

論 説

朝鮮民謡をめぐる語りと意味づけ 在日コリアン民謡歌手への同行インタビューから

猿 橋 順 子*・橋 本 みゆき **

1. はじめに

移民の文化活動を世代間継承の観点から見ていくことは、移民の社会統合を検討する上でも重要である。他方で、在日コリアン¹⁾ コミュニティを対象とした生活文化研究では、言語や祖先祭祀、対人関係や役割分業などが関心の対象となり、相対的に芸能や音楽に注目した研究が少ないように見受けられる。その背景には、在日コリアンをめぐっては、人権問題や生活基盤の確保等が優先課題であったことも関係しているだろう。

それでも、音楽はどんなに厳しい暮らしの中にもある。むしろ生活の苦しさを耐えしのんだり、撥ねのけたりする上で音楽がもつ力は大きい。また、昨今ではデジタルネットワーク技術の発展も手伝って、移民の、特に若い世代の職業選択や自己実現のしかたは多様化している。趣味や余暇の過ごし方も変化し

* 青山学院大学国際政治経済学部教授

** 立教大学社会学部兼任講師

- 1) 『世界大百科事典』(ジャパンナレッジ 2023 年 8 月 22 日参照) には、「日本帝国主義の朝鮮植民地支配の結果、日本への渡航・移住を余儀なくされたか、あるいは日中戦争、太平洋戦争中労働力として国民徴用令などで強制連行され、戦後は米・ソによる南北朝鮮の分割占領、朝鮮戦争などによって日本に在留せざるをえなくなった者およびその子孫をいう」と定義づけられているが、コミュニティを考える際には、この定義には収まりきらない人びととの関係性があることを付記しておく。本論では、原則として「在日コリアン」と表記するが、文献や語りを引用・参照する際には、「在日朝鮮人」、「在日韓国・朝鮮人」、あるいは「在日」とだけ表記する場合もある。なお、朝鮮民謡は朝鮮半島発祥の民謡の総称、音楽ジャンル名として用いる。

ている。かつて集住地域で受け継がれ、育まれた歌や踊り、祭りなどへの参加形態や、そうした取り組みへの意識も、若い世代では大きく変化していることが想像される。

こうした問題意識から、本研究は、以前の調査研究（橋本ほか 2021）で、済州島出身の一世の父から「民族のリズム」を受け取り、それが生活に深く影響していると語った男性（1951 年生まれの子二代）の娘に注目する。彼女は、朝鮮学校で教育を受け、高校卒業後からプロの朝鮮民謡歌手として 20 年以上活動してきた在日コリアン三世（1970 年代生まれ）である。彼女を起点に、音楽と生活の関係、さらにはその世代間のつながり、地域社会との関係がどのようなものであったのかを探究すべく調査に取り組んだ。彼女が生まれ育った家庭、暮らしていた地域、通った朝鮮学校、応援してもらった日本人元教員のお宅等を巡りながら話を聞き、関係者からも聞き取りを行った。

筆者らは音楽学の専門ではないし、調査に着手し始めた当初は、音楽ジャンルへの造詣やこだわりがあったわけではない。しかし、調査に取り組む途上で、調査参加者の専門が「民謡」というジャンルであることが、特別な意味を帯びていることに気づかされた。そこで、本論では、民謡という音楽ジャンルがもつ意味合いにも注意を払うこととした。民謡をめぐるどのような語りが生まれるのかに注目しながら、ひとりの在日コリアン民謡歌手の歩みに接近していくことを試みる。

2. 民謡の意味づけられ方

民謡は、「伝統」と形容されることもあるが、そのひと言では到底括れない意味づけの力動性と広がりを用意する。日本の民謡の文脈において、民族音楽学者の島添は、音楽事典にあるように「民衆の生活の中で生まれ、とくに作者などは問われずに生活習慣のように歌い継がれてきた歌」だというなら、「ステージで着物を着た歌い手さんが……伴奏に合わせて、マイクを使って歌う歌」はなんと呼ぶのだろうと問いかける（島添 2021, p.19）。これは、後に詳しく見ていくが、民謡の郷土性と通俗性の区分に依拠した視点である。

音楽学においても朝鮮半島発祥の民謡は、地域、普及の程度、歌われる場面や目的、作られた時期に応じて、さまざまな区分がなされてきた（草野 1996）。ここでは、民謡の社会的あるいは政治的な意味づけられように注目して、先行研究の一部から見ていきたい。

2. 1 民謡の社会的機能と意味づけ

金奉鉉は、『朝鮮民謡史』の冒頭で、朝鮮民族にとっての民謡の位置づけを、他民族と区別して以下のように表現する。

他のどの民族においても民謡が民族の文化遺産として継承されねばならないことは、朝鮮民族の場合と変わらないが、朝鮮民族の場合は、他のどの民族にもまして、民謡が占める民族文化遺産として比重が大きいことである。他の民衆にとって生活の調味料とさるべき民謡も、朝鮮の民衆にあってはそのまま主食であり、心情の飢渴を救う活泉でもあった。民謡を育くみ培うよりは、民謡によりすがり、心臓の鼓動をそれに託して生きてきたといへる。

（金奉鉉 1990, p.i）

他民族一般との比較については一旦置くとして、民謡を「民衆の生活」と密接な「民族文化遺産」としている点を確認しておきたい。

他方で、林慶花は 1980 年代以降の韓国での民謡の状況について、植民地期から解放期のそれと比べ、以下のように結んでいる。

（1980 年代）以後、「民謡」は南北朝鮮でともに抵抗性や在野性、民衆性を失っており、その代わり、民族の伝統という名の下で民族を結ぶシンボルとして政策的に保護されている。最早、「民謡」の意義もその機能も不全な状態に陥っていることを、南北朝鮮の「民謡」をめぐる現状は物語っているのである。

（林慶花 2012, p.151）

こちらは、民謡の意義や機能を「抵抗性、在野性、民衆性」のすべてが揃っているものとみなしたときの評価である。「伝統という名の下」に、「政策的に保護」されている民謡の現状を「機能不全」の状態として憂う立場を表明している。

ここに引用した2つのテキストは、民謡の「在野性」と「民衆性」では共通しているものの、「抵抗性」と「伝統性」については立場上の相違があり、そのことが対照的な評価を生み出しているように読める。さらに、後者（林慶花 2012）が示す、民謡が備える三つの意義と機能の列挙において「抵抗性」が筆頭に挙げられていることに注目したい。なぜなら、「抵抗性」を民謡の機能として重視するか否かは、在野性や民衆性、伝統性が包含する意味内容にもかわってくるし、ことが在日コリアンにとっての民謡を考える上では、ポストコロニアリズムの観点からも重要だと考えられるからである。

2. 2 朝鮮半島の植民地支配期の民謡蒐集

日本はもとより、世界各地に暮らす朝鮮民族に共通して代表的な民謡として、まず思い出されるのは「アリラン」である（田月仙 2008）²⁾。と言ってもアリランには幾多のバージョンがあり、今日よく知られるアリランが普及してきたのは、1926年に植民地下朝鮮で公開された一種の抗日映画『アリラン』以後だといわれる（宮塚 1995; 田月仙 2008; 宋安鍾 2009; Howard 2021）。

このように、朝鮮の民謡は、抵抗性のシンボルとして世界に広まった「アリラン」が今日にまで続いていることに加え、その音楽的類型³⁾が日本による植民地支配期に進められたことから、より複雑なものとなる（Howard 1999; 林慶花 2012）。金志善（2019）は、その複雑さの一端を以下のように書きあらわしている。

