

矢野輝雄芸能研究遺稿集

目 次

1. 「矢野輝雄芸能研究遺稿集」編集ノート…………… (後藤育慧)	54
2. 玉城朝薫以降の冠船芸能の展開 ……………	58
3. 戌の冠船人数演目比較 ……………	69
・戌の冠船人数演目比較 (参考資料) …………… (作成：後藤育慧)	72
4. 戦後創作舞踊の流れ ……………	82
5. 歌三線の囃子詞の繰り返しについて ～ 歌三線と近世歌謡 ～ ……	100
6. 琉球舞踊の原像 ― 一典型・「諸屯」― ……………	113
7. 組踊の舞台について ……………	118
8. 「口伝」～沖縄芸能聞き書きノート～ ……………	120
9. 矢野輝雄担当講義名と講義案 ……………	155
10. 沖縄音楽とその時代 ……………	160
11. 沖縄芸能文化論 ……………	161
12. 琉球 (沖縄) 芸能史 ……………	175
13. 琉球音楽概論 ……………	231
14. 日本芸能史 ……………	256
15. 東洋音楽史講義 ……………	297
16. フロッピー文書類タイトル一覧 (五十音順) ……………	338

「矢野輝雄芸能研究遺稿集」編集ノート

後藤 育慧

矢野輝雄は1999年8月、突然体調を崩し、当時琉球新報社との間で出版を約束していた『組踊への招待』、未発表の論文数本を私（矢野輝雄長女）に託し他界した。これらは、最期の三週間ほど、病床において、ワープロを病室に持ち込んでの作業によって整理されたものである。

まず2001年8月には琉球新報社から『組踊への招待』が出版された。また残りの未発表の論文は2003年2月、瑞木書房から『組踊を聴く』にまとめられた。矢野輝雄は「沖縄芸能論考集」を出版するつもりであったようである。しかし、それは叶わなかった。この論文集には生前の本人の構想に基づいて、すべてが収められることが望ましかった。しかしこの中には尚家資料に関わるものが含まれていたため、この部分を除いた形で出版された。詳しくは『組踊を聴く』の跋文（波照間永吉教授）および、「刊行にあたって」（後藤育慧）をご覧ください。

今回、沖縄県立芸術大学附属研究所の2004年度紀要『沖縄芸術の科学』17号において、残る未発表のものを含め、遺稿集として掲載していただくこととなった。またこの機会を利用し、「師匠方からの聞き書き」「講義ノート」他の遺稿なども、併せて掲載していただくこととなった。特に遺稿やメモ、そしてフロッピーの「タイトル一覧」などは、これらが少しでも今後の若き後進の研究に役立てられることが第一義の目的であり、活用していただけるならば幸いである。

矢野輝雄は仕事にワープロを使用するようになってからは、シャープ社の“書院”および“セリエ”を使っていた。今回の遺稿集の編集作業は、書斎に残された膨大なフロッピーの中から、特に沖縄に関するものを選別することから始まった。次にプリントアウトした原稿を論文・講義ノート・研究メモ・口伝資料と大まかなジャンル分類をした。そして最後に、内容に重複の多いものはずし、中からより最適と思われるものを掲載することとした。

その結果が本遺稿集である。遺稿の全体像は巻末の「フロッピータイトル一覧」（後藤育慧作成）をご参照いただきたい。

尚、ここでお断りしたいことは、このフロッピーには縦書き稿が多くあり、MacやDosへの変換の結果、矢印の方向や表における罫線などが正確に再現出来ない部分がある可能性があることである。また原稿のサイズがB5版のものもあると思われ、プリントアウトしたものがA4版であったため、同様の問題が残ってしまった。単純な誤り、誤字、脱字以外は、ありのままを掲載した。これらのことについては悪しからずご了承ください。

以下、本書収録の遺稿ノート等の概略を掲げる。

「玉城朝薫以降の冠船芸能の展開」（未発表稿）

矢野輝雄が1999年8月、亡くなる直前に発表を託したもの。記載事項に尚家資料に関わる記述があったため、発表の時期を待っていた。2003年度、沖縄県立芸術大学板谷徹教授他により、尚家資料『冠船躍方日記』の全文が復刻されたことにより、この論文を発表することとした。

「戌の冠船人数演目比較」（未発表稿）

上記「玉城朝薫以降の冠船芸能の展開」に付記されていたメモ。

- ・「戌の冠船」、またそれにいたるまでの人事、および冠船に関わった人数のメモである。

しかしこのメモは『冠船躍方日記』の人事の記載内容を役職別に表したものであるが、未完成のものと思われた。そこでこの度の発表に際し、どのようにまとめたかったのかを推測し、特に人事に関わる部分を補足し、このメモの内容を明らかにして完成形を示すものを、「附録資料」として遺族の立場から後藤育慧が作成し、ここに付加した。

- ・「1719年の冠船・1838年戌の冠船・1868年寅の冠船演目比較一覧」。矢野自身がまとめていた比較表である。

「戦後創作舞踊の流れ」（未発表か）

前述「沖縄芸能論考集」の構想にあったものと思われる。沖縄県文化振興課の依頼（大城學氏談）をきっかけとして、戦後50年の創作舞踊についてまとめたものである。「平成7年6月記」とある。未発表と思われる。

「歌三線の囃子詞の繰り返しについて～歌三線と近世歌謡～」（未発表か）

前述「沖縄芸能論考集」の構想にあったものと思われる。「1996年8月2日記」とあり、論文体でまとめられているが発表されたかどうかは不明。

「琉球舞踊の原像—— 一典型・『諸屯』」(既発表)

1973年『UR EXISTENZ Vol.3』(若夏社) P.163~169に収録されていた。
『組踊を聴く』(瑞木書房) 収載の著作目録に未掲載。一般の読者の目にふれにくいと思われたため、ここに再録した。

「組踊の舞台について」

沖縄県に建設される「組踊劇場(仮称)」(現在の「国立劇場おきなわ」) に関して組踊の舞台に対する考えをまとめたと思われる(メモ)。

「口伝」～沖縄芸能聞き書きノート～(未発表)

1970年からNHKの派遣によりOHK(現・NHK沖縄放送局)に赴任していた頃から行っていた師匠方からの聞き書きノートをまとめたメモ。フロッピーにまとめられていたものである。

矢野自身がカセットテープレコーダーを置いて師匠方からお話をうかがい、それをノートにまとめていた。さらにフロッピーにまとめられていたものを収録した。

「矢野輝雄担当講義名」と「講義案」

「沖縄音楽とその時代」(年表)

「沖縄芸能文化論」・「琉球(沖縄)芸能史」・「琉球音楽概論」・「日本芸能史」・「東洋音楽史」講義ノート

1984年から法政大学文学部においては「沖縄芸能史」、また1991年から1999年まで沖縄県立芸術大学音楽学部および同大学院においては、「琉球芸能史」「日本芸能史」「東洋音楽史」などの講座名で教鞭をとっていた際の講義ノートである。一貫したものとしてまとめたフロッピーが存在しないため、個々に存在するノートを一貫する形で収録した。したがってそれぞれのノートは、時系列における原型の前後関係などが、必ずしも一致するとは限らない。参考として講座名一覧・講義案を冒頭に記した。

「フロッピー文書類タイトル一覧(五十音順)」

書斎に残された膨大なフロッピーの中から、特に沖縄に関するものを選別し、タイトルを50音順に並べた。ただし、矢野個人のもの、また他人のプラ

イバシーに関するもの、現存する方々の公演パンフレットに書かれたと思われるものなどは除いた。

尚、この度の遺稿集を編集するために、膨大な遺稿の中から採録するものを選別するにあたり、大城學氏（国立劇場おきなわ企画制作課長）および波照間永吉氏（沖縄県立芸術大学附属研究所教授）に多大なるご助力を得た。また、久万田晋氏（沖縄県立芸術大学附属研究所助教授）・清村まり子氏（同大大学院助手）・名嘉ヨシ子氏（琉球箏曲演奏家）・飯田泰彦氏（石垣市立図書館勤務）にもご協力をいただいた。記して感謝申し上げます。

玉城朝薫以降の冠船芸能の展開

1

1719年尚敬王7年、第17回冠船の来島があった。冊封使は海宝と徐葆光で、徐葆光の『中山伝信録』の記録がその模様を伝えてくれる。重陽の宴においてはじめて組踊が玉城朝薫によって創作、上演されたことで知られている。組踊は重陽の宴ばかりでなく、その他の宴でも上演されているが、芸能としては中秋の宴と重陽の宴が七宴の中心であったその詳細は不明である。続く1756年の冠船から最後の第22回寅の冠船までの歴史を概観してみよう。

1756年、清国乾隆21年丙子、尚穆王5年、第18回冠船。冊封使は全魁・周煌らで、その記録は『琉球国志略』に詳しい。躍奉行は田里朝直（1703～73）奥平朝喜（1714～66）らで、田里朝直は目垂親方東風平朝衛（1701～66）の弟であり、玉城朝薫の子の奥平朝喜とともにその職についている。前年の1755年10月に屋嘉比朝寄が冠船弦歌指導役を拝命しており、芸能に詳しい人達による指導が細かく行われたと考えられる。とくに田里朝直は1799年の『冠船躍方日記』には「義臣物語」「北山崩」「万歳敵討」「大城崩」を上演しているが、1759年には在番奉行を招いて御茶屋御殿で「時蒙 上諭新編狂言六番以て御奉行の席上に備う」とあり、これが新編と謳っているのは先の冊封の時の創作とは別に新作を発表したと解される。素人能奉行を努めるほどの人であり、奥平朝喜は能も舞う練達の士である。屋嘉比朝寄もまた能や謡曲に理解の深い音楽家だけに、田里朝直を中心に舞台の能様式や演出の深化が図られたと見ることができよう。

冊封使使録によれば、はじめに「太平歌」と老人申し上げがあり、笠舞・花索舞・籃舞・竹拍舞・武舞・獅毬舞・桿舞が演じられ、「後演雜劇、悉其国中故事（後雜劇ヲ演ズ、悉クソノ国中ノ故事）」とあり、舞劇には、三弦・琴・短笛・小銅鼓が用いられたことが記録されている。中秋の宴については1663年の「張（学礼）録」に記された有走馬・弄刀・刺鎗・擊劍・鞠毬・走索諸戯……今悉無之」とあり、竜舟は行われたが、「座次演戯、中秋宴同」。「餞別宴……演戯如前」とあって演目は不明ながら、第五宴の餞別の

宴や第六宴拝辞の宴、望舟の宴でも芸能の催しが行われ、演目の中心が組踊に移行したことを推測させる。

1800年、尚温王6年、嘉慶5年庚申、第19回冠船。冊封使は趙文楷・李鼎元。前回より44年を経ているが、『球陽』巻19によれば、「今般天朝喪服未ダ闕ザルヲ以テ冊使筵ヲ辞シ宴ヲ卻ク、故ニ中秋重陽並ビニ請宴無ク其ノ他モ亦典礼ヲ挙行スルコト無シ、宴膳ヲ進ムコト無シ。冊封使天朝ヨリ遠来シ、筵宴七宴有ル所ヲ廢止スルニ忍バズ、旧例ニ照ラシ送宴席ヲ請ウ」。奥平朝昌躍奉行、知念績高（1761～1828）歌職と伝えられる。躍奉行の陣容としては古典の継承者として万全の人事が取られたと評価される。

1799年『躍方日記』によれば嘉慶4年4月から翌年の2月までに稽古すべき演目と作者が挙げられ、玉城朝薫の「執心鐘入」「銘苺子」「女物狂」「護佐丸敵討」の四組のほか、田里朝直の作品として「北山崩」「義臣物語」「万歳敵討」「大城崩」の四組、「巡見官」の作者に平敷親雲上、「忠臣身替」の作者として辺土名親雲上、「東辺名夜討」の作者として徳嶺親雲上、「大川敵討（忠孝婦人）」の作者として久手堅親雲上の名が記されている。この年に稽古をしたのは次の演目である。

- ・ 中秋・重陽の宴など…銘苺子・忠孝夫人・執心鐘入・北山崩（辰年には花売の縁に繰替）・巡見官・万歳敵討・義臣物語・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻・大城崩・忠臣身替之巻・東辺名夜討（辰年には天願若按司《久志若按司》に繰替）
- ・ 御膳進上の時…辺戸の大主・銘苺子・我数之子・孝女布晒・護佐丸敵討・孝行之巻・姉妹敵討

これによって明らかのように、ほとんどの重要な組踊作品が網羅されており、公式の上演こそなければ稽古は積まれたと見ることができる。李鼎元の『使琉球記（使録とも）』には「巡見官」「万歳敵討」「大城崩」などいくつかの組踊の物語が記載されている。従客の質問に答えて、故事集の組踊に関する記載を流用したということであろう。

「此行不宴会」とあり公式の宴席はなかったことは既に見たとおりであるが、路供について説明を求めたところ一字一句として先人の記録と違うとこ

ろがなかったと呆れている。このことは冠船の儀礼が定型化していたことを物語っており、七宴で上演される芸能もまた例外ではなかったと考えられる。1808年の冠船に、格別芸能に詳しくないと思えない小禄良恭が躍奉行として任命されているのも、このような事情を反映しているものと考えられる。

1808年、尚瀨王5年、嘉慶13年戊辰、第20回冠船。冊封使は斉鯤・費錫章。躍職小禄良恭（1798～1859）、前回に続いて歌職知念績高の名が伝えられている。上演作品不明。わずか8年後のことではあるが、第19回冠船では宴会が行われなかったため、中秋の宴・重陽の宴としては50年以上経ったことになる。しかし、辰の冠船のために組踊については稽古をつんでいたことが『冠船躍方日記』によって明らかなので、演出などの伝承は継続していたと思われる。演目は前回稽古したものがそのまま取られ、わずかに「北山崩」を「花売の縁」に繰替え、「東辺名夜討」を「久志若按司」に繰替えただけである。なお、御膳進上では「我数之子」が「本部大主」に、また「護佐丸敵討」が「義臣物語」に差し替えられている。

- ・ 中秋・重陽の宴など…銘苅子・執心鐘入・忠士身替之巻・護佐丸敵討・花売の縁・孝行之巻・大川敵討・巡見官・万歳敵討・女物狂・大城崩・久志若按司敵討・義臣物語
- ・ 御膳進上の時…辺戸之大主・姉妹敵討・本部大主・孝女布晒・義臣物語・執心鐘入・大川敵討

作者不明の『続琉球国志略』巻3人物には「忠士身替之巻」「雪払ひ（伊祖の子）」などが国中故事として記載されている。

1832年尚育王（道光15年乙未即位、23歳。横山本『球陽』による）謝恩使江戸上り。

1838年、尚育王4年、道光18年戊戌7月、冊封使は林鴻年（翰林院修撰）、副使高人鑑（翰林院編修）で、5月に来島し、10月に帰国している。この時の上演細目は『校註琉球戯曲集』採録の台本によって明らかである。躍奉行は『琉球戯曲集』中秋の宴の最後に、名護里之子親雲上・武村親雲上・宇地原親方・羽地按司と記されているが、14世羽地按司とみられるものの名乗り

は不明である。

6 朝秀—7 朝宇—8 朝維—9 朝興—10朝季—11朝英—12朝美（尚瀬王の摂政として尚育王の養育に力を尽くす）—13朝照（弟の翁長朝典の次男養子）—14 ?—15朝詮（琉球処分）

戌の冠船は記録台本が残っており、『冠船躍方日記』も残されているので、その詳細はかなり明確にうかがうことができる。これによると、天使館にも舞台が造られており、首里城ばかりでなく天使館などでも芸能が演じられたことがわかる。

野村安趙（1805～1871）は1837年、32歳で収納座仮筆者であったが、抜擢されて躍方歌三味線仕手人数に加えられている。同じく御書院花当の喜友名里之子も、歌三味線を深く嗜むという理由で冠船躍方に加えられている。この二人はともに歌人数として推挙されており、しかも喜友名里之子は躍りの地人数に入っていることから見ると、野村安趙は組踊や羽踊の地謡を担当したと見られる。そのときの歌人数は9人で、ほかに小鼓2人、小弓（胡弓）2人、大鼓、琴引、半笙2人であった。

『冠船躍方日記』には「組躍羽おとり之儀」「組躍羽おとり入子唐棒獅子舞月六度之仕組方相始候事」というように、組踊に対して羽踊という言葉が用いられている。組踊という言葉は1799年の『冠船躍方日記』にみえており、時代的にはさらにさかのぼれるかと考えられるが、新資料の発見にまちたい。

仲秋の宴「護佐丸敵討」「執心鐘入」「忠士身替の巻」

重陽の宴「銘苺子」「孝行の巻」「大川敵討」「大城崩」

・『冠船躍方日記』1838年戌の冠船

銘苺子・執心鐘入・忠臣身替之巻・護佐丸敵討・花売之縁・孝行之巻・大川敵討・巡見官・万歳敵討・女物狂・大城崩・久志之若按司・義臣物語
御膳進上の時…辺戸之大主・姉妹敵討・本部大主・孝女布晒・義臣物語・執心鐘入・大川敵討

・10月23日、勘定座入子踊上覧……入子踊・扇子踊・護佐丸敵討・女笠踊・執心鐘入・磨踊・女物狂・かせ掛踊・万歳敵討・手拍子踊・天願若按司敵討・唐棒・まり踊・獅子舞

・10月25日、勘定座上覧……入子踊・扇子踊・護佐丸敵討・女笠踊・執心鐘

- 入・麿踊・万歳敵討・貫花踊・巡見官・手拍子踊・花売の縁・女物狂・扇子踊・かせ掛踊・天願若按司敵討・唐棒・まり踊・獅子舞
- ・12月15日勘定座上覧……扇子踊・銘苺子・女笠踊・巡見官・手拍子踊・忠士身替之巻・しゅとん踊・大城崩・若衆笠踊・義臣物語・団羽踊・孝行之巻・羯鼓踊・大川敵討・唐棒・まり踊・獅子舞
 - ・3月5日、8日勘定座上覧……神歌こねり（老人老女踊）・入子踊・扇子踊・護佐丸敵討・女笠踊・忠士身替之巻・手拍子踊・執心鐘入・総掛踊・花売の縁・四つ竹踊・巡見官・柳踊・天願若按司敵討・まり踊・獅子舞
若衆笠踊・羯鼓踊・大城崩・菊見踊・天川踊・

『続琉球国志略』「卷三 人物」に「雪払ひ（伊祖の子）」

銘苺子・執心鐘入・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻

- ・北山崩・巡見官・万歳敵討・義臣物語・大城崩・忠臣身替之巻
- ・東辺名夜討・姉妹敵討・忠孝夫人・辺戸之大主・我数之子・孝女布晒
- ・花売之縁・久志之若按司・天願若按司敵討

1866年、尚泰王19年、同治5年丙寅（慶応2年）。第22回最後の冠船で、寅の冠船と呼ばれる。冊封使は趙新・于光甲。前回の冠船から28年を経過しての冠船であるが、躍奉行は小禄按司朝睦、奥武親方、我如古親雲上の三人が当たり、歌三線は野村安趙と安富祖親雲上が指導したと伝えられる。

故事集によれば、「神歌こねり」「老人老女申し上げ」に続いて、舞踊十五番と組踊十三番、「獅子舞」「唐棒」などが上演されている。しかし、これらの演目が中秋・重陽の両宴にどのように配されたかは不明である。舞踊では女手踊り「諸屯」や若衆踊「大兼久節」が初めて上演されているのが注目される。組踊の演目は前例を踏襲するのみで新味が乏しい。

2 戌の冠船台本の性格

戌の冠船台本は『校註琉球戯曲集』として伊波普猷に採用され、今日の研究者に多くの便宜を与えてくれている。その内容を当間一郎氏は「一八〇八年や一八〇〇年、一七五六年、一七一九年の上演台本と一八六六年の台本が

まったく見当たらない今日では、御冠船芸能を考え、研究する上で、最もよりどころとなる一冊である。」(『校註琉球戯曲集』の芸能史的意義『組踊写本の研究』186頁、第一書房、1992年)。これについて外間守善氏は、『伊波普猷全集』第3巻の解説において、前編・後編は、ほとんど羽地本の原型を伝えてくれているものと考えてよいとされる。

しかし、本書所載の台本が、他の組踊集などと決定的に異なるのは(ア)出演者名を明らかにしていること。(イ)演出上のト書きが書き込まれていること。(ウ)組踊のみならず舞踊をも含めてすべての演目が網羅されていること。などが挙げられる。

この台本の最後に、冠船の翌年、大清道光19年己亥7月の日付があり、「仲秋宴並重陽之宴之時躍番(組)人数書着付如斯御座候 以上」とある。中秋の演目の最後に、松茂良里之子ら4名の若者達の名前が記載されているのは、その筆者と見るべきであろう。しかし、伊波普猷が『校註琉球戯曲集』に収めた台本も行方不明であったと思われる。

毛姓家譜によれば、野村安趙は「同治三年甲子十一月朔日因有来年寅年冊封大典為躍方歌三味線師匠。同四年乙丑正月九日因為戌冠船之時組躍羽躍記落冊併切爛兼本職為着付番組仕手人数名面相糺組立方係」。これによれば、戌の冠船の時の組踊や羽踊の記録が落丁したり破損したりしているので、慶応元年(1865)本職の三線のほかに着付けや番組の仕手の人数名前を明らかにして組み立てる係をもつとめたとある。戌の冠船の時に三線方をつとめた経歴がかわれての起用となったものと見られる。しかし、この時に野村によって整理された台本は、伊波普猷の利用したものとは別本とみられる。

3 演目の固定化

(1) 先例の尊重

玉城朝薫が踊奉行をつとめたときの冊封使たちへの宴席を改め、従来迎風宴・事竣宴・中秋の宴・重陽の宴・冬至の宴・餞別の宴・登舟宴の七宴であったものを、諭祭を第一宴とし、冊封が第二宴、中秋が第三宴、重陽が第四宴、拝辞が第五宴で、望舟が第七宴であった。これはその後も守られ、寅の冠船まで続けられた。一貫して不変なのは神歌こねりで、中秋の

宴の「第一番神歌こねり」……オモロ・安仁屋掟親雲上、地・又吉掟親雲上以下6人。安仁屋親雲上真苜（1838～1914）は11代最後のオモロ主取で、『琉球国由来記』（1713年）によっても「主取一員、親雲上六員、勢頭部六員」「謡御唄之勤者、主取親雲上」とある。親雲上6名、勢頭6人でオモロを吹いているのは同じである。『琉球国由来記』「舞ハ、コネリト云フ。遊鼓ヲ打ツ也」「神歌こねり」のオモロ主取りの衣装は「髪黄古銅色緞子丸頭巾、白唐ひげかけ、天青緞子衣裳、金欄大帯、足袋」とあり、戌の冠船における重陽の宴の老人踊りの着付けと共通している。

また「老人老女申し上げ」は、尚育王の冠船の台本に「嘉慶十三年戊辰年意趣之俣」と書き込みがあり、1808年のものと同じ趣旨のものと記されている。しかし、これについては伊波普猷の注記したように、徐葆光の観劇記事にも見られることなどから推して、玉城朝薫の作のままを踏襲したと見ることができる。

これら儀式的な演目については特に前例を踏襲するのが官僚国家における通例である。それを示すのは、路供について李鼎元が『使琉球記』に記しているように、説明を求めたところ徐葆光の『中山伝信録』に記すところと全く同じで、「事隔ルコト数十年、一字モ易ラズ、印板文字ト謂ウベキカ矣」と驚嘆している。これは路供に限ることなく、先例によるのは公式行事のすべてに関するところであったと見られる。

(2) 組踊中心の番組へ移行

1756年の冠船では、重陽の宴は竜舟に続いて「席次演戯、與中秋宴同」とあるので、中秋・重陽両宴ともに組踊が中心になったことをうかがわせる。玉城朝薫の創始した組踊について自信を得、また田里朝直が自らも作劇する躍奉行であったことから当然の帰結であったともいえよう。

冠船から3年後の乾隆24年（1759）8月25日、崎山御茶屋に在番奉行蘭田紋八接待の躍奉行として「上諭を蒙り新たに狂言六番を編み、以て御奉行の席上に備ふ」とあり、「北山崩」「万歳敵討」「大城崩」「義臣物語」のほかにも組踊作品が作られたことを物語っている。当間一郎氏による「月の豊多」「身替り忠女」などは、冠船の公式の舞台では演じられていない

ので、この時の作品である可能性が極めて高い。

(3) 入れ子踊りの変貌

玉城朝薫が躍奉行をつとめたときの冠船では「入れ子踊り」が重陽の宴を華やかに彩ったことが『中山伝信録』によってうかがわれるが、1756年には先例を踏襲したものと見られる。周煌の『琉球國志略』は、中秋の宴で、はじめに「太平歌」と老人申し上げがあり、笠舞・花索舞・籃舞・竹拍舞・武舞・獅毬舞・桿舞が演じられ、国中故事による雑劇が演じられたことを記している。

・踊りの演目

入れ子踊り中心から組踊中心へ

1808年の冠船では不明であるが、1838年戌の冠船からこれを中秋の宴に移行しているのが注目される。

群舞形式の若衆踊りを統一本化

重陽の宴では老人老女を頭に、演目の中心を端踊りと組踊に置いた

寅の冠船における入子踊りの終焉、入子踊りの端踊化。リズムからメロディーへ

若衆踊りから女踊りへの流れ 舞台芸能としての完成へ

・端踊りの確立。 伊野波節・天川踊り・作田節

・唐棒と獅子舞は不変。

・組踊演目の固定。玉城朝薫作品の尊重。

・躍奉行の名目化、羽地按司

高宮城朝常「花売の縁」 久手堅親雲上「大川敵討」

(4) 江戸上り演目との交流

江戸上りは1634年に始まり、1850年に終わっている。天保3年の閏11月芝高輪の松平栄翁、白金屋敷の松平溪山の両屋敷で演舞を行っており、その演目は次のとおりである。

琉踊 団踊り（くてい節）、笠踊り、四ツ竹踊り、柳踊り、かせかけ踊り、磨踊り、節口説、御代治口説、網打踊り、打組踊り（醜童）、

伊計離節、口説囃し、下り口説

唐踊 打花鼓、風箏記、借衣記、和番、朱買臣

寛政8年(1796)

琉踊 団踊り、打組踊り、口説囃し

天保13年(1842)

琉踊 女菊見踊り、女団踊り(くてい節)、二歳笠踊り、女柳踊り、二歳無手踊り、唐踊 打花鼓、笠盗、

菊見踊り(詠菊舞)はもっぱら江戸上りの演目であったが、柳などとともにも江戸上り演目から摂取されている。しかし、歌詞はことになっており、「青柳の糸につらぬちやる露の玉の清らさ」。

「しゅどうん」(しゅんどう)は寅の冠船で初演された女踊りであるが、歌詞からみると「しゅどうん」は現在行われる「醜童」である。

- (5) 野村安趙の冠船の台本整理に当たったことは躍奉行の名目化を物語るものにほかならず、先例の機械的な踏襲と飾り的な躍奉行の任命が招いた結果として見るべきであろう。

* * *

宝永7年(1710)「琉球書簡并使者接待楽章」

- ・きうのふこらしやなをにかねたてる しらかねの花のさきよるとんなあ
- ・きうのふこらしやいつもよりもまさる いつも此ごとあらなやしな

宝暦12年(1762)『大島筆記附録』琉球歌

- ・けふのふくらしやなをによなたちよる つぼておるはなの露きやたくと
- ・天川 あま川のいきやしんひろがたちよら おれゆゑんふかくおもてたもれ
- ・柳 柳はみどり花はくれなる 人はただなさけ 梅はにほひ

天保3年(1832)「琉球人来朝関係書類一」三味線歌

- ・けよの、ほこらしや、なをにぎやな、たてる つぼて、をるはなの、つゆきやたごと

- ・このこのえの、うちにつぼて、つゆまちよす、うれしごと、きくのはなど、まさる
- ・ぢんや、きやらとめて、はなのものかたい、いつまでもとまれ、あかぬにをひ

最初の2曲は「琉人奏楽之記」天保13年（1842）、史籍集覧別記第二七五。

「琉球人来朝関係書類三」節口説舞

- ・一 扱も目出度や新玉の、春はこころもわかかえて 世もの山辺の花盛イ
長閑なる世の春を告げくる谷の鶯
- ・一 夏は岩間をつたひきて、たきつもとに立寄れば、あつさわすれて面白
や
風も涼しく袖にかよひて、夏もよそなる山の下蔭
- ・一 秋はおばなが打まねく、そのの籬に咲くきくの、花の色々めづらしや
錦さらさとおもふばかりに、あきの野原や木草いろめく
- ・一 冬はあられの音そへて、のきばの梅のはつはなは、いろ香も深くめで
あかぬ
花か雪かというて見へけん、雪のふるへに咲くやこの花

口説

- ・一 むかしみろくの其御代に、きたもめぐりて有難や、したくならさぬ吹
く風も
扱もめでたや御慈悲ある世の知るしあらはれ、(以下省略)
- ・一 扱も浮世は小車のめぐりめぐりてあら玉の (以下省略)
- ・一 松は千年の色添て、庭の青柳糸たへず、梅は匂ひて花も咲く、(以下
省略)
- ・一 山は霞みて久かたの空ものどかに出る日の、ひかりやいらいら (以下
省略)
- ・一 笠に顔かくち忍ぶ夜の習やよそ知らぬごとの恋路やてど
- ・一 あわぬいたずらに戻る道すがら、恩納だけ見れば白雲のかかる、恋し
さやつめて見ぼしやばかり

四つ竹踊

- ・一 鳴らす四ツ竹の音に紛れてど、おやぐさめあても御側よたる

- ・一 沈や伽羅とぼす御座敷にひて、おどるわが袖の匂ひのしほらしや
- ・一 けふや御逢おがでいろいろあそび、あちやや俤のたつとおめば

柳踊

- ・一 青柳の糸につらぬちやる露の玉の清らさ（天保3年、1832年江戸高輪の島津重豪・白金松平溪山（島津斉興）屋敷で踊られる。誤記か。）

摩踊

- ・一 かにやる御座敷に御側寄ておりて、見とやればわとひつでも見ややる

打組踊

- ・一 しゅん（しよどん）長浜にうちやむ引く波の、しゅどんらべの目笑はぐき
- ・一 しゅどんみやべに雪のろの青き、いつか夜くれてみくちすはな
- ・一 あだねかきでいんす御衣懸て引ひ、でいん本べらいや手とて引きやら
- ・一 あしだかふてたぼれきはんかうて給れ、すてをとの見るめみなでしやべら
- ・一 おふれて榮にあそびぼしやあすが、むきやれ匂たかさわかて遊ば
- ・一 よれつこのきよきとくたのて居な、縁とはとするゆる浮世しらね

諸屯節・すりかん節・やりこのし節いずれも二歌

登り口説（歌詞省略）

下り口説（歌詞省略）

地方の組踊……廃藩置県以降に始まったとする説、もっと早いとする説

『伊江朝睦日々記』（嘉慶15年1810）「組踊一ツ仕らせ掛目候事」

摩文仁安祥作組踊「二山和睦」について、母の四十九のお祝いに自宅で親族や奉公人を俳優に仕立てて上演し、その後自分の住まいのある首里大中の村人に与えた（末吉安恭）。村人達は念仏の時これを演じた。

宜野座には嘉慶23年（1818）7月の「本部大主」

名護市久志 道光20年（1840）8月「義臣物語」「長寿の大主」「久志の若按司」

伊江島の組踊「忠臣蔵」は歌舞伎の「仮名手本忠臣蔵」

「久志の若按司」「本部大主」「忠臣仲宗根豊見親」……土地にちなむ作品

*（未完）

戌の冠船人数演目比較

羽地按司	歌人数十四人自宅で稽古	
棚原親雲上		奉行 [*] (4) 中取(2) 筆者(4) 加勢筆者(7) 踊師匠(4)
本部里親雲上		歌人数(9) 琴引き(1) 笛吹き(2) 小弓摺(2) 大鼓(1)
真玉橋里親雲上	衣装	踊人数(53) ハン笙(2) 小鼓(2) 獅子舞(7) 唐棒(9)
与儀親雲上……躍方中取		支度師掛(3)
豊里親雲上……躍方中取		神歌(7) 火花主取(2) 小細工主取(1)、 同加勢主取(1)
小那覇親雲上……中取筆者	衣装	絵師主取(1) 仕立物係(2) 松作り(1) 貝摺師(1) 皮細工(1)
兼浜親雲上……中取筆者		紺屋主取(1) 小細工(5) 木細工(1) 下代(2)
国吉親雲上……中取筆者		
宮里里親雲上……奉行筆者(4)		
仲吉里親雲上……奉行筆者		
祖慶筑親雲上……奉行筆者		
祖慶筑登之……奉行筆者		
富盛筑登之……躍方加勢筆者(7)		
城間子……躍方加勢筆者		
上江洲子……躍方加勢筆者	入子若衆二三人、追加樽金・真牛。御座楽メンバーと重なる	
嵩元里親雲上……踊師匠(4)	八月から踊稽古	
具志川里親雲上……踊師匠	今帰仁・宇地原・浜元里之子、豊見城新苺金・勝連真市・嘉味田松金	
浦添里親雲上……踊師匠	安里小樽金 大村真三良・兼浜真蒲戸・小那覇真山戸・立津里之子 12名追加	

真境名里親雲上……踊師匠 与那覇・波平親雲上、上地・名嘉真里親雲上・
小禄・東風平・安谷屋里之子他26

仲田里親雲上……躍方歌三味線師匠 野村里親雲上・喜友里之子追加

新崎筑親雲上……躍方歌三味線師匠。上江洲筑親雲上・浜元里之子・翁長里
之子・高安子

嶋袋筑親雲上……躍方仕立て物。 六月仕手掛追加……比嘉筑登之

仲本筑親雲上……躍方仕立て物加勢

知念里親雲上……躍方紺屋仮主取仕立

《五月配役》

具志堅親雲上……老人 入子師匠兼太鼓仕手掛も……仲本筑登之
笛……真栄城筑親雲上

喜久村親雲上……老女 半笙……知名里之子 こうきやう……又吉里親雲上
(二月伊渡村筑親雲上) 小鼓……嶋袋筑親雲上・喜瀬筑親雲上 琴・・仲本
筑登之

天孫氏……伊舎堂里親雲上

大黒……多和田筑親雲上 宮城……獅子舞師匠、冨名腰・伊良波・潮平・松
茂良・兼島・謝花

唐棒師匠……湧川里親雲上、本村・宮平・喜友名・具志頭・羽地・佐久本。
追加西平・宮城

*以下 () の中の数字は、『冠船躍方日記』戊二月十四日に示された、御硯水を頂戴
する人数である (後藤育慧)。

1917年の冠船・1838年戌の冠船・1868年寅の冠船演目比較一覧

	一七一九年の冠船	一八三八年 戌の冠船	一八六八年寅の冠船
中 秋 の 宴	神歌こねり	一番 神歌こねり	神唄頌
	笠舞	二番 入子躍 (扇子踊り、菊花踊り、風車踊り くつきりこう踊り、二才・若衆の踊り)	仙老夫婦拝賀故事
	花索舞		扇舞(若衆踊り「牡牛節」)
	籃舞	三番 扇子をどり (若衆踊り「牡牛節」)	笠舞(女踊り「伊野波節」)
	拍舞	四番 護佐丸敵討 (組踊)	笠舞 (若衆踊り)
	武舞	五番 女笠をどり (女踊り「伊野波節」)	羯鼓舞
	毬舞	六番 執心鐘入 (組踊)	弄毬舞 (獅子舞)
	桿舞	七番 鞆鼓をどり (若衆踊り「揚作田節」)	双獅子舞
	竿舞	八番 忠臣身替りの巻 (組踊)	六棒交戯
	(乱袖交竿管児舞)	九番 唐棒	串花舞 (貫花舞)
重 陽 の 宴	老人老女祝聖事	一番 老人老女申上げ、老人踊り「かぎやで風」	天川舞 (女踊り「天川」)
	組踊「護佐丸敵討」	(団扇曲、掌節曲、笠舞曲、藍花曲)	女舞 (女踊り「諸屯」)
	〃「執心鐘入」	二番 若衆笠躍 (若衆笠踊り)	経絡舞 (女踊り「総掛」)
	三番 銘苅子 (組踊)	柳舞 (女踊り柳)	
	天孫太平歌	四番 団躍 (女踊り「作田節」)	四竹舞 (女踊り)
	(入れ子踊り)	五番 まりをどり (獅子舞)	詠菊舞 (女踊り)
		六番 孝行之巻 (組踊)	「孝行之巻」「大城崩」
		七番 魔をどり (若衆踊り)	「義臣物語」「銘苅子」
		八番 大川敵討 (組踊)	「護佐丸敵討」「巡見官」
		九番 天川をどり (女踊り「天川」)	「大川敵討」「忠士身替」
	十番 大城崩 (組踊)	「万歳敵討」「花売の縁」	
	十一番 唐棒	「執心鐘入」「女物狂」	
		「花売の縁」	

組踊二～五番

組踊四番、菊見踊・柳踊・義臣物語・四つ竹踊

組踊十三番

女物狂・かせ掛け踊・手拍子踊・天願按司敵討

万歳敵討・貫花踊・巡見官・花売の縁・しゅとん踊・手拍子踊

戌の冠船人数演目比較（参考資料）

作成：後藤育慧

<作成メモ>

本稿は、矢野輝雄の「戌の冠船人数演目比較」が解りにくく、また未完と思われたため、その内容を補い、指し示す目的で、遺族の立場から作成したものである。

以下、矢野輝雄のスタイルをできる限り踏襲した形で『冠船躍方日記』における人事に関する部分を示した。そのうち、矢野輝雄の「戌の冠船人数演目比較」にあらわれる人名役職等を網がけとした。

ほか、以下のとおりである。

- ・人名の後の（ ）内には当該人物の「(出自説明／補任あるいは申請年月)」を示した。

例：真玉橋里之子親雲上（桃原村嫡子／酉正月）

- ・『冠船躍方日記』では人事の異動が記されている。その異動年月および理由を示した。また後任は、 → をもって示した。

例：真玉橋里之子親雲上（桃原村嫡子／酉正月）のち酉三月、豊見城間切下知役になる

→ 喜舎場里之子親雲上（酉三月）

- ・中には役職を兼務する場合があります、兼務補任あるいは申請年月と職名を後ろに示した。

例：富盛筑登之（立岸村嫡子／酉正月）のち戌十月より躍人数を兼務

作成年月日：2005. 1. 15

『冠船躍方日記』にみる躍方役職と人名

躍奉行

- ・羽地按司（西正月）
- ・棚原親雲上（西正月）のち戌二月、御物奉行になる
 - 宇地原親方（戌二月）
- ・本部里之子親雲上（西正月）のち西十二月、御書院当になる
 - 名護里之子親雲上（当蔵村次男／西十二月）
- ・真玉橋里之子親雲上（桃原村嫡子／西正月）のち西三月、豊見城間切下知役になる
 - 喜舎場里之子親雲上（西三月）のち西十月、御書院当になる
 - 武村親雲上（西十月）

躍方中取

- ・与儀親雲上（西正月）
- ・豊里筑親雲上（崎山村嫡子／西正月）

中取筆者

- ・小那覇親雲上
- ・兼浜親雲上
- ・国吉親雲上

躍奉行筆者

- ・宮里里之子親雲上（大中村四男／西正月）
- ・仲吉里之子親雲上（大中村四男／西正月）
- ・祖慶筑登之親雲上（若狭町村嫡子／西正月）
- ・祖慶筑登之（若狭町村三男／西正月）

躍方加勢筆者

- ・富盛筑登之（立岸村嫡子／西正月）のち戌十月より躍人数を兼務
- ・城間子（上儀保村四男／西正月）のち戌七月城間里之子、病気で退任
（城間子と城間里之子は同一人物か？）
 - 伊渡村筑登之（当蔵村嫡子／戌七月）

- ・ 上江洲子 (内金城村四男／酉正月)
- ・ 野里里之子親雲上 (桃原村嫡子／酉八月)
- ・ 宮里筑登之 (鳥小堀村嫡子／酉八月)
- ・ 高宮城子 (大鈍川村嫡子／酉八月)
- ・ 本部子 (赤平村嫡子／酉八月)
- ・ 伊渡村筑登之親雲上 (当蔵村嫡子) 戌十一月より躍人数と兼務
- ・ 上江洲子 (内金城村次男／戌十一月) 躍人数と兼務

組躍十三番清書加勢筆者

- ・ 浜元里之子 (赤田村嫡子／戌六月)
- ・ 野崎子 (大中村次男／戌六月)

躍方日記ならびに躍組清書加勢筆者

- ・ 仲村渠筑登之 (崎山村嫡子／亥二月)
- ・ 嘉陽田子 (大中村四男／亥二月)
- ・ 野崎子 (大中村次男／亥二月)
- ・ 祖慶子 (久米村嫡子／亥二月)
- ・ 名嘉山子 (桃原村嫡子／亥二月)
- ・ 祖慶子 (久米村四男／亥二月)

躍師匠

- ・ 嵩元里之子親雲上 (赤平村嫡子／酉正月)
- ・ 具志川里之子親雲上 (山川村嫡子／酉正月)
- ・ 浦添里之子親雲上 (桃原村嫡子／酉正月)
- ・ 真境名里之子親雲上 (当蔵村次男／酉正月)

躍中

- ・ 今帰仁里之子 (御書院御小姓／酉八月)
- ・ 宇地原里之子 (御書院御小姓／酉八月)
- ・ 浜元里之子 (御書院御小姓／酉八月)
- ・ 豊見城真茹金 (御書院小赤頭／酉八月)
- ・ 勝連真市 (下庫理小赤頭／酉八月)
- ・ 嘉味田松金 (下庫理小赤頭／酉八月)

- ・安里小樽金（下庫理小赤頭／酉八月）
- ・大村真三良（下庫理小赤頭／酉八月）
- ・兼浜真蒲戸（下庫理小赤頭／酉八月）
- ・小那覇真山戸（下庫理小赤頭／酉八月）
- ・幸地（下庫理小赤頭／酉八月）
- ・立津里之子（大台所筆者赤平村五男／酉八月）
- ・田崎（下庫理小赤頭／酉九月）

躍人数

- ・与那覇親雲上（酉八月）のち酉十二月、寺社中取になる
→ 盛嶋里主（酉十二月）
- ・波平親雲上（酉八月）
- ・上地里之子親雲上（赤平村嫡子／酉八月）
- ・名嘉真里之子親雲上（大中村嫡子／酉八月）
- ・小禄里之子（当蔵村嫡子／酉八月）
- ・東風平里之子（桃原村嫡子／酉八月）
- ・安谷屋里之子（汀志良次村嫡子／酉八月）のち酉九月、足痛のため退任
→ 幸地子（上儀保村三男／酉九月）
- ・桃原里之子（上儀保村嫡子／酉八月）（戌六月には桃原里之子親雲上とある。
同一人物か？）
- ・浜川里之子（赤平村嫡子／酉八月）
- ・宜野山里之子（赤平村次男／酉八月）
- ・玉城里之子（赤平村三男／酉八月）
- ・小禄里之子（当蔵村次男／酉八月）
- ・宮里筑登之（鳥小堀村四男／酉八月）
- ・豊平子（下儀保村三男／酉八月）
- ・国頭子（上儀保村次男／酉八月）
- ・本部子（酉八月／赤平村三男）
- ・伊良波子（酉八月／山川村嫡子）
- ・武村子（酉八月／桃原村六男）
- ・末吉（酉八月）

- ・ 嵩原（酉八月）
- ・ 豊見城（酉八月）
- ・ 佐久真（酉八月）
- ・ 真山戸（真壁按司次男／酉八月）
- ・ 松金（喜如嘉按司次男／酉八月）
- ・ 樽金（池城親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 真牛（故幸地親方五男／酉八月）
- ・ 真山戸（田嶋親方三男／酉八月）
- ・ 思加那（玉城親方次男／酉八月）
- ・ 松金（山川村三男佐渡山里之子親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 樽金（前川親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 真三良（汀志良次村嫡子栗国里之子親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 真蒲戸（下儀保村嫡子名嘉地里之子親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 松金（赤平村三男護得久里之子親雲上嫡子／酉八月）
- ・ 樽金（下儀保村嫡子喜舎場里之子親雲上次男／酉九月）
- ・ 真牛（寒水川村次男豊見城里之子嫡子／酉九月）
- ・ 恵茶留金（故豊見城王子四男／酉十月）
- ・ 伊渡村筑登之親雲上（野嵩御殿大親筆者当蔵村嫡子／戌二月）
- ・ 樽金（豊平親雲上六男／戌三月）
- ・ 富盛筑登之（立岸村嫡子／躍方加勢筆者）戌十月より本役を兼務
〔・伊渡村筑登之親雲上（当蔵村嫡子／戌十一月）躍方加勢筆者と兼務。
別人物か？〕
- ・ 上江洲子（内金城村次男／戌十一月）躍方加勢筆者と兼務

<配役> *酉五月十九～二三日決定。羽地按司宅で稽古が始まる

老人・・・具志堅親雲上（酉五月）

老女・・・（棒線で見せ消し）喜久村親雲上（崎山村三男／酉五月）の
ち戌二月、病気で退任

→ 伊渡村筑登之親雲上（当蔵村嫡子／戌二月）

天孫氏・・・伊舎堂里之子親雲上（汀志良次村嫡子／酉五月）

- 大黒……………多和田筑登之親雲上（鳥小堀村四男／酉五月）
- 入子拍子師匠ならびに太鼓仕手…仲本筑登之（泊村嫡子／酉五月） 琴・酉十月より小細工兼務
- 笛……………真栄城筑登之親雲上（崎山村嫡子／酉五月）
・古波倉筑登之親雲上（赤田村嫡子／酉五月）
- 半笙……………知名里之子（鳥小堀村嫡子／酉五月）
喜屋武筑登之（東村嫡子／戌二月）
- 小鼓……………嶋袋筑登之親雲上（泉崎村嫡子／酉五月）
・仲本子（泊村次男／酉五月）
- こうきやう…又吉筑登之親雲上（鳥小堀村嫡子／酉五月）のち戌二月、死亡
→ 武村子（桃原村五男／戌二月）
・喜瀬筑登之親雲上（山川村嫡子／酉五月）
- 琴……………仲本筑登之（泊村嫡子／酉五月）入子拍子師匠・太鼓・酉十月より小細工兼務
- 唐棒師匠……湧川里之子親雲上（酉五月／桃原村嫡子）のち酉十月、病気で退任
→ 保栄茂親雲上（酉十月）
- 唐棒人数……本村里之子親雲上（赤平村嫡子／酉五月）
・具志頭里主（酉五月）のち酉十一月、死亡
→ 国頭里之子親雲上（酉十一月）
・宮平里之子（桃原村次男／酉五月）
・羽地里之子（大中村次男／酉五月）
・喜友名里之子（当蔵村嫡子／酉五月）
・佐久本筑登之（大中村三男／酉五月）
・西平里之子親雲（上儀保村三男／酉七月）
・宮城筑登之（赤平村嫡子／酉七月）
- 獅子舞師匠……宮城筑登之親雲上（赤平村四男／酉五月）
- 獅子舞人数……富名腰里之子親雲上（赤田村三男／酉五月）

- ・松茂良筑登之親雲上（泊村三男／酉五月）
- ・伊良波筑登之親雲上（崎山村嫡子／酉五月）
- ・兼嶋里之子（当蔵村六男／酉五月）
- ・潮平里之子（汀志良次村三男／酉五月）
- ・謝花筑登之（下儀保村次男／酉五月）

* 入子若衆23名（酉九月の記事）

躍方歌三線師匠

- ・仲田里之子親雲上（大中村嫡子／酉正月）
- ・新崎筑親雲上（泊村四男／酉正月）

歌人数

- ・野村里之子親雲上（取納座仮筆者・赤平村嫡子／酉六月）のち酉十一月、不気根のため退任
→ 幸地里之子親雲上（上儀保村嫡子／酉十一月）
- ・喜友（喜友名？）里子（御書院花当・鳥小堀村三男／酉六月）
- ・新崎筑登之親雲上（泊村嫡子／酉六月）
- ・上江洲筑登之親雲上（汀志良次村嫡子／酉六月）
- ・浜元里主（酉六月）（戌四月には親雲上とある、同一人物か？）
- ・翁長里之子（汀志良次村嫡子／酉六月）
- ・高安子（大中村五男／酉六月）

神歌主取

- ・安仁谷掟親雲上（酉八月）

神歌

- ・又吉掟親雲上（酉八月）
- ・宮城掟親雲上（酉八月）
- ・又吉掟親雲上（酉八月）
- ・呉屋掟親雲上（酉八月）
- ・宮城掟親雲上（酉八月）

躍方仕立物主取

- ・嶋袋筑登之親雲上（立岸村嫡子／酉三月）のち戌五月、死亡
→ 嶋袋筑登之親雲上（立岸村嫡子／戌五月）
のち戌七月より躍方支度師兼務

躍方仕立物主取（仕手掛）太工

- ・比嘉筑登之（下儀保村木細工／酉六月）

躍方仕立物加勢主取（仕手掛）

- ・仲本里之子親雲上（赤平村嫡子／酉三月）のち戌七月、下庫理勢頭になる
→ 新垣筑登之親雲上（山川村嫡子／戌七月）

躍方紺屋仮主取（仕手懸）

- ・知念筑登之親雲上（下儀保村／酉三月）

躍方御衣裳美形付・諸染物

- ・玉城筑登之親雲上（汀志良次村／戌正月）
- ・玉城筑登之（下儀保村／戌正月）
- ・知念にや（下儀保村／戌正月）
- ・知念にや（下儀保村／戌正月）
- ・かま知念（下儀保村／戌正月）
- ・知念筑登之（大中村／戌正月）
- ・かま知念（大中村／戌正月）
- ・比嘉にや（大中村／戌正月）
- ・三郎新垣（町端村／戌正月）
- ・石川にや（桃原村／戌正月）

躍方仕立物皮細工勢頭仕手

- ・阿波根筑登之（泉崎村三男／酉八月）

躍方係り

- ・仲村渠筑登之親雲上（久米村四男／戌正月）
- ・仲村渠筑登之（崎山村嫡子／戌十月）
- ・金城仁屋（戌十月／泉崎村嫡子）

（支度師）

- ・高安里之子親雲上（大中村次男／酉十月）のち戌十一月、病気により退任
 - 宮里筑登之（鳥小堀村嫡子／戌十一月）
- ・久場筑登之親雲上（汀志良次村嫡子／酉十月）のち戌十月、病気により退任
 - 翁長里之子親雲上（赤平村四男／戌十月）
- ・渡慶次筑登之親雲上（大中村嫡子／酉十月）のち戌七月、御茶道になる
 - 嶋袋筑登之親雲上（戌七月より躍方仕立物主取も兼務）

(仕立物)

- ・田名筑登之親雲上（若狭町村嫡子／酉十一月）

(銘苺子松葉組)

- ・西平筑登之親雲上（鳥小堀村三男／酉十一月）

躍方御雇小細工

- ・仲本筑登之（泊村嫡子／酉十月）入子拍子師匠・太鼓・琴兼務
- ・潮平筑登之（西村次男／酉十一月）
- ・石川にや（町端村／酉十一月）
- ・嶋袋にや（汀志良次村／酉十一月）
- ・かま座波（酉十一月）
- ・かな与那覇（桃原村／酉十二月）
- ・山城筑登之（真和志村／戌四月）
- ・比嘉にや（桃原村／戌四月）
- ・安里筑登之（鳥小堀村次男／戌七月）
- ・澤岬筑登之（真和志村／戌七月）
- ・安里筑登之（鳥小堀村三男／戌七月）
- ・金城にや（内金城村／戌七月）

躍方万仕立物ぬり方貝摺師

- ・花城仁屋（若狭町村三男／戌正月）

躍方御雇絵師主取（仕手掛）

- ・阿嘉筑登之（評価方筆者・西村嫡子／戌正月）

躍方火花重主取（仕手掛）

- ・安里筑登之親雲上（鳥小堀村嫡子／酉十一月）

躍方火花主取（仕手掛）

- ・安里筑登之（火花方筆者・鳥小堀村嫡子／酉十一月）

躍方御雇木細工

- ・玉城筑登之（山川村／戌三月）
- ・新垣にや（当蔵村／戌三月）

医者

- ・稲福親雲上（戌八月）

下代

- ・宮城にや（戌二月）
- ・比嘉にや（崎山村／戌二月）のち戌十月、御書院下代になる
→ かま玉城（汀志良次村／戌十月）

戦後創作舞踊の流れ

1 戦後創作の準備期

《沖縄における創作》

沖縄における舞踊創作の概念は、本土の「創作」とはかなり距離がある。既存の曲を使って、それに「作舞」あるいは「振付」をする作業が「創作」と呼ばれることが多い。沖縄では創作というのは新作と同じ意味だなどと悪口を言われるゆえんである。日本舞踊でも、洋舞でも、その曲の内容に即して振りをつけるだけでは「創作」の概念には含まれない。しかし、沖縄ではこのような手法は『おもろさうし』以来の伝統的な創作手法であり、古典舞踊から雑踊りへの歴史もまたこれであった。この手法の中から生まれた傑作も少なくなく、この方法にもまだまだ可能性は残されてはいる。しかし、多くの創作といわれる作品が過去の誰かの作品の焼き直しであったり、同工異曲のそしりをまぬかれないのが現実である。率直に言えば、沖縄舞踊における創作の歴史は、長くこの段階に停滞していたというべきであろう。

《明治・大正期の創作》

明治期における雑踊りの誕生は、従来の打ち組から四人打ち組の形を作り出したことにおいて技法的には大きな飛躍があった。それを発展させた玉城盛重の群舞「あやぐ」（明治30年ころか）には新時代の息吹が感じられる。またこれら舞踊の新しい展開が歌劇への道を開いたことも忘れるわけにはいかない。

大正期に入ると、舞踊創作の面でも大和芸能の影響を無視できない。この傾向は、すでに明治末期の玉城盛重の「松竹梅」（明治40、44年）などにも現れており、大正以降は今日盛んに上演されている伊良波尹吉の「鳩間節」や「かなやう天川」（大正8年）、玉城盛義の「日傘踊り」（大正9年）、「戻り駕」（昭和14年）などは、いずれも大和芸能の影響下に作られた作品である。

《戦後の創作・第一期～創作前史～》

戦後間もなくの創作舞踊の歴史は、大正期から昭和期の球陽座・珊瑚座や真楽座などの流れを引き継ぐものであった。ただ異なるのはその背景にある芸能への視点であり、芸能を支える人達と観客の意識の差異である。戦後50年の沖縄芸能の歴史は、沖縄固有の民族文化への開眼の歩みであり、その中心の一つに音楽や舞踊があった。このことは他府県に例を見ないところである。

1954年新人芸能祭の発足にあたって、沖縄タイムス社長の豊平良顕氏は、戦後の歌と踊りが慰安の歌と踊りで、素朴な復興現象に過ぎなかったとし、「個性豊かな独自の文化創造は、歴史と風土を母体として、伝統を直射し、そこから出発して、多彩に創造されなければならない」と述べている。

この発言はいみじくも戦後の舞踊が沖縄タイムス社の芸術祭を境に大きく二分されることを物語っている。すなわち、米軍の奨励もあって民心安定と慰安のための娯楽としての舞踊の時代と、芸術祭以降の舞台芸術を目指した舞踊の時代であり、このことは創作についてもそのまま当てはまる。

慰安のための舞踊は当然のことながら、雑踊りを中心とし、日常生活のわびしく貧しいのを忘れさせるものであり、創作もまた従来作品の枠を出るものであったとは考えられない。やがて芸能のブームは芝居中心に移るにしたがって、舞踊は過去の遺産ともいふべき雑踊りを中心とし、創作も数歌詞単一メロディ、つまり替え歌によるものに止まったと考えられる。

昭和20年に真境名由康の「豊年踊り」が発表されているが、この曲はもとは昭和14年ごろ作られたものであるが、歌詞が大和口調であり、少年少女用の作品であることを思うと、終戦の年の新しい沖縄の門出を若い世代に託しつつ、はるかに隔絶された祖国日本への思いが、あえてこの曲をよみがえらせたものと考えられる。

首里の文化運動は、戦後の土着文化復興の先駆けとも言うべきものであるが、そのなかで豊平氏らとともに中心となった一人に阿波連本啓がいる。旺盛な創作力をもって作品を発表し続けているが、既に昭和21年には「七夕祭」があり、次いで翌22年には「郷土の子守歌」を発表するなどしており、郷土の習俗に根差した一連の作品群は、当時の文化復興の盛り上がりに応えたも

のといえよう。多くの作品が首里野外劇場での上演であるのも当時の世相を物語っている。創作作品は「獅子舞」(昭和23年)、「綱引き」(昭和24年)や「出船(だんじゅかりゆし)」などのように首里に取材したもの、あるいは戦前の習俗によったもの、あるいは平和への祈りなど多彩な創作は戦後の昭和期を彩っている。

22年ころになると、知念でも舞踊研究所が開かれるなど、ようやく人々が舞踊への関心をもち始めたと言えるが、戦前の芸能人への蔑視感は根強いこともあり、またその日その日の生活に追われることもあって、一般の伝統芸能への関心は必ずしも高くなかったといわれている。

その中で玉城盛義の行き方は、これまでの商業演劇の中での創作に通じるもので、辻に稽古場をもち、遊女たちに次々と新作を教えていたこともあり、戦後の発表作品は記録に留められる事もなかった。演劇ブームのなかで当然多くの作品が発表されたはずであるが、これらは盛義らの生き方をもってすれば、特に創作と謳うものではなく、日常的な営みとして創作が行われていたものと考えられる。盛義は、戦後ほとんどの作品を振り付けし直したと語っており、劇場に詰め掛ける観客に新しさと珍しさとをもって応えることこそ商業演劇の常道であったということであろう。

2 芸術祭の時代

《創作への胎動・芸能祭開幕》

昭和24年4月、真境名由康は沖縄座を結成しているが、子供のための「木の精」「海の男の子」などを発表しているのも、ようやく各地に舞踊研究所ができ始めた時代の空気を反映するものと考えられる。今日上演される作品としては「初春」(昭和27年)、「糸満乙女」「はりく美童」(昭和28年)などがある。中でも「糸満乙女」は由苗・由乃姉妹によって上演され、戦後の創作を代表する傑作といえる。はつらつとした乙女の動きは廃墟から立ち上がる人達に勇気を与え、糸満の魚売りたちの庶民風俗を余すところなく表現するとともに、琉球舞踊に新風を吹き込むものであった。

昭和28年(1953)には真境名佳子による「宮城くわでいさ」も発表されており、洗練された衣装と振り付けは明るく、この本格的な創作作品は創作新

時代への希望を開くものであった。

こうした琉球舞踊に一つの大きな転機をもたらしたともいえる充実した一連の創作は、芸術祭の大きな柱として創作舞踊を位置付ける自信を関係者に与えたと考えられる。いわば創作への準備時代ということができよう。

昭和29年（1954）に始まった新人芸能祭は「古典舞踊の保存育成と創作舞踊の新分野開拓を目指す」二つの目的を掲げてスタートした。その第1回は6月11日那覇市松尾の世界館で開幕された。

しかし、その審査と平行して創作作品について推奨会が非公開で行われている。非公開で行ったところに、創作を多くの師匠から発表してもらおうという意図がうかがわれる。その時の新作招待舞踊は、阿波連本啓の振付の「おしどり」、玉城盛義の「古希の踊り」、同振付の「木綿花踊り」、島袋光裕の「三尺の秋水」、同振付の「恩納なべ」、金武良章振付の「名護の浦」、真境名由康の「かぎやで風の始め」、同振付の「なりく踊り」などがある。

創作を盛んにするために、まず長老の師匠方から出品を促し、それを審査するというのを避けたのであろう。これらの作品のなかでは島袋光裕振付の「恩納なべ」、後の「みやらび」が比嘉清子によって踊られており、この作品は光裕が舞踊研究所を開設する前に比嘉清子のために振付したもので、比嘉清子によって立ち居に多少の修正が加えられ、比嘉清子の踊りの代表作となっている。またこの年、真境名由康は「巖の松」「小浜節」を発表しており、「巖の松」は日本調の色が濃い。玉城盛義の「湊くり節」（昭和29・30年ころ）は古典調群舞ながら隊形の変換などに新鮮なアイデアを見せており、今日も新鮮さを失わず、玉城流の群舞創作の祖型ともいえるべきものを示している。

次いで第2回は昭和30年（1955）3月国際劇場で行われ、創作では阿波連本啓の「童謡集」をはじめ、玉城盛義振付の「月光のたわむれ」、バレエの浜川順子「鳩間節」などが記録にのこる。創作が琉球舞踊のみにとどまらず広く舞踊一般に解放され、これが舞踊創作への関心と研究心を高めるためであることは言うまでもない。

この年、大宜見小太郎は「恋の花」を発表しており、志田房子は「月眺み」をハワイで発表している。

第3回は、昭和31年（1956）11月真境名由康の「はりく美童」が招待作品として上演されている。この年には、ようやく那覇に十指に余る舞踊研究所が開設され、発表会も盛んに行われはじめた。比嘉澄子や真境名佳子による幾つかの児童舞踊作品が発表されているのも、子供達に舞踊を習わせようという当時の世間の空気を物語るものと見ることができよう。また、芸能祭は、創作舞踊を盛んにするためには舞踊とともに音楽をも盛んにしなければならないという考え方から、新進の音楽家を招待出演させたことでも記憶に値する。

《古典の型の研究から創作へ》

昭和32年（1957）11月、第4回の芸能祭はタイムスホールに会場を移し、これに先立って第1回の古典の型の研究会も開催された。新人賞の課題に古典・雑踊り・創作の3分野から2つを選択することが定められたのが注目される。しかし、創作は選択したものが見られないのも、この分野がまだまだ参加者にとってなじみ難いものであったことを物語っている。

真境名佳子の「パーランクー」が上演され、タイムス芸術選奨に選ばれた。この作品は民俗芸能を舞台舞踊化した先駆的作品として注目を浴び、これ以降民俗芸能に舞踊家たちの目が向けられ、あるいは「太鼓ばやし」や「エイサー」などの類似の作品が相次いで作られるにいたっている。

昭和33年（1958）7月の第5回の芸能祭では、選考によって招待公演の形で再び創作舞踊を大きな部立てとして組み入れた。それも琉球舞踊（第3部）のみならず日舞・洋舞（第2部）をも含め、「各部門がそれぞれの主体性をもちながら郷土色のある意欲的な創作への道をひらいた」と主催者は述べている。これまでも創作にバレエが入っていたが、日舞・洋舞の創作によって琉球舞踊によき刺激を与えようとする意図と見られる。しかも招待の形を取らざるを得なかったところに、創作をコンクール形式に持ち込むことの難しさを感じさせる。

このときの審査委員長であった豊平氏はパンフレットに「期待される芸能界の創作活動を」と題した一文を寄せて次のように言う。「古典の保存継承とともに、創作活動がともなわなければ、芸能界の不振は必定であろう。そのことを新人芸能祭運営委員会において、きびしく反省し、琉舞関係者の創

作活動を促したが、同時に、われわれの過去の古典舞踊が、日本本土その他の影響をうけて、巧みにこれを消化し、しかも琉球独自の舞踊として創造発展したことにかんがみ、祖先にまなぶ他民族の文化摂取という着眼から、日舞、洋舞の研究者に対しても積極的に新人芸能祭への参加を要請し、一昨年来、新人芸能祭運営委員会の構成員として、従来の琉舞関係者に、日舞・洋舞を加え、さらに有力な協力者として、郷土史家、芸能研究家、琉球音楽家、洋楽家、文学関係者など10数名におよぶ各界の権威者を網らし、ここにはじめて古典舞踊、古典音楽の保存継承と、郷土色のある創作舞踊を生み出す基盤が、築かれたものと信ずる」。ここには創作舞踊の振興のために、そのバックグラウンドを固め、土壌から作り直そうという豊平氏の決意が見られ、創作不振へのいらだちがひしひしと伝わってくるのを覚える。

氏はさらに言葉を継いで言う。「創作舞踊への途はけわしい。過渡時代にあっては、破たんはまぬかれない。この破たんを覚悟のうえで意欲的な創作を期待したいのである」。

このような主催者の意気込みが参加者にも通じたのであろう。まず第2部の日舞・洋舞部門では、西川扇一郎の「獅子の座」が注目を浴びた。西川は奄美商業演劇の出身であるが、モダンダンスなども学び、沖縄に永住を決意して創作に打ち込んだ。琉球の三線音楽によりながら、日舞の「連獅子」のダイナミックな味わいと親子の情愛を描いて成功した。これは彼の代表作でもあり、これ以降の芸術祭創作部門で目覚ましい活躍ぶりを見せる。

第3部の琉球舞踊部門では、真境名由康の傑作「わたんじゃ舟」、そして真境名佳子の「与那国旅情」「銭鳴りひゃー」という戦後の創作を代表する優秀な作品が顔を揃える。

《総合的芸術祭の創作》

昭和34年（1959）7月、第6回の芸能祭は芸術祭と改称され、郷土芸術各部門があい携えて芸術文化の向上を期すことをねらいとして音楽部門が加わる。ここでも創作音楽が加わっている。舞踊では西川扇一郎の「怨鐘～琉球道成寺～」が作られ、琉球音楽と日舞と琉舞の技法を組み合わせる試みが行われ芸術祭賞を受賞している。この年真境名佳子の代表作のひとつ「小浜節」が誕生する。3人の乙女たちが、三方から出てそれぞれ異なった振りで踊る

ところにユニークな発想がある。従来複数の人達が同じ手で踊るという琉球舞踊の形に対して全く新しい形式であり、創作の新鮮な息吹を与えるものとして今日も高い評価をえている。

昭和35年（1960）11月の第7回芸術祭では、真境名由康の代表作「東細踊」「いちゅび小」「海のチンポーラ」の3作品が由康と由苗の共作によって発表された。ことに「海のチンポーラ」は、その曲調を生かして斬新な振付が見事で、従来の琉球舞踊に見られない写実的な手足の動きが、そのまま躍動感につながる。西川扇一郎は「鬼打鼓」ジャズオーケストラ（作曲・友寄隆生）による群舞を創作し、舞台美術にオブジェを配するなど新機軸を見せた。モダンダンスの手法が取り入れられ、今日でも注目に値する作品となっている。また玉城盛義は「犬太郎と王女」を発表し、これまでの組踊の型にとらわれない新しい形の舞踊劇を作り出し、また真境名由康は新組踊「義臣国吉の比屋」で招待公演に参加し、組踊の創作活動の口火を切ったものとして、これも好評を得た。

この年玉城節子も「いちゅび小」を振付しており、若い世代も創作への期待に積極的に応えて行こうとする姿勢がうまれたのが注目される。

昭和36年（1961）11月の第8回の芸術祭で、真境名由康は「辻山」「通い船」を発表、真境名佳子は「祝節」「花」を作っている。

組踊では、真境名由康が新組踊「金武寺の虎千代」、玉城盛義は「中城落城」、山田貞子は「祝女と大蛇」を創作する。また西川扇一郎は「台風眼」を発表し3年連続受賞するなど、この年も実り多い年であった。

なお、この年には琉舞の型の研究のために芸術祭琉舞研究会が正式に結成されている。

昭和37年（1962）11月の第9回芸術祭では創作組踊が第3部として新たに設けられ、島袋光裕の「落胤」、上間朝久作、玉城盛義振付演出による「百登踏揚」などが上演された。第4部の創作舞踊では西川扇一郎の「瓦」が芸術祭賞を受賞している。また招待作品としては玉城盛義の「わしの鳥」、島袋光裕の「めおと鶴」、親泊興照の「髪結」などが発表されている。またこの年、真境名由康は舞踊劇「時の真牛」と舞踊「里が片うんちよび」を作っている。

昭和38年（1963）11月の第10回芸術祭では琉舞・琉楽大賞（グランプリ賞）が設けられた年で、前年に引き続き創作舞踊・創作組踊が部門として設けられた。このとき真境名佳子の「久高島物語」が作られ、これは平成元年12月「島のまつり」と改題され新たに振付されている。

また組踊の創作については作家の考え方がその成否を決定するところが少なくないが、その隘路を打開するために舞踊家・作家・音楽家との提携が図られ、その線に沿って作られた作品もなくはないが、結局最後に残ったのは真境名由康・真境名佳子ら舞踊家たちの創作作品であった。これらの作品には三線演奏家の協力も見逃せないが、舞踊について最もよく知っていたのは舞踊家であり音楽家であったということを立証するものであろう。ことに、音楽面については多くの作品に宮里春行の選曲や工夫が加えられ、「犬太郎と王女」には宮里独特の謡いが入るなどの工夫があり、また真境名佳子の諸作品をはじめこの当時の作品は宮里の選曲に負うところが少なくない。

この時期の作品の特徴は、新旧民謡の発掘、民俗芸能の摂取、衣装の工夫、組踊を下敷きにした創作舞踊劇など他方面に及んでおり、師匠方の長年の蓄積が一挙に花を開いた観があった。しかも、古典の型の研究の中でこうした作品が次々と発表されたことは、沖縄における創作手法の伝統と決して無関係とはいえないであろう。ことに長老の師匠たちの作品は、玉城盛義に代表されるように構成や節組に無理がなく、熟成した旨みを見せる。

沖縄タイムスによる芸術祭は昭和29年（1954）の第1回芸能祭から昭和38年の芸術祭まで10回にわたって開催され、創作面でも大きな役割を果たした。新人芸能祭は、「古典の保存育成と創作舞踊の新分野開拓」を謳っており、型の統一の上に創作活動についても一時期を画するものがあった。型の研究会は古典の隆盛と、創作の活発化をもたらしたのである。このことは古典と創作が決して別々のものではないことを教えてくれる。古典の型の研究とならんで創作の黄金時代を築き上げたことは、伝統がうちに秘めた潜在的な力が創作となって結晶したものである。このことは古典と創作が決して別々のものではないことを教えてくれる。古典の型の研究とならんで創作の黄金時代を築き上げたことは、伝統がうちに秘めた潜在的な力が創作となって結晶したものである。このことは古典と創作が決して別々のものではないことを教えてくれる。

