

2008山口大学東アジア国際学術フォーラム  
—東アジア伝統芸能の世界—

A Scientific International Forum of East Asia  
—The World of East Asian Traditional Performing Arts—

主催：山口大学大学院東アジア研究科、山口大学人文学部・文学会

共催：山口鷺流狂言保存会、光州市文化財保護委員会、台北市政府文化局  
・台湾国立中興大学・洪瑞珍唸歌団

後援：山口大学研究教育後援財団、人文学部同窓会鴻文会、  
文理学部（人文学部）国文科同窓会、人文学部後援会、  
山口県・山口県教育委員会、山口市教育委員会、  
山口ケーブルテレビジョン、サンデー山口、NHK山口放送局、  
TYSテレビ山口、YAB山口朝日放送、朝日新聞社、毎日新聞社、  
読売新聞西部本社

日時：11月15日（土）9：00～16：00

会場：山口大学大学会館

Contents 目次

1. プログラム	(142)
2. 趣旨・概要	(142)
3. 解説、脚本、補説、紹介	
(1) 山口鷺流狂言	(143)
(2) 韓国パンソリ	(154)
(3) 台湾唸歌	(177)
4. 中国語資料	(210)
5. 한글자료	(237)
6. 参考資料	(263)

## Contents 目次

### 1. プログラム

- 9 : 0 0 受付開始
- 9 : 3 0 開会式
- 1 0 : 0 0 日本「驚流狂言」(山口驚流狂言保存会)  
司会：森野正弘、解説：稲田秀雄、補説：根ヶ山徹  
通訳：岡村和世・李文相
- 1 1 : 0 0 韓国「パンソリ」(パンソリ・伽椰琴：林鐘福、鼓手：洪英)  
司会：李文相、解説：姜炫求、補説：森野正弘  
通訳：徳永彩理・李文相
- 1 2 : 3 0 休憩
- \*同時開催：2階会議室「中華書法」(講演と実演)  
講師：〔台湾淡江大学教授〕馬銘浩先生  
主催：山口大学教育学部「やまぐち学」研究会
- 1 3 : 3 0 台湾「唸歌」(洪瑞珍唸歌団：楊秀卿・王玉川・鄭美・葉文生)  
司会：阿部泰記、解説：林仁昱、補説：阿部泰記  
通訳：王珮瑜・李文相
- 1 4 : 3 0 総括(司会：実行委員長)
- 1 6 : 0 0 閉会式

### 2. 趣旨・概要

物語は人を楽しませ、詩歌は人を感動させます。芸能は社会を豊かにする糧です。今回の東アジア国際学術フォーラムでは、山口の驚流狂言と東アジアの歌物語の上演を山口大学内外の人々に楽しんでいただき、東アジア各国の伝統芸能に対する理解を深め、各国の庶民芸能を比較研究して相互交流をはかることを趣旨とします。

「驚流狂言」は、滑稽な科白によって聴衆を笑わせる芸能であり、「盆山」「柿山伏」「さっか」など多くの作品がある。狂言は中国の「散楽」の影響を受けて南北朝時代

(14世紀半ば)に発生した。山口の鷺流狂言は小林栄治・米本文明2氏が県無形文化財技術保持者に指定され、後継者の育成に努めている。今回は保存会の方々に、源為朝の鬼ヶ島伝説にかかわる「首引」の上演を依頼し、山口県立大学の稲田秀雄教授に解説をお願いしました。

「バンソリ」は、鼓の伴奏、全羅道の曲調、扇子を用いた所作による歌物語であり、鍛えられた喉で歌われる物語に、鼓手や聴衆が相槌を打つ。今回は全羅道光州市のバンソリ・伽椰琴の名手林鐘福氏と鼓の名手洪英氏に、妓生と両班の恋愛を描いた『春香伝』の中の「春香歌」と「四季の歌」の上演を依頼し、光州市文化財委員の姜炫求氏に解説をお願いしました。

「台湾唸歌」は、月琴・大広弦を伴奏楽器とする歌物語で19世紀に出現した。台湾の唸歌は、七字調・江湖調などの独特のメロディーにのせて喜怒哀楽の感情を表現し、緩急をつけてストーリーや人物を細緻に描写する。現在活躍する国宝級の芸人は楊秀卿・王玉川・陳美珠氏である。今回は楊・王2氏に『封神演義』の中の「哪吒鬧東海」の上演を依頼し、台湾国立中興大学の林仁昱教授に解説をお願いしました。

### 3. 解説、脚本、補説、紹介

#### (1) 山口鷺流狂言

##### 〔解説〕

##### 山口鷺流狂言について

山口県立大学 稲田 秀雄

##### 【歴史と現状】

狂言は日本を代表する伝統演劇の1つである。猿楽と呼ばれた芸能の中から、14世紀半ば頃に、(シリアスな歌舞中心の劇である能とともに)分化したと考えられ、対話中心の喜劇であることに特徴をもつ。平成13年(2001)に、能・狂言(能楽)は、ユネスコから「世界無形遺産(人類の口承および無形遺産の傑作)」の宣言を受けている。

現在、狂言には大蔵・和泉の2つの流儀が存在するが、かつては、もう一つ鷺流という流儀があった。鷺流は、鷺<sup>た</sup>右衛門宗玄(1560~1650)を事実上の祖とする流儀で、江戸期を通じては、大蔵流とともに幕府直属の流儀としての格式を誇り、特に鷺流<sup>ちゅうりゅう</sup>宗家である仁右衛門家は、狂言<sup>かた</sup>方筆頭の扱いを受けていた。

しかし、明治維新の混乱により、明治28年(1895)には宗家が絶え、鷺流はプロの流儀としては滅亡するに至った。しかし、その芸系がここ山口市に、素人の演じる狂言として奇跡的に現存しているのである。

山口に現存する鷺流は、江戸期を通じて長州藩に抱えられた狂言役者の流れを汲むものである。長州藩の狂言方には、もともと大蔵・鷺の2流があり、江戸末期の時点では、大蔵流として春日・原・山本家、鷺流として江山・山本・嶋田家が存したことが知られている。

山口鷺流の実質的な元祖は、明治初期に春日家の10代目の家督を継いだ春日庄作(莊作)である。庄作は、戸籍によると、長州藩士・佐々木三右衛門の次男として文化14年(1817)に出生したことになるが、この生年の干支に問題があることが従来指摘されていた。

しかし、近年あらたに見出された資料により、庄作の生年については、文化13年(1816)生まれとするのが妥当であることがわかった。すなわち、山口市歴史民俗資料館蔵の『狂言之絵』(絵巻)に添えられた「狂言絵入名寄」と題する春日庄作自筆の書付に、明治18年(1885)に70歳とする記述が見出された。山口県立大学附属郷土文学資料センター蔵の小舞集『葛城 他』の奥書には、明治28年(1895)に80歳としており、先の記述はそれと矛盾しない。

これらの記述を信じ、数え年として逆算するならば、春日庄作は文化13年生まれとなる。そして、明治30年(1897)に没したことはすでに明らかであるから、その享年は、従来言われていた80歳ではなく、82歳ということになる。なお、庄作の墓所は山口市道場門前の本圀寺である。

ところで、鷺流には、宗家である仁右衛門派とその分家である伝右衛門派があり、それぞれ台本や演出を異にしていた。春日庄作の芸系が、このうちの鷺伝右衛門派であったことは、以下の資料からも知られる。

まず、先にも触れた小舞集『葛城 他』に、安政5年(1858)4月22日に鷺寛太郎宅にて狂言小舞の伝授を受けたという記述がある。ここにいう鷺寛太郎は10代鷺伝右衛門のことであり、これによって、庄作が鷺伝右衛門派の役者であったことは確実なのであるが、このことについても、近年新しい資料が見出された。

それは、山口鷺流狂言保存会蔵の春日庄作自筆狂言台本で、その中に、嘉永7年(安政元年)(1854)に、諏訪高島藩領内において、師匠である鷺伝右衛門の相手を勤めたことが記されている。その時点で、伝右衛門と師弟関係にあったわけであるから、庄作の入門は当然それ以前ということになる。

明治維新の混乱のために、長州藩抱えの狂言役者も窮乏した。春日庄作も明治10年(1877)2月に春日家の家督を継いだ後、厚狭郡善和村(現・宇部市)で農業に従事したりしていたが、明治18年(1885)には家督を譲り、平民籍となっている。

同じ年に庄作は、これも先に触れた山口市歴史民俗資料館蔵の『狂言之絵』を購入しているが、それに添えられた「狂言絵入名寄」に、「山口行迎廿五日来一泊して」とあり、その頃から山口に稽古に来ていたことが知られる。ただし、庄作が山口に定住するのは、翌19年(1886)の野田神社上棟式の神事に招かれてからであろう。それ以後、庄作は山口の素人たちに狂言を教え、(また、おそらく種々の台本を書き写して)最晩年を過ごすことになる。

山口における春日庄作の門弟には、吉見安太郎をはじめ十数名がいたという。庄作とその弟子たちが没した後、衰微した山口鷺流を支えたのは、田口光三・吉見安太郎、及び吉見の門弟の中西治郎といった人たちであった。この中西とやはり吉見門下の河野晴臣(本名・三十)の尽力によって、春日庄作以来の山口鷺流の伝統は現在まで守られたとてよい。ことに、中西治郎は多くの狂言台本(手附本と称する)を保管し、伝えたことは特筆に値しよう。それらの資料の多くは、現在、山口県立大学附属郷土文学資料センターに保管されている。

昭和29年(1954)3月には山口鷺流狂言保存会が結成され、同42年(1967)1月に、山口鷺流狂言は山口県指定無形文化財第1号となる。その後、技術保持者として鷺流狂言の伝承に携わった人々には、加屋野幸治・小林栄治・梶山亀久男・安藤芳之の諸氏がいる。

このうち、小林栄治氏は、中西治郎の教えを受けて、山口鷺流としての芸風を今に伝えた功労者であり、現在も後進の技術指導に力を尽くされている。その功績により、小林氏は平成12年(2000)10月、文化財保護法五十年記念文化財保護功労者として文部大臣表彰を受けられ、平成15年(2003)には、勲五等双光旭日章を受賞されている。

なお、平成14年(2002)には、小林氏の教えを受けた米本文明氏(本日「首引」に出演)が、あらたに技術保持者としての認定を受けている。

保存会の会員は現在十数名を数え、近年にない活況を呈している。保存会の活動は、週に1度の伝習会と県内を中心とする様々な場での公演、市内の小中学校での狂言指導等から成り立つ。伝習会は技術保持者である小林・米本両氏を中心に山口市壱小路の山口ふるさと伝承総合センターで、毎週土曜日夕刻より行われている。

年1回の定期公演(発表会)は、会員の発表の場として、市民にも広く親しまれており、山口県教育会館での開催が定例化している。

平成9年(1997)に、山口鷺流狂言は文化庁より「記録作成等の措置を講ずべき無形の文化財」に選ばれた。その事業として、鷺流狂言記録作成委員会が組織され、山口に伝えられた狂言台本・小舞集の翻刻作業が行われた。その成果は、平成13年(2001)3月に、山口市教育委員会から刊行された『山口鷺流狂言資料集成』に結実する。この資料の刊行と多年にわたる鷺流狂言の伝承活動が認められ、同年12月、保存会は法政大学より催花賞を授与されるに至った。この賞は、中央以外の地で能楽の振興に顕著な貢献をした個人またはグループを受賞対象の1つとしているもので、素人の狂言関係団体が選ばれたのは山口鷺流狂言保存会が初めてであった。

平成16年(2004)3月には、「西京歴史フォーラム」(於山口市情報芸術センター)に鷺流狂言がとりあげられ、鷺仁右衛門派の芸を伝える佐渡鷺流狂言研究会(新潟県佐渡市)、及び鷺流のみの演目であった「半銭」を伝える高志狂言保存会(佐賀県神埼市)が一堂に会して、上演とパネルディスカッションが行われた。これ以降、平成17年(2005)には、佐賀で、翌18年(2006)には佐渡で、それぞれ鷺流狂言の集いが催され、お互いの交流を深めている。

## 【上演曲目について】

### 「首引」

登場人物：鎮西ゆかりの者、親鬼、姫鬼、鬼の眷属(数名)

あらすじ：鎮西ゆかりの者と名乗る若者が、播磨の印南野を通りかかると、突然鬼が現れる。鬼は、よい若い者だから娘に初食いをさせようと、姫鬼を呼び出す。姫鬼は恐る恐る若者に近寄っては、その扇使いや咳に驚いて逃げ、親鬼はそのたびに姫鬼をいたわる。姫と勝負して負けたならば食われよう、という若者の提案を受け、二人は「腕押し」「脛押し」をするが、ことごとく姫鬼が負ける。最後は互いの首に綱を掛けて引き合う「首引き」をすることになり、親鬼は大勢の眷属を呼び出して加勢させるが、若者が始終優勢に立つ。ついには、十分に引き寄せたところで首に掛けた綱を放し、鬼どもを将棋倒しに転ばしてしまふ。

「鎮西ゆかりの者」と名乗る若者は、鎮西八郎と呼ばれた源為朝のイメージを踏まえた人物である(現行和泉流では、鎮西八郎為朝と名乗る)。この名乗り方をはじめ、山口鷺流の台本(春日庄作自筆本)の前半部は大蔵流に近いところがある。しかし、最後の首引きの場面での掛け声などは、やはり鷺伝右衛門派の型に基づいているようである。

姫鬼が脛押しをせよと言われた時に、「わらわは脛押しより腹押しがようござる」と答えて親鬼をあわてさせるが、このせりふについて、鷺伝右衛門派最古の台本である享保保教

本（享保9年〈1724〉以前成立）は、「鷲大蔵共二近代ハ不云」と注記する。たしかに、保教本に次ぐ宝暦名女川本（宝暦11年〈1761〉頃成立）や常磐松文庫本（嘉永・安政〈1848～1859〉頃成立）のような台本には、この「腹押し云々」のせりふは見えない（ただし鷲仁右衛門派の台本には存するものもある）が、そうしたせりふが山口鷲流に残存しているのは、はなはだ興味深いことである。

#### （参考文献）

- 樹下明紀「鷲流狂言一考」（『山口県文化財』昭和62年3月）  
樹下明紀「鷲流狂言再考」（『山口県文化財』平成9年7月）  
稲田秀雄「山口鷲流」（国立能楽堂特別企画公演パンフレット『鷲流狂言の流れをたどって』平成12年10月所収）  
稲田秀雄「山口鷲流の演出」（『新編日本古典文学全集月報』69、平成12年12月）  
小林 貴「山口鷲流の歴史と芸系、現状、特質」（鷲流狂言記録作成委員会編『山口鷲流狂言資料集成』山口市教育委員会、平成13年所収）

#### 〔脚本〕

「首引」（本文は中西本による。鷲流狂言記録作成委員会編『山口鷲流狂言資料集成』、山口市教育委員会、2001）

鎮西：米本文明（県無形文化財技術保持者）

親鬼：伊藤隆

姫鬼：米本次郎

後見：土村廣隆・米本太郎

「此は鎮西由縁りの者で御座る 某し訴訟の事あって 久々西国に滞留いたいて御座るが 此度  
訴訟思ひのまに叶ふて御座る程に 一先づ都へ登ろふと存る 先づそろりそろりと参ふ イヤ古郷  
忘れがたしとはよふ申した物で御座る 誠に帰ふと思へば心が浮き浮きといたす 定めし都でもこの様な  
事とは知らいて某しの帰るを今日かあすかと待つて居るであろふまでよ イヤ何かと云ふ内に是れはびょ  
うびょうと打ち開いた野へ出た 爰は何と云ふ所か知らぬ イヤ是れは定めて播磨の印南野であるよ  
ハア一俄かに空の気色か変って空が曇り山が鳴るは 此様な所に長居は無役 急いで里近くへのこ  
ふと存ずる

鬼「イデ喰ふイデ喰ふイデ喰ふ

「ア、ゆるいて下されいゆるいて下されい

オ「<sup>(ツツ)</sup>い喰ふ

チ「真平ゆるいて下されい

オ「ヤイヤイヤイそこな奴 爰は播磨のいなみ野と云ふてセツ下つて人の通らぬ所じゃ <sup>(ツツ)</sup>これ参ったは定

めて武辺に達した者であるよ 己れめあたまから一口に出で喰ふ

チ「ア、イヤイヤ其の様に武辺に達した者ではない 只々命を助けて下されい

オ「何じや命が助かり度い

チ「中々助けて下されい

オ「先づ切度として居ろふ

チ「心得ておりやる  
オ「イヤあれへ来たは一段とよい若い者じや それに付身共姫を老人持って御座るがいまだ初喰をさせぬ程に姫に初喰をさせうと存る  
鬼「ヤイヤイ己は命が助かり度くば身共の云ふ事を聞か  
チ「何なり共承りませふ  
オ「イヤ身共は一人の姫を持って居るがまだ初喰をさせぬに仍って己を姫に初喰にさするが喰わるゝか  
イナと云へば今爰で身共が其のまゝ引きさいて一口にかみくだいてくるゝが何とじや  
チ「イヤとても助からぬ命ならば此方の御娘子に喰はるゝまでよ  
オ「何じや娘にくわると云ふか  
チ「中々  
オ「イヤ一段と云ふた 其儀ならば今姫を呼び出す間其処を一寸でも動く事はならぬぞ  
チ「中々一寸でも動く事は御座らぬ  
オ「イヤのふイヤのふ姫いさしますか いるかいるかヤーイ  
ヒ「申し申しと様妾を呼ばし<sup>(ツ)</sup>せらるゝは何の御用で御座る  
オ「只今そなたを呼び出すは別の事でもない 今日はいよい若い者が来た程にそなたに初喰いをさせよふと思ふて留めて置いた 早ふあれへイテ喰はしませ  
ヒ「心得ました 口伝  
ヒ「イヤ申し申しと様と様  
オ「何事じや  
ヒ「見ればよい若い者が御座る程に命を助けてやらせられい  
オ「ア、ラ爰な者 よい若い者じやに仍って初喰さす事じや 其様な事を云はずと早ふイテ喰はしめ  
ヒ「それならば参って喰べませふが妾は今だ生きた物をたべた事が無い程にと様かみくだいて下されい  
ヲ「ア一扱て扱て此方は某しの娘程もない卑怯な事を云ふ 其れでは娘喰初めのせんがない 早ふイテ  
どれからでもよい飛び付いて喰しませ  
ヒ「其れならばかみ付いて見ませふ  
ヲ「それがよい 早ふイテ喰わしませ  
ヒ「アイタアイタ… 泣ク  
ヲ「ヤイヤイ姫何とした何とした  
ヒ「妾をしたかになきました  
ヲ「何じやたいいた  
ヒ「中々  
ヲ「扱て扱て憎い奴じや ヤイヤイヤイそこな奴  
チ「ハアア  
ヲ「大切な娘をなぜに打<sup>(ツ)</sup>着しをった  
チ「されば其の事で御座る 余り上氣し暑いに依り扇をつかいましたのがさわったかも知れませぬ  
ヲ「何じや扇つかいをした  
チ「中々  
ヲ「イヤそれならば堪忍のしてどらせふ イヤノウイヤノウ姫今のは扇つかいをしたのが当たったのじや こわい事はない サアサア早ういてしかと喰付さしませ  
チ「心得ました  
ヒ「ヲウ恐しや恐しや恐しや  
ヲ「ア…何とした何とした  
ヒ「したたかにしかりました  
ヲ「扱て扱てにくいやつじや ヤイヤイなぜにしかりおったぞ  
チ「イヤしかりはいたしませぬ 某しは此頃<sup>キツキ</sup>咳氣に御座ってすわぶきが出ますがそれにおじさせられた物で御座ふ

ヲ「何じやすわ吹きをした  
チ「中々  
ヲ「ヤイヤイ姫そちはむさとした者じや 今キヤツがすわ吹きをしたと云ふ すわ吹きなぞにおじると云ふよふ  
などんな事が有るものか サアサア早ふイテしかと喰らい付きさしませ  
ヒ「心得ました  
チ「イヤ申し申し  
ヲ「何事じや  
チ「イヤ鬼神に横道なしと云ふ事が御座る 私も只々喰はるゝも余り残念に御座る程に何ぞ勝負をいた  
いて負たならば喰はれましょふ 又勝ったならば何革命(なにせう)を助けて下されい  
ヲ「是れは最(つ)もじや 扱て勝負には何をするぞ  
チ「腕押しをいたしましょふ  
ヲ「腕押しを  
チ「中々  
ヲ「エイ身共が勝物じや イザ参ふ  
チ「イヤイヤ此方に喰はるゝならば此方といたしましょふが娘子に喰はるゝ約束じや程に娘子と勝負を致し  
ませふ  
ヲ「是れは尤じや さらば此由を姫に申ぞふ ノウノウ姫  
ヒ「何事で御座りまする  
ヲ「ただ喰はるゝも残念なにより勝負をして勝ち負けに依り喰はれふと云ふに仍って勝負は何をするぞと問  
ふたれば腕押しをせふと云ふ程にあれへいて腕押しをさしませ  
ヒ「妾はいやで御座る  
ヲ「是れは如何なこと 其の様な事があるものか サアサア早ふいて腕押しをさしませ  
ヒ「心得ました アイタアイタ  
ヲ「ヤイヤイ何とした何とした  
ヒ「イヤ柔らかな妾を 手にあのむくつけな手をすり付けました アイタアイタ  
ヲ「扱て扱て腹の立つ ヤイヤイ己れはニククイ奴の なぜにむくつけな事をしをる  
チ「イヤさい前も申す通り命がけの事で御座る程にチトはきつふあたるまい物でも御座らぬ  
ヲ「此度は何をするぞ  
チ「イヤすね押しを致しませふ  
ヲ「一段とよかるふ ヤイヤイ姫此度はすね押しをさしませ  
ヒ「妾はすね押しよりも腹押しがよふ御座る  
ヲ「アア親の前で其の様な事は云はぬ物じや サアサアあれへいてすね押しすね押し  
ヒ「心得ました アイタアイタ  
ヲ「ヤイヤイ何とした何とした  
ヒ「アー申しと様 妾の此の柔かいもへ又恐いひげの足をいれてしたたかにすり付けました アイタ  
アイタ  
ヲ「ヤイヤイ己れはニククイ奴の なぜにむくつけな事をしをる  
チ「イヤ最前も申し上げた通り命がけの事で御座る程にチトはきつふ当るまいものでも御座らぬ  
ヲ「此の後った強ふ当らぬ様にせい  
チ「がってんで御座る  
ヲ「扱て亦此度は何をするぞ  
チ「此度は首引をいたしませふ  
ヲ「是れは面白かるふ ノウノウ姫々今度は首引をせふと云ふ 又あれへいて首引をさしませ  
ヒ「ハアー  
ヲ「サアサア此綱を汝の首に掛けい  
チ「心得ました

ヲ「姫も是れを首に掛けい  
 ヒ「ハアー  
 ヲ「イザ引け  
 チ「ヤットナ  
 ヲ「是れはした 其様にあらけなふ引いてはならぬ イヤとても姫老人では叶ふまい 今けん属共を呼  
 び出して姫へかせいをさせる程にしばらく待て  
 チ「心得ました  
 ヲ「ヤイヤイヤけん属共けん属共けん属共  
 皆々「ホウイホウイいで喰ふいで喰ふ ホウイホウイ  
 ヲ「ヤイヤイヤけん属共汝等と呼ひ出すは別の事でもない 首引をするに姫の方が弱い程に汝等も加勢をせ  
 い  
 皆「ホウイホウイ  
 ヲ「是れからは身共が音頭を取る程に拍子に掛って引け  
 皆「ホウイホウイ  
 ヲ「エイサラエサラ エイサラエサラ  
 皆「エイサラエサラエサラ  
 チ「エイと云ふたらエイエイエイ  
 ヲ「姫の方が弱いぞ せいを出せせいを出せ  
 皆「エイサラエサラエサラ  
 チ「エイと云ふたらエイエイエイ  
 大廻り二三べんしてしまいに大廻り引廻し橋掛りへ引き込み舞台へヤットハネ返す ケンゾクタヲレル  
 色々口伝アリ

## 〔補説〕

### 「をこの猿楽」から「狂言」へ

山口大学人文学部 根ヶ山 徹

中国における散楽は、古代にあっては樂舞、すなわち民間の音楽を伴奏とする舞踏を意味した。南北朝以降は舞踏以外のさまざまな芸能をも含むようになり、百戯とも言った。

唐宋に至ると語義の変容が認められる。このことは、『春秋左氏伝正義』襄公二十八年の孔穎達（574-648）の正義から明らかである。

正義曰、優者、戯名也。『晋語』有優施、『史記』滑稽伝有優孟、優旃、皆善為優戯、而以優著名。史游『急就篇』云、「倡・優・俳・笑。」是優・俳一物而二名也。今之散楽戯為可笑之語、而令人之笑是也。

正義に曰う、優とは、演技者のことである。『晋語』には優施のことが記され、<sup>1</sup>『史記』滑稽伝には優孟、優旃の事跡が見えるが、<sup>2</sup>いずれも優<sup>わごぎ</sup>としての演技を善くし、優として名を著わした。史游『急就篇』に「倡・優・俳・笑」という。<sup>3</sup>ここから優・俳は同じ物であって名称が二つあることがわかる。今の散楽戯ではおもし

<sup>1</sup> 『国語』巻七「晋語」に、「公之優曰施、通于驪姫」と。

<sup>2</sup> 『史記』巻百二十六「滑稽列伝」。

<sup>3</sup> 漢の史游『急就篇』に、「倡・優・俳・笑、観倚庭」と。

ろい言葉を発して、人を笑わせるが、(伝に「優を為す」というのは)<sup>4</sup>このことである。

ここに言う散楽戯とは、唐代に行われた参軍戯とよばれる滑稽戯のことである。

また、唐・張鷟(658?-730?)『朝野僉載』「高崔嵬」(『太平広記』卷二四九所引)には、弄痴を善くした高崔嵬のことを「散楽」と称している。

唐散楽高崔嵬善弄痴、太宗命給使捺頭向水下、良久出而笑之。帝問。曰、「見屈原、云『我逢楚懷王無道、乃沈汨羅水。汝逢聖明主、何為來。』」帝大笑、賜物百段。

唐の散楽高崔嵬は滑稽諧謔を善くしたので、太宗は給使に命じて頭を押さえつけて水の中につけさせ、しばらくして顔をあげたところを見て笑った。太宗がたずねると、「屈原に会い、『わたしは楚の懷王の道にはずれた世に出逢ったがために、汨羅に身を沈めることとなった。そなたは聖明な君主に仕えていながら、どうしてここに來たのだ』と言われました」とこたえた。太宗は大いに笑い、物百段を下賜された。

唐の滑稽戯「散楽」は、つづく宋においては、雑劇を意味するようになる。宋の雑劇は、滑稽な問答を主とする滑稽戯であった。南宋・吳自牧(?-?)『夢梁錄』卷二十「妓樂」には、次のような記述がある。

雑劇中末泥為長、每一場四人或五人。……末泥色主張、引戲色分付、副浄色発番、副末色打諢。或添一人、名曰装孤。……大抵全以故事、務在滑稽、唱念應對通遍。

雑劇では末泥が長となり、一芝居ごとに四人または五人で演じられる。……末泥色が中心となり、引戲色があれこれと指図し、副浄色が愚鈍をよそおい、副末色が笑いを誘う。もうひとり加わることがあり、装孤という。……だいたい、みな故事形式をとり、滑稽であることにつとめて、全篇を通じて唱と念<sup>うた</sup>で<sup>せりふ</sup>対応する。

金の院本も滑稽戯である。

元においても雑劇のことを散楽と称し、戯班(劇団)のことは行院、大行(大行院)と呼んでいた。これは、山西省洪洞県広勝寺明応王廟正殿の壁画に「大行散楽忠都秀在此作場 泰定元年(1324)四月日」の文字が見えることから明らかである。ただし、元雑劇は諧謔を弄する内容ではなく、滑稽戯は院本と称して幕間に挿演された。脚本は現存しないけれども、杜仁傑(1197?-1282)『莊家不識構欄』には役者三人による院本上演の様子が活写されている。<sup>5</sup>

明においては、周憲王朱有燾(1379-1439)『呂洞賓花月神仙会』雑劇第二折のト書きに院本を挿演するとあり、<sup>6</sup>劉兌(?-?)『新編金童玉女嬌紅記』(宣徳乙卯〔10年、1435〕題序)には七箇所に院本挿演のト書きが見える。<sup>7</sup>この他、沈自晋(1583-1665)『望湖亭』第二十三齣「迎婚」に挿演される「柳下恵」の故事も院本であるとされる。<sup>8</sup>

4 伝に、「陳氏・鮑氏之困人為優」と。

5 詳細については、胡忌『宋金雜劇考』(古典文学出版社、1957)、田中謙二「院本考——その演劇理念の志向するもの」(『田中謙二著作集』第一巻、汲古書院、2000。原載『日本中国学会報』第二十集、1968)を参照されたい。

6 前掲注2『宋金雜劇考』75頁。

7 前掲注2『宋金雜劇考』266-269頁。

8 汪超宏「明代曲家曲作三題」(『浙江大学学報』〔人文社会科学版〕2003年第33期)。

小説にも院本上演の様子が描かれ、笑楽院本という名で呼ばれている。『水滸全伝』第五十一回「挿翅虎枷打白秀英、美髯公誤失小衙内」、第百十四回「段家庄重招新女婿、房山寨双并旧強人」、『金瓶梅詞話』第二十回「孟玉楼義勸吳月娘、西門慶大鬧麗春院」、第三十一回「琴童藏壺覬玉簫、門慶開宴吃喜酒」、第五十八回「懷妬忌金蓮打秋菊、乞膾肉磨鏡雙訴冤」、第七十六回「孟玉楼解愠吳月娘、西門慶斥逐溫葵軒」に笑楽院本上演の描写が見られる。いずれも芝居上演の前座として演じられていること、とりわけ『金瓶梅詞話』第三十一回に「王勃院本」の脚本が残されていることは看過できない。

さて、能と狂言は古くは猿楽と称され、いずれも中国伝来の散楽に淵源するとされる。本邦に伝わった散楽は、雑伎類のみならず、滑稽戯も含まれていた。藤原明衡(?-1066)『新猿楽記』には、当時の諸芸が列挙されている。

予廿余年以還、歴観東西二京、今夜猿楽見物許之見事者、於古今未有。就中咒師・侏儒舞・田楽・傀儡子・唐術・品玉・輪鼓・八玉・独相撲・独双六・無骨・有骨、延動大領之腰支・蝦澁舎人之足仕、氷上専当之取袴・山背大御之指扇、琵琶法師之物語・千秋万歳之酒禱、飽腹鼓之胸骨・蟻娘舞之頸筋、福広聖之袈裟求・妙高尼之繼縁乞、形勾当之面現・早職事之皮笛、目舞之翁体・巫遊之氣装貌、京童之虚左礼・東人之初京上、況拍子男共之気色、事取大徳之形勢、都猿楽之態、嗚呼之詞、莫不断腸解頤者也。……定縁者嗚呼之神也、先見其形、断一端之腸。形能者猿楽之仙也、未出其詞、解万人之頤。

わたしは二十余年来、東西二京を巡りあるいてきたが、今宵ほどすばらしい猿楽の演技は、これまでになかったことである。とりわけ、<sup>のうじん</sup>「咒師」・<sup>ひまうどまい</sup>「侏儒舞」・「田楽」・<sup>くづつまわし</sup>「傀儡子」・「唐術」・「品玉」・<sup>りんこ</sup>「輪鼓」・「八玉」・<sup>ひとりづまう</sup>「独相撲」・<sup>ひとりますごう</sup>「独双六」・<sup>ほねなし</sup>「無骨」・<sup>ほねあり</sup>「有骨」・<sup>のび</sup>「延動大領之腰支」・<sup>えびすきとねり</sup>「蝦澁舎人之足仕」・<sup>あしつかい</sup>「氷上専当之取袴」・<sup>ひかみのせんどう</sup>「山背大御之指扇」・<sup>とりはかま</sup>「琵琶法師之物語」・<sup>せんずまんざい</sup>「千秋万歳之酒禱」・<sup>あいはらつみ</sup>「飽腹鼓之胸骨」・<sup>いほじりまい</sup>「蟻娘舞之頸筋」・<sup>よここうひじり</sup>「福広聖之袈裟求」・<sup>ちつまつい</sup>「妙高尼之繼縁乞」・<sup>あいはらつみ</sup>「形勾当之面現」・<sup>そうしきじ</sup>「早職事之皮笛」・<sup>さかんまい</sup>「目舞之翁体」・<sup>かんなきあそび</sup>「巫遊之氣装貌」・<sup>けしよつかお</sup>「京童之虚左礼」・<sup>そらざれ</sup>「東人之初京上」など、囃子方のように、役者の長のように見ていると、みな猿楽の所作をして、をこの言葉を口にしたので、腹をかかえて笑わない者はなかった。……定縁は嗚呼の神であり、はじめに格好を見ただけで、腹をかかえて笑ってしまう。形能は猿楽の仙<sup>ひじり</sup>であり、言葉を発しないうちから、顎がはずれるほど笑わせる。

浜一衛氏は、この『新猿楽記』に列挙される諸芸のほとんどが中国の散楽にも存在しているとして、次のように述べる。<sup>9</sup>

軽業系の猿楽から劇的な猿楽がその中心となり、ついには猿楽といえば劇的なもののみを指すようになる、ここにいる新猿楽である。中国の散楽という言葉もわが猿楽と全く同じ用い方で、もう元代では散楽といえば完全に雑劇を指し、雑劇の俳優をも指すようになっていた。……『新猿楽記』の猿楽の中心は滑稽解頤の科白劇である、をこの猿楽であったが、それにうたが加わりまいが加わって「能」になる。……このような猿楽の発展経過は、中国散楽の発展して雑劇・元曲となる姿と甚しく酷似してい

<sup>9</sup> 『日本芸能の源流—散楽考』第五章「猿楽」一「『新猿楽記』の猿楽」(角川書店、1968) 213-230頁。

る。……雑劇に多く見られる鬼神の舞も「打夜胡」の影響であり、わが能楽に見られる鬼神の舞も打夜胡の系統である咒師の舞から来たものである。

滑稽解頤の科白劇「をこの猿楽」に「うたが加わりまいが加わ」って能楽へと発展してゆくこと、なかでも鬼神劇の源流は中国の「打夜胡（打野胡）」の系統に属することが指摘されている。「打野胡」とは、神鬼に扮した乞食芸人が鬼遣らいをする門付け芸能のことである。

『三代実録』元慶四年（880）七月二十九日の条には、宮中の武人によって「をこ人」を髣髴させる散楽が演じられたと記録されている。

御仁寿殿、覽相撲。左右近衛府通奏音楽、散楽雑伎各尽其能。出内蔵寮絹一百疋、賜左右相撲人各一疋。右近衛内蔵富繼・長尾米繼、伎善散楽、令人大咲。所謂瀉滸人近之矣。亦各賜絹一疋。

陽成天皇が仁寿殿にお出ましになり、相撲を御覧あそばした。左右近衛府の役人が順番に音楽を奏で、散楽雑伎についてもそれぞれ能を尽くして芸を披露した。内蔵寮より絹一百疋を出させて、左右の相撲人にそれぞれ一疋を賜った。右近衛府の内蔵富繼・長尾米繼の二人は伎芸では散楽を善くし、一同を大いに笑わせた。いわゆる瀉滸人はこれに近いのであろう。またそれぞれ絹一疋を賜った。

村上天皇（926-967〔在位 946-967〕）「弁散楽」（藤原明衡〔?-1066〕『本朝文粹』巻第三）には、「をこの猿楽」が中国から招来されたものであると明記する。

散楽之興、其来尚矣。俳優入魯、還当断足之刑、嗚呼来朝、自為解頤之觀。仰尋前日之伎歌、俯察当今之風俗、不闕周礼旃人之所学、亦殊漢典遠夷之所献。

散楽が興起し、本邦に伝わって久しい。魯の定公と斉の景公が夾谷で会見した際、斉の俳優・侏儒が道化たところ、孔子が腰斬の刑に処した<sup>10</sup>ことがあったが、時をへて「をこ」が来朝し、滑稽解頤の芸を御前で演ずるまでに至った。これまでの妓芸・歌舞や、いまの風俗について考えてみると、周官の旃人が舞楽を教えることを司り<sup>11</sup>、白狼王唐鼓が入貢して後漢の明帝に「遠夷樂徳歌」「遠夷慕徳歌」「遠夷懷徳歌」の三首を献じた<sup>12</sup>時代とは異なっている。

山口建治氏は、「打野胡」の「野胡」は疫鬼をおいはらう際の「邪呼」というかけ声の擬音語であり、本邦では一般に「嗚呼」と表記されるとして、次のように言う。<sup>13</sup>

中国の「打野胡」のような人間がこの列島に来て、寺社の庇護のもとに入りさまざまな技芸で寺社に奉仕するようになったと考えれば、咒師と猿楽者はもともとルーツを同じくする渡来の芸人集団「ヲコ人」だったのではなかろうか。

<sup>10</sup> 『孔子家語』巻第一「相魯」に、「有頃、齊奏宮中之樂、俳優侏儒戲於前。孔子趨進歷階而上、不盡一等、曰『匹夫榮侮諸侯者、罪應誅、請右司馬速刑焉。』於是斬侏儒、手足異処。齊侯懼、有慚色。」と。

<sup>11</sup> 『周礼』「春官・旃人」に、「旃人、掌教舞散楽、舞夷樂、凡四方之以舞仕者屬焉。」と。

<sup>12</sup> 『後漢書』巻八十六「西南夷列伝」に、「今白狼王唐鼓等慕化歸義、作詩三章。……今遣從事史李陵与恭護送詣闕、并上其樂詩。」と。

<sup>13</sup> 『散楽』日本伝来についての覚え書き（神奈川大学人文学会『人文研究』第155集、2005）55頁。

ともあれ、中国において分化した演劇系の散楽がいかなる経路で伝来したか、鬼神劇と滑稽解頤の科白劇とがどのような関係にあったかは明らかではないけれども、渡来人によって「をこの猿楽」として招来され、それが狂言の形成に重要な役割をはたしたであろうことは想像に難くない。しかしながら、その形成過程については未だ詳らかではないのが現状である。

以上、新たな知見を披瀝するには至らないけれども、最後に猿楽が狂言へ変容したという野上豊一郎氏の所説<sup>14</sup>を引いて結びとしたい。

狂言は、系統的には、能の本系といふべきもので、初め猿楽法師たちは滑稽な物真似笑劇を本業として演じてゐた。それから能芸が分派して、猿楽法師たちも田楽法師たちも本業を抛棄して能芸に専ら力を入れるやうになり、鎌倉時代の後期もしくは遅くとも吉野朝時代の初期には能芸は今日の能の前身としての形態を備へることになつたのはすでに述べた通りである。その時猿楽法師たちの手に取り残されてゐた昔からの猿楽の本業が即ち狂言で、狂言も能芸を演ずる役者たちの座で同時に演じられてゐた。

## 〔司会・解説・出演・補説者紹介〕

**森野正弘** 1966年生。山口大学大学院東アジア研究科准教授。文学博士。日本中古文学専攻。主著「昔という時間、古という時間—『伊勢物語』における虚構の方法—」（『時間学概論』恒星社厚生閣、2008年）、「時間に遅れる光源氏—『伊勢物語』への遡行と反復—」（『日本文学』2007年5月）。

**稲田秀雄** 1957年生。山口県立大学国際文化学部教授。附属郷土文学資料センター所長。日本中世劇文学（能・狂言）専攻。主著『山口鷲流狂言保存会五十年の歩み』（2004年）、『山口鷲流狂言資料集成』（共著、2001年）。

**山口鷲流狂言保存会** 昭和29年（1954）、結成。同42年（1967）、山口県指定無形文化財第1号。技術保持者、加屋野幸治・小林栄治・梶山亀久男・安藤方之。小林栄治、平成12年（2000）10月、文化財保護法五十年記念文化財保護功勞者、文部大臣表彰、平成15年（2003）、勲五等双光旭日章受賞。平成14年（2002）、**朶本文明**（本日「首引」出演）、技術保持者認定。会員数、現在十数名。週1度、山口ふるさと伝承総合センターで伝習会。県内公演、市内小中学校での狂言指導等。年1回、山口県教育会館での定期公演（発表会）。平成9年（1997）、文化庁選定「記録作成等の措置を講ずべき無形の文化財」。平成13年（2001）、山口市教育委員会『山口鷲流狂言資料集成』編纂。同年12月、法政大学**催花賞**授与。（解説参照。）

**根ヶ山徹** 1960年生。山口大学人文学部教授。文学博士。中国近世戯曲演劇史専攻。主著『明清戯曲演劇史論序説—湯顯祖『牡丹亭還魂記』研究—』（創文社、2001年）、「乾隆三十六年版『綴白裘』七編、八編の上梓とその改訂」（『東方学』第98輯、1999.7）、「明刻清康熙間重修本『綴白裘合選』初探—『綴白裘』の成書と転変—」（『東方学』第93輯、1997.1）。

<sup>14</sup> 「中世演劇—能と狂言」（『日本演劇思潮』演劇論2、河出書房、1942）106頁。

## (2) 韓国「パンソリ」

### 〔解説〕

#### 韓国のパンソリ

光州広域市文化財委員 姜 炫求  
(和訳) 山口福祉文化大学 李 文相

#### 1. パンソリとは？

パンソリというのは、一人が扇子を持ち立って歌い、一人が伴奏者としてブク(韓国の中太鼓)を打ち、演者と聴衆がお互いに掛合い呼応すること(チュイムセ)<sup>15</sup>をしながら、音楽・文学・演劇的要素の混じった芸術的公演のことである。演戯場での雰囲気さえ整えば、いつでもどこでも最小の人員で最大の効果が発揮できる。

#### 2. パンソリの歴史

パンソリに関連した文献資料の最も古い記録は、朝鮮英祖 30 年(1754)に柳振漢(号：晩華齋)が漢詩で記した晩華本「春香歌」200 句である。それによれば、パンソリは、少なくとも肅宗(1674～1720)以前に発生したものと推測され、朝鮮時代前期の文献である「広大笑謔之戯」が土台となっているとみられている。

#### 3. パンソリの基本素材

今日、5 作品(春香歌、沈清歌、水宮歌、興甫歌、赤壁歌)が主に演じられているが、元来は 12 作品(春香歌、沈清歌、水宮歌、興甫歌、赤壁歌、ピョンガンセ打令、江陵梅花打令、ベビジャン打令、ムスギ打令、ジャンキ打令、にせ物神仙打令、片意地打令)があった。

#### 4. パンソリと根源説話

伝承されているパンソリの 5 作品には、すべて根源となっている説話がある。(「春香歌」には暗行御史説話、「沈清歌」にはヨングオンニョ説話、「水宮歌」には嘔吐説、「興甫歌」にはバンイ説話、「赤壁歌」には三国志など。) 今日歌われている「春香歌」は、暗行御史説話が基となる春香歌が春香伝(パンソリ系小説)となり、そして再び新小説の「獄中歌」へと改変された伝承過程を辿っている。

#### 5. パンソリの享受層と教育方法

パンソリを享受する層は、老若男女や貧富・貴賤の区別なく誰でも楽しむことができる。聴衆の水準によって時間と説話の内容を加減できる点ではオーダーメイド型の歌も可能である。パンソリの教授方法は特異な口伝形式であり、一定の学習をした後の独自の声であるトゥグム(得音)<sup>16</sup>を持つレベルに到達したとき、はじめて名唱と呼ばれる。

#### 6. パンソリの現況

---

<sup>15</sup> 訳者注 チュイムセは、「チュダ(持ち上げる)」「チュオジュンダ(おだてる)」に「セ」が付いた不完全名詞。唱者のソリ(声)に鼓手や聴衆が合いの手を入れ興を高める。

<sup>16</sup> 訳者注 得音(トゥグム)は、唱者が厳しい訓練に耐えた後に独自の音楽的力量が完成域に達した状態のソリ(声)をいう。トゥグムの要素として、①辞説(歌詞)に合った独自の調子や粋が感じられる渋い声②音色③曲調④抑揚の4つがある。

唱者による一作品は、完唱発表会を通じて全体を聞くことができる。(例：春香歌は8時間) 現在も全国で毎年、パンソリの新しい名唱を競う大会が開かれている。(全州大私習、南原春香祭、林芳蔚(イムバンウル) 国楽祭、宝城ソリ祝祭など)

## 7. パンソリの地域的特色

\*東便制ソリ: たくましく雄壮感のあるソリ(声・唱)をいう。蟾津江(ソムジンガン)東側の智異山周辺のソリ: 鳥嶺地方と呼ばれる南原、求礼、淳昌、宋興祿(ソンファンノク)を源流としている。

\*西便制ソリ: 精巧さと膝を打つほど味のあるソリ(声・唱)をいう。蟾津江(ソムジンガン)西側のソリ: 湖南地方と呼ばれる光州、羅州、宝城、朴裕全(パクユジョン)を源流としている。

\*中高制ソリ: 高低の音をはっきり区別するソリ(声・唱)をいう。忠清道と京畿道地域のソリ: 廉季達(ヨムゲダル)、金成玉(キムソンオク)から始まった。

## 8. パンソリの多様な長短(拍子)

パンソリに使われる長短(チャンダン=拍子)は、チニャン調、チュンモリ、チュンジュンモリ、チャジンモリ、フィモリ、オツモリ、オッチュンモリなどがある。この中のチュンモリ、チュンジュンモリ、チャジンモリの長短が基本拍子となる。ここで“モリ”という言葉には、“頭”又は“遠く”の意味があり、そこから“駆り立てる”という意味となった。この拍子は、パンソリの劇的状況に応じて選り分けて使う。余裕のあるゆっくりした場面ではチニャン調で、緊迫する状況にはチャジンモリやフィモリなどの速い拍子が使われる。同じ拍子の中でも、唱者がソリを押し出し、つなげて、結んで、解くなど、それに依りて少しずつ、ブクを打つ場所や調子が変わられる。チニャン調は哀調的な場面であっても落ち着いてゆっくりした感じを伝える時に、チュンモリは淡々と叙述する場面に、チュンジュンモリは軽快で嬉しい場面に、チャジンモリは切迫した状況の進展や激動的な場面で使われる。また、異色のリズムを持つオツモリの拍子は、意外な人物が登場する時や奇妙な雰囲気表現する時に、そして6拍のオッチュンモリはパンソリの最後の部分である山場などで多く使われる。

### <ソリの状況に応じて>

ア. 打って押す音(起) →ブクを打つ棒で、ブク胴体の前部分を少し強く打つ。: ソリを支える役目。

イ. 付いてつなげる音(景) →ブクを打つ棒で、ブクのとっぺん右端寄りを軽く重ね打ちする。: 緩める役目。

ウ. 結ぶ音(結) →ブクを打つ棒で、ブクのとっぺん真中を最大の強さで打つ。: ソリを結ぶ役目。

エ. 解く音(解) →左の掌でブクの左側の腹皮を重ね打ちする。: ソリを徐々に解いてやる役目。

### \*チニャン

チニャン調は24拍の遅い拍子で、パンソリでは主にゆっくりとした場面や俗世から離れて静かに悠々とした場面、悲しくて歎息する場面、叙情的な場面、劇的状況が弛緩しのかな雰囲気になったときに多く使われる。チニャン調は3分拍のゆっくりした6拍子で、この6拍を“ハンガク(1刻)”と言う。一般に4刻を周期に変奏するためチニャン調の拍子を4刻24拍子とも言う。遅い速度のチニャンを“サムゴンジェビ”と言い、速い速度のチニャンを“セマチ”と呼ぶ。チニャンで有名な場面は

春香歌 -赤城歌、(ゆっくり調子で長い) 愛の歌、離別歌、獄中歌、博石峠の場面

沈清歌 -侍婢がついて行く場面、ボムビジュンリュ、秋月満庭

赤壁歌 -堂々たるユヒョンジュ(劉賢主)、コダンサン(高堂上)

水宮歌 - 靈徳殿の後に、カジャカジャ (行こう行こう)  
興甫歌 - 家を建てる場所を探す場面、パクタリョン (瓢=ひさご打令)  
等がある。

#### \*チュンモリ

チュンモリという言葉は「中位の速さで急かす拍子」という意味で、パンソリの基本となる拍子である。チニャン調の次に遅い拍子で、2分拍系統の12拍子である。事情を淡々と叙述する場面や抒情的情景で泰然とした安定的な雰囲気のととき主に使われる。韓国の音楽がほとんど3分拍であるのに対し、チュンモリは例外的に2分拍で、普通は速い12拍子である。チュンモリの1小節は12拍であり、これを4つの単位に分けると、3拍×4単位の拍子となる。この4単位の拍子を‘刻’と言う。これはパンソリの拍子が<拍子運行原理>によっており、“打ち、付いて進み、結んで、解く”という機能を含むからである。チュンモリで有名な場面としては、

春香歌 - スックテモリ (蓬髪頭)、獄中対面、あなた使道 (サト)<sup>17</sup> 様お聞きください、春香の遺言

沈清歌 - 沈清母遺言、船頭について行く場面

赤壁歌 - セタリョン (鳥節)

水宮歌 - 兎が竜王を欺く場面

興甫歌 - フンボがノルボに謝る場面、貧乏打令

等がある。

#### \*チュンジュンモリ

チュンジュンモリはチュンモリとほぼ似ている形態で、チュンモリよりも速度の速い拍子である。3分拍の少しゆっくりした4拍子であるが、大変速い12拍子にも感じられる。チュンジュンモリは踊りを感じさせ、劇中での興奮や踊りを踊る場面、闊歩や、ひどく泣きわめいたりするシーン等に用いられる。チュンジュンモリで有名な場面は

春香歌 - 箕山 (キサン) 領袖、千字文解き、チャジン愛歌、軍卒使令、御史 (オサ)<sup>18</sup> と義母 (春香の母)

沈清歌 - 沈清の母が息をひきとる場面、沈盲人が赤ちゃんを育てる場面、バンア打令 (米搗き節)、花草打令

赤壁歌 - おーい軍人たち、長丞 (チャンスン) 打令

水宮歌 - 兎の絵像、ココ天変、白馬走を急がせよ

興甫歌 - つばめ路程記、絹打令、花草模様のダンス

等がある。

#### \*チャジンモリ

チャジンモリはチュンジュンモリよりも少し速い拍子であり、3分拍の速度の速い4拍子である。主として、ある状況を順々に言い表すときや迫力があって緊迫する雰囲気のとときにも用いられる。大体劇的な場面が多い。“トンドクニイ”とも呼ばれる韓国民俗音楽の代表的な拍子である。ゆっくりしたチャジンモリとチャジンジャジンモリの二つがあり、散調 (サンジョ) ではチャジンジャジンモリをフィモリとも言う。遅いチャジンモリは、ある状況の長い叙述や羅列するシーンに使われ、チャジンジャジンモリは劇的な緊迫したシーンで用いられる。チャジンモリで有名な場面としては、

春香歌 - ナグイ (ろば) のアンジャン (鞍) を付ける場面、シンニョンマジ (新年迎え)、科挙の試験会場、御使出動

沈清歌 - シムボンサ (沈盲人) が小川に落ちる場面、インダンス

<sup>17</sup> 訳者注 使道 (サト) は、自分より身分の高い官吏に対して使われる呼称。

<sup>18</sup> 訳者注 御史 (オサ) は、王命を帯びて地方に遣わされる臨時の官職。

赤壁歌 -チョ朝廷の軍事訓練、チャリョンが弓を射る場面、赤壁江に火を放つ場面  
水宮歌 -兎の身の上、ヤックソン歌、兎を捕まえる場面  
興甫歌 -ノルボの意地悪、フンボがノルボに打たれる場面  
等がある。

#### \*フィモリ

フィモラガンダという言葉の通りに、急き立てるという意味があり、一番速度の速い拍子である。農楽ではフィモリをタンモリ、又はセサンジョシとも言う。2分拍の速度の大変速い4拍子である。劇的状況が一気に急迫するとか、あわただしく繰り広げられるときや興奮した状況を表すシーンに使われる。例外的に、2分拍の大変速い速度の4拍子になる場合がある。フィモリで有名なシーンとしては、