2) 羅雲奎監督作品。1926年に京城（現在のソウル）の映画館、団成社で公開。フィルムは現存していない（田月仙 2008）。

3) 普及する以前の歴史としては、近代起源説と古代起源説に大別され、それぞれに諸説がある（任東権 2003）。

そもそも、「民謡」という概念は約 100 年前に近代化過程において作られた用語であり、古い時代から口伝によって受け継がれた古典として思われていた「朝鮮民謡」は、実は日本人学者と彼らに教育を受けた朝鮮人文学者によって形成されたものであることを念頭におくべきである。しかし、そうであるとしても「民謡」という用語が誕生する前、すでに民謡が存在していたことも同時に想起する必要がある。(金志善 2019, pp.86-87)

ここには「民謡」と括られるジャンルとしての民謡と、それを成立させる上で収集され、類型化される以前からある、人びとの暮らしの中の、名も無き「うた」としての民謡の区分がある。

初期の民謡調査として、金志善 (2019) は 1911 年に調査を行った兼常清佐と、1921 年から 30 年代までにわたって調査に取り組んだ石川義一の民謡に対する認識を比較している。兼常は、朝鮮の音楽について「宮中音楽」、「民間の支那楽」、「民間の俗楽」の 3 つに分類した上で、「民間の俗楽」を声楽上「歌」「詞」「調」「謡」に区分した。このうち「謡」が俗謡すなわち民謡であるとし、娼妓が担うもので「きわめて地位が低いもの」と位置づける。この時点で音楽に現れる社会階層性が明示されたこと、この分類が今日にまで概ね踏襲されていることを確認しておきたい。

ただし、ここに蒐集された具体的な曲は、演劇集団によって作り上げられ、朝鮮各地を巡り、演劇舞台で歌われていた「様式化された通俗民謡」だという (金志善 2019, p.91)。つまり、ここでいう「謡」は、一般的に人びとが「民謡」と聞いたときに連想する、土地に根ざし、生活や農作業の中で歌われる「郷土民謡」ではなく、都市において商業化され、舞台演目として様式化された「通俗民謡」のことである。留意すべきは、朝鮮半島における民謡蒐集は、そちらを足がかりにスタートしたという事実である。

その意味で、「郷土民謡」の蒐集に初めて取り組んだ日本人学者は石川義一ということになる (金志善 2019)。ただし石川は兼常を参照しており、調査の初期 (平壤で蒐集を行った 1921 年) には、類型論的にも手法的にも兼常を踏

襲していたようである。当時の平壤では、兼常が行った調査期以上に、さまざまなジャンルの曲が偏りなく、身分や職業を超えて広く歌われ、また新たに創作されている様子が報告されている。

平壤での調査の後、石川は1923年に済州島および楸子島で郷土民謡の蒐集に取り組むが、金志善（2019）は、これを朝鮮総督府からの依頼によるものと推測している。この調査を通して石川は、すでに全羅南道地方の俗歌（民謡）が済州島にも広まっていることを見出し、「済州島本来の俗謡」、すなわち郷土民謡として「海女の唄」、「馬追唄」、「馬使唄」を記録した。石川自身は郷土民謡に格別の思い入れをもっていたわけではなかったようだが、これが、後の朝鮮半島の郷土民謡研究の先駆けとなったと言える。

金志善（2019）から得られる示唆は、朝鮮における民謡は、(1)日本による植民地支配と、それ以前から朝鮮社会にあった社会階層性という、二重の社会階層構造への抵抗という役割を期待されてきたこと、(2)民謡が担うことが期待される「抵抗性」に着目した場合、広く人びとに歌われるということと、そこに社会の階層性が顕在化しやすいということから、民謡の「抵抗性」は、通俗民謡にこそ見出しうる可能性があること、(3)「古い時代から口伝によって受け継がれた」人びとの暮らしを支えた郷土民謡としての民謡には、社会変革を促すような抵抗性が（少なくとも直接的には）見出しにくいことが確認される。

2. 3 郷土民謡に付与される「純粹」性と移動性

金志善（2019）は、前節での引用部にあるように、「朝鮮民謡」を日本人学者に加え「彼らに教育を受けた朝鮮人文学者」によって形成されたものとしている。その代表的なひとりに、1920年代に精力的に民謡蒐集に取り組んだ金素雲がいる（金素雲 1983）。

民謡蒐集における金素雲の最大の功績は、1929年から1933年にかけて、『毎日申報』⁴⁾の紙上で呼びかけ、情報が寄せられた民謡2300篇あまりを

4) 朝鮮総督府による朝鮮語の機関紙。

『諺文口伝民謡集』にまとめ刊行したことにあるとされる（権保慶 2016）。中井（2022）は、金素雲本人による自著の紹介文の中で、「純粋な口伝民謡」が「方言の儘の飾らぬ姿で蒐録」されたものと評したことをひきつつ、「方言の発音そのまま当時の綴字法で活字化」されており「囃子言葉に労働のリズムと気合を込めて農作業の労苦を支え合う農民の姿が浮かび上がる」（p.119）と評している。ここには、郷土民謡こそが、本来の民謡の姿であるとする両者の立場が窺える。

ただし、金素雲は実地調査には出向いていない（任東権 2006）。また、蒐集プロジェクトは「朝鮮全域を網羅する意図」をもって取り組まれたものの、慶尚北・南道のもののが6割を占め、地域的な偏りもあるという（中井 2022, p.119）。そのため、音楽学あるいは言語学的な価値（発音や地域変種の様相）については、民謡一篇一篇について、調査や分析を含めた検証（原曲復元）が求められるが、その手がかりとしての価値は疑うべくもない（茶谷 2006）。

他方で、金素雲は朝鮮人であるものの、植民地支配期に日本人の思想の影響を受けていたことについて、批判の対象とされることもある。たとえば歌詞の日本語への翻訳および民謡集の刊行においては北原白秋の協力を得（茶谷 2006; 森山 2006）、また朝鮮民謡の特徴づけについては柳宗悦を参照していたことから、日本の植民地支配イデオロギーの影響を色濃く受けていたものと指摘されることもある（権保慶 2016; 中井 2002; 金石範 2018）。

また、金素雲は朝鮮半島での民謡蒐集以前に、渡日労働者から民謡を蒐集している。その際、郷土民謡を劣位に置く意識がすでに彼らの間で浸透している様子が、以下のように記録されている。

……初めの何度かは決まって「鳥打令（セータリョン）」や「歌のふし（ノレカラク）」など高尚な（？）歌である。たといよその国に来て日雇いをする身であっても、「卑しい歌」をどうして口にするものかといった考えからなのだ。私が求めているのは生活感情に直結したまさにその「卑しい歌」なのだが、趣旨がさっぱり通じない。雨の降る日がな一日訊ねてまわっても内

容のある正しい資料はやっと四、五首にしかならないことが多い。

(金素雲 1983, p.117)

このように、人びとの民謡とのかかわりにおいて、社会実践のどの部分をどのように汲み取り、それを見る者がどう解釈し、評価するかは、民謡蒐集家や研究者が日本人か朝鮮人かだけではなく、政治的信条、専門分野、職業的立場、相手と場所、記録する装置と技術、学問や文化に対する考え方、個人の嗜好などによっても変わるのである。民謡は社会的な力動に注目が集まる傾向にあるが、個人の生きた時代や足跡、人びととの相互作用の中で、どのように意味づけの変容がなされるかについて、見ていく意義があると考えられる。

2. 4 解放後の在日コリアンにおける朝鮮音楽と民謡

植民地支配からの解放後の在日コリアンの音楽活動について、民族運動との関連を政治的な影響力という面に留意しながら確認しておきたい。金理花(2016)は、1948年代後半の民族団体である在日本朝鮮人連盟(朝連)と、その傘下の組織における大衆芸能運動の形成過程について、組織の内部資料から明らかにしている。解放後の帰還の動きが一区切りした頃、残留者であることを前提に、以後は文化活動を中心に据える方針が打ち出されていく。その中で、芸術人や文化人が同胞大衆に向けて公演を行い、技芸を披露するというよりは、同胞大衆を公演そのものに出演させることで、朝連の組織強化と啓蒙運動の拡大を図ったという。それは、新たな社会状況下の新しい組織による「新しい民族文化」活動だったと指摘する。

