

韓国のパンソリと日本の語りもの

一、パンソリの定義

パンソリは長篇の物語を歌と演劇的動作で演出する韓国の古典芸能の一つである。その名称は唱楽、劇歌、倡優戯などいろいろと呼ばれてきたが、近來ではパンソリが定着した名称となっている。パンソリ・판소리という語はパン・판とソリ・소리의二つの語で成っている。パンソリは古來ソリともいわれてきた。韓国語でのソリは声と音を総稱する語である。歌という場合は通常노래・노래といふが、パンソリに限ってはソリという。つまり、芸術ジャンルとしてのパンソリとは、人間と自然のあらゆる音と声を綜合した芸術という意味に解される。

パンソリのパンという語の意味は、大勢の人びとが集まる一定の場所¹⁾という意味である。シルムパン(相撲場)、スルパン(酒盛

り)の場、ノリパン(遊びの場)などの場合のパンがそれである。

また、それはある一定の事件乃至行事の一部始終という意味を有する。バドク・ハン・パン(棋戦の一回勝負の一部始終)、シルム・ハン・パン(相撲の一回勝負の一部始終)などのパンがそれである。つまりパンソリとは、大勢の人びとが集まった場所、ある一定の物語を歌と演技動作で演出する一部始終の芸術行事であると言えらるわけである。ここで、パンという語が祝儀の意味を含んでいることを看過してはならない。パンとは、大勢の人びとが集まる場所という意味を含んでいるが、その場所がもとは祝儀の場であつたようである。パンソリはもともとは、新年のお正月とか秋の仲秋節、または農耕生活に伴う周期的なお祝いの場で演唱された祝儀的行事の一つであつたが、だんだんと娯乐的、芸術的ジャンルとして定着してきたようである。しかしパンソリの起源に関しては口碑説話を歌

い始めた事に由来するとか、巫歌から由来したとか、梵唄から派生したとか、多くの説があるが、巫歌起源説が有力である。この面で、仏法の説教に由来すると言われる中国の講唱、日本の語り物とはその起源を異にしていると言えよう。

二、民族音楽としてのパンソリ

韓国の伝統音楽は宮廷音楽と庶民音楽に大別され、パンソリは庶民音楽の中でも代表的ジャンルである。宮廷音楽は宮中での儀式行事の際に演奏されたもので、厳肅、莊重、悠長ではあるが、あまりに儀式的で、人間の多様な情緒の表現とはかけ離れたものである。これに反し、庶民音楽は民衆の生活に即し、素朴で潑刺とした人間の思想感情を自由奔放に表現している。その代表的なのが各地方の民謡であるといえよう。

音楽としてのパンソリは何よりも先ず、この民謡の調べを土壌にして培われた芸術ジャンルである。特に全羅道地方の南道民謡とパンソリとの親縁性は緊密である。しかし、その他の地方の民謡の調べを広く収斂し、またあらゆる階層の音楽遺産をも広く導入している。それは正に民族音楽である。それが朝鮮時代の階層社会において当代の民衆ばかりでなく両班（ヤンバン）を始め、宮廷内にまで広範な支持愛好の現象をもたらしめたのも当然の事であるといえよ

う。

パンソリの文章は、韓国古典の四四調、三四調の律文を基調にしたながらも、散文も混用し、庶民の素朴な口語から難渋な漢文文章にいたるまで多様に収斂している。

三、パンソリ二篇と五篇

今までに発見されたパンソリの最古の文献は、パンソリ「春香歌」の内容を漢詩で訳した晩華本「春香歌」（一七五四年）である。これによって、パンソリはすくなくとも一七世紀の中・後半頃には確かに演唱されたであろうと推定されている。一方、日本では一七世紀の中頃に五篇の説経節に対し五説教という呼び名がすでに成立していたようである。また、説経節に由来する人形浄瑠璃が一八世紀の前半には全盛を極めたようである。御前広大という特殊な例は別として、一九世紀末頃まで専ら流浪芸能人の芸として存続して来たパンソリの場合とは大に異なる。より閉鎖的な当代の朝鮮時代と準近代的な江戸時代との相異に由来するのであろう。

宋晩載（一七六九—一八四七）の「観優戯」にはパンソリ二篇として、春香歌、沈清（晴）歌、興夫歌、水宮歌、赤壁歌、ペンカシ七打令、表裨将打令、壘固執打令、江陵梅花伝、チャンキ（雄の雉）打令、曰字打令、仮字紳仙打令などを挙げている。彼と同時代

の尹達善は広寒樓楽府で、「パンソリは二篇であり、香娘伝（香伝）はその一つである」と書いている。これらの文章をもとにして常時、一二篇のパンソリが伝承されていたのを推定することができる。

