

台湾における京劇戯曲舞踊の基本技法研究

—部位技法の原理—

富 燦 霞

This paper is part of a series of ongoing studies intended to examine the structure of body expressions of the basic techniques in dance movements in Peking opera in Taiwan. Based on previous studies on the basic techniques (Fu 1997, 2001, 2002, 2004), this paper aims to clarify the features of techniques and expressions in four areas of the body (head, hands, legs, and body). Moreover, examining the features of the expressions of the different parts of the body in terms of the Chinese perspective of body, this paper aims to clarify the principles of the body area techniques.

The terms of dance movement in opera had been described as “dance expressions in opera (an opera itself, not its acting script)”, but in 1989, Wang, for the first time, used the terms, “dance movements in opera.” Now, both in China and in Taiwan, these terms are widely used. In addition, because the terms of dance movements in opera include dance movements in all operas including Peking opera, this paper inserts “Peking”: dance movement in Peking opera. Players of the dance movements in Peking opera are called Peking opera actors.

I 序 論

I-1 研究目的

本稿は、これまで台湾における京劇戯曲舞踊を対象に基本技法における身体表現の構造を明らかにすることを目的に行ってきた一連の継続研究に位置づく研究である。本稿では、これまでの基本技法に関する研究成果（富1997, 2001, 2002, 2004）を踏まえ、身体4部位（頭、手、足、胴体）技法の特徴及び表現特性を明らかにすると共に、部位技法の表現特性を中国人の身体観に照らして考察し、部位技法の原理を明らかにすることを目的にする。

戯曲舞踊という用語は、「戯曲（演劇の台本ではなく演劇そのものを指す）の中の舞踊表現」と表記されてきたものが、王（1989）によって初めて「戯曲舞踊」と表記され、現在は中国・台湾両国において一般化された用語となっている。また戯曲舞踊という用語は、京劇以外のすべての演劇における戯曲舞踊も含めた用語であるので、本稿の対象は京劇戯曲舞踊と表記する。京劇戯曲舞踊の演者は京劇役者である。また本稿においては、中国語の「舞踊」を日本語の「舞踊」という表記に置き換えて使用するが、本稿では両者の概念の同異については論及しない。

I-2 先行研究検証

1. 王克芬（1989）『中国舞蹈發展史』第七章六節「戯曲舞踊的發展」は、古文献と絵画や陶器などの文様を用い、中国の宋・元から清王朝の崩壊まで、歴史を追って戯曲舞踊の發展・特徴を詳述し、戯曲舞踊の表現特徴について以下のように明らかにしている（王1989：345-370）。

- ① 戯曲中の舞踊は物語の内容を表現するために存在する。演者の舞台上での一挙一動は、全て舞踊的な美しさをもっていないなければならない。
- ② 戯曲舞踊の動きは洗練した生活動作に由来する。
- ③ 豊かな民間（民俗）舞踊を取り入れた。
- ④ 武術と雑技を取り入れた。
- ⑤ 動物の模倣により舞踊の語彙を豊かにした。

2. 劉峻驥（1986）は『中国大百科全書—音楽・舞踊』の「戯曲舞踊」項目において、以下のように説明している（劉1986：718）。

戯曲舞踊（dance in Chinese opera）：中国伝統的戯曲の重要な表現手段である。宋元南戯・雜劇から始め、明清時代に新興の崑曲、京劇、秦腔、梆子、川劇等諸劇種の興隆・成熟と共に、戯曲舞踊の内容は豊かになり、次第に完成した独自の表現形式をもった。“唱・念・做・打”四大芸術手段の中の“做・打”両項の基本は生活動作の舞踊化、或いは舞踊そのものである。登場から、亮相（歌舞伎の見得を切るに似た表現）、退場までの一挙手一投足、一動一静、全て舞踊である。舞踊は演者の全動作及び表情を貫いているといえ、戯曲表現の重要な手段である。従って、戯曲舞踊は数ある中国伝統舞踊における重要な支流の一つである。戯曲舞踊の特徴は、①高度の程式化（類型化した型）と人物像の典型化である。②叙事的と表意的な舞踊表現形式を用いる。③衣裳・小道具の多用。④武器及び毯子功の多用。

3. 李天民 (1976) 『中國舞譜』は、京劇・中国地方劇の表現技法を取り入れ、中国舞踊として動きの表現要素を、「足部動作」、「腿部動作」、「腕部動作」(手の動作)、「臀部動作」(腕の動作)、「腰胴動作」(胴体の動作)、「頭部動作」、「回転動作」(旋回の動作)と7項目に分類、整理している。技法(「動作説明」)が絵と文字の対になって表示されている。これまで戯曲の基本技法は口伝が中心であり、表現技法について文献に記録されたのは、本書が初めてである。

4. 細井尚子 (1989) 「型で語る 京劇の手」は京劇が写意の芸術という視点から、多様な手の型についてその表現の重要性を述べた。また (1990) 「京劇演技術の原点」では胴体の訓練技法を詳述した。

5. Jo Riley (1997), *Chinese theatre and the actor in performance* は、中国に現存するもっとも古いと思われる中国南西地方の「儺」という農村劇の表現構造を京劇の表現構造と結びつけ、更に中国神話に登場する統治者大禹が治水のためにつくった洛図¹をモデルとして、京劇の衣装・化粧・役柄・動作等を検証した。

6. 拙稿であるが、富燦霞 (1997) 「頭部表現」、(2001a) 「手の表現」、(2002) 「足の表現」、「胴体の表現」は上記『中國舞譜』で扱われている表現技法を分析した。その結果について京劇作品の映像資料(『八大錘』1985、『紅娘』1998、『哭秦庭』1985、『三岔口』1976、『武家坡』、『銀空山』1995、『劉美案』1998)を觀賞しながら確認した。これらは舞踊学会で口頭発表したものである。

(2001b) 「京劇戯曲舞踊における写意の表現技法に関する研究—頭部と手の表現技法を中心に—」は、頭部と手の表現の特徴を、伝統中国の絵画、書、音楽、造園などにおける写意の表現概念及び手法と比較した。

(2004) “*Expression of Dance Movement Techniques in Peking Opera: Focusing on Segmentation and Unification Express*” は基本技法からみた身体表現の特徴を明らかにし、さらに中国人の身体観と照らし合わせて基本技法における身体の分節と統合の表現について考察した。

7. 程曉嵐 (2002) 『「國劇武功身段」舞踏教學在台灣之發展』は、台湾の舞踊学科に設置されて40年経った中国舞踊の授業(京劇や崑曲を主とする戯曲舞踊の表現技法)の指導内容及び発展経過を検証した。この結果、京劇戯曲舞踊の技法が台湾における中国舞踊に用いられていることが明らかになった。

8. 余東漢 (2001) 『中國戯曲表演藝術辭典』は、中国各種戯曲を網羅した慣用の名詞及び技法の解説書である。

以上に挙げた先行研究には、拙稿を除き、京劇

戯曲舞踊の基本技法の特徴とその原理を研究した論文は見当たらない。したがって本研究は、京劇戯曲舞踊における基本技法、特に部位技法の詳細な特徴・表現特性を明らかにし、中国人の身体観と照らし合わせてその原理を考察するという点において重要な意義を有していると考える。

