



| | |
|--------------|---|
| Title | 演出家金亜羅と太田省吾の沈黙劇：『地の駅』を中心 |
| Author(s) | 金, 潤貞 |
| Citation | 演劇学論叢. 2020, 19, p. 29-41 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/97394 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

演出家金亞羅と太田省吾の沈黙劇——『地の駅』を中心に

金潤貞

—

演出家の金亞羅（以下「金」と称する）は一九八四年、アメリカ演劇留学から帰国し^①、一九八六年にテネシー・ワイリアムズ作の『バラの刺青』でデビューした。金はまだ男性演出家が多数で、リアリズム系の演劇が主流だった韓国演劇界にて、既存の戯曲中心の演劇から脱皮した、彼女独自のミザンセーヌで認められた。演劇学者のナム・サンシクは、一九八〇年代半ばの金の登場は「当時まで吳泰錫^{サム・テギ}しかあげることができなかつた国内の非リアリズムの実験的な演出を本格的に拡大する意味を持つ」と述べる。

一九九二年、金は劇団「舞天」を設立し、自分の演出論を具体化していく。さらに、この時期に至つて、金は東京、神戸、京都で『隠れた水』（一九九二）を上演した後、一九九五年には太田省吾が芸術監督を務めていた湘南台市民シアターの招聘で『オイディップスとの旅』を上演するなど、日本演劇界との交流を行ひ始めた。

活動初期、金は民主化運動の最中であつた韓国社会に「人間性の回復」というメッセージを投げかける作品を上演していた。代表的な作品としてピーター・シェーファー作の『エクウス』、ヤヌシュ・グロワツキ作の『シンダス』、バーナード・ポメラーンス作の『エレファント・マン』など

金は一九九六年、ソウルから離れ、京畿道の竹山に拠点を移動し、野外劇場・稽古場を建設、『オイディップス三部作』（一九九七）『人間リア』（一九九八）『ハムレット・プロジェクト』（一九九九）などを演出した。「Ritual Past,

Ritual Present」 という主題意識の下で、彼女は「儀式的な演劇の復元」のために、「複合ジャンル音楽劇^⑤」というものを作り出した。空や山などの自然を舞台空間として包容し、設置美術的な舞台を具現する一方、音や音楽といつた表現を劇言語として積極的に活用するなど、言葉以外のものに「語らせる」ということを試みていた。そうした意味で、「複合ジャンル音楽劇」は様々なジャンルが入つてゐる音楽劇というよりも、様々なジャンルのものが音楽のようすに調和している劇ということを示す。

二〇〇〇年代に入つてから、金は歴史的な場所や遺跡での公演に関心を持つようになり、サイトスペシフィック・パフォーマンスを披露し始めた。二〇〇〇年、二〇〇一年にかけ、国立五・一八民主墓地での光州五・一八民主抗争二〇周年記念公演を企画^⑥し、二〇〇六年には漢江^{ハング}を主題とする『江^{カマ}へ』の演出を務め、国内最初に漢江水上公演を披露した。この時期の公演中、特記すべきものは二〇〇七年にカンボジアのアンコールワット寺院にて行った『A Song of Mandala』（マンダラの歌）である。韓国とカンボジア両国の約九〇名の僧侶と八〇名の子供たちが参加した巨大なパフォーマンスは、キリング・フィールドの犠牲者の冥福を祈る「遷度祭^⑦」形式で上演された。闇の中で行われたこの公演において、その形式と目的が儀式そのものに

