

韓国のパンソリ

—語りの様式と語り手—

一、パンソリとは—語り物としての特質—

1. 語りの空間

パンソリとは何か、語り物としてのパンソリの特質はどのようなものであろうか。その語りの場面を一幅の画にあらわした「平壌図」(八曲屏風)は、語りの空間を理解する上で貴重な絵画資料である。⁽¹⁾

場所は平壌の大同江、その中洲の島で催された平壌監司(平壌の地方長官)の赴任祝宴、当代切つての名唱卒興甲^{モフンガブ}が招かれ語りを披露する画。貴重な資料であるが、絵の真中を見ると、畠にして四五枚ほどの敷物の上に語り手が立ち、扇を振り上げ熱唱している。彼に斜めに向き合い坐った太鼓を打つ人物がいる。そしてその周囲三方を、聴衆が取り囲んでいる。絵の右手の方には、酒や酒肴を並べた大膳を前に、監司や官僚ら数名

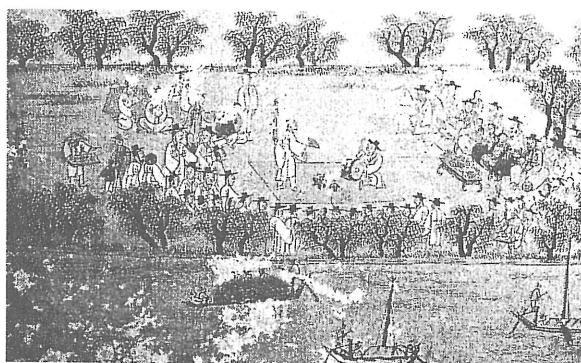


図1 「平壌図」(ソウル大学校附属博物館所蔵)

邊

恩田

が坐り、語りを聴いている。野外におけるパンソリの生きた語りの空間が見てとれる。

このように、パンソリの語りの空間には、
〈語り手〉(太鼓打ち)
〈聴衆〉がいる。パンソリの「パン」という語には、多くの人が集まっている場空間という意味がもともとあります。そうしたパンで「ソリ」が語られることから「パンソリ」と呼ばれます。

れるようになつた
ようである。

また朝鮮王朝時

代には、両班家で子

弟が科挙及第した

時、祝宴として「聞

喜宴」を催すこと

があり、市中を練

り歩いて披露する

「三日遊街」も行わ

れたが、その時に

も広大が招かれて、

ソリを聴かせた。

そのほか、両班や

官僚の誕生宴や還

暦祝いといった祝

宴に招かれること

が多く、実力ある

語り手は、両班の

最雇を得て財を建築

いたともいう。

たとえば、一九九三年に大ヒットした韓国の映画「西便制」(邦題は「風の丘を越えて」)において、村の長者が、自分の誕生



図2「全州世界ソリ祝祭」での公演（2002年）

日に語り手を呼ぶ場面がある。農民たちが、あの長者は毎年ソリクンを呼んでいるが、この頃は落ちぶれて旅回りの広大を呼んだらしいぞ、と噂をする場面のあと、長者の屋敷の庭に「ざを敷き『春香歌』を語る場面が続く。演目は「暗行御使の出遣」。両班の子息李夢龍が科挙に及第し、誉れ高い暗行御使となつて悪政を処断し春香を救い出すぐだりは、両班の誕生祝いにふさわしい演目である。

このように庭や広場、市や大道など、人が多く行き来し集まる場所で、パンソリは演じられていた。また、野外ではなく室内で語る絵も残っていて、風俗画集『箕山風俗図帖』(一九〇末・箕山金俊根作・ドイツ・ハンブルク民族学博物館所蔵)に収まる絵は、小規模の宴席での語りの様相を伝えている。

2. ソリの語義

パンソリの「ソリ」という言葉は、歌一般をさす「ノレ」と、明確に区別される。「ノレ」が「歌」「唄」「謡」と訳せ、人間の発する声に限定されるのに対して、「ソリ」は、人間だけでなく自然界のあらゆる音・声を含む語としてある。したがって、鳥の鳴き声であるとか、風の音、水の流れといったものも「ソリ」で表現することが、パンソリの語り手に求められることがある。

語り手が出す聲音は、聲音の高低によって七種、音色によつて十二種、聲音変化の様態によつて三十七種などに分類され、

それぞれ名称が付いて弁別されている。⁽²⁾

3. ソリクンと鼓手

パンソリを語る人物語り手は、どう呼称されたのであろうか。現在の韓国では、一般的に、「唱者」^(チャニャンシヤ)あるいは「ソリクン」と呼んでいるが、朝鮮王朝時代には、「広大」^(クワンドア)「倡優」^(チヤンウ)「倡夫」^(チヤンブ)「歌客」^(カゲク)といった語が用いられていた。

「広大」というのは、もともと仮面を意味する語である。そこから仮面をつけて神祭りをする人物も指すようになり、朝鮮時代後期には、演戯者・芸人・役者などの意味で使われていたことが文献から知られる。「ソリ広大」^(クワンドア)という語が、資料や口伝に残っているが、これは、曲芸や綱渡り、仮面劇の芸を見せる才人広大と区別して、「ソリ」を演じる演戯者という意味あいで用いられたものである。広大の語には、歴史的に卑賤視の意味が付加されていたことには留意しておきたい。「倡優」というのは中国での呼称で、文献にしばしば出てくる。「歌客」は、長者や両班の家に招かれて語りを披露した客という意味で用いられた語である。そして、実力があり人気の高い語り手を「名唱」と呼び、大きい業績を残した名唱には「国唱」の称号が付されている。

