慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	線描(Zeichnung)と書記(Schrift)、あるいは造形と舞踊 : ドイツ表現主義の再定義(身体をキャプチャーする : 表現主義舞踊の系譜)
Sub Title	Zeichnung und Schrift, oder bildende Kunst und Tanz : Revision des Expressionismus(Capturing the Body : Expressionist Dance Then and Now)
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	
Publication year	2003
Jtitle	Booklet Vol.10, (2003.) ,p.64- 76
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000010-04211250

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

線描(Zeichnung)と書記(Schrift)、あるいは造形と舞踊
——ドイツ表現主義の再定義

Zeichnung und Schrift, oder bildende Kunst und Tanz
——Revision des Expressionismus

前田　富士男
Fujio Maeda

1904年4月、画家セザンヌ（1839-1906）はエミール・ベルナールに宛てて書く。「こちらであなたにお話ししたことを再び繰りかえすことをお許しください。自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかにいれなさい。つまり、物やプランの各面がひとつの中心点にむかって集中するようにしなさい」[★1]。この有名な手紙は、まず『オクシダン』誌（1904年7月）、ついで『メルキュール・ド・フランス』誌（1907年7月）に発表され、キュビスムの造形を方向づけた発言として名高い。ここで提示されているのは円筒形、球形、円錐形というフォルムにおける円みを帯びた塊量性の問題である。その塊量性と、キュビスムの志向した平面の集積性とが、どのように共通し、あるいは異なるのか。その異同を美術史学が検証してきたことは、あらためて強調するまでもない。いまここで、セザンニズムとキュビスムの交差に言及する余裕はないが、この手紙の一節がキュビスムと、したがって近代的造形における本質的変革と関連して論じられてきた事実は、確認しておきたい。

われわれはしかし、セザンヌの発言をまったく異なる観点から注目してみたい。それは、いったいセザンヌの列挙する円筒形と球形と円錐形が、画面の造形を実現する「線描（Zeichnung, drawing）」なのか、「書記・記譜（Schrift, script）」なのか、という問いかけである。円筒形と球形と円錐形は、画面のコンポジションと関連する水準では線描の問題だが、他方でそれが要素的単位体であれば書記・記譜の問題にならざるをえない。もし円筒形と球形と円錐形が書記上の単位体であるとすれば、そのフォルムがどこから描きはじめられ、外郭線がどのように進行するのか、といった問題は重要ではない。あくまで、書記的統合体としての作品をめぐる統辞的意味連関が焦点になるにすぎないだろう。だが、セザンヌの発言が反響を呼び起こした事実が告げているのは、近代の造形におけるコンポジションからコンストラクションへの変容であり、いわば「線描」と「書記」との複雑な交錯の様相なのではないか。

1.

一般に絵画論は、フォルムや制作論の次元に焦点をあわせる場合、線描・明暗・色彩の3つの水準に分けて論議されている。しかし線描についてみれば、造形における線描と、言語記号における書記・記譜との関連は、ふつうは暗黙のうちに区別されてきた。誰しも写本挿絵（ミニアチュール）を手にとるとき、マニュスクリプト（手稿）の造形よりも、欄外挿絵の造形に関心をむけてやまないし、また、必ずしも個々のスクリプト（書体・字体）そのものに作者の個性的なマヌス（手）の動きをあとづけたりはしない。ましてグーテンベルクの登場した近世以後の絵画作品については、個々の造形で躍動する創意にみちた線描の動きは、書体・字体を構成する静止した線的要素とは、画然とした相違があるとみなされてきた。たとえば、ジャン・リュデルの線描技法論をみてもよい★2。啓蒙書という性格を割り引いても、中世の書体・字体には無関心で、記述は皆無に等しい。その点でわれわれは、ヴォルフガング・ケンプの優れた研究を忘れてはならない★3。なぜならケンプは、いわば書芸術として西欧の線描論を追究しており、習字や写字を書教育の観点からとらえつつ線描論に組み込もうとするからである。しかし、ケンプもそうであるように、基本的にわれわれも線描という確立された伝統の優位を疑いえない。16世紀のヴァザーリが主張したように、「線描は、精神の『生き生きとした光』あるいは『内なる目』として尊重され、建築、彫刻、そして絵画さえもその任務はいわば、直接心の中に生まれた『線描（diségno）』の、外面的、技術的現実化としかみられないことになる」からだ★4。書記・記譜はここでは、従属的地位にとどまる。

