

序論 韓国の現代演劇と視覚性

アメリカ現代演劇で、いわゆる「イメージの演劇」が台頭したのは、1970年代半ロバート・ウィルソン (Robert Wilson、1944—) の演劇からだった。ロバート・ウィルソンは従来の戯曲中心の演劇を拒否し、視覚的表現を重視する演劇の新しいパラダイムを切り開いた。いわゆる「イメージ演劇」と呼ばれる彼の演劇は、テキストに頼らず照明とオブジェ、俳優の身体表現、映像、独特の音響効果などを前面に出しているのが特徴である。ウィルソンのイメージ演劇は現代演劇を代表する一つの形態として受け入れられた。

現代演劇の主流の一つは「脱戯曲」「脱言語」を目標に始まった動きとその答えを探るための過程といえる。多くの演出家がウィルソンのように「視覚的イメージ」に答えを求めている¹。実際にイメージ演劇は多様な演出家が各自の解釈で見せ、多様な展開を示している。1980年代から始まり、2000年代初めまでイメージ演劇という名で多くの作品が世に出たものの、記憶に残っているのはロバート・ウィルソン、アリアーヌ・ムヌーシュキン (Ariane Mnouchkine、1939—)、リー・ブルーア (Lee Breuer、1937—)、リチャード・フォアマン (Richard Foreman、1937—)、ロベール・ルパージュ (Robert Lepage、1957—) などだ。ポストモダニズム演劇の到来後、戯曲テキストをベースにした演劇へのアプローチの地位は相対的に低下した。たとえば、ハイナー・ミュラー (Heiner Müller、1929—1995) 『ハムレットマシーン』の優れた演出家でもあるウィルソンは、ミュラーとの作業で、彼のテキストを理解できなかったとインタビューで明らかにしている。ウィルソンにとってミュラーのテキストは意味としての言語ではなく音としての言語として接近したために可能な共同作業だったと言える²。そのようにしてなされた彼の演出は、戯曲に書かれた意味を理解することにとどめる観劇から離れた自由な想像力を刺激し、観客一人一人の個人的な連想と解釈を可能にしたのである。

ハンス=ティース・レーマン(Hans-Thies Lehmann、1944-)は『ポストドラマ演劇』(1999)の導入において、すでにテキストを要素、層、舞台化された形状の主ではなく、ただの材料としてのみ扱われることを明らかにしている³⁰。「言語的表現の否定=イメージ」という公式が必ずしも成立するわけではないが、現代演劇での視覚性は無視できない条件になった。

韓国におけるイメージ演劇⁴に対する研究は、2000年代初めが圧倒的に多い。しかし、製作された本数は研究の速度と比例しなかった。1970年代から施行された「伝統演戯賦活⁵」の影響で韓国の伝統イメージを使用した作品が多数制作され、「韓国型イメージ演劇」という評価を受けたが、同時にそれらはまた、「文化相互主義(Inter-culturalism)」 「多文化主義(Multi-culturalism)」に近かった。オ・テソク(1940-)、イ・ユンテク(1952-)などに代表されるそうしたの演劇は、グッ、マダンノリ、韓服、五方色(紅、紺、黄、白、黒)などの伝統的なイメージを前面に押し出したものの、依然、劇作家主義の性向が強かった。2000年代初め、韓国演劇にヨーロッパとアメリカから押し寄せてきた新しい演劇の風が吹いたが、一ダンスシアター、メディア演劇、不条理演劇、無論イメージ演劇も含めて様々な様式の演劇が行った一全体としては依然としてリアリズム、戯曲中心の演劇から脱することができないままだった。例えば、キム・ギランは「1990年代以降、国家間の文化交流が活発になったにもかかわらず、その成果がグローバル化時代の韓国演劇の多様化と混種化として実践されていない現実を目の当たりにしている」と発言し、依然として「再現的」な関係から抜け出せない韓国演劇の現実に注目している⁶⁰。数人の若い演劇人たちが外国の表現法を借用して真似る程度だった。

それでは、韓国演劇における「イメージ」とは何か。すでに述べたように、1990年代後半から2000年代後半まで、それは韓国的、伝統的イメージだという認識が強かった。伝

統的な色合いを使った強烈さとマダンノリの動きを借用した身体表現、韓服を改良した衣装と伝統楽器で構成された音響を使うのが韓国型イメージ演劇という公式が実質的に作用していたのである。その結果として、韓国演劇における「イメージ」表現は、オ・テソク、イ・ユンテク、アン・ミンスのような世代の作家たちがすでにぶつかった限界からさらに進むことができなかった。彼らのそうした試みは、ある意味で、太陽劇団のアリアヌ・ムヌーシュキンの諸作品によく似た性質を持っている。彼女の作品は文化相互主義的(Inter-culturalism)な性格を持っているからだ。しかし彼女の作品は文化相互主義(Inter-culturalism)の演劇としてのみ成果を上げたわけではないという点は重要である。ムヌーシュキンの場合、アジア的イメージに慣れていない欧米観客を相手に見慣れないイメージを露出させ、観客の想像力を刺激し、より強烈な印象を残した⁷⁾のに対して、韓国の場合、見慣れている自国の伝統性から想像力を刺激されなかったのである。

視覚的刺激は想像上の連想作用を通じて観客とのコミュニケーションを可能にするが、連想されたイメージが必ずしも肯定的だとは言いきれない。例えば、ヤン・ジョンウン(1968-)が2018年平昌オリンピックの開幕式で見せた「人面鳥パフォーマンス⁸⁾」は国内外に賛否を引き起こし、鋭く対立する結果を生んだ。韓国で演劇的イメージによる対立は珍しい事例である。演出家のヤン・ジョンウンはイ・ユンテク、オ・テソク、アン・ミンスに続く次世代の演出家で劇団「旅行者」の常任演出として、これまで韓国演劇では見られなかった演劇の視覚性を重視する態度でイメージの実験を繰り返し、新しい形の「韓国型イメージ演劇」を発表している演出家である。彼のイメージはロバート・ウィルソンの系譜に連なりつつ、独自の視点を持っている。

そこで、本論文では、演出家ヤン・ジョンウンにおける「イメージ演劇」の諸相を分析することを通じて、現代の韓国演劇における「イメージ演劇」の実状を分析していく。

近年の「イメージ」重視の世界において、「イメージ演劇」が、いまもなお、どのような可能性を持っているのかを明らかにするためである。

ヤン・ジョンウンは、現役の演出家であり、当然のことながら、確定的な歴史的評価を下すことはできない。そこで、さしあたり本論文では、これまでのヤンの作品群を、便宜的に4期に分けて記述し、今日までの展開を分析していくこととしたい。そのうち今回の研究では彼の演出的視覚性の発現とイメージ演劇としてのヤン・ジョンウンの作品を研究するためであり、彼の視覚的演出美学が炸裂した『真夏の夜の夢』と『ペール・ギュント』を中心に彼の作品での視覚性を論じてみよう。ヤン・ジョンウンの議論は韓国的要素の世界化、身体言語の活用、『真夏の夜の夢』のテキスト分析などが主であり、視覚性とイメージに関する研究はまだほとんどなされていない。先行研究としては、チャン・ウンスの『共感覚的ミザンセーヌのグローバル舞台美学：演出家ヤン・ジョンウン』がほぼ唯一である。しかし、チャン・ウンスの主眼はヤン・ジョンウンの共感覚的美学にあるため、本論文とは視点が異なっている。ヤンに関するそれ以外の先行研究は『真夏の夜の夢』に対する研究が圧倒的で、多くはシェイクスピアの東洋画というキーワードで日本の蜷川幸雄との比較論文からなっている。

