

解放後の韓国における大衆芸能に関する一考察

——薬売り・パルタル・女性芸能団体の再評価——

神野知恵

韓国にも、薬売りの芸人がいた——。

筆者は、韓国の民俗芸能「農楽」の研究をするうちに、薬売りの芸能について関心を持つようになった。とくに、博士論文¹で研究対象とした羅錦秋氏（一九三八年生まれ、女性）のライフヒストリーを聞き書きするうちに、韓国の近現代芸能史のなかで薬売り劇団が果たした役割が非常に大きいことに気が付いた。羅錦秋は一九六〇年代に韓国で一世を風靡した「女性農楽団」の主要メンバーで、全羅北道無形文化財の技能保有者にもなっている女性打楽器奏者である。彼女は幼くして両親を亡くし、全羅南道の康津^{カンジン}という田舎町を出て光州市^{クァンジュ}の市街地に住む姉のもとに身を

寄せていた。学校に通うかたわら、家事や子守りに明け暮れる少女時代を過ごしていたが、地方都市である光州には当時薬売りの劇団が訪れて盛んに公演を行っており、羅錦秋もこれに夢中になったという。彼らは「ヤクジャンシ（薬商人）」または「ヤクトバ（トバは日本語の賭場から来ていると推測される）」と呼ばれ、河原や公園で簡単な仮設舞台を作り、王様やお姫様に扮装した少人数の歌い手（役者）たちが短い時代劇などを見せていた。芝居がクライマックスにさしかかる度に、役者たちがその格好のまま客席に降りてきて「それでは皆さん」と薬を売り始めるといふ調子だったようだ。こうした仮設劇場は「ナイロン劇場」

の名でも親しまれた。いかにも、庶民的な香りがする。当時、常設のちゃんとした劇場施設で大掛かりな舞台装置を用いる「唱劇団」や女優達のみによって構成された「女性国劇団」によるきらびやかな公演も流行していたが、こちらが有料だったのに対し、薬売り劇団は無料だった。その代わり、薬を買わないと見続けることが出来ない。村の年寄りたちは、数日間連続で行われる興行を見ようと毎日やってくる。毎日いると顔が割れるため、仕方なく一つでも買ってやろうという気になる。先に薬を配っておいて、芝居が終わると一斉にお金を回収することもあったそうだ。「さあさあ、子どもは帰んな、大人だけだよ」という声がかかったが、芝居を一目見ようと子どもたちもねばった。少女時代の羅錦秋は市場への買い出しや子守りの途中であったため、これを遠巻きに眺めるばかりであったという。そしてある日、羅錦秋は家を飛び出してこの薬売りの劇団に連れられて旅立ち、その後、伝統音楽の教育を受けて打楽器奏者として成長して行くのであった。

羅錦秋の話では、彼らが売っていたのは主に頭痛薬や胃腸薬で、その多くは効き目のないニセ薬だったが、観客たちは演劇見たさに買ったという。ときには観客の中にサクラが用意され、「私はどこの何某だが、この薬を飲んだら関

節や頭や足が痛かったのがみんな治った」と話した。すると観客は納得してこれを買ったのだそうだ。羅錦秋は、「今考えると、たぶん鎮痛剤の成分か何かを混ぜて作った薬だったんだろう」と語る。実際に本人が見たのか、聞いた話かはわからないが、回虫を殺す胃腸薬の効果を見せるために商人が牛の糞にウジを仕込んで、「ほーら、たった一粒飲んでこんなに効き目がありますよ」という実演を見せることもあったというから生々しい。まさにガマの油売りの世界である。この時期になって初めて、それまで一般庶民が手にすることの無かった新薬が開発・大量生産・販売されるようになり、こうしたニセ薬の文化も姿を見せるようになったのだろう。