《芸能フェスティバル》

1963年にいたって、琉舞・琉楽大賞を最後に芸術祭はその役割を果たしたものとして発展的解消が図られ、空白を迎える。しかし、芸能関係者たちの要望を受けて昭和40年（1965）琉球新報社が琉球フェスティバルを始め、翌年には第1回の古典芸能祭を開始する。沖縄タイムスも芸能家や文化人たちの要望を受けて昭和42年（1967）沖縄タイムス芸術選賞と改称して再出発することになった。琉球フェスティバルでも創作舞踊を柱に舞踊家の参加を求める。そのなかからも宮城稔（後に美能留）の「パナリの恋」（後に「石になった女」・昭和46年）や玉城節子の「別れの打花鼓」（昭和45年）など劇的な大掛かりな作品が生まれているところに、次の世代の意欲が伺われる。しかし、全体としては同工異曲や、1回限りの、いわゆる掛け捨て作品が多く、各自の舞踊会において再演するしか方法がなかったことが、これらの作品をいま一つアピールさせるにいたらなかったのが惜まれる。

玉城節子は玉城盛義の愛弟子で、その作品は明快であり、また舞踊劇にも才能を発揮した。「別れの打花鼓」はドラマ性豊かな作品で、民俗芸能を生かした舞踊劇として困難な素材を巧みに生かした作品として注目される。その他の数多い創作作品は流儀の特色を生かして華麗であり、玉城流の行き方を代表するものとなっている。

この間にも研究所の発表会などの盛んになるに伴い、長老の阿波連本啓「花当（クンダ城）」（昭和39年）、「御百添まで三十里」（昭和47年）や真境名由康「槍の万歳」（昭和47年）、あるいは真境名佳子「鼓囃し」（昭和40年）、「稲まづん」（昭和55年）、「ニーセーター」（昭和56年）、比嘉澄子「花と蝶」（昭和48年）などが作品を発表しており、阿波連本啓や真境名由康の「槍の万歳」（昭和47年）、真境名佳子の「鼓囃し」（昭和40年）、「稲まづん」（昭和55年）などタイムス系の舞踊家も作品を発表しているが、創作についてはかつての盛り上がりは見られず、いかに芸術祭の催しが創作への大きな力となっていたかを物語っている。

《創作への若い力》

芸術祭は終わったけれども、それが舞踊家たちの創作開眼に果たした役割は、計り知れないほど大きなものがある。島袋光裕のように師匠免許に当た

って創作作品の発表を義務づける研究所も現れ、創作への気運は徐々にではあるが、浸透して行ったと見る。そのなかから佐藤太圭子の「菊」（昭和40年）のような作品も現れており、従来の琉球舞踊の形式を破った板着きで幕を開ける新鮮さが話題を呼んだ。後年佐藤は自分の創作の方向性はすべてこの「菊」に包み込まれてあるように思われると語っているが、常に新機軸をねらう姿勢はいつも創作面での話題性を欠かない。オペラや演劇作品のなかの舞踊振付も注目される。この年同門の志田房子も免許披露の創作を発表している。

玉城節子も創作に力を注ぎ、「花嵐」（昭和40年）、「別れの打花鼓」「美ら島」（昭和45年）を発表し、佐藤太圭子の「群舞谷茶前」「かりゆしの舞」（昭和47年）、谷田嘉子・金城美枝子「蝶ぼたん」（昭和41年）、宮城稔は「月下美人（後に抜粋して「花」）」（昭和41年）、舞踊劇「悲恋瓦屋節」（昭和46年）、玉城秀子「悲恋狐」（昭和47年）などが相次いで生まれている。

舞踊研究所の開設が相次ぎ、子供舞踊の隆盛とともに子供向け作品を数多く手掛けるようになるのも、この時期の特色である。比嘉澄子は「浮かれ童」（昭和46年）、「与那国のマヤー小」（昭和49年）など創作に意気こみを見せる。このころの玉城秀子の作品も「海のアーマン小」（昭和44年）など子供向け創作作品が多いが、ここでも玉城流の無理のない創作手法が親しみやすい作品を生んでいる。

《沖縄歌舞団の果たした役割》

昭和44年（1969）民主音楽協会が三隅治雄の下に沖縄歌舞団を結成し、第1回の本土縦断公演を行った。これには真境名由邦・宮城稔・島袋光晴・谷田嘉子・玉城節子・佐藤太圭子・玉城秀子ら若手の舞踊家たちが参加し、「生命の歌～太陽燃える島～」の各パートをこれら舞踊家に振り付けさせ、これが契機となって新しい舞台形式への関心が高まった。伝統芸能の大きな舞台への進出を導いた画期的な公演といえ、多彩な可能性をもつ琉球舞踊の一つの行き方を生み出したものとして評価されるべきであろう。

その後、宮城美能留は沖縄歌舞団を引き継ぎ、民俗芸能の舞台化や華麗な群舞による演出を積極的に進めた。これらの創作は、沖縄のもつバイタリティを内外に知らしめるに大きな力があり、ことに海外公演が活発化するにと

もない、大舞台のための作品化や演出が求められ、その一つの範を示すものであった。しかし、このような大舞台を対象とした作品化の安易な模倣は、海外公演などのための琉球舞踊のショー化を導いたことも否定できず、歌舞団とそれら模倣公演とは別のものとして考えられるべきであろう。これらは従来の抑制のきいた古典の延長上にある創作とは別のものであろう。

歌舞団における創作振り付けの経験は若い舞踊家たちを刺激し、創作についても次世代の進出が活発化したのがうかがわれる。

宮城美能留の創作は劇的な作品をはじめ、あるいは民俗芸能に材をとったものなど多彩である。宮城美能留は組踊にも意欲を燃やし、昭和55年5月創作組踊「落城、勝連城」（後に「もどろ見ゆ華の命」と改題）を琉球フェスティバルで発表し、好評を得た。

3 創作の新しい気運

《家元制度と創作》

昭和47年（1972）5月、沖縄の祖国復帰とともに、組踊が国の重要無形文化財に指定された。このころから演劇活動が活発になり、琉球舞踊についてももっぱら東京や海外へ向けての発信に追われ、大師匠たちの高齢化もあって創作も今一つふるわなかった。創作についても、それを積極的に進めるマスコミもなく、一つの時代の山を越えた感じはいなめない。それだけに、これに続くグランプリの人達の奮起が望まれたが、当時の空気としては舞踊家の関心は古典の方に集まっていた。

本土復帰は琉球舞踊の世界でも家元制度をもたらし、その意味するものは必ずしもひと色ではないが、家元を名乗るものも生まれて来た。そのなかで、本土の舞踊界の影響もあってか“流舞”を作るのが目立つ。玉城流家元襲名公演での玉城秀子「玉扇の舞」（昭和50年）、翔節会発足記念の玉城節子「翔節の舞」（昭和55年）、谷田嘉子・金城美枝子「扇壽の舞」（昭和55年）、「華豊の舞」（平成2年）、比嘉澄子「松の舞」（平成6年）などは、必ずしも家元を名乗っている舞踊家ばかりではないが、流儀の舞踊をもつようになった例である。

その他ベテランたちによる振付には、埋もれた湛水流の曲に振付けた阿波

連本啓の「作田」(昭和57年)、「暁節」(昭和59年)、「首里節」(昭和63年)、「ぢゃんな節」(平成5年)などの諸作品をはじめとして多数の作品が発表されている。真境名佳子の「ニーセーター」(昭和56年)、「本花風」(昭和63年)、「美童ナークニ」(平成3年)、真境名由苗の「辻花」(平成3年)などの健闘が目目を引く。渡嘉敷守章の「江戸下り口説」、玉城寿美雄「江戸上り口説」(昭和62年)。志田房子の「恋のいさり火」(昭和58年)、「鐘魔」(昭和62年)。玉城秀子「泪」(昭和58年)、「炎の女」(平成3年)。大城政子「三色蝶」(昭和48年)、「七の御手」(昭和56年)、「あだし夜」「じーなー」(昭和58年)。仲曾根文子の「祝壽の舞」(昭和61年)などがある。

タイムスの芸術祭を創作の第1期とすれば、そのころの創作に比して、この時期の多くの作品は、琉舞の海外公演や大衆化の波を受けて、門下生のおさらいを兼ねて大劇場向きのショー的な群舞に傾きがちであったことも否定できない。

《リサイタルと創作》

復帰後の微温的な空気のなかでも、徐々ではあるが真剣に舞踊の在り方を追及するリサイタルの萌芽がめばえ始める。しかし、名前はリサイタルでも実態はおさらい会的な会が多かったが、本格的なりサイタルで創作を積極的に取り上げて注目されたのは佐藤太圭子である。佐藤は第2回リサイタルでは「つらね」(昭和52年)を発表し、カノン形式を取り入れた斬新さは新しい創作舞踊の時代を予感させるものがあった。第3回では「新かなよう」(昭和55年)を発表し、雑踊りの古典化傾向に警鐘を鳴らした作品として注目された。ほかに「夕入相」「にぬふあぶし」(昭和54年)、「群星～男踊りの基本～」(昭和55年)、「銀星～女踊りの基本～」(昭和63年)などがあり、昭和55年・平成7年と創作ばかりの会を催しているのが注目される。

なお、「夕入相」については、音楽に「十七八節」を用い、これを仏典歌とする音楽家たちの批判があり、このことは図らずも創作舞踊における音楽に関して古典音楽家の考え方の遅れを物語る結果になったが、創作における音楽の役割を考えさせるための一石を投じたことにおいて意義がある。

《NHK創作舞踊の夕べ》

昭和58年から61年にかけて3回行われたNHKの創作舞踊による「沖縄の

歌と踊り」はベテランたちに創作を依頼し、3回目にいたってようやく本格的な新作による創作が集められるにいたった。

- ・第1回昭和58年（1983）3月 金武良章「金武節」、大城政子「あだし夜」、比嘉清子「仲島の浦」、宮城美能留「御船の親のあやぐ」、佐藤太圭子の「綾」、谷田嘉子・金城美枝子「す玉貫玉」、玉城秀子「王女狂乱」、山田貞子「茶屋節」、志田房子「水かがみ」、島袋光晴「一道」。
- ・第2回昭和60年（1985）10月 宮城能造「太平楽」（昭和59年）、比嘉清子・高良和子「繁盛節」、玉城節子「茶屋の月」、谷田嘉子・金城美枝子「磯千鳥」
- ・第3回昭和61年（1986）3月 安座間澄子「女ごころ」、宮城美能留「国吉の比屋」、玉城秀子「あや愛しや」、伊礼昭子「一つ花」、佐藤太圭子「陀羅尼」、喜納初子「恋し石くびり」、玉城節子「かくり涙」、大城政子「あしゅら」、谷田嘉子・金城美枝子「真津がま」、志田房子「恋のいさり火」

第3回は、すべての作品が創作という意欲的な会となった。これら3回ではあったが、ベテランだけに創作作品の水準は高く、なかでも比嘉清子の「仲島の浦」、佐藤太圭子の「綾」や「陀羅尼」、谷田嘉子・金城美枝子姉妹の「す玉貫玉」「磯千鳥」「真津がま」など一連の創作は毎回ユニークで好評を博した。特に「す玉貫玉」は昭和雑踊りの傑作とまでいわれる高い評価を得た。この作品は、3部構成を取りながら、なかに叙情的な部分をおくなど新機軸が見られ、振り付けの新しさも話題を呼んだ。また比嘉清子の「仲島の浦」は、踊りの味わいととも、印象に強く残る秀作であった。玉城節子の「茶屋の月」は素材の発見が注目された。

《RBCの創作芸術祭》

RBC琉球放送はその創立30周年記念行事として昭和60年から平成4年まで8回にわたって「創作芸術祭」を行い、創作舞踊と音楽に門戸を開いた。この試みは地味ながらも琉球舞踊界の活性化をもたらし、次の時代の舞踊家たちへの登竜門となった。そこでは琉球舞踊の特色ともいうべき抽象性を生かした新たな創作の目覚めが見られた。「創作芸術祭」の規約は、

- ・沖縄の独特な芸術文化と関連する個性豊かなオリジナリティを重視する。

琉舞の場合は、沖縄の伝統芸能をふまえた発展性のある作品に注目する。

- ・ 普遍性及びローカル性を重視する。
- ・ 芸術度の高い作品を重視しつつも、優れた娯楽性にも留意する。
- ・ 放送作品としての適応度を重視する。

と謳っており、創作芸術祭が音楽部門も同時にスタートしており、その基本的考え方は、かつて豊平良顕氏が沖縄タイムスの芸術祭において試みた創作への課題と完全に重なり合うものがあり、その果たし得なかったものを改めて現代に問おうとしたものであることがわかる。

・ 昭和60年（1985）第1回

奨励賞 島袋君子「道」、又吉静枝「清ら百合」、玉城千枝子「もみじ葉」、

佳作 大城光子「纏」

・ 昭和61年（1986）第2回

奨励賞 玉城千枝子「夏至南風」、島袋君子「くぶがす」、

佐藤太圭子・琉舞華の会「ちばり太鼓」、

佳作 福田加奈子「憧憬」、照屋倫子「水汲みアングラー」、

新城知子「彩思い」。

・ 昭和62年（1987）第3回

奨励賞 新崎恵子「語り獅子」、山田多津子「思姉おすじ」、

又吉静枝「あしびナークニ」、川田功子「波にさそわれて」、

佳作 玉城千枝子「若衆出発」、照屋倫子「アリアケ」、

島袋君子「唐の少年」

・ 昭和63年（1988）第4回

大賞 玉城千枝子「初ムーチー」、

奨励賞 糸満和美「滯つ海」、山田多津子「かりゆしの御座」、

佳作 島袋君子「飛衣」、新城知子「真南風の華」、

新崎恵子「白寿二才」

・ 平成元年（1989）第5回

奨励賞 糸満和美「玉綱」、嘉数好子「村栄」、又吉静枝「伊集の花」、

島袋君子「石になった」

佳作 照屋倫子「ひゆく」、比嘉涼子「平成の宴」

・平成2年(1990)第6回

奨励賞 二代目西川扇一郎「ザン伝説」、新崎恵子「はねーきフィフィ」

佳作 多和田秀雄「まどるま」、玉城冴子「肝や島」、
島袋君子「ノロ加那志と精霊達」、平良富士子「深山桜」、
賀陽則子「野辺のさくら」

・平成3年(1991)第7回

奨励賞 島袋君子「むかしはじまりや」、
西川扇一郎「男物狂・序の段《蝶》」、
高嶺久枝「風なおり」、玉城千枝子「真北風がまねまね吹けば」

佳作 真境名由苗「辻花(チージバナ)」、
平良昌代「てだ(太陽)のセヂ」、
新崎恵子「サンサンウチナー」

・平成4年(1992)第8回

奨励賞 華遊びの会「華夢想」、高嶺久枝「アッチャメー」、
玉城静江「鏡張居」

佳作 島袋君子「こだまの詩」、西川扇一郎「盃の宴」

これら受賞者の顔触れから見てもわかるように、従来の創作には見られなかった人達を中心に、作品を発表しているのが注目される。これは決して主催者の意図したものではなかったと思われるが、琉球舞踊の底辺の広がりの中、若い世代が一つの目標を得て意欲を燃やしたことが明白で、まさに新人の登竜門として機能したのである。創作芸術祭の特徴は、有名無名にこだわらず、またジャンルにこだわらないで斬新な作品を求めるところにあるといえるが、その結果は中堅若手の舞踊家たちの活躍の場として機能し、作品の傾向も極めて多彩であった。

大賞は玉城千枝子「初ムーチー」のみであったが、少し手を加えることによってこれに劣らぬ作品となりうるものが少なからずあり、未完成の作品が内包する可能性を考える楽しみの多い催しであった。

なかでも島袋君子は連続八回受賞という輝かしい成績を収め、しかも作品の内容は「道」のように伝統的手法によりながら早変わりという新機軸を生

みだし、あるいは「飛衣」のように舞踊劇風の作品、「くぶがす」や「石になった……」のように洋舞的な発想によるものと、創作意欲の旺盛なものを見せた。

また創作の手法もまことに自由で、新城知子の八重山舞踊の創作や、西川扇一郎の前衛的な日舞創作、あるいは新崎恵子の「はねーきフィフィ」や玉城静江の「鏡張居」のようなユーモラスな作品も登場し、これらが創作の世界の広さを物語っていた。なかでも西川扇一郎の「蝶」は象徴的な手法で難解さの残る作品ながら、本土の芸術祭日舞の創作にも劣らぬ高度な水準を見せた。

《国立劇場の主催する創作舞踊の会》

国立劇場では「舞踊の魅力をさぐる～創作のために～」と題して昭和62年（1987）から平成2年（1990）にかけて8回の創作舞踊の会を開いた。約50編の作品が上演され、そのなかから奨励賞が与えられた。どちらかと言えば前衛的な作品が多かったが、平成元年（1989）に新垣典子の「相思樹うたき」が受賞した。新垣典子は、西角井正大・作構成による「まむや感愛」（昭和62年）、「恋の鱗」（平成4年）など一連の創作がある。「相思樹うたき」は、ひめゆり部隊の乙女の夢が鎮魂歌として描かれ、そのテーマを紅型と紙風船とひめゆり部隊の女学生という発想が、舞踊としての未完成さをこえて感動を呼んだ。この作品も何度かの再演によって練り上げられている。

《創作と音楽》

創作の場合音楽がネックになりやすいが、琉球音楽の面でも又吉静枝の「虎頭山節」などがある。作曲では又吉真栄・照喜名朝一・屋嘉比清・上原鉄男・山内秀雄らが活躍し、洋楽でも普久原恒勇・海勢頭豊・上地昇らが協力をしている。早いものでは、玉城節子がすでに昭和40年に「花嵐」で普久原恒勇の作曲を使っているが、「祝い獅子」（昭和50年）においても普久原恒勇に作曲を委嘱し、新鮮な群舞を作り上げ、また佐藤太圭子はシタールを使って「鐘」（昭和44年）を、洋楽合唱（トンプソン作曲）を使った「陀羅尼」（昭和61年）を創作している。その後も、ガムランを一部に使用した又吉静枝「清ら百合」（昭和61年）、大城一乃のシンセサイザーによる作品などがある。異色では地唄の秘曲「揺上」を佐藤太圭子が振付を委嘱され、本土で地

唄舞の会で舞として上演されたという例もある。また、玉城秀子の創作が三線と洋楽器の合奏で演奏され、Gパン民謡ならぬGパン琉舞として上演されたのも若者を意識した試みであった。

創作作品の成熟度から見ると、舞踊家と作曲家との共同作業は少ないように思われる。三味線など日本の楽器や、その他の外国の楽器を用いる試みも行われているが、必ずしも音楽的には融合していないケースが多い。今後の課題としては、創作の過程において舞踊家と音楽家とが互いの創意工夫をいかにぶっつけあうかにかかっていると見える。玉城節子「祝獅子」、谷田嘉子・金城美枝子の「す玉貫玉」「磯千鳥」などは、その成功した例と言えよう。

現代邦楽と呼ばれる新しいジャンルでは、佐藤太圭子の「綾」（作曲：宮下伸）、「斎花」（作曲：田原順子）、平成六年「きらら」（作曲：沢井忠雄）などがあり、これらの作品は、音楽のもつ緊張感と踊り手の内面がよく拮抗して密度の高い舞台を作り上げていた。

また安易な創作に、日舞の歌謡曲舞踊（最近是新舞踊と称する）や民謡舞踊に類似した傾向がみられるのも注意を要するところで、舞踊家にその危機意識がないだけに、琉球舞踊の大衆化傾向がこれに拍車をかけ、似て非なるものに一気に取って代わられる危険をも感じさせられる。

創作においては、それを再演再々演によって練り上げて行く過程が大切であり、多くの創作作品が上演のつど新しい工夫が加えられ、作品の完成度を高めて行くことが必要である。佐藤太圭子の「ちばり太鼓」のように、工夫の積み重ねによって面目を一新した例もある。谷田嘉子・金城美枝子の「す玉貫玉」や新垣典子の「相思樹うたき」「恋の鱗」も再演を重ねることによって洗練度を加えた例である。

RBCの創作芸術祭などの影響もあって、創作が決して特別のものではなく、若い舞踊家たちも自由に試みる空気が生まれたのは喜ばしい。糸満和美・山内孝子・高嶺久枝・嘉数好子・嘉数紀美子・玉城静江・前田千加子らの作品も多数発表されている。最近のリサイタルでは未完成ながらも創作をプログラムに加える傾向が生まれつつある。なかでは県立芸大生の比嘉英美・比嘉いずみ・与那嶺幾乃ら3人による創作「あけず舞・はべる舞」（平

成6年)、芸大男性有志による「春そなえ」(平成7年)などは一つの収穫と言え、将来に一つの期待を抱かせてくれるものがある。

当然のことながら、創作舞踊の新しさは、音楽の新しさによるものでもなく、衣装や美術の斬新さによるものでもない。舞踊家の発想と振付に込められた舞踊家の姿勢の現代性が問われているのである。戦後50年の創作は、果たして新時代の萌芽たりうるであろうか。

(平成7年6月記)

歌三線の囃子詞の繰り返しについて

～ 歌三線と近世歌謡 ～

1

沖縄の古典音楽「かぎやで風節」は、正徳4年（1714）楽正（音楽監督）玉城朝薫一行の江戸上りで演奏され、その解釈をめぐって新井白石らを悩ましたことで有名である。江戸城での奏楽は唐楽を専らとし、歌三線の演奏はようやく天和2年（1682）に初めて行われる。惜しむらくは曲名が不明である。宝永7年（1710）にも琉球三線が演奏されており、これらの演奏が將軍家を前にしての儀礼的な演奏だけに、おそらくは正徳4年の場合とおなじように「かぎやで風」が演奏されたと見られる。阿波根朝松は昔節としているが、これは「かぎやで風」の歌詞が屋嘉比工工四では「仲節」になっており、〽今日の……の歌詞は、現在のところでは1719年の戌の冠船まで見られないことによるものであろう。「仲節」では次のように謡われる。

〽今日の誇らしゃや なをにじゃな譬てる（間奏）

蒼で居る花の サトウヤウティバ 露行逢たごとヤウ

ハイヤ イチャシュガ ンゾヤウ ティバ（後奏）

「仲節」は、演奏時間は約30分を要する大曲であり、曲想も重く祝儀曲らしくない。そのためこの歌詞を借りて「かぎやで風」の旋律に乗せて歌い出したものと見られる。江戸での奏楽記録ではハリハリなどの囃子詞が記録されているので、「仲節」とは考えられず、現在の「かぎやで風節」での演奏とみるべきであろう。それ以前の記録に見られないことから推して、江戸上りにあたって御前風にふさわしい曲として新たに選定されたものかと考えられる。

現行の「かぎやで風」では次のように謡われる。

〽(A) 今日の誇らしゃや (B) なをにじゃな譬てる

(C) 蒼で居る花の (D) 露行逢たごとヤウンナ

ハリ (C) 蒼で居る花の (C) 蒼で居る花の

(D) 露行逢たごとヤウンナ

このようにヤウンナ・ハリなどの囃子詞が挿入され、歌詞の一部が繰り返して歌われる。各句をA B C Dとすれば、A B C D・C C Dの詩形をとる。また、この曲が舞踊曲として老人踊りが踊られるのはよく知られたところである。しかし、舞踊曲としての記録は戌の冠船が今のところ最も古く、^{*}こうした繰り返しや、囃子詞を多用するのは沖縄古典音楽の特徴とすることができる。土居光知は「上古の歌は音楽から未だ離れていないものであって、ある句を繰り返す、ある音を長く引き、或は拍子の言葉を挿入して調子を整えて謡ったもの」であるとし、「所作事を伴う歌謡は音をひきのばされ、或は繰り返され、或は任意に添えられる」⁽¹⁾とも記している。「かぎやで風節」の謡われる形は、まさに土居のいう上古の歌の謡われ方を示すものであり、それは土居のいうように音楽と歌謡との未分化を語るものでもあり、舞踊の所作を伴う形を示している。沖縄の歌三線が、囃子詞をもち、繰り返しが多く、しかも舞踊を伴うものが多いことは、古代の歌の、歌謡と音楽・舞踊が一体として行われていた状態に通じるものがあり、歌謡・音楽・舞踊の誕生の秘密を物語っているといえる。

同じように、西郷信綱は、詩と音楽と踊りの三位一体という古い形が記紀歌謡には生きており、七・五音のことばのリズムが踊りの足どりと結び付いた基本音型であったことを特徴としてとらえている。⁽²⁾西郷によれば、沖縄の歌謡の形は、祭式歌謡であるキューナと、八重山の労働歌ユンタが同じ形式をもち、これらが掛け声にしたがう労働作業のリズムと舞踊のステップとがひびきあっていることを暗示すると述べ、対句形式が舞踊にふさわしいものであり、舞踊の動きの反復に適合する。歴史的には、掛け詞が囃子詞となって長くなって内容化し、リフレインが抒情性を強めて行くと指摘する。⁽³⁾この指摘は、祭祀や労働に伴う歌謡が、オモロから琉歌へ、また踊り歌へと展開していく歴史的な変化についてのべたものであり、琉歌のもつ囃子詞や繰り返しは、祭式歌謡や労働歌から琉歌への展開の過程における沖縄音楽の特色の一つといっても差し支えないであろう。ことに囃子詞は歌詞に密着し、歌詞を補完するなどの機能をもつものが多いのが特色といえる。

囃子詞や繰り返し唱法は日本の近世邦楽にも見られ、語調を整えるなどの役割をもつものも多く、中世の狂言歌謡や初期の女歌舞伎踊り歌などまで溯

ることができる。中世は小歌の時代ともいわれるが、小歌節と呼ばれる拍子に合わぬ謡いものが武士階級にまでも流行し、また踊り節では囃子詞と歌詞の繰り返しが見られ、このことは琉球三線音楽の歴史を考えるうえで、決して見逃せない部分である。

小歌とは、中世後期の貴族・武士・僧侶などの知識階層がたしなんだ社交歌謡で、『日葡辞書』は「短い通俗歌謡」と定義する。また小歌節というのは、北川冬彦によれば、小歌ユリとも称すべき特殊な旋律をもつ比較的古風な感じを残すものとされ、⁽⁴⁾また踊り節は池田広司によれば、中ノりに似た特殊なリズムで、リズムカルに浮き廻る型を伴うにぎやかな節である。⁽⁵⁾

沖縄では、囃子詞にあたるものはすでにオモロのなかにうかがわれ、オモロの反復部はその前身とも見ることができる。これを『おもろさうし』巻1巻頭のオモロについて見てみよう。

あおりやへが節

一、聞得大君ぎや

降れて 遊びよわれば

天が下 平らげて ちよわれ

】 (反復部)

又 鳴響む精高子が

『おもろさうし』巻1-1⁽⁶⁾

このオモロに「あおりやへが節」という節名が付けられていることは、歌曲として反復しながら謡われたことを物語っている。このように詩形と曲形が結び付いた形を、玉城政美は歌形と呼んでいる。⁽⁷⁾オモロの歌形構造が対句部と反復部とからなり、対句部によってできごとの展開や複数のできごとの関係を表現する。反復部は副次的なものであり、存在しない場合もある。歌唱の現場では、「聞得大君ぎや」という第一句をオモロ主取が音取りとして歌い、「降れて遊びよわれば／天が下平らげてちよわれ」という反復部はオモロ歌唱者たちによって斉唱されたものと見られる。詩形が類似の内容を反復しながら展開するのに対して、曲は同じ旋律を繰り返して行くものと考えられる。多くの囃子詞は意味をもった反復部として繰り返されて来た。古典音楽の囃子詞が意味をもつものが多いのも、オモロの伝統を引いていると見られる。琉歌の八八八六音の定型を三線にのせるためには、曲形に合致させ

るために囃子詞や歌詞の繰り返しが必要になる。

これに対し、「茶屋節」「十七八節」のように、大昔節と呼ばれる曲では囃子詞のない曲があるが、琉球古典音楽の多くの曲は囃子詞をもつ。伊佐川世瑞・世礼国男著『声楽譜附野村流工工四』（1935～1941）所載の177曲のうち163曲が囃子詞をもつ⁽⁸⁾。これらの囃子詞は、語調を整え、あるいは歌詞の意味内容を強調するなどの機能を持ち、「伊野波節」のように、各句をつなぐ機能をもつなど、その用法は多彩である。八八八六音の琉歌の定型歌詞と音楽曲との整合性をはかるために生まれた歌形上の必要によるものと考えられる。

これらにも一つのパターンがあり、歌詞の形としては八八八六の各句を1・2・3・4とすれば、

(1) 第4句を繰り返す……………1 2 3 4・4型（さいよう節）

(2) 第3・4句を繰り返す………1 2 3 4・3 4型（作田節）

(3) 第3・4句を繰り返す、さらに第4句を繰り返す………1 2 3 4・3 4・4型（かぎやで風節・花風）

また繰り返し歌詞は囃子詞によって置き換えられ、あるいは1・2句後と3・4句後、1・2・3句の後または4句の後に囃子詞をおき、4句を繰り返すなどのヴァリエーションがある。語調を整えるという点では、囃子詞も繰り返しも機能的に共通するものがある。

囃子詞のなかに、三線などの楽器の擬音的な囃子詞を用いるものがある。「作田節」は、その曲名そのものが湛水流の三線の擬音語による命名であり、「作田節」のツォン・ツォなどの三線の手は、当流以降においてツヤウン・ツヤウンという囃子詞に変わって残ったものと考えられている。ここでは三線の手と囃子詞が同じような補完的役割をなしており、語調を整えるという点では囃子詞も繰り返しも機能的に共通するといえる。日本の近世歌謡には合の手や手事と呼ばれる器楽的な部分が発達し、沖縄では合の手（間の手という）や手事が発達しなかったのは、近世邦楽の歌ものが合の手を多用することによって語調を整えたのに対して、琉球古典音楽では囃子詞と歌詞の繰り返しがその役割を担ったともいえる。琉球音楽が声楽中心であると言われる所以である。

2

日本の室町時代は小歌の時代と言われる。『看聞御記』の永享4年(1432)8月14日の条に「女中小歌有其興」、また永享10年(1438)4月6日に「及酒盛女中小歌」とある。西源院本『太平記』にも第24巻「篠塚落事」に「篠塚少シモサハガズ小歌歌テ閑ニ歩行ケルガ」、第26巻「住吉合戦事」に若武者が「小歌ウタウテ進タリ」とあることなどによってもうかがわれる。武士たちが小歌を愛する形は、織田信長が「死なうは一定、しのび草には何をしよぞ、一定かたりおこすよの」という小歌を好いて歌ったという『信長公記』の時代までつながっていく。

狂言の中にも、こうした小歌流行をうかがわせる曲がいくつかある。「名取川」「呼び声」「昆布売」「二人大名」などに小歌を謡い、これをさらに踊り歌として謡う。こうした同じ詞章をいろいろな曲節で次々と歌いわけ「音曲尽し」の趣向は、中世から近世にかけて流行したもので、狂言の類曲はこうした時代の風潮の反映にほかならない。使われる音曲も台本や流派によって出入りがあり、僧侶の勤行に因んで命名した勤行節をはじめ浄瑠璃節・平家節・舞節・小歌節・踊り節などいろいろである。

出家狂言の「名取川」では、もらった名前を忘れないようにと、名前に節を付けて小歌節と踊り節で歌う場面がある。これを最古の狂言台本大蔵虎明本(寛永19年・1642)によって見ると、次のとおりである。⁽⁹⁾なお、へからしまでの間は節によって謡われた部分を示すものである。

「国本へまいつて、旦那衆の、こうたなどうたはせらるゝ時の用心に、こうたぶしに云て見う

へきたいばうに、ふしやうはうばうよ、なふしやうはうに、きたいばうは、おもしろやなし

一段と面白ひ、又七月には、いつも旦那衆のおどりをおどらせらるゝ、其おどりぶしに云て見う

へはあ、へきたいな、(へおどる) きたいはうにナ、ふしやうばうヨ、ふしやばうにナし

きたひほうにきたいほう、是も一段よひよ、いやこの川は……………」

小歌節でもヨとかナなどの囃子詞が用いられているが、この小歌節と踊り節の歌い分けによって、踊り節では「はあ」という歌い出しの囃子詞が加わり、浮き浮きと謡われることが明らかである。また旦那（檀那）衆の国本へ参ってという言葉から都で小歌節が流行していたこと、そして7月の盆踊りでは踊り節で踊られたことがうかがわれる。

同様な例を大名狂言の「昆布売」にみる事が出来る。虎明本によれば、「こぶ召され候へ、へ、若狭のおばまの、めしのこぶめされ候へ」という呼び声を、小歌節・浄瑠璃節・平家節・踊り節と変えながら売り歩く。次のとおりである。

《小歌節》へこぶめせ、へおこぶ、わかさのおばまのめしのこぶし

《浄瑠璃節》へつれてんへてんへてん、へこぶめせへおこぶめせわかさのおばまのめしのこぶ、つれてんへつれてんへてんし

《平家節》へこぶめされ候へ、わかさのおばまの、めしのこぶめせんし

《踊り節》へこぶめせへおこぶめせ、わかさのおばまの、めしのこぶし、この、しやつきやへ、しやつきへしやつきや

浄瑠璃節には三味線が入り、口三味線が入っているのが時代の流行を反映しているといえる。また踊り節では「しやつき、しやつき、しやつきや」とササラを打つリズムが謡われ、躍動的になる。『采女歌舞伎草紙絵詞』の踊り歌「しのびおどり」に「ていへていへていからこ、しやつきしや」とあるのを想起させる⁽¹⁰⁾。同じように『狂言記』外五十番（元禄13年・1700）⁽¹¹⁾によれば、売り声を謡節・浄瑠璃節・小歌節に売れと命じて手本を示しており、時代がやや下るが、基調は同じといえる。

《謡節》こぶめせ、へ、おこぶめせ。わかさのをばまのめしの昆布、若狭の浦のめしのこぶ、

《浄瑠璃節》つれてんへ、てれへてん。こぶめせへ、おこぶめせ。若狭の小浜のめしのこぶ。つれてんへ、てん

《小歌節》昆布召せへ、おこぶめせ。わかさのをばまのめしのこぶ。めし

のこぶ。この、しやつき、しやへ、しやつきへ、しやつきしや、

ここでは小歌節にシャッキの囃子詞が入っているが、この時代は小歌節すなわち踊り節ということであった。和泉流古本『六義』（承応2年・1653～元禄6年・1693）では、踊り節にあたるどころが小歌となっており、小歌節すなわち踊り節という同化が見られる。現行の大蔵流茂山家の「二人大名」でも「浮きに浮いて」小歌節を唱える。これについては北川冬彦は、この謡い物の曲節は踊り節に近いと注を加えているのも同じような考え方であろう。

同様な趣向は、大名狂言の「呼声」にも見られる。居留守を使う相手呼び出すために、現行の大蔵流台本では、平家節・小歌節・踊り節と変えて呼びかける。「太郎冠者殿は内にござるか、内にござらばお目にかからう」という小歌節が踊り節になると「コノ、シャッキヤ、シャッキヤ、シャッキ、シャッキ、シャッキヤ、ハアー 太郎冠者殿、内にござるか、内にござらばお目にかからう」と変わっている。コノという囃子詞と、シャッキヤという踊りの拍子を取るササラの擬声語が繰り返し唱えられ、詞の調子が全体にリズムカルに整えられている。

以上は狂言歌謡について見たが、志田延義は「女歌舞伎踊歌」についても同じような手法が見られることを指摘する。「女歌舞伎踊歌」の「いとよりのなかの

へまん丸におりやれ、へ、十五夜の月のわのごとく、へ、おれが殿ごは都におりやる、へ、よしない事はせぬ物ぢや、へ。

の歌が『増補絵入松の落葉』（宝永7年・1710）では「まん丸踊」として、

へ真丸にござれへ、十五夜の月の輪の如く、はりへ輪の如く、よいとんなどん、へ十五夜の夜さりへ綱挽女郎にうつ惚れた、はりへ、うつ惚れた、まん丸やの七さが手管は合点か、(以下略)

のように継承されている例をあげる。志田延義によれば、多くの小歌踊りが「文禄・慶長の役を経て歌舞伎踊りに収約せられて行く」⁽¹⁴⁾。

志田延義は、流行の小歌を集めた『閑吟集』（永正15年・1518）が編まれたのは、小歌時代の成立を物語るものとして捉えている。これについて志田は「小歌は、自らの領域を拡充すると共に、狂言の小歌をその間に出入せしめ、一面において室町末期戦国に訪れた踊時代の踊歌を通じて拡散運動を展

開し始めた⁽¹⁶⁾」と見る。狂言小歌から女歌舞伎踊歌へ、さらに三味線組歌への流れを「小歌が踊歌となって、小歌時代が次第に踊小歌時代としての相貌を呈し、小歌の類が組歌への展開を示すに至る」とする。そして「三味線組歌は中世小歌の帰着点の一つ」であり「女歌舞伎踊歌並びにその他の踊歌を主体とした⁽¹⁷⁾」とし、「近世調の確立はほぼ三味線歌謡と相伴うものとしていいのではないかと考えられる」とする。

享保11年（1726）江戸市村座において上演された都一中の浄瑠璃「都見物左衛門」では、流行の小歌「咲いた桜に」がはめ込まれており、江戸でも人気を博したことがわかる。

へ咲いたや桜に何故駒つなぐ 駒が勇めば花が散るとな（合）

勇めば駒が駒がな 勇めば花が散るとな

ここでも、囃子詞と繰り返しは、小歌の展開に大きな役割を果たしていることを見ることができる。

これらの例から見ると、ある歌詞を小歌節に乗せて謡うためには、歌詞の一部若しくは全部を繰り返す手法がすでに14、5世紀には確立されており、さらにそれを踊り節にするためには囃子詞を入れ、歌詞を繰り返すなどし、浮きに浮いて謡うことが、踊り歌の手法として共通の理解を得ていたことがわかる。

このような手法は、大交易時代の琉球と堺・京・大坂などとの関係を考えれば、琉球にも当然伝わったと考えられる。このことは、琉球古典音楽が早くから舞踊と結び付いて創作が行われたことを意味し、大多数の古典曲が舞踊と密接な関係を保ちつつ生まれ、整理されて来たという歴史的な背景を物語っている。日本の中世・近世歌謡が、定形たると不定形たるとに拘わらず、詞章を小歌や踊り歌らしく作り上げるために、囃子詞や詞章の繰り返しなどの技法を用い、形を整えて行った⁽¹⁸⁾。これに対して、沖縄では、オモロから歌三線の時代へ大方の関心が移行することにより、琉歌の定型化が三線とともに訪れた。そのため琉歌の八八八六音を三線に乗せるために、囃子詞と詞章の繰り返しを活用した。

そこでは、歌舞伎踊りや多くの踊り節がササラなどのリズムカルな音から囃子詞を挿入したように、また三味線の口三味線を活用したように、沖縄で

も同様な試みが行われたと考えられる。先に見た「作田節」の例のように、曲名すら合の手から出たものであることによってもうかがわれる。また早弾きなど沖縄民謡では即興的に囃子詞を入れることが日常化していたことを思えば、沖縄の場合も囃子詞や繰り返しの発想の基底に、本土と共通するものを見いだすことが可能である。

近世の三味線組歌（三絃本手）は、三味線が琵琶法師たちによって弾かれ始めた初期の流行歌を組歌としてまとめたものである。もっとも古い三味線歌とされる石村検校（?～1642）の琉球組などの表組などには合の手や組歌の間奏がなく、短いイヨ・エイ・ソレ・アラヨイなどの囃子詞を入れるのみである。例えば、琉球組の二歌は、野川流では次のように歌われる。

へ思ひを志賀のエイ、待つの風ゆゑに、死なで焦がるゝ、焦がるゝ。

その点では琉球の歌三線と軌を一にする。ところが、時代を下って柳川検校（?～1680）らによる破手組になると間奏が入る。時代的には石村検校からは40年ばかり下ると見られる。「京鹿子」（破手組四）の五歌は、野川流では次のように歌われる。

へ花とならば、散りかかる、御身は紅葉の、色よノウサテ、日数に添ひて、色増さる。（合の手）

へエイ梅の匂ひを、梅の匂ひを、桜花に宿らせて、君の髻（たぶさ）に挿させつつ、青葉のままに、眺めばや、眺めばや。（合の手）

なお、余談だが、「まさる」を「増す」の意味に用いた「色増さる」という言い方があり、琉歌の「思み（ど）まさる」と同様の言い方が見られるのが注目される。また次の句には「手水の縁」にも引かれた中原致時の『後拾遺集』の歌がはやり歌に作り替えられているのを見ることができ、この時代の発想の共通性を見いだすことができる。

このように見てくると、琉球の歌三線は三味線の伝来したころの古い形をとどめているとも言えるが、本土における近世歌謡のように合の手や手事などの器楽的な間奏の技法は発達しなかったとも言える。その背景には、沖縄の人達の嗜好が声楽中心の考え方であるともいえるが、一方沖縄の音楽家たちが保守的に過ぎたとも言うことができる。

沖縄の琉歌・舞踊・音楽の三者は一体のものとして発達して来たと考えら

れる。その背景には、早い時代に音楽が舞踊と結び付き、音楽もまた早い時代に琉歌と結び付いて抒情性を高めて来たという歴史的なものを考えることができる。一方、囃子詞をもたない大昔節が、従来舞踊と関係のない演奏曲として伝承されて来たことも、舞踊曲でないからには囃子詞や繰り返しは必ずしも必要でなく、安易な囃子詞や繰り返しを排して芸術的な歌謡を作ろうとする意図があったのではないかと推察する。

3

はたして、このような囃子詞と繰り返しの技法が、土居光知や西郷信綱の説くように、古代歌謡のもつ特質と考えるか、あるいは沖縄から日本に伝わったものか、あるいは逆に本土から沖縄に伝えられたものかについては諸説がある。

琉球の八八八六音が本土の近世歌謡に影響したとする説の代表的なものは高野辰之説である。高野は『日本歌謡史』において、近世小唄調（三四・四三・三四・五調）の成立に関して、三味線の輸入に伴う琉球の八八八六調の影響で七七七五の形が勢力を得たとする説をなした⁽¹⁹⁾。また山内盛彬は琉歌を都々逸の祖とし、あるいは都々逸と琉歌の間に関係があるとする⁽²⁰⁾。これらの説に対して志田延義は、このような小歌の律調体系の構成は、中世小歌の近世小歌への展開における内発的なものであり、時代的な要求に合致した三味線がこれを決定的ならしめたとして高野説や山内説を退ける⁽²¹⁾。

また反対に、本土近世歌謡が琉球の八八八六音の定形律化を導いたとする小野重朗説⁽²²⁾もあるが、これについては外間守善の反対説がある。すなわち、すでにオモロの中に琉歌詩型への傾向が見られること、短い緊張性を生命とする韻文の音数律が増減することを説明できないこと、また近世小歌調では三四・四三・三四に続く最後の五音（古くは四音）が一句としてまとまっているところに特色があるが、小野説はこれを無視していることなどをあげて反論し、琉歌の定型化は沖縄語の内部発生的なものとして考える⁽²³⁾。また浅野建二は、『日本の民謡』（昭和35年）において、七七七五調が三味線とともに琉球から入った琉歌形式によって成立したことを退けつつも、「むしろ琉歌形式はわが国の近世調歌謡を三味線奏法と共に逆輸入した結果生じたもの」

とするが、これについても、同じ理由で採ることのできないことは明白である。

しかし、1609年の薩摩の琉球入り以前から狂言歌謡が士族たちの間に行われたことは、袋中上人の『琉球往来』によっても明らかである。少なくとも、当時の琉球と堺と京・大坂は、ともに大きな交易圏の中にあり、舞踊に見られるように芸能文化の交流も盛んであった。さきに見た狂言歌謡の歌謡づくりの曲のなかには三味線を前提にしていないものもあり、口三味線による浄瑠璃節が入るのは時代が下る。すなわち三味線以前からの手法として踊り歌の技法が確立されていた。また、沖縄の女踊りが小歌踊りや歌舞伎踊りなどと同じく、出端・中踊り・入端の組歌形式によって行われていることから見ても、こうした小歌から踊り歌への技法が本土から琉球に伝わらなかったとは考えられない。

ただ、それらを受け入れる基盤には、西郷信綱の説くように、祭式や労働から琉歌の誕生や舞踊への過程において、あるいはオモロ歌唱法に見られるように、囃子詞や繰り返しが歌謡のもつ内在的な要求の熟したものとして存在したことを忘れてはならないであろう。それだけに古い時代からの琉球と堺などの京坂文化圏との交流が、それぞれの国に独自の歌と音楽の関係の発達をもたらすことになったものと考えられる。琉球と大和それぞれの歴史の共通部分があって、その上に小歌の踊り歌化の技法が重なったと見ることができる。この手法はオモロやキューナ以来の伝統と容易に習合し、抵抗なく受け入れることのできる手法であったといえる。

ただ、本土の近世歌謡は民衆の踊り歌であり、琉球の三線は王府によって育まれて来た芸術歌謡としての歴史をもつ。それだけに京・大坂の芸能に憧憬の念を抱いた王朝楽人たちが、三線音楽の急速な普及発展のために、既存の琉歌を三線にのせるために、小歌の踊り歌化の手法に学んだ可能性は否定できない。もちろん、踊り歌として作曲され、あるいはそうでなくとも安易に踊り歌の手法を歌詞に適合させるため取り入れたものなど、いろいろであったと思われる。そのなかで踊り歌として作曲されることなく、素の演奏曲として作られた曲が大昔節であり、これらが宮廷楽人たちによる芸術歌謡であると考えられる。それらが技巧的にも難曲であり、大昔節という名と反対に作

られた時代が下がると見られるのも、そうした事情によるものと考える。

(平成8年8月2日記)

注

- (1) 土居光知『再訂・文学序説』「詩形論」(1978年4月再訂改版、岩波書店) 192頁
および187頁。
- (2) 西郷信綱『日本古代文学史・改稿版』岩波全書(1963年4月、岩波書店) 63～
4頁。
- (3) 西郷信綱「オモロの世界」西郷・外間守善『日本思想大系・おもろさうし』解
説(1972年、岩波書店)。また『古代の声』(1985年6月、毎日新聞社)に収める。
- (4) 北川忠彦・安田章編『狂言集』日本古典文学全集35、「二人大名」注釈(1972年
10月、小学館)
- (5) 池田広司・北原保雄『大蔵虎明本狂言集の研究・本文編・中』(1973年7月、表
現社)「名取川」331頁注釈。
- (6) 西郷信綱・外間守善『日本思想大系・おもろさうし』(1972年、岩波書店)
- (7) 玉城政美『南島歌謡論』(1991年12月、砂子屋書房) 18頁。
- (8) 飯田泰彦「歌三線の囃子詞について」、『琉球文学研究』第2号(1994年、沖縄
国際大学国文学科嘉手苺ゼミ) 281頁。
- (9) 池田広司・北原保雄『大蔵虎明本狂言集の研究・本文編・中』(1973年7月、表
現社)「名取川」331頁。「こぶうり」についても『同本 本文編 上』(1972年8月)
による。
- (10) 北川忠彦・安田章編『狂言集』日本古典文学全集35(1972年10月、小学館)「二
人大名」注釈。
- (11) 『狂言記』下(1930年、有朋堂書店)底本は外五十番元禄13年(1700)。「名取川」
は謡、舞節、小歌節、ごんぎやう節。なお、『狂言記』は万治3年(1660)、『続狂
言記』は元禄13年である。
- (12) 前掲注(4)に同じ。「呼声」も同じく茂山家の現行台本による。また、古典大
系本は山本東本(1836～1902)によっている。
- (13) 志田延義『志田延義著作集・歌謡圏史Ⅲ』(1982年12月、至文堂)「歌謡の形成
過程と伝統的性格」384頁。
- (14) 前掲注(13)書、76頁。

- (15) 志田延義『志田延義著作集・歌謡圏史Ⅱ』（1982年12月、至文堂）「小歌と小歌時代の研究」285頁、「本巻要旨」418頁。
- (16) 前掲注（15）書。288頁。
- (17) 前掲注（15）書。385頁。
- (18) 小笠原恭子「女かぶきおどり歌の性格」において「『小歌』がおどり歌となるときに、同一歌詞の反復によって拍子を取り、『組歌』を構成しておどりを連続させていったのではなかろうか」とする。『かぶきの誕生』（1972年3月、明治書院）149頁～151頁。
- (19) 高野辰之『日本歌謡史』（1925年、春秋社）
- (20) 山内盛彬『琉球の音楽芸能史』民族芸能全集Ⅰ（1959年、民族芸能全集刊行会）192頁に「琉球でできたか、又は都々逸が逆輸入したかは不明であるが」とある。
- (21) 志田延義『志田延義著作集・歌謡圏史Ⅲ』（1982年12月、至文堂）「歌謡の形成過程と伝統的性格」72頁。
- (22) 小野重朗『南島歌謡』（1977年、日本放送出版協会）222頁。
- (23) 外間守善「琉歌と近世小唄との関係～小野重朗説にこたえて～」『沖縄文化』第14巻2号通巻49号（1978年4月、沖縄文化協会）

編者注

- * この文は未完とみられるが、そのままの形で掲げた。

琉球舞踊の原像 — 典型・「諸屯」 —

1

沖縄の古典舞踊を代表する曲に「諸屯」がある。この踊りは、毎年沖縄で実施される古典舞踊のコンクールの課題曲、しかも最高賞の女踊りのそれである。沖縄に在住する方なら必ずや一度や二度は見る機会があった筈である。というのも、昔は「諸屯」「伊野波節」「作田」といった曲は冠船の行事以外でめったに踊られることはなかったといわれ、戦前の記録などでも驚くほど上演された例は少ない。たまに本土からの賓客、研究者等を迎えて、渡嘉敷守良や新垣松含が踊っている位である。それ位重いものとされた大曲ではあるが、戦後の琉舞ブームに乗って、この踊りも比較的容易に見ることができるようになった。したがって、今さらこの曲について詳しい解説をする必要もない位であるが、以下の拙文を理解していただくために、ひととおり内容を紹介しておきたい。

御承知のように、女踊りは原則として、出羽、中踊り、入羽の3つの部分から構成され、この「諸屯」もその例にたがわず、3曲から成っている。即ち、出羽が仲間節、中踊りが諸屯節、入羽がしょんがね節の3曲である。歌詞は次のとおり。

(出 羽) ^{うむくとッ あてィん} 思事の有ても ^{ゆ す り み} 他所に語りめ
^{うむかじとッつりてィ} 面影と連れて ^{しぬでィうが} 忍じ拌ま (仲間節)

(中踊り) ^{ならび} 枕並べたる ^{ゆみぬつり} 夢のつれなさよ
^{ついち いりさ てィ} 月や西下がて ^{ぬ やはん} 冬の夜半 (諸屯節)

(入 羽) ^{わかてィうむかじぬ} 別て面影の ^{とッじみ} 立たば伽召しやうれ
^{なり にうィすでィ} 馴れし匂ひ袖に ^{うつゐ むぬ} 移ちあもの (しょんがね節)

この歌を一読して気付かれるように、この3つの歌がいずれも名吟名歌で

あり、しかもこの3つの歌が詩想において一貫しており、これだけ首尾ととのった曲は舞踊の中でも珍しい。歌意は、第1曲は、いろいろと思い慕うことがあっても、どうしてこの思いを人に打ち明けられよう、ただひたすら深くあの方の面影を心に抱き、ひそかに忍んでいって、燃える思いを打ち明けたいと歌うのである。曲の仲間節は、^{なかんかり}仲村渠節とならび称される渋い曲で、老境に入って味わいのあるといわれる名曲である。

つづいての諸屯節は、これも仲間節に劣らぬ名歌名曲であり、歌は赤嶺親方の作、恋しい人と枕を並べて寝た夢の何とつれないことであろう。ふと夢から醒めて想う人の側にいないむなしさ。今宵もあの方は来てくれなかったと淋しさに空を見ると白々と冬の月が西に沈もうとしている。冬の冷えへとした夜半、閨のわびしさに立ちつくす女の心のうちを冬の月に託して歌いあげている。

そしてこの思いも、入羽のしよんがね節では、この抑圧された心情をさらりとほぐすように、まさにちらして終曲へと導く。別れてからも私の面影を思い出す時は、この着物の残り香を心のなぐさめにして下さい……と。

「諸屯」という踊りは、この女性の心象風景を表現する踊りである。ここでは限られた少ない手数で、この沈潜した想いが語られる。その意味では手の舞い足の踏む踊りではなく、まさに舞なのである。大和口でいう舞、上方舞に代表される舞そのものである。

2

この「諸屯」という踊りは、よく地唄舞一の「黒髪」と比較される。長唄にも「黒髪」はあるが、どちらかといえば地唄の方がより雰囲気としては近いものがあるかも知れない。ともに男を知った女の恋慕の情をうたい、^{つま}夫じゃというて、のあとの合の手に鐘の音をきかせ、俗に雪の手とよばれて有名な部分である。音もなく静かに降りつむ雪に、はげしい内なる思いを沈潜させたところが、「諸屯」の冬の夜の冷たい月の光と通いあうものがあるのである。しかし、「諸屯」の場合は、何かもう一つ抑えた感情が悟りに似たものを感じさせるのに対し、「黒髪」の場合は、白い雪の冷たさと背中合わせに、炭火のように赤く灼熱した生の感情が炎となって、時にちろちろ

と燃え上がるように思われる。必ずしも「諸屯」と「黒髪」を同質のものとして首肯させえないものがあるのである。

これは、舞の振りの中にも当然うかがえるところであって、地唄舞の「黒髪」に比して、より手数が少なく、そして力強い素朴な表現が、歌曲の内容と影映相伴っているように思われる。

例えば、出羽の仲間節であるが、歌持ち（前奏）に乗って角切り方向（斜め上手向）に出、へ思事、で所謂始動に入る。即ち進行方向を見込んだ形に、女立ちで左横に僅かに出した足を引いて前にすすめ、右足にかかっていた重心を静かに左足に移す。このわずかな、しかも女踊りのいずれにもある典型的な表現の中に、深い思いをこめる。右足から左足へ重心を移すというところにこなしがあり、女らしさが遺憾なく表現され、しかも空間を見込む目に情熱の光を点すことが要求される。琉舞の一つの勝負どころといってもよいであろう。

この目の前方を見込むことは面をかけるという言葉で説明される。これは琉舞の基本を端的に表している。つまり目で見るとはなく、面、つまり顔で見るのである。その顔も表情を殺した面として見る。能でいう^{ひためん}直面である。すべて表面的なものを抑えて、内なる心で見るといえる。もっといえ、これは体で見るといってもよいであろう。全身による表現、つまり目で踊るのでもなければ、手でも足でもない。体全体で表現する。僅かに面をかけるだけではあるが、そこには目に見えないところに所謂「ガマク」が入り、「思事」の表現に全身の筋肉が集中する。このような凝縮されたギリギリの表現こそ琉舞の根本というべきであろう。

冠船の師匠方は、常に余分な手を切り捨てなさいということ、やかましく口にしたという。その結果手数の少ない、動きの少ない振りが琉舞の特徴として確立されたように思う。手数が少なれば少ないほど、次に来る動きが大きな意味をもち、多くを物語り、しかも力強い訴えとなるのは理の当然である。

「諸屯」の場合、出羽の仲間節の場合、上半身の動きは殆どない。少なくとも表面的には歩くこと、つくこと（前に大きく出した足にすくうように直線的な動きのうちに重心を移すこと）、廻ること、これら単純な動きに要約

されてしまうのである。三分余という、短かい踊りなら一曲を踊り終わるほどの時間を、これだけの単純素朴な手に終始して、しかも見る人を惹きつけて離さない集中した技法は、他の如何なる舞踊にも例がないといってよいであろう。

3

つづく諸屯節は、この踊りの眼目である。所謂三角目付^{みついち}、枕手、抱き手などの難しい手が目白押しである。しかもこの難しさは、地唄舞の山村流などの二枚扇を器用にあつかうといった風な種類のものではない。限られた動きの中に、どれだけ曲の心を表現するかの難しさである。三角目付は、わずかに左右と正面に面をかける。その視線の動きが逆三角形をなすところからそう呼ばれる。しかもこの目付は目玉を動かすのではなく、三方にかけた面のアテであるといわれる。琉舞の場合、女踊りといえどもアテが必要であるとされる。単なる柔らかさばかりでなく、内に秘めた心の強さがかすかな動きのアクセントとして強調される。限りない思慕と夢から醒めた空しさの交錯した表現が、この目付という表現技法に凝縮されているのである。

つづくへ月や、では有名な月見手と称する手があり、左手人差し指と親指で鳳眼を作り高くかざすが、そのまま音もなく静かに、あたかもスローモーションフィルムをみるように体を沈め、中腰のまま再び体を伸ばす。この際に上半身がぐらついたり、目をしばたいたりすることは絶対あってはならないとされる。つまり体を沈め、重心を前後左右にうつすことなくそのままの位置で下に下げ、そして再び上げていくという極めて緊張度の高い振りがついている。技術的な難所の一つである。

枕手と抱き手は、「諸屯」にしかない独特の手である。しかしこの枕手は恋人と枕を並べたというさまの具象化ではない。あくまでも抽象的な表現であり、便宜的に上にあげた手の形から枕手と俗称されるだけであって物真似ぶりではない。抱き手もまた同様である。ここで表現するのは枕並べた女の、かつての思い出であり、恋人へよせる思いそのものである。抱き手が恋人をかき抱くようにという俗耳に入りやすい解説は、この振りの本質を誤るものといわねばならない。上手むきに両手を上に十分、思入れをして「ガマク」

を入れながら掌を開くように外にあてる型は故玉城盛重の残したすばらしい型であるが、ここには写実的な物真似振りを入れる余地は全くありえないのである。

4

最後のしょんがね節は、約8分近い諸屯節をうけて、1分半近くでさらへと踊られる。まさにちらしである。その最後に、両袖を横に取っての袖取りの手があって余韻を残して下手に入るが、「諸屯」とはそんな余白を楽しむ曲である。

動かない踊り、これはそれ自身矛盾撞着である。然し、余計なものを切り捨てて行った時に生ずる余白、その美しさが琉舞にはある。能の桜間道雄師は、能が再現写実手法を排除することによって高度なものとなることが出来るとのべているが、琉舞もまた同じように、抽象的様式的なものの中にその高さを求めて来た。その意味ではまさに結晶芸術である。

そして言えることは、このような様式的抽象美の世界に、伝統的な民俗舞踊の技法を以って肉迫して行ったところに、琉舞の特色があるということである。玉城朝薫が伝統的なみせぜるやおもろの中にその詞藻を求めたと同じように、その技法をしぬぐ等の土俗的なものに求めたことは想像に難くない。

神遊びの場から芸能の場への道程において、今日のような冠船舞踊の芸術的な高さをもたらしたが、そのかげに、島の人々のたぎるような情熱があり、孤島苦がある。そこにわれわれはいたく心をうたれるのである。

<1972年8月>

(『UR EXISTENZ』Vol.3 (1973年9月10日 うりずん 若夏社発行) より転載)

組踊の舞台について

1998年7月

《演出から見た組踊の形態》

- ・音楽中心の作品…初期組踊（1719玉城朝薫の五組・手水の縁・大川敵討）
（上）
- ・セリフ中心の作品…中後期組踊（1750～田里朝直以降の作品）
 - ・明治期以降芝居の中で作られた作品…（阿麻和利・犬太郎と王女）
 - ・明治期芝居・村芝居の中で演出の変化した作品（姉妹敵討・伏山敵討など多数）
- ・創作組踊…（真境名由康の「機運到来」二つの舞台を同時進行させる）

《組踊と能との舞台機構の違い》

- ・必ずしもオープンステージ（脇正面）を必要としない。
例えば「銘苺子」天女が羽衣をとって空に帰るとき松ノ木に上る仕掛けが横から見えてしまう。
「執心鐘入」で鐘への出入りが横から見えてしまう。
- ・「長者の大主」などは演技の基礎が左右対称になっており、正面以外から見ることは考えられない。見ても様にならない。
- ・多くの組踊は、商業演劇の中では額縁舞台で演出され、演出が変化を来している。
- ・「雪払」では、歌舞伎のように雪を降らせる演出がある。（簀の子）
- ・上手からの出入りが必要であり、上手には橋懸は不要であるが、北表の出入り口が必要である。

《鏡板》

- ・鏡板の代わりに幕が用いられるのは村芝居の形。目の悪い地謡が幕に入って演奏したことがあるが、伝統的な形では無い。冠船の仮設舞台でやむな

くそうしたもの。幕を用いると裏の音が筒抜けになる。板羽目にすると音は良いが、北表・南表の出入りを考慮する必要がある。

演出的には・水平形式 ・紅型幕 ・黒幕 ・鏡板（松）形式
以上の四つの形式が用いられているが、機構としては板羽目（松）がよく、前に幕を垂らすことを可能にする。なお、地謡は上手に出す。ただし、舞踊の時は上手囲いの中でも良い。雑踊りの群舞などでは上手囲いが必要。

《橋懸の必要性》

- ・ 1838年の戌の冠船の台本では、橋懸と南表の出入りを明確に分けてあり、その違いをはっきり出すことから古典演出は始まるべきである。現在の演出では出入りのルールが完全に無視されており、組踊劇場ではまず改めるべきである。明治期の劇場は橋懸あり。商業演劇時代も組踊の演出記録には橋懸が使われている。（「女物狂」「執心鐘入」ほか）
- ・ 明治期に仲毛劇場で上手に橋懸を作ったことあり。演出上、組踊の舞台として使うため。
- ・ 能との交流などの場合、下手橋懸の存在が不可欠になる。
- ・ 端道の劇場は出舞台にしたので橋懸が出来た。

《花道の必要性》

- ・ 端道の明治座（明治期）では花道・廻り舞台を作った。
- ・ 歌劇・歴史劇は花道があった方が良い。
- ・ 歌舞伎や日舞の上演には不可欠。（仮設か）

《廻り舞台の必要性》

- ・ 古典のための所作台と、雑踊りや歌劇などの舞台との急速な転換を図る必要がある。
- ・ 歌三線や箏の演奏会では廻り舞台があったほうが便利。
- ・ 歴史劇や歌劇、その他の沖縄芝居はほとんどが多幕物である。

「口伝」～ 沖縄芸能聞き書きノート ～

1970年に沖縄に赴任して以来、師匠方から聞き取り調査をしてまとめたものである。オリジナルは手書きの手帳であった。このことは『組踊への招待』（琉球新報社刊、2001年）の「おわりに」に矢野自身が書いているのでご参照いただきたい。聞き書きは、矢野自身の手でワープロ用フロッピーに整理されていた。したがって以下の掲載項目は本人の選択の結果である。

また、これらはあくまでもメモであり、発表することを目的としたものではないと思われたが、貴重な情報として、ここではあるがままに掲載した。

誰から聞いたものかの情報源は、メモにぼつんと残された師匠名、またフロッピーのタイトルから容易に特定できるものも多いが、発言者が推測できないものもあることをご了承いただいた上で、ご覧いただければ幸いである。

以下、第1部は芸能編として、【冠船芸能】【組踊】【舞踊】【音楽】【その他】、第2部は人物編として、この度の掲載に際してまとめたものである。

(後藤育慧)

第I部 芸能編

1. 冠船芸能

「小禄御殿のこと」

小禄御殿の分家（昭和63年12月4日・杉並区久我山）にて聞く。加納澄子、首里県立一中卒・師範卒、17歳のとき修学旅行できている。そのために県庁から20円づつの旅費がでた。3箇年は義務年限であったが、その前に結婚して出てきた。汀志良次にいた。

娘太田きみ・城間朝昌と聞く 小禄御殿のこと

加納澄子（明治29年3月29日・申年生まれ・朝亮は叔父さんになる。弟の朝義、その子の朝禎の子。澄子の弟に朝器・国分寺在住がいるが、1990年こ

る死亡。澄子は平成4年（1992）1月16日死去。）

小禄御殿は桃原町の尚さんの農園にあり、尚順男爵の三倍くらいあった。尚さんは松山御殿で、新しいから。別になるのにどこが良いかと探したら、湧川が悪くなって売るということになったので、そこに住んだ。何千坪という広さで、部屋数は27もあったが、そこでは稽古せず、冠船の稽古のときは屋敷の中の畑に板を敷いて稽古したという。その場所に行ってみたが、広い畑になっていた。

小禄は十五代まで続いたが、つぶれた。躍奉行は。王子の奥さんが跡継ぎについては任せてくれといった。親戚はたくさんいたが、貧乏人の家から見込んでもらったのが朝睦。おじいさんは頭が良かったのであろう、ヒジャイ按司といていた。朝睦は屋敷に29部屋があったが、新しく舞台を作った。その後は大きな畑になっていた。武道の道具ばかりあった。

稽古をするという事になったら、御殿の長男はならず、次男・三男から選んだ。おじいさんは武芸ばかりしていた。うちのおじいさんは漢学で座ってばかり居たので、痔をわずらった。おばあさんは旧の正月の18日に生まれた。自分は60なのに孫まで見た、ところがその年チャーギの床ですべて脳溢血で亡くなった。朝睦は居なかった。おばあさんが60。小禄朝恒は大山按司で、その子朝睦は（道光3年1823～？）善年から養子した。貧しい家だったようだが、見所があるらしく、躍奉行になった（寅の冠船・1866）。

亀川親方（盛武）の娘真牛金（60歳で死ぬ）と結婚し、長男・朝亮（向鴻章）を産む。彼は踊りも音楽もやらなかった人で、武道に優れ、（中略）。

廢藩になって食うに困る。この人達をどうするかというので仲毛に舞台を作った。役者達をたすけるためにそうした。酒のみではあったが、邸内の舞台を壊して鉄道のあたりに骨組みを持って行って舞台を作った。茅葺きであった。組踊だけではあきるからとウヤンマーなどをやった。玉城さんも小僧の時から入った。そしたら繁盛したが、役者が端道に上の芝居を作った。40位のときか、長生きはしなかったから。真境名由康は那覇の人。舞台の間口は仲毛とおなじように大きかった。仲毛は盛んなどころではない。堀があった。中島。壺屋の焼き物をならべるのは仲毛。町屋小になっていた。

冠船の人達を食べさせていた。おばが、大御殿の台所に新垣松舎がくると

怖いといって逃げたよ。読谷山親雲上は大きな人で、わたしの叔母。読谷親雲上は次男で、長男は病気で寝ていた。読谷山の系統はみんな目が大きい。

朝亮は首里市長・知事や財界の大物達とは付き合っていたようだが、芝居の人達との付き合いは無かった。和歌はたしなんだらしく二階に短冊の散らばっていたのを見たことがある。仲毛芝居を作ったのは義侠心からではなかったかと思う。娘達を集めて高機で、カスリを織らせていたのを見ている。クッチリチー小のカスリの縛りを解くため小さい子供を集めて面倒見ていた。これが首里カスリの始まりである。お金のことは惜しまない人であった。贅沢三昧をしていた。日光まで行っている。

脳溢血で亡くなっている。おばあさんが呼ばれて行ってびっくりした。澄子が13歳の頃であるから、明治42年頃であろう。夫人は60歳位で亡くなっているのでもっと若くして亡くなったのであろう。おじいさんは3つのときに亡くなっている。長男と次男は一つ違い。

朝亮の子に朝賀と朝宜がおり、朝賀は気がふれて死ぬ。朝宜は宜湾親方の娘を妻に貰ったが、みんな死んでしまった。

朝亮の弟（朝睦の次男）には朝義（向鴻功）、妻は山川・池城安政の妹かめ。そのほかに女4人。子に朝禎。

「読谷山親雲上」

読谷山親雲上は体の大きな人で、目の玉の大きい人であった。読谷山殿内の人達は目玉の大きいのが特徴であった。上の芝居の時代は居なかった。

「安室親雲上」

高嶺朝教（沖縄銀行頭取で、……………（中略）。）の兄弟、よく似ていた。高嶺御殿によく金武良仁は行った。

安室親雲上は奇麗な男。おじいさんになってもあんなに奇麗だったから、若いときは大変な美男だったと思う。組踊は女役、村原のアヤメー役、美男で有名であった。「安室親雲上や天の星心 拝まれやすしが 自由やならぬ」とうたわれた。那覇の女はウーマクだから、一目安室親雲上を見たいものと首里の御内原にやってきた。土産を御内原にはこれ、躍り人数にはこれと差し出したまでは良かったが、一目安室親雲上を拝ませて下さいと言ったので、御内原の女達は、組踊を見にきたのか、安室親雲上を見にきたのかと、怒っ

て土産も何もいらないからもって帰れと言われた。早速謝って組踊を見せて下さいと頼みこんで、やっと見る事ができたという。

尚家はみんな短命、85まで尚温王が生きたが、坊主御殿は(?ママ)王に取られた。

尚泰公が、おばあさんのお祝いを、御茶屋御殿でされたとき、あるとき安室親雲上と自分とどっちが美男かと尋ねた。誰も答えることが出来なかったという。いつも白い顎髭をはやし、金武良仁はいつもくっついてばかりいた。安富祖流は品があった。あまり出しゃばらなかった。

「尚真王を救った我那覇親方」

武士が美人を道で見付けて籠を止めさせ、籠の扉を少し開けて伺った。供のものがこれを見て、どの武士もみんな女ずきで同じだと笑った。すると、武士は、自分が女に目を付けて助平だと思っているのだろうが、これは王の妾を探しているのだ、体の元気な王子を儲けるためであると説明した。なるほどその女は健康そうで美人であったので尚真王は大いに気に入り、かわいがった。ところが、この女が悪で、ある日自分の乳房に蜂蜜を塗り、蜂を誘い寄せ、それを見た王の実子が払いのけようとした。女は、王に、あれをご覧になりましたか、あの子は年よりもませて色好みですと、讒言して速く殺してしまうように唆した。

尚真王は妾の言い分を聞いて、もっともと思ひ自分の実子を殺そうとした。それを救ったのは花城親方である。彼は自分の家の二階に匿った。その家は西本町の我那覇家に残っていて、加納澄子が16歳(明治45年頃)のころ見た。二階は天井が低く、真っ暗で、格子戸が入っていて僅かに光が入るほどで、家を新築したときも、ここだけは壊してはいけないといわれ、そのまま取り込んで新築したものである。

