

琉球芸能における諸概念の形成過程

— 八重山芸能の「第三回郷土舞踊と民謡の会」への出演をめぐる —

久万田 晋

1. はじめに

1928年4月に開催された日本青年館主催の第三回郷土舞踊と民謡の会に沖縄県八重山諸島石垣島の民俗芸能（民謡と舞踊）が出演した。これは近代以降、沖縄の民俗芸能が帝都東京に本格的に紹介された最初期の事例であった。この公演に対する識者の評価によって、八重山が「歌と芸能の島」であるというイメージが全日本的に広がった。ここで形成されたイメージはそのまま戦後へと連続してゆき、無形民俗文化財指定等に関わる文化財行政や、今日の八重山（沖縄）音楽、さらには沖縄観光のイメージにまでも深い影響を与えていると思われる。

そしてこの公演の構想と実現に大きく関与したのが日本民俗学の中心人物である柳田国男であり、柳田と八重山側知識人との間の直接的な人間関係によって実現したと思われる。本論では、柳田国男と八重山側知識人との邂逅から、公演実現までの過程、さらに公演後の反響にいたるまでの足跡をたどると共に、この出来事がその後の沖縄芸能研究におよぼした影響についても考えてみたい。

2. 柳田国男の来沖と八重山ネットワークの形成

当時貴族院書記官長を辞して朝日新聞社に所属していた柳田国男は、1920年12月13日より、後に『海南小記』へと結実する南島への旅に出る。翌1921年1月3日に鹿児島から沖縄に向けて乗船し、5日に那覇に到着した。那覇ではかねてから手紙のやり取りをしていた琉球文化研究の第一人者伊波普猷との親交を深めた¹。

沖縄本島での約二週間の滞在の後、宮古八重山に出発する。21日には宮古島に上陸、24日には石垣島に上陸した。石垣島では当時石垣島測候所長であった岩崎卓爾（1869-1937）や八重山民謡研究に取り組んでいた喜舎場永珣（1885-1972）らと親交を暖め、二人の導きで八重山芸能などを見学している。2月2日には再

び那覇に戻り、7日に那覇を出帆し、奄美大島を経由して15日に鹿児島に到着、九州各地で講演などを行い、3月1日に東京に戻った²。その後、この旅行の紀行文をもとにして、柳田の沖縄に関する最初の著作である『海南小記』が1925年に出版された。

柳田は沖縄から帰った翌年の1922年4月に、在京の沖縄出身者らを集め南島談話会を結成し、沖縄・奄美に関する民俗学的研究の足場を形成した。

また柳田国男は同じ1922年より、全国の有志による民俗誌的研究を広く世に紹介することを目的に、炉辺叢書を企画し刊行を始めている。炉辺叢書は全36冊出されることとなった。叢書中、沖縄関係の著書は八冊刊行されている³。その中で沖縄関係の第三冊として喜舎場永珣の『八重山島民謡誌』（郷土研究社、1924年）が出版された。この本は、八重山民謡研究の金字塔というだけでなく、八重山民俗文化研究の始まりを告げる重要な著作として今日までその価値が高く評価されている。

喜舎場永珣は、1921年1月の柳田国男の石垣島滞在時にきっかけを得た同書の出版の経緯について、次のように語っている。

滞在中、私に向かって「君の研究した八重山民謡誌の原稿を見せてくれ」といわれたので、私は「原稿は未完成です」といったら、翁は「世の中に完成という本があるか、未完成のまま発表して、その後読者の批判を仰ぎ、さらに補訂して再版し、学界に望むべきである」「この原稿は私の企画する炉辺叢書の一部として出版するから」と言われ、帰京後さっそく原稿用紙を送られた。（喜舎場永珣「柳田翁と南島」P.368。初出は1962年。）

このように柳田が石垣島を訪れた際に、喜舎場の八重山民謡に関する研究成果の出版を強く勧めたことから、同書が炉辺叢書の一冊として出版される運びとなったのである。ところで、この述懐からもわかるように、喜舎場の八重山民謡研究は柳田の来訪時に、未完成とはいっても、かなり進んでいたことが伺われる。喜舎場が八重山民謡研究を始めるきっかけは、近代沖縄研究の開拓者である伊波普猷の示唆を受けてのことであった。このあたりの経緯について喜舎場は『八重山島民謡誌』（1924年）の自序において次のように書いている。

此の民謡誌の種子は何時蒔かれたであらう！ 丁度明治三十九年の福木の実の黄ろく熟する頃、文部省から「八重山の俗謡」を研究してよこせと云ふ命令の来た時である。当時私は登野城尋常高等小学校に教鞭を執つてをつたが、まだほやほやの訓導の卵で、鳥渡もこの調査物に耳を借せずをつたが、他の先輩にも俗謡に興味を持つ者は一人も無く何れも煩はしい調査物が来たぐらゐに考へてみた。が、協議の結果分担することにきまつて、私も此の貧乏籤に当つた。

長官の命令にはそむかれず、私はいやいやながら汗水たらして調査を了へ漸く責任を免がれた。其の時私は民謡に関する趣味をおぼろげながらも解するやうになつた、こゝに初めて民謡誌の種子を下ろした。

其の後同四十年の三月、八重山研究に来られた伊波先生から有益な講演を承り、尚私等にさまざまの質問などがあつたが、もとより研究せない頭からはいくら叩いても答へられる筈はなく、其の難問に口がつぐんでしまつた。こゝに初めて覚醒して真剣に研究するやうになつた。(喜舎場永珣『八重山島民謡誌』pp.3-4.)

このように、喜舎場の八重山民謡研究のきっかけは、最初は文部省からの通達がきっかけとなり、次に1907(明治40)年に八重山を訪れた伊波に励まされてその道を本格的に目指すようになったことが分かる。この文部省の通達とは、大正3(1914)年に刊行された『俚謡集』編纂のための事業であつたことは年代から見ても疑いのないところである⁴。

一方、伊波からの質問が喜舎場の八重山民謡調査研究開始のきっかけとなつた事情に関して、伊波は次のように記している。

其時私が探して貰ふやうに頼んで置いた〈ばしのとつぶし〉の作者を三ヶ月もかゝつて探出したといふことは、喜舎場君のやうな熱心家でなければ、到底出来ない仕事である。(伊波普猷「鷺の鳥」p.262、初出は1912年。)

ここでは、喜舎場の熱心な調査の結果を素直に賞賛し、そのあと喜舎場の原作者論に導かれる形で「鷺の鳥節」論を展開しているのである。ところが、後年伊波普猷はこの「鷺の鳥」の文章を『古琉球』改訂初版(1942年)に収めるにあつた

り、新たに追記を書き加えている。その一部を引用する。

当時民謡について一知半解であつた私の慇懃によつて、八重山民謡の研究に指を染めるやうになつた喜舎場君が、『八重山民謡誌』の自序中に、「(中略) 鷺の鳥節の作者年代の調査を依頼されたので、私は巡査が戸口調査でもするやうに必死となつて探つて、漸く三ヶ月で探知することが出来た。其の時の私の喜びは名伏することが出来なかつた。拙著が今日かく迄なつたのも偏に先生の賜である」と記して、その精力の過半をこの方面に注いでゐるのは、骨折り損のくたびれまうけで、それについては無論私も責任を痛感してゐる。(伊波普猷「鷺の鳥」追記部分p.269、文中に1938年とある。)

喜舎場の民謡調査に注ぐ努力を賞賛した1912年の新聞記事に対して、その26年後に書かれたこの「追記」では、伊波は一転して民謡の作者探しに情熱を注ぐ喜舎場の態度を辛辣に批判している。この伊波の態度の変化の背景には、「民謡」概念をめぐる伊波と喜舎場の間の解釈のずれが横たわっていると思われる。そしてそれは、柳田が主導した日本民俗学における「民謡」概念に対する両者の態度の相違でもあるのだ。ここで、柳田国男の「民謡」概念について確認しておこう。柳田が1929年に出版した『民謡の今と昔』には、次のような一節がある。