光州市立博物館で行われた写真展の図録⁴には、一九四〇、五〇年代の光州の活き活きとした写真が収められている。羅錦秋が育った家の近くにある光州川の河原は、洗濯をする女性や野菜を売る人、水遊びをする子供たちで溢れており、ここが交流や憩いの場であったことがよくわかる。またそのすぐ脇の光州公園では一九四〇年代に綱渡りをする芸人の写真が撮影されており、全国を巡業して廻る劇団の公演だったと推測される。そこには大勢の観客が詰めかけ、肩車や木に登って見る子どもの姿も写る。羅錦秋

が河原で見た薬売りの劇団にも同じように多くの人々が押し寄せたのだろう。こうした劇団は大抵、興行主である团长が、パンソリ（伝統的な歌唱による語り物）の歌い手などを雇って全国巡業をするという活動形態であったという。短時間で確実な上がりのある薬売り劇団は、劇場で大規模の公演を打つ他の劇団に比べて役者の月給も良かったそうだ。

その後薬売りの劇団は徐々に減少するが、こうした興行形態は比較的長く続いたらしく、少なくとも、一九六〇年代生まれの人々までは記憶していることが多い。

薬売り劇団だけでなく、サーカス⁵や移動式テント芝居、ナイトショーなどの大衆芸能は一九五〇年代の解放後から七〇年代までの間、韓国全国で爆発的な人気を誇った。とくにそれまで日の目を見ることがなかった伝統芸能の女性の担い手——パンソリ歌手や舞踊手などが舞台に上がり拍手喝采を浴びる機会が格段に増えた。冒頭に紹介した羅錦秋もそうした女性芸能者の一人である。

日本の小沢昭一氏⁶がこれを知っていたら夢中になって調べ上げたであろう。ダイナミックで逞しく、がめつく、いやらしく、人々のあらゆる欲望を上手くつかんで芸を売ることによって今日を生き抜くという、生命力の塊のような大衆

芸能が開花した時代である。しかし、いや、だからこそ、現在は「文化財」の伝承者となった名手たちの多くはその時代を「恥ずべき過去」と考え、とくに薬売りについては生きるためのやむを得ない手段であったと認識して語りたがらない。現在パンソリ界で活躍する多くの歌い手たちが薬売りの経験を持つているにも関わらず、芸能研究者がその事実を取り上げることが少なく、論文もほとんど皆無に等しい。このまま記憶している人がいなくなれば、パンソリと薬売りの関係は歴史の闇に葬り去られるだろう。しかし、パンソリや舞踊、農楽などの伝統芸能が現在も続いているのは、解放後の韓国で伝統芸能者たちが生き残ろうとがき、苦しみ、その身を切り売りしながら困難な時代をなんとか切り抜けてきたからなのであり、その生き様を見ずして現在の状況に甘んじていては、今後も生き活きた伝統芸能を生み出していくことはできない、と筆者は主張したのである。

また同じ文脈の中で、この時代の大衆芸能は「文化財」の概念から取り残される傾向にある。これは日本も同様であろう。その理由は、無形文化財制度が選定対象に対して芸術的完成度を求め、民俗的・歴史的背景が伝えられるかどうか、西洋文化などの影響を受けずに伝統性が守ら

れているかどうかには焦点を当ててきたからである。生活のためにニセ葉や怪しげな品物を売りさばいて細切れ劇を見せたり、少女たちをきらびやかに飾り立てて踊らせるような近現代の街角の芸能は、大衆には最も魅力的なものであったが、文化財からは最も遠い存在であったのである。

そんな意味で、非常に例外的な文化財がひとつあることに近年気付いた。一九八三年に国家指定重要無形文化財第七九号になった「バルタル」である。二〇一四年一月には横浜にぎわい座で日中韓の人形劇交流公演が行われ、韓国からはこのバルタルが招聘された。筆者はこれについてほとんど無知であったが、恐れ多くも公演の字幕翻訳を担当することとなった。バルタルとは、人形師がバル(足)にタル(仮面)を嵌めてこれを操作し、この人形と道化役の役者が漫才をするなかで、民謡や舞踊などを見せるといふ芸能だ。もとは主に京畿・中部地方で活動した男寺堂ナムサダングのような放浪芸能集団のレパートリーのひとつであったと言われている。

