

# 東洋の伝統劇における様式性

## — 韓国の民俗劇を中心に —

張 起權 (チャン キグオン)

### 要 旨

古来の東洋演劇は西洋のそれとは異なり、地域に関わらず、全体的に様式化された形態を持つ特性がある。また、西洋演劇で重視されるプロット(筋書き)やことば(台詞)よりも、音楽や舞のようなスペクタクルを最も重要な要素として位置付けている。東洋の伝統劇においては、音楽と舞は必要不可欠な関係にあり、全体として音楽、舞、劇が未分化された状態で一体になっている。これは東洋演劇の起源から今日に至るまで、一つの伝統として受け継がれてきている。

また、その流れは写実主義や劇的幻想からかけ離れており、リアリズムを目標とするものはほとんどない。したがって観客は、劇の流れや筋立てに没入せず、想像力を働かせて自分なりに内容を解釈したり、あるいは客観的な立場で劇を見物しているのである。さらに多くの場合、観客が演劇に関与できる環境さえも保証されている。

まさにPronkoの指摘通り、東洋演劇の特性は、関与的(participated)、全体的(total)、様式的(stylized)であるといえる。

本稿では、東洋の伝統劇における様式性と関与性について考察した後、その具体例として韓国の代表的な民俗劇「タルチュム」を取り上げ、形式的にどのような様式性がみられるかについて考察を行う。

例えばタルチュムの中に登場する人物像は、社会的身分や立場によって類型化され、互いの葛藤関係や対立構造にも様式化されたパターンがあらわれる。また劇の補助的な役割を持った楽士、あるいは観客が劇中に関与することもしばしば見られる。

キーワード：東洋演劇、伝統劇、タルチュム、様式性、関与性

## 1. 東洋の伝統劇における様式性

古代ギリシャ悲劇を対象として、演劇に関する概念を規定したアリストテレスの『詩学』によると、悲劇には六つの要素が内包されていなくてはならないと論じられている。プロット、性格、思想という三つの内的要素と、ことば、音楽、スペクタクルといった外的要素に分け、その中でも事件のつながり、すなわちプロットを悲劇の目的と規定している。また、音楽は悲劇の快感を創出する重要な要素であるとし、スペクタクルは芸術性が最も少なく劇作術とは最も縁の遠いものであるとした<sup>1</sup>。

西洋の古代悲劇において、劇は行動の模倣であり、行動は演者によって台詞を通じて伝達されるが、その根底となるものが性格と思想である。この場合、必然的に性格と思想は一定の性向を持つことになる。また台詞は歌を含む韻文によって進められる。したがって、憐憫や恐怖を呼び起こし、事件によって感情のカタルシスを誘発する古代ギリシャ悲劇においては、台詞が最も重要な要因として作用していた。

以後、写実主義演劇に至るまで、演者の表現としては、『詩学』で指摘されたスペクタクル、音楽、台詞という外的要素のうち、台詞の伝達が最も優先視され、思想の論理的展開が言語を通じてなされるということが、ある意味で西洋演劇の慣行となった<sup>2</sup>。

一方、東洋の伝統劇における演技術では、台詞の伝達に劣らず、歌舞的な手法に象徴される行為言語もまた重要な要素とみなされる。台詞、舞、歌が融合した高度な演技力が要求されるだけでなく、歌舞的に処理された現象言語によって様式化されるのである。

Shimerは、『詩学』における悲劇の六要素の価値順位が、①プロット ②性格 ③思想 ④ことば ⑤音楽 ⑥スペクタクルとなっているのに対し、東洋の伝統劇ではそれとは逆に、アリストテレスが「楽しいアクセサリー」と形容した音楽あるいはスペクタクルを最も重要な要素として位置付けており、結局反対の順序になっていると指摘している<sup>3</sup>。

すなわち古来の東洋演劇<sup>4</sup>は、西洋のそれとは異なり、ほとんどが写実主義や劇的幻想からはかけ離れており、リアリズムを目標とするものはほとんどないのである。

伝統的な東洋演劇は音楽、舞踊、演劇が未分化された状態で一体になっている。東洋演劇において音楽と舞踊は本来一つのものであり、必要不可欠な関係にある。これは東洋演劇の起源から今日に至るまで、一つの伝統として受け継がれてきている。

例えば中国の演劇は、巫や尸のような祭儀から発生した歌舞を中心に始まったといわれる。また古代の貴族によって育成された調戯も、やはり歌舞を主体としていた。

また日本の演劇の起源も歌舞の発生とともに始まっており、日本演劇の根元となる技楽、散楽、田楽のような演劇様式も、歌舞を中心に発展を遂げたといえる。

韓国の民俗芸能の原型も、クツと呼ばれる村落の祭儀と密接な関連がある。クツとは、

神霊に仕える巫女が歌や踊りなどさまざまな芸技を披露しながら、無病や豊饒を祈願する神聖な儀式であった。クッは後に、タルチュム、パンソリ、唱劇のように、歌舞を重要な要素とする芸能全般にわたって多大な影響を与えることになる。

