

韓国現代舞踊における韓国様式の模索と創造

—陸完順・李丁姫の作品分析を中心にして—

崔 柄珠

(お茶の水女子大学大学院)

I. 問題の所在

韓国の現代舞踊史は下記の三期に分けられる。

【第Ⅰ期 (1930年代-1950年代)】韓国現代舞踊は1926年石井漠の京城(現ソウル)公演以来、漠の影響を受けた崔承喜・趙澤元らが独自に創作した舞踊に端を発する。しかし彼らはその後伝統舞踊家に転向し、また現代舞踊、韓国舞踊、バレエという舞踊ジャンルの区分が確立されず、「新舞踊」と総称されたため今日に至る現代舞踊として定着することはなかった。

【第Ⅱ期 (1960年代-1970年代)】韓国現代舞踊は1963年に陸完順(1933-)がマーサ・グラハム・スタイルのモダンダンスを移入伝播したことにより本格化する。そのため韓国において現代舞踊とはアメリカのモダンダンスを指し、それはさらにグラハムテクニクを指すものであった。

【第Ⅲ期 (1980年代-)】(しかし)モダンダンステクニクが過度に用いられ、画一化されたため反動として多様性を求める動きが現れる。その結果、脱グラハムを目指し、同時代のポスト・モダンダンス、舞踏、タンツテアターなどの間接的な影響を受け入れると共に第Ⅱ期から徐々に現れ始めた韓国的なもの(Korean's)に対する意識が高まっていく。1980年代後半になると陸の第一世代の弟子である金福喜(1948-)・金和淑(1949-)と李丁姫(1947-)は韓国的なものを自分の作品の中に反映する代表的な舞踊家として活躍をし、現代舞踊界のさらなる成長にも繋がる中心的な役割を担うようになる。¹⁾第Ⅲ期に高まっていく韓国的なものに対する関心について評論家である金泰源は「現代舞踊の自国化」²⁾「現代舞踊の韓国化現象」³⁾と言及している。

この現代舞踊の自国化は韓国に限らず、欧米芸術の模倣・折衷を経て、独自の様式の構築を目指す多くのアジア諸国(伝統文化と欧米文化の二重構造)が抱えている現代芸術の今日的な課題でもある。¹⁾

II. 研究目的

韓国現代舞踊研究において自国化及び韓国化現象に関する先行研究論文⁵⁾と評論は歴史の概観にとどまり、作家及び作品研究を通じて具体的な事実を明らかにした研究は見当たらない。

したがって本論文の目的を次のように定める。第一に、韓国の現代舞踊家達各々が韓国人である

自分自身のスタイルを模索・創造した方法について明らかにする。(舞踊活動及び舞踊観、舞踊の特徴、作品概要)。第二に、舞踊家達の代表作品の構造分析を行い、韓国様式を導き出す。そして結論として「現代舞踊の韓国化」あるいは「現代舞踊の自国化」から現れる具体的な事象を「韓国様式」⁶⁾として明らかにする。

本研究が対象とする時代は、韓国現代舞踊が本格化し始める第Ⅱ期を踏まえて、第Ⅲ期を対象とする。また、対象とする舞踊家は韓国現代舞踊の発展に欠かせない役割を果たしてきた陸完順、李丁姫である。⁷⁾

III. 論文構成と研究方法

1. 陸完順、李丁姫、それぞれの舞踊家の全体像を捉えるため、以下の①②③の方法で文献研究を行なう。

(1)舞踊活動と舞踊観を、新聞、一般雑誌、舞踊専門雑誌などに載せられた舞踊家自らの文章を資料に用いて明らかにする。

(2)舞踊の特徴を、主要評論家の批評文から考察する。

(3)主要舞踊家の代表作品をそれぞれ1作品ずつ選び、その概要を明らかにし、評価を探る。

2. 作品に現れた韓国様式を探るために、1-(3)で取り上げた代表作品を対象にコレオロジーによる構造分析を行なう。

(1)陸完順の『シルク・ロード』(1987)と李丁姫の『サルプリー-9』(1992)をコレオロジーに基づいて構造分析を行う。

(2)その考察を通してコレオロジーによる代表作品の構造分析に見られる「韓国様式」を導き出す。

3. 2で導き出した結果から韓国現代舞踊における韓国様式を明らかにする。

作品構造分析に用いるコレオロジー(コレオロジカル・スタディズ)は舞踊や舞踊作品の伝達のメカニズムを、言語学及び記号学の機能規則研究をモデルに体系化したものである。舞踊作品を「作品とその享受を、構造や構造の最小構成要素の有機的つながりから美的に解釈すること」を目指し、ラバン(Rudolf von Laban)のコリユウティクス(Choreutics)を基に、その弟子であるダンロップ(Valerie Preston-Danlop)やゲスト(Ann Hutchinson Guest)らが体系化した。

コレオロジーにおける舞踊の構造は「身体」「動き」「空間」「音」「プロダクション」の五つの要因からなる。「記号」とは構造の構成要素を指す。

コレオロジーは舞踊作品を構造要因ごとに分けて分析する方法であり、これまでの韓国現代舞踊研究の先行研究で用いられた批評文を基にした解釈学的研究方法に比べ、より客観的で具体的な接近を可能にすると考えられる。本研究では「作品の構造や構造の最小構成要素の有機的つながりから、作品に現れている韓国様式を解釈すること」を試みる。

表-1コレオロジーにおける舞踊の構造
(高成麻敏子作成、1996)

身体	①身体的条件		
	②キャラクター		
	③人数		
	④ジェンダー		
動き	①動作		
	②ジェスチャー		
	③表情		
	④力動性	(a)力特質 (重い/軽い)	
		(b)時間特質 (急激/持続的)	
		(c)空間特質 (直線的/曲線的)	
		(d)流れ特質 (自由/制限的)	
		(e)エフォート	
	⑤空間性	(a)空間領域 (上/中/下)	
		(b)方向	対身体 対舞台空間
空間	①共有空間		
	②キネスフェア	(a)かたち	個人 集団
		(b)サイズ	
	③不可視空間性 (M/m)	(a)プログレッション	
		(b)身体デザイン	各部位
			身体全体
			集団の身体デザイン
	(c)投影		
(d)緊張			
音			
プロダクション			

