

1950年代の日本舞台芸術とアメリカ ——1959年アメリカ雅楽公演を中心に——

倉 林 直 子

Summary

This paper examines some Japanese performing arts sent to the United States in the 1950s, especially focusing on the first visit of gagaku troupes, the troupe of dancers and musicians from the Japanese Imperial Household to the United States in 1959. There were various factors which made the gagaku visit possible.

In the mid-1950s, there was a so-called “Japan Boom” in the United States. Realizing the importance of the Japanese arts which could inspire the western arts, some American artists and intellectuals worked to promote the attractiveness of the Japanese arts to American citizens. The Japanese performing arts were not an exception. The *nihon-buyo* performance so-called Azuma Kabuki in 1954 strengthened the interest in the Japanese traditional arts among some American citizens.

The artistic interest of Lincoln Kirstein in the Japanese arts was the important factor in the realization of the gagaku visit. As general director of the New York City Ballet, Kirstein thought the music and dance of gagaku would have a good influence on western performing arts. Although he could not get financial support from the U.S. government and the Rockefeller Foundation, he realized the project by cooperating with the Japanese government which became interested in exporting the Japanese culture abroad at that time.

The success of the gagaku visit show that some Americans in the 1950s sought the traditional Japanese culture which was not Americanized. This fact made the Japanese proud of their traditional culture, which resulted in the increase in exportation of the Japanese arts abroad.

はじめに

日本とアメリカの関係を語る際、外交や政治、経済のみならず、かつて「第二義的に扱われてきた」文化的側面を取り上げることでその全体を捉えようとする研究も増えつつあり、本稿が対象とする1950年代の日米関係に関してもその傾向が顕著である。¹⁾

1950年代、国家イメージの向上や友好的世論の形成、またアメリカ的価値の浸透を図るというアメリカ政府の冷戦戦略の一環として、アジア太平洋地域の要衝である日本にお

¹⁾ 松田武「戦後日米関係とアメリカの文化外交」『国際問題』第578号(2009年)、22頁。

いても積極的な広報宣伝活動が展開された。²⁾ 一方、敗戦、占領を経験し、経済復興が最優先だった日本はアメリカの文化攻勢に対して受け身にならざるを得なかった。したがって、1950年代の日米文化交流を扱う先行研究の多くは、アメリカ文化の日本への流入に焦点を当て、日本に対するアメリカの影響力の大きさや主導権の強さといった日米関係の不平等な側面が、政治や経済といった分野と同様に文化交流にもみられることを指摘している。³⁾

しかし、多くのアメリカ文化が日本にやってきた1950年代には、美術品や建築、舞台芸術などの日本文化がアメリカに送られた。⁴⁾ このような日本文化のアメリカへの流入を扱う研究も増えつつあるが、その多くもまたアメリカへの日本文化の紹介をアメリカ主導かつ、その冷戦的意図を反映した文化交流の一部であると論じている。⁵⁾

この傾向は、1950年代にアメリカで上演された舞台芸術——日本舞踊である「アズマ・カブキ」(1954年)、宝塚歌劇(1959年)や歌舞伎(1960年)——に関する研究でも見られる。⁶⁾ 1950年代に激化した冷戦が、当時のアメリカ人の考えに少なからず影響を与えたことは否定できない。しかし、これまでの研究が示す1950年代の日米文化交流は、冷戦が重視されるあまり一面的なものになってはいないだろうか。実際の交流事業の実現には、政治的な要因に加え、経済的、社会的、そして文化的な要因、また、関係者の冷戦にとどまらないさまざまな思惑が影響していると考えられる。

本稿では、宮内庁楽部による1959年のアメリカでの雅楽公演を取り上げる。「雅楽史に特筆される本格的雅楽の初海外公演」である本公演以降、宮内庁楽部だけでなくさまざまな雅楽団体が海外で公演を行うようになった。⁷⁾ また、この動きは雅楽だけでなく、他の伝統芸能にも波及し、1960年代の文化交流にはそれまでの「欧米文化を受け入れる受信型

²⁾ アメリカ文化外交に関しては、藤田文子『アメリカ文化外交と日本——冷戦期の文化と人の交流』(東京大学出版会、2015年)、松田武『戦後日本におけるアメリカのソフト・パワー——半永久的依存の起源』(岩波書店、2008年)を、日米文化交流におけるアメリカの民間財団による活動は、山本正編『戦後日米関係とフィランソピエ——民間財団が果たした役割、1945～1975年』(ミネルヴァ書房、2008年)を参照。

³⁾ 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)、129–30頁、細谷千博『日本外交の軌跡』(日本放送出版協会、1993年)、128頁。

⁴⁾ 文部省調査局国際文化課編『日米文化交流の実態——そのあらし』(文部省調査局国際文化課、1961年)、6–14頁。

⁵⁾ 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「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.

⁶⁾ Kevin J. Wetmore Jr., “1954: Selling Kabuki to the West,” *Asian Theatre Journal* 26, no. 1 (Spring 2009): 78–93; Barbara E. Thornbury, *America's Japan and Japan's Performing Arts: Cultural Mobility and Exchange in New York, 1952–2011* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013), 32–65; Samuel L. Leiter, *Kabuki at the Crossroads: Years of Crisis, 1952–1965* (Leiden, Boston: Global Oriental, 2013), 382–98、朴祥美『帝国と戦後の文化政策——舞台の上の日本像』(岩波書店、2017年)、101–16頁。

⁷⁾ 押田良久「雅楽」『月刊文化財』第275号(1986年)、32–39頁。

から発信型への変化」が見られるようになった。⁸⁾ 本公演は戦後の日本文化発信を考える上でも重要な転機だと考えられるが、これを日米の資料から包括的に論じた研究はない。⁹⁾ 本稿では、ニューヨーク公立図書館の舞台芸術図書館が所蔵する資料に加え、日本の政府資料、日米の新聞、演劇雑誌をもとに日米双方の視点から雅楽公演に至る経緯や反応を論じる。また、本公演の成功の背景を探るため、1950年代半ばからの「日本ブーム」やアズマ・カブキにも言及する。本公演が実現に至り、好評を博した背景には、1950年代半ばからアメリカで高まった日本文化に対する関心や、雅楽を紹介したいというアメリカ人関係者の強い思い、また、日本政府の思惑など多様な要素が交錯している。

1. 日本ブーム

1950年代半ば頃からいわゆる「東洋ブーム」及び「日本ブーム」が世界の一部の都市で見られるようになった。アメリカでも、特にニューヨークなどの大都市で、絵画、版画、書などの美術品や、住居や庭園といった建築から草履や火鉢などの工芸品に至るまでさまざまな日本文化が広く受け入れられた。¹⁰⁾ このブームの背景には、占領後に日本から帰国したアメリカ兵や、冷戦期の重要な同盟国である日本の対米輸出を強化するためにジョン・D・ロックフェラー3世 (John D. Rockefeller III) が主導した古美術展や絵画展、建築展や工芸展などの成功があるとされている。¹¹⁾

実際、当時の日本人識者の中には「ソ連嫌いがはね返って日本好みになっている」というように、日本ブームの根本に冷戦を背景とした「政治的なもの」があることを指摘する者もいたが、¹²⁾ 日本芸術の専門家たちは欧米の芸術家の東洋への関心の裏にあるのは、西

⁸⁾ 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。

⁹⁾ 本雅楽公演に関して、バーバラ・ソーンブリーによる戦後ニューヨークにおける日本の舞台芸術受容を扱った著書と、マーティン・ダーバーマンによるリンカーン・カースティンの伝記で取り上げられているが、どちらも日本側の資料を使用していない。また、ソーンブリーの著書は雅楽公演に至る経緯には触れていない。Thornbury, *America's Japan and Japan's Performing Arts*, 54–55; Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2008), 534–35.

