

僧舞における『興（フン）』の研究

リ 李
ナル ニョ
七 女

1. はじめに

『興』とは、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至るまで幅広く使われている言葉である。また、韓国舞踊、特に民俗舞踊は「モッ」（洒落、粋、風流、風雅、趣、真味、妙味等を意味する言葉）と「興」の踊りであると言われており、音楽や舞踊などを上演、鑑賞するときに興が出る、モッがあるなどという。つまり『興』は民族意識に強く根差したものであるといえよう。

韓国舞踊において『興』は、演者と観客に共有される美的感情と考えられるが、舞踊表現において『興』の概念を明らかにすることは、舞踊構造の解明のみならず韓国民族の身体観、世界観を究明するためにも重要なことであると思われる。しかしながら『興』に対する専門的な研究分析はいまだになされていない状態である。

そこで本研究は、韓国民俗舞踊の一つであり、踊りの中に音楽リズム・パターン（長短）と韓国舞踊の基本動作が最も多く含まれていると言われている「僧舞」（李梅芳流の湖南僧舞）を対象に、『興』が出るまでの精神的背景を踏まえた上で身体的技法を明らかにすることを試みたものである。また今後、韓国とは認識が異なっていると思われる日本的な『興』との比較研究のための一つの礎石となることを目的としている。

2. 研究方法

本研究において、文献研究からは『興』に対する精神的な面を、映像分析からは身体表現的な面（動作分析）を明らかにし、韓国民俗舞踊の美的感情である『興』の特性を探った。手続きとしては、

- ① 韓国舞踊の流れを記述し僧舞の位置づけをする。
- ② 『韓国人の意識構造』から民俗舞踊に最も著しく影響を及ぼしたと考えられる四つの項目—平均意識・一回性機会意識（一回だけという意識）・あいだ意識（自分と相手の間柄、親密度、信頼度）・労働意識にみる諸要素（脱余暇性、持続性、技量性）—を抜粋し、それらを民俗舞踊に照らし合わせた上、僧舞とも関連させ僧舞における『興』の概念を明らかにする。

- ③ 人間文化財、李梅芳の映像（僧舞）を用い、サーマルアレイレコーダで動作分析（今回は手の動作のみの分析となる）を行う。

3. 韓国舞踊の流れと僧舞の概要

韓国舞踊は檀君（タングン・韓国の開国神）以後、各地で蘇塗会（ソドヘ・三韓時代に天神を祭祀する場所の名称）を作り、毎年正月と10月に人々が集まって神壇に祭祀し、踊りと音楽を楽しむ風習から始まる（成慶麟1984：71）。当時の踊りは国民的な一つの儀式及び行事の一貫として行われた原始的な集団歌舞であったとされている。これが韓国舞踊の始源であると思われる。

3世紀頃の『三国志魏志東夷伝』とその他の中国史籍の断片的な記録によると、各部族は一年に一回ないし二回の祭天大会を開いて天に祭祀をし、部族儀式を行ったのち、歌舞百戯を上演したとされている。その時の踊りは踏地低昂（地を踏みながら屈伸したり跳んだりすること）しながら演奏よく踊ったもので中国舞踊の鈴の舞、木鐸の舞に似ているとされている（張師助1984：10-20）。このように、部族が様々な行事に参加し、全員が楽しんだ踊りと音楽は、必ずしも完全な形式を備えたものではなかったと思われるが、このようなことが繰り返す数世紀間上演されるうちに、枠が出来始め儀式の一つの次第（型）として発展し、定着して来たと思われる。

その後、数世紀にわたって外来文化との交流により舞踊の移入がなされた。今日伝わっている数多くの踊りは我々の感情に合うように手を加えられ、再構成されている。これらの踊りは呈才（チョンジェ）と呼ばれる宮中舞踊と、一般民衆の間で伝承されてきた民俗舞踊、仏教儀式などで踊る儀式舞踊、伝統舞踊を現代化した新舞踊とに分けられ伝承されている（成慶麟の踊りの類型的形態による分類法、成慶麟1984：17）。

「僧舞」は、仏教儀式舞踊にその由来をもち、のちに民俗舞踊として定着してきた。現在は2つの流派が重要無形文化財第27号に指定されている（鄭晒浩；申讚均1980）。一つは「京郷流」で、韓成俊系譜のものが韓英淑（ハンヨンスク）によって伝承されている。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。「僧舞」の由来については、朝鮮時代（14世紀

頃)に僧侶の必修一科であった梵唄舞踊から由来したという仏教儀式舞踊説や破戒した僧侶が煩惱を忘れるために太鼓を叩いたことから始まったという破戒僧の煩惱説、高麗時代(10世紀頃)の仏教行事の八関会・燃燈会の時に上演された雑伎の一つである老長舞説等があるが、これらの説の中で最も適切であるとされているのは仏教儀式舞踊説である。