IV. 結果と考察

1. 陸完順 (YUK WAN SOON; 1933—)

(1) 舞踊活動と舞踊観

陸完順は、1961年舞踊家となる夢を抱いて韓国を離れ、アメリカに2年間留学、マーサ・グラハムのもとで学ぶ。グラハムとの出会いは、陸完順に舞踊家としての自信をもたらした。そのみではなくグラハムのように開拓者として韓国に新しい舞踊の地平を切り開いていく使命感を抱く契機となった。

1963年、韓国に戻り意欲的に創作活動 (43の主要作品を発表) を展開した。中でも作品『スーパー

スター・イエスキリスト』(1973) はレパトリー化 (1997年まで180回以上上演) されることによって韓国社会に現代舞踊の大衆化をもたらし、同時にこの作品を通じて多くの舞踊家達が育った。この意味において陸完順は韓国現代舞踊の発展に中心的な役割を果たした、と言うことができる。

陸完順の舞踊観は、肉体の収縮と弛緩の原理に基づいて体系化されたグラハムテクニックと、芸術家として常に祖国愛を強調したグラハムの思想に影響を受けている。しかし自らの現代舞踊の根源はアメリカにあるが、追及すべき舞踊は、韓国人である限りオリジナリティを持つ韓国の精神を表現しなければならない、と考えていた。

その結果陸完順は、韓国的な情緒を表現する方法によって自己の舞踊観を実現しようとした。陸完順にとって韓国的な情緒とは「韓国を代表する詩、人物、伝統舞踊に内在している意味などを通して韓国人のみが感じるもの」⁸⁾ である。

(2) 舞踊の特徴

陸完順に対する批評文 (1963—1997) を収集し、研究資料に用いることができるものを選別した結果46件となった。46件の執筆者は13人であり、批評された作品は19作品であった。その内金榮泰が15件 (32.6%)、金泰源が14件 (30.4%)。したがって、金榮泰、金泰源の二人を主要評論家として選び、彼らの批評文 (29件) から陸完順の舞踊の特徴を導き出した。結果は以下の通りである。

【60年代—70年代の作品】

- ①グラハムテクニックの技巧的な面が目立ち、作家の思想や作品意図が不明確である。
- ②『スーパースター・イエスキリスト』(73) は娯楽性を含んだ宣教的な舞踊としてダイナミックな動きを十分に生かした。その反面本物のミュージカル作品を歌を用いない舞踊劇にしてしまったことや模倣にとどまっているという問題点が指摘され、現代舞踊で強調されるべき振付家の独自性が欠けている、と評されている。

【80年代以後の作品】

- ①陸の作品に立ち現れる韓国的な情緒は、韓国的内面世界の欧米的表現である。
- ②1987年以後の舞台上演作品 (『シルクロード』(87) 『永遠なこだま』(89) 『巫魂』(90) 『挽歌』(91) 『鶴Ⅱ』(93)) においては、グラハムテクニックを中心とした現代舞踊の動きと韓国伝統舞踊の動きとの融合を試みている。

(3) 『シルクロード』の概要

1) 作品概要

全羅の古墳で発見されたペルシャ製ガラス器の神秘的な光から作曲動機を得たという「シルクロード」は古代東・西文物が交易されていた通路

の名前である。新羅的な幻想がはるか西域まで広がる「シルクロード」の美しい精神的な道を象徴する（陸完順）。⁹⁾

振付 陸完順
音楽 黄秉冀 作曲・演奏
衣装 ローズ
舞台装置 なし
初演 かながわ・バンクーバー UBC 劇場、1987.6.
作品時間 13分20秒

『シルクロード』は初演以来、上演数が最も多い作品である。陸完順は「シルクロードのイメージから靈感を受けて創作した。舞踊動作において韓国伝統舞踊の変容を試みた」¹⁰⁾と語っているように、韓国的情緒と動きへの工夫がみられる。

『シルクロード』は、シルクロードのイメージをモチーフにして古代東・西交易の通路の美しさを叙情詩的舞踊で形象化した作品である。

2) 批評文にみる『シルクロード』の評価

『シルクロード』の批評文は8件であった。全体としては韓国の素材と舞踊の動きという二つの視点から韓国情緒を表出したと評価されている。

2) -①韓国の素材としては、黄秉冀が作曲したカヤグム散調を舞踊音楽に、そして韓服を舞台衣装に用いたことに注目している。例えば、音楽について金榮泰は「黄秉冀の散調音楽は内容のない美しさともいえる趣を出す。そして舞踊を余白のある東洋画のようにした」¹¹⁾と述べている。伝統音楽を使用したことが作品全体の雰囲気にも影響を与えたということが出来る。

2) -②舞踊の動きについては、グラハムテクニックを基盤にしなが韓国伝統舞踊の動きを融合させたということに注目している。金泰源は彼女の作品の中で、特にこの作品を「舞踊言語に対する認識の目覚めの結実」と称し、「マーサ・グラハム式の現代舞踊の動作に我が伝統舞踊のステップ一かかとかからステップを踏む」の変形や腕の繊細な曲線美の特性を加えた。¹²⁾と評している。

陸完順が実現しようとする舞踊の世界、即ち韓国的情緒を現代的に表現していく作業は、数多い研究と失敗を重ねたすえ『シルクロード』に集大成されたとみる事が出来る。

(4) 『シルクロード』の構造分析

1) 身体

【人数】ダンサーは11人（男2女9）である。

【キャラクター】キャラクターはシルクロードそのものの神秘感、美しさを表現する生命体としての役割を担っている。

【ジェンダー】ダンサーの本来の性と作品上の性は一致している。女性ダンサーの衣装や美しさを強調する動きと男性ダンサーの力動性を伴う高いジャンプから、一般的・文化的概念においての男・

女の性が読み取れる。

2) 動き

『シルクロード』の動き（Movement）は非常に数が多い。そして群舞の占める割合は作品の総時間13分20秒の中で7分25秒を示している。

動きは動作（Posture）とジェスチュア（Jesture）に分けられるが、総体として『シルクロード』の動きはモダンダンスの動き、韓国伝統舞踊の動きに陸完順独自の動きを加えて生み出されている。表情やジェスチュアによる直接的な感情表現は回避される。