再度、セザンヌの手紙を想起しよう。この手紙が発表され、反響をよんだ時期は、じつは表現主義の時代にほかならない。ドレスデンに「ディー・ブリュッケ」（1905年）が、ベルリンで「デア・シュトゥルム」（1910年）が、ミュンヘンに「デア・ブラウエ・ライター」（1911年）が成立した時代である。この「近代芸術の革命」（ゼードルマイヤー）の時期に果たした表現主義の、とくにその絵画芸術の役割は、強調するまでもない。

表現主義という用語は、すでに1910年に英国で批評家ロジャー・フライが印象主義に対抗するフランスの新世代の画家たちという意味で用いており、1911年にはひろくヨーロッパ各地で使用されるようになった。1911年4月のベルリン分離派や同年のデュッセルドルフのゾンダーブントの展覧会カタログ、また1912年のベルリン・シュトゥルム画廊の第1回展でも同様の意味で用いられた。しかしこの頃より、ドイツ美術の新世代をも含意するようになり、1913年のボンでのゾンダーブント展では「ライン地方の表現主義画家」との名称が採用される。1914年に出版されたパウル・フェヒターの『表現主義』は最初の表現主義個別研究と呼びうる著作だが、ここではフランスのキュビスム、イタリアの未来派と並ぶ位置でドイツ表現

主義が語られることになる。この過程で重要なのは、ヨーロッパの同時代的現象たる表現主義のドイツ的事例という観点から、ドイツの造形芸術の本質として表現主義を把握し、表現主義の本源性がドイツにあると主張する立場への変容である★5。

ドイツ表現主義絵画の担い手が「グラフィック（Graphik, graphics）」であったことは周知の事実である。一般に絵画は彩色画と線描画に区分されるが、グラフィックは、最広義の線描作品、および木版画、銅版画、リトグラフなどの版画印刷作品を示す。のちにルカーチによって「表現主義の芸術哲学者」と呼ばれた芸術学者ヴィルヘルム・ヴォリンガー（1881-1965）は、自然主義を否定して抽象表現にむかうアヴァンギャルドの芸術制作を擁護し、根拠づける著作『抽象と感情移入』（1908年）によってドイツのアート・シーンに衝撃的に登場し、1911年にはその理論をゴシック芸術に適用する『ゴシック美術形式論』を出版した。いずれの著作でも表現主義概念は未だ明示されてはいないが、後者では、古典主義・自然主義を克服して「無限のなかに消失する運動衝動」にもとづく造形意思を強調し、ゴシック芸術の本質を線の動勢に求めた。「北方芸術は、抽象的な線の表現と現実との再現との結合から生じる」★6。ヴォリンガーによって、ドイツ表現主義的線描が、フォルムを再現し完結する古典主義的線描とは異なり、たえず運動をつづけ、無限のなかに上昇してゆくエネルギーにみちた線描として明示されたことになる。同時にわれわれは、オスカー・ココシュカ（1886-1980）の線描作品を一面に掲げたヘルヴァルト・ヴァルデン刊行の週刊誌『デア・シュトゥルム』や「ディー・ブリュッケ」の芸術家たちによる多数の版画作品をあげて、ドイツ表現主義がグラフィック・メディアを武器としたこともたやすく確認できよう。

2.