表現内容は湖南流の李梅芳の話によると(李梅芳1991/7:インタビュー),最初の《ヨンブル》では仏の前に帰依し犯した罪を詫げる。《トドリ》を過ぎて《タリョン》に入るとどうしても世の中のことが恋しくなり、戒律を忘れて迫力と興奮に満ちた踊りを踊る。《チャズンタリョン》が終わって《クッコリ》に入ると《タリョン》での状態にひたり喜びにあふれた『興』を発する。次に《太鼓を打つ場面》では憤慨、喜び、悲しみなどを残らず吐き出す。最後の《クッコリ》では『興』をこころして反省しながら帰依した本来の自分に戻って終わるといふ。

長い袖を操り空間に無数の線を作る「僧舞」は約15分～20分間の踊りである。その間には長短(チャンダン・音楽リズム・パターンのこと, 5. (3)表1参照)の7回変化と韓国舞踊のあらゆる基本動作が含まれていると言われている。また、韓国人特有の感情であるといわれる恨(ハン・恨みや辛み)と神明(シンミョン・4.2)参照)の極端な感情が両立しており(鄭炳浩1985:42-43),悲しみは悲しみのままおいておくのではなく希望を抱いて未来を祈願する神秘的かつ芸術性の高い踊りであるとされている(金正女1977:105-106;金梅子1990:68-70)。

4. 韓国人における『興』の概念

韓国では『興』とは、観客と演者がその場で感じる楽しさ、面白さをいう。以下にその様相を詳しく理解するために3つの観点から説明を試みる。

1) 三神信仰にみる『興』の解釈

『興』の根源を探ると、韓国の開国神である檀君(タングン)の神話(信仰)まで遡ることができる。檀君神話は三神信仰に基づいており、今日の巫俗信仰(クッ:家の安泰・人の幸運や病気の快癒を祈り、または神霊の宅線と死霊の意思を受け伝えさせる目的で巫に歌わせ踊らせて神を喜ばせるシャーマニズムの儀式)の基となる。三神信仰は山に神が存在し、自分の先祖も死後に山の神になると信じるものである(朱剛玄1992;沈雨晟1985)。このように山が神聖視されたのは本来、韓国人は山で生活をしてきた頃にその山には神がいる、また神は人間に不滅の生命力を与えてくれると信じていたからであろう。そのため、墓も山に建てられたのではなかろうかと思われる。尹炳

夏によると、三神信仰は三才(サムジェ、天・地・人)を象徴し、この三才の調和を成すために「クッ」という儀式が行われる。その時、地神(悪神)を鎮め天神(善神)に願いをかけた天・地・人が一つの脈となる。そうすると、生命力が湧き出され『興』が出ると言う(尹炳夏1977:147-153)。

2) 『興』と「情」「恨」「神明」との関連性

韓国人の人々は、その生活の場で「情」「興」「恨」そして「神明」という言葉を多く使っており、その言葉にはその生活の感情や情緒、気分などが含まれている。韓国の辞書によると、これらの言葉の意味は次の通りである(李熙昇1989)。

①情(チョン): a. 事物を見て感じる心の作用 b. 互いにつきあう情義(人情と義理) 特に男女の愛情 c. 心から感じることによって起こる、真実の考え d. 心を成している二つの要素のなかの一つ即、理論的な要素に対してきわめて感情的な要素

②恨(ハン): a. 怨恨を抱く、遺憾とと思う、反省する b. 悲しい、くやしさに後悔をずる

③興(フン): a. 心が楽しく、好ましい状態にあるときにおこる情緒 b. 起こる、生まれる、表れる c. 感じる、感動する d. 喜、楽(日本の広辞苑には面白く楽しいこと、面白み、当座のたわむれ、起こる、始まる、盛んになることを意味すると書いてある)

④神明(シンミョン): a. 天と地の神 b. 湧き起こる興;興に乗じる。

これらの言葉はそれぞれ複合的な概念であるため、総合的に一つの枠に入れて考えることは難しいことである。しかし「情」の破壊が「恨」を招き、破れた「情」の回復が「神明」を呼び起こす(金烈圭1991:44)としたら、「情」を中心としてその両側に「恨」と「神明」を対置させて韓国人のもつ心の一面を伺うことができると思われる。

しかし、「恨」が常に「情」の破壊から生じるものではないのと同じく、「神明」もまた必ずしも「情」の回復のみで至ることができるものではない。一度受けた心の傷は、直ちには回復されない。自ら回復しようとする強い意志(例えば参与動機誘発のような『興』)がないと真の「神明」には至ることが難しい。このように『興』は韓国人の心の奥深いところに潜在している喜びの極致であり、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受ける、最も大切な感情なのである。従って、『興』は、「恨」を和らげて「神明」にまで導かせる中和的役割を果たすものであるといえよう。

3) 農耕民族の村落共同体的意識構造から見た

『興』の概念

ここでは、李圭泰の『韓国人の意識構造』、特に山岳民族から農耕民族として定着し、その共同体的生活から生まれたという意識の中から四つの項目だけを抜粋し『興』の精神的背景を試みる。

(1) 平均意識

韓国の南部地方には「セドム」という習俗が残っている。実際の家族より三人分多くご飯を炊き、貧しい人の為に常に用意をするこの習俗は「同時同調性」行為として表れることが多く、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のである(李圭泰1991)。

