

マース・カニングガムの「相互独立性」と 戦後日本の前衛芸術における「総合」

—1964年来日公演に関する考察—

三宅 香菜子

Abstract

Merce Cunningham (1919-2009) is a dancer who broke away from the expressionist modern dance of Martha Graham to create works unparalleled in Western dance history. In 1964, Cunningham conducted a world tour, earning a reputation in each of his various performance locations, which also led to recognition in his home country of the United States. Japan was the final tour stop. This study examines how Cunningham's performance was perceived in Japan in 1964.

Cunningham's works has defining several characteristics, as discussed by James Klosty et al. One of these characteristics is the "mutual independence" of the work, where dance, music and art are juxtaposed independently on the stage. Another is the "multifocal nature" of the work, where there is no single focus. Along with the introduction of chance procedures into the choreography, the mutual independence and the multifocal nature of his work ensures that the audience never fixates on a single element on stage.

Critics in Japan have also noted these characteristics of Cunningham's 1964 performance; in particular, the mutual independence among them. For example, K. Akiyama, H. Tono, and T. Ichiyanagi commented on Cunningham and referred to his stylistic elements by using a specific term "*sougou*" (synthesis), which is a term widely used in the field of Japanese post-war avant-garde art. This paper analyses the term "*sougou*" to clarify some aspects of how Cunningham was received in Japan at the time of his performance there.

はじめに

マース・カニングガム (Merce Cunningham, 1919-2009年) はマーサ・グレアムの表現主義的なモダンダンスから脱し、それまでにない斬新な舞踊作品を創作した舞踊家として知られている。カニングガムは1964年にワールドツアーを行い、各公演地での評価の高まりが本国アメリカでの評価へとつながった。ツアーの最終公演地は日本だった。64年の来日公演に関してはまとまった先行研究がなく、特に日本でどのように受容され、批評家たちがカニングガムをどう評したのかを論じた研究は管見の限り見当たらない。

カニングガム作品の特徴として、振付に偶然性を導入したことに加え、舞踊と音楽と美術とが舞台上で独立して並置される「相互独立性」が挙げられる⁽¹⁾。カニングガムは音楽家や美術家と協同制作を行ったが、それぞれの作品は別々に作られ、本番にどのような音楽が流れるのか、ダンサーらには当日までわからないことさえあった。また、見るべき焦点が一つに絞られない、多焦点性⁽²⁾も特徴の一つである。相互独立性および多焦点性により、上演中、舞踊・音楽・美術を「ひとつの全体として見るか、切り離されたままのものとし

て見るかは」観客に委ねられる⁽³⁾。

64年当時のカニングガム受容では、相互独立性に着目した批評が展開された。注目すべきは相互独立性が、戦後日本の前衛芸術の分野で使用された「総合」⁽⁴⁾という特殊な用語でもって受け止められた点である。本論では「総合」の分析により、来日公演に際し、日本でカニングガムがどのように受容されたか、その一端を明らかにする。

一般に「総合芸術」と言えば、各芸術ジャンルが協調・調和したワーグナー作品を想起させるが、本論で扱う「総合」はこれと異なる。カニングガムを招聘した草月アートセンターは「総合」を掲げた団体であり、参照されたのは花田清輝の理論と考えられる。花田らの「総合」には各ジャンル同士の「対立」や「対決」が含まれている。それは、花田の影響を受けた岡本太郎を経由して、秋山邦晴にも影響を与えた。特に秋山はワーグナーではない「総合」を今こそ求めるべきと論じている。そのため本論ではワーグナー流の「総合芸術」ではなく、あくまで残されたカニングガム批評の詳細な分析を中心に据える。この手法を取ってこそ、カニングガム受容に際し当時特殊な意味での「総合」が使われたという受容の特性が明らかになるから

である。また、公演批評に限定せず、告知記事や公演パンフレットの秋山邦晴・東野芳明・一柳慧の批評を中心に分析する。彼らは草月アートセンターにゆかりがあり、本公演を成立させた草月に関わる3人ともがカニンガムに「総合」を用いた点に注目する。

初めに来日公演について概観し、次に秋山・東野・一柳の批評を分析する。さらに、秋山の「総合」という言葉の意味を、花田清輝と岡本太郎に源流を求めて考察する。最後に、カニンガム以外に批評で「総合」が使われた例として《6人を乗せた馬車》を挙げ、カニンガム受容における「総合」の意味を検討し、「おわりに」において、カニンガムの来日が日本におけるインターメディア・アート史の文脈に位置づけられる可能性を指摘する。

1, 1964年来日公演概要

64年カニンガム来日公演は、カニンガム舞踊団の、6月6日のフランス公演を皮切りにヨーロッパやアジアなど14カ国を回るワールドツアーの一環として開催された。日本が最終公演地で、東京・神戸・大阪の3都市で行われている。

ワールドツアーはすべてが順調だったわけではなく、公演先の条件や費用の問題があり、またカニンガムや他のダンサーたちが体調不良になるなど過酷なツアーだった。しかし、舞踊団の美術監督だったロバート・ラウシェンバーグがツアー中の6月20日にヴェネツィア・ビエンナーレでグランプリを獲得したことにより、ヨーロッパでカニンガム舞踊団への注目が集まっていった⁽⁵⁾。特にロンドンでの高評価はカニンガム舞踊団の歴史を変えたと言われるほど決定的だった。

舞踊団のメンバーだったキャロリン・ブラウンは、ロンドンで一番影響があった批評として『オブザーバー』の批評を挙げている。批評では、プティバとバランシンが引き合いに出され、「その作品全体から受け取る効果」は、「最上のバレエの超然としたゆるぎなさ」と評されている。また、ラウシェンバーグとジョン・ケージとの協同制作について、ディアギレフに触れている⁽⁶⁾。カニンガムを批評するにあたりプティバ、バランシン、ディアギレフといった西洋バレエ史の先例と結びつけているのは、秋山ら日本の「総合」を用いた批評には見られない点である。

