
《研究ノート》

柳敏榮『韓国演劇運動史』を読む
— 中国演劇研究の立場から —

瀬戸 宏

—

旧知の津川泉氏から、津川氏が翻訳した柳敏榮『韓国演劇運動史』（風響社、2020年12月、以下、本書と略記）をいただいたのは、刊行とほぼ同時の2020年12月のことであった。津川氏とは、1993年に北京で開催された中国小劇場演劇祭（中国小劇場戯劇節）で一緒に以来の仲で、津川氏が本書を翻訳中ということはかなり前から聞いており、時折本書の中国関係語彙などの問い合わせも受けていたもので、その関係で私にも恵贈して下さったのだろう。なお本稿では、数詞は原則としてアラビア数字を用いるが、三・一運動のように固有名詞化している語彙は漢数字を用いる。

本書は本文だけで657ページ、訳者ノートなどの資料部分をあわせると734ページに達する大著である。津川氏は1949年生まれで放送作家だが日韓演劇交流にも従事しており、2013年に早大演劇博物館で「大学路1980's—韓国現代演劇とソウル」という企画を持ち込みその企画を実現させた際、自己の勉強のために本書を訳し始めたのが、本書日本語訳刊行のきっかけという。津川氏が本書を訳し始めたことを知った韓国の友人が、柳敏榮氏から翻訳許可を取り付けたので、後にはひけなくなった。大著のため訳出には六年かかり、

しかも脱稿一年前に闘病中の夫人がガンで逝去されるという困苦の中で訳業を完成されたという。日本、韓国の双方で助成金を獲得できなかったというが、このような大著にかかわらず4000円+税という定価は非常に良心的である。

本書は20世紀初頭以来の韓国近現代演劇の発端から今日までの百年以上の歴史を描いた通史である。著者の柳敏榮氏は1937年京畿道龍仁市生まれ、1966年ソウル大学大学院国文科を卒業し、オーストリア・ウィーン大学に留学し卒業した。漢陽大学教授などを歴任し、現在は檀国大学名誉教授である。専門は韓国演劇史で、本書を始め大量の韓国演劇史に関する著書がある。日本版序文に拠れば、本書はよく売れ、政府文化部により二度優秀図書に指定され、2002年には第一回蘆汀・金在喆学術賞を受賞したという。原書は2001年に刊行されているが、日本語版刊行にあわせて著者は補遺を執筆している。

本書を眺めているうちに、中国演劇研究に従事する日本人の立場から本書を通読してそこで感じたこと考えたことを書き記したら、韓国、中国、日本の演劇研究に多少は資するところがあるのでは、という思いが生じた。中国現代演劇については、私は『中国演劇の二十世紀 中国話劇史概況』（東方書店、1999年、のち増補改訂して『中国の現代演劇 中国話劇史概況』東方書店、2018年）という通史を書いている。このほかにも中国現代演劇の専門書を何冊か刊行している。日本演劇については専門的研究者ではないものの、日本人の演劇研究者として日本演劇史の類はもちろん幾つも読んでいるし、近年は日本演劇学会河竹賞の選考委員を担当してこの方面の最新の専門研究にも毎年接している。韓国演劇については、以前からハンゲルを習いかけては挫折する繰り返しではあるが、日本語で読めるものは幾つか読んでいた。そのような中国・日本という東アジア演劇に多少は通じている立場から本書を通読すると何が見えてくるか、自分でも興味を覚えたのである。

さて、本書は第1部 開化期と伝統公演芸術／第2部 日本新派劇の流入とその土着／第3部 民族自覚と民衆演劇／第4部 暗黒と混沌の演劇／第5部 戦争と演劇基盤の崩壊／第6部 演劇再建の険しい道／第7部 産業社会と演劇多様化／エピローグ／『韓国演劇運動史』補遺からなり、さらに訳者ノート－日本人が見た植民地朝鮮の演劇界／訳者あとがき／参考文献／『韓国演劇運動史』略年表／写真一覧／索引、が付く。

第1部 開化期と伝統公演芸術、では、20世紀初頭の韓国演劇の状況が概説され、そこから韓国の伝統演劇が形成されていった状況が描かれる。第2部 日本新派劇の流入とその土着、では、日本新派が日韓併合前後から韓国で演じられるようになり、そこから韓国新派が生まれた状況が描かれる。第1部、第2部は、唱劇、韓国新派とそこから派生した演劇の独立した記述になっている。