“チュギマッタ”という言葉は意気が相通ずることを意味する。これは踊りや音楽だけでなく人間関係にも広く使われているものだが踊りや音楽においては現場的な即興性を伴うものとなる。しかし、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慣習性、共同体的連帯感、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。沈黙の中でも目線、頭で合図することだけで相通じなければならぬのである(チェヒワン1981: 16-25, 1987: 35-43)。

(2) 一回性機会意識(「一回」だけという意識)

北方の寒冷地域で南方の農事をするためには人手を多く要する。88回の時期ごとに田畑に手を加えていかないと減収か失農してしまう。一回というのはこのような生業条件から出るのだという(李圭泰1991)。

韓国では比較的に厳格なわくの中で伝承された宮中音楽や宮中舞踊でさえ時代の流れと共に変わったり、実演する人や現場の雰囲気によって変わってきている(鄭晒浩1985: 333)。また、韓国人の美的心情には紋切り型の字や絵などは高く評価されない(金元龍1979: 72-75)という。その点は、日本芸道の「家元制」と大きく異なって同じ音楽に同じ踊りを演じるときも伴奏者と演者が呼吸を合わせ、踊りが強調されたり音楽が強調されたりするやり取りの中で『興』は起こり、その『興』はまた観客をも引き込み、三者一体となって楽しむのである。

(3) あいだ(間)意識

あいだ意識とは、「個」の理論、即ち個人主義と異なる人との“あいだ”に価値を付与し、自分自身の存在を一人の個人としてではなく他人と深く関わっている連続体の一部として認識することという(李圭泰1991)。色感覚においても巫堂(ムダン・シャーマン)などの特殊な身分の人や結婚式等の晴れの儀式を行う時のみ原色が使われている以外は、殆どあいだの色(中間色)が好まれたという(金烈圭1991: 130)。

舞踊においては“オッ拍にのる”(拍子との間で踊るとも言う)場面が挙げられるが、この場合

は「日常性の自然な破格を意味し“なすがまま、勝手気まま”そのものであるので強い個性の発揮となる」(金梅子1990: 101-102)。それは飾る(巧み)ことではあるが人工的ではない飾りの中から新しい日常性に戻るといことである。恐らく柳宗悦のいう“無技巧の技巧、無計画の計画”(金元龍1979: 73)がこれに当てはまるであろう。

(4) 労働意識に見る諸要素

① 脱余暇性(多忙性ともいう)——李圭泰は韓国文化の特徴として、すべきことが無いという時間的空白を無化しようとした脱余暇文化を挙げている。二〜三日過ぎると汚れる白衣の手入れがその例である(李圭泰1991)。白衣は汚れたら殆どその衣服が作られる以前の布地の状態にして洗い、それからのりづけと砧打ちをして最後に縫い合わせたものを着る。このような伝統は余暇の不幸、非余暇の幸福を無意識の中で体質化させたものと考えられる。

また、韓国の踊りには一つの動作の中に大きかれ小さかれ2種類以上の動きが含まれており、動作構造が最も複雑なものは4種類以上の動きが重なっている。それらは動作素と呼ばれ11種類^(註1)(平, 斜, 拳, 含, 拡, 円, 波, 屈, 連, 回, 跳)に分類されている(鄭晒浩1985: 306-308)。

② 持続性——韓国語に「シナプロ」(知らぬまに少しずつ、おりおりにの意味)という言葉がある。これは短い時間に多量の仕事を効果的にするよりも、長い時間をかけて倦まず弛まず仕事をするよう願う、農事構造上((3)(2)参照)生まれたものだという(李圭泰1991)。

韓国舞踊における持続性は全く同じものを絶えず踊るのではなく、始作と終止の間に何かを満たすことを大事にする持続性である。民俗音楽や舞踊には“長短を食う”場面があって結んであるものをほどく「弛緩」となる時または、解いているものを結ぶ「緊張」となる時がある。ここには「緊張と弛緩を適切に配合して結んではほどきまた、すかしては引きよせる即ち“のってあそぶ”という韓国舞踊の妙味がある」(チェヒワン1987: 32-34)。「同じ東洋画でも朝鮮は空いた空間をそのまま白く残しておくが、その空間を詩文や落款で埋めるのが普通である。このような余白の美が、歌舞においては断絶の美として表れる。…描きながら踊るその瞬間瞬間に動きを止め、静を生かす。その「静」はあくまでも「動」の中の「静」であり「動」をはらんだ「静」である」(洪思重; 森敦1984: 138)。音楽においては音と音の間から空の時間と空間を満たす弄絃(ノンヒョン)に当たる。