送られてきた韓国語の台本を見ると、仮面の人形(放浪客)と道化役(魚問屋の主人)が二人で「この野郎、馬鹿野郎」とひたすら罵倒し合いながら、旅自慢や歌自慢をし、前後関係が全く噛み合わない支離滅裂な替え歌や、駄洒落

遊びを繰り広げるといふものだった。そのうち女が通かり、三人で話すうちに卑猥な会話も飛び交う。文字数が限られた字幕翻訳をするにはこの上ない悪条件揃いであった。当日は現場で役者の発話に合わせて字幕を出すオペレーションまで担当したが、散々な出来であったことは言うまでもない。しかしこのバルタルの芸の中に、失われた街角の大衆芸能の姿を見つけたことは最大の成果であった。

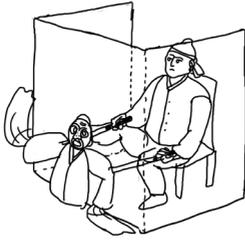
まず、バルタルの姿が強烈な印象を放っていた。コの字型の枠に幕を張っただけの小さな舞台が置かれ、その前側の平面に開いた穴から小さな醜い仮面がぴょこんと飛び出して、これに手と胴体がついている。その幕の内側に入った人形師が足の裏で仮面を、両手に持った棒で人形の手を操る。これを正面から見ると、まるで地面から胴体が生えた小さな人間が動いているようにも見える。異様な世界であった。そしてその姿から、即座に辻の芸能、街角の芸能の匂いを感じた。これはまちがいなく、道ゆく人がいぶかしげに見ながら、それでもなんとなく吸い寄せられてしまうようなタイプの芸能であり、ホールの舞台の上から客席に座った観客に見せるには、どうもそぐわないもののように思えた。その上、日中韓公演ということで日本から

は高度に舞台芸能として発達した文楽と、中国からは泉州の大スペクタクル木偶戯が出演しており、これらと比べると日本の観客の目にパルタルはだいぶ簡素で土臭いものに映ったことだろう。

このように未完成で、あまりに雑多で、流動的な性格を持つパルタルが文化財になっているというのは韓国の無形文化財の指定傾向からすれば不思議である。そもそも男寺堂の芸能自体は無形文化財の指定が始まった一九六四年に一早く、宗廟祭礼樂と共に指定を受けており、別途パルタルだけが一九八〇年代に指定されたのには色々事情がありそうだ。ちなみに、パルタル以外にはこうした放浪芸系統



正面から見たパルタル（筆者作図）



パルタルの舞台の内部（筆者作図）

の演目はひとつも国指定になっていない。このパルタルの文化財指定の謎については今後探っていくとして、ここではパルタルの漫談の中に「薬売り」が登場する点に注目してみたい。以下、少しそのやりとりを紹介しよう。

魚問屋（道化役）…あんたはこれまで何しておまんま食ってきたんだい？

放浪客（仮面）…あつしは市場廻りの薬売りをして食ってきたのさ。

魚問屋…ふむ、じゃあ市場節ジャンタリョンも歌えるのかい？

放浪客…もちろんだ。

そして仮面の男が「市場節」を披露するのだが、全国の市場の地名を羅列し、これに駄洒落を掛け合わせて歌うというものである。出だしの歌詞は「エゝ参上、参上、また参上、去年参った市場廻りの芸人が、くたばらねえで戻って来たぞ、市場節の芸人がまた参上」という、よくあるカクソリタリョン乞食節のリフレインと共通している。その後、薬についての会話が続く。

