスカ (Bronislava Nijinska) と共にロシアから亡命した美術家ゲオルク・キルシュタ (Georg Kirsta) は、バレエの舞踊技術を利用して新しいメソッドを展開すべきであり、「バレエ」という言葉を使うのをやめてはいけないと主張した⁷。

舞台美術や衣装、リブレットなども手掛けるキルシュタであったが、「劇場舞踊芸術 (Theatertanzkunst)」において、バレエと

は本質的に異なるものとして「タンツドラマ (Tanzdrama)」を捉えていた。「タンツドラマ」ではオーケストラや歌、言葉やラジオや映像といった装飾とともに舞踊があり、舞踊そのものではなく、リブレットに書かれた物語の文学的「内容」が重視されるのを問題視した。彼はサッカーの試合では文学的な物語などなくとも身体の動きでドラマが生まれることを例に、20世紀にふさわしい「これからのバレエ (Ballett von morgen)」は物語の「内容」ではなく、高度な舞踊技術に裏打ちされた純粋な身体の振付によるべきだと論じた⁸。キルシュタにとってバレエは舞踊技術を蓄積したものであり、動きから生まれるドラマを描くためにはその技術が必要だと考えたのである。

これに先立つ1928年の第2回舞踊家会議で、クルト・ヨースは現代の舞踊家にも古典的なバレエの舞踊技術は必要であると主張し、激しい反対の声を浴びている⁹。キルシュタの論考はこのヨースの意見を支持するものである。しかし「タンツドラマ」を旧来の演劇伝統に基づく文学テキストの「内容」を示すものとして批判的に見たキルシュタに対し、ヨースは敢えて演劇のもつ物語、「ドラマ」を舞踊に取り入れることを提案した。そして作品を意味する「タンツドラマ」の上位概念として、劇場で踊ることを第一の前提とした「タンツテアター」というジャンル概念を提起したのである。

舞踊学者ヘートヴィヒ・ミュラー (Hedwig Müller) は、「表現舞踊」が表現主義的傾向と決別し明確な形式と構造に基づく新即物主義的傾向に転換する際の旗印となったのが、ヨースの「タンツテアター」の概念であると論じている¹⁰。ミュラーの引用によれば、第2回舞踊家会議での講演「タンツテアターとテアタータンツ (Tanztheater und Theatertanz)」でヨースは、舞踊の経済的可能性の広がる場所はオペラと演劇の劇場であり、それゆえ舞踊界が関心を持つべきは劇場の欲求を充足することであり、同時にタンツテアターの広範な理念を不断に探究することだと主張している¹¹。自己啓発のためではなく、芸術作品として舞踊が成立するには経済的基盤が不可欠であり、それが確保されているのは観客に作品を見せることが制度化されている劇場であった。オペラや演劇の観客が劇場においてイメージする「芸術作品」とは演劇的な「ドラマ」を描いたものであり、「舞踊」とは劇場表現としての演出や振付が可能な舞踊技術に裏付けされた「バレエ」のことであった。こうした劇場の観客の期待を裏切ることなく、新たな舞踊芸術の可能性を追求しようとしたのがヨースの考える「タンツテアター」の構想である。

ヨースは、ラバンの舞踊改革の取組みとクラ

シックバレエの舞踊技術は対極にはあるが、舞踊の表現手段としてそれらを運用することは矛盾しないという立場をとった。1935年のヨースの論考「タンツテアターの言語 (Die Sprache des Tanztheaters)」によれば、クラシックバレエは「外縁的な動きを培い、重力の克服、優美に軽やかでエレガントな四肢の演技、完璧なバランス制御、調和的なラインの描き方——つまるところ、卓抜した、もっとも広義のより陽気な気質の表現手段を洗練させた」ものである。それに対しラバンの「舞踊改革」の取組みは「不安定で流れるような動き、中心にまとまったあるいは表現的に非調和的な緊張、重力や大地との結びつきの強調、活気ある身体の原始的生命力や成長——律動的に動き、もがき、苦悩する人間の全ての表現を見出し、育て」るものとして対極にある。演劇と舞踊の両方の特性を備えたより高次元の劇場舞踊「タンツテアター」には、このクラシックバレエとラバンの表現手段の両方を活かすことが必要であるとヨースは述べている¹²。ヨースのいう「タンツテアター」は、舞踊芸術におけるオペラ、演劇に並ぶ、大きなジャンル概念として提起されたのである。

