

# みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## Musical Sounds in Korean Shamanistic Ritual : A Case Study of Cheju Island

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 櫻井, 哲男 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00004392">https://doi.org/10.15021/00004392</a>

# 巫 俗 儀 礼 の 音

—韓国濟州島の事例から—

櫻 井 哲 男\*

Musical Sounds in Korean Shamanistic Ritual  
—A Case Study of Cheju Island—

Tetsuo SAKURAI

The musical sounds used in Korean shamanistic ritual are the human voice, the *chang-gui* (drum) sound, the *puk* (drum) sound, the *ching* (gong) sound, the *sölsswe* (small gong) sound, the *yoryöng* (bell) sound and the *parang* (cymbal) sound. These sounds are combined as follows: (1) human voice (solo or accompanied by the *chang-gui*); (2) the *puk*, the *ching*, the *sölsswe*; (3) the *yoryöng*; (4) the *parang*—less a musical instrument than a tool of divination—. Three and 4 are used separately.

In shamanistic ritual these sounds are sometimes used independently, and sometimes incidentally with dance or ritual posturing. The sounds have three main functions: (1) working upon gods; (2) mutual communication between gods and man; and (3) enjoyment of gods and man.

Analyzed musically, only the vocal expression has a clear melodic movement, which becomes more patterned and musical when mental distance to a god seems nearer. That is, there is a certain relationship between the distance to the god and the musicality.

Rhythmically, the trisection of a beat is a dominant principle and the variations of trisection (2 to 1, 1 to 2) maintain superiority in building-up rhythm. The characteristic feature of rhythm is not only its various vocal expressions from verbal to musical grade, but also in various physical movements such as dancing. Then thus appears to be a fundamental characteristic of Korean folk music and performing arts.

\* 国立民族学博物館第5研究部

1. 序	4. 音楽的検討
2. 儀礼の構成と音	5. 結 び
3. 音の種類とその機能	

## 1. 序

韓国には *kut* (굿) と呼ばれる巫俗儀礼がある。*kut* は儀礼としての要素、神話や民譚としての要素、歌や音楽としての要素、演劇や舞踊としての要素などを主要な要素として構成されている。*kut* には多くの種類があるが<sup>1)</sup>、音楽的な面からみるならば、どの儀礼でもその中で必ず巫者が文句を〈唱える〉部分と〈歌う〉部分とがある。たとえば *kut* の構成要素の中で研究者にもっともよくとりあげられてきた〈本解〉 *pon p'uri* は、単純な旋律にのせて唱えられるものである。また儀礼の中で巫者がさまざまな所作をする場面があるが、多くの場合、所作に合わせて伴奏の音楽(囃子)が演奏される。このように *kut* は〈唱〉と〈歌〉と〈楽〉とから成り立っているといえる。これらの音楽的な要素は単に儀礼の添えものとして付属しているのではなく、その重要な一部であり儀礼の進行に欠かせないものになっている。

本稿のねらいは済州島の事例を通して韓国の巫俗儀礼における音の世界に光をあてることである。その方法として、儀礼に現われる音を儀礼とのかかわりと音楽性の両面から分析し、両者の関係を明らかにしようとした。使用した資料は1984年2月に筆者が韓国済州島で行なった現地調査によって得たものである。ハングルのローマ字転写は McCune-Reischauer 方式に従った。

## 2. 儀礼の構成と音

まず済州島 T 里で1984年に旧正月の〈新過歳祭〉として行なわれた〈本郷堂 *kut*〉を例として、巫俗儀礼にどのような音が現われるかを見よう。玄容駿は、済州島の巫俗儀礼を、その目的によって通過儀礼、季節儀礼、予祝儀礼、治病儀礼、生産儀礼、建築儀礼の6種類に分類している [玄容駿 1980: 12-13]<sup>2)</sup>。これによれば新過歳祭は

1) *kut* の種類については、孟喜喆 [1983: 123-127]、柳東植 [1983: 291-295] を参照されたい。  
 2) 巫俗儀礼は多種多様なので、さまざまな基準による分類が可能である。しかし、たとえば金泰坤は済州島の巫俗儀礼を14種類に分けている [金泰坤 1982: 352-354] が、その分け方にみられるように、儀礼の規模によるもの、目的によるもの、祀る神によるものなどが混在しているものが多いので、ここでは玄容駿による目的別分類のみをあげておく。玄容駿はまた、済州島の巫俗儀礼をまず一般祭(家祭)と堂祭(部落祭)とに分け、さらに祭の規模によって *pinyom*, 小 *kut*, 大 *kut* というようにも整理している [玄容駿 1972: 270-271]。

季節儀礼の一つであり、新年に招福を祈願する祭である。本郷堂は堂祭（部落祭）を行なう場所であり、各村に一つある。済州島の本郷堂では、新過歳祭の他に〈迎燈〉、〈マブリム祭〉、〈シマンクック祭〉などの部落祭が行なわれる [崔吉城 1980: 105]。

T里では1979年から、村の申し合わせでおおやけな形での *kut* はやらないことにしていた<sup>3)</sup>。ところが村にいろいろと良からぬことが起きたので、部落祭としての本郷堂 *kut* を5年ぶりにやることになった。祝日は陰暦1月7日であったが、その前日に〈不浄〉があった（この場合、村人の一人が死んだ）ので、11日に延期された。ところが10日にまた〈不浄〉があり（今度は村の犬が道路で車にひかれて死んだ）、陰暦1月12日（陽暦2月13日）に再延期されたのである。（なお、T里に住む巫者のP氏によると、それがあると祭日を延期しなければならない〈不浄〉の期間は、祭日の前日までの3日間である。また、祭を延期できるのは3回までで、それ以上〈不浄〉が重なれば祭は中止されるという。）

*Kut* の基本的な構成は、その種類によって異なる。また、同じ種類の *kut* であっても、巫者によってもやり方が異なる場合がある。部落祭としての本郷堂 *kut* の構成も、村によって異なるというより、ある村でそれを主に司ることになっている巫者（このような巫者のことを済州島では *maein simbang* と呼ぶ）によって左右される。したがって近所の村であるからといってまったく同じ *kut* が行なわれるとは限らないが、本郷堂 *kut* の基本的な構成を知るために1例をあげれば、T里に近い金寧里の本郷堂 *kut* は、涯月面上貴里のそれとほぼ同じであり、次のような構成を持っている [文化財管理局 1969: 273-274, 240-243]。

