

沖縄芸術の科学

第38号

沖永良部島の三線考	持田明美	1
琉球古典音楽野村流 初期の動向 - 野村安趙と弟子達の活動を対象として -	又吉恭平	19
翻訳される沖縄音楽 - 波形解析によるサンパウロ おきなわ祭りにおける沖縄民謡リズムの分析	加藤 勲	31
劇場発信型事業の国際展開 『ウムイ舞台公演』フランス公演の計画・実施・評価 (実践報告書)	小越友也	49
在日外国人の衣生活から - ネパール・ミャンマー出身者の場合	大竹有子	75
首里劇場上演史〈抄〉 - 戦後沖縄における、ある映画館(劇場)の果たした役割 - 鈴木耕太		1(146)
【講演要旨】「沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント」		93
芸術文化研究所彙報		106
令和7年度 客員教授・研究員一覧		119

沖永良部島の三線考

持田 明美

Reflections on the Sanshin of Okinoerabujima

Akemi MOCHIDA

Until recent years, a particular kind of sanshin called “ashibisanshiru” was used in the accompaniment of shimauta folk songs on the island of Okinoerabujima, situated in the southern end of the Amami archipelago. This paper will take a focused look at the instrument, from its structural characteristics to its role and uses in the island’s folk music and culture. My research approach is based on the fieldwork data which I have been collecting since 1992, derived from interviews with elderly locals. This is also an attempt to take a broader look at the folk songs of Okinoerabujima, centered around the sanshin, and to examine this accompaniment instrument’s significance in folk tradition from the vantage point of an island lying on the outskirts of the Ryukyuan cultural sphere.

奄美諸島の南端に位置する沖永良部島ではシマウタの伴奏に近年まで「アシビサンシル」と呼ばれる独特の三線が使われていた。本稿ではこのアシビサンシルに焦点をあて、楽器としての構造面と同時に島人たちがどのようにアシビサンシルを作り上げ演奏してきたのか、三線をめぐる民俗とともにみていきたい。研究の方法としては、筆者が1992年より続けているフィールドワークで聞き取った古老らの証言からアプローチする。三線という伴奏楽器から沖永良部島のシマウタを俯瞰すると同時に、琉球文化の辺縁にあたる沖永良部島から三線という楽器を考える試みでもある。近年、シマウタの衰退とともにアシビサンシルも姿を消してしまっているので、記録しておくことも目的である。

1. はじめに

筆者の手に国頭のジュウテ（地謡）だった宮内利明より譲り受けた三線がある【写真1、2】。それは宮内が10才のころに父親の福利が3人の息子のために手作りした3丁のうちのひとつだ。おそらく戦中の作である。棹の全長76cm。野長は47.5cmである。沖縄で制作される三線は一般的に一尺五寸八分（47.88cm）であるので、比較するとやや短い。胴も小ぶりで全体が軽い。胴に張られているのは摩擦で白い塗料が剥げたところが半透明に見えるところから

図 1. 南西諸島における三線の違い

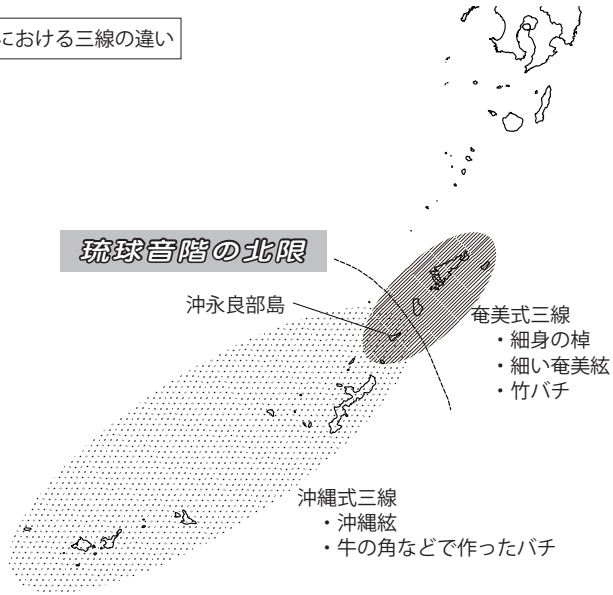
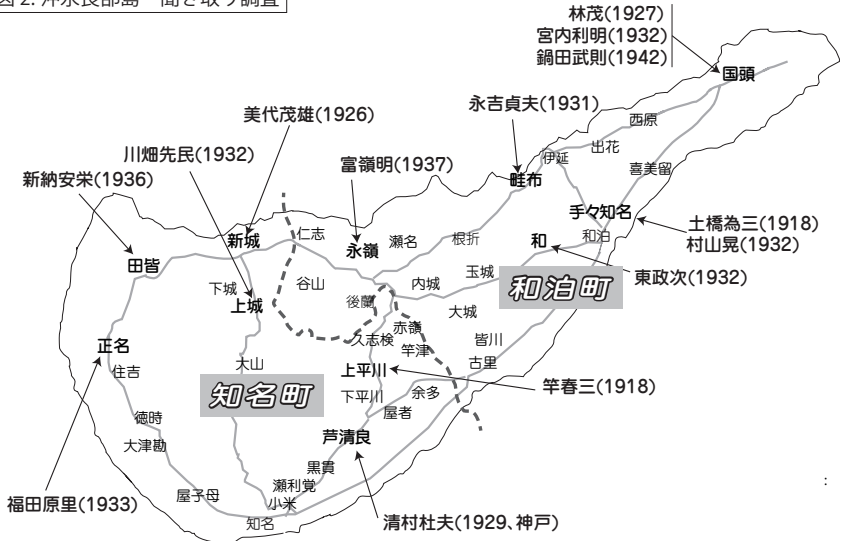


図 2. 沖永良部島・聞き取り調査



ビニールだろう。棹の材質は浜に多く生えているコウギ（ホウギ？不詳）と呼ばれる木だという。棹は野の中央部分で「J」型に接合されている。中絃と女絃には沖繩絃より細い黄色のシマデルが、男絃にはダウイと呼ばれる金属絃がかけられている。尾とチーガの接する隙間には木片が挿しこまれ、絃と野の高さの調整（ブアテ）がされている。天は朱色が塗られている。胴巻はない。

この三線は島人が手作りした沖永良部島の三線のひとつであるが、沖繩の三線とほぼ同じ駆体を持ちながらも、ウーヅルに金属絃が張られるなど独自の様式が見られる。そのため音色も異なる。ウタが島々でちがっているのは周知のことだが、三線にこのような違いがあることはあまり知られていない。

三線は17世紀初頭から琉球王府の宮廷音楽に採用され、式楽に欠かせない楽器として発展してきた。三線は、北は奄美大島まで琉球弧に広く普及している。民族音楽学の内田るり子は沖永良部島が琉球音階北限であり、以北では音楽文化が大きく異なることを指摘している¹。沖永良部島の北隣の徳之島以北では音階も異なり、三線は棹も細身で、細い奄美絃をピンと高く張ったうえ、左指を駆使し、装飾音を多用するうえに柔軟にしなる竹ひごでの技巧的な音を作り出す。沖永良部島は琉球と奄美の双方の影響が混ざり合う地点に位置し、そこでは双方の文化の影響を受けながらも琉球とも奄美とも異なる独特のアンピサンシルが島人たちによってつくられたのである。【図1】

喜界島出身の民謡研究家、久保けんおの『えらぶよろん民謡辞典』²から「さんしん」の項を参照する。

三味線（蛇皮線と言うのは本土側）。さみしる・さんしんなどともいう。永良部で聞いた話によれば、三味線は魔よけになる（悪魔をはじきとばす）といい、那覇に注文して求めるために高価である、本物のサオにはユスの木（筆者註：イスノキ。方言名ユシ、ユス）を二年か三年かのあいだ泥につけたもので、胴はユスでは音が硬いのでガジマルかヒトツバ（本土ではシタン沖繩ではコクタン）、皮はカントン蛇の皮、遊び三味線の胴は美濃紙を表に七枚、裏に九枚はり芭蕉のシブをかける。さらに近年はナイロンに大島紬の模様を印刷したのが出回って居り、それを胴皮とする。

第一絃を男絃（オヅル）、第二絃を中絃（ナーヅル）、第三絃を女絃（ミヅル）といい、第一絃は踊り三味の時は他の絃とおなじく絹糸であるが、あそび三味（唄あそびの時の三味）はギターのエ線を利用することもある（これを針金という→絹糸は歯切れよく、針金はよく響く）、調弦（音じめ）をチンダミ（弦ダメシ→タメシは適中させるの意）と称する。右手の奏法は沖永良部では主として爪（爪のないものは山羊のツノ）で、与論は五本の指（また非常に薄い竹べら）を用いる。竹べ○も用いるが両島の弾奏法は異○

（筆者註：○部分は印刷カケで判読不能）

久保の記述からも舞踊伴奏に用いられる「踊り三味」とシマウタ伴奏に使われる「遊び三味」の二種類があることがわかる。アシビサンシルの特徴として胴は渋張りであること、男絃に金属絃を利用し、沖縄式のバチは使わず自分の爪またはヤギのツノで弾くことが挙げられている。さらに付記するなら沖永良部島で使われる絃は沖縄より細く、奄美大島よりはやや太い中間的なものである。注目すべきは金属絃を使うという点で、『日本民謡大観 奄美諸島編』でも「沖永良部島にはダウイといって第一弦に金属絃(大正琴の一番細い弦やヴァイオリンの弦)を張ることもある。共鳴して響きに柔らかみが出るとのことである³⁾」とある。これは他地域に類を見ない沖永良部島だけの特徴であろう。久保の記述には与論島は沖永良部島とは演奏法がちがうとある。本稿では与論島については触れないが、互いに兄弟島と呼ぶ関係でも差異が形成されるという点は興味深い。

沖永良部島で情報を提供いただいた話者は以下のとおり【図2】。字ごとにシマウタの状況にはちがいもあるので、地域的にも偏らないようにした。

和泊町	土橋為三 (1918 年生) 手々知名
	林 茂 (1927 年生) 国頭
	富嶺 明 (1927 年生) 永嶺
	永吉貞夫 (1931 年生) 畦布
	宮内利明 (1932 年生) 国頭
	東 政次 (1932 年生) 和
	村山 晃 (1932 年生) 手々知名
	鍋田武則 (1942 年生) 国頭
知名町	竿 春三 (1918 年生) 上平川
	美代茂雄 (1926 年生) 新城
	清村杜夫 (1929 年神戸生) 芦清良
	川畑先民 (1932 年生) 上城
	福田原里 (1933 年生) 正名
	新納安栄 (1936 年生) 田皆
	福田原里 (1933 年生) 正名

2. 沖永良部島の三線

2-1. 三線渡来の歴史

沖永良部島にいつごろ三線が伝わったのかははっきりしたことはわからない。沖永良部島の芸能の特徴としてシマウタとともに舞台芸能がたいへん盛んであることが挙げられる。そのはじめは藩政時代の1800年代半ば、八月十五夜などの折り目に薩摩役人を慰労するために島をあげての大掛かりな村踊りが上演されていた⁴⁾。踊りは沖縄から師匠を招聘して習い稽古をした。本土で習い

覚えた踊りをする字もあった。踊りは税のように各字に課せられていたので「貢物踊り」などと呼ばれ、現在も各字で継承されている。

舞踊の伴奏に欠かせないのは三線である。踊りに使われる三線は沖縄式のもので、絃もパチも沖縄式である。ジュウテと呼ばれる舞踊の地謡は、踊りの指導はもちろん、上演の采配、支度ミシや支度ノーシなどの舞踊にまつわる行事も取り仕切り、集落でも一目おかれる存在である。近年では三線奏者のことをジュウテと呼ぶこともあるが、本来は舞踊の伴奏者を指す言葉である。

踊りが為政者へのもてなしや祝儀というハレの場で演じられる一方、ケといえる日々の生活のなかで慰めや楽しみとしてうたわれたのがシマウタである。沖永良部島では昭和30年代までウタアシビが大変さかんで、青年男女の歌掛けが毎夜のように行われていた。伴奏には三線と胡弓が使われた。

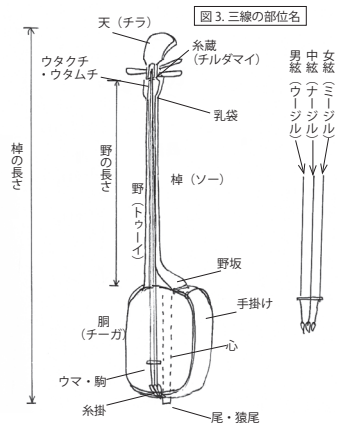
三線はいつごろ島にもたらされたか、島に残されている古い三線を手がかりとしてみよう。島の郷土研究家、先田光演による調査では福山家に伝わる三線は胴の内側には「文政九丙戌九月 皆川 池村求之」という文字が彫込まれ、文政9年（1826年）に皆川字の池村という人が入手したことがわかる。沖縄で作られたものだろう。棹は真嘉比型と与那型をあわせたハブマガヤと呼ばれる型で、桑の木で作られ、乳袋と鳩胸の2箇所で接合されている（棹の全長76cm）。継ぎ棹三線について園原謙は、池宮喜輝が『琉球三味線宝鑑』で「継ぎ棹でないこと」を名器の審査基準に加えたことから、戦後には作られなくなったが、琉球王国時代には「棹を細かく継ぐことは木の特性である反りや捻れを引き起こすリスクを避けることのできる技術のひとつであった」⁵という。

またおよそ270年前から伝わるという通常よりひとまわり大型の異形の三線（棹の全長86cmで、普通の三線より8cm長い）が今栄家に残されている【写真3、4】。棹の裏側に波型の凹凸があり、紐を通す穴に似た細工もされている。また、鳩胸の側面に小物入れが掘り込まれており、ツメなどを納めたかと思われる。どういう用途に使われたのか、謎の多い三線である。また土持家には170年前の名器と名高い古三線があるという。

三線伝来の時期は今栄家の伝承に拠るならば1750年前後の可能性もあるが、1800年代のはじめにはすでに沖縄より島に三線がもたらされていたと考えていだろう。

2-2. 三線店の登場

伝来した三線を島人は見真似で自作するようになった。「サンシルは金のある人は沖縄



で作ったが、貧乏人は農具と同様、必要にせまられて自分で作った。」(竿) というように自作するのが当たり前だった。

手先の器用な大工に頼んで作らせることもあった。東は「玉城にサンシルを作る人がいたので、13、4歳のころ自分のサンシルが欲しくてヤギに子を生ませて、ヤギの子と交換してもらった」という。終戦直後のことである。

戦後、知名町で三線を多く作っていたのは、吉田治里(1929年 田皆生まれ)である。1944年ごろ大山の麓で吉田は自分なりの技法で三線作りを始め、1951年前後に知名に「吉田蛇皮線(三味線)工芸店」を構える。「一家に一本、平和のマスコット蛇皮線を」をキャッチフレーズに最盛期には20数名の従業員をかかえ、1ヶ月に40丁も制作し、沖縄にも卸していたという。安価ゆえに島内の小学校の三線クラブなどでも備品として購入しやすく、戦後、島の三線の普及におおいに貢献した。

研究心旺盛な吉田は独自に三線譜を考案し、1976年には川畑先民と共著「とてもやさしい蛇皮線独習書シリーズ」の一卷を発刊、翌年には二巻を刊行している。「沖永良部民謡協会」の発足にも関わり、73歳で亡くなるまで三線製作と沖永良部島民謡の普及に打ち込んだ。吉田の作った三線のひとつが【写真8】であるが、棹をよく見ると天の部分で継いであった。最初から継棹として作られたのか、修理のためにそうなったのかは不明である。

もうひとり、大工をする合間に三線の製作や修理を引き受けていたのが富嶺明である【写真6】。子供時代から近所の裕福な家の三線を聞きに通いつめ、十代のころ喜美留の池村大屋元から三線を習い、棹を借りて真似して作ったのが三線づくりの最初だった。16歳のときに胡弓(コーチョー)を作って弾き始めた。「富嶺のつくるサンシルは皆同じ音色がする」と評判が高く、製作した三線は226丁、胡弓は12丁。顧みられなくなった三線を知名だけでも86丁修理したという。「ぼろぼろになった三線も塗りをはがしてみると上等な木が使われていたこともある。サンシルには島の歴史と文化がこもっている」と口癖のように言っていた。

2-3. 渋張イサンシル

1999年、富嶺は前原広実、林茂らと芭蕉からシブを取り、和紙を張って昔ながらの渋張り三線を仕立てた。これが富嶺の製作した最後の一丁となり、現在は和泊町歴史民俗資料館に展示されている【写真5】。三線の音色にもっとも影響するのは皮と皮の貼り方である。かつては蛇皮が手に入らなかった時代、島人は和紙を渋で貼り合わせたものを胴に張っていた。胴は柔らかい材質のラワンなどで作られるが昔はガジュマルでも作っていた。渋張イサンシルは湿気に弱く、蛇皮に比べ、ボコボコと響きが悪いが、空気の乾燥した冬の北風の日などは数キロメートル離れた集落にもその音が届いたという。それをうたった

シマウタの歌詞もある。

黒木蛇皮張いや弾ちゆてい唄待ちゆい 哀り洪張いや唄にうさてい
哀り洪張いむ夜ぬ深きてい弾きば 城鶏起こす音やあむぬ

(大意 黒木の蛇皮張イサンシルとちがって洪張イサンシルは唄におされてしまう。しかし、そんな哀れな洪張イサンシルも夜が更けて弾くと内城の鶏を起こしてしまうほど鳴り響く。)

和紙は「戸籍謄本など役所の廃棄した書類をもらってきて使っていた。昭和30年まではこの美濃紙を使っていた」(福田)

「糸芭蕉を切っておくと樹液が出てこんもり上にフタがかぶさる。しばらくしてからフタを取って丸い穴を開けておくと、その穴に赤い汁が溜まる。その赤い汁で美濃紙を貼り合わせた。縦尺に切って貼って、次には横尺にと交互に貼っていた。」(土橋)

「洪は旧暦の2～3月の小潮のとき取る。芭蕉を数本、根元から切り倒し、切り根に洪が溜まるよう穴をあけておく。溜まったらストローで吸って、瓶に溜める。10月の雨降りの日に張る。表は7枚、裏は8枚。間に女の髪の毛を入れるとクイが出るとか音色がよくなると言っていた。太鼓に貼るのも洪を使う。糊でもいいが糊だと虫がつく。」(宮内)

沖縄でも古くは「美濃紙を洪で張ったもの、絹布の薄いものを洪で張ったもの」⁶が使われていた。明治時代、三味線大工同盟が新聞広告として出した作業手間賃一覧にも「シブ張」があるので、一般的であったことがわかる。

三味線蛇皮張 手間賃40銭、上等ツーガ製造70銭、中等ツーガ製造50銭、
下等ツーガ製造30銭、カラクリ上等30銭、同中30銭、同下16銭、プ
アア一度に付き10銭、トイ修繕20銭、歌口製造費5銭、上等馬2銭、
上等シブ張20銭、同中18銭、同下16銭、糸掛上8銭、同中6銭、同下4銭」⁷

この作業手間賃一覧によると洪張りの価格は蛇皮張りの半額である。

「洪張イサンシルは音が切れないでピーンピーンとよく響いていい音がしよった。フェーハジ(南風)の日は皮がポコポコになっていい音がでない。ところがニシブチ(北風)の夜は、サーッと乾いた風が吹いたらサンシルがピーンと鳴りだす。そうしたら声もスルスル出る。もう夜中になってもやめられんよ。冷たい風がサーサー吹いたら昔はよく遊んでいた」(林)

「北風の日にはよく三線が鳴る。昔は畦布から数キロ離れた和泊まで聞こえ、あれは誰の手だということもわかった」(永吉)と、古老たちは口々に洪張イサンシルは空気の乾燥した時にはよく鳴ったという。しかし、美濃紙は丈夫だったが、材料に人絹が使われだしてから弱くなったという。「美濃紙の後はセロハンになった。水で重ねて刷毛で水をはたき落として張り合わせる。セロハン4枚でちょうどよかった。」(土橋)

安物の黒いビニール合羽を数枚重ねて胴に張ったものはイチニチガツパ(一

日で破れたのでそう呼ばれた)と呼ばれていた。劣化しやすいため表面を一枚一枚剥がしながら使ったという。これはポーンポーンと籠った柔らかい音がする【写真7(上)】。林は「ハルサメ」というソーメンの袋を7~8枚重ねて張ったという。音は「ポーポーする」という。

昭和30年ごろに一時期、吉田三味線工芸店が手がけた白いビニール張りが流行ったという。冒頭に紹介した宮内の三線と同じもので、宮内が吉田三味線工芸店に皮を張りに出した可能性もある。

その後はナイロンに大島紬柄をプリントしたのものも作られたが、沖縄から蛇皮も入手しやすくなったために蛇皮が主流となっていった。

棹(ソー)の材についてはほとんどの話者が桑の木がよいと言った。「昔、サンシルの棹は桑の木で作っていた。桑の木は硬い。」(土橋)

「桑の木の芯はクルキ(黒檀)と同じくらい硬くてよい。相思樹もよい。」(宮内) 50~60年たった大木を1年間水につけてから使うという。こうすると木の芯が硬くなり、電気鋸でも容易に切れないほど硬くなるという。ひずみも生じない、木目もきれいになり磨けば磨くほど光沢が出てくる。また、上等とされたのは相思樹で、昔は島にも大きな相思樹があったが今ではほとんど見られなくなった。「折れにくく粘りがあって、音も柔らかくよい材木であった」(富嶺)⁸という。

2-4. 絃(チル)とダウイ

絃は蚕糸で手作りした。「アキムシという繭を作る直前の蚕から絹糸腺を取り出して酢につけ、引っ張って太さを加減して作っていた」(富嶺)⁹という。仕上げに桑の葉をこすりつけて汁を塗ると絃は黄色くなり艶が出たという。

また本土で製造された沖永良部島用の絃(シマゲルと呼ばれる)も売られていた。「シマゲルは昔から永良部のツルとして内地で作られて1本5銭くらいで市販されていた。当時男性の日当が70銭。女性が50銭、切手2銭5厘くらい。」(竿)という。切手の値段は明治32年から昭和11年まで葉書が1銭5厘、封書が3銭だったので、大正から昭和初期のことと推察される。シマゲルは沖縄絃と大島絃の中間の太さであったという。

川畑は「シマゲルは絹糸だったのですぐに切れた。今の奄美絃はナイロンだから切れることはない。そして男絃にはダウイという針金(鋼線)を張った。」(川畑)という。

「絹糸だとツルが切れたが、ダウイならばウタを思いきり上げることができる。10~20人集まって競争でサンシルを上げていくから、夜中の2時3時には悪いサンシルはツルが切れた。私は負けたことはなかった。今は沖縄ヅルをつけているが、昔は細いシマゲルをつけた。シマゲルはアシビ唄をするもので、いくらでも音を上げることができた。」(竿)

なぜダウイというのかは不明。ダウイを張った場合はウーヅル・ナーヅル・

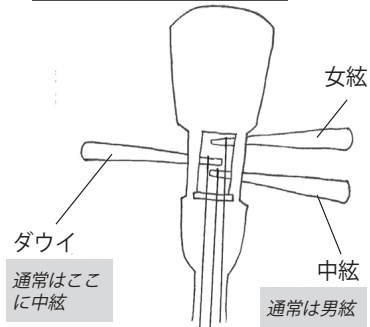
ミーヅルではなく、ダウイ・ナーヅル・ミーヅルと呼んでいたと川畑は言う。通常のウヅルのカラキに綱線を巻くと、ウタクチにかかる角度が急になってハリガネだと折れてしまう。そのためダウイの場合は中絃のカラキにダウイをかける。【図4】

話者たちのほとんどは「かつてはダウイを使っていたが、今は使わない」といい、女絃や中絃に奄美大島の黄色いナイロン絃を、男絃に那覇絃を使っていた。ダウイを使っていたときの習慣で【図4】のような絃の掛け方をしている奏者が多い。

ダウイを弾絃すると低音が長く残り、また、絃の振動がわずかに棹に触れてジョーンというような雑音が生じる。大和三味線のサワリと同じ効果である。「ダウイだと弾かなくても振動だけで響く。」(宮内) というように弾絃しなくても他絃の振動に共鳴してうねるような低音で鳴り続ける。

ダウイは開放弦で弾いた場合は余韻が長く残るが、ツボを押した場合はそれほどではない。その差は大きくバランスが悪い。つまり上部位で男絃のツボを多用する曲では効果が出ない。中部位で演奏する〈イチキヤ節〉〈アンチャメグワ〉などの曲の場合は主に中絃と女絃で旋律を作っていくので、男絃は開放弦でしか利用しない。ダウイはまさにドローンとして利用されていたのである。また金属絃は糸のように伸縮しないので、調絃が難しいという難点もあった。沖縄由来や奄美大島由来の曲は上部位で演奏するため、ダウイだと弾きこなせない。そのため使う人がほとんどいなくなったという。筆者が最後にダウイのサンシルが舞台上で演奏されるのを見たのは、1999年、知名町民体育館で開かれた「第1回沖永良部島唄と踊の世界」で納元清重(1926年生・黒貫)が〈いきんと一節(イチキヤ節)〉を弾いたときであった。

図4. ダウイを使う場合の絃の巻き方



3. シマウタとアシビサンシル

3-1. ウタアシビ

1950年代まで盛んに行われていたウタアシビはどんなものだったか。

「19、20歳の頃は、三線を弾けなければ夜遊びに出られん。青年団の一員にもなれん。何も娯楽がないから、悔やみがあっても布団かぶって練習しとった。砂糖小屋の真っ暗なな三味線が鳴ったら唄が始まり、あとはずーっと唄の掛け合いになる。自分の気持ちを唄にして、相手の返事が唄で返ってくるのを待つ。男は唄のなかに好きな人の名前を折り込む。名前を言われた女はパッと返し唄をする。うまい人は会話するように唄が出てくる。みんな詩人ばかりだったね。」(村山)

「女の家に行くこともあるがほとんどは野外で遊んでいた。ハクリアシビ(隠れ遊び) といって砂糖小屋や人も通らない山の中に行き、決まった人だけで遊ぶ場合もあった。グループの中心になる女の子が今日は誰々連れてどこそこ行くけど行かないかと誘いにくる。サンシルを弾くのは私ひとり。女が6、7人、唄だけする男もいるよ。サンシルを止めると唄もできないので、私は2時間も3時間もサンシルを弾きっぱなし。その間に女の子にちょっかいを出していたずらしている男もいる。若いうちはそういう楽しみがあった。サンシルを弾く男は女がほっておかない。大事にされた。」(新納)

青年男女が夢中になったウタアシビであるが、ここではどんなウタが歌われたのだろうか。

3-2. シマウタ

沖永良部島のシマウタは大きくは島独自のウタ、沖繩(南)由来のウタ、徳之島・奄美大島(北)由来のウタに分けられる。ただし北の徳之島や奄美大島から来たウタは琉球風に音階が変わり、島独特と言ってもいいウタとなっている。南北からウタが入ってくるので曲数は豊富で、曲調も多彩である。

数あるシマウタのなかで島人が最も大切にしているウタが〈いきんとう節〉〈ナージルガイ〉とも呼ばれる〈イチキヤ節(イチカ節)〉である。うたうのも弾くのも最高難度の曲である。

『日本民謡大観 奄美諸島編』と1971年に大村レコードから発売された二枚組レコード『沖之永良部民謡集』¹⁰、『南日本民謡曲集』『沖之永良部民謡集蛇皮線独習書シリーズ3』などに掲載される曲から舞踊曲や労

表1. 沖永良部島で歌われている主要曲一覧：三線のポジションと調子

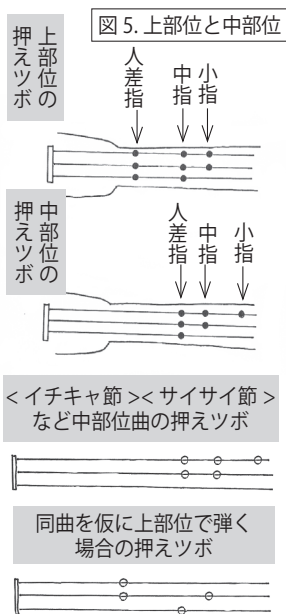
《沖永良部島独自》		
イチキヤ節	中部位/本調子	与論島に同系歌あり
アンチャメグワ	中部位/本調子	与論島・沖繩に同系歌あり
サイサイ節	中部位/本調子	もとは酒宴でのもてなし唄
ながくま節	中部位/本調子	沖繩では〈永良部千鳥〉として知られる
石ん頂(スラヨイ節)	中部位/本調子	詞型と囃子は奄美大島の〈ヨイスラ節〉と類似
かいがゆしんばる(ウシウシ節)	中部位/本調子	
子守唄	中部位/本調子	子守奉公でうたわれた
喜美留なんじ畑	上部位/本調子	
畑め打豆	上部位/本調子	
《沖繩由来》		
永良部百合の花	上部位/本調子	昭和始めの作、徳之島の〈御枕節〉由来節も
余多うちばる	上部位/本調子	〈花めカジマヤ〉と類似
島口説	上部位/本調子	〈口説〉は多種あり
御節唄(もてなし唄)	上部位/三下げ	沖繩の〈地搦き唄〉〈マーミナ節〉と共通
スーリスーライ	上部位/本調子	
うみやかな	中部位/本調子	〈海ヤカラー〉がもと
ユイヤサ	上部位/本調子	〈ジントヨー節〉がもと、囃子が曲名に
《徳之島・奄美大島由来》		
東成丸(ジントー節)	上部位/本調子	奄美諸島で大正時代に流行、〈サトヨ節〉とも
レンガスーライ	上部位/本調子	もと唄不詳だが、奄美風
犬田布嶺節	上部位/本調子	徳之島の〈二上り節〉がもと
サンゴウ節	上部位/本調子	奄美大島の〈黒だん節〉がもと
西目ちゅつきゃり節	上部位/本調子	〈徳之島ちゅつきゃり節〉がもと
海めささ草	上部位/本調子	奄美大島への出稼ぎ女性から伝承
枕節	中部位/本調子	奄美大島への出稼ぎ女性から伝承
諸鈍長浜	上部位/本調子	加増十呂麻風、奄美大島の〈諸鈍長浜節〉がもと
《広く伝播》		
作田米	上・中部位/本調子	上部位でも中部位でも演奏
稲しり節	上・中部位/本調子	上部位でも中部位でも演奏
《本土由来》		
ナンダイ節	上部位/本調子	もとは江戸時代に流行した〈難題節〉、沖繩經由か
数え歌(武雄と波子)	上部位/本調子	ルーツは書生節か
沖永良部小唄(地理と歴史)	上部位/本調子	ルーツは書生節か

働歌などを除外し、アシビウタにしほって三線演奏する際の調子やポジションについて一覧してみた。なお琉球民謡と認識されている曲は省いた。【表1】

通常の演奏ポジションは上位（上位）である。ポジションを下げて演奏するのが中部位（中位）で、調子を揚げて弾くという意味で沖縄では揚本調子とも呼ばれる【図5】。中部位で演奏する場合は中絃と女絃を主に使用し、七、八、九などの高い音を用いる。男絃はあまり使わない。

表を見ると沖縄伝来の曲、徳之島・大島伝来曲のほとんどは上位で演奏されるのに対し、〈イチキヤ節〉をはじめ、〈アンチャメグワ〉〈サイサイ節〉〈ながくま節〉〈石ん頂〉〈かにがゆしんぼる（ウシウシ節）〉〈子守唄〉などの島独自のウタがすべて中部位で演奏されていることがわかる。

興味深い例が〈うみよかな〉である。もと唄は沖縄の〈海ヤカラ〉で、上位で弾かれる曲だが、沖永良部島では中部位で演奏されている。しかも跳ねないリズムになっているため、もと唄とは別曲のようである。おそらくはダウイをつけた三線で弾くためにあえて中部位で演奏されるようになったものと推測される。中部位で演奏したときにいかによい音にするか、そこに向かってダウイが生みだされ、またダウイをつけたアシビサンシルでいい響きを出すために演奏上の手も上位から中部位へと変わっていったのではないだろうか。



4. 「クイ」を求めて

4-1. バチとガジグイ

弾絃には舞踊のジュウテは沖縄のバチを使うが、アシビサンシルには自分の爪または牛やヤギの角を削ったものを使う。戦後は塩化ビニールのパイプを切って削ったものがよく使われている【図6】。

シマヅルは沖縄絃より細いため、太いバチではいい音が出ないのである。しなりは必要ないので、奄美の竹バチは使われない。「沖縄のバチを嫌う人もいるが沖縄のウタには沖縄のバチがいい」（土橋）というように使い分けられている。

奏法は、沖縄は弾き下ろすのが基



本だが、沖永良部島では弾き下ろすだけでなく返しバチ（掛音）も多用する。ただし、地域差や個人差もあり、新納は「田皆でも返しバチを使わない弾き方と返しバチを使う弾き方に分けられる。ありがサンシルひきしがトゥーシバチキシーむ、といたりする」という。また美代からは「下に糸からすべらすようにはじくと惚れ惚れするような音がする」というコツも聞いた。

また「イチキャ節」は知名方面では返しバチを使って演奏するが、国頭ではこの曲のみは返しバチを使わないで左指で装飾音を入れていく。返しバチを嫌う理由はよくわかっていない。

左指を使って装飾音を入れる技法を「ガジグイ」「ガジュグイ」と呼ぶ。「ガジグイはくすぐる、という意味です。あいた指でとにかく絃を打ったり擦ったりする。」（川畑）ギターでいうハンマリングやプリングの奏法と同様のものである。ちなみにこうした左指の技法は琉球古典音楽にもあり、「打音（ウチウトゥ）」左指で絃を打つ、「打抜音（ウチヌジウトゥ）」打った指をすぐ離す、「掻音（カチウトゥ）」左指で絃を掻いて音を出す、が工工四に明記され使い分けられるが、ガジグイはこれらをいくつも重層的にいれていくものである。

「沖縄の先生がたは左手の指をわかりやすいように開いたり抑えたりするが、私はそれができない」と新納が言うのは、ガジグイを入れるために左指は常に棹の近くにスタンバイしておく必要があるからである。

また昔の人はあぐらで座った股の中に三線を抱え込むようにし、三線を立て気味に構えていた。こうしたほうが棹の重みが左手にかからないのでガジグイも入れやすいのだという。

ガジグイの入れ方にも地域差があり、「国頭のサンシルは左手（4本指）で絃を押さえる回数が、西部地区のサンシルよりも約3倍多く、この奏法が大島寄りであり、回数が多いと味が出ない、今は父から聞き覚えたものに、自分でも工夫してガジュグイを入れている。エラブの中でも国頭と正名付近では音が違っている。」（鍋田）¹¹と東部の国頭は大島寄り、西部の正名は沖縄寄り、だという。

4-2. 棹の長さの変遷

鍋田は「昔聞いて耳に残っているナージルガイの音が、どうしても今のサンシルでは出すことができない。」¹²と、2000年ごろから三線の試作を始めた。しかし、中部位で演奏するナージルガイ（イチキャ節）にぴったりくる音色を追求すると、上位で演奏する曲にはそぐわない。沖永良部島のシマウタが多様であるため、鍋田は曲ごとにそれぞれふさわしい音があり、その音に適したサンシルが作る必要性を感じるという。三線試作をするなかで鍋田は昔の三線の棹は短かったことに着目している。

「今まではナファ（沖縄）のサンシルを使っていたが、このサンシルは小指と人差し指の間が広くて、弾きづらいところがあるので、昔のジャージャー（お

じいさん) たちのサンシルを集めて長さを測ってみた、するとナファのサンシルは1cm、棹(ウトウガニまで)が長いことがわかった。1cm短く作ると、自然な形で指を動かすことができ、ガジュガイもやりやすくなった。これはサンシルを作ってみてはじめてわかったことであった(沖縄のサンシルは48cm、自作したサンシルは47cm。奄美大島の三線はさらに短く46cm。)¹³(鍋田)

この寸法は野(トゥーイ)の長さである。沖縄でもしばしば「昔の三線は今より小さかった」と聞かれる。その理由として現在より昔の人は体格が小さかったためといわれることが多い。しかし、棹の長さを調査した又吉光邦は、理由としてトゥーイの長い真嘉比型が大量に作られるようになったことと、度量衡の変化を指摘している。度量衡については「琉球王府で用いられていた1尺の長さは当時の日本そして中国の尺の長さとは異なると推定されてよく、琉球王府期の三線は琉球の尺(唐尺)を用いて図られ、制作されたと考えてよい」¹⁴と説明されている。つまり明治度量衡法によって1尺が6mmほど長くなっているという。調査した三線の野長の平均は王府時代では真嘉比型47.57cm、与那城型46.99cmで、昭和初期の真嘉比型47.96cm 与那城型47.79cmとある。

鍋田のいう沖縄の48cm、昔の三線が47cmというのも時代による変化と解釈できる。地域による長さの差があったかどうかは今後、奄美大島や徳之島の三線も含めた検証が必要だろう。

4-3. ブアテ(分当て)と共鳴

沖永良部島ではいいウタを「クイがある」と言い表す。

「サンシルの深みのある音をクイという。説明はできないが、感情があり味がある音などをクイという。サンシルは弾けば弾くほど良い音を出す(中略)1週間おいてあるサンシルは1時間以上弾かないと、もとの音が出ない。音が死んでしまっていて、音が響かない、音が短く止まってしまうのである。」(鍋田)¹⁵

「沖縄の三味線はパンパン音が出るだけいいが、シマの三味線はブアテをして調整しないとキャンという音が出ない。島のナージルガイ(イチカ節)はその音が出ないとクイがない。それには馬の柔らかさ、ウタムチの具合などいろいろ勉強しなくてはならない。弾く時もこうやって(押した左指をずらす)サグイを入れてクイを出さなきゃあ」(林)

「(イチキャ節を) 国頭ではナージルでクイを出すから〈ナージルガイ(中絃使い)〉と呼んでいる。ミージルの開放を使わずにナージルを押さえて同じ音を出す。そのほうがクイが出る。」(宮内)

このように島の人々は「クイ」に大変こだわる。ではクイのある三線の音とはどういう音だろうか。

「12歳のころ家でサンシルの練習をしていたら父親に怒られたので、野原の砂糖小屋に行って弾いていた。晩飯をすませて夜9時ごろから弾き始める。は

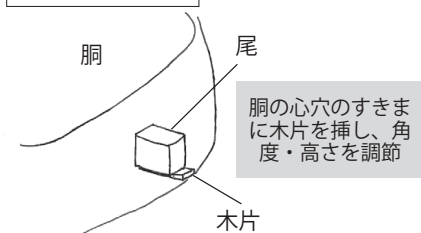
じめのうちは低く調弦して10時になったらダウイをあげていく。11時、12時と響きを聞きながら時間に合わせてダウイをあげていく。ミーヅルがピーンピーンと響く。そしたらダウイもドーンドーン。もう惚れ惚れしてよ。嬉しくてしょうがない。ひとりでも楽しめるよ。」(美代)。どうやらこれらの「キャン」「ピーンピーン」と形容される音がクイを表わしているようであるが、これは弾絃した時に出る基音ではなく、基音が収束したあとに長く残る共鳴音の擬音ではないか。

神戸生まれの清村杜夫は二十代を郷里で過ごし、先輩たちが弾いているサンシルを見て学んだ。先輩たちは「クイ」が何か説明することはなく、ただ「クイ」が出たか出ないかだけを指摘したという。「サンシルはクイグイーっと弾き」との言葉が記憶に残っているという。「クイ」を無理に共通語に訳すと「声・コエ」になるといふ。清村は「クイ」が共鳴であるという、それがわかるのに10年以上かかったという。

富嶺が「棹と胴がトノボの首のようにグラグラしてはだめ。ブアテをしっかりと澄んだ音になって余韻が出る。こっちで3mm、ここは2mm、こっちでぴったりとつかないといけない。勾配を強くすると絃が震えて音が割れる。馬を高くすると音が硬くなってよくない」と絃と棹の微妙な間隔が問題だと常々言っていたのはこの「クイ」を出すためであった。

調整法のひとつに竹材を小さく切って楔にして尾の部分の胴との接合部の隙間に差し込む方法がある【図7】。こうやって棹と胴の角度

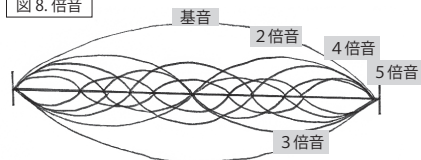
図7. ブアテの方法



角度を調整し、ウタクチの高さ、ウマの高さを合わせていく。サンシル弾きはひとりひとりが理想の音色を求めて工夫と研究を重ねて三線を整えているのだという。林はこの方法を師匠の川間吉悦から教わった。

三線が整っても正確な音程が出せなければ共鳴音は出ない。演奏者の技術も重要となる。音は振動でできており、基本となる周波数のほかにその二倍、三倍と整数倍の振動が生じている。それを倍音という【図8】。本調子の場合、男絃と女絃はオクターブ違い、男絃と中絃の関係は完全四度である。男絃を弾くと弾いていない中絃や女絃も共鳴して振動し、倍音を出す。正しい調弦で正確にツボを押したときに、弾絃していない絃も共鳴して倍音を発生

図8. 倍音



させる。

三線の絃間の共鳴について科学的に解析したのが栗国朝英・山城毅・渡久地實¹⁶。開放弦で女絃を弾いた場合は1.6秒振動するのに対して、他絃をミュートさせ共鳴をなくした場合は1.3秒で振動は収束するという。あえて調弦をずらした場合は耳障りなうなりが生じ、振動は1.4秒で収束している。「三線音の特徴として振動の減衰が速く、基音の成分が少ないことが挙げられ、(中略)弾絃をしない絃も減衰やうなりの影響があり、調弦は余韻や音色のためにも重要な要素となる。」といい音を出すためには調弦が大事であることが科学的に実証されたのである。また棹についても低次倍音成分が強く含まれ、絃よりも長く振動が残ることから余韻に影響を与えているという。

「ツボ(勘所)がちがったり、ツボの押さえが悪かったりするとだめ。指を早く離してしまうのもだめ。すべてが満点なのがクイグイ〜と表現される。音をいかに深く情の入った音色にするか。歌も声を張り上げるのだけではない。うまくうたおうとして力んだり無理するのはかえってよくない。ウタとサンシルがぴったり合うことをカシャ餅が葉にくっついて離れない様にとえて“ムチとカシャ”と言っていた。情けを込めて、ウタはクイグイとサンシルはムチムチと。」(川畑)

鳥のサンシル弾きたちは基音以外に高次倍音をたくさん含んだ余韻をクイと呼び、弾絃したあとにかすかに長く残るこの音を求めていたと考える。

4-4. 三線に宿る靈魂

三線は魔除けになるという民間信仰について最後に考察してみよう。

「父、安徳はサンシルとコーキョー(胡弓)の両方を弾いており、ある夜、父が兄の安照を連れて谷山からサギダマタからの帰り道、コーキョーを弾いてうたいながら歩いておったら、アーニマガヤのあたりで突然道路がなくなった。霊が道を塞いでしまったんだね。三線の場合は霊を飛ばすけれど、引くものは霊や悪いものを寄せると昔の人はいう。だからコーキョーを弾くのをやめて、後ろに回してある三線をパチパチ弾いたら、霊が消えたそうだ。霊が怖がるのはチミバチキ(爪はじき)。これをやるとどんな霊でも消えるという」(大山)

胡弓を弾くと霊が現れ三線を弾くと消えた、という逸話は沖永良部では怪談のひとつとしてよく語られる。集落と集落の間にはマジムンや幽霊のいるマタ(谷)があり、ムンにもたれたり(妖怪に惑わされる)することがあった。

霊が怖がるチミバチキ(爪弾き)は親指の腹に人差し指の爪をかけて強く弾くこと。仏教の「弾指(たんじ)」に由来する、許諾、歓喜、または警告や許可などの意味合いのある所作で、密教では魔を祓う、禪宗では「不浄弾指」といって便所を出たあとに不浄を祓うために行われた。これがユタの魔除の作法となっており、弾いて音を出すという動作の相似から、三線は魔除になるとい

