

研究発表

三島由紀夫の近代能楽「熊野」について

On Mishima Yukio's Modern Noh Play "Yuya"

松井朔子*

Like some other modern Noh plays by Mishima, "Yuya" (1959) may be evaluated as an attempt "at a kind of poetic drama"¹⁾ and "at a marriage between the drama of ideas and the poetic drama."²⁾ It is also important to note that it was an adaptation of a typical Noh play of *yūgen*-gentle splendour and graceful and subtle beauty.

The Kabuki dance play "Yuya", which Mishima wrote in 1955 for Nakamura Utaemon, helps us to see how he interpreted the original Noh. We may also note there that "the flower", the main theme of the play, was successfully represented and the feelings of the play skilfully created.

Some vulgar elements were introduced into his modern Noh play, but it was still "the flower" that the author intended to create by "modernizing" the purple passages of the original. The heroine's words and action, replacing music, dancing and stage-setting of the classical plays, are there to show the movement of her mind and emotion. When

* Matsui Sakuko [現職] シドニー大学上級講師

the critical climax arrives, however, she is required to act almost like a classical Noh actor in the “iguse” scene, characteristically paradoxical feature that the least movement is the most powerful expression. It is not an easy play to perform.

Notes : 1) Mishima Yukio Zenshū, Vol. 26, p. 143.

2) Op. cit., Vol. 35, p. 77.

一般に小説家として、又今から丁度10年前のあの劇的な最期によって知られる三島由紀夫は、劇作家としても、戦後の日本演劇に大きな足跡を残しています。中でも昭和25年から昭和37年の間に書かれた「近代能楽集」は、内外の識者に高く評価されて来ています。ところで私の今日取り上げます「熊野」は、ほかの作品にくらべて演じられることが少なかったもので、英訳も、^(注1)早くに翻訳されて海外への紹介に大きな功績のあったドナルド・キーン氏のものには入っていません。又上演も、昭和51年と昨54年の国立劇場の公演演目に入っていませんし、一般の公演でも、ほかの作品がたいてい発表と同時に、かすかすと初演されているのに、「熊野」は昭和34年に書かれてから実に8年後の昭和42年まで脚光を浴びることがなかったようですし、^(注2)その後も上演されている様子はないようです。確かに私もこれが傑作だとは思いませんが、三島作品の1つとして、又、現行の三島近代能中唯一の三番目物の翻案という意味で、一考に値するのではないかと思いました。^(注3)

四番目物からの翻案である最初の四作については、三島自身、「能楽の形而上的主題だけを描き出して、これに現代の衣裳を着せ、幻想的雰囲気や、自由な場面転換などの長所を生かして、新劇に奇妙な新しい料理を提供しよう

(注4)

とした」と書いていて、この言葉は作者自身の意図を示すと共に、作品の性質もよく明らかにしています。この中では三島自身「『葵上』が一番気に入っている」と言いますが、^(注5)「卒塔婆小町」なども作者の意図をよく実現した傑作だと思われます。しかしこの「卒塔婆小町」の上演（昭和27年）に際して三島は、もう一つ別の意図、即ち「韻律を持たない日本語による一種の詩劇の試み」であって、「時間と空間を超越した詩のダイメンションを舞台の上に実現しようとした」と語っています。彼はこれまでのところ、「邯鄲」、「綾の鼓」、「卒塔婆小町」では、「一向に成功していない」^(注6)と謙遜していますが、「卒塔婆小町」については別の所で、「詩劇と観念劇のアマルガム」を意図したと述べ、「舞台には詩的情緒の醸成の奥に、硬い単純な形而上的テーマが(…)確固として存在しなければならぬ」^(注7)という口ぶりから見ますと、相当の自信があったようです。

