

マース・カニングガムのワールドツアー再評価 ——音楽とダンスの相互独立性の視点から——

三宅香菜子

1. はじめに

マース・カニングガムはマーサ・グラハムのモダン・ダンスから脱して、それまでにはなかった新しいダンス作品をつくったダンサーとして評価されている。その作品の特徴としては以下の3点が挙げられる。

第一に、カニングガムはダンスの振り付け方法として偶然性の手法を用いていたことである。偶然性を使う方法は、公私にわたるパートナーだったジョン・ケージの影響を受けている。ケージがチャンス・オペレーションを用いて作曲を始めた初期の作品としては《易の音楽》(1951年)が挙げられる。これは中国の易という占いの一種を使って作曲された作品である。コイン投げなどによってポーズとポーズの順番を決定し、公演ごとに振り付けが異なるような作品を作っている。ただし、生涯に渡りこの手法を用いたわけではなく、作品制作時期によって振り付け方法が変化していることには注意が必要である。偶然性の手法は、ポーズとポーズをどの順番で組み合わせて踊るのかを決定したり、あるいは、身体の各部位に番号をふって、チャンス・オペレーションで出た番号の順番に従って振り付けを決定したりするという、本番の前に全て決めておく作舞法である。一方、カニングガムが64年の《STORY》まで、いくつかの作品で用いた不確定性の手法は偶然性の手法とは異なり、ダンサーにある程度自由な選択の余地を残していて、上演ごとに作品が変化する方法である。カニングガムとケージの両方ともが嫌っていたのは即興性であり、スコアによる規定に従わずにパフォーマーの自発的な動きや演奏が行われることを避けていた。

第二に、カンパニーメンバーにダンスの訓練、特にバレエテクニックを習得したう

えで、それをさらにカニンガム流にアレンジしたレッスンを徹底して行なっていたことである。

第三に、ダンスとそれ以外の要素とがそれぞれ無関係であるということである。カニンガム作品では音楽とダンスと美術とが舞台上にそれぞれ独立した状態で並置された。本論文では特に、音楽とダンスの関係性に焦点を合わせる。バレエでは音楽が先行し、モダン・ダンスではダンスと音楽は緊密な関係にあった。カニンガムは音楽とダンスとを従属関係におくのではなく、それぞれが独立した関係にあることを求めた。振付家と音楽家はそれぞれに作品をつくり、それを舞台上で共に上演した。このような、他の芸術ジャンルとコラボレーションしながらも、それぞれの要素が互いに独立していることはジェイムス・クロスティによって「非協同的協同制作」と呼ばれている⁽¹⁾。「非協同的協同制作」とは、たとえば音楽に合わせてダンスを振り付けたり、ダンスに合わせて作曲したりといった従属関係なしにコラボレーションを行うということである。

カニンガムのダンスをどのように見るかは観客に委ねられており、音楽とダンスとを受け止めてそれを自分のなかで再構成するのか、それぞれ別個のものとして鑑賞するのかの選択は観客に任せられている。ダンスの振付けから何を感じようと自由であるため、カニンガムのダンスは何回見ても、そのたびに新しい発見をすることができ、違った感想をもつこととなる。

本論文ではこの「非協同的協同制作」を、特に音楽とダンスの関係性に焦点を合わせるために「音楽とダンスの相互独立性」という言葉を用いて言い換える。

以上、「偶然性の手法」「訓練された身体」「相互独立性」の三点がカニンガムのダンスの特質として重要な観点であるということが、これまでの先行研究で指摘されてきた。

本論文では1964年にカニンガムが行ったワールドツアーのなかでも日本公演に注目し、日本の批評をみることで「音楽とダンスの相互独立性」がカニンガム作品の本質のなかでも重要な視点であることを明らかにする。日本公演の評価は、カンパニーの音楽監督をしていたケージが62年に来日したことによって起こった「ジョン・ケージ・ショック」と、美術監督のロバート・ラウシェンバーグがワールドツアー中にヴェ

