

日 本 独 文 学 会 研 究 叢 書 1 4 9

アヴァンギャルドの運動表象

小松原 由理 編

一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 149

**Darstellungen der Bewegung in der Literatur und
Kunst der historischen Avantgarde**

Herausgegeben
von
Yuri KOMATSUBARA

JGG Tokyo

本叢書は、春季・秋季研究発表会におけるシンポジウムの記録のため、日本独文学会が（2017年以降は学会ホームページにおいて）発表の場を提供しているものです。叢書の編集は、学会編集委員等による査読制をとらず、各編集責任者に完全に任されています。

Mit der Studienreihe (SrJGG) bietet die Japanische Gesellschaft für Germanistik den einzelnen Veranstaltern der Symposien in den Frühlings- und Herbsttagungen die Möglichkeit, die Beiträge und die Diskussionsinhalte der Symposien zu dokumentieren und (seit 2017 im Internet) zu publizieren. Die Artikel sind nicht von der JGG-Redaktion peer reviewed, sondern werden ausschließlich vom jeweiligen Herausgeber wissenschaftlich-redaktionell zusammengestellt.

目次

はじめに.....	小松原由理	1
未来派の「速さ」をめぐる運動表象について..... (発表要旨)	和田忠彦	5
表現主義の運動美学.....	西岡あかね	7
表現舞踊における「動き」の概念 ——イサドラ・ダンカン、メアリー・ヴィグマン、ヴァレスカ・ゲルト——	山口庸子	24
バウハウス舞台芸術工房における「運動表象」の法則化.....	柴田隆子	40
ダダの運動表象の多様性 ——ゾフィー・トイバー＝アルプの舞踊をめぐる——	小松原由理	59
あとがき.....	小松原由理	78

Inhaltsverzeichnis

Vorwort · · · · ·	1
Die Darstellung der Geschwindigkeit im Futurismus · · · · · (Resümee) Tadahiko WADA	5
Ästhetik der Bewegung im Expressionismus · · · · · Akane NISHIOKA	7
Der Begriff „Bewegung“ im Ausdruckstanz —Isadora Duncan, Mary Wigman und Valeska Gert · · · · · Yoko YAMAGUCHI	24
Die Gesetze der „Bewegungsverkörperung“ in der Bühnenwerkstatt am Bauhaus · · · · · Takako SHIBATA	40
Sophie Taeuber-Arps Tanz und die Vielfalt der Bewegung im Dadaismus · · · · · Yuri KOMATSUBARA	59
Nachwort · · · · ·	78

はじめに

本論集は 2021 年 6 月 5 日に行われた日本独文学会春季研究発表会におけるシンポジウム「アヴァンギャルドの運動表象」での発表および議論を冊子にまとめたものである。なぜ運動表象なのかと言えば、20 世紀初頭のヨーロッパに巻き起こった、いわゆる歴史的アヴァンギャルドの諸潮流のなかで、「運動」や「スピード」に関わる表象が、極めて重要な綱領的意味を持っていたからに他ならない。イタリア未来派が古典的芸術の「不動性」への抗議として「スピードの美学」を謳ったことはよく知られているが、ドイツ表現主義の綱領や芸術実践においても「動き」のイメージは実に重要な役割を果たしていた。その際、「運動」概念は、文学、美術、演劇、舞踊、造形などの諸ジャンルを横断しつつ、多様なダイナミズムを伴う表現を生み出していった。このような「運動」表象のジャンル横断的な伝播は、未来派、およびそのドイツ語圏における受容である表現主義に限らず、同時代のドイツ語圏アヴァンギャルド全般に広く見られた現象であった。本シンポジウムは、前衛芸術の中核的原理として運動表象を論じる際に不可欠なものとして、エリア横断的な視点を最も重視した。そもそも語圏横断的な発想において、前衛芸術を語る言説を再編成することは、ヨーロッパ全域に広がった現象としてのアヴァンギャルド理解に最も忠実なアプローチでもあるからである。

アヴァンギャルドにおける運動表象を取り上げるうえで、もう一つ重要な視点は、その多様性にある。速度と躍動の美学は、テクノロジーの進化を背景とした近代化の形容詞、あるいは工業化・都市化のイメージと同義として、ある種のユートピア的な発展神話の語りに逃れがたく結びつく。アヴァンギャルドの運動表象における、極度に理想化された未来像や超人像の多くは、この語りの延長線に位置している。その一方で、プリミティヴィズムへの共鳴、反文明、自然への回帰といった方向性もまたアヴァンギャルドに散見されており、波のような、うねりのようなリズムや運動性といった、自然との一体化を試みる身振りもまた、アヴァンギャルドの運動表象として存在していた。

このアヴァンギャルドにおける運動表象の、一見異なるベクトルについては、すでに先行研究が複数存在する。その多くは、主にアヴァンギャルド芸術の表象における身体性に着眼し、写真や映画といった視覚技術としてのメディアの発展に並走する形で浮上する両極性として、一方でキュビズム的世界観、すなわち点や線といった抽象性へと辿る方向性、一方で、超人像、あるいはマシーン人間のイメージなど、極度に原初の身体性が上塗りされる方向性の二極性を捉えるような、いわば「知覚変容の過渡期」に、アヴァンギャルドの表象実践を読み解くものだったといえるだろう。

しかし、知覚変容に伴う現象としてアヴァンギャルドを位置づける際にも、注意せねばならないのは、それもまた一つの読みのベクトルを用意してしまうことである。アヴァンギャルドの実践の多くが、綱領や理論を伴うものであったことは確かだが、しかしその実際の表象は、常に言語化を逃れるものであったことも同時に忘れてはならない。アヴァンギャルドの運動表象を問う本シンポジウムにおいて、意識的に議論の俎上に載せられたのは、このように言説化からはみ出ようとする、言葉では捉えがたい運動の存在の数々なのである。むしろ、理論と実践の間に存在したであろう運動性だけではなく、こうして浮かび上がる運動内部における差異や独自性にも光をあてることで、本論集は、多様に拡散したアヴァンギャルドの実態を、「運動表象」を通して逆照射する試みでもある。

ここで、各論考の萌芽となった、シンポジウムでの論点に簡単に触れておく。和田氏は、前衛の嚆矢とされてきたイタリア未来派の本質的な多様性について斬新な視点を提示した。運動表象の中でもとりわけ「速さ」に焦点を当てたその発表では、未来派における「スピード」の美学への固執の向こう側に、グローバルゼーションへの意識、世界市民につながるような、連帯への希求が存在したことを明らかとし、その運動が、とりわけナショナリスティックなアポリアに収斂されていく従来の読みとは異なる可能性を提示した。和田氏の論考は残念ながら本論集に収録することはできなかったが、各論考に、氏の発表の影響が色濃く見られていることは、その要旨からも十分ご想像いただけると思う。

西岡氏は、未来派のマニフェストを受けて、ドイツ語圏の表現主義に属する詩人がいかに運動表象を引き受けたか、とりわけ運動する人間＝行動する詩人というトポスを中心に考察を進めた。体験に即した言葉の新たな詩学へと飛躍するその運動のなかにはしかし、新たな「Ich」(自我)の誕生を描写する側面のみではなく、引き裂かれた心、分裂した身体といった現代人の心理描写がデフォルメされた形で浮上していく。詩人たちによってけん引された表現主義の運動表象において、前景化される身体文化を一気に引き受けたのがやはり表現舞踊である。作品の登場人物の魂を表現する透明な存在であった踊り手の身体は、20世紀においては、統一的な宇宙の運動性と、踊り手個人の内面の両方の動きを顕現させるものとして注目される存在となった。続く山口氏の発表では、表現主義における「運動」の発見と二人三脚で、同時代の伝統破壊的な衝動と重なりつつも、実は多様な運動表現を担っていた表現舞踊の女性のパフォーマーたちの存在に焦点を合わせた。一方、柴田氏はまさに表現舞踊によって実践された、広く多様な運動可能性の「再」理論化、そして舞台化への道を模索したバウハウスにおける運動表象の具体化を取り上げた。なかでも、オスカー・シュレンマーが取り組んだ運動のアーカイヴ化は、誰もが踊り手＝主体者となることのできるメソッドなのであり、運動表象の最もユートピア的な側面として捉えられる。最後の小松原の発表では、運動表象の言説化におけるジェンダーの問題が前面に取り上げられた。特にダダと表現舞踊の二つの運動に関与しながら、これまで注目の外に置かれていた女性芸術家ゾフィー・トイバー＝アルプの舞踊に焦点を当て、彼女の舞踊がダダにおける用語でも、また表現舞踊における用語でもない「あいだ」を創造する越境性を体現するものであり、ゆえにいずれの運動にも還元不能な独自の芸術性を担うものであったことが、改めて提示された。

ここに本シンポジウムでの具体的な論点を確認したうえで、最後に運動表象とジェンダーの関係性について再度言及しておきたい。アヴァンギャルドの理論において、その言説化の多くを男性芸術家たちが担っていた一方で、運動表象のいわば実践的な担い手の多くは、女性芸術家であったことは、近年ますます注目されている事実である。なかでも、パフォーマンスアート分野においてはしばしば女性芸術家たちが身体運動の主体であると同時に男

性芸術家の生み出した運動イメージの媒介者ともなっている点にも注目し、運動表象の問題系統にジェンダーがどのように関係していたかについて探ることも、本シンポジウムのもう一つの重要な論点となったことを、ここに改めて確認しておく。運動表象が言説化される際に、ジェンダーがその言説化にどの程度介在していたのかという視点は、アヴァンギャルドの多様性を扱う本シンポジウムにおいて、不可欠の問いだからである。それは、歴史的アヴァンギャルドの 100 周年を契機とし、再注目と共に再言説化が進むドイツ語圏におけるアヴァンギャルド研究の機運とも完全に連動した問いかけであり、本論集のいずれの論考でも指摘・追求されている点である。

小松原由理

未来派の「速さ」をめぐる運動表象について

和田忠彦

未来派がルネッサンス以来イタリアの生んだもっとも独創的な文化とよばれるのは、20世紀に誕生したすべての前衛芸術（アヴァンギャルド）の〈前衛〉として、芸術理解の様態・方法と芸術と社会の関係のあり方を決定的に変えたからにはほかならない。1909年2月20日フィガロ紙を飾った未来派宣言をもって嚆矢とする人類初の前衛芸術（アヴァンギャルド）は、だが、周期的秩序に則した一連の現象から突発的に発生した無秩序な現象としてとらえるべきものではないだろう。パリに上陸する以前に、ミラノをはじめイタリア各地において、どのように胚胎したのか、たとえばG.ボルディーニやG.プレヴィアアーティの絵画にみられるリアリズム、象徴派・分離派のデカダンスといった明確に〈受容（=需要）〉の想定された表現のありようが支配的な状況のなかで、前衛芸術（アヴァンギャルド）はどのように準備されたのか——いわば未来派の前史を跡づけるうえで、おそらくもっとも豊富な傍証をあたえてくれるのが、蒸気機関車にはじまり自動車、飛行機へと拡大していく「速さ（スピード）」という主題をめぐる表象（とりわけ絵画、彫刻、写真、映画、音楽）の変遷であろう。それはイタリアの近代化と感覚変容について、「速さ（の知覚）」をめぐる表象に焦点をあててたどり直すことでもあり換えてもよい。

国家統一運動（リソルジメント）前後から未来派の誕生と展開、さらにはファシズム運動と体制との反目と共振（もしくは妥協）まで、「速さ」をめぐる表象は、たとえば創生期の映画や写真というあらたな手法を得て、どのように変化を遂げていったのか。それに伴う感覚の変容はどのように跡づけることができるのかを確かめることは、30年の歳月をかけて生み出された未来派の芸術作品を、いわば20世紀固有の特性である「モデルニテ」のうねりのなかにあらためて位置づけてみることでもある。

同じ文脈において、絵画宣言に署名した5名の画家をとらえようとすれば、ベルクソンの現象学を絵画・彫刻に〈翻訳〉したボッチョーニ、実直なキュビズムの実践者カッラ、平面

から音による彫刻へ踏み出すことで時間の加速を試みたルッソロ、視覚フラッシュとしての身体感覚と記憶を平面に埋め込んだバッラ、ダンスの美的運動の感覚沈潜を点の集合たる色彩に込めたセヴェリーニと、その美学的来歴だけでもいちじるしく統一性を欠く表現者たちの唯一共通する主題としての「速さ」が浮かび上がってくる。

《あらゆるものは動き、あらゆるものは走り、あらゆるものは急速に変化する。かたちはわれらの前で制止することはけっしてなく、たえず現れては消えていく。網膜に残る映像がつづけば、動く物体はたえず増殖し変形をつづけ、進む空間のなかで震えるように連続する。だから疾走する馬は4本ならぬ20本の脚をもち、その動きは三角形をなすのだ》——まずは「未来派絵画技術宣言」(1910)を検討することからはじめよう。

表現主義の運動美学

西岡あかね

1. はじめに

すでにカール・ルートヴィヒ・シュナイダーが、第二次世界大戦後における表現主義文学研究の最初期に、表現主義抒情詩の特徴的言語表現の一つとして「力動化メタファー dynamisierende Metapher」を挙げている¹が、ドイツ表現主義の文学において、何らかの動きや速度の感覚を喚起するようなイメージや表現が重要な意味を持っていることは、これまでの研究でもたびたび指摘されてきた。その際、この表現傾向はしばしば、表現主義をモダン内部における批判的モダン、すなわち「美的モダン」と捉える視点から、近代都市に対する不快感や違和感、疎外の感覚といった、表現主義作家の近代批判的態度と関連付けられ、また、その文脈で、技術に対する表現主義と未来派の態度の違いを強調する材料にもなってきた²。いくつか典型的な例をあげよう。

ザルの目のように密集して / 窓が並んでいる、家々が / 密着して押し合いへしあいするから、通りは / 絞殺体みたいに灰色に膨れ上がっている。// しっかり鉤止めされ、互いの中に埋め込まれた状態で、 / 路面電車には二つの顔が / 座っている。彼らの密着したまなざしは、互いの中に / どっぷり浸かり込んでいる、臆せず、何か問いたげに。³

(アルフレート・ヴォルフエンシュタイン「都市住民」)

自動車の走り // … は人気のない広場を超えてさらに驀進する、 / 金、ハアハア喘ぎな

¹ Karl Ludwig Schneider: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg 1954.

² Vgl. Silvio Vietta / Hans Georg Kemper: *Expressionismus*. 5., verbesserte Auflage. München 1994, S. 40-49.

³ Alfred Wolfenstein: Städter. In: Silvio Vietta (Hrsg.): *Lyrik des Expressionismus*. Tübingen 1985, S. 46.

がら、夢想と覚醒のはざままで、/ 周りには霧、藪をますます見えなくする、/ 車はターンする… 一飛びで。/ 僕はただ寄りかかっているだけ、僕の心臓は外れてしまった、/ ここはブランデンブルク門じゃないか？/ 右手では空が、靄に包まれて斜めにそびえたっている、/ そこには小さく月が、白いしずくのように、ぶら下がっている。⁴

(エルンスト・ブラス「自動車の走り」)

どちらの詩も、大都市における技術体験の知覚をテーマとしている。すなわち、両者ともに、路面電車と自動車という、技術によるスピードの感覚を描いているのだが、その際、外界の現象が擬人化、力動化される一方、認識主体であるはずの「私」は事物化され、動きを失った無力な姿を見せている。

表現主義の作家たちの技術に対する批判的まなざしを反映した、大都市抒情詩におけるネガティブな動きのイメージとは対照的に、表現主義の最も綱領的なモチーフである「新しい人間」が描かれる際には、行動主義やバイタリズム的世界観と関連しつつ、動きのある、生き生きとした人間の身振りが、舞踊のような身体芸術や技術的な運動のイメージを取り込む形で強調される⁵。例としてヨハネス・ベッヒャーの詩「新しい人間」の一節を引こう。

梃子の腕で。胸部は塔をなす。額は盾。

彼は歩む！歩む！！星たちの合唱が流れた。

そして歩みつつ！歩みつつ・・・旗となった髪はぐんぐん伸びた！

彼は躍進する、花咲く野へと。

おお、青空で踊る者たちよ！兄弟たち、踊り手たちよ！

おお、故郷、大地よ！太陽に酔った柔らかな寝床。

⁴ Ernst Blass: Autofahrt. In: Ebd., S. 61.

⁵ 表現主義における行動的人間像については Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt 1979 を参照。

お前は時の翼を関節につけている。

そんな太陽の頭部が、大きく、春の大気の中で身を乗り出している！⁶

1917年に書かれたこの詩には、イタリア未来派の影響と思われる、コンパクトでアナロジ的な造語・複合語表現が見られる。その際、詩のタイトルともなっている「新しい人間」は、機械と融合したような姿（「梃子の腕 Hebel-Arme」、「塔なす胸部 Brust: Turm」、「額の盾 Stirnen Schild」）を見せており、その前進的、上昇的な動きは、舞踊や、イカロス神話への肯定的な暗示を含む飛行のイメージを織り込みながら⁷、雑多で攻撃的、かつエネルギーなリズムを刻んでいる。このベッヒャーの新しい人間像は、表現主義の技術アレルギーという見方が一面的であることを示す、格好の例だといえるだろう。事実、近年の文化史的研究では、表現主義における「運動する人間」の形象を、スポーツ、ヴァリエテ、サーカス、舞踊などの、同時代の新しい身体文化との関連において論じようとする試みが行われており、その文脈で、表現主義と技術とのかかわりを再度評価しなおす視点も提示されている⁸。

上述のように、表現主義の文学における多様な動きのイメージは、表現主義作家たちの近代批判的視点を内包しつつも、旧来の世界観や人間像、芸術様式に対する彼らの破壊的姿勢を伝える極めて重要な役割を担っている。これほど重要かつ、表現主義の詩作品をひも解けば、いわばどこにでも見られるイメージであるにも関わらず、あるいはまさにそれゆえに、「運動」という概念が表現主義の文学・芸術理論の中で具体的にどのように定義され、論じられているかを問題にした研究は、あまり見当たらない。本報告でも体系的な考察はできないが、表現主義の（中でも特に自ら「表現主義」と銘打った）マニフェストや文学論の中で、この概念がどのように論じられているかを定点観測的に見直すことで、表現主義の美学原

⁶ Johannes R. Becher: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 1: Ausgewählte Gedichte 1911-1918. Berlin und Weimar 1966, S. 457.

⁷ モデルネの文学におけるイカロス神話の読みかえについては Felix Philipp Ingold: *Ikarus novus. Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne*. In: *Technik in der Literatur*. Hrsg. von Harro Segeberg. Frankfurt 1987, S. 269-350 を参照。

⁸ 例えば以下の論考を参照。Thomas Wegmann: *Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste*. In: *ZfG*. N.F. 3 (2020), S. 567-582; Andreas Kramer: *Sport und literarischer Expressionismus*. Göttingen 2019.

理としての「運動」の重要性を改めて確認したい。

2. 表現主義の文学理論における「運動」の諸相

表現主義における「運動」の諸相を論じるにあたって、第一の観点としてまずあげられるのが、現代性の象徴としての動きのイメージである。初期表現主義の代表的グループである「新クラブ」の作家、エーリヒ・ウンガーが1910年に『シュトゥルム』誌上に発表した綱領的テキストの一節を見てみよう。

これは否定できないことだが、ゲオルゲの音楽にはある調子が欠けているのだ。つまり、せかせかとして、歪んだ、無風流に騒がしい声をあげながら、奇妙な調子で押し合いへし合いしているエネルギーがそこから響いてくるような調子のことだ。そして、そういう調子というのは、僕らの全く驚くべき時代の背景として現れ出てくるものなのだ。⁹

新興都市ベルリンに集った若い芸術家たちのグループである「新クラブ」が、古典主義的でエゾテリックなゲオルゲ・サークルへの批判という形で、自らの新しい芸術的立場を表明したテキストだが、ここでウンガーは、新しいモダン都市の体験としての速度や、不調和で暴力的、あるいはエネルギッシュな動きの感覚を、ポスト審美主義の新たな美的感性として強調している。

ウンガーにとって、様々な動きのイメージは、新たな都市的感性を表現するための手段だったが、一方、オーストリア出身の表現主義作家、パウル・ハトヴァーニにとっては、現代における動的な、あるいは時間化された世界を、芸術的手段を用いて把握するために不可欠な要素が「運動」であった。1917年に『アクツィオン』誌に発表された論考「表現主義試

⁹ Erich Unger: Vom Pathos. In: Thomas Anz / Michael Stark (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart 1982, S. 118-120; hier S. 119.

論」の中でハトヴァーニは、相対性理論にまで言及しつつ、表現主義の新しさ、創造性は「運動」の発見にあったと述べている。

そして、その相対論的基盤に従って、表現主義は、自らの本質のいかなる固定的定義も断念せねばならない。[...] 運動、それが問題なのだ。表現主義は動きを発見した。表現主義は、静寂も、平衡も、世界や運命の恐ろしい緩慢さも動きに他ならないことを知っているのだ。¹⁰

ウンガーやハトヴァーニのマニフェストに見られたような、運動に対する都市的、あるいは現代的な感性はすぐに、雑多で攻撃的な動きに対峙する、モダン都市の生活者の経験や意識、生の強度を表す原理に変換され、そのような生き生きとした動きを持った、(マニフェストの中では「私」、「魂」、「意識」、「無意識」など様々な語で名指される) 人間の精神の絶対化につながっていった。1919年に出版された歴史的アンソロジー『人類の黄昏』の序文の中で、編者クルト・ピントゥスは、表現主義の文学的功績を要約して以下のように書いている。

美的なものや、芸術のための芸術という原理が、「最新の」とか「表現主義の」と呼ばれるこの文学におけるほど軽蔑されたことはかつてなかった。というのも、この文学は全くの噴火、爆発、集中であり、あの忌々しい殻を破砕するためには、そのようなものでなくてはならないのだ。それゆえ、この文学は、いかにこの腐敗した現実が明確に把握可能なものであったとしても、現実の自然主義的描写という表現手段を避けるのだ。むしろこの文学は、力強く暴力的なエネルギーで、精神の運動力から自らの表現手段を生み出すのであり、(その乱用をあえて避けようとしめないのだ)。¹¹

¹⁰ Paul Hatvani: Versuch über den Expressionismus. In: *Die Aktion* 7 (1917), S. 146-150, hier S. 150.