あつたということが興味深いところである。

二〇〇九年、一三年ぶりにソウルに戻つてきた金は、太田省吾の駅のシリーズを企画、上演することにする。金は「死」を、「生」が常に抱えている「人間の悲劇性」として捉え、駅のシリーズを「有限な人生に対する探求であり、存在の意味を問い合わせる作品」と解釈する。二〇〇九年、金はソウルに戻つて開いた小劇場「創作ファクトリースタジオ-09」で『水の駅』を、同年一二月アルコ芸術劇場大劇場の円形舞台で『風の駅』を、二〇一一年にはソウルの国立劇場と東京世田谷パブリックシアターで『砂の駅』を上演した。世界国立劇場フェスティバルの一環で、日本と韓国が共同制作した『砂の駅』には、転形劇場の団員であつた大杉蓮たちが参加し、太田省吾に対する敬意を込めた公演ともなつた。その後、二〇一二年に、駅のシリーズの最後の作品として『地の駅』が濟州島の牛島にて上演された。しかし、金の沈黙劇の上演はあまり大きい反響を呼ばなかつた。その原因として、以下の二つの批評が共通して指摘している点が考えられる。まず、初の沈黙劇であつた『水の駅』の上演について演劇評論家のイ・キヨンミは次のように記している。

金亜羅の『水の駅』で台詞を消された俳優の身体は、

意図とは違つて固有の質感を確保できなかつたようない印象を与える。（中略）（俳優の身体は）消えた言語を補完するために、それ以上に強く機能している機械的な約束に閉じ込められて硬直していた。彼らの体は、それ自身の独自の存在感を喪失したまま、すでに完成された戯曲のシステム及びその主題を伝える受動的な媒体である。よく整えられ、まとめられた様式的な象徴だけが見える⁽⁹⁾。

身体が言葉のなくなつた空席を補充するものになつたゆえに、身体が固有の言語を失い、結果的に様式化された公演は中身のない公演になつてしまつたという。金の公演における様式の問題は二〇〇〇年以降の金の演出作品全般の問題としても指摘されている。

二〇〇〇年代に入つてから、金亜羅の公演でよく見つけられる弱点は、彼女の舞台でドラマが弱くなつてゐるということである。改作を経たドラマは様式に対する意欲によつて、またその支配によつて、感性の言語を失い、乾燥してしまい、それゆえ、公演が空虚しがちになる。

金亜羅はドラマ自体を捨てようとしている。「駅の

シリーズ」は台詞の全くない沈黙劇である。ここで金亜羅は彼女が望んでいた詩としての演劇を実現しようとしている。駅のシリーズ、それは休まず実験してきた彼女が披露した、今までとしては最終的な成果である。しかし、残念なところは、それがあまり大きな反響を呼んでいないということである。それは様式的にそれほど新しくなく、それで沈黙はすぐ倦怠に陥つてしまつた⁽¹⁰⁾。

上記の批評は金の演劇が「演劇性＝ドラマ性」を喪失していると述べているが、言い換えれば、両方の批評が問題視する点は様式化との関連においてあるということがわかる。本稿は、韓国での太田省吾の沈黙劇の受容と共に、金の『地の駅』を検討し、太田のものとは異なる「沈黙」の意味を考えてみる。その上で、金の沈黙劇を新たな側面から照明してみると、韓国での「沈黙劇」が持つ意義を再発見することを目的とする。

二

まず、太田省吾の沈黙劇が韓国に紹介された一九八八年の文脈を振り返つてみたい。

一九七二年、唐十郎の状況劇場の『二都物語』と金芝河の『金冠のイエス』がソウルの西江大学校で上演された。それらは戒厳令下であった韓国からの許可を得ずに行つた。ゲリラ公演であったが、日本と韓国の（非公式的）初交流と言ひ得る。最初の公式的な日韓演劇交流は、一九七九年の韓国の劇団「自由」^{ザ・ザ・}と日本の劇団「昂」との交流である。一九七九年一〇月、劇団「昂」は前年に開館した世宗文化会館小劇場で『海は深く青く』（テレンス・ラティガン作／福田恒存・樋口昌弘演出）を、劇団「自由」は同年一一月、『何になるというのか』（朴牛春作／金正鉉演出）を三百人劇場で上演した。本交流は、双方の訪問公演が可能だつたということ、また一九四五年の解放以後の韓国にて、日本劇団による、日本語で実現された初日本演劇でもあつたという点で、非常に有意義であった。しかし、「昂」のソウルでの上演初日が朴正熙前大統領の暗殺事件と重なつてしまい、その日程が短くなつたことは言うまでもなく、公演自体が注目されなかつたのが残念なところである。それに続き、一九八〇年一一月、吳泰錫の『草墳』^{ナヨブン}が池袋の文芸座ル・ピリエで上演され、日韓演劇交流の持続可能性を固めた。