このように東洋の伝統劇は、その起源から歌舞的な表現様式を有しており、結果的に非写実主義的な様式性という特性があらわれるのである。

また東洋演劇では何を伝達するかよりも、どのように表現するかにより重点が置かれている。つまり特定の話の伝達に関心を持つよりも、表現様式により多くの演劇的要素が含まれているといえる。

例えば京劇の演技は、動作、台詞、歌、伴奏音楽といった四つの要素から構成されているが、これらの要素はただ相互同伴の関係にとどまるのではなく、それぞれ同等な重要性を持つ要素として機能し、単元的なアンサンブルとして表現される。<sup>5</sup>

京劇の俳優は多くの部分を台詞よりも歌で進行させ、観客に自分の行動を説明する際や劇のクライマックス及び情緒的緊張を強調する場合でも、歌であらわすのが普通である。登場・退場または戦闘場面においても、伴奏音楽に合わせて振り付けを行う。動作や身振りの一つ一つが音楽と一体になって統一感を維持すると同時に、台詞の発声形式も音楽的な流れに合わせて様式化されている。

京劇の演技者は綱渡り、宙返り、曲芸、武術、伝統舞踊、歌に至るまで、広範囲な分野において訓練を要求される。袖を使用する行為一つとってみても百種類以上に細分化され、手の動作では、一本の指を使う動きでもまた20種類以上の動作に分かれているといわれる。<sup>6</sup>

しかし京劇の俳優が優れた演技力を修得したとしても、登場人物の個別化された性格構築に目標を置いて演技表現をしてはならず、演技に必要な各要素を活用し、単元的アンサンブル方式により登場人物の類型を洗練された形で形象化させなければならない。それでこそ、Eisensteinのいうように、まるで「動作を耳で聞き、音声を目でみる」<sup>7</sup>のと同じような効果をもたらし、京劇の演技は絶妙な体の動作と伴奏音楽とが調和を成すのである。

類型化とは、劇の素材に由来するものであり、作品が提示する世界観やその作品を鑑賞する観客の美的価値基準と密接な関連性を持っているものだとすれば、日本の能楽にみられる演技の類型的特性はよい例といえる。

能楽においていわれる「型から入って型で出る」ということばは、日本文化の伝統的な様式の中にみられる美意識そのものをあらわしている。一種の記号体系の生活化なのである。心理的な面から解釈を行うと、様式化に対する強迫観念のようなこだわりが内在しており、行動（演技）の基準として常に型、または道を求めようとする習性があるともいえよう。

以上のように、東洋演劇における非写実的な様式化は、長い間体系的な訓練を受けた演者らによってその表現が可能になる。身体的表現の中には心理的・感情的・芸術的な意図を内包しており、それが抽象的かつ身体言語の様式化されたイメージとしてあらわれるのである。

言い換えれば、西洋演劇が演劇的原則に従って現実世界を自然に舞台化させようとする試みであるとするならば、東洋演劇は、生活の中の日常的な様態を演劇的に再様式化し、非写実的な方式で伝達する。東洋演劇は様式化という過程によって、一般的事実の再現という写実主義演劇概念とは異なり、あるいは写実主義的模倣概念を超えて、写実性と芸術性の平衡を保ち得たのではないだろうか。

## 2. 東洋の伝統劇における関与性

一般に演劇の起源は神を讃美する歌や舞から始まったとされるが、それは屋外で祝祭と儀式に興じる自由な人間の行為であった。原始共同体の集団労働や生存のための集団意識、その一部である祭祀のための歌舞行為を、演者が代理人の役割を果たすという意味で行っていた。

例えば紀元前6世紀頃、ギリシャにおける宗教的祝祭であったディオニソス祭典では、司祭らが合唱団のリーダーを応答者と指名し、プロタゴニスト (Protagonist) と呼ばれるその応答者が演者となった<sup>8</sup>。このように原始演劇では、演者と観客は渾然一体となっていたのである。それが演劇的に様式化することで見物客と演者との分離をもたらすようになった。

西洋演劇は、古代においては神と貴族を讃える悲劇の形態をとっており、中世に入ってイエス礼賛を目的とした宗教劇に、またルネッサンス以後には新古典主義様式や悲劇の行動様式にしたがって扇情的かつ感情主義的なメロドラマに、それ以降は写実的演劇へと受け継がれてきた。

その主流においては、アリストテレス的演劇観による「観客と演者との分離現象」が続いた。したがって観客は単純な受容者の立場に置かれ、演者は観客が舞台状況に没頭し同化するような劇的幻想を呼び起こすのを目指すことになる。

