

沖縄芸術の科学

第37号

在欧沖縄染織品の調査報告	新田 摂子	1
二才笠踊りの系譜・後編 ー琉球諸島に分布する民俗舞踊を中心にー	持田 明美	15
世礼国男が琉球古典音楽野村流に与えた影響 ～『聲楽譜附工工四』の発明と普及までを対象として～	又吉 恭平	47
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～	小越 友也	63
沖縄語ChatGPTの可能性について	大嶺 可代	97
「旧宮良殿内板戸絵」の彩色材料に関する調査報告	喜屋武 千恵	111
【講演要旨】「琉球・沖縄芸術文化を探究した偉人たち」		135
芸術文化研究所彙報		149
令和6年度 芸術文化研究所 客員教授・研究員一覧		163

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所紀要

2025年3月10日発行

在欧冲縄染織品の調査報告

新田 摂子

The Survey Report : Okinawan Textiles in Europe

Setsuko NITTA

This paper examines the survey of Okinawan textiles in some museums in Europe. The contents are the number of textile items, the classification, and the introduction of the important items.

From 1982 to 1985, Dr. Josef Kreiner researched the Okinawan collection in European museums. He found about 500 textiles in 15 museums. Some of these, the J. Langewis collection has about 300 items within the European collection. However, this previous survey aimed to check the location, not a detailed survey.

My team did a detailed survey of J. Langewis's collection in six museums and 290 items since 2017. The survey revealed that J. Langewis sold Okinawan textiles, mainly the museum in Switzerland and the Dutch museums from 1954 to 1969. The Langewis collection has superior items equal level of the Okinawan textile collection in Japan.

1 はじめに

本稿は、在欧冲縄染織品の調査報告を行う。これまでにも『冲縄芸術の科学』において、在欧冲縄染織品を取り扱った美術商の報告を行った。今回は、2017年から行っている調査全体を総括し報告する。

1-1 調査のきっかけと調査地

ヨーロッパ調査のきっかけは、2016年にスイスのバーゼルの、Museum der Kulturen Basel（以下MKB）で冲縄の染織品を見つけた事である。

2016年、スイスのチューリッヒ大学のハンス・トムセン教授が、チューリッヒ大学で型紙に関する国際会議を開催し、この国際会議の後、MKBでエクスカージョンが開かれた。そこでMKBの収蔵庫にとっても保存状態の良い紅型や芭蕉布の着物を発見した。

この2016年MKBの沖縄染織品の発見をきっかけに、翌年2017年からチューリッヒ大学のトムセン教授とMKBと、沖縄染織品の共同調査を行った。2019年以降、スイスのMKB以外にもドイツ、オランダ、ベルギーの博物館での沖縄染織品調査を行った。

以上より、ヨーロッパ調査のきっかけは2016年のMKBでのエクスカージョンで、2019年以降はスイス以外のヨーロッパ調査を行っている。

1-2 先行研究

在外沖縄染織品の先行研究は、ヨーゼフ・クライナー氏によって所在が確認されたが、詳細な調査は行われていない。

ボン大学のヨーゼフ・クライナー氏は、1980年代に在外沖縄関係文化財の大規模な調査を行った。クライナー氏の調査の目的は、ヨーロッパとアメリカに所蔵されている沖縄関係文化財の広範囲な所在調査だった。この調査報告書により、ヨーロッパ各地の博物館は、計468点の沖縄染織品を所蔵している事がわかった。

これらの400点以上の在欧沖縄染織品の内訳は、ドイツのベルリン民族学博物館が所蔵している112点と、オランダ人美術商Jaap Langewisという人物からの購入品約300点、その他である。つまり、在欧沖縄染織品の半数以上が、Jaap Langewisコレクションである。

1980年以降、祝嶺恭子氏は、ベルリンのコレクションの調査を行い、詳細な調査報告書を出版した。しかしながら、ベルリンコレクション以外のJaap Langewisコレクションの詳細な調査は行われていない。

つまり、在外沖縄染織品は、先行研究により所在が明らかになっているものの、詳細な調査が行われたのはベルリンコレクションのみであり、Jaap Langewisコレクションの詳細な調査が必要である。

1-3 調査の目的

本調査の目的は、Jaap Langewisコレクションの悉皆調査である。

クライナー氏の調査の後、沖縄県教育委員会はヨーロッパの文化財調査を行っている。しかし、スイスのMKBでの調査点数は21点のみである。そのため、MKBのJaap Langewisコレクションの一部分の調査にとどまる。

そのため、Jaap Langewisコレクションの悉皆調査が必要である。

2 調査項目

調査項目は、所蔵館の情報蒐集、資料撮影、調査カードの記入である。

所蔵館の情報蒐集は、スイスのチューリッヒ大学のトムセン教授と芸術文化研究所共同研究員のカトリーヌ・ヘンドリックス氏が担当した。資料は、一眼レフカメラによる全体写真と、デジタル顕微鏡による拡大写真を撮影した。調査カードは、資料の名称、素材、模様、購入年、サイズなどの情報を記入した。

3 調査結果

3-1 調査施設と調査期間

表1 Jaap Langewisコレクションを所蔵している博物館、国、調査期間

博物館名称	国	調査期間	
1 Museum der Kulturen Basel	スイス	2017. 8. 5- 8. 25	2018. 12. 17- 12. 21 2022. 12. 11- 12. 21
2 Wereldmuseum Rotterdam	オランダ	2019. 10. 30	2020. 2. 23- 3. 2 2023. 4. 18- 4. 21
3 Wereldmuseum Leiden	オランダ	2023. 4. 17	
4 Wereldmuseum Amsterdam	オランダ	2023. 4. 17	
5 Deutsches Textilmuseum Krefeld	ドイツ	2019. 10. 28	
6 MAS	ベルギー	2023. 10. 13- 10. 21	
7 Victoria and Albert Museum	イギリス		
8 Pitt Rivers Museum	イギリス		
9 VARLDSKULTUR MUSEET	スウェーデン		

10 Weltkulturenmuseum	ドイツ
11 Weltmuseum Wien	オーストリア

在欧沖縄染織品調査の結果、ヨーロッパには、11カ所、7ヶ国にJaap Langewisコレクションが所蔵されていることが明らかとなった。

表1は、Jaap Langewisコレクションを所蔵しているヨーロッパの博物館の名称、国、調査した期間を示した。Jaap Langewisコレクションは、全部で11施設に所蔵されていた。国別では、7ヶ国、スイス、オランダ、ドイツ、ベルギー、イギリス、スウェーデン、オーストリアである。オランダ国内は、ロッテルダム、ライデン、アムステルダムの3つの博物館がJaap Langewisコレクションを所蔵している。イギリスでは、ロンドンのVictoria and Albert MuseumとオックスフォードのPitt Rivers Museumの2館がJaap Langewisコレクションを所蔵している。これらの博物館は、現時点でJaap Langewis資料の所蔵が判明している博物館のリストであり、今後変更される可能性がある。

スイス、オランダ、ベルギーの調査は終了したが、残りのイギリス、スウェーデン、ドイツ、オーストリアについては、未調査である。

以上のように、スイス、オランダ、ドイツ、ベルギー、イギリス、スウェーデン、オーストリアの博物館がJaap Langewisコレクションを所蔵していることがわかった。未調査の博物館は今後調査を行う予定である。

3-2 調査点数

表2 Jaap Langewisコレクションを所蔵している博物館、国、点数

	博物館	国	点数
1	Museum der Kulturen Basel	スイス	187
2	Wereldmuseum Rotterdam	オランダ	75
3	Wereldmuseum Amsterdam	オランダ	5
4	Wereldmuseum Leiden	オランダ	2
5	Deutsches Textilmuseum Krefeld	ドイツ	13

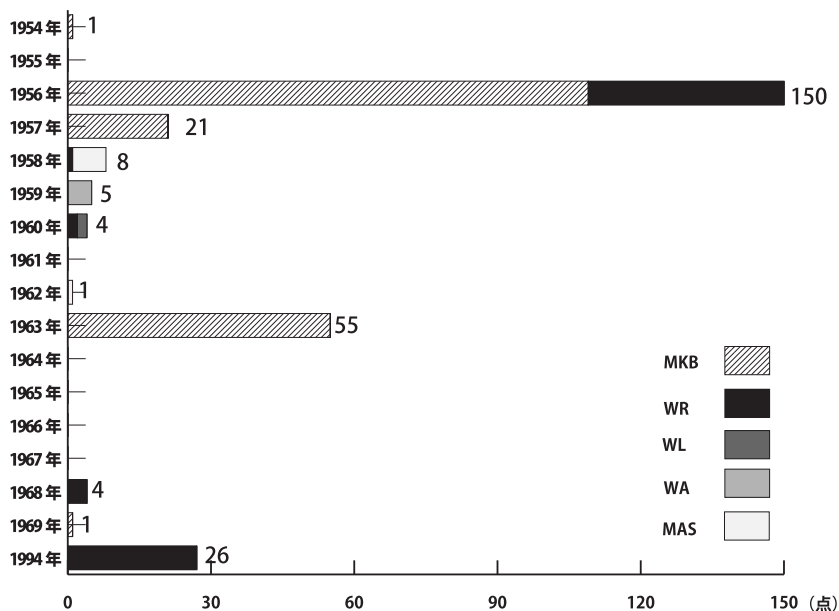
6 MAS	ベルギー	8
7 Victoria and Albert Museum	イギリス	37
8 Pitt Rivers Museum	イギリス	6
9 VARLDSKULTUR MUSEET	スウェーデン	8
10 Weltkulturenmuseum	ドイツ	11
11 Weltmuseum Wien	オーストリア	4

在欧沖縄染織品調査の結果、Jaap Langewisコレクションは、スイスのMKBとオランダのWereldmuseum Rotterdam（以下WR）が集中して所蔵していることがわかった。

表2より、Jaap Langewisコレクションは全部で351点である。スイスのMKBが最も多くの187点を所蔵していた。187点は、全体の約5割である。次に多いのは、オランダのWRの75点である。この両者のコレクションで、計262点、全体の約8割弱である。他には、V&A（Victoria and Albert Museum）の37点である。その他の博物館は、オーストリアのWeltmuseum Wienが4点、スウェーデンのVARLDSKULTUR MUSEETの8点などである。

つまり、Jaap Langewisコレクションは、全体の351点のうち、スイスのMKBに187点、オランダのWRに75点所蔵されており、この2つの博物館が約8割を所蔵している。

3-3 収蔵年



グラフ1 Jaap Langewisコレクションの収蔵年別点数

在欧沖縄染織品調査の結果、Jaap Langewisは1954年から1969年までの間に、各博物館と沖縄の染織品の取引を行っていた事が明らかとなった。

グラフ1は、博物館ごとの所蔵年を1954年から1994年まで積み上げグラフで示した。*ドイツのクレッフエルトの博物館は収蔵年代が不明のため、グラフから除外した。グラフ1より、Jaap Langewisコレクションは、1956年に最も多く150点がヨーロッパの各博物館に収蔵された。その内訳は、スイスバーゼルのMKBが109点、オランダのWRが41点である。

次に多いのは、1963年のMKBの55点である。1957年はMKBに21点。1994年のオランダのWRは、同じオランダのTillburgのテキスタイル博物館からWRに移された年である。そのため、Tillburgに何年に収蔵されたのかは不明である。

スイスのMKBとオランダのWR以外の博物館は、オランダにあるWereldmuseum Amsterdamが1959年に5点、Wereldmuseum Leidenは、1960年に2点、ベルギーのMASが1958年に7点と1962年に1点である。その後、1968年WRに4点、1969