われわれは、運動にみち、閉じることのない線描のエネルギーを表現主義と重ねあわせるとき、ただちに「舞踊」、「ダンス」という題材を思わないわけにはゆかない★7。実際、エドヴァルト・ムンク（1863-1944）の《生命のダンス》（1899）はじめ、エミール・ノルデ（1867-1956）の《激しく踊る子供たち》（1909）や《ろうそく踊り》（1912）など、枚挙する作品に事欠かない。エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー（1880-1938）は1907年ころからヴァリエテのダンス芸人たちを題材にした作品を描いているが、鉛筆素描《ダンスする裸婦ふたり》（1912）（図1）や、墨とペンによる《ヴァリエテのダンサー》（1914）（図2）には表現主義の線描の特性がよく示されている。あるいは画家と親しかったダンサーを描くパステル《ニーナ・ハルト》（1921）（図3）、《表現主義ダンサー（マリー・ヴィグマン）》（1932/33）（図4）をあげてもよい。

ひろく表現主義芸術を規定するために、われわれは4つの特性をあげる

図1　キルヒナー《ダンスする裸婦ふたり》
1912年　カッセル美術館

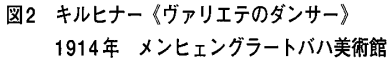

図2　キルヒナー《ヴァリエテのダンサー》
1914年　メンヒェングラートバハ美術館

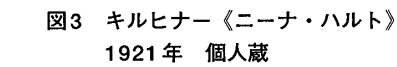

図3　キルヒナー《ニーナ・ハルト》
1921年　個人蔵

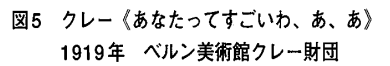

図5　クレー《あなたってすごいわ、あ、あ》
1919年　ベルン美術館クレー財団

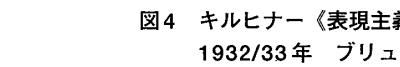

図4　キルヒナー《表現主義ダンサー（マリー・ヴィグマン）》
1932/33年　ブリュッケ美術館

ことにしたい。第1は、「無媒介性」である。すなわち、伝統的技術や芸術世界の制度を否定し、そうした媒介を積極的に克服しつつ表現や制作を実践するラディカルな直接性である。第2に、ヴォリンガーやニーチェをあげるまでもなく、自然主義的な感情移入、またそうした価値観にもとづく古典主義から離反し、近代人としての自身の存在を規範喪失の深い渕に架けられた支点なき「橋（ディー・ブリュッケ）」と把握する「不安」である。第3は、そうした不安のなかで、無根拠であるがゆえに根源たりうる生の力とエネルギーを志向する意味での「生命性」である。第4に、現実の社会と対峙しつつ、同時にニヒリズムに埋没しない道を歩むためにコロニーやコミュニティーの場を想定する「社会性」をあげておこう。

キルヒナーを中心にドレスデンで出発したグループ「ディー・ブリュッケ」のメンバーが建築学科の学生たちであり、美術教育の制度とは無縁に、というよりも積極的に制作や表現行為上での「無媒介」を意図したことは、銘記しておかねばならないし、また、かれらがドレスデン近郊のモーリッツブルクやベルリンの労働者街で独自な共同生活を試み、そうした生活から裸体、ダンス、性、生命という主題を導出したことも強調しておこう。上記したキルヒナーの線描作品は、線描における形式的な特性、つまり再現性を重視せずに線そのものの閉じることのない動勢やエネルギーを示そうとする特性とともに、無媒介性、不安、生命性、社会性といった表現主義芸術に通底する志向を透かし彫りのようにわれわれの眼に訴えかけてやまない。

こうした線描の特性は、画家パウル・クレー（1879-1940）が1919年に発表した線描論に集約されていよう。これは、近代絵画の画家の記しえた線描論として最も傑出した例にほかならない。クレーは、線描が現実の再現ではなく、エネルギーそのものの実現だと強調してから、線描の運びをひとつの旅になぞらえて語る。