¹⁰⁾ 『「東洋ブーム」の問題点 その2〈カルテ〉 パラエティ・東西交流』『美術手帖』第138号(1958年)、13–17頁、「ニューヨークに直行する版画」『芸術新潮』第10巻5号(1959年)、258–69頁、「日本ブームを確かめる」『芸術新潮』第11巻6号(1960年)、88–102頁。

¹¹⁾ シーラ・ジョンソン、鈴木健次訳『アメリカ人の日本観——ゆれ動く大衆感情』(サイマル出版会、1986年)、139–46頁、池上「ポスト・コンフリクトの日米美術交流」、43–48頁、木田拓也『工芸とナショナリズムの近代——「日本的なもの」の創出』(吉川弘文館、2014年)、149頁。これらの先行研究で取り上げられているアメリカ巡回日本古美術展(1953年)や日本陶芸展(1954年)、松風荘展示(1954年)といった美術品や建築の展示に深く関わったロックフェラー3世は、アメリカ政府と密接な関係を持ち、文化冷戦の強力な担い手として知られるロックフェラー財団の理事長として、戦後の日米関係、特に文化関係の再構築に多大な影響をもたらした。ロックフェラーの日本美術に対する関心については、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)、182–87頁を参照。

¹²⁾ 「日本ブームの解剖」『時事通信』第4232号(1959年)、11–12頁。

洋芸術における行き詰まりであるとの共通認識を示していた。例えば、美術評論家の植村鷹千代は、西洋の「合理主義芸術観」の行き詰まりが「東洋的直観主義、非合理主義」に対する関心を生み出し、その結果、欧米の美術家が、この「自然観や人生観から生まれた日本芸術の遺産」に魅力を感じるようになったということが日本ブームの「核心」だと論じた。¹³⁾ このような指摘は美術界のみならず、建築や工芸などさまざまな分野の専門家によってなされた。¹⁴⁾ つまり、欧米の芸術家は、行き詰まる西洋芸術に活路を見出すために東洋の文化に目を向けるようになったといえる。¹⁵⁾

植村はさらに、日本文化の受容が「ブーム」と呼ばれるまでに大規模で本格的になったのは、その交流に「一流の前衛的芸術家や文化人をはじめ、啓発と宣伝の面で実力と才能をもつ人々」がいたことが大きく影響したと述べている。¹⁶⁾ すなわち、あらゆる分野において日本文化に魅了された知識人がおり、彼らが積極的に紹介を行うことで一般の人々の間にも日本文化が浸透したのである。

日本の舞台芸術をアメリカにもたらそうとする動きにおいても、アメリカの専門家や文化人の果たした役割は大きかった。例えば、歌舞伎に関しては、舞台演出家ならびに映画監督として有名なジョシュア・ローガン (Joshua Logan) が、占領が終わるところから歌舞伎招致の活動をはじめ、さらにピューリッツァー賞作家のジェイムズ・ミッチェナー (James Michener) や、占領軍で演劇検閲官だったフォービアン・パワーズ (Faubion Bowers)、劇作家のポール・グリーン (Paul Green) らが歌舞伎の魅力を新聞や雑誌を通して伝えることでその後押しをした。他の芸術と同様、欧米の演劇界では西洋演劇のリアリズムに対する疑念が起っており、その活路を高度に様式化された歌舞伎に求めたと考えられる。¹⁷⁾

1954年には「アメリカで最も影響力のある演劇雑誌」¹⁸⁾といわれる『シアター・アーツ』が日本芸術の特集を組んだ。アメリカ総領事の島津久永が謝辞を書き、日本企業の広告が多く掲載されていることから、日本側の協力がかなりあったと思われるが、この企画には多くのアメリカの知識人が関わっていた。ミッチェナー、パワーズ、グリーンに加え、コ

¹³⁾ 「日本ブームにどう対処する」『時事通信』第3699号(1958年)、8頁。同じく美術評論家である富永惣一も、美術家の間でみられる日本への関心は「非ヨーロッパ的造形方法に対する関心」であり、「直観的把握へ対する関心」であると指摘している。富永惣一「限定空間から無限空間へ」『美術手帖』第138号(1958年)、10頁。

¹⁴⁾ 例えば、建築学者の山本学治は、「機械文明に抑圧された」生活を送るアメリカ人が、日本建築に見られる「手工業的なたくみさ、自然の素材を生かした美しさ」を求めるようになったと述べている。山本学治「日本建築ブームということ」『国際文化』第57号(1959年)、4-5頁。また、通産省産業工芸試験所の寺島祥五郎も「合理化され、機械化されてきた生活が、頂点に達した時人間は必然的に自然の美しさに憧れを持つ」という流れに日本ブームが乗ったのではないかと論じている。寺島祥五郎「ニューヨークのダイアナさん」『国際文化』第57号、7頁。

¹⁵⁾ 植村は、日本人がこれに先回りして迎合し、西洋人に喜ばれるようなものを提供するようなことがあってはならないとも述べている。「日本ブームにどう対処する」、9頁。

¹⁶⁾ 同上論文、7頁。

¹⁷⁾ 拙稿「日米文化交流をめぐる協調と摩擦—1960年歌舞伎のアメリカ公演を一例として—」『アメリカ史研究』第40号(2017年)、123-24頁。

¹⁸⁾ Samuel L. Leiter, “When *Theatre Arts* Looked Eastward: Japan’s Reception in America’s Leading Theatre Periodical (1916–64),” in *Japanese Theatre and the International Stage*, ed. Stanca Scholz-Cionca and Samuel L. Leiter (Boston: Brill, 2001), 59.

ロンビア大学名誉教授で歴史学者のジョージ・サンソム (George Sansom) や映画評論家のドナルド・リチー (Donald Richie) が、歌舞伎や能から映画に至るまで多様な日本芸術を論じている。

本特集で強調されているのは日本芸術の芸術的価値だけでなく、西洋芸術に影響を与えるその固有性である。例えば、グリーンは、「音楽、舞踊、身振り、言葉、衣装などのさまざまな演劇的要素が調和をとって織り交ざる」歌舞伎がアメリカで上演されることによって、アメリカの演劇界が刺激を受けることを期待した。¹⁹⁾ また、古代の聖なる舞踊に起源をもつ日本演劇の最も近い祖先として能を取り上げたサンソムは、日本演劇と西洋演劇の違いを論じている。雄弁さが求められる西洋演劇と異なり、能では、演技や言葉、歌や動きが厳しく統制され、直接的な表象が完全に避けられる。このような能の美学は、歌舞伎をはじめとする日本演劇に影響を与えているとサンソムは指摘する。能に代表される言葉に頼らない日本演劇は、絵画や詩で見られる日本の美学の伝統と一致し、またそれは精巧なリアリズムとは相反するものなのである。²⁰⁾

このように、アメリカにおける1950年代の日本ブームの背景には、西洋芸術に限界を感じていた専門家や文化人が新たな活路として注目した日本芸術に関し、その伝統に裏打ちされた魅力を積極的に宣伝した結果、一般のアメリカ人の関心が高まったという流れがあり、それは舞台芸術に関しても例外ではなかった。このような時流に乗り成功を取めた日本の舞台が日本舞踊家の吾妻徳穂率いるアズマ・カブキだった。

2. アズマ・カブキ

アズマ・カブキのアメリカ公演を実現させたソル・ヒューロック (Sol Hurok) は宣伝に長けた有名な興行師だった。アメリカ人の間で高まっていた歌舞伎に対する関心を理解していた彼は、女性が中心の日本舞踊で正統派の歌舞伎と全く異なる吾妻流と「アズマ・カブキ・ダンサーズ・アンド・ミュージシャンズ (Azuma Kabuki Dancers and Musicians)」という名称のもとに契約した。²¹⁾ その結果、アズマ・カブキを報道した新聞記事ではほとんどの見出しで「アズマ」の言葉が削られ、内容も歌舞伎と混同したものが多く見られた。²²⁾

ヒューロックはまた、皇室と日本政府による支援を実態より大きく宣伝し、アズマ・カブキの真正性を強調した。高松宮宣仁殿下の後援名義を得てはいたが、資金に関しては日

¹⁹⁾ Paul Green, "East Meets West," *Theatre Arts* (March 1954): 69.

²⁰⁾ George Sansom, "The Aesthetics of Japanese Theatre," *ibid.*, 77-79, 88.

²¹⁾ 吾妻は日本舞踊を日本では「カブキ」と呼ばないこと、また、出演予定のメンバーが歌舞伎役者でなくダンサーであることを繰り返し説明したものの、ヒューロックは「カブキ」という名称を付けないと、観客の動員が期待できないと譲らなかつたと振り返っている。吾妻徳穂『踊って躍って八十年』(読売新聞社、1988年)、135-37頁。

²²⁾ Yuji Ito, "Japan Sends Kabuki Dancers to America," *New York Herald Tribune*, Feb. 14, 1954; John Martin, "The Dance: Kabuki," *New York Times*, Feb. 14, 1954.

