

身体の位相 ——オスカー・シュレンマーの 授業「人間」——

柴田 隆子

[キーワード：①演劇学 ②記譜 ③バウハウス ④身体表象 ⑤空間]

序

「舞台芸術は空間芸術である」¹⁾。画家・造形美術家として出発したオスカー・シュレンマー Oskar Schlemmer (1888–1943) はバウハウスの舞台芸術工房でこのことを理論的に実証しようと試みた。そこで考えられたのが、「人間」の身体と関連付けて空間をそれぞれの位相としてみることであった。もともと人間への関心を持っていたシュレンマーであるが、初期の論考では、空間との関係でみるべきなのは「芸術的形象」であり、形態分析がその考察の要であった²⁾。「人間」としては劇作家、演出家、舞台美術家、俳優、観客、技術スタッフなどの具体的な人間を想定していた彼だが、その後「芸術的形象」に形象化されるべき「人間像」に関心が移る。

「人間」への関心は、俳優やダンサーの主観性を客体としての身体との相互作用によってパフォーマンス空間に現出させることに向かう。パフォーマンスにおいて、特に言語を介在しないダンスにおいて目に見えない「主観性」をどう反映させるのか、また観客はどう受容するのかは今日でも問題となるテーマである。シュレンマーの場合、形象として表現される「客体」の部分も、思考など「主観」にあたる部分も「人間

のひとつの位相と捉え、そこから生み出される空間表現ごとに分析を試み、それを創作に結びつけられるものとして取り組んだ。

1928年に新しくバウハウスの学長になったハネス・マイアー (Hannes Meyer 1889–1954) の予備課程における学術面強化の方針を受けて開講されたシュレンマーの「人間」の授業では、創造の基盤となる「人間」についての多角的な検証が試みられている。本稿では、この「人間」の授業にみられる試行錯誤をみることで、パフォーマンス空間の創造に結びつく分析の方法論として、どのような位相が考え得るのかをみていこうと思う。

シュレンマーが学問的な問題として舞台芸術と取り組むようになったのは、実際にはバウハウスがデッサウに移転して小規模なスタジオを持つようになってからである。1925年から26年に書かれた原稿の中で、「演劇学」(Theaterwissenschaft) について触れており、それまでの「演劇学」は、古代から現代までの演劇の発展、俳優や衣装、舞台装置や舞台構造の発展の演劇史的な記録に過ぎないと批判し、バウハウスの実験舞台は、商業演劇のスタイルの混乱や趣味にまかせた流行に秩序と刷新で対抗すべく意識的に学究的でなければならず、それには正確なだけでは十分ではなく、創造的要素が必要であると主張している³⁾。

シュレンマーの「人間」の授業は、最終的には演劇学に結びつくものとして構想されている。志半ばで終わってしまった「人間」の授業であるが、そこにはその後舞台芸術領域で問題となる、身体論、演劇の記号学、現象学的な見方などを見て取ることができる。本稿では、舞台芸術に関してシュレンマーがどのような教育を試みようとしたのかについて検証し、その上で彼が「演劇学」で何をめざしたのかを考察しようと思う。

1 章 「人間」への関心

空間や人間への関心はシュレンマーだけではなく、20世紀初頭にはさまざまな分野にあった。身体を通して現われる空間を問題にし、世界を計測可能な幾何学的世界だけでなく身体感覚と結びつけて捉えることが、理論的な学術分野だけでなく実践的な領域でも試みられ、バウハウスもその取り組みに関わった研究所のひとつである。「人間」の授業にあたり、その必要性をシュレンマーは以下のように述べている。

「新しい生活」はモデルネの世界観や生活観として表されるべきものだが、それには〈宇宙的な存在〉としての人間の見識が欠かせない。人間の存在条件、自然環境や芸術環境と人間の関係、人間のメカニズムと有機体、人間の物質的、精神的、知的な現象形態、つまり身体的・精神的存在としての人間は、授業領域として重要であり必要不可欠である。⁴⁾

世界をマクロコスモス、その縮図である人間をマイクロコスモスと見る考え方は古くからあるが、宇宙の「調和的世界の一部」として「あらゆる自然と生命的秩序を共有し融合を目指す」ものと捉えたロマン主義的な「人間」の概念が、当時再び取り上げられ、特に表現主義の領域で盛んに言及されていた⁵⁾。しかしバウハウスは戦略的にも心情的にも表現主義と距離をとるため、神秘主義的傾向を排斥し⁶⁾、理論的な基礎付けに基づく実践的な方法論に向かう。ドイツロマン主義を評価する⁷⁾ シュレンマーが列挙した人間の分析側面は、「宇宙的な存在」に客観性を担保するためにも必要な手続きだったのである⁸⁾。