この「詩劇」としての能に対する三島の傾倒と、それを現代化しようという意図は、四番目物でも劇的というより詩的な「班女」にもよく見られるものです。昭和27年に彼は梅若万三郎の舞台を見て、世阿弥の「班女」が「詩劇として完璧」と感動しました。世阿弥の詞章における懸詞や枕詞による「イメージの飛躍」が「演者の行為を意味する」^(注8)という、詩と劇の一体化、感情や心理の表現がそのまま劇となることを発見したわけです。その結果として創造された彼自身の「班女」も、シチュエーションを現代に置きながら、^(注9)実は時代を超越した、「純粋な情念の世界」を創り出すことに立派に成功していると言えるでしょう。

こういう一連の作品に見られる三島の演劇観とその実践は、戦前からの翻訳劇崇拜、あるいは写実主義的な作品が主流をなしていた新劇の風土の中では、孤軍奮闘ともいうべきものであったようです。現在からかえりみると、これもその「伝統と近代の交流のうえに第三のあたらしい現代演劇の可能性を見出そう」^(注10)とした先駆的意義が、あとになってから認識されるようになった、武智鉄二氏の、昭和30年の実験劇場に用いられたものが、シェーンベル

クの『月に憑かれたピエロ』と共に、三島由紀夫の「綾の鼓」であったという事実などからも、その歴史的意義が認められるものであります。

ドナルド・キーン氏は、昭和30年に雑誌『新潮』に出た三島の「班女」を読んで感心して、これを訳したいと思ったが、日本の文芸時評などで酷評されていたので……ということを書いています^(注11)が、実際、当時は一般にはまだ、三島の努力は知られていなかった、あるいは評価されていなかったようです。例えば昭和31年頃、小林秀雄が三島と対談して、当時の新劇のつまらなさ、新劇の言葉、所謂標準語の台詞が、方言の生き生きしたもの^(注12)とくらべて、死語であると、きびしく非難していますが、三島は、「映画の言葉の方がもっとひどい」というようなことを言って、間接的に、暗に新劇を弁護しているだけです。この時既に彼は、近代能楽五つのほかにも、新劇のために幾つかの作品を書いて、上演もされていましたから、如何に大先輩に対してとはいえ、もし、たとえば近代能でも、もっと評判になっていれば、もう少し何とか反論することも出来たはずでしょう。しかしその時は何も言わなかったとしても、東京生まれの劇作家として、又日本の作家の中でも特に言葉の問題に関心の深かった三島にとって、小林秀雄の批判は、その後の劇作の上で何らかの刺戟のもととなったことは想像できます。

先に述べました能形式の「綾の鼓」の演出者、武智鉄二氏は、三島近代能の価値、特にその言葉の面での意図を認めて、その舞台化に成功されたのでありましたが、その武智氏は、欲を言えば、三島戯曲の言葉が、「謡や狂言調で処理するには、いささか冗長であるきらいがあった」として、例えば、木下順二氏の「夕鶴」などにくらべて、三島の言葉には接尾辞が多過ぎる欠点をあげています。ついでながら、こういうものは、英訳するとほとんど消えてしまいますから、少なくとも翻訳ではこの欠点はないということになります。勿論これは三島だけの欠点ではなく、現代日本語全般にわたるもので、武智氏によれば、現代語では「言葉の雰囲気や情緒をおぎない、感情をこめるために」そういう接尾辞が必要とされるのに対して、昔の言葉は「言葉自

(注13)

体に感情がこもり（……）表現的であった」ということです。武智氏はこの感想を昭和30年頃、直接三島由紀夫に語って、その不興を買ったとのことで(注14)すが、その時はどう受け取ったにせよ、こういう批評のあとにも拘らず、三番目物の「熊野」の現代化を試みるというのはやはり、三島の、自作の言葉へのなみなみならぬ自信と、現代語による詩劇というものへの執念が示されているのではないかと思います。