本政府の援助を受けることはできず、すべての経費は吾妻個人から出されていた。²³⁾しかし、本公演直前の『ニューヨーク・タイムズ』では、それまでに来た日本の舞踊である宝塚歌劇と異なり、アズマ・カブキは高松宮と日本の外務省が後援し、「最も高い公的な承認の印」が与えられていると説明されている。さらに、歌舞伎劇に出演を禁じられた女性によって作られた舞踊として吾妻流が紹介され、歌舞伎と同じ伝統を持っていることが指摘されている。²⁴⁾このような宣伝の結果、アズマ・カブキが歌舞伎と同様、長い伝統に基づいており、「公なもの」であるゆえに西洋化されていないと捉えられたこともアメリカ人の関心を高めた理由のひとつであると考えられる。

さらに、ヒューロックはアメリカ人に合うように演目にアレンジを加えた。日本芸術に触れたことがあるアメリカ人が少ないという状況で、「ショー・ビジネス」としてアズマ・カブキを成功させるための前提となるのは、アメリカ人の好みに合わせつつ、日本的なものを失わないことであると彼は吾妻に伝えた。²⁵⁾実際の公演では、「道成寺」や「二人枕久」のような見た目の華麗さと踊りの美しさに定評があるものだけでなく、「三番叟」や「土蜘蛛」、「棒縛」や「石橋」など、動きが大きくリズムカルでわかりやすい演目が上演された。²⁶⁾さらに、ヒューロックはこれらの演目を「カットして、スピーディに」と、極限まで短くするよう要求した。結果、「三番叟」は3分、「石橋」は5分、「道成寺」は15分というように、演目の時間が削られ、6、7つの演目を休憩込みで2時間に収めることとなった。²⁷⁾吾妻は、当時の外国人が求めているのは「歌舞伎ショー」だったと振り返っているが、ニューヨーク総領事の島津久大は、演目を「極度に短縮して米人好みとし、日本音楽も米人に向くようにアレンジ[原文ママ]してあった点」が本公演の成功の要因だったと外務省に報告している。²⁸⁾

1954年2月22日から始まったニューヨークでの公演に対するメディアの反応は非常に

²³⁾ 浜野保樹『偽りの民主主義——GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』(角川グループパブリッシング、2008年)、451頁。

²⁴⁾ Martin, “The Dance: Kabuki.” 同様に『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』でも歌舞伎と吾妻流のつながり、また本公演に対する公的支援が強調されている。Ito, “Japan Sends Kabuki Dancers to America.” 日本の雑誌も、本公演の成功の要因のひとつとして「高松宮や岡崎外相のメッセージを巧妙に宣伝したので、一見日本国の公式な催しのような印象を与え」たことを挙げている。「アズマ・カブキへの反響」『時事通信』第2518号(1954年)、7頁。

²⁵⁾ 「日舞家と音楽を語る」『音楽の友』第12巻10号(1954年)、124頁。

²⁶⁾ 他には、歌舞伎発生時の女歌舞伎の舞踊である「歌舞伎踊り」、小泉八雲の『怪談』に出てくる話のひとつである「雪女」、弁慶と牛若丸の戦いを描いた「橋弁慶」なども演じられた。“Kabuki Dancers Bow at Century Feb. 18,” *New York Times*, Jan. 22, 1954. 「道成寺」は1960年のアメリカ歌舞伎公演でも上演された。歌舞伎評論家の河竹登志夫は、その理由として「ことばはほとんど必要なく、エキゾチシズムに富み、色と形と音でじかに美感覚に訴える歌舞伎舞踊なら、文句なくよろこばれるにちがいない」と考えたことを挙げている。河竹登志夫『歌舞伎』(東京大学出版会、2001年)、7頁。

²⁷⁾ 藤間万三哉「アズマ・カブキ渡米日記」『芸術新潮』第5巻8号(1954年)、229頁、吾妻徳徳「アメリカの花道を往く」『文藝春秋』第32巻12号(1954年)、256頁、「アズマ・カブキへの反響」、7頁。

²⁸⁾ 吾妻『踊って躍って八十年』、139頁、「吾妻舞踊団に関する件」、1954年2月24日、I'-0075、外務省外交史料館。東宝の重役である森岩雄も島津と同様の見方をしている。森岩雄「大当りの日本文化」『文藝春秋』第32巻7号(1954年)、266頁。

よかった。目立つのは舞踊に加え、音や装束、舞台など、視覚や聴覚に訴える部分での評価である。例えば『ニューヨーク・タイムズ』のジョン・マーティン (John Martin) は、アズマ・カブキを楽しむために必要なのは日本芸術に関する知識ではなく、「目と耳と、舞台での名人芸を楽しむセンス」であり、観客は「心を開いて、与えられるものをそのまま受け入れればいい」と述べている。²⁹⁾ また、『ニューヨーカー』のウインスロップ・サージェント (Winthrop Sargeant) によると、アズマ・カブキの「風変わりな象徴的なパントマイム、厳粛に誇張された、うなるような会話や非常に儀式的な舞踊と音楽」は真に日本的であり、衣装や舞台は「日本芸術でしばしばみられる芸術的な簡潔さを魅惑的に示す」ものだという。³⁰⁾ さらに、『サタデー・レビュー』のアーヴィング・コロディン (Irving Kolodin) は、アズマ・カブキがアメリカにもたらしたのは「日本の伝統芸術」、つまり「目を楽しませる色彩、耳を魅了する音、(視覚と聴覚) 両方の感覚を虜にする動き」だと述べている。³¹⁾ アズマ・カブキでは一部歌舞伎から台詞入りの演目を選んで上演したが、舞踊が中心であり、かつ、音楽もアメリカ人向けにアレンジしてあったため、日本語を理解しないアメリカ人であっても受け入れやすいものだったといえる。³²⁾

ニューヨーク公演を皮切りに、アズマ・カブキはワシントンD.C.、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコなど7都市を4か月かけて巡業した。ニューヨーク公演時と同様、各地の新聞は吾妻流と歌舞伎のつながり、その伝統の長さ、また皇室や日本政府の支援を強調する記事を掲載した。³³⁾ また、吾妻の一団は日本の芸能関係者として初めてホワイトハウスを訪問し、アイゼンハワー大統領に接見もした。³⁴⁾ さらに翌年には8か月かけ、ヨーロッパとアメリカの主要都市56か所で公演を行った。

アズマ・カブキの成功は、日本人関係者の間にさまざまな反応を引き起こした。アメリカ各地の総領事はアメリカでの日本文化に対する関心の高まりという好機を捉えた本公演の成功を通し、舞台芸術をはじめとする日本の伝統文化を将来的にもアメリカで積極的に紹介するべきだという認識を強め、その旨を外務大臣に報告している。³⁵⁾ 一方、日本舞踊に「カブキ」の名を付けたアズマ・カブキの成功に強い危機感を持った歌舞伎関係者は、アズマ・カブキと歌舞伎の違いを示すため、江戸時代に歌舞伎を上演する3つの劇場のみ

²⁹⁾ John Martin, "Century Yields to Kabuki Troupe," *New York Times*, Feb. 19, 1954.

³⁰⁾ Winthrop Sargeant, "Musical Events: Bartok and Kabuki," *New Yorker*, Mar. 6, 1954.

³¹⁾ Irving Kolodin, "Music to My Ears: Azuma Kabuki Dancers, Operatic Affairs, Etc.," *Saturday Review*, Mar. 6, 1954.

³²⁾ 『クリスチャン・サイエンス・モニター』のマーガレット・ロイドは、アズマ・カブキの「音楽や動き、舞台装置に、皆が理解できる言葉が存在する」と述べている。Margaret Lloyd, "Kabuki Troupe Acclaimed at Premiere in New York," *Christian Science Monitor*, Feb. 27, 1954.

³³⁾ 例えば、"Japanese Kabuki Dancers and Musicians at the Shubert This Week," *Daily Boston Globe*, Mar. 28, 1954; "Kabuki Troupe to Open Monday at the National," *Washington Post*, Apr. 11, 1954; "On the Aisle: Kabuki Lore Fascinating Show for Stagestruck of All Ages," *Chicago Daily Tribune*, Apr. 20, 1954.