I-3 研究方法

- (1) 京劇戯曲舞踊の基本技法における部位技法の特徴に関しては、筆者自身の先行研究(富1997, 2001, 2002, 2004)の成果を踏まえ、基本技法における4部位技法に着目して、その特徴と表現特性を導き出す(本論II-1)。技法の事例はすべて『中國舞譜』と『中國戯曲表演藝術辭典』から引用した。作品レベルでの検証は行わない。
- (2) 主要引用文献(伝統思想: 大室1975。身体に対する考え方: 石田1987, 1997。)より、中国人の伝統思想や中国人の身体観を考察する(本論II-2)。
- (3) (1)と(2)を照らし合わせて考察し(本論II-3)、京劇戯曲舞踊の基本技法における部位技法の原理を明らかにする(結論)。

II 本論

II-1 部位技法の特徴と表現特性

II-1-(1) 部位技法の特徴

頭、手、足、胴体の4部位技法の考察をまとめると次のような特徴があげられる。

①頭の技法は、顔の表情や目遣いは日常生活の喜怒哀楽を誇張、美化した表現に重点が置かれており、演技における感情表現の中心である。頭の技法は、役柄の型に合わせて動きのリズムを強調し、亮相²における動きのフレーズの句読点となり、空間や巡回運動時に円の中心軸を示すことから、頭部表現は感情表現を強化し、動きを完結する役割をもっているといえる。特に役柄の型において技法の動きや化粧は男女、文武、老若で区別されている。

②手の技法は、女性の美しさの表現において特に重要である。武役の男性や荒々しい性格の人物には(女性や文役の男性の表現より)強い・大きい・剛勇の表現が区別されている。掌は具象的な形で人物を区別し、状況描写と心情表現の役割をもっている。腕の動きは、男女や文武を強弱・大小・緩急・高低によって区別し、円や曲線を描くことが共通していることから、腕の動きは異なった円や曲線的な動きによって人物像の描写を強調する。インド舞踊のように手の型だけで物語が語られる表現とは異なることが明らかになった。

③足の技法は、ステップは擬態的な行動の表示や環境・状況の強調を具象的な形で表現し、また両足で造った形状は、男・女、文・武、老・若を

区別している。腿部の動きは曲線的流動経路を辿る動きによって役柄の性別や身分を区別し、人物像は動きの強弱・大小・緩急・高低の強調によって描写される。

④胴体の技法は、腰のくびれを境に上半身と下半身に分けられる。下半身は軽薄な表現を強調する以外、主に骨盤位置の安定性を強調する。男女及び年齢層に応じた体つきを骨盤の向きや傾斜度で表現する。下半身の骨盤は安定性の強調をするに際しては上半身の頭や手の動きに同調することが多い。文役や女性役は動きが小さく・柔軟さを強調、武役や男性役は剛勇の美を強調し、特に武役の動きは全身を極限まで使って行ない、上半身の胴体の動きには人物像に合った自由な流れがみられる。

II-1-(2) 部位技法の特徴と表現特性

4 部位技法の特徴を総合的に考察した結果、以下の5つの表現特性が明らかになった。

① 表現における4部位の主な役割

各部位は共通に人物像を造り出すことの基本となっているが、部位がまた各々主な役割を担っていることも考察により明らかになった。

頭は感情表現の中心、手は心情表現・人物像・状況の描写、足は心情表現・環境・状況・人物像の描写、胴体は人物の区別の指標となっており、人物の基本性格、感情の変化、環境や状況までも表現するのである。部位によって主な役割を担っていることがわかった。このことは、京劇は物語の背景を示す舞台装置を使わず、人物の性格、感情、取り囲まれている環境や状況までもが演者の表現範囲であることに深く関係するといえる。

② 人物像・感情・状況を強調する静止形態

頭、手、足、胴体の4部位において、部位の中の一部は、具体的な形を造形する静止形態を共通に持っていることが明らかになった。(図表1参照)

【頭の技法の事例】

・「**瞪眼**」は目に力を入れて睨むように両目を大きく開いて直視する。極端な驚きや恐怖に襲われた時の表情。(李1976:427)

・「**笑眼**」は両目尻の筋肉を上方へ収縮し、目を細長くする。心から微笑んでいる表情。(李1976:427)

・「**怒眼**」は目に力を入れて睨むように両目を大きく開いて直視し、肩かしの筋肉を少し上下に動かす。瞪眼と異なり、心から怒る表情。(李1976:427)

・「**對眼**」は瞳を目かしらへ寄る。日本語の寄り目である。物を集中して見る時や、昏迷する前

の表情。(李1976:430)

事例のように、顔は日常生活の表情を誇張した感情表現の伝達が狙いであるが、驚きや歓喜など人間の普遍的感情を精確な形を造って表わしており、決まった形で身分や地位を視覚的に強調している。

【手の技法の事例】

全役柄において、必ず形を造形する掌から指先までの手の部分の表現が強調されている。女性役が使う蘭の花の形に似た「**蘭花指**³」や、男性役が使う掌を大きく開く「**張手式**⁴」などの基本的なものから様々な手の型は、役柄の男・女、文・武、老・若によって区別されている。男性役・武役・若い役の手の型が、女性役・文役・老人役より大きく、豪放の形を造形する。

【足の技法の事例】

ステップを含む足部 (foot) の部分である。手の表現と同様に役柄により男・女、文・武、老・若に区別されている。男性役・武役・若い役は、両足の距離が離れ、女性役・文役・老人役より両足の幅は大きく、豪放な印象のポジションを造形する。


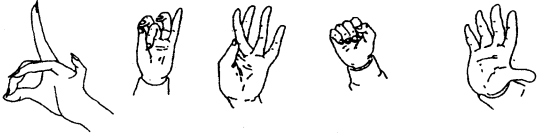
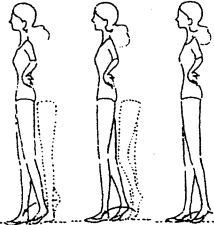








「**圓場歩**⁵ (跑圓場)」や「**走歩**⁶」といった基本ステップから乗馬を表現する「**馬歩**⁷」、夜行或いは坂道を下る表現の「**雀行歩**⁸」、水中で歩行する「**分水歩**⁹」、水や泥濘の道で歩行する「**趟歩**¹⁰」などの行為を、擬態的な行動のステップで表現したり、演者が取り囲まれている環境や状況を描写する。この擬態的なステップは、日常生活の動作を洗練・美化した形である。

【胴体の技法の事例】

骨盤を中心とする胴体は、主に骨盤位置の安定性を強調し、他の部位の激しい動きに影響されて動くことのないようにする。これは身体訓練において重要な課題である。観客や演技の相手に骨盤の向きを正面向きにするのは男性役であり、斜めに向く、つまり上半身とツイスト状態にするのは女性役であり、足をやや屈曲し骨盤を前傾にするのは老人役であり、骨盤を左右に揺らして歩くのは軽薄な女性の表現となる。したがって、安定性を強調する骨盤は、その向きや傾斜度の差異によって男女及び年齢層の体つきを表現している。言い換えれば、役柄の体つきを区別する条件は、安定を強調する骨盤の向きや傾斜度である。

以上のように、顔の表情、掌の形、足の形とポジション、骨盤の向き、これらの部位は、造形する形の大小により具体的に人物像を区別した立体的な形を呈示している。武役・男性役・若い役がより大きく、豪放な形に、文役・女性役・老人は

