

コレオグラフィーの遺産

ルドルフ・フォン・ラバンの1920～30年代における振付と演出に関する一考察

齊藤尚大 (信州大学)

This article presented the historical and sociological aspects of Laban's choreographic idea. Examining Laban's writings in the 1920's, the influence on his movement theory from the contemporary symbology of ancient language in addition to the precedent ballet choreography was discussed. Further analysis revealed the importance of the freemasonic iconology of crystals in the embodiment of his theory in the theater work and mass dance. Finally, referring to the German sociologist Georg Simmel's notion 'mass ornament,' the difference between Laban's representation of mass and that of Nazism was argued.

はじめに

本論では、ドイツの振付家ルドルフ・フォン・ラバン(1879年-1958年)の1920～30年代の振付と演出を論じていく。まず初めに、フランクフルト・バレエ団のコレオグラファーであるウィリアム・フォーサイスの、1990年代におけるの身体運動観や演出をめぐる言説の検討から始めたいと思う。なぜなら、その検討により、ラバンの活動を考察する上で重要な視点が導き出されるからである。

90年代にフォーサイスがバレエの世界にもたらした革命の一つとして、ポジションやパからなるクラシック・バレエの言語の脱構築があることは数多くの論者によって論じられていることであるが、ノルベルト・ゼルヴォスはその脱構築にラバン理論の影響があることを指摘している。「ラバン・ミーツ・バレエ。ウィリアム・フォーサイスの形態原理¹⁾」と題された講演においてゼルヴォスは、後代の振付家がラバンの「自由舞踊 (der freie Tanz)」の構想を、よりによってバレエと結婚させるなんてラバンは夢にも思わなかつたらうと述べ、ラバン理論の影響を次のようにまとめている。まず、フォーサイスのダンサーは、あるポジションから別のポジションへ移行する際、クラシック・バレエでは垂直方向に華麗に保たれるはずのバランスを、むしろ自然な重力法則に従うことによって崩す。このように、意識的な動きの安定性が失われ、結果として動きが「有機的な流れ」に従うことは、ラバンの理論の核である。そして、フォーサイスのダンサーは、身体の部分をばらばらに、異なる速度で、異なる形態で動かし、また身体の背後への転倒やスライドを行い、クラシック・バレエにおける垂直方向と水平方向が強調される動き、さらには観客に対してより平面的に提示される身体を超え、パとパが陥入しかつ三次元的に展開される運動を生み出すのだが、この動きの経過の調整には、いわゆる「ラバン-X」が用いられる。すなわち、対角線上で向かい合っている二つの身体部位において、左肩を後上方へ引くと右足の反

射運動が引き起こされるというように、一方の運動が他方の運動を自動的に引き起こすシステムのことである。さらに、フォーサイスのダンサーは、バレエの語彙をコラージュするのみならず、動きの多くをインプロヴィゼーションによって行う。フォーサイスは、'Improvisation Technologies' や 'Self Meant to Govern' といったコンピュータプログラムによって、インプロヴィゼーションのための基本的な考え方をダンサーに与える。それは、身体や空間には点や線あるいは円や平面が見出されるという単純な事実から始まり、それらを身体の様々な部分で動かしたり、それらを空間に措定しその周囲を動いてみたりすることにより、運動を複雑性へと導いていく。そして、ラバンと同様にフォーサイスも舞踊を「空間における身体的文字」と捉え、個々の身体の点をアルファベットとして覚え、作品全体を再構築できるような精確な身体的記憶をダンサーに要求するのである。

ゼルヴォスにより以上の3点にまとめられたラバン理論の導入によるクラシック・バレエの語彙の脱構築、それはフォーサイスのオリジナルな創造として際立っている。だが、本論において確認しておきたいのは、ラバンの理論自体にもバレエの語彙を一般化しようとする意図があったことである。ラバンの自由舞踊は、必ずしもクラシック・バレエを否定し、そこから全く自由な地平へと飛翔しようとしていたわけではない。むしろラバンは、バレエ史を自覚的に乗り越えることで自らの新しい舞踊を形成しようとしていたのである。本論の最初の節は、ラバンがバレエの語彙からどのように自身の身体運動理論を導いていったのかを追っていく。

だが、その際のラバンの思考は、バレエを含む舞踊史の中で完結するものではなく、同時代の様々な文化へと広がり、その影響が混沌として形作られている。残りの節では、その混沌をできる限り分節して、特にラバンの振付・演出における形態と意味の関係について、彼の論述と彼の作品

に関する諸説を参照しながら論じていく。ここで、ラバンの実践を理解する上でも、フォーサイスをめぐる言説は有用な視点を提示している。

90年代のフォーサイスのバレエは、ラバンの身体運動理論のエッセンスをしのばせることで、クラシック・バレエのバの従来の展開を突き崩し、合理性に基づいた単純な形態の展開など問題にならない偶然や身体其自然（「ダンスの無意識」）も変数として取り込んだアルゴリズムにより、形態、色彩、音の断片が多中心的に散乱し、時間という観点からは「多数の瞬間的歴史」、空間の観点からは「マルチメディア空間」、「ワイアード・スペース（浅田彰）」として、何の意味も生産しない「思考の純粋な軽やかさ」を体現しようとしていた²。一方、残されている写真や映像の一部から推測されるラバンの舞踊には、脱意味化に至るような軽やかさはない。実践のレベルでは、理論の場合のように明確な継承関係がなく、両者は全く異なる地平にある。だが、時代背景からも思想史の発展からしても、フォーサイスの振付がラバンのそれと全く異なる地平にあるのは当然なことで、むしろその違いに気を留めつつ、ラバンの舞踊が属していた表象空間を具体的に描き出すことが、生産的と思われる。

ここで、フォーサイスの振付がもたらす効果は時に極端で暴力的だという、ケイト・マティングリーの指摘³を参照しよう。マティングリーはこの暴力的コミュニケーションを、過剰に満たされた（oversaturated）文化への意識の反映として、様々なメディアからの絶え間なき襲撃とその結果生じる麻痺への反応として捉え、それが一方で未発見のオルタナティヴを探求しつつも、我々の限界を試すものであると述べる。90年代のフォーサイスが過剰さに直面して、意味作用の中断によって身体運動の自由を確保し、新たなフロンティアを漸進していったのに対し、ラバンの「自由」舞踊はむしろ過剰な意味をそのまま盛り込んでしまう受け皿として機能してしまったのではないか。本論では、最終的にこの受け皿を、ラバンと同時代に活躍したドイツの社会学者ジークフリート・クラカウアーのいう「大衆の装飾」を参照しながら描写していく。