1.1 バウハウスの動向

バウハウスの「人間」への関心がより学術的な傾向を強めたのはデッ

サウに移転してからである。ラースロー・モホイ＝ナジ (László Moholy-Nagy 1895–1946) は、バウハウスの予備課程について論じた『材料から建築へ』(1929)の序文で、「人間性」を教育でとりあげる理由に「集団にとっての客観的な妥当性」をあげ、「人間性」という要素が「役割と生存形式を法的効力をもって規定」していることを指摘している⁹⁾。彼は客観的な解剖学的・生物学的な人間の構造の学習と、人間の誰もが持つ主観的な感覚で材料に形態を与える能力の修練が予備教育において重要だと考えた¹⁰⁾。これは必ずしもバウハウス全体の意向ではなく、ヨハネス・イッテン (Johannes Itten 1888–1967) から引継いだ予備課程における理念と見るべきである。同書は「材料」、「彫塑(量感)」から最終的に「空間(建築)」の問題を扱っており、これはシュレンマーが「人間と芸術的形象」で記した人間と空間の捉え方と同様である。個々の予備課程の教育の仕方は教師独自のものではあったが、特に舞台工房に関わったシュレンマー、モホイ＝ナジ、ヨースト・シュミット (Joost Schmidt 1893–1948) は舞台を通じてその方法論を検証しており、理念としての取り組みはバウハウスの中である程度共通のものとして認識されていたと見てよいだろう。

しかし、モホイ＝ナジはここでは「材料の量感」から「仮想的な量感」へ、「触覚による把握」から「視覚的、関係的把握」へのプロセスを示すことに重点をおき、シュレンマーのような人間の形態化には言及せず、むしろ映像や光へといった視覚的な問題に向かう¹¹⁾。バウハウスで主流だったのは、美術史的な「伝統的」人間の表現から脱し、「純粋な」造形手段の探究に取り組むことが進歩であり現代的だとする考えであった。しかしシュレンマーにとって、造形家として独自の人間像をめざすことと、現代性の追求は矛盾することではなく¹²⁾、計測できる重さや素材の触感から生じる量感と、視覚や動きの位置関係から生じる仮想的な量感の両面を捉え、表象としての両者を統合する方法を模索したのである。

人間への取り組みは予備課程だけでなくバウハウス全体としても行われ、1929年に「調和としての人間」(der mensch als einheit) (sic)¹³⁾ というタイトルの元に、外部講師を招聘して特別講義が企画されている。元学長のヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883–1969) の「アメリカ」の講義を皮切りに、「性科学研究所」で優生学や性教育を生活重視の観点から教えていたマックス・ホーダン (Max Hodann 1894–1946) や、ブレスラウの建築局長で建築家のマックス・ベルク (Max Berg 1870–1947) など国内だけでなく、国外からもモスクワから建築家のエル・リシツキー (El Lissitzky 1890–1941) や映画監督のジガ・ヴェルトフ (Dziga Vertov 1896–1954)、サンフランシスコから作曲家のヘンリー・カウエル (Henry Cowell 1897–1965) など多彩な顔ぶれが講師陣に名を連ねている¹⁴⁾。「ドストエフスキー論」から「都市論」まで並ぶ個々の講座タイトルの一方で、講座全体のキャッチフレーズは、「精神／魂」(Geist/Seele)、「肉体／魂」(Leib/Seele) とあり、内面性との関係でこれらの問題を捉えようという姿勢が窺える。

1.2 表現舞踊の取り組み

宇宙との関係で「人間」への取り組みが目立つのはダンスの領域においてである。新しい舞踊として登場したモダンダンスの多くは「自然における人間と宇宙との一体化を体験すること」を目的とした¹⁵⁾。例えばメアリー・ヴィグマン (Mary Wigman 1886–1973) の場合、ダンスとは「宇宙的調和の模造」、「充実した〈意識的〉な生の象徴」、「神的なるものの似姿」と考えられた¹⁶⁾。必要なのは「われわれの生きる時代の要請から必然的に生れてきたもの」であり、「空間の中でダンサーが何かを内面的に体験し、感じ取る」ことであり、「芸術的イメージと主観的、個人的側面」を重視することであった¹⁷⁾。彼女の方法論は5つの過程があり、①「感知」がまずあり、その「内的体験にフォームを与える」こととしての②「伝達」が起こり、それを「意識的に」形成して動きに

配列を与えることが求められる。これを③「自然なフォルム」と呼ぶ。さらに④「合理的な検証」を経て⑤「舞台化」に至るというものであった。ダンサーであるヴィグマンの創作への道筋は、素材を知覚して形式を与えることを模索していたシュレンマーの方法論に影響を与えたといえよう。

シュレンマーのもともとの関心は、抽象空間と人間との法則を示すことだったが、この点はヴィグマンの師であったルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban 1879-1958) の関心と非常によく似ている。ラバンは理論と動きの技術の探求に重きを置いていた¹⁸⁾。空間的構造体を正六面体や正八面体、二十面体でとらえ、運動する人間の身体の周囲にあるアウラを「キネスフィア」として実験的な足組みにし¹⁹⁾、「エフォート」と呼ぶ計測不能なリズムの動的な変化との組み合わせで捉えようとした²⁰⁾。ラバンの最初の目的は、感情の表出や象徴として機能するような身体や建築空間を追及することであり²¹⁾、「身体を社会の拘束から解放」することであった²²⁾。

ラバンはワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky 1866-1944) の『芸術における精神的なもの』(*Über das Geistige in der Kunst*) (1912) から影響を受け、「舞踊運動の内的法則性」を問題にし「純舞踊的なコンポジション」のために記譜法を研究している。ラバンの記譜法に対する興味が主観主義からの脱却を促し²³⁾、「譜を書きながら熟考、検討を重ねて作品を構成できるように成熟」するため、「規範譜」と「記述譜」の両面を兼ね備えることの探究につながった²⁴⁾。彼のこうした取り組みは、低い位置にあったダンスの地位を高め、学問領域に引き上げるためのものであった。ラバンはダンスを空間に描かれる「形態像」(Formgebilde) と、身体を空間形態像を実現するための「行為する身体」と考えた²⁵⁾。1926年の論考の中では、ダンスを「運動学」(Bewegungslehre) と規定し、「空間の方向」と「空間のリズム」で捉える方法を示した²⁶⁾。シュレンマーもまた記譜による創造性に注目し、空間に現われ