③ 技量性——李圭泰によると、韓国人は定着性農耕民族であるため手による勘(直感, 肉感, 靈感, 以心伝心に近い言葉)が発達しており、ま

た昔の韓国女性達が辛さや寂しさを忘れるために刺し縫いをさして絶えたという忍苦縫を挙げ、手による技量が優れているという(李圭泰1991)。

韓国舞踊は足より手の動きが多い。手の動作の技量性について李梅芳は「両雨線(ヤンウソン)」を挙げて、手を上げる時には息を吸いながら腕の根からさりげなく上げて穏やかな曲線を作る、手を下ろす時にも腕の根から息を吐きながら下ろし、手が外向きにまるくなって指先が上向きになるようにする(李梅芳1991/7:インタビュー)ことが大事であると言う。歩き方の技量性について尹炳夏は「麦踏み」を挙げて、かかとを地面につけ麦の芽まだの根に近い部分から上にかけて倒す様にしてゆっくり爪先へと力を入れながら押すことが大事であるという(尹炳夏1982:56-61)。「麦踏み」は3拍子のセマチ長短(音楽リズムパターンの一つ)と同様のリズムで踏み、進むことは「動」うしろに引くことは「静」、中に立つことは「中」である韓国舞踊の3要素が含まれている。

4) 僧舞における『興』の解釈

ここでは研究者・実演家らの分析方法や意見、そして私自身が李梅芳の直弟子として長年踊ってきた経験に基づいてどのような背景を持って『興』が起こるのかを試みる。

まず、李圭泰の『韓国人の意識構造』から見ると、(1)平均意識——僧舞は「チュギマッタ」のような現場的な即興性が強い。踊り手、伴奏者、観客が同調することを大切に。それには即興が大きな役割を果たす。特に今回の分析の対象から外した《太鼓を打つ場面》には無数の即興が入る。(2)一回性機会意識——演じる時と場所、雰囲気によって動きが変わる。従って動作変化も多く、また即興性も強いことと思われる。(3)あいだ意識——拍子と拍子のあいだを大切に「オッ拍」にのる場面を指し『興』を出させるのに最も重要な役割を果たす。韓国舞踊、特に民俗舞踊は普通、《強弱強弱》の動作の組合せで踊るが、「オッ拍」にのる時は《弱強弱強》に変え日常からの一脱を演出する。(4)労働意識にみる諸要素——①脱余暇性——一つの動作の中に大きかれ小さかれ2種類以上の動きが含まれており、動作構造が最も複雑なものは4種類以上の動きが重なっている。これらが休むことなくつながることをいう。②持続性——「長短を食う」場面で、足の屈伸や肩の動きのように絶えず動くことや手の動きが止まっている(実際は踊っている)時は足の動きが多くなり、足の動きがない時は手の動きが多くなることをいう。③技量性——常に麦の芽を踏むように歩き、手は胴体から発するように動くことが当てはまる。

次に、李梅芳は「僧舞」の表現内容を大きく分けて《ヨンブル》の場面を陰的な部分、《太鼓を打

つ場面》を陽的な部分に対立させており、一つ動作にも陰と陽の区分をしている。李氏のいう陰と陽は次の通りである(李梅芳1991/7:インタビュー)。

① 陰(小袖): 左足・左手, 閉じる, 曲げる, 合わせる, 内向的, 動きが小さくて運動量が少ない静的な動作をいう。寂しい, 悲しい感情表現はこれに当てはまる

② 陽(大袖): 右足・右手, 開ける, 伸ばす, 拡げる, 外向的, 動きが大きくて運動量が多い動的な動作をいう。楽しい, 嬉しい感情表現はこれに当てはまる。

李梅芳は以上のように動作を陰と陽に分け、それらの動作を拡散したり集中したりして韓国舞踊におけるあらゆる「美」や『興』を表現するという。また陰・陽の原理は韓国人の村落共同体的意識構造から生まれたため韓国の踊りは自然そのものであるという。

鄭炳浩は「僧舞」の表現形式として恨と神明の二重構造的性格を挙げている。これは僧舞に対する人々の評価で見ると、人間の悲喜を高次元の世界で解決する即ち、苦悩を希望に変えるものである(金梅子1990;高麗大学1982;金千興1968)。つまり、「恨」と「神明」があり『興』はその間で恨を和らげ神明に導き、詰まった悲しい辛い心を喜びにあふれた心にさせるということである。このことはまた、韓国の巫俗信仰の基である三神信仰の“地と天”(朱剛玄1992), 尹炳夏の“巻かれることと解かれること”(尹炳夏1982), 金烈圭の“結ぶことと解くこと”(金烈圭1991), そして鄭炳浩の“恨と神明や静と動”(鄭炳浩1985:1989)などと同一のものであり、これらのすべてがほどよく調和を成した時に『興』は生じてくるものと考えられる。

5. 僧舞における『興』の動作分析

(1) 分析対象

- ① 曲名: 僧舞(韓国重要無形文化財第27号指定・湖南流)
- ② 演者: 李梅芳(イメバン・人間文化財)
- ③ 撮影日時: 1991年8月
- ④ 場所: 韓国ソウル市摩浦区所在, 李梅芳伝統舞踊研究所

(2) 分析方法

- ① VTRの映像—人間文化財・李梅芳の1991年8月の映像
- ② 機械名—サーマルアレイレコーダ, WS-682G
製造—日本光電工業株式会社
- ③ 音楽や動作分析
a. 音量を記録し, 音楽のリズム・パターン

