
プロジェクト報告

韓国伝統芸能従事者のライフヒストリー 演者としてのアイデンティティに注目して

猿 橋 順 子

はじめに パフォーミングアーツをめぐる属人性と属地性

舞踊や音楽などのパフォーミングアーツは、属人性と属地性の両方を備える。まず、属人性を考えてみたい。身体化される技芸は、その人が移動することで、各地で実践可能である。古くは旅芸人、現代ではワールドツアーや全国ツアー、アートキャラバンということばが示すように、パフォーマーは古今を問わず移動を常とする。

身体化される技芸は、その人が生まれ育った地域の風土や環境、言語の影響を多かれ少なかれ受けるはずだが、それがフォークアートや伝統芸能の場合はなおさらである。地域の祝祭や農耕など、生活と密接に結びついた芸能は、郷土芸能と呼ばれるように属地性を高く備える。これらの技芸は、道具や衣装、所作、リズム、呼応や唱和など、それぞれの土地の風土や生活の文脈と結びついて、共同体を形成し、人びとの帰属意識を促し、生活の知恵を伝承する上で重要な役割を果たしてきた。

近代国家形成以降の中央集権化、学校教育制度、工業化と高度経済成長、それに伴う都市化などの社会変革は、フォークアートや郷土芸能にも等しく変容を迫る。衰退の一端を辿ったものもあれば、発祥地から切り離されて属人性を高め、舞台芸術として昇華されていったものもある。反対に属地性をそのままにしながらも観光資源化されるものや、保護される対象として博物館に収蔵されるものなど、その社会的機能を変えて存続・継承されていくものもある。

さらに、移動した人びとが移住先で新たな属地性を備えて文化活動を展開していくこともある。特にグローバル化は、文化活動の可動性を著しく高め、従来からあるパフォーミングアーツをめぐる属地性と属人性の関係をより複雑にしている。発祥の土地から離れて文化実践に取り組む人は、実践する土地での共同体形成に与する。活動を通してど

ここに規範を置くか、いかに自己呈示をなすかは、実践地での共同体の結束、発祥地との行き来、個々の動機付けと目的意識、他者との出会いなどとも関わる (Rose-Redwood & Glass 2014, Rogers 2015, 2018)。特にアイデンティティをめぐるっては、活発な国際移動に伴う文化実践の多様性に加え、学術的にも社会的にもその捉え方や定義が多義的であることから、その議論をきわめて複雑なものにしている。

こうした問題意識から、本研究プロジェクトでは、首都圏を拠点に韓国伝統芸能に従事する人びとを対象とするライフヒストリーインタビューに取り組んだ。以下に、調査概要と語りのまとめを報告し、最後にアイデンティティ研究との接合を論じる。

インタビュー調査概要

調査は、2019年度の国際研究センタープロジェクト (猿橋 2020) で得られたつながりから、縁故法でインタビュー参加者を募って実施した。参加者は互いに共演経験がある。インタビューは以下の質問項目を事前に示した上で、緩やかな半構造化面接でパフォーマーとしてのライフヒストリーを聞いた。

【質問項目】

1. 芸術活動の紹介

(ア) 略歴、これまでの活動

(イ) 日本で紹介する時/諸外国 (発祥の国) との行き来・連携

2. 現在の状況

(ア) COVID-19パンデミックの前・直後の様子

(イ) 現在の生活 パフォーマーとして/生活者として/〇〇として・・・

【所要時間】 各120分

【実施期間】 2020年8月下旬

インタビューは新型コロナウイルス感染症予防の観点から、オンライン会議アプリ Zoom を用いて行った。参加者の許可を得た上で録画を行い、インタビュー終了後、逐語録を作成した。本報告書には、紙幅の関係から質問項目1. (ア) について、特に属性と属地性に関連してアイデンティティが交渉される場面を抜粋してまとめたものを収録する。語られたライフヒストリーのほんの一部である。2021年2月から3月にかけて、草稿を参加者に届け、内容確認や補足説明を依頼した。なお、ご本人の許可を得て同意書を交わした上で実名掲載としている。

韓国舞踊家 趙寿玉（ちょうすおく）

（インタビュー実施日：2020年8月15日）

対馬で生まれ、下関で育ちました。末っ子でおちゃめ。楽しいことが好きでした。対馬で暮らしていた時、韓国舞踊のことは全く知りませんでした。ただテレビを見て、流行りのダンスや人気のある芸能人の物真似などして、親に見せて喜ばせたり。そういうことはありましたから、踊ることは好きな子どもでした。