尚真王は、妾の子はみんな死んでしまい、花城の匿った実子を王につけたが、死ぬ間際に死に切れぬとあって、花城親方にどうしても我が子に一目会いたいといった。ところが、子はどうしても行かぬと拒否した。親方は、いろいろ中国の例をひいて、親親たらずとも子は子たりと諭し、もし聞いてもらえぬならば、自分は腹を切るとまで言ったので、ようやく承知した。ところが、自分は死んだものだからヒージャー御門から入るといって死人の出入

りする門から城に入った。そして城にいたるたんぼの中に人一人歩ける白い石を敷いた道を山川まで作れと命じた。これがマカンジャー道の起りである。城に入っても顔をかくして見せようとしな。自分は死んだものに顔は無いと王に顔を見せようとしなかつた。王はついに顔を見ないで死んでしまった。

王子は花城親方の娘（3歳年上）と結婚した。

「暫くする間にカマジイ小屋は取り払はれて首里の御大名方が株主となつて仲毛に立派な建物が建つやうになり、役者は御冠船連の采配の下に何れも腕達者の者許り選り抜かれるやうになつた。丁度其頃仲毛芝居と向ふを張つて端道にも芝居が建つた。」

「仲毛芝居の株主連たる首里の大名方は先づ何らかと云へば欲得のない連中で芝居に金を出すのも全く自分等の趣味から出て営利的な興行と云ふ考へはなかつた。初めの中は収支の計算をしなくとも兎も角立ち行かれたが、次第に費えの増えるに従ひ欲得を離れて続けて行く事が困難になり加ふるに端道の芝居は様々の手段を尽して客を呼ぶやうになり、さしもの仲毛芝居も日一日衰ふるやうになつた。」大正2年1月11日『琉球新報』「役者生活(6)」[渡嘉敷守良(2)]より『那覇市史・資料篇第2巻中の1』

明治31年首里那覇両区議員の総選挙の結果として「首里区の部（第一級議員）（3点）○伊是名朝睦（4点）○豊見城盛和（4点）譜久山朝宜（1点）△小禄朝亮」

○印は旧議員、△印は新議員。

首里区の第一級選挙人（明治34. 2. 23新報）

尚順、……………小禄朝亮、……………、以上は第1選挙区

尚泰、……………以上は第2選挙区

読谷山朝忠、……………尚寅、以上第3選挙区。

第一選挙区の多額納税額高は第1選挙区は101円54銭7厘、第2選挙区は118円76銭8厘、第3選挙区は45円4銭7厘。

なお、明治40年4月首里区会議員半数改選及び法花津選挙の結果では、小禄は無し、第3選挙区に「一級 読谷山朝慶」。明治43年戸別割調表の四等赤平に「朝慶」の名あり。（43. 7. 2新報）（ママ）

「冠船の準備」

- ・蜜柑などの果物も2年位実のなるのを止めて3年目に大きな実をならせた。木で魚の形を作って紐をつけて池に浮かべた。光裕のおばあさんも、こんなことをやらされたと言っていた。

「尚家での芝居」

- ・佐渡山が喜劇をやったがだれも笑わない。正面のミスの中から見物。大正か昭和の初めか。冠船もミスの中から見物ではないか。

「橋懸」

- ・仲毛では下手に橋懸を作った。一間半か二間位。後には、「東辺名夜討」の酒盛りの場のために置き舞台の形で上手にも作った。端道でも作ったが、これは出舞台であって橋懸ではない。(戯曲集・二童は県庁の後ろの南洋館。母は守良、兄弟は鉢嶺喜次・末吉ウンイテイ?) あの手摺りは竹で、仲毛の真似と思う。子供のときはこの手摺りにもたれて見たものだ。明治31・32年ごろまでであったのではないか。明治座が花道・回り舞台を作って本格的な芝居小屋ができた。

2. 組 踊

「執心鐘入」

- ・昭和11年のときに、見晴に集まって稽古をした。そのとき玉城盛重の女の出がおかしいと言ったが、盛重はいやいやそうですと言って聞かなかった。そうってしまった。太田朝敷(仏教に興味をもつ)は「執心鐘入」については詳しかったので、この演出に怒って病中を杖をついてショウジュンザまで出向いた。(金武)*1 真境名由康は上手にも橋懸があると言った。(金武)
- ・奥原親雲上が箆笥から衣装を出すとき、差し出されたが見えないからと右手を左肩に持っていった。その時の工夫。寅の冠船から変わった。(金武)
- ・女は最初は着流し。
- ・若松は「夜明白雲」で舞台正面を向く。「知らぬ」でわずかに顔を右後ろに向けて言う。現在は向き直っている。(金武)
- ・悪縁の……の歌で女がすぐたって歩きだすのは誤り。振り捨てて……で立

- って若松にかかるのが昭和11年以来の演出。(金武) 女はすぐ顔を上げ、ささっと対角線に進む。うつむいて手を前に合わせて入るのは誤り。すでに鬼女になっているのだから。(金武) 女は最初下手に走り、上手に走る。
- ・鐘が上がると、中に紅型を被って伏せている。フーヒーで鐘を引き上げたとき上に紅型を被って面を左右に切る。後ろ向きに腰に紅型を挟み、鉄杖を取る。(金武)
 - ・足を投げ出して腰から落ちるが、足は少し開く。「今に不審なあの鐘……」で顔に隈を引くのは、眉から上に、また目から跳ね上げるように、自然に引くように。(光裕)*²
 - ・鬼女は強く強くと言われるが、あまり強いばかりではいけないので、女の執念を生かすためには、柔らかさがなければいけない。(光裕) 鬼女は六法は後のものと思う。昔はあんなに複雑にやらなかったのではないか。芝居の人がそう読んだので正しい言い方ではない。(金武)
 - ・鬼女は柱の所まで後ろ向きのまま下がって鉄杖を振り上げるのが昔の型。(金武)
 - ・衣装は銀のうろこ、昔から。(金武)
 - ・鐘から半身を乗り出し、鉄杖をあげて決まる。自分は鐘の出口に足をかけて演じた。(金武)
 - ・鐘木を振り上げたときが歌のカカリとされている。シンチで鬼女が座るのが決まり。(城間繁)*³
 - ・昭和11年の公演のときは、本土へもって行った。大阪からは貨車で運んだ。(金武) 面はダナのものを使った。色は緑色。
 - ・鐘はむこうからもって来たものですが、もっと舞台の方へ出したほうが効果があったろう。(昭和11年10月9日、沖縄朝日。)
 - ・衣装は全部むこうから。カツラは坊さんのものだけこちらで借りた。琴は大阪で買った。八橋のもの。(昭和11年10月9日、沖縄朝日。)
 - ・鐘はお経の祈りで上げる。上げたとき鐘を後ろの幕から押して支える。(金武)
 - ・「女のはてれ一蛇になゆん」
 - ・渡嘉敷守礼は宿の女で墓場から出たので、イハがしかると、あの女は実は

人間ではなくて、一度死んだ女の亡霊だと聞いたのでと答えた。イハもびっくりしてやめさせた。(光裕)

- ・最後の坊主が一人舞台に戻ってはあっと胸をなでおろす。それだけで余韻を残すやり方であった。(金武)

「孝行の巻」

- ・冊封使に見せたら不孝の巻だと言われた。冠船ではあまり出していない。野村流の音楽協会の人達が二百年祭で上演した。昭和8・9年か。(光裕)
- ・捨てる我が命露ほども思まぬ明日や母親のなきゆらと思えば……で、歌を演唱中、上句の「捨てる我が命」で歌をちょっとストップして「おめけり」が「行きゆめおめなりよ」と言うと、おめなりが「やあおめけりよ」と返事してから「露ほども」と歌を続ける。(池宮城)*4 比屋定父子が入って中父子の難曲が二つ入っている所以で地謡は難物である。
- ・蛇は下手から三分、上手から七分の所から一回だけ出て火を吐く。(金武)

「女物狂」

- ・盗人は道化であり、子供に鎌を振り上げるなどはもってのほか。沖縄では考えられない。(金武)

「銘苺子」

- ・崎山御殿の少年がウミキイ小、尚詮の母方の伊是名朝睦がウミナイを最後の冠船で勤めた。崎山御殿の踊りでは浦添按司。
- ・金武良章の祖父が浦添按司で、ウミキイをつとめていて本当に寝てしまった。竹刀の竹について起こされた。子役は、私が23歳のころ、この方から習った。(金武)

もう一人は伊是名朝睦（尚家の家扶）で、この人は昭和まで生きていた。このふたりから習った。浦添御殿（金武良章の15～6才まで健在）の娘が私の母である。(金武)

- ・羽衣を片付けてから歌にかかる。羽衣はきちんと巻くべきである。羽衣は籐で作った。一反布と聞いている。(金武)
- ・昭和28年11月28・9日蚕糸会館内ビデオホールで沖縄芸能使節団公演。団長は千原成悟。約20名。光裕・興照・盛義。「銘苺子」を上演したが、昇天まで。

- ・「やあやあいちやることあとて……」と呼び止めるときは対角線。このセリフは切迫して調子を上げて言う。それで銘苺子の「我が松どやゆる」も強く言える。(金武)
- ・天女の天冠の時はヌシをつける。(佳子)*⁵
- ・天女の天冠はいつもつけている。天女の象徴だから取らぬのが正しい。能造は胴衣下袴といったが、誤り。(金武)
- ・「明日は……飛び去りゆかん。」とって「やあやあなし子」は橋懸に向かって言う。現在の子供の手を引いて出て「やあやあなし子」はおかしい。(金武)
- ・柄杓は筆もちにもってでて、そのまま。右手でついて回りながら下るので、持ち替えるのは誤り。(金武)
- ・「長子持節」は十二歌、「手水の縁」は五歌で、いずれも字余りになっている。近ごろは半歌ですませたりするので、動きのほうが舞台の寸法に合わぬことがある。(城間繁) 舞台を二回りする。主役は子供であるからカットなどはとんでもない。昭和11年にカットしたのが初めである。
- ・銘苺子が子供の手を引くときも、「二童」や「花売の縁」と同じで銘苺子が向かって左になる。(金武)
- ・国立劇場公演の時、真境名由康が首里のお使いが下手から出ると頑張った。昭和11年のときは橋懸から出たと言い張るので本田先生に確かめたら真境名の思い違い。とんでもないと直させ下手からでることにし、映画を取り直した。按司・大主など主要な役は南表から出る。(橋懸かりがある。) 名乗りも手事があるときは正中、ないときは常座がきまり。(金武)

「二童敵討」

- ・「護佐丸の按司も首里上て……」は戌の冠船にはなかったが、渡嘉敷も入っていた。よほど自信のある人が入れたものであろう。(光裕)
- ・玉城盛重はセリフはすっと出してはいけない。グッとためて言わなければいけないと教えていた。「勝連のアマオへ」「絶えるとも」などは随分下げたにたいして渡嘉敷守良は、玉城盛重は声がない(顎声・ウトウゲイ)からああなんだと陰で言っていた。(光裕)

- ・「護佐丸も殺ち」は渡嘉敷は派手で左手を返すというような仕草があった。刀を大きく前へ出してきまるが、玉城盛重は左手で巻くようにしなさいと教えた。真境名由康は一杯に延ばしている。(光裕) 表情も自分はあまりきつくしない。(光裕)
- ・爪先を上げるかどうかについては、玉城盛重は自然に上げていたが、真境名由康によると足先をつけていたこともあったという。(光裕)
- ・「供のちゃあ」は真境名由康は上げて言っていたが、引っ掛かる。自分は語尾を下げて言う。「親と一門なし子までさがし出され殺されて」は一本調子で言っているが、自分は「なし子まで」「探し出され殺されて」は息つきを変えて沈んで言う。(光裕)
- ・真境名由康は三本の竜角をつけている、渡嘉敷はかりまたをつけている。かりまただと真ん中があく。(光裕)
- ・盛重は南表・北表が分からなくて、出方を調べれば分かるではないかと言ったら、二童の出などそうだなと言っていた。(金武)
- ・盛重の七目付は随分ゆっくりしたものであった。真境名由康は左手で刀を突きだし、右手で扇を胸のところに上げるが、できるだけ左右の肘を張って離すようにと言っているが、玉城盛重は右手をできるだけ絞めるように、体から離れてはいけないと指導した。(光裕)
- ・鶴松と亀千代を一直線に並べアマオへに対する。国立で線をずらすように言われたが、これだけはこちらに譲ってくれと言って線を崩させなかった。見えないと言うので、これは見せるものではないと言った。(金武1972. 11. 29)
- ・昭和11年のときは二童の出は、客席から見て兄の鶴松が手前(左)、亀千代が奥から斜めに出た。今は逆である。(光裕) 『南島論叢』は後に改めた。野遊びのときは先頭に鶴松、亀千代の順に一行で出る。(金武)
- ・昔はアマオへが討たれたときは幕の後ろへ隠して消すやり方で、花道を入らないやり方であった。(光裕)
- ・1955年(昭和30年)の東京公演で、那覇で試演会を行った。そのとき真境名由康はうわぎを全部脱がなかった。理由は品格が下がるという。これに対して光裕は、品格は衣装などすべてを含んで出るものだと反論し、結局

東京で東恩納寛惇先生らの意見で決めることにした。結果は台本どおり脱ぐことになった。そこで白に地紋を入れ、赤い帯に芯を入れて工夫した。
(光裕)

- ・「やれこのし節」で入るときのツンテンテンの歌持ちはないのが正しい。踊って戻るといのは心持ちの問題である。踊りを見せる場ではない。また余韻を聞かせるので、テンポをあまり早くしてはいけない。へちぶでをる……は、花の……で入羽に向かう。(金武)

「手水の縁」

- ・国立小劇場のときは玉城盛義の担当であったが、真境名由康が無理に取って行ってやった。手水のない「手水の縁」と言われた。そこで仲井真元措を呼んで指示した。寒水川芝居まではみんなやったものだ。その後の人では伊良波尹吉が知っていた。首里の西御殿の公会堂で市の主催でやった。伊良波尹吉と山里永吉の奥さんの父豊平さんが教えた。
- ・芝居では二階に蚊帳を吊ったり、羽織りを着てやったりした。門番に追われて羽織りをそのまま持って出たという解釈。しかし、振り袖なので羽織りはつけられない。
- ・国立小劇場へ行く前に博物館で試演会をしたが、幸地亀千代が大変なことになった。毎日やり方が違っていて歌のやりようがない。5～6人もボスがいて「手水の縁」ひとつわからんでどうするかとみんなの前で息巻いていた。
- ・はんじゃ川は首里の円覚寺の南の川、瀬長森を夜通ると水音がした。
- ・国立で上演したとき「述懐」のへさらば……はそういう歌い方かと三隅さんから聞かれた。富川の歌は堅いので、後から考えると場面によってもっと柔らかくできないかなと思う。(宮城)*6
- ・男の言葉を「干瀬節」で歌っているのだから、へ闇にただ一人……ではなく、へまぎれやり……が正しい。(池宮城)
- ・昔は滝落としを弾いていた。(全発の話。『古代の沖縄』…アカインコ)
- ・サンヤ・滝落とし (金武)
- ・仲風で出てくるが、奥向きに笛を吹いていて誰かなと僅かに振り向く。へさやう……というときちょっと右後ろを振り向くだけで、刀を抜いて

切りかけるのはとんでもない演出。手水のときに玉津を上手から出すのはおかしい。山戸は橋懸、玉津は南表、上手から呼び止めるから手水がかくられて見えない。常座から呼び止めるのが正しい。(銘苺子と反対)(金武)

「花売の縁」

- ・この組踊は五組などと違ってうんとテンポがはやくなければおもしろみが出ない。(光裕) 55分くらいで終わるはず、地謡が伸び過ぎる。(金武)
 - ・昭和11年には松倉・玉城盛重が森川の子で、薪取りは真境名由康。
 - ・乙樽は「仲間節」で杖をくるが、ここは道行きでないので杖をつかうのは誤り。「金武節」から道行きになる。(金武)
 - ・客席から見て、乙樽が左、鶴松は右。乙樽は右手に杖をもち、鶴松の手を左手で引く。玉城盛重は右に引けと行ったが誤り。国立の稽古で能造が右手で引くのでおかしいといったら、戯曲集に杖をもつと書いていないと言う。杖をもつのは当然だから書かない。(金武)
- 写真は儀保松男が鶴松、乙樽は吉田。
- ・鉢嶺は乙樽を得意にした。光裕は彼によくせりふが続くなどほめられた。何も分からずにやっていたが、だんだん分かってくるとしゃべれなくなった。(光裕)
 - ・「やあ猿引き」は二人が立って止める。このときは対角線。(金武)
 - ・真境名の薪取りは前にかがんで両手を膝に取る。アーキーで座る。猿引きのゼイは一振りして渡す。
 - ・子供のとき猿をよくやったので猿と呼ばれた。猿の踊りは陣羽織なしですぐ踊り、趣向を変えて見せるために冠と羽織りをつける。(金武)
 - ・「せんする節」は、これ買やいたぼり……で少し下にもつ。伊佐川世瑞は万歳と花売りでは少し違うらしい。城間有恒は同じだと頑張った。金武良仁は前のところが違うと教えた。(金武)
 - ・薪取りのセリフは長者に似る。セリフの句切れを少し上げると特徴がでる。(金武)
 - ・「東江節」で、薪取りも乙樽も あはれ……でへたっとなって早く座り込む。それと同時に、どうしたことかと薪取りも連れられてハテと座り込む。由緒ある人だなど気づいて次のセリフにかかる。「干瀬節」は上句は、他

に女でもできたかと沈んで、しかしと思ひ直して下句になる。そこで乙樽はセリフの調子を詰めて「やあやあ」と畳み掛ける。これを森川の子は、そうではないと沈んで答える。(金武)

- ・「語りびのあれば知らしびのあとて」は一息で言う。息継ぐのは誤り。(金武)
- ・小屋は国立劇場のときは、劇場が大きいので大きくしたと言われたが、本当はもっと小さい。したがって、かがんで出る。
- ・森川の子は音楽なしで出るので常座でしゃべる。
- ・笠は正面にぐるぐる回るように投げる。それを乙樽が見る。視線をそそがして確かめるための演出である。
- ・大正10年のころ真楽座で慈善公演が行われたとき、池宮城にあの人の歌では小屋から出られないと。理由は、森川の子が花売りにやつれている姿を妻子に見つかり、あわてて小屋にかくれているときの心境と小屋から出るとき的心境とは雲泥の差がある。すなわち、小屋にあるときは落ちぶれた平民の姿であるが、しかし、小屋を出るときは元の首里の士森川の子として出のだからあの人の歌ではその思い入れが沸かず小屋から出られぬと語った。(池宮城)

「万歳敵討」

- ・高平良御鎖は按司であり、大物である。それが扇で顔をかくして出るなどは言語道断。(金武)
- ・かねるもの御目かけたみ…………ウ・ミを強く粒だたせる。
今日も明日もお祝いごと…………のゴトで座る所も持たせる。
- ・沖縄のホーカは曲芸のこと。

「大川敵討」

- ・音楽は14曲で最高、森川の子は13曲、手水12曲。2時間20分。
- ・真境名は村原を森山ペーチンに習った。22～3才のころか、首里で演じたとき首里の人達は森山親方そっくりだと言われた。手配りは声が必要だが、よかったと言われた。(母親は松島ペーチンの役で、すでになくなっていたが盛重が習っている。真境名)
- ・舞台正面に、向かって乙樽が左、その左に母が出る。(金武)

- ・乙樽はワキ座でなくその奥の地謡座に座る。子持節（のは節？）で入るときは音楽なしでさっと入る。(金武)
- ・ハイヤマターで母の肩に手をかけるのは盛重の工夫である。(金武)
- ・母は唱えは老人だから少し遅くする。(金武)
- ・神谷の補作「咲き出ゆる花は我が身に……
- ・満名の座り方は爪先立ちでひざをつくので他の役とは座り方が異なる。満名はせり際にぐっと振り返ってにらみつける振りがある。(光裕)
- ・金武節の出は二つの型があり、南表（下手）からの出はすっと真っすぐに出るが、北表（上手）から出るときは一旦真っすぐ正面に出て角切りに上手へ出る。(金武)
- ・谷茶・石川・満名。下部は斜め向き。満名は半身に座る。乙樽は石川の前に座る。
- ・乙樽の殺せ殺せ……途中で団扇を渡す。刀を抜くのも脅かしであるから、すぐ止める。(金武) 塵芥心……のセリフは速めに言う。(金武)
- ・谷茶は一城の主。乙樽はチーアンだと思っているからちょっと手を挙げるだけで、礼もふかくはしない。(金武)
- ・乙樽は最初満名とやりとり、仕方無しとみて谷茶へ取り入ろうとする。(金武)
守良の谷茶は股を割って座った。按司は股を締めるのが心得。乙樽に見せようというのが守良の考え。(金武)
- ・団扇のもちかたは伏せてもつ。(金武) 床几にかかり、玉城盛重のいうとおり手のひらを下にして持つと渡嘉敷から団扇を裏にして持つ奴がいるかと叱られた。右手は返して表を見せるようにしろと言われた。玉城盛重は右と左が違うのはおかしいと二人で論争を始めた。松含は黙ってみている。(光裕)
- ・石川と満名で左肩から右下へ流す。
- ・夢の世の世界や……は歌だけ残り、乙樽は笠をかぶる。(金武)
- ・谷茶はセリフの貫禄と所作の貫禄を見せる役で大変。(真)*7
- ・この間のくちさうむいわすれ……と団扇を前横に取る。それを乙樽は前に出て受け取り、団扇を渡すのがキッカケで音楽が出る。歌もちあり。団扇

取って座り構えたとき音楽。乙樽の出には二つの型がある。北表（上手）から真っすぐ出て折り返すのと、斜めに出て折り返す。セリフは正面中。
（金武）

- ・アノシュラヤウで扇をあげてたっぷり見返る。谷茶は見て上手に顔を背ける。もう一度見て目が合い、あわてて顔を伏せる。(光裕) 由康は二度とも顔を伏せる。もういいかなという間がある。(光裕)
- ・手配りは、抑えて言い、だんだんに高潮する。金武は兜、由康は色物のヌドウ、胴丸の鎧、これも胸当てという説あり。(真)
手配りは兜をつけ、白い帯をして太刀を挿す。(金武)
- ・天に昇る心地……足拍子はいれない。独り言であるから乙樽のほうは見ない。(金武)
- ・乙樽は谷茶に向い角切に踊る。二童も同じ。(万歳は「せんする節」から真横向きで踊る。)
- ・竜潭を市民協力でさらえたことがある。その祝賀に「大川敵討」を上演したとき、渡嘉敷が按司、乙樽は金武良章。(金武)
- ・村原と谷茶の切り合いは本物の刀を使ったので火花が散った。薙刀の型も決まっていた。切り合いは足切り（アシジリ）など型が決まっており、型どおりやったが、それが失われたので竹光になった。構えは八双の構えに決まっていた。追い回されて回ってきて、右足を踏んで八双の構えになる。他の構えはやらなかった。(光裕)
- ・満名は入りながら、ここにいたのかという気合でにらんで入る。あまりしつこくはやらぬ。(真)
- ・村原は大浦節で出るので正面へ出てしゃべる。森川の子と違う。(金武)
- ・泊は型ものだから、動きもセリフを言いながらちゃんと動くべきだ。(真)
しゃべりは特別のしゃべり。
- ・民報社主催で（伊江）、大正劇場で「村原」と「国吉の比屋」を上演した。
「忠臣身替」
- ・国吉の比屋はやって気持ちのよい組踊。(金武)
- ・国吉の比屋は強吟の代表。
- ・この組踊は口語体が多く抑揚が難しい。(池宮城)

「八重瀬」

- ・ ジャナは底吟。(真境名由康)
- ・ 波平大主は敵役ではないので、セリフは普通より少し強く入るだけ。
- ・ 杖を上当てて逆手に返すのは廻るからで、高平良はそのままなので、上にあてないですぐ返す。(金武)

「微行の巻」

- ・ 前ノ浜はこの組踊からできた。鮫川（菊川？）の按司に扮した盛重が太刀の手がさえていた。ところが後年（昭和）真楽座で上演したときは全くだめであった。(金武)
- ・ 菊川按司は盛重の前ノ浜が売り物。思案橋のときにできた一番古い踊りだが、これと手も歌詞も変えて踊った。小禄按司の作とも聞いた。ウリウミシラテ・エイというところが受けた。刀を抜いて踊って鮫川按司の方へ突っ込んで行くのを、抑えられてそこでいましめられる。(真)
- ・ 三月遊びの踊りは盛重の作。(真)

「姉妹敵討」

- ・ 問の者のセリフはとぼけたしゃべり。
- ・ ある人が組踊をやっていた。何かと問われてアトをやっていた。よく聞くと、姉妹であった。

「伏山敵討」

- ・ 狩人のセリフは普通のしゃべり。
- ・ 1966年真境名由康が富盛の大主の道行きの万歳を50年ぶりで演じた。

「セリフ」

- ・ 「しかち出しようや」赤子をしかちする（あやす）ように、柔らかく出せ。頭に無声の声がある感じで。(光裕)
- ・ 戸外でセリフの稽古をさせられた。寒いので中に入ろうとすると、喉から血が出たかと聞かれた。血が出ないで会場に聞こえるはずがない、血が出てからが本当の声だと言われた。(兎玉)*8
- ・ 寅の冠船の台本で稽古した。(小禄本) 尚順男爵が病気で2年ばかり休んでいた。毎晩金武良仁は参上して三味線を弾いて慰めた。良仁は仲毛時代に毎日行っては三味線の指導をしていた。

- ・真栄田のタンメーは地謡で名護にいた。
- ・踊りは人に見せるためのものではない。三味線は人に聞かせるためのものではないと良仁は語っていた。(金武)
- ・伊波普猷は那覇の古老から教わったと語っていた。昭和11年に父の良仁と一緒に話したときも首里の古老からは聞いていないと白状した。毎日稽古を見に来ていた。校正はハワイに行かれて別の人がやったからと弁明していた。(金武) ×おなごわらべ→いなぐわらべが正しい。(金武)
- ・御殿の座敷は二十畳くらいの広さがあった。畳を上げるとチャーギの床で、すぐ舞台になった。
- ・大正8年琉球新報社で組踊をやろうということになり、玉城盛重を入れるなら出ないと首里の人達が言うので、盛重をはずしてやった。(金武)
- ・尚家では年に2～3回はお祝いの会がある。尚家に上がると、御内原の女官が黙って目の前に扇と手巾を置いて行く。これは何か踊れという催促で、主人は一段高いところにいて、直接申し上げるときは鈴を鳴らすと女官が取り次ぐ。金武良章の姉が尚家に嫁いでいた。当時(昭和10年ごろ)12～3歳で、何でも踊れるようになっていないと困った。(金武)
- ・読谷山ペーチンから君だけはきちんとまもってくれといわれた。
- ・毎月4～5回は組踊を稽古した。浦添御殿には冠船の人達が集まっていた。嵩原・読谷山らがいた。みんな名前をいわないので、ほかは誰か分からぬ。たなごころを出してペーチンとか御殿とかいうだけ。この人たちは皆空手をやっていた。金武良仁は泊の武士松茂良の弟子。太田朝敷や又吉康和も来ていた。太田はずっと稽古を見ていて我々のとは違うと言って帰ってしまい、後は来なかった。
- ・幸地亀千代が戦時中瑞慶覧朝□から習っていた。良章に組踊を習いたいと言って来た。西島宗二郎^(ママ)ところが工々四を編纂するとき歌の最後を取ってしまった。そのため美しさがなくなってしまい、その後会ったとき幸地は悪いことをしたと謝った。今度直すからと言っていたが、その一週間後に亡くなった。以来、野村流はカットしたままになっている。(金武)
- ・「東江節」は本調子、そして「アーキー小」が二上ゲであるが、それを全部二上げにしてしまった。幸地(ママ) (金武)

- ・ マルムンは首里の言い方、マドヌモンは那覇の言い方で違う。(金武)
- ・ 玉城盛重のあだ名はチビとがやあ、尻が大きい。ウトウゲエグワ、セリフをいうとき少し顔を震わせる。(光裕)
- ・ 中国の人はキョウキヤクを見てセイロだと笑う。
- ・ 首里shuiの i は強い。美らさ・フクラサはシャとサの中間でサより。tsiもツィはtsuとtiの中間でtuに近い。組踊はみなfaで、かるく発音する。テンサグのグは腹から出す強い音。(金武)
- ・ となえトネー。女はスクウ、男・若衆はカケル。和吟・強吟 (チュージン) 大主は重々しく二段上げ、按司は大ように三段上げになる。大主のより一段高い。按司のセリフは二段上げが特徴。?(金武)
- ・ 鶴松のセリフ出は「父親の御行方たずねやりみやべら」の後に「に」がつく。これは戯曲集にもあらわれていない。伊波普猷本は音符本ではないので、心持ち「に」を入れて吟ずる。「に」を入れることによって下がるところが落ち着く。つけないと尻が上がってしまう。(金武)
- ・ 演出はどんどん変わっていると思う。(金武)
- ・ 組踊の歌は座歌 (工工四) よりも早い。歌は息継ぎが目立たないように、歌が切れないように歌う。(金武)

「高平良万歳・万歳敵討」(光裕)

- ・ 組踊では角袋 (ツィヌフクロ) を仕込み杖をもって踊った。
- ・ 玉城盛重が「四人万歳」を作ったときから舞台のうえに置くようになった。
- ・ 組踊では「万歳こうし節」までは笠を被って踊る。現在ではその前に笠を取る。
- ・ 組踊では「もの言いぐらしゃ……」で右回りしてすぐ振り返って笠に手がかかる。
- ・ 「京の小太郎が……」のくだりで座って手を打って片手を出すところは、左膝を立て体が前に出ているので立つとき左から手を出すべきであるか、タイムスの研究会では右手に決まった。組踊では左手でやる。これは空手でも体の出ているほうから先に出る。高平良御鎖が前にいるし、観客に背を見せて右手を出す型は納得できないし、これでは一呼吸遅れることになる。

「吟について」(由康)*⁹

- ・ 唱え方が正式なものは貫禄をつける同じアシ
吟の使い方が違う。強吟と和吟の二種類である。
- ・ 底吟………腹の底から使う。出ようちやる。“出ようちやる”とは言わない。首里軍^{いくさ}すらに、国吉ヒヤが代表的、これを覚えると応用が利く。
- ・ 裏吟………若あじ。「手水の縁」。若松などおとこは少し入る。女も若いと
- ・ 「孝行の巻」は、一本調子ではだめで、
- ・ 気持ちから言って感動させるべき。本当の言葉を研究している人だと違う。
- ・ 女は「たる夜宿借らんとす」回す
- ・ 老け役は声の調子が違うだけで、回し方は同じ。
- ・ 子役の場合はむしろ低い。裏を使うから。
- ・ 私はたいていの組踊は男役は五役くらいやっている。若いときは女もやったが。「大川敵討」は十役くらいやった。将来は教える役に回るから知らなければと思って。歴史や地理も覚えられる。
- ・ 上間正品は偉い人で、新しい型でした。フロックコートつけて山高を被って出入りしていた変わった人。わたしの17~8のころ。あの人^{ママ}がワンドターリをやめた。ワンドターリは組踊から来ている。吟(ママ)

3. 舞 踊

「舞踊口伝」

- ・ 雑踊り………は情踊り。いわゆる心で躍る踊り。冠船の人達は皆そう言っていた。「浜千鳥」「かなよう」など皆踊ったが、そのつど手が違う。(金武)
- ・ 髻花ケイファ→ジーファ (金武)
- ・ ガマク………首里の人達は品が悪いので使わない。空手では使う。
- ・ 腰据えることをやかましく言う。クシイシン。腰入れようという。(金武)
- ・ 女踊りは足の運びに多少波があった。糸で引き寄せられるように。
- ・ 箏は股を開かないと弾けない。特にヌジウト抜き音。(金武)
- ・ 「諸屯」井伊文子と良仁が東京で佐々木信綱に会った。聞かせたら違うと言う。それが最後かと言ってきいた。恋し夜半は寅の冠船。冬の夜半は「冷たいですね。厳しすぎる」と評した。

「かぎやで風」

- ・昭和11年の稽古を「かぎやで風」をみて、違っているので、質したところ那覇料亭の上江洲文子たちが満て（ママ）よいと言ったので変えたといっただので、そんなものがやれるかと護得久朝章が怒った。（金武）
- ・拍子木は最初に打つだけで終わりはない。（金武）

「かせかけ」

- ・盛重が左袖を縫いだのでおかしいと言ったら、弓は左ではないかと反論した。（金武）

「むんじゅる」

- ・「芋の葉節」の最後は良仁が二上ゲに直した。（金武）

「くてい節」（光裕）

- ・腰の紫は昔はなかった。芝居ではアザマは取らなかった。着流しであった。あの当時盛重はちょっと上げていた。そのため脚絆をはいた。高平良もアザマだけ取って紫は締めない。総覧のときも紫の下がりはしめないことにしようというのが約束であった。
- ・昔は三味線手事が出た。今の「くてい節」は腰が深すぎる。あっさりと子供のようにやりなさい。そうでないと子供らしくないと盛重さんに言われた。ガマクを入れないと下手なように見られるので入れるのだろうが………

「諸屯」

- ・「諸屯節」にかかると、前に両手を取る型があるが、タイムスでその振りはずぐ後にもあるので自分はやらないことを主張したが、タイムスの研究会では多数決でそう決まった。（光裕）
- ・これは閨の踊りであり、女の年齢からも帯をしツイブイをすると色気が無くなる。裾が乱れるというのは裾の長すぎることもある。（光裕）

「ぜい」

- ・「揚作田」のみで舞う事が多かったが、「渡ゾウ」は光裕が入れた。

「鼓拍子」

- ・あやぐの群舞をもうひとつ面白くしようとしたのが伊良波尹吉の鼓拍子で、最初はヒヤルガポンポンというだけであったのを、さびしいからと中

「作田」を入れるなどして派手にした。もとは2人が太鼓を引っ張って来て輪を作って「竹富節」になる。鼓を叩くだけのものではあったのを伊良波尹吉が作り替えた。戦後光裕が「あやぐ」や「竹富節」をやるようになって皆やるようになった。

- ・伊良波尹吉の「鼓囃子」はだれでも踊れるが、お客を喜ばせることにかけてはうまいものだった。

「松竹梅」

- ・自分で出ているのは「四人万歳」「あやぐ」「松竹梅」(沖縄座・明治40年)「鶴亀」(渡嘉敷と一緒に明治43年時代、亀は渡嘉敷)。羽織り袴で4人が踊り、鶴亀が出てくる。鉢嶺もはっきり言っている。鶴亀のセリフは狂言の謡から取ったもので、普通はいれていた。豊平良猷が竹、我如古弥栄が梅、玉城盛重が座頭で梅を踊った。当時のメンバーには振付のできるのは玉城盛重しかいないので玉城盛重の振付と考えて間違いないと鉢嶺も言っていた。
- ・「鶴亀」は羽織り袴で4人出ている。盛義の兄の盛吉と末吉、後の2人は不明。

「むんじゅる」

- ・芝居でも「赤山」や「月の夜」を入れていた。玉城盛重はこれを取ってしまった。出端はツウンテンテンと出しているが、もともとはコッを入れている。杖をくって出るのが玉城盛重の型で、光裕は田舎娘だからサッサと出たほうがよいという考えで、杖を降ろしたままスッスツと出る。玉城盛重の作だと言われているが、先生から自作だときいたことはない。渡嘉敷の手記に稲嶺という地謡が栗国の歌をもって来て盛重に聞かせて作りあげたとあるが、玉城盛重が座頭で舞踊を作れるのは玉城盛重しかいない。

「鳩間節」

- ・光裕…自分もいたのでよく知っている。作者は伊良波尹吉。踊ったのは渡嘉敷守良。伊良波尹吉は、渡嘉敷には古典ではかなわないので成田屋小里(風月で歌舞伎衣装の管理をしていた)を八重山に連れて行き創作。「白ハブ黒ハブ」という舞踊劇で、これに「鳩間節」を入れた。渡嘉敷はこの振付に不服であったが、しぶしぶ踊ったところ大受けに受け、渡嘉敷も伊良

波尹吉に良かったなど語った。また松含はハブをだます男で共演していた。

- ・渡嘉敷は自分の作品にも「鳩間節」を入れ権をもって踊った。(戦後「二人の漁夫」として松劇団で再演) 松含も色男で共演したので、後に研究所を開いたとき娘二人に「鳩間節」を教えた。竜王丸か(ママ)
- ・伊良波尹吉は早弾きを得意とし、できるだけ早く弾けと言った。地謡は大変であった。しぼりの衣装・頭巾。

「仲里節」

- ・伊良波尹吉が「仲里節由来記」を作って親泊が人気を得た。大正8年辻の大火で球陽座が名護へ行き、渡嘉敷と光裕は那覇で仮小屋を作るのに奔走していた。親泊は名護言葉を聞き、この女の言葉で何かできると考え、ハンドグラーに名護言葉を使った。大正9年仲里御前に伊良波尹吉(後に平安山英太郎)、女親泊で大当たりを取った。中座は帽子組の「淵」が当たる。
- ・親泊は「三良小」の子役で名を馳せる。箏の仲里よし子の同門で、七段を弾けるのは彼しかいないので、伊良波尹吉はハンドグラーの役を親泊に当てた。興陽会でも親泊の箏は最高であった。
- ・組踊の発音は親泊が最高(光裕)。あんなにベタベタしたのはよくない(金武)。

「馬山川」

- ・大正2年伊良波尹吉の作。辻端道中座で上演。光裕が漢字を当てた。宮良当壮は白保の真謝川井戸ではないかとするが、作者の意図は不明。

「貫花」

- ・「ゆいれ童」はあげようという能造説に賛成だが、捨ててしまうように見える。自分なら放る振りしてもって帰るように振りをつける。(光裕)

「金細工」

- ・仲毛時代。渡嘉敷が玉城盛重の作と記す。金細工玉城と言われたほどである。二代目は比嘉正義、三代目は伊良波尹吉。比嘉男、女は伊良波尹吉。比嘉がいなくなってから光裕がつとめた。

「花風」

- ・光裕…フィーター小を着て踊ったのは見たことがない。

- ・玉城盛重から自分の作だと一度も聞いたことがない。

「秋の踊り」(光裕)

- ・秋の踊りに「鳩間節」を付けたのは松含。我如古から聞いたところでは、田島利三郎が歌詞を見せて松含ら皆で振り付けした。これを松含が大正劇場だったかで手を入れて「鳩間節」を付けて踊った。

これを4人にしたのは親泊興照で珊瑚座(宮城能造の話)。二人がアザマをとり、紫を頭に結ぶ。その間に二人出て、四人で踊る。これを考えたのは親泊と思う。

「仲村渠節」

- ・児玉清子が久米島の嘉手苺ショーチュー(58歳)から習った。この網打ち踊りを、大正10年30歳のとき嘉数良昭からヨシナガ・ショーアン(調査時64歳)が習った。嘉数良昭調査時81歳。1956年光裕調査。

「前の浜」

- ・高原親雲上は按司の姿で踊った。

「かなよう天川」

- ・「かなよう天川」の作者は伊良波尹吉で、自分が男役で踊っていた。その後若手がやり、最後は親泊であった。中座時代は渡嘉敷、玉城盛重、伊良波尹吉みんなバラバラで独立して芝居をしており、大正時代に中座の伊良波尹吉が作った。「二人天川」「五人天川」がその前にあり、屋部のターリーという人が八重山で散髪屋をしていたが、男ばかりで、爪先だちして歩くような、こっけいな踊りを踊っていた。それをみて伊良波尹吉は何かできると考え、まず女をいれ、テンポを早くした。「かなよう」は、玉城盛重作の四人打ち組のものがある。紺地に前帯び、玉城盛重は女ばかりの4人であった。

もともと雑踊りは「浜千鳥」や「月の夜」など4人のものをいい、むんじゆるのように2人のものは雑踊りとは呼ばなかった。

- ・この踊りには日舞の手が入っている。例えば、前に掌を立て交差させたりする。渡嘉敷と玉城盛重は日舞の手を嫌ったので作るはずはない。伊良波尹吉は男女打ち組とし、「かなよう」を入れた。
- ・初演は糸満朝信という女形で、大喝采を博した。その語皇太子が来沖のと

き（大正10年）は親泊と儀保松男、後に宮城と親泊のコンビとなる。

- ・伊良波尹吉は多嘉良朝成と喧嘩し、球陽座へ行った。それが中座のつぶれる原因となった。

「あやぐ」

- ・当初の振りは大体残っている。群舞はお金が取れる踊りなので芝居では度々出た。あやぐは5列の4名、振りが少ないが、よい手がついている。さすがに玉城盛重と思う。初めての歌劇は守儀といわれているが、玉城盛重は「あやぐ」を作ったのは私だと言っていた。戦後光裕が「あやぐ」や「竹富節」をやるようになって皆やるようになった。

「お茶飯」能造*¹⁰・作

- ・旅立ちをした家では出船祝いをする。王朝時代は大きな行事に数えられ、ウミナイウシジー姉妹の後ろ髪を切ってこれを守護神として旅行中携行させる。家族はキューナ・ヤラシイを歌い、板轟で足踏み踊りをしながら毎日安泰を祈願した。里の子（宮城桂子）、妹（姉妹神・池宮幸子）、神女（田島保男）、おもろ主取り（我喜屋勝子・能造）、開幕前奏曲「だんじょかりゆし節」、・（はやりこえにや節）みやだりかなて出立ちゆる旅や神仏揃てみまむやいたぼり、・（白鳥節）お船のたかともに白鳥がいちゃうん白鳥やあらぬおめなり思姉おすじ、・（大城ごえな）1，大城げらいをえなげらいをえたる真中 2，エー糸かけてお縄ひく土ひく 3，エーづかの形（かた）お縄ひく枳の形土ひく 4，大和から下たる板絞めの御袱紗（ウチュクイ）、・（旅御前風）いちぬふぬふかぜふいちちむ美風聞得大君のうしじ美風、・（舞方）出ぢみしょうり舞方我身や歌しゃびら二才がする舞方見ぶしゃばかり、・（あげじんにやく節）あじすいが船の港おしでれば波もおしそへて走るが美らさ、・（だんじょかりゆし節）だんじょかりゆしや選でさし召しやるお船の綱とれば風やまとも

4. 音楽

「かぎやで風」

- ・「嘉謝傳風節」（琉歌百控乾柔節流・同独節流・同覧節流）「嘉謝手風節」（琉歌大観）あた果報の付きゆすイミ夢やちゃうん見だぬ嘉謝傳風の付くいべ

たと付きやさ（琉歌百控乾柔節流・九段「与那覇節」）カギヤデはカンギヤデで、かくまでの意。

- ・与那覇政牛『ふるさとの歌』（1962年5月、野村流古典音楽保存会）。「大新城親方安基の詠歌」で、尚円王統四代の尚清王が病気が重くなってきたので、新城安基、国頭親方景明、城間親方秀信の三人を枕もとに召されて「吾命まさに尽きんとす、汝ら世子の尚元を奉じて協力翼賛し、もって国家安泰を保て」と遺命した。その後尚元（俗にチーゲー王）と異母弟尚鑑心とが王位継承で相争うことになった。国頭親方と城間親方は尚元が唾者であるとの理由で、尚鑑心を支持したが、大新城は父王尚清の遺命を奉じて強く反対し、尚元の前に平伏して「一言何とか言われなければ私は切腹して先王におわびせねばなりません」と小刀を腹に当てて鋭く迫ったので、尚元は「待て大新城」と初めて一言漏らされた。大新城は喜びの余り、飛び立ってこの歌を即吟して踊ったとのことである。
- ・一説には、尚円が宜名真にいるころ、土地の人達から危害を加えられんとした時、奥間鍛冶屋に助けられ与那覇岳の山中インツキ屋取に隠れ住み奥間が食料などを運んで庇護した。尚円が王位につき奥間は功により出世したが、「かぎやで風」はこれを讃えた歌で、節名も鍛冶屋を取って命名した。
- ・異説として、あた果報の付きゆすを紹介。
- ・東風平には薙刀で舞う「かぎやで風」あり。

5. その他

「前花」

- ・光裕「造花で、城間という仲毛芝居の経営者の一人でもある人がヤマトに注文して取り寄せていた。」

「わたじん」

- ・光裕「裕のこと、綿入れでなくともそう呼ぶ。」

「大帯」

- ・礼装用。中国の紳に相当する。親方・按司・王子は垂れる。芯入りあるいは綿入れで緞子。王子が一番長い。

「黒朝」

- ・公式の場合に着る。生のかせを使って透き通る。下は緞子など。親方・三司官は青芭蕉、以下は黒朝になる。冠も紫で地紋のあるものは三司官に限られる。
- ・男物の衣装は帯を結ぶとき、袖口も広いので、全体に上に吊り上げるようにし、懐をたっぷり取り、ここに紙などを入れる袋を入れた。

「紫巾・マンサージ」

- ・光裕「『高平良』などで腰に巻くのは芝居から始まったのではないか。これはツイブイと思う。『上り口説』などには無い。」
- ・光裕「女踊りで頭に巻くのは左結びとっている。『鼓拍子』などで助六のように結ぶのは前結びという。頭に被って左右に交差させて結ぶのはマンサージ。森川の子の場合はピンと張るが、薪取りは張らずつぼめる。」

「化粧」

- ・光裕「昔は女形でもほとんど化粧しなかった。玉城盛重もごく薄くしかしなかった。皆他の人から化粧してもらっていた。化粧をはっきりするようになったのは明治の末か、大正の始め、私からで、歌舞伎の化粧を取り入れた。それ以前は能造たちもあまり化粧しなかった。私は先代の幸四郎の化粧に引かれるものがあつたので研究した。『八重瀬』の波平大主も青黛を使い、眉と目張りは黒で頬には紅を入れた。目張りなどはしなかったが、それはそれで美しかったということであろう。アマオへの場合は悪役ということではなく、教養人としての彼の性格を考えて薄く化粧した。」
- ・能造「儀保松男は化粧の丁寧な人で普通は素肌に化粧したが、彼は下塗りをして白粉を塗る。手足は塗らないのが普通であったが彼は手足まで塗った。」

「泡瀬の京太郎」

- ・寒川芝居を買った大礼和尚が伝えた。和尚は姓は岡本、円覚寺・林グムイの寺の僧侶を経て、最後は糸満の寺で死んだ。非常に芸能の好きな人で、寒川芝居を翁長の名で買い取り、態勢を挽回するため京太郎を上演した。これを石原という人が青年達を連れて来て習い、これが泡瀬に残った。

「狂言」

- ・狂言は短く、大体20分位。後には長いものもできたが、これらの時代劇も狂言と呼ばれるようになった。

「歌劇の禁止」

- ・歌劇の禁止で、しぐさだけで歌は歌わず、伊良波尹吉は歌劇ではないといって上演した。当時は歌が民間にはやるのが風紀を乱すという理由であった。

「長者の大主」

- ・長者・天人・ホンジャー
- ・北部では長者が祝言を唱えるときお神酒を供えるが祈願的、国頭郡奥間・名護などでは長者自身がお酌をしてもらう野遊び的。
- ・神人・儀来大主（名護市源河）・河内大主（今帰仁崎山）。・天人（玉城前川）

第Ⅱ部 人物編

「上間朝久」昭和46年4月12日死亡。

上間は34、5から松含に踊りを習った。松蔭会は上間の命名。端道の二階造りの二階を道場にした。松含と玉城盛重が合同して東京公演を行ったとき、松含の取り巻きには中本セイトク・セイシンほか。上間は宿の女を演じた。玉城盛重はそのときまであまり勢力はなかった。松蔭会は芳子の後援会に電力の支配人がおり、権力も金もあった。後援会は大きくなり、しゃべれる人がいた。玉城盛重のほうは渡口政興のみ。玉城盛重は持ち駒がなく、由康の子の二人を連れて行くため、由康を放って置く訳に行かず、由康と玉城盛義と二人で「上り口説」を踊った。

「川田松男」→「玉城盛重」

「金武良章からの話」

- ・「森川の子」…杖を右手にもち子供を左手に引くが、能造が右手で引くのでおかしいと言ったら、『戯曲集』には杖をもつと書いていないと返答した。『戯曲集』の写真の鶴松は儀保松男、乙樽は吉田。
- ・玉城盛重は南表・北表が分からなかった。そこで「二童敵討」など出るも

- のを比べてみれば分かるのではないかといたら、なるほどと合点がいった。
按司・大主は下手から、南表は下手、橋懸がある。
- ・伊波普猷は那覇の古老から教わったという。伊波普猷は毎日稽古を見に来ていた。校正はハワイへいっている間に別の人がやったのでと弁明していた。女童のオンナは誤り、イナグわらべ。
 - ・我々は寅の冠船の台本（小禄本）で稽古した。奥原親雲上も参加。
 - ・尚順男爵は病気で2年間休んでいたが、その間金武良仁は毎日参上し、三線を弾いて慰めていた。
 - ・良仁は仲毛時代毎日行って三線の指導をしていた。真栄田のタンメー（名護の人）が地謡をやっていた。
 - ・良仁は「踊りは人に見せるものだが、三線は人に聞かせるためのものではない」と語っていた。
 - ・「女物狂」の盗人は道化で、子供に鎌を振り上げるようなことはしない。
 - ・「万歳敵討」で按司が扇で顔をかくして出るのは言語道断。高平良御鎖は大物。
 - ・「執心鐘入」で鐘が上がると中に紅型を被って伏せている。笛で鐘が上がると紅型を被り、面を左右に切る。後ろ向きに腰に巻き、鉄杖を取る。
 - ・「忠孝婦人」の母は唱えは少し遅くする。
 - ・「手水の縁」？「森川の子」は55分で終わるはず。
 - ・「手水の縁」はハンジャ川は円覚寺の南のムイで、夜など水音がした。瀬長山は寺の後ろ。
 - ・「銘苺子」は地の音楽は子供がカットせずに二回りする。主役は子供だからカットはとんでもない。昭和11年に短縮したのが初め。
 - ・御殿・殿内の座敷は20畳敷きの広さがあり、畳を上げるとチャージで、すぐ舞台になった。
 - ・尚家は内祝いが年に3度あり、上がると御内原の女官が黙って目の前に扇と手巾を置く。これは何か見せろという催促。自分は昭和10年ごろから（12～3歳）何でも踊れるようになっていないと困るので……。良章の姉が尚家に嫁いでいたので。一段高いところからご覧になる。自分から何か申し上げるときは錠口にある鈴を鳴らす。すると女官が出て取り次ぐ。

- ・読谷山親雲上に、君だけはきちんと守ってくれよといわれた。崎山御殿の少年はウミキー、尚詮の母の(ママ)伊是名朝睦がウミナイ。最後の冠船の配役。
- ・毎月4～5回集まって組踊の稽古をしていた。浦添御殿には冠船の人達が集まっていたが、自分は年少で誰が誰かは分からなかったが、嵩原安宏親雲上や読谷山親雲上は居た。
- ・太田朝敷はずっと稽古を見ていて我々のとは違うと言って帰ってしまい、あとは出て来なかった。又吉康和も来ていた。
- ・冠船の人達はみんな武術をした。空手。
- ・昭和11年の稽古で、太田朝敷が「かぎやで風」の手が違うと言った。那覇料亭の上江洲文子の為に作ったと言ったので、護得久朝章がそんなものやれるかと怒った。
- ・民報社と伊江さんの主催で大正劇場で「国吉の比屋」「村原」をやった。
- ・大正8年琉球新報社で組踊をやるという話が出たとき、玉城盛重が入るなら出ないとみんなが言うので玉城盛重を外してやった。女踊りは渡名喜さんが踊った。

《光裕》

- ・明治30年、県庁の後ろ南洋館で「二童敵討」を玉城盛重と、母を守良、鉢嶺喜次・末吉ウシチーという人。鉢嶺は(玉城盛重の一年後)二役。

「本県ノ演劇界ハ往時ニ在リテハ専ラ本県特色ノ組踊羽踊ヲ演シタルモ五六年前ヨリ他府県ノ俳優来県シ其芸ヲ演シタルニ依リ人気忽チ一変旧ヲ厭ヒ新ヲ好ムト同時ニ吾々俳優ニ於テモ自然其流儀ニ化セラレ今ヤ特色タル組踊等ハ殆ド廢物ノ姿ヲ呈シテ世間ニ忘レラレルニ至ル」明治40年2月14日、『琉球新報』。

「建具類が恰度玩具を並べたやうで周囲の景色が如何にも小さい。今少しあつさりして大きな景色を現はして貰ひたく候。又梯子を以て二階に連れ込む迄はまだしにも候へど、蚊帳を吊れる所も火を消す所などは余りに小細工がすぎて感服せぬ露骨になると何事も興がさめるものに候。(半可先生)」明治40年4月11日、『琉球新報』投書。春日座の「手水の縁」

「孝行之巻」明治40年6月、球陽座。

「義臣物語」明治40年2月沖繩座中幕、国吉の比屋に玉城三郎。鮫川の按司に我如古弥栄。

「大川敵討」明治40年2月。沖繩座。

「本部大主」明治40年4月。沖繩座。

「金武良仁」

- ・当時の踊りは野村流の天下で、野村に限られていたと言ってもよい。しかし、良仁は各派の人に付き合った。

「護得久朝章」

- ・御殿の人で、別荘で玉城盛重に踊りを習っていた。「万歳」「諸屯」も習った。彼の父は歌右衛門といれるほど顔の立派な人であった。

「久米島」

- ・もう一つは久米島に嘉数良昭（1956年に80歳。首里出）、15歳で寒川芝居に入り、26歳（明治39年29歳とも）で端道の役者をやめ、大正10年頃久米島にかえった。組踊を教えた。字仲地の落成式で「村原」「八重瀬」などが上演された。踊りは「仲村渠節」などであった。
- ・九年母のころ（10・11月ごろ）座頭のトマイ伊波の下で……。奥原親雲上に「柳」「天川」を習った。給料は10銭。「千鳥節」までやったが、給料のよい那覇の芝居に引き抜かれ、そして20銭までになった。男踊りは与儀親雲上、女踊りは読谷山親雲上に習った。読谷山親雲上は与儀親雲上よりも遥かに劣っていた。間もなく女踊りから二才踊りに転じスミヤ（染屋？）とかとコンビを組んだ。
- ・当時嵩原のカナグッターリーに女踊りの渡嘉敷、二才踊りの松含がいた。「上り口説」のときは本部親雲上が教えていた。そのころから各師匠は自分の手を入れ少しずつ型が違って来ていた。

「多嘉良朝成」

- ・多嘉良朝成も物まねがうまく、行く先々地方の言葉を使った。

「崇原安詩」→「屋我兄弟」

「田代たか子」

- ・田代たか子は「諸屯」を踊った。玉城盛重の弟子たちは辻に行って2時3時まで三味線をひいて遊び、正午過ぎ起きて玉城盛重のところで遊んでいた。

西新町の田代家は米商人で婿養子、父は鹿之助といい、寄留商人であった。田代家は乞食によく恵んだが、戦後田代が疲弊した頃、その連中がやって来て同じになりましたなど言ったと言う。

「玉城盛重」

- ・光裕は昭和7、8年ごろ、30歳ごろから玉城盛重に踊りを習い、最初から「作田節」を習い、4～5年して端道で高平良を習った。そのとき盛義も一緒に「作田節」を習った。彼は辻で教えるのに忙しく、稽古に来なかった。光裕は当時は珊瑚座に所属。能造も「伊野波節」を習っていた。
- ・渡口は光裕の弟分で、渡口が口をきいてくれたので弟子にしてもらえた。玉城盛重は由康・光裕・能造らは芸を盗みにくるんだとやってよい顔をしなかった。しかし、光裕の熱心さと書道の話をする、話が合って終わりには光裕のくるのを待ちかねるようになった。
- ・金武由（良？）章・高嶺善継らは稽古の厳しさに耐え切れずやめた。おまえらはツイー（杖）も持ち切らぬのに踊りを習おうというのかという具合であった。したがって素人の弟子は田代たか子一人であった。

「玉城盛重と川田松夫」

- ・光裕の子のよう子（二高女・死亡）が玉城盛重に習っていた。上原ケイジ（波之上宮司）の娘春子が相弟子、仲浜靖一（川田松夫の三女の婿）が「森川の子」の猿をよく演じた。仲浜靖一は9歳で、礼子は5歳で玉城盛重に師事、礼子は母のひざによく眠っていたのを起こされて「四季口説」などを踊っていた。父の川田松夫は真和志の素封家松助の子、仲浜靖一は天才少年と言われた。

「渡嘉敷守良」

- ・嵩原安宏（カナグッターリー）に習っている。光裕

「鉢嶺喜次」

- ・光裕「盛義の一年後に仲毛芝居に入った。芸は消極的でパッとしないが、そのかわり失敗もない。手堅い人。女形で渡嘉敷の女房役（中座では真境名安規）。劇団の会計を努める」。

「星 潤」

- ・光裕「彼に女踊りのことを聞いたが、自分は『こてい節』しか知らないと

言った。彼に教わった人が何人かタイムスのコンクールに出た（後略）。

「屋我兄弟・嵩原安詩」

- ・屋我兄弟は女形で、嵩原安詩の親戚。端道の野村流協会の二階に道場があり、そこで踊りの稽古をしていた。下に高嶺善継がいた。雑踊りを嵩原安詩に習いに行ったが、あなたは玉城盛重に習っていたと聞いているがと、一緒に立って「かなよう」を踊った。やはりおもしろいものがあった。「浜千鳥」でも両手を上げガマクを入れて手は押すだけという変わった振りであった。

山内盛彬さんの発言（S53年（1978）／8 平光雄氏の宅にうかがって）

《キューナ・ヤラシ》

能造さんのうたったのは旅御前風だったと思います。母音を長く延ばして歌っています。キューナ以外にも冊封使見送りの歌があった。三つくらいあると思います。「旅御前風」だとかがそれです。

わたしも、ヤラシというのはキューナ的一种だと考えていたんですが、研究してみると、キューナと対立すべきものです。歌問答です。ヤラシはキューナ的一种ではありません。キューナを1曲やってヤラシをやり、キューナを1曲やってはヤラシをやる。綱引きの時でも、東の組みの人と西の組みの人と鼓をうっていさかいをしますが、これも一つのヤラシの種類です。ヤラシは決まった文句はなくて即興的にするものです。今の人はそうはいきませんが、面倒なことになりますよ。節はあまり音楽的ではなく朗読的で、ただ問答体になって一人がハー・ヤラシー・ヘイと言って歌うと、一人がハー・ヤラヘイと応えるので、あまり歌には重きをおかないのです。言葉のほうのやり取りをしているようですね。わたしも研究してありますが、長い研究でありますね、中を見ると同じようなことが出て来てね、みんな即興ですから、そういうことがあるんです。要領は、旅行のことをうたうと、京都・山城のことが多いんですね、京都旅というと一方が、大和旅と応えるんです。応えができなければその人の負けということになる。甲乙の勝負を、それで決めております。歌時代にもそういうことがあったんですね。男女の問答体はあったようですね。あれが沖縄には残っていたのですね。

《道歌》

道歌も宮古のクイチャーで、馬子が馬を引きながら歌うんですね。やーさらんど、わっちゃきばくチャーがようてよ……と歌ったり、饅頭を作る人が粉をはたきながら歌うんです。「ナークニー」も元になるのは宮古のクイチャーです。宮古のクイチャーというのは、「片帆一持ち上げれば片みのならうとうて、かたみもちゃぎりば……」と歌いますが、チェンバレンが英語に訳していますが、宮古ではクイチャー、琉球ではウヤンマーといっています。八重山でもクイチャーといっています。(クイチャーは「狩俣のイサミガ」のように、今聞くとテンポが早いのですがと聞くと、)遅いのも早いのもある。昔はジョンカネー式にゆっくりだったと思います。節は大体似ていますね。編曲されて「与那国ジョンカネー」とかいろいろです。三味線が入ってからよほど変化しております。

《盛熹について》(生い立ちについて伺いたい)

ありがたいことです。若いときは、ちっともそういうことが文化的に大事なものとは知らなかった。祖父の盛熹が重大だということで古楽をならわせられた。わたしも意味は分からなかったが、無形のを有形にするのが仕事でした。祖父は同じ寅でお祝いも一緒にしたのです。おじいさんが同じおじいさんたちに三味線を教えているのですが、それを襖越しに聞いて変な三味線を弾いたそうです。おじいさんは、けしからんと何故そんないたずらするのかと怒ったら逃げたそうですが、そんなにするのなら少しやってみろと言うことになり、教えたおじいさんと一緒にやったそうです。これはよかった、ものになる、それなら自分のものを全部伝えようということになった。25のとき、おじいさんが死んでしまった。父は早くなくなり、盛明と申します。33でなくなりました。祖父の感化は受けたのですが。父の感化はありませんでした。

「御前拝領工工四」を作ったとき喜舎場先生の書いたものには盛熹の名が入っていないがと聞くと、喜舎場さんは必要なかったから書かなかったというだけのことでしょう。別に反対はないでしょう。「御拝領野村流工工四」をつくったのは耳の達者な松村という人で、しかし大事なのは最初のテンポを人間の脈でやるところ、そういう学術的なことにはいつも盛熹が

発案であつたらしい。しかし、書かれてしまうとどういう気はありません。松村のことも書かれています、あの人は耳が達者で、喜舎場は字がうまかったので書体はすべて喜舎場です。発案をするところに祖父は口ばしを出しているようで、工工四の制作をするには松村の考えが、きゃあとか入っているようです。わたしは歌い方も御拝領、日本語では欽定の歌い方をされましたが、世間ではみんな那覇では伊佐川という人が作って、ひどい違いです。ただ要所要所に歌いかたが違うだけの話で曲などは音は同じです。それは野村から稽古をする場合に、盛熹たちと喜舎場とか松村たちは畳のうえに座って、また桑江という人は場所もなかったけれども、縁側のほうに座らされてやった。そういう人が経済的な理由から那覇に行って教えた。その人は悪い人ではなくて、おそらく天才的な頭をもってよかったですと思いますが、経済問題に苦しめられて先に教えたのと後に教えたのと教え方が違っているという評判でした。歌の歌い方のこつをとということになると畳のうえに座った連中より劣るが、ただ節をよく覚えているということでは天才的な人でした。

私は、湛水流よりも「御拝領工工四」と今の歌い方の違いを残すことが、一番大事だと思っています。世の中は皆そうなっていますから、一人が正しくても皆がそうでないものだから……。正統なものがこうだったと書こうと思っています。「かぎやで風」は歌い方の違いで言葉の違いはないと思います。「ふくううう……」と「ふ`う」と下へ下がるのと、また「なあをう……」と「な`あ」を……と底からうたうのとがある、言葉から言うとなんな違いはないが、「かぎやで風」でも「今日の……」の歌い方でも二つあるように思うが、那覇のほうから言うと首里風、これが本場風ですが、首里風といわないで本場風といったほうがよい。首里の人達も、弟子にもまずいので在来の首里風を捨てて那覇風でやっていますが、自分は恨まれてもよいから残しておきたい。今までは言わなかったのですが、欽定の風ではこうと 野村風と湛水流は純粋な欽定楽譜ですが、日本にも無いようで、歌としてはあっても曲として欽定は日本にもないですね。これは誇りだと思っています。

御拝領の工工四はおくりましたが、無事に届かなければ大変です。寅の冠

船の歌師匠の連名は伝えられているので書いたもので記録によったものではないです。

○ 本稿の話者として（ ）で略称された方々は以下のとおりである。詳しくは矢野輝雄『組踊への招待』（琉球新報社 2001年）を参照。

* 1（金武）＝金武良章（1908～1993）。 * 2（光裕）＝島袋光裕（1893～1987）。

* 3（城間繁）＝城間繁（1937～）。 * 4（池宮城）＝池宮喜輝（1886～1967）か。

* 5（佳子）＝真境名佳子（1919～2005） * 6（宮城）＝不明。

* 7（真）＝真境名由康（1888～1982）。 * 8（児玉）＝児玉清子（1914～2005）。

* 9（由康）＝* 7に同。 * 10（能造）＝宮城能造（1906～1989）。

矢野輝雄担当講義名と講義案

【矢野輝雄担当講義名一覧～沖縄県立芸術大学～】

「日本芸能史」「琉球芸能史」「琉球芸能文化論」「東洋音楽史」「琉球音楽概論」「演劇概論」「琉球舞踊論研究」「琉球楽劇論研究」「楽劇演出論」

【琉球芸能史講義案】

1. 沖縄芸能を取り巻く地理的・歴史的・民俗的空間と時代区分 V1,
2. 祭祀と芸能 V2,
3. 『おもろさうし』に見る芸能…
オモロ・ゑさ・ゑと・神遊び・こねり
・なより A, 山内オモロ
4. 『琉球国由来記』などの旧記に見られる芸能
5. 仏教と京太郎 A,
6. 三味線の伝来と三味線音楽の展開 A, 金武良仁・安富祖竹久・山
湛水・安富祖・野村 内盛彬
7. 組踊の誕生と「長者の大主」 A
8. 玉城朝薫と五組、能と組踊 V, 執心鐘入
9. 朝薫以降の組踊の展開 V, 花売の縁
A, 大川敵討
10. 舞踊の展開…江戸上りの芸能 A, 御座楽
11. 廃藩置県以降の芸能…舞踊 V, あやぐ
12. 廃藩置県以降の芸能…演劇 V, 歌劇
13. 戦後の芸能復興
14. 沖縄芸能の特色

【琉球音楽概論講義案】

1. 種類
2. おもろ歌形 節名
3. 古典音楽 あかいんこと三味線
4. 古謡と三味線・舞踊
5. 聞覚・屋嘉比（楽譜）
6. 歌道要法・弦声の巻
7. 湛水流
8. 安富祖と野村
9. 箏曲
10. 地域の音楽…奄美・
11. 新しい琉球音楽の在り方

【東洋音楽史講義案】

1. 朝鮮
2. 朝鮮
3. インド
4. インド
5. インド
6. ジャワ
7. ジャワ
8. ジャワ
9. 東アジア
- 10.
- 11.