さらに具体的にみるとモダンダンスの動きの体系の中にグラハムテクニックの特徴が見られる。それはグラハムアラベスク、コントラクション、バック・ホップ・アンド・シット・ロール、ダイアゴナル・キックなどである。

韓国伝統舞踊の動きには、形の変化は見られないが、速い動きの力動性において力特質と時間特質の変形が著しく見える。陸完順独自の動きはわずかであるが、上半身のジェスチュアに見られる。

全体を通して動きは韓国伝統音楽の3拍子に合わせて行い、静的部分と動的部分とに分けられるが、両者ともに足を上げる動き（サイド・フロントキック、アチチュード）が多い。

静的部分での動きは少なくゆっくりしたステップとターンが主に使われる。動的部分は動きが多く、足上げと同時または相次いで行われるステップとターン、ジャンプとターンを中心としている。

動きの組み合わせはこのような一つの最小単位の要素をいくつかつなぎ（[A]）、それを反復、また別の最小単位の動きを発展型（[B]）として付け加え、全体をひとまとまり（[A] + [B]）としてそこからさらに発展・反復させる手法が見られる。数式で表すと以下ようになる。

$$\begin{array}{l} \text{最小単位の動き [a] [b] [c] [d]} \\ \text{[A] = [a] } \times 2 + \text{ [b]} \\ \text{[B] = [A] } \times 3 + 9 + \text{ [c] + [d] + [a]} \end{array}$$

【力動性】静的動きでは、モダンダンスは「重く」「直線的」「遅い」、伝統舞踊は「重く」「曲線的」「持続的」な力動性を持つ。動的動きでは、モダンダンスは「軽く」「直線的」「速い」、伝統舞踊は「軽く」「曲線的」「速く」という変化が見られる。

【空間性】動きにおける空間領域は、曲線が強調される場合は腕と両足が屈曲しており、全体的に中上を示す。直線が強調される場合は爪先立ちとジャンプのような動きが多いため上である。

動きの方向は、観客に対して斜め右前を向いて行うものと真正面を向きつつ若干斜めに進むものが中心となる。この「斜め」という方向の強調はシルクロードを暗示している。

3) 空間

【不可視空間性】身体デザインにはモダンダンスには見られないものが多用されている。一つの身体デザインは他の身体部位や身体全体、あるいは集団的身体デザインと呼応して表われる。

韓国伝統舞踊の基本である手首や肘を屈曲した曲線的なデザインとモダンダンスの直線的なデザインとが共に強調される。下半身は膝の屈曲が多く、足首のフレックスを中心とする韓国伝統舞踊の「オグム（膝を屈伸する）」姿勢のデザインとモダンダンスの足を上げるデザインとが強調される。

身体全体のデザインはこのように曲線的で重心が低く地に向かう姿勢を基本とした韓国伝統舞踊のデザインと直線的で引き上げ（pull up）を中心とした高い姿勢のモダンダンスの身体デザインとが共に強調されるのである。

集団的身体デザインは、群舞において斜め型、馬蹄型、整列型、凸型の4種、トリオは全て三角型、デュエットは跳ね上がり型、影型、交差型、紐型の4種が見られる。

プログレッションは、直線と曲線の両者をもつ身体デザイン、それに対応する動き、一定のリズムを保って若干変化する高低を見せる空間レベルから構成される。直線的な動きは上昇指向の動きが多いため空間レベルは高い。しかし曲線的な動きは全体的に中から高の間を保つので上下の変化が激しくない。したがって常にやわらかな上下の線がつながり、波線を描く。

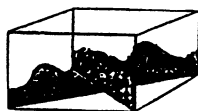
【キネスフェア】直線的な動きは特に手と足を上方に上げるためにキネスフェアのサイズは大きく、そのかたちは逆三角形及び▷と◁が多い。曲線的な動きのサイズは小さく、そのかたちは、両手の同時使用と、手足の軟らかな屈曲により、丸みがある三角型、逆三角型、円型である。

集団のキネスフェアの隊型を大別すれば線状なものや広がりのあるものとなるが、作品全体を通して線状が大部分を占めている。

【共有空間】ダンサーとその動きから見られるプログレッションと集団的身体デザインとを通し、「斜め」の強調と「波線の水平性」という二つの次元が展開され、独自の空間を作り上げる。

「波線の水平性」は、動きにおける波線を描くプログレッションとダンサーの曲線的・直線的な身体デザインとの調和によって表われる。最も多用される線状の集団的デザインと動きが「斜め」を強調する。

それらにより作品の柱であるシルクロードという空間を観客に連想させる。



4) 音

音は韓国伝統音楽の一定の長さのリズムパター

ン（長短・チャンダン）を応用した音楽を用いる。韓国伝統音楽の特色である3拍子という拍節が強く意識され、音と動きの同調が見られる。

ステップはリズムに対応し、動きの始まりが音の始まりに忠実に合わされている。音が拍節的である場面では常に何らかの動きがその拍節3拍子に合わせて起きる。また音が伝統音楽の長短の区切りを強調せず流れるような部分においては、音楽の速さに関わらず動きも同様に流れるように用いられる傾向がある。

このように音が拍節的であるか旋律的であるかは強く意識されており、「音楽の持つリズムや構造を忠実に模し、音楽のリズムに一致させたもの」となっている。

5) プロダクション

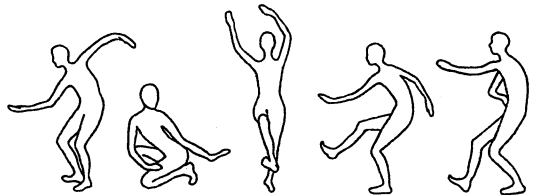
作品に物語性がなく、タイトルのイメージのみが強調される。衣装は韓国伝統衣装である韓服（女；チマ・チョゴリ、男；パジ・チョゴリ）を模してデザインされているが、踊りやすくするために、ボディラインを考慮し、工夫して作られている。舞台装置は使用せず、ダンサーの空間的配置と衣装によって作品の「概念」が象徴・暗示される。