- ① 招神 (초감제)
- ② 列名=参加者家族名列挙 (예명올림)
- ③ 本郷堂神招神 (본향드리)
- ④ 三献官拝礼
- ⑤ 厄払い (마을도액막음)
- ⑥ 招福祈禱 (주손들 퍼묵음)
- ⑦ 送神 (도진)

済州島の *kut* は基本的には「請神—共宴・祈願—送神」 [玄容駿 1972: 275-276; 1980: 15] という3部構造を持っており、これは韓国の *kut* の一般的な構成とも一致

3) 済州島の多くの村では、朴政権が政策の1つとして掲げたいわゆる〈セマウル運動〉（農村生活の近代化をおしすすめる運動）に呼応して、1970年代に、それまで行なっていた公的な巫俗儀礼（たとえば部落祭）を廃止した。現在は固有の民俗文化を見直す気運にも乗って、この間隠然と生き続けていた個人的な巫俗儀礼（たとえば治病 *kut*）ばかりでなく、T里の例のように公的なものもしだいに復活しつつある。

する [柳東植 1983: 318]。上の金寧里本郷堂 *kut* の例では中間部分が②から⑥に分かれているのである。しかし、これはあくまで儀礼の骨格をなす構造であって、実際にはさまざまな神に対する招神や共宴および祈禱が追加される。つまり神（あるいは複数の諸神のグループ）ごとに招神、占い、厄払いなどが行なわれるため、一つのみとまりを持ったこうした儀式が一連の儀礼の中でしばしば重複し、類似のものが前後して現われることになる。そこで、ここではT里本郷堂 *kut* の一部始終を記述するのではなく、*kut* を構成する大きなまとまりのうちで最も重要な招神（大きなまとまりとしての招神は厄払いや共宴、祈願などの諸要素を含んでいる）を中心にとりあげ、そこで用いられる音を呈示するにとどめる。

イ) 祭場・祭物・巫者

T里の主な集落は済州島一周道路の外側（海岸沿い）にあるが、本郷堂は一周道路の内側（山側）に約 100 m はいった所にある。10m×6m の土地の外側を石垣で囲った祭場で、西側に石で祭壇がこしらえてあり、その両側に1本ずつ神木（エノキ）がある。左側が〈爺さん（하르방）の神〉、右側が〈婆さん（할망）の神〉のためのものである。祭のときだけ中にテントを張り、神竿（큰대）を入口付近に立てる（図1参照）。

この *kut* では〈十王（시왕）〉という神を迎える祭（*siwang-maji*=시왕맞이）も行

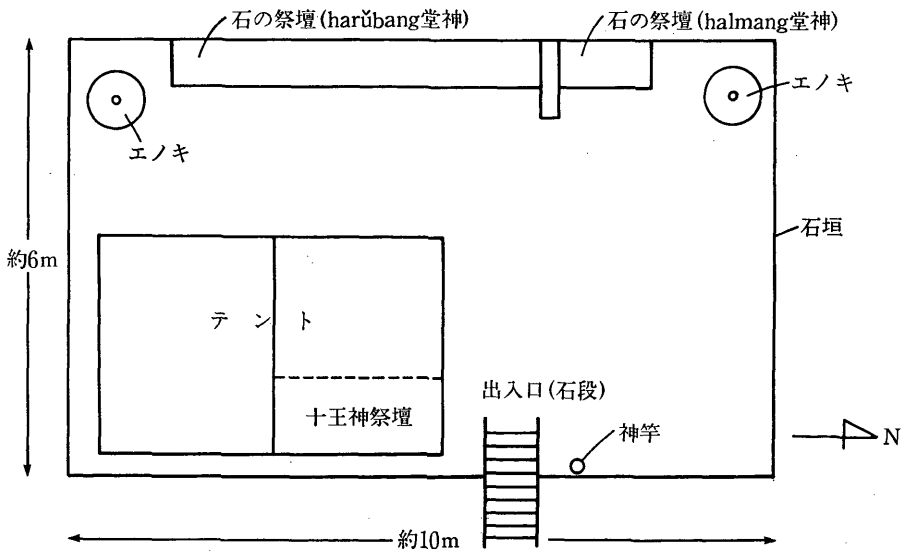


図1 祭場略図

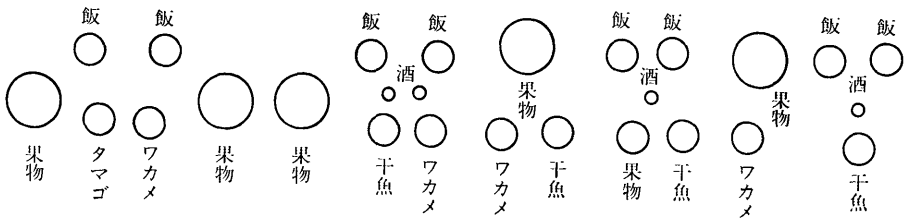


図2 祭物とその配置(堂神)

なうので、祭物は堂神と十王神とに別々に供える。堂神への祭物は祭場にもともとある石の祭壇に供え、十王神への祭物はその反対側のテントの下にしつらえた祭壇に供える。祭物は飯、酒、果物、干魚、鶏卵およびワカメである(図2参照)。

祭をとりしきる主巫はT里在住のベテランP氏(男, 65歳)がつとめる予定であったが、急に個人的な問題(女性関係に起因する家庭内不和)が起きたためその弟子である済州市在住のM氏(男, 38歳)に任された。助巫は女性2人である。

#### ロ) 列名(参加者家族名列挙)

儀礼そのものの構成要素ではないが、一般参加者にとっては〈拜礼〉とならんで能動的に神々にかかわる数少ない機会である。巫者を通じておのおのの家族(特に兵役、船員などで遠くにいる者、海外在住の子女など)の名を、安否を問う意味もこめて神神の前に列挙する。姓名だけでなく、年齢、今どこに行っているかなど、本人を特定できる事項も一緒に挙げる。巫者はこれを単調なリズムにのせ、ごく簡単な節をつけて唱える(楽譜1参照)。これには順序がある。すなわち上 *tangol*、中 *tangol*、下 *tangol* の順に、名を唱えてもらうのである<sup>4)</sup>。