日韓演劇交流が本格化され、韓国舞台で日本の演劇が頻繁に上演され始めたのは、一九八〇年代半ばに至つてからである。一九八五年、つかこうへいは韓国の俳優たちと共に『熱海殺人事件』を上演した。未だ刺激的な表現が許可されなかつたため、そのタイトルは『熱い海』^{トクヨウナハ}に変わつていた。その公演は「見なかつた演出家がいない」と言われるほど、韓国演劇界内部の人は無論、一般観客にも大いに反響を引き起こした。一九八六年には劇団SCOTの『トロイアの女』が鈴木忠志の演出で、その後、ソウルオリンピック芸術祝典の一環として太田の沈黙劇『水の駅』がソウルと釜山でその幕を上げたのである。

一九八一年に初演され、海外からの評判も十分された太田の沈黙劇は、一九八八年という、日韓演劇交流が盛り上がりしていく時期に韓国に紹介された。しかしながら、同時に紹介された日本演劇に比べ、それほどの反響を起こしていなかつたと考えられる。演劇学者のイ・ミウォンは当時、つかこうへいと鈴木忠志の上演が与えた影響について次のように述べる。

しかし、韓国に多大なる影響を与えた作品は、一九八五年に在日韓国人のつかこうへいが韓国語に翻訳された自分の作品の『熱海殺人事件』を『熱い海』といふタイトルで上演したものである。いたずらと見紛うほどの速い変身とテンポで感情を盛り上げていくその

公演は、韓国の演劇界にとつて新鮮な衝撃であった。それ以後、速いテンポや感情への密着などの効果が韓国の演劇にも現れ始めたと言える。

(中略)

鈴木忠志の国際的な名声はよく知られていたが、ギリシャ古典を日本の演劇で表現した公演様式は、韓国の伝統の取り入れ方を再考させた。七〇年代から韓国演劇の大きな課題であつた現代劇での伝統受容において、鈴木忠志が日本の伝統を果敢に西欧劇に適用したのは、深い印象を残した。我が演劇のスタイルで西欧作品を試みると、確かに鈴木忠志は一つの起爆剤となつた。¹⁵⁾

つかこうへいが新たな演出スタイルに影響を与えた一方、鈴木忠志は当時、韓国の演劇人が抱いていた伝統演劇への問題意識に、ある種のパースペクティブを提示したと言い得る。イ・ミウォンは統いて太田に関しては次のように記している。

また、太田省吾の転形劇場が『水の駅』をソウルと釜山で披露した。能をもとにしたような「静かな演劇」の系列を連想させるこの公演は、速い演劇のみに

慣れていた韓国の観客に実に深い印象を残した。しかし、形而上学的な公演が難しかつたのか、これにすぐ影響を受けた公演は見つけられていない。金亜羅がミニニアムに入つてから、『水の駅』(一〇〇九)『風の駅』(一〇〇九)『砂の駅』(一〇一〇)の三部作を演出したが、やはり大きな反響を引き起こすことはなかつた。¹⁶⁾

当時の太田省吾の沈黙劇の上演に関する記述は上記の内容とほとんど相違ない。¹⁷⁾具体的ではないながらも、金の沈黙劇に対する言及も冒頭の批評と大きい違いがないというのがわかる。ある接点で具体的な影響を与えていた他の日本演劇とは異なり、太田の沈黙劇は感覚的な不慣れさを印象づけたと同時に、その不慣れさを受け入れることが難しかつたと考えられる。言い換えれば、太田の作品を受け入れようとするさいに、それを支える「視線の根拠」というべきものがなかつたとも言えよう。それは、太田と彼の演劇に関する情報や知識とは異なる感覚の次元のことであると考えられる。