(長短)を区切る

- b. 手の動作を記録し分類する(今回は手の動作のみの分析となった)
- c. 分類した手の動作を「静的な動作」と「動的な動作」に分ける
- d. 一つの長短の中にある「静的な動作」と「動的な動作」の統合体(結合体)を知る。

(3) 結果及び考察

1) 音楽の長短(リズム・パターン)の区分

長短とは、ある一定した長さの音楽のリズム・パターンのことを言う。長い曲はもちろん、短い曲の中にもこれらのリズム・パターンが前後につながって入っているのが韓国伝統音楽の特色である。韓国では大体2, 3, 4, 5, 6, 8拍子などが使われるが、特に3と5拍子のものが多い。拍法は西洋音楽とは違ってテンポに関係せず1拍子3等分した、いわゆる「1拍3分法」(♩=♪)になっている。長短の表記法は、例えばクッコリ(4拍子1長短)であったら、4/4又は12/4となる。長短のリードは主に太鼓(ブク)や長鼓(チャンゴ)が使われる。(張師勛1984)

① 結果及び考察:長短の区切りにおいては、6拍子と4拍子を同じく各々第1拍目をカウントし、以下の[表1]のような結果がえられた。

[表1] 長短の区切り(拍子数と時間)

| | 長短名 | 長短の拍子数 | 1長短にかかる時間 | 長短数 |
|---|----------|--------|------------|------|
| 1 | ヨンブル | 6拍1長短 | 1長短に約19.5秒 | 18長短 |
| 2 | トドリ | 6拍1長短 | 5.5秒 | 6長短 |
| 3 | タリョン | 4拍1長短 | 5.6秒 | 35長短 |
| 4 | チャズンタリョン | 4拍1長短 | 2.7秒 | 35長短 |
| 5 | クッコリ | 4拍1長短 | 5.4秒 | 41長短 |
| 6 | チャズンモリ | 4拍1長短 | 3.秒 | 太鼓 |
| 7 | フィモリ | 4拍1長短 | 2.5秒 | 太鼓 |
| 8 | クッコリ | 4拍1長短 | 5.4秒 | 20長短 |

左側の1.2.3.4...という番号は踊りの進み順を表す。長短名(曲名)は合計7種類(5, 8のクッコリは同曲の続き)、長短の拍子数は6拍子1長短のものが2種類、4拍子1長短のものが5種類ある。同拍子のものであっても早さがそれぞれ異なる。長短名と順序は変えられないがその数は場合によって変えることもある。1曲演じるのに所要された時間は19分58秒で、総長短数は太鼓を打つ場面をのぞいて163長短であった。全体的構成は最初はゆっくり(1.ヨンブル)、そして次第に早くなり(2.トドリから7.フィモリまで)最後はゆっくりしたリズムとなっている(8.クッコリ)。

2) 手の動作の種類と『静』・『動』の区分

① 結果及び考察:「表2」は鄭昞浩の分類方法を基本におき、李梅芳の経験に基づく見解に照らし合わせたものである(鄭昞浩1989:1985;李梅芳1991)。手の動作は総25種類で、静的なもの

が12、動的なものが13種類となり、足の動作は総9種類で、静的なものが4、動的なものが5となった(今回は足の動作分析は行っていない)。結果的には手と足の動作において同様に、静的な動作より動的な動作が1個ずつ多かったが、その差が多くない点からみると、比較的に「静」と「動」のバランスがとれたものであるといえる。

[表2] 手の動作分類と『静』・『動』の区分

| 記号 | 動作の名前 | 静動区分 | 動作の絵 | 記号 | 動作の名前 | 静動区分 | 動作の絵 |
|----|-------|------|------|----|--------|------|------|
| A | 合わせ | 静 | | N | かけ | 静 | |
| B | 体ねじり | 静 | | O | ヨンブンデ | 動 | |
| C | 手上げ | 静 | | P | 曲げ投 | 動 | |
| D | 手上げ | 静 | | Q | ほうり投げ | 動 | |
| E | 一字開 | 静 | | R | 横投げ | 動 | |
| F | 斜め開 | 静 | | S | かき混ぜ投げ | 動 | |
| G | 無動作 | 静 | | T | 回し投げ | 動 | |
| H | 体まわし | 静 | | U | 絡み投げ | 動 | |
| I | 羽開き | 動 | | V | 跳び投げ | 動 | |
| J | 輪動作 | 静 | | W | 前投げ | 動 | |
| K | 尾振り | 静 | | X | 上投げ | 動 | |
| L | 巻き | 静 | | Y | うしろ投げ | 動 | |
| M | 汲み渡し | 動 | | | | | |

「静」と「動」の調和が成されたということは即ち、ある1ヶ所につまることなく緊張と弛緩、集中と拡散、そして解いては結び、結んで解くという『興』の本質的な要素がバランスよく配分されていることである。又、一つの動作は各自単独的に表現されるものではなく、幾つかの動作

素^(註1)が重なっているものである。

3) 『動的な動作』と『静的な動作』の結合体

① 結果及び考察：[表3]は前述の[表2]手の動作分類と「静」・「動」の区分に基づいて一つの長短の中にある動きを各一拍ごとに分節化したものである。()内の1.2.3.…という数字は長短の数(踊りの進み順)を示すものでAからYまでの記号は[表2]の手の動作を示す。また、■印のある記号は静的な動作を示すもので■印のない記号は動的な動作を示すものである。

