

序にかえて

●三島わかな

一 プロローグ

二〇一九年、沖繩の芸能は、ひとつの画期をむかえた。一七一九年の組踊誕生から三〇〇年のこの年、県内外で組踊を中心とした琉球芸能公演がこれまでにない活気と賑わいをみせた。そのなかで去る一〇月末、まったく思いもよらないことが起こった。かつて宮廷芸能が執り行われた場であり、そのシンボルとされる首里城が火災にみまわれ、正殿・北殿・南殿が焼失した。そして城内の施設に収蔵されていた一五〇〇点以上の国宝級の絵画や漆芸などの工芸品、そして文献など史資料の三分の一が、鎮火に至るまでの一〇時間の間に痛手を受けた。まことに、あつけないことだった。

首里城は一三世紀末頃の創建のあと、これまでもに幾たびかの火災にみまわれ、現在のそれは四度目の再建であった。今回、首里城が焼失したことで、連日テレビの報道に映し出されたのは、首里城を身近に感じてきた沖繩の人びとの現実を受けとめきれない茫然とした表情だった。そして、その悲しみを乗り越えて欲しいという県外の人びとの思い、さらには沖繩系移民の子孫が居住する国外の人びとの思いは那覇市や沖繩県が募ったクラウドファンディングに続々と寄せられ、わずか数日のうちに、その額は三億円を超えた。沖繩の「外側」にいる人びとが五度目の再建を願って、厚い思いを寄せてくださったのだ。

このように、沖繩内外の多くの人びとが沖繩のシンボルとして首里城を認識していたという事実
は、筆者にとって正直、意外なことだった。つまり今回の出来事は、沖繩の「内側」の人びとのみならず、沖繩の「外側」の人びとが何を沖繩のシンボルとして認識しているのかを再確認する機会となった。さらに言えば、首里城にアイデンティティを重ねようとする沖繩の人びとの自意識が、この出来事によってより強いものになったと感じるのは、おそらく筆者だけではあるまい。

二 沖繩の諸芸能と空間性

たしかに、首里城は近世琉球の宮廷芸能と切っても切れない関係にあった。しかし、それだけではなく、沖繩の芸能は庶民の暮らしと密接に結びつき、かつ沖繩の諸地域において豊富で多様に繰り広げられてきた。したがって本書では、沖繩にみられる多種多様な諸芸能のことを「沖繩芸能」と総称する。そして、本書が対象とする「沖繩芸能」には、どのようなものがあるのだろうか。本節以下で沖繩芸能を概説するにあたり、ここではまずその分類の基準となる「民俗芸能」「宮廷芸能」「大衆芸能」の定義を確認しておきたい。

1 沖繩芸能の分類基準

まず「民俗芸能」とは、沖繩各地に暮らす庶民の間で育まれ、特にムラの祭りの場を中心として発達した諸芸能を指す。地域の民俗行事（船漕ぎ、綱引きなど）、舞踊や音楽（民謡を含む）、演劇、

さらにそれらを包括したムラ踊り、ムラ遊び、豊年祭などが含まれる「久万田二〇一一～二九」。

次に「宮廷芸能」とは、近世琉球を通じて首里王府の士族層によつて育まれてきた芸能を指す。主に中国からの外交使節である冊封使^{サボクシ}を歓待する芸能として成立発展した。さらに江戸幕府との外交的な場（たとえば「江戸上り」）において奏楽された中国由来の諸芸能も含まれる^{*1}。「久万田二〇一一～二九」。

もつとも、近現代において「沖縄芸能」のカテゴリーに含まれるものは、必ずしも「民俗芸能」や「宮廷芸能」の括りだけに収まらない。第三のカテゴリーとなる「大衆芸能」は近現代を象徴するものであり、それは明治以後の商業演劇を通じて成立した芸能、および昭和初期以降に登場したレコードやラジオ、テレビといったマス・メディアを通じて成立・流布した芸能^{*2}を指す¹。「久万田二〇一一～二九～三〇」。

加えて、二〇世紀以降の芸能や音楽において特筆すべきことは、「複製」という技術が登場し、日常的に普及した点にあると筆者は考えている。むしろ、それは「録音」によつてもたらされた技術であり、その恩恵として、人びとはいつでも好きな時に好きな場所で各種芸能や音楽を鑑賞できるようにになった。同様にラジオ放送の制作運営でも「録音」技術の恩恵を大きく受けていた。それは、レコーディングされた多種多様な芸能や音楽がラジオ番組のコンテンツとして日々放送されていたことから明らかである。具体的に言うと、レコーディングされたオーソドックスな「民俗芸能」や「宮廷芸能」がラジオ番組内で放送されることもあれば、同時代に創作された新感覚の「新