春香歌 -春香が捕まえられる場面

沈清歌 -沈清が水におぼれる場面

興甫歌 -金と米が出てくる場面、食事の準備を整える場面  
等がある。

#### \*オッモリ

オッモリは2拍と3拍が混交する5拍子であるが、速度が非常に速く10拍子にも感じられる。斜めになったり行き違いになったりするときの「オッ」という言葉の意味のように拍子がずれる形になり、リズムの違う3分拍と2分拍が交代して現われて、10拍を形づくる拍子である。異色的で神秘的な人物の立居振舞や、緊迫と劇的なシーンに主に使われる。他の拍子では拍が一定しているのに対し、少し風変わりな拍子である。オッモリで有名なシーンとは、

沈清歌 -僧が下りてくる場面

赤壁歌 -カンウンジャンを出る場面、チャリョンが出る場面、チャンビが出る場面

水宮歌 -虎が下りてくる場面

興甫歌 -僧が下りてくる場面

### 9. パンソリの保護政策

国家・光州広域市と道の立場でパンソリの保護政策が採られており、重要無形文化財と無形文化財の指定制度を通じて保存・育成・伝承できる。

\*重要無形文化財芸能保有者：韓スンホ(赤壁歌)：成チャンスン(沈清歌)：成又香(春香歌)：朴ソンヒ(興甫歌)：成スンソプ(赤壁歌)：故 チョングアンス(水宮歌)

\*鼓手：重要無形文化財芸能保有者：金ソソネ：チョンチョルホ

\*無形文化財芸能保有者：光州広域市の場合：韓スン(興甫歌)：朴ファソン(水宮歌)：韓ヘジャ(沈清歌)：李イムネ(沈清歌)：チョンチュンシル(春香歌)：朴ジョンジャ(水宮歌)：バンソンチュン(春香歌)

\*鼓手：無形文化財芸能保有者：光州広域市：カムナムジョン

### 10. パンソリの未来

UNESCOは、パンソリを韓国の歴史と喜怒哀楽を共にして来た韓国口伝承文化の精髓であるとし、その独創性と優秀性を世界的に認定することを決め、2003年11月7日、パンソリを「人類口伝及び無形遺産傑作」に選定した。

### 11. おわりに

醗酵食品の酒やみそ等は、発酵するまでに長年の時間が必要である。長年の時間はほかでもなく熟成と醗酵のための時間である。このような醗酵食品と同じものが韓国の伝統音楽だと私は思う。長期期間日差しと風に当て、心から面倒を見ることによっておいしい飲食物に生まれ変わる。このように、歳月に耐えぬき学習した後、さらに穴蔵で自分独特の

修練をした後で、細やかに練られた味のあるソリを作り上げることができる。それでこそ本物の名唱であり名人であるといえよう。こうした過程を経て口伝心授で引き継いで来た彼らを誰が軽々しく評価できるであろうか？ 私たちには、このように長年の修練と努力が伴う名人や名唱になることはできない。しかし、パンソリの内容と拍子を覚えて何度も聞くことにより、パンソリを理解することができるようになる。パンソリを確実に理解できてこそ鑑賞することが可能となり、評価することもできるようになるでしょう。深遠なパンソリであるので、先に辞説（歌詞）を理解し、後で拍子を覚えるようにすれば良い。そして、千変万化するソリの裏を突き止めることができれば、あなたも耳名唱になれる。

## 12. 参考文献

- 『朝鮮唱劇史』チョンノシク、1946
- 『パンソリ小史』朴ファンク、新旧文化社、1976
- 『パンソリ五つの場』韓国ブリタニカ会社、1982
- 『私のブクにピッタリ合う音はありません』金ミョンファン口述、金ヘスク他、根が深い木、1991
- 『韓国民族文化大百科事典』精神文化研究院、1991
- 『韓国文化象徴事典 1,2』韓国文化象徴辞典編纂委員会、東亜出版社、1992
- 『天下名唱 林 芳蔚』チョンイドウ、現代文学、1994
- 『お前はソリの泥棒女だ』ソングチャンクスン、言語文化、1995
- 『光州市史』4冊、光州広域市史編纂委員会、1997
- 『パンソリ話』崔ドンヒョン、インドン、1999
- 『南道文化』光州全南郷土史研究協議会、ナルピッ、2000
- 『全南郷土文化百科事典』全羅南道、全南大 湖南文化研究所、2002
- 『韓国の民俗芸術』光州民俗博物館、2004

## 〔脚本〕

光州広域市文化財委員 姜 炫求  
(和訳) 山口福祉文化大学 李 文相

### 1. 短歌：「サチヨルガ」（四季の歌）

チェンモリ拍子のこの曲は、4つの季節と人生を当てはめて悠悠自適な生き方を歌う南道特有の零困気を持つ代表的短歌である。

歌辞：

この山 あの山 花が咲く 確かに春だ / 春はやってきたが 世の中 侘しいものよ / わしも昨日は青春だったはずなのに 今日白髪 情けない / 青春はわしを捨てて 流水のごとく行ってしまった / 来てまた行くとかわっている春を 喜んで何になろう / 春よ来ても行くつもりなら行け / お前が行っても 夏には緑の葉が繁り花も咲くと昔から言われている / 夏が去って秋が戻ると 寒い北風が騒々しいが この節を曲げない黄菊や紅葉もある / 秋が去り冬が戻れば 落葉と寒い空 寒風に白雪だけが ひらひら舞い落ちて 銀世界になる / 見ると 月白く 雪白く 天地は白一色 すべてが白髪の友だ / 無情の歳月は 留まることなく流れ わしの青春も 一度老ければもう取り戻せない / オワァ 世の中 友よみんな 一つわしの言うことを聞いてくれ / 人生は誰もが100年を生きると言っても / 病んだ日と寝る日 気がかりや心配事を全部引いてみると たった40年も生きられない人生だ / 思いもよらずに一度死んでしまうと 北郎山川の土となるだけだ / 死後の立派な馳走も 生前の一杯の酒に及ばない /

[歳月や 歳月や 歳月や 行くてない 惜しい若さがみんな年を取る / 歳月や行くてない 流れる 歳月をどうする / 垂れ下がっている桂樹の枝先は だらりとそのまま結んで置いて / 国の穀物盗む奴と 父母に不孝をはたらく奴と 兄弟喧嘩ばかりしている奴らを 順番に捕まえて あの世に先に送ってやり / 残った友のみんなと 一緒に座ってもう一杯飲もうや / 飲むのはこれくらいにしようとか言いながら ゆったりと飲んで遊んで過ごそう]

( [ ] 内は、訳者補充『生活パンソリ教室』イ ヨンス、図書出版 より引用)

2. パンソリ：「春香歌」の中の「サラン歌」（愛の歌） チュンモリ～チャジンモリ

アニリ(語り)<sup>19</sup>

「いいえ、あなた だんな様、このような嬉しい日にどうして死ぬお話ばかりをするのですか。」  
「それでは情の話でもしようかな。」

(チュンジュンモリ)

ドゥングドゥングドゥング 私の愛する人よ オホ ドゥングドゥングドゥング 私の愛する人 / あつてに行きなさい 後姿を見よう / こっちに来なさい 前姿を見よう / お前と私は情が深い どうして中むつまじくないと言えようか / 私たちの因縁は千年でも、万年も変わるはずはない オホ ドゥングドゥングドゥング 愛しい人よ / 愛だよ 私の愛 / 愛 愛 愛 私の愛しい人よ / 愛しい人よ 私の愛しい人よ 愛しい人よ 私の愛しい人よ / ああ 多分私の愛しい人よ 洞庭七百里月の秋に 巫山のように高い愛 悠々と陽落ちる 遠征間に咲く花のようにきれいな人 / 薄明かりの中で三日月がにっこり笑うお前 / 南窓 北窓に露が積もる 積もり積もった愛 / 愛 愛 長い長い愛 大河のように長い長い愛 / 歳月や歳月や 行かないでくれ / 葦柳白霜で花が散れば 私の大切な人のきれいな桃色の顔が失せる / 月よ月よ明るい月よ お前がいくら忙しくても天にとどまっていなくてくれ / 明日という日が来なくて 百年間も今夜の姿のままで年を取らないようにしてくれ / 愛よ 愛しい人よ / オファ ドゥングドゥングドゥング 私の愛しい人よ

3. 伽倻琴併唱

歌詞：

(チュンモリ)

愛 愛 私の愛しい人よ オホ ドゥングドゥングドゥング お前が私の愛する人だ / こちから見ても愛しい人 あちらから見ても愛しい人 / 愛し合う私たちにも生死に限りがある / 一度思いもよらず死んだら お前の魂は花となり / 私の魂は蝶となり二月と三月の春風が吹くとき / 君の花房を私が抱いて 両方の羽をバツと広げてひらひらと踊っていたら お前はそれが私であることを 知っていてくれ

(文筆者) 姜 炫求 kang0342@paran.com

(訳者) 李 文相 lee@hagi.ac.jp

[중모리] 2分拍 (3/4 拍子×4)

12 拍子	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	①	②	×	④	×	×	⑦	⑧	×	⑩	⑪	⑫
[구음]	합	궁	딱	궁	딱	딱	궁	궁	딱	궁	궁	궁

<sup>19</sup> 訳者注 アニリは“語り”のこと。パンソリ劇の最初はアニリから始まる。パンソリの唱者は、伝承物語を文学的表現で記した筋書や歌詞の唱本である「辞説」(サソル)の特徴や、音楽的特性を考えて“唱”と“語り”を織り交ぜて演じる。

◎ 歌辞(歌詞)と拍子は、イ ヨンス著『生活パンソリ教室』(ソウル・図書出版)を参照した。

短歌단가「四季の歌」사철가(이산 저산 꽃이 피니)

1.

① ② × ④ ×× ⑦⑧ × ⑩ ⑪ ⑫

・ ・ 이산 저산 꽃이 피니  
 ・ ・ この山 あの山 花が咲いたよ

2.

① ② × ④×× ⑦ ⑧ ×⑩⑪⑫

・ ・ ・ 분명코 봄이로 구나.  
 ・ ・ ・ 確かに 春だよ なあ

4.

①②× ④ ×× ⑦ ⑧ × ⑩⑪⑫

쓸쓸하더라. 나도 어제 청춘일  
 侘しいよな わしも昨日は 青春だった

6.

①②×④ × ×⑦⑧×⑩⑪ ⑫

내 청춘도 날 버리고 속절없이  
 わしの青春もわしを捨てて はかなくも

8.

① ②×④× × ⑦ ⑧ ×⑩⑪⑫

반겨 헛 들 쓸데 있다.  
 嬉しがったところで何になろう

10.

① ②× ④× × ⑦⑧ ×⑩⑪⑫

네가 가도 여름이 되면 녹음방초(綠陰芳草) 승화시(勝花時)라. 옛부터 일러 있고  
 お前が行っても夏になれば新緑の葉が繁り 花が咲く 昔からそうになっている

12.

①②×④ ××⑦ ⑧ ×⑩⑪⑫

여름이 가고 가을이 돌아오면  
 夏が去って 秋が 戻ると

14.

①②×④× ×⑦⑧ ×⑩⑪ ⑫

제 절개(節概)를 굽히지 않는  
 己の 節義を 曲げない

3.

①② ×④ ××⑦⑧× ⑩⑪⑫

봄은 찾아 왔건만은 세상사  
 春はやって来たけれど 世の中

5.

①②×④ ×× ⑦⑧ ×⑩⑪⑫

러니 오늘 백발 한심 하구나  
 のに 今日白髪 嘆かわしいよ

7.

① ②×④ ×× ⑦ ⑧ ×⑩ ⑪⑫

가 버렸으니 왔다 갈 줄 아는 봄을  
 行っちゃまったので 来てもまた行く春を

9.

①②× ④××⑦⑧ × ⑩ ⑪⑫

봄아왔다가 갈려거든 가거라.  
 春よ 来ても 行くなら行けよ

11.

①② ×④ ××⑦⑧×⑩ ⑪⑫

13.

①②×④××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

한로상풍(寒露霜風/朔風) 요란해도  
 寒い北風が 吹き荒れても

15.

① ② × ④ × × ⑦⑧×⑩⑪⑫

황국 - 단풍도 어떠한고.  
 黄菊や 紅葉も あるではないか

16.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

가을이 가고 겨울이 돌아오면  
秋が去って 冬が戻ると

18.

①②×④××⑦⑧×⑩⑪⑫

· 펠-----펠-휘날리어  
· ひら~ ~り ひらり舞い落ちて

20.

①②×④××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

월백 설 백 천지백허니  
月白く 雪白く 天地白一色となり

22.

①②×④ ××⑦ ⑧ × ⑩⑪⑫

무정세월은 덧없이 흘러가고  
無情の歳月は 留まることなく流れ

24.

①②×④ ××⑦⑧×⑩⑪⑫

다시 청춘은 어려워라.  
もう青春は取り戻せない

26.

①②×④ × × ⑦⑧×⑩⑪⑫

· · · 이내 한 말 들어보소.  
· · · わしの一言を聞いてみる

28.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩ ⑪⑫ ① ②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪ ⑫

병든날과 잠든날 걱정 근심 다 제하면 단 사십도 못산 인생 아차 한번 죽어지면  
病んだ日 眠る日 心配や憂いを引くと 40年も生きられない人生 あ~ 死んでしまうと

30.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

북망산천 (北邙山川) 의 흙이로구나.

北邙山川 (中国河南省洛陽城北西にある邙山南麓の古墓群のこと) の土となる

31.

①②×④××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

사-----후의 만반진수 는

17.

①②×④ ××⑦⑧×⑩⑪⑫

낙목한천 (落木寒天) 찬바람에 백설만  
落葉の寒い空 寒風に白雪だけが

19.

①②×④××⑦ ⑧×⑩ ⑪⑫

은-----세계가 되고 보면은  
銀 ~ ~ ~ 世界に なり 見れば

21.

①②×④ ××⑦ ⑧×⑩⑪⑫

모두 가 백발이 벗이로구나.  
すべてが 白髪の友というわけだ

23.

①②×④×× ⑦⑧ × ⑩ ⑪⑫

이내 청춘도 아차 한번 늙어지면  
わしの 青春も あ~ 一度老ければ

25.

①② ×④××⑦⑧×⑩⑪⑫

어와 세---상 벗님네들  
オファ 世の中 友の皆さんがた

27.

①②×④ ×× ⑦⑧ × ⑩ ⑪⑫

인생이 모두가 팔십(백년)을 산다고 해도  
人生は誰もが 80 (100年) を生きると言うが

29.

① ②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪ ⑫

병든날과 잠든날 걱정 근심 다 제하면 단 사십도 못산 인생 아차 한번 죽어지면  
病んだ日 眠る日 心配や憂いを引くと 40年も生きられない人生 あ~ 死んでしまうと

32.

①②×④××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

불여 생전 일배주만도 못하느니라.

死後の 立派なご馳走は

33.

① ②×④ ××⑦ ⑧×⑩⑪⑫

세월아— 세월아— 세월아— 가지말어라.

歲月や 歲月や 歲月や 行くのを止めよ

35.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

세월아 가지마라. 가는 세월 어쩔거나.

歲月や 行くな 流れる歲月をどうする

37.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪ ⑫

끝 끄 터 리다 대랑 매달아 놓고

垂れた枝先はぶらりと結んで置いて

(白髪はバラバラにならないように先端を結んでふさふさとさせておく・・・の意)

39.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

형제 화목 못하는 놈 차례로 잡아다가

兄弟喧嘩をする奴らを 順番に捕まえて

41.

①②×④ ××⑦⑧×⑩⑪ ⑫

나머지 벗님네와 서로— 모여 앉아서

残った友の皆さんがたと一緒に座り

43.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

거드렁 거리고 지내보자. (놀아보자.)

大きな顔して 遊んで過ごそう

生前の 酒一杯にも及ばない

34.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

아까운 청춘들이 다 늙는다.

惜しい若者たちが みんな年を取る

36.

①②×④××⑦⑧×⑩⑪⑫

늘 어 진—계—수나무

老いた桂樹 (月に浮かぶ想像上の樹)

38.

①②×④ ××⑦⑧ ×⑩ ⑪⑫

국곡투식하는 놈과 부모 불효 하는 놈과

国の穀を盗む奴と 父母に不孝する奴と

40.

①②×④ ××⑦⑧×⑩⑪⑫

저— 세상 먼저 보내버리고

あの~~世に 先に届けてやってから

42.

①②×④××⑦⑧ ×⑩⑪⑫

한잔 더 먹소. 그만 먹게 하면서

一杯飲もうぜ 飲むのはそれくらいにと言って

パンソリ「春香歌」‘サラン歌’ (愛の歌) 사랑가 (춘향가 중)

....그때여 이도령은 춘향을 데리고 사랑가로 하번 놀아보는다....

そのとき、イドリョン (李道令) はチュニャン (春香) を引き連れて愛の歌を歌う。

[중모리] チュンモ리

◎12 拍子 (2 分拍、3/4 拍子×4 個) で、強拍が 9 拍目にある特徴を持つ。3 拍ずつ順番に起 (押し)・景 (付いて行き)・結 (結んで)・解 (解く) 機能を含んでいる。

拍子	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
북	①	○	I	○	I	I	○	○	I	○	○	○

- ① 사랑 --- 사- 랑- . . 내- 사랑 이- 야- --- ---  
愛 愛 私の愛する人よ
- ② 어- -허 두- 웅- 등- --- 니가 내사 랑이 --- 지야 ---  
オーホ ドウング ドウング お前が私の愛する人だ
- ③ 이- 리- 보아 도내 사- 랑- 저- -리 보아 도내 사- 랑-  
こちらからみても愛しい人 あちらからみても愛しい人
- ④ 우리 둘이 사랑 타가 --- --- 생사 가- 한- 이- 되어 ---  
二人は他人同士で愛し合っているが 生死には限りがある
- ⑤ 한번 아차 --- 죽어 지- 면- 너의 혼은 꽃- 이- 되고 ---  
一度思いもよらずに死んだなら お前の魂は花となり
- ⑥ 나에(의)뉘은(의)- 나비 되- 여- 이삼 월- 춘- 풍- 시절 ---  
私の魂は蝶となって 2月と3月の春風が吹くときは
- ⑦ 니꽃 송이 틀내 가- 안고 --- 두날 개를 째- 벌- 리고 ---  
お前の花房を私が抱いて 両方の羽をパッとひろげて
- ⑧ 너울 --- 너- --- --- --- 울- 춤- 추- 거든 ---  
ひらひらと 踊るから
- ⑨ 니- 가- 날- 인- 즐- 을- 알- 려- 르- 나- ---  
お前はそれが私であることを知っていておくれ

[아니리]

“아니 여보 도련님! 오늘이 같이 좋은날 불길하게 죽는단 말씀은 왜 하시요?”

... 「やめてください だんな様 このような嬉しい日に縁起でもない死ぬ話を  
なぜなさるのですか?」

“그러면 정답을 허라!” ... 「それでは 情の話でもしょうか」

[중중모리] チュンジョンモリ

◎ 非常に速い 12 拍子 (基本形は、3 分拍のゆっくりした 4 拍子にも数えられる。)

◎ 基本形の 3 分拍 (3 拍×4=12 拍子) の他に、2 分拍 (2 拍×6=12 拍子)、3 分拍  
と 2 分拍の混成分拍 (3 拍×2+2 拍×3=12 拍子) があり、曲の途中でもりズムは

またがって変化する。

拍子	1			2			3			4		
북	①		I	○		I	○	○	I	○		○

- ① 등 - 등 - 등 내 사 - 랑 - - -  
 ドウング ドウング ドウング 私の愛する人よ
- ② 어 - 허 등 - 등 내 사 - 랑 - -  
 オーホ ドウング ドウング 私の愛する人よ
- ③ 저 - 리 가 거 라 뒷 태 를 보 자 -  
 あちらに行って見ろ 後姿を見よう
- ④ 이 만 큼 오 너 라 앞 태 를 보 자 -  
 少しこちらに來い 前姿を見よう
- ⑤ 너 와 나 와 有 - 情 - - 하 니 -  
 お前と私はむつまじい仲だ
- ⑥ 어 - 짜 아 - 니多 情 - - 하 리 -  
 どうして情けが深く無いと言えようか
- ⑦ 담 - - - - 담 장 - 강 수 - -  
 淡々と流れる長江の水
- ⑧ - - - 유 - 유 원 - 객 정 - -  
 悠々として遠客の情を知る
- ⑨ 하 - 교 불 - 상 - - - 송 허 니  
 「河橋不相送(別れる人を見送りでできない切なさを長江の橋に託すのを河岸の樹木が同情する宋之間の詩の一部)」
- ⑩ 강 - - - 수 에 원 함 정  
 河の樹に願いを含めた情
- ⑪ 송 - 군 남 - 포 불 송 정  
 「送君南浦不勝情(遠くに夫を送る焦燥感は情けでは勝てない)」
- ⑫ 하 남 - 태 수 (에) 희 구 정  
 「河南太守の喜有情」
- ⑬ 삼 - 태 육 경 어(의) 백 관 - 조 정  
 「三台六卿(3宰相と6曹)」に「百官朝廷(公職)」

[중중모리]

拍子	1			2			3			4		
북	①		I	○		I	○	○	I	○		○

- ⑭ 소 지 원 정 - 주 어 인 정  
紙に真の情の気持ちを書いて その証をください
- ⑮ 니 마음 - 일 편 단 정 내 마음  
お前の心は真心がある(「一片」=赤誠、「丹情」=端正) 私の心は
- ⑯ 원 형 이 정 양 인 심 정이 탁 정 타 가  
「元亨利貞(根本の道理)」がある 二人は心情が通い合っている
- ⑰ 만 - 일 파 정이 - 될 거 이 면  
万一 契りを破るようなことがあれば
- ⑱ 복 - 통 절 정 - 걱 정 - 되 니  
「腹痛絶情(情を終わらせる痛い気持ち)」の心配があるので
- ⑲ 진 정 으 로 완 - - - 정 허 자 는  
二人の情を 分かち合おう、という
- ⑳ 그 - 정 - - 자 노 래 라 - -  
その情(ジョン)の文字を使った歌を歌おう
- a 우 리 緣 分 은 千 年 이요 萬 年 간 들  
われらの縁は千年も万年も
- b 변 할 손 가 어 허 등 등 내 사 랑  
変わる事があろうか (変わるはずが無い)
- c 사 랑 이 로 구 나 내 - 사랑 이 야 -  
愛だよ 私の愛なのだ
- d 사 랑 사 랑 사 랑 내 - 사랑 이 야 -  
愛 愛 愛 私の愛なのだ
- e 사 랑 이 로 - 구 나 내 사 랑 이 야 -  
愛だよ 私の愛なのだ
- f 사 랑 이 로 - 구 나 내 사 랑 이 로 구 나  
愛だよ 私の愛なのだよ
- g 아 아 - 아 마 도 내 - 사랑 이 야 -  
ああ 多分 私の愛に間違いない
- h洞 - 庭 七 百 - - 月 夜 秋 에 -  
洞庭七百 月夜の秋に

[중중모리]

拍子	1	2	3	4
----	---	---	---	---

북	①		I	○		I	○	○	I	○		○
---	---	--	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---

i	巫	一	山	一	갈	이	一	높	은	사	랑	一
	巫山のような高い愛											
j	유	一	유	낙	一	일	원	정	간	에	一	
	悠々と陽が落ちるウオンジョンガンに											
k	꽃	과	一	갈	이	고	운	사	랑	一	一	
	咲く花のようにきれいな人											
l	으	스	름	一	한	초	一	생	一	달	이	一
	薄明かりの中で三日月が											
m	방	실	一	방	一	실	웃	는	사	랑	一	
	にっこり微笑んでいる人											
n	南	窓	一	北	窓	의	露	積	같	이	一	
	南窓 北窓に積もり積もった露のように											
o	다	물	다	一	물	쌓	一	인	사	랑	一	
	深々と積み重なった愛											
p	사	랑	사	랑	一	一	긴	긴	사	랑	一	
	愛 愛 高い 高い 愛											
q	大	一	川	같	이	一	깊	은	사	랑	一	
	大河のように深い愛											
r	歲	月	아	네	월	아	가	一	지	틀	마	라
	歲月や歲月や 行かないでおくれ											
s	화	류	백	상	에	꽃	이	一	지	면	一	
	華柳白霜で花が散ってしまたら											
t	우	리	님	一	고	一	운	얼	굴	一	一	
	私のだんな様のきれいな頬の											
u	桃	一	花	色	이	一	사	라	一	진	다	一
	桃の花の色が消える											
v	달	一	아	달	一	아	밝	은	달	아	一	一
	月よ 月よ 明るい月よ											
w	네	一	아	무	一	리	바	빠	一	도	一	一
	お前がどれほど忙しくとも											

[중중모리]

拍子	1			2			3			4		
북	①		I	○		I	○	○	I	○		○

- x 中 天 一 에 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一  
天にとどまっておくれ
- y 내 一 일 날 一 一 오 지 말 고 一  
明日という日が来ないように
- z 百 年 如 日 이 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一  
百年先までも今宵のように
- 이 모 양 이 一 一 이 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一 一  
今の姿のまま
- 늙 지 말 게 一 一 하 여 다 오 一  
歳を取らないようにしておくれ
- 사 랑 이 로 구 나 내 사 랑 이 야 一  
愛だよ 私の愛なのだ
- 어 一 화 등 등 내 사 랑 一 一  
オーファ ドウング ドウング 私の愛

### 〔補説〕

#### 語り物を担う芸能者たち

山口大学大学院東アジア研究科 森野 正弘

#### 1. パンソリの形態と演者

朝鮮に伝わる民俗芸能の一つであるパンソリは、李朝時代（17世紀頃）に全羅道地方一帯で広まったとされている。19世紀に尹達善の著した『広寒楼楽府』の序文には、「我國倡優之戲 一人立一人坐 而立者、唱坐者以鼓節之」とあり、その当時のパンソリの形態は、演者が二人で、一人は立って演唱し、いま一人は坐して太鼓により伴奏を担うというものであったことがうかがえる。一般的に前者は「唱者（チャンジャ）」、後者は「鼓手（コス）」と呼ばれている。

パンソリを生業としていたのは、「廣大（クワンデ）」と呼ばれる賤民階級の芸能者であった。彼らは無文字文化に生きる民であり、文字による芸能の継承よりも、口伝に頼るところが大きかった。そのため、彼らの芸能の真髓を文献で辿ることは難しい。このような状況にあって、19世紀にパンソリの理論化を試み、著作として残したのが申在孝であっ

た。彼は、自身の創作による短歌（短いパンソリ）「廣大歌」において、廣大（唱者）の備えるべき要件を次のように記している。

廣大なるもの、一番に備うべきは人品容貌のよさ、二番目は辞説のよさ、その次は得音（唱声）にて、そのまた次はノルムセ（身ぶり物真似）なり。ノルムセというは、味あり趣あるを要し、一瞬の移り変わりに、仙となり鬼となり、千変万化、風流人にも豪傑にも化し、坐上の老少男女を、泣かせもし笑いもさするもの。その味と趣を出すことの難きこと言わん方なし。得音というは、五音を分別し、六律を変化させ、五臓より出づるソリをばよく整えて紡ぎ出すこと。これもまた難きかな。辞説というは、精金美玉に比ぶべき美しき言の葉にて、鮮やかに目に見るがごと、色とりどりに錦上添花を添えしめて、七宝丹粧の美婦人が屏風の後ろに出づるがごと、十五夜の明月が雲間より現るごと、目を見張り楽しましむるもの。これもまたまことに難きものなるぞ。人品容貌は生まれつきにして、変うることは叶わねど、右の四つは深奥の内なるものがソリをする法例。

ここには、「人品容貌」「辞説」「得音」「ノルムセ」の四つが要件として挙げられている。第一の要件である「人品容貌」は先天的なものであるが、それ以外の三つは習練によって上達可能な技術であり、それゆえそれらは、パンソリを鑑賞する際の観点としても有効に機能するはずである。

#### 【辞説（サソル）】

辞説とは、「演劇における台本のようなもの」と説明されたり、「語りの詞章」とか「語りの本文」と説明されたりするものである。「廣大歌」には、「精金美玉に比ぶべき美しき言の葉」であることや、「鮮やかに目に見るがごと」き表現であることが求められるとあり、辞説の評価は文学的な観点によって下されるものであることがわかる。なお、ひとまとまりの部分的な語りのくだりを「～の辞説」と称する場合がある。例えば、『春香歌』というパンソリの演目の一節に「酒肴辞説」がある、といった具合である。つまり、パンソリの台本（唱本）というのは複数の辞説によって構成されたものということになる。

#### 【得音（トクム）】

得音とは、唱声、唱い方のことである。辞説の状況に応じた唱い方というものがあり、それを会得することが唱者には求められているのである。姜漢永によれば、パンソリの唱調の基本的なものには「平調」「羽調」「界面調」の三種があり、鼓手の打ち出す七種の伴奏のリズム（「長短」）との組み合わせによって多種多様な変奏が行われるという。ちなみに「長短」の七種とは、「チニャン・チュンモリ・チュンチュンモリ・チャジンモリ・ヒモリ・オッモリ」である。これら七種の長短と三種の唱調の組み合わせは定型化されており、例えば、ゆったりとした場面では「チニャンと平調」、悲劇的な場面では「チニャ

ンと界面調」、緊迫した場面では「チャジンモリと羽調」といった具合に、辞説の状況に応じてそれらは用いられることになる。

### 【ノルムセ】

ノルムセとは、演技のことである。衣装の袖を振って舞踊したり、扇や小布などの小道具を象徴的に用いたりして、観客の感情移入を誘う。パンソリの視覚的要素を担うものとなる。

## 2. パンソリの演目

パンソリの演目にはどのようなものがあるのか。ちなみに、李朝期に宋晩載(1769～1847年)の著した『観優戯』には次の十二篇が記されていた。

- (1)春香歌(チャンヒュンガ)。(2)沈清歌(シムジョンガ)。(3)興甫歌(フンボガ)。
- (4)水宮歌(スグンガ)。(5)赤壁歌(チョクピョクカ)。(6)ピョンガンセ打令。(7)裊裊將打令(ペビジャンタリョン)。(8)雍固執打令(ウンゴジブタリョン)。(9)江陵梅花打令(カンヌンメファタリョン)。(10)チャンキ打令。(11)日字打令(ワルチャタリョン)。(12)仮字神仙打令(カチャシンソントリョン)。

これらの中には異称を持つものもあり、文献間において異同も認められるが、当時のパンソリには、この十二篇前後のレパートリーがあったと推測されている。このうち、現在も演じられているのは(1)から(5)までの五演目で、いずれも巷間に伝わる物語や説話を典拠としている。例えば、(3)の「興甫歌」(別名「朴打令」)は、ノル甫(ノルポ)と興甫(フンポ)という兄弟の話で、燕(ツバメ)を助けた善良な弟(興甫)が、その報恩によって裕福になるのに対し、意地悪な兄(ノル甫)は懲らしめを受けるといふものであり、昔話の「舌切り雀」と同じ話型となる。また、(4)の「水宮歌」(別名「兎鼈歌」)は、昔話の「猿の生肝」と同じ型の説話で、竜王の病を治すために兎(ウサギ)の肝が必要となり、使者となった鼈(スッポン)が兎をだまして水宮に連れて来るも、兎は機転を利かせて、自分の肝は山の松の枝に結んであると嘘をつき、無事に逃げ帰るといふ話である。(5)の「赤壁歌」は、その題名にある通り、『三国志演義』の赤壁の戦いの逸話をモチーフにしている。なお、残る(1)と(2)の演目については、語り物という芸能の担い手について考えるうえで示唆的なものともなっているため、少し詳しく話の概要を紹介しておきたい。

### (1)「春香歌」

湖南左道の南原府に春香という女子がいた。母の月梅はもと官属の妓生で、四十歳を過ぎてから下級武官と夫婦となり、春香を身ごもったのであった。春香は才色兼備の女性に成長する。眉目秀麗の彼女に心を奪われてしまうのが、李夢竜である。夢竜は両班(ヤンパン)という上層支配階級の出身で、時の南原府の使道(地方長官)の子息としてこの地に来ていた。娘が遊び物にされるのではないかという春香の母の心配もあったが、夢竜が

証文を差し出したことで、ようやく二人は結ばれる。しかし、程なく二人は離れ離れとなってしまう。夢竜の父が中央の官職に栄転したため、まだ十六歳で親掛かりの身でもあった夢竜は、父と共に都へ戻らざるを得なかったのである。

やがて新任の使道が南原に赴任してきた。好色癖のある新使道は、春香の美貌を聞きつけ、春香を夜伽の相手にしようとする。しかし、春香は貞節を守り通す。怒り心頭に発した使道は春香を捕まえ、杖打ちの刑に処し、牢獄につないでしまう。

その頃、都の夢竜は勉学に勤しみ、科挙に合格して出世街道を歩み始めていた。若き身で暗行御史（地方に潜行して官吏の不正を摘発する検察官）に抜擢された夢竜は、ついに南原の地を訪れることになる。過客（放浪の旅人）の姿に身をやつて偵察した結果、南原は「富者は敗亡（しんだいかぎり）、衙前（したやくにん）は逃亡、百姓は怨亡、出牌は両亡」というありさまで、正しく政道の行われていない状況であることが判明する。使道の誕生の宴が催されたある日、過客の風体で宴席に潜り込んだ夢竜は、衆目の前で使道を懲らしめ、牢獄から春香を救い出し、晴れて二人は夫婦として暮らすことになったという。

## (2) 「沈清（晴）歌」

黄州の桃花洞に沈鶴九という盲人がいた。両班の後裔でありながら零落した生活を送っていた。四十歳を過ぎて、ようやく妻の郭氏夫人との間に娘を授かる。娘の名は沈晴。産後の病を重くした郭氏夫人が臨終の際に、「チョンの字は、目の玉の〈晴〉。われら夫婦の一生の恨みは、目の見えぬことじゃった。この子が大きくなって父の手引きをなすならば、その姿こそ髻子のありよう。されば、この子は目の玉ではござりませぬか。」と遺言して付けた名であった。

妻を失った沈鶴九は貰い乳をして乳呑み児の沈晴を養育し、沈晴が七歳になってからは、沈晴が物乞いをして父の沈鶴九を養った。沈晴が十五歳になった時のことである。沈鶴九が誤って川に落ちてしまうが、偶然来合わせた夢恩寺の托鉢僧に助けられる。その僧が言うには、白米三百石を寺の法堂の修復のために寄進すれば、仏さまをお願いして目を明けてあげようとのこと。沈晴はすぐさま勸進帳に名を書き入れたが、しかし、どうやって施主米を調達したらよいものかと思えば、折しも、船人が山村にやって来て、身売る孝女はいないかと触れ回っていた。事情を聞けば、「南京へ商いに行く途中、印塘水なる難所あり、そこな竜王さまは人身御供を求むるゆえ、娘子の身を買ってお供物にいたす所存」だという。沈晴は白米三百石でわが身売る契約を取り交わし、約束通りに印塘水で荒れる海に飛び込んだ。

荒海に身を投げた沈晴であったが、彼女は玉皇上帝（天帝）によって助けられていた。沈晴の孝心を知った玉皇が、あらかじめ南海の竜王に命じて、沈晴を水晶宮に迎えて懇ろに留め置き、三年過ぎたら人間界へ還すようにと手筈を整えておいたのである。やがて三

年が経ち、沈晴は蓮の花の蕾の中に坐らされて印塘水へと送り返される。ちょうどそのとき、南京へ商いに行った船が帰国の途にあり、沈晴の入った花はその船に掬い上げられ、宋の皇帝のもとへ届けられることになった。皇帝が蕾を開けると、中から沈晴が現れたため、皇帝は驚嘆する。皇帝は沈晴のことを玉皇が送ってくれた仙女と見なし、后とした。

皇后となった沈晴が憂慮するのは、父鶴九のことであった。当の沈鶴九は、沈晴が身を売って作ってくれた錢穀を利殖して、一時は豊かになったものの、その財産を目当てに近寄って来たペンドクという醜女と淫らな生活を送るうちに財産を使い果たしてしまった。やがて、父を捜す目的で沈晴の催した盲人の宴に沈鶴九が赴き、ようやく父娘は再会する。そのとき、沈鶴九をはじめとして宴に集った何万人もの盲人の目が見えるようになるという奇跡が起きたのであった。

### 3. 語り物という芸能の担い手

#### (1) 語り物における無文字性

日本でパンソリに相当する芸能は語り物ということになる。但し、語り物といっても、その領域は広範にわたる。ちなみに『日本古典文学大辞典』（岩波書店、1983年）では、語り物について、

口承文芸の中、長編もしくはそれに近い物語で、しかも節を付けて語るもの。語り手が聞き手と共通の関心を持ち、聞き手の意志を体して語る、その意味で聞き手の参加を前提とする。現実には文字化されたり、語り手の個我也介入して多様な変種を文学作品として生み出し、これらをも語り物に加えるのが一般的である。

と規定している。平曲・軍記・説教節・幸若舞・浄瑠璃・浪花節・祭文などがこれに該当しよう。語り物の特徴は、その内容が語り手によって語られることではじめて現前してくるというところに求められる。物語や小説などのような、いわば書かれた本文を読むことによって内容を享受する文学作品とは本来的に異なるものなのである。この問題について参考になるのが、『平家物語』の成立について書かれた『徒然草』の一節である。14世紀に吉田兼好によって書かれた『徒然草』の二二六段には次のような伝承が掲載されている。

後鳥羽院の御時、(略)行長入道、平家物語を作りて、生仏といひける盲目に教へて語らせけり。さて、山門のことを、ことにゆゆしく書けり。九郎判官の事はくはしく知りて書き載せたり。蒲冠者の事は、よく知らざりけるにや、多くのことどもを記しもらせり。武士の事、弓馬のわざは、生仏、東国のものにて、武士に問ひ聞きて書かせけり。かの生仏が生れつきの声を、今の琵琶法師は学びたるなり。

これによると、13世紀初頭の後鳥羽院の時代に、行長入道が『平家物語』を作り、それを生仏という盲僧に教えて語らせたとある。比叡山延暦寺のことは「ゆゆしく書けり」とあり、また源義経のことは詳しく「書き載せたり」とあって、『平家物語』が〈書かれた〉本文としてまずは作成され、それを台本として平曲が成立したという記録となっているのである。ただ、武士の事や弓馬などの武芸については東国出身の生仏が武士に尋ね聞いたことを行長に「書かせけり」ともあり、これらの条については語りが先行していたことになる。民俗学者の柳田国男は、この語りの先行性について次のように説いている。

明瞭に言ふならば語りの方が前なのである。文学は単に之を筆録し、又やゝ修正を加へたに過ぎぬのである。今でも文字を識らぬ者を明盲といふ如く、盲は人間の最も文字と縁の無い者である。盲が最初から語つて居たといふ平家物語を、誰かゝ書いて與へたといふのが既に訝しい。

平曲の語り手が盲目であったということは、彼らが文字を媒体として成り立つ文学というものとは乖離した存在であることを証するはずだ、と柳田は言う。語りと、本文としての定着と、どちらを成立の時点として見定めるべきかについては立場が分かれるであろうが、いずれにしろ語り物という芸能の無文字性にあらためて気づかされる発言だといえよう。

## (2) 語り手の位相

語り物を担う芸能者の淵源を遡れば、古代社会において神語りを職掌としていた巫覡に辿り着くであろうが、ここで注目したいのはその巫覡の末裔、戦乱の相次ぐ中世（12～16世紀）に活躍した語り手たちである。すなわち、琵琶の音曲にのせて『平家物語』を語った琵琶法師と呼ばれる盲僧、そして、鼓を叩いて曾我語りをした瞽女（ごぜ）と呼ばれる盲目の女芸人。琵琶法師たちは特定の寺社の管理をうけつつ、勧進唱導を目的として諸国を遍歴し、瞽女たちは貴顕の催す宴の場や寺社の境内などを渡り歩き、それぞれ語り物や謡い物を伝えた。ちなみに瞽女の前身としては、院政期（12世紀）に活躍した白拍子と呼ばれる男装の妓女が認められ、更にその白拍子は傀儡女や遊女といった漂泊芸能者たちに連なる存在であった。後世になると琵琶法師は三味線を考案して浄瑠璃を語り、瞽女もまた三味線を手に祭文語りをするなど、語り手と語り物の組み合わせは定型化と細分化の傾向を見せてゆくが、いずれにしろ、盲目という不具性にかこつけて穢れの罪を負わされ、村落共同体の中に定住の場を見出せず、俗世を捨てて寺社の庇護にすがらざるしかない、疎外された者たちが、語り物という芸能の担い手だったのである。

彼ら漂泊芸能者たちの語る内容は、平家の盛衰や曾我兄弟の仇討ちであり、戦乱によって非業の死をとげたり、悲運に見舞われたりした人々の側に寄り添うものとなっている。それら悲運の人々と同じく疎外された存在であるがゆえに、語り手たちの声は時代の流れ

や権力から排除された者たちの嘆きを代弁し得るのであろう。あるいはまた、琵琶法師や瞽女における盲目という属性が、同じく闇に生きる死霊との交感を可能にしたのかもしれない。そして、このような代弁者たちによって語られることで、敗北した者の妄執は浄化され、憤死した者の怨念は鎮められたのである。

なお、こういった鎮魂のメカニズムは、実はパンソリの演目である「春香歌」や「沈晴歌」の物語構造にも見出すことが可能である。すなわち、「春香歌」では、牢獄につながれて杖打ちの刑に処せられた春香が、ついには「身動きならぬその体、屍に異ならず」といった状態に陥るも、朦朧とした意識の中で天界の星君に出逢い、再生を果たす。また、「沈晴歌」では、荒海に入水した沈晴が、竜王の手助けにより、やはり再生していた。いずれも、いったんは疑似的な死によって異界へ赴きながら、再びこちら側に戻ってくるという軌道を描いている。しかし、現実的には死というものは一方通行であるほかはなく、これはおそらく、獄死したり、供犠として人柱にされたりした死者たちの魂を慰撫するべく、浄化装置として再生の回路がもうけられたものであろう。つまり、「春香歌」や「沈晴歌」には、非業の死を遂げた者への鎮魂歌（レクイエム）としての構造が読み取れるのである。そして、その鎮魂劇を構成する登場人物たちは、漂泊者や卑賤者、あるいは妓女や盲人など、いずれも社会の底辺をさまよう位相の人物として造形されており、そこには日本の中世において展開した語り物という芸能の担い手と通底する問題が見て取れるのである。

#### (参考文献)

- \* 申在孝（姜漢永・田中明／訳注）『パンソリ』（平凡社東洋文庫、1982年）
- \* 邊恩田『語り物の比較研究』12頁（翰林書房、2002年）
- \* 三枝壽勝「パンソリが文学に与えた影響」（『アジア理解講座 1996年度第3期「韓国文学を味わう」報告書』国際交流基金アジアセンター、1997年）
- \* 石井正巳・小峯和明・高木史人・高橋亨・藤井貞和「物語会議—語りと物語事典」（『国文学』学燈社、1990年1月）
- \* 兵藤裕己『語り物序説—「平家」語りの発生と表現—』（有精堂、1985年）
- \* 柳田国男「物語と語り物（有王と俊寛僧都）」（『定本柳田国男集』7、筑摩書房、1968年）

## 狂言『首引』と説話伝承

山口大学 森野正弘

### 1. 鬼を負かす話

狂言はシテの役柄によって、「主従狂言」「女狂言」「出家狂言」などに分類される。今回の演目である『首引』は「鬼狂言」に属するものとなる。「鬼狂言」には更に下位分類があり、「地獄の鬼物」「蓬萊の鬼物」「雷物」などがある。「地獄の鬼物」は、

地獄の鬼が亡者に負かされるもの。「蓬萊の鬼物」は、蓬萊の島からやってきた鬼が人間に負かされるもの。「雷物」は、地上に落ちた雷神が人間に嘲弄されるもの。「地獄の鬼物」と「蓬萊の鬼物」とでは、鬼を負かす者が亡者であるか生者であるかの違いがあり、また、それに伴って舞台が地獄などの冥界となったり、現実世界となったりする。

『首引』に登場してくるのは「鎮西ゆかりの者」であり、「播磨の印南野」を舞台としているから、方程式に照らせば、生者が鬼を負かす「蓬萊の鬼物」となりそうだが、実際はそうではなく、単純に割り切れるものではない。『首引』の物語構造は、「地獄の鬼物」に他ならないのである。

ところで、鬼の本拠地というのは、果たして「地獄」と「蓬萊」のどちらであるのか。ちなみに「蓬萊」とは、不老不死の仙境のことである。「山」であったり「島」であったりするが、いずれにしる人間界から隔絶された場所に、それはあるとされている。本来は幸をもたらす神のような存在がいるところである。鬼の棲む島であれば、そこは「鬼が島」であろう。昔話の『桃太郎』で、桃太郎が鬼退治に赴く所である。この桃太郎というのは、桃の中から生まれた小さ子（ちいさご）で、老爺と老婆に養育されるうちに異常な成長をみせ、富貴をもたらす存在となる。小さ子として生まれた主人公が異常成長を遂げるという話は「小さ子」譚と呼ばれ、御伽草子の『一寸法師』や昔話の『瓜子姫』、あるいは平安物語文学の『竹取物語』などをその事例として挙げるができる。また、「小さ子」譚では、主人公が空洞の器に宿って水辺に漂着するという展開を持つものが多く、これを「うつぼ舟」のモチーフと言う。この「うつぼ舟」には、不具者や私生児、あるいは乱暴者などを舟に乗せて流し棄てた古代社会の習俗が投影しているとされている。そしてその遺棄された子どもが異国において成功すると幻想されると「小さ子」譚が生成してくることになる。

## 2. 鬼が島と巡島説話

鬼が島へ渡って鬼退治をするという『桃太郎』の発生経緯について、近世の読本作家である滝沢馬琴は、『保元物語』巻三に記された「為朝（ためとも）鬼が島に渡る事」がその由来であろうと考察している（『燕石雑誌』）。為朝は、清和源氏の流れをひく平安末期の武将で、源為義の八男。通称は「鎮西八郎」である。1156年に皇位継承をめぐって勃発した保元の乱では、崇徳上皇方として奮戦したが敗れ、伊豆大島へ流された。為朝はその流刑地でカリスマ性を発揮して島を掌握し、更にそこから鬼の子孫たちが暮らす「鬼が島」へ渡り、そこを征服したという。もちろんこれは伝説であり、島々を巡って珍奇な出来事を経験するという巡島説話の型（ガリヴァー型）を踏襲したものである。

鎮西八郎為朝の英雄像を継承するのが、同じく源氏の御曹司、源義朝の九男、義経である。源九郎義経もまた、巡島説話の型を持つ伝説の持ち主であった。御伽草子の『御

曹司島渡り』がそれである。これは、若き御曹司義経が北方の海中にある千島（蝦夷が島）へ赴き、鬼の秘蔵する兵法の巻物を手に入れようとするという話で、こんろが島・大手島・猫島・犬島・松島・牛人島・おかの島・とと島・兜島・竹島・もろが島・弓島・鬼界が島・蛭が島・馬人島・裸島・女護島・小さ子島などの島々を巡ったのち、ついに千島（蝦夷が島）の都に着いて、大王（鬼）から様々な兵法を伝授されるという展開になっている。

為朝や義経は、歴史の上では敗北者にほかならず、周縁へと追いやられた存在である。そのような彼らを、周縁の地に到来する英雄として回収していくのが説話の世界ということになる。彼らはいわば、川の上流からやってくる桃太郎として説話の世界に再生してくるのである。先に見た「うつほ舟」のモチーフが、これら巡島説話にも反映していることを確認しておきたい。

### 3. 印南野という舞台

「鎮西ゆかりの者」が鬼を負かすという『首引』の話は、『保元物語』にある「為朝鬼が島に渡る事」や、その説話伝承の一形態である『桃太郎』に由来を求めることができよう。そうであるとするならば、なぜ、『首引』の舞台は「鬼が島」ではなく、「播磨の印南野」であるのか。田口和夫は、「『いなミ野』『広い野』などは、六道の辻とかよう他界のありようと、どこか共通する要素を感じることができ、ここに登場する鬼が地獄の鬼であった可能性をしめしている」と説く。『首引』が「地獄の鬼物」であるとするれば、「鎮西ゆかりの者」は亡者ということになり、この鬼との勝負に負けると地獄へ落とされてしまうわけで、実は大変緊迫した状況に置かれていることが判明してくる。

ここではもう一つ、別のイメージを古代の伝承から引き寄せておきたい。すなわち、『播磨国風土記』に記された「南毘都麻（なびつま）」の伝承である。これは、美しいと評判の印南の別嬪（いなみのわきいらつめ）を娶るために景行天皇が求婚に訪れたとき、別嬪は驚き恐れ、南毘都麻島へ逃げ隠れてしまったという話である。求婚された女性が結婚を拒否して逃げ隠れ、それを男性が探し出すというのは古代の婚姻習俗の一つであったらしく、この類型に属する話は記紀神話にも散見し、「隠び妻（なびつま）説話」や「拒み（いなみ）妻説話」と呼ばれている。求婚者は、ある土地を支配するためにやってくる外来者であり、女性は、その土地の神を祀る巫女としての役割を担っている。したがって結婚の成立は祭祀権の篡奪を意味し、その土地も領有されてしまうことになるため、女性は逃走するのである。「南毘都麻（なびつま）」の伝承が景行天皇の巡行を語る文脈の中に置かれているのも、そのためである。狂言『首引』で、「鎮西ゆかりの者」が、最初は「姫鬼」と勝負を構えるのも、「拒み妻説話」の型を踏襲するものではないだろうか。そのように考えてみると、これは地獄へ落とされそうになってい

るといよりも、鎮西八郎為朝の巡島説話に見られたような、「鬼が島」を征服するための戦いの一コマのように映ってくるはずである。

#### 《参考文献》

- \* 柳田国男「桃太郎の誕生」（『定本柳田国男集』8、筑摩書房、1962年）
- \* 島津久基『義経伝説と文学』（明治書院、1935年。大学堂書店、1977年再版）
- \* 田口和夫『狂言論考—説話からの形成とその展開』（三弥井書店、1977年）

### 〔司会・解説・出演・補説者紹介〕

**李 文相**（イ ムンサン） 1955年生。山口福祉文化大学講師。山口大学大学院東アジア研究科単位取得退学。言語文化専攻。『ハングル読本—基礎から読解まで』（共著、明石書店、2004年）、『サランヘヨ！ハングルー初級から中級へー』（共著、白帝社、2007年）、「韓・日両言語における音韻添加—サイツソリと連濁・促音化を中心に—」（『菽国際大学論集』第6巻1号、2004年）、「韓国伝統民俗人形劇にみる韓国民衆の精神文化—男寺堂のコクトガクシノルムと村芸能としての瑞山パクチョムジノリの比較から—」（『東アジア研究』第4号、山口大学東アジア研究科、2005年）、「韓国仮面劇にみられる諧謔性」（『アジアの歴史と文化』第10輯、山口大学アジア歴史・文学研究会、2005年）、「日韓の言動様式の違いと精神文化についての考察」（『菽国際大学論集』第7・8巻合併号、2006年）。

**姜 炫求**（カン ヒョング） 1952年 全羅南道海南出生 全南大学校 文理科大学国語国文学科 卒業（1978年） ○社会活動 南道民俗学会 一生会員（1982年～） 韓国郷土史研究全国協議会専門委員（1990年～） 全羅南道仏教文化研究会会長（1995.～1996.） 光州文化放送 TV国楽プログラム「オルシグ学堂」解説者（1995. 4.～2001. 11.） 森 解説家協会常任代表（2003.～2005. 3. 30） 光州文化放送ラジオ「オルシグ我がリズム」解説者（05. 10～07. 10） 光州広域市文化財専門委員（1997.～2007. 2） 光州広域市文化財委員（2007. 3.～現在） ○論文 「仙巖寺ボックス（村守護神の長丞）考」（郷土史研究 全国大会、1990）／「康津郡の綱引き」（湖南郷史会、1991）／求禮郡良田面良洞村堂山祭（金ヒョングル教授停年記念郷土史論叢、1997年）／「全南郷土文化百科辞典」民間信仰部門執筆（全南大学校 湖南文化研究所、2002）／「燕路程記の名唱金昌煥」（芸術光州8号、1996）／無形文化財調査報告：東超制パンソリ「春香歌」バンソンチュン（光州光域市、1999.）など。パンソリ完唱発表会解説：崔ジャンデイ「沈清歌」（2003. 10. 05）など。

