

舞台芸術における「理論」の役割

——表現主義演劇と表現舞踊——

柴田隆子

論文要旨

本稿では1910年代後半から1920年代のドイツにおける表現主義演劇と表現舞踊の理論的言説を検討し、理論が新たな舞台芸術形体の定義と発展に重要な役割を果たしたことを明らかにした。彼らの理論の中心にあるのは「身体性」と「言語性」であり、ドラマテキストに代わる身体性に基づく新たな言語の必要性を論じている。言語を意味の体系と見るシュライアーとヴィグマンは、音としての声や身体の動きによる意味に還元されない芸術家のメッセージを重視した。それに対してラバンは、身体の動きが空間に作用する「空間言語」を探究し、記譜法や舞踊の哲学、心理学などの舞踊学を導いた。ヨースとシュレンマーはより観客を意識し、ヨースはバレエ技術を取り入れた劇場舞踊の言語を検討し、シュレンマーは「パウハウスダンス」の一連の作品で理論を示している。彼らの理論に共通するのは、言葉による理解と身体を通して感覚的に体験したものにはずれがあるという認識である。

キーワード【表現主義演劇、ラバン、シュライアー、シュレンマー、非言語】

今日の先端的な舞台芸術にはジャンル越境的作品が多くみられ、無言のまま身体の動きだけで演じられる演劇がある一方で、言葉や発話を用いた舞踊や、時には1人の登場人物も舞台上に登場せず映像や造形を駆使したパフォーマンス作品もある。こうした作品をどのように分析するかが研究や批評の分野では注目されている。「演劇」や「舞踊」を越境するような芸術はいつの時代にもあるが、19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパを中心とした国際的前衛芸術運動は、複数の芸術ジャンルを統一あるいは越境、逸脱する作品を多くの理論的言説と共に生み出し、今日の現代演劇やモダンダンス、コンテンポラリー・ダンス、パフォーマンス・アーツといった上演を作品とする芸術を学問領域でも認めさせた。1910年代20年代にドイツ語圏のほとんど全ての芸術領域で流行した表現主義芸術運動では、芸術理念やそれを具体化する方法論を掲載した雑誌が数多く発刊され、芸術概念の刷新やジャンル形成に寄与している。1919年に設立された教育・研究機関パウハウスでは専門教育課程に実践教育と理論教育を準備し、芸術理論を専門に教える教員を配置している。こうした理論重視の傾向は20世紀初頭に特に顕著な傾向と言える。本稿の目的は、こうした理論的言説が舞台芸術において果たした役割を明らかにすることである。

パウル・ベルトナー (Paul Pörtner) によれば、表現主義演劇の特徴は、観客の活性化と

文学から自立した上演芸術である (Pörtner: 194)。テキストにおける詩的実験や、観客に社会問題を問う政治演劇と並んで、上演芸術を観客との関係で理論づけようとする動きを、ペルトナーは「抽象の舞台統合 (abstrakte Bühnensynthese)」として取り上げている (Pörtner: 198)。「抽象」という概念を用いて、上演を観客の感覚に働きかける諸要素の統合とみる見方は、ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky) らによって準備され、シュトゥルム・サークルやバウハウスらのメンバーによって広まった。なかでも最初期のカンディンスキーの言説は、演劇のみならず「自由舞踊 (Freier Tanz)」 「新舞踊 (Neuer Tanz)」と呼ばれた新興の舞踊の理論的基礎となった。その後、表現主義的とされたこれらの舞踊との違いを強調した「表現舞踊 (Ausdruckstanz)」による学術化は、舞踊が芸術ジャンルとして確立するのに寄与し、バウハウスのオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer) の舞台芸術理論にも影響を与えている。

本稿での考察の中心となるのは、彼らが戯曲テキストの言葉の支配から脱するために注目した、身体性に基づく新しい「言語」に関する言説である。彼らの理論はそれぞれ異なる「演劇」や「舞踊」のヴィジョンを持っていたが、アプローチの方向性は異なれども、既存の舞台芸術の枠組みに抵抗したものであり、それまでの舞台で支配的であった戯曲テキストや物語の言語的役割に代わる新たな「言語」による演劇や舞踊を見出そうとした点で共通している。

本稿では、最初にカンディンスキーが示した文字言語に代わる「言語」の可能性を検討した上で、表現主義演劇の提唱者ロター・シュライアー (Lothar Schreyer)、次いでルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) ら「表現舞踊」の担い手たち、およびオスカー・シュレンマーの理論的言説を比較分析する。彼らの言説をそれぞれが確立しようとしたジャンル内にとどめず横断的にみていくことは、20世紀初頭の芸術状況が抱えていた問題意識を明らかにすることにもつながる。これは、既存の研究領域に収まりきれないジャンル越境的な作品を対象とする今日の舞台芸術研究にとって意義のあることである。

1. 抽象の舞台統合

芸術家のヴィジョンから日常の現実には代わる「高次の現実性 (höhere Wirklichkeit)」を創造しようとする表現主義演劇の原則は、画家としても著名なオスカー・ココシュカ (Oskar Kokoschka) が提唱し、彼の戯曲『殺人者、女たちの希望 (Mörder, Hoffnung der Frauen)』(1907) などと共に広まったとされる (Simhandl: 368)。日常に代わる新たな現実性を舞台作品として生み出そうとする取組みの前提には、舞台を戯曲の再現とみなすのではなく、上演を構成する形体や色彩といった人間の感覚に作用する諸要素の統合として捉え、上演自体に芸術的価値を認める「抽象の舞台統合」の考え方があった。

この「抽象の舞台統合」に基づく表現主義芸術運動にもっとも大きな理論的影響を与えたのは、自然の模倣としてではなく独立した芸術作品の価値を「抽象」という概念と共に示したヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) の『抽象と感情移入 (*Abstraktion und Einfühlung*)』(1908) と、ヴォリンガーの抽象理論を踏まえて展開したカンディンスキーの『芸術における精神性について (*Über das Geistige in der Kunst*)』(1912) である。カンディンスキーは芸術家がいかにして内面の精神世界を作品として創造するかを、新しい「言語」の問題として論じた。作家が言語を用いて文学作品を創造するのと同様に、絵画では形体や色彩がその内容を表す「言語」であり、これらを用いて自然の模倣ではなく芸術家自身の創意を具現化する芸術論を展開している。同書によれば、「語 (Wort)」は名称であると同時に対象から発せられる「内面の響き (innerer Klang)」である。対象なしで語を聞くことで脳裏に感動を呼び起こす抽象的な表象が浮かび、語を繰り返すことで現実の対象と抽象化された対象が共鳴する「純粋な響き」のみが残る。芸術家の描く精神世界を伝えるのは、意味や概念ではなくこの「純粋な響き」による (Kandinsky 1912a: 45-6)。抽象芸術における形体と色彩は「純粋に内面的・物理的な響き」を持ち、人間の魂を動かすものと考えられた (Kandinsky 1912a: 66-9)。カンディンスキーは1923年の論考になると、建築、絵画、彫刻、音楽、舞踊、文学といった芸術ジャンルごとに独自の言語と表現手段、それに伴う内的響きがあり、別のジャンルへの置換えはできないと明言するが、抽象の舞台芸術では個々の芸術要素の内的響きを調和させることができるとし、それを「抽象の舞台統合」と呼んだ (Kandinsky 1923)¹⁾。つまり「抽象の舞台統合」は、舞台芸術をジャンル越境的に考える際に有効な理論だったのである。