さて、もう一人、太鼓を打つ人物は「鼓手」と呼び、パンソリは、この二人によつて演じられる語り物である。すなわち「二人連れの語り物」といえる。

文人尹達善（ユンダルソン）（一八二三～一八九〇）が残した資料「広寒樓樂府」（一八五二年成立）には、パンソリについて的確に説明した記事が見える。

我國倡優之戲 一人立一人坐 而立者唱坐者以鼓節之
我が国の倡優の戯は、一人立ち一人は坐す。しこうして
立ちたる者は唱じ、坐したる者は鼓を以てこれを節うつ
このように、文人尹達善は、パンソリの演者を「一人だと把握し、二人それぞの役目についても、明確に捉えていた。

日本の平曲を語った琵琶法師が「二人連れ」であつたという重要な指摘はすでに先学によってなされ、絵画資料から語りの様態などをさぐるそれらの研究は、パンソリを把握する上でもきわめて興味深い示唆を与えてくれる。

パンソリの場合、ソリクン（語り手）は語りを、鼓手は楽器の伴奏を担当、というよう役割が決まつていて、それぞれに、専門的技芸が求められるといえそうだ。

しかし、二人が対等な関係にあつたとはいいくらい。かつて、鼓手はソリクンより低く見られ、その待遇に差別があつたといふ。招かれたソリクンが、駕籠や馬に乗つて行く場合でも、鼓手は自分で太鼓をかつぎその後から歩いて行き、報酬もソリクンよりはるかに少ないのが、実際のところであつたというのである。

しかしその一方で、「一鼓手一名唱」という言葉が伝わつてゐることは、注目すべきであろう。その意味するところ、まず

名人級のすぐれた鼓手がいて、その次に名唱が生まれるという

こと、あるいは、いくら名唱の腕をもっていても、すぐれた鼓手がないければその実力は發揮されない、ということになろう。つまり、二人の演者のうち、鼓手の重要性を強調した名言なのである。この鼓手がはたす役割については、後項で触れる。

4. 演唱の様式

パンソリの場合、語り手はどのように語るのか、その演唱のあり方を見ていただきたい。パンソリは、語り方によつて、〈アニリ〉〈チャン〉〈トソブ〉の三種類に分けることができる。

〈アニリ〉といふのは、太鼓の伴奏がない語りをいう。音曲を伴わないわゆる素語りにあたる。アニリでは、物語の筋展開を述べたり、状況・場面の説明をし、また登場人物の対話の部分であつたりする。その辞説（本文）は、比較的短いものである。

これに対し〈チャン〉は、太鼓の伴奏があつて、その曲節にのせて演唱する部分をいう。チャンは、ひとまとまりの辞説からなる。

以上の、アニリとチャンの中間形態といえるものが、〈トソブ〉である。アニリの終わりのところから始まり次のチャンへとつなぐ、太鼓伴奏がない語りを、トソブと呼んでいる。トソブでは、太鼓の伴奏はつかないけれども、語り手が自由に節をつけ歌うように語るところであり、きわめて短い。トソブは〈チャ

ンジヨ（唱調）とも呼ばれる。

以上の三種は、実際の語りにおいては、必ずアニリから始まり、アニリ→チャン→アニリ→チャン→アニリ……

の交替で、語りが進んでいく。ところが、合間にトソブが入ることがまれにあって、

アニリ→トソブ→チャン→アニリ……

というパターンも出てくる。パンソリは、この様式によつて演唱されていくのである。

しかしやはり、語りで重要なのは、太鼓の伴奏をともなつて歌われる〈チャン〉の部分である。一作品中に数十にもなるチャンをつないでいく役割を、アニリが果たす。アニリとチャンは、語りにおいて果たす機能も異なつてゐるわけである。そしてチャンは、次項でみる〈調〉と〈長短〉にのせて歌われる。

5. 調と長短

調といふのは、語りの旋法、トーンのこと、大きく羽調・平調・界面調の三種がある。羽調は、雄壮で厳格、悠々たる男性的な調格。平調は、明るく和平、正大な調格。界面調は、悲しく哀怨感ただよう調格で、女性的な調格といえる。

長短（チャンダン）といふのは、拍子・節・リズムと理解してよいが、厳密にいえば「リズム周期」⁽⁵⁾といふのが正しいところである。パンソリの長短には八種類（セマチを抜いて七種と

もする)がある。チニヤン・チュンモリ・チユンヂュンモリ・チャジンモリ・オンモリ・オツチユンモリ・ヒイモリ・セマチである。

このうち、「チュンモリ」が基本となる。チュンモリは、「人が普通に呼吸をして歩く速さ」であり、もつとも多く使われる。これを軸に、少しづつ早いテンポになり、最も早い長短がヒミモリである。最初のチニヤンは、チユンモリよりもゆつたりとした拍子である。また、オンモリは道士・僧侶・將軍・虎などが登場する場面で、オツチユンモリは和平正大な雰囲気を出す場面など、特異な使われ方をする。これらの長短は、それぞれの basic 拍子(これを原拍といふ)に加えて、裝飾音がついたり多様に変奏されることで、微妙なりズム変化や多彩な音色を表現することになる。

重要なのは、この長短と調が調和をなすということである。

長短・調の組合せが、物語の状況・場面にふさわしくなされる。⁽⁶⁾すなわち、登場する人物によって、その感情変化によって、物語の場面・状況いかんによつて、組み合わせが選択されるのである。典型的な組み合わせ例をいくつか挙げると、たとえば、チニヤン・羽平調は情景をゆつたりとのどかに描く場面。同じチニヤンを界面調で語れば、哀切感に満ち涙をさそう悲劇的場面。チュンモリ・羽平調ならば、英雄的・人物の悠々たる場面。同じチュンモリでも界面調で語れば、哀切ただよう、悲壮な状況。チヤジンモリ・羽平調は、緊迫し激動的な事がらが起ころう。