※ 図の所在、項目中の「戯」とは『中國戯曲表演藝術辭典』、「中」とは『中國舞譜』の略称。

部位	静止形態	技法名	図の所在※	陰	⇔	陽
				女・文・老	⇔	男・武・若
頭	顔の表情	對眼：左1 笑眼：左2 怒眼：右2 瞪眼：右1	中：430 中：427 中：427 戯：126	 		
手	掌の形 (hand)	蘭花指：左1 女性拳式：左2 女性掌式：中 男性拳式：右2 掌式(張手式)：右1	中：256 戯：57 戯：57 戯：57 戯：61			
足	足部・ステップ (foot)の形	跑步(圓場步)：上左 馬歩：上中 雀行歩：上右 踏歩：下左 分水歩：下中 趨歩：下右	中：36 戯：106 戯：110 戯：105 戯：110 戯：115	      		
胴体	骨盤の向き	長靠武生：右 花旦：中 老旦：左	戯：43 戯：45 戯：47	  		

図表1 「静止形態の例」

より小さく、優雅な形に造形する。その造形する形を変化させるタイミングは、次項③に述べる曲線の流動経路を辿って動く前と後であり、躍動的な動きを伴うことではなく、また音楽のカウントやリズムに左右されず、規則的でもない。

以上みてきた人物像・感情・状況を強調する顔、掌、足部、骨盤の形は「静止形態」の表現であるとみることができる。

4 部位を素材に用いて多様に形象化される静止形態がもつイメージは、その周りを囲む空間に広がって、さらに人物像のイメージを強化してゆくとみることができる。つまり、身体と身体を取り囲む空間全体が生み出す空間的なイメージが生まれるのである。

③ 曲線の流動経路を辿る流動形態

4 部位の中で、頭の技法では首から頭の動き、手の技法では腕(arm)の動き、足の技法では腿部(leg)の動き、胴体の技法では肩から腰のくびれまでの動き、これらの部分は②で述べた「静止形態」と相対して、円や曲線を強調する流動的動きを共通に持っている。(図表2参照)

例えば、頭の技法の、震えるように動く「抖頭^{ドウトウ}¹¹」や、髪の毛を振り回す「甩髮^{スイファツ}¹²」、手の技法の雲の流れのような「雲手^{ウンテ}」や、能の構えのような「山勝^{サンバウ}¹³」、足の「踢騙腿^{テイビョウテウ} (左右半月腿)¹⁴」や「瀾腿^{ランテウ} (盤轉腿)¹⁵」、胴体の「瀾腰^{ランウ}¹⁶」や「臥魚^{ウイユ}¹⁷」の技法が挙げられる。これらの部分は“○”や“∞”のように円や曲線を強調した流動経路を辿っており、また動作直後の停止も円弧の曲線的な姿でポーズをとる。

以上みてきた円や曲線の強調する動きは曲線的流動経路を辿る「流動形態」ということができる。流動形態の動きは伸びきらず、円や曲線の流れるような経路を強調して、身体に流れる生命エネルギーを表現し、4 部位の静止形態に生命エネルギーを吹き込み、結果として全身から生き生きとした流動的イメージが溢れ出る。

④ 静止・流動・静止のフレーズ

ひと流れのフレーズの特徴をみると、原則として静止形態の形から始まり、曲線的流動経路を辿って、最後に静止形態の形で止まるという、静止・流動・静止というフレーズの特徴、すなわち流れとアクセントのある静止の妙がみられる。

例えば、「雲手^{ウンテ}」の行ない方をみると以下のようである。

両手を胸部の前に曲げ、左(右)手を下、右(左)手を上に、両掌を離して相対する。両肘を軸に、右(左)掌を外向きにしながら上から外側へ円を描いて下から胸部の前へ掌を上にして回す、同時に左(右)掌を上向きにしながら

から外側へ円を描き、途中で掌を外向きに返し、上から胸部の前へ戻し、右手と反対の位置になり掌を一旦相対し、左(右)掌を左(右)向きに左(右)へ伸ばし、肘が伸び切る手前でうでの線が弧を描くよう止める。目線と顔の向きも同時に左(右)へ。右(左)腕が左(右)うでに同調し同時に左(右)へ伸ばしながら、掌を上向きのまま、左(右)腕を固定し、右(左)の手首を内側に曲げ、右(左)肩を軸に、下半円を描くように腹部の前を通り、右(左)うでを水平位置まで挙げて、目線と顔の向きも同時に右(左)へ。左(右)手のポーズと対称となるよう、右の掌を右(左)の外側へ翻すと同時に、顔を前向きにする。(李1976:244)

上述の「雲手^{ウンテ}」の行ない方は、曲線の流動経路の動きの最後に「掌を右(左)の外側へ翻す」とあるが、役柄によって外側に翻すと同時に「拳式^{ケンシキ}¹⁸」または「掌式^{ザンシキ}¹⁹」に変わって、動きが完全に止まったら、技法のフレーズが完成する。このことから静止形態の形は最初から最後まで同じ形ではなく、技法のフレーズに関連して変化するのである。

すなわち、静止形態の形は曲線的流動経路の動きが始まる前や終わった直後に変化する。例えば武役の場合は曲線的流動経路の動きが終わった後に瞬時に力強く静止形態の形を変える。つまり流れとアクセントのある静止のフレーズということができる。

⑤ 人物像を強調するエフォート

演者は、定まった部位技法を用いながら、時間・空間・力の3要因の要素やそれらの掛け合わせによって生まれるエフォート(動きの質)の違いを強調することによって、人物像を表現する。時間の遅速、空間の大小・高低、力の強弱・緩急など、またそれらの掛け合わせを巧みに行き、多様な人物像を描き出す。

頭の技法は、表情を造る顔の形、そして動きの大小・緩急・強弱によって人物像の違いを表現する。

手の技法は、造型する掌のサイズ、腕の動きの大小・強弱・高低・緩急の違いによって、同じ技法で異なる人物像を表わす。

例えば、最も良く使われる手の技法には、「拳式^{ケンシキ}」や「掌式^{ザンシキ}」、腕の技法には「山勝^{サンバウ}」や「雲手^{ウンテ}」が挙げられる。これら手の基本技法は、形と動きを最も大きく強く表現するのが浄役であり、次に武役→丑役→老生→小生→旦役の順にだんだん小さく、優しく、弱く、緩やかになっていく。

※ 図の所在、項目中の「戯」とは『中國戲曲表演藝術辭典』、「中」とは『中國舞譜』の略称。

部位	流動形態	技法名	図の所在※	陰	陽
				女・文・老	男・武・若
頭	首～頭の動き	甩頭：左 抖頭：中 甩髮（甩圓圈法）：右	中：413 中：415 戯：301		
手	腕の動き	轉盤手：上左 搗手：上中 山膀：上右 雲手：下 單下指：左	戯：85 戯：83 戯：68 戯：70-71 中：317		
足	腿部 (leg) の動き	涮腿（盤轉腿）：左 踢騙腿（片腿）：右	戯：101 戯：92		
胴体	肩～腰のくびれの動き	涮腰：上 臥魚：左 下腰：右	戯：140 戯：142 戯：138		

図表2 「流動形態の例」

部位技法の表現特性	①	感情表現の中心	②	顔の表情	③	首～頭部の動き	⑤	強← エフォート →弱	④ 静止・流動・静止
	手	心情表現、人物像・状況の描写	掌の形	腕の動き	男	女			
	足	心情表現、環境・状況・人物像の描写	足部(foot)・ステップの形	腿部(leg)の動き	武	文			
	胴体	人物像を区別の指標	骨盤の向き	肩から腰のくびれの動き	若	老			