³⁴⁾ "President Meets Kabuki Troupe," *New York Times*, Mar. 23, 1954.

³⁵⁾ 「吾妻舞踊団に関する件」(ニューヨーク総領事)、1954年2月24日、「吾妻歌舞伎団に関する件」(シカゴ総領事)、1954年5月4日、「吾妻舞踊団一行の当地公演に関する件」(ロサンゼルス総領事)、1954年6月3日、I-0075、外務省外交史料館。

が名乗ることを許されてきた「大歌舞伎」という呼称を英訳した「グランド・カブキ (Grand Kabuki)」という名称を提唱した。³⁶⁾そして、アズマ・カブキが伝統的歌舞伎ではないことを知ったアメリカの観客は、歌舞伎と聞くとグランド・カブキかどうかを問題にするようになった。³⁷⁾すなわち、ヒューロックの戦略により「歌舞伎ショー」として成功したアズマ・カブキは、日本政府に伝統芸術輸出の更なる必要性を感じさせると同時に、アメリカでの「真の」日本芸術への関心をより高めることとなったのである。

3. 雅楽への関心

アズマ・カブキによって高まった日本の伝統芸術に対するアメリカ人の関心を如実に示したのが、1959年の雅楽公演に対する反応である。この年の5月からそれまで海外公演の機会がなかった宮内庁楽部の雅楽が2か月近くかけて全米各地を回り、好評を博した。

第二次世界大戦後、それまで「皇国史観に基づいた皇室や天皇個人の崇拜、軍国主義下の挙国一致への国民の動員に利用」されてきた雅楽は大きな危機に直面した。終戦直後、神道指令によって国家神道を解体したGHQは宮内省に大幅な組織改革を命じ、政教分離の原則のもと、皇室と政府の財産、儀式、職員などを明確に分け、宮中祭祀を皇室が私的に行う領域としたのである。³⁸⁾一方、日本側は雅楽を積極的にGHQ関係者に紹介し、その存続を図った。実際、終戦直後の1945年10月には雅楽練習所へ進駐軍の報道関係者が訪れ、そのことが「海外に紹介される宮中秘曲」として『東京新聞』で報道された。³⁹⁾これ以降も、1946年3月には米国教育視察団による舞楽参観、10月には外務省の外郭団体である国際文化振興会主催の雅楽演奏会、さらに、1948年10月には国立博物館での進駐軍招待舞楽というように、GHQ関係者に対する舞楽供覧がたびたび行われた。⁴⁰⁾その結果、政府機関から楽部が切り離されたり、廃止されたりすることもなく、1949年の宮内庁発足の際には、その定員は半減したものの宮内庁楽部として存続することとなった。⁴¹⁾

GHQ関係者に披露された雅楽は日本の宮廷に伝えられた神秘的な伝統芸術として非常に人気が高かったが、⁴²⁾雅楽のアメリカ公演を実現させようという動きにつながることはなかった。GHQによって規制の対象となった歌舞伎をアメリカで上演しようとする動きが、占領が終わると同時に生じてきたこととは対照的である。⁴³⁾これは、民間の興行として定

³⁶⁾ ニューヨークの島津総領事も岡崎勝男外務大臣に対し、大多数のアメリカ人が「カブキ」という看板につられ、歌舞伎劇と混同しているという点では、「真の歌舞伎との関連において疑問を残した」と報告している。「吾妻舞踊団に関する件」、1954年2月24日、花田昌子『聞き書き尾上九朗右衛門』（朝日新聞社、1996年）、66-67頁。

³⁷⁾ 浜野『偽りの民主主義』、483-84頁。

³⁸⁾ 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉継承・普及・創造の軌跡』（岩波書店、2010年）、159-60頁。

³⁹⁾ 「海外に紹介される宮中秘曲」『東京新聞』、1945年10月26日。

⁴⁰⁾ 『楽事録』昭和21年8号、21号、昭和23年19号、宮内庁書陵部。

⁴¹⁾ 塚原康子『明治国家と雅楽 伝統の近代化／国楽の創成』（有志舎、2009年）、232頁。

⁴²⁾ 同上書、233頁。

⁴³⁾ 拙稿「ポスト講和期の日米関係と文化—ジョシュア・ローガンの活動を中心に—」『津田塾大学紀要』第49号（2017年）、155-75頁、「日米文化交流をめぐる協調と摩擦」、122-40頁。

期的に行われる歌舞伎に比べて、年に数回の一般公開にとどまる雅楽がアメリカ人の目に留まることが少なかったからだと考えられる。

1959年にアメリカでの雅楽公演を実現させたニューヨーク・シティ・バレエ (New York City Ballet, NYCB) 総監督のリンカーン・カースティン (Lincoln Kirstein) も、歌舞伎に関心を持っていたアメリカ人のひとりである。⁴⁴⁾ 彼は1960年に歌舞伎のアメリカ公演を実現させるが、その1年前に雅楽をアメリカにもたらすことに成功していた。

1958年3月、国務省後援によるNYCBの5か月に渡る海外巡演に総監督として帯同したカースティンは初めて日本を訪れ、4週間の滞在で東京と大阪で公演を行う一方、日本の多様な舞台芸術に触れ、これらの芸術に「感情的にも美的にも心打たれ」た。⁴⁵⁾ 中でも、特に関心を持った歌舞伎、能、雅楽の中で、彼は「最も輸出しやすい」雅楽をアメリカにもたらすため、6月末にジャパン・ソサエティ (Japan Society) 専務理事のダグラス・オヴァートン (Douglas Overton) とともに、ニューヨーク総領事の田中三男を訪問し、NYCBの新シーズンが始まる9月の雅楽団の派遣を外務省に打診するよう依頼した。⁴⁶⁾ 皇室行事がある9月の派遣はともかく「将来については楽部々員の海外派遣は必ずしも不可能でない」という宮内庁の返事を外務省経由で得たカースティンは、翌年5月の公演に向けて動き始めた。宮内庁からの返信にはまた、旅費を日本側で全額負担することは至難であるとも明記されていたため、カースティンが積極的に行わなければならないのは資金集めだった。当初、彼はジャパン・ソサエティと米国芸術協会 (American National Theatre and Academy, ANTA) からの資金援助を期待していたが、公演の計画が発表された1959年3月になっても両団体からの承諾を得ることはできなかった。⁴⁷⁾

ANTAは1935年に設立された非営利団体で、1950年代には国務省からの委託を受け、音楽、舞踊、演劇といったアメリカの芸術を海外へ送る企画の立案、検討を行っていた。カースティンは舞踊の検討班に属し、派遣先の提案や派遣する団体、個人の選出、また、企画に関する議論に参加していた。この場で議論されるのは主にアメリカ芸術の海外派遣だったが、カースティンは雅楽公演を考える以前から双方向の交流が必要だと主張していた。しかし、資金不足を理由に、ANTAが海外芸術のアメリカ派遣を支援することはほとんどなかった。⁴⁸⁾ 雅楽に関しても、当初ANTAの会長が「多大の関心」を持ち、ジャバ

⁴⁴⁾ ニューヨークの裕福な実業家の家に生まれたカースティンは、1948年にNYCBを設立し、アメリカ人によるバレエを広めた。彼は1958年まで歌舞伎を直接見たこともなかったが、1950年代前半に多数出版された専門家による書物を通して歌舞伎に魅力を感じていたという。Lincoln Kirstein (LK) to John D. Rockefeller, June 3, 1955, folder (f.) 475, box (b.) 53, series (s.)1, FA108, John D. Rockefeller Papers, Rockefeller Archive Center, New York.

⁴⁵⁾ LK to Edgar Young, Apr. 20, 1959, f.8, b.16, Morton Baum Papers, New York Public Library for the Performing Arts, Dorothy and Lewis B. Cullman Center (LPA), New York.

⁴⁶⁾ Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 534; LK to Donald Richie, July 6, 1958, f.2, b.1, Letters from Lincoln Kirstein to Donald Richie, 1957-1964, LPA.