年にMKBが最後の御絵図を購入している。つまり、Jaap Langewisは、スイスのMKBとオランダのWRに大部分の沖縄染織品を売買した後、オランダの他の博物館とベルギーの博物館に資料を販売したといえる。

そのため、Jaap Langewisは1954年から1969年までのうち、特に1956年と1963年に、スイスのMKBとオランダのWRに沖縄の染織品を販売した。

3-4 資料の分類

表3 博物館別の所蔵資料の分類

博物館	染 (点)		織 (点)			その他 (点)			(点)
	着物	裂	着物	裂	てさあじ	型紙	うちくい	御絵図	
Museum der Kulturen Basel	11	15	28	109	12	9	2	1	187
Wereldmuseum Rotterdam	7	61	-	4	-	-	3	-	75
Wereldmuseum Leiden	1	1	-	-	-	-	-	-	2
Wereldmuseum Amsterdam	2	-	2	-	-	-	1	-	5
Deutsches Textilmuseum Krefeld	-	-	-	13	-	-	-	-	13
MAS	2	1	-	3	-	1	1	-	8
小計	23	78	30	129	12	10	7	1	290

在欧沖縄染織品調査の結果、スイスのMKBは織の裂が多く、オランダのWRは染の裂が多いことがわかった。

表3は、博物館別に所蔵資料を分類した。ヨーロッパの各博物館に所蔵されている資料は、大きく染と織、その他に分けられる。染には、着物、裂と、織も着物、裂とてさあじに分けられる。その他には、型紙、うちくい、御絵図が含まれる。

染の資料は全部で101点、そのうち78点が裂、着物は23点。織の資料は全部

で171点、そのうち裂が129点、着物が30点、てさあじが12点。染と織でいうと織りの方が多く、着物よりも裂が多い。その他のうち、型紙は全部で10点、うちくいは7点、御絵図は1点である。つまり、ヨーロッパの博物館は、着物や裂、うちくい以外に、型紙や御絵図などの関連資料も所蔵している。

所蔵館別にみると、スイスバーゼルのMKBは、量も多くの187点を所蔵している。内訳は、染、織、その他の型紙、うちくい、御絵図である。特にMKBの織の着物は、優品が多い。また、MKBは型紙と御絵図のほとんどを所蔵している。1方オランダのWRは、染の資料が圧倒的に多い。WRの合計75点の資料のうち、織の裂は4点のみで、ほとんどが染の裂である。

そのため、スイスのMKBは、織の着物の優品が特徴的で、他にも充実した関連資料があり、オランダのWRは、染の裂を多く所蔵している。

3-5 代表的な資料

在欧沖縄染織品調査の結果、スイスのMKB、オランダのWR、ベルギーのMAS、ドイツのDeutsches Textilmuseum Krefeldに所蔵されている代表的な資料は、日本国内資料と同レベルであることがわかった。

スイスバーゼルのMKBは所蔵品の量も多く、総合的に一番まとまったコレクションである。写真1は、織の綾中で子供用の仕立て、大柄の模様構成である。このような緋織物では、一つの反物の幅に含まれる緋の数が少ない方が、身に付ける人の位が高いと言われている。そのため、この綾中は首里の士族用であると考えられる。

写真2は、芭蕉の紹織、保存状態が良く、鮮やかな地色が残っていた。この芭蕉布は、地糸が絹と芭蕉、経縞の部分は絹糸、5本絹が入っている。日本民藝館は、類似する芭蕉布資料を所蔵している。日本民藝館資料は、経縞が絹のもの、木綿のタイプがあり、絹の方がより優品といえる。このMKBの芭蕉布は、日本民藝館の資料よりも、保存状態がよく、シワなどもない状態だった。

写真3は、MKBが所蔵する紅型資料である。この紅型の素材は木綿と苧麻、浅地に牡丹、鳳凰、桐が描かれている。紅型も、緋と同じように模様の大きいものが、小さいものよりも優品とされている。

写真4は、MKBが所蔵する御絵図である。ヨーロッパで確認されている御絵

図はこれ1点のみである。御絵図は、沖縄県立博物館、石垣市立八重山博物館、日本民藝館、那覇市歴史博物館のみで所蔵が確認されている。つまり、御絵図を所蔵しているのは、日本国内の限られた博物館のみである。そのため、MKBが所蔵する御絵図は貴重だといえよう。

写真5から7はオランダロッテルダムのWRコレクションである。写真5は、紅型の裂で、鳥と波が描かれている。写真6は、紅型の着物、白地で、素材は桐板、模様は芒に菊と雁が描かれている。写真7はWRの所蔵するうちくいである。通常うちくいは、2～3枚はぎが多いが、これは、5枚はぎで一辺が200センチあるかなり大きいサイズである。

その他の博物館の所蔵品は写真8と9である。写真8は、ベルギーのアントワープのMASに所蔵されていた型紙である。他に型紙を所蔵しているのはスイスのMKBのみである。この型紙と同柄の紅型裂をオランダのWereldmuseum Leidenが所蔵している。写真9は、ドイツのDeutsches Textilmuseum Krefeldに所蔵されている知花花織の裂である。知花花織は、読谷山花織に比べて確認されている数がそもそも多くない。そのため、このヨーロッパに所蔵される知花花織はとても珍しいといえるだろう。

以上のように、MKB、WR、MAS、Wereldmuseum Leiden、Deutsches Textilmuseum Krefeldに所蔵されている沖縄染織品は、それぞれ日本国内で確認されている優品に近いレベルの所蔵品であるといえよう。



写真1 木綿青地綾中子供用着物 IId-6023



写真2 絹芭蕉赤地経縞紹織着物 IId-6031



写真3 木綿苧麻浅地鳳凰牡丹桐模様紅型着物 IId-6042

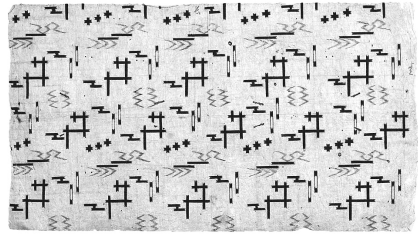


写真4 御絵図 IId-6978

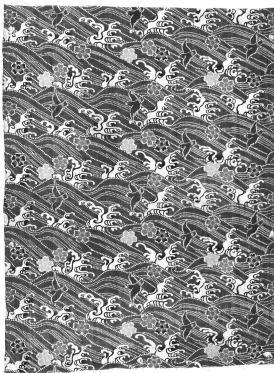


写真5 木綿浅地波に鳥桜模様紅型裂 WM-40313



写真6 桐板白地芒に菊雁模様紅型着物 WM-40895-2



写真7 苧麻紺地松竹梅模様鶴亀丸文
うちくい WM-58739

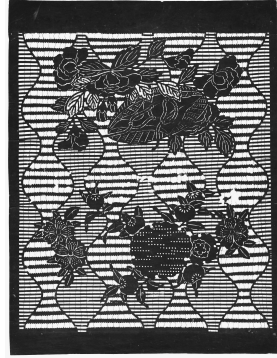


写真8 立涌に雪輪橘桜笠牡丹模様
白地型紙 AE.1962.0040.0004

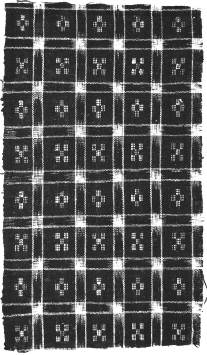


写真9 木綿紺地経浮花織裂 11566

4 おわりに

4-1 結論

ヨーロッパに所蔵されている沖縄染織品の調査を行った結果、以下の事が明らかとなった。

- ①ヨーロッパには、11カ所、7ヶ国にJaap Langewisコレクションが約300点以上所蔵されており、特にスイスMKBとオランダのWRに集中して所蔵されていた。
- ②Jaap Langewisは、1954年から1969年までの16年の間にヨーロッパのそれぞれの博物館に沖縄染織品を販売した。
- ③Jaap Langewisの蒐集した沖縄染織品は、日本国内に所蔵されている資料と並ぶレベルの優品が多く含まれている。

4-2 今後の課題

今後の課題は、Jaap Langewisの日本での協力者を探し、コレクション成立の経緯について明らかにする事である。

Jaap Langewisは1950年代に来日し、沖縄染織品コレクションを蒐集した事が分かっている。しかしながら、Jaap Langewisは、京都だけではなく、日本各地をフィールド調査している。おそらく、Jaap Langewisの日本滞在中に彼の調査・蒐集をサポートしてくれた人物達がいるのではないだろうか。今後、Jaap Langewisに直接沖縄の資料を売った人物を、特定出来る可能性はとても低いだろう。しかしながら、Jaap Langewisの日本滞在時に、彼とコンタクトのあった人物は、今後彼らの手紙や他の文献資料を調べれば、明らかに出来るのではないか。その結果、Jaap Langewisコレクションの成立の経緯をより詳しく明らかに出来るだろう。

謝辞

私達の調査をお引き受け下さいました関係機関のみなさま、関係者のみなさまに厚く御礼申し上げます。

Museum der Kulturen Basel.

Wereldmuseum Rotterdam. Wereldmuseum Leiden. Wereldmuseum Amsterdam.

Deutsches Textilemuseum in Krefeld. Museum Aan de Stroom.

Dr. Anna Schmid. Mr. Daan Kok. Mr. Walter Bruno Brix. Ms. Roselyne Francken.

*本研究はJPSP科研費JP19KK0005「在欧沖繩染織品の調査とそのコレクションの成立に関する研究」の助成を受けました。

二才笠踊りの系譜・後編
琉球諸島に分布する民俗舞踊を中心に

持田 明美

The Genealogy of Nise *Kasa-Odori*: Part II
With a Focus on Folk Dances from the Okinawa Islands

Akemi MOCHIDA

Kasa-odori are traditional Japanese dances which feature the wearing or holding of umbrellas. Umbrellas are of course an item used for protection against rain or the sun and were sometimes worn on the head in the form of hat-umbrellas, but what is their role in folk dancing?

Nise odori, a dancing style involving young people holding umbrellas, is very rare in the traditional Ryukyuan dances performed today and is largely limited to “Minato Kuribushi” or the “Kasa no Dan” part of the “Temizu no En” *kumi-odori*. However, it still survives in various forms in the folk performing arts of the Okinawa Islands, which suggests that umbrella dances may have been quite common in the past. Following her exploration of the *kasa-odori* of Okinoerabu Island in the Amami Archipelago (in “The *Yakko-Odori* Dance of Okinoerabujima”, 2022), as well as its historical background, the author turned her attention to *nise kasa-odori*, which is found in various parts of the Okinawa Islands, and to establishing the broader relationship and inter-connections among the different dances within the genre. Through a general description and comparison of the Okinawan *nise kasa-odori*, the present paper will attempt to situate this style within the Japanese folk performing arts and provide a more comprehensive view of its historical formation.