本論文では彼の代表作『真夏の夜の夢』『ペール・ギュント』などに表れたイメージと視覚性を強調した場面構成をロバート・ウィルソンのイメージ演劇との比較を通じて彼の演出美学について論じるという方法を探す。彼の演出観は時期によってそれぞれ違う様相を見せるが、視覚的効果を重視したということは変わっていないが、発展段階では中期に属する時期の作品である『真夏の夜の夢』と『ペール・ギュント』の間には、視覚性の表現に関する重要な相違点が見られる。そのため本論文は、主としてその点に分析の中心を定めることになる。

第1章 ヤン・ジョンウンとイメージ実験の基底

ヤン・ジョンウンの演出家としての経歴に特筆すべき点があるとするれば、彼が本格的な演劇生活の始まりを国内ではなく海外の多国籍劇団で始めたという点である。若い頃のそうした経験は多様な文化の経験と国際的舞台感覚を身につける土台となった。スペイン、インド、日本などで活動していた彼は、1997年劇団「旅行者」を設立し、本格的な国内活動を開始した。

国内でヤン・ジョンウンの演劇を説明する時、よく登場するキーワードとして「イメージ演劇」「東洋的」「韓国的」「若さ」などが挙げられる。しかし、こうした個々のキーワードだけでは、ヤンの演劇作品を説明する上で、決して十分とは言えない。第一に、「イメージ演劇」と断定的に表現される割には、彼の作品をイメージ演劇の観点から深く探究した論文や批評は、依然として少ない。第二に、「東洋的」「韓国的」という印象は、彼の出世作が多数ある第2期(時期区分については後述する)の代表的な実験であったシェイクスピアの『真夏の夜の夢(2002)』『ハムレット(2009)』のような作品の特徴によるものと考えられるが、第1期、または第3期以降の作品を見ると、必ずしも彼は韓国的なイメージにこだわっているわけではない。最後に、彼の作品と劇団のイメージが「若さ」と結び付けられて語られることが多いのは、主として、現在の韓国演劇界のメインストリームが、1960年代にデビューした世代を含む、比較的年齢の高い作家たちによって占められているため、ヤンの作品が、相対的に「新しさ」や「奇抜さ」と結びつきやすい、ということではない。彼の奇抜さが常に肯定的なイメージとして受け入れられたわけではないが、少なくとも彼の作品は、たえず議論を巻き起こしてきた。そのことが、ヤンが実年齢を重ねてもなお、「老いることのない芸術家」と評価されてきた要因であろう。

彼が演劇の視覚性を重視する根底には様々な理由がある。そのひとつとして、彼の演劇

が普遍性を重視していることが挙げられる。国家や文化の枠を越えて相互的に享受できる表現が重要であることを、彼自身は以下のように述べている。

（私の作品が観客に愛される理由は）普遍性ではないでしょうか。文化の差があると言っても、人間の心性や性格は似ているんですよ。普遍性に、韓国だけが可能なことを加えることで独創性を吹き込んでいることが、好まれているように感じています⁹。

（中略）外国の観客も楽しめるコードを探してほしい。言語、ビジュアル、音楽など、韓国の観客だけを満足させることから、さらに他国の観客も楽しめる演劇的コードを作ればいいのではないかと思います¹⁰。

彼は観客に難解な解釈と教訓などを伝えるより、演劇的快楽を通じて認識と覚醒を観客自ら成し遂げることを望む。そのため、彼は視覚的イメージを前面に押し出し、観客の普遍的相互理解を活性化させようとしているのである。

同時にまた、彼は別のインタビューのなかで、次のように言っている。「映画は想像の中のあるものを現実化させて見せるが、演劇は想像を通じて実践される¹¹」と言った彼のインタビューから感じられるように、彼の思う演劇と想像力の関係を通して知ることができる。前述したように、「イメージ演劇」における「イメージ」とは表現の一部ではなく観客の想像力を刺激して新しい別のイメージの喚起を可能にし、演出と観客の言語を超えたコミュニケーションを図らせるもう一つの言語だと考えられる。したがって、彼は舞台上に展開するイメージ相互の衝突を通じて観客の想像力を触発し、直接・間接的な経験と

想像力を結びつけ全く新しい認識へと導いているのである。

最後に、彼に直接・間接的に影響を与えた演劇人の作品から、彼が視覚性を重視するようになった要因を探り当てることができる。彼は自分の演劇に影響を与えた人物として、精神的にはエイジー・グロトフスキ (Jerzy Grotowski、1933－1999) の「貧しい演劇」というコンセプトを、美学的にはロバート・ウィルソンの演劇を、劇団の精神と方向としては太陽劇団に言及したことがある。また、国内ではオ・テソクとイ・ユンテクの韓国的な実験に影響を受けたのではないかと彼自身が推測した。彼の作品を時期区分にしたがって眺めていくと、あたかも、彼が上記の作家たちから受けた影響を時期ごとに試みながら、徐々にヤン・ジョンウン独自の「イメージ」を発展させていったように見える。

ここで、ヤンの、2020年現在に至るまでの演出作品の歴史を、4期に区分しておこう。第1期は、1994年～2001年で、代表作は『椅子』(1997)『大地の子達』(2001)、第2期は、2002年～2006年で、『真夏の夜の夢』で代表されるシェイクスピアに対する実験の時期、第3期は、2007年～2009年で、『ヴォシェック』(2007)『ペール・ギュント』(2009)で代表される。最後に、第4期は、2010年～現在までで、様々なジャンルに対する実験を続けており、代表的には『クレイブ』(2012)『ハロルド&モード』(2015)などがある。彼の創始期の作品は単純化された舞台と俳優たちの身体表現を通じて生と死、空虚など根本的な問いを扱っている。このような態度は、演劇の純粹性を取り戻そうとしたグロトフスキのものと似ていることである。しかし、

97年に直接脚色、演出して初演した時には現代舞踊家の友人が登場し、語り手がいて、代弁人もマネキンとして設定した。そして、イスを2つだけ登場させ、残りは想像で置き換えた。(中略) 今回の公演(『椅子』を示す)ではコンセプトを変

えたり、内容を変えたりはしなかったが、ディテールで変化を与えた。照明、舞台セット、イスの形と個数など視覚的なものを補った。(中略)しかし、テーマ的な面では、まだ4年前と変わったことはほとんどない。今回はビジュアルが変わった¹²⁾。

脱言語的実験の時期であり、洗練さより生々しさが強かったが、同じ作品でも時期によって視覚性に重さを置いていることが分かる。第2期のシェイクスピアの再解釈では、先輩のオ・テソクとイ・ユンテクの実験¹³⁾を受け継ぎ、ヤン・ジョンウン流の方法で韓国的なイメージを作品に表現した。この時期にヤン・ジョンウンは、ムヌーシュキンの文化相互主義的(Inter-culturalism)観点と韓国的実験という観点を組み合わせ、新しいイメージで作品を構想した。それに対して、第3期の特徴は、舞台デザイナーのイム・イルジンに会ってから憧れのロバート・ウィルソンの定型美と洗練された視覚的な舞台デザインとミニマルなオブジェを使った演劇実験が可能になったことである。そして第1、第2、第3期で実験した様々なイメージを舞台に網羅し、大衆性と複合性を浮き彫りにしようとしたのが第4期である。第4期は、比較的近い時期であり、現在、ヤン・ジョンウンが進もうとする方向を具体化させた段階と考えられる。

それなら、現在まで続いている彼のイメージに対する実験はロバート・ウィルソンのイメージ演劇と同じと考えてよいのだろうか。作品の視覚性に重点を置くという点と、言語中心的演劇から脱皮しようとする点では、両者は明らかに共通している。しかし、厳密に比較すれば、ロバート・ウィルソンのイメージ演劇とヤン・ジョンウンが究極的に望む演劇の形は必ずしも同一ではない、と考えた方がよい。超論理的で断片的なイメージで構成されたロバート・ウィルソンの演劇は、観客の理解とコミュニケーションを求めない多少