勿論この作品の場合は、ほかの近代能と違って、三島が昭和29年の終り頃、友人中村歌右衛門にたのまれて、歌舞伎舞踊として書いたものが、間にあることを念頭に置かなければなりません。田代慶一郎氏も指摘された通り、三島はこの歌舞伎舞踊を書いた時、原作の曖昧さとストーリーの奇怪さが気がかりとなり、結局あの、熊野があずまに帰りがたがるのは恋人がいたからだという「俗流解釈」に「パロディー化の契機を擱んだ」と考えられるでしょう。(注15)もっとも、能の場合こういう俗流解釈は、田代氏の言われる通り、作品の価値をそこなうものですが、三島の作品における低俗さ、卑俗さの導入は、「熊野」に限らないもので、例えば極端な例ですが、貴婦人が実はスリであった「綾の鼓」の華子もあります。これはやはり三島が、近代、あるいは現代という、我々の時代、そこに生きる我々の人生を、そういうものだとして解釈していたことによると思われ、その意味でのモダン・ドラマとして受け入れれば、必ずしも作品の鑑賞の妨げになるものとは限らないと思います。同様に、世俗的な母親の登場による喜劇化も、だからと言って作品全体を喜劇と断定する必要はないわけで、これは現代演劇の作品の多くが、昔のように悲劇とか喜劇とか簡単に規定出来る性質のものではない、いわば現代という時の特徴であると言えるでしょう。勿論現代というより広く近代と考えて、近代劇というものを西洋の演劇伝統に沿って理解して、例えばイプセンのように、我々の日常当面する人生の、あるいは社会の問題を取り上げるべきものと期待すれば、読者は、例えば Japanese and Western Literature の著者、A. M. Janeira 氏のように、三島に対して批判的にならざるを得ません。(注16)

の場合も、開幕早々宗盛の台詞で、一目千本の丘の桜の半分を伐採して動物園や水族館を作らねばならぬというのを読んだ私の学生の1人は、これは自然環境を破壊する資本主義を批判攻撃した作品かと思ったが、読み進むに従って、どうもそういうものではないとわかって失望したのがいましたが、第一このウーマン・リブの時代に、およそ反時代的な女性が主人公であることからして、三島の作品がそういう読み方にふさわしくないことがわかります。そして三島の半近代、半時代性は、その小説作品の多くにも見られるものであることは、言うまでもないでしょう。

あるいは三島の近代能の場合、反時代というより、超時代と言った方が、より包括的に作品の性質を示すことになるかもしれません。その観念劇の扱う形而上的主题が、美とか、愛とか、生と死とか、真実と虚偽とかで、先にも言いましたが、元来彼が500年も600年も前に書かれた能に見出したものだからです。それでは三島が原作の「熊野」に見出したものは何だったのかと言えば、幸い彼自身の言葉が残されています。これは昭和45年11月の死の数カ月前に、小西甚一氏とドナルド・キーン氏との鼎談、「世阿弥の築いた世界」での発言で、「『松風』や『熊野』みたいな幽玄のお能・鬻物は、西洋的な意味の劇の概念から無限に遠ざかる。(……)ただ風情とか、一種気分劇といえますか、そういうものに近くなってきて、舞台の情調……言葉と言葉と俳優のあらゆる情調の奥に哲学が光っている。……それが能の特質のように思う」と言って、「『熊野』の中でもやっぱり、世阿弥の考えた人生のさかりとか、人間の快樂の絶頂とは何だろうかとかは、ペルシャのオマール・カイヤームのテーブルの上におとした鳥の影のように、パッと消えてしまう、という印象が猛烈に強い、私は詩と演劇との接点がこれ以上のものはない気がします^(注17)」と語っています。ついでながら、この時、中世文学の権威の小西甚一氏が、「熊野」は世阿弥の作ではないらしいと言われているのにも拘らず、三島は世阿弥作と思いたかったようで、こんなところにも彼の原作「熊野」への傾倒が見られますし、彼の言葉は、暗に、自作において再創造しようとした