「より良き認識の地にいたるために、小旅行を試みながら地勢図をつくることにしよう。死んでいる点をあとにして、まず初めに動く行為が現れるとしよう（線）。一休みあって、息をつく（中断されたか、あるいは何回もの休止で分節された線）。振り返って、どれくらい来たかを眺める（反対運動）。気持ちのなかであれこれの方向の道を測る（線の束）。流れが行くてを遮るから、舟をもってくる（波状運動）。この上流には橋があったかもしれない（アーチの列）。／向こう岸で、より優れた認識を見つけだそうとしている仲間に出会う。最初は嬉しくて考えも同じだと思っていたが（収束）、しだいに違いがはっきりしてくる（2種類の線の独立した振る舞い）。それぞれの側のある種の高ぶり（線としての感情表出、動力学、こころ）。……」。線の旅はあれこれとつづき、やがて最初の宿に到着し、眠りにおちる。そして思い出や夢の中で、また線の旅が始まる。「さまざまな線。にじみ。斑点」。……「最初の区間の喜ばしい単調さ。つぎにくる障害。参ったよ！　しずかにあえぐ。希望にみちた空気がお世辞をささやく。嵐の前に

やってくる虻の襲撃。怒り、殺す。／茂みや薄明かりにさえ、よき導きの糸があるものだ。稲妻があの厭な熱曲線を思い出させる。あの時の病気の子供の……」[★8]。

こうしてクレーの線の旅は悪夢のうちに終わる。それは、何ものにも媒介されない自律的な旅としての線、そして生命の喜びと不安にみちた旅、意識の根源に立ち戻りうる旅としての線である。こうした線の動勢はそのまま、キルヒナーの線描にあとづけることが可能であろう。表現主義の線描の特質はここに過不足無く描出されている、とみなしてよい。

実際、クレーがこの線描論の第1節冒頭においた、「芸術は眼にみえるものを再現するのではなく、眼に見えるようにすることなのだ」という著名な発言は、線描芸術そのものを指しており、表現主義の線描のありようを示すもの以外の何ものでもない。

だが、この線描論の読者は間もなく、思いがけない言葉に出会うことになる。なぜなら、冒頭の第1節、ついで線の旅を述べた上記の第2節、そして、線による面の形成、また空間の形成の過程を論じた第3節と読み進むと、その最後でクレーはこう語るからである。「なるほど、はじめに行いありとはいえ、それをこえて、イデーが存在するのだ。無限性とは、特定の始まりを持つことなく、円環状に始まりがないことだから、むしろイデーこそはじまりにふさわしい。はじめにことばありき、とルターは訳出した」[★9]。表現主義の特性としてヴォリンガーの指摘する線描の無限性を念頭におき、クレーとともに線の旅を終わりなき夢の闇に歩んできた読者は、線描の根拠を「行い」という無媒介性に求めることを許されないのだ。「ことば」やイデー、ロゴスが「行い」より「はじめに」あるからである。

むろんクレーは、造形表現を凌駕する知性や言語の優位を主張しているわけではない。この線描論の最終節第7節で述べているとおり、「ことば」や「イデー」とは、神的もしくは宇宙的な法則を意味する。そうである以上、人間の手の描きだすフォルムはそれのみでは特権的な自足性をもちえない——クレーはそう認識しているのだろう。「芸術は、天地創造と等しい（gleichnisartig）手続きをとる。芸術は、地上的なものが宇宙的なもののひとつの事例であるのと同様に、そのつどのそうしたひとつの事例なのだ」[★10]。

この文脈で重要なのは、「等しい（gleichnisartig）」として語られる関連性である。画家による「線描（Zeichnung）」は、神的な出来事としての創造（Schöpfung）のgleichnisartig（等価的・直喩的）な「書記・記譜・ノーテーション（Schrift）」にほかならない、という認識である。あらためて、クレーが線描論第2節の冒頭で「地勢図（ein topographischer Plan）」という語を用いたことも注意しておきたいし、そもそもこの線描論が「グラフィック（Graphik）論」として展開されていることにも注目すべきだろう。クレーのグラフィック概念には、一般のこの概念の用法とはやや別に、記譜・書記という意味が託されていると理解して差し支えない。この