ところが、実際のなまの語りを数多く聴いてみると、こうした組み合わせは、同作品であつても、語り手によつて同じとは限らないことが知られる。つまり実際には、語り手独自のアレンジがなされたりして、規範性は比較的ゆるやかであることがわかる。

パンソリは「^{ソリ}聲音をあやつる芸術」だともいわれるが、それは、このような〈長短と調のハーモニー〉が織りなす語りの表現力、演劇的ともいえる演唱の方法にあるのではないかと思われるのである。「聲音で演じる芸術」、それがパンソリである。そしてこうした総合的な表現力が、作品の味わいや出来ばえを決定することになる、といえそうである。

さて、以上見てきたような、ソリを自在に駆使できる境地を、〈得音〉⁽⁷⁾と言ひ表している。

申在孝(シンドギョ)⁽⁸⁾は、短歌「⁽⁹⁾広大歌」において、自らの語り手論・パンソリ理論を披瀝しているが、得音について、「得音」というは、五音を分別し、六律を変化させ、五臓より出づる⁽¹⁰⁾声をば、思うがままに紡ぎ出すこと」だと説明し、それは非常に難しいことだと述べている。実際そのようなレベルに至るには、数十年にわたる血の出るような修練・研鑽が必要だと、名唱たちは述懐している。

6. ノルムセ

このように、語り手唱者は、〈聲音で〉演じるが、また〈体で〉

も演じる。それが「ノルムセ」である。ノルムセとは、語りながら行う演劇的動き、所作、身ぶり、舞踊的動作のことをいう。バルリムとも呼ばれる。この時、手に持った扇（「合竹扇」という）や小布（ハンカチのようなもの）が、小道具として活用されることになる。

身体の動きを使って、語り物の作品はどう演じられるのであらうか。申在孝は、前掲「広大歌」のなかで、「ノルムセといふは、味わい深く趣あふれ、一瞬のうちに千態万象を、神仙となり鬼神と変わる千変万化で、座上の風流豪傑に見物なさる老少男女を、泣かせて笑わす」ことであり、その味と趣を出すことは難しい、と説いている。神仙にも鬼神にもたちどころに変じるわざ、それがノルムセだというのである。

このノルムセについての認識が、語り手によつてさまざまであることは興味深い。たとえばパク・トンジン（朴東鎮）名唱は、滑稽・諧謔味あふれる即興の語りを得意とし絶大な人気を得た語り手であり、そのノルムセを楽しみにする客が多かつた。たとえば、作品『フンボ歌』のなかで、燕の恩返しのひざごから米があふれ出て、ひもじいフンボ一家はさつそく白米を炊いて食べるという一ここまで、彼は、ご飯をわしづかみ、空中に放り投げては食べ放り投げては食べるノルムセを誇張し演じて見せ、聴衆を大いに笑わせ喝采を受けるのを、筆者は実体感したことがある。⁽⁸⁾

ところが、キム・ソヒ（金素姫）名唱の場合、ノルムセはあまり演劇的になつてはだめで、舞踊のようであるべきだと説く。度の過ぎた身振りは控えるべきで、優雅なノルムセでなければならないと主張している。⁽⁹⁾

また、オ・ジョンスク（吳貞淑）名唱などは、演劇的なノルムセを評価する語り手である。これはおそらく、師のキム・ヨンス（金演洙）名唱が、パンソリを演劇舞台にのせた「唱劇」のジャンルを大成させた語り手であることと、関係があるう。このようにノルムセにも、語り手ひとりひとりの味わいの差異、独自の芸風というものがあることがわかる。芸風の違いがあつてもなくとも、聴衆（「座上の風流豪傑に老少男女」）を楽しませ、「泣かせて笑わす」のがノルムセだと、「広大歌」は教えている。

いづれにしても、パンソリは、聴いて楽しむとともに、見て楽しむ語り物であるといえよう。視覚に訴える〈見せる〉語り物なのである。

7. チュイムセ

パンソリを楽しむ聴衆は、しかしながら、受動的に楽しむことだけには終わらない。聴衆は、〈チュイムセ〉という手段を持っているからである。

チュイムセというのは、合いの手のことである。その種類に、「ウイ」、「オルシングー」（よいさー）、「クロッヂー」（そうだ、そともー）、「チョッター」（いいぞ、うまいぞー）などがある。

聴き手は、語りを一方的に聴くことに終わらず、このチュイムセを投げかけることで、〈語り〉に参加し、語りを共有することができる。もともとパンソリの語りの空間が平面であつたことが、こうした〈語りの場の共有〉を可能たらしめたのである。ですが、チュイムセを通して、聴き手もまた、積極的に場を創ることもできるわけである。

この意味で、パンソリは、語りの空間の構成員である〈唱者〉と〈鼓手〉と〈聴き手〉の三者が、互いに交流し調律しあい影響しあう雰囲気の中で、成立し創り出されていくといえよう。ところで、チュイムセは、あい方の鼓手が、聴衆よりも積極的に行う。たとえば、語り手の調子が出ない時、あるいは聴き手側の反応がよくないとか、場の雰囲気が沈んで今ひとつ盛り上がりがない時など、鼓手は、意図的にチュイムセを入れることで、唱者を元気づけ、場を盛り上げていくという、きわめて重要な役割を果たすのである。