¹¹ Kurt Pinthus: Zuvor. In: Anz / Stark (Hrsg.): *Expressionismus*, S. 55-60, hier S. 58.

ここでピントゥスは、ドイツ革命時の、運動の政治化への傾向を強く示しながら、「噴火」や「爆発」といった激しい動きを感じさせるメタファーを用いて、表現主義の文学言語の破壊性を強調するとともに、そのような言語を生み出す詩人の「精神の運動力 *Bewegungskraft des Geistes*」に表現主義の本質を見ようとしている。

ピントゥスとは対照的に、より美学的な立場から表現主義を定義したヘルヴァルト・ヴァルデンは、純粹芸術としての文学という「言語芸術理論 *Wortkunsttheorie*」の文脈で、詩的言語をリズムカルな身振りに変換しようと試みている。1920年から1922年にかけて『シュトゥルム』誌に連載された論考「表現主義以前の文学への批判」の一節を例として引用しよう。

有機的に、ということは視覚的に構成された身振りの造形が、芸術作品としての舞踊を生み出す。有機的に、ということはつまり音声的に構成された響きの身振り *Klanggebärden* の造形は、芸術作品としての文学を生み出す。芸術作品の精神的誘発作用は受容者次第だ。すなわちそれは一義的なものでもないし、とりわけ両義的なものでもなく、多義的なのだ。解釈可能であったり、特定の感情を誘発したりすることは、芸術作品の使命ではない。身体を、そして精神を動かすことが、芸術作品の解釈不能の作用なのだ。運動はただ運動によってのみ誘発される。それゆえ、あらゆる芸術作品は、そのリズムを本質としている。¹²

ピントゥスのテキストで強調されていたような破壊的運動のイメージとは異なり、ヴァルデンは、言語の音声的側面に注目しつつ、構成的なリズムの原理を詩的言語に持ち込もうとしている。では、なぜ詩的言語をリズムカルな動きに変換する必要があるのだろうか。ヴァルデンは以下のように説明している。

しかし生は運動であり、ただ運動においてのみ我々は生を認識するのだ。芸術的運動

¹² Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung. In: *Der Sturm* 11 (1920), S. 98-100, hier S. 100.

はリズムである。そして、すべての古典的、また古典期以降の詩には芸術的生命がなかった、なぜなら、それらの詩にはリズムが欠如していたからだ。¹³

ヴァルデンもまた、ピントゥスと同様に、「生」の原理としての運動というバイタリズム的な運動概念を下敷きにしつつ¹⁴、運動する、生きた精神を持った新しい芸術家や詩人の活動の表現、あるいは活動の空間としての表現主義芸術というコンセプトを提示していることが分かる。その際、両者ともに、芸術家の精神の力動化だけではなく、受容者の精神を動かすという、詩的言語の作用を重視していることに注目する必要があるだろう。

3. 運動する言語の実践：アウグスト・シュトラムとヨハネス・ベツヒャー

では、表現主義の作家たちが目指す、運動をその原理とする詩的言語とはいかなるものなのだろうか。もちろん、単に動いている物体や人間をモチーフ的に描写するだけでは十分ではない。詩と舞踊をパラレルに論じていたヴァルデンのテキストが示唆しているように、目指されるべきは、動きを描写するのではなく、それ自体が動く言語、言いかえれば動きを生み出す言語なのだ。このような動的言語のイメージを、『シュトゥルム』の同人であり、ヴァルデンの理論の実践者でもある詩人、アウグスト・シュトラムは、ヴァルデン宛の手紙の中で以下のように描いて見せている。少し長いですが、以下に引用したい。

私は何か存在 *Sein* はまだ感じません、あちこちにまだ生成 *Werden* を感じるだけなのです。存在というのは、一般的な批評家が言うような意味です。「止まった」、「できた」！私にはただ生成＝存在 *Werden=Sein* だけがあるのです。存在というのはしかし死です！そんなものが存在するのでしょうか？私はこれまで生きてきて、それを見た

¹³ Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung. In: *Der Sturm* 12 (1921), S. 3-8, hier S. 6.

¹⁴ ピントゥスとヴァルデンの表現主義コンセプトの違いは、表現主義の芸術論における「生 *Leben*」の概念の多様性に還元され得るが、これについては筆者のドイツ語論文 Akane Nishioka: *Wirklich eine Entgrenzung zwischen Kunst und Leben? Neopathetisches Cabaret und die historischen Avantgardebewegungen*. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 3 (2004), H. 5, S. 135-148, hier 140 (Anm. 17) を参照されたい。

ことがありません。私の周りをくまなく見てもです！ […] 知っていることを体験することはもうできません。それはもう体験されているのです *Ist erlebt*。しかし、ただ体験だけが生に値しますし、生なのです。ですから、私は一步を踏み出す必要はないですし、そんなことをしてはならないのです。というのも、どのような意図も迷い道ですし、どのような理解もナンセンスなのです。形成する、生じるエネルギー、力を持つ唯一のものである無意識に対する不正です！意図と理解、無意識という大きな家、宮殿についた汚いしみ、やみくもで悪趣味で、目的もないのです。しかし、ここでも我々は、自分たちの考えを表す言葉を持たないのです。我々生成中の者たちは！あるいはむしろ、我々生成派たち *Werder* は。存在派 *Ister* は嘘つきで、生成派だけが風になびき動き、本物の中の本物なのです。¹⁵

かなり特異な言葉づかいがされているが、ここでシュトラムは、自我も意識も外界もすべて、体験された流動的な生の生成の相において見るという、ある種のコスモロジーを展開している。部分的にはイタリア未来派の影響を受けた、シュトラムの抽象化された特異な詩の言語は、この体験された生のアスペクトを直接的に表現する言語、すなわち、アルフレート・デーブリンの言葉を借りれば、「発酵」し、「流動する」言語¹⁶を実現しようとしたものだと言える。その際、シュトラムがこの異様な運動イメージに到達したのが、第一次世界大戦の戦場のさなかであったことに注目してもよいだろう。物量戦のさなかで得た、圧倒的な物質のエネルギーや、日常かつ人間的な知覚の限界を超え出た、対象から遊離したような「動き」そのものの体験が、表現主義における運動形象の抽象化に深く刻み込まれている¹⁷ことが、以下にあげるシュトラムの戦争詩からも読み取れるだろう。

¹⁵ August Stramm: Brief an Nell und Herwarth Walden vom 21. März 1915. In: August Stramm: *Gedichte Dramen Prosa Briefe*. Hrsg. von Jörg Drews. Stuttgart 1997, S. 187-189, hier S. 187.

¹⁶ Alfred Döblin: Brief an Herwarth Walden vom 21. September 1915, zitiert nach Jörg Drews: Nachwort. In: Ebd., S. 213-238, hier S. 238.

¹⁷ シュトラムと同時期に戦場にいたフランツ・マルクが「戦場のスケッチブック」の中で示した、純粹抽象への傾斜もその証左となるだろう。Franz Marc: *Skizzenbuch aus dem Felde*. Mit einem Nachwort von Michael Semff. München und Berlin 2016.

Im Feuer

Tode schlurren

Sterben rattert

Einsam

Mauert

Welttiefhohe

Einsamkeiten.

(炎の中 // 死たちは足を引きずり行き / 死亡はガタガタ音を立てる / 寂しく / 積み上げられた / 世界の深さほど高い / 孤独)

オノマトペの使用が特徴的な一行目と二行目では、死が迫りくる様子が、二重子音と短母音を組み合わせた、急き立てるような早いリズムで表現されている。特に第二行は、名詞化された動詞を動詞と組み合わせることで、より純粋な動きのイメージを形作っている。これに対して、三行目から六行目までは、すべての行が一語からなり、全体で一つの文をなすという、いわば、断片化されつつ引き延ばされたような文構造を取ることで、孤独が次第に積み重なり、壁のように語り手を囲い込んでくる感覚を生み出している。さらに、行ごとに長くなる詩行の形と、沈み込むようなリズムも、この印象を強めている。

シュトラムが生と死の境にある戦場で、いわば実存的に得たコスモロジックな運動の美学は、第一次世界大戦後、シュトゥルム・サークルにおいて理論化され、「言語芸術理論 Wortkunsttheorie」として整備されてゆくことになる。1918年にヴァルデンが出版した綱領的論集『表現主義：芸術の転換』に収められた、ルドルフ・バウアーの論文「宇宙的運動」では、主観性の芸術としての表現主義というコンセプトが、運動をキーワードにして、以下のように説明されている。

芸術家は内的体験 *inneres Erlebnis* を形づくる。彼は自然を解釈しない、彼は新しい形象 *Gebilde* を創造するのだ。[...] 個々の形態や色彩も絵全体も、芸術家の魂が創造の間に体験した運動を鑑賞者に伝達するのだ。表現主義絵画はしたがって、魂のダイヤグラムなのであり、その描くカーブは感情の強さに応じて上昇したり、あるいは減じたりするのだ。¹⁸

カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』とも通底するような、「魂」という概念を介した、パウアーのいささか神秘主義的な言葉づかいに対して、ローター・シュライヤーは、1919年に発表された論文「新しい芸術」の中で、「リズム」をその原則にすえた、より実地的な芸術理論の構築を目指して、次のように書いている。

創造する芸術家は理性に即したロジックを知らない。芸術家のロジックはリズムとして姿を現す。[...] リズムのロジックは、運動における余白と速度の相互関係だ。リズムのロジックは、どのイメージにおいても、そのイメージの法則に従ってそれぞれ異なる。芸術作品のリズムは動きだ、強制的で、必然的な動きだ。強制的というのは、芸術家は彼のヴィジョン *Gesicht* によって、動きを被るように強いられるからだ。動きが芸術的に必然的だというのは、明確な、創造的に把握された動きによってのみ、ヴィジョンに形姿を与えることができるからだ。¹⁹

「魂のダイヤグラム」であれ、「リズム」であれ、芸術家の内的、あるいは心理的体験としての運動に、抽象的形態やリズムによって形を与えることが芸術の本質的課題であるとする点において、シュライヤーはパウアーと一致している。さらに、この構成的な芸術コンセプトに従って、シュライヤーは文学（シュトゥルム・サークルの用語では「言語芸術

¹⁸ Rudolf Bauer: Die kosmische Bewegung. In: Herwarth Walden (Hrsg.): *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918, S. 52-60, hier S. 53.

¹⁹ Lothar Schleier: Die neue Kunst. *Der Sturm* 10 (1919), S. 66-70, 83-90, 104-106, 118-125, hier S. 84.

Wortkunst]) を、「リズム的法則」に従って語を動かし、語の響きによって、芸術家の得た「ヴィジョン」を表現する芸術ジャンルであると定義している。

言語芸術家 *Wortkünstler* は、彼のヴィジョンを語の響きで告げるのだ。どの言語作品 *Wortwerk* もそのリズム的法則を持っている。リズムが言葉を動かすのだ。²⁰

ここまで、運動を新しい詩的言語の原理とみなす、表現主義の芸術理論それぞれの論点を整理し、スケッチしてきたが、注意すべきは、どの論者も、創造する芸術家自身の視点もまた動きの中にあるということを強調している点だ。表現主義の理論や作品において、詩の言語がしばしば、舞踊や飛行のイメージと結び付けられるのは、この形象が、芸術家の視点の複数化、力動化というコンセプトを最もよく可視化するからなのだ。

さて、シュトゥルム・サークルの構成的、リズム的なアプローチに対して、ピントゥスなど、アクツィオン・グループに近い作家たちが持っていた、破壊的運動性を体現する詩的言語のイメージは、戦後のプロレタリア文学において、非常に興味深い展開を見せている。ベッヒャーが 1923 年、「フランクフルト新聞」のアンケートに答えて、自身の詩的言語の「美学的法則」について述べた手紙の一節を引用しよう。

この芸術的形象に内在する美学的法則にはおそらく、言語的なものの内部であらかじめ行われている考慮を突破し、言語の機械的特性を集積して、この集積点を越えて、この言語の特性を再び根源的に生きた状態へと解きほぐす方向をめざす傾向があるのだ。言語的なものにもまた備わっている物象化・事物化 *Verdinglichung* の構造を認識することが、今日、芸術家にとっても重要なのだ。/[...] 弁証法的な進路変更作戦のなかで、時系列はギリギリと巻き上げられ、並列へと変換される。詩は同時性の領

²⁰ Ebd., S. 119.

域に押しやられる。すなわち外部的にも急行速度 *Expreßtempo* を強調する試みだ。²¹

ベッヒャーは、自らの詩的言語の原理として、言語を、「物象化・事物化の構造」に逆らって、「根源的に生きた状態へと解きほぐす」ことをあげている。非常に特異な言葉づかいがされているため、にわかには理解しがたいが、テキストの後半部分のメタファー的表現と照らし合わせて読み解けば、要するに、「時系列」すなわち論理的な因果関係に従って語を結び合わせ、概念的に意味を固定化するのではなく、語そのものが持つ「機械的特性」、つまり、語を運用する主体から自由になった、語の運動性を開放することを目指しているのだといえる。当然、そうした言語は、慣習的な構文法に対して挑戦的、攻撃的態度をとることになる。ベッヒャーの言を聞こう。

非論理という爆弾が、伝統的でアカデミックな文構造、すなわちブルジョワ的言語建造物に対する破壊工作を行うのだ。リズム、メロディー、メタファーはよろめく、言語自身が、その創造者から自由になって、一見ほどけそうには見えないが、固有の法則性に従って互いに交わりながら運動し、無政府的な、爆発的なやり方で互いに押し合いへし合いしている結び目を生産するのだ。詩は極度に圧縮される *über-dichtet*。あちこちで、とうの昔にひびの入った言語モーターを再び勢いづけようという、英雄的で荒っぽい、懸命の試みが見られる。²²

ここでベッヒャーは、「アカデミックな文構造」が生み出す論理（これがベッヒャーの言う「物象化」された言語だろう）から解放され、自由に動き回る、「無政府的」で「爆発的」な言語を新しいプロレタリア的言語として夢見ている。その際、ベッヒャーのいかにも表現

²¹ Johannes R. Becher: Brief an die Feuilletonredaktion der *Frankfurter Zeitung*. In: Peter Demetz: *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*. München und Zürich 1990, S. 334-336, hier S. 334.

²² Ebd., S. 335.

主義的なファンタジーには、巻き上げネジや、急行列車、爆弾、モーターなど、様々な技術的イメージがちりばめられている。このテキストは、イタリア未来派の「解放された言語（パローレ・イン・リベルタ）」のコンセプトからもインスピレーションを受けた、ベッヒャー流の表現主義的運動美学と、20年代の左派文学における、唯物的文化や技術化、機械化への要求との結節点を示しているといえるだろう。

さて、では、実際にはどのようにすれば詩の言語を動かすことが、換言すれば、詩の言語を躍らせたり、飛行機で飛ばせたり、急行の速度で疾走させたりできるのだろうか。ここではベッヒャーの詩「新しいシンタクス」（1916年）を例にとりあげ、ベッヒャーがどのように、自身の言語理論を実践に移したかを検討したい。

Die neue Syntax

Die Adjektiv-bengalischen-Schmetterlinge

Sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen Quaderbau.

Ein Brückenpartizip muß schwingen! schwingen!!

Derweil das kühne Verb dich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt.

Artikeltanz zückt nett die Pendelbeinchen.

In Kicherrythmen schaukelt ein Parkett.

Da aber springt metallisch tönend eine reine

Strophe heraus aus dem Trapez. Die Kett

Der Straßenlampen ineinander splittern.

Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.

Ein junger Dichter sich Subjekte kittet.

Bohrt des Objektes Tunnel . . . Imperativ

Schnellst steil empor. Phantastische Sätzelandchaft überzüngelnd.

Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt.

Und Blaues fließt. Geharnischte Berge dringen.

So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt.²³

(新しいシンタックス // 形容詞、ベンガルの蝶たち / 彼らは鳴り響きながら名詞の盛り上がった石造建築の周りを旋回する。 / 分詞の橋はスイングせよ！スイング！！ / その間にも大胆な動詞はお前を、軋む飛行機を高めへとよじり上げる。 // 冠詞ダンスがかわいい振り子の足をピクリと動かし / くすくす笑うリズムで床がゆらゆら揺れる。 / そこでしかし金属の響きを立てながら正真正銘の / 詩連が飛び出す、空中ブランコから。一列に並んだ // 街灯が入り混じり粉々になる。 / あの華やかなご婦人の敬虔なる呼格を無視して。 / 若い詩人はパテで主語を固定する。 / 目的語のトンネルをうがつ・・・ 命令法で // 急上昇する。突拍子もない文章風景の上に舌をのばしなから。 / 七つのヒュドラチューバを吹き鳴らす。わき立つ雲は急落下する。 / そして青いものが流れる。武装した山脈が迫る。 / そうして花開く僕らは五月に輝く超世界の光の中で。)

表題からも読み取れるように、この詩は、イタリア未来派の影響下で、ベッヒャーが「解放された言語」のイメージを描きつつ、その「新しいシンタックス」を実践して見せた、詩論的なテキストである。その際、先に引用した詩「新しい人間」同様、ここでも舞踊と飛行のイメージが、技術的語彙を交えて展開されている。

第一連、動きの乏しい名詞の「石造建築」の周りを、形容詞や分詞がまだ控えめに、従来

²³ Johannes Becher: Die neue Syntax. In: Becher: *Gesammelte Werke*. Bd. 1, S. 228.

のシンタックスを守った文章の中で動きまわっている。しかし、「大胆な動詞」が、詩人と、そしておそらく読者をのせた「飛行機」を急上昇させるやいなや、第二連以降、まるでシンタックスという重力から語が解き放たれたかのように、文章は断片化され、自由なアナロジック的イメージのモンタージュが繰り広げられる。このアナロジーの展開の中で、冠詞はダンスとなり、詩連は空中ブランコになる。そして、その詩の言語の動きに乗って、詩人は、「目的語のトンネル」をうがった技師や、「命令法で急上昇する」飛行士といった、大胆で活動的な技術者の姿を取り、技術時代にふさわしいモダンな英雄性を誇示している。その際、モチーフ的に描かれた動きのイメージが、詩のリズムそのものに変換されていることに注目して欲しい。すなわち、二連と三連の間、三連と四連の間に、それぞれ連をまたぐ形でアンジャンプマンが行われることで、詩連の中で描写された、「空中ブランコ」が飛び出す動きや、「急上昇する」飛行の急激で跳躍的な運動の感覚が（四連、第一行冒頭の、*schnell* *steil* という「音の畳みかけも相まって）呼び起こされているのだ。最終行で歌われる、「僕ら」がその中で花開く、「五月に輝く超世界」とは、この語の動きに乗って飛翔した詩人と読者が運動を展開する空間、すなわちこの詩のテキスト空間を指していると読むことができるだろう。

4. まとめと展望：表現主義のパフォーマンス性とジェンダー布置

ベッヒャーは、文字通りアクロバティックな語の使用によって、詩のプロセスそのものを流動化させようと試みたが、しかし、自由に運動する語といっても、それがただテキストの形で読まれるだけでは、動きの感覚をいかに言語的に生み出そうとしても、やはり限界があるだろう。従って、表現主義の作家たちの多くが、文学キャバレー、朗読の夕べ、そして総合芸術としての舞台芸術に活動の場を広げようとしたのは偶然ではない。彼らは、これらのサブリテラルな場で、詩の言語を音声やジェスチャーに変換することによって、従来の「作品」の枠を超えた、実際に身体の動きを伴うパフォーマンスへ文学を移行させようとしたのだ。先に言及した論文の中で、ローター・シュライヤーは以下のように述べている。

言葉は口に出すことができる、言葉は響きを発する。言語芸術家は朗読芸術家だ。彼は自身のヴィジョンを語の響きで告げしらせるのだ。彼の造形的手段はリズム的抑揚と言葉だ。²⁴

シュライヤーが、文学を純粹芸術化する手段として、語の響きに焦点を当てつつ、詩人を「朗読芸術家」だと定義しているのに対し、アルフレート・ヴォルフエンシュタインは、行動主義的な文脈で、発せられた言葉の持つ力と効果を強調すると同時に、聴衆に向けて語りかけようとする態度の中に、新しい詩人のエトスを見出している。例えば、1917年に『アクツィオン』誌に掲載されたマニフェスト「芸術の活力について」の中で、ヴォルフエンシュタインは端的に、「詩人は発話 *Äußerung* の友なのだ。それは彼の幸福である」²⁵と述べている。また、同時期に書かれた詩「発話の幸福」の中では、運動のイメージと共に、発話の行為への要求が次のように描かれる。

Und morgenrot erhebe sich der Mund,

Er tue der Gefühle Wölbung kund.²⁶

そして、朝焼けのごとく、口よ、身を起こし、声をあげよ、
感情のまどかな膨らみを告げ知らせよ。

こうした、発話や身振り言語を再評価し、詩のテキストを声に出して読まれるものとして構想するような傾向は、表現主義のマニフェストを調査すれば、他にもいくつも例が見つかるだろう。

²⁴ Lothar Schleier: Die neue Kunst. *Der Sturm* 10 (1919), S. 130.

²⁵ Alfred Wolfenstein: Über Lebendigkeit der Kunst. In: Alfred Wolfenstein: *Werke*. Hrsg. von Hermann Haarmann und Günter Holtz. Bd. 5: *Vermischte Schriften*. Mainz 1993, S. 87-95, hier S. 90.

²⁶ Alfred Wolfenstein: Glück der Äußerung. In: Ebd. Bd. 1: *Gedichte*. Mainz 1982, S. 186.