問題は、線描論に限る必要もない。1910年代後半のクレーの造形作品を想起すればよい。たとえば、《あなたってすごいわ、あ、あ》(1919/14)(図5)。この時期に登場し始める「記号」、つまり矢、月、星、旗、眼といったフォルムはそもそも、終わり無き動勢にみたされた表出的線描という一般的な表現主義理解から逸脱する造形である。というのは、記号論を引用するまでもなく、あらゆる記号的フォルムそれ自体は時間という相貌を拒否するからである。記号という表現においてはまた、記号表現体(シニフィアン)それ自体はいわば透明化し、記号内容(シニフィエ)が前景化することも周知のことである。記号は本来、「線描」ではなく、「書記」を形成する典型的構成素にほかならない。クレーの線描論はそれゆえ、立論のみならず、実際の制作としての記号的表現に裏打ちされている点でも、特異な屈折を帯びていると認めざるをえない。

3.

「線描」と「書記」の差異を確認しておかねばならない。線描と書記は、まずフォルム論の次元では、ともに線的要素から形成される造形作品で、自作・自筆にとどまらず模写、あるいは版画や印刷など複製表現も包含する。ただし、前者における線的な要素が無限の多様性への展開性をめざすのに対し、後者では限定した要素への還元性が特色であろう。したがって後者において、カリグラフィーが「美しい書法」を意味するとはいえ、その造形はある枠組みをもった書体・字体など「様体(mode)」に集約されざるをえない。意味内容論の次元では、線描はたとえ再現的自然主義を前提とするとしてもつねに多義性の諸層を歩み、要素と全体の関連はそのつど提示されなければならないのに対し、書記は一定の全域的記号系を前提とする意味素と連動して、字母もしくは要素記号を結合しようとする。以上の特性をふまえながら、表現主義という観点から、運動という問題に注目してみよう。もし書記が運動や時間性を提示しうるとすれば、複数の記号が配置され、その記号間の間隙に、意味内容の次元で接近や離反、持続や跳躍が生じる場合に限られるだろう。フォルムの次元で書記に運動を発現させることは、不可能か、非常に困難でしかない。これは、記号表現体のもつ役割にてらして明らかだろう。他方、線描では、その長短と多少、粗密と大小、進行と後退、強弱と明暗、完結と開放、緊張と弛緩、反復とリズムによって運動における無限の変容が成立しうる。そうした運動の多様性は、ときに「様式(style)」として体験しうるとしても、つねに開かれた可能性を開示してやまない。

われわれはクレーに即して、線描表現の特異な屈折として、上述したような「書記」への志向を指摘しよう。そしてこれは、クレーにとどまらず、じつは表現主義の造形における重要な特性と考えざるをえない問題なのである。

表現と造形の終わり無き動勢を志向し、無媒介性を旗幟とするはずの表現主義でありながら、あるいは、革命の予感を生きる不安な時代の表現主義であるがゆえに、表現主義者たちは、線を走らせるペンの指先に「線描」をいわば宙づりにしつつ「書記」を追究する。言うまでもなく、はじめに表現主義者がいるわけではない。そうした態度をもつ芸術家たちを表現主義者と呼ぶにすぎないが、われわれは、無媒介性、不安、生命性、社会性を表現主義者たちの特性と規定したが、もうひとつの規定として「書記」への志向を加えておくことにしたい。