もちろんバレエ技術を体得したプロのバレエ団のメンバーの中にも、新しい舞踊を模索する動きはあった。シュトゥットガルトバレエ団のソリスト、アルベルト・ブルガー (Albert Burger) とエルザ・ヘッツェル (Elsa Hötzel) は、ヘレラウのエミール・ジャック=ダルクローズ (Émile Jaques-Dalcroze) のワークショップに参加したことにインスピレーションを得て、バウハウスに就任する前のオスカー・シュレンマーと共に『トリアディック・バレエ (Das triadische Ballett)』を制作している。シュレンマーの作品とされる同作品だが、シュレンマーの関与はコンセプトと衣装であり、初演までは3人の共同制作であった。実際、シュレンマーが従軍中に試演の準備をしていたのは、ブルガーとヘッツェルであり、1916年に行なわれた試演はブルガーたちの意向を反映した物語性の強い、キャラクターが筋を演じる従来型のバレエ様式であった¹³。

もっとも同作品のタイトルが「バレエ」であるのには、戦略的な理由があった。シュレンマーは1922年の初演の上演プログラムに掲載された論考「バレエ? (Ballett?)」で、この作品を「バレエ」と名づけたのは衣装が問題になっているからだとして説明する。同論考によれば、カルト的魂の舞踊から美的な仮装まで幅広くある舞踊の表現形体のうち、バレエは美的な仮装に位置する。シュレンマーは、権力の象徴としてルイ14世が踊った1669年を頂点に、バレエは矮小化してしまったとし、その原因を1681年の女性舞踊家の登場と1772

年の仮面廃止だとする。黒い髪と仮面を被り胸に金色で太陽をかたどった銅板の衣装をつけて踊ったガエタノ・ヴェストリス (Gaetano Vestris) が、仮面廃止を訴え金髪に飾りをつけただけの新進の振付家マクシミリアン・ガルデル (Maximilien Gardel) にアポロ役の競い合いで負けたことに触れ、劇場舞踊が芸術的であり人工的であることを忘れた結果が今日の衰退を生んだのだと論じている¹⁴。20世紀という新時代にふさわしい「バレエ」として、衣装の観点からその復権とさらなる可能性を拓くことをめざしたのが『トリアディック・バレエ』だったのである。

演者3人のうちブルガーとヘッツェルはプロのバレエダンサーであったが、シュレンマーにはバレエはおろか舞踊の素養もなく、『トリアディック・バレエ』はおおよそクラシックバレエの舞踊技術に基づいた作品とはいえない。しかしその製作方法は19世紀から続く極めて伝統的な劇場舞踊としてのバレエの形式、つまり「演劇のように筋書を持ち、ダンサーは何かの〈役〉(キャラクター)を演じる」¹⁵という演劇的な表現形式に則ったものであった。改定版である1926年の演出ノートにも動きについての言及はほとんどなく、キャラクターの特徴と場面の情景が示されているだけである¹⁶。この時点、あるいは『トリアディック・バレエ』に関する限り、キャラクターやコンセプトを考える従来型のバレエがシュレンマーの念頭にあったと見てよいだろう。

しかしデッサウ・バウハウスの実験舞台でワークショップ的に作られた小作品群は、同様に身体造形を作品のコンセプトとしながらも『空間ダンス (Raumtanz)』『棒ダンス』のように「ダンス(舞踊)」と呼ばれ、衣装と仮面による舞踊ゆえの「バレエ」という『トリアディック・バレエ』初演時の戦略は放棄されている。また、1929年にこれらの小作品をレパートリ化した巡業公演の演出ノートには、キャラクターの特徴や場面の情景ではなく、各々の作品ごとに床の移動や身振り、他の演者との関係などがコマ割りで示されている¹⁷。ここにシュレンマーの考え方の変化が見て取れる。バウハウス・デッサウの校舎に新設された舞台での実験という実践面からの影響の他に、理由として考えられるのが、ラバンの舞踊理論の影響である。そこで次節では、ラバンの理論構想を舞台芸術としての舞踊を中心に見ていくことにする。

2. ルドルフ・フォン・ラバンの射程

1927年にマゲデブルクで開催された第1回舞踊家会議の講演で、ラバンはバレエの伝統を離れた新しい「舞踊芸術 (Tanzkunst)」を打ち立てる

ことを宣言し、教育、研究、芸術作品のそれぞれの領域で実践面と理論面から考える必要性を説いた。それはそれまでのラバンの教育や研究成果をまとめたものでもあった。同会議での講演「舞踊芸術作品 (Das tänzerische Kunstwerk)」でラバンは、舞踊芸術作品は他の伝統的な芸術同様、独自の芸術法則に沿ったものであり、その伝える内容は真実や熱狂、公正や助け、犠牲などを求める「人間の衝動世界の出来事」であり、その伝達手段は「観客が認識する舞踊身体のある様のリズムの空間的变化」としての「動きの作用」であると述べている¹⁸。劇場での芸術作品は観客が見ることが前提としてある。ラバンは舞踊によって観客に伝達される内容は、観客の認識が捉える空間的变化によって伝わると考えた。舞踊のメディアは舞踊家の動きそのものではなく、動きが空間に及ぼす作用、効果であるというのがラバンの基本となる考えであった。