ネツィア・ビエンナーレでグランプリを獲得したという、ケージとラウシェンバークの功績によって語られることが多く、カニングガムの来日公演をダンス公演として詳細にみた研究は行われてこなかった。日本公演は実際にはどのように受容されたのか。これをみることで、カニングガムのダンスの本質が見えてくるのではないだろうか。本論文では、カニングガムのダンスの本質である「音楽とダンスの相互独立性」と、「日本の前衛芸術における『総合』」という対立軸を据えることによって、評価の見直しを行いたい。

2. カニングガム来日の経緯

1964年のワールドツアーは14か国で開催され、これによりカニングガム評価が高まったとされている。このツアーの代表的な演目の一つとして《STORY》という作品が挙げられる。この作品では振り付けそのものには、恐らく、チャンス・オペレーションは使われず、不確定性やオープン・フォームなどの方法が使われている。美術と衣装をラウシェンバークが担当し、音楽は一柳慧が作曲している。また、この作品の音楽は、楽音のない、音響的な音楽となっている。

ケージの初来日は62年10月のことで、草月アートセンター主催の「ジョン・ケージ、デヴィッド・テュードア演奏会」が草月会館で行われている。草月アートセンターが発行していた雑誌、SAC ジャーナルでは、演奏会開催の経緯について次のように書かれている。

ジョン・ケージとデヴィッド・テュードアの来日公演10月に確定

(これは) 昨年黛氏の渡米中、氏の尽力で具体化し、更に一柳氏の帰国などで先方との友好的な接衝が実ったものである⁽²⁾。

62年の来日前からケージについては様々なかたちで日本に紹介されていたが、ケージの作品が実際に上演されたのは61年の一柳による演奏が最初であり、ケージの作

品をきちんと聴くことのできる機会は非常に限られていた。そのためケージ・チューダーの演奏会は「ジョン・ケージ・ショック」と呼ばれるほどの衝撃を与えた。

カンパニーの招聘を決定する決め手となったのは、「ジョン・ケージ・ショック」で高まったケージへの評価だったと思われる。つまり、日本においてカニンガムはほとんど無名だったにもかかわらず、先にケージが来日していたことで、「ケージが音楽監督をしているカンパニーがあり、それがマース・カニンガム・ダンス・カンパニーというらしい」という紹介のされ方だったと思われるのだ。来日を告知するために舞踊批評家の光吉夏弥による読売新聞の記事では、

カニンガムの名は、日本の観客にはまだ広くは親しまれていない。けれども一昨年来日して波紋を投げた前衛音楽家のジョン・ケージを音楽監督にもち、ポップ・アートの闘将ロバート・ローシェンバーグを美術監督にもつ彼の舞踊の世界が、どんなものであるかは、この三頭政治のユニークな顔ぶれからでも察せられることだろう⁽³⁾。

と書かれている。

3. 日本のカニンガム批評

カニンガムの日本での批評はどのようなものだったのか、新聞や公演パンフレットなどに掲載された批評を比較していく。本論文では数ある批評のなかから、音楽、美術、ダンスの視点から比較するために、秋山邦晴（1929-1996）、東野芳明（1930-2005）、一柳慧（1933-）、光吉夏弥（1904-1989）の批評をとりあげる。

まず、音楽の視点からみるために秋山をとりあげる。秋山は詩人、音楽評論家で、「実験工房」⁽⁴⁾の活動や草月アートセンターの活動にかかわっていた。秋山の批評の特徴として音楽以外の芸術ジャンルにも積極的に関与し、批評活動を行ったことがあげられる。カニンガム来日前の1964年10月24日付けの読売新聞夕刊に「マース・カ