ものを示していると取ってもよいのではないかと思います。

能の「熊野」は御承知の通り、「平家物語」の「海道一の名人」と呼ばれた歌の上手の挿話を元にした、まさに、「幽玄」、「華美で優雅な美しさ」^(注18)を表現する、代表的な作品です。主題が桜、花であり、若くて美しいヒロインが盛りの花にたとえられ、その老母が散る花にたとえられるなど、陳腐とも言え言える、余りにも日本的なもので、このテーマが諸行無常の仏教思想の裏付けを持ち、文の段、道行きの叙景、優美なシテの舞などが、この曲の一般受けのする人気の基となっているものです。三島はまずこの「熊野」から、先にも言いましたが、歌舞伎の中村歌右衛門のために、「歌右衛門のイメージ」をもとにして、「終始“花”が主題」の舞踊劇を書きました。作者自身言うように道行きの大方は割愛していますが、そのほかの見所は多く巧みに利用した上、宗盛の主張は原作よりはっきりと打ち出され、又原作にはない僧侶2人を登場させて、この作品の思想的背景——仏教の無常感と共に、無常なればこそこの世のもののおもしろさ——それを楽しむことの大切さ、というようなことを、観客にもわかりやすいものにしてあります。シテの熊野の母の病に憂い悲しむ心持と、「宗盛の豪快な魅力」^(注19)に惹かれ、又都の花に惹れる気持の対立は、原作の能の詞章のほかに、他の謡曲や俗謡からも巧みに借用して、音曲の上からも、又舞台装置の上からも、効果のある舞踊劇を創り出しています。これは歌右衛門のレパートリーとなって、大劇場でも何度か上演され、勿論演劇史上に残る傑作というようなものではありませんが、所謂新作物としては、大方の水準を上まわるものと思われま^(注20)す。

「夢の間惜しき春、咲く頃花を求め」る気持は、又、シチュエーションが現代のものである近代能の「熊野」でも、作品の主調となっています。そしてこの花は、一目千本の丘の桜の花であると同時に、「柔和で優しく美しい」^(注21)ユヤというヒロインの花でもあるのです。三島はユヤの最初の台詞を、美しい詩的なものにして、その性格を規定し、母親の手紙の文章も、現代文とはいいいながら、有名な「老いの鶯」など原文の詞章を生かした上に、自身

創作の幾つかのイメージをも導入して、この劇の気分、舞台の情調をつくり出すことに成功しています。後半のバルコニーの場は、能の舞台の場面に当るものですが、「花前に蝶舞う粉々たる雪」などの決まり文句は、さすがの三島も大分苦心して、辛うじて蝶を生かしましたが、新しいコンテキストではそれなりに効果的に用いられていて、ともかくも、叙景と叙情の一体化という能の詞章の伝統を立派にうけつぐもので、こういう点から見て、作者の意図の一つであった詩劇として、かなり楽しめるものであると言えるでしょう。勿論、同じ情念の詩的表現をめざした「班女」などにくらべると、このバルコニーの場でユヤの言っていることの内容は、日常的で平凡なもので、表現も能の修辞の特徴であるイメージの飛躍を利用するというようなものではありません。これはまあ、原作の違いと言ってしまえばそれまでですが、好意的に解釈して、三島はこの作の詩人ユヤを、「卒塔婆小町」の青年詩人と同じく、そのロマンティズムを、一たんは否定されるべきものと見ているが故に、この程度の平凡なものでよかったと見ておけばいいのかもしれない。

現代劇としての「熊野」は、舞台の情緒が古典の場合のような統一的なものでないことは、前にも申しました。宗盛の主張の根柢は、仏教的なものにとって代って、美と快樂の追求となっていますが、やはり、「俺だって、明日死ぬかも知れん」という人生無常の意識に裏打ちされています。ところがこの台詞は、日本人ならおかしいと思わないでしょうが、オーストラリアの学生には、ここで笑ったものがありました。勿論三島自身も劇中で、朝子にすぐ、「まあ、その立派な御恰幅で？」と、なかばひやかすように言わせていて、この場を喜劇味を帯びたものにしていきますから、笑う方が現代の観客として健全な反応といえるかもしれません。