同じく高正子(高 2009)は、民族団体が牽引する在日コリアンの民族芸能における政治的影響の変化に着目している。在日本朝鮮人総聯合会(1949年、朝連の解散を経て1955年に結成。総連と記す)や総連傘下の中央芸術団(1974年に金剛山歌劇団に改称)は、1960年代以降、朝鮮民主主義人民共和国(北朝鮮。以下、共和国と記す)の芸術指導を直接受けるようになった。

今に続く教育制度や文化交流事業がいくつかある。「通信教育」と呼ばれる

留学制度では、夏休みの期間（7月下旬から8月末）を利用して、選抜された朝鮮学校の学生が平壤に滞在し、歌唱法や楽器の奏法、舞踊などの指導を受ける。金剛山歌劇団の団員は2月から4月末まで平壤に滞在し、レッスンを受けたり、公演に出演したりする。こうした行き来を通して、共和国がもつ「民族文化遺産の選択的伝承と先進的外来文化の受容による、民族文化の新たな発展」を図り、「優れたものがなければ作る」という芸術文化に対する考え方も共有され、文化活動として取り組まれていく（高 2009, p.182）⁵⁾。このような1960年代以降の政治的な影響力に対し、中央芸術団創設初期の団員の語りからは、総連・民団（在日本大韓民国民団。大韓民国を支持する在日韓国人の団体）に関係なく公演を楽しむ在日一世の様子がうかがえるという。とりわけ1950年代は、在日一世らが記憶し郷愁を感じるような民謡が演目選ばれていた。

このように、民謡は自生的なもの、素朴なもの、古いものというばかりではない。コミュニティが何らかの意味を乗せたり、芸術性あるいは大衆性が追求されたり、新しく作られたりする。政治的な影響を直接・間接に受け、利用されることもあれば、その企図を無効化するのに用いられることもある。

ちょうど朝鮮半島の伝統社会において、農村生活に根差した民俗的な芸能が、儒教的優劣意識のもとで「蔑まれながらも土臭く生き延びた」（伊藤 1996, p.202）と言いつたられるように、政治の狭間に置かれ、都市化されたライフスタイルが浸透し、世代交代が進行する在日コリアンコミュニティの日常生活にも「うた」は織り込まれているかもしれない。

2. 5 本研究の背景

今回の調査のきっかけとなった筆者らによる従前の研究を簡潔に紹介しておきたい。在日コリアン二世の生活文化のライフヒストリーをまとめた橋本ほか（2021）の中に、親から受け継いだ音楽について、1951年生まれの子二世男性

5) このほか、在日本朝鮮文学芸術家同盟（文芸同、1959年結成）にも夏期に平壤に滞在し、短期レッスンを受ける制度がある。

(張宏明さん：仮名)の語りを収録した。

何のミョンジョル (명절 (名節)：民俗的な祝祭日・節句) か記憶ないけど、
ノンアック (농악 (農樂)：朝鮮半島の農村で行われてきた伝統的な民俗音
楽 (伊藤ほか 1996:440)) あるじゃないですか、楽器持ってね、花の帽子を
かぶってずっと回るんだけど、アボジ (父) は常にそこに入ってやって
た。だからリズムとかそういうのは、習わずして自分の体の中にありました。
アボジは楽器は何でもできました。 (橋本ほか 2021, pp.99-100)

張宏明さんは食生活について問われた時にも、父が一時期生業にしていた音
楽に関連づけて以下のように語った。

アボジはこちらに来て、行商をしたり楽団を作ってあちこち回っていました。
すると日本の生活の中に溶け込んでいく。食べ物もそう。だから、ウリ (私
たちの＝朝鮮式の) ご飯がどうか食事がどうかは特にこだわらなかった
です。逆に何でも食べた。私は何でも食べる。 (橋本ほか 2021, p.112)

キムチがシンボリックに取り上げられるように、在日コリアンの生活文化と
いうと真っ先に挙げられるのが食文化である。ただし、キムチ漬け、マッコリ
(どぶろく) づくり、テンジャン (味噌) づくりにも、日本では手に入りにく
い朝鮮野菜の栽培をするにも定住している必要がある。各地を巡る楽団が生業
であれば、それはかなわない。猿橋は張宏明さんの一連の語りから、世代間の
生活文化継承のありようを以下のように考察した。

……民族的な味を継承していないことについては、何でもこだわらずに食
べるという食習慣に置き換えられ、それは身につけた音楽のリズムと共に張さ
んにとっては在日コリアンであることと密接につながっているのである。

(橋本ほか 2021, pp.112-113)

また、インタビュー当時、張宏明さんの娘は東京で朝鮮民謡の歌手として活動しており、そのことについての語りを参照しながら橋本は、「娘の仕事に、宏明さんは、『民族文化の（世代間）伝達』の発現を見て取る」（p.266）と述べた。

実のところ、筆者らは娘さんの紹介で張宏明さんのインタビューを行い得たのである。そこで今回、三世の民謡歌手（張春子さん：仮名）を起点に、改めて調査に取り組み、民謡歌手として生きることになった足跡を辿る中で、民謡の社会的かつ生活的な諸相に接近しようと試みることにした。

3. 調査参加者のプロフィールと調査方法、調査概要

1970年代に西日本A県で生まれた張春子さんは、音楽に触れる機会が多い環境で育ち、朝鮮高級学校（高等学校）卒業と共に金剛山歌劇団に民謡歌手として入団した。40代になるのを契機に「卒業」したが、現在も音楽や朝鮮民謡に関わり続けている。

調査は春子さんの同行インタビューという形を取った。同行インタビュー（go-along interview, mobile interview）は、調査参加者と移動しながら実施するインタビューの方法で、資料収集や参与観察も兼ねることから同行エスノグラフィーやモバイルエスノグラフィー（walking ethnography, mobile ethnography）、あるいはその一部とされることもある（Kusenbach 2003）。本来、インタビューは、静かな落ち着いた場所で、話す側と聞く側が向かい合い、なるべく外界の刺激を遮蔽して行うことが理想とされる。しかしグローバル化する社会において、「移動性（mobility）」が社会の営みを理解する上で重要な鍵概念となったことや、モバイル端末の発展と浸透が、モバイル・メソッドとして方法論の体系化を促した（Sheller & Urry 2006）。Blok（2010）は、グローバル化する社会を捉える上で、グローバルとローカルを二分法的に分け、両者を垂直的関係に位置づける視点への代替案として、モバイル・メソッドの可能性に注目する。人びとの暮らしや経験の中の社会的ネットワークに注目し、人と人、人とテキストだけでなく、モノとの関係も視野に入れながら、グローバル化の多義

的なありよう（globalities）を探究する手法として、モバイル・メソッドの発展を展望している。

調査参加者と共に、特定の場所を巡りながら行う同行インタビューについて Bartlett et al.(2023) は、23 本の経験的調査に基づく研究論文を整理して、とりわけ社会的マイノリティをテーマとした研究手法としての強みを五項目にまとめている。第一に、調査参加者と調査者の間のパワーの転換が起こりやすく、調査参加者のエンパワーメントに寄与する。第二に、より広くものごとを知る、あるいは知りえる状態にすることができる。社会の中であって、人は身体としてそこに存在するだけではなく、行動を起こしたり、断念したりすることがあるが、そういった行動が伴うことで、「知り得る範疇が広がる」と言い換えることもできるだろう。第三に、物理的な環境のなかであって、何が障害となるのかを具体的に把握することができる。第四に、場所や状況に応じた調査参加者の身体知にアクセスすることができる。第五に、調査過程を通して調査参加者と調査者が共通体験をもつことができる。場合によっては「一体感」を得ることが可能となる。