第3部 民族自覚と民衆演劇、から、いわゆる現代演劇（柳敏榮氏は近代劇と呼ぶ）の記述に入る。第3部では、韓国近代劇あるいは韓国新劇の発端から1930年代のプロレタリ

ア演劇までが描かれる。第4部 暗黒と混沌の演劇、では、1930年代韓国新劇の苦難と1945年日本敗北による解放後の混乱状況から1950年国立劇場設立までが概述される。第4節で著者の観点に従って北朝鮮演劇の歴史が略述されるのは、貴重である。第5部 戦争と演劇基盤の崩壊、で述べられるのは、せっきやく根付き始めた韓国演劇の基盤が朝鮮戦争によって破壊され苦難の道を歩む韓国演劇人の姿である。1950年代後半までが記述される。第6部 演劇再建の険しい道、では、1960年代、70年代の韓国演劇人の苦闘の姿が内容である。第7部 産業社会と演劇多様化、は、1980年以降の経済成長下での韓国演劇の姿が述べられる。エピローグは、第1部から第7部までの内容の要約・結語である。『韓国演劇運動史』補遺は、『韓国演劇運動史』原書刊行後の状況を、日本語版のためにミュージカルを中心に補ったものである。

各部について詳しくみていく前に、本書全体についての印象をもう少し述べておきたい。

演劇史の記述方法は様々だが、最も一般的なものは、国家体制の変化や時代を画する大社会変動に基づいて章立てし、社会状況の中での演劇の置かれている位置とその変化を記述していくものであろう。この考えに基づき、日本演劇史なら明治維新と1945年日本敗戦が大きな節目になる。中国演劇史なら、戊戌の政変、五四運動、中華人民共和国建国、文化大革命終結などが、記述の分岐点となる。拙著『中国の現代演劇』も、この観点から章立てしている。

ところが、本書はそうっていない。韓国史で日本史・中国史と同様の画期的事件といえ、日韓併合、三・一運動、日本敗戦による解放などであろうが、本書の上述の各部は、必ずしもそれに基づいて立てられてはいない。第3部は三・一運動後から始まるが、三・一運動を標題としていない。朝鮮戦争はさすがに演劇基盤の大変動をもたらしたため独自の部を立てざるを得なかったが、それ以外はそうっていない。特に韓国史を画する出来事である筈の1945年解放（光復）が、部立ての指標になっていない。各部を分ける基準は、演劇の形態変化が露わになった時のようである。これは、演劇（芸術）史を安易に社会変動史や政治運動史に従属させたくないという柳敏榮氏の見解の反映なのかもしれないが、日本人（外国人）からみると、本書の記述をややわかりにくくしていると思われる。本書のエピローグは、本文の記述とは異なり韓国史の重要時代区分に従って韓国演劇史を概括しており、わかりやすい。このようなエピローグを加えたのは、柳敏榮氏自身も本書の記述方法の問題点に自覚的だったからかもしれない。

また、各部の部立てが演劇の形態変化に基づくとしても、第1部、第2部はともかく、第3部以降はその変化自体も必ずしも明確ではない。柳敏榮氏も韓国近代劇あるいは韓国新劇は西洋演劇の影響下に生まれたことを認めているが、そうであるならイプセン『人形の家』やシェイクスピア作品などの翻訳上演状況が、演劇史記述の重要な内容になるが、

本書ではこれらは必ずしも記述の重点にはなっていない。また、韓国新劇内のさまざまな上演傾向あるいは流派の記述も、それほど鮮明ではないように感じられる。重要な上演作品の内容紹介や上演状況分析が充分ではないように思われるのである。

では本書の主要内容は何かというと、それは韓国演劇人の演劇上演を遂行し持続させるためのさまざまな苦闘とそこから生じる複雑な人間関係、離合集散の描写である。本書が『韓国演劇運動史』である所以であろう。この面では本書が“生きた韓国演劇史”になっているのは、確かなことであり、本書の大きな魅力もそこにあると思われる。