西洋において、ディオニソス神の称賛から始まった古代ギリシャ演劇や中世の宗教劇に至るまでは、観客と演者の間に直接的な交流がある程度可能であったと思われる。しかし19世紀以降、観客と舞台の間には距離感が増大し始め、舞台の審美的世界や虚構の状況に陥らせるための強力な感情同化に力点が置かれるようになった。

このように観客の関与に関する歴史的過程をみると、西洋の観客が演者の台詞やストーリーの構成に関心を持つようになったのとは対照的に、原始総合芸術の性向を多分

に維持している東洋の伝統劇においては、観客の参加が比較的自然に行われてきた。

Pronkoの言説を借りれば、西洋の演劇は日常生活から分離した演劇場面に観客のすべての集中力や知的能力を動員することが要求されるため、特殊な領域内における緊張を伴った行為であるのに対し、東洋の伝統劇は観客がまるで遠足に来たような、あるいは自分の家にいるような感覚で鑑賞するものであるといえる。<sup>9</sup>

言い換えれば、西洋演劇では舞台と観客との間に、厳格な精神的かつ空間的距離が存在するのに対し、東洋演劇では観客の自発的で自然な関与が可能になるのである。東洋の伝統劇の観客は、公演時間中でも自由に客席を離れたり戻ったりすることができ、雑談したり物を食べたりすることもできる。またさらには、演者と直接言葉を交わすこともできるという自由な雰囲気がある。

劇的幻想を主導するプロットに没入し、それによって劇中状況または劇中人物に自分を重ね合わせてカタルシスの過程に至るという西洋演劇とは異なり、東洋演劇における観客は、一旦客席に座った後は、他人の心配事に介入するように一歩離れた感覚のまま観劇するのである。<sup>10</sup>

また多くの場合、全体の筋書きが事前に観客に知られているという点も、観客の関与度を高めることにつながる。新しいストーリーではなくいつも定まっている内容であるということが、劇に対する興味を減少させかねない部分がある反面、観客の関与意欲を引き出す側面も持っているのである。

Scottは、東洋の伝統劇一般に関して、その目標とするところを次のように定めている。

人と人との交流や直接的な経験をはかると同時に、観客の心に経験的な時間と空間の限界を超えた反応を呼び起こすため、舞や歌などの詩的な調和によって雰囲気を盛り上げる。<sup>11</sup>

Pronkoはまた、東洋の伝統劇のこうした関与的特性が全体性を帯びて観客に接近するという点で、全体演劇（total theatre）であると見なしている。すなわち東洋の伝統劇は、あらゆる階層の人々に同様の感動や楽しみを与えることができ、また舞や歌、言語遊戯などの多様な要素により、すべての感覚にそれが伝わるようになっているためであるとして<sup>12</sup>いる。

演劇に対する支配階層の影響や関わりという観点からみると、古代から浪漫主義の演劇に至るまでの西洋演劇が、神や英雄、そして貴族中心の登場人物とそれに伴う支配階層の視点に偏っていたとすれば、東洋演劇は歴史的に身分階層に関わらず自由に適応してきた。

例えば日本の能楽は、貴族志向的であると同時に武士階級の支援を受けてきたといえるが、発生初期には民衆的な演劇として始まった。中国の伝統歌舞も支配階級だけでなく民衆がともに楽しむものであり、一般人が直接劇作をしたり曲を作ることが常例であった。また観客の芸術的期待値を充足させるため、劇本、舞踊、音楽、曲芸、舞台装置、小道具、衣裳、メイク、照明など多様な演劇的資源を有機的に結びつけた。つまり日本と中国の伝統劇は王族や貴族の家柄保護や育成のもとで成り立っていたが、一般大衆の公演関与を必要以上に規制することはなかったのである。

また民俗劇を主流として発展してきた韓国では、演劇に対する支配階級の排斥と無関心を背景に、宮中中心の古典劇は伝承されず、民俗劇のみが伝統劇として現存している。民俗劇の代表格であるタルチュムには、民衆の演劇に相応しく、民衆の現実的な生活意識が色濃く反映されている。したがって劇の主宰者、演者、享受者とが一体化しており、観客である一般民衆の関与は完全に保証されると同時に、非常に重要な役割を果たしてきた。

以上のように東洋の伝統劇においては、公演の関係者のみならず観客である一般民衆の関与が可能であり、全体性という傾向を帯びていた。

東洋の伝統劇における基本精神として、Pronkoは、関与的 (participated)、全体的 (total)、様式的 (stylized) であると指摘したが、これは東洋演劇の特性を適切に示した表現であるといえる。<sup>13</sup>

### 3. 韓国の民俗劇にみられる様式性

東洋の伝統劇には大きく二つの流れがあるとされる。すなわち、宮中や寺院中心の古典的 (classic) 演劇と、民衆から生まれた民俗 (folk) 演劇である。<sup>14</sup> こうした二つの流れは、演劇の初期形成段階から後期の発展段階に至るまで、東洋各国において一般的にみられる。