筆者らは 2022 年 3 月末に、あらかじめ「生い立ちの中の音楽」というテーマを春子さんに伝え、現在の音楽活動につながる場所や人物を同年 8 月に訪ねるという調査計画を立てた。なお、春子さんに対して録音を行ったインタビューについては、倫理的な手続きとして、人を対象とする研究「多言語社会日本の言語コミュニケーション管理に関するインタビュー調査」【青 19-32】に基づき、口頭および書面で研究の趣旨を説明した上で、「調査参加への同意書」を二通作成し交わしている。その他、移動中に聞き得たエピソードについてはフィールドノートにまとめた。

春子さんの提案から、先方との調整等を経て、巡った場所と、話を聞くことのできた人びとの概要は以下の表 1 のとおりである。後の分析、考察で場面を付記するために通し番号（ID）を付している。

表 1：調査概要

ID	行程
2022 年 8 月 4 日（1 日目）	
①	品川駅で待ち合わせ、鉄道で実家がある A 県 B 市に向かう。車中で話を聞く。
②	日本の公立中学校でかつて学校長をつとめ、春子さんが通っていた朝鮮初中級学校（現在は初級部のみ）との交流活動に尽力し、現在も春子さん家族と交流が続いている O 先生の自宅を訪ね、話を聞く。
8 月 5 日（2 日目）	
③	春子さんが通っていた朝鮮初級学校を訪れ、学校長 P 先生に話を聞く。P 先生はかつて春子さんが通った県外の高校（朝鮮高級学校）で教員をしており、高校時代の春子さんをよく知る先生でもある。
④	春子さんが通学していた時に同校で教員をつとめていた Q 先生からも話を聞く。Q 先生は、春子さんと初・中・高級学校を通して部活（声楽部、コーラス部）を共にした友人（R さん）の父親でもある。
⑤	部活動の発表会を参観する。
⑥	春子さんに音楽室をはじめ、校舎とその周りを案内してもらいながら、その場で回想される話を聞く。
⑦	生家が合った場所、子どもの頃の遊び場（河原）、通っていた保育園、音楽コンクールの会場となった施設をめぐり、それぞれの場で回想される話を聞く。
⑧	春子さんの母が好きで時々買い物に来るという地元の伝統工芸品（陶器）の販売所に立ち寄る。
8 月 6 日（3 日目）	
⑨	春子さんの母親、崔正美さん（仮名）から話を聞く。
⑩	春子さんの父親、張宏明さん（仮名）から話を聞く。
⑪	鉄道で品川駅までの帰途につく。車中で話を聞く。

おおむね、当初の計画通りに行動したが、④は偶然の出来事である。とはいえ部活動の発表会が予定されていたことから、かつての教員や保護者に会う確率は高かったとも言える。また A 県内の移動はすべて春子さんの父親の張宏明さんが運転してくださった。車中では父娘の会話にも多く触れた。

続く第 4 節では、同行中のメモおよびフィールドノーツ、音声録音をしたインタビューの逐語録から引用しながら春子さんの音楽、歌うこと、民謡の存

在とその意味づけの過程を見ていく。なお、本論では、民謡の語られかたに着目する観点から、それぞれの発話が、具体的にいつの時代に、どこで誰によって作られたどの楽曲を指しているのかといったところにはまでは踏み込んでいない。また、プライバシー配慮のために、分析に影響しない範囲で編集を施している。

4. 生活と音楽

春子さんの父方の祖父母は、朝鮮半島南部の済州島の出身である。祖父は既述のとおり 1940 年に渡日し、一時期、楽団を組んで日本全国を回る音楽活動をしていた。また地域の「在日の祭り」では率先して農楽を演奏し、朝鮮の打楽器は何でもできた。春子さんの両親の結婚式では朝鮮の歌を披露し「息子の結婚式で歌を歌う父親は珍しい」と今でも語り継がれているそうだ。祖父は春子さんが小学校 1 年生の時に亡くなったが、春子さんの母の記憶では、赤ちゃんだった春子さんを風呂に入れながら朝鮮の歌を歌っていたという。春子さんは 3 人きょうだいの長女で、活発な少女時代を過ごした。父は総連の支部や傘下機関の専従として同胞社会のために働き、母が焼肉店を経営して家計を支えた。子どもたちは全員地域の朝鮮初中級学校に通い、県外の朝鮮高級学校進学以降は寮生活となった。

4. 1 幼少期から中学まで

春子さんだけでなく、きょうだい 3 人とも就学前からオルガンを、春子さんが小学生になってからはピアノを習った。それは春子さんの母の意向で、自身が「(経済的に) ピアノを習えるような家庭」ではなかったため、ピアノへの憧れを「子ども達に託した」のだった。

ピアノの先生は音楽教室から紹介してもらった日本人の先生だった。そのような経緯ではじめたピアノだったから、春子さんはさほど熱心には取り組まなかった。中学 1 年生の時、母は「10 年習ってこの程度か」と落胆さえたのだという。

ところが、中学2年生の時に出場したコンクールで、「表現すること」への向き合い方が変わる演奏に出会った。それは前年に優勝した人の演奏で、面識もなければことばを交わすこともない「日本人の女の子」の演奏だった。

【抜粋1：コンクールに必要なもの】

春子：コンクールに出るにはこういうものがいるはずなんだって、（その女の子の）演奏を見て何が必要かって鮮明に分かった。なるほど、なるほどって。それで何時間後には弾かないといけない。この程度の準備じゃだめって。楽譜を思い浮かべながら、頭の中で何度も弾いて。3ラウンドぐらい自分で間違わないぞって思えるまで。でもそれは感情を込めるとかではなく、ただ間違わないように弾く。出発はそれ。そこから中3の時を目標に（練習に取り組んだ）。

1年後のコンクールでは見事金賞を受賞した。父は、会場の裏手でひとり自分の世界に入り込み、演奏のイメージトレーニングをする娘の姿を見たとき、人を寄せ付けない雰囲気を感じ「そういう世界に入るのかな」と予感したのだという（⑦）。

春子さんの両親もまた歌が好きだ。年に数回、母の実家への片道3時間を往復するドライブで好きな音楽をかけては家族みんなで歌う。春子さんもお気に入りのカセットテープをかけてもらい聞き入った。お気に入りには平壤学生公演のテープで、B市で行われた巡回公演を聞きに行った時に、会場で売られていたものをお土産として買ってもらったものだ。とはいえ、やはり日本の歌謡曲が中心となる。遠出のドライブは非日常でもあるが、日常の音楽について、春子さんの母は次のように語る。

【抜粋2：日常の音楽】

母（正美）：私たちの生活の中で朝鮮の歌は遠い。日本の歌は近い。朝から晩までラジオで育つ。うちの家はテレビは（近所の中で）一番最後。ラジオ

で聞く色々な人の歌を歌う。

当時の朝鮮学校では、平壤から民族楽器が送られてきて民族楽器部が活発だったが、春子さんは小学校4年生からカヤグム（琴）を習うようになったものの、さほど興味がもてなかった。それよりも「歌いたい」と思い、小学校5年生の時に先生に交渉して声楽部を創部してもらった。音楽の先生に顧問を依頼すると「歌の指導はあまりできないけれど伴奏なら」と引き受けてくれた。しかし、実質的にほとんどの時間を占める「自主練」は自分たち（春子さんとQさんの娘のRさん）が代わる代わる伴奏をした（⑥）。