放浪客…それより体に良い薬があるんだが買ってみね

えかい？これを飲めば男は昼に夜に力がみなぎるし、女は旦那様に可愛がつてもらえるっていう薬なんだが、飲んでみるかい？

魚問屋…そんな薬がどこにあるってんだ？はやく出しようがれ。

放浪客…こいつめ、精力の話をしたらいきなり目の色が変わったな。おねんねして待つてな、いま出してやるから。

へ 熊澹風ウツダムブンケン 熊の胆囊 鹿に白葱 靈丹 麝香、

こいつの金玉は二つだが お前がひとつ あつしがひとつ 食ってみたら なんだかさわさわしてしようがねえ

魚問屋…おい、そわそわするってのはどこがそわそわするってんだい？この助平め。

仮面の男が歌うのは本来「雲談風景」で始まる、山河の美しさを讃えた風流な歌なのだが、熊の胆囊に掛けて、滋養強壯に効く漢方の薬材を並べた替え歌になっている。ここでは葉売りといえどニセの新薬ではなく漢方薬であり、その材料は鹿や熊など山の獣に係している。この台詞からは、慶尚北道安東の河回別神クツ仮面劇に現れる白丁

というキャラクターが思い起こされる。白丁とは、朝鮮時代に屠畜業や行李などの柳器製作および行商に携わり、賤民とされてきた人々のカテゴリーであり、河回別神クツの劇中ではこの白丁が牛をその場でしめ、精力に効くと言って心臓と臍丸を売り歩く。朝鮮時代にはこうした屠畜、精肉販売、葉売りを含む多くの行商人や放浪芸能者が社会の底辺に置かれながらも逞しく生き抜き、その姿が仮面劇などの芸能の登場人物として伝えられているのである。また、旅する行商人、芸能者の伝統が日本から流入したテント小屋の芝居やサーカスなどの興行形態と結びついて花開き、葉売り劇団やテント劇団として大衆の人気を得て行ったという流れをこうした様々な放浪芸の台詞からも垣間見ることが出来る。

ところでパルタルの公演は、仮面の男と魚問屋がさんざん罵り合った挙句、別れ際には意気投合して「厄払い歌」を一緒に歌って観客の幸福を願う、という内容で終わる。この辺はいかにも街角の祝福芸らしい。村の家々を一軒ずつ廻って農楽の打楽器を打ち鳴らして厄払いをし、最後に村の広場で人形劇や仮面劇を見せて村人を喜ばせた男寺堂のような門付け芸人がこの芸能を伝えた、ということをよく物語っているように思える。

さて、このパルタル公演でもう一つ注目すべき点がある。それは、現在パルタルの技能保有者になっている曹英淑氏チョウインソク（一九三四年生まれ、女性）のことだ。曹英淑氏は一九五〇年代頃から爆発的に流行した前述の「女性国劇団」出身の女優である。李東安イドンアンという綱渡りやパルタルなどで当時、非常に著名だった芸能者が、女性国劇団で道化の男役に扮して活躍していた曹氏の演技を見て惚れ込み、パルタルを継承するように勧めて弟子としたのだという。女性国劇団自体の華々しい活動やその盛衰に関してはまた別の機会に述べることにするが、男寺堂系統のレパトリーであるパルタルを女性国劇団の女優が受け継ぎ、保有者に指定されているというのは何とも複雑な状況である。なぜなら、女性国劇団は全国の大衆に熱狂的に愛されたにも関わらず、薬売り劇団と同様に、伝統芸能の近現代史の中では無かったことのようにされているからである。そればかりか女性国劇団は新聞などで常にゴシップの槍玉にあげられ、その公演内容も非芸術的であるという批判を浴び続けてきた。曹氏は女性国劇団の女優としてではなくパルタルの伝承者としての地位を得たが、女性国劇団の代表的な女優達のなかには社会的な功績を何一つ認められないまま亡くなった人も少なくない¹⁰。こうした現象は女性

国劇団の後に現れた女性農楽団にも見られる。優れた女性打楽器奏者のうち、羅錦秋をはじめとする数少ない奏者が全羅道各地の地方無形文化財の保有者になっている以外、女性農楽団自体の活動を公式に評価するプロセスは何一つとられていない。もちろん文化財に指定されることだけが評価の全てではないが、多くの人が女性国劇団や女性農楽団に熱狂した時代があった事実を歴史に残すことは必要であると感ずる。