8. 鼓手の役割

このように、鼓手は、単なる楽器演奏にとどまらない重要な働きを演じる。鼓手の役割を擧げるなら、次の四つが指摘できよう。
①伴奏、間奏をする。いわば共演者の役割。
②調子合わせをして、語りの指揮者の役割をはたす。
③語り手の相手方をつとめ、共演者にもなる。
④チュイムセを入れ、演出家の役割をはたす。というまさにマルチパワーの働きをする。



図3 韓成俊名鼓手(韓国国立国楽院提供)

にもかかわらず、残念なことに、唱者にくらべ鼓手についての記録は稀である。次に、歴代の〈名鼓手〉といわれる人物をあげてみよう。

チヨン・ウォンソプ（丁元燮一八七三～？）鼓手は、「鼓仙」という贊辞でその卓抜した技芸が讃えられた名人であった。ハン・ソンジュン（韓成俊一八七四～一九四二）鼓手は、「大

鼓王」と激賛されたが、八歳の時から太鼓を習い、すでに一七才には鼓手をつとめ、後で見る五名唱時代に、五人の名唱の鼓手をつとめ、最高の評価を受けた人物であった。

キム・ミヨンファン（金命煥一九一三～一九八九）鼓手は、それまでの鼓法理論をまとめたことで特に注目される。それにれば、パンソリ太鼓の長短がはたす機能は、「押して、のせて、結んで、解く」ことをしなければならないと説く。最後の

「パンダ」（解く・解き放つ）というのは、巫儀・巫歌の「プリ」と同様、朝鮮民族の芸能・民俗文化の本質⁽¹⁾を明かす重要なキーワードであり、それがパンソリの音楽でも重要な機能していることは大いに注目すべきことである。

ところで、映画『西便制』（邦題「風の丘を越えて」）に、この理論が使われていることはほとんど知られていない。放浪の語り手である父親が、太鼓がいつまでもうまく打てない息子に教えさとす台詞のなかに、右のことばが巧みに引用されているのである。

9. 作品

パンソリの作品が、少なくとも十二あつたことが、宋晚載の「観優戯」（成立一八四三年頃）の記録からわかるが、『春香歌』『沈清歌』『興甫歌』『水宮歌』『赤壁歌』『卞ガンセ打令』『襄裨将打令』『雍固執打令』『江陵梅花打令』『雄雉打令』『曰字打令』『假字神仙打令』である。

このうち、伝承が途絶えた作品があり、現在に至つては、「五

歌」とよばれる五作品がもっぱら多く上演されている。しかしパク・トンジン（朴東鎮）名唱が『卞ガンセ打令』『襄裨将打令』『雍固執打令』『雄雉打令』を復元公演するなど、失われた作品の復元が試みられており、創作パンソリの諸作品も含めて、今後、演目数はさらに増えると思われる。

作品の主題については、儒教の「三綱五倫」（孝・忠・烈・友愛・兄

弟愛）・義とするのが一般的である。『春香歌』は「烈」がテマで、妓生の娘春香と両班子弟の恋物語。身分の違いをこえて愛をつらぬく烈女の物語。『沈清歌』は「孝」で、父親の開眼を願つていけにえとして身を売った孝行娘沈清の物語。説経「松浦長者」との類似が注目される。『フンボ歌』は「友愛」、ファンボ・ノルボ兄弟と燕の恩返しの話からは、昔話「腰折れ雀」など東アジアの民間説話との比較が興味深い。⁽¹³⁾『水宮歌』は「忠」、龍王に忠義なすっぽんと賢いさざぎの物語である。これも日本の「猿の生き肝」をはじめアジアの視点から研究すべき課題となっている。『赤壁歌』だけが、いわば中国ダネによるもので、羅貫中の『三国志演義』から、「赤壁大戦」のくだりをパンソリに仕立て直した作品である。

しかし、これらの三綱五倫は表向けの主題であつて、滑稽・諧謔・戯画・風刺の笑いが、パンソリのいま一つの主題であり、味わい所であるのは、パンソリの本質を見きわめる上で、きわめて重要であろう。

二、〈語り手〉から見たパンソリ略史

パンソリの唱者や鼓手の姓名や人物のことが文献資料に記録されることは、きわめて稀である。ことに古い時代のパンソリ唱者に関連することがらを記した文献が少なく、歴史研究に困難をきたしている。これまでの研究によつて、最も古い唱者に

については、次の①から④の名前が、現在のところわかつている。

①河殷譚……「甲申完文」（広大集団の訴状文・一八二四年）に記された広大の代表者。

②高宋廉卒……申緯「觀劇絶句十二首」（一八二五年作詩）に見える。

③禹春大・権三得・牟興甲……宋晚載「觀優戲」（一八四三年頃成立）に見える。

④河漢譚・崔先達……鄭魯湜『朝鮮唱劇史』（一九四〇年）に唱者の嚆矢として記される。

②に「高宋廉卒」とあるのは、高壽寛・宋興祿・廉季達・牟興甲という唱者をいう。④の『朝鮮唱劇史』には、総数八十九名の語り手が収録されるが、その出身地を見ると、全羅道が六十名と圧倒的に多いのは、パンソリ發祥の地が湖南（全羅道）であることから納得できる。しかし忠清道出身が二十五名、慶尚道出身十四名になり、他道出身者も多かったことは留意すべきであろう。