第一節 バレエから新しい舞踊の記譜法へ

ラバンは、舞台芸術としての自由舞踊、新舞踊（der neue Tanz）を、他の芸術の飾りではなくそれ自体で本質的な芸術として、舞踊に影響を与え（続けてきた詩や音楽から独立した芸術として確立することを希求した。そのために不可欠な条件だったのが、身体運動理論（コレオロジー）と舞踊記譜法であった。1924年にベルリンで開かれた第二回美学芸術学会議での講演「独自の芸術

（Eigenkunst）としての舞踊」においてラバンは、イエズス会のメネトリエ神父の著作『劇場法の基礎にある新旧バレエについて』において、模倣的なもの（das mimische）と体操的なもの（das gymnastische）という舞踊表現の分裂が初めて意識的に論じられたと述べ、それら二要素の盛衰の歴史としての舞踊史を提示する。だが結局、その二要素のどちらが優勢であったにせよ、各時代時代に運動の分析と舞踊記譜の問題を見出し、「ダンサーが周囲の空間に描く、規則的なリズムに従って行われる人間の身体の湾曲、屈曲、回転」、すなわち「空間的リズム」を舞踊の本質とし、その分析と記述法を現代の舞踊の課題とするのである⁴。

この課題に取り組む出発点に置かれるのがバレエという遺産である。ゼルヴォスの指摘していた重心の移動から流れへという運動の展開、さらには身体部位の斜め方向での関係は、ラバンの著作『コレオグラフィー』（1926年）においてクラシック・バレエにおける姿勢の分析を出発点として導き出されている。「新しいコレオグラフィーの空間秩序は、単に古いバレエのコレオグラフィーの実践的な語形変化でしかない。その目的は、表現運動のより多くを舞踊描写の範囲に含めることである（Ch19）。ラバンは、「行為のあらゆる量的・質的相異は運動の形態変化（Formwandlungen）の特性に帰される（Ch 1）」と考える。身体が空間に描く形象（Formbild）は、身体どの部位が、どのような方向に運動を展開し、それがどのような経路を通るかにより決定される。動く形態は常に立体的であり、身体の三次元性に従い、垂直軸からのずれに応じて身体のマスを分割する空間的緊張（平衡緊張）を生じる。この観点からすれば、ポジションによってコード化されたクラシック・バレエの五つのポジションは、脚による運動方向の決定およびそれに対する上半身による対抗運動（Gegenbewegung）を表す。一番と五番は、垂直方向を強調する。三番は、急勾配に斜めへと向かう。二番と四番は、それぞれ左右・前後という水平方向へ漂うポジションである。脚のポジションに決められた方向は、腕の「オポジション」あるいは対抗運動により平衡へと導かれる。五つのポジションとそれに対する上肢のコントラポジションの可能な組み合わせにより、12の点とそれらを繋ぐ24の方向が導き出される。これは、前頭面、矢状面、水平面という身体を分割する三つの面の頂点とそれらを結んだ線とに対応する。これらをつなぎあわせると、身体の立体的対称性を反映する三平面を内部構造とした20面体ができる。これがイコザエダーであり、四肢が自由に三次元空間を動くときに、空間に形成される運動圏に最も近いものであると考えられた。

新しい舞踊のコレオグラフィーは、このイコザエダー内部で身振りを展開する身体を範型とする。身体運動はもはや上半身と下半身それぞれの運動に分割されず、それらは統一的に重心から流れ出す運動として捉えられる。さらに、平衡を保証するため斜め方向を強調しないポール・デ・ブラからわかるように、クラシック・バレエでは運動は主に三次元を張る軸方向に行われるが、新しい舞踊では斜め方向の運動が強調される。この「自然」な運動、すなわち身体を基準とした空間の対称性に基づいて展開される運動の調和の基本法則が、「連続の法則」と「対抗運動の法則」である。

運動は、まず四肢の外端すなわち手や指を目的とし、次に腕、肩、体幹へと続けられる。別の可能性はその反対である。すなわち、運動が身体を中心から流れ出す。このような腕の運動は、次に体幹の震え、肩甲骨の動き、上腕、前腕、最後に手へと続く。この運動は身体を中心から起き、軽やかな逃散を保証する。最初に記述した中心から流れ出ない運動は、その実行のために極度の硬直、極度の拘束が必要とされる。…対抗運動の法則は、ある方向にむかって動いた肢は対抗重量 (Gegengewicht) を与えられることを要求する。それは、反対の空間方向にむかって、特定の量と角度で導かれる。例えば右腕で一步踏み出すことなく遠くにある対象をつかもうとする時、右足をとめ左足を後方へ進める必要がある。さもないと、腕を伸ばした方向へ倒れることになる。(Ch18)

これらの法則を踏まえ、ラバンはイコザエダーの各頂点を結ぶ複数の方向の接続により実現される軌跡の調和的展開を、リングやスケール (Skala) として提示し、この運動過程を新しい舞踊記述法 (Tanzschrift) の記述対象とするのである⁵。

新しい舞踊記述法も、クラシック・バレエの記譜法の分析を出発点としている。ラバンは、ラウル・オジェ・フィエの著作『コレオグラフィー』からメヌエットの譜を例として取り上げ、その運動観察・記述の方法を整理し、新しい舞踊における運動記述法と比較する。フィエの記譜法では、運動する身体部位は主に下肢であり、舞踊空間と身体周囲の空間 (Körperumraum) が区別され記譜される。運動のニュアンス付けは、運動の仕方と運動の形態それぞれ四つ合計八つの分節により構成される。運動の律動的・力動的性質は、音楽譜あるいはカプリオレ、パテュといった、ラバンが主運動線に付随する傍流 (Nebenströmung) と呼ぶ運動方法により与えられる。これに対し、新しい舞踊記述法では、全身の運動が、舞踊空間と身体空間の統一の下で、運動の方向、その目標点、そしてその過程の力動という空間因に従って記述され

る (Ch62-64)。

『コレオグラフィー』で実際に提示される譜面は、身体を上下左右に四分割した「身体十字 (Körperkreuz)」である。区画にはそれぞれ四肢が割り当てられ、それらの運動の方向・目標点が、スケールの説明で用いられた主要方向の略記号や運動の軌跡を象る「自由記号」を用いて指示される。そして、身体十字が上下に並べられ、運動の強さや流れを指示する記号が付加され、その力動的過程が記述されることになる (Ch92-103)。