解放期の一九五〇年代にパンソリの歌い手たちが女性国劇団や薬売りの劇団に入って全国巡業を行っていたことは、日本による植民地時代や朝鮮戦争といった困難な時代を経てもなお、朝鮮半島の放浪芸の伝統が根強く残っていたことの証である。しかし朝鮮時代末に既に衰退を迎えていた男寺堂の芸がいち早く無形文化財に指定された一方で、解放後に大きく展開した唱劇団、女性国劇団、女性農楽団、その下層に位置する薬売り劇団などの巡業型の大衆芸能について、未だに学界で再評価する動きが無いのはなぜなのだろうか。ここではその理由を考えてみたい。

それには第一に、この時代の巡業型芸能が商業的であったことが理由として挙げられるだろう。当時の劇団は貨幣経済にのっとって、娯楽を提供する代わりに入場料や物品

の販売を通じて現金収入を得た。興行主である団長は各地の権力者との間で興行の権利と金銭の取引をしながら、売れる公演内容、つまり大衆の欲求を満たすコンテンツを準備し、いかにこれを商品として提供するかを考えた。雇われているだけの役者や演奏者たちの意図はそこにはほとんど含まれていなかったらう。劇団も浮き沈みがあるので、売れないときには演者たちへの搾取も多々あったという。その構図は現在のエンターテインメント界と共通するところがあるといえる。当時流行していた西洋音楽や流行歌、歌劇やダンスショーなどの他の娯楽に押されないために、伝統芸能も、大衆の心に訴える興行を打つことで生き残ろうとしたのである。しかし、学界では「純粋な」伝統芸能はこうした商売と一線を置くべきものであるという認識が未だ根強い。

また大衆とはいえば、こうした華やかな劇団や楽団に憧れを持つ一方で、旅の芸能者たちのことを「かわいそうな人たち」という同情と郷愁を持って見ていたようである。冒頭に登場した羅錦秋もインタビュアのなかで、たびたびそうした人々の同情になぐさめられたり、逆に嫌気がさしたと述べていた。当時の新聞でも旅の劇団を語る際には必ずどこか悲哀に満ちた描写がなされていることから、朝

鮮時代から脈々と続く門付け芸、祝福芸の芸能者へのまなざしがある。そのまま継承されていることがわかる。

筆者が女性農楽団についての研究をしていると言うと、それが少女を商品にした興行で搾取的であったという先人観から「あの時代は仕方のないことだった、今後はあってはならない」という反応をする人が多々いる。もちろんそういう面があったことは事実であるが、その渦中にいた芸能者たちの生の言葉を聞けば、少女らが団長や事業部の大人の事情に振り回されながらも、互いに助け合いながら澁刺と逞しく青春を駆け抜けたことがわかるし、彼女らが今持っている並々ならぬ芸術的境地というのはそうした百戦錬磨の巡業公演をこなしたからこそ到達したものであるということが強く感じられる。興行芸能を先入観によって一面的に見るのは、近現代の韓国芸能史を理解する上で適切な態度ではないといえる。

ところで芸や愛嬌を売って米や金品を得るという行為自体は、男寺堂などの専門的放浪芸能者による門付けや巫覡による儀礼の基本でもあった。しかし、それらと興行芸能の評価の差とは何なのであろうか。

そこで第二に、民俗的コンテクストの喪失という興行芸能の特徴が挙げられる。京畿・中部地方を中心とした男寺

堂や、全羅道の世襲巫覡家系出身の楽士たちによる乞粒牌コルリッパは、広範囲にわたって門付けを行って歩いたが、朝鮮時代には彼らの活動の場はあくまで村落であった。その芸能の基盤には、村の家々を巡って厄払いをする儀礼のコンテクトが流れていた。近代化に伴って農村中心社会から都市中心社会になるにつれ、村で門付けを行っていた芸能者たちが町へ出て稼ぐようになる。全羅道の乞粒牌の場合には、植民地期前後には唱劇団、女性国劇団に合流して「布張乞粒」、直訳するならば「テント門付け」を始めるのである。街角にテント式の仮設劇場を立てて入場料をとって農楽を見せるという上演形態は、もはや乞粒（門付け）そのものでは無くなっていた。その過程で門付け芸の根幹であった祝福性、儀礼性は抜け落ち、神事から見世物、ショーへと変わっていったのである。この延長線上で、後に女性農楽団が誕生することとなる。

