

1960年代日本舞台芸術とアメリカ

一文楽、狂言、能一

倉 林 直 子

はじめに

日米関係を理解するうえで外交や経済のみならず、文化も重要だという認識のもと、日米文化交流を扱う研究が増えつつある。特に、第二次世界大戦後の日米文化交流を対象とする先行研究においてその中心となるのは1950年代である。冷戦が激化したこの時期、アメリカ主導で多くのアメリカ文化が日本にもたらされたが、これは日本を共産化させないという戦略に基づいていたと捉えられている。また、ロックフェラー財団を中心に行われた美術や舞台芸術などの日本文化の対米紹介も同様に、アメリカ側の冷戦的意図を反映したものと論じる研究が多い¹。

1960年代になると、安保闘争の反省から日米の「イコール・パートナーシップ」を旗印に、対等を原則とした新たな日米関係の構築が目指されるようになる。文化に関して日米政府は1961年、日米文化交流会議(The United States-Japan Conference on Cultural and Educational Interchange, CULCON 略称カルコン)を設置し、日米双方の協議により文化交流を促進することで対等性を保とうとした。彼らは、日米の利害の不一致が避けがたい通商や安全保障とは異なる文化と教育の分野で協力機関を設置することによって、新たな意思疎通のチャンネルを確保しようと考えたのである²。したがって、1960年代の日米文化交流に関する研究においても、文化交流は政治的な意図を反映していたと論じられている。例えば、楠綾子は日米間の知的、あるいは文化交流は米国政府が「日本に穏健な西側志向の政権を存続させ、日米同盟を維持するための方策のひとつ」であったと指摘している³。また、日本文化

の対米紹介についても同様で、牟倫海によると、第1回から4回のカルコンにみられる「日本文化の対米紹介への偏重」はアメリカ側によって進められた「量の平等」を目指す方針の一環だったという⁴。さらに、1950年代に日米文化交流の推進役となってきたロックフェラー財団が対日活動から後退したことで財団の存在力が低下したことも、政府主導の文化交流という印象を強めている⁵。

しかし、このような指摘は1960年代の日米文化交流の正確な姿を示してはいない。この時期にはそれまでアメリカを訪れたことのなかった文楽(1962年)、狂言(1963年)、能(1966年)が初のアメリカ公演を実現させた。本稿では、芸術分野に関するカルコンでの議論とこれらの公演に至る経緯を振り返り、1960年代の日米文化交流における政治的意図以外のさまざまな思惑について論じる。文楽、狂言、能の初のアメリカ公演を後押しした多様な動機は、この時代の日米文化交流が日米政府のものだけではなかったことを如実に示している。

1. 第1回カルコンでの芸術交流に関する議論

カルコンの第1回会議は1962年1月25日から31日まで外務省で行われ、日米両国の代表委員が議論した⁶。アメリカ側の代表は、日本史学者でハーバード大学学長のヒュー・ボートンを委員長とし、以下、エドウィン・ライシャワー(Edwin Reischauer、駐日大使)やアーサー・シュレジンガー・ジュニア(Arthur Schlesinger Jr.、大統領特別補佐官、歴史家)、フィリップ・H・クームズ(Philip H. Coombs、国務省文化および教育関係担当国務次官補)のような政治関係者に加え、アロン・コープランド(Aaron Copland、作曲家・指揮者)やロバート・ペン・ウォーレン(Robert Penn Warren、作家・詩人)といった芸術家、またチャールズ・B・ファーズ(Charles B. Fahs、前ロックフェラー財団人文科学部長)やダグラス・オヴァートン(Douglas Overton、ジャパ・ソサエティ専務理事)のような財団関係者で構成されていた。一方、日本側は委員長の森戸辰男(広島大学学長)をはじめとして、研究者が全体の半分以上を占めており、その専門も英文学、アメリカ研究、経済学、国際政治学、電気工学など多岐にわたったが、芸術家は1人も含まれておらず、芸術関係の代表者だった日本芸術院長の高橋誠一郎は芸術に造詣が深いものの、自身の専門は経済だった。さらに文化交流に携わる立場にあったのは国際文化会館理事長の松本重治のみであり、教育はともかく、文化を論じる上では、米国

側と比べて日本側の人選が不十分だったと言わざるをえない⁷。

芸術交流の議論では、初めにディスカッションリーダーである高橋が現状の分析、評価を行い、将来の拡充策を示した⁸。高橋によると、日本には古典芸能でアメリカに紹介したいものがあるものの、その多くが「斜陽に向いつつあり〔原文ママ〕」、海外へ紹介するには政府の支援が必要だという。また、彼は、明治初期に壊滅に瀕していた能楽が、グラント将軍の助言で日本政府の支援を受けることができた例を出し、「今後も米国人の関心が高まり、ひいては日本の古美術保存活動を盛んにするようになることを望む」と述べた。さらには、日本人が持つ「外国人によって発見されて始めて〔原文ママ〕自らの芸術の価値を認めるという望ましくない傾向」も指摘している⁹。つまり、日本国内で危機に瀕する古典芸能がアメリカで受け入れられることによって、それらの芸術の国内での復活を目指すことが、自国の芸術をアメリカに派遣する日本側の大きな目的だったといえる。

高橋の発言に続く議論では、ほとんどの発言が米国側から発せられた。オブザーバーとして参加していた東京大学教授の中屋健一は、芸術交流に経験豊かな人が含まれた米国側に対して、日本側にはそれに対応するだけの代表が含まれなかった結果、この問題に関して「ほとんど一方的にアメリカ側の発言が重視されるにとどまったことは残念」だと振り返った。アメリカ側は、文化交流や芸術とは何かという根本的かつ重要な問題に対する考えから、個々の芸術交流に関する分析、評価まで、より包括的に文化交流について発言した。中でも、中屋は作家のウォーレンの発言を「極めて示唆に富む発言」と評価している¹⁰。ウォーレンによると、文化交流とは、文化の相違を無くすための努力をするのではなく、その芸術性を尊重することであり、文化は「他の文化とのぶつかり合い」によって「自己を知り、さらに深い観点で自己を表現する新しい道を見出すこと」で発展してきたという。したがって、「他から受ける衝撃が強ければ、文化はさらに発展する」のである。ウォーレンは、それまでその衝撃をヨーロッパに求めてきたアメリカで、若者たちが東洋の文化、特に日本文化に目を向け始めたことを指摘し、日本文化との接触によって衝撃を受けたアメリカ文化が発展していく可能性を示唆した¹¹。

アメリカ文化の発展に寄与するものとしての日本文化の重要性は他の代表委員にも共有されていた。例えば、クームズは「これまで、日本は芸術分野で米国の文化を豊かにしてきた」と述べ、オヴァートンは美術や芸能の分野において日本の専門家がアメリカに派遣されるよう求めた¹²。これらの議論を受けて発表された最終コミュニケで、芸術交流に関しては以下のような提

言がなされている。

芸術は、人間体験の源泉に触れる。この領域において、日米両国は、異なる[原文ママ]文化遺産を有するが故に、伝統的、現代的、古典的および通俗的芸術のあらゆる面において相互に寄与するところ大である。通常の商業的販路による芸術の交流は一流の代表的なものでなく、あるいは誤解を招く傾向さえあるから最良のものを確保し、各分野の文化的生活を網らするためには、両国政府のみならず、民間団体の継続的な発意と財政的援助が必要である。最高レベルの職業演芸家や学生レベルの芸術交流は歴大な経費を要するが、極めて価値がある。能、文楽、伝統的日本民族舞踊ならびにアメリカの演劇及び民族音楽の如き従来あまり紹介されていない分野に注意を払うべきである¹³。