作民謡」や「新作芸能」（洋楽と沖縄芸能の要素のフュージョン）なども放送され、実にさまざまな芸能の諸様式が誕生した。

沖縄芸能の近現代の特色として留意しておきたい点は、前述した三つのカテゴリーの「接近」にある。すなわち、「民俗芸能」と「宮廷芸能」の接近、あるいは「宮廷芸能」と「大衆芸能」の接近、さらには「宮廷芸能」と「西洋音楽」の接近や「民俗芸能」と「西洋音楽」の接近などの、領域相互的な動き、あるいは脱領域的な動きがみられる点にある。まさに、そういう動きこそ芸能を芸能たらしめ、色褪せることのない生命力をもたらすものであり、その点にこそ近現代の面白さがあるだろう。そして前述したとおり、レコードに収録されたり、あるいはラジオ番組やテレビ番組等で放送された諸芸能について言えば、それらは本来生まれた「場所」から必然的に切り離されるものであり、そして異なるコミュニティへと「越境」^{*3}すること、それが「複製芸能」^{*3}の宿命として考えられる。

このような分類基準のもとで、本節では以下に、二〇世紀以降さまざまに変容する以前の芸能、言い換えれば、個々の芸能が本来のコミュニティを越境する以前の「空間性」^{*4}を重視し、「民俗芸能」ならびに「宮廷芸能」という観点から沖縄の諸芸能を島嶼別に概観する。

2 島嶼と文化圏

現在の「沖縄県」は、九州の南から台湾へと弧状に連なる琉球弧の一部をなしている。かつて奄

美諸島（与論島、沖永良部島、徳之島、奄美大島、喜界島）は琉球国の支配下にあったが、一六〇九年の薩摩藩島津氏の侵攻以降はその直轄地となり、琉球国から切り離された。その後、明治維新にともなう廃藩置県を経て、近代以降の奄美諸島は鹿児島県に属する。したがって現代の行政区分における「沖縄県」は、沖縄島以南の周辺島嶼群を領域とする*5。

現在、沖縄県には無人島を含めた三六三の島々があり、県全体の人口は一四〇万人を超える*6。その領海は最東端から最西端まで約一〇〇〇キロメートル、最北端から最南端まで約四〇〇キロメートルとひじょうに広大である。ここでは以下、沖縄芸能の文化圏を島嶼ごとにグループニングし、大きく四つ（大東諸島、沖縄島と周辺離島、宮古諸島、八重山諸島）に分けて概観したい。

大東諸島

沖縄県内で最東端に位置するのは大東諸島である。大東諸島は有人島の南大東島および北大東島のほか、沖大東島をはじめとしたいくつかの無人島からなり、太平洋上に浮かんでいる。同じく太平洋上に点在する伊豆諸島や小笠原諸島からみて、大東諸島は南西に位置する。そういったロケーションもさることながら、南北大東島がアホウドリの生息地だったことが、伊豆諸島や小笠原諸島の人びとがこの島に入植するきっかけとなった。

それというのもアホウドリの羽根は羽毛布団の材料として高く売れたため、小笠原諸島に生息したアホウドリが幕末から乱獲され、さらに近代以降もアホウドリを追いかめた人びとが当時無人島

だった南北大東島に明治半ばに入植し、定住したのである。以来、南北大東島では「八丈太鼓」が行われ、現在では「大東太鼓」として継承されている。また、マグロや鱈などの刺身をみりん醤油に漬け込んだ大東寿司なども沖縄の他の地域にはみられない食文化である。このように大東諸島には八丈島や小笠原諸島の文化的影響が色濃く残されている。

沖縄島と周辺離島

沖縄島と周辺離島については、まず民俗芸能について概観し、次に琉球国時代に首里王府における政と結びついて機能した宮廷芸能を概観する。

民俗芸能としては、まず全県的に分布する「獅子舞*7」や「棒踊」「棒術」がある。次に、女性を担い手とし、生活のなかの祈りと結びついた芸能に「ウスデーク*8」等があり、また女性による祈りの古謡として庶民によって歌われた「クエーナ」や、女性祭司による呪術的な「ウムイ」がある。さらに日本の仏教からの影響として、念仏の流れを汲む「京太郎*9」があり、同様に本来は盆の行事と結びつき、県内各地の集落を母体に継承されたのが「エイサー*10」である。また、外来の流れを汲む民俗芸能として「打花鼓*11」がある。これは中国系の芸能であり、琉球国時代に那覇の久米村に居住した閩人がもたらした芸能とされるが、現在では沖縄島中部の中城村でのみ継承されている。さらに南方系の芸能に「南の島*12」がある。これは沖縄県内各地に分布する棒踊の一種だが、麻の繊維を染めた赤褐色のかつらをかぶり、棒の一端に鉄輪をつけて奇声を発して飛びはねる所作をとみな

うほか、棒技の部と素手の芸の部で構成されるなど、様式や系統の点で沖縄在来の棒踊とは異なる
〔沖縄大百科事典刊行事務局編一九八三（下）…三四九〕。

首里王府の宮廷芸能にはいくつかの種類があり、いずれの芸能も政まつりごとと結びつき、王府内の役人として務めていた男性が担い手だった。主要な芸能のひとつは、王府内の各種儀式で謡われた歌謡「王府おもしろ」である。また、総称的に「冠船芸能」と呼ばれる一連の歓待芸能があり、これらは事実上、外交手段として機能した。それというのも、明清朝時代には琉球国王の代替わりごとに冊封を行うことを目的として、冊封使と呼ばれる中国皇帝の名代使節が琉球に派遣された。その際に冊封使は約半年もの長期にわたって琉球に滞在し、その間に彼らを歓待するために琉球側は七回もの宴を催した。その宴席で披露された芸能が冠船芸能である。そこには琉球独特の演劇である「組踊ウチナー」をはじめ、「琉球舞踊」や「歌三線ウタサンシ」のほか、前述した「王府おもしろ」も含まれる。

