

舞踊における『興』の美的研究
—李梅芳流の湖南僧舞を中心に—

李 七 女

Aesthetic research of “HUNG” in dancing
At a key about Honam Sungmu of a Maebang Lee style

Chilyeo Lee

Abstract

“Hung” signifies the sentiment that takes place when the mind is in joyful and pleasurable condition, and that is the word popularly used not only in the folk art but also in everyday life of the people in Korea. In this study I focused on the mental and physical structure as various elements which give birth to “Hung”, and analysed the process of the appearance in Honam Sungmu, one of the Korean folk dances that I took it for an example. I believe this makes us possible to build up a form of the system of Korean folk dance by making clear the actual state of “Hung” that has not ever been explained so much.

So I tried to reexamine the recognition of “Hung” which was sensed by the performers of music and dance who are working at the practical place, and made sure the conception of “Hung”, one of the essence of Korean art on the present day. And I studied about one of the ethnic religion called “Gud” the shamanistic ceremony, and explained the appearance of “Hung” as a spectator by field work and literary study.

It is said that Sungmu is originated in the ritual of Buddhism. I inspected the making process of how this ritual had been fixed among people and grown up to the artistic dance of the present day through six aesthetic elements which compose the mode and the choreographe of Honam Sungmu —— Jeong, Jung, Dong, Han, Hung, and Sinmyeong.

The structural study of body movement about the origin of “Hung” was done by the analysis of films. They are the works that was presented in 1984, 1988, 1996, 1999 and 2001. The process of the study was started by the explanation of formation of Jang-Dan. And I tried to reflect on the classification of the movement of hands and feet. When I divide this extracted movement combination into the “positive movement” and the “negative movement”, the combination of negative and positive combined in one Jang-Dan can be seen in various forms, but the combination of negative and positive at the scene with fixed phrases that cause “Hung” is not partial to one place but well balanced. Moreover, I could make sure that which kind of combination and phrases brought “Hung” to dancers, audiences and musicians

by the result of this study and I have come to a following conclusion.

At first “Hung” is the state of mind which emerges in the moving process from the deep sorrow (Han) to the climax of joy (Sinmyeong) and releases the ego, and that takes place when the performer is getting to lose the sense of presentation and moving to Sinmyeong (ecstasy). The “Hung”, caused by the movement of hands and feet, is occurred when the harmony is made between the positive expression and the negative expression of hands and feet. The movement combination becomes a series of fixed movement phrase. That has “the accelerative structure character” which begins with slow movement and gets faster, “the Eodbbag structure character” which starts the first pattern with silent movement and creating the beauty of dancing with “Eodbbag” (syncopation), and “the compound structure character” in which the mixture of “accelerative” and “Eodbbag” increases “Hung”. And when I watch the movement of hands and feet, the double structural element like tying and untying, silence and movement, strong and weak or negative and positive are repeated precisely. I can say I could inspect the appearance of “Hung” by means of analytic way.

1. 研究目的と方法

舞踊は神々との接触を試みたり、人々の心を癒したりするなど目的や様相はさまざまでありながら、いずれも人間に生きるエネルギーを与えてきた。踊って快樂を得、見て快感を得る。その感じ得る快感の強度で、良し悪しが評価される面も合わせ持っている。そして、良いとされたものはより一層洗練され、類型化された動きとして伝わることが多い。一方、悪いと評されたものが完全に消滅するともかぎらない。なぜならば、伝統的な舞踊における動きの大半は、日常生活の行動に起因した表現であるため、日常生活が営まれているかぎり舞踊もなくなるからである。

韓国の民俗舞踊の一つである僧舞は、非日常的、非実用的な動きの連続体と思われがちである。それは長い袖を操って踊るためであるが、実際には動作の名称からみると、動物や織物に使われる道具を模倣した動きが多く含まれている。僧舞にはこのような生活様式を具体的に表わす身体動作の側面だけでなく、感情表現の側面においても韓国人特有の感情といわれる恨¹⁾と神明²⁾の極端な感情が両立するといわれるように生活に密着しているのである。また、悲しさ、寂しさ、悔しさ、辛さなどにしめつけられた「結ぶ心(詰まった心)」を嬉しさや楽しさをもった「解く心」に昇華させていくという、感情表現の構造的特性をもっている。

このように僧舞が、韓国人の‘思想と情緒を生かし創出した最高の芸術作品である’¹⁾とみなされていることを考えると、歴史や文化といった多方面からの研究を進め、客観的に理論化を確立させ、僧舞の本質的な価値を見出すことが必要とされる。また、伝統舞踊の再創造まで視野を広げると、現代的な創作芸術として活用・継承されうる環境の構築も要求されている。長い袖(チャンサム)を操り、空間に無数の線を創出する僧舞、とくに「湖南僧舞」は約20~30分間の上演のあいだで、伴奏音楽の長短(音楽リズムパターン)が7つあり、非常に変化に富んでいるといえる。また「湖南僧舞」には、韓国舞踊の基本動作がもっとも多く含まれているといわれている。したがって、本研究におい

1) 恨(ハン)は辛くて悲しい心の状態をいい、相手に対して怨む心より自分に対する惜しい心の示す概念

2) 神明(シンミョン)は人と神が一体となる、いわゆる恍惚状態の心をいう。本研究者は喜びの極限と解釈する

1 国立文化財研究所 1998 重要無形文化財第27号『僧舞』重要無形文化財10 ソウル；国立文化財研究所 p.205

て僧舞を分析対象として取り上げたのは、この「伴奏音楽のパターンの多さ」と「韓国舞踊の基本動作の多用」にあるにほかならない。それに合わせて本研究者が1979年から現在に至るまで韓国重要無形文化財第27号に指定されている、「湖南僧舞」の技能保有者(人間国宝)の李梅芳に師事した経験を生かし、韓国舞踊の美を表現する要素の一つである『興』の解明を試みようとしたのである。

本研究の目的は、『興』を出現させる諸要因として精神的な構造と身体的な構造とに焦点をあて、事例とした韓国民俗舞踊の一つである「湖南僧舞」の動作を解析し、思想との関わりを論じたものである。それによって、これまであまり解明されてこなかった舞踊における『興』の実態を明らかにし、韓国民俗舞踊に施された表現システムの一形態を提示することが可能と考える。研究方法としては、①実施調査：実践者の立場での『興』の出現過程をどのように認識しているのかに着目し、生の声を通して『興』の定義づけを行った。②文献調査：主に『無形文化財調査報告書 作法』、『無形文化財調査報告書第131号 湖南僧舞』、『重要無形文化財第27号 僧舞』、『無形文化財調査報告書 9. 李梅芳』、上演記録、プログラム、インタビューなどを収録・検討し、僧舞の実態把握に努めた。③VTR分析：『興』がどのように身体動作として表れるのかを分析を通して考察した。動作記録に用いた器材はサーマルアレイ・レコーダー³⁾で、5年間にわたる5上演の「湖南僧舞」の手・足および拍子リズムの分析を行った。

2. 先行研究

(1) 従来の「湖南僧舞」および『興』研究とその問題点

これまで僧舞に関する研究は、様々な分野で行われてきた。特に近年、「湖南僧舞」は美学的、思想的観点から、他の踊りでは見られない卓越した価値が認められ注目されている。僧舞および『興』に関する研究報告書および論文は29件があり、そのなかで「湖南僧舞」を対象にしたものは11件認められた。11件のうち、動作分析に関するものが8件、文化財調査報告書が2件で、残りの1件は大鼓打ちの採譜であった。「湖南僧舞」に関する動作分析的研究は最も多くなされており、ラバノテーションの技法を通して動作構造を分析したものや、動作時の手・足の筋肉変化に注目したものなどがある。