日本公演の場所・期間は次の通りである。東京（サンケイホール）：11月6日（公開リハーサル）、10-11日、24-25日。神戸（神戸国際会館）：11月12日、大阪（フェスティバルホール）：11月16日⁽⁷⁾。上演された作品は計15作である。最も多く上演されたのは《ストーリー Story》（1963年）で、3回上演されている⁽⁸⁾。本作はラウシェ

ンバーグが美術を担当し、音楽は一柳慧が担当した。舞台美術は公演日に劇場周辺で集めた物体を使って組み立てていたため⁽⁹⁾、セットは公演ごとに異なっていた。また、作品の創作にあたり、不確定性を採用し、振付や衣装の選択はダンサーの裁量に任されていた部分があった。他、《セプテット Septet》（1953年）、《危機 Crises》（1960年）、《つがい Paired》（1964年）、などが上演された⁽¹⁰⁾。秋山が来日公演前にアメリカで観て注目した《冬の枝 Winterbranch》（1964年）は、11月11・12日（東京）に披露されている⁽¹¹⁾。

日本公演は多方面から注目され、一般紙での批評が相次いだ。作家の大江健三郎は『読売新聞夕刊』の記事で、「自由の感覚、解放感、芸術のもたらす最上の効果である」と述べている⁽¹²⁾。また、注目すべき記事として、舞踊評論家の光吉夏弥による批評が挙げられる。『毎日新聞夕刊』で、「1951年の早くに“偶然”の手法を」取り入れたと指摘し、その舞踊は「何も物語らなければ、何も伝えようとしない」と、カニンガムの特徴を的確に評している⁽¹³⁾。さらに、音楽評論家の吉田秀和は『読売新聞夕刊』で次のように評している。「踊りと光と音楽は、舞台とそれに向きあった客席の空間と、その中で経過してゆく時間の全部を、埋めつくすのだが、カニンガムの天才は、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」⁽¹⁴⁾。これはカニンガムの相互独立性を的確に指摘した批評と言えよう。この相互独立性を「総合」という独自の用語で批評したのが、カニンガムを招聘した草月に関わりのあった秋山らだった。次に秋山の「総合」を用いた批評を検討する。

2, 秋山邦晴のカニンガム評における「総合」

1964年カニンガム来日にあたり、告知記事とパンフレットの両方を書いたのが秋山邦晴である。秋山は詩人、音楽評論家で、「実験工房」メンバーとして活動し、のち、草月アートセンターの活動に関わった。音楽以外の分野でも多数の批評を残した。カニンガムを日本に招聘したのが草月アートセンターであるため、秋山に白羽の矢が立ったと推測される。

64年の来日前にカニンガムを署名入りで最初に紹介した記事は、10月24日の『読売新聞夕刊』に掲載された、秋山による記事である⁽¹⁵⁾。彼は64年3月にアメリカ、コネチカット州ハートフォードで観た公演をもとに批評を書いた。この記事では、カニンガムの舞台にみられる相互独立性を指していると思われる記述がある。

音楽も、色彩も、舞踊も、[中略] おたがいに独自の存在で時間・空間をつくりだす。[中

略] おなじステージのうえでぶつかりあったり、溶けあったりして、ひとつの時間・空間を展開していくのである⁽¹⁶⁾。

従来のモダンダンスは、音楽に合わせた振付をし、物語や筋立てを演劇的に表現する舞踊が主流だった。舞台美術は舞踊家が表現しようとしている内容を表す補助として使われていた。ところがカニンガムの場合は、音楽からも舞台美術からも舞踊が自由になっており、音楽と美術は振付を表現する手立てとなっていない。それが秋山によれば、「古典的な時間、空間」⁽¹⁷⁾の変質を実現している。カニンガム作品の舞台では、舞踊・音楽・美術がぶつかり合い、時に溶け合って、一つの作品世界を創り上げている。また、後述するが、秋山の「ぶつかり合い」は激しい「対決」の意味を含んでいる。

いちばん興味ぶかかったのは最近作である。十人ちかくの黒いタイト姿の男女の舞踊手に、まるで日常生活のなかの動作やうごきのようなアクションをさせながら、そこにまったく新鮮なひとつの空間・時間をほくらに発見させてくれるのである⁽¹⁸⁾。

ここで解説されているのは、《冬の枝》と考えられる⁽¹⁹⁾。本作は、ラウシェンバーグが舞台美術・衣装・照明を担当した。ダンサーにはスウェットスーツとスニーカーを着用させ、目の下に黒いペイントを施した。秋山にはスウェットスーツがタイトに見えたのだろう。残された舞台写真から衣装は黒だったと推測される⁽²⁰⁾。本作はラウシェンバーグによる照明と、ラ・モンテ・ヤングの音楽が交錯する作品である。カニンガム自身の証言によれば、暴動や空襲、原爆を想起した観客がいたという⁽²¹⁾。秋山にも強烈な印象を残したのだろう。

次に、公演パンフレットの批評を読み解く。この批評では、告知記事には使われていない「総合」という言葉が2回出てくる。

マース・カニンガムは [中略] 音・光・色彩・身体のう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。[中略] 個々のうごきをぶつけあわせ 衝撃させながらまったく新鮮で うつくしいひとつの動きの世界 ひとつの総合した世界をうみだしていくのである⁽²²⁾。

舞踊・音楽・美術が舞台上でぶつかり合い衝突する状況を、「ひとつの総合」と表現している。また、別の箇所では、ラウシェンバーグに「照明 美術を

やらせて」と、美術よりも照明が先に書かれている点に注目したい。これは、ハートフォードで観た《冬の枝》を念頭に置いていたのではないか。本作は、照明が暗がりのなかで踊るダンサーたちを照らし出し、それによってダンサーたちの身体とその動きが浮かび上がり強調される。ダンサーたちは旋回し、床の上で引きずられ、這い回る⁽²³⁾。そこに、灰皿を鏡に擦り付ける音と、木片を中国の銅鑼にこすりつける音で構成されたヤングの音楽が加わる⁽²⁴⁾。音楽は「人間の我慢できる限界まで、あるいは限界を超えて増幅されて」⁽²⁵⁾いた。