(5) 『シルクロード』にみられる韓国様式

コレオロジーによる作品構造分析から以下の4項目において韓国様式が考察される。

1) 身体

伝統舞踊の上半身における曲線と下半身における「バンオグム」（足の膝をわずかに屈曲して立つこと）と「オグム」（足の膝を多く屈曲する）¹³⁾姿勢を基にしている。したがって身体は、低い姿勢を取っていて背中を前かがみまたは横に振じり、足は膝、足首をフレックスし、いずれも曲線的なデザインをなしている。



図一 韓国伝統舞踊の身体デザイン

2) 動き

基本的な韓国伝統舞踊の動きが多く使われている。これは、踏む時には爪先からではなく、かかとからついていく特徴を持つ。

特に韓国伝統舞踊の力動性は身体の重心が地面に向かっているため、西洋のダンスと比べ、相対的に静的・動的な動きの両方が常に「重い」、「曲線的」、「持続的」である。それに対して『シルク



写真一 韓国伝統舞踊の動き

ロード』での力特質と時間特質は本来の「重い」「持続的」な状態から「軽い」「急激に」「曲線的」なものへ弾むように変化している。

3) 音

伝統音楽であるカヤグム散調を応用した音楽を用いる。カヤグム散調の長短の配列は遅い速度から始めて速い速度に終わるようになっている。これに従い、動きは「伝統音楽の独特な拍法である3拍子と呼ばれる1拍3分法の長短」¹¹⁾に従って作られている。

4) プロダクション

韓国伝統衣装である韓服を着ることによって歴史的な時代背景を含み、韓国新羅時代に東・西の交易の通路として使われたシルクロードと結び付けられる。

2. 李丁姫 (LEE JYONG HEE; 1947-)

(1) 舞踊活動と舞踊観

バレエスタジオに通っていた李丁姫は高校2年の時にホセ・リモンの来韓公演を見て感銘を受け、現代舞踊に転向する。梨花女子大学に入学、陸完順の下で舞踊修業を続ける。大学院卒業後一時期舞踊を辞めるが、愛着を捨てることができず、舞踊活動に復帰する。

しかし舞踊家としては致命的なリウマチが現れる。舞踊をやめる方がいいという医者からの忠告があったが、1977年アメリカへ留学する。そしてニューヨークで韓国の光州事件のニュースを見てショックを受ける。1980年帰国後、韓国の中央大学教授となり、「李丁姫現代舞踊団」を結成、これまでに36の主要作品を発表する。悲惨な韓国の社会状況からインスピレーションを得て死をテーマにした作品『サルプリ-80』を始めとし、南北分断の問題を取り扱った『サルプリ-9』に至るまで、素材を変えながらも韓国の歴史的な問題を作品化し、作品に劇性や社会性を持ちこんだ新進の舞踊家として高い評価を得ている。¹⁵⁾ さらに舞台空間や装置の面でも多様な実験を行ない、それまでの韓国現代舞踊の枠を乗り越えた舞踊表現の拡大を試みた。

李丁姫は、自分が行う踊りの根源を含蓄して表

現できる言葉は「サルプリ」(疫を解く)という言葉が最も近い、と考えている。¹⁶⁾ それは、韓国人の基本情緒が「恨(ハン)」であると認識しているためである。彼女にとって舞踊とは、恨の表現であり、現代舞踊は今日の韓国人の状況(歴史・社会・心理などを含めた)を恨と関連づけて表現するものである、と考えている。作品テーマは「死」がほとんどであるが、その死は自然な死ではなく、不幸な死により現世にも来世にも入れない靈魂の恨を慰めるサルプリということで一貫している。

以上のことから李丁姫の舞踊観は、巫俗(ムソク; シャーマニズム)儀式を背景にする韓国巫俗舞踊の形式の一つである「クッ」¹⁷⁾で行われるサルプリの観念、即ち、「巫俗思想」¹⁸⁾の世界観と関連している、と考えることができる。

(2) 舞踊の特徴

李丁姫に対する批評文(1975-1997)を収集し、研究資料に用いることができる批評文を選別した結果73件となった。73件の執筆者は19人であり、批評された作品は24作品であった。その内金榮泰が32件(43.8%)、金泰源が14件(19.2%)であった。したがって、金榮泰、金泰源の二人を主要評論家として選び、彼らの批評文(46件)から李丁姫の舞踊の特徴を導き出した。結果は以下の通りである。

- ①韓国の歴史・社会・心理などから現実的な問題を探し、それを作品主題として独自性を持った表現をしている。
- ②伝統意識の概念である「サルプリ」にみられる情緒を現代舞踊の創作のモチーフにして韓国的象徴性を追求した。
- ③固定観念を超える新たな空間、舞台装置、音楽、照明の使用と映像媒体の導入を試みることに伴って舞踊の表現を拡大した。
- ④李丁姫はポスト・モダンダンス、タンツテアター、舞踏などに影響され、表現性の強い舞踊作品を創作した。

上記に批評された作品はほとんどが『サルプリ』と『黒い靈魂の歌』の連作についてである(『サルプリ-80』(80)『サルプリ-2』(81)『サルプリ-3』(82)『サルプリ-4』(83)『サルプリ-5』(84)『サルプリ-6』(85)『サルプリ-7』(86)『サルプリ-8』(88)『サルプリ-9』(92)『黒い靈魂の歌Ⅰ』(88)『黒い靈魂の歌Ⅱ』(89)『黒い靈魂の歌Ⅲ』(90)『黒い靈魂の歌Ⅳ』(91)『黒い靈魂の歌Ⅴ』(93)『黒い靈魂の歌Ⅵ』(94))。

(3) 『サルプリ-9』の概要

1) 作品概要

半世紀の間流れる深い川(恨)は濁流となっている。朽ちた橋、鉄条網の間を鳥達は頻繁に出入

りしながら人間の愚かさを嘲笑する。

静かな夜の風景、眠れない靈魂らは板門店の南北交渉テーブルの上に座って分断の悲しみを叫んでいる（李丁姫）。¹⁹⁾

振付 李丁姫
音楽 李コンヨン 作曲
衣装 李貞姫、李ユク
舞台装置 美術－カンキョンリョル、小道具－金エンジョン、映像－李東眩
初演 「第14回 ソウル 舞踊際」文芸会館大劇場、1992.10.