こうしたこれまでにない舞踊の捉え方を基礎づけるために、同講演では舞踊の学問体系として3つの領域が示された。それが空間に作用する動きのエネルギーのバランス関係を扱う「コレオロジー (Choreologie)」、舞踊内容の精神的哲学的心理学的領域を扱う「コレオゾフィー (Choreosophie)」、舞踊形体を扱う「コレオグラフィ (Choreographie)」である¹⁹。「コレオグラフィ」では分節化された「空間方向 (Raumrichtung)」による「空間形体 (Raumform)」を「舞踊言語 (Tanzsprache)」の「語 (Wort)」とみなし、その組み合わせからなる舞踊の「文」や「文法」にあたる記譜法も研究対象とした²⁰。これらは1926年に設立されたコレオグラフィ研究所での研究成果を反映したものであり、こうした体系化は「舞踊」を他の伝統芸術と等価に引き上げるための学問上の手続きでもあった。

このような学問体系にする以前は、ラバンは「タンツテアター」という言葉を用いて20世紀にふさわしい新しい舞踊文化・芸術を考察していた。対話形式で展開する論考「タンツテアターについての対話から (Aus einem Gespräch über das Tanztheater)」(1922/23)では、パントマイムや物語の筋を舞踊で示すだけの「舞踊劇 (Tanzschauspiel)」とは一線を画す、新しい舞踊文化であり舞踊芸術として「タンツテアター」は提案されている。「タンツテアター」に必要なのは、舞踊のための舞台空間「舞踊舞台 (Tanzbühne)」であり、これまで舞踊を支配してきた概念や言葉や音楽に代わる芸術形式を作り出そうとする意欲を持つ「舞踊詩人 (Tanzdichter)」であり、この舞踊詩人が用いることのできる「舞踊言語 (Tanzsprache)」であった。この「舞踊言語」は、音符や表音文字のように舞踊を書き記す「タンツ

シュリフト (Tanzschrift)」と同義ではない。書かれた言葉では伝えられないような個人的な内面性を伝える、文字や記号に先だって存在する舞踊表現の体系として「舞踊言語」は構想された²¹。この舞踊表現体系としての「舞踊言語」の考え方が、ラバンの「舞踊学」構想の基盤となり、哲学、論理学、言語学として舞踊を捉える、「コレオゾフィー」「コレオロジー」「コレオグラフィ」の研究につながるのである。

ラバンは1926年の別の論考では「空間言語 (Raumsprache)」という言葉を用いている。舞踊表現の内容を表す「空間言語」は舞踊家が唯一関心を持つ表現手段であり、「空間方向性」とその組み合わせで示されるとラバンは言う。語や音符では表現できない微妙な動きにおけるニュアンスも、質的な空間方向性と量的な時間とエネルギー、及び物質的な負荷として空間的描写が可能だと述べ、時間的要素も「空間リズム」として「空間言語」に含めている²²。空間に表れるリズムとして時間的要素をみることで、アインシュタインの一般相対性理論にも似た、時間-空間概念を同一次元の要素として捉えている点は興味深い。この「空間言語」が記譜法である「キネトグラフィ (Kinetographie)」や「ラバノテーション (Labanotation)」に展開していくのである。

1910年代にモンテ・ヴェリタの舞踊学校でラバンが教えていた「身振り言語 (Gebärdensprache)」を、ヴィグマンは周辺世界を自身の身体感覚で捉え「時間」「エネルギー」「空間」の要素で表現する舞踊の基本的表現方法として理解している²³。ヴィグマンは著書『舞踊の言語 (Die Sprache des Tanzes)』(1963)の中で「舞踊とは人間によって話され、人間によって告知される生きた言葉であり、芸術のメッセージである」²⁴と述べ、文法よりもそこで伝えられる内容を重視するが、「舞踊」が生み出される要素は「時間、エネルギー、空間」であり、「空間は舞踊家の独自の作用領域」²⁵であるとラバンの「身振り言語」に学んだ見解を踏襲している。ヨースもまた「タンツテアター」の言語として提案する「身振り言語 (Gestensprache)」において「空間方向性」と「リズム」や精神的基盤としての「心理学」を要請する意味でラバンの考えを受け継ぐ。しかし彼の「身振り言語」は体系化されたクラシックバレエを参照する様式化されたものであり、習得されるものとしてあった²⁶。言葉と舞踊の関係については雑誌『シュリフトタンツ』においても様々な議論があり、必ずしもラバンの見解にくみする者ばかりではない²⁷。だが、人間が思考や感情など内面的なものを他者に伝えるための新たな「言語」として舞踊を捉える考え方は、彼らにも共有されていたとみていいだろう。