もちろん地域によっては、より多様な流れがある場合もある。例えばインドなどでは複雑で多様な演劇の種類があり、伝統的な古典劇、古典劇と民俗劇の中間程度の劇、本格的な民俗劇、民俗劇でありながら演劇としての形態を備えていないものなどがある。また中国では、初期発展段階において宮中演劇と民衆娯楽劇が混合し、一つの伝統劇として伝わってきたとされる。<sup>15</sup>

しかし、東洋の伝統劇の代表的なものとして研究対象になる日本、中国、インドの古典劇における共通点は、ほとんどが支配階級の保護のもとで育成され、発展してきたものだという点である。王や貴族、学者官僚らが演劇の保護者的役割を担ってきただけでなく、ときにはそうした支配層が直接関与して劇の改革を試みることもあった。また劇

を演じる役者は、宮中における下男と同じ格を与えられ、社会的にある程度の保証を受けていた。

例えば、日本の能における美学の真髄も、やはり禅仏教と新たな儒教の結合であり、日本の武士層指導階級の美学を反映したものである<sup>16</sup>。また、インドやその影響圏にある東南アジアの伝統劇は、国民的叙事詩や神話から主題や内容を借用して超越的かつ宗教的な素材を扱っており、日本や中国の伝統劇も神話や歴史物、または貴族の恋愛などを扱っている<sup>17</sup>。

またインド劇のパトロンにおいては、舞台の上には高度な技術を身に付けた専門的な演技者が、彼らの前には博識で批判的な視点や洗練された判断力を兼ね備えた教養ある観客が存在していた。こうした素養を兼ね備えた者だけが、舞台の上の美学的完成物を鑑賞し得る能力があると考えられた<sup>18</sup>。

このような背景のもとで、東洋の伝統劇は必然的に貴族階級の生活や価値観を反映するようになると同時に、特有の様式化が進んだのである。

しかしこうした超越的で貴族的な他の東洋演劇に比べ、韓国の演劇は民俗劇を主な流れとして発展してきた。それは、演劇に対する支配階級の無関心を背景に、民衆の現実的な生活意識だけが演劇に反映されてきたためであると考えられる。特にその中でも仮面劇「タルチュム」においては、このように宗教的または神話的な主題や、貴族階級の価値観を反映した内容はほとんど見られない。宮中中心の古典劇がほとんどなく民俗劇のみが伝統劇として存在したため、タルチュムは独自の演劇美学を発展させることができたといえる。

本章では、東洋の伝統劇における様式性の具体例として、韓国の代表的な民俗劇であるタルチュムを取り上げ、形式的にどのように様式化されているかについて考察を行うことにする。

### 3-1. 登場人物の類型化

タルチュムの各「マダン」<sup>19</sup>は、事件や出来事のつながりという意味においては連続性や関連性は乏しく、それぞれ独立した内容で構成されている。タルチュムの種類によっては、あるマダンに登場した人物が別のマダンにも登場したりする場合もあるが、その人物の役割においては劇全体を通しての連続性はなく、それぞれ別の出来事における一員なのである。したがって、マダンとマダンの間における因果関係や論理は成立せず、登場人物や素材に共通性があるだけである。

タルチュムに登場する人物は、西洋の近代劇にみられるように個性的で主観的な人物像としては描かれていない。性格や特徴が個性的ではなく、非常に典型的な形であらわされている。それは喜劇における登場人物の特徴ともいえる「時代の様相を反映する」<sup>20</sup>

類型化された人間像なのである。

例えば老長ノジャン<sup>21</sup>や両班ヤンバン<sup>22</sup>のような権威的存在の類型と、それに対立するマルトゥギ23やチーバリ24のような民衆の類型という図式である。仮面や台詞、舞、仕草などによって、戯画化かつ類型化された人物像が作り出されている。

このようにタルチュムで描かれる登場人物の性格は、その人物の階層や社会的立場を規定づける特徴でもあり、また劇の主題や対立構造を浮かび上がらせる重要なヒントにもなる。したがってタルチュムでは、演者がいかに登場人物の類型性を忠実に描写するかという点に観客の興味が集まるのである。

タルチュムの人物設定は、外面的な価値、すなわち社会的な身分や外観の様相に重点が置かれている。したがって、タルチュムにあらわれる典型的な人物像は、ともすれば外面的な価値の発見で終わってしまう可能性もあるが、喜劇性に富んだ人物描写やストーリーが劇を内面的なものに創り上げている。

また類型化の象徴として指摘できるのが、タルチュムの中には個人の名前すなわち固有名詞が存在しないということである。登場人物は名前の代わりに、「両班」「老長」「靴売り」「マルトゥギ」「チーバリ」など、それぞれの身分や職業、特徴や性格をあらわすようなことばで表現されている。こうした典型的な登場人物の設定は、喜劇の基本原則を踏襲しているとともに、対立を多角的に拡大・分散させず単純化するための役割を果たしている。

