The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	イ・ユンテク演出の太田省吾作『小町風伝』 : 韓国の舞台にて
Author(s)	金, 潤貞
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 220-231
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96497
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

イ・ユンテク演出の太田省吾作『小町風伝』

―韓国の舞台にて

金　潤貞

一、はじめに

太田省吾（一九三九～二〇〇七）作・演出の『小町風伝』は、一九七七年、劇団転形劇場により矢来能楽堂で初演され、翌年第二二回岸田戯曲賞を受賞した。この作品は初演以来国内外で数回にわたり再演され、太田と彼の主宰していた転形劇場の代表作の一つとなった。[1]『小町風伝』は、「現代劇には珍しく、劇場に伝統演劇の空間である能舞台」にて、「約二時間半のうち約三分の二はまったくせりふがない、沈黙劇に近い構成」をとり、「主人公を老人（老婆）に設定したこと」が特徴的な作品である。[2]四畳半の安アパートに一人暮らしをしている「老婆」が死を目前にして、生を振り返りながら行き来する夢、記憶、幻想は、終始沈黙する老婆によって表されつつ、作品の筋立てをなす。創作者の意図しなかった沈黙は、能舞台との出会いによって発見され、[3]一九八一年に発表された『水の駅』をはじまりとする沈黙劇の発端とも言われる。

劇作家・演出家の太田省吾の作品が韓国にはじめて紹介されたのは、ソウルオリンピックが開催された一九八八年のことである。ソウルと釜山で上演された沈黙劇『水の駅』がそれだ。それにつづき、一九九五年には、BeSeTo演劇祭で韓国・日本・中国のコラボレーション公演の『水の駅2』が、二〇〇〇年にはソウル演劇祭で韓国俳優による『更地』が上演され、太田は韓国の観客に親しみのある存在となった。二〇〇七年の太田の逝去以後には、韓国の演出家キム・アラが『水の駅』（二〇〇九）、『風の駅』（二〇〇九）、『砂の駅』（日韓共同制作、二〇一一）、『地の駅』（二〇一三）を舞台に上げた。これらの上演により、太田は韓国でも現在まで「沈黙劇の作家」として知られている。

演出家イ・ユンテク（一九五二～）が主宰していた演戯団「コリペ」が釜山で『小町風伝』を披露したのは、二〇一

一年のことで、キム・アラが駅シリーズを上演していたのとほぼ同じ時期である。イ・ユンテクと『小町風伝』の縁はその二〇年も前の一九九三年にすでに結ばれていた。当時、『末世物語』（原題：バボガッシ、作・演出：イ・ユンテク）を持って来日した時に出会った太田が『小町風伝』の演出を勧めたという。[4] イ・ユンテクはこの作品を舞台化することにあたり、次のように述べる。

〔太田省吾は〕「イ・ユンテクさんはもう民族的なもの、伝統的なものに自分自身を閉じ込まず、もう少しユニバーサルな世界を志してみたら」と……私はユニバーサルという言葉を聞くだけで国際迷子になってしまう気分になって、急いで故郷の釜山に戻ってきたが、その後、そのユニバーサルとは何なのか、という問いが骨のようにのどに引っかかっていたのも事実だ。この作品は太田省吾先生のユニバーサルな世界に対する自分なりの応答になると思う。[5]（〔　〕内筆者）

太田の提案をすぐには受け入れることのできなかったイ・ユンテクは、二〇一一年、日本演出家協会の誘いで『小町風伝』を演出することにする。本稿は、太田の提案に対する一つの答えとして、イ・ユンテクが演出した『小町風伝』を取り上げ、原作からの変化に焦点を当てて分析・考察するものである。伝統演戯の現代化を試みていた代表的な人物の一人であるイ・ユンテクの上演を検討することにより、韓国における太田省吾作品の受容のあり方の一面を明らかにすることを本稿のねらいとする。