本研究の主題である『興』に関する先行研究は以下の3件がある。

- ①金美玉、1989、「韓国伝統歌舞に見る“興”と“モッ”に関する一考察」、修士論文
- ②李七女、1992、「韓国民俗舞踊における『興』の研究」、修士論文
- ③趙恩英、1998、「韓国舞踊における神明(興)の表出方法—民俗舞踊を中心に」修士論文

金(1989)は、『興』とは内的に感じ取る楽しさであり、「モッ」という外的な条件によってその価値が現われ、その内外の条件が調和をなしたときに実演者と観客が同時に『興』を感じ取れると結論づけている。李(1992)は、李梅芳の手・足の動作を静的な動作と動的な動作に分類し、『興』が発生する際の身体構造を分析した。その結果、静的な動作が続いた後は動的な動作が続き、動的な動作が続いたときには静的な動作が続くような「静動」のバランスを保とうとしている構造的特性が『興』を起こさせる要素であると結論づけている。趙(1998)は「神明」と『興』を同義の概念とし、宗教的な意味を持つもので、「神明」あるいは神風(シンパラム)といった韓国人の神秘体験に由来するとしている。しかし、『興』が高まらないと「神明」の状態にならないと説明するなど、『興』と「神明」に対する混乱が生じている。

3) サーマルアレイ・レコーダー：型名：WS-682G、製造元：日本光電工業株式会社

以上のように「湖南僧舞」について身体や歴史などの面から多数の研究がされてきたが、いまだに分析を通しての立証を行うことなく論を立てているものが多く、新しい論点や前向きな視点がきわめて少ない状態である。特に舞踊における精神面に着目した研究は足踏み状態であり、古来受継がれてきた人間の営みを解明するためにも精神的な実態を究明する試みが必要と考える。「湖南僧舞」を事例として、人間の内面に深く関わる『興』の実態に迫る本研究は、人はなぜ踊るのかという人類普遍の謎に対して一つの指標を表わすものと本研究者は考える。

(2) 実演者による『興』の認識への着目

上記の先行研究を検討すると、実演者の思想を反映させたものが希少であることがわかった。これを受けて、本研究では、実践現場で活躍している舞踊や音楽の実演者が感じ取る『興』の認識を再検討し、『興』の概念を明らかにすることを試みた。実践者6人による『興』の概念を検討してみると、『興』の概念は相対的概念と独立的概念に分けることができた。

『興』は、相対的概念のあいだをつなぐ、「調和を成す」、「流動となる」、「流れる」、「保つ」などの営みを通して現れたり、呼吸や掛け声などの手法によって潜在的な経験が掘り出され、演者・観客の心が次第に高揚していき現れたりすると考えられている。『興』は神ではなく、人間の営みによって生み出される美的感情なのである。本研究では、こうした実演者による『興』の認識がどのように身体動作に現れているかについても詳しく論じている。

3. 「湖南僧舞」の歴史的背景と内的構造

(1) 僧舞の歴史的背景と様式

僧舞は現在、二つの流派が韓国重要無形文化財の第27号として指定されている。一つは「京郷流」で、韓成俊系譜のものが李愛珠によって伝承され、もう一つは「湖南流」で李大祚系譜のものが李梅芳によって伝承されている。その他には、各地域の教房（九世紀頃の高麗時代からあった妓生⁴⁾学校）や券番などで教習を受けた芸人らが、各自の特色を持って踊り続けているものがある。僧舞の由来についてはさまざまな説があるが、そのなかでもっとも有力とされているのは、仏教儀式舞踊説である。仏教が儒教勢力に押し流され、知識階級への布教が禁止されると、仏教の荘厳な儀式は、大衆の興味本位のものへと変わって行き、雲水僧（托鉢僧）の托鉢手段として利用された。

のちに、これらの仏教儀式舞踊が純粋な芸術舞踊として洗練されたのは、券番の妓生らによってである。当時の廣大（曲芸師）や妓生らは身分が低く、人間らしい生活を営むことができなかった。そのため僧舞は悲しさや辛さを表現する「恨の芸術だ」²⁾といわれてきた。また、悲しい心や辛い心を長い袖にのせて、自由と永遠を祈願する神秘的で芸術性の高い踊りともいわれてきた。寺刹で儀式僧らによって行なわれる仏教儀式舞踊の法鼓舞・蝶舞・嚙囉舞は、次第に世俗化の過程のなかで托鉢の法鼓舞→寺黨の法鼓舞→舞童の長衫舞→倡優の僧侶舞→教房の僧舞への転移を示して現在に至って

4) 妓生（キセン）：新羅時代（576）に作られた源花制度にその根源がある。源花とは、新羅時代に国政を担当する人材養成を任せられた女性のことをいう。後に男性花郎に変わった。九世紀の高麗時代には滅びた百済の流民を奴隷にし、色気のある女性は顔に化粧をさせ、いわゆる妓生と呼ばれる職務を与えた上、歌や踊りを修練させた。これが女楽のはじまりであり、この女楽を教える機関が教房で、教房で教えられた踊りや歌は韓国の伝統芸術として今日に伝承されている。この教房は朝鮮時代の末期にはいつから（日本の植民化）日本語表記として券番（妓生組合）と呼ばれるようになった。今日における妓生という言葉の解釈として、歌と踊りで人を喜ばせる職業をもつ女性と記されている。

2) 鄭炳浩 1985『韓国の踊り』ソウル；悦話堂

る。日本の音楽学者である田辺尚雄の『中国・朝鮮音楽調査紀行』³には、1921年の券番で踊る妓生の写真が載っている。これらの妓生が着ている衣裳は、仏教儀式舞踊と同じものである。この写真から察せられることは、僧舞は仏教儀式舞踊の俗化過程のなかで、妓生らによって洗練されたということである。写真はモノクロで色彩は知ることができないが、濃く黒色に写っているのをみると、李梅芳がいう‘昔は黒い長衫を着て踊った’ということが確かめられる。しかし、田辺は僧舞のことを宮中舞踊の一つである「侑舞」と誤記している。

僧舞の舞服は、仏家の僧服とは異なり、芸人達の美的感覚によって新しく作られたものである。長衫（チャンサム）と呼ばれる袖の長い衣裳をまとい、長い袖のなかには30cmほどの棒を握って、袖を操りながら踊る。僧舞の伴奏音楽は6人編成の三弦六角で演奏され、伴奏曲は5種類の長短（チャンダン、音楽リズム・パターン）で組み立てられており、その曲（長短）で踊る場面を長短科場という。「湖南僧舞」で使われる長短は、＜ヨンブル長短＞、＜トドリ長短＞、＜タリョン長短＞、＜チャジントリョン長短＞、＜クッコリ長短＞、＜チャジントッコリ長短＞、＜タンアク長短＞の7種類である。そのうち＜チャジントッコリ長短＞と＜タンアク長短＞は太鼓打ちのときのみの伴奏であるため、踊りの伴奏曲には含まれていない。僧舞の上演時間は20～30分位であり、場合によって短くなることもあるが長短科場の全体的な流れは、二つの流派ともに「踊り→太鼓打ち→踊り」の順で演じられる。

身体動作の種類は、既存の研究者によって分類されたものがあるが、李梅芳の話によると、いままでに研究された動作名とは異なるものが多いという。そこで本論文では「湖南僧舞」で使われている動作の分類やその名称を李梅芳の考証のもとで、はじめてまとめることができた。