図表3 「部位技法の特徴にみられる表現特性」

足の技法は、手の技法と同様に、造型するステップのサイズ、腿部の動きの大小・強弱・高低・緩急の違いによって、同じ技法で異なる人物像を表わす。例えば、ステップは「八字歩²⁰」^{ハチツブ}、「丁字歩²¹」^{テイジツブ}、「踏歩²²」^{タフ}、「圓場歩」^{エンジョウフ}、腿部動作は「踢正腿(勾足踢腿)²³」^{キョウシテウ}、「別腿²⁴」^{ベツテウ}などが挙げられる。腿部動作は武勇の美を強調する大きな動きを主とするが、役柄によって動きの高低・強弱・緩急が区別される。「別腿」は前別腿と後別腿に分けられ、男性役は前別腿、女性役は後別腿と使い分けている。「八字歩」、「丁字歩」は、それぞれ役柄によってさらに大八字歩や前丁字歩・遠丁字歩に分けられるが、これは異なる性格の男性役を表現するステップである。「踏歩」は女性役のステップである。そして前出の男女共通の「圓場歩」を含め、形と動きを最も大きく強く鮮明に表現するのが浄役であり、次に武役→丑役→老生→小生→旦役の順にだんだん小さく、優しく、弱く、緩やかになっていく。

胴体の表現は、「下腰²⁵」^{ゲウ}、「臥魚」^{フイイ}、「瀾腰」^{ランウ}、「鷓子翻身²⁶」^{シヤウイフウ}等、動きの大きい技法が主に武役に良く使われるが、文役にも状況によって同じ技法が使われる。武役はより強く・ダイナミック、文役はより優しく・緩やかにと、動きの強弱・大小・高低・緩急で人物像を区別する。

以上のように、4部位の技法は共通に浄役→武役→丑役→老生→小生→旦役の順に、だんだんと小さく、優しく、弱く、緩やかになっていくことが明らかである。浄役、武役、丑役、老生、小生は男性役であり、旦役は女性役である。役柄における人物性格の特徴及び技法の使い方は男性と女性、武と文、老若と対照的に分けられ、男性役は女性役より強大、武役は文役より剛勇、若い役は老人役より軽やかなイメージに表現される。したがって異なる人物像を表わす方法は、同じ技法を

緩急・大小・高低・強弱の区別、つまり時間・空間・力を工夫したエフォートの強調によって、人物像の違いを表現するのである。

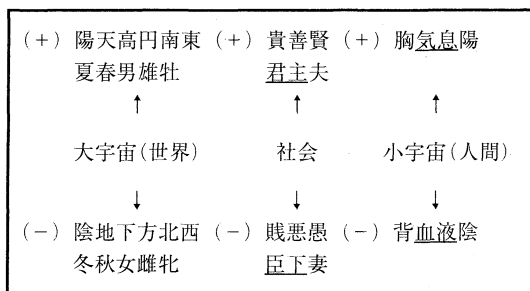
II-2 中国人の身体に関する基本的な考え方

II-2-(1) 大室幹雄の記述にみる中国人の基本思想—陰陽二元論

儒家は現実の人間関係を重んじ、儒家における身体とは、相手に対する心の表れの器と考えられている(金谷1993:5-6)。道教の考える身体とは、人間は宇宙自然と同じ流れであり、身体とは永遠の流れ、生きている人間は実とし、死んで鬼になった人間は虚という形で捉えている(竹内1967:28)。また中国において呼吸は身体と精神、人間と宇宙とを繋ぐ媒介と考えられている(三浦1997:187)。

以上のような諸説があるが、大室幹雄は中国人の基本思想から身体の考えに至るまで象徴的二元論の考え方、つまり陰陽二元論的に考えられていることを指摘している。(図表4参照)

陰陽二元論とは、対立する陰陽の両極は永遠に対立することではない、易の陰陽対峙のように、世界は陰陽のような対立する両面をもち、しかも対立する両面は循環するように陰から陽へ、陽から陰へと間断なしに流れて循環する、という考えである。



図表4 「陰陽二元論」 (大室1975:207)

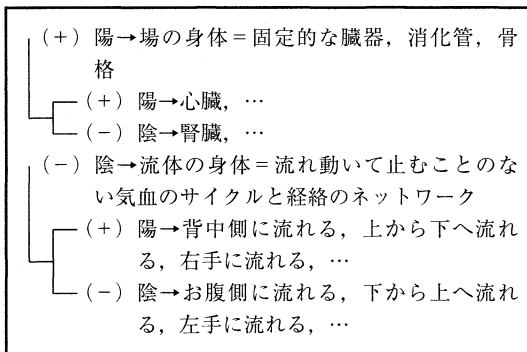
II-2-(2) 石田秀実の記述にみる中国人の身体観

石田秀実は、中国伝統医学と道教における身体
の考え方を文献より導き出し、中国の伝統的概念
としての「精神²⁷」を「ころ」と表記し、「心
臓」を「心」と区別している。石田が導き出した
伝統的な中国人の身体観を考察した結果、4点の
基本的な身体観に着目した。

① 「二つの身体」—「場の身体」と「流体の身体」

身体内部は、臓器など固体の「場の身体」と、
流れ動いてやまない「流体の身体」の二つが存在
する。固体としての場は流体が流れる道となり、
二つの身体が合一することによって生き生きした
身体となるのである。中国人の考える身体は、
「生き生きした身体」の表現が中心となっており、
絶えず身体の中で流れ動き続ける「流体の身体」
をより本質的な生きる身体と考えている。また、
二つの身体の実態は次のように考えられている。

身体は「外景」と「内景」という外と内を二分
して考えられており、陰陽のカテゴリーと合わせ
て、外景は陽に属し、内景は陰に属する。「外景」
(陽)は臓器、消化管、骨格を指し「場の身体」
に分類され、「内景」(陰)は流れ動く気血(=精
神のころ)を指し「流体の身体」に分類される。
「中国伝統医学における身体二元論」は石田に
よると図表5のように示すことができる。



富 燦霞/作成

図表5 「中国伝統医学における身体二元論」

身体に対する認識の特徴は「場の身体」と「流
体の身体」である。「場の身体」は陽に属して流
体の入れ物としての空間に捉えられ、「流体の身
体」は陰に属して絶えず身体の中で流れていると
捉えられている。すなわち中国人の基本思想であ
る陰陽二元論が身体観に反映していると考えら
れることができる。

② ころは5つの臓に宿る

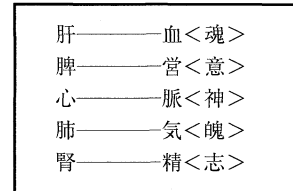
人が生まれるにあたっては、天が精を授け、
地が形を授ける。両者が結びつくと人となる。

という言葉から考えると、この「精」の具体
的な意味は、「ころ」としての「精」である。

「ころ」としてのこの「精」は、流れる気
としてとらえられている。(op.cit.98)

精神としてのころは「流体の身体」に内在し、
「気・血」と共に身体の中に流れている。「流体の
身体」が流れる道や経路は、「場の身体」である。
ではこの二つの身体はどのように関係するのだら
うか。

五つの臓は、それぞれ異なる流体の宿る場で
ある。『靈樞』本神篇によれば、その関係は図表6
の通りになる。(op.cit.63)



図表6 「ころは5臓に宿る」

血・営・脈・気・精²⁸は、「流体としての身体
(流体の身体)」である。その横のこの中に
記したのは、これらの流体に内在している「こ
ころ」(臓器としての心ではなくspiritとしての
「ころ」)である。

人の「ころ」は五つの臓に分かれて宿る。
これは文字通り「宿る」のであって、常時そこ
に「在る」のではない。とはいえ「ころ」が
宿る空間であるという事実によって、五つの臓
は身体の中核の部位を象徴的に示すものとなる。
この部位において重要なのはその部位空間その
ものではなく、そこを場として身体を流れめぐ
る流体である。(op.cit.72)

