

米国における能楽研究の実態と

私の能狂言を中心とした演出活動（2）

—一九六〇年代から20世紀の終わりまで—

アンドリユー・T・椿

I. 前章への補足

東京学芸大学の三年と四年生の二年間は、その頃本部と言われていた世田谷区の世田谷分校で過ごしました。そこで起こった、私の将来に大事な事項について書き落としがありましたので、その分をここで補足させていただきます。二年生の時、追分分校で英語劇を始めたのですが、世田谷に移ってから米国人の Fanny Hagin Mayer 先生が私たちの英会話を担当されました。Mayer 先生は宣教師の父をもち、日本で生まれて日本で育ち、その後米国に戻って、音楽を専攻され、第二次世界大戦の終わる前に、志願されて、日本語のできる米国女性軍の一員として、終戦後日本に派遣され、占領軍総本部付きの教育指導員の一人として新潟県に送られました。その仕事を終えられてから、津田女子大学で教えられた後で、東京学芸大学に移られたわけです。

私たち三年生が、三つの分校から世田谷に集まり、英語科の三年生の英語劇をする新しい仲間ができて、演出は演劇部の一人に頼みましたが、英語の指導を Mayer 先生にお願いしました。先生は快く援助を承諾され、米国家庭の平常な一時を描いた軽い喜劇的一幕ものをすすめてくださり、それを上演しました。その劇にハンバーガーを食べるところがあるのですが、勿論私たち一人もそれを見たことが無く、板チョコをハンバーガーに見立てて、劇の中で食べることになり、板チョコをナイフで切るのに、偉い苦勞をしたのを覚えています。その上演が無事に済み、先生が劇の関係者を皆よんでくださり、そのときに、本物のハンバーガーを食べさせてくださったのを覚えています。

そして、そのグループが続いて、四年生の時には、Shakespeare の「じゃじゃ馬馴らし」をしたわけです。卒業後、グループが集まるのが途切れたのですが、大部分の者が中学校で英語を教えていて、教えるばかりで自分たちの勉強をする時間が無く、非常に心細く感じて、一回皆の顔が揃ったときに、その話が出て、先生の所で、週に一回皆で集まって、英語で劇の輪読をしたらということをお話して下さり、皆賛同して、其れを先生が米国にお帰りになるまで、毎木曜ごとに続けたのです。只私は、卒業後四年半で、カナダに留学したので、そのグループを抜けました。米国にお帰りになった先生とは、何回か先生の郷里になる Los Angeles の郊外でお目にかかり、オハイオで教えていたときには、その大学にお呼びして、先生の専門とされていた日本の民話についてお話をお願いしたことがあります。先生は柳田国男に師事されていてその著作の幾つかを、英語に翻訳されています。一九九〇年の一月七日に九一歳で亡くなりました。その年の八月、日本に演劇研究に向かう途次、養老院といったところに居を取られた先生をお見舞いしたのが最後になりました。

話が長くなりますが、その当時の留学生がどんな旅の仕方をしたか、先生がいかに暖かく、私たち弟子の世話をしてくださったかと言うことに絡めて、もう一件話をさせてください。私の日本国一九五八年発行の旅券(結局たった一回もらっただけでしたが)の最終ページに、私が U. S. \$30 をもって、出国することが記してあります。その当時