それから下関に引っ越すわけですね。中学1年の時です。在日韓国・朝鮮人が多勢いました。時たま見る光景に、その同胞の方たちの運動会やお祝いの席がありました。長鼓（チャンゴ）という大きな鼓！それを打つ音に合わせ、歌ったり、踊ったり……また、ある時はケンガリという鉦を打ち鳴らす人が先頭に立って皆さんを引き連れ、水先案内人のように進む様。その誰もが嬉しそうに、いい表情なのでした。あのおじさんやおばさん達、こんな顔するんだ！日頃見ることのない光景！その鳴り物や歌が難しくて、この方達はなかなか……カッコイイ！すごい！！

私は民族学校には一度も通う機会がなくて、日本の学校に通いました。対馬にいる時から、日本人になったかたつたんですね。日本の教育を受けながら、そして、誰かから「朝鮮人」とか、まあ言われたことはありますけれども、こちらも強いですし、そういうことで泣き寝入りをしたとか、つらい思いをしたということもないんです。みなさん面倒見のいい、優しい人たちに囲まれて育ちました。

だからということもあるのかもしれません。日本の教育を受けていますし。誰かから言われたわけではないのですが、優劣を自分の中でつけてしまう。日本人のほうが優秀と。誰かが教えたわけでもないのに朝鮮人・韓国人のほうが劣性と考えてしまう。

そして、物心がついてからは、ますます自分の国に誇りが持てず、つらかったです。テレビや新聞などで頻繁に韓国独裁や学生運動、庶民の暮らしぶりなどを目にします。日本の教育を受けた私は、日本語の言霊にがんじがらめになった価値観を身につけていました。全く自分の国の事を知らなかったのですもの。判断などできませんでした。

下関で高校を卒業して、私は大学に行けなかった。行けなかった。家が商売をやっていましたので、家業を手伝うということもあって。それで民団（大韓国民団）の中で青年会、若い人の集まりをつくろうということで、誘いに来たんです。私は嫌でした。行きたくもなかった。でも、同じ下関に住んでいる若い同胞達を知らないままでもいけないだろうと……

最初は嫌々行っただけです。そうすると、たとえば馬関祭りというお祭りが下関にありまして、そのパレードに参加する。扇の舞をやるのですが、「私たち韓国人、朝鮮人ここに在り」みたいな行進しかできませんでした。踊るというより、ただ扇を開いて閉じ

る、閉じたのを開く。歩きながら。運動会でも、それしかできませんでした。

しかし、そういうところに何年かいると、やはり自分の国のことを学んでいきます。今まで嫌いだったのに、本当に嫌いで、友だちにも見られなくなかった。でも自分のことは韓国・朝鮮人だと知られているって解っていたし。隠すっていうほど隠すような内容もなかったのに、自分の心の中では嫌いだったんですね。それが若い人の集いに出て少し変わって来ました。ここにこうして集まっている人達は、親やその先祖様達が歴史的にも人間的にも数々の悲惨な目に遭いながら生き延び、この日本の地に渡ってきた。そして、この同じ地域に暮らすようになり、数え切れない偶然が重なり、今、私たちはこうして出会い、ここにいるのだと思うと、なんて言うか、それだけでいとおしくて、大切な存在に思えてきました。そのおかげで私もここに存在していると……

いつも働きずくめの母が、年に1回か2回、同胞とお花見をするような席で、周りに誘われて、尻込みしながらもやっと立ち上がって踊る姿が、子ども心に切なくて。いい顔……楽しそうでした。その中に、さきほども申しました、歌の上手な方がいる。ケンガリの上手な方がいる。チャンゴの上手な方がいると、ちょっと一目置くんです。抗いながらも一目置いて、気になって、ちょっと愛情を持つ。そして、少しずつ、ほんの少しずつ、韓国・朝鮮の同胞達の事が気になり始めていきました。