シュライヤーやヴォルフエンシュタインをはじめとする表現主義の作家たちが要求した、文学のパフォーマンス化が、表現主義運動の中で具体的にどのように行われたかをこの発表で論じることはできない。しかし、この点と関連して、最後に表現主義の芸術実践におけるジェンダー布置について触れておきたい。

これまでに言及した表現主義の作家たちが全員男性だったことに気づいただろうか。表現主義運動そのものの男性同盟的性格と、表現主義の理論の中核をなす、バイタルでエネルギッシュな詩人のイメージが男性詩人を前提としていることを考えあわせたとき²⁷、表現主義の理論的言説が専ら男性によって書かれたことはむしろ自然に見えるかもしれない。しかし、その男性詩人が理論的考察を通じて構築した運動のイメージを、実際に表現主義の芸術実践において担ったのが、ダンサーやカバレットのディゼーンズなど、主に女性のアーティストだったことは、どのように考えるべきなのだろうか。女性芸術家たちは、男性詩人のいわば伝統的ミューズとしての役割を担っていたのだろうか？それどころか、男性詩人たちは、女性芸術家の実践を自分の理論や運動にうまく取り込み、利用するいわば搾取者だったのだろうか？あるいは、女性パフォーマーたちは、自立した芸術実践者として、むしろ従来の芸術ジャンルにとらわれていた男性芸術家よりも先を行っていたと見るべきなのだろうか？これらの問いにははっきりと答えることは困難だろう。というのも、表現主義の女性芸術家による実践や、自己の芸術実践に関する彼女たちの語りと、男性作家の視点から彼女たちの芸術実践について語った言説の間には往々にして齟齬があり、彼女ら／彼ら自身が、誰のための芸術実践だったのかをめぐって、運動の展開過程で、実践と言説の戦いを繰り返しているように見えるからだ。いずれにせよ、従来の研究ではほとんど取り入れられてこなかったジェンダー研究の視点から表現主義を見直すことで、以上にあげたような問いを論じる可能性がようやく開けてきたといえる。表現主義のジェンダー史的研究はまだ始まったばかりだが、今後の発展を期待したい。

²⁷ 表現主義運動の男性性については、筆者の以下の論考を参照されたい。西岡あかね「表現主義のマチズモとアウトサイダー性」、熊谷謙介編『男性性を可視化する』青弓社、2020年、27-62頁、特に27-35頁。

表現舞踊における「動き」の概念

—イサドラ・ダンカン、メアリー・ヴィグマン、ヴァレスカ・ゲルト—

山口庸子

1. はじめに

ガブリエレ・クラインは、その編著『動き—社会科学的・文化学的構想』において、「動き *Bewegung*」が、「近代の自己理解のための中心的隠喩であると同時に、近代の根底的構想の一つ」であると述べている。身分的秩序が解体され、自然界の運動や世俗の秩序が「高次の権力」の所産とは見なされなくなったことで、「動きは、なされねばならず、また生じさせ得る過程」となった。近代とは、動きのある、絶えず変化する社会である¹。

同じ論集で、アンドレアス・レクヴィッツは、18世紀から19世紀にかけて成立し、社会の主導的位置にあった「市民的主体」に動きの「活性化」とその「抑制」という背反が認められる、と論じている²。市民的主体は、職業選択や空間的移動の自由、知的活動の自由、親密圏での感情の発露の自由などを手にし、何重もの意味で「運動状態 *in Bewegung*」にあった。一方で、身体性という観点から見ると、この市民的主体の動きの特徴は、「基底的な一貫性と同型性」にあった。「天職」に誇りを持ち、極端に走らず、規律正しく、同じ動きを正確になし得ることが、求められたのである。その特質は、身体的な振る舞いのみならず、内面的な原則としての「道徳 *Moral*」のように、精神的、情動的動きの局面にも認められた。このような抑制は、旧支配階級である貴族の無節操さに対する対抗手段であるとともに、動きが天与の秩序から切り離されたために、個人や社会によって統御されるべき対象となったことにも起因するだろう³。

*本論文は、2021年6月5日に開催された日本独文学春季研究発表会におけるシンポジウム「アヴェンギャルドの運動表象」で発表した「表現舞踊における『動き』の概念」に基づく。なお本論文で、引用文中の強調はすべて原文のまま。

¹ Gabriele Klein, „Bewegung und Moderne: Zur Einführung“, in: Gabriele Klein (Hrsg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld: transcript, 2004, S. 7.

² Andreas Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts. Moderne Subjektivität im Konflikt von bürgerlicher und avantgardistischer Codierung“, in: Klein (Hrsg.), *Bewegung*, S. 155-184, hier S. 164-165.

³ Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts“, S. 166-167.

レクヴィッツは、近代においては常に、このような市民的主体に対抗する、ロマン派などの「急進的・美的な主体」が存在していたが、それが大きく顕在化したのが、表現主義や未来派、ダダ、シュールレアリスムなどの20世紀初めの「美的アヴァンギャルド」であったとする。しばしば指摘されるように、これらのアヴァンギャルドの出現の背景には、相対性理論や量子論による時間や空間の相対化、精神分析による無意識の発見、大衆社会の出現、都市化や機械化の進行、交通や通信手段の発達、写真や映画など新しいメディアの普及、さらにこれらの変化が引き起こした知覚の変容などの要因がある⁴。

レクヴィッツによれば、秩序維持的な市民的主体に対して、美的アヴァンギャルドの主体は、市民社会の規範を「侵犯する *transgressiv* 主体」であり、「身体的、精神的、情動的な動きの予測不能な流動性」によって特徴づけられていた。「従来の主体の形式を次々に後方へ置き去りにし、破滅的なほど新しいものを体験して一瞬、自己を新しいものと感じる（そしてすぐにそれを捨て去る）運動する *bewegt* 主体のみが、その加速と活気のゆえに、現代的とされた。」⁵

この美的アヴァンギャルドが離脱しようとしたその対象には、精神の活性化と身体の不動化の大きな要因となった、市民社会の書字中心の文化も含まれている⁶。たとえば、「未来派宣言」が批判している従来の文学の「思弁的な不動性 *nachdenkliche Unbeweglichkeit*」⁷とは、そのような市民的主体の思考と身体性の特徴である。従って、レクヴィッツは全く言及していないが、そもそも動く身体を表現手段とする芸術であり、しかもそのような書字中心の市民文化からの意識的な逸脱であるモダンダンスには、美的アヴァンギャルドの「動き」の多種多様な現象形態が認められるはずである。そこで、以下では、まず美的アヴァンギャルドの一潮流であり、表現舞踊と密接な関係を持つ表現主義における「動き」の概念を検討する。その後モダンダンスの先駆者イサドラ・ダンカン、表現舞踊の代表的な舞踊家メアリ

⁴ Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts“, S. 169-175; Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002, S. 18-23 なども参照。

⁵ Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts“, S. 171-172.

⁶ Vgl. Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts“, S. 168.

⁷ F[ilippo]. T[ommaso]. Marinetti, „Manifest des Futurismus“, in: *Der Sturm*, Vol. 3, Nr. 104, 1912, S. 828.

ー・ヴィグマン、ヴァレスカ・ゲルトにおける舞踊の「動き」の概念について比較考察していきたい。なお、本論文で論じる表現舞踊 *Ausdruckstanz* は、1910年代の半ばから1930年代までのドイツ語圏を中心としたモダンダンスを指している。

2. 表現主義における「動き」の概念

ヴォルフガング・ローテが早くに指摘したように、「最盛期にあった舞踊芸術と表現主義は不可分」⁸であった。表現舞踊と表現主義は、ヴィグマンと画家エミール・ノルデの相互的影響関係のように、思想上も人的ネットワークの上でも密接な関連を持っていた。表現舞踊のある部分は表現主義を構成しており、また表現主義は文学、絵画、演劇、映画などのジャンルを横断して、夥しい舞踊表象を生み出した⁹。

しかし、表現主義において、動きは舞踊の動きのみを指すのではなく、「語の最も一般的な、最も広い意味」¹⁰で用いられていた。動きは、身体、精神、情動、自然、さらにしばしば、それらすべてを含む世界の運動として、いわば宇宙全体の流動性として了解された。たとえば、作家のマックス・ツェルプストは「動き—新しい世界観の基礎」(1911)において、静的に見える物質界は、実は原子の運動によって成り立っており、また感情や観念の世界も動きの多様な結合から生まれているので、精神と身体を区別することも無意味であり、「動きこそ、我々に与えられている最初のもっとも直接的な事実である」¹¹と述べているし、表現主義の作家・批評家のパウル・ハトヴァーニも「表現主義試論」(1917)のなかで言う。

「動き。それが重要なのだ。表現主義は動きを発見し、そして静止も安定も、世界と運命の途方もない慣性も、ただの動きなのだということを知っている。[...]初めに動きありき[...]」

⁸ Wolfgang Rothe, *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1979, S. 49.

⁹ 山口庸子『踊る身体—モデルネの舞踊表象』、名古屋大学出版会、2006年を参照。

¹⁰ Rothe, *Tänzer und Täter*, S. 55. 19世紀から20世紀への世紀転換期の諸領域における「核心的概念としての動き」に関しては、以下も参照。Leona Van Vaerenbergh, *Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur deutschen Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang, 1991, S. 17-26.

¹¹ Max Zerbst, „Bewegung. Grundlage einer neuen Weltanschauung“, in: *Der Sturm*, Vol. 2, 1911, Nr. 77, S. 612-613, Nr. 78, S. 620-621, Nr. 79, S. 629-631, hier S. 631.

¹²ハトヴァーニはアインシュタインの「相対性理論」¹³に言及しており、時間や空間の絶対性を否定した自然科学上の知見が、文学者の世界認識に影響していた様子が読み取れる。クラインが指摘するように、近代化が進行するなかで、動きが宇宙的ないしは神的な秩序から解放され、幾何学的空間と線的な時間に組み込まれていったとすれば¹⁴、「初めに動きありき」というハトヴァーニの主張は、そのような近代的秩序の揺らぎの中で、世界や人間を宇宙的・超越的な動きの内部に再び位置付けたい、そのことによって世界や人間を再創造したい、という表現主義的な願望の表出と解釈できよう。

舞踊史的な観点から見ると、20世紀には舞踊の動きがそれまでの規則から解放されて、個々の踊り手によって様々な動きが生み出されるようになった。また個々の運動を超えて、「動き自体」の意味や意義が問われるようになった¹⁵。この時期に登場したモダンダンスの動きは、踊り手の「内的な精神状態の外的な表現」であるとともに、「自然」や「宇宙」を体現するものとして理解された¹⁶。このようなモダンダンスの特徴は、先に述べた表現主義のそれと親和性がある。なかでも、醜悪なものも含めた人間の内奥の表出を試みた表現舞踊は、表現主義と密接な関係を持っていた。

以下では、ダンカン、ヴィグマン、ゲルトについて、それぞれの舞踊家における動きの概念を比較検討したい。

3. イサドラ・ダンカン

未来の舞踊家を「女性の身体が持つ自然な動き」¹⁷を持つ踊り手として表象したのは、アメリカ出身のイサドラ・ダンカンである。ダンカンが、ベルリンで行った講演「未来の舞踊」は、改革運動や舞踊運動にとって重要な出版社オイゲン・ディーデリヒスから1903年にド

¹² Hatvani, „Versuch über den Expressionismus“, in: *Die Aktion*, Jg. 7, 1917 (Reprint, München: Kösel, 1967), S. 145-150, hier S. 150.

¹³ Hatvani, „Versuch über den Expressionismus“, S. 149.

¹⁴ Klein, „Bewegung und Moderne“, S. 7.

¹⁵ Claudia Jeschke, *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 19.

¹⁶ Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, S. 20, S. 27.

¹⁷ Isadora Duncan, “The Dance of the Future”, in: Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, edited, with an Introduction by Sheldon Cheney. New York: Theatre Arts, 1969, pp. 54-63, here p. 61.

イツ語版が出て、大きな反響を呼んだ。

ダンカンが、踊り手は「女性の自由を踊る」¹⁸としたこと、独立した芸術家として創作や解釈、著述をおこなったこと、ベルリンに舞踊学校を設立したこと、身体的な動きと精神的な動きを一体と考え、自然や宇宙の動きのリズムと連関させたこと、などは、表現舞踊において、特にその女性舞踊家に受け継がれている。もっとも、20世紀初頭に出現したダンカンの舞踊は、一般的には「フリーダンス *freier Tanz*」に分類され、狭義の表現舞踊とは区別される。ガブリエレ・ブランドシュテッターは、フリーダンスは表現舞踊より幅広い概念であるとし、世紀転換期のロイ・フラーとダンカンの改革をもって始まり、その追従者や支持者によって1920年代に至るまで継続した、と解釈している。フリーダンスの特徴は、「〈自然のままに〉簡素な、身体を中心から活性化していくような運動の方法」であって、そこでは、「〈自然のままに〉優美に動く肉体」という「美の理想が、〈自由な女性〉のイメージと結びつけられた。」¹⁹

我々が舞踊の本当の源を求め、自然のもとへ赴くと、我々は未来の舞踊は過去の舞踊であり、永遠の舞踊であること、それは、常に同じであったし、同じであり続けるだろうことに気づく。

波や、風や、大地の動きは、常に、同じ永続的な調和の中にある。私たちは浜辺に立って海に向かい、その過去の動きがどうであったか、その未来の動きがどうであろうかと問うことはない。私たちは、その自然に固有の動きは、その自然に应じて永遠だと気づく。

20

上の引用から、ダンカンの舞踊観が、19世紀までのバレエの舞踊観とは異質であることが理解できる。近代バレエの源である16世紀から17世紀の宮廷バレエでは、踊り手も観

¹⁸ Duncan, "The Dance of the Future", p. 63.

¹⁹ Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, zweite, erweiterte Auflage, Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien: Rombach 2013, S. 40-41.

²⁰ Duncan, "The Dance of the Future", p. 54.

客も宮廷貴族であった。舞踊は、「宮廷貴族の嗜みとして行われ、宮廷社会における洗練された所作や礼儀作法を身につけるためのもの」²¹であり、極めて人工的なものであった。足の五つのポジションや様々なパ（ステップ）の名称が定められるなど、舞踊の動きが体系化されていくが、その動きは、まず踊り手がどのような足の運びで歩行するかが重要であり、それに伴い、身体の姿勢や腕の運びなども様式化されるようになった。オペラ・バレエ、劇的バレエを経て、19世紀には近代バレエが確立されるなど、幾度も大きな変化があったが、17世紀以来のバレエ用語とその体系に基づく身体の動きは、その内実には様々な変遷があったものの、保たれていた²²。

上述のように、近代バレエの原型は、市民社会成立以前の宮廷バレエにあるが、規律的な、秩序維持的な動きという点では、18世紀以降の市民的主体の身体的な動きと共通点がある。これに対して、ダンカンの舞踊は、「自然 nature」と調和しつつ、踊り手がその「本性 nature」に従って踊る舞踊である。ダンカンは、バレエは「形を損なわれた deformed」筋肉や骨による踊りであって、それゆえ「不自然 unnatural」だと繰り返し述べている²³。つまり、ダンカンの言う「自然」とは、人の手で損なわれていない海や大地などの自然であり、その踊り手は、「文明化された人間」の「制約」²⁴を取り払ったところに出現するはずの、あるがままの自然な人間、であると考えられる。ダンカンが、個々の踊り手にふさわしい「個々の身体と個々の魂の完璧な表現」であるような動きがあるべきだと考えた²⁵。「自由な動物や鳥」²⁶のように、文明社会の制約から解放される踊り手は、レクヴィッツの言う侵犯する主体の一変種であるということができる。乗り越えられるべき境界線は、自然と文明の間に引かれている。踊り手は文明社会から逸脱し、自然の「同じ永続的な調和」に溶け込んでいく。

ダンカンにとって、舞踊は「芸術におけるもっとも道徳的で、健全で、美しいもの」²⁷の

²¹ 市瀬陽子「バレエの起源」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史－欧米劇場舞踊史』、平凡社、2012年、8-24頁、ここでは、10頁。

²² 詳しくは、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』および、譲原晶子『踊る身体のディスクール』、春秋社、2007年を参照。

²³ Duncan, “The Dance of the Future”, p. 56.

²⁴ Duncan, “The Dance of the Future”, p. 55.

²⁵ Duncan, “The Dance of the Future”, p. 61.

²⁶ Duncan, “The Dance of the Future”, p. 54.

²⁷ Duncan, “The Dance of the Future”, p. 56.

表現であり、その動きのモデルになったのは「波 wave」であった²⁸。ここには、「波打つ線」を「美の線」、それを三次元化した「蛇状の線」を「優美の線」とした、ウィリアム・ホガス以来の美学的伝統を認めることができる²⁹。市民女性に身体運動の可能性が開かれ始めた20世紀初頭の身体文化において、「優美 Anmut」は、その正当化のための重要な概念であった。たとえば、ダンカンと同様、20世紀初頭のベルリンで学校を設立したアメリカ出身の女子体操家ベス・メンゼンディークは、「日常生活における動きの優美 Anmut der Bewegung im täglichen Leben」の必要性を強調している³⁰。

また舞踊を「道徳的」なものとしたダンカンは、「運動の美 Schönheit der Bewegung」である「優美」³¹を、「美しい魂」³²の表現であるとしたフリードリヒ・シラーも意識していたのかもしれない。シラーによれば、美しい魂のもとでは、「感性と理性、義務と傾向性」が、おのずから「調和」をなす。その動きであるところの「優美」は、「軽やかで柔らかく、しかも生き生きとした動き」であって、「女性の徳の表現」であった³³。むろん、女性は道徳的で家庭的な存在であるとしたシラー³⁴と、ダンカンは異なっている。コルセットをつけずに裸足で踊り、妻子ある男性と恋愛して未婚の母となったダンカンの「道徳」は、市民社会の枠組みを超えた「自然」に基づくものであった。また、シラーは人間主体の動きのみに「優美」を認めたが³⁵、ダンカンの舞踊は、自然界や宇宙と連動していた。

白い花々の上に光が降り注ぐという幻想的な光景を例に出して、ダンカンは、舞踊の動きを以下のように描写している。

²⁸ Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press, 2002, p. 35.

²⁹ ウィリアム・ホガス『美の解析』宮崎直子訳、中央公論美術出版、2007年、56頁。Vgl. Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, S. 20.

³⁰ Bess Mensendieck, *Anmut der Bewegung im täglichen Leben*, München: Bruckmann, 1929. 以下を参照。Yoko Yamaguchi, “Grace of Movement: An Aspect of the Body Aesthetic in German Body Culture”, in: *Viewing Bodies, Reading Desire, Conceptualizing Families. Proceedings of the International Conference “Thinking Gender in Culture”*, The Graduate School of Languages and Cultures, Nagoya University, 2009, pp. 32-36.

³¹ Friedrich Schiller, „Über Anmut und Würde“, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. V, hrsg. von Wolfgang Riedel, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, S. 433-488, hier S. 437.

³² Schiller, „Über Anmut und Würde“, S. 468.

³³ Schiller, „Über Anmut und Würde“, S. 468-470.

³⁴ Friedrich Schiller, „Würde der Frauen“, in: Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. I, hrsg. von Albert Meier, S. 218-220.

³⁵ Schiller, „Über Anmut und Würde“, S. 437.

そんな舞踊を見れば、それがあまりに無垢で、あまりに強靱なので、人はこう言うだろう、動いているのはまさに魂だ、光となり純白となった魂を、私たちは見ているのだと。魂がそんな風に動くのならば、喜ばしいことである。人間を媒体として魂が表現されるが、この媒体によって、私たちは、動きや、光や、喜ばしい事柄を十分に感じ取るのだ。この踊る人間という媒体によって、あらゆる自然の動きが私たちをも貫き、踊り手から私たちへ伝えられる。私たちは、光の動きが純白の思考と混じり合っているのを感じる。このダンス—それは、祈りである。各々の動きは、遠く波動となって諸天に届き、そして天球の永遠のリズムの一部となるのだ。³⁶

ここで踊っている「魂 soul」は、踊り手自身の魂でもあるが、それを超えた舞踊そのものの「魂」として表象されているように思われる。「媒体」である踊り手の身体には、「あらゆる自然の動き」が集約され、それがまた踊り手の動きとなって、再び周囲に伝わっていく。身体と精神、踊り手と観客、人間と自然の境界は取り払われる。踊り手から発する「波動」は、踊り手の身体とその内面の動きを表現するだけではなく、踊り手の周囲の観客や自然を、「天球の永遠のリズム」に満たされた調和的空間に組み込んでいく。

4. メアリー・ヴィグマン

ブランドシュテッターは、ダンカンらのフリーダンスとヴィグマンらの表現舞踊を分かち顕著な特徴として、「醜の美学」を挙げている。「強烈で表現主義的な方向性」を持つ表現舞踊は、「醜悪なるものや美しからざるものの意味豊かな表現形式を、初めてその美学と造形の中に持ち込んだ」のである³⁷。ヴィグマンが指摘するように、「スポーツから芸術舞踊に至るまで、身体的運動への関心」が目覚め、「先行の世代が予期しなかったような身体意識」が生まれていた³⁸。第一次大戦を経てヴァイマル共和国が生まれ、社会構造は劇的に変

³⁶ Duncan, "The Dance of the Future", pp. 56-57. この引用については一度論じたことがある。山口『踊る身体の詩学』、2頁。

³⁷ Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 40-41.

³⁸ Walter Sorell, *Mary Wigman. Ein Vermächtnis*, Berlin: Noetzel, 1986, S. 94.