けだし誠にしがたい子守唄の類でも、其当座に手を尽して見たならば、作者と名くべき者は必ず有る筈である。誰も知らぬ間に歌が出来て居たといふことは、有り得ない話であるからである。それが次の日から、もう読人不知となつてしまふのは、つまりは作者に作者意識が無く、聴衆にも之を問題とする必要が、聊かも存在しなかつた故である。天に口無し人をして言はしむなど、昔の人はうまいことを謂つて居る。我々の民謡を発生せしめたのは、社会であり共通の空気であり場合であつた。皆が一樣に抱いて居る感情を、誰かゞ言ひ現すだらうと思つて居るうちに、乃ち誰かが言ひ現したのである。口はたまたま一つであつても、作り出す迄には多くの者が参与して居る。(柳田国男『民謡の今と昔』pp.11-12。初出は『日本文学講座』3、1927年。)

この一節から分かるように、柳田国男は大正末期以後、民俗学で積極的に使用してゆく「民謡」という概念を、特定の作者（作詞家、作曲家）が作った歌ではなく、常民の共同体を通じて口伝えによって育まれた歌に限定している。このことは一見、近代以前から日本人の多数を占めていた「常民」の文化を対象とする民俗学としては当然のごとく導き出されてくる態度に思われる。しかし、柳田が民俗学において「民謡」概念を積極的に押し進めた大正中期から昭和初期にかけての時代は、「新民謡」という名の流行歌が爆発的に大衆の間に広まりつつあったのとまさに同じ時期であったことを考え合わせる必要がある。つまり柳田は、当時急速に台頭しつつあった流行歌に特有の作者性に対抗すべく、口承性と共同性を強調した「民謡」概念を打ち立てようとしたのである。このことは、柳田の民謡に関する最初の著作である『民謡の今と昔』（1929年）において、特定の作家により創作された流行歌についてたびたび批判的に言及していることから分かる。同書の発刊とはほぼ同時期、柳田が喜舎場永珣の『八重山島民謡誌』に言及した文章がある。

『八重山島民謡誌』には骨を折ってその製作年代を調べていますが、かの集に掲載された歌の大部分は、まず元禄以後という中に百年そこそこのものが多いのでありまして、その作者の名もたいていは知れております。作者というよりもあるいは歌い始めた人という方が正しいかもしれません。すなわち以前からあった美しい歌の文句を、そちこち巧みに繋ぎ合せ一篇としたもので、その文句には久しく沖縄本島に行われていたものはもちろん、中には沖縄を通して来た内地語そのままのものも若干あります。鹿児島と那覇との二つの港は、少なくとも一度通過して来たものが多く、これに島在来の表現法が加えられて、一種独特の情調を叙べているのであります。（柳田国男「島の歴史と芸術」p.647-648）

ここでの柳田は、喜舎場の作者探しの情熱を一応褒めているものの、本音では民謡の作者性を疑って、仮に作者といえる人物がいたとしても、民謡の基本的性格である口承性における、単なる媒介者としての役割しかないと考えているようである。

柳田国男、伊波普猷、喜舎場永珣という三者の間には、このように「民謡」概念に対する態度のずれが横たわっている。喜舎場は、柳田の後押しにより「民謡」をタイトルに冠した『八重山島民謡誌』を出版しながら、出版の時点（1924年）では柳田民俗学における民謡概念を充分には理解していなかった。そのために、柳田や伊波からすると、喜舎場は柳田の民謡概念とは全く異なる方向へ無駄な勢力を注ぎ込んでしまっているように見えた。ただ喜舎場が柳田の「民謡」概念に無理解だったということの背景には、「民謡」という語が学問的に一般化する時期の問題もある。柳田が「民謡」という用語を積極的に自身の著作の中で使用するのは大正後期以降のことであり、大正末期の喜舎場が柳田民俗学の「民謡」という新概念に対して理解が浅かったのは無理からぬことでもあった。

ここで伊波普猷による喜舎場への言及にふたたび立ち戻ってみよう。伊波にしてみれば、当初は柳田の構想する民俗学における民謡概念について理解の乏しかった時期には、喜舎場の情熱的な民謡の作者探しを賞賛してみた。しかし、1925年の東京への転居以降、柳田との密接な交流を通じて次第に柳田の「民謡」概念を理解していったであろう伊波からすると、喜舎場が相変わらず柳田の「民謡」概念に無理解で、民俗学的発想からすれば無益というほかない民謡の作者探しにいつまでも拘泥していることに苛立っているのである。

一方、喜舎場の方は、先学の伊波から、先の引用のように民謡研究の方法について「骨折り損のくたびれまうけ」とまでこき下ろされながらも、晩年に至るまで自らの八重山民謡の作者探しには強い執念と自負心を抱いていた⁵。伊波と喜舎場の間での「民謡」概念をめぐる食い違いは、その後の歳月を経てもついに埋まらなかったのである。

3. 八重山芸能団東京公演の実現

ここで八重山芸能団が出演した日本青年館の「郷土舞踊と民謡の会」について概観しておきたい。財団法人日本青年館は、近衛文麻呂を理事長として1921年9月に設立され、1922年5月より全国の青年団組織の活動のとりまとめを行う青年団中央部の事業を継承する。1925年10月26日に建物の開館式を行い、この開館記念行事として第一回郷土舞踊民謡大会（以後、郷土舞踊と民謡の会）が開催された。柳田国男は第一回から歌謡研究家の高野辰之と共に審査顧問に就任している。

この経緯について同会の舞台監督をつとめた芸能研究家の小寺融吉は次のように記している。

而して日本青年館の年中行事、郷土舞踊と民謡の会は、此の為に全国的に機運を促す事になった。大正14年10月26日（1925）、明治神宮外苑に落成開館式を行つた日本青年館は、全国青年団の浄財に依てつくられた。従つて開館式の祝ひとして、それに因むものをと云ふのが始まりで、此の催が考へ出された。そして柳田国男、高野辰之に計り、両氏の推挙に依り筆者も末席を汚して、選択と上演に与つた。この催は当事者の期待以上の反響と好感を得たので、青年館は以後、その年中行事の一つに加へて、毎年少なからぬ犠牲を払つて、これの継承に努めた。此の結果、各地の郷土芸術は俄然活気を呈して、古きものゝ保存の必要と価値が認められ、郷土芸術の生活に於ける意義が、次第に理解せられてきた。（小寺融吉『日本近世舞踊史』p.375。）

このように、「郷土舞踊と民謡の会」の出演団体の選考は柳田、高野がつとめ、上演に関わる部分を小寺が舞台監督として支えた⁶。この催しは1936年まで続くこととなり、昭和初期における日本の民俗芸能⁷の復興と学問的研究促進の土壌となった。これが戦後の全国民俗芸能大会（日本青年館主催）や、沖縄を含めた全国の民俗芸能を対象とした文化財行政などへと連続してゆくこととなるのである。

一方、日本青年館「郷土舞踊と民謡の会」と平行して、柳田国男は1927年に芸能・芸術を研究する団体として「民俗芸術の会」を結成し機関誌『民俗芸術』を刊行する。この民俗芸術の会は、柳田が沖縄調査後に結成した南島談話会と、小寺や永田ら早稲田大学のグループとが協力集合し、さらに新民謡運動系の人々などや、能や文楽・邦楽方面のメンバーが集まってできたという。⁸

第三回郷土舞踊と民謡の会の公演直前の発行である『民俗芸術』第一巻四号（1928年4月発行）には、山内盛彬「琉球の音楽」、宮良当壮「八重山の鷺の歌」、喜舎場永珣「八重山の音楽と舞踊」、宮良当壮「八重山の民謡」、山内盛彬「沖縄民謡楽譜（仲順節・鷺の鳥節）」と、沖縄・八重山芸能に関する論考（楽譜）が五本を占めている。

また公演後発行の『民俗芸術』第一巻六号（1928年6月発行）は特集名を「沖縄芸術の研究」として、柳田国男「島の歴史と芸術」、伊波普猷「琉球作戯の鼻祖玉城朝薫年譜」、小寺融吉「八重山の舞踊の印象」、山内盛彬「民謡楽譜（琉球首里節）」、「八重山島歌舞合評」を掲載している。こうして見ると、この時期の『民俗芸術』の編集方針が、第三回郷土舞踊と民謡の会の開催と共同歩調を取っており、その中でも特に八重山芸能の出演を契機に沖縄や八重山の音楽芸能文化を大々的に紹介しようという明確な意図を持っていたことが分かる。「郷土舞踊と民謡の会」は、帝都東京の舞台において全国各地の民俗芸能を紹介することを目的としたものだった。それに対して「民俗芸術の会」の方は、より学術的な立場から民俗芸能を含めた民俗芸術研究を押し進めようとするものであり、両者の目的は異なっている。しかし、柳田国男は自らの関わるこれらの学問的・人的ネットワークを総動員して、新たな研究領域としての民俗芸能研究を推進しようとしていたことが伺われるのである⁹。