作品時間 40分

南と北に分断された民族の悲哀を描いた『サルプリー9』は机上の空論の愚かさと同様に犠牲にされた靈魂達を慰める儀式である。そして作品は板門店の南北交渉を象徴する大きいテーブルの上で展開される。

『サルプリー9』は民族最大の課題である統一の願いを題材とすることにより、今までの「サルプリー連作」に終止符を打つべく、最後の作品として作られたもので、彼女の想いが達せられた完成度の高い作品であると考えられる。

2) 批評文にみる『サルプリー9』の評価

『サルプリー9』の批評文は10件であった。全体としては振付、テーマ、動き、総合芸術という四つの視点から評価されている。

2) -①振付については、まず、舞台装置として大きいテーブルを設置すると共に対峙する二つの群舞を登場させることにより南北交渉や戦い、分裂などを象徴的に表す。また、怨霊を暗示させる化粧と無表情、そして簡素化された照明や映像、緊迫感を強めるような電子音楽を用いる。これらの演出により、李丁姫の振付は「表現主義的」²⁰⁾である、と評されている。

2) -②テーマについて、金榮泰は「連作の『サルプリー』というタイトルは我々の生が凝縮されたメッセージである。妥協できないことに対する老婆の怒りと沈黙は、現実の社会を表す真なる言葉であった」²¹⁾と述べ、そして金泰源は、「李は精神的・文化的概念を含む『サルプリー』という言葉を用いて分断という政治的テーマを舞踊に変化させた」²²⁾と論じている。即ち、李丁姫は一貫した意識を持って韓国の社会問題とシャマニズム的な死の世界を強調している、と捉えられている。

2) -③動きは、金泰源は「沈黙の中、突然起きる劇的な動きにより場面を一変させる。しかし大半の動きは抽象的かつアメリカのモダンダンスのように機能的である」²³⁾。また、金榮泰は「即興のような動きと静止のポーズを活用することによって作品を絵画的に演出させる」²⁴⁾と述べている。したがって李丁姫の動きは劇的表現とミニマルな単純な動きの組み合わせである。

2) -④総合芸術性については、劇性を帯びた振付を卓越した装置、照明、音楽、映像などにより「舞踊を中心とした現代的な総合芸術の雰囲気醸成した」²⁵⁾と評されている。

以上から李丁姫の舞踊観は、死者に対する思いやりを、多様な実験精神から生れた新しい試みを採り入れて表現することであり、それは最後の連作『サルプリー9』によって完結を見た、と考える。

(4) 『サルプリー9』の構造分析

1) 身体

【人数】ダンサーは13人（全員女性）である。

【キャラクター】老婆と死者達（12人）の二つである。

老婆は、作品の内容から死んだ人と生きている人の世界をつなぐ役割をする巫女と解釈できる。老婆は普通我々の目には見えない、死者たちの世界を再現する。

死者たちは、同じ民族の間で起きた戦争によって死んだ人たちである。命を懸けたかもなく政治交渉によって分断されてしまった韓国の現実、そして交渉は継続されているが、解決しないことに対する怒り、悲しさ、恨み、人間の愚かさを踊りで表現する。

【ジェンダー】それを演じるダンサーの性に一致しない。全員ダンサーは女性であるが、老婆以外の死者たちは本来の性が消された中性の人間を演じる。

2) 動き

『サルプリー9』の動きは決して多くないが、大半舞台セットのテーブル上で行われ、ダンサーは踊らない場合も退場せず、その下に立って舞台上に残っている。

動きは日常的動きの舞踊化、劇的表現、象徴的なジェスチュアの3種に分類することができた。

「日常的な動きの舞踊化」は単純な行為、平凡な日常動作を反復することで舞踊化される。これはポスト・モダンダンスにおける「ダンステクニクの排除と日常的な動きの使用」²⁶⁾という特徴と深く関わりを持つ。

「劇的表現」は日常生活の行動様式が変形されず、そのまま舞台上で再現されることである。更にはある意味の表現を含蓄している行為として行われることを指す。例えば老婆が枕を抱く行為は安らぎの場所がないこと、ほうきで掃くという行為は問題が未解決であることの表現であり、それは作品全体の心理を暗示する核となっている。

「象徴的なジェスチュアの使用」は動きが連続する内に伝わる表現ではなく、そのジェスチュアは反復あるいは突然の一時静止を伴い、象徴性を帯びる一つのジェスチュアによる感情表現を指す。

例えば低い姿勢で行う一連の動きの際、突然立ち上がり口をあけて服を握る、抱いた枕を投げる、胸を叩くなどのジェスチュアで怒りの表現を象徴的に表す。

全体を通して動きは身体の各部位を細かく分節し、機械的で角ばり、アクセントが強調された李丁姫独自のものである。また体重を支える部位として足以外にも腕、胴体、胸、おしりなど多様に利用している。ジャンプは少なくターンと歩くステップにおける歩幅の大小や突然の方向転換によって変化を見せる動作が多い。これらの動きは単純な最小単位の要素とターン系をいくつかつなぎ、それを集中的に反復してひとまとまりの動きとなる。またターンをきっかけにしたひとまとまりの動きが幾つか集まって一連のシリーズとなり、さらに反復、分節、発展させバリエーション化される独自の組み合わせ方を持つ。

最小単位の動き ([b] [b'] [b''] はターン)		
[a], [b], [b'], [b''], [c], [d], [e], [f]		
ひとまとまりの動きの組み合わせ		
[a] × 2 + [b] × 2	⇒	[A]
[c] × 2 + [b] + [b']	⇒	[B]
[d] + [b]	⇒	[C]
[e] + [b] + [b']	⇒	[D]
[f] + [b'']	⇒	[E]
一連のシリーズ		
[A] + [B] + [C] + [D] + [E]	⇒	[I]

【力動性】全体として動きがスピード感を持ち、直線的な身体デザインと身体の使い方により「強く」「直線的」「素早い」が強調される。

【空間性】動きにおける空間領域は、胴体を立てて真直に動く高い姿勢と、倒すまたは伏せるという低い動きによって、それぞれ上と下を示す。

動きの方向は、横を向いて左右に移動しながら行うものと正面や後を向いて前後に進むもののが中心となる。これらはいずれも直線的に行われるものが多い。

3) 空間

【不可視空間性】身体デザインは身体各部位や身体全体、あるいは集団的なデザインと呼応して現われる。クラシック型が感じられるものはほとんどなく、作品のテーマに合わせた日常的な動作を利用した独自の身体デザインを多く持つ。