しばらくして民団青年会の女子部の部長になりました。そこで在日一世たちが踊ったり鳴らしたりする、あの動きや音が知りたくて、同好会を作りました。次に先生探します。東京の民団中央本部に連絡して、探していただき、大阪で黎明(レイメイ)を主宰していらっしゃる崔淑姫(チェスッキ)先生を紹介していただきました。月1回のワークショップを6回ほどしていただきました。その頃は、大阪は「遠い地」という印象でした。よくぞいらしてくださったと今でも思います。先生の動きは、それは優雅で美しく、まるで蝶のような軽やかさと端正な佇まいとをあわせ持っていたらっしゃいました。うっとり憧れのまなざしで見えておりました。

高校を卒業して、家業を手伝うわけですが、やっぱり忙しかったから家に縛られていましたね。結婚して東京に来るまではそうでした。東京に来て、私が夫に「本当は自分の国のことを知りたい」と話したら、夫もやりたいことがあったんですね、「おまえ、好きなことをやりなさい。お互い、やりたいことをやっぺいこう」って。それで決心ができたんです。それまではできませんでした。

でも、漠然と自分の国のことを勉強したいと思っても、何をすべきか、何があるのかも分からないんです。今でしたら全国津々浦々、情報はいくらでもある。その頃は、知る由もない。知る方法がない。周りに詳しい人もいませんでした。

学ぶといっても1年でできることではありません。1981年に1年だけ大学の予備課程

に入りました。24歳でした。当時、ソウル大学の工学部が郊外のほうにありまして、その在外国民教育研究所で、春から11月の終わりまで勉強。年が明けて、82年に延世大学の語学堂に行き、それほど良くもできないのに、先生との問答で愛嬌が良かったのか、できるように思われて卒業班に入り、1期を修めました。

午前中は研究所、語学堂に通って言葉と、社会や歴史の勉強。午後は韓国のお琴、カヤグムと踊り。お琴の師匠の李世煥（イセファン）先生か、先生の奥さまのどちらかが、2日に一度は何かしらの演奏会、それからムーダン（シャーマン）の儀式、踊りの公演等に連れて行ってくださいました。当時、李世煥先生は国立国楽院に勤めておられて、そこで催しがあると誘ってくださる。そうでない時は、奥さまが市場に連れて行ってくださったり。

コムンゴ（玄琴）のレッスンを生まれて初めて聞いたのです。李世煥先生がコムンゴのレッスンされているところを見ってしまうんです！そのすばらしさ！先生は、気が充実した状態で、作り出される音が、魂に、心に、ガツンと響いてきます。そうかと思うと、出ていない音まで聞こえさせ、聴くものの神経を研ぎ澄まさせる。琴線にふれるとは、まさにこのことを言うのでしょうか。

サムルノリを知ったのもその頃です。教会のひとつの間で、劇場ではなく、こぢんまりとした演奏会ということでした。そこに、今から思えば蒼々たる舞踊家、演奏家が来ていました。その特別な場所に、たった1年留学していた間に行けたのです。

金淑子（キムスクチャ）先生というサルプリの、後に文化財になられますけれども、その先生の踊りを見た時が、私がおの後の時間を、どう生きていくかが決まった瞬間でもありました。

それまで私が持っていたのは、かつて母たちに見た、生活に根ざしている、いとおしさのある舞。生活の波の中から出るような舞。生きることを支える踊り。それとは別に舞踊教育として、ある意味西洋化され、整理されたメソッドに満ちた舞がある。後で考えたらですけれど。

金淑子先生の踊りを見て、涙があふれて止まりませんでした。

涙が、あふれて、あふれて、あふれて……

その時に何か理屈ではなくて、探していたもの。これひとつとは思わないですけども、私の心を癒やして、私の心をわしづかみにして、そして「おまえの気持ちは分かるよ、分かるよ」と。力が入って、緊張して、いっぱいだったものがあふれたんです。その先生の舞が「大丈夫だよ」って、「分かっているよ、私は」っていうような。大きく包んで癒やしてくれる。そういう舞だったんです。

浴びるように見せていただいて、聞かせていただいて、体中が痺れるほど魅せられる。

韓国のシャーマンのお家に生まれた先生は、お父様から厳しく儀式的の芸能をたたき込まれたとおっしゃっていました。それは、誰にも真似のできない独特な世界観と技で観る者を圧倒します。もちろん、私は全くその世界に近づくことさえできないけれど、全く違うものしかできないけれど、ただ、この韓国の芸能をやり続けていこうと思いました。そしていつか、何か、自分が役に立てることがあるかもしれないと思いました。