う類推が働いたと見られる。三線を弾きながら夜道を歩いたというのは遊びと同時に魔除けの意識もあったと思われる。

次に三線に魂を入れる儀礼と考えられる例をあげる。

「昔はサンシルを買ったら重箱に料理を詰めて大先輩のところに持って行き、サンシルを買い求めました、弾いてくださいとお願いした。そうして初めてあの家にはサンシルがあるということになる。東郷実正さんに教を乞いに行ったときもサンシルを持って行って弾いてください、と頼んだ。おまえも弾けといわれたが、このサンシルに先輩のサンシルを聴かすために来たのだから弾いてください、と自分は弾かなかった。昔の人はサンシルというものは神一重と言っていた。弾けば家の隅々に音色が染み付く、それがサンシル。」(東)

できあがった新しい三線を達者な年長者が弾くことにより、音霊とでもいべき靈魂が三線に宿ると考えられているのである。また、それをふまえて支度ミシと支度ノシがあるのだと東は言う。これは舞踊を上演する前と終了後に行われるリハーサルと慰労会のようなもので、支度ノシには演じた者全員が集まり同じ演目を踊り、衣装や小道具、楽器を並べて塩で清める。国頭字ではまずジュウテが小指に差したバチで塩をすくい、三線のウタグチとムトゥに塩を置き、お神酒をかけ、拝み、さらに支度にも塩を撒く。会場の四隅にも塩を撒き、踊り神に芸の上達をお願いしたという¹⁷。この浄めをしないとウドウイガミが靈障を引き起こし、踊りをした場所から三線や太鼓の音が夜な夜な聞こえてくるのだという。

5. まとめ

奄美大島と沖縄の中間地点に位置する沖永良部島では、シマウタにも双方の影響が見て取れる。アシビサンシルもまた双方の特徴を併せ持つ折衷的なものとなっており、さらに島独特の形に進化したのが男絃に金属絃を張ってドローンのように重低音を出すダウイとガジグイという技法であった。本稿ではアシビサンシルについて洪張り、絃とダウイ、ガジグイと演奏法などからその特徴を述べた。

沖永良部島を代表する〈イチキヤ節〉や〈アンチャメグワ〉などのシマウタの多くが中部位で演奏されるのに注目し、ダウイを用いる独特の工夫は中部位で演奏されるこれらの曲があってこそその発明だとわかった。なぜダウイが必要だったのか。それは「クイ」を求めてのことである。

近年の三線の音色についての科学的な研究から、三線の音には高次倍音が多く含まれていることが証明された。沖永良部島で三線に求められる「クイ」とはこの倍音を指すと考える。豊かな倍音を出すには三線のブアテを調整しておくことと、正確な調弦と勘所を正しく押さえることが必須である。演奏者には三線の知識、音を聞き分ける耳、確かな演奏技量が求められるものでもあった。しかしダウイは中部位以外のポジションで演奏するには不適當で、琉球民謡な

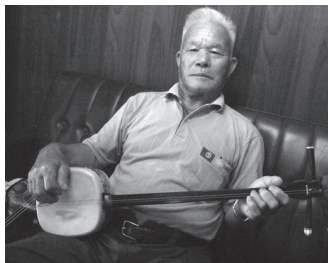
ども盛んにうたわれるようになった近年、廃れてしまった。三線という楽器が沖永良部島に伝わって200年あまり、やわらかく変化を遂げていく過程からは、三線という楽器の持つ可能性も感じることができる。また継ぎ棹三線が多く認められたのが予想外であったが、これについてはさらに調査をしたい。

注

- 1 『沖繩の歌謡と音楽』 第一書房 1989 p16
- 2 私家版 1969 P108 2025年に復刻版が南方新社より発刊。
- 3 日本放送協会 1993 P11
- 4 衛藤助治「本島従来八月十五夜には十五夜踊と称へ、且又9月十一日、■十五日には七日日踊と称へ、全島各村繰廻しとし、手々知名兼久の原に於いて毎年三度の踊有之、詰役及島役総出にて詰役を饗し、老少の見物夥しく、島中第一の壯観なりしが、此年より廃止されたり。」とある。廃藩置県により在番役人が本国へ帰ったあとは廃れたという。『沖永良部誌』 1914 自筆記録書
- 5 園原謙「琉球王国時代の継ぎ棹三線の技術について—東京国立博物館所蔵「蛇皮線」のCT画像の解析を中心に—」沖縄県立博物館・美術館、博物館紀要の、No.13p73-84
- 6 『沖繩三線の起源と各型について』三線楽器保存育成会 私家版 2000 p10
- 7 琉球新報明治33年10月25日。園原謙「琉球王国時代の継ぎ棹三線の技術について—東京国立博物館所蔵「蛇皮線」のCT画像の解析を中心に—」
- 8 『シブサンシル作成聞書き』聞き手・先田光演
- 9 『シブサンシル作成聞書き』聞き手・先田光演
- 10 知名町瀬利覚で親子ラジオを放送していた大村隆二がシマウタの保存のために自宅スタジオで収録した二枚組レコード。2021年に山内誠一郎により復刻盤CDが出された。
- 11 『えらぶせりよさ no.40』沖永良部郷土研究会 2007「サンシルを語る」
- 12 『えらぶせりよさ no.40』沖永良部郷土研究会 2007「サンシルを語る」
- 13 『えらぶせりよさ no.40』沖永良部郷土研究会 2007「サンシルを語る」
- 14 又吉光邦「『沖繩の三線』にある三線のソー（棹）の長さの研究」沖縄国際大学産業情報論集 第6巻 第1号 2009 自筆記録書 p56
- 15 『えらぶせりよさ no.40』沖永良部郷土研究会 2007「サンシルを語る」
- 16 「三線の音色に関する総合的な評価（1）」琉球大学工学部紀要 第61号 2001 p93
- 17 『奄美沖繩民間文芸学 第11号』「沖永良部島の敬老会における支度ミシと支度ノースの伝承について」 2012 持田明美

参考文献

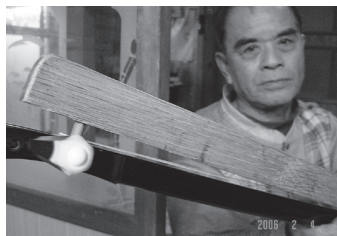
- 柏 常 秋『沖永良部島民俗誌』凌霄文庫刊行会 1954
操担勁編集『沖永良部島郷土史資料』和泊町公民館 1956
久保けんお『南日本民謡曲集』音楽之友社 1960
久保けんお『えらぶよろん民謡辞典』私家版 1969（南方新社より2025復刻）
池 宮 喜 輝『琉球芸能教範』月刊沖繩社 1987
内田るり子『沖繩の歌謡と音楽』 第一書房 1989
『国頭芸能のあゆみ』国頭芸能のあゆみ編纂委員会 2008
宜保榮治郎『三線のはなし』ひるぎ社 1999
王 耀 華『中国と琉球の三弦音楽』第一書房 1998
『琉球古典音楽安富祖流工工四声楽・手様譜附教本第一巻』2007
福田八直幸『古三線に見せられて』ボーダーインク 2020
CD『復刻版沖之永良部民謡集』大村レコード 2021
川 畑 先 民『三味線と島唄に生きて生かされて70年』私家版 2008



↑ 1. ビニール張の手づくり三線 (宮内利明の父、福利作) 2. 宮内利明 (国頭ジュウテ)



↓ 3. 今栄家所蔵の古三線 (上)
普通の三線 (下) と比較



6. 専用の定規でブアテする富嶺明

↑ 5. 波張イサンシル
(富嶺明作・和泊町歴史民俗資料館蔵)



4. 今栄家所蔵古三線の
棹の細工、野坂には小
物入れが付いている



← 7. イチニチガツパを張った三線
(鍋田武則蔵、絃はシマチル、ダ
ウイと同じ巻き方になっている)

8. 棹に接合部のある三線
(吉田三線店作、末川みね子蔵)



琉球古典音楽野村流 初期の動向 - 野村安趙と弟子達の活動を対象として -

又 吉 恭 平

Early Development of the Nomura School of Ryukyuan Classical Music:

An Examination of the Activities of Anchō Nomura and His Pupils

Kyohei MATAYOSHI

Ryukyuan classical music has survived to the present day and is said to have been founded by Tansui Uekata (Kōchi Kenchū) in the Ryukyuan Kingdom (present-day Okinawa Prefecture). Of the three schools currently in existence—namely, the Tansui, Afuso, and Nomura Schools—this paper examines the Nomura School.

Founded by Anchō Nomura (1805–1871), the Nomura School remains active in contemporary society. Its traditions have been inherited by four organizations: the Ryukyuan Classical Music Nomura School Music Association, the Ryukyuan Classical Music Nomura School Preservation Society, the Ryukyuan Classical Music Nomura School Matsumura Tougenkai, and the Ryukyuan Classical Music Nomura School Traditional Music Association. Their combined membership is approximately 3,000 as of 2025, making the Nomura School the largest within Ryukyuan classical music.

The publication of 聲楽譜附工工四 (the Vocal Music and Attached Sanshin Notation System) in 1935 (Showa 10) is the primary event to which the popularization of the Nomura School is attributed. The system was introduced by Serei Kunio, a pupil of Isagawa Seizui. Kunio transcribed the vocal and sanshin performances of his master with reference to the original 欽定工工四 (Authorized Sanshin Notation System), which Anchō Nomura and his disciple Shinsin Matsumura completed with others in 1869 (Meiji 2). Kunio also added newly transcribed vocal sections. Vocal scores were originally used to visualize the vocal sections of Ryukyuan classical music that have been transmitted via oral tradition. The use of vocal scores in the book made reviewing easier, particularly for learners who lacked in-person training with masters. The book was a groundbreaking

invention in the pre-war period when recording media was not widely available. The emergence of vocal scores facilitated the learning of music both within and outside the prefecture, thus contributing to the spread of the Nomura School.

However, the author believes that the emergence of vocal scores cannot be solely credited with the spread of the Nomura School. Signs of its growth were already evident at the time of the activities of its founder, Anchō Nomura, and those of his direct disciples. This paper examines the early days of the spread of the Nomura School with a focus on periods in which Anchō Nomura and his disciples were actively involved.

1 はじめに

琉球古典音楽は、琉球王国（現沖縄県）において、湛水親方（幸地賢忠）がその基礎を築き上げたといわれ、今日まで受け継がれてきた。現在その流派には「湛水流¹」「安富祖流²」「野村流」の3つが存在するが、本稿で取り扱う流派は「野村流」である。

「野村流」は野村安趙（1805～1871）を流祖として今日まで活動しているが、現在その流儀を「琉球古典音楽野村流音楽協会」「琉球古典音楽野村流保存会」「琉球古典音楽野村流松村統絃会」「琉球古典音楽野村流伝統音楽協会」の4団体が継承しており、各団体の会員を合計するとおよそ3,000名（2025年時点）と考えられ、現在野村流は琉球古典音楽の流派においては最大の人数を要していると言える。

野村流普及の要因として主に取り上げられる出来事には1935年（昭和10年）に初版となった『聲楽譜附工四』の登場が挙げられる。本書は世礼国男³が師匠である伊差川世瑞⁴の演奏（歌三線）を聞き取り、野村安趙と弟子の松村真信らによって1869年（明治2年）に完成された『欽定工四』を底本としながら、「聲楽譜」を新たに採譜して出版したものである。聲楽譜は元来、口伝によって伝えられてきた琉球古典音楽の「声楽部分」を可視化したものである。その結果、師匠との対面稽古以外の場でも聲楽譜を活用することにより復習が容易となり、録音媒体があまり普及していなかった戦前期において本書は画期的な発明となった。このことから聲楽譜の登場によって、県内のみならず、県外、海外でも聲楽譜を頼りに学習することのできるようになり、その要因から野村流が普及していったことは明らかである。

しかし、聲楽譜の登場だけが野村流の普及につながったわけではないと筆者は考える。それはすでに流祖・野村安趙と、その直弟子たちの活動によってその兆しがあったからである。しかしこれまでの研究ではその部分についてあまり触れられていなかった。本稿では、特に野村安趙の活躍した時期と、野村の

弟子たちが活躍した時期に注目し、野村流が普及していく段階について考察するものである。

2-1 野村安趙について

野村安趙（以下、安趙）は、第二尚氏王統第四代国王・尚清王の忠臣、毛龍唵新城親方安基を始祖とする池城家の支流家である「野村家」に生まれた。『毛姓家譜 支流 野村家』を参照すると、安趙は1805年（嘉慶⁵10年）6月2日に父・安美、母・麻姓：思戸の間に長男（十世）として生まれた。童名は「真蒲戸」、唐名は「毛文楊」。その経歴は、1820年（嘉慶25年）16歳の時に敬髻⁶を結い元服し「野村真蒲戸」から「野村子安趙」となる。1829年（道光9年）25歳の時に若里之子に叙せられ「野村里之子安趙」となる。

1834年（道光14年）30歳の時、黄冠⁷に叙された。この時より「野村里之子安趙」から「野村里之子親雲上安趙」となる。なお「里之子親雲上」が功によって地頭職に補せられるか、又は「島持ち」つまりは地頭地を賜り地頭になると「里之子」はとり「〇〇親雲上」と称することになるが、安趙は地頭職や島持ちの経験がなかったため終身「里之子親雲上」であったのであろうと村山盛一は考察している（村山2006：42）。

次に安趙の音楽歴に注目したい。彼は琉球古典音楽を知念績高（1761～1828）に師事した。知念の没後は兄弟子の新崎興順（1772～1851）に師事している。1838年（道光18年）の尚育王の御冠船（いわゆる「戌の御冠船」）では当初「歌人数」の一人として選抜されたが、病気を理由に辞退した⁸。1866年（同治5年）に行われた尚泰王の御冠船（いわゆる「寅の御冠船」）では「歌師匠」を務めている。さらに大里王子尚惇「欽定工工四序文」によると、尚泰王は既存の工工四の不備を憂慮されて、大里王子尚惇に託して野村安趙にその改定を1867年（同治6年）3月に命じ、野村はこれを承り弟子の松村真信と共に日々精励して2カ年余の歳月をかけて研究を重ね、その間尚泰王の示唆や指示を受け、基盤十二画の譜面を創案し「打音」「掛音」「列弾」「歌声の出切」等の諸記号を案出して屋嘉比朝寄以来伝承された楽譜を用いて新しい様式の工工四を編纂し、王の認知を経て、1869年（明治2年）に完成したのが『欽定工工四』であった（村山2006：35）。なお欽定工工四は1869年に『工工四上巻』『工工四中巻』『工工四下巻』、1870年（明治3年）に『工工四拾遺』が完成している。これら大事業を終えた安趙は1871年（明治4年）67歳で没した。

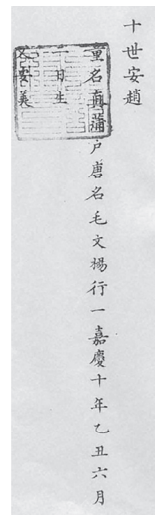


図1
野村安趙（毛姓
支流野村家家譜）

2-2 野村安趙の弟子たち

野村安趙は『欽定工工四』の編纂の他に多くの弟子を育てたことで知られる。ここではその弟子の中から、比較的記録の多い、桑江良真、松村真信、勢理客宗玉、川平朝彬、喜舎場朝賢、山内盛熹らについて触れておきたい⁹。

(1) 桑江良真

1831年（道光11年）、首里鳥小堀に生まれる。『馬姓家譜 支流 桑江家』を参照すると、桑江良真（以下、良真）は、父・桑江良可、母・頂姓思亀の次男で桑江家の十二世にあたる。良真は首里士族「馬姓」の家系に生まれているが、家は貧しく、青少年の頃は野良仕事に従事し、肥たごをかつぎながら声楽に精進し、後に伊江家（伊江御殿）に出入りするようになったという。伊江王子が野村（安趙）に稽古をつけてもらっているとき、良真は縁側に座っていたが、時々キーキー声を出すと、野村は扇子で顎をつき、百姓声をだしたと言って、たしなめたといわれる。しかしその後の努力の結果、実力は向上し、このことには野村も関心したと云われている。1865年（同治4年）にはその翌年に行われた『寅の御冠船』の歌人数として抜擢され、御冠船の終了後には尚泰王より褒美を賜ったことが家譜に記されている。

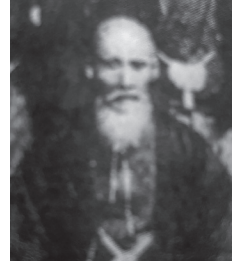


図2 桑江良真

良真は野村安趙の弟子達の中において、最も多くの弟子を養成した人物として知られている。我謝秀益、城間恒有、伊差川世瑞、伊波興厚、小橋川朝英、知念績仁、屋嘉宗徳、大田徳裕、大田有功、安元永礪、照屋孚展、饒平名光徳ら各氏は彼の高弟である。その理由として、彼は体がじょうぶで84歳まで長生きしたこと。そして良真は性格も風貌もおとなしく、また平民的な態度であったことから人に慕われ多くの門弟をもったことが大きな要因と言えるだろう（平良 1972:33）。1914年（大正3年）に84歳で没した。

(2) 松村真信

松村真信（以下、真信）は1835年（道光15年）、首里金城に松村家の次男として生まれる。彼は首里士族「麻姓」門中の出身で、同門中からは儀間真常などの偉人が輩出されている。真信は恵まれた生活環境で成長した。彼は学問を好み、評定所の考科（今でいえば高等官試験）にも合格した人で、尚泰王の御側仕、御近習役をつとめた。とくに数理的才能にすぐれていた。真信は「三線松村」と呼称されるほど、琉球古典音楽の楽理を究め、実技の研鑽を積み、さらに曲節を早くおぼえるのが巧みであった。真信の仕事



図3 松村真信

としてよく知られているのが、師匠・野村安趙と共に編纂を行った『欽定工工四』である。野村はすでに高齢であったため、編纂の中心を担ったのは真信であったとされている。1869年（明治2年）に『欽定工工四』上中下巻を編纂、1870年（明治3年）に『欽定工工四』拾遺を編纂、1872年（明治5年）『湛水流工工四』を採譜編集、1895年（明治28年）には『箏譜』を著している。喜舎場朝賢『東汀随筆』によると、尚泰王は野村翁（安趙）より絃歌を伝授されたが、その時は若年の頃に精しく習熟することができなかったため、真信が御側仕になったので、彼より精密に伝習されたことが記されている。このように真信は国王に対して音楽を教授するほどの実力者であったことがわかる（喜舎場 1912：194）。1896年（明治29年）に61歳で没した。

(3) 勢理客宗玉

1838年（道光18年）に具志川間切で生まれる。勢理客宗玉（以下、宗玉）の家系は「劉姓」である。『劉姓家譜 支流 勢理客家』を参照すると、宗玉は父・勢理客宗明、母・崔姓思亀の七男で九世にあたる。勢理客家は元々、首里の儀保に本家があるが、宗玉は中頭北谷村の掟加勢の子として生れ、青年の頃、首里儀保の親戚の夜伽の席で端唄を歌っているところを野村が、その美声にききほれて、招かれて弟子になり、その推薦で近側の役

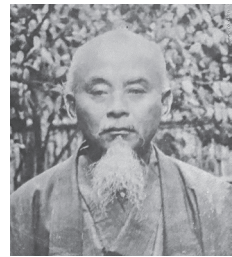


図4 勢理客宗玉

人に抜擢せられ、野村の訓練の下で大成した（伊江朝助顕彰会 1964:31）宗玉は美声で知られ、さらに謡う姿勢、その節廻し良さから「色美らさ幸地 花美らさ仲地 勢理客の歌の 節の美らさ」と琉歌に詠まれるほどであった。このことについて宗玉の孫である見里春は次のように語っている。

祖父宗玉は、琉球王室の伝統音楽ともいうべき分野に秀で、とりわけその声の美しさで名をなしていたようです。宗玉がその伯母の嫁ぎさき仲尾次喜平を訪ねた折りに来合わせた野村安趙師に美声を認められ、直弟子として師事することになったのが幸いして、宗玉の謡う姿勢の立派さは、その節廻し良さとも負けず比類のないものと評判だったと申します（見里 1976:21）

1889年（明治22年）3月27日、廃藩置県により琉球藩は沖縄県となり、尚泰王（廃藩に伴い「琉球藩王」から1885年（明治18年）「侯爵」となる）は同年5月に東京に移る。その後も宗玉は引き続き尚家の家従となった。同年9月10日、尚泰より東京に来るように命を受けて上京し、東京都千代田区九段にあった尚泰の邸宅「東京尚家邸」に途中帰郷することもありながらも合計6年間勤めた¹。1894年（明治27年）には沖縄に戻り、1900年（明治33年）に62歳で没した（平良 1972:34）。尚泰王や王族等に愛された宗玉は「歌勢理客」

「御側勢理客」とも称された。

(4) 川平朝彬

1838年（道光18年）、尚灝王代の三司官尚承訓伊江親方朝安の孫として生まれた。川平朝彬（以下、朝彬）の家系は首里士族「向姓」で、「伊江御殿」の支流「伊江殿内」からさらに分家した「川平殿内」の出身である。幼少のころから、本家大叔父に当たる尚健伊江王子朝直の薫陶を受け、国学を出て早々に科挙に合格し、御評定筆者等に仕官し、薩摩藩や江戸上り、清国への進貢使にも随行したと言う。薩摩藩では大和文学や大和芸能を学んだ（川平1985:4）。朝彬の「彬」は伊江家と親交の深かった島津斉彬公の「彬」を父伊江朝救が賜り名付けたと伝えられている。1848年（嘉永元年）に尚育王が薨去し、尚泰王が即位する。若者たちは冠船踊の準備として音楽舞踊の稽古が始められ、朝彬は野村安趙のもとで歌三絃の稽古を、松村真信、喜舎場朝賢、

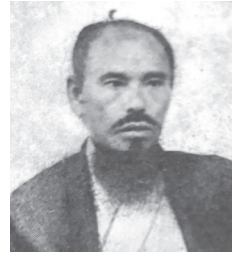


図5 川平朝彬

山内盛熹、桑江良真等と集まった。ところが尚育王の御冠船（戌の御冠船）から、尚泰王の御冠船（寅の御冠船）は29年もの間があり、松村真信、喜舎場朝賢、川平朝彬等は里之子親雲上、筑登之親雲上等になっていた。その間に朝彬は離島僻地の民謡等を収集し、楽典「工工四」の編集等を手がけた。特に箏三絃の合音（合奏）「工工四」等の編集を行っている。あたかもその頃は黒船の往来があり、朝彬は席の温まるいとまがなく公用出張が多く多忙を極め、特に明治維新に直面し、1871年（明治4年）慶賀使伊江王子朝直の随員として上京する等し、尚泰王の『欽定工工四』編集の命令を受けながら、その基礎作りに当たったのみで完成には至らなかった。朝彬の弟子には、尚泰王の寅の御冠船に若按司を演じた川平朝美や伊江朝常（後高安）、川平朝平、伊平屋島の山川満吉等がいる。1916年（大正5年）に78歳で没した（川平1985:5）。

(5) 喜舎場朝賢

1840年（道光20年）生、喜舎場朝賢（以下、朝賢）の家系は首里士族「向姓」で「具志川御殿」の流れをくむ家系に生まれた。尚泰王の教師も務めた政治家・津波古親方政正に詩文を師事し「東汀」と号す。朝賢は、山内盛熹とならんで双璧の学者といわれ、とくに漢学漢詩に造詣が深かった。津波古師の推薦により尚泰王に仕え、使節に随伴して上京したこともあった。音楽は野村安趙について学び、工工四の編さんにも協力したと言われている。廃藩置県によって職を失った後は、玉城間切ウエーキ原屋取に隠居して

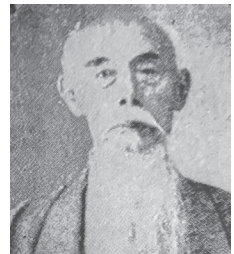


図6 喜舎場朝賢

ひとえに文筆と弦歌に親しみ『琉球見聞録』『東汀随筆』などの著書を公にした。1916年（大正5年）に77歳で没した（平良1972:33）。

(6) 山内盛熹

1842年（道光22年）、首里儀保に生まれた。山内盛熹（以下、盛熹）の家系は中城按司護佐丸の三男、豊見城親方盛親を始祖とする毛姓「豊見城殿内」の支流である「山内殿内」の出身である。国学（当時の大学）を卒業し、喜舎場、山内と併称された双璧の学者として知られ『南島八重垣』『保健便法』などの著書がある。音楽は野村安趙について学び、師に協力して工工四の編さんに従事したが、できあがった欽定工工四の一部を王命によってとくに下賜されたという。盛熹は湛水流を伝承したことで有名であり、それを孫の盛彬に伝えている。1916年（大正5年）に75歳で没した。



図7 山内盛熹

(7) その他の弟子たち

山内盛彬『琉球の音楽芸能史』を参照すると、野村の弟子には他に、胡城、真栄田兄弟、安慶田、和宇慶、見里朝備などがいた（山内1959：398-399）。

胡城

久米の金満家で野村流を普及させた功労者。高弟に大湾政平、仲浜政幕模等がおり、桑江良真が興る前は、那覇一円に胡城師弟の普及が大きかった。

真栄田兄弟

兄は数十年間芝居の地方として麗しい喉をならし、弟はフシに優れた人で、久米島に移住した。この人は野村と早く別れたので山内（盛熹）について学んだ。また『琉球音楽（久米島）始祖をたずねて』には、下記のような記述がある。

兄宗揚は音楽を野村流始祖野村安趙に師事して学び、相弟子には師野村安趙を助け野村安趙を助け野村工工四を編集した松村真信、喜舎場朝賢（東汀翁）、山内盛熹、桑江良真、勢理客親雲上（宗玉）、川平朝彬がいます。何れも師野村安趙の高弟であり、楽友であります。琉球音楽史上、音楽大家として名を残し今日の野村流音楽の普及、発展に力を注いだ面々であります。久米島の琉球音楽の始祖真栄田宗宏翁の師は野村工工四の編集を成した松村真信であります（内間2006:1）。

安慶田

野村の優秀の弟子で、老練の喉を作ったのは長年芝居の地方を務めた功によった。胡弓は名人安慶田の後を継ぎ、虎の冠船劇のとき胡弓を弾き「胡弓安

慶田]として名人である。

和宇慶

その子孫はブラジルに移住した。

見里朝備 (1839-1898)

その父朝信は尚王家の婿。廃藩で美里村に「島下り」をした時に、泡瀬の人々に教えた。ハワイで活躍している仲間良樽金は、美里時代の弟子・仲間良永の長男である。

さらに仲間良永の息子・仲間良金は次のように語っている。

【仲間良金氏手記より】

父良永は1875年(明治8年)8月20日、美里村字泡瀬で生まれ、9歳の頃、兄良温と共に父(私の祖父)より絃歌を習い始めたと聞く。当時泡瀬近くに殿地屋取と称す小部落に野村氏の高弟美里親方(見里?)が住んでおられた。(中略)桑江小のたんめーは早速仲間家を訪れ、美里親方の頼みを私の祖父に伝え、その承諾を経て父良永は桑江良行氏に伴われて美里親方に師事し薫陶を受く(比嘉1978:15)。

3 弟子たちの活動

これまでは、野村安趙の弟子たちについて紹介をしてきた。次に彼らの活動について考察を行う。

3-1 廃藩置県に伴う各地への移住

野村安趙が1871年(明治4年)に没して8年後、廃藩置県によって琉球王国が滅び、日本国の一県である「沖縄県」となった。琉球国王であった尚泰もこの事に伴って王位を失い(後に侯爵となる)、首里城から中城御殿、そして最終的には東京への移住を余儀なくされた。こうして主を失った士族らは王都・首里にそのままとどまる者がいる一方、経済的な理由等から各地方への田舎下りせねばならぬ者も多かった。安趙の弟子では、勢理客宗玉は首里にとどまったが、桑江良真は那覇、喜舎場朝賢は玉城間切(現南城市)、山内盛熹は越來間切(現沖縄市)に移住することとなった¹⁰。士族らにとっては想像もしなかった悲劇であったわけだが、皮肉にもこの出来事がきっかけとなり、琉球古典音楽野村流は首里にとどまらず、各地に普及していくきっかけとなるのであった。

3-2 演奏活動

桑江良真の活動については『馬姓家譜 支流 桑江家』を参照すると、次のような記述が確認できる。

同治四年乙丑閏五月十日 来年因有冊封大典為躍歌人数

意訳：1865年乙丑閏5月10日 来年の冊封大典（御冠船）開催に伴い歌人数に選ばれた。

勢理客宗玉の活動については『劉姓家譜 支流 勢理客家』を参照すると次のような記述が確認できる。

同治四年乙丑閏五月十日 因有来年冊封使責臨為躍方歌人数

意訳：1865年乙丑閏5月10日 来年冊封使が来訪される事に伴い歌人数に選ばれた。

同治六年丁卯三月十日 先聞得大君加那志御膳進上之時歌三味線ノ御用相勤

意訳：1867年丁卯3月10日 聞得大君様の御膳進上の時に歌三味線の御用を勤めた。

桑江と勢理客については家譜が現存しており、彼らが1866年の寅の御冠船の歌人数（地謡）に選ばれたことが記録されている。伊江朝助が「同門（野村安趙の弟子）に2大音楽家があった。桑江と勢理客である（伊江1964:31）」と述べているが、王府の重要な行事である「御冠船」の歌人数に抜擢されたことは、この発言の裏付けとなっている。

なお廃藩置県後（1879年以降）の活動については、明治以降に発行された新聞に桑江良真らの活動を確認することができる。

「琉球新報」1907年（明治40年）5月5日（日）

豫て計画ありたる教育音楽會は豫定の如く昨日午後1時より南陽館に於て演奏したり識者は300人を越えたるべし樓上は通行にも困るほどの大入音楽の種類は沖縄音楽（三味線、箏、胡弓）薩戸琵琶唱歌バイオリン等にして沖縄音楽は桑江翁、松田、高安他2、3氏の三味線岸本翁と伊波氏の箏、安慶田氏の胡弓にてカキヤテ風は総連弾作田節コテイ節は松田氏茶屋節稲ツン節は桑江翁の受持にて2、3の連弾者あり（以下省略）

※下線は筆者による

上記からは、桑江良真らが那覇市内にあった「南陽館」で行われた音楽会において複数の奏者らとともに琉球音楽を演奏していたことが分かる。ちなみに胡弓の安慶田氏は野村安趙の弟子のひとりではないだろうか。

なお桑江の活動が最後に確認できるのは下記の記事である。

琉球新報1914年（大正3年）2月11日

首里慈善音楽會 那覇首里基督教諸教會及沖縄音楽會合の東北櫻島罹災者救助慈善音楽會は一昨夜を以て那覇を終わり今明両日は首里當藏尚琳男爵邸に於て午後6時より左の順序にて開催すと云ふ因に入場券は那覇と□く壹等三十錢貳等二十錢子供十錢にて首里にては日本基督教會、浸禮教會日本メソヂスト教會及小澤商店にて販売する由

演奏曲目

1. 合唱 (1. 清き夜 2. 湖上の花) 有志少年諸嬢
2. ピアノ獨弾 長嶺サダ子
3. 箏、ヴァイオリン合奏 有志者
4. 獨唱 (落花) 高江洲タヘ子
5. 薩摩琵琶 (城山) 飯牟禮壽長氏
6. 琉球音楽 かきて風○恩納節○こてい節○源河節○本花節○揚作田節○その葉節○三味線古堅盛珍、高安朝常、金武良仁、伊江朝薫、琴桑江良正、笛大山朝篤外教氏、獨吟、干瀬節高安朝常氏 散山節桑江良眞翁 揚作田節 (湛水流) 山内盛熹翁全盛彬氏、今風節山内盛熹翁、仲村渠節安室朝篤翁 (以上 11 日) 茶屋節○スキ節○石の屏風節○屋慶名節○東細節○十七八節○宇地泊節○三味線我謝秀益、小橋川朝英、大田徳裕、玉那覇蒲戸、玉城昭和、知念績仁、安本英礪、伊差川世瑞、安次嶺、池宮城喜輝、琴伊波興厚、胡弓城間恒有、笛饒平名光徳諸氏 (以上 12 日)
7. 唱歌 (1. 故郷の山 2. 江佐節 3. ゼンニヤーク節) 女子一同
8. ヴァイオリン獨奏 (ソナタ、邦樂) 吉田稔氏
9. 箏 (一、七段 伊波興厚氏 二、五段 桑江良正氏)
10. 筑前琵琶 (11 日、菅公 12 日、廣瀬中佐) 清水駿太郎氏 右田豊海氏
11. ピアノ獨弾 (ソナチネ、ソナタ) 吉田稔氏
12. 薩摩琵琶 (威海衛) 飯牟禮壽長氏
餘興 同氏

※□は判読不可。

※下線は筆者による

ここでは、桑江良真に加えて、山内盛熹も演奏会に出演していたことが分かる。桑江は 1914 年に没していることから、この時の演奏会は桑江の最晩年の頃であったと言えるだろう。

3-3 弟子の養成

野村の弟子の中でも、最も多くの弟子を養成したのは桑江良真である。彼の弟子には我謝秀益、城間恒有、伊差川世瑞、伊波興厚、小橋川朝英、知念績仁、屋嘉宗徳、大田徳裕、大田有功、安元永礪、照屋孚展、饒平名光徳らがいる。中でも、伊差川世瑞、城間恒有の 2 名はさらに弟子を多く養成し、現在の野村流奏者の大部分がこの 2 名の系統であるといっても過言ではない。現在、伊差川系の弟子の多くは現在の「野村流音楽協会」「野村流伝統音楽協会」に所属している。また城間系の弟子の多くは現在の「野村流保存会」に所属している。

松村真信は娘婿である宮城嗣長に野村流を伝えた。嗣長は廃藩後、与那原に移り住み 1909 年 (明治 42 年) に「野村風与那原音楽会」を立ち上げた。現在

その流れを汲む団体が「野村流松村統絃会」(1960年改称)である。また松村は勢理客宗玉の弟子である高安朝常にも伝え、この時は、演奏だけでなく、音楽理論についても教授したといわれている。

勢理客宗玉の弟子は少ないが、宗玉の長男で弟子の勢理客宗徳および、高安朝常らを育てた。宗徳や朝常の弟子には『聲楽譜附工工四』を戦後になって普及させた幸地亀千代¹¹がいる。幸地は、戦後多くの弟子を養成したことで知られている。幸地の系統は現在「野村流音楽協会」「野村流伝統音楽協会」に受け継がれている。また見里朝備や桑江良真から直接指導を受けた仲間良永は1906年(明治39年)にアメリカハワイに渡り、ハワイにおける琉球古典音楽の先駆けとなった人物である。現在のハワイにおける野村流奏者の殆どは仲間の系統にあたっており、現在は「野村流音楽協会ハワイ支部」につながっている。

山内盛熹は、実孫の山内盛彬に湛水流だけではなく、野村流も伝授した。盛彬は1950年に『琉球の音楽 楽譜 第壹集』、1953年『琉球の音楽 楽譜 第二集』、1954年『琉球の音楽 楽譜 第三集』を出版している。そのうち第壹集、第三集には野村流の楽曲が数十曲収録されている。しかしながら、それらの楽譜は県外(東京)、海外(アルゼンチン、ブラジル)で出版されたことから沖縄県内では普及せず、現在、山内盛熹系の野村流は伝承されていない。しかしながら盛彬は自身の著作の付録に野村流の十数曲をテープとして発売していた。その音源が近年CDとして復刻され発売されている。全てではないが山内の伝承した野村流の演奏を聴くことができることは特筆すべきであり、今後の研究に大いに役立つと考えられる。

4 おわりに

琉球古典音楽野村流は、1935年(昭和10年)に世礼国男によって発行された『聲楽譜附 工工四』(全4巻)により普及したと紹介されることが多いが、それ以前から野村安趙や弟子たちによる様々な活動がその後につながったことも踏まえておく必要があるだろう。何よりも安趙が活躍した時代は琉球王国が廃藩置県によって沖縄県と変わっていく激動の時代と重なる。安趙含め弟子たちは全て「士族」の階級にあった人物であり、琉球古典音楽は当時、士族の中においてのみ伝承される音楽であった。琉球王国解体後、首里から各地に移り住んだ安趙の弟子たちは、さらに子弟を養成するが、その頃には士族や百姓といった身分は無くなっており、琉球古典音楽の担い手は徐々に広がりを見せていくこととなった。特に野村流においては安趙の多くの弟子たち各地に移住した事などが影響してその普及に大きく影響したと言えるだろう。野村流は現在4つの団体が存在するが、団体発足以前からすでに各地域において琉球古典音楽の伝承はスタートしていた。当初は「門下会」の規模であったが、後には①複数の門下会が集まり団体を組織するケース(野村流琉球音楽協会)②門下会

が後に団体となるケース（野村風与那原音楽会）などにより発展していった。

何れにしてもその基礎を作り上げたのは流祖・野村安趙とその直弟子達であった。野村流の演奏家はこのことを踏まえたうえで伝承に取り組んでいくことが大切となるのではないだろうか。

参考文献

- 伊江朝助『野村流の大家の人々』『伊江朝助先生を偲ぶ』、伊江朝助顕彰会、1964年
池宮正治、板谷徹「翻刻『冠船踊方日記』」沖縄県立芸術大学音楽学部板谷研究室、2003年
内間邦夫『琉球音楽（久米島）始祖をたずねて』、2008年
中村完爾『琉球音楽夜話』野村流古典音楽保存会、1970年
平良盛吉『琉球音楽の研究』沖縄文化協会、1967年
見里 春「勢理客親雲上の思い出」『踊合・首里の旅うた』（LPレコード解説文）株式会社文唱堂、1976年
當間一郎「楽聖・松村真信の足跡」『伝統音楽探訪』宮城嗣幸編、沖縄伝統音楽野村流保存会、2013、356-372。
比嘉武信『ハワイ琉球芸能誌』1978年。
村山盛一『野村欽定工四編纂の経緯』『野村安趙生誕200年記念 野村流の泉』野村安趙生誕200年記念事業実行委員会、2006年、35-37。
村山盛一『野村安趙家・家譜と安趙事績』『野村安趙生誕200年記念 野村流の泉』野村安趙生誕200年記念事業実行委員会、2006年、41-49。
宮城嗣幸「宮城嗣周師を語る」『沖縄芸能史研究会会報242号』1995年4月15日発行
山内盛彬『琉球の音楽芸能史』民俗芸能全集刊行会、1959年
川平朝申『琉球古典歌詞集』野村流伝統音楽協会、1985年
山内盛彬『琉球の音楽芸能史』民族芸能全集刊行会、1959年

家譜資料

- 『毛姓家譜 支流 野村家（原本の複製本）』（那覇市歴史博物館蔵）
『劉姓家譜 支流 勢理客家（原本の複製本）』（那覇市歴史博物館蔵）
『馬姓家譜 支流 桑江家（原本の複製本）』（那覇市歴史博物館蔵）
『向姓家譜 大宗 伊江家（原本の複製本）』（那覇市歴史博物館蔵）

注

- 1 湛水親方（幸地賢忠）を始祖とする琉球古典音楽の流派。
- 2 安富祖正元を始祖とする琉球古典音楽の流派
- 3 世礼国男（1897～1950）琉球古典音楽野村流を伊差川世瑞に師事。『聲楽譜附工四』の著者。
- 4 伊差川世瑞（1872～1937）琉球古典音楽野村流を桑江良真に師事。弟子の世礼国男と共に『聲楽譜附工四』を著した。野村流音楽協会の初代会長を務めた。
- 5 暦については、基本的に「西暦」で表記した。併せて明治時代以前には「中国暦」、明治時代以降は「和暦」も使用した。
- 6 カタカシラ（琉球王国時代の男性の髪型）のこと。
- 7 黄色のハチマチ（王族・士族が被る帽子）のこと。位によって色や模様が異なる。ちなみに黄色のハチマチは「親雲上」「里之子親雲上」「筑登之親雲上」の位階の者が身に着けた。
- 8 池宮正治、板谷徹「翻刻『冠船踊方日記』」
- 9 順番については「生年順」とした。
- 10 山内盛彬『琉球の音楽芸能史』398-420を参照した。
- 11 幸地亀千代（1897～1969）…勢理客宗徳、瑞慶覧朝蒲、高安朝常、伊差川世瑞らに師事。野村流音楽協会第6代会長。

翻訳される沖縄音楽——波形解析によるサンパウロ おきなわ祭りにおける沖縄民謡リズムの分析

加藤 勲

Translating Okinawan Music: A Waveform Analysis of Okinawan Folk-Song Rhythms at the São Paulo Okinawa Festival

Isao Kato

This article analyzes the *cultural translation* of Okinawan music in the urban society of São Paulo, focusing on the Okinawa Festival in Vila Carrão. Drawing on a decade of fieldwork (2015–2025), audio-video documentation, waveform microtiming analysis, and performance comparison between Okinawa and Brazil, it identifies three interwoven layers of translation. First, festival signage and announcements reveal a reception design that centers Portuguese while using Japanese and Ryukyuan as visual symbols, signaling a Brazilian audience. Second, microrhythmic analysis of *Asadoya Yunta* performed in the Roda de Sanshin shows a systematic anticipation of the third beat, creating a Brazilian-style groove that contrasts with Okinawan timing. Third, the adaptation of Tamborim-derived *teleco-teco* techniques to the *paranku* drum and the Baião-inspired low/high pitch division recasts Okinawan instruments within Brazilian ensembles. These processes demonstrate how Okinawan descendants continually translate and re-create ancestral music, enabling it to resonate with local aesthetics while reaffirming heritage—showing how music can reconnect people and city in contemporary diasporic life.