しかしながら、この劇を独立した現代劇として、何の予備知識もなく読むと、ユヤの嘘の筋立ては、何だバカバカしいという気を起こさせるようなところがあって、これがこの作の欠点の一つであると言えるでしょう。しかしこれはやはり、能や歌舞伎の観客が作品の筋を知っていて舞台を見るように、

「熊野」の場合も、観客は宗盛同様、ユヤの嘘を知っていて芝居を見る方が、作者に対して親切な見方だと思います。もっとも、朝子にユヤのことを「あんまり正直で」役に立たないと言わせているあたりは、作者の予告が与えられていますし、ユヤの態度も、朝子の「お国へかえられるのよ」というのに対して「はかない喜びの微笑」で答えたり、宗盛に「絵になんかなりたくはありません」というのも、「心弱く」行われる反撃で、やはり読者に、何かあると感じさせるようにはしてあります。勿論、幕切れの宗盛の台詞、「すばらしい花見をした。(……) 実にいい花見をした」というのもこの劇の主眼点を示して、同時に、シテ中心の演劇伝統を思い起こさせます。

現代劇としてむずかしい所は、能や歌舞伎舞踊では、音楽、舞や踊、又歌舞伎なら、舞台装置にも頼ることが出来たものが、ここではすべて、俳優の台詞と、台詞の醸成する演技とで表現されなければならないということでしょう。殊に「熊野」の場合は、例えば、同じ「米の飯」といわれる「松風」などと違って、文章よりも、どちらかと言えば舞が中心になるものです。近代能の方で、バルコニーの場のユヤのセリフと演技でこれに匹敵するものを創り出そうというのは、実際問題として、やはり無理なことでしょう。しかしともかく、このユヤによって舞台の上に「花」が表現されなければ、この劇の意味が失われてしまいます。

ヒロイン、ユヤの演技は、前半の室内の場では、偽りの悲しみを演技するという二重性を持ち、後半バルコニーの場では更に、言葉では、叙景の中の小さな女の子に自分をたとえながら、恐らく無意識では、桜の下のベンチに恋人と並んで坐る若い女性に自らをなぞらえています。ここで彼女は、少し大げさなたとえになりますが、いわば、夢幻能のシテのように、観客に対して、自らの語る世界を現前させなければならないのです。そしてそういうユヤは観客にとっては又、劇の主題「花」を体現するものでなければ、桜が雨に濡れて泣く一つの盛り上がりの効果が生かされないこととなります。このバルコニーの場は、形の上では宗盛との掛合いですが、台詞の意味の上から

は独自で、これは「班女」にも用いられた手法ですが、「班女」の場合と同様、感情や心理の表現をめざしたものと取れ、舞台の花であるヒロインはそのまま、「風情」、「舞台の情調」の創造者となるべきものでしょう。

以上のようにして芝居が終れば、それは情念の劇として完結するところなのでしょうが、三島のヒロイン、ユヤのロマンティックな世界は、宗盛の秘書のもたらす、恋人についての幻滅的な知らせで打ちこわされてしまいます。こういう筋立てにしたのは無論、作者自身の思想が、宗盛のそれや、あるいは「卒塔婆小町」の老婆のものに近いことを示していますが、この知らせの与える打撃は、ヒロインのユヤにとっては一つの大きな危機で、ここがこの劇の見所となるわけです。ところが作者三島は、このシーンのユヤに一言もしゃべらせないのみならず、演技に関する指示も与えていません。傍役達がしゃべっている間、当然観客の注意はユヤに集中するはずですが、彼女は黙って立ちつくすだけです。一幕を沈黙のうちに過ぎて、老人の自殺の知らせにも凝然と立っている、「綾の鼓」の華子ほどではありませんが、ここにもやはり、例えば能の居ぐせのような性質の演技、「動かずにいるということが、もっとも強い表現である」^(注22)という逆説的表現が予期されているのではないのでしょうか。