二

以上を確認したうえで、各部の内容とそれに関する評者の感想を記していくことにしよう。

●第1部 開化期と伝統公演芸術

韓国演劇の草創期である。柳敏榮氏は、近代劇の開始という観点から本書の記述を始めている。柳敏榮氏によれば、これまで韓国では1876年江華島条約によって開国を迫られ「韓国に西洋文明がもたらされ封建的な社会から近代的社会へ歩み始めた時期」(p22、日本語版のページ、以下同じ)すなわち開化期以降に生まれた演劇を近代劇と呼んできた。しかし、個人の自覚など西洋的観点からみれば、韓国近代劇は三・一運動以後としなければならぬ。だが、三・一運動以前も前近代劇とは異なる演劇が生まれてきたことは確かである。柳敏榮氏はこの時期を近代劇準備の過渡期とする。

ここで韓国演劇が近代的变化を開始する直前の演劇状況を確認しておきたい。日本演劇の近代的变化開始は明治維新(1868年)、中国演劇の近代的变化開始は戊戌の政変(1898年)で日本に亡命した梁啓超らが新文化運動を始めた時、と考えてよいであろう。

日本演劇、中国演劇の近代的变化開始と韓国演劇の近代的变化開始を比較した時、何がみえるだろうか。日本演劇、中国演劇の特徴は、日本演劇なら歌舞伎、中国演劇なら京劇という生身の俳優によって演じられる複数の登場人物によって一定の長さの複雑さを持った物語(筋)が形成され、それにふさわしい劇場(上演場所)も備わる、という体系的な演劇が近代以前にすでに成立していたことであろう。ところが、韓国演劇には近代以前に体系的な演劇は形成されていなかった。

近代以前の韓国社会に演劇が存在していなかったわけではない。柳敏榮氏は、開化期以前に仮面劇、民族人形劇、パンソリ、影絵劇、話劇(中国の話劇ではなく台詞のある寸劇)の五種類の演劇が存在していたと指摘している(p33)。しかし、仮面劇など私も観たことがあるが、一人から数人の俳優によってかなり単純な筋が演じられる短い劇で、人間社会の複雑な内容を表現できるものではなかった。パンソリは『春香伝』などかなり複雑な筋

を表現できるが、日本の浄瑠璃、中国の評弾に似た伴奏付き語り物で、体系性をもった演劇とは言えない。印南高一『朝鮮の演劇』（北光書房、1944年）序（宋錫夏）が紹介するように、韓国には開化期以前に演劇は存在しなかったという説もあるが、この説には疑問がある。しかし体系性を持った演劇は存在しなかった、ということと言えるであろう。そして韓国の伝統演劇俳優は広大と呼ばれ、一般社会からは蔑まれていた。

演劇が文化の一形態としては優遇されなかった理由を、本書は朝鮮韓国が「儒教を基本理念とする」（p14）社会だったからだとしている。しかしこの説には疑問も湧く。中国は儒教の本場であり、日本も韓国ほどではないが儒教の影響は強かったからである。朝鮮韓国と中国・日本の演劇状況の違いの理由は、今後の解明を待つ課題と言えよう。

旧韓国社会での体系的演劇の欠落を明確に示すのは、開化期以前の韓国社会には劇場が存在しなかった、ということである。伝統的韓国社会では、演劇あるいは演劇的芸能は、もっぱら屋外で演じられ鑑賞されたのである。屋外上演では人生の断面を写實的に再現するための写実上演は困難であろう。写実上演には、舞台装置、音響照明効果が必要で、野外上演ではそれらの活用は難しい。上演に精神を集中して鑑賞する、という観劇態度も不可能であろう。近代劇は、日本・中国・韓国を問わず、写実の舞台美術や精神を上演に集中して鑑賞する観劇態度を要求するから、このままでは韓国では近代劇は成立しえない。

そこで、韓国でどのようにして劇場が生まれたか、が問題になる。本書によれば、19世紀末に粗末な屋内型舞台が出現した後、1902年創立の協律社、1903年創立の光武台が韓国最初の劇場だったとされる。それらはいずれも演劇関係者が設立したのではなく、社会上層部の大臣や外国人の手になるものだったが、韓国演劇に変化をもたらした。それから、日韓併合前後から、日本人が韓国に移住し始め、彼等に奉仕するため劇場が作られた。柳敏榮氏は、韓国の初期の劇場の多くは日本人の創立であることを指摘している。そこで上演された劇の多くは、当時の現代劇である新派であった。