舞台芸術としての舞踊を考える際、観客の理解は重要である。第1回の舞踊家会議の講演でラバンは、さしあたり「舞踊芸術作品」に足りないものとして、まず劇場空間としての「タンツテアター」、次に「舞踊詩人」の構成に技術的にも精神的にもふさわしい「アンサンブル」、最後に洗練された形式や動きに対する感覚や描かれた衝動を理解する「観客 (Publikum)」を挙げている²⁸。動きの作用を問題にするラバンにとって、その空間効果を理解する観客は舞踊の可能性を拓く上でも必要な存在であり、それを担う「舞踊言語」は舞踊学へと展開する。

1929年1月発行の『シュリフトタンツ』誌には、ラバンの舞踊に関する考えをまとめた表が掲載されている。舞踊が扱われる領域を「素人舞踊 (Laientanz)」「舞踊学 (Tanzwissenschaft)」「芸術舞踊 (Kunsttanz)」の3つに大別し、それぞれで必要とされる項目を挙げている。「素人舞踊」の中には素人に体操やリズム運動を経験させる「素人演技 (Laienspiel)」とその「教員育成 (Bildung von Lehrern)」、それとは別にプロの舞踊家育成のための「舞踊教育 (Tanzpädagogik)」を挙げる。「舞踊学」の下には前述の「コレオゾフィー」「コレオロジー」「コレオグラフィ」がおかれ、それぞれ「動きの育成の倫理的美的作用と新しい共同体文化とその教育のための舞踊芸術の学」、「空間的体験と時間的体験の統合としての舞踊事象における法則性の学」、「動きのプロセスなどの効果的な構成、教育訓練や舞踊芸術作品の記譜もその目的に含む学」と説明される。「芸術舞踊」はソロや小規模空間や集団舞踊に用いられる「純粋な動き」と、演劇やオペラといった「言葉や音の芸術と一体になった動き」の2つに大別される。パントマイムに代表される「身振り」の動きの表現に対し、空間形成とリズム的特性が優先される「純粋な動き」は「ヨーロッパの体験文化の意味での空間的リズムの言語の形成」を必要とする²⁹。このような表にすることで、ラバンは舞踊における自身の射程をマッピングしたのである。

この体系化とマッピングは、ラバンの当初の構想を整理する形で行われた。これをヨースと同様に「表現主義的傾向」からの脱却として考えることもできよう。しかしながら「表現主義」そのものが定義困難な概念であり、第一次世界大戦の前と後では「表現主義」そのものが変質しており、「表現主義」の名の下にラバンが見出していた可能性とは分けて考える必要がある。また体系化の中で整理されたものについても注意が必要である。

前述の論考「タンツテアターについての対話から」でラバンは、「タンツテアター」には2つの方向からのアプローチが可能だとしている。ひと

つは身体そのものであり、もうひとつは仮面や衣装や道具を用いる方法である。リアリズムの舞台では補助的な役割にすぎない衣装も小道具も舞台美術も、「タンツテアター」では空間にリズムを与えるものとして作用し、独自の効果を見る者に与えるからである。ラバンは後者の例に仮面やダンスステッキや衣装を身に着けて演じることや、形体で構成された動く対象が役を演じることや、形をあげて「道具舞踊 (Gerätetanz)」と、あるいは声による音楽と楽器による音楽に例えて「身体舞踊 (Körpertanz)」に対する「楽器／道具舞踊 (Instrumentaltanz)」と名付けている³⁰。舞踊家の身体だけでなく物体が動くのを「舞踊」とみなすのは、ラバンが観客の認識するリズム的空間的变化として舞踊表現を捉えているからである。このような物体の動きも含む「舞踊」のあり方は、体系化されたラバンの舞踊理論からは失われている。次節では、ラバンの舞踊体系から整理された側にとりわけ注目したように見える、オスカー・シュレンマーを取り上げる。

3. オスカー・シュレンマーの展開

シュレンマーがバウハウスで試みたのは、舞踊の伝える内容は「人間の衝動世界の出来事」であり、その伝達手段は観客が認識する「リズム的空間的变化」としての「動きの作用」であるというラバンや、舞踊とは「人間によって告知される生きた言葉」であり「芸術のメッセージ」であるというヴィグマンの考えを具体的に示すことであった。バウハウスは理念として万人教育を掲げており³¹、シュレンマーは芸術家や専門家だけではなく、誰もが理解できるような形で理論をモデル化しようと考えた。