例えば『楊州別山臺ノリ<sup>25</sup>』を例に挙げ、登場人物の呼称がどのように用いられているか考察してみよう。まず老長の場合、劇を通して多様な名前と呼ばれているが、それはすべて固有名詞ではなく、身分や性格、身体的特徴などをあらわす表現である。老長の呼称が、劇の中でさまざまに変化する様子をまとめると、次のようになる。

- ①生き仏、老僧、シンニム（神様）、年老いた坊主
- ②怪物、大蛇、大魚、禿鷲、尺取り虫
- ③金で博打を打つ者
- ④女を弄ぶ奴、交尾する奴

以上のような4つのカテゴリーに分類される名称から読み取ることができる老長の特徴をまとめると以下のようなになる。

- ①熟練聖職者としての身分
- ②陰険で不快な容貌
- ③金や女に目のない欲張りで不道德な様子



老長の他にも、『楊州別山臺ノリ』に登場する人物の中で、固有名詞であらわされる名前を持つものは一人も存在しない。例えば上佐、オム僧、墨僧、小巫、捕盗部将、子供寺党、針師、センニム、倭将女などは、社会的身分や職業、身体的特徴などによって命名されている。例えばオム僧や墨僧の場合は、社会的身分は僧侶の一種である上佐に該当するが、身体的特徴によって、それぞれ「オム（できもの）の多い僧」、「黒い顔の僧」のように呼ばれているのである。

また、仮面の形態や色彩によって名称が定まっている人物もいる。天神・地神として登場する蓮葉とヌンクムジョギが代表的であるが、蓮葉は仮面の上部が蓮の葉をかぶったようになっている。ヌンクムジョギの「ヌン」は目、「クムジョギ」はまばたきするときの様子をあらわすが、実際の仮面も中から目の部分を開閉し、まばたきできるようにつくられている。

両班家や寺の下男として登場するマルトゥギ、チーバリ、セツトゥギなどは、一見固有名詞のように思われるが、例えばマルトゥギの「マル」は「馬」をあらわし、セツトゥギの「セ」は「鉄」をあらわしている。またチーバリの「チー」は「酔」や「乱れた様子」という意味合いを内包しているなど、やはり正式な個人名として使われているのではなく、その役割や特徴などをあらわす一般名詞に近い名前が付けられている。

このようにタルチュムにおいて、登場人物が個人名としての固有名詞で呼ばれることなく、身分や職業、容貌などによって命名されているということは、何を意味しているのだろうか。それは、これらの人物が一個人として登場するのではなく、身分や階層を代表する社会の一構成員として登場しているということである。したがって、劇の中で描かれる対立や葛藤は、個人間のものではなく、身分や階層の間で繰り広げられているということをあらわしている。

### 3-2. 対立構造の二元化

前述のように、タルチュムの構成は論理的で因果関係のある筋書ではなく、それぞれ独立したストーリーが繰り返される挿話的構造を成している。はじめに登場人物間における対立関係を浮き彫りにした後、これを喜劇的に終結させる「対立構造構築と喜劇的終結」という並列構造を持っている。西洋の近代劇のように複雑な対立構造を精巧に描写するのではなく、むしろこれを簡潔化することによって、劇の喜劇的特性を際立たせているのである。

西洋の近代劇は物語を現実らしく再現するため、登場人物の人数や様式的な対立様相に重点を置かないのが一般的である。これに対し、タルチュムでは「二者（二階層）」の対立構造に劇的葛藤を限定している。

例えば、登場人物が多く登場する場合でも、ある類型に属する人物（例えば両班役、

下男役など)を単純に数的に増やし、二者(二階層)対立構造を維持したままで劇のスペクタクル効果を高めるのである。

しかしこうした二元的対立構造は、劇の主題を際立たせるという面においては効果的であるが、全体的に単調になりやすいという欠点もある。そのため、タルチュムではその他に多様な表現方法(音楽、舞、語りなど)を導入し、劇の流れを補うことでそれを防いでいる。

また登場人物の二元的対立構造は、有言演者と無言演者という対照的な人物を設定することにもあらわれる。二者のうち一者を無言の役にし、始終一貫して沈黙を守らせることで対立に立体性を持たせる手法である。台詞の有無により対立する二者を区別することで、劇中の力関係を示す側面もある。シム・ジェホンのいういわば「一方化の原理」<sup>26</sup>である。

このような二者区別は優れた劇的效果を発揮しており、二元的で単純な構造が持つ平面性に変化を与える役割を果たす。こうした設定は比較的初期のタルチュムにおいてはみられないことから、より発展した形の演出であるといえる。単純な対立構造の中では、観念的な性格の登場人物が台詞を発するよりも、無言で舞や仕草によって応じることで不必要な説明を避け、対立構造における強弱関係を鮮明にさせる効果がある。また、観客の想像力を刺激するという点で、劇的效果を高めることができるのである。