<音楽文化圏>

1. 東アジア文化圏 三分損益法による五声…二律
古代中国の合奏のための鐘楽…磬・琴瑟
仏教による文化の広がり…朝鮮・ヴェトナム

管子（初めて5声算定）・淮南子・礼記・詩経（紀元前）

2. 東南アジア文化圏 タイ・カンボジア・ラオス・ビルマ……インド

ドからの移民

アンコール・ワット、ポロブドール

7・8世紀の仏教文化を通じてクメールとジャワによって開発された音楽文化

・しかし、独特の音楽様式をもつ。高温多湿・米食・ビンロウ

インドネシア……スレンドロ・ペロッグ

ビルマ……7音音階の楽器、しかし歌曲は5音（18世紀欧州の影響）

・竹……ガムランの祖型も竹か……クメール文化の影響

笙 ベトナム・ラオス

・クルト・ザックス「楽器の歴史」「ビルマからバリ島までの音楽は他民族のもつ音楽形式とはちがって、合奏形式である。」

3. インド文化圏 BC2000 ハラッパー・モヘンジョダロ（1922年発掘）

象形文字・ガラス・青銅器

アーリア BC1500 アフガニスタンからカイバルを越えて侵入

・BC800～600 バラモン時代 ヴェーダ音楽が寺院で

BC600～200 スートラ時代＝サンスクリット時代 マハーバーラタ

ラーマヤナ

・最初の音楽理論「ナーチャ・シャーストラ」 Bharata “Natyasastra” 2～4世紀か。

13世紀 Sarngaeva “Sangitra-Ratnakara” 7巻。

インド芸術のバイブル

- ・ハーモニーは必要とされなかった
- ・7音階（ヴェーダ時代は3音階）サレガマパダニ
サ…孔雀 レ…ヒバリ ガ…山羊 マ…青
鷺・鶴 パ…郭公 ダ…馬 ニ…象

4. 西南アジア文化圏

5. ヨーロッパ文化圏

【日本芸能史講義案】

序説

芸能という言葉

芸能の始原 ハリソン

1. 古代の芸能

古代芸能の環境

古事記・日本書紀などに見る芸能

2. 国風芸能の確立…貴族文化と芸能

宮廷芸能と外来芸能

国風芸能の展開（遊宴の芸能・寺院・座）

民衆芸能の展開

田楽・猿楽

3. 中世から近世への芸能の変容

能楽の大成

太閤能・近世初頭の能

幸若舞

風流と小歌躍り

阿国と歌舞伎の展開

4. 古浄瑠璃から義太夫節

浄瑠璃と源氏十二段

近松門左衛門

5. 人形浄瑠璃から歌舞伎へ

荒事と和事

宝天文化と芸能

化政文化と変化舞踊の背景

三味線音楽の成熟と展開

6. 明治の芸能

維新と演劇改良運動

沖縄音楽とその時代

時代区分／日本	西洋	沖縄
BC10000～ 原始時代 BC10000～ 縄文時代 石笛土笛 BC300～ 弥生時代 AD300～600 古墳時代 琴鈴太鼓	石器時代・青銅器時代 オリエント・ギリシャ ヘレニズム文化 ローマ帝国	稲作伝来
538～710 飛鳥時代 710～794 奈良時代 唐楽	西ゴート王国 フランク王国 (グレゴリアンチャント)	おもろ祭祀舞踊時代
794～1185 平安時代 今様声明	ロマネスクからゴシックへ (複旋律音楽)	
1185～1333 鎌倉時代 平曲 1336～1392 南北朝時代 猿楽	1150～中世の多声楽時代 (ノートルダム学派)	1265ころ極楽寺建立 1392 閩人36姓来島 「初めて音楽を節し」
1334～1573 室町文化の時代 1573～1603 安土桃山文化の時代	1350～ルネサンス多声音楽 (デュファイ)	1427安国山 1534「楽は絃歌」(陳侃) 1575江戸で歌三味線演奏
1603～1736 江戸時代(1)	1550～バロック音楽 (バッハ・ヘンデル)	1626江戸で奏楽 1638湛水薩摩に上る 1669唐楽奉行 1719組踊
1736～1868 江戸時代(2)	1750～古典派・ロマン派	1775屋嘉比没 1789「絃声の巻」 1845安富祖正元「歌道要法」
1868～1926 明治大正 1926～1945 昭和20年まで	1850～新ロマン派・後期ロマン派 (ワグナー・マーラー・シェーンベルク)	1869野村安趙工工四
1945～ 第2次大戦後	1945～現代音楽	

沖縄芸能文化論

I. 沖縄芸能文化論 1

第1 「芸能」ということばの意義

1. 沖縄芸能の種類…多彩・民族芸能と民俗芸能・分類法

「芸能」と芸能の始原

§ 芸能という言葉

1. 芸術＋民俗芸能・大衆演芸など

2. 伝統芸能 ←→ 民俗芸能

種類……………舞台芸能・室内芸能・民俗芸能・巷間芸能

(文化庁) 無形文化財…芸能＋工芸技術、その他

大衆芸能

◇原義……………中国「史記」亀策伝「博開芸能之路、悉延百端之学」

「博開芸能之路」＝巫祝の術を中心とする雑学・雑芸・鬼神に仕える

・芸能＝演芸……………習練によって身につけた学問・技能。

・藝は草ぎる(芸)＋執(草を植える様)→植える・栽培する

「わざ・はたらき」「礼記」六芸…礼・楽・射・御・書・数＝実践の芸ではなく経(書)。

藝…六芸(礼・楽・射・御・書・数)→(詩・書・礼・楽・易・春秋)

藝苑・藝園・藝林……………芸術家の仲間

・芸は「香草の名・ヘンルーダ(ミカン科・書物の防虫用)」→草を刈る・書物

盛んな様 芸々 盛んで多いさま ウン

芸閣…書庫・芸窓…書齋

芸亭…奈良末期、石上宅嗣(いそのかみのやかつぐ)が作った我国最古の図書館

・能は態の略字「良くするの心から姿・しぐさの意に」「様・形＝態」

能の形。習練によって身につけた学問・技能

- ・折口説…能「何々のわざを学ぶ」=ものまね・態

宮中神楽……才男の態（ものまね）（才ノ男→才蔵）おどける ↔ 人長（まじめな）

「わざ」…わざおぎ・かみわざ…神の意思が人間の体を借りて表出すること

おぐ（招く）…神を招くこと←「おぎわざ」修飾語が下につくのが古い形（橋立）

- ・芸能の意義の変遷

日本…「医疾令逸文」…医学に関して用いられる……最初の記録

平安末期まで…学問・詩歌・管弦・能書など学芸全般『吾妻鏡』など

鎌倉期以降……遊宴の芸能に限定される例が多い。『兵範記』

今日に言う中世芸能……『看聞御記』

世阿弥『風姿花伝』……猿楽に限定される

江戸期……遊芸全般。平賀源内『風流志道軒伝』（1736）立花・茶の湯・鞠・楊弓・詩歌・連俳など

§ 沖縄の場合

「能羽」ぬふぁ・ぬふぁに。同義語に「のぞ・をどりはね」

ヌファニはヲドリハネの類推によって転訛した形であろう。（『琉球戯曲辞典』）

『混効験集』 「のぞ・やまことばに能作」

「南島八重垣」 「のぞ、わざなり、業のわざにあらず。芸の字にかなへり」

（伊波普猷）アソビワザに堪能なものを、今ものぞ持ちと言っている。

「枝葉さめ人の能羽てるものや、誠無いなからや徒どなゆる」 ヌハニ

「老人申上候意趣」 「この大ぢや大あむ御祝初て、子孫に能はしめて御目かけやべら」 ヌハ

「護佐丸敵討」 「ゑい、わらべ、能羽しち、めさましやうれ、めさま

しやうれ」／「万歳敵討」「やあ、わらべのきや、心はればれと能羽しち遊べ」ヌハニ

「能羽」=performing arts

- ・芸能…「阿嘉直識遺言書」(1721～84) 直秀松金に第1部は1778年、第2部は83年

「一、諸芸能稽古方の儀、漢学・和学・書礼の法式・文章書附の類、士の第一の芸能にて候間日夜謡の稽古、次に活花・茶道・示現流の儀、御当地にては何ぞの御用にも相立たず候へ共、先祖より武芸の家にて、且は士の家に生れ、自分に差当りこれはの時、または平日気持ち心持怠らざるはげみに相成り候間、手足身を痛めざる様に、余力の時分に稽古いたすべく候。根本の稽古方の障りにならざる様に、忍び忍びに稽古これあるべく候。からむとう・やはらなどは稽古に及ばず候。(下略)」(第1部より抜粋)

§ 研究の方法

文学的……和歌研究→歌謡・邦楽

民俗的……折口信夫『日本芸能史六講』 → 民俗芸能が民俗学の対象に

「国文学の発生」信仰起源説。芸術を生む基盤となった芸能とそれを形作る民俗

第2次大戦後に歴史的研究が主張、岩橋小弥太・林屋辰三郎。芸能全般を生きた資料として扱う。演劇史・音楽史・舞踊史・茶道史・花道史などに分類。

§ 芸能の起源と祭祀

- ・J.E.ハリソン『古代芸術と祭式』“Ancient Art and Ritual” 1913 佐々木理・訳 集団的同一情緒が祭りを…再演…一般化・抽象化(芸能の発生)

・劇的表出drama … 祭式(rite・儀式) = dramenonなされた事・行事 (Gr) p26

G.Murry “Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy”

「ギリシャ悲劇に残る祭式形式について」1912、劇は祭式踊りから

生じた

歌・踊り・物まねなどの反復…それ自体が目的・实际的意志→目的
の離脱

- ・祭式から芸術へ「祭式は真人生と芸術とのあいだの一つの橋をなす」
p114

「祭式は本質上褪色した行動、模倣である」

「芸術は内面的な、高度に情緒化された直視（ヴィジョン）である」

p193

dramenon 現実になされたこと：ギリシャでは祈祷や犠牲でなく真
似踊りから

ドラマでは表現は同じ、意向は非实际的→行動から離脱し、踊り手
から見物へ

- ・模倣説…プラトン、アリストテレス…ロマン派は芸術家の個人情緒を
強調

表現説…情緒表現。トルストイ。何が描かれたかではなく何を感じさ
せるか。

起源が社会的、機能が社会的、ドラマの起源は群れ・仲間・教会・村の
踊り

ギリシャではティアソスthiasos（群れと帰依するものを意味する）と
呼んだ

祭祀集団の時代による変遷

- ・芸能が民俗伝承から分離して歩き出すのは時代が下がる

§ 沖縄の場合……芸能の本質が時代性にある。

信仰（ハレの場）と結び付いて残るので、時代の嗜好とは無関係に
残る。

§ 折口説…「祭りは、芸能の言はば母胎でもある」まつりから芸能が
発生した。

モドキ（擬）・もどく…反対する・逆をする…解き和らげる・代わっ
て解説する。

新野の雪祭り…サイハウの舞、呪術的動作を行う。次にモドキが現

れる。

複演出…抽象的なものを具体的に、いろいろな形で…形が変わり大きく育つ

§ 「神遊び」という言葉 神楽の形態…神降し・昇神

神と人との交会…神意 → ← 人 感謝・ねぎらう

占い…神意の判定

祭りの日…鎮魂…安心して遊ぶ 神に仕える手段であった。労働は罪悪

シヌグ 神と人との生産のため擬態行為を演じる。…観客・連帯意識

神をも招く…オギワザ（招くワザ）ワザオギは招魂の擬態行為

仮装…神になりかわって言葉を代言する

神に娯楽を奉納することが「神遊び」と考えられる→芸能化

芸能を見ること・参加することを「遊び」

2. 芸能の種類……分類と問題点

I 案

(a) 祭祀芸能…

(b) 民俗芸能…庭の芸能

ばんく芸能（仮設舞台）

古典音楽

古典舞踊

(c) 古典芸能…組踊

雑踊

歌劇

II 案……芸能による分類

(a) 神遊び…訪いわざ・こねりわざ・感染わざ・競べわざ

(b) 舞踊…カチャーモーイ

組歌踊り（キューナ・臼太鼓・クイチャー・巻踊り・大和歌踊り）

念仏踊り…エイサー・盆アンガマ

京太郎

獅子舞

採物踊り…棒踊り・鎌踊り・笠踊り・道具踊り

太鼓踊り

練り踊り…弥勒踊り・路次楽・打花鼓・国頭さばくい

節歌踊り

(c)演劇 組踊

狂言

人形・操り

Ⅲ案……地域・場所による分類

A. 沖縄の芸能

(a)舞台芸能…組踊

古典舞踊

古典音楽

歌劇

(b)野外芸能…土着芸能……臼太鼓

(祭り)

エイサー

棒踊

獅子舞

地方の組踊および舞踊

京太郎

本土系芸能…馬舞

南島

中国系芸能…打花楽

路次楽

唐人じゅねー・大和じゅねー

唐踊

B. 宮古の芸能

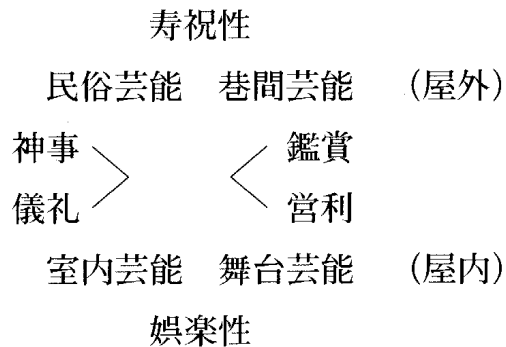
クイチャー

棒踊

パントウ (平良市島尻、厄払いの来訪神)

- 卷踊
- 組踊
- C. 八重山の芸能 アンガマ
- 棒踊
- 綱引き
- 獅子舞い
- 卷踊
- 地方の古典舞踊
- 狂言
- 地方の組踊

§ 芸能の上演形態



§ 沖縄の芸能は民俗芸能か 舞台芸術と民俗芸能（その民族の基層社会の芸能）

民俗芸能 folklore の対象としての民間伝承の一部

民族芸能 ethnomusicology（比較音楽学）

民俗芸能か……民俗芸術・郷土舞踊→郷土芸能→民俗芸能 地域性

特色 1. 演者…職業的芸能者による舞台芸能ではない

2. 場がハレの日、ハレの場である。

ハレは集団の非日常的時空。農村の社会的リズム。暦。

労働歌は芸能という言葉の範囲で考えてよいか疑問。

信仰的で、保守的な生活感情が支配する特殊な時空

3. 演者と観客との区別の希薄。互換性。見せることを第一義としない。

技量の巧拙は問題としない。順番や年齢などの決定要因。

神を第一の観客とする美の追求……神楽・田楽…かつては職業的芸能。

民俗芸能は今日的・現在的な用語である。

民俗芸能は地元のものか……中央で育ったものが一人歩きするものが多い。

全国の芸能も元は同一のことが多い。

3. 沖縄芸能の地理的歴史的空間

(1). 沖縄の地理的条件…北緯27度～24度線の中に60余の島が散在

宮古島、石垣島 亜熱帯

(2). 沖縄文化の源流……二つの考え方

・柳田国男『海上の道』（1961年）「揚子江流域以南の、いわゆる江南の流域の住民が、沖縄に漂着して、その時に近海に産する宝貝（コヤス貝）の魅力にひかれて、ふるさとから家族を伴って、沖縄に住みつき、稲作が沖縄全域に定着した。なお、その稲作の適地を求めて その人たちが島伝いに北上して南九州に達し、稲作文化がわが国に拡まったという」

・伊波普猷（1876～1947）『日本文化の南漸』1939年（昭和14）。

南島の文化言語は日本文化の南下したもの

・考古学者を中心とする南下説……縄文初期に土器文化→

6000年前に西九州から南下した人達を中心に形成

12世紀…ガラス玉・江南の青磁・勾玉

15世紀…石垣アーチなど（首里城・尚巴志（1422～39））

4. 祭祀と芸能…芸能の場・人・ニライカナイ信仰

ニライ・カナイ……ニルヤ…ル・ラは地理空間を表す接尾語（あちらこちら）

柳田国男「海神宮考」ニは根、

外間…イは地理空間を表す＝日本語のへ（fe→we→e→i）あがるい（東

方) の大主

・祖先神のいる所 → セジの源泉・魂の行くところ → 海のかなたの楽土
久高島…漁師は陸地の見えなくなった海の沖をニライカナイ。

宮古…ニーリ・ニル (神の歌) 池間島・

奄美ではネリヤ、ネラヤ、ニルヤ 宮古はニーラ

ハワイのハワイキなど

一	にるや 鳴響む 大主	ニライにとどろく大主よ
	かなや 鳴響む 若主	カナイにとどろく大主よ
	にるやせぢ みおやせ	ニライの靈力を奉れ
又	たしま おそう あちおそい	大きな島を統治する王よ
	たきより おそう あちおそい	大きな島を統治する王よ
又	よりみちは やぬて	寄満を作り
	せぢよせは やぬて	せぢ寄せを作り
	(中略)	
又	にるやせぢ 有らぎやめ	ニライセジのあるかぎり
	かなやせじ 有らぎやめ	カナイセジのあるかぎり
又	首里杜 栄い	
	真玉杜 栄い	
又	大主す 守れ	
	若主す 守れ	

『おもろさうし』巻1-40

・オボツ・カグラ……聖域を意味するウブ (オボ) 天上神
1711年『混効験集』オボツ 空なり ウーブの山→奥武の山=ウブ (聖域) の神座カグラ

・マユンガナシィ・石垣島川平 旧8・9月

・アカマタ・クロマタ=ニールピツ 西表の古見・新城島・小浜島 豊年祭の行事

「猛貌之御神身に草木の葉をまとい頭に稲穂を頂、出現立時は豊年にして、出現なき時は凶年なれば、所中之人世持神と名付崇来候」『八重山

島諸記帳』

5. 稲作と儀礼

ウタキと密接に神歌がある。内容は稲作農耕、核は稲。稲の生長過程を歌う。

日本三大御田植え（伊勢・住吉・香取）が稲作と海山の神にかかわる。伊勢…6月24日。前日の潮搔、早苗取り・神の依り竹を争う。海女・漁民の参加

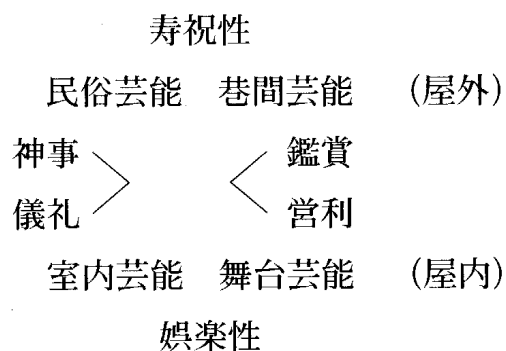
シヌグ・ウンジャミ

稲作と芸能…模倣儀礼・ニライカナイ・来訪の形

田楽…従来日本にあった「田遊び」という舞いに念仏踊りがついて完成したものである。(折口ノート篇第5巻53)*¹

II. 沖縄芸能文化論 2

§ 芸能の上演形態



§ 沖縄の芸能は民俗芸能か 舞台芸術と民俗芸能（その民族の基層社会の芸能）

民俗芸能 folkloreの対象としての民間伝承の一部

民族芸能 ethnomusicology（比較音楽学）

民俗芸能か……民俗芸術・郷土舞踊→郷土芸能→民俗芸能 地域性

特色1. 演者…職業的芸能者による舞台芸能ではない

2. 場がハレの日、ハレの場である。

ハレは集団の非日常的時空。農村の社会的リズム。暦。

労働歌は芸能という言葉の範囲で考えてよいか疑問。

信仰的で、保守的な生活感情が支配する特殊な時空

3. 演者と観客との区別の希薄。互換性。見せることを第一義としない。

技量の巧拙は問題としない。順番や年齢などの決定要因

神を第一の観客とする美の追求……神楽・田楽…かつては職業的芸能

民俗芸能は今日的・現在的な用語である。

民俗芸能は地元のものか……中央で育ったものが一人歩きするものが多い。

全国の芸能も元は同一のことが多い。

第1 沖縄芸能の地理的歴史的空間

1. 沖縄の地理的条件……北緯27度～24度線の間には60余の島が散在
宮古島、石垣島 亜熱帯
2. 沖縄文化の源流……二つの考え方
 - ・柳田国男『海上の道』（1961年）「揚子江流域以南の、いわゆる江南の流域の住民が、沖縄に漂着して、その時に近海に産する宝貝（コヤス貝）の魅力にひかれて、ふるさとから家族を伴って、沖縄に住みつき、稲作が沖縄全域に定着した。なお、その稲作の適地を求めてその人たちが島伝いに北上して南九州に達し、稲作文化がわが国に拡まったという」
 - ・伊波普猷（1876～1947）『日本文化の南漸』1939年（昭和14）。
南島の文化言語は日本文化の南下したもの
 - ・[考古学] 者を中心とする南下説……縄文初期に土器文化→山下洞人32000年前→港川人18000年前、華南柳江人に類似、南方起源の縄文人
弥生文化は存在したかが疑問、縄文時代が12世紀まで続いた？
宮古・八重山に南方起源の土器文化6500～3500年前。12世紀ころまで無土器石器時代6000年前に西九州から南下した人達を中心に形成

12世紀…ガラス玉・江南の青磁・勾玉

15世紀…石垣アーチなど（首里城…尚巴志（1422～39））

[人類学] 的見解

- ・縄文人は南アジア系。渡来人は北アジア系。南アジアの古代型モンゴロイドを基層に、北アジアの寒冷適応型モンゴロイドが重なるアイヌ・琉球系ともに縄文人を先祖とする集団である。混血や文化的影響が少ない、その意味では旧石器時代以来の日本列島住民の直系

第2 沖縄芸能と祭祀…

§ 他界観…沖縄芸能を支える心性

ニライカナイ信仰

ニライ・カナイ……ニルヤ…ル・ラは地理空間を表す接尾語（あちらこちら）

柳田国男「海神宮考」ニは根、

外間…イは地理空間を表す＝日本語のへ（fe→we→e→i）あがるい（東方）の大主

- ・祖先神のいる所 セジの源泉・魂の行くところ→海のかなたの楽土
久高島…漁師は陸地の見えなくなった海の沖をニライカナイ。

宮古…ニーリ・ニル（神の歌）池間島・

奄美ではネリヤ、ネラヤ、ニルヤ 宮古はニーラ

ハワイのハワイキなど

- ・海上他界観は東南アジア・大陸沿岸部・インドネシア・ニューギニア・ポリネシア、西インド諸島やカナダの湖の地域にも

一	にるや 鳴響む 大主	ニライにとどろく大主よ
	かなや 鳴響む 若主	カナイにとどろく大主よ
	にるやせぢ みおやせ	ニライの靈力を奉れ
又	たしま おそう あちおそい	大きな島を統治する王よ
	たきより おそう あちおそい	大きな島を統治する王よ
又	よりみちは やぬて	寄満を作り

せぢよせは、やぬて

せぢ寄せを作り

(中略)

又 なるやせぢ 有らぎやめ

ニライセジのあるかぎり

かなやせじ 有らぎやめ

カナイセジのあるかぎり

又 首里杜 栄い

真玉杜 栄い

又 大主す 守れ

若主す 守れ

『おもろさうし』巻1-40

- ・オボツ・カグラ……聖域を意味するウブ（オボ）天上神 太陽信仰と重なる

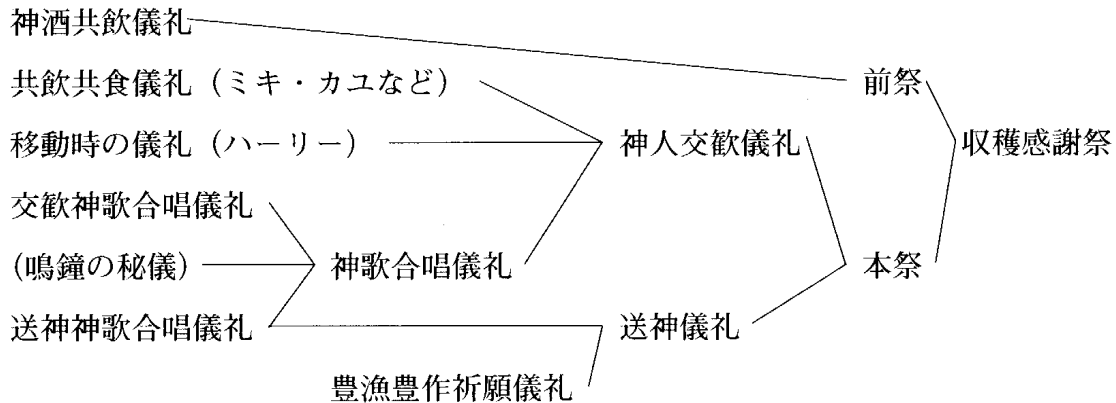
1711年『混効験集』オボツ 空なり ウーブの山→奥武の山=ウブ（聖域）の神座カグラ

- ・アマミヤ・シネリヤ・ 海人部→アマミ→アマミク

§ 来訪神

- ・神迎えと神送り
- ・八重山の豊年祭…神迎え。神歌で迎える。狩俣ではタービ、ピャーシ・フサ・ニーリ
- ・東村のウフウイミ（大折目・収穫感謝祭）旧暦6月

「神歌は海神という来訪神なくしては歌われず、しかも海神の来訪・巡幸・帰還の一連の動きにあわせて、神歌の種類や組み合わせを変えることである。」「神歌は儀礼を構成する一要素」（渡辺欣雄『民俗知識論の課題—沖縄知識の人類学—』1980/8/31,凱風社 p.177～8）



- ・アカマタ・クロマタ＝ニールピツ 西表の古見・新城島・小浜島 豊年祭の行事

「猛貌之御神身に草木の葉をまとい頭に稲穂を頂、出現立時は豊年にして、出現なき時は凶年なれば、所中之人世持神と名付崇来候」『八重山島諸記帳』

- ・安南…アカマタ・クロマタ
- ・本部伊野波のムックジャー
- ・シヌグの模擬儀礼
- ・板橋赤塚の田遊 ヤスメ・太郎次
- ・中国…ミャオ族の芒蒿…ツタカズラ・面

彝族アダモ・アブモら異装の年寄り（1000何百才）が各家を回って除災招福の唱えを行う・性的なカマケワザ。牛を使つての耕作模擬儀礼（星野340）*2

- ・マユンガナシィ・石垣島川平 旧8・9月

§ 予祝芸能 天親田（アマウエーダ）のクエーナ・奄美のナガレ・稲が種アヨー

小野重朗説…口承伝承が先にあり、その後に形成された叙事詩・叙事歌の演劇的表現。

島建てを神々が人々に教え諭す言葉……疑問

○ 本稿に略号で示された参考文献は以下のとおりである。

- * 1（折口ノート篇第5巻53）＝『折口信夫全集』ノート篇第5巻 日本芸能史（中央公論社 1971年）53頁
- * 2（星野340）＝星野紘「沖縄の豊穰予祝芸能の特徴」『沖縄文化の源流を探る一環太平洋地域の中の沖縄一』（「復帰20周年記念沖縄研究国際シンポジウム」実行委員会 1994年）340頁

琉球（沖縄）芸能史

I. 琉球芸能史講義 <琉球芸能史（後期）～組踊を中心とした芸能の展開～>

第1章 組踊の誕生の背景

1. 薩摩の琉球入りと文化

- ・目的は南海貿易の独占 日本銀の中国への輸出→金銀・南蛮貿易品
- ・過去の事例

1、備中三宅国秀の占領（薩摩阻止）

2、出雲亀井茲矩（薩摩反対） 船頭たちの根拠地

3、関ヶ原（1600）で敗れた備前宇喜多秀家が申し出（薩摩抑留）

4、慶長9年（1604）薩摩琉球侵攻を幕府に願い出、断られる（明国との関係悪化を考慮）。

- ・慶長14年（1609）侵攻

薩摩…金銀を持ち去る（『中山世鑑』）18代島津家久が家康に銀一千枚、尚寧一万枚献上

（家康が征夷大將軍に任ぜられたとき内裏へ一千枚、家久は十枚。）

慶長16年（1611）尚寧起請文を提出して帰国

「琉球の儀往古より薩州島津氏の付庸たり」付庸は主従関係、単なる従属関係ではない。

薩摩は掟15条で琉球の海外貿易を禁止。（幕府、元和2年<1616>長崎平戸に限定）

- ・薩摩への貢納米は無し、上記9品目のみ（渡口真清 p393）。*1

（寛永6年<1629>から米に）文化文物の流入…薩摩から鉄器・農具。

- ・薩摩は琉球の唐商いの利益を圧迫。中国とは学問技術で接触。→中国の文化的影響

新井白石「中世の俗は日本と同じ。近世の俗は略々漢に同じ」（『南島志』）

唐栄繁盛する。

- ・『羽地仕置』（1667）「薩摩の御手内に入りてより四五十年如何なるわけにてかように衰微致候や」当時、健全財政であったのにどうして不均衡になったのか
- ・大和芸能の奨励「一、謡之事 一、唐楽之事」

2. 民族意識の高揚………薩摩侵入

- ・1701『中山世譜』、1711『混効験集』、1713『琉球国由来記』
- ・平敷屋朝敏・屋良宣易・惣慶忠義らの歌人文学者

3. 外来芸能の影響

ア) 能狂言の時代

1718年6月4日、島袋完富・完興親子、南風御殿で仕舞十一番、囃子二番

1718年6月3日、17日、比嘉賀平・賀富・賀道・賀張親子大和狂言上演。

1841年島袋完興は謡囃子十三番を御書院で披露。

咸豊7年（1857）8月28日、島袋完興は三司官座喜味親方盛普宅で国王を招き囃子十番、翁一番を供す。

イ) 踊りの時代………小歌。舞から踊りへ、能・小舞・幸若→風流の終焉・仕組躍

ウ) 浄瑠璃の時代 人形浄瑠璃………操り浄瑠璃

玉城朝薫の江戸上り宝永7年（1710）及び正徳4年（1714）

京大坂では近松と竹本義太夫提携、古浄瑠璃の時代から新浄瑠璃へ転換期。

エ) 京太郎

門付け芸人・念佛者………泡瀬・宜野座ほか（寒水川芝居・大礼和尚）

オ) 琉球音楽・舞踊の時代

三味線の伝来『琉球国由来記』巻2-38貝摺奉行「三線打（主取一員）」

『琉球国由来記』巻4-57三味線造「当国、此細工、従前代有来也。中古、南風原云人、三味）線造善工也。（年代不詳）康熙（ママ）四九年庚寅（注1710）、知念爾也、叙筑登之座敷。公工為主取也。」

譜代（子）→里之子→里之子親雲上→当→吟味役→申口→親方→三司

官

新参 (仁屋) > 筑登之→筑登之親雲上→勢頭→座敷→申口座
 百姓 (仁屋)

(元服) (赤頭) (黄冠) (紫冠)

ひら→係長→課長補佐 →課長→部長→重役

カ) 漢戲との関係

- ・康熙39 (1700) 年王子尚純が魏士哲 (高嶺徳明) の演劇を鑑賞
 「打花鼓」唐躍りとして「風箏記」「借衣靴」「和番」「朱買臣」

第2章 長者の大主……………折口信夫「組踊り以前」

- ・「長者の大主」の構成…長者の性格 (村の長) ・共同体の農耕に関する信仰の定着

道ズネー ①長者・若衆・二才の登場 ②長者の祝言 ③長者の舞
 ④長者の退場 ⑤若衆・二才の踊り (鳩間の座開き・与那国のウプンダー)

③' 若衆・二才の踊り ④長者の踊り ⑤長者の退場

③” 儀来カナイの大主登場と問答 ④二人の踊り ⑤若衆・二才の踊り
 ⑥退場

竹富ホンジャー 波座間ホンジャー (国吉家の世襲) 仲筋ホンジャー
 天人…神話の芸能化 竹富「世曳き狂言」は大山筑登之の作

- ・五穀の起源……………根人と根神 (おなり神) による島建て

沖縄本島における「長者の大主」は、本島では旧暦八月の村踊りの冒頭に演じる。

アマミチュー くりる世ぬ始まいぬアマミチュー どうやゆる、国々ゆ巡
 てい願ぬある人に教 (ユシ) ぐとうゆ教ら。

長者ぬ大主 あまに見る人や 神がやいみせら

アマミチュー 神んあらん仏んまたあらん 世ぬはじまいぬアマミチュー
 どうやゆる、わちあとていんまに いようが。

長者ぬ大主 子孫引き連れてい 月眺めしゆん

アマミチュー やあ大主、イヤーに教ぐとう教ら
 長者ぬ大主 うがんとみやびて
 アマミチュー 前田原巡て 後原巡て 泉口さとうてい 湧きちゆぬ水ゆ
 くち あぶしかたにして また物種ぬ とういよう 夏水に
 浸てい 冬水にうるち 百とう十日なりば 原に植やい
 むしか節ゆ忘りゆら 庭ぬうぐいすぬ ふきる節うとうてい
 むしか節ゆ忘りゆら くぬ書物 いやーに渡すさ
 長者ぬ大主 うがんとみやびら
 アマミチュー 子孫世々代々までいん くりゆ流さびら、いえー親雲上
 孫んちゃーん ぬーやていん あえさーに
 親雲上 とー 孫んちゃー 扇舞んでーん うみかきれ
 孫んちゃー うー
 長者ぬ大主 ゆうー ちばたんどー 孫んちゃー
 親雲上 いえー三良、口説べーしんでー し うみかきれー
 三良 うー (以下略)

アマンチュー (天人) の登場…国頭村比地、本部町渡久地、名護市源河、
 東風平村當銘、具志頭村安里、玉城村百名・前川・糸数など
 折口信夫は、組踊の原点に「長者の大主」。村踊りの「長者の大主」の
 形が冠船の老人老女の形に整えられたことを指摘。宮廷と村の交流
 ・冠船のなかの長者…芸能の構成について (8月24日重陽の宴)
 老人老女 音取笛太鼓小鞆 [鼓] 箏笙三味線小弓琴調部候而拍子一段取
 出る

大清道光18年 (1838) 冠船の老人老女申上候趣意 嘉慶13年戊辰年
 (1808) 意趣之俣

ああ尊うと／御御御宣けやべらに、首里加那志天の／御願召しょうち
 ゃるごとに、唐の按司加那志御両所／渡り召しょうちゃれば、首里加
 那志天の／御祝い事ばかり、戴願ひしち／居やいりてあらば、何うが
 な勤めかんで／願てをやべる。

この大翁 (おほぢや) と大媼 (おほあむ) や／果報なものだやべる。

歳や六十一／繰り戻し戻し／二帰り見やべこと／百二十になやべむ。
 子孫また孫／やち孫ひき孫揃て／三百三十人をやべむ。唐の按司加那
 志の／御目さまち勤めかち／御御目かけらんで、手揃ひ足揃ひ、よし
 ろてをやべもの、この大翁大媼／御祝始めて、子孫に能羽しめて、御
 目かけやべら、尊うと。 ☆よしろて=参上して

歌 かぎやでふうふし 老人老婦扇子踊

今日のほこらしやや／なをにぎやな譬てる。蒼て居る花の／露き
 やた如。

第3章 玉城朝薫とその作品

1. 年譜 (別紙)

1705年薩摩上り

1710年江戸上り (通詞)

1714年江戸上り (座楽主取り兼通詞)

徐葆光『中山伝信録』「執心鐘入」「二童敵討」ほか上演

2. 作品 能との関連性……五組と五番立 (神男女狂鬼) の比較

1)、詞章に見る時代性 (和文脈と琉球文脈)

2)、作品構成の分析 (劇構造と音楽構造)

・序破急による構成

(1)若松道行・名乗り	序	序1
(2)若松・宿の女との問答	破	序2
(3)若松末吉寺へ助けを求め、座主はかくまう	急	破1
(4)小僧達の問答と居眠り	間	破2
(5)女寺を訪れ狂乱・鐘に入る	序・破	急1
(6)イノリ・鬼女のハタラキ	急	急2

3)、演出に見る劇性

4)、作者の個性と思想 (個人的特性の反映)

5)、「道成寺」との比較……「傾城道成寺」享保16年 (1731)

組踊「執心鐘入」		能「道成寺」
1) 若松、道行・名乗り	道行 (ワキ)	
2) 宿の女との問答	出端・中踊り・入端 (前シテ中入)	
3) 若松、末吉寺へ隠れる		
4) 小僧達の問答と居眠り	(アイ)	
5) 女、寺を訪れ鐘入	出端・中踊り・入端 (後シテ1)	前シテ 中 入
6) イノリ・鬼女	(後シテ2・イノリ)	後シテ

3. 平敷屋朝敏 (1700~1734) と「手水の縁」

父「八世朝文、禰覇親方、長男平敷屋。母は湛氏、康熙三十九 (1700) 年庚辰十一月二十三日生れ、父の跡目となり地頭所拝領、御奉公相勤め座敷の位に叙せられる。然るに友寄と組合ひ、無筋の事申立、横目川西平左衛門の旅宿江落書入置き、且つ後にも落書仕るべしと、色々と申し綴置き、国家之御難題成る儀相工み、悪逆無道の族者故、雍正十二 (1734) 年甲寅六月二十六日、安謝港に於て八付。当人の系記、島は御取揚げ、欠所。之に依りて女子一人、妻は百姓に貶す。男子二人は一世の流罪。嫡子は宮古島の内水納村、次男は若年に困り、十一歳の内一門親類中江御預り之有り、乾隆六 (1741) 年辛酉十二月十四日、年筈合に困り、宮古島の内多良間島江一世の流刑。次男禰覇、雍正十二年甲寅六月二十六日、安謝港に於て斬罪」(「向氏大宜味親方家譜」『南島風土記』)

「若草物語」小笹露之介と遊女若草。

「苔の下」遊女よしやと某按司との悲恋物語。

「万歳」白太郎金と浜川殿の姫君。

「貧家記」業平に擬す

・平敷屋朝敏作とする。加藤三吾の『琉球の研究』(1906年)

池宮説……作者は「比志喜屋」(恩河本)のみ、朝敏の作とする決定的な証拠がない。

4. 初期組踊の特質

「二童敵討」「孝行之巻」「銘苺子」「女物狂」…

第4章 組踊作品の展開

1. 冠船演目の変遷

・演目の変遷

	1838年 ←————→ 1719年の冠船	
《中秋の宴》		
一 番	神歌こねり	神歌こねり
二 番	いりこ躍（扇子踊り、菊花踊り、 風車踊り、くっきりこう踊り、 二才・若衆の踊り）	笠舞
三 番	扇子をどり（若衆踊り「牡牛節」）	花索舞
四 番	護佐丸敵討（組踊）	藍舞
五 番	女笠をどり（女踊り「伊野波節」）	拍舞
六 番	執心鐘入（組踊）	武舞
七 番	鞆鼓をどり（若衆踊り）	毬舞
八 番	忠臣身替りの巻（組踊）	梶舞
九 番	唐 棒	竿舞
十 番	まりをどり（獅子舞）	
《重陽の宴》		
一 番	老人老女申上げ （老人踊り「かぎやで風」）	老人老女祝聖事 （団扇曲、掌節曲、 笠舞曲、藍花曲）
二 番	若衆笠躍（若衆踊り）	組踊「護佐丸敵討」
三 番	銘苅子（組踊）	〃 「執心鐘入」
四 番	団 躍（女踊り「作田節」）	天孫太平曲（入れ子 踊り）
五 番	まりをどり（獅子舞）	
六 番	孝行の巻（組踊）	
七 番	麿をどり（若衆踊り）	
八 番	大川敵討（組踊）	

九 番 天川をどり (女踊り「天川」)

十 番 大城崩 (組踊)

十一番 唐 棒

- ・「入れ子踊り」を中秋の宴に移行、群舞形式の若衆踊りを統合一本化。重陽の宴では老人老女を頭に、演目の中心を端踊りと組踊りに置いた。

- ・神舞の変貌

中秋の宴「第一番神歌こねり」…安仁屋掟親雲上オモロ、地、又吉掟親雲上以下六人。安仁屋親雲上真莉 (1838～1914) 11代最後のオモロ主取。『琉球国由来記』(1713年編)「主取一員、親雲上六員、勢頭部六員」「謡御唄之勤者、主取親雲上」

『琉球国由来記』「舞ハ、コネリト云フ。遊鼓ヲ打ツ也」。「神歌こねり」のオモロ主取りの衣装は「髪黄古銅色緞子丸頭巾、白唐ひげかけ、天青緞子衣裳、金欄大帯、足袋」、重陽の宴の老人踊りの着付けと共通。

- ・組踊上演史

1719 尚敬王 第17回冠船 重陽の宴に組踊初めて上演

1756 尚穆王 第18回冠船 (田里朝直躍奉行)

全魁・周煌の『琉球国志略』国中故事「雑劇ヲ演ズ」上演作品不明

2. 田里朝直の作品とその役割

- ・田里朝直 (1703年～1773年)

目垂親方東風平朝衛 (1701～1766) の弟。1756年第18回冠船 躍奉行。

1756年躍奉行・田里朝直 (1703～73) 奥平朝喜 (1714～66)。

乾隆24年 (1759) 8月25日、崎山御茶屋在番奉行蘭田紋八接待躍奉行「上諭を蒙り新たに狂言六番を編み、以て御奉行の席上に備ふ」……「北山崩」「万歳敵討」「大城崩」「義臣物語」

3. 田里以降の組踊作品

摩文仁親雲上八組「忠臣身替」「姉妹敵討」「久志の若按司」「伏山敵討」「二山和睦」「矢蔵の比屋」「東辺名夜討」根拠なし。

高宮城朝常「花売の縁」 久手堅親雲上「大川敵討」

- ・1800 尚温王 第19回冠船 七宴取りやめ

(1799年『冠船躍方日記』「忠臣身替」辺土名親雲上「東辺名夜討」徳

- 嶺親雲上「大川敵討（忠孝婦人）」の作者久手堅親雲上)
 [銘苺子・忠孝夫人・執心鐘入・北山崩・巡見官・万歳敵討・義臣物語・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻・大城崩・忠臣身替之巻・東辺名夜討]
- ・御膳進上の時 [辺戸之大主・銘苺子・我数之子・孝女布晒・護佐丸敵討・孝行之巻・姉妹敵討]
 - ・1808辰戌 尚瀨王 第20回冠船。躍職小禄良恭。上演作品不明。
 『使琉球録』…「巡見官」「万歳敵討」「大城崩」物語。
 『続琉球国志略』卷三人物に「忠士身替之巻」「雪払ひ（伊祖の子）」
 「国中故事」
 - ・1838 尚育王 第21回冠船（戌の冠船）『校註琉球戯曲集』による
 仲秋の宴「護佐丸敵討」「執心鐘入」「忠士身替の巻」
 重陽の宴「銘苺子」「孝行の巻」「大川敵討」「大城崩」
 - ・『冠船躍方日記』1838年戌の冠船
 [銘苺子・執心鐘入・忠臣身替之巻・護佐丸敵討・花売之縁・孝行之巻・大川敵討・巡見官・万歳敵討・女物狂・大城崩・久志之若按司・義臣物語]
 - ・御膳進上の時 [辺戸之大主・姉妹敵討・本部大主・孝女布晒・義臣物語・執心鐘入・大川敵討]
 - ・この時代に作品出揃う。
 銘苺子・執心鐘入・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻・北山崩・巡見官・万歳敵討・義臣物語・大城崩・忠臣身替之巻・東辺名夜討・姉妹敵討・忠孝夫人・辺戸之大主・我数之子・孝女布晒・花売之縁・久志之若按司・天願若按司敵討
 - ・1866 尚泰王 第22回冠船（寅の冠船）（慶応2年）
 「銘苺子」ほか

4. 評価を巡って

- ・伊波普猷「若し彼の五つ組を能とすれば、是等は田舎歌舞伎の如きものであらう。兎に角、組踊は五つ組で始まって、五つ組で終わったといっても差支はなからう」

通俗性……………演劇史の上からは決して無視できない。

- ・真境名安興は田里朝直「万歳敵討」「義臣物語」「大城崩」……………「朝薫の出した五番と俱に暗夜の巨火のやうで、組躍の上乗なるものといはれて居る」

王朝の気分を伝える作品……………平敷屋朝敏「手水の縁」 高宮城「花売の縁」

以降の作品……………「^{まいこ}継子苛めや無暗に忠孝を説いて道学じみたものばかりで、何等思想の新味もなく、文詞の生氣もないやうで、作者も非常に劣つて居るやうに思はれる」

- ・戸部良熙『大島筆記』下「琉国にて源氏伊勢徒然草など何れも常々見申す杯^(ママ)いえり。此度の船中にも、伊勢徒然を携えり。謡も内外二百番渡り有て謡ふ事也。浄瑠璃本は近松が作多有り、近年のも来る由^(ママ)いえり」宝暦12（1762）年に潮平親雲上が土佐沖で遭難し、その聞き書きを戸部良熙が筆録した。

- ・音楽の後退……………せりふ劇への移行……………音楽・物語の類型化

- ・演出の変化

- ・中入の変質

- ・「間の者」……………「手水の縁」佐敷村

- ・地方の組踊……………廃藩置県以降に始まったとする説、もっと早いとする説

- ・『伊江朝睦日々記』嘉慶15年（1810）「組踊一ツ仕らせ掛目候事」

- ・摩文仁安祥作組踊「二山和睦」について、母の四十九のお祝いに自宅で親族や奉公人を俳優に仕立てて上演し、その後自分の住まいのある

- ・首里大中の村人に与えた（末吉安恭）。村人達は念仏の時これを演じた。

- ・宜野座には嘉慶23年（1818）7月の「本部大主」

- ・名護市久志 道光20年（1840）8月「義臣物語」「長者の大主」「久志の若按司」 伊江島の組踊「忠臣蔵」は歌舞伎の「仮名手本忠臣蔵」

- ・「久志の若按司」「本部大主」「忠臣仲宗根豊見親」……………土地にちなむ作品

第5章 廃藩置県後の芸能

1. 廃藩置県と芸能

- ・明治5年(1872) 琉球藩とする。王は藩王。
明治8年朝貢差し止め。
- ・明治12年(1879) 4月 廃藩置県令布告。明治15年遊興取締令。

2. 劇場の建設と雑踊り・歌舞伎・歌劇

明治17年ころ 思案橋で「月の夜」「汀間当」

明治24年 仲毛本建築か。端道演芸場で「浜千鳥」

明治25年 上の芝居(壬申座)。首里に寒水川芝居。

明治27年ころ 仲毛で「谷茶前」「かなやう」

明治28年 端道で「花風」「むんじゅる」

明治29年 仲毛で壮士芝居

明治31年ころ 「川平節」「金細工」「忍踊り」流行。

(真境名由康談…これらの雑踊り以前に「金細工」「汀間当」などがあつた)

明治32(1899)年 渡嘉敷守儀没。

明治33年 風月楼。

(玉城盛重「あやぐ」仲毛時代)

明治37年 上間正品好劇会に参加。歌舞伎上演。

明治38年ころ 渡嘉敷守良球陽座旗揚げ「長者の大主」。

明治40年 玉城盛重「松竹梅」。沖縄座組踊上演。

明治41年 回り舞台(球陽座・沖縄座)能舞台形式から額縁舞台へ

明治43年7月 中座できる。

「泊阿嘉」三座(明治座組踊・沖縄座歌劇・中座狂言)競演(4～9月)。

沖縄座「踊浜千鳥」13週続演。

- ・守良「今日残っている《雑踊り》は「汀間当」「月夜節」「谷茶前節」「千鳥節」「加那ヨー節」の五つである」

3. 歌劇の発展…踊り

「あばがへい」玉城盛政。あばあ=姉さん(農村言葉)。「りんちゃばあち

い]嫉妬おばさん。「茶売やあ」明治32（1899）年渡嘉敷守儀没。

- ・男女打ち組み…「川平節」「かなよう天川」「谷茶前」「仲里節」
- ・伊良波尹吉…中座「鼓囃子」。大正3年…伊良波尹吉「奥山の牡丹」「鳩間節」 昭和6年旭劇場・珊瑚座…真境名由康・島袋光裕・鉢嶺喜次・親泊興照・宮城能造・比嘉正義・儀保松男
- 大正劇場・真楽座…玉城盛義・仲井真盛良 上間昌成「愛の雨傘」
- ・真境名由康の果たした役割「渕」大正8年
- 大正13年…真境名由康「伊江島ハンドー小」大正劇場（大震災のあと）

4. 史劇の誕生

明治40年…「大新城忠勇嘯」「今帰仁由来記」球陽座。

昭和5年…山里永吉「首里城明渡し」

5. 組踊の歌劇・歴史劇への影響

- (1) 構成…音楽・セリフ…小段
- (2) 古典音楽の使い方とその変奏
- (3) 間の者「泊阿嘉」と「薬師堂」、「大新城忠勇嘯」の構成。
- (4) せりふ、ワンドタリー
- (5) 結末…伊良波尹吉と「手水の縁」

II. 大学院

前期……平敷屋朝敏の研究

後期……組踊概説

1. 「琉球戯曲集」について

2. 組踊の歴史

- ・1719 尚敬王 第17回冠船 重陽の宴に組踊初めて上演
- ・1756 尚穆王 第18回冠船

全魁・周皇は『琉球国志略』国中故事「雑劇ヲ演ズ」上演作品不明

- ・1800 尚温王 第19回冠船 七宴取りやめ
(1799年『冠船躍方日記』・「忠臣身替」辺土名親雲上 「東辺名夜討」
徳嶺親雲上 「大川敵討（忠孝婦人）」の作者久手堅親雲上

- [銘苺子・忠孝夫人・執心鐘入・北山崩・巡見官・万歳敵討・義臣物語]
- ・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻・大城崩・忠臣身替之巻・東辺名夜討]
 - ・御膳進上の時 [辺戸之大主・銘苺子・我数之子・孝女布晒・護佐丸敵討・孝行之巻・姉妹敵討]
 - ・1808戊辰 尚瀬王 第20回冠船。躍職小禄良恭。上演作品不明。
『使琉球録』……「巡見官」「万歳敵討」「大城崩」物語。
『続琉球国志略』卷三人物に「忠士身替之巻」「雪払ひ（伊祖の子）」
「国中故事」
 - ・1838 尚育王 第21回冠船（戌の冠船）
仲秋の宴「護佐丸敵討」「執心鐘入」「忠士身替の巻」
重陽の宴「銘苺子」「孝行の巻」「大川敵討」「大城崩」
 - ・『冠船躍方日記』1838年戌の冠船
[銘苺子・執心鐘入・忠臣身替之巻・護佐丸敵討・花売之縁・孝行之巻・大川敵討・巡見官・万歳敵討・女物狂・大城崩・久志之若按司・義臣物語]
 - ・御膳進上の時 [辺戸之大主・姉妹敵討・本部大主・孝女布晒・義臣物語・執心鐘入・大川敵討]
 - ・この時代に作品出揃う
銘苺子・執心鐘入・女物狂・護佐丸敵討・孝行之巻・北山崩・巡見官・万歳敵討・義臣物語・大城崩・忠臣身替之巻・東辺名夜討・姉妹敵討・忠孝夫人・辺戸之大主・我数之子・孝女布晒・花売之縁・久志之若按司・天願若按司敵討
 - ・1866 尚泰王 第22回冠船（寅の冠船）（慶応二年）
「銘苺子」ほか
- 故事集
- ・銘苺子（天縁奇遇児女承慶）・忠臣身替之巻（君爾忘身救難雪仇）
 - ・万歳敵討（計設戯芸為父報仇）・花売の縁（夫婦約別得財再合）
 - ・執心鐘入（女為魔義士全身）・久志若按司（幼君得救報仇継業）

・巡見官（兒子至孝雙親免罪） ・女物狂（兒被賊去狂婦苦尋）

3. 田里朝直作品の研究

・田里朝直（1703年～1773年）

目垂親方東風平朝衛（1701～1766）の弟。1756年第18回冠船 躍奉行。
1759年（乾隆24年）8月25日仲秋、崎山御茶屋御殿に在番奉行を招き躍
奉行として「新たに狂言六番を編み」上演。

1756年躍奉行・田里朝直（1703～73）奥平朝喜（1714～66）

乾隆24年（1759）8月25日、崎山御茶屋御殿に在番奉行蘭田紋八接待躍
奉行「上諭を蒙り新たに狂言六番を編み、以て御奉行の席上に備ふ」
「北山崩」「万歳敵討」「大城崩」「義臣物語」

4. 浄瑠璃大成期と組踊

からくり……………宇治加賀之掾（嘉太夫。1635～1711）一座

竹本義太夫・近松門左衛門……………義太夫浄瑠璃本位に文学的な内容を重
視

竹田のからくり芝居は、初代竹田近江が寛文2年（1662）大坂道頓堀で
創始し、明和5年（1768）まで続く。低料金、一時は大坂へ行って竹田
のからくりを見なければ大坂へ行った値打ちがないとまで言われるほど
であった。

大仕掛けな屋台やゼンマイで道具

・黄金時代は寛文（1661～）から延宝（～1681）を過ぎても人気高い。

近松門左衛門も「用明天皇職人鑑」（宝永2年1705）までからくりを応
用した。正本三段目の鐘入の挿絵に手妻人形が描かれる。「くもの中よ
り雨ふらすからくり・さくら花さきみたるゝからくり・人形天鼓をまふ
からくり・つゞみおのれとねいづるからくり」など四つのからくり

・宝永7年（1710）の江戸上り、慶賀・謝恩使節団一行大坂で「竹田近江
の傀儡と狂言を見る。」

・享保3年（1718）の第9回の江戸上り一行、大坂で「竹田の幻戯かつ躍
狂言を見る。」

・宝暦元年（1752）古波蔵親方は11月大坂で見る。

・寛政8年（1796）11月向鴻勲ら一行は大坂で、文化3年（1806）10月小

禄親方良和ら大坂で、竹田からくりを見る。

- ・近松の死んだ享保10年（1725）～竹田出雲の亡くなる宝暦6年（1756）にかけては義太夫浄瑠璃の全盛時代、竹本・豊竹両座が対立。作者に文耕堂・竹田出雲・長谷川千四・三好松洛・近松半二・並木宗輔（千柳）ら輩出。
- ・歌舞伎の水木辰之助・吉沢あやめらの名手も老境に入る。
『竹本豊竹浄瑠璃譜』「操り段々流行して歌舞伎は無が如し。…操りのはんじやういはんかたなし」（1745年ころ）
- ・宝暦12（1762）年に潮平親雲上が土佐沖で遭難、戸部良熙筆録『大島筆記』「謡本内外二百番渡り有て謡ふ事也、浄瑠璃本も近松が作多有り。近年に来る由いへり」とあり、近松などの浄瑠璃本も沖縄で読まれたことがわかる。
- ・『節用集』の「書物之名」に「浄瑠璃之書物」、八重山では新本家文書に『ひらかな盛衰記』の文弥節の床本、景清と阿古屋、野呂間人形。
- ・浄瑠璃の組踊への影響………
 - (1)「孝行の巻」操り浄瑠璃のからくりによるスペクタクル
 - (2)組踊の間に若衆踊りや棒術など挿入する、冠船の芸能番組の形式
初代竹田近江のころは、女方狂言、後年は子供狂言や踊りを挟んだ。
『雍州府志』「浄瑠璃ノ間ニ又狂言ヲナス」
『竹豊故事』は人形遣いの野呂松勘兵衛について「京大阪の芝居に野呂間・麩呂七・麦間等と名を付、道外たる詞色（こはいろ）をなしたり」とある。
- ・江戸については寛文元年8月や延宝4年3月の『松平大和守日記』（明暦4年1658～元禄8年1695）芝居の操り浄瑠璃の間に狂言が行われ、大名屋敷での浄瑠璃上演においても、延宝2年（1674）5月19日や延宝3年（1675）12月18日の記録が示すように同じく狂言が行われている。森修の研究によれば、これら間狂言はのろま人形やからくりであったと見られ、人形芝居の一日の興業時間の約半分にあたるという。『松平大和守日記』によれば、延宝6年（1678）、延宝8年（1680）正月8日の堺町木挽町でも、からくりが浄瑠璃や子供狂言や踊りと組

んで上演されている。

・歴史……

『鹿苑日録』

慶長4年(1599)11月7日の「躍子三番躍也、其外狂言度々」、

慶長15年3月7日「先一番傀儡、二番拵躍、少年小吉、三番小人島、猿ト云フ小童、於日本凡五歳之童子也」

『時慶卿記』

慶長9年(1604)3月24日「獅子舞」など、雑芸を交える形

諏訪春雄、踊りと雑芸の交互上演という組み合わせ方法は「風流踊りの踊りを中心としてあいだに間のものを挟むという形式が根底にあった」

- ・歌舞伎では、若衆歌舞伎から野郎歌舞伎を経て元禄歌舞伎への流れの中で拍子事中心に仕組まれ、軽業芸や見世物芸は全体として退潮の傾向。操り浄瑠璃の一座やからくりの一座は、雑芸や子供の踊りを交えた興業が見られた。

竹田のからくり座は宝暦期(1751~1764)でも子供を中心とした踊りや狂言を並立して上演し人気を得ていた。

なお、宝永7年(1710)朝薫が最初の江戸上りで、大坂や伏見の薩摩屋敷で見た浄瑠璃も屋敷内での上演。

(3)題材へ及ぼした浄瑠璃の影響

田里朝直以降の組踊作品は音楽劇としてよりもせりふ劇としての傾向

「歌舞伎はあっても無きが如し」と言われた浄瑠璃の全盛時代

和辻哲郎「操浄瑠璃に比して歌舞伎は、演劇としての発展が遥かに遅れてゐた」

- ・延宝・貞享期(1673~1688)の浄瑠璃の取り扱った素材、若月保治が指摘

仇討物・忠孝物・霊験物・恋愛嫉妬怨霊物など、霊験本位の作では大蛇が最も霊験味を示すもの、恋愛物では「執心鐘入」のように女性が積極的に男に挑む強烈な形を特色とする。身替物は、能「仲光」のように親から教えられて身替わりについてなるのではなく、自分の意志

で進んで身替わりに立つ形が多くなる。「忠臣身替之巻」

- ・金平浄瑠璃は延宝期に入っても余燼を保っていた。

江戸では金平本が日本橋大伝馬町鱗形屋から盛んに出版

- ・1800年の庚申の冠船の『冠船躍方日記』

「銘苺子」「忠孝婦人」「執心鐘入」「北山崩」「巡見官」「万歳敵討」
「義臣物語」「女物狂」「護佐丸敵討」「孝行之巻」「大城崩」「忠士身替
之巻」「東辺名夜討」十三番。

御膳進上の時「辺戸の大主」「我数之子」「孝女布晒」「姉妹敵討」の
四番。差替曲や保留曲「花売之縁」「天願之若按司」「久志之若按司」
「本部大主」計21曲

- ・「姉妹敵討」と能「松風」。

村雨松風の趣向は、天下一土佐少掾 (?~1704?) が土佐節浄瑠璃に取り
り入れる。歌舞伎では初代市川団十郎、元禄16年(1703)4月森田座
で『成田山分身不動』(なりたさん・ふんじんふどう)の序幕

- ・近松作の浄瑠璃『村雨松風束帯鑑』宝永2年(1705)
- ・『竹本豊竹浄瑠璃譜』によれば、元文3年(1738)8月「行平磯馴松」
- ・姉妹による仇討ちの趣向、江戸浄瑠璃「碁太平記白石嘶」(1780年)
の宮城野・信夫の仇討ちとして知られる。
- ・手配り・注進、近松半二「近江源氏先陣館」明和6年(1769)八段目
「盛綱陣屋の段」

5. 能採りものの研究～能と組踊の比較～「竹雪」と「雪払」

6. 中国劇との関係

- ・慶応3年(1867)ころまで中国劇が引き続いて上演される。

三六九と呼ばれる学芸会……明倫堂で三六九のつく日に行われた
「福寿歌」「豊年詩」「太平歌」などの音楽とともに「渭水訪賢」「借衣靴」
「朱買臣」「揺櫓」「孟宗抱竹」「断機教子」などの中国演劇も中国語で上
演

7. 演出論

- ・音楽とセリフとの関係
- ・動きと舞台・南表

Ⅲ. 沖縄芸能史講義……………平成4年度版

第1章 序説

1. 芸能という言葉

- ・ 芸と藝
- ・ 藝は「わざ・はたらき」「礼記」六芸・礼・楽・射・御・書・数
史記・亀策伝「博開藝能之路」「能羽」

2. 沖縄の芸能空間（地理的・歴史的・民俗的）

- ・ 1368年元から明へ
- ・ 永楽帝1421年南京から北京へ遷都。
- ・ 嘉靖帝の鎖国1542年→倭寇の密貿易（嘉靖22年1543種が島に鉄砲）
- ・ 文禄元年1592朝鮮の役。1644年明滅ぶ
- ・ 柳田国男の文化の同質圏論への批判…常民＝農民
- ・ 教化・持続・習合・交流（坪井洋文）の過程と個別の論理

3. 時代区分の問題点

§ 島袋全発1888～1953「沖縄芸能史」（1946?）の時代区分

- (1) おもろと芸能の起源
- (2) 察度王朝時代（1260～1405）1349年南山王察度即位
- (3) 第一尚氏時代（1406～1469）1406年尚巴志中山王。1429年全島統一。
1469年尚円王即位。
- (4) 真清時代（1470～1555）1492年円覚寺建立。1500年八重山平定。
1531年おもろさうし編纂。
- (5) 慶長時代の前後（1556～1712）1609年薩摩琉球入り。
- (6) 敬穆時代（1713～1794）1713年尚敬即位。1786年尚穆。
- (7) 廃藩以前（1795～1867）
- (8) 明治以後（1868～1946）

§ 『沖縄舞踊の歴史』の時代区分と「新琉球史」の時代区分

- (1) 原始芸能の時代 呪術・宗教 巫女による神憑りの儀礼 与那国タマ
ハティ

祭祀儀礼…神降ろし・神迎え 模擬儀礼

(2)琉球王朝の時代「古琉球」

近世……「新琉球史」向象賢・蔡温の一世紀が出発点

(3)商業演劇時代（廃藩置県以降）

(4)戦後の時代（芸能復興）

第2章 琉球王朝（古琉球）の芸能…共同体の芸能…薩摩侵入以前の芸能

豊饒の予祝と芸能の形

祭祀と芸能…祭祀儀礼から芸能（演劇）への転化 J.E.Harison

宗教儀礼の主神と陪神

主神と陪神と巫覡 > 対話と対舞

『日本書紀』天鈿女命「俳優（わざをぎ）」『古事記』顕神明之憑談（かむがかり）」

古代社会と祭祀権

- ・耕作の模擬儀礼…安田・備瀬のシヌグ・江稜の端午祭のチンジャマリ副演出。塩屋のウンジャミ海神祭（女の祭り） 比地
シヌグの遊び神任命、ハーブイを付ける、大弓、来訪神を迎え交遊・接待

航海模擬儀礼 他界からの来訪神の役割を担うとする説

「日本の祭りの根本は春祭りにある」（折口）

- ・神人饗宴祭祀儀礼…与那国カンブナガ神の節のチームリ
神女たちが神霊シジをいただく（シヌグ）

「長者の大主」異境の神

「キミテズリト申スハ、天神也。…二七日の託遊也、ヲモルハ、其ノ時ノ託宣也」『中山世鑑』巻1

- ・来訪神の形…川平マユンガナシ…鎮魂の折口説。
- ・性的な擬態…伊野波のムックジャ
- ・集団の生命力を謳歌する豊饒儀礼
- ・平瀬マンカイ秋名部落…旧八月初めの丙（ヒノエ）の日（新節）。神平瀬、めらべ平瀬

・虫送り・盆の習俗

1. 『おもろさうし』に見られる芸能

・1531年第1巻。1613年第2巻。1623年第3巻以下編纂。

・『おもろさうし』の内容

地方オモロ 2、5、7、11、15～21（奄美は13巻に）

ゑさオモロ 14、英雄的人物と事件→祭式オモロの終焉。

「ゑさは集団舞踊に調和する節のこと」外間

ゑとオモロ 10、13、航海作業に唱和する

こねりオモロ 9、(35)のうち28首に聞き書きの手

あすびオモロ 12、神事にまつわる歌舞、高級神女のものが多い。

名人オモロ 8、(83)

伊波普猷説と仲原善忠説

神女オモロ 1、3、4、6、聞得大君・さすかさ・百度踏揚がり

公事オモロ 22、(47) 稲の穂祭り・知念・久高行幸・雨乞……

<神遊びのかたち>

1-1 一 聞得大君ぎや／

降れて／遊びよわれば／

天が下／

平らげて／ちよわれ

又とよむ精高子が

又首里杜ぐすく

又真玉杜ぐすく

1-20 一 聞得大君ぎや／

しけ内／綾／遊ばちへ

清らの花の／

うらうらと／

とよで／見物

又とよむ精高子が

<鼓とその役割>

2-52 一 中城 在つる／

浦とよむ鼓／

打ちちへ／鳴り揚がらせ

又とよむ国／在つる

<おもろの演奏>

2-51 一 きこえ中城／

玉の君／手摩て／

12-669 一 天久にやが／おもろ／

げらへ綾鼓／

よきやのろす / (よきやのろ=神女名)

おもろ音や / 取りよわれ

又とよむ / 中城

<おもろ音揚がり・あかいんこ>

8-403 一 おもろ音揚がりや /

百歳ぎやめ /

ちよわれば /

島手綱 / 国御杖 /

みおやせ

又 宣るむ音揚がりや

<舞踊> 「なより」の意味するもの・「こねり」

9-496 一 聞こ糸君良しや /

見物踊り / 降れわちへ /

ややの奇せ / 靡びかせ

又 鳴響む君良しや

又 首里杜ぐすく

又 真玉杜ぐすく

12-696 一 平良の殿のなよら /

ぐすくの按司のこねら /

糸 / け / 島寄せ宣るむ

又 首里の庭に / なよら /

ぐすくの庭に / こねら

又 按司や / 按司と / なよら

下司わ / 下司と / こねら

16-1167 一 平良勝り子が /

あかはんた / 上て /

大田原 / 見やれば /

白種の /

打ちちへ / 鳴り揚がらせ /

又 天久子が / 宣るむ

8-453 一 あかの子が /

おもろ鼓 / 打たば /

百浦 / 打ち寄せれ /

又 ねはの子が /

おもろ鼓 /

12-663 一 首里 / おはる /

てだこが /

思ひ子の遊び /

見物遊び /

なよればの / 見物 /

又 ぐすく / おはる /

てだこが

又 鷺の羽 / 差しよわちへ /

「豆が花」(歌謡大成宮古篇)

ぱい風ぬ / はやしばよ (南風吹かば)

なぐ風ぬ / なゆらしばよ (和風吹かば)

より靡く／清らや
又とよむ勝り子が

ゆだなゆりなりゆ／まみよ（枝も撓む
ほど実れ豆よ）
またなゆりなりゆ／さやゆ（〃 莢豆よ）

2. 『琉球国由来記』（1713年）、旧記などに見られる古琉球の芸能

- ・ 1392年閩人三十六姓帰化「始メテ音楽ヲ節シ、礼法ヲ制シ」『球陽』
卷1-4 「楽器飾并音楽」……「御庭ニ楽器飾ルハ、螺赤頭奉行為
職業。…螺赤頭（吹鼓者ナリ）ニ下知シテ飾之。朝拝ノ時、太鼓楽有
之。且除夜五更ヨリ開定マデ、於御庭三度楽仕也。是閩人三十六姓、
本国ニ来テヨリ、音楽中華ニ不異ト、中山世譜ニ見ヘタリ。」
- ・ 卷4 礼楽門 24「楽」……「当国、楽、察度王 尚巴志王之世間、自
中華伝授乎。不可考。有座楽（中略）・大楽・笙家来赤頭楽・路次楽
等也。」
- ・ 25 「御唄（神歌）」……「当国、御唄者、神代之歌也。言葉少、情
尽タリ。謡長詠也。於王朝奏之。知念・玉城行幸之時、路次謡也。詳
御唄御双紙見タリ。（舞ハ、コネリト云。遊、鼓ヲ打也）。」
- ・ 1427年「安国山樹花木之記」沖縄最古の金石文（園比屋武御嶽の後
方・ハンタン山）……「荘者有時而舞、老者有時而歌」
- ・ 卷16 伊平屋島 87「タケナイヲリメ」……「此時ノ、ミセゼル、（中略）
（此言葉ニテ謡舞躍ナリ）（中略）（此言葉ニテウタヒ舞フ）」
- 90「雨乞ノ事」……「ミセゼル（中略）十枝サチヘ、モタイヨワチヘ、
サカヨワチヘ、ゲニタバウレ、ダニタバウレ」（是言葉ニテ諷躍也）
「久米中里間切旧記」に「神のまねしちやうて」

<外来の音楽と舞踊>

- ・ 『琉球国由来記』卷1-74 「上表渡之事」……「当衆、御印、御指架
ノ前面ニ居置ク。ヤガテ長史差出、表文ニ御印居テ、座ニ著ケバ、入御
也。（此時出御ニ、螺赤頭、箏築ノ楽。御酒・御茶ノ時、笙ノ楽。入御
之時、出御ニ同也）…庭楽仕也。…鳴火矢・路次楽アリ。」

3. 仏教の伝来と芸能

- ・ 13世紀浦添の西に極楽寺建立。『球陽』は禅鑑とする。
- ・ 察度35年（1384）頼重法印（坊津一乗院の僧か？）入滅。
- ・ 15世紀、芥隠承琥布教のために来島。広巖寺・普門寺・天竜寺建立。
天界寺・天王寺も
- ・ 尚真王1年（1477）7月、濟州島の金非衣・姜茂・李正らの漂流民盆の
行事を見る。

「七月一五日、諸々ノ寺刹ハ幢蓋ヲ造ル、或ハ彩段ヲ用ヒ、或ハ彩絵
ヲ用ヒ、ソノ上ニ人形及ビ鳥獸ノ形ヲ作り、王宮ニ送ル、居民ハ男子
ノ少壯ノ者ヲ選シテ、或ハ黄金ノ仮面ヲ着ケ、笛ヲ吹き鼓ヲ打ツテ王
宮ニ詣ヅ。…国王臨観ス。故ニ男女往キテ観ル者街ヲ填ギ巷ニ溢ル」
(李朝実録・成宗大王実録)

- ・ 尚真王18年（1494）、円覚寺建立。芥隠開山となる。僧侶300人、経巻
3000巻。五山に倣って黄衣をつける（『由来記』の「諸寺旧記」）。
1492～1713 大和僧11人（五山または妙心寺の僧）
- ・ 真言宗…坊津一乗院の末寺である護国寺が本宗。日秀開山。16世紀建
立か？

金武の観音寺・浦添の金剛嶺などの遺跡は日秀のもの。

- ・ 浄土宗…尚寧15年（1603）袋中上人来島。桂林寺を建立して住職とな
る。三年で帰国。
- ・ 臨濟宗…沖縄・宮古・八重山の全域（但し、那覇は真言宗）。官寺。
慶長以後『琉球国由来記』には禅寺14（廃止12）。密教寺院11（9）。
薩摩入り以後は浄土真宗を禁止。尚質16年（1663）。仏説の講談・説
教を禁止。儒教奨励。

尚敬2年（1714）には薩摩以外への出国を禁止。

4. 京太郎……道の芸能の伝来

<京太郎>

- ・ 鳥刺舞 新潟県柏崎市女谷下野
- ・ さん鳥刺し 京太郎
- ・ 四日の日はのう 四つ夜鷹
- ・ ン 二日日には サミ
- ・ 鷹の鳥 鳥の数々 山雀 小がら
- ・ 二日目には 夜鷹くん鳥

うそや駒鳥 ほととぎす
 なりの小さい みそさざい
 さいずるところ
 まずこの調子に構えて
 すぐに刺いて おっ捕った
 さい捕り刺いて
 見さいな へ
 七の日にはのう 七つ渚に鳴く
 千鳥
 長柄の橋の 橋の下
 古しい杭の 新しい杭の
 去年の杭の杭のうねを あっちへ
 へこ こっちへへこ へこへこ
 ころり
 へろつくところを まず この調
 子に構えて
 すぐに刺いて おっ捕った
 さい捕り刺いて 見さいな へ

この松の下に 鳥がいちよる
 鳥がいちよる
 羽の下から あしたまが
 どうとういちま
 すりてむ すりてむ
 うっとういたあくの
 うっとういた イヤ
 さん鳥刺しの見さいな ハッ
 ●七日日には サミ
 七日日には 長柄の橋から
 うしんぼうじん うんぐるみ
 うすでるんちゃれば
 雀がどいちよる
 雀がどいちよる
 羽の下から あしたまが
 どうとう いちま
 すりてむ すりてむ
 うっとういたあくの うっとういた
 イヤ
 さん鳥刺しの見さいな ハッ