これには一九五〇年代の徹底的な「迷信打破」政策による影響も強い。当時の新聞を読むと、豊稔祈願や厄払いの村祭りは時代錯誤の迷信であるとし、ただちにこれを止めないように警告する記事が多く見受けられる。その一方で農楽や仮面劇などの伝統芸能は民衆の健全な娯楽であり、韓国文化の象徴であるとしてこれを舞台に上げていくという

ことが同時期に起きた。農楽や巫覡による芸能は儀礼の場から切り離され、都市部での芸能大会やテント劇場や劇場での公演レパートリーとしてとり上げられていくようになる。

そもそも唱劇団や女性国劇団の役者たちも、世襲の巫覡家庭の出身者がほとんどであった。長い間被差別集団であった彼らにとって、儀礼の場から離れパンソリ歌手になり、唱劇などの舞台に立って脚光を浴びるのが最大の「出世」だったのである。

このように矛盾に満ちた文化理解を省みて、一九六〇年代以降の無形文化財システムのなかではむしろ芸能の民俗的背景、儀礼性を重視する方向へと変化して行った。本来の文化的背景を守ろうとする方針のなかで、儀礼の場から切り離されて舞台の上のショーと化した女性国劇団や女性農楽団、葉売り劇団などの芸能に対する否定的評価が生まれたのだと考えられる。

第三に、このように伝統芸能がショー化するなかで、芸能の形態が変質・劣化したと考えられている点が挙げられる。劇場や仮設舞台で行われる公演はそれまでの農楽や仮面劇などとは時間の概念が異なる。葉売り劇団などはその最たるもので、短い時間で観客の共感を得て、続きが見た

いという好奇心をあおって薬を買わせる。女性国劇団や農楽団ではテント劇場で観客を一日に何回も回転させるためにプログラムの流れを作って満足させ、追い出してまた新しい客を入れた。それまで一晚中村人たちが楽しんで農楽の祭りや、かわるがわる様々な芸人が現れて一日中演じられたパンソリの上演形態とは異なり、舞台公演の場合は展開が早い。あるいはクライマックスとなる部分だけを見せるなどして、前知識の無い一般庶民にもわかりやすい公演になっているのが特徴である。

他にも、大衆性を重視する中で衣装や舞台装置などの外見が派手になったり、振り付けや音楽的装飾がおおげさになったり、西洋音楽や舞踊の要素をとりこむという特徴もある。これらは当時の劇団の立場にしてみれば大衆の心をつかむ「工夫」であったはずだが、伝統的な形式を守り伝える立場の研究者などにとっては、大衆に迎合した結果の「劣化」だととらえられただろう。立場や時代の傾向によって意見は異なるが、韓国の伝統音楽関係の学界では今も変化を嫌う傾向は強い。それが現在進行形の同時代の芸能だったらなおさらである。

そして最大の争点は、本来は男性によるものであった芸能や男女混合で行っていた芸能に、全面的に女性の演者を

起用した点だ。女性国劇団、女性農楽団の大流行という現象が伝統芸能の近現代史の一頁として認められてこなかった主要な原因は、もともと女性が演じるものではなかった芸能を女性のみによって演じさせたというところである。その意外性や新しさ、性的な魅力などから、結果的には老若男女に支持を得たのであるが、芸能の正統性に立ち返るとこれは間違ったことであつたという見解が未だに根強いということが学界での様々な発言から読み取れる。

解放後の韓国で大衆に広く受け入れられていた伝統芸能の実態について、現在でも本格的な研究が現在でもほとんど展開されていないのは、以上に述べたような理由からであると筆者は考えている。