琉球列島における笠踊りの分布

沖縄本島北部

	地名		題名	衣装
1	大宜味村	塩屋大川区	前の浜	二オスガイ
2	名護市	幸喜	与那節	二オスガイ
3		許田	ミナトクリ	二オスガイ
4		数久総	総踊り	二オスガイ (男) 浴衣 (女)
5		宮里	笠踊り	二オスガイ
6		仲尾次	二才陣笠	二オスガイ
7		屋部	万寿主	二オスガイ
8		川上	大浦	二オスガイ
9			亀甲	白上下
10		呉我	若衆陣笠	白上下に 陣羽織
11			義民の京太郎	白上下に 陣羽織
12	済井出	湊くり節	二オスガイ	
13	久志	イーセントー	二オスガイ	
14		スーリ東	緋ドウジンと カカン (女)	
15	辺野古	数踊り	二オスガイと 浴衣 (女)	
16		黒島	二オスガイ	
17	大浦	天ペー	白上下、茶色 の布をかぶる	
18		嘉陽	無手	二オスガイ
19	今帰仁村	今泊	笠囃子 (ハサベシ)	踊手にあわせた 衣装
20		謝名	若衆揚口説	若衆スガイ
21			ヌンフル	二オスガイ
22			サンスル	二オスガイ
23	本部町	備瀬	ミリーパー	二オスガイ
24	宜野座村	松田	湊くり節	二オスガイ
25		宜野座	蝶千鳥	二オスガイ 紅型短衣に 羽織、白股引
26	恩納村	恩納	笠口説	二オスガイ
27		名嘉真	万寿主	黒染緋尻から げ、白タオル で袖上げ

沖縄本島中南部

28	沖縄市	泡瀬	京太郎	二オスガイに 陣笠など
29	宜野湾市	新城	総踊り	とりどりの衣 装
30	浦添市	勢理客	ニフヌイ トゥー	白上下に 陣羽織
31	南風原町	津嘉山	久高万寿主	二オスガイ
32			湊くり節	二オスガイ
33		照屋	湊くり節	二オスガイ

34	南城市	知念知名	クーダーカー	白上下に 陣羽織
35		大里大城	湊くり節	二オスガイ
36	八重瀬町	富盛・北	クーダーカー・ アミダリー	二オスガイ
37			与那原節 ・瀧落し	二オスガイ
38		南北	湊くり節	二オスガイ
39	南	揚作田 ・イヌヌー	二オスガイ	
40		イチマ伝馬・ 亀甲節	二オスガイ	
41	南北	嘉手久	黄色着物に 短衣	

伊江島

42	東・西	笠に音	二オスガイ
43		笠吉田	二オスガイ
44	東	按司添前	二オスガイ
45		作たる米	二オスガイ
46		雨露	二オスガイ
47		沈仁屋久	二オスガイ
48		古見の浦	二オスガイ
49		笠様は	二オスガイ
50		西	見れば
51	次郎が		二オスガイ
52	久高		二オスガイ

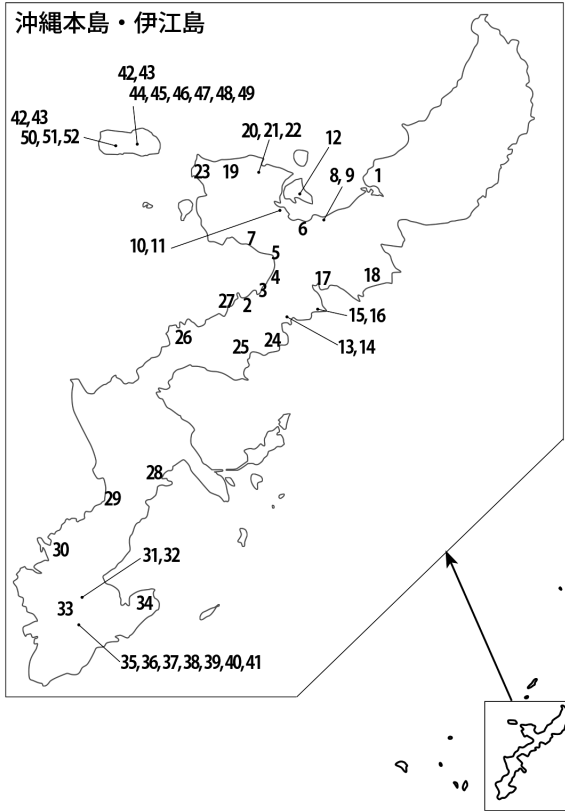
宮古諸島

53	宮古島	川満	笠踊り	芭蕉着
54		与那覇	ヨンシー	浴衣や 芭蕉着
55	多良間島	仲筋	ヤマザミ	白の着物
56			イラブ	白着物
57			イヤイ	白着物
58		根間の主	紺染着物	
59		タカバナリ	白着物	
60		塩川	ナカダキ	白着物
61	万歳節		紺染着物	
62	山原節		紺染着物	
63	みなとくり		白着物	
64		笠兼久	若衆スガイ	

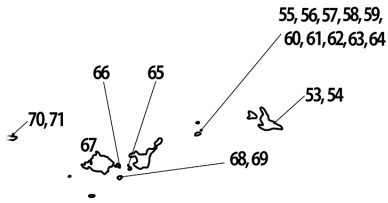
八重山諸島

65	竹富島	玻璃間村 西	ジッチュ	芭蕉着片肌ぬ ぎ、白鉢巻
66	小浜島	北集落	はびら	若衆スガイ

沖縄本島・伊江島



番号は左表に対応



九州南部～先島諸島

67	西表島	古見	いしゃどーね	ニオスガイ
68	黒島		笠踊り	芭蕉着(女) 白上下(男)
69	黒島仲本村		ハディク舞	スティナ、カカン(女) 芭蕉着(男)
70	与那国島 租納島仲区		来夏節	ドゥタティまたは白地に黒の棒織織

71	与那国島 租納島仲区	陣笠	ニオスガイ
----	---------------	----	-------

薩南諸島 奄美群島

72	沖永良部島	ヤッコ踊り	ニオスガイ や芭蕉着
73	屋久島	湯泊笠踊り	浴衣、 白鉢巻

はじめに

本稿は『沖縄芸術の科学 第36号』（2024年3月31日）に発表した「二才笠踊りの系譜・前編」の後編である。「前編」においては1章で踊りにおける笠の種類や信仰的意味などを概観し、2章では現在も琉球列島各地において民俗芸能として継承されている二才笠踊りの事例73例を挙げた。二才笠踊りは、宮古諸島や八重山諸島など琉球列島の隅々まで広く見られ、北は奄美諸島や薩南諸島、特異な例ではあるが大隅諸島の屋久島にまで伝搬していることが見て取れた。これだけの広範囲に及び踊られる二才笠踊りとはいったいなんだったのか。挙げた73事例に対して比較や分析を行い、二才笠踊りの位置を見極め、より全体的な成立過程に迫りたいと思う。

3 事例の分析

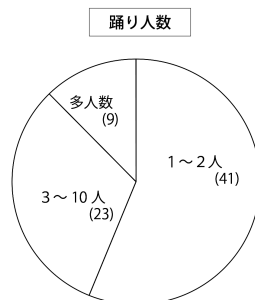
「二才笠踊りの系譜・前編」にて記述した二才笠踊りの73事例については前ページの表と地図を参照していただきたい。今回の調査では笠踊りの事例をなるべく多く挙げたが、これがすべてではないことをお断りしておく。また、前編末尾でも述べたが、本研究の対象を「二才笠踊り」としたものの、若衆踊りも含めている。若衆踊りと二才踊りの境界は曖昧で、衣装をとりかえれば若衆踊りにも二才踊りになりうるためである。さらに踊り手が女性に代わったと思われる例もあったが、いわゆる古典舞踊の女笠踊りでない女性による笠踊りについても研究対象にしたいと考えて含むことにした。

2章で紹介した73事例を、まず、1) 人数、2) 衣装、3) 採り物（笠）、4) 曲、5) 踊りの特徴、の項目に分けて考察をしてみよう。

3-1 踊り人数

73事例における人数の内訳を右の円グラフに表した。41例が1～2人で踊られる「舞台の芸能」で、演出上3名になっている事例1もここに含めた。

3～10名で踊られるケースは、長者の大主のワラビンチャの踊り（事例30、事例34）や、男女による打組踊り（事例25「蝶千鳥」、事例69



「ハディク舞）」、「総踊り」（事例4、事例15、事例29）である。踊り人数の一部に笠踊りが含まれているため、ここに含めた。もちろん人数は舞台の広さや人材の数によって変動がある。多良間の事例55～63は舞台上8人で踊られるのでここに入れたが、縦2列に隊列を組んで練り込むことから、むしろ多人数の踊りの性格を持っているといえる。

10名以上の多人数で踊られるのは、多くは野外芸能であり、御嶽や広場での庭の芸能（事例53、事例54、事例65、事例68、事例69、事例72、事例73）や、道ジュネーの芸能（事例19）である。庭の芸能においても入退場における「練り」が重要視されることから、道行に重点があると考えてこれらを「行列の踊り」と呼ぶことにする。

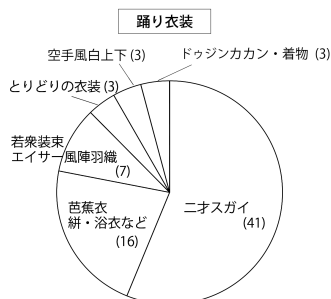
各地での豊年祭や村踊においては旗頭を先頭に、踊り神である獅子や弥勒、長者の大主など、さらに踊り手、神人、村役人たちが大行列をつくり、音楽を奏しながら、御嶽や拝所をまわり練り歩く道ジュネーが行われる。一行はそのまま舞台へと練り込み、総踊りを行うというのが一定の形式としてあった。そこには村落内を浄め悪魔払いをするという意味もあった。

事例4数久田「総踊り」は中央に長者の大主が座り、周囲を若衆がコキリコを打ちならしながら時計回りに回り、その外側を二オスガイの女性が半時計回りに回り笠を持って踊るといった円陣の集団舞踊を見せる。曲は「エイサー節」と呼ばれる。出羽〈作たぬ米〉で〈仲順流れ（念仏）〉〈テンヨー節〉入羽に〈畦越い〉で、盆の念仏踊りであるが、御冠船での入子踊りを連想させる円陣舞踊である。

以上、笠踊りの事例は大きく「舞台の踊り」（1～2名または打組踊り）と「行列の踊り」のふたつに分けることができる。

3-2 衣装

衣装から事例进行分类すると右のグラフのようになる。二オスガイの例がもっとも多く、41例あった。舞台で1～2人で踊られる場合の衣装はほぼ二オスガイであった。事例72は集落によって二オスガイのところと芭蕉衣のところがあるが、二オスガイに



入れた。次に多いのが農民風の芭蕉衣や緋、浴衣などの衣装で、これらは舞台よりむしろ野外にて多人数で踊られる場合に見られ、宮古・八重山諸島に多かった（事例27、事例53～63、事例65、事例68、事例70、事例73）。次に若衆装束（事例20、事例64、事例66）とそのカジュアル化したものと思われるエイサー風の打ち掛け衣装（事例10、事例11、事例30、事例34）が続く。

白の上下（襦袢と股引）という空手風の衣装も3例あったが、うち事例9は大正時代の創作。事例17は頭に茶色または白の布を被り、顔の周りに30cmほどの麻紐をすだれのように垂らしており、曲も踊りも「南の島」風である。ほかに類似の踊りは見られない。事例68の場合は男性が白の上下または芭蕉衣でも踊られている。

女性による笠踊りの例が6例あった。カラフルな着物に短上衣が事例41、ドウジンまたはスディナとカカンの女衣装は事例14、事例69、芭蕉衣や緋系の着物が事例65、事例68、事例70である。

3-3 採り物一笠のバリエーション

笠は手に持って踊られる場合と、かぶって踊られる場合がある。笠をかぶって踊る演目⁽¹⁾は対象から除外したが、例外として2例のみ含んでいる。曲や振付に共通点が見られる（事例9）、笠をはずし小道具としても使うため（事例40）である。かぶる場合には主に編笠やムンジユル笠が使われる。若衆踊りの場合には花笠が使われる（事例64、事例66）。