秋山は《冬の枝》において、ダンス・照明・音楽の各要素が衝突している点を評価したのだろう。舞踊と光と音楽が交錯しながら一つの作品を創り上げている。ただし、カニンガム自身は各要素を互いに衝突させることを意図して創作していたわけではない。けれども、結果として秋山の目には激しい「ぶつかり合い」として映ったのである。本作は、秋山の理想とする「芸術の総合」を体現していたのではないかと考えられる。

1960年に秋山は『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。「20世紀美術のイズムと現代音楽の冒険」と題し、7月号から12月号にかけて連載した。「総合」と題した最終回のなかで秋山は「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 [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」⁽²⁶⁾と述べている。秋山は、すでに59年に映画音楽の在り方を論じた座談会において、「総合的な芸術というものは、いろいろなジャンルのぶつかり合いのなかからできていくもので、それは決して妥協でないと思う」⁽²⁷⁾と発言している。ここからは、「芸術の総合」の問題が、60年になってから初めて生み出されたのではないと考えられるだろう。しかし、秋山はこの評論で改めて「総合」を強調し、次のように宣言する。

ぼくは、いまこそ、[中略] 芸術のさまざまな問題を熾烈にぶつけあわすときではないかと考える。[中略] 芸術の問題として鮮烈に実験し、総合し、ふたたび現代の生活をゆさぶるものとしなければならない。[中略] だれあらぬ、われわれひとりひとりが解決していく問題なのである⁽²⁸⁾。

秋山にとって「総合」は、個々の作品の評論に登場させるだけでは済まされない、信念に近い思想だったと推測される⁽²⁹⁾。わざわざ「総合」と題して論じるだけの価値を見出しているのである。日本の前衛芸術を発展させるうえで、「総合」の思想は欠かせないと考えていたのではないだろう

か。だからこそ、カニンガムを肯定的に受容するときにも、「総合」というキーワードを持ち出したのだろう。

3. 東野芳明と一柳慧のカニンガム評における「総合」

3-1. 東野芳明の「総合」

ここまで、秋山がカニンガム批評で用いた「総合」を検討してきた。次に、秋山以外の批評家がカニンガムをいかに評したかを検討する。まず、東野芳明の批評における「総合」を検討する。

東野は美術批評家で、1958年に渡欧先で見た展覧会で戦後アメリカ美術に触れ、のち渡米し、ニューヨークで抽象表現主義以降の動向を学んだ。ラウシェンバーグを日本に紹介した功績でも知られる。秋山と同じく、草月との関わりからパンフレットに寄稿したと思われる。

音とダンスは〔中略〕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。〔中略〕行動と音と光と この3つの要素が〔中略〕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⁽³⁰⁾。

東野の「総合」には秋山とはやや異なる捉え方が見られる。それは、舞踊と音楽と美術の関係を「ソッポ向いた同存」と評している点である。秋山の考える「芸術の総合」には「対決」が欠かせない要素であり、彼は《冬の枝》における舞踊と音楽と美術の激しいぶつかり合いに、「対決」を見出したのではないかと考察した。それに対して、東野は三つの要素の関係性を「ソッポ向いた」と表現している。つまり、それぞれの要素が向き合っていないのである。各要素が「無関係」で、バラバラなまま舞台上に並置される状況をこう評したのだと考えられる。

一方、「固唾をのんで対応しあう」という表現からは、舞台上の各要素が緊張感のある関係を取り結んでいると捉えたとも推測される。東野のカニンガム解釈は秋山に近しいと考えられるが、音楽・美術（照明）・舞踊の関係が、激しい衝突ではなく、緊張関係はありつつも「ソッポ向いた」独立性を保っていると解釈した点がやや異なると分析できよう。

「同存」との語は秋山も告知記事のなかで用いている⁽³¹⁾。この記事のなかでは「事件」との言葉も使用しているため、秋山の告知記事が東野の批評に影響を与えた可能性がある。ただし、秋山と東野の批評のどちらが先に書かれたのかを特定するのは難しい。また、交友関係にあった二人の会話のなかで言葉が共有されていた可能性も考

えられる。

東野はラウシェンバーグを日本に紹介した批評家であり、コンバイン・ペインティングにも造詣が深かった。東野は公演パンフレットに寄せたラウシェンバーグの批評に「異物としての物体と美しい絵具とが〔中略〕カンヴァスの上で互にとけ合わずに共存している」⁽³²⁾と記述している。このラウシェンバーグ作品における無関係なもの「共存」の関係を、カニンガム作品にも見出したのだろう。

3-2. 一柳慧の「総合性」

次に、一柳慧のカニンガム批評に見られる「総合」を検討する。一柳はアメリカでジョン・ケージの教えを受けた作曲家であり、日本にケージを紹介した人物である。《ストーリー》の音楽は一柳の作曲であり、60年代の日本において、ケージとカニンガムに最も近しかった日本人の一人と言えるだろう。

舞踊が宿命的に引きずっていた前時代的な総合の足枷を見事に引っぱずした〔中略〕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⁽³³⁾。

演劇的な表現や、感情表現を行っていた舞踊を、これらの表現から解放したのがカニンガム作品である。カニンガム作品では各要素は「独立して共存」し、「現実の世界」と同じように無関係に存在している。これがカニンガムの「総合性」だと評価している。

一柳は続く文で、カニンガム作品における日常性を指摘し、この重要性を強調する。そしてこのあとには日常生活の描写が続く。道を通行人が通り、豆腐屋の笛が鳴り、隣の家からはテレビの音が聞こえる。このような現実の世界での状況を「総合的状况」と名付け、カニンガムによる「総合芸術」は、「毎日の生活を通して発見する喜びを与えてくれる」と批評を締めくくる。