6 は、大蔵省に行つて、きちんと円をドルに交換する許可をもらひ、日本銀行で必要な航空賃とこの現金でもつて出る、30ドル分のドルを円と交換して、羽田を出るときに、私は30ドルの外貨を持っていると登録するわけです。私の場合、何か途中で、食べ物を買うとかする以外にはお金を使う必要はなかつたわけです。交換学生ということで、一旦先方のサスカチワン大学につけば、必要な経費は総て向こうで持つてくれることになっていました。理屈はそうでも、太平洋の彼方に旅をするのに、30ドル（今の100ドル見当でしょうか）しかポケットに入つていないというのは、心細いことです。其れを察してくださった先生は、封筒に「カナダに着くまでは開けてはいけない」と注意書きを付けて、その中に50ドル入れておいてくださったのです。その注意書きがあれば、日本の出入管理官が其れを見ても、私はその50ドルを持つて出ることを知らなかつたのだから、私は無罪であるというわけです。そこまで心配して下さつた先生のありがたさは、ちよつと言葉では表し切れません。私のアンドリューという名前は、向こうに行つてから、あちらの人が覚えられるような名前があつた方がよいだろうということまで先生が付けて下さつたもので、米国籍を取つたときに、私の、正式な *first name* として、登録しました。

II. 米国内の演劇事情

A. 大学における演劇教育の意義とその地域演劇としての価値

それが自然現象であれ、人間の営みであれ、米国にあり、そこで行われる場合、この国が、とてつもなく広大であるということ、又改めて認識してください。日本全体が、米国の太平洋に面するキャルホルニア州にすつぱり入つてしまふと言ふこと、その大陸を西から東に横断するのに飛行機で飛ぶとすると、ノンストップでも、楽に五時間近くは掛かります。（日本から米国の西海岸に飛ぶ時間の約半分近い時間になります。）こうした国の演劇事情が、日本

の其れとだいが違うことは、適宜推察していただけると思います。ニューヨークのブロードウェイがアメリカ演劇のメッカであるといわれますが、その実際は、東京が日本の演劇活動の中心であるほど、中央集権化はされていないといえましょう。東の方からあげますと、ボストン、ワシントンD.C.、クリーブランド、シカゴ、ミネアポリス、ダラス、サンフランシスコ、ロスアンジェリス等の都市には、それぞれその土地に力強く根付いた、職業的な演劇活動が一年中活発におこなわれています。日本と違って劇団組織が強くなく、こちらでは演出家、俳優それに衣装、装置、照明などの美術家も、良く米国内を動き回るので、いわゆるプロジュサーがシーズン毎に、あるいは一つの劇のため、人集めをするので、その人達の活動の場すなわち劇場と其れを運営する組織が、地方の地域文化活動の一環として、何年間も継続して維持されています。米国でも、一流といわれる職業演劇人になるためには、ブロードウェイで認められることが早道ですが、そうしなかつた人たちが、それ以外の土地で大活躍をして認められた場合、其れは其れで由とする鷹揚さがあります。日本の「都落ち」と言つた暗い感じはありません。

地方の大都市には活発な職業演劇活動が見られるし、日本で一流の能や歌舞伎が東京から地方の大都市を訪れるように、こちらでもヒットになつていくブロードウェイのミュージカルや劇が地方の大都市を訪れることは珍しくありません。然しそうした大都市でない中小都市の文化活動はどうなつていくのでしょうか。米国中に何百というあるいは千を越える中小都市があります。そこに住む人にとつての文化活動は、大体その地域の大小さまざまな大学がその提供者になるのだと言えましょう。日本のバルブ景気であちこちの地方都市が揃つて公会堂を建て、所によつては中に入れるべきものがなく困つていくといった話を、聞いたり見たりしましたが、こちらではその土地の大学が演劇科なり音楽部を持つてることが多く、それらの公演演奏活動がその土地の文化活動の大事な部分になるといつた、大衆教育と地域の社会、文化活動が、日本で考えられないくらい密接な関係を持つています。又大きな大学では、自分の学生を使つてやる公演活動以外に、そこから職業人で構成されているグループを呼んで、そのために特別に建てら

れた劇場で、演劇、音楽、ダンスなど広範囲にわたる芸術活動をするので、大学の学生による公演活動が圧迫されて困っているという、皮肉な状態に陥っているところもあります。その他学生によるスポーツ活動が盛んで、そのシーンになると、バスケットボールにしろ、アメリカンフットボールにしろ、何万という人が其れを見るために、大学校内の競技所に集まります。日本の六大学の野球の試合と、スケールが違います。大学によつては、六万、八万人も入るフットボールの競技所をもっています。そのために又巨大な資金が動いています。日本で一般人が大学校内に入ると言うのは、特別なときに限られています。こちらでは大学校内と其れがある地域の境は、ほとんど感じられないくらいです。こうした雰囲気、大学の演劇活動を豊かにする原動力になっています。