メロディーでももちろん踊りますが、やはり韓国舞踊はリズムありきです。今でもやっとその一部を使って踊るのみですが、地方によっても、流派によっても、人によっても味が違う。だから誰から何を習うかによっても少しずつ違ってきます。そこをどう自分で取り入れていくかということは、大変な道りを行くことだと思っています。

しかし、それでもやはり、ずっとあるんです。2つの国のはざまというか、どちらももう混ざっている人間。その人間が韓国舞踊を踊った時に、もうそれもひとつのアイデンティティ。そうとしか、そうでないと、ないものねだりの物真似だけになってしまう。ですから、追い求めながらも「自分が踊りたい踊りとは」と常に自問自答しています。

韓国独特の味を追い求めながらも、本国の人が踊るよりも何かが薄いとか、何かが足りなくて、何かが増えているとか。あったとしても、私は私で「こういうふうに踊りたい」という自分の姿を、卑下もせず、淡々と。

そして、ここ（韓国舞踊教室チュムパン）に習いに来る人は、その人たちも自分のアイデンティティを探しに。私、アイデンティティなんて言葉は、普段はあまり使わないんです。でも、もうずいぶん前から思っていることですが、皆さん、やっぱり自分を探しに来るんですね。

だから、私は「韓国舞踊」と看板を立てていますが、それは種類としての韓国舞踊。どうぞ自分探しをしていってください。やめなくなったらやめていい。必要でなくなったら来なくていい。案外、韓国舞踊を踊っていると、自分を見つめる時間がとても大切になってきます。在り方、生き方というようなものが、どうしても踊りに作用してしまいますから。

ですから、華やかさに欠けるところもなきにしもあらずなんですが、なかなかそういうところが好きなので、その姿を、淡々とやる韓国人として、日本に縁があって、こうやって私はここで生まれて生きていく。これを死ぬまで続けていく。ただそれを生きていく。そういう人は世界中にいる。韓国人だけじゃない。いろんな人が淡々とその人の生活をして、自分がやりたいこと、できることをやっていく。存在する。

私にとって踊ることとは、私を生き抜くことだと思っています。

サムル打楽器奏者 李昌燮（いちゃんそぶ）

（インタビュー実施日：2020年8月29日）

韓国伝統音楽で、拍子のことを長短（チャンダン）といいます。打楽器が拍子の土台を作って、その上に踊りやメロディー楽器、歌が乗って行く。伴奏でありながら指揮者である。そういう役割をするのが韓国伝統音楽の打楽器です。もうひとつサムルノリという、4種（サムル）の打楽器（ケンガリ、チャンゴ、ヂン、プク）だけを使って1970年代後半に創作されたパーカッションがあるんです。それが私の専門です。

生まれは、1970年、広島県の庄原というところで、在日韓国人の3世です。小学生の時に広島市内に引っ越しましたが、ほぼ感覚的には日本人の意識を持って育ちました。高校生の頃、人権運動が盛んになる、そういう時代があって「あなたは韓国人だ」と。「韓国人として生きるとはどういうことなのか」というようなことを投げかけられる。先生達にすごく勢いがある時代でした。そこで「この伝統音楽の打楽器を打てば韓国人になれる」みたいな。そんなはずないんですけど、そういう言われ方をしながら、チャンゴを叩いたのが一番最初のチャンゴとの出会いです。その時は嫌々でした。

音楽は好きでギターを弾いていました。ブルース。黒人たちが鉄道を敷きながら作った、労働歌から発生した音楽ですけど、その即興性に惹かれていました。ところが、友人が習ってきたサムルノリのチャンゴの演奏を聞いて、ちょっと感動。もうちょっと正直にいうと、「これに一生かけてもいいかもしれない」って思ったのが24歳で、25歳にはもう韓国に渡ったんです。今振り返ると若かったからできたことですね。

サムルノリを創設した先生は4人いるんですけど、ケンガリの李光壽（イガンズ）先生。先生がグループを離れて、ソウルから200キロぐらい南に下りたところに、芸術村を作ろうと、まずはテントを張って。そのテントを張り終わったぐらいの時に行ったんです。何も無い。山にテントしかない。下は地面。そのうち板で床を張りましたけど。冬は枕元に置いておいたペットボトルが凍ってました。