**林 鐘福**（イム ジョンボク） 1959年、全羅南道光州出生。1973～1980年、光州市立国楽院奨学生、国楽（パンソリ、舞踊、伽椰琴）学習。1980年、光州保健大学卒業。1983～1995年、慶北無形文化財保有者。1985年、慶北無形文化財伝授奨学生。1990年～現在、慶北無形文化財第19号伝授助教。韓国国楽協会慶北支会理事、浦項民俗芸術団長、浦項国楽院長。1997年、中国西安市古文化芸術祭公演。同年、日本優思の時・奈良市公演、2005年、台湾国際民謡祭特別出演、2006年、中国新安鞍山市巡演、浦項国際「明かり祝祭」公演など国内外多数公演。晋州小川芸術祭国楽全体大賞（2005年）、世界文化芸術大賞国楽部門（2005年）、韓国文化芸術大賞（2006年）、浦項芸術人総連合功労賞（2000年）、全国シルバー国楽制教育功労賞（2005年）、浦項ロータリー連合文化芸術部分奉仕賞（2008年1月）など受賞。

洪英(ホン ヨン) 韓國國學協會光州廣域市支會理事。光州民學會會員、光州大東文化會會員、小雲伽伽琴並唱保存會會員、湖南ヨンジョン國樂研修院演奏團員、武珍傳統國樂院長。1962年、全羅南道長興郡出生。南部大學校(韓國音樂科)畢業。1985年、金東鎮流大琴散調學習。1986年、珍島太鼓遊び・太鼓踊り、鼓法學習。1990年、元長賢流大琴散調學習。2007年、全國國樂競演大會綜合大賞(國會議長賞)受賞。1994年、跆拳道 olympic 種目採擇記念「Orlando, Florida, U.S.A. 世界大會」開幕公演(Florida 州オクヒル市長感謝牌受賞)。1995年、ドキュメント記録映画「回歸」國樂音樂出演(ドイツ連邦政府支援、ヨヘンヒルトマン監督)。2004年、韓日文化交流日本招請公演(日本西有田)。2005年、ソウル國立民俗博物館招請公演など。

森野 正弘 既出(「山口鷺流狂言」)。

### (3) 台灣「唸歌」

#### 〔解説〕

#### 台灣「唸歌」藝術之綜合論述

台灣中興大學中文系 林 仁昱

#### 一、前言

台灣「唸歌」又稱作「唸歌仔」，是從「歌仔」(俗曲、小調)的基礎上發展出來的說唱藝術<sup>20</sup>，主要由於來自閩南地區的移民(又稱福佬人)，特別是漳州移民所傳佈，且在台灣不同的區域(如基隆到新竹、彰化以南、宜蘭、恆春)，又發展出具有地方民歌曲調特色的唸歌藝術。而所謂「唸歌」的「唸」是適度依照故事情節，透過自然語言聲調的變化，或襯托情節情境，或模仿人物心理而表現出來的「說」；「歌」則是將七字歌詞(偶有「三、三」句法)，套用合適的「歌仔」曲調作演唱。其最基本的表演型態，是七言四句的唸或歌，也就是「四句聯仔」，經常使用於生活場合，如婚宴或開店祝福、喪事嘆亡、事情或人物的介紹贊辭，若要抒發生活感受、或唸唱故事則再連結若干組的七言四句，主要採用某一曲調循環演唱，必要時轉換曲調或插入唸說，以適應情節發展之聲情表現需要。而唱唸辭的來源，有演唱者即興創作，也有根據記載唱詞的「歌仔冊」(或稱「歌仔簿」)，再視演出條件(場合、時間長短)的不同作增刪，可演唱華人社會的傳統故事、台灣開拓故事、庶民生活傳說，甚至接納新聞事件為題材，而成為傳統社會重要的娛樂活動。過去除了有藝人於特定場合(歌樓酒館、廟會、婚喪喜慶、賣藥團…等)演出，民眾也可以在工作之餘，拿起月琴唱唸。然而，隨著社會環境變遷，這項傳統表演藝術已經逐漸式微，幸好仍有許多老藝人與熱心的社會人士，透過唸歌團組織、文化中心研習班隊、社區大學、國民中小學社團教唱等方式，傳承這項深具傳統文化內涵的表驗藝術。

---

<sup>20</sup> 竹碧華《楊秀卿的台灣說唱》(台北：行政院文化建設委員會，1992)，頁25。

## 二、台灣唸歌的表演方式與場合

台灣唸歌的表演方式，大多數的情形，是一個人懷抱月琴自彈自唱，有些人是則習慣以胡琴(如殼子弦)自拉自唱，而透過這種簡便的表演方式，可以讓職業藝人充分發揮其「說」、「唱」等聲情表演的技巧，也可作為業餘(農暇、工暇)自娛娛人的表演。而在這種演出形式的基礎上，適應說唱題材(劇情)的需要，也有二人對唱的模式，如融合民間歌舞對唱(如桃花過渡、蚯蚓歌、病子歌)或「答嘴鼓」表演的各類「相褒」，如夫妻相褒(罵)、自動車司機車掌相褒等；還有一人懷抱月琴自彈自唱，再加一人以大廣弦伴奏的二人表演式，使音響效果更加委婉、綿長，形成演唱者表現曲情的「靠山」(最具有代表性的，為楊秀卿、楊再興夫妻檔演出)。此外，在業餘演出的部分，傳統社會即有群聚伴奏、演唱而類以南、北管「子弟」(意謂業餘或半職業)社團(如宜蘭壯三涼樂團)的表演形式，近年來，為了配合唸歌推廣教育，也有多人演唱、多人伴奏，甚至加進其他樂器，近似樂團伴奏的方式(如洪瑞珍說唱團及各地社區大學)，更使唸歌演出趨於多樣化、活潑化。而唸歌本有唱唸故事，進而模擬人物聲情的表演方式，若與具體動作、歌舞(車鼓、布馬等)搭配，則成為小戲「落地掃」(或稱「老歌仔」，職業唸歌藝人吳天羅自述曾作「落地掃」演出<sup>21</sup>)，乃至於發展為扮演故事的「歌仔戲」。因此，唸歌與歌仔戲在曲調淵源上相同，能兼演唸歌與歌仔戲並不足為奇，而許多唸歌藝人本來就與歌仔戲班有著密切的關係。

此外，傳統社會的勸世歌演唱，形成走江湖式的唸歌表演，從廟會、市集、街頭到歌樓酒館，逐漸成為城市文藝的一部分，有些藝旦也能專擅唱唸<sup>22</sup>，還有設館授徒，傳授「唸歌」說唱藝術或擺攤販賣歌仔冊的「歌仔仙」<sup>23</sup>。至於「賣藥團」的演出需求，更使唸歌的表演，有了商業應用的效果，這種結合賣藥與唱唸演出的方式，通常一人至兩人成團，又稱「獨念場」<sup>24</sup>，直到「藥商管理」制度實施後，才逐漸沒落<sup>25</sup>。喪失「賣藥團」演出舞台的藝人，有轉往廣播電台演唱者，使唸歌表演有了經常、固定性演出的模式，藝人必須不斷吸收新的故事，甚至即聽即刻編唸成唱曲演出，以應付大眾傳播娛樂求新求變的需要<sup>26</sup>。而面對歌仔戲乃至其他演藝的競爭，唸歌藝人也力求演出形式的豐富性，如楊秀卿的「口白歌仔」，透過「表白」(第三人稱的方式說故事)、說白(第一人稱方式模擬故事人物說話)、咕白(將劇中人物的內心活動用言語表現)，於故事演述過程中，將人物的感情、性格、身分(男女老幼，甚至是擬人化的胡蠅、蚊子，水族魚類)作豐富的聲情模擬；而陳美珠吸納電吉他的現代樂器的大膽突破，為唸歌表演方式開出新的「可能」，其與陳寶貴剛柔搭配的對唱模式，甚至為電視綜藝節目所吸收，轉為「鐵獅玉玲瓏」表演模式。

<sup>21</sup> 根據《來自民間的歌聲：認識台灣民間歌謠的念唱》(台北：財團法人公共電視文化事業基金會，2002)，影音出版品，吳天羅口述錄音。

<sup>22</sup> 莊于寬《1930年代台灣藝旦的音樂活動—以〈三六九小報〉為主要分析文獻》(台北：台灣大學音樂學研究所碩士論文，2004)，頁63，整理自《三六九小報》〈花叢小記〉的藝旦專長表。

<sup>23</sup> 張炫文《歌仔調之美》(臺北汐止：漢光文化，1998)，頁16。

<sup>24</sup> 劉秀庭《「賣藥團」：一個另類歌仔戲班的研究》(台北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1998)。

<sup>25</sup> 同註2，楊秀卿念唱自身身世之錄影(音)。

<sup>26</sup> 同註5。

### 三、台灣唸歌的曲調

隨著閩南地區移民在清朝時期，大量移居台灣，許多民歌小調(歌仔)也隨之而來，並在此新開拓的生活區域中，發展出具有台灣特色的「歌仔」。有抒發農村生活、悲歡人情、應用婚喪的【六月田水】(一隻鳥仔)、【平埔調】(恆春調)、【思想枝】、【牛尾絆】、【四季春】(長工歌)、【花草曲】、【烏損損】、【丟丟銅仔】、【六月茉莉】、【乞食調】、【勸世調】(江湖調)、【卜卦調】、【五更鼓】…等；使用於歌舞小戲的【病子歌】、【桃花過渡】、【草螟弄雞公】、【蚯蚓歌】…；還有來自南管、北管曲牌的唱曲，如【百家春】、【四季相思】、【福馬郎】、【廣東怨】…；而適應著說唱、戲曲等表演的需要，更多的小調應運而生，如【七字調】、【雜念仔】、【哭調】、【補窠調】、【留傘調】、【文明調】、【愛姑調】、【快樂調】、【雪梅思君】、【南光調】、【都馬調】、【中廣調】…等。這些都可能引作唸歌說唱故事之用，在部分與客家移民密切接觸的區域，客家山歌<sup>27</sup>、小調也可能被吸收，甚至 1930 年代後新創作流行歌曲的曲調<sup>28</sup>，也可能為其隨興演唱時運用，更增添了唸歌演唱表現的豐富色彩<sup>29</sup>。

不過，並非所有的曲調都經常使用，大多數的藝人也都有其擅長的曲調，作為隨口配詞哼唱之用。而【江湖調】、【七字仔】、【雜念仔】是最常被運用的曲調。其中，【江湖調】又稱【賣藥仔調】或【勸世調】，原為說唱藝人走唱江湖、推銷藥品時所唱的曲調；而說唱藝人也常以這種曲調填以勸人為善的詞句，所以亦稱「勸世歌」，此調唱詞的特色在於末尾之處，以八個「噫」連音表感嘆；【七字仔】源於漳州民間小調【四空仔】，因每段四句，每句七言而得名，但曲調因字音而改變，亦可於一句七言之外，加上襯字，或依情境改變節奏，如情緒激動、憤怒或快樂時，可以快板表現，而表現哀傷時，則為慢板，甚至加入哭腔而為「七字哭」，另有演唱中間夾以口白方式表現，稱為「七字白」；【雜念仔】唱詞多為長短句，曲調多一字一音，旋律因字音而改變，結尾以虛字拖腔結束，由於「雜念」為「喋喋不休」的意思，所以「雜念調」歌詞近乎口白，通俗易懂。此外，創自南光劇團的【南光調】、都馬劇團的【都馬調】(1930 年代閩南藝人邵江海取錦歌曲調，揉合京劇、高甲戲唱腔而作，又稱「改良調」，適應不同的表現內容，亦有中板與慢板之分)，不僅成為歌仔戲的重要曲調，亦常為唸歌所用，甚至使用的頻率，直可和【七字仔】並列<sup>30</sup>。至於 1920 年代歌仔戲進入「內台」之後，得到迅速發展的各式【哭調】<sup>31</sup>，當也為唸歌所吸收，特別是在表現悲情、傷逝等情節的時候，具有催化情緒的效果。

<sup>27</sup> 台灣客家移民的山歌(又稱九腔十八調)亦發展出相當豐富的說唱表演。

<sup>28</sup> 於王順隆藏嘉義捷發出版社歌仔冊篇目，可見 1945 年之前新創作流行歌唱本，如《一夜差錯》、《老青春》、《人道》、《漁光曲》、《新娘的感情》等…。

<sup>29</sup> 筆者於 2008 年 7 月 30 日於台北縣板橋市王玉川先生宅，聽聞王玉川、陳美珠即興說唱，聽聞其試用客家山歌曲調，以及臺語創作歌曲《心酸酸》、日本語歌曲《博多夜船》等曲調。

<sup>30</sup> 王友蘭《楊秀卿唸歌故事》(宜蘭：國立台灣傳統藝術總處籌備處，2008)，頁 14-15。

<sup>31</sup> 張炫文《歌仔調之美》(臺北汐止：漢光文化，1998)，頁 55。

### 三、台灣唸歌的歌詞記載與錄音紀錄

歌仔冊(簿)作為「唸歌」表演所參照的底本，記載了唸歌的歌詞。早期的歌仔冊為木刻本，由於是民間文藝，保存不易，多已散失。目前可見清朝道光、咸豐年間的刊本，有《新刊台灣陳辦歌》(描述陳辦、張丙起事反清的經過)、《新刊陳姐歌》等；日本統治時期至戰後解嚴(1987)之前，是歌仔冊印行興盛的階段，重要的出版(印行)處所，除了台灣本地台北黃塗活版所、新竹竹林書局、台中瑞成書局、嘉義捷發出版社、玉珍書局…，尚有上海開文書局、廈門會文堂書局等，而鉛印版式此時期的特色，其中，新竹竹林書局至今仍然印行、出售歌仔冊，其他出版處所或已關閉，或不再出版歌仔冊<sup>32</sup>。關於此時期的歌仔冊，除了台北中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館，有為數不少的收藏<sup>33</sup>，王順隆於網路上建立有閩南語俗曲唱本「歌仔冊」全文資料庫(全文打字，非影像)，中央圖書館台灣分館及黃天橫、王振義、陳建銘等學者或收藏家，亦有為數可觀的歌仔冊，部分已提供收錄在曾子良《閩南說唱歌仔(唸歌)資料彙編》影印資料庫中，可惜該彙編屬於研究計畫資料，未能對外刊行。此外，關於歌仔冊篇目索引方面，除傅斯年圖書館、王順隆<sup>34</sup>、曾子良的資料庫目錄，戰前台北帝國大學東洋文學會所編《臺灣歌謠書目》，就包含一部分歌仔冊<sup>35</sup>；戰後荷裔法籍學者施博爾(施舟人 Kristofer M. Schipper)〈五百舊本「歌仔冊」目錄〉共著錄歌仔冊 541 種<sup>36</sup>；美國學者艾伯華(Wolfram Eberhard)以英文寫成《台灣唱本提要》(Taiwanese Ballads A Catalogue)，著錄 250 種以戰後出版為主的歌仔冊<sup>37</sup>；而同樣收藏不少歌仔冊的學者陳兆南，編有〈閩臺「歌冊」目錄略稿—敘事篇〉，使學界或同好方便蒐尋、閱讀歌仔冊所刊錄的唸歌歌詞<sup>38</sup>。

關於唸歌歌詞的採錄刊行，二十世紀初就有學者進行這項工作，如平澤丁東《臺灣之歌謠と名著物語》所收「俗謠」之「閑仔歌」，就是唸歌的唱詞<sup>39</sup>，此書並逐句作歌詞的日文意譯；稻田尹《臺灣歌謠集》及其以連載方式刊行的〈臺灣歌謠選釋〉<sup>40</sup>、謝雲聲《台灣情歌集》<sup>41</sup>、

<sup>32</sup> 台中瑞成書局尚有轉售竹林書局之歌仔冊，但本身不再印行。

<sup>33</sup> 傅斯年圖書館所藏歌仔冊，屬於上海及廈門印行者，多已收錄於中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編輯，黃寬重、王汎森、李孝悌等主編《俗文學叢刊》，台北：新文豐出版社，2004，第 362-366 冊。未收錄的部分(包括台灣版及部分的廈門版)於第 366 冊編有目錄，並提供於傅斯年圖書館閱讀的索引編號。

<sup>34</sup> 王順隆另有〈閩臺「歌仔冊」書目、曲目〉，《臺灣文獻》第四十五卷第三期，1994 年 9 月。

<sup>35</sup> 台北帝大東洋文學會編《臺灣歌謠書目》(油印本，1940 年 10 月)，依歌仔冊名目之日語漢字音的羅馬字母排列，共收臺灣出版歌仔冊 394 目，中國出版歌仔冊 85 目。

<sup>36</sup> 施博爾〈五百舊本「歌仔冊」目錄〉，《臺灣風物》第十五卷第四期，1965 年 10 月，頁 41-60。

<sup>37</sup> 艾伯華《臺灣唱本提要》，收入妻子匡編《亞洲民俗·社會生活專刊》第 22 輯(台北：東方文化書局，1974)，含前言、索引、附錄等。

<sup>38</sup> 陳兆南〈台灣歌冊綜錄〉，《逢甲大學中文學報》第二期，1994 年 4 月，頁 51，作者曾言及〈閩臺「歌冊」目錄略稿—敘事篇〉一文發布因由，以及作此目錄稿的工作狀況，但自謙「體制未備，取例尚疏」暫未能正式刊行(僅收於 1983 年「臺灣史蹟源流研究會」會內刊物：《臺灣史蹟研究論文選輯》)。

<sup>39</sup> 參看平澤丁東(平七)《臺灣之歌謠と名著物語》(台北：晃文館，1917)，頁 1-73。

<sup>40</sup> 其連載此文之處，為《臺灣》第 2 卷 3-8、10 號，1941/4-10。

<sup>41</sup> 謝雲聲《臺灣情歌集》(廣州：國立中山大學語言歷史學研究所，1928)，此書收為「中山大學民俗叢書」第四冊(台北：福祿，1969 年影印本)。

東方孝義《台灣習俗》<sup>42</sup>、李獻璋《台灣民間文學集》之「歌謠篇」<sup>43</sup>，乃至於《南音》、《三六九小報》等報刊的「歌謠」收集與刊登(包括文人採集與仿作)<sup>44</sup>，還有許多保留至今的黑膠唱片<sup>45</sup>，雖然不是針對念歌歌詞作收集、出版，而且往往掛在「歌謠」的名目之下，與台灣其他的音樂文學歌詞混雜在一起，無法凸顯其特殊性，不過，仍然使許多念歌的唱詞、錄音獲得記錄。戰後許常惠、史惟亮，乃至於後續的簡上仁、王振義等音樂學界學者的採集工作，亦記錄了許多唸歌歌詞。1987年解除戒嚴之後，隨著台灣本土研究工作漸受重視，唸歌藝人及其所唱歌詞，透過研究計劃採集與論文撰寫更豐富地記錄下來。此外，不僅有文化出版界(如水晶唱片)願意出版關於唸歌的有聲出版品，也有演藝界將唸歌素材融入新的創作中(如歌手陳明章)，甚至回過頭來幫唸歌藝人出版專輯<sup>46</sup>。此外，國立傳統藝術中心、各縣市文化中心陸續出版念歌藝人唱詞記錄、生命史報導專書<sup>47</sup>。

而透過民間的力量有計畫記錄、傳播念歌唱詞的，應首推洪瑞珍念歌團與台灣台語社合作，而獲得國家文化藝術補助，且曾獲得「金鼎獎」榮譽的念歌系列書籍與CD，如楊秀卿演唱的《台灣唸歌》、《哪吒鬧東海》、《廖添丁傳奇》等，以及洪瑞珍演唱的《月琴唸歌》，透過「台語文」記錄與注音，讓唸歌藝術的語言記錄與實際表現更接近。此外，新樂園台灣歌謠工作室則發行王玉川、陳美珠演唱的《台灣念歌》專輯唱片，並由吳國禎審定歌詞。另外，月球唱片公司自1950年代以來出版許多台灣民間音樂、說唱的唱片(後改成錄音帶)，亦包含許多唸歌的專輯，例如呂柳仙《周成過台灣》、邱鳳英《人為財死鳥為食亡》、阿清伯《二十殿閻君勸世歌》、楊秀卿《勸世浪子修善》…等；弘揚視聽公司則出版一套共30片CD的《勸世歌》，收錄呂柳仙、陳青雲、葉秋雲、黃秋田、邱鳳英、歐雲龍、邱查某等人分別演唱的《台灣四大奇案》、《雪梅教子》、《陳三五娘》、《戶神蚊子歌》、《周成過台灣》等四十個篇目的唸歌錄音，是相當珍貴的錄音資料，可惜未能印行其歌詞。

#### 四、台灣唸歌的表現題材

前文言及稻田尹《台灣歌謠集》收錄許多唸歌歌詞，而該集將唸歌歌詞分為：銃後の歌、新君舊君の歌(鱸鰻の歌)、戒めの歌、人生のうた、情歌、挽茶相褒歌<sup>48</sup>，雖未能見得唸歌歌

<sup>42</sup> 東方孝義《台灣習俗》(台北：南天，1942)，此原為〈台灣習俗—臺灣人の文學(本島人の文學)〉系列文章，連載於《臺灣時報》，其中歌謠的部分，刊於該報第185-189號(台北：臺灣時報發行所，1935年4-8月)。

<sup>43</sup> 李獻璋《臺灣民間文學集》(台中：臺灣新文學社，1936)，頁3-158。

<sup>44</sup> 關於《三六九小報》所收歌謠的論述，可參看施懿琳〈民歌採集史上一頁補白—蕭永東在《三六九小報》的民歌仿作及其價值〉，收於中興大學中國文學系編《第三屆通俗文學與雅正文學研討會論文集》，(臺北：新文豐出版公司，2002)，頁275-310。

<sup>45</sup> 參看王順隆網頁 [www32.ocn.ne.jp/~sunliang/columbia.htm](http://www32.ocn.ne.jp/~sunliang/columbia.htm) 有日本國立民族學博物館藏，戰前臺灣SP黑膠唱片目錄，其中收有為數頗豐的台灣念歌唱片(即歌仔曲、勸世歌類)。

<sup>46</sup> 如《卜聽民謠來阮兜—朱丁順恆春民謠彈唱CD》，(台北：陳明章音樂工作有限公司，2007)。

<sup>47</sup> 傳藝中心出版藝人生命史相關書籍，如林伯姬《舞弄門陣—陳學禮夫婦傳統雜技曲藝》(宜蘭：傳藝中心，2004)；劉秀庭《曾仲影的音樂生涯(含曾仲影歌仔調作品精選集CD)》(宜蘭：傳藝中心，2002)…等；縣市出版如涂順從採集、整理《蔡添登「七字歌仔」彈唱》(新營：台南縣立文化中心，1996)；胡萬川、陳益源總編輯《雲林縣閩南語歌謠集(四)》(斗六：雲林縣立文化中心，2001)即是念歌藝人吳天羅專輯。

<sup>48</sup> 稻田尹《臺灣歌謠集》(台北：臺灣藝術社，1943)，目次頁1-4。

詞全貌，卻是目前可知對於台灣念歌表現題材最早的分類。曾子良《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》則依「歌仔冊」篇目，將唸歌的題材，作了相當豐富且細緻的分類，雖有部分類目與所收篇目關係，尚值得商榷<sup>49</sup>，卻不失為認識台灣唸歌表現題材的重要媒介，以下即依其分類稍做修改，加入王順隆「歌仔冊」全文資料庫、中央研究院「閩南語典藏—歷史語言與分布變遷資料庫」篇目，重行整理舉例如下：

(一)改編中國傳統小說戲曲及說唱話本類—如三國演義(《三國相褒歌》、《黃鶴樓歌》、《孔明獻計空城記歌》等)；西遊記(《孫悟空大鬧水宮歌》等)；封神演藝(《哪吒鬧東海》、《妲己敗紂王歌》等)；龍圖公案(《包公審尿壺歌》、《紙馬記歌》、《陳世美不認前妻》等)；陳三五娘(《陳三五娘歌》、《最新黃五娘送寒衣歌》、《最新黃五娘揆荔枝歌》等)；其他(《薛仁貴征東歌》、《最新鄭元和三嬌會全歌》、《呂蒙正彩樓配歌》、《李三娘汲水歌》、《玉堂春三司會審歌》、《杜十娘怒沉百寶箱歌》、《花魁女全歌》(最新賣油郎歌)等)。

(二)改編中國歷史與民間故事類—如上古傳說(《桃花女周公鬥法歌》、《大舜耕田歌》、《忠孝節義大舜歌》等)；孟姜女(《孟姜女配夫歌》、《孟姜女哭倒萬里長城歌》等)；梁祝故事(數量多，除了竹林書局《三伯英台歌集》甲到戊集共四十八種曲目，玉珍、捷發書局亦有類似的歌集出版，且曾子良又紀錄了其他書局零散曲目三十餘種，此類上發展出附會故事，如《三伯卦帥平匈奴歌》等)；白蛇故事(《烏白蛇借傘歌》、《烏白蛇放水歌》、《白蛇西湖遇許仙歌》等)；雪梅故事(《雪梅思君歌》、《商輅歌》、《愛玉歌》等)；昭君故事(《王昭君冷宮歌》、《王昭君和番歌》等)；劉廷英故事(《劉廷英賣身歌》、《劉廷英三嬌會歌》等)；通州奇案(《殺子報歌》等)；福建奇案(《詹典嫂告御狀新歌》、《謀害親夫青竹系案歌》、《黃宅忠審蛇歌》等)；文人軼事(《韓文公祭十二郎歌》、《唐寅磨鏡珠簪記》等)；帝王軼事(《李世民進瓜果歌》、《乾隆遊蘇州歌》等)；其他(《孔子小兒答歌》、《方世玉打播台歌》、《朱買臣妻迫寫離婚書》、《月臺夢美女歌》、《七屍八命全歌》、《大明節孝歌》、《十九路軍抗日大戰歌》等)。

(三)改編台灣歷史與民間故事類—如《鄭國姓開臺灣歌》、《寶島新台灣歌》、《甘國寶過台灣歌》、《新刊勸人莫過台歌》、《最新過番歌》、《楊本縣過台灣敗地理歌》、《白賊七歌》、《周成過台灣歌》、《台灣朱一貴歌》、《臺灣陳辦歌》、《台灣民主國歌》、《昭和敗戰新歌》等。此外，恆春藝人陳達曾受台灣著名現代舞團「雲門舞集」創辦人林懷民之邀，以曲調【思想起】唱「唐山過台灣」的故事，而成為舞劇《薪傳》之所本，其錄音並成為舞劇段落的「過場」<sup>50</sup>；水晶唱片發行《來自台灣底層的聲音》專輯 CD，收有吳天羅演唱《蔣公抗日歌》，其實內容為從荷蘭占據台灣到蔣介石總統時代，約四百餘年的台灣歷史大事。

<sup>49</sup> 例如第二類的「其他」項分類似乎稍雜，有些故事的篇目數量多，如王昭君、劉廷英三嬌會、通州奇案等，宜分列項目以凸顯；而篇目所呈現故事的傳說背景年代，可知者依順序為佳；又部分故事來自宋元以來的說唱話本(如杜十娘、賣油郎、文人文章作品(如韓文公祭十二郎)，歸於「歷史與民間故事」似乎有待商榷；第九類「知識類」卻收錄了中國或世界的時事唸歌(如抗日救國、歐洲大戰等)。

<sup>50</sup> 古碧玲《臺灣後來好所在》(台北：台灣商務印書館，1999)，頁 72。

(四)改編民間案件傳說與時事題材(新聞事件)類—除了散篇散冊的《乞食開藝旦歌》、《中部大震災新歌》、《王塗歌》、《台南運河奇案歌》、《林投姐歌》、《張秀英歌》、《基隆七號房慘案歌》、《義賊廖添丁歌》、《愛情與黃金歌》、《八七水災歌》、《二林鎮大奇案》、《高雄苓雅市場大火災歌》等。

(五)勸世教化類—可再細分為勸世類(如《人心不足歌》、《守己安份歌》、《專勸少年好子歌》、《勸世社會評論新歌》、《勸世了解新歌》、《最新浪子回頭歌》、《苦命女修善歌》、《自嘆烟花女修善》、《為戀慘案勸善歌》、《從善改惡新歌》、《看破世情新歌》等)；勸孝類(如《廿四孝歌》、《家貧出孝子歌》、《勸人行孝歌》等)；宗教勸化(如《地獄十殿歌》、《陰間十殿刑罰歌》、《天堂地獄歌》、《勸化念佛經歌》、《目連救母》、《勸世因果世間開化歌》等)；勸戒賭(《勸改賭博歌》、《冤枉錢拔輪餃》等)；勸戒酒色(如《暢大先痛後尾歌》、《儂倖錢歌》、《失德了歌》、《勸改酒色新歌》、《勸孝戒淫新歌》、《燒酒嫖樂勸善歌》等)；勸戒煙毒(如《鴉片歌》、《勸改阿片新歌》、《自新改毒歌》等)。

(六)褒歌—可約分為歌舞類(如《思食病子歌》、《桃花過渡歌》、《六十條手巾》等)；特定角色男女訴情鬥嘴類(如《少年男女挽茶相褒歌》、《自動車相褒歌》、《黑貓黑狗相褒歌》、《司機車掌相褒歌》、《問路相褒歌》、《對答磅空相褒歌》、《鱸鰻男女相褒歌》、《農場相褒歌》、《廷某相罵褒歌》、《姨仔配姊夫歌》、《覽爛相褒歌》等)；旅途(地名)轉唱勸世歌類(《火車歌》、《遊臺勸世歌》、《蘇澳到台北車站男女相褒歌》等)。

(七)趣味歌類—如《戶蠅蚊仔大戰歌》、《三婿祝壽新歌》、《水族出戰歌》、《最新貓鼠相告歌》、《最新無某無猴歌》、《最新樂龍船新歌》等。

(八)世俗人情類—如《新打某歌》、《新刻手抄跪某歌》、《戒世驚某歌》、《最新倡門賢母的歌》、《束縛養女新歌》、《趁錢是司父開錢是司仔》、《乞食趕廟公歌》、《最新工場歌》、《南洋遊歷新歌》等。

(九)時新觀念類—如《文明勸改新歌》、《社會教化新歌》、《現代文明維新世界歌》、《自由取婚娛樂歌》、《婚姻制度改良歌》、《警世覺醒自由戀愛新歌》、《勸世人生必讀書歌》等。

(十)應用類—可再分婚俗類(如《食新娘茶講四句》、《收茶甌講四句》、《討冬瓜講四句》、《鬧洞房歌》等)；選舉類(如《嘉義縣第四屆縣議會議員競選歌》、《尤清博士選縣長歌》等)；語言應用類(如《日台會話新歌》、《國語白話歌》等)；事業類(如《最新開天闢地經紀歌》、《最新流行萬項事業歌》等)；生活娛樂類(如《元宵夜做燈謎歌》等)。

## 五、台灣唸歌的研究現況

關於台灣唸歌的研究工作，最早從「歌仔冊」等文獻受到注意開始。而目前可推得最早的論述，是黃得時〈關於臺灣歌謠的搜集〉<sup>51</sup>，此文站在探究「台灣歌謠」的立場上，論及英國

<sup>51</sup>黃得時〈關於臺灣歌謠的搜集〉，《臺灣文化》第六卷，第三、四期合刊，1950年9月，頁37。

牛津大學圖書館(Bodleian Library)中 Alexander Wylie 所收集「歌仔冊」，並將之列為「歌謠」研究的材料。而這批歌仔冊刊刻於清道光年間，1936 年被註錄在向達〈瀛涯瑣志—牛津所藏的中文書〉<sup>52</sup>文中，不久，神田喜一郎注意向達文章中的台灣文獻，透過〈牛津に存在する臺灣の古文獻に就いて〉一文，介紹到台灣學界<sup>53</sup>，其中也就包括這批「歌仔冊」，而至今學界關於「歌仔冊」的早期論述，這批歌仔冊仍經常被提及<sup>54</sup>，也可見早在 1930 年代，歌仔冊已受到收錄、注意，只是常混淆在「歌謠」研究的範疇中。對於歌仔冊進行實際的研究工作，遲至 1985 年李李《臺灣陳辦歌研究》(文化大學)，才有第一本專以歌仔冊為研究對象的碩士論文，而 1990 年曾子良《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》則以歌仔冊為中心，並補充了許多唱片、錄音、田調資料，成為歌仔冊整體研究的重要著作。單篇論文則有鄭志明〈台灣勸善歌的社會關懷〉<sup>55</sup>與〈從「戶蠅蚊子大戰歌」談民間文學的創作意識〉<sup>56</sup>；王振義〈淺說臺灣閩南語社會的唸歌〉等。

2001 年忽有大量關於「歌仔冊」的碩士論文出現，而依學校及指導教授，而有明顯的主題趨向。其中數量最為可觀的，居然是新竹師範學院(多由董忠司指導)、中山大學(多由林慶勳指導)兩校先後產生多篇關於歌仔冊「語言」研究的碩士論文，如陳姿昕《臺灣閩南語相褒類歌仔冊語言研究—以竹林書局十種歌仔冊為例》(竹師 2001)；李蘭馨《「開臺」、「過臺」臺語歌仔冊之用韻與詞彙》(竹師 2003)；郭淑惠《歌仔冊〈八七水災歌〉語言研究》(中山 2003)；黃惠音《臺灣閩南語一字多音研究—以歌仔冊〈甘國寶過臺灣〉韻腳為例的探討》(中山 2003)；李佩玲《歌仔冊〈勸人莫過臺灣歌〉的時代背景及語言研究》(中山 2004)……等。這個現象應是因於歌仔冊使用特殊的「台語文」刊行，有許多語彙資料正好成為語言學者注意的材料，而上述博碩士論文作者的「老師輩」，稍早就有運用「歌仔冊」作語言研究的單篇論文，如林慶勳〈臺灣歌仔簿押韻現象考察—以《人心不足歌》為例〉<sup>57</sup>；姚榮松〈臺灣閩南語歌仔冊的用字分析與詞彙解讀—以《最新落陰相褒歌》為例〉<sup>58</sup>；施炳華〈談歌仔冊的音字與整理〉<sup>59</sup>……等。此外，歌仔冊所運用的「台語文」原本是藝人或寫作者(歌仔仙或出版商)的「記音」語，並非有一定法則，因而熟悉台語(閩南語)的人未必可以完全解讀，更何況是在台灣長期重視「國語文」的環境下，越來越多於無法說、讀台語的年輕族群，因此，上述

<sup>52</sup> 向達〈瀛涯瑣志—記牛津所藏的中文書〉，《國立北平圖書館館刊》第十卷第五號，1936 年 10 月，頁 9-44。

<sup>53</sup> 神田喜一郎〈牛津に存在する臺灣の古文獻に就いて〉，收於西川滿編《愛書》第十輯，1938 年 4 月，頁 91-94。

<sup>54</sup> 如李獻璋〈現存せる清末の閩南歌謠集〉，《華僑生活》，二卷八期(東京：華僑生活社)，1963 年 8 月，頁 7-14；張秀蓉〈牛津大學所藏有關臺灣的七首歌謠〉，《臺灣風物》第四十三卷第三期，1993 年 9 月，頁 177-196；柯榮三《時事題材之臺灣歌仔冊研究》(台北：國立編譯館，2008)，頁 8-10。

<sup>55</sup> 鄭志明〈臺灣勸善歌謠的社會關懷〉(上)(下)，《民俗曲藝》第 45-46 期，1987 年 1 月、3 月，頁 142-151，頁 103-119。

<sup>56</sup> 鄭志明〈從「戶蠅蚊子大戰歌」談民間文學的創作意識〉，《淡江大學中文學報》第 1 期，1992 年 3 月。

<sup>57</sup> 林慶勳〈臺灣歌仔簿押韻現象考察—以《人心不足歌》為例〉，「第五屆國際閩方言研討會」會議論文(泉州：華僑大學中文系主辦，1997 年 2 月)

<sup>58</sup> 姚榮松〈臺灣閩南語歌仔冊的用字分析與詞彙解讀—以《最新落陰相褒歌》為例〉，《國文學報》第 29 期，2000 年 4 月，頁 193-230。

<sup>59</sup> 施炳華〈談歌仔冊的音字與整理〉，《成大中文學報》第 8 期，2000 年 6 月，頁 207-225。

的語言研究由傳承「歌仔冊」(唸歌)話語的立場看來，特有其重要性。民間撰述者杜建坊《歌仔冊起鼓—語言、文學與文化》即有相當的篇幅，論述歌仔冊的「解讀法及語言形態」，並有「解讀例舉」，以方便讀者掌握歌仔冊所運用的「台語文」<sup>60</sup>。

關於「歌仔冊」(唸歌)的主題、內容與文化研究方面，稍晚於語言研究亦有為數可觀的論文，分散在台灣各大學院校，如：官宥秀《臺灣閩南語移民歌謠研究》(花師民間所 2001)；黃信超《臺灣奇案歌仔研究》(花師 2003)；柯榮三《有關新聞事件之臺灣歌仔冊研究》(成大 2003)；丁鳳珍《「歌仔冊」中的臺灣歷史詮釋——以張丙、戴朝春起義事件敘事歌為研究對象》(東海 2004 博論)；李美麗《〈臺南運河奇案歌〉研究》(中山 2004)；黃惠鈴《和番主題歌仔冊研究——以〈王昭君和番歌〉、〈陳杏元和番歌〉為例》(逢甲 2005)；沈毓萍《竹林書局〈李哪吒抽籠筋歌〉、〈妲己敗紂王歌〉與〈孫悟空大鬧水宮歌〉神怪類歌仔冊研究——以用字現象與故事內容比較為主》(台南大 2006)；張玉萍《日治時期臺灣歌仔冊內底 e 女性形象 kap 性別思維》(成大 2007)……等。單篇論文則有李芝瑩〈閩南二十四孝歌仔研究〉<sup>61</sup>；曾品滄〈從歌仔冊《最新十二碗菜歌》看臺灣早期飲食〉<sup>62</sup>；呂興昌〈戰後歌仔冊中的災難主題〉<sup>63</sup>等……。另外，還有歌仔冊的作用與技巧研究，如林博雅《臺灣「歌仔」的勸善研究》(南華 2004)；林淑伶《臺灣梁祝歌仔冊敘事研究》(南華 2004)；謝靜怡《歌仔冊教化功能之研究》(花師 2006)等；特定時代的唸歌研究，如黃文車《日治時期台灣福佬歌謠研究》(中正 2005 博)，名為「歌謠」但實際探討日治時期學界、報刊收集之唸歌(閑子歌)；特定出版社歌仔冊研究，如賴崇仁《臺中瑞成書局及其歌仔冊研究》(逢甲 2004)；蘇姿華《臺灣說唱黃塗版歌仔冊研究》(逢甲 2004)；特定唸歌藝人與演出型態研究，如竹碧華《楊秀卿歌仔說唱之研究》(文化 1990)；丁凱莉《說唱藝人楊秀卿之探究》(台南大 2005)；林依華《陳再得及其歌仔研究》(中興 2006)；劉秀庭《「賣藥團」一個另類歌仔戲班的研究》(國藝 1998)；吳奕慧《「鐵獅玉玲瓏」研究——庶民文化與媒體交流》(北藝大 2003)……等；此類單篇論文尚有曾子良〈台灣地震歌——兼懷民族說唱藝人吳天羅先生〉<sup>64</sup>；陳兆南〈台灣歌仔呂柳仙的說唱藝術與文學〉<sup>65</sup>，均值得注意。

## 六、結語

台灣「唸歌」(唸歌仔)是公認最具有代表性的台灣福佬族群(閩南移民)說唱藝術。以其來自民間歌仔(俗曲、小調)得在傳統社會深入基層，成為民眾隨口可以哼唱的休閒娛樂；又以

<sup>60</sup> 杜建坊《歌仔戲起鼓—語言、文學與文化》(台北：台灣書房，2008)，頁 47-174。

<sup>61</sup> 李芝瑩〈閩南二十四孝歌仔研究〉，《大漢學報》第 14 期，2000 年 5 月，頁 207-217。

<sup>62</sup> 曾品滄〈從歌仔冊《最新十二碗菜歌》看臺灣早期飲食〉，《臺灣風物》第五十二卷第三期，2002 年 9 月，頁 9-18。

<sup>63</sup> 呂興昌〈戰後歌仔冊中的災難主題〉，「戰後初期臺灣文學思潮國際學術研討會」會議論文(台中：東海大學中文系，2003 年 1 月)。

<sup>64</sup> 曾子良〈台灣地震歌——兼懷民族說唱藝人吳天羅先生〉，《2003 年說唱藝術學術研討會論文集》(宜蘭縣：國立傳統藝術中心、台北市：國立台灣藝術大學/出版發行)，2003.12。

<sup>65</sup> 陳兆南〈台灣歌仔呂柳仙的說唱藝術與文學〉，同註 45。

其對於故事題材的多元容納性，加以曲調多元豐富的運用方便性，讓職業藝人得以靈活且充分地發揮其聲情表現的能力，成為自廟會、市集到歌樓酒館不可或缺的表演藝術。雖然，隨著社會環境的變遷，「唸歌」也面臨生存危機，但是，透過學術界(包括文學界、音樂界、戲劇界)的蒐集、調查與研究成果，使其藝術內涵獲得保存，文化價值得以受到重視。再經由過去幾年，政府相關部門對於發揚台灣民間文化的重視，例如 2007 年國家文藝獎「音樂類」，能暫捨眾多古典音樂演奏、作曲家，而頒給唸歌藝人楊秀卿女士；再加以民間若干社團與人士、資深藝人，為延續「唸歌」藝術熱心奉獻，為廣傳「唸歌」藝術各地公演不辭辛勞，都令人見到這項傳統藝術的希望。不過，近六十年來的語言環境制約了台語發展，以及近年來社會文化趨向豐富多元，在現代人忙碌生活追求迅速、感官刺激的現實中，這項來自傳統社會，有著傳統聲情與民間文化內涵的表演藝術，是否能不斷度過難關，仍然令人擔心。因此，如何能顧及其傳統藝術之精緻特色，又能順應社會環境變遷新的娛樂需求，進而求其永續發展，並成為建立文化認同的媒介，則需要所有關心、喜歡「唸歌」的各方人士，持續關注、思考及研討。

### 關於「台灣唸歌」(簡版)

台灣中興大學中文系助理教授 林 仁昱  
 (和訳) 山口大学大学院東アジア研究科 徳永 彩理  
 (韓訳) 山口福祉文化大学講師 李 文相

關於「台灣唸歌」(簡版)	「台湾唸歌」について(簡略版)	「대만 염가」에 대해(간략판)
台灣中興大學中文系助理教授 林 仁昱	台湾中興大學中文系助理教授 林 仁昱	대만중흥대학 중문계조리 교수 林 仁昱
一、前言 台灣「唸歌」又稱作「唸歌仔」，是從「歌仔」(俗曲、小調)的基礎上發展出來的說唱藝術，主要來自閩南地區的移民(又稱福佬人)，特別是漳州移民所傳佈，且在台灣不同的區域(如基隆到新竹、彰化以南、宜蘭、恆春)，又發	一、前言 台湾の「唸歌」はまた「唸歌仔」とも称し、「歌仔」(俗曲、小調)の基礎の上に発展してきた歌物語芸術であり、主に閩南地区の大陸移民(福佬人ともいう)、特に漳州移民の広めたもので、かつまた台湾の異なる地域においても(基隆から新竹、彰化以南、宜蘭、恆春など)、地方	1. 머리말 대만의 「염가」 「염가자」라고도 불리우며, 「가자」(속곡, 소조)를 기초로 하여 발전해 온 창가설화예술이다. 주로 민남지구의 대륙이민(복노인이라고도 함), 특히 장주이민이 넓힌 것이며, 또한 대만의 다른 지역에 있어서도(기룡을 비롯한 신죽, 창화 이남, 의란, 향춘

<p>展出具有地方民歌曲調特色的唸歌藝術。</p> <p>而所謂「唸歌」的「唸」是適度依照故事情節，透過自然語言聲調的變化，或襯托情節情境，或模仿人物心理而表現出來的「說」；「歌」則是將七字歌詞(偶有「三、三」句法)，套用合適的「歌仔」曲調作演唱。而唱唸辭的來源，有演唱者即興創作，也有根據記載唱詞的「歌仔冊」(或稱「歌仔簿」)，再視演出條件(場合、時間長短)的不同作增刪，可演唱華人社會的傳統故事、台灣開拓故事、庶民生活傳說，甚至接納新聞事件為題材，而成為傳統社會重要的娛樂活動。</p> <p>過去除了有藝人於特定場合(歌樓酒館、廟會、婚喪喜慶、賣藥團...等)演出，民眾也可以在工作之餘，拿起月琴唱唸。而唸歌本有唱唸故事，進而模擬人物聲情的表演方式，若與具體動作、歌舞(如車鼓、布馬等)搭配，則成為小戲「落地掃」(或稱「老歌仔」)，乃至於發展為扮演故事的「歌仔戲」。</p> <p>二、表現方式與場合</p> <p>台灣唸歌的表演方式，大多數的情形，是一個人懷抱月琴自彈自唱，有些人是則習慣以</p>	<p>色をもった民歌の調べを特色とする唸歌芸術を發展させた。</p> <p>いわゆる「唸歌」の「唸」とは、適度に物語のストーリーに照らし、自然な言葉の声調の變化を通して、或いはストーリーや情景を引き立て、或いは人物の心理を模倣して表現される語りであり、また「歌」とは、七文字の歌詞(時には「三、三」の句法あり)で、ふさわしい「歌仔」のメロディとあわせて演唱する。そして唸と歌の字句は、演唱者の即興的創作であったり、歌詞の書かれた「歌仔冊」(或いは「歌仔簿」ともいう)に基づいたりしており、さらに上演条件(場合、時間の長さ)の異同を見ながら増減をおこなって、華人社会の伝統的物語や台湾の開拓物語、庶民の日常伝説、甚だしくはニュース事件をも題材として、伝統社会の重要な娛樂活動となっている。</p> <p>以前は芸人が特定の場合(演芸酒場、廟会、冠婚葬祭、葉売りの一団など)に上演する以外に、民衆も仕事の合間に月琴をとって唸歌を歌うことができた。唸歌はもともと物語を歌ったのが、のちに人物の声や情を模倣する上演スタイルとなり、具体的な動作・歌舞(車鼓や布馬など)と組み合わせられれば、寸劇「落地掃」(或いは「老歌仔」という)となり、さらに物語を扮装して演じる「歌仔劇」に發展するのである。</p>	<p>等), 지방색을 띠며 민가의 조율을 특색으로 하는 염가예술을 발전시켰다.</p> <p>이른바 ‘염가’의 ‘염’이란, 적당히 설화의 스토리에 비추어, 자연스러운 말의 성조의 변화를 통해, 혹은 스토리나 정경을 돋보이게 하거나, 혹은 인물의 심리를 모방하여 표현한 설화이며, 또 ‘가’란 7 개문자의 가사(때로는 ‘3, 3’의 구법이 있음)로서 이에 걸맞는 ‘가자’의 멜로디와 함께 연창한다. 그리고 ‘염’과 ‘가’의 자구는, 연창자의 즉흥적인 창작이거나, 가사가 적혀 있는 ‘가자책’ (혹은 ‘가자부’ 라고도 함)을 기초로 하고 있고, 더우기 상연 조건 (경우나 시간 길이)의 이동에 따라 증감시켜, 중화민사회의 전통적 설화나 대만의 개척 설화, 서민의 일상 전설, 경우에 따라서는 뉴스 사건도 소재로 하여 전통사회의 중요한 오락활동이 된다.</p> <p>이전에는 연예인이 특정한 경우 (연예 술집, 모회, 관혼상제, 약장사의 일단 등)의 상연 외에, 민중들도 일하는 도중의 막간을 이용해서 월금을 타며 염가를 부르곤 했다. 염가는 원래 설화를 노래로 부른 것이, 후에 인물의 목소리나 정을 흉내내는 상연스타일로 바뀌고, 구체적인 동작·가무(차고나 포마 등)가 곁들여져, 촌극 ‘낙지소’ (혹은 ‘노가자’ 라고 함)가 되고, 거기에 설화를 본창하여 연기하는 ‘가자극’으로서 발전하게 된다.</p>
---	--	---

<p>胡琴(如穀子弦)自拉自唱,而透過這種簡便的表演方式,可以讓職業藝人充分發揮其「說」、「唱」等聲情表演的技巧,也可作為業餘(農暇、工暇)自娛娛人的表演。</p> <p>而在這種演出形式的基礎上,適應說唱題材(劇情)的需要,也有二人對唱的模式,如融合民間歌舞對唱(如桃花過渡、蚯蚓歌、病子歌)或「答嘴鼓」表演的各類「相褒」,如夫妻相褒(罵)、自動車司機車掌相褒等;還有一人懷抱月琴自彈自唱,再加一人以大廣弦伴奏的二人表演式,使音響效果更加委婉、綿長,形成演唱者表現曲情的「靠山」(最具有代表性的,為楊秀卿、楊再興夫妻檔演出)。</p> <p>而傳統社會的勸世歌演唱,形成走江湖式的唸歌表演,從廟會、市集、街頭到歌樓酒館,逐漸成為城市文藝的一部分,早期有些藝旦也能專擅唱唸,還有設館授徒,傳授「唸歌」說唱藝術或擺攤販賣歌仔冊的「歌仔仙」。至於「賣藥團」的演出需求,則使唸歌表演,更有了商業應用的效果,但在政府實施「藥商管理」制度後,逐漸消失。不過,隨著廣播電台吸納唸歌表演,為因應這個經常、固定性演出的「場合」,藝人即不斷吸收新</p>	<p>二、表現のスタイルと場合</p> <p>台湾唸歌の上演スタイルは、多くの場合、一人で月琴を抱えて弾き語るもので、人によっては習慣的に胡琴(穀子弦など)を弾き語る。こうした簡便な上演スタイルを通して職業芸人が十分にその語りと歌などの声や情の上演技巧を發揮することができ、また素人が余暇(農業、労働の暇)に自ら楽しみ人を楽しませるために演奏することもできるのである。</p> <p>こうした上演スタイルを基礎にして、物語の題材(ストーリー)に応じて、二人で歌う形式が生まれる。たとえば民間歌舞を取り入れた「桃花過渡」、「ミミズの歌」、「病子の歌」など、或いは「答嘴鼓」が演じる各種の「相褒歌」(夫婦が褒めあい罵りあう、車の運転手と車掌が褒めあう等)がある。そして月琴を抱えた弾き語りに大広弦を加えて二人で演奏する方式になると、音響効果は婉曲に綿々と続き、演唱者が表現する楽曲の情感の支えとなる。その最も代表的な例が楊秀卿、楊再興夫妻の上演である。</p> <p>伝統社会の勸世歌の演唱は、旅芸人スタイルの唸歌の上演を生み、廟会、市、街頭から演芸酒場まで、次第に都市文芸の一部分を形成した。最初の頃は女形の中に唸歌を得意とする者もいて、塾を設けて芸を授けることもあり、「唸歌」という語り物芸術を伝授したり、露天で歌仔</p>	<p>2. 표현의 스타일과 경우</p> <p>대만 염가의 상연 스타일은, 대개의 경우, 혼자서 월금을 안고 연주하며 이야기하는데, 사람에 따라서는 습관적으로 호금(각자현 등)을 켜기도 한다. 이런 간편한 상연 스타일을 통해 직업 연예인이 충분히 그 설화와 노래 등의 목소리나 정의 상연 기교를 발휘할 수 있고, 또 아마추어가 여가(농업, 노동 중의 휴식시간)에 스스로 즐기며 또 사람들도 흥겹게 하기 위해 연주할 수도 있다.</p> <p>이러한 상연 스타일을 기초로 하여, 설화의 소재(스토리)에 따라, 들어서 노래하는 형식이 생겨난다. 예를 들면 민간 가무를 도입한 「도화 과도」, 「지렁이 노래」, 「병자의 노래」 등, 혹은 「답취고」를 연기하는 각종 「상포가」(부부가 서로 칭찬하고 서로 욕을 퍼붓거나, 차 운전기사와 차장이 서로 칭찬하는 등)가 있다. 그리고 월금을 타며 부르는 연창에 곁들여 2인 연주 방식을 취할 경우, 음향 효과는 완곡하게 연면히 이어지고, 연창자가 표현하는 악곡의 정감을 뒷받침한다. 그 가장 대표적인 예가 양수경, 양재홍 부부의 상연이다.</p> <p>전통 사회의 권세가의 연창으로, 유량예인 스타일이 생겨, 묘회, 시장, 길거리에서 연예 술집까지, 점차 도시 문예의 일부분을 형성했다. 초기 경에는 여형 중에서 염가를 특기로 하는 사람도 있어서, 사숙을 지어 예능을 가르치거나, 「염가」라는</p>
--	--	---