私の関係した二つの大きな大学での話をしたら、このスケールの大きなことがもつとはつきり分かってもらえるかと思ひます。私が二〇〇〇年に退職するまで、三一年間教えたキャンザス大学では、一九五七年に建てられた演劇と音楽専門の建物を持っています。この中には、オーケストラピットと回り舞台を持った大劇場が一つ（客席一八〇〇）と音楽用のリサイタル専門の中劇場が一つ（客席四〇〇）さらにブラックボックスと俗称される実験劇場（客席一二〇）との三つがあり、それに音楽教育のための教室や先生用のオフィイス兼個人教室が二〇ぐらいあり、さらにオーケストラとバンド用の大きな合同演奏用の稽古場が二つ、音楽専門の図書館が一つ、この中には、レコード、カセットテープ、CDにビデオなどが、図書以外にも揃えてあります。演劇の方は、教室が二つ、稽古場が一つ、大劇場の裏に舞台装置を作る作業所が一つ、地下には、衣装を縫う部屋、トイレとシャワーのついた更衣室が男用と女用の一つずつ（それぞれ一四人ぐらい座つてメイクアップができるように、鏡がついた席がもうけてある）、ゲストアーティスト用の更衣室が二つ（只この部屋は、後で教職員用の事務室に変更されました）、そして小道具や衣装の貯蔵所があります。この大劇場はシンフォニーやオペラ、ミュージカルなどにも使われるようにつくられています。中劇場は音楽の演奏場として作られているので、床は板張り、音響効果も良くなるように工夫されています。ここはちよと

小さいのですが、板張りの床があるので、私はここで何回か能や狂言の公演をしました。

二〇年ほど前に、この大劇場を見た松竹の舞台関係者が、東京の日生の舞台より良くできていると感心されていたのを覚えています。

前にも申しましたが、大きな大学にはニューヨークなどで作られた、有名な出し物や外国からの世界的にも評価されているものが幾つもやっています。そういった出し物はだんだん数が多くなり、とても大劇場や他の講堂などで上演しきれなくなり、さらに大きな劇場を建てる必要とされ、キャンザス大学でも、一二、三年ほど前に二〇〇〇人入る大劇場を全く別の場所に建てて使っています。ただこうした外からの出し物が多くなると、其れを見に来る人が増えるのは良いとしても、そのために学生がやる、劇とか音楽の演奏を見に来る人が減ってきて、困っています。

私が博士課程を修了したイリノイ大学の場合は、それまで昔の大講堂を改良して劇場として使っていたのですが、一九六九年に大口の寄付金を元にして、普通の市の通りの二つ分四方をつぶして、大劇場群を建てました。この大建造物の中には、シンフォニーが演奏できる大演奏会場（客席一五〇〇?）、オペラやミュージカルのできる大劇場（客席一八〇〇?）、演劇用の中劇場（客席八〇〇）に実験劇場（客席二〇〇）の四つが内蔵され、さらに屋外には、小さな一五〇人位座れる、ギリシャの古代劇場を思わせるものも、他の劇場に囲まれるようにして、建てられています。たった一つの大学がこれだけのものを作りその全部をいつも忙しく使っていくだけの利用度があるのですから、話のスケールが大きいです。勿論その地下には、駐車所から、稽古場、舞台、衣装製作所など、いろいろなオフィス等もあり、あるべきものは全部付けられています。

大学におけるこうした文化活動が、その地域全体のものとして、学外者の観客としての参加を求め、また其れを得ていることは、日本の大学のそれとは非常に違うと言えましょう。州から配分された大学の経営費の一部（州立大学の場合）や学生会費の一部、寄付金などを財源として、専門の知識や経験を持った大学の教授の指導協力を得て、専