一方、韓国には20世紀初頭には多数の清国人（中国人）が居住していたが、1904年に彼等向けの劇場の清龍館が建設されると、京劇団がやってきて公演したという。注意したいのは、京劇の公演がパンソリから唱劇への形成を促した、と本書が述べていることである。パンソリの各登場人物部分を、生身の俳優が分割担当して唱い演じるのである。唱劇は、今日では韓国を代表する伝統演劇とみなされている演劇である。京劇は本質的に歌唱が中心の演劇であるから、唱劇が京劇の模倣から始まった、というのはありうることである。20世紀前半の上海で京劇や文明戯が越劇や滬劇の形成に影響を与えたのと似たことが、韓国でも起きたのであろう。しかし、京劇が韓国でも上演されていたこと、唱劇の形成に影響を与えたことは、中国で刊行されている京劇史には出て来ないことである。20世紀初頭東アジアでの国際的な演劇影響関係は、もっと掘り下げて研究される必要がある。

本書の記述で気がつくのは、日本や中国で演劇の近代の変質の初期にあった知識人の演劇改良論、演劇改良運動が、韓国では極めて薄弱だったらしいことである。日本では1880年代に末松謙澄、外山正一らの演劇改良論があり（大笹吉雄『日本現代演劇史、明治・大正編』参照）、中国では20世紀初年代に、無涯生（欧矩甲）、三愛（陳独秀）らの演劇改良論があった。これらの演劇改良論は日本・中国とも演劇の現場を知らない知識人による演劇を教化の道具にしようとする立場からのもので観念的な内容が多く、直接には日本では歌舞伎の活歴もの、中国では京劇の時事新劇などを産み出したに終わり成果に乏しかった。21世紀の今日、これらの劇はまず上演されない。しかし知識人がそれまで軽視されてきた演劇を真剣な検討の対象にすることによって、演劇は社会にとって価値あるものだという意識が生まれて社会に浸透していくことになった。この間接的な効果は大きく、学生など青年知識階層が演劇に従事する理論的根拠を与えたのである。ここから、まもなく日本では川上音二郎らの新派、中国では任天知らの文明戯（早期話劇）が生まれてきたし、その後も日本、中国で学生演劇、青年（アマチュア）演劇が定着していく理論根拠となった。

しかし韓国では、日本や中国程度の水準の演劇改良論もなく、「自国の芸能を無条件にこきおろした」（p42）に止まったようである。これは、韓国の知識人の水準が日・中と比べて低かったのではなく、韓国には体系性を持った演劇が存在しなかったことと関連があると思われる。日本や中国では体系をもち複雑な内容を伝達可能な演劇がすでに存在しており、知識人は現存する演劇を改良すれば自分たちの政治主張が伝達可能だという感触あるいは錯覚をもったのである。しかし20世紀初年代の韓国演劇の水準は、知識人に自己の主張宣伝が可能な器だとはどうも考えさせられず、演劇に対して否定的な感想しか持ち得なかったのであろう。

演劇の近代の変質の初期に演劇改良論が欠落したことは、韓国社会に演劇を低級な卑しむべき行為とする観念を温存させ、その後の韓国演劇の発展に消極的な影響を与えたようである。それは本文でこのあと指摘する。

第1部は唱劇が主内容で、その形成と発展、衰退が一括して述べられている。第1部の記述で興味深いのは、唱劇から女性俳優だけで演じられる女性国劇が生まれたことである。1948年に誕生とされる。女性国劇は一時期大歓迎され発展したが、その内容の陳腐さで1959年以降衰退していったという。女性国劇は1980年以降復活傾向にあるというが、本書でも指摘されているように、やはり女性だけの日本の宝塚歌劇や中国の越劇が繁栄しているのに韓国女性国劇はなぜ衰退したか、比較研究することも興味深い作業であろう。

なお、本書では唱劇を、日本伝来の新派劇、西洋伝来の正統新劇と共に近代劇の一種としている（p115）。唱劇に近代性がみられるのは確かであろうが、特に正統新劇と並列で