このようにラバンは、クラシック・バレエに登記される遺産の発掘を通じ、身体運動の「機能化⁶」へと至る道程を指示する。フォーサイズは、その道程の末で、線と点が即興により交錯し同時に多数の記号が揺乱する「記号のポリフォニー」を展開し、あらゆる運動を可能にし、「生き生きとしたエネルギーの決して止むことのない奔流を可視化する⁷」。この可視化の過程において、ラバンと同様フォーサイズも、ダンサーに「動きによる思考」を要求する⁸。それは、舞台の上で展開する形態を規定する運動の質を決定する。だが、同じ系譜にある身体運動のアルゴリズムから生じた両者の舞踊の形態は、全く異なる印象を与える。この違いの一つの理由として、ラバンにおいては身体運動の機能化や運動の質への配慮を、民族的・宗教的な象徴表現に従属させたことが挙げられる。それは、古代文字や有機体の形態である。では、記譜法の構想や舞踊作品の演出において、それらの象徴はどのように捉えられていたのであろうか。

第二節 舞踊の象徴から象徴としての舞踊へ

1919年に右翼ロマン主義の出版社オイゲン・ディーデリッヒスの雑誌「行動 (Die Tat)」に掲載された論文「舞踊の象徴と象徴としての舞踊」においてラバンは、舞踊を「よどみなく流れる形態」と捉え、舞踊の象徴表現 (Symbolik) は形態の象徴表現から生じると述べる⁹。形態は、数・量の象徴表現——例えば、始源としての一元的 (Einheit)、闘争としての二元性 (Zweiheit)、闘争の終結としての三元性 (Dreiheit)、神聖数である5や7——によってもたらされた対称性や比率によって分節される¹⁰。ラバンは、直線から始まり、曲線、波線、螺旋、多面体、球、卵形へと、褶曲や立体化といった過程を経て変化し多元化していく幾何学的形態の階梯を記述する。それぞれが象徴表現を持つ——例えば、直線は垂直線として上拍-下拍 (Arsis-Thesis) のモチーフを与え、卵と零の形態は、円や球の閉鎖性に加え、方向、幅、そして重さをその性質として持っている¹¹。形態全体の調和は、これら部分形態の象徴表現に基づくのであるが、対称性と比例から独立した部分もあり、これらは「固有の生命」を持ち、その継起は

対称性や比例の上位概念としてのオイリュトミーをもたらず。そして、この「オイリュトミー的な運動」の段階で、「舞踊・音・言葉のニュアンス」において、「人間的な表現」が生じる。さらに、「実際のオイリュトミー的上演においては、意志と知覚と思考が具体的な形態表現へと結合され、その際、空間方向のリズムの組み合わせが緊張そして緊張の継起を生み出す¹²⁾。

古代文字や数字の形態は、オイリュトミー的形態表現となる。ラバンは、彼の最初の著作『ダンサーの世界』(1920年)において、象徴はその形態の感覚的印象を通じて人間・ダンサーに興奮を引き起こす「励起力(Erregungskraft)、緊張」を持つと論じる。その励起力をはらむ形態には、「人間の身振り(概念の身振り、感情の身振り、身体の身振り)」が見て取れる(WT35)。ここでは、文字像を例にとる。『ダンサーの世界』においてラバンは、発声器官の三次元的形態変化の模写が文字であると考え(WT29)、他方で、ルーネ文字やギリシャ文字に、逃げたり、飛んだり、悲嘆にくれたりする人間の描写を見たり、両腕を水平に開きまっすぐに立つ身体を描写する「"T" 緊張——中国語、古代エジプトの言語、古代メキシコ語、ラテン語からその例が提示されている——に神性の描写を見る。概念や情動と結びついた運動や姿勢の模倣として文字像を捉えるラバンの考え方は、ジェラルド・ジュネットが「音声模倣的書記(phonomimographie)」および「観念模倣的書記(idiomimographie)¹³⁾と分類する模倣的書記法に該当する。さらにラバンは、「身体運動模倣的書記」とでも呼べる書記法を記譜法の記号体系へと応用しようと試みる。「独自の芸術としての舞踊」において、ラバンは古代文字、特に古代ゲルマンの文字であるルーネ文字を、空間方向の記号と捉える¹⁴⁾。ラバンは、これらの文字に基本形態として三次元を表す像を見出す。また、『コレオグラフィ』で提示される記譜法の記号は、古代文字の形態を模して作られている。例えば、ヴァレリー・プレストン＝ダンロップによれば、「形態体系の要素」で提示される記号群は、1917年頃の記譜法で、運動の形態と空間での配向(inclination)に基づくものとされる¹⁵⁾。

だがルーネ文字は、単に記譜法の記号へ応用可能な形態要素を提供する素材だったのではなく、舞台芸術としての舞踊そのものの象徴でもあった。ラバンは、1925年2月8日にベルリンのフォルクスビューネで行われた講演において、「舞踊を理解したいならば、ルーネの法を理解しなければならない」と述べ、舞踊をルーネ文字的な書き込みと捉えている¹⁶⁾。ラバンの作品は、必ずしも明確な物語を持たず、音と言葉を従属させた身振りの構成によって語られる舞踊劇(Tanzdrama)であった。