(1) 柳田国男による八重山芸能団の招致とその意図

話はさかのぼって、八重山芸能団が東京での「第三回郷土舞踊と民謡の会」に出演することになった具体的な経緯についてみてみたい。喜舎場永珣は、柳田国男が石垣島測候所長であり民俗研究家としても知られていた岩崎卓爾に対して、八重山芸能を「郷土舞踊と民謡の会」に出演させるべく直接依頼してきたことを次のように回想している。

時は丁度去年、「アラニシ」の季節風が吹きすさぶ霜月の末頃でした。日本青年館主催郷土舞踊と民謡大会の顧問柳田国男氏から岩崎卓爾氏宛に次の様な書簡が届いた。

（前略）突然の御相談に候へども大日本青年館にて来春四月第三回郷土舞踊と民謡大会を催し其の番組として八戸の「エンブリ」踊、伊勢の羯踊、東京の柏板と共に八重山の女舞踊を加え度小生選定委員として提案いたし候処賛成者多く一応内々にて御相談してくれとのことにて候、先島の生活は世上殆ど顧みる物も無之何とかして其の美しい芸術を中央へ御紹介致し度所存にて候、貴殿等の御骨折によって之を実現する見込有之候や如何、（中略）喜舎場永珣氏にも

御話合下された上芸能団員何人位、往復の費用何程位支出して宜しく候也至急御通報下され度・・・（喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」 p.228、初出は1928年。）

この喜舎場の述懐から、「郷土舞踊と民謡の会」の顧問をつとめる柳田が直接、石垣島の岩崎卓爾と喜舎場永珣に出演を依頼してきたことが分かる¹⁰。おそらく、1921年の沖縄調査の折に赴いた石垣島で実際に見聞した歌や踊りに対する深い印象と、岩崎や喜舎場との間にできたネットワークを使って招致しようとしたと思われる¹¹。柳田国男からの打診を受け、岩崎卓爾と喜舎場永珣は八重山芸能の出演を決意し、準備を進める。東京公演に参加したメンバーは、当時のプログラムによると総勢14名で、喜舎場永珣が監督をつとめた¹²。一行は、八重山芸能に造詣の深い人物四名を指導顧問に招き、一月半ばかり稽古に取りかかった。

そして一行は、3月23日夜石垣港を船出し、24日には那覇港に着いた。28日には前述のごとく、県議事堂での試演会をこなし、31日に那覇を出帆、4月3日には神戸港に上陸、以後は、鉄道で東京を目指し、4日朝に東京駅に無事到着した。そして4月13日～15日、東京の日本青年館において「第三回郷土舞踊と民謡の会」に出演したのである。

(2) 那覇での試演会での論難

このように柳田国男の招致によって実現のはこびとなった八重山芸能の東京公演であったが、芸能団一行は、意外な困難に遭遇した。それは、沖縄県当局が上京途上の那覇市において、試演を命じてきたことであった。

先述のように、この東京公演は、在東京の柳田国男と八重山側の岩崎卓爾、喜舎場永珣との直接交渉により実現したが、沖縄県学芸部では、柳田国男と八重山側の双方が県当局を介さずに頭ごなしに交渉を進めたことに対する不快感を持っていたのかもしれない。この辺りの詳しい経緯は、新聞等の資料が見つからないことから不明である。ただ柳田国男側からすると、既に述べたように¹⁰沖縄県当局への打診を幾度か試みたのに、県側の反応がなかったため、直接八重山側の岩崎・喜舎場に打診したのだということになる。

ともかく八重山舞踊団一行は東京への途上の3月28日、那覇市の県議事堂にお

いて試演会を開くこととなった。そしてそこに参加した県当局関係者や那覇の芸能家達から厳しい非難を浴びせられることとなる。この成り行きを喜舎場の記述から見てみたい。

里見学務部長は職責上一行に向い試演を命ぜられたので、一同は県議事堂の狭苦しい演壇を一時的な弥縫策として舞台に当て、長いベンチや板束等を以て継合せ不満足ながらやっと間に合せ、午後七時から全部型通りやり抜けたところ、琉球本島の古典劇の師匠を始め国会議員並に有志等は脱線、誤解、暴評、嫉妬、感情、不徹底、等々こんがらがって井戸端会議のそのようで、まるで喜劇を演じた訳であった。私は彼等の心中を了解するに苦しんだ。

先ずその暴評の三、四点を挙げてみると、一、誰れが八重山を選抜したか
二、八重山が琉球芸術を代表するのか 三、技術が余りにも未熟ではないか
四、服装が貧しいから中央で物笑いになる 五、お化粧がまずい厚化粧をせよ
六、容貌がまずいから県人は軽蔑を受ける 七、舞踊は全部止めて民謡だけ
出演せよ 八、古典劇の会員から二、三名参加したらどうか 等々とんでもない悪評を私共一行に浴びせかけてきた。

これは全く郷土芸能の意義と青年館主催の郷土芸能の趣旨、及び内容の無知から来た悪評で、自己の愚を暴露したに過ぎなかった。(喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」 pp.231-232。)

喜舎場の記述によれば、那覇の県当局者や古典劇(組踊)に関わる芸能家達(具体的にどのような顔ぶれであったのかは不明)は、東京での大きな芸能の催しに八重山芸能が出演するにあたって、いったい彼らが琉球を代表するに足るか否かという疑問を抱き、その技術の未熟さや、衣裳や容貌の貧しさを指摘したのである。要するにこれから上京しようとする八重山芸能団に難癖を吹っかけてきた。この沖縄県学務部の措置は、先述のように「郷土舞踊と民謡の会」顧問の柳田国男が、八重山芸能の東京への招致交渉を県当局との折衝を飛び越えて進めたことに対する不快感からの嫌がらせなのか、あるいは県当局のチェックなしに東京公演に行かせることに職責上の不安を感じたためのことなのか、今となっては明らかではない。また試演会に列席した那覇の組踊(文中では古典劇)にたずさ

わる芸能家達にしてみれば、琉球国時代の冠船芸能の精華である組踊を継承する正統なる芸能家である自分達を差し置いて、県内離島の「田舎臭い」民俗芸能が沖縄県の代表として上京することに対する違和感を当然抱いたことであろう。いづれにせよ彼らは、柳田国男ら「郷土舞踊と民謡の会」側が意図した日本青年館の催しの趣旨など、当然のことながら理解していなかった。ともかく、この文章からは那覇での試演会で浴びせられた非難に対して喜舎場ら一行が悲憤慷慨したさまがよく伝わってくる。続きをさらに読んでみたい。

今茲に日本青年館の毎年開催する郷土舞踊と民謡大会の趣旨を述べ、読者の参考に供しようと思う。それは琉球本島の迷士等に民俗芸能が何たるかを知らしむ為めである。

それは忘れられんとする民俗芸術を辺陬に広く探して天下に紹介し、其の素朴高雅なる芸術的価値を高調し、「俺らが故郷」の誇りを芸人でない全くの素人から伝えようというにある。即ち言い替えると、土の香の高い、線の太い素人の純なるローカルカラーに富んだ古代的民衆芸術を紹介する所である。

(中略)

尚お琉球に於ける古典劇のようなものは永年舞台で洗練された技巧に富んだ純芸術である。即ち名人芸である。このような文人芸を中央で紹介するなら歌舞伎座のような劇場で出演すべきである。要するに民衆芸と名人芸は、日本青年館と歌舞伎座などに分けて出演するものを判然と了解されたいものである。(喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」P.232-233。初出は1928年、下線は引用者による。)

ここで試演会に浴びせられた悪評に対して喜舎場が展開している論旨は、見事なまでの論理的な反論となっている。彼によれば、これから東京公演に赴く八重山芸能は、「土の香の高い」「素人の純なる」「古代的民衆芸術」であって、琉球古典劇(組踊)のような「舞台で洗練された技巧に富んだ純芸術」とは全く性格が異なるものである。今回の日本青年館における「郷土舞踊と民謡の会」は、まさに前者のような「民衆芸術」を対象とした催しであって、後者のような「純芸術」は、「歌舞伎座のような劇場」で演ずるべき性格のものであるという。