きるのだろうか。評者は拙著『中国話劇成立史研究』（東方書店、2005年）で中国演劇を論じる際、近代劇と近代演劇を区別して論じた。近代演劇は近代という時代に存在したあらゆる演劇を指し、近代劇はその中で近代（modern）という時代の価値観、理念を最も純粹に反映する演劇である。日本演劇なら新劇、中国演劇なら（現代）話劇である。韓国演劇を研究する際の参考になれば幸いである。

●第2部 日本新派劇の流入とその土着

この部では、韓国新派の歴史がまとめて記述される。日韓併合前後に韓国で大量の劇場が日本人によって建てられ、在韓日本人向けに日本から新派の劇団が訪韓して公演したことは、すでに述べた。1908年当時、人口20万人のソウルで3万7千人の日本人が居住していたという。本書によれば、最初に伝来した日本演劇は猿回しや犬芝居の類で、1908年頃から新派劇の訪韓が目立つようになったという。日韓併合（本書の用語では韓日合邦）後、韓国人はいやでも新派に関心を向けざるを得なくなり、やがて林聖九によって1911年に最初の韓国新派劇団の革新団が創立される。これ以後次々に韓国新派の劇団が作られ、韓国新派は一世を風靡する。1935年には、韓国史上初の本格的演劇専用劇場の東洋劇場が建設される。韓国新派について本書は「日本の生活様式を韓国に安易に移植し、新派の主題を因習的な儒教倫理の土台のうえに再構成し（中略）低俗化され、醜悪な妄狂いとか、嫁姑の葛藤、または、両親兄弟間の財産争い、両班と庶民の感情対立など、殺人と恩讐に絡まった家庭悲劇が大部分を占めていた」（p144）と指摘している。

東洋劇場開設以前は、新派劇は映画館などで公演せざるを得なかった。新派劇は写実の舞台美術を必要としたので、一場面終わる毎に幕を下ろして場面転換しなければならなかった。劇場設備が粗末なため幕間は長くなるが、その幕間に歌、才談（日本の漫才、中国の相声の類か）、寸劇などを入れるようになった。この幕間は歓迎され、それが独立して歌入り芝居の楽劇が生まれた。楽劇は1950年代後半に映画の影響で衰退したが、近年はまた復活の傾向にあるという。

この部では韓国新派が日本新派の影響で生まれたことが詳述されているのだが、第1部でみたように京劇の訪韓が唱劇を産み出したのなら、中国演劇で新派に相当する文明戯は訪韓しなかったのだろうか。文明戯の最盛期は1914年でその後も長く上演されるから、韓国に来ていてもおかしくない。韓国と似た演劇状況にあった台湾では、1922年に上海の文明戯劇団の民興社が訪台公演し、その影響で台湾に文明戯劇団が生まれ台湾演劇の重要な源流になるのだが、韓国には影響がなかったのだろうか。

文明戯と言えば、韓国新派でも演目にあがっている『不如帰』は、文明戯（春柳社）でも重要な演目だった。文明戯の場合は、柳川春葉脚色上演台本を人名地名は中国にし、他はほぼ原本のまま翻訳上演した。日中韓の『不如帰』上演の反響を比較検討すれば興味深

い結果が得られると思うが、残念ながら評者の韓国語能力ではそれをおこなうことはできない。なおこの方面の中国語での研究論文に、金鐘珍《關於中韓戲劇接受日本『不如歸』的比較研究》(中韓演劇の日本『不如歸』受容についての比較研究、袁国興主編《清末民初新潮演劇研究》、広東人民出版社、2011年、収録)がある。

三

第3部からは、韓国新劇の誕生・形成に入る。

●第3部 民族自覚と民衆演劇

第3部では三・一運動直後の演劇界の状況がまず描かれるが、三・一運動そのもの及び演劇界の関わりの説明がないので、少しわかりにくい。韓国演劇界は、旧態依然とした新派、三・一運動の影響で改良を試みた改良新派、日本や中国の演劇界から学んだ玄哲ら、すなわち韓国新劇の萌芽に分かれる。

玄哲は島村抱月の芸術座に加入したことがあり、さらに1917年には上海に渡って欧陽予倩らと星綺演劇学校を二年ほど経営したという。中国側の記録には星綺演劇学校は見当たらず、本書のこの記述が何に基づいているか不明だが、玄哲が日本や中国の近代劇創始者と関わりがあったことは、確かだろう。1919年2月に帰国した玄哲は、ソウルで演芸講習所を設立する。これが韓国最初の近代的演劇学校とされている。