事例のなかでもっとも多く使われているのは、陣笠であった。陣笠にも大きいもの（事例26）、小さいもの（事例36～41）、黄色地に赤や黒で紋様を描いたもの（事例55～63）など地域により差異があり、多くは竹と紙や皮などで制作されるが、なかには鉄製のもの（事例3）も見られた。また沖縄本島では陣笠が主流だが、地方にいくほどクバ笠が多く使われる傾向がみられた。事例53、事例54ではクバ笠に花飾りをつけて用いられていた。

笠は右手に持つのがほとんどであったが、左手に持つ例（事例34、事例39）もあり、笠を両手に持って踊る例（事例36～38）もあった。通常は笠の裏の持ち手を持つが、事例26では笠の縁をつかんで踊る。これで笠を振ると動きが大きくなり迫力も増す。

また、陣笠を「ティンペー笠」と呼ぶのもよく耳にした。ティンペーまたは

ティンペーとは琉球古武術の盾である。三山時代の15世紀、ティンペーは実践で使われたことが記録にも残されている。竹と皮革製、木製、鉄製、亀の甲羅や鍋の蓋(カマタ)を利用したものもあった。事例17は演題が「天ペー」となっており(「天」は当て字か)、ティンペー(盾)の踊りと解釈できる。事例39では右手に短刀、左手に陣笠を持って踊る。これはまさに盾として陣笠が使われている場面そのものだろう。

3-4 曲

事例の中でもっともよく使われる曲は、歌い出しの語をとって「カサニ」や「笠に音」とも呼ばれている〈湊くり節〉で、18例(事例1、事例3、事例5、事例6、事例12、事例13、事例18、事例20、事例24、事例25、事例26、事例32、事例33、事例35、事例38、事例42、事例63、事例72)あった。〈湊くり節〉は必ず陣笠を持って踊られるので、笠踊りの代表曲と見なすことができる。

次いで事例の多いのが、〈久高万寿主〉で7例(事例7、事例27、事例31、事例34、事例36、事例52、事例72)。〈久高万寿主〉はエイサー曲としても知られる馴染み深い曲で、現存する最古の工工四といわれる『屋嘉比朝寄工工四』写本にも〈久高節〉として載っている。これは沖永良部島から八重山諸島に伝搬しており、類似のものに黒島と波照間島に鯨の踊り「コームッサー」がある。

続いて〈畦越い〉が5例(事例4、事例53、事例65、事例66、事例72)。〈畦越い〉は〈唐船どーい〉として知られるゾメキ唄で安富祖流工工四下続巻には〈漢那節〉として載っている。この曲はエイサーの家廻りで移動時にうたわれるほか、多良間島の八月踊りの総引きや、舞台の入羽などにも使われており、道行の曲といえることができる。

次に〈天ぬ群星(亀甲節)〉が4例(事例9、事例61、事例71、事例72)。この曲は『屋嘉比朝寄工工四』には囃子言葉からとって〈其万歳節〉として記載されている。同曲は笠よりもむしろ扇子やゼイで踊られることが多い。また、〈瀧落し〉4例(事例5、事例31、事例35、事例37)、〈高離節〉3例(事例10、事例19、事例59)、〈黒島節〉3例(事例1、事例6、事例16)があった。

その他は〈大兼久節〉2例、〈早嘉手久〉2例、〈口説〉2例、〈今帰仁の城〉2例、〈中作田〉2例、ほか〈与那節〉〈エンサー節(作たぬ米・仲順流れ・テンヨー節・畦越い)〉〈三村節〉〈デンスナー節〉〈坂原口説〉〈ノンフリ節〉〈せ

んする節〉〈島尻天川〉〈テンヨー節〉〈渡りぞう〉〈四季口説〉〈作たる米〉〈沈仁屋久節〉〈古見の浦節〉〈城ぬ前〉〈国頭さばくい〉などである。以上はほぼ古典音楽工四に掲載されている端節や古くから広くうたわれる曲である。

また伊江島の事例44〈按司添前〉は琉球古典の〈東里節〉と同曲、多良間島の事例62〈山原節〉は沖縄本島の〈月の夜節〉、事例56〈イラブ〉は囃子言葉からもとは古典音楽の〈清屋節〉ではないかと類推できる。与那国島事例70の〈来夏節〉も歌詞は異なるが、節は古典音楽の〈カンキヤイ節〉と類似している。事例67〈いしゃどーね〉や事例68〈笠踊り歌〉は、原歌は〈其万歳節〉である。離島では土地風に変化しているものの笠踊り歌のほとんどが沖縄本島からの流れであることがうかがえる。

例外として伊江島に〈吉田〉〈様は〉〈次郎が〉〈見りば〉や、八重瀬町富盛に〈イチマ伝馬〉などの大和系歌謡があり、多良間に七五調の〈ヤマザミ〉や由来不明の〈イヤイ〉、また〈根間ぬ主〉〈ナカダキ〉といった宮古系民謡がある。多良間島の〈根間の主〉〈ナカダキ〉などをのぞけば、土着の民謡が踊り歌として使われるケースは非常に少ない。そのことはこれらの踊りが土地土地での創作ではなく、外から伝わったものであることを意味している。

3-5 振付一踊りの特徴

次に、二才笠踊りをフリから見てみよう。振付けは一様ではないものの、傾向として武術的イメージと躍動的イメージの踊りに分けられることに気が付く。事例7屋部「万寿主」や事例35大里大城の「湊くり節」は、重心を低く構え、大きくリズムをとって床を踏み、ゆっくりと足を運ぶ。特に大里大城の「湊くり節」は膝を曲げて腰を低く落としたまま踊るので、筋肉痛で音を上げるほど稽古が辛いという。事例37富盛北「瀧落し」は陣笠を両手で持って床を強く踏みしだき踊る。陣笠を前に突き出すような動作や途中向き合って踊る場面もあり、戦いをイメージしたものかと思われる。これらは陣笠を盾（ティンペー）とみた武術的な踊りである。

ティンペーは相手の攻撃から身を護る、相手の体に当てて押す、相手の顔面に当てて目隠しをし、その隙に攻撃するというように使われた。事例35では笠を持ったまま前転する珍しいフリがある。これは琉球古武道の平良信賢系統にある「鍾川のティンペー」と呼ばれる受け身の型である。事例39富盛南「イー

ヌー」は左手に陣笠を持ち、右手には小刀を持つ。琉球古武道の「ティンペー & ローチン」の型であろう。ローチンは小刀または矛、短槍、鉾などを指す⁽²⁾。

事例34知念知名「クーダーカー」は陣笠を左手に持つ。特に意識されているわけではないようだが、盾の本来の持ち方ともいえる。事例17大浦「天ペー」は、白の上下の衣装に襷がけをし、顔の前に植物を垂らした「南ぬ島」風の装束で陣笠を持って演じられる。ティンペー術が芸能化されたものとみていだろう。同様に白上下で踊られる事例9川上「亀甲」も武術に近い要素を持っている。

以上の武術的な舞踊の事例と対照的に、重心を落とさず直立した姿勢でキビキビと踊るのが、伊江島の事例42～52である。どの踊りも1曲構成で、陣笠は体の前で操るのではなく肩の上のせるように、ときには頭の後ろに大きく回すように扱う。勢いよく陣笠を使って切るフリが入っており、スピード感と勇ましさを感じさせる。このキビキビした動作に跳躍が加わるのが、多良間島の事例55～63や沖永良部島の事例72「ヤッコ踊り」である。

各地の二才笠踊りに共通点を見出すことはできるだろうか。同一曲の踊り比較してみると、明らかに類似が見られるのが〈久高万寿主〉で、サーサーと掛け声とともに笠を前方へ突き出す仕草や、身体の前で両手を打ち合わせながら左旋回するフリが久高万寿主系の踊りに共通して入っている。7つの事例のうち事例7屋部「万寿主」、事例31津嘉山「久高」はどっしりとした重みのある踊りで、事例34知念知名の「クーダーカー」は小中学生が踊るためか手数がシンプルになっている。

踊りがよく似ていたのは、多良間島の事例61塩川の二才「万歳節」と事例72「ヤッコ踊り」〈天ぬ群星〉、それに竹富島の事例65「ジッチュ」と沖永良部島の事例72「ヤッコ踊り」の〈畦越い〉であった。ただし「ジッチュ」は女性が踊るので潑刺とした娘らしい踊りになっている。踊り手のジェンダーがフリにも影響しているのである。

3-6 小まとめ

笠踊りは舞台上で1～2人で踊られる「舞台の踊り」と、野外にて大勢で踊られる「行列の踊り」に大別された。「舞台の踊り」には二オスガイで踊られる二才踊りが大半をしめたが、若衆踊りもあった。若衆踊りは出羽・中踊・入羽

の三曲構成を取っているが、二才踊りは1曲構成、あるいは2曲構成が多い。

3～10人で踊られるものは長者の大主のお供のワラビンチャの踊りや打組踊りがあった。舞台踊りとなっているもののなかでも「練り」に重きをおく「行列の踊り」と思われるものが多かった。道ジュネーから続く演目である総踊りも「行列の踊り」に含まれる。「行列の踊り」は二才笠踊りを考える上でキーワードになる。

笠踊りに使われる曲は〈湊くり節〉がもっとも多く、次いで〈畦越い〉〈久高万寿主〉〈天ぬ群星〉〈瀧落し〉〈高離節〉〈黒島節〉である。ほとんどが古典音楽の端節として扱われている曲である。同一曲におけるフリの類似から見ても、シマジマでの受容のしかたは異なるものの、琉球王府で生まれた祖型となる踊りが各地に伝播したものと考えられる。その伝搬範囲は、北は奄美諸島の沖永良部島から南は八重山諸島までと大変広く、琉球文化圏の隅々に渡っている。

宜保栄治郎は「このような地域的な広がりからすると、一時代この陣笠を被ったり、持ったりする踊りが大流行した時期のあったことが伺えます⁽³⁾」と言及している。そこには大流行となった何らかのきっかけがあったと思われる。

また、一地域で多種の二才笠踊り伝承する地域も浮かび上がった。それは八重瀬町富盛と伊江島、多良間島、沖永良部島である。

多良間の八月踊りは天保年間（1830-1843）に「皆納祝」として始まったとされ、獅子舞、棒踊、ヨンシー、キネツキ踊り、ユリツキ踊りなどの土着の民俗芸能が演じられたという⁽⁴⁾。その後、明治時代に士族によって組踊など宮廷で行われていた芸能が伝えられた。

八月踊りの運営は「かんじん座（経理担当）」「すたふ座（衣装や小道具などの支度を準備する）」「羽踊り座（若衆踊り、女踊りを指導）」「組座（組踊担当）」「ずーにん座（地謡、音楽担当）」「獅子座（獅子舞・棒踊り・民俗踊り担当）」「笠座（二才踊り担当）」「狂言座（狂言・寸劇・雑踊りなどを担当）」という座に分かれて組織化され、多くの演目を上演している。注目すべきは二才踊りを行う組織が「笠座」と呼ばれており、笠踊りが二才踊りの代名詞ともなっていることである（ただし塩川に笠座はなく、組座が二才踊りを担当する）。