門家になろうとする意欲を持ち、技術修得に励む学生が出演し、舞台芸術を制作する演劇公演は、日本の大学祭で見られる、いかにもクラブ活動の発表会的な雰囲気や未熟さは見られません。またこうした財源を利用して、国際的な評価を得ている芸術家を大学に招いて教えてもらおう、あるいは演出をしてもらおう等と言うことは良くあります。

大学の劇場の建物については既に申し上げましたが、舞台そのものも普通の額縁式のものから、舞台の前面が階段式になっていて、俳優がいつでもどこからでも観客席に下りることができるようなもの、円形舞台で観客が舞台を完全に取り囲むようにして座るもの、能舞台のように、舞台が客席に飛び出しているようなもの、移動式客席で、四角いスペースに客席を動かすことによつて、劇の上演に一番適していると考えられる形の舞台を作り出すような劇場（ハーバード大学）そして一番豪華なものは、何種類かの性能の違う劇場を一つの敷地まとめて建て、それに共有の稽古場、仕事場、駐車所などを揃えたものでしょう（イリノイ大学の例を参考にしてください）。

こうした施設や教授陣をもつて活躍している大学の演劇科の存在は、一九一〇年にハーバード大学に設けられた、ジョージ・ピアス・ベーカー教授の「劇作」のコースを初めとします。米国劇作家として有名なオニールもこのクラスを取った事は、良く知られています。何でも教えられることは大学の教科として教える米国式の実用主義に支えられて、第二次世界大戦後は、特にめざましい発展を示し、学士から博士課程まで、演劇の歴史、美学的な考察、実際の演出・演技・舞台や衣装の美術、その他演劇作りに必要なもの一切が、教室のみでなく、実際に舞台や公演活動を通して、それぞれ専門の先生によつて教えられていく形態が整いました。このような教育の在り方は米国独自のもので、未だに、ヨーロッパや日本では、余り見られないものです。

ロシア、イギリス、ドイツ等に見られる、政府の援助を得て、完全にプロの人々によつて提供される文化活動と、このように大学を通して行われる、米国の文化活動は、ある意味で同じ事を目標としているといえましょう。と言うのは、米国の場合、連邦政府の財源が直接文化活動を支えることは少ないのですが、州立大学の場合は、大学の施設、

教授陣、大学院生の何割かは、州の財源に支えられていますし、個人の大学の場合は、その大学が個人の財源で支えますから、大学の行う公演活動の収入は、その活動の一部を賄うのみなので、プロの劇場経営に比べれば、割に楽に、良いものを割安に皆に提供できるといえます。

もう一つここで考えておきたいことは、日本人の好みが、大体に置いて、年齢に比例して変化するということです。そして日本の文化は非常に多様性に富み、日本画もあれば洋画もあり、能もあれが歌舞伎もある。その結果、ある種の演劇は、ある種の観客によって支えられているという、偏った傾向が出てきます。米国でも、オペラを見に行く人と、ミュージカルに来る人との間に、ある程度の差があることは見とられます。然しその差は、日本で新劇の公演に中年から老年にかけての人を見いだすことが困難で、また逆に、能の会で見かける若い人が、ほんの数えるぐらいであつたりすると言うような、極端な偏りが無いといえます。私が始めてこちらで演劇を見に行ったとき、老人の数が多いのには驚いたことを覚えています。これは、私が日本で言う新劇的なものを見る観客が、若い人に限られているという現象に慣らされたためにおこつたある意味では、当然な反応だつたわけです。

この年齢的な、また職業的な偏りが比較的少ないと言うことは、いろいろなレベルの演劇活動(プロ、大学それにコミュニティーなど)を、バランスの取れたプログラムで満たそうとする努力となつて現れます。従つて、大学の公演活動が、若い学生を意識した実験的な劇をやると同時に、数週間後には、肩の凝らない喜劇を、一般向けに上演するなどして、大学とそのコミュニティー全体の支持を得られるようなものにするわけです。