ここでの二種の芸能の対比は、ちょうど今日いうところの民俗芸能と古典芸能の対比にそのまま当てはまる。当時は民俗芸能／古典芸能という用語はまだ一般には使用されていなかったが¹³、両者の性格の相違を対比的に捉えた上で、八重山芸能団一行に加えられた非難に対して実に論理的な反論を加えているのである。

ところでこの喜舎場の反論は、実は東京公演（4月13～18日）から4ヶ月後の8月に書かれたものである。那覇で試演会を開き非難を受けた時点では、間近に迫る東京公演を控えて、適切に反論する時間的余裕も理論的な準備もなかったと思われる。

実は、上に引用した喜舎場の反論（1928年8月）の枠組みを提供した人物がいた。それは当時新進の琉球音楽演奏家・研究者として沖縄のみならず中央でも実力を認められつつあった山内盛彬（1890-1986）であった¹⁴。

一行は途中那覇市を経て来た。琉球本島の舞楽家達は、此兄弟の遠征の門出を祝福し鼓舞応援してくれたと思つたら、意外にも歓ばなかつた。技術の良否を云ふのはよいが、中には八重山が琉球舞楽を代表するものと考え自分のお株を奪はれたものと思つたり、やれ服装がどうの化粧がこうのと云ふに至つては、義憤掬すべき所もあるが、穏当ではない。琉球を代表する王朝の遺産たる舞楽は、永年舞台で洗練された技巧に富む純芸術であつて、廃藩後は主として俳優に依つてその命脈を継いだものである。そんな名人の芸を中央で紹介するならば、歌舞伎座の様な劇場で興行すべきである。青年館の催しには、土の香の高い素人の素朴な芸を出すのが相応はしくその意味に於て八重山の物や本島の田舎の棒踊や唐手等を出すのが最も適して居る（山内盛彬「日本青年館に八重山島の舞踊を迎ふ（一）」p.53、下線は引用者による。）

この文章は、「第三回郷土舞踊と民謡の会」に八重山芸能団が出演した4月13～15日のわずか一月後の5月発行の雑誌『三曲』に掲載された批評である。一方、喜舎場の紀行文は4月の東京公演の4ヶ月後の夏に書かれたものであることはすでに述べた。山内と喜舎場の文を見比べてみると、喜舎場が先行する山内の論旨をかなり流用していることが分かる。たとえば、「土の香の高い」、「素人の純なる」、「舞台で洗練された技巧に富んだ純芸術」、「名人芸」、「歌舞伎座のような劇

場」といった喜舎場の反論においてまさに論理的な核となっている表現が、実はほとんど山内盛彬の文章からの引用であることが分かる。つまり喜舎場は、自らの八重山芸能団に投げかけられた論難に対する山内の反論の骨子を、そっくり自らの論に取り入れたのである。3月末の那覇での試演会で論難された喜舎場は悲憤慷慨しながらも、その時点では反論すべき有効な論理を持っていなかった。ところが東京公演の一月後に発表された山内盛彬による援護射撃の見事な論理展開に感服し、八月に執筆した東京公演紀行文において山内の論拠をそっくり引用したのであることが推察できるのである。

では、なぜ少壮の音楽研究家山内盛彬が、ここまでの確かな反論を行えたのか。山内は八重山芸能に対する論難に対して、今日いうところの古典芸能／民俗芸能という区別を時代に先んじて行い得た。これは、大正初期の師範学校在学中から中央の比較音楽学の学問的影響も受けながら、自ら継承していた琉球古典音楽にとどまらず沖縄音楽のあらゆる領域への研究に邁進してきた山内だからこそ持ちえた視点であったであろう。ここには山内が私淑した日本音楽研究の権威田辺尚雄の影響も考えられる¹⁵。

ともあれ、この県当局や沖縄本島の芸能家達の論難に対する山内や喜舎場の反論を契機として、沖縄の伝統芸能における、今日いうところの民俗芸能／古典芸能という対立的なジャンル概念の枠組が最初に学問上の論理として顕在化したことは間違いない。

(3) 八重山舞踊団の公演

東京公演に参加したメンバー一行は、3月23日夜石垣港を船出し、24日には那覇港に着いた。28日には前述のごとく県議事堂での試演会をこなし、31日に那覇を出帆、4月3日には神戸港に上陸、以後は鉄道で東京を目指し、4日朝に東京駅に着いた。

公演までの間に、8日には一行で東京見物を行い、11日には徳川公爵家邸宅にて活動写真の撮影を行っている。12日には日本青年館で試演を行い、同日夕方6時から他県の出演団体とともにラジオ放送を行った。八重山芸能団の演目は、「網張ぬミダゲーマ」、「富崎野ぬ牛なま」、「太鼓の段のもの」、「鷺ぬ鳥節」、「石ぬ屏風節」、「マーミドーマ節」、「トバラーマ節」の7曲で25分間の放送であった。

4月13日～15日には、東京市四谷区（当時）の日本青年館における「第三回郷土舞踊と民謡の会」に出演した。その全出演団体を列挙しておく¹⁶。

・第一部

太刀踊（高知県鏡村）、追掛節（鳥取県高城村）、囃し田と虫送り踊（広島県新庄村）、まだら節（石川県七尾町）、八重山島民謡（沖縄県石垣島）

・第二部

拍板神事（東京市千束町）、八重山島舞踊（沖縄県石垣島）、ゑんぶり（青森県八戸町）

公演は招待日の13日が夜一回公演、14、15日は一般観覧日で、14日は昼夜の二回公演であった。実際の演目に関しては、喜舎場が紀行文に記述した演目と、公演プログラム『郷土舞踊と民謡』掲載の演目とでは若干の違いがある。プログラムは公演にあたって芸能団があらかじめ準備した演目の記述であり、喜舎場の紀行文は実際に当日演じられた演目の記録と考えていだろう。まずプログラムに記載された曲目を列挙してみる。

・八重山島民謡

1. ムリカ星ユンタ
2. アサドウヤー・ユンタ
3. ヤマバレー・ユンタ
4. イグジャーマ・ユンタ
5. マヘラチ・ユンタ
6. コイナー・ユンタ
7. トバラーマ節
8. 白保節
9. フサギ・ヌ・ヌウシナマ・ユンタ
10. アンパル・ヌ・ミダガーマ・ユンタ
11. ウニヌヤー・ユンタ
12. タラマ・ユンタ
13. クンノウラ・ヌ・ブナレー・ユンタ

・八重山島舞踊（括弧中は、舞踊のジャンル名と使用する小道具等の注記）

1. 赤馬節（若衆踊、二本扇）
2. タラクジ節（女踊、団扇）
3. 目出度節（二才踊、二本扇）
4. 大原越地節（女踊、四つ竹）
5. 月夜浜節（女踊、カシカキ）
6. 黒島口説
7. アカマター節（二才踊、笠）
8. 鷺ぬ鳥節（若衆踊、二本扇）
9. 古見の浦節（男女打組踊）
10. ペンガントレー節（二才踊、采）
11. 崎山ユンタ
12. カタミ節（二才踊）
13. 鶴亀節（女踊、銭太鼓）
14. 与那覇節（女踊、笠）
15. 布晒節（女踊）

次に、13日夜から15日夜にかけての4回公演の各上演曲目を喜舎場の記述に従って整理してみる（表1）。このように全公演の上演演目を見てみると、舞踊は、準備した演目からまんべんなく選曲・上演されている。それに対して民謡はあらかじめ用意された曲目のうち、一部の曲しか演唱されなかったことが分かる。