當間一郎は「御冠船時は老人踊り、若衆踊り、女踊りの三ジャンルで構成さ

れていたのが、そのまま多良間島の組織の中にも今日まで明確に継承されているとみるべきではなかろうか。二才踊りは御冠船時には正式舞台にのらなかったのであるから、厳密には端踊りの部にはいらなかったのである⁽⁵⁾と指摘している。さらに二才踊りが無伴奏のうたで踊られること、二オスガイでないこと、二列で踊られることなどと合わせると、その原型は「舞台の踊り」ではなく、「行列の踊り」として伝わったのではないかとも考えられる。

4 二才笠踊りのあった場

踊りは「ハレ」の芸能である。笠踊りはどんな場所でどういう目的で踊られてきたのか。一時期この踊りが琉球全域で大流行したとすると、そのきっかけは何だったのだろうか。

4-1 御冠船と江戸立ちの芸能にみる笠踊りの成立

琉球の舞踊には中世から近世初期にかけて本土で流行した小唄踊りの影響がみられるといわれている。大和芸能は1609年の薩摩侵攻以前から琉球に入っていた。では、二才笠踊りはいつごろから踊られてきたのか。1404年より中国との冊封体制を築いてきた琉球は、中国から派遣される冊封使をもてなすための宴では芸能を上演してきた。冊封使の船は「冠船」と呼ばれ、冊封行事も「御冠船」、宴席での芸能は「御冠船踊り」と呼ばれている。

1606年来琉した冊封使、夏子陽の『使琉球録』に、琉舞についての記述が見られる。王宮の若い士族と貴族の子弟とが群舞したとあるが、大きな笠をかぶっていたことが記されている。

舞台に上がると大きい笠をいただき、黒い鉢巻を頭に巻き、色あざやかな琉装をつける。二十人あまりの群舞で、身をまげ、体をまわし、声をそろえて唄い、ひとりで舞っているかのように揃っている。⁽⁶⁾

ここにあるように初期の御冠船踊りは群舞が中心であり、この群舞は王朝末期まで「入子踊り」として踊られていた。

1719年の徐葆光による冊封記録『中山伝信録』の中秋の宴のプログラムに今日の「若衆笠踊り」に近いものがみられる。この時の踊り奉行は玉城朝薫であった。

幕尻に少年がいる。十三、四歳ばかりが四人、朱の足袋をはき、五色の

長衣をきて帯はしていない。襟をひらきすそをひき、頭に黒皮笠をいただき、朱の紐は長く胸にまでたらしめている。輪をえがきながらのぼり、かえりみ、体を沈め身を起して登場する。一列になって楽工に向かってしばらく坐る。楽工は、笠をとってやり、赤い紐をまいて笠の上にまとめて、これを少年にわたす。少年は立って笠をもち、足ずりをし、曲折にあわせて舞う。楽工の声をのぼしてうたう歌とぴったりととけあう。第一番の「笠舞（かさおどり）」である⁽⁷⁾。

さらに時代が降って1838年、尚育王の冊封儀礼の「戌の御冠船」重陽の宴でのプログラムにも、〈古見の浦節〉で笠をかつぎ扇子を持って出、〈港原節〉で笠をはずし手に持って踊り、入羽は〈高離節〉という三曲構成で踊られる若衆笠踊りがある⁽⁸⁾。「入り子踊り」や棒踊りに二才⁽⁹⁾が登場するものの、御冠船踊においては大和めいた二才踊りが上演されることはなかった。

では、二才踊りはどういう時に演じられていたか。琉球は中国に冊封を受けながらも、1609年から1879年まで薩摩藩による支配を受けていた。琉球の対中国貿易の利益を狙う薩摩は、御冠船時には冊封使たちに対して薩摩支配を隠蔽し独立国として振舞わせ、冊封関係を継続させ貿易を行わせた。そのために御冠船において大和めいた二才踊りが演じられることはなかったのである。しかし、徳川幕府に対しては将軍が代わるたび、また琉球王が代るたびに慶賀使と謝恩使を江戸城へ送る「江戸立（江戸上り）」を行わせ、その数は18回に及んでいる。眉目秀麗な楽童子を従えて道中では路次楽を奏し、江戸城では御座楽など、中国風の芸能が演じられた。辺境の薩摩藩が異国を配下に置いていることを諸藩に見せつけ、異国が徳川に忠誠を誓うことによって薩摩藩の威光を高める意図があった。

ところが江戸城での公式行事を離れると、薩摩藩邸などにおいては二才踊りも含む琉球芸能がたくさん演じられている。1710年、高輪の薩摩邸において進膳があり、御座楽と三線歌のあとに玉城朝薫がくりまえ踊り（現在の認掛につながるものか）を踊り、唐踊りが2番演じられている⁽¹⁰⁾ことが知られるが、ここでの「唐おとり」は中国語による演劇である唐躍ではなく、中国風の衣装による端踊り、つまり二才踊りであったと板谷・金城・細井⁽¹¹⁾は指摘している。

1832年、芝白銀の薩摩藩邸において行われた踊りの絵図「琉球人舞楽御巻物」

(杉谷行直画)は、江戸時代の琉球舞踊を知る一級史料となっている。これについては池宮正治⁽¹²⁾や板谷・金城・細井⁽¹³⁾らによる研究の蓄積がある。その10年後の1842(天保13年にも同様のことがあり、「女菊見踊、二才笠踊、女柳踊、二才無手踊、女団扇踊」⁽¹⁴⁾が演じられたという。二才笠踊りの演目名はわからない。キビキビと踊られる二才踊りは薩摩藩士に好まれたようで、薩摩での御膳進上や、琉球に在番する薩摩役人の「お慰め」としても二才踊りが多く踊られた。

4-2 王朝末期の『踊番組』に見る二才笠踊り

八重山石垣市の喜舎場永珣文庫に所蔵の『踊番組』は、大浜用能(1841-1916)が記録した踊りのプログラムであるが、王朝末期にたくさんの二才踊りが踊られていたことが記録されている。1866年の尚泰王即位式の首尾を祝う冊封使御礼式(薩摩在番役人などを招待して行われるいわば慰労会)に演じられたものとして、若衆踊り5番、二才踊り5番、女踊り7番がある。二才踊りの演目は以下のとおり。このうち笠踊りに下線を引いた。

二本ゼイ「辺野喜節」

無手「前の浜節」

二本扇子「東里節」

「万歳口説」

笠「早口説」

その翌年、佐敷按司加奈志(王妃)の生年祝いには、石垣島滞在中の本部里之子親雲上⁽¹⁵⁾より稽古を受け、若衆踊り9番、二才踊り24番、女踊り20番、打組踊り1番、口説2番を演じたという。二才踊りの詳細は以下のとおり。

杖笠「与那節」～「しゅさい節」

笠「江佐節」

無手「与那原節」

無手「坂原口説」

笠「瀧落とし」～「笠の段」～「あかけな節」

笠「渡りぞう・笠の段」～「万寿主節」

二本ゼイ「東里節」

二本ゼイ「揚作田」

二本扇子「揚古見の浦節」
二本扇子「亀甲節」
「口説（口説囃子か）」
二本扇子「節口説」
二本扇子「口説（上り口説）」
笠「与那節」～「勝連節」
杖「口説（下り口説）」
二本扇子「口説（早口説）」
笠「漢那節」
二本ゼイ「ひゃんかん節」
笠「あかまた節」
二本扇子「目出度節」
笠「出羽よはいおどり」～「早作田」
扇子「揚作田節」
無手「あかけな節」
「江戸上り口説」、「江戸下り口説」

ここからは王朝末期には驚くほどたくさんの二才踊りが踊られていたことがわかる。〈あかまた節〉〈揚古見の浦節〉〈目出度節〉などの八重山のうた踊りも含まれるが、ほとんどは琉球の演目とっていい。「よはいおどり」については不明である。これらの多くは現在、琉球舞踊の舞台上で踊られることはなくなっているが、事例と比較すると共通の演目が見出せる。

「しゅざい節」は本田の注釈には〈湊くり節〉のこととある。杖笠「与那節」～「しゅざい節」は本稿で挙げた事例13と採り物も曲も同一（歌詞は異なる）である。王朝末期の踊りの型が伝承されているのだろう。笠「漢那節」（曲は〈畦越い〉）はここでは「笠に音たてて 降たる夏雨も」の歌詞で踊られているが、事例53、事例65、事例66、事例72との関連が考えられる。

曲組は異なるが「瀧落し」は事例5、事例31、事例35、事例37に、「あかけな節」は事例38に、「万寿主節（久高万寿主）」は 事例7、事例23、事例27、事例31、事例34、事例36 事例52事例に関連すると思われる。また「揚古見の浦」はここでは二本扇子で踊られているが、八重山古典舞踊で笠踊りとしても

踊られており、事例48との関連も見られる。以上からもわかるように王朝末期には多くの二才踊りが踊られており、近代になって廃れたものの現在もいくつかは地方の村踊りに伝承されているのである。

4-3 「お祝上げ」「御冠船踊」「親廻踊」

喜舎場永珣は八重山において琉球式舞踊が成立した要因として王府の琉球化政策と近世の在番政治があるという。琉球舞踊の大きな上演機会として「お祝上げ」「御冠船踊」「親廻踊」の三つをあげている。

「お祝上げ」は国王ならび王妃の生年祝いで13年毎に行われ、遠い首里を遥拝しながら在番役人参加のうえ、八重山ではなく琉球舞踊のみが演じられたという。「御冠船踊」は「冊封祝儀」の祝いで、謡曲、狂言、能などの大和芸能も演じられたという。「親廻踊」は蔵元に在番の任期が三年で交代するさいに管内の各島村々を巡視する。その際に新任の役人を歓待するのが各村の一大行事であった。「親廻踊」の踊り手に命じられることは名誉であり、それが芸能の発展にも影響したという⁽¹⁶⁾。

沖縄本島でも同様であった。首里では「冊封祝儀」と称し、国王への「御膳進上」という形で踊りが上演され、さらに在番役人のためや、女官や御内原からの要望に応じて、といったように何度も踊りが上演された。踊りは私的な祝宴にも催され、そういう時に踊るのは首里奉公に來ている地方役人の子弟の若者たちであった。「子弟教戒の書」⁽¹⁷⁾には、歌三味線はじめ芸能を学ぶことが推奨されている。首里奉公から村に戻った青年たちが踊りを持ち帰って、村踊りとして伝えたのである。または地方に下った士族らが請われて教えることもあった。

名護市久志の古文書「福地家文書」には1857年に脇地頭の初地入りに「歌三線舞」で歓待したという記録が残る。役人の接待に村人による歌踊りが提供されていたのである。南風原町照屋の桃原栄仁（1931年生）は「地頭代、つまり村長は首里城とのつきあいもあり舞踊ができないと務められなかった。王様やお役人をもてなすときに地頭代はじめ、筆子など役職が踊りをした」と語っていたが、宮廷芸能は百姓たちにとっても欠かせない教養であった。

宮古島平良では、戦前まで役人たちに披露する「公儀（プーギ）踊り」があったという。旗頭を先頭に獅子舞や鼓打ちや村役が棒を持って踊りながら村中を

練り歩き、広場でクイチャーを踊り明かした。沖永良部島には「御貢物（グムチ）踊り」「上納踊り」と呼ばれる踊りがある。これは江戸時代、支配を受けていた薩摩役人の「お慰め」に各集落に税のように踊りが課せられていたことを今に伝える呼び名である。

4-4 武具としての笠

このような踊りの場でなぜ笠踊りが踊られたか。南城市大里大城の踊り師匠、松田竹三（1935年生）は「昔、侍はどこに出かけるにも笠をかぶったものだ。湊くり節の歌詞にあるように急な夕立には笠で雨を凌ぐ。また、笠は武器でもある。相手からの攻撃を笠で受けて、こちらが仕掛けるときには笠の縁を使う。陣笠は雨をよける笠でもあり、武器でもある」と話していた。笠踊りで使われる陣笠はそもそも雑兵が戦場でかぶる武具であった。