文部省調査局国際文化課長の佐藤薫は、本会議を振り返り、特にアメリカの代表が日本の文化や教育に「深い愛情と、高いあこがれを持ち、日本から、できるだけ学びとろうとする真摯さとたくましい意欲を持っていた」と総括した¹⁴。

2. 文楽のシアトル公演

第1回カルコンの芸術交流に関する討論で発言した数少ない日本人のひとり、オブザーバーとして参加した国際文化振興会常務理事の米沢菊二だった。文化交流に携わる団体として同会の活動について説明するよう求められた米沢は、現況では基金が十分でなく、同会は政府の補助金に頼っているものの、近く会長に岸信介前総理を迎えることによって強化されるという見通しと、文楽をシアトルに送りたいという日本側の希望を示した¹⁵。米沢の発言通り、1962年2月には、国際文化振興会の組織の再編成に伴い岸が会長となり、7月には同会の斡旋によるシアトルの二十一世紀博覧会での文楽公演が実現することとなった。

シアトル博覧会への参加は、文楽にとって初めての海外公演だった。「博覧会でのデモンストレーション的な公演」であるため、「文楽の真価を問う公演というには不満が残る」との意見もあったが、文楽の存続が危ぶまれていたところに行われたこの海外公演は日本国内で大きな意味があった¹⁶。

第二次世界大戦後、歌舞伎と同様、封建的な演目や復讐を扱った演目の上

演を禁じられた占領期を乗り越えた文楽は分裂の時代を迎える。明治時代から興行権を持つ松竹と、GHQの助言により労働組合を結成して待遇改善を求めた文楽関係者の間との交渉が決裂した結果、1948年に非組合側の因会と組合側の三和会に分かれたのである。民主化の流れの中で、封建的なものとして進歩派の興味が失われていたところに、この争議によって従来の古典的支持層が離れて行ってしまったことに加え、1953年から始まったテレビ放送も一因となり文楽は興行的に衰退していく。1955年に文楽は無形重要文化財に登録され、1956年には文楽公演の本拠地となる道頓堀文楽座が開場する。これを契機に、松竹は「蝶々夫人」や「ハムレット」、「椿姫」のような赤毛物、また、「雪狐々姿湖」(有吉佐和子作)、「夫婦善哉」(織田作之助作)などの現代物を文楽化して集客を図るがうまくいかず、1956年から1962年の間に行った34回の公演のうち、31回は莫大な赤字公演という状況だった¹⁷。

これは学術界でも問題となり、1961年11月の日本演劇学会秋季総会のシンポジウムでは、文楽が「歌舞伎の危機とは比較にならぬほど、切実な事態に立ち至っている」との危機感が共有された。そして、そこでの総会決議に基づいた文楽の保存に関する要望書が、文部省、文化財保護委員会、大阪府知事、大阪市長、松竹、文楽会、人形浄るり因協会、日本演劇協会、三和会、日本放送協会、各新聞社、各民間放送などへ発送された。本要望書は「極めて高度な芸術的完成を遂げ、世界各国の人形劇が殆んど児童のためのものであるとは比較にならぬ優れた舞台芸術」である文楽が、興行的に成功しないという実情に照らして、「非営利的な形態をもって、それを保存し、存続をはかることが、現代に課せられている責務」であり、「官・公・民間の協力」が必要であると訴えた¹⁸。

当事者である松竹も国からの援助を求めた。1962年3月13日、松竹の大谷竹次郎会長は自民党の大野伴陸副総裁に対し、国の援助による文楽の運営を要請した。大野は早速文部、大蔵両大臣を説得し、国からの補助金への道筋をつけ、16日には、一般紙が国庫補助による文楽の財団法人化を一斉に報道した。大野は『読売新聞』に対し、「近くシアトルで開かれる博覧会にも上演の招請がきているほど文楽は国際的にその価値を認められている。それなのに国内では赤字続きでほろびそうだというのでは国家としても恥ずべきことだ」と述べており、アメリカ公演への期待が、文楽の存続を求める大野の行動に影響を与えていたことが伺える。この報道の翌日、シアトルでの文楽公演に対する予算が決定し、本決まりとなったことが発表された¹⁹。

因会と三和会の両派合同による財団法人組織づくりが検討される中、1962

年7月に国際文化振興会の斡旋によってアメリカに派遣された28人の人選も派閥を超えたものとなった。一行は、1954年のアズマ・カブキ公演にも関わった川添浩史を団長とし、因会と三和会から選抜された技芸員22人(太夫5人、三味線7人、人形遣い10人)と、大道具係と舞台係で構成された。日本政府から往復旅費全額を補う1,500万円が支出されたものの、予算に限りがあり、十分な数の技芸員を派遣することはできなかったが、初の海外公演を成功させるために関係者が尽力した²⁰。

アメリカ大陸では戦後初の万国博覧会となったシアトル21世紀博覧会は1962年4月21日から10月21日まで6か月にわたり開催された。文楽は商工業の世界部門に設置された日本館ではなく、博覧会側の要請に基づき芸術の世界部門に派遣されたが、公演期間の前半は日本館が主催したジャパン・ウィークと重なっており、他の伝統芸術(生け花、茶道、琴、日本舞踊、盆踊りなど)と共に、これを盛り上げた²¹。

演目はAプログラムが「寿式三番叟」「三味線組曲」「壺坂観音霊験記」「千本桜道行」、Bプログラムが「二人禿」「お七火の見櫓」「釣女」「阿古屋琴責」「妹背山道行」で、シアトルでは7月23日から8月5日の間に計16回上演された。公演に参加した九世竹本文字太夫によると、初の海外公演ということで関係者が頭を悩ませた結果、「比較的キレイなもの、人形振りの多いもの、三味線の美しい曲のもの、筋のよくわかるもの」という基準で演目が決定されたという。また、川添は、演目が時間の制約上全体的に短くなっているものの、「アメリカ版は、作りたくない」という思いから、文楽の持つ古典的なものを純粹に伝えることを心掛けた演出がなされたと述べている²²。

初演翌日には、地元の二大有力紙のひとつである『シアトル・タイムズ』のルイス・R・グッツォ(Louis R. Guzzo)が、「急速度で西欧化されてゆく」日本における文楽衰退の現状を踏まえ、本公演の目的が「両国の親善を深めること」に加え、「海外での賞讃を勝ち得ることを通して、故国での過去の声価を挽回」することであると指摘した。そのうえで、彼は文楽を「このまま衰微喪失されるには、余りにも偉大な価値ある芸術」だと称賛している。特に彼の印象に残ったのは「壺坂霊験記」だった。本演目は、盲人沢市が妻お里の信仰心で開眼するという夫婦の愛を描いた古典で、1960年のアメリカ歌舞伎公演でも上演された。グッツォは緻密な動きだけでなく、「顔の表情の繊細の極みをも人形に表現する」人形師の高い技術によって、「人形を操る三人の人間は、舞台の背影に溶け込み、視界を消え、同時に一つ一つの人形が生命あるが如く動き始める」とし、太夫の言葉がわからなくとも、その内容

が容易に理解できると述べている。同様に、『シアトル・ポスト・インテリジェンサ』のジョン・ヴォールヒーズ (John Voorhees) も、「ドラマチックな内容と多彩な舞台装置」を持った「壺坂」を「プログラムの中でいちばん充実した舞台」と称賛した²³。