先生は会ったその日から演奏させてくれました。テントのすぐ下の方で新築の家があるというので、お祝いのお祈りの歌を先生が歌う、その伴奏を、行ったその日にした記憶があります。打楽器だから、リーダーさえしっかりしていれば、下手な子も引き立ててあげられる。失敗しても笑いに変えたり、和ますために使ったりできる。私自身は一生懸命演奏するんですが、先生はどんと構えて、うまく操っていたんじゃないかな。

最初はサムルノリも即興性が面白くて、以前やっていたブルースと同じ感じだと思っていたんです。自分のその時の感情に合わせて自分を表現できる、みたいな。今は考え方が違ってきています。同じ「即興」という言葉を使うにしても違う考え方のほうが面白いんじゃないかなと思っています。

自分の感性とか、個性で演奏するって実はすごく浅いことなんじゃないかなと思って。音をちょっとずらして打ったら、それが個性になるわけでもない。それより、長短をきっちり捉えて演奏する方が、継承することになるし、その方が聴衆にも伝わる。

伝統音楽って一代でできる音楽ではないので。もっとずーと長い時間をかけて長短が継承されてきていて。その中で、自分が今の時代にあって、個性とか、自己表現とかっていう余裕なんてないというか。そっち、今要らないかな。なんで人はこの伝統音楽を聞いて、ため息が出る瞬間があるのかとか、なんで聞く人たちの感情に訴えていくのか、と考えたときに、伝統音楽に関しては、個性は関係ないんじゃないかっていう気がとってもして。個性はできるだけ消えてしまったほうがいいと思っているんです。「誰が打ってるんだろう、この音、この正確で心地のいい音は」ってなるほうがいいんじゃないかなって思ってる。

それに、サムルノリは4つの楽器で演奏するんですね。さっき先生は指揮者の役目をするって言いましたが、役割があるんです。各自が好きにやるんじゃなくて、各役割のパートをバランス良くやる。そうすれば、それぞれの楽器の力が発揮できる。音楽が成立していく。それなら役割に徹したほうがいい。銅鑼のようなヂンという楽器があるんですけど、音を包む役割をします。打つ機会は他の楽器より少ないです。気が小さいからって包む役割をせずに、小さい音でリズムにだけ合わせて打つと、これはまた困るんです。他の楽器がうるさくなっちゃう。その役割を全うしてくれるっていうことが必要になってくる。楽器の打法的な技術が身についても、役割の部分とか、バランスが分かっていないと、また音楽が成立しない。

若い頃は、ただがむしゃらに一生懸命やってたのが、それでは足りない。長短を理解する、役割に徹するとか。先生たちは何ができるのかっていうと、伝統音楽全般の打楽器が全て打てるわけ。歌も、踊りも全て理解して伴奏もできる。そういう人たちが韓国の各地方にあるプンムルノリっていう、各村々の盆踊りみたいなものを整理して、いいところを取って、再構築した音楽がサムルノリなので。この再構築されている音楽を一生懸命練習すればできるっていうものじゃないんです。それじゃあ全然足りない。

どういう言い方がいいか分からない。一回ごとに打つリズムに対してどれだけ正確に打つのか。それを全体から、その1個の音を捉えて打つのか。表現というより計算して。大きな目標のところに到達できるように音を組み立てるっていうことに興味が出てきたというのが今の僕。そこに入ったところ。だから、また変わると思います。

あと今は、先生は、そのテントを張っていたところから50キロくらい西の禮山（イエサン）という先生の故郷で、廃校をサムルノリの道場にしています。グラウンドも芝生になって、その地域で一番きれいじゃないかと思うぐらいすごくきれいな所です。

伽耶琴（カヤグム）奏者 張理香（ちゃんりひゃん）

（インタビュー実施日：2020年8月18日）

父は在日1世で慶尚北道の出身です。母は東京生まれ、東京育ち。私も1960年に東京で生まれ、東京で育ちました。音楽が好きで、4歳からピアノを始めました。ただ思い起こせば、母方のおばあさんが韓国の伝統音楽をよくレコードで聴いていましたから、自然と耳にしていたのかもしれませんが。でも私は高校生ぐらまで、ずっと西洋音楽ばかりを好んで聴いておりました。