1 はじめに

本稿は、ブラジルに居住する沖縄にルーツをもつ県系人⁽¹⁾の音楽実践を対象とする。とりわけサンパウロ市ビラ・カホン(Vila Carrão)⁽²⁾で開催される「おきなわ祭り」(Okinawa Festival)を中心に、沖縄由来の旋律・楽器・演奏技法がブラジルの音楽的感覚の中でいかに再構築されているかを明らかにする。これまでの研究は、沖縄県内からの文化伝承やエスニック・マイノリティとしての自文化保持に焦点を当ててきたが、ブラジル市民として日常生活を営む県系人による音楽実践において、音楽に見られるリズムの水準で琉球・沖縄文化

をどのように再編してきたかは、十分に検討されていない。

そこで本稿ではおきなわ祭りでは県系人が表現する音楽に着目し、リズムの分析、楽器に関わる演奏技術と音色の使用、ブラジル音楽の演奏形態から県系人をとりまく地域社会であるブラジル文化に、沖縄の文化をどのように適用させて表現しているかを明らかにする。方法として、①現地参与観察、②録音資料の波形解析による拍内計測、③同一曲の沖縄内演奏とブラジル内演奏の比較、④演奏技法の記述を組み合わせる。現地調査は2015年から2025年まで継続的に行い、録音・映像資料は参加者の同意を得て収集し、必要に応じて匿名化した。本稿は、県系人音楽を本場志向による継承とブラジル文脈での応用という二軸から再定位し、とりわけ後者の琉球・沖縄文化が県外で翻訳され新たな音楽的意味を、定量的リズム差と器楽的ハイブリディティとして示す。

1-1 在ブラジル沖縄県人会とおきなわ祭り

ブラジルには18万人を超える県系人が暮らしている⁽³⁾。彼らは、サンパウロ州 (Estado de São Paulo) に24支部、サンパウロ市 (Cidade de São Paulo、以下サンパウロ市) に16支部の沖縄県人会を設立するなど、これらの地域に集住している (沖縄県人会)⁽⁴⁾。県人会が開催する琉球・沖縄文化の発信を目的とした代表的な祭りとして、沖縄県人会ピラ・カホン支部 (以下、県人会) が開催するおきなわ祭りがある。この祭りは、サンパウロ市政府よって、沖縄の文化を発信する市の公式行事として2007年に法律公布をもって位置づけられた (São Paulo 2007)。こうして市の継続的な支援を受け、琉球・沖縄文化の実践が地域社会の公共文化資本としてサンパウロ市民に親しまれている。また、この祭りには沖縄からの出演者や、県内留学経験者が出演する。

こうした取り組みは、ブラジル社会の音楽的感覚と交差することで、融合、吸収、迎合といった様態を表している。サンパウロ市民は沖縄県を直接訪れずとも、県系人が継承し表現する琉球・沖縄文化に触れ得る社会的環境にある。本研究は県系人の奏でる沖縄民謡のリズムとブラジルのカーニバルにおけるサンバ音楽のリズムと比較し、その結果を沖縄県内の同音楽のリズムと比較する。つづけて、ブラジル社会というマジョリティに好意的に受け入れられる形に変容した琉球・沖縄文化を、県系人の音楽実践によって獲得した音楽の型として位置付ける。

次の先行研究の節で、県系人の文化表出がこれまでにどのように学術的に位置づけられてきたかを整理し、本研究の立ち位置を示す。

1-2 先行研究

県人会が実践する琉球古典音楽やその稽古方法をめぐっては、沖縄県の立場からの研究が蓄積されている。遠藤 (2012) や山城 (2016) は、山内盛彬や金

井喜久子らのブラジル滞在が県系人に与えた影響を指摘し、これまで沖縄から離れた地での伝承を琉球古典音楽の枝葉として軽んじてきた通説を批判し、ブラジルの実践を伝播系譜の一つに位置づけた。一方、ブラジル国内からは、Satomi(2004)やPires(2016)が民族音楽学の観点から県系人の文化を「エスニック・マイノリティ」の実践として論じている。Satomiは、一世や沖縄出身者を中心とした文化継承の試みが集団主義的態度を帯び、サンパウロ市民との摩擦を生む場合があると指摘した。Piresは、祭りに表れる県系人の沖縄文化の表出を、他の日系人とは異なる独自の「ディアスポラの沖縄性」を主張する文化的行為と捉えた。これらの研究は、沖縄側は伝播系譜として、ブラジル側はエスニック・マイノリティとして位置づける研究が中心で、現地社会との相互作用の解明には余地が残されている。これまでの研究で扱われなかった県系人によるブラジル文化表現の内に見る沖縄の要素を指摘する。

演奏者が音価を微細に調整する行為は、ほぼすべての音楽のリズム的特徴として音楽に含まれる。こうした「スライス」によってその音楽特有のリズムが作られて (Benadon 2006)、共有することで彼らの音楽を特徴づけるリズム的慣習は作られると考えられる。つまり、県系人の表現する沖縄民謡のリズム面での特徴が、沖縄県内のリズムの特徴と異なるとき、それらは県系人と沖縄県内で表現される沖縄民謡を個別化する資料となる。こうした県系人が共有する、リズムの特徴の反復は身体運動と快感を誘発することを示す (Witek 2014)。集団演奏と観客によるリズム反復は、演者と慣習のリズム的協動といったカーニバルにおけるサンバと同様音楽的興奮の共有という傾向を示し、ブラジルという異文化に受け入れられるように県系人らの工夫によって翻訳された沖縄音楽の形を示す。

1-3 本研究の資料とする調査と本章の構成

本研究の資料収集として、2015年から複数回にわたりおきなわ祭りとピラ・カホン地区の県人会の祭りを調査し、県系人を対象に聞き取り調査を実施した。音楽の分析には、調査で録音した音源を波形解析して視覚化した資料を用いて、音楽のリズムを論じる。以上の資料と方法に基づき、第一章ではおきなわ祭りにみる文化表出を指摘し、第二章ではその分析を主な構成とする。

2 在ブラジル沖縄県人会とおきなわ祭りの社会的基盤

本章では、おきなわ祭りと県人会が催すイベントを対象として、県人会の会員がブラジルの公用語であるポルトガル語と琉球・沖縄、日本の言語をいかに使い分けているかを、参与観察と県人会主催のイベント広告を資料として検証する。この資料から、会員がブラジル社会にいかに根ざし、サンパウロ市民に向けた祭りの中で琉球・沖縄、日本の文化をどのように主張しているのかを明

らかにする。この分析を通して、県系人が表出する音楽における、琉球・沖縄、ブラジルのいずれを主要な文化的拠点とした文化を祭りで表すのかを考察する理論的前提を形成する。

2-1 おきなわ祭りの概要

おきなわ祭りは県人会ビラ・カホン支部⁽⁵⁾によって、例年⁽⁶⁾8月から11月頃の土曜と日曜の2日間開催される。この祭りは県人会会館に隣接するプラッサ・アロウド・ダウトロ公園 (Praça Haroldo Daltro) を会場として開催される。おきなわ祭りは、日本移民95周年を記念したプリメイロ・ダ・フェスティバル・ダ・プリマベラ・ボン・オドリ (1º Festival da Primavera Bon Odori)⁽⁷⁾ という名称で2003年に始まり、翌年に開催された2回目の祭りから日本語ではオキナワ祭り⁽⁸⁾と記載され、ポルトガル語ではOkinawa Festivalと改称された (Pires 2016: 175)。この祭りは、沖縄の文化、芸術、舞踊、音楽、料理、風習をサンパウロ市民にむけて発信する祭りであると規定され (São Paulo 2007)⁽⁸⁾、2025年時点で2日間に約3万人が来場する規模となった。

2-2 言語・デザインに見るブラジル社会での琉球・沖縄文化の翻訳と変容

祭りで食事を提供する屋台では、ポルトガル語表記が主で、日本語表記はほとんど見られず、食材の日本語呼称をアルファベット表記したものが確認できる (写真1)。ブラジルにおいてゴーヤは沖縄系、日系社会における通称であり、一般的にはメロン・ジ・サン・カエターノ (Melão-de-São Caetano) という食材名である。GOYAと表記される場合は、この食材を沖縄に由来する食事として用いることを示している。日本語は、琉球・沖縄、日本というブラジルの立場から異国文化であることを主張する、視



写真1 沖縄の食材としてゴーヤを扱う、ブラジルの揚げ物料理屋 筆者撮影

覚効果を狙ったデザインとして使用されている (Pires 2016)。これらは祭りの来場者の購買意欲訴求を目的としてデザインされたものであり、祭りの来場者の多くはポルトガル語を母語とする人たちであることが理解できる。現地調査から、祭りにおける場内アナウンスや主催者側の声掛けはポルトガル語を主としており、日本語、琉球・沖縄の言葉での会話は限定的であった。言語表記と祭りにおける使用言語は、同様の傾向があることを確認した。言語表記と祭

りにおける実際の使用言語が一致していることは、ブラジル社会における琉球・沖縄文化の受容と翻訳の方向性を示す事例である。

2-3 県人会主催イベントに見る県人会会員参加層の広がり

本節は、県人会イベントの言語設計を手掛かりに、文化翻訳の方向性と想定受け手を明らかにする。県人会はおきなわ祭りの他に、沖縄角力大会を含む繁盛祭り(写真2)、運動会、ゲートボール大会、友達祭り(写真3)などのイベントを開催している。これらのイベントは、会員を主たる参加見込み者として運営されている。

写真2にはポルトガル語と日本語を用いて、イベントの情報を伝えている。写真3のトモダチ・マツリ(Tomodachi Matsuri)のチラシは全てポルトガル語で表記され、琉球・沖縄文化を表す表記は見当たらない。これらのチラシは、ポルトガル語のみでイベントの内容理解できるが、日本語だけではイベントの内容を理解することができないデザインになっている。つまり、ポルトガル語未理解の日本語話者はこれらのイベントの対象として想定されていないことがデザインから理解できる。このようなポルトガル語を主体として日本語を添えるデザインは、チラシを読む日本語理解者へのイベント参加を訴求することに加えて、県人会で催すイベントは他国文化を親しむ趣旨であることを示すデザインとして機能する。

これらのチラシは県人会会員が、ポルトガル語を十分に理解する人たちが多数派であり、日本語理解がポルトガル語理解を上回る人が殆ど存在しないか、少数派であることを示している。県人会での参与観察において、日本語でコミュニケーションがとれる話者は県人会事務局の1名に限られ、他理事は聞くには問題ないが話すことが難



写真2 繁盛祭りと沖縄角力大会のチラシ 県人会の許可を得て掲載



写真3 友達祭りのチラシ 県人会の許可を得て掲載

しいと述べていた。また、沖縄県内出身者の両親や祖父母を持つ人は、琉球・沖縄の言葉は理解できるけれども、日本語の理解は難しいと述べる会員もいた。他会員は、そのほとんどが日本語を理解しない人たちであった（2025年2月に実施した沖縄県人会ピラ・カホン支部の会館で実施した現地調査）。

言語イデオロギーの習得が文化実践に影響を及ぼすように、彼らが表現する琉球・沖縄の文化はポルトガル語を基盤としている。この実践は、遠隔地で得られた沖縄県内の文化に関する情報と、親祖父母が移住以前に獲得した琉球・沖縄文化の双方を解釈し、再構築することで形成されていると言える。ここに挙げた県人会イベントのチラシに見られるポルトガル語を主体としたデザインは、その文化翻訳の具体例であり、催しの参加者が習得している言語能力を推し量る資料である。本節の資料から県人会会員らがポルトガル語を主たる言語として使用し、イベントを運用していることを示した。運営側は琉球・沖縄文化を理解する際にまず言語的な翻訳を行う。つづいて、おきなわ祭りを含むイベントで表現する琉球・沖縄の文化を、サンパウロ市民が理解し親しめるような文化の翻訳を行っている。この翻訳は音楽のリズムに顕著にあらわれている。この分析は次章で行う。

2-4 県人会と距離を置く県系人の事例分析

2-3 で見た言語景観と参加の形態を踏まえ、本節では県系人を対象とした聞き取り調査で取得した語りに見える、ブラジル国内の沖縄に着目して分析する。筆者はこれまでにブラジルが自国の文化として位置づけ、リオ、サンパウロ両市政府が観光資源としても運用するカーニバル時期に開催するコンテスト・イベントでサンバを実践する団体である、エスコラ・ジ・サンバ (Escola de Samba、以下エスコラ)⁽⁹⁾ に、打楽器演奏者として2014年から参与観察してきた。そのエスコラの中にインデペンデンチ・トリコロール (Independente Tricolor) という名称の団体がある。その打楽器隊⁽¹⁰⁾ にA氏 (30代男性) という打楽器奏者が参加している。彼の両親は沖縄からの移民を両親にもつ二世だと述べた。彼はエスコラの打楽器隊として長年活動しており、彼の子どもも同エスコラの打楽器隊に参加している。彼らは家族ぐるみでブラジルの文化であるサンバを実践するサンパウロ市民である。

県人会に参加しているかとA氏に尋ねると、参加していないと答えた。また、沖縄に関連する祭りやイベントに参加するかといった質問には、「親戚から祭りの手伝いを頼まれた場合や、家族が祭りへの参加を望んだ時には会場へと足を運ぶが、自発的には行かない。とても時間と手間がかかる。」と述べた (2023年8月1日にサンパウロ市で実施した筆者による聞き取り)。この聞き取りから、おきなわ祭りを含む県人会が主催する沖縄に関連する祭りのスタッフとして働く、一見すると琉球・沖縄文化に興味を持ち熱心に活動すると理解される

人の中に、親戚付き合いとして参加する日常的には琉球・沖縄文化と縁遠い県系人も参加していることが明らかになった。彼に日本や沖縄の言葉で知っている言葉はありますか？と聞いたところ、「じっちゃん、ばっちゃん。それだけだよ。沖縄の言葉もわからない。⁽¹¹⁾」と述べた。このことは、A氏が琉球・沖縄、日本の文化から縁遠い県系人であることを示している。また、沖縄にルーツを持つブラジル生まれの二世を両親とする、沖縄系三世である。

B氏(50代女性)に、沖縄県人会の集まりやイベントに参加するかと尋ねると、「子供のころは県人会館で遊んだ。でも大人になってからは行かなくなった。」と述べた。B氏は、沖縄以外の在サンパウロ県人会事務としての職務経験があり、日本語能力がA氏と比較すると高い。その言葉遣いは彼女のルーツである沖縄由来の日本語発音よりは、ブラジルの日系社会でよく耳にする発音と感じられた。「日本語は会館(沖縄県人会の施設)で勉強した。沖縄の言葉は両親や祖父母の話し言葉で覚えたものだけ。」と述べる。

A・B氏とは共通して「私のルーツは沖縄だよ。」と述べ、そのルーツを自認し口外している。彼らはブラジル国籍を持ちサンパウロの市民として暮らし、彼らの日常的な生活から琉球・沖縄とOkinawaの文化を日常的に実践するコミュニティから近くはない。しかし、系譜上全ての人を沖縄にルーツを持つ県系人であることに疑う余地はない。これまでの研究では彼らのような県人会の活動から遠い人は除外されて、ブラジルにおける琉球・沖縄文化の伝承や実践が論じられてきた。ルーツが沖縄である彼らは県系人であり、枠組みからして除外して論じられるべきではない。

以上を通じて本章では、既存研究が重視してきた、県人会に積極的に関わる人々と、沖縄県内の文化に着目しそれを広める役割を担う人を主たる対象として、琉球・沖縄文化の担い手とみなす視点を相対化した。県系人の文化翻訳と県系人を集団たらしめる琉球・沖縄文化というアイデンティティは、参加の有無を問わずブラジル社会全体との交渉の中で形成されていることを示した。これらの事例は、Hall(1990)が指摘する「アイデンティティは本質ではなく位置取り(Positioning)の実践である」ことを体現するものであり、ブラジル社会における沖縄系住民の多様な文化的選択を示している。ブラジルの内側で琉球・沖縄の文化実践の如何に関わらず、他者から見ればA・B氏が東アジア系の人であることは明らかである。系譜上の沖縄ルーツの自認と日常的な文化実践の距離が多様である彼らの日常的な文化実践を通して、琉球・沖縄を理解しようとする他者であるサンパウロ市民／ブラジル人に影響を与えている。こうした主張や、周囲からの期待によって、おきなわ祭りに見られる琉球・沖縄文化は影響されている。

3 音楽分析：ブラジル文化の中で再創出される沖縄音楽

本稿2で県系人は、ポルトガル語を母語として琉球・沖縄、日本の言葉を補

助的に理解していることを示した。これを受けて本章では、沖縄音楽がブラジル文化圏においてどのように翻訳されているのかを明らかにする。

3-1 ホーダ・ジ・サンシンにおける〈安里屋ユンタ〉のマイクロリズム分析

おきなわ祭りのプログラムに、ホーダ・ジ・サンシン (Roda de Sanshin) という名称の沖縄の三線と打楽器を用いた催しがある (写真4)。ホーダ・ジ・サンシンはこのプログラムの最終枠に置かれている⁽¹²⁾。これはホーダ・ジ・サンバ (Roda de Samba、写真5)⁽¹³⁾ と呼ばれるブラジルの音楽文化の一つであるサンバ音楽の様式を、沖縄の楽器を用いて行う演奏である。ホーダ・ジ・サンシンを実践する演奏者はこの名称の由来について、サンバとサンシンの頭文字が同じであることと、歌いながら演奏する沖縄民謡がホーダ・ジ・サンバとの共通性が見いだされることから、この名称を付けてブラジルと沖縄を混ぜた文化として実践していると主張した。演奏していたのは、〈安里屋ユンタ〉などの沖縄の民謡であった。ここで用いられた楽器は、沖縄三線とパーランカー (写真6)、沖縄の締め太鼓と平太鼓を1つのセットとした沖縄民謡で一般的に使われる太鼓であった (写真7)。

ホーダ・ジ・サンバでは、数本の弦楽器と多数の打楽器で演奏されることが一般的だが (写真5)、打楽器と弦楽器の配置数が逆転する配置を見せる (写真6、7)。演者は円形に内向きで対座し、観客はその外周から鑑賞する点と、楽器ケースや所持品を足元に置く実践が見られ、舞台上での自己完結的な所作でホーダ・ジ・サンバと一致する。これは舞台上で演奏する演者に対するサポート体制や、ブラジルの演奏慣習に由来する運用



写真4 第19回おきなわ祭りのワークショッププログラム 県人会提供



写真5 週末に有志で行われるホーダ・ジ・サンバ 筆者撮影



写真6 ホーダ・ジ・サンシン (Roda de Sanshin) 県人会提供

上の特徴として理解できる。サンバの楽団には、一般的なオーケストラで言われるところの指揮者による絶対的な音楽表現の指示者がなく、主従関係が存在しない。サンバ音楽は表現の場において各演奏者は自発的に音楽を発し、そのうえで共演者同士でリズム感覚をコミュニケーションを通して積極的にリズムの一致を維持する(加藤 2024)。おきなわ祭りのホーダ・ジ・サンシンに見られる演奏と私物管理の同時進行は、ブラジルの文化であるサンバに見られる自立性の習慣との関連を示唆している。



写真7 ホーダ・ジ・サンシンで使われていた締め太鼓と平太鼓を一对とした沖縄の太鼓 県人会提供

ここまで述べてきたようにホーダ・ジ・サンシンは、非物質的なブラジルの文化であるホーダ・ジ・サンバの様式に、①物質的な沖縄の文化である沖縄の楽器と、②打楽器が少なく弦楽器が多い配置数という沖縄由来の形式、③沖縄民謡という楽曲の3点を持ち込んだ、ブラジル音楽の文化形式と沖縄音楽の文化形式を融合させた音楽表現様式だと言える。この様式で演奏する沖縄民謡は、祭りの来場者であるサンパウロ市民にホーダ・ジ・サンバの変容として親しまれ、広く受け入れられる様子が、現地調査で確認できた。演奏者に日常的にホーダ・ジ・サンシンを行うのかという質問に対しては「祭りのステージで披露するために練習したんだ。」という語りを得た。つまり、ホーダ・ジ・サンシンは日常的に継続されるホーダ・ジ・サンバとは異なり、舞台の上で披露する県人会会員の県系人が有する、沖縄民謡を翻訳した芸の一形式と言える。

3-2 ホーダ・ジ・サンシンのリズム分析

次にホーダ・ジ・サンシンの音楽を分析し、沖縄県内で演奏された沖縄民謡の音楽と比較することで、互いの音楽要素の差異を示して、文化翻訳に伴って現れた差異を考察する。

3-3 締め太鼓と平太鼓のリズム

ホーダ・ジ・サンシンで演奏された〈安里屋ユンタ〉と、沖縄県内で演奏された同曲には、沖縄三線の他に締め太鼓と平太鼓を1セットとした打楽器が使用される点で一致する。そこで双方の〈安里屋ユンタ〉(ホーダ・ジ・サンシンと沖縄県内演奏)を24bit/48kHzで収録し、Studio Oneにより発音ピークを抽出、拍基準の比率(ms換算)でマイクロタイミングを比較した(波形1, 2)。分析対象は締め太鼓・平太鼓の4分+8分×2型の基礎フレーズである。楽曲〈安里屋ユンタ〉は、金城(2004)が歌詞を対象とした分析でリズムから2つの



譜例 1 安里屋ユンタの旋律のリズム
筆者作成

リズムで成立していることを示し（譜例 1）。締め太鼓と平太鼓が用いる〈安里屋ユンタ〉の打楽器フレーズを観察したところ、即興を除く普遍的なリズムに、譜例 1 の①のフレーズを用いることを波形解析したデータ分析から明らかにした。

ホーダ・ジ・サンシンの舞台で演奏された〈安里屋ユンタ〉は（波形 1）、沖縄県内で演奏された同曲は（波形 2）で

ある。これらのリズムは、譜例 1 に見られる①の 4 分音符 1 つと 8 分音符 2 つを 1 纏まりとしたフレーズを用いていた。これらの波形を詳細に分析したとこ



波形 1 ホーダ・ジ・サンシンで演奏された安里屋ユンタ 筆者作成



波形 2 沖縄県内で演奏（30 代女性）された安里屋ユンタ 筆者作成

ろ、ホーダ・ジ・サンシンの①のフレーズは、第 1 音である 4 分音符を基音として第 2 音の 8 分音符は①の音型からやや遅れたタイミングで発音され、第 3 音の 8 分音符は①の音型からやや早いタイミングで発音されていることが明らかになった（波形 1）。ホーダ・ジ・サンシンで確認された 3 音のフレーズが持つ音価は、第 1 音を 4 分音符と 32 分音符、第 2 音は 16 分音符と 64 分音符、第 3 音は 64 分音符と 8 分音符であった（譜例 2）。つまり、第 1 音と第 3 音はやや長めに演奏され、第 2 音は短く演奏されるのである。

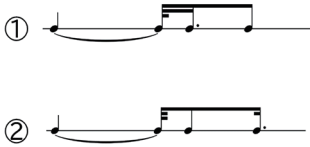
いっぽう、沖縄県内で演奏された〈安里屋ユンタ〉のリズムは、第 1 音を 4 分音符に 32 分音符を加えた長さ、第 2 音は付点 16 分音符、第 3 音は 8 分音符とした発音タイミングであった（譜例 3）。この音の長さは、第 1 音を基礎となる譜例 1 の①から比較すると長め、第 2 音は短め、第 3 音は基礎と同じであった。同譜例 3 の②の第 1 音は譜例 1 の①の音価と同じく 4 分音符と 3 2 分音符、第



譜例 2 ホーダ・ジ・サンシンで演奏された〈安里屋ユンタ〉の発音タイミング 筆者作成

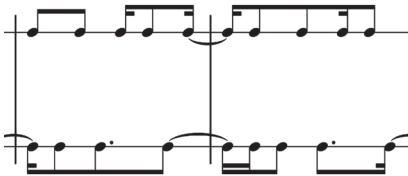
沖縄県内で演奏された安里屋ユンタのリズム

—波形解析データの楽譜化—



譜例 3 沖縄県内で演奏された安里屋ユンタのリズム 波形解析データの楽譜化

一般的なテレコテコのフレーズ (Teleco-teco)



譜例 4 サンバの音楽で用いられる一般的なテレコテコのフレーズ 筆者作成

次拍の第1音目との時間的距離が長くなる特徴は、ブラジルを代表する音楽文化であるカーニバルにおけるエスコラ音楽のリズムの特徴と同様である⁽¹⁵⁾。この特徴は沖縄県内の事例と真逆の特徴を表している。したがって、ホーダ・ジ・サンシンでは、ブラジル音楽文化にみられるリズムの特徴の上で沖縄民謡を翻訳することで、サンパウロ市民に親しみのあるカーニバルのサンバ音楽に近いリズム感覚で演奏していることが発音タイミングの特徴から指摘できる。分析したこのリズムをもとに、「カーニバルのサンバのリズムを参考にしたのか。」という問いに対して、「参考にしていない。」との回答を得た。つまりこのリズムの違いは、沖縄県内とブラジルの県系人がそれぞれに獲得している音楽的リズム感覚によって、旋律・和音・歌詞・テンポ感で構成される〈安里屋ユンタ〉を再表現していることを示している。〈安里屋ユンタ〉は石垣出身の宮良長包作曲の楽曲であり、沖縄県内発祥の音楽である。これらを加えて考察すると、ホーダ・ジ・サンシンにみられた同曲は、県系人らが獲得している言語的、音楽的文化的資本によって、意図的にホーダ・ジ・サンバの形式で表現し、無意識的にブラジル文化のリズム感覚で表現した、沖縄音楽の翻訳と言えるだろう。

3-4 沖縄の打楽器を用いたサンバ演奏の技術

次にホーダ・ジ・サンバで使用されていたパーランクー⁽¹⁴⁾に着目する。こ

2音は8分音符、第3音は付点16分音符であった。②の音の長さは第1音を基礎となる譜例1の①から比較すると長め、第2音は基礎と同じ、第3音は短めであった。

このように、ホーダ・ジ・サンシンと沖縄県内で演奏された〈安里屋ユンタ〉のリズムの特徴は第三音にその差が認められる。ホーダ・ジ・サンシンでは、第3音は基音より早いタイミングで演奏される。いっぽう沖縄県内の演奏では、基音の発音タイミングか基音よりも少し遅いタイミングでの発音で音楽のリズム表出が確認された。これらの発音タイミングは異なるリズム感覚で演奏された音楽であることを示している。

また、ホーダ・ジ・サンシンの特徴に見られた、第3音が基音より早く、

の奏者はパーランクーの打面をバチで打つ一般的にエイサーで見られる使用方法の他に、サンバの演奏で一般的に使用されるテレコテコ（Teleco-Teco、譜例4）という演奏技術を用いた演奏を実践していた。パーランクー演奏に用いられていたサンバ演奏の技術は、サンバ楽器のタンボリン（Tamborim）⁽¹⁶⁾演奏時に見られるものである。パーランクーとタンボリンはほぼ同じ直径を持つ片面の膜鳴楽器である（写真8）。

テレコテコを演奏する際のタンボリン演奏は、利き手にバチを持ち、その膜を打ち鳴らす（写真9）。他方、楽器を持つ非利き手では、その中指で裏側から膜面を打つことで、バチの演奏とは異なる音色と音量を表現する（写真10、11、12）。パーランクーとタンボリンがほぼ同じ特徴を持つ膜鳴楽器であることから、タンボリン演奏の技術応用が可能である。パーランクーを演奏していた奏者は、ホーダ・ジ・サンバは好



写真8 パーランクーとタンボリン
筆者撮影 筆者感



写真9 タンボリンの膜面表側をバチで打つ演奏 筆者撮影

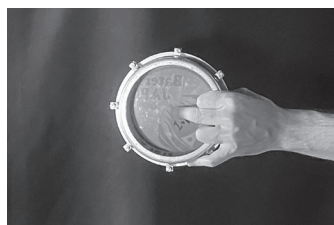


写真10 タンボリンの膜面裏側を中指で打つ演奏 筆者撮影



写真11 パーランクーの膜面表側をバチで打つ演奏 筆者撮影

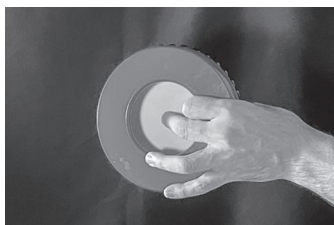


写真12 パーランクーの膜面裏側を中指で打つ演奏 筆者撮影

きな音楽で演奏経験があると述べた。これらのことから、ホーダ・ジ・サンシンで確認したテレコテコの演奏技術をパーランクーで行う演奏は、観客にホーダ・ジ・サンバで慣れ親しんだ演者の動作と、パーランクーという視覚的・音色的差異を提供する文化の翻訳である。

3-5 ブラジル伝統音楽バイアオンにおける沖縄楽器の応用

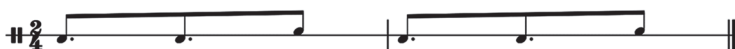
おきなわ祭りの舞台で、ブラジル東北部の宗教音楽であり大衆のダンス音楽であるバイアオン (Baião)⁽¹⁷⁾ を、締め太鼓と平太鼓の打楽器セット、沖縄三線の両奏者が参加する楽団による演奏があった (写真 13)。舞台上で演奏されていた楽曲は、ルイス・ゴンザーガ (Luiz Gonzaga) が作曲したくバイアオン (Baião) 〉であった。バイアオン演奏で一般的に用いられる打楽器は、ザブンバ (Zabumba)⁽¹⁸⁾、アゴゴ (Agogô)⁽¹⁹⁾、パンデイロ (Pandeiro)⁽²⁰⁾ などである。この楽曲はこれらの楽器を用いた低音と高音を分担する音高二分法による演奏が中核となる (譜例 5)。写真 13 の事例では、平太鼓 = 低音 (第 1・



写真 13 バイアオンを演奏する楽団に参加している、沖縄三線と太鼓奏者 県人会提供

第 2 音)、締め太鼓 = 高音 (第 3 音) を担い、締め太鼓はスネアドラム⁽²¹⁾ 奏法のクローズド・リムショット⁽²²⁾ を用いて高音を強調している。これは沖縄民謡に見られる締め主体として必要時に平太鼓で低音を奏でる様式とは異なり、ブラジル側の音高二分法を沖縄の太鼓編成で表現することで、観衆に対して打楽器を用いた音高二分をもちいたバイアオンの様式にしたがい、ブラジルの打楽器とは異なる演奏姿と打楽器の音色を提供する、沖縄の楽器がもつ外観と音色を翻訳した演奏と位置づけられる。

本章で示したホーダ・ジ・サンシンとバイアオンにおける沖縄の楽器使用は、それぞれに県系人の居住地域における多数派であるサンパウロ市民が獲得している文化に吸収され、その文化を迎合した形であり、ブラジル社会に沖縄県内の文化をそのままの形で持ち込んだものではない。ブラジルではバイアオンを



譜例 5 バイアオン (Baião) の打楽器に見られる基礎フレーズ 筆者作成

はじめ、サンバやボサノバなど打楽器を用いた高低の音高二分法によって打楽器を演奏することが一般的であり、本章で挙げたブラジルの打楽器以外にも高低2つの音高を奏でられる楽器は豊富にあり、入手しやすい環境がある。弦楽器についても同様の傾向があり、沖縄の楽器である三線の入手に比べてブラジルの弦楽器は入手しやすい。こうした環境で沖縄の楽器を用いてブラジル音楽を演奏する姿勢には、自らのルーツとしての沖縄をブラジル社会の中で保持しようとする県系人の姿が指摘できる。2章で示した想定来場者の母語がポルトガル語であることを前提に、日本語=異文化の視覚符号として機能させる実践は、本章で述べた音楽実践における音色・編成・リズム選択の翻訳方策とも相同である。以上より、ホーダ・ジ・サンシンとバイアオンにおける沖縄の楽器・旋律の活用は、伝統の単純な保持ではなく、ブラジルのリズム感覚と演奏慣習に即した翻訳を経て、独自に再創出された音楽表現である。すなわち、沖縄の音楽文化は県人会コミュニティ社会の美学と交差することで、継承=固定ではなく継承=創造的変容として持続していることを示した。本章は、このコミュニティにおける文化翻訳と再創出のプロセスを示す具体例として位置づけられる。

人類学において他文化を翻訳する意味と問題点を論じたRosmanとRubel(2003)の研究によれば、文化翻訳とは単なる言語の置き換えではなく、他者の象徴体系や社会的実践を自らの文化の枠内に解釈し直す行為である。その過程では、翻訳者の立場や受け手の期待が不可避に介在し、元の文化が持つ多義性や力関係が再編成される。ブラジル社会から求められる沖縄の印象という県系人外部からの要望から、おきなわ祭りではこのような事例がみられたのであろう。つまり、おきなわ祭りにおける琉球・沖縄文化は、沖縄県を主とした伝承にとどまらず、居住地域であるサンパウロ市やブラジルという国からの期待と文化の影響を受けて変容した琉球・沖縄文化の両方を含む文化の翻訳であることが明らかである。祭りで実施した聞き取り調査では「ここには本物の沖縄があるでしょう？(40代女性)」「沖縄の文化は日系とは違って面白い。もっと種類が多くて豊かだ(30代男性)」といった声があった(2023年8月5、6日におきなわ祭りの調査によって取得)。これらの語りは、沖縄県の立場からすると、ブラジルにおいて琉球・沖縄文化をサンパウロ市民となった県系人が翻訳してこの祭りの中心に置き、東アジアの文化を迎合して祭りを成立させていることを示す。

4 おわりに

本稿は、サンパウロ市ピラ・カホンにおけるおきなわ祭りで実践される音楽を中心に、県系人による文化表出を、①言語景観と参加形態、②音楽実践(ホーダ・ジ・サンシン、バイアオン)の両面から検討した。在ブラジル沖縄系住民の音楽実践は、受け手設計(言語・場)、演奏設計(リズム・技法)、制度設計

(公的承認)という三層の相互作用として描かれ、サンパウロ市民に対する琉球・沖縄文化の表出は、柔軟にその文化に適応して変容していることを本論で明らかにした。最初におきなわ祭りと県人会が発行する広告に表記される言語から、会員がブラジルを主たる文化母体として琉球・沖縄の文化を解釈していることを示し、ホーダ・ジ・サンバに見られる沖縄民謡〈安里屋ユンタ〉のマイクロリズムから、この曲をブラジル文化のリズム感覚を基として再表現することで、聴衆に馴染みのあるリズムに沖縄民謡の歌詞と旋律を重ね、三線と太鼓の音色を届ける形態であることを明らかにした。くわえて、バイアオンというブラジル音楽における沖縄由来の楽器・楽曲の接続過程は、この曲を構成する要素を沖縄の楽器を通した音色で表現することで、耳なじみのある楽曲合奏に、沖縄の楽器が齎す音色と演奏という視覚情報を通じて、受け入れやすい形へと変化させていることを指摘した。こうした琉球・沖縄文化は県人会会員による文化実践において翻訳された表現である。この動態こそが、現代都市における移民文化の生態である。この研究ではサンパウロ市のピラ・カホン地区の祭りに焦点を当てたものであり、おきなわ祭り自体が2007年から始まったものであるため、世代間での差やブラジル全域の県系人の分析や、ハワイや北米の同コミュニティとの比較には踏み込めていない。これは今後の課題とする。

参考・引用文献

池上嘉彦『記号論への招待』岩波書店 2003

遠藤美奈「ブラジルにおける琉球古典音楽の継承 — 沖縄からもたらされたそれぞれの「国際化」 —」『移民研究』第8号、23-42 琉球大学沖縄移民研究センター 2012

沖縄県教育委員会『沖縄県史 第7巻(各論編6 移民)』沖縄県教育委員会 1974
ブラジル沖縄県人会 <http://www.100nen.com.br/ja/okinawa/000166/20070821003639.cfm?j=1> 2025年10月2日アクセス

海洋政策研究所 https://www.spf.org/opri/newsletter/209_3.html 2025年10月2日アクセス

加藤 勲「エスコラのサンバにおけるリズムと調和の関係—ブラジル・サンパウロのカーニバルを事例に—」沖縄県立芸術大学音楽芸術研究科 2024

金城 厚『沖縄音楽の構造—歌詞のリズムと楽式の理論—』第一書房 2004

国会図書館電子展示会 https://www.ndl.go.jp/brasil/s2/s2_2.html 2025年10月2日アクセス

澤田聖也「トランスナショナル化するエスニック・フェスティバル——ハワイ

のオキナワンフェスティバルを事例に」『ポピュラー音楽研究』27
巻、3-15 2024

総務省統計局 <https://www.stat.go.jp/> 2025年10月2日アクセス

山崎 勇「沖縄の伝統文化と県人会の活性化」『群星』創刊号、13-33 在ブラジ
ル沖縄県人会 2015

山城千秋「ブラジルの沖縄人社会再考」『熊本教育学部紀要 人文科学』第59
号、113-123 2010

「ブラジルの沖縄移民社会における文化伝承の諸相」『群星』第2号、151-172
在ブラジル沖縄県人会 2016

Blacking, John. *How Musical Is Man?*. UNIVERSITY OF WASHINGTON
PRESS SEATTLE AND LONDON, 1974.

Emilio Benadon. "Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive
Microrhythm." *Ethnomusicology* 50 (1) : 73-98, 2006.

Globo.com. "Os descendentes que preservaram no Brasil uma língua que
quase não se fala mais no Japão" , <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/os-descendentes-que-preservaram-no-brasil-uma-lingua-que-quase-nao-se-fala-mais-no-japao.ghtml>

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community,
Culture*, Difference, ed. J.

Rubel, Paula G. and Abraham Rosman. *Translating Cultures: Perspectives on
Translation and Anthropology 1st Edition*, NY: Routledge, 2003.

Rutherford, 222-237. London: Lawrence & Wishart, 1990.

Pires, Ricardo Sorgon. *Os outros japoneses: festivais e construção identitária na
comunidade okinawana da cidade de São Paulo*. :UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL,
2016

Rio de Janeiro. DECRETO N° 48.171, 2020.

São Paulo. LEI N° 14.437, 2007

Satomi, Alice Lumi. *DRAGÃO CONFABULANDO: ETNICIDADE,
IDEOLOGIA E HERANÇA CULTURAL ATRAVÉS DA MÚSICA
PARA KOTO NO BRASIL*, UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2004

Witek, M. A. G., Clarke, E. F., Wallentin, M., Kringelbach, M. L., & Vuust, P.
Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music. *PLoS
ONE*, 9 (4) , 2014.

注

- 1 沖縄出身の移民や移住者と、かれらを祖先とする人々を本論文では県系人として扱う。
- 2 ビラ・カホン地区はブラジルのサンパウロ州のサンパウロ市に位置する。ビラ・カホンはサンパウロ市内の東部に位置する人口約 75,000 人の地区である。
- 3 沖縄とブラジルの歴史は、沖縄出身者 325 名を含む日本からの移民船笠戸丸が到着した 1908 年に始まり（沖縄県教育委員会 1974）、web 資料では、2010 年現在 186,873 人の沖縄系の住民がブラジルに居住していると発信している（総務省統計局）。
- 4 ブラジル沖縄県人会のサイト発表資料より。
- 5 1956 年にサンパウロ市東部のビラ・カホン地区で発足した在ブラジル沖縄県人会の支部の一つ。1926 年結成された球陽協会と 1953 年発足した全伯沖縄海外協会が、沖縄県人会の前身となる会であり、沖縄県と提携した移民事業の推進を目標として設立された（山崎 2015: 26）。
- 6 新型コロナウイルス蔓延を原因として 2021 年、2022 年は祭りの開催が見送られた。
- 7 春の盆踊りと直訳できる祭り。
- 8 原文は “O evento ora instituído tem por finalidade divulgar a cultura, as artes, a dança, a música, a culinária e os costumes da Ilha de Okinawa.”
- 9 毎年のカーニバル時期にパレード・コンテストでサンバを披露する、市政府から経済支援を受ける団体。
- 10 エスコーラの打楽器隊はバテリャ（Bateria）と呼ばれ、50 から 300 人ほどの演奏者で構成され、リズムの一致とその維持を音楽として評価する集団。
- 11 Dttian, Battiam, Só isso. を筆者が翻訳した。
- 12 プログラムの最終項目は取りや真打と同義であり、そのイベントの締めを担える出し物として位置づけられるとして考察した。
- 13 2020 年にリオ市政府によって無形文化遺産として制定されたサンバの一形態（Rio de Janeiro, 2020）。
- 14 エイサーで用いられる鉄止めの膜鳴楽器。
- 15 エスコーラ・ジ・サンバの音楽であるサンバ・エンヘードのリズムの特徴は、一拍の内部を 16 分音符 4 つを基音として、その発音のタイミングを 1 拍 9 連符の 1, 3, 5, 7 つめの位置で発音する特徴がある（加藤 2024）。拍内の最終音と次拍の第一音目との時間的距離を長く保つ特徴を持っている音楽である。
- 16 直径 6 インチで非利き手に持ち、利き手でバチを持って演奏する膜鳴楽器。ホーダ・ジ・サンバの他にエスコーラでも用いられる一般的なサンバ打楽器の一つ。
- 17 ブラジル北東部のバイア州発祥のポピュラーダンス、またはそれに付随する大衆音楽。サンバやコンガの影響を受けた北東部のリズムとダンスで、1946 年頃から作曲家、歌手、アコーディオン奏者のルイス・ゴンザーガを中心にブラジル全土で流行した。
- 18 両面の膜鳴楽器であり、表面を柔らかい素材のマレットで演奏し低音を表現する。対して裏面は細長い木製のバチを用いて高音を表現する。
- 19 複数の異なる音高を持つ金属製、もしくは木製のベルを持つ体鳴楽器。
- 20 直径 8 インチから 12 インチの木製の筒状の胴体をもつ、片面の膜鳴楽器。胴体には複数のジングルが付けられている。

- 21 両面の膜鳴楽器。打面裏側に響き線を押し当てる機構を持ち、障りのある音色、歪んだ音色を持つ打楽器。軍事目的で使用され、後にオーケストラで使用されるようになった。
- 22 パチの一方の先端を膜面中央と打楽器の淵の中間付近に置き、淵を打つ奏法。乾いた甲高い音色となり、クラベ（拍子木と同様の理屈で音を出す木製の楽器）に近似する音高の高い音を得る。

謝辞

本研究の調査に際しご協力くださったおきなわ祭り関係者の皆様、ならびに本研究に関わってくださったすべての皆様に、記して深く感謝申し上げます。

劇場発信型事業の国際展開

『ウムイ舞台公演』フランス公演の計画・実施・評価（実践報告書）

小越友也

International Development of a Theater-Initiated Project Planning, Implementation, and Evaluation of the France Performances of Umui Stage Presentation

Tomoya OGOSHI



フランスのギメ美術館 UMUI 特設サイトの一部

This paper reports on the planning, implementation, and evaluation of a four-city, five-performance tour in France (March 2025) that integrated the screening of the documentary film *Umui: Village of Performing Arts*, produced by Garaman Hall, with live performances by its featured artists in a “screening + performance” format. Initiated through collaboration with the local coordinator CRICAO and an official invitation from the Musée national des arts asiatiques – Guimet, the project was realized with the support of the Japan Foundation’s travel grant, enabling presentations across theaters, cinemas, and small cultural venues.

Approximately 560 audience members attended in total, with high levels of satisfaction and cultural understanding observed. The tour achieved notable attendance rates—94% in the regional town of Montréjeau and 83% at the Guimet Museum in Paris—demonstrating strong audience support in both urban and regional contexts. At the same time, several challenges emerged, including the logistical burden of transporting numerous costumes and props, stage limitations inherent to cinema venues, the optimization of performance duration, and communication within a cross-cultural team. Post-tour evaluations, based on survey sheets collected from local venues, confirmed the effectiveness of this format to a certain extent. Furthermore, the project has led to a planned re-performance in Ginoza Village (November 23, 2025) and preparations for staging in the director's home country of Switzerland, situating it as a practical case that contributes both to the transmission of Okinawan performing arts and their international dissemination.