「壺坂」に対する高い評価は、シアトル公演の観客に対して行われたアンケートにもみられる。アンケートに答えた842人のほとんどがアメリカ人(アメリカ人756人、日系アメリカ人64人、その他22人)で、文楽を初めて見た観客(718人)だったが、「いちばんよかった出し物は」という質問に対し、Aプログラムでは「壺坂」が圧倒的な票(327票中257票)を獲得した。また、「壺坂」同様、物語性のある演目「釣女」がBプログラムで最も人気があった(359票中144票)という結果は、人形の動きが多く、華やかで筋のない所作的な演目を外国人向けだとする関係者の考えを変えた。また、劇的要素を持つ古典物が言葉を超えて理解されうるという認識は、彼らの文楽そのものに対する自信を深めることとなった。川添は「日本文学の一つの勝利」ともいえる「壺坂」の人気を受け、「今後日本文化が広く世界に理解されようとするとき、いたずらにこれらを現代風に料理して提供するより、先祖の残したこうしたいろいろの意味の文化財を、できるだけ生のままで味わってもらう方が、より深く広く理解されるのではないか」と考えたという²⁴。文楽は1966年に再び渡米するが、この時により本格的な演目が選ばれたのも、シアトルでの経験が影響していたと考えられる。

シアトル公演後のバンクーバー(4日間)、ロサンゼルス(4日間)、ホノルル(2日間)ではシアトル公演の経験を活かし、「壺坂」「釣女」に「お七火の見櫓」「千本桜道行」を加えたプログラムが生まれ、これらの地でも高い評価を得た。本公演については一般紙でも取り上げられ、文楽がアメリカで広く受け入れられたことが多くの日本人に知られることとなった²⁵。

連日の公演で観客の熱狂を肌で感じた芸員たちも文楽への自信を深めたが、その一方で、日本での状況との格差を自覚し、母国での文楽再建に新たな決意を持った。竹本津太夫は「文楽の伝統の座に安住してきた」芸員たちも文楽の斜陽化の原因のひとつであるとし、「アメリカ公演の経験でもわかるとおり、やはり多くの人に見てもらおうということが必要だし、われわれも今後その努力をすべき」だと主張している²⁶。一方、因会と三和会両派合同の渡米公演の成功は、分裂した文楽を統一させようという機運も高めた。人形遣いの吉田玉男が回顧したように、渡米公演によって「互いに力を合わせ、もう因会、三和会と分裂したままの時代でもなかろうと、そんな気持

ちが高まった」のである。1963年4月、国から1,500万円、大阪府、大阪市、NHKから各750万円、計3,750万円の補助金を得て、因会と三和会合同の財団法人文楽協会が発足した²⁷。

文楽協会の発足と同時に海外公演が積極的に検討されるようになったのも、シアトル公演の経験を踏まえ、文楽関係者が本格的な海外公演の必要性を強く認識したからである。また、シアトル公演は1966年の渡米公演への足掛かりにもなった。川添によると、ニューヨーク・シティ・バレエの博覧会参加のためにシアトルに来ていた総監督のリンカーン・カースティン(Lincoln Kirstein)が、初日の文楽公演を観て、文楽から強い印象を受けたことを語ったという²⁸。カースティンは1966年の渡米公演の強力な後援者となり、また、この公演を主催することとなるポール・シラード(Paul Szilard)は、シアトルで文楽を観た多数の興行師の中のひとりだった。補助金もなく、完全に商業ベースで行われた1966年の公演の成功に貢献したカースティンやシラードの文楽に対する強い思いはシアトル公演から生まれていたといってもよいだろう。

3. 野村狂言団の渡米

文楽の初海外公演の翌年、狂言が渡米した。能を伴わない狂言だけの海外公演はこの時が初めてだった。日本政府による支援で実現した文楽公演と異なり、この狂言の初渡米は完全に民間の手によるものだった。シアトルにあるワシントン大学に新設された東洋芸術研究所が、学生への演技指導や能面制作の実演などを目的に六世野村万蔵一家を客員芸術家の肩書で招いたのである。東洋芸術研究所はフォード財団の支援を受けて1961年に設立され、日本をはじめ、中国、韓国、タイ、インドなど幅広い国の芸術をその対象としていた。

フォード財団は、1950年代後半に築かれた豊富な資金をもとに財団活動を活発化させていた。本財団は、活動領域のひとつである「国際研究・地域研究」において中東と共にアジアを重要地域とみなし、1957年にはアメリカの大学院での非西洋研究分野の研究や研修に対する助成を始めた。同年に、ワシントン、パークレー、スタンフォードの各大学の東アジア研究センターは、フォード財団からそれぞれ25万ドルから35万ドルの資金を獲得した。この支援活動は1960年には10ヵ年助成に切り替えられ、ワシントン大学の非西洋研究に対する助成は1961年から71年の10年間で200万ドルに達し

た²⁹。このようなフォード財団の潤沢な資金を背景に、東洋芸術研究所が設立され、多様なプログラムが企画、実施されたのである。

東洋芸術研究所の設立に尽力し、野村狂言団の招致に大きな役割を果たしたのは、日本文学者で同研究所の副所長となったリチャード・N・マッキンノン(Richard N. McKinnon)だった。彼はアメリカ人教師の父と日本人の母との間に生まれ、日本で育ったが、旧制金沢四高(現金沢大学)に在学中の1942年、アメリカに強制送還され、第二次大戦中には陸軍参謀情報部でライシャワーの副官として、日本軍の電報を解読する任務に就いた。戦後はハーバード大学で日本文学ならびに能を研究し、博士号を取得した1951年からワシントン大学で教鞭をとった。1955年から57年にはフルブライト奨学生として早稲田大学に留学し、多くの日本人研究者と親交を深めた。そのひとりである早稲田大学の河竹登志夫の紹介により、1961年に野村万作の狂言指導を受けたことが、狂言招聘のきっかけとなった³⁰。

狂言は長年、能よりも一段低いものだとみなされてきた。しかし、第二次世界大戦後、江戸時代の能楽界の序列を反映したそのような認識が是正されることとなる。これは明治維新後、能楽を復興、保護しつつも狂言を無視してきた華族や財閥の廃止に加え、狂言師自身の努力が実を結んだ結果といえる。上流階級の保護がなくなった能楽界は、地方自治体や新聞社、テレビ局、あるいは全国各地の教育委員会などによる演能会を数多く催すことによって、学生や一般市民を含めた観客層の拡大を図るようになった。狂言師たちはこのような演能会に出演するだけでなく、狂言のみから成る狂言尽くしの会を増やし、能から独立した芸術としての高い評価を獲得していき、1950年代後半には「狂言ブーム」という言葉が生まれたほどだった³¹。

野村家もこの戦後の狂言の地位向上に貢献し、万蔵は狂言師として初めて文化庁の芸術選奨文部大臣賞を受賞(1957年度)、また、万之丞・万作兄弟が主催する冠者会は、1959年度芸術祭奨励賞を受賞した。「ほんの少し芸事をかじった人が、これが日本の文化だと堂々と教えるとしたら、それは日本文化への冒涇だ」と考えるマッキンノンにとって、野村一家は東洋芸術研究所に招聘すべき「一流」の芸術家だった³²。

能ではなく狂言が選ばれたのは、少人数で公演が可能であるということと、能と共通する簡潔な様式を持ちつつも、国や時代を超える普遍的な人間の感情を扱う狂言は外国人にも理解しやすいと考えられたからである。1954年に能がイタリアで初めての海外公演を行った際、セリフ劇である狂言は、外国人には理解しにくいだろうという多くの意見により随行することができな

かった。また、明治時代から外国人による本格的な研究が始まり、書物で広く取り上げられた能と異なり、書物でほとんど紹介されてこなかった狂言に対する外国での関心も非常に低かった。しかし、現代に通じる題材を扱う狂言は、日本文化の伝統や時代的な既成概念がないゆえに外国人に受け入れられやすいと考えたマッキンノンには、このような状況を残念に思い、東洋の様式演劇をアメリカの学生に直接学ばせる試みとして狂言をとり上げたのである³³。