秋山の批評でも「日常生活」⁽³⁴⁾という言葉が使われ、東野の批評では「現実の生活でのように」と指摘されている。特に東野と一柳のカニンガム批評には共通性があるとも考えられる。ただし、一柳は秋山・東野とは異なり、カニンガム作品における「総合性」では観客が舞台を観たあとに、毎日の生活のなかに「総合的状况」を見出す喜びを得られると評している。一柳は公演後、『京都新聞』と『神戸新聞』に11月17日に掲載された批評⁽³⁵⁾においても、「日常性」を「新しい総合芸術」の考え方の根本であると論じている。

一柳はケージに教えを受けているため、彼の影響が大きい。『音楽芸術』64年1月臨時増刊号の記事において、一柳はケージを「芸術と生活を同じ次元において視つめている」と評している。同じ記事で彼は次のように主張する。「まこと美しいものは現実の世界そのものでなければ生きる意味は失われるであろう」⁽³⁶⁾。

本当の美は日常生活そのものなのだと訴えている。その日常の美しさに気づききっかけを与えてくれるのがケージの作品であり、カニンガムの作品だと考えたのである。カニンガムによる「新しい総合芸術」は、観客が日常生活に美しさを見出す手助けをしてくれると評しているのである。

ここまで、秋山・東野・一柳のカニンガム評を検討した。「総合」という言葉の使用が共通点ではあるが、その意味には微妙にずれがある。東野はラウシェンバーグ作品を念頭に置いたうえで「総合」と評し、一柳はケージの思想に引きつけた解釈が見られた。とは言え、東野と一柳がカニンガムを「総合」と評したのは、60年代に秋山が「芸術の総合」を理想として掲げていた影響があったと考えられる。東野・一柳が表立って「総合」を論じた評論はないが⁽³⁷⁾、草月での活動を通して秋山とは交流があった。61年に大阪で開催された現代音楽祭での一柳慧の演奏を、東野は秋山の隣の席に座って鑑賞しており⁽³⁸⁾、64年当時の年齢が秋山35歳、東野34歳、一柳31歳と同世代だったことから、草月アートセンターでの活動等を通して、普段から交流があったと想像される。そのため、東野・一柳がカニンガム批評を書くにあたり、秋山の「総合」論を参照した可能性はあるだろう。

では、秋山の「総合」の源流はどこにあるのか。次に、花田清輝と岡本太郎を参照し、考察する。

4. 戦後日本の前衛芸術における「総合」

4-1. 花田清輝の「総合芸術」

戦後日本の前衛芸術における「総合」の源流として花田清輝の名を挙げたい。花田は作家・文芸評論家であり、多数の評論を残した。戦後「夜の会」や「記録芸術の会」などでの前衛芸術家たちとの活動でも知られる。

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。そして、江藤正顕によると、「『対立』は、終生彼の中で生き続けた」という⁽³⁹⁾。花田の弁証法では対立物を融合させるのではなく、「対立のまま統一する」必要があり、この「統一」という言葉をどのように解釈するかが問題である。それにあたり胸組美紗子の研究を参照する。胸組によれば、花田は1945年頃に「〈総合芸術協会〉の設立と『総合芸術』という雑誌の創刊を計画するも頓挫している」。そしてこれらは47年に設立・発刊された「雑誌『総合文化』

と〈総合文化協会〉の実質的な母体とされている」。「総合文化協会規約」においては「『総合』が『分裂した社会』の統一を指す」と読み解き、花田の『総合文化』における「総合」には「弁証法の『総合』」の意味が含まれていたと指摘する。そのうえで、「花田にとっての総合芸術は弁証法的『総合』によってなされるものと判断でき、総合芸術運動への意図があることは明らかである」⁽⁴⁰⁾と結論付けている。

花田の弁証法をめぐっては複数の先行研究があるが、なかでも綾目広治は、胸組とは弁証法の解釈が異なる。綾目は、花田の弁証法では「止揚」による統一は否定的な扱いを受けていると言っても過言ではないと指摘している⁽⁴¹⁾。先に挙げたように、花田の弁証法では「対立」は「対立」したまま「統一」される。複数の要素が止揚されないままの一つのまとまりとして「統一」される。そのときに対立関係は解消されないままなのである。

4-2. 岡本太郎の「芸術における総合」

湯浅譲二によると、秋山も参加した実験工房では「瀧口さんがゴッドファーザーだとすれば岡本さんはその次の方という感じ」⁽⁴²⁾だったという。実験工房での活動を通して岡本と秋山が「芸術における総合」の思想を共有していた可能性は指摘できるだろう。

岡本太郎の対極主義は大谷省吾の研究に詳しく、大谷は、岡本が最初に読んだ花田の著作『錯乱の論理』が、対極主義の成立に影響した可能性を指摘している。岡本のその思想は戦前のパリ時代に抱いた問題意識に端を発し、1947年末の花田との出会い、その後の「夜の会」での議論を経て「明確に言語化」されていったという。同時に大谷は、岡本は自身の作品《重工業》(1949年)で、「政治的主題を直接的に表すことを否定することで、花田清輝とは異なる立ち位置を明らかにした」と分析している⁽⁴³⁾。

また、『近代建築』1961年6月号⁽⁴⁴⁾掲載の座談会からは、岡本と秋山が共に「総合芸術」には「対決」が必要という考えを抱いていたと分かる。「『芸術の総合』をめぐって」と題されたこの座談会には、東京文化会館の建築に実際に関わった建築家・美術家の他、丹下健三や建築評論家の川添登らが参加している。そこに岡本と秋山も加わり、活発な議論が交わされた。東京文化会館は前川國男が設計し、ホールの音響板のデザインを彫刻家の向井良吉と流政之が担当した。この音響板に対して否定的な態度を取ったのが岡本と秋山だった。岡本は次のように述べて、総合には対決が必要だと主張している。