さらには、中国系の室内楽に「御座楽ウザガク」があり、これも冠船芸能のひとつである。御座楽は首里城での慶賀や冠船または江戸上りの際に楽童子ガクドコと呼ばれる奏者らによって室内で演奏され、三絃や琵琶などの弦楽器群および銅鑼や揚琴などの打楽器群で編成された。そして御座楽のレパートリーは器楽のみならず、曲目によっては歌唱も含まれる。また、中国風の楽童子らの衣装も独特である。一八世紀以降の江戸上りでは、江戸城での演奏の際に用意した曲の他に、將軍が所望した曲もレパートリーに加わった〔沖縄大百科事典刊行事務局編一九八三（上）…二六〇〕。

御座楽と同じく中国系の野外音楽・道中楽に「路次楽ロジガク」がある。路次楽は琉球国王の行列の際に決まって演奏され、江戸上りの際にもその道行きで演奏された。チャルメラの一種である哨呐ツオナと呼ばれる吹奏楽器を中心に、太鼓などの打楽器で編成される。

宮古諸島

宮古諸島は沖縄島の西側約三〇〇キロメートルに位置する島嶼群であり、次に述べる八重山諸島と宮古諸島をあわせて先島諸島と呼ぶ。八つの有人島（宮古島、池間島、大神島、伊良部島、下地島、水間島、多良間島、水納島）と、それらの周辺の無人島からなる。

宮古諸島ならではの民俗芸能に「クイチャー」がある。祭りの場ではもちろんのこと、祈願や家々の宴会など人びとの集いの場で円陣になって歌い踊られるのがクイチャーであり、生命力に溢れた芸能である。その他の民俗芸能としては全域的に行われている「獅子舞」や「棒踊」「棒術」がある。

ことに多良間島では、宮廷芸能の流れを汲む組踊が「多良間の八月踊り」の演目として伝承されている。ただし、その様式は首里王府内で上演された組踊とは随分異なっており、多良間島独自の変化を遂げている。

八重山諸島

八重山諸島は宮古島から西へさらに約一〇〇キロメートル、つまり沖縄島の西側約四〇〇キロメ

ートルに位置する島嶼群である。一二の有人島（石垣島、竹富島、小浜島、黒島、新城島〔上地島、下地島〕、由布島、西表島、鳩間島、嘉弥真島、波照間島、与那国島）ならびに、その北に位置する尖閣諸島をはじめとする数多くの無人島からなる。なお、日本最西端となる与那国島と台湾東岸とは、約一〇〇キロメートルを隔てるばかりである。

古くから、八重山諸島は芸能が盛んな地域で「民謡の宝庫」と呼ばれてきた。前述したとおり「獅子舞」や「棒踊」「棒術」は全県的に分布する民俗芸能であり、例にもれず八重山諸島の各地でも広く行われている。ただし、小浜島の獅子舞ではそれに付随して太鼓踊が演じられ、また黒島では小太鼓集団の演舞が付随するというように、島ごとに様式上の独自性もみられる。つまり八重山諸島では、類型性のなかにも島ごとに異なる特色がみられるのである。ことに竹富島では稲や粟の農耕プロセスごとに盛大な規模で祭りが執り行われる。すなわち豊年祭^{フイ}、盆、結願^{シチ}、節、種取り^{タナドクイ}といった一連の祭りが時期ごとに順次開催され、ここではさまざまな芸能が奉納される。これらの祭りはニライカナイ信仰にもつき^ル弥勒^ルが登場する点では、他の地域とも共通する^{*13}。

さいごに、「アンガマ」について触れておきたい。これは儀礼的集団芸能のひとつであり、一般的には仮面をつけて扮装した踊りのことをさす。沖縄県内では石垣島を中心とした八重山諸島のみで行われる芸能である。石垣島のアンガマでは、先祖を象徴するという、ウシユマイと呼ばれる翁ならびにシミと呼ばれる媪の仮面を付けた二人の老人を先頭にして、そこに踊り手らが追従する。集落内の家々を訪ねて行われるウシユマイとシミによる問答がユニークであり、加えて歌や踊りも

披露される。旧盆の夜に行われるのがソーロンアンガマであり、その他八重山諸島には節アンガマや家造りのアンガマがある。

三 本書のねらい

本書は、近世琉球国時代から近現代沖縄社会にかけて育まれた沖縄の芸能について考えるものである。ここで特筆したいのは、本書が芸能そのものを対象とするだけでなく、芸能が二〇世紀という時代とどのように向き合い、そしてそのなかでどのように生きながらえてきたのか、さらにはこれからの時代をどのようにして生きながらえてゆくべきなのかについて考えようとしていることである。