一九〇二〇Cのパンソリ史は、人気の高かつた語り手からうらえ、八名唱時代・後期八名唱時代・五名唱時代、と呼びならわしている。

1. 八名唱時代

八名唱時代といふのは、権二得、宋興祿、廉季達、牟興甲、高壽寛、金齊哲、申萬葉、朱德基（朴萬春、朴裕全）を挙げるこ



図4 宋萬葉名唱（韓国国立国楽院提供）

2. 後期八名唱時代

後期八名唱時代は、東便制では朴萬順（一八三〇～一八九八）、宋兩龍（一八三四？～？）、金世宗、鄭春風、張在伯（一八五一～一九〇七）、西便制では李捺致（一八二〇～一八九二）、丁昌業（一八四七～一九一九）、中高制の金定根、韓松鶴名唱らが活躍した一九〇C後半にあたる。東便と西便二流派の個性がはつきりしてきた時代といえる。

ともある）ら八人の名唱が活躍した時代をいい、一九〇C前半頃になる。長短や調が多様化し、高い芸術的様式に発展し、制（流派）が形成された時代である。

3. 五名唱時代

朴基洪（パクギホン）（一八五四～一九二七）、金昌煥（キムチャンファン）（一八五四～一九二七）、宋萬甲（ソンマンガブ）（一八六五～一九三九）、李東伯（イドンボク）（一八六六～一九四七）、金昌龍（キムチャンニョン）（一八七一～一九三五）、劉成俊（ユンジョン）（一八七四～一九四九）、丁貞烈（チヨンジヨンニヨル）（一八七六～一九三八）から選んだ五名唱と、張判介（チャヤンバング）（一八八五～一九三七）、金正文（キンジョンムン）（一八八七～一九三五）名唱らが活躍した、一九〇〇後半から一九三〇年代にあたる。

この時代は歴史的変動期で、aラジオ・蓄音機・映画・舞台芸術など新文明の影響、b「唱劇」という新ジャンルの誕生、他流派との交流がたやすくなった、d羽調より界面調が優勢になつた、という特徴があげられる。dについては、当時の大衆音樂の嗜好に迎合した結果だという評価がある。

一九三〇年前後の時代変遷のなかでパンソリは存亡の危機を迎へ、その活路を求めて一九三三年に「朝鮮声楽研究会」が結成され、唱劇を広める公演活動が進められた。SP音盤への録音もされ、林芳蔚（イムバンウル）（一九〇四～一九六一）、金演洙（キムヨンス）（一九〇四～一九六一）、鄭權鎮（チヨンクワジン）（一九七四～一九七四）、丁兆秀（チヨンクアシ）（一九〇九～一九九六）、朴泰述（パクテス）（一九三一～一九九三）、鄭權鎮（チヨンクワジン）（一九二七～一九八五）らの名唱が、この時期に活躍した。しかし朝鮮戦争後もなお、新しい娯楽文化の波に押され社会的後援基盤を失つたパンソリは、きわめて厳しい状況に置かれていたが、一九六四年になつて重要無形文化

財に指定され、国の保護を受けるようになつた。

4. 女流の語り手

専門の女流唱者の登場は、過去男性の専有物であつたパンソリにきわめて大きい変化をもたらした。その鼻祖は、陳彩仙（チンチエソン）（一八四七～？）とされる。彼女は申在孝が育てた最初の女性唱者であり、一八六七年景福宮慶會樓の落成宴に招かれ、語りを披露している。

ところが最近の研究で、陳彩仙に先立つ錦香仙（クムヒヤンサン）という女性に関する記録が見つかり、パンソリを語つた名唱級の妓生であつたことが確認された。¹⁴⁾ 陳彩仙のあと二〇〇〇年に入ると、許錦波（ホグムバ）（一八六六～一九四九）、裴雪香（ペソルヒヤン）（一八九五～一九三八）、李花中仙（イフチコンサン）（一九四四～一九五〇）、金楚香（キンチヒヤン）（一九七九～一九八三）、朴初月（パクチヨウル）（一九一三～一九八七）、金素姫（キムソヒ）（一九一七～一九九五）、韓愛順（ハンエスン）（一九九九～一九九九）、パク・ソンビ（朴松熙一九二七）といった名唱が続々と誕生し、大衆の人気も得て、女性がパンソリ界の一翼を担うようになつた。

統いて二〇〇〇後半にかけて、ソン・チャンスン（成昌順一九三四～）、オ・ジョンスク（吳貞淑一九三四～）、ハン・ノンソン（韓弄仙一九三五～一九〇〇）、ソン・ウヒヤン（成又香一九三五～）、チエ・シンビ（崔承希一九三七～）といった

名唱が登場し、現在多くの弟子らとともにパンソリ界をリードしている。いまや女性唱者の方が男性よりも多く、その地位は不動のものとなっている。

5. 両班広大一〈ピガビ〉と呼ばれた語り手

パンソリ史上、特記すべきことは、両班の語り手が登場したことである。パンソリの唱者には、巫系出身者が多かつたが、

両班出身の唱者も出てきて、彼らは特に「ピガビ」と呼ばれた。

権三得（一七七一～一八四二）名唱は、名門安東権氏の後孫にあたり、パンソリの唱者になつた彼は、これを家門の恥辱とする一族の大反対を受けた。そしてついに死を覚悟し最後に一曲唱うことが許されたが、その語りが大きい感動を与え、一族の族譜から名前を抜くことで語り手になることを許されたと伝わる。（『朝鮮唱劇史』一八〇一九頁）彼があみだした独自の唱法はソルロンチエと呼ばれ、『ンボ歌』の「燕をつかまえにいく」くだりが今日に伝わる。

鄭春風（哲宗～高宗代）名唱は、忠清道の儒家の生まれ。春風は芸名。漢学に造詣が深く理論家であつたという。歌辞や音律にも秀で、特に『赤壁歌』を得意とした彼は、大院君の気に入られ王宮への出入りが特別に許された語り手であった。