唱本として伝えられているのは、当代のパンソリを文章で整理改作した申在孝（一八二一—一八八四）による「申在孝本パンソリ」に収録されている六篇（春香歌、沈晴「清」歌、兎齋歌「水宮歌」、朴打令「興甫歌」、赤壁歌、ベンカンセ打令「横負歌」）であり、その歌が今日まで演唱されているのは、ベンカンセ打令を除く五篇である。これとは別に、この五篇のパンソリは数多くのパディ（各流派）による無数の異本が伝承されている。

四、パンソリの起源とその発展

朝鮮時代の知識人たちが庶民芸能を軽視してパンソリなどに関する記録を疎かにしたこと、パンソリ広大・クァンテ（演唱者）が賤民として蔑視され文筆力に乏しく、その伝承を専ら口伝心授に依存した事などの理由で、パンソリに関する文献が極めて乏しい。その発生起源や発展経緯などが未だ明らかにされていないのもその為である。パンソリは一七世紀頃には確かに演唱されたであろうが、それは前述の晩華本「春香歌」を根拠にした推定である。

パンソリは一八世紀初には広く普及されたようである。英祖、正祖の頃には河殷潭、崔先達、禹春大などの名人が活躍し、前述のパンソリ二篇を演唱した。当時のパンソリは今よりは長さが短く、文章も音楽もより素朴であったようである。この時期を定着期と命名し得る。一九世紀前半に權三得（一七七一一八四一）、宋興祿、牟興甲、廉季達、高秀寛、金濟哲、申万葉、朱德基、朴裕全などの名人が現れ、いろいろの唱調と長短（拍子）を新しく組み入れ、パンソリの形式を多様にした。この時代の名人たちの演唱の模様に関しては、申在孝の「広大歌」に記されている。この時代にはいろいろの流派が生じた。全羅道地方の東側を中心に生じた東便制は宋興祿に始まり、その唱調が雄雄しく剛健なのが特色であり、全羅道の西側を中心に生じた西便制は朴裕全に始まり精巧な技巧をその特色とし、京畿道、忠清道を中心に生じた中高制は廉季達、牟興甲、金声玉に始まり、本を朗読するような音声で、音程の高低が鮮やかなのがその特色である。この時代を「八名唱時代」という。

これに次ぐ「後期八名唱時代」をふくむ一九世紀はジャンルとしてのパンソリの完成期であり全盛期でもある。朴万順、宋雨龍、金世鐘、鄭春風、張子伯、李捺致、丁昌業、金定根、韓松鶴などが活躍した時代で、東便制、西便制、中高制などの流派は彼等によって一層発展した。

二〇世紀の前半期には朴基洪、金昌煥、金贊業、宋万甲、劉成俊、李東伯、金昌龍、丁貞烈などが活躍した。五名唱時代」という。五名唱とは金昌煥、宋万甲、李東伯、劉成俊、金昌龍、丁貞烈などから五人を任意に選んで着けた呼称である。蓄音機が現れたので、ある程度、実証的資料をもとに研究することができる時代である。レコードのせいもあって従来の流派の交流が活潑になり、各流派の同一性が次第にくずれ始めた時期である。また、日本帝国主義による韓国固有文化の抹殺政策、西洋興行物の流入、氾濫などによりパンソリが次第に衰退への道をたどり始めたのもこの時期からである。これに次ぐ一九三〇年代から五〇年代までは張判介、金正文、孔昌植、林パンウル、李花仲仙、金演洙、朴緑珠などが活躍した時代であるが、第二次世界大戦、韓国戦争などの外的条件、西洋芸能の氾濫などにより、パンソリは最悪の条件に置かれるようになる。界面調中心の哀傷的音調が主流になり始めた時代で、林パンウルはこの時代の傑出した広大である。

一九六四年以後、伝統文化に対する保護政策が施行され、金演洙、金如蘭、鄭珖秀、朴東鎮、朴初月、金素姬、朴奉述、鄭権震などが「無形文化財技能保有者」として政府の支援を受ける事になる。その後、呉貞淑、姜道根、韓勝鎬、成昌順、趙相賢なども指定された。趙通達、安淑善などの活躍も目立っている。最近はパンソリよりも

その派生ジャンルの唱劇の方が活潑である。

五、パンソリと近隣のジャンル

パンソリと隣り合うジャンルには短歌、伽倻琴並唱、唱劇などがある。

短歌（タンカ）…パンソリの演唱に先立ち、広大が喉を和らげ、その日のコンディションを調節するために歌う短い歌が短歌（タンカ）で、虚頭歌（ホトカ、冒頭の歌）ともいう。その内容はパンソリとは独立していて、それだけを歌うこともある。