キルヒナーも、われわれの問題関心にとって例外ではない。この画家は、自身の造形の根本をたびたび「ヒエログリフ」として述べているからである。1925年の日記の一節で、かれ自身の制作のなかで生みだした新しさとは「ヒエログリフという意識的な造形、つまり自然のフォルムを芸術のフォルムに変形する（umgastalten）こと」と述べている★11。キルヒナーのヒエログリフ概念についてはすでにエーベルハルト・ロータースの研究があるから、それを紹介すれば足りるだろう。ロータースによれば、「ヒエログリフとは、文字（Schrift）とイメージ（Bild）の中間物で、記号なのである。具体的な対象の表記に替わって抽象がおこなわれるのだが、この抽象とは、なるほど対象本来の外見から出発してはいるものの、描形から意味だけがわかるように対象を変形し、線型（Typogramm）に変えることである。この記号は、対象の存在を提示するのではなく、対象の代替なのだ。対象を模写するのではなく、対象の意味を指示するのである」★12。だが、キルヒナーにおけるヒエログリフは、むろん通常の意味での象形文字や字母ではない。1923年12月6日のグスターフ・シーフラー宛ての書簡でキルヒナーは言う、「制作時の意識について語るのはむずかしい。私が意識的に制作している、つまり計算するように制作している、などとは主張したくない。もしあなたがフォルムというヒエログリフを意識的な制作に結びつけたりするとすれば、それは間違いだ。そうではなく、反対なのである。私の言うヒエログリフとは、まさに無意識に成立するもので、制作のエクスタシーから生起するのだ。エジプトのヒエログリフとは対照的に、私のヒエログリフの変動性はそこに由来する」し、「私のヒエログリフが何かと言えば、ある自然のフォルムが、このフォルムを模写しない描線に変容し、しかもその描線が全体のコンポジションや用いた技法から、また創造的瞬間の感覚や興奮からつくられる、というだけのことなのである。このヒエログリフは、画面で隣接するフォルムに結びついているときにしか読みとれず、関連を失ってしまうと無意味になる」★13。キルヒナーはこう述べて、山に放牧された3頭の牛を書簡に図示している。頭部の描線はじめ、すこしずつ異なったフォルムをもつこうした3頭がヒエログリフの単純な例であろう（図6）。

キルヒナーにおけるヒエログリフが制作中の高揚した無意識にちかい状態での「線描」でありながら、なおかつ一種の定型や意味を保持しうると

すれば、われわれがそれを「書記」と呼んでもけっして不当ではないはずである。

同時期のカンディンスキーの線描論と作品も「書記」への関心を明示していることは、疑いえない。1922年バウハウスに赴任したカンディンスキーは、その教育内容をふまえて1926年にバウハウス叢書第9巻として『点・線・面』を出版した。いま詳論する余裕はないが、点、線、面を主題とするこの造形論は、じつは徹底した「線描／書記」論と解釈してよい。端的な例は、楽譜と点とを「翻訳」として対比した図式である（図7）。楽譜は書記の典型的事例だから、それを点や線と翻訳的に対比する関心は、線描の書記化にほかならないだろう。そもそもカンディンスキーの代表作《コンポジション連作》（Ⅰ～Ⅶ、1910-1913）における馬や山、舟、カップルといったモティーフは、キルヒナーの語る意味でのヒエログリフと異ならないし、ひろくカンディンスキーの造形論の特色というべき線や色彩と言語的意味との相関化は、書記への志向を明示している。点・線・面を論じてゆく過程でカンディンスキーは、「点・線」論の総括として述べる、「点――静止。線――運動から成立し、内なる運動を孕む緊張。2つの要素――交差と並置は、単語（Worte）によっては到達しえない独自の『言語（Sprache）』を造形する」、と[★14]。この画家のしばしば語る「内なる響き（Klang）」とは実はこの意味での「言語」にほかならず、言い換えればそれは、われわれの注目する「書記」と異ならないのである。『点・線・面』の末尾に収められた「附録」の25点の図版も、われわれから理解すれば、線描の例示というよりも、線描と書記との示唆深い関連づけなのである。

4.

われわれは、造形芸術における「線描」に対して、多様な「書記」をあげることができる。たとえば、同じ造形の絵画領域ではクレーも言うような「地図」や「模式図」、「ピクトグラム」を、また建築における「設計図（建築素描　Architekturzeichnung）」、あるいは言語表現における「文字記号（タイポグラフィー・カリグラフィー）」、音楽における「楽譜」などである。あらためて注意しておけば、1910/20年代の表現主義においては、「線描」が「書記」に接近するのみならず、「書記」が「線描」を包括しようとする傾向も指摘できる。多くの文学者たちが制作した線描作品、建築家のブルーノ・タウトやルックハルト兄弟、ヴェンツェル・アウグスト・ハープリクらの特異な建築線描作品、そしてアルノルト・シェーンベルクの造形作品については、いまはただ言及するだけにとどめておく。