（2）「湖南僧舞」の内的構造と美的構成要素

1）「湖南僧舞」の内的表現にみる「恨」・「興」・「神明」の要素

「湖南僧舞」の表現内容は、韓国舞踊の美的感情である「恨」・「興」・「神明」によって構成されている。李梅芳によると、「湖南僧舞」の表現内容の流れは、つぎの通りである⁴。まず、＜ヨンブルとトドリ長短科場＞では、仏の前に帰依し犯した罪をわびる。しかし、どうしても世の中でのことが恋しくなり、＜タリョン長短科場＞と＜チャジントリョン長短科場＞では、戒律を忘れて、迫力と興奮に満ちた踊りを踊る。つぎは、前長短科場での興奮状態が和らぎ、まるで法悦を得たかのように喜悦にあふれた『興』を発揮する＜クッコリ長短科場＞が踊られる。こうした喜びが次第に増してゆき、憤慨、喜び、悲しみなどを残らず＜太鼓打ち科場＞で吐き出す。最後には、忘我の状態から、気を戻し『興』を押し殺して、反省しながら帰依した本来の自分に戻す＜クッコリ長短科場＞が踊られる。

李梅芳は70年を「湖南僧舞」と見つめ合い、この踊りだけがもつ美味しさを熟知していると語る。李梅芳の踊りを見ていると、李梅芳自身が『興』にのると、見ている観客も『興』にのってくることを体が感知しているようである。李梅芳はこうした『興』が起り、また『興』を起こさせるところは、上記の長短科場のなかで＜タリョン長短科場＞から、太鼓打ち前の＜クッコリ長短科場＞までのあいだであると言っている⁵。ようするに、演じる側が『興』にのれるのも、見る側が演じる側の呼吸に合わせられるのも、この二つの長短科場においてであるということになる。

「湖南僧舞」は、このような七つの長短科場のなかで「恨」と『興』と「神明」といった、韓国舞踊においてもっとも主要な美的感情をはっきりと分けて、組み立てられている。韓国人の情緒がこれ

³ 田辺尚雄 1970 『中国・朝鮮音楽調査紀行』東洋音楽学会編 東洋音楽選書（十一）東京、音楽の友社 p.57

⁴ 李梅芳 インタビュー1991／7

⁵ 李梅芳 インタビュー2000／12

ほど優雅に表現されている踊りはごく稀である。強いていうならば、これこそ他の舞踊と大きく隔たった、僧舞がもつ最大の特徴の一つといえる。

「湖南僧舞」の内的表現の構造的特色は、悲しさや辛さである「恨」を和らげ、至福に至ろうとする念願と奮発、そして喜悅は日常の生活のなかにもよくみられる、それは仏教の輪廻思想にも相通じるものがある。「恨」を秘めた心の状態が、いつまでも続かないのと同じく「神明」のような極限の喜びにも限りがある。人間は「恨」の心があれば、つねにその状態から抜け出るように努力を重ねる。現存の「湖南僧舞」には、前身である仏教儀式舞踊のような儀式性はあまり感じられない。しかし、原初的な信仰性はいまだにその命脈を受け継いでいるということが考えられる。

したがって、『興』は「韓国人の心の奥深いところに存在している歓喜であり、その喜びは我々がある目的を達成したとき、その成就よりそれまでの努力の過程に対して感動をうけるような、きわめて大切な感情」⁶なのである。僧舞における悲しみを乗り越えて、至福に至る精神的な内面構造からも理解できるように、『興』は「恨」を和らげ、「神明」まで導く中和的な役割をはたすものといえることができる。

2) 「湖南僧舞」の身体表現にみる「静」・「中」・「動」の要素

「湖南僧舞」における美的構成の特性には、韓国民俗舞踊の美的感情である「恨」・『興』・「神明」の精神的な要素と韓国舞踊の三要素と言われる「静」・「中」・「動」の身体動作の構成要素、そして李梅芳の芸術的心情の根底に流れている「陰」・「陽」の概念が挙げられる。これらの美的構成要素のなかで「恨・興・神明」についてはすでに述べたように、ここでは主として身体動作の構成要素として使われる「静・中・動」について述べることにする。「陰・陽」については、次項の李梅芳の舞踊観に見る「陰」・「陽」の要素で述べることにする。

「静・中・動」という構成要素は、韓国舞踊のなかでも僧舞においてもっとも重要視される動作特性である。李梅芳は、この「静・中・動」のことを「陰・陽」にたとえて、指導言語として使っている。「静的な動きが行なわれた後には、動的な動きが続くのが自然そのものであり、静的な動作、あるいは動的な動作だけがしばらく続くのは、上演者はいうまでもなく、観客も『興』を感じない」⁷というように、「静」と「動」の調和の重要性を常々強調している。鄭炳浩によると、静的な動作は「結ぶ型」で、運動量と幅が小さく、ある一ヶ所に投射する性質を持っている。中的な動作は「あやす型」として表れ、静的な動作と動的な動作のあいだで調節する役割をしている。動的な動作は「解く型」で、運動量と動きの幅が大きく、開放性で自立性をもっているという⁸。

「湖南僧舞」においては、両手または片手を静かに動かして、ある一ヶ所におく動作のまとめ役として表現される静的な動作は、動作のはじまりとなって弱起で通常をかえて『興』を起す一つの強調点となることが多い。この「静」がもつ特性に対する「動」は、「湖南僧舞」において投げる動作として主流をなしている。それは長さ2m20cmの長衫(チャンサム、長袖)のなかで、両手に30cm位の棒を持って長衫をあやつりながら踊るためである。中的な動作は、動作と動作とのあいだで調節する動きとして表現されることが多く、単独の動作として表現されるのはごく稀なことである。そのため本論文では「中」を除いた「静・動」のみの結合体を求めて『興』の存在を明らかにした。「湖南僧舞」において、中的な要素のない動作が存在しないと考えられるが、それは一つの動き、あるいは一つの動作にはかならず始点と終点があって、そのあいだを「中」となすからである。

⁶ 李七女 1992「韓国民俗舞踊における“興”の研究—僧舞を中心に—」東京；お茶の水女子大学 修士 p.34

⁷ 李梅芳 インタビュー2000/12

⁸ 鄭炳浩 1985『韓国の踊り』ソウル；悦話堂 p.306

したがって、静的な動作が心を静め、ある一ヶ所に集中する舞態として表れ、動的な動作が外側に拡散する舞態として表れるのなら、中的な動作は気分を高める喜びであり、気分が静まっていく悲しみであったりする、両面性を持つ大切な動作要素であり、『興』の性質にも相通じるものであるといえる。

3) 李梅芳の舞踊観にみる「陰」・「陽」の要素

① 李梅芳の生い立ち

李梅芳（イメバン、本名：李奎泰、雅号：宇峰）は、10人兄弟の末子として1927年5月5日、韓国の全羅南道木浦市大成洞に生まれた。1936年満州国遼東半島の大連小学校4年生まで日本名；飛浦昌平で通う。1940年2月、木浦市北橋小学校を卒業し、1943年に木浦市所在の木浦工業学校を卒業する。幼いときから女の子のように遊ぶのが好きで、姉達の着物を着て母親が使っていた鏡台に自分の姿を映してよく踊る子供だった。父親はそのような彼を見て「もっと男の子の遊びをしなさい」と叱ったという。