ここから韓国新劇が開始されていく。土月会(1920年代)、劇芸術研究会(1930年代)などが韓国新劇の定着に重要な役割を果たす。

ここで、韓国新劇の女優難について述べておきたい。

日本明治大学の学生だった朴勝喜らは1922年に土月会を組織したが、第一回公演をするにあたって女優が見つからなかった。まず東京の女子学生に頼んだが、すべてはねつけられた。ソウルでは妓生にあたった。興味をもった妓生もいたが、「役者稼業なんぞしようもんなら博打の金も借りられなくなる」という両親の反対で実現しなかった。朴勝喜は格をさらに下げて遊郭を訪ね歩き、娼婦にあたったが、すべて断られた。ある娼婦には「役者だなんて、人を食ったことをお言いだね」と言われて横っ面を張り飛ばされたという(p 225)。女優は娼婦以下ということか。ようやく新派系劇団から女優を確保できたという。

この近代劇創始期の女優難も、日本、中国ではあまりみられないものである。特に中国では五四運動以後盛んになった女学校の学生演劇が、戯劇協社など社会劇団の女優供給源となった。韓国新劇も三・一運動を起点としながら、女学校の学生演劇はほとんどなかったらしい。先の娼婦のエピソードからも、1920年代当時の韓国での演劇に対する社会評価の低さがわかるのである。

●第4部 暗黒と混沌の演劇

第4部は1930年代から1950年までを扱う。この部の特徴は、1945年の日本敗戦による解放（光復）を区分としていないことである。その推測できる理由は、すでに述べた。

植民地時期には、劇芸術研究会などの苦闘が描かれる。評者がこの部分を読んで感じたのは、創氏改名、日本語強制などの記述がほとんどないことである。同時期の台湾演劇史には皇民化政策による中国語演劇禁止が特筆されるのだが、本書では朝鮮総督府の文化政策の記述がほとんどない。民族的屈辱の記述を故意に避けたのだろうか。

光復直後の混乱が収まると、演劇復興のシンボルとなるのは1950年国立劇場の開設である。国立劇場というと、日本の国立劇場、新国立劇場、中国の国家大劇院、台湾の国家两厅院のような壮麗な建築物を連想するが、独立直後の韓国政府には資金はなく、植民地期に日本人が建てた劇場を買収して国立劇場としたものであった。そうではあっても、国立劇場開設で韓国新劇は安定した拠点を手に入れることができた。

注目すべきは、国立劇場第二回公演に中国話劇の代表作の曹禺『雷雨』を選んでいることである。しかもこの『雷雨』公演は大成功し、当時人口40万人程度のソウルで7万5千人が観劇したという。ソウル人口の6分の1が観劇したわけである。どのようにして曹禺『雷雨』が選ばれたのか、底本は中国語原本か日本語訳からの重訳か、など興味が引かれるが、それは別の機会にせざるを得ない。

安定しかけた韓国新劇を、ただちに吹き飛ばす大事件が起きた。1950年6月25日の朝鮮戦争勃発である。

なお、第4部第4節は、北朝鮮演劇のまとまった記述である。1945年解放直後の混乱期には、それまでの反動で左翼演劇が栄えたが、彼等の演劇や作風は粗暴なものだった。やがて1948年に韓国政府が成立し政府の取締により、左翼演劇人の多くは1948年までに越北していき、彼らが北朝鮮演劇の基礎となった。文化的中央集権の韓国では、平壤には演劇がほとんどなかったからである。左翼演劇人は、植民地期には韓国新派劇団に身を寄せていた者が多く、彼らは新派の劇形式を身につけていた。越北後、それと社会主義リアリズムが混ざり合い、北朝鮮演劇の基本構造が確立した。「彼らが描写した主人公である農民と労働者は（中略）人間的な苦悩とはまったく関わりのないように見える、自分の主体的生活なきロボットだった。」（p322-323）

1960年代後半以後、北朝鮮では集団創作が強調され、作家の個性や主観が排除された。「古今東西、どこにもない奇怪な創作方法といわざるをえない。」（p325）そして指導者（金日成）の偶像化が強調された。