る形態を問題にしたが、ダンサーの主観性を排除するのではなく、むしろそれすらも線描や色彩で表現できると考えたのである。ラバンと同じ雑誌に掲載された「舞踊の数学」では、形而上学的なものとの結びつきとそれを単純化した形で示すことに力点が置かれている。

2章 身体の位相

2.1 抽象空間と人間

シュレンマーは舞台空間を立方体的でかつ抽象的なものとして捉え、そこでの「有機体」である人間との関係を2つの図式で示している。ひとつは「形象と空間線」(Figur und Raumlineatur) (1924)²⁷⁾ [図1]、もうひとつは「自己中心的な空間線」(Egozentrische Raumlineatur) (1924) [図2] である。図1では、立方体の空間法則である平面幾何学的関係や立体幾何学的関係が目に見えない網の目になって空間を構成していることを示し、その法則性に客体としての表現手段の担い手である人間の身体が従う関係性を示している。シュレンマーは人間の身体が立方体的抽象空間の幾何学的法則に従うことは「人間の身体に内在する数学」であ

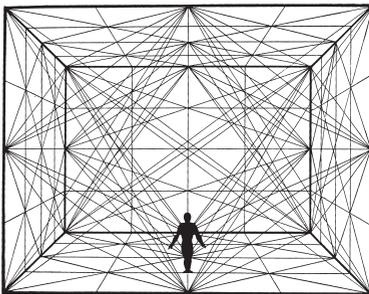


図1 「形象と空間線」(1924)

出典：シュレンマー、オスカー他『パウハウスの舞台』中央公論美術出版、1991年、13頁。

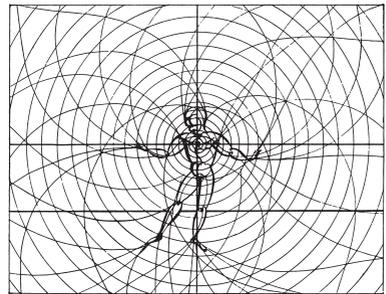


図2 「自己中心的な空間線」(1924)

出典：シュレンマー、オスカー他『パウハウスの舞台』中央公論美術出版、1991年、14頁。

ると考える²⁸⁾。彼の念頭には尺度や比例や黄金分割などがあり、そこから裸体画のスケッチや顔や身体の動きを線的に形象化する授業に発展して行くのである。

図2は想像空間を作り出す創造の担い手である人間を中心に、空間との関係を示したものである。この関係では空間の法則は水平と垂直方向の枠組に単純化され、有機的、感情的な動きや情動が曲線で表現されている²⁹⁾。つまりこの図は、まだ具体的な形とはなりえていない想像的な空間の法則性をイメージする図である。シュレンマーの目的はこの図に示された法則性を明らかにすることであった。

同じ「人間と芸術的形象」の中に、前にあげた2つの図と異なり、シュレンマーによる説明は特になされていない[図3]がある。ディルク・シェーパー (Dirk Scheper) はこれを「関節のメカニズム／幾何学的人間」(Gelenkmechanik/Der geometrische Mensch) としているが³⁰⁾、フランスの研究者エリック・ミシヨール (Eric Michaud) は同じ図を「感覚の組織：形成と計画」(Organiser le sensible: Gestaltung et planification) と呼び³¹⁾、主観的意識で身体周辺が把握され表現された空間図としてみている。この図は文脈から有機体的人間の法則を表したものであり、二つの異なるタイトルからもわかるように、関節による手足などの可動域を

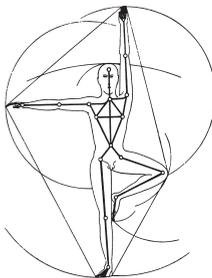


図3 「関節のメカニズム／幾何学的人間」(1924)
出典：シュレンマー、オスカー他『バウハウスの舞台』
中央公論美術出版、1991年、14頁。

示したものと、心臓の鼓動、血液の流れ、呼吸、脳や神経の動きといった目に見えない機能を空間に表現したものと、空間感覚を示したものととも推測でき、単純な図ではあるが、シュレンマーはこれで多面的な人間の形象を表現したのではないだろうか。同じ空間と人間の問題にしてはいても、空間の位置関係から捉えようとしたラバンの理論に対し、シュレンマーは創造の主体でもあり客体でもある「人間」から出発して考えようとしていたことがこの図からも窺える。人間の「授業」の目的は、これらの空間図を具体的に説明するための理論を構築することであり、それを学生に理解できる形で教えることであった。

2.2 シュレンマーの「人間」の授業

「舞踊の数学」での「数と尺度からなるメカニズム」、「肉と血からなる有機体」、「感情と理性の存在」といったシュレンマーの人間の見方は³²⁾、「人間」の授業の3つの柱となる「グラフィック表現の形態分野」、「自然科学的機構の生物学的分野」、「超越論的理念の哲学的分野」に結びつく。1928年に出された授業プランでは、「人間」をこの3領域からアプローチすることの目的を以下のように記している。