高壽寬（純祖～哲宗代一七六四～一九〇半ば）名唱は、忠清南道の出身で、宋興祿や车興甲、廉季達など時の名唱と若くして肩を並べ活躍したという。得意演目は『春香歌』で、伝来の

サラン歌（愛の歌）を編曲改作した「チャジンサラン歌」が彼のトヌム（トヌムについては三の2参照）として今日に伝わる。また「妓生占考」にまつわる逸話も有名である。

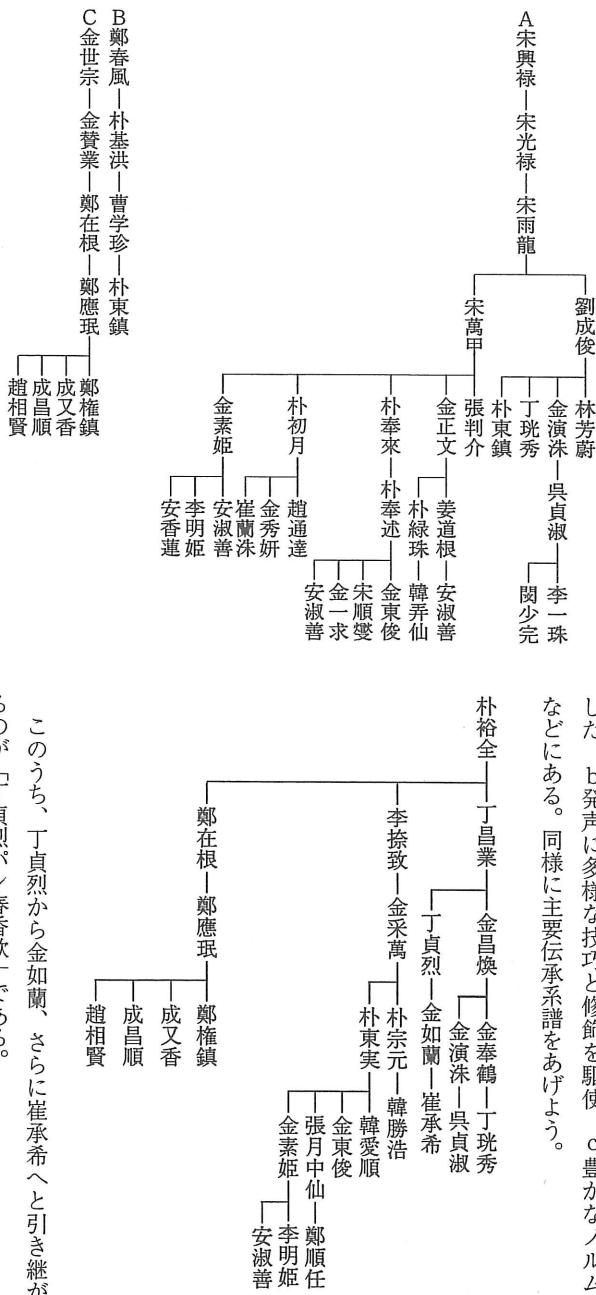
三、語りの様式と伝承

1. 制（チエ）

制というのは、もともとパンソリでは「語りの様式、スタイル」ほどの意味で、流派の意味はなかつたが、師から伝授された唱法（～制）を弟子達が引き継ぎ、それが広まるところで、しだいに同じ唱法による語り手たちを流派として捉えるようになったようである。東便制・西便制の二大流派、中高制を加えた三つが代表的である。そのほか、西便制の一系譜の江山制や、近年注目される東超制がある。

東便制（トンビヨンジエ）は、全羅南北道を流れる贍津江の東側地域（東便は東方・東側の意味）を中心に、歌王と讀えられたソン・ファンノク（宋興祿）の唱法をもとにする語りの流派を指す。その特徴として、a 羽調の雄健な表現を重視 b 通声を厳格に使用する（通声は腹底からまつすぐに出す声をいう）、c 声の技巧や修飾をきらう、d 感情の表現に節度をもつ、などがあげられる。東便制的主要伝承系譜は、崔東現氏によれば次のようにある。^[15]

した、b 発声に多様な技巧と修飾を駆使、c 豊かなノルムセなどにある。同様に主要伝承系譜をあげよう。



Aのうち、宋興祿から宋萬甲に継がれさらに金素姫から安淑善へとつながる系譜が、いわゆる「宋パン春香歌」、Cは、金世宗から鄭應珉へ、さらに成又香・成昌順・趙相賢に伝授された「金世宗パン春香歌」の伝承系譜にあたる。

西便制（ソビヨンジエ）は、蟾津江の西側地域（西便は西方・西側の意味）を中心にパク・ユジョン（朴裕全）の唱法を中心とする語りの流派。特徴は、a 界面調の悲情感ある表現を開発

このうち、丁貞烈から金如蘭、さらに崔承希へと引き継がれるのが「丁貞烈パン春香歌」である。

中高制（チュンゴジエ）は、忠清道・京畿道・慶尚道を中心に、キム・ソンオク（金成玉一七九五?~?）の唱法によるもの。「非東非西」すなわち東便制でも西便制でもない特徴だという。金成玉は、新しく「チニヤン」の長短をあみだした語り手である。彼の死後義兄の宋興祿がそれを洗練させたが、テンポのゆつたりしたこの長短によって、パンソリの音楽表現はより豊かで多彩なものになつたと評価されている。このことからも、中高制