ピアノ教室と声楽部の活動のつながりについては、以下のように語った。

【抜粋3：ピアノ教室と声楽部】

春子：ピアノはピアノで練習。朝鮮学校では音楽の教科書に載っている歌の伴奏をいとお姉さんに教えてもらって、自分が歌える曲の伴奏をする。弾き語りを経験して、すごく面白くて伴奏の練習をたくさんしはじめました。『バイエル』（ピアノ教本）にも私が弾くのと反対側に先生が弾くための伴奏譜があって、その伴奏譜の方を練習しはじめました。そこからクラシックも入るようになったので伸びたんだと思います。

現在、春子さんの母校には民族楽器部も声楽部もなく、女子は舞踊部、男子はサッカー部が中心である。P先生とQ先生は、今でも春子さんとRさんの二重唱は「学校の伝説であり誇り」として話題になるのだと強調する（④）。

近隣の公立中学校で校長であったO先生は、初めて訪問した朝鮮学校で、当時中学1年生だった春子さんとRさんに出会い、澁刺と礼儀正しい振る舞いと、堂々たる歌唱に感銘を受けた。それがきっかけとなり、日本の学校と朝鮮学校の交流活動を思い立った。文化交流を実現させるため、教育委員会等との交渉は決して簡単なことではなかったが、O先生は諦めることなく実現させた。定年後も、在日コリアンコミュニティと日本の人びととの架け橋になる役

割を担い続けた (②)。

春子さんが平壤に初めて行ったのは中学2年のときで、友人かつライバルであるRさんに後れること2年。歌のオーディションに受かり、公演旅行に参加した。ところが、たまたま歯痛とぶつかり歌どころではなかったそう。

4. 2 高校から金剛山歌劇団「卒業」まで

県内に朝鮮高級学校（高校）はなかったため、高校からは慣れない土地で親元を離れての寮生活が始まる。迷わずコーラス部に所属した。1年生から平壤音楽大学の「通信教育」に参加し、専門の先生について朝鮮民謡を教わった。民謡との出会いは平壤に着いた初日のことだった。

【抜粋4：朝鮮民謡を始めるきっかけ】

春子：なぜ民謡を始めたかいうと、高1の通信教育で大学に入る前の日にホテルで、引率の日本から来た先生が「ポップスとオペラと朝鮮民謡あるけど何がいい？」っていきなり聞かれまして。えっ、分からないと思って、昭和歌謡は好きだったけどポップスはあんまり興味がなくて、ひらひらしたチョゴリを着て歌いたくはないと思って。オペラも違うし、やっぱり平壤に来たから現地でしか習えないことを習おうと思って、朝鮮民謡をライトな（軽い）感じで選択したんですね。そこからが朝鮮民謡の始まり。

帰国してからも、コーラス部では民謡はあまり歌わないため、民謡の練習はひとりでこもって独習である。周りは民謡に関心もなく、そういう「空気を読んで」人前で披露することはほとんどなかった。よく言えば「深く入り込んで」いるが、悪く言えば「暗い」高校時代だったと振り返る。進路は朝鮮大学校に進み、文学部で朝鮮語を学び先生になろうかと考えていた。しかし高校3年のある時、通信教育の引率教員に「歌劇団に入りなさい」と言われた。父親からの勧めもあり、オーディションを受けたら合格した。その時点で受験勉強はやめた。

しかし予備知識もなく入団した歌劇団では、いくつもの壁に突き当たった。自分だけがついて行けていないと感じ、周りを見る余裕がないまま数年が過ぎた。

【抜粋 5：金剛山歌劇団入団当初】

春子：聞いたことがない曲もある。当時は新しい曲が多くて、金日成さんが亡くなった（1994 年）次の年ということもあって新曲が多い。情緒も違うからまったくついていけない。楽しいとか楽しくないとか考える暇もない。（東京の歌劇団に）来たからにはやるしかない。やらないという選択肢はない。

入団から 3 年後、先輩が退団したため「実力が十分でない」うちにソリストとして舞台に立つようになった。

【抜粋 6：歌劇団での活動】

春子：試演会が 5 月末。4 月の平壤での公演が終わって 4 月の末に（プログラムが）発表される。楽譜が来て、指揮者と合わせて、音楽と合わせて、舞台です。そこから千秋楽は 11 月。私が入ったときは 35 公演ぐらいで 40 まではなかったですね。試演会やって微修正をして、そこからはずっと同じプログラム。変更があるとしても日本のサービス曲が変わるとか。あと各地の高校生とコラボとかがあればそれが入ります。

「日本のサービス曲」とは日本でその時々流行っている楽曲を数曲入れることをいう。やがて声楽部長となり皆をまとめる難しさもやりがいも経験した。春子さんは 40 歳を機に、次のステップに進むため、歌劇団を「卒業」することにした。18 歳から 22 年間続けてきて、できることはやったという感触はあった。「卒業」を巡っては語り尽くせない思いがあるし、その後の活動についても試行錯誤のただ中にある。

4. 3 音楽の世代間継承「血と喉」、「宝とかかわり」

ここで春子さんが民謡歌手となったこと、歌い続けていくことについて、最終日の両親へのインタビューから抜粋しながら論じていきたい。

母は焼肉店を切り盛りしていることもあり、春子さんの公演を観に行く機会ほとんどなかった。歌手として「独り立ち」した娘の姿についての語りを二箇所引用する。

【抜粋7：結婚式での歌唱】

母（正美）：（同胞の）結婚式で歌うとき、みんなが「正美ちゃんの娘だ」と言って私を見る。私は静かに聴きたいのに。民謡だからだいたいトリで最後に歌って、「みんなを盛り上げてくれてありがとう」と思う。別世界の歌ではなく、みんなが知っている民謡を大事にする娘だから。それは娘というのを乗り越してる。

【抜粋8：在日の宝】

母（正美）：カゴツパという歌があるんです。それを初めて聴いた時、「これは娘の歌だ」と思った。「祖国に帰りたい、行ってみたい」という（歌詞）の（歌）を聞いた時、この子はまさしく在日の宝物と感じた。周りの人には言わないけど。自分の娘であって娘じゃない。朝鮮民謡を継いでいってる。

抜粋7は「みんなのため」と他者に貢献する面を、抜粋8は「在日の宝」（下線部）と他者から尊ばれる表現となっている点では異なる。ただし、娘が自分からは遠い存在となったことを言い表している点では共通している。対照的に、民謡歌手であることを、家族につながることで語ったのが以下の対話場面である。

【抜粋9：おじいさんの血と喉】

母（正美）：（中3のコンクールで優勝したとき）このままで終わらないと

思った。(ピアノの) W 先生も涙ぼろぼろ。私は崔、主人は張。張家も崔家も芸術が好き。小さかろうが大きかろうが携わっている人が多い。その凝縮がこの子。せめて10年(長く)生きてたら、どれだけおじいさん(正美さんの義父)孝行できてたか。(中略)民謡を選んだことも私からすると当たり前。オーケストラ(の伴奏)で真っ赤なチマチョゴリで歌ったのを見たらおじいさんはどれだけ喜んだろうって思う、やっぱり朝鮮民族の魂というのが朝鮮民謡に凝縮されている。それと現実が結びつかないとか、生活が安定しないとか、狭間でというのはあると思う。それをいかに克服して、開拓して、自分の今を築いて、これからもするかは本人の課題。民衆に求められて、呼んでもらえる。喉ひとつでチャンゴも叩いて出来ると思う。どこにいても朝鮮民謡を歌える人がホンモノ。それは張さんの血。お父さん(宏明さん)の血。分ける必要はないけど、自分がもっていない部分を娘がもっているのを見るとお父さんの血ねって思う。

橋本：なんで当たり前？ドライブの歌は民謡じゃなかった。

春子：民族的に濃いものに行くと思った？

母(正美)：もうおじいさんの血です。

橋本：そんなに聞いてた？

母(正美)：聞いてない。だから血です。自分が歌う中で相性がいい歌ってあるでしょ？自分の娘が朝鮮民謡を選んだってこと自体が朝鮮の血。おじいさんが民謡がとてもうまくて私らの結婚式でもそういう歌を歌っていたんです。結婚式はC(西日本の地名)でしたけど、すごく歌がうまくてCの人がびっくりして。だから血でしょう？