総合というならそれぞれの技術のうえにおいて問題を対決し合ったうえに いままでなかったものが発見されるというのが芸術の総合じゃないかと思うんです。[中略] そういうところで対決はなかつた。つまり総合はもちろんなかつた⁽⁴⁵⁾。

建築家と彫刻家がそれぞれに意見を戦わせて、自分の創作したい作品について議論をぶつけ合っていない。そのために、建築と美術のそれぞれの作品同士の対決が行われていない。結果、芸術の総合が達成されなかったと指摘しているのである。

一方、秋山も次のように述べて、総合と対決を結び付ける。

ほんとうの総合だつたら その設計されるまえに音楽家や あらゆるジャンルの人間が集まって それぞれの問題を対決し合つて そこから新しい建築空間なり なにかが出てくると思うんです⁽⁴⁶⁾。

秋山も岡本と同様に、建築と美術とが「対決」していないと批判している。建築家がすべて仕切ってしまうのではなく、計画の最初の段階からあらゆるジャンルの人間が協力してプランを練り上げていく必要があると考えている。その過程でそれぞれの考えや作品を「対決」させるような仕事が必要であり、それこそが「総合」なのだと述べている。《冬の枝》を評価した際にも、この各要素のぶつかり合いによる「対決」を見出していたのではない。

次に、「総合」がカニンガム以外に使われた例として《6人を乗せた馬車》の批評を分析する。

5、草月アートセンターの「総合」と《6人を乗せた馬車》

5-1. 草月アートセンターの「総合」

1958年6月、赤坂に丹下健三設計の草月会館が落成し、勅使河原宏を中心として草月アートセンターの活動が始まった。勅使河原宏は草月流三代目家元で、生け花のみならず、映画や舞台美術など様々な分野で活躍した。また、特に草月アートセンターで複数の芸術ジャンルの前衛芸術家たちによる各種のイベントを行った功績が挙げられる。

草月アートセンターと「芸術の総合化」は、久保仁志が詳細に論じている⁽⁴⁷⁾。このなかで久保は、草月アートセンターが発行した機関紙『SACジャーナル』の創刊号に掲載された安部公房のテキストと、勅使河原宏の証言を取り上げて検討している。久保は、安部の「芸術の総合化」は「花田の弁証法をより原理化した定義である」と述べている。そしてこの考え方は草月アートセンター

が実施した様々な催事や機関誌にあてはまると分析している⁽⁴⁸⁾。

本論では、安部が『SACジャーナル』の創刊号で、アメリカの最大の発明としてミュージカルを挙げている点に着目したい。カニンガムを呼んだのと同じ年、64年の5月1日から24日にかけて上演されたオフ・ブロードウェイのミュージカル《6人を乗せた馬車》も「総合」を掲げた活動の一環だったのだろうと考えられる。勅使河原が、この二つを呼ぶのは「念願」⁽⁴⁹⁾ だったと語っていることから、カニンガムと《6人を乗せた馬車》に対する思い入れの強さが窺える。カニンガムは批評で「総合」と書かれたが、《6人を乗せた馬車》の批評でも「総合」が使われている。次にこれを検討する。

5-2. 《6人を乗せた馬車》

《6人を乗せた馬車The coach with the six insides》(1962年)は、ジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』が原作、ジーン・アードマン脚本・演出のミュージカルである。公演パンフレットに掲載されたアードマン自身の解説によれば、《6人を乗せた馬車》は日本の能に着想を得ている。55年来日した際に初めて能を鑑賞し、「そこではあらゆる種類の上演芸術——音楽、演劇、舞踊——が、ひとつの総合演劇というようなものの中で、おのおの平等に重要な働きをしていた」⁽⁵⁰⁾と感じた。すべてが平等に重要な役割を果たすという発想は、カニンガムの相互独立性と表面上は類似していると思われるかもしれない。

しかし、現在YouTubeで閲覧できる《6人を乗せた馬車》の映像⁽⁵¹⁾を見ると、カニンガムの相互独立性とはかなり異なる舞台であると理解できる。舞台美術は演劇のストーリー上必要な道具が選ばれ、音楽は効果音が中心となっている。クライマックスで舞踊のシーンがあるが、これもカニンガム作品のように舞踊と音楽とが並置されているのではなく、音楽は踊りに寄り添っている。この作品に林光と松本俊夫が批評を残しており、二人とも「総合」という言葉を用いているため、この二つの批評を検討する。

まず林光の批評を分析する。林は作曲家で、日本語によるオペラに早くから取り組んだ人物である。『新婦人』1964年7月号では、「六人を乗せた馬車 あるいは総合の魅力」と題し、会話文で構成された批評が掲載された。そのなかで登場人物のひとりが次のように語る。「ある要素が別な何かの要素に対して優位に立ったり、相手のリズムを支配したりすることなく、全く平等の権利を行使しながら総合化されている」⁽⁵²⁾。舞台を構成する諸要素がお互いに独立していて、すべてが互いに無関係な状態で舞台上に提示される。これを「総

合」という言葉を使って批評する点は、ほとんどカニンガムへの批評のような文言であるが、実際はかけ離れているため、公演パンフレットに書かれたアードマン自身の解説に沿って出てきた発言の可能性が否めない。また、草月アートセンターが「総合」を掲げた団体であったため、本作を「総合芸術」として理解しようとした結果、このような批評となったのかもしれない。

また、松本俊夫も批評を残している。松本は映画監督であり、評論や多くの著作でも知られる。彼の批評でも、『6人を乗せた馬車』は「総合」と評されている。ただし松本の場合は、「あまりにも見事に融合されすぎている」ので、「私ならもっとはげしい反調和的葛藤をつくり、総合ということをやいま一歩手におえない次元でとらえたい」⁽⁵³⁾と述べており、林とは評価が異なっている。「総合」された舞台は、「融合」されるのではなく、「葛藤」があるという点は、秋山のカニンガム批評における、「対決」を含んだ「総合」と通ずる点があるだろう。