こうしたカンディンスキーの考えを具体的に舞台作品に応用することで、ココシユカの言う「高次の現実性」の実現を試みたのがロター・シュライアーである。シュライアーはハンブルクの劇場でドラマトゥルクと演出助手を経験した後、表現主義運動の拠点であったヘルヴァート・ヴァルデン (Herwarth Walden) のシュトルム画廊で発行する雑誌『シュトルム (*Der Sturm*)』の編集を行う傍ら、会員制の実験劇場「シュトゥルムビューネ (Sturm-bühne)」と「カンプビューネ (Kampfbühne)」を組織し、『シュトゥルム』誌や劇場会報に表現主義の詩や戯曲、演劇理論等を発表している。考察の中心となったのは「語 (Wort)」と「舞台芸術作品 (Bühnenkunstwerk)」についてである。彼は戯曲テキストを舞台上で再現することがドラマであり演劇であるとするこれまでの演劇観に対し、上演が「舞台芸術作品」であることを強調した。シュライアーによれば、舞台芸術では戯曲テキストを元に作品化された舞台が上演されるのであり、テキストは舞台を形づくる音のひとつ「語の音 (Wort-ton)」として存在するのである (Schreyer 1918)。カンディンスキーのいう語を繰り返すことで現れる現実の対象と抽象化された対象が共鳴する「純粋な響き」を、シュライアーは舞台上に現れる「語の音」という具体的な表現手段として追求し、独自の舞台芸術論を展開し

たのである。

シュライアーは1916年から17年にかけて『シュトゥルム』誌に掲載された論考「舞台芸術作品 (Das Bühnenkunstwerk)」で、舞台は空間と時間に作用する自立した芸術作品であり、人間の感覚に作用する「形体 (Form)」「色彩 (Farbe)」「動き (Bewegung)」「音 (Ton)」の要素によって構成されると論じた。シュライアーによれば、演劇は娯楽や教養の場や詩の朗読を聞く場ではなく、舞台芸術家が直感で感じ取り、意識を集中させることで把握したヴィジョンを芸術的な統一体として示す場でありメディアであった。舞台上の人間は登場人物を表現する「俳優」ではなく、形体や色彩、動きや音といった表現手段の担い手であり「身体/立体 (Körper)」と考えられた。人間は動く身体であり音をたてる立体でもあり、その芸術力は音の高低や強弱、速度や響きに現れるとされた。舞台芸術は空間と時間の次元における動きの芸術であり音の芸術であり、さらにその次元を打ち破り、無数の次元へと開く精神世界の現実性を現すメディアであった (Schreyer 1916-17a: 36-43)。上演芸術として考えるとき、舞台の構成要素を生み出す俳優や舞台美術家や技術者を束ね、芸術的統一を成すのは舞台芸術家としての演出家であり、戯曲テキストは舞台芸術作品の素材のひとつである。だがシュライアーの場合、演出家が直観で感じ取るヴィジョンの元になるのは、やはり「ドラマ」にあった。素材となるテキストには「人間」がおかれている精神世界を詩的情景として描くものが選ばれた²⁾。テキストに現れているヴィジョンをどのように解釈し表現するかは演出家であったが、表すべき精神世界は演出家と作家が一致している場合を除き、作家がテキストに表したものであった。つまりその基盤はやはり「ドラマ」というテキストにあったことになる。

シュライアーの考える新しい「ドラマ」は、語の意味や論理構成による筋ではなく、「語の音」による「語の形成 (Wortgestalt)」が舞台芸術作品のヴィジョンを担う。「響き (Klang)」である母音と「ノイズ (Geräusch)」である子音のリズムによって構成されたこの「ドラマ」では、言説化しえない芸術家の精神世界を伝達できるとされた (Schreyer 1916-17b: 55-56)。シュライアーはカンディンスキーの言う芸術手段の抽象的要素としての「響き」を具体的に考えるにあたり、母音の音を意識した。これはカンディンスキーのいう「内的響き」、「純粹な響き」を担うものであった。抽象化の対象となるのは、テキストに記された「語」の音であり、それを発声する人間の身体であった。

芸術家のヴィジョンは観客の感性に訴える要素によって伝達されると考えるシュライアーの舞台芸術作品は、声という身体性に基づくものであった。「語の音」は俳優の身体から生み出されるものであり、その「響き」を示すには俳優のもつ芸術力と表現技術を必要とした。それゆえ実際の作品制作では「響き」を俳優の身体を通して生じさせるために、「響きの発話 (Klangsprechen)」の稽古が重要となった。

2. 響きの発話

シュライアーの理論が実際の舞台ではどのような形で試みられたのかを、具体的な作品例から見てみよう。最初の例は1920年4月12日にハンブルクの「カンピューネ」で初演された『磔刑 (Kreuzigung)』である。後に『シュトゥルム』誌に掲載されたテキストには、通常は登場人物が示される場所に「十字架」が「母」「恋人」「男」と共に記されており、登場人物ではなく物質としての「身体／立体」が意識されているのがわかる (Schreyer 1920: 66)。登場人物の発話は交互に行われるが、直接的な対話ではなく、個々の心情やイメージがそれぞれに短い言葉で語られる。以下は冒頭部分の原文とその訳である。

Mutter : Ich leide

Geliebte: Kreuz kreuzt uns

Mann: Wunde Füße der Menschen tragen uns

Mutter: Mein Herz ist Blut

Geliebte: Nie blüht ich

Wurzelwärts wächst ich

Mann: Welt ringt um uns

Ring der Sterne strahlt um Welt

母：私は苦しんでいる

恋人：十字架が我々の行く手を横切る

男：人間たちの傷ついた足が私たちを運ぶ

母：私の心は血に染まる

恋人：花咲くことはない私／根に沿って這い育つ私

男：世界は我々をめぐって格闘する／星の輪は世界をめぐって輝く

(Schreyer 1920: 66)

描かれている情景は第一次世界大戦を彷彿とさせる。語の音には韻や定型のリズムはなく、「uns」や「ich」の繰り返しや「Kreuz」と「kreuzt」や「ringt」と「Ring」あるいは「Wurzelwärts」と「wächst」のように同じ子音や母音が重ねられる。シュライアーの意図は、繰り返される音の響きの中で、語の意味を越えた現実性を与えることだろうが、テキストからそれを読み取るのは難しい。

この後も、「母」は死んでしまった息子のことを、「恋人」は自分を捨てて戦いに行った男

たちのことを、「男」は傷ついた複数の身体について語り、会話はかみ合わない。「救世主 (Heiland)」 「パンを食べよ／血を飲め (Esst das Brot / Trinkt das Blut)」 (Schreyer 1920: 68) のようにキリストをイメージする言葉がちりばめられ、磔刑に処せられたキリストや聖母マリアの嘆きやマグダラのマリアのイメージが重なり、最後は嘲りや嘲笑、憎悪が蔓延し、殺戮を生む世界では救世主は期待できないとして3人で「めざめよ、世界、めざめよ (Wachen / Welt / Wachen)」 (Schreyer 1920: 68) と唱和して終わる。対話や筋や劇的な出来事はないが、明確とは言えないまでも個々の登場人物は人物として機能しており、救世主を待つのではなく人間自身が変わらなければならないとする作者のメッセージはテキストから読み取れる。