身体全体におけるデザインは低い姿勢のもの高い姿勢のもののが混在し、それらの組み合わせによって大きな変化を見せる。ダンサーの身体デザインは若干の例外を除いて、身体各部位の頭部、胴体、足、腕いづれかにおいて屈曲を伴うものが特徴である。特に腕・足は屈曲により鋭い角を見せる。その屈曲により身体全体は丸い感覚ではなく、変化の激しい角ばった感覚を強調する直線的

なデザインとなる。

集団的デザインは向かい合い型、円型、直四角型、一列型、放射型、整列型の6種がある。その中で最も特徴的デザインは向かい合い型であるが、このデザインは群舞の際に、テーブルの下での造型として頻繁に形成され、またデュエットにおいても強調される。この向かい合い型の強調が作品テーマである北と南の状況を表す。

プログレッションは変化の激しい角ばった感じを強調する直線的な身体デザインとそれに対応する動き、直線的に移動する方向性、継続した低いあるいは高い空間レベルから構成される。これらにより非連続な直線の軌跡を描く。

【キネスフェア】ダンサー個人のキネスフェアは身体各部位が鋭い角を見せる屈曲を伴うためサイズは大きくない。かたちは主に四角形を見せるが、低い姿勢の時は横長の長方形であり、高い姿勢の時は縦長の長方形になる。

集団的デザインのキネスフェアはソロ、デュエットが少ないためサイズが大きく、かたちは円型がわずかであり、直線状のものが多い。

【共有空間】舞台上では、「高さの対比」、「直線」、「対立」という三つの次元が、舞台装置（大きいテーブルとその後ろに長い椅子）、ダンサー、ダンサーの動きから見られるプログレッションと集団的身体デザインを通して展開され、立体的空間を作り上げる。

「高さの対比」は舞台装置のテーブルの下にいるダンサーと上で低い姿勢で踊るダンサー、そして立っているダンサー、つまり踊る場所や姿勢の高低により複合されている。「直線」は直線を強調するダンサーの身体デザインと動きにおけるプログレッションからみられる。それと同時に、頻繁に用いられる向かい合う集団的身体デザインから「対立」が強調され、観客に南北の分断された空間を提示する。

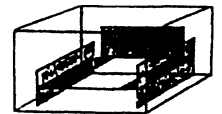
4) 音

使用楽器は、シンセサイザーなどの電子楽器を加えているが、伝統楽器銅鑼の音がベースとなっている。

有音と無音に分けられ、拍節時と旋律時は明確に意識されている。

有音の時、ベースになる4/4拍子を取っている規則的な銅鑼の音の拍節は動きの動性を支配しており、李丁姫の作品テーマの根源である巫俗思想を反映する。アクセントを用いる音の構造は、直角を強調する身体デザインの角ばった感じと動きを更に強調する。

冒頭には無音を取り入れ、沈黙の後に突然起きる速い動きを強調している。



5) プロダクション

舞台装置、衣装によって場所や役柄が象徴・暗示されている。

舞台装置は舞台空間と大体同じ大きさのテーブル、その上方に設置された二つの電灯、そしてテーブルの後ろに長い椅子が一直線に置かれている。衣装は葬式に着的白い韓服と群舞での朝鮮時代平民階級の男が着ているパジ・チョゴリとを現代風に生かしてデザインした白い上着とズボンを用いる。そこから韓国の北と南の分断点に位置する板門店という場所、群舞は死者であり、老婆は来世の世界と現実の世界をつないで、死者達を代弁する巫女であることがわかる。

(5) 『サルプリ-9』にみられる韓国様式

コレオロジーによる作品構造分析から以下の3項目において韓国様式が考察される。

1) 動き

作品の最初と最後の死者達の群舞シーンに韓国行動様式に基づく座って片手で「床を叩く」立って両手で「胸を叩く」というジェスチュアが繰り返される。韓国人はとても悲しい時、「地を叩きながら痛哭（ひどく泣き喚くこと）する」が、このような韓国人の行動様式における独特な感情表現を舞踏的な動きにしている。

これらのジェスチュアは常にダンサー全員のユニゾンで行なわれ、速い動きの最中で反復、あるいは突然一時静止して行うため、インパクトを与える。死者達の哀しみや怒りや悔しさの感情表現を強調し『サルプリ-9』においてテーマを暗示する重要なコードの役割を担う。

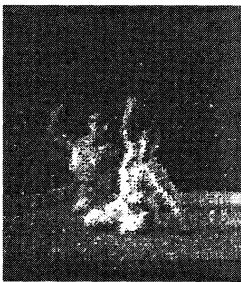


写真-2 韓国固有の行動様式

2) 音

使用楽器は、シンセサイザーも用いられているが、伝統楽器銅鑼の音がベースとなっている。音楽としては、伝統的な音調から離れ、現代的、無国籍的（80年代以後のグローバルな現象という意味で一）なものである。これは『シルクロード』に用いられた伝統音楽とは一線を画している点であるが、韓国の伝統の現代的な表われであるといえる。

本来の巫俗では巫女の軽いジャンプを反復する動作と共に、速くて規則的なテンポを持つ銅鑼の音が「巫女をエクスタシーに導く」²⁷⁾ 役割を果たす。動きの反復、銅鑼のリズム、声を出すという要素は作品テーマの根源である巫俗思想を支える。

3) プロダクション

現代性を加えた葬服（白の代りに濃いグレー）と朝鮮時代の平民階級の衣装（平民階級の男性が着ていた白いパジ・チョゴリ）、舞台装置から場所や役柄が暗示される。それによって巫俗思想の「靈魂の救い」という作品テーマを伝えている。

3. 陸完順・李丁姫の代表作にみられた韓国様式
コレオロジーによる構造分析を通して陸完順、李丁姫それぞれの舞踊家の作品にみられた韓国様式を明らかにした結果は以下のようである。

(1) 陸完順の『シルクロード』

- ①多くの韓国人が共感できる基本的な情緒を、シルク・ロードの美しさと新羅とをつなげて作品の中に表現している。
- ②舞踏の動きは一般のモダンダンス、グラハムテクニック、伝統舞踏に加え、独自の動きを有している。その中に曲線と屈伸を強調する韓国伝統舞踏の基本の動きが半分を占める。
- ③韓国伝統音楽のカヤグム散調を舞台音楽として用いる。
- ④舞台衣装として伝統衣装である韓服を用いる。
- ⑤舞踊作品は韓国的テーマと韓国伝統舞踏の動きが中心である。