例えば、二〇世紀という時代は二度の世界大戦を体験し、世界の多くの人びとは反省を心に誓った。あわせてこの世紀にはテクノロジーが日進月歩で開発・導入され、人びとのライフスタイルもこれまでにないほどにめまぐるしく変化した。その最たるものがアナログからデジタル時代への突入である。諸外国の諸芸能と同様に、沖縄の芸能もそういった激動の世紀を乗り越えてきたのだ。そこで本書は、沖縄の芸能がさまざまな経緯で本来の居場所を離れたあと、どのように変化・変容したのか、そしてこれらの躍動する芸能をめぐって生じたさまざまな議論と諸課題についても照射するものとなっている。

歴史をふりかえると、「沖繩芸能」にスポットライトが当てられた史上初の出来事は、一九一〇（明治四三）年、邦楽調査掛の主催による「琉球歌の演奏会」だった。それは東京音楽学校奏楽堂を会場としたワークシヨップ形式の演奏会であり、文化界の重鎮が数多く出席した。ここでは歌三線の調べによって琉球の宮廷音楽のレパートリーの数々が披露された。^{*14}当時の日本人にとって、沖繩の芸能は珍重すべきものに他ならず、初体験の響きだったと思われる。

それに続く本格的な沖繩芸能の調査は一二年の後の一九二二（大正一一）年となる。それは近代日本を代表する音楽学者の田辺尚雄^{*15}が財団法人啓明会の助成を受けて実施した沖繩島・八重山諸島・台湾の音楽調査だった。さらに、田辺の調査から約四〇年後となる一九六三年には、民族音楽学者の小泉文夫^{*16}率いる「東京藝術大学民俗音楽ゼミナール」が第一回の沖繩音楽調査を行ない、以降、幾度かにわたって沖繩島、宮古諸島、八重山諸島の音楽を調査した。

このように近代以降、外からの眼差しによって「沖繩芸能」は注目されることとなり、その研究がスタートしてから一世紀あまりの歳月が過ぎた現在、「沖繩芸能」に関する著作物は少なくない。けれども、従来の著作物の多くは芸能のジャンルごとに区分けされ、言い換えるとジャンル別に完結したスタイルで著述される傾向にあったと思う。

そこで本書では、沖繩の諸芸能の多様性を伝えるべく紙幅の許すかぎり努めながら、あわせて各章が個々に描き出す世界を別々のものとして捉えるのではなく、各章の話題に有機性をもたせ、沖繩の「近代化」や「現代性」を芸能を通じて描き出そうと試みた。なかでも芸能ジャンルの「様

式的接近」について、読者の皆様に感じていただけるよう努めた。むしろ、それは単著では限界があり、共著というスタイルをとるからこそ可能である。そして、本書の執筆者は沖繩の芸能や音楽を対象とする研究者であるが、そのアプローチは歴史学的手法、民俗・民族音楽学的手法、文化人類学的手法、社会学的手法というようにバラエティに富んでいる。それぞれのフィールドにおける最新の研究成果の集積という点も、本書の魅力である。

四 本書の構成および照射する時空

本書は三部七章ならびに七本のコラムで構成される。各部のテーマは、第一部「舞台芸能のいま・むかし——規範と多様性」、第二部「表象のゆくえ——継承と創造」、第三部「越境する想い——伝播と移動」となっている。各章末に挿入されたコラムでは、当該章のテーマに関連した「人物」にフォーカスし、その人が生きた時代を浮き彫りにするとともに、その人となりに迫るよう努めた。

七つの章が対象とする時代や地域もそれぞれ異なっており、本書全体をつうじて時空の広がりを感じることができよう。すなわち、本書は近世から近代そして現代に至るまでの時間軸をもち、そして領域的にも琉球国時代の首里を中心とした空間から、近代以降の行政区分としての沖繩県（沖繩島や八重山諸島など）、そして沖繩^{ウチナーエ}人が出稼ぎのために移り住んだ関西圏や移民として渡ったハワ

イ諸島も対象となつてゐる。加えて本書は、電波によつて瞬時に時空を超えることのできる放送文化も考察の対象としている。沖繩の芸能や音楽は戦前のラジオ番組をつうじて、沖繩県内だけでなく国内各地（内地、外地）、そして海外へと届けられた。したがつて、放送文化としての空間性は「沖繩」にとどまらず、国内外を含めてより広域である。このように、本書がカバーする「沖繩の空間性」については決して固定的なものではなく、各章の描きだす世界観に依つて柔軟に理解していただければと思う。

五 各部ならびに各章の概要

第I部は、第一章および第二章の二つの章からなり、いずれも「舞台芸能」について論じている。まず、飯田泰彦による第一章「八重山の祝宴に関する一考察——祭儀と饗宴」では、現代八重山で行われる「祝宴」の諸事例から一定の様式を導き出し、そこに八重山の多彩な芸能がどのように表れるのかについて考察する。「祝宴」の定義については、「祭儀」ならびに「饗宴」という二つの機能で構成されるとし、それを前提に論が進められる。

八重山の祝宴は、その内容がバラエティに富んでいるために一見すると無秩序にさえみえるのだが、飯田は祝宴の始まりと終わりに注目することによつて、ゆるやかながらも演目構成上の約束事が存在していることを浮かびあがらせる。本章において「祝宴」の意義について考察する際には、