春子：(祖父の歌を)聞いたことはないんですけど、なぜか民謡調の方が歌いやすい。子どもの頃はいろいろ好きだった。通信(教育)で「オペラ、ポップスと民謡、どれにする？」と言われて、ここでしか習えないからって単純に選んで、それで決まっちゃいましたけど。だから、そういう喉？

母は春子さんが朝鮮民謡歌手の道を選び取ったことを「当たり前」(下線

部)と言い、聞き手はそれに疑問を呈する。春子さんの実家暮らしの中に朝鮮民謡はなかったのではないかと問いかける。それに対して母の正美さんは、ないにも関わらずその道を進んだことこそが「おじいさんの血」であると説明する。また、朝鮮民謡を「朝鮮民族の魂」と表現し、民族としての本質をそこに見出している。

春子さんは、母の言う「朝鮮民族の魂としての朝鮮民謡」や「祖父から受け継ぐ芸術家としての血」を否定はしないものの、すこしずらして受けとめている様子である。春子さんにとって、朝鮮民謡はやはり「民族的に濃いもの」ではあるが、「ここ（平壤）でしか習えない」という「単純」な理由で選び、その選択がその後の春子さんの道を決めた。民謡が自分に合っていることは認めつつ、「なぜか」（下線部）と理由の分からないこととして受け、「そういう喉？」（下線部）と文末を上がり調子に疑問形で結んでいる。

「血」を「喉」と言い換えるところには、遺伝や信念では片付けられない、稽古を積み、ひとつひとつの音を丹念に探究した日々に対する思いがあるようにも感じる。魂や血ではなく、技巧を磨くために鍛錬を積んだ上で民謡歌手としての自分がある。そうした技芸研鑽の日々を直接的には知らない母は、在日朝鮮人一世としてこの地に生活の拠点を移し、他界する前にピアノの購入費用を工面してくれた義父への孝に関連づけている。

ただし職業人としての母の語りには、春子さんの喉や身体の鍛錬に通じる面も認められる。抜粋9の対話は以下のように続いた。

【抜粋10：娘と似ているところ】

母（正美）：私も70になってX（焼肉店名）のおばちゃんで肉を切るのが上手いよって言える。それはこういう風に肉は切るもんだ、じゃなくて、この肉をどう切ろうかな。人から見たらなんてことない、ただの切り方。でも本人からしたら、どういう風に切ったら一番見栄えがよくて多く取れるだろうかと考える。今、タンをさばく人は少ないんです。さばいたタンを買う人が多い。私はタンの皮をはぐのが好き。

橋本：職人だ。

母（正美）：そう職人。さばいた端の部分を並タンといって出す人もいます。でも捨てるんです。捨てるか使うかで変わる。人から見たらなんてことはない。いかに（肉を）ばらして、いかに切って、いかに枚数も取るか。

猿橋：日々自分に課題を課す。

母（正美）：人から見たら普通なのかもしれない。いろんなバラ、カルビがくる。どういう風に切るか。捨てるか拾うか。切っている自分が、お、自分かしていじゃんって思う。その部分はよく似ている。

人が気づかないところで、人が気づくかどうかではなく、常に己に課題を課す。目の前の課題に日々向き合う。工夫して克服していく。それを春子さんと自分が「よく似ている」（下線部）ところなのだという。娘の知らない部分、朝鮮民謡に付随する朝鮮民族との切っても切れない関連を、「おじいさんの血」と表現する春子さんの母であるが、職業人としての向き合い方は母と娘でとてもよく似ていることも見出されている。

正美さんのインタビューを傍らで聞いていた父親の宏明さんは、自身のインタビューで次のように語った。

【抜粋 11：歌手としての道】

父（宏明）：やめるかなというのがこれまで2回あった。「退団」という言葉は使ったらだめ。私は「いや、卒業にしましょう」と。卒業生として呼ばれる道があるはず。今よくやっているなと思うのは、同胞の中に常に入って若い世代の指導、自分も勉強をしながら幅広くできる。完ぺきではなくても、そういう道もある。だから、宝とかそういうことでなしに、育ててくれた人たちのおかげなんです。そういう意味ではありがたい。最近は一ファンとして、言いたいことがある。この人（正美さん）のお母さん、春子のおばあさんがC（片道3時間のドライブで行く地、4.1節参照）に

いて歌を歌う同胞の集まりがあった。その時一緒に歌ったときの写真がある。私の好きなお義母さんなんだけど、一番いい親孝行ができたな、と。なんともうれしい。

正美さんが言った「宝物」ということばをやんわりと打ち消しながら、育ててくれた人に感謝の気持ちをもって、歌劇団「卒業」後も歌とのかかわりを模索し続けている春子さんを「よくやっている」とほめる。「宝物」には大切にしまっておく、手を触れずに飾るという意味も伴う。宏明さんがこのことばに敏感になるのは、春子さんが歌い続け、音楽を介して人びと（同胞）とのかかわり続けることに重きを置くからであろう。

部分的に正美さんの意見を否定しているかのようでもあるが、宏明さんが重視している点（同胞のために自分も努力しながら活動を続ける）は、抜粋9と抜粋10で語られている正美さんの職業観（課題に向き合い、それを工夫しながら克服し、民衆に求められるようになる）にしっかりと符合している。そして、正美さんは歌手として成長した娘の姿を義父（宏明さんの父）に見せることができなかったことを残念なことで語ったが、宏明さんは春子さんが義母（正美さんの母）と一緒に歌う機会があったことを「一番いい親孝行」ができ、「なんともうれしい」と感情をことばにして表した。

5. 考察

春子さんの生活と音楽について、実家暮らしをしていた中学卒業までと、親元を離れる高校入学から金剛山歌劇団を卒業するまでに分けてまとめた。さらに調査旅行の最終日に実施した両親へのインタビューから、春子さんが民謡歌手として活動することの意味づけとあり方についての語りを見た。

春子さんが朝鮮民謡に触れるのは、親元を離れた高校以降で、それ以前の生活を語る際には朝鮮民謡についてはほとんど現れることがなかった。朝鮮学校の運動会や花見などの同胞の集いでBGMに民謡が流れていることはあったので、耳にしていたはずだが、その時は意識して聞くことはなかった。むしろど

アノ教室で日本人の先生から習うクラシック音楽や日本の歌謡曲が中心であった。朝鮮の音楽として印象に残るのは、地元で開催された平壤学生公演に連れて行ってもらった時のことで、その際に買ってもらったテープは繰り返し聞いた。声楽部を創部して以降は、朝鮮学校の音楽の教科書に掲載されている曲を自ら伴奏しながら楽しく歌った。そうした朝鮮の音楽にも、後に平壤で学ぶことになる朝鮮民謡の楽曲はほとんど含まれていなかった。大人になってから理解するようになったことだが、朝鮮学校の音楽の教科書に掲載される曲は、金剛山歌劇団や地域の歌舞団が披露し、「これがいいとなると教科書に入る」流れがあったのだと言う。

つまり春子さんが生まれ育った在日コリアンコミュニティの暮らしの語りにおいては、語られる対象としての「朝鮮民謡」はあまりなかったのである。それは、暮らしの中に歌がないということではなく、生活の中では「名も無きうた」として歌われていたかもしれないが、巡回公演などの特別な機会に触れる芸術としての民謡の延長線上にはなかった、ということであろう。高校に進学して以降、春子さんは平壤で朝鮮民謡の世界に出会うが、それは当時の高校のコーラス部の選曲にはそぐわず、人前で歌う機会はほとんどなかった。平壤で習い、日本ではひとりであたため、深めていた。それは、見方によっては「暗く」閉ざしているかのように周りには映っていたかもしれないと春子さんは振り返る。