1. はじめに：前回の寄稿からの継続と本報告の目的

本稿は、2025年3月に筆者が『沖縄芸術の科学』第37号に寄稿した、「劇場発信型事業の実践、その制作と展開について～ドキュメンタリー映画『ウムイ 芸能の村』の事例より～」の、さらなる展開を事例報告書としてまとめたものである。

2024年の第37号の紀要において、筆者が最後に記した文章は以下のとおりである。

本稿の執筆中において、「ウムイ 上映+演舞」という新たな試みが日本アートマネジメント学会において学会賞を受賞する運びとなった。また、フランス・ギメ美術館¹での公演が決定し、さらにフランス国内の複数箇所での公演も計画が進行中である。筆者は、実践実務家としてこの新しい劇場発信型の試み、その可能性をこれからも探り、関係者及び多くの人々に伝えていきたいと考えている。

その後、2025年3月4日から16日にかけて、国際交流基金²の海外派遣助成を受け、フランス国内4都市にて計5回の公演が実現した。本稿では、その申請過程、フランスの劇場および制作チームとの調整、実際の公演の展開、終了後の報告書作成に至るまでの一連の取り組みを「実践報告」として記述する

ものである。

「劇場発信型事業」としての映像作品が、単なる映像に留まらず、いかにして新たな「舞台芸術作品」として国際的な活動へと発展していったのか、その経緯を概説する。さらに、本公演の成果をふまえ、今後の「ウムイ 芸能の村（上映＋演舞）」の継承と発信に向けた展望についても示す。

2. 国際展開への道のり：映画から「上映＋演舞」へ

ウムイ上映とは、2020年から2023年にかけての新型コロナウイルス感染症流行期において、宜野座村文化センターがらまんホール（筆者はその劇場プロデューサーを務める）が劇場事業として制作した、地域の沖縄芸能に携わる人々を追ったドキュメンタリー映画『ウムイ 芸能の村』である（詳しくは『沖縄芸術の科学』第37号参照）。

ここに「＋演舞」を加えた形態とは、そのドキュメンタリー映画の出演者である琉球舞踊家、創作エイサー演者、獅子の舞手、地謡、またその方達の弟子などによる舞台での演舞を指す。これらを統合した形態を、「ウムイ 芸能の村（上映＋演舞）」（以下、ウムイ舞台公演）としている。映画上映とその出演者や関係者による演舞を組み合わせる手法は、映画の2D映像世界と舞台上の3D現実世界を有機的に結びつける新しい試みとして評価された。

本稿で取り上げるウムイ舞台公演の海外実施は、筆者（プロデューサー）と映画監督ダニエル・ロベス氏に共通する企図であった。その契機の一つとして、2023年にドイツ、フランクフルトで開催された「Nippon Connection（ニッポン・コネクション）映画祭³」において、映画『ウムイ 芸能の村』がノミネートされたことが挙げられる。映画上映とは別企画ではあったが、映画『ウムイ 芸能の村』出演者による琉球芸能公演を実施し、終演後には観客が総立ちとなり、スタンディングオベーションが数分間続くなど、高い評価を得た。この経験に加え、2024年2月に宜野座村文化センターがらまんホール（以下、がらまんホール）で実施したウムイ舞台公演も観客から高評価を得たことから、海外においても本作品を上演し、その芸術的価値を問うとともに、国際的な評価と認知の拡大を得たいという意識が芽生えた。

海外公演の可能性については多様な選択肢が考えられるが、特に2023年に一定の評価を得たヨーロッパ圏、とりわけこれまで人的交流があったフランスが有力な候補地とされた。フランスは芸術文化の受容において高い評価を有する国であり、そこでの上演は本作品の客観的評価を得る上でも重要であると考えた。

3. フランスにおけるウムイ舞台公演の実施

3.1 企画・実施の背景と目的

こうした背景のもと、ウムイ舞台公演がフランス・ツアーを実現できた主要な要因の一つは、フランス南部トゥールーズを拠点とする文化芸術協会 CRICAO⁴（以下、CRICAO）の存在である。CRICAO 代表のステファン氏とは、2016 年以降、がらまんホールのアーティスト・イン・レジデンス⁵ 事業を通じて協働を重ねてきた経緯があり、その過程で交流関係および信頼関係が構築されていた。また、ウムイ舞台公演の映画の監督であり、舞台演出も担ったダニエル・ロベス氏（スイス出身、沖縄在住）とも旧知の仲であり、これまで継続的に情報交換を行ってきたことも、企画具体化の基盤となった。

その上で、後述する助成金申請や実施の具体性において決定的な契機となったのは、フランス・パリに所在するヨーロッパ最大規模のアジア美術館である国立ギメ東洋美術館（以下、ギメ美術館）が、本公演を有償で招聘する意思を示したことであった。提示された出演料は 5,000 ユーロ（当時の換算⁶ で約 80 万円）であり、これは公演を「買い取る」形態であった。

では、なぜ直接的な接点のなかったギメ美術館がウムイ舞台公演を知り、招聘に至ったのか。その背景には、CRICAO のステファン氏が 2022 年の文化芸術見本市 BIS⁷ において自らの企画をギメ美術館に提案し、2023 年および 2024 年に CRICAO 作品が同館に購入された実績があった。これを基盤に 2024 年末、CRICAO が新たにウムイ舞台公演を提案したところ、同館が強い関心を示したことによって招聘が決定した。

3.2 助成金申請と国際連携の確立

ヨーロッパ最大のアジア美術コレクションを所蔵するギメ美術館がウムイ舞台公演を正式に招聘し、出演料を支払う形で契約したことは、フランス公演実現に向けて極めて重要な契機となった。しかしながら、この出演料には渡航費が含まれておらず、費用捻出が大きな課題として残された。筆者は 2023 年のドイツ公演において自社から費用を持ち出した経験があり、今回のフランス公演では、できる限り自己負担のない形での実施を模索する必要があった。検討された手段は、クラウドファンディング⁸、協賛金集め、壮行公演、そして助成金申請などであったが、最終的に助成金制度の活用を試みることにした。

調査の結果、国際交流基金（Japan Foundation、以下 JF）が実施する「海外公演における渡航費助成」制度の存在が確認され、そこに申請した。その JF の助成申請の趣旨は次のように示されていた（JF 募集要項より）。

日本の芸術や文化の海外への紹介や文化芸術分野における国際的な貢献を

目的として、海外において公演、講演、デモンストレーション、ワークショップ等の文化芸術事業を実施するため、海外に渡航する芸術家や日本文化諸分野の専門家等に対し、経費の一部を助成します。

本助成は渡航費・現地移動費・荷物輸送費を対象とし、JFが定める単価に基づいて査定される。助成率は旅費に限定されるが100%であり、1件あたりの最高助成額は400万円とされている。2023年度の実績は申請101件中32件が採択され、採択率は約3割であった。

「ウムイ舞台公演」ではスタッフを含めて10名以内を予定していたため、渡航費の予算的には十分に適用可能であると判断した。JF国際人員移動費単価表によれば、フランスまでの査定額は1人あたり189,539円であり、10名分であっても最高助成額の範囲内に収まる。実際の航空運賃も時期によっては査定額内で賄える水準であった。なお、申請資格は「日本国内の団体又は個人」とされており、筆者は個人として申請した。

対象経費は、日本から開催地までの渡航費に加え、公演実施に必要と認められる都市間移動費や楽器・舞台機材等の輸送費である。ただし、空港から宿泊施設への送迎や都市内移動など公演に直結しない移動費、滞在費、出演料、制作経費は対象外とされた。

審査においては、事業計画の具体性や実現可能性、実施体制の妥当性に加え、国際的意義や交流効果が重視される。特に、複数都市を巡回する形での公演や上演回数が多い事業は高く評価され、幅広い観客層に開かれた企画はその意義が強く認められる。一方、成果が特定の個人や少数の参加者に限定される事業は評価が低くなる傾向にある。

申請要領において特に「複数都市での巡回公演が高く評価される」と示されていた点は、申請準備に際して最も大きな課題であった。当初はギメ美術館での招聘公演のみを前提にしていたが、採択の可能性を高めるためには追加公演を設定する必要があると判断し、現地コーディネーターであるCRICAOと限られた時間の中で調整を重ね、最終的に複数都市における公演実施を確約するに至った。

しかし、追加公演についてはギメ美術館のように出演料が保証されているわけではなく、収入はチケット売上から会場使用料やCRICAOの制作手数を差し引いた残額に依存せざるを得なかった。そのため、現地での移動費や宿泊費をまかないつつ、出演者の日当等を確保できるかについては不透明な状況であった。他方で、ギメ美術館の公演のみであれば出演料5,000ユーロ(約80万円)が約束されており、CRICAOの制作手数料20%を控除した4,000ユーロ(約64万円)が確実な収入となる見込みであった。

すなわち、助成金を獲得しなければギメ美術館公演そのものも実現できず、

かといって公演数を増やせば助成金採択の可能性は高まる一方で、経費が増大し報酬が不安定化するという、まさにジレンマを抱えた状態での申請であった。

ここまでの一連の流れを時系列で整理すると、以下の通りである。

(2024年)

- 2月 宜野座村文化センターがらまんホールにてウムイ舞台公演を実施。
- 3月 海外公演に向けた検討を開始し、CRICAOと調整を進める。
- 4月 国際交流基金助成金の制度を検討。第2回募集（申請締切：5月30日）への応募を視野に入れる。当初は11月公演を計画したが、結果発表が9月末であることからスケジュールを見直し、翌年3月公演へと変更した。同月、CRICAOに対しギメ美術館以外の会場営業を依頼。並行して人員選定、申請書作成、招聘状依頼を進めた。
- 5月11日 この時点でもギメ美術館およびCRICAOから正式な招聘状は届かず。
- 5月28日 ギメ美術館およびCRICAOからの招聘状をようやく受領。参加者8名を最終的に選定。
- 5月29日 申請締切前日に招聘状を受領した状況の中で、申請書を完成。申請内容は「2025年3月4日出発～3月14日帰着」の計画とした。
- 5月30日 申請書を提出。
- 9月6日 助成金交付決定通知を受領。

筆者はこのように、2024年（令和6年度）の国際交流基金海外派遣助成制度に応募した。なお、この年度は第1回募集と第2回募集の二期制であったが（翌年度以降は第2回募集は廃止）、本件は第2回募集に該当するものである。募集要件は「2024年10月1日以降に開始し、2025年3月31日までに終了する事業」であり、筆者はこれに則り申請を行った。

以上の時系列からも明らかなように、本申請は極めて厳しい日程のもとで進められた。特に、ギメ美術館およびCRICAOからの最終的な招聘状が申請締切直前に届いたことは、準備を進める上で大きな不安要因であった。最終的には、追加公演に伴う経費負担への懸念にも対応するため、当初「10名以内」と想定していた編成を8名に絞り込み、申請を完遂するに至った。

筆者は2024年5月30日に申請を行い、結果は予定通り9月上旬に通知された。同年9月6日付で『助成金交付決定通知書』を受領したことで、独立行政法人国際交流基金による「日本文化海外発信事業（舞台芸術分野）」への採択が決定し、渡航費助成を受けることとなった。

交付決定通知書には、助成対象経費が国際人員移動費および荷物輸送費に限定されることが改めて明記されており、宿泊費や出演料、制作費等は対象外とされた。また、現地での移動費についても、公演に直接必要な空港・会場間

「ウムイ舞台公演」フランスツアーメンバー 8 名

役 割	名 前	備 考
団長・照明	小越 友也	筆者
演出・映像	ダニエル・ロベス	「ウムイ 芸能の村」映画監督
ライブカメラ ⁹	座喜味 優	2024 年 2 月ウムイ舞台公演（がらまんホール）のライブカメラマン
舞台監督・記録カメラ	大湾 朝太郎	
琉球舞踊	仲原 瑠季	「ウムイ 芸能」の村映画出演者
琉球舞踊	高里 風花	「ウムイ 芸能の村」映画出演関係者（宮城豊子琉舞研究所）
エイサー・獅子舞	島袋 拓也	「ウムイ 芸能の村」映画出演者（創作エイサー LUCK）
エイサー・獅子舞	伊波 史也	創作エイサー LUCK 関係者

限られ、それ以外のホテル間移動や都市内移動は助成の対象外とされた。

さらに、交付決定後に事業内容・実施場所・人員・日程などの重要な変更が生じる場合には、必ず事前に基金の承認を得なければならなかった。「軽微な変更とはみなされない事項」については、承認なしには実施できないと明記されており、承認を得ずに変更を行った場合は交付が取り消され、既に受領した助成金の返還を命じられる可能性もあったため、こうした条件には最大限注意を払う必要があった。

複数公演の実施に伴う経費負担は大きく、助成金の交付決定を受けても手放して喜べる状況ではなかった。しかしながら、渡航費の助成を得られたことによってフランス・ツアーの実現可能性が確保された点は、大きな意義を有していた。

なお、この助成制度では、申請時に収支予算書を提出し、各項目について内訳と積算根拠を明記する必要があった。

支出と収入の主な項目は以下の通りである。

支 出	収 入
国際人員移動費	国際交流基金助成金
荷物輸送費	他機関の助成金／補助金／協賛金
宿泊費・滞在費	出演料／日当など収入
会場費	入場料収入
団員・スタッフ謝金	プログラム売り上げ
広報宣伝費	その他の収入
その他舞台関係費／国内準備費	自己負担金

これらすべてに対して内訳や積算根拠を示すことは、海外公演という性質上、かつ実施前の段階では極めて困難である。そこで筆者の申請においては、ギメ美術館公演およびその他の公演の経費を現地コーディネーターであるCRICAOを通じて別清算する方式を採用した。ここでいう別清算とは、渡航費・荷物輸送費以外の経費について、まずCRICAOが立て替え、各公演のチケット収入等を差し引いた上で、最終的に筆者らの団体に精算する方法である。その結果、日本側での申請内容は渡航費および一部の自己負担経費（食費等）のみを記載する形とし、問題なく受理・採択に至った。この方法は、今後同様の事業を行う団体にとっても、申請や事後報告を簡潔化する有効な手段となり得ると考えられる。

筆者は劇場プロデューサーとしてこれまで数多くの助成金制度を活用してきたが、申請手続きに加え、実施後の報告書作成は常に大きな負担となってきた。具体的には、領収書整理や支出根拠の作成、複数回公演の場合には回数分の確認作業、広報媒体および広報先リストの提出、移動経路の詳細確認など、多岐にわたる作業が求められる。こうした背景から考えると、今回採用した別清算方式は、報告負担の軽減という点で非常に有効であり、他の助成金制度においても同様の仕組みが導入されることが望ましい。ただし、本制度が国際移動費と荷物輸送費に特化した助成であるからこそ、この方式が適用可能であったともいえる。

3.3 公演概要と実施プロセス

9月6日に助成金交付決定通知を受領したものの、その決定は5月末時点の計画に基づいていたため、実際の実施に際しては修正を行う必要が生じた。主要な要因として、ヨーロッパの劇場は9月が新年度にあたり、人事異動や予算編成の変更が生じやすいことが挙げられる。実際に担当職員の交代により当初予定してい

た会場での公演が実施困難となり、会場変更を余儀なくされる事態も発生した。

なお、申請時点においては、公演回数および対象観客数が採択評価における重要な要素と認識されていたため、会場変更が生じた際にも、公演回数は維持し、観客数についても可能な限り近似するよう調整を行った。助成申請の取消や減額につながることを回避するため、これらの条件を遵守することに最大の配慮を払ったのである。

9月の助成決定が下りてからのスケジュールは以下であった。

日時	内 容	備 考
9月6日	助成決定通知受理	
	中間事業計画承認願作成	事業実施2か月前まで(12月末)に提出
12月 末	中間事業計画承認願提出	事業開始の2か月前締め切り
	JF事務局と調整	公演が増える可能性があった
1月1日	中間事業計画承認願提出	
1月4日	中間事業計画承認願提出締切日	
1月17日	JFより中間事業計画承認書発行	
2月28日	公演一か所追加(承認)	
3月4日	日本出発	
	フランスツアー	
3月16日	日本着	
	報告書作成	
4月30日	報告書提出	事業終了後2か月以内に報告書提出
	報告書修正	
5月20日	報告書完成及び最終助成金額決定	
	差し戻し金送付	
6月2日	令和6年度海外派遣助成事業終了通知受理	

上記の事業スケジュールにおいて、最終的な公演場所や回数、対象人数、日程などは以下表1の通りであった。

表1 フランス公演スケジュール (2025年3月)

日付	国/都市名	会場名/収容人数	実施内容
3/4 (火)	日本発 フランス着		
3/6 (木)	フランス・パリ	ギメ美術館 (276席)	ウムイ 芸能の村 映画上映+舞台演舞
3/7 (金)			移動
3/8 (土)	フランス・ モンペリエ	Utopia Montpellier (129席)	ウムイ 芸能の村 映画上映+舞台演舞
3/9～11			移動・下見 リハーサル
3/12 (水)	フランス・ モントレジュー	Cinéma Les Variétés de Montréjeau(140席)	ウムイ 芸能の村 映画上映+舞台演舞
3/13 (木)	フランス・ トゥールーズ	Utopia Borderouge Toulouse (145席)	ウムイ 芸能の村 映画上映+舞台演舞
3/14 (金)	フランス・パリ	Espace Culturel Bertin Poirée (50席)	ウムイ 芸能の村 映画上映+舞台演舞
3/15 (土)	フランス発		帰国(ダニエル・ロ ベス以外) ダニエルはスイスへ
3/16 (日)	日本着		
3/16～28	スイス	スイス国内	次回公演に向けての 調査及び打ち合わせ
3/29 (土)	フランス発		ダニエル・ロベス
3/30 (日)	日本着		ダニエル・ロベス

表1に示すように、公演はパリ・モンペリエ・モントレジュー・トゥールーズの4都市5会場(図1)において、映画上映と舞台演舞を組み合わせた公演を実施した。総収容定員は約800席となり、沖縄芸能を多様な地域に紹介する機会となった。

3.4 実施プロセスの記録

3月4日に日本を出発して以降のフランス公演は、全体として大きな支障もなく順調に進行した。しかしながら、各会場ごとにスケジュールの逼迫や移動上の制約など、予期し得なかった課題が生じたことも事実である。特に地方都市間の長時間移動や交通手段の制限に加え、市内移動においても相応の負担が

あった。というのも、出演者やスタッフは個人の荷物に加え、琉球舞踊の花笠や衣装、太鼓、獅子舞の道具など舞台演舞に不可欠な大量の荷物を運搬しなければならなかったためである。

そこで以下では、各会場における実施内容、観客の反応、移動に関する状況、ならびに対応を要した事項について順次報告する。

3月5日(水)フランス着

パリのシャルル・ドゴール空港到着後は、特別に手配したバンタイプのタクシー2台に荷物を

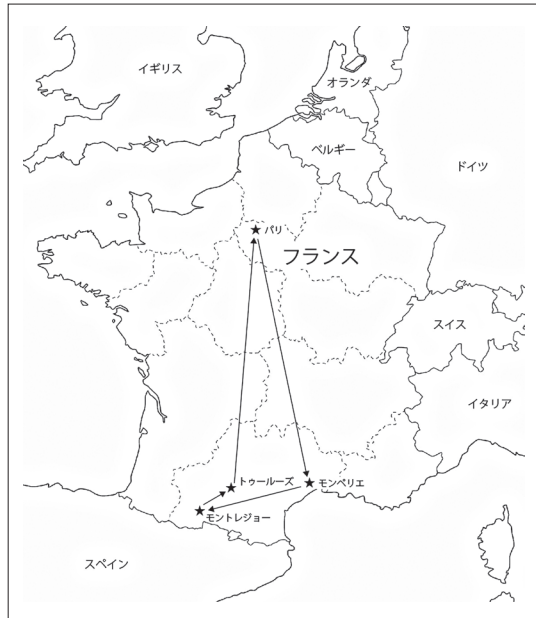
分散し、19区にあるホテル(B&B HOTEL Paris Porte des Lilas)まで移動した。所要時間は約30分であったが、特殊な大型車両の利用であったため費用は2台で約3万9千円に達した。この高額な交通手段は、以後の移動においても繰り返し利用することとなった。

当初は鉄道利用も検討したが、現地スタッフからは、大量の荷物を抱えての移動は適切でないとの助言を受けた。フランスの主要駅では通路の狭さやエレベーターの不足といった構造上の制約に加え、治安面の懸念も指摘された。さらに、雨天時には移動が著しく困難になる可能性もあった。そのため、安全性と確実性を優先し、結果として高額ではあるがタクシーを選択せざるを得なかった。なお、この費用は国際交流基金の助成対象外であったため、公演の収入によって賄うこととなった。

3月6日(木)パリ公演 ギメ美術館(276席)

前日にホテルへ到着し、翌6日に初回公演を実施した。ホテルから会場までは、前日と同様に大型バンタイプのタクシー2台を利用し、16区に位置する会場まで約25分を要した。費用は約3万6千円であった。

ギメ美術館は美術館施設であるが、地下一階に276名収容可能な講堂(写真



(図1 フランスツアー巡回都市 筆者作成)



写真① 講堂内



写真② 公演の様子

①) を備えており、今回の公演は同講堂で行われた。音響・照明は最新のデジタル機材が常設されており、専属の技術スタッフが各1名常駐するなど、専用の小劇場に匹敵する設備であった。そのため準備作業は比較的円滑に進行した。音響はマイク1本と映像同期の2チャンネル音源を扱うのみで大きな問題はなく、照明については演目ごとのイメージに合わせたデザインを現地スタッフと調整した。私たちの側ではライブカメラのセッティングを行い、音響・照明の最終確認を経て準備を完了した。演者は舞台規模を踏まえ、立ち位置や出入りの確認を含みリハーサルを実施した。

会場・スタッフ体制ともに余裕があったため、全体として落ち着いた環境で公演を迎えることができた。ただし、日本から持参したハロゲン電球とスタンド照明については、フランスの電圧規格との不適合により使用不能となった。持参した変圧器が故障し、さらに現地で代替を探したもののLED電球しか入手できず、ソケット規格も適合しなかったため、2月公演時に実施したようなステージ照明演出は不可能であった。

本番は午後8時に開演し(写真②)、上映72分・演舞70分、計142分で構成された。全体としては滞りなく進行したが、平日の夜間公演であったこともあり、午後10時過ぎに20名余の観客が途中退席する場面が見られた。この要因は翌日の勤務や終電時刻などが考えられるが、上演時間が長いことも一因である可能性があり、次回以降の演舞プログラム編成において全体を約2時間に収める調整の必要性が示唆された。

終演は午後10時40分頃であり、その後ロビーで観客を見送り、撤収作業を経て会場を出たのは深夜0時頃であった。帰路も大型バンタイプのタクシー2台を利用し、ホテルへ戻った。

3月7日(金)パリからモンペリエへ移動

3月7日はパリから南フランスのモンペリエに移動し、午後3時にホテルに

チェックインした。その後、翌日の会場である *Utopia Montpellier*¹⁰ の下見を行った。事前情報によれば、この会場は映画館であり、劇場ステージとは異なり袖がなく、ステージもスクリーン前に位置して奥行きがわずか1メートル程度(写真③④)と、舞台表現には極めて厳しい条件であった。実際に確認した際にも同様の印象を持ち、出演者・スタッフ全員で対策を協議することとなった。結果として、琉球舞踊についてはほぼ横移動のみで対応し、エイサーや獅子舞についてはステージと客席前通路を併用することとした。さらに出演者の出入りは会場後方の客席入口のみに限定されていたため、各演目ごとにステージ手前に待機する方法を採用した。また、ギメ美術館公演において上演時間が長いとの印象を得たため、後半の演舞を11演目から8演目に削減し、プログラム全体を調整することとした。



写真③ 客席前スペースとステージ奥行き



写真④ 演舞風景

3月8日(土)モンペリエ公演 *Utopia Montpellier* (129席)

本番当日は午前9時に会場入りしたものの、会場設営、照明セッティング、映像チェック、舞台リハーサルを含め、午前11時までの2時間で全作業を完了させなければならなかった。これは、映画館の通常営業に支障を来さないようにするためであり、当初予定していた会場から急遽2024年12月に変更となった際に、この条件が不可避であることは把握していた。そのため、照明はレンタルした簡易的なスタンド式を用い、4灯(生明かり2灯、LEDカラー照明2灯)のみで臨んだ。照明設営は筆者1名で行い、他のスタッフ・出演者もそれぞれの担当分を単独で準備し、演者は曲目ごとに立ち位置を確認した。限られた時間での準備ではあったが、予定通り2時間で作業を終えることができた。

その後、会場の控室が狭小であったため、演者はホテルに戻り着付けや化粧を行い、開演前に改めて会場入りした。ホテルから会場までは路面電車で約20分を要した。午前11時に一旦ホテルへ戻り、18時に会場へ再集合し、19時から最終チェック、19時45分に開場、20時に開演となった。開場ロビーでは、現地のモンペリエ日本人会の数名が折り紙や日本文化の紹介を行い、主催

側にとって大きな助けとなった。

公演は予定通り 20 時に開演し、22 時には終了した。観客からは温かい言葉や感謝の意が寄せられ、会場が映画館という特殊な環境であることを考慮すれば、大きな成果であったといえる。Utopia Borderouge は独立系映画館としてメジャー以外の作品を多く上映し、地域住民に愛されている劇場であり、スタッフも 2 名体制ながら、食事の提供や普段使用しない倉庫を荷物置き場として開放するなど柔軟な対応をしていただいた。観客数は 68 名であり、定員の約半数にとどまったものの、観客は帰路において写真撮影や会話を求めるなど交流が自然に生じた。撤収作業は 23 時に完了し、日付が変わる前にホテルへ戻ることができた。

3月9日～11日 移動と会場下見、休養

3月9日はモンペリエからトゥールーズへ鉄道で移動し、同地に1泊した。10日にはトゥールーズからモントレジョーへ鉄道および車で移動し、会場の下見を行った。11日はモントレジョーに滞在し、翌公演に備えて休養に充てた。

3月12日(水)モントレジョー公演 Cinéma Les Variétés de Montréjeau(140席)

本公演は3回目にあたるものであった。私たちはモントレジョー近郊の山間にあるロッジに滞在しており、この日は昼頃に山を降り、車で会場へ向かった。当会場は歴史ある映画館であり、約100年前に設立されたと伝えられている。過去には映画上映のみならず、講演会、集会、音楽会、演劇など多目的に活用されてきた施設であり、スクリーン前には広い舞台空間が設けられていた。同じ映画館形式であったモンペリエの会場とは対照的に、舞台の使い勝手は大きく異なっていた。

モントレジョーは人口約2600名の小規模な町であり、自然や歴史的建造物に恵まれている一方、娯楽施設はこの映画館のみであり、町の文化的中心として機能していた。私たちは午後2時頃に到着し、準備を開始した。この日は会場が一日中貸し切られていたため、時間的な余裕をもって作業を進めることができた。映像投影は事前チェック通り問題なく、照明機材も近隣の町からレンタルされており、会場到着時にはすでに設置が完了していた。筆者は回線確認と色調整のみを行い、効率的に準備を進めることができた。地方都市における柔軟な対応の一例といえる。

この日のプログラムは、パリ公演に比べて演舞演目数を削減し、上映前に映画監督ダニエル・ロペスが沖縄文化について簡単に解説を行った。その意図は、フランスの小規模都市において単に「日本から来た団体」と紹介したのでは、沖縄が日本という大きな枠組みの中で理解されてしまう懸念があるためであった。沖縄はかつて独立した王国であり、日本とは異なる歴史的変遷をたどり、独自の文化と伝統を今日まで継承してきたことを冒頭で示すことで、映画の主

題をより明確に理解してもらうことを狙いとしたものであった。

当初、観客数については不安があった。モンペリエ公演では定員の半数程度の集客にとどまり、また数日前の下見の際に予約状況が芳しくないとの報告を受けていたためである。しかし当日になると、開場1時間前から当日券を求める人々が列をなし、結果的に132名の観客が来場し、定員に迫る盛況となった。会場スタッフもこの集客状況に驚きを示していた。

公演は大きな支障もなく進行し、終演後のアフタートークでは多数の質問が寄せられた。この場は、出演者の思いや沖縄の琉球芸能の歴史を現地の人々へ直接伝える貴重な機会ともなった。観客からの拍手は熱を運び、終演後には出演者との写真撮影や交流が続いた。さらに会場側の厚意により、劇場内でケータリングによる夕食が提供され、劇場スタッフからは「通常の映画上映ではこれほどの集客は見られない」「このように華やかな衣装と舞踊を小さな町で鑑賞できたことは大きな感動であった」との感想が寄せられた。

撤収作業を終えた後、出演者とスタッフは劇場オーナーの別荘に招かれ、共に滞在をした。田園地帯にある広大な住居で休養の機会を得たことは、ツアーの継続にとっても有益であった。

3月13日(木)トゥールーズ公演 Utopia Borderouge Toulouse (145席¹¹)

本公演はツアー4会場目にあたり、モントレジョーから鉄道でトゥールーズへ移動して実施された。しかし、現地入りしてセッティングに取り掛かろうとした際、重大な問題が判明した。当初予定されていた会場は、スクリーン前にわずかな段差スペースがあるのみで、多くの観客席からは演者の上半身しか見えないという、上演そのものを左右しかねない致命的な条件下であった。演出家ダニエル・ロペスも「このままでは公演は成立しない」と危機感を露わにし、現地制作スタッフと会場側との情報伝達に齟齬があったことが明らかになった。急遽、同一施設内にあるステージ付きの別会場を使用することが決定したが、その時点で残された準備時間はわずか2時間余りであり、全員が極度の緊張感に包まれながらの作業となった。

さらに会場変更に伴って、映像投影のためのHDMIケーブル¹²が不足するという予期せぬトラブルが発生した。持参していた50メートルのケーブルはライブカメラ用に確保せねばならず、代替手段を模索する時間は刻一刻と削られていった。近隣のホームセンターで入手できたのは最長7メートルのケーブルのみであり、それを3本購入し、筆者が偶然持参していた接続部品で延長することでようやく危機を回避した。この間、照明セッティングも同時進行で行われ、全ての準備が整ったのは開場15分前という切迫した状況であった。本ツアー全体を通じて、この日の準備は最も冷や汗をかいた場面であり、緊張感に満ちた時間であったといえる。

最終的に120席の会場に89名の観客を迎え入れ、7割を超える集客を得た。公演後のアフタートークでは、琉球舞踊や獅子舞を初めて目にした感動や、映像と舞台の融合による迫力について多くの評価が寄せられた。以下に代表的なコメントを示す。

「UMUIの公演は調和の取れたカラフルなステージであり、期待以上に素晴らしかった。特に映像から現実の舞台へとつながる迫力に圧倒された」

「沖縄の伝統と現代との結びつきが巧みに表現されており、公演後の演舞との一貫性に深い意味を感じた。観客との交流を通じて文化の伝承が強く伝わった」

3月14日(金)パリ公演 Espace Culturel Bertin Poirée (50席)

この日は、前日トゥールーズでの公演を終え、朝8時の高速鉄道に乗ってパリに戻った。パリ着は12時25分であり、パリ・モンパルナス駅からは、これまでと同様に予約していた大型バンタイプのタクシーでパリ1区にある会場「Espace Culturel Bertin Poirée」¹³に直行した。終演後も同じ車両でホテルまで戻ったため、ここでも移動費用は約5万円を要した。

午後1時には会場に到着し、公演は午後7時開始であった。会場は地下に位置するワインセラーのような小規模な空間で、客席数は50名であった。設備は限られており、ライブカメラの使用は不可、照明も既設のものに依拠せざるを得なかった。また、演舞においては空間が狭いため大太鼓の音量が過大となり、締太鼓への変更を含む調整が必要であった。職員4～5名の協力もあり、設営作業は1時間ほどで完了し、十分な余裕をもって準備を整えることができた。

この会場で公演を行ったのは、入場料収入が見込めないにもかかわらず、当初予定していた別会場が使用できなくなったためであった。助成金の申請においては公演回数の確保が重要であると考えられ、減回を避けるべく現地コーディネーターCRICAOが急遽探し出した会場がこの場所であった。施設は1971年に設立され、天理教が運営する教育・文化拠点として日本語教室や文化ワークショップを実施しており、長年にわたり日本文化紹介の重要な場として機能してきた。パリの1区という都市の中心部に位置することもあり、象徴的な意味を持つ会場であったといえる。



写真⑥ Espace Culturel Bertin Poirée 会場内

当日は38名の来場があり、狭い空間（写真⑤）ながらも熱気に包まれた公演となった。プログラムはモンペリエ以降と同様にやや短縮版で構成し、演舞は客席との距離が極めて近く、薄暗い空間での演出効果も相まって、迫力のある上演となった。興行的な収益は見込めない会場ではあったが、このような場で行うことに別種の魅力と意義を見出すことができた。終演後には演出のダニエル・ロペスが沖縄の歴史と文化について簡単に解説を行い、公演を締めくくった。

終演後の片づけは、職員の協力を得て遅い時間であったが30分ほどで終了した。その後午後10時に会場を出発し、大型バンタイプのタクシーで初日に滞在したパリ19区のホテル（B&B HOTEL Paris Porte des Lilas）に戻り、今回のフランス・ツアー5公演をもって全行程を終えた。ホテル到着は午後11時であったが、参加者全員でロビーに集まり、簡単な打ち上げと反省会を兼ねて食事を共にし、互いの労をねぎらった。

もともと、その場は単なる慰労にとどまらず、連日の公演と移動による疲労の蓄積や、少人数体制での業務負担の大きさもあり、参加者の間では「改善点」や「今後への課題」が率直に語られる場面が多く見られた。特に、演出のダニエル・ロペスと日本側メンバーとの間では、言語的なニュアンスや表現方法の違いから意思疎通に微妙な齟齬が生じ、平常時であれば互いに配慮できたであろう場面でも、疲労や緊張感の影響により意見交換が難しい局面が生まれた。このことは、公演実施の実務的課題に加え、国際共同制作におけるコミュニケーションの在り方を改めて考える契機ともなった。最終的に大きな事故や体調不良もなく全公演を無事に終えられたことは、参加者全員にとって意義深い成果であり、誇るべき経験であった。

3月15日 パリ発 沖縄へ帰路

一行は午前8時に宿泊先をチェックアウトし、これまでの移動で利用してきた大型バンタイプのタクシーに分乗してシャルル・ドゴール空港へ向かった。12時25分発の便に搭乗し、上海経由で沖縄へ帰国の途についた。

なお、演出を担当したダニエル・ロペスは、団体とは別行動をとり、ヨーロッパに残留した。彼は母国であるスイスに赴き、次回のウミ舞台公演開催の可能性を探るべく、会場の下見や関係者との打ち合わせを行う予定であった。このように、助成事業終了後に関連する活動を継続する場合であっても、国際交流基金の制度上、中間事業経過報告書の承認後に変更届を提出すれば助成金に支障は生じないことが確認されていた。

ただし、パリとスイス間の鉄道往復費用は自己負担となり、また帰国日程については、筆者らと異なりスイス滞在を経て後日に帰国する計画であった。国際交流基金の規定によれば、2025年3月31日までに日本に帰着すれば助成対

象として認められるため、この行程変更も制度上問題はなかった。

3月16日 沖縄着（演出のダニエル・ロペス以外7名）

3月30日 沖縄着（演出のダニエル・ロペス）

4. 報告書と収支について

本事業では、帰国後2か月以内に報告書を提出する義務があり、その締め切りは5月30日であった。筆者は帰国後すぐにこの作業に取り掛かった。

なお、本事業は年度後半の実施であったため、事業終了日が2025年2月1日以降の場合に適用される「概算払い¹⁴」の制度が利用された。これにより、助成金の決定額（上限額）が一旦満額支払われる仕組みとなっていた。ただし、報告書提出後に実際の支出額が決定額を下回った場合は、その差額を返金する必要がある。

報告書作成にあたり、必要書類のひとつとして「Survey sheet（調査票）」が求められた。これは国際交流基金（JF）が提供するもので、各会場の担当者に記入を依頼する形式である。筆者らは5会場すべてに依頼し、現地コーディネーターCRICAOを通じて回収を試みたが、返信があったのはギメ美術館（パリ）、Cinéma Les Variétés de Montréjeau（モントレジヨー）、Utopia Borderouge Toulouse（トゥールーズ）の3館のみであった。

Survey sheet（*付録参照）の設問は以下の5項目から構成されていた。

- ①評価基準と有用性
- ②観客や来場者の反応
- ③日本文化理解への貢献度
- ④今後の日本芸術発表の計画
- ⑤助成制度への意見

以下では、この3館から得られた調査結果の要点を整理する。

まず、パリのギメ美術館においては、評価基準として「観客の反応」が選ばれ、「非常に有用（Very useful）」との回答が寄せられた。観客は獅子舞の予期せぬ登場を大いに楽しみ、映画や演舞そのものについても熱心に感想を寄せたと報告されている。さらに、この公演は観客の日本文化理解を「非常によく貢献した（Very well）」と評価され、美術館側も「アジア美術を専門とする立場から、今後は日本美術に重点を置く可能性が高い」と明記している点は特筆に値する。

次に、南仏モントレジョーの映画館では、観客や来場者が「この小さな町でこのような公演を体験できたことを幸運であり、驚きであった」との感想を示しており、非常に満足 (Very satisfied) との評価が寄せられた。特に「地方においてこのような公演が開催されることの意義」について強調され、「素晴らしい公演でとても気に入った」とのコメントが記されている。地方都市における文化体験の希少性と、それに対する住民の熱意が浮き彫りとなった事例といえる。

さらに、トゥールーズの Utopia Borderouge からは、プロジェクト全体を「大成功」と評価する報告があった。観客は衣装を楽しみ、特に獅子舞を含む沖縄芸能の起源に強い関心を示し、映画と演舞の上演後には数多くの感謝と熱意ある反応が寄せられたと記されている。文化理解の深化についても「非常によく貢献した」とされ、映画館側は「今後、日本映画の上映や公演の機会があればぜひ実施したい」との意向を示している。また、この助成プログラムそのものに対しても「沖縄文化を広くフランスに紹介する優れた機会であった」と高く評価している。

以上のように、3つの会場から提出された調査票は、観客の反応がいずれも「非常に満足」または「非常によく貢献した」との高評価で一致しており、上映と演舞を組み合わせたウイ舞台公演の形式が、沖縄文化の紹介と理解の促進において有効であったことを示している。また、都市部に限らず地方都市でも大きな反響が得られた点は、本事業の意義をより広範に裏付ける結果となったと考えられる。

あわせて、本事業の最終収支についても記しておきたい。収入は合計 7,972 ユーロ [内訳：出演料 5,000 ユーロ (ギメ美術館)、チケット収入 2,972 ユーロ] (約 131.5 万円、換算は 1 ユーロ = 165 円 [2025 年 3 月時点]) であった。一方で、総収入の 20% 相当を現地コーディネーター CRICAO の制作手数料として支払い、加えて移動費・宿泊費・食費等の必要経費が発生した結果、収入はこれらの経費でほぼ相殺され、出演者への謝金に充当する原資が不足した。この不足分については、帰国後の収支確定を踏まえ、筆者の所属会社が補填し、筆者および演出家ダニエル・ロベスは無報酬、他 6 名には各 5 万円を出演料として支給した。5 公演の出演料としては十分とはいえない水準であったが、それぞれの了承を得た。すなわち、本件は利益計上には至らず、筆者側の持ち出しを伴う事業となった。ただし、最低限の補償を確保する判断は、プロジェクト運営上の妥当性を保ち、今後の継続可能性にも資するものであった。なお、食費の抑制により経費をさらに圧縮する選択肢はあったものの、現地の食文化を共有する会食や終演後の懇談・打ち上げは、関係者との信頼醸成、チームの士気維持、文化交流の質的向上に資すると判断し、本ツアーでは過度な削減を行わなかった。

5. 課題と教訓

本プロジェクトの実施過程においては、成功裏に公演を終えた一方で、今後の国際展開に向けて検討すべきいくつかの課題が明らかとなった。第1に、移動の負担である。出演者やスタッフは個人の荷物に加え、琉球舞踊の衣装や太鼓、獅子舞の道具など大量の舞台関連物品を抱えており、都市間移動のみならず市内移動においても大きな制約が生じた。特に鉄道や公共交通機関は、通路の狭さやエレベーターの未整備、防犯上の懸念から利用が困難であり、高額な専用車両を選択せざるを得なかった。これは費用面での負担となると同時に、移動計画の柔軟性を欠く要因となった。

第2に、会場条件と技術的制約である。とりわけ映画館を活用した公演では、舞台袖の欠如や舞台の奥行き不足など劇場とは異なる制限があり、演出や演者の動線に大幅な調整が必要であった。さらに、トゥールーズ公演における会場変更やHDMIケーブル不足の事例に見られるように、技術的なトラブルは突発的に発生し、準備時間の圧縮と相まって大きな緊張を伴った。これらの状況においては、現場スタッフの即応力とチーム全体の柔軟な判断が不可欠であった。

第3に、プログラム構成の調整である。初日のパリ公演では上映と演舞の合計が長時間に及び、一部の観客が途中退席する結果となった。この経験を踏まえ、以降の公演では演舞演目数を削減し、上映とのバランスを調整することで、観客の集中力を維持しつつ作品の趣旨を損なわない構成が模索された。このことは、現地の生活リズムや観客層に即した柔軟なプログラム設計の必要性を示している。

第4に、言語および文化的調整の課題である。演出家と日本側メンバーとの間では、言語能力の高さにもかかわらず、表現のニュアンスや意図に齟齬が生じる場面もあった。特に長期移動や連日の公演による疲労が蓄積する中では、意見交換が円滑に進まない局面もあった。このことは、異文化協働においては平常時の信頼関係に加え、困難な状況下での対話と調整を可能にする仕組みづくりが重要であることを示唆している。

第5に、財政的持続可能性である。収益は出演料やチケット売上で一定程度確保された一方、移動費・宿泊費の負担が大きく、現地コーディネーターCRICAOの制作手数料（20%）も差し引かれるため、利益の創出は困難であった。最低限の出演料は主催側の負担によって確保したが、この方式は長期的な国際展開の基盤としては不安定である。今後は、出演料の捻出を組み込んだ事前の精緻な財政計画を策定し、持続可能性を高める枠組みの整備が求められる。

以上の経験は、単に本ツアーの実務上の課題にとどまらず、今後同様の国際共同制作を実施する際の指針として共有し得るものである。すなわち、移動計画の戦略化、会場条件への事前対応策、プログラム時間の柔軟な設計、異文化チーム内での意思疎通の強化、さらには財政的持続可能性の確保といった教訓

は、次なる展開に資する貴重な知見となった。

6. 成果と考察:国際発信における「劇場発信型事業」の可能性

本フランスツアーを通じて得られた成果は多岐にわたる。

第1に、沖縄芸能の国際的な認知度向上が挙げられる。上映と演舞を組み合わせた独自の形式は、観客に強い印象を残し、獅子舞やエイサー、琉球舞踊といった伝統芸能に対する関心を高める契機となった。とりわけ、地方都市モントレジョーのような小規模地域においても満席に近い観客を集め、感動的な反応を得られたことは、沖縄文化が地域の規模を超えて受容され得る普遍性を示すものであった。

第2に、新たな国際ネットワークの構築である。既存の協働関係を有するCRICAOとの連携に加え、ギメ美術館や地方の映画館との直接的な接点が生まれたことで、今後の展開へとつながる基盤が築かれた。これは単なる一過性のイベントにとどまらず、持続的な国際交流の芽を育む契機となった。

第3に、参加アーティストやスタッフの成長が挙げられる。限られた条件下での舞台設営、機材トラブルへの迅速な対応、移動や生活環境の変化に適応する過程は、それぞれにとって貴重な経験となり、今後の活動に生きるスキルや知見を蓄積する機会となった。

第4に、劇場としての新たな事業モデルの確立と、その限界から得られた教訓である。本事業は、映画を単独で上映するのではなく、その出演者による演舞を組み合わせることで、映像作品を「舞台芸術作品」として再定義する試みであった。この融合は観客に新しい体験を提供すると同時に、劇場が映像制作を行う意義を改めて提示するものとなった。

しかしながら、今回のフランス各地での実践を通じ、映画館施設では演舞スペースの不足や照明設備の制約などにより、十分な成果を得ることが困難であることも明らかとなった。とりわけ舞踊や獅子舞といった身体表現を伴う演目は、ステージを備えた空間においてこそ真価を発揮する。したがって、映画上映と演舞を統合した本形式を最適に実施するためには、常設の照明機材や舞台を有し、かつ映画上映にも対応可能なプロジェクターのある環境が不可欠であることが確認された。

また、3.3節・3.4節で紹介した現地関係者や観客の評価は、これらの成果を裏付ける客観的証左となっている。観客から寄せられた「伝統文化の迫りに圧倒された」「地域の小さな町でこのような公演を見られたことに感動した」といった声は、文化交流事業としての意義を明確に示すものである。

以上を総合すると、「劇場発信型事業」は異文化圏においても高い効果を発揮し得ることが明らかとなった。その普遍性は、映像と舞台の融合という新し

い表現形態によってさらに強調され、国際文化交流における有力なモデルとして位置づけられる可能性を有している。

7. 今後の展望

本フランスツアーを通じて得られた経験は、「ウムイ舞台公演」の継承と発展に直結するものであり、映画と演舞を組み合わせた新しい形式の劇場作品が国際的にも十分に受容され得ることを確認する契機となった。現時点で新たなフランス公演の予定はないが、演出のダニエル・ロベスが母国スイスでの公演実現に向けて準備を進めており、今後はフランスでの成果を基盤としつつ、他国への展開も視野に入れた新たな国際的ネットワークの構築が期待される。同時に、この取り組みを持続可能なものとするためには、劇場やプロデューサーが主体的に国際交流を牽引し、現地関係者との協働や資金調達を含むマネジメントを強化していくことに加え、次世代の担い手に芸能を継承し、得られた知見を地域へ還元していく視点も不可欠である。

加えて、私たちは本ツアーの成果を地元へと還流させるべく、2025年11月23日に宜野座村の劇場で再再演を行った。そこでは、映画出演者本人ではなく、その師匠や弟子といった世代の異なる担い手が舞台に立った。これは、映画が描き出した「伝統の継承」を、実際に世代を超えて生き生きと実演する姿を観客に提示したのである。この試みが継続すれば、いずれ出演者が世を去った後も、映画と舞台を通じて芸能が引き継がれていく過程を如実に示すことができるだろう。

その意味で本作品は、単なる一過的な企画ではなく、息の長い作品として今後も成長を遂げていく可能性を秘めている。プロデューサーとして私は、この営みが未来の世代にとって文化的遺産を継承する力強いモデルとなることを切に願っている。

8. おわりに

本稿では、ウムイ舞台公演フランスツアーの実践過程と成果について報告した。本事業は、映画と演舞を組み合わせた劇場発信型の試みを国際的に展開することで、沖縄芸能の魅力を広く共有し、国際的ネットワークの構築と地域文化の新たな継承の可能性を切り拓いた点に大きな意義がある。とりわけ、舞台と映像の融合による表現が、異文化圏においても観客に強い印象を与え、沖縄芸能の普遍的価値を伝える手段となり得ることを確認できた。

また、小さな村である宜野座村（人口約6,000人）からこのような取り組みを発信できたことは、劇場関係者や伝統継承者にとって、場所にとらわれず創

意工夫によって世界へ発信できることを示し、地域のアイデンティティと誇りの醸成につながるものであった。劇場があれば何かを創り出すことができ、予算が不足すれば助成金の申請やクラウドファンディングなど多様な資金調達の方法が存在する。本事業を通じた経験は、今後の地域文化の取り組みにとって具体的な参考となるだろう。

さらに、沖縄県も「沖縄県文化芸術振興基金」を通じた多様なサポートを計画しており、これらを活用することで沖縄芸能のさらなる発展が期待される。プロデューサーとしての私自身の実感としては、準備や移動、会場条件への対応など困難の連続であった一方、それを乗り越えて舞台が成立し、観客の笑顔や感動に直接触れた瞬間に、大きな達成感と今後への確信を得たことである。また、伝統の継承を担う出演者が異国の舞台で自信を深めていく姿を間近で見られたことは、個人としても忘れがたい経験となった。さらに財政面についても、昨年のドイツ公演では約80万円の自己負担を余儀なくされたが、今回のフランスツアーでは約30万円にとどまり、徐々にではあるが、持続可能な枠組みで海外公演を実践し得る段階に近づいていると感じている。もっとも、文化交流事業である以上、出演者や主催者が過度な経済的負担を強いられずに活動を継続できることが望ましい。次回はこの点に一層留意し、事業運営の改善を図りたい。

最後に、本ツアーを実現するにあたり、多大なご支援をいただいた国際交流基金をはじめ、現地コーディネーター CRICAO、各公演会場のスタッフ、出演者、そして現地で温かく迎えてくださった観客の皆様深く感謝の意を表したい。これら多くの協力なくして、本事業は成し得なかったことをここに記して結びとする。

様式第4号

別紙 6

Survey Sheet

To: Organizer of the project site

Name of the artists:

Name of the organizer:

The Japan Foundation supports part of the travel expenses for this project. Please fill out this survey sheet as an evaluation of the project. Your opinion will be very much appreciated for the development and improvement of our future programs.