表1

プログラム	13日夜	14日昼	14日夜	15日昼
合奏	○	○	○	○
舞踊《赤馬節》 若衆踊	○		○	
舞踊《タラクジ節》 女踊			○	
舞踊《目出度節》 二才踊	○	○	○	○
舞踊《大原越地節》 女踊		○		○
舞踊《月夜浜節》 女踊	○			○
舞踊《黒島口説》	○	○	○	○
舞踊《アカマター節》 二才踊		○		○
舞踊《鷺ぬ鳥節》 若衆踊		○		○
舞踊《古見の浦節》 男女打組		○	○	
舞踊《ベンガントレー節》 二才踊	○			
舞踊《崎山ユンタ》			○	
舞踊《カタミ節》 二才踊			○	
舞踊《鶴亀節》 女踊			○	○
舞踊《与那覇節》 女踊	○			
舞踊《布晒節》 女踊	○	○		
民謡《ムリカ星ユンタ》	○	○	○	○
民謡《アサドウヤー・ユンタ》		○	○	
民謡《ヤマバレー・ユンタ》				
民謡《イグジャーマ・ユンタ》				
民謡《マヘラチ・ユンタ》				
民謡《コイナー・ユンタ》	○			○
民謡《トバラマ節》	○	△※	△※	△※
民謡《白保節》				
民謡《フサギ・ヌ・ヌウシナマ》		○	○	○
民謡《アンバル・ヌ・ミダガーマ・ユンタ》	○	○	○	○
民謡《ウニヌヤー・ユンタ》				
民謡《タラマ・ユンタ》				
民謡《クノウラ・ヌ・ブナレー・ユンタ》				

※《トバラマ節》は、喜舎場の記述によると、他の民謡曲とは別に座開きの合奏に続いて演唱されたようである。

舞台は全体に好評だった。特に、他県の出演団体が民謡や神事が多かったのに対して、八重山芸能団は華やかな舞踊が観客の感興を惹いたという¹⁷。ムラの暮らしの中で育まれた民謡と民俗芸能をもとにしているとはいえ、近代以降舞台芸能化されてきた鑑賞芸能としての八重山舞踊が、東京の観客に対して、他の出演団体以上に華やかな印象を与えたことは想像に難くない。舞台監督をつとめた小寺融吉は、八重山芸能団の舞台の印象を次のように述べている。

私は此の舞踊を見て、殆んど予期出来なかつた幸福を因らずもつかんだといふ気がした。それは何かと云ふと、日本の内地でも既に亡びてしまつた、日本の古代の舞踊の種々相である。時は新しい多くの物を作ると共に、古い多くの物を埋没した。埋没せしめられたなかには、埋没すべからざるものも、たくさんあつたのである。私は今度その多くのものが、石垣島に今に残つてゐたのを見て、なんとも云へぬ懐しさに打たれたのである。(小寺融吉「八重山の舞踊の印象」pp.58-59.)

ここには、八重山芸能の舞台芸能としての華やかさとは別に、「郷土舞踊と民謡の会」を柳田国男と共に最初から支えてきた小寺融吉が「郷土舞踊」に見いだそうとした一種の理念が端的に表現されている。彼のまなざしは、八重山芸能団の舞踊の背後に、歴史の彼方へ「埋没」してしまつた日本古代の舞踊の影を探し求めているのだ。それが彼にとっての「郷土舞踊」の理想的な姿であり、それを見いだすことが彼にとっての「郷土舞踊と民謡の会」を開催する意義だったのである。そしてこの小寺の態度には、柳田国男や折口信夫が主導する日本民俗学が沖縄の文化に日本の古代の相を見いだそうとする方法の深い影響を考えざるをえないのである。

日本青年館での公演後、4月18日には東京朝日新聞講堂において八重山島歌舞講演会が催された。これは柳田国男の企画によるもので、「南島談話会」と「民俗芸術の会」の共同主催であった旨を喜舎場永珣は紀行文に記している。芸能公演に先立って柳田自身による講演「島の歴史と芸術」¹⁸と、小寺融吉の講演「島に残る舞の手振り」があった。

柳田は自身がホストとして八重山芸能団を東京に招き、日本青年館に招かれた

他県の団体に比しても段違いの特別扱いをしている。これは柳田自身の南島研究への深い思い入れがあつてのことだと見なければならぬ。自ら主催する「南島談話会」や、「民俗芸術の会」をフルに活用して、八重山芸能団の公演の実現や、後述するようにその学術的評価の獲得に尽力しているのである。柳田にとって、八重山芸能団の招致がそれほど大きな意味を持っていたことがこれらの状況から伺われるのである。

八重山芸能団一行はこうして東京での全日程を終え、20日夜に東京を出発、23日には大阪中央放送局にて再びラジオ放送を行い、26日に鹿児島に着く。28日に鹿児島港を出帆、30日に那覇に着き、5月1日には野村流音楽協会主催の慰労会を受け、2日に那覇港を出帆、4日に石垣島に帰投した。

4. 八重山芸能団に対する合評会の論争

八重山芸能団の東京公演後の4月27日、東京朝日新聞社にてその合評会が開かれた¹⁹。出席者は、司会が折口信夫、柳田国男、小寺融吉、伊波普猷、永田衝吉という面々である。まさにその後の日本・沖縄の民俗文化・民俗芸能研究の方向性を左右する人物たちによる座談会である。この席上で、八重山芸能団の公演の評価をめぐる、伊波普猷の問題提起をきっかけとして緊迫した議論が展開された。以下、その部分を引用する。

小寺融吉 伊波さんは、あれは純粹の八重山のものではないといふご意見のやうですが……

伊波普猷 実は先日見ました時、どなたかに申した事ですが、あれは大体に於て沖縄本島のものだと考へました。沖縄本島の国劇には組踊と端踊とがありますが、あれは端踊を取つたものと思ひます。但し朝日講堂でやつた鳩間節は、たしかに八重山のものです。(中略) 要するに先日見たものに就て申しますと、八重山舞踊の特徴は鳩間ぶしにあるので、その他のものは、沖縄本島の国劇の中の端踊を真似たもの、八重山化したものといふ事が出来るかと思ひます。

永田衝吉 すると今度やつたのには、八重山プロパアはなかつたといふことになるのですか。どうしてやらなかつたのでせう。

伊波 私の考へでは、その方が体裁が好いと思つたからではないでせうか。

小寺 喜舎場さんに聞いてみましたら、岩崎卓爾さんや何かゞ集まつて、どういふ物を出したら好いだらうと評定の末、今度の物を選んだといふことです。今の鳩間節は向ふでは出す積りではなかつたので、それで青年館ではやらなかつたのですが、朝日の時は私が無理に勧めてやつてもらつたのです。するとあの通りの大喝采でしたから、喜舎場さんはびつくりしてしまひました。それして私に「なるほどあなた方の見たがるものと私達が考へたものとは違つてゐましたな。」と云はれました。ですが何もやるべきものをやらず、やらなくても好いものをつつたと云ふべきではないと思ひます。

永田 然し伊波さんの仰るやうだと、今度の踊は八重山のものではない、不純なものだと云ふことになるのですか。

柳田国男 踊の手振などゝいふものは、さうハツキリしてゐる筈のものではない。注意の行届かない中に、外国の踊の手が入つてくるなど、いふことだつてある。今度の八重山の踊でかんじんな点は、沖縄本島のものは職業的であり、八重山のは素人がやるといふことだと思ふ。（「八重山島歌舞合評」 pp.86-87.）

ここでは、伊波による、今回の八重山芸能団の公演は「純粹の八重山のものではない」という挑発的発言をきっかけとして、公演の評価をめぐる短かくも緊迫した議論が展開されている。

ここで伊波の発言をきっかけとして展開されているのは、「郷土舞踊」すなわち我々が今日いうところの「民俗芸能」とは何か、という問いをめぐる議論に他ならない。

伊波によれば、八重山芸能団の公演内容はほとんどが沖縄本島の「端踊」、すなわち今日いうところの琉球舞踊の影響を受けたものだといふのである。近世期以来、沖縄本島では首里を中心に、中国の冊封使歓待のための芸能として組踊や琉球古典舞踊が発達してきた。八重山には近世後期からこの古典舞踊が伝わり、こその影響を受けながら近代を通じて成立してきたのが舞台芸能としての八重山舞踊なのである。したがって、今回上演されたものは沖縄本島の芸能の強い影響のものに成立した芸能であり、八重山の「郷土」の芸能として必ずしもふさわしいものではなかったと伊波は言うのである。伊波はここではそれ以上発言していないが、これらは舞台上での上演を目的とした鑑賞芸能であり、むしろ「郷土舞踊」