当時の代表的批評家フリッツ・ベーメは、1926年の『舞踊芸術』において、ラバンとヴィグマンの舞踊は、静寂に対し舞踊を振り付けることで時間的次元から空間的・力動的次元へと注意を向け、また恍惚と運動の結びつきを回復することでダンサーの個性から超個人的なエネルギーへと注意を向けたことにより、「運動のみから語る舞踊」という絶対舞踊の理念を達成したと述べる¹⁷⁾。だが、舞踊劇は全く抽象的な作品だったのではない。それらは、ドイツの社会的混乱の批判を前面に出した政治的作品から笑いを誘うディヴェルティスマンに至るまで、カリカチュアを多用した風刺にも満ちたものだった¹⁸⁾。『眩惑された者(Die Geblendeten)』(1921年)など多くの作品で、ラバンは個々のダンサーやグループに動きの原型(archetype)を与え、ダンサーたちは役の倫理的態度に合わせてそれぞれのモチーフを動きのシーケンスへと発展させた。コーラス舞踊の作品『揺れる神殿(Der Schwingende Tempel)』(1922年)では、原型としてAスケールなど身体運動調和理論に基づくパターンが用いられた¹⁹⁾。運動の展開は、ゲーテの色彩論に基づいて色分けされたり、構成主義的にデザインされたりした衣装を組み合わせることで視覚的效果を発揮したという。権力を上り詰めた人物がいとたやすく自身の力の奴隷に成り果てる様を描いた、抽象的であると同時に中世的な舞踊悲劇『奇術(Gaukelei)』(1923年)では、構成主義的衣装を纏ったダンサーが、「複雑なリズムで、体を密集させる振付」で踊る。これにより、「観客は頭を回転したり位置を変えたりすることなく運動の密集を見ることができた²⁰⁾。グルックの音楽を用い、ラバン自身がドン・ジュアンを踊った作品『ドン・ジュアン』(1925年)においても、批評家の注目は音楽なしで踊られる色彩豊かな群舞の構成に注がれていたという²¹⁾。ラバンは、1928年11月に発表された「舞踊の内容について 舞踊芸術作品の極性についての研究」の末尾で次のように述べる。「舞踊芸術は、固有の極性を十分強調し明確にするという課題を持ち、それにより私たちの時代の意識に十分に受け入れられるようになるのである。これは、自律した芸術形式としての舞踊の開花のみを意味するのではなく、何よりも、変性しつつあるヨーロッパ共同体の、むしろ全白人種の文化的蘇生なのだ²²⁾。ラバンによれば、舞踊は「形態的(formal)」であるか「関係が豊か(beziehungsreich)」であるかという極性を持つ。これらはそれぞれ、「formal(choreutisch)」「beziehungsreich(eukinetisch)」と表記されており、動きの空間構成とリズムの側面を表している。舞踊の論理は、'beziehungsformal'と両極の統合として捉えられており、さらには舞踊の天分(Gabe)はその統合を可能とする力であ

る「全知覚 (Vollsehen)」とされる。臼井隆一郎は、「分極性を帯びて漲る全体」がバッハオーフェンやクラゲスの象徴論の根幹を成すことを指摘しているが²³、ラバンのいう舞踊の論理もこの全体性に基づくと考えられる。ラバンの演出において、それは上述したような凝集する形態と、その形態の力動的な離散という「集-散」の運動として展開する。ルーネ文字は、この「極性連関」を繋ぎとめ動かす蝶番のような役割を果たしていると考えられる。臼井²⁴は、ゲルマン神話の核心に、「拘束の極致に『縛りの解けた状態』が生まれ、そこに世界の没落と再生が生じるという構図」を見ている。北欧ゲルマン神話の神オーディン=ヴォーダンに、「縛りの森」の儀式で自らを縛ったが、足下にルーネ文字を見ることで自由になり地面に落ちる。ラバンの舞台においても、ルーネ文字としての舞踊は、重さへの拘束と解放の転換に、白人種、さらにはゲルマン民族の舞踊の再生という理念が透かし見られる構図を取っていると考えられる。

このような理念に基づいた作品において、モダニティは無歴史的なもの²⁵として表象される。例として、1927年にマグデブルクで開催された第一回舞踊家会議に先立って上演された三つの作品——中世騎士物語に取材しベートーベンの同名楽曲を用いた『騎士の舞踊 (Ritterballett)』、前年のアメリカ旅行にインスピレーションを得、異質な集団がそれぞれの輝きを保ちつつ、「共通の意志に基づき何かよりよいもの得ようとする」未来の共同体の力を示そうとした『ティタン (Titan)』、ダダ的なグロテスクさで同時代を風刺した『夜 (Nacht)』——が挙げられる。カール・テプファーによれば、「『騎士の舞踊』では、多数のダンサーに、何となく中世風に見える白黒の複雑で象徴的なモチーフの衣装を身に付けさせた。ダンサーが動くとき、それは奇妙な動くモザイクあるいはジグソーパズルを形作った。それは大変抽象的なデザインであったが、それにもかかわらずアルカイックなアウラを漂わせていた。『夜』において、男性はトルコ帽にタキシード、タイツを身に着け、女性はトルコ帽、風変わりなチュチュ、あるいはエプロン付きのスカートを身に着けていた。動きは、衣装の模様の様々な組み合わせを通じて、著しい効果を生み出すよう計算されているようであった²⁶。『ティタン』は、アリゾナを喚起する緋色と黄色の衣装、またルドルフ・ヴァグナー=レゲニーによるティンパニと鳥笛の音と静寂で構成された音楽が用意された²⁷。その写真を見ると、ヘレラウでのダルクローズ=アッピアの舞台と見紛う舞台において、群舞を形作るダンサーの四肢がアールデコ調の緩やかな波状曲線を成している²⁸。以上の例では、衣装との関係で展開される群舞の

空間的リズムが全知覚を要求する形態であり、過去、現在、未来がその緊張関係から解放された神話的形象として表現されていた。

だが、この無歴史的な形象も歴史的な脈に規定されていたのではない。ヴァルター・ベンヤミンは、ディルタイに始まりクラゲスやユングに終わる、「文明化された大衆の規格化され変質させられた生に沈殿する経験とは対立するものとしての、〈真〉の経験」を回復せんとする生の哲学の系列において、抜きん出た存在としてアンリ・ベルクソンの『物質と記憶』を取り上げる。ベルクソンが詳述するのは、「大工業時代の無愛想で眩惑的な経験」に対して閉ざされた眼に現れる、「その自然発生的な残像」である²⁹。田中によれば、この残像は合理的な資本主義メカニズムにより翻弄される経済状況を「直視できずに目を閉ざしたブルジョワジーの夢に出現したファンタスム³⁰」である。1920年代のドイツを襲った経済危機を考えれば、ラバンの舞台で展開されるアルカイックな形象も、生の哲学を頼りとした「危機的経済状況という外傷的衝撃による白昼夢」として回帰したものと考えられなくもない。確かにラバンは危機的状況に眼を閉ざしたわけではなく、それをぎりぎりまで見据えた上で、全白人種の蘇生たる合唱隊を組織せんとする。だが、ラバンの構想力は、冗長な演出で作品を過度に壮大にしてしまい、観客に訴える「感情的構造」を構築できず³¹、アルカイックな思考への退行と壮大な群舞の創造とを結びつける危険を孕んでいたのではないかと。

第三節 結晶=身体から祭祀的モニュメントへ

ラバンの群舞、特にコーラス舞踊を考察する上で、さらに結晶という象徴に触れておきたい。ラバンは、『ダンサーの世界』において、骨格を「結晶の中の結晶 (WT99)」と捉え、その周囲への多層的な結晶の展開として身体運動空間を記述する。

内奥では、重心が生きている。その周囲には、筋肉によって束ねられ機能する骨格の結晶が層をなす。その周囲に、典型的な振動形態 (Schwungformen) が織り成され、最も外側では身振りがその間を移動する、空間結晶の無数の目標点がきらめく。(WT71)