縄渡唱（スンドチャン）…綱渡りの曲芸をしながら歌うパンソリを縄渡唱と云ったというが、今はその伝承がとぎれた。

伽倻琴並唱（カヤクムヒョンチャン）…演唱者が伽倻琴（新羅琴）を弾きながら歌い、鼓手は長鼓（チャンゴ）で拍子をとる。短歌、あるいはパンソリの一部を独立させて演唱する。一九世紀の末頃、パンソリから派生されたという。

唱劇（チャンクク）…今世紀初、中国の京劇に刺戟され、パンソリから派生した。パンソリの演劇性を積極的に活性化し、複数の唱者が登場してオペラみたいに演出するのが唱劇である。伝統のパンソリを脚色してもやり、脚本を創作してもやる。一九三〇年代から五〇年代にかけて大いにはやった。その後一時衰退したが、近来は

ある程度盛り返しのようすを呈している。

新作パンソリ…八・一五解放後、民族の英雄、独立闘士などの行蹟を讃える新作パンソリが解放の感激とともに一時はやり、「李舜臣將軍歌」、「烈士歌」などが創作演唱されたが程なくして衰退した。

一九七〇年代以後、反体制の詩人金芝河によって「糞の海」、「ソリの由来」などの諷刺詩が作られ、若手のパンソリ唱者が作曲した現実批判、社会諷刺を内容とする新作のパンソリが演唱されたが、その芸術的成果の如何は明日に期待するしか無いようである。

マダングツ…近來の試みとして注目されるのはマダングツである。演出は唱劇に似ているが、舞台の仕組みはタルチュム(仮面劇)のように観衆に囲まれた四角の平面舞台で演出され、主にパンソリのパロディ、現実諷刺などに力点が置かれている。一つの新しい方向を開いたという面で注目に値する。

六、パンソリの演唱様式

パンソリを演唱し、鑑賞する場をソリパンという。ソリパンは一人の広大(クァンテ、唱者)と一人の鼓手(コス)と聴衆とで成り立つ。広大が鼓手の長短(チャント、拍子)に合わせて演唱するのを、居合わせた聴衆が鑑賞する場合、ソリパンが成立する。

昔から 第一に鼓手、第二に名唱(と)という語が伝わっている。鼓

手の役割を強調しての表現であろう。鼓手はまず、鼓(コ)を打つて長短(拍子)をとる伴奏者であるが、また広大の歌に合わせてボジュイ(調子合せ)とチュイムセ(はやし)もやり、広大のノルムセ(演技的動作)の相對役もする。この面で、日本の語り物の伴奏者とは異なる。パンソリの伴奏楽器は鼓であるが、語り物の伴奏器はもとはささらで、その後は三味線で伴奏するようになる。パンソリの鼓手のチュイムセは語り物の伴奏者のはやしに比してより積極的であると言えよう。

ソリパンにおいて聴衆の役割も重要である。聴衆は演唱の受容者・鑑賞者であるばかりでなく、部分的ではあるが、演唱への参与者・共演者としての機能も有している。ソリパンの本来の様相はその中央に一定の空間が設けられ、広大は立ち(時には演技的動作に伴って坐ったり歩いたりもする)、鼓手は彼に向い合つて坐つて演出し、聴衆は彼らを囲んで鑑賞する。つまり、舞台と客席が二元的にかけはなれている西洋音楽の公演様式とは違って、ソリパンでは両者が同一平面に置かれ一体になる。聴衆もソリの調子に合わせてチュイムセもやり、批評もし、たまには広大・鼓手と對話も交す。つまり部分的ではあるが聴衆も演唱に参加するのである。語り物の聴衆もはやし、掛け声などをするがパンソリの場合よりは消極的であると言えよう。

パンソリは勿論一定のパディ（各流派のテキスト）がある。しかし、歴代の名人は例外なく新しいパディの創始者であることも看過できない。パンソリの即興性・現場性による創造的自由が多いことを反映していると言えよう。

七、パンソリの構成要素

申在孝の「広大歌」には、広大の備つべき要件として、容貌、辞説（サソル、唱本の文章）、得音（トクウム、声の良さ）とノルムセ（演技動作）の四つを挙げてゐる。ここで「容貌」は先天的条件であるから別として、残りの三つの条件はパンソリの三要素でもある。パンソリは文学（辞説）と音楽（得音・唱）と演技（ノルムセ）が三位一体になっている。

A、辞説：パンソリの歌詞、これを文章にしたのが唱本である。これはパンソリの文学的側面である。唱本を小説に書き変えたのが所謂パンソリ系小説である。辞説は四四調（三四、四三調）の律文が主流になるが、散文または口語も混用される。パンソリの文章を「長い叙事詩体」という人もゐる。パンソリの演唱様式は浄瑠璃、浪花節など語り物芸能とたいへん類似している。一定の物語を演唱していく面で、各各、伝統的律文（パンソリは四四調、語り物は七五調）を主流にしている面で、そつである。しかし、語り物は語