化していた。その変化には、男女同権を認めたヴァイマル憲法も含まれていた。伝統的に舞踊の動きの特質とされてきた、軽快さや優美さだけでは不十分であった。

新興芸術であるモダンダンスは制度化されておらず、自己表現を求めた女性たちの参入が容易であった。よく知られているように、ヴィグマンは自らの作品に登場する「魔女」について、「大地に深く根ざした生き物、放恣な衝動と飽くなき生への渴望の虜となった、獣であり女であるもの」³⁹であると述べている。舞踊の動きはもはや「女性の徳」ではなく、女性の性衝動や欲望の表現となった。1929年のエッセイ「女性の舞踊芸術」において、ヴィグマンは、ヴァイマル時代の爆発的な舞踊の流行を、市民社会の性役割を脱して自己探求を始めた、女性たちの「エゴイズム」の現れだと解釈している⁴⁰。

舞踊の動きは、単なる「美しい線」⁴¹ではなく、踊り手、特に女性の踊り手の「魂」あるいは「生」そのものの表現となり得ることが、ヴァイマル時代の共通了解となりつつあった。たとえば、作家フランク・ティースは、その舞踊評論『芸術作品としての舞踊—舞踊芸術の美学の研究』（1923）において、「踊り子が魂の内容を捕らえるのではなく、魂の内容が踊り子を捕らえる、彼女は魂となる」⁴²のであり、舞踊とは、「どの断片をとってもそれが全き生であるような」⁴³生そのものにのみ喩えられる現象であると論じている。なお、ここで「踊り子 *Tänzerin*」と女性形が使われていることは、舞踊が女性の芸術であるというティースの認識を反映しているだろう。

ヴィグマンは、舞踊は、「内的で不可視の揺動状態 *Bewegtheit* を、可視的な動き *Bewegung* という手段によって表現する」⁴⁴とする。しかし、ヴィグマンによれば、そこで踊られるのは「感情 *Gefühle*」ではない。「感情」は、「すでに余りにもはっきりとした輪郭を持ち、明瞭すぎる」のであり、そうではなく「魂の状態の変化や変転 *Wandel und Wechsel der seelischen*

³⁹ Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Battenberg, 1963, S. 41.

⁴⁰ Mary Wigman, „Weibliche Tanzkunst“, in: *Blätter der Staatsoper und der städtischen Oper Berlin*, 10. Jg. H. 6, 1929, S. 14-16, hier S. 14. ヴィグマンの舞踊、およびヴァイマル時代のダンスの流行と女性の意識については、山口庸子「踊る—自己創出と自己喪失のはざままで」、田丸理砂・香川檀編『ベルリンのモダンガール』、三修社、1994年、186-223頁、山口『踊る身体の詩学』、179-187頁を参照。

⁴¹ Frank Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst*, München: Delphin, 1923, S. 57.

⁴² Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, S. 71.

⁴³ Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, S. 54.

⁴⁴ Sorell, *Mary Wigman*, S. 154.

Zustände」を踊るのだ、とヴィグマンは述べている⁴⁵。ヴィグマンが「魂の状態」と呼ぶものは、踊り手の内部に確かに存在するが、まだそれと名づけることのできないような身体的な感覚、あるいは無意識的な衝動や情動であると思われる。

芸術的造形という生成過程において、人間は存在の根底に沈み込む。己れ自身よりも大きなもの、すなわち直接的なもの、分かち得ない本質に没入するために、彼は自己の内部に立ち戻る。稲妻のように、おそらくただ瞬間的に、滔々たる生の大河の大波に攫われ満たされて、彼は個として存在を消し去り全体へ参加するという体験を授けられる。人間が容器となり、彼のうちに流れ込む力の受容に備える恩寵の一瞬である。知識の地平と体験の地平とが入れ替わる忘我的な状態である。⁴⁶

ヴィグマンの舞踊では、自己の内部への沈潜が特徴的である。日常世界とは異次元の領域への突出、忘我的「瞬間」の賛美、自己の絶えざる更新など、引用文には、レクヴィッツの指摘する侵犯する主体の特徴が表れている⁴⁷。ヴィグマンの境界侵犯は、意識と無意識、ないしは理性と狂気の間で生じている。ダンカンの思考に従えば、文明社会の余剰を脱ぎ捨てれば「自然」に還ることができた。「裸体」⁴⁸が理想とされたのはそのためである。一方、ヴィグマンにとって舞踊の動きは、自己解体の危機を経なければ遭遇できない「存在の根底」から、闘争の末に獲得され形式へと造形されるものである。ヴィグマンも波の比喩を用いるが、それはしばしば危険な「大波 *Woge*」として表象される。ヴィグマンが時に仮面を用いたのもその強い造形力に魅了されたからであり、逆に裸身を理想とするダンカンによる仮面舞踊は想像しがたい⁴⁹。

それゆえ、ヴィグマンの舞踊では、動きはしばしば葛藤から生じ、「格闘する *ringen*」⁵⁰「強

⁴⁵ Sorell, *Mary Wigman*, S. 157.

⁴⁶ Sorell, *Mary Wigman*, S. 155.

⁴⁷ Reckwitz, „Die Gleichförmigkeit und die Bewegtheit des Subjekts“, S. 172.

⁴⁸ Duncan, „The Dance of the Future“, p. 55.

⁴⁹ ヴィグマンの仮面に関しては、以下を参照。山口庸子「表現舞踊のジャポニスムーヴィグマンの能受容とヴィ・マギトの日本風仮面舞踊をめぐって」、『舞踊学』、43号、2020年、38-46頁。

いる zwingen」など、ある種の暴力性を暗示する語彙で語られる。これらの語彙やそのイメージは、彼女の舞踊の緊張感のある動きの産出に関わっていると思われる。またこれらの行為は、いずれも伝統的には男性的とされる精神的・身体的行為であり、ヴィグマンの舞踊にしばしば認められる、脱ジェンダー的な側面をも暗示していると思われる。代表作『魔女の踊り II』(1926)には、指を鉤爪のように曲げたり、上部に向かって素早く腕を突き出したり、きつと横を向いたり、足で床を叩いたり、といった、先鋭的で攻撃的かつ断続的な動きが多く含まれており、軽快さや優美さは感じられない。マニングは、『魔女の踊り II』について、運動と静止の関係が通常とは逆転していると指摘している。「むしろ停止の瞬間に、運動の連続が際立たされ、身振りは、静止を際立たせている。」⁵⁰このような逆転は、ヴィグマンの舞踊の動きが、常に静と動という対抗する両極の均衡から成り立っていると考えれば理解できよう。

舞踊の動きの産出は、舞踊の空間の産出と同時的である。少し長いが「空間」と題されたエッセイの全文を引用する。

空間の真ん中に彼女は立っている。眼を閉じ、四肢に空気の重さを感じている。腕が持ち上げられ、おずおずと手探りしながら、不可視の空間身体を二つに切り裂いて、前へ突き進む。両足がその後を追う。方向が生じる。そのとき、空間が彼女をつかもうとし、新たに創られた道を押し戻す。逆方向。一つの勝負、上へ、下へ、前へ、後ろへ、自己との出会い、空間の中での空間をめぐる闘争。踊り。微かに優しく、激しく奔放に。

ふと彼女に閃きが訪れる。大きくて不可視の透明な空間が、形なく波打ちながら広がっていく。腕を持ち上げる動作が、その空間を変化させ、造形する。装飾文様が浮かび上がる、ずしりと重く、大きい、再び沈み込む。きれいな唐草模様が踊るような足取りで通り過ぎ、沈む。真ん中への跳躍。弾けた形が、意地悪くシューと音を立

⁵⁰ Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993, p. 128.

てる。素早い旋回。壁が退く。

彼女は腕を下ろし、再びじっと立ち、空っぽの空間を、舞踊家の王国を眺める。⁵¹

踊り手と空間との関係は弁証法的であり、踊り手の動きは空間の抵抗を克服しつつ舞踊空間を生成させるが、同時に踊り手は舞踊空間に組み込まれていく。踊り手を中心として波紋のように広がるダンカンの舞踊空間と、ヴィグマンのそれとの質的な違いは明らかである。ダンカンにとっての舞踊空間は、運動が波状に伝播していく宇宙的な広がりであった。ヴィグマンにとっての舞踊空間は、「空間身体 *Raumkörper*」として踊り手の前に立ちはだかる彫塑的な塊であり、また様々なモチーフが浮かんでは消える大洋である。「前へ突き進む *vorwärtsdringen*」「後ろへ押しやる *rückwärtsdrängen*」「二つに切る *durchschneiden*」「勝負 *Spiel*」「闘争 *Kampf*」などの語彙から理解されるように、舞踊の動きと舞踊空間の創出は一種の闘争かつ造形として理解されている。もう一つ印象的なのは、この闘争および生成されたイメージ的な空間の本質的な孤独さである。空間および自己との闘争を経て最終的には何もない「空っぽの空間」が出現するのであり、それが日常世界とは別の次元にある「舞踊家の王国」とされる。ヴィグマンが認めた唯一のパートナーは空間で、後には群舞がその役割を果たした、とウォルター・ソレルは指摘している⁵²。そのような構図が繰り返されるのは、ヴィグマンの作品が本質的に、孤独で強靱な個人の内部に穿たれた亀裂を主題としているからであろう。

5. ヴァレスカ・ゲルト

これまで見てきたように、ダンカンとヴィグマンの舞踊の動きには大きな違いがあるが、両者が、20世紀初頭の都市生活の日常から逸脱した次元に、舞踊の動きの原型を求めていたことは共通している。トーマス・アルケマイヤーは、新しい身体文化や舞踊文化は、実は

⁵¹ Sorell, *Mary Wigman*, S. 281-282.

⁵² Sorell, *Mary Wigman*, S. 68.

市民的な書字文化に一番近いエリート集団から生み出されていたのだと指摘している。アルケマイヤーによれば、リトミックや表現舞踊の「高度に人工的な、ただ自然のままであるかのように思われる身体技法」は、実は「大衆の雑踏」とは一線を画した市民層の社会的特権の表現であり、その排他性はヴィグマンらが集ったヘレラウやアスコーナなどの、緑豊かな芸術家コロニーの孤立性に表れている⁵³。

表現舞踊家の中で、自らの社会的・身体的特権を最も強く意識していた一人が、ヴァレスカ・ゲルトであった。ゲルトはヴィグマンの舞踊を、「ドイツの教養ある中流市民の欲求」に応えるものだとその階層性を指摘している。「並みのドイツ人は自分に自信がないので、自分が理解できず退屈に思う芸術のみを、偉大な芸術だと見なすのだ。」⁵⁴ゲルトは市民的「道徳」に対して、「真率」を対置する。ゲルトによれば、「どんなものに対しても道徳的 *moralisch* でありたいという市民的倫理」に対して「どのような状況においても真率 *wahr* でありたいということ」が彼女の「倫理」である⁵⁵。これは、ヴィグマンの舞踊が、市民社会の道徳や性役割に挑戦する部分があったとはいえ、その階層的な美意識と相容れないものからは目を逸らしている、という批判であろう。ゲルトは、「市民文化の美的舞踊」⁵⁶の打破を試み、映画や交通など、都市の「現実の動き *Wirklichkeitsbewegungen*」を素材に選んだ。

別の舞踊のタイトルは『映画館』だった。私は週刊ニュース映画の長距離走者や、アニメーター、ハンドルを回す映写技師、滑稽な老婆、スター女優、馬鹿な小娘、無情な兵士たちをごたませに踊った。これらの動きはちらちらしていて、まるでカメラがぶれているように見えた。

『往来』では、私はせわしなく行ったり来たりする人々や、走る車や、交通巡査を

⁵³ Thomas Alkemeyer, „Gesellschaft, Körper, Tanz. Zur Kritik des Glaubens an den universalen Körper - Folgerungen für den Gebrauch des sozialen Körpers als Medium einer ‚zweiten Aufklärung‘ in Kunst und Erziehung, in: *Jahrbuch Tanzforschung*, 6, 1995, S. 9-26, hier S. 21.

⁵⁴ Valeska Gert, „Mary Wigman und Valeska Gert“, in: *Der Querschnitt*, Jg. 6, H. 5, 1926, S. 361-363, hier S. 361. <http://digital.slub-dresden.de/id355966999-19260500>

⁵⁵ Gert, „Mary Wigman und Valeska Gert“, S. 362.

⁵⁶ Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig: Devrient, 1931 (Karl Toepfer [Hrsg.], *Sexualerleben und Körperkultur. Deutschsprachige Publikationen 1880-1932*, Mikrofiche Edition, Erlangen: Harald Fischer, 2006, KK 0026), S. 26.

踊った。

これらの現実の動きはすべて、非本質的なものを取り除き、これらの動きに説得力と意味を与えるその背後の強度によって芸術となった。⁵⁷

ゲルト自身も富裕な市民層の出身であるが、彼女は20世紀の都市生活の現実から離脱するのではなく、その現実を作品化しようとした。長距離走者、アニメーター、映写技師、スター女優、兵士、交通巡査など、挙げられている人物像は都会の住人であって、現実的で具体的ではあるが、個人性の希薄な匿名の大衆の一人である。彼らの動きは「ちらちらし」「せわしなく行ったり来たり」する。フリッツ・ギーゼの言うように、大都会では「生物学的・自然的リズム」に代わって「技術的・人工的リズム」が支配していた⁵⁸。ゲルトは現実の光景から「非本質的なものを取り除」いて「強度」を増し、「当代の舞踊カリカチュア」⁵⁹を作り出した。しかも『映画館』では、これらの人物は「週刊ニュース映画」から採られた設定になっており、その「ちらちらし」た動きは、すでに複製である。ゲルトの舞踊が表現するのは、宇宙的自然との調和でも無意識的全体性への沈潜でもなく、人工化され断片化された「現実の動き」であった。

ゲルトの眼差しは市民社会のアウトサイダーに注がれており、「市民から侮蔑される者たち、娼婦や取り持ち女、転落した者や落伍した者」⁶⁰を作品の主題として取り上げた。ヴィグマンが「娼婦」や「取り持ち女」を主題化することは考え難く、この点にヴィグマンの道徳的限界とゲルトの「倫理」の存在を見るべきだろう。ゲルトの境界侵犯は、社会的下層への逸脱である。これは、ゲルトがユダヤ人であったこととも関連するかもしれない。ナチスの政権掌握後、ゲルトは亡命を余儀なくされている。

ゲルトの動きには、不釣り合いや歪みが特徴的である。特にゲルトの大きさで頻繁な、顔

⁵⁷ Gert, *Mein Weg*, S. 40.

⁵⁸ Fritz Giese, *Girlkultur: Vergleiche zwischen Amerikanischem und Europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin, 1925, S. 25.

⁵⁹ Gert, *Mein Weg*, S. 40.

⁶⁰ Gert, *Mein Weg*, S. 39.

の動きは注目に値する。「ヴァレスカ・ゲルトは、同時代の舞踊のために顔の表現可能性を発見した」⁶¹と、批評家ヴェルナー・ズーアは指摘している。しかめられたり、ふくれっ面をしたり、白目を剥いたりするゲルトの顔は、ダンカンのギリシア彫刻風の顔、あるいは、舞踊家の顔は仮面のようなべきだとするヴィグマン⁶²に対するアンチテーゼであり、また時代のめまぐるしい速度⁶³の反映とも言える。さらに言えば、「新しい女」がもてはやされたヴァイマル時代には、一方で美容体操や化粧品・美容整形などが大衆化し、女性たちの顔や身体に対する規格化の圧力が強まっていた⁶⁴。女性たちは、皴一つない顔や、効率良く滑らかに動く身体を求められていた。大きな顔とずんぐりした身体のゲルトのぐにゃぐにゃと歪んだ動きは、規格化された量産品のような美を求められるようになった、同時代の女性たちの顔と身体へのアンチテーゼとも言えるのではなかろうか。

6. まとめ

20世紀の初頭、それまで社会の主導的位置を占めてきた「市民的主体」に対抗する「美的アヴァンギャルド」の「侵犯する主体」が顕在化した。市民的主体における、経済的、知的活動の活性化と身体的運動の抑制という背反に対して、美的アヴァンギャルドの主体は「運動する主体」であって、市民社会の秩序を逸脱し、身体的、精神的、情動的な流動状態を生み出そうとした。様式化したバレエおよび市民社会の書字中心の文化に反旗を翻したモダンダンスにも、その特徴を認めることができる。本論文では、モダンダンスの先駆者イサドラ・ダンカン、表現舞踊の代表的舞踊家メアリー・ヴィグマンおよびヴァレスカ・ゲルトの動きの概念を考察し、それぞれの特徴を比較した。その結果、動きの多様な現象形態と共に、それぞれの動きが、自然と文明、意識と無意識、社会的上層と下層という境界を踏み

⁶¹ Werner Suhr, *Das Gesicht des Tanzes*, Egestorf-Hamburg: Laurer, 1927, S. 24, zitiert nach: Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin: Hentrich, 2. durchgesehene Auflage, 1987, S. 42.

⁶² 山口「表現舞踊のジャポニスム」、38-46頁。

⁶³ Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 500-505.

⁶⁴ Katharina von Ankum, „Karriere-Konsum-Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts“, in: Claudia Schmölders/Sander Gilman (Hrsg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: DuMont, 2000, S. 175-190.

越えつつ生み出されていることが明らかになった。

ダンカンのフリーダンスにおいては、舞踊はあるがままの「自然」に基づくことされ、特に優美な「波」の動きが理想化されていた。その舞踊空間は、踊り手を中心とした波動が宇宙的な規模まで拡大していく調和的な空間であった。ヴィグマンの表現舞踊では、自己の内部への沈潜が特徴である。踊り手は、市民的秩序において抑圧されてきた欲望や衝動に触れ、自己解体の危機に晒されつつ自らの形式を獲得する。自己や空間と「格闘」しつつ造形される舞踊には、伝統的には男性的とされる動きが現れ、作品はしばしば脱ジェンダー的な傾向を持つ。ゲルトにおいては、大都市の「現実の動き」が舞踊の素材であり、ゲルトはそこから時代の「舞踊カリカチュア」を作り上げた。またゲルトしばしば娼婦などの市民社会のアウトサイダーを主題とした。誇張され歪曲されたゲルトの顔や身体の動きは、市民女性の優美さ、および、ヴァイマル時代の「新しい女性」に求められ始めた規格化された身体美へのアンチテーゼであると解釈できる。

バウハウス舞台芸術工房における「運動表象」の法則化

柴田隆子

1. はじめに

20世紀の初頭において「運動」の概念は、芸術のみならず哲学や数学、物理学などの分野でも活発な議論がなされている。自然科学の分野においても、ニュートン力学とは異なる相対性の原理に基づいた「運動」として、科学的認識論的「運動」概念や、アインシュタインの相対性理論、後の量子力学につながる新たな運動理論が提唱された時代である。¹「芸術と技術の新しい統一」²を謳うバウハウスでも、こうした「運動」をめぐる議論が造形の観点から探求されている。その中心にあったのは認識の問題であり、人間との関わりである。バウハウスでは芸術を含む様々な分野での議論を経て射程の広がった「運動」の概念を、視覚や聴覚など五感に関わる空間認識の問題と捉え直し、バウハウスのめざす「建築」は、機能や素材、構造や経済性を考えた平面構成と人間の経済的な関係を考慮して空間を構成する「空間形成 Raumgebilde」だけではなく、身体を媒介とする空間間の往来や運動、視聴覚の可能性をも追求しつつ空間を具現化する「空間造形 Raumgestaltung」を重視している。³人を媒介として生み出される「運動」は、空間を造形するための重要な「素材」として議論されたのである。

「素材」研究を行なったバウハウスの基礎教育では、その法則化や体系化が試みられている。仮想的に構築される運動のイメージを含むといった大枠は共有していても、必ずしも一貫した議論や定義があったわけではない。基礎教育を担当するそれぞれの教員が授業の中で、概念図などのモデルや、写真やイラストなどによる図解で造形的な観点からの概念整理と体系化を行なっており、その内容はバウハウス叢書としてまとめられている。創立当初の

¹ Kai van Eikels, Annemarie M. Mazke u. Isa Wortelkamp, Bewegung. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, Stuttgart (Metzler) 2005, S. 33-42.

² Walter Gropius, Brevier für Bauhäusler, 1924. In: *Das Bauhaus: 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Hrsg. von Hans M. Wingler, Köln (DuMont) 2009, S. 90.

³ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architekten*, München (Albert Langen) 1929, S. 196-197.

表現主義的・神秘主義的傾向から、急速に構成主義的傾向に舵を切ったように考えられているバウハウスだが、その教育には人間の内面や認識をいかに示すかが心理学や現象学とアプローチの仕方を変えて深く関わっている。本稿では、基礎教育授業での「運動」概念を確認した上で、バウハウスの基礎教育で学ぶ「素材」をテーマとした舞台芸術工房の舞台実験から、運動表象の法則化への取り組みとそのめざしたところを明らかにしたい。

2. バウハウスにおける「運動」の概念

バウハウスの教育課程で「運動 Bewegung」がどのように捉えられていたのかは、ラースロー・モホイ＝ナジ László Moholy-Nagy が自身の基礎教育課程の講義内容をまとめたバウハウス叢書第14巻『素材から建築へ』*Von Material zu Architektur* にみることができる。同書は、これまでの芸術学校のような天賦の才能の育成ではなく、全ての人各自の感覚体験による創造活動ができる能力を有するとの前提に立ち、造形に関する素材やその扱い方、最終的な空間芸術として建築に至るまでのものの考え方を豊富な写真とともに順を追って説明している。「素材 das Material」

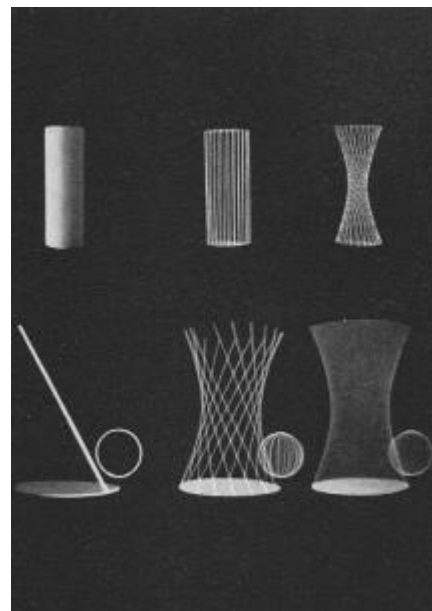


図1 raumplastische Elemente
Moholy-Nagy, 1929, S. 155.