<p>的故事，甚至即聽即刻編唸成唱曲演出，以應付大眾傳播娛樂求新求變的需要。</p> <p>此外，面對著社會表演藝術環境的日趨多元豐富，唸歌也必須融入新而多變的演出方式，如楊秀卿的「口白歌仔」，透過「表白」（第三人稱的方式說故事）、說白（第一人稱方式模擬故事人物說話）、咕白（將劇中人物的內心活動用言語表現），於故事演述過程中，將人物的感情、性格、身分（男女老幼，甚至是擬人化的胡蠅、蚊子，水族魚類）作豐富的聲情模擬；而陳美珠吸納電吉他等現代樂器的大膽突破，為唸歌表演方式開出新的「可能」，其與陳寶貴剛柔搭配的對唱模式。甚至為電視綜藝節目所吸收，轉為「鐵獅玉玲瓏」表演模式。此外，在業餘演出的部分，傳統社會即有群聚伴奏、演唱而類似南、北管「子弟」（意謂業餘或半職業）社團（如宜蘭壯三涼樂團）的表演形式，近年來，為了配合唸歌推廣教育，也有多人演唱、多人伴奏，甚至加進其他樂器，近似樂團伴奏的方式（如洪瑞珍說唱團及各地中小學社團、社區大學），更使唸歌演出趨於多樣化、活潑化。</p>	<p>冊を売ったりする「歌仔仙」もいた。</p> <p>「葉売りの一団」に至っては、演出の需要から、唸歌を上演することで、さらなる商業的効果があった。しかし政府が「葉商管理」制度を実施してからは、徐々に廃れていった。しかし、ラジオ局が唸歌の上演を取り入れると、この経常的で定期的な上演機会のおかげで、芸人は絶えず新しい物語を吸収するだけでなく、甚だしくは聞いてすぐに作曲して演出するに至り、新しさと変化を求める大衆のメディア娯楽の求めに応じることとなったのである。</p> <p>このほか、社会的に上演芸術の環境が日増しに多元化し豊富になるのに直面し、唸歌も新しく変化に富んだ演出スタイルへと転換を迫られた。</p> <p>楊秀卿の「口白歌仔」は、「表白」（三人称のスタイルで物語を語る）、「說白」（一人称のスタイルで物語の人物の会話を模倣する）、「咕白」（劇中人物の心の動きを言葉を用いて表現する）を通じて、物語の上演過程において、人物の感情や性格、身分（老若男女だけでなく擬人化した蠅や蚊、魚介類にいたるまで）を豊かな声色と情調で模倣する。</p> <p>陳美珠はエレキギターなどの現代の樂器を取り入れることでかべを突破し、唸歌の上演スタイルに新しい「可能性」を開き、それに陳寶貴の力強くも柔らかかに組み合わせられた對唱スタイルによって、テレビ</p>	<p>설화 예술을 전수하거나, 노점상에서 가자책을 파는 '가자선'도 있었다.</p> <p>'약장사의 일단'에 이르러서는, 연출 수요가 늘어 염가를 상연하면 상업적으로 한층 효과적이었다. 그러나 정부에 의한 '약장사 관리'제도가 실시되고부터는 서서히 쇠퇴해 갔다.</p> <p>그러나, 라디오국이 염가의 상연을 도입한 후, 그 경상적이고 고정적인 상연 기회 덕분에 연예인은 끊임 없이 새로운 설화를 흡수할 뿐 아니라, 어떤 경우에는 얘기를 듣고 금방 작곡해서 연출하게까지 되었고, 새로움과 변화를 원하는 대중의 미디어 오락 요구에 대응할 수 있게 되었다.</p> <p>그 밖에, 사회적으로 상연 예술의 환경이 나날이 다원화되고 풍부해짐에 따라, 염가도 새롭게 변화 있는 연출스타일로의 전환을 강구해야 했다.</p> <p>양수경의 '구백가자' 는 '표명' (삼인칭스타일로 하는 이야기를 말할) '설백' (일인칭 스타일로 설화 중의 인물의 회화를 모방함), '고백' (극중 인물의 마음의 움직임을 말로 표현함)을 통해서, 설화의 상연과정에서 인물의 감정이나 성격, 신분(남녀노소) 뿐 아니라 의인화한 파리나 모기, 어패류에 이르기까지)을 풍부한 음식과 정서로 모방한다.</p> <p>진미주는 일렉트릭기타 등의 현대 악기를 도입함으로써 장벽을 돌파하고 염가의 상연 스타일에 새로운 '가능성'을 열어, 거기에 진보귀의 힘차면서도 부드럽게 짜여진 대창 스</p>
---	--	--

<p>三、主要曲調</p> <p>各式民間曲調(包括農村小曲、歌舞小曲、南北管曲、新製戲曲或說唱曲)都可能成為「歌仔調」，而為唸歌表演所運用。然曲調種類雖多，【江湖調】、【七字仔】、【雜念仔】卻是最常被運用的曲調。其中，【江湖調】又稱【賣藥仔調】或【勸世調】，原為說唱藝人走唱江湖、推銷藥品時所唱的曲調，而說唱藝人也常以這種曲調填以勸人為善的詞句，所以亦稱「勸世歌」，此調唱詞的特色在於末尾之處，以八個「噫」連音表感嘆；【七字仔】源於漳州民間小調【四空仔】，因每段四句，每句七言而得名，但曲調因字音而改變，亦可於一句七言之外，加上襯字，或依情境改變節奏，如情緒激動、憤怒或快樂時，可以快板表現，而表現哀傷時，則為慢板，甚至加入哭腔而為「七字哭」，另有演唱中間夾以口白方式表現，稱為「七字白」；【雜念仔】唱詞多為長短句，曲調多一字一音，旋律因字音而改變，結尾以虛字拖腔結束，由於「雜念」為「喋喋不休」的意思，所以「雜念調」歌詞近乎口白，通俗易懂。</p> <p>四、台灣唸歌的表現題材</p>	<p>の総合芸術番組に取り入れられたばかりか、「鉄獅玉玲瓏」の上演スタイルに用いられたのである。</p> <p>このほか、アマチュアで上演される分野では、伝統社会には群集が伴奏し演唱するという類似した南、北管の「子弟」(アマチュア或いはセミプロの意味)クラブ(宜蘭の壯三涼楽団)の上演スタイルがあり、近年來、唸歌の推進教育に適合するため、多くの人が演唱し、多くの人が伴奏し、さらにはほかの楽器まで加えて、バンド演奏のスタイルに近い形で(洪瑞珍の説唱団および各地の小中学校のクラブや地域大学)、さらに唸歌の上演を多様化させ活発化させている。</p> <p>三、主なメロディ</p> <p>各種の民間メロディ(農村の小曲や歌舞小曲、南北管曲、新しく作られた戯曲あるいは説唱曲)はみな「歌仔調」となるだろうし、唸歌の上演に用いられる。</p> <p>曲調の種類は多いが、【江湖調】、【七字仔】、【雜念仔】は、最もよく使われるメロディである。</p> <p>そのうち、【江湖調】はまた【売薬仔調】とも或いは【勸世調】ともいわれ、もともと説唱芸人が旅をしながら歌ったもので、薬売りのセールスに歌われたメロディであり、説唱芸人もつねにこうした曲調に勧善的な語句をアレンジしたため、「勸世歌」ともいわれる。この調べ</p>	<p>타일을 도입하여, 텔레비전의 종합 예술 프로그램은 물론 '철사옥령룡'의 상연 스타일에도 사용되었다.</p> <p>그 밖에, 아마추어로서의 상연 분야에서는, 전통사회 때의 군집이 반주하고 연창하던 방식과 비슷한 남·북관의 '자제' (아마추어 혹은 세미프로를 뜻함) 클럽(의란의 장삼량 악단의 상연 스타일이 있고, 근년 이래, 염가의 추진 교육에 적합하도록 많은 사람들이 연창하고 반주하여, 또 다른 악기까지 곁들여져 밴드 연주 스타일에 가까운 형태로(홍서진의 설창단 및 각지의 초·중학교의 클럽이나 지역 대학), 또 염가의 상연을 다양화시켜 활발히 추진하고 있다.</p> <p>3. 주요 멜로디</p> <p>각종 민간 멜로디(농촌의 소곡이나 가무소곡, 남북관곡, 새롭게 만들어진 희곡 혹은 설창곡)는 모두 '가자조'가 될 것이며, 염가의 상연에 사용된다.</p> <p>곡조의 종류가 많으나, 【강호조】·【7자자】·【잡념자】는 가장 잘 쓰이는 멜로디이다.</p> <p>그 중, 【강호조】는 또 【매약자조】라고도 혹은 【권세조】라고도 하며, 원래 설창 연예인이 여행할 때나, 약장사가 세일즈할 때 부르던 멜로디로, 설창 연예인은 항상 이러한 곡조에다 권선적인 어구를 구사했기 때문에, 「권세가」라고도 부른다. 이 음률의 가사의 특색은 말미</p>
---	--	---

<p>曾子良《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》依「歌仔冊」篇目，將唸歌的題材，作了相當豐富且細緻的分類，現將類目稍加修改，整理舉例如下：</p> <p>(一)改編中國傳統小說戲曲及說唱話本類—如《三國演義》、《西遊記》、《封神演義》、《龍圖公案》、《陳三五娘》等。</p> <p>(二)改編中國歷史與民間故事類—如孟姜女、白蛇故事、王昭君故事、雪梅故事、福建奇案、文人軼事、帝王軼事等。</p> <p>(三)改編台灣歷史與民間故事類—如《鄭國姓開臺灣歌》、《寶島新台灣歌》、《甘國寶過台灣歌》、《周成過台灣歌》、《台灣朱一貴歌》、《台灣民主國歌》等。</p> <p>(四)改編民間案件傳說與時事題材(新聞事件)類—《中部大震災新歌》、《王塗歌》、《台南運河奇案歌》、《林投姐歌》、《基隆七號房慘案歌》、《義賊廖添丁歌》、《八七水災歌》、《二林鎮大奇案》、《高雄苓雅市場大火災歌》等。</p> <p>(五)勸世教化類—如《守己安份歌》、《專勸少年好子歌》、《勸世社會評論新歌》、《最新浪子回頭歌》、《廿四孝歌》、《天堂地獄歌》、《勸</p>	<p>の歌詞の特色は末尾の部分にあり、八個の「噫(イ)」という連音で感嘆を表わす。</p> <p>【七字仔】は漳州の民間小調【四空仔】に由来し、各段が四句と、各句が七言あることから名前がついたのだが、メロディは字音によって変化し、一句七言のほかに、字を加えたり、情景に応じてリズムを変え、憤怒あるいは快楽の時は、ハイテンポな表現をするが、哀傷を表現する時はスローテンポになり、泣きの節回しでは「七字泣き」になる。ほかに演唱中にあいだでせりふを挟むスタイルで表現されるものを「七字白」と言う。</p> <p>【雜念仔】の歌詞は多くが長短句であり、曲調は一字一音が多く、旋律は字音によって変化し、末尾は虚字でもって節回しを引き伸ばすように終る。「雜念」が「しゃべりまくる」という意味なので、「雜念調」の歌詞は口語に近く、通俗で分かりやすい。</p> <p>四、台湾唸歌の題材表現</p> <p>曾子良『台湾閩南語說唱文學「歌仔」の研究及び閩台歌仔の叙録と存目』は、「歌仔冊」の編目にもとづき、唸歌の題材を、相当豊富かつ精密に分類している。今その類目にくらか修正を加えて整理すると以下ようになる。</p> <p>(一) 中国の伝統的な小説や戯曲及び說唱話本類を改編したもの—『三</p>	<p>部分に 있으며, 8 개의 ' 의(이) '라는 연음으로 감탄을 나타낸다.</p> <p>【7 자자】는 장주의 민간소조【4 공자】에 유래하며, 각 단이 4 구, 각 구가 7 연 있다는 데서 그 명칭이 붙었으나, 멜로디는 자음에 따라 변화하여, 1 구 7 연 외에, 글자를 보태거나 정경에 따라 리듬을 바꾸어 분노나 혹은 쾌락 때는, 하이 템포의 표현을 취하지만, 애상을 표현할 때는 슬로우 템포로, 우는 곡조에서는 '7 자 올음' 이 된다. 그 밖에 연창 상연 사이에 대사를 삽입하는 스타일로 표현되는 것을 '7 자백'이라고 부른다.</p> <p>【잡념자】의 가사는 대부분이 장단 구이며, 곡조는 한 자와 한 음이 많아서, 선율은 자음에 따라 변화를 주고, 말미는 허자로서 곡조를 잡아늘이듯 하며 끝난다. '잡념'이란 '마구 지절여댄다' 라는 뜻이고, '잡념조'의 가사는 구어에 가까워서, 통속적이고 알기 쉽다.</p> <p>4. 대만 엽가의 소재 표현</p> <p>증자양 『대만민 설창문학 '가자'의 연구 및 민대가자의 서록과 존목』은, '가자책'의 편목에 기초를 두고 엽가의 소재를 꽤 풍부하고 정밀하게 분류하고 있다. 지금 그 유목에 어느 정도 수정을 가해 정리해 보면 다음과 같다.</p> <p>(1) 중국의 전통적인 소설이나 희곡 및 설창화 본류를 개편한 것—『삼국연의』, 『서유기』, 『봉신연의』,</p>
--	--	--

<p>化念佛經歌》、《勸改賭博歌》、《勸改酒色新歌》等。</p> <p>(六) 褒歌—如《少年男女挽茶相褒歌》、《自動車相褒歌》、《黑貓黑狗相褒歌》、《司機車掌相褒歌》等。</p> <p>(七) 趣味歌類—如《戶蠅蚊仔大戰歌》、《三女婿祝壽新歌》、《水族出戰歌》、《最新貓鼠相告歌》等。</p> <p>(八) 世俗人情類—如《跪某歌》、《乞食趕廟公歌》、《最新工場歌》等。</p> <p>(九) 時新觀念類—如《文明勸改歌》、《婚姻制度改良歌》、《勸世人生必讀書歌》等。</p> <p>(十) 應用類—如《食新娘茶講四句》、《競選歌》、《國語白話歌》、《元宵夜做燈謎歌》等。</p>	<p>國演義》、《西遊記》、《封神演義》、《龍岡公案》、《陳三五娘》など。</p> <p>(二) 中国の歴史や民間説話の類を改編したもの—孟姜女、白蛇物語、王昭君の物語、雪梅物語、福建奇案、文人軼事、帝王軼事など。</p> <p>(三) 台湾の歴史や民間説話の類を改編したもの—『鄭国姓開台湾歌』、『宝島新台湾歌』、『甘国宝過台湾歌』、『周成過台湾歌』、『台湾朱一貴歌』、『台湾民主国歌』など。</p> <p>(四) 民間の事件や伝説、時事問題(ニュース事件)を改編したもの—『中部大震災新歌』、『王塗歌』、『台南運河奇案歌』、『林投姐歌』、『基隆七号房惨案歌』、『義賊寥添丁歌』、『八七水災歌』、『二林鎮大奇案』、『高雄苓雅市場大火災歌』など。</p> <p>(五) 勸世教化の類—『己を守り分に安んじる歌』、『少年に良い子になるように専ら勤める歌』、『勸世社会評論新歌』、『細心どら息子改心歌』、『二十四孝歌』、『天国と地獄歌』、『勸化念佛経歌』、『賭博を戒める歌』、『酒色を戒める新歌』など。</p> <p>(六) 褒め歌—『少年男女が茶を挽きながら褒めあう歌』、『自動車が褒めあう歌』、『黒猫と黒犬が褒めあう歌』、『運転手と車掌が褒めあう歌』など。</p> <p>(七) オモシロ歌の類—『家蠅と蚊の大戦歌』、『三女の婿が舅の誕生祝をする新歌』、『魚介類たちの出征歌』、『最新ネコとネズミが互いに</p>	<p>『용도 공안』, 『진삼오랑』 등.</p> <p>(2) 중국의 역사나 민간 설화의 종류를 개편한 것— 맹강녀, 배사 설화, 왕소군 설화, 설매 설화, 복건 기안, 문인질사, 제왕질사 등.</p> <p>(3) 대만의 역사나 민간 설화의 종류를 개편한 것— 『정국성개 대만가』, 『보물섬 신대만가』, 『감국보과대만가』, 『주성과대만가』, 『대만주일귀가』, 『대만민주국가』 등.</p> <p>(4) 민간의 사건이나 전설, 시사 문제(뉴스 사건)를 개편한 것— 『중부대지진재신가』, 『왕도가』, 『대남운하기안가』, 『임투저가』, 『기룡칠호방참안가』, 『의족삼침정가』, 『팔칠수재가』, 『이림진대기안』, 『고웅 영아시장 대화재가』 등.</p> <p>(5) 권세교화의 종류— 『자신을 지키고 제 분수에 족하는 노래』, 『소년에게 착한 아이가 되도록 오로지 일깨우는 노래』, 『권세 사회평론신가』, 『세심 방탕자식 개심가』, 『24 효가』, 『천국과 지옥가』, 『권화 엮불경가』, 『도박경고가』, 『주색 경고가』 등.</p> <p>(6) 칭찬가— 『소년남녀가 녹차를 갈며 서로 칭찬하는 노래』, 『자동차가 서로 칭찬하는 노래』, 『검은 고양이와 검은 개가 서로 칭찬하는 노래』, 『운전기사와 차장이 서로 칭찬하는 노래』 등.</p> <p>(7) 재미있는 노래 종류— 『집의 파리와 모기의 대전가』, 『삼녀 신랑이 장인 탄생을 축하하는 신가』, 『어패류들의 출정가』, 『최신 고양이</p>
<p>五、文字與音像紀錄</p> <p>歌仔冊(簿)是「唸歌」表演所參照的底本，記載了唸歌的歌詞。早期的歌仔冊為木刻本，由於是民間文藝，保存不易，多已散失。目前尚可見清朝道光、咸豐年間的刊本，而日本統治時期至戰後解嚴(1987)之前，是歌仔冊印行興盛的階段，重要的出版(印行)處所，除了台灣本地台北黃塗活版所、新竹竹林書局、台中瑞成書局、嘉義捷發出版社、玉珍書局...，尚有上海開文書</p>		

<p>局、廈門會文堂書局等，其中，新竹竹林書局至今仍然印行、出售歌仔冊，其他出版處所或已關閉，或不再出版歌仔冊。</p>	<p>訴える歌』など。</p> <p>(八)世俗人情の類—『妻に跪く歌』、『乞食が廟へ急ぐ歌』、『最新工場歌』など。</p> <p>(九)新時代の観念の類—『文明勸改歌』、『婚姻制度改良歌』、『勸世人生必讀書歌』など。</p> <p>(十)応用の類—『新娘の茶を食するに四句を講じる』、『選挙の歌』、『国語白話歌』、『元宵節の夜の燈籠のなぞなぞの歌』など。</p> <p>五、文字と音声映像の記録</p> <p>歌仔冊(簿)は「唸歌」を上演するのに参照される底本であり、唸歌の歌詞が書かれている。早期の歌仔冊は木刻され、民間文芸のため保存が容易でなく多くが散失してしまった。いまのところなおまだ見られるのは清朝の道光や咸豊年間の刊本であり、日本統治時期から戦後の戒厳令(1987)が解かれる前まで、歌仔冊の印刷発行は隆盛の段階にあり、主な出版(印刷発行)所は、台湾本島の台北黄塗活版所や新竹竹林書局、台中瑞成書局、嘉義捷発出版社、玉珍書局…があり、なお上海には開文書局、廈門には會文堂書局等もあって、そのうちの新竹竹林書局は現在に至るまでなお印刷発行をおこなっており、歌仔冊を出版販売しているが、ほかの出版所はすでに閉店して、もう歌仔冊を出版してはいない。</p>	<p>이와 쥐가 서로 호소하는 노래 등.</p> <p>(8) 세속 인정 종류—「아내에게 무릎 꿇는 노래」, 「결식인이 묘로 서두르는 노래」, 「최신 공장가」 등.</p> <p>(9) 신시대의 관념 종류—「문명권 개가」, 「혼인제도 개량가」, 「권세인생 필독서가」 등.</p> <p>(10) 응용가 종류—「새 딸이 차를 마시며 4 구를 구사한다」, 「선거가」, 「국어백화가」, 「원소절 밤의 등롱 수수께끼 노래」 등.</p> <p>5. 문자와 음성 영상의 기록</p> <p>가자책(부)은 「염가」를 상연할 때에 참조되는 저본이며, 염가 가사가 적혀져 있다. 초기의 가자책은 목각으로 새겨졌고 민간 문예이었기 때문에 보존하기가 쉽지 않아 대부분이 산실되었다. 현재 아직 현존하는 것으로는 청대의 도광이나 함풍년간의 간행본, 일본 통치 시기에서 전후의 계엄령(1987)이 풀리기 전까지는 가자책의 인쇄 발행이 융성한 단계에 있었으므로, 주요 출판(인쇄 발행) 소는, 대만 본도의 타이베이 황도 활판소나 신죽죽림서국, 타이중서성 서국, 가의첩발 출판사, 옥진서국…이 있고, 또 상하이에는 개문서국, 샤먼에는 회문당 서국 등도 있는데, 그 중의 신죽죽림서국은 현재에 이르기까지 여전히 인쇄 발행을 하며, 가자책을 출판 판매하고 있으나, 다른 출판소는 이미 폐점하여 이미 가자책을 출판하지 않는다.</p>
--	--	--

〔脚本〕 대본

1. 「哪吒鬧東海」 (一) (二) 1. 나타가 동해를 시끄럽게 한다 (1) (2)

(漢訳) 山口大学院東アジア研究科 王 珮瑜  
 (和訳) 山口大学人文学部 富平 美波  
 (校正) 山口大学大学院東アジア研究科 阿部 泰記  
 (韓訳) 山口文化福祉大学 李 文相

(一) 哪吒出生

(一) 「哪吒」の誕生

(1) 나타의 탄생

〔七字調〕

李靖住在陳塘關，  
 學了仙法未完全，  
 度厄叫他去下凡，  
 去對紂王把守關。

李靖は陳塘関に住む、  
 仙術学んでまだ成らず、  
 度厄の命で世に下りて、  
 紂王防いで関まもる。

이정은 진당관에 사네,  
 선술을 배우나 아직 모자라,  
 도액의 명으로 하계로 내려와,  
 주왕을 막아서 관문을 지키네.

李靖師父度厄師，  
 學了仙法五行符，  
 也會騰雲和駕霧，  
 武藝學得全身軀。

李靖の師たる度厄は、  
 五行の符を学びとり、  
 雲や霧もあやつつて、  
 武芸百般身につけた。

이정의 스승인 도액은,  
 오행부를 터득하여,  
 구름이나 안개도 부리고,  
 무예 전반을 몸에 익혔네.

李靖鎮守做總鎮，  
 他妻叫做殷夫人，  
 此時正好有身孕，  
 哪吒投胎上她身。

李靖は関の総鎮で、  
 その妻たるは殷夫人、  
 この時赤子を身ごもつて、  
 哪吒は母の身に宿る。

이정은 관문 총수며,  
 그의 처는 은나라 부인,  
 그 때 아기를 가져,  
 나타를 어미 몸에 잉태했네

〔江湖調〕

哪吒投胎欲出世，  
 他是玉帝靈珠兒，  
 此時夫人正壞胎，  
 三年六月才生伊。

生まれんとする哪吒は、  
 玉帝に仕える靈珠児で、  
 このとき夫人は懐妊し、  
 三年六月で生みおとす。

태어날 나타는,  
 옥제를 받드는 영주아로,  
 그 때 부인은 임신하여,  
 3년 6개월에 낳았다네,

哪吒坐胎三年半，  
 他母煩惱掛心肝，  
 出世落地真好看，  
 一顆肉球像卵蛋。

三年半の懐胎に、  
 母の心配限りなく、  
 生まれてみれば美しい、  
 たまごのような肉の球。

3년 반의 임신에  
 어미의 걱정 한이 없고,  
 태어나 보니 아름다운,  
 달걀과도 같은 육구.

一顆肉球真是美，  
無腳會行真可愛，  
 잘하네.

不知是妖或是鬼，  
李靖舉劍將剖開。

哪吒出世就會行，  
肉球裏面在應聲，  
剖開一個小孩子，  
李靖懷疑是妖精。

肉球落地到處跑，  
剖開一個小男孩，  
兩項寶貝寔真好，  
一條豪光透天曹。

【都馬調】

肉球就包孩子身，  
中央一條網仙藤，  
兩項寶貝在裡面，  
玉帝賞賜事是真。

哪吒出世就會走，  
也會講話真是好，  
一條紅綾折三折，  
披在哪吒肩膀頭。

一個金箍很精巧，  
起先寄在八卦爐，  
神兵神將為保護，  
元始天尊賜金箍。

李靖生出哪吒子，  
一半歡喜一半驚，  
落地纔過三天正，  
太乙真人來命名。

均整とれた肉の球、  
脚も無いのによく歩む、

おのれ鬼か妖怪かと、  
李靖は劍で切らんとす。

哪吒生まれてすぐ歩き、  
肉球の中から返事あり、  
球切り裂けば子供が出、  
李靖は化け物と怪しんだ。

肉球落ちて転がって、  
中から子供が現れた、  
二つの宝はすばらしく、  
光はとどく天宮に。

肉球子供の身を包み、  
真中に一本“ひまわり網仙藤”、  
二つの宝は中にあり、  
まさに玉帝の贈り物。

哪吒はすぐに歩き出し、  
話す言葉もまた巧み、  
紅の綾を三つ折りし、  
それを肩にかけていた。

金のたがは精巧で、  
まず八卦炉で焼き、  
神兵神将これ守る、  
元始天尊の贈り物。

李靖は哪吒の姿見て、  
喜ぶやら又驚くやら、  
生まれて丁度三日目に、  
太乙真人名を付ける。

균형 잘 잡힌 육구,  
다리도 없는데 잘도 걷네,

네 놈이 귀신이나 요괴냐 하며,  
이정이 검으로 베려고 하네.

나타는 태어나 금방 걷고,  
육구 속에서 대답도 하여,  
공을 찢어 자르니 아이가 나와,  
이정은 도깨비라고 의아해 했네.

육구 굴러 떨어져,  
속에서 아이가 나타났네,  
두개의 보물은 멋지고,  
빛은 닿았네 천궁에.

육구 아이의 몸을 싸고,  
한복판에 한 구루 곤선등나무,  
두 개의 보물은 안에 있으니,  
실로 옥제의 선물.

나타는 금방 걷기 시작해,  
이야기하는 말도 또 교묘해,  
홍색비단을 세단으로 접어,  
그것을 어깨에 걸치고 있었네.

금태는 정교하여,  
우선 팔괘로에서 구워,  
신병신장 이를 지키네,  
원시 천존님의 선물.

이정은 나타의 모습을 보며,  
기뻐해야 할지 또 놀래야 할지.  
태어난지 꼭 사흘째 날에,  
태울진인이 이름을 지었네.

【都馬尾】

太乙真人要設法，  
哪吒算是有緣份，  
哪吒師父太乙仙，  
他與太乙有仙緣，  
教他武藝真設法，  
七歲孩子真厲害。

太乙真人は術つかい、  
哪吒は彼と縁があり、  
師匠と弟子の間から、  
太乙仙と縁があり、  
哪吒に武芸を教えれば、  
七歳にして無双の腕前。

태을진인은 마술사로,  
나타는 그와 인연이 있어,  
스승과 제자지간이라,  
태을선과 인연이 있어,  
나타에게 무예를 가르치니,  
일곱살에 무쌍의 실력.

乾元山頂金光洞，  
那是太乙的仙居，  
十二門人做副統，  
先收徒弟纔開通。

乾元山頂なる金光洞、  
そこに太乙仙は住み、  
十二の門人助手務め、  
弟子を集めて教授する。

건원산정의 금광동굴,  
거기에 태을선이 살고,  
열 두 문인 조수가 되어,  
제자를 모아 가르치네.

哪吒大兄名金吒，  
木吒排行第二名，  
三個都是李靖子，  
哪吒第一有名聲。

哪吒の長兄金吒と言い、  
木吒が二番目に生まれ、  
三人みんな李靖の子、  
一番有名なのが哪吒。

나타의 맏형 금타라 하고,  
목타가 두번째로 태어나,  
세 명 모두 이정의 자식,  
제일 유명한 게 나타.

(二) 大鬧東海  
【江湖調】

哪吒住在陳塘府，  
因為太熱洗身軀，  
去鬧東海才惹事，  
好個玉帝靈寶珠。

(二) 大いに東海をさわがす  
陳塘府に住む哪吒は、  
暑さ避けて水浴びに、  
東海に出て騒がした、  
天帝様の靈ある宝珠。

(2) 크게 동해를 시끄럽힌다  
진동현에 사는 나타는,  
더위 피해 물을 끼얹으러,  
동해로 나와 시끄럽히네  
천제님의 영령이 깃든 보주

【狀元樓】

哪吒去到東海港，  
紅綾落水水變紅，  
魚蝦水兵都驚慌，  
害死兵馬數萬人。

哪吒は東の海に行き、  
紅ぎぬ水を赤く染め、  
魚類はみんな大慌て、  
兵隊数万みな死んだ。

나타는 동해바다로 나가,  
홍색비단 물을 빨갱게 물들여,  
어류는 모두 크게 당황,  
병졸 수만 모두 죽었네.

哪吒去到東海邊，  
走到東海洗紅綾，  
魚蝦水兵全部死，  
他把紅綾做手巾。

哪吒は東の海に行き、  
海で紅ぎぬ洗ったら、  
魚類は全て死滅した、  
タオル洗っただけなのに。

나타는 동해로 나가,  
바다에서 홍색비단 빠니,  
어류들 모두 사멸했네.  
수건을 빨았을 뿐인데.

哪吒寶綾掉落海，  
海底の水滾起來，  
龍宮果然不安穩，  
真像山頂颶颶風。  
海底の水沸騰滾，  
魚蝦水兵如遭瘟，  
怕是龍王厄運臨，  
就領兵馬出來巡。

紅ぎぬ海に浸したら、  
海の水が湧き起り、  
竜宮城は揺れうごき、  
山から台風吹いたよう。  
海の水が湧き起り、  
魚類は恐れおののいて、  
王に悪運来たるかと、  
兵馬を率いて巡察す。

홍색비단 바다에 담그니,  
바닷물이 끓어올라,  
용궁성은 뒤흔들리고,  
산에서 태풍 분 것 같네.  
바닷물이 끓어 올라.  
어류는 두려워 떨며.  
왕에게 악운 온 것이라며,  
병마를 이끌고 순찰하네.

哪吒寶綾一下拋，  
魚蝦死得浮上水，  
被人抓去吃到飽，  
龍王點兵出來查。

哪吒が紅ぎぬ海に入れ、  
魚類は死んで浮上して、  
人の胃袋満たしたため、  
竜王あわてて偵察す。

타마가 홍비단 바다에 넣으니,  
어류들 죽어서 물 위로 부상해,  
인간들 밥통 채웠기에,  
용왕 당황하여 정찰하네.

“哼！”  
龍王就叫水夜叉：  
“夜叉過來！”  
“赫！來了！”  
“龍王！有什麼吩咐？”  
“去看水面什麼樣，  
魚蝦水兵死得那麼多！  
到底水面上弄甚麼事，  
給我拿來。！”  
“遵旨！”

「ふむ！」  
竜王すぐに夜叉を呼ぶ。  
「夜叉、これへ！」  
「はっ。御前に。」  
「竜王様、何か御用で？」  
「海面を見て参れ、  
魚類が大勢なぜ死んだか？  
海面で何が起こったか？」  
捕まえて参れ。  
「かしこまりました。」

“흠！”  
용왕 곧 야차를 부른다.  
“야차 이쪽으로！”  
“엡, 앞으로！”  
“용왕님, 무슨 일로?”  
“해면을 돌아보고 와라,  
어류가 왜 저리 많이죽었나?  
해면에서 무슨일이 일어났느냐?  
“잘 알아보렸다”  
“잘 알았사옵니다”

夜叉要到水面上，  
即時走出他的水晶宮，  
來到水面，“糟了！”  
碰到哪吒孩子性，  
見面被拿踢又搥。

夜叉は海面へと向かい、  
ただちに竜宮あとにして、  
海面みるなり「失敗した！」  
無邪氣な哪吒が見つけると、  
いきなり捕らえて蹴りこづく。

야차는 해면을 향해,  
즉시 용궁을 뒤로 하는데,  
해면을 보자마자 “실패로다!”  
천진한 나타를 보고는,  
돌연 잡아서 차고 패대기를치네

夜叉被他痛打一下，  
一時躲不開骨脫臼，  
走回龍宮去討救命，  
龍王此時才知驚。

夜叉は痛打をあびたため、  
逃れきれずにホネはずれ、  
逃げて救いを求めるや、  
竜王知っておどろいた。

야차는 잇달은 반격으로,  
도망도 못치고 뼈가 물러나,  
도망치며 구원을 청하는지라,  
용왕이 알고 놀랐네.

哎！惡逆畜牲！  
真是可惱！來人啊！

龍王就叫三太子，  
去抓哪吒來磨成灰，  
大膽敢鬧咱水府，  
即時起兵跟他鬥。

太子隨時就點兵，  
龜精膽量做先鋒，  
鯊魚展現他的威猛，  
蚌殼靠牠殼兩片。

【江湖調】

鳥賊展現牠放狼煙，  
河豚展現牠會鼓風，  
螳螂一尾如竹管，  
鯨魚就做總兵王。

【南光調】

白魚小肚白如雪，  
龍蝦出戰舉金叉，  
螃蟹靠牠手腳好，  
人人用走牠用爬。

海鵝第一箇大鳥類，  
就是鱧魚最害怕，  
魴魚算是最軟弱，  
染病就死屍滿地。

【雜唸仔】

比目魚第一箇無能魚，  
出門不敢去戰爭，  
惡運撞倒鄭成功，  
身軀被他吃一半。

「おのれ、性悪め！  
腹が立つ！誰かある！」

龍王是三太子をすぐに呼び、  
哪吒をとらえて微塵に致せ、  
水府を騒がす不埒な者じゃ、  
兵を率いて彼奴とたたかえ。

太子はすぐに兵を整えて、  
カメは勇敢なれば先鋒に、  
サメは猛威をあらわして、  
烏貝からすがいは二枚のカラが堅い。

イカは烽火をあげられる、  
フグは太鼓で士気たかめ、  
マテガイは尾を竹管とし、  
クジラはまさしく総大将。

カワヒラ白い腹を持ち、  
イセエビ金の刺股あり、  
カニは器用な手足あり、  
人は歩くがカニは這う。

アホウドリは大型の鳥、  
鱧魚が一番恐れるもの、  
魴魚は最も軟弱であり、  
病に罹ると大量に死ぬ。

ヒラメは役に立たぬ奴、  
戦が恐くてあとずさり、  
運なく鄭成功と出会い、  
身体の半分食べられた。

“네 이 놈, 고이한 놈!  
화가 나네! 게 없느냐!”

용왕은 삼태자를 즉시 불러,  
나타를 붙잡아 가루로 해,  
수부를 시끄럽히는 고안놈,  
병졸을 이끌고 그 놈들을 쳐.

태자는 즉시 병졸을 정렬,  
거북이는 용감하니 선두에,  
상어는 맹위를 나타내고,  
마합은 이때때 겁질이 단단해.

물오징어는 봉화를 올리고,  
복어는 복으로 사기 높이고  
맛조개는 꼬리를 죽관으로,  
고래는 진정 총대장.

뱅어 뱃가죽이 희고,  
대하는 금속꽃이의 가랑이,  
게는 재주좋은 손발 있으니,  
인간은 걷는데 게는 기네.

신천옹 바닷새는 커다란 새,  
요어에게 제일 두려운 것,  
물어는 제일 연약하니,  
병이 나면 대량으로 죽네.

넙치는 쓸모 없는 놈,  
싸움이 두려워 뒷걸음질,  
운 없어 정성공 맞닥뜨리곤,  
육신의 반을 잡아먹혔네,

劍旗魚嘴唇穿透甲鑽，  
水針鱗金鎗第一長，  
飛魚展現牠飛很遠，  
海蜚一坩如蒸籠。

鯉魚第一箇肥大魚，  
生性惜命怕人殺，  
又是肥大又佔海，  
太子不愿點牠來。

黑鮪魚尤其大身體，  
生性好動又好鬥，  
通海這類最怪癖，  
牠的朋友無半個。

海鰻第一個最遲緩，  
一天吃飽裝軟軟，  
被人抓住不掙扎，  
通海就是這類最裝傻。

【江湖調】

還有一種海蟑螂，  
通海這類最頑皮，  
飛簷走壁馬上到，  
走到水面練拳頭。

海鱉確實無能魚，  
出門夫妻都相帶路，  
一旦去死定是雙雙死，  
被人抓到做水瓢。

粗皮厚殼是石降，  
兩顆眼睛紅紅紅，  
看人手腳稍微振動，

のこぎりさめ  
鋸 鮫は嘴で鎧を穿ち、  
サヨリは長い槍を持つ、  
トビウオ遠くまで飛べ、  
クラゲはまるで蒸籠だ。

カツオは凶体大きくて、  
生まれながらの臆病者、  
肥大で海の場所ふさぎ、  
太子は招集したがらず。

スマは凶体でつかくて、  
暴れん坊のいくさ好き、  
海一番のつむじまがり、  
誰もつきあう者はない。

ハモは一番のんきもの、  
一日食って寝てばかり、  
捕らえられてもがかず、  
海随一のおとぼけぶり。

まだ海蟑螂が後にいて、  
海一番のわんぱくもの、  
身軽にどこでも現れて、  
水面で拳法を稽古する。

カブトガニこそ無能魚、  
外に出れば夫婦が一緒、  
死ぬ時いつも二人して、  
捕まりゃ柄杓の材料だ。

粗い皮厚い殻は石降で、  
二つの目玉は真っ赤つか、  
人の手脚が振動すれば、

톱상어 주둥이로 갑옷 뚫고  
공미리는 긴 창을 가지고,  
날치는 멀리까지 날아라,  
해파리는 마치 찜바구니네.

가다랭이는 덩치만 커서,  
태어나면서부터의 겁장이.  
비대하여 바다의 장소 막기,  
태자는 소집을 원치 않아.

스마는 덩치 커서,  
난폭쟁이로 싸움쟁이,  
바다 제일의 별난 놈,  
아무도 상대 안하네.

갯장어는 제일의 낙천가로,  
온종일 먹어대고 잠만 자고,  
붙잡혀도 발버둥도 안치는,  
바다 제일 가는 능청떨이.

아직 해장량이 뒷전에 서서,  
바다 제일가는 개구쟁이,  
홀가분히 어디론 나타나선,  
수면에서 권법을 훈련하네.

투구게야말로 무능한 어종,  
밖으로 나오면 부부동반,  
죽을 때 항상 들이 같이,  
잡혔을 땐 국자의 재료.

거센 피부 두꺼운 껍질의 석강,  
두 개의 눈알이 새빨개서,  
인간의 팔 다리 진동하면,

怕死鑽進石頭縫。

怖くて岩にもぐり込む。

무서워 바위 새에 숨어버리네.

烏喉怕有發聲鼓，  
吃得全身黑戚戚，  
鴉片敢吃下肚子，  
喉嚨黑又到朵頤。

烏喉は太鼓を持つ者か、  
食べて全身まっくろけ、  
さては鴉片を飲んだのか、  
喉から頤まで黒ずんだ。

까마귀목은 북을 든 놈인가,  
먹으면 전신이 새까매져,  
글쎄 아편을 먹었는지,  
목에서 턱까지 거무튀튀.

苦蚶第一個無能魚，  
太子算他半個丁，  
喊著全海會成群，  
真像北國的俄羅斯兵。

苦蚶は全く役立たず、  
一人前には扱われず、  
呼べば海中群れを成し、  
まるで北国のロシア兵。

고하는 정말 쓸모 없는 놈,  
물고기대접도 못받고,  
부르면 바닷속을 떼지어다녀  
마치 북쪽나라 러시아병졸.

姑魚為人最愛美，  
吃得一身肥肥肥，  
上司命令稍微到，  
緊張眼淚滿面垂。

姑魚は天性きれい好き、  
食べて身体は肥え太り、  
命令あればすぐに来て、  
緊張のあまり満面の涙。

고어는 천성이 결벽중,  
먹어서 몸에 살이 올라,  
명령 내리면 즉시 대령  
긴장한 나머지 만면에 눈물

烏魚面前善跳躍，  
鯊魚真像犁頭鏢，  
魴魚一尾如老鷹，  
海參一條像香蕉。

イカは目前よく跳ねて、  
サメはまるで鋤の金具、  
エイは鳥なら鷹に似て、  
ナマコはバナナのように。

물오징어는 목전에 잘 뛰고  
상어는 마치 가래의 쇠장식  
홍어는 새 중에 매를 닮고,  
해삼은 바나나 같네.

鯛魚做了巡邏官，  
通海這類最有能，  
九孔真是怕人看，  
一邊殼依靠石頭山。

タイは海の巡邏となり、  
頭がいい事この上なし、  
九孔はすごく人見知り、  
殻を岩山に貼りつける。

도미는 바다의 순찰병 되어,  
머리 좋기로는 말할 것 없고,  
육구는 낯을 몹시 가려,  
껍질을 돌산에 붙이네.

【台北調】

鮫魚做了總督官，  
獅魚做那個江湖郎中，  
銀鯧做了卜卦相士，  
通海這類最凶猛。

ニベは総督官を拜命して、  
獅魚は江湖の医者となり、  
マナガツオ占い師となり、  
海ではこれらはならず者。

민어는 총독관을 배명하여,  
사어는 강호의 의사가 되고,  
가다랭이 점쟁이가 되어,  
바다에 그들은 불량배.

馬頭魚勇猛做了將軍，  
龍占魚善游泳做總巡，

馬頭魚は勇猛で將軍となり、  
竜占魚は泳げて総巡となる。

마두어 용감해서 장군이 되고  
용점어 헤엄 잘 쳐 총순찰.

花腹鯖藍圓參去議論，  
議論竹蝗干來撐船。

サバと蘭円參とは議論して、  
マテ貝の竿で船こげと言う。 고등어와 난원참은 의논하여,  
맛조개의 장대로 배 저으라 하네.

第一無能狗母魚，  
假裝一尾軟弱魚，  
鰻魚算來最雜色，  
也有黑紅斑點魚。

狗母魚はいちばん役立たず、  
わざと軟弱魚のふりをする、  
ケツギヨはいちばん雑色で、  
赤黒まだらの種類まである。 구모어는 제일 쓸 데 없는 놈,  
일부러 연약한 체 한다.  
결어는 제일의 잡색으로  
적흑색 얼룩점의 종류까지 있네

鯨魚就做了總督官，  
寶刀魚做江湖郎中，  
銀鯧就是做了相士，  
寄生蟹行路啪啪響。

ニベは総督官を拝命し、  
獅魚は江湖の医者となり、  
マナガツオ占い師となり、  
ヤドカリ歩けば音たてる。 연어는 총독관을 배명받아  
사어는 강호의 의사가 되고  
가다랭이 점쟁이가 되고  
소라게 걸으면 소리가 나네

【江湖調】

第一奸巨大目孔，  
十分之三奏龍王，  
無影無蹤亂搵講，  
太子派他領先鋒。

いちばんの奸臣は大目玉魚、  
聞きかじりを竜王に奏上し、  
でたらめばかり取り混ぜる、  
太子は彼を先鋒として送る。 제일의 간신은 왕방울눈고기  
대강 안 지식을 용왕께 아뢰어  
터무니없는 말만 늘어놓네  
태자는 그를 선봉으로 보내네.

赤鯨住在上外海，  
住在龍王水晶宮，  
奉著上司的命令，  
身穿紅襖出封亭。

赤鯨の住居は海の外、  
竜宮城に住んでいる、  
上司の命令たてまつり、  
赤装束まとして出陣だ。 적중의 주거는 바다의 밖,  
용궁성에 살고 있네,  
상사의 명령 받들어,  
적색 예복 차려입고 출진이다.

海鯰每日冒失鬼，  
牠住龍王宮殿下，  
上司命令一到來，  
焦急相似被火燒。

ナマズは毎日あわて者、  
竜宮城のしたに住み、  
上司の命令下つたら、  
火事のように大慌て。 메기는 날마다 덜렁쟁이,  
용궁성 밑에 살며  
상사의 명령 내리면  
불이 난 듯이 크게 당황.

2. 王玉川「勸孝歌」(前半部)

(整理) 吳 國禎  
(和訳) 阿部 泰記  
(韓訳) 李 文相

第一父母是著敬重， 你不通不孝無天良。	親はしっかり敬うこと、 不孝はおおきな罪惡だ。	부모는 절대 존경할 것, 불효는 커다란 죄악이라네.
父母咧愛子若寶貝哩， 彼老母著愛給 kui-kui。	親にとって子はたから、 母の愛はこのうえなし。	부모에게 있어 자식은 보물, 어머니 사랑은 더할 나위 없고.
攢攢攢蹄腹肚十個月， 有人順月母身猶得做。	こどもを抱えて十ヶ月、 それから先も大しごと。	아기를 가진 지 10 개월, 그리고 그 후에도 일이 많아.
若去生產猶有大問題， 生若有過手會雞酒芳， 若生無過手換六塊板。	出産すること大しごと、 出産できればおご馳走、 できなきゃ命と引換だ。	출산 만도 큰 일인데, 출산을 잘하면 진수성찬, 그렇지 않으면 생명과의 교환.
這攞父母的恩情非常重， 你不通去忤逆著序大人。	父母の恩こそ重いもの、 父母の言には逆らうな。	부모의 은혜야말로 무거운 것, 부모의 말에는 거역치 말 것.
講到父母哩按呢咧疼子， 按呢含燒冶清來共子晟， 逐個伊都惜命命， 不甘乎子咧哭半聲。	父母はこんなに子を愛し、 やけどさせず食べさせる、 子供を一番かわいがり、 子供が啼けばたえられぬ。	부모는 이렇게도 자식 사랑에, 데울까 조심하며 밥을 먹이네. 자식을 누구보다 귀여워하고, 자식이 울면 안절부절.
若較無閒按呢也著抱， 不甘乎子咧土腳趕， 若無答纒是真好， 辛苦病痛父母心著糟。	暇が無くても子供抱き、 子供が歩けばまた心配、 厄介ないといいことだが、 病気になれば落ち着かぬ。	시간이 없어도 자식 안고, 자식이 걷게 되면 또 걱정, 귀찮은 일 안 생기면 좋으련만, 병이 나면 침착하질 못하네.
彼個辛苦病痛真重要， 時時刻刻攞給子抱攞攞， 父母的苦心是用不少， 驚寒驚熱就是驚子杓。	子供の病気が気がかりで、 子供をあやして休み無し、 父母の苦勞ははかれない、 寒いか暑いか食べものか。	자식의 병이 걱정스러워, 자식을 얼르느라 쉴 새도 없이, 부모의 고생은 헤아릴 수 없네, 추우냐 더우냐 밥은 먹었냐,
為子開錢無制限， 非常辛苦置咧養子難。	子供のために錢借しまず、 育てる苦勞も並じゃない。	자식 위해선 돈도 아끼지 않고, 기를 때 고생도 보통이 아나.
無論好額抑散赤，	お金があっても貧乏でも、	돈이 있어도 가난해도、

若一寡好物儉乎子食。	いい物あれば食べさせる。	좋은 음식 있으면 자식 먹이네.
若飼到大人心煞變野， 大人煞不認母共爹唉， 你不通濟子來餓死爸， 濟個新婦講來磨大家。	成長すると心が変わり、 母も父もかえりみぬ、 子供助けて父を棄て、 妻を助けて母責める。	자라나선 마음이 변해, 모친도 부친도 돌보지 않네, 자식 편을 들고 부친을 버려, 아내 편 들며 모친 꾸짖네.
若有人孤子呼較欠缺， 若欲食一頓去褲底 khoe。	子供が何か欲しければ、 食べ物すぐに工面する。	자식이 뭔가 먹고 싶다면, 음식물을 금방 마련하네.
父母飼子哩按呢無議論， 子若到大人， 講兄弟仔飼父母按怎講， 彼兄弟仔用照輪。	父母の子育て条件なし， 子供が成長すると、 兄弟互いに相談し、 順番決めて養うことに。	부모의 자식 키움 무조건， 자식이 성장하면， 형제 서로 상담하여， 순서를 정해 부양해야 하고.
聽講去做兵轉來呼！ 父母按呢辛辛苦苦 緊來去隨會仔， 按呢招一塊仔啊 呼通給伊子娶某本。	徵兵終わって帰宅すれば、 父母はとても苦労して 子供のために互助会で、 いくらかのお金を借りて こどもに嫁を娶らせる。	징병 끝나 귀가하면， 부모는 매우 고생하면서 아이를 위해 상조회에서， 얼마간의 돈을 빌려 자식에게 아내를 맞게 한다.
抑若死有兩仙錢仔咧， 死有兩仙錢仔相爭分，	もし死んで遺産があれば、 遺産をめぐって奪い合い。	만약 사후에 유산 있으면， 유산을 둘러싸고 쟁탈전.
抑這父母飼子無論飯， 抑若子到大漢咧 飼父母母按呢不擔當， 抑若乎伊食呼 就那咧給伊數頓。	子供にご飯は欠かさぬが、 しかし子供が大きくなると 父母の扶養にこうも無責任、 子供に食事に呼ばれると、 食事の回数かぞえられる。	자식 끼니 걸리지 않게 하나， 그러나 자식이 자라선 부모 부양엔 이리도 무책임， 자식에게 식사에 불려서 가면， 식사 횟수까지 센다네.