⁴⁷⁾ 宮内庁式部職楽部「宮内庁式部職楽部々員の渡米に関する件」、1958年7月10日、I'-0077、外務省外交史料館。

⁴⁸⁾ “Dance Advisory Panel: International Exchange Program,” Jan. 19, 1956, f.14 (2); “Dance Advisory Panel: International Exchange Program,” Dec. 20, 1956, f.14 (1), b.101, s.5, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection, University of Arkansas, Fayetteville, Arkansas.

ン・ソサエティやカースティンと協力することを日本側に伝えていたものの、最終的に本公演に関わることはなかった。⁴⁹⁾ カースティンは、公演が行われる1か月前に計画された「芸術というだけでなく政治的なイベント」であるポリショイ・バレエのニューヨーク公演に対して、ANTAが先に関心を持ってしまったことにより、雅楽への関心を引くことができなかつたと述懐している。⁵⁰⁾

ジャパン・ソサエティも雅楽派遣に関心を示す一方、資金を出すことには消極的だった。1959年3月、オヴァートンはカースティンに対し、ジャパン・ソサエティが直接関与できないことを伝え、さらに、ロックフェラー財団が本公演の保証人となるよう要求しないことを求めた。これは、雅楽への支援が舞台芸術の団体には援助しないという財団の基本方針に沿うものではなかつたことに加え、ニューヨーク公演がNYCBのプログラムの一部として行われる以上、その資金はNYCBで持つべきだと考えたからである。⁵¹⁾ カースティンはロックフェラーにアプローチする前に、フォード財団など6つの財団に援助を求めたがすべて拒否された。その結果、カースティンは「あまりにも退屈で疲れる」資金集めを続ける一方、自身で金銭的な負担を負うことを日本側に申し出た。これに対し、外務省や宮内庁はニューヨーク以外の公演に日本側が資金を一部提供することを伝えた。⁵²⁾

4. 日本政府とカースティンの協力

雅楽公演が行われた1959年は、日本政府が国際文化事業に力を入れ始めた時期でもあった。⁵³⁾ 経済成長重視というアメリカの対日政策のもとで消極的となった日本政府の対外文化事業に対し、1950年代後半以降官民双方からの批判がみられるようになったが、⁵⁴⁾ 実際には外務省が国際文化事業を強力に実施することは難しかった。⁵⁵⁾

しかし、1957年に文化外交の重要性を認識する岸信介が首相になると、外務省は対外文化機構の強化や予算の拡大に積極的な姿勢をみせるようになる。1958年には、外務省情報文化局が重点文化事業の強化に関する予算を編成し、また、外交部会、外交調査会、

⁴⁹⁾ 「紐育シチー・バレエ団の宮内庁雅楽団招聘に関する件」、1958年10月28日、I'-0077、外務省外交史料館。

⁵⁰⁾ LK to Robert Garfias, Mar. 30, 1959, I'-0077, 外務省外交史料館。

⁵¹⁾ Ibid., 「雅楽派米の件」、1959年5月12日、I'-0077、外務省外交史料館。

⁵²⁾ LK to Richie, Apr. 17, 1959, f.3, b.1, Letters from LK to Richie, LPA; LK to Young, Apr. 20, 1959.

⁵³⁾ 戦後日本の対外文化政策を追った牟倫海によると、1959年は「日本の国際文化事業が実質的に増強された転換点」だった。牟『戦後日本の対外文化政策』、69頁。

⁵⁴⁾ 山田智三郎「貧乏国の文化外交」『朝日新聞』、1955年10月12日、「見過ごす輸出文化」『朝日新聞』、1956年2月15日、中屋健一「新しい国際文化交流 経済的貧乏国を文化的貧乏国にするな」『読売新聞』、1956年4月4日、外務省情報文化局「最近における日本の国際文化活動」(外務省情報文化局、1955年)、田中三男「急務たる国際文化事業の復活」『国際文化』第32号(1957年)、3-4頁。

⁵⁵⁾ 1957年度版『わが外交の近況』では、外務省の役割が「できるだけ民間の国際文化交流事業の企画実施を容易にし、あるいは、外務省の企画についてできるだけ広く民間の協力を求めてこれが実現をはかるという程度に限定せざるをえない状況」であると記されている。外務省『わが外交の近況』(外務省、1957年)、162、164頁。

アジア問題調査会によって作成された「昭和34年度外交関係予算重点項目(案)」では、1959年度の六大外交重点の中で、文化外交の刷新と対内外啓発宣伝活動の拡充強化が二大文化事業とされ、予算の大幅な増加が求められた。1959年に外務省は54億3,300万円の文化予算を要求したが、最終的に支給された予算は2億5,000万円に過ぎなかった。それでも1958年度の文化予算(1億4,900万円)に比べると大幅に増加した。⁵⁶⁾ 2,924万円の補助金が認められた国際文化振興会を通じて支出された雅楽派遣費の875万円は、1959年度の国際文化振興会の海外での催物開催費の中で最も多い。⁵⁷⁾ アメリカ文化が日本へ一方的に輸入される状況で「日本政府が積極的に推進した唯一の対米文化政策」であるアメリカに対する日本文化の紹介において日本政府が目指したのは、日本の伝統文化の紹介を中心とする文化交流を通じて、豊富な文化を持つ文化国家日本をアピールし、心理的に欧米諸国の一員として認められることだった。岸首相もまた、「戦前の一等国としての日本の栄光を復活」させる手段として日本文化の伝播を重視していたといえる。⁵⁸⁾

他方、カースティンが金銭的負担を負ってまで雅楽公演を実現させようとした理由は2つある。まず、日本芸術の西洋への影響を重視していた他のアメリカの文化人と同様、彼は雅楽のアメリカ公演がアメリカ芸術に何らかの影響を与えることを期待していた。カースティンは、バレエが「国際的な芸術として進歩」するためには積極的に外国の音楽を取り入れるべきだと考えていた。彼はポリショイ・バレエについて、そのテクニクの素晴らしさを認める一方で、「新しいバレエの靈感は音楽から起り[原文ママ]、それがバレエに働きかけてくる」のだが、「その靈感をもたらす外国の音楽が、ソ連には入ってこない」ため、ポリショイ・バレエが古くなっていると述べている。一方、NYCBは、その音楽に次々に新しいものが加えられることによって「脱皮していく」ため、国際的なものになりうるという。⁵⁹⁾ すなわち、カースティンは芸術的観点から双方向の交流の重要性を理解しており、雅楽もバレエをはじめとするアメリカ芸術に何らかの影響を与えると考えていたと思われる。1958年の来日の際、多種多様な舞台芸術に触れたカースティンが「800年に渡る生きた舞台の伝統」を持ち「西洋に舞台について教えることができる場所」と考えた日本において、雅楽は能や歌舞伎と同様に感銘を受けた日本芸術のひとつだった。⁶⁰⁾

また、雅楽の笙の音に「恋に落ちた」カースティンは、雅楽を東南アジアや中央アジアから派生し、日本で洗練された「注目に値する多声音楽の力作の宝庫」と捉えた。⁶¹⁾ 「西欧の伝統的な音楽が頭打ちの状態」にある中で、「雅楽のように一見単純なようでしかもニュ

⁵⁶⁾ 牟『戦後日本の対外文化政策』、63-69、346頁。

⁵⁷⁾ 「第243回理事会議事録(昭和34年2月12日開催)」、日付なし、「国際文化振興会支出明細書 昭和34年4月1日~昭和35年3月31日」、日付なし、I'-0095、外務省外交史料館。宮内庁は日本政府派遣の形をとってほしいと考えたが、「政府が表面に出ることは好ましくない」ということで、国際文化振興会派遣の形をとることとなった。「雅楽派米の件」、1959年3月3日、I'-0077、外務省外交史料館。

⁵⁸⁾ 牟『戦後日本の対外文化政策』、60、64、100、130頁。

⁵⁹⁾ 「新旧・バレエ論争」『芸術新潮』第9巻5号(1958年)、229-30頁。

⁶⁰⁾ LK to Robert Chapman, Mar. 20, 1958; LK to Chapman, Apr. 2, 1958; LK to Chapman, Apr. 12, 1958, b.1, Lincoln Kirstein Papers, 1951-1999, LPA.

⁶¹⁾ LK to Richie, July 16, 1958, f.2, b.1, Letters from LK to Richie, LPA; LK to Young, Apr. 20, 1959.