ニングガムを迎える——清澄な美しさ——モダン・ダンスの新風」と題して、カニングガムについて論じている。カニングガムがヨーロッパの行く先々で大変な評判になっていることを述べて、その理由を「公演のすばらしさと新しさ」、そして、ここ4、5年アメリカのモダン・ダンスとモダン・バレエがヨーロッパに新風を送り込んでいることであると指摘している。秋山は64年3月下旬にアメリカ、コネチカット州ハートフォードでのカニングガム・カンパニーの公演を見に行っている。そのときの経験を踏まえてカニングガムの作品について「音楽、色彩、舞踊がおたがいに独自の存在」であることを指摘し、音楽、色彩、舞踊の個々の動きをカールダーのモビールにたとえて「予想されない柔軟さで、おなじステージのうえでぶつかりあったり、溶け合ったりして、ひとつの時間・空間を展開していく」⁽⁵⁾と述べている。

ここで指摘しておきたいのは、この記事中に「偶然性」という言葉を使った記述が無く、不確定性についてのみ言及しているということである。カニングガムが最初にチャンス・オペレーションを用いて振り付けた作品は1951年の《ソリストと三人の連れのための一六のダンス》という作品だが、カニングガムが51年以降、すべての作品でチャンス・オペレーションを用いたわけではなく、作品によってはチャンス・オペレーションを使用せず不確定性を導入した作品もあるために、作品ごとに振付け手法が異なっていたことに十分に注意をしなければならない。

秋山はケージの批評において、理解のレベルに疑問はあるもののケージの「偶然性」に着目した批評を行っているので、ケージとコラボレーションをしていたカニングガム作品を鑑賞するときに偶然性の問題をまったく知らないまま鑑賞した可能性は低いと思われる。カニングガム来日公演後に秋山によって書かれた文章では次のように書かれている。

ケージからの影響によって、易やコインを投げて振付を決定していく偶然性の方法というものを舞踊に導入したマースの舞踊。その即興性を重視した踊りは、じつに衝撃的でありながら、また清例〔原文ママ〕な動きの美しさと想像力をゆさぶる空間のゆたかさをもった魅力的なものだった⁽⁶⁾。

秋山のカニングガム批評では、偶然性の手法の導入や不確定性について一定の知識をもったうえで批評を行っているものの、偶然性と即興性をやや混同している傾向があることも含めて、カニングガムのダンスを正確に把握していたかという点においては疑わしい部分がある。

カニングガム来日公演の際、草月アートセンターが発行した来日公演パンフレットで「マース・カニングガムは ジョン・ケージ テュードアに音楽を任せ ローシェンバーグにユニークな照明 美術をやらせて そこに音・光・色彩・身体のごきのひとつの総合を自由に しかも新鮮にうみだしていく」⁽⁷⁾と述べていることから、カニングガムがどのように振り付けを行ったかよりは、舞台上に音楽、ダンス、美術などの要素がそれぞれ独立した状態でおかれていることに注目していたのではないかと考えられる。

この時期の秋山は批評活動で「総合」という言葉をキーワードとして頻繁に使っていて、彼にとって芸術作品を批評するとき、異なる芸術ジャンルが「総合」された作品であるかどうかは重要な視点だった⁽⁸⁾。カニングガムについての知識が充分であったとはいええない状態で、カニングガム作品を受容した秋山は、批評するとき、自身がテーマとしていた「総合」というキーワードをもとに理解しようとしたのだと考えられる。

つぎに、美術分野の反応をみるために東野の批評をとりあげる。東野は美術批評家で、1954年に「パウル・クレエ試論」で美術出版社主催の「第一回美術評論募集」で一席を受賞、美術評論家としてデビューした。58年にはヴェネツィア・ビエンナーレの日本館コミッショナーとなった瀧口修造のアシスタントとして渡欧、翌年パリで「新しいアメリカ絵画展」を観て戦後アメリカ美術に開眼し、その後訪れたニューヨークでは実際に抽象表現主義以後の動向に触れる⁽⁹⁾。