次の例はバウハウスの舞台芸術工房の初代マイスターとなったシュライアーが、1923年に初のバウハウス展のために準備した『月の劇 (Mondspiel)』である。『月の劇』もシュライアーがテキストを書いている。冒頭は「男」の台詞として次のように始まる。

Ich bin der Mond / Mond ist mein Ich / Ich steige still / Komm mit /
Traumbaum wächst auf / Welttief fällt Blick / Weltweit wandert Ich /
Weltfern singt Mund / Weltblume blüht / Komm mit / Mild ist Nacht /
Dunkelt der sanfte Schoss / Funkelt der schlafende Samen /
Wandeln wir hoch / Schweben wir wach /
Schwingt der kristallene Strahl / Wogt der glühende Nachen /
Sternüber Erdüber Meer der Meere

私は月だ／月は私の自我／私は静かに昇る／一緒においで／
夢の木が目覚める／眼差しは世界の深みにむけられ／自我は広い世界を動き回り／
口は世界の果てしなさを歌い／世界の花が咲く／一緒においで／夜は穏やか／
柔らかな膝が暗くなる／眠っている種子がきらめく／
我々は高みをぶらつく／我々は意識のあるまま漂う／
水晶のような光が揺れる／灼熱に燃える小舟が波打つ／
星の彼方、地の彼方、海また海 (Schreyer 1923: 56)

語や母音、子音の繰り返しは『磔刑』よりも顕著である。詩行ごとのリズムもあり、頭韻を踏んでいる箇所や語の繰り返しは引用部分以外にも随所にみられる。描かれているのは夜の月と私という自我が恋人のように寄り添い重なる、心象風景とも情景描写ともつかないイメージである。「男」は月であり「女」は母であり若い女性であることが呼びかけの言葉から伺える。『磔刑』では登場人物3名がそれぞれキャラクターの異なる人間として造形され、

その関係性で「戦争」や「キリストの磔刑」のイメージが膨らんでいったのに対し、『月の劇』ではそうした変化を促す要素は語の意味からは見当たらない。もっともシュライアーの理論によれば、作品のヴィジョンは外形的な言葉の意味よりも語の音によって伝わるはずである。それはテキストの一義的な内容ではなく、テキストに基づく「響きの発話」によって実現される。カンディンスキーの言うように語の繰り返しによって共鳴する純粋な響きが得られるのであれば、『磔刑』よりも『月の劇』の方が容易であることは語や語の音の重なりからも想像できる。

実際に舞台でどれだけ繊細な発声が求められたのかは、木版画で残された『磔刑』の「演技進行表 (Spielgang)」に見て取ることができる。図1は「演技進行表」の記号の読み方を説明した図である。



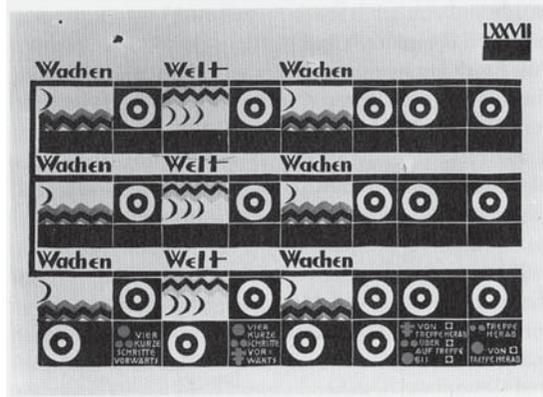
【図1】『磔刑』演技進行表 演技記号

シュライアーはオーケストラの総譜のように、登場人物ごとに語、音、動きを時間進行に沿って記述しており、6分割された枠ひとつが4分の4拍子に当たる。上段には語とそれに対応する音の長さや高低、強弱が、下段には登場人物である「男」「恋人」「母」の動きが彼らを表す記号と共に示されている。この図で説明されているのは、左から以下の通りである。

1. 「語」は4拍分を使って非常に高音で、静かな声に始まり非常に静かな声になる。その間、人物の動きは完全に休止する。
2. 語の発声は3拍分高音で発声し1拍休み、「男」は左に半回りする。
3. 中程度の高さで強さと弱さとでぎれとぎれに4拍分の泣き声。「男」はそれまでと同じテンポで動く。
4. 4拍分のノイズ音で強く発声、「母」はひざまずく。
5. 2拍分低く非常に強い音で発声し、2拍休み。動きは休止。
6. 4拍分非常に低い声で強く発声。「恋人」が指定位置を動く。

この表から読み取れるシュライアーの指示は、主として音のリズムであり、音の強弱、高低、動きについてはそれほど厳密なものではなかったことがわかる。4分の4拍子をどのくらいの速さでカウントしていたのかは、この表からではわからないが、いずれにせよ話し言葉の速度と比べると相当ゆっくりした発語を意識し、能の謡のように母音の響きが耳に残るように配慮されていたと考えられる。

図2は『磔刑』の最終場の「演技進行表」である。図1にならって読むと、3人とも最初の「Wachen (めざまめよ)」は静かな低い声で動かずに4拍分伸ばし、4拍分の休止を挟んで「Welt (世界)」は非常に小さい高音で4拍分を使って発語する。また4拍の休みの後、小さな低い声で「Wachen (めざまめよ)」と発声する。動きは発声しない4拍の休止の合間だけで行い、まず「母」と「恋人」が小さく4歩前に歩き、次の休止の4拍で3人が4歩前に、最後の「めざまめよ」の後は4拍分動きも止める。その後3人は階段を使って無言で退場する。



〔図2〕 『磔刑』 演技進行表 Nr. 127

4分の4拍子というカウントで発語も動きも行われていたことを考えると、観客は音にも一挙手一投足にも「意味」を考慮することができただろう。特に、最後の発語と発語の間だけ動くという手法は、動きの「意味」を語の音と結びつけるだけの時間を観客に与えている。

この『磔刑』の「演技進行表」はハンプルクの実験劇場「カンピューネ」の仕事として公表され、読む者は誰でも舞台での語の音聞き、色彩や形体をみることができ、職業俳優でなくとも実験劇場の会員であれば誰でも演じることができると書かれていた (Schreyer 1947-48: 277)。しかし実際には、会員であってもことはそれほど簡単なものではなかったようである。シュライアーは、カンピューネの上演に際し、演者たちと「響きの発話」を稽古し、自宅の稽古場で少なくとも100回はリハーサルを重ねたと言う (Schreyer 1947-48: 273-4)。「演技進行表」に書かれているのは発語のエッセンスだけで、担当する個々人は精神的肉体的構造から自分の基本音を探し、それにふさわしい異なった音の高低や強弱を見つけることが「響きの発話」の練習として課された (Schreyer 1947-48: 274)。「月の劇」を演じたバウハウスの学生ハンス・ハッフェンリヒター (Hans Haffenrichter) は、稽古が以下のような段階を踏んで進められたことを記している。

- ① 自分の基本音から内なる響きを見出す
- ② 劇の進行に合わせたリズムと拍子による語の音の高低・強弱の練習
- ③ 身体の次元から精神の次元での現実性を示す
- ④ 語の音から演者の動きを作り出す
- ⑤ 仮面と盾をつけての練習 (Haffenrichter: 118-9)