バウハウスの舞台芸術工房での実験の目的は、空間造形における基本的な構成の法則や構造を可視化してみせることである³²。そこでシュレンマーは、舞台空間に実際に補助線を引き、様々な形体や素材を用いて、空間のリズムや動きが認識空間に与える効果を実験した。綿入りの全身を覆う衣装に身を包むことで個性性を消去し、赤、青、黄の衣装の色だけが強調された身体がそれぞれ異なるリズムで空間を動くことでリズム的空間的变化を示した『空間ダンス』、同じ衣装で球や棒をもつことで物体の形と身体が生み出す空間的变化を示した『形体ダンス (Formentanz)』、黒い背景幕に溶け込む黒の衣装で身体の輪郭を消し、関節にとりつけた棒で身体の関節の動きとその可動域を示した『棒ダンス』あるいは身体の部分のみが動いているように見える『肢体 (Glieder)』、『黒白衝動 (Schwarz-Weiß-Trieb)』、素材の性

質と効果を見せる『金属ダンス (Metalltanz)』『ガラスダンス (Glastanz)』、輪のつながりと動きが仮想的な形象を表出させる『輪ダンス (Reifentänze)』等である³³。作品タイトルはその分析対象であり、バウハウスの基礎教育課程で扱われていた題材である。金属やガラスなどの具体的な素材だけでなく、身体、色や光、球、円錐、立方体といった立体幾何学的形体に加え、運動の中にのみ視覚的に現れる仮想的形体も基礎教育課程の研究テーマであった。

こうした「バウハウスダンス」と総称される一連の実験は、ラバンが舞踊の手段とした「動きの作用」の探究であり、論考「タンツテアターについての対話から」で示した「道具舞踊」の可能性を実践的に探究したものだとして理解できる。仮面や衣装への関心は、ヴィグマンの『死の踊り (Totentanz)』(1926)、『魔女の踊り II (Hexentanz II)』(1926)、ヨースの代表作『緑のテーブル (Der grüne Tisch)』(1932) などにも見て取ることができるが、シュレンマーにとって衣装と仮面は人間の身体の「変形 (Umbildung)」であり「変身 (Verwandlung)」であった。バウハウス叢書第4巻『バウハウスの舞台』に掲載されている論考「人間と芸術的形象 (Mensch und Kunstfigur)」の中でシュレンマーは、宗教や国家や社会から生じる特有の「服装 (Tracht)」とは異なり、舞台衣装は「見かけを助けあるいは変化させ、実体を表現あるいは欺き、その有機体的あるいは力学的法則を強化あるいは止揚する」ものと定義した。その例として、身体部分を周囲の立体空間の法則に従う立体的形成物に変化させた「歩く建築 (Wandelnde Architektur)」や、人間の身体機能を表した「関節人形 (Gliederpuppe)」、動きの法則を反映した「技術的有機体 (technischer Organismus)」、身体部分をシンボル化した「脱物質化 (Entmaterialisierung)」の4例を衣装の類型化モデルとして図示している³⁴。シュレンマーのこうした衣装による「変身」は、身体を「抽象化記号化」すること自体が目的ではなく、空間と身体に関するその法則性を抽出するための手段である。空間と身体の法則性というシュレンマーの見方は、ラバンら舞踊家たちの理論を、造形芸術家という舞踊家の身体をもたない視点から捉え直したものであった。

シュレンマーは、舞台芸術を空間と建築構成的な形体構成の「ゲシュタルトの変化」と捉えている。そこでは「身体的、精神的な出来事の表現者」である人間もゲシュタルトの変化として把握される³⁵。同論考では、ラバンのいうリズム的空間的变化を生み出す「舞踊身体 (Tanzkörper)」が「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」と「芸術的形象 (Kunstfigur)」として考察されている。「舞踊

人間」は有機体としての人間であり、「芸術的形象」は人工物である³⁶。しかしここで注目すべきは、有機体か人工物かの違いではなく、「人間」と「形象」という区別である。「形象」とはキャラクターでもあり、認識空間に表れる「ゲシュタルト」でもある。シュレンマーが「芸術的形象」という言葉で示しているのは、舞台空間にある表象としての身体であり、芸術空間を生み出す素材としてある「身体」である。人工的機械的な「芸術的形象」は人間の身体的限界を超える可能性を探るものとして考えられた。それに対して「舞踊人間」は自分の身体から空間の出来事を生み出す表現者である。つまり「舞踊人間」は、自らの法則を作り出すことで芸術空間を造形する行為主体でありながら、そこで用いる素材としての身体を併せ持つのである。