この最外側が、イコザエダーである。イコザエダーはヘッケルらロマン主義自然哲学における、人間から結晶までに普遍的な運動と姿勢の原理から導かれる形象である。ラバンは特に、呼吸し発芽する流体結晶を出発し (WT60)、植物、動物へと続く自然界の階梯から、ダンサーの自我の発生を記述する。植物は結晶の存在様式である緊張状態に加えて、体液の循環を生きており (WT67)、

体内を流動する物質にかかる重力や化学的親和力は、「共感」として現れる。共感とは、花は光の方向へ、根は地面の方向へという向性となり、地面と空気を植物の自我において結ぶ (WT67)。この共感を象徴するのが、愛憎である (WT67)。また動物は、結晶の緊張と植物の共感による結合力を自らのうち融合し、意識を形成する (WT67)。存在、愛憎そして意識という、「身振りの力および生命調和の三つの典型的な親和的緊張 (WT68)」は、四番目の親和的緊張である舞踊の作用において展開する。舞踊の作用が最も強調されるのは、人間の舞踊への意識、芸術においてであり (WT69)、人間の身振りの結晶においては、結晶、植物、動物のそれと違い、「可能な緊張の無限のマスから、固有の共振を選び出し、典型的な現象形態を、法則を与える基本的空間リズムとして送り届ける」という「本質的調和」が横たわる (WT70)。

この法則化へと向かう調和は、「環境の身振り (WT44)」の知覚のプロセスとも関係する。環境に対峙するダンサーは、三つの受動的局面に置かれる。まずダンサーは、「統一体であり、はいいりこめない未知の身体」である環境の個々の事物から発せられる、見知らぬ、押し入ってくる環境の緊張によって「動かされる」。そして、その自我は野ざらしとなり、「感覚麻痺」の状態になる。最後にダンサーは、法の探索へと仕向けられる。これが「教化されること」であり、その目的は、自我からすべての事物を分離し、自我に対する作用を観察することである (WT44-45)。この三つの受動的局面は、「入り混じり織り交ざった現象」として起こる。そして、この織り交ざった複合体が、「環境の自我」として把握され、その自我の興奮の濃密化を、ダンサーは生地として、身体として知覚する (WT46) と述べられている。

このように環境の空間的緊張に自らの空間的緊張の結晶構造に対峙させる身体は、さらには野外で太陽光を浴びて踊る身体に理念的に重ね合わせられている。裸体は、身体運動の形態変化を抽象する作用子として写真やドローイングに表されている³²。『コレオグラフィ』に所収されているAスケールの写真において、裸のダンサーが、運動方向の終点となる二十面体の頂点を指し示している片方の上肢に対し、もう一方の上肢は別の軸方向に向き、下肢は上肢の運動に対して平衡を保つ伸張・屈曲による対抗運動を行っている。裸体は、固有の媒体を持ち独立した芸術としての舞踊の素材である形態変化を抽出する作用子として、動きの形態の展開の担い手として働いている。

デールによれば、結晶という象徴の出自は表現主義の理論的系譜に求めることができる。

確かにラバンの振付は構成主義の着想に刺激されているが、しかしラバンは、抽象的—幾何学的なものを——他の古典的アヴァンギャルドとは異なり——神秘的・宇宙的に解釈された自然原理の象徴として理解しようとした。ヴィルヘルム・ヴォーリンガーの表現主義的芸術理論が、1908年に結晶を手がかりに発展させた「生きた幾何学 (lebendige Geometrie)」というメタファーは、「象徴的イコングラフィー」として彼の振付に先行し、宗教的・直観的なものが抽象的・幾何学的なものへと身体的に変化する様式として、抽象的形態と有機的運動の結合を表象した。『ダンサーの世界』(1920年)において、振付家は「新しい舞踊」を求めたが、それは「宗教的なものの可視的な表象の美学と構成」であるべきだった。この理念は、1936年まで首尾一貫して追求された³³。

この理論的系譜にある結晶は、裸体と結びつくことで実践において具体化された。Aスケールの写真は、背後に木々が生い茂る草原に不釣り合いに置かれた幾何学的造形物の中にある裸体を捉えているが、ここには第一次大戦前後の「裸体文化」の影響が見られる。1920年代のドイツにおいては、裸体写真を掲載する多くの著作・雑誌が刊行されることとなるが、すでに第一次世界大戦以前から、湖畔や草原で戯れる身体は、一方では、時に衛生的な健康美の指標として、時にロマン主義的青年運動の象徴として提示され、他方では、エロティシズムの対象として、新しい女性のアイデンティティとして欲望された。裸体は、工業化の進行によって新たな意義を付与された自然を背景として、太陽光に照らし出され、様々なイデオロギーを差異化する記号となる。パリで薔薇十字の思想と活動に従事し³⁴、さらにアスコナで薔薇十字のフリーメーソンである東方聖堂騎士団 (Ordo Templi Orientis) の神秘的真理支部に加入していたラバンにとって、太陽光に照らし出された身体は、フリーメーソンの参入儀礼を通過し、霊的に照明された身体でもあった。プロテイノス的な「植物的な生」や「動物的な生」を通過し、それらを越えて、フリーメーソンの儀式に登場する古代密儀宗教的な理性のダイモンに目覚める³⁵身体として、自然界の階梯を経て完成する身振りを誇るダンサーは、周囲の観客を巻き込む力を発揮する。この様子をラバンは、『ダンサーの世界』の一節「デーモンの目覚め」で記述している。

デーモンの誕生に居合わせたことがない者は誰か。ホールは人々で溢れかえっている。前方の一段高くなっているところで、ダンサーたちが揺れ動いている。彼らを通じて、ある時は落

ち着いた威厳をもって、またある時は情熱的に渦巻きながら、身振りの力が語りかける。居合わせる人々の、はじめのうちはまどろんでいた幻想が、やがて大波となって燃え出す。やがて、不可視の振動が人々から人々へと伝わり、見ることができる者は、すべてを取り囲む巨大な結晶網の緊張を見る。荒れ狂う喝采でホールがどよめく時、最も冷静な観察者でさえも、動かされることから遠ざかることはできない。広間に群衆が集まってくる。雄弁家が、彼の思考の結晶の身振りをきらめかせる。疲れた小売商人の頭脳、不安でいっぱい身体の魂 (Körperseelen) が、緊張し、びんとする。群衆の上に、山ともやが覆い被さる。山は頂上を横の方に傾け、その方向を雄弁家の腕が指し示す。すると皆がそちらへ流れ込む。ばらばらに散り、下方へ崩れ、喉をぜいぜい鳴らし、弱まり、次第に消えていく。すべての不安や思考が向けられていた、ちょっとした欲求や故郷への思いを想起することなく。デーモンの誕生だ。あるいは、デーモンは解き放たれ、不可視のままそこに居たのだろうか。(WT101-102)