が占めるパンソリ史上的位置は、決して低くないことがわかる。

流派としては伝承が途絶えたが、有名な〈トヌム〉は今日の唱

者が伝えている。

金成玉—金正根

金昌龍

金昌鎮—朴東鎮

李東伯

京畿道出身のモ・ファンガブ（牟興甲一八〇一～一八六〇年代頃）は、『赤壁歌』を語れば当代隨一といわれた。声量・声幅が並はずれて大きく、十里（日本の約一里）先まで聞こえたと伝わっている。先の「平壤図」屏風に描かれた彼の姿は、この話を充分納得させるものである。

近年、東超制（トンチヨチエ）が新しい制として注目されはじめた。東超はキム・ヨンス（金演洙一九〇七～一九七四）

名唱の号で、彼の唱法を引きついだオ・ジョンスク（吳貞淑一九三五～）名唱が中心になり、多くの弟子を育成し活発な公演活動を広げている。その特徴は、a 辞説が正確、b 辞説が演劇的でノルムセが精巧である、c 多彩な長短と音楽技巧、にある。

以上「制」についてごく簡略に見てきたが、伝承系譜の理解については注意を要する。同じ唱者でも、作品によつて師承系譜が異なつたり、複数の師から伝授を受けていたり、また流派を超えた師承関係があつたりというように、唱法の伝承様相が複雑なケースがあるからである。

2. トヌム

パンソリの伝承様相を明らかにするには、制（チエ）とともに、トヌムについての理解も鍵となる。

トヌムとは、ある語り手があみだした特徴ある辞説と唱法の語りで、高い人気を得て評価されたものをいう。作品中の一面の語り、部分語りであつて、創始者の名を冠して「(誰それ)のトヌム」と特別に呼んでいる。

どのようなトヌムがあるのか、歴代名唱のトヌムのうち、『春香歌』の場合を挙げると、次のようになる。（括弧内にその特色を補記した。）

1 宋興祿「獄中歌」（獄中春香の歌。鬼神が泣くかのような凄絶な演唱は「鬼哭声」と呼ばれた）

2 廉季達「十杖歌」（十杖打ちの酷刑を受ける春香の歌）
3 牟興甲「わたしを連れて行つて」（離別歌）

4 宋光祿「キーンサラン歌」（愛の歌、契りの場面）

5 高壽寛「チャジンサンラン歌」（速い長短の愛の歌）

6 朴裕全「愁嘆歌」（別の場面での春香の愁嘆歌）

7 李錫順「四壁図辞説」（春香の部屋の四壁図の画を鑑賞）

8 朴萬順「夢中歌」（獄中の春香が見た夢）

9 金世宗「書冊プリ」（李道令が書物を読みながら春香を思つ

場面）

10 李捺致「自嘆歌」（獄中春香が自らを嘆く）

11 張在伯 「広寒樓の景」（出会いの場広寒樓の景色）

12 宋萬甲 「十杖歌」「農民歌」

13 丁貞烈 「新延迎え」（南原に赴任する府使の豪華な行列）

14 林芳蔚 「スクテモリ（蓬髪）」（獄中春香が悲痛な守節の心を

歌う）

これらのトヌムは、『春香歌』の物語展開（見初め・出会い・忍び入り・契り・離別・受難）の、それぞれの場面で歌われるアリアのようなものである。

すなわちパンソリでは、ある一場面を描くひとまとまりの本文が、作品の構成単位としてあつたことがわかるのだが、そのような断片の部分語りを「トマクソリ」と呼んでいる。

これは、日本のだとえば平曲で、章段を「一句」と呼び、「一句を語る」と表現する語りの単位があつたことと通じ、大いに注目されるのである。

ところで、トヌムと関連して考えたいのは、語り手はある長編の膨大な量をはたしてどのように覚えているのだろうかといふ素朴な疑問であった。この疑問に、実際の公演で答えを見せてくれたのが、パク・トンジン名唱であった。かつて一九六八年に、氏は作品を完版^{ワンバン}で、いわゆる「通し」ですべてを語る「完唱」公演をやって見せ、世間を驚嘆させたことがある。この時の演目『フンボ歌』を五時間かけ完唱しただけでなく、翌一九六九年には『春香歌』を八時間かけて、一九七〇年『沈清歌』、一九七一年『赤壁歌』、一九七二年『水宮歌』というように、

五年にわたり五歌すべてを完唱公演したのであつた。

それまでのパンソリ公演は、作品のトマクソリをいくつか語るのが通例であったので、完唱公演はまことに画期的なことがあつた。結果、唱者は作品をすべて覚えている、ということが証明されることとなつた。氏はこのことについて、

『春香歌』八時間、『赤壁歌』七時間、『沈清歌』六時間など、わたしの頭の中に入っている一八〇余時間のパンソリを忘れてしまわないためには、休むことなくくり返しざら返し語り込むことが必要です。^[16]

と述べている。

「頭の中に入っている」というのは、すべて覚えているという意味であるが、その方法は、トマクソリの単位で覚える方法なのでなかろうか。作品を冒頭から順次覚えていくとは考えにくいからである。なぜなら、師が弟子に教える時、トマクソリのやさしく簡単なものから選んで教える方法によつているからである。それは、教えるのも、習うのも、覚えるのにおいても、たやすく効果的な方法であつたからであろう。