時期を同じくして隣の家を借りて住んでいた木浦券番の首妓生の咸菊香が李梅芳彼の踊って遊ぶ姿を見、彼の踊りが優れていると、彼女が通っていた券番（妓生組合）につれて行き多くの同僚に紹介した。そこで当時、券番で踊りを教えていた李梅芳の祖父にあたる李大祚に認められ、7歳のときから正式に券番で踊りを習うことになる。また、光州市の券番で教師をしていた朴永九、李昌祚に「僧舞」、「剣舞」、「サルプリチュム」などの伝統舞踊と太鼓を師事した。李昌祚は当時、右に出るものはいないといわれるほどの太鼓打ちの名人であった。そして、李昌祚のもとで太鼓打ちの技法を厳しく修練した李梅芳もまた、現在太鼓の名人と呼ばれることになる。15歳の時には早くも才能が認められ、木浦駅前の仮設劇場で開かれた「名人名唱発表会」に初出演する。そこで披露した「僧舞」は当時、絶賛され、これを期に彼の舞台活動はめざましい進展をとげる。1949年には中国にわたり京劇の名優である梅蘭芳（メイランファン1894-1961）に京劇と長剣舞を学ぶ。李梅芳の“梅”と“芳”は、そのとき梅蘭芳につけてもらったものである。中国から戻って23歳のときに全羅北道群山市ではじめて舞踊学院を開設し、無形文化財指定前まで釜山とソウルに場所を移りながら後進育成に努めることになる。そののち時を経て1977年、50歳のときにはソウルのYMC Aで「僧舞」と「サルプリチュム」を踊り、国内外に広くその名が知られるようになった。

李梅芳は、舞踊人生70余年間に多くの踊りを伝承し、また多くの踊りを生み出してきた。今や韓国舞踊の教科書ともよばれる韓国重要無形文化財指定の「僧舞」や「サルプリチュム」、「立舞」、「剣舞」のような純粋な伝統舞踊、そして、伝統舞踊を創作した「士風情感」、「寶念舞」、梅蘭芳によって舞われた「長剣舞」など、多くの自作舞がある。今日、韓国では李梅芳流の「僧舞」と「サルプリチュム」が上手に表現できれば大半は“踊り上手”として認められる。言い換えれば、この踊りには韓国民俗舞踊の精髓と呼ばれるだけの高度な身体表現が要求されているということである。踊れば踊るほど踊りの味は濃くなり、まるで腐りかかるほど十分に漬かる塩辛のようになってはじめて踊り本来の味が出るという言葉や精神が固まって身体表現として表出されてはじめて、観客らが共感できる踊りになる。演じる人が踊りのなかに自分の精力や修練を惜しまず加えていったとき、見る側も演じる側と一体となって精神のこもった踊りが生まれてくるのである⁹という言葉にも表れているように、単なる手足による技能的なものではなく、踊りとの長い付き合いが要求される。

② 陰陽の出会い

李梅芳の踊りにはいくつかの決まった表現様式があり、それらによって踊りの美しさと味が身体表

⁹ 金千興 インタビュー2002/7

現として完成される。その表現様式を成り立たせている最も主要な要素には「陰陽思想」が挙げられる。手、足、呼吸、表情といった身体そのものを道具として使った表現は「陰陽」の構成要素からなるとしており、この「陰陽」の要素は演者に身体的側面ばかりでなく、精神的にも影響を与えている。すなわち、外面的に表現される形式美と内面の世界を表わす象徴美の調和という美的構造を持つということである。これらの二つの構造特性が混在して、観る側、演じる側の心を揺り動かすのである。

踊りの幽玄美と真味はこの「陰陽」が出会ったときに創り出されると李梅芳は言う。そして、あらゆる踊りは「陰陽」の思想から成り立つ「静・中・動」、「大衫・小衫」といった動作特性によって創られており、これからもその要素を基盤に伝承されていくべきだという。なぜならば、韓国の伝統の踊りは自然そのものであり、曲線を描くものであるから「陰陽」の概念に基づいてのみ、踊りそのものの美しさと味が身体表現として表されるのだと言っている¹⁰。

しかし、このような「陰陽道」については一度も学んだことがないという。李梅芳自身は踊りによる「陰陽」の表象化を論理的に細分化していないが、彼の踊りはすでにこの理にもとづいて作られていた¹¹と評されていることから分かる。彼は「昔、師匠たちは踊りに味（上手さ）がないとあの子は陰陽がまだ開いてない、お前はあの世を知らない、まだ思春期が分からない、まだ男女の交わりの妙味が分からない、なまものめなどと言った。また、師匠たちが踊りを教えるとき、昼があれば夜もあるように右手を前に左手を後ろにしなさいなどと「陰と陽」の言葉を口にしたのを自然に覚えて、自分も弟子たちを教えるときに使ってきたのだ」と彼は言う。実際に、李梅芳はこの「陰陽」のことを「静動」に置き換え指導言語として使っており、「静的な動きが行なわれた後には、動的な動きが続くのが「陰陽」、すなわち自然そのものであり、静的な動作あるいは動的な動作のみがしばらく続くのは、実演者はもちろん観客も喜びを感じない¹²」と言っている。

とくに、僧舞は「結ぶ型の静・あやす型の中・解く型の動」の調和美をもつ踊りであると言われている¹³。「陰陽」の概念に影響されて作られたものは多い。伝統舞踊の宮中舞踊、民俗舞踊、儀式舞踊においては、構成、衣裳、舞具と儀物の使用や配置、そして動作など全般にわたってその原理が反映されている。その他の民俗芸能の中にも「陰陽」の影響は見受けられるが伝承の過程の中で「陰陽」といった言葉を口にする師匠は少なかったようである。李梅芳だけはその例外で過去も現在も彼が踊るすべての作品を「陰陽思想」に基づいて伝承し続けている。

李梅芳のいう「陰（小衫、小袖）」は、左足、左手、閉じる、曲げる、合わせる、内向的、寂しい・悲しい感情、動きが小さくて、運動量が少ない静的な動作であり、それに対して、「陽（大衫、大袖）」は、右足、右手、開ける、伸ばす、広がる、外向的、明るい・喜びの感情、動きが大きく、運動量が多い動的な動作である。「湖南僧舞」においては、＜ヨンプル長短科場＞は「陰」に、＜太鼓打ち長短科場＞は「陽」に対立させて、「陰陽」の二元構造を持たせている。「陰」の動作は、＜合わせ＞のように、両手を胴体の前後につけ、合掌、伏舞をしたりする動きで、「恨」と祈願の内在的な心性を持っている。「陽」の動作は、投げる動作が主流をなして、長衫が作る無数の線は、拡大、開放、発散、飛翔を感じさせ、詰まった感情を解く「神明」を表出している。舞踊のなかでの呼吸は、吐く・ためる・吸うことで構成され、手の動作は上げ・下げ・曲げ・かけ・ひっくり返す動きがあり、足の動作は屈伸・旋廻・走歩・跳躍などの動きから構成されている。これは天（手）・地（足）・人

¹⁰ 李梅芳 インタビュー1990/5

¹¹ 国立文化財研究所 1998 重要無形文化財第27号『僧舞』重要無形文化財10 ソウル；国立文化財研究所

¹² 李梅芳 インタビュー2000/12

¹³ 国立文化財研究所 1998 重要無形文化財第27号『僧舞』重要無形文化財11 ソウル；国立文化財研究所 pp.159-162

(呼吸)の三神信仰が、踊りのなかに取り入れられていることを表している。李梅芳自身は、このような「陰陽」による踊りの表象化を論理的に細分化してはいないが、李梅芳の踊りはこの理論にもとづいて作られている。