踊り手は戦士を意味しており、出陣に際して勇み立つ心持ちを表すように威勢よく踊られる。踊りの採り物としてよく使われるゼイ（ザイ）も戦場で指揮をする武具であり、こちらは指揮官を意味している。では、武具や武器が踊りの採り物に使われる意味は何だろうか。

九州地方の装飾古墳の多くに太刀や靱、弓、盾などの武具や武器が図案化されて描かれている。またハニワにも同様の意匠が見られる。これは死者の安置された石室に邪悪なものを近づけないようにする辟邪の想いが込められているという。武具や武器は魔や邪を避けるための一種の呪具なのである。

二才笠踊りの代表格となっている〈湊くり節〉は、次の歌詞で踊られる。

笠に音立てて 降たる夏ぐれも なまやうちはれて てだど照ゆる⁽¹⁸⁾

激しく降った夕立も今は止み太陽が照り輝いているという、それだけの明るい情景を詠んだ詞である。南風原町津嘉山の師匠の新垣盛栄（明治生まれ）は「この踊りは農作物の豊作を感謝する意を表現したもので、威勢よく踊ることを旨とする」と語っていたという⁽¹⁹⁾。「湊くり節」の踊りには、武具であり雨除けでもある笠が、雨を呼び覚ます呪術的な道具となって豊作をもたらすと考えられている。

4-5 笠と疱瘡（カサ）

笠踊りに何らかの呪力があるとすると、琉球列島から北へ上った薩南諸島、屋久島の事例73湯泊の「笠踊り」も多くのことを考えさせる事例である。伝承

の経路については不明な点も多いが、明治の初めに与論島の漁師が湯泊沖で難破し、助けられたお礼に教えたという話も伝わっている。曲は〈上り口説〉で歌詞も沖縄語でうたわれるので、琉球から伝えられたものであることは疑いようがない。報告者の杉本信夫は、各地に散らばって伝搬したものとは異なり、特定の事情で伝えられたものであろうと分析している。歌詞の内容は疱瘡歌である。

〈ぐわんやいなかの〉

我(ぐわん)や田舎の 二才やせや 美瘡(ちよらがさ) 出瘡(いでがさ)
目が病めて 弁の御嶽に 願立ちよる
あまからちよ一で船 ま一船あ 我が究(ち)やめて
大和船 通堂(とんど)の岬に 綱掛きよる

〈あちややごがち〉

あちやや五月 四日の日 思い思いの 船仕出し
若き二才衆は 流れ船
鐘や鼓の 音よりも 笛の音高く 空響く
四方に聞きよれし 猿の音⁽²⁰⁾

疱瘡(天然痘)は日本では735年『続日本記』、沖縄では1715年『球陽』にその記録が見られる。天然痘は大変恐れられ、沖縄では清瘡(ちよらがさ)という美称で呼ばれた。清瘡の神は赤の色を好み、音楽や舞踊も好きなので、病人の夜伽には三線を弾いて歌をうたったという。伊波普猷所蔵の『疱瘡歌並口説集』は1805年の写本で、70あまりの歌と56の口説がある。

疱瘡歌の口説形式のものは徳之島の母間でも採集されている⁽²¹⁾。内容は、赤衣を着て痘苗を載せた船を出迎えに行くとき船は荒波を乗り切り、那覇の川に乗り着ける。船長はやがて首里にも疱瘡が流行ると告げる。疱瘡神は唄好きだから辻や中島の歌上手、三味線上手を集めて席をもうけ、きれいな瘡を一粒賜った(軽くすんだ)というものである。湯泊の笠踊り歌とも共通点が見出せる。

では、なぜ疱瘡歌が笠踊り歌となっているのだろうか。笠と瘡はともに発音が「カサ」である。音が同じであることから類感呪術⁽²²⁾によって、笠を持つ踊りは疱瘡(カサ)を除ける意味を持っていたのではないか。笠踊りは病気を

軽くすませ免疫力を得たいという願いと疱瘡神の「お慰め」が目的で踊られていたと考えられるのである。屋久島湯泊の笠踊りは、琉球でもある時代、疱瘡口説で笠踊りが踊られていた証拠ではないか。

こうした呪術的思考は現代でも生きている。名護市東江では伝染病の魔除として獅子が作られたという。獅子が製作されてからは伝染病による犠牲者がなかったことから、公演の出演要請があってもけして獅子を集落からは出さないのだという。

4-6 首里城落成祝いのパレード

豊作祈願、疱瘡除けという笠踊りの呪的側面について考えてみた。次に祝儀の場面で演じられた記録を見てみたい。

山内盛彬は大正時代の初めに1846年の首里城正殿の落成式の祝典に参加したというふたりの老士族より聞き取りをしている。それによると落成の御祝上げは全島を震わす盛大なお祝いで、中山門から守礼門まで慶賀木遣の行列が行われた。指揮者の按司が馬上でゼイを打振り、音頭取りの親雲上が歌うといっせいに踊り出す。大名行列を模した紛争の行列のなかに琉球・大和・中国風の芸能を取り入れ、唐手の演舞をするもの、楯を持って戦うもの、打花鼓（ターフアークー）、女踊りもあった。また、平民たちは木遣歌〈国頭さばくい〉をうたったという⁽²³⁾。

- 真和志平
- 1) ざい（二人五列の前後各十名宛）
 - 2) まとり（槍使い）跨を大きく張って進む。
 - 3) 鉄箱（按司の衣入れ）足を高く上げて歩む。
 - 4) 鉄砲
 - 5) 按司（按司家の十七八歳の若者が扮す）
 - 6) 草履持ち
 - 7) 弓持ち

- 首里南平
- 1) ざい（音頭）
 - 2) 按司（3人）
 - 3) 弓（二人）
 - 4) 鉄砲（二人）
 - 5) はさみ（一人）

6) 草履 (一人)

久米

- 1) 按司
- 2) 唐手組 (バツサイ、クーサンクー)
- 3) 戦士 (楯で戦う)
- 4) 打花鼓
- 5) 女踊り

北平のクランノ松

(大麿を巻き飛んでいって整列し、法螺を吹いて芸を始める)

首里の歌

首里真和志之平「イここにいろいろまくのものおちみやて…」

首里南之平一番木遣「ヤとのづくりいそがんと…」

南之平三番木遣「ヤあらやまもいわみちぞ…」

南之平戻手 (手舞)「めでたいなめでたいな…」

南平逆章木遣「庭鳥の卵や二十日夜にすでる…」

那覇の歌

行く時「声は出ずともくどいてみましょ…」

戻る時「あたごまいりにそでをひかれた…」

忘題「ちよになササやちよに…」

二番木遣 (百姓木遣)「いしなごの石の…」

国頭の歌 名護「国頭捌理 鰻の前はだ…」

奥間「国頭捌理 酒のみ捌理…」

山内が開き取った首里城落成記念祝賀パレードは以上のような盛大なものである。大名行列や中国の芸能である打花鼓 (ターファーク) も演じられている。なかには盾をもった戦士という言葉も見えるが、これがティンペー笠、つまり陣笠であれば、笠踊りとも見做せる。あるいは踊りでなく演武であったかもしれない。これが笠踊りのひとつの祖型ともいえるのではない。

首里城は1660年に焼失。1672年、再建されるも1709年に焼失。1712年に再建 (竣工は1715年) された。その後、1729、1768、1811、1846年に大規模な修復が行われたことがわかっている。王城の南殿は檜材を使ってあるので改築年数を定めていなかったが、正殿と北殿は樅材なので、50年ごとの改築と定められ

ていたという。築城には離島からも労働者が駆り出されており、大きな国家プロジェクトであった。つまり40～50年ごとに国家的な規模で竣工祝いも行われたことになる。

琉球王府最後の築城となった1846年の祝賀行事での芸能に人々が熱狂したことは山内の記録から察せられる。華々しい記憶の残滓とともにこれらの芸能は「国頭さばくい」だけでなく、富盛の十五夜行列、伊集の打花鼓のように地方に伝えられ、広く祝賀行事に欠かせない芸能になっていった。

4-7 「国頭サバクイ」と宮古島の「ヨンシー」

首里城落成記念祝賀行列の木遣歌の大和言葉で歌われるものは現在、伝承が絶えてしまったが、百姓木遣の「国頭さばくい」は芸能化して、沖縄本島や伊江島などで踊られるほか、北は種子島「ヨンシー踊り」、多良間島の「男ようんしい」「女ようんしい」、与那国島の「ウンキヤリ・ハンキヤリ」まで広い範囲で様々に演じられている。宮古島旧下地町の事例54「ヨンシー」もそのひとつで、同様のものが城辺町保良でも踊られている。木を切り出す場面を斧を担いで洲鎌が、切り出した木材を運ぶ様子を上地が、それを応援する様子を与那覇が表現しているといわれている。

〈国頭さばくい〉はもともと、王城建設のための材木を伐り出して運ぶ時に歌われた木遣歌である。この芸能発祥地といわれる国頭村奥間では昔、首里城北殿の落成祝いに全島の間切役人が招待され、余興で芸を披露しあったときに、地頭代に同行していたサバクイ（捌理）が機転をきかして木遣歌をうたいながら労働の様子を面白おかしく演じたのが始まりといわれている⁽²⁴⁾。

〈ヨンシー〉

サー 首里天ガナシぬ ヨンシーヨンシー 御材木で一びる
ハイルレール ハーリヤーレ
サー ハリガヨンシー サー ハリガリーリ
サーシュシャシューヤ サイヒヒヒーヒ サイハハハーハ
サー 国頭捌理 御嶽ぬ前から（囃子）
サー 名護山檜木や 重さぬ引からん（囃子）
サー 御万人まじりや 皆肝揃りとてい（囃子）
サー 運天かまどや 目眉ぬちゅらさや（囃子）⁽²⁵⁾

「ヨンシー」の歌詞は沖縄本島北部で歌われるものとはほぼ同様である。囃子言葉は笑い声を模したもので、笑うことで事故や疲労を払うものでもあった。

しかしながら数ある「国頭さばくい」芸能のなかで笠を持って踊られるのは宮古島の「ヨンシー」のみである。ではなぜ「ヨンシー」が笠踊りとなっているのか。事例に加えなかったが、南城市前川の「寄鉞（ユシグェー）」がヒントになる。「寄鉞」は演劇仕立てになっており、物語のなかで遊女チル小が若者たちの農作業の音頭をとるためにクバ笠を取って笠囃子（カサベーン）を踊る場面がある。このことから百姓たちは共同作業のとき、笠を使って音頭を取っていたことがわかる。木曳き作業でも同様に氣勢をあげるために笠が使われていたであろう。それゆえ「ヨンシー」は笠踊りなのである。この事例から本土の「囃子田」のように、共同作業においてうたい踊られた笠踊り「笠囃子」があったのではないだろうかという連想も働く。

4-8 宮古島での祝賀行事

1927年刊行の慶世村恒仁『宮古史伝』に豊年祝に笠踊りが踊られていたことが記されている。

豊年祝はほとんど毎年陰暦7、8月ごろの農閑期に各村でも行い、また全島をあげての連合大会を平良においても行った。為政者はこれを以って普遍的に人情の融合を図ろうとした程であった。この祝いは俗に「アスビ」と言われただけに一般に仕事を休んで遊び楽しみ、今日の大運動会のようなものであった。各邑では各々その演技を練って競争的に出てきた。その技の重なるものは笠踊、采踊、棒振り、獅子舞、クイチャーなどで、獅子舞を除くほかは何れも幾十人の大団体の野外踊でよく馬場などで演ぜられた⁽²⁶⁾。