I. Please set concrete criteria and evaluate the project according to them (evaluate in terms of the response of the audience, ticket sales, prospect of a next project of Japanese arts and culture, growth of participants, etc.)

Criteria:

Very useful Somewhat useful Not very useful Not useful at all N/A

II. How was the reaction of the audience and visitors?

Very satisfied Somewhat satisfied Somewhat dissatisfied Very dissatisfied Neutral

Please tell us some comments of the audience or give us your opinion on the possible reasons for the reaction.

III. Did this project contribute to further the audience's understanding of Japanese arts and culture?

Very well Well Fairly Poorly Neutral

IV. Are you planning any presentations of Japanese arts in the future? If so, please summarize:

V. Any comments or suggestions for this grant program:

Thank you for your cooperation!

JAPAN FOUNDATION 

The Japan Foundation
Grant Program for Dispatching Artists and Cultural Specialists

注

- 1 国立ギメ東洋美術館（Musée national des arts asiatiques – Guimet）は、フランスの実業家・収集家エミール・ギメ（Émile Guimet）の収集品をもとに設立されたアジア美術専門の国立美術館。
- 2 国際交流基金（The Japan Foundation）：外務省所管の独立行政法人（1972年設立）。芸術文化交流、日本語教育、日本研究・知的交流を柱に、海外における公演・交流事業への助成等を行う。
- 3 ドイツのフランクフルトで毎年開催される、欧州最大の日本映画祭。最新作から旧作まで、ドキュメンタリーやアニメを含む多様なジャンルの日本映画を上映する。
- 4 CRICAO は、トゥールーズにある文化芸術協会。異なる文化の融合から生まれる芸術を支援し、架け橋となる活動を行っている。
- 5 アーティスト・イン・レジデンス（Artist-in-Residence）：芸術家が特定の場所に滞在しながら創作活動や研究を行うための支援プログラム。
- 6 円換算は便宜上、1ユーロ＝160円（2024年9月時点の社内換算レート）で概算表示した。決算・支払はユーロ建て実額に基づく。
- 7 文化芸術見本市 BIS（Biennale Internationale du Spectacle）：フランスのナントで2年ごとに開催される国際的な見本市。劇場やフェスティバル、芸術団体などが集まり、舞台芸術の最新トレンドや作品を紹介・取引する場となっている。
- 8 クラウドファンディング（Crowdfunding）：群衆（Crowd）と資金調達（Funding）を組み合わせた造語。インターネットを通じて、不特定多数の人々からプロジェクトの資金を調達する仕組み。
- 9 ライブカメラ：舞台前に設置したカメラで演者の表情や動きをリアルタイムで撮影し、背後にある映像と合成することで、観客に演者の繊細な表現をより鮮明に伝えるための演出手法。
- 10 フランスのモンペリエにある独立系の映画館で、アート系やドキュメンタリー、独立系作品など多様な作品を上映している。地域に根ざした活動も行っており、市民に愛される文化交流の拠点となっている。
- 11 当初の客席数、その後同一施設内の別会場に変更となった。
- 12 HDMI（High-Definition Multimedia Interface）ケーブル：テレビ、モニター、プロジェクターなどの機器と、DVD/Blu-ray プレーヤーやパソコンなどを接続し、映像と音声デジタルで伝送するためのケーブル。
- 13 エスパス・キュルチュレル・ベルタン・ボワレ（Espace Culturel Bertin Poirée）：パリ1区に位置する、天理教が運営する文化施設。日本語教室や文化ワークショップ、展覧会などを通じて、長年にわたり日本文化をフランスに紹介する役割を担っている。
- 14 交付決定額を上限に先払いし、報告書提出後の精算で差額を返還する方式。

参考文献及びサイト * 下記参考サイトは全て 2025 年 9 月に筆者閲覧

- ・ CRICAO (フランス) <https://www.cricao.org/>
- ・ 国際交流基金 HP <https://www.jpf.go.jp/>
- ・ ウムイ映画サイト (ムーリン株式会社)
映画『ウムイ 芸能の村』公式サイト <https://umui-cinema.com/>
- ・ 宜野座村文化センターがらまんホール HP <https://garaman.jp/>
- ・ がらまんワークス HP
映画「ウムイ」芸能の村×舞台演舞 <https://garaman-works.com/works/works-13632/>
- ・ がらまんホール youtube チャンネル <https://www.youtube.com/@GaramanHall>
- ・ ギメ美術館 (フランス) <https://www.guimet.fr/fr>
- ・ 映画「ウムイ」芸能の村×舞台演舞 予告動画 <https://vimeo.com/926301315?>
- ・ 小越友也ポートフォリオ HP <https://sites.google.com/view/ogoshitomoya/home>
- ・ ギメ美術館 UMUI 特設サイト
<https://www.guimet.fr/fr/activites-visites/spectacle-umui-gardiens-des-traditions>
- ・ Utopia Montpellier (モンペリエ) UMUI 特設サイト
<https://www.cinemas-utopia.org/montpellier/index.php?id=4998&mode=film>
- ・ Cinéma Les Variétés de Montréjeau (モントレジュー) 公演記事
https://www.petiterepublique.com/2025/03/18/montrejeau-une-belle-soiree-aginoza-aux-varietes/?fbclid=IwY2xjawJHYPbleHRuA2F1bQIxMQABHAPumZ0vTjyMR-6L0UkAu7k8tIkVCLu31wB33m2BnIx1k8xT67nGR1AaQ_aem_D-IEyynQdliWfWWm3KxpXQ
- ・ Utopia Borderouge Toulouse (トゥールーズ) UMUI 特設サイトのキャプチャー画像
<https://drive.google.com/file/d/1Z3vANyv3Jt0nURJsQwYF45U9q7CGOudE/view>
- ・ Espace Culturel Bertin Poirée (パリ) UMUI 特設サイト
<https://www.tenri-paris.com/ecbp/spectacles/umui-gardiens-des-traditions/>
- ・ UMUI フランスツアーフライヤー
<https://drive.google.com/file/d/1wZrZ3JwsKASUPoETiHHCmiSkWoZRZ72/view>

在日外国人の衣生活から —ネパール・ミャンマー出身者の場合

大竹有子

Clothing Habits of Foreigners in Japan, a Case Study of Nepalese & Myanmar People

YuKo OOTAKE

はじめに

本稿ではネパール人および在日ミャンマー人の衣生活について、筆者が観察したことを記録する。

筆者は近代から現代に至る沖縄の衣生活に着目し¹、現在も調査・分析を継続している。その過程で比較対照として、両地域の衣生活についても着目してきた。両地域の衣生活については、観察の域を出ず言語の壁もあるためテーマの主体とはなりえないが、筆者としては沖縄の衣生活について客観的に考える上で欠かせない素材となっている。ここで地域ごとの概要を覚書としてまとめ、以降の論考で事例としたい。

ネパールとミャンマーを対象として設定した理由は、各々に情報提供者を得て観察する機会があったからである。

ネパールについては3度の渡航の機会を得たほか、日本在住のネパール出身者を通して観察を続けている。

ミャンマーについては2021年2月1日に起きたクーデター以降、情勢のため渡航がかなわないが²、日本在住のミャンマー出身者および民主化運動の日本人支援者を通じて情報を得、在日ミャンマー人のコミュニティやイベントの場で観察やインタビューを行っている。

これらの2020年代の在日外国人の衣生活の観察・記録（調査というには小規模にすぎため本稿では観察としている）は、生活史として意味があると考ええる。生活に密着した文化の現象は、食にせよ習慣にせよ同様に、変化しやすく外部の影響を受けやすいため、記録は即座に過去の事実となっていく。当事者にとっては卑近にすぎるし、視点によってはまったく異なる事実と映ることもある。よって着目・記録されにくいといえよう。

しかし琉装が日常生活から乖離している状況を観察してきた筆者には、今も「民族衣装」が身近でありつづけるネパールとミャンマーは、沖縄の現在の衣生活の対照、あるいは沖縄が選ばなかった選択肢の結果とも感じられる。この視点において観察した事実をまとめ、沖縄の衣生活について考えるさいの比較

資料としたい。

なお、本稿では地域や民族の共同体の中で長く着られてきた衣装を「民族衣装」と称する。「民族衣装」は植民地主義的な視点からの偏見を含む呼称であるとして、特に研究用語としては不適切であるという立場が一般的であるが³、本稿では便宜上この呼称を用いることにする。

本文中に登場するネパール語・ミャンマー語の日本語表記については、基本的に先行研究の表記に従う。先行研究中に用例が少なく表記が一定しない語彙については、カタカナ表記の後にアルファベット表記を付す。

1. ネパールの衣生活の現在

1-1. 先行研究・記録

ネパールの衣生活について、現在確認している主な先行研究・記録を確認する。なお概説は以下の先行研究を参照されたい。次項のミャンマーも同様である。

衣生活・染織文化について、図版を含む解説としては、まず Susi Dunsmore, *Nepalised textiles*, London, British Museum Press, 1993 がある。同書は織物の技法を中心として、衣生活についても文中や豊富な図版で詳細に記録されている。巻末には主な衣装の裁断図が掲載され、衣服の構造についても知ることができる。なお、国立民族学博物館の常設展示の南アジア地域に、マガル人の既婚女性用衣装・装身具一式、金銀細工道具一式、ビーズ・アクセサリー販売の様子が展示されている。

文化学園服飾博物館 [編] 『世界の民族衣装』（ラトルズ、2019年）では「ネパール・チベット地域」の項目で主な衣装の着装形態を紹介している。ネパールの衣生活は民族・地域ごとに多様であり、同書の見開き1ページに紹介されるのはごくごく一部にすぎないが、インドとの違いや風土との関連に言及されており、図版と合わせてネパールの特色を理解する一助となるであろう。

装身具については、Hannelore Gabriel, *The Jewelry of Nepal*, London, Thames and Hudson, 1999 がネパールの主な装身具文化を豊富な図版とともに詳述している。露木宏『神々の宿る銀 世界の伝統装身具図鑑〈地域別編〉』（職研新聞社、2013年）では「ヒマラヤ地域」の項目でネパールの装身具文化について記述している。図版ではヒンドゥー教徒、タマン人、タルー人、チベット系の装身具を図版で紹介している。着装した様子ではなく装身具そのものが日本語で一般向けに紹介されている数少ない事例である。

ネパールの衣生活については地域研究の概説の一部として記述されることがある。明石書店のエリア・スタディーズのシリーズには日本ネパール協会 [編] の『ネパールを知るための60章』（2000年）、『現代ネパールを知るための60章』（2020年）がある。前者には衣生活についての項目はなく、後者では岡本有子によるコラムで詳述されている。

石井溥[編]『暮らしがわかるアジア読本 ネパール』(河出書房新社、1997年、以下『アジア読本 ネパール』とする)に収載されたケシャブ・ラル・マハラジャン「多様性と変化—衣装・装飾」の項目は、管見では衣生活、装身具についての日本語での最も詳しい記述である。ネパールは多民族国家であるため、衣生活も民族によって異なる。マハラジャンは国の衣装としての盛装、都市と地方の衣生活、儀礼の場における装身具、主要な民族の衣生活を記述している。とくに衣生活に比べて日本語での記録が少ない装身具について、図版を多数添付して詳説しているのは特筆すべきである。情報は多いが、惜しむらくは紙幅の都合か名称の列挙に終始している感がある。実感のあるネパール人なら覚書として活用できるが、ネパールの生活文化を知らない日本人が一読しただけでは感覚を共有することは難しいであろう。

高道由子『手仕事を求めて 東ネパールのダカ織り工房の日常』(ブックレット《アジアを学ぼう》62、風響社、2023年)は、東ネパールの織物産業や日常生活の様子を記録した民族誌である。

衣生活に限らず、ネパールについてはインドを中心とした南アジアという括りで記述されることが多い。ネパールが南アジアの一地域であることは事実で、実際にインドとのつながりは物心ともに強いが、一方で中国とも国境を接しており、モンゴロイド系の民族も数多い。この視点で衣生活や装身具文化に注目した成果は、あまり多くはない。

1-2. ネパール本国および国外における衣生活の観察

筆者は2023・2024・2025年にネパールに渡航した。いずれも2月で、最初の2年は10日間ずつ、2025年は2月9日から3月1日にかけて3週間滞在した。いずれも調査というレベルではないが一般的な観光ルートとも異なり、Jyoti Ratana Tuladhar・Astha Prabha Tuladhar(以下では「アスタさん」と呼ぶ)夫妻の案内でホームステイや学校訪問などを行ない、さまざまなネパール人の日常を観察する機会を得た。

アスタさんはカトマンズ出身のネワール人である。ネワール人はカトマンズ盆地周辺で古くから都市文明を築いてきた民族で、Tuladharはその商人カーストの姓である。アスタさんは18歳で来日後、名古屋の名城大学・大学院で学び、農学博士号を取得した。現在は大学非常勤講師の傍ら、NPO法人Women for Women Nepalを主宰し、ネパール文化紹介や国際理解講座などに携わっている。日本に20年以上在住しているほかアメリカ在住経験もある。

ネパールには風光明媚なヒマラヤや多様な文化を目的に、世界中から観光客が訪れる。ネパールの人々は異文化の観光客に慣れているが、自分たちの国・民族・地域の共同体も強固であり、両者の境界は明示されないながら厳然としている。衣生活に限らず生活文化を知るには内部からの橋渡し役が必要である。

ネパールにルーツとアイデンティティを持つとともに外部からの視点も併せ持ち、ネパール・ネワール・日・英の各言語を流暢にあやつるアスタさんは、筆者にとって得難いガイド・共同研究者である。本稿はアスタさんのガイドがあつてはじめて観察が可能になったことをまず注記したい。

衣生活については「民族衣装」が日本よりもずっと身近である、というのが第一印象である。日本では和装を日常着としている人々も一定数存在するが、洋装の人口に比べれば絶対的な少数派である。対してネパールでは、洋装の人も多いが、日常でもクルタ（後述）やサリー姿を多く目にするし、繁華街を歩けば「民族衣装」を扱う店はたくさん目につき、日常着としても着用されている。

ネパールは多民族社会であり、「民族衣装」も地域やグループによってさまざまである。同じ地域に住む複数の民族の衣装が、同一の店で売られていることも多い。

日本でも朝鮮半島にルーツを持つ人々が用いる韓服など、和服ではない「民族衣装」の店はあるが、例えば和服と韓服と琉装を同じ店で販売していることは、まずないだろう。当然と言えば当然であるが、ネパールと日本の相違点である。これは歴史的要因に加えて多民族国家という政治的要因、インドと中国に接しており様々な思惑が交錯し人の往来が盛んな地勢的要因によるものであろう。

備忘として、沖縄の個人経営の小規模な呉服店では、琉装と和装が同時に販売されていることが多いことを注記しておく。沖縄以外の他府県、少なくとも東海地方で同様の形態の呉服店はないから、沖縄における衣文化の特徴といえるのではないだろうか。この点については調査・分析の途中である。

ネパールの衣文化は、①各民族それぞれの衣装、②ネパールの国としての衣装、③インド由来の衣装、④洋装の4つがある。ネパールの人々は用途や目的や好みに合わせて、この4つの衣生活を行き来している。衣生活が洋装のみで成立しうる日本とは対照的である。

狭義の「民族衣装」である①は繁華街に行けば多くの店があり、既製品でも布地の状態でも簡単に入手することができる（写真1・2）。ただし日常着としているのは主に老婦人で、多く



写真1. カトマンズ・アッサン地区の「民族衣装」の店。写っているのはネワール人の農民階級の衣装。2025年撮影



写真2. カトマンズ・アッサン地区付近にあるネパール製の布地の店。手仕事の品が多く、値段は張るが品質がよい品が揃う。2025年撮影

は儀礼や行事の晴れ着として着用されている。民族装身具も同様で、金や銀を用いた高価なものからイミテーションの安価なものまで容易に入手できる。

②は前出の『アジア読本 ネパール』掲載のマハラジャンの記述に詳しいので同書を参照されたい。③はクルタ（パンジャビ・ドレス、サルワール・カミーズなどの呼称もあるが、ネパールではクルタという名称が多く用いられる）および類似のツーピース式衣装、女性のサリーがある。②・③は洋装に対する意味で「民族衣装」といえる。④については、普段は洋装の人も、とくに都市部には多い。2025年にカトマンズにある私立学校（日本の中学校から高校に相当）の学園祭にあたるイベントに参加する機会があったが、生徒たちはみな洋装で、肩やへそを出すトップスを着用するなど日本の若者と変わらない感覚と見受けられた。

個人の事情や好みによるが、日常で女性に広く着用されるのは③のクルタで、①を凌駕している。その理由として、サリーは着付け技術が必要で着崩れの可能性があるが、クルタは洋服に近い感覚で活動的であることが考えられる。地域にもよるが冬は寒いネパールでは、クルタやサリーの上にニットの丈長のカーディガンやダウンコートを合わせる女性が多い。とくにニットのカーディガンは人気があり、クルタやサリーの上着として販売されているのをよく目にする。ネパール以外の地域でもみられる、「民族衣装」と洋装の混在である。

サリーはインドの衣装としての知名度が高いが、ネパールでも広く用いられる。一枚布を身体にまきつけるという形式はインドと共通するが、着付け方が異なる。対外的によく知られたインドのサリーの着付けは、左肩に布端（パッルー）をかけて全体的に裾つぼまりのシルエットを呈するが、ネパールの古写真には、Aラインのシルエットや、パッルーを肩にかけずに腰にまきつけ、上半身にチョロ（チョウバンディ・チョロ）と呼ばれるブラウスを着た姿がみられる。近年はインドの一般的な着方と同様の着付けが多いようだ。サリーの着付けはインドにおいても地域やカーストによって異なるので、ネパールにおいても同様であるといえよう。ネパールでも晴れ着として広く着用されている。

他地域と同様、「民族衣装」を日常的に着用するのは年配の女性が多い。ネパール人のおばあさんは日常着としてチョロの上にサリーを着用する人が、カトマンズにおいても多く、そのための既製服が容易に入手できる。農村部においては、現在でも女性は結婚したらサリーを着用しなくてはならないという規範があり、本人は洋装したいと思っても許されない状況である（京都大学大学院在学中でネパールにおいて文化人類学調査中の川口千尋氏のご教示による）。

ネパール人には「民族衣装」はコミュニティ内部のものという感覚が無条件にあるように感じる。観光地が多いにも関わらず、沖縄の観光地でよく見られる旅行者向けの貸衣装があまり見られないからである。レンタル衣装の業者は存在するが、ほぼネパール人向けである。ヒンドゥー教徒は寺院に参詣するときに信仰の対象である神の扮装をすることがよくあるが、そのための衣装のほか、

映画の撮影特にバック・ダンサーが用意する揃いの衣装、個人ではパーティーやイベントのときにファッションとして着用するためにレンタルされる。

筆者も2023年にチトワンでタルー人の衣装（写真3）を、2025年にポカラでグルン人の衣装（写真4）をレンタルした。前者は観光施設における試着体験であったが、後者はネパール人向けだったため背景の書割などが用意されておらず、併設のダンス・スタジオで撮影した。後者のスタジオの看板は一般観光客をあまり想定していないことが分かる（写真5）。これについてはさらに多数の事例を観察する必要があるが、沖縄で盛んな観光用のレンタルの琉装について考えるとときの対照事例となるであろう。



写真3. チトワンの観光施設でタルー人の衣装の試着体験。左が筆者、右がアスタさん。2023年撮影

1-3. ネパールにおける装身具の意味

ネパールは南アジアの一地域であり、装身具文化も周辺の文化と共有する部分が多い。一方でネパール独自、というよりも各民族独自の装身具文化も共存している。また、宗教などを共通点とする複数の民族で共通の装身具を用いている場合もある。すべてを詳細に調査できたわけではないが、現在までの聞き書きをまとめておく（写真6）。



写真4. ポカラのスタジオでグルン人の衣装の試着体験。左が筆者、右がアスタさん。中央はグルン人の男性の衣装を着た日本人の同行者。2025年撮影

現時点において筆者が観察した中で、インドにはなくネパールに特徴的な装身具としては、ネワール人女性のタイヨ(tayo)というネックレスである。トップは楕円形のような形状で、主食である米の象徴である。首から下げる部分は銀の鎖か珊瑚玉が好まれる。

またネパールのヒンドゥー教徒の既婚女性が用いるネックレスで、シード・ビーズの多数の連からなるネックレスを「ポテ」、ポテの真ん中に金の筒状の飾りがあるものを「ティラリ」という。また同じくシード・ビーズの多数の連に9つの金の飾りを含むものを「ノウゲリ」という。「ノウ」は9の意味である。これらのどれかを装着している女性はネパールにおけるヒンドゥーの既婚者であることは、ネパール人のみならずインドやブータンなど南アジアの周辺国の人々にとっても一見して自明の事実で



写真5. ポカラのスタジオの看板。パーティーやセミナーでの利用が想定されている

ある。こうした装身具は、ファッションではなく標識でありアイデンティティなのである。

タイヨやノウゲリなどのような意味を持たない、ファッションとしての装身具も用いられるが、装身具に付される意味が日本における装身具とは根本的に異なるため、「純粹にファッションである装身具」を断定することは難しい。例えば孔雀をモチーフとした装身具は日本でもみられるが、ネパールにおいては、ヒンドゥー教徒にとってはクリシュナ神、仏教徒にとっては吉祥を意味する。また、チュラとよばれるガラスその他で作られたバングル状の腕輪はファッションでもあるが、身だしなみの一部として装着が必須である民族・カーストもある。むしろ日本人と同じ感覚で用いられる装身具はないと考えたほうが妥当かもしれない。

筆者は2024年に、乗り継ぎのタイのスワンナプーム国際空港で出会ったブータンの女性に、ノウゲリを装着していた（加えてクルタを着て額の赤点ティカをつけていた）ためネパール人と思われるという体験をした。日本人であることを話すと件のブータン女性は「ノウゲリをしているの？」と非常に驚いていた。

また2025年には、同じくスワンナプーム空港で、ティラリとティカをつけクルタ姿で歩いていたところ、ネパール人にネパール語で話しかけられた。日本人なのでネパール語は理解できないと、英語と拙いネパール語で言ったが通じなかった。相手はモンゴロイド系民族（グルン、タマン、マガルなど）の中年以上の女性で、外出用の「民族衣装」と装身具一式を着用していた。状況から、日本で働く息子に迎えられて来日する途中であり、息子が手続きをしに離れて不安になったため、同じネパール人に見えた筆者に話しかけたと推測された。アスタさんに報告していたところ、隣席にいた若いネパール女性（知人ではない）が「でもあなたの夫はネパール人でしょう？」と言うので否定したところ、大変驚いていた。

日本でもティラリをつけていると、レストランやコンビニの店員がネパール人であった場合など、会計時に「Are you Nepali？」と聞かれることが多い。上記のような体験はすでに枚挙に暇がない。アスタさんは「ティラリをつけていれば当然だ」と言う。また「ティラリはヒンドゥー教徒にとって非常に神聖なものだから、遊び半分や文化の実験で身に付けてはいけない」と注意を受けた。筆者にとっては反省とともにネパール人の装身具についての意識を再考す



写真6. 左の大小2つがティラリ。真中がノウゲリ。右の鎖がついたものが銀製のタイヨ。タイヨの鎖の中にあるペンダントトップはネワールの金銀細工カースト・シャキャの手による銀製のガルダ、いずれも筆者所蔵、2023～2025年購入

る示唆的な注意であった。

対してネパール人のタイヨは、異文化の人が着けてもよいという。ただし神聖な装身具であることに変わりはなく、多くのネパール人は日常使いにはせず、祭りの日に正装の一部として用いる。カトマンズ盆地の生き女神クマリ⁴が常に身に着けている装身具一式の中にも、巨大なタイヨが含まれている。

日本人は、近世期まで装身具の文化があまり隆盛しなかったせいも、装身具は付け足しあるいは贅沢という意識があるように思われる。沖縄においては、房指輪やノロの首飾り・簪といった独自の装身具文化とそれに伴う感覚があり、同時に上記のような日本の印象を共有しつつあると筆者は観察している。対してネパール人にとっては、自らの所属や人生ステージの標識であり、信仰と直結する物質文化である。ネパール人が装身具に付与する意味は、日本を含む沖縄よりもはるかに明確で強烈である。

日本在住のネパール人（を含む南アジア地域出身者）は、服装は日本人と変わらなくても、装身具の趣味が違うのに目を引かれることが多い。チベット人や南部のタライ平原に多く住むタルー人などのように、銀の装身具を好む民族もあるが、多くの人々は地金は24金か少なくとも22金の黄色味の濃い金を好む。とくに貴金属製の装身具はほとんど外さず、装着して生活する。アイテムとしては、ピアス、S字型の留め金を正面にして装着するネックレス、ブレスレットやバングル、指輪が多い。民族によっては小鼻にピアスをつける。女性は上記すべてを装着する人が多いが、好みで（あるいは日本に馴染む目的でか）省略することもある。男性はネックレスや指輪をつける場合が多いように感じる。これらは好みもあるが、信仰や標識の必要があって装着している。

ネパール人にとって装身具は、おおむね日常的に身に着けるのが普通である。現在は都市部ではつけない人もいるが、農村部では「民族衣装」の一部として装着する必要がある。とくに前述のポテヤティラリは、身分や信仰の標識であるとともに（日本でいう）結婚指輪と個人財産を兼ねた重要な意味をもつ。

日本髪に用いる櫛や笄、筥迫などは、大多数の日本人にとってはいわば歴史上のもので、自身の日用品ではない。一方、ネパール人にとっては「民族衣装」と一緒に用いる装身具は、貴金属製のものから道端の出店で販売される安価なものまで選択肢があり、入手が容易で身近な存在である。品質や価格に選択肢があるという事実は、それだけの需要があることの証左であろう。

これらの他に、異文化の人間が使用してもよいものや観光客向けのものもある。境界が厳然としていて、老若男女だれでも承知している。繰り返しになるが、このような知識の普遍性は沖縄や日本における装身具文化との大きな相違である。

沖縄について、筆者は以前から西洋的な装身具についての感覚が他府県と違うように感じているが、調査や統計の裏付けがないので現時点では推測の域を出ない。ただし古謡やオモロにみられる玉についての表現（大竹有子「『おも

ろさうし』における玉について」『沖縄文化』101号（第41巻1号）、沖縄文化協会、2006年）などを踏まえると、文化的素地として他府県とは異なる感覚があるといえよう。ネパールの装身具文化とは異なるが、沖縄にも独自の装身具文化があると考えられるべきであろう。詳細の分析は今後の課題である。

2. 在日ミャンマー人の衣生活

筆者は2024年7月から、本国の民主化運動を支えるために募金活動をしている名古屋の在日ミャンマー人のグループに参加し、活動を手伝うとともに衣生活に関する観察・聞き取りを行っている。「はじめに」で述べたように本国に渡航して観察していないため、前項のネパールに比べて情報が少ないが、現在の観察をまとめておきたい。

2-1. 先行研究・記録

ミャンマーの衣生活について、田村克己・根本敬[編]『暮らしがわかるアジア読本 ビルマ』（河出書房新社、1997年、以下『アジア読本・ビルマ』とする）では「ファッション事情」というコラムで概説されている。個々の民族・地域については言及されていないが、輸入衣料の流行や日本風の柄の流行など、執筆当時のリアルな状況が記録されている。

明石書店エリア・スタディーズの『ミャンマーを知るための60章』（田村克己・松田正彦[編]、2013年）では「民族衣装」に一項目が割り当てられ、概要を知ることができる。また同書の「豊かな資源」の項目では宝石の産出と国内消費の一端について記述されており、日常における装身具の状況を知ることができる。

上記2冊において共通する内容は「日常的にロンジーが着用されている」という点である。筆者の聞き取りにおいても同様であり、在日ミャンマー人の多くはミャンマーからロンジーを持参して部屋着としたり、行事のときに晴れ着とて着用したりと身近に愛用している。

一方、2021年以前にミャンマー在住経験を持つフェアトレード関係者からは「私はロンジーが大好きでミャンマーでは毎日着ていて、ミャンマー人でもそう毎日着ないと笑われた」と聞いた。とくに都市部では、以前ほどロンジー一辺倒ではなくなっているようだ。

衣生活について詳細な記述がみられるのは先行研究よりも旅行エッセイである場合が多い。春日一枝『読む手しごと books ミャンマーのすてきな手仕事をめぐる旅』（グラフィック社、2014年、以下『ミャンマーの素敵な手仕事』）は手仕事をテーマとした旅行エッセイ・ガイドであり、主に織物について、製作現場や作り手を実際に尋ねて生活の場から紹介し、巻末には製作手順も掲載している。大都市以外に居住する各民族の織物の豊富な図版のほか、各地の市場のよ

うすも紹介されており、取材当時のリアルな流行をうかがうことができる。

沙智『ヤンゴンの休日 黄金郷のスローライフ』（書肆侃々房、2019年）も多数の図版を収載する旅行・滞在エッセイ・ガイドである。ヤンゴンの日常生活が描写されており、ロンジーの縫製を外注する習慣や婚礼用のロンジーを縫製する工房のようすなどが記述されている。またエッセイ漫画の『ミャンマーで尼になりました』（天野和公、イースト・プレス、2013年）は、一般とは異なる尼僧の衣生活を知ることができる。

2-2. ミャンマーおよび在日ミャンマー人の衣生活

ミャンマーの「民族衣装」については、前掲書やネット上に基本的な情報があり、筆者の観察は途上であるので、本稿では先行研究であまり言及されない事柄を中心に記述する。

ミャンマーの「民族衣装」としては、腰巻衣と上衣が知られている。女性用は腰巻衣・ロンジー、上衣・エンジー、男性用は腰巻衣・パソ、上衣・タイボンと呼ばれる。正装では、女性はショール、男性はジャケットを着用する。腰巻衣は、男性用と女性用では形や巻き方が異なり、男性用は合わせが正面にくるが、女性用は左右どちらかを個人の好みで選ぶ。いったん左右どちらかに決めたらすべてのロンジーを同じ方向で誂える。女性用のセットアップは「ワン・セット (one set)」といい、ロンジーとエンジーの合わせ方もファッションのポイントである。

日常着と外出着・儀礼用の区別があり、儀礼用にはいわゆる伝統的な染織品を用いる傾向がある。日常着やおしゃれ着は着用者のセンスにより、じつにさまざまな創意がこらされる。ミャンマーは緋や縫い取り織などの染織も盛んであり、各民族の特色となる染織や模様がある。自民族の「民族衣装」の着尺でジャケット、ワンピースなどの洋服を仕立てることも一般的である。

2-3. 在日ミャンマー人とロンジー

ミャンマー人は国外に移住するさい、かなりの割合でロンジーを持参するようである。滞在国内のミャンマー人コミュニティの行事で着用するほか、人によっては部屋着として愛用する。漫画『サザエさん』にみられるような、会社員が家では背広を脱いで浴衣でくつろいでいたのと同様の感覚が、ロンジーにはあるようだ。

トヨタ関連をはじめとする工場が多い東海地方は、首都圏に次いで在日ミャンマー人の数が多い地域である。平日は工場に勤める多くのミャンマー人たちは、仕事の場では当然ながら日本人とまったく変わらない作業着を着用する。平日でも日本の街中を歩くミャンマー人の大多数は洋装であり、ファッション感覚は日本人とまったく変わらないように見受けられる。

在日ミャンマー人たちが「民族衣装」を着用するタイミングは、ミャンマー

人コミュニティによって開催されるイベント、ミャンマー仏教の寺院で行われる法要、結婚式などの通過儀礼などがある。

イベントとしてはティンジャン（ミャンマーにおける新年で4月頃）、民主化運動のシンボルであるアウンサンスーチー氏の誕生日（6月19日）、ダティンジュ（上座部仏教の雨季安居で10月頃）が代表的で、全国各地でイベントが行われる。ステージでは新旧のミャンマーの芸能がひっきりなしに上演され、食べ物や物産の屋台が並ぶ。筆者は2023年から名古屋近辺のイベントに参加しているが、来場者は9割以上がミャンマー人と見受けられる（日本人来場者数はカウントされないので正確な割合は不明）。

こうしたイベントでは、ファッションを見たり見られたりすることも娯楽のひとつといえる。ティンジャンのような娯楽性の強い行事ではアニメ柄のワン・セットなど個人の好みを強く反映した衣装が、ダティンジュは仏教行事であり寺院で行われることが多いため、より古典的な布地や仕立てのロンジーを着用する。ミャンマー人は若者も敬虔な信仰を持つことが多く、「民族衣装」を着て熱心に祈ることは、仲間と共に宗教的な徳を積むとともに、異国でアイデンティティを確認する大切な時間なのであろう。

2-4. 民主化運動と「民族衣装」

2021年2月1日、ミャンマー国軍はクーデターを執行し、アウンサンスーチー氏をはじめ国民民主連盟（NLD）を政権から追放した。以来、ミャンマーはミンアウンフライン総司令官をトップとする軍事政権下にある。軍政に反対する民主派は国民統一政府（NUG）を設立して軍事政権に対抗し、以前から独立を目指して武力抗争を続けていた少数民族軍と結んで、武器を手にして闘争を続けている⁵。これに対し、軍事政権は民主派および民主派を支持したとされる地域の一般住民に対して空爆を行い、死傷者や国内外への避難民が多数出ている。この状況に追い打ちをかけるように、2025年3月28日には中部マンドラレー付近を震源とするマグニチュード7.7の大地震が発生した。甚大な被害が出たにもかかわらず、軍事政権は民主派のみならず被災地にも空爆を続け、今も多数の死傷者が出続けている。

国外のミャンマー人の多数が民主派を支持しており、在日ミャンマー人も同様である。全国各地で週末に募金活動を行い、ミャンマー軍の空爆による国内避難民や傷病者への支援を行っている。

筆者も名古屋での募金活動に2024年



写真7. 民主化のための募金運動をする若者たち。右から3、4人目はロンジーを着用している。

7月から参加している。街頭で募金をよびかける活動は若者たちが中心で、活動時に人によってはロンジーを着用したり、顔にタナカを塗ったりしている（写真7）。

タナカとは伝統的な化粧品で、ミカン科のタナカの木の新皮を水ですり、できた白い液を顔に塗る。ミャンマーでは現在でも一般的である由で、塗ると清涼感があって日焼け止め効果があるという（写真8）。

これらはミャンマー人であることを通行人に向けて視覚からアピールするとともに、アイデンティティを自身や仲間と共に確認する意図があると思われるが、日本人が和装するときのような気負いは感じられない。普段からロンジーを着慣れている感覚の延長線上にあること、個人の好みもあると思われる。

名古屋における活動の中心的人物のひとりであるエイミィミィ氏は、軍の空爆によって故郷のお母さんを亡くしている。募金活動のほか、各地の市議会へのミャンマーの現状の説明・陳情や講演会を通して、一般市民にミャンマーの現状を伝える活動も行っている。これらの活動の時はロンジー姿であり（写真9）、これはミャンマーの現状を印象付けるとともに衣生活を紹介する目的でもあると思われる。エイミィミィ氏は本業の傍らで民族舞踊グループの一員として活躍しており、舞踊衣装や晴れ着としてロンジーを着る機会が多い。ロンジーの着付けやコーディネートの基本、日本での調達については主に同氏から教わった。

ティンジャンやダティンジュの会場においては、アウンサンスーチー氏の肖像画が掲げられるとともに、ミンアウンフラインほか軍事政権のトップの面々の似顔絵や写真が文字通り足蹴にされている。アウンサンスーチー氏は人前には普段からロンジーを着用し、髪に生花を飾っている。ロンジーのイメージを左右した人物の一人といえよう。生花とくに赤いバラを髪飾りにすることはアウンサンスーチー氏の象徴であり、ミャンマーでは赤いバラを髪飾りにすることは同氏への支持を言明することと同様で、軍事政権によって逮捕されることもある。

軍事政権に抵抗する人々の運動の一つとして、市民不服従運動（CDM：Civil Disobedience Movement）がある。公務員が軍事政権に対抗してストライキをする運動であるが、当人は生活の糧を得られず、逮捕の危険もある。CDMを実行する人々はNLD支配地域やタイ国境付近に避難している。



写真8. タナカの木と擦るための硯。2025年に名古屋のティンジャン会場の出店で購入



写真9. 名古屋市議会で陳情するエイミィミィ氏。三本指は民主化希求のサイン

彼らの現金収入の方法のひとつは手工芸品製作である。刺繍、うちわ、タティングレースによる品々や、洋裁の場合もある。主にタイを経て、日本でも広く販売されている⁶。手工芸も衣生活と地続きであり、衣生活を通して軍事政権への抵抗を表明する動きは、生活と政治を結びつける動きといえよう。

衣服や装身具は、身に着けるだけで言語化を要せずに意思表示をする手段である。ネパールの場合は標識としての役割が顕著であるが、ミャンマーの現状は政治的な意識をも代弁する。筆者としては、軍事政権が打倒されてロンジーに政治的主張が不要となる日が早く来ることを祈念してやまない。

2-5. 和柄ロンジーの人気

2-1 でふれた『ミャンマーのすてきな手仕事』には、日本の布団地がロンジー素材として人気があることが記録されている（60 ページ）。これについて、前掲書『アジア読本・ビルマ』の「ファッション事情」の項目（163 ページ、以下の引用は同ページ）に経緯が説明されている。執筆者の土佐桂子はロンジーの布柄について、「キーモノ（着物）」と呼ばれる布は「日本に来たビルマ人で、土産にこれを買わぬものはいないほど」、「一流ホテルの結婚式にはキモノで参列する来賓が多い」ほど人気があると記されている。キモノとは「シングル幅の綿布で、もともと東京で布団屋を営んでいた老夫婦が、在日ビルマ人の要望をいれ、普通の布団用布に金粉を散りばめ創り出したオリジナルな布」である。この店は東京・日暮里にある「WORLD KIMONO MIHAMA LONGYI（ミハマクロス）」であろう。2025 年 10 月現在、ネット検索では閉業の情報があるが未確認である。

ここ数年の名古屋一帯のイベントを観察しても、和柄ロンジーを着用している女性は一定数みかけるので、変わらず人気のようである。生地は花柄の布団地のほか、こけしや舞妓などの和柄プリントも多い。和装用の反物から詠えたものは、今までのところ見たことはない。

生地だけでなく、襟や袖を着物に似せたデザインもある。ロンジーは和装の裾よけと同じ構造であり、もともとあるミャンマーの衣装の中にも、羽織と同じような折り返し襟や沖繩のドゥジンのワチスビ（まち）と同じ形があるから、取り入れやすいのかもしれない。

日本人からみると、ミャンマーの染織品は異国のものではあるが、和装にもできそうな近しさもあって魅力的である。ミャンマー人も和柄に対して同様に感じるのだろうか。聞き取りを続けていきたい。

3. ネパールとミャンマーの衣生活の共通点および考察

3-1. 身近な存在の「民族衣装」

まず指摘したいのは、両地域とも「伝統的」な衣装、織物、装身具について老若男女を問わず、ある程度の知識をもっている点である。

筆者が日本でネパールの衣装を着ていればネパール人、ロンジーを着用して
いればミャンマー人は「それはネパール／ミャンマーの服でしょう」と一様に
嬉しそうに指摘する。レストランの店員など、知人でなくても同様である。

異国で自分たちの「民族衣装」を見れば顔がほころぶのは自然であろうが、
その次に「(ネパールの) ダカ織りですね」「(ミャンマーの) チン人の布のロ
ンジーですね」と、筆者が身に着けている衣装や装身具の名称・産地・着用民
族などを、これも一様に正確に指摘する。衣装や装身具の知識の程度は、個人
の興味によってさまざまであろうが、筆者の体験では老若男女あまり関係なく、
詳しく正確に言い当てる。

対照的に想起されるのは筆者が和装をしている場合で、日本人からは「素敵
な着物ですね」「着付けができてすごいですね」といった賛辞がよせられる。「南
風原の琉球紬です」「伊勢木綿です」と説明しても、実感がなく理解できない
人が大半である。街中で知らない人から「日本文化を大切にしていますごい
ですね」と声をかけられ、内心で困惑する場合もある。

これらの体験から、和装は「日本文化の象徴」として特別視される衣装であ
り、大半の人々の日常から乖離しているのに対し、ネパールやミャンマーでは
洋服が普及しているとはいえ「民族衣装」が非常に身近な存在であると、筆者
は実感する。

両地域の共通点は、生物学でいう収斂進化と類似するのかもしれない。収斂
進化とは、系統的に異なる生物が類似の環境や生態にある場合に形態や機能が
類似していく現象である。沖縄の歴史や政治・経済や社会のみを掘り下げて分
析することは基本であるが、沖縄の衣生活が他地域と異なる状態に至った分岐
点や要因を考えることも重要な視点ではないだろうか。

3-2. 国外への衣生活の持ち出し

両地域に共通する特徴としてもうひとつ記録しておきたいのは、国外に移住
するときに衣生活も持ち出す点である。繰り返しになるが、ネパール人もミヤ
ンマー人も、日本においても機会があれば「民族衣装」を着用している。

供給方法としては、まず出国時に持参することである。加えて日本国内から
本国に注文することも容易である。

ここまでは日本人にも容易に推測できようが、これに加えて在日ネパール人
やミャンマー人で、衣装や装身具の輸入販売や本国への受注の仲介を行なう
人々がいる。輸入販売は日本人であっても利用することができるが、顧客の大部
分は同国人である。両地域とも東京のコミュニティは大規模なので店舗が集中する
地域があり、対面で衣食住の物資を調達することができる。加えてインターネッ
トで全国に販売する人やページも複数存在し、イベントのさいには出店も行う。