「極端的なイメージ演劇」であるならば、ヤン・ジョンウンの演劇は観客とのコミュニケーション、普遍的で相互的なコードをイメージ化してストーリーの伝達力を高め、観客の参加を誘発する「柔軟なイメージ演劇」と言える。したがって、定型化された舞台、ミニマルなオブジェ、視覚性を重視した場面構成のような部分はヤン・ジョンウンがロバート・ウィルソンの演劇で憧れたことを自分の価値観に合わせて実験したことをうかがわせるが、その試みは、韓国国内でウィルソンの演劇をベースに語られる「イメージ演劇」とは若干違いが見られる。

第2章 ヤン・ジョンウンの視覚性中心の演出事例

第1節 韓国的ミザンセースと身体言語のイメージ：『真夏の夜の夢』

ヤン・ジョンウンの第1～2期の演出的特性を表すキーワードは何か、という問いに答えるとしたら、断然「複合的ミザンセース」と「韓国伝統的身体言語」だと言える。したがって2000年代全般にかけて現われた「シェイクスピアの韓国化」は彼の演出家としての経歴にとって必然だったはずである。この作業のきっかけとなった『真夏の夜の夢』は、後者の「韓国伝統的身体言語」の性格が強く現れているだけでなく、作品の叙事性に韓国的イメージを植え付けるための地ならしである。

ヤン・ジョンウンの『真夏の夜の夢』はシェイクスピアの同名戯曲を脚色した作品であるが、4人の男女の行き違った恋物語という基本プロットだけを原作に従い、その他の細部の枠組みは韓国伝統的アイテムに置き換えられている。そのため、彼の『真夏の夜の夢』は翻訳劇に対する異質感が全く感じられないのも特徴の一つである。韓国化に対する細心な彼の脚色は、異質感のない舞台実現のための動力として働いた。この作品の視覚的イメージは「韓国的ミザンセース」と「伝統的身体言語」に基づいて構築されていると言うこ

とができる。

作品の中の「韓国的ミザンセーン」は大きく舞台、衣装、仮面、音楽、動きに見られる。舞台の全体的なイメージは韓屋を連想させる白い壁と木の柱で構成されており、舞台は基本的に空っぽである。衣装は韓服のデザインに従い、白、赤、青、黄、黒などで構成されている。このような色合いは、韓国伝統の五方色に着目している。舞台後方では、演奏者の姿を露出した楽団が配置されており、チャング、ブック、ケンガリという伝統楽器が演奏される。結果、白地の空の舞台で、五方色の衣装を着た人物たちがプンムルノリを連想させる音楽とともに動く場面は、それぞれの韓国的要素(イメージ)が結合して、まるで一幅の東洋画のような巨大な韓国的ミザンセーンを完成させる。ここで構築されている演劇的「イメージ」について、ヤン自身は次のように発言している。

『真夏の夜の夢』は、現実的ではない幻想の世界を表現するにあたって、逆説的に具体的な形の単純なオブジェを通じて、まるで夢の中でついさっき見たように鮮明なイメージを残そうとした。視覚的空間とイメージは鮮明だが、日常的ではない¹⁴⁰。

彼は逆説的に最も韓国的なものとしてシェイクスピアの作品で相互性を誘導した。シンプルではあるが象徴的な色彩と俳優の動きを描き出す舞台空間を白色の韓紙のように認識できるよう、視覚的イメージを積極的に活用し、シェイクスピアと韓国伝統の特性が自然に融合するための基盤を造成した。白い紙のような舞台を準備し、俳優の身体言語で空白を埋めることである。

2012年、ロンドン・グローブ座で上演されたヤン・ジョンウンの『真夏の夜の夢』は、

その純粋な肉体性と速度が絶賛¹⁵された。そこでの評価からも明らかなように、ヤンは身体言語を使った視覚的イメージ創出にこだわりのある演出家で、俳優の動きと反応を通じて作品のイメージとテンポを作り、演劇的空白を埋めて観客の想像を刺激する場面を作る。『真夏の夜の夢』は身体言語による視覚的なイメージ生成のまたとない具体例を示しているといえるのである。

劇中の韓国伝統舞踊に着眼した動きは、まるで踊っているような身振りと手振り、曲線の柔らかい動線、ドゥドゥリと鬼たちの集団動きなど、統一した視覚性を見せてくれる。伝統舞踊の特徴である上下の動きは、観客に視覚的ダイナミズムを伝えている。例えば、ドゥドゥリの誤りでハンがイクに愛を告白する場面でハンは上下に動く動作を繰り返すことによって左右の直線ではなく上下の曲線を作り出す。これは伝統舞踊の上下の動きで体の曲線を浮き彫りにし、感情を伝える特徴をそのまま反映したものと推測される。

身体言語における韓国的特性はこれだけではない。俳優の動きをダイナミックに働かすためには、計算的に振り付けされたアンサンブル演技動きが不可欠である。俳優たちの動きにはマダンノリ（韓国の伝統舞踊）の踊りと伝統舞踏（テッキョン）が入り混じった集団演劇が根幹を成している¹⁶。ハン（ライサンダー）とルー（デミートリアス）の戦いの場面で、ヤン・ジョンウンは暴力性と剣ではなく、韓国武術のテッキョンの動きと扇子を利用してこっけいに場面を彩っている。そして鬼とドゥドゥリ（トロール）の身体言語は『真夏の夜の夢』の夢の世界と幻想性を維持させる装置として作用する。4人の人物がお互いに探して森をさ迷う場面では、俳優たちが木、葉っぱ、蔓のような背景を体で表現し、非現実的な空間を表現していた。クォン・ギョンヒは、この作品のそのような特質について、次のように評価している。

劇団「旅行者」の特性一つが、俳優たちの柔軟で独特な身体の動きであることはすでに十分に立証されているが、今回の公演で彼らの身体はより深い未知の領域を探索し動きの響きと波動をいつよりも真剣に共鳴することに成功していた¹⁷。

「身体言語を通じた感情伝達」は、言語に限らないコミュニケーションの窓口として働き、表現の普遍性と相互性を可能にした。『真夏の夜の夢』が長い間、国際的な成功を収めることができた背景には、身体言語を使ったシーン構成で観客と最も普遍的なコミュニケーションを図っているからである。

ヤン・ジョンウンは『真夏の夜の夢』において韓国的イメージを通じて作品の相互性と普遍性を獲得するのにある程度成功したと評価できる。

第2節 ミニマルな舞台とキャラクターのイメージ化：『ペール・ギュント』

2007年のオペラ『ヴォツェック』の演劇を皮切りに、ミニマルな舞台様式を積極的に取り入れた第3期のヤン・ジョンウンは無駄のない舞台と象徴的オブジェに焦点を当てている。2003年、学術誌のインタビューで、「私は個人的にミニマリズム的で単純な美学が好きだ」と口をしたヤン・ジョンウンは、「華やかさや装飾的なことよりは引き算の美学、すなわち余白のある美学を追求したい¹⁸」と話している。イプセンの『ペール・ギュント』は主人公ペールの冒険を描いたレーゼドラマで、現実と虚構の間を遊泳し、まるで数本の夢を相次いで見るような構造である。ヤン・ジョンウンは大叙事詩のような作品の規模を密度のある構造に改編し、作品自体の叙事性を追うことにフォーカスを合わせず、ペールのキャラクター性を視覚的に具現することに集中したように見える。『ペール・ギュント』は時空間を超越した作品で、規模はさておき、激しく場面が変換する。したがって、敘事

性に付いて行く演出は作品としての統一感を損なう危険性が高い。このような危険性を回避しながら、ヤン・ジョンウンは『パール・ギュント』を、象徴的なオブジェを使ったミニマルな舞台と視覚的に表現したキャラクターに集中したイメージ演劇として誕生させたのである。