4. 『興』の概念と民族意識

(1) 『興』の定義

韓国の人々はその生活の場で「情」・「恨」・『興』・「神明」といった言葉を多く使っている。これらの言葉の意味において、韓国の辞書では、「恨」とは、「怨恨を抱く、遺憾と想う、反省する、悲しい、もの惜しさ、後悔をする」といったことを意味し、『興』とは、「心が楽しく好ましい状態にあるとき起こる情緒、起こる、生まれる、表れる、感動する、喜ぶ、楽しい」といったことを意味し、「神明」とは、「天と地の神、湧き起こる『興』、『興』に乗じる」ことを意味するとある¹⁴。日本では、「恨」は相手に対する不満の気持ちを心のうちに持ちつづけて、表面に出さずに心のうちに腹立たしく思うという意味をもつ。また、『興』は、霊を興す呪儀が呪詞的な表現をともなうときの呪詞の言葉もさし、多くは地霊を呼び興す言葉とされる。「神明」は神秘的な力をもつ神聖なもの(神)と明るく清く澄み通った状態(明)、「神明」の徳、聖明の徳を示すものとされる¹⁵。

『興』について、韓国の国内・国外で活躍している多数の上演者にインタビューを行なったところ、「恨」の感情状態には明確な認識が認められたが、『興』と「神明」に関しては混同がみられた。そこで、本研究者は、舞踊評論家や舞踊研究者らの先行的な説を参考にして、つぎのように定義した。

『興』は、深い悲しみ(恨)から、自我を忘れさせる喜びの極限(神明)への移行過程にある、楽しさや嬉しさをともなった精神状態である。それは、悠久なる歴史の流れのなかで、生活様式や信仰などに影響されて、民俗舞踊の核なる美を表現する感情として存在してきた。舞踊に対する美的感情が意識下にあるときは『興』であり、意識下の『興』の感情状態が高まって無意識、つまり無我の境地に突入したときが「神明」である。言葉をかえると、恍惚状態の直前までを『興』とし、恍惚状態の直後から「神明」である。

このような『興』がどのように、人々の心のなかに宿っており、どのように民俗芸能のなかに表現されているのかを探るために、まず、韓国の土着信仰、すなわち「クッ」の儀式に大いに影響されつつあった、韓国人の民族意識と共同体の生活習慣、そして上演者の実技のなかから見出された『興』を起こす基層要素を検討した。

(2) 土俗信仰にみる『興』の生成要素

『興』の根源を探ると、韓国の開国神である檀君神話まで遡ることができる。檀君神話は三神信仰にもとづいており、今日の巫俗信仰すなわち、「クッ」の基となる。三神信仰は、祈子信仰に起因し山神と龍神、すなわち名山と大川に祈りをささげ子共を授かるというものである。韓国の神話などに登場する人物のなかでも、山に祈って生まれる人が多く、山と祈子信仰の奥には途山での野合や性信仰が存在する。今日でも子供が生まれると三神ハルモニ(老婆)に授けていただいたと大いに喜び、その子が10歳になるまで欠かさず三神ハルモニに祈りをささげることが行われている。三神が祭られ

¹⁴ 李熙昇 1989 『エッセンス国語辞典』ソウル；民衆書林

¹⁵ 白川静 1987 『字訓』東京；平凡社

ているところは、お寺の奥の「三神堂」・「山神堂」や社堂（日本の神社のような役割をする）、巫堂の「神堂」などであり、そして各家のなかにも三神を祭る場所があったという。このように人々は子孫繁栄のために山に祈り、生命力を維持するために大川に行き、雨乞いの祈りを捧げてきた。そして自分の力ではどうしようもなかった時には、巫堂の力を借りて解決の道へと進もうとしたのである。

韓国の民俗学者である尹炳夏によると、「三神（サムシン）は山神（サンシン）、産神（サンシン）であり龍神（ヨンシン）でもある。また三神とは三才、すなわち天・地・人を象徴するもので、三才の調和をなすために「クツ」の儀式が行われる。そのとき、地神（悪神）を鎮めて、天神（善神）に願いをかけ、天地人が一つの脈となる。そうすると生命力が湧き出て『興』が起こる」という¹⁶。天・地・人の理は「巫」という漢字を分解すると理解できる。まず上段の「一」は天を表し、下段の「一」は地を表わす。中段の「丨」は天と地のつなぎを表わす。そして、天と地をつないでくれる媒介として人を置く。人の文字が二つあるのは女の巫（ムダン）と男の巫（パクス ムダン）の表れであろう。白川静は『字訓』、『字流』、『字通』で巫の字について、つぎのような見解を述べている。「巫は工と両手にしたがう。工は呪具であり、その呪具を両手に奉じて呪祝をなすものである。女巫が大きな袖を翻して舞う形と、それに規矩としての工をそえた形とするものである」と記している¹⁷。また、「巫は神につかえ、神を祭り、神おろしをするもの、神意を慰め仕えるものをいう。巫と舞とは同音で舞の初形は無、請雨の舞を示す字であった。のちに両足を示す舛の形をそえて舞となった」とも記している¹⁸。

（3）共同体的生活にみる『興』の生成要素

韓国人が山岳民族から農耕民族として定着し、その共同体生活から生まれたという民族意識から『興』における精神性を検討した。韓国人は他人と同調することによって、平均から並外れた存在にならないようにする「平均意識」がはたらき、同時同調性の行為として表れる。民俗芸能では“チュギマッタ（通じ合う）”という行為が、同時同調性となり、踊りや音楽における即興性をともなうものとなる。このような即興性には‘生活現場で獲得された共同体的な習慣性、連帯感、そして卓越した表現技術などが、ほどよく調和されていることが要求される’¹⁹。僧舞は、舞踊者や伴奏者、観客が同調することを大切にし即興性も強いが長衫という長い袖を操って表現するために熟練度が要求される。とくに太鼓を打つところで無数の即興が入る。しかし、このような即興性は一回きりで消える。さまざまな場面で即興性を重んじる韓国人は、結婚も一回、試験も一回で合格、並ぶのも最前列がもっとも大事だという一度の機会を大切にする「一回性機会意識」が刻み込まれている。

韓国では比較的厳格な枠のなかで伝承された宮中音楽や宮中舞踊でさえ、時代の流れとともに実演する人、時や場所によって変わってきている。また、韓国人の心情には、紋切り型の字や絵などを高く評価しない²⁰。その点は、日本芸道の「家元制」と大きく異なり、同じ音楽、同じ踊りを演じるときも伴奏者と演者が呼吸を合わせ、踊りを強調し、音楽を強調するやり取りのなかで『興』が起こる。この『興』はまた観客も引き込み、三者一体となって楽しむのである。韓国人は「あいだ意識」を強く持つ民族で、人と人とのあいだに価値を付与することを大切にする。色の感覚においても、巫堂（ムダン）などの特殊な身分の人、結婚式などの晴れの儀式を行なうときのみに原色が使われる²¹。舞

¹⁶ 尹炳夏 1982 『折れた味、モッ、興』 ソウル；合同企画 pp.147-153

¹⁷ 白川静 1984 『字流』 東京；平凡社 p.737

¹⁸ 白川静 1987 『字訓』 東京；平凡社 pp.255-256

¹⁹ 蔡熙完；朴龍球 1981/3 『騎馬民族の三拍子が踊りの基調』『踊り』61号 ソウル pp.32-38

²⁰ 金元龍 1979 『韓国美の探究』 ソウル；熱話堂 pp.72-75

²¹ 金烈圭 1991 『詰まったら解け』 韓国人の怨恨と神明 ソウル；書堂 p.130

踊においては、拍子と拍子のあいだを大切に作るオッパク（弱起）にのる場面があげられるが、この場合は日常性の自然的な破壊を意味し、なすがまま、勝手気まま同様であるため、強い個性の発揮となる。これは韓国の伝統芸術の美について語った柳宗悦の無技巧の技巧、無計画の計画のような美創出の一つの特性であり、『興』を起こさせるのにもっとも重要な役割を果たしている。このオッパクは、僧舞において主要な『興』の生成要素としてはたらくが、またそれは「脱余暇性」といった空白を嫌うような習俗の表れでもある。このような性質は、踊りの一つの動作に、大小2種類以上の動きとして表わされている。しかし、空白を嫌うような「脱余暇性」とは異なった「持続性」をもっている。民俗芸能における用語の中に“長短を食う”というのがある。これは緊張と弛緩を適切に配合して、結んでは解き、すかしては引き寄せるという“のって遊ぶ”妙味がある。“長短を食う”場面では足の屈伸（チスム）や肩の動き（オケチュム）が絶えず動き、手の動きが表面的に止まっているときは足の動きが多くなり、足の動きがないときは手の動きが多く表現される。これは能、狂言でみる「溜め」に近い要素が含まれている。