東野は公演パンフレットに、カニングガムが「振り付けに偶然性を重視している」ことを指摘し、次のように書いている。

行動と音と光と この3つの要素が それぞれ 現代芸術の最先端の問題に挑む
芸術家たちによって独自に展開され 3者の織り出した〈事件〉が固唾をのんで

対応しあうところに われわれの総合芸術がある⁽¹⁰⁾

東野のこの批評で注目したいのは、先に挙げた秋山の批評には見られなかった、偶然性の問題についてふれていることである。ケージの音楽にチャンス・オペレーションの手法が用いられている事実を押さえたうえで批評を展開している。

また、「音とダンスは 同じ場所 同じ時間で溶け合わない2つの液体のように無関係にそれぞれ独自に展開される。丁度 現実の生活でのように、そのソッポ向いた同存こそが まったく美しい」⁽¹¹⁾ という記述からも、秋山よりも東野のほうが、より、音楽とダンスの相互独立性に注目していたことが読み取れる。ただし、東野の批評でも「総合」という言葉が使われているところには注意が必要である。ここからは、カニングガムを理解するときに偶然性の問題を重視しつつも、作品の振付け方法以上に音楽とダンスと美術とが舞台上で互いに独立していながらも並置されていることを「総合」という言葉を使って評価していたことが窺える。同じ批評のなかで、カニングガムの総合は「幼稚園の子供がオテテをつないだような いやらしい〈総合〉とはまるで無縁なのだ」⁽¹²⁾ とも述べている。この表現からは舞台上に音楽とダンスと美術とを単に一緒にのせてみせるのとは違って、それぞれが独立した関係性にあるカニングガム作品の特殊性を指摘していると言えるが、あくまでその理解は自分達のもつ文脈のなかにとどまっている。

つぎに、音楽の視点からさらに、カニングガムとコラボレーションをしていた一柳の批評をみていく。一柳は作曲家・ピアニストで、1952年高校卒業後、アメリカに留学しジュリアード音楽院等で学ぶ。61年に帰国し、不確定性による実験的な作品の演奏を行い、日本の音楽界に大きな影響を与えた⁽¹³⁾。カニングガム・来日公演パンフレットで一柳は次のように解説している。

カニングガムの舞台では 舞踊と 音楽と 美術が それぞれ独立して共存し
丁度現実の世界における動き 音 光などの状態と同じように その総合性は美
しい無償の行為として展開されるのである。(中略) カニングガムが偶然性の思
想を自己の踊りの根底にもっている理由もそこにある⁽¹⁴⁾。

一柳もまた秋山や東野と同様に「総合」というキーワードを使って論じているが、一柳のほうがさらに「総合」という言葉を全面に押し出している。彼の言う「総合」とは、今までのモダン・ダンスにみられた「前時代的な」「まやかしの総合性」ではなく「均等な意味での総合性」であると述べている。この表現からは音楽とダンスが従属関係にあるのではなく、相互に独立していることを十分に指摘出来ていることが読み取れる。秋山と東野に比べて「総合」という言葉を、カニンガム作品の分析により適したかたちで用いて批評することができていると言える。

最後に、ダンスの専門家から見たカニンガム批評をみるために光吉をとりあげる。光吉は、舞踊批評家、児童文学翻訳家であり、現在では絵本を翻訳した実績が評価されている一方で、戦前の光吉は舞踊批評と写真の評論の仕事で果たした功績が評価されている⁽¹⁵⁾。

光吉はカニンガム・カンパニー日本公演に際して、新聞や、草月アートセンターが発行した冊子などにおいてカニンガム評を寄せている。

たとえば、草月アートセンターが関係者へ向けてカニンガム・カンパニー日本公演を決定したことを知らせるパンフレットの文章は、無署名であるため誰が書いたものか不明となっているのだが、東京公演当日のパンフレットに記載された光吉の文章とほとんど一致しているため、光吉が書いたものと推察される。このとき光吉の書いたカニンガムについての分析から、彼はカニンガムのダンスの本質を的確に捉えていたことがわかる。カニンガムについて「舞踊に偶然性を取り入れた最初の人」と指摘し、「カニンガムの踊りの特徴は踊りの独立性にあります」⁽¹⁶⁾と述べている。