アンスにとんだ複雑な音階で組立てられた音楽形式は、ちょうど注射のように新鮮なものをそそぎこむ」とカースティンは考えた。⁶²⁾ また、彼は雅楽の楽部員に対しても、「完璧な様式を備えたオーケストラ」で「まるで西欧にはない質」を持つ雅楽の音楽が西洋に大きな影響を与えるだろうと述べている。⁶³⁾

さらに、バレエの専門家であるカースティンは雅楽の舞もアメリカ芸術にとって重要だと考えた。彼によると、音楽と同様、舞もさまざまな国の影響を受け、さらに日本の皇室のために演じられることで「洗練され、エッセンスが抽出され、体系化されてきた」のである。⁶⁴⁾ カースティンは、アメリカ人が舞台上素早く動く、あるいは大きな動きを見せるといった「最も目立つ大きな舞台効果」を先に考えてしまうため、NYCBの踊り手が「手や指のような先の方まで、まだ訓練が及んでいない」ことを痛感していた。したがって、彼は「静」という東洋の舞の特徴を示す雅楽が「動」を重視する西洋の舞に何らかの示唆を与えると考えたのである。⁶⁵⁾ 彼は雅楽公演のパンフレットにも、雅楽は「多くの観点で西洋にとって意味がある」ので「アメリカの踊り手や舞踊愛好者は、華麗な文化からの崇高な贈り物としてだけではなく、我々の舞台の模範として雅楽を歓迎するだろう」と書いている。⁶⁶⁾

また、自身がこのように高く評価する雅楽が日本では低く見られていることが、カースティンが雅楽のアメリカ公演実現を強く求めたもうひとつの理由だった。彼は、日本人が「後進的な封建制の過去のシンボルとして雅楽を軽蔑している」と考えていた。実際、当時の国連大使だった松平康東は、日本の長い歴史の中で「最もつまらない」雅楽をアメリカにもたらし、「非常に貧乏な国 [日本] の後進性」を示すことに疑問を呈したという。⁶⁷⁾ カースティンは、雅楽の楽部員にも「アメリカで雅楽をひろめればきっと日本でも人気が出る、日本人は雅楽に関心がない」と述べている。⁶⁸⁾ さらに、雅楽公演のパンフレットでも、西洋音楽を好む人々が「はるかに多い」日本における雅楽の人気低迷や楽部員の減少という危機的な状況が指摘される一方で、アメリカでの雅楽公演が雅楽存続への関心を高める一助となるとする期待が示されている。⁶⁹⁾ つまりカースティンは、アメリカ公演の成功が日本で衰えつつある雅楽の威厳や人気を高めると考えたのである。

カースティンは資金集めや日本側との交渉を進めるとともに、雅楽公演を成功させるために精力的に動いた。例えば、ニューヨークでの最初の公演を国連で行うため、早い段階

⁶²⁾ 「遠来の客 リンカーン・カーステン氏」『国際文化』第58号(1959年)、19頁。

⁶³⁾ 「雅楽アメリカに行く その1」『国際文化』第63号(1959年)、3頁。

⁶⁴⁾ Lincoln Kirstein, *By With To & From: A Lincoln Kirstein Reader* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991), 188.

⁶⁵⁾ 「新旧・バレエ論争」、231頁。

⁶⁶⁾ Kirstein, *By With To & From*, 189, 191.

⁶⁷⁾ LK to Young, Apr. 20, 1959. 雅楽公演に同行したロベルト・ガルフィアスも、後のインタビューで、日本人が雅楽に対し「劣等感」を感じていたと指摘している。Naoko Terauchi, “Interview with Robert Garfias,” 『国際文化学研究』第46号(2016年)、103–4頁。

⁶⁸⁾ 「雅楽アメリカに行く その1」、4頁。

⁶⁹⁾ *GAGAKU: The Music and Dances of the Japanese Imperial Household* (New York: Theatre Arts Books, 1959), f.Bunraku, gagaku, b.7, Lincoln Kirstein Papers, 1914–1991, LPA.

から当時の事務総長だったダグ・ハマースキョルド (Dag Hammarskjöld) に接触し、国連総会議場を使う許可を得ていた。⁷⁰⁾ また、この公演のプログラムに関し、田中総領事や松平国連大使はカースティンがアレンジしたプログラムはアメリカ人にとって長過ぎることを指摘したが、カースティンは芸術的観点からより長めのプログラムが良いと主張した。⁷¹⁾

さらに彼は公演の準備にも余念がなかった。1959年8月と9月の『国際文化』に掲載された座談会で、雅楽公演に携わった6人の参加者は皆カースティンの熱心さを認めた。楽部事務長の後藤四四生は、カースティンが会場であるシティ・センターの壁に紫の紗を貼り、蛍光灯もむき出しにせず、畳に似た敷物を敷き、床の間を作るといったように、舞台設定にこだわりを見せたことに感心し、彼の尽力に頭が下がったと述べている。また、国際文化振興会の米沢菊二は、新聞やテレビなどのメディアを使って雅楽の歴史や皇室との関係といった点を十分PR出来たことが成功のひとつの鍵だとし、これはカースティンの「はじめからいきなり雅楽を持って行ったのではただ珍しいものが来たというだけになる。それだけじゃ意味がない。」という考えのもとに行われたことを明かした。また、アメリカ各地の日本の在外公館の努力も高く評価されていたが、彼らを動かしたのはカースティンの熱意だとする田中総領事の言葉が紹介されている。⁷²⁾

実際、公演に先駆けて各新聞が雅楽を紹介し、アメリカ人の雅楽に対する関心を高めた。各紙で強調されているのは、雅楽の長い伝統と古代からの連続性である。例えば、『ヘラルド・トリビューン』では、雅楽は「世界で最古の音楽と舞を演じる集団」であり、衣装や仮面は天皇の個人的な持ち物で非常に伝統的だということが指摘されている。⁷³⁾ 一方、『ワシントン・ポスト』は、中には300年前のものもある衣装は「国宝」とされていると説明している。⁷⁴⁾ また、多くの記事で、雅楽の音楽と舞は8世紀から変わらず、今の演者は当時のもともとの宮中の演者の子孫であると紹介されている。さらに、雅楽の海外公演はこれまででないこと、また、日本においてさえ一部の人しか見ることができないことなど、雅楽の特別感を強調する記事も見られる。雅楽は日本人にとってさえ「伝説的」なものであり、その舞台を見るのは「めったにない特権」なのである。⁷⁵⁾ さらに、皇太子と美智子妃の結婚を祝い、外務省や宮内庁が後援するなど公認の印が与えられていたことも、アメリカ人の関心を高めた理由といえるだろう。

⁷⁰⁾ LK to Richie, Oct. 24, 1958, f.2, b.1, Letters from LK to Richie, LPA.

⁷¹⁾ LK to Robert Garfias, Mar. 30, 1959.

⁷²⁾ 「雅楽アメリカに行く その1」、2-4頁、「雅楽アメリカに行く その2」『国際文化』第64号(1959年)、3-5頁。

⁷³⁾ “Royal Japan Dance Group Coming Here: Gagaku Will Appear at the City Center,” *New York Herald Tribune*, Mar. 18, 1959; “Gagaku Dancers Perform at U.N. in Tour Opening,” *New York Herald Tribune*, May 26, 1959.

⁷⁴⁾ “Japanese Dancers Bring Color to Stately Dumbarton Oaks,” *Washington Post*, June 7, 1959.

⁷⁵⁾ “Japanese Dancers to Perform Here,” *New York Times*, Mar. 18, 1959; “Japanese Troupe to Benefit Library’s Dance Collection,” *New York Herald Tribune*, May 1, 1959; “Japan Dancers Feature Arts Festival Program,” *Daily Boston Globe*, May 24, 1959; “Gagaku Offers Second Suite at City Center,” *New York Herald Tribune*, May 29, 1959.