舞台には高さ12mの巨大な不透明鏡が設置され、舞台の床は本物の土で覆われている。劇中で使われるオブジェは、大きさがばらばらの三つのはしごとスイング・チェア、不透明ガラスボックス、鉄製バー二つ、そして杖、植木、自転車のような簡単な道具だけであり、全てが舞台上に散乱している。パステルカラーのオブジェが無秩序に置かれている舞台は、まるで巨大な遊び場を連想させ、ほら吹きペールの冒険が散漫で幼児的であることを視覚的に暗示する。舞台に設置された大型鏡は舞台の現実性を歪め、観客に想像の隙を与える装置となっている。鏡自体は歪曲された本質であると同時に虚偽を表す仕掛けとして用いることもできるが、この演出作品における鏡は、実在の中に隠された秘密の本質を探り、暴露する¹⁹媒介として使われた。土は「自分探しの旅」という存在論的苦悩を盛り込んだ作品の根源を表すもので、目的性を欠如したままさすらうペールの人生を「生まれ、死ねば戻って土になる」という自然の循環でなぞらえて描写したと言える。このような舞台の象徴性は、レーゼドラマの活字文化的な性格を果敢に破壊し、この作品がイメージによって支配されるという暗示を観客に伝える。演出の意図を視覚的に表した舞台は、ヤン・ジョンウンの絵画的特性を表すものであるが、レーマンは「絵画ですべての感覚的情報は美的構成を経て視線に提供、固定される²⁰」と述べている。その意味で、『パール・ギュント』の舞台は巨大な画といっても差し支えない。

『パール・ギュント』の「イメージ」の中で目立つのは、キャラクターの観念的な感情状態を視覚的に形象化させたという部分だ。例えば、1幕の緑の女（トロールの王女）

との場面で、ヤン・ジョンウンはパールと緑の女の本能に忠実な快楽や性的興奮を形象化するために、彼らの行動を揺れるスイング・チェアの上での行動として描写している。トロール王国については、神話的存在の具現と非現実性を可視化するため、闇の中のライターの明かりと立ち込めるタバコの煙、高さの違うはしごの上に立ったトロールと、まるで彼らの足の間に置かれているようにパールを配置し、トロールというキャラクターの異質性と幻想性を視覚的に表現した。その視覚性は、同時に不安定と墜落を含み、これからパールが経験するであろう非理性的な事件を暗示している。

『パール・ギュント』はそれ以前のヤンの諸作品とは違い「性的イメージ」が氾濫している。肉体的で耽溺的なイメージは緑の女との出会い、アニトラとパールの不透明ガラスボックス内の場面、トロールの場面、精神病患者たちとの出会い、ボタン玉の鋳物柄杓の場面などに生々しく描写されている。作品の視覚性より過度な露出が惹起する不快感のため、作品の効果に対する懐疑的な意見が少なくなかった。たとえば、クォン・ギョンヒは次のように批判している。

戯曲では修辭的な暗示として処理されたパール・ギュントの肉体的な耽溺シーンが、公演では客席近く、または舞台中央に露骨に展示される。大衆の関心を引くための手段として演出家たちがしばしば頼るが、その効果を収穫することが、容易ではないのがコミック性と性的刺激または身体露出、過剰な舞台効果だ²¹。

しかし、ハン・ミヒも言うように、表現の過剰、扇情的なイメージの誤用・乱用に終始するよりも、むしろ非理性的で、耽溺的で、幼児的な人物であるパールを造形することを通じ、ヤン・ジョンウンは、さまざまな煩悶や苦痛や迷いに満ちた「現代」において、こ

の作品を通じ自己に対して真剣に悩んでみる必要があるのではないか²²という問いを提起している。もしもそうした評価が正しいとすれば、『ペール・ギュント』のあからさまな性的イメージの多用はどのように解釈すればよいか。

劇団「旅行者」の『ペール・ギュント』で最も強調したのはペール・ギュントの自我形象化である、とパク・ヨンスクは言っている²³。ヤン・ジョンウンはペールのキャラクター性を舞台、演技、衣装の部分で視覚的に表現しようとした。『ペール・ギュント』の舞台は前述したようにカラフルな色合いのオブジェが無秩序に置かれている巨大な「遊び場」のような形状である。舞台を走り回るペールとアンサンブルの動きは、ペールの幼児的な性格を視覚的に強調したとみられる。劇中のペールの台詞は、ほらや嘘、あるいは母親から聞いた神話であり、本の中の話を現実と区分できないようなこじつけである。ペールを演じる俳優は、そのような台詞を終始声高に叫ぶように表現する。まるで自分の無理強いを信じてほしいと訴える子供のように、ボタン玉の鋳物杓子に入る瞬間まで、ペールは声を限りに叫ぶのである。ヤンはこうした様式的な演技を通じて、一人の大人として自立できず、他人にだけ存在を確認されたペールの幼児的自我を表現しようとした。劇中のペールの絶え間ない問いかけは、内面への質問ではなく、外部の存在に向けられている。これも幼児の回避的で逃避しようとする傾向を示すための装置と見ることができる演出になっているのである。

『ペール・ギュント』の衣装は、時代や国、文化の違いをわざと感じさせない中立的で普遍的なデザインと色をとっている。これは、作品の持つ個別の文化的価値観や世界観から解放し、ペールの年齢を推測できないようにすると同時に不必要な先入観を排除しようとする仕掛けであると考えられる。言うまでもなく、『ペール・ギュント』はノルウェーを背景にした19世紀半ばの作品だが、ヤンがこの戯曲を上演しようとしたのは、2009

年の韓国だった。こうした文化横断的な上演の場合、ともすれば戯曲の西洋的価値観を東洋的価値観に安易に置き換え、たとえば韓国社会の伝統的な家父長的、男性中心主義的価値観を通して『ペール・ギュント』を解釈しがちである。そうした価値観で『ペール・ギュント』を解釈するなら、ペールは「男性中心の社会で勝手に行動する暴れん坊」、そしてソルベグは「一人で愛を守り男だけを待つ純愛」と誤って解釈する可能性がある。だからこそ、ヤン・ジョンウンは普遍的で中立的な衣装を選択し、解釈の偏見を取り除こうとしたのである。イプセンは『ペール・ギュント』を通じて一個人ではなく自己満足に陥っているノルウェー人全体の姿を描こうとしたが、劇団旅行者の『ペール・ギュント』は特定民族ではなく今日を生きる現代人の幼児的な姿、自我から逃避する姿を表現しよう²⁴とした。

以上のように考えていくと、結論として、『ペール・ギュント』の中の身体露出には性的秘密性が込められていない。幼児的自我を持ったペールと成長できない彼の世界に登場するすべてのキャラクターは遊び場で一緒に遊んでいる子供たちに過ぎない。おむつをはめて出るトロールたち、三輪車に乗って宙を走る母親など、成長できなかった人物を表現したものである。子どもたちの原初的な遊びと『ペール・ギュント』の露出のイメージを連想させると、未成熟な人間の意味のない裸と理解すべきなのである。子供は人間が最も原初的な時を意味する。彼らの露出が性的な意味を持たないのは、社会の規範に縛られる前の自由な状態だからでもある。劇中で全裸がさらされる場面は、自我を探すようになった精神病者と最後まで自分が自分として生きていたという証拠を見つけられなかったペールが鋳物柄杓で溶かす時である。全裸のイメージは自我の存在を確認する道具として作用し、舞台の真ん中または観客と最も近い所で表現された。そのようにさらされた全裸のイメージは、セクシュアルな感覚を喚起させるよりも、むしろ驚きや哀切の感覚を醸し出

しているのである。

『ペール・ギュント』の直前にヤンが演出した、「イメージの演劇」と呼ぶにふさわしい要素が氾濫するオペラ『ヴォツェック』と比べると、『ペール・ギュント』にはそこまでの「イメージ」の氾濫は見られない²⁵。その代わり、『ペール・ギュント』には、『ヴォツェック』にはない遊戯性と同時代性に満ちていると評価することができる。場面の絵画性よりキャラクターをイメージ化し、視覚的に表現しているという点で、ロバート・ウィルソンとは別の意味での「イメージ演劇」と考えることができるのである。