カニンガム研究で名高いロジャー・コーブランドは日本公演の4年後、1968年5月にカニンガム・カンパニーの公演を見ており、79年に書かれた「マース・カニンガムと知覚の計略」のなかでカニンガムがラウシェンバーグとコラボレーションを行った特異性について述べたうえで「振りつけを音楽から『解放』したことを指摘し、「動作と音は互いに独立している」⁽¹⁷⁾と述べている。

コーブランドの論と光吉の批評を比べて、どちらも偶然性の問題と踊りの独立性を指摘しており、このことから、日本のカニンガム批評における光吉の先見性がうか

がえる。

また、「総合」という、自分達のもつ文脈を通してしか理解することができなかった秋山たちに比べ、光吉のダンス批評は一步先を行っていたと言える。

4. おわりに

日本におけるカニングガム受容は、はじめはケージとのつながりから理解された。そのためカニングガムを批評するときには音楽とダンスとの関係性に着目していたが、カニングガムが振り付けの方法としてケージの偶然性を用いた手法、チャンス・オペレーションを取り入れていたことまで把握したうえで、さらに、音楽とダンスの相互独立性がカニングガム作品を論じるうえで重要な視点であることを理解していたのは、ごく一部のひとに限られていた。

カニングガム作品のわかりづらさは、朝日新聞に掲載された東京公演の批評記事の見出しが「なんとなく面白い」となっていて、「客席は、『よくわからないが、なんとなく面白い……』そんなふんいきだった」⁽¹⁸⁾と書かれていることから読み取れる。「なんとなく」という言葉からは、カニングガム作品への戸惑いを感じられる一方で、「面白い」という表現からは、分からないながらも一応は新しい芸術として好意的に受け止めたことが読み取れる。

ただ、観客の全員が戸惑いをもって受け止めたわけではなく、読売新聞に掲載された公演批評によると、大江健三郎は「自由の感覚、解放感は、芸術のもたらす最上の効果である」と述べ、吉田秀和は「カニングガムの天才は、それをいつも秩序ある自由に変えることを通じてなしとげる点にある」⁽¹⁹⁾と述べて、日本公演を好意的に受け止めている。ダンスの専門家ではない、先入観をもっていない人が見たほうが、かえってカニングガムのダンスを自由にうけとめることができたのかもしれないが、大江と吉田は相互独立性の指摘には至っていない。