「演技進行表」はこの2段階目から用いるもので、最初に演者は「基本音」とその内なる響きを見つけ出さなければならなかった。この非常に困難と思える課題を克服するのに、バウハウスで独自の調和学 (Harmonielehre) を教えるゲルトルート・グルノウ (Gertud Grunow) が学生たちを手伝ったという (Haffenrichter: 118)。呼吸法や体操を通じてバランス感覚を養い、音と動きと色彩を共感的に体験するグルノウの調和学の訓練は (Seemann: 79-83)、自己の基本音と「響き」との関係構築するのに必要な予備知識であり、体験学習であったといえるだろう。

シュライアーの方法論は、芸術家がイメージした内面性を音のリズムや響きに変えて表すものであり、個々の演者の力量や理解力、展開力に依拠するものである。個人の主観によって把握したイメージを具体化する方法は表現する個人の数だけあり、それは必ずしも意味や論理的なもので伝達される必要はない。だが、言葉はたとえ論理的な意味はなくとも関連付けを行うことができる素地が受容する側にもあるが、「語の音」となるとそうはいかず、どんなに練習を重ねても、作り手側の思惑通りに意図が観客に伝わるとは限らない。シュトゥルムビューネで『聖スザンナ』の上演を観た批評家には、語の響きや内的な響きの側面は観客が納得するほどには音のリズムに置き換わっていなかったと否定的な感想を述べるものもあり (Pörtner 198-9)、バウハウスで行われた『月の劇』の試演に至っては、ほとんどの学生や同僚から拒絶され、無視されたという (Muche: 129; Schlemmer 1990: 105)。会員組織であった「シュトゥルムビューネ」の観客は少なくともシュライアーの理論を知った上で、「内面の響き」や「語の音」の変化を聴き分けようとする姿勢をもって舞台に臨んでいるが、バウハウスの多くの学生や教職員にはそうした理論的素養がなかったか、あるいは構成主義的傾向を意識し表現主義に対して否定的な意識が先にたち、取組み自体を積極的に理解しようとする意欲がわかなかつたのであろう³⁾。シュライアーの方法論は演じる側のイメージを把握する能力やそれを表現する技術の問題もさることながら、観客の側の問題も大きい。シュライアーが意図する「響き」の表現を理解するには、観客がその取組みの微細な違いに気付く目ないし耳に加え、気づきたいと思わせる意欲が必要である。さらに上演に用いられた理論を観客は理解するだけでなく、受け取った微細な差異をイメージに結びつける想像力が要求され、それを解釈するコードとしての理論を体得していなければならないからである。その意味でシュライアーの取組みは理論としては成立しうるが、誰もが容易に取り組み

るものではなく、シュライアー自身、体験的に解釈コードを共有できる実験劇場のような共同体の存在と結び付けて「表現主義演劇」の舞台を考えていたのである。

3. 舞踊の言語

カンディンスキーは著書『芸術における精神的なものについて』で言葉や形体や色彩だけでなく、動きも純粋な「響き」として働くと述べ、これまでのバレエとは異なる新しい舞踊の必要性を説いている (Kandinsky 1912a: 123-4)。表現舞踊⁴⁾を提唱したルドルフ・フォン・ラバンは、カンディンスキーの言う舞踊独自の芸術手段とその響きの要素を取り入れながらも、舞踊は「舞踊の言語 (Sprache des Tanzes)」によって個人の精神世界を描くことが可能だと考え、舞台統合ではなく、ドラマにも音楽にも依拠しない、舞踊家が直観で感じ取ったものを身体の動きだけで生じさせる舞踊を模索した。

ラバンの著書『舞踊家の世界 *Die Welt des Tänzers*』(1920)の序文には、舞踊に対する理解を深めるためには、舞踊について書いたり話したりする表現領域が必要だとある (Laban 1920: 1)。彼が舞踊家会議の開催や雑誌『シュリフト・タンツ』の刊行に関わるのは、身体表現である舞踊の言説化、その理論化の必要性を感じていたからである。シュライアーが形体や色彩、動き、音の要素を観客である人間の感性に訴える要素として注目したのに対し、ラバンは人間の表現要素としての舞踊、音、語を問題にした (Laban 1920: 13)。シュライアーは舞台芸術作品として観客に伝える効果を求めたが、それを伝達するとされる「響き」やその元となる「基本音」は個々の演じ手が自分自身で探すものであった。それに対しラバンは、表現要素の連関の中で演じ手がいかに「響き」を獲得するかを重視し、それを他者にも理解可能な形で知らしめる方法論を模索した。ラバンによれば舞踊、音、語は日常の身振りの中にもあり、舞踊の動きの要素でもある。芸術行為には、論理的な目的、意味、概念に結びついた「ノイズ (Geräusch)」が必ず伴い、概念から完全に独立する芸術は存在しない。あらゆる音は動きによって生じ、因果関係や効果といった概念と結びつくのである (Laban 1920: 185)。ラバンはこうした因果関係や概念化に結びつくいっさいを「語」として捉えた。「語」とはそれが含意する意味や概念のことであり、人間の表現には必ず「語」が含まれる。それはいかに意味に還元されない「抽象」をめざしても受容する側は意味を求め、意識的せずとも解釈や意味づけをおこなってしまうからである。シュライアーの試みた「響きの言語」が十分な成果を見なかったのも、ラバンの指摘するように受け手側の人間が意味を求め、概念化するからであり、敢えてそれを拒むものに対しては集中力を失いがちだからである。シュライアーのように「語」の要素を意味と音に分割するのではなく、ラバンは「語」の概念を膨らませ、音や動きの中に含まれるものとして解したのである。

「語」には日常の意味や概念といった「ノイズ」が伴い、一方で感覚によって主観的に伝

えるだけでは最終的に否定され霧消してしまう。そのためラバンがとった手段は、言葉によらない「言語」を体系化することであった。意味は発語だけでなく、音楽でも身体の動きからも読みとられるのであれば、身体の身振りや動きを言語として体系化することが可能だとする考えに至るのは当然の帰結だろう。舞踊家が身体で感じとったことを身体で現すには、単に個人の内側を見つめる主観性だけでなく、他者にも伝達可能な概念や法則性が必要になってくる。それがラバンの言う舞踊の言語であった。

この「舞踊言語」は「舞踊感覚」を用いて行われる全ての身体活動を表現する言語として、手や指や足など身体の形体で示す「記号言語 (Zeichensprache)」(Laban 1920: 94) だけでなく、視覚聴覚などの五感では捉えきれないバランス感覚や思考の流れも含んだ (Laban 1920: 44)。ラバンは形と動きと色彩と音の組合せで表現される芸術のことを「リズム芸術」と呼び、「舞踊言語」はこの「リズム芸術」と結びつくものであった (Laban 1920: 244-5)。舞踊家の学ぶべき「舞踊言語」は、線と形体と緊張で構成された「身体言語 (Körpersprache)」であり、この身体言語を用いて空間を造形することであった (Laban 1920: 196)。こうしたラバンの舞踊言語は、作品制作の方法論と言うよりはむしろ、個人が自分自身の内面世界を見出すもの、文字言語の論理体系とは異なる感覚的な世界に気づくためのものである。ラバンの下で学んでいたマリー・ヴィグマンは、1910年代にスイスのアスコナの舞踊学校で受けた指導を以下のように説明する。