ここで最も重要なのは、人の「ころ」は五つ
の臓に分かれて宿るということである。身体の中
でめぐる流体は、肝・脾・心・肺・腎という「場
の身体」(5つの臓器)へ流れ込み、血・営・
脈・気・精の5つの流体として5臓に宿る。5臓
に宿る5つの流体はまたそれぞれ魂・意・神・
魄・志²⁹と5つの異なる意味機能をもつころ
(精神)を内包している。

③ ころの流動運動—ころの身体化

ころ自体は流体とみられ、常に身体の中で循
環して流れ、ころは流れる気血の中に内包され
る。二つの身体の関係は、流れるころが臓器の
場(空間)に入り、充滿する。また臓器の中
から発生、或いは形成したころが、流れる気血と
共に身体の他部位へ流れてゆき循環し、偏ったりも
する³⁰。

石田はころの流動運動を、ころの身体化³¹
であると主張する。したがって場の身体と流体の

身体の関係は流体が臓器へ入り、充滿してまた流れ出る、つまりその現象は流動→(場を)充滿→流動というイメージで想像されていることが明らかである。

④ マクロな身体と照応するミクロな身体

場の身体のどの部分を取りだしても、流体の身体がないところはないはずである。しかも流体には「ここ」が内在するから、身体のどの部分を切断しても、そこには流体と、そこに内在する「ここ」が見い出されることになる。部分のこうした身体構造は、全体としての身体構造と、本質的に変わっていない。その意味において、身体の中の小部分も、マクロな身体と相互的に照応するミクロな身体である。そしてミクロな身体相互は流体として連続するものだから、原理的にはその間にヒエラルキーのない等価なものと考えられる。(op.cit.283-284)

以上のように、ここは身体に至る所に内在し、身体はどの部分を取り出しても本質的に同じであると考えられている。

II-3 部位技法の表現特性と中国人の身体観

II-3-(1) 二つの表現形態と二つの身体

石田の記述から捉えた中国人の身体観にみられる「二つの身体」すなわち「場の身体」と「流体の身体」という考え方は、部位技法の表現特性で明らかになった「二つの表現形態」すなわち「静止形態」と「流動形態」に対応すると考えられる。場と流体、静止と流動、両者はいずれも固体と流体の二つで捉えられ、エネルギーを生み出す流体が固体に流れ込み固体は変化するという関係を有しているのである。

中国人の身体観においては、身体の中核的部位を象徴する肝・脾・心・肺・腎の5臓すなわち「場の身体」は流れ動く気血＝精神＝ここを内包する流体の流れる臓器であり、絶えず身体の中で流れ動いてやまない「流体の身体」がより本質的な生の存在と考えられている。

京劇戯曲舞踊においては部位技法の流動形態が生み出す生命エネルギーは各部位の静止形態に伝わり、その時、静止形態の造形は変化し、各部位にある二つの表現形態「静止形態」と「流動形態」は一つになってある表現が生まれるのである。

「流体の身体」が「場の身体」に流れ込み充滿したり宿ったりしている状態が生き生きした身体であるように、「流動形態」の動きが「静止形態」にエネルギーを吹き込んだり留まったりしている状態が生き生きした表現であるとみられ、また「二つの身体」は不可分であるように「二つの表現形態」も不可分である。

II-3-(2) 部位の表現役割と5つの臓に宿るころ

5つの臓に宿るころは「魂・意・神・魄・志」という5つの異なる意味機能をもつ精神を内包している、という中国人の身体観にみられる考え方は、京劇戯曲舞踊の部位技法において4部位がそれぞれ異なった主な役割を有している、という表現特性と共通しているということが出来る。

中国人の身体観においては、人の「ここ」は5つの臓に分かれて宿るという考えがある。身体の中をめぐる流体は5つの臓器へ流れ込んで血・營・脈・気・精となり、それぞれはさらに魂・意・神・魄・志という5つの意味機能をもつころを内包すると考えられている。

京劇戯曲舞踊においては、頭は感情表現の中心、手は心情表現や人物像・状況の描写、足は心情表現や環境・状況・人物像の描写、胴体は人物像を区別する指標というように4部位はそれぞれ主な役割を担っている。すなわち4部位は人物表現の内容に応じて、頭が主になったり、足が主になったりして表現の特徴を強化するのである。

II-3-(3) 静止・流動・静止のフレーズとところの身体化

ひと流れのフレーズは、原則として静止形態から始まり、流動形態(曲線的流動経路を辿る動き)を経て最後に静止形態の形で止まるという、静止・流動・静止の特徴についてはII-1-(2)ですすでに述べた。静止形態の造形は空間に人物のイメージを明瞭に描き出し、流動形態の動きは人間の体内で流れる生命エネルギーの強度を表わす流動的なイメージを有している。つまり静止・流動・静止のフレーズは、まず最初に、ある人物像を静止形態で生成し、その静止形態に流れる生命エネルギーは曲線的流動経路を辿って空間を動き再び静止形態に流れ込み静止するのである。

この考えは中国人の身体観にある「ここの身体化」に共通する考えであるとみることが出来る。

「ここ」は流れる気血の中に内包される。二つの身体の関係は、流れるここが臓器の空間に入り、充滿する。また臓器の中から発生、或いは形成した「ここ」が、流れる気血と共に身体の他部位へ流れてゆき循環し、偏ったりもする。

流れるころは臓器に充滿し、また臓器から流れでて他の臓器に宿り充滿するという充滿→流動→充滿のイメージで捉えられ、流動-充滿-流動の運動こそ生き生きした身体であると考えられているのである。この流動-充滿-流動はさらに流動-充滿-流動-充滿-流動-充滿と永遠の循環を続ける。

充滿とは、空間としての身体を充滿することである。また「精(ここ)」の宿る場所と考えら

れている「定まった心³²」の概念から考えても、
 ところが空間の臓器に入り、充満し、宿ったりする。
 いわば、充満はその前後に挟んでいる流動とは
 反対に、静止のイメージもっているといえる。

以上から部位技法のフレーズに表われる静止・
 流動・静止のイメージは、石田がこちらの身体化
 として述べた「流体としての身体」と「空間とし
 ての身体」との間に存在する、流動→充満→流動
 の関係と同じイメージもっているといえる。

II-3-(4) 人物像を強調するエフォートと陰陽二元論

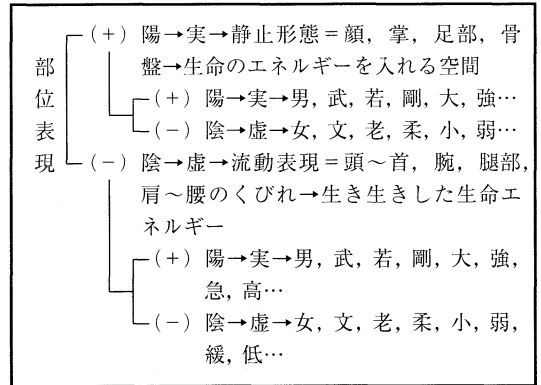
京劇戯曲舞踊の人物像は自然属性の男・女、社
 会属性の文・武、年齢の老・若に大別されている。
 この人物像の分類は、前述したII-2-(1)において
 提示した「陰陽二元論」(図1 大室1975:207)に
 対応することができ、自然や社会や年齢の属性が
 大宇宙と小宇宙に分類されるなど、男・女、文・
 武、老・若は陰陽のカテゴリーに当てはまるこ
 とがわかる。