・狂言「木六駄」のなかの鶉舞

第3章 近世の芸能

1. 冊封と芸能

§ 冊封と薩摩との関係

中世的国家における芸能

冊封使録・李朝実録などに見られる芸能

2. 三味線の伝来

三味線の伝来と三味線音楽の展開

・三味線の伝来と閩人三十六姓

『中山世鑑』明の大祖が三十六姓を下賜。しかし、『明実録』に記事無し。

1392年 閩人三十六姓の来訪。『大明（万暦）会典』（1587）による。「舟工三六戸」

1372年 中山王・察度入貢。

1280年 山南王・承察度（うふさと）初めて明に入貢

1283年 山北王・怕尼芝（はねじ）初めて入貢

- ・ 三絃・三線・三味線
- ・ 赤犬子説の意味するもの

『琉歌百控乾柔節流』 1795年

天御子の御神／天下りめしやうち／作る嶋国や／世々にさかる

哥と三味線の／むかし初や／犬子音東の／神の御作

- ・ 東恩納寛惇説
- ・ 節名…おもろ節名 干瀬節…干瀬に居る鳥の節
- ・ 躍り歌と囃し言葉

天川節へ 天川の池に ハイヤ シュラシ 天川ヤウー ヒヤ テント

へ

遊ぶ鴛鴦の ハイヤ シュラシュラシ 天川ヤウー ヒヤ テ

ントへ

思ひ羽の契り アノ 無蔵ヤウー

他所や シュラ タゲニ

知らぬ ハイヤ シュラシュラシ 天川ヤウー ヒヤ テン

トへ

『松の葉』 秘曲・揺上より

へ 天川の池を千尋と仰る／それより深い／それより深い我が思ひよの

3. 三味線音楽の展開

- ・ 湛水流…作田節・首里節・ちゃんな節・暁節・諸屯節・早作田・揚作田節の七種九曲

湛水と「絃声の巻」

- ・ 湛水一沢岷良沢一新里朝住一照喜名聞覚一屋嘉比朝寄一豊原朝典・仲

田朝朗一知念・屋嘉比朝寄1716～1775当流の祖

- ・知念績高1761～1828中興の祖

無系から士族に「絃声の巻」1789の検討

- ・安富祖正元1785～1865—安室朝持1841～1916—金武良仁1873～1936

湛水流工工四序文「湛水流数傳シテ漸ク変シテ聞覚流トナリ、聞学流数傳シテ屋嘉比親雲上ニ至テ、変シテ別ニ一家ノ風ト為ス。而シテ豊原親雲上、知念筑登之親雲上、安富祖親雲上、野村里之子親雲上相継テ之ヲ伝習シ、毫モ其風転訛セズ。当今、沖縄県ヲ拳テ謳謡スルモノ皆此風ナリ。之ヲ当流ト謂フ。」（喜舎場朝賢）1896

「歌道要法」1845「歌を歌う時、形容端正にして三味線をとり、歌詞の情を心に思ひ浮べ、正しき節にして歌へば、おのづから其節情音声に現る。これ即ち節情思入れといふものなり」

- ・野村安趙1805～1871—桑江良真1831～1914・松村真信1835～1896

伊佐川世瑞1872～1937

4. 冠船の芸能

- ・村の長者と冠船の芸能との関係
- ・舞踊の歴史的変遷（資料は教科書参照）
- ・冠船の芸能の構成について（8月24日重陽の宴）

- (1). 老人老女 音取笛太鼓小鞆 [鼓] 箏笙三味線小弓琴調部候而拍子一段取出る

大清道光18年（1838）冠船の老人老女申上候趣意 嘉慶十三年戊辰年意趣之俣

ああ尊うと／御御御宣けやべらに、首里加那志天の／御願召しょう
 ちやるごとに、唐の按司加那志御両所／渡り召しょうちゃれば、首
 里加那志天の／御祝事ばかり、戴願ひしち／居やいりてあらば、何
 うがな勤めかんで／願てをやべる。

この大翁と大媼や／果報なものだやべる。

歳や六十一／繰り戻し戻し／二帰り見やべこと／百二十になやべ
 む。

子孫また孫／やち孫ひき孫揃て／三百三十人をやべむ。

唐の按司加那志の／御目さまち勤めかち／御御目かけらんで、手揃ひ足揃ひ、よしろてをやべもの、この大翁大媼／御祝始めて、子孫に能羽しめて、御目かけやべら、尊うと。

歌 かぎやでふうふし 老人老婦扇子踊

今日のほこらしやや／なをにぎやな譬てる。蒼て居る花の／露きやた如。

- (2). 若衆笠躍 拍子木打候得者三味線手毎にて歌踊出る
くんのうらぶし・笠かつぎ扇子持出る
港原ぶし・笠はづし、笠持出る
同ぶし・高はなれぶし右同
- (3). 組踊「銘苅子」此時組踊札懸る
- (4). 団躍 拍子木打候得ば琴三味線歌躍出る中躍之時一並に立。
瓦屋ぶし・つくたいんぶし・百名ぶし
- (5). まりをどり
- (6). 「孝行之巻」
- (7). 磨をどり 滝落し・辺野喜ぶし・浮島ぶし
- (8). 「大川敵討」
- (9). 天川をどり
- (10). 「大城崩」
- (11). 唐棒

5. 組踊の誕生

- ・小歌躍りと組踊…組みと端
- ・玉城朝薫と平敷屋朝敏との関係
- ・仕組み躍りとの関連
- ・袋中上人「琉球往来」

<沖縄と能楽>

屋嘉比朝寄…明和5年(1768)薩摩に学び、国王に伝授

「師匠四人相付、謡並脇仕舞稽古いたし候、然処去る卯年(宝暦9・1759)上様御謡被遊、御稽古候間、数上候様、御内々蒙上意、仲地筑登之親雲上、喜屋武筑登之親

雲上相合、出精、其時稽古人、多人数相教候付、…」

玉城朝薫…宝永2年(1705)、御前進上の時、薩摩で仕舞「軒端の梅」を舞う

奥平朝喜…玉城朝薫の3男、元文3年(1738)、南殿で「舞山姥・杜若・実盛・芦刈笠之段・羽衣等、而備上覧」

奥平朝義…安永2年(1773)、「奉命准御与力例、扈従、為令習学曲舞能」

<組踊五番の能との比較>…通説の誤り

神…「孝行之巻」…生贄 男…「護佐丸敵討」…小袖曾我
女…「銘苺子」…羽衣 狂…「女物狂」…隅田川
鬼…「執心鐘入」…道成寺

<作品に関する具体的な検討>

	「道成寺」	「執心鐘入」
前場		若松の名乗り・道行 宿の女との問答 宿の女との葛藤(中入り)
間		若松と座主、僧たちの居眠り
後場	白拍子道行 僧たちとの問答 乱拍子・鐘入り 能力の立ち働き 脇僧の語り 祈り	女の道行 僧たちとの問答 女狂乱・鐘入り 座主と僧との問答 祈り
	前 間 後	前 間 後

・検討すべき諸点…

テーマ・時間・場所・登場人物・演出・面・小道具・大道具(作り物)・衣装(特に僧)・舞台<能と組踊の比較と組踊の独自性>

6. 組踊の展開

<作家とその時代区分>

- ・伊波普猷・真境名安興らの評価
- ・冊封使冠船の来訪

1719 尚敬王 第17回冠船 重陽の宴に組踊初めて上演

1756 尚穆王 第18回冠船 上演作品不明

1800 尚温王 第19回冠船 七宴取りやめ

1808 尚灑王 第20回冠船 上演作品不明

1838 尚育王 第21回冠船 (戌の冠船)

仲秋の宴「護佐丸敵討」「執心鐘入」「忠士身替の巻」

重陽の宴「銘苺子」「孝行の巻」「大川敵討」「大城崩」

1866 尚泰王 第22回冠船 (寅の冠船) (慶応2年)

[女物狂・花売の縁・大川敵討] ? 上演作品不明

<田里朝直・摩文仁親雲上安祥・久手堅親雲上>

- ・高宮城朝常…生没年不詳。1756年の第18回冠船に備えて作られた可能性が大。

1799年の『冠船躍方日記』1800年の第19回冠船に備える。

『冠船躍方日記』の未年(1799)9月28日の項。準備する組踊作品名列挙

玉城朝薫の五番、田里の三番と「北山崩」、久手堅親雲上「忠孝婦人(大川敵討)」、平敷屋親雲上「巡見官」、辺土名親雲上「忠士身替之巻」、徳嶺親雲上「東辺名夜討」以上13番

- ・田里親雲上1714~1773…1756年第18回冠船に躍奉行。中秋の宴「雑劇を演ず。悉く其の国中の故事なり」
- ・摩文仁安祥…家譜不明。末吉莫夢生(麦門冬)の伯曾祖父、尚温王の冊封1800年躍り勤務、22歳。1779?~1813?。「二山和睦」は30歳(1808?)の作。

八組…「忠臣身替」「姉妹敵討」「久志の若按司」「伏山敵討」「二山和睦」「矢蔵の比屋」「東辺名夜討」など。ただし、「忠臣身替」は辺土名親雲上、「東辺名夜討」は徳嶺親雲上。

八組は疑問、活躍は1808年以降?。

- ・久手堅親雲上…「大川敵討(忠孝婦人)」
- ・1800年の冠船『使琉球録』に「巡見官」「万歳敵討」「大城崩」など組踊種物語1808年の冠船冊封使録『続琉球国志略』巻3の人物に、「忠士身替之巻」「雪払ひ(伊祖の子)」の人物を歴史上の人物として記載。

- ・冠船以外の上演

乾隆24年（1759）8月25日に、王が首里崎山の御茶屋御殿で踊りを見せたとき、「上諭を蒙り新たに狂言六番を編み、以て御奉行の席上に備う」

- ・地方への普及…嘉慶21年（1818）宜野座村松田の組踊写本、道光20年（1840）名護市久志の写本、道光28年（1848）宮古島多良間塩川村の写本

多良間島「忠臣仲宗根豊見親」、伊江島「忠臣蔵」

<台本の類型化>

- ・敵討物

「大川敵討」（忠孝婦人・村原）「大城崩」「万歳敵討」「本部大腹」（運天之若按司敵討）「屋慶名敵討」「姉妹敵討」「久志の若按司」「東辺名夜討」「義臣物語」（国吉の比屋）「北山敵討」（北山崩・本部大主）「伏山敵討」「忠臣（義）護佐丸」「矢蔵の比屋」「忠臣反問の巻」（立山敵討）「多田名大主」「高山敵討」（大浦敵討）「糸納敵討」「久良葉大主」（大湾敵討）「忠孝敵討」「具志川大軍」「忠孝夫婦」「忠義探義伝敵討」「聶取敵討」「久志山敵討」「護佐丸忠義伝」「父子忠臣の巻」「大南山」「勝連の組」「高那敵討」「西南敵討」「忠臣蔵」

- ・孝女物・継子いじめ物

「花売の縁」「巡見官」「雪払い」（伊祖の子）「別本雪払い」「孝行竹寿の巻」「賢母三遷の巻」「貞孝婦人」「孝女布晒」「黄金の羽釜」（里川の子）

- ・その他 「花売の縁」「二山和睦」「辺土の大主」「老若縁組」

- ・能採りもの「芦刈」→「花売の縁」、「放下僧」→「万歳敵討」、「唐船」→「二山和睦」

- ・敵討もの…朝薫の「護佐丸敵討（二童敵討）」との比較…

田里朝直以降の作品との比較

- ・間の者（マルムン）の活躍、反問、手配り（手配・手賦）など

間の者への過渡的存在…「矢蔵の比屋」（上地モーヤー越来どん）、「孝行竹寿の巻」（船頭）、「東辺名夜討」（夜回り）、「仲宗根豊見親」（船筑）シャベリアイ的・笑いの要素の大きいもの…「義臣物語」（夜回り）など

庶民階層の人物、マルムン言葉。

<後期組踊の特色>

7. 江戸上りと芸能

<当時の芸能資料が語るもの>

・江戸上り 寛永11年尚豊王14年（1634）慶賀使・謝恩使始まる。1850年
まで17回

・承応2年（1653）江戸城奏楽（楽・唱曲）の恒例化

・天和2年（1682）第6回以降三味線が唱曲に加えられる。

・宝永7年（1710）歌三味線を演奏

玉城朝薫くりまへ踊りを踊る

荻生徂徠『琉球聘使記』けうのほこらしやや、なをれかな、たてろ、

つぼてあるはなの、つゆまやたこと

『通航一覽』琉球人之歌。自注、エテンラク

キウノフウラシヤ、ツボデヲルハフノ、

ツユキヤタユトニ、ハリハリ（ハリは仲節に無、かぎやで風か）

参考 天保9年（1838）戌の冠船 「護佐丸敵討」やれこのしいぶし

「忠臣身替」よしやひぶし「老人老女」かぎやでふうぶし

『屋嘉比工工四』1753～1755? 117曲 ホロ々々ブシ（前歌のみ）

ヨシヤイノウブシ 謝武名節 仲節

『大島筆記附録』宝暦12年（1762）潮平親雲上→戸部良熙

けふのふくらしや、なをによなたちよる、

つぼておるはなの露きやたくと

この曲はいにしへより、いわるのうたとして、先最初にうたふ事也。

ふくらしの歌と云、国王の前などにてもうたひまふよし也

『琉球使者記 琉球書簡并使者接待楽章』歌曲六章、琉球いわいの小う
た

きうのふくらしややなをにかねたてろ、

しらかねの花のさきよるごとなあ

・寛政2年（1790）「小うた打聞」

団躍（常盤なる） 笠躍（春や花み） 天川躍（天の川の池に） 口説

(時をたがへぬ)

四つ竹 (けふのよかる日や) 花見躍 (思ふことあても・秋ごとに見れば) 打組躍 (しゅんどう)

口説 (時をたがわぬ)

・天保3年 (1832)

「琉球人来朝関係書類一」三線歌 三線歌者琉球国学大和之唱歌而所作也、
節奏雖似辞章不詳記二三以備上覽

ケヨノ、ホコラシヤ、ナヲニギヤナ、タテル、
ツボテ、ヲルハナノ、ツユキヤタゴト

「琉球関係文書三」

節口説舞 扱も日出度や新玉の (以下省略) …口説囃し

一 笠に顔かくちしのぶ夜のならひや、よそ知らぬことの恋路なれば

一 あわぬいたづらに戻る道すがら、恩納だけ見れば白雲のかかる、恋
しさやつめて見ぼしやばかり (長恩納節)

柳踊

一 青柳の糸につらぬちやる露の玉の清らさ

磨踊

一 かにやる御座敷に御側寄ておりて、見とやればわとひとつでも見や
る

打組踊 (しゅんどう・省略)

登り口説 (省略) 下り口説 (省略)

<江戸上りの芸能に及ぼした影響>……伊江島の場合

第4章 廃藩置県以降の演劇と舞踊

・劇場の変遷と小禄御殿の果たした役割

首里・寒水川 那覇思案橋

啓聖廟 (孔子廟) > →仲毛→役者端道へ→
仲毛

明治22年松山傳十郎『琉球浄瑠璃』の略図。渡嘉敷守良は明治24年ころ
本建築330坪、池と築山

小禄御殿 小禄御殿 11朝恒 (1790~1835) 歌人→12朝睦 (1823~) 躍
奉行→13朝亮

亀川盛倫1767~1835湛水流→盛武1808~1887の娘真牛金

端道…仲毛と前後 本演芸場→(仲毛芝居) 下の芝居→沖縄座 (明治38
年)

壬申座 (明治25年) 二階建て、新演芸場・上の芝居→球陽座 (渡嘉敷38
年ころ)

明治43年明治座落成 (球陽座)。球陽座のあとに新垣松含らの中座開
場→三座時代

§ 演目について

- ・能狂言からの演目「鶴買入れ」「二人盲」(どぶかっちり・鞠座頭)「二
人大名」
- ・わんどたりー狂言の意義…「親んまあ」
- ・上間正品の改革 明治39年「不如帰」川上音次郎と上間
菊池幽芳の「乳姉妹」「己が罪」、「ハムレット」沖縄座「ロメオとジ
ュリエット」の競演
- ・歌舞伎劇…明治33年榎原鶴吉(嘉平)風月楼開店。稲荷芝居(初午)か
ら端道へ進出
旧劇 明治38年中村熨斗蔵一座を呼ぶ(球陽座)「寺子屋・源治店」
など
沖縄座も対抗。明治41年成田屋新次郎一座が来島「仮名手本忠
臣蔵」

舞台機構の改良

- ・歴史劇(琉球故事) 明治40年9月球陽座「大新城忠勇噺」
4月球陽座「今帰仁由来記」
- ・雑踊りの誕生
明治24年ころ…「浜千鳥」端道
明治27年ころ…「かなよう・谷茶前」仲毛
明治28年ころ…「花風」端道・「むんじゆる」仲毛
明治41年3月、球陽座「鼓囃子」、明治44年明治座「鶴亀」(40年「松竹

- 梅) 玉城盛重「あやぐ」
- ・歌劇の誕生 歌劇の初見…明治45年6月「家庭歌劇」沖縄座・「歌劇コブトリ」中座
 - 打組舞踊…「茶売やあ」「あばぐわへい」「りんちやばあちい」
 - 明治43年4月「泊阿嘉」沖縄座・明治座競演
 - 伊良波尹吉(1886~1951) 明治39年球陽座「子はかすがい」初演
 - ・歌劇に見られる沖縄歌舞の伝統
 - ・組踊が廃藩置県後の演劇に及ぼした影響
- § 大正・昭和期の演劇と舞踊

- 大正3年 「奥山の牡丹」伊良波尹吉
- 大正5年 「辰王丸」「白はぶ黒はぶ」渡嘉敷守良
- 大正8年 「仲里節由来記」伊良波尹吉
- 大正9年 「潮」真境名由康
- 大正13年? 「辺土名はんどー小」大正劇場(大正4年開場~6年)
- 昭和5年 山里永吉「首里城明渡し」大正劇場
- 昭和6年 旭劇場で珊瑚座旗揚げ「人盗人」、山城正忠「黄色軍艦がや
って来る」
- 昭和8年 真楽座大正劇場で旗揚げ。
- 昭和8年 珊瑚座新天地劇場による
- ・珊瑚座の演劇舞踊界に果たした役割

第5章 戦後の芸能復興

- ・占領下の芸能と民族意識・護得久朝章・豊平良顕らの果たした役割
- ・七踊りに見るもの
- ・コンクールと家元制度
- ・伝統の継承と断絶……社会構造の変化と芸能

第6章 総括…沖縄芸能の特色

- ・日本からの影響……時代に応じて
- ・中国からの影響……御前清曲・南曲・舞踊・芸能習俗など

- ・独自性
- ・これからの沖縄芸能はいかにあるべきか

IV. 沖縄芸能史講義……………平成9年度前期版

序 芸能の意義

1. 「芸能」ということばの意義

原義…中国「史記」亀策伝「博開芸能之路、悉延百端之学」

(1) 「たのむぞ節」

- 一、東明かれば頭を結はへて友達押し連れ書物習いが
- 二、小学から読で大学中庸論語孟子に五経まで読で
- 三、気張て墨読で六芸を習ひて首里がご奉公で我ねさだら
- 四、ご奉公努めてご扶持をいただき親に孝行しゆしど本意

☆五経……………易経・書経・詩経・礼記・春秋

六芸……………(礼・楽・射・御・書・数) → (詩・書・礼・楽・易・春秋) 唐代

(2) 『新猿楽記』「猿楽ノ態」ワザ 習練によって身につけた学問・技能 宮中神楽……………才男の態 (ものまね)

「わざ」…わざおぎ・かみわざ…神の意思が人間の体を借りて表出すること

「医疾令逸文」…医学に関して用いられる……………最初の記録

『吾妻鏡』 → 『兵範記』 → 『看聞御記』 → 平賀源内『風流志道軒伝』
(1736)

(3) 沖縄の能羽

「ゑいわらべ。能羽しち、めさましやうれ、めさましやうれ」(護佐丸敵討)

「やあ、わらべのきや、心はればれと能羽しち遊べ」(万歳敵討)

「この大ぢや大あむ御祝初て、子孫に能はしめて、お目かけやべら」(戌の冠船老人申上候意趣)

ヌファニはヲドリハネの類推によって転訛した形であろう。(琉球戯曲

辞典)

『混効験集』「のぞ・やまとことばに能作」

「南島八重垣」「のぞ、わざなり、業のわざにあらず。芸の字にかなへり」

(伊波普猷)

アソビワザに堪能なものを、今ものぞ持ちと言っている。

「枝葉さめ人の能羽てるものや、誠無いなからや徒どなゆる」 ヌハニ

「阿嘉直識遺言書」1721～84直秀松金に第一部は1778年、二部は83年。

「一、諸芸能稽古方の儀、漢学・和学・書礼の法式・文章書附の類、士の第一の芸能にて候間日夜謡の稽古、次に活花・茶道・示現流の儀、御当地にては何ぞの御用にも相立たず候へ共、先祖より武芸の家にて、且は士の家に生れ、自分に差当りこれはの時、または平日気持ち心持怠らざるはげみに相成り候間、手足身を痛めざる様に、余力の時分に稽古いたすべく候。根本の稽古方の障りにならざる様に、忍び忍びに稽古これあるべく候。からむとう・やはらなどは稽古に及ばず候。

(下略)」(第一部より抜粋)

2. 沖縄芸能の地理的歴史的空間

(1) 沖縄の地理的条件 沖縄島、宮古島、石垣島 亜熱帯

(2) 沖縄文化の源流…柳田国男「阿遅麻佐の島」(大正10年)「海上の道」(昭和27年)「揚子江流域以南の、いわゆる江南の流域の住民が、沖縄に漂着して、その時に近海に産する寶貝(コヤス貝)の魅力にひかれて、ふるさとから家族を伴って、沖縄に住みつき、稲作が沖縄全域に定着した。なお、その稲作の適地を求めてその人たちが島伝いに北上して南九州に達し、稲作文化がわが国に拡まったという」

・伊波普猷(1876～1947)『をなり神の島』1938(昭和13年)『日本文化の南漸』1939年(昭和14)「あまみや考」南島の文化言語は日本文化の南下したもの

3. 祭祀と芸能…芸能の場・人・ニライカナイ信仰

一	にるや	鳴響む	大主	ニライにとどろく大主よ
	かなや	鳴響む	若主	カナイにとどろく大主よ
	にるやせぢ	みおやせ		ニライの靈力を奉れ

又 たしま おそう あちおそい 大きな島を統治する王よ
たきより おそう あちおそい 大きな島を統治する王よ

又 よりみちは やぬて 寄満を作り
せぢよせは、やぬて せぢ寄せを作り

(中略)

又 にるやせぢ 有らぎやめ ニライセジのあるかぎり
かなやせじ 有らぎやめ カナイセジのあるかぎり

又 首里杜 栄い
真玉杜 栄い

又 大主す 守れ
若主す 守れ

『おもろさうし』巻1-40

・オボツ・カグラ 聖域を意味するウブ (オボ) 天上神

1711年『混効験集』 オボツ空なり

第1章 祭祀と芸能

1. 芸能の起源

・折口説「国文学の発生」(大正13年～昭和2年・第4稿)

- (1) 古代豪族の長は司祭者。近親者である神の妻が神告を伝える。神の代理者として村を支配した。
- (2) 神は常世の国から定期的に訪れ呪言を与えた。神の訪れを「まれびと」の原型。
- (3) 神の呪言は、種族全体の意志、深層意識を表出したもの。
- (4) 呪言は「地」と「詞」をもつにいたり、地は三人称化し叙事的な語り、詞は神の直接的表出として一人称で、抒情的ウタになった。
- (5) 語り部。地方へ流浪する、神事からの墮落、芸術の解放であった。
折口信夫説……………呪言がウタとコトワザになった。言霊 (ことだま)
山上憶良「言霊の幸はふ国と語り継ぎ」(万葉集・巻13)
『日本書紀』「呪ぎて曰く」ほぐ
信仰 (ハレの場) と結び付いて残るので、時代の嗜好とは無関係に残る。

折口「祭りは、芸能の言はば母胎でもある」

モドキ（擬）・もどく…反対する、逆をする…解き和らげる・代わって解説する。

新野の雪祭り…サイホウの舞

- ・J. E. ハリソン『古代芸術と祭式』Ancient Art and Ritual 1913

「祭式は本質上褪色した行動、模倣である」

2. 神遊び 神楽の形態…神降し・昇神

神と人との交会……感謝・ねぎらう

- ・シヌグ……国頭安田・安波・奥・辺戸・具志堅・伊野波

「よかてさめあねべ神遊びしち遊でわすた世になればおとめされて」
(乾柔節流)

- ・マユンガナシイ・石垣島川平旧8・9月

- ・アカマタ・クロマタ＝ニールピツ 西表の古見・新城島・小浜島豊年祭の行事

「猛貌之御神身に草木の葉をまとい頭に稲穂を頂、出現立時は豊年にして、出現なき時は凶年なれば、所中之人世持神と名付崇来候」『八重山島諸記帳』

第2章 外来芸能とその背景

1. 大交易時代

- ・冊封使をめぐる東南アジア

蒙古のトルコ世界への進出・元が南宋を滅ぼす(1276年) 100年間元支配
元の南方進出 撃退 マジャパイト王朝は明代まで継続(16世紀初頭まで)

明の勃興 鎖国政策による統制強化→貿易＝朝貢(異民族は資源不足)

永楽帝 北京遷都 鄭和を南海諸国に派遣し朝貢勧誘

琉球は1418年永楽帝、懷機を派遣。1475年2年1貢とする。

行き過ぎた鎖国政策による破綻→倭寇・秀吉による朝鮮出兵1592年文禄の役

堺…海外貿易港 ヨーロッパの海上勢力と連絡

島津は戦国時代に九州全土を制圧→秀吉により薩摩大隅60万石に

2. 中国音楽その他

- ・琉球が今の沖縄を指すようになったのは明の太祖（1368～1398）以降
『隋書』琉球国伝・『球陽』（「天孫子」6） 「歌呼 蹄シ一人唱ヘテ
衆皆和シ、音頗ル哀怨。女子ヲ扶ケテ膊ヲ上ゲ、手ヲ揺リテ舞フ」
- ・1392年、琉球が初めて国子監に留学生を送る。閩人三十六姓帰化「始メ
テ音楽ヲ節シ、礼法ヲ制ス」『球陽』
- ・14世紀察度王代（1350～1395）「三更ヨリ五更マデ、除夜、元旦・冬
至・正月十五日鼓吹楽、朝賀礼」王城内で朝賀の礼を行う。 座楽。
『琉球国由来記』巻1-74「上表渡ノ事」「当衆、御印、御指架ノ前面ニ
居置ク。ヤガテ長史差出、表文ニ御印居テ、座ニ著ケバ、入御也。（此
時出御ニ、螺赤頭、箏築ノ楽、御酒・御茶ノ時、笙ノ楽。入御之時、出
御ニ同也）…庭楽仕也。…鳴火矢・路次楽アリ。」
『琉球国由来記』巻1-4「楽器飾并音楽」…「御庭ニ楽器飾ルハ、螺赤
頭奉行為職業。…螺赤頭（吹鼓者ナリ）ニ下知シテ飾之。朝拝ノ時、太
鼓楽有之。且除夜五更ヨリ開定マデ、於御庭三度楽仕也。是閩人三十六
姓、本国ニ来テヨリ、音楽中華ニ不異ト、中山世譜ニ見ヘタリ。」
- ・巻4 礼楽門24「楽」…「当国、楽、 察度王 尚巴志王之世間、自中
華伝授乎、不可考。有座楽（中略）・大楽・笙家来赤頭楽・路次楽等也。」
- ・25 「御唄（神歌）」…「当国、御唄者、神代之歌也。言葉少、情尽タ
リ。謡長詠也。於王朝奏之。知念・玉城行幸之時、路次謡也。詳御唄御
双紙見タリ。（舞ハ、コネリト云。遊、鼓ヲ打也）。」
- ・1417年丁酉、懐機は王命を報じて北京に至り礼楽文物視察、1418年帰る。
- ・1427年「安国山樹花木之記」に「荘者有時而舞、老者有時而歌」沖縄最
古の金石文（園比屋武御嶽の後方）
- ・1429年、尚巴志による沖縄の南山・首里・北山の統一
- ・1462年大蔵経を入手のため、朝鮮に派遣された使者「朝廷に正楽無し」
と報告。
- ・1534年の冊封使陳侃『使琉球録』冊封の儀が終わり、別席の宴にあたっ
て「金鼓笙簫楽、翕然齊鳴」

- ・1562年冊封使郭汝霖『使琉球記』鼓吹をもって先導し、戈矛が後に従う。
「楽用弦歌、音頗哀怨」「人老不少年」という意味の歌で弦歌行われる。
- ・久米村も17世紀の初頭には衰微しており、王府は久米村の強化策をとる。
- ・1606年冊封使夏子陽の『使琉球録』「楽器有金鼓、三弦等楽、但多不善作、嘗借吾随従者教之」

3. 仏教の伝来と外来芸能

(1) 沖縄の仏教

- ・禅鑑（臨済宗）英祖王の咸淳年間（1265～74）来島。浦添の西に極楽寺。
頼重法印（真言宗）坊津一乗院の末寺 護国寺14世紀後半察度王
芥隠（臨済宗）……………尚泰久王の景泰年間（1450～56） 後に円覚寺開祖となる
- ・尚真王1年（1477）濟州島の金非衣・姜茂・李正ら漂流民益の行事を見る。
「七月十五日、諸々ノ寺刹ハ幢蓋ヲ造ル、或ハ彩段ヲ用ヒ、或ハ彩絵ヲ用ヒ、ソノ上ニ人形及ビ鳥獸ノ形ヲ作り、王宮ニ送ル、居民ハ男子……………王宮ニ詣ズ……………国王臨観ス、故ニ男女往キテ観ル者街ヲ填ギ巷ニ溢ル」（李朝実録、成宗大王実録）
- ・1494年 円覚寺建立（竣工）、芥隠開山となる。僧侶300人・経巻3000巻。
（『由来記』の「諸寺旧記」）1492～1713年大和僧侶11人（五山・妙心寺）
・慶長以後……………禅寺14（廃止12）、密教寺院11（9）。浄土真宗禁止。

(2) 京太郎

- ・門付け芸人・念佛者・口説・念佛歌などの普及
- ・三隅治雄「京太郎と万歳と」『筑後地鑑』天和2年（1682年）三潞郡江上町（現在の城島町）鉢叩き……………「歌舞伎・傀儡・躍念佛を行とする者あり」
- ・京太郎と念佛はアンニャ村に合流（比嘉・山内）
- ・『琉球国由来記』は「念佛」は釋門ではなく遊戯門
鳥刺し舞（新潟県柏崎市女谷下野） 京太郎「さん鳥刺し」
へ四日の日はのう 四つ夜鷹 (一)ン二日日にはサミ
鷹の鳥 鳥の数々 山雀 小がら 二日日には 夜鷹くん鳥

ウソや駒鳥 ホトトギス
 なりの小さい みそさざい
 さいずるところ
 まずこの調子に構えて
 すぐに刺いて おっ捕った
 さい鳥刺いて 見さいな 見さいな
 へ七の日には七つ渚に鳴く千鳥
 長柄の橋の 橋の下
 古い杭の 新しい杭の
 去年の杭の杭のうねを あっちへへこ
 こっちへへこ へこへこ へろり
 へこつくところを
 まずこの調子に構へて
 すぐに刺いて おっ捕った
 さい鳥刺いて 見さいな見さいな

この松の下に
 鳥がどいちよる
 鳥がどいちよる
 羽根の下からあしたまが
 どうとういちま
 すりてむ すりてむ
 うっとういたあくの
 うっとういた イヤ
 さん鳥刺しの見さいな ハッ
 (三)七日日にはサミ
 七日日には長柄の橋から
 うしんぼうしん うんぐるみ
 うすでるんちゃれば
 雀がどいちよる
 雀がどいちよる
 羽根の下から あしたまが
 どうとういちま
 すりてむ すりてむ
 うっとういた
 さん鳥刺しの見さいな ハッ

・狂言「木六駄」鶉舞

へ鶉舞を見まいな見まいなへ ーただ今の御肴に鶉一羽射んとて、小弓に小矢を取り添へ、あそこや ここと捜いて、鶉舞を見まいなへ。

(下略)

へ射てくれうぞと鶉と、一の矢をつがへて、よっぴきひょうと放てば、一の矢はずれた。鶉舞を見まいな。

へ二のやでしてのけう、二の矢もひよろひよろ、静まれ童、そのように笑うな、三の矢で射て取って、羽根を抜いて取らせようぞ。鶉舞を見まいな。

第3章 三絃の伝来

1. 伝来をめぐって

(1) 中国伝來說

(ア) 1392年明（洪武25年）以前説 又吉真栄 進貢貿易は1372年

(イ) 1392年説 阿波根朝松 1400年代に中国全土に普及

池宮喜輝・富原守清

トンプソン 初めて中国音楽が入って来た年

「窃かに世譜を按ずるに、洪武年間、閩人国に抵り、礼楽を制作して以て国に教ふ。此れよりの後、音楽洋々乎として耳に盈つること中国と異ならずと爾云ふ。是れに由りて之を考ふるに、本国の音楽、三十六姓よりして始まること已に疑無し」『球陽』巻1。察度「善く船を操る者三十六姓を賜い、往来に便す」『明史』、「舟工三十六姓」『大明（万曆）会典』（1587）。

1462年大蔵経を手に入れるため朝鮮に派遣、使者問われて答える。「一人手をうちて歌い、衆皆之に和す。手を動かして舞う。朝廷に正楽無し」

1509年永正6年「百浦添欄干之銘」

「積刀劍弓矢、以為護国之利器、……施八珍九鼎之盛膳、賜錢帛衣帶之奇珍、或鼎乎芳茗、疊乎美酒、或屏軸于壁、管絃于床、以賞賓客娛臣民、亦不栄哉……。」

(ウ) 15世紀後半から16世紀前半説 矢野、池宮正治。叙事詩から叙情詩へ。

1575年『上井覚兼日記』天正3年旧3月29日

「琉球人しやひせんでも曳候て、いろいろの会尺にて候」

1605年 袋中『琉球往来』に三線のことは触れられず。

「城内の出仕、事はてて後、愚宅に於て、知己と共に、遊醺し、貴老を賞（請）じ、一盃を酌まんと欲す、時に国の飛龍歌、同神歌、大明の一曲、倭謡、同歌、同舞、太鼓は貴殿の御息中、鼓大小は黄冠の中器用の人有り、笛那覇の里主、地歌は諸官等。舞人は三司官

の年少、並諸寺の童子衆、米村の秀才等の内。」

1606年夏子陽『使琉球録』「楽器有金鼓、三絃等樂、但多不善作、嘗借吾随従者教之」

(2) 本土からの伝來說

東恩納寛惇……………日本からの伝來說。現在の通説は堺への伝來說。

2. 中国の三線1370～1472年 泉州が窓口 福建南音の発祥の地。

当時は琵琶・洞簫・二絃と並ぶ重要な楽器。

3. 三味線の普及 小三弦……徐葆光「三絃、柄比中国短三寸餘」

- ・1610年（慶長15年）尚寧王「年十七八之小姓、十四五之小姓兩人、しやみせんを引、十七八計之小姓、名字オモヒシラ十四五計之小姓、オモヒトクといふ、小うたをも謡ふ」
- ・1612年「毛泰運（保栄茂親雲上盛良）命を奉じて貝摺奉行に任じ、兼ねて絵師・絵物師・磨物師・木地引・御櫛作・三線打・矢作等匠夫の事を管す。然り而して、此れ等の匠夫は、何れの世より始まるか、得て詳かにすべからざるなり」卷4 尚寧24年（254）……1675年汪楫『使琉球雜録』に「士大夫無事輒聚飲、好以拇戰行酒、酒半曼声而歌 擲、三絃和之、其音哀怨抑而不揚」と記す。歌と結び付いた

(1) 三弦歌の成立の諸問題

(ア) 三線の表記 ・蛇皮線・三絃・三線・三味線。

『球陽』1612年「三線打」「三絃」。

『琉球国由来記』「三味線」「三線」

(イ) 赤犬子説の意味するもの

節名…おもろ節名（124）あふりやへが節300首、干瀬節…干瀬に居る鳥の節

『琉歌百控乾柔節流』1795年

天御子の御神／天下りめしやうち／作る嶋国や／世々にさかる

哥と三味線の／むかし初や／犬子音東の／神の御作

(ウ) 三線と踊り歌 本土歌謡と琉球歌謡

天川節 へ天川の池に ハイヤ シュラシ 天川ヤウー ヒヤ テントへ

遊ぶ鴛鴦の ハイヤ シュラシュラシ 天川ヤウー ヒヤ テ
ントへ

思ひ羽の契り アノ 無蔵ヤウー 他所や シュラ タゲニ
知らぬ

ハイヤ シュラシュラシ 天川ヤウー ヒヤ テント へ

へ天川の池を千尋と仰る／それより深い／それより深い我が思ひよの
（『松の葉』秘曲・揺上）

（エ） おもろと琉歌 『おもろさうし』巻1巻頭のオモロ

あおりやへが節

一 聞得大君ぎや

降れて 遊びよわれば

天が下 平らげて ちよわれ — 反復部

又 鳴響む精高子が

『おもろさうし』巻1-1

・オモロの歌形構造……対句部と反復部。対句部によってできごとの展開や複数のできごとの関係を表現する。詩形が類似の内容を反復し展開するが、曲は同じ旋律を繰り返す。囃子詞は意味をもった反復部として繰返される。

・伊佐川世瑞・世礼国男著『声楽譜附野村流工工四』（1935～1941）
所載の177曲のうち163曲が囃子詞をもつもの。

第4章 京坂の芸能

京坂の芸能状況……小歌踊りの時代

小歌…中世後期の貴族・武士・僧侶などの知識階層がたしなんだ社交歌

謡、『日葡辞書』「短い通俗歌謡」。小歌→踊歌→組歌へ展開

・最古の狂言台本大蔵虎明本（寛永19年・1642）「昆布売」

《小歌節》へこぶめせ、へおこぶ、わかさのおばまのめしのこぶし

《浄瑠璃節》へつれてんへてんへてん、へこぶめせへおこぶめ

せわかさのおばまのめしのこぶ、つれてんへつれてんへてんし

《平家節》へこぶめされ候へ、わかさのおばまの、めしのこぶめせんし

《踊り節》へこぶめせへおこぶめせ、わかさのおばまの、めしのこぶ
へしこの、しやつきやへ、しやつきへしやつきや

- ・『采女歌舞伎草紙絵詞』の踊り歌「しのびおどり」に「ていへ、ていへ、ていからこ、しやつきしや」
- ・中世以来の風流踊りは、庶民の芸能として17世紀に入るや最盛期。
- ・元亀2年（1571）7月25日足利将軍義昭上覧の風流踊り
- ・天正16年（1588）5月、秀吉による大仏殿建立祝賀、1000人の風流。
- ・文禄元年（1592）2月島津義弘若宮八幡「とぎほし踊り」奉納。「二歳踊有之」
- ・慶長9年（1604）8月に行われた豊国神社臨時祭礼はその規模を上回った。躍り手は500人（上京三組、下京二組）、警護の500人、計1000人、各町々に栈敷2300か所「見物の上下幾千万と云不知数」（『当代記』）
- ・「慶長九年八月一八日 豊国大明神御祭礼記録 太田和泉作

一番 左御幣 金ニ濃テ長七尺五寸 一人持

右御柵 きんにたみて長七尺五寸 (以下略)

二番 騎馬二百人 狩衣金襴指貫 (以下略)

三番 田楽衆三十人 様々出立 (以下略)

四番 猿楽四座之衆 新儀能一番宛作立 先今春 其次観世 其次宝生 其次金剛 一度に四人面を当 面箱モ四ツ持出 三ばさも四人舞也大鼓四丁 小鼓十六張にて搓出打囃 天地モ響渡 社壇モ動計ニテ 殊勝さ感涙浸袖 定明神可給成感応乎 新儀能一番宛仕り 青銅千貫 四座大夫に被下し也。(中略)

躍衆 上下京五百人 上京三組 下京二組 おとりの仕立何れも紅梅摺薄 花笠手にへ作り 花を手にも持也 金銀にたみて 細工の上手工夫を廻し 手柄を尽し 我不劣諸有結構を拵出立て 衣香撥当(いきやうあたりをはらって) 四方に薫く(し) 花麗成様 生便敷粧 古今様少御事也 上裁売百人 笠之花ハ玉椿菰(ガンヒ) 手に持花は芙蓉也 下裁売組百人 物首之笠鉾 鳳凰也 新在家組百人 物首之笠鉾の花ハ桜也 手に持花ハ色々草花也 大太鼓 前波半入催一興 花車風流をかさつて 花都(はなやか)なる出立にて大鼓にかか

り 平等大会と打鳴し 飛つ駁つ踊上り飛上り 拍子ヲ合 乱拍子上
求菩提と踏鳴らし 手ヲ尽してそ打たりける 笛は三巻 伊藤安仲指
南にて、名にしおふ津嶋笛をぞふかせける つしま笛と云笛は 十界
十如の声澄て 珍しき吹様也 小鼓は一丁 面々名々とは云なから
拍子を合囃立 面白さ感徳不及言語 実に生死之眼モ覚ぬへし 御見
物之中よりも 重て御所望候也。

跳子百人に一つ宛 一つ物と云事者 或は大黒 布袋 毘沙門 鍾馗
大臣 山路牛に乗て笛を吹たる所有 比丘尼胎みたるを先ニ立 坊主
之跡より団扇を持って仰きさすりつめりたる風情も有 頼朝八州之射手
を集 色々様々思々異風躰を出立て 富士之すそ野の鹿をからせて御
覧する所有 又判官義経一谷鎮皆か峰攻落したる所有 百人宛夫々
品々催興 諸有結構を巧み尽し 爰を肝要と出立て 一手つゝ生便敷
誘（こしらへ）也 かみ下京惣警固五百人 年寄共きんの棒を手々に
持テ 躍を廻り 床木持五百人 床木持なからきんの団にて仰き参候
也 踏皮草鞋に至迄 何れもきんへに濃付たり 今日雨ふらす風
吹す 天地穏やかに天津日之影さやか也 誠天永く地久敷代を保ち給
へき幸成と皆人奉仰ルモ断也 国家豊饒に納り 目出度躍を仕り 天
下御威光難有御代哉と 貴賤老若浮立て悦遊ひ申也 上古末代之見物
上を下へと群集して 晴れかましき御事也 定て神明仏陀も面白思食
御影向し給覧

道行之踊歌

豊国のへ 神の威光はいやましに 万代までも久敷めてたしとう
たひ上て

いさや神をすすしめん 此神をいざやいさめん

躍歌

月夜におりやれ 月の夜におりやれへ 雨のふる夜ハ中へぬるか
月夜には心かそそろにあこかれて うハのそらながめ 一めもぬる
夜なき身の月の夜はいや

御帰りさまの歌

恋しや さてもおゆかしのみや 行きてハかへる かへりてハ行く

(以下略)」

- ・阿国かぶき 慶長8年(1630)阿国京都に現れる。慶長18年(1613)ころまで。

「ややこ踊」天正9年(1581)ころから京都で名を知られる。四条河原に小屋掛け。1610年ころ三味線は遊女歌舞伎と結び付いた。

第5章 薩摩侵入後の芸能

1. 薩摩の琉球入りと芸能

- ・目的は南海貿易の独占 日本銀の中国への輸出→金銀・南蛮貿易品
- ・過去の事例
 - (1) 備中三宅国秀の占領(薩摩阻止)；
 - (2) 出雲亀井茲矩(薩摩反対)；船頭たちの根拠地
 - (3) 関ヶ原(1600)で敗れた備前宇喜多秀家が申し出(薩摩抑留)；
 - (4) 慶長9年(1604)薩摩琉球侵攻を幕府に願い出断られる(対明国関係悪化を考慮)。
- ・慶長14年(1609)侵攻
 - ・慶長16年(1611)尚寧起請文を提出して帰国
 - ・薩摩は琉球の唐商いの利益を圧迫。中国とは学問技術で接触→中国の文化的影響
 - ・『羽地仕置』(1667)「薩摩の御手内に入りてより四五十年如何なるわけにてかように衰微致候や」
大和芸能の奨励「一、謡之事 一、唐楽之事」(四月二三日覚)
1710『中山世譜』 1711『混効験集』 1713『琉球国由来記』

2. 大和の芸能と沖縄の踊り

- ・薩摩の『上井覚兼日記』、京の舞舞・能の役者たちが訪れた。歌舞伎女芸人たちも諸国へ。新潟県柏崎市黒姫女谷の綾子舞
『喜安日記』慶長15年(1610)10月尚寧王一行、京都で歌舞伎「しづか」を見る。
遊女歌舞伎の最盛期は、元和元年(1615)から寛永6年(1629)
若衆歌舞伎は慶長7年(1602)～慶安3年(1650) 2代将軍家光の

没後、承応元年（1652）には江戸では禁止される。

- ・寛永7年（1630）4月家光は薩摩中納言家久の屋敷を訪れ、琉球童子の躍りを見る。21日には再び家光の来駕、「琉球の童舞をも御覧にそなふ」

同12年（1635）伊達政宗、家光へ献上踊り「鳥鐘躍・船躍・団扇躍・木曾躍・曆躍」

- ・小歌踊りの形式……………出端・中踊り・入端

3. 三線の展開

- ・了線1615～1663

盲目の三味線名人。尚豊・尚質・尚賢の寵愛を受ける。

- ・湛水流…作田節・首里節・ちゃんな節・暁節・諸屯節・早作田・揚作田節の7種9曲

幸地賢忠（1628～1683）若くして具志川脇地頭になり具志川親雲上。

1672年年忌の躍奉行（記録の最初）。羽地仕置にふれ田場に放逐。

1676年に許されて御茶道職につく、剃髪。その後名護間切喜瀬、さらに北谷屋良（嘉手納）地頭。久米島仲里間切の地頭。

盆御伽の古式に円覚寺の隣の茶室で三弦の演奏を聞き、悟るところがあった。

歌兼城という人について音楽を学び、蘊奥を極めた。

沢岬良沢・新里朝住をへて屋嘉比へ。

- ・特徴…端節（早作田・揚作田4曲）昔節（作田・首里・チャンナー・諸屯・暁）

(1) 弦と声との同時進行、節殺

(2) 手数が多い。作田の歌持ちについていえば湛水流120、安富祖流98、野村流88。

「作田節」九重のうちに蓄でヤウつゆまちゆすツオンツオン・ヤムゾウヤ/

嬉しごと聞くの花どやゆるツウオンヤ・ツウオン・ツオン・ヤアツクテン・テン・ツクヤ・ムゾウヤウ

嬉しごと聞くの花どやゆるツオンヤ・ツオン・ツオン（は打ち手・計

17カ所)

(安・野) 穂花咲き出れば塵ひぢもつかぬ/白ちゃねやなびきあぶし枕

(安・野) 銀臼中へ黄金軸立てて/ためし摺り増しゆる雪の真米

「早作田」湛水流133拍子、安富祖流、野村流125拍子。

- ・湛水一沢岷良沢一新里朝住一照喜名聞覚一屋嘉比朝寄一豊原朝典・仲田朝朗一知念
- ・屋嘉比朝寄 (1716~1775) 当流の祖 口説の創作
- ・知念績高 (1761~1828) 中興の祖。無系から士族に。「絃声の巻」1789
- ・安富祖正元 (1785~1865) 一安室朝持 (1841~1916) 一金武良仁 (1873~1936)
- ・野村安趙 (1805~1871) 一桑江良真 (1831~1914) ・松村真信 (1835~1896)
- 伊佐川世瑞 (1872~1937)

4. 琴の伝来

張学礼『中山記略』(1663年)、蘇州の人陳翼(字は友石)を召して王子3人に琴を習わせた。1719年徐葆光が訪れた時は「国中琴無、但有琴譜」

[その他の楽器] 胡弓、三板・両板。

第6章 江戸上りの芸能

寛永11年(1634)謝恩使佐敷王子朝益~嘉永3年(1850)謝恩使玉川王子朝達まで18回。慶賀使・謝恩使一行の規模は100人から170人。江戸上りの規式確立は宝永・正徳度から。17世紀から18世紀にかけて中国ブームを生む。

1. 御座楽と路次楽

承応2年(1653)江戸城奏楽(楽・唱曲)が第4回江戸上りから恒例化

- ・『琉球人座楽並躍図』(1832年) 笛・哨納・小銅鑼・韻鑼・二弦・三弦・四弦・琵琶・洋琴・胡琴・銅簫・提琴・揚琴・月琴・挿板など
- ・路次楽…銅鑼・両班・銅角・喇叭・哨納・鼓などの楽器。儀礼的な音楽は中国音楽。

2. 三味線

- ・江戸城内公式行事として記録に現れるのは承応2年（1653）（第4回）
- ・天和2年（1682）第6回以降三味線が唱曲に加えられる。
楽童子1人が三味線を弾き2人歌う（『壬戌琉球拝朝記』）。歌詞記載無し

3. 舞踊

- ・宝永7年（1710）12月9日江戸薩摩藩邸 楽童子1人で歌三味線を演奏。

くりまへおどり 女形一人 玉城親（新）雲上 唐踊り

手はうしおどり 女形二人 喜屋武親雲（王）上・棚原里之子

手おどり 男形二人 湧川親（新）雲上・前川親雲上

「三味線二三挺にて琉球曲躍有之、右終て琉球女形之躍有之」「ゆき長き広袖の赤装束」『琉球人来聘記』

荻生徂徠『琉球聘使記』けうのほこらしやや、なをれかな、たてろ、つぼてあるはなの、つゆまやたこと

- ・寛政2年（1790）「小うた打聞」

団躍（常盤なる） 笠躍（春や花み） 天川躍（天の川の池に） 口説（時をたがへぬ） 四つ竹（けふのよかる日や） 花見躍（思ふことあても・秋ごとに見れば） 打組躍（しゅんどう） 口説（時をたがわぬ）

- ・士族芸能と庶民芸能の交流 村芝居・お祝い上げ……唐劇や能楽も上演

『三司官伊江朝睦日々記』には「狂言共稽古いたし候者は、右功勞にて御扶持被仰付候例にて」（文化13年5月9日）

- ・口説……「上り口説」「下り口説」「坂原口説」

《古典女踊り》

へ七読みと二十読み かせ掛けて置きゆて 里が蜻蛉羽根 御衣よすらね（干瀬節）

へ棗の糸かせに 繰り返し返し 掛けて面影の まさて立ちゆさ

へかせ掛けて伽や ならぬものさらめ 繰り返し返し 思どましゆ

る（七尺節）

第7章 庶民芸能の誕生

雑踊り誕生

- ・「雑踊り」とは……雑踊り誕生は明治15年ころ。
 「汀間節」と「月の夜」那覇の思案橋時代
 「千鳥節（浜千鳥）」端道演芸場時代、
 「かなよう」「谷茶前」は仲毛時代、明治27年ころには大いに流行
 翌年には端道の芝居から「花風」、仲毛から玉城盛重作の「むんじ
 ゅる」。
- 明治31年「女雑踊り」ウィナグ・ウドゥイに対しアンガー・モーイ
- ・雑踊り……渡嘉敷守良「今日残っている雑踊りは『汀間当』『月夜節』
 『谷茶前節』『千鳥節』『加那ヨー節』の五つである」
- ・「雑踊り」以前の「雑踊り」……雑踊り以前に「金細工」や「汀間当」
 「金細工」は玉城盛重の作
- ・男女打ち組み・「川平節」「かなよう天川」「谷茶前」「仲里節」。
 天保3年の江戸上り薩摩屋敷
 - 一 打組踊 立津里之子 崎山子 城間親雲上 徳田親雲上
 （「醜童」）
 - 一 伊計離ふし踊り 立津里之子 渡慶次筑登之
- ・風俗舞踊のはしり
- ・天保3年の江戸上り「網打踊」
 「花風」「月の夜」「かなよう」 初期の雑踊りはすべて遊里と農村が素
 材
- ・明治15年ころから10年ばかり、民謡による端節への振り付けが主流
 28年ころ「花風」
 - へ三重城に登て 手巾持ち上げれば 早舟の習れや 一目ど見ゆる
 （花風）
 - へ朝夕さもおそば拝み慣れ染めて 里や旅しめて いちやし待ちゆ
 が（述懐節）

「網打踊」

へ 仲島の小堀 網打ちが行かば ものよ思詰めれ おその住み家
(仲村渠節)

「むんじゅる」玉城盛重が振付、新垣松含・長嶺樽・奥原樽・渡嘉敷の4人が踊る

「あやぐ」仲毛時代の作 伊良波尹吉「鼓囃子」←冠船の「入れ子踊り」

「松竹梅」明治40年 「鶴亀」明治44年

大正時代…日舞の影響「鳩間節」「日傘踊り」など

《附録1》 廃藩置県以降の演劇と舞踊

・明治4年、琉球国王は藩王。明治12年(1879) 版籍奉還

・劇場の変遷と小禄御殿の果たした役割

首里・寒水川

那覇思案橋

啓聖廟(孔子廟)

仲毛

競争(役者の引き抜き) → 仲毛 → 役者端道へ → 明治29年壮士芝居

明治22年 松山傳十郎『琉球浄瑠璃』の略図は仮小屋か。渡嘉敷守良は明治24年ころ

本建築330坪、池と築山

仲毛の建設…明治22年 松山傳十郎『琉球浄瑠璃』三間四方・神楽舞台のよう・瓦葺き

小禄御殿 11朝恒(1790~1835) 歌人 → 12朝睦(1823~) 躍奉行 → 13朝亮

亀川盛倫(1767~1835) 湛水流 → 盛武(1808~1887) の娘真牛金

端道…仲毛と前後してできた

本演芸場→(仲毛芝居) 下の芝居→沖縄座(明治38年)

壬申座明治25年2階建て、新演芸場・上の芝居→球陽座(渡嘉敷 38年ころ)

明治43年明治座落成(球陽座)。球陽座のあとに新垣松含らの中座開場→
三座時代

・能狂言からの演目

「鶴買入れ」「二人盲」(どぶかっちり・鞠座頭)「二人大名」浦添の闘牛見物・椰子の酒壺

・わんどたりー…「親んまあ」小浜節・与那国しょんがね

男は「くりや、何処まあの某どやいびる」

・上間正品(沖縄座)の改革…ワンドタリーからの脱却…方言8分、普通後2分。

明治39年「不如帰」上演にあたり市中廻りの全廃・球陽座との料金協定・新聞広告

川上音次郎のシェイクスピア物「オセロ」→球陽座 →菊池幽芳「乳姉妹」「己が罪」「ハムレット」沖縄座 「ロメオとジュリエット」の競演

・歌舞伎劇…明治33年檜原鶴吉(嘉平)風月楼開店。稲荷芝居(初午)から端道へ進出

旧劇 明治38年中村熨斗蔵一座を呼ぶ(球陽座)「寺子屋・源治店」など沖縄座も対抗。明治41年成田屋新次郎一座が来島「仮名手本忠臣蔵」廻り舞台。

・歴史劇(琉球故事)明治40年9月球陽座「大新城忠勇嘯」4月沖縄座「今帰仁由来記」

・雑踊りの誕生

明治24年ころ…「浜千鳥」端道

明治27年ころ…「かなよう・谷茶前」仲毛

明治28年ころ…「花風」端道・「むんじゅる」仲毛

明治41年3月、球陽座「鼓囃子」

明治44年明治座「鶴亀」(40年「松竹梅」)玉城盛重「あやぐ」

・歌劇の誕生 歌劇の初見…明治45年6月「家庭歌劇」沖縄座・「歌劇コブトリ」中座

その後も踊りと歌劇が同一に用いられる

打組舞踊…「川平節・越來節・かなやう・茶売やあ」…単一メロディで通す

渡嘉敷守儀1873～1899守良の兄。

「あばぐわへい・りんちやばあちい・茶売やあ」明治27～32年ころか

明治43年4月「泊阿嘉」沖縄座・明治座競演

伊良波尹吉1886～1951明治39年球陽座「子はかすがい」初演→「仲直り三郎小」

- ・歌劇に見られる沖縄歌舞の伝統…掛け歌・即興性・既製旋律の利用と変奏
- ・組踊が廃藩置県後の演劇に及ぼした影響

場面転換…時間的飛躍…古典大節の利用

型…「銘苺子」(「馬山川・かなやう天川」)「手水の縁」(忍び)

§ 大正・昭和期の演劇と舞踊

大正3年 「奥山の牡丹」伊良波尹吉

大正5年 「辰王丸」「白はぶ黒はぶ」渡嘉敷守良

大正8年 「仲里節由来記」伊良波尹吉

大正9年 「潮」真境名由康

大正13年? 「辺土名はんどー小」大正劇場(大正4年開場～6年)

昭和5年 山里永吉「首里城明渡し」大正劇場

昭和6年 旭劇場で珊瑚座旗揚げ。「人盗人」、山城正忠「黄色軍艦がやっ
て来る」

昭和8年 真楽座大正劇場で旗揚げ。

昭和8年 珊瑚座新天地劇場による

- ・珊瑚座の演劇舞踊界に果たした役割

《附録2》庶民芸能の誕生

雑踊り誕生

- ・「雑踊り」とは……渡嘉敷守良の「ある俳優の記録」

雑踊り誕生は明治15年ころ「汀間節」と「月の夜」思案橋時代

「千鳥節(浜千鳥)」端道演芸場時代、

「かなよう」「谷茶前」は仲毛時代、明治27年ころ大いに流行
翌年から「花風」端道の芝居、「むんじゆる」仲毛。

明治31年「女雑踊り」ウィナグ・ウドゥイ対しアンガー・モーイ

・雑踊り誕生の背景

子供の出産を祝って、奉公人や士族達が隠し芸を演じたが、その中に
花染め手拭をかぶり女衣装を着けて舞い出したのが異彩を放ち、誰言う
となくいつしか娘舞（アンガー・モーイ）と呼ばれるようになり、それが
廃藩後士族達によって民間演芸場の舞台に上せられ、女雑踊りと名を
改めた。

・雑踊りの概念……………守良「今日残っている雑踊りは『汀間当』『月夜節』
『谷茶前節』『千鳥節』『加那ヨー節』の五つである」

・「雑踊り」以前の「雑踊り」……真境名由康・雑踊り以前に「金細工」
や「汀間当」「金細工」は玉城盛重の作。いずれも村芝居から

・歌劇の創始者渡嘉敷守儀のなくなったのが25歳

・男女打ち組み・「川平節」「かなよう天川」「谷茶前」「仲里節」。

旧藩時代から一つのジャンルとして認められていた。天保3年の江戸上
り薩摩屋敷 一 打組踊 立津里之子 崎山子 城間親雲上 徳田親
雲上（「醜童」）。一 伊計離ふし踊り 立津里之子 渡慶次筑登之

・渡慶次筑登之のほうは他に「麿」や「節口説」に出演し男役

・風俗舞踊のはしり

・天保3年の江戸上り「網打踊」「花風」「月の夜」「かなよう」。初期の雑
踊りはすべて遊里と農村が素材

・明治15年ころから10年ばかり、民謡による端節への振り付けが主流。

28年ころ「花風」の出現

へ三重城に登て 手巾持ち上げれば

早舟の習れや 一目ど見ゆる（花風）

へ朝夕さもおそば 拝み慣れ染めて

里や旅しめて いちやし待ちゆが（述懐節）

「網打踊」

へ仲島の小堀 網打ちが行かば

ものよ思詰めれ おその住み家（仲渠村節）

- ・中踊りだけの構造。ここでは前奏と後奏が、それぞれ出端と入端になる。
「むんじゅる」

「ムンジュル節は離島栗国村の歌であるが、最初は首里那覇の音楽家の間にも、誰一人として知っている人は居なかったが、仲毛芝居時代の地謡稲嶺氏が栗国から習って来て、幹部や音曲方に唄い聞かせると、これは優しい中に哀調を帯びたいい節である。殊に歌の調子が踊によく適合した上に文句も単純に振付もよく出来そうだと、幹部の依頼を受け玉城盛重氏が稲嶺さんと打合せ、出羽（出端）の歌は『早作田節』をいれ、眼目のムンジュル節を中に挟み、入羽（入端）の歌に芋の葉節の三つの歌を組み入れて玉城盛重が振り付け、私と新垣松含、長嶺樽、奥原樽の四人に教えて初めて世に出た踊である」。芝居の中で役者達が衆知を集めて作品を作り上げてゆく過程

「この踊は古典舞踊が悠長な歌に合わせて余りに調子が遅過ぎ、また女雑踊は調子が早過ぎるので、その中間を取った踊である。」民謡中心の雑踊りへの反省

明治15年から25年前後へかけて、歴史はまさに繰り返しているのだといえる。

- ・「あやぐ」仲毛時代の作

伊良波尹吉「鼓囃子」←冠船の「入れ子踊り」

「松竹梅」明治40年 「鶴亀」明治44年

- 本稿に略号で示された参考文献は以下のとおりである。

* 1（渡口真清p393）＝渡口真清『近世の琉球』（法政大学出版局 1975年）393頁

琉球音楽概論

1. 沖縄音楽の流れ

沖縄音楽の流れ（音楽史）を考える。

飛鳥538～710、奈良白鳳・天平710～794

- ・朝鮮3国（高句麗・新羅・百済）からの仏教音楽…詳細は不明。

453年允恭天皇の葬儀に新羅王80人の楽人を派遣。九州・対馬でリハーサル。

大阪で挽歌ミサ（日本書紀）

- ・701年雅楽寮（うたまいのつかさ）…国立音楽学校。外国音楽習得に重点 ↔ 芸大邦楽科

定員356 ↔ 人口550～600万マンモス大学（平安初期130名に減）

芸大160 ↔ 人口110万

- ・唐楽（雅楽<礼楽>入らず、宴楽のみ）・三韓楽・声明（日本には6世紀ごろか）お水取り
- ・ほぼ200年を周期に時代様式が変わる。

1150中世の多声音楽 1350ルネッサンス 1550バロック 1750古典派ロマン 1980現代音楽

定旋律時代 フーガの時代 ソナタの時代

記譜法の確立 室内楽・声楽が主

市民生活が中心

- ・日本音楽は演奏の様式史。西洋音楽は作曲家と作品の歴史、音楽観・世界観の反映は…。

音楽が他の創造分野と並んで芸術創造に高められている。

- ・ウイリアム・ピートリー「芸術連鎖説」芸術は一定の序列により興り、衰退する。

建築・彫刻・絵画・文学・音楽・舞踊

1240ゴシック建築（中世多声音楽に影響）、その装飾としての彫刻

シェイクスピアの文学、そしてベートーベンやワグナー

絵画の優位 → 器楽による音色（ルネッサンスの器楽曲）

文学優位 → 作曲家は感情表現の手段を手に入れる → オペラなど声楽曲

音楽優位 → 文学・絵画が音楽を題材にする。

舞踊優位 → バレエ音楽

2. 琉球音楽概論 1

「琉球が世界に誇り得るものがあつたら、それは琉球音楽だ」（飯沼・中学教師）

「琉球音楽の多様性」

1. 種類と特色……神歌・仕事歌・遊び歌・童歌（内田るり子）

呪禱的…ミセセル・オタカベ ニガリ・マジナイゴト カンフツ・ニガイ
フツ

（文）呪詞（託宣・祈願）…この両者に区別認めがたい

朗唱的…キューナ・ウムイ ピヤーシ・タービ・フサ アヨー・ジラバ・
ユンタ

（文）稲作の叙事歌謡…類感呪術

おもろ…1554首（1248）。22巻・I（1531）、II（1613）、III～（1623）

歌唱的…節歌 アーグ・クイチャー トバラーマ・スンカニ

（文）琉歌……琉歌の成立に定説なし

2. 音楽の社会的背景

・集団と個人……そして音楽

・芸能と人間生活……共同体（シマ）の音楽 ユイ・ユンタ・

作業（仕事）歌と遊び歌…集団の踊り歌…音取りと合唱…歌掛け（交互
唱）

宗教的な場……おもろ ①歌のリーダーと集団 ②集団 ③個人…芸術
化

毛遊び

人生の節目…家行事……アマ・プロ

・宗教と音楽…女性の役割…祭祀 男性は芸能を組織担当する…シマ競演

・芸能化した歌…口説・歌劇・

3. 特色

- 1) 歌・踊りの一体性「古代芸能の文・音・舞の三位一体」山内盛彬…琉球音楽だけ
- 2) 声の音楽……歌が中心・語り物が少ない
- 3) 楽器が少ない…笛が少ない
- 4) 音階
- 5) 芸能への発展……
- 6) 即興性・掛け合い…古層……リズム…沖縄・宮古・八重山の特色
- 7) 全世界の主要な旋法が全部残る。

3. 琉球音楽概論 2 — おもろ —

呪禱的…ミセセル・オタカベ ニガリ・マジナイゴト カンフツ・ニガイフツ

(文) 呪詞 (託宣・祈願) …この両者に区別認めがたい

朗唱的…キューナ・ウムイ ピヤーシ・タービ・フサ アヨー・ジラバ・ユンタ

(文) 稲作の叙事歌謡…類感呪術

歌唱的…節歌 アーグ・クイチャー トバラーマ・スンカニ

(文) 琉歌……琉歌の成立に定説なし

§ おもろ……『おもろさうし』…1554首 (1248)。22巻・I (1531)、II (1613)、III～ (1623)

時代区分

部落時代 (5, 6～12世紀) …神・太陽・祭祀

按司時代 (12～15世紀) …築城・造船・植樹・交易・按司礼讃・糸さおもろ

王国時代 (15～17世紀) …王礼讃・寺・造船・交易・非農村的糸とおもろ

『万葉集』 6世紀半ばから8世紀までの1世紀半

1711年『混効験集』

1713『琉球国由来記』 卷4 「当国御唄者、神代之唄也。言葉少、情尽タ

り」

最古のおもろ……1260年ころ、アジ「糸そのいくさもい」とその祖父恵祖

最新のおもろ……1609年尚寧王妃の作
 地域……奄美・北は鎌倉・京都・筑紫
 唐・南蛮（タイ）河内（ヴェトナム）

おもろ 共同体的願望を託した神歌

ウムイ……地方の民間伝承。ウムイを母体にして中央的に変容していった

- ・歌い方が仏教声明的・文化的匂いと特権意識を伴う
- ・ウムイの神はニライカナイの水平神。オモロの神はオボツカグラの垂直神
- 奄美のオモリ・ターブエ（崇べ）……歌謡というよりも予祝のための呪言

4. 琉球音楽概論 3 — おもろ節名 —

節…明暦（1655～1658）のころから節「隆達節」。それまでは「隆達が小歌」
 「隆達流」

寛保（1741～1744）延享（1744～1748）以降ションガへ節・ノホホン節…
 「らうさい」『おもろさうし』が早い

『屋嘉比工工四』イヨノシ節・エイサ節・ホロホロ節・ヨシャイノウ節

§ 節名の数…仲原善忠300 曲は120。世礼国男211 池宮124

節名の無いオモロ190 卷14の70首のうち節名のあるのは8首

§ あおりやへかふし 175 うらおそいふし 45

あおりやへふし 64 うらおそへふし 2

あふりやへかふし 19 等々137首

あふりやいかふし 1

あをりやへかふし 1 等々302首

§ おもろ主取 初代の主取は1616年生まれ。卷22の編纂にかかわったか？

安仁屋1人（ワキ）……世襲制 年俸米2石5斗・麦1石5斗 宜野湾

大山 (1710年に唱職から主取に改める)

親雲上 4人 (シテ) } 無報酬。位階をもらうため、競争者が多かった
勢頭 4人 (シテ)

戌の冠船では 6人 6～8人

下庫理に所属 双紙庫裡の下にあり、儀式を司る。北殿

五月の稲の穂祭 あおりやへがふし・おしかけふし

六月稲の大祭 かくらふし

雨乞い あかずめづらしやがふし

唐船すらおるし又御茶飯 (進貢使慰労宴) あかずめづらしやがふし

冠船の時 しよりゑとふし

5曲6節

746 (節名なし)・1550 飽かず珍しや出ぢら数お見守てす走りやせ

神女が出航するごとに見守っている走らせよ

§ おもろねあがり・あかいんこ

歌と三味線の昔始まりやいぬ子ねあがりの神の御作

§ 王府おもろの特徴 音域 6度が主体 拍子 拍数不定

音階 ソラシドミレド 4度と3度の各音構造

つけ詞 ウ・ヲ・ン・オ・イ・イ・ア 詞の間に4～5音入る

山内 大正元年8月 22歳

真莉 (1837～1914)

5. 琉球音楽概論 4 — 湛水流から知念 —

了線 (1615～1663)

盲目の三味線名人。尚豊・尚質・尚賢の寵愛を受ける。

湛水流

- ・湛水・幸地賢忠 (1628～1683) 若くして具志川脇地頭になり具志川親雲上。1672年年忌の躍奉行 (記録の最初)。翌年「妓女を以て妾となす」『羽地仕置』(1773) にふれる。田場に放逐。1675年に羽地がなくなり、翌年許されて御茶道職につく、剃髪。その後名護間切喜瀬の地頭、さらに北谷屋良 (嘉手納) 地頭。1683年久米島仲里間切の地頭。

盆御伽の古式に円覚寺の隣の茶室で三弦の演奏を聞き、悟るところがあった。これを婦女子のみに任せるのは本意なき事と考え、歌兼城という人について音楽を学び、蘊奥を極めた。(安4-160)*¹

沢岷良沢・新里朝住をへて屋嘉比へ。

・特徴…端節（早作田・揚作田4曲）昔節（作田・首里・チャンナー・諸屯・暁）

1) 弦と声との同時進行、節殺

2) 手数が多い。作田の歌持ちについていえば湛水流120、安富祖流98、野村流88。

「作田節」

<歌詞> 九重のうちに蕾でヤウつゆまちゆすツオンツオン・ヤムゾウ

ヤ/

嬉しごと聞くの花どやゆるツウオンヤ・ツウオン・

ツオン・ヤァツク

テン・テン・ツクヤ・ムゾウヤウ

嬉しごと聞くの花どやゆるツオンヤ・ツオン・ツオン

(は打ち手・計17カ所)

(安・野) 穂花咲き出れば塵ひちもつかぬ/白ちゃねやなびき
あぶし枕

(安・野) 銀臼中へ黄金軸立てて/ためし摺り増しゆる雪の真
米

「早作田」湛水流133拍子、安富祖流、野村流125拍子。

<歌詞> (湛水流) 御山鶯の節や知らねども/梅の匂ひしちど春や知
ゆる

「揚作田」湛225拍子、安・野164。湛水流はテンポが遅い、現在は薙刀舞に合わせる。

(湛水流) <下出> 面影のだいんす立たなおきくれば/忘れよ
る暇もあゆらやすが

<揚出> 朝ま夕ま通て見る自由のなれば/忘れよる暇もあゆ
らやすが

(安・野) 豊かなる御代のしるし現れて/上下も揃て時も違はぬ

- 3) 発声に無理がなく自然的・表情が実感的
- 4) ゴツゴツしたり、振り捨てるようなところなど抑揚変化多し。
- 5) 掛け手・打ち手が多い。ファーストポジションで中指・無名指・小指で1・2・3の弦を3度うつ(尺ミ)。