「村落祭祀の祝宴」および「人生儀礼の祝宴」という目的の異なる二つの場に大別している。とりわけ前者においては、神の介在による制約が芸能に及ぼす影響について述べている。そこで飯田は、両者に共通する普遍性が〈長者の大王〉にあることを指摘するとともに、〈長者の大王〉という様式が芸能の再生装置として有効に機能し、八重山芸能を豊かにしているのではないだろうか」と結論づける。

本章では「祝宴」の多様性とそこに通底する一定の秩序を論理的に導き出すなかで、自身の結婚式の祝宴模様も考察対象となつている点がひじょうにユニークである。このように現代八重山社会のリアリティが、そのコミュニティにとつぷり浸かつて生きる飯田自身の体験や体感によつても裏付けられているため、八重山社会に生きる生活者の目線での生き生きとした筆致も読みどころである。

つぎに、鈴木耕太による第二章「近世における組踊をめぐつて——上演作品・舞台・小道具、そして近代への伝承」では、近世琉球の宮廷芸能のひとつである冠船芸能として成立した組踊に着目し、当時の組踊の上演様式の再確認をつうじて、現代の上演様式との相違を明らかにする。近年、沖繩では琉球国時代の近世史料である尚家文書が公開された。本章では、尚家文書に含まれる『冠船躍方日記』（二八三九年）や沖繩県立博物館が所蔵する「冠船之時御座構之図」などの従来の研究が依拠することのなかつた史料を駆使することによつて、最新の研究成果が盛り込まれている。

本章では、まず近世における上演作品の整理をつうじて、「村踊りだけでなく、冊封においても

その上演順は重要な要素である」と指摘するとともに、村踊りにおける「長者の大王」が、冊封の重陽宴で上演された「老人老女」に、また御膳進上の舞台芸能として上演された「辺戸之大王」に相当すると考察する。ことに「長者の大王」については、第一章においても重要な論点となっている。舞台上演の目的や意義そして各々の芸能が帰属した時代や地域そして階層を超えたところに君臨するものが「長者の大王」であり、琉球の舞台芸能をかたちづくるうえでのコアとして機能していることがわかるだろう。

さらに本章では、近世における組踊の上演の場が複数あることを指摘する。すなわち定説にもみられる「仲秋宴」や「重陽宴」といった首里城正殿での宴だけでなく、「望舟宴」という那覇の天使館での宴や「弁ヶ嶽遊覧」「末吉社壇遊覧」における浦添御殿・大里御殿においても組踊が上演された。あわせて当時の組踊上演の舞台様式についても、首里城正殿で設営された「三間四方の舞台に橋掛りがついた舞台」のみならず、その他にも「横長の長方形であったり、士族の邸宅の二番座であったり」と指摘する。これらの諸点から、上演の場に応じた臨機応変な舞台様式や演出の變化にこそ、近世琉球の芸能の柔軟さがあると結論づける。

第Ⅱ部は、第三章および第四章の二つの章からなる。いずれの論考においても、「芸能と表象」の問題について考えるものとなっている。

まず、呉屋淳子による第三章「伝統芸能の〈担い手〉とは誰か——現代から問い直す組踊の継承」は、第二章と同様に組踊に関する論考となっており、一連の流れでお読みいただけるならば、近世から近代そして現代に至るまでの組踊を取り巻く環境の推移とそこに生じる諸問題について通観できるかと思う。ただし課題意識やアプローチは両論間で大きく異なるものとなっている。すなわち、第二章では近世および現代の組踊の「上演様式の相違」に着目したが、本章は組踊の「担い手」に着目し、現代社会における伝統芸能とその継承のあり方に対する疑問に端を発した論考である。そこで本章の冒頭において、「現在にいたるその「継承」が文化的・政治的な文脈の中で「創り出されたもの」であることを、現代における組踊の継承の問題に焦点を当てて論じようとするものである」「〈担い手〉自身が、ある特定の歴史的・文化的状況の中を生きる、個人である」と述べられる。このような問題意識に対して自覚的な実演家は果たしてどの程度いるだろうか。

なお本章では、文化人類学者・渡邊欣雄が提唱した「仮構論」をフレームワークとして援用する。呉屋はその理由について、「文化的な力学の中で、あるイメージが現実を形づくっていくダイナミズムを描き出すための有効な道具」だからだと述べる。「仮構論」を用いながら、本章では沖縄史上上のターニングポイントである日本本土復帰前後以降の現代沖縄社会に軸足を置きつつ、組踊の担い手がどのように規定されていったのかを今一度確認する。

戦後登場した「コンクール」は民俗芸能のみならず伝統芸能の世界にもさまざまな影響を及ぼした。その際に議論された「型の統一」は、その後の継承のあり方にも大きな変化をもたらすことになったという。そして本章では、日本本土と沖縄との関係性のなかで、組踊の継承面に横たわるポ

リテイカルな問題を浮かびあがらせる。すなわち、現今の組踊の継承者に関する規定が日本国の重要無形文化財のひとつである歌舞伎の指定要件「女形によること」を無批判に範としてきたがゆえに、戦後の沖縄社会に数多く誕生した「女性」の舞踊家が排除されてきたことを指摘する。そういった事実を踏まえた上で、重要無形文化財の指定が組踊の継承のあり方の柔軟性や新たな可能性の探究を封じ込めてしまうことに繋がっているのではないかと警鐘を鳴らす。本章における示唆は、あたかも所与のものとして受けとめられてきた組踊の継承の現在に一石を投じるとともに、その将来のあり方を考える上でひじょうに意義深いものである。