3つの並行領域すべてで、デッサンと色の助けによって具体的な印象的な型と図表を作り出すことが重視される。その結果、例えば、思考のプロセス、感情の振れ幅もグラフィック的、色彩的に表現される。³³⁾

彼の「人間」の授業では、思考のプロセスや感情といった目に見えない内面的なものを、グラフィックと色彩で表現することをめざしていた。多くの記譜が、実際に踊ることを念頭に空間における位置関係や方向とリズムの関係を重視したのに対し、シュレンマーは思考のプロセスや感情までも色彩と形態で表現しようとしたのである。その土台になるの

が、予備課程でカンディンスキーらが教えていた色彩理論や形態論であり、モホイ＝ナジらの素材研究やヨースト・シュミットらの動きと形態の実験であった。シュレンマーの「人間」の授業では身体そのものを多くの位相でとらえて分析するだけでなく、感覚や知覚の問題としてアプローチし、それらを統合することで創造活動につなげようと考えており、最終的には「コレオグラフィーの体系化」³⁴⁾としての演劇学の一翼を担うことを目標としていた。

シュレンマーはそれまで予備課程で行っていた裸体画の授業に、1927年から線描画的な形象記号の授業を加え、1928年春から1929年10月にバウハウスを退職するまで「人間」の授業を開講している。授業領域「人間」は第3ゼメスターの必修科目であり、続く授業領域「裸体画と形象描写」が随意科目として、最後は舞台芸術工場の学生が必修となる授業領域「舞台理論」と実際の舞台実習という構成になっている。彼は「全存在である人間を熟知する」³⁵⁾ ために、理論面と実践の両面からアプローチすることを目的としており、それは「形象と空間線」「自己中心的な空間線」の図に示されたような、表現の担い手であり創造者である人間を知ることであった。

理論的な方法論として、人間の身体に対する標準尺度や比例学、黄金分割に基づく動きの法則や身体の力学や運動力学などを重視する彼だが、この形態表現の方法論は身体だけでなく建築物などの文化的空間においても重要だとして、動線や日常世界の振舞い方までも視野にいれ、そこから体操、ダンスを経て舞台芸術の分析を考えている³⁶⁾。建築空間における動線の問題や日常における人間行動への関心は、建築への傾斜を強めるバウハウスにあって顕著な傾向であったが、文化的空間における形態表現の問題と捉えるところに、シュレンマーの授業の特異性がある。

「人間」の授業の主たる目的は、人間を多方面から捉え、身体が生み出す空間の位相に理論的枠組みを与えることである。シュレンマーは自

然科学、哲学、心理学の3つの分野の文献表を作成し、教科書的なまとめを行っている。自然科学の分野では、細胞学や派生学、骨組の関節構造、筋肉の機能、臓器、血液循環、呼吸、代謝、生殖器や感覚器、脳や神経などが生物学的、生化学的観点から解説され、栄養、衛生、衣服の問題や、解剖学的、身体構造的なものに基づく触覚と視覚も扱われている。文献リストには美術アカデミーで用いられていた解剖学だけでなく比較民族学や文化人類学の文献も挙げられ³⁷⁾、それらを元に、人間の起源や衛生学、芸術史における人間の変遷などの授業の構想が練られている³⁸⁾。シュレンマーの残した資料はこの分野が一番多く、スケッチやメモなどから彼の関心の高さが窺える。

哲学の分野では、思考と感覚の存在としての人間、イメージや概念、理念、世界の見え方などを課題とし、古代から現代までの思考システムの概観、実体の概念、空間的・時間的イメージ、精神的な存在の検討、美学と倫理学の問題を説明するための形而上学的認識も扱う。シュレンマーは「ギリシア哲学」、「キリスト教的哲学」、「新しい哲学」に大別してまとめ、別に哲学の主要な流れも図示している³⁹⁾。1928年4月27日の記録では、この「発生史」の目的は、哲学と宗教と芸術の対立や矛盾を学問として秩序立てることだと述べている⁴⁰⁾。心理学は当時まだ形成されつつあった学問分野だっただけに、彼のいう「心理学」は今日の我々が考える心理学とは趣が異なり、経験を扱う方法論として形而上学と経験論に分類されている⁴¹⁾。自然科学の分野に比して独自の資料が少ないのは、人間の身体の感覚器官や動き、行動との関連で哲学や心理学的と考える「経験」を位置づけようとシュレンマーが考えているためであろう。

こうした学問を反映するものとしての実技の授業には、裸体画と形態描写が構想された。裸体画では、モデルを雇う金がなかったこともあるが、学生相互が舞台上でモデルになった。モデル役の学生はスポットライトの光や道具や音楽の刺激を受け、デッサンではその変化も描写する

ことが求められた。シュレンマーは裸体画について、古い美術アカデミーの悪評についてまわる「再現の芸術」や「デッサンの技術」としてではなく、人間の身体の構成や筋肉、骨の構造を理解する上で必要なものと位置づけていた⁴²⁾。