また、能の専門家であるマッキンノンは、謡曲の本文の解釈という文学的なアプローチを伴う能と異なり、狂言の本質は舞台にあると考えた³⁴。そのため彼は、講義ではなく実演と演技指導を中心とした授業を野村家に依頼し、さらに、アメリカ国内のさまざまな場所での公演を計画して狂言の舞台にアメリカ人が直接触れる機会を増やそうとした。

最初に渡米した万蔵、万作、悟郎は1963年4月からの春学期の授業を担当した。演劇や日本研究を専攻する約15人の学生が集まり、マッキンノンによる時代的文化的背景、能と狂言の関係や舞台構造に関する講義を数週間受けた後に、2つのクラスに分かれ、各1時間の授業を週5回受講した。そのうち1回は講義と実演の授業として、マッキンノンが解説した狂言の演出を元に、万蔵たちが実演し、最後に観客からの質問に答えるという形をとった。このクラスはより広く開放されており、100人ほどの観客がいたという。万作は、この実演のクラスは「劇場の公演とは違った親近感が生まれ、狂言を知ってもらふ点で公演以上の効果」があったと振り返っている。また、残りの4日は学生たちの稽古に当てられ、学期終わりの発表会では、学生による「棒しばり」「成上り」「七つ子」「兎」「花の袖」が上演された。このような経験は、学生、特にリアリズム重視のアメリカ演劇に対し疑問を持つ演劇科の学生にとって大きな学びとなった。ワシントン大学アジア研究センター員で、本授業にも参加していた鶴田欣也によると、様式化された無駄のない動きで構成される狂言の経験は彼らの創作活動に大きな刺激を与えたという³⁵。

1963年9月に万蔵と悟郎が帰国し、秋学期は万作が授業を担当、年が変わって1月、万蔵が公演旅行のため、万之丞と共に再渡米した。学期中も万蔵、万作、悟郎は授業の合間を縫い、計7,000人の観客に対して公演を行っていたが、会場は西海岸かハワイに限られていた。そのため、冬学期に授業は持たず、万蔵、万之丞、万作で東部と中部を中心とした公演旅行を行ったのである。

1月24日のミシガン大学を皮切りに、中部は3か所、東部は9か所の会場

で公演が行われた。資金は東洋芸術研究所から出され、ニューヨークでの公演に関してはジャパン・ソサエティと共催という形をとった。会場のほとんどは大学だったが、オハイオ州ではクリーブランド美術館で1,000人、ワシントンD.C.では国務省のホールで1,500人の観客を集めるなど、一般の人々にも狂言に対する関心があることが示された。また、ニューヨークでは高等演劇研究所 (IASTA) で俳優を中心とした観客に向けた公演が行われた。ここは、前年12月、冬期休暇中の万作が訪れ、約40人の俳優に対して直接指導を行った場所だった³⁶。同研究所の所長であるジョン・D・ミッチェル (John D. Mitchell) は日本の伝統演劇、特に狂言に関して、文献やフィルム、録音のような記録では真の特質を十分に西洋人に伝えることができないという状況がある中で、今回の狂言公演の意義について以下のように述べている。

狂言役者たちが米国を訪れ、ある期間ニューヨークの同僚である米人俳優に、その洗練された演技術—幾世代にも亘って煮つめられてきた芸を分ち与えた[原文ママ]ことは、我々にとって大きな幸運であった。…余りにも永い間、西洋は能と狂言との真の関係及び狂言の多様性を理解していなかった。米国の俳優や学者にとって、狂言の芸を、公演を通じて経験したことは、なんとという天啓であったろう。こうして、これまで古風で縁のうすい外国文化の枠から出ないと考えられてきたことが、実に新鮮であり—それに比べると西洋の自然主義や写実主義はなんとかび臭く見えることか—極めて人間味豊かであって、そのわざが恐ろしく確かで、優秀であることが分った[原文ママ]³⁷。

2月半ばにワシントン大学に戻った一行は、18日から3日間のサヨナラ公演を行った後、再び西海岸の4つの大学を回り、3月17日に帰国した。大学の授業以外で行った公演は26か所に及び、観客の総数は約17,000人に及んだ。また、各地の地元紙で本公演が取り上げられ、非常に好意的な評価を得た³⁸。それまでアメリカで日本の伝統的な舞台芸術公演が行われたのはニューヨーク、ワシントンD.C.、ロサンゼルスやサンフランシスコ、シアトルのような東部や西部の大都市のみだったことを考えると、大学を通し、より広範囲な場所で狂言公演を行ったことには大きな意味があるといえるだろう。

アメリカでの狂言指導、また公演の経験は、野村家にとっても自信となった。万蔵は、狂言は言葉がわからなければ外国人には理解できないという先入観を持っていたというが、アメリカでの公演に対する反応を見て、「笑い

が人類共通のものである以上、それを主題にした狂言が、日本人だけの世界で終わろうはずのない道理」を実感したという。また、1964年の春学期も授業を担当した万之丞は、大学などの公演でアメリカ人の日本に対するあこがれを強く感じたとして述べている³⁹。さらに、1年に渡って滞在した万作は、「アメリカ人独特の社交性以上の、外国の古典演劇の伝統への敬意と、見る目の素直さ」を感じることによって、日本で「狂言が能の付属物的存在であるという因習的な考え」が一部に根強く残っている現況を疑問視するようになった。

能と狂言が相対した劇として、同一舞台上、交互に上演されるということ、能と狂言の結びつきの本質的な意味を能楽師、能についての有識者などに考えてもらいたい。抽象と写実、静と動、時には悲劇と喜劇といったように、この二つの劇の組合せは、実にすばらしいコントラストなのである。素直に狂言にぶつかってくれるアメリカで、一年間、日本の舞台を離れて考えたことは、当然そうあるべきことが、因習のために等閑視され、伝統の根ざした創始期の精神が忘れられているのではないかということである⁴⁰。

これ以降、1965年はヨーロッパ巡演、1966年はインド公演、また、1968年はアメリカ公演と、野村狂言団が立て続けに海外で公演を行うようになる。1965年のヨーロッパ公演は日生劇場による派遣で、西ドイツのベルリン芸術祭への出演に加え、ベネチア、ザルツブルク、ミラノで公演を行った。1966年のインド公演はユネスコ主催の「東西演劇シンポジウム・フェスティバル」に招かれたものであるが、当初日本の政府機関が断ったところ、マッキンノンの働きかけにより派遣が決定した。また、1968年のアメリカ公演は、マッキンノンと万作が中心となり、ワシントン大学東洋芸術研究所とロックフェラー3世基金の支援により実現した。この時は、公演に加え、それまで皆無に等しかった狂言の英語翻訳を行ったマッキンノンが解説し、野村家が実演するというレクチャー・デモンストレーションを入れながら大学を中心にアメリカ各地を周遊した。いずれの地でも野村狂言団に対する反響は大きく、日本のメディアでもたびたび取り上げられた⁴¹。このような海外での高い評価は、能楽界での野村家の存在を大きくするとともに、狂言の普及、また地位向上に大きく貢献したといえる。

4. 第2回カルコンと舞台芸術

野村狂言団がアメリカに滞在中の1963年10月、第2回カルコンがワシントンD.C.の国務省で開かれ、教育・文化テレビ、翻訳及び抄訳、アメリカ研究及び日本研究、舞台芸術の4つについて議論された。日本側に劇作家の菅原卓や陶芸家の浜田庄司といった直接芸術に携わる委員が含まれているのは、前回の芸術交流に関する会合での反省が生かされたといえる。米国側は、長年東洋美術に関心を持ち、日本美術の展覧会などを支援してきたロックフェラー3世(John D. Rockefeller III)や、マッキンノンが新たに代表委員となった。