#### ハ) 招神

この事例の場合、招神は堂神に対するものと十王神に対するものの2つあり、それぞれを別に行なった。招神は、主巫が行なう創世神話的な解説に始まる。それは「宇宙開闢、日月星辰の発生、山水、国土の形成、国家、人物の発生というふうな太初的な事実の解説」から始め、「神話的、歴史的解説がだんだん絞られて賽神をする場所と日時を告げる段になり、これを告げると、賽神をする旨を歌い、神霊に降臨を請う」のである[玄容駿 1972: 271]。この解説は杖鼓(장고)の伴奏にのせて唱えるのであ

4) 信者が巫者に対して顧客のような関係にあるとき、この信者を *tangol* と呼ぶが、済州島ではその関係の深さに応じてこのように上、中、下の3ランクに分けている。*tangol* については重松 [1980: 99-101] を参照されたい。

楽譜 1 列名

♩ = c.138

(声) ~~~~~

x x x x x x x x . . . x x - x x x x x x x -

x x x x x x x x . . . x x - x x x x x x x x x x x x

※ 実音記譜

※ 歌詞の××は姓名、年齢、現住所など

楽譜 3 鳴り物のリズム

♩ = c.76 → c.108 (→最高は♩ = 280 ぐらいになる)

カネ (쟁파리)  
ドラ (징)

太鼓 (북)

楽譜 2a 一般辞説 1

高光敏 採詞  
櫻井哲男 採譜

♩ = c.160

(声) ~~~~~

이동 북 본향 한 집으 은

글 무 밧 좌정 흠 던 할으 바님 송씨하르 바님

글무 밧 할마 님 송도 송산 에서 낭 낭 서니 캐도 목

상에 화단 소반 선 들 터  
※ 実音は1オクターブ下 (開始音H)

楽譜 2b 一般辞説 2

高光敏 採詞  
櫻井哲男 採譜

♩ = 100 ~ 112

(声) ~~~~~

을금년 은 당 제일 돌 중엔 삼진 정 월

(杖鼓) ~~~~~

나리 은보나니 열이 틀나 긴 죽은 갈라

※ 実音はオクターブと短3度下 (開始音A)



楽譜 4 歌 (女性の助巫による)

高光敏 採詞  
櫻井 哲男 採譜

A ♩. = c.60~c.63

(声) ~~~~~  
 아야도머 리여 ————— 아야도중 에여 —————

(杖鼓) ~~~~~  
 (太鼓) ~~~~~

B

물그린 세라 ————— ○ 물주어 드리고 —————

A

빼고픈 생이 라 ————— ○ 쓸주며 드리지 —————

B

동 데 레 푸 르 르 ————— ○ 서 러 레 푸 르 르 ————— ○

※ 実音は1オクターブ下 (開始音 e)

樂譜 5 請神辭說

高光敏採詞  
櫻井哲男採譜

♩ = c.66

(声) ~~~~~  
 ① 친 심 기 를 타 고 > 후 심 기 를 타 고  
 ② 영 기 몽 기 당 기 에 > 백 메 기 를 타 며  
 ③ 살 러 읊 서 어 - 어 느 신 전 홉 건 > 밭 을 본 당 한 집 니 ㅁ  
 ④ 서울 송 도 > 송 악 산 > 송 아 남 던 송 씨  
 ⑤ 하 르 바 니 ㅁ

(杖鼓) ~~~~~  
*p sf p f*

※ 実音は長7度下 (開始音F)

り、ごく簡単な旋律形態を有している(楽譜 2a, 2b 参照)。濟州島の神々は数多くの神門を通過して降りてくるので、巫者はその神門を1つ1つ開けなければならない<sup>5)</sup>。このとき、鳴り物のリズムにのせて踊りながらの所作がつく(楽譜 3 参照)。占いによって神門が開いたことを確認すると、神々の霊が来臨する道をはらい清める。この部分では踊りや所作に加えて歌が歌われる(楽譜 4 参照)。さらに招神のための〈辞説〉を唱える(楽譜 5 参照)。神々が降臨すると祭物を供し、祈願し、占い、共宴をする。祈願は唱えごとであり、簡単な旋律を有する。共宴は歌と舞踊によって成り立っている。

*Kut* において巫者が行なう行為(performance)のすべての種類は、以上においてすでに出つくしている。その行為とは、舞踊、所作、歌、唱えごとである。

## 二) その他の構成部分

小さな構成部分としての招神、祈願、共宴などは大きなまとまりとしての招神にも含まれるものであったが、*kut* のそれ以外の重要な構成要素として〈本解〉がある。〈本解〉は神にまつわる神話的な物語を唱える部分であり、杖鼓の伴奏によって主巫が旋律的に唱える。唱える内容は異なるが、唱え方は〈辞説〉と同様である。また、*kut* の最後に行なわれる送神の部分では *söuje-sori* (서우제 소리) という歌が歌われることがある [韓萬榮 1979: 19]。

これ以外に、*kut* の中で神に対するものでなく、参会者に対して巫者が託宣を述べる〈神意伝達〉の部分がある。これはごく簡単な旋律形態を持つ祈願や〈本解〉などの唱えごとより、さらに単純な調子を備えたものであるが、かといって日常的な会話調とも異なった調子で語りかけるものであり、多少の韻律性は有している(楽譜 6 参照)。

## 3. 音の種類とその機能

濟州島の巫俗儀礼に用いられる音は、人(巫者、おもに主巫)の声と、楽器(打楽器群)とに大別できる<sup>6)</sup>。楽器の種類は以下の通りである。

5) *kut* において神々が神門を通過して降りてくるというのは、韓国でも濟州島だけに特有の思想のようである。李符永 [1980: 72-74] を参照されたい。

6) 濟州島を含む韓国の多くの地域では、巫俗儀礼に用いる楽器は太鼓類およびゴング類、すなわち打楽器群であるが、京畿道の一部および全羅道では、これらに笛や弦楽器が加わる。張師勛・韓萬榮 [1975: 181], 劉信 [1982: 124] を参照されたい。


楽譜 6 神意伝達

高光敏 採詞  
櫻井 哲男 採譜

A ♩. = c.66~c.80

(声) 