文革期の中国演劇を知っている評者からみると、本書の北朝鮮部分はいささか偏見があるように思われる。集団創作が強調されたのは、文革期の中国演劇も同様である。1970年

代当時、東京では北朝鮮映画の自主上演会があり、評者も何本か観た。もう題名も思い出せないのだが、同時期に観た文革期中国映画『青松嶺』や『燃える世代』（火紅的年代）に比べると、ずっと人間味に富んでいると感じた。

●第5部 戦争と演劇基盤の崩壊

この部は、戦乱の中での韓国演劇人の苦難の記述である。日本人の評者としては、冒頭に朝鮮戦争経過の概略が欲しかった。韓国人の読者には、周知の記すまでもないことなのであろう。この部の終わりに、1958年12月に小劇場の円覚社が開設され、新たな演劇拠点となった、という記述が注目される。

●第6部 演劇再建の険しい道

1960年代から1970年代後半までの約20年の演劇史が語られる。冒頭で柳致眞によるドラマセンター開設（1962年）や演劇中興運動とその失敗がまず語られる。続いてその失敗により同人制劇団運動が加速した。実験劇場などである。実験劇場は反リアリズムの前衛演劇を目指し、1960年の創立公演の演目はイヨネスコ『授業』だった。1970年代は1960年代の延長だが、1970年代に入ると観客数はむしろ後退した。優れた舞台を作り出せなかったからである。1970年代中期に至って、政府による劇場建設などもあり、演劇活性化の兆しが現れた。1974年には韓国演劇界をリードしてきた柳致眞ら長老的演劇人が相次いで逝去し、世代交代が促されることになった。

実験劇場が1976年に上演した『エクウス』は大成功し、新しい時代の到来を告げた。1970年代は全体として政府の強い統制下にあり、上演禁止にされた舞台もいくつもあった。しかし観客数の増大は、演劇人に演劇大衆化の幻想を描かせ、質の低い商業主義の方向に進んでいった。

著者柳敏榮氏の観点なのだろうが、この時期も演劇は社会事件の関わりでは描かれない。この時期の始めには、4.19学生革命（1960年李承晩打倒）と5.16軍事革命（1961年朴正熙登場の軍事政変）という韓国史上の大事件が起こるのだが、その中で演劇人がどう行動したかは、本書ではよくわからない。1970年代に学生であった評者には、1970年代初頭の金芝河事件、1974年民青学連事件が日本でも大きな話題になったことを記憶しているのだが、本書第6部にはその記述がまったくない。韓国の演劇人は、当時はこの事件に触れることもできなかったのか。演劇界の人間関係は詳しいが、演劇上の傾向、流派記述は不鮮明、という印象も受ける。

日本でも中国でも、不条理劇の紹介は演劇界で大きな反響を呼んだ。その中心はベケット『ゴドーを待ちながら』だったが、本書に拠れば、『授業』『禿の女歌手』などイヨネスコ作品が韓国での不条理劇紹介の中心をなしたようである。（徐淵昊著、伊藤好英、村上祥子訳『韓国演劇史－伝統と現代－』朝日出版社、2009年によれば、韓国での『ゴドーを待

ちながら』初演は1961年実験劇場の上演である。)

●第7部 産業社会と演劇多様化

第7部の記述は、大成功を収めた秋松雄のモノローグドラマ『真っ赤なピーターの告白』(1977年)から始まる。続いて国際交流が始まったことが記される。日本演劇界も1979年に劇団昴が1945年以降初の日本劇団韓国公演『海は深く青く』をおこなった。韓国の劇団の日本公演も行われるようになった。朴正熙暗殺(1979年10月)を機に韓国社会に突然訪れた自由な雰囲気は、1980年5月全斗煥の軍事クーデターで消え失せ、第五共和国体制が始まった。演劇界はいかなる分野よりも表現の自由の制約にあえいでいた。