論考「素材からの造形 (Gestaltung aus dem Material)」(1930)では、誤解を招く「芸術的形象」という表現は捨て、別の表現でこの芸術主体とその形象の関係を説明している。

ダンサーの素材はその身体であり、あらゆる身振りの芸術家同様、ダンサーは幸いにもこの素材をいつも自分と一緒に持ち歩き、自分の中に持っていられる。ダンサーであればあるほど、衣装や小道具や舞台装置といった自分の外にあるものを必要としない。なぜなら純粋なダンスの最大の効果は、身体の直接性に、統御され解放された身体、完璧な身体に由来するからである。³⁷

ラバンの言う「純粋な動き」による舞踊も「素材」という表現を用いることで説明ができる。その上で、この「素材」としての身体の動きによる作用を見るためには、もうひとつの素材が必要であると続ける。

しかしながら、最高のダンサーであっても、例えば雑踏の中にあっては動けなくなるのは、例のもうひとつの「素材」が欠けるからである。それにダンスは結びつき、それが初めてダンスを解放する、すなわち空間である。

実際、この空間とその広がりがあるダンスの形式と形態を生み出すのである。³⁸

舞踊という芸術表現を生み出すには必ず「空間」を必要とする。空間は舞踊の動きと結びついて、舞踊の「形式 (Form)」と「形態/ゲシュタルト (Gestalt)」を生じさせる芸術空間となる。芸術主体としての舞踊家は、自身の身体感覚を通じて空間を把握し、それを動きに反映する。この空間

感覚こそが、ラバンやシュレンマーが問題とする舞踊による空間造形の鍵になる感覚である。

シュレンマーに先立ち、ラバンは著書『舞踊家の世界 (Die Welt des Tänzers)』(1920)の中で、舞踊における空間把握を「舞踊感覚 (tänzerischer Sinn)」として以下のように述べている。

人間は舞踊感覚によって周囲を認識する。この舞踊感覚は一般には感覚器官に分けられるが、感覚器官の多様性はいわゆる五感に分割することでは十分に論じ尽くせない。我々は視覚、嗅覚、味覚、聴覚、触覚に更に多くの感覚を加えることができる。例えば平衡感覚や運動感覚、あるいは思考の流れの受け止め方に関する感覚といったものである³⁹

人間の感覚受容はいわゆる五感にとどまらない。ラバンは複合感覚としての平衡感覚や思考の受容の仕方も「舞踊感覚」としている。これらは身体で周囲を把握する「身体感覚」でもある。「身体感覚」は芸術を通して頭や感情で体験されるのだとし、文学や音楽や美術で語られることを受容するのも身体感覚とラバンはみなしている⁴⁰。シュレンマーは、舞台作品を観客として見ることで、この身体感覚は体験できるのではないかと考え、その法則性を明示しようとした。彼は1928年の論考で、芸術を通して体験される感覚のことを「存在の根源や原感覚 (Ursinn) を感じとり、知覚し、新たに経験すること」⁴¹だと述べている。「体験」とは踊ることであると同時に、見ることでもある。シュレンマーは空間の法則と身体の法則を知覚し視覚体験として経験することで、舞踊家が感覚で捉えて表現しようとする世界観を観客も共有できると考えたのである。

換言すれば、シュレンマーが理論化しようとしたのは、舞台の出来事の意味作用が生じる際の法則性である。これはひとつのシンボリックな意味を定義することではない。シュレンマーは芸術表象における、その多義性、矛盾する意味作用に関心を持っていた⁴²。彼の芸術表象における多義的な意味作用への関心は、ヴィグマンのいう「芸術家のメッセージ」という考え方と関わってくる。『トリアディック・バレエ』の初演を見てシュレンマーの取組みに理解をしめたヴィグマンとは、人的交流も含め、多くの影響が考えられる。本研究では検討することはできなかったが、パウハウスの実験舞台の活動には外部の協力者が大きく関与しており、これらについては稿を改めて検討する予定である。

まとめ

本論では、20世紀初頭にルドルフ・フォン・ラバンが提起した「タンツテアター」という概念が、クルト・ヨースとオスカー・シュレンマーによってそれぞれ異なる形で展開したことを明らかにした。ヨースは、ラバンの開発した「空間形体」を語とする独自の表現手段とバレエの舞踊技術を用いることで、劇場の要請に合うドラマを表現する芸術舞踊としての「タンツテアター」を提起した。これは1970年代の「タンツテアター」を冠する舞踊団のコンセプトに引き継がれる。それに対しシュレンマーが試みたのは、ラバンの理論を観客に理解できる形にモデル化して展開することであった。一連の「パウハウスダンス」では、ラバンの「タンツテアター」で論じられた「道具舞踊」や「身体舞踊」が具体的に個々の要素別に取り上げられている。究極の素材である身体と空間に注目し、芸術主体としての舞踊家の感覚が捉えた世界観を自らの身体の法則に従って空間形体として描き、その空間のゲシュタルトの変化を観客が体験することが舞台芸術作品であるとシュレンマーは考えたのである。