こうした視野のなかで最も看過しがたいのは、もちろん舞踊家ルドルフ・フォン・ラバン（1879-1958）による試みである。ラバンが「キネトグラフィー（Kinetographie）」あるいは「運動譜（運動書記 Bewegungsschrift）」と呼び、一般にラバノーテーションとして知られる

図6　キルヒナー　1923年

図8　カンディンスキー『点・線・面』より
1926年

図7　カンディンスキー『点・線・面』より
1926年

図9　ラバン『書記舞踊（Schrifttanz）』より
1928年

「記譜」は、たしかに一方で身体運動の記録として、他方で舞踊作品の振り付けとして機能すると理解してよいものだろう。しかし、われわれがこの優れた芸術家の手になる「譜」を線描作品として観察するとき、そこには特異な造形的イメージが浮かび上がってくるようだ。ラバンが記譜について考察を深め、『コレオグラフィー』を出版した1926年は、ちょうどカンディンスキーが『点・線・面』を刊行した年でもある。カンディンスキーは、その著書にグレート・パルッカの跳躍を写真として掲げ、それを「グラフィック図式」として線と点で表現している（図8)。それを、ラバンの簡単な「譜」と比較しよう（図9)。前者では、基礎平面と図の関係から奥行きの時空間が析出されるのに対し、後者のラバンの線描では左右の軸にもとづく時空間が浮上する。しかし、ラバンの緻密でかつ簡潔な線描からは、たとえ観察者が記譜システムのコードを知らなくとも★15、また楽譜との類比を意識しなくとも、眺めているうちにおそろしいほど多種多様な動勢が立ち上がってくる。ラバンの述べるように、身体を包摂する「流れと彫塑」の時空間の相貌なのである。これは小品だが、素晴らしい緊張にみちたカンディンスキーの作品以上に、力動的でしかも不安な造形表現にほかならない。

この図は、1928年に刊行が開始された季刊誌『書記舞踊（Schrifttanz)』創刊号の冒頭のラバンのエッセイ末尾に収められている。ラバンは「運動譜の原理」と題する2頁のマニフェスト的エッセイで、キネトグラフィーのふたつの課題を提示する★16。ひとつは、さまざまな運動経過やダンスを把握し定着することである。より重要なもうひとつの課題は、「運動事象を分析を通じて綿密に規定し、また、舞踊言語を一方で不明確にし、他方で単調なものに変えてしまうような曖昧さから運動事象を解放すること」である。またエッセイは「キネトグラフィーの芸術的最終目標は、舞踊譜（舞踊書記　Tanzschrift）ではなく、書記による舞踊（Schrifttanz）にある」と結ばれている。「書記による舞踊」とは一読して「振付」を思わせるが、上記の第二の課題「運動事象の解放」を考えあわせると、必ずしも振付を意味するわけではない。

ラバンの試みは、記譜法の諸コードを模索する意味では分類や記号化を「媒介」させる以上、「無媒介的」な表現主義者の方法と合致しないかもしれない。だが、キネトグラフィーが「舞踊譜」ではないと主張するとき、ラバンの追究している視野には、可視的身体運動とは異なった次元の、身体の運動事象そのものの法則がある。それは、クレーの語った「イデー」と同質の問題圏にちがいない。そのとき、「譜」、すなわち典型的な「書記」とみなされがちなキネトグラフィーは、じつは「線描」と「書記」の交通を呼吸しているのだ。そうした交通こそ、ドイツ表現主義の特性にあげるべきアスペクトなのである。

註

☆1——『セザンヌの手紙』ジョン・リウォルド編、池上忠治訳、筑摩書房、1967年、236頁（Paul Cézanne-Correspondance recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, 1937）。

☆2——ジャン・リュデル『デッサンの歴史と技法』岡部あおみ訳、文庫クセジュ、白水社、1985年（Jean Rudel, Technique du dessin, Paris, 1979）。

☆3——Wolfgang Kemp, »...einen wahrhaft bildenden Zeichnenunterricht überall einzuführen«, F.a.M., 1979.