1879（明治12）年、廃藩置県により琉球王国は沖縄県となり、近代化と日本国民化の波が同時に押し寄せる。仲宗根将二著の『宮古風土記』⁽²⁷⁾には次のような式典で催された芸能が記されており、笠踊りも見える。

平良村創立式典祝賀会 1908（明治41）年4月26日 平良馬場

久貝・松原／獅子舞

大浦・島尻／棒振り

狩俣／二才踊り

平良村役場新築落成式余興 1911（明治44）年1月15日 新庁舎

七原／笠踊

久貝・松原／獅子舞い・太鼓打ち

有志／相撲

下地村御大典奉祝大会 1915年（大正4）年1月16日 下地校

嘉手苺／ヨンシー・ザヤ踊り

野原／棒

与那覇／ヨンシー・扇踊り・ザヤ踊り

宮国／棒・ザヤ踊り

洲鎌／多良間棒・ヨンシー

川満／棒・カゴ踊り（ユリ小踊り）

上地／棒・ヨンシー・旗踊り・ザヤ踊り・職能踊り

新里／棒・舟漕ぎ踊り

前項で述べた「ヨンシー」は「下地村御大典奉祝大会」において下地村の与那覇、嘉手苺、洲鎌、上地の4集落によって踊られている。

このほか「笠踊り」は「平良村役場新築落成式余興」において七原集落により踊られている。七原は第二次世界大戦末期の1943年に海軍飛行場（現在は宮古島空港）に土地が接収され、土地を追われた住民は四散したが、近くの川満集落で踊り継がれた。それが事例53川満「笠踊り」だろう。〈畦越い〉の曲で、威勢よく花をつけたクバ笠で踊られる⁽²⁸⁾。

ちなみに「ザヤ踊り」とは五色のゼイを持って隊列を組んで踊りながら行進をするもの、「舟漕ぎ踊り」は模擬舟漕ぎ競技の地ハーリーか。「職能踊り」は農具などを持った踊り、「カゴ踊り」は花籠を持つ踊りかと推察する。こうした祝祭行事の行列の踊りは「嘉例（カリー）」の踊りと位置付けられよう。嘉例は日本古語でめでたい先例、吉例の意である。⁽²⁹⁾

4-9 御大典奉祝にみる踊り行列

1915年、大正天皇即位の「御大典奉祝」は日本各地で行われている。前項で宮古島の下地村御大典奉祝大会の芸能記録を見たが、沖縄の都市部での御大典の祝賀行事はどんなものであったらうか。

1915年11月13日と14日の『琉球新報』に、泊では地爬龍、長者の大主、尚徳

王凱旋、七福神、綱引き行列他13組が出て一大行列を、また辻では尾類馬を、首里区では16日午後2時より上石門を起点に数多くの芸能が同区内を練り歩くという予告が掲載されている。首里区の行列の出し物を長くなるが、そのまま引用する。

儀保町／辺戸大主、稲摺節、国頭捌庫理

平良町／辺戸大主、豊年祭、遊船、爬龍船、仮装、国旗行列

赤平町／高砂、牛若弁慶、綱曳き行列、船遊

山川町／一般国旗行列

汀良町／辺戸大主、稲しり節、カテーク節、その他

真和志町／国頭捌庫理、稲摺節、長者、獅子舞、生徒行列

金城町／学生稲穂行列、社会行列、爬龍船、一般国旗行列

崎山町／道案内者（武装せる者十数名）、棚原のアヤメー、若按司、
亀千代、富盛大主、天願按司、諸臣下（400名）、狩人

寒川町／老夫婦、子孫ヨダレ掛けを一様にして風舞其の他の玩具を携帯し、
風舞節を唱ふ。

久場川町／鶴亀、辺戸大主、四ツ竹、クツチリクー、久高万頭主、ムン
スル笠城ノ前

赤田町／金鼓白虎隊、武者行列、朝衣冠其の他国旗行列

当ノ蔵町／高砂、稲摺節、万歳、金細工、テンヨー節、ロクチューシン

桃原町／国旗行列、夫婦連

鳥堀町／長者大主、三夫婦曾孫、早作田、上作田、万歳、少年唐手、
伊計離節、坂原口説

大中町／綱引行列、七福神

池端町／国旗行列、鶴亀、仙人、獅子舞、爬龍船、遊船

尚ほ首里区役所員一同は知花区長を始めとし琉球古風の大名行列を為す
(後略)⁽³⁰⁾

さらに同紙11月18日には糸満の奉祝余興において、仮装行列と学校児童の国旗行列、そのほか按司行列、白銀楼、尾類馬、爬龍船、桃太郎、国頭さばくい、農夫踊りが出、「町民熱狂して歓声湧くが如く未曾有な賑わひであった」と報じられている。

行列の芸能について見ると、豊年祭で最初の演目である「長者の大主（辺戸の大主）」があるところから豊年祭の道ジュネーそのものという印象を持つ。獅子舞や綱引きの支度でおなじみの牛若弁慶や武者、組踊の仮装、四つ竹・クッチリクー・風車などの採り物の踊り、王府末期に流行した本土のぞめき踊り「ロクチューシン（六調子）」や「国頭さばくい」「地ハーリー」など、さまざまである。「早作田」「揚作田」「伊計離節」「坂原口説」は二才踊りだろうか。「久高万寿主」や「テンヨー節」、詳細は不明だが「ムンスル笠城ノ前」といった笠踊りではないかと思われる演目もある。

そもそも行列は何のために行われるのだろうか。各地の豊年祭では舞台での上演に先駆けて道ジュネーで村内の拝所や元屋をまわり、そのまま舞台へと練り込んで「長者の大主」が演じられ、村誉めなど祝言が述べられることが多い。盆のエイサーやシヌグでも家回りが行われる。これは神霊を降して集落を巡行することによって悪魔を祓う意味がある。舞台においてもジュネーからの連続性を見せるかのようにはじめに総踊りが行われる。そこには「練り」への強いこだわりが見られる。

三隅治雄は歌舞伎踊りや獅子舞、田楽・田植踊・念仏踊など芸能について必ず出羽と入羽を伴っており、道行に始まって引っ込みに終わるという形式を持っていることについて「端的に言えば、この形態は、日本の芸能全体に普遍している、ひとつの基本的な演出様式⁽³¹⁾となっているという。沖縄においても「場踊り」と「練り」で構成されるこの様式は踏襲されているのである。村踊りの舞台構成が出羽・入羽を伴うというだけでなく、大きな意味で道ジュネーと、つまり「練り」と舞台の踊り「場踊り」で構成されているといえる。

4-10 女性の笠踊りカデク節

前項の「御大典奉祝」の出し物のなかに首里汀良町「カテーク節」という踊りがある。おそらく「嘉手久節」だろう。詳細は明らかではないが、八重瀬町富盛の事例41「嘉手久」や八重山諸島の事例69「ハディク舞」と合わせて考えると、「カテーク節」は〈早嘉手久節〉にのせた女性の笠踊りではないか。

八重瀬町富盛の事例41「嘉手久」は二才踊りのひとつ⁽³²⁾として扱われているが、南（フェー）は〈山原〉〈早嘉手久節〉、北（ニシ）は〈山原女〉〈早嘉手久節〉を女衣装の女性3～4名がかわいらしいピンク色の陣笠を持って踊る。

衣装はピンクの着物に黄色の法被のような短衣に、頭には紫長巾を右耳脇に結んで長く垂らしている。踊りのフリに古典女踊りのように情感がこめられることはなく、またアングワモーイのようなシナを作ることもない。本土の小歌踊りを連想させる踊りである。〈早嘉手久節〉に合わせて身体を立ててキビキビした動きで笠を扱う。

もうひとつの黒島の事例69「ハディク舞」はスディナとカカン衣装で、黒いウチクイを丸かぶりにし顔を隠して女性が多数一列に並んで踊る。こちらはクバ笠を持ち早弾きの三線に合わせて、終始、後方に蹴上げるようなユニークなステップを踏む。女性たちの後にスルガー（棕櫚皮）を被って髭をつけ、酒瓶をくりつけた棒をかついだ男たちが登場して、女たちを揶揄い、最後にはカップルになって退場する。

事例41「嘉手久」と事例69「ハディク舞」を比べると印象はかなり異なるが、着物や女官装束のドゥジンカカンに紫長巾やマンサージなどの被りものをして〈早嘉手久節〉による笠踊りは、王朝時代より続く古典舞踊の女踊りと対になる別種の女笠踊りなのではないか。

琉球古典舞踊の女笠踊り「本嘉手久節」を見てみよう。ドゥジンカカンに紅型の打ち掛けを羽織った華麗な王族の女衣装に、花笠をかぶり、入羽で杖串を手に〈本嘉手久節〉を踊り、花笠を取って手に持ち中踊り〈出砂節〉と入羽〈揚高祢久節〉を踊る。古典舞踊の女踊りは男性が女を表現するために徹底的に様式化され、静的ななかに情感が表現されている。事例41「嘉手久」や事例68「ハディク舞」とは明らかに質の異なる踊りである。

現在、ドゥジンカカン衣装で踊られるのは打組踊り「醜童」ぐらいであるが、王朝時代には多くのドゥジンカカン衣装での演目があったのではないだろうか。例えば名護市屋部に伝承される独特の歩みをする「手間戸（ティーマートウ）」や、打掛をウシンチーに着付けた衣装で花笠をかぶり、上下動しつつ踊られる西原町幸地区の「遊び天川」など、地方の村踊りには残存といえるものをいくつか見ることができる。

4-11 大和歌の流れ—二才笠踊りはどこから来たか

二才踊りには口説をはじめとして大和歌系の曲が多く見られるという特徴がある。事例の中では特に伊江島に大和歌が多くみられた。伊江島に大和系の踊

り歌が多く伝承されている理由として、伊江島地頭がヤマト旅を仰せつかったことが関与したといわれている。

『中山世譜』によると1675年から1876年までの200年間に伊江御殿から9回、川平御殿から4回とあわせて13回の大和旅に出ている。その際、島の優秀な若者を同道させており、彼らが旅先で見聞してヤマト芸能を島に持ち帰って独自に振り付けたものといわれている。二才笠踊りに使われているだけでも以下の4つの大和歌がある。

事例43 〈吉田〉

吉田の親父じんこうは アヤリクヌシ さわぐ浮世にただすりずりと
うかいて よこしいしいふみとるしんどよ
ツイントンツイントンツイントテトートテ
スリイスリスリスリ イヤートシーハーララ

事例49 〈様は〉

様はお江戸の御所もと育ち わしや田舎の 山育ち
ワシー シヤワ スーリバ スー ज्याワイヤ
薩摩新橋 唐金擬宝珠 水に浮かいて さくら島 (囃子)