第1回の会議と異なり、第2回会議では各議題につき双方が事前に作成した報告書を持ち寄ったうえで議論するという形をとった。舞台芸術の議題に関して、日本側は文部省の国際局文化課が中心となり、音楽と舞踊、演劇の3部門の専門家の意見を取りまとめた⁴²。一方、1963年9月21日にニューヨークのジャパン・ソサエティ本部で開かれた米国側の事前会議の運営の中心はロックフェラー財団だった。本会議は国務省の要請に基づくものだったが、その開催にあたっては、ロックフェラー財団から資金が提供され、演劇、舞踊、音楽、映画、写真、美術といった芸術に携わり、日本芸術に触れたことがある47人の専門家が集められた。中でも翌月の第2回カルコンで「最も差し迫った関心をもたれている議題」で、国務省の「最優先課題」である舞台芸術に関する会議には23人の専門家と14人のオブザーバーが参加し、オヴァートンがモデレーターを務めた。この専門家には、歌舞伎に造詣が深いフォービアン・バワーズ(Faubion Bowers)や、IASTA会長のミッチェル、1955年に日本公演を行った舞踊家のマーサ・グラハム(Martha Graham)、そしてマッキンノンも含まれていた⁴³。

本会議の報告書の冒頭では、人種やナショナリズムを超え、「イデオロギーや経済力、また武力が失敗するところで支持を獲得する」芸術が示す「笑いと涙、絶望と希望、思想と雰囲気という人間に共通する特性」が国際理解と相互親善という国家間の利益に利すると指摘されている。さらに、「現在日本ほど豊かで完全な芸術の多様性を持つ国はない」と、日本芸術を絶賛している。また、日本芸術が多文化の影響を自由に受け入れながら発展、持続している点を高く評価し、専門家だけでなく国際的にもその偉大さが認められているこれらの芸術がアメリカにやってくるのが望ましいことは「議論の余地がない」という。ここで指摘されている日本芸術が伝統芸能であることは、

「日本の最も偉大な舞台芸術」が能、狂言、歌舞伎、文楽と舞楽とされていることから明らかである。中でも、唯一訪米していない能のアメリカ公演と、さらなる花形役者とよりよい演目での歌舞伎の再渡米、また、高齢化が進む文楽の再渡米が重要であるとされている⁴⁴。

第2回カルコンの米国側の意見は、上記の会議内容に沿ったものとなった。舞台芸術の議題で日本側の基調演説を担当した菅原は、米国側の事前報告書が「余りにも、日本芸術（むろん古典だが）礼讃の一語につきる」ものだったと回顧している⁴⁵。最終コミュニケでは、日本文化の中で「最も豊かな一分野」である舞台芸術が「日米間の文化交流にとって重要にして必要欠くべからざる分野」であると明記された⁴⁶。

第2回カルコンで、米国側は、広いアメリカで日本芸術を浸透させるために、大都市向けの大規模な公演に加え、各大学都市を巡廻する小規模な公演を考える必要があると主張したが、これは日米相互理解における大学の役割が話し合われた1966年の第3回カルコンでより具体的に述べられることとなった。本会議の米国側討議資料は、上質なアジアの演劇や音楽集団の訪米のために、大学がますます重要性を増していることを説明し、その例のひとつとしてワシントン大学による野村狂言団の招致を挙げている。さらに、このようなアメリカの大学の日本関係の活動によって、日本芸術が一般市民まで浸透することから、大学が地域社会教育においても一定の役割を果たしていることも指摘された⁴⁷。

5. 能（宝生流）の渡米

第3回カルコンで論じられた日本芸術紹介におけるアメリカの大学の重要性は、1966年の能の初渡米で示された。9月24日から11月12日まで、能の流派のひとつである宝生流の能楽団がアメリカの31か所で34回の公演を行ったが、本公演はその会場のほとんどを占める大学が各々1,000ドルずつ供出することで実現可能となったのである。

第二次世界大戦で、空襲による能楽堂の罹災や、面、装束、伝書などの消失といった直接的な被害を受けた能楽は、戦後、明治以降の能楽を保護してきた華族や財閥などの有力な支持層を失った。しかし、戦争による演能の中絶はわずか1か月にすぎず、他の古典芸能に比べて早いうちから通常の上演形態に戻ることができた。これは海外公演においても例外ではなく、1954年にはイタリア・ベニスでのビエンナーレ国際演劇祭へ参加し、戦後の日本

古典芸能の本格的な海外進出として最初の一步を踏み出した。その後も能楽は、1957年にバリ文化祭、1965年にはアテネ・フェスティバルと、演劇祭、あるいは芸術祭のためにヨーロッパへ派遣されたが、アメリカに関してはそのような機会がなかった⁴⁸。

第2回カルコンの事前会議で優先順位が高いとされた能のアメリカ公演実現に大きく貢献したのはコロンビア大学教授のドナルド・キーン (Donald Keene) である。彼は第二次世界大戦中に日本語を習得し、海軍中尉として日本軍に関する文書の翻訳や日本兵の日記の解読、さらに日本兵捕虜に対する尋問や通訳などに従事した。戦後は、コロンビア大学大学院とハーバード大学大学院で東洋文学を学び、近松門左衛門の『国性爺合戦』の研究によってコロンビア大学から文学博士号を取得した。1953年からは2年間京都大学大学院に留学し、大学関係者のみならず、文学、文化、芸能などのさまざまな分野で活躍する日本人との交流を深めた。帰国後はコロンビア大学で教鞭をとり、日本文学を講義する一方、日本の古典文学や現代文学、また演劇を英語に翻訳し、海外に紹介した。この功績が認められ、1962年には菊池寛賞を受賞するなど、キーンは1960年代の時点で日本国内外で非常に著名な日本文学研究者だった⁴⁹。

能のアメリカ公演の話が浮上したのは、キーンが能に関する著作の資料収集のために来日した1965年夏のことだった。日本文学のみならず、能や音楽などの古典芸能にも関心を抱いていたキーンは能の渡米を強く望んでいたが、アメリカに能を招待するような興行師はおらず、また日本政府が資金を出してくれる様子もなかった。しかし、来日中に会った宝生流の若い役者である本間英孝の渡米公演に対する「執念のような烈しい」働きかけによって、キーンは帰国後自らアメリカでの能公演の実現に向けて動き出すこととなった⁵⁰。

能が興行に向いていないと考えたキーンが最初に着手したのは、日本文化の講座を持っているアメリカの大学に能の巡回公演への協力を促す手紙を送ることだった。キーンによると少なくとも60の大学に、上演の経費として1,000ドルの負担を依頼した。彼は、その後のやり取りも含めると合計300通ほどの手紙を書いたという⁵¹。20の大学がこの企画に賛同し、日程調整も行われ、10月に公演を行うという目途がついた1966年3月、キーンはロックフェラー3世基金に支援を求める手紙を送った。本公演で資金を提供することとなる大学は、公演や講演を依頼する際、終了後にお礼を支払うというのが通例であり、能楽団の渡航費など事前に必要な資金を賄うことができないか

らである。キーンは、ジャパン・ソサエティを通して2万ドルの資金を提供してもらうよう依頼したが、同時にこの資金はすべて、あるいはすべてではなくても不足をできるだけ少なくした形で返済することも明言している⁵²。ロックフェラー3世基金は、ロックフェラー3世夫妻の個人資金を元に1963年に創設され、アメリカとアジア諸国の文化交流を支援するとの目的の下、主にアジアのアーティストへの奨学金やアジア伝統芸術のアメリカ公演助成などに資金提供しており、美術だけでなく音楽や舞台芸術など幅広い分野を対象としていた⁵³。能という日本の伝統芸能の初めてのアメリカ公演の実現のためにキーンが本財団に資金提供を求めたのは当然といえる。