ネパール人コミュニティは東京の新大久保が有名であるが、各地に衣類を販

売する店舗がある。名古屋市にはチトワン出身の姉妹が経営する「Bindu's collection」がある(写真10・11)。ネパールの衣料品店はレイアウトが日本の感覚とは異なり、日本人の感覚からすると雑然とした印象を受けるが、「Bindu's collection」もネパールと似たような印象である。商品は非常に豊富である。こうした衣装を、在日ネパール人はダサインやティハールといった年中行事を仲間内で祝う時や各地で行われるネパール・フェスティバル、大学の卒業式などの節目に身に着ける。

ミャンマー人コミュニティは東京の高田馬場が有名である。駅に近接したビル一つがまるごとミャンマー人コミュニティで、食材や食品

が豊富に揃っている。ロンジーも販売しているが、誂える場合が多らしく仕立て上がりの品は豊富ではない。

インターネット上の販売者のひとりChinma Lay氏は、動画も多用して「民族衣装」や装身具を販売している(写真12・13)。詳細なインタビューが今後の課題のひとつである。また、沖縄的那覇市栄町にあるレストラン「Golden Myanmar」では、「民族衣装」や工芸品の販売も行っている。ミャンマー出身の店長によると、クーデター前には自らミャンマーに仕入れに行ったが、現在では来日する人に依頼しているという。

需要があれば供給されるのは当然であるが、日本人が海外で呉服店を必要とするだろうか、と考えると筆者には驚きであった。琉装については(芸能衣装の需要はあろうが)何をかかわんやである。この点から、今後の課題として日常に琉装していた戦前におけるハワイや南米などへの移民の衣生活を対照してみたいと考えている。



写真 10.11. 「Bindu's Collection」店内。現在は写真の店舗から新住所に移転



写真 12.13. Chinma ley氏とその商品

3-3. 「民族衣装」の現代版および他地域の衣生活の取り入れ

両地域とも、「伝統的」な形式と現代的にアレンジされた形式があり、並行して流通している。

ネパールにおいては、昔ながらの素材・形式の「民族衣装」と同時に洋服に近い裁断やシフォン生地などの工業製品を取り入れたり、民族衣装のスカートに合わせてドレスのスカートを膨らませるパニエを履いたりしている⁷。

また、2025年にポカラでルンギ（巻きスカート）としてアフリカン・プリントを着用している年配のグルン人女性を多くみかけた。質問の機を逸したため詳細は不明であるが、流行なのかもしれない。

グルン人は勇猛で知られるグルカ兵を輩出する民族の1つであり、19世紀から出稼ぎとしてイギリス軍の傭兵となる男性が多かった。こうした男性たちは故郷で待つ家族の女性たちにタータン・チェックの毛織物を持ち帰ったため、現在でもグルン人女性はタータンの肩掛けを「民族衣装」の一部として身に着ける。グルン女性にとってタータンの肩掛けは、親族の男性が出稼ぎの過酷な仕事をやりとげ、利益を得たことの証であり勲章である。盛んに出稼ぎをしてきた民族にとって、異文化の衣生活を取り入れることは日本人が考える以上に自然なことなのであろう。

ミャンマーにおいても、形式はロンジーであるが自民族のものではない織物で仕立てることもある。前掲書『アジア読本・ビルマ』において土佐は「インドネシアのバティック布も人気がある」とも記述しているし、前述の和柄ロンジーも同様の事例である。

この点は現在の琉装においても同様の現象がみられる。沖縄において琉装は日常着としては絶滅寸前ではあるが、2010年代からリバイバルの動きがある⁸。2025年1月には、現時点での集大成ともいべきイベント「ドゥジ

2025年 正月 琉装 マチカシデー

第1回 ドゥジンフェス

入場無料

2025.1/11(土)12(日)13(月) 10:00-17:00
最終日は15:00まで

会場 おきなわ工芸の杜 豊見城市宇屋見城1114番地1
主催 琉次、リョウ

見る 貴重な琉装やドゥジンの展示、ドゥジンのファッション・ショーを開催！
楽しむ ドゥジンの染織物、装飾品のマルシェを開催！ 贈り物もお楽しみ！
知る 琉装の歴史や琉球の文化にふれる講演会も開催します
作る 会場でドゥジンを作ってみませんか？ くわしくは裏面をご覧ください

写真 14. ドゥジンフェスのチラシ

ンフェス」が開催された（写真14）。

リバイバルされた琉装においては、縫製・裁断やコーディネートについて琉装が日常着であった時代すなわち王府時代から近代にかけての琉装を復元することにはこだわらず、さまざまなアレンジがなされている。また沖縄の染織品や和服のリメイクだけでなく、世界各国の染織品が用いられている（写真15）。

「民族衣装」の中に日常着・芸能の衣装・観光用貸衣装などのカテゴリーがあり、各々に古典的なものと新しい流行のタイプが共存している点は、沖縄・ミャンマー・ネパールの共通点といえよう。



写真15. リバイバルされたドウジン。読谷村のセレクトショップ「りゅう」での〈琉衣〉（リバイバル琉装のブランド）展示会のようす

おわりに

冒頭で述べたように、本稿のもとになった観察は小規模で短期間であり、筆者が琉装について分析する視点をもちだしてネパールとミャンマーの衣生活を観察した、いわば私的な覚書にすぎない。記述した内容は、ネパール人やミャンマー人とそのコミュニティの内部の人間にとっては当然の知識・感覚であり、特に目新しいものではない。ネパール人もミャンマー人も、情報提供者は一律に「こんなことが面白いのか」と怪訝な表情をしたり、「変わったことを聞く日本人だな」と面白がったりする。衣装にこだわりがある人や、販売に関わる人からは「興味を持ってくれてうれしい、ありがとう」と言われることもある。

しかし内部の人間には記述することを思いつかないほど当然すぎる事柄でも、筆者には琉装について考える際の重要な示唆を含むと感じられた。観察が未完であるにもかかわらず本稿をまとめたのは、その示唆をいかすには研究発表の時間が不足しがちであること、しかし沖縄研究の中で共有したいと考えたことが理由である。

在日外国人やインバウンドの旅行者が増加する一方、排外的な動きもみられる今日、互いの衣生活から文化を知ることが共生の土台の一部となることを願いながら、今後も観察を続ける所存である。

謝辞

コミュニティの外部の人間であるにもかかわらず筆者の質問に答えてくださったネパールやミャンマーの人々に謝意を込めて成果を示したい。

ネパールについては主にアスタさんご夫妻、アスタさんが主宰するNPO 法人 Women For Women Nepal (<https://www.facebook.com/WFWNepal>) およびご親族や知人の方々、片桐光治氏 (<https://limul.jp/>)、ミャンマーについてはテッ・アウン氏、ミン・アウン氏および Revolution Youths of Myanmar (<https://www.facebook.com/profile.php?id=6156259160527>) の方々、エイミイ氏および Nagoya Youth Association For Myanmar (<https://www.facebook.com/miforbid>) の方々、京都精華大学のナンミャーケーカイン氏、ミャンマー民主化支援の先達である加藤康弘・加藤雅春・藤田哲朗 (<https://www.facebook.com/tetsuro.fujita.946>)・Yasuo Nakano の各氏に情報提供とご教示をいただいた。

上記以外にも多くの方々のご協力をいただいていることを記し、皆様に感謝したい。

注 ※参考文献情報は本文中および注に記述した

- 1 『沖縄芸術の科学』；第33号「沖縄の人々にとっての“わたしたちの着るもの”とは：沖縄の衣生活についての試論」2021年、第34号「南島歌謡における“着るもの”」2022年、研究発表：「沖縄文化における「現代の琉装」民族藝術学会第40回大会、2024年4月21日
- 2 2026年1月現在ミャンマーへの渡航は不可能ではないが、一般民衆を抑圧する軍事政権の利益につながるため人道的問題がある。仮に筆者が入国を申請しても、SNSで民主化運動を支持する投稿をしているためビザが下りないと予測される
- 3 民族藝術学会『民族藝術学会誌 arts /』vol.40、2024
- 4 前掲の明石書店エリア・スタディーズ、『アジア読本 ネパール』および植島啓司『処女神 少女が神になるとき』集英社、2014年を参照
- 5 北川成史『ミャンマー政変—クーデターの深層を探る』ちくま新書2021年、西方ちひろ『ミャンマー、優しい市民はなぜ武器を手にしたのか』集英社2025年、フレデリック・ドゥボミ[脚本]・ラク・ウォンシン[作画]・ナンミャーケーカイン[翻訳]『2月1日早朝、ミャンマー最後の革命が始まった。』寿郎社2024年などを参照。
- 6 ナンミャーケーカイン(京都精華大学)の投稿を参照 <https://www.facebook.com/nangmyakay.khaing>
- 7 例えばネワール人については <https://www.facebook.com/groups/1325928015191184>、リンプー人については <https://www.facebook.com/groups/934689156948299> に新旧さまざまな衣装がみられる。
- 8 民族藝術学会(注1)、沖縄文化協会2025年公開研究発表会(6月22日)「日常着および観光用貸衣装の事例を通してみた琉装の現在—リバイバルとしての日常琉装、観光地での活用を事例として—」において発表した。

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座 「沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント」

第1回 1928年：「第三回郷土舞踊と民謡の会」への八重山芸能出演

久万田 晋

本講義では、沖縄の民俗芸能が初めて本格的に日本本土で紹介された1928年「第三回郷土舞踊と民謡の会」への八重山芸能出演について、「1. 背景」、「2. 柳田国男の来沖と八重山ネットワークの形成」、「3. 八重山芸能団東京公演の実現」、「4. 八重山芸能団に対する合評会の論争」という点から説明した。

「1. 背景」では、芸能団の招聘に日本民俗学の中心人物である柳田国男が深く関与し、柳田と八重山側知識人の人的つながりによって出演が実現したこと。またこの出演によって古典芸能／民俗芸能という対立概念をめぐる議論が顕在化したことを説明した。

「2. 柳田国男の来沖と八重山ネットワークの形成」では、1921年の柳田国男の来沖日程および喜舎場永珣との交流について、さらに伊波普猷から見た喜舎場永珣の八重山民謡研究の評価について説明し、この三者における「民謡」概念の相違についても説明した。

「3. 八重山芸能団東京公演の実現」では、柳田による招致の経緯、八重山側出演者の顔ぶれ、那覇での試演会での論難、それに対する山内盛彬の理論的擁護、東京公演のプログラム内容、ラジオへの出演、招致者側の評価について説明した。

「4. 八重山芸能団に対する合評会の論争」では、公演後に行われた合評会での伊波普猷と柳田國男の論争における論点の整理と喜舎場永珣の「近代」概念の説明を行った。

最後に「第三回郷土舞踊と民謡の会」への八重山芸能出演が喚起した問題として、(1) 沖縄の伝統芸能における古典芸能／民俗芸能という対立的なジャンル概念が学問的論理として顕在化したこと。(2) 八重山芸能あるいは琉球・沖縄芸能をどのような観点から「郷土舞踊」(民俗芸能)と見なすのか、古典芸能や大衆芸能との関連においてどう評価すべきなのかは、論者の視点や立場によって大きく異なってくる。以上の二点を指摘してまとめとした。

参考文献：久万田晋『沖縄の民俗芸能論 神歌、白太鼓からエイサーまで』ポーターインク、2011年、第7章。

第2回 1936年：「琉球古典芸能大会(東京)」と組踊の復興

鈴木 耕太（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）

1936年に東京の日本青年館で行われた「琉球古典芸能大会」は東京で初めて開催された本格的な琉球古典芸能公演であった。そこでは初めて沖縄の芸能家たちによる組踊上演があり、上演後も東京において話題となる公演となった。しかし、組踊や古典芸能の県外公演はこの東京公演が最初ではない。

1893（明治26）年7月から9月にかけて京阪名古屋公演が行われる。出演者は阿波根直寛・松髯（注：村の誤字）宗正・屋我良起らを中心としたメンバーで、大阪は角座、京都は祇園館、名古屋は南桑名町の千歳座での上演だった。大阪では組踊「姉妹敵討」、大阪の後半から名古屋までは「姉妹敵討」と「手水の縁」の組踊2題に、古典舞踊・雑踊を上演している。その後、東京まで公演を画策していたが、企画倒れに終わる。東京にも情報が発信されていると考えられるのは、同年7月、鄭漢生（奥泰資）が『早稲田文学』に「琉球劇」の解説を行い、翌年の7月には笑受子が同じく『早稲田文学』に「琉球演劇 手水の縁」と題し、組踊詞章の日本語訳を掲載している。この「京阪名古屋公演」は、系術が評価されたと言うよりは、新しく日本の一部となった沖縄の古い芸能文化を「見世物」的に紹介しただけだった。

1936年の「琉球古典芸能大会」を主催した「日本民族協会」は、「日本文化連盟」の傘下団体として1933年（昭8）、勅選貴族院議員になった松本学の私的団体として発足。三井・三菱・住友の三大財閥から5万円ずつ15万円の寄付を受けて発足。「日本民俗協会」を含む13団体が傘下にあった。

「日本民俗協会」の芸能関係事業の主なもの、1935年10月の茨城県西金砂の田楽と秋田県根子番楽の公演（会場：日比谷公会堂）であった。そしてもうひとつが「琉球古典芸能大会」であった。公演にかかった費用は文化連盟の助成で賄われた。

そのほか他者主催の民俗芸能の東京公演について「日本民俗協会」の会員が共同見学し、その記録の作成や合評会を行っている。協会の活動は1938年7月で終了。『日本民俗』誌は33号で廃刊する。

日本文化連盟による助成で行われた大規模な事業であったが、そこでは組踊4作（二童敵討・花売の縁・執心鐘入・銘苺子）、「舞踊番組」として老人踊り・若衆踊り・女踊り・二才踊り・雑踊りの16作品（その他含む）、「音楽番組」として合唱5節、独唱9節（その他含む）が企画され、記録として、映像、写真、スケッチ、上演記録（文）が残された。

この評価が『日本民俗』誌に4回にわたっては座談会「琉球古典芸能を語る」として掲載された。1回目は会の目的・出演者・舞台と演出について。2回目

は音楽。3回目は舞踊と色彩について。4回目は演劇についてであった。基本的には高評価で、琉球の古典芸能が中央において一定の文化的地位を得る礎となった。

終戦後に行われた1951年の「沖縄諸島の古謡と舞踊」（大隈講堂）では本田安次が昭和3年の八重山芸能公演、昭和11年の琉球古典芸能大会を含め、戦後初の沖縄から関係者を招いた公演について触れ、古典芸能の保存継承について言及する。そして1953年の「第8回文部省芸術祭」に沖縄から芸能家が参加し、新聞紙上などで昭和11年の公演再来と報じられる。1936年の「琉球芸能大会」は、日本本土における「琉球古典芸能」の評価を高めるきっかけとなったのである。

第3回 1956年：「コザ市全島エイサーコンクール」開催とエイサーの発展

久万田 晋

本講義では、戦後沖縄で開催されたエイサー・コンクールによって民俗芸能エイサーにどのような変革・発展がもたらされ、こんにちの隆盛に至ったかについて解説した。

まず導入として、「沖縄の伝統芸能の分類」、「エイサーの分類」、「エイサーの地域的分布」、「エイサー楽曲の基本構成」、「近代エイサーの展開」について説明した。

続いて1956年に始まったコザ市（現：沖縄市）エイサーコンクールを取り上げ、開催の背景、初期のコンクールの様子（1957年カラー写真）、初期の優勝チーム紹介、審査規定の例について説明した。このエイサーコンクールを通じて変革された様式として、(1)太鼓主体エイサーへの変化、(2)演唱歌詞の短縮化、(3)女性の積極的参加、(4)エイサー衣装の確立、(5)輪踊りから隊列踊りへの変化、(6)新民謡の導入という点を指摘した。

次に、(1)1970年大阪万博への園田青年会エイサーの出演、(2)1970年代コンクール形式から祭り形式への変化、(3)1980年代創作エイサー団体の登場、(4)2010年代世界エイサー大会の実施（創作エイサーコンテスト）までの現代的変遷について説明した。

最後に、近現代におけるエイサー展開の見取り図を提示した。本来は先祖の霊を弔うための「民俗芸能」であったエイサーが、1950年代のコンクールを通じて様式的発展を遂げ、その後県外・海外への伝播や1980年代創作エイサー団体の登場を経て、現在では観光イベントとの協調や全国の学校教育への普及などを通じて、エイサーが沖縄らしさ（民族アイデンティティー）を主体的・

積極的に表現する「民族芸能」として存在感を発揮している状況を紹介して全体の総括とした。

参考文献：久万田晋『沖縄の民俗芸能論 神歌、白太鼓からエイサーまで』ボーダーインク、2011年、第5章。

第4回 「1954年～：「芸術祭(沖縄タイムス社)」開催と琉球芸能のコンクール化」

樋口（高嶺）美和子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

1954年、沖縄タイムス社が開催した「第一回新人芸能祭」は、その後いわゆる「琉球芸能コンクール」へと発展していった。この催しは、戦後の混乱期において琉球古典芸能の保存と新たな創作の両立を目的に掲げ、琉球舞踊・音楽界における技量の標準化と発展を促す契機となったものである。初期の「新人芸能祭」は公募・審査による競演形式を採り、古典・雑踊・創作舞踊など多様な演目を対象としたが、第四回以降は「新人賞」「新人最優秀賞」を設け、より体系的な資格試験方式へ移行していった。この過程で、指定課題曲が設定され、審査基準には「歩」「姿勢」「目付」「衣裳」「小道具」など、型の標準化を意図した項目が明示された。

ところが、次第に型の乱れが問題視され、1957年に「新人芸能祭琉舞研究会」が発足した。ここでは指定課題曲の動作や所作、衣裳・小道具のあり方などを詳細に検討し、基本型を写真入りで記録・公開するという画期的な成果を残した一方、各流派の解釈差異が大きく、型の統一には至らなかった。型の研究はその後も継続され、2007年に「舞踊研究会」として再検討がなされるなど、型の保存と継承をめぐる議論は今日まで続いている。

1966年には琉球新報社による「琉球古典芸能コンクール」が創設され、翌年には沖縄タイムス社「芸術選賞伝統芸能選考会」が始まった。両コンクールは、技能評価の場として定着し、舞踊人口の拡大や技術向上、衣裳、小道具の統一など多くの成果をもたらしたが、表現の一律化や型の硬直化などの課題も指摘されている。

同年に創設された「沖縄タイムス芸術選賞」は、年間の芸術活動を総合的に顕彰するものであり、成果をもとに「奨励賞」「大賞」が授与される。コンクールが「型の継承」を支える一方、芸術選賞は「創作、発表」意欲を喚起するものとして今日まで継続されている。琉球舞踊の現場ではコンクールによって磨かれた技術と、芸術選賞によって促進された創造性が共存している。標準化と個性化のはざままで模索されたその歩みは、今日の芸能文化の在り方を考える

上で重要な示唆を与えるものである。

第5回 1974年：「琉球フェスティバル」開催と〈島うた〉のレコード化

高橋美樹（高知大学教授）

ルポライター・竹中労（1930-1991）は1970年～1981年に沖縄音楽LPレコード36枚を制作・発売した。本講演では沖縄音楽を〈外向き〉に発信する〈媒介者〉として、竹中がどのような方策を実践していたのかを解説した。

竹中は沖縄から歌手を引率し、東京・大阪・京都で沖縄音楽の祭典「琉球フェスティバル」を開催した。さらに、歌手が上京している期間を活用し、大手レコード会社でスタジオ録音を実施した。「琉球フェスティバル」とレコード制作を実現し、一定の成果を挙げた竹中の活動は〈外向き〉発信スタイルのエポック・メイキングとして捉えられる。

「琉球フェスティバル」は本土で開催された初の沖縄〈島うた〉商業イベントである。琉フェスは沖縄出身者のみを対象とするのではなく、不特定多数の聴衆を想定したコンサートであった。沖縄の人だけでは実行できなかった本土公演を竹中は成し遂げたのである。

また、竹中はレコード制作を通じて、沖縄〈島うた〉の〈音響によるルポルターージュ〉を完成させた。LP36枚の制作と「琉球フェスティバル」を通じて、沖縄〈島うた〉を〈外向き〉に発信する基礎を築き上げたのである。皮肉にも、竹中が逝去した1991年以降、全国的に沖縄音楽ブームが巻き起こり、1995年には「琉球フェスティバル」が復活した。沖縄の歌手がひそかに望んでいた〈外向き〉発信は、竹中を中心に本土側から強力に吸引される形で実現したといえる。

第6回 1978年：久高島イザイホーが沖縄・日本の民俗学研究に与えた影響 — 比嘉康雄の久高島研究を通して —

赤嶺政信（琉球大学名誉教授）

イザイホーは、久高島で12年ごとの午年に行われてきた30から41歳の女性が対象になる「神女」就任儀礼であるが、過疎化等の影響により1978年のものが最後のイザイホーとなった。「1978年：久高島イザイホーが沖縄・日本の民俗学研究に与えた影響」というのが与えられたテーマであったが、私の判断で「比嘉康雄の久高島研究を通して」というサブタイトルを付すことにした。

比嘉康雄（1938～2000）の久高島関係の業績としては、『神々の島—沖繩久高島のまつり—』（1979、谷川健一と共著）、『神々の古層①女が男を守るクニ久高島の年中行事（Ⅰ）』（1989）、『神々の古層②女が男を守るクニ久高島の年中行事（Ⅱ）』（1990）、『神々の古層⑤主婦が神になる刻イザイホー（久高島）』（1990）、『神々の原郷久高島』上・下（1993）、『日本人の魂の原郷沖繩久高島』（2000）などがある。比嘉の久高島研究の最大の功績は、従来の研究者の誰もがなし得なかった、島のほとんどの祭祀の現場に立会い、その観察と聞き書きに基づいて、祭祀の多様な側面について写真と文章による詳細で正確な記録を残したことにある。今日の久高島の祭祀の衰退状況を見るにつけ、比嘉の残した記録の重要性は際立っているとと言える。

イザイホーも含めた久高島研究における比嘉の功績を認めたくえて、本講座では、修士論文作成のための久高島でのフィールドワーク開始（1979年）以来、長きにわたって久高島研究に関わってきた民俗学者としての立場から、以下の点についての比嘉の研究を批判的に検討した。①比嘉が久高島の社会の有りようを説明する際に用いる「母性原理」「母系」の概念について。②久高島の特異な「逃走婚」の問題も絡めて、貞操試験としてのイザイホーの「七つ橋渡り」の解釈について。③国家体制とイザイホーをめぐる問題について。④イザイホーで女性たちがいただくタマガエヌウプティシジの解釈について。⑤久高島の祖霊観、特にニライカナイの神と祖霊との関係について。

第7回 『南島歌謡大成』全五巻発刊が琉球文学研究に与えた意義

照屋 理（名桜大学教授）

『南島歌謡大成』全5巻（1978～80年刊行）は、琉球文化圏に広がるオモロ以外の呪詞・神歌を収載した『沖繩篇上』、『宮古篇』、『八重山篇』、『奄美篇』と、琉歌を収載した『沖繩篇下』からなる。

『おもろさうし』の本格的な研究は、田島利三郎と伊波普猷によって先鞭が付けられたが、オモロ以外の神歌や琉歌の研究もほぼ同時期に始まっていた。真境名安興の『琉歌大観』（1909年）をはじめ、喜舎場永珣の『八重山民謡誌』（1924年）、昇曙夢の『大奄美史 奄美諸島民俗誌』（1949年）、稲村賢敷の『宮古島旧記並史歌集解』（1977年）といった成果が公刊され、オモロの世界をも包括する、歌を中心とした口承文芸の沃野が、琉球文化圏に横たわっていることが次第に明らかになっていった。

『おもろさうし辞典・総索引』（1967年）を仲原善忠とともに刊行した外間

守善は、オモロ以外の口承文芸について「『おもろさうし』を読解し正当に位置づけるためにも・・・南島全域の神歌群を収集記録すべき」（2005年『私の沖縄と沖縄学』）として、島ごとに異なる方言で綴られた呪詞、神歌群を整理してテキスト化し訳文を付すという難事業に着手する。

刊行事業を遂げた外間は、琉球文化圏に分布する無数の呪詞・神歌群は、大きく呪祷、叙事、抒情に分類されるとの見解を得、ひとまずの体系化に成功した。オモロをモチーフ論で分析した玉城政美は、沖縄諸島に分布する呪詞・神歌についてもモチーフ論を展開した（『琉球歌謡論』2010年）。

波照間永吉は、ミセセルの詞章が刻まれた首里城の碑文を分析し、王府祭祀におけるオモロの位置づけを相対化してみせた（2010「碑文とオモロからみる古琉球の王府祭儀」『沖縄県史 古琉球』）。

外間が示唆した『おもろさうし』の正当な位置づけを探る南島歌謡研究は、『琉球文学大系』という新たなインパクトに受け継がれ、今も引き続き進められている。

第8回 1975年開催 開催50年「沖縄国際海洋博覧会の「沖縄館」の文化的意義」要旨

栗 国 恭 子（沖縄県立芸術大学非常勤講師）

今回は1972年の沖縄施政権が「日本復帰」した記念事業で1975年に開催された「沖縄国際海洋博覧会（以後は海洋博）」の歴史文化論的視点から取り上げる。特に沖縄県設置の「沖縄館」の文化的な意義を考える。

海洋博の全体コンセプトは「海、その望ましい未来」である。一方で沖縄県出館である「沖縄館」のコンセプトを示す「海やかりゆしー波の声もとまれ風の声もとまれ」Our sea, the greatest blessing!）は、恩納ナビの琉歌「波の声も止れ風の声も止れ 首里天がなしみおんき拝ま」からとったテーマである。しかし沖縄館のコンセプトは「海は時に荒れ、あるいは戦争の道となって島を暗く閉ざすことがありました。この閉ざされた海を開かれた原点へ戻したい願い」であり、「海やかりゆし」とは、沖縄文化は<永遠のテーマ>としている。小さな島嶼社会の琉球の歴史を通して時に翻弄されていく時代から、永遠の平和＝風を未来に祈る点が特徴である。

沖縄館映像室では、最新の機材を使用した映画「かりゆしの島ーおきなわ」も上映された、特筆されるのは巨大な5面マルチスライドで「美らさー琉球の遺宝」と題し1920年代に撮影された鎌倉芳太郎の写真が映し出された点にある。海洋博における鎌倉写真との関係は従来の研究ではほとんどふれる事が無かった。

その事は沖縄と鎌倉写真について、「歴史の中でどのような意味を持つのか(戦後及び今日的な意味)」を捉えた従来の認識の修正が必要であることを意味している。

今回は新たに、移り行く時代の中で鎌倉芳太郎撮影の写真における文化的意義の表象は、以下の7つのターニングポイントで、甦り再構築されていることを示した。1) 1920年代→撮影：琉球処分(1879)から約40年経過した時期に<消滅した王国の歴史の記憶>の意味、2) 1945年後→戦争の悲劇の中で<失った沖縄文化財の復興事業>の時、3) 1971年月5に三木健、我部政男らによって鎌倉資料再確認された。27年間の米軍統治の時代を経て<日本復帰>した時、撮影から50年目にサントリー美術館展覧会で紹介されたことで、かつての<日本の国宝の記憶>と琉球・沖縄の芸術世界を日本及び沖縄の人々が知ることになる衝撃、4) 1975年→沖縄国際海洋博覧会→映像室での利用によって国際社会へ沖縄の文化遺産が紹介され、博覧会の346万人観覧者に示されたこと。5) 1982年に鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺産』(岩波書店)発行によって1920年代の芸術調査の概要がしめされたこと、6) 1990年前後から平成首里城復元や文化財修復・復元事業などに資料活用されたこと、7) 2005年の戦後60年後に国指定の重要文化財に指定されたこと(沖縄県立芸術大学所蔵)。

海洋博の「沖縄館」の文化的意義は、敗戦後長く続いた米国占領下から、日本に「復帰」する時点において、沖縄側の意図は「日本」・「沖縄」を相対化し俯瞰する、近代国家の領域を越える独自の歴史・文化を有する琉球・沖縄文化認識を獲得するものであった。1970年代までの日本政府の民族認識が「単一民族国家」から複数の民族国家を認める変化の中で、<ディスカバー・オキナワ>が表出可能な時代の沖縄文化の文化的意義が表出された事業でもあった。

第9回 1981年「沖縄の美 日本民藝館所蔵展」にみる日本民藝館沖縄染織品の公開

新田 撰子(芸術文化研究所准教授)

1981年沖縄県立博物館で、「沖縄の美 日本民藝館所蔵展」という展示会が開催され、日本民藝館が所蔵する沖縄の染織品、陶器、漆器などの工芸品が展示された。この展示会による日本民藝館沖縄染織品の公開の意義は、沖縄戦で多くの文化財を失った沖縄で、戦後初めて、実物の染織品が、広く沖縄県民へ紹介された事である。1972年には、鎌倉芳太郎が撮影した「50年前の沖縄写真でみる失われた遺産展」という写真展が沖縄県立博物館で開催された。し

かしながら、この鎌倉の展示会は、あくまでも戦前の沖縄が写し出された「写真」の展示会であり、実物の工芸品を見る機会は1981年の民藝館の展示会を待たねばならなかった。

1981年の日本民藝館の展示の実現には、戦前の民藝の沖縄調査にも参加していた民藝同人の柳悦孝（よしたか）の存在が非常に大きい。日本民藝協会の一行は、1939年（昭和14）から1940年（昭和15）にかけて、沖縄を訪れ、沖縄の伝統的な工芸品の蒐集、写真家による沖縄の風景などの撮影、沖縄の工芸を広報する映画の制作などを行った。戦後は、柳悦孝が、1947年以降沖縄を複数回訪れ、1962年には、沖縄民藝協会が発足している。つまり、日本民藝協会は、戦前に沖縄の貴重な工芸品を蒐集しただけではなく、戦後も沖縄と積極的に関係性を保っていたといえよう。

このような柳悦孝を中心とした日本民藝協会と沖縄との関係性を元に、1981年、柳悦孝と沖縄県立博物館の関係者の発案によって、日本民藝館所蔵品の里帰り展が実現の運びとなった。その後1980年代には、宮平初子、大城志津子などの沖縄の染織家達によって、日本民藝館の所蔵品をもとにした復元事業が行われ、柳悦孝が監修している。以上のように、1981年に開催された「沖縄の美 日本民藝館所蔵展」は、戦後、沖縄染織品を広く周知する役割があり、さらには、沖縄戦で失われた織物技術再興のきっかけともなったのである。

第10回 「「ハワイ:オキナワン・フェスティバル」開催が沖縄文化に与える意味」

澤田 聖也（東京藝術大学特任研究員）

本講座では、ハワイのOKINAWAN FESTIVAL（1982-）を通して、ハワイの琉球・沖縄文化が現在に至るまでどのように受け継がれてきたのを解説した。

第二次世界大戦前後にかけて、沖縄文化は、大和文化に比べて低俗で野蛮なイメージを持たれ、抑制されるべき対象だったが、1970年代には、フェスティバルを通して、自分たちの文化に誇りを持ち、それを共有し、祝い、保存しようとする動きが見られた。こうした背景には、ハワイアン・ルネッサンス（文化復興運動）が挙げられ、ハワイの沖縄を含むマイノリティグループのエスニック・アイデンティティの覚醒を促した。

OKINAWAN FESTIVALの前身「CULTURAL JUBILEE」（1971-1981）は、沖縄連合会の下部組織にある婦人部「Hui O Iaulima」を主導に開催された。これは、沖縄文化を対外的に発信することで、非沖縄系の人々にも認知してもらうことを最大の目的にしている。CULTURAL JUBILEEは、一貫して「沖

縄伝統芸能」の紹介に尽力してきた。

CULTURAL JUBILEE の芸能を重視したスタンスは、OKINAWAN FESTIVAL になると世代交代とともに徐々に変化を見せ始める。主催メンバーの三世は、OKINAWAN FESTIVAL には新競技に「綱引き大会」など「対抗形式」の種目を取り入れた。

さらに、1990年代に入ると伝統芸能を中心としていたパフォーマンスプログラムにポピュラー音楽も登場する。1990年代の沖縄系コミュニティは、三世や四世などの若いメンバーを中心に展開されていくが、四世は時間的・空間的に沖縄の伝統と距離を感じる世代である。つまり、伝統芸能だけでなく、ポピュラスタイルの音楽も沖縄的アイデンティティーや帰属意識を再確認するための手段になった。

CULTURAL JUBILEE/OKINAWAN FESTIVAL の役割は、1970年代が「非沖縄系人に沖縄の伝統芸能を紹介することで日本文化との差別化」、1980年代が「対抗形式」の種目を取り入れ、フェスティバルのダイナミック化」、1990年代が「ポピュラスタイルの音楽が登場し、多様なアイデンティティの表現の可能性を提示」、2000年代が「若い沖縄系人にも沖縄文化を紹介する役割」を果たしてきた。

第11回 「平成の首里城復元」が琉球史研究に与えた意義

山田浩世（沖縄県立芸術大学音楽学部准教授）

沖縄の芸術文化の画期となったイベントの一つでもある、平成の首里城復元と研究、主に琉球史研究がどのように関わっているのかについて取り上げた。2019年の焼失をきっかけに、現在は令和の復元が進行中であるが、そもそも沖縄戦で失われた首里城を復元することと、戦後の琉球史がいかなる関係を持っていたのか、それは令和の復元へとどのように繋がっているのかについて概観した。講座では、平成の首里城復元へといたる歴史を、琉球処分後の首里城がいかなる存在であったのかを確認することで、首里城が単なる王の居城としてだけでなく、文教施設、沖縄神社といった宗教施設、さらに32軍司令部壕が地下に置かれるといった軍事的な施設として流転してきた歴史を確認した。また、戦後には跡地に琉球大学が建てられ、さらに「復帰」後にはあらためて首里城の復元が目指された。地元である首里または観光や「民族」にとっての象徴としての城の再建が目指されるとともに、「復帰」を境に高まりを見せるようになった琉球史研究の成果や視点が復元に注ぎ込まれたことを確認した。

特に首里城復元を主導した歴史研究者の高良倉吉は、著作『琉球の時代—大いなる歴史像を求めて』などを通じて琉球王国時代に沖縄独自の文化や世界観

が存在したことにスポットライトを当てることを意図しており、首里城はまさにそれを可視化させるものでもあった。復元された首里城は、歴史的な観光資源というだけではなく、琉球史の世界観を示す象徴的な空間でもあり、付随して儀礼・芸能・文学・工芸など多方面の研究を促進させていくこととなった。平成の復元は、琉球史研究の広がりと同様に、琉球沖縄という歴史の主体を問い直す動きとも重なり合っていたと言える。

第12回 1992年：「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」にみる 在外沖縄文化財資料の公開

新田 摂子（芸術文化研究所准教授）

1992年、浦添美術館にて「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」が開催され、ヨーロッパ各地の施設に所蔵されている、沖縄の工芸品や文書資料が、沖縄県で初めてお披露目された。この展示会の特徴は、これまでに復帰後に行われてきた、鎌倉芳太郎資料、日本民藝館資料、尚家資料などの里帰り展とは異なり、ヨーロッパからの里帰り展である事である。つまり、「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」は、これまで日本本土に所蔵されていた沖縄の文化財の新規公開展示会とは別に、海外に所蔵されている沖縄文化財が沖縄で大規模に公開された唯一の機会だった。

この在外沖縄文化財の公開は、ドイツのボン大学のヨーゼフ・クライナー先生が1980年代に行った、在欧沖縄文化財調査がきっかけである。クライナー先生は、詳細な調査の結果、ヨーロッパに1,438点、アメリカに796点もの沖縄文化財が所蔵されていることを明らかにした。1992年の展示会では、進貢船の図などの絵画資料、オーストリアの古城に伝わる最古の琉球漆器、ベルリン国立民族学博物館所蔵の沖縄染織品、ウィーン世界博物館所蔵の沖縄の陶器などが披露された。つまり、1992年は、復帰20年の節目の年にもあたり、展示会ではヨーロッパと琉球の交流、王朝文化を代表するような沖縄の工芸品が選ばれたといえる。

1992年の「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」の後、沖縄県教育委員会、県立芸術大学の教員等によって、より専門的な在外資料の調査が行われた。なかでも、祝嶺恭子先生によるベルリン国立民族学博物館の沖縄染織品調査は、詳細な調査が行われ、調査報告書が刊行された。言うまでも無く、在外資料の調査は、沖縄戦で失われた沖縄文化財の欠落を補う役割があり、そのお披露目会であった1992年「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」の果たした役割は大きいものだったといえるだろう。

第13回 「尚家継承 琉球王朝文化遺産展」(1993年)にみる尚家資料の公開

山田 葉子 (芸術文化研究所共同研究員)

特別展「尚家継承 琉球王朝文化遺産展」は、1993年1月5日から2月14日に本土復帰20周年事業の一つとして沖縄県立博物館において開催された。この展覧会は、琉球国王尚家に伝来した美術工芸品の実物資料が初めて全県民に向けて大々的に公開された画期的なイベントだった。

この展覧会には当時第22代当主尚裕氏が所蔵していた尚家資料合計110件が出品され、ここに鎌倉芳太郎撮影の中城御殿所蔵品写真、県博所蔵関連資料が加わり、総展示資料数116件207点という大規模なものだった。この時展示された尚家資料は、琉球処分により尚泰王が東京に転居したのに伴い設置された東京尚家邸へ、沖縄での尚家本家となった首里の中城御殿から、明治～大正にかけて移送された王国時代の文書・美術工芸品である。中城御殿と東京尚家邸で保管されていた尚家資料は原則非公開であり、教育関係者や研究者、一部の学生など限られた人にものみ閲覧が許されていた。戦前に一部の美術工芸品が展覧会に出品された事が数回あるが、すべて内地での開催だった。沖縄では新聞紙上に写真が掲載された事があるが、一般に広く公開される展覧会が開催されることはなく、尚家資料の詳細も公にはされていなかった。中城御殿は尚家当主が東京へ移った後も首里に残り、東京へ移送されなかった様々な王国時代の資料の保管管理を続けていた。しかし1945年の沖縄戦により中城御殿は焼失、資料も散逸した。東京尚家邸では戦災を免れた王国時代の資料の保管を続け、これらが沖縄で全県民に向けて大々的に公開されたのが「尚家継承 琉球王朝文化遺産展」だった。そしてこの展覧会により琉球国王尚家伝承の美術工芸品の全体像が初めて明らかとなった。

沖縄に残されていた王国時代の文化財は、当時の中心都市だった首里が沖縄戦により壊滅的な被害を受けたことで、中城御殿の尚家資料をはじめ造建物、絵画、彫刻、染織等の多くが消失、もしくは大きな損傷を受けていた。一方東京で保管されていた尚家の美術工芸品は、琉球国王家の行事、祭祀などで使用された道具、衣裳類など最高峰の工芸技術を駆使して製作された一級品であり、かつ尚家の尽力により保存状態が極めて良好に保たれ、鮮やかな色彩を現在に伝えていた。尚家美術工芸品の美しさ、緻密さに県民に大いに驚き、展覧会には王国の遺産を一目観ようと多くの人が訪れ、最終的に会期期間40日間で9万人という記録的な来場者数となり、琉球王国時代への関心を高める契機となった。

この展覧会の後、尚家資料は美術工芸資料・文書資料が一括で那覇市へ寄贈された。尚家資料が公共機関の所蔵となり詳細な調査が可能になった事で、王

国時代の工芸技術研究が飛躍的に進むこととなった。

第14回 「琉球絵画展」戦後の琉球絵画研究の始まりと御後絵の復元

平川 信幸（芸術文化研究所共同研究員）

近年、琉球絵画は美術史的に再評価されつつあり、その独自性と歴史的意義が注目を集めている。戦前には琉球最後の絵師、長嶺宗恭への聞き取り、東恩納寛惇、末吉安恭、鎌倉芳太郎、比嘉朝健らによる調査や文献研究が行われた。しかし、沖縄戦によって琉球絵画研究は中断され、1970年代まで「琉球絵画」という言葉はほぼ忘れられた状態であった。

2009年に沖縄県立博物館・美術館で開催された「琉球絵画展」は、こうした空白を埋める画期的な試みであり、琉球国時代から近代に至る140点の作品を通じて、その独自性を可視化した。同展覧会では、琉球絵画が中国画や日本画と技術的に類似しながらも、地理的・文化的条件に基づく独自の表現を展開していたことが示された。絵師たちは中国名を署名に用い、中国の画稿書『芥子園画伝』を導入するなど、東アジア文化圏との交流の中で技術を吸収・変容させていた。

さらに、2007年から2014年にかけて実施された「御後絵」の復元事業では、東京文化財研究所による科学分析が行われ、琉球絵画の物質的特徴が明らかとなった。白色顔料には日本画で主流の胡粉ではなく、鉛白が用いられ、黄色は染料によって表現されるなど、画材の選択においても独自性が確認された。これらの分析結果は、琉球絵画が感覚的評価のみならず、物質的根拠に基づいて独立したジャンルとして成立することを証明している。「琉球絵画展」および御後絵の復元事業は、琉球絵画の再評価ともに、従来の「一国美術史」的枠組みを超え、文化の交差点としての琉球の位置づけを再確認する契機となった。中国・日本の影響を受けつつも、琉球独自の創造性によって昇華された絵画表現は、東アジア美術史における空白を埋める重要なピースである。今後、琉球絵画研究は、二つのイベントの成果を生かしながら複合的な美術史の構築が求められる。

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所彙報

I 研究業務状況

(1) 2部門以上共通

1. 移動大学 in 座間味 [担当:芸術文化学部門、伝統工芸部門、伝統芸能部門]
「沖縄県立芸術大学移動大学 in 座間味島」

2025年12月13日(土)

会場:座間味島歴史文化・健康づくりセンター(座間味村字座間味
220番8号)

※14日には島内散策を行った。

陶芸教室	講師:寺本希人		
織遊び教室	講師:新田摂子	助手:石川友紀子	
写真教室	講師:仲本賢	助手:高野大	
粘土アニメ教室	講師:又吉浩	助手:仲地涼	
琉球舞踊教室	講師:仲間功也		
三線教室	講師:伊波陽香留	助手:知花栄汰	
空手教室	講師:盧姜威		
琉球芸能団	地謡:古堅樹音	山田健太 吉田賢治	
	立ち方:川上こころ	大城千夏 大工廻ルーカス	
運営担当教員	:久万田晋 鈴木耕太 新田摂子		
事務・事務補助	:新元慎太郎		

業務委託先:有限会社 Piese

2. 沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座・沖縄学 [担当:芸術文化学部門、伝統工芸部門、伝統芸能部門]

講座テーマ「沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント」

(総合教育科目「沖縄学」としても開講) ※オンデマンドで開催

期間:2025年4月9日~2025年7月16日(毎週水曜日)

※配信は2025年9月30日に終了

第1回4月9日 久万田晋(芸術文化研究所教授)

1928年:「第三回郷土舞踊と民謡の会」への八重山芸能出演

- 第2回 4月16日 鈴木耕太（芸術文化研究所准教授）
1936年：「琉球古典芸能大会（東京）」と組踊の復興
- 第3回 4月23日 久万田晋（芸術文化研究所教授）
1956年～：「コザ市全島エイサーコンクール」開催とエイサーの発展
- 第4回 5月7日 樋口美和子（芸術文化研究所共同研究員）
1954年～：「芸術祭（沖縄タイムス社）」開催と琉球芸能のコンクール化
- 第5回 5月14日 高橋美樹（高知大学教授）
1974年：「琉球フェスティバル」開催と島唄のレコード化
- 第6回 5月21日 赤嶺政信（琉球大学名誉教授）
1978年：久高島イザイホーが沖縄・日本の民俗学研究に与えた影響
- 第7回 5月28日 照屋理（名桜大学教授）
1979年～：「南島歌謡大成 全五巻」発刊が琉球文学研究に与えた意義
- 第8回 6月4日 栗国恭子（芸術文化研究所共同研究員）
1975年：「沖縄国際海洋博覧会」における＜沖縄館＞の意義
- 第9回 6月11日 対談：新田摂子（芸術文化研究所准教授）・柳悦州（沖芸大客員教授）
1981年：「沖縄の美 日本民藝館所蔵展」にみる日本民藝館沖縄染織品の公開
- 第10回 6月18日 澤田聖也（東京藝術大学特任研究員）
1982年～「ハワイ：オキナワン・フェスティバル」開催が沖縄文化に与える意味
- 第11回 6月25日 山田浩世（沖縄県立芸術大学准教授）
1992年：「平成の首里城復元」が琉球史研究に与えた意義
- 第12回 7月2日 新田摂子（芸術文化研究所准教授）
1992年：「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」にみる在欧沖縄文化財資料の公開
- 第13回 7月9日 山田葉子（芸術文化研究所共同研究員）
1993年：「尚家継承 琉球王朝文化遺産展」にみる尚家資料の公開
- 第14回 7月16日 平川信幸（芸術文化研究所共同研究員）
2009年：「琉球絵画展」戦後の琉球絵画研究の始まり