というのなら、アヨーやユンタ・ジラバなどムラの暮らしや祭りの時空間と密接に関わる芸能こそが「郷土舞踊と民謡の会」には相応しいと言いたかったのかもしれない²⁰。実際、今回の上演でも毎夜「民謡の部」でユンタが数曲ずつ歌われているのだ。

こうした伊波の問題提起に対して、柳田は伊波とは異なる観点から反論している。今回の八重山芸能団の舞踊演目がたとえ沖縄本島の「端踊」（琉球舞踊）の影響を受けたものだとしても、実際の芸態における影響関係の判断というのは非常に困難であり、それだけで、「郷土舞踊」としてふさわしいものかどうかは判断できない。ある芸能をどこから伝わってきたか、何に影響されているのかというような系統論・伝播論の視点から判断するのではなく、その芸能を誰が受け入れ、演じているのかという芸能の担い手の視点から考えるべきだということである。その観点からすると、今回の八重山芸能の源流は沖縄本島の古典舞踊であるかもしれないが、それを石垣島のムラ共同体が受容し、芸能の「素人」であるムラの女性達が演じているものである。その点において十分に「郷土舞踊」と見なせるのだと柳田は言うのである。この反論はたいへん鋭いものである。

しかし今日の民俗芸能研究から考えると、伊波普猷の主張は、いまなお民俗芸能を考える上で重要な視点を提示していると言わざるをえない。ひとくちに民俗芸能といっても、共同体祭祀の時空間と密接に関わるものから、古典芸能や大衆芸能の影響を強く受け鑑賞用芸能として舞台化されたものまで幅広い。こうした芸能の置かれた文化的脈絡（場との関わり）や、伊波が主張するような芸能様式の出自や系統の問題を併せて当該芸能の性格を考察することは、柳田が主張する芸能の担い手の問題が重要なと同様に重要性を失っていない。

もう一点、この合評会で伊波が八重山の舞踊の特徴を表すものとして肯定的に評価している《鳩間節》について考えてみたい。ここで伊波普猷は《鳩間節》を八重山のものだと主張しているが、その根拠ははっきりしない。沖縄本島の芸能に通暁している伊波にとっては、沖縄本島の舞踊の影響を強く感じさせる女踊りや二才踊りではなく、地元の民謡をもとに創作された《鳩間節》に、より八重山の土の香りを感じたのかもしれない。

一方八重山芸能団を率いてきた喜舎場永珣は、この《鳩間節》に関して伊波とは異なる意味づけをしていたと思われる。喜舎場は戦後の著書で次のように記し

ている。

八重山に於ける舞踊の誕生は比屋根安粥翁やその弟子の諸見里秀恩氏等によって先ず成されたことを明記しておかねばならない。ことに比屋根翁の創作によるものが幾つかあって、その頃から八重山歌による舞踊の振付けが次々に成されて行ったのであった。即ち旧藩時代から廃藩置県頃がその端緒期である。(中略)

比屋根翁による振り付けは、同翁が鳩間島に滞留中に成されたものとしては有名な女踊りの「鳩間節」がある。(中略)

さらに黒島に移住してからは、同翁の指導のもとに諸見里秀恩氏と共に振付けられたものに有名なる「黒島口説」があり、其の他独特な「山崎のアブジャーマ」や「ペンガントウレー」などがあった。(喜舎場永珣「八重山舞踊と勤王流」P.69。)

このように喜舎場にとって、東京公演で人気を博した《鳩間節》や《黒島口説》などの舞踊作品は、八重山の近世末期から近代への世替わりをまたいで一つ一つ創作されてきた、まさに近代化の渦中にある芸能であった。喜舎場は同文中で比屋根安粥、諸見里秀恩（東京公演にも舞踊係として参加）両氏について「拙者とはことに親交あつく」、「おたがいの家を訪れる事が多く」などと密接な付き合いがあったことを記している。つまりこれらの人物が切り開いてきた近代八重山舞踊の創作過程を、喜舎場自身が間近なところで接していたのである。こうした体験を持つ喜舎場は、近代化以前から連綿とつづくムラ共同体に育まれたとする「郷土舞踊と民謡」（今日いうところの民俗芸能）概念にもとづいて八重山芸能を評価しようとする柳田や小寺や伊波らとは、自身が率いる八重山芸能について全く異なるイメージを持っていたのは当然のことである。

またこうした近代の創作の過程を経てきた八重山芸能自体が、さらに東京公演に際して大きな変革を行っていた。小寺融吉は次のように記している。

島の習ひでは、此の娘は若衆踊りに向くと見られると、若衆踊りばかりを習ひ、女踊りがよいと見られると、女踊りばかりを習はせられるので、今度のや

うに四人の者が、各種の踊りを教へこまれたのは、実に八重山始まつて以来だとのことであつた。(小寺融吉「八重山の舞踊の印象」p.58。)

このように、八重山芸能の伝承形態において従来の慣習を打ち破るような大きな改革が、東京の「郷土舞踊と民謡の会」への出演という空前の機会に際して行われたのである。八重山芸能の東京公演というまさに近代化を象徴する機会がきっかけとなって、芸能伝承における新たな伝統が創出されていたのである。

八重山芸能団の「第三回郷土舞踊と民謡の会」出演の八年後の1936年5月、同じ日本青年館において日本民俗協会主催のもと「琉球古典芸能大会」が開催された。この催しに沖縄から若手女性舞踊家として参加した新垣芳子の《鳩間節》について、小寺融吉は以下のような論評を残している。

昇曙夢氏も新垣芳子の鳩間ぶしが型が崩れてゐると指摘された。あゝ云ふ八重山列島から本島への輸入品は、本島に来て本島化され、更に一年々々変つてゆく。良くなれば好いが、悪くなれば悲しむべきことだ。私は前に八重山の人が見せてくれた鳩間ぶしの奔放な面白さを思ふにつけ、今度の本島化され、しかもだんだん変つた今度の型、及びうは滑りした踊りかたに、昇氏が不満を感じられたことを充分にお察しできる。思ふに第二の芳子が上京して、今度より以上に變つた鳩間ぶしを踊れば、もう今度は誰も相手にしないであらう。その時になつて取り返しはつかない(小寺融吉「舞踊の歩み」p.197。)

この論評において、小寺は1928年の八重山芸能団が表現した「奔放な面白さ」を一種の理想的な状態としている。それに対して、新垣芳子の踊りは、八重山の踊りが沖縄本島に「輸入」されて芸態が「変わり」、うは滑りして「悪く」なったものと見なしているのである。つまり《鳩間節》に見られる八重山から沖縄本島への舞踊の伝播と型の変容を、芸能の「墮落」として捉えている。しかし実際には、新垣芳子は「琉球古典芸能大会」において戦前期沖縄屈指の名優である父新垣松含の振り付けによる型を踊ったのであり、八重山で踊られていた《鳩間節》を「輸入」して芸態を変えたというわけではなかった。

新垣芳子の《鳩間節》は、那覇という都市における大衆芸能の脈絡のなかで、

舞台上で観客に「見せる」芸能として、振付けされた《鳩間節》だったのである。明治中期以降隆盛した雑踊（沖縄近代の創作舞踊の通称）や沖縄歌劇においては、奄美や宮古・八重山など沖縄本島外の民謡を新作に流用・導入することは、新垣松含《鳩間節》を一例として、ごく当たり前に行われていたのである。

ここでは小寺融吉の披露している沖縄芸能の「墮落」史観が妥当であるかどうか、その是非は問わない。それよりも今日の私たちが注目すべきなのは、芸能の絶え間ない変化が起っている昭和前期沖縄の流動的状況である。那覇を中心とした大衆芸能界では明治期以来、新垣松含（芳子の父）を始めとする芸能家達によって地方の民謡や風俗を取り入れつつ新作が続々と生み出されてきた。これらは柳田や小寺の構想した「郷土舞踊」ではなく、都市の劇場を主たる場とした活力ある大衆芸能なのだ。その一方、石垣島のような地方においても、近代以降《鳩間節》や《黒島口説》のような新作が生み出され、さらには東京公演をきっかけとした伝承形態の変化といった事態までもが生起していた。

このように沖縄本島においても八重山においても、芸能や舞踊を取り巻く状況は、柳田国男や小寺融吉が意図・構想したような理念としての「郷土舞踊」、そこに理想的な「民俗」が実現されているようなユートピア状態とは異なり、日々の近代化の歩みの中で新たなレパートリーや芸態の改変が次々と加えられるような激しい流動的状態にあったのである。