韓国で太田の沈黙劇のシリーズを全て上演した演出家は

三

金亜羅が唯一なので、彼女の沈黙劇を考えることは韓国での沈黙劇を検討することと同等である。⁽¹⁶⁾二〇一三年の『地の駅』の上演以後、金は二〇一九年、ペータード・ハントケ作の「私たちが互いを知る」とのできなかつた時間』（初演：一九九三年）を再演するまで、演出活動をしていなかつた。つまり、金の沈黙劇シリーズは彼女の演劇キャリアのある段階における最近の到達点でもあると言える。

太田の『地の駅』（一九八五）が『水の駅』（一九八一）に続いて発表された二番目の沈黙劇である一方、金の『地の駅』は彼女の駅のシリーズの「完成作」として、前の三つの沈黙劇から抜き出された場面をコラージュして作り出された。それは五日間濟州島の東端にある牛島で行われた『水、風、砂、地展』（総監督・演出：金亜羅）という芸術祝典の一環として上演された。⁽¹⁷⁾舞台になる場所は牛島の墓地オルムという所である。「オルム」とは「寄生火山」を示す濟州方言で、濟州人は死んだらそこに葬られる。オルムに葬られるというのは、火山島である濟州島では、生れたところに帰っていくという意味があると言われる。また、オルムは濟州島四・三事件の始まりを告げる場所であり、悲劇的な事件の犠牲者が多数葬られている場所である。つまり、濟州のオルムは人間としての私たちの生と死の場であると同時に、韓国近現代史の一部を想起させる

場なのである。⁽¹⁸⁾

『地の駅』というタイトルは「土の停留場」と翻訳されている。「土」は「地」と同等の意味で使われており、地の構成物でもある。そういった「土」は、特に牛島の主要産業である農業、いわば生産を連想させつつ、死んだ人間がいく場所（＝地）、またその身体の最終的な形（＝土）としての意味を抱いている。そして、「停留場」という単語によって「しばらくとどまる」という意味が強調され、飘然と現れ、闇の中に去つてゆく『地の駅』の人物たちの姿が、まるでオルムに葬られている亡靈たちの短い帰還を象徴しているようである。つまり、「土」は「オルム」という墓地との関係の中で、私たちの生の源泉、私たちの終着点を意味するものもある。公演が行われる場所自体の地理的・歴史的脈略をそのまま活かしながら、再発見しようとする点において、金の『地の駅』はサイトスペシフィック・パフォーマンス的な特徴を有していると考えられる。

光の中で始まり、日没を経て、闇の中で終わる本公演は、照明を含め一切の機械を使用しない。オルムの向こうから「大きな荷物の男」、「少女」、テーブルと椅子をも持つ「夫婦」が登場すると、既に舞台空間に在っていた「産む女」、「老女」などの人物が動き始める。以下は同時多発的に行われる『地の駅』の各場面を表にしたものである。

〔表〕『地の駅』の場面⁽¹⁹⁾

| | |
|---------------------|-----------|
| 大きい荷物の男、少女、夫婦の登場 | |
| 夫婦の食事 | |
| 荷物を持つ二人の男の出会い | |
| 少女—荷物から人形を取り出す | |
| 少女の後ろを歩く待つ女 | 産む女の前に落とす |
| 産む女 | 少女に水を頼む |
| 花を持つ男—産む女のダンス | |
| 夫婦の動き | 性的な行為を連想 |
| 干物をする女—カバンを持つ男の動き | 待つ女 |
| 頂に向かっていく少女 | 闇がやってくる |
| 夫婦—妻を背に負う男 | 頂に向かって行く |
| ボールで遊ぶ男—一下の方に向かって走る | 夫婦のテーブルまで |
| 人物たち、一人、二人去って行く | 闇の中に退場 |