〔補説〕

『ナ夕海を騒がす』説話について

山口大学大学院東アジア研究科 阿部 泰記  
(和訳) 山口大学人文科学研究科 岡村 和世

## 1 はじめに

『ナタ海を騒がす』説話は中国及び台湾において多くの人に知られており、子供でさえ知っている物語である。しかし、原作の『封神演義』は中国の童話『哪吒鬧海』のストーリーと異なる。ナタは原作の中では、自分が出生の時持ってきた宝物、紅綾「混点綾」で九湾河の水で体を洗い、思いがけず、その宝物は不思議な力を持ち、龍宮を揺り動かし、巡海夜叉が彼を罵ると、彼は宝物の金の腕輪「乾坤圈」で夜叉をたたき殺し、龍王三太子が彼を罵り、彼はまた三太子を殺し、龍の筋を取り出した。以後の説話文学作品、たとえば清代の『封神榜』、台湾の歌仔冊『哪吒鬧東海歌』はすべてこのようなストーリーを上演している。しかし、中国の童話は新しいストーリーを創造している。即ち、龍王をわざと雨を降らさず、生贄を要求する邪悪の神に変えている。筆者はこの文章の中で、ナタの故事の展開を検討し、ナタの故事の起源と意義を論じる。

## 2 法を守る神

ナタはサンスクリット語の Nalakuvara または Nalakubala の中国語訳である。唐代仏教の經典の中で「那羅鳩婆」、「那吒鳩伐羅」、「那吒俱鉢羅」などと漢訳され、ある時は「那吒」と略称され、「哪吒」の漢字を用いるのは、明代の通俗小説からである。彼は毘沙門天王の太子で、仏教の護法神である。彼は宝物「金剛杖」と「金剛棒」で悪人を打ち殺す。唐代の不空譚『北方毘沙門天王随軍護法儀軌』は次のように記述する。

爾時那吒太子，手捧戟，以惡眼見四方，白佛言：……我護持佛法，欲攝縛惡人。或起不善之心，我晝夜守護國王大臣及百官僚，相與殺害打陵，如是之輩者，我等那吒以“金剛杖”刺其眼及其心；若為比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷起不善之心及殺害心者，亦以“金剛棒”打其頭。

## 3 骨肉を切る

宋代以後、ナタが両親に自分の肉体を送ってから、本身が現れ、超人的な力を発揮する伝説が現れた。たとえば南宋普濟『五燈会元』卷二「西天東土應化聖賢」では、

那吒太子析肉還母，析骨還父，然後現本身，運大神力，為父母說法。

しかし、このナタ骨肉の伝説は、後世で生まれた故事である。明刊『三教源流搜神大全』卷七「那吒太子」の中の解説では、彼が両親に肉体を返す原因は、彼と父との間で矛盾が発生し、血縁を断絶したからである。彼は道教の神であり、李靖家の第三子に生まれ変わり、たった五日過ぎて、東海で体を洗い、龍王を殺し、また魔女石記娘娘の息子を殺し、父李靖から叱責され、肉を切り取って父に返した。釈迦は彼が妖怪変化を降ろすことができるので、彼を復活させた後、変化無窮、妖怪を懲らしめる神にした。

那吒本是玉皇駕下大羅仙。身長六丈，首帶金輪，三頭九眼八臂，口吐青雲，足踏盤石，手持法律，大噉一聲，雲降雨從，乾坤爍動。因世界多魔王，玉帝命降凡，以故托胎於托塔天王李靖。母素知夫人生下長子軍吒，次木吒，帥三胎那吒。生五日，化身浴於東海，腳踏水晶殿，翻身上寶塔宮。龍王以踏殿故，怒而索戰，帥時七日，即能戰，殺九龍。老龍無奈何而哀帝，帥知之，截戰於天門之下，而龍死焉。不意時上帝壇，手搭如來弓箭，射死石記娘娘之子，而石記興兵。帥取父壇“降魔杵”，西戰而戮之。父以石記為諸魔之領袖，怒其殺之以惹諸魔之兵也。帥遂割肉刻骨還父，而抱真靈求全於世尊之側。世尊亦以其能降魔故，遂折荷菱為骨，藕為肉，絲為筋，葉為衣而生之，授以法輪密旨，親受木長子三字，遂能大能小，透河入海，移星轉斗。嚇一聲，天頽地塌；呵一氣，金光罩世；鐺一聲，龍順虎從；槍一撥，乾旋坤轉；繡球丟起，山崩海裂。

また、宋代蘇轍「那吒」詩一首（『樂城集』三集卷一）には、ナタは愚かな狂人で仏も父も拝さなかったと言っている。

北方天王有狂子，只知拜佛不拜父。佛知其愚難教語，寶塔令父左手舉。兒來見佛頭輒俯，且與拜父略相似。

小説『西遊記』第八十三回ではこの故事を発展させて、父を拝さない原因は、自分の肉体をもととの父に返したので、父とは血縁関係がないからである。彼は李天王に復讐し、釈迦は李天王に宝塔を送り、彼らを和解させたと言っている。

後來要殺天王，報那剔骨之雠，天王無奈，告求我佛如來，如來以和為尚，賜他一座玲瓏剔透舍利子如意黃金寶塔。那塔上層層有佛，艷艷光明，喚哪吒以佛為父，解釋了冤雠，所以稱為托塔李天王也。

#### 4 道教の神

小説『封神演義』第十二回に、ナタが異常出生する不思議な説話が創作された。彼が生まれた時、李靖の夫人は妊娠して三年半になっても出産せず、道士が夫人は麒麟の子をとりあげると言う夢を見た。彼はひとつの肉球から飛び出して来て、手に金の腕輪「乾坤圈」を持ち、腹に「混天綾」を巻いていた。

元配殷氏，生有二子；長曰金吒，次曰木吒。殷夫人後又懷孕在身，已及三年零六個月，尚不生產。……當晚夜至三更，夫人睡；得正濃，夢見一道人，……道人曰，“夫人快接麟兒”，……只見兩個侍兒慌忙前來，“啟老爺，夫人生下一個妖精來了。”……只見房裡一團紅氣，滿屋異香，有一肉毬，滴溜溜轉如輪。李靖大驚，望肉毬上一劍砍去。劃然有聲，分開肉毬，跳出一個小孩兒來。滿地紅光，面如傅粉，右手套一金鐲，肚腹

上圍著一塊紅綾，金光射目。這位神聖下世，出在陳塘關，乃姜子牙先行官是也。靈珠子化身，金鐺是“乾坤圈”，紅綾名曰“混天綾”。此物乃是乾元山鎮金光洞之寶。

この小説は道教の色彩が非常に濃く、もともとの故事に出現した釈迦はすでに現われず、釈迦の代わりに現れたのは道教の太乙真人、すなわち李靖ナタ父子の間の矛盾を和解させたのは、太乙真人が頼んでやって来た燃燈道人である。

道人喚李靖曰，“你且跪下。我秘授你這一座金塔。如哪吒不服，你便將此塔祭起，燒他。哪吒在傍，只是暗暗叫苦。道人曰，“哪吒，你父子從此和睦。久後俱係一殿之臣，輔佐明君，成其正果，再不言其前事。哪吒，你回去罷。”哪吒見是如此，只得回乾元山去了。……道人曰，貧道乃是靈鷲山元覺洞燃燈道人。……道人原是太乙真人請到此間，磨哪吒之性以認父之情。後來父子四人，肉身成聖。托塔天王乃李靖也。

作品では道教の宝物はものすごいと書いている。ナタは道教の宝物「混天綾」を使って体を洗い、東海龍王の水晶宮を動かし、「乾坤圈」で巡回夜叉を殺した。

哪吒曰，“不妨。”脱了衣裳，坐在石上，把七尺“混天綾”放在水裡，蘸水洗澡。不知這河是九灣河，乃東海口上。哪吒將此寶放在水中，把水俱映紅了。擺一擺，江河晃動；搖一搖，乾坤動撼。那哪吒洗澡，不覺那水晶宮已晃動的亂響。……夜叉來到九灣河一望，……大叫曰，“那孩子將甚麼作怪東西，把河水映紅，宮殿搖動。”哪吒回頭一看，見水底一物，面如藍靛，髮似硃砂，手持大斧。哪吒曰，“你那畜生，是個甚東西，也說話。”夜叉大怒，“吾奉主公點差巡海夜叉，怎罵我是畜生。”分水一躍，跳上岸來，望哪吒頂上一斧劈來。哪吒正赤身站立，見夜叉來得勇猛，將身躲過，把右手套的“乾坤圈”，望空中一舉。此寶原系崑崙山玉虛宮所賜太乙真人鎮金光洞之物，夜叉那裡經得起。那寶打將下來，正落在夜叉頭上，只打的腦漿迸流，即死於岸上。

彼が夜叉を殺したのは、宝物の神通力を用いることができたからである。李天王は問題を引き起こすことを恐れて、彼の師太乙真人が彼を守り、逆に龍王が天命を知らず、物事がわからないと批判した。

真人自思曰，“雖然哪吒無知，誤傷敖丙，這是天數。今敖光雖是龍中之王，只是布雨興雲，然上天垂象，豈得推為不知。以此一小事干瀆天庭，真是不諳事體。”忙叫，“哪吒過來，你把衣裳解開。”真人以手指在哪吒前胸，畫了一道符錄，吩咐哪吒，“你到寶德門，如此如此。事完後，你回到陳塘關，與你父母說。若有事，還有師父，決不干礙父母。你去罷。”

## 5 ナタ海を騒がす

「ナタ海を騒がす」説話については、現在最も古いものは上述の明の刊『三教源流搜神大全』巻七「哪吒太子」である。また元明の無名の作家『猛烈那吒三変化』の第四折に「ナタは神のように威力は大きく、志気は激しく、怒った時海がわき川の水がひっくり返り、気を悪くした時天が暗くなり地が薄暗くなる」を参考にできる。これはナタの神のような力を表わしている。

後になって独立してこの説話を歌い語る作品が現れた。それは台湾歌仔冊『哪吒鬧東海歌』、『李哪吒抽龍筋歌』である。国宝級の俳優楊秀卿女史の説唱本『哪吒鬧東海』（2002、洪瑞珍編注）は『哪吒鬧東海歌』に基づいて編集したものである。三冊の本の始めは似ている。次のとおりである。

黄塗版《哪吒鬧東海歌》	竹林版《李哪吒抽龍筋歌》	楊秀卿《哪吒鬧東海》
李靖帶在陳塘關 有學仙法粗未完 杜惠叫伊去下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法小完全 杜惠叫伊去着下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法初未完 度厄叫伊去下凡 去共紂王伊把關

歌仔冊『哪吒鬧東海歌』のひとつの特徴は、龍王三太子が出陣兵を数える部分で、多くの種類の魚が登場する。次のとおりである。

《哪吒鬧東海歌》	《李哪吒抽龍筋歌》	《哪吒鬧東海歌》
太子隨時去點兵 龜精好膽做頭前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時去點兵 龜精好膽做陣前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時著點兵 龜精好漢做頭前 鯊魚相扑展伊猛 蚶子靠伊殼兩片

ほかに小巻、歸魚、鯉仔、海翁、白魚、龍蝦、蟳仔、丁軛、水尖、飛鳥、海提、海加走、海校、石降、鯉仔、暗串、海鵝、許蚶、海鰻、烏喉、脫西、芋仔、大沙、魴仔、海參、赤宗、東鏡、角仔、大目孔など、非常に多くの魚が登場する。まさに一篇の「魚類賦」である。台湾は海洋国家であるため、このような魚類賦が現れたとすることができる。

児童の読み物にも『哪吒鬧海』説話がある。児童の教育を考慮して、その中の一部分を改編している。台湾の『哪吒鬧東海』（2006、風車圖書出版社）は、李天王がナタ廟をこわしてしまい、ナタが李天王と戦う部分が削除されている。

中国の童話『哪吒鬧海』（2007、外語教育与研究出版社）などは、すべて東海龍王を邪神に変え、庶民に生贄として男の子、女の子を出すように要求し、ナタは海辺で体を洗い、龍宮を揺らし、龍王三太子と戦い、彼を殺すことに改めている。

この童話が原作『封神演義』のストーリーを改編した原因は、児童が勇敢に邪悪に対抗する思想を育てるためである。しかし、この改編はナタは護法神であることに基づき、一切の邪悪と戦うという伝統的な観念から生まれたものと言うことができる。元の雜劇『二郎神醉射鎖魔鏡』では、邪院主は二郎神とナタに命じ、牛魔王と百目鬼を捕まえさせる。明雜劇『猛烈那吒三變化』では釈迦がナタに命じて焰魔山五鬼王と夜叉四魔女を捕まえさせる。京劇『哪吒鬧海』（京劇劇目辞典20ページ）では龍の子は常に風と波を作り、旅人を傷つけたため、ナタは激しく義憤し、すぐに海に入り龍の子を殺し、害を除く。

## 6 結び

ナタは唐代の仏教經典の中の毘沙門天王の太子で、仏教護法神である。彼は宝物「金剛杖」と「金剛棒」を用いて悪人を懲らしめる。宋代に肉体を両親に返し、仏教の神になり、両親のために説法するという伝説が生まれた。またナタは父を拝さず、釈迦は父に宝塔を渡し、ナタに仏を拝んで父となす伝説が生まれた。明代、『三教源流搜神大全』と小説『西遊記』はこれらの伝説を飛躍的に発展させ、ナタが東海を騒がす伝説が生まれた。『三教源流搜神大全』では次のとおりである。玉皇は魔王を処罰するため、ナタに天王李靖家の三番目の子に生まれ変わるように命じた。ナタは生まれて五日東海で体を洗い、龍王の水晶殿を壊し、龍王を殺し、釈迦の弓で魔女石記の子を殺し、李天王の「降魔杵」で石記を殺したが、父に叱責され、彼に自分の肉体を返し、釈迦は彼が化け物を取り除くことができると考え、蓮で彼の骨肉、筋を作り、彼を復活させた。ナタは命を得て、神のような力を使って妖怪を降伏させた。小説『西遊記』では次のとおりである。その後ナタは彼を自殺を迫った父に復讐しようとし、釈迦は李天王に宝塔を送り、ナタに釈迦を父とし、恨みを解いた。小説『封神演義』では、ナタの異常出生を描き、彼が生まれた時、母は三年間彼をやどし、道士が麒麟の子をとりあげると言う夢を見た。彼は手に金の腕輪「乾坤圈」をし、腹に紅綾「混天綾」をまき、ひとつの肉球の中から飛び出してきた。この小説は道教の色彩が濃く、ナタが東海を騒がす原因は、宝物「乾坤圈」と「混天綾」にあり、釈迦に代わって太乙道人が現れた。その後の説唱文芸はすべて小説『封神演義』の内容を上演している。台湾は海洋国家で、歌仔冊『哪吒鬧東海歌』は地方の特徴を持ち、龍王三太子が兵を数えている様子を詳しく描き、まるで一篇の「魚類賦」のようである。児童の読み物はナタを英雄的な人物とみなし、児童の教育を考慮して、ナタと李天王が矛盾を発生した部分を削除したり、龍王が生贄を求める悪者に改編したりしている。しかしナタはもともと邪を追い払う神で、元の雜劇、京劇ともに同様の説話を演じている。従って、後者の

改編はある程度の道理がある。中国で発展したナタの説話が日本に伝わって来なかったのは、どのような原因なのか、将来の研究課題とすることができる。

#### (参考文献)

1. 蕭登福<哪吒溯源>(國立中山大學清代學術中心・新營太子宮管理委員會主編《第一屆哪吒學術研討會論文集》(新文豐出版股分有限公司, 2003)
2. 陳兆南<臺灣說唱的哪吒傳說>(同上)
3. 鄭阿財<佛教經典中的哪吒形象>(同上)
4. 徐信義<論《鎖魔鏡》與《哪吒三變》雜劇>(同上)
5. 洪瑞珍製作《楊秀卿台灣民謠唸歌・哪吒鬧東海》(台灣台語社, 2002)
6. 《李哪吒抽籠筋歌》(竹林書局, 1989)
7. 王順隆整理《哪吒鬧東海歌》(黃土活版所版)
8. 《哪吒鬧東海》(風車圖書出版社, 2006)
9. 《哪吒鬧海》(外語教學與研究出版社, 2007)
10. 《哪吒鬧海》(四川出版集團・天地出版社, 2007)
11. 《傳奇哪吒》(北方婦女兒童出版社, 2006)
12. 《京劇劇目辭典》(中國戲劇出版社, 1989)

#### [司会・解説・出演・補説者紹介]

**阿部 泰記** 1949年生。山口大学大学院東アジア研究科教授。比較社会文化博士。中国物語文学専攻。主著『包公伝説の形成と展開』（汲古書院、2004）、「善書宣講における勧善と娯楽」（『南腔北調論集』、東方書店、2007年）、「聖諭宣講の歴史—果報故事の付加」（アジアの歴史と文化 12巻、2008年）。

**林 仁昱** 宜蘭縣人，1969年生。中正大學中國文學博士。現任國立中興大學中文系助理教授。以歌謠、俗曲、說唱藝術、佛教文學、敦煌學為研究領域，著有《唐代淨土讚歌之形式研究》、《敦煌佛教歌曲之研究》等專書；並有〈敦煌本「五臺山曲子」的演藝探究〉、〈「三歸依」歌曲的初步整合探究〉等二十餘篇論文。課餘關心藝文推展工作，曾著有散文集《知音》(宜蘭縣文化中心出版，一九九七)抒發感想，且有短論多篇刊載於《表演藝術》等報刊，並協助宜蘭縣史館從事地方佛教史考查工作，已完成報告二篇發表於《宜蘭文獻》。

**楊秀卿** 1934年出生於台北縣新店屈尺。台灣「國寶級」說唱藝人。4歲時因感冒發燒延誤就醫，而導致雙眼失明，10歲時在養母處習得說唱技藝，11歲就開始在茶樓、酒家、廟口等地沿村走唱，13歲在台北圓環一帶駐唱，打響了「口白歌仔」的名聲。其後聘於遊走各地的賣藥商人，以精湛的說唱技藝吸引觀眾聚集。22歲與楊再興先生認識，進而相戀、結婚，楊先生放棄原本修車的工

作，與楊女士一起跑江湖，並以大廣弦為之伴奏。1969年民本電台開始廣播楊秀卿女士的說唱。從1981年起，開始於汐止等地傳授「唸歌」的技藝，還受聘於行政院文化建設委員會的「民間劇場」表演，同時也應邀到全台各地的文化中心以及各級學校演出。1988年楊秀卿女士前往美國巡迴演出，1989年獲教育部頒民族藝術說唱薪傳獎。2007年榮獲第十一屆「國家文藝獎」音樂類的最高榮譽獎章。

**王玉川** 1933年生，新竹市人。第二次世界大戰後，開始拜師李金圳學習南管子弟戲即俗稱白字戲或九甲戲。十九歲開始拜師李新發走江湖賣藥，並和郭招治結婚，之後在內台歌仔戲班演三花角色約七、八年之久，到了三十一歲才出班(離開戲班)，夫妻二人拜泰豐製藥廠老闆林泰崑為師學習藥理，並到處演唱兼賣藥：泰豐益壽丹(顧胃)、泰豐壯血丸(補血)，由於藥好、唱唸俱佳，1968年起和陳美珠合作在電台及四處賣藥演出，斷斷續續約有二七年之久，其間改學補鼎也有七、八年之久、整牽亡陣十一年，整孝女陣三年，整梅佳、梅閣歌仔戲團七、八年，在勝珠歌劇團當頭手弦六、七年，新玉聲歌劇團二、三年，目前居住板橋市。

**鄭美** 1948年生 台北市人 楊秀卿女士第三代弟子。洪瑞珍唸歌團團員 自幼喜愛傳統藝術學習二胡、月琴、古箏等樂器 2000年、隨楊秀卿女士於國家劇院演出。2005年、獲全國業餘黃鐘獎古箏獨奏第二名。台北市街頭藝人月琴彈唱項目審議通過。2007年、隨團赴加拿大、美國參加台商傳統週演出。常赴養老院、醫院、看守所等作公益性表演。

**葉文生** 1951年生於台灣苗栗縣苑裡鎮。國立海洋大學電子工程系畢業。長振儀器股份有限公司經理、宏碁電腦公司經理、升普資訊公司負責人、Asir 阿舍養生館負責人。跟隨洪瑞珍老師學習月琴彈唱十餘年、洪瑞珍老師師承國寶楊秀卿傳承月琴彈唱文化、亦從廖錦棟老師學習大廣弦、老前輩王玉川、陳美珠也大力指導獲益良多。2005年7月獲得台北市街頭藝人月琴彈唱表演類證照。台北市二十一世紀婦女會月琴彈唱班講師。多年來隨洪瑞珍唸歌團巡迴台灣。

## 4. 汉语资料

### (1) 山口鷺流狂言

#### 〔解说〕

关于山口鷺流狂言

山口县立大学 稻田 秀雄  
(汉译) 山口大学人文学部 根山 彻

#### 【历史和现状】

作为日本代表性的传统戏剧之一，狂言是在十四世纪中叶，从被称为“猿乐”的表演艺术中，（与以严肃的歌舞为中心的能乐）一起分化出来的。是以对话为中心的喜剧。平成十三年（2001），联合国教科文组织认定了能、狂言（均称能乐）为“世界无形遗产（人类口述和非物质文化遗产代表作）”。

现在狂言有大藏、和泉二个流派，以前还有一个流派叫做‘鹭流’。鹭流派是以鹭仁右卫门宗玄（1560~1650）为实际上的祖先的流派，在整个江户时代，它作为幕府直属的流派与大藏流一起享有很高的规格，特别是作为鹭流本家的仁右卫门的门第家受到了狂言家掌门人的待遇。

可是，由于明治维新的战乱，明治28年（1895）本家断绝，作为职业流派的鹭流灭亡了。然而现在，其艺术流派却在山口市由外行演员，奇迹般地继承着。

现存山口的鹭流，属于江户时代以来被长州藩雇佣的狂言演员的流派。长州藩的狂言掌门人原来有大藏、鹭的二个流派。在江户时代末期，一般认为作为大藏流有春日家、原家、山本家，作为鹭流有江山家、山本家、岛田家。

山口鹭流之实际上的鼻祖，是明治初期继承春日家的第十代继承人春日庄作（庄作）。根据户口，文化14年（1817）庄作作为长州藩士佐々木三右卫门的次子出生。不过，很早就有人指出，他出生这年的天干地支有问题。

根据近几年重新发现的资料，认为庄作是文化13年（1816）出生是正确的。与山口市历史民俗资料馆藏《狂言之绘》（画卷）一同装在箱里的，庄作亲笔书写的题为《狂言绘入名寄》的目附录上，写有‘明治18年（1885）……七十岁’。山口县立大学附属乡土文学资料中心收藏的小舞集《葛城他》底页上写有‘明治28年（1895）……八十翁’，与《狂言绘入名寄》的记述相符。

如果以此记述，按虚岁倒着算，可以断定春日庄作出生在文化13年。根据他明治30年（1897）逝世的事实，也就是说，其享年不是以前所说的八十岁，而是八十二岁。另外，庄作的墓地在山口市道场门前的本圀寺。

鹭流有本家仁右卫门派和分家传右卫门派的二个流派，各自剧本和演出都不同。根据以下的资料，我们得知春日庄作的演技属于鹭传右卫门派。

首先，前面提到的小舞集《葛城他》中，记录了安政5年（1858）4月22日在鹭宽太郎家接受了狂言小舞之传授之事。这里所说的鹭宽太郎就是第十代鹭传右卫门，因此可以断定庄作是鹭传右卫门派的演员。关于这件事，近几年发现了新资料。

新资料是山口鹭流狂言保存会藏春日庄作亲笔写的狂言脚本。脚本中记录了嘉永7年（安政元年）（1854）在诹访高岛藩领地内，庄作曾做师傅鹭传右卫门的对手戏之事。那时，已与传右卫门有师徒关系，所以，庄作当然那以前入门的了。

因为明治维新的混乱，被长州藩雇佣的狂言演员没落了。明治10年（1877）2月，庄作也继承春日家后，在厚狭郡善和村（现在的宇部市）从事农业，明治18年（1885）出让户主权，变成平民户籍。

同一年，庄作购买前提到的山口市历史民俗资料馆藏《狂言之绘》，一同收藏在一起的《狂言绘入名寄》中写有“到山口去二十五日住一宿”。根据这个记述，可以得知他从那时开始到山口来了教练狂言。但是，庄作来山口定居，估计是19年（1886）被邀请到野田神社上梁典礼中，表演祭神仪式之能之后的事情了。以后，庄作教山口的外行们狂言，（同时，抄写种种的脚本）度过晚年。

据说在山口春日庄作的弟子有以吉见安太郎为首十数名。庄作与他的弟子逝世后，维持衰微了的山口鹭流是田口光三、吉见安太郎，以及吉见的弟子中西治郎等等。春日庄作传下来的山口鹭流，可以说由于中西与吉见的弟子河野晴臣（本名：三十）的尽力保持到现在。特别中西治郎保管多种狂言脚本（被称呼‘手附本’），一直流传到了今天，值得称赞。现在，那些资料大部分保存在山口县立大学附属乡土文学资料中心。

昭和29年（1954）3月，结成了山口鹭流狂言保存会，同42年（1967）1月，山口鹭流狂言被评定了山口县指定无形文化财第1号。以后，加屋野幸治、小林荣治、梶山龟久男、安藤方之作为技术保持者参与了鹭流狂言的继承。

其中，小林荣治受到了中西治郎的教导，是至今传达了山口鹭流艺术风格的有功之人，现在他竭尽全力提高后辈们的技艺。因此，平成12年（2000）10月，他作为文化财保护法五十年纪念文化财保护功劳者接受了文部大臣表扬，平成15年（2003），获得了勋五等双光旭日章。

另外，平成14年（2002），接受了小林的教导的米本文明（今天登台演出〈首引〉）被重新认定为技术保持者。

保存会的成员现在达到十多名，呈现出空前的盛况。保存会的主要活动是每周一次的传授会、在县内各地区的公演、在市内的小学、初级中学的狂言指导等。传授会以技术保持者小林、米本二人每周星期六傍晚在山口市坚小路的山口故乡传承综合中心举行。

每年一次的定期公演（发表会），作为成员发表的舞台，受到山口市民广泛好评，定期在山口县教育会馆召开。

平成9年（1997），山口鹭流狂言被文化厅选为‘必须采取记录作成等措施的无形文化财’。为了推进事业，组织了鹭流狂言记录委员会，对于传到山口的狂言脚本、小舞集进行了翻刻工作。平成13年（2001）3月，其成果作为山口市教育委员会发行的《山口鹭流狂言资料集成》得以出版。这书的出版和鹭流狂言多年的继承活动被承认，同年12月，法政大学授予保存会〈催花奖〉。这奖旨在奖励东京以外的地区对能乐的振兴有显著贡献的个人或者团体。而外行的狂言团体当选的，山口鹭流狂言保存会是第一个。

平成16年（2004）3月，在〈西京历史论坛〉上（於山口市情报艺术中心）鹭流狂言被提起，继承鹭仁右卫门派演技的佐渡鹭流狂言研究会（新潟县佐渡市）和继承鹭流独自の演出节目〈半钱〉的高志狂言保存会（佐贺县神崎市）会集一堂，进行了演出和专题讨论会。之后，平成17年（2005）在佐贺，第二年（2006）在佐渡，举行关于鹭流狂言的集会，加深了彼此的交流。

## 【关于演出节目】

〈首引（扳脖子）〉

登场人物：与镇西有缘的人、父鬼、姑娘鬼、鬼的亲戚（数名）

梗概：自称镇西有缘的青年恰巧路过播磨国印南野，突然出现鬼。父鬼觉得他是好青年，于是想让姑娘鬼首次吃人，便叫出姑娘鬼。姑娘鬼战战兢兢地挨近青年，青年的扇风和咳嗽吓跑了她，父鬼每次安慰姑娘鬼。青年提出与姑娘鬼比赛，如果负于她就被她吃掉。姑娘鬼答应了，二人做〈扳腕子〉、〈腿脚角力〉，全是姑娘鬼输了。最后在彼此的头上系上绳索做〈扳脖子〉的比赛，父鬼叫出众多的亲戚为姑娘鬼加油，但青年始终处于优势。最后，青年在使足了力气拉了鬼们，在关键时候松掉脖子上的绳索，使鬼们像棋子一样一个压一个地倒了下去。

自称〈镇西有缘〉的青年，沿袭被称作镇西八郎的源为朝的人物形象（现行和泉流自称镇西八郎为朝）。以这个自称为首，山口鹭流的脚本（春日庄作亲笔写本）前半部分与大藏流的脚本非常相似。可是，在最后扳脖子场面的号子声等，仍好象是按照鹭传右卫门派的形式。

父鬼命令姑娘鬼做腿脚角力时，姑娘回答“比起腿脚角力我更喜欢交媾”，这让父鬼惊慌失措。关于这句台词，鹭传右卫门派最古的脚本享保保教本（享保9年（1724）以前完成）附注“鹭与大藏近代都不这样说”。确实，保教本之后的宝历名女川本（宝历11年（1761）左右完成）、常磐松文库本（嘉永、安政（1848~1859）左右完成），都看不见这个〈交媾云云〉的台词（有的鹭仁右卫门派脚本中存在）。在山口鹭流中残存着这样的台词，实在有趣。

## （参考文献）

树下明纪〈鹭流狂言一考〉（《山口县文化财》昭和62年3月）

树下明纪〈鹭流狂言再考〉（《山口县文化财》平成9年7月）

稻田秀雄〈山口鹭流〉（国立能乐堂特别计划公演小册子《追寻鹭流狂言之谱系》平成12年10月所収）

稻田秀雄〈山口鹭流之导演〉（《新编日本古典文学全集月报》69、平成12年12月）

小林 贵〈山口鹭流之历史与演技系统、现状、特性〉（鹭流狂言记录作成委员会编《山口鹭流狂言资料集成》山口市教育委员会、平成13年所収）

## 〔脚本〕

〈扳脖子〉（底本用山口县立大学藏中西本（鹭流狂言记录作成委员会编《山口鹭流狂言资料集成》，山口市教育委员会，2001））

（汉译）山口大学人文学部

根山 彻

镇西有缘的人（镇西）

父亲鬼（父鬼）  
姑娘鬼（姑娘）  
鬼的亲戚（亲戚）

镇西：我镇西有缘人是也。因为诉讼我在九州地方逗留了好久，那件事已圆满解决了，不管怎样我将返回都城。总之慢慢地走就行。‘故乡难忘’，这句俗话说得好。一旦真要回故乡，真是喜不自禁。都城的家属一定不知我的所在，他们在一心盼望我的返回。说这说那时，已到了宽广开阔的原野。这里是什么地方？这里一定是播磨国印南野吧。哎，忽然要闹天气的样子，天阴了起来且山风作响。这样的地方再也不能久呆了。急忙地走到村落附近。

父鬼：要吃了，要吃了，要吃了。

镇西：哎呀，请饶命，请饶命。

父鬼：要吃了。

镇西：请饶命。

父鬼：喂，喂，喂，你这家伙，这里是这播磨国印南野，日暮之后人也不走的地方。你既然来了这里，想必武术一定很出色吧。让我从头一口吃掉你。

镇西：不，不，我的武术不出色，只是求您救救我的命。

父鬼：什么？你想让我救你命？

镇西：请无论如何救我一命。

父鬼：别动！

镇西：明白了。

父鬼：呀，那里来的是个好青年。另外，我有一个姑娘，她还没吃过人，我想让姑娘鬼吃掉他。

父鬼：喂，喂，你如果想活命，答应我的要求吗？

镇西：不管什么我都答应。

父鬼：我有一个姑娘，她还没吃过人，我想让她吃掉你好吗？你如果不答应，我现在撕裂你，一口咬碎你。你答不答应？

镇西：既然怎么也不救我一命，就让小姐吃吧。

父鬼：什么？你答应让小姐吃。

镇西：是了。

父鬼：说来也巧，那么现在我唤小姐出来，一动也别动。

镇西：知道了，我一动也不动。

父鬼：喂，喂，小姐在吗？唉，在吗？

姑娘：唉，唉，父亲，你有什么事唤我。

父鬼：不是别的，我唤你出来，今天捉住个好青年，我想给你吃就抓住了他。快去那边吃他。

姑娘：晓得。口授

姑娘：喂，喂，父亲，父亲。

父鬼：怎么了？

姑娘：一看他就是个好青年，请救他一命吧。

父鬼：哎呀，正因为他是好青年，我才想让你吃掉他。少废话，快去吃。

姑娘：那好，我去吃。我从来没吃过活的人，请父亲给我咬碎吧。

父鬼：你说出那样胆小的话，真不象我的女儿。我代你咬碎的话，就没有意义。快去吃，扑过去吃就行，从哪里吃都行。

姑娘：那么，我试着咬咬看。

父鬼：那好，快去吃。

姑娘：疼！疼！          哭泣

父鬼：喂，喂，女儿怎么了？

姑娘：他使劲地打我。

父鬼：你说他打了你吗？

姑娘：对。

父鬼：多么可恶的家伙，喂，喂，喂，你。

镇西：什么？

父鬼：为何打我可爱的女儿？

镇西：啊，是因为我兴奋过度，觉得很热，扇风的扇子可能碰上小姐。

父鬼：你说你扇风了？

镇西：是。

父鬼：那样的话饶了你。喂，喂，女儿，刚才他用扇子碰的你，别害怕，来啊，快去好好地咬。

姑娘：晓得。

姑娘：哎呀！害怕，害怕，害怕。

父鬼：哎呀！怎么了？怎么了？

姑娘：他严厉地责备我了。

父鬼：多么可恶的家伙。喂，喂，为什么责备她？

镇西：我没责备她，我近来有点伤风咳嗽，她可能害怕咳嗽声。

父鬼：什么，你咳嗽了吗？

镇西：是了。

父鬼：喂，喂，女儿，你怎么那么发呆。他说他咳嗽了。哪有害怕咳嗽的事的。来啊，快去狠狠地咬。

姑娘：晓得。

镇西：唉，你呀。

父鬼：怎么了？

镇西：俗话说：‘鬼神無邪’，我岂能白白地让小姐吃掉。我们比赛什么吧，如果我输了，小姐吃了我。如果我获胜，请救我一命。

父鬼：你说得对。比什么？

镇西：扳腕子吧。

父鬼：扳腕子吗？

镇西：是了。

父鬼：那当然是我能胜。来吧。

镇西：不，不。如果你吃我，我与你争胜负，因为说好了被小姐吃，所以与小姐争胜负。

父鬼：你说得对。那么，我告诉女儿。喂，喂，女儿。

姑娘：有什么事？

父鬼：他说白白地让小姐吃掉冤枉，所以要一争胜负，根据胜负，决定被吃还是不吃。我问比什么？他说扳腕子。你去那边扳腕子。

姑娘：我不愿意。

父鬼：为什么呢？那不行，来啊，快去扳腕子。

姑娘：晓得。疼！疼！

父鬼：喂，喂，怎么了？怎么了？

姑娘：他用坚硬的手抓住我的柔软的手。疼！疼！

父鬼：你真让人生气，喂，喂，这个可恶的家伙。怎么不讲理？

镇西：像我刚才我说过的那样，是拼上命的比赛，碰疼了是很正常的。

父鬼：这次比什么？

镇西：那么，腿脚角力吧。

父鬼：更好。喂，喂，女儿，这次腿脚角力。

姑娘：比起腿脚角力我更喜欢交媾。

父鬼：在父亲面前，哪能说那样的事。来啊，去那边腿脚角力。

姑娘：晓得。疼！疼！

父鬼：喂，喂，怎么了？怎么了？

姑娘：爸爸，他将汗毛重的脚插入我的柔软的大腿，使劲蹭。疼！疼！

父鬼：喂，喂，可恶的家伙。怎么不讲理？

镇西：像我刚才我说过的那样，是拼上命的比赛，碰疼了是很正常的。

父鬼：今后别碰疼了。

镇西：晓得。

父鬼：那么，这次比什么？

镇西：这次扳脖子吧。

父鬼：那有意思。喂，喂，女儿，他说这次扳脖子。再去那边扳脖子。

姑娘：是。

父鬼：来啊，将这条绳索套在你的脖子。

镇西：晓得。

父鬼：来啊，女儿也将这条绳索套在脖子上。

姑娘：是。

父鬼：拉。

镇西：嗨哟。

父鬼：糟了，你别使劲地拉。女儿一个人怎么也胜不了。我现在唤出眷属帮助她，等一会儿。

镇西：晓得。

父鬼：喂，喂，亲戚们，亲戚们。

亲戚：喂，喂，喂，吃掉他，吃掉他，喂，喂。

父鬼：喂，亲戚们，我唤出你们来，不是别的。现在扳脖子，女儿弱。你们帮助她。

亲戚：是了，是了。

父鬼：现在开始我带头，你们和着号子声拉。

亲戚：是了，是了。

父鬼：嗨哟，嗨呀，嗨哟，嗨呀。

亲戚：嗨哟，嗨呀，嗨呀。

镇西：嗨哟，嗨，嗨，嗨。

父鬼：女儿队快输了，加油，加油。

亲戚：嗨哟，嗨呀，嗨哟，嗨呀。

镇西：嗨哟，嗨，嗨，嗨。

他们在舞台上饶大弯儿两三次，一边绕大弯儿一边带着到处转，最后到桥式通路拉进来后，推翻舞台。

眷属们都跌倒。关于他们跌倒的样子有种种说法。

## [补充说明]

### 从打野胡向狂言的演变

山口大学人文学部 根山 彻

中国古代的散乐原指将民间音乐作为伴奏的乐舞。南北朝时代以后包含舞蹈以外各种技艺，又称百戏。

至唐宋两代散乐的语义又有变化。《春秋左氏传正义》襄公二十八年的孔颖达（574-648）正义说：

正义曰：优者，戏名也。《晋语》有优施，<sup>66</sup>《史记》〈滑稽传〉有优孟、优旃，<sup>67</sup>皆善为优戏，而以优著名。史游《急就篇》云：‘倡、优、俳、笑。’<sup>68</sup>是优、俳一物而二名也。今之散乐戏为可笑之语，而令人之笑是也。<sup>69</sup>

孔颖达所说的散乐戏指一般被称为参军戏的唐代滑稽戏。唐张鷟（658?-730?）《朝野僉载》〈高崔嵬〉（《太平广记》卷二四九所引）中将善于装痴以娱人的高崔嵬称为〈散乐〉（指表演散乐的人）：

唐散乐高崔嵬善弄痴，太宗命给使捺头向水下，良久出而笑之。帝问。曰：‘见屈原、云“我逢楚怀王无道，乃沈汨罗水。汝逢圣明主，何为来。”’帝大笑，赐物百段。

唐代的滑稽戏〈散乐〉，在宋代被称为杂剧。宋代的杂剧是以滑稽应对为主的滑稽戏。南宋吴自牧《梦粱录》卷二十〈妓乐〉说：

杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。……末泥色主张，引戏色分付，副净色发喬，副末色打诨。或添一人，名曰装孤。……大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。金代的院本也是滑稽戏。

在元代称呼杂剧为散乐，称呼戏班（剧团）为行院、大行（大行院）。山西省洪洞县广胜寺明应王庙正殿墙面所绘的壁画上有“大行散乐忠都秀在此作场 泰定元年（1324）四月日”字样。但元杂剧不是滑稽戏，当时滑稽戏称为院本，它是在幕间插演的。它的剧本没流传下来，但杜仁傑（1197?-1282）的《庄家不识构栏》生动地描写了由三个演员出演院本的情况。<sup>70</sup>

明代周宪王朱有燉（1379-1439）《吕洞宾花月神仙会》杂剧第二折录有院本一种，<sup>71</sup>刘兑（?-?）《新编金童玉女娇红记》（宣德乙卯（10年，1435）题序）也有七处插叙涉及有关院本的资料。<sup>72</sup>此外，沈自晋（1583-1665）《望湖亭》第二十三出〈迎婚〉中插演的〈柳下惠〉故事也被认为是院本。<sup>73</sup>

小说中也有关于院本演出的描写，院本在小说中被称呼为笑乐院本。《水浒传传》第五十一回〈插翎虎枷打白秀英 美髯公误失小衙内〉，第一百十四回〈段家庄重招新女婿 房山寨双并旧强人〉，《金瓶梅词话》第二十回〈孟玉楼义劝吴月娘 西门庆大闹丽春院〉，第三十一回〈琴童藏壶觑玉箫 门庆开演吃喜酒〉，第五十八回〈怀妬忌金莲打秋菊 乞膻肉磨镜叟诉冤〉，第七十六回〈孟玉楼解愠吴月娘 西门庆斥逐温葵轩〉中可以看到演出笑乐院本的

<sup>66</sup> 见《国语》卷七「晋语」：‘公之优曰施，通于骊姬。’

<sup>67</sup> 见《史记》卷一百二十六〈滑稽列传〉。

<sup>68</sup> 见汉史游《急就篇》：‘倡、优、俳、笑，观倚庭。’

<sup>69</sup> 传：‘陈氏、鲍氏之围人为优。’

<sup>70</sup> 请参照胡忌《宋金杂剧考》（古典文学出版社，1957），田中謙二〈院本考——演剧理念的意向〉（《田中謙二著作集》第一卷，汲古书院，2000。原载《日本中国学会报》第二十集，1968）。

<sup>71</sup> 同注5《宋金杂剧考》75页。

<sup>72</sup> 同注5《宋金杂剧考》266-269页。

<sup>73</sup> 见汪超宏〈明代曲家曲作三题〉（《浙江大学学报》（人文社会科学版）2003年第33期）。

描写。这些院本都是作为戏剧演出的垫场戏来表演的。留存在《金瓶梅词话》第三十一回中的〈王勃院本〉的剧本尤其令人注目。

现在将话题转向日本。能和狂言古称猿乐，都被认为源自于中国传来的散乐。传到日本的散乐，不仅是杂技，也包含滑稽戏。藤原明衡（?-1066）《新猿乐记》中列举当时的各种技艺：

予廿余年以还，历观东西二京，今夜猿乐见物许之见事者，於古今未有。就中咒师、侏儒舞、田乐、傀儡子、唐术、品玉、轮鼓、八玉、独相撲、无双六、无骨、有骨，延动大领之腰支、蝦瀧舍人之足仕，水上专当之取袴、山背大御之指扇，琵琶法师之物语、千秋万岁之酒禱，饱腹鼓之胸骨、蟻娘舞之颈筋，福广聖之袈裟求、妙高尼之繾綣乞，形勾当之面现、早职事之皮笛，目舞之翁体、巫遊之气装貌，京童之虚左礼、东人之初京上，况拍子男共之气息，事取大德之形势，都猿乐之态，呜呼之词，莫不断肠解颐者也。……定缘者呜呼之神也，先见其形，断一端之肠。形能者猿乐之仙也，未出其词，解万人之颐。

滨一卫指出《新猿乐记》中所列举的技艺大体上都存在于中国的散乐中，他说：<sup>74</sup>

猿乐的内容从惊险杂技性的东西逐渐向演剧性的东西变化，直到猿乐最终只指戏剧，这就是《新猿乐记》中所说的‘新猿乐’。中国的‘散乐’这个词和日本的‘猿乐’的用法一样，到了元代，所谓散乐指的已是杂剧，也指杂剧的演员。……《新猿乐记》中猿乐为滑稽解颐剧的‘呜呼之猿乐’，它添上歌曲和跳舞就变成‘能乐’。……猿乐的这种发展过程非常酷似中国散乐的演变，中国的散乐后来也变成杂剧（元曲）。……杂剧中常见的鬼神舞受到‘打夜胡’的影响，日本的能乐中所见到的鬼神舞也源自属于打夜胡系统的咒师舞。

这段话指出，滑稽解颐剧的‘呜呼之猿乐’，添上歌曲和跳舞而变成‘能乐’，其中的鬼神剧起源于中国的‘打夜胡（打野胡）’。‘打野胡’是追傩仪式中打扮成神鬼的乞讨人挨门驱鬼的一种表演艺术。

《三代实录》元庆四年（880）七月二十九日条记录的，是由宫中武人表演类似呜呼人的散乐的情景：

御仁寿殿，览相撲。左右近卫府递奏音乐，散乐杂伎各尽其能。出内藏寮绢一百疋，赐左右相撲人各一疋。右近卫内藏富继、长尾米继，伎善散乐，令人大咲。所谓瀉游人近之矣。亦各赐绢一疋。

村上天皇（926-967（在位 946-967））〈弁散乐〉（藤原明衡（?-1066）《本朝文粹》卷第三）载明‘呜呼之猿乐’是从中国引进来的：

散乐之兴，其来尚矣。俳优入鲁，还当断足之刑，<sup>75</sup>呜呼来朝，自为解颐之观。仰寻前日之伎歌，俯察当今之风俗，不关周礼旄人之所学，<sup>76</sup>亦殊汉典远夷之所献。<sup>77</sup>

<sup>74</sup> 《日本艺能之源流——散乐考》第五章〈猿乐〉〈一《新猿乐记》之猿乐〉（角川书店，1968）213-230页。

山口建治认为‘打野胡’之‘野胡’为追帷仪式中的吆喝声‘邪呼’之拟声词，在日本一般书写‘呜呼’：<sup>75</sup>

中国的‘打野胡’艺人来到日本，受到寺庙的庇护后，以各种演技效劳寺庙，如果这个推测不错，很可能咒师和猿乐者的始祖同是从中国传来的艺人集团‘呜呼人’。

总之，如果我们不明了中国演剧性的散乐由怎样的路径传来，不明了鬼神剧和滑稽解颐剧有什么关系，就很难想象经由中国传来的艺人引进来的‘呜呼之猿乐’，对狂言的形成是起着何等重要的作用。当然，关于狂言的形成过程至今仍不能说已经完全弄清楚了。

综上所述，谈不上有什么新知新见，最后让我用野上丰一郎关于猿乐变成狂言的看法<sup>79</sup>作为结束语：

从系统上说，狂言可以说是能乐的本系，当初猿乐法师的表演以滑稽的模仿笑剧为本业。（如上所述，）此后能艺分出一派，猿乐法师和田乐法师均放弃本业而专心致力于能艺，在镰仓时代后期或者至迟在吉野朝时代初期，能艺已经具备了今天的能乐前身之形态。那时猿乐法师世传的猿乐本业就是狂言，狂言也在能艺演员的舞台上同时演出。

## （2）韩国「板索里」

### 〔解说〕

#### 韓國的板索里

光州廣域市文化財委員 姜 炫求  
(漢譯) 山口大學東亞研究科 德永 彩理

#### 1. 板索里是什麼？

板索里，是一種結合音樂、文學、演戲的藝術表演；一個演員拿扇子站著唱，一個演員打Puk(韓國的中大鼓)伴奏，演員和聽眾互相Chuimuse(對口說話)。如果有了戲場的氣氛，隨時隨地以最小的演員能發揮最大的演出效果。

#### 2. 板索里的歷史

---

<sup>75</sup> 见《孔子家语》卷第一〈相鲁〉：“有顷，齐奏宫中之乐，俳优侏儒戏於前。孔子趋进历阶而上，不尽一等，曰：‘匹夫燹侮諸侯者，罪应诛，请右司马速刑焉。’於是斩侏儒，手足异处。齐侯懼，有惭色。”

<sup>76</sup> 见《周礼》〈春官·旄人〉：“旄人，掌教舞散乐，舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。”

<sup>77</sup> 见《后汉书》卷八十六〈西南夷列传〉：“今白狼王唐苴等慕化归义，作诗三章。……今遣从事史李陵与恭护送诣阙，并上其乐诗。”

<sup>78</sup> 〈有关《散乐》日本传来的记录〉（神奈川大学人文学会《人文研究》第155集，2005）55页。

<sup>79</sup> 〈中世演剧——能和狂言〉（《日本演剧思潮》演剧论2，河出书房，1942）106页。

關於的文獻資料，最早的紀錄，就是朝鮮英祖 30 年(1754)劉振漢(號:晚華齊)用漢詩形式寫作的晚華本《春香歌》200 句。

據這本子，我們能推測板索里是起碼肅宗(1674~1720)以前發生，能認為以朝鮮時代前期的文獻《廣大笑謔之戲》為基礎的藝術。

### 3. 板索里的基本故事(作品)

今日主要表演的是《春香歌》《沈清歌》《水宮歌》《興甫歌》《赤壁歌》5 篇作品，原來還有《雍固執打令》，《江鈴梅花打令》，《裴裨將打令》，《武叔打令》，《長技打令》，《假神仙打令》，《頑固打令》等一共 12 篇作品。

### 4. 板索里與根源故事

口傳的板索里的五篇作品都有根源的故事。(《春香歌》的原話為暗行御史故事，《沈清歌》的原話為 yongwonnyo 故事，《水宮歌》的原話為嘔吐說，《興甫歌》的原話為 ban'i 故事，《赤壁歌》的原話為三國志) 今日表演的《春香歌》的相傳過程是，首先以暗行御史故事為基礎的春香歌改寫成《春香傳》(基于板索里演出節目而編寫的小說)然後再次改寫成新小說的「獄中歌」。

### 5. 板索里的聽眾階層和教育方法

板索里的聽眾階層是不分男女老幼，不論貧富貴賤都可以享受。按照聽眾的文化水平可以隨意加減時間和改編內容。在這一點上可以說是定做型的歌曲。板索里的教授方法採用特別的口頭傳達形式，經過一段訓練之後達到獨特的聲音 tugumu (得音)的水平時好容易才稱呼為名唱。

### 6. 板索里的現狀

唱者的作品(故事)可以通過完唱發表會鑒賞全體作品。(例子:春香歌需要八小時)現在在全國各地每年也被召開板索里的新名唱的競賽大會。(全州大私習，南原春香祭，林芳蔚(imuban'uru)國樂祭，寶城索里祝祭等)

### 7. 板索里的地域性特色

\* 東便制索里(聲音):是指有健壯的，又有雄壯的索里。蟾津江(somujingan)東側的智異山周邊的索里:被叫做鳥嶺地方的南原、求禮、淳昌、宋興祿(sonfunnoku)作為源流。

\* 西便制索里(聲音):是指精巧和拍大腿那樣有滋味的索里。蟾津江(somujingan)西側的索里:被叫做湖南地方的光州、羅州、寶城、朴裕全(pakuyujon)作為源流。

\* 中高制索里(聲音):明確區別高低聲音的索里。忠清道和京畿道地區的索里:從廉季達、金成玉(kimuson'oku)那裡開始的。

## 8. 板索里的多樣的長短(拍子)

在板索里中使用的長短(chandan=拍子)有 chinyan 調子、chunmori、chunjunmori、chajinmori、fimori、ommori、otchunmori 等。其中以 chunmori、chunjunmori 和 chajinmori 的長短做為拍子的基本。這裡說的“mori”本來意思是“頭”或者“遠”，后引申為“趕走”的言詞。這些拍子,根據板索里的戲劇場面揀選使用。在從容而舒暢的場景裡使用 chinyan 調子,在緊迫的場景時使用 chajinmori 和 fimori 等快節奏的拍子。即使在同樣的拍子中,唱者控制住聲音後再解放等情況下,根據唱者的聲音也可以以細小地打 puku(中大鼓)的方式改變其調子。Chinyan 調子用在即使在悲調中但其中也有鎮靜悠閑的感覺傳達給聽眾時候。Chunmori 用在恬澹地敘述的場景,Chunjunmori 用在輕快高興的場景,Chajinmori 用在緊迫情況和動盪的場面。同時有特色節奏的 Ommori 拍子用在意外人物登場的時候和表現奇怪氣氛的時候,還有六拍的 Otchunmori 多用在板索里的最高潮的部分。

### <適應索里的場面>

- a. 推進的聲音(起)→用 puku(中大鼓)的鼓槌,以稍微用力敲打 puku 本體的前部分;主要作用是支撐索里。
- b. 跟者走的聲音(景)→用 puku 的鼓槌,在 puku 的頂右角部輕輕地象滾轉樣敲打:主要作用是拉緊和緩和。
- c. 連接的聲音(結)→用 puku 的鼓槌,以最大力敲打 puku 的頂正中:主要作用是連接索里。
- d. 解開的聲音(解)→以左手掌把 puku 左側的皮革象滾轉樣敲打:主要作用是漸漸解開索里。

### \*Chinyan

晉陽調子是 24 拍的慢拍子,它主要多使用於如下場面上;安穩的場面、離開俗世過悠閑自得的場面,悲哀嘆氣的場面,抒情性的場景,走出波瀾情況後到了風平浪靜氣氛的場面。Chinyan 調子是 3 分拍的慢速的 6 拍子,這個 6 拍子叫做“hangaku(1 核)”。一般以 4 核為一周期來進行變奏,所以晉陽調子的拍子也被叫做 4 核 24 拍子。慢速的晉陽叫做“samugonjebi”,快速的晉陽叫做“semachi”。以晉陽調子聞名的場景如下;