5. 公演に対する反応

1959年5月25日の国連公演では皇太子と美智子妃の結婚を記念した奉祝舞楽「嘉春楽」に加え、神楽「其駒」、管弦「越殿楽」と舞楽「打球楽」が演じられた。日本固有の起源を持つ歌舞のひとつであり、古くから神道系の行事で演じられてきた神楽の「其駒」は、装束は白く簡素で、舞は単調ではあるが、カースティンが好んだ演目だった。⁷⁶⁾ 日本の雅楽関係者の予想に反し、この演目は好評で、前述の座談会の参加者は「簡素の美」にその要因があるとした。また、日本独特の舞が広く受け入れられたことに彼らは誇りを感じたという。⁷⁷⁾ 管弦の「越殿楽」は演奏頻度が高く、雅楽の曲の中で広く知られているものであり、占領中のGHQに対する舞楽供覧においても演奏された。⁷⁸⁾ 同様に占領中にアメリカ人に対して演じられたことがある舞楽「打球楽」は、平安時代の貴族たちが打球に興じる遊戯を模した舞であり、動きが大きくわかりやすい演目であるといえる。⁷⁹⁾ 国連公演には2,000人の観客が集まり、翌日には『ニューヨーク・タイムズ』がほぼ1ページを割き、公演の様態を詳細に報道した。また、舞楽「春庭花」、管弦「陪臚」、舞楽「蘭陵王」と「打球楽」が演じられた26日のシティ・センターにおける一般公開の第1回公演では、1,300の席が満員となり、27日には多くの新聞が批評を掲載した。⁸⁰⁾

ニューヨークではその後、5月27日から6月7日まで、月曜日を除き、毎日NYCBのプログラムの一部として前半を雅楽、後半をバレエという構成で公演が行われた。第1回公演のAプログラムに加え、Bプログラムが舞楽「八仙急」、管弦「越殿楽」、舞楽「遷城楽」、陪臚、Cプログラムが舞楽「案摩」、管弦「合歓宴」、舞楽「蘇莫者」と「賀殿急」、Dプログラムが舞楽「蘇利古」、管弦「輪鼓気脱」、「其駒」、舞楽「柏梓」で、それぞれ3回ずつ上演された。⁸¹⁾ 本公演は、音楽と舞からなる舞楽や、楽器のみの演奏の管弦といったように、歌詞を伴わない演目を中心に構成された。つまり、アズマ・カブキと同様、観客の視覚や聴覚に訴える演目が上演されたのである。

当時ニューヨークに留学していた作家の小田実は、雅楽とバレエというプログラムの構成を「最も近代的なもの」と最も古代的なものの、これほどみごととなり合わせを見たことがない」と絶賛した。雅楽の方がバレエより「はるかにモダン」に見え、NYCBの様式化が「雅楽に遠く及ばない」という彼の感想は、雅楽を愛する友人のアメリカ人作曲家にも共有されていた。小田は、友人たちは雅楽を十分に理解することはできなかったが、「そこから何かを得ようとしていることはたしか」だと感じたという。⁸²⁾

⁷⁶⁾ 寺内『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』、13頁、「雅楽アメリカに行く その1」、3頁。

⁷⁷⁾ 「雅楽アメリカに行く その1」、3頁。

⁷⁸⁾ 寺内『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』、44、69、85頁、「国際文化振興会主催雅楽演奏会曲目配役」『楽事録』昭和21年21号、宮内庁書陵部。

⁷⁹⁾ 「渡日米国教育視察団舞楽参観に関する記事」『楽事録』昭和21年8号、宮内庁書陵部。

⁸⁰⁾ 「宮内庁雅楽団公演に関する件」、1959年5月27日、「雅楽の当地公演に関する新聞報告の件」、1959年5月29日、I'-0077、外務省外交史料館。

⁸¹⁾ 「雅楽アメリカ公演曲目並配役表」、日付なし、I'-0077、外務省外交史料館。

⁸²⁾ 小田実『何でも見てやろう』（講談社、1979年）、68-9頁。

雅楽公演について報じたアメリカの新聞は概ね評価が高く、特にその洗練された美しさや神秘性ととともに、西洋との違いを超えて評価できる魅力が雅楽にあると指摘するものが目立つ。例えば、『ニューヨーク・タイムズ』のマーティンは、雅楽が「完全に西洋の精神から離れて」おり、「我々がこれまで見たものとは全く違う」が、「時間を超越した権威や儀礼的な力」があり、注目を引くと述べている。⁸³⁾ また、『ヘラルド・トリビューン』のウォルター・テリー (Walter Terry) は、「奇妙だが、価値のある」雅楽の単純な動作の中には深い意味があり、特殊な芸術的表現を示すことで、多くの発見をさせると述べている。⁸⁴⁾ さらに、『ニューヨーク・ジャーナル・アメリカン』のマイルズ・カステンディック (Miles Kastendiek) によると、「高度に公式化され、一般的にテンポが遅い」雅楽の動作と音響は、「奇妙であるかもしれない」が、「きわめて魅力的なリズムの統合がある」という。これはNYCBのバレエ振付師であるジョージ・バランシン (George Balanchine) のバレエのリズムと似ており、「東と西とは結局のところそれほど離れてはいない」とカステンディックは結論付けている。さらに、『ニューズ・ウィーク』では「千年以上の文化の清澄性、古典美、またよく訓練された秩序」を反映している雅楽を学ぼうとする若い日本人がほとんどいないことが「遺憾」であるとされている。⁸⁵⁾

ニューヨーク公演期間中、田中総領事は公演に対するニューヨークの新聞の反応について外務省に報告している。彼は、少数の新聞が揶揄的な批評を加えているが、「一般に極めて好意的」であること、また、『ニューヨーク・タイムズ』や『ヘラルド・トリビューン』のような大新聞が本公演を詳細に報道しているだけでなく、「雅楽が一般西欧人には理解し難い東洋の古い芸術なのであるに[も]拘らず、敬意を払って理解しやうと努め、非常に好意的に充ちた批評を掲げたことは特記すべき」だとしている。なぜなら、これら大新聞の評価がニューヨーク、また、各地方での評価に多大な影響を与えるからである。⁸⁶⁾ そのような観点から、田中総領事は「今回の雅楽の米国公演は予期以上の大成功」であり、「他都市における公演も非常に好評を以て迎えらるものと予想」した。⁸⁷⁾ ニューヨークとワシントンD.C.での公演後、雅楽団はおよそ2週間かけてボストン、シアトル、サンフランシスコ、ロサンゼルス、ホノルルで公演したが、各地の総領事はそれぞれの公演が成功し、日米文化交流に多大な貢献をしたと報告した。⁸⁸⁾

⁸³⁾ John Martin, "Gagaku in Debut Outside of Japan," *New York Times*, May 27, 1959.

⁸⁴⁾ Walter Terry, "N.Y. City Ballet," *New York Herald Tribune*, May 27, 1959.

⁸⁵⁾ 「雅楽の当地公演に関する新聞報告の件」、1959年5月29日、「Oddest and Oldest」, *Newsweek*, June 8, 1959.

⁸⁶⁾ 「雅楽の当地公演に関する新聞報告の件」、1959年5月29日。日本の雑誌がニューヨークの代表紙に君臨している演劇評の担当記者として挙げている7人の中に、マーティン、テリー、カステンディックが入っている。『『ニューヨーク・メトロポリタン・オペラハウス』での宝塚演劇』『芸能』第1巻10号(1959年)、55頁。

⁸⁷⁾ 「雅楽の当地公演に関する新聞報告の件」、1959年5月29日。

⁸⁸⁾ 「宮内庁雅楽団米国公演日程(5月12日現在)」、日付なし、「雅楽団のボストン公演に関し報告の件」、1959年6月19日、「宮内庁雅楽団シアトル公演に関する件」、1959年6月24日、「雅楽のサンフランシスコ公演に関する件」、1959年6月26日、「雅楽公演に関し報告の件」(ホノルル総領事)、1959年7月17日、I'-0077、外務省外交史料館。

さらに本公演の成功後、日米で高まった雅楽への関心は教育界にも広まっていった。例えば、カリフォルニア大学ロサンゼルス校に雅楽実技クラスが初めて置かれたのは本公演がきっかけであり、楽師の東儀季信が退官後の1961年以降30年に渡り指導にあたった。⁸⁹⁾ また、日本においても、伝統芸能の振興のために1966年に開場し、雅楽を重要なジャンルと位置付けた国立劇場が雅楽の一般への普及の助けとなる一方、1960年代に音楽大学に設置されるようになった雅楽実技クラスから民間の雅楽奏者や研究者が生まれるようになったのである。⁹⁰⁾