金の『地の駅』は太田のテキストをベースに、他の駅のシリーズ作品から的人物および場面と合わせ、再構成したものである。三つの前作品からの人物や場面が挿入され、場面の順番やキャラクターが遂行する行動が変わり、原作の一部が削除されている。例えば、原作の「風の娘たち」がなくなり、彼らの強烈な台詞が削除されている。一方、『砂の駅』の「夫婦」(食事する夫婦)と、『風の駅』の「花の男」が入って来、「男—女」像が増えている。その他にも、再構成されたテキストから生まれた本公演には幾つかの特徴が見出される。より明確な理解のために、太田の『地の駅』の公演の特徴と比較しながら述べていく。

まず、動きの速度とその質感の違いである。日常の動きを引き伸ばしたような、極端に遅いテンポで動く太田の上演とは異なり、金の上演では遅い動きと共に、日常のスピードや舞踊的な動きが混ざっている点が目立つ。例えば、最後の場面では歩いて走って、それから止まつて、もう一度歩くという速度の変奏が起こる。そういう様々なテンポ感が変わっていきつつ、全体的に「遅い」という感覚よりは「静か」という感覚となっている。

次に、ライブ音樂の使用が特徴的である。太田の原作に用いられた音樂、エリック・サティの△三つのジムノペディー第三番▽は、金の上演ではアコーディオンの演奏で

流される。原作の最後の場面で出る雷鳴もまた、アコーディオンの不安な音に変わっている。それに加え、室内劇場では聞くことができない、風や虫の音、鳥の鳴き声と混じり合いながら一つの音楽を作り出す。

そして最後に見出される相違点は、登場の方法である。一人一人の人物が登場し、ついに空間の中で共存するようになるという、太田の『地の駅』のプロセスとは異なり、金の場合、そのプロセスがより早く、最初の場面から何人かの人物たちが空間に共存している。その人物たちは、空間に入つてくる人物たちによつて生かされるようでもある。

このように、金によつて再創造された『地の駅』は、与えられた環境（自然）の時空間と音を、ありのままの舞台の時空間と音響として用い、日常のささやかな風景を表現する。それに加え、男女関係の強化により、「生の循環」つまり「生の持続性」という劇のテーマが浮かんでくる。すなわち、本公演は、人為的なものを押し出し、身体とそれによつて行われる日常の遂行、そしてその生命力を描き出しているのである。

果敢に全体を一三個のシーンに縮約しました。そうしながら説明的な部分は削除し、ある部分は追加しました。（中略）大部をミニマライズし、小道具やセット、衣装などを簡素化して表現するという（中略）演技もそういう舞台に合わせ、ミニマライズしようとし、表現を節約し、むしろ息をしようと（中略）その詩的な言語が感動的で、それをただ人間が発話する言葉と考えず、空間にかくすことができるのではないかと思いました。言語を肉感的に、空間の言語に置き換えようと試したということです。俳優は言葉を発話せず、そ

四

金はデビュー作品から今まで、すべての作業を「戯曲を書き直すこと」から始めた。そこには、発話の主体を多様化しようととする目的があつた。つまり、言葉のみに依らず、その他のものにも発話の主権をゆづるという方法論を考えていたのである。そうした考えは、金の初期活動からよほど具体的に実現されていたと考えられる。彼女はデビュー作である『バラの刺青』での実践に関して次のように語る。

果敢に全体を一三個のシーンに縮約しました。そうしながら説明的な部分は削除し、ある部分は追加しました。（中略）大部をミニマライズし、小道具やセット、衣装などを簡素化して表現するという（中略）演技もそういう舞台に合わせ、ミニマライズしようとし、表現を節約し、むしろ息をしようと（中略）その詩的な言語が感動的で、それをただ人間が発話する言葉と考えず、空間にかくすができるのではないかと思いました。言語を肉感的に、空間の言語に置き換えようと試したということです。俳優は言葉を発話せず、そ