집안 주순 덜도 늦보 민 반갑 곡 흥진 마는 믿음 궁리 안네



곳인 일 나꼭 젊은 청춘 노소 덜 스고 당하 민 조상 주순



아니 뒤영 조상 탓 흥는 제격 으로 주순 덜이 걱정 근심 뒤영

B 

영 흥는 범인 메을 금년 갑 주년 당 해 영 동복 리는 쫓 믿음 과



달 라 근 믿음 주순 덜이 설들 그믐 당하 난 아자 걱정



사 걱정 흥명 본향 한집에 등장 들영 나주 순 흥나 라도



살 립 이쟁

※ 実音は1オクターブと長2度下 (開始音A)

・ *Chang-gui* 杖鼓 *chang-go* のなまった呼び名。 *Chang-gu* とも発音する。杖鼓は中がくびれた2面の締め太鼓(牛皮)であり、片側を竹のバチ、もう片側を手で打つ。済州島の杖鼓は半島本土のものよりやや小型である。おもに主巫が、歌ったり唱えたりしながら自分で打つ。

・ *Parang* 小型シンバル。標準語では *Chegŭm* である。これも、おもに主巫が舞いながら打ち鳴らす。

・ *Puk* 牛皮の2面の締め太鼓。バチは竹の棒である。助巫が打つ。

・ *Ching* 直径 30-40 cm のドラ。ぶら下げて助巫が打つ。

・ *Sŏlsswe* 直径 20-25 cm のカネ(鉦)。標準語では *kkwaeng-gari* である。ザル(あるいはフルイ)を伏せたような台の上に横に置いて2本の細い木のバチで打つ。これも助巫である。

以上の5種類の巫楽器は、韓国のどの地域でも使われるものである。これ以外に、ふつう楽器ではなく巫具として扱われるのであるが、*yoryŏng* (揺鈴)も巫俗儀礼において音を出す道具(音具)であり、広い意味の楽器といえる。これは元来仏教の儀礼で使っていたものが、巫俗にもとりいれられたのである。揺鈴も、おもに主巫が鳴らす。

表1は、これらの声や楽器がどのような組み合わせでどのような場面に鳴らされるのかを、T里本郷堂 *kut* の中の〈十王迎え〉の部分の初めから途中までを例にとって示したものである。この表に示した部分の時間的経過は、途中に10分間の小休止をはさんで約4時間半である。表からわかるように、その間、完全に無音の部分はきわめてわずかであり、儀礼の行なわれている間はほとんど絶えず何らかの音(声あるいは楽器の音)が鳴っている。*kut* というものは、通常このように常に巫者の声と楽器の音が伴って進行するものである。

表1における場面と内容について、若干の説明をしよう。まず招神祭の開始を楽器の音によって告げ、主巫が自ら杖鼓を打ちながら〈一般辞説〉を唱える。途中で一旦唱えるのをやめ、太鼓とドラとカネのはやしに乗って舞い踊る<sup>7)</sup>。これは神々を迎える準備である。ひとしきり踊ると再び唱え始める。これがかなり(本事例では約30分)続いた後に、舞い踊りながら *sanp'an* と呼ぶ占具を用いて、地上と天上のあいだに12あるとされる神門が開いているかどうかを占い、その結果を参会している村人たちに語る。次に主神ではない小さな神々や霊たち、たとえば過去の不幸な事件で死んだ者

7) 〈舞い〉と〈踊り〉の違いについて、日本民俗学では多くの議論がなされてきた。筆者は、前者を旋回運動、後者を跳躍運動とする折口信夫説に従うが、韓国巫俗儀礼における巫者の身体運動にはこの両方の要素が含まれていると思われるので、本稿では〈舞い踊り〉と表現した。

表1 siwang-maji (十王神迎え) の一部

場 面	内 容	巫 者 の 行 為	音	備考
초간제(招神祭)開始	開始の儀	楽器を鳴らす	揺鈴, 3 楽器 (太鼓, ドラ, カネ)	
一 般 辞 説	天地創造・人間創造の物語り	唱えては舞い踊り舞い踊っては唱える	唱える→声+杖鼓 舞い踊る → 3 楽器 (太鼓, ドラ, カネ)	楽譜 2
군문돌아봄	神門のようすを見る	舞い踊りと占いの所作	3 楽器(太鼓, ド라, 카네)	楽譜 3
분부아됨 주간권잔	神意伝達 諸霊を酒でなだめる	参会者に語る 舞い踊りと酒をまく所作	声 3 楽器(太鼓, ド라, 카네)	
새드림	神門のきよめとおはらい	舞い踊り・所作と歌	舞い踊りと所作→3 楽器(太鼓, ド라, 카네), シンバル 歌→声+杖鼓+太鼓	楽譜 4
請 神 辞 説	堂神はじめ, 諸神を招くことば	唱える	声+杖鼓	楽譜 5
정대우(迎神)	神々を迎えに出, 歓迎の意を表する	所作	揺鈴, 3 楽器 (太鼓, ド라, 카네)	
배포도업	米をまいて場をきよめる	礼ときよめの所作	3 楽器(太鼓, ド라, 카네)	
一 般 辞 説	天地創造・人間創造の物語り	唱えては舞い踊り舞い踊っては唱える	唱える→声+杖鼓 舞い踊る → 3 楽器 (太鼓, ド라, 카네)	
날과국섭감	日と国の話 (国の歴史, 島の歴史, 村の歴史)	唱える	声+杖鼓	
연유담음	祭をする理由, 村の由来	唱える	声+杖鼓	
問 神	神々に来否を問う	神刀占いの所作	3 楽器(太鼓, ド라, 카네)	
군문열림	神門をあける	所作	3 楽器 ( / / )	
人情盞드림	守門将たちに感謝の酒を献じる	所作	3 楽器 ( / / )	
분부아됨	神門をあけたいきさつ	参会者に語る	声	
새드림	神門のきよめとおはらい	舞い踊りと所作	3 楽器(太鼓, 드라, 카네), シンバル	
푸다시	悪鬼どもをはらう	神刀でおはらいの所作	3 楽器 ( / / )	
당신본불이 (堂神本解)	堂神にまつわる物語り	唱える	声+杖鼓	
신메움(請神)	十王神以下諸神を招く	舞い踊りと所作	揺鈴, 3 楽器(太鼓, 드라, 카네), シンバル	
절	参列者が神々を拝する		(無音)	
분부아됨 소지살음(焼紙)	神意伝達 もろもろの願いごとを捧げる	語る 紙を焼く	声 (無音)	楽譜 6