イ・ユンテク演出の『小町風伝』は、二〇一一年の初演から二〇一五年まで日本と韓国の両国で数回にわたり上演され、時として俳優も、劇場も、言語も異なるため、各上演に対する評価は相違していたはずだが、本稿では、筆者が観劇した「２０１４ソウル国際演劇祭」（二〇一四）での上演を検討する。テキストとしては上演台本（シム・ジョン、キム・セイル訳『코마치후덴』공연대본［『小町風伝』公演台本］、도요［ドヨ］、二〇一五）をもとに分析をおこなう。

【イ・ユンテク演出『小町風伝』の公演年表】

・二〇一一年一二月二四日～二〇一二年一月八日　初演
　於：韓国・釜山ガマゴル小劇場
・二〇一二年二月三日～二月五日　日韓コラボレーション公演・第二回日韓演劇フェスティバル　於：日本・大阪一心寺シアター倶楽
・二〇一二年五月一一日～五月一二日　釜山国際演劇祭開幕作　於：韓国・釜山文化会館中劇場

・二〇一二年七月二九日～七月三〇日　日韓コラボレーション公演・第一二回密陽（ミリヤン）夏公演芸術祭　於：韓国・密陽演劇村　森の劇場
・二〇一二年一〇月一〇日～一〇月一一日　優秀レパートリー企画公演　於：韓国・大邱（テグ）スソンアートピアヨンジホール
・二〇一三年一〇月一七日～一〇月二〇日　第二〇回BeSeTo演劇祭　於：日本・東京こまばアゴラ劇場
・二〇一四年九月二九日～一〇月二日　２０１４ソウル国際演劇祭　於：韓国・ソウル大学路（テハンノ）芸術劇場
・二〇一五年四月一六日～四月二六日　於：韓国・ソウルゲリラ劇場
・二〇一五年五月四日～五月六日　ふじのくに せかい演劇祭２０２０　於：日本・静岡県舞台芸術センター

二、原作からイ・ユンテクのテキストに

イ・ユンテクは、「釜山日報社」の記者を務めていた一九八六年に演戯団「コリペ」を創団（二〇一八年解散。「ゴリ」は伝統演戯における「場」の単位を、「ペ」は「グループ」を示す言葉）、釜山のカマゴル小劇場を拠点に活動をはじめた演劇・ミュージカル演出家であり、詩人、劇作家・映画シナリオ作家である。演戯団コリペは一九八八年からソウルで上演を行い、一九九〇年代からはすでに韓国伝統のノリ（遊び）的様式を取り入れた演劇で国内外に名前を広く知らせた。イ・ユンテクは一九九九年に、慶尚南道（キョンサンナムド）の密陽（ミリヤン）に密陽演劇村を設立し、芸術監督として二〇〇一年から「密陽夏公演芸術祭」をはじめ、国内外の公演を招聘し、ソウル中心に成り立っている演劇界の領域を地方まで拡大する一方、「若い演出家展」を通して若い演劇人の活動を励ました。

グループの名前に「演戯団」という言葉を付けていることからも推測できるように、彼らは、韓国伝統演劇形式である「演戯」の言葉や身体の使い方を現代演劇に取り入れることにより、彼ら独自のスタイルを作り出した。それは、滑稽と風刺の言葉づかい、そして「シンミョン」（湧き起こる興を表すハングル語）と呼ばれる身体と場（舞台）のエネルギーを特徴とする。そういった要素に基づき、「グッ」（シャーマンの祭儀）の機能を演劇に結び付けたイ・ユンテクの演劇は「グッ劇」と呼ばれ、韓国現代劇の一つの様式として位置付けられている。[6] ソ・ヨンホは「グッ劇」を次のように定義する。

「シャーマングッ」を現代化し、再創造した演劇「グッ演劇」の略称として「グッ劇」と呼ぶ。「グッ劇」

はまだ韓国で広く使われていないが、確かに創造的で、挑戦的な概念である。一九七〇年代から今日までグッ劇をつくろうとする努力は現代神話劇をつくろうとする努力とともにされてきた。神話劇が西欧的な様式の影響を多く受けた演劇とすれば、グッ劇は韓国シャーマングッの様式から強く影響を受けた演劇と言える。[7]