ラバンのテキストにおいて、儀礼的祝祭と職業的な舞台芸術とは区別され、舞台芸術は自己目的的と考えられているものの (WT170)、20年代の舞台活動ではそれらは混ざり合っていく。その傾向は、舞踊専用劇場の構想にも見て取れる。

祝祭空間の探求は、すでにバリ時代から見られる。ラバンが、1903年にエコール・デ・ボザールの建築学部入学試験で提出したとされる建築ドローイング³⁶では、舞踊劇場の図面の上部に、結晶構造が冠されている。これは、舞踊劇場が結晶という特権的シニフィアンの下に構想されていたことをうかがわせる。劇場は、三層の階段状の構造を持った、内部を透かし見ることのできる、円蓋で覆われている。正面図から透かし見られるその内部の客席は、数層の階層構造をとっている。

この構想をラバンは、チューリッヒ時代にケーテ・ヴルフと共に舞踊寺院へと結実させる。ヴルフの回想によれば、「ダンサー達は、六つのコーナーを持った舞台上に、それぞれのコーナーに立っている六本の柱の陰から登っていく。光と音楽は、ステージの上方からやってくる。…すべての観客が、舞踊の全体を見ることができるよう座っているので、この寺院は理想的な建築物であった³⁷」。粘土で作られた舞踊劇場の模型³⁸から、舞台は円形で、スロープでせり上がっており、それを客席がぐるっと取り囲む構造になっていることがわかる。この円形劇場でのパフォーマンスの様子を、ラバンは『舞踊に捧げた一生』の挿絵で描いている³⁹。この空間では、円蓋から射す光の下、ダンサーが

それぞれの運動表現を行い、微妙な動きまでもが、あらゆる方向から三次元的に、すべての観客によって享受されるのである⁴⁰。

1933～34年にシカゴで行われたワールド・フェアにおいて、ラバンの舞踊劇場のプランは建築へと実現する予定であった。しかし、他の建てえなかった建築でもよく言われるように、「経済上の都合」で実現しなかった。だが舞踊寺院は、建ってしまった瞬間、身体を幽閉する牢獄と化してしまう危険があったのではないか。

結局、ラバンの理念に合う舞踊建築は、動く建築としての舞踊そのものとして実現した。イザベル・ローネーによれば、動く建築は、モニュメントとして舞踊の記憶を保持するものだ。

ラバンが自伝を書いていた30年代には、モニュメントはまだ可能であった。脆く秘められたものではあっても、廢墟からはモニュメンタルな作品が生じ、それは集団と個人、外部と内部、人間と神、過去や伝統と現在の調停を祝うのである。すなわち、過去の建築物がそうであったのと同じように巨大な建築物が現在から生まれるのである。なぜなら、「建物の建立は」、「霊的高揚の最も高い象徴だからである」。このような建築物は、祝祭的な性質を保持しようとする文化の能力のあかしである。もはや聖堂が建立されないならば、人間は彼自身を聖堂とし、寺院とし、未来と同様過去と共同体の伝統の偉大さを祝うモニュメンタルな社会的身体を作ろう。これ以後、踊るための場、特に劇場は必要なくなる。自然と青空が、ラバンが夢見たようなモニュメンタルな舞踊のための可能な枠となるのである。身体それ自体がその場であり、内部であり、寺院であり、特異な劇場なのである⁴¹。

古代文字や結晶のイコノロジーの可視化としての舞踊は、祭祀的なモニュメントとして建立される。そしてこのようなモニュメントにより表象される共同体は、イコノロジーの体系から生み出された記譜法を手段として、人種論に基づくイデオロギーによって構成される「共同体」に親和的な集団を準備することになる。

第四節 モニュメント——頽落したオーナメント

1928年にエッセンで行われた第二回ドイツ舞踊家会議において、スライドによる説明とダンサーたちによるデモンストレーションを伴って発表されたキネトグラフィー・ラバンは、1926年のコレオグラフィー研究所 (Choreographische Institut) の設立、1928年の舞踊研究誌『シュリフトタンツ』の発刊⁴²と共に、自律した芸術として確立されようとする舞踊を機能させる装置であり、20年代後半

からの群舞の振付と密接に結びついていた。現在ラバノテーションと呼ばれるこの記譜法は、身体十字の上半身を切り離し、それを下半身の両脇に配置することによって、同時に行われる全身の運動を横一列に配置できるようになる。また、フイエの記譜法に倣い、中心線で身体を左右に分割し、自由に動く肢の動きを表す記号がこの線に沿って配置される。記号体系はもはやコレオロジーに基づかず、より自由に重さの支持の交替として運動が記述される。これにより、ラバンの記譜の試みに内在していた、運動の姿勢ではなくプロセスを転写するという性格がより明確となる。ローネーが指摘するように、プロセスの実現は多数の可能性に開かれており、振付家や舞台監督の構成が絶対的なものとはならない。それは、記譜者、ダンサーによる動きの知覚の質、動きによる思考に依存する。ラバン自身、「記譜と解釈を分け隔てることなく、書かれた譜面はそれ自体で存在せず、その読解そして行為への移行のみがその正当性を規定すると考えていた⁴³」。

だが、キネトグラフィーによる振付の伝達において、この動きの知覚への依存性は、むしろ作者の権威、彼の動きの知覚の質を強化するように機能しうる⁴⁴。画一的で連続的で視覚的という合理性の基準に従い運動を空間的等価物に分割・転換し、運動をアルファベットのように記述することを可能にする⁴⁵グリッドを持つ譜面は、各地のラバン学校で組織されていたコーラス舞踊に振付を伝達することを容易にし、群舞の規模を増大させる。