演者は、男性役は女性役より強大に、武役は文
 役より剛勇に、若い役は老人役より軽やかなイ
 メージで表現するなど、同じ技法を緩急・大小・高
 低・強弱の区別、すなわちエフォートを使い分け
 る。つまり演者はある人物像を表現するにあつ
 てその人物もっている自然属性、社会属性、年
 齢を通して人物の精神状況を推測した上でエフ
 ォートを違えて表現を強調しているのである。

上記のような人物像の分類は、陰陽対立の統一
 思想が背景にあったからであり、京劇戯曲舞踊の
 部位技法における人物像を区別するエフォートは、
 陰陽対立の統一から発展した陰陽属性のカテゴ
 リーであるといえることができる。

以上の考察から石田が述べた陰陽二元論的な身

体という考え方は、部位技法にも当てはまる。
 (図表7参照)



富 燦霞/作成

図表7 「部位技法における陰陽二元論的な表現」

III 結 論

部位技法の原理—陰陽対立の統一—

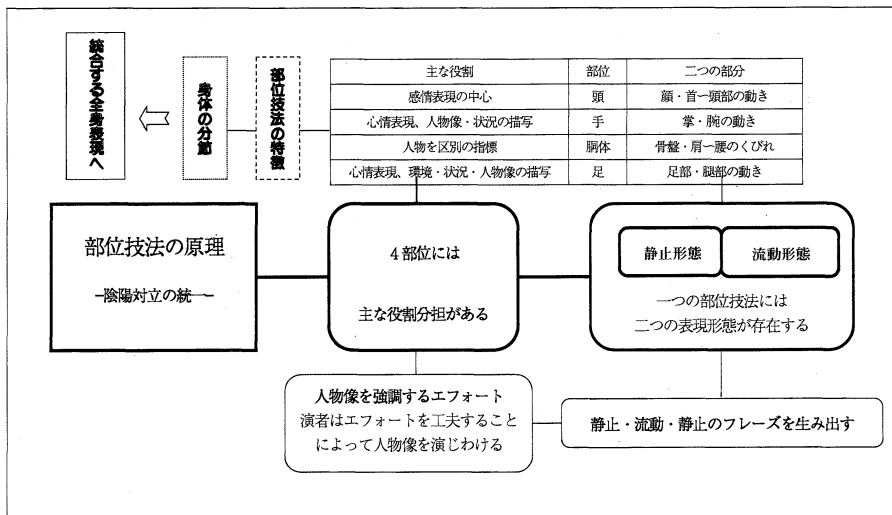
本論で部位技法の特徴をふまえて表現特性を明
 らかにし、さらに中国人の身体観と照らし合せて
 きた。その結果、部位技法の原理について次のよ
 うなことを指摘することができる。

まず第1に部位技法の2つの原理である。

- ①「4部位には主な役割分担がある」
- ②「静止形態と流動形態という二つの表現形態が一つの部位に存在する」

2つの原理は演技レベルにおいては、静止・流
 動・静止のフレーズを生み出し、演者はエフォ
 ートの工夫をすることによって人物像を演じわけ
 る。

第2に部位技法の構造は「陰陽対立の統一」で



図表8 「京劇戯曲舞踊における部位技法の表現特性及び原理」

解説することができるということである。

すなわち京劇戯曲舞踊における部位技法の生成過程に目を向けると、中国の基本思想である「陰陽対立の統一」が身体観に投影され、「陰陽対立の統一」を根底に有した部位技法が生み出されたと考察された。

以上の結論、すなわち「部位技法の原理」はまとめると図表8「京劇戯曲舞踊における部位技法の表現特性及び原理」のようになる。

今後の課題は、本稿で明らかになった部位技法の特徴、表現特性、原理を踏まえて、身体を分節化した部位技法とそれを統合する全身表現を考察し、京劇戯曲舞踊の基本技法における身体表現の構造をさらに明らかにすることである。

引用文献及び映像資料一覧

日本語文献

- 富燦霞 (1997) 「中国舞踊の頭部表現に関する一考察-京劇の演劇舞踊を中心として-」『舞踊学』第20号, p.74。
—— (2001a) 「中国戯曲舞踊の手の表現に関する考察～京劇を中心に～」『舞踊学』第24号, p.81。
—— (2001b) 「京劇戯曲舞踊における写意の表現技法に関する研究 -頭部と手の表現を中心に-」『人間文化研究年報』第25号, お茶の水女子大学大学院人間文化研究科, pp.42-53。
—— (2002) 「京劇戯曲舞踊の足の表現に関する考察」『舞踊学』第25号, p.53。
福永光司 (1984) 「中国の芸術哲学」今道友信編集『講座美学 1 美学の歴史』東京大学出版会, pp.213-246。
細井尚子 (1989) 「型で語る 京劇の手」『悲劇喜劇』42 (12), 早川書房, pp.42-45。
—— (1990) 「京劇演技術の原点」『悲劇喜劇』43 (4), 早川書房, pp.38-41。
石田秀実 (1987) 『氣・流れる身体』株式会社平河出版社, 東京。
金谷 治 (1993) 『中国思想を考える 未来を開く伝統』中公新書, 東京。
笠原伸二 (1981) 『中国人の自然観と美意識』東洋学叢書, 創文社, 東京。
三浦國雄 (1997) 『朱子と氣と身体』平凡社, 東京。
大室幹雄 (1975) 『東洋人の行動と思想 滑稽』, 評論社, 東京。
竹内 実 (1967) 『中国の思想』NHKブックス53, 東京。

中国語文献

- 程曉嵐 (2002) 『「國劇武功身段」舞蹈教學在台灣之發展』, 私立中國文化大學舞蹈研究所碩士論文, 台北。
孔和平・郭曉華 (1995) 「大陸舞踊發展的過程與現況」, 『舞蹈欣賞』第八章所収, 三民書局, 台北, pp.221-270。
李天民 (1976) 『中國舞譜』, 國立編譯館, 台北。
劉峻驥 (1986) 「戯曲舞踊」, 『中国大百科全書—音楽・舞踊』の巻, 中国大百科全書出版社, 上海, p.718。
林明美 (1995) 「臺灣の民間舞踊」, 『舞蹈欣賞』第六章所収, 三民書局, 台北, pp.153-183。
盧健英 (1995) 「臺灣舞踊史」, 『舞蹈欣賞』第七章所収, 三民書局, 台北, pp.183-220。
馬少波・章力揮・陶雄・曾白融・胡沙等主編 (1992) 『中國京劇發展史』(一)・(二), 商鼎文化出版社。
王克芬 (1989) 『中國舞踊發展史』上海人民出版社。
魏哲彰 (2002) 『人體圖形-黃帝內經的啓示』世茂出版社, 台北。

余東漢／編 (2001) 『中國戯曲表演藝術辭典』國家圖書出版, 台北。

欧文文献

- Fu, Tsan-Hsia 2004 *Expression of Dance Movement Techniques in Peking Opera: Focusing on Segmentation and Unification Express*, 2004 CORP/WDA/ICKL International Dance Conference, Congress on Research in Dance, International Dance Conference, TAIWAN, pp.116-122.
Riley, Jo 1997 *Chinese theatre and the actor in performance*. United Kingdom: Cambridge University Press.