「量感〈造形芸術〉 das Volumen <Plastik>」「空間〈建築〉 der Raum <Architektur>」と章立てされ、「運動」は「量感」と結び付けられ、造形芸術の素材として従来の立体幾何学的要素に加えるべき、生体工学的要素として挙げられている。ここでの「運動」は視覚的にのみ体験できる仮想的な素材である。数学的幾何学的形態は角度などの位置関係によって測れるが、運動は速度や方向、移動、貫通、交差などによって捉えられるとする。モホイ＝ナジはこうした運動による造形を「キネティック彫刻」と呼ぶ。彫刻工房の実験を撮影した図1の写真は、「空間造形の要素 raumplastische Elemente」として回転運動が量感を視覚的に作り出

していることを示したものである。⁴円盤に斜めに取り付けられた棒と丸い輪が回転することで仮想的な造形が可視化されることを、写真撮影によって示したこの図では、運動速度によって見え方が異なることがはっきりと示されている。低速回転による中央の画像では、実際には存在しない「交差」や「貫通」が現れている。

同書の「空間」の章では、哲学者ルドルフ・カルナップ Rudolf Carnap の『空間』*Der Raum: Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre* (1928) を参照して、数学的、物理学的、ユークリッド幾何学的、非ユークリッド幾何学的、トポロジー的、舞踊的、舞台的、絵画的、映画的、三次元的、二次元的、一次的など、20 世紀初頭に議論されていた様々な運動と結びつく「空間」概念を 44 項目挙げ、それぞれの空間において重視されるのは、その空間における有機的な人間の感覚体験であると述べる。⁵モホイ＝ナジによれば、空間を造形するということは「身体／物体の位置関係 *Lagebeziehungen der Körper*」を作り出すことであり、可視的な物体の位置関係は図 1 の写真で示されているように運動によっても作り出される。一方、空間は人間が体験するものでもあり、人間の空間把握は大きく分けて「視覚」「聴覚」「運動」「バランス感覚」によるものとして考えられている。視覚による空間把握の例として挙げられているのは、室内から窓を通して外を走る線路を見る写真⁶や、階段の吹き抜けを下から見上げて撮った写真⁷で、日常的にある風景から意識化されることが少ない構図が切り取られて示されている。⁸この視覚における空間把握の例に運動と舞踊が挙げられており、主観的な視覚体験として行われる運動や舞踊は、空間造形の基本的な手段であり、空間を濃密にしたり分割したりすることができ、空間はあらゆる方向に拡張したり沈んだり漂ったりすると注釈がある。⁹一方、「身体／物体」間の位置関係で空間を把握する「運動」に挙げられているのは、水平、垂直、対角線、交差、跳躍などとの「関連 *Kommunikation*」による様々な空間の方向性の中で生み出される運動である。例として挙げられているのは、競技会でハードルを

⁴ Ebenda, S. 94-167, S. 192.

⁵ Ebenda, S. 194-195.

⁶ Ebenda, S. 209.

⁷ Ebenda, S. 214.

⁸ Ebenda, S. 195-196.

⁹ Ebenda, S. 195.

飛び越している人々の写真¹⁰、道路を走る車と鉄橋を走る列車と空を飛ぶ飛行機が一つの画面に収まる写真¹¹、および自動車レースを見る人々を広角レンズで撮影した写真¹²である。人だけでなく、車と列車と飛行機という軌道や速度の異なる交通手段が交差し重なり合う関係性で生み出される空間の動きや、自動車レースの車やそれを見つめる人々の多層的に重なる動きを広い視野からみることによる空間体験に「運動」を見るのである。音響現象による空間把握のほか、バランス感覚で空間を把握する例としては、曲線や螺旋をとらえた参照写真も複数挙げられている。こうした空間の捉え方は、運動を「身体／物体」の移動としてとらえるだけでなく、人間が感覚的に把握する運動を考察する姿勢につながっている。

他にも、パウル・クレーPaul Klee はバウハウスの基礎教育の授業で「運動意志と運動遂行としての自然の運動体 Der natürliche Bewegungsorganismus als Bewegungswille und Bewegungsvollzug」¹³という言葉で、骨格や靭帯や筋肉などの運動組織との関係を示し、解剖学的観点からの人体組織を「運動」の概念で捉え直している。また、「運動形成のシンボル Symbole der Bewegungsformung」として独楽や振り子、円や螺旋、矢などに言及し、様々な運動要素のコンポジションである「運動組織体 Der Bewegungs-Organismus」や「無限運動 Die unendliche Bewegung」に結びつけている。¹⁴モホイ＝ナジは「視覚」「運動」「バランス感覚」らを分類し、それぞれの要素を取り出して示していたが、クレーは人間が感覚で捉える動きの要素の組み合わせを意識し、その全体を有機的な動きの組織として捉え、空間に影響を与えるものとして考察していることがわかる。

またワシリー・カンディンスキーWassily Kandinsky は一次元的な線から運動が生れるとして、ダンサーのグレート・パルッカの跳躍を静止的な「点」で捉える一方で、¹⁵動く点の方向性をもった軌跡である直線に無限に運動する可能性をみる。カンディンスキー自身は、

¹⁰ Ebenda, S. 206.

¹¹ Ebenda, S. 210.

¹² Ebenda, S. 207.

¹³ Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München (Albert Langen) 1925, S. 17-19.

¹⁴ Ebenda, S. 41-51.

¹⁵ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München (Albert Langen) 1928, S. 36-37.

方向と要素の中に生きる力を示すには、「運動 Bewegung」という一般的な言葉ではなく「緊張 Spannung」という概念を用いる方がふさわしいと述べているが、¹⁶こうしたバウハウスの基礎教育での様々な「運動」への見方が、舞台芸術工房の取り組みにも取り入れられている。

3. シュライヤーによる舞台芸術作品の「運動」

舞台芸術工房は、空間造形を体験的に学び、実験に取り組む工房であった。初代舞台芸術工房のマイスター、ローター・シュライヤー Lothar Schreyer は、自身の提唱する表現主義演劇の方法論をバウハウスに持ち込み、舞台空間を構成する要素として形体、色彩、運動、音をあげ、その統一と具現 Gestalt 化による舞台芸術作品 Bühnenkunstwerk を考えた。雑誌 *Der Sturm* に発表された論考においてシュライヤーは、運動について「立体／身体 Körper」が担うものであり、この「立体／身体の動きが空間を変容させる」¹⁷と述べている。一方人間の動きについては、1928年の論考「動く人間」で彫刻や壁画に描かれる芸術における動きを扱い、人間の「身体と魂と精神の動きの統一 die körperlich-seelisch-geistige Bewegungs-einheit」¹⁸に言及し、その発展を示そうとしている。シュライヤーの考える「運動」もまた、視覚空間内での位置の移動だけではないが、その意識は外に向かうのではなく、感覚的に捉えられる人間の内面の動きを重視している。シュライヤーは魂や精神といった内面的な動きは声や音の響きに具現化できると考え、自身が主催していた会員制演劇組織 Kampf Bühne の公演でも、バウハウス祭のために準備された作品においても、内面の動きを発声によって示す「響きの発話 Klangsprechen」の稽古に多くの時間をさいた。¹⁹

図2はシュライヤーの作品『磔刑 Kreuzigung』の総譜の一部である。「語 Wort」「音 Ton」「動き Bewegung」が横列に配され、記号や文字で演技の進行が示されている。²⁰一番上の

¹⁶ Ebenda, S. 51-51.

¹⁷ Lothar Schreyer, Das Bühnenkunstwerk. In: *Der Sturm*, 1916-17, S. 50-51.

¹⁸ Lothar Schreyer, Der Bewegte Mensch. In: *Gymnastik*, Nr. 3/4, Jg., 3 März 1928, S.33-50, hier S. 33.

¹⁹ Lothar Schreyer, Expressionistisches Theater in Hamburg „Die Kampf Bühne.“ In: *Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik*, 1947-48, S. 262-274.

²⁰ Lothar Schreyer: Blatt II aus dem Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung“ 1920. In: *Das Bauhaus: 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Hrsg. von Winkler, Hans M., Köln (DuMont) 2009, S. 350.

行に「語」があり、2行目にリズムと音の高さや強さが1小節ごとに書かれている。3行目には登場人物が記号で示される。キの字形が「男」、一重丸が「母」、小さな丸2つが「恋人」であり、その傍に「左に半周り」「跪く」など動きの指示がある。その下の行には「記号の意味 Bedeutung der Zeichen」とあるが、これは2行目の音や3行目の動きの記号の意味が記されている。この図にある音の記号の多様さからもわかるように、シュライヤーは音の響きを重要視し、視覚的な記号の動きに置き換えることでその変化を細かく指示している。

Spielzeichen

Der Spielgang enthält :
Wortreihe : Worte und Laute in Takte eingeteilt—
Tonreihe : Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt—
Bewegungsreihe : Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt—
Taktrhythmus Vierviertel Takt = Schwarze Zackenlinie
Gleichzeitig gespielte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig gespielte Wortreihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen

Wort + Wort		WEINEN	Wort + Wort		Wort
	HALBDREHUNG LINKS		KNIET		VON BIS

Bedeutung der Zeichen

SEHR HOCH	HOCH	MITTE	GERÄUSCHTON	TIEF	SEHR TIEF
LEISE BIS SEHR-LEISE	GANZ LEISE	MITTELSTARK	STARK	SEHR STARK	STARK
VOLLE PAUSE	VIERTEL PAUSE	RHYTHMUS GEBROCHEN	MUTTER BEWEGUNG	HALBE PAUSE	GELIEBTE BEWEGUNG
	MANN BEWEGUNG	MANN BEWEGUNG WIE TAKT VORHER		VOLLE PAUSE	

図1 『磔刑』の総譜
Spielgang Kreuzigung

バウハウスで試演された『月の劇 *Mondspiel*』でも、学生は自分の基本音から内なる響きを見出し、劇の進行に合わせてリズムと拍子により語の音の高低や強弱を練習し、語の音から演者の動きを作り出すという順で稽古は進められた。²¹人間の身体と魂と精神の動きを統一することによって、声や音の「動き」が響きとなり、そこから身体の動きや形体の動きが作られるという方法は、これまでの戯曲の言葉の意味を音にし、言葉の解釈で動きを作り出す演劇の作品作りとは一線を画すものであった。シュライヤーの取り組みは、音響的現象に

²¹ Hans Haffnerichter, Lothar Schreyer und die Bauhaus-Bühne. In: *Bauhaus und Bauhäusler*, Hrsg. von Eckhard Neumann, Köln (DuMont) 1985, S. 116-121, hier S. 118-119.

よる空間造形を意識したものであり、聴覚による空間感覚の共有により内面の動きの伝達をめざすものであった。

4. シュレンマーの「運動」の考え方

一方、シュライヤーから舞台芸術工房を引き継いだシュレンマーは、バウハウスの仕事として集中して取り組むのは、有史からの流れにある人間のイメージと将来ありうる人間のイメージとして人間の「ゲシュタルト Gestalt」を示すことであるとシュライヤーとの対談で述べている。²²人間の内面も含めた動きを扱う点は継承しつつも、彼は音ではなく視覚的・造形的な観点からの取り組みを重視した。シュレンマーは、量や数や重さを宇宙に相対する人間像を描くための出発点とし、簡素な数学的「立体／身体 Körper」の関係性に基づいた人間の身体イメージを造形しようとしたのである。²³彫刻工房などでも教えていたシュレンマーは、モホイ＝ナジやカンディンスキー、クレーらの基礎教育課程の講義にある運動概念や空間把握の考え方を共有しており、それに沿った取り組みを行っている。

シュレンマーは空間描写における平面構成の関係性を自身の絵画作品「通り過ぎる人 Vorübergehender」を用いて、1929年のバウハウス機関紙第4号で図示している[図3~10]。²⁴これらの図は、複数の人物が重なり合い、大きさや向きを変えて描かれた絵画作品において、8つの観点「垂直」「水平線」「斜め」「曲線・弧・円」「たくさんの長方形とその中心」「ダイナミズム」「リズム的關係と補完」「ネガ」を、それぞれ強調したものである。それぞれの観点は、空間内に生じる「運動」を示したものとして見ることができる。二次元の平面に描かれた線や構図によって、視覚的に捉えられる絵画空間内に描かれた人物に動きが生じ、人物の空間内の位置関係や重なりによって絵画空間に「通り過ぎる」という出来事に関わる多層で多層な動きが、鑑賞者に伝わることを説明している。

図3の水平線は鑑賞者からの人物の距離を、図4の垂直線は鑑賞者から見た人物の進む

²² Lothar Schreyer, Die Puppe – Ein Bauhausgespräch mit Oskar Schlemmer, 1921. In: *Mann: Ein Bühnenwerk von Lothar Schreyer von Der Heydt Museum* (Programmheft), Wuppertaler Bühnen, 2012, S. 14-16, hier S. 15.

²³ Ebenda.

²⁴ Oskar Schlemmer, Analyse eines Bildes: und anderer Dinge. In: *Bauhaus*, 4. okt-dez. 1929, S.6-12, hier S. 8-9.

方向性が強調されるのに対し、図 5 にあるように斜めの線が強調されることでそのバランスが崩れ、手前の人物の動きが強調されている。また、図 6 では円や曲線に注目することで手前の人物と奥側に描かれた人物との間の距離が強調され、曲線の先の動きを想像することができる。図 7 が示すのは空間内の配置である。手前の人物の頭や肩などが占める割合と、後に描かれた人物の大きさの割合から画面空間における遠近だけでなく、中心からの距離など幾何学的な動きとして感じる事が可能になる。図 8 は人物の陰影や身体内部に流れるダイナミズムの表現が可視化されている。図 9 は同様に、人物の身体や内面的な動きから生じるリズムが空間に反映されたものである。図 10 のように明暗を際立たせることに

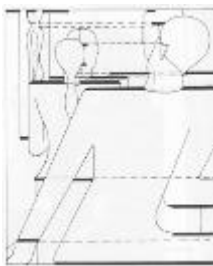


図 3 水平

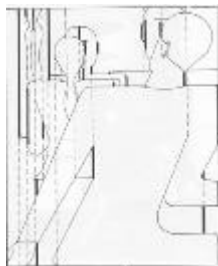


図 4 垂直

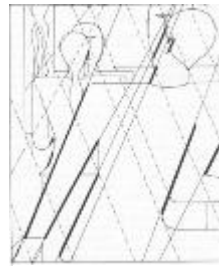


図 5 斜め

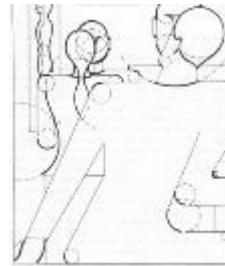


図 2 曲線・弧・円



図 7 たくさんの長
方形とその中心



図 8 ダイナミズム



図 9 リズム的關係
と補完



図 10 ネガ

よっても、画面上に動きが生じる。このように絵画作品の画面構成における「運動」は、こうした線や形や色の組み合わせによって表現することが可能であることを、これらの図を並列することでシュレンマーは示している。

さらに、こうした絵画分析を三次元空間に転用して説明しようとしたのが、バウハウス叢書第 4 号『バウハウスの舞台』*Die Bühne im Bauhaus* に掲載された論考「人間と芸術的形象 Mensch und Kunstfigur」である。

シュレンマーは運動を「抽象 Abstrakt」の概念との関わりでみる。ヴィルヘルム・ヴォリンガーの「抽象衝動」を独自に読み換え、芸術創造とはヴォリンガーのいうような外界の事物や観察する主体を捨て去ることで知覚の恣意性に疲れた精神を休める「静止点」²⁵を見出すものではなく、省察による「運動」ととらえる。知覚した瞬間瞬間の組み合わせの連続におけるプロセスとして抽象と感情移入を対比させるのではなく、テネアのアポロ像に「抽象への感情移入」²⁶は見て取れると述べ、「抽象」の法則性の運動プロセスを考察することを重視していた。論考では、シュレンマーは幾何学的抽象空間を創造空間のキャンバスとして想定し、絵画表現のように色や形を問題とする場合は、こうした幾何学的な抽象空間の法則に人間が従うと考えた。一方で、有機体である人間は、身体に内在する法則により空間に影響を与えることができる存在とみなした。この2つの法則性を図示したのが「形象と空間線 Figur und Raumlineatur」[図 11]と「自己中心的な空間線 Egozentrische Raumlineatur」[図 12]である。²⁷

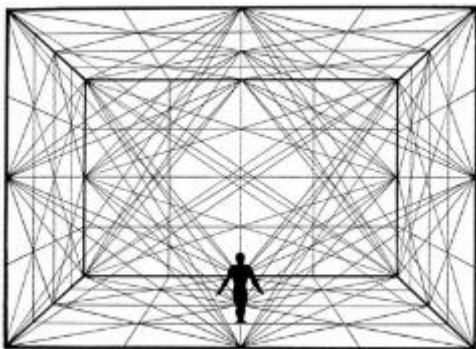


図 11 Figur und Raumlineatur

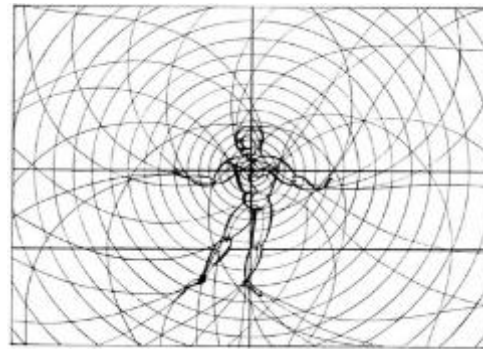


図 12 Egozentrische Raumlineatur

図 11 では、平面や立体の幾何学的関係が網の目になって空間を構成し、表現手段の担い手である人間の身体は、その法則性に取り巻かれる形でこの「空間の法則」に従う。これに

²⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einführung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München (Wilhelm Fink) 1908: 2007.

²⁶ Oskar Schlemmer, *Idealist der Form: Briefe, Tagesbücher, Schriften 1912-1943*, Leipzig (Reclam) 1990, S. 21.

²⁷ Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*. In: *Bühne im Bauhaus*, München (Albert Langen) 1925, S. 7-24, hier S. 13-14.

対し、図 12 は人間のもつ筋肉や血液の流れ、心臓の鼓動、脳や神経の働き、感情や情動といった人間の身体に内在する「運動」の有機的な法則性が空間に影響を与えていることが曲線で示され、中心にいる人間の内的な動きとそれを反映した身体からの影響によって創造的な空間が前景化し、抽象的な空間の法則は背後に後退することが示されている。²⁸この図 12 はシュライヤーの言う、内面的なものを含んだ身体の動きが空間を変容させる図とみることができる。²⁹この図 12 に示された抽象空間の幾何学的法則と人間の身体に内在する法則の両方の法則に従う人間存在について、シュレンマーは以下のように説明している。

我々は、人間のゲシュタルトの現れを出来事として認識し、そして人間のゲシュタルトが舞台の一部になったその瞬間に、いわゆる《空間に囚われた》存在であることがわかる。³⁰

「空間に囚われた存在 raumbehextes Wesen」にある raumbehex という語はシュレンマーの造語であり、抽象的な空間の法則に囚われ、かつ空間に魔法をかける意味で用いられている。人間のゲシュタルトの現れを出来事として認識すること、つまりなんらかの運動を伴った時間的な要素として認識することが見る側にも求められているのである。

しかしながら、人間の内的な動きというものは視覚的には捉えられない。そこでシュレンマーは身体に内在する運動法則を反映する衣装を用いることで、その運動を可視化する方法を提示している。彼にとって仮面や衣装は、人間や空間のもつ法則性を強化したり止揚したりする、より豊かな創造空間をもたらすものであった。論考で彼は4つのモデル「歩く建築 Wandelnde Architektur」[図 13]「関節人形 Die Gliederpuppe」[図 14]「技術的有機体 Ein technischer

²⁸ Ebenda, S. 15.

²⁹ 舞踊学者 Gabriele Brandstetter はこの図を主体の関連領域の抽象化と身体の動きによる空間創造のプロセスとみて、空間線の中央にあるのは個人を超えた「芸術的エゴの<トポス>」であり、多元的な空間を把握するための空間モデルを書き換える「トポスの定式」に繋がるものとみている。Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt (Fischer Taschenbuch) 1995, S. 30-32.

³⁰ Oskar Schlemmer, Bühne. In: *Bauhaus 3 (Zeitschrift)*, 10. Juli 1927, Dessau, S. 1-6, hier S. 3.

Organismus」[図 15]「脱物質化 Entmaterialisierung」[図 16]を提示している。³¹

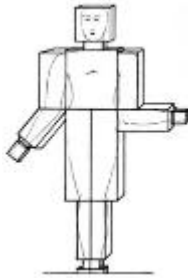


図 13 Wandelnde
Architektur



図 14 Die
Gliederpuppe

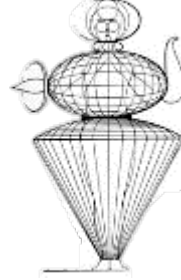


図 15 Ein technischer
Organismus



図 16
Entmaterialisierung

図 13「歩く建築」は建築構造的な観点から、周囲の三次元的立方体の形が人間の身体に反映され、身体の各部位が「空間的・立体的な構造物」として示されるモデルである。³² このモデルの動きは、空間内の三次元的な位置の移動で示される。デッサン人形をイメージさせる図 14「関節人形」が示すのは、身体機能の法則であり、四肢の可動域などを強調するモデルである。³³これはクレーのいう「運動有機体 *Bewegungsorganismus*」のモデル化としてみてもよい。この図 13 と図 14 のモデルで想定されているのは、位置関係の移動やいわゆる身体の動きとして一般に考えられる「運動」である。一方、図 15 と図 16 で示されるのは、感覚的な体験においてのみ見えてくる形体の「運動」である。図 15 の「技術的有機体」と名づけられているモデルは、身体が空間に働きかける運動の法則を衣装にしたものである。クレーが「運動形成 *Bewegungsformung*」として挙げていた回転、方向などを示す独楽や渦巻き、螺旋、円などが衣装の形体となって示されている。³⁴シュレンマーは身体の内在于法則性から生まれた運動が空間へ働きかけるのを、衣装として身体に配置しなおすことで、図 12 にある「自己中心的な空間線」が空間に影響を及ぼすことを可視化してみせようとしている。図 16 の「脱物質化」は身体部分をシンボル化したモデルであり、クレー

³¹ Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*, 1924. In: *Die Bühne im Bauhaus*, München (Albert Langen) 1925, S. 7-24, hier S. 16-17.