たちの怨霊を酒をもってなだめ、鎮める。また、神々がやって来る道を清め、おほらいをする。本事例では、この中で歌が歌われた。迎神とは、神がやって来る道の途中まで主巫が出迎えにでかけることである。本来は堂から5里の道のりまで歩いたというが、現在は形式的に堂の出入口まで行くだけである。本事例ではこの迎神に続く〈きよめ〉のあと、〈一般辞説〉からの過程をもう1度くり返す形になっているが、これは招く主神が堂神と十王神の2つであることによる。また〈堂神本解〉がかなり後のほうで行なわれているが、本来これはもっと前に行なわれるべきものという。このように儀礼の順序に関してやや混乱がみられるのは、最近、巫俗儀礼が全体として縮小化の傾向にあり、その中で儀礼の構成も正統的なものから次第に変化してきているためである。ここに示した過程の中で音がまったくないのは、拝礼と焼紙の部分だけである。(焼紙とは、もろもろの所願をこめた白紙を火で燃やすこと。それによって、願いがみな神に聞かれるという。)

さて、ひとつの場面に用いられる音の組み合わせと、それがそれぞれ対応している場面との相関について、少なくとも次の3つの点を指摘できるであろう。第1に、声は単独で使われることもあるが、多くの場合、杖鼓 *changui* の伴奏、あるいは杖鼓と太鼓 *puk* の伴奏を伴う。通常、杖鼓は主巫が打ち太鼓は助巫がたたくので、〈辞説〉などを唱える場面では、主巫が自ら杖鼓を打ちながら唱える。しかし主巫が歌を歌う場合は、伴奏としての杖鼓は太鼓と同様に助巫が受け持つことが多い。声が単独で使われるのは、参会している村人たちに巫者が神意を語る場面であり、声が杖鼓の伴奏を伴うのは、巫者が神々に対して本解その他を唱える場面であり、杖鼓のほかに太鼓も伴奏に加わるのは、この例では巫者がきよめとおほらいの歌を歌う場面である。すなわち、声とその他の音との組み合わせは3種類あるが、それぞれに異なる場面が対応しているのである。第2に、太鼓 *puk* とドラ *ching* とカネ *sölswe* の3つの楽器は、常にセットになって鳴らされている。これらはいずれも、主巫が舞い踊り、あるいはさまざまな所作を行なう場面において、助巫が打ち鳴らすものである。逆に言えば、主巫は助巫たちの鳴らすこれら3つの楽器のリズムに乗って舞い、踊り、所作を行なうのである。主巫が声を用いる場面、すなわち主巫が参会者に語り、神に向かって唱えあるいは歌う場面では、これらの楽器が鳴らされることはない。第3に、揺鈴 *yoryöng* は主巫が必要に応じて鳴らすものであるが、これも主巫による所作の1つであるので、揺鈴が鳴らされるのは上の3つの楽器が助巫によって鳴らされるのと時を同じくしているという結果になっている。しかしこれは揺鈴が3つの楽器とセットになって使われることを意味しているのではない。それは、上の3楽器が鳴らされる多くの

場合に揺鈴が用いられていないことでもわかる。むしろ、揺鈴は助巫が鳴らすこれらの楽器とは別に、独立して使われているのである。シンバル *parang* も揺鈴と同様に必要に応じて主巫が用いる楽器である。しかしこれは単独の所作としてではなく、舞い踊りの中でシンバルを手に持ち、摺り合わせるのである。

巫俗儀礼における音の組み合わせは、以上のように3種類に整理することができるが、すでに明らかなように、儀礼の特定の場面ないし巫者の特定の行為と音（およびその組み合わせ）の種類との間に、ある程度の対応関係がみられる。これは、それぞれの音が儀礼におけるさまざまな機能と結びついていることを示すものといえよう。

韓国の巫俗儀礼は、司祭、治病、予言、遊戯などの社会的機能を持っている [朴桂弘 1983: 128-131]。しかしここで問題にしようとしているのは、儀礼が全体として持っている社会的な機能ではなく、ひとつの儀礼の中で個々の構成要素が持っている機能と、儀礼における音の世界とのかかわりである。巫俗儀礼における音の世界は、これまで巫楽、巫歌あるいは巫俗における歌舞という形で言及されてきた。巫楽が宗教的な機能だけでなく娯楽的な機能も持っている [赤松・秋葉 1938: 234] という点は、今日一般に認められているようにみえる。柳東植は、「歌舞は、神霊と交わる技術としてのエクスタシーに入らしめる機能を持っている。しかし、信者の立場からすると、歌舞は神霊を招待して、彼らを楽しませるものである。」と述べている [柳東植 1976: 181]。また韓国巫楽研究の第一人者である李輔亨は、巫楽は儀礼の中で神を呼び出すこと、神に侍り歩み進むこと、神が降りる道を清めること、神をたてまつること、神に祈願すること、神を楽しませること、神の働き、神を送ることなどと結びついている、と指摘し [李輔亨 1982: 227]、一般に巫楽の音楽的特徴には地域差があるにもかかわらず、「似た機能を持つ巫歌が、地域は異なっても似た音楽的特徴を持っているのをみると、巫楽は、ある程度儀礼の機能に合致して表出されているとみることができる。」と述べている [李輔亨 1982: 229]。このように音楽としての巫楽や巫歌について、儀礼の機能とのかかわりを論じたものはあるが、それは音というレベルから分析したものではない。巫俗儀礼における音の組み合わせを、筆者は上のように3つに分けてみたが、ここではその順序に従って述べてみよう。

まず巫者の声は、場面に従って3つの使われ方があった。その1つは〈一般辞説〉、〈請神辞説〉、〈本解〉および祈禱など、神々に対して唱えるという行為に使われるものであり、巫者自身による杖鼓の伴奏がつくのが普通である。これらは儀礼の中心的な構成部分であり、時間的にも最も大きな部分を占める。その唱えごとはずべて、人の世界のことを神に対して伝達するという機能を持っている。2番目は、巫者が占い



表2 巫俗儀礼における音の機能

音の種類	機能	附随行為
声+杖鼓(+太鼓)	{人から神へ, 神から人への意志伝達 {神と人の共楽	舞 踊
太鼓+ドラ+カネ	舞踊・所作(神への働きかけ)を助ける	舞踊・所作
揺 鈴	神への働きかけ	所 作
(シンバル=占具)	神から人への意志伝達	舞踊・所作