ある日、最初の先生となる池成子（チソンジャ）先生のカヤグムを聴いて、民謡「アリラン」でしたが、感動しました。これこそ一生をかけてやる楽器だと思いました。すぐに弟子入りしたということです。20代前半ですから始めた時期としては遅いのです。

池成子先生のお稽古はカヤグムだけでなく、踊り、打楽器、歌と、韓国の伝統芸能に関係するものは全て同時進行でした。もう、わけが分からないまま「私はカヤグムがメイン」と自分に言い聞かせながら、ほぼ毎日のように先生のところに通ったわけです。

池成子先生は口伝（口承伝承）でしかやりません。はじめのうちは平均律ではない韓国固有の伝統音階・音程になじめなくて、頭がおかしくなりそうになりました。平均律の五線音階の音程を、完全に捨てなくてはいけないと思いました。

主人がピアニストで、もともとクラリネットで音大に入って、在学中にピアノに転向した人です。私が気持ち悪いと思っている音程感のことを理解してくれました。「自分の中で核心となる基音を持っていれば大丈夫なんじゃないか」とアドバイスしてくれて。あるとき韓国の宮廷音楽の合奏を聴いていたときに、音律の核心のようなものが掴めた感じがして、その民族が持っている確実な音程感というのがだんだん身に付いていくように感じました。そこからは気持ち悪さもなくなっていきました。

五線譜は記録でしかない。覚えるための記録としてはいいんですけど、特にビブラート（ノンヒョン、弄絃）の高さは曖昧にしか書き表せない。耳で捉える方が確実なんです。目で見たものは結局目の記憶となります。次の演奏のときも、いつもその音みたいになる。音を聞いて譜面が見えてしまう。つまらない演奏になっていく。

一方で、口承伝承で習うということは、1回にほんの少ししか進まないんです。1フレーズやって、また次の週に1フレーズ。ひとつの作品に到達するのに、とんでもなく時間がかかります。なかなか曲の全容が見えない。私は全容を掴みたくてテープを聴きます。そうすると、先生が教える前から、次のフレーズを私が知っていたりするんですね。そういう時はやっぱり先生は嫌がりますよね。だから教え方や覚え方、記録の仕方が変われば演奏も変わっていく。それは仕方のないことでもあるんです。

最初は、人間文化財である池成子先生のお母様が作った、成錦鸞（ソングムニョン）

流でしたが8年ほど経った頃、咸洞庭月（ハムドンチョンゴル）流の演奏を聴き感動して涙が止まりませんでした。そこからほぼ独学で咸洞庭月流を追求してきました。確認のために韓国へ行き李王職雅楽部¹⁾出身の大長老先生方に聴いてもらったりしました。

今、私が主に取り組んでいるのはカヤグム散調といって、民俗音楽なのですが、李王職雅楽部出身の李昌奎先生の宮廷音楽のカヤグムの演奏を目の前で聴いたとき、ノンヒョン（弄絃）のかけ方が繊細で、素晴らしかった！その先生がご存命の間に習いたいと思って、10年ぐらい韓国に通いました。年に2回は韓国へ習いに行き、あとは日本で独学です。

メインはカヤグム散調なんです。それをより深く演奏したいがためにコムンゴを習い、宮廷音楽も習う。肉付けのためです。深いノンヒョン（弄絃）を弾くための多様性ということにおいて助けになるのです。カヤグム散調の魅力のひとつは、長い呼吸のゆったりしたところから始まって最後、早いパッセージまで行く。その持っていき方、エモーショナルな部分を絃に託す、そういう魅力があります。

昔の先生方の演奏というのは型にはまっていない魅力があります。このカヤグム散調をすべて演奏すると1時間です。「韓絃楽・滅紫月（けしむらさきのつき）」という自主企画のコンサートで演奏しますが、1時間、観客を引っ張らなくてはいけない。意気込みと思いがなければ最後まで行きつかない。昔はそういう演奏が普通だったわけです。

それを日本でやるのですから困難があります。でも、そういう活動をしてきたということです。常に研鑽していないと弾けません。だから、常に研鑽して今年は何のぐらいつまで行ったか、音がどこまで深まったか。それは自分にしか分からないことなのかもしれませんけれども、そういうものだと思ってやっています。楽しみに、真剣に聞きに来てくださるお客様がいてくださることが、とてもありがたいことです。