しかし1987年以降の民主化の進展は、演劇界に新しい動きをもたらした。1987年にパタゴニア劇場が売春行為を通して社会矛盾を告発する作品『売春』を上演しようとして上演不許可になり、それに対する反対運動が起き、裁判の結果『売春』の上演は認められ、これを機に民主化の雰囲気の中で政府の上演台本審査制度も撤廃された。1970年代から始まった韓国の民衆演劇に取材したマダン劇は1980年代に盛んになったが、過度の政治性などでその後衰えた。マダン(広場)劇は、仮面劇、パンソリ、民族舞踊など韓国伝統文化の要素を取り入れ、自由、平等、反核、民族自主など理想主義的な内容を主題とし、軍事独裁下の抵抗運動として発展した。1980年代の民主化運動を背景とした政治的演劇が、1980年代末に民主化が完成すると衰弱していったという現象は台湾演劇にもあった。

1988年ソウルオリンピックの際行われた海外劇団公演で、東欧諸国劇団の公演が韓国演劇人にショックを与えた。当時の東欧諸国はまだ社会主義体制崩壊以前で、イデオロギーに囚われた硬直した演劇を想像していた韓国演劇人は、高い芸術性を備えた上演に、イデオロギーに囚われていたのは自分たちではなかったか、と反省したという。

その後の韓国演劇は、経済成長と大衆社会の到来の中で、アメリカ経由のミュージカルが韓国演劇の主流になっているという。アメリカ・ミュージカルの翻訳上演、創作ミュージカルの双方がある。

本書の記述は全体として淡々としているのだが、第7部第6節「李海浪の生と死、その後」だけは、哀悼の意に溢れる感情の籠もった記述になっている。李海浪は「正統新劇、近代リアリズム劇」(p 565)系の代表的演劇人で、著者の柳敏榮氏の理想とする演劇がどのようなものかを示している。

第7部を読んでほかに評者が感じたことを記しておく。本文にもあるように1980年代以降日韓(本書の記述では韓日)演劇交流が盛んになるのだが、その記述は少ない。BeSeTo演劇祭や日韓演劇人会議などの記述はない(1945年以降最初の日本演劇公演は1979年の劇団昴ではなく、1972年の状況劇場『二都物語』ではないか)。中国、台湾演劇との交流もあった筈だが、やはり記述はない。「運動」史だからかもしれないが、演劇教育や演劇研

究の記述も少ない。これらはやはり残念なことである。

四

以上が、評者が読み取った本書の内容と感想である。読みながら思ったのだが、本書は韓国人（自国人）を読者対象にしているため、韓国人読者には不要だが日本人（外国人）読者には必要な事項がしばしば省略され、いささか読みにくい。膨大な内容の上、評者にもともと韓国演劇の知識が乏しいので、思わぬ誤読をしているかもしれないが、一つの読書記録として他の読者の参考に提出しておきたい。

これまで日本語で読める朝鮮韓国演劇の関係書籍は、印南高一著『朝鮮の演劇』（北光書房、1944年、大空社、2000年復刊）、李杜鉉『朝鮮芸能史』（東京大学出版会、1990年）、西堂行人『韓国演劇への旅』（晩成書房、2005年）、徐淵昊著、伊藤好英、村上祥子訳『韓国演劇史－伝統と現代－』（朝日出版社、2009年）、徐淵昊著、中村克哉訳『韓国の伝統芸能と東アジア』（論創社、2015年）ぐらいであった。

同じ東アジアの中国演劇の場合、前近代演劇には田仲一成『中国演劇史』（東京大学出版会、1998年）、京劇史（現代の中国伝統演劇）には加藤徹『京劇：「政治の国」の俳優群像』（中央公論新社、2002年）、現代演劇には瀬戸宏『中国の現代演劇 中国話劇史概況』（東方書店、2018年）などの日本人研究者による演劇史がある。21世紀に入ると、中国演劇の研究書・概説書が毎年一冊以上出版されている。それに比べると韓国演劇の専門書出版が数えるほどで、しかも多くは韓国の著作の翻訳であるのは、残念なことである。近い将来、日本人研究者（“在日”研究者を含む）による日本人読者に向けた韓国演劇史が出て欲しい。

しかし、なんと言っても本書の出現でこれだけの量の韓国演劇史が日本語で読めるようになったことは、たいへん重大かつ貴重なことである。本書は韓国近現代演劇史の紹介としては、上述の各書よりもはるかに詳しい。本書の刊行を契機として、日本での韓国演劇の研究紹介ひいてはアジア演劇の研究紹介がより発展していくであろう。改めて翻訳にあたった津川泉氏の労苦を讃えたい。