り）が主流になっているが、パンソリは歌（唱）が主流になっており、特に浄瑠璃は人形操りの発展に伴い戯曲に傾いていくが、パンソリは音楽が主流である。井野辺潔の分類によれば語り物は「語り芸」に、パンソリは「歌う芸」に類別されるといへよう。

B、唱、アニリ、ドソフ：この三つはパンソリ演唱の三要素である。唱は歌である。パンソリの流れの主流をなす。しかし一定の唱をした後は語る。これがアニリである。アニリはそれなりの芸術的役割がある。唱で高揚された緊張は多くの場合、アニリによつて弛緩される。パンソリにおける嘆きと笑いのくりかえしも、緊張と弛緩のこのような構造に相応するといえる。パンソリの即興性、現場性が最も濃厚に現れるのはこのアニリの時である。

アニリが段だんと高調するとそこにおのずと無拍のリズムが着く。これがトソフである。トソフは次の唱が始まる直前に出てくる場合が多い。アニリトソフ一唱の進行様相は浄瑠璃での「詞」「色」「地」の進行様相とほぼ、対応するようである。勿論、無拍リズムが主流になっている「地」と有拍リズムで一貫する唱とは大いに異なる。浄瑠璃にはウタもあるがこれらは外から取り入れたもの、またそれに似せて作曲したものである。

広大の声音にはスリソング（しわがれ声）、チョングソング（声量豊かな美声）、陽声（清らかな明るい声）、トクモク（濁った声）

などいろいろに分類されるが、その中でスリソングとチョングソングを兼ね具えた声が最も推奨される。この面、浄瑠璃、浪花節とパンソリは相似している。

C、ノルムセ：バルニムとも言う。パンソリを演唱する際の広大の演技的しぐさ。広大は歌い、語りながら同時にその叙事的状況を演技的しぐさで表現する。これがノルムセである。ノルムセの際には広大の手に携えた合竹扇も相応の表現をする。広大は作中のあらゆる状況にふさわしくあらゆる人物に成り変りながら歌い、ノルムセをする。この面で、パンソリは義太夫の語りと人形操りの人形劇が分化されている文楽とは異り、語り手が一定の場で演技的動作無しに語る浪花節とも異なる。

D、チュイムセ（囃子、掛け声）：広大、鼓手、聴衆が三位一体の共演者となりうる契機となるのがチュイムセの瞬間である。チュイムセには鼓手のチュイムセと聴衆のその二種がある。鼓手のチュイムセは広大の唱を引き立たせる役割、唱のとぎれの間を満たす役割、ソリパンの興趣を盛り上げさせる役割などをする。聴衆のチュイムセは演唱者への共感的参与として発せられる。つまり、演唱が絶頂に達した瞬間、芸術的エクスタシーの自然発生的讃嘆として沸きあがる喝采の音が聴衆のチュイムセである。チュイムセには「オルシゲ」チヨウター・うまい、チャルハンダー・よくやった

などがある。能や浄瑠璃のはやしが概ね伴奏者によつて規則的に発せられるのは異なる面である。しかし、近来には韓国でも聴衆のチュイムセはだんだんと拍手に代つていくのが現状である。古来のソリパンではなく、舞台と客席が二元化されている近代的劇場での公演になり変つていくせいであろう。

八、唱調と長短

物語の進行に伴い、その各各の叙事的状況にふさわしく唱調（チヤンチヨ・トーン）と長短（チャントアン・拍子）も変化する。

A、唱調には、羽調（ウチヨ）、平調（ピョンチヨ）、界面調（ケミョンチヨ）、キョンドル、ソルロンチエ、メナリチヨ、チュチヨンモクなど色々あるが、代表的なのは羽調、平調、界面調の三つである。唱調はパンソリの旋律構造とも関りを有すると主張する見解もあるが、私としてはトーンの差異のみの問題と看做す。

羽調は雄雄しく壮重な男性的唱調である。その雄雄しさの最も強烈なのがジン羽調（または号令調）、ややゆるいのが平羽調、悠長で上品ぶつた唱法が歌曲声羽調で、これは宮廷音楽の一種の歌曲の唱法を導入したものである。これと対称をなすのが界面調で、悲しみと歎きのこもつた女性的唱調である。最つとも哀れつばい唱調がジン界面、悲しみと嘆きを内面に抑えた比較的落ち着いた唱調が