このように、韓国人が共同体としての農耕生活を営みはじめて、その習慣のなかで分化と結合をくり返しながら、身につけてきた美的感情は、心の依りところとしてきた巫俗信仰によって磨かれてきた。こうした生活習慣や信仰から生まれた『興』の概念が、どのように伝統芸能の上演に活かされているのかを考察するために、研究者と上演者にインタビューし、『興』に対する見解を検討した。ここでは上演者の見解のみを述べることにする。

（4）芸能実演者による『興』への認識

音符を拒否する創作音楽家、神の音を生み出す音楽家と呼ばれているチェソリは、『興』は男女の交わる行為であり、一人の人間に向かう思いが『興』になるという。行為以前のしぐさを通して感じる『興』は生きていく『興』であり、舞台での『興』は忘れ去る『興』である。また、『興』はエネルギーであり、真の喜びである。踊りを踊る以前のもの、音を出す以前のものである。たとえば、タバコを吸う以前にタバコの味を感じたり、農夫が種をまく前にご飯の味を感じたりするように、すでに経験された、ある事象に対する思いが『興』の概念に似ている。あるものに対して面白くないと思っていたのが、あるときにそれを見て感動を受けたりするのは、そのためである。

このような『興』は、深い悲しみから生み出されるものであり、喜びのなかはもちろんのこと、悲しみのなかにも存在する。悲しみの『興』は曲線として表れ、喜びの『興』は直線として表れる。『興』は五感で感じ取れるものであって色もあり、味もある。『興』を言葉で表現するとき、あの人は色がある（美大生）、あの人は味がある（料理家）などと、その人の職業によって表わされたりもする。『興』の生成要因は自然であり、『興』を知ろうとするならば、子供や自然の姿を見るとよい。子供の無邪気なところ、純粋な喜び、自然の移り変わり、それらの模様が『興』を感じ取らせる最高の師匠である。この世の中、この大宇宙に存在しているあらゆる物体とエネルギーは、各々、特有の音（ソリ）と行為（チッ）をもっている。私はそれらを利用してメッセージ化する技術者である。真の芸術は私によってなされるものではない。あらゆる物体とエネルギーが芸術をするのである。したがって、ドレミファ・・・という音階はいらない。それを破って、その場で作り出されるものが真の『興』であり、ある公式に芸術を接合させてはならない。ドレミファ・・・は、生命体の音ではあるが、真実なるものは元来無から生み出され、その喜びがすなわち、『興』となるのである。

韓国重要無形文化財第23号「伽耶琴散調及び併唱」の成錦鳶流散調伝承者である池成子は、『興』は喜びであり、見て、聞いて、演じて気分がよくなることであるという。それは想像ではなく生きて、

呼吸できる感覚である。自分も知らないうちに湧いてくる感覚との出会いが大きな喜びであり、楽しみであるという。また、『興』は「氣」という言葉と相通ずるものである。「氣」(心の中に詰まっていたものが外へと発散されるような浮いた気分)は本能、欲求を発散する無限の境地を表わし、「神明」は宗教的な現象(思想)、人間の能力を超越したときの感覚を表わす。この「氣」と「神明」は別の概念である。「陰」と「陽」に関しては、自分で弾いているすべての音楽が「陰陽」である。それは学んで身につけるものではなく、自然に感じ取るものである。「陰陽」の材料は調和として完成されるという。すなわち、『興』は自分が表現したいと思う瞬間に伴奏者が応じてくれる強弱で長短を叩いてくれると『興』が生じるという「相対的な原理」であるという。

創作舞踊の「散調(サンジョ)」が専門である金辰傑は、『興』は自然発生的なもの、霊的な心から生まれ出るものとしている。それは作ってはならないし、歌舞一致であるように、どちらも欠かせることはできない。また、自然に『興』が生まれ、悲しみや「神明」も生まれるという。

民俗研究者、農楽演奏家の李鐘振は、『興』は次第に積まれていくもので、「神明」は最初から発する人もいるが、内的な「神明」を持たない人は訓練が必要である。農楽の演奏者たちは、楽器の配置や長短構造に「陰陽」や「雌雄」という対立構造を口にし、その対立を調和させることによって『興』を感じている。農楽の演奏構成にはネゴ(出す)、タルゴ(進む)、メッコ(結ぶ)、ブルゴ(解く)という4つの段階があり、これは螺旋型であるため、終わりがなく、そのとき最終点ののっとり次の場面へと移りかわる。このような構造の脈絡には「恨」の概念を入れることができない。『興』の源流を見るには、環境すなわち、暮らしの環境、経験的な環境、演行現場の環境が大事となる。過去の経験が集積され、音楽や舞踊などによって発興される。

韓国重要無形文化財第5号「パンソリの鼓法」の技能保有者候補の金清満は、『興』は長短の強弱と「チュイムセ」という掛け声によって出されるという。この掛け声には「オルシグ」、「チョチ」、「チョタ」などがあり、『興』を起こさせる主要な役割をはたしている。伴奏は定拍のみを正しく叩くことも大切であるが、強弱の「陽陰」がないと何の味もなく、『興』が起こったとしてもすぐになくなってしまう。『興』はリズムの強弱と適切なきに出される掛け声によって生じるものと考えられる。これらの上演者による『興』の见解を検討してみると、相対的概念と独立的概念に分けることができる。相対的な概念には「恨と神明」、「陰と陽」、「強と弱」、「男と女」などの言葉で表され、独立的概念には「潜在的経験」、「呼吸」、「掛け声」、「宇宙のエネルギー」、「次第に積まれるもの」などの言葉であらわされる。これらの相対的な概念のあいだをつなぐ、「調和をなす」、「流動となる」、「流れる」、「保つ」などを通して『興』は現われる。また、呼吸や掛け声などを手法によって、潜在的な経験が喚起され、演じる者の心や観ている者の心が次第に高調して行って、はじめて『興』は現われる。こうして『興』は人間の営みによって生み出される美的な感情であり、自然発生的な心に手と足と呼吸、そして拍子リズムなどの手法を加え、相対的な概念のあいだをつなぐ感情状態であるといえる。

5. 分析の結果及び考察

(1) 長短リズムと動作分類

「湖南僧舞」における身体動作の構造分析に用いた映像は、1984年、1988年、1996年、1999年、2001年に上演された各作品の記録である。身体分析の手順については、まず、伴奏音楽の長短(チャンダン)の構成を明らかにした。そして手と足の動作分類の再考を試みた。これは、既存の研究における身体分類が必ずしも実践の上で妥当ではない、という李梅芳の言説を受けて、李梅芳と本研究者が協力し