共通するのは、文字や分節言語といったこれまでのコミュニケーション手段では伝えきれない内容を伝えるもうひとつの「言語」として、舞踊の可能性が追求されたことである。舞踊全体を「言語」になぞらえてその体系化を考えていたのがラバンだとするならば、具体的な舞台作品を意識した方法論として捉えたのがヨースであり、シュレンマーの、少なくとも「パウハウスダンス」の取組みは言語の個々の用例として、素材ごとにモデル化して示したことに尽きる。あらかじめある何らかの文法によって発信者側と受信者側が情報のやり取りをするのではなく、場や空間を支配する法則性を踏まえた上で、動きに反映させて芸術空間へと変容させることで、自らが把握した世界観を観客へと手渡す。その場において、時間と場所を共有する相手でないと成立しない関係であり、空間創造である。その意味作用が多義的であることも3者とも共通している。

しかし手渡される「内容」に関しては、大きく異なる。ヨースの「ドラマ」も戯曲テキストの再現や反復ではないし、シュレンマーもモデル化とはいえ何のドラマも生じていないわけではない。ヨースとシュレンマーの違いは、単なる方法論ではなく、観客の認識のレベルと、感覚受容のレベルでの舞踊の可能性と問題点を示唆しているように思える。理論における「観客」はあくまで想定された概念としての観客なので、実際に文化背景や観劇体験の異なる個々の観客が受け取る「内容」に関しては、もっと議論の余地がある。しかしな

がら、3者の理論は程度の差こそあれ、舞踊の言語体系を体験することで「身体」や「空間」や「ドラマ」、ひいては世界に対する新たな見方を獲得することがその目的であるといっている。言語で語りえないことを語るための「舞踊」をあえて言説化することで、彼らは舞踊家と観客の両方の地平を拓こうとしたのである。

- 1 Brandstetter, Gabriele: Tanz. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 327-32, hier S. 332.
- 2 Brandstetter, 2005, S. 331.
- 3 1986年に発刊され5版を重ねた改訂版『演劇辞典』(2007)の「タンツテアター」の項目には、一貫したジャンルの特徴としては定義できないと断りつつも、「モンタージュや異化のテクニク、〈ワーク・イン・プログレス〉の考え方、マルチメディアのネットワーク、現在や日常の問題への関心、テーマにおける意識的な主体関与、あらゆる既存の舞踊技術体系に対する拒絶」といった特徴が挙げられている。同書では、ボーナーやパウシュ、ホフマンやズザンネ・リンケ (Susanne Linke) といった旧西ドイツでの動きだけでなく、グレート・パルッカ (Gret Palucca) らの旧東ドイツでの活動や、アメリカやフランスへの影響とその展開にも触れ、今日の舞台芸術における「タンツテアター」の多様なあり方を示している。Stöckemann, Patricia: Tanztheater. In: Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1*. Hamburg: Rowohlt, 2007, S. 992-1005.
- 4 Brandstetter, 2005, S. 331.
- 5 Scheper, Dirk: *Oskar Schlemmer : Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste, 1988, S. 157, S. 321.
- 6 Scheper, 1988, S. 173-4, S. 324.
- 7 Kirsta, Georg: Ballett von morgen. In: *Schriftanz*, Heft 1, Janur 1929, S. 1-4, hier S. 2.
- 8 Kirsta, 1929, S. 3.
- 9 Häger, Bengt: Kurt Jooss. In: *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3, New York: Oxford UP, 1998, S. 624-31, hier S. 626.
- 10 Müller, Hedwig: Jooss und der Expressionismus. In: Anna und Hermann Markard: *Jooss: Dokumentation*. Köln: Ballett-Bühnen, 1985, S. 12-17, S. 158.
- 11 Jooss, Kurt: Tanztheater und Theatertanz. Vortrag zum II. Deutschen Tänzerkongreß in Essen 1928. Ms., Jooss-Archiv, Wiesbaden. In: Müller, 1985, S. 16.
- 12 Jooss, Kurt: Die Sprache des Tanztheaters (1935). In: *Ballett-Journal*, Jg. 34, Nr. 6, 1986, S. 17. 「タンツテアターの言語」柴田隆子訳、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」「ヨーロッパの舞台表象の変容・転位としての〈1938年問題〉」(2013), 2014年3月, <http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2013germany10>.
- 13 Scheper, 1988, S. 23-5.
- 14 Schlemmer, Oskar: Ballett? In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*. Bauhausverlag, [1923], S. 145-6.
- 15 尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク：舞踊の現在／舞踊の身体』勁草書房, 2004年, p. 3.