京劇作品映像資料

- 『八大錘』(1985) 周龍主演, VTR, 北京。
『紅娘』(1998) 荀慧生, 孫毓敏主演, VCD, 廣東: 廣東影像。
『哭秦庭』(1985) 辛宝達主演, VTR, 北京。
『三岔口』(1976) 張雲溪, 張春華, 王平, 蔡軍主演, VCD, 北京: 北京北影錄像社。
『武家坡』, 『銀空山』(1995) 梅葆玖, 魏海敏, 耿其昌, 唐文華主演, VCD, 上海: 中国唱片上海公司。
『劉美案』(1998) 李長春ら主演, VCD, 安徽: 安徽影像。

- 1 絡図 (Luo diagram) は、「井」という漢字のように、一つの平面を縦横各3つ、合わせて9つの空間に分けている。(Riley1997:70-71)
- 2 戯曲表現の型。物語中の人物が登・退場或いは、一連舞踊表現の終わりの時に造型する身体を通して人物の精神状態を表現する短い止まる表現を指す。亮相は一人、二人または多数の人物によって表現される。人物と物語の状況及び劇中人物の地位や置かれている主従・勝敗・褒貶の状況によって、静止動作や姿が高低・正偏・緩急に区別される。(蘇移『中国百科大書—音楽・舞踊編』, P.214.)
- 3 「蘭花指」: 親指と中指の指先を付け合せ, 人差し指を少し反るように伸ばし, 薬指を緩やかに屈曲し指先を中指の指節間関節あたりに近づき, 小指を緩やかに屈曲し基節骨を外屈し薬指の第2関節あたりに離す。この動作の形は蘭の花に相似する。指の動作の基本である。(李1976: 256)
- 4 「張手式」: 両腕を曲げて掌を胸部の前に上げ, 指を上向きに掌を外向きにする。指と掌の伸張する具合は, 主に下記の人物像によって区別する。
①荒々しい性格: 5本の指を極度に伸ばし, 掌をできるだけ丸く開く。豪放, 勇壮, 荒々しい性格の表現。
②中年以上の文人: 親指を横へ伸ばし, 他の4本の指を軽く開く。文人の正直さを表現する。
③青年: 親指を掌の横方向へ折り, 人指し指, 中指, 薬指の3本を閉じ, 小指をやや開く。青年有為のイメージを表現する。
④女性: 親指を中指の付根へ折り, 他の4本の指を軽く閉じる。女性の恥じらうイメージを表現する。(李1976: 229)
- 5 別名「跑圓場」。すなわち走るように早歩きし, 舞台のうえで円を描くように走ることである。役柄によって, 走る前の型も走り方も異なり, 男性の歩幅が大きく, 女性の歩幅が極端に小さい。左右どちらの足から始まっても良い。走る時に足の着地順番は踵からつま先へと足底を床に押すようにする。両足は交互に先に前進した足を着地したら, 後の足を少しプッシュするように力を加えて前進し, 交互に行なう。(余2001: 113-114)
- 6 「正常歩」ともいう。日常生活の歩行動作である。歩くとき, 左(右)足から始め, 膝関節の屈曲を経て前進し, 足の着地は踵からつま先へ重心を移動し, 両足を交互して前進する。両腕は体の両側

- で自然に動く。(李1976:9)
- 7 別名「騎馬式」。役柄及び演者の身長を考慮して行なう。①両足を大きく開いて外股にして立つ。②大腿は斜め、下腿は床と垂直になるように膝を曲げる。体は真直ぐにする。馬に乗るや馬上での姿を描く技法(余2001:106)
- 8 雀の歩き型に似た歩き型である。両手は胸部の前に曲げ、手は反対の肘を抱き肩と水平の高さに上げる。体は真直ぐに保ち、両足は踵を床から離すようにしゃがむ。両足を交互に行なう。片足は踵を曲げて前方へ蹴るように真直ぐに伸ばし、少し跳んだ状態で反対の足は同側に行なう。両手は物語や役柄の需要によって自由に変化できる。身長の高い人物を描写する他、坂道を下る・夜行などの表現にも使われる。(余2001:109-110)
- 9 水中で歩行する姿に似たのである。両足をしゃがんだままに行なう。①腕を曲げ両前腕は胸部の前で重なって両掌は役柄の型にしたがい掌を開く「掌式」にし、掌を外向きにする。次に肩と同じ高さに、両腕は水平に両側へ伸ばして掌を外向きにする。両腕は曲げて重なりと水平に開く動作、足の跳び方に合わせて繰り返す。②両足は同時に横方向へ跳びながら進む。跳ぶ度に腕の動作を変える。(余2001:110)
- 10 水や泥濘の道で歩行する表現。両足を開いて外股でたつ。両手は衣裳を持ち上げるか拳を握る。目を前方へ見る。始めは右膝を少し曲げゆっくり上げ、右足は少し床に離れたら右前に進んで膝を曲げたままに着地する。左足の踵を床に離す。反対足も同様に行なう。(余2001:115)
- 11 「抖頭」：頭を左や右へ震えるように小刻みに動く。突然重大な意外事故を開き、ショックを受けたときの表現。(李1976:415)
- 12 「甩髪」：頭に力を入れ、右(左)へ動き、髪の毛は左(右)へ放り出される。(李1976:423)
- 13 役柄によって始めの型は男性役が外股で両足を開いて立ち、女性役が大腿部をつけて左足を軸に立ち、右足を左足の後ろへ交差してつま先を折り曲げて床につける。役柄の型にしたがって両手を腰につける。①左手は各役柄の掌の型の「掌式」にし、腕は円を描くように体の左下から外側を通って、途中で掌は額の前にくるように肘を曲げる。掌は下向きに額から胸部の前に押すように下ろし、左手は各役柄の型にしたがい拳を握る「拳式」に変わり、左腕は左側へ水平に伸ばした後に、腕は少し曲げるように弧状を造り、「拳式」を握っている手首を強く翻す。②右手は左手の同時に始め、途中まで対称的に行なうが、最後に手の型が異なる。右手は「掌式」にし、①の左手と反対側から同じ行ない方で始め、掌は下向きに額から胸部の前に押し下ろして少し止まる。右腕は左側へ水平に伸ばした後に、腕は少し曲げるように弧状を造り、掌を右下へ向くように翻して止まる。(余2001:68)
- 14 片側の下肢を伸ばし体の前方で半月(半円)を描くように蹴り上げて戻す。両うでを左右両横方向へ水平に肩の高さまで伸ばし、両足の踵をつけて並立し、つま先をやや開いて直立する。左(右)足を前方に踏み出し、右(左)足をまっすぐに伸ばし、体の前方で半月(半円)を描くように、右(左)大腿の付根を軸に、まず左足の上方あたりへ蹴り上げ、額の前に通り越し、右(左)側から地面に向かって行き、水平に伸ばした右(左)手の他の平を通した時に、右(左)足の甲と右(左)手の平は音を立てるように互いに打ち合い、右(左)足はさらに地面に戻しながら一歩前進する。左右交互に連続して行なう。武術(「擺連腿」)から取り入れた動作である。京劇では「月亮門児」という。(李1976:168)
- 15 ①予備動作：右(左)足を下後方に向かった伸ばし、
- 直立の状態から左(右)足に重心を置き、大腿と下腿の後部を重ねるまでに屈曲し、両掌を地面に押しつけ、体をやや前方に倒す。②後方に伸ばした右(左)足を反(順)時計廻りに左(右)、前、左(右)へと円を描き回すが、右(左)足を前方に回す時に、両手を一旦地面から離してすぐ戻す。右(左)足をさらに左(右)へ回す時に、体の重心を一旦両手に移動し、体を前方へ倒し、左(右)足は右(左)足の通過を避けるために屈曲したまま一旦地面から跳ねて戻す。同じ方向の動作を繰り返す。外国の舞踊にもみられる。中国の武術には「烏龍攪柱」という。京劇の場合「合攏豆汁」というが、やや小振りの動作である。手を地面につかず、立ったままに行なうやり方もある。(李1976:178)
- 16 腰を軸に、前・横・後へ屈曲することの連続動作である。両足を約一歩の距離に開き外股に立つ。両手は役柄の型に従い「剣訣式」(人差し指と中指を真直ぐに伸ばし、親指・薬指・小指を折り曲げる)に造形し、指先を右上へ指す。右腕は右上へ伸ばし、左腕をやや曲げて上腕は胸部の前を横切って前腕は右腕と同調に右上へ伸ばす。①両足はやや屈曲し、体は床と平行に腰の位置の高さに前屈し、両腕は体と同調に前方へ伸ばして額は床に向く。②体と両腕は①と同じ状態で左へ移動しながら、胸部と顔を前方向きに変える。③からだごと両腕は①と同じ状態で後ろへ反り、額は後方に向く。④上半身は同じ状態で右腕の横へ移動し、胸部と顔は前方へむく。⑤さらに左方向へ移動し、①の位置を通り越して上半身を起し、最初の準備動作と反対側の姿にして止まる。(余2001:140)
- 17 魚が水の底に沈むような動きに似た技法。①右(左)足を軸に、左(右)足を右(左)足の後方につま先を曲げて床につける。両足を絡むままの状態ではしゃがみ足を重なりながら座つてゆく。同時に体も右へ徐々に捻り、体が座つたら背中の右側を床につけ、右腕は弧状にして背中の右側につけ、左腕も弧状にして腹部側につける。②少し間をおいてから、①と逆の順番で立ち戻る。(余2001:141-142)
- 18 拳の形を造形する。役柄によって型が異なる。①男性役の場合、まず指を伸ばした後、指を一気に掌へ折り曲げ、親指を人差し指の第1関節につける。②女性役の場合、まず指を伸ばした後、親指と人差し指を曲げて、指先をつける。中指は大きくめけて親指の付根につける。薬指と小指は掌から少し離れて緩く曲げる。(余2001:57)
- 19 掌の造形である。役柄によって型が異なる。①男性役の場合：親指を極度に外側に開き、人差し指・中指・薬指・小指は互いにやや開く状態にする。力を発するイメージを造る。②女性役の場合：掌を開き、中指を真直ぐの状態で掌へ少し倒す。親指を中指の第2関節につける。人差し指・薬指・小指は真直ぐに後ろへ反る。(余2001:61)
- 20 足の踵をつけて、つま先を約30cmくらい開き、「八」の字のような形にする。文官・老人等の男性役がよく使うステップである。(余2001:102-103)
- 21 「緊丁字歩」ともいう。左(右)足の踵を右(左)足の土踏まずの横とつける。男性役は戦闘する場面に良く使うステップである。
- 22 別名「別歩」。右(左)足を左(右)足の左(右)後ろへ、踵を上げた状態で足をつく。女性役の立ち姿である。(余2001:105)
- 23 右(左)足を一歩前進し、左(右)足の踵を折り返した状態に保ったまま、額に向かって力強く蹴り上げて戻す。(李1976:160-167, 余2001:90-91)
- 24 「前別腿」と「後別腿」がある。「前別腿」は生・浄・丑といった男性役が「圓場歩」を行なう前に使う技法である。右足を軸にたつ。左(右)足の