春子さんは歌劇団の団員として平壤で民謡を学び、それを日本全国の在日コリアンコミュニティに届ける役割を担う。しかも当時は新たに曲が作られる時期でもあり、「聞いたことがない」上に「情緒も違う」曲も少なくなかった（抜粋 5）。先輩の退団という事情も重なり、春子さんはほぼひとりで試行錯誤を続ける日々となったのである。

そして、注目すべきは、このようにして体得した朝鮮民謡であるにもかかわらず、あたかも以前から暮らしの中にあったかのように、あるいは朝鮮民族の魂がその根底にあると聞き手に感じさせるように、そうしたイメージをすでにもっている聞き手の感性に訴えるように歌うことが期待されているのである。

それに対し、春子さんは「魂」や「昔の暮らし」、「郷愁」そのものを追求するのではなく、身体、より具体的には「喉」を通して「伝える技」、「伝わる声」として研究し、修練し、技巧を磨く。

母の正美さんは、朝鮮民謡とそれを歌う在日コリアン三世の歌手を「血」や「宝」と表現した。それに対して春子さんは「血」を「喉」に、宏明さんは「宝」を「かわり」に置き換えた。しかし、それは二者択一や相互排他的なものというよりは「表現する身体」、「結果と実践」への意味拡張と捉えることもできよう。

血も喉も身体の一部である。春子さんは音楽活動の原点として、私たちをコンクール会場となった施設に案内してくれた。そこで春子さんが出会い、突きつけられた課題は、表現する演奏、人に何かを伝える身体である。歌うことを追求する上では喉を中心に、されど喉だけではなく身体全体の使い方から探究していく。その起点を春子さんは見ず知らずの日本人少女の演奏からヒントを得たのだと振り返る。そして血もまた、表現する身体の一部であることは、否定されようもない。

そのような切磋琢磨、他者の実践から自分なりの課題を見出し、それを工夫しながら克服していく、そうして表現の形として外に出たものが人びとから愛される。「宝」となるのは、実践の結果である。またその実践は、「本人の努力」もあるが、共に切磋琢磨する仲間、指導してくれた先生、呼んでくれる人、聞く聴衆によって成り立つ。春子さんの父が「宝」という表現を退けたのは、結果そのものよりも、それを生み出す過程の方に視点をずらした意味拡張と言えるのではないか。こうした着眼点の置き換えは、今後の春子さんの活動を展望したときに、ことさら重要になると考えられる。

1940年に済州島から渡ってきた春子さんの祖父が、宏明さんと正美さんの結婚式で歌った朝鮮の歌、赤ちゃんだった春子さんをお風呂に入れながら歌っていた朝鮮の歌がどのような曲だったのか、今となってはその曲名もジャンルも知るすべがない。祖父の故郷の済州島S村にも、他のどここの農村でもそうであるように、好奇心旺盛な研究者たちにさえ、なかなか見出されることのな

い、名も無き「うた」が歌われていたことだろう。他方で、時代的に見ても朝鮮半島南部の様式化された通俗民謡がすでに普及していた。仲間と楽団を組み、日本の歌謡曲も取り入れながら各地を巡業していた春子さんの祖父は、あるいは流行りの通俗民謡で異郷暮らしの人びとを喜ばせていたのかもしれない。はたまた、金素雲が見出した『『渡日労働者』集団の憎悪、恨み、自棄、直截な批判、その反面の矜持』（中井 2022, p.10）を歌に託し、同胞たちをほんのつかの間、励まし癒やしたのかもしれない。

春子さんが学び取った朝鮮民謡は、後に音楽学者らによって蒐集、整理され、新たに創作もされた曲も少なくなく、在日コリアン三世として合唱や独唱を楽しんでいた、かつての春子さんにとっては、未知なる世界でもあった。それらを聞き手の郷愁を誘うように歌い、日本で流行っている「サービス曲」、各地の朝鮮学校生達とのコラボ曲を織り交ぜながら日本中を巡った歌劇団での二十余年の活動は、今となってはほんの一片しか知り得ない祖父の楽団活動に、やはり相似しているのではないかと感じさせる。歌詞の意味世界、唱法などはまるで違っていたとしても、世代間の伝達を感じとれ、それが「血」としか言いようがないという正美さんの語りを生み出したのであろうと想像される。

他方で、春子さんの歌う民謡が、「別世界の歌ではなく、みんなが知っている民謡を大事にする」（抜粋7）とも言われるのは、歌詞の意味世界や郷愁を誘う唱法の上に、その理由があるわけでもないだろう。平壤で学び取った歌を、歌劇団の定期公演、さまざまな組織の行事や祭典での出演、朝鮮学校の音楽の先生への指導などを通して披露する。それらのいくつかが人びとにうけ、広まり、定着していく。朝鮮学校の音楽の教科書に掲載されるようになる曲もある。そのような連続たる実践の中で、ある人の人生の大事な一場面に埋め込まれ、同胞コミュニティへの帰属や連帯の感覚を確認するように歌い継がれていく歌がある。そういう歌を大事にするから春子さんもまた人びとから大事にされる（「宝」となる）のであろう。そこには、ひとりの歌手としての活動と、ひとつひとつの曲に付与される時代的な意味、民謡というジャンルがもつ社会的な印象とが交叉し、その都度の意味づけが行われている。それこそが民謡の意味の

多義性や流動性、相互排他に陥らない意味拡張の源泉ともなっているのではないだろうか。

「血」と「宝」はいずれも比喻表現、メタファーである。それに対して「喉」「かわり」は実際のモノ・コトを言い表している。ここにはイメージと実践の往還が端的に表れている。民謡が多義的で、その意味づけられ方が流動的であるということは、イメージと実践の往還が、すでに民謡の概念の中に盛り込まれて過去から今日に引き継がれてあるからだとも言えるのかもしれない。

6. おわりに

本論では、在日コリアン三世の朝鮮民謡歌手を起点に、同行インタビューを実施し、朝鮮民謡歌手になる足跡を辿りつつ、朝鮮民謡歌手であることの意味づけを探究した。同行インタビューは、盛りだくさんの内容で、企画・調整をしてくださった春子さんには大きな負担になったことと思う。しかし、座って向き合って行うインタビューでは得られない、出会いと出来事があり、学び考えさせられるところが格段に大きかった。道中、私たちの間に確かに「一体感」が生まれたのではないかと感じられる瞬間が幾度となくあった。同時に、金剛山歌劇団の現役劇団員であれば、到底このような調査を実行することは難しく、「卒業」して数年を経たタイミングであったからこそ実現し得たものであり、まさに「いま、ここ」でしかなしえない調査だったとも言える。

今回のA県での同行インタビュー調査では、むしろ語られる朝鮮民謡の「不在」に注目した。ただし在日コリアンコミュニティにおいて言えば、春さんが民謡を専門とするに至る出来事を経験した県外の高校でもほぼ同じ状況であった。民謡歌手として東京に居を移してから也大差はなかったのかもしれない。舞台芸術としての朝鮮民謡世界は平壤の音楽大学にあり、春さんはそれを学び取って紹介する表現者としての役割を担い、道を開き、層を築くことに尽力してきたのである。それは一本道ではなく、稽古を重ね、やってみては見直すというゆめみない試行的な実践の積み重ねであった。

そうして生み出される春さんの歌声は、「民謡」というジャンルに含まれ

る意味内容の助けもあり、行ったことがない地への郷愁をも聞く人に搔き立てる。そうして無限に拡張されるイメージに応えるようにと春子さんは歌い続けてきたし、これからも求められる場所さえあれば歌い続けていくことだろう。こうしたイメージと実践の往還こそが、民謡が多義性をもちながら今日に歌い継がれていることの発露であると考察した。今回の調査からは「血」と「喉」、「宝」と「かわり」を例示したが、多義性は二項対立や二者択一、相互排他的なものではなく、包摂性を備えた意味拡張と解釈した。