- 16 Schlemmer, Oskar: Das Triadische Ballett. In: Fotografierte Seiten aus dem Regiebuch für Hermann Scherchen, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1926.
- 17 Schlemmer, Oskar: Bauhaustänze. Im Regiebuch Volksbühne Berlin, 1929. In: *Oskar Schlemmer*. Musée Cantini, [Marseille]: Musées de Marseille, 1999, S. 168-174.
- 18 Laban, Rudolf von: Das tänzerische Kunstwerk oder : Wie es Leiben und Leben sollte. In: *Die Tat <Jena>: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. Nr. 19, 1927-28, S. 588-91, hier S. 588-9. Cf. Dick McCaw (Ed.): *The Laban Sourcebook*. London: Routledge, 2011, pp. 129-38.
- 19 Laban, 1927-28, S. 589.
- 20 Laban, 1927-28, S. 590.
- 21 Laban, Rudolf von: Aus einem Gespräch über das Tanztheater. In: *Die Tat <Jena>: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. Nr. 14, 1922-23, S. 676-80, hier S. 676-8.
- 22 Laban, Rudolf von: Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe. In: Paul Stefan (Hg.): *Tanz in dieser Zeit*. Wien: Unversal-Edition, 1926, S. 25-28, hier S. 28.
- 23 Müller, Hedwig: *Mary Wigman*. Weinheim: Quadriga, 1986, S. 44.
- 24 Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Ernst Battenberg, 1963, S. 10.
- 25 Wigman, 1963, S. 12.
- 26 Jooss, 1935, S. 17.
- 27 実際に発話される言葉と舞踊の関係や、言葉から発想された舞踊の可能性を論じたものに以下の論考がある。Burian, E. F.: Worttanz. In: *Schriftanz*, Heft 3, August, 1929, S. 52-4 ; Wang, Chilli: Der Tanz nach gesprochenem Wort. In: *Schriftanz*, Heft 3, August, 1929, S. 54-5.
- 28 Laban, 1927-28, S. 591.
- 29 Laban, Rudolf von: Was tut not? In: *Schriftanz*, Heft 1, Januar, 1929, S. 19. Cf. McCaw, p. 130.
- 30 Laban, 1922-23, S. 679.
- 31 Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur*. Mainz: Florian Kupferberg, 1929: 1968, S. 14. 「才能ある人間」のための芸術教育であったアカデミーの教育に対し、バウハウスの教育方針は誰もが自己の感覚に基づいてデザインすることが可能だとするものであり、シュレンマーも教えていた基礎教育課程はそのための素地を作るものであった。
- 32 Schlemmer, Oskar: Neue Formen der Bühne: Eine Unterhaltung von Oskar Schlemmer. In: *Schünemanns Monatshefte*. Heft 10, 1928, S. 1062-72, hier S. 1065.
- 33 Scheper, 1988, S. 165-7, S. 174-6, S. 185-204.
- 34 Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy u. Farkas Molnar: *Die Bühne im Bauhaus*. Berlin: Gebr. Mann, 1925: 2003, S. 7-24, hier S. 15-7.
- 35 Schlemmer, 1925, S. 7. シュレンマーはバウハウスの同僚、ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky) やパウル・クレイ (Paul Klee) らと共に「形体 (Form)」の表出のパターンや表現方法を考える「形式 (Form)」の問題や人間の認識も関わってくる現象としての「ゲシュタルト」の問題に注目していた。
- 36 人間の動きの可能性の枠を広げるための「芸術的形象」の例に、シュレンマーは機械でできた自動人形やマリオネットをあげている。Schlemmer, 1925, S. 18.
- 37 Schlemmer, Oskar: Gestaltung aus dem Material. In: *Das neue Frankfurt: International Monatsschrift für die Probleme Kultureller Neugestaltung*. Jg. 4,

Heft 10, Oktober 1930, S. 222-5, hier S. 222. 「素材からの造形」柴田隆子訳, 早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究「演劇研究基盤整備: 舞台芸術文献の翻訳と公開」「ヨーロッパの舞台表象の変容・転位としての〈1938年問題〉」(2013), 2014年3月, <http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2013germany09>。

³⁸ Schlemmer, 1930, S. 222-3.

³⁹ Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Walter Seifert, 1920: 1922, S. 44.

⁴⁰ Laban, 1920, S. 130.

⁴¹ Schlemmer, 1928, S. 1072.

⁴² Schlemmer, 1925, S. 19.