タン界面、なお一層淡白な唱調が平界面である。平調は羽調と界面調の中間に置かれる唱調である。温和淡白な唱調である。

B、長短：韓国の古典音楽の長短（拍子・リズム）は二つの面が日本のそれと大いに異なる。日本の古典音楽のリズムは無拍のリズム（追分節調）と有拍のリズム（八木節調）が二大系統をなしているが韓国の古典音楽のリズムはごくわずかの例外を除いては、ほとんどが有拍のリズムでなっていること、日本の有拍のリズムは二拍子ないし二拍子系統が基本になっているが、韓国のリズムは三拍子系統と四拍子・二拍子が二大系統をなし、むしろ三拍子系統が優勢であるという事である。両者のこのような差異はパンソリと謡曲、淨瑠璃、浪花節などの音楽的相異に相応するようである。

鼓手は鼓の胸を床に置き、一方の手では杓で、また一方の手では平手で打つ。杓では鼓面と胸を、平手では鼓面だけを打つ。パンソリの長短には次のような八種がある。

次の括弧内は原拍（ウォン・バク・基本拍子）の呼称、数字は拍子の順序、片仮名は各拍子の名称で、鼓の打ち方をも表す。

八ブ・擘…鼓の両面を杓と平手で、間髪の時差を置いてほとんど同時に打つ。グン・ㄱ…平手で鼓面を打つ。タ・ㅍ…杓で鼓の胸を打つ。チヨク・擘…杓では鼓の胸を、平手では鼓面を同時に打つ。…鼓面も胸も打たずに休む拍子。

a、チニヤンチヨ・지개소：最も緩慢な拍子。六拍子で一小節、春夏秋冬の四小節で一楽句節を成すが例外もある。のどかでゆつたりとした場面、せつない嘆きに沈む場面などに使われる。ここでは春の拍子だけを紹介する。（一・八ブ 二・グン 三・グン 四・グン 五・ター 六・ター）

b、チュンモリ・송모리：パンソリにおいて最も基本をなす拍子。二拍子で一小節、一小節が一楽句節となる。最も標準的テンポと言えるが、状況によっては速くも緩やかにもなる。最もゆるやかなのがヌリンチュンモリ、やや速いのがピョンチュンモリ、最も速いのがタンチュンモリである。（一・八ブ 二・グン 三・タ 四・グン 五・グン 六・タ 七・グン 八・グン 九・チヨク 一〇・グン 一一・グン 一二・グン）

c、チュンチュンモリ・송송모리：チュンモリと同じく二拍子で一小節、一小節で一楽句節を成すが、チュンモリよりやや、テンポが速く軽快である。（一・八ブ 二・ 三・タ 四・グン 五・タ 六・タ 七・グン 八・グン 九・チヨク 一〇・グン 一一・ 一二・グン）

d、オツチュンモリ・엇춌모리：比較的緩やかな拍子。六拍子で一小節、二小節で一楽句節を成す。主に高貴な人物の拳動を描く場合、めでたい状況を描く場合の長短。平調の唱調と結合される場

合が多い。(一・八フ 二・グン 三・タ 四・グン 五・チヨク 六・グン)

e、オツモリ・외모리：一〇拍子で一楽句節を成す。パンソリの中で最も特異な拍子で、比較的速く軽快なテンポ。僧、道士、虎勇将など、例外的な存在が登場する場合によく用いられる。(一・八フ 二・ 三・タ 四・タ 五・ 六・グン 七・ 八・タ 九・グン 一〇・)

f、チャジンモリ・차진모리：テンポが速く、四拍子で一小節、一小節で一楽句節を成す。物事を長々と羅列する時、緊迫した状況を表す時などに用いられる。チュンチュンモリと並んで鼓の打ち方のバリエイションが最も多い。(一・八フ 二・グン 三・グン 四・グン)

g、ヒモリ・힘모리：二拍子で、テンポが最も速く、最も緊迫した状況を表す時に使われる。(一・八フ 二・グン)

h、セマチ・세마치：拍子と鼓の打ち方はチニヤンチヨと同じであるが、テンポは軽快で、諧謔的な状況を表す時などに用いられる。これらの原拍(基本拍子)をもとにし、鼓手は鼓の打ち方にいろいろの技巧とバリエイションを展開する。それは鼓手の即興性によってなされる。

九、パンソリ五篇の梗概

現在実演されている五篇のパンソリの概要を記す事にする。パンソリはその制(東便制、西便制、中高制)にしたがって、また同じ制でもそのパディ(傳承のテキスト)にしたがって、いろいろの偏差を呈している。ここでは、その各各に共通する梗概を要約する。