て初めてまとめたものである（表1参照）。

こうして新たな動作分類にしたがって、『興』を起こす場面の動作組合せを抽出すると、4拍子の曲のなかで、動作の基本単位はそれぞれ1拍ごとに存在することが判明した。ここで抽出された動作組合せを、さらに「静的な動作（陰）」と「動的な動作（陽）」に分類したところ、一つの長短（4拍のあいだで4種類の手の動作が抽出される）のなかで結合する静・動の組合せは多様な形態として表れているが、『興』を起こす要因である定型化されたフレーズが用いられる場面での静・動の組合せは、一方に傾くのではなくバランスが取れた状態であることが判明した。

表1 手と足の動作分類と静動区分（李梅芳・李七女共同作成）

手の動作分類						足の動作分類		
記号	動作名	静動区分	記号	動作名	静動区分	記号	動作名	静動区分
A	合わせ	静	O	横投げ	動	a	非丁非八	静
B	整え	静	P	絡み投げ	動	b	伏せ	静
C	手上げ	静	Q	曲げ投げ	動	c	座り	静
D	手下げ	静	R	反らし投げ	動	d	踏み	静
E	平上げ	静	S	跳び投げ		e	重踏み	動
F	斜め上げ	静	T	脇体		f	チスム	静
G	掛け	静				g	片足上げ	静
H	巻き	静				h	回り	静
I	羽開き	動				i	跳び	動
J	鶴体	静				j	蹴軸転	静
K	袖弾き	静				k	ワンジャゴリ	動
L	前投げ	動				l	インオゴリ	動
M	後ろ投げ	動				m	カササギ歩き	動
N	上投げ	動				n	燕風台	動

手と足の動作分類は、運動エネルギーの多少を基準にして運動エネルギー使用量の少ないものは「静的な動作」に、使用量の多いものは「動的な動作」に分類したものである。動作に使われる運動エネルギーの使用量の判断基準は李梅芳の考証と本研究者の実演経験によって区分した。その割合を見ると、手の動作の中には「静的な動作」が10個、「動的な動作」が10個となり、「静的な動作」と「動的な動作」がバランスよく含まれていることがわかった。一方、足の動作の中には「静的な動作」が8個、「動的な動作」が6個となり、比較的バランスが取れたものとみなすことができた。

（2）『興』を生み出す構成素

「湖南僧舞」の動作組合せを解析することで、一連の定型化された動作フレーズを抽出でき、その構成の特性が明らかとなった。さらに、この分析によって得られた結果から、どのような動作組合せとフレーズが舞者に『興』をもたらすのかを、明確にすることができた。その構成特性は以下のようになる。

「湖南僧舞」の一曲の中には、一連の定型化された動作フレーズがいくつも存在しており、『興』を

起こす主要な身体表現の構造的特性となって表れていることがわかった。その動作フレーズは、『興』が表現される<タリョン長短科場>から太鼓打ち前の<クッコリ長短科場>に14種類のフレーズが存在しているが、5つの各作品によってそれぞれ独特の構造形態をもっている。李梅芳によると、「湖南僧舞」を演じていくと必ず『興』が起こり、また『興』を起こさせる部分はこの<タリョンからクッコリ長短科場>のあいだであるという。本研究でもまた20余年間の体験的な知見として同様に考えている。

抽出したフレーズは、動作の組合せと長短の組合せの型に違いがみられ、それらは3つのパターンに分類することができた。一つ目は、韓国の伝統的な動作の方法で、通常は長短の第1拍目を動的な動きで始めるが、何か楽しく、面白く、時間、空間を変えていこうとするときは静的な動きから始める、すなわちオッパク（シンコペーション）で踊る「オッパク型」である。二つ目は、同じ動きを反復するときの方法で、ゆっくりした動きから始まり次第に早い動きとなっていく「促進型」である。三つ目は、「オッパク型」と「促進型」が混在した「混合型」である。この3種類の動作フレーズは、5つの作品全体のなかで（タリョン長短科場から太鼓打ち前のクッコリ長短科場までのあいだ）、つぎのような頻度で含まれていることがわかった。まず、「促進型」の動作フレーズは、<タリョン長短科場>に二つ、<チャジンタリョン長短科場>に二つ、太鼓打ち前の<クッコリ長短科場>に三つのものが含まれていた。つぎに、「オッパク型」は、<タリョン長短科場>に二つ、<チャジンタリョン長短科場>はなし、太鼓打ち前の<クッコリ長短科場>に三つが含まれていた。最後に、「混合型」は、<タリョン長短科場>に一つ、<チャジンタリョン長短科場>はなし、太鼓打ち前の<クッコリ長短科場>に一つが含まれており、変化に富んだ動作構造を成していることがわかる。これらの各特性を検討すると、次のようになる。

1) 「オッパク型」

韓国で「オッパク」とは“変わった拍子”“取り替えた拍子”のことをいい、ある動作と動作のつなぎに踊ることをも意味する。これは日本でいう“間をとる”というときに用いる“間”の概念に近い意味を含んでいる。韓国舞踊においては踊りの動作を“チュムサウィ”といっているが“サウィ”

[例1-1] : <クッコリ長短科場>

1984年：	20 LDCI (d)	21 DIDI (a a)	22 INGG
1988年：	17 LDCI (d)	18 DIDI (a a)	19 INGN
1996年：	24 RDCI	25 DIDI (a a)	26 INGN
1999年：	5 LDCI (a)	6 DIDI (a a)	7 INGN

という言葉の意味はあいだを指すのである。つまり、韓国特有の民族意識である「あいだ意識」の影響を受けた、踊りのあいだに価値を見出す表現なのではないだろうか。[例1-1]は、4年間にわたる4回の上演の<クッコリ長短科場>のなかに組み込まれている動作フレーズである。以上の同型のフレーズのなかで1984年の作品を例にあげてみると、オッパクが行なわれるところは20長短~22長短までである。20長短の第1拍目で長衫を前に投げた後（L）、2拍目で手を下ろす（D）。3拍目で改めて手を上げて（C）両手を横に力強く投げる（I）。20長短で表現された動作のなかでオッパクを表わす主要な動作は<D. 手下げ>と<I. 羽開き>である。韓国伝統舞踊は拍子リズムの長短において、第1、3拍を動的な動作で表現し、第2、4拍を静的な動作で表現するのが通常である。

しかし、オッパクで一定のリズムを破って観る側を裏切るような行為（表現）をするときは、21長

短の第1拍目のように静的な動作からはじまって（D）、第4拍目を動的な動作で終わらせる（I）。次の22長短は「オッパク型」の動作フレーズの終止点を示すもので、第1拍目で<DとI>を早い動きで表現し、次のフレーズ、あるいは異なる動作組合せに向けて進む。

李梅芳は長衫の投げ方を多様に変化させるだけでなく、上演ごとに新たに組み入れる傾向が強い。「湖南僧舞」における長衫の使い方は美的表現に及ぼす影響が大きい。李梅芳の長衫の使い方が他の舞踊者と著しく異なるところは、投げるときのほどよい力の配分と角度、投げた後の次の動作へと移行するための膝の屈伸にあるといえる。最適な膝の屈伸を演じるには呼吸の「溜め」の具合が大切となり、投げた長衫の線がまるで生き物のように躍動感に満ちた表現を可能にするのである。とくに「オッパク型」を演じるには、このような膝の屈伸や呼吸、そして長衫を操る力の配分がもっとも重要な役割を果たしており、それがまた僧舞の優美さと『興』を増長させると思われる。

2) 「促進型」

「促進型」とは、ある定型の動作を反復して行なうときに動作の速度が速くなっていくフレーズのことをいう。5年間にわたる5回の上演の<タリョン長短科場>のなかから1996年の作品を[例2-1]に示した。これは、37長短~40長短までの4つの長短、即ち16拍子を使って主要な動作の<N. 上投げ>と<T. 脇体>を演じ、リズムの変化を表わしたものである。