秋山自身は『6人を乗せた馬車』を紹介する記事のなかで、「音楽が少なく、これでは芸術の総合ではないと、またもや総合論に花が咲くだろうか」⁽⁵⁴⁾と評している。やはり本作においても秋山には「芸術の総合」が念頭にあり、作品が「総合」であるか否かが重要だったと推測できよう。

このように、11月のカニンガム来日の直前、5月上演の『6人を乗せた馬車』によって「総合」と評される舞台を観る下地が形成されていたとも指摘できるだろう。草月アートセンターが掲げた「総合芸術」が、一方では、カニンガムにおける相互独立性や多焦点性という特殊な舞台を受容する環境を整えていたのである。他方、『6人を乗せた馬車』はカニンガムの相互独立性・多焦点性とは異質なものであり、このことは、当時の批評における、「総合」をめぐる混乱した状況を示しているだろう。

おわりに

本論では、秋山の「総合」には「ぶつかり合い」や「対決」が欠かせないこと、そしてその源流を明らかにした⁽⁵⁵⁾。対して東野は、カニンガム作品の「同存」関係を「総合」を用いて評し、相互独立性の特殊性を指摘した。一柳の「総合」では「日常性」が重要だった。このように三者それぞれ、カニンガム作品に自らの理想の芸術を投影して批評した。また、カニンガムを招聘した草月アートセンター自身が「芸術の総合化」を掲げており、草月と深く関わった秋山らにとっては、複数の芸術ジャンルが融合せずに舞台上に存在する作品を評する際には、「総合」が使うべき用語であり、その中でカニンガムも受容された。しかし

その「総合」の意味合いには幅、ないし揺らぎがあり、混乱も生じていた。

最後に、カニンガムの来日を日本におけるインターメディア・アート⁽⁵⁶⁾の文脈から捉え直す可能性に付言したい。戦後日本におけるインターメディア・アート史を振り返ると、まず花田らの「総合芸術」運動があり、次に、秋山も参加し、瀧口修造がその紹介にあたり「総合」と評した実験工房の活動⁽⁵⁷⁾、そして、実験工房メンバーも関わった草月アートセンターの各種イベントがまずは挙げられるだろう。さらに、秋山らが企画・実施に携わった「クロス・トーク／インターメディア」(1969年)⁽⁵⁸⁾での、複数の芸術ジャンルと科学技術による協同制作があり、そして70年の大阪万博へと繋がる。

64年当時は、「インターメディア」という用語自体が一般的ではなかった可能性が高い。馬定延によれば、67年にルナミ画廊で「インターメディア」展が開催されたほか、『美術手帖』69年4月号で「インターメディアとはなにか」というタイトルで特集が組まれている。しかし、66年に東野芳明の企画により銀座松屋で開催された展覧会のタイトルは「空間から環境へ 絵画＋彫刻＋写真＋デザイン＋建築＋音楽の総合」であることから⁽⁵⁹⁾、少なくとも64年当時の日本では「インターメディア」という用語は普及しておらず、複数の芸術ジャンルにより協同制作された作品は「総合」と称されていたのではないかと推察される。特に、新たな芸術を目指していた草月アートセンターが「総合」を掲げていたために、64年時点では用語として「総合」が広く使われていたとも推測される。

『美術手帖』69年4月号でインターメディア特集が組まれた際に、映画・美術評論家の石崎浩一郎がカニンガム作品を「異化作用による総合」⁽⁶⁰⁾と評すなど、「総合」は60年代にカニンガムを評する際に便利な言葉として使われていたと推察される。しかし76年の来日公演の際にはほぼ使われなくなる。つまり、64年のカニンガム来日公演は、日本におけるインターメディア・アート史において、「総合」からインターメディアへとシフトしていく文脈の中に位置づけられるのである⁽⁶¹⁾。

註

- (1) これはジェイムス・クロスティらによって指摘されている特性である。James Klosty, *Merce Cunningham*, New York; Limelight Editions, 1986, p. 14.
- (2) カニンガム作品における多焦点性については、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、21-24頁に詳しい。
- (3) 外山紀久子、前掲書、23頁。
- (4) 1950-60年代の日本の前衛芸術における批評では、従来のワーグナー的な「総合」芸術と区別する意味