の言葉の感覚を手振りで表現できるようにしました。⁽²⁰⁾

作品に関して次のように述べる。⁽²¹⁾

金にとつて戯曲とは再現の対象ではなく、解釈による解体と再構成を必要とするものである。「削除」「簡素化」「節約」した金のテキストは舞台上に行われるすべてのこの「矢印」に違いない。また、言語とは言葉によって「説明」されるものではなく、空間や身体を含め、舞台を成り立つ全てのものを通して伝えられるものである。これを踏まえると、金が二〇年を経てサイトスペシフィック・パフォーマンス的な公演にたどり着いたのは、必然的な結果とも考えられる。

逆に言えば、このプロセスはテキストから言葉を消していく過程でもあつた。金は文学的テキストから演劇を救い出し、再構成することにおいて、何よりもいかに言葉（＝台詞）なしに発話するのかを考えていた。その中で様々な発話の媒介が発見されたのである。そういうプロセスを経て至つた沈黙という状態は、確かに沈黙を人間の「普通の状態」と捉えていた太田の沈黙の状態とは異なる質感を帯びる。

ここで金は「集中力を持つて何かを見る」という行為が、ささやかな日常のことと演劇的な瞬間に変える力だと言っている。つまり、ドラマは「よく見る」行為から誕生するという。ここで、「見る」というのは言葉がなくなる

例えば、公園で座つて、人々を見ます。私たちがある瞬間を集中的に見ると、現実がイリュージョンになります。つまり、何かを集中力を持つて見ると、その見ている人によって演劇が作り出されるということです。現実はそのままですが、見る人によってドラマ化されるという。ある人の歴史が見えてきたり、服の色からある種の言語を感じたり……。
(中略) ささやかなことの中で演劇的なことが存在するということを、この作品を作りながら明らかに確認しました。私たちが作つていく人為的な考え方よりも、観客の参加を通して、感覚的に見ながら、聞きながら、自分のイメージをつけてストーリーを作つていくと、観客が楽しめるところがもつとあるということです。⁽²²⁾

ことによつてできることであり、そこから言葉の形ではない言語が浮かんで来はじめる。ここで「言葉」とは人為的な考え方を示しており、それ以外のものこそが演劇を楽し

みにする要素である。言い換えれば、金にとつて、「見る」という行為の前に、つまり見ることが可能になるためには「言葉のない状態」としての沈黙が前提となるのである。

「見る」という視線の問題は太田にとつても非常に重要な、それは彼の劇の出発点である。

ひとりの男が落ちていた。

自「」看視の遠隔運動はつづいていた。抽象的生活がつづいた。だが、これ以上の高みはないと思われるほどのことまで昇りつめたときだった。ひとりの男が落ちていた。下界に豆粒ほどの男があつた。生きものようであるから小虫ほどのといった方がいいかもしない。しかもそのわたしに似た男は居眠りしていた。そう見えた。何か高尚なことについて考えていたのかもしれないのに、上空からは虫男。その頭脳と称するものが煩悶を抱いていると主張したところで、それはただじつとしているところであり、居眠りとどこに区別があるのか。

(中略)

朗らかだ。

抽象的な考えは「」く小さな具体をもつて割れた。

空虚といつていいほど晴れやかだ。

この朗らかさ、晴れやかさが、はじめてわたしに劇的な論理へ手がかかると思わせた。

これから劇だ。

「」で、太田が「これから劇だ」と言う瞬間は、現実からはるかに遠いところからの視線が確保された瞬間である。劇、つまりフィクションの世界はそうした「距離」をとつてから始まる。金の「集中力を持つてよく見てから生まれるドラマ」とは異なり、太田の視線は極端に反対側にある。その視線からみる世界での沈黙とは、「何も言わない」という「言葉なしの状態」ではなく、何か言つているのだが、「聞こえない状態」としての沈黙である。言い換えれば、このでの沈黙とは「発信者」の沈黙ではなく、「受信者」にとつての沈黙なのである。そのように、太田の沈黙が彼の作り出した世界の結果として存在する一方、金の沈黙は彼女の演劇世界の前提になる。