ラバンは身体の身振り言語、つまり対置した極、高低、左右、前後の間のあらゆる動きの絶え間ないリズム的变化を教え、身体を刺激して無感動な状態からダイナミックな跳躍までの身体の緊張を知覚できるものとし、身体表現の動きにおける感情的な動きの効果を学生たちに経験させた。ラバンは彼らに周囲の世界を気付かせ、普遍的空間の中でのマイクロコスモスとして自分自身を認識することを教え、全ての生を決定づける時間、エネルギー、空間の要素が舞踊を特徴づけ、舞踊を生を写しとする要因であることをみるように学生を導いた。(Müller: 44)

ラバンが「身振り言語 (Gebärdesprache)」として学生に教えたのは、動きのリズム的变化がいかに身体や感情に影響を及ぼすかであり、それを経験することで自己を周囲との関係で認識することであった。この自己を認識する態度は、シュライアーの「響きの発話」における基本音を探す過程に相通じるものがある。ラバンの身振り言語は、空間を描くだけでなく、空間のリズム的变化を感じ取るという身体と空間の関係によって成立する。シュライアーの理論では舞台芸術家が示すヴィジョンはテキストに読み取られるものであったが、ラバンは周囲の空間からマクロコスモスに対するマイクロコスモスとしての自己を感じ取ることが重視された。

ラバンは身体の動きによって空間に描かれる形体だけでなく、動きが空間に及ぼす作用や効果も含め言語的な規則性の中で捉えている。その意味では「身振り言語」は身体言語であり、空間言語でもあった。後にラバンは「身振り言語」という用語を使うのをやめ、「空間言語 (Raumsprache)」という語を用いるようになる。空間言語は舞踊内容を表現するものであり、舞踊家の周囲の空間を上下、左右、前後などに分割した「空間方向性 (Raumrichtung)」と空間に現れる時間的要素としての「空間リズム」によって構成されるものとされた (Laban 1926)。「舞踊言語」を考える時、身体の動きを軸にするのではなく、空間を基準に舞踊内容を捉えることで、数学的幾何学的に概念化して示すことが可能になる。ラバンの理論化の第一の目的は、芸術作品を生み出すための理論を考案することではなく、舞踊への理解を深めるためであり、それゆえ彼の探究はより多くの人間が理解可能な客観性を担保する学術的傾向を帯びることになる。

ラバンは1927年に主催した第1回舞踊家会議の講演で、空間に作用する動きのエネルギーを扱う「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)」、舞踊言語全般を扱う「コレオグラフィ (Choreographie)」を舞踊の論理学、哲学、言語学として示した (Laban 1927-28: 590)。芸術としての舞踊だけでなく、素人が踊りを通して感覚体験や経験知を得ることも舞踊の重要な役割だとするラバンは、素人を教える教員養成や舞踊家育成のための舞踊教育も視野に入れている (Laban 1929)。「舞踊言語」として構想時にあった関心は、舞踊を体系づける各領域で扱われることになり、「言語」の問題は書字言語としての記譜法という表記法の問題に収斂していくことになる。

ラバンに師事したクルト・ヨースは、ラバンのように舞踊全体を扱うのではなく、舞踊の芸術的側面への関心から、経済的基盤もあり発展が期待できる劇場で上演される舞踊作品の芸術的形式強化に取組み、主観を表現する表現主義的傾向からの脱却を図った (Müller 1985)。ヨースはラバンの記譜法をまとめるのに協力する一方で、1928年の第2回舞踊家会議で、バレエに代わる劇場舞踊芸術として「タンツテアター (Tanztheater)」を提唱した。舞踊で表される意味内容に個人の内面的な精神世界ではなく、劇場の観客にも理解可能な「物語」を取り入れることを提案し、ラバンの舞踊表現法にクラシックバレエの舞踊技術を融合させる必要性を説いた (Häger 1998)。バレエのコード化された動きと舞踊技術は、記号言語的な体系である。論考「タンツテアターの言語 (Die Sprache des Tanztheaters)」でヨースは、ドラマを描くのに言葉を排するのであれば、身振りだけでドラマが一般の観客にも理解できるように動きを様式化して、心理学と空間方向性とリズムによる「身振り言語 (Gestensprache)」にする必要があると主張している (Jooss 1935)。「タンツテアター」で舞踊が伝える内容は、「高次の現実性」ではなく演出されたドラマであり、それを語る言語としての舞踊は一般の観客にも理解可能な形式に則った様式化が求められたのである。ヨース

スの言う「身振り言語」は純粋な記号的言語ではないが、あくまでも舞踊家が自己の身体を用いて動く身体言語であり、空間を起点にして舞踊の言語を考えるラバンの「身振り言語」や「空間言語」とは異なる。ヨースは、ドラマの表現手段を発話表現から様式化された舞踊という動きの表現におきかえることで、ドラマにおける舞台芸術の可能性を拓こうとしたのである。

4. 身体・空間・言語

舞踊言語として学問体系化しようとするラバンや、舞踊技術に基づく身体言語として芸術表現を開拓しようとするヨースに対し、マリー・ヴィグマンは先に論じた初期のラバンの「舞踊の言語」の考えを独自に展開していった。ヴィグマンは、意味作用に還元されない身体でしか表現しえないことを重要視し、以下のように著書『舞踊の言語 (Die Sprache des Tanzes)』で語っている。

舞踊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。このメッセージは現実の床を飛び越え、人間の内的衝動や告知へと駆り立てることについて、イメージや比喩といった高次の次元で語られる。(Wigman: 10)

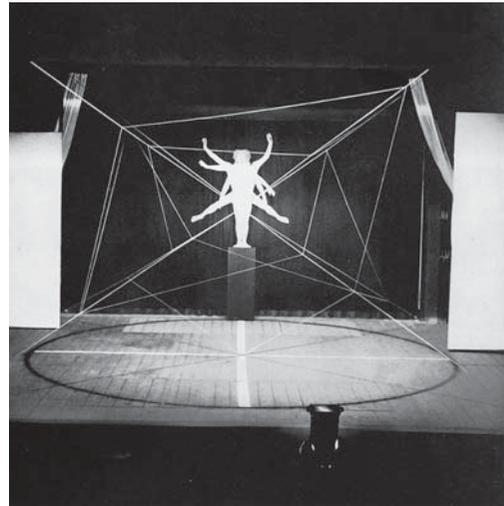
ヴィグマンが舞踊によって伝えようとする内容は、物語やドラマではなく、カンディンスキーやシュライアーがめざしたような芸術家の内面性に基づく高次の現実性における芸術家のメッセージである。さらにその舞踊言語が現れるイメージの想像的空間については次のように述べている。

高低、広さや幅、前、左右、後ろ、水平、垂直——これは舞踊家にとって単なる専門用語や純粋に理論的な概念ではない。舞踊家はこれらを自分自身の身体で理解する。そしてこれらは舞踊家に体得される。なぜなら舞踊家はこれらの中で空間と結婚するからである。最初に舞踊が空間に放ったものの中で舞踊は究極で決定的な作用を得る。というのもその作用には、舞踊の束の間の記号が解読可能で印象的な鏡文字に凝縮されるからである。その鏡文字において舞踊表現は、それがあべきもの、なるべきものになる。つまり「言語」になる。生きた芸術的舞踊言語に。(Wigman: 12)