- で「総合」と表記したケースが多くあったと思われる。当時の評論家、特に秋山は「総合」という表記にこだわりがあったが、印刷物によっては一般的な漢字ではないためか「総合」と表記された例もある。本論文は当時印刷された漢字表記に従った。また、草月の「総合化」も久保仁志の表記に従った。
- (5) 池上裕子『越境と覇権 ロバート・ラウシェンバークと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、99-103頁。池上によると、ラウシェンバークの受賞には、受賞に反対していた審査員が、カニングハム舞踊団の6月18日のヴェネツィア公演を観て、賛成に回ったことが影響しているという。これについては稿を改めて論じたい。
 - (6) Carolyn Brown, *Chance and circumstance: twenty years with Cage and Cunningham*, New York: Northwestern University Press, 2007, p. 396.
 - (7) 池上裕子、前掲書、19頁。
 - (8) 『マース・カニングハム・ダンス・カンパニー公演パンフレット』(草月アートセンター、1964年11月)に掲載された公演プログラムより。作品名の日本語訳は当時の表記を尊重した。ただし、《Story》は《ストーリー》とした。当時のプログラムでは《諸説》と訳されている。
 - (9) マース・カニングハム・トラスト [https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/story/] 2024年3月26日閲覧。
 - (10) 上演された全15作品は以下の通り。《ルーンRune》(1959年)、《無題のソロUntitled Solo》(1953年)、《風がわりな出会いAntic Meet》(1958年)、《セプテットSeptet》(1953年)、《真夏の空間Summerspace》(1958年)、《夜のさすらいNight Wandering》(1958年)、《危機Crises》(1960年)、《ストーリーStory》(1963年)、《永劫Aeon》(1961年)、《チェンジリングChangeling》(1957年)、《又流Cross Currents》(1964年)、《5人のための組曲Suite for Five》(1956年)、《冬の枝Winterbranch》(1964年)、《ノクターンNocturnes》(1956年)、《つがいPaired》(1964年)。
 - (11) マース・カニングハム・トラスト [https://www.mercecunningham.org/about/performance-history/] 2024年3月26日閲覧。
 - (12) 大江健三郎「マース・カニングハムをみる 舞台の上の自由人 解放感とは芸術の最上の効果」『読売新聞夕刊』1964年11月16日、2版、9面。
 - (13) 光吉夏弥「動く抽象画の世界 マース・カニングハム舞踊団公演」『毎日新聞夕刊』1964年11月17日、3版、6面。
 - (14) 吉田秀和「ことしの音楽界を顧みて―舞台の上の創造『ウエストサイド物語』とカニングハム舞踊団一伝達しのご迫力を見る」『読売新聞夕刊』1964年12月11日、2版、9面。
 - (15) 秋山邦晴「清澄な美しさ モダン・ダンスの新風」『読売新聞夕刊』1964年10月24日、2版、9面。
 - (16) 同上。以下、引用文中の下線は筆者による。
 - (17) 同上。
 - (18) 同上。
 - (19) 本作は1964年3月21日が初演日であり、初演地はコネチカット州ハートフォードである。秋山は記事中で「三月上旬、コネチカット州のハートフォードで、[中略]公演が三日間にわたってひらかれた」と記述している。64年の3月は、ハートフォードでは19日から21日の3日間にかけて公演が行われている。「上旬」との記述とは一致しないが、3月にハートフォードで公演を行ったのは19日から21日にかけての期間のみであるため、秋山の記憶違いか書き間違いだと推察される。
 - (20) マース・カニングハム・トラスト [https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/winterbranch/] および [https://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46113] 2024年3月26日閲覧。また、マース・カニングハム・トラストのウェブサイトでは64年3月のハートフォード公演の上演記録を確認した限り、10人近くのダンサーが「黒いタイツ姿」で踊るという特徴を持った作品は《冬の枝》以外に考えられない。
 - (21) ジャック・リース・レッシュャーヴ『カニングハム 動き・リズム・空間』石井洋二郎、石井啓子、朝比奈美知子訳、新書館、1987年、148頁。
 - (22) 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・カニングハム・ダンス・カンパニー公演パンフレット』草月アートセンター、1964年11月、頁記載なし(慶應義塾大学アート・センター所蔵)。
 - (23) Merce Cunningham-Winterbranch[TEASER] FESTIVAL DAUTOMNE(再演映像) [https://youtu.be/hgdXOG2bTEs?si=bVVNOKBBqUxjMp49] 2024年3月26日閲覧。
 - (24) マース・カニングハム・トラスト [https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/winterbranch/] 2024年3月26日閲覧。
 - (25) David Vaughan chronicle and commentary, Melissa Harris, (Ed.), *Merce Cunningham Fifty Years*, New York: Aperture, 1997, p. 137.
 - (26) 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、美術出版社、145-146頁。
 - (27) 芥川也寸志、黛敏郎、林光、別宮貞雄、秋山邦晴、岡俊雄「座談会 映画音楽の現実と未来」『映画評論』1959年5月号、新映画、28頁。
 - (28) 秋山邦晴、『美術手帖』1960年12月号、145-147頁。
 - (29) 秋山が60年に改めて「総合」宣言を行ったのは、安保闘争の影響があると思われる(安保闘争が当時の日本人に与えた影響については、小熊英二『民主』と『愛国』戦後日本のナショナリズムと公共性)新耀社、2002年、499-548頁に詳しい)。その詳細は、稿を改めて論じたい。また、秋山の「総合」に安保闘争が影響を与えた可能性については、情報科学芸術大学院大学の松井茂教授から多くの示唆を頂いた。
 - (30) 東野芳明「ニューヨーク公演をみて マース・カニングハムの来日」『今日の芸術=1 マース・カニングハム・ダンス・カンパニー』(慶應義塾大学アート・センター所蔵。発行所・発行年月日不明。連絡先は草月会館となっている)。
 - (31) 秋山邦晴『読売新聞夕刊』1964年10月24日、2版、9面。
 - (32) 東野芳明「ローシェンバークの横顔」『マース・カニングハム・ダンス・カンパニー公演パンフレット』草月アートセンター、1964年11月、頁記載なし(慶應義塾大学アート・センター所蔵)。
 - (33) 一柳慧「今日の総合性」『マース・カニングハム・ダンス・カンパニー公演パンフレット』草月アートセンター、1964年11月、頁記載なし(慶應義塾大学アート・センター所蔵)。
 - (34) 秋山邦晴『読売新聞夕刊』1964年10月24日、2版、9面。
 - (35) 一柳慧「固定観念への挑戦 新しい“総合芸術” マース・カニングハムの舞台」『京都新聞』1964年11月17日、7面。なお、『神戸新聞』1964年11月17日13版9面の記事は、一部見出しは異なるが、『京都新聞』の記事と同じ文章である。
 - (36) 一柳慧「不確定性の音楽」『音楽芸術』特集：二〇世紀の音楽、1964年1月臨時増刊号、音楽之友社、259-262頁。
 - (37) 国会図書館のキーワード検索で年代を60-64年に区切り、東野・一柳の名前と「総合/総合」を組み合わせると検索をかけた結果、秋山のように「総合」とは何かを論じた批評は無かった。また、キーワード検索とは別に、60年代に東野・一柳が『美術手帖』『音楽芸術』『音楽の友』等の雑誌に寄稿した批評を出