第3章 ヤン・ジョンウンとロバート・ウィルソンの劇中のイメージの比較

レーマンは「20世紀末の演劇は、どの演出家よりもロバート・ウィルソンに借りが大きい²⁶」と表現しているが、それほどまでに現代演劇に対するロバート・ウィルソンの影響は大きい。ウィルソン以降、演劇でイメージの領域は拡張した。

現代演劇でイメージ演劇の業績は、人間の思考と認識構造、内面世界の可視的表現を可能にしたという点である。ロバート・ウィルソンは観念的で無形の状態を視・聴覚的なイメージで具現し、演劇がより感覚的に観客とのコミュニケーションができるように意図した。つまり彼の「イメージ演劇」は、言語を媒介した接近を最小化し、身体の動きと光、音、音楽、映像などの非言語的な媒体をまるで美術におけるコラージュのように配置し、視聴覚的演劇効果を通じ観客とのコミュニケーションを追求しているのである²⁷。ロバート・ウィルソンの演劇はスケッチから始まる。彼のスケッチは文学、音楽、美術、建築、舞踊など伝統的に分けられていた領域を融合させる。ロバート・ウィルソンは各領域の美学的部分をコラージュして場면을構成し、構成された場面は、叙事性を持たずに断片的に並列されたい。彼の演劇が「紙芝居」と呼ばれる理由もやはり断片の場面が与える「絵

画性」のためだろう。

そのように考えてみる時、ヤン・ジョンウンの『パール・ギュント』はロバート・ウィルソンのイメージ演劇から外れている。まず、彼の演出した『パール・ギュント』はたしかに断片的な場面の羅列からなるが、「ペールの冒険」という大前提に忠実に従っている。次に、戯曲と言語を排除しようとしたロバート・ウィルソンの作品とは異なり、ヤン・ジョンウンの『パール・ギュント』は原作から大きく外れておらず、劇中の人物の台詞を通してキャラクター性の伝達は維持されている。そしてまた、定型化され、冷静なミザンセーヌからなるロバート・ウィルソンの演劇とは違い、『パール・ギュント』はロマンチックで遊戯的なミザンセーヌから構成されている。このような違いにもかかわらず、『パール・ギュント』をイメージ演劇と評価する理由は何か。

言うまでもなく、ウィルソンの作品が、すべて原作や台本、台詞を欠いているわけではない。たとえば、『海の女 (Lady from the Sea)²⁸』は、『パール・ギュント』と同じくヘンリック・イプセン (Henrik Johan Ibsen、1828－1906) の戯曲を基にした作品で、スーザン・ソントグ (Susan Sontag、1933－2004) によって改作されたテキストをウィルソンが演出している。スーザン・ソントグは、5幕の構成を17シーンに大幅に減らし、台詞の量が減った形で改作したが、その後、誕生したロバート・ウィルソンの作品は、イプセン、ソントグのどちらにも似ていなかった。

ヤン・ジョンウンにおける「イメージ」を、ウィルソンの「イメージ」と比較・検討するために、ここではヤンの『パール・ギュント』とウィルソンの『海の女』を取り上げてみたい。両者の類似性は、神話的イメージと象徴性が作品全般に内包されているということと、作品の夢想性を極大化させるための断片的な場面の羅列によって構成されているということである。以下、3つの点から両者の比較を行ってみよう。①作品の構造（戯

曲)、②舞台上の視覚的具現化、③俳優とオブジェである。

①作品の構造(戯曲)

ロバート・ウィルソンとヤン・ジョンウンがイプセンの作品で注目した点は、神話的要素と神秘性だった。『海の女』はノルウェーの人魚説話からモチーフを得た作品であり、『ペール・ギュント』も作品の中で北欧の神話的キャラクターであるトロールが登場するなど、説話と神話に根ざした作品である。したがって、二つの作品において神秘性と夢想的性は重要な心象として作用したが、これによりヤン・ジョンウンとロバート・ウィルソンは象徴的で断片的な場面の羅列により作品を再構築した。蓋然性のない場面の羅列は場面の象徴性を増大させ、不必要な説明が削除された部分を視覚的イメージで満たした。

ロバート・ウィルソンとヤン・ジョンウンは、説明的なイプセンの戯曲を視覚化するために、シーンの構成をイメージに集結させた。しかし、イプセンの作品の中の神秘に同じように魅了されたにもかかわらず、2人の演出家が戯曲に近づいた態度は少し異なっている。普段「あまりにも多くのことを説明するので私は彼の作品のほとんどが好きではない²⁹」と言うほど、イプセンの作品の「親切さ」に対して不満を表現してきたロバート・ウィルソンとは違い、ヤン・ジョンウンの場合、「個人的にはシェイクスピアが男性的で巨大だとすれば、イプセンはもっと感性的で思惟的なようです³⁰」と述べ、『ペール・ギュント』の記者懇談会でイプセンに対する自己の考えを明らかにしていた。従って、ロバート・ウィルソンが説話的で神話的な部分を強調するために不必要な説明を除去し、作品を断片的な場面で再構成したなら、ヤン・ジョンウンはイメージに代替できる部分を削除して、作品の密度を圧縮的に構成したと言える³¹。とはいえ、全体的に見れば、ロバート・ウィルソンとヤン・ジョンウンはどちらも作品の説明的な部分を削除し、その場にイメージを構成して作品の全体的な視覚性を高めているという点では共通している。

②舞台上の視覚的具現化

『海の女』と『ペール・ギュント』は象徴的な意味を視覚的に表現した舞台が特徴的である。時・空間の拡張が起きる戯曲の特性上、空間的限界を克服し、作品の神話的性格を観客に知ってもらうため、彼らはミニマルで象徴的な舞台を作った。彼らの舞台は基本的に空白であり、空間の余白を俳優、照明、オブジェなどのような視覚的イメージで埋めていったということが共通点である。

『海の女』は舞台全体が巨大な船の形象化である。幾何学的に分割された舞台上のエリアはそれぞれ、「海=夢の世界」「陸地=文明」と「現実」を象徴しながら対峙する。舞台後方は、右側が家庭とエリーダの幻想を表す空間として現れ、左側が海、夢を象徴する空間に構成され、舞台の中央は家父長制の権威を表す場面に使われた。作品の色はインディゴ・ブルー、グレー、ブラックを使用し、全体的に冷たい海を連想させる。

他方、前述したように、『ペール・ギュント』の舞台は巨大な鏡と土が視線を掌握し、作品で使用されるオブジェが舞台の上に散乱している。鏡と土は、ペールの存在論的意味と苦悩を象徴する造形物として作品で代弁されている。例えば、3幕でソルベグを訪れたペールが彼女の無限の愛に気づき苦しむ場面で、彼は鏡の中で歪んだ自分に向き合う。また、自分の存在を証明できずボタン玉の鋳物柄に入るペールが裸で土に横になって「元」に戻る場面が代表的である。大人のペールの内的自我を形象化したヤン・ジョンウンの舞台はまるで巨大な「遊び場」を連想させる。

『海の女』と『ペール・ギュント』は、どちらも空白に象徴的なイメージを詰め込む形式で、舞台環境はミニマルで単純である。これは神話的な戯曲の特性を反映し、「海」と「遊び場」というコンセプトを舞台に視覚的に具現化することによって作品全体の心象を造成したものと見られる。