外形的な形体や造形を問題にする裸体画デッサンに対し、形象描写においては、線的、平面的、立体的な造形における類型とシステムを記号的に扱い、芸術表現における形式分析も視野にいれ、比例学や解剖学の他、「身体運動学」(Biomechanik)も問題にした⁴³⁾。この形象描写がシュレンマーの一番の関心であり、学問で得た知識が、まずはデッサンや彩色、線描画など、二次元の平面で表現されることをめざした。方法論としては次のようなことが考えられていた。人間の身体を水平、垂直の線で区切り、それぞれの割合で分割した後、全身あるいは頭部、脚部といった個々の部位ごとにグラフィック化する⁴⁴⁾。一方で人間の様々な動きを直線を組み合わせた記号表現で表し、曲線、肉付けを経て、グラフィック化された身体表象と結びつき、新しい造形となる⁴⁵⁾。パウハウス・ダンスなどの記譜に使われたのはこれらの記号的形象であり、こうした二次元の記号形象が3次元の衣装を含む舞台制作やダンサーの動きの構想の元になったのである。

3章 イメージの空間

3.1 観客

舞台を抽象空間と捉えたシュレンマーはその空間概念を可視化するため、空間とその表現の担い手である人間との関係を図式化したことは既に述べたが、「人間と芸術的形象」の中で最初に示しているのが、観客としての「人間」が、表現の担い手である俳優＝「身体形象」を見るときという関係である。「観客と俳優Ⅱ」(Zuschauer und Schauspieler II) [図4]が示すように、彼の考える舞台空間は、それを見る「人間」がおり、舞

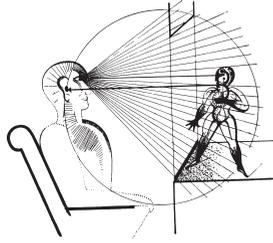


図4 「観客と俳優Ⅱ」(1924)

出典：シュレンマー、オスカー他『パウハウスの舞台』
中央公論美術出版、1991年、8頁。

台上の身体は見られる対象としての客体となる。観客の目から引かれた線は視線を、舞台上の人物の頭部から耳に引かれた矢印は聴覚への刺激を表す。視線の送り手である観客は、しかし舞台からの刺激に対し客席に固定された「受動的」な位置にあり、対象として客体化された舞台上の俳優は、図2で示したようにパフォーマンス空間に作用する「能動的な表現者」でもある⁴⁶⁾。シュレンマーはこの両義性の中に可能性を見出していたが、舞台と客席の人間の捉え方もそのひとつと見てよいだろう。

シュレンマーにとって理念が実現するかユートピアのままにとどまるかは観客である「人間」にかかっており、観客の内面的、精神的な準備があらゆる芸術的行為の前提であり、もっとも重要なことだと考えていた⁴⁷⁾。2章で言及した視覚・聴覚の感覚受容や内面・精神といった哲学的関心は、表現者である人間がその可能性を広げるため以上に、観客が新しい理念の実現を受容できるよう問題設定されたといえよう。

ガブリエレ・ブランドシュテッター (Gabriele Brandstetter) は、図2を個人的なものを越えた「芸術自我としてのトポス」の図とみて、そこにシンボル形成の力が働くと考える⁴⁸⁾。形象描写の授業で盛んにスケッチを試みたように、シュレンマーは「トリアディック・パレエ」や外部

公演の衣装の仕事では、新しい「意味」を創造するため、衣装による身体造形を主軸にシンボリックなイメージを舞台空間に創出させようと試みていた。一方で形式と内容、イメージと内容は、観察者の知覚を介して一致すると考え⁴⁹⁾、そのために芸術家と観察者である観客にとって共通項となる基本的な法則性を、一連のバウハウス・ダンスで観客に教育的に伝えようとしたのである。

シュレンマーのこうした空間の捉え方には、エルンスト・マッハ (Ernst Mach 1838–1916) からエルンスト・カッシーラー (Ernst Cassirer 1874–1945)、アーウィン・パノフスキー (Erwin Panofsky 1892–1968) へと展開していく空間概念の影響がみられる。マッハは感覚的に現れる空間を幾何学的空間と区別し、人間の感覚器官による視覚空間、触覚空間、聴覚空間を「生理学的空間」と名づけ、感覚の介在しない幾何学的空間と一致せずとも、日常世界の経験によって二つの世界の見方は一致するとした⁵⁰⁾。

マッハのこの「空間」の捉え方を発展させたカッシーラーは、同様に感覚によって与えられた感覚的対象的空間と数学的空間を区別するが、2つの空間モデルの本質的な類似を強調し、「知覚の空間」は直接的に与えられたものではなく、思考や想像が必要であり、個々のイメージの印象は相互に関係し、イメージという「シンボル形式のプロセス」において感覚的に見えるものの空間が構成されると考えた⁵¹⁾。シュレンマーが観客を教育するための基本形の舞台作品を作ろうと考えたのは、こうした「空間」の見方が背景にある。

この「シンボル形式」の空間概念を美学の分野にあてはめたのがパノフスキーである。彼のいう「パースペクティヴ」は、単なる視覚空間の客観的秩序ではなく、「シンボル形式」の生産に関与するものであり、主観的視覚的印象の抽象化や対象化を実現するものとされた⁵²⁾。「〈パースペクティヴ的な〉空間直観」(„perspektivischen“ Raumschauung) とは、感覚的印象、幾何学的作図法を問わず、画面全体がパースペクテ

イヴを通して捉えなおされていることを意味する⁵³⁾。シュレンマーが幾何学的空間の理論から、「人間」の授業で示した心理学的、哲学的関心にシフトしていく背景には、美学の領域でのさまざまなパースペクティブの知識に加え、彼の影響があったと見ていいだろう。こうした考えに触発され、造形美術家として、コレオグラファーとして、舞台芸術の教育に関わるものとして、舞台芸術理論における「イメージ」と「パースペクティブ」の問題にシュレンマーは独自に取り組むことになるのである。