春香歌-赤城歌,(調子又慢又長)愛之歌,離別歌,獄中歌,博石嶺的場景  
沈清歌-侍婢追隨的場面, bomupijunryu, 秋月滿庭  
赤壁歌-魁偉的 yuhyonju(劉賢主), kodansan(高堂上)  
水宮歌-靈德殿之後, kajakaja(走吧走吧)  
興甫歌-找地蓋房的場面, pakutaryon(瓢打令)等。

### \*Chunmori

Chunmori 是「以不快不慢的速度趕走的長短(拍子)」的意思,是板索里的基本拍子。它的速度次於 Chinyan 調子,慢速的拍子,是 2 分拍系統的 12 拍子。它主要使用在恬淡地敘述的場面和抒情性的情景中有泰然穩定的氣氛的時候。與韓國的大部分音樂是 3 分拍相比,

Chunmori 的 2 分拍做為例外，通常為快速的 12 拍子。Chunmori 的 1 小節為 12 拍，要是把一個小節按單位拍子分割的話，可以分成 3 拍×4 單位的拍子。這時把 4 單位拍子叫做'核'，因為板索里的拍子包含著以<拍子運行原理>進行“敲打、跟者走、連接、解開”的機能。以 Chunmori 調子聞名的場景如下；

春香歌-sukkutemori(蓬發頭)，獄中見面，使道(Sato)先生請您聽，春香的遺言  
沈清歌-沈清母的遺言，跟者船夫走的場面  
赤壁歌-setaryon(鳥節)  
水宮歌-兔子欺騙龍王的場面  
興甫歌-funbo 向 norubo 道歉的場面，貧困打令等。

#### \* Chunjunmori

Chunjunmori 是和 Chunmori 大體上相似的形態，速度比 Chunmori 更快。雖然它是 3 分拍的慢速度的 4 拍子，不過也會讓人覺得相當快的 12 拍子。Chunjunmori 使人聯想起舞蹈之類，它使用在劇中的興奮和跳舞的場景，闊步前進和厲害地號哭的場景等。以 Chunjunmori 調子聞名的場景如下；

春香歌-箕山(kisan)領袖，千字文解，chajin 愛歌，軍牢使令，御史和繼母(春香的母親)  
沈清歌-沈清母的臨終場面，沈盲人培育小寶寶的場面，ban'a 打令(搗米節)，花草打令  
赤壁歌-喂，軍人們，長丞(chansun)打令  
水宮歌-兔子的肖像，coco 天變，使白馬跑的更快  
興甫歌-燕子路程記，絲綢打令，花草紋的衣櫥等。

#### \* Chajinmori

Chajinmori 的拍子比 Chunjunmori 稍微快，是 3 分拍的快速 4 拍子。主要使用在依次說出某些情況的時候，或者表現扣人心弦的緊張氣氛中。大體上多使用于富有戲劇性的場面。它有時叫做“tondokun'i”的韓國民俗音樂的代表性拍子。有慢速的 Chajinmori 和 Chajinjajinmori，在散調(sanjo)中使用時把 chajinjajinmori 也叫做 fimori。慢速的 Chajinmori 使用在敘述或羅列某些較長情況的場景，Chajinjajinmori 使用在富有戲劇性又有緊迫的場景。以 Chajinmori 調子聞名的場景如下；

春香歌-備 nagui(驢)的 anjan(鞍)的場面，shinnyonmaji(迎接新年)，科舉的考場，御使的出動  
沈清歌-shimubonsa(沈盲人)掉到小河的場面、indansu  
赤壁歌-cho 朝廷的軍事訓練，charyon 射箭的場面，向赤壁江放火的場面  
水宮歌-兔子的境遇，yakkuson 歌，抓兔子的場面  
興甫歌-norubo 的惡作劇，funbo 被 norubo 打的場面等

#### \* Fimori

象 fimoraganda 這個言詞的意思一樣，它有催逼的意思，是速度最快的拍子。在農樂中把 fimori 叫做 tanmori 或 sesanjoshi。2 分拍的速度非常快的 4 拍子。使用在波瀾的情況一

口氣變得吃緊時，或慌張地展開的場景和表示興奮情況時。在例外情況下，有的時候以 2 分拍打速度特快的 4 拍子。以 Fimori 聞名的場景如下；

春香歌-春香被捉住的場面

沈清歌-沈清沉溺於水的場面

興甫歌-錢米冒出來的場面，準備飯菜的場面等。

#### \* Ommori

Ommori 讓人感覺到 2 分拍和 3 分拍混合成為速度非常快的 10 拍子。就象傾斜或走岔開時的「嗯」言詞的意思一樣，其拍子以錯開而成的。其節奏是 3 分拍和 2 分拍交替奏出做為 10 拍子。它主要使用在特色人物或神秘人物的舉止上、或緊張和波瀾的場面上。與其他調子的拍子都固定的情況相比，這個調子敲打得特有的諷味。以 Ommori 調子聞名的場景如下；

沈清歌-僧侶下來的場面

赤壁歌-離開 kan'unjan 的場面，有 charyon 登場的場面，有 chanbi 登場的場面

水宮歌-老虎下來的場面

興甫歌-僧侶下來的場面

### 9. 板索里的保護政策

在國家和光州廣域市和全羅北道的立場上採取板索里的保護政策，經過重要無形文物和無形文物的指定而實行保存、培養和相傳的措施。

\* 重要無形文物技藝保有者: 韓 sunho(赤壁歌): 成 chiansun(沈清歌): 成又香(春香歌): 朴 sonfi(興甫歌): 成 sunsobu(赤壁歌): 故 chonguansu(水宮歌)

\* 鼓手: 重要無形文物技藝保有者: 金 sonne: chonchoruho

\* 無形文物技藝保有者: 光州廣域市的場合: 韓 esun(興甫歌): 朴 fason(水宮歌): 韓 heja(沈清歌): 李 imurie(沈清歌): chonchunshiru(春香歌): 朴 jonja(水宮歌): bansonchun(春香歌)

\* 鼓手: 無形文物技藝保有者: 光州廣域市: kamunamujon

### 10. 板索里的未來

板索里被 UNESCO 認定為與韓國歷史一起分享喜怒哀樂的獨特而優秀的韓國口碑文化的精髓，並且 2003 年 11 月 7 日被選定為人類口傳以及無形遺產傑作。

### 11. 結束

屬於發酵食品的酒和醬等，需要長年時間才能完成。多年的時間不是別的就是成熟和發酵的時間。我想這樣的發酵食品與韓國的傳統音樂是一樣的。多年的期間在陽光下晾曬精心照料才能作成美味的飲食品。這樣，經過歲月的磨練後達到了獨自境界的人才能唱出更柔軟細膩而有滋味的索里。只有這樣的人才配稱為真正的名唱，也可以配稱為名人。對於經過這樣

的過程以口傳心授相傳過來的他們，誰能輕易地給予評價呢？當然我們自己做不了需要多年磨練努力的名人和名唱，不過我們經過多次聽戲可以記住劇情和拍子能夠理解板索里。只有全面理解板索里才能欣賞它，也可以評價它。即使只有其內容，也先去理解，後來自己會作拍子也可以。或者，只有在“千變萬化”的索里之中得出“千篇一律”的藝術規律，才能成為耳名唱。

## 12. 參考文獻

- 『朝鮮唱戲史』 chonnoshiku, 1946
- 『板索里小史』朴 fangu, 新舊文化史, 1976
- 『板索里五個的場』韓國不列顛公司, 1982
- 『我的 puku 中沒有 engiru 聲音』金 myonfankusuru, 金 hesuku 其他, 根深的樹, 1991
- 『韓國民族文化大百科事典』精神文化研究院, 1991
- 『韓國文化象徵事典 1,2』韓國文化象徵辭典編寫委員會, 東亞出版社, 1992.
- 『天下名唱 林 banuru』chon'idou, 現代文學, 1994
- 『你是索里的盜賊女』songuchi angusun, 語言文化, 1995
- 『光州市史』4 冊, 光州廣域市史編寫委員會, 1997
- 『板索里話』崔 donhyon, indong, 1999
- 『南道文化』光州全南鄉土史研究協議會, narubi, 2000
- 『全南鄉土文化百科事典』全羅南道, 全南大湖南文化研究所, 2002
- 『韓國的民俗藝術』光州民俗博物館, 2004

## 〔腳本〕

光州廣域市文化財委員 姜 炫求  
(漢譯) 山口大學大學院東亞研究科 德永 彩理

### 1. 短歌：「四季歌」 「sachoruga(四季之歌)」：

Chunmori 拍子的這首曲子是把人生適用於四個季節，詠唱悠閒自得的生活方式，是南道特有氣氛的代表性短歌。

#### 歌辭：

這坐山那坐山 看見開花 確實是春天到了/雖然春天到了 不過想到世間覺得很寂寞/我昨天以為自己還在青春中 不過今天就成為白髮慘了/我的青春也 拋棄我拋得好像流水一樣走開了/又來又去的春天從心底感到喜悅又怎麼樣？/春天啊你又要走就走吧/即使你走也一到了夏天 從古說到今到處變成綠陰芳草盛開花期/夏天過去秋天回來的話寒露霜楓 不管周圍環境的喧囂也挺立在寒風中的黃菊和丹楓/秋天過去冬天回來的話落木紛紛霜露寒天寒風習習白雪紛紛到處變成銀色世界/月也白色雪也白色

天地只有白色 全部都和白髮做成朋友喲/無情的歲月無影無蹤地流地過去 意想不到轉瞬間青春也過去 一旦老了青春是再不返回的/世間上的朋友們喲/現在馬上試著聽一句話吧 人生如果大家說要買一百年/可是從中扣去所有生病和睡眠等擔心挂念事的話只能活到四十年的/意想不到死了一次只化成北邙山川的土/死後萬盤珍羞不如生前一杯酒

## 2. 板索里:「春香歌」中的' Salan 歌'(愛之歌) Chunmori~Chajinmori。

(Anili)

不,您道令先生,這樣的高興的日子里怎麼說要死的? 那麼說一說情話吧。

(Chunjunmori)

咚咚咚 我所愛的人 Oho 咚咚咚 我所愛的人/你到那邊去 讓我從後面看一看你身姿/你到這邊來 讓我從前面看一看你身姿/你和我之間有愛情 難道說不多情/我們的緣分有一千年,萬年也變不了 Oho 咚咚咚我的愛喲/我所愛的人喲 我所愛的人喲/愛愛愛 我所愛的人喲/所愛的人喲 我所愛的人喲 愛的人喲 我所愛的人喲/哎呀 大概我所愛的人喲 洞庭七百 月夜的秋天 象巫山那麼高貴的愛 悠悠夕陽。象遠征間裡開花般的美麗的人/在微光中新月笑嘻嘻地浮出笑容的愛/象在南窗北窗上下露水般地長期積聚的愛/愛 愛 長長的愛 大河一樣地長長的愛/歲月喲 歲月喲 不要流過去/華柳白霜花散落 我心愛的人的象桃花般臉色就消失/月亮喲月亮喲 明亮的月亮喲 你再忙也留在天空上吧/希望明天不會來 一百年間保持今夜的身姿不讓給我們增加歲數/愛喲 所愛的人喲/Ofa 咚咚咚 我所愛的人喲

## 3. 與伽倻琴合奏

歌辭:

(Chunmori)

愛 愛 我所愛的人喲 Oho 咚咚咚 你就是我所愛的人/從這邊看也是我所愛的人 從那邊看也是我所愛的人/互相愛的我們的生命也是有限的/如果意想不到死了一次 你的靈魂成為花/我的靈魂成為蝴蝶 二月和三月的春風吹來的時候/你的花蕾我就來抱起來偏偏起舞時 希望你感覺到那只蝴蝶就是我。

## 〔補充說明〕

說唱故事的旗手們

山口大学大学院東亞研究科 森野 正弘  
(漢譯) 山口大學大學院東亞研究科 德永 彩理

### 1. 板索里的形態和演人

在朝鮮流傳下來的民俗文藝之一的板索里是一般認為李朝時代(17世紀左右)在全羅道一帶傳播的。在19世紀尹達善著作的『廣寒樓樂府』的序文裡有如下一段「我國倡優秀之戲一人立一人座而立者，唱座者以鼓節之」，由此可見當時的板索里的形態是有兩位演人，一人立著演唱，另一人座著擔任鼓伴奏。一般被稱呼為前者叫「唱者(chanjya)」，後者叫「鼓手(kosu)」。

以板索里為職業的是被叫做「廣大」的賤民階層的文藝者。他們是生活於無文字文化裡的人民，因此文藝繼承靠口傳心記甚於文字。為此可以說用文獻追溯他們的文藝精髓是困難的。在這樣的狀況下，曾在19世紀有嘗試過板索里的理論化而留下著作的人物，他就是申在孝。他在自己創作的短歌(簡短的板索里)「廣大歌」中，對於廣大(唱者)應該具備的條件記載如下。

廣大的演人，第一應該具備的是人品容貌好，第二是辭說好，下一個是得音(唱聲音)，再下一個是nolumuse(動作仿效)。說Nolumuse，要有滋味和情趣，在一瞬間轉換時變成仙鬼，千變萬化，也能做成風流人物或化為豪傑，能夠使座位上的老少男女又哭又笑的。呈現出那個滋味和情趣是不可言狀的困難。說得音，就是要辨別五音，使六律變化，從五臟發出來的索里要很好地調整並紡織出來的事。這難度也很大。說辭說，就是比得上精金美玉的美麗詞匯，看若鮮明地在眼前，使五光十色的織錦添上花，立若七寶丹妝的美婦女站在屏風後，或如十五夜晚的月亮自云彩的縫隙露出來，令人瞠目結舌地觀賞。這難度也又很大。人品容貌是天生的難以變，不過舉著右邊的四個是深奧內部的東西做為索里的法例。

根據這段說明，被舉出為如下四個條件；「人品容貌」「辭說」「得音」「nolumuse」。第一個條件的「人品容貌」是先天的，不過其他三個條件是以通過鍛煉而能夠提高的技術，因此這些條件作為板索里的欣賞角度應該也發揮有效作用。

#### 【辭說(sasolu)】

辭說以說明為「類似演劇的腳本」，又「道白的詞章」或者「道白的正文」。「廣大歌」裡說明為需要「比得上精金美玉的美麗詞匯」和「看若鮮明地在眼裡」的表現，由此可見辭說的評價以文學角度為下定。再者，有的時候把一段道白的部分稱為「～的辭說」。譬如，就象『春香歌』這部板索里的演出節目中有一節「酒餚辭說」。總之板索里的腳本(唱本)可以說是由幾個的辭說所構成的

#### 【得音(tokumu)】

所謂得音是指唱聲和唱法。應該有根據辭說的情況相對應的唱法，唱者被要求其唱法的掌握。據姜漢永說，板索里的基本唱調有「平調」、「羽調」和「界面調」的三種，根據鼓手打出來的七種伴奏的韻律(「長短」)要進行多種多樣的變奏。順便說，所謂「長短」的七

種就是「晉陽、中莫里、中中莫里、扎緊莫里、揮莫里、恩莫里、恩中莫里」。這些七種長短和三種唱調的組合被做成定型化，譬如，就象在舒緩的場面中配「晉陽和平調」，在悲劇性的場面中配「晉陽和界面調」，在緊迫的場面中配「扎緊莫里和羽調」，根據辭說的情況而配合。

#### 【nolumuse】

所謂 nolumuse 是指演技。揮動著服裝的袖子舞蹈或象徵性地使用扇子和小布頭等的小道具，使觀眾的感情移入于其中。它承擔著板索里的視覺要素。

## 2. 板索里的演出節目

板索里中有什麼演出節目？順便說一下，李朝期間由宋晚載(1769~1847年)寫的『觀優戲』裡載有如下十二篇。

- (1) 春香歌(chanhhyunga)。(2) 沈清歌(shimuchonga)。(3) 興甫歌(funboga)。(4) 水宮歌(sugunga)。(5) 赤壁歌(chokupyokuka)。(6) pyonganse 打令。(7) 裋裋將打令(pebijantaryon)。(8) 雍堅持打令(ungojibutaryon)。(9) 江陵梅花打令(kannunmefataryon)。(10) chanki 打令。(11) 曰字打令(waruchataryon)。(12) 假字神仙打令(kachashinsontaryon)。

這些劇目中也有別名的，並且在文獻之間也有被發現的異同點，不過目前我們可以推測當時的板索里中有這些十二篇左右的劇目。其中到現在還在繼續演出的從(1)到(5)的五個節目，全都是以前傳到街巷間的故事和傳說作為書本根據。譬如(3)的「興甫歌」(別名「朴打令」)是有個名叫諾嚙甫(nolubo)和興甫(funbo)的兄弟故事，救燕子的善良弟弟(興甫)，由燕子的報恩而成為富裕，與此相反壞哥哥(nolubo)受到懲戒，這與日本的童話「切掉舌頭的麻雀」是同樣的故事形式。還有(4)的「水宮歌」(別名「兔鰲歌」)與日本的童話「猴子的鮮肝」是同樣形式的故事，龍王為了治病需要兔子的肝，被選為使者的鰲(甲魚)把兔子騙帶來水宮，不過機智的兔子撒謊說自己的肝繫著在山裡的松樹枝上平安逃回的故事。(5)的「赤壁歌」是與其題名一樣，以『三國志演義』的赤壁之戰的逸話做為主題。再者，關於留下的(1)和(2)的演出節目，因為對說唱故事的旗手問題的思考上，這些節目給予啟發，所以我要稍微詳細地介紹故事的概要。

### (1) 「春香歌」

在湖南左道的南原府裡有一個叫春香的女子。她母親的月梅原來是官妓，過了四十歲才與下級武官做了夫妻懷孕春香了。春香成為才貌兼備的女性。被吸引眉目秀麗的她就是李夢龍。夢龍出身於叫做兩班(yanpan)的上流階級，當時他父親當上南原府的使道(地方長官)，

夢龍做為他兒子來到了這個地方。春香的母親擔心夢龍是否玩弄女兒，不過夢龍給她提交證書後，總算兩個人結成夫妻。可是，不久兩個人離散。因為夢龍的父親榮升了中央官職，還以十六歲依靠父母生活的夢龍也不得不與父親一起返回京城。不久新任的使道赴任于南原。有好色的新使道，聽到春香的美貌，他強迫使春香陪夜。可是春香徹底守節。怒上心頭的使道捉住春香，處笞刑，叫她坐牢。那個時候京城的夢龍通過刻苦學習，科舉及格開始走向成功大道。

夢龍儘管年齡還輕但被提拔暗行御史(潛行地方揭露官吏的營私舞弊的檢察官)，他終於回到了南原之地。他裝扮成個過客(流浪的旅客)的身姿偵察之後查明了南原的淒慘情況，如「富者敗亡，衙前(下級官吏)逃亡，百姓怨亡，出牌兩亡」那裡沒有實行廉潔的政治。被舉行使道的誕生宴會的那天，化裝為過客的打扮潛入筵席的夢龍，在眾人眼前懲罰使道，從監牢挽救春香，他們兩兒名正言順地成為夫婦。

## (2)「沈晴(睛)歌」

黃州的桃花洞裡有一個叫沈鶴九的盲人。他雖然是兩班的後裔但過淪落的生活。過了四十歲，總算與妻子郭氏之間才得了女兒。女兒名叫沈睛。產後病情惡化的郭氏到了臨終時說「chon 字是眼珠的〈睛〉。我們夫婦的一生的怨恨就是眼不能看見。要是這個孩子長大以後能做父親的向導，那個身姿才是做為瞽者的孩子的真正身姿。那麼這個孩子難道不是你的眼珠？」按她留下的遺言命名。喪妻的沈鶴九給沈睛吃要來的奶養育，後來沈睛到了七歲，她做乞丐扶養了父親。沈睛成為十五歲的時候，沈鶴九不留神掉在河里，幸虧偶然走過的夢恩寺的托鉢僧救他命。按那位僧侶說，如果捐贈三百石白米以便修復寺院的法堂，可以向佛請求父親的眼睛痊愈。沈睛馬上在佈施帳上寫上了名，可是她不知怎樣籌措施主米才好。正當那時，一個船人到山村上來各處通知有無賣身的孝女。據他說「往南京去做生意的路上有叫印塘水的險地，那里的龍王要求活人犧牲，所以要買個姑娘做為供品」。沈睛簽訂了以三百石白米出賣自己的合同，然後按約定跳入了印塘水的荒暴的海裡。投身於波濤洶湧的海裡的沈睛，居然玉皇上帝(天帝)救了她的命。玉皇上帝知道沈睛的孝心，預先下令南海龍王在水晶宮迎接於沈睛並熱情地招待，過了三年後要把她還陽。不久三年過去，沈睛被座著荷花的花蕾中送回到印塘水。正好那個時候從南京歸國路上的商船撈起那朵花送到宋朝皇帝之下。皇帝親自打開花蕾時竟然從中出現沈睛。皇帝非常驚嘆並感到沈睛是玉皇送下來的仙女，于是把她作為皇后。

沈睛成為皇后之後時刻挂念父親仙鶴九。那沈鶴九，雖然他一時以運用沈睛賣身的錢發了財，但是他與以財產為目的而接近於他的叫 pendoku 的醜女人一起過淫蕩生活中用盡了全部的財產。不久，為了尋找父親為目的而由沈睛主持舉行的盲人宴會上，總算父女兩個再次相見。正好在那個時候，出現以沈鶴九為首的聚集在一起的幾萬個盲人重見光明的奇蹟。

以上就是「春香歌」和「沈睛歌」的概要。「春香歌」是貴公子和卑賤的官妓的女兒之間的戀愛譚，「沈睛歌」是有盲父親的貧窮女兒的孝順譚。要關注的是這些故事的構造；提起以官妓和盲人象都是在社會低層抱怨自己不走運的人們為主人公，以故事的最高潮的宴會的

場面為轉機，他們的不利條件被肅清而迎來大團圓。被社會蔑視，現實上一生中與社會疏遠的它們，只有被圍起了板索里這個戲劇性的空間中，才可以肯定做一剎那間之夢。所說的官妓和盲人還有李夢龍裝扮成的「過客」的存在，或者沈晴承受的活人犧牲的作用等，其實這些與日本的說唱故事的藝人們所處于的社會位相和作用都是重疊在一起的。

### 3. 說唱故事的文藝旗手

#### (1) 說唱故事的無文字性

在日本和板索里相當的文藝應該是說唱故事。但，雖說是說唱故事，那個領域涉及廣泛。附帶說『日本古典文學大辭典』（岩波書店，1983年）中關於說唱故事規定為：

口傳文藝中，把長篇或者近似長篇的故事而且抑揚頓挫地說唱的。說唱人與聽眾擁有共同的關心，體會著聽眾的用意而說唱，那個意義上必須以聽眾的參加為前提。在現實上它被文字化，或者說唱人的個性也介入了其中，做為文學作品創造出多種多樣的變種，一般這些也屬於說唱故事的範疇。

這相當於平曲·戰記·說教節·幸若舞·淨琉璃·浪花節·祭文等。說唱故事的特徵是只有在由說唱人被說出來其內容的情況下才可以找到的。它和就象故事和小說等，以通過閱讀被寫出來的文章享受內容的文學作品本來就有差異。關於這個問題可以供參考的就是關於『平家物語』的成立被寫下來的『徒然草』的一節。14世紀由吉田兼好寫作的『徒然草』的二二六段中有如下口傳。

後鳥羽院的時候，(略)行長入道寫作平家物語，有個叫生佛的盲人，叫他學習談話。那麼，關於山門的事寫得特別詳細。九郎判官的事了解詳情後載入。蒲冠者的事可能知道得不多，有許多漏寫的地方。武士的事和弓馬的技藝，因生佛出身于東國，他去問武士所知道的內容使寫下來。依靠這生佛的天生聲音，今天的琵琶法師們口傳學習。

按上述引用，13世紀初後鳥羽院的時代，行長入道寫作『平家物語』，他把這個故事，有個叫生佛的盲僧叫他學習談話。比叡山延曆寺的事有「寫得詳細」的記載，又源義經的事有「載入」的記載，由此可見『平家物語』首先被製作為<被寫>的本文，然後根據那本書為藍本而成立了平曲。不過，關於武士的事和弓馬等的武藝，也有東國出身的生佛去打聽武士所知道的內容使行長「寫下來」的記載，因此對於這一段來說，談話還是先行的。據民俗學者柳田國男，關於這談話的先行性說明如下。

明瞭地說的話，談話走在前頭。文學只不過是記錄之，或者加以稍微修正之而已。比如我們現在還說把不識字的人叫做明盲，盲人就是人類中最與文字無關係的人。可疑的是以盲人從最初說唱的平家物語，卻說成為有人先寫後給盲人的。

柳田說，平曲的說唱人都是盲人的話，就應該可以證明他們是與以文字為媒體而成立的文學相乖離的存在。說唱和作為本文固定，以哪一個為堅定成立時點，這個問題可能由於立場不同雙方出現分歧，不過無論怎麼說這個發言使我們重新認識到說唱文藝的無文字性。

## (2) 說唱人的位相

如果追溯到說唱故事的文藝人的淵源，可能走得到古代社會中以說神作為職務的巫覡，不過我想在這裡要關注的是那巫覡的後裔，在戰亂相繼發生的中世紀(12~16世紀)活躍的說唱人，他們就是被稱作為琵琶法師以和者琵琶說唱『平家物語』的盲僧侶，還有被稱呼為瞽女(goze)以邊打小鼓說唱「曾我話」的盲女藝人。

琵琶法師們一方面受到特定的寺院和神社的管理以勸佈施說教作為目的周遊各國，瞽女們走遍富貴舉行的宴會或寺院和神社院內等地方傳達了說唱故事。順便說瞽女的前身被判明為在院政期(12世紀)時活躍的被稱作為白拍子的女扮男裝的娼妓，並且這個白拍子的存在，後繼於「傀儡女」和「游女」等漂流文藝人們。

到了後世琵琶法師設計三味線(日本三弦)說唱淨瑠璃，瞽女又拿著三味線談祭文等，說唱人和說唱故事的組合走向定型化和細分化的傾向，不過無論怎麼說以盲這個殘疾為借口的歧視下，被加上污穢的罪責，在村落共同體中找不到定居場，只好扔掉俗世依靠寺院和神社的被疏遠的人們，他們就是說唱故事這個文藝的旗手。

他們漂流文藝者說唱的內容是平家的盛衰和曾我兄弟的報仇，這些內容較貼近由戰亂死於非命，遭到了厄運的人們。

說唱人的聲音之所以可以代辯被排除在時代的流動和權力的人們的悲嘆，是因為他們也與那些苦命人們同樣被疏遠的存在。

或者，琵琶法師和瞽女的屬性是盲人的，這也許讓他們能夠與同樣黑暗裡活者的鬼魂交流。

並且，只要這些代辯者們說唱，就可以把敗北者的妄念被淨化，又把憤慨而死的怨恨也被鎮定。

再者，這樣的安魂的機構，其實是在板索裡的演出節目的「春香歌」和「沈晴歌」的構造裡也可以找出來的。

也就是說，在「春香歌」中被坐牢而處笞刑的春香，終於「一動也不能動的那身體，無非就是一具屍體」的狀態，朦朧的意識中遇見天界的星君，獲得了重生。

同時在「沈晴歌」中跳入波濤洶湧的海裡的沈晴，她還是得到龍王的保佑而還陽。

兩個都描畫著一旦死亡的靈魂暫時離開軀體，前往到異界後再次還回來的軌道，不過現實上死沒有單程之外，因此很可能為了慰撫死在獄中的或被活埋在水下的靈魂而被設置了重生之回路。

總之在「春香歌」和「沈晴歌」裡我們讀得到對死於非命者的安魂歌的構造。

並且構成這些安魂戲的劇中人物們都被造型為漂流者和卑賤者或者娼妓和盲人，在那裡我想包藏著與日本的中世紀的說唱故事共同問題——安魂這個主題。

(參考文獻)

- \*申在孝(姜漢永·田中明／翻譯和注釋)『板索里』(平凡社東洋文庫、1982年)
- \*邊恩田『說唱故事的比較研究』12頁(翰林書房、2002年)
- \*三枝壽勝「板索里對文學帶來的影響」(『亞洲理解講座 1996年度第3期「品味韓國文學」報告書』國際交流基金亞洲中心、1997年)
- \*石井正巳·小峰和明·高木史人·高橋亨·藤井貞和「故事會議-談話和故事事典」(『國文學』學燈社、1990年1月)
- \*兵藤裕己『說唱故事概論-「平家物語」談話的發生和表現-』(有精堂、1985年)
- \*柳田國男「故事和說唱故事(有王和俊寬僧都)」(『定本 柳田國男集』第七卷、築摩書房、1968年)

### (3) 臺灣〈唸歌〉

#### 〔補充說明〕

#### 關於《哪吒鬧海》故事

山口大學大學院東亞研究科 阿部 泰記

#### 一 序言

《哪吒鬧東海》，在中國和臺灣是家喻戶曉、連小孩也知道的故事。但原作《封神演義》和中國童話《哪吒鬧海》的情節有區別。哪吒在原作裡用了自己出生時帶來的寶貝紅綾“混天綾”在九灣河的水裡洗澡，不意那寶貝有不可思議的力量，晃動了龍宮，巡海夜叉罵他，他用了寶貝金鐺“乾坤圈”打死了夜叉，龍王三太子罵他，他又殺死了三太子，抽出了龍筋。以後的說唱文學作品，例如清代的《封神榜》，臺灣的歌仔冊《哪吒鬧東海歌》，都演出這樣的情節。但中國童話本創造了新的情節，就是把龍王改為故意不降雨、要求犧牲的邪惡神明。筆者在這文章中，探討哪吒故事的展開，論童話故事的來源和意義。

#### 二 護法神明

“哪吒”，是梵文 Nalakuvara 或 Nalakubala 的漢語翻譯。在唐代佛經中被翻譯為“那羅鳩婆”、“那吒鳩伐羅”、“那吒俱鉢羅”等，有時簡稱“那吒”，使用“哪吒”的漢字，是明代通俗文小說開始的。他是毘沙門天王的太子，是佛教護法神。他有寶貝“金剛杖”和“金剛棒”打死惡人，如唐代不空譯《北方毘沙門天王隨軍護法儀軌》記述：

爾時那吒太子，手捧戟，以惡眼見四方，白佛言：……我護持佛法，欲攝縛惡人。或起不善之心，我晝夜守護國王大臣及百官僚，相與殺害打陵，如是之輩者，我等那吒以“金剛杖”刺其眼及其心；若為比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷起不善之心及殺害心者，亦以“金剛棒”打其頭。

### 三 離析骨肉

宋代以後，出現了哪吒給父母還自己的肉體後，現出本身，發揮神力的傳說。如南宋普濟《五燈會元》卷二<西天東土應化聖賢>說：

那吒太子析肉還母，析骨還父，然後現本身，運大神力，為父母說法。

然而對這哪吒離析骨肉的傳說，後世產出了新故事。明刊《三教源流搜神大全》卷七<那吒太子>裡解說，他給父母還肉體的原因，是他跟父親發生矛盾而斷絕血緣的。他是道教的神仙，投胎李靖家第三子，纔過五日，洗浴東海，殺死龍王，又射死魔女石記娘娘的兒子，被父親李靖叱責，割肉還父。佛祖因他能降魔怪，把他復活後，當做能變化無窮，懲治魔鬼的神明：

那吒本是玉皇駕下大羅仙。身長六丈，首帶金輪，三頭九眼八臂，口吐青雲，足踏盤石，手持法律，大噉一聲，雲降雨從，乾坤爍動。因世界多魔王，玉帝命降凡，以故托胎於托塔天王李靖。母素知夫人生下長子軍吒，次木吒，帥三胎那吒。生五日，化身浴於東海，腳踏水晶殿，翻身上寶塔宮。龍王以踏殿故，怒而索戰，帥時七日，即能戰，殺九龍。老龍無奈何而哀帝，帥知之，截戰於天門之下，而龍死焉。不意時上帝壇，手搭如來弓箭，射死石記娘娘之子，而石記興兵。帥取父壇“降魔杵”，西戰而戮之。父以石記為諸魔之領袖，怒其殺之以惹諸魔之兵也。帥遂割肉刻骨還父，而抱真靈求全於世尊之側。世尊亦以其能降魔故，遂折荷菱為骨，藕為肉，絲為筋，葉為衣而生之，授以法輪密旨，親受木長子三字，遂能大能小，透河入海，移星轉斗。嚇一聲，天頽地塌；呵一氣，金光罩世；鐺一聲，龍順虎從；槍一撥，乾旋坤轉；繡球丟起，山崩海裂。

又有宋代蘇轍<那吒>詩一首(《樂城集》三集卷一)說哪吒是愚蠢的狂子，所以他拜佛不拜父。

北方天王有狂子，只知拜佛不拜父。佛知其愚難教語，寶塔令父左手舉。兒來見佛頭輒俯，且與拜父略相似。

小說《西遊記》第八十三回發展這故事說，其不拜父的原因在已經把自己的肉體還給了原來的父親，所以跟父親沒有血緣關係。他要復仇李天王，佛祖給李天王寶塔，讓他們和好。

後來要殺天王，報那剔骨之讎，天王無奈，告求我佛如來，如來以和為尚，賜他一座玲瓏剔透舍利子如意黃金寶塔。那塔上層層有佛，艷艷光明，喚哪吒以佛為父，解釋了冤讎，所以稱為托塔李天王也。

#### 四 道教神明

小說《封神演義》第十二回，產生了哪吒異常出世的神奇故事。他出生時，李靖的夫人懷孕三年半還不出生，夢見道人說夫人快接麟兒。他從一肉球中跳出來，手帶金鐺“乾坤圈”，腹圍紅綾“混天綾”。

元配殷氏，生有二子；長曰金吒，次曰木吒。殷夫人後又懷孕在身，已及三年零六個月，尚不生產。……當晚夜至三更，夫人睡；得正濃，夢見一道人，……道人曰，“夫人快接麟兒”，……只見兩個侍兒慌忙前來，“啟老爺，夫人生下一個妖精來了。”……只見房裡一團紅氣，滿屋異香，有一肉毬，滴溜溜轉如輪。李靖大驚，望肉毬上一劍砍去。劃然有聲，分開肉毬，跳出一個小孩兒來。滿地紅光，面如傅粉，右手套一金鐺，肚腹上圍著一塊紅綾，金光射目。這位神聖下世，出在陳塘關，乃姜子牙先行官是也。靈珠子化身，金鐺是“乾坤圈”，紅綾名曰“混天綾”。此物乃是乾元山鎮金光洞之寶。

這小說裡道教色彩相當濃，原來的故事裡出現的佛祖已經不出現，替代佛祖出現的是道教的太乙真人，就是調節李靖哪吒父子之間的矛盾的是太乙真人請來的燃燈道人。

道人喚李靖曰，“你且跪下。我秘授你這一座金塔。如哪吒不服，你便將此塔祭起，燒他。哪吒在傍，只是暗暗叫苦。道人曰，“哪吒，你父子從此和睦。久後俱係一殿之臣，輔佐明君，成其正果，再不言其前事。哪吒，你回去罷。”哪吒見是如此，只得回乾元山去了。……道人曰，貧道乃是靈鷲山元覺洞燃燈道人是也。……道人原是太乙真人請到此間，磨哪吒之性以認父之情。後來父子四人，肉身成聖。托塔天王乃李靖也。

作品裡寫著道教寶貝的厲害。哪吒用道教的寶貝“混天綾”洗澡，動撼東海龍王的水晶宮，用“乾坤圈”殺死了巡海夜叉。

哪吒曰，“不妨。”脫了衣裳，坐在石上，把七尺“混天綾”放在水裡，蘸水洗澡。不知這河是九灣河，乃東海口上。哪吒將此寶放在水中，把水俱映紅了。擺一擺，江河晃動；搖一搖，乾坤動撼。那哪吒洗澡，不覺那水晶宮已晃動的亂響。……夜叉來到九灣河一

望，……大叫曰，“那孩子將甚麼作怪東西，把河水映紅，宮殿搖動。”哪吒回頭一看，見水底一物，面如藍靛，髮似硃砂，手持大斧。哪吒曰，“你那畜生，是個甚東西，也說話。”夜叉大怒，“吾奉主公點差巡海夜叉，怎罵我是畜生。”分水一躍，跳上岸來，望哪吒頂上一斧劈來。哪吒正赤身站立，見夜叉來得勇猛，將身躲過，把右手套的“乾坤圈”，望空中一舉。此寶原系崑崙山玉虛宮所賜太乙真人鎮金光洞之物，夜叉那裡經得起。那寶打將下來，正落在夜叉頭上，只打的腦漿迸流，即死於岸上。

他殺了夜叉，是他能用寶貝的神通。李天王怕惹事，他的師傅太乙真人保護他，反而批評了龍王不知天數，不懂事體。

真人自思曰，“雖然哪吒無知，誤傷敖丙，這是天數。今敖光雖是龍中之王，只是布雨興雲，然上天垂象，豈得推為不知。以此一小事干瀆天庭，真是不諳事體。”忙叫，“哪吒過來，你把衣裳解開。”真人以手指在哪吒前胸，畫了一道符錄，吩咐哪吒，“你到寶德門，如此如此。事完後，你回到陳塘關，與你父母說。若有事，還有師父，決不干礙父母。你去罷。”

## 五 哪吒鬧海

至於〈哪吒鬧海〉的故事，目前最早看到的是上述的明刊《三教源流搜神大全》卷七〈那吒太子〉。也可以參考元明無名作家《猛烈哪吒三變化》第四折說，“若論那吒神威浩浩，志氣忡忡，怒時節海沸江翻，惱時節天昏地慘。”它表現著哪吒的神威。

後世有了獨立說唱這故事的作品。就是臺灣歌仔冊《哪吒鬧東海歌》《李哪吒抽龍筋歌》。國寶級演員楊秀卿女士的說唱本《哪吒鬧東海》(洪瑞珍編注，2002)，是跟據《哪吒鬧東海歌》本子編的。三本的開頭相似，如下：

黃塗版《哪吒鬧東海歌》	竹林版《李哪吒抽龍筋歌》	楊秀卿《哪吒鬧東海》
李靖帶在陳塘關 有學仙法粗未完 杜惠叫伊去下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法小完全 杜惠叫伊去着下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法初未完 度厄叫伊去下凡 去共紂王伊把關

歌仔冊《哪吒鬧東海歌》的一個特色，在龍王三太子出陣點兵的部分，很多種魚類上場，如下：

《哪吒鬧東海歌》	《李哪吒抽龍筋歌》	《哪吒鬧東海歌》
----------	-----------	----------

太子隨時去點兵 龜精好膽做頭前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時去點兵 龜精好膽做陣前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時著點兵 龜精好漢做頭前 鯊魚相扑展伊猛 蚶子靠伊殼兩片
--	--	--

其它有，小卷、歸魚、鯉仔、海翁、白魚、龍蝦、蟳仔、丁軛、水尖、飛鳥、海提、海加走、海校、石降、鯉仔、暗串、海鵝、許蚵、海鰻、烏喉、脫西、芋仔、大沙、魴仔、海參、赤宗、東鏡、角仔、大目孔等、很多魚類上場、真是一篇“魚類賦”作品。可以說、臺灣是海洋國家，纔能現出了這篇“魚類賦”。

\*

兒童讀物也有<哪吒鬧海>故事。但考慮兒童的教育，改編了其中一部分。臺灣《哪吒鬧東海》(風車圖書出版社，2006)，刪掉李天王毀掉哪吒廟，哪吒跟李天王戰鬥的部分。

中國童話《哪吒鬧海》(外語教學與研究出版社，2007)等，都把東海龍王改為邪神，向百姓要求犧牲童男童女，哪吒纔在海邊洗澡，搖動了龍宮，跟龍王三太子戰鬥，打死了他。

這童話改編了原作《封神演義》的情節的原因，在培養兒童勇敢對抗邪惡的思想。但也可以說這改編是根據由于哪吒是護法神，跟一切邪惡鬥爭的傳統觀念而產生的。可以參考元雜劇《二郎神醉射鎖魔鏡》，驅邪院主命二郎神和哪吒，擒拿牛魔王和百眼鬼；明雜劇《猛烈哪吒三變化》，釋迦佛命哪吒擒拿斂魔山五鬼王和夜叉山四魔女；京劇《哪吒鬧海》(《京劇劇目辭典》20頁)，龍子常興風作浪，傷害行旅，哪吒激於義憤，遂下海將龍子殺死，為一方除害。

## 六 結論

哪吒在唐代佛經中是毘沙門天王的太子，佛教護法神。他用了寶貝“金剛杖”和“金剛棒”懲治惡人。宋代產生了把肉體還給父母，當了佛教神明，為父母說法的傳說。又產生了哪吒不拜父，佛祖給父親寶塔，讓哪吒拜佛為父的傳說。明代《三教源流搜神大全》和小說《西遊記》飛躍地發展了這些傳說，產生了哪吒鬧東海的傳說。《三教源流搜神大全》說，玉皇為了處治魔王，命哪吒托胎托塔天王李靖家的第三子。哪吒生五日洗澡東海，毀滅龍王的水晶殿，殺死了龍王，又用了佛祖弓箭殺死魔女石記的子，用李天王的“降魔杵”殺死了石記，被父親叱責，還他自己的肉體，佛祖認為他能除掉魔怪，用蓮藕作他的骨肉筋衣復活了他，哪吒得了性命，運用神力，降服了妖魔；小說《西遊記》說，後來哪吒要復仇逼他自殺的父親，佛祖給李天王寶塔，讓哪吒把佛祖為父，解釋了冤仇。小說《封神演義》描寫哪吒的異常出世說，他出生時，母親懷孕三年半，夢見道人說接麟兒，他手帶金鐲“乾坤圈”，腹圍紅綾“混天綾”，從一肉球中跳出來。這小說有濃厚的道教色彩，說哪吒鬧東海的原因在寶貝“乾坤圈”和“混天綾”，代替佛祖出現太乙道人。後來的說唱文藝都演出小說《封神演義》的內容，臺灣是海洋國家，歌仔冊《哪吒鬧東海歌》有地方特色，詳細描寫龍王三

太子點兵，像是一篇“魚類賦”。兒童讀物，把哪吒看待英雄人物，考慮兒童的教育，有的刪略哪吒和李天王發生矛盾的部分；有的改編龍王是要求犧牲的壞蛋。然而哪吒原來是驅邪神明，元雜劇和京劇裡也演出同樣的故事，所以後者的改編有一定的道理。在中國發展了哪吒故事，但它沒有傳到日本，這由甚麼原因，可以作為將來的研究課題。

#### 〔參考文獻〕

- 1.蕭登福<哪吒溯源>(國立中山大學清代學術中心·新營太子宮管理委員會主編《第一屆哪吒學術研討會論文集》(新文豐出版股份有限公司, 2003)
- 2.陳兆南<臺灣說唱的哪吒傳說>(同上)
- 3.鄭阿財<佛教經典中的哪吒形象>(同上)
- 4.徐信義<論《鎖魔鏡》與《哪吒三變》雜劇>(同上)
- 5.洪瑞珍製作《楊秀卿台灣民謠唸歌·哪吒鬧東海》(台灣台語社, 2002)
- 6.《李哪吒抽龍筋歌》(竹林書局, 1989)
- 7.王順隆整理《哪吒鬧東海歌》(黃土活版所版)
- 8.《哪吒鬧東海》(風車圖書出版社, 2006)
- 9.《哪吒鬧海》(外語教學與研究出版社, 2007)
- 10.《哪吒鬧海》(四川出版集團·天地出版社, 2007)
- 11.《傳奇哪吒》(北方婦女兒童出版社, 2006)
- 12.《京劇劇目辭典》(中國戲劇出版社, 1989)

## 5. 한글 자료

### (1) 「교겐」

#### 〔해설〕

야마구치 사기류 교겐(山口鷲流狂言)에 대해

야마구치현립대학 이나다 히데오  
(번역) 야마구치복지문화대학 이 문상

#### 〔역사와 현상〕

교겐은 일본을 대표하는 전통 연극의 하나이다. 사루가쿠(猿樂)라고 불린 예능 중, 14세기 중반무렵에, [진지한 가무 중심의 극인 노(能)과 함께] 분화했다고 생각할 수 있고, 대화 중심의 희극 형식인 데에 그 특징이 있다. 2001년에, 노(能)·교겐(狂言)(노가쿠:能樂)은 유네스코로부터 「세계 무형 유산(인류의 구승 및 무형유산의 걸작)」의 선언을 받았다.

현재, 교겐에는 오오쿠라·이즈미(大蔵・和泉)의 두가지 유파가 존재하나, 이전에는 또 하나의 사기류(鷺流)의 유파가 있었다. 사기류는, 사기니에몬 소우겐(鷺仁右衛門宗玄)(1560~1650)을 사실상의 선조로 하는 유파로, 에도기를 통해서는 오오쿠라류와 함께 막부 직속 유파로서의 격식을 자랑하고, 특히 사기류 종가인 니에몬가는 교겐 방식 필두의 대우를 받았다.

그러나 메이지(明治)유신의 혼란으로, 메이지 28년(1895)에는 종가가 끊어지고 사기류는 프로의 유파로서의 대가 끊어지기까지에 이르렀다. 그 예능의 계통이 이 곳 야마구치시에서 아마추어가 상연하는 교겐으로서 기적적으로 남아 있다.

야마구치에 현존하는 사기류는 에도기를 통해서 초슈번(長州藩)의 후원을 받아 오던 교겐 배우의 흐름을 이은 것이다. 초슈번의 교겐방식에는 원래 오오쿠라·사기(大蔵・鷺)의 두가지 유파가 있었으며, 에도 말기에는 오오쿠라류로서 순니치·하라·야마모토가(春日・原・山本家), 사기류로서는 에야마·야마모토·시마다가(江山・山本・田家)가 있었다고 전해진다.

야마구치사기류를 실제적 원조자는, 메이지 초기에 순니치(春日)가의 10대째의 가독을 이은 순니치 쇼사쿠(春日庄作:莊作)이다. 쇼사쿠는 호적에 의하면 초슈번사·사사키 산에몬(長州藩士・佐々木三右衛門)의 차남으로서 1817년에 출생했다고 하나, 그의 출생한 해의 간지(干支)에 문제가 있다고 종래부터 지적되어 왔다.

그러나 근년에 새로 발견된 자료에 의해 쇼사쿠의 출생은 1816년이 타당하다는 것을 알았다. 즉, 야마구치시 역사민속자료관 소장의 『狂言之繪(교겐지회)』(그림 두루마리)에 부기된 「狂言繪入名寄(교겐그림삽입명록)」이라는 제목의 쇼사쿠 자필문 중에 1885년, 70세라는 기술이 발견되었다. 야마구치현립대학부속 향토문화자료센터 소장소무집 『葛城 他(가츠라기 외)』의 발문에는, 1895년에 80세라고 적혀 있어 상술과도 모순되지 않는다.

이러한 기술들에 따라 그의 나이를 역산해 보면, 쇼사쿠는 1816년생이 될 것이다. 또한 1897년에 세상을 떠났다는 것은 이미 확실하니, 그의 향년은 종래부터 전해져 온 80세가 아니라, 82세가 되는 셈이다. 아울러, 쇼사쿠의 묘지는 야마구치시 도우조몬젠 혼코쿠지(山口市道場門前 本圀寺)이다.

그런데 사기류에는 종가인 니에몬파(仁右衛門派)와 분가인 덴에몬파(伝右衛門派)가 어서 각각 대본이나 연출을 달리하고 있었다. 쇼사쿠의 예능 계통이 그 중의 사기 덴에몬파였다는 것은, 다음의 자료에서도 확인할 수 있다.

먼저, 위에서도 기술한 소무집『葛城 他(가츠라기 외)』에 1858년 4월 22일에 사기 간타로(鷲寛太郎) 덕에서 교겐 소무의 전수를 받았다는 기술이 있다. 여기에서 말하는 간타로는 10대 사기텐에몬을 말하며, 이것으로도 쇼사쿠가 사기 텐에몬과의 배우였다는 것은 분명하며, 이 점에 관해서도 근년에 새로운 자료가 발견되었다.

그것은 야마구치사기류 교겐보존회 소장의 쇼사쿠자필 교겐대본의 내용 중, 1854년에 스와타카시마번(諏訪高島藩) 영내에 있어 스승인 사기 텐에몬의 상대역을 했다고 기록되어 있다. 그 시점에서 텐에몬과 사제 지간이었다면, 쇼사쿠의 입문은 당연히 그 이전이 될 것이다.

메이지유신의 혼란으로 초슈번(長州藩)의 후원을 받아 온 교겐 배우도 생활이 궁핍해졌다. 쇼사쿠도 1877년 2월에 순니치가의 가독을 이은 후, 아사군 요시와촌(厚狭郡善和村, 현·우베시)에서 농업에 종사하거나 했는데, 1885년에는 가독을 넘겨주고 평민으로 호적을 바꿨다.

같은 해에 쇼사쿠는 게다가 앞에서 기술한 야마구치시 역사민속자료관 소장의『狂言之絵(교겐지회)』를 구입했는데, 거기에 적은「狂言絵入名寄(교겐그림 명록)」에,「山口行進廿五日来一泊して(야마구치 행중 25일래 일박하고)」라고 적혀져 있으며, 그 무렵부터 야마구치에 연습을 하러 오곤 했었다는 것을 알 수 있다. 다만, 쇼사쿠가 야마구치에 정주하는 것은, 그 이듬해 1886년의 노다신사(野田神社) 상량식의 제례(能)행사에 초대를 받아서였을 것이다. 그 후, 쇼사쿠는 야마구치의 아마추어들에게 교겐을 가르쳤고(또, 필경 가지각색의 대본을 베풀며 쓰며) 최만년을 보내게 된다.

야마구치에 있어서의 쇼사쿠의 문하생으로, 요시미 야스타로(吉見安太郎)를 비롯해 십수명이 있었다고 한다. 쇼사쿠와 그 제자들이 세상을 떠난 후, 쇠퇴한 야마구치사기류를 보유해 온 것은, 다구치 미츠조(田口光三) 요시미 야스타로 및 요시미의 문하생인 나카니시 지로(中西治郎)라고 하는 사람들이었다. 이 나카니시와 역시 요시미 문하생인 고노 하루오미(河野晴臣)(본명·산주)의 진력으로, 쇼사쿠 이래의 야마구치사기류의 전통은 현재까지 지켜져 왔다고 말할 수 있다. 특히, 나카니시 지로는 많은 교겐대본〔착수본(手附本)이라 칭함〕을 보관하여 전했다는 것은 특필의 가치가 있을 것이다. 그 자료의 상당수는, 현재, 야마구치현립대학부속 향토문학자료센터에 보관되어 있다.

1954년 3월에는 야마구치사기류 교겐 보존회가 결성되어, 1967년 1월에 야마구치사기류교겐은 야마구치현 지정 무형문화재 제 1호가 되었다. 그 후, 기술보유자로서 사기류교겐의 전승에 종사한 사람들로서는 가야노 코지(加屋野幸治), 고바야시 에이지(小林栄治), 가지야마 키쿠오(梶山 亀久男), 안도 마사유키(安藤方之)의 여러분들이다.

그 중, 고바야시 에이지씨는, 나카니시 지로의 지도를 받아, 야마구치사기류로서의 예풍을 지금에 전한 공로자이며, 현재도 후진의 기술 지도에 진력하고 있다. 그 공적으로 고바야시씨는 2000년 10월, 문화재 보호법 50년 기념문화재 보호공로자로서 문부대신의 표창을 받았고, 2003년에는 훈 5 등쌍광욱일장(勳五等双光旭日章)을 수상했다.

또 2002년에는 고바야시 씨의 지도를 받은 요네모토 후미아키(米本文明) 씨 [오늘의 「목 당기기(首引)」에 출연]가, 새로이 기술보유자로서의 인정을 받았다. 보존회 회원은 현재 십수명으로 늘어 근년에 못 보던 활기를 띠고 있다. 보존회의 활동은, 1주일에 한번 하는 전습회와 현내를 중심으로 한 여러 장소에서의 공연, 시내의 초·중학교에서의 교겐 지도 등으로 꾸러나가고 있다. 전습회는 기술보유자인 고바야시 씨와 요네모토 씨 두 사람이 중심이 되어 야마구치시 다테코지(塹小路)에 있는 야마구치고장 전승종합센터에서 매주 토요일 저녁 시간부터 행해지고 있다.