以上のように、秋山たちの批評からはカニングガム作品を受容することは当時の日本では非常に困難であり、日本の前衛芸術において語られていた「総合」という独特な

文脈のなかで解釈せざるを得なかったことがうかがえる。

しかし、「総合」というあいまいな言葉ではとらえきれなかった「音楽とダンスの相互独立性」こそが、焦点を合わせて批評すべき、カニングガムのダンスの本質なのである。

註

- (1) 外山紀久子『帰宅しない放蕩娘 舞踊のモダニズムとポストモダニズム』勁草書房、1999年、19頁。
- (2) 『SAC ジャーナル第26号』草月アートセンター、1962年7月25日発行。
- (3) 読売新聞「偶然とマンハッタン調 マース・カニングハムと「ウェストサイド物語」」1964年11月6日付夕刊、2(7)。
- (4) 「実験工房」は美術、音楽、照明、文学などジャンルを横断したグループとして1951年に若手芸術家たちにより結成された。メンバーには造形作家の大辻清司、北代省三、駒井哲郎、福島秀子、山口勝弘、作曲家の佐藤慶次郎、鈴木博義、武満徹、福島和夫、湯浅譲二、ピアニストの園田高弘、詩人・音楽評論家の秋山邦晴、さらに照明家の今井直次、エンジニアの山崎英夫が名を連ねた。グループとしての活動がおおむね終了する1957年頃までの間、造形、音楽のみならず、ダンス、演劇、映画といったさまざまなジャンルと結びついた創作活動を展開した。グループの命名は詩人・美術評論家の瀧口修造が行い、メンバーの精神的な支柱としての役割も果たした（『1950年代の日本美術——戦後の出発点』(展覧会図録)神奈川県立近代美術館2017年、53頁）。
- (5) 読売新聞「清澄な美しさ モダンダンスの新風 マース・カニングハムを迎える」1964年10月24日付夕刊、2(9)。
- (6) 秋山邦晴「そこは60年代前衛芸術の震源地だった」奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編『輝け60年代*草月アートセンターの全記録*』所収、フィルムアート社、2002年、52頁（初出：株式会社東京情報『調査情報』1982年12月～1983年4月）。
- (7) 秋山邦晴「マース・カニングハム・ダンス・カンパニーとそのメンバーたち」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年（慶應義塾大学アート・センター所蔵）。
- (8) 花田清輝（1909-1974）が1947年に総合文化協会を設立し、機関誌「総合文化」を発刊。花田は「対立物を対立のまま統一する」という表現をしばしば使っていた（江藤正明『『復興期の精神』が示す〈協働現象〉：組織者としての花田清輝』九州大学大学院比較社会文化学府比較文化

研究会、2009年)。花田は岡本太郎と共に「夜の会」でも活躍した。1955年、瀧口修造は「藝術新潮」で実験工房を紹介するにあたり「総合」という言葉を用いている。実験工房で「総合」が使われた背景として、岡本太郎が実験工房で第二顧問的立ち位置だったことが関係していると思われる(松井茂、土淵信彦、岩崎美弥子、池田康「湯浅譲二インタビュー 実験工房の精神 創造の瀑布 1950→70」『詩と音楽のための洪水』所収、洪水企画、2011年冬号、54頁)。その後1960年に実験工房メンバーの秋山邦晴が「美術手帖」で全6回にわたり「総合」概念を用いた連載を展開した。この連載のなかで秋山は「芸術の総合を、ワーグナーとはまた異った方向から試みなければならぬときではないかとおもうのである(中略)今日、総合芸術ではなく芸術の総合の問題を試みる必要があるのだ」(秋山邦晴「20世紀美術のイズムと現代音楽の冒険 6 総合」『美術手帖』1960年12月号所収、美術出版社、145-146頁)と述べている。花田から瀧口、さらに秋山らが用いた「総合」には明確な定義づけがみられず、あいまいな概念として用いられていたと思われる。

(9) 池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、245頁。

(10) 東野芳明「ニューヨーク公演をみて マース・カニングガムの来日」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年(慶應義塾大学アート・センター所蔵)。

(11) 同上。

(12) 同上。

(13) 大江健三郎、中村雄二郎、山口昌男編集代表『叢書 文化の現在 7 時間を探検する』岩波書店、1981年、61頁。

(14) 一柳慧「今日の総合性」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年(慶應義塾大学アート・センター所蔵)。

(15) 澤田精一「戦前の光吉夏弥を尋ねて」『図書』第815号、岩波書店、2017年、16頁。

(16) 「マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日について」草月アートセンター、発行年不明(1964年?)。

(17) ロジャー・コープラント(川上明孝訳)「マース・カニングガムと知覚の計略」D. レヴィン他、(尼ヶ崎彬他訳)『芸術としての身体 舞踊美学の frontline』所収、勁草書房、1988年、81頁。

(18) 朝日新聞「なんとなく面白い——偶然を認める前衛舞踊——マース・カニングガム公演」1964年11月17日付夕刊、7(7)。

(19) 秋山邦晴「そこは60年代前衛芸術の震源地だった」奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編『輝け60年代 *草月アートセンターの全記録*』所収、フィルムアート社、2002年、52頁(初出：株式会社東京情報『調査情報』1982年12月～1983年4月)。