本稿を通じて述べてきたように一九五〇年代頃にはそれまでの放浪芸の伝統と大衆文化が結びついて花開き、女性国劇や薬売り劇団が爆発的に流行した。言い換えれば、当時近現代が韓国において伝統芸能が一番元氣だった時代であつたともいえるだろう。今となつては文化財保有者たちが恥ずべき過去と考えている「薬売り」も、パンソリの歌い手の活路として近現代芸能史に大きな役割を果たしていたのは紛れもない事実である。

現在、韓国の伝統芸能は行政の力によつて保護され、一

般大衆とは疎遠な存在になっており、ごく一部の限られた人しかその面白さを知らないのは非常に残念である。この点はある部分では日本も同様であると言えよう。伝統芸能は助成金という人工呼吸装置でなんとか生き長らえているような状況である。形式の保存も重要な側面ではあるが、解放当時のように、伝統文化がどうしたら大衆の近くに立てるのかについて考えることは今も重要な課題であるといえる。研究者はそのためにも、もっと積極的に当時大衆に近づこうとした伝統芸能の活動実態を探り、そのダイナミックで逞しい姿を明らかにしていかなければならない。

【注】

- 1 神野知恵「韓国農楽における個人演奏者論—羅錦秋名人の芸術世界とその継承—」、東京藝術大学大学院博士論文、二〇一六年
- 2 その後のライフストーリーについては以下の拙著にも記したので参照されたい。神野知恵「韓国農楽と羅錦秋—女流名人の人生と近現代農楽史」、日本 東京・風響社、二〇一六年
- 3 以上の薬売りに関する証言は二〇一三年二月一日に羅錦秋に対し行ったインタビューより。(同席者は、農楽研究者のクオン・ウニョン、ソン・ギテ、羅錦秋の弟子のイ・ミョンフン、イム・ソンジュン、イ・ソンスと神野であった)
- 4 『写真で出会う都市 光州の昨日と今日』消滅の惜しさと守らな

ければならない私たちの遺産(光州・사진으로 만나는 도시 光州의 어제와 오늘·소멸의 아쉬움과 지켜야 할 우리 유산) 韓国・光州私立民俗博物館、二〇〇七年

5 韓国サーカスの歴史と活動の実態については次の著作に詳しく記されている。林史樹「韓国サーカスの生活誌 移動の人類学への招待」、日本 東京・風響社、二〇〇七年

6 小沢氏は一九八四年に韓国ソウルで放浪芸能者集団の男寺堂にも取材しており、日本の「伊勢大神楽」に似ているとして強い関心を示していた。小沢昭一DVD「小沢昭一の新日本の放浪芸」訪ねて韓国・インドまで」、ビクター、二〇〇一年(一九八四年収録)

7 韓国の文化財保護法には無形文化財は以下のように定義づけられている。「演劇、音楽、舞踊、遊戯、儀式、工芸技術等、無形の文化的所産で歴史的・技術的または学術的な価値が大きいもの」。

8 以下は二〇一四年一〇月二五日横浜にぎわい座上演本を筆者が翻訳したものである。

9 李東安(一九〇六〜一九九五年)は京畿道華城の世襲の芸人家系出身であり、日本の統治政府による廃止令を受ける直前まで芸能者や巫覡を束ねる「才人庁(神庁)」に勤めた。サルブリ舞、太平舞、僧舞など様々な舞踊に秀で、幼い頃に男寺堂で活動しなから学んだ綱渡りやバルタルも得意とし、のちには日本や満州などでも巡業公演を行った。一九五〇年代には釜山で活動し、釜山女性農楽も組織した。一九七〇〜八〇年代にはバルタルの伝授、普及活動に

力を注いだ人物である。

10 女性国劇団の出身女優達の証言は、次のドキュメンタリー映画で詳細に聞くことができる。『王子になった少女たち (왕자가 된 소녀들)』、監督…キム・ヘジョン、二〇一一年

(東京藝術大学大学院音楽研究科 専門研究員)