言葉以外の要素を通して(言語化して)発話するということは、言い換えれば、その中心に言葉そのものがあるということである。つまり、何かを発話しようとすることにお

いて、その媒介が言葉ではないという点から沈黙が生み出されており、それは他の媒介が必ず必要だということを意味する。当初、言葉の排除を考えているということ、沈黙を言葉なしの状態として、つまり言葉のアンチテーゼとして提示しているということからみると金の沈黙とは「非言葉」もしくは「反言葉」と言えるものであると考えられる。

金の沈黙は、観客をしてドラマを観させる形式として機能しているという点で、太田の沈黙と区別される。太田の沈黙はそれ自体が表現になつており、言語に対応できる何かは必要ではないが、金の沈黙は、言葉の代わりに同様の表現手段が必要となる。金の『地の駅』では言語に代えられているものは「身体」であり、それゆえテンポの変奏や舞踊的な動きの取り入れが意味を持つ。それは、言い換えれば、身体が言葉に代わる表現手段、媒介になつているということである。

金は韓国においては太田の沈黙劇を全て上演した唯一の演出家であるため、彼女の沈黙劇を見ることは現在まで韓国で沈黙劇がどのように解釈され、取り入れられたのかを考える際に一つの指針になると考えられる。その中で『地の駅』は、他の沈黙劇の場面と人物で新しく構成され、シリーズの最後を飾る上演であった。本上演は劇場の中で行われた他の沈黙劇とは違つて済州島の牛島墓地オルムという独特な場所を選び、既存の自然を舞台・音響として用いた。特に、その場所が抱いている生と死の意味、そして歴史的象徴を生かし、サイトスペシフィック・パフォーマンスとして演出したのが特徴的であった。その上、太田の沈黙が距離により自然に発生するものである一方、金の沈黙

五

沈黙劇が、今日まで時空間を超えてその価値を認められてきたのは、おそらくその中にどんな時代にも関わらず貫かれてる人間自身に対する深くて鋭い考察があるからだ

ろう。その表現方法においては相違があるが、金もまた沈黙劇が持つてゐるその力を基に自分の沈黙劇を作り出した。本稿は、太田省吾の沈黙劇が韓国でどのように受け入れられていたのか、そして金の沈黙劇シリーズの連作がどんな評価を受けたのかを確認した。太田の沈黙劇は、同時代の日本演劇に比べ、そして彼自身が韓国演劇界との交流を活発に行つていた人であつたにも関わらず、その影響力というべきものが明確に見られていないということがわかつた。その原因としては彼の演劇に対する感覚的な基盤の不在を取り上げた。

は演劇というフィクションの世界に入るために必要となるものであるという相違点が見出された。

そこで、金のドラマが必ず太田省吾の沈黙劇ではなればならなかつたのかという疑問は確かに残る。しかしながら、場所そのものがドラマになるというサイトスペシ

フィック・パフォーマンスの特性を鑑みれば、先行した批評が指摘していた「ドラマ性」の問題においては満たされた公演ではなかつたのかと考えられる。金の『地の駅』は、我々人間の宿命としての「死」、また、韓国の近現代史の矛盾と傷跡を抱えている空間にて行われた日常の風景を通して、「今」「ここ」で保つて生の強靭な生命力を「再発見」し、その「価値」を再確認する。そうした意味で、金の沈黙劇は太田の洞察を共有しつつ、形式的には変容することにより、沈黙劇の現存可能性を広げたと言えよう。

注

- (1) 韓国の中学校演劇映画科卒業後、アメリカのウイスconsin大学、ニューヨーク市立大学ハンター校で修学。
- (2) 本文では、名前や作品名を含む全てのハングル表記を右側に記す。
- (3) ナム・サンシク(南相植)「サンサンリヨクエヨンゲクイミジエムデグソンザゴブエグアンハヨ」「想像力の演劇—イ