[表3]で分節化したものから結合体を求めた「静」「動」の結合体は全部で44種類であった。その中で最も多く繰り返されたものは〈動静動静〉23回(タリョン：(26), (32)参照), 次に〈静〉12回(クッコリ：(4)), 〈静動静〉9回(タリョン：(7)), 〈静静〉8回(クッコリ：(30))の順となった。

[表3] 僧舞における手の動作の変化

■は静的な動作、□は動的な動作を示す
AからYまでの記号は手の動作を表す(資料2の[表2]参照)

| 長短名 | 動きにおける静と動 |
|--------|---|
| ヨンプル | 1) AACXDL → 2) RDCUXTXTN → 3) XAAWJC → 4) XNEEWAT → 5) KNCCXN → 6) XKPXXTLN → 7) XDRPDRA → 8) XTNNLCN → 9) XDPYTW → 10) KJCMSSSN → 11) XCXXLW → 12) SXESLX → 13) NSWLDCM → 14) VAXDAC → 15) PEEXEA → 16) JLWSSSXN → 17) RKAXN → 18) RCPXEL |
| トドリ | (1) QQLQL (2) QEPXL (3) QQARPL (4) QQLTTL (5) QQARDA (6) PPAXCC |
| タリョン | (1) WDXN (2) NNNN (3) WPBE (4) EKLN (5) XDRL (6) XDPL (7) EPCC (8) XXXL (9) PFFP (10) XDCP (11) EEXI (12) CRDI (13) RXTXN (14) XNXN (15) WHCC (16) WDAA (17) LFFP (18) EPLX (19) LFFP (20) SBBT (21) SERL (22) XICE (23) AAAC (24) XDDL (25) CXDL (26) XLXL (27) EPCC (28) LCCC (29) TECCN (30) PLLL (31) WKLN (32) XDTN (33) XDTN (34) XTNTXN (35) XNXNWL |
| タリヤヨズン | (1) QEE0 (2) HEEXN (3) QQPA (4) XDHC (5) QQND (6) WDDD (7) RDXN (8) RDXN (9) XNXN (10) XNQC (11) CCCC |
| クッコリ | (1) WDDD (2) CCBE (3) PRLX (4) PFFP (5) PXXL (6) RLLI (7) RIRIRI (8) RL (9) DRKA (10) WEIN (11) EEEI (12) RNRN (13) NNNN (14) NNNN (15) WDA (16) LFFA (17) TDAR (18) ARARA (19) RARNXN (20) NNNN (21) XDWA (22) LCCP (23) PFIH (24) SHSH (25) SHSHSX (26) LLXA (27) QQH (28) QQH (29) QHQH (30) AAC (31) WEIN (32) ECCN (33) XDYL (34) RLRLRL (35) EPRA (36) FFTN (37) KEEE (38) YLLL (39) WPWA (40) DRDD |
| | (41→49太鼓打ち準備) 太鼓を打つ場面 |
| クッコリ | (1) DDDD (2) PFFP (3) PFFP (4) FFXL (5) EEAC (6) XDDL (7) EPCC (8) CXNN (9) NNNN (10) WDPD (11) PPPRA (12) AWDD (13) CCXN (14) ETEL (15) LLTN (16) XDYL (17) QQLN (18) REEP (19) EXAX (20) JCAA (21) AAAA |

結合体の〈動静動静〉は韓国舞踊の典型的なもので、舞踊劇を除いては普通この結合体が使われるが、何か変化を求めるときはこれと反対に〈静動静動〉の結合体を使う場合が多い(タリョン：(25); クッコリ：(18)参照)。つまり、第1拍めで動作をするのではなく、踊りの小節のあいだ、あいだに静的な動作から始まる弱起(オツパク)で踊る場合である。〈静〉では同じ静的な動作が続くもので、大体オケチュム(肩を動かして踊る)の場合が多い。

そこで、僧舞の動作結合型をみると総44種類の

中で動的な動作から始まるものが26種類で、静的な動作から始まるものが18種類となった。このように静的な動作から始まって即興的な場面が多くなるということは、観客の目が演者からはなれる時間が少なくなることであり、それはまた3者が一体となって『興』を呼び起こさせる機会となるのである。

4) 『興』の起こる部分と『興』の起こらない部分の比較

以下の[図1][図2]は僧舞の伴奏音楽(伴奏音楽の音量)をサーマルアレイレコーダで記録し(a), 長短が始まる部分の各1拍目をチェックして長短の順番に従って区切る(b), また、手の動作が行われた部分を、■は静的な動作として□は動的な動作をとって記録し「静」と「動」を分類(A~Y, 5.(3)2表2参照)した(c)。●は静的な動作を、▲は動的な動作を示し「静」と「動」の結合体をもとめた(d)。