つぎに、三島わかかなによる第四章「地域の音文化は電波に乗って——戦前のラジオ番組にみる沖縄イメージ」では、戦前の日本放送協会制作の各種ラジオ番組を対象として、琉球古典音楽や組踊などの宮廷芸能をはじめ沖縄各地の民謡といった「楽音」はもちろんのこと、さらには沖縄社会に実在したあらゆる「環境音」がどのように切り取られ、そして、どのような趣旨をもつ番組として放送されたのかに注目する。近代日本社会で「琉球・沖縄イメージ」が創りあげられていった一端を、放送文化の中から見たいこうというものである。

戦前の沖縄の人びとがその暮らしの中でラジオ放送を聴いていたことについて、従来のメディア研究では明らかにされておらず、同様に琉球や沖縄を題材としたラジオ番組がさまざまな切り口のもとで放送されていたことについても知られていなかった。そのため、「青い空、青い海」や「トロピカル沖縄」といった沖縄イメージは、戦後沖縄社会の象徴とされる海洋博やリゾート開発などのキャッチフレーズと共に形成されたかのように語られてきたが、実はそうではない。すでに戦前から、沖縄に対するこうしたイメージ形成がはかられていた。それは沖縄の人びとが「沖縄の外」を意識するプロセスでの出来事であり、そして沖縄の「外の人びと」が沖縄に重ねあわせたいイメージを、沖縄の人びとが汲み取ったものだったと言える。第二次世界大戦の際に同時代史料の多くが焼失してしまったこともあって、沖縄の近代史は後発的な研究領域となっているが、そうとはいえ現存する史資料を渉猟するだけでも、放送文化が創り出したこれまで知られていなかった文化的営みを描くことができる。

ラジオで放送する日本各地の芸能や民謡については、番組制作に先立って「ホンモノ」探しから着手された。つまり、本書第三章における指摘と同様に「正統」な芸能を披露することが大事だったのだ。また「御当地モノ」番組のリスナーは、みずからの地域が電波に乗ることに大きな期待を寄せ、そしてそれを喜び、さらには他地域の放送回と比較することでメラメラと「対抗意識」を燃やした。このように地域の音文化が電波に乗ることをきっかけに、人びとはみずからの住む地域や都道府県を見つめ直した。その意味で「御当地モノ」を題材としたラジオ番組は、人びとのローカル・アイデンティティを強化する役割を果たしたのである。

第三部は、第五章から第七章の三つの章からなる。ここでは二〇世紀を特徴づける交通手段の発達と普及を背景に、人びとが「移動や往来」をおこなない、特定の地域の芸能が「越境」し、同様に

沖繩の芸能には欠かすことのできない三線が他地域へと「伝播」した現象について考察している。

まず、久万田晋による第五章「エイサー伝播の現代的状況——沖繩本島北部・中部・南部の事例から」では、旧盆行事に由来する民俗芸能のエイサーを対象として、現代の沖繩本島における広がりがありようと伝播のプロセスを明らかにする。あわせて、エイサーの様式上の四つの類型すなわち、①太鼓エイサー、②パーランクーエイサー、③男女の手踊りエイサー、④女エイサー、が県内各地でモザイク的な分布をみせており、「民俗音楽的、芸能民俗誌的研究で描かれてきたような芸能態の分布がうまく当てはまらない状況」が生じていると指摘する。したがって本章は、戦後のエイサー伝播の背景の解明に迫るものとなっており、沖繩本島北部（名護市）・中部（宜野湾市）・南部におけるエイサー伝播の事例を取り上げて検討し、考察をはかるものである。

本章を読み解く上で大切なのは、本来は沖繩の地域社会のための、いわば「内側」の芸能として「外」の目を意識しなかつたはずのエイサーが、戦後の沖繩社会の激変と人びとのライフスタイルの変化を背景に、いまや「不特定多数の観客に見せる（魅せる）芸能として大きく変貌を遂げてきた」点である。「魅せる芸能」への変貌を大きくうながすこととなった戦後史上の画期は、一九五〇年代に始まったエイサーコンクールにあったという。あわせて、戦後のライフスタイルの変化にみられる都市型生活様式の浸透、エイサー活動の母体となる青年会活動のエリアの拡大、遠隔地への車での通勤、他地域出身者との婚姻、遠隔地地域間の人間関係による移動の頻度の高まりが、エイサーの現代的伝播・分布の遠因になっていると考察する。

このように、戦後沖繩社会におけるエイサーの普及は量的かつ質的な広がりをもちつつ、沖繩の芸能といえば「エイサー」というように、その認知度は県内そして県外でも圧倒的である。その一方で世界に目を向ければ、沖繩の芸能は二〇世紀をかけてはるか海を越え、彼の地において、それぞれのかたちで継承されてきた。それは「移民」の人びとの歴史とともにある。そういった世界を描き出したのが、遠藤美奈による第六章「ふるさとへの希求——ハワイ沖繩系移民と芸能」である。ふるさとを遠く離れた人びとは、みずからが何者なのか、世代を超えて問いかけつづける。その際に、「ふるさとと深く結びつきを持つ」「ことを実感させてくれるのが「沖繩の芸能」なのである。