キーンの企画はオヴァートンも強く後押ししていた。オヴァートンは1962年に能楽研究家の荏寺枚平と面会した際、能のアメリカ公演は興行師が手掛けるには「高級すぎ」るため、各大学の巡回公演の方が実現の見込みがあると指摘していた⁵⁴。キーンは計画当初からオヴァートンに相談を持ち掛けており、1966年5月にキーンが、ロックフェラー3世基金のディレクターであるポーター・A・マクレイ (Porter A. McCray) に、賛同する大学の増加に伴い、支援を3万ドルに増やすことを依頼する手紙を書いた翌日には、オヴァートンも詳細な見積もりを明記した手紙をマクレイに送っている⁵⁵。

ロックフェラー3世基金から31,000ドルが支援されることが正式決定されたのは6月のことだった。マクレイは本決定を知らせる手紙の中で、「アメリカの大学の観客に偉大な日本伝統演劇の本物の公演を示すことの重要性が認識された」ことで、資金提供がなされることとなったと記している。また、本企画を主導したキーンに対する「特別な感謝」を理事会が示していることが明記されていることから、能の芸術的重要性のみならず、キーンの公演に向けた熱心で献身的な働きかけが資金獲得の大きな要因となったことは疑いない⁵⁶。

キーンは大学との交渉や資金を得るための働きかけをする一方、本間や荏寺と文通し、演目の選定を行ったが、それにはまず芸術的観点とは異なる点で制限がかかった。資金の都合で、シテ方6人、ワキ、笛、小鼓、大鼓1人ずつの計10人の能楽師で構成された能楽団は、太鼓と狂言が参加しておらず、登場人物が多い人数物や太鼓物、あるいは狂言が必要な演目がまず除外されることとなった。さらにアメリカだけで31か所の会場を移動するため、大きな装置や道具を要するものも避けなくてはならなかった。また、一般興行ではなく日本研究者がいる大学を回るという点から、外国人向けにアレンジすることはなく、「能らしい能」を行うことも確認された⁵⁷。

協議の結果、Aプログラムは「隅田川」と「箆」、Bプログラムは「通小町」と「経政」、Cプログラムは「清経」と「玉葛」という組み合わせが決定したが、これは一公演で行う2つの演目には「幽玄味のつよい女物」と動きの多いものを入れるという条件に沿ったものだった。「隅田川」は、これを題材としたオペラが1964年にイギリスで上演され、好評を博し、そのレコードがアメリカで販売されたこともあり、本演目に対する関心が高いということでアメリカ側が強く希望した演目だった。また、「通小町」は、誰にも理解しやすい恋の煩惱が描かれているのに加え、小野小町がアメリカで研究されている点から選ばれた。これらの演目は、恋修羅と呼ばれる「清経」と共に各プログラムで中心に据えられることとなった。各プログラムの2番目の演目である「箆」と「経政」は修羅物の中で動きが早く派手な型があること、また「玉葛」は『源氏物語』をテーマにしているという点が今回の公演に適していると考えられた⁵⁸。

本公演の特徴のひとつは、それまでアメリカを訪れた日本の舞台芸術よりも広範囲にわたって巡演したことである。文楽は、1962年はシアトル、1966年はホノルル、ニューヨーク、サンフランシスコ、ロサンゼルスと東海岸や西海岸の大都市で公演を行った。また、能公演と同様に大学を中心に回った野村狂言団の公演地も西海岸や東海岸が中心で、中西部での公演が3回あるのみだった。それに対し、今回の能公演では、アメリカで公演した31か所には中西部と南部の会場がそれぞれ7か所含まれている。特にそれまで日本の舞台芸術が紹介されていなかった南部で能が上演されたことは意味があったといえるだろう⁵⁹。

各公演は3回を除き、すべて有料（一般2-6ドル、学生はその半額）だったが、全体の約9割の会場が満員で、総計約25,000人の観客を動員した。能楽団の団長宝生英雄によると、多くの大学に文学、演劇、舞踊、音楽などの観点から能を研究する教員や学生がおり、さらに地元の新聞が事前に能に関する詳細な解説記事を掲載したため、観客が予想以上の予備知識を持っていたとみられる。また、キーンが執筆した解説書も観客の能への理解を深めたといえる。この解説書にはシテ、ワキなどの各役と囃子の簡単な説明と各演目のあらすじが掲載されている。あらすじには番号が付けられ、上演中に舞台の横に提示される番号と照合することで、舞台の進行を観客が理解できるようにした。本能楽団の事務責任者だった江島尤一によると、舞台と解説書を最後まで交互に見ている人は非常に少なく、多くの人が舞台に集中していたという。一方で、関心を持たずに最初の演目が終わった時点で帰る人も一

部いたということで、観客の反応はさまざまだったことが伺える⁶⁰。

本公演は、日米双方にとって成功と捉えられた。江島によると、主催者のほとんどが再度の公演を希望しており、キーンやジャパン・ソサエティからは1、2年後の訪米演能を非公式に打診されたという。また、オヴァートンはマクレイに対し、能への観客の反応から本公演が「非の打ち所がない成功」を取めたと報告している。彼はさらに、「高い質が実証されている日本の舞台公演はアメリカの大学で大変好意的に受け入れられることが証明された」として、将来もジャパン・ソサエティとロックフェラー3世基金が日本の舞台芸術分野で協力すべきだという希望も示した⁶¹。

しかし、本公演では問題点も浮き彫りになった。キーンと本間の個人的な話し合いが急速に具体化したいわば「テストケース」の公演だったこともあり、必要最小限の人数で編成された能楽団が非常にハードな日程をこなさなくてはならなかった。江島はもっと十分に時間をかけて準備をすれば、将来よりよい条件で公演することが可能だとしている⁶²。また、狂言方などを入れた完全な形での能楽団が結成できなかつたのは資金的な問題が大きかった。本公演の実現には、各大学からの資金とロックフェラー3世基金に加え、アメリカ国務省の協力も欠かせなかった。国務省は1961年に制定された米国相互教育及び文化交換計画法に基づき、往復航空旅費と期間中の1日20ドルの手当を支給し、この支援のおかげで能楽団は参加者を1人増やすことができたという⁶³。一方、日本政府が資金を提供することはなかった。キーンは1967年4月の『読売新聞』で、日本文化の海外紹介における日本政府のあり方に苦言を呈している。

私の日本文学とのつきあいも二十年以上にもなり、ようやくそのすぐれた諸点を知ることができるようになったが、ここで一言苦言を呈したい。それは自国の文化を積極的に外国に知らせようとする熱意や努力が、日本政府にあまり感じられないことである。…去年、私は日本の“能”をニューヨークに招待、上演したことがあった。このとき、アメリカ政府は多少の援助をしてくれたが、日本政府にはそっぽを向かれてしまった⁶⁴。

キーンは、外交のために「一流ホテルを借り切つての盛大なパーティー」をすることも必要だと認める一方、「日本文学を専攻している優秀な大学生たち」に支援することも日本政府が行うべきことではないかと主張した⁶⁵。

本公演の2年後、1968年にアメリカとメキシコを巡演した観世流の能楽

団は初の政府派遣文化使節となった。メキシコでのオリンピックに先駆けて行われる文化オリンピックに日本舞台芸術代表として招待されるという機会を活かし、ワシントンD.C.、ニューオリンズ、ロサンゼルス、サンフランシスコ、ホノルルを回ることとなったのである。外務省と国際文化振興会の強力な支援により、本能楽団は重要無形文化財保持者12人、芸術会員1人を含む、楽師23人、総勢31人の「未だかつて見たことのないような豪華な能楽団」となった⁶⁶。文芸顧問として参加した河竹登志夫は、本公演が「総体的に、その質において第一級のものであり、各地においてかけ値なしに、熱心な観客に強い印象を残したことはまちがいない」と総括した⁶⁷。