イ・ユンテクは「文化ゲリラ」とも呼ばれるほど、演劇、ミュージカル、舞踊、オペラ、テレビドラマ、映画など多様なジャンルを横断しながら活発な創作活動をした。さらに、伝統仮面舞踊のタルチュムや伝統武芸のテッキョン、そしてグッで見られる身振りに基づいた演技トレーニングを開発し、多数の大学で教鞭を執る一方、国立劇団の芸術監督やソウル芸術団の代表監督を歴任し、制度的な枠に閉じ込められている演劇界にまで変化をもたらした。

キム・ナムソクは、韓国語の美学を用いた台詞で、言葉を積極的に活用するイ・ユンテクと、不完全な言葉に抵抗していた太田は、言葉に対して相当違う考えを持っていた演劇人であると記す。しかし、それにもかかわらず、『小町風伝』がイ・ユンテクに「相応しい作品」であったと述べ、その理由として「死」に共通するテーマをあげている。

イ・ユンテクは『オグ』を通して韓国人の死（観）と現世観を演劇的にまとめた演出家である。一方、太田省吾は『小町風伝』を通して日本人の死（観）と死に臨む態度を演劇的にまとめた劇作家であった。そういった意味で、『オグ』と『小町風伝』は死に対する相異なる二つのアプローチである。韓国式の死がにぎやかで、集団的な儀礼であるとすれば、日本式の死は静かで、個人的な儀礼と言える。[8]

ここで、言及されている『オグ』は、一九九〇年に初演されたイ・ユンテク作・演出の作品『オグ―死の形式』である。オグはグッの一つであるオググッのことで、亡霊を慰め、極楽往生を祈るシャーマンの儀式である。イ・ユンテクは老母の死を描いたこの作品をグッの順番にしたがって構成した。そこでは、死の世界と生の世界が「門」を間にして共存する。生と死が門を間にしているということは、二つの世界が水平的な関係にあるということを意味し、生と死を垂直的な関係と理解する西欧の考え方と区別される。そこで葬式は、死者と生者がともに楽しむ「ノリ」の場になり、生に対する欲望と死を達観する態度が混じり合う。

イ・ユンテクは、活動初期から舞台を生と死の媒介と

し、グッ的な要素を加味した独自の演出法を披露してきた。さらに、彼は、二〇〇九年に日本の劇団ク・ナウカと共同作業した『オセロー』を通して、夢幻能と韓国のシャーマニズムの祭祀「招魂クッ」が、亡霊の恨みを慰めるという点で相通じることを確認している。その作品では、デズデモーナが亡霊として舞台に呼び出され、グッを通して遺恨を晴らし、オセローと手をつなげ、和合するというハッピエンドを迎える。そこで発見された「死」という人間普遍のテーマ、そして日本と韓国が持つ死者への通底する態度を、イ・ユンテクの『小町風伝』のなかでも見ることができる。

『小町風伝』には幕の区分はなく、数字でその場面が分かれている。書かれている台詞は全てではなく、15の場面のうち、6、7、8、10の四つの場面でのみ発話される。この劇は、朝起きて、インスタントラーメンを作り、それを食べ終わるまでのごく短い時間の間に、一人の老婆が行き来する現実と幻想で構成されている。登場人物としては、老婆、少尉、隣家の父、隣家の娘、隣家の息子、家主の村上さん、彼の妻、サチコ、医者、看護婦、アンパンを食う男、襖を担う男、タンスを担う男、携帯ラジオの男、洗濯物の女、ランニングシャツの男、ブルマの女、子供たちがある。

表1は、太田省吾のテキストとイ・ユンテクのテキストにおける各場面の内容を比較、記したものである。原作の内容は『太田省吾戯曲集―小町風伝』（白水社、一九七八）に収録されている『小町風伝』を参考にした。