メージの舞台構成作業に関して」、「ハングクヨングクハク」「韓国演劇学」第四八号、二〇一二、二六一頁。

(4) 「ヘファドンイルボンジ」舞台と観客席が固定せず、自由に変形できるブラックボックス劇場。唯一の同人制作劇場でもある。一九九四年に、一期同人から始まり、二〇一八年に七期同人が発足した。

(5) 金は一九九〇年代末から竹山にて上演した「ハムレット・プロジェクト」「マクベス21」「夏の夜の夢」などを「複合ジャンル音楽劇」と称する。

(6) 公演自体は遺族の反対のため中止された。

(7) 「チヨンドゼ」死んだ人の魂が極楽に行くように祈る儀式

(8) ソン・ヒヨンジ「インタービューハンウムルルパヌンヨヘンザ、ヨンチユルキムアラ」「インタービューハンウムルルパヌンヨヘンザ、演出家金聖羅」「ニュースカルチャー」、一〇一一年一〇月二一日 (<http://ncasiae.co.kr/view.htm?nidxno=2011102102210018249>、最終閲覧二〇一九年六月一九日)

(9) イ・キヨンミ「ムゴウンモム、ガッチンモム、グッウンモム」「重い体、閉じ込められた体、硬い体」、演劇評論家イ・キヨンミ評論ブログ、二〇〇九年九月一一日 (<https://blognaver.com/purun8>、最終閲覧二〇一九年七月一七日)

(10) ナム・サンシク(南相植)、一〇一二、二八四頁。

(11) 韓国に日本の演劇が流入したのは一九八八年よりも以前なのだが、本章では両国が対等な関係を前提に行つた交流を中心とする。

(12) インタービュー、俳優崔珠峰(MBCドキュメンタリー「つかこ

うへいと金峰雄^{キムボンソン}（一〇一一年三月一八日放送）

(13) イ・ミウォン（李美媛）「イルボンヨンゲク ギヨリュサ

ワゲ ヨンビヤン」[日本演劇交流史とその影響]「ハンゲク イエスルヨンゲ」[韓国芸術研究]第八号、一〇一三、一二二頁。

(14) 前掲、一三二頁。

(15) また、太田の沈黙劇は頻繁に「静かな演劇」と共に言及されているのだが、この点に関しては別のところで論じることにする。

(16) 『水の駅』は他の演出家によつても上演されてきた。

(17) その以外には国内外三一名の芸術家が参加したマイム公演や設置美術パフォーマンス、展示、コンサート、舞踊公演などが行われた。

(18) 太田省吾の『地の駅』（一九八五）における空間もその場所性が重要である。彼の公演は栃木県宇都宮市大谷町の大谷石地下採掘場跡の二万平方メートルに及ぶ巨大な空間で行われた。

(19) 場面の叙述はプロダクションが撮影した公演映像に基づいている。撮影・シン・ダヘ／編集・キム・テウン／アップ・ロード・金亞羅（<https://blog.naver.com/arkimms/221063313709>、最後閲覧：二〇一九年九月二三日）

(20) ソ・ヨンホ（徐淵昊）・金亞羅、「ジプジユントロン／ハンゲク ヨンゲクエ ミレルル ヨヌン サラムドル・ナロブト チュル バルハヨ セロブケ ジョブクンハヌン シルホムジョク ヨン ゲク マンドルギーキムアラエ ヨンチユルファルトンゲア バンボブ」[集中討論／韓国演劇の未来を開く人々・私から出発して新たに接する実験的な演劇作り—金亞羅の演出活動と方

法] 月刊『マンファイエスル』[文化芸術]一八三号、韓国文化芸術振興院 一九九四

(21) この作品はまた金の演出で一〇一九年二月に再演された。（一〇一九年二月一〇日～十四日、西江大学校メリホール大劇場）

(22) ソ・ヨンホ（徐淵昊）・金亞羅、一九九四

(23) 太田省吾（一九七五）『飛翔と懸垂』而立書房、二九～三〇頁。