によって神意を得た結果を、参会の村人たちに語るときに声を使う。これには何も楽器がつかず、声だけである。この場合の〈語り〉には、初めの場合と逆に神の意志を人間に対して伝達するという機能がある。3番目に、巫者が歌うときの声がある。これにはほとんどの場合舞い踊りがつくので、むしろ歌舞と言ったほうがよいかも知れない。この場合の歌と舞い踊りは、神を楽しませ、同時にその場に集っている人も楽しむものである。すなわち神と人との〈共楽〉という機能を持つ。以上のように巫俗儀礼における人の声の使われかたとその機能は、要約すれば、①唱える(杖鼓伴奏)——人から神へ——伝達、②語る(声のみ)——神から人へ——伝達、③歌う(杖鼓だけ、または杖鼓と太鼓の伴奏)——神と人——共楽、となる。

次に太鼓、ドラ、カネの3打楽器が使われるのは、占い、お祓いなどのさまざまな所作あるいは舞い踊りなど、巫者の身体的な運動が儀礼の中心となっている場面である。所作にしても舞い踊りにしても、主巫は助巫の打ち鳴らすこれら3楽器のリズムに合わせて体を動かす。だから楽器の鳴らしかたも、儀礼の場面に応じて速度や強弱を変えなければならない。また巫俗儀礼における所作はすべて神に向かって行なわれるものであり、舞い踊りも招神、神の降臨など、神の関心をひき、神を近くに呼び寄せ、神の臨在を仰ぐための行為である。これらの点から次のように言うことができるであろう。すなわち巫俗儀礼における3つの打楽器は、直接的には主巫の身体運動を助け、それによって儀礼をスムーズに進行させるという機能があるが、大きくみれば主巫の身体運動と一緒に、神に対するさまざまな働きかけを行なう行動の一翼を担うという役割がある。働きかけの方向としては人から神へということになる。

最後に揺鈴とシンバルである。どちらも主巫が単独で用いる。揺鈴は「神域の門を開けて神を招くふりをする時に鳴らす招神具である」[張籌根 1973: 79-80]とされる。神門を開ける場面だけでなく、招神祭の開始時、迎神、請神および降りた神が座すときなど、神があのだからこの世に来て座すという、神自身の一連の動きにかかわる場面で鳴らされる。神の関心をひくとか、遠い場所にいる神に呼びかけるというよ

うに、感覚的、空間的に距離を置いた所から神との交流を計るのではなく、もっと直接的に、その音によって神の来臨と臨在を招くという機能を持っているのである。次にシンバルは主巫が舞い踊りながら鳴らす、このような場面では常に助巫たちの奏する3つの打楽器がやかましく鳴り響いているので、主巫が摺り合わせる小さなシンバルの音はそれらにかき消されてほとんど聞こえない。この場合のシンバルは、音を出すための道具としての楽器本来の機能を持っていない。むしろ、このシンバルは神意を判断するために用いられる占具としての機能をより強く持っている。このように、揺鈴とシンバルは共に神の臨在や意志と直接かかわる楽器ということが出来る。しかしその音は、揺鈴が人から神に向かって招聘する機能を持っているのに対して、シンバルは神から人に対する伝達機能を持っており、作用の方向が逆である。

#### 4. 音楽的検討

ここでは巫俗儀礼における音を音楽的な面から検討し、それがこれまでに述べてきた音の機能的な面とどのようにかかわっているかを調べてみる。玄容駿は濟州島巫俗儀礼における言語的表現を、「純粹歌謡」「半歌謡」「韻律的辞説」および「純粹對話」の4つに区分している〔玄容駿 1965: 53-55〕。この区分は「韻律性（音楽性）」によるものであることが示唆されている〔玄容駿 1965: 55〕が、明確な根拠は示されていない。一般に韻律性（韻律的）あるいは音楽性（音楽的）という言葉は、分析的に言えば、音の高低および長短の組み合わせによって作られる音群の現象的な特徴を指す言葉である。したがって当該文化が固有の区分法を持っていれば別であるが、そうでなければ、音の高低や長短の組み合わせの上で明瞭な指標がないかぎり、このような区分は観察者による多分に感覚的な評価にならざるを得ない。ここでは韻律性によって音の諸現象を区分することはせず、むしろ連続的にとらえてみる。

韻律を形成する音の高低と長短は、音楽的には旋律とリズムにそれぞれ対応する。濟州島の巫俗儀礼において旋律とリズムを有しているのは、伴奏の有無にかかわらず声によって表現される部分であり、すべて打楽器である楽器演奏の部分には旋律的要素がない。そこで声による表現の類型としてすでに呈示した楽譜（楽譜3を除く）を、旋律の定型的な骨組みの単位（ここではそれを〈旋律素〉と呼ぶ）とリズム（その基本単位をここでは〈リズム素〉と呼ぶ）およびリズムパターンに注目して分析し、その構造の単純なもの、非定型なものから複雑なもの、定型なものへと配列したのが楽譜7である。以下、楽譜7に沿って分析結果を検討する。

楽譜7 分析譜

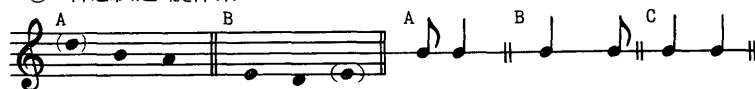
① <列名>旋律素

リズム

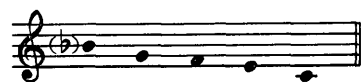


② <神意伝達>旋律素

リズム素



③ <一般辞説1>音列



④ <一般辞説2>旋律素

リズム素



⑤ <請神辞説>旋律素

リズムパターン



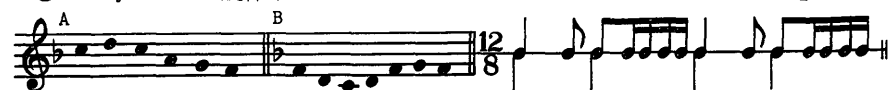
⑥ <歌>旋律素

リズムパターン



⑦ <Sōuje-sori 1>旋律素

リズムパターン (kutkōri-changdan)



⑧ <Sōuje-sori 2>旋律素

リズムパターン (kutkōri-changdan)