表1

場面	内容	
	太田省吾のテキスト	イ・ユンテクのテキスト
1	老婆の夢	老婆の夢
2	老婆の部屋	老婆の部屋
3	老婆の朝、腹がへっている老婆	老婆の朝、腹がへっている老婆
4	少尉とレストランにいる老婆	少尉とレストランにいる老婆
5	間違った戦死通知で死んだと思っていた少尉の帰還	間違った戦死通知で死んだと思っていた少尉の帰還
6	家主の村上の訪問	家主の村上の訪問
7	隣家の家族の朝食事	隣家の家族の朝食事
8	サチコの訪問	―
9	隣家の息子との逢びき	隣家の息子との逢びき
10	医者の訪問	医者の訪問
11	お線香を手にした子供たち	お線香を手にした子供たち
12	空になっていく老婆の部屋	空になっていく老婆の部屋
13	男（場面9の男）に再会	男（場面9の男）に再会
14	男との別れ。蛾になったように昇っていくのを感じる老婆	男との別れ。蛾になったように昇っていくのを感じる老婆
15	未練にさようならを言う老婆	未練にさようならを言う老婆

表1に示したように、イ・ユンテクのテキストの全体構成と内容は、太田省吾のテキストのそれとほとんど相違しない。しかし、表2をみると、上演においては、台詞の発話と人物の変化、特に老婆を三人に分けるという大きい変化が見られる。

表2

場面	発話される台詞の有無		登場人物	
	太田省吾	イ・ユンテク	太田省吾	イ・ユンテク
1	×	○	老婆 ↓	老いた駒子 若い小町 本を読む女 少尉 隣家の父、隣家の娘 隣家の息子 村上さん、その妻 サチコ 医者、看護婦 アンパンを食う男 襖を担う男 タンスを担う男 携帯ラジオの男 洗濯物の女 ランニングシャツの男 ブルマの女 子供たち
2	×	○		
3	×	○		
4	×	○	少尉 隣家の父、隣家の娘 隣家の息子 村上さん、その妻 サチコ 医者、看護婦 アンパンを食う男 襖を担う男 タンスを担う男 携帯ラジオの男 洗濯物の女 ランニングシャツの男 ブルマの女 子供たち	
5	×	○		
6	○	○		
7	○	○		
8	○	—		
9	×	○		
10	○	○		
11	×	○		
12	×	○		
13	×	○		
14	×	○		
15	×	○		

表2に示しているように、イ・ユンテクの上演では、(1)太田の演出による上演では発話されなかった「老婆」の台詞とト書きが全て発話され（「老婆」の記憶、幻想、夢に出てくる人物たちの台詞は、各人物が発話する）、(2)「老婆」は、老婆の現在の姿としての「駒子」、老婆の若い頃の姿としての「小町」、そして「本を読む女」の三人に分けられている。また、(3)イ・ユンテクのテキストでは「サチコ」という登場人物がなくなり、彼女が老婆の部屋を訪ね、喋る［場面8］全体が削除されており、(4)「アンパンを食う男」もイ・ユンテクのバージョンでは登場しない。(1)から(4)までの変化のうち、イ・ユンテク演出による上演において核心となる(1)と(2)を中心に考えていく。

三、イ・ユンテクの舞台

一人の女がゆっくりと歩いて出る。あの女の視線が観客の方にとどまる。しばらくして舞台の下手にある机に向かい、本を開く。彼女が本を読み上げはじめると、まるでその本から出てくるように、粗服をまとった白髪の老婆（駒子）が、その反対側からは着物を着た若い女（小町）が現

れる。夢を見ていた老婆が風を感じると、ガラス戸、卓袱台、襖などを持つ人々が膝で歩きながら入ってき、老婆の部屋を形づくる。老婆は現実に戻ってくる。イ・ユンテクの『小町風伝』はこのように、夢を語る三人の女の登場からはじまる。

イ・ユンテクは、まず、発話されない老婆の台詞と、台詞のように書かれているト書きを全て「沈黙から解放」させた。彼は、それについて次のように記す。

> 原作の全ての言葉は沈黙から解放させる。観客に、沈黙より言葉を通した具体的な想像の空間を開いてあげるためだ。老婆の台詞は本を読む女（若い小町の言葉）と老いた駒子の台詞に分ける。[9]

「解放された」原作の老婆の台詞は、老婆の現在の姿である「駒子」と、過去の姿である「小町」の声となる「本を読む女」によって発話される。つまり、駒子と小町はそれぞれ現在の自分、過去の自分として同時に存在するのだ。ただし、小町は舞台上に現れるものの、その台詞は「本を読む女」によって発話される。一方、駒子の台詞はほぼ「録音された声」で観客に伝わる。登場人物の一人である村上の台詞を引用すれば、駒子は「十八年でたった三言」しかしゃべらなかったほど黙々とする者で、彼女のその「録音された声」を聞いているのは、観客のみである。