春香歌：ナモン・南原の退妓(年老いてキセン・妓生「芸者」から身を引いている女)ウォルメ・月梅の娘のソンチュンヒヤン・成春香は南原府使(地方長官)の息子のイモンニヨン・李夢龍と広寒楼で会い、これをきっかけに夫婦の縁を結ぶ。二人の愛は深くなつていくが、李は内職(中央の官吏)に栄転する父と一諸にソウルに行くしかないので、男女は再会を約して別れる。新任府使のピョンハクト・卞学道はもとから春香のすぐれた姿色を耳にしていたので彼女を呼びいれ、侍くよう、言い寄る。春香は、烈女は二夫に仕えないと言つて拒む。賤しい妓生に烈女とは出過ぎたことだからかうが、春香は、貞節に身分の上下の区別はないと、立ち向かう。

春香はむごい拷問の末、投獄される。さて、科挙(國家考試)に合格して暗行御史(民情をさぐる王の隱密の特使)に任命された李夢龍は乞食に身をやつして南原に向う。途中でパンジャ・房子(召し使い)に会い、春香の手紙を読んで情況を知る。夜、ひそかに月梅

の家にしるのびいる。ひたすら婿の李が全羅監使にでもなつて娘を救つて下さるようと、七星壇（民俗の祭壇）に祈つていた月梅は、乞食の身なりの婿に愛想をつかしてつらくあたるが、李は身分を明かさな。夜中にひそかに獄中の春香に会いに行く。明日は処刑される事になっている、やつれた姿の春香の遺言を聞かされるが、彼女にも自身の身分を明かさな。いよいよ、卞学道の宴の日である。宴のすえには春香が処刑されるのである。その宴の場に乞食の身なりの李が無理強いに入り、酒食を食べたあと、腐敗した官吏を諷刺する詩を書き残して去る。ついに、獄中の春香が庭に連れ出され、処刑される間際に、『暗行御史の出道ぞ』という叫びが四方より湧き上がる。暗行御史の李が登場し、春香は救われ、無実の罪人たちも皆、釈放される。卞学道は罷免される。

沈清（晴）歌：生れてすぐ母に死に別れ、目の見えない父のシムボンサ・沈奉事の手で育てられたシムチョン・沈清は、物心が着いてからは自身が飯乞いをして父を養つ。ある日、娘の帰りを待ち倦んだ父が外に出て行き、足を誤まつて溝に陥いるが、通りかかった坊さんが救い出してやる。坊さんは、供養米三百石をお寺に施すすれば、仏様の法力によつて目が開けるようになると、沈奉事に言う。この事を聞いた沈清は、その供養米を得るため、商売の船人に、龍王（海の神）を鎮めるいけにえとして自身を売つてインダンスの

海に身を投じるが、龍王の助けにより、蓮の蕾に乗せられて海に浮ぶ。たまたま、商売からの帰りがけの船人たちに見つづけられ、その蓮の花は皇帝に奉げられる。独り身の皇帝は花から現れた沈清を見つけ、天がさずけた配偶であるとして、彼女を皇后に迎える。沈清が皇后になった後は、天下泰平で富が四海にあまねくようになる。然し榮譽の極にいながらも父の行方を知らない彼女は憂いに沈むばかりである。これを知つた皇帝のはからいで目の見えない人達の為の宴が設けられる。未だ、目が開かないまま、ペンバという質の悪い女にさんざん欺され、いろいろの苦しみをなめ尽した末、ようやくたどり着いた沈奉事を見つけた沈清は、『おとうさん！』と叫びながら父のところへ駆けよる。死んだはずの娘の声に、驚きと喜びのあまり目をパチパチする間に、彼の目はパツと開く。同時に宴に居合わせた人達ばかりでなく、未だ宴の場にたどり着かない人びと、鳥や獣に至るまでの生きとし生けるものは皆、一斉に目を開いて世の中は光明の天地となる。

興甫歌：欲張りで金持ちのノルボは氣立ての善良な弟のフンボ・興甫の家族を家から追い出す。兄から親の遺産を少しも分けてもらえないまま追い出された興甫の家族は路頭にさまよう。夫婦が働いても沢山の子供の飢えを癒す事ができない。家族が泣き悲しんでいる折、通りかかった一人の坊さんが興甫に家を建てる場所を教

えてやる。その家に住めば金持ちになると言い残して坊さんは去る。興甫はそこに家を建てて住む。ある年の春、燕の雛が軒下から落ちて脚を折る。不憫に思い興甫は治してやる。翌年の春、燕はカンナム・江南からひさこ(匏)の種をくちばしにくわえて来て、落ちてくれたので、興甫はそれを植えたところ、そのひさこの中からいろいろの宝物が出てきて金持ちになる。これを知ったノルボは故意に燕の雛の脚を折った後、治してやる。翌年の春、燕から得たひさこの種を植えたところ、そのひさこからはいろいろの化け物が現われてノルボを懲しめる。これを知ってかけつけて来た興甫は素寒貧になつたノルボを慰め、兄に財産を分けてやり、二人は仲良く暮すよつになる。