セカンドポジションで中指と無名指(尺こ)。「作田節」3打音17カ所、「首里節」に5、「ちゃんな節」に7、「諸屯節」に8。計37カ所。歌もトレモロになる。

- 6) 弦の上昇と声の下降1オクターブ交差、声の上昇と弦の下降との交差(「下出揚作田」の上句の終わり。「揚作田」では声が下がり、弦は拳がる。「諸屯」も)
- 7) 付詞イ・ハ・ムなどリズムを整えるための意味のない言葉。オモロ・声明の名残。

・経緯…奥平が屋嘉比の改編を怒り、古風を捨てるのは不心得であると責めたが、屋嘉比は謡曲の法則に従って足らざるを補ったのみと、演奏を聞かせたところ奥平は大いに感心し、いまさら己の技能を捨てるには及ばないから君は君の古風を鼓吹せよ、我は古風を守って世に並び立とうと言った。(安4-164)*²奥平流は名護良保に伝わる。

寅の冠船(1866)の翌々年(『欽定工々四』は明治2年<1868~1870>)尚泰公が大傳富里親雲上の宅を訪れたとき、亀川・名護両親雲上の湛水流を聞いて明朗闊達なのに驚き、松村真信・山内盛熹・喜舎場朝賢と仲里朝規・仲吉良平親雲上の5名を崎山に召し、亀川盛賀・名護良保から伝授を受けさせ、王みずから湛水流を学ばれた。楽譜は野村・松村が作った。(富原p.165)*³(名は祖慶「比較」*⁴による)完成は明治29年3月13日。

山内盛熹(1842~1916)から盛彬へ

越来村に盛熹が移り住んでいたとき、喜納宗昌へ早作田節・揚作田節(いずれも下出、揚出)4曲を教えた。盛熹が宗昌に昔節を習うよう勧めたが野村流との混同をおそれて断られた。宗昌の子の中村孟順

(戦後改姓) へ伝わる。

- ・明治44年 8月25日、野村・湛水流の伝承祝賀会を金武良仁はじめ大家20名を招いて披露した。大正3年、洋楽譜と琉球楽譜を完成して盛熹没す。(祖慶)

昭和18年、仲吉朝敏(1897~1965)に奥那須で伝授した。昭和40年(1965)仲吉が没した。南米の帰途、横浜に滞在し平光雄に伝授した。

照喜名聞覚(1682~1753)

元来は声のあまりよくない人で湛水の風格に反するところがあったが、後にはかえって一種の味を出した。赤平風と呼んで大宜味朝和に伝授した。盲目、剃髪。

明治の中頃まで赤平に伝わる。

(一説によれば、仲風と述懐節は安富祖正元の子が大宜味朝愛から学んで安室朝持に教えたと言う。)

屋嘉比朝寄(1716~1775)

玉川按司朝雄の4男(兄の朝計は美声で知られ朝雄は兄と聞覚に習う)、明和5年(1768)上国して謡・脇・仕舞を稽古。小姓・収納座筆者を努めるが盲目となる。卯年(1759?)上様(尚穆王)「御諷遊ばされ、御稽古候間、教上げ候様御内々上意を蒙り」(真境名安興「組踊と能楽との考察」『伊波普猷全集』第3巻)

屋嘉比朝寄の改革

- 1) 謡曲の謡い方を取り入れて、自然発声を抑圧式発声に改めた。
- 2) 声の直線的な昇降を木訥な謡い方ではなく滑らかな唱法に…次第上げ、次第下げの技法を加えた。歌唱が円滑優美になった。
- 3) 弦声一致を改めて弦声外れとし、節殺を減らし優美にした。
- 4) 弦楽を簡単にして大衆向きに改めた。

例えば、打音を尺一つに改めた。吸音3カ所「暁節」。

掛音(右、裏爪で下から上に)、搔音(左指)を減らした。

サグ($\frac{1}{2}$ 、 $\frac{1}{4}$ 拍)を減らした。(作田節の前奏)

付け詞・吸音を廃した。

声と弦との逆行進行をなくし、声と弦の昇降を一致させた。

5) 楽譜を作る。書き流し工六四。(楽譜の最初ではない。薩摩の有川梅軒が帰国するに当たってメモを渡した)

知念績高 (1761~1828) 「知念の前に知念なく、知念の後に知念なし」

平民に生まれ、後、士族(歌氏)に。師の豊原をして我より勝れりと言わしめた。

1800年尚温王、1808年尚瀬王の冠船に歌職。拍子を入れた芭蕉紙工々四を作る。

半拍をくくったり、休止を○で現す。断片しか残らぬ。

思入れを重視。

6. 三味線の伝来

1392年明(洪武25年)以前説 又吉真栄 進貢貿易は1372年

1392年説 阿波根朝松 1400年代に中国全土に普及

池宮喜輝・富原守清

15世紀後半から16世紀前半 池宮正治。オモロ歌謡からの側面

1436年説 富原裕盛 1429年三山統一、貿易盛んとなる

- ・『上井覚兼日記』天正3年(1575)旧3月29日「琉球人どもしやひせんども曳候て、いろいろ会尺にて候」
- ・中国1370~1472年泉州が窓口 福建南音の発祥の地。
当時は琵琶・洞簫・二絃と並ぶ重要な楽器
- ・1605 袋中『琉球往来』
「城内の出仕、事はてて後、愚宅に於て、知己と共に、遊讌し、貴老を賞(請)じ、一盃を酌まんと欲す、時に国の飛龍歌、同神歌、大明の一曲、倭謡、同歌、同舞、太鼓は貴殿の御息中、鼓大小は黄冠の中器用の人有り、笛那覇の里主、地歌は諸官等。舞人は三司官の年少、並諸寺の童子衆、久米村の秀才等の内」。

宮廷音楽としての三味線

- ・1606年夏子陽『使琉球録』

「楽器有金鼓、三弦等楽、但多不善作、嘗借吾随従者教之」

三弦歌の成立

- ・ 1610年慶長15年尚寧王「年十七八之小姓、十四五之小姓兩人、しやみせんを引、十七八計之小姓、名字オモヒジラ十四五計之小姓、オモヒトクといふ、小うたをも謡ふ」
- ・ 1612年貝摺奉行、三線打匠夫
- ・ 1623～1688幸地賢忠
- ・ 1630年4月18日家光薩摩家久卿のもとへ御成り能樂のあと楽童子五人に琉球の国樂を演じさせる
『大猶院殿御実紀』……21日再び御成り「琉球の童舞をも御覧にそなふ」
- ・ 1652～1702沢岷良沢
- ・ 1653年承応2年初めての江戸上り奏樂「太平樂」（無音）、「萬歳樂」（微音唱歌）、「難来樂」（同）
- ・ 1682～1753照喜名名仙
- ・ 1682天和2年名護王子『壬戌琉球拜朝記』中国音楽「太平樂」（無音）、「萬歳樂」（微音唱歌）、「難無樂」（同）、「唐歌2曲」
「三線歌」三味線演奏者は識名・松兼、歌者は浜川・野里・真満苅・思徳
歌と三味線は別人とする（王）？
- ・ 1682汪楫『使琉球雜録』「士大夫無事輒聚飲、好以拇戰行酒、酒半曼声而歌擲、三絃和之、其音哀怨、抑而不揚」
叙事詩から叙情詩へ。共同体の歌謡
- ・ 1682～1753聞覚 工工四の断片には作田節・首里節・謝武名節・昔しよどん節・伊野波節・昔伊野波節 5曲
- ・ 1716～1775屋嘉比朝奇
- ・ 1710年宝永7年12月9日江戸薩摩藩邸 進膳と舞踊
くりまへおどり 女形一人 玉城親（新）雲上 唐踊り
手はうしおどり 女形二人 喜屋武親雲（王）上 棚原里之子
手おどり 男形二人 湧川親（新）雲上 前川親雲上
「三味線二三挺にて琉球曲躍有之、右終て琉球女方之躍有之」「ゆき

長き広袖の赤装束」『琉球人来聘記』

7. 箏曲の伝来

(1) 沖縄における箏曲の伝来

- ・世礼国男説 「翁氏稲嶺親方系譜」による

元禄15年（1702）、薩摩の服部清左衛門政真、その子の武右衛門政寛父子が八橋の弟子・京都の吉部座頭に琴を学ぶ。

稲嶺盛淳、宝永5年（1708）王の命を奉じて鹿児島に至り、服部父子について学ぶ。再度鹿児島に至り、秘書五卷蘊奥神秘之書二巻を授けられて帰国。

康熙41年4月24日、稲嶺、父親の盛方より茶礼を学び、その伝を得たので、尚真王を自宅に臨幸を仰ぎ、献茶の礼を行った。その礼が終わったとき、上諭によって盛淳の学んだ琴曲を弾じて嘉賞を蒙り杯を賜った。

嘉慶5年（1800）『冠船躍方日記』琴役に仲本筑登之

嘉慶13年・文化5年（1808）冊封に仲本興嘉が琴弾役

文化5年（1808）泊の仲本興嘉が鹿児島にいたり、学んだのが初めとし、子の興斎、さらに興斎は三線の新崎と協力して筑紫流の箏曲を採用し、箏曲を伴奏として取り入れた。

道光18年（1838）冠船では興斎が琴弾き役。

- ・太工廻安祥（1791～1851）「琴の音もかすか照る月のかげも/澄みて吹く笛の音もしほらしや」
- ・神村親方「誰が宿がやゆらたづねやり見ほしや月に琴の音のかすか鳴ゆす」

(2) 八橋流か筑紫流か

- ・筑紫流……賢順（1534～1623）。北九州寺院雅楽から発生した。

室町時代天文（1532～55）ころ久留米善導寺の僧賢順が大成させた。後に佐賀藩と江戸屋敷を中心に盲人社会に行われる。弟子の玄恕（～1662?）・法水。法水が江戸に出て山住勾当（後に八橋）に教授。「りんぜつ」は滝落菅搔と関連ありとされる。筑紫箏に「滝落」（一名乙女の曲）がある。

- ・爪は雅楽のものより細長い、先端は真っすぐ伸ばされる。
- ・八橋検校（1614～1685）。

六段の編曲者北島検校没元禄3年（1690）。一～六段 四・五・六段を反復、九段。→六段に。

七段の作曲者（?）安村検校没（1779）

- ・調弦は筑紫と同じ、八橋流は陰旋法（都節）。筑紫・琉球は陽旋法（雅楽系）。曲は筑紫のものではなく、八橋流に関係あり。滝落は、筑紫流と八橋流のみ。

六段七段は八橋以降の伝来。

- ・琉球は八橋と筑紫の混合か。田辺秀雄説
- ・筑紫流本来の曲は一つもない。
- ・楽器と爪は筑紫に近い。現在の爪は（昭和11年 爪は「八橋流のままである」田辺尚雄）八橋と筑紫の爪は同じと見てよい。
- ・基本的調弦が筑紫流。俗箏は平調子。しかし、八橋の平調子は晩年のものか（吉川説『日本音楽の歴史』）。
- ・沖縄の八橋流は筑紫流にたいして用いられた名称。

(3) 段の物

菅攪（搔・垣）…右手の基本的奏法…雅楽の早搔と静搔（閑搔）の総称。

一段 滝落菅攪 182拍子	}	一段構造
二段 地菅攪 209拍子		
三段 江戸菅攪 189拍子		
四段 拍子菅攪 226拍子		
五段 佐武也菅攪 214拍子		
六段 六段菅攪 640拍子		六段構造
七段 七段菅攪 677拍子		七段構造

『大ぬさ』（1685）に「此外のすがかきに二あがりすがかき、江戸すがかき、さんや菅垣、とてあり」

[本土 各段 52拍子 (104拍)]

六段	1	109	七段	110
	2	109 (108)		104
	3	107 (106)		97
	4	102		80
	5	106		92
	6	107		73
	計	640 (638)	7	121
			計	677

(4) 歌もの

・船頭節

へ殿が館に、鶉がふける (イヤ) 何とふけるか、立ち寄り聞けば
(イヤ) 御代は永かれ、世もよかる、唱歌を (イヤ)

・対馬節

へ我は (ヤレ) 対馬の、鍛冶屋 (サヤ) の娘、
へ鎖 (ヤレ) 作りて、(ヤレキサ) 君つなぐ

・源氏節

へ源氏狭衣 (ヤ)、伊勢物語、数の書冊の、恋の文、書冊の数の、数の書冊の、恋の、文。

(前奏) 源氏狭衣・伊勢物語 (間奏) 数の書冊の、恋の、文

A B C D B E

(間奏) 書冊の、数の (間奏) 書冊の、数の

F G D G

(間奏) 数の書冊の、恋の、文 (後奏)

D B E H

三線との合奏

- ・《三線》男弦の開放弦 (合) を変口 (b) に合わすことを四の高さ、
ハ (c) に合わすことを五の高さ

《箏》男弦の開放弦に箏の第3弦を合わせる。第8弦、巾弦を順次オク

ターブに取る。

本調子……………第1弦は第5弦と同音。箏の平調子より四九、六斗の各弦が半音高くなる。筑紫箏と同じ。段の物は本調子。

二弦上げ……四九弦を全音上げる。作田節・早作田節・本花風

二揚げ……………本調子の斗弦のオクターブ上に巾弦を合わせる。仲風。

・花風の場合……………三線本調子 ←→ 箏二揚げ三弦上げ。六弦を下げる。

8. 吟について

- ・吟の平カシ（セメチ・ユルミチ）……………抑音を開く。吟の開閉がないと拍節的要素を欠く
- ・切っ先
- ・あきれ吟……………嘆息を現す（十七八節）
- ・三段当て（三角当て）（仲間節）
- ・中ば吟……………吟位を上下いずれにも偏せず大体中央で軽く歌う。（瓦屋節）
- ・左吟……………抑音を軽くするため左斜めに抑える（赤田風節）
- ・波突き吟……………工尺上尺工のようなとき吟の歩み（謝敷節）
- ・摺出吟……………尺工のとき尺を保ってから工に摺り出す
- ・振回し……………乙に移るとき前の拍子で振り上げて回す
- ・搔き吟……………弦に搔き音があるとき吟を搔きめぐらす
- ・くん張り……………吟をたてたまま張っておいて動かさない（子持節）
- ・打ち抜き……………抑音を急に撥ね起こす（干瀬節）
- ・土（ど）の声……………気音の旋回。かすれた音（作田節）
- ・戻り吟……………抑音を引き戻す（早作田節）
- ・底吟……………胸の底で響く深い濁音（仲間節・赤田風節）
- ・呻吟（ドゥニィ吟）……………尺から工に移ろうとする声切れのところで起こる気音（仲村渠節）
- ・渦巻吟（グーヤー巻小）……………声を切るとき渦巻き型に打ち切る（かぎやで風・作田節）
- ・被り吟……………布団をひっかぶるように扱う吟

- ・盛り吟（むいぎん）…………「スバイド」の波の盛り上がるような吟（仲村渠節）
- ・武引…………噴火爆発するようなものすごい揚げ吟（仲風節・述懐節）
山のくずれるような気味の悪い抑吟（赤田風節）
- ・ケーイ越し…合の音からすぐ四上の高さに跳ぶ（金武節）

<仮名付け>

- ・安室「中城はんた前節の丸拍子の上の5分付けで初めて仮名付けの要領が分かった」（金武談）
- ・色をつけてはならないとき、例えば無邪気、淡白を現す場合は弦位に近い五分付けあるいは二分五厘付け、平敷節「ゆか水か」、出砂節「アシタレノ」、遊子持節など
- ・安富祖流では弦位の仮名付けは絶対ない。
- ・舞踊は腰で、歌は腹で歌う。
- ・石嶺翁は、拍子の位置を現すため右手を少し振れと言われた。仮名を五分線上で付け、母音を拍子に当てて手を振る。恩納節の歌出しの五分漬けは最も困難。
- ・長ジャンナーや二揚げ節に七分五厘付けが少しある。
- ・野村翁のバチは右側からではなく、左側から摩滅した。

<色>

- ・作田節…この曲は筋色をつけてはならない。手造りの曲といわれる。
サキのサとヂレとは上の弦の切っ先を開いて付ける。キは打ち上げる。
工尺'上は変則扱い。工尺は工の音で保ち、尺の打ち手は打ち上げないで右旋回とともに尺の音までゆるし、しばらく保っておいて、更に吟を工の音まで立てて上に移る。
- ・八七の搔き手は搔き巡らす。そのうえにある弦は起こさない。
- ・ツカヌのカの母音は濁音の旋回で、ほとんど気音に近く渦巻き型に吟ずる。
- ・ツヤウンの四工ははねないで、上の老の打ち手で強く右旋回させてから下に突く。ここはアキレ吟になりやすい。
- ・ナビキのキの声切れは尺の所で打ち切る。

- ・アブシマクラは反動的突き吟によって、稲穂が揺れている光景を表現する。即ち、「上○老」の老は下でしばらく保ち、次の拍子の所で高く突き上げ、上を軽く抑え、中' で打ち上げ、老と尺' とで強く下に突いて反動で揚げる。この反動的突き吟がないと、痩せ細った稲穂が折れて倒れる感じになると説く。
- ・終曲部のツヤウンの合は7分5厘の所で突き、反動で老のツヤウに移る。ヤの下の上は起こさないでゆるす。

9. 鼓について 平成4. 1/13

張学礼『使琉球録』に一行を迎えて「金鼓不絶」（金属楽器）。冊封の礼には「鼓楽導引」、七宴では「笙簫擊鼓而歌者士夫以上」。『中山紀略』には中秋の宴に「設鼓楽」。

『中山伝信録』に「入館（天使館）後、涓吉鼓楽」。冊封の第2宴では「用楽人声居上、鐘鼓列下陞」。第四宴の龍舟で「每舟中央設鼓、綵衣小童、擊以為節。……船首一人、擊鑼、与鼓相应。齐唱『龍舟太平詞』……」。第4折、天孫太平歌のなかで「綵衣小童二、執小點鼓」。銅點、腰鼓。楽器については中国と異なる無しと述べ、箏や笛のあること、笙のみが無いとする。「太平歌乃神曲。每擊小銅點起調一人先唱、下乃齐声和之」

<鼓の名称>

鼓と呼ばれる。古代日本では打楽器の総称である。

『古事記』中巻（応神天皇）「この御酒を醸みけむ人は、その都豆美 白に立てて 歌ひつつ、醸みけれかも 舞ひつつ 醸みけれかも、この御酒の御酒の あやにうた楽し、ささ」。古墳時代の遺物には鼓に用いられた壺型楽器が発見されている。

語源としては、梵語ドゥンドゥビ dundubhi（打楽器の意）から、皮で両端を包むことから、鳴る音からなど諸説あり。

<おもろ鼓>

1. 多くの場合に美称を冠して「あや鼓」などと呼ばれる。

- ・20-38 (1368) 鼓打ちちへ遊べば 糸の子 平良子
- ・8-61 (453) あかのこが おもろ鼓 打たば 百浦 うちよせれ

(あおりやへが節)

- ・ 12-18 (669) げらへあや鼓 打ちちへ……天久仁屋のおもろに唱和
(あおりやへが節)

- ・ みのかは…11-23 (578) みのかは 打ちちへ；久米のこいしの……久米 良かる日の祝 (あおりやへが節)

2. 美称辞によって呼ばれることが多い。

(1) 鳴る音から……美しい。「せ声」であるがゆえに。

- ☆・ 11-36 (591) 百浦こいしのが(久米島) せ声 聞き欲しや 国とよみ
(あおりやへが節)

<なりきよ>

- ・ 12-51 (702) 打ち揚がてはやせ／百口の鼓 八十口のなりきよ

<なりきよら>

- ・ 1-37 (37) なりとよみ 打ちあげて／なりきよらは 打ちあげて

- ・ 7-47 (391) なりきよら

- ・ 10-3 (513) 声数のなりきよら

- ☆・ 13-82 (827) こへがなしなりきよら／うちちへ／島 添いれ

<玉なるし> 「玉」は美称辞。玉すだれ・玉がはらなど。「し」は「お方」を表す接尾敬称辞。

- ・ 12-35 (686) ひやし 打ちちへ／／玉なるし 取りよわちへ

(2) 響くこと…浦へ、そして国へ。

<なりとよみ・国とよみ>

- ・ 2-11 (52) 中城 在つる 浦とよむ鼓……中城 (国褒め) (あおりやへが節)

- ・ 1-37 (37) なりとよみ 打ちあげて／なりきよらは 打ちあげて

- ・ 13-225 (970) 浦のなりとよみ；按司 (なさいきよ)。時報・久米島？
辺土 (うちいちへはうらはへが節)

川田順三 (『無文字社会の歴史』1976、1990 同時代ライブラリー 岩波書店) の説くように、モシ族の王家の歴史はペンダと呼ばれる (語り部・楽師) の瓢箪型の太鼓で語られる。王の系譜は神のものであるから神の詞で語られるのであり、太鼓によって語らせるのである。楽師一般

は宮廷で最も低い地位であるにもかかわらず、ペンダは最高の格式を与えられている (p104)。即位式などでは人間の言葉に翻訳する。

<国とよみ>

- ・ 11-36 (591) 百浦こいしのが (久米のこいしの) せ声聞き欲しや 国とよみ……久米島。鼓の催促 (あおりやへが節)
- ・ 19-44 (1324) 国とよみ……「鼓(?) おわもり」と賛美 (うらおそいおもろの節)

(3) とよむためには多いほうが好ましい。

百口・八十口。しかも、口という詞は、八重山の真世加那志の神口・願い口にみられるような呪術文芸。『日本書紀』雄略天皇4年8月「口号曰」継体天皇7年9月「口唱曰」これらの読み方は不明だが、口にすることによって呪力を増すか? (古橋信孝)。種取祭に「稲が種アヨー」を歌うことによって、神に授けられた製法を歌うことで豊饒幻想をより確かにする。(古橋『万葉集を読みなおす』1985年、日本放送出版協会)

- ・ ☆12-26 (677) ももくちの鼓 / やそくちのなりよぶ
- ・ ☆12-51 (702) 打ち揚がて はやせ / 百口の鼓 八十口のなりきよ
- ・ ☆12-71 (722) 神座ひやし みおやせ / 百くちの鼓 八十くちの鳴り呼ぶ
- ・ 15-53 (1104) 打ちちへ 見物君 / 百口の鼓 八十口の鳴り呼ぶ
- ・ 11-76 (631) ももとひやし = [710/1491/1510]

(4) 霊的な機能から

<なりよぶ> = <寄せ打ち>

- ・ 4-30 (181) 報国 うち寄せれ [=1054]
- ・ 8-63 (455) 阿嘉の子に 寄せうち 持ち糸 取らち糸 寄せ打ちしゆ 島は打ち寄せれ / なりよぶ
- ・ 12-26 (677) ももくちの鼓 やそくちのなりよぶ
- ・ 12-71 (722) 神座ひやし みおやせ / 百くちの鼓 八十くちの鳴り呼ぶ [=1509]
- ・ 17-28 (1202) 桑木植糸て / 鼓作て なりよぶ作て
- ☆・ 4-40 (191) 鼓のあちなりがなし 報国うちよせれ; さすかさ

・ 3-47 (391) 按司^{はや}栄す 鳴り清ら／主栄す なよす [=1546]
 <しま鎮^{たる}めなるし・国たるめなるし>

・ 16-42 (1168) しまたるめなるし 国たるめなるし

§ 島寄せる鼓のある按司は美称辞となる

・ 19-15 (1295) 島寄せる鼓のある按司……佐敷寄り揚げの杜 (うらお
 そいのおやのろが節) [=1532]

§ 鼓への賛美となる

・ 17-31 (1205) 鼓声 聞きぼしや；きこ糸打ち高……国頭かつお嶽

・ 16-31 (1157) あが鼓^{ちや} 大くるわし

《擬人化》「かなし」という接尾敬称辞。按司

・ 2-41 (82) 鼓の按司鳴りがなし 報国打ち寄せれ (うらおそい節)

・ 4-40 (191) 鼓のあじなりがなし 報国うちよせれ；さすかさ……首
 里？ (たくしたらなづけの節)

・ 3-47 (391) ・なよす；やとりこしらい……按司^{はや}栄す [=1546]

・ 8-24 (416) みやがよせなりがなし

・ 8-42 (434) みやがよせ聞きがなし

・ 13-82 (827) こへがなしなりきよら うちちへ 島 添いれ

<打ち手>

真人部 57 聞得大君 117,653 さすかさ 181,182,187,191,

やとりこしらい 391, あおりやへ 646,686,

おもろねあがり 416,434, 京のうちののろのろ 722 [1509],

あかのおえつき 440,457, あかのこ 441,453,455,469,

久米島宣の君 478,484,631 [710,1491,1510],

久米島のこいしの 578,591,

君とよみ 677,1104, 久米島君よしがやちよこ 702

北谷世の主 1108, 百度踏み揚がり 1157,

辺土のなよせりきよ 1188, あけしの 1203,

聞こえ打ち高 1205, 打ち揚がり・踏み揚がり 304,

今帰仁てるひ 1209,1210,1211,

おわもり 1239,1324, 綾天 1241,1242,

<鼓を打つ場>

- ① 聞得大君が多くの神女たちを集めて踊る 37, (117) ,
神女の遊びなより 57,484,686,702,
- ② 雨乞 391,
- ③ 首里城建設祝い 216,
- ④ おえつき (祝いつけ) 436~469>あかのおえつき
- ⑤ よかる日の祝い 578,599 貢の祝い 1200,
- ⑥ 神女たちを歓迎して 631,
- ⑦ おもろに唱和して 669,1197, 「おもろ鼓」ということばが見える (453)

<素材>

☆14-10 (991) 東方の真下に (対：てだが穴の真下に) 桑木下吹く鳥
あが思ひが 声なりいぢゑて

☆17-28 (1202) 桑木植ゑて／／鼓作て なりよぶ作て……今帰仁

桑の民俗…扶桑 [東海中の日の出る所にあるという神木「山海経」海外東
経「湯谷上有扶桑。木の名、南方に産する。葉は桑に似てやや小さく、花
は赤・黄・しろの三色がある。ぼさつばな。りゅうきゅうむくげ。仏桑。
朱槿」(『広漢和辞典』による)

§疑問

[4-36 (187) 「見物寄せすずなり」頭注は鼓の美称としているが、14-31
(1011) は「声あわさだな」と謡っており、疑問とする。]

[17-14 (1188) 浦のなりとよみ 時報・辺土 970関連 仲原説は疑問]

<神女への転用>

- ・ 6-14 (304) うち揚がりの とよみ……? 神女名
- ・ 14-30 (1011) げらゑ鈴鳴りぎや (神女) →? 1502
(1011) あがなさと みこゑ合わさだな／／ゑりちよ合わさだな
- ・ 17-10 (1184) 聞得打ち高が……羽地神女
- ・ 20-57 (1387) 鼓 おわもりや 国とよみ [=1324]
- ・ 聞こえ打ち高…打つ上手

☆・17-31 (1205) 聞糸打ち高が おわたて ちよわちへ 鼓声 聞きぼ
しや

<おもろひやし>

- ・ 8-65 (457) このひやし；あかのお糸つきや／このひやし 揚げれ
(月てだのやにてでかがちよわれが節)
- ・ 9-9 (484) ひやし 打ち揚げれば；世よせ君……降れて遊び・なよ
り (おにさんこが節)
- ・ 12-35 (686) ひやし打ちちへ；あおりやへ……降れて遊び (玉なるし
取りよわちへ) (あおりやいが節)
- ・ 15-57 (1108) あがひやし うたば；北谷の世の主……世添わて ちよ
われ (やぎからのぼるしちやたりやよろいが節)
- ・ 2-16 (57) ひやし 打たば 君も なよら
- ・ 17-35 (1209) ひやし；てるひ……今帰仁 てるひ賛美 (きたたんの
よのぬしが節)

<拍子の美称>

「精の拍子」「いせ拍子」「かぐら拍子」(天上の・美称辞)

「世かけ拍子」(世を守護し支配する力をもつ拍子)「世寄せ拍子」「よそう
拍子」

「打ちあげ」→「見上がの拍子」「後まさる拍子」「よせまさる拍子」

阿嘉のおえつきの「拍子のつち」

- ・ 3-30 (117) 見揚がのひやし；聞得大君……首里 (節名無し) [=653]
打ち揚がの (る=653) ひやし //
- ・ 4-31 (182) ひやしのつち (頂)；さすかさが
- ・ 4-37 (188) すえのひやし めづらひやし みおやせ
- ・ 5-5 (216) 後まさる世掛けひやし……首里・建設にひやし奉れ (よき
げらへが節)
- [5-9 (220) うちち糸 みおやせ (奉れ) ……首里・樋川門建設祝賀
(節名無し)]
- ・ 8-48 (440) ひやしのつち (頂)；あかのお糸つき
- ・ 8-49 (441) よかけひやし；あかのこ……安谷屋按司に奉れ

- ・ 8-77 (469) 阿嘉のこが よよせひやし うちあがる ひやしや 世
打ちちへ みおやせ
- ・ 9-3 (478) いせひやし とよで うちあげれ
- [12-2 (653) 見揚がのひやし 打ち揚がるひやし (の=117)]
- ・ 11-44 (599) うちあがるひやし……久米島按司の吉日 (あらかきの
もりにうちあがるたゝみが節) [=1417]
- ・ 11-45 (600) 世そうひやし 打ちちへ みおやせ → おもろする大親
- ・ 11-46 (601) 世勝る島うちひやし みおやせ
- ・ 11-76 (631) ももとひやし = [710/1491/1510]
打ち揚がる成さい人；宣の君……久米島 (うらおそい節)
- 11-91 (646) 見揚がのひやし；あおりやへ……具志川按司に奉れ・杜
(あおりやへが節)
- 12-65 (716) 百とひやし 打ち揚がるなさいきよ；しませんこ・あけ
しの (よきげらへが節)
- ☆12-71 (722) 神座ひやし みおやせ；聞得大君……首里・降りつく
(おしかけ節) [=1509]。百くちの鼓・八十くちの鳴り呼ぶ；のろのろ
赤口 (火の神のよりつき)
- 14-66 (1047) 世掛けひやしみおやせ……中城久場の子のおもろに (節
名無し) (あおりやへ節) [=1197世もちひやし]
- 17-23 (1197) 世もちひやし みおやせ……おもろ歌人に唱和・今帰仁
(あおりやへ節)
- 17-26 (1200) 揃て 親ひやし あまへ……貢の祝い・今帰仁 (勝連
のとよみてだが節)
- 17-29 (1203) 百とひやし；あけしののろ……按司を打ち揚げる
(よきげらへが節)
- 17-36 (1210) ひやし 親思ひひやし；てるひ……今帰仁 “ (き
たたんのよのぬしが節)
- 17-37 (1211) うちちへ；てるひ……今帰仁 “ (きたたんのよの
ぬしが節)
- 17-65 (1239) 世まさるひやし；おわもり……打ち奉れ・島尻雲子杜

(あおりやへが節)

17-67 (1241) すへのひやし・めづらひやし；神女綾天……打ち奉れ

〃 (あおりやへが節)

17-68 (1242) すへのひやし・めづらひやし；神女綾天……打ち奉れ

〃 (あおりやへが節)

17-70 (1247) 世添わるひやし……糸数てだに奉れ (大ざとてだの節)

18-1 (1249) ~32 (1280)

19-18 (1298) 後まさるひやし……打ち奉れ・佐敷 (うらおそいおもしろの節)

21-107 (1500) 京の内の 親ひやし；ほのこら……奉れ (うらおそいのおやのろが節)

注

[21-24 (1417) =599] [21-25 (1418) =600] [21-26 (1419) =569] [21-85 (1478) =591] [21-98 (1491) =631,710 /503=578]

<22巻. みおやだいら>

[2 (1509)=722・3 (1510)=631,710,1491。 7 (1514)=188。 25 (1532)=1295]

[13-138 (883) 交趾鈴鳴りぎや(船) (かうちすづなりかみが節) 珍ら声……知られれ

? [21-109 (1502) すつなり (神女) ……なよくら・よらふさ 降ろし]

10. 音階

・日本の音階

(1)民謡音階 ド・ミ \flat ・ファ・ソ・シ・ド

(2)都節音階 ド・レ \flat ・ファ・ソ・ラ \flat ・ド 「さくらさくら・会津磐梯山」

(3)琉球音階 ド・ミ・ファ・ソ・シ・ド 「ていんさぐの花・谷茶前」

(4)律音階 ド・レ・ファ・ソ・ラ・ド 「安里屋ゆんた・上り口説」

変種 ド・レ・ミ・ソ・ラ・ド 奄美・喜界・種子島・屋久島・奄美大島・徳之島／沖永良部・与論・沖縄

・琉球音階の分布

ミクロネシア ヴェトナム

ビルマ ニーンローン音階

ブータン

バリ島 ペロッグ音階 レ・ミ#・ファ/ジャワ・バリの僻地に分布

スレンドロ音階 律に似る 交通の便利なところに

ジャワ・スندا地方 マドウンダ音階 (都節)

・律音階ドレミソラド 王府オモロ・奄美・喜界・徳之島・宮古・八重山

古典「安波節」国頭郡比地ウンジャミのキューナに同じ

沖永良部・与論 シャーマンの歌・沖永良部イトウ (労働歌)

宮古狩俣のウヤガンの神歌ピャーシ・フサ・ニーリ

徳之島では琉球音階は外部から

琉球音階は南から北上する琉歌の段階から優勢になる

律音階とその変種は本土に共通する

民謡音階は北から南下する

・小泉説

(1)日本の基層にあるのは民謡音階

琉球音階は上行的性格 民謡音階と同祖

(2)律音階は中国から

(3)東南アジア・ミクロネシアにも琉球音階

律音階に似たスレンドロ音階 (8世紀スマトラから) は交通便利なところ

(オランダのヤーブクンスト説)

・小島美子説

(1)律音階とその変種は日本列島全体の民俗音楽に分布している。

(2)律音階とその変種は世界各国にあり、その起源は中国に限定できない。

椎葉や奄美など交通不便なところに律とその変種が多い

民謡音階は新しいところに

東日本には西日本よりも民謡音階が多い

○ 本稿に略号で示された参考文献は次のとおりである。

* 1・2 (安4-160)(安4-164) = 『真境名安興全集』第4巻。(琉球新報社 1993年) 160頁・164頁。

* 3 (富原p165) = 富原守清『琉球音楽考』(琉球文化社 1973年) 165頁。

* 4 (祖慶「比較」) = 祖慶剛「湛水流と野村流」『沖縄文化』81号(沖縄文化協会 1995年) 72頁。

日本芸能史

I. 日本芸能史序説

1. 芸能という言葉

- ・ 芸は「香草の名・ヘンルーダ（書物の防虫用）」ウン
芸閣…書庫・書斎
芸亭…奈良末期、石上宅嗣（いそのかみのやかつぐ）が作った我国最古の
図書館
- ・ 藝は「わざ・はたらき」『礼記』六芸…礼・楽・射・御・書・数＝実践の
芸ではなく経（書）
- ・ 能は態の略字「良くするの心から姿・しぐさの意に」「様・形＝態」能の
形
折口信夫「ものまね」
- ・ 平安朝時代からの用語…学問・技能
史記・亀策伝「博開芸能之路」＝巫祝の術を中心とする雑学・雑芸・鬼神
に仕える
- ・ 芸能＝演芸「能羽」＝performing arts

<参>「芸能の中国原義」蘇英哲『演劇学』第25巻、59年3月

2. 芸能の始原

J.E.ハリソン『古代芸術と祭式』“Ancient Art and Ritual” 1913佐々木
理・訳

集団的同一情緒が祭りを…再演…一般化・抽象化（芸能の発生）

- ・ 劇的表出drama…祭式（rite・儀式）＝dramenonなされた事・行事
（Gr） p26

G.Murry “Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy”

「ギリシャ悲劇に残る祭式形式について」1912、劇は祭式踊りから
生じた

歌・踊り・物まねなどの反復…それ自体が目的・实际的意志→目的
の離脱

- ・祭式から芸術へ「祭式は真人生と芸術とのあいだの一つの橋をなす」
p114

「祭式は本質上褪色した行動、模倣である」

「芸術は内面的な、高度に情緒化された直視（ヴィジョン）である」

p193

dramenon 現実になされたこと:ギリシャでは祈祷や犠牲でなく真似踊りから ドラマでは表現は同じ、意向は非实际的→行動から離脱し、踊り手から見物へ

- ・模倣説…プラトン、アリストテレス…ロマン派は芸術家の個人情緒を強調。
表現説…情緒表現。トルストイ。何が描かれたかではなく何を感じさせるか。
起源が社会的、機能が社会的、ドラマの起源は群れ・仲間・教会・村の踊り
ギリシャではティアソス thiasos（群れと帰依するものを意味する）と呼んだ

II. 古代の芸能

1. 日本芸能の環境…共同体の場の変遷…階級社会の成立→芸能の階級性

生活集団における共同体的関係を媒介としつつ保持・継承

外来の芸能…集団芸能として展開→芸能の個体化・専門化

- ・縄文→弥生文化＝稲と金属文化…稲と共同体。農業・漁労・採集。青銅祭器

弥生に鉄器。中期以降鉄器の製造も行う。

稲作の普及→定着。『魏志倭人伝』「その俗、正歳四時を知らず、ただし春耕し、秋収むるを記して年紀となす」

- ・呪能から芸能へ ハレ………神や精霊の往来する季節
定着に伴う周期的反復的なまつり→反復連続が歌謡・舞踊の形象化と固定化

2. 『古事記』・『日本書紀』の芸能

- ・巫覡…巫は「かむなぎ（神奈岐・加牟奈岐・加允奈支）」
覡は「おのこかむなぎ」

シャーマン。脱魂状態 (ecstasy 忘我) 東北に多い。

憑霊状態 (possession) 東南アジア。

恍惚状態 (trance)

日本は共同体を前提。巫系を世襲、憑霊型が多い

『山城風土記逸文』加茂社「加茂建角身命かもたけつのみこと・生みませる子玉依日子、次を玉依日売 (タマヨリヒメ) と曰う」

『魏志倭人伝』「鬼道に事へて能く衆を惑わす」

- ・神遊び 天石屋戸に岩戸がくれ「神懸り」(記)、「顕明之憑談」(紀)
「天宇受売命、天の香山の天の日影を手次にかけて、天の真拆 (まさき) をかづらとして、天の香山の小竹葉 (ささば) を手草 (たぐさ) に結ひて、天石屋戸に汗氣 (うけ) 伏せて踏みとどろこし、神懸りして、胸乳をかき出で裳紐をほとにおしたれき」(記)
- ・遊 (記)、俳優 (わざおぎ) (紀)、『古語拾遺』「神楽かみあそび」
- ・『中右記』神楽歌「君も神ぞや 遊べ 遊べ 遊べ 遊べ 遊べ」
- ・卷第二神代記下10段一書海幸彦・山幸彦…「汝の垣辺 (みかきもと) を離れずして、俳優の民たらむ」とまうす。……「兄、著犢鼻 (たふさぎ) して、赭 (そほに) を以て掌に塗り、面に塗りにて、其の弟に告して曰さく“吾、身を汚すこと此の如し。永に汝の俳優者 (わざをぎひと) たらむ”」と。乃ち足を挙げて踏行みて、其の溺苦 (くるし) びし状を学ふ。初め潮、足に漬く時には、足占をす。膝に至る時には足を挙ぐ。股に至る時には走り廻る。腰に至る時には腰を捫 (もち) ふ。腋に至る時には手を胸に置く。頸に至る時には手を挙げて瓢掌 (たひろか) す。爾より今に及るまでに、曾て廢絶無し。」
足占…爪立ち 捫^{もち}ふ…なでる・ぬぐう 瓢掌^{たひろか}す…手のひらをひらひらさせる
- ・神語 かんがたり・かんこと……巫覡の託宣について用いられる
「国のうちの巫覡ら、枝葉を折り取りて、木棉をしで掛けて、大臣 (蘇我蝦夷) の橋を渡る時をうかがひて、いそぎて神語 (かむこと) のたへなることばを陳ぶ」皇極天皇2年2月ほか

Ⅲ. 貴族文化と芸能 ～ 国風芸能の確立

1. 宮廷芸能（土風の中央化と外来芸能）

- ・ 外来文化との接触・伎楽…推古20年（612）百済の味摩之が伝える。
朱鳥元年（686）4月新羅使饗応のため筑紫川原寺で伎楽（紀）
- ・ 伎楽舞 治道・師子師子兒・呉公・金剛・迦楼羅・崑崙・呉女・力士・波羅門・大狐・大狐兒・醉胡王・醉胡従の順
行道と演技（獅子舞・物まね・劇的物まね）獅子舞は伎楽の序曲
- ・ 舞楽…欽明天皇15年（554）2月、百済から楽人4人が交替され、貢上された。
天武帝2年（673）新羅使を難波に饗し、種々の歌舞を奏させる。
天武天皇12年（683）正月、推古帝の時代にできた小墾田舞と高麗・百済・新羅の三国舞を朝廷で
- ・ 土風の歌舞を中央に集中…武烈天皇「侏儒（ひきひと）・倡優（わざおぎ）を進め」
皇極帝4年（645）6月「中臣鎌子連、蘇我入鹿の、人となり疑多くして、昼夜剣持けることを知りて、俳優に教えて方便（たばかり）て解（ぬ）かしむ」
- ・ 服属の芸能…隼人舞（呪術性と軍事性）・久米歌と舞（山部）・国栖舞など。
久米舞の後に「大いに晒ふ」
国栖舞…『古事記』応神天皇「大御酒を献りし時、口鼓をうち、伎を為して歌う」
『日本書紀』応神天皇19年10月「今、国栖、土毛を献る日に、歌おはりて口をうち仰ぎ笑ふは、けだし上古の遺則なり」
- ・ 沖縄の場合
- ・ 踏歌…持統天皇7年（693）正月「漢人等、踏歌を奏す」「唐人踏歌」（漢人は半島）、
「阿良礼走」元来は隋唐の正月上元の夜の行事。天平年間に行われる
- ・ 雅楽の成立

律令制とともに雅楽寮（ウタマヒノツカサ）の設置…外来楽を集め和楽を整備

歌儺所の設置…雅楽寮との関係

『万葉集』巻6「冬十二月十二日に、歌儺所の諸の王臣子等の、葛井連廣成の家に集ひて宴する歌二首」「此来古儺盛に興りて、古歳漸く晩れぬ。理宜しく、共に古情を尽くして、同に古歌を唱ふべし。故にこの趣に擬へて、すなわち古曲二節を献る。風流意気の士、もしこの集へるが中にあらば、争ひて念心を発し、心々に古体に和せよ。

1011 我が宿の梅咲きたりと告げ遣らば 来といふに似たり散りぬともよし

1012 春さらば折々にをり鶯の 鳴く我が山齋^{しま}そ止まず通はせ」

・桓武天皇天応元年（781）大歌所の設置

・内教房の設置…

・『教訓抄』舞楽の専門化、東洋的楽舞の改作・新作
舞の名手・尾張連浜主…舞楽の大祖

・仁明天皇（833～850）楽制改革。

楽器編成の縮小。左右兩部制（左・唐楽・林邑楽、右・高麗楽・百済楽・新羅楽）

左…三管（笙・篳篥・竜笛）、二絃（琵琶・箏）、三鼓（鞀鼓・鉦鼓・太鼓）

唐楽…「春鶯囀」

右…三管（笙・篳篥・高麗笛）、三鼓（三の鼓・鉦鼓・太鼓）

高麗楽…「延喜楽」など

平安時代……雅楽は雅楽寮楽師から近衛府の官人へ。儀仗的莊嚴化の傾向

2. 庶民芸能

・耀歌…『常陸風土記』香島郡「耀歌の会（うたがきのつどひ）俗（くにひと）宇太我岐といひ、又加我毗といふ……遊（うたがき）の場（には）より…」

東国は嬺歌（「文選」魏都賦）

『日本書紀』武烈帝「歌場（うたがき）」・歌垣（歌掛け）、嬺歌（掛け合い）という説

『万葉集』1759 卷9 筑波嶺に登りて嬺歌会をする日に作る歌一首
「…おとめ壮子（をとこ）の行き集ひかがふ嬺歌に人妻に…我も交はらむ 我が妻に人もこととへ…」嬺歌は東の俗語には「かがひ」といふ（歌い踊る）

・大和の海石榴市つばいち『日本書紀』武烈帝、河内の古市『令集解』

・ほがひ人（乞食人）の芸能『万葉集』卷16 詠2首 3885・3886

蟹の歌…「おし照や難波の小江いほに盧なま作り 隠りて居る芦蟹を…」3886

3. 庶民芸能の展開（遊宴の芸能・寺院・座）一田楽・猿楽・念佛田楽 田楽

延喜22年（922）4月和泉大鳥神社文書に祭礼に細男・田楽を行う

・『日本紀略』長徳4年（998）4月、山城松尾祭に田楽を行うを恒例とする。

・大江匡房（1041～1111）『洛陽田楽記』

「一城の人、みな狂へるがごとし。けだし靈狐の所為なり」

芸態〔高足・一足〕楽器〔腰鼓・振鼓・銅鉞子・編木（びんざさら）〕

「その装束、善を尽くし美を尽くし、彫るが如く琢くが如し。錦繡を以て衣となし金銀を以て飾りとなす。富者産業を傾け、貧者跂してこれに及ぶ」

・『栄華物語』治安3年（1023）5月「さてご覧ずれば、若うきたなげもなき女ども五百六十人ばかりに、裳袴といふ物いと白くて著せて、齒ぐろめ黒らかに、紅赤う巖粧ぜさせて続けたたり。田主といふ翁、いと怪しききは衣著せて。破れたる大傘ささせて、紐解きて、足駄穿かせたり。あやしの女に黒搔練著せて、ほうにといふ物むらはけ巖粧じて、それも傘ささせて足駄穿せたり。又田楽といひて、怪しきやうなる鼓腰に結いつけて笛吹き、ささらといふ物突き、さまさまの舞して、怪しの男ども歌うたひ、心地よげに誇りて十人ばかり行く。そが中にもこの田鼓といふ物は、例の鼓にも似ぬおと

して、ごぼごぼとぞ鳴らしゆくめる。」

- ・田楽の芸能化……大治4年(1129)5月10日『長秋記』「八条殿において種田事有」

§ 田楽の種類

1)、職業芸能者による田楽

2)、田植え田楽

『栄華物語』治安3年(1023)5月「世にも珍しき物」として田植御覧

「でむがく」

3)、平安末期に京都で行われた田楽法師と田植田楽が渾然とした素人田楽。

『洛陽田楽記』(1096?)「永長元年の夏、洛陽大いに田楽の事あり。その起こるところを知らず。初め間里よりして、公卿に及ぶ」

永長大田楽嘉保3年夏(永長元年(1096)12月改元)

- ・『中右記』藤原宗忠嘉保6月12日祇園会

「昼はすなはち下人、夜はまた青侍、みな田楽を作し、道路に満盈し、高く鼓笛の声を発し、すでに往返の妨げをなす。…万人の田楽、制止するにあたはず。」

「田楽五十村ばかり、近代第一の見物なり」(6月14日)

「田楽を作し、上覧(堀川天皇)に備へんと欲す。……人々魔に入りて、妙曲を奏す」(7月12日)

「去五月より近日に及び、毎日田楽をなす。あるいは石清水・加茂に参り、あるいは松尾・祇園に参る」(7月13日)

「おほよそ近日、上下所々、田楽をもてあそばざるなし」『百練抄』

「異体奇異」「百鬼夜行」乱闘…集団性・踊り(不特定性)→踊りの時代

- ・『洛陽田楽記』「ここに知る。妖異の萌す所、人力及ばざるを。賢人・君子・誰か俗事を免れんや」

高時(1303~33)「うつつなくて、朝夕好むこととは、犬くひ・田楽」『増鏡』15

「新座本座の田楽を予備下して、日夜朝暮にもてあそぶこと、他事なし」『太平記』

「近日、天狗狂乱ことに甚だし」定家『名月記』嘉禄3年（1227）7月11日

§ 田楽の終焉

棧敷倒れ 貞和5年（1349）6月11日四條河原勸進田楽

『太平記』卷27は「二百余間の棧敷、皆天狗倒しにあふてげり」

『太平記』卷5「妖霊星を見ばや」という童謡（わざうた）流行る。

「洛中に田楽をもてあそぶこと、法に過ぎたり」『太平記』

田楽能…観阿弥の師一忠

IV. 能楽の大成

1. 源流となる芸能

☆散楽…唐散楽、滑稽を主とする俳優芸。宮廷芸能に対する俗楽・雑芸

・奈良時代の弄槍（鉾のこと）高麗楽の中で伝承

平安時代末期『信西古楽図』芸能化

延暦元年（782）散楽戸の廃止により、民間に流れる

☆猿楽…滑稽を「さるがうがましい」「さるがうこと」『源氏物語』など

「さるがうことをのみしたまふほどに」『枕草子』104段…日常的な滑稽

「猿楽」の初出は藤原道長の『御堂関白記』寛弘9年（1012）。「散楽のごとし」『中右記』寛治7年（1093）……猿楽と散楽の混用は平安中期から

『新猿楽記』…物まね・秀句・寸劇

藤原明衡（989?～1066）『新猿楽記』「なかんづく呪師（ずし）・侏儒舞（ひきうとまい）・田楽・傀儡師（くぐつまわし）・唐術・品玉・輪鼓（りうご）・八玉・独相撲・独双六・無骨・有骨、延動大領が腰支（こしはせ）・へなへな郡長のへなへな腰、えび漉き舎人が足仕（あしつかい）・川に入ってエビを取るさま／氷上専当が取り袴 股だちを取り太股を出して逃げ出す・山城太御が指扇 あねごの年甲斐もなく恥ずかしがって指す扇／琵琶法師が物語・千秋万歳が酒袴／飽腹鼓の胸骨・螳螂

舞（いぼじりまい）の頸筋／福広聖が袈裟求め・妙高尼がむつき乞ひ／
 刑勾当が面現（ひたおもて）・形良き女房が顔を隠さないさま・早職事
 （さうしきじ）が皮笛 笛を忘れた蔵人が口笛で／目舞（さくわんま
 い）・男神楽猿楽の老翁体・巫遊（かんなぎあそび）の気装貌 男待ち
 顔に化粧をこらした顔／京童の虚左礼（そらざれ）・東人の初京上り、
 いはんや拍子男どもの気色、事取る大徳が形勢、すべて猿楽の態、嗚呼
 の詞、腸を断ち、頤を解かずといふことなきなり」……堀川と出てく
 るので七条堀川。時代は平安中期四期（伏見からお旅所）

『源平盛衰記』3 澄憲祈雨事。「猿楽と申すは、をかしき事をいひ続けて、
 人を咲はかし侍るぞかし」13世紀

貴族の宴遊や寺院の延年（芸能会）において演じられ、ことに延年では
 猿楽は児童の歌舞とともに中心をなす。

・傀儡師…呪能の人形をククツ 傀儡（宋、莊綽、鶏肋編）

「昔ハ様々術共ヲ成ス也。今ハ無其義。男ハ殺生ヲ業トシ、女ハ偏ヘニ
 遊女ノ如シト言ヘリ」『塵添壺囊鈔』1532

『傀儡師記』大江匡房（1041～1111）11世紀末～12世紀初め…くぐつ集
 団の初期の姿 11世紀に定着

☆延年…風流…（鎌倉中期から）宝治元年（1247）『三会定一記』……劇形式

綺羅を尽くした意匠…大掛かりな演出・舞台装置に特色

猿楽性なし…猿楽の滑稽性は平安期になくなる

連事…弘安元年（1278）『勘仲記』中国故事など秀句的やり取り
 に特色

歌謡性が強い・白拍子が歌う

風流・連事ともに能の模倣（能勢説）

鎌倉期の延年に猿楽の影響が大きい（開口・答弁）・

能の萌芽は宝治ころ

（反対 高野辰之。能の初見は貞和5年1349）

☆呪師…「走り」という軽快な所作を基調とする。鎮魔除悪・祈祷性（修
 二会）

平安時代は広義の猿楽と見なされていた

「走り」…もの狂い…「狂う」に「託」の字を用いる（『日本霊異記』）。

狂う=憑依

トランス状態。『徒然草』85段に「狂人こそ走り候へ」。狂った動作を「走る」

狂う=廻る・旋回運動…

舞…神憑りにともなう旋回運動…特定のシテによる…（語り託宣に由来）

舞わされる…うつし心を欠く状態…祭りの場の非日常的動作…走る

踊…不特定多数の参加 歌…（神に対する囃し言葉に由来）

2. 翁猿楽の座の変動

鎌倉中期までは「翁猿楽」が表芸。能の芸態には影響なし

庶民の宿神芸能…呪術芸の翁猿楽を演じるための組織…長は座の最長老

鎌倉中期を境に、雑芸的な猿楽が「能」に向かって変貌

鎌倉末期・南北朝に翁猿楽グループと娯楽的猿楽グループが分離

長に変わって権守と大夫、一座の統率者としては大夫に

大和猿楽は特定の寺社に結び付いて広い活動→競争（田楽には見られぬ）

3. 貞和5年(1349)2月『春日若宮臨時祭記』巫女による「サルガウ」4曲

若宮創始（保延2年・1136）以来、中心の芸能は田楽

猿楽の指導による演目

憲清（西行）ガ鳥羽殿ニテ十首ノ歌詠ミテアルトコロ…6人登場、西行物語

和泉式部ノ病ヲ紫式部ノ訪イタルコト……御伽草子の「小式部」か

田楽法師の指導による演目

竹の猿楽（立合の舞）……田楽が猿楽を演じた…田楽の優位

貞敏が入唐し琵琶の名器を伝えたこと…「絃上」など

「デンガク方ノウウノシダイの事」芸能をさす。劇形態の芸能を能と呼ぶ最古例

《能の創始は猿楽か、田楽か》

通説の根拠…田楽が演じて、その能を猿楽と呼んでいる。

反対説の根拠…黎明期における田楽の隆盛。

猿楽の語が単に芸能の意味に用いられる例が多い。

平安鎌倉の猿楽と能はともに物まねを基本→能は本来猿楽の芸
 風流・連事への猿楽の影響→田楽は能の劇としての発展に寄与
 猿楽の滑稽→狂言
 祝言性→能

4. 棧敷崩れの田楽 貞和5年6月四条河原架橋勸進、3～4層、周囲83間の棧敷崩れ

田楽本座の一忠（観阿弥「我が風体の師」）・新座（奈良）花夜叉が出演
 （能を能とよんだ初めは世阿弥『風姿花伝』）

田楽の優位が観阿弥の出現によって揺らぐ。

5. 翁猿楽………式三番（三人の翁による祝祷）

興福寺修二会の薪猿楽は翁舞を演じる慣例。薪猿楽の初見は建長7年（1255）

「凡、宿神トイツパ、コレ仏法ノ守護神タリ。摩多羅神トハ此御事ナリ。ソノ本尊ハ翁ノ面ナリ。」

観世新九郎『能伝書』（享禄3年1530）摩多羅神（仏法守護神）供養のため、翁猿楽

中尊寺・奈良談山神社・日光輪王寺

大嘗祭田舞…稲実公（いなのみのみ）→稲積翁

世継翁…服属を誓う翁

父の尉…家門繁盛・子孫繁栄

世阿弥「法報応の三身の如来を象り奉るところなり」『風姿花伝』

翁猿楽と平安仏教とのつながりを物語る。禅竹…神道とのつながり

翁面…天照大神・八幡菩薩・春日明神

6. 観阿弥（～1384）の改革

大和の出、清次、芸名・観世。春日若宮祭に参勤。大和猿楽が農村社寺依存から脱して京都へ。醍醐寺勸進能、京極道誉も後援。

永和元年（1375）か、その前年（応安7年）、今熊野で猿楽能、足利義満の台臨と後援。「世子十二の年」→貞治2年（1363）生まれ。応安7年若宮祭り無し→永和元年

翁を宿老ではなく座の統率者が舞う。本来の農村の神事まで猿楽座に委

ねる

- ・メロディの面白さを主とした小歌節に、リズムの面白さを加味した曲舞の謡。

南都の女曲舞百万の流れを汲む賀歌女の乙鶴に学ぶ。白髭の曲舞→クセ曲舞は舞的要素が希薄、物語主眼

作品…松風・江口・卒都婆小町・自然居士・通小町・百万・求塚（憑き物。夢幻能すくなし）…当時の能は劇的現在能が中心

7. 大和猿楽四座…春日興福寺に参勤…翁猿楽の座から演能集団への変質

結城座 観世←観阿弥

外山（とび） 宝生大夫→宝生座

坂戸 金剛権守→金剛座

円満井 金春権守→金春座

奈良では大夫が「翁」を舞うこと無し。年預（翁猿楽専門）が式三番を舞う

8. 世阿弥

幼名・藤若、通称・三郎、実名・元清、二条良基「鞠・連歌などに堪能」犬王の天女舞 → 物まね芸から幽玄へ、影響受ける。

応永元年（1394）義満將軍職を義持に譲る。応永15年（1408）没。

足利義持…田楽の新座の増阿弥（尺八の名手）を最頂にする。 → 増面
 厳しい評価眼 → 世阿弥の創作「高砂・八島・井筒・江口・桧垣・砧・山姥・野守・融・関寺小町・通小町・蟬丸・百万・松風…」

応永28年（1421）義持没。義教將軍職に。世阿弥の甥の三郎元重を寵愛。

応永29年（永享元年）世阿弥の仙洞御所出入りを禁じ、醍醐宮楽頭職を世阿弥から奪って元重に与える。永享4年（1432）嫡子元雅伊勢に死す。

永享6年（1434）佐渡に（72歳）流され、永享8（1436）年まで在島。

芸風「智と作と成すところと、いづれも無上の位なりし也。あけぼのの花に月の残れるがごとし。」理論・作品

…（長男）十郎元雅「子ながらもたぐゑなき達人」「祖父にも越えたる堪能」

「隅田川」「弱法師」「歌占」「盛久」歌舞能と劇能
との融合

…（次男）七郎元能

…弟・四郎（脇の為手）…甥・三郎元重（応永33年観世座を継ぐ）

応永7年『風姿花伝』（1～3）、『花鏡』、応永27年『至花道』、『三道』

応永29年(1422)ごろ出家、このころ観世座最も充実

足利義教…応永35年(1428)。弟四郎の子の観世元重を鼻肩、世阿弥父子に
に圧迫。永享元年後小松院の希望の仙洞御所演能を阻止。翌年清滝宮楽頭職を元重に。元重が主流に、永享5年(1433)元重
観世大夫に。

正長元年『拾玉得花』金春氏信（禅竹）のために

『習道書』

永享2年『申楽談儀』元能がまとめ、その直後出家。永享4年元雅伊勢で客死。

『夢跡一紙』元雅追悼。永享5年『却来華』

翌6年（1434）佐渡に配流。『金島書』小謡曲舞集。永享8年（74）は健在、以降不明。永享13年(1441)義教赤松邸で演能中暗殺される。世阿弥、没年不明。享年81。

- ・演者・作者・理論家を兼ねる。

初めての能楽論…花の追求。「能」が猿楽や物まねの域を越えた → 「能」

「初心忘るべからず」

9. 能楽の展開

- ・元重（音阿弥）（1398～1467）…幕府とのつながり強化される
- ・金春禅竹（1405～70?）…世阿弥の娘婿。「賀茂・定家・楊貴妃・芭蕉・雨月」
観世掛・京掛（上掛）、金春掛・大和掛（下掛）の芸風の区別生じる。
- ・観世小次郎信光（1435～1516）「紅葉狩・船弁慶」
- ・金春禅鳳（禅竹の孫）…「嵐山・一角仙人」登場人物が多い。
- ・手猿楽…素人能役者の輩出…宮中が主…謡の普及

- ・室町末期…囃子技法の整備・アイ狂言の居語り成立・舞台の整備
能面の基本形 50 整備

§ 狂言の形成と展開

狂言の意義と歴史…

- ・室町期…応永 6 年(1399)、東坊城秀長の日記『迎陽記』5月25日「今日勸進猿楽、…御大飲、狂言、猿楽数反能ヲ尽シ了ンヌ」

『習道書』「そもそも、をかし者といつば、かならず数人の笑ひどめく事、俗なる風体なるべし。…かへすがへす、をかしなればとて、さのみ卑しき言葉・風体、ゆめゆめあるべからず。」

『看聞御記』…応永31年(1424)、3月11日、「抑々、猿楽狂言、公家人疲労ノ事種々狂言セシムト云々。此ノ事然ルベカラザルノ間、…。公家居住ノ在所ニ公家疲労ノ事ヲ種々狂言スルハ、故実ヲ存ゼザルノ条、尾籠ノ至リ也」

- ・天正狂言本…103曲。天正 6 年 7 月の年記。内容は室町期まで溯れるか。
- ・江戸期の展開

大蔵流…「信長様ヨリ虎ト云字ヲ下サル。」『わらんべ草』

大蔵弥右衛門虎政道春（1533～98）金春座所属。

弥右衛門虎清（1566～1646）。弥右衛門虎明道徹（1597～1662）『わらんべ草』

「世間の狂言は、躰もなく、あはただしう、らうがはしく、そぞろ事をいひ、くねくねしく、かほをゆがめ、目、口をひろげ、あらぬふるまひを仕て、わらはするは、下ぎまの者よろこび、心ある人はまばゆからん」48段

「私家には、げいより心のいるを本と仕り、心よりげいの出でたるはきらひ申すよしを申す」心理劇的演出

八右衛門清虎…八右衛門家。金剛座

鷺流…「鷺本名ハ長命也。先祖此ノ狂言ヲ仕テ仏神感應有リタル故鷺ト改ムル」観世座付（喜多は南都禰宜流から出た脇本）

鷺仁右衛門宗玄（自由な芸風）…分家・傳右衛門家。

宗家の作った固定台本無し

和泉流…山脇五郎左衛門（～1659）。京住みのまま尾張藩に抱えられる。

野村又三郎（尾張藩）

三宅藤九郎（加賀藩・仙洞御所）…野村万蔵

《幸若舞》

幸若は越前朝日村に本拠をもつ舞の一派 本家は八郎九郎

・十五世紀の幸若舞

稚児…水干・大口・立烏帽子 男…直垂・大口

女曲舞……文正元年(1466) 4月京都千本で勧進の幸若。

美濃の国の人、美人で19歳、舞拍子は「言語に絶するもの」

16世紀になって長編の語りものとなる。平家が飽きられる。

ロドリゲス『日本文典』には「舞を語る」とある。

江戸時代になると転落した舞舞まいまいが土御門家について曆を売る。

《演目》判官もの・曾我もの・笈さがし・富樫・烏帽子折・那須の

与一・八島・夜討曾我

・絵解き

V. 太閤能と四座への能楽再編成

信長・秀吉と能

「のふ十はんおほえ申候

一まつかせ 一おい松 一ミわ 一はせを 一くれは 一ていか

一とをる 一かきつはた 一たむら 一（えくち）

合十はんにて候

右ののふをよくよくからし候て、かさねならい可申候 かしく

三月五日

祢

大かう」

・禁中能文禄2年10月5・7・11の3日間秀吉主催

徳川家康・前田利家・小早川秀秋・織田信雄らが能25番、狂言5番。

秀吉25番中12番を演ず。

「耳引」（口真似か）を家康（家来）・前田利家（主）と演じる。

「関寺小町」を演じる。(文禄3年2月、大阪城と吉野) 四座保護・扶持
支給

§式楽時代の能 慶長8年(1603) 将軍宣下能・四座・二条城秀忠

元和4年(1618) 新たな配当米の制度を定める

〃 9年以降大御所となってからは大名家にお成り、鑑賞能

〃 〃 将軍宣下能五座となる。

北七大夫長能(ながよし) 堺の医師の子 7歳で能を舞う

元和5年 秀忠に許さる。金剛七大夫。秀忠御前能では3人で十番中五
番

伊達政宗 藤堂高虎 地方諸藩が喜多流

家綱 謡初め 承応3年(1654) 2日から3日へ(家綱生母の忌日)

囃子七番から囃子三番と弓矢立会に 観世と喜多父子

綱吉 将軍宣下能(4日間) 従来は3日(但し、家光のみ2日)

宝生流を学ぶ 加賀前田・尾張徳川を金春から宝生へ切替えさせ
る

稀曲の上演(百曲…砧・大原御幸・弱法師・蟬丸・雨月)

元禄10年 50回に七一番の能と一五〇番以上の舞囃子を舞

宝永年間 綱豊を迎えて本丸か(西丸か)で奥能 能役者の士分登用

家元格で300俵 他は給与150俵

三世喜多七大夫を廊下番、後には900石

VI. 豊国祭と風流の終焉

《風流踊り》

◇元亀2年(1571)7月25日 将軍義昭上覧・風流踊り

「金銀、金欄、段子、唐織、織物、紅梅、綺羅を尽」し「先代未聞」

・上京衆 一条室町・西陣・立売など4組に分かれ、将軍御所にいたる

田植え・座頭・薦僧などに仮装。「西王母」など能の入破を舞う

・桜の馬場の棧敷見物十万余人(後陽成天皇の父君・誠仁親王見物)

・下京衆 29日に4組 200余人が出る

◇天正16年(1588)5月 秀吉による大仏殿建立祝賀 一千人の風流

《豊国臨時祭礼》

◇慶長9年(1604)4月17日 朝廷は秀吉に豊国大明神の神号を与える。

19日 正一位を贈る

- ・8月18日 家康の発意による臨時祭。家康は京に入らず。伏見の政商・亀屋栄任邸宅が家康の連絡場所
- ・各町々に栈敷 2300。

「見物の上下幾千万と云不知数、但し、在伏見の大小名見物無之」
『当代記』

徳川黎明会屏風（現在徳川美術館） 狂奔する群衆を描く

500人（上京3組、下京2組）に警護の500人が加わる、計1000人。

- ・8月20日 上下の京の町衆 家康の伏見へ風流踊りをかける

◇京の踊り熱の冷却

- ・豪商達の変わり身の早さ

従来は秀頼が米 5000石を下賜（躍り子1人 20石ずつ）していた
下立売・亀屋栄任・千姫の結婚衣装を仕立てる

- ・7月23日 女院新上東門院に踊り参入させる

「金銀を尽くしたる出立也、中躍五十人斗、棒持百斗、銀の笠棒也」

「尽美麗金銀」『慶長日件録』（字間アキーママ） 『時慶卿記』

- ・家康の警戒 エネルギーの分散 踊る町衆から見る町衆へ

壬生『孝亮宿祢日記』によれば、

慶長13年2月20日四條川原の女カブキに「数万人」

VII. 出雲おくに

天正9年(1580)9月9日清涼殿の女官『御湯殿上日記』

「けん大納言、中山中納言申さたにて。しゝ（獅子）まはせらるゝ。
しゝてん（紫宸殿）にて御らんせらるゝ。たい（台）の物色く（々）。
御たる（樽）まいる。やゝこおとり。むら井（村井・京都所司代）より
しゝよりさきにと申て。おとり ふたりに御あふきた（賜）ふ。しゝに
は御たち（太刀）た（賜）ふ。」

天正10年(1581)5月18日『多聞院日記』

「於若宮拝屋加賀国八才十一才ノ童ヤ、コヲトリト云法楽在之カ、ヲトリトモ云 一段イタイケニ面白々々各群衆了」

(『五音』下・観阿弥が習った曲舞に加賀の曲舞をあげる

「道の曲舞と申すは、上道・下道・西岳・天竺・賀歌女也。(乙鶴、此流を亡父は習道ありし也) 賀歌は、南都に百万と云、女曲舞の末と云。今は、皆々、曲舞の舞手(人体)絶えて、女曲舞の賀歌が末流ならでは不残。祇園の会の車の上曲舞、この家なり。」

曲舞 七五調を基準とする叙事的韻文)

- 天正13年(1585) 閏8月4・13日 浜松「ややこおどり候」『家忠日記』
- 天正14年(1586) 6月28日 「やゝこおとりこし候ておどり候」 〃
29日 「やゝこおとり会下に有之候」三河 〃
- 天正16年(1588) 2月1日 「くもまいやゝこおとりまいりて、御かゝりにてまい申す」『御湯殿上日記』
〃 2月16日 三条『言経卿記』「出雲国大社女神子色々神歌、又小歌」
- 天正19年(1591) 5月24日 「やゝ子おとり、松梅院へ参おとり申候」『京都北野天満宮禅昌日記』
- 文禄4年(1595) 6月13日 「江戸黄門へ罷向、ヤヤコおとり、狂言等有之」『言経卿記』京都伏見城秀忠の宴
29日 「やゝこおとりまいる。くしやくのまにておとる。……やゝこ五人まいる。色々のおとりまいらす」『御湯殿上日記』
- 慶長3年(1598) 5月23日 「やゝこおとりまいらせ候て」京都宮廷
24日 「けふもやゝこおとりあり。いろへのきやうけんもまいらす」
28日 「ややこおとりまいる」
30日 「やゝこおとりまいる」『御湯殿上日記』
- 慶長4年8月29日 「やゝこおとりまいりて」『御湯殿上日記』
「ヤヤコオトリ之有……ヤヤコ二人小人芸也」『言経卿記』

慶長5年6月26日 「雲州ノ女楽種々ノ曲ヲ仕」西洞院『時慶卿記』

6月29日 「雲州ノ女楽参ヤ、子跳仕」御所『時慶卿記』

7月1日 「近衛殿ニテ晩迄雲州ノヤヤコ跳、一人ハクニト云、
菊ト云二人、其外座の衆男女十人計在之」『時慶卿記』

8月1日 近衛邸（この日、伏見城落城、関ヶ原戦）

《慶長5～9年五条で少年の躍興行盛ん。『鹿苑日録』慶長7年（1602）6
月24日「二歳躍一覽」この間、お国佐渡など諸国へ？》

慶長8年2月12日 家康伏見城へ入る。25日宮中参内。拝賀の礼。

慶長8年2月30日 「ややくおとりまいらす」『御湯殿上日記』

慶長8年（1603）4月16日

「このころかぶき躍と云う事有り。是は出雲国御子女名は国、但非好女
（二行書）仕出、京都へ上る。縦ば異風なる男のまねをして、刀脇差衣
装以下殊に異相、彼の男茶屋の女と戯る体有難くしたり。京中の上下賞
翫する事不斜、伏見城へも参上し度々躍る。其後学之かぶきの座いくら
も有りて諸国へ下る。但し、江戸右大将秀忠公は終不見給」『当代記』