3. 令和7年度沖縄県立芸術大学しまくとぅば実践教育プログラム開発事業[担当：鈴木耕太（代表）・比嘉いずみ／専任・兼任教員以外のメンバー：波照間永吉・高良則子・仲嶺伸吾・新垣俊道・嘉数道彦・阿嘉修・西岡敏・仲原穰]
- A しまくとぅばを用いた琉球芸能実践授業（琉球芸能専攻にて実施。）
 - B しまくとぅば講演会「誇らしゃしまくとぅば」(2025年8月、2026年2月)
 - C 琉球芸能におけるしまくとぅば副教材の開発（2025年4月～）
 - D 『琉球芸能用語事典（仮）』の編集

(2) 芸術文化部門

- 1. 地域文化の調査研究
 - a 組踊を中心とした琉球文学の研究 [担当：鈴木耕太准教授]
 - b 沖縄各地の伝統文化の調査研究 [担当：鈴木耕太准教授]
- 2. 沖縄文化の考古学的研究 [担当：森達也教授]

(3) 伝統工芸部門

- 1. 沖縄染織品の調査 [担当：新田摂子]
 - a. ウィーン世界博物館での沖縄染織品調査、2025年2月8日～15日
 - b. ピットリバース博物館での沖縄染織品調査、2025年11月28日
 - c. ビクトリア&アルバート博物館での沖縄染織品調査、2025年12月1日～5日
- 2. 沖縄伝統染織技法の研究 [担当：新田摂子]
 - a. 腰機による紹織の復元（1月～3月）
- 3. 沖縄染織研究会運営 [担当：新田摂子]

(4) 伝統芸能部門

- 1. 沖縄・奄美の民俗音楽の調査研究 [担当：久万田晋教授]
 - a 奄美大島の民俗芸能の資料調査 [11月]
 - b 沖縄本島の民俗芸能資料の作成・整理 [6月～12月]
 - c 宮古諸島・八重山諸島の民謡資料の収集 [5月～12月]
- 2. 日本本土の音楽芸能文化の調査研究 [担当：久万田晋教授]
 - a 近畿・四国の民俗芸能に関する研究資料収集 [8月・12月]
- 3. ガムラン・バリ舞踊公開講座
 - a 「インドネシア：バリ島の伝統舞踊とガムラン講座」 [担当：與那城常和子非常勤講師他] 2025年11月・12月
 - b 「インドネシア：バリ島・ジャワ島のガムラン講座」 [担当：與那城常和子非常勤講師他] 2026年3月

Ⅱ 主要研究業績

1) 研究所員主要研究業績 (2025年1月～12月)

1. 著者・編書
2. 論文
3. 作品発表・公演
4. 研究発表
5. 解説等
6. 講演・放送
7. その他

2) 助成研究

1. 令和5年度～令和6年度において研究代表者、研究分担者となっている科学研究費研究
 - a 研究代業者となっているもの
 - b 研究分担者となっているもの
2. 沖縄県立芸術大学関連助成金研究
3. その他

(1) 研究所長

久万田 晋 (教授、専任教員)

1)

2. 「沖縄ポップの作品創出とリズム様式の確立——一九七〇～九〇年代レコード・CDアルバムの展開から」三島わかな編『メディアのなかの沖縄イメージ 文化創造の100年』七月社、2025年4月25日、pp.126-161。
4. パネリストとして出演・発言「沖縄市市制50周年記念シンポジウム：<コザ>の時代を考える」2025年1月25日、沖縄市：レフ沖縄アリーナ by ベッセルホテルズ。
4. 研究発表「奄美諸島の仮面芸能」奄美シマウタ研究会、2025年2月7日、東京都中野区：モモガルテン。
4. ラウンドテーブル登壇者として発表「これまでの支部例会についておさらい」東洋音楽学会沖縄支部第84回定例研究会（テーマ：沖縄支部例会のあゆみを振り返って）2025年7月7日、那覇市：沖縄県立芸術大学。
6. 講義+オンデマンド配信 (YouTube) 「1928年：<第三回郷土舞踊と民謡の会>への八重山芸能出演」令和7年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座<沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント>第1回、2025年4月9日。
6. 講義+オンデマンド配信 (YouTube) 「1956年～：<コザ市全島エイサーコンクール>開催とエイサーの発展」令和7年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座<沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント>第3回、2025年4月23日。
6. パネリストとして登壇・発表「第3章 沖縄ポップの作品創出とリズム様式の確立」七月社刊『メディアのなかの沖縄イメージ』刊行記念トー

- クイイベント、2025年8月30日、那覇市：ジュンク堂書店。
6. 講義「<コザ市全島エイサーコンクール>開催とエイサーの発展」2025年度エイサー大学・エイサー講座、2025年8月31日、沖縄市：エイサー会館。
 6. 講義「沖縄の伝統芸能・音楽の世界」武蔵野大学フィールド・スタディーズ、2025年9月13日、沖縄県立芸術大学。
 6. テレビ放送出演・解説「第70回沖縄全島エイサーまつり」(70分番組) 2025年10月11日、沖縄テレビ放送。
 6. ラジオ放送出演「還暦ラジオ」2025年10月27日、ラジオ沖縄 (ROK)。
 7. 審査員「第32回イチヤリパチョーデー JAL 琉球民謡大会」2025年1月1日、沖縄テレビ。
 7. 調査報告「第2章第2節 行事別の特徴 1 豊年祭」沖縄空手ユネスコ登録推進協議会学術研究連絡会編『令和6年度 生活文化に息づく<沖縄空手>調査報告書』沖縄県文化観光スポーツ部空手振興課、2025年3月、pp.33-38。
 7. 調査報告「第2章第2節 行事別の特徴 4 その他 (1) 南ヌ島 (フェースシマ)」沖縄空手ユネスコ登録推進協議会学術研究連絡会編『令和6年度 生活文化に息づく<沖縄空手>調査報告書』沖縄県文化観光スポーツ部空手振興課、2025年3月、pp.44-47。
 7. 調査報告「第2章第3節 武術的身体表現を有するムラ行事の総括 2 中部地区」沖縄空手ユネスコ登録推進協議会学術研究連絡会編『令和6年度 生活文化に息づく<沖縄空手>調査報告書』沖縄県文化観光スポーツ部空手振興課、2025年3月、pp.56-62。
 7. 座談会記録「第4章 委員座談会」沖縄空手ユネスコ登録推進協議会学術研究連絡会編『令和6年度 生活文化に息づく<沖縄空手>調査報告書』沖縄県文化観光スポーツ部空手振興課、2025年3月、pp.159-166。
 7. コラム「沖縄ポップとことば／久万田晋」三島わかな編『メディアのなかの沖縄イメージ 文化創造の100年』七月社、2025年4月25日、pp.162-164。
 7. エッセイ「公演によせて」『第五回比嘉いずみの会 暁で清ら』公演パンフレット、2025年5月25日。
 7. 序文「久保けんおの学術的貢献」『復刻版 えらぶよろん民謡辞典』南方新社、2025年7月10日、pp.vi-viii。
 7. 研究報告「奄美大島の八月踊りの歌詞データベース収録歌詞と、民博製作フォーラム型情報ミュージアムデータベース・マルチメディア番組収録の映像歌詞の比較研究」笹原亮二編『研究集会「徳之島・奄美大島の芸能と祭りに関する人類文化アーカイブズプロジェクトの成果と課題」

報告書』（国立民族学博物館調査報告 158）国立民族学博物館、2025年9月5日、pp.55-62。

7. 識者談話「道ジュネー騒音通報増について」『琉球新報』2025年9月12日、26面。
7. ファシリテーター（司会進行）「第29回琉大未来共創フォーラム 首里城復興学術ネットワークシンポジウム 2025～首里のまちづくり 復興の軌跡～ 第四部パネルディスカッション」2025年10月12日、那覇市：沖縄県立博物館・美術館。
7. 小論文「第1章4 那覇 時を超える琉球のしらべ」『都市のリズム 旅する音楽、人、街の物語』鹿島出版会、2025年10月15日、pp.38-43。
7. 司会進行「シンポジウム第二部 日本の〈南〉の民俗芸能研究」第77回日本民俗学会年会奄美大会、2025年11月1日、鹿児島県奄美市：アマホームプラザ。

(2) 芸術文化学部門

鈴木 耕太（准教授、専任教員）

1) 研究業績

1. 共編：与那原町史編集委員会・『図説編 与那原 民俗・芸能』専門部会編『与那原町史 図説編 与那原 民俗・芸能』与那原町教育委員会 2025年3月（執筆担当箇所「Ⅲ. 芸能」）(pp113-141)
1. 共編：三島わかかな『メディアの中の沖縄イメージ』七月社 2025年4月
2. 「組踊の“古典、化”三島わかかな編『メディアの中の沖縄イメージ』七月社 2024年4月（pp264-299）
3. 新作組踊「首里のガクブラ」（脚本・演出）沖縄市民会館（大ホール）（上演日：2025年1月17日）
3. 沖縄関連展覧会監修「世界音楽在 A8 徐徐島聲 来自 沖縄（「世界の音楽 @ A8 沖縄から徐々に響く島の音」）展示期間：2025年6月7日～8月24日）於：台湾（会場：A8 芸文センター（桃園市龜山区復興一路8号3階、Global Mall 桃園 A8 3階）指導單位：桃園市政府、桃園市議會 主辦單位：桃園市政府文化局、桃園市政府藝文設施管理中心 承辦單位：時時文創有限公司 共同策展：你好我好有限公司 協辦單位：沖縄縣産業振興公社台北事務所、台灣琉球協會 特別感謝：在台灣沖縄縣人會）
4. 「久米島の組踊本 執心鐘入について」2024年度第4回久米島研究会 2025年2月28日 於：沖縄県立博物館・美術館
4. 「シمامニと芸能文化～沖縄を例として～」島うた・島むに・島の踊り講座 2024年5月25日 於：和泊町中央公民館（鹿児島県大島郡）

5. 組踊「具志川大軍」解説 国立劇場おきなわステージガイド『華風』2025年2月号 2025年2月
5. 項目担当執筆「首里劇場」『建築知識』2025年3月号 株式会社エクスタレッジ
5. コラム「新垣芳子 はじめて沖縄で各種メディアに取り上げられた舞踊家」三島わかな編『メディアの中の沖縄イメージ』七月社 2025年4月(300-301頁)
5. 琉球舞踊解説 国立劇場おきなわステージガイド『華風』2025年10月号 2025年10月
5. 組踊「西南敵討」解説 国立劇場おきなわステージガイド『華風』2025年10月号 2025年10月
6. 「琉球芸能と武術」令和6年度沖縄県立芸術大学附属研究所文化講座「空手・琉球の武術を学ぶ」—研究の視点から—(第3回)2025年2月28日 於：沖縄県立芸術大学芸術文化研究所
6. 「沖縄の文化 —琉歌と組踊の魅力」Honolulu, Hawaii 木曜午餐会 講座 2025年2月6日 於：Makiki Christian Church (ハワイ・オアフ島)
6. 「1936年琉球古典芸能大会(東京)と組踊の復興」令和7年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座「沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント」第2回2025年4月16日
6. 「与那原町史 図説編 与那原 民俗・芸能 「Ⅲ. 芸能」収録内容について 与那原における伝統芸能の魅力」与那原町史 図説編 与那原 民俗・芸能 発刊記念シンポジウム 2025年6月8日 於：与那原町コミュニティーセンター 大ホール
6. 「沖縄文化講座：「沖縄学」の視点・沖縄の歴史と文化と芸能—琉球芸能史を中心に—」世界音楽在 A8 徐徐島聲 来自 沖縄 2025年8月2日 於：台湾((会場：A8 芸文センター(桃園市龜山区復興一路8号3階、Global Mall 桃園 A8 3階))
6. 「琉球の歴史と衣装文化」カラフルフェスタ夏の子どもワークショップ in 那覇 2025年8月7日 於：ともかぜ振興会館
6. 「新発見の組踊作品と沖縄県外に残された組踊本」APCN 沖縄 -Asia Pacific Culture Network in Okinawa `木曜2時はクロストーク、 2025年8月21日 於：国立劇場おきなわ
6. 「琉球芸能史と琉球のウタ」カラフルフェスタ夏の子どもワークショップ in 那覇 2025年8月24日 於：ともかぜ振興会館
6. 「琉球舞踊講座」琉球舞踊保存会(国指定重要無形文化財保持者団体)第3回普及啓発公演関連事業 2025年6月1日 於：うるま市民芸術劇場響ホール

6. 古文書講座「組踊台本読み比べ」字仲筋 2025年9月2日 於：多良間村コミュニティーセンター（多良間島）
6. 古文書講座「組踊台本読み比べ」字塩川 2025年9月3日 於：多良間村コミュニティーセンター（多良間島）
6. 「琉球芸能にみる武具」令和7年度沖縄県立芸術大学附属研究所文化講座「第2回 空手・琉球の武術を学ぶ」—研究の視点から—（第1回）2025年9月5日 於：沖縄県立芸術大学芸術文化研究所
6. 「首里城と芸能」琉大特色・地域創生特別講義Ⅶ（琉大首里城講座）琉球大学 2025年10月18日
6. 「琉球舞踊の概説と歴史」令和7年度「甦る首里城を守る会」文化講座甦る首里城を守る会 2025年10月25日
6. 「伊佐と組踊 ～組踊に現れる伊佐について～」第22回 イガルー・シマ文化財教室（第4回）2025年11月8日 於：伊佐公民館
6. 「琉球の歴史と文化」「琉球芸能史と組踊概説」沖縄県市町村職員研修第32回歴史文化講座 沖縄県市町村職員研修センター 2025年11月13日
7. 「琉球新報『聴事を求めて』」第126～131回 『琉球新報』 2025年1月～3月（毎月第1・第2水曜日曜掲載）
7. 「ていーち Teach！「琉歌の文化 初級編その4（琉歌を作ってみよう）」『琉球新報りゅうPON』 2025年3月2日
7. 「ていーち Teach！「琉歌の文化」『琉球新報りゅうPON』 2025年2月2日
- とりまとめ
7. 「ていーち Teach！「口説の文化」『琉球新報りゅうPON』 2025年4月6日
7. 「ていーち Teach！「地域の口説」『琉球新報りゅうPON』 2025年5月11日
7. 「ていーち Teach！「口説囃子について」『琉球新報りゅうPON』 2025年6月8日
7. 「ていーち Teach！「口説の読み方について」『琉球新報りゅうPON』 2024年7月13日
7. 「第一回 時局に揺れる花—戦前・戦中の芸能」①～⑧『沖縄タイムス』 2025年1月31日～3月14日（期間中8回担当）
7. 「ウタを刻む～歌碑でめぐる琉球芸能～」第1～9回『琉球新報』 2025年4月4日～12月5日（毎月1回掲載）

2) 助成研究

1. 令和3年度において研究代表者、研究分担者となっている科学研究費研究

a 研究代表者となっているもの

森 達也（教授・兼任教員）

1. 著書・編著

なし

2. 論文

森達也（単著）「沖縄出土の明代龍泉窯青瓷官器」『南島考古』No.44、2025年6月、31～40頁

森達也（単著）「海底遺跡と琉球航路」『南島考古』No.45、2025年12月、9～11頁

3. 研究発表

森達也（単独）「新安沈船の陶磁組成」日本貿易陶磁研究会第45回研究集会、2025年9月13日

森達也（単独）「唐・元青花瓷器與西亞白釉藍彩陶器的對比研究」「青花の起源與全球流動」國際檢討會、於：香港中文大學文物館 2025年11月20日

森達也（単独）, The Palace of the Ryukyu Kingdom and Excavated Chinese Ceramics, International Symposium: One Hundred Years of the National Palaces, イスタンブール、トルコ、2025年11月26日

森達也（共同、第一発表者）「沖縄の沈船引揚げ中国陶磁とその輸送ルート」東洋陶磁学会第52回大会、2025年12月13日

5. 解説等

なし

6. 講演・放送

講演

森達也（単独）「琉球王国海上交通路の研究－沈船遺址、港口、文献資料、絵画・地図資料の総合調査－」2025年台湾考古学会年会暨學術檢討會、於：国立成功大学、2025年7月4日

森達也（単独）「東アジア陶磁の技術・意匠の影響関係について－中国、韓国、日本を俯瞰して」LEE & WON 財団 第14回學術講演會（美術史学者招待講演會）東アジア美術における融合－陶と画－、会場：韓国国立中央博物館、2025年9月6日（招待）

森達也（単独）「琉球王国與海上絲綢之路」国立成功大学114学年度考古系列講座（三）、2025年10月28日（招待）

森達也（単独）「琉球王国歴史文化的福建影響」国立金門大学浯洲書院、2025年12月18日（招待）

森達也（単独）「琉球王国の歴史與中国陶磁貿易」国立金門大学僑領名人講座、2025年12月19日（招待）

7. その他

なし

(2) 令和6年度～令和7年度において研究代表者、研究分担者となっている科学 研究費研究

- a 研究代表者となっているもの 種別 課題番号 課題名 研究代表者名 交付額
基盤研究 A「琉球王国の海上交通路の研究－沈船遺跡、港湾、文献資料、絵画・
地図資料の総合調査－」 沖縄県立芸術大学、研究代表：森達也
- b 研究分担者となっているもの 種別 課題番号 課題名 研究代表者名 交付額
研究分担者となっているもの
基盤研究 B「都市・港市・水系の連鎖と流通から見たユーラシア海域交
流パターンの多角的研究」 立教大学、研究代表：四日市康博
基盤研究 B「11～14世紀の日本に流通する中国産陶磁器の産地推定と
流通に関する比較研究」 岩手大学、研究代表：平原英俊
基盤研究 B「奄美群島の墓葬制に関する考古学的研究」 弘前大学、研究
代表：関根達人
基盤研究 B「琉球王国時代の陶芸技術の研究－無釉陶器と焼締陶器の技
術復元と応用－」 沖縄県立芸術大学、研究代表：山田聡

3. 沖縄県立芸術大学芸術振興財団研究助成研究

「退任展・最終講義」への助成

4. その他

なし

(3) 伝統工芸部門

新田 摂子（准教授・専任教員）

(1)

2. 「在欧沖縄染織品の調査報告」『沖縄芸術の科学』vol.37、沖縄県立芸術
大学芸術文化研究所、2025年3月、pp.1-13
2. 「沖縄県立博物館・美術館及び美ら島財団所蔵の孫億資料の絹本調査に
ついて」『沖縄染織研究会通信』vol.114、沖縄染織研究会、2025年5月
6. 「1981年：「沖縄の美 日本民藝館所蔵展」にみる日本民藝館沖縄染織品
の公開」、令和7年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座『沖縄
芸術文化に画期を拓いたイベント』第9回、2025年6月11日、沖縄県
立芸術大学芸術文化研究所
6. 「1992年：「世界に誇る琉球王朝文化遺宝展」にみる在欧沖縄文化財資料

の公開]、令和7年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座『沖縄芸術文化に画期を拓いたイベント』第12回、2025年7月2日、沖縄県立芸術大学芸術文化研究所

6. "Okinawan Textiles", Crafts Study Centre Exhibitions & Lectures for 2025, 2025.11.29, Farnham Town Hall, UK.
7. 移動大学 in 座間味島「織遊び教室」講師、座間味村歴史文化・健康づくりセンター、2025年12月13日

名護 朝和（教授・兼任教員）

1)

3. 型染パネル作品「Pool」、着物作品「夏日」《伊砂利彦生誕百年記念 継 - 伊砂利彦と沖縄》京都文化博物館 2025年3月25日~30日
3. 着物作品「夏日」、型染パネル作品「海」「雨」「古典 桜蝶尽くし模様」「古典 水仙に鶴亀丸模様」「紫雨」「花薫る頃に」《名護朝和 染作品展》ギャラリー猫 亀屋（大阪）2025年9月6日~14日
3. 着物作品「夏日」、染パネル「紫雨」《Okinawa Kogei Crafting Continuity Change 展》The Crypt Gallery（イギリス・ノリッジ）2025年10月29日~11月1日
3. 染パネル「紫雨」《第79回 新匠工芸会展》東京都美術館 2025年10月25日~30日 京都市美術館別館 11月12日~16日

2)

2. 沖縄県立芸術大教育研究支援資金「英国での現代沖縄工芸展およびワークショップとシンポジウムの開催」工芸専攻
3. グレイトブリテン・ササカワ財団「Okinawa Kogei Crafting Continuity Change 展及び関連イベント」工芸専攻
3. 公益財団法人 野村財団 美術部門 団体（活動助成金 海外）「Okinawa Kogei Crafting Continuity Change 展及び関連イベント」工芸専攻
3. 一般財団法人 沖縄美ら島財団 令和7年度被災展示品複製業務「絹黄色地梅楓桜雪輪手鞠文様紅型袷衣裳」下絵・型紙製作業務

山田 聡（教授・兼任教員）

(1) 研究所員主要研究業績（令和7年1月~令和7年12月）

3. 作品発表・公演
沖展（2025年3月）
西部工芸展（2025年5月）
第5回 彫刻の五七五展 - かたちで詠む 那覇市民ギャラリー（2025年

12月)

干支展 リウボウ アートギャラリー (2025年12月)

7. その他

第47回沖縄県工芸公募展審査員 (2025年11月)

かりゆし美術展審査員 (2025年12月)

(4) 伝統芸能部門

高瀬 澄子 (教授・兼任教員)

1)

2. 「安倍季良作「新之律板」「律呂図板」の構造と理論」塚原康子先生東京藝術大学退任記念論文集編集委員会編『音楽でつながる 日本とアジア・都市と周縁・近世と近現代』、音楽之友社、2025年4月、160-176頁。

2)

1. a 基盤研究(C) 課題番号24K03450「「恩徳院の律管」再考」
研究代表者：高瀬澄子、2025年度：700,000円(直接経費)。
2. 沖縄県立芸術大学芸術振興財団(社会貢献活動助成事業) 東洋音楽学会第76回大会実行委員会「一般社団法人東洋音楽学会第76回大会公開講演会」2025年11月30日、沖縄県立芸術大学奏楽堂。

比嘉 いずみ (教授・兼任教員)

1)

3. 移動かりゆし芸能公演「故郷公演 踊てい遊ば」創作舞踊「鳩間の主」
大宜味小中学校体育館 2025年1月12日
3. MOA美術館主催「琉球舞踊公演」創作舞踊「鳩間の主」
静岡県 MOA 能舞台 2025年2月16日
3. 「劇団うない」20周年記念公演 創作舞踊「イエーク小」・時代人情劇「花の代」
国立劇場おきなわ大劇場 2025年3月2日
3. 北部豪雨災害復興支援「チャリティー芸能公演」雑踊り「加那よ一天川」
名護市民会館大ホール 2025年4月13日
3. 第5回比嘉いずみの会「瞬でい清ら」 演目：古典舞踊「天川」「本嘉手久」「高平良万歳」・創作舞踊「思羽」「来夏世の馬」「鳩間の主」
国立劇場おきなわ大劇場 2025年5月25日
3. 「小渕沖縄教育研究プログラム25周年記念」式典 雑踊り「鳩間節」
沖縄県市町村自治会館 2025年11月2日
3. 沖縄県立芸術大学音楽学部「第36琉球芸能定期公演」古典舞踊「上り

- 口説囃し」 沖縄県立芸術大学：奏楽堂ホール 2025年11月8日
3. 鎌倉芳太郎顕彰碑除幕式 古典舞踊「かせかけ」
 沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館前 2025年1月31日
5. 国立劇場おきなわ企画制作課主催「歌って踊ろう 夏のおけいこ」舞踊
 講師 国立劇場おきなわ・3階大稽古室 2025年7月8～9日
5. 国立劇場おきなわ主催 研究公演 琉球国時代の演出による舞踊と組踊
 「執心鐘入」「扇子をどり」舞踊指導
 国立劇場おきなわ：大劇場 2025年12月13日
5. 「おきなわ国際協力交流フェスティバル2025」ワークショップ講師
 JICA 沖縄：体育館 2025年11月16日
5. 名護市立稲田小学校 「5年生しまくとぅばで授業」講師
 2025年11月28日
5. 高校生伝統芸能分野海外就業体験事業 事前学習「しまくとぅばで自己
 紹介」講師 沖縄大原簿記公務員専門学校 2025年12月20日
7. 琉球新報小中学生新聞りゅうPOM「ていーち Teach !!しまくとぅば40」
 掲載：琉歌で演じる沖縄版オペラ「琉球歌劇を見よう」 2025年1月12日
7. 沖縄県高等学校文化連盟主催「第13回沖縄県高校生郷土芸能ソロコン
 テスト」舞踊部門 審査員
 沖縄県立芸術大学：奏楽堂ホール 2025年5月31日
7. 琉球新報社主催「第59回琉球古典芸能コンクール」舞踊優秀部門 審
 査員 琉球新報ホール 2025年8月13日～8月17日
7. 琉球新報教育面連載「未来へいっぽにほ」 2025年10月～2026年3月(6
 回掲載)
7. 沖縄県高等学校文化連盟主催「第36回沖縄県高等学校郷土芸能大会」
 審査員 宜野湾市民会館大ホール 2025年11月7日

令和7年度 芸術文化研究所 客員教授・研究員一覧

〈客員教授〉

【芸術文化学部門】

波照間 永 吉 (琉球文学／文化学)

【伝統工芸部門】

柳 悦 州 (染織技術論)

〈客員研究員〉

【芸術文化学部門】

安 里 進 (考古学)	麻 生 伸 一 (歴史学)
呉 海 燕 (琉球歴史・琉球文化)	呉 海 寧 (沖縄思想史)
周 雪 妍 (陶磁器研究)	張 榮 蓉 (琉球・アジア陶磁史)
袴 田 京太郎 (美学・芸術学)	日比野 啓 (演劇学)
ビットマン・ハイコ (琉球・沖縄美術史)	

【伝統工芸部門】

富澤 ケイ 愛理子 (日本美術史、沖縄近現代絵画史)
ハンス・トムセン (日本美術史)

【伝統芸能部門】

梅 田 英 春 (民族音楽学) 高江洲 義 寛 (作曲・琉球芸能論)

〈共同研究員〉

【芸術文化学部門】

江 上 輝 (考古学)	上江洲 安 亨 (琉球文化学)
大 城 直 也 (琉球史)	大 竹 有 子 (琉球文学)
我 部 大 和 (中国文学)	亀 島 慎 吾 (考古学)
菊 池 誠 一 (考古学)	金 惠 信 (東洋美術史)
喜屋武 千 恵 (琉球絵画研究)	金 城 睦 (沖縄文学)
久 貝 典 子 (琉球・沖縄染織文化史)	具志堅 清 大 (考古学)
胡 一 超 (考古学)	古波蔵 ひろみ (琉球芸能装束・結髪研究)
坂 井 隆 (アジア文化)	柴 田 圭 子 (琉球・アジア陶磁研究)
菅 原 広 史 (考古学)	砂 川 暁 洸 (考古学)
世 良 利 和 (沖縄映画史)	平 良 徹 也 (琉球文学)
平 良 優 季 (琉球絵画研究)	永 崎 研 宣 (人文情報学)

仲原 穰 (琉球語学)
長嶺 勝磨 (日本美術史)
西岡 敏 (琉球語学)
樋口 美和子 (琉球芸能)
藤城 孝輔 (沖縄映画史)
松永 明 (琉球文学)
茂木 仁史 (琉球芸能)
山本 正昭 (歴史考古学)
李 海霖 (考古学)
サイフマン・トラビス (歴史学)
藤崎 悠子 (芸術学)
本村 麻里衣 (考古学)
伊良波 賢弥 (琉球文化学)
古瀬 岳洋 (考古学)
成瀬 満紀人 (考古学)
大堀 皓平 (考古学)
南 勇輔 (考古学)
鈴木 悠 (琉球史)

仲原 伸子 (琉球文学)
仲村 顕 (琉球史・文化学)
仁添 まりな (琉球絵画)
平川 信幸 (琉球・沖縄絵画史)
前田 勇樹 (琉球沖縄史)
宮城 奈々 (琉球・沖縄染織研究)
山道 峻 (考古学)
四日市 康博 (歴史学)
盧 姜威 (空手研究・沖縄武術史)
石川 恵吉 (民俗学)
本村 佳奈子 (琉球絵画研究)
中野 夢 (琉球・沖縄染織り文化史)
井上 裕一 (考古学)
崎原 恒寿 (考古学)
大城 正泉 (考古学)
陳 偉聖傑 (考古学)
伊集 守道 (琉球史)

【伝統工芸部門】

大城 水絵 (紅型研究)
崎原 克友 (沖縄織物研究)
平田 美奈子 (紅型研究)
前川 佐知 (アジア染織研究)
鈴木 まこと (陶磁器研究)

倉成 多郎 (沖縄陶芸史)
仲本のな (紅型研究)
カトリヌ・ヘンドリックス (芭蕉布研究)
山田 葉子 (沖縄織物研究)
杉浦 誠 (古典木造彫刻研究)

【伝統芸能部門】

栗国 恭子 (文化人類学・文化論)
大城 盛裕 (民俗芸能論)
大嶺 可代 (琉球芸能論)
金城 厚 (民族音楽学)
川鍋 かつら (琉球芸能論)
古謝 麻耶子 (民族音楽学)
小林 幸男 (民俗音楽学)
高橋 美樹 (民族音楽学)
中島 由美 (言語学)
丹羽 亜希子 (琉球古典音楽)

岩井 正浩 (民俗音楽学)
大城 了子 (音楽学)
小越 友也 (アートマネージメント)
カーク・キング (民族音楽学)
弧島 丘奈 (琉球芸能)
後藤 育慧 (音楽学)
鈴木 良枝 (民族音楽学)
玉城 幸 (民俗芸能論)
長嶺 亮子 (民族音楽学)
平敷 兼哉 (民俗学)

本 間 千 晶 (音楽学)
三 島 わかな (音楽学)
與那城 常和子 (民族音楽学)
和 田 信 一 (琉球古典音楽研究)
澤 田 聖 也 (民族音楽学)

又 吉 恭 平 (琉球芸能論)
持 田 明 美 (琉球芸能論)
和 田 静 香 (琉球・八重山舞蹈研究)
加 藤 勲 (民族音楽学)
寺 園 未 希 (近現代芸能史)

一九六五年二月	首里高校演劇部の発表会	「会場の首里劇場はどう見ても本土の場末の三流の映画館並みとしか思えない小屋だが、首里で演劇をやれるのはここしかないという。沖繩の古典舞踊とモダンな洋舞とが交互に演じられ、生徒たちは懸命にやっていた」	大塚雅彦「非行を見る…家裁調査官の訴え」一九六八年
一九六七年四月二三日		第三回沖繩実業団対校陸上競技大会(ママ)にて「百M五〇以上」に金城田真(首里劇場)が一三秒八の大会タイ記録で優勝。	琉球行政学会『琉球総覧一九六八年版』一九六八年、三〇二頁
一九六七年五月一七日	首里奨学母の会	創立八周年記念演劇会	琉球新報
一九六九年九月二〇日		首里高校体育館竣工(琉大体育館一九六二年落成)	養秀百年
一九六九年一月一二日	集会	革マル系政治集会。「首里劇場に六〇〇人を集めた革マル系政治集会の結びは」とある。また福木詮の「沖繩のあしおと」および「沖繩・一九六九年十一月」には「同じ日の夜、首里劇場では革マル派の政治集会が開かれ七百人が集って」とある。	袖井林二郎「沖繩長期戦の幕開く」『朝日ジャーナル』一九六九年二月三日、他
一九七五年ごろ		安富哲氏の回想録「首里の坂を登って」に「在学当時でも、遊びに行くのは、専ら那覇の町?に出かけたが、時々学校帰りに首里劇場に行つた。劇場自体はお世辞にもきれいとは言えず、デイトの場所にはおすすめでかかねるが、学生料金が四百円程度で、小遣いの少ない学生には魅力であつた」とある。	養秀百年
一九六八年九月一二日		首里有楽座にて「敬老年金証書交付式」(一三三日)で使用。那覇市の四箇所で開催。(他は宇栄原公民館、沖配ビル、あけぼの劇場)	広報市民の友一九六八年九月一五日号
一九七〇年五月三〇日	首里奨学母の会	一一周年記念演劇会	琉球新報
一九七一年五月二三日		第七回全沖繩実業団対抗陸上競技大会にて「五〇代の分」の「百メートル」で金城田真が優勝。(記録一三秒八)	『沖繩年鑑一九七二年版』
一九七三年一月一〇日		那覇まつりにおいて「市民芸能祭」が催される。首里での会場は不明。	広報市民の友一九七三年一〇月一五日号
二〇一七年二月二五日		「首里劇場／戦後の沖繩で人々に夢と希望を送り続けた映画館」	大屋尚弘『日本懐かし映画館大全』二〇一七年、一〇一p
二〇二二年一月一日		「特集 名画、やっています。古稀の映画館・首里劇場」	『オキナワグラフィ』No. 七二六、二〇二二年、一〇p

一九六〇年二月九日	首里高校	首里高校創立八〇周年記念式典。校庭にて市民提供の祝賀演劇会。(十一月十日・十一日)首里劇場にて演劇会。『養秀創立八十周年記念』には「二月十日、十一日、演芸祭」とあり、「首里劇場に於いて昼夜二回、二日間開催、全日制、定時制の演劇クラブを中心に、同窓生の賛助出演、職員德音痴コーラスなど多彩なプログラムで記念行事の幕を閉じる」とある。	養秀百年・養秀
一九六一年五月一九日	新集劇団	那覇市制四〇周年記念行事の一環で、「市民の夕」と題し、「市民の夕べは各支所管内の劇場でプロ劇団および舞踊研究所等の演劇を無料で観劇して貰う」という企画。出演者は「前日に続く」とあり、前日の十八日は小祿劇場で「新集劇団 山内研究所／プロ劇団 土地課 各支所」とある。二〇日は同内容を那覇劇場で、二一日はあけぼの劇場で行われている。同紙には十八日の様子が写真で掲載されている。	「広報市民の友」一九六一年六月二五日号
一九六一年六月二日	阿波連本啓舞踊研究所	阿波連本啓舞踊研究所の温州会と第二六回発表会。演目はギレーナ・群千鳥・慈雨・おしどり・ハリユウ船・想い出の曲など一七種のプログラム(『沖繩年鑑一九六一年版』)の時は六月二日と三日の二日間開催。	金城光子「沖繩の舞踊資料一」『琉球大学教育学部紀要一九七三第二部』他
一九六一年	首里高校	伊波悦子氏の回想録「六〇年代のキャンパス」に「一年生のとき文化祭があった。舞台発表だけだったように思う。首里劇場でやった」とある。日付詳細不明。伊波氏は昭和三九年卒。	養秀百年
一九六二年三月二日	演技座	劇団演技座(高安六郎座長)の本土在住県人慰問の大阪公演(約二〇日間)を行う前の準備公演を行った。演目不明。メンバーは二三人。特別参加に親泊興照、比嘉正義、宮城能造。	沖縄タイムス社『沖繩年鑑一九六四年度』二四四P
一九六二年六月一七日	阿波連本啓舞踊研究所	阿波連本啓舞踊研究所の第二七回発表会。「二年ぶりの発表会で、出し物は二一のプログラム、創作「花とハベラ」「鐘」「三月まつり」「漁村」などを演じた」とある。	沖縄タイムス社『沖繩年鑑一九六四年度』二四三P
一九六二年九月一四日		琉球大学体育館竣工	
一九六三年二月二日	阿波連本啓舞踊研究所	阿波連本啓舞踊研究所の第二八回発表会。演目はこてい節・上り口説・執心鐘入・桃壳乙女	金城光子「沖繩の舞踊資料二」『琉球大学教育学部紀要一九七三第二部』

一九五六年二月八日	文化財保護強調 公演と映写の会	十一月に今帰仁、国頭、十二月に読谷、首里と四箇所で行われた文化財保護委員会による講演。山里永吉等による講話と映画「琉球の民芸」「琉球の風物」「琉球の舞踊」金城卯子氏ほかの回想録「十一期生の青春」に「演劇部も活躍していたわね。首里劇場での発表会では全校生徒が楽しんだ」とある。日付詳細不明。金城氏は昭和十二年卒。	琉球政府文教局「琉球教育要覧」一九五七年
一九五六年ごろ？	首里高校演劇部	第一回那覇市政報告市民集会、首里大会が首里劇場裏の広場にて開催。司会は國場幸太郎。「二万余の聴衆がうめつくして開催された」とある。	養秀百年 琉球新報一九五七年四月一〇日夕刊
一九五七年四月九日		「田光組」の建設業者の登録を抹消する。ただし、登録年は記載によると「一九五六年一月十三日。営業所の所在地、那覇市中大区■一〇号。代表者・金城田光」	琉球政府「公報」第四六号 (一九五七年六月七日)
一九五七年六月七日		小那覇舞天が文化放送で「金色夜叉・沖繩版」を披露。「首里奨学母の会」の演目と関係あり。	琉球新報
一九五七年一〇月二〇日	与座劇団	演目不詳	琉球新報
一九五八年五月一六日		首里バス労組第一回定例総会。執行委員長譜久山朝紀。	『資料琉球労働運動史一九五六年―一九五八年』
一九五八年一月一三日		野崎文字(首里奨学母の会会長)談。「首里奨学母の会を作ったので」銭ぬ入用。銭ぬならんでえ。ならん。でイ言ち、集まてイ。演劇会さあに。銭集みらな、んち、首里劇場借てイ芝居さん。えーなー、我ねえ毎日アイスティー作てイ。女性達を集めて、小那覇舞天さんと呼んで芝居をする予定で、小那覇さんと野崎さんによるしまくとうばの「金色夜叉」を上演した。	「連載 沖繩語にこだわる人々三」『思想の科学』一九九〇年五月号
一九五九年ごろ？	首里奨学母の会	山田雅子氏の回想録「高校時代の想い出」に「当時は、高校に講堂さえなく、演劇や音楽会など大きな催しは首里劇場を借りて行いました」とある。日付詳細不明。山田氏は昭和三五年卒。	養秀百年
一九六〇年ごろ？		第二回奨学会基金募集演劇会	琉球新報
一九六〇年九月八日	首里奨学母の会	朴達(バクタリ)の裁判。琉球大学演劇クラブによる演劇発表会。琉大開学十周年のもの。五日まで三日間続演された。金達寿原作、八木格一郎脚色、幸喜良秀演出。	『十周年記念誌』琉球大学一九六一年
一九六〇年二月三日	琉球大学演劇クラブ		

一九五四年九月一日			首里市、那覇市と併合。記念式典、行事等多数。	
一九五五年一月三〇日	阿波連本啓舞踊研究所		第一九回研究発表会	琉球新報
一九五五年三月一二日	芸能祭		沖繩タイムス第二回新人芸能祭の特別招待で玉城盛義が「月下のたわむれ」を発表。三月十二日、十五日	大城學「玉城盛義の芸歴と芸風」沖繩県立博物館紀要(一七)一九九一年
一九五五年三月一五日	芸術祭		第二回新人芸能祭(六回以降は「芸術祭」となる)。十五日の一日を首里劇場で催した。(十二、十四日までは国際劇場、現国際琉映で行った)。※詳細は『琉球史料 第九集』および『芸術祭総覧』にある。	沖繩タイムス社『沖繩年鑑一九六六年度』「芸術祭一年のあゆみ」
一九五五年九月一日			『組躍全集』(當間清弘、三ツ星印刷)の初版、最終ページに広告。「土木建築業は首里/田光組/映画演劇娯楽の殿堂/首里劇場/那覇市大名区四班/電話 首里三三番/代表者 金城田光/支配人 金城田眞」	組躍全集
一九五五年ごろ	乙姫劇団		「乙姫劇団が首里劇場での公演中、さる俳優が観衆に向かって共通語と沖繩語とで挨拶した」	「方言と共通語」服部四郎『言語学の方法』一九六〇年名嘉順「服部四郎先生を偲ぶ」『沖繩文化』三十一号一九九六年
一九五五年ごろ?	沖繩芝居		服部四郎先生が琉球大学招聘教授をされていた頃(一九五五年一〇月、十二月)、「週に一回ほど、首里劇場に行かれて、沖繩芝居を見学なさっていました」	金城光子「沖繩の舞踊資料一」『琉球大学教育学部紀要』九七三第二部
一九五六年一〇月二〇日	八重山芸能		文部省主催第十一回芸能祭、芸能部門に指定出演する八重山芸能団試演会。演目ハトマ節・ウニユ屋ユンタ・ヤマバレ・ユンタ・益アンガマ・獅子舞	
一九五六年一月一日	首里高校生徒会主催合同発表会		首里高校生徒会主催合同発表会(十一月一日)。大山盛永の回想録「青春の思い出」より。「演劇クラブ、音楽クラブ、体育ダンスクラブ、舞踊クラブ、ナギ刀クラブ、空手クラブなどが出演」とある。また、劇場側に借料を支払っていたと思われる回想に「当初、予算の裏付けがないため、この催しは生徒会中央委員会が否決されそうになったが、各クラブの熱心さによって、生徒会主催で開催したが、父兄の予想以上の協力を得て財政面でも黒字で、大成功であった。観客の動員も最高」とある。	養秀百年
一九五六年一月三〇日	芸術祭		第三回新人芸能祭(六回以降は「芸術祭」となる)。三〇日一日を首里劇場で催した。(二八、二九日はグラントオリオン)次年度からはタイムス社新社屋が完成し、タイムスホールでの開催となる。※詳細は『琉球史料 第九集』および『芸術祭総覧』にある。	沖繩タイムス社『沖繩年鑑一九六六年度』「芸術祭一年のあゆみ」

一九五三年二月一日	沖繩盲啞学校	芸能大会 菊池寛作「義民甚兵衛」。喜舍場朝順氏の回想録「青春の照明」より。喜舍場朝順演出、甚兵衛役に真栄城朝敏。「首里劇場」における芝居は好評で、とくにその舞台装置は見事であった」とある。二三年生の十二月頃」とある。喜舍場氏は昭和二八年卒。日付不明。	琉球新報
一九五三年二月一日	首里高校	古堅盛保古希記念芸能大会 野里千恵子氏の回想録「私の高校時代」に「文化的行事として弁論大会や学芸会があったが、当時は講堂がなかったため、首里劇場を借りてやりました」とある。二年生の頃の回想。野里氏は五三年入学、昭和三〇年卒業。	養秀百年
一九五四年一月二日	安富祖流	徳田安敬の高校時代の作品。徳田氏の回想録「青春の馳走」より。首里高校演劇クラブの発表会にて、「私の拙作『つきにくるもの』のバックのセットが間にあわず、首里劇場に毛布一枚で泊り込み、徹夜で仕上げた舞台発表の初日を迎えた」とある。日付不明。	琉球新報
一九五四年	首里高校演劇クラブ	沖繩タイムス謹賀新年広告「琉映質チエン劇場／常設映画大宝館（中略）首里劇場 金城田光（後略）」	養秀百年
一九五四年一月一日		第一回新人芸能祭の入賞者による公演。演目は古典舞踊の他に「おしどり」（阿波連本啓振付）、「古稀の踊り」（木綿花踊り）、「玉城盛義振付）、「三尺の秋水」（恩納ナベ）（島袋光裕振付）、「名護の浦」（金武良章振付）、「なりく節」（かぎやで風）（真境名由康振付）。	『本部町史 資料編四（新聞集成）』
一九五四年五月二三日	芸術祭		沖繩年鑑一九五九年度 二四三P
一九五三年二月一日		市町村税法案の新聞記事。（琉球新報十二月一日）「（興行税地方）調査の結果都市と地方の比較が大きいので税率を都市と地方に別け課税対象は一日中の実収入（従来一回単位）を基準とする」とある。四月から六ヶ月間の一日平均入場人員は、「首里市 首里劇場 九〇」である。那覇の沖映が二〇八九、大宝一九六六、オリオン一五四三、大洋一四四五、国際七三三、平和六四七、珊瑚座四七九、世界二五六、中央三際である。真和志市は沖劇三〇、安謝四六。地方で多いのは糸満の（三件平均）が二〇五、浦添村（二件）が一七〇、久米島の仲里村（二件）が一七九、勝連村（一件）二〇六、宮古平良市（二件）一七〇、八重山石垣市（三件）一八〇である。	宜野湾市史第一巻資料編六（新聞集成三）