水宮歌)：龍王(海の王)が病に罹るがあらゆる薬が利かない。嘆いている折、道士が現れ、兔の肝臓だけが薬になると言つて去る。亀、鯉、鰻などを始めとする多くの大臣たちが会議を開くが、誰も陸上に行って兔の肝臓を求めて来ると言い出る者は無い。龍王が、水国に忠臣の無いことを嘆いている折、ビオルチュブ・龍主簿(主簿の官位のすつぼん)が、陸上に行って兔を捕つて来るといふ。龍王は彼の忠誠を讃え、行く事を許す。すつぼんは兔の画像を首の出入りする隙間に入れ、遠い海を泳いで陸上に上る。折は春で、鳥たちがさえずっている。また一方を眺めると多くの獣が集っている。

首の隙間に入れてきた兔の画像を取り出して確かめるのを忘れ、虎を兔と間違えてひどいめに逢つたりするが、ついに兔に出会う。すつぼんは兔をおだてあげ、水宮に入れば訓練大将になれるという。自惚れの兔はまんまと欺され水宮へ連れられていく。龍王の前で始めて欺されたのを知つた兔は、必死になつて今度は、逆に自分の方から龍王を欺す。兔は月の精気で生れた故、満月の際には肝を取り出し、晦日にはおなかに入れる、今はあいにく肝を山の木の枝にかけて置いて来たので、自分を放して下されば、肝を持つて来ると言ふ。龍王は兔に欺され、兔はすつぼんの背中に乗せられて再び陸上に帰る。

赤壁歌)：三國志演義)の一部をパンソリにしたもの。桃園の結義、三顧草廬などから始まり、赤壁大戦で敗れた曹操が華容道で蜀の関羽に出合い、戦う氣力を失い命乞いをし、寛大な関羽が彼を見逃してやる部分までで終る。ストーリーの骨組みは三國志演義)から借りているが、その情況の展開は全く朝鮮民衆の反戦的、反侵略的願望を如実に反映している。

一〇、パンソリの表象と主題

パンソリの表向きの主題は例外無く朝鮮時代の儒教の倫理観である。春香歌)は女性の貞節、沈清歌)は孝、興甫歌)は兄弟間

の友愛、水宮歌）は忠など。日本の江戸時代も儒教的道徳律を建て前しているのは朝鮮時代と概ね同じであると言えるが、浄瑠璃（特に世話物）に見られるような準近代的な人間像の心情の葛藤は、パンソリにおいては「春香歌」を除いてはよほど見られない。これは、江戸時代の町人社会に比して、朝鮮時代の庶民社会がより閉鎖的であったせいのようなのである。

しかし、パンソリにはこうした表向きの主題とは別に、その深層には当代の支配階級に対する庶民の諧謔的諷刺と批判がたくみに仕込まれている。その表向きの主題と深層の主題はむしろ矛盾する場合が多い。ここにパンソリの多層性を見ることが出来る。例えば「春香伝」において賤しい妓生に守節（操を守る）とは出すぎたものだからかう下府使に対し、守節に身分の上下はないと抗辯する春香の姿勢からは当代の倫理的徳目としての貞節を読みとる事ができるが、一方では近代的な意味における人権擁護の主張を見る事もできる。すっぱんを中心に「水宮歌」を読むとすればこの作品は確かに当代の最高の徳目と言える忠がポイントになっていると言えるが、自分の命を救う為に他の命を奪おうとする龍王・すっぱんの奸計より必死になって我が身を守ろうとする兎の立場からこれを読むとすれば、この作品はむしろ暴悪なる圧制者に対抗する当代の民衆の姿を表象しているとも言える。つまり、「春香歌」にも「水宮

歌」にも建て前として掲げる当代の倫理観とは矛盾する民衆の主張と願望が含蓄されているという事である。

パンソリにおける嘆きと悲しみは常に笑いを醸し出す契機となっているのであり、言わば、パンソリのプロタゴニストは嘆きと悲みの辛いトンネルをくぐって、あげくのはてには笑いの庭園にたどり着くのである。パンソリは例外無くハッピーエンドで結ばれる。韓國の伝来民譚のほとんどが例外無く、斯くかくして、彼は良く食べ、良く（仕合わせに）暮したそうだ」というきまり文句で結ばれている。これはパンソリにおける例外無きハッピーエンディングと全く軌を同じくする現象と言えよう。しかし、日本の語り物の場合、必ずしもそうであるとは言えない。ルーズ・ベネディクトは「菊と刀」で、アメリカの大衆物語はハッピーエンドで終るが、日本のそれは殆ど悲劇で終っていると述べている。しかし一概にそうとは言えないようである。語り物に於いてもそうである。悲劇のモチーフが皆無のパンソリに比すれば、語り物には悲劇のモチーフが、より多いと言えようが、しかし「山椒太夫」「小栗判官」のようなハッピーエンディングの作品も相応にあるようである。