イ・ユンテクはこういった設定が観客に具体的な想像を可能にすると述べている。その想像の内容とは、主に老婆の記憶や幻想、夢として舞台上で再現される。観客は、本を読む女と駒子の録音された声にしたがって彼女の意識の流れを理解することになる。また、彼女の記憶のなかにある痛みや、隣家の息子を誘う秘密裏の幻想、診察しに来ている医者に対するシニカルなコメントなどを聞きながら、老衰している身体からまだ湧いているエネルギーを感じ取ることができる。

老婆が三人に分けられたように、舞台空間もまた、三つの空間に分けられている。机が置いてある下手前の方は「本を読む女」の空間、上手の空間は「駒子」の古い部屋、舞台の中央は「小町」の空間である。三つの空間は、それぞれ異なる時空間を示す。

舞台の中央では、駒子の記憶（過去）や幻想が具体的に再現される。そこでは、「女」になっていく身体を探求する者、戦争で恋人と別れをする者、彼の死を悼む者、生きて帰ってきた彼の暴力を受ける者としての小町の姿が流されていく。一方、舞台の上手では「オシッコの始末」を他人の手に任せるしかない者、老いた自分の身体について勝

手に語る医者の訪問を拒否することさえできない者としての駒子の現実が流れている。舞台の中央、すなわち若い頃の老婆（小町）の世界は、現実の老婆（駒子）の意識的な介入によって再構成されたり、拡張されたりする。一例として［場面5］の一部を見よう。

［場面5］　少尉が百日目の夜に対して抱いていた恐れについて語り、戦場に往く。

少尉　今日の出征は、天の恵みなのかもしれない。小生は、実は百夜目が恐ろしかった。約束通り、百夜目を迎えることとなっていたら、逃げ出していたかもしれない。

老婆　（駒子）そうら、とうとう言ったね、あんたは恐ろしかった、こわかったのさ。出征だって、本当かどうか……口実だったかもしれないわ。

少尉　（前略）……あるいは、あるいはです、小生の胸に脹らんだあなたは、その夜、コッパミジンに爆発していたかもしれない。

老婆　（駒子）花火だなどとおっしゃらないで。

少尉　武人の無骨な比喩を笑わないでいただきたい。文人ならば、ボタン、シャクヤクと喩えるところだろうが……。

老婆　（小町＝本を読む女）わたくしを花と呼ばないで、散るものの名で呼ばないで。

［ト書き］　老婆（駒子）どこを見てるの、あたしはここにいるのよ。

少尉　（中略）……ああ、もう一言、もう一言不足だ。勇気と言葉は水と油なのか、一個の個性の中で決して混じり合わぬものなのか。

老婆　（駒子）そうよ、あなたとあたしの夫が同一人物になっちゃいけなかった。

（下線筆者）

この場面で、駒子は小町と少尉の対話に介入している。言い換えれば、小町という存在、彼女がいる時空間は、駒子によって召喚されているのである。そこで、観客は聞こえてくる二人の老婆、本を読む女、駒子の声によってその世界に参加することになる。

このように、駒子は小町のところを眺めながら、コメントのような台詞を投げることで介入する一方、直接小町の

空間に入ることもある。小町の世界に入った駒子は、自分の空間にいる時とは異なる姿をする。そこで駒子は、勢いよく体操をすることや隣家の息子を誘い、熱情的に愛を交わすことなどができる。その際、小町の空間とは、まだ生き生きしている、鎮まらなかった生への強烈な欲望の場となる。それは、前述したイ・ユンテクの『オグ』にも見られる、グッの祝祭的な瞬間を想起させる。