B. 二〇世紀後半の演劇観の変遷

地域社会に奉仕する傍ら、実験的な戯曲上演も手がけている。大学の演劇科の活動と日本の古典演劇が、どのように関係するのは、今日の演劇が、ここ20数年間にどう変わってきたかを見ることによつて、はつきりすると思いま

W. B. イエーツやポール・クロードルが能に魅せられて、その影響を受けながら作品を書いていた頃の欧米の演劇は、リアリズムに対する反抗の火の手がようやく上がり始め、シンボリズムとかエクスプレシオニズムとかの運動が、勢いを得たところでありました。この新傾向も第二次世界大戦で水を浴び冷却し、戦後の演劇界は、テネシー・ウイリアムズやアーサー・ミラーに代表される、新しい簡潔なスタイルをもった、ネオ・リアリズムとも呼ぶべき時代をもたらしました。これも一九五〇年代に入ると、サムエル・ベケット、ユージン・イオネスコ、エドワード・アルビーなどのアブサーヂスト（不条理演劇）の力に押しやられ、ギリシャ劇的な秩序ある演劇観がくずれ始め、一九六〇年代の反体制運動によって、新しい演劇作りのために生じた混乱は、ハプニングなどと言う意味では大変原始的な表現方法を作りだしなどして、ピークに達したと言えます。現在の演劇界は、何でも演劇にしてみました六〇年代の無拘束の状態から抜け出し、何らかの指針を得るための、新しい動きに入る前の状態にあると言えましょう。

アブサーヂストの演劇が、劇作家の想像力にリードされていたのに比べて、六〇年代の演劇は、新しい表現方法を求めて、大胆な実験を続ける一連の演出家や、厳しい肉体訓練を積んで、人間の身体を演劇的表現の最も重要で有効な道具として見直した俳優達によって、力強く彩られと言えます。ポーランドのジャージイ・グロタフスキーやフランスに落ち着いた英国人のピーター・ブルックなどの仕事は、こうした傾向を代表するものです。

彼等にこのような演劇の可能性に対する目を開かせたのが、何百年の伝統を保持し、皮肉にも、それに拘束されてきたアジアの古典演劇であり、その重要な位置を占める日本の古典演劇なのです。イエーツやクロードルが劇作という場で、彼等の日本演劇に対する感銘を表現したのに、新しいアジア演劇への感動は演出家によって経験され、彼等によって訓練された俳優によって形象化されました。

こういう演劇への方向を新しいものを求めていた演出家達に示したのは、フランスのアントーニン・アルトオ（一

八九六一—一九四八)で、一九三二年にパリで見たバリ島の儀式性の豊かな踊りに強烈な刺激を受けて、彼一流の演劇観を作り出したのです。彼は現代の西洋演劇が余りにも言葉に頼りすぎたものになっていることを嘆き、アジアの演劇に真の姿を見出したとして、その論理以前の、非言語的で、原始の宗教の呪文を聞くような経験を尊しとしたのです。現代人は、神秘的な人間存在の源にもう一度接する必要がある、そのためには人間のうちに秘められた不安感を、徹底的に引き出してしまふような魔術的な、神秘的な演劇を創造し、それを見ることによって、人間が己自信や、自分の仲間である自分たち以外の人間とも、もつと深く交信出きるようにしなければならぬと主張したのです。

アルトーの言う新しい演劇は、言葉を記したテキストは、映画のシナリオのようなもの過ぎず、視覚的、聴覚的要素も他のものと同様、演劇作りの一要素としてもつと重視されなければならぬと、演劇が、いろいろな芸術要素を総合して成り立つ特殊な芸術形態であることを強調しました。この余りにも予言的な発言は、彼が一九三八年に「演劇とその映像」を出版してから二〇年程して、やっと演劇界から注目され、活発に応用され始めたのです。