매년 1회의 정기 공연(발표회)이 회원의 발표 장소로서, 시민에게도 널리 사랑을 받고 있으며 야마구치현교육회관에서 정기적으로 개최되고 있다.

1997년에 야마구치 사기류 교겐은 문화청으로부터 「기록작성 등의 조치 강구 무형문화재」로서 선택되었다. 그 사업으로서 사기류교겐기록작성위원회가 조직되어 야마구치에 전해진 교겐 대본·소무집의 번각(翻刻)작업이 실시되었다. 그 성과로서, 2001년 3월에 야마구치시교육위원회 간행의 『야마구치 사기류 교겐자료집성(山口鷺流狂言資料集成)』의 결실을 보았다. 이 자료의 간행과 다년간에 걸친 사기류 교겐의 전승활동이 인정을 받아, 같은 해 12월에 보존회는 호세이(法政) 대학으로부터 최화상(催花賞)이 수여되기까지에 이르렀다. 이 상은 중앙 그 외의 역에서 노가쿠(能楽)의 진흥에 현저한 공헌을 한 개인 또는 그룹을 수상 대상의 하나로 하는 것으로, 아마추어의 교겐 관계 단체가 선택된 것은 야마구치사기류교겐보존회가 처음이다.

2004년 3월에는 「사이쿄(西京) 역사 포럼」(야마구치시 정보예술센터에서 개최)에 사기류교겐이 화두가 되어, 사기니에몬파(鷺仁右衛門派)의 연예를 전하는 사도(佐渡) 사기류교겐연구회(니가타현 사도시(新潟県佐渡市) 및, 사기류만의 상연과장인 「반전(半銭)」을 전하는 고시교겐보존회(사가현 간자키시(佐賀県神埼市)가 한자리에 모여, 상연과 패널 디스커션이 이루어졌다. 그 후, 2005년에는, 사가(佐賀)에서, 그 이듬해 2006년에는 사도에서 각각 사기류교겐의 모임이 열려 상호교류를 활발히 하고 있다.

#### 【상연 곡목에 대해】

##### 「목 당기기」

등 장 인 물 : 진제이(鎭西) 연고자, 부모귀신, 공주귀신, 귀신의 족속(수 명)

대강줄거리 : 규슈자연고자라고 자칭하는 젊은이가, 하리마 이나미노(播磨の印南野)들판을 우연히 지나치는데, 돌연 귀신이 나타난다. 부모귀신은 젊고 좋은 놈이니 자기 딸에게 첫맛을 보여야겠다고 생각하여 공주귀신을 부른다. 공주귀신은 조심조심 젊은이에게 다가가서는, 부채질과 기침소리에 놀라 도망치니, 부모귀신이 그 때마다 공주귀신을 격려한다. 공주와 승부해서 지면 잡아먹히겠다는 젊은이의 제안으로 둘은 「팔 밀기」 「정강이 밀기」의 승부를 하지만, 모두 공주귀신이 진다. 마지막엔 상대방의 목에 밧줄을 걸어 「목 당기기」를 하게 되었는데, 부모귀신이 종속들을 모두 불러 합세

를 시키나, 젊은이 힘에 따라 가지 못한다. 마지막에 젊은이가 목에 건 밧줄을 힘껏 잡아 당겼다가 놓아버리니, 귀신들은 장기잡들이 잇따라 무너지듯 뒤로 자빠져 버린다.

「진제이 연고자」라고 자칭하는 젊은이는, 진제이 하치로(鎮西八郎)라고 불렀던 미나모토노 다메토모(源為朝)의 이미지에 기초를 둔 인물이다(현행 이즈미 유파에서는, 진제이 하치로 다메토키라고 자칭한다). 이름을 부르는 방식을 비롯해 야마구치사기류의 대본(순니치 쇼사쿠의 자필본)의 전반부는 오오쿠라류와 비슷한 데가 있다. 그러나, 마지막의 목 당기기 장면에서 외치는 구령 등은 역시 사기텐에몬파의 형을 근거로 하고 있다고 본다.

공주귀신은 정강이 밀기를 하라는 말에 「저는 정강이 밀기보다 배 밀기가 더 좋아운데」라고 대답하여 부모귀신을 당황하게 하지만, 이 대사가 사기텐에몬파의 최고(最古) 대본인 교호 야스노리 보교본(享保保教本, 1724 년이전에 성립)에서는, 「사기 오오쿠라에서는, 근대에는 모두 이 대사는 나오지 않는다」라고 주기되어 있다. 분명히, 보교본(保教本)을 계승하는 호레키 나메카와본(宝暦名女川本, 1761 년경 성립)이나 도키와마츠(常磐松)문고본(1848 ~1859 년경 성립)과 같은 대본에는 이 「배밀기 운운」의 대사는 나오지 않지 (다만 사기니에몬파의 대본에는 있는 것도 있다)만, 그러한 대사가 야마구치사기류에 잔존해 있다는 것은 매우 흥미로운 일이다.

#### (참고 문헌)

樹下明紀 「사기류 교겐 일고」 (『야마구치현문화재』 1987 년 3 월)

樹下明紀 「사기류교겐재고」 (『야마구치현문화재』 1997 년 7 월)

稲田秀雄 「야마구치사기류」 (국립노가쿠(能楽)특별기획공연팜플렛 『사기류교겐의흐름을 더듬어』 2000 년 10 월 수록)

稲田秀雄 「야마구치사기류의 연출」 (『新編日本古典文学全集月報』 69, 2000 년 12 월)

小林 責 「야마구치사기류의 역사와 예계, 현상, 특질」 (사기류교겐기록작성위원회 편저 『야마구치사기류교겐자료집성』 야마구치시교육위원회, 2001 년 수록)

#### [대본]

##### 구비히키(목 당기기)

##### (번역) 야마구치복지문화대학 이 문 상

[진제이(鎮西) 연고자(지), 부모 귀신 (귀신·귀), 공주귀신(공), 귀신  
족속들(모두 다, 모두)]

(본문은 나카니시본에 의함. 사기류쿄겐(회극) 기록작성위원회 편집 『야마구치 사기류쿄겐(회극) 자료집성』, 야마구치시 교육위원회, 2001)

「이 사람은 진제이 연고자로, 어떤 소송 관계의 일로 오랫동안 서쪽 지방에서 체류타가 이번 소송이 뜻 대로 잘 마무리짓고, 일단 수도로 상경 차에 우선 슬슬 참배를 하려고 간다. *이야* 고향은 잊을 수 없다고 그 누가 말했었고. 진정 돌아가려 생각하니 마음이 두웅둥 들뜬다. 필경 수도에서는 이런 줄도 모르고 이 아무개가 돌아오는 날만 오늘일까 내일일까 하며 기다릴테지. *이야* 이런 저런 말을 하다보니, 어느새 여긴 넓게 펼쳐진 들판. 여기가 뭐라고 하는 덴지 모르나, *이야* 여긴 필시 하리마의 이나미 들판이리라. *하야* 돌연 하늘색이 돌변하고 먹구름이 끼더니 산이 울린다. 이런 곳에 오래 있다가는 좋을 게 없으리라. 급히 마을 가까이로 피하려고 하는데.

귀신: 당장 잡아 먹어. 냉큼 잡아 먹어. 냉큼 잡아 먹어.

*아야* 용서하소. 용서하소.

귀 : 잡아 먹어.

지 : 진폐이를 용서해 주시라요.

귀 : *아야* *아야* *아야* 게 있는 놈, 여기는 하리마의 이나미들판이라 하여 일곱번 내려가도 사람이 못 지나는 곳인데. 네 놈(마마)이 온 걸 보니 필시 무술에 탁한 놈일러니. 내가 네 놈을 대가리부터 한입에 삼켜버려야겠다.

지 : *아야* 아뇨 아뇨. 그리 무술에 탁한 자가 아니요. 그저 목숨만 살려주소.

귀 : 뭐라, 목숨을 살려 달라고?

지 : 부디 살려주소.

귀 : 그럼 가만히 있어 봐라.

지 : 알겠습니다.

귀 : *이야* 이 놈이 꽤 젊고 좋은 놈이 아니냐. 그러고 보니 내게 하나 있는 공주에게 아직 인간 맛을 못 보였으니 공주에게 첫맛을 보여야겠다.

귀신: *아이**아이* 네 놈, 목숨이 아까우면 내 말을 들겠는가.

지 : 뭐든지 듣고 말굽쇼.

귀 : *이야*. 내게 공주가 하나 있는데 아직 사람 맛을 못 보였으니 네 놈을 공주에게 먹이게 하려는데 잡아먹히겠는가? 싫다고 하면 지금 여기서 내가 그대로 찢어 발겨 한입에 씹어 삼키려는데 어떠한고.

지 : *이야* 어차피 죽을 목숨이라면 님의 따님한테나 잡아먹히겠수다.

귀 : 뭐라. 딸에게 잡아 먹히겠다고 말했나.

지 : 아무렴입쇼.

귀 : *이야* 말 잘했다. 그렇다면 당장 공주를 불러 올테니 거기에 꼼짝 말고 있거라.

지 : 물론입쇼. 꼼짝 않고 있겠수다.

귀 : *이야* 저기 *이야* 저기 공주.. 게 있느냐? 게 있어? *야이*

공주: 애야, 애야 하시며 절 부르시셨는데 무슨 일이신가요.

귀 : 지금 널 부른 건 다름이 아니고 오늘은 젊고 좋은 놈이 예 왔기에, 네게 첫 맛을 보이려고 잡아 왔으니 냉큼 저걸 어서 잡아먹도록 해라.

공 : 알겠습니다. (구전)

공 : *이야* 저기, 아버지 아버지

귀 : 무슨 일이고.

공 : 잘 보니까 젊고 좋은 자이니 목숨을 살려 주시지요.

귀 : 어허 애야, 젊고 좋은 놈이니까 첫 맛을 보이려는 게 아니냐. 그런 말 말고 후딱 잡아 먹어.

공 : 그럼 가서 먹어 보겠습니다만, 전 아직 산 인간을 먹어 본적이 없으니 아버지가 잘게 썰어 주시지요.

귀 : *야* 무슨 당췌은. 너는 내 딸 답지도 않게 비겁한 말을 하는구나. 이래서야 딸에게 첫 맛을 보일 수 없지 않느냐. 어서 빨리 어디서부터라도 좋으니 달려들어 먹어 봐라.

공 : 그렇다면 물어뜯어 보겠어요.

귀 : 그래야지. 냉큼 어서 깨물어.

공 : 아야 아퍼 . . . (운다)

귀 : *야이 야이* 공주 무슨 일이나. 무슨 일이야.

공 : 저를 세계 때렸습니다.

귀 : 뭐라. 때렸다?

공 : 그렇습니다.

귀 : 정말 발칙한 놈이네. *야이 야이 야이* 거기에 있는 네 이놈

지 : 예-

귀 : 소중한 내 딸을 왜 때렸냐.

지 : 그게 이렇습지요. 너무 흥분해서 더웠기에 부채로 부쳤더니 그게 닿았나 봅니다.

귀 : 뭐라, 부채질을 했다?

지 : 그러습죠.

귀 : *이야* 그랬다면 용서하게나. *이야노우 이야노우* 공주야 지금 그건 부채질 할 때 에 닿았다는구나. 무서워 할 거 없어. 자자, 냉큼 잡아 먹어.

지 : 알겠습니다.

공 : *요우* 무서워. 무서워. 무서워요.

귀 : *야* 웬 일이나. 웬 일이야.

공 : 저를 몹시 꾸짖었습니다.

귀 : 진정 발칙한 놈이 있나. *야이야이* 무슨 일로 딸을 꾸짖었어

지 : 꾸짖다니요. 제가 요즘 기침 기운이 있어서 기침을 할때에, 침이 튀겁니다만, 그  
거 때문에 놀랐나 보죠.

귀 : 뭐라고 침이 튀었다고

지 : 그렇습니다

귀 : *야야야* 공주야, 너도 한심하구나 지금 이 놈의 말이 기침을 했다는구나. 그  
까짓 걸로 무서워해서야 쓰겠느냐. *사아사아* 자 어서 냉큼 어서 팍 물어 뜯어.

공 : 알았어요.

지 : 저. 여보쇼.

귀 : 뭐야.

지 : *이야* 귀신에겐 사도가 없다고 합니다만, 저도 그냥 잡아먹히는 건 너무 억울하니  
뭔가 승부를 걸고 내가 지면 잡아먹혀도 좋소만, 내가 이기면 부디 목숨을 살려  
주소.

귀 : 그도 옳은 (마마) 생각이다. 그런데 무슨 승부를 할꼬?

지 : 팔 밀기가 좋겠습니다.

귀 : 팔 밀기?

지 : 그렇습니다.

귀 : *에이* 내가 이길게 뻔하지 않느냐. 자 붙어라.

지 : *이야이야* 아니죠. 당신께 잡아먹힌다면 그래도 좋습니다만, 따님한테 잡아먹힐  
약속이니 따님과 승부를 겨뤄야지요.

귀 : 그도 그렇지. 그럼 그 이유를 공주에게 말해보겠다. *노우노우* 공주.

공 : 무슨 일이세요?

귀 : 그냥 잡아먹히는 것이 억울타 하니 승부를 겨워서 이기고 집에 따라 잡아 먹히  
겠다고 하길래, 승부는 뭘로 할꼬 하고 물었더니 팔 밀기를 하자고 하니 팔 밀  
기를 해 보거라.

공 : 저는 싫습니다.

오 : 그건 또 무슨 말이냐. 그런 소리가 어디있냐. *사아사아* 자 어서 팔 누르기를  
하거라.

공 : 알았어요. 아야 아야 아피

귀 : *야야야* 애야 왜 그러느냐. 왜 그래.

공 : *이야* 부드러운 제(마마) 손을 놈의 징그러운 손으로 문질렀습니다. 아야 아야

귀 : 아니 정말 화가 나네. *야야야* 네 이 발칙한 놈. 왜 그따위 짓을 하느냐.

지 : 아까도 말했듯이 목숨 걸고 하는 일인데 다소 세계 부딪힐 수도 있지요,

귀 : 이번엔 뭘 하려나.

지 : *이야* 정강이 밀기가 좋겠네요.

귀 : 더욱 좋지. *야야야* 이번에는 정강이 밀기를 해 봐라

공 : 저는 정강이 밀기보다 배 밀기가 더 좋아합니다.

귀 : *야야* 애비 앞에서 그런 말이 어디 있냐. *시아사아* 정강이 밀기다. 정강이 밀기.

공 : 알았어요. *야야* *야야*

귀 : *야야야야* 어찌 됐냐 어찌 됐어.

공 : *아* 저, 아버지 제 부드러운 넓적다리애다 또 무섭게 수염이 많은 다리를 넣고는 아주 세게 문질러냈습니다. *야야* *야야*

귀 : *야야야야* 네 이 발칙한 놈아, 왜 그 따위 짓을 하냐 말이다.

지 : 아까도 말씀드렸듯이 결사적으로 하는 일인데 조금은 세계 부딪힐 수도 있지요.

귀 : 지금부터는 세계 대지 말도록 해라.

지 : 명심하지요.

귀 : 그런데 이번엔 또 뭘 할꼬?

지 : 이번엔 목 당기기가 어떨까요.

귀 : 그거 재미있겠구나. 노우노우 공주 목 당기기를 하자 해서 그리 하라 했으니 목 당기기를 해 봐라.

공 : 예.

귀 : *시아사아* 자, 이 노끈을 딸의 목에 걸게.

지 : 예. 알겠습니다.

귀 : 공주도 이걸 목에 걸어라.

공 : 예.

귀 : 자, 잡아 당겨.

지 : 영차

귀 : 에이 이놈아(마마), 그리 거칠게 당기면 안되지. *이야* 아무래도 공주 혼자서는 못 당하겠다. 지금 족속들을 모두 불러다 합세를 시킬 터이니 잠시 기다려라.

지 : 명심하겠습니다.

귀 : *야야야야* 모든 우리 족속들 족속들 족속들

모두 : *휘이휘이* 빨리 먹자 어서 먹자 *휘이휘이*

귀 : *야야* 족속들을 부른 건 다름이 아니고 목 당기기를 하는데 공주쪽이 약하기에 합세를 해야겠다.

모두 : *휘이휘이*

귀 : 지금부터 내가 장단을 맞출테니 박자에 맞추어 당겨라.

모두 : *휘이휘이*

귀 : 에이사라에사라 에이 사라에사라

모두 : 에이사라에사라 에이사라에사라

지 : 에이라고 하면 에이에이에이

귀 : 공주 쪽이 약하니 힘내라 힘내

모두: 에이사라에사라 에이사라에사라

지 : 에이라고 하면 에이에이에이

두 서너 번을 크게 들고 나서, 마지막에 또 크게 들고는 당기려고 다리에 걸고 뒤로 나자빠지더니 무대로 내동댕이쳐져 모두가 넘어진다. 이런 여러여러 얘기들이 구전되어 내려 온다.

## [보충 설명]

「오코의 사투가쿠」로부터 「교젠」에

야마구치대학인문학부 네가야마 도오루

(번역) 야마구치복지문화대학 이 문 상

중국에 있어서의 산악(散樂)은 고대에 있어서는 악무 즉, 민간의 음악을 반주하는 춤을 의미했다. 남북조 이후는 춤 이외의 여러 예능을 포함하게 되어 백희라고도 부르게 되었다.

당·송(唐·宋)에 이르러서는 말뜻의 변용을 인정할 수 있다. 이는 『춘추좌씨전정의(春秋左氏伝正義)』 양공(襄公) 28년의 공영달(孔穎達, 574-648) 정의의 내용에서도 분명하다.

正義曰、優者、戲名也。『晉語』有優施、『史記』「滑稽伝」有優孟、優旃、皆善為優戲、而以優著名。史游『急就篇』云、「倡·優·俳·笑。」是優·俳一物而二名也。今之散樂戲為可笑之語、而令人之笑是也。

정의 알, 우(優)라 함은 연기자를 말한다. 『진어』에 우시에 대해 기술되어 있고<sup>80</sup> 『사기』 「골계전」에는 우맹, 우시의 사적이 나오나<sup>81</sup>, 둘 다 연기를 잘해서, 배우(優)로서 이름을 떨쳤다. 사유 『금취편』에는 「창·우·배·소」라고 나온다.<sup>82</sup> 여기에서 우·배는 같은 것을 뜻하며 두가지 명칭이 있었다는 것을 알 수 있다. 현재의 산악회(散樂戲)에서는 재미있는 말을 하여 사람을 웃기는데, (전에 「우를 이룬다」)라고 함은) 이를 말한다.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> 『국어』 권 7 『진어』에 「公之優曰施、通于驪姬」라고.

<sup>81</sup> 『사기』 권 126 『골계열전』.

<sup>82</sup> 한(漢)의 사유(史游) 『금취편』에 「倡·優·俳·笑、觀倚庭」이라고.

<sup>83</sup> 전(伝)에, 「陳氏·鮑氏之圍人為優」라고.

여기에서 말하는 산악희란, 당대에 행해진 참군희(參軍戲)라고 하던 우스꽝스러운 골계희(滑稽戲)를 말한다. 또, 당·장족(658? -730?) 『조야첨재(朝野僉載)』 「고최외(高崔崐)」(『태평광기(太平廣記)』 권 249 소인)에는 「농치(弄痴)를 담은 연기를 잘했다고 하는 고최외를 「산악」이라 불렀다.

唐散樂高崔崐善弄痴、太宗命給使捺頭向水下、良久出而笑之。帝問。曰、「見屈原、云『我逢楚懷王無道、乃沈汨羅水。汝逢聖明主、何為來。』」帝大笑、賜物百段。당의 산악 고최외는 골계 해학을 잘 했다고 하여, 태종이 급사에게 명을 내려 머리를 눌러서 물 속에 잠그게 했다가, 잠시 후 얼굴을 든 것을 보고 웃었다. 태종이 물었더니, 「굴원(屈原)을 만나, 그가 『나는 초(楚)의 회왕의 도리에 어긋난 세상에 잘 못 태어나 골라(汨羅)에 몸을 잠기게 되었지만 너는 왜 성인 군자의 군주를 받들면서 여기에 오게 됐느냐』라고 물었습니다」라고 대답했다. 이에 태종이 크게 웃으시며 물백단(物百段)을 하사하셨다.

당대의 골계희 「산악」은, 송대에 들어가서는 잡극을 의미하게 된다. 송의 잡극은 익살스런 문답을 주로 하는 골계희였다. 남송·오자목(南宋·吳自牧)의 (?·?) 『몽량록(夢梁錄)』 권 20 「기악(伎樂)」에는, 다음과 같은 기술이 있다.

雜劇中末泥為長、每一場四人或五人。……末泥色主張、引戲色分付、副淨色發喬、副末色打諢。或添一人、名曰裝孤。……大抵全以故事、務在滑稽、唱念應對通遍。

잡극에서는 말니를 우두머리로 하여, 연극 마다 네 명 혹은 다섯 명이 상연을 한다. 말니색이 중심이 되고, 인희색이 이래라 저래라 지시를 하고, 부정색이 우둔한 척 하며 부말(副末)색이 웃게 유도한다. 한명이 더 늘 때도 있는데, 그를 장고(裝孤)라고 한다. ……대체로, 모두 고사 형식을 취하며 골계라는 점에 힘쓰며 전편을 통해서 창과 대사로 응대한다.

금(金)대의 원본(院本)도 골계희다.

원(元)대에 있어서도 잡극을 산악이라 불렀고, 희반〔극단〕을 행원(行院)이나 대행(대행원)이라고 불렀다. 이에 대해서는 산서성 흥동현 광승사 명응왕묘 정전(山西省 洪洞縣 廣勝寺 明應王廟正殿)의 벽화에 「대행 산악 충도 수재 차작장(大行散樂忠都秀在此作場) 태정원년(1324) 4월 일」이라는 문자를 봐도 분명하다. 다만, 원대의 잡극은 해학을 즐기는 내용이 아니라, 골계희는 원본이라 칭하여 막간에 삽연되었다. 각본은 현존 하지 않지만, 두인걸(杜仁傑, 1197? -1282) 『장가불식궐란(莊家不識構欄)』에는 배

우 세 명에 의한 원본상연의 모습이 생생하게 묘사되어 있다. <sup>84</sup>

명대에 있어서는, 주헌왕주유돈(周憲王朱有燾, 1379-1439) 『呂洞賓花月神仙會(여동빈 화월신선회)』 잡극 제 2 절 지문에 원본을 삽연한다고 기술되어 있고, <sup>85</sup>류태(劉兌)(?-?) 『新編金童玉女嬌紅記(신편금동옥녀교홍기)』(선덕을묘 [10년, 1435] 제서)에는 7개소에 원본삽연의 지문이 보인다. <sup>86</sup>그밖에, 심자진(1583-1665) 『望湖亭(망호정)』 제 23화면 「영혼(迎婚)」에 삽연 되는 「柳下惠(유하혜)」의 고사도 원본으로 전해진다. <sup>87</sup>

소설에도 원본상연의 모습이 묘사되어 소악원본이라는 이름으로 불리운다.

『水滸全傳(수허전전)』 제 51 회 「挿翅虎枷打白秀英(삽시호가타백수영), 美髯公誤失小衙內(미염공오술소아내)」, 제 114 회 「段家庄重招新女婿, 房山寨双并旧強人(단가 장중초신여위, 방산채쌍병구강인)」, 『金瓶梅詞話(금병매사화)』 제 20 회 「(孟玉樓義勸吳月娘, 西門慶大鬧麗春院(맹옥루의권오월랑, 서문경대학예춘원)」, 제 31 회 「琴童藏壺謁玉簾, 門慶開宴吃喜酒(금동장호관옥소, 문경개연홀희주)」, 제 58 회 「懷妬忌金蓮打秋菊, 乞臠肉磨鏡叟詭冤(회투기금련타추국, 걸납육 마경수소원)」, 제 76 회 「孟玉樓解愠吳月娘, 西門慶斥逐溫葵軒(맹옥루해온오월랑, 서문경척축온규헌)」에 소악 원본 상연의 묘사를 볼 수 있다. 그 모두가 연극 상연 전에 출연한다는 점, 특히, 『금병매사화』 제 31 회 때의 「王勃院本(왕발원본)」의 각본이 남아 있다는 것은 간과할 수 없는 일이다.

그런데, 노(能)와 료겐(狂言)은 오래전에는 사루가쿠(猿樂)라 불리었으며 두가지 다 중국 전래의 산악(散樂)에 기원한다고 전해진다. 본국에 전해진 산악은 잡기류 뿐만 아니라 골계회도 포함되어 있었다.

후지와라노 아키히라(藤原明衡, ?-1066) 『신사루가쿠기(新猿樂記)』에는 당시의 모든 예능이 열거되어 있다.

予廿余年以還、歷觀東西二京、今夜猿樂見物許之見事者、於古今未有。就中咒師・侏儒舞・田樂・傀儡子・唐術・品玉・輪鼓・八玉・獨相撲・獨双六・無骨・有骨、延動大領之腰支・蝦澁舍人之足仕、氷上專當之取袴・山背大御之指扇、琵琶法師之物語・千秋万歳之酒禱、飽腹鼓之胸骨・蟻娘舞之頸筋、福広聖之袈裟求・妙高尼之縑線乞、形勾当之面現・早職事之皮笛、目舞之翁体・巫遊之氣裝貌、京童之虚左礼・東人之初

<sup>84</sup> 상세한것은, 호기(胡忌) 『宋金雜劇考(송금잡극고)』 (고전문학출판사, 1957)、田中謙二 「원본고—그 연극 이념이 지향하는것」 (『田中謙二저작집』 제 1 권, 汲古서원, 2000. 원재 『일본주요고구학회보』 제 20 집, 1968) 참조 바람

<sup>85</sup> 전술 주 2 『송금잡극고(宋金雜劇考)』 75 페이지.

<sup>86</sup> 전술 주 2 『송금잡극고(宋金雜劇考)』 266-269 페이지.

<sup>87</sup>

왕초평(汪超宏) 「명대곡가곡작 3 제(明代曲家曲作三題)」 (『젯코(浙江)대학학보』 [인문사회과학관] 2003년 第 3기)。

京上、況拍子男共之氣色、事取大徳之形勢、都猿樂之態、嗚呼之詞、莫不斷腸解頤者也。……定縁者嗚呼之神也、先見其形、斷一端之腸。形能者猿樂之仙也、未出其詞、解万人之頤。

나는 20 여년 이래, 동서 이경(二京)을 돌아보고 왔으나, 오늘 밤만큼 훌륭한 사루가쿠의 연기는 여지껏 본 적이 없다. 특히, 「주술사」·「난장이춤」·「덴가쿠(田樂)」·「꼭두각시(傀儡子)」·「당술(唐術)」·「요술(品玉)」·「류고(輪鼓)」·「팔옥(八玉)」·「혼자씨름(獨相撲)」·「혼자주사위(獨雙六)」·「무골(無骨)」·「유골(有骨)」、 「연동대령의 허리받침(延動大領之腰支)」·「새우걸르기쟁이 발놀림(蝦澁舍人之足仕)」, 「빙상전당의 토리바카마 氷上專當之取袴」·「야마시로 오오이교의 가락부채(山背大御之指扇)」, 「비와법사의 이야기(琵琶法師之物語)」·「천추 만세의 사카호가에(千秋萬歲之酒禱)」, 「포복고의 흉골(飽腹鼓之胸骨)」·「이보지리마이의 목줄기(蠶娘舞之頸筋)」, 「복광 성인의 가사구(福光聖之袈裟求)」·「묘고여승의 무쁘키 걸식(妙高尼之纏線乞)」, 「형구당의 면현(形勾當之面現)」·「소시키지의 겁질피리(早職事之皮笛)」, 「사칸마이의 웅체(目舞之翁體)」·「무유의 화장모습(巫遊之氣裝貌)」, 「경동의 허좌레(京童之虛左)」·「동인의 첫 교 상경(東人之初京上)」 등, 배역인 하야시가타의 모습이나 배우의 장끼를 보고 있다면, 모두 사루가쿠의 동작을 하고, 오코의 말이 입에서 나오면 배를 안고 웃지 않는 자가 없었다.……정연(定縁)은 오코(嗚呼)의 신으로, 처음에는 그 모습만 봐도 배를 안고 웃어 버린다. 노의 형태는 사루가쿠의 선구이며 아무 말도 안 했는데도 턱이 빠지도록 웃게 한다.

하마 이치에이(浜一衛)씨는 이 「신 사루가쿠기」에 열거된 모든 예능의 대부분이 중국의 산악에도 존재하고 있다며, 다음과 같이 말한다.<sup>88</sup>

꼭예계의 사루가쿠로부터 극적인 사루가쿠가 그 중심이 되어, 마침내는 사루가쿠라고 하면 극적인 것만을 가리키게 되었는데, 이것이 여기에서 말하는 신 사루가쿠이다. 중국의 산악도 우리의 사루가쿠와 똑같은 방법으로, 벌써부터 원대에는 산악이라고 하면 완전히 잡극을 가리켰는데, 또한 잡극의 배우까지도 가리키게 되었다.……『신 사루가쿠기』의 사루가쿠의 중심이 골계해이(滑稽解頤)의 대사극인, 오코의 사루가쿠였던 것이, 거기에 노래가 보태어지고 춤이 곁들여져서 「노(能)」가 되었다.……이와 같은 사루가쿠의 발전 경위는 중국 산악이 발전

<sup>88</sup> 『일본예능의 원류-산악』 제 5 장 「사루가쿠」 「一 『신 사루가쿠기』의 사루가쿠」 (가도카와서점, 1968) 213-230 페이지.

하여 잡극·원곡으로 변모하는 모습과 흡사하다. ....잡극에서 많이 볼 수 있는 귀신의 춤도 「타야호(打夜胡)」의 영향이며, 우리의 노가쿠(能樂)에서 볼 수 있는 귀신의 춤도 타야호의 계통인 주술사의 춤에서 온 것이다.

골계해이의 대사극 「오코의 사루가쿠」에 「노래가 보태지고 춤이 거들여져」서 노가쿠로 발전해 가는 과정, 그 중에서도 귀신극의 원류는 중국의 「타야호」의 계통에 속한다고 지적된다. 「타야호」란, 귀신으로 분장한 걸식예인이 귀신을 쫓는 걸립 예능을 말함이다.

『3대 실록』(880년)7월 29일의 조항에는, 궁중의 무인에 의해 「오코인」을 방불케 하는 산악이 상연되었다는 기록이 있다.

御仁壽殿、覽相撲。左右近衛府通奏音樂、散樂雜伎各尽其能。出內藏寮絹一百疋、賜左右相撲人各一疋。右近衛內藏富繼・長尾米繼、伎善散樂、令人大咲所謂瀕人近之矣。亦各賜絹一疋。

요우세이천황이 인수전에 행차하시어 스모(씨름)를 보셨다. 좌우 고노에부의 관리들이 차례로 음악을 연주하고 산악 잡기에 대해서도 각기 열심히 노(能)를 상연했다. 내장료로부터 비단 백 필이 내려져 좌우의 스모꾼에게 각각 비단 한 필이 하사되었다. 우고노에부의 우치쿠라토미즈구·나가오요네즈기의 두 명은 기예에 있어서는 산악을 잘 하여, 일등을 잘 웃기곤 했는데, 이른바 오코인이 이것에 가까울 것이다. 또 각각 비단 한필이 하사되었다.

무라카미 천황(926-967 [재위 946-967]) 「변산악(弁散樂)」(후지와라노 아키히라(藤原明衡) [?-1066] 『본조문취(本朝文粹)』 권 제 3)에는, 「오코의 사루가쿠」가 중국에서 초래 된 것이라고 명기되어 있다.

散樂之興、其來尚矣。俳優入魯、還當斷足之刑、嗚呼來朝、自為解頤之觀。仰尋前日之伎歌、俯察當今之風俗、不闕周禮旄人之所學、亦殊漢典遠夷之所獻。

산악이 일어나, 본국에 전해진지 오래다. 노(魯)의 정공(定公)과 제(齊)의 경공(景公)이 협곡(夾谷)에서 회견했을 때, 제의 배우·난쟁이가 둔갑요술을 부렸더니, 공자가 요참의 형에 처한<sup>89</sup> 적이 있었지만, 세월이 흘러 「오코」가 입궐하여, 골

<sup>89</sup> 『공자가가어(孔子家語)』 권 제 1 「상어(相魯)」에, 「有頃、齊奏宮中之樂、俳優侏儒戲於前。孔子趨進歷階而上、不盡一等、曰『匹夫笑侮諸侯者、罪必誅、請右司馬速刑焉。』於是斬侏儒、手足異処。齊侯懼、有慚色。」이라고.

계해이의 예능을 어전에서 연기하기까지에 이르렀다. 지금까지의 기예·가무나, 지금의 풍속에 대해 생각해 보면, 주관(周官)의 모인(旄人)이 무악을 가르치는 일을 맡아서 했고<sup>90</sup> 백랑왕당취(白狼王唐鼓)가 입공하여 후한의 명제께 「원이 악덕가(遠夷樂德歌)」 「원이모덕가(遠夷慕德歌)」 「원이회덕가(遠夷懷德歌)」의 3수를 바쳤던<sup>91</sup> 시대와는 달라졌다.

야마구치켄지(山口建治)씨는 「타야호」의 「야호」는 역귀를 쫓아버릴때의 「邪呼」라고 부르던 구호의 의성어이며, 본국에서는 일반적으로 「오코」라고 표기되어 있다고 하며, 다음과 같이 전해진다.<sup>92</sup>

중국의 「타야호」와 같은 인간이 이 열도에 들어와, 사찰의 비호를 받으며 다양한 기예로 사원에 봉사하게 되었다고 생각한다면, 주술사와 사루가쿠 상연자는 원래 같은 루트로 도래한 예인 집단 「오코인」이 아니었을까.

어쨌든, 중국에서 분화한 연극계의 산악이 어떠한 경로로 전래되었는지, 귀신극과 골계해이의 대사극이 어떠한 관계에 있었는지는 분명치 않으나, 도래인에 의해 「오코의 사루가쿠」로서 초래되어, 그것이 교겐의 형성에 중요한 역할을 했을 것이라는 것은 쉽게 상상할 수 있다. 그러나 그 형성 과정에 대해서는 지금까지도 확실하지 않은 것이 현재의 상황이다.

이상, 새로운 지견을 보이기까지는 이르지 않았지만, 마지막으로 사루가쿠가 교겐으로 변용했다고 하는 노가미 도요이치(野上豊一)씨의 소설(所說)<sup>93</sup>을 소개하며 끝맺는 말에 대신하겠다.

교겐은, 계통적으로는 노(能)의 본계라고 불러야 될 것이며, 초기에 사루가쿠 법사들이 우습게 남의 흉내를 내는 소극을 본업으로 했다. 그 후 노(能) 예능이 분파하여, 사루가쿠 법사들도 덴가쿠(田楽)법사들도 본업을 접고 오로지 노 예능에 힘을 기울이게 되니, 가마쿠라(鎌倉)시대 후기 혹은 늦어도 요시노조 시대 초기에는 노

90 『주례(周礼)』 「춘관(春官)·

모인(旄人)」에 「旄人、掌教舞散樂、舞夷樂、凡四方之以舞仕者屬焉。」이라고.

91 『후한서(後漢書)』 권 86 「서남이열전(西南夷列傳)」에, 「今白狼王唐鼓等慕化歸義、作詩三章。……今遣從事史李陵與恭護送詣闕、并上其樂詩。」이라고.

92 「『산악(散樂)』 일본 전래에 관한 각서」 (가나가와(神奈川)대학 인문학회 『인문연구』 제 155 집, 2005), 55 페이지.

93 「중세연극-노(能)와 교겐(狂言)」 (『일본연극사조(思潮)』 연극론 2, 河出書房, 1942) 106 페이지.

가 오늘날의 노의 전신으로서의 형태를 갖추게 되었다는 것은 이미 상술한 바와 같다. 그 때 교겐 법사들의 손에 남겨졌던 옛부터의 사루가쿠의 본업이 즉 교겐이며, 교겐도 노 예능을 연기하는 배우들의 좌에서 동시에 상연되었다.

## (2) 한국 「판소리」

### 〔해설〕

〈韓國의 판소리〉

光州廣域市文化財委員 姜炫求

[kang0342@paran.com](mailto:kang0342@paran.com)

#### 1. 판소리란?

한 사람은 부채를 들고 서서 노래하고, 한 사람은 伴奏者로서 북이 친다. 唱者와 聽衆이 서로 呼應하면서(추임새) 소리판이 어우러지며 언제 어디서나 最小의 人員으로 最大의 效果가 보장되는 音樂·文學·演劇的 要素가 混在된 公演 藝術이다.

#### 2. 판소리의 歷史

판소리와 關聯된 文獻 資料 가운데 가장 오랜 記錄은, 朝鮮 英祖 30 年인 1754 年 柳振漢(號 : 晚華齊)이 漢詩로 作은 晚華本 「春香歌」 200 句이다.

이로보아 판소리는 적어도 숙종(1674 ~ 1720) 以前에 發生하였을 것으로 推測하고, 한편으로는 朝鮮 前期 文獻에 보이는 廣大笑謔之戲가 土臺가 되었을 것으로 보기도 한다.

#### 3. 판소리의 基本 바탕

오늘날에는 다섯 바탕(春香歌, 沈淸歌, 水宮歌, 興甫歌, 赤壁歌)이 주로 歌唱되나 원래는 12 바탕(春香歌, 沈淸歌, 水宮歌, 興甫歌, 赤壁歌, 변강쇠타령, 강릉매화타령, 배비장타령, 무속이타령, 장끼타령, 가짜신선타령, 옹고집타령)의 노래가 있었다.

#### 4. 판소리와 根源說話

傳承되는 판소리 다섯 바탕은 모두 根源說話가 있다. 〈春香歌〉 : 暗行御史說話, 〈沈淸歌〉 : 연권녀설화, 〈水宮歌〉 : 구도지설, 〈興甫歌〉 : 방이설화, 〈赤壁歌〉 : 삼국지) 오늘 듣는 〈春香歌〉는 暗行御史 說話를 바탕으로 春香歌 (판소리)가 春香傳 (판소리계 小說)으로 다시 獄中花 (新小說)로 改作되는 傳承 過程을 밟고 있다.

#### 5. 판소리의 享受層과 教育方法

판소리의 享受層이 男女·老少와 貧富·貴賤의 구별이 없이 누구나 즐길 수 있으며, 聽衆의 水準과 對象에 따라 時間과 辭說 內容을 加減할 수 있는 맞춤형 노래가 可能하다. 판소리는 教育方法 (口傳心授)이 特異하고, 일정한 學習 後 自己만의 목소리(得音)를 가져야 名唱이라 부른다.

## 6. 판소리의 現況

소리꾼의 한바탕 完唱發表會를 통해 全曲을 들을 수 있다. (예 : 春香歌 : 8時間)  
現在도 全國에서 매년 새로운 판소리 名唱을 뽑는 大會가 이어지고 있다. (全州大私習,  
南原春香祭, 임방울 國樂祭, 寶城 소리祝祭 등)

## 7. 판소리의 地域的 特色

\* 東便制 소리 : 씩씩하고 雄壯한 蟾津江 동쪽의 智異山 주변 소리 : 南原, 求禮,  
淳昌 : 宋興錄을 鼻祖로 하고 있다.

\* 西便制 소리 : 精巧하고 감칠맛 나는 蟾津江 서쪽 소리 : 光州, 羅州, 寶城 :  
朴裕全을 鼻祖로 하고 있다.

\* 中高制 소리 : 높낮이가 分명한 忠淸道와 京畿道 地域 소리 : 염계달과 김성옥에서  
비롯되었다.

## 8. 판소리의 多樣한 長短

판소리에 쓰이는 長短은 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리  
등으로 이 가운데 중모리, 중중모리, 자진모리 장단이 기본 장단이다. 여기서  
'모리'라는 것은 '머리' 또는 '몰이' 라고도 하는데 '몰아간다'라는 말에서 왔다. 이  
장단들은 판소리의 극적 상황에 따라 가려서 사용되는데 여유있는 대목에서는 진양,  
긴박한 상황에서는 자진모리나 휘모리 등의 빠른 장단이 사용된다. 장단 내에서도  
歌客이 소리를 밀고 달고 맺고 푸는 데에 따라서 조금씩 북을 치는 부분과 가락이  
달라진다. 진양은 애절한 대목이나 평화로운 느낌을 전할 때, 중(머)모리는 담담하게  
서술하는 대목, 중중모리는 기쁘고 경쾌한 대목, 자진모리는 급박한 상황 진전이나  
격동적 장면, 이색적 장단인 엇모리 장단은 의외의 인물이 등장할 때나 별스런  
분위기를 표현할 때, 6박의 엇중모리는 판소리 마지막 부분인 뒤풀이에서 많이 쓰인다.  
<소리의 상황에 따라>

가. 밀고 나가는 소리(起) → 채로 북통의 앞을 조금 세게 : 소리를 받쳐주는  
구실나. 달고 나가는 소리(景) → 채로 북통의 꼭대기 오른편 모서리를 가만히 굴러  
침 : 늦추어 주는 구실다. 맺는 소리(結) → 채로 북통의 꼭대기 한가운데를 매우 세게  
침 : 소리를 맺는 구실라. 푸는 소리(解) → 왼손바닥으로 북의 왼편 가죽을 굴려 침 :  
소리를 서서히 푸는 구실

### \* 진양

진양은 24 박의 느린 長短으로 판소리에서 주로 閑暇한 場面, 俗世를 떠나 조용하고  
편하게 사는 장면, 슬퍼서 歎息하는 장면, 서정적인 대목, 극적 상황이 弛緩된 한가롭고  
서정적인 장면에 많이 쓰인다. 진양은 3분박 느린 6박자로, 이 6박자를 '한 각'이라고  
한다. 흔히 4각을 주기로 變奏하기 때문에 진양 장단을 4각 24박자라고도 한다. 느린  
速度의 진양을 '삼공쩍이' 라 하고, 빠른 속도의 진양을 '세마치' 라고  
부른다. 진양으로 有名한 대목은

\* 春香歌의 -적성가, 긴사랑가, 離別歌, 獄中歌, 박석퇴 대목

\* 심청가의 -侍婢따라 가는데, 범피중류, 秋月滿庭

\* 적벽가의 -당당한 유현주(劉賢主), 고당상(高堂上)

\* 수궁가의 -靈德殿 뒤로, 가자 가자 △홍보가의 -집터 잡는데, 박타령 등이 있다.

### \* 중모(머)리

중모리라는 말은 '중간 빠르기로 몰아가는 장단' 이라는 뜻으로 판소리 長短의 基本이다. 진양 다음으로 느린 장단이며, 2분박 계통의 12박자이다. 사연을 담담하게 서술하는 대목이나 抒情的인 대목같이 태연스럽고 安定된 분위기에 주로 쓰인다. 韓國音樂이 대부분 3분 박인데 비해 중모리는 例外的으로 2분 박에다 보통 빠르기인 12박자이다. 중머리 한 장단은 12박으로, 이것을 단위 박자로 나누면 3박×4단위 박자로 나눌 수 있다. 이 때의 4단위 박자를 '刻' 이라고 하는데, 이것은 판소리 장단에 있어서 <長短運行의 原理>인 '치고 · 달고 · 맺고 · 푸는' 기능이 포함되어 있다. 중머(모)리로 有名한 대목으로는

- \* 춘향가 -쭉대머리, 獄中相逢, 여보 사또님 듣조시오, 春香遺言,
- \* 沈淸歌 -심청모 유언, 船人따라 가는데
- \* 적벽가 -새타령 △수궁가 -토끼가 龍王을 속이는데,
- \* 흥보가 -흥보가 놀보에게 비는데, 가난 타령 등이 있다.

#### \* 중중모리

중중모리는 중모리와 거의 비슷한 형태인데, 중모리보다 더 빠른 장단이다. 3분박의 좀 느린 4박자이나 매우 빠른 12박으로 느껴지기도 한다. 중중모리는 춤추는 느낌의 한배이므로 극 중에서 興奮하고 춤추는 대목, 闊步하고, 痛哭하는 대목 등에 쓰인다. 중중모리로 有名한 대목은

- \* 춘향가 - 기산영수, 천자풀이, 자진사랑가, 군노사령, 어사와 장모
- \* 심청가 -심청모 죽는데, 심봉사 아기 기르는데, 방아타령, 화초타령
- \* 적벽가 -여봐라 군사들아, 장승타령
- \* 水宮歌 -토끼화상, 고고천변, 백마주를 바빠지나
- \* 흥보가 -제비 路程記, 비단타령, 화초장 등이 있다.

#### \* 자진모리

자진모리는 중중모리 보다 조금 빠른 長短으로 3분박의 빠른 4拍子이다. 주로 어떤 상황을 차례로 늘어 놓거나 迫力있고 긴박하며 명량한 분위기에 쓰이며 대개 劇的인 場面이 많다. '덩더궁이'라고도 불리며 民俗音樂의 代表的인 長短이다. 늦은 자진모리와 자진 자진모리 두 가지가 있는데, 산조에서는 자진 자진모리를 휘모리라 하기도 한다. 늦은 자진모리는 어떤 일을 길게 서술하거나 나열하는 대목에 쓰이며 자진 자진모리는 극적이고 긴박한 대목에서 쓰인다. 자진모리로 有名한 대목으로는

- \* 춘향가 -나귀안장, 신연맞이, 科擧場, 御使出頭
- \* 심청가 -심봉사 개천에 빠지는데, 인당수
- \* 赤壁歌 -조조 군사 조련, 자룡이 활쏘는데, 赤壁江 불지르는데
- \* 수궁가 -토끼신세, 약성가, 토끼 잡아드리는데
- \* 흥보가 -놀보심술, 흥보가 놀보에게 매 맞는데 등이 있다.

#### \* 휘모리

말 그대로 휘몰아간다는 뜻으로 가장 빠른 장단이다. 農樂에서는 휘모리를 단모리, 또는 세산조시라 이른다. 2분박의 매우 빠른 4박자이다. 극적 상황이 매우 急迫하거나 분주하게 벌어지는 대목, 興奮된 상황을 나타내는 대목에 쓰인다. 例外的인 2분 박으로 매우 빠른 4박자로 친다. 휘모리로 有名한 대목으로는

- \* 춘향가 -춘향이 잡아내리는데 △沈淸歌 -심청이 물에 빠지는데
- \* 興甫歌 -금과 쌀이 나오는데, 상차리는 데 등이 있다.

### \*엇모리

엇모리는 2 박과 3 박이 혼합되어 매우 빠른 10 박자로 느껴지기도 한다. 비끼거나 어긋나다는 '엇'이라는 말의 意味처럼 엇모리의 리듬은 3분 박과 2분 박의 서로 다른 리듬꼴이 交代로 나타나 10 박을 이루는 長短이다. 異色的이고 神秘的인 人物의 舉動이나 緊迫하고 劇的인 場面に 주로 쓰인다. 다른 장단의 박이 일정한 것에 비해 좀 색다른 박자로 친다. 엇모리로 有名한 대목은

- \* 심청가 -중 내려오는데
- \* 적벽가 -관운장 나오는데, 자룡이 나오는데, 장비 나오는데
- \* 水宮歌 -범이 내려오는데   △ 흥보가 -중 내려오는데

## 9. 판소리 保護政策

國家·廣域市와 道차원의 판소리 保護政策으로 重要無形文化財와 無形文化財 指定 制度를 통해 保存, 育成, 傳承 되고 있다.

\* 重要 無形文化財 藝能保有者 : 한승호(赤壁歌) : 성장순(沈淸歌) : 성우향(春香歌) : 박송희(興甫歌) : 송순섭(赤壁歌) : 故 정광수(水宮歌)

\* 鼓手 : 重要 無形文化財 藝能保有者 : 김성래 : 정철호

\* 無形文化財 藝能保有者 : 光州廣域市의 경우 : 한애순(興甫歌) : 박화선(水宮歌) : 한해자(沈淸歌) : 이임례(沈淸歌) : 정춘실(春香歌) : 박정자(水宮歌) : 방성춘(春香歌)

\* 鼓手 : 無形文化財 藝能保有者 : 光州廣域市 : 감남중

## 10. 판소리의 未來

UNESCO는 판소리를 韓國의 歷史와 喜怒哀樂을 함께해 온 韓國 口碑傳承文化의 精髓로 그 獨創性과 優秀性을 世界的으로 認定하여 2003년 11월 7일 人類口碑 및 無形遺産 傑作으로 選定하였다.

## 11. 맺는말

醱酵食品인 술이나 된장 등이 익어가는 過程은 오랜 時間이 소요된다. 오랜 시간은 다름 아닌 熟成과 醱酵의 時間이다. 이러한 醱酵 食品 같은 것이 韓國의 傳統 音樂이라고 나는 생각한다. 오랜 期間을 햇빛과 바람을 쐬고 精誠으로 보살펴야 맞난 飲食으로 태어나는 것처럼 지난한 歲月을 견뎌내며 學習한 후에 獨功하고, 자신만의 그늘을 만든 다음 폭 곰삭아서 감칠 맛 나는 소리를 만들어 내야 알짜배기 名唱이며 名人이다. 이런 과정을 口傳心授로 이어온 그들을 누군들 쉽게 評價할 수 있겠는가? 우리가 이처럼 오랜 修鍊과 努力이 隨伴되는 名人과 名唱이 될 수는 없다고 하더라도, 판소리의 辭說과 長短을 익히고 자꾸 듣다보면 알게 되고, 確實히 알아야 鑑賞도 맛이 나며 評價도 할 수 있게 될 것이다. 판소리만 하더라도 먼저 辭說을 理解하고 長短을 짚을 줄 알아야 하고 千變萬化하는 소리의 裏面을 꿰뚫어야 비로소 귀名唱이 되는 것이다.

## 12. 參考 文獻

- 『朝鮮唱劇史』 정노식. 1946
- 『판소리소사』 박황. 신구문화사. 1976.
- 『판소리 다섯마당』 한국브리태니커회사. 1982
- 『내 북에 앵길 소리가 없어요』 김명환 구술. 김해숙외. 뿌리깊은나무. 1991

『韓國民族文化大百科事典』 정신문화연구원, 1991.  
 『韓國文化象徵事典 1,2』 한국문화상징사전편찬위원회, 동아출판사, 1992.  
 『天下名唱 임방울』 천이두. 현대문학. 1994  
 『년 소리 도둑년이어』 성장순. 언어문화. 1995  
 『광주시사』 4 권. 광주광역시사편찬위원회. 1997  
 『판소리 이야기』 최동현. 인동. 1999.  
 『남도문화』 광주. 전남향토사연구협의회. 날빛. 2000.  
 『全南郷土文化百科事典』 전라남도. 全南大 湖南文化研究所. 2002.  
 『韓國의 民俗藝術』 광주민속박물관. 2004

今日 公演 : 短歌 : 「사철가」 : 중머리 長短의 이 曲은 네 계절과 人生을 빗대어 悠悠自適한 삶을 노래하는 南道 特有的의 가락이 살아있는 代表的인 短歌이다.

歌辭 : 이 산 저 산 꽃이 피니 분명코 봄이로구나. / 봄은 찾아 왔건마는 世上事  
 쓸쓸 허구나. / 나도 어제 青春 일러니 오늘 白髮 한심허구나. / 내 青春도 날 버리고  
 속절없이 가버렸으니 / 왔다 갈줄 아는 봄을 반겨 헌들 쓸데 있나 / 봄아 왔다가  
 갈려거든 가거라 / 니가 가도 여름이 되면 綠陰芳草 勝花時라 예부터 일러 있고 /  
 여름이 가고 가을이 돌아오면 寒露霜楓 요란해도 제 節概를 굽히지 않는 黃菊丹楓도  
 어떠한고 / 가을이 가고 겨울이 돌아오면 落木寒天 찬바람에 白雪만 펠 ~펠 휘날리어  
 銀~世界가 되거든 / 月白雪白 天地白허니 모두 다 白髮의 벗이로구나 / 無情 歲月은  
 덧없이 흘러가고 이내 青春도 아차 한번 늙어지면 다시 青春은 어려워라 / 어화 세~상  
 벗님네들 / 이내 한말 들어보소 人生은 모두다 百年을 산다고 해도 / 病든 날과 잠든  
 날 걱정 근심 다 제하면 단 四十도 못산 人生 / 아차 한번 죽어지면 北邙山川의  
 흙이로구나 / 死~後에 滿盤珍羞는 不如 生前 一杯酒만?