³² Ebenda, S. 16.

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda, S. 17.

が運動による「シンボル」を考えたのに対し、シュレンマーはこの衣装ではユークリッド幾何学空間でいう「運動」に相当するものを考えていない。しかし、物質的な存在に縛られない「形而上学的表現形体 die metaphysischen Ausdrucksformen」³⁵として示されたこのモデルは、より抽象度の高い「運動」を舞台上に示すことが期待されるモデルである。

論考のタイトルにある「芸術的形象 Kunstfigur」とは、こうした衣装モデルが前提となった芸術的創造空間を生み出す身体形象である。この形象は必ずしも人間である必要はなく、黒子である人間に動かされる形象や人形などの人工物も含む。シュレンマーにとって **Kunstfigur** とは芸術空間におけるあらゆる運動の可能性を想定するものである。重量や時間の制約を受けず、人間の身体的限界はおろか自然の尺度すら超えた運動を **Kunstfigur** は可能にする。³⁶ この **Kunstfigur** は、自分自身が素材であり空間と身体の両方の法則に従い主観的に運動法則を生み出す「舞踊人間 Tänzer Mensch」³⁷の、空間認識のために脱個人化された、芸術のための抽象形体である。モホイ＝ナジが「運動」において視覚的な運動を舞踊と空間把握の「運動」とに分けたのと同様、シュレンマーも主体として動くことと、空間内の関係性によって把握される運動とを理論的には分けて考えている。

シュレンマーは舞台のもっとも本質的なものとして、**Verstellung, Verkleidung, Verwandlung**³⁸をあげており、演技や動きで位置を移動し、衣装を身につけたりすることで形体を変え、空間を変容させることが舞台芸術の本質であると考えている。この **Kunstfigur** が担う「運動」は単なる位置の移動にとどまらず、身体の形体の変化やそうした身体の影響により、空間を変容させる。こうした理論的な考察をシュレンマーは学生たちとバウハウスのスタジオ実験を通して、体験的に学習し、観客にある種の空間認識の体系を示すことをめざしたのである。

³⁵ Ebenda.

³⁶ Ebenda, S. 18.

³⁷ Ebenda, S. 15.

³⁸ Ebenda, S. 8.

5. バウハウススタジオでの実験

バウハウス・デッサウの校舎には、食堂と講堂の間に専用のスタジオ³⁹があり、舞台芸術工房では学生らとともに舞台の構成要素を簡単なパントマイム的作品で示すことが試みられた。

図 17 は図 2 の空間と人間の身体の法則化を具現化したモデルを実際の舞台上に置き換えて撮影

したものである。デッサウのスタジオで、床に縁や線を書き、空中にロープを張って、台の上

に乗った人物を多重露光で撮影した写真で「空間の線引きと形象」と名づけられている。この白く発光している人物形象は空間の法則に囚われた存在であり、かつ空間に自らの身体の法則によって影響を与える存在である。この身体形象は自らの法則によって空間に線をひき、空間内の他の影響によって線が屈折して広がる様が、空中に渡したロープで示されている。

こうした影響線を観客が自ら感じ取れるよう、舞台上の人間や空間との関係、舞台上の要素との関係を衣装や造形物を使って示すことがバウハウスのスタジオで実験され、「バウハウスダンス」と呼ばれる作品群としてまとめられた。基本となったのは『空間ダンス Raumtanz』[図 18]である。抽象的な空間の法則

を反映させた身体的特徴を覆い隠す衣装と仮面を身につけ、衣装の色と動きだけを前景化させた作品である。綿詰めしたトリコット生地でおおい、フルフェイスマスクをつけ



図 17 Raumlineatur mit Figur
In: *Bauhaus* 3, 10. Juli 1927, Dessau, S. 2.



図 18 Raumtanz
In: Dirk Scheper, Oskar Schlemmer: *Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin (Akademie der Künste) 1988, S. 186.

³⁹ 主舞台と、左右にそれぞれ脇舞台があり、幕で仕切れることも舞台面を広げることもできた。背景幕や小道具を吊る 4 本のレールと照明装置も備えられていた。Dirk Scheper, Oskar Schlemmer: *Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin (Akademie der Künste) 1988, S. 137-138.

た3人の人物が空間における基本形としての身体を体現している。彼らは赤、青、黄色の三原色の衣装を身につけ、各々に割り当てられたリズムに合わせて、床に描かれた正方形の周囲や中心を通る十字や対角線に沿って動く。一見等価に見える担い手の外見 (Habitus) や身体的・精神的構造が、異なる色とリズムを伴って動くことによって、個々の身体形象に意味が生じ、空間そのものが変化して見えてくることをシュレンマーは想定した。⁴⁰このダンスを通して、創造空間の基本となる色と音のリズムの運動によって空間の法則を感じることが目論まれた。『空間ダンス』の応用として、球や棒などの小道具を持って同様に動く『形体ダンス Formentanz』がある。色とリズムによる音に加え、形を舞台の要素に加えたものである。『空間ダンス』も『形体ダンス』も空間内を動く身体は色の担い手として可視化されているが、担い手である人間の身体が背景に退き、舞台の構成要素としての「素材」が前景化する作品として、「素材」シリーズがある。

素材シリーズのひとつ『金属ダンス Metalltanz』 [図 19]

では、背景に4本の太い柱、床には1メートル四方の金属板が置かれ、側面には波打つ金属板と蛇腹に折れた金属板が下がり、金属の仮面と背景に溶け込む黒いトリコット生地衣装をつけたダンサーが金属の球を持って登場する。この作品は素材である金属と光との関係を示したもので、金属に乱反射する光と影の動きが、作品の重要な要素になっている。『金属ダンス』は、シュレンマーと学生として

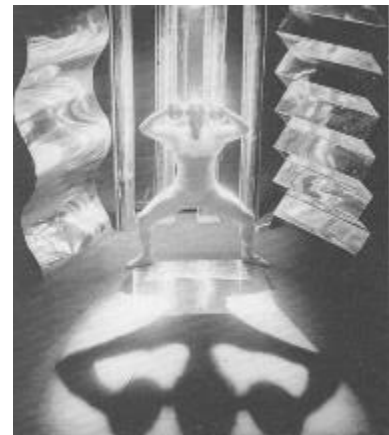


図 19 Metalltanz
In: Dirk Scheper, a.a.O., S. 193.

学んでいたアルフレート・エアハルト (Alfred Ehrhardt) がピアノとシンバルと木管楽器のために作曲し、金属の「簡潔で滑らかで煌めく」⁴¹イメージを意識したほとんどが和音で構成された曲は、金属とその反射する光が空間に与える効果を高めるものであった。視覚的、聴覚的な空間把握に訴えた作品であり、ここでは照明の光やその反射、あるいは音による運

⁴⁰ Oskar Schlemmer, Bühne. In: *Bauhaus 3* (Zeitschrift), 10. Juli 1927, Dessau, S. 1-6, hier S. 3.

⁴¹ Ebenda, S. 193-194.

動が一体となって舞台の出来事を形作っている。

『ガラスダンス』[図 20]もまた、素材であるガラスをテーマとした作品である。黒のトリコット生地で身体を背景幕に溶け込ませたダンサーは、頭にガラスの鐘を、肩には小さなガラスでできた球を輪状に並べ、腰にはスカートのようにつままで届くガラス棒を下げている。左手にはガラスでできた大きな球、右手にはガラスの棍棒を持つ。この作品もまた、ピアノとチェレスタとトライアングルによる音楽が伴奏され、透明なガラスの雰囲気を与える作品となっている。雰囲気も人間が感覚としてとらえる空間体験である。



図 20 Glastanz,
In: Dirk Scheper, a.a.O., S. 194.

この 2 作品は舞台上の人間はほとんど移動することなしに、金属やガラスという素材がもつ、機能や構造や雰囲気を感覚としてとらえることをめざした作品である。素材で作られた衣装や道具、照明の光や音とともに、金属やガラスという素材のイメージを示したこれらの作品は、舞台上の動きが位置の移動だけでなく、光の反射や音の動きが出来事を形作る重要な「運動」となり、芸術としての空間を造形することを示している。

『棒ダンス Stäbetanz』[図 21]は素材としての棒をテーマとした作品で、黒子として担い手の身体は輪郭は背景の黒い幕に溶け込んでいる。四肢や胴体部に沿ってつけられた棒が、四肢の伸ばす方向に伸ばされたり、関節の曲げ伸ばしに応じて屈曲したりする様子が示される。担い手が動くことで変化する棒の動きは、骨や靭帯や関節などの人間の身体がもつ運動器官の構造と働きを舞台空間に示すものであり、

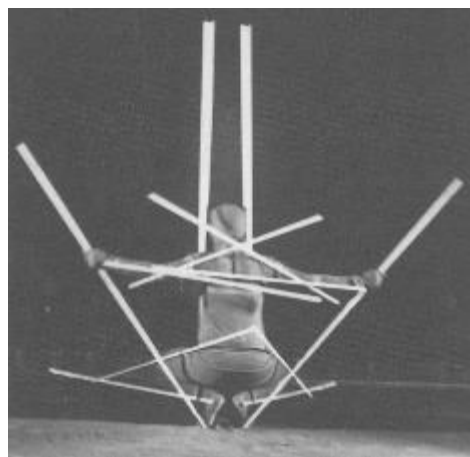


図 21 Stäbetanz
In: Dirk Scheper, a.a.O., S. 196.

先のクレーの「運動有機体」を可視化するものである。⁴²直線である棒を用いることで、動きの方向性だけが特化されて示される。さらに動く棒によって示される身体の動きは、通常想定される範囲を超えて舞台上に現れることで、空間に対する動きの大きさやバランスが変化し、空間全体の印象も変化することを狙った作品である。水平や垂直にあるいは斜めに棒が動くことで、絵画分析の例にあったように、空間が分割され、強調されるのである。

空間に対して身体のもつ直線的な構造を動きとして可視化させた『棒ダンス』に対し、『輪のダンス Reifentanz』[図 22]は円や曲線を用いる。舞台には無数の輪がカーテン状に吊り下がり、輪を持った黒子と共に、輪でできた巨大な人形が現れる。この作品もまた素材シリーズであり、輪のコンポジションと光の運動がこの作品のテーマである。⁴³ここでの運動は、位置の移動を伴うものだけではない。黒子が

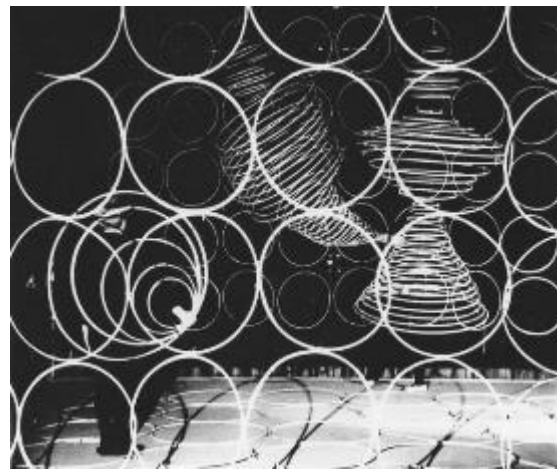


図 22 Reifentanz
In: Dirk Scheper, a.a.O., S. 199.

持っている輪や、輪でできた人形、カーテン状の輪が作り出す渦巻による錯覚や、光と影の効果が生み出す動きも、観客には動きとして捉えられる。輪の大きさの違いが生み出す遠近も空間の「運動」としてみても良いだろう。図 22 の写真にあるように、輪によって作られた身体表象は、背景に溶け込んだ人間よりも観客の注目を集める。その動きは人間の尺度や動きの限界を超え、他の輪との境界も曖昧なまま、日常とは異なる、輪をモジュールとする空間を形作るのである。

6. 舞台芸術工房の「運動」

バウハウスの「運動」概念は、人間の認識を伴う空間造形と分かち難く結びついている。

⁴² Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer: Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin (Akademie der Künste) 1988, S. 195-196.

⁴³ Ebenda, S. 197-199.

空間内の移動を伴う運動は、物体であっても人間の身体であっても、それぞれ位置の変化である移動としてとらえられるが、バウハウスで想定された運動はそうした位置の移動に伴う速度や跳躍とは異なる運動も扱っている。創造の源に感覚体験を重視し、個々の経験する体験は異なるとはいえ、こうした感覚体験は全ての人間が経験することであり、そこに法則性や体系的なものをみている。これが教育によって学習できるとするバウハウスの取り組みは一見するとユートピア的に見えるかもしれない。モホイ＝ナジにせよ、シュレンマーにせよ、主観的に空間をとらえ、自らが空間内で動くことで空間に影響を与えるダンサーと、空間内の出来事を体験する人間の視点が分けて論じられていることには注意が必要であろう。造形芸術家としての彼らの見方は、空間造形、すなわち空間内の人間の事物の配置を行う演出家の観点、あるいは空間内の出来事を体験する観客の観点である。シュレンマーの論考「人間と芸術的形象」の最後は示唆的である。

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。⁴⁴

バウハウスの舞台芸術工房で試みられていたのは、本稿でも取り上げた「バウハウスダンス」と呼ばれるワークショップ的な習作であり、確かにレクチャー付きでの巡業公演は行われているが、芸術的価値というよりは、観客と空間認識の共通項を見出すためのレクチャーパフォーマンスというべき作品である。モホイ＝ナジが列挙していたように、多様な認識空間においては多様な運動が存在する。その前提を「素材」としてみせることは、芸術というよりは観客との共有知を探る試みとあってよいだろう。

万人教育を掲げるバウハウスでは、多くの女性が在籍し、自らの創造性を発揮していたこ

⁴⁴ Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, 1924. In: *Die Bühne im Bauhaus*, München (Albert Langen) 1925, S. 7-24, hier S. 20.

とが近年の研究で明らかになっている。⁴⁵バウハウスのスタジオ実験には女子学生らに体操を教えていた女性教員カルラ・グロシュ Karla Grosch やダルムシュタット劇場のダンス部門を率いていたマンダ・フォン・クライビッヒ Manda von Kreibitz らプロのダンサーも参加し、本稿で論じた『金属ダンス』や『ガラスダンス』はグロシュが、『棒ダンス』と『輪のダンス』はクライビッヒが演じている。こうしたプロとアマチュアの垣根を超えた、男性と女性の垣根を超えた、新しい芸術表象への取り組みが重ねられていたことは、これまでのバウハウス研究や舞踊研究ではあまり注目されていない。1933年のNSDAPの政権掌握による前衛的な活動への弾圧は、こうした女性たちの芸術創造活動を隠蔽する方向に働く。その後、東西の冷戦時代、東ドイツではバウハウスは取り上げられることはなく、西ドイツでのバウハウス研究は著名な教授陣のみにスポットがあてられており、東西ドイツ統一後もそうしたバウハウス観が定着してしまうことで、多くの女性が関与したバウハウスの集会的な知や知の横断については語られることがほとんどなかった。

確かに舞台芸術工房で制作された衣装の多くは重量があり、それを着て動けるのはプロとして体幹を鍛えてある女性ダンサーのほかは男子学生であったことは想像に難くない。それゆえ舞台写真に映る学生の多くは、男子学生である。しかしバウハウスを紹介する当時の雑誌記事では「新しい女性」像としてのグロシュのアップの写真の下には、衣装制作を行う女子学生の姿が掲載されている。⁴⁶イメージ戦略の部分も多分にあるだろうが、少なくともバウハウスでは多くの女性が舞台制作を通じて、「運動表象」に関して考察を行い、その実践に関わっていたことは確かである。

クレーやカンディンスキー、モホイ＝ナジやシュレンマーらの基礎教育課程で行われていた授業を受けて、素材として運動を表現した実験的な舞台作品の多くは、ごくわずかな写真としてしか残っていない。しかしこうした舞台芸術工房での活動は、それぞれが理解した概念を舞台空間に示してみせた集団知とも言えるものであり、普遍的な男性としての「人間」

⁴⁵ Elizabeth Otto and Patrick Rössler, *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York (Bloomsbury Visual Arts) 2019.

⁴⁶ *Die Woche*, Vol.32, No.1, 4 January 1930, S. 30.

ではなく、様々な立場の、女性を含む人間たちが創造した「人間」の動きの表象であったと
いってよい。空間内の位置移動を権威者が振付するのではなく、素材を用いて衣装などを制
作した人間と、その衣装を着て舞台上の空間にいる人間と、それを見る人間の空間把握が、
素材シリーズでは問題となる。つまり作品創造に関わった全ての人間の空間把握が、舞台上
の動きを生み出すのである。

ダダの運動表象の多様性

—ゾフィー・トイバー＝アルプの舞踊をめぐる—

小松原由理

1. はじめに

ダダのパフォーマンスへの注目は今や様々な文脈から注がれている。まずはイタリア未来派に始まるヴァリエテやサーカスのアクロバティック性に着目した20世紀初頭のアヴァンギャルドの文脈からであり、60年代以降のパフォーマンス研究の起源として、あるいは今日参加型アートと呼ばれるSEAの系譜としてのダダの注目もここに含めることができる。¹もう一つはドイツ語圏におけるカバレット文化からの文脈である。総合芸術空間であった世紀末フランスの芸術キャバレー「シャノワール Le Chat Noir」は1900年代はじめにはドイツ語圏に輸入され、特にストリートで展開されるカーニヴァルを屋内空間で継続的に味わうことを目的とした「11人の死刑執行人 Der Elf Scharfrichter」や「ジンプリチシムス Simplicissimus」といった^{ロカール}飲食文化に取り込まれていったが、そこでは実にインタラクティブな観客と俳優の役割変容が土台となっており、カバレットを擁するダダの運動において、この即興性がいかに引き継がれていたのかといった点は、文化創生をめぐる社会的な観点からも近年とりわけ注目が注がれている。²一方、他者を夢見る舞台としてのカバレット

¹ エリカ・フィッシャー＝リヒテは、マリーナ・アブラモヴィッチの1975年のパフォーマンスアートに触れつつ、それが観客への挑発のみを意図した歴史的アヴァンギャルドの方向性と根本的に異なることを強調している。エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、2009年、17-18頁。ただし、フィッシャー＝リヒテは主にマリネッティの「ヴァリエテ演劇」(1913)のマニフェストをその全面的な根拠におき、ダダのパフォーマンスをそこに等価なものと想定しているに過ぎないことも指摘しておきたい。一方、参加型アートとして現代アートの潮流を読むビショップは、よりよい参加型アートの直接的先駆を歴史的アヴァンギャルド、なかでもイタリア未来派に影響を受けたトリスタン・ツァラのパリ・ダダに遡っている。クレア・ビショップ『人工地獄』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年、51頁。

² 「11人の死刑執行人」がカーニヴァルを直接のきっかけとして誕生した経緯や、「ジンプリチシムス」のなかで観客がパフォーマンスになる変容については以下の文献を参照されたい。Judith Kemp, „Ein winzig Bild vom großen Leben“ Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett Die Elf Scharfrichter(1901-1904), München 1917. S. 60; 『リングルナッツの放浪記』鈴木俊訳、96-109頁。土曜美術出版、2000年。また、カバレット研究は今や社会的な関心も含めて研究が進められている。Kerstin Pschibl, *Das Interaktionssystem des Kabarett. Versuch einer Soziologie des Kabarett.* Saarbrücken 2008.

に内在しているように、ダダのパフォーマンスの多くに、非西欧の運動が取り込まれていたことを示す諸々の研究からは、プリミティヴィズムという偏見に満ちた様式化を超えて、より具体的なアフリカ文化への接近、民族舞踊やフォークロア的な東欧世界の表象といった、異文化交流の実態をしめす資料として、ダダはますます注目を浴びている。³そんななか、昨今急激な注目を浴びているのが、ダダの表現舞踊との関わりという文脈である。⁴

ダダの、とくに表現舞踊との関係についての研究において浮かび上がるのは、ダダの運動表象としてこれまで繰り返し取り上げられてきた騒音主義のカオス的・破壊的な運動イメージとは対極にある、極めて内面的な運動性の発露ともいえる表現舞踊の運動イメージの存在である。全く異質な運動方向を持つ両者が、第一次大戦中のチューリッヒという共通する空間で、相互に強い影響関係にあったという事実がもたらす重要な視点としては、一つには、騒音主義にのみ還元されてきたダダの運動表象や、マイム的表現に留まるとされてきた、特に美術家であるダダイストたちのその身振りや身体表現を、表現舞踊というモダンダンスの潮流との関係に紐づけることで、舞踊史の営みにダダを引き付けて再考察する余地を作り出したということであろう。また、もう一つには、「ダダのキャバレー・ヴォルテールの騒音主義は、プリミティブであるだけでなく軍隊的でもある」⁵と指摘することで、アドリアン・カーティンがその運動を男性性に引き付けて相対化した方向と同じように、実際に存在したダダの様々な運動表象のなかの実に多くが、ラバン・シュレーの生徒たちによる、つまり女性たちによるパフォーマンスであったことに目を向けさせ、従来のダダを神話化させてきた言説がいかに偏っていたかを実証できる点にある。特にダダ 100 周年を機に企

³ ルーマニア出身のトリスタン・ツァラの詩世界と民族舞踊との距離については、塚原史氏による詳細な研究が存在するが、ドイツ語圏においては特に Tom Sandqvist による „Dada East“(2016)がダダイズム研究を、非西欧との関係性に関わる流れを生み出した。この流れに、ダダ生誕百周年の記念展覧会としてベルリンで企画された「ダダ・アフリカ～他者との対話～」展が存在する（会期：2016年8月5日-11月7日於 Berlinische Galerie）。Vgl., Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, London, 2006; Ralf Burmeister u.a.(Hrsg.), *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*, Zürich/Berlin, 2016.