(2) 李丁姫の『サルプリ-9』

- ①韓国社会における最大の課題である南北分断の問題を巫俗のサルプリ概念という具体的な方法論を用いて作品テーマとしている。
- ②舞踏の動きは日常的動きの舞踏化、劇的表現、象徴的なジェスチュアという独自の動きが主になっている。一般のモダンダンスの動きは稀であり、韓国伝統舞踏の動きは皆無であったが、韓国固有の行動様式を舞踏の動きとして用いている。
- ③巫俗のクッで巫女が神と接する時に使われる銅鑼の音を音楽全体のベースに用いることによってテーマ性を一層強調している。
- ④本来の韓服を現代風にアレンジした衣装を用い、権力者でない一般の人々の苦しさというテーマ性を間接的に表現している。
- ⑤舞踊作品を表現する手法として最近の現代舞踏の特徴とも言える演劇性の受容（日常行為や劇的表現（しぐさや声）と舞台メカニズム（テーブル設置による新たな舞台空間、映像スライドの使用など）を加えることにより総合芸術を試みている。

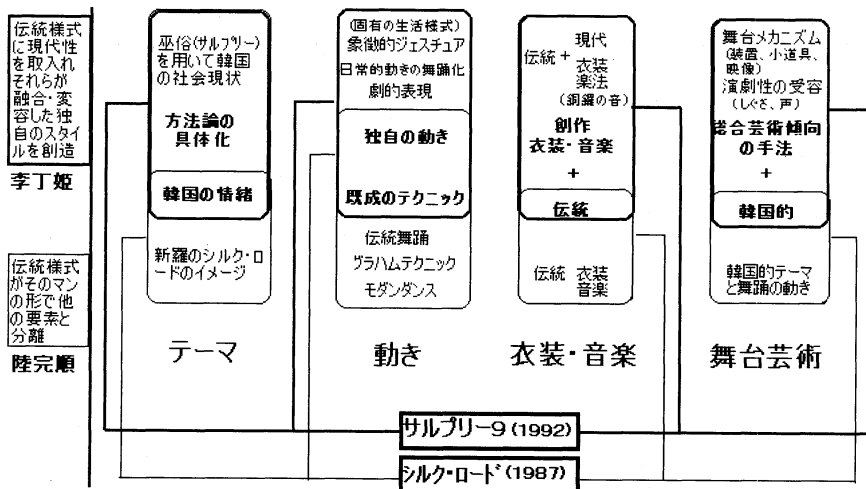


図-2 代表作にみられる韓国様式

V. 結論

以上、本論の結果と考察で明かにしたことから次のような結論が導き出された。

第一に、二人の舞踊家の作品に現れた韓国様式は、その根源に韓国人の精神を表現しようとする民族意識が存在しており、その表現方法には伝統様式(思想、舞踊、行動、音楽、服飾など)が用いられている。

第二に、陸完順の作品に現れた韓国様式は、伝統様式が作品の中でそのままの形で他の要素と分離して表れている。それに対して李丁姫の韓国様式は、伝統に現代性を取り入れるという新たな工夫が加味され、それらが融合・変容した独自のスタイルを創造している。

第三に、以上のような韓国現代舞踊史第三期に高まっていく「現代舞踊の自国化」あるいは「現代舞踊の韓国化」を通して現れた韓国様式とは、韓国の現代舞踊家達が、現代舞踊というものが欧米から生れた舞踊であるからこそ韓国人であることを意識し、韓国独特の現代舞踊の完成を目指して創り出したものだと言える。

【謝辞】

最後に、貴重な資料をご提供頂いた陸完順先生と李丁姫先生、そしてこの論文の作成に当りご指導を頂きました片岡康子先生(お茶の水女子大学教授)に心より感謝申し上げます。

【註】

- 1) 韓国現代舞踊史の時期区分及び内容は金泰源が論じていることを基に要約した。(1991); 「춤화론」(「춤(舞踊)文化論」文化批評選 I)、現代美学社、ソウル、p.301。(1995); 「예술춤시대의 탐색」(「芸術춤時代の探索」)、現代美学社、ソウル、pp.26-29
- 韓国語で「춤」は舞踊を指す。以下춤とする。

- 2) 金泰源(1991); 「춤화론」(「춤(舞踊)文化論」文化批評選 I)、現代美学社、ソウル、p.225
- 3) 金泰源(1997); 「예술춤시대의 진동」(「芸術춤時代の震動」)、現代美学社、ソウル、p.17
- 4) 片岡康子(1986); 「一時代の芸術家としての石井漢像—長谷川六(編)「石井漢研究」現在の舞踊双書1、東京、pp.32-35
- 5) 崔慶愛(1992)「韓国現代舞踊の韓国化作業に関する考察」(梨花女子大学修士論文)と 安正俊(1993)「韓国現代舞踊における伝統美学的な要素に関する研究」(慶熙大学修士論文)がある。
- 6) 本研究「韓国様式」での「様式」は、芸術創作の主体の精神的特性或は傾向によって規定され、その多様性に基づいて分化する歴史的様式(historische Stile)である。この意味における「様式」には、いわゆる時代精神と民族精神にそれぞれ対応する時代様式と民族様式を始め、同一時代中の時期や世代の様式、一定地域の様式、階級様式、流派様式などが属する。竹内敏雄(編)(1974); 「美学事典」増補版、(株)弘文堂、東京、p.219
- 7) 拙著修士論文「韓国現代舞踊における韓国様式の模索と創造」(1997.お茶の水女子大学人文科学研究科修士論文)では陸完順、金福喜・金和淑、李丁姫らを対象とした。その結果金福喜・金和淑、李丁姫は結論的に同じ傾向であったため本研究では陸完順、李丁姫のみを対象とする。
- 8) 陸完順(1991.10.2.); 「자전옛세이」 「동아일보」(「自伝エッセイ」、「東亞日報」)
- 9) 陸完順(1987.11.); 「大韓民国舞踊祭」公演プログラム参照、
- 10) 陸完順(1996.4.5.); 本人とのインタビュー
- 11) 金榮泰(1987.11.); 「춤」(「춤」)、琴研齋ソウル、p.132
- 12) 金泰源(1995); 「예술춤시대의 탐색」(「芸術춤時代の探索」)、現代美学社、ソウル、p.255
- 13) 鄭内浩(1985); 「舞踊動作の構造」 「한국춤」(「韓国춤」)、悦話堂、p.307