空間把握に関する三次元概念は、身体感覚を通じて体験され、空間表現を生み出す。芸術家のメッセージを伝える生きた言葉としての「舞踊言語」は、動きによって空間に放射されたエネルギーが、鏡文字のように空間に反転して投影されるものとして捉えられている。舞踊

の動きとの関係から生み出される空間記述を、計量可能な数学的ベクトル的なものに置換えようとするのがラバンの推進する記譜法の考え方だとすれば、ヴィグマンの考え方は舞踊家が身体で経験した感覚体験をより重視するものである。身体の動きが空間に与える影響と、その空間変化が身体と鏡写しに投影されることを、ヴィグマンは「空間との結婚 (die Vermählung mit dem Raum)」と言う。この奇妙な言い回しは、シュライアーの後任としてバウハウスの舞台芸術工房を率いたオスカー・シュレンマーの持論と重なる。

シュレンマーもラバン同様、幾何学的数学的な万人に理解可能な理論を意識した。彼は空間も身体も法則性に満ちており、芸術表象の基盤となる抽象空間に立つ人間は「空間に捉われている (raum-behext)」と考える。空間と身体は舞踊家の楽器であり道具であり、人間を取り囲む空間を舞踊家が感情と感覚によって把握することで、空間と身体が解け得ないまとまりとして結びつく芸術空間が生じるとした (Schlemmer 1928a)。シュレンマーがバウハウスの実験舞台で空間と身体の法則性を可視化してみせたのが [図3] である。実際に床に円や対角線



[図3] 「空間の線引きと形象」

をひき、舞台空間にロープを張ることで空間の数学的幾何学的法則性を示している。台に乗った人間を多重露光のカメラで撮影することで、人間の動きの形体変化が空間に与える影響を示し、空間に具体的にどのような現象が起きているのかを視覚化して説明したのである (Schlemmer 1927: 3)。ヴィグマンの言う「空間との結婚」とは、シュレンマーの示したこの白く輝く形象としての動きの軌跡を空間との関係で捉えることと言えよう。バウハウス就任以前からヴィグマンと親交のあったシュレンマーは、彼女の舞踊の考え方に少なからず影響を受けていたと考えられる。シュレンマーはラバンの舞踊理論の学術化の取組みにも参加しており、より科学的に実証的に理論を示すことをバウハウスの実験舞台を使って試みたのである。同様にバウハウスの実験舞台で作られた『空間ダンス (Raumtanz)』『身振りのダンス (Gestentanz)』といった一連の「バウハウスダンス」も、空間造形における基本的な構成の法則性や構造を可視化してみせるための作品であった (Schlemmer 1928b: 1065)。タイトルにつけられた舞台の構成要素が空間にどのような作用をもたらすのかを示したこれらの作品は、彼の理論を具体化して示すものであった。

芸術空間の創造に関しては表現舞踊の考えと親和性を見せるシュレンマーだったが、「語」

や「言語」に関する見解は前任者シュライアーの考えを引継いだ。表現舞踊の舞踊家たちが語や言葉を排し、舞踊を言語に代わるものとして位置づけようとしたのに対し、シュレンマーは空間芸術である舞台芸術にとって、やはり言葉は重要な要素であるとみなした。身振りや動き以外にも「語」の記号性や意味、概念に対する「非文学的」なアプローチは理論的に可能だと考え、抽象舞台における「言語」の可能性を模索していることをバウハウスの会報に記している。『パイの家、あるいは星の住まい (Haus Pi oder das Sternheim)』と題する取組みは、デッサウのスタジオにエレベータと階段とバルコニーのついた二階建ての「家」を立てることから始まった (Schlemmer 1927: 2)。タイトルにある「パイ」は円周率 π のことで、小数点が無限に続く無理数であり超越数をギリシャ語 π の1文字で置き換えることを、言語のカオス的な多様性を「家」に代表される建築の構造的空間で表現することに対比させたのである (Scheper: 156-7)。シュレンマーの残した登場人物とト書からなる草稿⁵⁾から読み取れるのは3つのレベルでの「言語」の探究である。①身体性に基づく伝達言語、②道具や場所と身体の関係が生み出す意味作用、③状況の言語的解釈である。①はラバンの「身振り言語」やシュライアーが目した「語の音」や声の身体性に関わるもので、身体部分のみを造形的に形象として用いることも含めて身振りの記号性を示すだけでなく、歌や囁き声などの音の伝える価値も扱う。②は「家」での場所や小道具と人間の存在との関係性で生じる名付けであり、「家族」や「恋人」の関係性や道具との関係で「占星術師」や「革命家」が示唆される。③は「語」が状況依存的に解釈されることを示す実験である。「泥棒たち」が「銀の燭台」や「人間の足」をめぐる争う中「ミステリアスな人物」が「友達! (Freunde!)」(4場)「兄弟! (Brüder!)」(9場)と発話する場面にそれは示される。「泥棒たち」が「と、彼は言った (Hat er gesagt!)」と繰り返すことで、争いの制止という行為よりも「語」が前景化される。「友達」と言う呼びかけがなされたことにより、泥棒たちが「友達」になったと言明しているとも受け取れ、「と、彼は言った」という発話によって、「友達」や「兄弟」という関係性が「語」によってなされたことを言語行為論的に示すのである。シュライアーが「語の音」を個人の内面世界と直接的に結び付けようとしたのに対し、シュレンマーは「語」も他の舞台構成要素と同様、人間を介した周囲の空間との関係で意味が生成されることを実験的に示したのだと言えよう。

シュレンマーは人間を空間表象の器であり、現象としての身体を持ち、「音 (Laut)」や「語 (Wort)」や「言語 (Sprache)」を創造する告知者だと位置付け、生きた舞台芸術にとって本質的要素であると述べている (Schlemmer 1927: 2)。これまでみてきたラバンやヴィグマンらの理論を思わせるこうした考えは、シュレンマーが学問として舞台芸術の理論のパノラマを提示しようとしたことと関係がある。シュレンマーの構想する舞台芸術空間は多層的な空間である。科学や数学に基づく合理的に規定された抽象空間であり、色彩や形体による芸術空間でもあり、あるいは感覚や感情に訴える感覚空間であり、無意識や超越的な精神世界

を示す心理学的哲学的空間でもある。舞台という表象空間には、こうした空間が多層的に表出する。舞台上にある人間の身体もまた多層的な形象とされる。解剖学的所見に基づく血や肉や骨格といった法則性を有する有機的な肉体を持ち、計量可能な空間尺度と時間に限定される現象として人間は舞台空間にいる。バウハウスの彼の授業では、こうした空間や身体をいかにとらえるかが理論的実践的に模索されていた (Schlemmer 2003)。シュレンマーは科学的知見や芸術家の創意によって、世界認識が変わることを舞台芸術の前提としていた。理念はそれに言葉を与えるものであった。バウハウス叢書4巻『バウハウス舞台』に掲載された論考「人間と芸術的形象」の中でシュレンマーが言うには、理念の実現自体は「時間と素材と技術」の問題であり、技術の発展や芸術家の努力によって実現可能である。それゆえいかにユートピア的に見えても、理念を提示しておくことが重要だと語っている (Schlemmer 1925: 20)。一番の問題は、観客であった。シュレンマーはこの論考を次のように結んでいる。