⁴ 2016年のダダ100周年に向けて、ドイツ語圏では2014年から2016年の期間に3度のシンポジウム（2014年：於モンテ・ヴェリタ 2015年：於ドイツ・ダンスアーカイヴ・ケルン, 2016年：於キャバレー・ヴォルテール）がインターディシプリナリーなメンバーによって企画された。以下の論集には、その成果がまとめられているが、その最大の関心は表現舞踊とダダの関係性にある。Mona De Weerd/ Andreas Schwab (Hrsg.), *monte dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern, 2018.

⁵ Adrian Curtin, *Vibration, Percussion, and Primitivism in Avant-Garde Performance in: Anthony Enns, Shelley Trower(Hg.) Vibratory Modernism*, London 2013, S. 233.

画された3度のシンポジウムを統括するアンソロジー『モンテ・ダダ 表現舞踊とアヴァンギャルド *monte dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*』においても中心的に取り上げられているのがダダに関与した女性パフォーマーたちの存在であり、なかでもギャラリー・ダダで披露したとされるゾフィー・トイバー＝アルプ Sophie Taeuber-Arp の舞踊は、その最大の関心事として注目を集めている。

本稿もまた、ラバン・シュレーの生徒であり、同時にハンス・アルプのパートナーとして、ダダの運動に深く関与したトイバー＝アルプの運動表象を考察の中心に据えるが、しかしその目的は、もう一つのダダとして、彼女の運動を捉える意図とも、ダダの「真の運動性」を語るものとして、従来の騒音主義を表現舞踊によって更新しようとする意図とも大きく異なる。なぜなら、トイバー＝アルプは1916年のキャバレー・ヴォルテール開店の時期にはすでに自立した応用芸術家であり教育者であった。さらにラバン・シュレーに入学する以前より、形態によるリズムとその運動性がもたらす表現を分析する抽象芸術家でもあった。⁶つまり、ダダと表現舞踊との関係性のみではなく、トイバー＝アルプのダダでの舞踊が、彼女の形態への追求においてどこに位置しているのかという問いかけに結び付けてはじめて、ダダの運動の多様性は紐解ける。本稿では以上のような意識のもと、まずは、ダダと表現舞踊の運動表象の交点を見極め、それぞれの共通点や差異を明らかにしながら、トイバー＝アルプの舞踊とそれらの運動表象を対比していく。同時に、トイバー＝アルプが同時代に制作していた人形劇やそのための習作などから見えてくる、その独自の「運動」の位置づけを明らかにしていく。

2. ダダと表現舞踊—2つの運動の交点と差異

ダダと表現舞踊が関わったとされる時期は1916年4月から1919年4月までの3年ほど

⁶ トイバー＝アルプの自伝に関しては主に以下3点を参照した。Roswitha Mair, *Von ihren Träumen sprach sie nie. Das Leben der Künstlerin Sophi Taeuber-Arp*. Freiburg/Basel/Wien 1998; Roswitha Mair, *Handwerk und Avantgarde. Das Leben der Künstlerin Sophi Taeuber-Arp*, Berlin 2013; Laura Bravermann mit Walburga Krupp, *Chronologie*, in: Anne Umland/ Walburga Krupp(Hrsg.), *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, München 2021, S. 304-313.

である。それはチューリッヒ・ダダの運動拠点であるキャバレー・ヴォルテールの開店から、1年ほどでの閉店、さらにギャラリー・ダダに拠点を移しての活動から、トリスタン・ツァラのパリへの移動による運動の最終的な幕引きまでの全活動時期に及ぶ。一方でこの3年は、表現舞踊の理論化を進める前のラバンが、最初に着手したアスコーナでのサマースクールを経て、1914年末から1915年頭にかけてチューリッヒに設立したばかりの舞踊学校に学生たちを募集し始めた頃から、弟子のスザンヌ・ペロツェットにチューリッヒの学校を任せ、ドイツを去るまでに重なっている。つまり時期的なところでいえば、両者は共に、新たな芸術の地平を身体表現においていかに開拓できるかという点で、実験的な模索の途上を共有していたことになる。具体的な相互交流に関してはフーゴ・バルの『時代からの逃走』及び残されたプログラム等の資料から読み取るに、①開店から2か月後の1916年4月のラバンのキャバレー訪問、②同年6月23日フーゴ・バルの音声詩朗読パフォーマンス時の来客として、ラバンとメアリー・ヴィグマンの来訪、③同年7月14日のダダの催しにラバン（あるいはラバン学校の生徒）が舞踊を披露、④1917年3月29日のギャラリー・ダダのオープニング・イベントでラバン・シューレの生徒が舞踊を披露。1917年4月28日にはギャラリー・ダダでスザンヌ・ペロツェットが舞踊披露。1917年8月モンテ・ヴェリタでのOTO（東方聖堂騎士）会議でラバンの振り付けによる『太陽への賛歌』が披露。バル、エミー・ヘニングス、ハンス・アルプ、トイバー＝アルプが参加、⑤1919年4月9日、ダダの最後の催しでトイバー＝アルプ振付による5名のラバン学校の生徒による舞踊披露と、大きく5つの出来事が挙げられる。⁷

さて、両者の関係の詳細を見ると、ラバン・シューレの生徒たちとダダイストの交流の存在は明らかなものの、ラバン自身がダダの舞台に実際に立つことはおそらくはなかったこと、またラバン・シューレの生徒がダダの舞台で舞踊を披露している一方で、ダダイストがラバン・シューレに招かれたという形跡は見当たらないこと等を考えれば、ラバン自身とチ

⁷ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*. Göttingen 2018; Ursula Amrein/ Christa Baumberger(Hrsg.), *dada performance & Programme*, Zürich 2017.

ユーリッヒ・ダダの運動との距離はある程度離れていたと考える方が自然かもしれない。舞踊史研究者のヘトヴィッヒ・ミュラーはまた、ラバンばかりかその弟子のヴィグマンも、実際にダダの舞台上で踊っていないことを踏まえ、その交流はイデオロギー的なものではなく、ラバン・シューレの生徒とダダイストとの個人的な関係に留まっていた可能性を指摘している。⁸ラバンの伝記作家であるエーヴェリン・デールは、ラバンが第一次大戦中の疎開地チューリッヒに集結した前衛的な芸術家たちの実践と自らの追求する芸術教育を異なるものと見なしていた可能性を、以下のようなラバン自身の書簡の言葉を引き合いに主張している—「キュビズム、同時主義、未来派は強く流行を見せているが、まじめに受け取るべきものではない。」⁹

一方で、バルは当時ラバンの実践を以下のように極めて高く評価していた。

ラバン学校は今日、その基本理念に必要な設備を携え、従来の舞踊学校が提供可能としていたものをはるかに超えて成長している。すでに能力のあるものを高める場としてのみならず、芸術家への養成機関になりえているのである。

(1917年11月15日の記事)¹⁰

ラバンとヴィグマンの目前で音声詩の朗読パフォーマンスを披露した際のバル自身の日記にあるように「ラバンとヴィグマンの姿が見えた。私は恥をさらすまいと気を取り直した」¹¹という表現には、バルのラバンへの素朴な憧憬が透かし見える。実際にバルがカンディンスキーの「抽象概念」に感化され、自らの目指す新たな踊りを「抽象舞踊」と名付け、その方向性を模索していた際に、その理想的なモデルとして意識していたのはラバンだったと

⁸ Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim/Berlin 1986, S.56.

⁹ Evelyn Dörr(Hg.), *Also, die Damen voran! Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogien*. Bd.1, Norderstedt 2013, S. 205.

¹⁰ Hugo Ball, *Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsame schöne Dinge*. In: Hans Bernhard Schlichting (Hg.), *Der Künstler und Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1984, S. 54-57.バルの1917年11月15日付の記事は以下に掲載。Intelligenzblatt für die Stadt Bern, Jg. 84. Nr. 314.

¹¹ Ball, a.a.O., S. 90.

みて間違いはないだろう。その証拠に、チューリッヒ・ダダでの特にバルが「抽象舞踊」として披露した初期の舞台上の実験の多くは、ラバンがアスコーナのサマースクールで行っていたという、タンバリンやシンプルな打楽器などで即興的に生み出される運動、あるいはマイムと呼ばれる瞬間的で断片的な動きの産出に極めて近い。さらに、1916年5月のダダの催しで披露した『蠅とり』『悪夢』『厳かな希望』は、ラバンの初期のパントマイム舞踊『死』（パジャマの女）と作品テーマがほぼ継承されていることも、そのことを裏付けている。¹²

だが、テーマの連動性がみられるとされるこれらの舞踊においても、ラバンの舞踊と実際のダダのパフォーマンスは、彼らの仮面への固執という点では、異なっている。例えば、バルの日記には、『蠅とり』『悪夢』『厳かな希望』での3つの踊りが誕生する直接のきっかけとなった、マルセル・ヤンコが制作した仮面について、以下のようにその経緯が述べられている。

ヤンコが仮面をもってやってきたとき、われわれはみなその場に居合わせていて、それぞれにすぐさま一つの仮面を顔につけてみた。その時実に奇妙なことが起こった。(…)。仮面はまさにそれを身に着けた者が悲劇的で不条理な踊りを始めるよう要求してきたのだ。¹³

紙を切り抜いて着色し貼り付けただけの簡易なそのマスクの奇妙な存在感と力に誘導されるかのように、ダダイストたちが即興で生み出した動きにバルが楽曲を付けた結果成立したのが上記3つの踊りだったという。バルは続けて、さっと捕まえる動作の『蠅とり』、特殊な筒で長くのばされた腕をぶらさげ直進する『悪夢』、そして右へ左へと体を旋回させたのちに徐々に回転、そしてアーチ型に沿った腕の先に長く切り込まれた金色の手をぶら下げた踊り手が、右へ左へと旋回したのち、突然座り込む『厳かな絶望』といった3つの踊

¹² Christina Thurner, *Bewegung zur Disposition. Dada und die Tanzreform*, in: Mona De Weerd/ Andreas Schwab(Hrsg.), a.a.O., S. 38f..

¹³ Ball, a.a.O., S. 82.

りの詳細を説明している。ここに記されている運動表象にはすでに、腕のひたすら直線的な動きを強調させる長い筒や、その円柱の先でぶらぶらと揺れる切り込みといった装飾などが用いられており、身体全体の自然な動きに制約をかけ、人間の自然な運動を異化する様な方向性が打ち出されている。

この方向性は、さらに胴体をすっぽりと包み込むコスチュームに身を包んだバルの 1916 年 6 月 23 日に披露された音声詩朗読パフォーマンスでのコスチューム写真に示されているように、人間の自然な運動性を最大限に阻む被り物へと発展している。一人では歩くこともできず、譜面台の前に担ぎ込まれ、また再び朗読の後に酸欠状態で担ぎ出されたというエピソードにも見られるように、バルは自由な運動性を阻むこのコスチュームを身に着け、両腕をばたつかせながら、3 方向に伸びた譜面台の前を旋回していたという。¹⁴

同じく、エミー・ヘニングスが 1916 年 7 月 14 日のダダの催しで披露した舞踊もまた、以下のように、限りなく自由な運動が制限された、身体の硬直性が強調されていた。

彼女はそこに立っていた。胴体は頭から足まで伸びたダンボールの筒に覆われ、口があり、鼻がそっぽを向いて貼られた恐ろしい仮面を頭部にかぶって。腕も細長いダンボールの筒でつまれ、その先には技巧的に細い指先がつけられていた。(…)。彼女ができたのはただ足を鳴らすか、身体全体を煙突のように曲げるかだけだった。¹⁵

チューリッヒ・ダダの舞踊の多くが「口が大きく開いたり、鼻がひしゃげてゆがんでいる」¹⁶ような、あるいは上記のヘニングスの舞踊に語られているように「鼻がそっぽを向いて貼られた恐ろしい」仮面を伴い、さらに煙突のように全身を包むコスチュームを使用しているものである一方、ラバン・シューレの生徒たちによるダダの催しで披露した舞踊は、トイバー＝アルプがギャラリー・ダダのオープニングで披露した舞踊を唯一の例外にして、ダダの

¹⁴ Ebd., S. 90.

¹⁵ Ursula Amrein/ Christa Baumberger(Hrsg.), a.a.O., S. 120f. 引用はペロツェットによる 80 年代に入ってから
の回顧である。

¹⁶ Ball,a.a.O., S. 82.

ようなグロテスクな仮面や動きを阻害するコスチュームが使用されていた形跡は残されていない。バルの日記には、ギャラリー・ダダの第二回目の催しで、ラバン・シューレの黒人女役の5名が黒く長いカフタンを着込み、顔に仮面をつけていたことに触れているが、それらが動きを阻むどころか、「動きは左右対称で、リズムが特に強調されていた」ことも同時に記されている。¹⁷また、リヒャルト・ヒュルゼンベックは『ダダ年鑑』(1920)にチューリッヒ・ダダの舞踊紹介としてヴィグマンの舞踊を写真入りで掲載しているものの、¹⁸その写真を確認する限りでは、ヴィグマンがのちに追求していった、能面を着けた『魔女ダンス』シリーズとも異なり、美しいドレスを身に着けて軽やかに踊る、流れるような身体の動きが強調されている。ただし、すでに確認されているように、ヴィグマンが実際のダダの舞台で舞踊を披露した事実は確定しないので、ここに示されているのは、ヒュルゼンベックの単なる願望の可能性も捨てきれない。いずれにしても、残された一つの注目すべき事実は、ラバン・シューレの生徒であったトイバー＝アルプのダダ・ギャラリーでの舞踊は、ラバン・シューレの生徒たちがダダの舞台で見せていた舞踊表現からは、だいぶかけ離れていたということである。

3. トイバー＝アルプの舞踊とその言説化

それでは、トイバー＝アルプの舞踊はどのようなものだったのか。その大まかな概要は1917年3月29日のギャラリー・ダダのオープニング・イベントで披露されたものであるが、その詳細は資料によって統一されていない。冊子の記録には、先頭のプログラム名として抽象舞踊(フーゴ・バルの詩、ハンス・アルプの仮面)とのみ示されており、トイバー＝アルプの名は見当たらない。ただし、バルの3月29日付の日記では、「ゾフィー・トイバーの創作」とトイバーの実名と共に、その際披露されたフーゴ・バルの音声詩が『トビウオとタツノオトシゴの歌』であったことが記されている。一方、トイバー＝アルプの伝記作家ロ

¹⁷ Ball, a. a. O., S. 132.

¹⁸ Richard Hülsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach*, Berlin 1920, in: Malcolm Green (ed.), *The Dada Almanach*, London 1983, p. 35.

スヴィッタ・マイアによれば、トイバー＝アルプが踊ったのはバルの音声詩『キャラバン』であり、コスチュームをデザインしたのはアルプで、縫製したのはラバン・シューレの友人であるマヤ・クルセツチュだったという。¹⁹マイアは続けて、トイバー＝アルプの名がプログラムに掲載されなかったことについて、すでにチューリッヒ芸術工芸学校の織物部門の教員であった彼女の立場上の配慮だったとしつつ、「仮面が演じ手と演技の間、踊り手と踊りによる世界体験との間に線を引く助けとなった」と、その舞踊の匿名性に果たした、隠蔽としての仮面の役割に着目している。

稀有なことに、トイバー＝アルプの舞踊には写真が残されている(図1)。²⁰ただし、この写真がフーゴ・バルの音声詩朗読時の写真のように、別日にスタジオで撮られた可能性は捨てきれない。ただし、そうであったとしても、実際に披露した舞踊とはかけ離れたものを撮影したとは考えにくい。そうであれば、まず目が行くのは、ダダの舞踊時のコスチュームに典型的な円柱状の腕が空を切り、おそらく空中を舞うような体勢で斜めに傾い



図1 Tanzpose mit Kostüm und Maske.
In: Anne Umland/ Walburga Krupp(Hrsg.), *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, München 2021, S. 92.

ているそのアクロバティックなポーズである。さらに、真正面を向いた、同じくダダの仮面に特徴的な鼻のまがった顔の四角い箱上の仮面に続いて、胴体部にもまた、反復的に顔が描かれていることである。胴体部の仮面は大きな口をあげ、ビラビラとした舌を飛び出させている。この舌先は、衣装の先へと短冊状に薄く伸びた布と同様に、魚のヒレのように空間をゆらめいている。つまり、この写真に確認できるのは、実にアンビヴァレンツな運動表象なのであり、一方で踊り手の個の隠蔽が図られているようで、同時に反復される顔は、全体が

¹⁹ Mair 2013, a.a.O., S. 87f.

²⁰ トイバー＝アルプの舞踊写真が最初に示されたのはボトロップでのトイバー＝アルプ展のカタログ(1983年)だが、その後その日付は1916年とされたり、1918年とされたりと長らく不確定であった経緯については以下を参照されたい。Walburga Krupp, Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin, in: Mona De Weerd/ Andreas Schwab(Hrsg.), a.a.O., S. 151.

一つの大きなペルソナを形成し、一つの独立した人格を主張しているかのようである。また身体の拘束は同時に、そのあふれる躍動感を表現してもいる。

ところで、実際の彼女の舞踊に対するバルの評価を辿ると、そこには踊り手の運動に対するバルの恣意的な読みが存在することに気づく。彼が新しい舞踊表現として提示する抽象舞踊を説明する意図がそこにはあるわけだが、トイバー＝アルプの運動表象をどのような言葉で捉えているのかという点にここでは特に注目したい。

ダンサーの身体をどのような幻想的な姿にかりたてるにも、ゴング一つで十分だ。舞踊はいまや自己目的になった。ダンサーの神経組織は、音響のあらゆる振動を、おそらくはゴングの打ち手の隠された情緒をも、一切汲み取り、それらをイメージにしてしまう。その場合、ダンサーの幾重にも分節され、組み立てられた身体によって、言葉の個々の部分にそれぞれ独特のあらわな生命を得させるためには、極端には一連の詩的音声だけで十分だった。私の音声詩は棘や骨、揺らめく太陽、刃のエッジに満ちた、一つの舞踊となった。²¹

トリストラン・ツァラもまたトイバー＝アルプの舞踊についてラバン・シューレで目撃した際に、バルと極めて同じような方向性でその運動表象を捉え、以下のように表現している。

彼女の手はまるでクモのように振動し、リズムカルに素早く、愚弄的に気まぐれに、美的に、クライマックス的に、彼女の精神の絡まりへと昇りつめていった。²²

両者のトイバー＝アルプの舞踊に対する批評に用いられる共通用語は共に「振動」である。もともと、バルが用いている振動は、ダンサーの神経が呼応する音響による「振動」のこと

²¹ Ball, a.a.O., S. 129. 下線は筆者による。

²² Tristan Tzara, L'Ecole de danse Laban. in: Dada1, 1917, S. 18. 下線は筆者による。

であり、一方ツァラは彼女自身の身体の「振動」のことを指しているのだが、共に舞踊全体の印象が、その震える運動性に絞られていることは確かである。この振動への注目について、ルチア・ループレヒトは、トリスタン・ツァラが、同じく教室で見たメアリー・ヴィグマンの舞踊についてもまた同様に「静の振動のための器」と評したメモ書きを残していることを補足したうえで、「二人のダダイストであるバルとツァラの舞踊批評は、20世紀初頭に見られた振動ブームの波に一致している」²³とし、1910年前後をめぐる美学的な議論の中心的なトピスを形成した、「概念としての振動」との関係性を指摘している。

続けてループレヒトが参照するように、当然1910年前後をめぐる美学的な議論のなかで特に芸術家たちに絶大な影響をもたらしたのはカンディンスキーの「振動」理解であり、「芸術家は物質の背景にある非物質的な振動を感じ、また他者の魂を振動させなければならない」²⁴という表現において、「新しい舞踊」へとその注目を向けたことにある。そもそもバルはカンディンスキーからの影響でキャバレー・ヴォルテールの前身ともなる「芸術家劇場」を構想しており、²⁵ギャラリー・ダダでトイバー＝アルプが披露したバルの抽象舞踊は、カンディンスキーの抽象概念と、その「新しい舞踊」論を結実させたものだと考えるのが妥当なのであり、そこで「振動」という言葉がその運動性を語る際に選択されるのは想定通りでもある。

だが、ここで改めて注目しておきたいのは、バルやツァラがトイバー＝アルプの舞踊を見て読み取ったという用語「振動」が、抽象舞踊でも表現舞踊でも、同様に用いられているという点である。²⁶一方で、トイバー＝アルプのパートナーでもあり、その創作を最も身近に知るハンス・アルプの評価は、また異なる響きを見せる。

²³ Lucia Ruprecht, *Vivrierende Körper in Dada und Ausdruckstanz*, in: Mona De Weerd/ Andreas Schwab(Hrsg.), a.a.O., S. 122.

²⁴ Wassilij Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, Bern 1973, S. 124f.

²⁵ Ball, a.a.O., S. 15. カンディンスキーのバルの舞踊論への影響については以下の拙論も参照されたい。小松原由理「踊るダンディー フーゴ・バルとラウール・ハウスマンの舞踊と仮面」『ドイツ文学論集』第57号上智大学ドイツ文学会編, 2020年, 23-44頁。

²⁶ デールが紹介している、ラバンの同時代の舞踊劇『フェスト』(1915-18?)のリブレットに用いられている批評「ぶらぶらと揺れる動きは発作のように高まり、突然全員の叫びで踊りがやみ、それが今度はコーラスへと変化し、単語の音は解体される。」もまたバルやツァラの表現にとっても近い。Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban. Das choreographische Theater*, BoD, 2004, S. 19.