安易なコード化を阻む、動きの知覚と解釈への依存、および数の増加、これらは1930年代にかけて群舞の発揮する表象作用に様々な影響を及ぼした。その影響が舞踊の政治的次元で表面化したのが、ラバン最後の演出作品『春風と新しい喜び (Vom Tauwind und der neuen Freude)』である。この作品は、ベルリン・オリンピックが開催される帝国運動場の一角に、スポーツ・政治・文化の緊密な関係というナチスの信念を示すために建設された⁴⁶ティングシュピール用の劇場、ディートリッヒ・エッカート・フライリヒトビューネのこけら落としを飾る予定であった。ティングシュピールは、ナチスが政権を獲得した1933年から36年までの短い期間に上演された、「いまだ形をなさない大衆を生命あふれる民族に変える (ゲッベルス)」装置として設えられたものだ⁴⁷。ドイツ各地の都市から集まった22のコーラス舞踊は、1929年に上演された二つの巨大なフェスティバル——ヴィーンのリンク・シュトラッセで行われた『手工業と商業のための祝祭行列』、マンハイム市内のスタジアムで開催された『日常と祝祭』——と同様、読譜能力のあるアシスタントがそれぞれのコーラス舞踊の地へ飛び、選抜されたアマチュアに振付を

行った。カール・オルフやハンス・クラウス・ランガーにより提供された曲とニーチェの『ツァラストラはかく語りき』からの引用で彩られ、「闘争」、「思慮」、「歓喜」、「奉納」という四つのライゲン⁴⁸からなるこの作品は、舞踊による共同体形成の理念を前面に押し出したものとなった。

だが、1936年6月20日のドレス・リハーサルに臨席したヒットラーとゲッベルスには、この作品が「あまりに知的」で、「我々と同じ衣服を着ているが、内実は何ら関係のないもの⁴⁹」と映った。この見解は、ドイツにおけるラバンの演出活動の息の根をとめただけでなく、ナチスの祝祭とラバンの祝祭の差異を端的に捉えている。その差異は、モニュメントとオーナメントをめぐる差異であると考えられる。

ジークフリート・クラカウアーは、アメリカ亡命時の1942年に、ニュルンベルク党大会などで見られるパレードを構成する群衆を、「大衆装飾 (das Ornament der Masse)」と捉えている⁵⁰。大衆装飾をめぐる危機、それをクラカウアーはすでに1920年代に提起していた。大衆装飾の例として、20年代後半にドイツで活躍したタイラー・ガールズが挙げられていることからわかるように、それはもはや有機的統一体たり得ない脚や腕といった身体部位を構成要素とした幾何学的形態である。この抽象性に貫かれた形態は、資本主義的生産過程の合理性の美的反映であり、民族の中から生成してくる象徴と異なり、大衆の頭上に自己目的的に展開するものだ。だが、資本主義の理性は合理化することが少ない「曇った理性」であり、抽象性はその行き詰まりを表している。歴史を脱神話化の過程、神話的思考に基づく自然の全能に理性が侵食する過程とするクラカウアーにとって、大衆装飾は人間の有機性の破壊と匿名性への移行が実現されている場と評価される。しかし、「歪められぬ真理」により「人間を新たに彫塑する」というより高次の理性の側からすれば、未だ「抽象という衣をまとった神話的礼拝」の「合理的空洞形式」でしかない⁵¹。ナチスは、この二重性を持った場において、下層の自然を発現する。ナチスの祝祭において、大衆は数の増加の享樂を、拡張された自己の表現を与えられるが、自分たちの頭上で展開しているかのような装飾に自己を見出すことはない。大衆装飾の性格は、ナチスの祝祭に見られるように、大衆から思考を奪取するものでもあるのだ。

だが、20年代にクラカウアーは大衆装飾を一つの到達点と認め、歴史過程はそれを突き抜けて進行するしかないと考えている⁵²。大衆装飾の見かけ上の浅薄さを乗り越えようとする試みはこの到達点からの退行であり、「自然の支配を強固にする」のみである。そのような試みの一例として、クラ

カウアーはリズム体操を挙げる。リズム体操は、魂と自然の結びつきを目指すことにより「肉体を嵩上げ」しようとする。ここで言う「リズム体操」とは、体操とリズムのためのボーデ同盟を20年代に設立したルドルフ・ボーデの活動、あるいはヘレラウでのダルクローズのリズム体操を指していると思われる。ラバンの活動は、リズムをめぐる考え方や社会における身体芸術の位置づけの相違から、この両者と一線を画されるものではあった。しかし、クラカウアーのこの指摘は、ワイマル時代からナチス政権下にかけての身体を通じた大衆表現の潮流全体が突き当たっていた限界を浮き彫りにするものである。

ゲッベルスがラバンの群舞に持った嫌悪である「知性」も、このリズム体操における肉体の嵩上げと同じものと捉えられていたのではないか。映像作家としてのレニ・リーフェンシュタールの登場と共に、ナチスの表象体系において肉体は美的な表層の次元に留め置かれることになる。一方、ラバンの群舞は、身体運動史の遺産へと回帰し、動きによる思考によって満たされる。そして揺れる身体からなるこの動く建築は、ローネーも指摘するように、30年代のラバンにとって「個人と集団の、人間と神々の、過去・伝統と現在の和解を祝う⁵³」モニュメントとして建立された。ここで、記譜法は動的な知の伝達媒体であり、またモニュメントに作者の固有名を刻印する機能を果たす。このモニュメントは、大衆装飾を限界形象とする脱神話化の過程を逆行し、ゲッベルスからすれば余分と思われた知によってナチスの群衆組織の空虚さを充填していたため、民族共同体の表象装置としては好ましくないものとなった。

終わりに

最後に、1920-30年代のドイツにおける集団表象という特殊な問題を、より一般的な文化論的文脈に開いておく。K. マイケル・ヘイズは、建築家ルートヴィヒ・ヒルベルスアイマーについて述べた論文において、大衆装飾の機制を支配する主体をパラノイア主体と捉えている。「日常生活の基本条件としての散漫さにきわめて自覚的で、世界はもはや制御できないことに気づいており、その結果、建築形態と社会的現実のあいだの脅威的で破壊的な一体化を徹底して肯定することで、それを受け流そうとするパラノイアだ⁵⁴」。すなわち、パラノイア主体は、社会的現実を諦め、幻覚としての内部知覚を「くある」とし、それを外界に「くあるべき」として投影するという機制⁵⁵により大衆装飾を生じる。ヘイズは、もはや自分では制御できない外界に従属しつつも、その外的な力を形態として調停しようとする主体の形成を、「大量生産文化の嘘っぽさのなかでもはや形態化ができなく

なったこと——意味の喪失、人間主義の思考にあった父性的役割の喪失——を補填するための『言表的』な試み」と位置付ける。このような主体は、ヘイズが参照するペーター・スローターダイクが言う「シニカルな主体」である。東⁵⁶はシニシズムを、象徴界と想像界という水準の区別の機能不全であるポストモダンの状況に対する戦略と捉える。すなわち、シニカルな主体は、目の前で展開する世界（「想像界」、「小さな物語」）を支える見えない意味（「象徴界」、「大きな物語」）という構造が崩壊していることを理解し、それを冷静に見据えつつも、その背後に大きな物語がまだあるかのように振る舞う。