③俳優とオブジェ

ロバート・ウィルソンの『海の女』はゆっくりとした俳優の動きと繰り返しで、対称的な身体言語を使う。これはウィルソンの演劇の典型的な特徴で、俳優もオブジェの一種と認識する彼の演出観に起因するものである。『海の女』でこのような彼の演出的特性をよく見せてくれたのはプロローグである。プロローグで、彼は各キャラクターの紹介とともにキャラクター間の関係性を描写しているが、スローな動作で動く俳優を無言で構成した。海を懐かしむエリーダと、そんな彼女を愛するが、彼女の選択を尊重するワングル、そして彼女と一緒に逃げることを勧める見知らぬ男、このキャラクターの関係が台詞なしに水が流れるように静かでゆっくりした動作で描写される。それに対して『ペール・ギュント』は強く叫ぶような台詞処理と大げさな動きなどでキャラクター性を表している。終始せがむようなペールの演技は彼のキャラクターが持つ宿命を暗示し、舞台とオブジェと交わりながら「完成できなかった人間」というペールの存在を確実に示す媒介として使用された。舞台での表現は異なる様相を呈するが、作品の視覚性を最もよく見せてくれるオブジェとして、俳優の動きと演技を使うということは共通点であるといえる。

『海の女』は神話的特性を視覚化するために俳優のシルエットを使ったりするなど、非実在的感覚のイメージを積極的に活用した。このような表現は『ペール・ギュント』にも見られる。トロール王国の場面の場合、神話的キャラクターの性格を視覚的に描写するために闇の中のライターの光とタバコの煙の間にトロールを高い位置に配置させることで届かない非実在なキャラクターというイメージを観客に周知させる。舞台上のレベルの違いによる人物の関係性を説明することは両作品ともに現れたが、『ペール・ギュント』ではトロールの場面でそうであり、『海の女』の場合シーン4とシーン13で家父長的権威を象徴する場面でキャラクターが平台の上に置かれた椅子の上に立つという行動で表現して

いる。両作品ともシンプルなオブジェを最大に活用して場면을構成したが、これは象徴的なオブジェで非連続性がもたらす曖昧さを防止し、不必要なイメージを作らないことで、作品の視覚性に集中する成果をもたらした。

以上のように分析してみると、ヤン・ジョンウンの『パール・ギュント』はロバート・ウィルソンのイメージ演劇に部分的に似ている。ミニマルで象徴的なオブジェを利用した場面構成と視覚的に表現するのに有用な形態の改作、俳優の動きを主要表現にすることなど、多くの方面で似たような流れが見られる。しかし、同時にまた、ヤンの「イメージ演劇」を、ウィルソンの意味での「イメージ演劇」と全く同じものだと断言することもできない。戯曲に対する考え、俳優との集団創作、台詞を通じた伝達などウィルソンの「イメージ演劇」ではそれほど重視されないか、ほとんど見られない要素も、ヤン・ジョンウンの演劇に存在するからである。

演劇はいつも時間が経って拡張される中で意味を表現しなければならないので、その意味のきっかけが見えるや否や、意味の一部はすでに沈没してしまう³²⁰。レーマンのこうした見方にしたがえば、「イメージ演劇」という方法も、たえず拡張とともに歩まなければ、意味を表現することはできないということである。ヤン・ジョンウンの「イメージ演劇」は、21世紀の韓国社会、21世紀の現代という「時間の拡張」のなかに生きる、拡張された「イメージ演劇」であるということができないのだろうか。

結論 ヤン・ジョンウンの演出美学

現代韓国演劇でヤン・ジョンウンはイメージ演劇の韓国化を引き出した若い感覚の演出家で、韓国演劇人たちに多様な影響を及ぼしている人物である。彼の作品に見られる視覚性は初期の祭儀的、原始的な実験から始まり、『真夏の夜の夢』に代表されるシェイクスピアの韓国化過程を経て、『ペール・ギュント』に至るまで多様な発展を続けてきた。彼の作品のイメージは、時期を重ねるにつれミニマルで単純な形に変化してきており、俳優の身体、言語に対するこだわりと普遍的アプローチが可能な作品構成などが特徴的に位置づけられている。

『真夏の夜の夢』は韓国的ミザンセースと俳優の身体言語を西洋の戯曲と組み合わせて新しい形のイメージ中心の演劇を作り出した。この時期のヤン・ジョンウンは、俳優の身体イメージをより積極的に使用するため、俳優との集団創作という方式を借用した。俳優とともにテッキョンと韓国舞踊の動きに着目して作られた身体イメージは、ヤン・ジョンウンの『真夏の夜の夢』を代表する視覚性として認識された。しかし、『真夏の夜の夢』で描かれたイメージは2002年から2008年の間に爆発的に表れた韓国的イメージに対する実験の延長線で、イメージ演劇より文化相互主義演劇の形態に近いと言える。劇団の方向性について、ムヌーシュキンの「太陽劇団」をモデルにしたためか、集団創作とアジア演劇の伝統的要素、俳優の身体訓練と身体イメージの記号化など、多くの部分がウィルソンよりもムヌーシュキンの演劇に似ている。しかし、ヤン・ジョンウン自身が文化相互主義を標榜しておらず、彼が多角的に実施したイメージの実験という側面も否定できない。したがってもともと彼のなかにあった「イメージ演劇」への志向性が、第1期には祭儀性との、第2期には文化相互主義との融合を経たと見るのが妥当だろう。

『ペール・ギュント』はミニマルで象徴的な舞台とオブジェが目立つ作品である。普

段余白の美、単純でシンプルな舞台に憧れていたヤン・ジョンウンの本来の志向性が実際に表現されたと言っても差し支えない。『真夏の夜の夢』に比べ俳優の身体技法を積極的に使用しなかったが、俳優の演技をオブジェの一つとして認識して使用した。ヤン・ジョンウンが本格的にイメージ・演劇としての自立を成し遂げたのは『パール・ギュント』以降である。象徴性を際立たせる舞台と単純なオブジェ、断片的な場面の羅列と「夢」のような見るような場面構築、神話的キャラクターの登場、光と闇を利用した場面構成など『パール・ギュント』はイメージ演劇としての資質を備えているようである。しかし、ロバート・ウィルソンのイメージ演劇とは厳然に異なる演劇である。戯曲の叙事性に従わず、断片的な場面の絵画性を高めたウィルソンの演劇とは異なり、『パール・ギュント』は連続性に欠ける(あるいは夢のような)場面を並べたのは類似しているが、イブセンの戯曲の叙事性にはそのまま従っているということに大きな違いがある。また台詞を排除し、動きや照明などでキャラクターを伝えるウィルソンとは違い、ヤン・ジョンウンは『パール・ギュント』において動きと演技でキャラクター性を表現しようとした。戯曲中心または言語中心の演劇から脱皮するために始まったイメージ演劇の精神に照らしてみたとき、ヤン・ジョンウンの『パール・ギュント』をイメージ演劇という言葉で断定してしまってよいかどうかは疑問である。ウィルソンの意味にできるだけ忠実になろうとすれば、韓国で通称されるヤン・ジョンウンのイメージ演劇という評価は『パール・ギュント』を含む短い時期(第3期)にのみ限定されるべきであろう。

以上の考察は、ヤン・ジョンウンと「イメージ演劇」をめぐる、あくまでも限定的な議論にすぎない。ヤンにおけるウィルソンの意味での「イメージ演劇」としての側面は、本論文では十分に取り上げることのできなかつたオペラ『ヴォツェック』について、さらなる考察が必要であることは言うまでもない。また、ヤンにおける拡張された「イメージ

演劇」の可能性については、本論文では取り上げなかった第4期についての考察が不可欠であるが、第4期そのものは現在進行中の事象であるため、評価の材料がそろうまでにはもう少し時間が必要である。また、ヤンの「イメージ演劇」としての側面を総体的に論じるためには、フォアマンやブルーア、ルパージュなど、ウィルソンとは別の「イメージ演劇」の演出家たちと比較してみる必要もある。しかし、ヤンの演出についてしばしば断定的に語られる「イメージ演劇」という評価の問題点については、基本的な論点をここで明らかにすることはできたと考える。上記のような課題を踏まえつつ、今日における「イメージ演劇」がどのように変容しつつあるのか、さらなる分析が必要であろう。