しかし理念の実現は、あらゆる芸術行為の前提の核心としての人間、観客の内面的な変化によって始まる。観客に精神的な心構えがなければ、あらゆる芸術的行為自体は、その実現に関してユートピアにとどまる運命にある。 (Schlemmer 1925: 20)

新しい理念による芸術行為が成立するには、それを受容する観客の「内面的な変化」が必要であることをシュレンマーは知っていた。しかしそれは観客を芸術家の精神世界を通してめざめさせることではない。舞台上に提示される空間創造を通じて、観客が自ら感じ取るものであった。この観客の内面変化のためにシュレンマーが試みたのが、それを支える理論を理解しやすい単純なモデルとして舞台作品にして提示することであった。

まとめ

本稿でとりあげた理論的言説は、自分自身の芸術コンセプトを語るというよりはむしろ、芸術ジャンルの革新や創設をめざしたものである。論者によって力点の置き方や目指す方向性は異なるが、共通しているのは「言語」と「身体」への注目である。言葉による理解と身体を通して感覚的に体験したものとはずれがあるという意識が、これらの理論の前提にある。

シュライアーの「響きの発話」は「語」を意味と音に分けるものであり、身体性を持つ声に意味や概念定義とは異なる感情や精神性をみるものである。ヴィグマンの「舞踊の言語」は意味作用に還元できない身体の動きによるメッセージを重視するという点で、シュライアーの考え方に近い。両者が伝えようとするのは芸術家個人の内面世界である。これに対してラバンは、「語」は概念や意味と分離不能であり、いかなる抽象的な芸術表現であっても

解釈により意味や概念をノイズのように伴うのだという。身体の動きが生み出す空間を舞踊家が描き観客が読み取る言語とみなすラバンの理論は、舞踊家と観客の双方に受容されなければ成立しない。ラバンの舞踊の体系化は、言語体系で網羅される全領域が、身体的感覚で捉える別次元の体系として構想されたといつてよいだろう。記譜法は直接的には舞踊家のためのものだが、後代の舞踊家や研究者といった広い意味での「観客」に向けたものでもある。ヨースとシュレンマーの取組みは、より具体的な観客を意識している。ヨースは観客の舞台芸術に対するニーズを受け入れた上で、芸術的な可能性を探る。それがバレエの舞踊技術や「物語」の導入であった。一種の妥協ともとれるが、舞踊言語が媒介する形式と内容の充実度から考えれば、観客の側に立った発想はより大きな展開をみるものであった。事実、彼の提唱した「タンツテアター」は、時代に沿って形を変え1970年代に再び花開き、今日も更なる展開を見ている。シュレンマーは言説での説明に加え、簡潔に理論をモデル化した作品によって観客に理念を体感させる方法をとった。身体と空間をひとつのまとまりとみる考え方はヴィグマンにもみられるものだが、空間創造で伝えられる内容は芸術家のメッセージではなく、舞台構成要素から観客がそれぞれのパースペクティブに従って多義的に読み取るものであった。時に相反する世界の多義的な在り方こそ、シュレンマーが舞台芸術作品で示したかったものである。

脱文学化の流れにあって、理論は芸術家が受容する観客に読みとってもらいたい文脈を提供するものである。テキストに書かれたドラマトゥルギーが解釈と意味を提供する「ドラマ」に対し、彼らが理論化しようとする舞台芸術では、舞台の構成要素の統合が観客に読まれる「言語」であり、理論はその文法であり意味を理解するための解釈コードであった。何かを模倣するのではない芸術の独自性を謳うのであれば、こうした理論が必要となるのは必然である。

本稿でみてきた「言語」の理論は大きく2つに大別できる。ひとつはシュライアーやヴィグマンの取組みのように共同体における秘密の暗号と位置づけるもの、もうひとつはラバン、ヨース、シュレンマーらの誰もが解読可能な一般言語をめざす取組みである。ラバンの記譜法は、ヨースら多くの舞踊家や研究者の協力を得て「キネトグラフィー (Kinetographie)」や「ラバノテーション (Labanotation)」としてまとめられ、今日でも実用的な記譜法のひとつとして用いられている。一方でシュライアーやヴィグマンあるいはシュレンマーの取組みはほとんど知られていない。だが、解釈共同体が成立していれば、彼らの取組みがより深化を増した可能性はないとはいえないだろう。新しい芸術様式が受容されるには、それを育てる解釈共同体が必要なのである。

ある程度ジャンルとして認知されたものが確固たるものとして確立していく過程では、一つの方法論として理論を体系化することが重要になる。しかしジャンルそのものを無から、あるいはカオスの混沌から立ち上げる時には、日常世界や社会と接続しうる、その芸術領域

外部でも理解可能な思考モデルが必要となる。本稿で扱った1920年代の言説は世界を新しい感覚で把握するためのパースペクティヴの提示ともいうべきものであった。

理論とは、ひとつには作品を創り手側の意図に沿った形で受容する観客を育成するために有用なものとしてある。それは単に解釈のコードを提供するだけでなく、それを感じ取るための感覚や思考の回路をつくるのにも役立つ。これは観客だけでなく次世代の作り手を育てることにもつながる。もうひとつの役割は、舞踊が今日ではれっきとした舞台芸術ジャンルとして認められているように、その芸術形体を言語的に定義することで芸術共同体外部に認めさせ、次世代に継承することである。文字化されたテキストは残るが、上演芸術では対象は記憶やイメージの中にしかとどまらない。それゆえ作品と対になる、あるいは補完する理論が必然として登場したのである。もっとも理論は時代状況が変われば、また異なる受容がありうる。過去の定義はある一定の時代や文化の条件下になされたものであり、普遍的なものではない。舞台芸術において理論という作品外の言説は、芸術形体を一個人の創意のみに帰するのではなく、継承し発展、ないし別の方向性に転向していくのに必要なものだとと言える。

注

- 1) カンディンスキーの論考「抽象の舞台統合について (Über die abstrakte Bühnensynthese)」がバウハウスの刊行物に掲載されるのは1923年だが、1912年の論考「舞台のコンポジション (Über Bühnenkomposition)」に既にその基本構想は示されている (Kandinsky 1912b)。
- 2) シュライアーが実験劇場で上演したのは、シュトゥルムの作家であるアウグスト・シュトラム (August Stramm) の『聖スザンナ (Sancta Susanna)』『荒野の花嫁 (Haidebraut) (sic)』『エネルギー (Kräfte)』や1589年のテキスト、フリードリヒ・ヘルダーリン (Friedrich Hölderlin) の『エンペドクレスの死 (Der Tod des Empedokles)』、ヘルヴァート・ヴァルデンの2作品の他、彼が自分で執筆した『磔刑 (Kreuzigung)』『男 (Mann)』『子供の死 (Kindersterben)』である (Janich 2007a, 2007b)。
- 3) 試演のあった1923年にはバウハウスの一員であったカンディンスキーは、論考「抽象の舞台統合について」で「詩 (Dichtung)」の抽象化の手段はまだ明らかでないとして述べており (Kandinsky 1923: 81-2)、シュライアーの取組みに納得していないことが伺える。舞台の構成要素はそれぞれの芸術領域特有のものとするカンディンスキーにとって、音楽の手段である「音」や「響き」とは異なる抽象化の手段をみていたのだろう。
- 4) ラバンは1920年に刊行された『舞踊家の世界』では、自身の探究する舞踊のことを「自由舞踊」と呼んでいる (Laban 1920: 185-6)。
- 5) 『パイの家』の草稿はScheper (1988) の注342による。Schlemmer: Haus Pi. Aufttrittsfolge des 1. Teils, undatiert (1927), 2. S. in Maschinenschrift mit handgeschriebenen Einfügungen; Haus Pi. Textentwurf Phase I-IV, undatiert (1927), 3 S. in Maschinenschrift (Scheper: 320-1)。

図版

図1 『磔刑』演技進行表 演技記号

Schreyer, Lothar (1920): Blatt II aus dem Spielgang des Bühnenwerkes »Kreuzigung«. In: Wingler, Hans M. (2009): *Das Bauhaus: 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: DuMont, S. 350.