そうして頭の中にストックされた数十もの個々の部分語りは、実際に語る時つなぎ合わされ、構成され、語りの場の聴衆に合わせたものにして、演唱されるのであろう。

語りの様式、伝承の実相を解明することは、語り物研究の重要課題であるが、日本の「一句を語る」とともに、〈トマクソリ〉もまたキーワードとして注目されよう。

注

- (1) 拙稿「韓国の語り物パンソリにおける視覚化の方法」(『藝術研究』第一五四号 二〇〇一・七。拙著「語り物の比較研究—韓国のパンソリ・巫歌と日本の語り物—」二〇〇二翰林書房に所収)でとりあげている。
- (2) 姜漢永『パンソリ』一九七四 世宗大王記念事業会 八六
九〇頁。朴憲鳳「唱樂の声調と发声」『パンソリの理解』一九七八 創作と批評社 一四一～一四五頁。
- (3) 琵琶法師や「二人連れ」については次の研究が備わっている。むしゃこうじみのる『平家物語と琵琶法師』(一九五七淡路書房新社)、岡見正雄「琵琶法師の生活—絵巻に見える琵琶法師ー」(『古典の窓』第六号 一九六四・二)、加美宏「琵琶法師」(梶原正昭編別冊国文学『平家物語必携』一九八二 學燈社)、兵藤裕己「平家琵琶源一パンソリ・説経・盲僧琵琶などー」『国文学解釈と鑑賞』一九八七・三。石井正己「琵琶法師の图像学」『平家物語研究と批評』一九九六 有精堂出版など。
- (4) 注(2) 姜漢永著書、二一〇頁。
- (5) 草野妙子「音楽から見たパンソリとその広がり」『月刊韓国文化』一九九七・一。
- (6) 李輔亨「パンソリ辞説の劇的状況にあわせた長短・調の構成」『芸術論文集』(ソウル) 第一四輯 一九七五。
- (7) 注(1) を参照。
- (8) 第十一回国樂大公演(一九九二年五月八日韓国ソウルの世宗会館)における朴東鎮氏「興甫歌」公演。
- (9) 「特集パンソリ人間文化財の証言資料」『パンソリ研究』パンソリ学会 第二輯 一九九一・九 二五二～二五三頁。
- (10) 「のせて」と訳したが、「連ねて」とも訳せよう。映画字幕の翻訳は「押して、引いて、締めて、ほぐす」とする。
- (11) 依田千百子『朝鮮民俗文化の研究』一九八五 瑞穂書房を参照。
- (12) 注(3) の兵藤裕己氏論稿。金賛會「本解「沈清クツ」と説経「松浦長者」」『説話・伝承学』第三号 一九九三。矢野百合子「聖徳山觀音寺縁起説話の形成と変容」「朝鮮学報」第一五八輯 一九九六。及び「沈清伝の変容とサヨヒメ説話との比較」『口承文芸研究』第二二号 一九九九。
- (13) 西脇隆夫「シルクロードの「脚折れ燕」」『比較民族学会報』第一三卷一号 一九九二・二。及び『中国の少数民族文学』二〇〇一 サンレム出版。筆者も「昔話「腰折れ雀」とパンソリ「興甫歌」」『語り物の比較研究』二〇〇二翰林書房所収。初出は『説話・伝承学』第七号 一九九九及び「東アジアから見た日本昔話「腰折れ雀」と朝鮮」(同志社国文学)第六一號 二〇〇四・一一で試みた。
- (14) ソン・ヘジン「安致英の詩に表れた一九世紀音樂文化

の様相」（第二回ヒヨサン国樂祭學術大会での発表

一九九七）、金基珩「女流名唱の活動状況とパンソリ史に及ぼした影響」（『口碑文学の演行者と演行様相』一九九九

口碑文学会）を参照。

(15) チエ・ドンヒヨン『パンソリとは何か』一九九四 エディ

タ一 四五〇四八頁。（西便制の細部の極一部は省）

(16) 「対談—話題の人物—（方一榮国選賞受賞朴東鎮名唱）」朝

鮮日報・一九九六年一二月二一日号掲載記事。

参考文献（注掲出以外）

申在孝／姜漢永・田中明訳注『パンソリ』一九八二 平凡社・

東洋文庫

金両基「ベベンギークツ・パンソリ考」『演劇学』二五号

一九八四

李杜鉉『朝鮮芸能史』一九九〇 東京大学出版会

邊恩田「韓日語り物文芸における物揃え」『同志社国文学』第三

三四号 一九九一・三

野村伸一「死ぬ女—韓国演劇史における語り物—」『平家物語伝統と形態』一九九四 有精堂出版

野崎充彦『朝鮮の物語』一九九八 大修館書店

千二斗「韓国パンソリと日本の語りもの」『同志社国文学』

第五二号 二〇〇〇・三

邊恩田『語り物の比較研究—韓国のパンソリ・巫歌と日本の語り

物』二〇〇二 翰林書房

薛晟暉著・大谷森繁監修・西岡健治訳『春香伝の世界』二〇〇二 法政大学出版局 ◇

鄭魯湜『朝鮮唱劇史』一九四〇 朝鮮日報社

朴晃『パンソリ小史』一九七四 新丘文化社

鄭炳昱『韓国パンソリ』一九八一 集文堂

朴晃『パンソリ二百年史』一九八七 図書出版思社研

李菊子『パンソリ研究』一九八七 正音社

チエ・ドンヒヨン『パンソリ名唱と鼓手研究』一九九七 新亞出版社

千二斗『名唱林芳蔚』一九九八 ハンギル社

チエ・ドンヒヨン『パンソリの話』二〇〇一 チヤツカ
チヨン・ボムテ『名人名唱』二〇〇二 キップンセム

付記・本稿は、第二回日本口碑文學学会大会（二〇〇五年六月四日於同志社大学）で行った公開講演「韓国パンソリ—語りの様式と語り手—」をもとに成稿化したものである。紙幅制限のため図版を大幅に省き、「四、パンソリ辞説の特徴」部分は別稿にゆだねることにした。

（びよん・うんじょん／同志社大学）