宗盛に、「君は行くには及ばない」と言われて、「次第に微笑を浮かべる」ユヤはこの一幕のハイライトといえるでしょう。ここから能の後シテのように、「カワウツ」人物が生まれて来るからです。彼女は覚醒を得、覚悟を決めるかの如くです。実際、もう悲しそうな顔をしません。「みんな片がついた」ようです。しかし、本当に片がついたのでしょうか。昔の熊野は歌の功德で観音様の御利生を得て、だからこそ彼女は「海道一の名人」という伝説の主になり得たのですが、現代ではそうはいきません。彼女自身、何かにするように、たった一つだけ言わしてくれとたのんで、宗盛に、「あなたはあんなお婆さんの嘘よりも私のほうを信じて下さったのね」と言います。つまり彼女は、自分の言葉の築いた虚偽の世界が、今は真実の世界として宗盛に受け入

れられたものとして、詩人としての自信を確めたいかのようです。しかし宗盛にとっては、それは「愚かなこと」なのです。ユヤはやっぱり「美しい絵」であればよかったのでしょう。登場人物二人の真の対立は、劇が終わった所から始まるかのようです。作者自身はここで、ユヤという、眺められる花を創り出したことに、この劇の成功を見たことでしょう。

三島がいつ頃世阿弥の芸術論を読んだのか、あるいは世阿弥のいう「花」という概念を、どう受け取ったのかはよくわかりませんが、とにかく既に四番目物から二人の華子（花子）を創造した劇作家であったのみならず、自身演劇の人生を生きて、そして自らの演出した死を、あの辞世で、散る花になぞらえた人としてみれば、「熊野」という「花」を主題とする古典劇の現代化によって、現代の舞台に「花」を創り出そうという野心を抱いたとみるのは、想像が過ぎるものではないと思われます。その花が、この作者の素材と構成の上から、如何にも、受け身の花であったところが、やはりこの作を一流のものにし得なかった原因といえるでしょう。しかし、もっと成功した作品の場合でも、「文」というのは不朽の花を育てることで、その不朽の花とは造花であると断じ、自身は「武」の花と散ることを選んだ、^(注23) 聡明な作者自身が恐らくわかっていたらしい、その三島文学の性質一般を見ますと、この「熊野」のような小品にも、よくその特徴があらわされていると言えるのではないかと思います。

付記 本稿の一部は既に、“Modes of Presentation — a Study of Mishima’s Yuya” と題して、今年4月28日、シドニーの Oriental Society of Austraria 例会で発表したもので、この英文論文は、来年6月発行予定の Oriental Society Journal Jubilee Volume に掲載される。なお拙訳「熊野」は、雑誌「英語教育」(大修館) 1980年10月号に掲載された。