3.2 シュレンマーの「パフォーマンス空間」

舞台上の表現者から観客への「理念」の伝達の問題を、バウハウスの授業では教師と生徒の関係に置き換えてシュレンマーは考えていた。授業の場では教師の主観性や現在の傾向が世界のイメージを決めることは避けられないが、授業の意味と目的は、学んでいるものに自身で世界のイメージを得るきっかけを与えることであった⁵⁴⁾。シュレンマーが創造的とする「パフォーマンス空間」も同様に、観客が自分自身で世界のイメージを得るきっかけとして考えられたのである。

モダンダンスとの関係でいえば、「主体概念の構築と解体」「身体化と脱身体化」「個と普遍的なもの」といったモダンダンスの「身体の両価性」⁵⁵⁾はシュレンマーにおいても見られ、その意味では、シュレンマーもモデルネの舞踊表象の考え方と同じ方向をめざしたものだといえる。しかし「宇宙的な存在」に引かれながらもイッテンのような神秘主義やシュライアーのような表現主義とは距離をおき、アカデミックな方法論で理論構築を試みながらも純粋物理学やフリードリヒ・ヴィルヘルム・オストワルト (Friedrich Wilhelm Ostwald 1853–1932) の色彩論のような科学一辺倒の考え方には違和感をしめずシュレンマーは、だが中庸を説くのではなく、対立関係の中から生まれるものに創造の可能性をみていたのである。それゆえシュレンマーのパフォーマンスにおける「変身」⁵⁶⁾

は、それが外見上どんなに突飛なものであれ、日常と対立するものではなく、一見日常とは異なるように見えるがなんらかの「人間」の法則に基づく「身体表象」であり、硬直したものの見方としての「日常秩序」に対し抵抗を試みたのだといえる。

シュレンマーは「抽象的なシンボルの形」を求めたのではない。「もっとも効果的で〈純粋な〉人間の身振りを目指した」フセヴォロド・メイエルホリド (Vsevolod Meyerhold 1874-1940) と同様、「生そのもの」から導き出されたパフォーマンスの「動き」を考えていたのである⁵⁷⁾。「人間」の授業における形象化の考えは、バウハウスダンスに結実する。「空間ダンス」は空間における位置関係を、「棒ダンス」は人間の身体の拡張により割合の変化を、「輪のダンス」は動きによる視覚的な形象の変化をそれぞれ表している。「仮面のコーラス」はパースペクティブのゆがみを三次元で表現したものであり、身体の形象は個々の例証とすべき問題点が明白になるように、全て綿を詰めた「トリコットを着た人間の形象」を基本にしたのである⁵⁸⁾。

まとめ

今日の演劇学において、「空間のなかに、俳優の演劇と観客の理解に対応する整合性あるシステムを書き込むこと」が「セノグラフィー」であり⁵⁹⁾、この意味でアドルフ・アッピア (Adolphe Appia 1862-1928)、エドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig 1872-1966) に並んでシュレンマーが初期理論家のひとりとして位置づけられている。シュレンマーは「演劇学」として理論の体系化を志したが、分析の手段としてのみでなく、創造につながることを理論化に求めたのであった。こうした目的意識は、今日目からみると「ユートピア的」に映るかもしれない。しかしながら、「身体表象」を考える上で、創造的な「記譜」のために取り組んだ彼の「人間」の捉え方には、単なる舞台衣装や舞台装

置のデザインの域を越え、パフォーマンス空間全体を考える契機が含まれている。パフォーマンス空間は「上演空間が俳優と観客の関係、動きや知覚をそのつど独自に組織し構造化」するものであり、エリカ・フィッシャー＝リヒテ (Erika Fischer-Lichte) は歴史的アヴァンギャルドがそうした空間の利用を考慮していたことを指摘している⁶⁰⁾。

複数の位相で空間を捉え、個々に分析しその統合をめざす考え方は、ダンスの領域でもアカデミックな領域でも行われており、それは「モデルネの危機意識」⁶¹⁾と呼ばれるものと無関係ではない。シュレンマーも当然、その流れの中にいたが、主観的な「表象」概念を理論的に伝達可能なものとして体系化することを、舞台作品としての例示に求めたことは特筆に値する。バウハウス・ダンスはその意味で評価されるべきであり、シュレンマーの本来の創造性は、「トリアディック・バレエ」(Triadisches Ballett) の成功の後、早い段階から言及されるようになる「コミック・バレエ」(Komisches Ballett) に結実するはずであった。実現をみることはなかったこの舞台の構想は、いくつかのスケッチや舞台模型で残されている。「記譜」による創造をシュレンマーが確信していたとするならば、この中にもシュレンマーの創造性は反映されているはずである。舞台の全体像を示すことは不可能であっても、記譜やスケッチに記録された部分は検証可能であり、構築されると同時に消滅を繰り返す「身体表象」を分析するひとつの手がかりとなり得るだろう。1936年11月7日の日記にはこの企画に対する意気込みがつづられており⁶²⁾、この「コミック」の要素が十分観客に通じうるものだとみなしていたことが伺える。今回は理念的な背景を中心に論じたが、稿を改めてこうした具体的な作品で理念をどう結実させようとしたかを明らかにしたい。

注

- 1) Schlemmer, Oskar, „Bühne“ 1927, S. 1. In: *Bauhaus*, 3., Kraus Reprint: Nendeln; Bauhaus-Archiv 1976, S. 1-4.