- 来る限り閲覧したが、結果は同様だった。
- (38) 秋山邦晴「特集／現代日本作曲家論 一柳慧」『音楽芸術』1963年1月号、音楽之友社、31頁。
- (39) 江藤正顕「『復興期の精神』が示す〈協働現象〉：組織者としての花田清輝」『Comparatio』九州大学大学院比較社会文化学府比較文化研究会、2009年、43頁。
- (40) 胸組美佐子「『総合文化』における「総合」——弁証法的性格の検討——」『日本語と日本文学』第64号、筑波大学日本語日本文学会、2018年、27-33頁。
- (41) 綾目広治「花田清輝の弁証法——『復興期の精神』をめぐって——」『ノートルダム清心女子大学紀要国語・国文学編』1989年、36頁。
- (42) 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』第7号、洪水企画、2011年、54頁。
- (43) 大谷吾吾「岡本太郎の「対極主義」の成立をめぐって」『東京国立近代美術館研究紀要第13号』東京国立近代美術館、2009年、31-35頁。
- (44) この記事では「総合」と「総合」の両方の字が使われている。しかし明確に使いつけていると思われる部分があれば、使い分けがされていない部分もあるため、「総合」となっている表記が誤植なのか否かは不明である。
- (45) 丹下健三、岡本太郎、流政之、向井良吉、大高正人、秋山邦晴、川添登「座談会『芸術の総合』をめぐって」『近代建築』1961年6月号、近代建築社、27頁。
- (46) 同書、29-30頁。
- (47) 久保仁志「勅使河原宏と草月アートセンター：〈ホゼー・トレス〉から見る亡霊の領域について」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要30 (2022/23)』慶應義塾大学アート・センター、2023年、146-153頁。
- (48) 久保仁志、前掲書、151頁。後年、勅使河原は「ジャンルの混合と芸術の総合ということを考えて、まあそういう運動をずうっとやってきました」(勅使河原宏「夢を託した草月アートセンター」『輝け60年代*草月アートセンターの全記録*』フィルムアート社、2002年、92頁)と語っている。久保は「勅使河原が『ジャンルの混合』と『芸術の総合』を並置していることに注目すべきである」(久保仁志、前掲書、153頁)と指摘している。また、草月アートセンターが発行していた機関紙『SACジャーナル』の創刊号では、安部が「新しい総合芸術への期待」と題した文章を寄せている。草月に期待しているのは「『総合化』という現代芸術のすべてのジャンルに共通した課題が、はっきりと打出されている点」であると述べている。また、彼の考える総合は「言語とリズムをその両端においた、弁証法」だと明示している(安部公房「新しい総合芸術への期待」『SAC』第1号、1960年3月20日、頁数なし)。
- (49) 勅使河原宏、前掲書、93頁。
- (50) ジーン・アードマン「メッセージ」『〈6人を乗せた馬車〉公演パンフレット』草月アートセンター、1964年5月1日、頁数なし。
- (51) The Coach with the Six Insides (1964) [https://www.youtube.com/watch?v=WoiJVkdDbOo] 2024年3月26日閲覧。
- (52) 林光「六人を乗せた馬車 あるいは総合の魅力」『新婦人』1964年7月号、文化実業社、169頁。
- (53) 松本俊夫「〈六人を乗せた馬車〉について 端正な冒険」『音楽芸術』1964年7月号、音楽之友社、57頁。
- (54) 秋山邦晴「六人を乗せた馬車」日本へ、米「反芸術」の初輸出 書齋臭を脱した楽しさ」『読売新聞夕刊』1964年4月13日、2版7面。
- (55) 筆者は既に本論で述べた「総合」のアイデアの一部は発表している。これについては拙稿を参照。三宅香菜子「マース・カニン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——」『第69回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』、第69回美学会全国大会「若手研究者フォーラム」委員会、2019年、161-171頁。このなかで、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夏弥の文章とは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と述べた。しかし確認したところ、一致していない箇所もあるために、光吉が書いたかどうかは疑わしい。ここに訂正する。
- (56) インターメディアとは、フルクサスのメンバーであり、音楽・美術・詩・パフォーマンス・批評・出版など多岐にわたる活動を行ったディック・ヒギンズによれば、「二つまたはそれ以上の別々のメディアが、概念的に融合するとき、インターメディアとなる」(ディック・ヒギンズ『インターメディアの詩学』岩佐鉄男、庄野泰子、長木誠司、白石美雪訳、国書刊行会、1988年、245頁)。
- (57) 瀧口修造「実験工房〈総合芸術の試み〉」『藝術新潮』1955年8月号、新潮社、頁記載なし。また、榎木野衣は、実験工房を「個別のジャンルに収束しない、それこそインターメディア的な多様性を、すでに一九五〇年代初頭に、世界に先駆けて明確に打ち出していた」と評している(榎木野衣『戦争と万博』美術出版社、2005年、80頁)。
- (58) このイベントの様子は、『美術手帖』1969年4月号の特集記事および『大辻清司アーカイブフィルムコレクション6 クロス・トーク／インターメディア』(武蔵野美術大学美術館・図書館、2022年)に詳しく掲載されている。
- (59) 馬定延『日本メディアアート史』アルテスパブリッシング、2014年、20-21頁。
- (60) 石崎浩一郎「芸術をのりこえるもの——物質感からの解放」『美術手帖』(特集：インターメディアとはなにか)1969年4月号、美術出版社、91頁。
- (61) 60年代における「総合」を、日本におけるインターメディア・アート史に位置づけることについては、慶應義塾大学アート・センター・アーキヴィストの久保仁志先生から多くの示唆を頂いた。

【謝辞】執筆に際しご助言を賜りました、國學院大學小池寿子教授、埼玉大学名誉教授外山紀久子先生に感謝申し上げます。また、査読委員の先生方より貴重なご助言を頂きました。