Ⅲ. 世界演劇の中でのアジア演劇

A. アジア演劇の特異性

アルトオとバリ島の踊り、グロタフスキとインドのカタカリ舞踊劇、バートルト・ブレヒトの京劇や能、ブルツクの能・狂言と、アジア演劇が世界の新演劇作りに果たした役割は、めざましいものがあります。こういう近年の演劇の第一人者たちは、アジアの演劇の何に注目し、何を学び取ろうとしたのかを考えてみたいと思います。

アジアの古典演劇の特異性は、演技・舞踊・音楽の三要素が、一つのストーリーとしての劇的構成をもつて上演されることです。ある意味では、米国の名物であるミュージカルなどは、ある種の歌舞伎の、あるいは中国の京劇のアメ

リカ版と考えても良い位ではないでしょうか。この三要素が一つになった形は、オペラにも見られますが、その場合は音楽的要素が強すぎるし、アジア演劇のように、渾然と一体になっているとは言いかねます。

私がアジア演劇とか、アジアの古典演劇と言う場合、その一つの規定として、上記の総合性を持つてることが重要になります。その意味で、能、歌舞伎、京劇等は最適なものといえましょう。人形を用いるものでは、日本の文楽、それに中国、韓国、インドや東南アジアのものが考えられます。同じようなもので、影絵芝居が、インド、中国、東南アジアなどで盛んです。一般に欧米で人形芝居（パペット・シアター）というと、子供のものと考えられますが、アジア各国のこの種のもは、大人用の、あるいは大人と子供の両方のための娯楽になっています。そのために、文楽や淡路人形芝居の米国公演中に、両親が子供（随分小さい子供達まで）連れて見に来るので、出し物によっては、大変具合の悪いことになってしまったということですよ。

インドのカタカリ（せりふがない）、韓国の仮面劇（せりふがなく、マイム性が強い）、京都の壬生狂言（せりふがなく、マイムである）などの舞踊と音楽性、それに能（音楽の伴奏は限られているが、謡が付く）・狂言（歌ったり、舞拍子がつくこともある）の在り方など、多少の変化はあるが、こうしたものにも、総合性は認められます。その他インドや東南アジアには、いろいろな舞踊音楽劇といったものもあります。インドのサンスクリット劇が、その長い存在の歴史と、膨大な文学的遺産を残しながら、古典的方法によって演劇として上演されることが、実質的に絶えてしまっているのは惜しいことです。舞踊音楽劇という意味では、日本の舞楽なども挙げられましょう。

こうしてみると、日本の古典演劇が、いかに豊富な多様性と、洗練された芸術性を持つていているかが浮き彫りされます。私が一九七三年に行った調査によっても、米国のアジア演劇教育に携わっている人々の内、三分の二位の人が、日本の古典演劇に興味を持ち、力を入れていることでも、日本の古典演劇の独自性と優秀さがわかるといえましょう。アジア演劇の特異性の一つとしての総合性の他に、その表現の様式化という点も考えなければと思います。これに

は、その様式が演者と観客の共通の語彙となるために、伝統的な様式として固定することが必要であり、その固定されたものを確実に会得するために、厳しい稽古が行われなければならないのが当然です。これは能・狂言、歌舞伎、文楽の型であり、その修得で、その様式が伝統として残されていくのです。この過程は日本人に取っては別に目新しいことではありません。西洋にも型のはっきりした古典音楽とか、バレエを修得するためには、型を学ぶために厳しい訓練をすることは当然なこととされています。

西洋演劇においても、一九世紀や二〇世紀初頭の、時代がかった、技巧的な演技が良いとされていた頃は、学ぶべき型があり、その修得のための努力がなされました。ところが戦後のネオ・リアリズムの台頭は、それに先だつたスタニスラフスキーの内面的な考察を重視する演技体系の成立と相まって、旧式な学習内容やその方法が否定され、放置されてしまいました。