慶長8年5月6日 《女院》後陽成天皇の生母・新上東門院 『時慶卿記』
「女院御所へ女御殿御振舞アリ、ヤヤコ跳也。雲州の女楽也。貴賤群衆
也」

「女るんの御所へ女御の御かたよりや、こおとり御めにかけてまいらせ候
て」『御湯殿上日記』

「於女院カブキヲトリ有之、出雲国人云々女院之御振舞也」『慶長日件録』

慶長9年3月 宮廷女御たち南都祢宜の狂言・「小童ノカブキ跳」を見る
『時慶卿記』

慶長12年 おくに勧進興行(江戸)

慶長13年2月20日 四条河原女かぶき興行「数万人群衆」『孝亮宿祢日次
記』

慶長17年（1612）1月13日 「京衆連々国堂々にて御出也。当坊にて振舞
出。謡舞これ有り」『北野社家日記』

寛永元年（1629） 遊女歌舞伎禁止

VIII. 遊女かぶき・若衆歌舞伎へ……

遊女達の能興行『露殿物語』『長沢物語』四条河原

・慶長9年4月21日『慶長日件録』御霊御旅所の勧進能

- ・「大夫女房也。つれ同女房、女猿楽八九人有之。世人、美人そろへと称之」「四条河原を通らせ給へば、ここかしこに棧敷・鼠戸をかまへ、その家々の幕を張り、寄太鼓を打ち鳴らしけるほどに、露殿寄りて額を見給へば、来る十五日よりこの内において、観世能御座候。太夫は吉野・対馬・土佐・定家・尾上・高島いずれも名人達なり。御望みの方々は御見物あれとぞ書いたりける。また一方には佐渡島歌舞伎と書くもあり、またこの内において、能操り御座候。太夫は河内守と書くもあり」

『露殿物語』絵巻物。成立は寛文初年。内容は元和8、9年(1622、3)

- ・「若上郎と云ふ傾城屋、また舞台を立てて、能をいたす。脇もつれも地謡も、みな傾城どもなれば」浅井了意『東海道名所記』
- ・「座しづまつて其後、大小の役者二人出て形儀をただしく鼓をしんにかまへ、りつぎ顔にて打ちならず。皆人ふしんにおもひなりをしづめて見る所に、かつらぎ扇を取りて自然居士の曲舞、皇帝の臣下と謡出たり。…誠に本の能太夫のまねをして舞おさめれば、皆人是を見て一度どつと笑ひけり」『慶長見聞集』

・南都禰宜衆の狂言師たちと歌舞伎芸団との提携

◎能の歌舞伎への影響

・貞享4年(1687)刊『江戸総鹿子』に「座敷独狂言」

「太夫を初、その外名をうる遊女ども、よはひ二八ばかりなるが、形たぐひなふいとやさしきかほばせ、あひあひしく、もものこびをなし、花の色衣を引かさね、二三十人伴ひ出て酒宴し、独りつつ立て思ひ思ひの芸を、一曲一かなでらうえいし」『慶長見聞集』

・女房狂言

・小舞の交流 「業平躍」「猿若」「小舞一六番」

・女歌舞伎の禁止 寛永6年(1629)女浄瑠璃・女舞なども

- ・若衆歌舞伎の禁止 承応元年（1652）
- ・せりふの始まり 寛文7年（1667）
市村竹之丞12歳で長せりふ。それまでは踊りのみ
- ・野郎歌舞伎の芸態

IX. 浄瑠璃と近松

古浄瑠璃

<諏訪春雄説>

- 1、承応ころ 2、明暦・寛文期（大火を境に） 3、延宝・天和期

<角田一郎説>

1. 先行庶民性文学の継承期

慶長前後…明暦(1596～1657)

幸若舞曲（八島・小袖曾我・たかだち）

お伽草子（こあつもり・吹上秀衡入・ふせや）

謡曲（八島・たかたち・石山七きおち）

宗教説話（むねわり・日蓮記・阿弥陀本地・しんらんき・説経かるかや・しんとくまる）

軍記物語（一の谷逆落・待賢門平氏合戦）

浄瑠璃十二段・阿弥陀胸割・牛王姫・説経かるかや・はなや

- ・世相の反映…大坂夏の陣元和元年（1615）

合戦話を仕組んだ武勇物・霊験譚・人買い・誘拐・お家騒動・奇跡

時所の流動的表現…叙事文学的運びの急展開

地方武士の没落流離と復帰…神仏の加護

- ・浄瑠璃の間に「間の狂言」

ア) 江戸 ともに滝野の弟子、気風としては薩摩、芸は音曲的な杉山か

- ・薩摩太夫（江戸浄瑠璃の祖）＝薩摩外記直勝＝浄雲

正本は幸若そのままが多い、江戸の気風と操りに適した

- ・杉山丹後掾（音楽的には江戸浄瑠璃の祖）

- ・虎屋源太夫・同喜太夫と伊勢島宮内（後期に京に上る）

《はなや》1634年刊・六段・お伽系（奈良絵本）薩摩唯一の在名の正本・筑

前博多の武士花屋長者家房に二人の子（花世姫・花若丸）

- ・九州の管領萩原国司が姫に求婚するが花屋は許さず、いかった萩原は朝廷に謀反とざんそする。
- ・花屋は捕らえられ、相模の国に流罪。二子は父の無罪を訴えるため旅に出る。
- ・色々な苦難に合うが筑前楊柳観音の加護で無事都に到着する。
- ・皇后の病気を花若丸が占いによって治し、恩賞に筑前の国を賜り父の赦免状を得る。
- ・由比が浜で父が処刑されようとするところに駆け付け、宣旨を伝え父を助ける。（命乞いの趣向の先駆）
- ・筑前に帰って国司に復讐する。

「へ都をさしてぞ急がれける。急ぐにほどなく都にも着きしかば」の決まり文句→義太夫へ都を指してぞ（三重）行く雲の

《金平法問論》五段、上総少掾藤原正信、寛文3年（1663）

- ・源頼義は落花に無常を感じて次男義宗を出家させようとする。それを厭がった義宗は公平に頼り、公平は満容上人と宗論する。
- ・怒った頼義は義宗と公平の討伐を義家に命じる。
- ・渡辺国綱が子の竹若丸を身代わりにして二人を逃がす。
頼義の御台は義家に、仲光が子を身代わりにして満仲父子の仲を取り持った故事を引いて嘆き寄る。
- ・石山寺に潜む公平主従のもとに三男義光と国綱が訪れて慰めあい、名月に開運を祈る。
- ・義家の奏請で帝が父子を和解させる。

原作一和泉太夫「金平法問論」（現存せず）

狂言「宗論」と「満仲」（観世は仲光）藤原仲光が主君のために我が子美女丸を身代わりにする。

頼義と公平との対立…近世社会の公的イデオロギーと私的徒党性との矛盾…矛盾を背負って苦しみつつ倫理に殉ずる者を主題

- ・境町＝禰宜町（日本橋長谷川町）

「行けば程なくねぎ町に、左近が歌舞伎、まひすまふ、さつまとらやが

あやつりの、始まりたるか土佐がのう（能）」「あづまめぐり」寛永20年（1643）

- イ) 京都 慶安・承応ころは衰微「京都には昔は浄瑠璃はやらず」『竹豊故事』女太夫六字南無右衛門・藤原吉次＝左内＝天下一若狭太夫
伊勢島宮内・虎屋源太夫（浄雲の弟子）らが上京し盛返す 四条河原で活躍
- ウ) 大坂 末期に伊藤出羽掾・説経七太夫 道頓堀

2. 近世思想の発現期

- 万治・寛文（1658～73） 明暦3年（1657）江戸大火
- ・金平物（公平）…四天王（渡辺綱・坂田金時・碓氷貞光・ト部季武・独り武者平井保昌）坂田金時の息…江戸京阪で大に行われる・江戸が中心
 - ・堺町操り六座…うち四座が浄瑠璃、二座が説経
 - ・薩摩・丹後のほか江戸長門掾
江戸和泉太夫（桜井丹波少掾）とその子長太夫（二代目和泉太夫）
「親丹波毎日岩をたたき割り」貞佐
薩摩外記・虎屋永閑・江戸肥前掾（→肥前節）・江戸筑後掾
 - ・江戸虎之助＝土佐少掾正勝（江戸城で「酒吞童子」を上覧）下り薩摩…軟化し感情化をすすめる…一時期歌舞伎芝居に関係…振り・節を豊かにする…近松に影響
- ◎和泉太夫による金平物の世界…大火からの復興景気…判官びいき…源氏礼賛…東国武士堅気
完全な自我の解放・自己の能力の無限の可能性への期待
論理性の尊重と金平の非論理性の純粹…「金平末春いくさ論」「公平生捕問答」「公平法問諍」（寛文3年・1663）
明るいロマンチズム 市川団十郎の荒事演出に影響
- ◎段による戯曲形式の開拓が文学性を開く…金平物が主流・宗教物が脇に…源平抗争以前の世界…「酒吞童子」
- ◎謡曲物の増大…浄瑠璃水準の向上
紅葉狩・頼光蜘蛛切（土ぐも）・玄宗皇帝（楊貴妃）・文争ひ（草紙

洗小町)・天狗羽討(羅生門)

◎説経浄瑠璃の影響「かるかや」「しんとくまる」「小栗判官」「三莊太夫」
「釈迦八相記」「聖徳太子伝記」「達磨の本地」…神仏霊験奇瑞…からくり
り応用の見せ場…江戸結城孫三郎

林羅山「或は狐となり且火を尾に発す」(正保4年・1647)

3. 文学性の向上期

・延宝・天和(1673~84)

ア) 京都

山本角太夫(相模掾・土佐掾)

初代岡本文弥の弟子…泣き節から愁い節へ…愁嘆性の強い語り

大坂では一時文弥が流行し、文弥風町師匠大坂で7人[『難波鶴』延宝7年(1679)]、しかし二代目も角太夫風を継ぐ

宇治加賀掾(賀太夫・嘉太夫)

初期語り物の殆どが謡曲物「江州石山寺源氏供養」「遊屋物語」「牛若虎の巻」

『竹子集』序「浄瑠璃に師匠なし、只謡を親と心得べし」

・古典主義の尊重…『源氏物語』『伊勢物語』『栄華物語』『徒然草』→
「殿上之うはなり討」「赤染衛門栄華物語」「つれべ草」

・牛若と浄瑠璃姫の恋愛の復活

・『竹子集』(延宝6年・1678)―四季・道行・名所・舞の四分類

・かつての弟子義太夫と競演のために大坂へ

加賀掾・西鶴の『暦』を語る、義太夫は『賢女の手習新暦』(貞享2年・1685)を語り、加賀が負ける。しかし「出世景清」(近松)の義太夫に対し、『凱陣八島』(西鶴)では加賀が勝つ。結果的には義太夫に有利に展開。

なまめかしい芸風、余情に富む。廓場を入れ劇的構成

イ) 大坂

井上播磨掾(大坂操りの祖・大坂浄瑠璃中興の祖)

・金平浄瑠璃の影響を受ける…新風を開く…硬軟両様の芸風「ふしこまやかにおとなしく」『浄瑠璃古の序』

節事に長ず→義太夫に影響

伊藤出羽掾（作者と太夫を兼ねる）一派…岡本文弥…世話浄瑠璃への展開の可能性を開く

天王寺五郎兵衛＝清水理（利）太夫→竹本義太夫

ウ）江戸土佐少掾・肥前掾・丹波少掾・虎屋永閑

◎段の単位性確立…一場の増大と集中…装置が場所を一定のものにする傾向 …段単位のストーリーの変化を求める→（次期には◎能の五段構成の脚色理論の導入）大坂は古くは六段・のち上方は五段

「遊屋物語」「源氏供養」…能の丸取り

地の文章の表現力が豊かになる（叙事）

対話が多くなる（対話）

王朝文学から謡曲まで様々な文体を利用→道行・物尽くし

描写的な舞踊

武士の論理への批判…「せまじきものは宮つかへ」（東山殿子日遊）

…以降の流れ

・元禄・宝永期（1688～ ）

二代目薩摩外記直政（外記節の祖）…弟子大薩摩主膳太夫

二代目肥前…その門下から江戸半太夫（→半太夫節）

→弟子江戸河東（河東節）<曾根崎心中>

・元禄16年4月

曾根崎天神森の心中事件のホットニュース（京阪では歌舞伎化）

・元禄16年(1703)5月「曾根崎心中」竹本座（下坂中の近松が脚色）

1) おやま人形辰松八郎兵衛の出遣いで発端の「観音廻り」を見せる（歌舞伎の序開きの出端を利用）

人形出遣いが幻想を掻き立てるに邪魔にならないだけの力をもつ

2) 当時流行の女巡礼の風俗を取り入れる「大坂巡礼歌音頭」

3) 人気役者の後家たちが大坂三十三所廻りをする「あとおひ歌音頭」…歌舞伎の名所巡りの発想を浄瑠璃に生かす

4) 生玉社境内の長セリフ（やつし芸のシャベリの浄瑠璃化）

5) 道行「心中江戸三界」の他所事浄瑠璃の趣向

<世話浄瑠璃>

「竹本仕出しのせわ浄るりふし付文句あやつり上上吉近年の大あたり」
『浄瑠璃連理丸』宝永（1704～11）初年

<時代と世話>

時代浄瑠璃の構成は各段が独立して序破急の秩序を構成する 切り
世話浄瑠璃の悲劇は、最後の悲劇場面へ集中……凝集感

<成立>

歌舞伎狂言、歌祭文、踊り口説→民間文芸の世話要素

[和事] 「舞曲扇林」に見える

「女歌舞伎の茶屋遊びの流れを引く元禄の傾城買狂言のなかで育てられた演技体系の総称」諏訪『近世戯曲序説』p125

和事 恋愛のもつれ 写實的演技

<近松>

- ・近松門左衛門（杉森信盛）信義の次男
- ・承応2年(1653) 越前福井生～享保9年(1724) 72歳
- ・十代に京都へ…平安堂 《大坂落城（1615）浪人》
新興都市大坂 西鶴
伊賀城下町上野 芭蕉
京都 町人経済力の伸長・寛文元禄に門閥特権階級と町人層が交代した。 染め織り生産都市
- ・近江近松寺に入るといふ伝説（死後40年もたつての記録…音曲道智編）
- ・宇治加賀掾（近松より18歳年上）のために筆を執る
（正親町公通に仕えていたとき、主人の使いを努めた一翁草）
天和3年(1683)『世継曾我』が確實（近松31歳）《西鶴『好色一代男』》
貞享3年(1686)『出世景清』からくりの竹本義太夫と提携
加賀掾が西鶴『暦』『凱陣八島』を演じるのに対抗。
貞享4年『野郎立役舞台大鏡』に名が見える……歌舞伎作者時代
元禄時代は歌舞伎中心か、坂田藤十郎高齢化、作品は不明、
作者の署名は江戸では明暦4年金平本、上方は貞享3年近松

脚本は筋書き程度の扱い 給金年一貫（40万円）役者の最低

- ・元禄16年(1703) たまたま大坂に下る

『曾根崎心中』大当たり。竹本義太夫（当時筑後掾・元禄11年以前に受領）は借財を返す、

- ・宝永2年(1705) 義太夫は芸道一途になり、座元を出雲掾に譲る。近松給金出雲に次ぐ、年50両（120万円）

顔見せに『用明天皇職人鑑』11月「かほみせ浄るり」

幸若『烏帽子折』古浄瑠璃『やうめい天わう』能『道成寺』

- ・からくりの多用「くもの中より雨ふらすからくり」「さくら花さきみだるるからくり」「にんぎょう天こをまふからくり」「つづみおのれとねいづるからくり」

- ・宝永3年(1706) 春? 京都から大坂へ

竹本座専属作者となる。歌舞伎リアリズムの行き詰まり。浄瑠璃の文芸性—悲劇性の多い作品

- ・正徳元年(1711)『冥途の飛脚』
- ・正徳4年(1714) 竹本筑後掾没。竹本座危機を迎える。
- ・正徳5年(1715)『国性爺合戦』竹本政太夫（播磨少掾）で三年ごしの興行・作者部屋が出来る。出雲の意向強くなる。
- ・享保5年(1720)『心中天の網島』心中物の最高傑作
- ・享保9年(1724)『関八州繫馬』

<作品>人間関係・金銭関係など町人社会の現実描写

宗教的救済を欠く義理と人情の葛藤（広末説）

葛藤を一つの極限状態に押し詰めていく 悲劇の構図

歌舞伎世話狂言の悲劇が役者中心主義のなかで拡散

愛や憎しみの誇張によって劇的に ←→ 荒事

表情や動作の誇張わざとらしさや誇張の放棄→戯曲的成長をもたらす

浄瑠璃が歌舞伎よりも戯曲として優れたものになる

侵すべからざるもの—現世的な恋愛の賛美—近世的特色

同時代的な情況設定の中でリアルに展開

- ・浄瑠璃作者の地位の確立…… 1年契約

◎同時代の作者

紀 海音『心中二つ腹帯』享保7年(1722)。近松の「心中宵庚申」に先んず

《豊竹座》(元禄16年・1703若太夫が興す)

豊竹若太夫(義太夫の弟子)と辰松八郎兵衛との合い座元、辰松は享保3年ころ江戸へ

《京都……宇治加賀掾・正徳元年(1711)没》

《大坂……伊藤出羽掾・享保17年(1732)引退》文弥節古めかし

竹本座作者部屋の確立・合作・出雲・小出雲(二代目出雲)・穂積以貫・松田和吉

＜道行＞

文学 文体に枕言葉・縁語・懸け言葉の列ね進行と叙景

記紀・万葉は短長型リズム、平安に七五調

中世『太平記』卷二俊基朝臣再関東下向事

演劇 推古天皇時代に渡来した伎楽に道行音声・道行拍子

舞楽に舞台への舞出(まいで)に奏する楽曲

狂言に独白・対話による道行

謡曲 上歌 経過地は略される

ロンギ「熊野」クセ「百万」

早歌(宴曲)に「海道」「熊野参詣」

曲舞(幸若舞)「腰越」「景清」

豊国大明神臨時祭日記に「明神之躍歌」

歌舞伎の世話狂言の道行に学ぶ

古浄瑠璃の道行 風景の羅列に中心 時代物では秩序への賛美

世話浄瑠璃の道行

破滅への男女の死の道行…見納め…現実の自然は無い

元禄10年代に道行を四段目に据える方法が確立(諏訪p120)*1

X. 演劇的なもの

江戸金平浄瑠璃 力強さ・見物の胸をすかせる→喜劇への発展→荒事人形

の超人的な身振り

悲劇への発展→井上播磨掾『頼光跡目論』五段（京都の人）

歌舞伎（若衆歌舞伎の禁止・承応元年（1652））から物真似狂言尽へ

六法（身振りの英雄化 [和辻 p 394]）*2

浄瑠璃の刺激→続き狂言の創出（寛文4年（1664））

曾我物など古い題材→荒唐無稽→浄瑠璃の優位

近松「世継曾我」（元禄元年（1688））の影響

江戸における曾我狂言の流行 貞享4年（1687）ころ（元禄（1688））

和事芸の吸収により歌舞伎十八番へ

上方における曾我狂言の流行 坂田藤十郎の十郎（10度演ず）

曾我物趣向の行詰まり

◎舞踊的なもの… 業平躍り十六番・軽妙洒脱・拍子事

<能と浄瑠璃・歌舞伎>

能…人間の動作を極度に殺す

歌舞伎…能楽原理の否定…女の男装・男の女装（茶屋のおかか）による性

的倒錯・物まね…ドンファンが登場・常軌を逸する

…なまめかしさ・柔らかさなど自然な動きや旋律

…自然な動作の誇張拡大…和事（やつし・濡れ）

物真似・写実→続き狂言→浄瑠璃へ影響→和事・心理描写や身のこなし

「常を手本」『耳塵集』

役者の芸を生かす—文芸的な価値の軽視→近松の浄瑠璃専念

荒事…表情動作の誇張（ユーモア）

和事…愛や憎しみの行為の誇張（極限状態）

心中物の出現…演劇化しきれない余剰の部分…道行

人形の振り事…節事（義太夫は播磨風の節事をよくす）…歌う

…人形の感情表現・音楽的技巧…荒唐無稽性の脱却

XI. 浄瑠璃

1. 浄瑠璃の初見

◎『実隆公記』文明6年（1474）冬の紙背絵詞草案

◎『宗長手記』（大永7年・1527）岡崎

「それよりやはぎのわたりして、妙大寺。むかしの浄瑠璃御前の跡、松のみ残りて、東海道の名残、命こそながめ侍つれ」

◎『宗長日記』（享禄4年・1531）八月十五夜・駿河宇津の宿

「小座頭あるに、浄瑠璃をうたはせ、興じて一盃にをよぶ」

◎『守武千句』（天文9年・1540）荒木田守武（1473～1549）

いとどただ座頭まがひの杖つきの／浄瑠璃かたれともしびのもと／今宵はや時はうし若ふけはてて

2. 浄瑠璃の起源

◎畠山箕山『色道大鏡』（延宝6年・1678）

「凡そ浄瑠璃の詞は始め源義経の愛妾浄瑠璃御前の事より出ず。その詞は織田信長の侍女小野御通これを作る」（原文漢文）

「浄瑠璃 じゃうるりの由来は、矢矧の長者がむすめ、浄瑠璃姫の事を作り始めたるによつて、じゃうるりと名づけたり。此十二段と言うものを見るに、……小野の通が作なれば、実ことはりとぞ覚ゆる。……書きたる始めは草紙なりしを、滝野勾当といふ者、平家をやつして是に節をつけたり。其頃五条に次郎兵衛といふ者ありて、滝野に是をならひたりけるに、おなじく洛人熊村小平太といふ者、是をききならひ是をたのしみて、夜毎に洛中をかたりありきけるを、京わらべ聞て、これよりじゃうるりといふ事をしれり。小平太江戸にまかりて、此浄るりをかたる。即太夫となりて江戸薩摩といひしは此小平太が事也。尤後に入道して浄雲といへり。」

◎浅井了意『東海道名所記』（万治元年・1658）

「浄瑠璃はそのころ（慶長）、京の次郎兵衛とかやいふ者、後には淡路丞と受領せし西の宮の夷かきをかたらひ、四条川原にして、鎌田の政清が事をかたりて、にんぎやうをあやつり、がうの姫、あみだのむねわり、などいふ事をかたりける。次に河内左内といふもの出たり。」鎌田政清は幸若舞「鎌田」か

以上の資料により次のようなことが言える。

- 1、浄瑠璃は浄瑠璃姫の物語である。しかも浄瑠璃以前に伝説がある。
- 2、判官ものである。
- 3、歌詞は小野のお通の作であるとするが、お通が信長の侍女とすれば、否定される。竹本義太夫（筑後掾）『おうむが柚』の序文（正徳元年1711）には「浄瑠璃始まりて百十余年（文禄～慶長）。……双紙を綴り直して」古活字版『浄瑠璃十二段の草紙』（慶長）、「浄瑠璃十二段」（元和・寛永）
- 4、三味線に合わせていない。「扇を左手に持、右の手の爪先にて骨と地紙を搔きならして、色々の拍子を取りたる事なり。」
- 5、節付けは滝野勾当。（竹本義太夫も。『竹豊故事』《宝暦6年1756》も）
- 6、五条の次郎兵衛・熊村小平太らが習う。

XII. 「道成寺」

時代と推移（郡司）（当道の盲人が芝居に三味線を教えることを許可したのは 寛文12年(1672)4月21日。（平野p182））*3

1、軽業物時代 元禄期（1688～1704）

怨霊事＝軽業・拍子事中心の所作

（執心道成寺 貞享4年・1687。元禄6年・1693）

元禄14年(1701)「三世道成寺」森田座、出来島喜世三郎 {変p64}（上村吉三郎（渡辺）

宝永2年(1705)「用明天皇職人鑑」大坂竹本座→歌舞伎へ正徳年間(1711～16)

2、女形舞踊の大成 宝暦期（1751～1764）

瀬川菊之丞 三度道成寺を踊る。中村富十郎 1・2 あやめからの伝承を大成

やつしとして傾城が本道→娘道成寺はそれを一変した新曲（郡司）

3、立役舞踊の出現 天明期（1781～1789）

宝暦4年（1754）「京鹿子男道成寺」1 中村助五郎が最初。但、元禄期に歌詞あり

4、変曲物時代 化政期（1804～1830）

文化7年(1810)「花街道成寺」 3歌右衛門、奴の道成寺を踊る

文化12年(1815)「累道成寺」 7団十郎。

文生12年(1829)「忠文道成寺」(現「奴道成寺」)

天保11年(1840)「二人道成寺」羽左衛門・歌右衛門

§ 瀬川菊之丞 (1693?~1749) から中村富士郎 (1719~1786) へ

< 1 瀬川菊之丞 > 「生得の女色あり」「ぼんじりと角なく、そのままの女」21歳初舞台 享保13年(1728) 四条南側の芝居「無間の鐘」(葛城)が出世芸 → 「無間の鐘道成寺」半年間続演した。元文4年(1739)「ひらかな盛衰記」に「無間の鐘」(梅が枝)取り入れる。へ袖引き千切り三百両、つつむに余る喜び涙…袖をちぎる型は享保16年 初日の機転による型が取り入れられたもの。

(元禄2年(1689) 谷嶋主水…加茂川しなの…芳沢あやめ…)

享保15年(1730) 江戸に下る。大成功。翌16年「傾城道成寺」大当たり

1) 「傾城道成寺」「傾城福引名護屋」享保16年(1731) 3月江戸中村座。

正本には「無間鐘新道成寺」。無間の鐘の続編、葛城が死んで中山寺に現れる。

江戸における所作事の始め

構成 (1)葛城亡霊道行 (2)娘時代の回想 (3)鐘入り (4)坊主の祈り (5)くどき (6)責め

2) 「傾城今様道成寺」元文5年(1740) 12月 {寛保元年正月} 大坂中村座

無間の鐘 → (1)傾城和国の道行 (2)鐘入り歌の段 (3)祈り歌の段

「御当地(大坂)は所作事を長う見ていぬ所」 → 思入れが違う。派手で様式的の否定

3) 「百千鳥娘道成寺」寛保4年(1744)正月、江戸中村座(さなきだ道成寺)

現在物。矢矧の長者の下女お六(菊之丞)が、嫉妬に狂って牛若丸と浄瑠璃姫のあとを追ひ箱根にくる。文覚(2団十郎)と弁慶(大谷広次 1696~1747)

娘役の踊り道成寺の最初。メドレー式の構成の初め

(1)道行 (2)舞・くどき (3)羯鼓 (4)手踊り (5)石橋 (6)鐘入り (7)祈り

「石橋」と結び付く「舞姫風流望月」 → 「役者の法事石橋や道成寺」

(寛政期川柳)

寛保2年(1742)「道成寺現在鱗」人形浄瑠璃

寛延2年(1749)「一奏現在道成寺」中村糸太郎

「恋女房染分手綱」宝暦元年(1751)江戸中村座。2あやめ、定之進女房
桜木で道成寺

<1 富十郎>享保4年(1719)～天明6年(1786)

父は初代・芳沢あやめ三男、(長男は2あやめ、次男立役、四男は3あやめ)

享保4年(1719)大坂生まれ。瀬川菊之丞より16歳年下。天性の美少年

元文2年(1737)「曾根崎心中」の天満屋お初(19歳)で大当たり。31歳で極上上大吉

地芸に優れる。中村富十郎江戸下り初お目見得白拍子実は尾形平十郎の妹・横笛京・大坂・江戸を2年平均で移動、江戸には4回(8年間)

立ち役を兼ねる。「曾我対面」の五郎など、4団十郎そのままの評判を取る。68歳没。

1)「百千鳥娘道成寺」宝暦2年(1752)秋8～10月15日(10日の千秋楽を延期)、京都嵐三右衛門座。

「大大当たりにて明六ッ時(5時)に木戸口を閉める程の大入り」『役者段鹿子』(宝暦10年刊)

角書に「都名残鐘入花紅葉」11月江戸に下る。

宝暦7年「新曲糸の節」三下り「娘道成寺」別名「百千鳥」。へやがて東へ行く身ぢゃものを…。京都での「百千鳥娘道成寺」が残った。?(丸茂『舞踊研究』1991春、No57)「当世風流望月駒いさんだり首途仕合吉」鐘入りの前に石橋を踊る「望月」の趣向(1菊之丞の「百千鳥」)を取り入れる

2)「京鹿子娘道成寺」宝暦3年(1753)3月、中村座「男伊達初買曾我」の三番目。3～6月大当「隣芝居は慶子本形の道成寺に而、当座(市村座)は和歌(野)の軽業の道成寺なれ共、相應に入が有しは大評判也」江戸芝居年代記……本行と軽業(綱渡り)との対決

富十郎「道成寺もの」を15回踊る。

3) 『九州釣鐘岬』宝暦9年(1759)暮、大坂道頓堀(並木正三)大詰。舞踊の独立

富十郎5回目の道成寺。おみつの亡霊を舞踊でなぞって見せる。石橋が無くなる。〈3 菊之丞1750大坂~1810〉

(2 菊之丞が33歳で早世。道成寺(「百千鳥」一回のみ)のやつしで「鷺娘」を踊る。)

父は市山七十郎。遺言により三男の市山富三郎が瀬川へ入門。(長男は瀬川如臯)美貌の女形。安永3年(1774)瀬川の養子となり襲名。

道成寺8回。うち2回は4半四郎に習った「百千鳥」、あとは富十郎系の「京鹿子」を踊る。そのため「百千鳥」は消滅。

寛政9年(1797)江戸で「京鹿子」を潤色し、難しい振り付けで当たらず。

寛政10年(1798)9月「浅間嶽」の奥州と「石橋」を踊り。カムバツク49歳。

☆「道成寺」の構成

《現行》	《1752京都初演》	《1753江戸再演》
1、道行	1、道行	1、道行?
2、乱拍子	2、舞	2、舞?
3、中啓の舞		
4、手踊り	3、手踊り	3、手踊り
5、鞠唄		3、鞠唄
6、花笠		花笠
7、くどき		4、へ恋の手習い?
8、山づくし		5、山づくし
9、手踊り		6、へただ頼め
10、鈴太鼓	4、石橋	7、へ花に心を?
11、鐘入り		鐘入りナシ
12、祈り		8、祈り
13、蛇体		9、後シテ

14、押し戻し

XIII. 鶴屋南北

<鶴屋南北> 南北孫太郎 元禄・享保期に江戸の役者（道化・爺方）

二～三世・鶴屋南北の初世（～宝暦12年没）江戸道化方

四世・ 〃南北作家として初世（大南北）。

宝暦5年(1755)～文政12年(1829)没

天明6年32歳で狂言作者に専念。文化8年（57歳）四世を襲名（前名・勝俵蔵）

享和3年(1803)49歳で河原崎座の立作者になる。喜劇・世話物

文化元年(1804)夏尾上松助「天竺徳兵衛韓噺」70日の興行出世作 水中早替わり松助（南北より11歳年上）仕掛物に才能。もと女形で箏三味線が得意 [文化3年（1806）1 桜田治助没。宝暦11年上京、上方狂言を修業。4 団十郎（御撰勧進帳）。4 松本幸四郎の立作者（戻駕・吉原雀）。同5年1 並木五瓶（写実・舞台に実物の馬を出す）没。先輩の奈河七五三助帰坂] ……………南北の独り舞台になる

文化7年「絵本合法衢」

5 幸四郎が時代（左枝大学之助）と世話（立場太平次）を二役

文化10年3月「お染久松色読販」半四郎お染七役（お染め・母貞昌・久松・姉奥女中竹川・お光・鬼門喜兵衛の女房おろく・賤女お作）

〃11年3月「隅田川花御所染」女清玄

〃12年5月「杜若艶色紫」5 岩井半四郎を主人公

文政期には7 団十郎・3 菊五郎のためにも筆を執る。

弟子に松井幸三・勝井源八・直江屋重兵衛 江戸三座を一門で独占

文政12年11月中村座「金幣猿島郡」その月の27日死す。

<作風>時流に即した変化

10 家治・田沼意次 11 家斉・松平定信→水野忠成 秩序風紀のびん乱
「御用に立つべき第一の御旗本、御家人も、十が七八は其形婦人の如く、

其志の卑劣なることは商売人の如くにして、士風廉恥の意は絶えたる様なり……小普請の輩は朝夕に唄浄瑠璃琴三味線、歌舞伎役者の真似に日をくらし……」

＜杉田玄白（文化14年没）「野叟独語」『河竹近代劇文学』p72＞

太平→仇討・怪談 下層社会の風俗描写

凄惨な殺し場・グロテスク・きわどい濡れ場・おかし味の茶番・早変わり・ケレンなどのスペクタクル・奇抜な趣向（結婚と葬式）

江戸の作者としては珍しく作詞を苦手とする ←→ 2 桜田治助

生世話「盟三五大切」「心謎解色糸」「謎帯一寸徳兵衛」

敵討物「霊験亀山鉾」「浮世柄比翼稲妻」

☆「東海道四谷怪談」文政8年中村座 直助権兵衛（5 幸四郎）写実芸

お岩・小兵衛・与茂七を3 菊五郎（早変わり・ケレン 粋な職人風のもの）を得意）

7 団十郎 民谷伊右衛門

☆「桜姫東文章」7 幕9 場、文政14年(1817) 河原崎座

桜姫・風鈴お姫（5 半四郎）、清玄・権助ほか（7 団十郎）、

一心二河白道の清玄桜姫の世界（古浄瑠璃・近松）隅田川吉田お家騒動十中村歌右衛門の家の芸

稚児白菊の心中因果話 文化4 年品川に日野中納言の娘と称する女郎が現れ、偽とわかり追放 5 半四郎に堂上ことばと悪婆のセリフを交互に言わせる趣向

63歳で八重垣姫を演じて色気が滴るようであったという。

大太夫と呼ばれる→田圃の太夫（4 沢村源之助）に継承される

＜京阪の芝居＞3 歌右衛門 7 仁左衛門 2 嵐吉三郎

江戸の3 三津五郎を呼び、歌右衛門と一日変りで夕霧伊左衛門を演ず

奈河篤助 歌右衛門に信頼される 「鳥目の一角」おかし味の世話狂言

＜市川団十郎＞七世（1791～1859）広い芸域 八世を天保3 年長男に譲り海老蔵となる。そのとき歌舞伎十八番を制定

1 団十郎 不破 鳴神 暫 うわなり 象引

2 団十郎 不動 助六 押戻 外郎売 矢の根 景清 関羽 七つ面 毛抜

4 団十郎 解脱 蛇柳 鎌髭 7 団十郎 勸進帳

天保11年(1840)3月河原崎座「勸進帳」能様式の採用

弁慶 5 海老蔵 (7 団十郎) / 富樫 2 九蔵 (6 団蔵) / 義経 8 団十郎
[1 団十郎「星合十二段」元禄15年(1702) ……古劇の復活]

XIV. 荒事と御霊信仰

寛文年間 (1661~72) 江戸に金平浄瑠璃 武道芸

・「二人かくび、ふつつとねちきれは」『四天王高名物語』寛文2年(1662)
「公平やがて、きやつばらを一々に、そば成たにへ、取てはなげへ」

親丹波毎日岩をうちくだき『代々蚕』享保11年(1726)

・人形との結び付き

金時の子の金平(武勇)、渡辺綱の子の武綱(知謀)。

源流は元禄期江戸の薩摩太夫浄瑠璃「酒吞童子」→頼光四天王の活躍
(綱・碓井貞光・卜部季武・金時→(水野十郎左衛門の四天王・町奴)
→子の四天王

・「金平と云事をば、三歳の童迄もしりて、日本国へひろまりたり」『古郷帰江戸咄』

貞享4年版(1687)。万治・寛文(1658~1673)は金平ブーム

◎市川団十郎(1660~1704)

・延宝元年(1673)9月中村座・初代団十郎初舞台『四天王稚立』坂田金時…
…紅と墨で隈どり・童子格子・丸ぐけの帯・斧……………《疑問》

・団十郎に関しては、貞享2年(1685)が荒事の始。

「御親父二五年以前金平六条通ひに坂田と成せられし格、是が親父のあ
事の仕初め」『役者謀火達』(宝永七年(1710)3月)

「荒事」の初見は元禄7年(1694)『役者雷』

1) 金平浄瑠璃の影響「金平事」(『役者口三味線・大坂』元禄12年)

「元祖団十郎、荒事の開山成しが、此太夫のふし付けを深く好て、形も
多く用ひけるとぞ」『関東血気物語』(宝暦1751~64ごろ)

2) 荒人神事…諏訪説：中世の御霊信仰は元禄期には無くなっていた。舞台上の趣向にとどまり、狂言全体の根底精神とはなっていない。

3) 荒武者事「世間に金平、五郎時宗などのあらむしゃをする事、みな此人をまなぶ也。すべてあらむしゃ事の祖師といへり」(『役者口三味線・市川団十郎』)など諸説あり。(諏訪春雄『近世の文学と信仰』昭和56・5 毎日新聞社))

◇祖先は甲州の武士。父は江戸に出て侠客と交わる。^{こも}菰の重蔵

◇幅の広い芸風。江戸人の気風に合う。三升屋兵庫。

元禄10年『参会名護屋』作者としても活躍：

元禄11年(1698)9月『源平雷伝記(鳴神)』中村座

南都七大寺の懐山和尚雷電を沈める、帝から鳴神上人の号を賜う。愛弟子源頼近謀反の命乞いをしたが認められず、怒った上人は竜神を閉じ込める。美しい女房が洗濯をしているのを見て岩屋から落ちる。介抱され女と祝言をする。女は綱の妻・雲の絶間で、帝の命によるものであった。上人暴れる。→『雷神不動北山桜』(毛抜・鳴神・不動)寛保2年(1742)

絵入狂言本「現人神か鳴神かとみなみな恐れて見えにけり」(『源平雷伝記』)

元禄16年『成田山分身不動』

◇給金元禄5年250両、元禄6年京都へ。江戸に帰ると320両。最後は800両。

◇市村座「わたまし十二段」出演中生島半六に殺される。

☆呪力…にらむ…平家物語巻5「物怪の沙汰」(覚一本)入道がにらむこと
によって無数の骸骨消える。敵役の芸十奴系の荒事十土着の信仰

あれ・神のミアレ 儀式性 町人の現世利益の神仏信仰利用 隈どり

<二代目>元禄元年生まれ1688~1757、初代が現人神に……成田山の申し子
近松浄瑠璃の歌舞伎化(義太夫狂言)・和事の芸風も伝える

市川家の権威を確立。荒事芸を洗練。助六・毛抜・矢の根・鳴神

<三代目>1721~1742 養子。22歳で没。

<四代目>1711~1778 二代目の実子か。前名・二世松本幸四郎。

実悪から実事へ。松王丸を当役とする。木場の親玉と呼ばれる。

<五代目>(1741~1806)四世の子。文化3年没。実事・実悪も、岩藤・累
など女方もよくする。太田蜀山人・立川焉馬らと交友。

<六代目>(1778~1799)養子。22歳・早世。

<七代目> (1791~1859) 五世の孫。歌舞伎十八番制定

天保3年(1832)六世に団十郎を譲り、前名の五世海老蔵を名乗る(10歳)。

小柄ながら多才。目が大きい。荒事・実事・実悪・和事・色悪

〃 13年(1842)改革令に触れ江戸十里四方追放。「歌舞伎十八番」を制定

<八代目> (1823~1854) 七世の長男。美貌。天性の華やかさ。大阪で自殺
32歳。切られ与三。自雷也。

<九代目> (1838~1903) 八世の弟。明治劇壇の第一人者。

<十代目> 三升。(1882~1956) 死後追贈。七つ面・押戻・象引など復活

<十一世> (1909~1965) 昭和37年襲名。

XV. 三味線音楽の展開

承応(1652)明暦・万治・寛文(1661~)延宝(~1681)能狂言を脱化
「舞踊のための歌詞と舞台戯曲とが、劇文学の二大方向だといふことにな
る」河竹繁俊『近代劇文学』p33

☆地歌 三味線組歌 石村検校(1642没)が始める

柳川検校(1680没)…大坂野川検校(1717没)

長歌 江戸佐山検校(1694没)自由な創造性と内容的まとまり

端歌 非職業的な人達中心に規範性をもたぬ

継橋検校(1732登官)以降芸術化

歌木検校(1756登官)

峰崎勾当が天明・寛政(1780~1801)に活躍。手事物

☆長唄 元禄(1688~1704)以降職業的演奏家

佐山(一説に市川)検校の弟子に二世・杵屋勘五郎(1619~99)?

岸野次郎三郎・山本喜市

鈴木万里 天明4年(1784)以降活躍 京阪では浄瑠璃も兼業

・江戸…劇場音楽として確立 享保(1716~36)以降

初代瀬川菊之丞・中村富十郎が江戸へ…坂田兵四郎(1702~49)

浄瑠璃(外記節→大薩摩節)

明和(1764~72)一中節から転向、富士田吉次(1714?~71)唄浄瑠璃を
始める

萩江露友（1787没）歌舞伎から離れ萩江節

◇鳴り物合方（唄の無い三味線の音楽）

メリヤス 松永忠五郎（1808没）・湖出市十郎（1800没）

☆浄瑠璃

◇古浄瑠璃 浄瑠璃十二段

◇江戸 薩摩浄雲…金平浄瑠璃外記節

杉山丹後掾…肥前節…江戸半太夫（1743没）…江戸節

・半太夫節「浄雲以後江戸にての名人」『声曲類纂』。修験者の子？

・十寸見河東（1684～1725）が享保2年（1717）独立。「松の内」

ただし、当時は江戸太夫河東・半太夫節の太夫としてデビュー。

前名は江戸藤十郎か？ 品川魚商人の子？ 二代目は吉原大門外下駄屋。

二代目藤十郎（1744没）享保18年（1733）正月市村座で「助六」。

土佐節を学び、鍼医。河東の門に入り養子となる。三代目河東は菓子屋。

半太夫節は上方で座敷浄瑠璃として行われ、地歌に吸収される。

河東節は山田流箏曲に影響。山田検校（1757～1817）

「助六」「翁」「三番叟」は山田流へ移曲

・山田流箏曲は箏を主楽器とする。三味線声曲、江戸浄瑠璃の一種

◇京都 都太夫一中（1650～1724）一中節 一時江戸に下る…

三中（四世一中）が江戸にとどまる

・一中節…豊後節・宮古路豊後掾（1660～1740）江戸に進出

元文4年（1739）官能的として禁止される

・宮蘭節 豊後門弟残る 宮古路蘭八門下

・二世蘭八（1785没）が宝暦12年（1762）宮蘭を名乗る

・新内節 豊後の弟子・宮古路加賀太夫改名・富士松薩摩（1686～1757）

歌舞伎へ

鶴賀若狭掾…二世鶴賀新内（1747～1810）座敷浄瑠璃として人気

・常磐津節 豊後の弟子・宮古路文字太夫（1709～81）が独立

文字門下・豊前掾（1716～64）が寛延元年（1748）独立・富本節

・富本節から文化11年（1814）清元延寿太夫が独立

○ 本稿に略号で示された参考文献は以下のとおりである。

- * 1 (諏訪p120) = 諏訪春雄『近世戯曲史序説』(白水社 1986年) 120頁。
- * 2 (和辻p394) = 和辻哲郎『日本芸術史研究』第1巻(岩波書店 1955年) 394頁。
- * 3 (平野p182) = 平野健次『箏曲・地歌の歌謡—その表象文化論—』(邦楽社 1990年) 182頁。

東洋音楽史講義

I. 東洋音楽史 1993

< 1 > 東洋音楽史は成り立つか

§ 東洋の概念

「東洋の文化とは何か」津田左右吉

W. P. Malm “Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia”

1967年 邦訳『東洋民族の音楽』

§ 東南アジアの概念

§ 東洋を世界の歴史の中にどう位置づけるか

Leopold von Ranke (1795~1886) 近代史学の祖・歴史の中に進歩の法則を探る

マルクス・エンゲルス 唯物弁証法…原始共産社会→奴隷社会→封建社会
→資本主義社会→社会主義社会 (発展の5段階=世界史の普遍的法則)

←→ 考証主義 → 実証主義史観

§ 日本の場合

東洋史… § 東洋史・西洋史・日本史……………明治以降…

批判・地域の民族運動の高揚・交通機関の発達による国際関係の密接化

・高校教育…日本史・西洋史に二分……………戦後 (大学は三分)

・征韓論と朝鮮

・明治27年 (1894)

・東京高等師範教授、那珂通世の主張により三分

・…日清戦争の結果。東京大学・支那史学→東洋史学。明治44年
英国 A. Steinによる敦煌文書の発見、大谷探検隊の招来品

・大正13年 (1924) L.タイムス特派員G. Morrison東洋文庫の設立

・昭和期・東洋史学研究の拡大、満鉄、

・戦後の研究・中国・西アジア・インド・東南アジアに拡大

§ 音楽学の場合

・東洋音楽史 1889年パリ万国博でドビュッシー、ラヴェルらの東洋音楽に

対する衝撃。

1885年音楽学 Musikwissenschaft という名称が登場

- ・比較音楽学 Vergleichende Wissenschaft (Comparative Musicology)
- ・民族音楽学も……いずれも並列的で歴史的時間が捨象される
音楽学の一つの手段として位置づけられる
- ・1940年クルト・ザックス「世界音楽史」通史の試み……その前に東洋を

§ 日本の場合

昭和5年(1930) 田辺尚雄『東洋音楽史』

昭和11年(1936) 東洋音楽学会の成立

昭和23年(1948) 岸辺成雄『東洋の楽器とその歴史』

東洋の民族文化の一体化が少ない……文化圏体系化の困難さが大
「時間の無い空間」

§ どのように東洋音楽史を成立させるか

ア) 歴史的音楽学…

「音楽史学」「古今東西の音楽現象と思惟を、資料の考証に基づいて史実として再現・叙述し、その進化、変化、発展を史観に基づいて総合する学」

…人文科学的

イ) 体系的音楽学…

「音楽体系学」「歴史的時間を捨象して、音楽の現象と思惟を、音楽理論、美学、人類学、心理学、生理学、音響学等の方法を用いて分析し比較し体系化する学の総称」

…自然科学的

両者は関連すべきもの

- ・近代音楽史学G . アドラーの様式史 (作品成立の時・場・作者)、理論の分析、伝記…批判 (資料による批判の重要性)
- 歴史発展論のフーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849~1991)
- 文化史Ernst Bücken (1884~1949)、精神科学としての音楽史
- 1932年 Georg Dyson『音楽の進歩』教会・城と室房・舞台・演奏会場・

人間と機械……文化史歴史を発展的に見る立場……比較と評価が求められる…主観的
…尺度…客観性（社会史）
年表は歴史ではない

§ 東洋音楽の場合

前近代が19世紀まで続く…作品と個性、楽譜の利用を重視しない

互いに隔絶した文化圏 中国・イスラム・インド

→ 民族誌 Ethnography と併記し、民族の枠内で音楽史を語る必要がある

< 2 > 東洋音楽史研究の方法論

歴史学の原則

- ・ 文献と考古学資料の上に成立 → 資料の収集、批判、分析、総合
- ・ 人類学・民族学・民俗学の活用
- ・ 口伝・伝承

東洋音楽の場合…

- ・ 楽譜にかわる文献・口授口伝……かえって原型を留める率が高い
（中国・朝鮮16世紀、インド・インドネシア15世紀、イスラム圏17世紀以降）

西アジア・インド…理論を中心とする。インド13世紀以来の理論書

< 3 > 時代区分

岸辺…古代前期固有音楽時代→古代後期国際音楽時代→中世民族音楽時代→
近現代世界音楽時代………

田辺…中亜音楽の拡散→西亜細亜音楽の東流→回教及び蒙古勃興の影響→国
民音楽の確立→欧州音楽の侵入と東洋音楽の世界化

古代・中世・近代をどう把握するか資料不足。

< 4 > アジアの音楽史に見る多様性と共通性の発見

複合文化と基層文化

東アジア音楽文化圏…中国・朝鮮・日本

チベット・モンゴル音楽文化圏…ブータン・シッキム・ネパール

東南アジア音楽文化圏…ビルマ・タイ・マレーシア

インド音楽文化圏…

西アジア音楽文化圏…アフガニスタン・イラン・トルコ

中央アジア音楽文化圏…タジク共和国・ウズベク共和国・トルキスタン

Ⅱ. 中国の音楽史 1

1. 古代祭祀と音楽（伝説の時代）（原始社会）

- (1)・地質時代…北京原人シナントロプス-ペキネンシス。アジア最初の人類

1923年ズダンスキーが周口店で臼歯、ついで27年斐文中が完全な頭部を、37年までに40体を発見。数十万年前の第2間氷河期（第2氷河期50万年前に続く）

- ・三皇五帝…黄帝・堯舜・夏の禹王…初めの二人は架空、治水の功績によって禹は夏王朝を開いた。首都は山西省安邑にあったというのが発掘では疑問。

『史記』は天皇・地皇・人皇。別説は伏羲・神農・女媧。五帝は黄帝・堯・舜など異説多。宮崎市定説は禹も。すなわち書経の禹貢編…秦から漢へかけての創作（中国の傾向としては古代へ始原を設定しようとする）。戦国時代に堯・舜伝説が生まれ、次いで五帝伝説が重ねられ、秦漢時代に三皇が付け加えられた。さらに国土創成神話が付加される。（加上説）

- ・「帝顓頊（センギョク）、若水より生じ、実に空桑に処（お）り、すなわち登りて帝となれり。これ天とこれ合し、正風すなわち行われたり。その音は熙熙凄凄鏘鏘のごとし。帝顓頊その音を好み、すなわち飛龍をして八風の音を作効せしめ、これを命（ナツケ）て承雲といい、もって上帝を祭れり」『呂氏春秋』巻5。その他堯帝は大章という雅楽を作った。瑟などの名も見える。

- (2) 仰韶（ヤンシャオ）文化

1923年スウェーデンのアンデルソンが河南省陝西で彩色土器を発見……仰韶遺跡…新石器時代（黄河のできたころ）に西アジアの文化の流入
青海省大通出土陶盆（新石器時代・約5000年前）に群舞。呪術

氏族集団の形成…母系から父系へ移行。金属器の伝来と氏族間の抗争

- (3) 殷からは実在、甲骨文字（漢まで続く）・卜辞により実証。

殷は金属時代…青銅武器・容器…おそらくは西アジアから技術が伝わる。

商業の繁栄…商人という語は殷の別名商から起こった。

- (4) 北アジア…遊牧文化圏を形成。南満州は農耕文化圏に入る。

（西アジア・インド…農耕は6000年前から。都市国家。モヘンジョダロ・ハラッパー。下水道をもつ）

- (5) 殷の音楽

祭祀と音楽…天地の神を祭るための歌舞。人と神と喜びを共にする

社会の団結に音楽が一つの役割を果たす。音楽は霊気をもつとされる。

禹は大夏の楽を作り、舜は三曲を修めた。

「示」（祭祀・祭など）は祭壇にものを供える形。歌舞して祈る。巫が太鼓を打ち、呪文を唄う。舞は天の降神の形。

歌謡…歌（節をつけて音楽的に唄う）と謡（ただいたずらに唄う。リズムのはっきりしないもの）…巫は謡。音節のはっきりしたものを手拍子で唄う。

楽器…1) 石の磬・缶や盆・茶碗。鼓（台の上に太鼓を乗せて打つ形）。

大太鼓

片面張りの羊皮か。柷（シュク）木箱のそこをドスンとつく。

祭祀用

敔（ギョ）虎の伏せた形の背なをササラで横に擦る。祭祀用。

2) 管と埙（ケン）竹。ケン（ケン）は土製の笛

3) 琴 1・3・5弦 舜が五絃琴を演奏した

4) 笙・簫（ヤク）ヤクは横笛

- (6) 舞踊 漢・唐代の詩によると、人々は手をつなぎ唄いながら足を踏み鳴らしてリズムを取る。漢民族および少数民族の娯楽的集団舞踊の形。尾は鳥を模したものか。（戦国時代（BC475～221）の頭に鳥の羽をつけ、後ろに尾をつける壺）

- (7) 思想 天神を喜ばせる。笛を吹けば天下が治まり、五穀が実る。笙を鳳

凰の形に作る。これが音楽の発達に結び付く。

- ・最古の音楽記事『呂氏春秋』巻5、仲夏紀古楽。炎帝朱襄が天下を治めた時多風にして陽気が蓄積し、万物実らず。土達という臣下が5弦の瑟（大型の琴）を作って陰気を呼び、もろもろの民を治めた。黄帝が雅楽を作ったなど。（瀧p254）*1
- ・同、陰康時代に洪水が起こり、水路がふさがり、水が流れず、冷えや湿気のために筋骨が萎縮して伸びなくなった。筋骨を伸ばし、健康を回復させるために、体を動かし身体鍛練を行った。武術・舞踊の関連性を物語る。

2. 古代の音楽（周漢時代）（1134BC～220AD）王克芬（奴隸社会）

- ・殷周革命…確実な歴史はここから。
殷の28代紂王、妲己を寵愛し、国乱る。西に周起こり渭水のほとりに都市国家。
周の文王が紂王を滅ぼす。夏の桀王の末喜、周の幽王の褒姒の場合と同じ、替え歌。幽王伝説が新しく、西の未開民族に追われて東に移動したと解される。
- ・武王は淫楽を好み国滅ぶ。
紂王「師涓をして新淫声北里之舞、靡々之楽を作らしむ」『史記』…俗楽
（宮崎）古代史の研究は進むほど新しくなる。西方では1年ごとに10年若返る。（バビロニアのハンムラビ王は1880年代は前2300年、1960年代は前1700年に修正された）
- ・文化の概観
殷周の青銅器文化…動物模様と雷紋…秦に入ると装飾が少ない。
秦式青銅器はスキタイの影響を受ける。（シベリア方面のトルコ系遊牧民 ← イラン）

<周>

- ・都市国家…誇大に万国があった、周1800・殷に3000。城壁をもつ。人口3000戸。

姓・氏・名…同姓娶らず。氏は居住・職業などによってつけられる。女は姓を称し、男は氏を称す。

Caius (名) Julius (姓) Caesar (氏—ファミリーネーム)

封建制度の確立 (公・侯・伯・子・男の5爵位)。東に移る。滅亡につながる。

都市国家…都市神 (古代ギリシャと同じ)

- ・周代の祭祀と『詩経』 祭祀に用いられた楽歌が『詩経』。漢も周に学ぶ。

大宗伯は祭祀・礼式をつかさどり、その下に大司楽があり、音楽を司る。郊祭 春…豊作祈願 夏…旱魃のないことを祈る 秋…

12月…スキなどの農具を供え、大合奏。神に来年の豊作を祈る「臘祭」。

祭祀に用いられた楽歌が『詩経』にある雅・頌

雅楽…もともと周代の礼楽をさす。郊社 (天地)、宗廟 (祖先)、宮廷儀式 (朝会・宴会・賓客接待)、射郷 (天子が士庶の代表的人物を招く)

- ・西周の舞楽…「六楽」六舞とも。

「雲門」は黄帝時代の舞で周では天神を祭る

「咸池」は堯が黄帝の舞楽を修正し地神を祭る

「韶」は舜時代の舞・大夏禹時代の舞で山川を祭る

「大夏」は夏禹の楽

「大豊」は商湯の楽。女性の先祖を祭る

「大武」は周の武王をたたえ、武器を手に舞う。

「小舞」は西周の帰属の子弟の舞。土地や穀物の神を祭る舞や羽毛・干(盾)をもって舞う舞など。人舞は袖の舞が特徴。

- ・王朝が変わるたびに礼楽を制定する。

舞楽 文舞…支配者の学識と徳行を称える。人民をあざむくため (王)。

武舞…支配者の武勲を称える。民衆に対するデモンストレーション (王)。

<春秋時代～403BC＝戦国時代>

孔子『春秋』による命名

春秋五覇 東周→齊 (山東・海産)・晋・楚(苗族系)・呉・越 都市国家→

領域国家・戦国時代…鉄器の出現

農業の発達→生産の向上→大土地所有→貨幣需要

市の誕生 商業都市（趙の邯鄲・齊の咸陽など）

§ 孔子と音楽

「詩、三百五編、孔子皆絃歌」（孔子世家）詩のすべてを歌うことができ、しかも絃楽器で伴奏しながら歌えた。

孔子は礼師（有職故実に通じこれを教える人）。祭祀から政治を独立させ、宗教から倫理を独立させた。政治倫理思想を儒教という。

魯の孔子は周と近い関係にある。周公を尊崇…敬天と祖先崇拝。礼

漢代に浸透、天神地祇をまつ。天神を東、地祇を北。泰山をまつ。

礼・詩と書を重視、詩は民謡・神楽歌を含む祭祀や宴会のときの音楽。

音楽観…実利実用の裏には理想が伴わねばならぬと考えた。音楽も享樂ではなく、社会生活・家族生活における平和と上層に役立てねばならぬとする。倫理学。音の高さも適度でなければならぬ。俗樂を排す。例えば、『礼記』楽記の「桑間 濮上の音（桑の木の間や濮水のほとりで男女の愛を歌った歌）は亡国の音なり」世相を判断するのに音楽が用いられた。

聞くべき音楽は郊祭の音楽のみ。齊で舜の舞楽（韶）を聴いて三月肉の味を知らず

§ 曾侯乙墓の発見

1977年9月湖北省擂鼓墩（らいことん）春秋時代の墓

面積220平方メートル、深さ地下13メートル、棺の回りの木炭12万斤。

25絃の瑟・65の鐘・磬、副葬品7000点。鐘の銘文に前秦の音楽理論。10米、高さ2.7メートル。

三層にわかれる編鐘1セット…正面と横で高さが異なる。全部で5オクターブ半（ピアノより両端の1オクターブずつ少ない。真ん中の3オクターブでは12音が揃う。絶対音）。5人で演奏。

<秦漢の統一>

- ・アレクサンドル大王による騎馬部隊→秦の騎馬戦術の採用→ペルシャ馬を得るため東西交渉進む…絹が西アジアから注目される

漢の高祖は匈奴に屈す。匈奴王トウリコト單于（ゼンウ）天の子偉大なるの意。騎馬民族。漢の武帝によって平定され、漢は天山南路を確保する。匈奴は分裂し、南匈奴と漢によって天山北路に逃れる。後にフン族となってローマ・ゲルマン民族の大移動を起こす。

- ・秦王の政が統一（221BC）。帝王は徳の源泉とする皇帝政治の理念を継承…鎖国的排外的。

匈奴を外蒙古に追散 インドシナ半島進出 諡を廃止、自ら皇帝と称する（始皇帝）。帝は最高神を呼ぶ名称。死後の名を定めて始皇帝と呼ばせた。対立するものを認めない。

1977年に、始皇帝陵から楽府鐘が出土し、楽府が既にあったことが分かる。孟子「普天の下王土にあらざるなし、率土の浜も王臣にあらざるなし」古代王者たるものの理想の実現が求められる。

咸陽に都。都市国家 → 万里の長城。西は黄河流域から東は遼東まで。（シナの呼称は秦による インド人が伝える）

- ・秦の文化自然経済から貨幣経済へ。大量の決済は黄金→金を求めて未開民族へ。市の繁栄。琴を弾いて歌い、笛を吹いて舞うなど ローマの forum
- ・歌舞の芸人たちは奴隷の地位にあった。享楽の追求は歌舞の水準を高め、職業的歌舞芸人によって古代の歌舞は発展を見た。漢代歌舞の基礎を作る。『史記』秦本紀、秦の穆王34年（626BC）、西戎国に舞姫28人を贈って女色に溺れさせ、これを滅ぼした。
- 『左伝』526BC、鄭人は舞姫と歌鐘を晋公に贈った。
- 『史記』孔子世家、魯の定公14年（496BC）齊国は美女80人に花模様を染めた衣服を着せ、魯の支配者季桓子に贈り、そのため彼は政務を忘れた。

<漢>

- ・秦の滅亡 旧貴族項羽が起こり、・農民出身の劉邦が楚王を戴き、垓下の戦で項羽を破り、秦を滅ぼす（207BC）漢の統一。階級の世襲的な意味喪失。武器の発達と工業化。長安に遷都。高祖在位（202～195BC）。
- ・武帝…年号制。6年を一区切りとして元年に戻る。暦を制定、これを黄帝の特権。黄帝の下した暦を採用するのが臣下となった証拠。儒教による官学を立てる。

- ・越南順化（ユエ）、朝鮮、張騫を派遣、大月氏国（中心はサマルカンド付近）まで

西方貿易により、馬（今日のアラビア馬）を獲得。ペルシャの宝石・珊瑚・ガラス・香料などの工芸品。中国からは黄金・絹 → 中国の黄金流出・貨幣量の減少。塩鉄の専売。（宋代に銀貨幣に）。経済統制の破綻 → 後漢…王莽（45BC～33）の周を理想とする復古政治 → 時代錯誤による破綻 → 後漢

西域経略 班超（32～102）を遣わす。胡楽 蔡倫が紙を発明。

『漢書』西域伝、四夷の客を招いて巴兪の舞踊、海中石易極（音楽曲名）、漫衍魚竜（魚や竜をまねた集団舞踊）、曲芸・相撲などを演じた。出土品に曲芸など。

「百戯」…盤舞・幡扇舞・師舞などの歌舞・舞踊 参照 → 漢画像石（金管・絃・鼓）

- ・原始信仰が現実の政治と結び付く。原始的なシャーマンから天の思想が生まれる。崇拝対象や思想が一元化される。天子は天の受託者。巫（みこ）

§ 雅楽の確立……雅楽は宗廟の楽。

『詩経』「楚辞」（屈原の作）…いずれも歌われた歌。「楚辞」は降神の巫覡の歌で舞踊を伴う。神と神託をうけるものとの対話形で歌われたと考えられる。劇へ。『詩経』は北方。周・漢に祭祀音楽として行われる。

（風は民謡…「桃夭」など歌垣の音楽、雅は宴会の歌、頌は神楽歌・宗廟において演奏され、一族の結束と祖先の徳を称える。「柏舟」などは共同の祭祀の歌）

既に宮廷音楽をもっていたことを示す。

民謡は四言一句が中心。楽譜は宋代につくられたもの。

『詩経』開卷の風より関雎（かんしゅ）の若者が菜摘み娘を思って歌う。

「一途な求愛の歌でなく、すでに楽師が演奏用の歌詞として、形式的に一段と整えた歌ではないかと思う。」目加田誠『詩経』。

孔子が関雎の音楽の美しさを「洋々として耳に盈つるかな」と賛嘆した。

- ・漢代の音楽には南中国の影響。南方音楽が盛んになる。助詞の兮（ケイ）の字を含む。漢代に入って盛んに。

§ 俗楽の発達

§ 楽器の発達

五絃琴 周以前から。漆を胴にぬる。1.5尺

七絃琴 東周

瑟 25弦。6.5尺 箏の小型。12絃。柱あり。後漢に13絃箏が生まれる。

筑 俗楽器。五絃琴の変化したもの。竹で絃を打つ。詳細不明。

琵琶 漢の武帝ころ西域から。ペルシャ系の梨形リュートが伝わる。

弦は4本。曲頸琵琶。[現在の中国琵琶は4絃]

秦代（3 BC～2 BC）に西方から伝わった2絃のものがあり、晋

代（3～4）の4絃琵琶が合体。秦琵琶

（3～4絃）（頸直）。(唐代に晋の名手に因んで阮咸と称す。

これも西域からの可能性あり)

箏篋 もとは小アジアの楽器。ハープ。大は22絃。小は13絃

笛 周代は縦笛のみ。漢代に現れる。7孔。

簫 排簫。16本の竹管をならべハーモニカのように吹く。

笙 周の笙は13または19本の竹管を瓠に刺す。簧（した、フリーリード）

が各管につく。リードオルガンの吹奏と同じ。mouth organ

433 BC 湖北省曾侯乙墓から12、14、18 の3種が発見される。

(1978年)

竽 笙の大型のもの。36管を基本とする。

(22管、漢 湖南省長沙馬王堆古墳、1972年) 各管に簧がつく。

磬 水成岩で作る。梯形がおおい。特磬（単独）と編磬

鐘 青銅製。特鐘と編鐘

鐸鈴 馬鈴。雅楽では用いず

鼓 大太鼓（建鼓）、提鼓など

その他、祝・敵・埴など

秦の始皇帝を討つべく燕の荊軻が易水の干葉を通り、筑の伴奏で易水の歌を歌った。「風蕭蕭兮易水寒、壯士一去兮不復還」『史記』荊軻伝。秦代の歌は楚の影響を受ける。

・周漢代に俗楽の楽器も雅楽に用い、主要な楽器は完成された。

§ 古代の音律

五声音階ペンタトニック（周代から）と考えられていたが、曾侯乙墓の発見で7音であることがわかる。『管子』地員編。

角←商←宮→羽→徵（最低音）…5声と7声の場合、三分損一して徵（チ）、徵を三分益一して商、以下同じ。管（ピッチパイプ）を用いたが、漢代には絃を用い、さらに60律を出した。

「凡聴徵、如負豬豕覺而駭。凡聴羽、如鳴馬在野。凡聴宮、如牛鳴窳中。凡聴商、如離羣羊。凡聴角、如雉登木以鳴、音疾以清。凡將起五音凡首、先主一而三之、四開以合九九。以是生黃鐘小素之首、以為宮、三分而益之以一、為百有八、為徵。不無有三分、而去其乘適足。以是生商。有三分而復於其所、以是生羽。有三分、去其乘適足、以是成角」

三分損益法 上成下生法（5度上を求める法を上成）…『管子』

下生上成法（4度下を求める法を下成）…『呂氏春秋』周末

三分損一法…三等分して一を去る。三分の二→完全5度高い律。

宮を主音（起調畢曲）から完全5度上ド→ソ

三分益一法…三等分して一を加える。三分の四→完全4度低い律。

ド→ファ

- ・ペンタトニックの無半音のもの。徵ソから始め、転調して宮を5度上げると、新しい調の角がはじめの宮の下に現れる。同じようにはじめの音階の商のところに宮をもってくると徵の下に半音のところに音が増える。これを変徵という。4度のファが半音上がったような7音ができる。

七声

五声……宮・商・角・徵・羽。変徵（清角）・変宮（閏）変は一律下。日本は反（嬰）二変 ド・レ・ミ・ソ・ラ

ファ・シ（角の三分損一）ファ（変宮の三分益一）身分的差別君主・臣下・民・事・物……宮が第1位とする。

曾侯乙墓には七声・十二律の名称あり。他にも色々、国によって名称が異なる。十二律…三分損益法によらない別種の音律。12等分平均律の先駆をなす。

8度音程の中で12個の半音の音程を隔てる。漢以降に行われる。

基準音として黄鐘を定め、それより三分損益法で（漢代では9寸管）算出。ザックスは up and down method と呼ぶ。田辺尚雄は三分損益による計算は周末のもので、7声は転調から生まれたとする。

五行説では黄色が中央、始原の意味をもつ。鍾（集める）と混用、万気の集まるどころ＝黄鍾説。

奇数 黄鐘・太簇・姑洗・賓スィヒン・夷則……律…陽。11月・正月…

偶数 大呂・夾鐘・仲呂・林鐘・南呂・応鐘……呂…陰。12月・2月…

日本は黄鐘を 壹越ニ音・断金・平調……。

義太夫三味線はニが一本・変ホ二本・

長唄三味線 イが一本・変ロ

ピタゴラスの影響説もあり

十二律 周代に制定か（滝遼一説）。戦国時代に鐘律の必要から生まれた（青木正児説）

3. 中古の音楽（六朝時代）

3・4・5・6世紀（魏晋宋齐梁陳随）晋から数え6代

感覚的な時代………インドの影響

<魏・晋南北朝>

魏（華北）・呉（揚子江下流）・蜀（揚子江上流）の三国北方民族の南下
→五胡七国の興亡（120年間）

南北朝……漢の制度にならい、社会の不安定・仏教音楽

仏教音楽の勃興 → 唐の宴樂隆盛の基礎を作る。

仏教と音楽 前漢末に伝来。インドの僧侶が翻訳に従事、歴代皇帝信奉者多
「法華経」巻1方便品。「あるひは歡喜心をもって歌唄（仏典を唄うこと）
し、仏徳を頌し、乃至一小音をもってせんに皆已に仏道を成す」