ゾフィーのダンスは金魚だ。金をすっかり失い、貧しくみすぼらしくなって泳ぎ去っていく金魚。ゾフィーのダンスは暗黒、自分に退屈し、別人になろうと望むも、子供になろうか天使になろうか決めきれないような悪人。彼女のダンスは問いでもあった。²⁷

ここに見えてくるのは、踊り手の内面から湧き出すような震えの運動などではなく、ましてやクライマックスへと昇り詰めるような張り詰めた運動の高揚性でもなく、ただ諸々のイメージを紡ぎだすような詩的で遊戯的な運動性である。同じく、トイバー＝アルプの舞踊に鳥のように軽快で柔軟な躍動性を見出していたのが、エミー・ヘニングスである。

私にはトイバーは浮遊する一羽の鳥でした。まるで、飛翔するとき、その身体で空を押し上げていくかのような雲雀。彼女の運動の静かなしなやかさは、まだその足が地面を踏んでいることを忘れさせてしまうのです。²⁸

このように、抽象的な舞踊が、それぞれの解釈によって全く異なる相貌を描くことは当然といえば当然ではあるが、やはりギャラリー・ダダのオープニングで見たトイバー＝アルプの舞踊は、ただ表現舞踊や抽象舞踊からの言説のみでも、またバルやヘニングスが特徴的に見せる拘束された運動性のグロテスクの対極に位置する自由な飛翔という読みだけでも十分に掴めない、独自の位置に存在していたのではないだろうか。仮にトイバー＝アルプの舞踊が、彼女自身にとってどのような挑戦であり得たのかという新たな問いを立ててみたとき、例えば、残された資料には衣装デザインはアルプとされているが、むしろ彼女がコスチュームデザインの専門家でもあった事実を考えれば、このデザインがその意思とは無関係に施されているとは考えにくい。同時に、身体全体をペルソナと化すその大胆なコスチュームは、匿名の身体性や、仮面の向こう側の隠蔽性を強調しただけではないはずだ。やはり、

²⁷ Hans Arp, Sophie, in: Ernst Scheidegger(Hrsg.): *Zweiklang*, Zürich 1960, S. 42.

²⁸ Georg Schmidt(Hrsg.), *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 16f..

トイバー＝アルプ自身の運動への位置づけや、彼女自身の作家性がそこに大きな役割を持っているように思われる。

4. デザインとしての「運動」

スイス・アルペン地方の保養地ダボスに生まれたゾフィー・トイバー＝アルプの伝記を紐解くと、いくつかの節目の年が見えてくる。まずは1910年、芸術における改革教育の先陣であるミュンヘンのデプシッツ・シューレへの入学である。アカデミーではまだ女性が美術教育を受けられなかった時代に、自由平等な精神で希望する芸術領域を学ぶ機会が提供された。また校長であるデプシッツは英国庭園の中国塔を貸し切り、パーティー会場にし、同時代の芸術家であるカンディンスキーやヴォルフスケール、ガブリエール・ミュンターを招待し、生徒たちと交流させたという。²⁹トイバー＝アルプはここで、コスチュームを自らデザインし、展示しているが、それもまたデプシッツ・シューレではカリキュラムに組み込まれていたことだったという。³⁰次の節目となるのは、チューリッヒに戻り、ラバン・シューレに申し込みをし、またスイス工作連盟に加入した1915年だろう。ちなみに、チューリッヒ駅近くの近代ギャラリーで開催された『近代壁絨毯・刺繍・絵画・デッサン』展で、作家のひとりであったハンス・アルプと知り合ったのも1915年である。アルプがダダのメンバーとなり、1916年2月にキャバレー・ヴォルテールが開店するとトイバー＝アルプも足しげく通うことになるが、ダダとの接点のほかに、この時期の彼女の伝記に関して見落としはならない事実が二つある。一つはちょうど2月のこの時期に彼女が参加したチューリッヒ芸術工芸美術館の博覧会で、彼女のファブリック作品が最高の売り上げと受注数をたたき出したこと。このときの反響がきっかけとなり、チューリッヒ芸術工芸学校のテキスタイルクラスの講師に抜擢されている。もう一つは、ロスヴィッタ・マイアがその伝記で明らかにしていることだが、同年冬のサロン・ヴォルフスベルクで展示されたアルプのテキスタイル作

²⁹ Mair 2013, a.a.O., S. 40.

³⁰ トイバー＝アルプは1912年秋にハンブルクの工芸大学に1年間だけ在籍しているが、その後1914年7月に優秀な成績でデプシッツ・シューレを修了している。Ebd., S. 47f..

品とされる11点のうち8点は、トイバー＝アルプが仕上げたものだったという事実である。

³¹つまり、彼女にとっての1916年から1917年へと至るラバン・シューレ及びチューリッヒ・ダダとの交流は、実力あるデザイナーとしての揺るぎのない基盤の上に、並行して存在している。1917年8月モンテ・ヴェリタでのOTO会議でラバンの振り付けによる『太陽への賛歌』が披露されたイベントに参加していたトイバー＝アルプが、友人宛ての手紙に記した「火のまわりのすごいうめき声のなか、パールのバックを完成させたわ」³²という報告のなかにも、応用芸術家としての彼女の、極めて冷静で強い創作意識は窺い知れる。

そうであれば、トイバー＝アルプにとって、表現舞踊もダダも片手間に関与した運動に過ぎなかったのかといえば、決してそうではない。最新の『ゾフィー・トイバー＝アルプ展』のカタログの導入部において、アンネ・ウムラントとヴァルブルガ・クルップは、彼女がシュヴァービング及びハンブルクで受けた改革教育は、高尚なファインアートと実践的な応用芸術の垣根を壊すものであり、さらに20世紀末のヨーロッパ全体に影響を与えたウィリアム・モリスによるアーツ・アンド・クラフト運動の主張、すなわち芸術工芸作品は、社会・文化・道徳上の変革をもたらし得るという思想に、トイバー＝アルプが強く感銘を受けていたことを明らかにしたうえで、彼女自身が1936年近代アート美術館（MoMA）に出展した際に自らつけた短い作家紹介に、ダダイストであることと工芸学校の教員であることを意図的に並列して記載した意味を読み解き、³³以下のように彼女の創作と諸々の運動の関係性を結論づけている。

この頃、トイバー＝アルプは、クロスステッチのための生地の直交的な構造から、明白で幾何学的な形態言語を生み出していた。1915年に彼女が始めたラバン・シューレでの学び、メアリー・ヴィグマンやカトヤ・ヴルフといったモダンダンサーたちとの交友関係、そして1917年のギャラリー・ダダ開店記念の際の舞踊の披露、さらにその数か

³¹ Mair, S. 76.

³² Ebd., S. 99. 友人リザ・フォン・ルックテッセル宛の1917年8月1日付の書簡。

³³ Anne Umland/ Walburga Krupp(Hrsg.), a.a.O., S. 21.

月後のラバン・シューレでのパフォーマンスの全てが、トイバー＝アルプの独自の創作
ヴィジョンに寄与していたのである。³⁴

ここに語られているのは、応用芸術家であるトイバー＝アルプが、装飾家として、時代の最先端の芸術家との連携を模索したのだという説明に留まらず、トイバー＝アルプにとって、デザインすることと、運動を作り出すことは純粹に同義だったという注目すべき事実なのである。

トイバー＝アルプにおける、デザインとしての「運動」を考えるうえで、重要なもう一つの仕事が、ギャラリー・ダダでの舞踊の1年後、1918年9月に披露した人形劇『鹿王』における舞台及び人形制作である。この『鹿王』は、『トゥーランドット』『三つのオレンジへの恋』などで知られる仮面即興劇コメディア・デッラルテの劇作家、カルロ・ゴッツィの18世紀の寓話劇だが、スイスの作家ルネ・モラクスとベルン市民劇場の劇作家ヴェルナー・ヴォルフにより、20世紀初頭のヨーロッパを席卷した精神分析というアクチュアルなテーマのもとに大幅に改作されたものだった。スイス工作連盟による大規模な展示となる本人形劇は、芸術と手工芸、建築と演劇の総合という、工作連盟の理念を示す重要な企画であり、責任者である芸術工芸学校長のアルフレット・アルトヘアが、トイバー＝アルプに直接そのデザインを依頼したのは、1918年のはじめだった。

ヴァルブルガ・クルップはダンサーとしてダダの舞台で踊り、またラバン・シューレの形態部門で学んでいた彼女は、そもそも最高の適任者であったとしたうえで、その人形がいかに根本的に革新的であったかを以下のように詳細に分析している。

彼女の人形は根本的に新しかった。それは身体をいかなる隠蔽からも解放し、その運動メカニズムを顕現化したのである。(…)人形たちの個々の身体部位はシンプルな輪ネジでつながれて、それぞれが可能な方向へと可動幅を広げている。コスチュームはただ

³⁴ Ebd., S. 21f.

人形に描かれるだけのもので、金属、布、羽などのわずかなアクセサリーで示され、またそれが作品での役割も映し出す。ダダのコスチュームは演じ手をむしろ隠蔽するが、この人形たちは完全なる透明性を帯びており、極めて明快なのだ。³⁵

同時代の人形劇の人形たちが、実際の人間の喜怒哀楽をいかに小さな人形に投影させるかという点にのみ技術的な工夫をみせていたことを考えれば、形態と動作に集中し、最小のアクセサリーによって役割を示すトイバー＝アルプの人形は、人間の身体の記号化と、運動のデザインによる再構築を模索した、極めて先端的な芸術実践であった。クルップは続けて、「1918年9月に3回しか上演しなかったこの人形劇はダダイストたちを感激させ、彼女を抽象芸術の提唱者と見なした」こと、とくにトリスタン・ツァラはその人形を最大限に評価して、後に彼がアメリカの雑誌『ヴァニティー・フェア』での1922年のインタビューで、「我々がヨーロッパで活動したこと」として、バレエ・リュスと共に『鹿王』上演と、トイバー＝アルプの人形を名指しで挙げていること、また彼自身が1920年に出版を目論んだ野心的なダダのアンソロジー『ダダグローブ』のなかで、トイバー＝アルプを重要なダダの芸術家の一人に位置づけ、リスト化するに至ったこと等を列挙している。³⁶この人形劇がダダイストによって大きく評価されたことはもちろん事実であろう。とりわけツァラはおそらく直感的に、彼女のミニマルで記号化された人形たちの運動のなかに、彼の「新しい人間」への哲学的な問いへの直接的な繋がりを見出したに違いない。あるいは彼女の抽象は、ツァラにとって、古い人文的な人間性への定義を、点と線、幾何学的な形態によって塗り替える、新たな力として受け取られたのかもしれない。

だが、それもまた、あくまでツァラによる一つの恣意的な読み過ぎに過ぎないのだろう。トイバー＝アルプ自身のダダ理解を知るより多くの手掛かりは、やはり彼女がツァラの依頼を受けて用意したというセルフポートレートにある。50名以上のダダに関与した芸術家たち

³⁵ Walburga Krupp, Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin. In: Anne Umland/ Walburga Krupp(Hrsg.), a.a.O., S. 159.

³⁶ Ebd., S. 162f..

に、「はっきりとわかる頭部写真」を作品写真と共に送るように依頼したのだが、その依頼を受けたトイバー＝アルプは、駅前通りの写真スタジオ Nic Aluf に駆け込み撮影した肖像写真は、彼女が制作した木製の頭部作品『ダダ頭』にその顔のほとんどが隠され、背後に彼女の顔の左半分のわずかばかりと上半身が見えるもので、さらにかすかにみえる顔からは何の表情も感じられず、しかも顔面は薄いベールで被われているものだった。彼女がツァラに実際に送ったのは3点の写真で、この『ダダ頭』と共に写るセルフポートレートその他、彼女が同時期に制作した、『ダダ頭』のシリーズで頭部に角のようにビーズの飾りがつきだした『ミスター・パールの角』（ホテル泥棒の愛称でも有名）、そして『ダダ頭』を平面上で展開したと思われる『チューリッヒ・ダダのパンテオンからのフレスコ画 *Fresco aus dem Zürcher Dada Pantheon*』と名付けられた抽象絵画が撮影された写真だった。

つまり、彼女がダダの関与を示すものとしてツァラに送付した3点の写真の、いずれにも関わっているのが『ダダ頭』の木製彫刻なのだが、この作品は、1918年から1920年にかけて制作された6体ほどの木製の頭部シリーズの一つであって、レア・ディッカーマンによれば、これら木製の頭部は、造形芸術作品にはめったに使用されない、ろくろ回しという手工芸分野の制作手法が用いられているという点でも特徴的であり、その形はエッグスタンドや帽子掛け、かがり台といった日常用品を類推させるものだったという。³⁷とりわけ興味深いのは、この作品が1918年11月と1919年1月にそれぞれバーゼルとチューリッヒでの展覧会『新しい生活』に展示された際のカatalogに、トイバー＝アルプによる「人形のための習作」と出された3枚のデッサンが収載されており、展覧会直前に披露された『鹿王』との関連が明記されていることである。つまり、彼女におけるダダとは、その『ダダ頭』と同様、彼女の作品の創作プロセスを示すに過ぎない。それは、人間とは何か、芸術とは何かという論題の延長線上にあるダダとは大きく異なり、極めて実践的で、試験的であるゆえに、純粋に生産的な広がりを持つ創作世界の地平に存在しているのである。

³⁷ Leah Dickerman, Objekt, Maske, Abstraktion: Die Köpfe, : in: Anne Umland/ Walburga Krupp(Hrsg.), a.a.O., S. 99.

5. まとめ

「ダダ頭」といって、これまで私たちが常に思い浮かべてきたのはラウル・ハウスマンによる『木製頭』(Holzkopf)であり、ハウスマンの『頭』より2年前には制作され、且つ展覧会で正式に発表されてもいたトイバー＝アルプの『頭』では決してなかった。ハウスマンの「頭」が精神を否定することによって、精神と身体の二元論をより一層強調するのに対し、

トイバー＝アルプの「頭」は、それが彼女の人形劇への習作でもあったことを考慮すれば、身体の豊かな運動性を同時に孕んだ抽象化された「頭」だった。人間の塑像を一元論的な抽象表現の中で自由に解き放つ生きた身体としてのその「頭」は、まさに変幻自在であり、鋭い切り込みの特徴的な髪形がペイントされた「頭」は、「人形への習作」の他、「ハンス・アルプのポートレート」という副題も与えられ、時にアルプとなり、また、同じく丸みを帯びた髪形の余韻を残し、頭部の先端には、人形劇にぶら下げられる釣り



図2 Sophie Täuber-Arps Kopf, um1920.
In: Anne Umland/ Walburga
Krupp(Hrsg.), a.a.O., S. 115.

具のようなものを残している、また別の「頭」はア

ルプの横に展示され、明らかにトイバー＝アルプ自身を示してもいる(図2)。他にも両耳でアシンメトリーなビーズのアクセサリーをぶら下げている「頭」、そして、盆栽のように頭部からパールアクセサリーが角のように突き出した「頭」など、トイバー＝アルプの「頭」は無数のバリエーションを持ち、にもかかわらず、いずれも実に表情豊かで個性的である。

ダダの運動が過ぎたのちも、トイバー＝アルプはチューリッヒに残り、芸術工芸学校での教育活動を続けた。やがて、その形態とリズムの探求は室内装飾と建築デザインへと探求の道を進め、1927年には、ストラースブール中心クレベール広場のパレ・ド・オベットを、多目的娯楽施設へと改築する仕事を任された。これがおそらくトイバー＝アルプの第三の節目の年であった。オベット改築の成功により、ムードンにアトリエを購入すると、アルプと

共に抽象画家としての制作活動に集中し、1930年代には、国際的な芸術家たちと連帯し、国内外の展覧会に意欲的に作品を出展する。そして、1943年にナチスドイツから逃れて避難していたチューリッヒで一酸化炭素中毒による不慮の死を遂げるまで、その創作活動は続いていた。

彼女が自身の創作について、自らの言葉で理論化している唯一といってよい貴重な資料が、芸術工芸学校の教員時代に書かれた「装飾図案の授業に関する覚書」（1922）である。その中で、事物を装飾したいという衝動は、原初からの深遠な欲望であることを認めたくえで、形態とリズムへの新たな探求こそが、時代にふさわしい様式を生み出せることを、具体的な手法に即して述べている。³⁸彼女がダダで試した実験もまた、この探求に直接繋がっていたのだと考えれば、トイバー＝アルプが模索する「抽象」は、カンディンスキーがそれによって、再び新たな時代の精神の導き手としての預言者＝芸術家として登場し、ノイエタンツのリズムと運動性に同じく創造的価値を見出した抽象とも、それを継承したバルが、新しい人間の構成文法に適用しようと試みた抽象からもかけ離れた領域で模索されていたと言えるだろう。それは、ダダと表現舞踊との「あいだ」から計測するだけでは見えることのない、応用芸術家の手によって生み出されていたのである。

³⁸ Sophie Taeuber, Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen, in : Korrespondenzblatt des Schweiz: Verreins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen, No. 11/12, 1922, S. 156-159.ここでトイバー＝アルプは以下のようにその探求をまとめている。「ただ探求をすすめる、本物であろうと努めるときのみ、事物の価値、生き生きとした事物を生み出し、それによって新たに、私たちにふさわしい様式を作り出せるのです。(…)。大きなサイズの形態の隣に同じ形態を小さく配置し、その配置を何度も繰り返してみなさい。例えば大きなサイズの形態の隣に三つの小さな形態を置いたり、その三つの形態をより小さくして、いくつか並べて配置して、よいリズムを探り当てるのです。」

あとがき

本論集は2021年6月5日に行われた日本独文学会春季研究発表会におけるシンポジウム「アヴァンギャルドの運動表象」での発表および議論を冊子にまとめたものである。発表はZOOMを用いたオンラインで行われたが、50名を超える参加者が確認でき、また当日は司会である小松原による趣旨説明の後、登壇者による口頭発表に続いて、登壇者同士の討論に引き続き、参加者との質疑が交わされた。以下では、特に共有された二つの論点を取り上げて、本シンポジウムの討論セッションにおける関心の所在をまとめたいと思う。

まずは、未来派の明瞭な宣言が、ドイツ語圏の表現主義詩人たちにとって詩的言語への探求へと結びつき、運動表象が詩的言語として新たな文脈、あるいは言葉そのものを生み出していくという構図についてである。とりわけ会場での議論が集中したのは、西岡が披露したヨハネス・ベッヒャーによる『新しいシンタクス』（1916年）の解釈であり、この、未来派のアナロジーの言語を駆使した詩が、具体的にどのように動きの感覚を生み出しているかについて質問が寄せられた。この点については、西岡の論考で分析がなされているので、そちらを参照していただきたい。

次に、イタリア未来派とドイツ語圏アヴァンギャルドの影響関係の実態についてである。未来派／ドイツ語圏アヴァンギャルドの運動表象が共振関係にあることは再確認されたが、同時にその個別のローカル性もまた鮮明となった。あくまで芸術家すなわち作り手の強いリーダーシップがけん引する未来派の運動表象とその実践に比すると、ドイツ語圏における運動は、大衆化へ、社会教育へと直接連動しており、裾野が広い。その点、マニフェスト化されたアヴァンギャルドと実際の現象自体との乖離は、むしろドイツ語圏におけるものの方がより大きく、その点で宣言化された言説では見られない、パフォーマンス研究の解明が、ますます大きな意味を持つてくるだろうことが確認された。

上記に連動して、会場からは、個々のドイツ語圏アヴァンギャルドの運動の実践家たちと未来派の芸術家たちが実際にどのような接点を持ち、どのような交流が存在していたのか。

その影響関係の具体例についての情報が不足しているという重要な指摘があった。「はじめに」ですでに言及したが、現在ドイツ語圏を中心とした研究において、これまで注目の外にあった女性芸術家たちの運動への関与の実態が次々と明らかになっており、運動内の実際の構造についても、新たな語り直しの時期を迎えているとあってよいだろう。このような傾向に連動して、運動間の交流の実態もまた、徐々に明らかとなっていくことが期待される。

本シンポジウムでは、未来派のスピードの美学への探求とその哲学を示すマニフェスト（和田氏）から、新しい言葉、新しい詩学への探求へと結び付けた表現主義の詩人による運動表象の受容（西岡氏）まで、さらに表現主義詩人たちの運動表象を実践に結び付けた表現舞踊（山口氏）から、その運動パターンの抽出に向かったバウハウスのシュレンマーの実践（柴田氏）まで一つの系譜が浮かび上がり、またそのラインには、表現舞踊からバウハウスの形態とリズムの探求の「あいだ」に存在したダダの女性芸術家トイバー＝アルプの運動表象（小松原）のラインもクロスする形で浮かび上がった。従来の研究において個別の運動として捉えられてきた、ドイツ語圏アヴァンギャルド運動の点と線を、運動表象を媒介として、明瞭なクロスラインを示すことができた本シンポジウムが、今後のアヴァンギャルド研究の進展に何らかの意味を持つことができれば幸いである。

なお本論集は JSPS 科研費 19H01244（基盤研究（B））「歴史的アヴァンギャルドの作品と芸術実践におけるジェンダーをめぐる言説と表象の研究」（研究代表者：西岡あかね）の共同研究の成果の一部であり、ここに感謝を申し上げたい。

小松原由理

日本独文学会研究叢書 149号

2022年5月7日発行

© 2022 一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

Nr. 149

Alle Rechte vorbehalten

©2022 Japanische Gesellschaft für Germanistik e.V. Tokyo

アヴァンギャルドの運動表象

編集 小松原 由理

発行 一般社団法人日本独文学会

〒170-0005

東京都豊島区南大塚 3-34-6-603

電話 03-5950-1147

メールアドレス <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

SrJGG

ISBN 978-4-908452-39-0