①〈列名〉(楽譜1参照)はここにあげた例のうち構造がもっとも単純である。d-c-hの3音から成る下降旋律型であり、リズムは基本的には等拍、時に1拍の2分割が行なわれる。②〈神意伝達〉(楽譜6参照)の旋律はA, B, 2つの部分に分かれる。AとBのあいだに完全4度の音程差があるが、それぞれは同様に長2度の2音から成る下降旋律を基本としている。リズム素としてはA(短+長), B(長+短), C(等拍)の3種がみられるが、A型が支配的である。③〈一般辞説1〉(楽譜2a参照)は短7度という比較的広い音域にわたる5音が現われているが、旋律素においてもリズムにおいてもこれといった定型的な要素がない。すなわち旋律は不規則的、リズムは自由リズムである。同じく辞説の部分でも、④〈一般辞説2〉(楽譜2b参照)では旋律もリズムもある程度明確なものを持っている。旋律素としては完全4度枠内の3音のものと、その上に2音がプラスされた5音のものとの2種類があり、いずれも下降型である。リズム素にもA(長+短), B(3分割)の2種類があり、完全にはパターン化されていないが、これらの組み合わせによって8分の12拍子の部分と8分の6拍子の部分とを形成している。⑤〈請神辞説〉(楽譜5参照)以下は、旋律もリズムも共にほぼパターン化している例である。⑤の場合、もっとも基本的な旋律素はAの2音山形旋律型であり、BはAの発展型、CはAの変形とみられる。8分の12拍子に固定し、リズム素としては[長+短]型をベースに、[短+長]型も加わるという形である。⑥の〈歌〉(楽譜4参照)は、上の事例の〈きよめ〉の部分で歌われたものである。旋律素は2種類あるが、e-d-cという3音下降旋律型が共通部分である。8分の12拍子で、基本的なリズムパターンは1種類に集約される。リズム素としては3分割型が支配的といえるだろう。⑦, ⑧は本事例には現われなかったが、どちらも済州島のもっとも一般的な巫歌である *söuje-sori* の分析である。楽譜資料は李輔亨 [1977] の楽譜21 [李輔亨 1977: 306] と楽譜23 [李輔亨 1977: 308] によっている。この歌は〈音頭一同形式〉を持ち、ソロ(音頭)の部分(A)とコーラス(一同)の部分(B)とを交互に歌う。⑦と⑧を比較すると、音列構成が一部異なる(Aの部分で⑦ではaが、⑧ではbが使われている)ことを除けば、ほぼ同じ特徴が現われている。すなわちソロ(A)部では長6度の音域にわたる5音がほぼ下降旋律型を示しており、コーラス(B)部では完全5度にわたる4音が形成する[谷型+山型]の波型旋律型に共通性が認められる(ただし⑧のBは[山形+谷型+山形]という、より複雑な形を持っている)。リズムの面では、どちらも *kutköri-changdan* と呼ばれるリズムパターンにもとづいている。

以上の分析の結果を次のようにまとめることができる。

a) 〈列名〉は多少旋律的な要素を有してはいるが、儀礼自体の構成要素に比してはるかに無性格な音声表現である。

b) 神から人間へという方向性を持つ〈神意伝達〉は、儀礼の中でもっとも単純ではあるが、はっきりとした韻律を持った音声表現である。

c) 人間から神に捧げるという方向性を持った〈辞説〉は、非定型的なものから韻律の明確なものまで幅が広いが、旋律が定型化しているものはリズムが固まらず、逆にリズムパターンが固まっているものは旋律の構造が単純で音域が狭い。儀礼の中では〈神意伝達〉と〈歌〉との中間的な性格を持った音声表現である。

d) 神と人が共に楽しむための音声表現である歌は、旋律的にもリズムの面でもより複雑な構造が定型化している。

このように、巫俗儀礼とそれにかかわる部分でそれぞれの音声表現が持っている機能に従って、その音楽的性格も異なることが明らかになった。ところで韓国の基層文化において巫俗が果たしてきた役割は大きなものであり、音の世界でもその影響は無視しえない。巫楽は韓国民俗音楽の重要な一部を成しており、巫歌による民謡圏の設定というようなことも試みられている[李輔亨 1983: 236-241]。このように巫俗儀礼における音声表現の中に韓国民俗音楽の基本的な性格をみようとする観点から、旋律とリズムについて2点を付記しておきたい。

1つは言語表現の旋律化の問題である。本稿でとりあげた限られた例だけをとってもわかるように、〈歌〉として表現される以外にさまざまな言語表現があり、それらは〈歌〉ほどではないにしても日常的な発話行為とは明らかに違う表現形態を持っている。韻律の明確度やリズムの固定度にさまざまなレベルがあり、その最高のレベルにあるものが〈歌〉である。日常の発話行為と音楽的行為のあいだを埋めるものは、日常生活の中にはなく、非日常的な儀礼の中にある。韓国の巫俗儀礼の場合、旋律化の度合は神との心理的な距離の近さに比例しているように思える。すなわち遠くに存在する神とのかかわりにおいては言語的側面と一定の韻律性が強調され、神の臨在をまじかに感じることでできる場面では音楽的な表現に意が用いられる。〈神と人が共に楽しむ〉場面、すなわち人が神に心理的にもっとも近づく場面で、必ず歌が歌われることが、このことを端的に表わしている。

もう1つはリズムの問題である。一般に韓国の音楽の大きな特徴の1つとして「3拍子のリズム」ということがいわれるが、民俗音楽の基底にあるといわれる巫楽をみる限り、3拍子が支配的であるとは思えない。むしろ4拍子を基本としていて、その1拍を3分割した形の8分の12拍子などのリズムパターンが支配的である。本稿にお