注

1. 否定的批評に石附陽子「近代能楽論」(『三島由紀夫研究』、右文書院、昭和45年、

- 263—272頁)がある。堂本正樹『三島由紀夫の演劇一幕切れの思想』(劇書房、昭昭52年、76—84頁)は、この劇の演出者として、演出に際して主眼点としたことなどを中心に論じている。田代慶一郎、「謡曲『熊野』について(上)」(東大比較文学会編、『比較文学研究』35)昭和54年、19—36頁)は、本論の前に序説的に、三島の歌舞伎舞踊と近代能の「熊野」を取り上げ、近代能を原作の「熊野」にまつわる「俗流解釈のパロディ」としている。
2. 昭和42年11月17日～12月2日、堂本正樹演出、楠佑子主演で、「葵上」と併せて、アートシアター新宿文化7で公演。(付記参照)
 3. 三島の最後の近代能で、初め、『文芸』(河出書房新社)昭和37年3月号に発表した。後自ら廃曲とした。やはり三番目物の「源氏供養」は、死後の『三島由紀夫全集』(新潮社、昭和48年～51年)の23巻に収められている。なお以下の引用はこの全集による。
 4. 『三島由紀夫全集』27巻25頁
 5. 『三島由紀夫全集』27巻27頁
 6. 『三島由紀夫全集』26巻143頁
 7. 『三島由紀夫全集』35巻77頁
 8. 『三島由紀夫全集』25巻537頁
 9. 『三島由紀夫全集』25巻532頁
 10. 河竹登志夫『NHK大学講座・近代演劇の展開』(日本放送出版協会、昭和55年)15頁
 11. ドナルド・キーン『日本文学のなかへ』(文芸春秋社、昭和54年)116頁
 12. 『三島由紀夫全集』補巻1,302頁
 13. 武智鉄二「能・狂言と現代劇」(至文堂『国文学解釈と鑑賞』昭和37年、27巻3号)、55—56頁
 14. 武智鉄二『三島由紀夫、死とその歌舞伎観』(涛書房、昭和46年)17頁
 15. 田代慶一郎前掲論文、24頁
 16. A. M. Janeira, *Japanese and Western Literature*, Tuttle, 1970, p. 229. 氏は「我々の当面する現代の問題」を扱わず近代劇としての意義に乏しいとしつつもなお、三島の近代能を、「恐らく三島の他の作品も含めて現代日本演劇の中で最もすぐれた作品」という。
 17. 『三島由紀夫全集』補巻1,608頁
 18. 観世寿夫、『心より心に伝える花』(白水社、昭和54年)52頁
 19. 『三島由紀夫全集』26巻523—524頁
 20. 「充実した舞台となったのは歌右衛門の力で、作自体の優れているせいではない」との批評もある。前掲田代氏論文、20頁参照。又中村哲郎氏も右の郡司正勝

氏や田代氏と同意見のようである。

21. 観世寿夫前掲書、52頁
22. 増田正造、「能の表現」(中央公論社、昭和46年) 20頁
23. 長谷川泉「彩絵硝子の美学の終焉」(同氏編『現代のエスプリ』第48号『三島由紀夫』、至文堂、昭和46年) 19頁

本稿発表の時、司会をして下さった長谷川泉氏は、東京・渋谷のジャン・ジャンで今年「熊野」の公演があったことをお教え下さり、後で御親切に、関係資料をお送り下さった。それによると、劇団「てふの会」第2回プロデュース公演で、昭和55年5月17日・18日と6月1日、15日の4日間、1日2回。「道成寺」と「熊野」。演出、長由^{ちよう}紀子、ユヤは神慕真理。なお、この劇団は、「三島由紀夫の作品に魅せられた仲間20人が集まって作られた」(世界日報 昭和54年9月8日)もので、第1回公演には昭和54年9月8日、14日、10月10日、21日の4日間、同じ場所で、「綾の鼓」と「班女」を上演している。

討議内容

西一祥氏より、「近代能楽集」のうち、「熊野」だけが翻訳されず、また国立劇場の演目にも入らなかった理由は何か、との質問があり、発表者から、「熊野」は演劇性が希薄であり、そのことが起因していると思う。また演目にあがらないのはそれが、芝居になりにくい性格をもった戯曲であり、むしろ歌舞伎向きの作品だと思えるとの回答があった。

中村哲郎氏より、発表者は「熊野」が歌舞伎向きの作品だと述べたが同感できない。「熊野」は何度か歌舞伎で上演されているが、それは「熊野」のもつ性格の故ではなく、むしろ歌右衛門の個人的な嗜好、あるいは芸質の選ばせるところのものだと思ふとのコメントがあった。