5. おわりに

本稿では、八重山芸能団の「第三回郷土舞踊と民謡の会」への出演が日本民俗学の中心人物柳田国男の積極的な働きかけと、喜舎場永珣ら八重山側知識人との密接なネットワークによって実現した過程を確認した。

そして、公演に先立って八重山芸能団に向けられた非難に対して山内盛彬や喜舎場が反論を挑み、それをきっかけとして、沖縄の伝統芸能における今日いうところの民俗芸能／古典芸能という対立的なジャンル概念の枠組が学問的論理として顕在化した。

さらに、八重山芸能公演後の合評会での論争に見られたように、八重山芸能あるいは沖縄芸能をどのような観点から「郷土舞踊」（今日の民俗芸能）と見なすのか、あるいは古典芸能や大衆芸能との関連において評価すべきなのか、その評

価値は論ずる者の視点や立場によって大きく異なることを見てきた。

こうした諸事例は、八重山芸能団の東京公演から八十年を経た現在においても、沖縄という場を中心として展開する諸々の芸能を考察してゆく上で、今なお大きな示唆を与え続けていると思われる。

付記：本論の執筆と資料収集に際して、文部科学省科学研究費助成研究「グローバルイゼーション状況下における芸術の論理と倫理」（平成14～17年度基盤研究A、研究代表者：藤田一美）の助成を受けることができた。関係者各位に感謝を申し上げる。

注釈

注1：『柳田国男伝』pp.557-558。

注2：『[別冊] 柳田国男伝年譜』、pp.26-27。

注3：以下に炉辺叢書における沖縄関係書籍を刊行年順に列挙する。伊波普猷『古琉球の政治』（1922年3月）、佐喜真興英『南島説話』（1922年5月）、喜舎場永珣『八重山島民謡誌』（1924年4月）、宮良当壮『沖縄の人形芝居』（1925年1月）、東恩納寛惇『琉球人名考』（1925年4月）、佐喜真興英『シマの話』（1925年5月）、本川桂川『与那国島図誌』（1925年10月）、島袋源七『山原の土俗』（1929年10月）。

注4：ちなみに、『俚謡集』緒言には「左の十五府県よりは提出なきを以て之を欠く」とあり、その十五の中に沖縄県も含まれている。当然のことながら同書に沖縄県関連の資料は掲載されていない。

注5：喜舎場の戦後の記述においても、相変わらず作者を突き止めた経緯が得々と語られている（喜舎場永珣「<鷺ユンタ>と<鷺ぬ鳥節>について」）。

注6：小寺融吉は自らが舞台監督を務めた「郷土舞踊と民謡の会」の名称について以下のように述べている。

近年世間で云ふ様になつた郷土舞踊と云ふ言葉は、実は私たちが作り出したのである。英語のカントリー・ダンスを、そのまま訳すと田舎をどりと

なる。然し田舎をどりと云ふと、都会の者が田舎の人を見下してゐるやうに取られやすいので、郷土舞踊と云った。だから私も関係者の一人であるところの毎年四月の東京年中行事、例の日本青年館の催しも、『郷土舞踊と民謡の会』と称してゐる。これは今年で回を重ねること五回、各地の古い歌と踊が、もう大分紹介せられた。(小寺融吉「郷土舞踊漫談」p.1、初出は1930年。)

また、柳田国男は「郷土舞踊と民謡の会」開催の意義について、次のように記している。

兎に角に日本青年館の今年の計画が、単純なる保存に止らず、又其鑑賞が徒らに都人の好奇心を飽満せしむるに止らず、既に散佚した古書を繙くやうな、極めて敬虔なる態度を以て、真意を知らうとする者に何等か隠れたる前代生活の意味を教へんことは、我々の切なる希望である。保存は誠に好事業であるが其力には実は限がある。それよりも大なる我々の歡びは、心ある人々の骨折によつて、古い物が無意味に消えてしまはなかつたと云ふことである。(柳田国男「郷土舞踊の意義」p.214。)

注7：当時、民俗芸能という用語はまだ一般化していない。この催しのタイトルである「郷土舞踊と民謡」が今日の民俗芸能に該当する用語として使用されていたわけである。民俗芸能という用語が一般化するのには戦後のことである。三隅治雄は、「この〈民俗芸能〉の語を研究者が共同して用い始めたのは、昭和27（1952）年の民俗芸能の会創設の時以来と思われる」と述べている（三隅治雄「概説 民俗芸能とは」）。1950年から文部省主催によって始まった「全国郷土芸能大会」は、1959年には「全国民俗芸能大会」と改称されている。また、1952年に設置された東京国立文化財研究所における「郷土芸能研究室」は、1977年に「民俗芸能研究室」と改称されている。

注8：三隅治雄は民俗芸能の会結成の経緯について次のように述べている。

この小寺は、友人の永田衝吉が書いた「回想の民俗芸術」（永田著『民俗芸能明治・大正・昭和』所収）などによれば、大正15年に、永田や恩師の日

高・中村と相談して各地に埋もれた郷土芸能を見学する民俗芸術の会を設立したが、折角の機会だからもっと同志を糾合したらということで柳田国男に相談したと申します。そうしたら柳田が「僕だちの研究グループと君だちと一緒にやろう」と快諾したそうです。「君だち」はもちろん小寺たちの早稲田グループをさしますが、「僕だちのグループ」というのは、大正9年、柳田が沖縄へ旅行したのを契機に同11年につくられた南島談話会というのがあって、そこへ金田一京助や折口信夫・早川孝太郎・伊波普猷・宮良当壮・松本信広などの学者が集まっていたのをさします。これに、当時新民謡運動を通じて郷土芸能への関心を深めるようになった野口雨情・中山晋平などや、能や文楽・邦楽方面の山崎楽堂・黒木勘蔵・町田博三（のちの佳聲）なども加わって、毎月研究発表会を開催し、そして、昭和3年1月に、機関誌の『民俗芸術』を発行したわけです。（三隅治雄「民俗芸能研究の歴史と現状と展望」p.7.）

注9：民俗芸術の会は、「第三回郷土舞踊と民謡の会」公演後の4月18日に東京朝日講堂で開催された「八重山歌舞講演会」の共催団体となっている。この公演は当時朝日新聞に所属していた柳田国男によって企画されたと考えられる。

注10：柳田は岩崎や喜舎場に直接依頼する前に、一、二回沖縄県当局に八重山の民謡舞踊の出演を依頼したらしいことが喜舎場の以下の記述から伺われる。

柳田翁は「第一回日本郷土民謡舞踊大会」を昭和元年に日本青年館で公開された。翁は大正10年八重山で見た郷土民謡舞踊を東京の学者や研究者達に見せて、その芸能的価値を知らせたいと言われ、第一回の時から沖縄県知事に依頼して出演させるよう懇願したが、一・二回失敗したので、第三回は岩崎所長と私二人へ出演方を依頼されて来た。その時岩崎氏は三十年余の八重山の御恩に報いたいとの意で私と二人で快諾し、これを引き受けた。（喜舎場永珣「柳田翁と南島」P.369、この文章の初出は1962年。）

注11：喜舎場によれば、その時柳田は「民謡や音楽や舞踊については私は専門の

知識をもっていないから来年その道の権威者を派遣して研究させよう」と話したという（喜舎場永珣「柳田翁と南島」）。その翌年1922年夏、東京で柳田の勧めを受けた田辺尚雄が沖縄音楽調査に訪れ、石垣島でユンタやジラバを聞いて「八重山民謡は世界的民謡である」と激賞した（田辺尚雄『第一音楽紀行』）。喜舎場は、中央における日本音楽研究の第一人者である田辺から高い評価を受けたことがよほど自慢だったらしく、この田邊の言を戦後の著作においてもたびたび引用している。

注12：「第三回郷土舞踊と民謡の会」プログラム（『郷土舞踊と民謡』）によると八重山舞踊団の構成員は次の通りである。[監督] 喜舎場永珣、[ユンタ] 新城加那、平良三戸、[笛] 石垣喜保、[太鼓] 国吉長演、[琴] 宮良長智、[蛇皮線] 玉代勢秀喜、豊川保久利、[舞踊] 仲大底ヤス、高那シヅ、後嵩西ノブ、与那原テル、[舞踊係] 森田永船、諸見里秀恩。ただし、喜舎場の紀行文により、一部訂正した（喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」参照）。