- 2) バウハウスの実験舞台で取り組むべき課題として、「空間における形体と色の動きの法則」をあげ、「形体と色の担い手が人間であるか、抽象的な造形であるかは問わない」としている。Schlemmer, Oskar, Unveröffentlichtes Manuskript, um 1925/26, S. 37. In: *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, Die Neue Sammlung München 1962, S. 36–37.
- 3) A.a.O., S. 36.
- 4) Schlemmer, Oskar, *Der Mensch: Unterricht am Bauhaus*, Berlin: Gebr. Mann, 2003, S. 28.
- 5) 長谷川章『世紀末の都市と身体』ブリュッケ、2000年、26頁。
- 6) 初期の予備課程の基礎を築いたイッテンはその神秘主義的傾向から学長グロピウスと対立し、初代舞台芸術工房のマイスター、ローター・シュライアー (Lotahr Schreyer 1886–1966) は表現主義傾向を同僚や学生たちに批判され、1923年の早い段階でバウハウスを去っている。
- 7) シュレンマーは1925年春の日記で、イタリアの真実主義 (Verismus) を批判し、真の芸術には形式と内容との結びつきが重要だとして、現実的かつ形而上学的な数学形式の構成をもつドイツロマン主義のフィリップ・オット・ルンゲ (Philipp Otto Runge 1777–1810) やC. D. フリードリヒ (Caspar David Friedrich 1774–1840) を評価している。Schlemmer, Oskar, *Briefe und Tagebücher*, Stuttgart: Hatje, 1972, S. 77.
- 8) ライナー・ヴィックは、シュレンマーのロマン主義的傾向と古典主義的傾向を指摘している。Wick, Rainer, *Bauhaus Pädagogik*, Köln: Du Mont, 1982, S. 261.
- 9) Moholy-Nagy, László, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929: 1968, S. 8. (=『材料から建築へ』宮島久雄訳、中央公論美術出版、1992年、8頁)。
- 10) A.a.O., S. 14. (=14頁)。
- 11) A.a.O., S. 167. (=167頁)。
- 12) Wick, S. 249–250.
- 13) デッサウ時代のバウハウスの公式文書の多くは小文字のみで書かれている。これはモホイ＝ナジによれば「簡素化」のためのひとつの提案である。Monoly-Nagi, S. 5. (=5頁)。
- 14) *Bauhaus 3*, Dessau Bauhausdruck co-op, 1929, S.7-8.
- 15) ミュラー、ヘートヴィヒ、小高慶子訳「マリー・ヴィクマンの舞踊芸術」21頁、『身体をキャブチャーする』慶応義塾大学アートセンター、2003年、18–35頁。
- 16) 前掲書、22頁。
- 17) 前掲書、29頁。

- 18) 前掲書、21頁。
- 19) プレストン＝ダンロップ、ヴァレリー、前田明子訳「ラバンの理論」8頁、『身体をキャプチャーする』慶応義塾大学アートセンター、2003年、8-15頁。
- 20) 前掲書、11頁。
- 21) 前掲書、8頁。
- 22) 前掲書、10頁。こうした考えは弟子のクルト・ヨース (Kurt Joos 1901-1979) を通して表現舞踊に引継がれる。ヨースは「表現主義舞踊」(Neuer Tanz) と「表現舞踊」(Ausdruckstanz) の区別が必要だと考え、自己目的な「表現主義舞踊」に対し、「表現舞踊」は観客に見せるためのものであり、オペラの添えものではなく、舞踊で作品を作る「タンツテアター」(Tanztheater) をめざした。譲原晶子『踊る身体のディスクール』春秋社、2007年、206-209頁。
- 23) 譲原、204頁。
- 24) 前掲書、211頁。
- 25) 前掲書、217頁。
- 26) Laban, Rudolf von, „Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe“ 1926. In: Paul Stefan (Hg.), *Tanz in dieser Zeit*, Wien: Universal-Edition, 1926, S. 25-28.
- 27) 図版のタイトルは、原則としてシェーパーの文献表の記述に従う。Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer, Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin: Akademie der Künste, 1988.
- 28) Schlemmer, Oskar, „Mensch und Kunstfigur“ 1924, S. 13. In: Schlemmer, u.a., *Die Bühne im Bauhaus*, München: Albert Langen, 1924.
- 29) A.a.O., S. 15.
- 30) Scheper, S. 263.
- 31) Michaud, Eric, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1978, p. 121.
- 32) Schlemmer, Oskar, „Tänzerische Mathematik“ 1926, S. 34. In: Paul Stefan (Hg.), *Tanz in dieser Zeit*, Wien: Universal-Edition, 1926, S. 33-35.
- 33) Schlemmer, *Der Mensch*, S. 28.
- 34) A.a.O., S. 29. シュレンマーは舞台の仕事の成果はコレオグラフィー、ダイアグラム、総譜の図解と彩色で形として残ると考えていた。
- 35) A.a.O., S. 32.
- 36) A.a.O., S. 28.
- 37) A.a.O., S. 72.
- 38) A.a.O., S. 33.
- 39) A.a.O., S. 135-139.
- 40) A.a.O., S. 140.