おわりに

1960年代のカルコンにおける舞台芸術に関する議論や、各舞台芸術公演実現への経緯を検討すると、この時代の日本文化の対米紹介の強力な推進力のひとつが、アメリカ人関係者の政治的思惑から離れた純粋な日本文化への関心だったことがわかる。カルコンにおいて日本側の参加者が感じたのは米国側の参加者の日本文化に対する高い評価だった。日本側と異なり、芸術に精通した参加者が多かった米国側の議論では、芸術交流の意義を理解し、日本芸術がアメリカ芸術に与える影響を好意的に捉える見方が多数を占めていたことがわかる。また、海外で紹介されることがほとんどなかった狂言をアメリカにもたらしたマッキンノンや、カルコンで望まれながらも具体化しなかった能のアメリカ公演を個人の努力によって実現させたキーンは共に日本文化の研究者であり、日本芸術の魅力を十分に理解したアメリカ人だった。加えて、米国政府や財団の協力もこれらの公演実現に不可欠だった。

一方、日本人関係者の間には、アメリカで自国の芸術を紹介したい、さらに、それを通して国内での伝統文化の地位向上を図りたいという強い思いがあった。第1回カルコンで高橋が示した、アメリカでの公演が日本国内での伝統芸術の維持につながるという考えは各芸術の関係者にも共有されていた。日本政府によって派遣されたシアトル博覧会での文楽公演の裏にも、国内で衰退しつつある文楽の威信を取り戻したいという文楽関係者の願いがあり、また、野村狂言団のアメリカでの活動にも、国内で注目を浴びつつも、能の付属物であるという印象が強かった狂言をアメリカに派遣することによって、その見方を打破しようとする狂言関係者の思惑があった。また、キーンを能の公演実現に向かわせたのは、アメリカ人にぜひ能を見せたいという能楽関

係者の強い思いだった。

以上のような、企画実現のために尽力した関係者の果たした役割に比べ、これらの公演における日本政府の存在は非常に小さなものだった。博覧会に招聘された文楽に対して支援を行った日本政府が狂言と能の企画に資金を出すことはなかった。1962年の国際文化振興会の組織再編成や1964年の外務省情報文化局内の文化事業部の設立など、1960年代初めに整備されたとされる「政府の主導する文化交流の実施体制」は不完全なものだったのである⁶⁸。

初の訪米とその成功は、各芸術の関係者に大きな自信を与えた。現在も存続する文楽協会が設立され、国内での体制が整備された文楽は、1968年に純粋な興行としてのアメリカ公演を成功させたのち、ヨーロッパやアジアでも公演を行うようになる。同様に、野村狂言団は1960年代に複数の海外公演を行って以降も、世界各地での公演を実現させている。また、ヨーロッパ公演が中心だった能は、アジアや北南米にも公演地を広げていくこととなった。1960年代に実現した、文楽と狂言の戦後初の海外公演、また、能にとって初めてのアメリカ公演は、これらの伝統芸術のその後の海外公演の道を開く重要な文化交流だったといえる。

注

- ¹ 志邨匠子「サンフランシスコ日本古美術展覧会（1951年）と冷戦下の日米文化外交」『多摩美術大学研究紀要』第27号（2012年）、87-102頁、志邨匠子「冷戦下の1953年アメリカ巡回日本古美術展」『秋田公立美術大学研究紀要』第3号（2016年）、27-38頁、池上裕子「ポスト・コンフリクトの日米美術交流—ジョン・D・ロックフェラー3世の役割を中心に」『コンフリクトの人文学』第3号（2011年）、41-59頁、Hiroko Ikegami, “The Japanese Exhibition House in the Museum of Modern Art, New York: Shofuso and the Japan Boom in Postwar America,” *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, 52 (2007): 56-74.
- ² 五百旗頭真編『日米関係史』（有斐閣、2008年）、215-16頁、能登路雅子「日米文化教育交流会議（カルコン）の成果と課題」、瀧田佳子編『太平洋世界の文化とアメリカ—多文化主義・土着・ジェンダー』（彩流社、2005年）、164頁。
- ³ 楠綾子「冷戦と日米知的交流—下田会議（1967）の一考察」『国際学研究』第3巻1号（2014年）、40頁。
- ⁴ 牟倫海『戦後日本の対外文化政策—1952年から72年における再編成の模索』（早稲田大学出版部、2016年）、165-66頁。
- ⁵ 五百旗頭真「民間団体と政府の関わり—日米知的交流はいかに進展したか」山本正編『戦後日米関係とフィランソロピー』（ミネルヴァ書房、2008年）、59頁。また、戦後の日本芸術に関する

- 国際文化交流を概観した大木裕子は、1960年代を「次第に政府が国際文化交流に力を入れ始め、日本文化の海外への紹介に資金的にも力点を置く」ようになった時期だと指摘している。大木裕子「戦後日本の芸術分野における国際文化交流」『文化経済学』第3巻2号(2002年)、90頁。
- ⁶ 「文化および教育の交流に関する日米合同会議開催について」、B' 5.6.0.J/U5 (第1巻)、外務省外交史料館。
- ⁷ 佐藤薫「日米文化教育会議の概要」『文部時報』1016号(1962年)、81頁。
- ⁸ 本会議で取り上げられた議題は(1)日米の文化及び教育の当面する諸問題(2)人物交流(3)図書・資料の交換(4)芸術の交流(5)日米相互研究(6)語学教育(7)公私団体の7つである。
- ⁹ 「文化及び教育の交流に関する日米合同会議議事要旨」、B' 5.6.0.J/U5 (第1巻)、外務省外交史料館。
- ¹⁰ 中屋健一「日米教育文化会議の成果」『日米フォーラム』第8巻3号(1962年)、46頁。
- ¹¹ 「文化及び教育の交流に関する日米合同会議議事要旨」。
- ¹² 同上。
- ¹³ 「文化及び教育の交流に関する日米合同会議の最終コミュニケ」、1962年1月31日、B' 5.6.0.J/U5 (第1巻)、外務省外交史料館。
- ¹⁴ 佐藤「日米文化教育会議の概要」、85頁。
- ¹⁵ 「文化及び教育の交流に関する日米合同会議議事要旨」。
- ¹⁶ 後藤静夫「文楽」『月刊文化財』第8巻(1986年)、14頁。
- ¹⁷ 内山美樹子、志野葉太郎『日本古典芸能と現代文楽・歌舞伎』(岩波書店、1996年)、62-75、98-99頁、服部幸雄、末吉厚、藤波隆之『体系日本史叢書 21 芸能史』(山川出版社、1998年)、636-37頁、佐々木英之助「いまはむかしの物語」、文楽協会『文楽』(財団法人文楽協会、1973年)、50頁。
- ¹⁸ 「『文楽』の危機 日本演劇学会シンポジウム」『演劇界』第20巻1号(1962年)、140-41頁。
- ¹⁹ 『毎日新聞』1962年3月16日、『朝日新聞』1962年3月16日、『読売新聞』1962年3月16日(夕)、『読売新聞』1962年3月17日、『読売新聞』1962年3月17日(夕)。
- ²⁰ 川添浩史「文楽北米公演に際して“VOICE OF AMERICA”との対話」『芸能』第4巻10号(1962年)、37頁。
- ²¹ 『米国21世紀大博覧会参加報告書』(日本貿易振興会、1963年)、2、52、99-101頁。
- ²² 川添「文楽北米公演に際して」、35、37頁、竹本文字大夫「文楽のシンガー」『キネマ旬報』第339巻(1963年)、51頁。『朝日新聞』は、これらの演目は外国人を意識した「総体に、分かりやすく、どちらかといえば派手な取合せ」だと評した。『朝日新聞』1962年7月4日(夕)。
- ²³ 川添「シアトル二十一世紀博に公演する文楽」『国際文化』第99号(1962年)、18-19頁、『読売新聞』1962年8月20日(夕)。
- ²⁴ 「アンケートに見る文楽シアトル公演の反響」『国際文化』第106号(1963年)、19頁、『読売新聞』1962年8月20日(夕)。