[例2-1] : <タリョン長短科場>

1984年 :		40	NTNT (d d)	41	TTLB			
1988年 :		36	NTNT (d d)	37	TTDL			
1996年 :	37	EEFT (a)	38	NEFT (d)	39	NTNT (d d)	40	TTDL
1999年 :				18	NTNT (d d)	19	TTDL	
2001年 :	21	EEFT (a)	22	NEFT (d)	23	NTNT (d d)	24	TTDL

37長短の第1、2拍で両手を平らにし（EE）、3拍目から徐々に右手を上方に持ち上げる（F）。4拍目では両手を合わせて上に投げてから左手は右脇の下につけ、右手は右肩の上に置く（T）。これと同じ動作を38長短では左方に向けて繰り返す。ここでは4拍子を使って<NとT>の動作をゆっくりと演じるが、39長短では4拍子のなかで同じ動作を2回繰り返す。

このように同じ動作が次第に速くなっていくさまを、韓国では“長短を追う・つるす”などと表現する。40長短ではさらに早くなって<NとT>の区別がつかなくなり、両者が混在した<T>を1拍につき一回ずつ2回行なう（TT）。このフレーズを演じるときは、二極の思想が元になり、下手と上手、左と右、東西・南北などに分けて明確に表現される。李梅芳は、心に詰まっている苦しみや悲しみをなくす、つまり、俗世から抜け出し彼岸の世界へ入っていくのがこのフレーズの部分であり、そのためには「陰」と「陽」のバランスが取れないとその世界には到達することができないといっている。

この<N. 上投げ>と<T. 脇体>を表現するときには長衫の線が曲線を描くように注意を払うが、動作が次第に速くなるにつれて、その曲線がまるで直線を表現しているかのように観える場合が多い。<NT>のように定型化された動作が次第に加速することで、観る側の気持ちを高揚させてゆき、さらに舞踊者自身も同じく『興』を増長させてゆくのである。気持ちが高揚していくときは、力の配分が適切に行うことが困難になりやすい。李梅芳は、‘ここでは力を抜いて呼吸や膝の屈伸、手足の動きが一体となるようにすべてを解放しなさい’と指導する。この“すべてを解放する”こととはリズムに乗って気ままに踊るということを意味し、熟練者でないとき非常に難しい踊り方である。換言す

れば、身体の各部位がそれぞれ個別に動いて自然に調和を成すという非常に抽象的な表現で音楽や舞踊の実践者で、とくに熟練者であれば感性的に感じ取る場所でもある。これが観客には優れたテクニクとして、または不安のない興奮として表れ、結局は『興』という美的感情を生み出すのだということが出来る。

3) 「混合型」

「混合型」は「オッパク型」と「促進型」が混在した動作フレーズで、『興』をさらに増長させる特性をもっていると考えられる。[例3-1]は5つの作品の<タリョン長短科場>に含まれている動作フレーズである。

[例3-1] : <タリョン長短科場>

1984年:	32	DDDP (1)	33	CNDP (1 1)	34	NPNP (III)	35	PQEE (1 a)
1988年:	26	QDRP (d)	27	CNDP (1 1)	28	NPNP (III)	29	PQEE (1 a)
1996年:	31	NDDP (d)	32	CNDP (1 1)	33	NPNP (III)	34	QNGG (h d a)
1999年:	10	NDDP (d)	11	CNDP (1 1)	12	NPNP (III)	13	QNGG (h d a)
2001年:	15	NDDB (d)	16	CNDP (1 1)	17	NPNP (III)	18	QNGG (h d a)

1984年の作品を例にあげてみると、これは、32長短~34長短までの3つの長短、すなわち12拍子を使って主要な動作の<N. 上投げ>と<P. 絡み投げ>を表現するためのリズムの変化を表わしている。このときの足は<1. インオゴリ>という特殊な歩き方で空間移動を行なう。まず32長短の第1拍を静的な動作から始めて「オッパク」を演じる。ここでは手をゆっくりと下げて(DDD)胴体の前後に絡ませて投げている(P)。次にこの動きを2倍速で反復した後(CNDP)、さらに4倍速で反復する(NPNP)。

このようにオッパクをもって通常を破壊し、さらに加速化していく動作フレーズは、「恨」を内的に昇華させ「神明」へと導かせようとする『興』の営みが表わされており、観る側や演じる側の気持ちさらに高めてゆき、『興』を発すると考えられる。

6. 結論

韓国において、『興』は心が楽しく好ましい状態にあるときに起こる情緒を意味し、民俗芸能はもちろん、人々の生活現場にいたるまで幅広く見られる。また『興』はもつれた問題が生じたとき、解決へと向かっていく過程のなかで問題が明らかになり、あるいは解けていくときにもつ心の状態にひとしいものであるといわれている。古来、韓国の人々は問題解決への導きに「クッ」という巫俗儀式を行なってきた。それは巫によって天地(神)と一体となって『興』を感じてきた。

舞踊における『興』の表現は、見る側と演じる側、あるいはそれらと伴奏する側が一体となってはじめて現われるものと思われる。前者で二者が一体となるならば、演者が『興』を起こし、また見ているものの心のなかに『興』を起こさせることになる。一方、後者で三者が一体となって『興』を起こさせるには、伴奏側が演じる側に音楽をおくり、舞踊者はその長短を呼吸し身振りにしていくのである。このやり取りの流れが感情をよびおこし、その感情の変化は、ふたたび伴奏側の呼吸を揺り動かしている。この双方のやり取りが、見る側の心をも巻き込んでいき、このときに呼吸がまるで一つ

の生き物のように大きく膨らみ、見る側の肩、手や足が自然に動き出し『興』をよびおこす。

本研究は僧舞における『興』がどのように出現するのかを、民俗舞踊の一つであり、踊りのなかに長短と舞踊の基本動作がもっとも多く含まれているといわれている「湖南僧舞」を対象に考察を試みたものである。本研究者が1979年より師事を受けて来た、韓国重要無形文化財第27号に指定されている李梅芳流「湖南僧舞」を事例として取り上げ、『興』が出るまでの精神背景を踏まえた上で、身体的技法を明らかにした。

本研究の結論として『興』とは、自然発生的な心に手・足の動きと呼吸、そして拍子リズムなどの手法を加え、二元的な概念のあいだをつなぐ感情状態であるといえよう。舞踊表現においては、深い悲しみ（恨）から自我を忘れさせる喜びの極限（神明）への移行過程にある精神状態をいい、手・足の動作と長短という拍子リズムの組合せによって、演者の上演の意識が、しだいになくなって「神明」へ移行していくなかで現れる。このようにして特定の身体動作によって出現する『興』は、手・足の動作における「陰的な表現（静）」と「陽的な表現（動）」が調和をなしたときに起きてくる。

その動作の組合せには、一連の典型的な動作フレーズを形成し、それらを加速的に繰り返すことによって、観る側や演じる側の気持ちをさらに高めて『興』を発する構造特性があげられる。また、最初の第1拍目を静的な動作から始める、いわゆる「弱起」で踊ることで通常の流れを変化させ破格の美を創出する構造特性もあげられる。そして、この二つの構造特性が混在して観る側、演じる側の心を揺り動かし、その場に表れている心の状態をさらに増長させて「恨」を「神明」へと導いていくのだと考えられる。さらに、手と足の動作においては、結んでは解き解いてはまた結ぶという「結」と「解」をはじめ、「静」と「動」、「強」と「弱」、「陰」と「陽」という二極的な要素が緻密に繰り返されていることが明らかになった。『興』が出現するということを分析的手法によって検証することができたといえよう。