ですから演奏を聴いて、この先生のこの音楽を追求したいと思って取り組むんですけども、それは先生と全く同じ演奏をするということではない。同じにはなりえない。でも、先生が教えたひとつひとつの呼吸感というものが残ります。たとえば、不思議な

1) 山本（2009：193）によると「現在、韓国で雅楽を伝承しているのは、「国立国楽院」1951～）という国家機関である。その沿革を辿ると、はるか新羅時代の「音声署」まで遡ることができるため、約1400年間の歴史を持つ機関だと言われる。しかしながら、その間、機関の名称、雅楽の演奏やその内容などは時代ごとに変化してきた。なかでも、朝鮮時代（1392-1910）には王朝文化が開き、王室の儀礼や宴などで雅楽が積極的に用いられたが、日本による植民地時代（1910-45）に入ると政治体制の変化から、雅楽のあり方が大きく変わった。まず、王室の崩壊により、機関自体が「李王職雅楽部」（1911-45）という名称で日本の組織に編入され、楽師たちも日本の公務員として位置づけられた。」なお、李王職とは「日本の宮内省に置かれ、李王家の家務を扱う部署」（同書、p.194）である。

ことに、私は今、咸洞庭月流をやっているのですが、韓国の先生に「成錦鳶流をやっていたね」と言われたことがあります。やはり最初に教えてくださった池先生の基礎が染みついているということなんです。先生から習って、それをかみ砕いて自分がどう持っていくかと、そういうふうにしなない限り、ものにならないと思います。

私は、この日本の社会でしか育っていないんですけど、韓国人のアイデンティティだとか、そういうことでもないんです。ただ音楽をやりたい。何と言えがいいんでしょう。思いを、ばあぁぁと出せる！ そういう演奏がしたいんです。

おわりに アイデンティティの多角的視点と今後の展望

三人の韓国伝統芸能従事者、それぞれが辿ってきた経緯と足跡は、当然ながら全く異なる。それでも、共通して言えることは、新しい出会いと、それをきっかけに動き出す、それぞれが属する集団と個の調整過程の只中にあるということである。あるときは個の面が強く意識され、顕在化する。また別の場面では集団や全体性が前景化され、重視される。集団は家族やクラブ活動のような、小さな、比較的成員が固定された単位であることもあれば、稽古場や教室、演奏会などのように中規模で、成員が入れ替わる実践共同体レベルのものもある。

さらに国家や国際社会のように、より抽象的な「想像の共同体」(Anderson 1983=2016)であることもある。それは、インタビュー以前に筆者が想像していたような、韓国(発祥の地)と日本(実践の地)というような単純な図式には、まるで収まらない。インタビュー中の語りは、抽象度、規模、流動性においてさまざまな集団に重層的に参加し、集団内の一員であることと個であることの均衡点を模索し、それを経験として蓄積した上にある「今、ここの私」について、その断面を切り取って聞き手に呈示する行為ともいえよう。

こうした各人の来し方の語りにどう向き合うかについて、文化人類学、社会言語学、コミュニケーション学の3つの学術領域からのアプローチを、その差異に着目して提示してみたい。ただし、学問間は相互参照が活発に為されているので、以下に述べる観点は、相互排他的というわけではないことをことわっておく。

文化人類学では、かつて文化とアイデンティティが同義に扱われ、また、「特定の集団によって共有され後天的に身につけるもの」とされた文化が、同様にアイデンティティにも求められた歴史がある。そこでは当然のごとく、人びとが暮らす居住地との結びつきは所与とされ、固定化されたカテゴリーが自明視されてきた。パフォーミングアーツは、特にそれが伝統的なものである場合、国家表象との結びつけられ方が問題となる。

たとえば、「日本舞踊＝日本＝日本人＝和服」といった一連の関連付けである。表象による解釈を排し、舞や演奏といった身体実践に注目する非表象理論からのアプローチも提案されているが（e.g. Morton 2005）、国名を冠したジャンルとして展開される「韓国伝統芸能」のようなパフォーマンスアートの場合、表象との結びつけられ方は引き続き、個人個人のアイデンティティのゆらぎ（安定・強化させる場合もあれば、変容・弱体化させる場合もある）を誘発させるものとして関心が寄せられるところとなるだろう。