- 41) A.a.O., S. 144.
- 42) 1925年2月の日記には、デッサンの技術はそれ以前に習得しておくべきものとして、アンリ・マティス (Henri Matisse 1869–1954) を例に挙げている。A.a.O., S. 41–42.
- 43) A.a.O., S. 33.
- 44) A.a.O., S. 56–59, 65–69.
- 45) A.a.O., S. 99–112, 114–123.
- 46) Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur,“ S. 8.
- 47) A.a.O., S. 20.
- 48) Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995, S. 355.
- 49) Nehring, Elisabeth, *Im Spannungsfeld der Moderne*, Tübingen: G. Narr, 2004, S. 15.
- 50) Mach, Ernst, *Erkenntnis und Irrtum*, Leipzig: J. A. Barth, 1905: 1920. (=『時間と空間』野家啓一編訳、法政大学出版局、1977年)。
- 51) Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen 3. Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1929: 1964. (=『シンボル形式の哲学3 認識の現象学』木田元、村岡晋一訳、岩波書店、1994年)。
- 52) Roselt, Jens, „Raum,“ S. 265–6. In: Fischer-Lichte, Erika, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2005, S. 260–267.
- 53) Panofsky, Erwin, „Die Perspektive als „symbolische Form“ 1927, S. 664–665. In: Panofsky, Erwin, *Deutschesprachige Aufsätze 2*, Berlin: Akademie, 1998, S. 664–757. (=『<象徴形式>としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房、2009年、8頁)。
- 54) Schlemmer, *Der Mensch*, S. 28.
- 55) 山口庸子『踊る身体の詩学』名古屋大学出版会、2006年、20頁。
- 56) 山口は、ブランドシュテッターの「出現」としての「変身」概念を援用して、変身とは「一種の<動き>であるが、同一の位相の内部での移動を意味するのではなく、ある位相から、それとは全く異質なく別の位相への変化」を意味する舞踊表象の特徴だとしている。山口、20頁。
- 57) Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca: Cornell Uni., 1984, p. 353.
- 58) Schlemmer, Oskar, „Neue Formen der Bühne“, S. 1068. In: *Schönemans Monatshefte*, Heft 10, Bremen 1928, S. 1062–1072.
- 59) Biet, Christian, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris: Gallimard, 2006, p. 172. (=『演劇学の教科書』佐伯隆幸監修、八木雅子訳、国書刊行会、2009年、117頁)。

- 60) Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 187–188. (=『パフォーマンスの美学』論創社、中島裕昭他訳、2009年、160–161頁)。
- 61) それまで拠り所であったキリスト教や自然科学の実証主義的精神への信頼の揺らぎから現われた1900年前後の「文化の危機」は、言語、認識 (Erkenntnis)、感覚 (Sinn)、知覚 (Wahrnehmung) の危機意識であり、モデルネが作り出した崩壊の「神話」の側面がある。Brandstetter, S. 18–19.
- 62) Scheper, S. 234.

Die Topologie des Körpers: Oskar Schlemmers Unterricht „Der Mensch“

SHIBATA, Takako

„Die Bühnenkunst ist eine Raumkunst“. Das wollte Oskar Schlemmer (1888–1943), Meister der Bühnenwerkstatt des Bauhauses, theoretisch beweisen und die Theaterwissenschaft reorganisieren. Anfangs hielt er eine objektive Gestaltung für eine „Kunstfigur“, die Menschen und Kulissen einbegriff. In Dessau überlegte er doch die wissenschaftlichen Grundlagen des Menschen. In meiner Arbeit geht es um seine Analyse der Raumkonstruktion.

Das Interesse für den Menschen hatten nicht nur Schlemmer, sondern auch moderne Tänzer, deren Zweck „den Menschen als kosmisches Wesen“ darzustellen war. Die Arbeiten der modernen Tänzer waren jedoch meistens praktisch orientiert. Außer Rudolf von Laban beschäftigten sich ihre Arbeiten nicht so mit der wissenschaftlichen Basis.

Dem Meister Schlemmer geht es um eine schöpferische Wissenschaft. Sein Interesse richtete sich auf die Wechselwirkungen zwischen Objektivität und Subjektivität des Menschen im Performanceraum. Beim Unterricht versuchte er den abstrakten Raum als Topologie des Menschen zu begreifen. Sein Raumbegriff war von der damaligen physiologischen Raumtheorie beeinflusst. Zum Zweck der Herstellung der choreographischen Systematik, wie sie viele Tanztheoretiker damals probierten, wollte er ein theoretisches Gerüst aufbauen.

Dabei untersuchte er drei Wissenschaftsgebiete: Naturwissenschaft, Philosophie und Psychologie. Sein wichtigstes Lehrfach war „Figürliches Zeichnen“, wobei das Ergebnis seiner Untersuchungstätigkeit eingesetzt wurde. Diese gezeichneten Figuren wurden in den choreographischen Anweisungen jedes Stücks der „Bauhausbühne“ benutzt. Daraus entstand seine choreographische Systematik. Seine Systematik, die dem Repertoire der „Bauhausbühne“ zugrunde lag, demonstrierte Zuschauern eine neue Möglichkeit der Raumschauung. Für Schlemmer bedeutet die schöpferische Performance eine Gelegenheit, dem einzelnen Zuschauer seine Vorstellung der Welt bewusst zu machen.

(人文科学研究科身体表象文化学専攻 博士後期課程4年)