- 踵を折り曲げたままに左前方役35度くらいの高さにあげた後、膝を曲げて左(右)足を右(左)膝へ接近しながら、折り曲げた足部は内股の方向へさらにまげる。「後別腿」は女性役と「小生」という若い男性役が「圓場歩」を行なう前に使うステップである。左(右)足を軸に立つ。右(左)足の甲を伸ばして膝をまげて下腿を体の後ろへあげ足の底を天井へ向ける。両太ももをしっかりつける。(余2001:95-96)
- 25 「後耗腰」ともいう。両足は「大八字歩」=大きく離して立ち、両腕は耳を挟むように上方へ伸ばす。両足をまけて、腰を軸に上半身を後ろへ反り、踵に近づく。(余2001:138-139)
- 26 腰を軸にした体全体に翻すように行なう技法である。①深くしゃがむように右の「踏歩」にし、左腕を左上へ少し弧にして伸ばし、右腕を曲げて胸部の前を横切り左腕と同じように左上へ向かうようにする。②腰を軸に、右側へ翻しながら、両腕を体と同調して右へ回す。③「下腿」の状態を通して、さらに右方向へ翻すようにまわし、①の体の状態に戻り、足は①と反対の左「踏歩」になり、両腕も①と反対の姿になる。反対方向にも行なう。(余2001:143-144)
- 27 精気と神気・精微なる神気・「こころ」といったさまざまな意味をもつ。(石田1987:序)
- 28 肝に宿る「血(けつ)」は、胃から肺脈へと送られた営気を変化したものである。「営」は営気であり、これを宿す脾は、胃から肺へと飲食物の気を運ぶエネルギーを提供することになる。「脈」は、営気を循環させるための波動である。流体が有する「波」としてのアスペクトを捉えたものである。「気」については、衛気だとする説と、宗気だとする説とがあるが、いずれとも取れそうだが、『靈枢』の決気篇によれば、脈外を廻る衛気というイメージが強いことは否めない。(op.cit.63-64)
- 29 靈魂的性格が強く、往來する浮動性を有しているのが魂魄であった。神は、この両者に較べると、「こころ」全体の代表といった抽象的性格がより強い。神・魂・魄の三者は、意・志の二者に比較して、より根源的な「こころ」とみられるが、三者の内についていえば、神が浮動する魂と魄に安定性を与えているとよいように思う。(op.cit.94-97,

107)
 30 いったい人の志が、それぞれある場所に(かたよって)存在し、神がそこにつながれていると、歩いていて切り株や穴に足をとられても、頭を立木にぶつけても、自分では気がつかない。手をふって招いても目に入りえず、声を出して呼んでも聞こえない。耳や目がなくなっただけでもないのに、(呼びかけた)答えることができないのはなぜか。神がその場所を守っていないからだ。(『淮南子』原道訓)

「こころ」が、ある場所のみにかたよって存在しているということは、それを内在させている気が、身体内において、かたよった在り方をしていて、ということだ。したがって、「(気が)あらゆるところに充ちていけば、「こころ」もあらゆる場所に存在する。(同原道訓)」ということになる。気が身体全身に行きわたり充ちれば、「こころ」も身体全体を場として活動することになる。

気は身体各部に向かって充ち広がり、気に内包された「こころ」が、身体各部において、認識や運動行為をコントロールする。この意味からすれば、気ではなく「こころ」自体が、身体を充たす「生あるものだ」、という言い方も成り立つことになる。『春秋繁露』循天之道篇の次の言葉は、こうした考え方を示すものである。精神とは、(身体の)内部を充たす生あるものだ。

31 「こころ」は、「流体としての身体」の内に内在している。のみならず「こころ」それ自体も、流体とみられる。(op.cit.111)

32 身体には「定まった心」と呼ばれるものがあること、この「定まった心」こそ、「精」の宿る場所であることを指摘する文である。ここにおける「精」は、「精とは、気の精微なものだ。(同内業篇)」のように、「精微なる根源の気」といった意味合いをもつと考えられよう。精気の泉の空間である「定心」に、精気が豊かに宿って、はじめて身体は調和ある働きをすることができる。ところで、泉といわれる以上、そこから精気は流れてゆかねばならない。流れてゆく先は、「気は身体を充たすものだ。(同心術下篇)」といわれるように、身体全体である。