社会的な文脈における言語使用としての談話（discourse）に注目する社会言語学では、アイデンティティは語る内容と語られ方のセットで提示されることに関心を寄せる。特に昨今では、語り手が特定の内容・話題について、どのように語ったかの連環に加え、語り中に引用される他者の発言から、話者が他者の属するカテゴリーをどのような集団としてみなしているか、ひいてはより広い語り手の主観的意味世界の中で、どう自身を位置づけているかを知る手掛かりとしてインタビューや会話場面の談話分析が行われている。たとえば、今回、短くまとめて収録した三者のライフヒストリーの中で、引用符「」に括られた言葉は、配偶者、師匠、人権活動家、聴衆など、さまざまな他者の「声」である。誰のどの「声」がどの文脈で選択されるかは恣意的（discursive）で、そこには架空のものも含まれる。そして、語り手は彼らの「声」を借りて（演出して）、その内容と語り方でもって、やはり自身の位置やありようを呈示するのである。

コミュニケーション学でも、さまざまにアイデンティティ理論が提唱、参照されている。そのひとつであるシンボリック相互作用論は、アイデンティティはシンボルを介して交渉される流動的なものであると捉える。たとえば、今回のインタビュー場面であれば、語り手は聞き手の反応を見ながら、説明をより詳細にしたり、専門用語を補足説明したりと加減する。やりとりを通して呈示したり、されたりする自己・他者規定を受け入れたり拒絶したりする。ここで言うシンボルには、沈黙や顔の表情など、非言語の手がかりも含まれる。本論に集約したインタビューのまとめは、語り手側の発話だけで編集しているため、例示することは出来ないが、話題を転じたときに差し挟まれる語り手の「〇〇はご存知ですか？」といったちょっとした確認や、「今回、演奏を初めて聞きました」といった聞き手の経験の表明が、双方のアイデンティティ調整の契機として注目される。

まとめると、国際移動の只中にあるパフォーマンスアーティスト従事者のアイデンティティの諸相は、表象をめぐる語り（内容）、その語り方（言語使用）、参考者間の相互作用という多角的な観点から紐解いていく余地がある。そうしたアイデンティティの捉え方の多様性を、芸能活動の国際移動にかかわる人びとの語りに見出すことは、彼／彼女らが各々の現在の立ち位置を見定めたり、将来的なありようを展望したりすることに寄与す

韓国伝統芸能従事者のライフストーリー 演者としてのアイデンティティに注目して

ることが期待される。また、異なる足跡を辿ってきた人びとが舞台を共に構成する過程の経験的調査に取り組んでいくことによって、差異を創造に転換する上でのアイデンティティの働きについての示唆が導き出される。引き続き、詳細なインタビューデータの分析を継続し、追加の調査にも取り組んでいくこととしたい。

謝辞

コロナ禍という社会不安の中、本研究のインタビューにご参加くださった韓国伝統芸能従事者の方々に心より感謝申し上げます。また、草稿の段階で貴重なアドバイスをくださいました文化人類学者の高正子先生（神戸大学）、鳥塚あゆみ先生（関西外国語大学）、アイデンティティ研究者の末田清子先生（本学部）に御礼申し上げます。このインタビューは青山学院大学国際政治経済学部附属国際研究センターの助成を受けて実現しました。関係各位に感謝の意を表します。

引用文献

- Anderson, B. (1983=2016) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Morton, F. (2005) Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces, *Social & Cultural Geography* 6 (5): 661-676. DOI: 10.1080/14649360500258294
- Rogers, A. (2015) *Performing Asian Transnationalisms: Theatre, Identity and the Geographies of Performance*. Oxon: Routledge.
- Rogers, A. (2018) Advancing the geographies of the performing arts: Intercultural aesthetics, migratory mobility and geopolitics, *Progress in Human Geography* 42(4): 549-568.
- Rose-Redwood R. & Glass M. R. (Eds.) (2014) *Performativity, Politics and the Production of Social Space*. Oxon: Routledge.
- 猿橋順子 (2020) 「在日コリアン音楽家の文化実践に見る『表現のカタチ』」*Aoyama Journal of International Studies* 7: 1-14.
- 山本華子 (2009) 「韓国近現代の雅楽——李王職雅楽部を中心に」 神野藤昭夫・多忠輝 (監修) 『越境する雅楽文化』 (pp.193-211) 書肆フローラ