本章で注目していただきたいのは、移民と芸能に関する従来の諸研究の定説とは異なつた、また別の世界が描き出されている点である。遠藤の言葉を借りれば、「本土出身者との文化的な差異から生じた溝については、これまで多くの研究でも指摘され、悲話も残されている。だが、消極的な表現や逸話だけでは、こうした溝の部分について移民が重ねてきた足跡の一部をも十分に説明することはできない。とりわけ芸能が演じられる場面は、悲哀を帯びながらも歓喜に満ちていることが多い」のである。

本章では、まず戦前の一九二〇～三〇年代のマウイ島に注目する。沖繩系移民が率先して主催した「郷土芸術大競演会」を事例に、他府県人と共に生きる日系人社会にあって「沖繩の芸能を演じようとしている点はとりわけ重要である」とし、「おきなわ」の芸能を他者へ披露することへの戸惑いを感じさせない」と遠藤は指摘する。さらにマウイ島で行なわれた「盆踊り競演会」にも注目

する。そこで沖縄系の人びとは「琉球盆踊」と称して、いわゆる「エイサー」を披露したのだが、ただし、その踊り手はハワイ諸島内の日系社会の慣習にならって幼い少女らだった。「競技の結果、踊り演目として台頭してきた流行音頭踊をおさえて「琉球聯合処女組」が一等を獲得し、日系社会の盆踊りの代表としての地位を得た」という。また、オアフ島やマウイ島のエイサーは笠を被って演舞された。もはや沖縄では見られない装束だが、戦前の本島中部地域の装束様式が彼の地で実践されていたことを遠藤は指摘し、さらに顔を隠す行為にかつては重要な意味が込められていたと説く。この指摘は、第五章の沖縄内部でのエイサーの展開とも関連し、さらにコラム⑥で紹介したように、移民先で行なわれていたエイサーが沖縄へと逆移入される事例もあった。「(伝統の)創造」「越境」「還流」といった双方向の動きが二〇世紀以降の芸能をはぐくむ環境となっているのである。さらに本章では、マウイ島の獅子起こしの儀礼に込められた「三世が思い描く「伝統的な沖縄」の芸能」の再現についても明らかにされ、ここでは沖縄系移民社会における世代間の「沖縄イメー」の相違が浮きぼりにされている。

栗山新也による第七章「三線に積み重なる価値と人間関係——大阪の事例から」は、楽器としての三線の価値形成に着目した論考である。

本テーマとの関連で思い出されるのが、数年前に沖縄の地元紙を賑わせた「里帰り三線」の話題である。一九〇〇年代初めにハワイへ渡った沖縄県系人・嘉数亀助さんが移民の際に一丁の三線を持参した。第二次世界大戦のあと、嘉数さんの甥がハワイで捕虜となった時にこの三線もハワイの

収容所に持ち込まれ、そして復員後の甥は、故郷の沖縄へ里帰りする際にこの三線を一緒に持ち帰ったという。移民の芸能については第六章でもすでに論じられたが、本章は「モノ」という観点から、三線と移住者との関係について考えるものとなっている。

沖縄から大阪への出稼ぎは一九二〇～三〇年代に集中し、沖縄の人びとが集住する地域には稽古場が開かれ、琉球古典音楽や沖縄民謡が継承されてきた。本章では、戦前から戦後の大阪で暮らす沖縄出身者とその子孫が所有する三線を対象に、どのような人間関係の中で三線がやり取りされてきたのか、そして一丁の三線をめぐっていかなる価値が付与されてきたのかを明らかにする。その目的は、社会生成の媒介物としての三線の機能や役割について考えることにあり、そこで栗山は三線の価値基準を、①楽器としての実用性、②棹の用材・形状美・製作技術の高さ、③由緒・来歴、の三つに分類する。

聴き取り調査にもとづいた五つの事例の分析をつうじて、「三線製作の過程では、大阪の製材業従事者や三線製作・販売の仲介者、沖縄の三線職人を結ぶ越境的なネットワークが形成されていた」こと、そして三線が人から人へと渡ることによって「楽器としての実用的価値から記念品的価値・関係性の象徴的価値へと価値付けが推移する」ことを導き出す。

このように、三線の価値は決して固定的で一義的なものではなく、継承の過程でその価値が推移し、積み重なっていく。そして栗山は、「楽器としての実用性よりも三線に積み重なった人間関係の「履歴」が重視されるところに、楽器として、あるいはモノとしての三線の特徴があらわれてい

るのではないだろうか」と問いかける。沖縄の人びとが長く持ち続けてきた三線への特別な感覚や精神性が、そこには感じられよう。

六 本書から展望すること

さいごになるが、沖縄の人びとにとって「芸能」とは何だったのか。それはまず、個人において人生儀礼と子孫繁栄を願うものであり、また地域コミュニティごとに異なるアイデンティティを表出するものだった。次に、国家においては王国の威信と存続をかけるものであり、また近代以降は日本国や沖縄県の成員としての意識をかたちづくるものであった。さらに沖縄の人びとは他府県と異なる魅力ある沖縄という意識をみずからの芸能によって強化していった。さいごに、故郷沖縄を離れた人びとにとっては、みずからのルーツをたしかめるためのかけがえない手段であり、そして、そのシンボルとも言える三線には、その楽器をバトンタッチで継承してきた人と人との関係性が積み重ねられてきた。