\* 판소리 : 「春香歌」 가운데 ‘사랑가’ 중머리 ~ 자진사랑가

(아니리) 아니 여보 도련님 이같이 기쁜날 어찌 죽는단 말씀만 하시오, 그럼 情談을  
 할거나

(중중모리) 둥둥둥 내 사랑 어허 둥둥 내 사랑 / 저리 가거라 뒷 태를 보자 / 이만큼  
 오너라 앞 태를 보라 / 너와 나와 有情허니 어찌 아니 多情허리 / 우리 緣分은  
 千年이요 萬年 간들 변할 손가 어허 둥둥 내사랑 / 사랑이로구나 내 사랑이야 / 사랑  
 사랑 사랑 내 사랑이야 / 사랑이로구나 내 사랑이야 사랑이로구나 내 사랑이로구나 /  
 아 아 ~ 아마도 내 사랑이야 洞庭七百 月夜秋에 巫山같이 높은 사랑 유유낙일  
 원정간에 꽃과 같이 고운 사랑 / 으스스한 초생달이 방실방실 웃는 사랑 / 南窓 北窓의  
 露積같이 다물 다물 쌓인 사랑 / 사랑 사랑 긴긴 사랑 大川같이 긴긴 사랑 / 歲月아  
 네월아 가지를 마라 / 화류백상에 꽃이 지면 우리님 고운 얼굴 桃花色이 사라진다 /  
 달아 달아 밝은 달아 네 아무리 바빠도 中天에 멈춰 있어 / 내일 날 오지 말고 百年如日  
 이 밤 같이 이 모양 이대로 늙지 말게 하여다오 / 사랑이로구나 내 사랑이야 /  
 어화둥둥 내 사랑 ~

\* 伽倻琴竝唱 歌詞

(중모리) 사랑 사랑 내 사랑이야 어허 두응둥 니가 내 사랑이지야 / 일 보아도 내사랑  
저어리 보아도 내사랑 / 우리들이 사랑 타가 생사가 한이되어 / 한번 아차 죽어지면  
너의 혼은 꽃이 되고 / 너의 닢은 나비되어 이삼월 춘풍시에 / 네 꽃송이를 내가 안어  
두 날개를 짝 벌리고 너울 너울 춤추거든 네가 날인 줄을 알려무나.

### (3) 台湾 「唸歌」

#### [보충 설명]

『나타해를 시끄럽히는 고사』에 대해

야마구치대학원동아시아연구과 아베 야스키  
(번역) 야마구치복지문화대학 이 문 상

#### 1 머리말

『나타해를 시끄럽히는 고사』는 중국 및 대만에서 많은 사람들에게 알려져 있어 어린아이들도 잘 아는 이야기이다. 그러나, 원작인 『봉신연의(封神演義)』는 중국 동화 『나타해를 시끄럽힌다』와는 스토리가 다르다. 나타는 원작은 자신이 출생할 때에 지냈던 보물, 홍룡 「혼점룡」(紅綾「混点綾」)으로 구만강 물로 몸을 씻었을 때, 뜻밖에 그 보물은 이상한 위력으로 용궁을 뒤흔들었다. 순찰하던 야차(夜叉)가 그를 큰소리로 매도하니, 그는 보물의 금팔찌 「건곤권(乾坤圈)」으로 야차를 때려 죽여, 용왕 삼태자가 그를 매도했다. 그는 또 삼태자를 죽인 후 용의 힘줄을 빼 냈다. 이후의 설화문학 작품, 예를 들어, 청(淸)대의 『봉신방(封神榜)』, 대만의 가자책(歌仔冊) 「나타가 동해를 시끄럽히는 노래」는 모두 이러한 스토리로 진행 상연된다. 그러나, 중국의 동화는 새로운 스토리를 창조했다. 즉, 용왕을 일부러 비도 못 내리게 하고 제물을 요구하는 사악의 신으로 바꾸었다. 필자는 본고에서, 나타의 고사의 전개를 검토하여 나타의 고사의 기원과 의의에 대해 논하고자 한다.

#### 2 법을 지키는 신

나타는 산스크리트어의 Nalakuvara 또는 Nalakubala 의 중국어역이다. 당(唐)대 불교의 경전에 「나라구파(鳩婆)」, 「나타구벌라(伐羅)」, 「나타구발라」 등으로 한자로 번역되어 어느 때는 「나타」라고 약칭되어, 「哪吒」의 한자를 쓴 것은, 명(明)대의 통속소설에서부터이다. 그는 비사문천왕의 태자로 불교의 호법신이다. 그는 보물 「금강장」과 「금강봉」으로 악인을 때려 죽인다. 예를 들면 당대의 불공담(不空譚) 『북방 비사문천왕 수군호법의궤(北方毘沙門天王隨軍護法儀軌)』에서의 기술은 다음과 같다.

爾時那吒太子，手捧戟，以惡眼見四方，白佛言：……我護持佛法，欲攝縛惡人。或起不善之心，我晝夜守護國王大臣及百官僚，相與殺害打陵，如是之輩者，我等那吒以“金剛杖”刺其眼及其心；若為比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷起不善之心及殺害心者，亦以“金剛棒”打其頭。

### 3 골육을 자른다

송(宋)대 이후, 나타가 부모에게 자신의 육신을 보내고 나서, 본래의 몸으로 나타나 초인적인 힘을 발휘하는 전설이 생겼다. 예를 들면, 남송보계(普濟南宋) 『오동회원(五燈會元)』 권 2 「서천동토응화성현(西天東土應化聖賢)」에서는

那吒太子析肉還母，析骨還父，然後現本身，運大神力，為父母說法。

그러나, 이 나타 골육 전설은, 후세에 생겨난 고사이다. 명대 간행 『삼교원류수신대전(三教源流搜神大全)』 권 7 「나타 태자」 중에 나오는 해설에서는, 그가 부모에게 육신을 보낸 이유는, 부자지간에 모순이 생겨 혈연을 끊었기 때문이다. 그는 도교의 신으로, 이정 가(李靖家)의 제 3남으로 다시 태어나, 5일이 지나자, 동해에서 몸을 씻고, 용왕을 죽이고, 또 마녀 석기랑랑(石記娘娘)의 아들을 죽이고, 그의 부친 이 정에게 꾸지람을 듣고는, 살점을 발라 내어 아버지에게 보냈다. 석가는 그가 요괴들을 물리칠 수 있다고 생각하여 그를 부활시킨 후, 변함없이 요괴를 벌하는 신이 되게 했다.

那吒本是玉皇駕下大羅仙。身長六丈，首帶金輪，三頭九眼八臂，口吐青雲，足踏盤石，手持法律，大噉一聲，雲降雨從，乾坤爍動。因世界多魔王，玉帝命降凡，以故托胎於托塔天王李靖。母素知夫人生下長子軍吒，次木吒，帥三胎那吒。生五日，化身浴於東海，腳踏水晶殿，翻身上寶塔宮。龍王以踏殿故，怒而索戰，帥時七日，即能戰，殺九龍。老龍無奈何而哀帝，帥知之，截戰於天門之下，而龍死焉。不意時上帝壇，手搭如來弓箭，射死石記娘娘之子，而石記興兵。帥取父壇“降魔杵”，西戰而戮之。父以石記為諸魔之領袖，怒其殺之以惹諸魔之兵也。帥遂割肉刻骨還父，而抱真靈求全於世尊之側。世尊亦以其能降魔故，遂折荷菱為骨，藕為肉，絲為筋，葉為衣而生之，授以法輪密旨，親受木長子三字，遂能大能小，透河入海，移星轉斗。嚇一聲，天頽地塌；呵一氣，金光罩世；錡一聲，龍順虎從；槍一撥，乾旋坤轉；繡球丟起，山崩海裂。

또, 송대 소철(蘇轍) 「나타」 시 한수(『연성집』삼집) 권 1 에는, 나타가 어리석은 광인이며, 부처나 부친 앞에서도 머리를 숙이지 않았다고 기술되어 있다.

北方天王有狂子，只知拜佛不拜父。佛知其愚難教語，寶塔令父左手舉。兒來見佛頭輒俯，且與拜父略相似。

소설 「서유기」 제 83 회에서는 이 고사를 발전시켜, 부친에게 머리를 숙이지 않은 원인에 대해, 자신의 육신을 본래의 부친에게 보냈기 때문에, 부자지간의 혈연 관계가 끊어져서라고 했다. 그는 이 천왕에게 복수하고 석가는 이 천왕에게 보탑(寶塔)을 보내, 그들을 화해시켰다고 되어 있다.

後來要殺天王，報那剔骨之雠，天王無奈，告求我佛如來，如來以和為尚，賜他一座玲瓏剔透舍利子如意黃金寶塔。那塔上層層有佛，艷艷光明，喚哪吒以佛為父，解釋了冤雠，所以稱為托塔李天王也。

#### 4. 도교의 신

소설 『봉신연기(封神演技)』 제 12 회에, 나타나 이상출생을 한다는 이상한 고사가 생겼다. 그가 태어났을 때, 이 정의 부인은 임신한 지 3년반이 지나도 출산을 하지 않았으며, 도사는 부인이 기린의 아이를 낳는 꿈을 꾸었다고 한다. 그는 한 개의 육구(肉球)에서 튀어나와, 손에 금팔찌 「건곤권(乾坤圈)」을 차고 배에는 「혼천룡(混天綾)」을 감은 모습이었다.

元配殷氏，生有二子；長曰金吒，次曰木吒。殷夫人後又懷孕在身，已及三年零六個月，尚不生產。……當晚夜至三更，夫人睡；得正濃，夢見一道人，……道人曰，“夫人快接麟兒”，……只見兩個侍兒慌忙前來，“啟老爺，夫人生下一個妖精來了。”……只見房裡一團紅氣，滿屋異香，有一肉毬，滴溜溜轉如輪。李靖大驚，望肉毬上一劍砍去。劃然有聲，分開肉毬，跳出一個小孩兒來。滿地紅光，面如傅粉，右手套一金鐲，肚腹上圍著一塊紅綾，金光射目。這位神聖下世，出在陳塘關，乃姜子牙先行官是也。靈珠子化身，金鐲是“乾坤圈”，紅綾名曰“混天綾”。此物乃是乾元山鎮金光洞之寶。

이 소설은 도교의 색채가 매우 강해 원래부터 고사에 출현한 석가는 이미 보이지 않고, 석가 대신 나타난 것은 도교의 태을신인(太乙真人), 결국 이정과 나타의 부자지간의 모순을 화해시킨 것은 태을진인이 부탁해서 온 연등도인(燃燈道人)이다.

道人喚李靖曰，“你且跪下。我秘授你這一座金塔。如哪吒不服，你便將此塔祭起，燒他。哪吒在傍，只是暗暗叫苦。道人曰，“哪吒，你父子從此和睦。久後俱係一殿之臣，輔佐明君，成其正果，再不言其前事。哪吒，你回去罷。”哪吒見是如此，只得回乾元

山去了。……道人曰，貧道乃是靈鷲山元覺洞燃燈道人是也。……道人原是太乙真人請到此間，磨哪吒之性以認父之情。後來父子四人，肉身成聖。托塔天王乃李靖也。

작품에서는 도교의 보물이 굉장하다고 쓰여져 있다. 나타는 도교의 보물 「혼천륜」을 써서 몸을 씻고, 동해 용왕의 수정궁을 뒤흔들어, 「건곤권」으로 순찰하던 야차를 죽인다.

哪吒曰，“不妨。”脫了衣裳，坐在石上，把七尺“混天綾”放在水裡，蘸水洗澡。不知這河是九灣河，乃東海口上。哪吒將此寶放在水中，把水俱映紅了。擺一擺，江河晃動；搖一搖，乾坤動撼。那哪吒洗澡，不覺那水晶宮已晃動的亂響。……夜叉來到九灣河一望，……大叫曰，“那孩子將甚麼作怪東西，把河水映紅，宮殿搖動。”哪吒回頭一看，見水底一物，面如藍靛，髮似硃砂，手持大斧。哪吒曰，“你那畜生，是個甚東西，也說話。”夜叉大怒，“吾奉主公點差巡海夜叉，怎罵我是畜生。”分水一躍，跳上岸來，望哪吒頂上一斧劈來。哪吒正赤身站立，見夜叉來得勇猛，將身躲過，把右手套的“乾坤圈”，望空中一舉。此寶原系崑崙山玉虛宮所賜太乙真人鎮金光洞之物，夜叉那裡經得起。那寶打將下來，正落在夜叉頭上，只打的腦漿迸流，即死於岸上。

그가 야차를 죽일 수 있었던 것은 보물의 신통력을 쓸 수 있었기 때문이다. 이 천왕은 문제를 일으키는 것을 두려워하여, 그의 스승인 태을진인으로 하여금 그를 지키게 하고, 반대로 용왕이 천명을 모르고 사물의 이치도 모른다고 비판했다.

真人自思曰，“雖然哪吒無知，誤傷敖丙，這是天數。今敖光雖是龍中之王，只是布雨興雲，然上天垂象，豈得推為不知。以此一小事干瀆天庭，真是不諳事體。”忙叫，“哪吒過來，你把衣裳解開。”真人以手指在哪吒前胸，畫了一道符錄，吩咐哪吒，“你到寶德門，如此如此。事完後，你回到陳塘關，與你父母說。若有事，還有師父，決不干礙父母。你去罷。”

## 5 나타가 바다를 시끄럽힌다

「나타가 바다를 시끄럽힌다」의 고사에 대해, 현재 가장 오래 된 것은 상술한 명(明)대의 간행 『삼교원류수신대전』 권 7 「나타태자」이다. 또 원·명(元·明)대의 무명 작가의 「맹렬한 나타의 세 변화」의 제 4 절에 「만일 나타의 신과 같은 위력이 크고, 사기가 충천하여, 화냈을 시에는 바다가 끓고 강물이 뒤집히며, 감정이 상했을 시에는 하늘이 어두워지고 땅이 침침해진다.」를 참고로 할 수 있다. 이는 나타에게는 신과 같은 힘이 있다는 것을 나타내고 있다.

그 후 독립적으로 이 고사를 노래하며 사설하는 작품이 나타났다. 그것이 대만가자책

(台湾歌仔册)의 『나타가 동해를 시끄럽힌다』, 『리나 질추용근가(叱抽龍筋歌)』이다. 나라의 인간문화재급인 배우 양수경여사의 설창본 『나타가 동해를 시끄럽힌다』 (2002, 홍서진 편주)는 「나타가 동해를 시끄럽히는 노래」의 책을 기초로 편집한 것이다. 3권의 책의 첫 부분은 비슷하며, 다음과 같다.

黃塗版《哪吒鬧東海歌》	竹林版《李哪吒抽龍筋歌》	楊秀卿《哪吒鬧東海》
李靖帶在陳塘關 有學仙法粗未完 杜惠叫伊去下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法小完全 杜惠叫伊去着下凡 去加紂王伊霸關	李靖帶在陳塘關 有學仙法初未完 度厄叫伊去下凡 去共紂王伊把關

가자책 「나타가 동해를 시끄럽히는 노래」의 하나의 특징은, 용왕의 세태자가 출진병(出陣兵)을 세는 부분에서, 많은 종류의 물고기가 등장한다. 다음과 같다.

《哪吒鬧東海歌》	《李哪吒抽龍筋歌》	《哪吒鬧東海歌》
太子隨時去點兵 龜精好膽做頭前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時去點兵 龜精好膽做陣前 沙魚相打展伊猛 蛤仔靠殼伊二平	太子隨時著點兵 龜精好漢做頭前 鯊魚相扑展伊猛 蚌子靠伊殼兩片

그 밖에 소권, 용상어, 성자, 해용, 뱀어, 왕새우, 심자, 정만, 수침, 날치, 해제, 해가주, 해교, 석강, 가다랭이, 암관, 해아, 굴, 갯장어, 문어, 탈서, 우자, 대사, 방자, 해삼, 적종, 동경, 각자, 대목공 등, 매우 많은 물고기가 등장한다. 마치 한편의 「어류부」이다. 대만은 해양 국가이기 때문에, 이러한 어류부가 나타났다고 말할 수 있다.

아동들의 읽을 거리에도 『나타가 바다를 시끄럽힌다』의 고사가 있다. 아동의 교육을 고려하여, 그 중의 일부분을 개편했다. 대만의 『나타가 동해를 시끄럽힌다』 (2006, 풍차 도서 출판사)는, 이 천왕이 나타묘(廟)를 부숴 버렸기 때문에, 나타가 이 천왕과 싸우는 부분이 삭제되었다.

중국의 동화 『나타가 바다를 시끄럽게한다』 (2007, 외국어교육과 연구출판사) 등은, 모두 동해 용왕을 재앙의 신으로 바꾸어, 서민에게 제물로서 사내아이, 여자아이를 내라고 요구하여, 나타가 해변에서 몸을 씻고, 용궁을 뒤흔들고, 용왕의 삼태자와 싸워, 그를 죽이는 내용으로 개편했다. 이 동화가 원작 『封神演技(봉신연기)』의 스토리를 개

편한 원인은, 아동들이 용감하게 사악에 대항하는 사상을 키우기 위해서이다. 그러나, 이 개편은 나타가 호법신이라는 점에 근거하여, 모든 부정에 대항한다고 하는 전통적 관념에서 만들어졌다고 본다.

원(元)대의 잡극 『二郎神醉射鎖魔鏡(이랑신취사쇄마경)』에서, 사원주(邪院主)는 이랑신과 나타에게 명을 내려, 우마왕(牛魔王)과 백목귀(百目鬼)를 잡게 한다. 명(明)대의 잡극 『맹렬 나타 3 변화』에서 석가가 나타에게 명령하여, 마산오귀왕(焰魔山五鬼王)과 야차네마녀(夜叉四魔女)를 잡게 한다. 경극 『나타가 바다를 시끄럽힌다』(경극극목사전 20 페이지)에서 용자(龍子)가 항상 바람과 파도를 일으켜서, 여행자를 다치게 하니, 이에 격분한 나타가 즉시 바다로 들어가 용자를 죽이고 해를 막는다.

## 6 맺는 말

나타는 당(唐)대의 불교 경전의 비사문천왕의 태자이며, 불교호법신이다. 그는 보물 「금강지팡이」와 「금강봉」을 써서 악인을 벌한다. 송(宋)대에 육신을 양친에게 보내고, 불교의 신이 되어, 양친을 위해서 설법한다는 전설이 생겼다. 또 나타가 부친에게 머리를 숙이지 않자, 석가는 부친에게 보탑을 건네주어, 나타로 하여금 부처님을 참배하게 하고 부친이 되게 하는 전설이 생겨났다. 명(明)대,

『삼교원류수신대전(三教源流搜神大全)』과 소설 『서유기』는 이러한 전설을 비약적으로 발전시켜, 나타가 동해를 시끄럽힌다는 전설이 생겨났다.

『삼교원류수신대전』에서의 내용은 다음과 같다. 옥황상제는 마왕을 처벌하기 위해, 나타에게 천왕 이정(李靖)가의 셋째 아들로 다시 태어나도록 명을 내렸다. 나타는 태어난지 5일만에 동해에서 몸을 씻고, 용왕의 수정전을 부수고, 용왕을 죽인다. 석가의 활로 마녀 석기(石記)의 아이를 죽였는데, 이 천왕의 「항마저」(降魔杵)로 석기를 죽였다고 부친에게 질책을 받자, 그에게 자신의 육신을 보낸다. 석가는 그가 괴물을 물리칠 수 있다고 생각하여, 연꽃으로 그의 골육, 힘줄을 만들어, 그를 부활케 한다. 나타는 생명을 얻어, 신과 같은 힘을 써서 요괴를 항복하게 한다. 소설 『서유기』에서는 다음과 같다. 그 후 나타는 그에게 자살을 강요한 부친에게 복수하려고 하는 것을 보고, 석가는 이 천왕에게 보탑을 보내 나타에게 석가를 아버지로 섬겨, 원한을 풀게 했다.

소설 『封神演義(봉신연의)』에서는, 나타의 이상출생을 묘사하여 그가 태어날 때, 모친은 3년간 임신하며, 도사가 기린의 아이를 낳는 꿈을 꾸었다. 그는 손에 금팔찌 「건곤권」을 차고, 배에는 홍룡 「혼천룡」을 감고, 한 개의 육구(肉球)속에서 나왔다. 이 소설은 도교의 색채가 강하고, 나타가 동해를 시끄럽히는 원인이 보물 「건곤권」과 「혼천룡」에 있고, 석가를 대신해서 태을도인이 나타났다. 그 후의 설창(說唱)문예는 모두 소설 「봉신연의」의 내용을 상연해 왔다. 대만은 해양 국가로, 가자책 『나타가 동

해를 시끄럽히는 노래』는 지방의 특징을 띠고 있고, 용왕의 세 태자가 군사들을 세고 있는 모습을 상세히 그려, 마치 한 편의 「어류부」 와도 같다. 아동의 입을 거리에서는 나타를 영웅적인 인물로 간주하고, 아동 교육을 고려하여, 나타와 이 천왕이 모순을 발생하게 한 부분을 삭제하거나, 용왕이 제물을 요구하는 악인으로 개편하거나 했다. 그러나 나타는 원래 재앙을 쫓아내는 신으로서 원(元)대의 잡극, 경극은 모두 같은 고사를 연기한다. 따라서, 후자의 개편은 어느 정도 도리가 있다. 중국에서 발전한 나타의 고사가 일본에 전해지지 않은 것은, 어떠한 원인에서인가에 대해서는 앞으로의 연구 과제이다.

## 6. 參考資料

### 〔解説〕

#### 汉川善书《打碗记》的创作—善书的应用文形体分析—

山口大学大学院东亚研究科 林 宇萍

一

善书是以劝善为目的的一类宣讲，它起源于宋代中期。代表性的作品是《太上感应篇》。到了清代、统治者以“宣讲圣谕”的形式启发民众的道德和法律观念。清代末期，朝廷编辑发行《宣讲集要》以后，《宣讲拾遗》等多种书籍，陆续編集发行于全国各地的善堂（慈善团体）。到了民国初年宣讲善书創出了旋律、带上了娱乐性，以曲艺的形式主要流传和盛行于湖北省汉川市地域，命名为“汉川善书”，享誉民间。现在这种宝贵的传统民间曲艺逐渐消失，只有少数艺人继续演出和创作。

汉川善书是由“宣”和“讲”两种形式组成的。“讲”就是像小说似的叙述案证，“宣”就是通过像白话似的韵文（对词）来表达人物的感情。这形式虽然有文艺性质，跟一般的讲演不类似，但它的文艺形式是为了吸引听众而才有的，依然有跟讲演的性质相似的地方。

从场所划分，讲演有会场讲演。宣讲善书可以说是会场宣讲，宣讲的会场原来是公所或祠庙。民国以来有了营业性以后，会场移转了书馆。现在汉川市马口镇电影馆就是它的会场。但它的启蒙作用还活着。

从内容划分，讲演有社会活动讲演。宣讲也是社会启蒙活动。宣讲艺人现在为了生活表演，但原来不是娱乐活动，是纯粹的社会活动。从表达方式划分，讲演有记叙性、议论性、抒情性的讲演。宣讲善书的表达方式有说有唱，它都附带着演讲的记叙性、议论性和抒情性。

针对性、鼓动性和有声性,是演讲的特点。宣讲也讲得多是听众最关心、最感兴趣、最想了解的内容。表达方式也因听众的文化水平而更易,十分注意效果,感动听众,说服听众,以情感人,激发共鸣。讲得也悦耳动听,通俗易懂,明白如话,幽默风趣。

## 二

汉川善书《打碗记》是汉川市马口镇民间艺人袁大昌(湖北汉阳人。1928~)的作品。其内容、文体、唱腔都受到好评,1987年“第十届武汉之夏”的民间文艺活动中获得优秀奖。《打碗记》是善书代表作之一,其原稿和录像CD,如今在汉川市文化馆还收藏着。(《打碗记》的内容概要如下注记资料)

汉川善书《打碗记》是为了主张青少年应该孝敬老人而创作的作品。按姜彬主编的《中国民间文学大辞典》(1992年)说《宝碗》等《孝敬老人的故事》普遍在全国。据《中国民间故事集成》记录,福建省建阳县有《传家宝碗》(福建卷,1998年),浙江省绍兴市有《一只传家宝碗》(浙江卷,1997年),陕西省高陵县有《葫芦碗》(陕西卷,1996年),江苏省东海县有《葫芦瓢》(江苏卷,1998年)等的《孝敬老人的故事》。

这些民间故事的内容大体相同,把“碗”作为中心题材,讲着为抚养子女而受尽艰苦的老母,双眼失去了光明,还遭受儿女们的虐待,不愿敬仰老母的不孝儿子儿媳们,经孙媳妇的劝说而悔改,决心瞻仰老人的故事。

但善书《打碗记》好像不是袁大昌直接取材于民间故事。袁氏的作品一般取材于小说戏曲。我推想《打碗记》也是取材于小说戏曲创作的。现在淮剧剧目里有跟善书同名的《打碗记》。

淮剧《打碗记》是由姜邦彦(江苏盐城人。1936~)、乐民(江苏盐城人。1933~)两个人合作,登载《江苏戏剧》1980年第5期的。它公开发表,得到1980~1981年全国优秀剧本奖以后,成为有名的作品。媒体也登载了虐待老父母的媳妇看了这作品以后,悔改心肠孝敬父母的报导。

前几年我们播出了一出戏曲《打碗记》,该戏是说婆媳矛盾的故事,媳妇如何不孝敬公婆。经教育,媳妇转变了,孝敬婆婆了。这出戏播出的第二天,我们接到了一个电话,电话中说他们一家人流着眼泪看完了这出戏,戏中的每一个人物他们家里人都能对上号,看到戏中的“恶”媳妇如何不孝敬公婆,我们就联想到家中“坏”媳妇那凶狠的面孔,使他们家里人胆战心惊、痛恨欲绝。可他们万万没有想到,看完播出以后,家里的“坏”媳妇“扑通”一声跪在了公婆面前,泣不成声地说:“爹,娘,你们二老放心吧,从今以后,我要像戏中的媳妇一样痛改前非,孝敬你们二老……”之后,我们又接山东、山西等地观众的来电、来信,要求重播这出戏。可见,戏曲与观众,观众与电视的关系是何等密切。(河南报业网络中心,2001年6月5日,陈金良《戏曲·戏迷·戏曲人》)

它影响到全国各地,而移植到河南豫剧、山西眉户等地方剧。善书艺人袁大昌究竟采用了什么脚本,他自己没说过,而且现在我没看到淮剧以外的脚本,所以不太清楚。但我们知道他的创作晚于淮剧的创作,能断定袁氏借用这作品创作善书了。

2004年9月2日,笔者在汉川市政协协商委员会主办的讨论会上观看了袁大昌和他的弟子许国平等民间艺人小组的现场演出。本论文通过跟淮剧原作比一比,试从应用文的角度来分析善书脚本的写作特点,分析其朴素的句型、语言特点及其感人的故事情节。



### 三

原来民间故事《宝碗》里没有人物的名字,淮剧《打碗记》给人物起个名字。老母叫陈奶奶,她的长子叫陈大年,其媳妇叫孙如意,次子叫陈小寒,孙如意的母亲叫孙奶奶,陈大年的儿子叫陈进,其媳妇叫白玲。其故事情节如下:

孙如意听了天气预报知道下雪,马上让丈夫陈大年送老母到次子陈小寒家轮番奉养。她临走,陈大年要她喝鸡汤,但如意不许让她喝,而且把汤给猫喝了。陈大年怕老婆不敢说。可怜的瞎老母中途要自杀,偶然孙媳妇白玲救她的命,知道她是自己的老祖母,说明自己是孙媳妇,带回丈夫陈进家。孙奶奶斥责孙如意,白玲讽刺如意,让她改邪归正。

在淮剧《打碗记》,孙媳妇白玲用巧计假意袒护恶婆婆,在观众的面前暴露出她的不尊敬老人的丑恶表态。陈奶奶数说丈夫去世后独养孩子的苦境,最后白玲看了孙奶奶打破了老祖母的粗饭碗,说,“今天你老把这传家之宝打坏了,将来我拿什么去孝敬我的婆婆呢!”孙如意听了媳妇的这一句话,顿时醒悟,把鸡汤盛在新的饭碗里供奉老人而道歉。

善书《打碗记》的情节基本上跟淮剧一致,但有些地方跟淮剧不同。第一,淮剧没有说明故事发生的地方,但善书把它写得明确。老母周元芝和她的儿子住的地方是湖北。长子大年住在沙市便河街桥东 61 号,次子小寒住在桥西 380 号。下了这工夫以后,故事显然更亲切湖北的听众了。第二,淮剧和善书是北方方言地区的文艺,但北方方言里面更有区别;淮剧用江淮官话,善书用西南官话。善书《打碗记》第 1 场《如意对大年》宣的对词里“你不是不知道我的过性”的“过性”是个性的意思。“过”和“个”的发音在武汉都是 ko<sup>55</sup>。又,“白玲突然想起了瞎老婆,便说,家家…”的“家家”是外祖母的意思。第 4 场《周元芝对亲家说苦》对词里“天明后,抱牵一个,又去告化沿门”的“告化”是叫花的意思。因为地方的听众不使用方言难懂内容,才有了用这些方言的表现。

淮剧是戏曲,故事情节是由作品的布局决定的。而善书是曲艺,有“宣”有“讲”,故事情节由“讲”叙述。作品开头的“讲”是很有趣的“说碗”,十分吸引听众的关心。它说;

此书名叫《打碗记》。各位,今天所讲之碗,不是景德镇的青花碗,醴陵的红花碗;也不是金边贴花碗,银边细磁碗;更不是金碗、银碗、铜碗、铁碗、锡碗、铝碗、搪磁碗、而是那湖南的粗饭碗。…这个碗既不是文物,又不是古董,却有一段不平常的故事。

善书,像说书一样用“讲”的形式继续说明故事情节,而中间出现的主要人物宣念“对词”,表示他的意志。第1场恶媳妇孙如意的宣词说;

今日里、看样子、还要抓紧,我和你、还商量、一个事情。你快把、那瞎子、往小寒家引,转头来、我和你、去接白玲。我叫你、送走瞎子、你为何不肯,试问你、晓不晓得、二月平。…

她鄙视自己的婆婆叫“那瞎子”,叱咤丈夫让他赶出失明的老母。宣的文体是韵文,但它不是格律严格的传统诗,使用平易好懂的词汇,像日常会话一样说下去。这样,善书通过说话体的韵文,描写出恶媳妇的残酷刻薄的性格。

善书《打碗记》由五个演员演出,他们分担脚色。许国平(男,)“讲”故事情节。因为演员的人数不多,他又宣陈大年,孙如意的母亲李育英,老母周元芝的词。袁大昌宣老母周元芝的词。王爱知宣孙如意和李育英的词。何早娥宣白玲的词。

宣的场次一共有4次。第1次是恶媳妇摧丈夫赶出失明的婆婆的宣词、和丈夫教训恶媳妇而终于说服不了恶媳妇长叹的宣词。第2次是老母被孙媳妇抢救后,向亲家李育英说明破饭碗的来历的宣词。第3次是恶媳妇的母亲李育英骂恶媳妇的宣词和恶媳妇的媳妇劝谕婆婆的宣词。第4次是老母向大家告诉以前照顾儿子和儿媳,而他们辜负自己的恩情的宣词。特别这第4次的老母的宣词比较长,让大家感动。

老亲家、若要把、我的苦问,提取了、当年的苦、老泪纵横。住的是、芦席棚、钻出钻进,无职业、无处下力、难以谋生。每天是、吃了上餐、还要愁下顿,靠他爹、挑肩卖力、养活三口人。…

这老母悲哀的宣词有感动听众的力量。讲故事的艺人对这一场宣词的作用说明如下:

瞎子婆婆说到这里,满屋人都痛哭起来。大年、小寒、如意、艳艳(二媳妇),都跪在地上悔过。人心都是肉做的,想起婆婆原先很多好处。

从这篇文章看来,我们知道善书里的宣词有劝善的功能。在第1场听众听了恶媳妇的宣词后,肯定感到可耻;在第4场听众听了老母的悲歌后,肯定感到绝对不该伤害老父母。

在淮剧《打碗记》,孙媳妇白玲的作用比较大。她雄辩,口若悬河。特别她最后说的一句话对婆婆来作了很大的打击了。她是民间的“巧媳妇”。善书《打碗记》里的白玲的宣词也有这句话。她说,

莫弄得、到头来、自食其果,假若我、照样子、妈又如何。这个碗、现在还、不能打破,留到我、到日后、好供婆婆。

但善书不把这句话在故事的结尾。就是说,善书不太强调白玲的机智,它发挥宣词的劝善功能。它没有明确的结语,故事讲到如意自主打破饭碗结束。它讲:

如意拿起那个瞎婆婆的专用碗,从窗子里使劲丢到渣滓堆中去了。只听到嘣的一声,这个伴了瞎婆大半生的湖南粗瓷碗,终于打破了。

结尾,它又添有趣的一句如下。

各位,欲问后事如何?下次请听两妯娌争着赡养瞎婆婆。

#### 四

以上,我从应用文的角度来分析善书的文体。善书原来没有文艺性格,开始只有宣读皇帝的圣谕或解说圣谕。但只宣读圣谕不吸引民众,不能得到教化效果。所以下工夫向民众讲故事,答应他们的要求,才创造出了现在的有讲有宣的文艺性的文体。它不是完全属于娱乐。它的目的是通过娱乐性的文体不知不觉地教化听众。所以它可以说是一种抒情性演讲。

#### 【参考文献】

- 1) 林宇萍·阿部泰記「湖北省における漢川善書の活動現状の調査報告～漢川善書の中国民間文化遺産として保護の提唱～」、『アジアの歴史と文化』山口、2005年
- 2) 『打碗記・喜鵲鬧梅・蔡九賠鴨』中国戯曲現代戯会編、中国戯曲出版社、1982年
- 3) 阿部泰記「宣講における歌唱表現一二重の「案証」効果」、『アジアの歴史と文化』山口、2004年。阿部泰記「宣講の伝統とその変容」、『アジアの歴史と文化』山口、2003年。阿部泰記「『躋春台』—「宣講」スタイルの公案小説集」、『笠征教授華甲記念論文集』台北、台湾学生書局、2001年。
- 4) 酒井忠夫『増補・中国善書の研究』東京、東京国書刊行会、1999年2月
- 5) 『中国曲芸音楽集成・湖北卷』(中国)、新華出版社、1992年
- 6) 『中国曲芸志・湖北卷』(中国)文化芸術出版社、1993年

- 7) 陳霞『道教勸善書研究』(中國)巴蜀出版社、1999年
- 8) 陳兆南『宣講及其唱本研究』(台灣)中國文化大學博士論文、1992年
- 9) 游子安『勸化金箴·清代善書研究』(中國)天津人民出版社、1999年
- 10) 曹方林『孝道研究』(中國)巴蜀書社、2000年9月
- 11) 李惠芳『中國民間文學』(中國)武漢大學出版社、1999年8月
- 12) 駱承烈『中國古代孝道』(中國)山東大學出版社、2003年11月
- 13) 劉守華『比較故事學論考』(中國)、黑龍江人民出版社、2003年5月
- 14) 李孝悌『清末的下層社會啓蒙運動 1901-1911』(台灣)中央研究院近代史研究所專刊 67、1992年5月。

【添付資料】：《打碗記》的內容概要如下：

七十二歲的失明老太婆周元芝被稱做“瞎婆”，依靠住在沙市便河街橋東的長子陳大年（其妻孫如意）和住在橋西的次子陳小寒（其妻李艷艷）的供養來生活。“瞎婆”在大年家吃一個月，在小寒家吃一個月兩家輪班。大年和小寒都有“妻管嚴”，日常生活全部由自己的妻子來當家。妯娌孫如意和李艷艷都不孝順，而且虐待“瞎婆”。給“瞎婆”一個專用的劣質大粗飯碗，讓她吃剩菜剩飯，穿破衣濫衫。

那年2月28日，大年的兒子陳進要去車站接新婚妻子白玲、如意看“瞎婆”碍眼，早晨就要把“瞎婆”趕出門。外面狂風大雪，“瞎婆”不得不冒風雪過橋到橋西次子小寒的家，艷艷看還不到1點鐘，說在橋東的長子家還有一頓飯，不讓“瞎婆”進門。“瞎婆”想自己的年紀大了，眼睛也瞎了，孩子們不把自己當人，沒有了生活下去的樂趣。

於是，到了橋頭也不想過去，想投河自盡。幸亏遇上陳進的妻子白玲來搭救才保了性命，把“瞎婆”護送到橋東大年的家，“瞎婆”把苦衷說給如意的母親李育英。白玲和李育英跟大年、如意、小寒、艷艷講了孝敬老人的道理。大年夫婦和小寒夫婦听后非常後悔，於是把“瞎婆”的專用粗飯碗給打破，決心以後對“瞎婆”行孝，使故事有了圓滿的結局。

## 〔補充說明〕

### 《六諭衍義》和“漢川善書”

阿部 泰記

#### 一 序言

宋呂大鈞《呂氏鄉約》(1076)以來，一直到清代，中國官府在自治機構“鄉約”教化了百姓，特別是明清兩代用了“宣講聖諭”方式。“聖諭”就是順治《聖諭六訓》和康熙《聖諭十六條》，順治《聖諭六訓》襲用了明太祖《六諭》(1397)，後來出現了它們的注釋本。清范

鉉《六諭衍義》(1688)，就是《六諭》的注釋本，江戶時代通過琉球傳到日本，將軍德川吉宗(1684~1751)，享保6年(1721)，命儒者荻生徂徠(1666~1728)附加訓點把它出版，享保7年(1722)，又命室鳩巢(1658~1734)把它翻譯出版。後者叫《六諭衍義大意》，用在兒童教育，普及全國。在中國，這《六諭衍義》的用詩歌、故事宣講的方式影響到後世，詩歌和故事結合在一起，形成了新的“聖諭宣講”文藝。在日本因為不適合國情，刪掉了其中“律例”和“古人事跡”部分，留下了“歌詩”部分。但不像中國那樣，沒有發展到民間文藝了。我這篇文章裡比較中日傳承的“宣講聖諭”。

## 二 《六諭衍義》

“宣講聖諭”原來是清朝政府的教化百姓的方策，它是通過“鄉約”機構，宣講順治《聖諭六訓》和康熙《聖諭十六條》的內容。

解釋聖諭的書也出版了很多。例如魏象樞(1617~1687)《六諭集解》(1678)，《上諭合律鄉約全書》附錄〈鄉約規條〉說，先宣讀聖諭，後講說聖諭。

一、遇約期、已刻約衆升堂、俱端肅立。班候齊集、贊者唱「排班」。班齊、復唱「宣聖諭十六條。復宣孝順父母六句」畢。鞠躬。拜。興。……設坐。各置坐具各就坐。設講案。具案於中鳴講鼓。擊鼓五声初進講。講者出班就講位皆興、揖、平身。講孝順父母、尊敬長上二條。演畢揖。平身。……講者退、就班進茶。具進茶。畢皆興。揖。平身。禮。畢。在約諸人、仍以次揖諸尊長。倘各約有爭鬪犯約者、即時具白解和。

講說聖諭後，教學《大清律》，又〈歌詩〉(歌唱詩歌)，〈歌詩〉附加音律〈作樂〉。例如《六諭》第一條〈孝順父母〉，如下：

聖諭首言〈孝順父母〉。父母的劬勞最深、恩愛最大。兒子与父母、原是一體。十月懷胎、三年乳哺。受了多少的磨難、費了無限的辛苦。……試聽《大清律》云、“凡子孫毆祖父母父母、妻妾毆夫之祖父母父母者、斬。殺者、凌遲處死。罵者、絞。奉養有欠者、杖一百。人子思想到此、可不孝順。……”(歌詩)“我勸吾民孝父母、父母之恩爾知否。生我育我苦萬千、朝夕顧復不離手。……誰人不受劬勞恩、我勸吾民孝父母。”(作樂)“我<sup>上</sup>勸<sup>吾</sup>民<sup>孝</sup>父<sup>母</sup>、父<sup>母</sup>之<sup>恩</sup>爾<sup>知</sup>否<sup>尺</sup>。生<sup>我</sup>育<sup>我</sup>苦<sup>萬</sup>千<sup>尺</sup>、朝<sup>夕</sup>顧<sup>復</sup>不<sup>離</sup>手<sup>尺</sup>。……誰<sup>人</sup>不<sup>受</sup>劬<sup>勞</sup>恩<sup>尺</sup>、我<sup>勸</sup>吾<sup>民</sup>孝<sup>父</sup>母<sup>尺</sup>。”

又有蠡城(河南)范鉉編的《六諭衍義》，康熙23年(1685)傳到福建，康熙47年(1708)由程順則(雪堂)復刻。

《六諭衍義》跟《六諭集解》一樣，解說《六諭》後，為了百姓避免犯罪，記載有關律例。另外說，如果萬一逃脫了“王法”，絕對不能逃脫“天報”，然後舉個善惡“古人”黃香、王祥、陳興的事蹟，證明善有善報，惡有惡報。

聖諭第一條曰，〈孝順父母〉。怎麼是〈孝順父母〉。人在世間，無論貴賤賢愚、那一箇不是父母生成的。……試想父母十月懷胎三年乳哺，受了多少艱難，擔了多少驚怕。……不孝順父母的律例多端，不能盡述。今擇數條請祈細看。“一，子孫違反祖父母父母教令及奉養有缺者，杖一百。……」以上律例這等森嚴，若有不孝順的，還怕不怕，省不省。假使逃得這王法，也決逃不得天報。我且講幾箇古人聽着。古時有箇黃香，九歲失母，思慕哀切，獨事其父。……後官至尚書。又有箇王祥、是洛陽人。父名王融、娶薛氏生王祥、後薛氏死、再娶朱氏。……後母因己子長成，妬忌前子，嘗以毒藥置酒中令祥吃。……其母感悔，一家孝友。後祥官至太保，九代公卿。……這俱是能孝順的，各有善報。有箇陳興，是順義人。……生一子，極憐愛之。母老病，終日要母抱孫。一日，抱孫誤墜地傷額。陳興以母故跌其孫，大怒辱罵。……一旦妻死子絕家敗。忽發狂，自嚼十指，呼號痛楚而死，屍臭莫收。

末尾，跟《六諭集解》一樣，以〈歌詩〉結束。

我勸世人孝父母、父母之恩爾知否。懷胎十月苦難言、乳哺三年未歇手。  
每逢疾病更關心、教誨成人求配偶。豈徒生我愛劬勞、終身為我忙奔走。  
子欲養時親不在、欲報罔極空回首。莫教風木淚沾襟、我勸世人孝父母。

### 三 《六諭衍義》在日本

程順則(雪堂)復刻本《六諭衍義》，享保4年(1719)，由島津吉貴侯獻給將軍吉宗，享保6年(1721)，將軍命儒者荻生徂徠(1666~1728)附加訓點把它出版。這官刻本卷頭有荻生徂徠的序文，認為這書用了百姓能聽懂的语言來表現帝王的語言。

其書蓋放古諸誥之遺意，以俚言之。不假丹雘，無事脩辭，務卑之而勿甚高論，施諸農畷、紅女、屠之徒。

享保7年(1722)，將軍又命室鳩巢(1658~1734)把它翻譯出版，叫《六諭衍義大意》，用在兒童教育。其版本很多，60種以上，普及全國；文政13年(1830)秋田藩板、天保4年(1833)掛川藩板、天保5年名古屋藩板、天保15年古山代官板、弘化2年(1845)河村奉行板、弘化4年萩藩板、同明倫堂板、嘉永6年(1853)桑折代官板、同岩村田藩板、刊年不明福山藩板、同伏見藩板、明治3年(1870)柴山藩板等各藩板，和安政4年(1857)奧州白石石津氏

施板等。勝田知卿編《官許首書畫入六諭衍義大意》（天保 14 年 1843）附言說，其流傳的情況：

附て言、……ことに此《六諭衍義大意》は、京江戸の書房に、板木を下し賜り、諸國へまた御觸ながしあり。又手習素讀指南の寺子屋の者共を召出、精々教誡致べき旨、別段に仰渡候故、専ら其外題をよびて賣あるきしに、家ごとに是をかひ求ぬ。又其身分によりては、是を印施する者もおほく、遠國にても所々に印施の本おほく、辺鄙といへども至らざる処なく、盛んに行はれしよし、知卿若かりし頃、古老の物語に聞きける。……

原本《六諭衍義大意》室鳩巢在序文中說，日本因為不適合國情，刪掉了其中“律例”和“古人事跡”部分，留下了“歌詩”部分；

然るにいやしき編戸の民、もとより漢土の文字をさへ見習はねば、此書をよみて、其意をしる事かたかるべし。是によりて重て愚臣に仰せて、其大略をとりて、和語をもてやはらげしむ。本書每篇の末に律例をつけ、又古人の事蹟を載たり。其律例は我邦の法に異同ありて、用捨なくしては行ひがたく、其事蹟は、いにしへの物語にして、さして緊要にもあらず。されば此二つの者は、並に本書にゆづりて、爰に除きたるなり。ただ手近く簡約にして、窮郷下邑にもおよび、賤の男、賤の女までも、常によむにたよりよきやうにとの意なるべし。

但有些版本沒刪掉“古人事跡”，就是勝田知卿編的《官許首書畫入六諭衍義大意》（天保 14 年 1843）。上卷把黃香、王祥、陳興、柳仲郢、祝期生、王有道、沈富民、孟母、柳公綽、王瑤、盛德、薛敷、周處、陳三公等善惡“古人事跡”，用“頭書”方式記在眉欄上。

但其日本特色在中卷、下卷記載青砥藤綱(《太平記》)、僧鉄眼(《近世畸人傳》)、佐川田昌俊(《近世畸人傳》)、醉茶翁、農夫庄助、佛佐吉(《續畸人傳》)、白拍子靜(《駿臺雜話》)、馬郎孫兵衛(同)、乞食八兵衛(同)等日本古人的事蹟。勝田知卿的孫兒知之說：

以上九人の事蹟は、祖父の常に語て聞せたまふを、父の記しおかれしなり。従来世に行るる《畸人傳》を始め、諸書に出たれど、是にいましめの説をなし、《駿臺雜話》、或は熊澤、白石先生を始とし、諸名家の論を附しぬ。醉茶翁、農夫庄助の小傳は、祖父の人傳に聞、又は其國にて記したる書を抜出なしおかれしを、今度《六諭衍義大意》を梓にのぼせたまふついで、此書を附録となしぬ。もし此書を読んで善にすすみ悪を除くの小補とならば、祖父の幸甚、何事の是にしくと。

又有明治 14 年(1881) 長崎県師範学校編《改正六諭衍義大意》，在<教訓子孫>章，講到女子教育說；

“裁縫ノ事ハ言ニ及ハス，脩身・讀書・習字・算術等ハ，是家政ヲ治ルノ要具ナレハ，必欠クヘカラサルノ教ナリ。”又把<各安生理>章改為<勉勵產業>章說，“各々独立ノ氣象ヲ保チ，我ト我心ニ勵勉テ，他人ノ迷惑ヲ為サス，政府ノ法令ニ触レサル様ニト心得ヘキ事ナリ。”

#### 四 <宣講聖諭>在中國

在中國，這《六諭衍義》用詩歌、故事宣講的方式影響到後世，詩歌和故事結合在一起，形成了新的“聖諭宣講”文藝。其代表刻本是《宣講集要》十五卷，有咸豐 2 年(1852)舉人楊光烈序文；

今錫鑫王君，彙採《集要》一書，以聖諭為綱領，博收俗講《怪回頭》《指路碑》《法戒錄》《規戒錄》《覺世新編》《覺世盤銘》《切近新錄》諸書為案證。……慈因《集要》書成，特記數言，以為世之宣講者勸。

這本子卷頭登載的“聖諭”不僅皇帝的聖諭，還有文昌帝君《蕉窗十則》、武聖帝君《十二規戒》、孚佑帝君《家規十則》、灶王府君《男子六戒》《訓女子六戒》《新諭十條》等民間神明的聖諭。

它的特色是像《六諭衍義》一樣，講說“古人事蹟”，而且讓古人“歌詩”（歌唱詩歌）勸善。例如卷一<楊一哭墳>，楊一歌唱<勸親歌>三章。其第一章如下；

勸父母請吃酒。美酒兒真可愛，今日吃了明日有。世事且丟。嘆人生光陰不久。恰似輕鷗水上浮。得過且過。說甚麼金銀百斗。富貴封侯。一朝斷了氣一口，空與兒孫作馬牛。……

詩歌不拘泥格式，但最多的格式是十言句。例如楊一在父母死後哭的歌詞，如下：

哭聲爺歸陰府淚濕衣襟，父與兒兩分離如刀刺心。我的父今日裡把兒教訓，教為兒立志向守窮安貧。父的言盡是那善言德行，無非是望兒曹成箇好人。霎時間父瞑目呼之不醒，叫為兒這一陣好不傷情。

這十言句詩歌，一般叫做“攢十字”，七字句上加一個三字句形成，早期在元雜劇裡出現，明代說唱文藝裡使用的。例如《王月英元夜留鞋記》第四折結尾，包拯宣判說；

〔詞云〕你二人本有那宿世姻緣，約元宵相會在佛殿之前。怎知道為酒醉一時沈醉，不能勾敘歡情共枕同眠。將羅帕和繡鞋留為表記，到的來酒醒後悔恨難言。

又明代說唱詞話《唐薛仁貴跨海征遼故事》〈仁貴妻柳氏囑咐夫投軍〉裡，柳氏勸夫說：

〔攢十字〕柳金定叉定手從頭細說，勸丈夫薛仁貴且放寬心。……去當軍初出外小心在意，莫貪花休戀酒莫愛他人。……你志誠我志誠堅心守分，賽三貞和九烈萬古留名。

《宣講集要》把講說叫做“講”，把歌唱叫做“宣”，改變了原來的“宣講”的概念。可以說它採用了民間詩歌的形式，更接近了聽眾的感情。

#### （參考文獻）

1. 范鉉《六諭衍義》（享保 6 年 1721）
2. 室鳩巢《六諭衍義大意》（享保 7 年 1722）
3. 清陳秉直《上諭合律鄉約全書》（康熙 18 年 1679）
4. 勝田知卿編《官許首書畫入六諭衍義大意》（天保 14 年 1843）
5. 清王賜鑫《宣講集要》十五卷（咸豐 2 年 1852 序）

## スタッフ (あいうえお順)

阿部泰記：山口大学大学院東アジア研究科教授

李 文相：山口福祉文化大学講師

小谷典子：山口大学大学院東アジア研究科科長

更科慎一：山口大学人文学部准教授

高木智見：山口大学大学院東アジア研究科教授

滝野正二郎：山口大学人文学部准教授

辻 正二：山口大学大学院東アジア研究科教授

坪郷英彦：山口大学大学院東アジア研究科教授

富平美波：山口大学人文学部教授

根ヶ山徹：山口大学大学院東アジア研究科教授

森野正弘：山口大学大学院東アジア研究科准教授

湯川洋司：山口大学人文学部長、大学院東アジア研究科教授

林 宇萍：山口大学大学院東アジア研究科研究員

大学院東アジア研究科教職員

人文学部教職員

王 珮瑜：山口大学大学院東アジア研究科学生

岡村和世：山口大学人文科学研究科学生

徳永彩理：山口大学大学院東アジア研究科学生

大学院東アジア研究科学生

人文学部学生