では、タルチュムの中の二元的対立構造がどのように構成されているか、タルチュムの代表的なマダンを取り上げ考察する。

### (1) 老長マダン

老長マダンは三つの景<sup>27</sup>から成り立っており、ほとんどのタルチュムにおいて景と景の間には関連性が乏しい。ただ共通して登場する老長を中心に、それぞれ異なる登場人物との間で、異なった事件が展開される様子が描写されている。

主な登場人物は、老長の他に、若僧、破戒僧、小巫、靴売り、猿、チーバリなどであるが、大体の筋書は老長と他の人物の間で対立が連鎖的に続く構造になっている。

それぞれの景における二元的対立関係をまとめると、次のようになる。

#### 《老長マダンにおける二元的対立構造》

- ・ 第一景：老長⇔若僧・破戒僧
- ・ 第二景：老長⇔靴売り
- ・ 第三景：老長⇔チーバリ

## (2) 両班マダン

両班マダンの筋書は老長マダンに比べると一層単純な構成になっている。両班と下男役のマルトゥギなどが登場し、その間で徐々に対立が深まる。その後急激な喜劇的展開により終盤を迎えるのである。

両班マダンでは景の数が一定に定まっていないが、両班や下男役を中心とする一連のストーリーが対立する対象を変えながら、並列的に配置されている。両班側には、大小両班の他に、センニム、ソバンニム、トリヨンなどが、下男側<sup>29</sup>にはマルトゥギを中心にセツトゥギ、コクセ、チョレンイ、チーバリ、チェガリなどが登場し、互に対立構造をなしている。

### 《両班マダンにおける二元的対立構造》

- ・両班⇔下男

## (3) ハルミマダン

ハルミマダンの構成は、ハルミ（老婆）とヨンガム（老翁）の離別と出逢い、妾をめぐる対立を軸に展開されている。両者の争いのもとになる要素として、若い妾の存在が必要不可欠な存在となっている。ハルミはヨンガムとの対立では、抑圧されている女性（妻）としての立場を逆転させるほどの勢いをみせるが、妾との対立の中では、争いに敗れる結末となる。

### 《ハルミマダンにおける二元的対立構造》

- ・ハルミ⇔ヨンガム
- ・ハルミ⇔妾

以上のようにタルチュムの中で展開される対立構造は二元的な構成になっており、因果関係により連結する現実模写的対立ではなく、喜劇的集約による対立を追求している。すなわち、対立の主体が象徴的な二項対立に縮約されており、その様相は非常に単純化されている。したがって互いの葛藤が深まることはあっても、決定的な衝突に達することではなく、喜劇的な展開によって解決され、大団円を迎えることになる。

このような対立構造の二元化は、前項で取り上げた登場人物の類型化とともに、タルチュムの様式性を象徴する要素である。またタルチュムを喜劇たらしめるという点においてタルチュムの芸術的特性として認めることができる。

### 3-3. 観客や楽士の舞台関与

前述のように、大部分の東洋演劇はその発生から現在に至るまで、観客の関与的環境、すなわち演劇の中に観客が自由に参加できる環境をそのまま維持している。演者と観客の間が厳格に仕切られている西洋演劇と異なり、観客の自発的な関与が可能なのである。また時には、劇中で演者の側から観客の参加を誘導する場合もある。

タルチュムの場合においても、特にセットされた舞台もなく、人々の多く集まる広場（マダン）が公演空間となる特性上、観客席まで含めたその場全体が舞台化し、観客の関与が比較的自由に行われる。例えば、劇中で展開される内容に対して、観客が同意あるいは非難の声を発する場合は頻繁に見られる。他にも、演者が観客に向かって簡単な質問を投げかけたり、意見を求めたりすることで、観客の関与を促すこともある。劇中人物が観客に意見を求めたり判断を求めたりすることにより、観客は劇中行為に関与する当事者として存在することになる。

登場人物が観客に意見を求める例を挙げてみよう。

○墨僧：こやつ、だめじゃのう。（ワンボが動けないように足下に線を引いた後）

線から出たら大変なことになるぞ。

○ワンボ：み、みなさん！ 外で見ているお客さん、ちょっと見て下さい。

一体どちらが線の外に出ているようにみえますか？

『楊州別山臺ノリ』

また『松坡山臺ノリ』に登場する「靴売り」は、ノリバン（舞台）にあらわれるとすぐに観客を見渡しながらかのように叫ぶ。

○靴売り：（観衆を見渡しながらか）ははあ！今日の市は繁盛しているな！ …

それなら、飴でも売ってみようか。飴だよー、飴！

『松坡山臺ノリ』

そして観客に向かって物売りを始める。そこで乗りのいい観客は、靴売りと実際にやりとりをしたりして場を盛り上げるのである。

また『楊州別山臺ノリ』の「第八マダン」では「ヌイ（姉）」が観客に向かって次のように声をかける。

○ヌイ：さあ、今日ここに集まったお客さん。皆様にとって悪いことは全部なくなり、良いことばかりが増え、太平無事でありますように！

さあ、皆で楽しく遊んで行きましょう。

『楊州別山臺ノリ』

また「チェビ」と呼ばれる楽士が、演者の呼びかけに応じたり、あるいは話に割り込んだりすることで、場の雰囲気盛り上げる場合もある。登場人物と楽士の対話場面は、駕山五廣大と固城五廣大を除いたすべてのタルチュムに共通してあらわれる。観客の関与は比較的突発的であるのに対し、楽士の関与は台本の中にあらかじめ含まれていることが多い。