- 14)李七女(1992);『韓國民族舞蹈におけ興(フン)の研究』、お茶の水女子大学人文科学研究科修士論文、p.77(張師フン(1991);『국악총론』(『國樂總論』)、世光音楽出版社、ソウル)から再引用。
- 15)金泰源(1995);『예술춤시대의 탐색』(『芸術チュム時代の探索』)、現代美学社、ソウル、p.352
- 16)李丁姫(1993.8)『무용예술』(『舞蹈芸術』)、舞蹈芸術社、ソウル、p.145
- 17)クッは人間の出生、志望、幸運、長寿、治病、内世など生存に関する問題を神に訴えることによって肉体的・精神的な苦しみから抜け出そうとする。そして未来の幸運を巫女に依存して願う宗教的儀礼である。
- 18)巫俗思想においては、人間は永久に生き続ける不滅の存在である。また死後、すぐあの世に行くのではなく中間世界をさ迷い、それにより災疫をもたらす。そのため亡霊を慰めるクッを行い、恨をはらしてあの世に送るのである。柳東植(1984);『민속종교와 한국문화』(『民俗宗教と韓国文化』)現代思想総書17巻、現代思想社、ソウル、pp.84-92。
- 19)李丁姫(1992);『第14回가을舞蹈祭』公演プログラム参照
- 20)金泰源(1997);『예술춤시대의 진동』(『芸術チュム時代の震動』)、現代美学社、ソウル、pp.553-554
- 21)金榮泰(1996);『멀리서 노래하듯이』(『遠くから歌うように』)、ヌンピッ出版社、ソウル、pp.56-57
- 22)金泰源(1992.11.);『춤』(『チュム』)、琴研齋ソウル、p.152
- 23)金泰源(1997);『예술춤시대의 진동』(『芸術チュム時代の震動』)、現代美学社、ソウル、p.553
- 24)金榮泰(1993);『문예연감』(『文芸年鑑』)、韓国文化芸術振興院、ソウル、p.667
- 25)金泰源(1992.11.);『춤』(『チュム』)、琴研齋ソウル、p.153
- 26)舞蹈教育研究会編(片岡康子代表)(1991);『舞蹈学講義』、大修館書店、東京、p.55
- 27)金憲善(1911);『四物の理解』『풍물극에서 사물놀이까지』(『風物クッから四物ノリまで』)、貴仁社、ソウル、p.33

【文献・資料一覧】

(1) 主要文献

- 金泰源
1991;『문화와 춤의 전망』(『文化とチュムの展望』)、現代美学社、ソウル
1991;『춤문화론』(『チュム文化論』文化批評選1)、現代美学社、ソウル
1992;『현대춤의 미학과 동향』(『現代チュムの美学と動向』)、現代美学社、ソウル
1995;『예술춤시대의 탐색』(『芸術チュム時代の探索』)、現代美学社、ソウル、
1997;『예술춤시대의 진동』(『芸術チュム時代の震動』)、現代美学社、ソウル
金榮泰
1985;『갈색몸매, 아름다운 우산들』(『杏色の身体美しい傘』)、知文社、ソウル

- 1987;『막간』(『幕間』)青河出版社、ソウル
1988;『저녁의 코펠리아』(『夕方のコッペリア』)、ヌンピッ出版社、ソウル
1991;『연두색신의 가구들』(『緑色の靴の家具』)、詩と詩学社、ソウル
1993;『눈의나라 사랑비누들』(『雪の国あめ石鹸達』)、ヌンピッ出版社、ソウル
1996;『멀리서 노래하듯이』(『遠くから歌うように』)、ヌンピッ出版社、ソウル
陸完順
1984;『마사 그라함』(『マーサ・グラハム』)、金光出版社、ソウル、
1986.2.2.-1986.2.24.;『나의 유학시대』「私の留学時代」、
『매일신문』(『毎日新聞』)
1991.9.27.-1991.10.14.;『자전옛세이』「自伝エッセイ」
『동아일보』(『東亜日報』)
1994.5.-1995.01.;『춤』(連載「チュム」)琴研齋、ソウル
李丁姫
1988;『이정희의춤』(『李丁姫のチュム』)
MBC-TV教養制作局、Video60min.
1991.5.『객석』(『客席』)、礼音社、ソウル
1993. 7-1993. 8.;『무용예술』(『舞蹈芸術』)舞蹈芸術社、ソウル、
1994;李丁姫・李東玄写真集『결』(『潔』)

(2) 雑誌 (1997年まで)

- 創刊1976.3.-;『춤』「チュム」、琴研齋、ソウル
創刊1976-;『문예연감』(『文芸年鑑』)、韓国文化芸術振興院、ソウル
創刊1969.7.-;『무용한국』(『舞蹈韓国』)
創刊1986.7.-;『객석』(『客席』)、礼音社、가을
1971-;『신동아』(『新東亜』)

(3) 論文

- ANA R. SANCHEZ-COLBERG (1992)『GermanTanztheater :Traditions and Contradictions a Choreological Documentation of Tanztheater from its roots in Ausdruckstanz to thepresent』,PH. D. Labancentre, 高成麻敏子
1995;『니진스키어振付による『牧神の午後』作品分析』お茶の水女子大学卒業論文
1996;『バレエ・リュス作品の構造比較研究』、お茶の水女子大学人文科学研究科修士論文

(4) 作品ビデオ

- 陸完順『シルク・ロード』1993年11月16-17日、文芸会館大劇場にて陸の30年間に渡る舞蹈活動の中から重要作品9作品を上演した『韓国現代舞蹈30年記念祝祭』の公演で収録されたものである。
李丁姫『サルプリー-9』1993年11月20日、ソウル芸術の展堂土日劇場で『李丁姫のサルプリー公演』のリハーサルで収録されたものである。