パンソリの結末は例外無く勸善懲惡的に結ばれる。善玉は救われ、悪玉は懲しめられる。善玉の春香は難難を嘗め尽した後、めでたく救われ、悪玉の下学道は懲しめられる。「沈清歌」に於いてはもと

から善玉、悪玉の対立の配置がなされていない。孝女の沈清は勿論善玉の頂点とも言うべきであるから皇后の身になるのは当然の事と言えようが、彼女を生けにえとした、言わば人身売買をした船人たちも実は、悪玉ではない。彼等は目の不自由な沈春事の老後の為の手配をするほどの善人である。

語り物においても一部の世話物を除いては概ね勧善懲悪の原理に基づいているようである。艱難をなめ尽した『山椒太夫』の厨子王丸は結局奥州五十郡の領主となり、その母とも再会する。しかしその勧善懲悪の様相は、語り物に於いては徹底した二元対立の原理に基づいているようであるが、パンスリに於いては和解の原理に基づいている。『仮名手本忠臣蔵』での善玉の四十七士及びその側の人びとと悪玉の高師直とその側の人びととは一寸の妥協の余地も無い徹底した相剋の關係に置かれる。『山椒太夫』に於ける厨子王丸の側と悪玉の山椒太夫、山岡太夫の側との關係も全く同様である。ところが春香と下学道の關係は善玉と悪玉の關係であるにも拘わらず徹底した相剋の關係に置かれるのではない。とどのつまりは、善玉の方からの救しの手が悪玉の方へ差し伸ばされる。多くのパディ（各流派の唱本）に於いて、暗行御史の出道に依って救われた春香（唱本によっては彼女の母）は暗行御史の李夢龍に、自分を逼迫した下学道の救しを乞うのである。善玉の輿甫は当然の事、バク・ひ

さこから出てきた宝物で金持ちになるが、それかと言って悪玉のルボが亡びるのではない。彼からさんざん苦しめられたにも拘わらず輿甫は危機の瞬間に駆けつけて来て兄を救うばかりでなく素寒貧になった兄に半分の財産まで分けてやるのである。善玉ばかりの『沈清伝』の世界に於いては始めから相剋關係が成り立つ素地が無い。『山椒太夫』における人身売買の輩が厨子王の側の人びとは不倶戴天の關係に置かれているに反し、既に述べた如く沈清と、彼女を白米三百石で犠牲にした船人供との間にはむしろ友好の關係が成り立っている。慘憺たる戦争物語の『三国志演義』がパンスリ『赤壁歌』のクライマックスでは、悪玉の曹操が善玉の關羽によってゆるされる華容道での遭遇に盛りこまれているのも軌を同じくする事であると言えよう。『水宮歌』におけるすっぱんと兎の關係は沈清と船人とのような友好的な關係ではないが、それかといって『山椒太夫』のような不倶戴天の關係でもない。勝負無しの分れの關係である。

パンスリばかりでなく韓国の殆どの古典叙事物がハッピーエディングになっていると述べたが、それと軌を同じくする現象と言えようが、韓国の文学世界にはジャンルとしての悲劇が無い。峻厳な破邪顯正よりも和やかな和解寛容を重視する韓民族のエトスの表れかも知れない。

国のパンソリと日本の語りもの

参考文献

韓国語文献

- 申在孝 パンソリ集(全) 姜漢永校註 教文社 一九八四
鄭魯浚 朝鮮唱劇史 朝鮮日報社出版部 一九四〇
朴憲鳳 唱樂大綱 国楽芸術学校出版部 一九六六
金東旭 春香伝研究 延世大学校出版部 一九六三
パンソリ五編 韓国ブリタニカ会社 一九八二
千二斗 恨の構造研究 文学と知性社 一九九三
崔東現 パンソリの話 忍冬出版社 一九九九
日本語文献
姜漢永・田中明訳註 申在孝本 パンソリ 東洋文庫 一九九五
荒木繁 山本吉左右編註 節経説 東洋文庫 一九八六
鶴見誠校註 浄瑠璃集上下 岩波書店 一九八一
関山和夫 説教の歴史 岩波新書 一九七八
阪倉篤義 森修編 浄瑠璃 平凡社 一九七〇
文楽 国立劇場事業部 一九八五
日本の音楽 国立劇場事業部 一九七四
向井芳樹 近松の方法 桜楓社 一九七六
重友毅 守随憲治 近松浄瑠璃集 岩波書店 一九八一