注13：昭和初期当時、古典芸能・民俗芸能という対立的概念はまだ使用されていなかった。古典芸能という語が沖縄の芸能に初めて使用されたのは、昭和11年5月末に日本民俗協会の主催で日本青年館において開かれた「琉球古典芸能大会」が最初の事例と思われる。ただしそれ以前に、組踊のことを「古劇」「古典劇」などと呼ぶ事例はかなり見いだされる。例えば1929年発行の『校註琉球戯曲集』に掲載された諸論文の中には、「琉球古劇」（末吉安恭）、「本県古劇」（太田朝敷）、「古典詞章」（折口信夫）などと様々な表現が用いられている。また「民俗芸能」の用語が一般化するの注7で述べたごとく戦後のことである。この点については、久万田2003参照。

注14：山内の著作集年譜では、山内は昭和4（1929）年に家族とともに東京に居を移したことになる。この八重山芸能公演のあった1928年当時は、単独で上京していたか、あるいは転居準備のために沖縄東京間を行き来していたのかもしれない。

注15：山内の音楽学的な先見性については、久万田1996参照。

注16：『郷土舞踊と民謡』1928年参照。

注17：山内盛彬「日本青年館に八重山島の舞楽を迎ふ（一）」参照。

注18：『民俗芸術』第一巻第六号には、この講演の記録と思われる柳田の文章が収められている。その中で柳田は、八重山芸能団の東京公演が、一つの「大事件」であったことを次のごとくかなりの思い入れを込めて語っている。もちろんこの「大事件」は、当の柳田自身によって企画され、実現したものであったのである。

八重山郡島は沖縄県庁の所在地から海上更に二百数十哩、殆ど日本の西南の果であります。其島から遙々と花の都に上つて来まして、斯うして皆様の前にこの数百年の歴史ある技芸を演ずるなどいふことは、島の人たちの朋友を以て任ずる我々にすらも、つい最近まで想像し得なかつたことであります。

それが日本青年館の第三回郷土舞踊大会の催しに基きまして、測らずも他の府県の珍しい色々の歌や踊と、一堂に会して其発達の跡を御目にかけることが出来たのであります。又前夜の四月十二日には、東京中央放送局に頼まれて、まづ此等の歌曲を放送しましたのも皆様御承知の通りであります。八重山では其晩はかの有名な石垣島測候所に島の人たちが集まつて来まして、千里の波の上を渡つて来る JOAK の歌を聴いたといふことを、電報で知らせて参りました。さうしてこの娘たちの親や友だちは、感極まつて皆泣いたさうであります。

誠に此島始まつて以来と申しましょうか。今後も恐らくはさう頻々々繰返さるべき出来事では無いのであります。仮に他日再び同種の計画が行はれたとしましても、果して我々は今度のやうな深い感興を以て、之を迎へることを得るや否やも疑問であります。それほど急劇に島の社会事情は変遷しつゝあるのであります。(柳田国男「島の歴史と芸術」pp.491-492。)

注19：これに先立つ4月16日、日本青年館において批評会が開かれている。出席者は、柳田国男、兼常清佐(音楽研究)、折口信夫、金田一京助、小寺融吉の五名であった。「郷土舞踊と民謡合評会」1928参照。喜舎場永珣もこの批評会の記録を残している(喜舎場「東京紀行と八重山の芸術」pp.249-251)。ただしこの後半には27日の朝日新聞社での合評会の内容や、他の人

物による批評が混入している。

注20：喜舎場が東京滞在中に書いた「琉球八重山の音楽と舞踊」（1928年4月17日掲載）では、八重山の舞踊を「古代の祭式舞踊」「琉球式舞踊」の二種に分類している。喜舎場はこの合評会には参加していないが、4月16日の南島談話会に出席している。伊波はその席上で喜舎場のこの分類からなんらかの示唆を受けた可能性もある。

参考文献

- ・伊波普猷「鷺の鳥」『伊波普猷全集 第一巻』平凡社、1974年。初出は『沖縄毎日新聞』1912年4月3日。なお、(追記)部分の初出は『古琉球』(改訂初版)、1942年。文末に1938年7月3日と脱稿の日付が記されている。
- ・喜舎場永珣「東京紀行と八重山の芸術」『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社、1977年。初出は『先島朝日新聞』1928年。
- ・喜舎場永珣「柳田翁と南島」『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社、1977年。初出は琉球大学民俗研究クラブ『民俗』第五号、1962年。
- ・喜舎場永珣「<鷺ユンタ>と<鷺ぬ鳥節>について」『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社、1977年。(初出は1968年3月8日の記載あり)。
- ・喜舎場永珣『八重山島民謡誌』郷土研究社(炉辺叢書)、1924年4月。
- ・喜舎場永珣「八重山舞踊と勤王流」『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社、1977年。
- ・喜舎場永珣「琉球八重山の音楽と舞踊」『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社、1977年。初出は『万朝報』1928年4月17日。
- ・『郷土舞踊と民謡』財団法人日本青年館、1928年4月13日。
- ・「郷土舞踊と民謡合評会」『青年』5月号、1928年。
- ・「郷土舞踊と民謡合評会 其二」『青年』6月号、1928年。
- ・久万田晋「民族音楽における沖縄の発見」『平成8年度沖縄地区大学放送公開講座 琉球に魅せられた人々～外からの琉球研究とその背景～(テレビ講座)』琉球大学公開講座委員会、1996年。
- ・久万田晋「沖縄の伝統芸能をめぐる諸概念の展開」『沖縄を深く知る事典』日外アソシエーツ、2003年。

- ・『校註琉球戯曲集』1929年、東京：春陽堂。
- ・小寺融吉「郷土舞踊漫談」『民俗舞踊研究』国書刊行会、1975年（初出は1930年5月の記載あり）。
- ・小寺融吉「舞踊の歩み」『郷土舞踊』国書刊行会、1975年（初出は1943年の記載あり）。
- ・小寺融吉『日本近世舞踊史』国書刊行会、1974年。
- ・小寺融吉「八重山の舞踊の印象」『民俗芸術』第2巻第6号、1928年。
- ・後藤総一郎監修・柳田国男研究会編著『[別冊] 柳田国男伝年譜』三一書房、1988年。
- ・後藤総一郎監修・柳田国男研究会編著『柳田国男伝』三一書房、1988年。
- ・田邊尚雄『第一音楽紀行』文化生活研究会、1923年。
- ・本田安次「美しい沖縄の舞踊」『本田安次著作集 日本の伝統芸能 第十九巻 沖縄の芸能・伊豆の島々の芸能』錦正社、1999年。初出は『琉球国劇公演解説書』1953年。
- ・本田安次「八重山歌舞」『本田安次著作集 日本の伝統芸能 第十九巻 沖縄の芸能・伊豆の島々の芸能』錦正社、1999年。初出は1958年。
- ・三隅治雄「概説 民俗芸能とは」『民俗芸能辞典』東京堂出版、1981年。
- ・三隅治雄「設立総会記念講演 民俗芸能研究の歴史と現状と展望」『民俗芸能研究』創刊号、民俗芸能学会、1985年。
- ・文部省『俚謡集』国定教科書共同販売所、1914年。
- ・「八重山島歌舞合評」『民俗芸術』第一巻第六号、1928年6月。
- ・柳田国男「伊波普猷君のこと」『伊波普猷選集中巻』沖縄タイムス社、1962年。
- ・柳田国男「郷土舞踊の意義」『定本柳田国男集』第二十七巻、筑摩書房、1970年。初出は『青年』第十一巻第七号、日本青年館、1926年。
- ・柳田国男「島の歴史と芸術」『民俗芸術』第一巻第六号、1928年6月（「島の人生」『柳田国男全集 I』ちくま文庫、1989年所収）。
- ・柳田国男『民謡の今と昔』地平社書房、1929年。
- ・山内盛彬「日本青年館に八重山島の舞踊を迎ふ、(一)」『三曲』第八年五月号、1928年。
- ・「山内盛彬年譜」『山内盛彬著作集 第三巻』沖縄タイムス社、1993年。