他方、本を読む女の空間は、駒子と小町を含んだ全ての登場人物たちが接することのできない空間として区別されている。その空間は観客と直接的につながり、観客に向かって本を読み上げる女は、特定の時代やキャラクターを反映しない同時代の「普通の」ブラウスとズボンを着ている。そういった設定により、本を読む女は観客と同じ時空間を共有する存在として想定される。舞台で行われる全てのことが「本」という媒介を通して伝わる物語の性質を帯びることにより、観客は舞台から一定の距離を保つことになる。つまり、本を読む女の存在によって駒子と小町の世界が別の次元の時空間になるということである。

こういった距離について、キム・ソンヒは、この劇を「死んだ人の視線から生を見る演劇」と言い、舞台の時間性を、現在、過去、未来（死）の三つの層位と分析する。キム・ソンヒによると、その間を行き来する老婆は、現世と来世の間にある「いたこ」のような存在であり、この物語を「神話あるいは風伝」として残された「死を通過した人間の生」と言う[10]。この観点からみれば、『小町風伝』は、死んだ人を呼び出し、その魂の持つ恨みや痛みを慰めるというグッのような機能をする劇と考えることができる。

本を媒介とし、時空間を多層的に並列させ、物語の神話性を際立たせるということは、一人の老人の物語を普遍的人間の物語として拡張するという意味では、適切な劇的装置であったと考えられる。しかしながら、「録音された老婆の声」と「本を読む女」の台詞の分け方が不明で、混乱が生じるということは問題点として指摘しておきたい。それぞれ異なる時間を示す三人の老婆とはいえ、台詞の分け方はその時間性よりも、太田のテキストの台詞とト書きの区分に近いものとなっているからである。

さらに、本上演ではイ・ユンテクの以前の作品にも見られる韓国の口吟や伝統踊りの動きなどが特徴的に用いられているものの、登場人物がたまに使う日本語、小町が着ている着物と他の登場人物の衣装、老婆の部屋の様子など「日本的」な要素が混在していた。キム・ナムソクはこの点について、「この作品は、日本と韓国、古いものと新しいもの、慣れているものと不慣れのものが共存する、ハイブリッド的な作品であり、死に対する異なる二つの考えが

組み合わせられることにより、死に対する新たな意識を作り出した[11]」と述べている。キム・ナムソクがここで言う、日本のものには、イ・ユンテクが意識的に活かそうとしていた能の動きや太田省吾演出の『小町風伝』における遅いテンポの美学も含まれているが、明確な意味を発信しない要素らの混在は、「ハイブリッド的」というバランスの良い感覚よりは、衝突として舞台空間のバランスを崩したと考えられる。

四、まとめ

本稿では、イ・ユンテクの演出による『小町風伝』を取り上げ、太田省吾のテキストと比較しつつ検討をおこなった。イ・ユンテクの演出では、「老婆」を三人に分け、沈黙の台詞を全て発するという設定で、韓国の「グッ劇」として再誕するプロセスが見えてきた。

イ・ユンテクは、まず太田省吾による上演では沈黙として表されていた老婆の台詞を、三人の老婆―老いた駒子、若い小町、本を読む女―による台詞に分け、全て発話させた。それにより、沈黙のなかにいた原作の老婆の内面が視聴覚的に具現された。また、老いた体に秘めていたエネルギーは、「ノリ」の形式を借りて身体的に表現された。

舞台の時空間もまた、老婆の過去、老婆の現在、そして本を読む女が観客と共有する時空間と三つに分けられた。それにより、舞台は老婆の過去と現在が共存する物語を、観客が「本」という媒体を通して見、聞く場となった。それは、生者が死者を呼び出し、彼らを慰めるという韓国のグッと通じるものであった。

イ・ユンテクによる演出は、キム・ソンヒが述べるように「静と動の美学[12]」の調和でもあり、太田の言った「民族的なもの、伝統的なもの」から脱皮し、自分の演劇世界を拡げようとする試みでもあった。それがそもそも「ユニバーサル」なところにまで至ったのか、という点については、本上演に限っては、必ずしもそうとは言い切れない。アイロニカルなことに、太田の言葉に圧倒されたという印象が強く残っている。