雲崗の石仏（西方を模す。竜門も）仏教音楽の図

仏教音楽の中国化…仏典を唄うことは魏の曹植（詩人192～232）に始まる。

・雅樂の復興………三国時代に衰微した雅樂が魏・晋によって復興。

漢の南方的な雅樂は衰え、漢音律では演奏困難になる。晋代に復興、宗廟樂などは盛んになったが、南北朝になると雅樂は衰亡。

「天問」…神話のかけら170の詩。芸能詩か。答えはマユムではなかったか？

奥野作曲者に傅玄・張華など、音律研究家に左延年。郊祭楽・宗廟楽ともに栄える。

雅楽は漢民族の南下とともに南に栄え、北は関心が薄い。

梁の武帝は雅楽曲20を作り、養徳の楽を制定（武帝は仏教に帰依した。）

・俗楽の発展…南朝に清商曲、呉声歌曲…子夜歌（子夜という女性の作った曲）

§ 老荘思想と音楽

竹林の七賢…阮籍・嵇康・王戎・向秀・阮咸・劉伶・山濤。

・阮籍（210～263）琴、阮咸は琵琶。『楽論』。作曲「酒狂」（嘆道之不行、托興於酒）儒教の立場…宗教音楽のみ認める。

老荘思想…無心。調和。表面的な形式主義を排す自然哲学。音楽の精神性

§ 詩歌と音楽 漢魏の文理尊重から修辞尊重へ

陶淵明 五言詩 帰去来の辞「採菊東籬下、悠然見南山」「桃花源ノ記」

詩文の音楽化、仏教声明の影響……四声（平上去入）

四六駢麗体（対句形式）六朝時代の文章の主流

4. 隋唐・宋代（581～1279）の音楽（唐代—古代舞踊芸術の最隆盛期）

§ 時代の概観

<隋>

隋の中央集権…581年国家統一。社会の安定 → 雅楽の復興、外国文化の輸入。漢民族の伝統舞楽・少数民族・外来舞楽の集大成。

龜茲楽（漢民族仮面舞）一世を風靡

『隋書』音楽志。煬帝は大業2年（606）突厥をもてなすため、四方の散楽を集めて上演させた。百戯

<唐>

律令制。宮廷に教坊、雅楽以外の音楽・歌唱・舞踊・曲芸の教習

唐の繁栄、玄宗が梨園の制度を設け、音楽歌舞の習得管理する。

唐の高祖（618～626）が内教坊を設ける。

九部楽が十部楽（舞楽）に…燕楽・清商楽（以上2曲のみ漢民族）・西涼楽・天竺楽・高麗楽・龜茲楽・安国楽・疏勒楽・康国楽（胡旋舞）・高昌楽（トルファン）

§ 儒教・仏教と音楽

隋文帝の仏教治国政策。唐の高祖・太宗も寺塔の建立。鎮護国家仏教。

唐の雅楽……隋制によって楽律を定める。唐風の雅楽が作られる。隋の俗楽・西域楽・インド楽などの胡律。

仏教…唐の玄奘三蔵が大慈恩寺を建立、1000余巻の梵経を訳す。インドの3僧侶来訪。

中国風仏教…華嚴・天台・三論・法相・律・浄土・禅・真言。浄土盛ん音楽も盛ん。しかし、宋代には禅が栄え梵唄が衰微。

§ 隋唐文化の国際交流

貴族的華麗さと国際的性格

貴族文化と形式美の追求。製紙法がサラセンに伝わる。渤海・高麗・日本の発展

§ 唐宋の舞踊…漢民族のものに少数民族のもの・外来を加える

坐部伎…室内舞踊「鳥歌万歳楽」、形式は民間から生まれたもの。

立部伎…庭園の広場など、規模大で多人数。「破陣楽」大太鼓・龜茲音楽。「太平伎楽」（五方獅子）。獅子

舞は唐以前に民間に始まる。「後漢書」では月氏と安息国が漢王朝に獅子を贈った。遅くとも三国時代（220～280）には獅子の踊があった。唐代に面目一新、『洛陽伽藍記』太平楽を歌う

「大曲」…音楽・舞踊・詩歌の結合した歌舞曲。

散序→中序→入破

「霓裳羽衣」…玄宗皇帝がバラモン教を一部取り入れ、編曲。舞もあり。舞人は仙女に扮する。

白居易「霓裳羽衣歌」「飄々と旋回する雪軽く、驚きて笑い見せつつ去り行く遊（たわむれ）の竜、小垂手（舞踊曲名）終わりにて柳のごとく力無く、裙（そで）を斜めに曳くとき、雲まさに生ずるがごとし」この時は二人立

ち（元和年間 806～820）「新楽府」胡旋女「弦鼓一声して双袖拳がり、回る雪のごとく飄揺転蓬して舞う。左旋右旋して疲れを知らず、千匝万周して已む時無し」「騫走の車輪は緩く見え、旋風は遅く見える」「四座の人はどうして背後と正面を見分けることができようか」 敦煌莫高窟（642年）
「東方楽師浄土変」

§ 宋詩・詩曲と音楽（宋代の民間舞踊）

<宋代の概観>

<宋>

五代十国の動乱の時代をへて、960年太祖が統一、北宋。女真族・金に滅ぼされる。宋は南方に逃れる。南宋（杭州）。文治主義、君主独裁制の確立。

唐の貴族的に対し庶民的・復古的。庶民文学の勃興（詩・曲・小説）雑劇（滑稽戯）、庶民生活の向上…

商工業発展 瓦子（繁華街）各都市に、軽業・妓楽・戯劇

瓦子のなかに勾欄あるいは遊棚（演芸場）。

中世貴族制とその文化の崩壊…唐文化の破綻、異国的要素の咀嚼不十分、国民性との融合に失敗

西アジア地域…イスラム教の出現

宋王朝のナショナリズム ←軍馬の補給に苦しむ→契丹に敗れる。

宋の統一による中世的割拠の時代の終焉。

民族分布に伴う民族自主国家の対立時代（遼と宋）

中国社会のナショナリズム→対外積極政策に転換

金（満州）に敗れ、杭州に止まり南宋を維持。女真族から蒙古へ、金朝つぶれる

宋の雅楽…天子の饗宴に雅楽（廟楽）。しかし、古楽は音律が不明で雅楽は衰微。宋の儒教の理知の学は音楽理論に走り、実用化せず。

隋代における運河の開通…商業都市の発達…近世的文化の萌芽

§ 詩と音楽

唐…李白（701～762）、杜甫（712～770）、王維（701～761）、高適（706～765）、孟浩然（689～740）…「春暁」、

雅楽の盛衰…玄宗の楽制改革…インド系雅楽の音律を用いる。宗廟楽は

唐の玄宗が完成、インド楽律の採用。

宋……古典解釈に走り過ぎ、退廃化

俗楽の隆盛…西域楽が天子饗宴の楽として七部楽に加えられる。

妓楽…官妓による宴会楽の隆盛、宴会の俗楽化

口語体の文学…新体の韻文。俗楽の発達

戯曲（雑劇）…漢以来の散楽と、唐以来の俗楽と、詞（音楽的な詩）・小説の結び付いたもの。北宋では滑稽戯として行われる。南宋で唱曲・科白が加わった演劇となる

§ 楽器の発達

唐代は六朝楽器の集大成。数が多い。雅楽器が 20 数個、胡楽器 60、俗楽器 80

- ・ 豎箜篌・鳳首箜篌・琵琶・五絃琵琶・搗箏（13絃を弓で弾く）
- ・ 笙・横笛・義觜笛・簫（排簫のこと）・大箏篋・桃皮箏篋（桂皮を巻く）
- ・ 毛員鼓・腰鼓・羯鼓・鷄婁鼓（太鼓）・小鼓・担鼓・杖鼓（大型の鼓）
- ・ 銅鈸（鏡鈸・シンバル）・貝（インドから法螺貝）
- ・ 胡琴・月琴・三弦
- ・ 楽制改革 玄宗皇帝天宝13年

俗楽 28 調…インドの楽律に基づく・そのため宴楽は俗楽化

四旦七調…旦は均の意、七律

四声…羽・角・商・宮

5. 宋から金の劇場音楽

<宋から元>

北宋…演劇に類するものを雑劇と称した。7月15日の中元節には目連尊者が母を地獄から救うといった筋。「東京夢華録」盛り場を瓦子と称した。

11～13世紀筋立てをもった演劇が現れる。男女合演。女形も。

金…芝居を院本と称す。院行俳優のいるところで上演される脚本の意味

おおむね諧謔滑稽を主とするも詳細不明。テキスト存在せず

河南の山西に近いところ、演芸が盛ん。

三段構成の中が院本…この形式は長安の変文の演出によるものか。

臉譜が見られる。(道化役の豆腐臉の祖型)

諸宮調…金代に発達。(北宋に見られた)。

董解元「西廂記諸宮調」 唐の伝奇「会真記」による恋愛物語、口語文学

6. 元の雑劇（元曲）…元の時代を代表する文学

- ・科挙の廃止…詩文の才能が閉ざされる…読書人の社会的地位の下落→雑劇に（1が官、2が吏、3が僧……9が読書人、10が乞食……詩文の能力を生かして作戯）

文体は文語から口語へ。ト書きが少なく、扮装についての記述無し

作者は首都の大都、平陽。

- ・「西廂記」王実甫

- ・元曲の構成……唱・科・白

歌曲…役者が歌う。地謡無し

せりふ…賓白

歌を歌うのは正末・正旦に限られる。他の役（丑…道化役）はせりふのみ。

男立ち役…正末

女の立ち役…正旦

音階を規定する宮調（正宮とも）……元曲では12。北方系の楽曲を基調とする。

「元曲は歌曲を基幹とする演劇である。」岩代秀夫

旋律のみが先行して存在、これに歌詞を当てはめる。一句の字数に制約あり。

句末で押韻することが多いが、元曲の韻はゆるやか。

歌曲を10数曲、20曲とつらねたものを套という。同じ韻を用いる。4套を基本

（諸宮調…諸種の宮調の小曲を2～数闕をもって一套とする。この間に白を挟む

諸宮調は語り物、歌曲は北。戯曲と説話との中間。曲を主、白を従。

戯曲に近い。諸宮調が元曲の母胎となる。北宋で流行)

折

楔子…小区分。劇の前、あるいは中間に置かれる

南戯は制約なし。一場面ごとに齣と言う。

幕は無し

- ・元後半からは杭州からも。中心が南に移る。

南北の合腔による歌曲の組み合わせ……沈和甫が創始

宋以来の南戯の伝統が北戯の刺激によって活気を取り戻した。南戯は長編が多い。

7. 元曲・南曲・崑曲・北曲

§ 元曲と南曲

- ・元曲…歌われる詩としての「曲」。曲は唐宋の大曲・宋金の説唱音楽（語り物）・民間歌曲などの集大成で、音楽的要素は豊富
- ・賓白…賓は対話、白は独白。普通の会話と朗唱と
- ・作科…動作・踊り・武術・効果音
- ・作者…前期は北の人。専門の作家により庶民を対象として書かれる
関漢卿など80人…「竇娥冤（とうがえん）」下積みの女が無実の罪に死罪となるが、その魂が悪人を捕らえて無実を明かす
- ・元の中期に北曲も南下。「琵琶記」高明（則誠）…典雅・情熱的。42 齣
しかし、全体としては北曲が力が強く、南戯は衰えたと言われる。

北曲は元とともに滅びた。

- ・散曲…雑劇とともに黄金期を迎える。歌曲。元来は詞の末流で、歌われる詩。

作家は元雑劇と共通、関漢卿など。雑劇とともに滅ぶ。

§ 崑曲

明代に元雑劇衰える。元雑劇と同時代。元末には南曲の曲調も用いられる。

- ・江蘇の崑山に梁良輔という音楽の天才が現れる。これを「崑山腔」または崑曲

南曲の旧習を廃して三味線を用いた。声を長くひいて緩やかに唄う、磨調。

明・乾隆年間（1522～1795）に黄金時代。蘇州から全国、万曆（1573～1619）には北京へも 他の腔に対して「雅部」

- ・楽器…笛を中心とし鼓・板・管弦
- ・伝奇…台本のことを明清時代に伝奇と呼ぶ。文人が手掛ける
- ・作者…湯顯祖（1550～1617）東のシェークスピア
「牡丹亭」…夢の中の若者に恋して死んだ深窓の令嬢が若者の愛によって蘇り結ばれる。「還魂記」とも。

・崑曲の特色

- 1) 南北の音楽の精華を集め、豊かな内容をもつ。南北合腔
- 2) 音楽が繊細優美、詩句が華やか…優雅
- 3) 音楽と言葉との対応が緊密。
腔格（四声 [陰平→・陽平ー・上声／・去声\] のもつ旋律）
古い時代の韻文の表現方法を伝承
- 4) 歌い方…音の構成要素を一音ずつはっきりと発音する。おのおのの発音の特徴を強調する。
伝統戯曲の子音の発音部位を五種に、母音の発音の口の形を四呼に「5音4呼」「ゆったりと優雅な旋律を歯切れよく、くっきりした発音で、軽く柔らかな揺らめくような歌い方で」水磨腔…水流を使った製粉法、細かい粉が挽ける

§ 北曲と南曲の比較

体裁	唱曲者	宮調	代表作
北曲：4折	主役のみ	12調、1折1調	関漢卿「西廂記」・ 馬致遠「漢宮秋」
南曲：制限なし	登場者全員	13調、制限なし	高明「琵琶記」・ 施惠「幽閨記」☆

☆4駒の雑劇を40駒に引き伸ばした作品。「拜月亭」とも。

- ・北曲の音楽…7音階…リズム明確、旋律の跳躍大…剛健奔放…
琵琶中心。笛・笙・鼓・拍板・ドラ
- 南曲の音楽…5音階（半音階が無い☆）…旋律がなだらか…優雅…
笛元来は中心。鼓板

☆「雅楽の遺声」説。これに対して雅楽俗楽をもって分けるのは不可。

「今の南曲は唐の清楽（梁陳＜南朝＞の旧楽）の遺声、今の北曲は唐の讌楽（周齊＜北朝＞の旧楽・唐人の胡部）の遺声なり。皆俗楽にして雅楽にあらず」

青木正児説。根拠薄弱。南曲も半音があったが、鼓板を伴奏として旋律楽器を用いなかったため、五声にかえった。北曲は琵琶伴奏で半音が失われることが無かった。

唱法の相違…「北曲は断を主とし、南曲は連を主とす」

北曲は発音明瞭。南曲は歌詞に通じた人でなければ理解困難。

そのため道光（1821～50）以降は新興の皮黄調に圧倒される。

§ 地方劇の音楽

崑曲……雅部

花部……それ以外の京腔・秦腔・弋腔をいう

8. 劇音楽

・明代の劇場音楽

「宮を尋ね調を数えざれ」『琵琶記』（高明）……南戲では音楽軽視
文辞に重きを置く……読曲…文学作品としての戯曲。戯曲の出版
場……寺院・廟・野外・個人の邸宅。明末には素人芝居も。読書人最大の
娯楽

俳優…宋・元では女優も。女妓がパトロンを失った。男優のみの上演強制

・清代の劇場音楽 経済発展と生活の安定

「長生殿」（1688）洪昇、浙江錢塘の人、清の康熙帝は俳優に銀 20 両を
賜った。以来親王・大臣の宴会にはこの曲を上演するのが習わしとなる
「桃花扇」（1699）孔子 64 世の孫・孔尚任。明朝滅亡の時代における文
人侯方域と名妓李香君の恋。

南戲は才子佳人劇が多い。歴史上の人物を主人公とし歴史に忠実、新傾
向

清の宮廷と演劇…乾隆帝南巡の際に揚州に立ち寄る。塩商が宮廷を模し
て豪壮な舞台を作る。宮廷演劇が民間に影響。

§ 昆曲の衰微と地方劇の興隆

昆曲……………雅部 9 割は色恋、塩商が区分したのが定着

他の地方劇…花部

・ 地方劇の特色

1) 歌詞が分かりやすい

2) テーマの範囲が広い

3) 音楽が自在、大部分が板腔体。民間音楽が流れ込む。生活の息吹。民謡が入る。湖南の花鼓戲は民謡から作られている

「打花鼓」…生活苦から故郷を捨ててさまよう芸人夫婦の話。

「白蛇伝」…昆曲の仏教宣伝劇 → 地方劇では白蛇は正義と美の化身

二黄調（安徽の高朗亭）（1821）昆曲をやめ、西皮調と合わせて独特の節回しを作り（京調）演劇界の中心となる

弋腔調…管弦の伴奏無し、打楽器伴奏のみ。歌の間に1オクターブ高い斉唱（バンチャン）が入る。

清代に高腔（ガオチャン）と呼ぶ

川劇…高腔と民間土着の歌舞を合わせ用いる

梆子腔…乾隆帝35～6年ころは最も流行。梆は拍子木に類似、棗の木で作板式腔。激しい旋律。

陝西 梆子（秦腔）四川の魏長生（女形で妖冶）。秦は山西の古名、山歌や民間歌舞から生れる。乾隆時代に魏長生が北京に進出、流行。

河北 梆子。1910年代に名女優を輩出、大当たりを取る

乾隆44年（1779）帝 70 の賀を祝って各省の督撫がその地の俳優を送り込む ……地方の演劇熱をあふる。

故宮の暢音閣。頤和園の徳和園…三層の舞台

§ 京劇の成立…道光から咸豊にかけて程長庚・余三勝らの名優

地方劇の長所を取り入れる。セリフが多くなる。大衆劇

・ 京劇の音楽的な特色…

1、西皮（調子が高くのびやか）と二黄（沈んだ重い感じ）、これらのバリエーションとしての「反調」これにリズム（板式）を加える

2、役柄によって歌い方が異なる

生…老生（地声で太く）・小生（若男・裏声を主）・武生
旦…青衣（落ち着いた女性）・花旦（活発な女性）…女性は裏声と
地声と

・武旦・老旦（老女・地声） 男女共地声

浄…豪放な男性役銅錘・武花臉 架子花臉

3、特殊な戯曲用語を用い、音楽性が高い。（四声の特徴を強調）

§ 劇音楽の流れ

12世紀 南戲（南曲） 農村の祭礼芸能から……………多彩な音楽

13世紀 元代…諸宮調（語り物）→雜劇（文人に好まれ庶民に至らず）

16世紀 明代…浙江…海塩腔・余姚腔 流行範囲狭い

江西…弋陽腔（イーヤンチャン） 華中・華南 高腔と呼ばれる
管弦伴奏無し、打楽器伴奏のみ。

江蘇…昆山調（クンシャンチャン） 蘇州

明万曆…昆曲 北京劇団を支配。

連曲体…曲牌連結体…不定形歌詞→民間に入る。語り物の影響

単曲体…板腔体（板式変化体・板式音楽） 劇情・役者の表現力によっ
て自由に变化させる

Ⅲ. 李王朝の形成と音楽（朝鮮時代・近世）

1. 1231蒙古侵入、捕虜20万人。農村の荒廃、農民一揆

李成桂（太祖1392～1408）

軍人で倭寇の撃退で名声上がる。1392 即位。都を漢陽（ソウル）に、
国号を朝鮮と定める。

指導理念に朱子学→家父長的名文主義・尚古的事大主義→差別・形式
主義

文班・武班…両班

科挙の実施

明国を宗主国とする。日本に通信使を送る。

太宗（1400～1418） 唐・宋・明の儀礼を導入

世宗（1418～1450）1448 訓民正音ハングルの制定・印刷術・音楽で飛躍的発展。28文字で合成→18,000余の音を表す

吟風詠月し酒に溺れる山林学派

書院（1543道学の道場）に士族たち集まる 書院学派政治との結び付き強化

李朝楽章 曲は高麗のものを引き継ぐ中国系雅楽…歌詞のみ作る

世宗8年1426…編鐘を作る。編磬も。

俗楽は淫詞として退けられる。李朝賛歌…へつらいの歌

世宗は生前郷楽を聞き、死して雅楽を聞くのはと疑問を呈し、創作した。

「竜飛御天歌」世宗の作 1445…125章からなり太祖をたたえる。管弦化・祭りと宴

「月印千江之曲」〃 1449…釈迦の一生を歌う 李朝礼楽として用いる

漢文とハングル二つの楽章…叙事文学・

『楽学規範』1475…成侃・柳子光が編纂。李朝礼楽の伝統確立。

「時用郷楽譜」「楽章歌詞」に残る。宮中の宴に。仏教賛歌から高度な叙事詩へ

常楽院の歌尺（歌男）・舞尺（舞妓）に合うように編纂された。

「翰林別曲」作者不明 リズムへの陶醉

科挙に合格した文人たちが生活を謳歌したもの

2. 燕山君（1495～1506）

暴君、全国から2000の妓を集め歌女に仕立てる。

中国系雅楽と唐楽を廃止。音楽大きく転換

玄琴（コムンコ）の演奏法…糸を軽く押さえる奏法から強く押して弾く奏法へ

大琴は琴と同じく音高上がる（中琴はそのまま）…伽倻琴・郷笛も上がる?壬辰倭乱（1592～98）・丙子胡乱（1636～37）衰退。1910年以降は孔子廟のみ残る

唐楽は郷楽化する

3. 定祖以降漢末まで

実学思想が芽生える。

・ 儀式楽…宗廟礼楽・関王廟楽など

文廟楽…唯一の中国系雅楽

・ 弦風流と竹風流

弦風流…琴を中心に編成される

玄琴・伽倻琴・奚琴・笛・大琴・短簫・杖鼓……………「霊山会相」

竹風流…郷笛を中心に編成される 演奏中心……………竹風流

「三弦霊山会相」「井邑」「数大葉」

笛2、大琴、奚琴、杖琴、太鼓 各1 舞踊伴奏……………3弦6角

・ 大吹打と細楽…行列楽・軍楽

・ 歌楽

歌曲 テンポの早い数大葉のみ残る……………河圭一（1867～1937）制定

琴歌

歌詞 文章表現を主とした韻文。李朝前期は琴に合わせて歌われた。

4・4 続ける単調な形

時調（シジョ）…短歌が18世紀に入ってシジョと呼ばれる。3章6

句45字前後

伴奏は長鼓

長時調（サスルシジョ） もとは妓房で歌われたか

・ 民俗楽

1) パンソリ…18世紀パン（舞台）+ソリ（曲）。謡う曲の意。

中国（唐代に変文。金代に諸宮調生まれる→宋代に平話〔歌が入る〕）

と同じ

貴族的な音楽、広大（クワンデ）の狂言、巫女の歌、傀儡戯などと

ともに演じられる → 発生は明確でない

歌・アニリ（語り）・パリム（科）で構成

鼓手の合いの手 賤民

「春香伝」朝鮮文学の最高傑作…烈女伝説・暗行御使説話

「沈清伝」観音寺縁起

2) シナウイ 郷笛・大琴・奚琴・杖鼓の合奏

散調 シナウイから分離。玄琴・伽倻琴などの独奏中心

(散は身近なの意か・乱から整序へ)

3) 雑歌 (職業的な歌い手による) ・民謡

4) 農楽 元来は巫楽・風物・風匠と呼んだ。地域により編成異なる。

打楽が中心。

演劇

・山台雑戯サンデ

4. 演劇

・山台雑戯サンデ

国楽の歴史

三国時代…新羅 音声署 (650)

高麗時代…典楽署 音楽を教える

・太楽署

・管弦署

・雅楽署 宗廟楽と饗宴楽の楽を教える

朝鮮時代…太祖 文武百官制度を定める (1392)

・雅楽署 (祭祀音楽) と典楽署 (賓客の饗宴) →掌楽院

世宗30年 (1448) 楽工 230 →300人に増員

・楽学都監 楽学は10学のうち (儒・武・吏・訳・陰陽風水・医・字・律・算)

楽工の採用・習楽

・慣習都監 饗宴で使われる俗楽 (郷楽・唐楽)

・奉常寺 宗廟祭祀・饗宴 斎郎 300 左房…登歌

右房…文舞

武工 150 武舞

§ 女楽…婦女子の診療 太宗 6 年 (1406) 女医を置くのが起源

玄琴・牙琴・伽倻琴・奚琴・笛・杖鼓・大琴・小琴……専攻楽器

地方の官妓 広大（男巫）の神庁と妓生の部屋が国文学の宝庫

1900年代 妓生組合の誕生によって薬房妓生消滅

歌曲と唐琵琶は必修 打楽器と弦楽器

§ 管弦盲人 世宗29年（1447）廃止論 管楽器は盲人

1917年 衰退 57名のみ残る

1919年李王家で雅楽養成所を置く：1954年遷都まで空白

1945年解放以降

1945年から李王家援助打ち切り

1951年韓国国立国楽院、釜山で誕生

§ 国劇の歴史 1930年パンソリ劇

IV. 東洋アジア～インド・イスラム文化の東漸

1. 歴史

・イスラム文化

イスラム教中心の文化・世界主義文化・自然科学地理学→ヨーロッパに影響

陶器・金属製品・ガラス・織物 東西交易

17世紀 スペイン・ポルトガル・オスマントルコ 18世紀 衰運

19世紀トルコは革新の時代 イギリス・フランス・オランダが興隆

イギリス・フランスはインドに オランダは南洋に進出（イギリスは撤退）

・東西交渉史 1～2世紀にブーム 西アジアと地中海世界（ローマ帝国 BC27～180）

インドの胡椒・中国の絹（南インド・アリカメドゥ遺跡にローマ帝国の貨幣）

「エリュートゥラー海案内記」（エジプト在住ギリシャ人による）

バラモンは異民族との接触を不浄視し外に出ず、仏教を商人たちが支持

2世紀半ば 航海術の発達 前漢武帝が南方に進出、沿岸支配（「後漢書」）

ローマ帝国と漢の併存が東西海上交通路確立

沿岸都市

扶南（メコン川下流『日本書紀』巻19欽明天皇4年（543）、東西交渉の最初の記録）

建国神話…インド系文化。仏教文化、百済の梁朝に朝貢

4世紀末インドからバラモンのカウンディンヤが来て王となる。3～6世紀繁栄

サンスクリット公用海上貿易政策

オケオ遺跡…中国式の鏡とインドのシヴァ像・ローマ貨幣（152年刻印）

・新交通路線の形成

近世的ヨーロッパの膨張 ポルトガル（インド航路の開拓）→利益大

・オランダの極東進出（スペインはアメリカ メキシコ・ペルーの金）

スペインのフィリピン領有

清朝の鎖国令解除 広東の開港 南中国の富力の偏重

アメリカ採掘のスペイン銀 フィリピン・マカオ経由中国への流入

→好景気

ムガル帝国の繁栄 西アジアのオスマントルコの衰退

イギリスのインド経営・フランスのインドシナ経営

・インドの場合

4～5・6世紀にグプタ王朝（320年成立）の南北インド支配、インド古典文化の隆盛 イスラム教徒のインド侵入 7世紀ごろから

1526年ムガル王朝第3代アクバル帝の全インド支配～17世紀まで

単一経済国家の出現 18世紀ころから集権体制崩れる

オランダの進出 17世紀 内陸に及ばず

イギリス東インド会社の設立 統治機構化 1858年本国の直接統治

・中国の場合

陸路東トルキスタンのウイグルによる ^{フイフイ} 回回

しかし、イスラム教の信奉は元代、西域人が移住してから

唐代 アラビア人の来訪、広州・揚州に居留地 イスラム文化は海上から

仏教の北伝 天山南路から中国へ 大乘教 天台

南伝 海上 中国へ 小乗 真言密教

宋元代 広州・泉州 ↔ ベニスの商人と接触。13世紀モンゴル支配によって拡大

東西交通の隆盛

明代 漢民族ナショナリズムの勃興。鎖国政策 → 冊封関係のみ、貿易 = 朝貢

成祖永楽帝は北京へ遷都 → 外蒙古平定。

明に対する朝貢を勧誘、宦官鄭和（イスラム教徒）南海・インド洋巡回
明とイスラムの海上交通開ける

イスラム神学の影響 朱子は地球の球形を知る・アラビア天文学から
火薬・羅針盤

宋学の出現 宇宙論（唯物的）、王陽明の心学（唯心論的傾向）心 = 理

清代 鎖国政策の修正。満族

ヨーロッパ芸術への影響

・東南アジアの場合

東アジアのインド化 土着民族の国家活動

先進文化の摂取に熱意 マレー系民族に造船航海技術発達

建築彫刻 東南アジアーインド様式

7世紀 通商国家シュリーヴィジャヤ王国 スマトラ南部パレンパンに
首都

唐の仏教僧義浄671年に広州からシュリーヴィジャヤに滞在、インドに
留学

シュリーヴィジャヤ唐に朝貢

・ビルマ

歴史が明らかになるのは、11世紀ごろから

アノーラタ王によるパガン朝の基礎を築く。黄金時代

南方小乗仏教。13世紀末元により滅ぶ。1755年ビルマ族アラウンバヤー
朝

18世紀アユタヤを攻め、音楽家・舞踊家をビルマに

イギリスの侵出 1866年完全にイギリス支配

音楽 インドのサウン（ビルマの豎琴）が残る…閉鎖性

ミャンマーの音楽

仏教にかかわる ラーマヤナのラーマ王子も釈尊の生まれ変わり

・タイ

スコータイ朝（1257～1350） 中国・クメール文化を吸収、間接にインドの影響

アユタヤ王朝（1351～1767） スコータイ朝を合併。400年国家体制の整備

クメール文化 通商活動活発（ラーンサン王国→ラオス）音楽も

15～16世紀 中国人街

1283年タイ文字制定

アユタヤ王朝 ビルマ進出によって滅ぶ。1782年チャクリ王朝、

1932年立憲革命

ヒンズー化したクメール族と混血、18世紀以降の華僑支配、350万

音楽 古典音楽はクメール文化の継承

・カンボジア

アンコール前期 扶南の没落から9世紀まで 城郭都市

後期ジャヤヴァルマン2世（802～850） メコン下流からアンコールに遷都

旧アンコール・トム（大きい都） ヤショーバルマン1世（889～900）

スールヤヴァルマン2世（1113～50） 四方に遠征 アンコール・ワット建設

彫刻のテーマはインド神話

17世紀 プノンペンとピニャルーに日本人町

アンコール・ワットに慶長16年（1612）・寛永9年（1632）落書

ジャヤヴァルマン7世（1181～1220）の再統一 アンコール・トムの建設

道路網の整備 クメール帝国の中央集権体制 農業技術 灌漑

古代クメール帝国（内陸農業国家）とシュリーヴィジャヤ海上帝国の併存

王の死と財政負担 タイの攻勢で減ぶ。

音楽 古典音楽はタイと同じ。音楽舞踊はタイから逆輸入

・インドネシア

4～5・6世紀クタイ地方がインド文化の受容センター。

320年にグプタ王朝

中部ジャワにシャイレンドラ王朝（山の王を表すサンスクリット語）

王がマハーラージャ大王。東部ジャワにヒンズー教から仏教へ

フビライのジャワ征討、シンゴサリ王朝の倒れた内乱期

王の婿ラーデン・ヴィジャヤは元軍を利用、ジャワ平定。マジャパイト

王朝

1292～14世紀最盛期～14世紀後半衰退←明朝の海禁政策

南洋の近世史は東ジャワのマジャパイト王朝から始まる、明代まで続く。

16世紀初頭イスラムのドゥマク王朝に滅ぼされる。イスラム化

（インド移民とともにイスラム早い受容 5世紀）

中部ジャワに大乘真言的仏教 ボロブドール カラサン寺

後にインド教が入り打撃、さらに15世紀にイスラム教入る イスラム化

このころポルトガルが東へ、17世紀にオランダが支配。

19世紀オランダの植民地化→村々への流出

18～19世紀ガムラン

2. インドネシアの音楽

カラウィタン karawitan 伝統音楽（舞踊・語り物・演劇と一体で演じられる音楽）

世界観・宇宙観と結び付く

外来語ムシーク

ガムラン17～8世紀に王宮で完成 1889年の万博で紹介 ドビュッシーらに影響・バリ ヒンズー教が残る唯一の島

ケチャ 本来宗教舞踊サンヒャンsang hyang の音楽

1930年ラーマーヤナの物語と結び付く

・音階 スレンドロ 律・民謡音階に似る

ペロッグ 沖縄音階に似る

IV. インド

1. インドの世界観

西…宝の多い土地 北…馬の多い土地 シナ…人の多い土地

玄奘『大唐西域記』(646年)

南…象主・湿気 西…宝主・海に望む 北…馬主・寒さ 東…人主・のびやか
前向・気迫・不屈

オアシス・商利 粗野・集団 博愛・仁義・土地定着

インド ペルシア モンゴル シナ

北アジア遊牧民 西ア・オアシス文化圏 南ア農耕文化圏 東アジア農

湿潤アジア 乾燥アジア 乾燥アジア 湿潤アジア

海洋アジア世界……………海洋アジア世界

中国の南北

河北黄土地帯…畑作(田は畑の意) 麦

揚子江流域 南は非漢民族地帯…稲作農耕・米

五胡十六国(モンゴル・チベット系)→魏→南北朝・

…漢人流入→江南に移動・東晋→生産力の向上……………儒教の変貌 北は善の追求

南方に異質な文化生まれる 南は美の追求

広州(広東)の知事は城門をくぐっただけで3000万を得る

2. インドの地理と時代

3区分 北部 ヒマラヤ山脈からデカン高原

中部

南部 クリシュナ川とトゥンガバトラ川 独自の色彩

歴史概観

(1) 旧石器時代の文明

インダス河口のモヘンジョダロ、上流のハラッパー

BC 3000～1500年（最盛期前2300～1700）1922年マーシャルの発掘

計画された都市・城壁・道路・下水道 文字や呪術的信仰

メソポタミア文明との交流←メソポタミアで印章発見

西アジアのスメル文明とのつながり←女神・女母神像（多産豊饒）が認められる ヒンズー教が今日まで続く←シバの神像・牝牛（多産豊饒のシンボル）

☆シバ神（舞踊手の守護神）の原型・角のある神。ステップダンスの図…
歌舞音曲が祭祀以外の場でも重要な役割 踊る小人像

滅亡の謎 不自然な場所での大量の人骨出土

☆樽型太鼓…音楽の神を象徴…古代インドの彫刻

ゴンド族・バイガ族（現在300万）…中南部に残る。小屋の入り口や中に太鼓を吊るす

(2) 新しくアーリア系民族の西インド侵入 BC1400年～1000年

パンジャブ 5河地方 旧石器時代の道具類発見

血縁で結ばれた氏族社会…原住民との区別化→身分制度

サンスクリット語のヴァルナ varna …本来の意味は色・肌色

アーリア社会 4種姓 宗教学問を司るバラモンを最高（司祭階級の権威の増大）

バラモン brahmana 血統と学識、儀礼に通じる、超自然力

クシャトリナ ksatriya 王族・戦士 アーリア人

ヴァイシャ vaisya 農民・商人

シュードラ sudra 手工業など卑賤な職業 非アーリア人

音楽・舞踊・演劇は生活手段

☆祭祀 アーリア人は神殿を舞台とする独自の宗教を持ち込んだが、神の視覚化は無い

贅を尽くした供犠儀礼……アースドラム（地中ドラム・Erdtrommel）

詩句の朗唱と供犠歌が中心

1) リグヴェーダ Rgveda……供犠用の賛歌 計 10000 詩句、賛歌

1017編 朗唱

2) ヤジュルヴェーダ Yajurveda…祭祀のヴェーダ

3) サーマヴェーダ Samaveda…歌詠のヴェーダ 旋律的歌曲 神酒の
供犠の場

4) アタルヴァヴェーダ atharvaveda…呪詞のヴェーダ 散文の朗唱

- ・リグ・ヴェーダ (バラモン教の聖典) 内容は BC3500 年前に遡る
朗唱旋律は 3 音階 全音階または短 3 度の音程で上下 記譜法
言葉の正確な発音と音楽的朗唱の正確さを重視…アクセント 韻律法重視

「韻律は旋律によるものであることを知る者のみ不滅といえり」リグ・
ヴェーダ

特定の時間との関係で呪術的特性を発揮する → ラーガ

- ・「ウパニシャッド (奥義書)」朗唱法と韻律はすべて諸神と固有の結び
付きを有する。24 シラブル (音節) の韻格が基本、4 ずつ増えて行く。

例) 3 × 8 シラブルはアグニ神に、4 × 12 シラブルはマルト神に。

神々と韻律の同格化

各種の音楽形式を神々や宇宙的諸要素、惑星、自然現象、時刻、人間、
動物、色彩に結び付ける。

「ヨーロッパでは旋律に歌詩をのせる。インドでは一定の歌詩に併せて
演奏しながら歌う」

- ・サーマヴェーダの賛歌は 5 部ないしは 7 部形式。

聖なるシラブル om (hom) のハミングがイントロ、それを受けて歌曲の主
要部分、唱和、終結部、終結部の繰り返し、3 人の祭祀官のユニゾン、om
のシラブルで終止。

§ 前 1 世紀の半ばから後半へかけて孔子・老子・ギリシャ思想・イスラエル
聖書予言 ヴェーダ世界の終結 → 仏教・ジャイナ教・ヒンズー教の興隆
芸術史的には古代インドから古典インドへ。君主制・共和制・貴族政治体
制などの各種の行政単位が確立した変革期

(3) ヒンズー教の勃興

- ・ヴェーダの神にかわって梵天 Brahma、ヴィシュヌ Visnu、シヴァ Siva
前 6 ~ 5 世紀、7 世紀 ウパニシャッド哲学

・改革運動から仏教（Gautama Buddha真理を悟った者）とジャイナ教（Vardhamana Mahavira Jina 偉大な英雄にして勝利者なるヴァルダーマ）ともに生死の輪廻からの解脱を説く。宇宙の根源ブラーマン（梵）と人間の本質（アートマン）とを一致させることが人生の最高目的であり、解脱である。

一切の平等

・アーリア系シャカ族 カピラ城王子 BC386? 涅槃 徹底した無常感 無我を理想 第3代アショカ王は仏教に帰依。教理の統一。東南アジアに小乗仏教

2世紀に大乘仏教、カニシカ王に保護される

・ジャイナ教 ジナ 正信・正知・正業 不殺生 今も125万商人と工業

§ 「マハーバラタ」と「ラーマーヤナ」

（BC 4世紀以前に成立、Valmikiが編纂）

・「マハーバラタ」バラタ族間の争覇戦 5人の王子たちの復讐物語。バラモンの加筆によって10万余韻。ホメロスのイリアスの7倍の長さ
「ラーマーヤナ」英雄ラーマ王子アヨデヤ国を追われて山林に放浪、魔王ラピーナが妻を奪いセイロンに去る。猿王の援助を受けてセイロンにわたる橋を架け、魔王を殺して妻を連れ帰る。ヒンズー教的色彩をもって加筆。ラーマはヴィシュヌ神の化身・ラーマーヤナ 英雄ラーマ王子ヒンズー教的色彩をもって加筆。

ラーマ王はヴィシュヌ神の化身、

1編 コーサラ国王ダシャラタ後継者無し、そのため馬の供犠祭を行う天界悪魔ラーヴァナの暴虐に悩む。…… ヴィシュヌ神が王子に生るカウサルヤー王妃がラーマ、第2王妃がバラタ、第3王妃がラクシュナとシャトルグナ双子を生む。4人の王子は成長し、ラーマはヴィデーカ国王の娘シーターと結婚する。

2編 ダシャラタ王老境に、ラーマを皇太子につけようとするが、第2王妃反対し、バラタを皇太子にすることを承諾させ、ラーマと妃を15年間森に追放する。

ダシャラタ王が死に、バラタ皇太子に。バラタはラーマを迎え王位に

つかせようとするが聞き入れず、ラーマの鞋を王座に、バラタは代理として政務を取る。

3編（アラニヤカーンダ森林編） ラーマはダンダカの森の悪魔を征服し、ランカー（セイロン）を本拠とする魔王ラーヴァナは怒り、部下を金色のカモシカに変え、ラーマとラクシュナがこれを追ううちに妃シーターをさらう。禿鷹がシーターの悲鳴を聞いて救おうとするが殺される。ラーマは王妃を探索の旅に出る。

4編（キシュキンダー編） ラーマは猿王スグリーヴァを助け、猿族はラーマを応援する。賢明な猿のハヌマットはシーターの居場所を突き止める。

5編（スンダラ・カーンダ美麗編） 猿軍は魔王の島に渡りかねたが、ハヌマットは一飛びで島に渡り、シーターにラーマが助けにくる事を告げ、宮殿を荒らす。

6編（エッダカーンダ戦闘編） ラーマとラーヴァナの大戦闘。シーター救出される。シーターは身の潔白を疑われ、火中に入るが、火の神アグニは潔白を証明。ラーマは帰還して王位につく。

7編（後日談） シーターはなお身の潔白を疑う声が国民の間にあることを知り、森に入り、ラーマとの間の子供二人をヴァールミーキ仙人に残して大地に吞まれてしまう。ラーマも王位を去って昇天する。

・詩人カーリダーサーが出る「シャクンターラ姫」

§ インド統一 ペルシャを追ってアレキサンダー大王 土侯の反撃でバビロンへ インダス川上流はギリシャに「バクトリア王朝」

土侯チャンドラグプタが 320 年王朝建国、黄金時代

4 世紀「グプタ王朝」民族主義・古典復古主義 ヒンズー教が形成

孫第 3 代アショカ王が「マウリア王朝」半島南部を除く全インド統一 仏教保護

3 代 100 年

「マヌの法典」バラモン教によってカースト制度を規定

アジャンタ エローラ遺跡 ポンベイの石窟寺院 グプタ様式

§ トルコ系の大月氏がサマルカンドに定着。これが衰えて土着「クシャナ王

朝]

カニシカ王 140 年前後～以後 400 年にわたって栄える。→ペルシャ東西交通開く

カニシカ王仏教に帰依 第4回の仏教經典編纂。サンスクリットで。

大乘仏教……インドの戒律厳守の要素にこだわらず普及

中国には前漢に仏教イラン経由で。サンスクリットからは少ない

多くは北路を通った

ガンダーラ美術

§ 南インド アショカ王に滅ぼされたカリンガ国はセイロンと海上交通へ進出

ジャワに建国 カリンガ国はその移民か バラモン・仏教も普及

(4) 古代インドの音楽

- ・ 聖俗の概念に境界がない…現世的なものの中にも聖（恋歌…守護神の存在を暗示）

ラーガ…人間感情と時刻の結び付きで魔力を発揮すると信じられていた。

ラーガ・カリヤーンkalyan 幕開のイントロ…神の力を招き寄せるためのもの

- ・ 歌曲がインド音楽の基盤…器楽演奏は歌手よりも音楽水準が低いとされる

楽器は神々の創造・人間の身体に譬える。各部に象徴的意味を持たせる

- ・ 王や皇太子は専属の器楽、声楽、舞踊のアンサンブルをもつ
- ・ カーストの確立→世襲音楽家の誕生
- ・ 娼婦の修めるべき芸事…音楽と舞踊が重視される
- ・ 上級者がシェードラの演奏に飽き足らず演奏する
- ・ 各パート一人の室内楽様式、音楽が個人主義的かつ即興的。多くても5種類まで。

旋法の一一致の原則が求められる

旋律・リズムを精緻なところまで発展させることが可能→インドネシアのような大アンサンブルに発展しない

- ・舞踊との結び付き

slipa (芸術) とは …nrytya (舞踊)、gita (声楽)、vadita (器楽) の統一
体

「Natya・sastra 演劇規範書」 聖バラタ著 (natya…表情と身振りによる表
現法)

ヌリッタ nrta 純粹舞踊……祭祀。ある精神状態 bhava を伝える

ヌリティヤ nrtya 表現舞踊……感情・気分を伝える。

幸福を招く踊り。戴冠式・結婚式・誕生

ナーティヤ natya 演劇舞踊 (natakaとも舞踊劇) …宗教的結び付き。

本質は宇宙の模倣であり、人間の感情表現である。

- ・ mudra ハンドジェスチュア 67 種類、angahara 舞踊姿勢 13 種類、

karana 舞踊の振り 108 種類、

- ・ 序幕 purvaranga から始まる、(音楽家配備、音合せ、女性歌手の発声練習、花供儀)

- ・ 足の鈴 100~200 青銅製。鈴が象徴するのは星の神々

(5) インドの楽器

体鳴楽器 ダンダー (打ち合わせ棒) ・ シンバル ・ 鈴 ・ ガラガラリング

膜鳴楽器 呪力をもつ ・ 悪霊を払う。

dundubhi (ヴェーダに出てくる戦闘用太鼓の総称) 一本撥で打つ

mrdanga ムリダンガ…ビンズー世界で最高の敬意を受ける。祝祭

タブラー…イスラムの侵略で入る。

杵太鼓…湾曲した撥で打つ

弦鳴楽器 初期に普及。

ヴィーナ (弓形ハープ→胴が梨形のリュート→ツィター)

気鳴楽器 縦笛が少なく横笛が多い

竹製の横笛ヴァンシャ パンパイプ

(6) シバ神

紀元 5 世紀ころから浮き彫りに。偉大なる舞踊手

「マハーバーラタ」はシヴァが音楽と舞踊を好む

宇宙の音 nada。シヴァ 身体は音からなる

太鼓は創造、火は破壊、脚は救済成就…善行者と破壊

カターカリ 南インドケララ州 セリフ・打楽器中心

カタック 北インド タブーラと足首の鈴

バラタ・ナティアム 南インド 古典舞踊寺院の巫女の奉納舞踊に起源

両面太鼓ムリダンガム

(7) インド音楽の構成要素

音階 (7音) Swara

ヴェーダ時代は3母音→(5母音?)→7母音(7はシュメール以来の聖数)

さ S a…第一天・孔雀・月・幸福・桃色・不変・腹、人間なら70歳

れ R e…第二天・ばびあ鳥(雲雀)・水星・淡緑・暑い季節・心臓、60歳

が G a…第三天・山羊・金星・悲哀・橙色・暑い季節・胸、50歳

ま M a…第四天・青鷺・太陽・不安・青桃色・雨季・喉、40歳

ぱ P a…第五天・夜鶯・郭公・火星・赤・雨季・口、30歳

だ D a…第六天・馬・木星・黄色・寒季・上顎、20歳

に N i…第七天・象・土星・暗色・寒季・鼻・10歳

古代インド音楽の楽式・楽器は中世には失われていた。

ラーガ raga…旋法

第一音と第五音の不動音の間に#・bのついた音を挿入して作る

ラーガの本質は情緒である。特定の気分や感情を表現する

ターラ tala…拍子 詩の韻律から発達 現在175あるという

ガマカ gamaka…装飾音 単なる装飾音ではなく音楽に生命を与えるものとされる

ドゥローン drone…基礎音となる低音

(8) インド音楽舞踊の変遷

「ナーティヤ・シャストラ」(演劇規範書)の伝統が生きる。

・13世紀モスリム支配→西アジアの音楽が入る。

イスラム教は歌舞音楽を奨励しない→音楽が発達

古来の音楽の変容→ヒンドスタニー音楽の成立

- 南インド音楽はヒンドゥ音楽発達 カルナターカ音楽
ヨーロッパ文化の影響……ヴァイオリンの定着、声の音域カバー、
- ・南インド…バラタ・ナーティヤム 両面太鼓ムリダンガム
寺院付きの巫女（デーヴァダーシー）の奉納ソロ舞踊が起源 → イギリス統治とともにパトロンを失う。余興、そして娼婦に。
舞踊反対論起こる。
- 1920～30年にかけて弁護士・舞踊家クリシュナ・アイヤルはマドラス音楽アカデミーで上演。
- シャディルからバラタナティに 現代は女性舞踊家時代。
- クーリーヤッタム（ケララ州）演者が顔の表情を変化させストーリーを表す。打楽器中心。インド最古の演劇
- カタカリ（ケララ州）ストーリー展開は歌手による。演者は舞踊で内容表現。音楽的には南インドに共通する。歴史的に新しい。
- ・北インド…カタック 足に鈴 タブラーと鈴が応酬する
 - ・古典舞踊は次の二つを軸とする。演劇とつながる
 - 身体運動に重点をおいたヌリッタ（純粹舞踊）
 - 歌詞に重点をおいた アビナヤ（マイム）
 - ・代表的な舞踊
 - バラタナティヤム
 - クーリーヤッタム
 - ヤクシャナガ…派手な衣装や化粧はカタカリに似る 世俗的民衆的
 - チョウ…仮面劇・仮面舞踊
 - オリッシー…オリッサ州の寺院に伝わる奉納舞踊が起源。南北の要素が調和
 - マニプリー…東北部マニプル地方の古典舞踊。円形スカートをはいた女性の群舞
 - カッワーリー…スーフィー（イスラム教神秘主義者）の集団舞踊。神との合一を願って踊る
 - ・ラーガ（旋律の法則）とターラ（リズムの法則）
北のターラ 4444=16 ティンターラがよく用いられる

南のターラ 422=8 アーディターラ 手指で数える
・歌から発達 楽器は声に近づくよう改良。切れる事なき旋律
古典音楽以外に
ガザル……ウルドゥ語の恋愛詩を歌う
音楽修行の一環と位置づける。

○ 本稿に () で示された参考文献については以下のとおりである。

* 1 (瀧p254) = 瀧 遼一『中国音楽再発見 歴史篇』(第一書房 1992年) 254頁。

フロッピー文書類タイトル一覧 (五十音順)

<タイトル>	<フロッピーNo.>	<タイトル>	<フロッピーNo.>
アーキー(39)	4	五組と能五番立	4
あいさつ	32	出立(横道).	a
揚作田	10	出立(横道)	4
秋の踊り	31	戌冠船の音楽	4
揚持ち・きょうちやく	4	戌冠船の音楽.	a
あつもり	36	いぬの	35
あふそ	33	戌の冠~2.BAK	b
安富祖組踊り地	19	戌の冠船と組踊の展開.	b
安富祖流と野村流	10	戌の冠船人数演目比較.	b
安富祖流70周年	3	伊波普猷・真境名安興	4
安富祖流への提言	17	伊平屋銘苺親雲上	31
天川	32	いらい	35
尼崎彬	36	インド	8
尼崎芸術としての身体	2	陰陽	3
あまわり	33	上間朝久	32
あまわり	36	謡・	31
あやぐ	31	歌垣	11
操り三番叟	36	歌垣・念佛踊り西郷	32
泡瀬京太郎・大礼和尚	32	歌と踊り	3
あんこう	33	歌持ち・大湾	2
飯田	36	大主・比屋頭役大屋子	4
生きている南島の神	18	大主・比屋頭役大屋子.	a
伊集の花	15	海神祭ウムイ鎌倉	31
衣装46	4	海のアジア史・小林	31
衣装・黒朝ほか(光裕)	32	a	17
衣装・小道具(46)	4	江戸上り音楽(宮城)	1

江戸登りの芸能	17	沖縄芸能文化論2	7
江戸上り費用・真境名	31	沖縄芸能文化論	7
NHK解説ぷろ用	32	沖縄芸能論考(案)	1
円覚寺	31	沖縄芸能論考(案)	36
演出ヴィリエ	2	沖縄芝居実験劇場十年	37
演出史	4	沖縄シンポ4-10	17
演出史.	a	沖縄の芸能	1
オペラ舞台空間の創造	36	沖縄の芸能講演	17
大川敵討(73-4)	34	沖縄の芸能信濃	17
大川敵討(80-82)	4	沖縄の芸能テキスト1	17
大城崩(87)	4	沖縄の芸能テキスト3	17
大島筆記	2	沖縄の芸能テキスト4	17
大島筆記	4	沖縄の芸能文化	18
丘の一本松	18	沖縄の文化(思想)	18
翁(山折・折口)	2	沖縄の文化(資料)	18
沖縄オペラ8-10	17	沖縄舞踊と本土芸能	12
沖縄音楽と声明	18	沖縄文化の源流と舞踊	17
沖縄音楽とその時代	1	沖縄歴史と文化	7
沖縄音楽の諸相	10	沖縄歴史文化レジュメ	7
沖縄芸能研究の課題	1	Okinawan Classical Dance	10
沖縄芸能史4年2月	5	おくり評	37
沖縄芸能史・序古琉球	7	お茶飯	32
沖縄芸能史講義案資料	17	お茶飯・歌詞	32
1沖縄芸能史序説	17	音	4
沖縄芸能のテキスト2	17	音高さ(池宮・屋嘉ほ)	4
沖縄芸能の特質	17	音高さ(池宮・屋嘉ほ)	a
沖縄芸能の土着性と異	35	音の高さ	19
沖縄芸能の魅力	17	踊歌の構成	10
沖縄芸能文化論テキスト	7	おもろ	1
沖縄芸能文化論1	7	おもろ1461	3

おもろ1454	7	女物狂と「隅田川」.	a
おもろう	1	女物狂訳文	33
おもろさうしの芸能	17	回顧	36
おもろ鼓	17	かいせつ	29
おもろの「かみしも」	29	解説	32
おもろのぶよう	35	解説	5
親川8-7	29	外来芸能メモ	7
折口発言・組踊改革	2	かぎやで風	10
小禄御殿について	29	かぎやで風	31
小禄御殿要約	29	かぎやで風(政牛)	32
おわもり	17	かぎやで風	5
おわり	35	かぎやで風節	1
音階	1	歌劇	12
音楽	36	歌劇の禁止	32
音楽	37	かげきを	3
音楽	4	カケ・スクイ(37)	4
《資料》音楽	4	かせかけ	10
《資料》音楽.	a	かせかけ	5
《資料》音楽・池宮.TXT	4	かせかけかし	35
《資料》音楽・池宮.	a	片思い(創)	10
音楽史資料	1	型の伝承と改編	19
音楽史のながれ	1	仮名掛け(42)	4
音高(52-54)	4	かなよう天川	31
女踊り「諸屯」の注	18	かなやう天川	10
女踊りの構造諸屯	18	かぶき	12
女物狂い	33	歌舞伎と人形	4
女物狂(77-9)	4	家譜・立花・細工能	31
女物狂と「隅田川」	4	神歌名人湛氏・真境名	31
「女物狂」「隅田川」	4	川の主(観世?)	29
「女物狂」「隅田川」.	a	閑吟集と執心	12

金細工	10	くていぶし	5
金細工	32	口伝抜粋・花売・大川	34
金細工	5	くば鎌倉	31
金細工の役者	32	組み 8	36
冠船の芸能	17	組み	36
冠船の準備(光裕)	32	組	36
戯曲としての組踊	12	くみ	36
戯曲としての組踊	34	くみお	36
基金公演	35	くみおど	36
きこえ	17	くみおどり	31
聞得大君とノロ鎌倉	31	くみおどり	33
義臣物語(86)	4	組踊り	36
旧沖縄芸能文化論2	7	組躍り	36
宮廷芸能としての組踊	7	組踊り 1-3	4
狂言	32	組踊り衣装	19
浄土入り(早川孝太郎)	2	組踊 5・江戸のぼり	4
曲解説	3	組踊演出	2
金武	5	組踊演出 10-5	34
きん	5	組踊り演出	36
金武型と玉城盛重型	4	組踊演出を考える	3
金武型と玉城盛重型.	a	組 29) 踊て戻ら	4
近世の芸能第 3 章	12	組踊 6・躍奉行	4
近世の芸能 1 薩摩関係	17	組踊り・女物狂解説	33
金中国舞踊と琉舞	1	組躍概説	10
金武七回忌	15	組踊口伝	34
金武話・組踊廃物新聞	4	組踊口伝	4
金武良仁と地謡	32	組踊口伝.	a
具志川大軍(94)	4	組踊り項目	4
久志若按司(88)	4	組踊り項目.	a
くてい節	31	組踊作者明記冠船日記.	a

組踊り地謡	3	組踊背景 2 浄瑠璃	33
組踊 16 執心 17 能取	4	組踊背景 3 能・狂言	33
組 32) 儒教蔡温	4	組み 7 踊奉行	36
組踊・衰微	2	組踊 18 舞台・橋懸	4
組踊り誕生	17	組踊への招待 9 長者	4
組踊り誕生の背景	12	組踊り保持者	17
組踊 15 地方	4	組踊 (20) 南表北表	4
組踊りと音高	1	組踊 19・宿の女の型	4
組踊りと狂言	33	組踊り 7 大和芸能・の	4
組踊りと社会的背景	12	久米島嘉数	32
組踊に関する新聞記事.	a	桑江野村流批判	2
組 7 能・操・8 歌舞伎	4	郡司・小島資料.	b
組踊の歌三線	34	芸系・台本 3 3 / 3 4	4
組踊の歌三線音楽	34	げいじゆつさい	35
組踊・能と組踊未定	4	芸道の成立	2
組踊りの音楽	4	芸能史	11
組踊りの音高	1	芸能史	17
組踊 4・軒端の梅	4	芸能史 3) 三線伝来	7
組踊の曲名.	a	芸能史 2-2 冊封・京	7
組踊の地 (安富祖竹久)	1	芸能史 2・対外京太郎	7
組踊りの背景能歌舞伎	12	芸能史 1 序・祭祀と芸	7
組踊の背景・歌舞伎	33	芸能史 (5) 雑踊り	7
組踊りの柱	4	芸能史 (4) 風流踊り	7
組踊の美学 (47)	4	芸能史 (4) 近世江戸	7
組踊背景 1・総論三線.	b	芸能史 (3) 資料三線	7
組踊背景 1 踊り時代	36	芸能史・中国演劇と組	7
組踊背景 1 踊りの時代	33	2 芸能史時代区分	17
組踊背景 4 歌舞伎	33	芸能史後期講義案	7
組踊背景冊封・三線	1	芸能史後期資料	7
組踊背景冊封・三線	33	芸能史後期資料組踊	34

芸能史資料 (3)三線	1	講義 4	36
芸能史資料 2-2 京太	7	講義 5	36
芸能史資料 2) 京太郎	7	講義案5- 2	17
芸能史資料 (5) 雑踊	7	後期芸能史講義平成十	7
芸能史資料 (4) 踊り	7	後期芸能史講義.	b
芸能史資料 (4) 近世	7	後期芸能史講義と資料.	b
芸能史資料 (1)	7	後・東洋音楽史	8
芸能史資料 4 かぶき	11	孝行之巻 (91,2)	4
芸能史資料 2 貴族	11	構造 (30・31)	4
芸能史テキスト 1	17	小歌躍りの時代	12
芸能史の構想	11	ごえく朝章	32
4 芸能史・由来記等	17	こきゆう	36
芸能史話補綴	29	呼吸法	18
芸能文化論テキスト	17	呼吸法 2	36
芸能文化論テキスト 2	7	呼吸法	36
芸能論考案.	b	国際シンポ基調講演	7
げきじよう	35	ごさまる	36
劇場国家の能と組踊	29	護佐丸敵討 (64)	4
劇場国家の能と組踊	4	護佐丸敵討 (62・3)	4
げきせい 1	29	護佐丸敵討解釈	33
げきせい 2	29	護佐丸敵討鑑賞	33
化粧	32	故事集 14	4
化粧 (51)	4	50年組踊り	37
研究の課題・研究所	1	古代の芸能・祭祀と	17
建築用・組踊の舞台資.	a	こてん 2	35
元禄歌舞伎	12	こてん	35
こうぎ	36	小道具 47	4
講義	36	《資料》小道具	4
講義 2	36	《資料》小道具.	a
講義 3	36	小道具ちやうちやこ (48)	4

ことひ節	32	写真(黛)	37
ことひ節	5	写真 38-47	4
子供衣装髪飾	34	写真 28-39	4
小林口説きについて	7	しゃしん	4
金武良治・追悼公演	15	写真 52-	4
紫巾(光裕)	32	三味線	17
蔡温全集	29	三味線日本史料	1
西鶴	29	執心	33
祭祀	36	執心(59)	37
沖縄の芸能・祭祀芸能	17	「執心鐘入」	34
最終講義 8-2	1	執心鐘入(58-61)	4
最終講義	33	執心鐘入の型の異同	33
挿絵 1-7	4	「執心鐘入」型の異同	b
挿絵	4	「執心鐘入」の構造	34
擧扇・真境名	31	「執心鐘入」比嘉メモ	29
三弦等中国音楽資料	1	『執心鐘入』メモ比嘉	3
三線テキスト	1	執心その1	37
三線と囃子詞繰り返し	b	執心2(59)	37
三線メモ	32	執心・宿の女の出(5)	37
地謡のこと4-11	17	修論	36
しかん	36	じゆせい1	29
しどにー	12	じゆせい2	29
シドニー小林あて	7	諸屯	10
シドニー分科会報告	7	諸屯	36
姉妹敵討(85)	4	諸屯歌詞	5
島袋光裕賛	33	諸屯研究	5
島巡りコンサート	15	諸屯ツイブイ(光裕)	32
清水	2	諸屯動線	18
清水裕之『劇場の構図』	2	首里城に育まれた組踊	15
しゃしん	35	首里城に育まれた芸能	15

首里城に育まれた舞踊	15	シンポジウム分科会	7
浄瑠璃の時代	10	シンポレジュメ 9-5	29
巡見官 (95)	4	シンポ・レジュメ 9-5	7
しゅんどう	5	鈴木鼓村・琉球音楽	31
醜童	10	塵	10
尚家の芝居	32	ぜい	31
小段について	34	ぜい	5
しょうちくばい	31	盛義・護身の舞ほか	32
声明	1	せりふ (横道)	a
浄瑠璃	12	セリフ音高 55・56	4
Zyooruri	12	セリフとの一体性 43	4
浄瑠璃と組踊シドニー	12	せりふ (横道)	4
浄瑠璃の時代	12	戦後	33
しよど	36	せんご	33
《資料》芸能・新琉球	3	戦後創作 50 年	37
吟(琉球音楽考)	1	ぞう	35
吟	4	箏曲「船頭節」	10
吟遣い (36)	4	そうさく	29
吟について由康	a	創作組踊・宮城能造	a
吟について由康	4	創作舞踊NHKRBC	37
新版の序	29	祖慶剛	1
新報	36	染めと織り・中村	4
しんぼう	36	染めと織り・中村	a
新報回顧	36	祖霊神ニライ神 (仲松)	2
新報コンクール	17	大学院組踊概説	34
シンポ沖縄と周辺	7	大学院平成十年講義案	7
シンポ関連	7	大学後期博士課程	4
シンポ原稿 4-10	17	太鼓	10
シンポジウム 9-5	7	太閤能テキスト	11
シンポジウム議事	7	第 2 アートセンター宇	29

太平洋舞踊	17	ちゆう	29
太平洋レジユメ	17	ちゆう	35
台本・戌と野村.	b	注	5
題名	4	中国音楽・戯曲・三線	7
題名.	a	中国音楽史1	8
高平良	10	中国音楽の受容.	1
高平良と組踊 (光裕)	32	中国音楽の受容	5
高平良万歳	10	中国音楽の受容と注	1
高平良万歳	10	中国音楽の受容論文	5
高平良万歳	5	中国講義資料	5
高平良万歳・型	2	中国資料	5
多嘉良朝成	32	中国人	5
多嘉良朝成と物まね	32	忠臣身替	34
竹田近江	34	忠臣身替 (84)	4
竹富の芸能	12	朝薫以降の組踊の展開	17
嵩原安詩「浜千鳥」	32	朝薫が見た能狂言	4
《資料》田里(光史)	4	朝薫が見た能狂言.	a
《資料》田里(光史).	a	長者の大主	1
田里朝直	34	長者の大主	33
田代たか子	32	長者の大主・空座法	36
足袋・真境名	31	長者の大主資料.	b
玉色	4	趙世家・史記/二童	4
玉城盛童:経歴	2	趙世家・史記・二童.	a
玉城盛重と踊りの弟子	32	朝鮮 2	8
玉城盛重と川田松夫	32	朝敏	36
玉城盛重の作品	15	朝敏田里直常 11-3	4
玉城の森川の子	4	重宝記	4
湛水流 5-11	19	著作権	34
師弟対話速成教授法	2	京太郎鳥刺し舞歌詞	17
注	2	チラシ・首里節・真境	31

追加項目写真組踊補足	4	東洋音楽史 6 (中国 5)	8
東辺名夜討 (93)	4	東洋音楽史 7 (中国 6)	8
つづみ	17	東洋音楽史 8	8
つつみ 2	17	東洋音楽史 9 テキスト	8
鼓考 4-1	17	東洋音楽史 9	8
鼓拍子と伊良波尹吉	31	東洋音楽史 10 劇音楽	8
TA	17	東洋音楽史・アジア	8
テキスト 1-2	8	東洋音楽史	8
テキスト3インド	8	東洋中国1テキスト2	8
手配 (28)	4	渡嘉敷守良	2
出直し	19	渡嘉敷・嵩原安宏	32
出羽・戯曲集	29	渡嘉敷と嵩原安宏	32
手水の縁 (71-73)	4	渡嘉敷の弟子	32
照喜名メモ	32	時の大屋子・音取り	31
てんかい	5	どくじせい	35
てんかい 1	5	とくしよく	35
てんかい 2	5	《資料》渡口・あまお.	a
道成寺ものの系譜	12	《資料》渡口・あまお	4
東洋音楽史中国 2	8	土着性と異文化性	5
東洋音楽史朝鮮 2	8	トルキスタン	8
東洋音楽史テキスト3	8	仲里節	10
東洋音楽史テキスト4	8	仲里節	32
東洋音楽史インド 1	8	仲里節	5
東洋音楽史インド 2	8	仲里節・親泊	32
東洋音楽史 3 (中国 2)	8	中吊り幕 (新50)	4
東洋音楽史 4	8	長野琉球舞踊	33
東洋音楽史 4 (中国)	8	仲毛の橋かかり	32
東洋音楽史 5 (中国 4)	8	仲村渠節	32
東洋音楽史 5 (中国 4)	8	長刀	10
東洋音楽史 6	8	南島誌・三絃	2

南島の文学と芸能	18	日本芸能史資料 1	11
南方紀傳	1	日本芸能史資料 2	11
南方紀伝・船中音楽声	2	日本芸能史資料荒事	11
南洋千鳥	10	日本芸能史資料浄瑠璃	11
南洋千鳥	5	日本芸能史テキスト1	11
二上りの効果 (41)	4	日本芸能史テキスト3	11
にさいおどり	35	日本芸能史テキスト近	11
21-27	4	日本芸能史・道成寺	11
2-7	17	日本芸能史・南北	11
にほん	36	日本芸能史・風流	11
日本	36	日本芸能史平安 2	11
日本芸能史8古浄瑠璃	11	日本人	36
日芸能史 1 言葉	11	日本の箏の影響.	b
日芸能史 1 言葉と始原	11	にらい	36
日本芸能史 2	11	庭の舞台 (お湯殿)	31
日本芸能史 3	11	人気投票大 6 年	2
日芸能史 3・表現形態	11	貫花ゆいれ童・光裕	32
日本芸能史 4	11	伊野波節	10
日本芸能史 4 田楽	11	伊野波節	10
日本芸能史 5 テキスト	11	伊野波節	5
日本芸能史 5 能	11	「伊野波節」考	37
日本芸能史 7 かぶき	11	年間計画 (東洋音楽史)	8
日本芸能史 8 浄瑠璃	11	野遊び (創)	10
日本芸能史 8 能と歌舞	11	能狂言	12
日本芸能史 9 荒事	11	能組踊比較上演 8-9	2
日本芸能史・阿国	11	能とあやつり資料露殿.	b
日本芸能史音楽	11	のうとくみ	35
日本芸能史古代	11	能と組踊 (仮44)	4
日本芸能史序説	11	能と組踊	4
日本芸能史資料	11	能と組踊比較鑑賞会	4

能と組踊比較鑑賞会 8.	a	鳩間節	10
能に・中国劇と能.	b	鳩間節	10
能の居どころ野上	31	鳩間節初演・光裕	32
能舞台と琉球舞踊	17	はなうり 1	17
能舞台と琉球舞踊	5	はなうり 2	17
能舞台歴史	31	はなうり 3	17
残したい古典歌の調	36	はなうり 4	17
上り口説 (口説囃子)	10	はなうり 5	17
上り口説	10	花売の縁 (74-76)	4
上り口説 (もゆる)	37	花売の縁演出について	15
背景1冊封体制と芸能	12	花笠	10
廃藩以降の演劇と舞踊	17	話めかるし	36
廃藩置県以降の演劇	17	はなふう	5
はおどり	35	花風	10
馬山川	10	花風	5
馬山川	32	花風ファイター (光裕)	32
馬山川 (光裕)	32	囃子	36
馬山川の題名	32	囃子詞と繰り返し	36
橋懸.	32	囃子詞と繰り返し技法.	b
はじめに	35	《資料》反問	4
鷺の鳥	10	《資料》反問.	a
8年芸能史資料集 (1)	7	b	17
8年芸能史 (1)	7	比嘉盛章	2
8年度芸能史1	7	微行の巻・(83)	4
鉢峰喜次・	31	干瀬節三唱 (40)	4
発音 (38)	4	紅型DRH	29
服部歌舞伎成立の研究	36	紅型 (沢岷) 玉色	31
服部歌舞伎成立の研究	2	紅型新潮社一	29
鳩間節	10	紅型幕 (新49)	4
鳩間節	10	紅型幕と中幕	4

武士松村	3	万歳敵討 3 (67)	4
伏山敵討	34	万才敵討・能と	5
伏山敵討 (89)	4	万作さんと芸の伝承	33
舞台の居どころ (45)	4	身代わり	34
5 仏教と芸能	17	身替忠女・豊多未生	34
舞踊口伝	37	三木稔演奏会	36
舞踊 50 年	37	宮城あて 9-1	4
ぶようしあん	17	宮古狩俣ふさ・なより	2
舞踊と重層性	17	宮古の歌謡から	32
舞踊の文化多重性	5	宮古の芸能	32
舞踊評	37	宮里春行追善	19
舞踊文化の重層性	17	三善	19
舞踊文化の重層性紀要	17	村井康彦武家文化と	2
風流踊り・上井覚兼	2	紫下がり	31
P.B 殻を破る	2	むんじゆる	10
分科会がいよう	7	むんじゆる	31
文化論	7	むんじゆる	5
平成 9 年芸能史資料前	7	むんじゆる・車とうばる	31
平敷屋朝敏関係	4	名優のセリフ (57)	4
平敷屋朝敏作品	34	前の浜	32
平敷屋朝敏と池宮説	34	めかるし	36
帽子	4	銘苅子 7-9 論文	34
豊漁	10	銘苅子 (68-70)	4
外間『南島文学論』	18	めかるしい資料	34
星潤と古典・光裕	32	めも	11
まさる	12	もくじ	35
《資料》間の者	4	もくじ	36
マルムン	5	目次	36
万歳敵討 (65)	4	本嘉手久節	10
万歳敵討 2 (66)	4	本嘉手久節	10

戻り駕	10	レジュメしよどん	36
もろみ	7	連鎖劇	2
八重山9-4-5	18	ろくが	37
八重山行	3	6年度後期講義案	17
八重山「かせかけ」	37	ワグナー『芸術と』	29
八重山芸能研究会4-	29	和語(35)	4
八重山の芸能9-4	18		
八重山の芸能レジュメ	18		
矢倉の比屋	4		
柳	10		
柳	5		
山内盛彬	17		
山内盛彬談話	17		
《資》大和守日記・演.	4		
《資》大和守日記・演.	a		
由康	33		
由康作品メモ	19		
雪払(90)	4		
ユングトゥ資料.	b		
弱い音から始まる2音	2		
略歴(沖縄関係)	15		
琉球芸能史講義案(後)	7		
琉球漆器DRH	29		
『琉球浄瑠璃』	2		
琉球浄瑠璃(44)	4		
琉球旋法・金井	32		
琉球舞踊について(黛)	37		
琉球舞踊入門資料	37		
琉球舞踊の技法	5		
琉球舞踊の特色	5		