☆4——エルヴィン・パノフスキー『イデア』中森義宗ほか訳、思索社、1982年、85頁（Erwin Panofsky, Idea, Leipzig, 1924）。

☆5——この過程での重要な発言は以下を参照。Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart, 1914. Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei, München, 1915. Hermann Bahr, Expressionismus, München, 1915. Theodor Däubler, Der neue Standpunkt, Dresden, 1916. Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig, 1919. O. Grautoff, Fromzertrümmerung und Formaufbau, Berlin, 1919. G.F. Hartlaub, Kunst und Religion, Leipzig, 1919. Eckart v. Sydow, Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin, 1920. Osker Pfister, Der psychologische und bilogische Untergrund expressionischer Bilder, Bern, 1920.

☆6——Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München, 1911. ヴォリンガーと表現主義については、土肥美夫「ヴォリンガーと表現主義」、同『ドイツ表現主義の芸術』（1991年、岩波書店）所収。

☆7——Der Tanz in der Kunst, hrsg. v. Curt Moreck, Stuttgart, 1924. Der Tanz in der Kunst, Ausst. Kat., Berlin, 1934. Elli Lohse-Claus, Tanz in der Kunst, Hanau, 1965. Christine Farese-Sperken, Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, München, 1969. S.E. Bronner & D. Kellner, Passion and Rebellion, the Expressionist Heritage, Mass., 1983. Kymberlee DeAnn Fleming, Dance Portraits, a Choreographic Investigation of Formal Elements as Parallel Means of Expression in Painting and Dance, Diss., Oregon, 1986. B. Haselbach, Tanz und bildende Kunst, Stuttgart, 1991. Jack D. Flam, Matisse, Dance, Washington, 1993. Erika Wäcker, Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870-1920, 1993. Roman Scheidl, u.a., Malerei und Tanz, Salzburg, 1994. Tanz in der Moderne, vom Matisse bis Schlemmer, Ausst. Kat., Köln, 1996. Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne, hrsg. v. P. Müller-Tamm u. K. Sykora, Ausst. Kat., Düsseldorf, 1999. Claudia Maria Cerbe-Farajian, Bewegung, Rhythmik und Ausdruck in Tanz und bildenden Kunst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und ihr Reflex in den Schriften A.Warburgs, Diss., Kassel, 2001. キルヒナーとダンスについては、Th. Röske, E.L. Kirchner, Tanz zwischen den

Frauen, F.a.M., 1993.

☆8——Paul Klee, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Chr. Geelhaar, Köln, 1976, S.118f.

☆9——Paul Klee, a.a.O., S.119.

☆10——Paul Klee, a.a.O., S.122.

☆11——Lothar Grisebach, E.L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln, 1968, S.87.

☆12——Eberhard Roters, Ernst Ludwig Kirchners Begriff der "Hieroglyphe" und die Bedeutung des graphischen Details, in: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, eine Festgabe, Berlin, 1955, S.332.

☆13——Lothar Grisebach, a.a.O., S.205.

☆14——Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, (München, 1926), Bern, 1955, S.128.

☆15——記譜システムに関してはすでに多くの論考が成立しているが、ここでは簡明な一例をあげておく。大貫秀明「訳者改題／ラバンのことを少々」『ドイツ・ダンスの100年——映像でみる身体のイメージと表現主義』（東京ドイツ文化センター、1996年、54-57頁）所収。

☆16——Rudolf von Laban, Grundprinzipien der Bewegungsschrift, in: Schrifttanz, eine Vierteljahresschrift, hrsg. v. der deutschen Gesellschaft für Schrifttanz, 1.Jg. Heft 1, 1928, S.4-5.

（まえだ　ふじお・慶應義塾大学文学部教授／美学美術史学）