しかしながら、本公演は同時代を生きていた二人の演劇人が、各自の伝統を現代の感覚で理解し、それを共有し、「死」というテーマを通して一つの作品を相異なる観点から作り出し、それがまた両国での舞台により両国の観客に出会ったということは、日韓演劇交流史において有意義な出来事であろう。イ・ユンテクは、二〇一八年に全ての活動を中止、演戯団コリペは解散し、釜山のカマゴル小劇場や密陽演劇村も閉鎖することになった。それにより、本作

品にて見られた変化が、以降の作品にいかなる影響をもたらし得たのかが確認できないことが残念に思われる。

注

※韓国語の日本語訳は全て筆者による。

(1) 太田省吾作・演出の『小町風伝』に関しては、拙稿「沈黙する主人公―太田省吾作『小町風伝』(一九七七)の「老婆」」『演劇研究』四五号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、二〇二二年三月、一七～二九頁参照。

(2) 扇田昭彦、『日本の現代演劇』、岩波新書、二〇一三、一二〇～一二一頁。

(3) 「〔台詞を〕切るなんて予測してなかったんですよね、この時も、まだ。で、あらためて能舞台にみんなと一緒に観に行ったんですよ。初日の二ヶ月ぐらい前です。それでみんな能舞台を歩くだけ歩こうっていってね、歩いて台詞をしゃべってみたら、能舞台から蹴られちゃったわけですよね、台詞がね。ほんとに蹴られたって感じたんですよ。浅薄でね。(〔 〕内筆者)」(太田省吾・扇田昭彦(聞き手)、『劇的ルネッサンス』、リブロポート、一九八三、一九八～一九九頁)

(4) 「太田省吾〔の作品〕にはもともと台詞がないんです。〔太田は〕私に演出をしてみないかと勧めました。彼は東京から2時間程度離れている……(中略)〔湘南台市民センター〕の芸術監督を務めていたのです。その劇場で演出をしてみないかと……(〔 〕内筆者)」(김남석〔キム・ナムソク〕編、イ・ユンテク演劇作業対談集『난세를 가로질러 가다』〔乱世を横切って行く〕、연극과 인간〔演劇と人間〕、二〇〇六、二〇七頁)

(5) イ・ユンテク、연출자의 말〔演出家の言葉〕、「신화와 일상, 그 사이에서」〔神話と日常、その間で〕『코마치후덴』공연대본〔『小町風伝』公演台本〕、도요〔ドヨ〕、二〇一五、七八頁。

(6) 서연호〔ソ・ヨンホ〕、『한국연극사(현대편)』〔韓国演劇史(現代編)〕연극과 인간〔演劇と人間〕、二〇〇五、三三一～三四七頁。

(7) 서연호〔ソ・ヨンホ〕、「이윤택의 굿극, 굿놀이의 동시대적 거듭나기」〔イ・ユンテクのグッ劇、グッノリの同時代的生まれ変わり〕『공연과 리뷰』〔公演とレビュー〕二三(四)、현대미학사〔現代美学社〕、二〇一七年一二月、三一頁。

(8) 김남석〔キム・ナムソク〕、「20년 전의 약속, 20년 후의 연극《코마치후덴》」〔二〇年前の約束、二〇年後の演劇《小町風伝》〕『연극평론』〔演劇評論〕六四号、二〇一二、五七頁。

(9) イ・ユンテク、연출자의 말〔演出家の言葉〕、前掲書、七頁。

(10) 김성희〔キム・ソンヒ〕、「정(静)과 동(動)의 미학, 삶과 죽음에 대한 응시」〔静と動の美学、生と死への凝視〕、『코마치후덴』공연대본〔『小町風伝』公演台本〕、八四～八六頁。

(11) 김남석〔キム・ナムソク〕、前掲書、五八頁。

(12) 「遅いテンポの動き、生を観照する視線、膝歩きなどの静の美学は能の美学である。それと対照をなす力動的なエネルギーとスペクタクルは演戯団ゴリペ特有のものである。〔中略〕このように、日本の伝統的な儀式と様式が韓国の伝統的グッの様式と諧謔の精神に出会い、東アジア的な美学、ひいてはユ

ニバーサルな普遍性を獲得した。」（김성희「キム・ソンヒ」、前掲書、八六頁）