- ¹ こうした現象について、アンジェイ・ワース(Andrzej Wirth、1927-2019)は「劇的ディスコース」という用語で説明している。ビルトはブレヒト、アルト-から不条理劇、フォアマン、ウィルソンにつながる系列を「全世界的に現れた同時代のドラマが共有する類似した特徴の出現」とし「劇的談論」という用語で定義した。ハンス・ティーズ・レーマン、『ポストドラマ演劇』、キム・ギラン、現代美学社、2013年、p. 59。
- ² イ・サンミョン、「ロバート・ウィルソンのイメージ演劇 (Theatre of Images) -ハイナー・ミュラーと共同作業を中心に」、『ブレヒトと演劇 14』、2005年、p. 149。
- ³ ハンス・ティーズ・レーマン、p. 24。
- ⁴ 韓国でイメージ演劇の定義はウィルソンをベースになされてきたと言える。ボニー・マランカ (Bonnie Marranca) の定義のように、既存の文学的演劇ではなく、視覚性とアウラによって支配される演劇と認識されるが、ウィルソンの演劇のようにテキストの役割が単なる「音」以上の意味を持たない極端な形態は見当たらない。したがって本稿は、演劇への表現方法の一つとして使われているイメージが韓国演劇にどの程度根付き、それが現代のイメージ演劇と呼べるものをどの程度形成しているのかという問いから始まっている。Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977, p. ix.
- ⁵ 1945年の独立後、日本の残滓をなくし演劇的民族性を蘇らせようとした演劇運動を指す。1960年代まで踏襲された日本式演劇慣行を打破すると同時に、西洋演劇の受容から脱しようとする研究と実践に関する試みといえる。1973年、シム・ウソンの『男寺党牌研究』から本格的な学問的動きが見られる。アン・チュン、「新劇と西欧演劇の受け入れによる韓国近代演劇の起源に関する問題提起」、『韓国演劇学 73号』、2020年、Pp. 55-56。
- ⁶ キム・ギラン、「2000年代の韓国ポストドラマ演劇の公演テキスト構成過程の実証的考察-拡張された脚色を通じた舞台の上の書き込み、劇団城北洞鳩のキム・ヒョンタクの演出作業を中心に」、『韓国演劇学 56号』、2015年、p. 266。
- ⁷ ムヌーシュキン はアジア演劇の形式美と記号化された表現などに関心を持ち、膨大な資料と直接経験を通じ、作品にアジア的要素を投影させた。そのうち、日本的色彩の強い『リチャード2世』についてノ・イジョンはこう説明している。「『リチャード2世』1982年12月に上演され、1982年演劇グランプリを受賞、7月には『十二夜』と共にアビニオンフェスティバルに招待され、教皇庁の庭のステージで最後まで延長公演された。(中略)これらの公演は世界的に多くのフェスティバルに招待され、全体の観客は約253,000人と推定されるなど大衆的に成功を収めた」ノ・イジョン、「シェイクスピアに学ぶ:アリアンヌ・ムヌーシュキン(Ariane Mnouchkine)と太陽劇団(The 'a^tre du Soleil)の「シェイクスピア作品」「リチャード2世」「十二夜」「ヘンリー4世第1部」」、『演劇の理論と批評 no. 2』、2001年、p. 34。
- ⁸ 人面調査事件は、2018年平昌(ピョンチャン)五輪開幕式で、ヤン・ジョンウンがソン・スンファン監督(ナンタ)と一緒に披露したパフォーマンスの一部だ。「人の顔ををした鳥」という衝撃的な素材を和合という意味で舞台に入れて大衆に紹介した。これに様々な世間の関心が集中したが、「嫌悪感がある、みっともない」という意見と「世界の人々の祭りに韓国を代表するイメージとしては似合わない」という否定的な意見と「奇抜だ、斬新だ」という意見と共に各国の検索語に登場するなど肯定的な意見が鋭く対立した。
- ⁹ ヒョン・ユンギョン、「〈インタビュー〉劇団旅行者代表ヤン・ジョンウン」、聯合ニュー

ス、2007.01.24

<https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=001&oid=001&aid=0000015287> (2020年07月20日最終閲覧)

- ¹⁰ ヤン・ジョンウン、ヒョン・スジョン、「[PAF フォーカス(47)] 演劇演出家ヤン・ジョンウン、『公演とレビュー49』、現代美学社、2005年、p. 97。
- ¹¹ ヤン・ジョンウン、ヒョン・スジョン、p. 93。
- ¹² ヤン・ジョンウン、ヒョン・スジョン、Pp. 93-94。
- ¹³ 韓国におけるシェイクスピアブームの本格化は、1990年代中後半に顕著に現れたシェイクスピアの韓国化作業の結果によるものだった。そのうち、オ・テソクの「ロミオとジュリエット(1995)」とイ・ユンテクの「ハムレット(1996)」は批評家と観客両方から高い評価を受けてきた作品である。オ・テソクの『ロミオとジュリエット』はマダンノリの概念を強調した作品で、ヤン・ジョンウンの『真夏の夜の夢』とはほぼ似た様式的パターンを見せる作品である。ヤン・ジョンウンと同じく、2006年にバチカンに招待された。イ・ユンテクの『ハムレット』は最も韓国的だという評価を受ける作品で、作品の中の死を韓国のシャーマン信仰であるグツと結びつけて表現したことで有名である。
- ¹⁴ イム・イルジン、「別にまたひとつ『十二夜/真夏の夜の夢』」、明洞芸術劇場公演パンフレット、2012年、p. 12。
- ¹⁵ The sheer physicality and speed of Yohangza's version created a joyously bright spectacle, setting a standard that other productions of Dream will find it difficult to match.
Duncan, *A Midsummer Night's Dream - Globe to Globe Rev. of A Midsummer Night's Dream*, dir. Jung Ung Yang. Margate Sands 3 May 2012. Web. 22 August 2012
- ¹⁶ ジャン・ウンス、p. 377。
- ¹⁷ クォン・ギョンヒ、「演劇の本形を訪ねる“旅行者”の実験－《真夏の夜の夢》」、『演劇評論 30号』、2003年、Pp. 157-158。
- ¹⁸ ヤン・ジョンウン、「シェイクスピアを友にした『旅行者』の道」、『公演と理論 12』、公演と理論のための会、2003年、p. 22。
- ¹⁹ クォン・ギョンヒ、p. 154。
- ²⁰ Hans-Thies Lehmann、p. 387。
- ²¹ クォン・ギョンヒ、p. 153。
- ²² ハン・ミヒ「〈人々〉演劇『パール・ギュント』ヤン・ジョンウン演出」、聯合ニュース、2009.04.23、<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=001&oid=001&aid=0002624968> (2020年09月02日最終閲覧)
- ²³ パク・ヨンスク、「[パール・ギュント] 幼見的自我の逃避と空虚の受容」、『公演と理論 48』、2012年、p. 365。
- ²⁴ パク・ヨンスク、p. 365。
- ²⁵ ヤン・ジョンウンの『ヴォツェック』は『パール・ギュント』より先にイメージ実験を韓国で成功させた作品である。綺麗で簡潔なイメージの羅列と曲線と直線の舞台と極彩色の照明を活用した視覚的な場面は「オペラは高尚で退屈」という固定観念を破った。しかし、この新鮮さはオペラ『ヴォツェック』が韓国で初演であったこと、オペラが表現的な性向を持っていたことからの印象であるため、必ずしもヤンの演出のために作品が成功したとは判断できない。すでに『ヴォツェック』はアメリカやヨーロッパなどではイメージ中心の演劇として制作され人気を集めた。例えば、1987年のアヒム・プライアー(Achim