① 『興』の起こる部分

一般的には、『興』の起こるところは一回一回ちがう。しかしながら多くの舞踊家が語るところによると、李梅芳の指摘する部分に多く起こると言われる。以下は指摘した『興』が起こるところと『興』が起こらないところの比較を試みた。

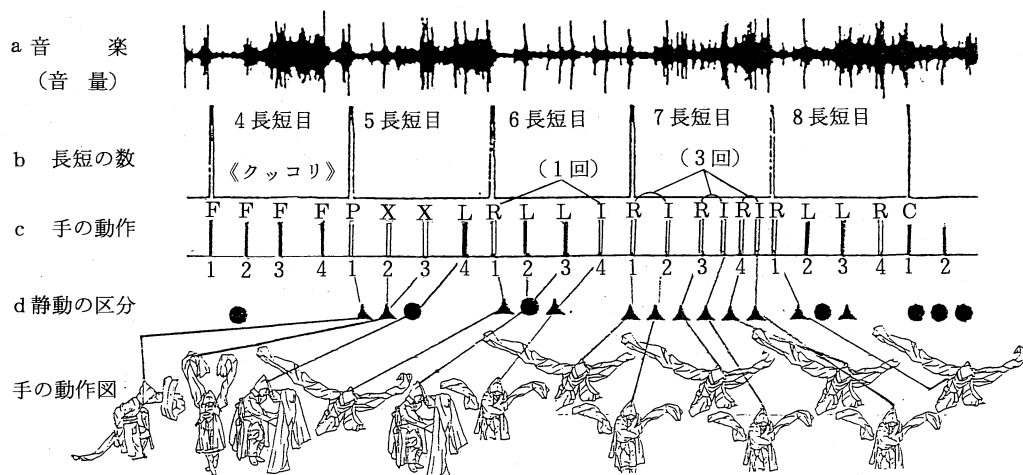
下記の[図1]はある動作が重なり合って一つの典型化された動作となっていく(R-I)ことを表す。また最初はゆっくり(第6長短目の4拍を使ってR-Iの形を1回作る)と踊り、そして次第に早い踊り(第7長短目の4拍を使ってR-Iの形を3回作る)となっていくことを表している。第5長短目では袖を回しながら回ってそれから座って伏す。そして第6長短目から第7長短目まで伏せたまま袖を大きく動かして踊る。この時は身体が最も低くなるのにも関わらず非常に力強く、その上動作も大きくする。

ここでは拍子をきざんでいくことと動作の力強さに対して喜びを感じるという(李梅芳1991:インタビュー)。その力強さは演者の感情表現が演者自身の悲しさや辛さとなって外に吐き出されるので、内気のような静かで柔らかな静的な動作ではなく外へ向けても内へ向けても激しく袖を動かしてその悲しさや辛さをまるで浄化するような動的な動作となって表現される。それからはその悲しみや辛さから開き直ったように静かに上半身を引き上げ立ち始める。立つ時は体を前方に押したり後方に引き寄せたりしてオケチュムを踊る(第8長短目)。そこで演者も観客も『興』に満ちてくるのである。この場面をある人たちは“涙ぐむ場面”という。

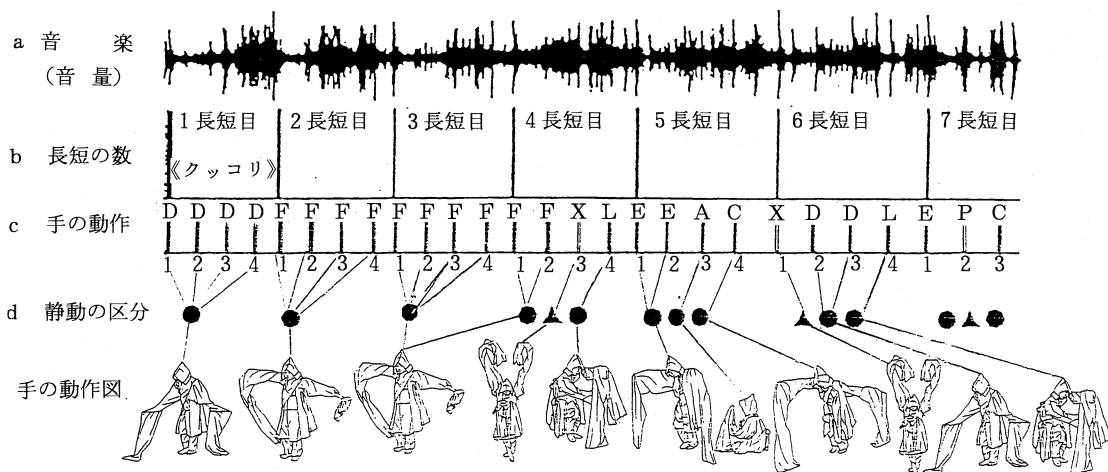
② 『興』の起こらない部分

『興』が起こる部分は静的な動作と動的な動作がバランスよく調和されたときであり、結んでは

[図1] 音楽と長短と動作の区分 (興の起こる部分)
(クッコリの第5長短目から第7長短目まで)



[図2] 音楽と長短と動作の区分 (興の起らない部分)
(太鼓を打つ場面後のクッコリ)