ポストモダンを疾走した90年代のフォーサイスとは違い、ラバンの群舞は、クラシック・バレエのパとポジションに内在する身体の組織のあり方を抽出し、それをより自由でニュートラルに一般化した身体運動理論に依拠しつつも、ダンサーの身体同士の密着により形成される凝集した形態、それを一斉に凝視する観客、そのための舞踊劇場を要求し、舞踊の祭祀的な意味（大きな物語）を開示するモニュメントとして、大枠ではシニカルな主体の表象空間に留まっている。だが、その表象空間の内部では、形態の意味付け、あるいは形象により喚起される意味の微妙な差異が、政治的レベルで文化としての生死をわけていたのだ。ラバンの場合、舞踊独自の論理と思考を形態に要求したため、ナチスの表象体系とは齟齬をきたした。ラバンとナチスの関係については、より多くの原資料にあたり緻密に分析する必要があるが、この論点は単に舞踊史内部に留められるものではなく、文化史一般に開かれた問題として論じられるべきものと考えられる。

註

Ch: Rudolf von Laban. *Choreographie*. Heft 1. Jena: E. Diederichs. 1926

WT: Rudolf von Laban. *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Verlag von Walter Seifert 1922.

を表す。尚、*Choreographie* には、榎茂都陸平による翻訳『舞踊学』がある。桑原和美氏のご好意により、参照させていただいた。

- 1 Norbert Servos. Laban meets ballet. Formprinzipien bei William Forsythe. *Tanzdrama* Nr 40. 特に S. 6-9 を参照。
- 2 浅田彰監修『フォーサイス1999』（NTT出版 1999年）所収の、浅田彰、桜井圭介の論を参照。
- 3 Kate Mattingly. "Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-signs of the times." *Dance Research Journal* 31/ 1 (Spring 1999), p. 26
- 4 Rudolf von Laban. *Der Tanz als Eigenkunst*. in: *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 1925, S. 356-364
- 5 Claudia Jeschke. *Tanz als Bewegungs Text. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz(1910-1965)*. Unter Mitwirkung von

- Cary Rick. Tubingen: Max Niemeyer Verlag 1999. S. 26
6 ibid., S. 19
7 Servos, op. cit., S. 9
8 ルドルフ・ラバン『身体運動の習得』神沢和夫訳
白水社1990年、テレビ番組「The interviews ウィリアム・フォーサイスの現在」を参照。
9 Rudolf von Laban. Symbole des Tanzes und Tanz als Symbol. Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur. Jena: Eugen Diederichs. Dezember 1919, S. 669
10 ibid., S.671
11 ibid., S. 672-673
12 ibid., S. 673-674
13 ジェラルド・ジュネット『ミモロジック』花輪光他訳 風の薔薇 1991年: p. 104
14 Laban, 1925: S. 362。
15 Valerie Preston-Dunlop. Rudolf Laban. An Extraordinary Life. London: Dance Books. 1998 図版42の説明参照。
16 Karl Toepfer. Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935. Berkeley: University of California Press.1997, p.107
17 Susan A. Manning. Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman. University of California Press. 1993, p. 20
18 Preston-Dunlop, op. cit., p. 70
19 ibid., p. 78
20 Toepfer, op. cit., p. 105
21 Preston-Dunlop, op. cit., p. 114
22 Rudolf von Laban.Vom Tanzinhalt:Studien über die Pole des Tanzkunstwerkes. Der Tanz. 1928, S. 3.
23 白井隆一郎『乾いた樹の言の葉『シュレーバー回想録』の言語態』鳥影社 1998年:p.121
24 同, pp. 196-197
25 Toepfer, op. cit., p. 294
26 ibid.
27 Preston-Dunlop, op. cit., p. 128
28 La Danse au défi. Sous la direction de Michele Febvre. Montreal: Parachute. 1987, p. 121に掲載の写真を参照。
29 ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールのいくつかのモチーフについて」(『ボードレール ヴァルター・ベンヤミン著作集6』円子修平他訳 晶文社1988年 所収), p.166
30 田中純「寓意への愛 都市表象分析の方法」(『都市表象分析I』INAX 出版2000年所収): p.406。第二節「近代の悪夢としての古代」に依拠。
31 Toepfer, op. cit., p. 294
32 Toepfer, p. 104
33 Evelyn Dörr. Kristall-Denken. Tanzdrama. Nr. 48 Heft 4 1999, S. 15
34 Preston-Dunlop, op. cit., p. 10
35 吉村正和『フリーメイソンと錬金術』人文書院1998年 p.32
36 Preston-Dunlop, op.cit. 図版7
37 ibid. p. 50
38 John Hodgson, Valerie Preston-Dunlop. Introduction À L'Œuvre de Rudolf laban. Actes Sud. 1991: 図版12
39 Laban, 1975: p.186
40 Laban, 1975: p.162
41 Isabelle Launay. À la Recherche d'une Danse Moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman. Paris: Editions Chiron. 1996, p.147
42 Schrifftanz: a view of German dance in the Weimar Republic. Edited by Valerie Preston-Dunlop and Susanne Lahusen. London: Dance Books. 1990.
43 Launay. op. cit., p.139
44 ibid., p. 143
45 Rudolf Laban. Laban's Principles of Dance and Movement Notation. Revised and Annotated by Roderyk Lange. London: Macdonald & Evans Ltd. 1975, p.7
46 German Cultural Studies. Rob Burns ed. New York: Oxford University Press. 1995, p.121
47 酒井謙一「ナチ統治下の演劇 ティンク劇運動盛衰考」京都工芸繊維大学繊維学部学術報告17, p.56
48 Preston-Dunlop, op. cit., p.193-196
49 Preston-Dunlop, op. cit., p.196.
50 ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒットラーへ』平井正訳 せりか書房 1971年
51 ジークフリート・クラカウアー「大衆の装飾」(『大衆の装飾』船戸満之, 野村美紀子訳 法政大学出版局 1996年 所収)
52 クラカウアー, 1996: p.57
53 Launay, op. cit., p.147
54 K. マイケル・ヘイズ『ポストヒューマニズムの建築』松畑強訳鹿島出版会1997年, p.229
55 石澤誠一『翻訳としての人間』平凡社 1996年, p.168
56 東浩紀『動物化するポストモダン』講談社現代新書 2001年: pp.102-105