次の例は、楽士が積極的に劇に参加し、演者を誘導する場面である。

- ハルミ：アイゴ、腰が痛い。
- 楽士：どちらのばあさんで？
- ハルミ：どちらのばあさん？
- 楽士：生まれ故郷を言ってみなされ。
- ハルミ：生まれ故郷？生まれ故郷ねえ。全羅道マンマクコル村だよ。

『康令タルチュム』

- 楽士：そこのじいさん。誰だい。
- ヨンガム：ハルミと生き別れになって、ハルミを捜し求めているヨンガムなんですが、ばあさんをみてないかね？
- 楽士：ハルミとはどうして別れたのかい？

『鳳山タルチュム』

このようなタルチュムにおける観客や楽士の関与は、劇の流れに重要な要素として作用し、演者と観客の間に一種の共同体意識を形成することにつながる。それによって、観客は客観的で排他的な傍観者の立場から、共通の意識を持った参加者として存在するのである。

こうした観客の関与的な態度は、タルチュムの観客が劇におけるプロットの進展よりは、演者の舞や歌、仕草などに興味を持っていることに関係している。したがって、舞や歌などの要素を劇の中から自由に取り出すことができる、独特な「関心の移動<sup>31</sup>」のあらわれであるといえる。

タルチュムにおいて舞や歌、仕草などのスペクタクル的な要素が重要視されるという特徴は、西洋演劇美学の基礎概念である劇中人物との自己同一化、あるいは劇的幻想に対する拒否をもたらし、結果として異化効果（Alienation Effect<sup>32</sup>）につながるのである。

タルチュムに見られる以上のような非写実主義の様式は、演劇的欠陥ではなく、むしろ演劇を、演劇の規約の中にとどまらない日常生活の一部として楽しむという自然な調和のあらわれであるといえよう。

#### 4. まとめ

演劇がその時代の美的価値の総合的な産物であり、民族や地域の違いによりそれぞれの特徴を持っているとすれば、西洋と東洋の価値基準や感情構造の差異も公演様式に反映されたはずである。

例えば宗教的な観点からみると、西洋演劇の背景には、歴史上ヨーロッパの精神的土台になっているキリスト教、ユダヤ教またはイスラム教などに基き、宇宙の有限性及び合理性に基礎をおいた世界観が、その発展に密接に関わっているといえる。

これに対し東洋演劇においては、仏教、道教、儒教、ヒンズー教などにみられる宇宙の非限定性と非合理性に基づいた世界観が反映されているといえよう。<sup>33</sup>

そのような観点からみると、西洋演劇が理知的かつ文学的で、展開が詩的であるのに対し、東洋演劇は歌舞を基礎とする形象的言語、すなわち象徴及び暗示の方法を用いるようになったのも、当然のことかもしれない。<sup>34</sup>

伝統的な東洋演劇においては、音楽と舞踊は本来一つのものであり、必要不可欠な関係にある。これは東洋演劇の起源から今日に至るまで、一つの伝統として受け継がれてきている。つまり東洋の伝統劇における演技術では、歌舞的な手法に象徴される行為言語が非常に重要な要素とみなされ、結果的に非写実主義的な様式性という特性があらわれるのである。

また、西洋演劇では舞台と観客との間に、厳格な精神的かつ空間的距離が存在するのに対し、東洋演劇では観客の自発的で自然な関与が可能になっている。劇的幻想を主導するプロットに没入し、それによって劇中状況または劇中人物に自分を重ね合わせてカタルシスの過程に至るといふ西洋演劇とは異なり、東洋の伝統劇の観客は、公演時間中でも演者と直接言葉を交わすこともできるという自由な雰囲気がある。

原始総合芸術の性向を多分に維持している東洋の伝統劇では、観客がまるで他人の心配事を眺めるように一步離れた感覚のまま、客観的な立場で劇を見物しているのである。またこのような東洋演劇における写実主義や劇的幻想の拒否は、演劇の中でいわゆる異化効果としてあらわれる。