ける事例では [長] と [短] の組み合わせ、および3分割が基本的なリズム素として示されたが、全国的には2分割のリズムも存在する [李輔亨 1970: 41-46]。韓国音楽のリズムパターンである各種の *changdan* も、その基本的な構成要素にまで分解すれば、結局はこの [長] と [短] の組み合わせ、3分割および2分割という3つの法則によって成り立っていることが明らかである。ところでこの [長] と [短] の長さの比率が2対1であることが多いところから、他文化になじんだ耳には単純に合計して3拍子と受けとられやすいのであるが、実はこの [長] と [短] はひとまとまりとして、すなわち1拍としてとらえられるべき単位である。それは韓国の舞踊における体の動きのリズムを注意深く観察すればわかる。1つの動作が [強] と [弱] の1対から成っており、それが長さとしては [長] と [短] に対応しているのである。舞踊におけるこのような動きのリズムは、筆者のみる限り巫俗における踊りから古典的な国楽における舞踊まで、およそ韓国の舞踊にすべて共通しているものである。また2対1で1対という関係は、本稿でみたように音声表現に関しても、少なくとも巫俗儀礼においては言語的な表現からもっとも音楽的な表現に至るまで、ほぼ共通にみられるリズム素であった。以上のことから、韓国巫俗音楽のリズムには、第1に3分割、第2に2分割という2つの原理が支配しており、前者にあっては3分割の2が癒着して2対1（または1対2）の関係に分割されることが多いと結論づけることができる。これは同時に韓国の民俗音楽一般に対しても、さらには韓国の伝統的な音楽全般についてもあてはまる基本原理ではないかと推察する。

## 5. 結 び

本稿で述べたことを要約すれば次のようになる。韓国済州島の巫俗儀礼で用いられる音には、人（巫者）の声、杖鼓、太鼓、ドラ、カネ、揺鈴およびシンバルの音がある。その組み合わせは、声が単独ないし杖鼓の伴奏付きで1組、太鼓とドラとカネが1組、揺鈴およびシンバルがそれぞれ単独である。ただしシンバルは楽器としてよりも占具としての性格が強い。これらは儀礼において独立に、あるいは舞踊、所作などととも用いられ、神への働きかけ、神と人相互間の意志伝達、神と人との共奏という3つの主要な機能を果たしている。これらの音を音楽的にみると、旋律を持っているのは声を用いる表現のみである。その音楽的性格には非定型的、言語的な表現から定型的、音楽的表現に至るさまざまな段階があるが、概して神との心理的な距離が近いと思われる場面におけるものほど、より定型的であり、音楽的により複雑な表現構

造を持っている。すなわち神への接近度と音楽のパターン化とのあいだに一定の関係がみられる。リズムの面では1拍を3つに割る3等分割が支配的な原理であり、3等分割の変種としての2対1あるいは1対2という比率から成る基本単位も、リズムの形成において優勢である。リズムにおけるこうした特徴は声による言語的な段階から音楽的段階に至るさまざまな表現ばかりでなく舞い踊りなどの身体運動にもみられ、それが韓国民俗音楽・芸能における基本的な特徴であることを強く示唆している。

巫俗儀礼は生活の非日常的な局面である。その意味では日常生活における音の世界と比べてかなり特殊な性格を持っている。それを具体的に示しているのが音の機能的側面と音楽的側面との関係であろう。しかしその一方で、韓国の巫俗は民俗文化の主要な一部でもある。音の文化と動きの文化の双方にかかわるリズムの問題は、民俗文化全体への広がりを持つものである。このように、韓国における音の文化の中で、巫俗儀礼という1つの局面が持っている音の世界の、特殊性と一般性の双方にかかわる問題を、本稿を通じて呈示できたと考える。

## 付 記

本稿のもとになった現地調査では、済州大学校民俗博物館の高光敏氏にたいへんお世話になった。深く感謝申しあげる。また済州大学校の玄容駿先生と本館の重松真由美氏には草稿を読んでいただき、表記法の誤りなどを指摘された。併せて謝意を表したい。

なお、玄容駿著『済州島巫俗の研究』（第一書房、昭和60年7月30日発行）は本論に関連する論述を多く含んでいる（特に第4章、第5章、第6章第2節）が、脱稿後に出版されたため本論中では引証できなかった。

## 文 献

- 赤松智城・秋葉隆  
1938『朝鮮巫俗の研究（下）』大阪屋号書店。
- 張籌根 (CHANG, Chu-gŭn)  
1973『韓国の民間信仰 論考篇』金花舎。
- 張師勛 (CHANG, Sa-hun)・韓萬榮  
1975『国楽概論』서울大学校出版部 (서울)。
- 崔吉城 (Ch'oe, Kil-sŏng)  
1980『朝鮮の祭りと巫俗』第一書房。
- 조홍윤 (CHO, Hung-yun)  
1983『한국의巫』정음사 (서울)。
- 韓萬榮 (HAN, Man-yŏng)  
1979「済州島の巫楽研究——兎山당굿을 중심으로——」『韓國国楽研究』8-9: 5-30。
- 玄容駿 (HYON, Yong-jun)  
1965「済州島の巫俗儀礼」『韓國言語文学』3: 45-61。  
1972「済州島の巫俗——その儀礼形式に見える信仰複合——」『民族学研究』36(4): 269-279。  
1980『済州島巫俗資料事典』新丘文化社 (서울)。

金泰坤 (Kim, T'ae-gon)

1982『韓国巫俗研究』再版, 集文堂 (서울)。

文化財管理局 (Munhwaje Kwalliguk)

1969『部落祭堂』(民俗資料調査報告書第39号) 文化財管理局 (서울)。

朴桂弘 (Pak, Kye-hong)

1983『韓國民俗学概論』蜚雪出版社 (서울)。

重松真由美

1980「賽神にみられる女性の社会関係——韓国京畿道における巫俗の一考察——」『民族学研究』45(2): 93-110。

李輔亨 (Yi, Po-hyǒng)

1970「巫楽長短考」『韓国文化人類学』3: 33-47。

1977「第五篇民族芸術 第一章音楽과舞蹈」『韓國民俗総合調査報告書 濟州道篇』文化広報部文化財管理局 (서울), pp. 285-312。

1982「韓国巫儀式의 音楽」金仁會外『韓國巫俗의 総合的考察』高麗大学校民族文化研究所 (서울), pp. 207-230。

1983「메타리토리 巫歌・民謡圈의 音楽文化」『韓国文化人類学』15: 233-249。

李符永 (Yi, Pu-yǒng)

1980「샤마니즘과 巫俗」『韓國思想의 源泉』第2版, 博英社 (서울), pp. 60-95。

劉信 (Yu, Sin)

1982『国楽通論』世光出版社 (서울)。

柳東植 (Yu, Tong-sik)

1976『朝鮮のシャーマニズム』学生社。

1983『韓國巫教의 歴史와 構造』第4版, 延世大学校出版部 (서울)。