一方、不条理演劇や、反体制演劇の出現はスタニスラフスキー・システムによって解決できない数々の問題を新しく提起して、ここにアルトオの論理で、また、グロタフスキーなどの実験で可能になった、アジア演劇に刺激されて作り出された、幾つかの新しい方式が試みられるようになったわけです。

ただ、西洋では様式を固定することは、マンネリズムとみがちであり、固定化された様式にも創造性の適用が可能であり、必要であることを十分認めていない傾向があります。能や歌舞伎では型を示すことができても、内面的な心が充足され十分練られていなければ、立派な芸として受け入れられないし、ここに創造性の適用がなされていることは、日本人にとつて、又は欧米の日本の古典演劇研究者にとつては自明なことなのです。然し、現在の欧米では、この点の理解が未だ不徹底で、いろいろな人が、いろいろな型の様式を作りだし、しかも、其れがめまぐるしく変わっていくという極めて矛盾した事態に陥っています。演劇表現の様式化が、今の新しい演劇の一方向となるなら、いずれこの混乱が統一され、ある種の、其れは一つだけでなくとも良いわけですが、表現様式が固定されなければ、共通

B. 日本古典演劇への関心

明治時代の川上音次郎と貞奴の欧米訪問を始めとし、アルトオがパリで上演されたバリ島の舞踊に感激したり、欧米を訪れるアジアの演劇団は、数々の貴重な刺激を観客に与えてきました。戦後になって一九五〇年代に吾妻舞踊団や雅楽が米国を訪れたのを始め、六〇年代になると、歌舞伎、文楽、能、狂言、七〇年代には、神楽、淡路人形芝居なども諸外国を訪れるようになりました。

日本の古典演劇が、アジア演劇の中でもその多様性と洗練さで、一段と優れていることは既に述べました。特に米国の場合は、日本占領に従事したり、朝鮮戦争に動員され、日本で休暇を取って、その美しさや文化的な豊かさに目を見張ったG. I. が、自分たちの好意的な印象を進んで家族や友人に語り、またいろいろな書物なども出て、一時盛んになった日本文化熱といったものを作り出す土壌を整えた訳です。

その他、米国の一部、特に、ハワイやキャルフォルニアなど、日本からの移民が大勢落ち着いたところでは、日系人を主な対象として日本舞踊や、日本の古典音楽の稽古もよくされています。こうした活動も、間接的な形で、日本文化熱に貢献しています。

一番直接的な形で日本古典演劇を紹介し、その理解を深めるのに有効なのは、やはり其れを教え、やらせることであり、六〇年に入ってから、その傾向が強められて、一九七二年から七三年にかけての一学年度に、先にも触れた私の調査によると、英語で上演される歌舞伎が、五つの米国の大学でなされるといった、一つのピークに至りました。大学以外でも、ニューヨークの高等演劇研究所 (IASTA / イアスタ) が、一九六〇年に尾上梅幸の指導で、歌舞伎の「鳴神」を上演し、六四年には、喜多節世、友枝昭世が能の「一角仙人」を、さらに六八年には松本幸四郎、中村又

五郎が「勸進帳」を上演しました。この研究所は、ジョン・ミッチェルによって作られ運営され、諸外国の演劇を米国のプロ俳優に、実践を通じて学ばせるということを目的として活動してきました。惜しむらくは、その活動も四回目の日本演劇上演を果たさずに、頓挫しました。

こうした上演活動が大学でも行われるようになり、それに先駆けて、日本古典演劇に関係する各種の出版物もできるようになり、両者相俟って一九六〇年後半から九〇年にかけていろいろな面での、日本古典演劇研究が深められるようになりました。其れがどんな活動であり、どの様なことを達成できたのか、またその一部を負担した私の仕事などについては、次の第三項、最終稿で述べさせていただきます。

(米国キャンザス大学名誉教授)