本稿では、東洋の伝統劇における様式性の実例として、韓国の代表的な伝統劇「タルチュム」を取り上げ、その中の具体的な例について分析を試みた。

タルチュムの中には、東洋演劇に広く見受けられる簡潔な導入、登場人物の類型化、対

立構造の二元化、舞や歌などのスペクタクル的な素材の重視といった様式性の特徴が顕著にあらわれている。また、楽士や観客の舞台関与が劇の流れに重要な要素として作用し、演者と観客の間に一種の共同体意識を形成することにつながっている。このようなタルチュムの特性は、結果として、西洋演劇美学の基礎概念である劇中人物との自己同一化あるいは劇的幻想に対する拒否をもたらすことがわかった。

今回の論考では、東洋の伝統劇における演劇的特性、とりわけ異化効果について分析を行うことを課題としたい。

#### 参考文献

- 1 アリストテレス 『詩学』『世界の大思想4』 河出書房新社, 1974
- 2 本稿で言う西洋演劇とは、神と貴族を讃えた古代悲劇、イエス礼賛を目的とした中世の宗教劇、あるいは写実的な近代劇まで、幅広い意味での西洋発祥の演劇を意味する。
- 3 D. B. Shimer 「アリストテレスを通してみたアジア演劇」『演劇評論』第3号, 1970, p.35
- 4 本稿では、特に注意書きがない限り、東洋演劇とは東洋の伝統劇を意味する。
- 5 Sergei Eisenstein, *The Unexpected, Total Theatre*, E. T. Kirby. Ed., (Dutton, 1969), p.180
- 6 A. C. Scott, *The Classical of China*, Allen and Unwin, 1955, p.107
- 7 Sergei Eisenstein, 前掲書, p.181
- 8 ソン・オク他, 『悲劇と喜劇・その意味と形式』 高麗大学校出版局, 1995, p.37
- 9 Leonard Pronko, *Theater East and West*, Berkeley: Univ. of California Press, 1967, p.177-178
- 10 D. B. Shimer 「アリストテレスを通してみたアジア演劇」『演劇評論』第3号, 1970, p.38
- 11 A. C. Scott, 前掲書, p. 1
- 12 Leonard Pronko, 前掲書, p.182
- 13 Leonard Pronko, 前掲書, p.177
- 14 A. C. Scott, *The Theatre in Asia*, New York: Macmillan Publishing co., 1972, p. 1
- 15 A. C. Scott, 前掲書, pp.139-142
- 16 A. C. Scott, 上記書, pp.176-177
- 17 チャン・ハンギ 『演劇史』新羅社, 1965, p.121
- 18 A. C. Scott, 上記書, pp.35
- 19 もともと庭のような広い空間を意味するが、「ある出来事が起こる時・状況」という意味も内包している。すなわち空間的意味と状況的意味を併せ持っている言葉である。ここでは、タルチュムを構成するそれぞれ独立したストーリーのことを指す。現代劇でいえば幕のような役割を果たす。
- 20 ソク・キョンジュン 『喜劇』(ソウル:ソウル大学出版部, 1987), p. 2
- 21 高僧。老丈ともいう。
- 22 中近世、封建時代における支配層。
- 23 「馬番の下男」という意味合いの名前。下男の代表格として、また民衆の代弁者として、両班と対立する。タルチュムの中で最も重要な役割を持つ人物の一人である。両班を侮辱し、懲らしめることで民衆の喝采を受ける。
- 24 「酔っぱらい」という意味合いの名前。主に老長マダンにおいて、寺の下男として登場す

- る。もともと仏門を目指し出家したが、酒と女好きのため僧侶になれず、寺の下男になったとされる。両班マダンに登場するマルトゥギとともに、民衆を代弁する役割を担う。
- 25 楊州という地域を中心に演じられたタルチュム。タルチュムは地域によって多様な種類があるが、『楊州別山臺ノリ』のように名称に必ず地域名が付いている。本稿では、文中にタルチュムの名称が登場する場合、『 』で表記する。
- 26 シン・ジェホン 「伝統仮面劇の舞と台詞の関連要素」(韓国語) 『ソウル女大古文研究』95, 1995, p.613
- 27 マダンの下位単位。マダンの中にいくつかの景が盛り込まれている。
- 28 タルチュムの種類によっていろいろな名前の両班が登場する。例えば、元両班、次両班、財物両班、センニム、ソバンニムなど。
- 29 タルチュムの種類によっていろいろな名前の下男役が登場する。代表格はマルトゥギ。
- 30 「老婆」の意。封建時代の男尊女卑社会において男性(夫)に抑圧されている女性(妻)を象徴している。
- 31 James L. peacock, Rite of Modernization: Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama, Chicago: The University of Chicago Press, 1968, pp.67-68において、インドネシアのLudruk(伝統劇と現代劇の中間的な劇)に関して行った指摘であるが、東洋一般の伝統劇にも応用できる。
- 32 伝統劇にみられる異化効果については、次回の論考にて具体的に考察する予定である。
- 33 大島勉 『比較芸能論』日本の古典芸能第10巻 平凡社, 1971, p.310 参照
- 34 チャン・ハンギ 『民俗劇と東洋演劇』ウソン文化社, 1983, p.134