カースティンにとってもこの雅楽公演は満足する結果だったようで、友人のリチャーに「大成功」だったと伝えている。⁹¹⁾ この雅楽公演の成功は、日本人のカースティンに対する評価を高め、1960年の歌舞伎のアメリカ公演で彼がアメリカ側の代表として交渉を担うきっかけとなった。また、雅楽の要素を含めたバレエの制作を彼が思い描いたのもこの頃である。1958年からカースティンと交流があった彫刻家の流政之によると、1959年の春、カースティンが日本をテーマにしたバレエの原案と舞台構成を彼に依頼した際に以下のように述べたという。

一部のニッポンの作家のように、アメリカにうけるとうけないということは考えないで欲しい。ただ、人の心をより強くより静かに、美しく表現する形をみせてもらいたいのだ。雅楽のもつ心の美しさが、今のニッポンにも伝え残されているということ、アメリカの人たちに見せ、ニッポンの誇りになり得るような仕事をして欲しい。私にとっては、古い昔のものより、今日の芸術のほうが意味を持っているが、現代のものが、まだ完全ではない以上、伝統の力を借りねばならないだろう。⁹²⁾

この言葉からは、長い伝統を持つ雅楽が現代のアメリカのバレエに貢献するだろうという認識、また、日本人が雅楽に対する誇りを取り戻すことを重視する姿勢をカースティンが一貫して持っており、それをNYCBで実現したいと早いうちから考えていたことがわかる。このようなカースティンの意向を受け、流や作曲家の黛敏郎、そしてバランシンとの協力のもとに制作されたバレエBUGAKUがNYCBで上演されたのは1963年のことだった。⁹³⁾ 自ら企画した雅楽公演がアメリカ人に広く受け入れられ、日米文化交流に貢献したという経験が、このプロジェクトを進めるカースティンの原動力となったと考えられ、カースティンにとってもこの雅楽公演は重要なものであったといえる。

⁸⁹⁾ 寺内直子「越境する雅楽——海外の大学カリキュラムにおける日本伝統音楽」『国際文化学研究』第44号(2015年)、4-5頁、塚原『明治国家と雅楽』、234頁。

⁹⁰⁾ 塚原『明治国家と雅楽』、174-76、234頁。

⁹¹⁾ LK to Richie, July 1, 1959, f.3, b.1, Letters from LK to Richie, LPA.

⁹²⁾ 流政之「ほりおこされるバレエ」『音楽の友』第17巻12号(1959年)、54頁。

⁹³⁾ Thornbury, *America's Japan and Japan's Performing Arts*, 28.

おわりに

1950年代後半にアメリカで上演された日本の舞台芸術に関する先行研究では、その公演の裏にある冷戦の影響が強調されてきた。しかし、1959年の雅楽公演に至る背景や経緯をそこに関わる人々に焦点を当ててたどると、より複雑な要因が絡まりあって本公演が実現したことがわかる。

雅楽公演が実現した背景には1950年代半ばの日本ブームと1954年のアズマ・カブキの成功があった。日本ブームを支えた人々の中には、西洋文化の行き詰まりを感じたアメリカの芸術家や文化人がいた。彼らは西洋文化に影響を与えうるものとして日本文化を捉え、その伝統に裏打ちされた魅力を積極的に発信した。一方、アズマ・カブキを実現させたヒューロックが重視したのは、芸術的観点ではなく、ビジネスの成功という経済的側面だった。しかし、興行師として名高い彼の手腕もまた、日本ブームに貢献したといえる。歌舞伎評論家の河竹登志夫が当時指摘したように、アメリカ人の日本に対する関心の底には「自分たちの国土にはない古いもの、民族の歴史の中に蓄積されてきた伝統的なものへの畏敬とあこがれ」があった。⁹⁴⁾ ヒューロックはこのような当時の風潮をうまく捉え、伝統の長さや皇室とのつながりといった真正性を強調し、アズマ・カブキを成功に導いた。しかし、実際は伝統的な歌舞伎ではない上に、アメリカ人向けにアレンジしたショーであるアズマ・カブキが高く評価されたという事実は、当時のアメリカでは日本芸術に対する理解が不十分だったことも示している。この公演により、日本政府は日本の伝統的な舞台芸術をアメリカにもたらすことの必要性を痛感した。

1959年の雅楽公演を主導したカースティンは、ANTAやジャパン・ソサエティのような文化外交に関連する団体の支援を受けることができず、財政的な困難に直面しながらも雅楽公演の実現に尽力した。それは、彼が自ら監督を務めるNYCBのみならず、アメリカの舞台芸術が雅楽の音楽や舞から学ぶ点があると考えたからである。カースティンが訪日した際にみたまさまざまな日本の舞台芸術公演が本公演を主導するきっかけとなったという点は、他国の芸術に直接触れることの重要性を示しているといえる。また、自国の文化に驕ることなく、長い伝統を持つ日本芸術を評価し、それを現代の西洋芸術に生かそうとするカースティンの姿勢は、日本ブームを支えた芸術家や文化人と共通するものがある。日本文化と西洋文化を対等にみるアメリカ人によって進められた本公演は、より対等な日米文化交流の一例を示しているともいえるだろう。

一方、1950年代後半は日本が文化発信に力を入れ始めた時期でもあった。伝統文化の紹介によって、豊かな文化を持つ日本のイメージをアピールし、文化的に欧米諸国と対等であることを示そうとしていた日本政府にとって、日本ブームが起り、アズマ・カブキが広く受け入れられたアメリカで、雅楽という「真の」伝統芸能を派遣するというカースティンの企画は支援に値するものだった。

アメリカでの雅楽公演の成功は、1950年代半ばの日本ブームやアズマ・カブキを経て西洋化されていない日本の伝統文化に対する関心がアメリカで高まっていたことを示して

⁹⁴⁾ 河竹登志夫「歌舞伎はこんな風に見られている」『演劇界』第16巻8号(1958年)、72頁。

いる。一方、多くのアメリカ文化に触れ、西洋化を受け入れつつあった日本人は、1950年代のアメリカでの日本文化の受容によって、自国の伝統文化の良さを再認識し、海外に発信することの有用性を感じるようになった。カースティンは長い伝統に基づいた雅楽がただ珍しいものではなく、西洋芸術に新しい要素を与えるものとして捉えられうることを示した。彼は、雅楽のアメリカ公演の成功によって日本人の雅楽に対する見方が変わることを期待したが、実際、視覚や聴覚に訴える演目を選びながらも、アメリカ人向けにアレンジをせず、元の演目に忠実な形で上演された舞台に対して非常に好意的な評価を受けたという事実は、雅楽関係者のみならず本公演を主導した日本政府関係者にとっても大きな意味があったと考えられる。

日本政府が「イニシアティブをとって本格的な海外公演事業を行う」⁹⁵⁾ 端緒となった本雅楽公演の成功の翌年、カースティンと日本政府の協力によってアメリカでの初の歌舞伎公演が実現した。⁹⁶⁾ この公演を皮切りに、1960年代には能、狂言、文楽などの伝統的な舞台芸術がアメリカに派遣されるようになり、以後その動きは世界各地に広がるのである。⁹⁷⁾

⁹⁵⁾ 大木「戦後日本の芸術分野における国際文化交流」、91頁。

⁹⁶⁾ 1960年の歌舞伎公演の際の演目も、上演時間の制約のため多少のカットはしたが、アメリカ人向けにアレンジすることはなかった。河竹登志夫は、「できるかぎり本物どおりのものを行った」ことが歌舞伎公演の成功の要因だと述べている。河竹登志夫「歌舞伎を通じての国際文化交流」『国際文化』第95号(1962年)、8頁。

⁹⁷⁾ 1960年代、歌舞伎は1960年と1969年に、文楽は1962年と1966年に、能は1963年と1968年にアメリカ本土で公演を行っている(1964年と67年には歌舞伎のハワイ公演が行われた)。1960年の歌舞伎公演はアメリカでの初公演であり、文楽に至っては、1962年の21世紀博覧会への参加が初の海外公演である。これらの公演に加え1968年の能楽公演と1969年の歌舞伎公演は国際文化振興会主催で実施された。1985年までの各伝統芸能の海外公演については「伝統芸能の海外交流(特集)」『月刊文化財』第275号(1986年)、4-39頁を参照。