- ²⁵ 吉田玉男「渡米文楽始末記」『演劇界』第20巻11号(1962年)、108頁、『朝日新聞』1962年8月7日(夕)、『読売新聞』1962年8月20日(夕)、『朝日新聞』1962年8月26日、『毎日新聞』1962年9月9日(夕)。
- ²⁶ 『毎日新聞』1962年9月9日(夕)。
- ²⁷ 内山、志野『日本古典芸能と現代』、104、127頁。
- ²⁸ 川添「シアトル二十一世紀博に公演する文楽」、17-18頁。
- ²⁹ 五百旗頭「民間財団と政府の関わり」、60頁、キンバリー・グールド・アシザワ「米国における日本研究の推進」、山本編『戦後日米関係とフィランソロピー』、193頁；Department of State, External Research Division, *Language and Area Study Programs in American Universities* (U.S. Government Printing Office, 1962), 27.
- ³⁰ リチャード・N・マッキンノン、佐伯彰一「12月8日とアメリカ人旧制高校生の運命」『諸君！日本を元気にするオピニオン雑誌』第26巻1号(1994年)、214-21頁；Vivienne Kenrick, “Personality Profile: Richard N. McKinnon,” *The Japan Times*, May 12, 1984.
- ³¹ 服部他『体系日本史叢書21』、639-43頁。
- ³² マッキンノン「12月8日とアメリカ人旧制高校生の運命」、224頁。
- ³³ 野村万作「アメリカにおける狂言」、東京アメリカンセンター編『日米文化交流の百年：明治百年記念論集』（アメリカ大使館広報文化局出版部、1968年）、109頁、『狂言』に高まる関心—野村狂言団の渡米公演—『朝日ジャーナル』第10巻16号(1968年)、50頁。
- ³⁴ 「対談 能・狂言、演者と見所」『国文学：解釈と教材の研究』第23巻7号(1978年)、42-43頁。
- ³⁵ 鶴田欣也「青い目の太郎冠者たち：アメリカの狂言教室」『悲劇喜劇』第18巻4号(1964年)、37-38頁、野村万作『太郎冠者を生きる』（白水社、1984年）、144-45頁、鶴田欣也「アメリカ狂言—影響の両面—」『芸能』第6巻9号(1964年)、37頁、「アメリカ狂言の持つ意義 座談会」『狂言』第22号(1964年)、2-8頁。
- ³⁶ 「記録 アメリカでの狂言」『狂言』第22号、10-19頁、『朝日新聞』1963年12月25日(夕)。
- ³⁷ ジョン・D・ミッチェル「狂言の米国公演に際しての所感」『狂言』第22号、9-10頁。
- ³⁸ 野村家が発行した機関紙『狂言』の第22号では各地の新聞の反響のいくつかが掲載されている。『狂言』第22号、13-19頁。
- ³⁹ 野村万蔵『狂言芸話』（わんや書店、1981年）、111-12頁、「能楽対談 アメリカ・狂言」『能楽タイムズ』1964年9月1日。
- ⁴⁰ 野村万作「米国から帰って思う」『朝日新聞』1964年5月5日。
- ⁴¹ 『朝日新聞』1965年10月8日(夕)、『朝日新聞』1966年10月28日(夕)、『毎日新聞』1981年6月3日(夕)、『狂言』に高まる関心、50頁。
- ⁴² 菅原卓「日米文化交流会議の実況」『芸能』第6巻1号(1964年)、17頁。
- ⁴³ Douglas Overton to Janet Paine (Assistant Secretary of the Rockefeller Foundation), Oct. 24, 1963, folder

- (f.) 3224, box (b.) 356, series (s.) 200, Rockefeller Foundation records, Rockefeller Archive Center (RAC), New York.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ 菅原「日米文化交流会議の実況」、16-17頁。
- ⁴⁶ 「文化及び教育の交流に関する第二回日米合同会議の最終コミュニケ」、1963年10月22日、B' 5.6.0.J/U5 (第2巻)、外務省外交史料館。
- ⁴⁷ 「第3回日米合同会議 米側討議参考資料、仮訳 The Role of the University in Mutual Understanding」、同上。
- ⁴⁸ 服部他『体系日本史叢書 21』、639-45頁、外務省『わが外交の近況』(外務省、1956年)、164頁、大谷准「能・狂言海外公演資料および付録的感懐一上—」『芸能』第20巻3号(1978年)、30頁。
- ⁴⁹ 「ドナルド・キーン年譜」、一般財団法人ドナルド・キーン財団
(<https://www.donaldkeene.org/history>) 最終アクセス日、2022年7月24日。
- ⁵⁰ ドナルド・キーン「能が渡米するまで」、荏寺枚平「渡米うらばなし」『宝生』第15巻、434号(1966年)、10頁、25頁。
- ⁵¹ キーン「能が渡米するまで」、10-11頁。
- ⁵² Donald Keene to Porter A. McCray (Director of JDR III Fund), Mar. 18, 1966, f.7, b.896, Asian Cultural Council records, Grants, RG5 (FA1403), RAC.
- ⁵³ 加藤幹雄『ロックフェラー家と日本:日米交流をつむいだ人々』(岩波書店、2015年)、203-205頁。
- ⁵⁴ 荏寺「渡米うらばなし」、24頁。
- ⁵⁵ Keene to McCray, May 4, 1966, Overton to McCray, May 5, 1966, f.7, b.896, Asian Cultural Council records, RAC.
- ⁵⁶ McCray to Overton, June 17, 1966, *ibid*.
- ⁵⁷ 江島尤一「能、アメリカを巡る」、西一祥、松田存編『能楽海外公演史要』(錦正社、1988年)、39-40頁、『毎日新聞』、1966年5月28日(夕)。
- ⁵⁸ 宝生英雄「米国各大学巡回公演にあたって」『宝生』第15巻、434号、28頁。
- ⁵⁹ 事務責任者の江島尤一は、ニューオリンズを訪れた際、総領事の奥田直一から、南部には「歴史も古く文化程度も高い都市が数多くあるのだから、日本の政府も文化関係者ももっと認識を改めてほしい」と言われたことを記録している。江島尤一「渡米能楽団 公演旅行メモ(一)」『宝生』第16巻、438号(1967年)、39頁。
- ⁶⁰ 宝生英雄「訪米演能を終えて」『月間文化財』第42巻(1967年)、39頁、江島「能、アメリカを巡る」、41-42頁。
- ⁶¹ 江島「能、アメリカを巡る」、43頁; Overton to McCray, Jan. 26, 1967, f.7, b.896, Asian Cultural Council records, Grants, RG5 (FA1403), RAC.
- ⁶² 江島「能、アメリカを巡る」、43頁。

- ⁶³ 「宝生英雄氏に招待状」『宝生』第15巻434号、7頁; Overton to McCray, Jan. 26, 1967.
- ⁶⁴ ドナルド・キーン「日本文化のために 海外進出に冷たすぎる政府」『読売新聞』、1967年4月10日(夕)。
- ⁶⁵ 同上。
- ⁶⁶ 河竹登志夫『続比較演劇学』(南窓社、1974年)、275頁、鈴木九萬「アメリカ・メキシコに於ける能公演」『観世』第35巻8号、2頁。
- ⁶⁷ 河竹『続比較演劇学』、283頁。
- ⁶⁸ 加藤淳平『日本の文化交流 新しい理念を求めて』(サイマル出版会、1988年)、48-49頁。