一九五一年七月六日	石井みどり舞踊団	ひめゆりの塔	うるま新報
一九五一年七月九日	乙姫劇団	現代喜劇…生きて居たバーチー小 時代歌劇…双子物語など	うるま新報
一九五一年八月十五日	翁長座	東京キッド 豪快三人男 流血の港など	うるま新報
一九五一年九月二日	那覇舞踊協会	現代明朗歌劇…愛の成功時代乱闘劇…毒婦伝	うるま新報
一九五一年十一月一日	南條舞踊音楽研究所	発表会 秋の踊りなど	うるま新報
一九五一年十一月八日	演芸会	高良一が十一月一日より首里劇場を経営すると「御挨拶広告」を出す。これにより高良の経営館は、国際劇場 平和館、那覇劇場、沖繩劇場と合わせて五館となる。	うるま新報
一九五二年八月一九日	演芸会	創立三周年記念発表会「マツチ売りの少女」	うるま新報
一九五二年ごろ		「午後一時より首里劇場で遺族慰安演芸会」とあるまた、山城善三の『沖繩事始め物語』（一九七二）四二〇Pにも同内容が記されている。また、『琉球新報』八月十三日記事に「日本側遺家族代表をはじめ在琉米軍関係者を招き日本土建の水曜会や渡嘉敷守良優、また阿波連舞踊研究所、米軍ブラスバンドも出演して戦没者遺族を慰問する予定」とある。	那覇市史資料編第三巻の1（戦後の都市建設） 二九五二年那覇市・首里市・小祿村要覧
一九五二年一月五日	翁長一座	備（考）首里劇場は市の中央に位し一ヶ月平均七、五〇〇円の興行税が支払われている	
一九五二年一月二五日	翁長一座	首里劇場新年挨拶広告。「劇場経営問題に就て色々のデマ、誤説が流布せられているようでありますが従来と何等変わる事なく」「最新カーボン映写機併に専用ディゼル発電機の施設」「映写室御観客席等の改装も完了し今後各社優秀フィルムを続々上映」とある。経営者は真栄城喜福のまま。	琉球新報
一九五二年二月一〇日	翁長一座	現代明朗歌劇…初恋の歌 時代劇…茨の道	琉球新報
一九五二年七月八日	翁長一座	沖繩劇場の経営が高良一から眞栄田義郎に戻される。	琉球新報
一九五二年九月六日	阿波連本啓舞踊研究所	東京バラバラ事件	琉球新報
一九五三年一月三〇日		創立七周年記念公演	養秀百年
		首里高校創立記念学芸会（二月一日まで）	

一九五一年二月六日	ともゑ劇団	爆笑劇・妻入用 時代怪談歌劇・秋の空 十一日まで。	うるま新報
一九五一年二月一日	琉球舞踊	文部政務次官の水谷昇ら一行を歓迎しての首里市の歓迎会。演目詳細不明。文中に「御前風」「鳩間節」などがあるが鑑賞したか。	時事通信 時事解説版 一六〇一号（一九五一年三月一日）「復興をはばむもの」続 視てきた沖繩
一九五一年二月二日	学芸会	琉球大学開学に関する記念式典、十四時から首里劇場にて学芸会。新聞には学生の「スクールシヨウ」とある。	那覇市史資料編第三巻の三（戦後新聞集成一）
一九五一年二月二日	巴劇団	琉大開学記念写真	『那覇百年の歩み』「激しい変動の那覇」一五五P
一九五一年二月二日	巴劇団	宿命の女 葉師堂。巴劇団による興行。琉大開学記念写真に見える	『那覇百年の歩み』「激しい変動の那覇」一五五P
一九五一年二月三日	古典舞踊	琉球大学開学に関する記念式典、十八時から首里劇場にて古典舞踊。	那覇市史資料編第三巻の三（戦後新聞集成一）
一九五一年二月四日	日舞・洋舞	琉球大学開学に関する記念式典、十八時から首里劇場にて日舞と洋舞。	那覇市史資料編第三巻の三（戦後新聞集成一）
一九五一年三月一日	ときわ座	代劇之部 流転街道 愛恋草紙 真の男意地つ張り 二人按司恋の渦巻 巖密しぐれやくざ囃子、現代劇之部 復讐者のみやげ 純愛一路 或る女の半生 愛は強し 吝気買い曇り後晴れ夕鳥	うるま新報
一九五一年三月二日	沖繩興業連盟	長崎の鐘 青空天使 七人の花嫁 妻恋坂の決闘 殺人鬼 三日間 紫頭巾 母月夜 浅草の肌 消防決死隊 帰郷 肉体の白書 雪夫人 絵図	うるま新報
一九五一年三月二六日	翁長一座	春季芸能公演 琉球舞踊 花売の縁、沖繩芝居など。二三日まで。	うるま新報
一九五一年四月一日	松劇団	現代明朗歌劇・南の国 現代爆笑劇・なまけ者 時代歌劇・夫婦岩 三日まで。	うるま新報
一九五一年五月三日	沖繩座	浅草の肌など。 七日まで	うるま新報
一九五一年五月六日	翁長座	波紋 桃売乙女 尾類馬 旧三月三日公演。十一日あたりまで公演したか。	うるま新報
一九五一年五月三〇日	ともゑ劇団	現代歌劇・蘇生航路 時代劇・黒子を弄ぶ男 宗方姉妹 恋しからるらん 東京ファイル 二二二 凶弾細雪	うるま新報
一九五一年六月二〇日	ともゑ劇団	現代喜劇・芝居好き 時代人情歌劇・闇路一名「アーチントン」 現代人情劇・情の伝吉 池原センスルーの漫談・手品 二五日まで。	うるま新報

一九五〇年四月一四日	首里市各学校後援会	四月十五・十六日二日間「公民館で学校後援大演芸会」を催す。出演は阿波連本啓、南條ミヨシ、春秋座外。チャリティー公演。	うるま新報四月一四日
一九五〇年五月二日	首里文化財保存会	日付未定。「郷土のはこり芸芸展『仮称』」並に古典芸能会を首里 劇場で催すことになった」	うるま新報五月二日。首里と劇場のあいだのスペー スは記事のママ。
一九五〇年六月一日		首里劇場起工。建築に関して「郷土史蹟保存会、沖縄美術協会の有志各位並に博物館長様方の心からなる御指導に対し深甚感謝の意を表する次第で御座います」とある。舞台開きは九月二一日。落成式は「意義深い民主主義各種選挙が次々に施行せられて居る」ので「十月初旬」に行うとある。	
一九五〇年九月二一日	大伸座	現在の首里劇場開場。演目は祝賀舞踊・寿祝の門出 時代劇・生きる道 時代劇・夏祭雨の夜	沖縄タイムス
一九五〇年九月二七日	首里文化財保有会	金武良章氏指導の沖縄古典芸能会を開催、演目は「花売の縁」。公演は十月三・四日	うるま新報
一九五〇年一〇月一四日	首里劇場落成式	一九五〇年十月十三日に行われた部長会議の中に「志喜屋知事／首里劇場の落成式から招待状がきている。十月十四日（土）午後三時／当日都合悪く出席出来ないから、護得久さんにお願ひする」とある。護得久は財政部長	『琉球史料』第一集
一九五〇年一〇月一五日	ときわ座	拳銃の街（劇評）	うるま新報
一九五〇年一二月一九日	ともえ劇団	不明	うるま新報
一九五〇年一二月二一日		首里劇場の七・三步合制によるポイコット広告について報じられる（十二月十八日・二十日連記事）	うるま新報
一九五一年一二月一日		愛よ星と共に お嬢さん乾杯 愛染草 長屋紳士録。新年広告（真栄城喜福名義）あり。	うるま新報
一九五一年一二月七日	阿波連本啓舞踊研究所	阿波連本啓舞踊研究所主催新春公演。演目は老人踊・浜千鳥・かしかき・かりゆし	金城光子「沖縄の舞踊資料 一」『琉球大学教育学部紀要一九七三第二部』
一九五一年一二月九日	寿座	社会劇：恐ろしき妻の夢 時代人情史劇：晴れの陣笠など十五日まで。	うるま新報
一九五一年一二月二〇日	新生座	時代劇：正邪の舞いなど	うるま新報
一九五一年一二月二七日		首里高校創立五周年記念式（二九日）学芸会など。	養秀百年
一九五一年一二月二八日		想ひ出のポレロ	うるま新報

月日	団体	演目・内容・備考など	Source・その他
一九四六年四月二日		劇場入場料が軍政府によって認可される。大人二円、小人一円(七〜一五歳)、七歳未満無料。	「うるま新報」一九四六年四月二日
一九四七年二月四日	首里芸能文化連盟	「首里芸能文化連盟」の公演が二月四日に「首里公民館」で行われるとある。阿波連本啓が参加している。この「首里芸能文化連盟」は一九四七年四月に発足し、第一回の試演会を行う、と報じられるが、その場所が不明。おそらくその時の試演会も「首里公民館」だったとすると、「首里劇場」の可能性は高い。二月四日の公演は、現代劇「ある兄弟」に「若い文化人達の協力出演」の一幕物で、そこで「真栄城君」が好演技を見せたと劇評がある。もしかするとこれが真栄城喜福であるか。	「うるま新報」一九四七年四月一日
一九四七年二月五日		「(一九四七年)12月5日には屋根付き舞台があり2,000人を収容できる首里劇場がオープンした」とある。 アーニーパイル劇場設立に関する公文書。「琉球列島米軍政本部」/日附一九四七年一月一日/首題「アーニーパイル劇場設立ノ件」宛 沖繩知事/(二行アキ)ノ一、那覇ニ於ケルアーニーパイル劇場設立ニ関シ、当方ニ於テ立案セル計画書ハ一月二四日附リ以テ軍政府副長官ノ認可ヲ得タ(一行アキ)ノ二、同劇場ハ沖繩人ニ対シ娯楽ヲ供スルヲ目的トシテ、私企業トシテ経営スル権利ヲ与ヘラレタノデアル/(二行アキ)ノ三、上演スル映画ハ事前ニ於テ当方ニ於テ検閲ヲスル/(一行アキ)ノ情報係ヲ校/沿岸砲部隊/リチャード、イー、ハウトシ」※柿落とし記事が九月五日に掲載。七日に柿落としが行われると報じられる。	『陸軍保安部指令綴』一九四六年八月〜一〇月(自一九四六年七月一日)至一九四七年七月三一日とあるが、実際には一九四七年一月二六日付け文書まで収録。
一九四八年一月二三日	新潮演劇協会	劇場入場料の改定。大人一〇円、小人五円。	うるま新報
一九四六年九月三〇日	新生座	夏の日の恋 恋愛病患者 兄の場合 一〇月一〜三までの日程	うるま新報
一九四九年二月二七日	星劇団「コバマー座」	現代社会劇・怒涛 時代剣劇・初祭り恋の唄風 琉球史劇・黎明 一二月二八日より開演	うるま新報
一九五〇年三月五日	星劇団「コバマー座」	羽衣の由来記 時代舞踊歌劇	うるま新報

- 11 各氏はいずれも戦後沖縄の政治や文化などに貢献した人物。又吉康和、糸数昌保、當山正堅、大宜見朝計、仲村兼信、松岡政保、川平朝申。各氏の詳細は『沖縄大百科事典』や戦後初期の行政記録等を参照されたい。
- 12 『会議録 10 沖縄民政府一九四七年七月十二日』沖縄民政府、五二頁。◎劇場設置委員会。一九四七年八月二日文書。
- 13 前掲注『琉球史料』九頁。ちなみに、計画として公民館には図書室を設けるほか「更に将来はこの建物に別室を作つて、碁、将棋、卓球その他の娯楽設備を施し、談話室を作つて、皆の社交室として使用」することで、地域住民が毎晩集まつて、「修養に娯楽になる」とする。さらには公民館で冠婚葬祭などの行事も行うことで、これまで「自宅で大騒ぎして」やることなくなること、郵便局、理髪所、薬局なども併設したいと構想している。
- 14 参考資料として文部科学省「公民館」パンフレット(二〇〇九年製作)や文部科学省が公開している「公民館に関する基礎資料」があり、一九五九年に制定され、現在までの設置基準には、会議及び集会に必要な施設(講堂又は会議室等)、資料の保管及びその利用に必要な施設(図書館、児童室又は展示室等)、学習に必要な施設(講義室又は実験・実習室等)、事務管理に必要な施設(事務室、宿直室又は倉庫等)の施設を備えるものとする事が明記されている。
- 15 『琉球人事録』一九六一年。
- 16 那覇市企画部史編纂室編『那覇市史 資料編 第3巻6』那覇市 一九九〇年。
- 17 平良竜次「首里劇場通史」沖縄最古の劇場70余年の物語(1) 首里劇場調査団ホームページ。https://shurigeikanshoketuf.jp/archives/651 最終閲覧日二〇二五年七月一日。
- 18 「うるま新報」一九四九年九月三十日付け紙面。
- 19 「うるま新報」一九四九年十二月二日付け紙面。
- 20 「うるま新報」一九五〇年三月五日付け紙面。
- 21 「うるま新報」一九五〇年五月二日付け紙面。実際の開催日は記載されていないため不明。
- 22 前掲注1参照。
- 23 「うるま新報」一九五〇年九月二十一日付け広告。
- 24 各学校の体育館竣工については『琉球大学二十周年記念誌』、『養秀百年』を参照した。
- 25 タイムス・ホールは一九五七年七月三日に開場。柿落としては「総合芸能祭」だった(激動の半世紀 沖縄タイムス社50年史「五三〇頁」)。琉球新報ホール(当時は大ホールと記載)は一九六五年一月に完成した。柿落としては二月二十日、「長者の大王」と劇団たんぼの上演だった。昼夜二回公演で、各界二千人が招待された。また、この年から新報社主催の各種イベント(琉球フェスティバル、琉球芸能コンクール、琉球古典芸能祭など)の開場として用いられた(『琉球新報百年史』二七八、二八二頁)。
- 26 平良竜次「首里劇場通史」沖縄最古の劇場70余年の物語(2) 首里劇場調査団ホームページ。https://shurigeikanshoketuf.jp/archives/664 最終閲覧日二〇二五年七月一日。
- 27 平良竜次「首里劇場通史」沖縄最古の劇場70余年の物語(3) 首里劇場調査団ホームページ。https://shurigeikanshoketuf.jp/archives/669 最終閲覧日二〇二五年七月一日。
- 28 映画監督の真喜屋力氏(首里劇場調査団)からのご教示による。二代目館長の田真氏は、几帳面な方だったようで、「館長室」のいろいろな手書き資料はこの田真氏の手によるものであった。本記録は年代的にも二代目館長の田真氏作成と考えられる。
- 29 石野朝季編『カラー沖縄南西の島々』山溪カラーガイド38 一九七〇年 山と溪谷社。二九頁。
- 30 那覇市首里公民館開館10周年記念事業実行委員会「首里公民館開館10周年記念誌」一九九四年。

して「映画館」として「芝居小屋」としての多くの顔があったことが来場者の思い出から垣間見られた。「首里劇場調査団」による調査は今後も個人活動として継続されていくが、首里劇場は戦後沖繩における芸術文化の歴史に大きく貢献した建造物といって過言ではないだろう。

本稿は筆者が参加している「首里劇場調査団」（代表：平良斗星）による沖繩県支援事業「公益財団法人沖繩県文化振興会 令和4年度沖繩文化芸術の創造発信支援事業」における筆者の調査成果をもとに、加筆・訂正を行ったものである。なお、一部資料などは「首里劇場調査団」メンバー（そして天国の金城政則館長）の了承を得て活用した。記して感謝申し上げる。

1 一九五〇年九月十三日付の沖繩タイムズに「劇場新築御挨拶」として「経営者 真築城喜福」の名で挨拶が掲載される。そこには「文化の片鱗、郷土復興、文化都市建設の線に沿うの一端にもと劇場建設を企画し去る六月一日より工事着手近く完成の運びになりました」と着工から三ヶ月あまりで完成したことや、落成式を執り行う予定だったが、選挙があったため、それが終わってから「十月初旬に落成式を挙行いたします」としている。

2 那覇市牧志、現在の「国際通り」のやや中央に位置した映画館。その名は沖繩戦に従軍し、伊江島で戦死した米ジャーナリスト *Alvin Pyle*（一九〇〇—一九四五）に由来する。劇場主は高良一。後に国際劇場となり、高良はこの劇場に映画館「平和館」を隣接したが、一九七〇年に商業施設「国際ショッピングセンター」の建設のために取り壊された。

3 「陸軍保安部指令綴 一九四六年 八月×十月」沖繩民政府知事官房文書課、四五六頁「アーニー・パイル劇場設立の件」。一九四七年十二月五日文書。

4 「アンヤタサ」戦後・沖繩の映画1945—1955や「沖繩まぼろし映画館」、NPO法人シネマラボ突貫小僧監修「沖繩映画興行伝説」などにはアーニー・パイル劇場以前に、すでに那覇に「中央劇場」、離島地域では奄美大島「朝日館」「中央会館」、宮古島「太平劇場」、石垣島「千歳館」などの映画館（劇場）が開館していたことがわかっている。現在のうるま市石川や沖繩市地域にも劇場ができたことが戦後記録からうかがえるが、アーニー・パイル劇場以前の劇場の開館年については資料が乏しく、未詳なことが多い。これらの劇場の多くは無天蓋劇場であった。

5 「対米国民政府往復文書 一九四八年 受領文書」琉球政府総務局涉外広報部文書課、二九六頁「Functions of Public Information Section O.C.A.」沖繩民政府情報課の職務分掌。一九四八年三月二日文書。

6 沖繩におけるラジオ番組に関する研究は、大城由希江「米軍占領期沖繩のラジオ放送に関する歴史的研究」に詳しい。

7 琉球政府文教局「琉球史料」第十集文化編2（文教局教育研究課、一九六四年六月）二頁。

8 「うるま新報」一九四七年四月一日日付け紙面。

9 前掲注8に同じ。

10 「琉球米陸軍軍制活動概要No.8（1947年11月—12月）」「那覇市史 資料編 第3巻2」2002年。

る映画館に変わっていくのである。「有楽座」については、その閉館時期が不詳となっているが、シネマラボ突貫小僧による調査によれば一九六八年まで開場している事が明らかで、一九七〇年発行の『カラー沖繩南西の島々』によると「沖繩舞踊と沖繩芝居」の項に「いまでは那覇劇場や首里劇場、有楽座（首里）などを舞台にする大伸座と、コザ市の自由劇場を本拠にする女性だけの乙姫劇団、それに浅草の国際劇場から技術を導入して、新沖繩演劇」を打ち出している沖映本館（那覇市）の公演ぶりが目立つ程度²⁹とあることから、一九七〇年に入ってから閉館したとも考えられる。

おわりに

首里劇場は一般的に一九五〇年に開場したと言われているが、その前身の首里公民館は一九四七年にはすでに存在し、当初から映画を掛けていたかは不明であるが、劇場として戦後沖繩のかなり早い時期には建設されていたことが明らかとなった。そして、首里地区が発展するとともに、教育機関や行政機関主催の公演や、琉球芸能やバレエなど、各芸術団体の発表会の会場として利用され、次第に映画館としての運営に変わり、一九七〇年代からは成人映画専門館として経営されていく。

成人映画専門館として経営されている間も、夏休みには子ども向けの映画を上映するなど、地域に根ざした映画館として運営されてきたが、成人映画を上映していた時期は、近隣住民からの苦情が多く出ていた。

しかし、金城政則氏が館長を引き継いだあとは、舞台の貸し公演、各種イベントでの活用などに関わり、二〇二一年には成人映画から新たに「名画座」として再スタートを切った。戦後すぐに建設された劇場だったので、劇場に寝泊まりして公演を行う劇団が使用する井戸や炊事場が舞台裏にあったのも沖繩における劇場文化を知る上で貴重なものだった。

首里劇場の上演史を概観すると、沖繩における戦後の「劇場」がどのように社会と関わってきたを知ることができ、単に興行施設としての劇場という括りではなく、民政府の掲げた「公会堂」（公民館）としての利用も多くあり、一九七〇年代に入ってから、興行中心の劇場となるのである。多くの戦後初期の「劇場」が取り壊され、最後の生き残りである首里劇場からは、「劇場」を中心とした地域の生活文化が色濃く感じられるのである。ちなみに、現在の社会教育法に基づく「首里公民会」が開館するのは一九八三年十一月のことである³⁰。

今は取り壊されてしまったが、取り壊しの直前に行われた首里劇場の内覧会においては、首里劇場が「文化施設」と

表1 「劇場関係」年表。金城田真氏作成、鈴木耕太整理。

劇 場 関 係	
劇場資本金180万円 但シB円	
首里劇場創立 昭和26年10月1日 1951年	
劇場総坪数 300坪 現(278坪) 1階 207坪5合 } 計278坪 2階 70坪5合 }	
劇場来客数(現在) 1階椅子席 250人 } 合計 300人 2階 " 50人 }	
昭和54年7月24日	映写機カエル
昭和54年10月22日	スクリーンカエル
昭和55年4月12日	舞台
昭和55年5月17日	劇場映画新聞にのせる(琉球・タイムス)
昭和55年5月24日	劇場玄関サッシ入れる
昭和55年7月8日	自動車買う
昭和55年10月4日	劇場テレビ買う
昭和55年12月29日	劇場改築及屋根トタンニカエル(天上も全部はる)
昭和55年12月29日	電気工事新しく全部終る
昭和56年3月7日	映写キ電球カエル
昭和56年9月~10月に2階~1階全部造る	
昭和56年10月20日	ペンキ全部ヌル
昭和56年11月20日	巻取りキ買う
昭和56年11月25日	映写モーター買う
昭和56年11月26日	入場料金値上げする 大 800円 中 700" 小 500"
昭和56年11月30日	2階階段コンクリートで造る
昭和57年2月18日	便所ハイキツケル
昭和57年4月3日	割場口一カ修理全部終る

から一九六〇年までの期間では、沖縄盲啞学校、首里高校、琉球大学、首里奨学母の会、文化財保護委員会など、教育機関や行政機関、そして慈善団体による公演の開場として活用され、さらには沖縄タイムス社の主催する「新人芸能祭」の開場としても活用された。なかでも首里高校や琉球大学の公演は恒例行事になっていたようである。その理由として琉球大学の体育館竣工が一九六二年、首里高校の体育館竣工が一九六九年であり²⁴、学内の施設が未整備だったことから、近隣の首里劇場を活用していたと考えられる。

一九六〇年代に入ると、一九五〇年代よりも教育機関や行政機関主催の公演（行事）は少なくなる。前述の学校設備の充実や、タイムスホールやが琉球新報ホール開場²⁵していく中で、首里劇場における貸し公演も自然と減少傾向となったのである。この時期は首里劇場も映画・沖縄芝居が興行の中心であった。世良利和氏の調査によると、米軍属向けの「Weekly Okinawa Times」には首里劇場における洋画の上映情報が掲載されており、「The Gorgon」（邦題：妖女ゴーン）「Django」（邦題：続・荒野の用心棒）などのヨーロッパ作品や「Mary Poppins」（邦題：メリーポピンズ）のように、ディズニー作品も上映していたようだ。邦画の上映については詳細不明であるが、貸し公演が減少していくこの時期の首里劇場は、映画を興行の中心としていたと考えられる。

平竜次氏によると、時期は不明だが、経営者が真栄城喜福から金城田光へと移ったのは首里劇場が有蓋化した後だとしている²⁶。先に引用した『琉球人事録』では一九六一年時点で、真栄城の住所は「首里劇場」と同じである。これらの情報から平良氏は真栄城喜福から金城田光（建築会社の「田光組」を経営していた）に経営が移り、館長に田光組の者が就任する時期を次のようにまとめている。

首里劇場の経営者となった田光だが、彼は彼で本業の「田光組」が忙しく、弟の金城田真（でんしん）に運営の一切を任せていた。田真はやがて共同経営者となり、一九六二年頃、田真が二代目館長に就任する²⁷。

経営譲渡の日付が不詳ななか、関係者への聞き取りでは一九六二年頃に館長が交替するということである。この時期の映画業界は「オリオン系」「沖映系」「琉映系」「国映系」の配給チェーンの傘下で経営されることが多かったが、首里劇場はどの配給チェーンにも属さず、それぞれの配給チェーンの映画を上映したほか、劇場としての貸し公演を行っていたのである。当時の「映画館」としては珍しかったが、一九五〇年代の貸し公演の多さから、施設としては芝居や発表会、映画上映など多目的に活用されていたことが背景にあったと思われる。

が第一回発表会を行っている。さらに「南條みよし舞踊研究所」は一九四九年に第二回発表会を行っている。一九五〇年四月には首里市各学校後援会によるチャリティー公演として「学校後援大演芸会」が催される。出演は「阿波連本啓、南條ミヨシ、春秋座、外」であった。そして同年五月二日、首里文化財保存会による「古典芸能会」が開催されることが報じられる²¹。

この「首里公民館」時代の興行記録はかなり少ない。おそらく原因としては、新聞広告を出していなかったからだと思われる。したがって実際の映画や沖繩芝居の興行や発表会などの会場利用はもつと多かったと推測できよう。

そして「はじめに」でも述べたように、一九五〇年九月十三日付けの「沖繩タイムス」にあるように、首里劇場は六月一日に工事に着手し、「新築」されて九月二十一日に大仲座による公演で開場する。その意趣は真栄城の「劇場新築御挨拶」によれば、「文化の片鱗、郷土復興、文化都市建設の線に沿うの一端に」よるものであった²²。この真栄城の文章からも、「首里劇場」は新築の「劇場」として開場するが、その建築意趣は前項で触れた民政府文化部の公民館建設の意趣と一致するものといえる。事実、「新築」工事は「首里公民館」を有蓋化させ、名称を「公民館」から「劇場」と変更させるものであったが、これは正確には改築や増築と言ってよい。したがって「劇場新築御挨拶」にある「新築」という文言と矛盾するのである。しかし、実際の蓋開け公演を報じる広告には「新装首里劇場蓋開祝賀大興行」と銘打たれている²³ので、真栄城からも「首里公民館」を増改築させ、「首里劇場」と名称変更し開場するという認識だったはずである。細かい文言であるが、この広告の見出しからも、「首里公民館」は「首里劇場」であることがわかるのである。

有蓋劇場として「新装」開場した首里劇場では、「首里公民館」時代より多くの興行記事が確認できる。稿末の「首里劇場関連年表《抄》」からいくつか紹介すると、新装開場間もない一九五〇年十月三日・四日には「首里文化保存会」による組踊「花売の縁」公演が行われる。管見のかぎりでは本公演が首里公民館・首里劇場で確認できる最初の組踊公演である。一九五一年一月には「愛よ星と共に」を含む映画四本の上映を皮切りに、同年は映画だけでなく寿座・新生座・巴（ともゑ）劇団・ときわ座・翁長一座・乙姫劇団などの芝居公演、阿波連本系舞踊研究所や那覇舞踊協会、南條踊音楽研究所の発表会、琉球大学開学に伴う記念公演（琉球古典舞踊・日舞・洋舞）など、様々なジャンルの公演が行われている。

新聞やその他の資料からは、首里劇場の主催興行ではなく、首里劇場の貸し公演の方が多く確認できる。一九五二年

るが、一九四三年、第二次世界大戦のため工場が閉鎖される。戦後は一九五二年に琉球肥料株式会社を創立して常務に就任する。その後、同社の専務、副社長を歴任。任期満了後、現職を退き取締役となる。琉球実業株式会社常務となり、一九六一年には久米島精糖専務に就任する。一九六一年時点での住所は首里市中区一の五。つまり「首里劇場」と同じ住所であった。そして彼の趣味は囲碁と詩吟だったようだ¹⁵。

実業家としての真栄城については『地方自治七周年記念誌』（沖縄市町村会、一九五五年）、『琉球旅行記』（吉野俊彦、一九六〇年）、『沖繩年鑑』（一九五九年・六〇年・六二年・六四年版）、『沖繩商工名鑑』（一九六三・六四年版）、『新日本経済27』（新日本経済社、一九六三年）などにもみえる。さらに、行政の記録には、那覇市・首里市・みなと村・小禄村の「二市二村合併」にかかる「二市二村合併研究委員会」が一九五二年九月二十五日に発足し、首里市側の委員として真栄城喜福の名が挙がっている¹⁶。

個人の記録からは実業家としての面が強く見えるが、戦後、「琉球肥料株式会社」など実業家として活躍しながら、経歴に明示されていないが「首里公民館」の初代館長に民政府から依頼されたのである。実際に真栄城がいつ頃から「首里公民館」の館長を務めたのかは不明だが、平良竜次氏による真栄城喜福の親族への取材では「琉球王家直系の子孫で戦前から戦後の沖縄において経済・行政・政治のリーダーとして活躍した護得久朝章の右腕で」¹⁷あったことから、民政府の出資で建設された「首里公民館」の管理人として抜擢されたと考えられる。

四 「首里公民館」から「首里劇場」へ

一九五〇年九月の「首里劇場」開場前、つまり施設名が「首里公民館」であった頃の興行（おもに貸し公演）を新聞からみてみよう。記事によっては施設名が「首里劇場」となっている公演もあるが、当時の建物の名前は「首里公民館」である。

芝居の興行は一九四九年十月、新潮演劇協会が「夏の日の恋」「恋愛病患者」「兄の場合」という作品を三日間上演している¹⁸。また、同年十二月には新生座が「現代社会劇…怒涛」「時代剣劇…祭り恋の唄風」「琉球史劇…黎明」を上演している¹⁹。そして一九五〇年三月には星劇団（コバマー座）が「羽衣の由来記時代舞踊歌劇」を上演している²⁰。

発表会は前述した「首里文化連盟」による一九四七年の公演、そしてこれも既出だが同年に「南條みよし舞踊研究所」

はじめ「首里劇場」と称していたが、その後建てられる「公民館」と名称を合わせるために「首里公民館」と称するようになったのである。そして、その後の資料から、初代館長を務めたのは「真築城喜福」という人物ということがわかる。真築城は本項の最初に記した一九四七年十二月四日に行われた「首里芸能文化連盟」の公演で、現代劇「ある兄弟」にて好演技を見せた人物と同じ名字であるので、現代劇に出演していた可能性も想像できる。

そして、「首里劇場」が「首里公民館」と呼ばれたのは民政府文化部の「公民館」建築と関わりがありそうである。終戦直後の民政府が「公民館」を劇場として活用していたという部分は、一九四七年の民政府文化部の資料から知るることができる。

公民館と云うのは日本に於ても戦後各地に建設されつつある公会堂風の建築物であるが、市町村に於ては先ず五百人程度を収容できる講堂のようなものを作り、これを各種の集会に公会堂として使う外、そこで映画をやったり、演劇会や音楽会、講習会、展覧会等を行うのである¹³。

民政府文化部のいう「公民館」は公会堂風の建築物を想定し、そこで映画や演劇、講習会を行うことを想定している。したがって、私たちが今、利用している会議室・研修室・調理室、そして和室や小さな舞台のある多目的室（ホール）が設けられた一般的な「公民館¹⁴」ではなく、映画館や劇場に近い建造物であった事が想像できる。したがって、「首里公民館」は建物の構造上からも「劇場」であったことは間違いない。行政的な建造物の名称やその構造上から、一九四七年当時は「首里劇場」と「首里公民館」という二つの呼称が用いられていたのである。

三 「首里公民館」初代館長 真築城喜福について

真築城喜福は実業家で本籍は那覇市山下町であるが、一八九四年、首里生まれである。一九〇五年に沖縄県師範学校附属小学校を卒業し、一九〇九年に神戸市立商業学校を卒業する。同年、大阪砂糖貿易株式会社に入社し、一九一一年に大阪砂糖貿易株式会社の神戸支店肥料米穀部に転勤する。一九一四年に化学肥料研究のため退社し、その後（年不明）広島県尾道市にある橋本肥料商会肥料配合係に勤務、一九一六年、同店の販売係として岡山、香川、愛媛の三地域を担当する。一九二〇年に橋本肥料商会を退社。神戸市にて大日本肥料商聯盟会指定取次店を開業する。沖縄へは一九三三年に帰郷して、沖縄農産料商會を開業する。一九三九年には大阪安宅産業株式会社沖縄澱粉工場次席に就任す

現在の劇場は民政府が作る迄で使用させなければならぬ。収入の分割は暴利させずに決定す。

◎然らば劇場は何所々に作るか。出来た所は首里（工務）。那覇は民政府が作る迄で興業させる。

糸満、百名、石川、前原、コザ、宜野座、名護、本部（渡久地）、辺土名、那覇、田井等。

以上の所に作る。

松岡部長

◎建物の維持は工務部でやり、運営は文化・総務両部でやること。現在使用して居る劇場の借家料は収入の一割以下とす。

全委員

異議なし¹²。

この資料からは戦後の沖縄における劇場建設とその運営についての進めるかを議論していることがわかる。重要な発言が多くあるが、会議の順を追ってまとめると、劇場を作るにあたって、（傍線部①）軍政府からの資材では建築ができないため、民政府の本島産資材で仮に作ることに、（傍線部②）公民館として建てるのであれば、民政府の本島産資材で建築できること、（傍線部③）管理人は民政府として建設するので民政府および、民政府の指名した市町村で管理すること、（傍線部④）使用料は徴収し、劇場維持のためにも使用されること、（傍線部⑤）劇場はすでに首里に建築されており、それ以外に沖縄本島では十一ヶ所予定していることがわかる。

本資料と「首里劇場」との関わりで考えると、「首里劇場」は先に紹介した十二月よりも四ヶ月も早い八月二日には建設されていたことになる。そして会議録には「（工務）」とあることから、その建設は沖縄民政府の工務部が行ったことが指摘できる。さらに内容からは、首里劇場の後に建設予定の劇場は名義を「公民館」として作ること、劇場管理者は「民政府から誰に管理させるかを決定する」ことである。

一九四七年時点で名称が「首里劇場」と「首里公民館」と二つあるが前掲の会議資料から考察するに、「首里劇場」と「首里公民館」は同じ建造物であることが明らかである。つまり、首里に一九四七年に建てられた劇場は、民政府の工務部によって建築された。そしてこの会議資料によると、民政府による劇場は「公民館」として建てられることになるため、

糸数部長

名義を変へれば工務部で資材は出せないでせうか。

松岡部長

② 公民館としたら本島材は出せる。

糸数部長

公民館として作ったら如何なるものか。

全委員

異議なし。

松岡部長

③ 管理人は誰がするか。

糸数部長

④ 民政府の所有であるから民政府から誰に管理させるかを決定する。

當山部長

市町村に管理させたら如何？

糸数部長

市町村に管理させると総務部に属す。

宮里財政課長（財政）

④ 使用料は如何するか。

糸数部長

④ 維持の上から取るべきである。

又吉部長

早速此の方法を実施されたい。

松岡部長

里劇場」である。「はじめに」で述べた開場より三年も前の公演だか、「首里劇場」はすでに存在していたのだろうか。「首里劇場」と「首里公民館」の謎を解決する糸口となる資料がある。それは一九四七年八月二日に行われた沖繩民政府の会議「劇場設置委員会」である。少し長いが会議録を引用したい（傍線部は筆者による）。

劇場設置委員会〔資材・管理・設置場所等〕

八月二日（土）午前十時

出席 又吉、糸数、當山、大宜見、仲村、松岡の各部長、川平課長¹¹。

協議事項

又吉部長

劇場を如何に経営したらよいでせうか。

當山部長

芸能連盟に持たしたら如何。

川平課長（文化）

芸能連盟に経営させた方がよいと思ふ。

又吉部長

利巧な者が不労所得を得んとする者が居る様だが。

劇場を如何にして造らすか。

松岡部長

① 軍政府から受入れた建築資材では出来ない。本島生産品で仮に作る。民政府

で作るか又は責任者自身で作るか。工務部長として正式に資材を出すことは出来ない。

大宜見部長

出来得れば民政府で作って無料で貸したいが。

それが出来なければ個人で作ったものは暴利を貪らさない様に貸したら如何？



(写真2) 南條舞踊音楽研究所の第1回発表会(シネマラボ突貫小僧提供)

ある。首里劇場もまた、そのような時代の中、首里地域の人々の娯楽のために誕生したのだった。

しかし、一九四七年十二月に建設認可を受けたアーニー・パイル劇場、そして一九五〇年に開場したとされる「首里劇場」よりも早く、終戦直後から映画の上映は行われたようである。琉球政府文教局のまとめた『琉球史料』によると終戦直後の一九四五年八月二〇日に沖繩諮詢会が発足すると同時に民政府文化部が発足され、一九四六年三月頃までに「沖繩の俳優、素人芸能団をもつて米軍慰問演芸会を三十一回、民間慰問演芸会、各地区映画会を開催」⁷したとあり、劇場や映画館が建設される以前から、民政府文化部による映画上演が行われたことがわかる。

二 「首里劇場」と「首里公民館」の謎

戦後沖繩における劇場関係資料を見ると、首里劇場の開場以前に、首里に劇場があったことがうかがえる。もともと早い時期に確認できる「うるま新報」には、「首里芸能文化連盟」の公演が一九四七年の十二月四日に「首里公民館」で行われるとある。そしてこの公演には、琉球舞踊家の阿波連本啓が参加していることが記事からわかる。

「首里芸能文化連盟」という団体は一九四七年四月に発足した。「うるま新報」には十二月の公演の「第一回の試演会を行う」と報じられる⁸が、その場所は記載されておらず未詳である。もしその時の試演会が「首里公民館」を会場として行われたとすると、「首里公民館」の竣工年月が一九四七年の四月まで遡れる可能性がある。ちなみに十二月四日の公演演目は、現代劇「ある兄弟」という一幕物で、そこには「若い文化人達の協力出演」があり、「真栄城君」が好演技を見せたと劇評がある⁹。

この「首里文化連盟」による公演（本番）は「首里劇場」ではなく「首里公民館」で行われたことが新聞で報じられているが、別の資料には「首里劇場」という名称も見えてくる。当時の米陸軍の記録には「（筆者注…一九四七年）12月5日には屋根付き舞台があり2,000人を収容できる首里劇場がオープンした¹⁰とみえる。この「首里劇場」のオープンと、「首里文化連盟」による「首里公民館」での公演日は一日のズレがあるが、会場は同じ建物を指しているのだろうか。そして重要なことは「首里劇場」はアーニー・パイル劇場の建設認可よりも早く開場していたことになる。

また、同年「南條舞踊音楽研究所（現：南條幸子バレエ教室）」の戦後第一回目の発表会が「首里劇場」で行われた。（写真2）この発表会当時の写真は現在、南條幸子バレエ教室のホームページで確認できる。南條氏の認識では、場所は「首

首題 アーニー・パイル劇場設立の件

宛 沖繩知事

一、那覇に於ける アーニー・パイル劇場設立に關し、當方に於て立案せる計劃書は十一月二十四日附を以て軍政府副長官の認可を得た

二、同劇場は沖繩人に對し娯樂を供するを主目的として、私興業として經營する權利を與へられたのである

三、上映する映画は凡て事前に於て當方に於て検閲をする

情報係將校

沿岸砲兵隊

リチャード、イー、ハウトン³

この資料からは、アーニー・パイル劇場が軍政府より一九四七年十一月二十四日に計畫書の認可を受けた事がわかる。映画館としてはじめて認可されたアーニー・パイル劇場だが、それ以前に軍政府から認可を受けていない無許可の劇場が沖繩各地に数カ所あった⁴。しかし、はじめての公認劇場となったアーニー・パイル劇場は、その後の沖繩における劇場建設に影響を与える建造物となるようである。

沖繩民政府情報課では、一九四八年三月に職務分掌として「軍政府情報部ト協力シテ映画ノ検閲ヲスルコト」「ラヂオプログラムノ編成」そして「劇場、講堂ノ設立ノ奨励」が追認される⁵。この記録からは、軍政府が戦後の沖繩において映画館や劇場の建設を奨励し、劇場・映画館の建築増加に伴って、増えるであろう上映される作品の検閲が職務に加えられていること、さらには同時期からラヂオ番組を編成し、放送することを計画していることがうかがえる⁶。

「はじめに」で述べたが、首里劇場の開場は『アンヤタサ！戦後・沖繩の映画1945―1955』や『沖繩まぼろし映画館』によると一九五〇年となっている。アーニー・パイル劇場が開場した後も人々の娯樂は沖繩芝居や映画だった。一九四五年十月に収容所から那覇市壺屋へ一般市民が帰還したことから、徐々に沖繩の人々は自身の故郷へ帰還し、また基地建設によって故郷に帰還することができなかつた者たちは基地周辺の町やそれぞれゆかりのある場所へと落ち着いてゆく。このような人々の動きに呼応するように、沖繩各地に劇場、映画館が多く建設されるようになっていくので

首里劇場上演史〈抄〉―戦後沖縄における、ある映画館（劇場）の果たした役割―

鈴木耕太

はじめに

首里劇場は（写真1）那覇市首里大中町一―五に建てていた映画館であった。開場（舞台開き初興行）は一九五〇年九月二十一日¹とされている。そこには館長として「真栄城喜福」が「郷土史蹟保存会、沖縄美術協会の有志並に博物館帳様方の心からなる御指導」を受けて開館することが「劇場新築御挨拶」として記されている。その首里劇場は二〇二二年四月に当時の館長である金城政則氏が急逝したため閉館し、二〇二三年十月に建物は解体され、七三年の歴史に幕を下ろした。

本稿では首里劇場についてその前史を明らかにし、さらに一九五〇年九月に開場した首里劇場が成人映画を中心に上演する時期までの間の興行史から、戦後沖縄における「ある劇場」の社会的な立場を明らかにする事を目的とする。

一 「首里劇場」前史？

戦後沖縄初となる映画館といえ、那覇市牧志で一九四八年に開場した「アーニ・パイル劇場」となっている。後に「国際劇場²」として発展するアーニ・パイル劇場は、アメリカ軍の認可第一号として建設が計画された。当時の沖縄諮詢会の資料によると以下のようなものである。

琉球列島米国軍政府本部
日附 一九四七年十二月十五日



（写真1）解体直前の首里劇場。2023年10月13日
（著者撮影）

執筆者紹介(執筆順)

持田 明 美

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

又 吉 恭 平

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

加 藤 勲

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

小 越 友 也

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

大 竹 有 子

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

鈴木 耕 太

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授

沖縄芸術の科学 第38号

－沖縄県立芸術大学芸術文化研究所紀要－

2026年3月31日 発行

編集・発行 沖縄県立芸術大学芸術文化研究所
沖縄県那覇市首里金城町3-6
電話 098-882-5040

印刷所 有限会社 ふたば印刷
沖縄県那覇市山下町22番3号
電話 098-858-2211

Studies of Okinawan Arts and Culture

No.38

Reflections on the Sanshin of Okinoerabujima	Akemi MOCHIDA	1
Early Development of the Nomura School of Ryukyuan Classical Music: An Examination of the Activities of Anchō Nomura and His Pupils	Kyohei MATAYOSHI	19
Translating Okinawan Music: A Waveform Analysis of Okinawan Folk-Song Rhythms at the São Paulo Okinawa Festival	Isao KATO	31
International Development of a Theater-Initiated Project: Planning, Implementation, and Evaluation of the France Performances of Umui Stage Presentation	Tomoya OGOSHI	49
Clothing Habits of Foreigners in Japan, a Case Study of Nepalese & Myanmar People	Yuko OOTAKE	75
A Brief Performance History of the Shuri Theater: The Role of a Cinema/Theater in Postwar Okinawa	Kota SUZUKI	1(146)

Institute of Okinawan Arts and Culture
Okinawa Prefectural University of Arts
31th March 2026