ほどこき、ほどこいてはまた結ぶという変化のあるときである。それは、最初はゆっくりとした動きから次第に早い動きとなっていくものと長短の始まる第1拍目が静的な動作となって平常から離れていくもの、そして動的な動作が最も多かった時にはその後に静的な動作が続いて一つのパターンを成したものとして表れる。[図2]では静的な動作だけが続き、以上のような変化がみられない。

6. おわりに

『舞舞』には「結と解」の〈精神的な面〉・〈身体動作的な面〉の2つの面があり、そこから『興』

を呼び起こさせる。即ち、「恨」をやわらげて「神明」へと導く」という精神的な面と《静的な動作と動的な動作がバランスよく調和されている》という身体的な面がある。

それには、演者と伴奏者と観客が一体になることが要求される。まず伴奏者が演者の心に音楽をおくる。演者は音楽を呼吸し、身振りにしていく。このやりとりの流れが感情を呼び起こし、その感情の変化は再び伴奏者の呼吸を揺り動かす。この双方のやりとりが観客の心をも巻き込んでいく。この3者の呼吸がまるで一つの生き物のように大きく膨らみ、観客の肩が、手が、足が自然に動き

だし『興』を呼び起こすのである。

本研究では、以上のような『興』の動作表現に際して静的な動作と動的な動作の繰り返しの単純なパターンが重要な役割を果たしているということが明確になった。また、このような単純なパターンには、最初はゆっくりとした動きから徐々に早い動きとなっていくことや長短の始まる第1拍目が静的な動作となり平常を反していくこと、そして動的な動作が最も多かった時の次には静的な動作が続いて一つのパターンを成すことが必要とされるということが明らかになった。

これらのことによって、韓国人特有の感情と言われる「恨」(ハン・悲しさや辛さ)から「神明」(シンミョン・神と人間が一体になる)に至るための橋渡しとしての舞踊の重要な役割を指摘することができる。

【引用、参考文献】(著者のアルファベット順)

- チェヒワン; 朴容九(パク ヨング)
1981 『踊り』61, 騎馬民族の三拍子が我が踊りの基調, 81/3; 16-25
1987 『共同体の踊り・神明の踊り』 韓国: ハンギル社
崔正如(チュ ジョンニョ)
1986 『韓国論文集』, 山台戸監劇成立の諸問題 韓国: 一志社
洪思重; 森 敦(日本語訳); 1984 『韓国人の美意識』 日本: 三修社
李圭泰(イ キュテ); 1991 『韓国人の意識構造』 韓国: シンウオン社
李熙昇(イ ヒスン); 1989 『エッセンス国語辞典』 韓国: 民衆書林
張師助(ジャン サフン); 1984 『韓国伝統舞踊研究』 韓国: 一志社
朱剛玄(チュ カンヒョン)
1992 韓国の生活と風俗①『クッの社会史』 韓国: ウンジン出版社
鄭昞浩(ジョン ビョンホ); 申瓊均(シン チャンギョン)
1980 無形文化財調査報告書第131号『湖南僧舞』 韓国: 文化財管理局
1985 『韓国の踊り』 韓国: 悦話堂
1989 踊りの動作考, 韓国民俗学著書2 『民俗芸術』 民俗学会編 韓国: 教文社
金千興(キン チョンフン); 洪潤植(ホン ユンシク)
1968 無形文化財調査報告書第44号 『僧舞』 韓国: 文化財管局
金正女(キン ジョンニョ)
1977 伝統舞踊の芸術性と美的感情, 『舞踊韓国』, 秋冬 韓国: 舞踊韓国社
金梅子(キン メジャ); 1990 『韓国の踊り』 韓国: テウォン社
金元龍(キン ウオンリョン); 1979 『韓国美の探究』 韓国: 悦話堂
金烈圭(キン ヨルギュ)
1991 韓国人の怨恨と神明 『詰まったら解け』 韓国: 書堂 高麗大学校民俗文化研究所(編)

- 1982 韓国民俗大観5『民俗舞踊』韓国: 高麗大学校民俗文化研究所
朴 晁(パク ホアン); 1980 『民俗芸術論』 韓国: 文化普及会
沈雨晟(シム ウソン); 1985 『民俗文化と民衆意識』 韓国: 東文選
成慶麟(ソン キョンリン); 1984 『韓国伝統舞踊』 韓国: 一志社
尹炳夏(ユン ビョンハ); 1982 『折れた味, モッ, 興』 韓国: 合同企画

【注釈】

- (註1) 動作素: ①平…手を並行に維持する動作 ②斜…両手を斜線に開き上げる動作 ③拳…片手または両手を高く挙げる動作 ④含…ある一カ所に集まる動作 ⑤拡…四の方向に投げて拡散させる動作 ⑥円…手を振り回し丸い円形を作る動作 ⑦波…手を波のようにふる動作 ⑧屈…手足を曲げる動作 ⑨連…拍子と拍子のあいだで動作をつなぐ歩き方 ⑩回…足を起点にして体を回転させる動作 ⑪跳…軽くまたは重く跳ぶ動作