このように、さまざまな時代と諸相において、人びとの存在意義そのものといっても過言ではない沖縄芸能。本書が描いてきたように、沖縄という空間の「内と外」を振り子のように行きつ戻りつしながら、沖縄芸能は継承され、現在みるようなかたちで表現されるようになった。もっとも、それを支える人びとの営みが続くかぎり、迎え来る時代の状況に応じてこれからも沖縄芸能はたえず変化を遂げていくことだろう。今を生きる私たちは、沖縄芸能がこれまでたどってきた途をつぶさに見ることによって、過去に何があったのかを知り、どういった因果関係で現在の芸能のかたちになっているのかを理解しておく必要があるだろう。

これからも、いきいきと躍動的で、独特の個性を失うことのない沖縄芸能であり続けるために、それを支える人びとが主体性を發揮して、みずからの芸能のあり方を意識的に方向づけていくことが何よりも大切ではないだろうか。「主体的」とは己の責任で選択することであり、そういう姿勢こそが沖縄芸能を沖縄芸能たらしめるのではないか。本書がそのための一助となれば、このうえなく幸いである。

1——久万田晋は「宮廷芸能」ではなく「古典芸能」という用語を使用している。本章では、沖縄芸能が行われた場（空間性）により着目するため、久万田の概念規定を援用しながらも「宮廷芸能」という用語を使用する。

2——本書とのかかわりで言えば、ラジオ放送を介した沖縄の音楽芸能の諸動向や再創造については、本書第四章が注目するところとなっている。

3——「民俗芸能」「宮廷芸能」「大衆芸能」の三つのカテゴリーが、それらの芸能の成立や社会的機能、担い手などの相違によって分類されるのに対して、筆者が称するところの「複製芸能」とは、鑑賞（聴かれること）を前提としてレコーディング（あるいは放送）された諸芸能を指す。

4——そうとはいえ、これまでの歴史をふりかえると、「宮廷芸能」「民俗芸能」「大衆芸能」の三領域を厳格

に区別することは難しい場合もある。宮廷芸能と民俗芸能との間には交流があり、同様に宮廷芸能と大衆芸能との間にも交流があり、「これらの三領域は互に密接に交流しながら歴史的に展開してきているのである」〔久万田 二〇一・三〇〕。

5——唯一の例外が硫黄島である。硫黄島は沖縄島よりも北に位置し、徳之島の西側六五キロメートルのところにある。地理的には奄美諸島の中に含まれるが、行政上は沖縄県島尻郡久米島町の管轄である。

6——二〇一五（平成二七）年一月一日時点の人口である（沖縄県企画部統計課編『平成二七年国勢調査人口等基本集計結果の概要 沖縄県の人口と世帯数』二〇一六年、<https://www.pref.okinawa.jp/site/kikaku/okei/documents/jinkokohonsyukei.pdf>）。

7——関連して、本書第六章では沖縄系ハワイ移民の民俗芸能にみられるマウイ島の「獅子起し」の儀礼について描かれている。

8——関連して、本書第六章では沖縄系ハワイ移民のマウイ島におけるウスデークについて描かれている。

9——関連して、本書第五章では沖縄本島各地のエイサーの現代的状況が描かれており、さらに本書第六章では沖縄系ハワイ移民によるマウイ島の「琉球盆踊」（エイサー）について描かれている。

10——本章では、池宮正治の用法にならない、「冠船芸能」という表記を用いる〔池宮 二〇一五・四九～五〇〕。関連して、本書第二章では組踊の近世における上演形態のありようが明らかにされており、さらに本書第三章では組踊に注目し、現代社会における継承のありかたについて議論する。

12——関連して、本書第七章では「三線」に着目し、大阪に移住した人びとが持ち込んだ三線の継承のプロセスと価値の推移について明らかにしている。

13——関連して本書第一章では、これら八重山諸島の民俗芸能にみられる特色が舞台芸能にも浮かびあがるところを描き出している。

- 14——出演は金武良仁、曲目は《コテイ節》《作田節》《口説》《万歳カフス節》《ウフンシヤリ節》《センスル節》《仲風節》《述懐節》《大浦節》だった〔東儀 一九〇八・二七～三二〕。
- 15——たなべ・ひさお（一八八三年生、一九八四年没）。日本で初めて東洋音楽概説をまとめた。
- 16——こいずみ・ふみお（一九二七年生、一九八三年没）。民族音楽学者であり、日本国内の音楽をはじめ、東南アジア、インド、中近東、アフリカの音楽を幅広く調査した。

*参考文献

- 池宮正治 二〇一五『琉球芸能総論』笠間書院
- 沖縄大百科事典刊行事務局編 一九八三『沖縄大百科事典』上・中・下巻、沖縄タイムス社
- 久万田晋 二〇一五『沖縄の民俗芸能論』ポーターインク
- 東儀鐵笛 一九〇八『琉球歌論評』（『音楽』第二巻二号）