図2 『磔刑』演技進行表 Nr. 127

Schreyer, Lothar (1920): Blatt LXXVII aus dem Spielgang des Bühnenwerkes »Kreuzigung«. In: Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste, S. 68.

図3 「空間の線引きと形象」

Raumlineatur mit Figur, um 1927. In: Staatsgalerie Stuttgart, Ina Conzen (Hg.) (2014): *Oskar Schlemmer: Vision einer neuen Welt*. München: Hirmer, S. 229.

文献

Brauneck, Manfred, Gérard Schneilin (Hg.) (2007): *Theaterlexikon I*. Hamburg: Rowohlt.

Haffenrichter, Hans (1985): Lothar Schreyer und die Bauhaus-Bühne. In: Eckhard Neumann (Hg.): *Bauhaus und Bauhäusler*. Köln: DuMont, S. 116-21.

Häger, Bengt (1998): Kurt Jooss. In: *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3. New York: Oxford UP., S. 624-31.

Janich, Ingeborg (2007a): Sturmbühne. In: Brauneck, S. 962-3.

———. (2007b): Kampfbühne. In: Brauneck, S. 525-6.

Jooss, Kurt (1935): Die Sprache des Tanztheaters. 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>。

Kandinsky, Wassily (1912a): *Über das Geistige in der Kunst*. Bern-Bümpliz: Benteli, 1952.

———. (1955): *Essay über Kunst und Künstler*. Max Bill (Hg.), Bern: Benteli.

———. (1912b): Über Bühnenkomposition. In: Kandinsky, 1955, S. 49-61.

———. (1923): Über die abstrakte Bühnensynthese. In: Kandinsky, 1955, S. 79-83.

Laban, Rudolf von (1920): *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Walter Seifert.

———. (1926): Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe. In: Paul Stefan (Hg.): *Tanz in dieser Zeit*. Wien: Universal-Edition, S. 25-8.

———. (1927-28): Das tänzerische Kunstwerk oder : Wie es Leiben und Leben sollte. In: *Die Tat <Jena>: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. Nr. 19, S. 588-91.

———. (1929): Was tut not? In: *Schrifttanz*. Heft 1, Januar, S. 19.

Muche, Georg (1965): *Blickpunkt*. Tübingen: Ernst Wasmuth.

Müller, Hedwig (1986): *Mary Wigman*. Weinheim: Quadriga.

———. (1985): Jooss und der Expressionismus. In: Anna und Hermann Markard: *Jooss: Dokumentation*. Köln: Ballett-Bühnen, S. 12-17, S. 158.

Pörtner, Paul (1969): Expressionismus und Theater. In: Wolfgang Rothe (Hg.): *Expressionismus als*

- Literatur*. Bern: Franke, S. 194-211.
- Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Schlemmer, Oskar (1990): *Idealist der Form*. Leipzig: Reclam.
- . (2003): *Der Mensch: Unterricht am Bauhaus*. Berlin: Gebr. Mann.
- . (1925): Mensch und Kunstfigur. In: Oskar Schlemmer, Lazlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar: *Die Bühne im Bauhaus*. Berlin: Gebr. Mann, 2003, S. 7-24.
- . (1927): Bühne. In: *Bauhaus*, Nr. 3. Kraus Reprint: Nendeln; Bauhaus-Archiv, 1976, S. 1-6.
- . (1928a): Abstraktion in Tanz und Kostüme. In: *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, [München]: Die Neue Sammlung München, 1962, S. 25-6.
- . (1928b): Neue Formen der Bühne: Eine Unterhaltung von Oskar Schlemmer. In: *Schünemanns Monatshefte*. Heft 10, 1928, S. 1062-72.
- Schreyer, Lothar (2001): *Theateraufsätze*. New York: Edwin Mellen.
- . (1916-17a): Das Bühnenkunstwerk. In: Schreyer, 2001, S. 36-53.
- . (1916-17b): Das Drama. In: Schreyer, 2001, S. 54-6.
- . (1918): Dichtung und Bühnenwerk. In: Schreyer, 2001, S. 100-2.
- . (1920): Kreuzigung. In: *Der Sturm*. 11 Jg., Heft 5, Kraus Reprint, 1970, S. 66-8.
- . (1923): Mondspiel. In: *Der Sturm*. 14 Jg., Heft 4, Kraus Reprint, 1970, S. 56-61.
- . (1947-48): Expressionistisches Theater in Hamburg: ‚Die Kampfbühne.‘ In: Schreyer, 2001, S. 270-8.
- Seemann, Annette (2009): *Die Bauhausmeister und ihre Wirkung*. Leipzig: Seemann.
- Simhandl, Peter (2007): Expressionistisches Theater. In: Brauneck, S. 368-71.
- Wigman, Mary (1963): *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Ernst Battenberg.

【付記】

本稿は、平成 25 年度学習院大学人文科学研究所若手研究者研究助成（「研究課題「ジャンル確立期における表現主義演劇と表現舞踊の理論言説の分析」」）の給付を受けた研究成果の一部である。

ENGLISH SUMMERY The Role of Theatrical Theory ——Expressionist Theater and Modern Dance SHIBATA Takako

This article discusses the theories of *Expressionist Theater* and *Modern Dance* (Ausdruckstanz) in Germany in the late 1910s and 1920s, to reveal that theory plays a significant role in definitions of new theatrical forms and their development. The central constructs of these theories are ‘body’ and ‘language.’ They argue that a stage performance is not a representation of a dramatic text, but a creation of the artist’s imagination and, consequently, they explore the alternative ‘language’ based on the body. Regarding language as a system of signification, Lothar Schreyer and Mary Wigman examine the sound of the voice or movements of the human body, and still emphasize that the artist has a message independent from that system.

On the other hand, Rudolf von Laban researches 'space language,' the effect of bodily movement on space, and leads Dance Studies such as notation, philosophy and psychology of dance. Kurt Jooss and Oskar Schlemmer focus particularly on the audience. While Jooss makes the language of *Dance Theater (Tanztheater)* with ballet technique, Schlemmer applies his theoretical model to the series of performance works known as *The Bauhaus Dances*. All these studies share the awareness that there is a gap between understanding through words and experience through the body.

Key Words: Expressionist Theater, Laban, Schreyer, Schlemmer, nonverbal language