Freyer)の作品や2005年のトマス・オスターマイヤー(Thomas Ostermeier)の作品などがそうである。したがって、『ヴォツェック』の場合、すでにイメージ中心の構成で成功した前例が多く、ヤン・ジョンウン特有の視覚性について論じるのは妥当ではない。

²⁶ Hans-Thies Lehmann、p.146。

²⁷ ホン・ジェウン、「20世紀スウェーデン演劇の相互テキスト性と文化相互主義-ロバート・ウィルソン Robert Wilson の『夢の劇 Ett Drömspel』に現れた文化相互主義-」、「『外国文学研究 22』、2006年、p.138。

²⁸ 『海の女』は1888年にヘンリック・イプセンが書いた『海から来た女』をロバート・ウィルソンがスーザン・ソントクに頼んで脚色した作品で、海に憧れる女エリーダとその夫ワングルの話を描いた家族劇である。『海から来た女』はイプセンの後期作品で、象徴主義的傾向がうかがえるのが特徴である。『海の女』は2000年ソウル演劇祭の開幕作に選ばれ、韓国俳優との共同作業で作品を制作した。

²⁹ チェ・ソンヒ、「イプセンの年代の変奏:海の女性に現れた文化相互主義研究」、「『比較文学研究 12 第9集第2号』、2005年、p.285。

³⁰ ハン・ミヒ、上の記事

³¹ ヤン・ジョンウンは約8時間の公演を約3時間に圧縮しながら、内容的部分の削除や場面を代替しながら作品の象徴性と視覚性を高めた。例えば、第4幕第1場の海辺で貴族とのパーティーシーンはカメラシャッターが飛び交う記者懇談会に取って代わられ、視覚的な場面にしたし、作品の基底の帝国主義的性向を代表するヨーロッパ諸国の覇権争いに挟まれて儲けようとする設定は武器密売で成功したペールがオールドポップ「マイウェイ」と一緒に登場するシーンに変わった。また、各冒険ごとに登場するペールの長い愚痴はほとんど削除され、作品の膨大なテーマをペールの存在論的自我探求に集中するように誘導した。

³² Hans-Thies Lehmann、p.388。

参考文献

韓国の書籍/論文

1. ハンス＝ティース・レーマン、『ポストドラマ演劇』、キム・ギラン訳、現代美学社、2013年
2. キム・ギラン、「2000年代の韓国ポストドラマ演劇の公演テキスト構成過程の実証的考察-拡張された脚色を通じた舞台の上の書き込み、劇団城北洞鳩のキム・ヒョンタクの演出作業を中心に」、『韓国演劇学56号』、2015年
3. ノ・イジョン、「シェイクスピアに学ぶ:アリアンヌ・ムヌーシュキン(Ariane Mnouchkine)と太陽劇団(The ^a^tre du Soleil)の「シェイクスピア作品」「リチャード2世」「十二夜」「ヘンリー4世第1部」」、『演劇の理論と批評no. 2』、2001年
4. アン・チウン、「新劇と西欧演劇の受け入れによる韓国近代演劇の起源に関する問題提起」、『韓国演劇学73号』、2020年
5. チェ・ソンヒ、「イプセンの年代的変奏:海の女性に現れた文化相互主義研究」、『比較文学研究12第9集第2号』、2005年
6. ホン・ジェウン、「20世紀スウェーデン演劇の相互テキスト性と文化相互主義-ロバート・ウィルソンRobert Wilsonの『夢の劇Ett Drömspel』に現れた文化相互主義-」、『外国文学研究22』、2006年

国外書籍/論文

1. Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977

韓国論評/インタビュー/記事

1. クォン・ギョンヒ、「演劇の本形を訪ねる「旅行者」の実験－《真夏の虎の夢》」、『演劇評論30号』、2003年
2. ヤン・ジョンウン、「シェイクスピアを友にした『旅行者』の道」、『公演と理論12』、公演と理論のための会、2003年
3. パク・ヨンスク、「[ペール・ギュント]幼児的自我の逃避と空虚の受容」、『公演と理論48』、2012年
4. ヤン・ジョンウン、ヒョン・スジョン、「[PAFフォーカス(47)]演劇演出家ヤン・ジョンウン」、『公演とレビュー49』、現代美学社、2005年
5. ヒョン・ユンギョン、「〈インタビュー〉劇団旅行者代表ヤン・ジョンウン」、聯合ニュース、2007. 01. 24、(2020年07月20日最終閲覧)
6. ハン・ミヒ「〈人々〉演劇『ペール・ギュント』ヤン・ジョンウン演出」、聯合ニュース、2009. 04. 23、(2020年09月02日最終閲覧)
7. イム・イルジン、「別にまたひとつ『十二夜/真夏の夜の夢』」、明洞芸術劇場公演パンフレット、2012年

国外論評/記事

1. Duncan, *A Midsummer Night's Dream – Globe to Globe* Rev. of *A Midsummer Night's Dream*, dir. Jung Ung Yang. Margate Sands 3 May 2012. Web 22 August 2012

A Study of Visual Aesthetics by Director Jung-Ung Yang

- Focused on the comparative analysis of Robert Wilson's image -

Hana Park

This study involves a discourse on Jung-Ung Yang's directing aesthetics based on a comparative understanding between image and visual aesthetics of Yang's representative works '*A Midsummer Night's Dream*' and '*Peer Gynt*' and Robert Wilson's '*The Theatre of Images*'.

Robert Wilson's '*The Theatre of Images*' as an emblematic theatrical form in the modern theatre, challenges the conventional understanding of play and expands the visual communication to revolutionize the stage with the potential significance of image in modern theatre. Thus, the awareness of the image in modern theatre inevitably associates with Robert Wilson's theater play for which the image manifested from Jung-Ung Yang's representative work compares with Wilson's image to deliberately investigate the visual directing aesthetics and the resemblance between two images respectively incorporated in the works.

Jung-Ung Yang's work is evaluated and classified as image theatre. Since Robert Wilson's influential interpretation of '*The Theatre of Images*', it was reinterpreted by various directors inclusive of Robert Lepage and Lee Breuer on its forms and perspectives; however, in Korea, the concept of image theatre remains with a profound influence by Robert Wilson.

The direction philosophy of Jung-Ung Yang embraces multifarious complexion based on stages, but the emphasis on the visual effect is constant throughout the oeuvre. The variation between the second stage '*A Midsummer Night's Dream*' and the third stage '*Peer Gynt*' involves the variation on the visual expression that constitutes the core value in Yang's directing aesthetics. '*A Midsummer Night's Dream*' created during '*The Experiment on Korean Interpretation of Shakespeare*' comprises the Korean image and body expression of the actor onto the Western work. The work concerns intercultural play, rather than a concept in image theatre, for its balanced articulation of two disparate cultures.

The '*Peer Gynt*' features a symbolic stage, simple objects, the use of actors as the main object, and the highlight on mythic elements in the scene composition. In comparison to Robert Wilson's '*The Lady from the Sea*,' the similitude of the structure of work, visualization of the stage, employment of actor, and object is observed. However, Wilson disregards the play and language but focuses on the portrayal value, whereas, Yang's work adopts play but it defies Wilson's pursuit of structured philosophic mise-en-scène. Yang's practice infuses distinct discipline from Wilson's image theatre. The appreciation of Jung-Ung Yang's work in its mere image theatre is confined to a limited period, and its evaluation accompanies a disagreement.

Jung-Ung Yang is a renowned figure in Korean modern theatre who demonstrates the novel possibility of the image in Korean theatre. Thus far, he conducts the theatrical experiment that achieves development in various aspects. Yang's image and visual perspective could be analyzed with

other viewpoints than from Wilson's work. Modern image theatre has reached the point where the necessity emerges on its discussion upon the transformation of concept and its awareness henceforward.