翻って見ると、先述した「春子さんが生まれてから中学校卒業までを過ごした A 県での調査における、語られる朝鮮民謡の『不在』」は、「うた」そのものの不在ではなく、あくまでも「語りうる朝鮮民謡」の不在であることを忘れてはならないだろう。生活の中に埋め込まれたうたは、舞台芸術としての民謡が精緻化され、技巧化されればされるほど、語られにくくなる面があるのかもしれない。これからも、調査協力者の日常に分け入るモバイル・メソッドを活用することで、暮らしの中の民謡の存在を顕在化させる可能性はある。

本論で論じることができなかった二点を最後に記し、今後の課題としたい。

ひとつは春子さんが歌う朝鮮民謡の具体的な曲についてである。本論では大きくジャンルとしての朝鮮民謡として論じたが、一曲一曲に歌詞の意味世界や技巧としての差異、社会・政治・文化的な意味づけ、歌い手である春子さんの思い入れがある。個々の楽曲に付与される意味とその変容や広がりについては稿を改めて論じたい。

もうひとつは日本社会とのかわりについてである。本論では、春子さんの生い立ちから世代間継承に注目した結果、「同胞（在日コリアン）コミュニティ」ととしての朝鮮民謡および朝鮮民謡歌手の位置づけが中心となっていった。他方で、春子さんは表現者としての今の自分を形成する起点となった出来事として、同世代の日本人の女の子が弾くピアノ演奏を挙げた。また朝鮮学校と日本の学校の文化交流に尽力し、今も親交を続けている日本人の元教員のもとを訪ね 30 年前の日朝文化交流のお話を聞いた。これは、あるいは調査を依頼した筆者達が日本人であったことから、春子さんが日本社会との接点をあえて

見出してくれたのかもしれない。仮にそうだったとしても、日本人が在日コリアンの文化活動をどのようにまなざし、どのようにかわっていくかを問うのは、私たちがなすべき重要な研究課題であると認識している。

90歳を超えるO先生は、「記憶が曖昧で恥ずかしい」と何度か躊躇しながらも、なぜ先生が朝鮮学校と日本の公立中学校の文化交流が必要だと考えたのか、それを実現するために立ちはだかる障害がどのようなものであったか、それを乗り越えるためにどのような交渉をしたかをひとつひとつ思い出しながら語ってくれた。その記憶を掘り起こす上では、宏明さんが問いかけや確認をした場面も多くあった。そうしてじっくりとお話しくださった後、私たちがいとまを告げると、O先生は春子さんに、これまでとは明らかに異なる、はっきりとした大きな声で、「誰に遠慮することなく歌えていますか？」と尋ねた。春子さんは朗らかな声で「はい」と応じたが、このO先生の問いかけは、筆者たちにも等しく向けられたものであると受けとめている。

謝辞：本調査にご協力くださった張春子さんをはじめ、猿橋・橋本の両名を快く受入れてくださった春子さんのご家族、朝鮮学校の先生方、O先生に心から感謝申し上げます。ありがとうございました。本研究は青山学院大学国際政治経済学部附置国際研究センターおよびJSPS 科研、基盤(C)「多言語実践共同体の相互作用秩序の交渉と変容 (21K00531)」の助成を受けています。

引用文献

- 伊藤亜人 (1996). 『アジア読本：韓国』 河出書房新社
- 林慶花 (2012). 「統合する『民謡』、抵抗する『民謡』：南北朝鮮における「民謡」概念の相違をめぐる」 細川周平 (編著) 『民謡からみた世界音楽：うたの地脈を探る』 (pp.139-153) ミネルヴァ書房
- 任東権 (2003). 『韓日民俗文化の比較研究』 岩田書院
- 任東権 (2006). 「歌謡学から見た韓国民謡：金素雲『朝鮮民謡選』にふれて」 『日本歌謡研究』 46: 1-6. https://doi.org/10.34421/kayo.46.0_1

- 金志善 (2019). 「植民地朝鮮における朝鮮民謡の音楽的試論：兼常清佐と石川義一の民謡調査を中心に」『韓国朝鮮文化研究』 19: 50-21.
- 金素雲 (著)、崔博光・上垣外憲一 (共訳) (1983). 『天の涯に生くるとも』新潮社
- 金石範 (2018). 「〈解説〉金時鐘の文体のことなど」金時鐘『金時鐘コレクションⅧ 幼少年期の記憶から「クレメンティンの歌」ほか文集Ⅱ』 (pp.397-407) 藤原書店
- 金奉鉉 (1990). 『朝鮮民謡史：庶民の心の唄』 国書刊行会
- 金理花 (2016). 「在日朝鮮人運動における音楽活動：朝連文化部の事例から」『日韓相互認識』 7: 1-25.
- 権保慶 (2016). 「金素雲における朝鮮的情緒としての「線」—柳宗悦の「線」と朝鮮民謡」『比較文学』 58: 24-38.
https://doi.org/10.20613/hikaku.58.0_24
- 高正子 (고정자) (2009). 「일본에서 전승되는 경기도 예술 : 재일코리언들의 민족예술 전승의 변천」우리춤연구소 『우리춤연구』 10: 175-189. (「日本で伝承される京畿道芸術：在日コリアンの民族芸術伝承の変遷」『ウリチュム研究』 ウリチュム研究所)
- 草野妙子 (1996). 「民謡」伊藤重人ほか (監修) 『朝鮮を知る事典』 平凡社
- 島添貴美子 (2021). 『民謡とは何か?』 音楽之友社
- 宋安鍾 (2009). 『在日音楽の 100 年』 青土社
- 茶谷十六 (2006). 「民族の心を伝える：金素雲『朝鮮民謡選』『朝鮮童謡選』の世界」『日本歌謡研究』 46: 7-16. https://doi.org/10.34421/kayo.46.0_7
- 田月仙 (2008). 『禁じられた歌 朝鮮半島音楽百年史』 中央公論新社
- 中井裕子 (2022). 「金素雲の民謡蒐集・日訳結実の過程を追う：『朝鮮民謡集』『諺文 朝鮮口伝民謡集』『朝鮮童謡選』『朝鮮民謡選』を中心に」『同志社グローバル・スタディーズ』 13: 107-128.
<http://doi.org/10.14988/00029453>
- 橋本みゆき (編著) 猿橋順子・高正子・柳蓮淑 (2021). 『二世に聴く在日コ

リアンの生活文化：「継承」の語り』社会評論社

森山弘毅 (2006). 「金素雲白秋と大正昭和の歌謡：近世歌謡の享受にも触れて」『日本歌謡研究』 46: 17-28. https://doi.org/10.34421/kayo.46.0_17

Bartlett, R., Koncull, A., Lid, I. M., George, E. O., & Haugen, I. (2023). Using walking/go along interviews with people in vulnerable situations: A synthesized review of the research literature. *International Journal of Qualitative Methods*, 22: 1-14.

Blok, A. (2010). Mapping the Super-Whale: Towards a mobile ethnography of situated globalities, *Mobilities*, 5(4): 507-528, DOI: 10.1080/17450101.2010.510335

Howard, K. (1999). Minyo in Korea: Songs of the people and songs for the people. *Asian Music*, 30(2), 1-37.

Howard, K. (2021). Film review: Crossing over the Arirang Pass: Zainichi Korean music, *Ethnomusicology Forum*, DOI: 10.1080/17411912.2021.1994440

Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool, *Ethnography*, 4(3), 455-485.

Sheller, M. & Urry, J. (2006). The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A*, 38, 207-226. DOI:10.1068/a3726