事例50 〈見りば〉

見ればサンサ吉野が見ゆる ヤレ ハイユイユイユ吉野が見ゆるい
葉山茂山風につづく花のゆちゆさ ウーミーヌミヤガサーイ

事例51 〈次郎が〉

次郎がかたみにかさ三つもらうたハーヨ 一つあまがさ 一つはひがさ
残た一つはまぬちがさ ユイヤナー

シティナーシティナー ユーシティナー ユイヤナ

最後の〈次郎が〉は伊江島の打組踊り「シティナ節」と同一旋律である。『大和哥』（喜舎場永珣所蔵・道光27年4月西表首里大屋子であった大浜用能の書き留めたもの）⁽³³⁾にも〈してなふし〉の名があるので、一時期、琉球各地で流行ったものと思われる。『大和哥』にはほかにも〈吉田〉と同一曲と見られる〈心中ふし〉〈せうんかふし〉もある。〈心中ふし〉は江戸時代中期から明治にかけて鹿児島に流行した歌と見られる。〈せうんかふし〉は伊江島の舞踊曲〈城の前〉はじめ、沖縄各地のシヨングネ系のうたとの関係が考えられる。

大和歌が伝承されているのは伊江島だけではない。八重瀬町富盛北の事例36「アマダリー」と南の事例40「イチマ伝馬」は、題名も歌詞も違うが同旋律で、これは伊江島の無手の二才踊り「耳取り（ニニトウイ）」と同一曲である。〈耳取り〉は三下げ、〈イチマ伝馬〉は本調子で書かれているが、工工四からも同定が可能だ。富盛では歌詞の意味が不明となっており、言葉の解釈も違っているが、元は同歌詞とわかる。

〈イチマ伝馬〉 富盛北

池間伝馬ぬハツスガミー 主ぬ主が ウエムヌイ
東りガイヤヌ ミガーガマヤー ユラテイガーウエムヌイー
スーリヌユヤサッサイ

〈耳取り〉 伊江島東江上

暇伝馬の初積荷（ハツツインニ） 何積みせが右衛門尉（うやもんじゃ）
東仮屋ぬ荷ががまや ゆらていが右衛門尉 ハーリヌヨーヤッサ
スルスリ ナヌシヌウムティカヨリバ シタンナガハシ スルスリ

八重瀬町富盛と伊江島になぜ同じ踊り歌が伝わるのか、伝承の経緯は不明であるが、かつてはこのうた踊りが広範囲で演じられていたことも考えられる。というのもこの歌に共通する詞型と囃子言葉「ハーリヌヨーヤッサ」「スーリヌユヤサッサイ」は、ほかの例でも見ることができるからである。それが事例72「ヤッコ踊り」の〈宮古人（首里の坂）〉の囃子「ハーリヌオーヤンサ」である。沖永良部島のヤッコ踊りは沖縄本島から来た芝居役者や踊り師匠が伝えたという伝承がある。各字共通演目として〈宮古人（首里の坂）〉〈畦越い〉〈久高万寿主〉〈天ぬ群星〉があげられる。〈宮古人〉は琉球全域を見ても類歌が見られないものの、詩型や囃子言葉の類似から〈イチマ伝馬〉や〈耳取り〉と同一系統の歌謡であると思われる。

さらには笠踊りではないが、舞踊曲〈収納奉行〉や竹富島の〈くいちゃぶどうり〉も同じ囃子言葉を持っており、縁戚関係にあると思われる。七五調まじりの詞型であるところからみても、大和歌から派生したものだろう。

また、多良間島の事例57「イヤイ」も歌詞に七五調が混じる。7つの事例を確認した〈久高万寿主〉も、詞型は七七あるいは七五調が混じっている。このようにすっかり琉球のうたと認知されている曲についても大和歌の要素が含ま

れているのである。

民族音楽研究の小林幸男は『日本民謡大観 沖縄諸島編』⁽³⁴⁾で〈天の群星〉について「高い音で口説風と同じ音型を繰り返したのち下降する。元はおそらく律音階の曲。現在は琉球音階化している。後バヤシの「マンザイ」にあるように、万歳などや祝福の角付けをして回った本土系の遊行人、京太郎の歌う旋律に基づくものであろう」と本土の歌との関係が指摘している。同じように下降旋律を持つものに〈久高万寿主〉や〈畦越い〉があるが、〈畦越い〉はヨイヤナ、ハイヤなど本土の〈六調子〉〈ハイヤ節〉などに多いハヤシ詞が挿入されている。耳になじんだこれらの歌は詞型や旋律の形から見て、かなり昔に本土から伝わったものではないかという。

以上のことから二才踊り歌の多くが、詞型や旋律の構造から大和系と推察され、おそらくは古い時代に大和から伝来したと考えられるのである。

まとめ

本稿の目的は、琉球文化圏全域で踊られる民俗芸能としての二才笠踊りを俯瞰することによって二才笠踊りの成立や意味をあきらかにすることであった。

本稿では「二才笠踊りの系譜（前編）」（2023）で挙げた村々で伝承されている民俗芸能としての笠踊りの事例73例について、分析と考察を試みた。

3章で、73の事例に対して人数、衣装、採り物、曲、踊りの特徴という項目ごとに分析を行った。笠踊りは舞台上で1～2人で踊られる「舞台の踊り」と、野外にて大勢で踊られる「行列の踊り」に大別された。「行列の踊り」は二才笠踊りを考える上でキーワードになった。

調査対象を「二才笠踊り」に定めたものの、二才踊りと若衆踊りの境界は曖昧だった。同一曲で類似の振付けでありながら男性ではなく女性によって踊られているケースもあった。本土の小唄踊りに似た女性による笠踊りが二才踊りとして踊られている例もあった。二才踊りにも陣笠の踊りばかりでなく、「フェュヌシマ」系や「京太郎」系、クバ笠を使う「笠囃子」もあった。悩ましい事態にも直面した。

踊りに使われる曲のほとんどは琉球古典音楽の工工四に掲載される端節で、その土地の歌は少なかった。このことから琉球王府で生まれた歌踊りが南は八

重山諸島、北は奄美諸島、大隅諸島の屋久島へも伝播したものと見られる。

4章では「笠踊りのあった場」と題して多角的に考察を試みた。御冠船や江戸立ちの史料から二才笠踊りの成り立ちを見ると、御冠船踊りの舞台では若衆が主体で、笠をかぶった集団の踊りは見られるものの、二才は入子踊りに出てくるか、棒踊りをするかであった。反対に江戸立ちの公式行事では中国芸能が演じられ、薩摩藩邸などの私的な場では女踊り、若衆踊り、二才踊りもさかんに踊られ、笠踊りも演目に上がっていた。

王朝末期の『踊番組』には現在演じられていない多数の二才踊りの演目名が記されていた。そのなかには事例と共通するものも多く見られ、各地に伝承される民俗芸能の二才笠踊りの多くは王朝末期に踊られていたものの残存であることがわかった。

笠（あるいは傘）は神の顕現の象徴である。また陣笠はティンペー（盾）として使われる武具であった。武具としての笠は魔除けの呪具と考えられる。豊年祭で二才笠踊り「湊くり節」が多く踊られるのは、呪力による豊作祈願でもある。また屋久島に伝わる疱瘡口説で踊られる笠踊りの例から、一時期、琉球でも疱瘡除けとして笠踊りが踊られたこともあったのではないかと推察した。

各地で村踊りが盛んになったのはおよそ1800年代半ばごろと見られる。王朝末期、踊りは平民にとっても必要な教養であり、首里奉公に出た若者たちが故郷に持ち帰ったり、帰留士族たちが舞踊を教えたりしていた。「お祝い上げ」「御冠船御礼（冊封祝儀）」「親廻り踊り」（八重山）、「公儀踊り」（宮古島）、「御貢踊り」「上納踊り」（沖永良部島）など、島々村々で主に首里王府の踊りが頻繁に上演され、新しい踊りを希求する心意が高まっていた。

1846年、国家的規模の首里城落成祝いが行われた。落成祝いの宴を発祥とする芸能「国頭さばくい」の伝播の広さを見ると、島々でも盛大に祝典が行われたと思われる。笠踊りもそのなかにあっただろう。祝祭における「行列の踊り」は「嘉例」の踊りであり、ハレの場にふさわしい儀礼だった。近代になって大正天皇の御大典や様々な式典に「行列の踊り」は引き継がれた。笠という採りものの性格から笠踊りは特に呪術性・儀礼性の強い踊りであった。しかし、たくさんの演目があった二才笠踊りも現代に至って「儀礼」が必要とされなくなるとともに急速に廃れていった。

最後に二才笠踊り歌に見られる七五調の「大和歌」を手がかりに考察してみた。「大和歌」は大和芸能が盛んといわれる伊江島以外にもあちらこちらで残っているのが見て取れた。そればかりでなくすっかり琉球化して溶け込んでいるものもあった。琉球王府において育まれた琉球音楽の芯に大和の影響が浸透しているのである。

「笠踊り」を切り口としたことで思わぬ問題もさまざま浮き彫りになった。各々を深くは記述できなかったが、今後の課題としたい。

※参考文献は前編に記載

注

- (1) 「八重瀬の万歳」「大願口説」など。編笠で旅の道中を表現している。
- (2) ティンペー術の演舞はうるま市田場や南城市佐敷地区屋比久、南城市玉城志堅原の豊年祭などで見ることができる。
- (3) 『琉球舞踊入門』那覇出版社 1979 p147。
- (4) 『多良間村史 第5巻資料編4芸能』 p29。
- (5) 『組踊研究』 p23。
- (6) 原田禹雄訳注 夏子陽『使琉球録』榕樹書林 2001 p197-198
- (7) 原田禹雄訳注 完訳『中山伝信録』言叢社1982 p103。
- (8) 伊波普猷『校註 琉球戯曲集 復刻版』緑林堂 書店 1992 p205-207。
- (9) 「惣人数黒縹子丸頭巾、黒紗綾袷衣裳、脚絆、足袋。(中略)但筑子は若衆自身さし、風車作花は二才腰に差出る」とある。伊波普猷『校註 琉球戯曲集 復刻版』 p8。
- (10) 『琉球使者記、琉球書簡并使者接待楽章』国立公文書館所蔵史料。
- (11) 2011「図巻「琉球人舞楽御絵巻」の芸能指摘考察」
- (12) 「江戸期の舞楽絵巻-琉球人舞楽御巻物」『琉球芸能総論』笠間書院 2015 p269-p297。
- (13) 「図巻「琉球人舞楽御絵巻」の芸能指摘考察」 2011。
- (14) 宮城栄昌『琉球使者の江戸上り』 第一書房 1982 p161。
- (15) 本部里之子親雲上は戌の御冠船(1838)に踊奉行をつとめた4人のひとりで、ほかは羽地按司、棚原親方、真玉橋親雲上だった。
- (16) 『八重山民俗誌 下巻』沖縄タイムス社 1977 p46。
- (17) 京都大学文学部博物館蔵琉球資料。
- (18) 『琉球芸能事典』1992 那覇出版社 p180。
- (19) 『南風原 シマの民俗』南風原町役場 2003 p470。
- (20) 演唱者 岩川利松(明治34年生) 杉本信夫「屋久島・湯泊の〈笠踊りうた〉について」『南島文化(3)』沖縄国際大学南島文化研究所 1981 p81-84。
- (21) 『日本庶民生活史料集成 第19巻 南島古謡』三一書房 1971 p172-174。
- (22) イギリスの人類学者ジェイムズ・フレイザー(1954--1941)は著書『金枝篇』で呪術を

大きく「類感呪術」と「感染呪術」のふたつに分類している。「類感呪術」はある現象を模倣することで実際にその現象を引き起こす。例えば雨乞いをするときに火を焚いて黒煙を出し、太鼓をたたき、水を巻くことで、雨雲や雷、雨を呼ぶと考えられる。もうひとつの「感染呪術」は、一度接触したものは遠隔地においても相互に作用するという考えによるもので、髪の毛などを入れ込んだ藁人形に五寸釘を打ち呪いをかけるのがその例である。

- (23) 山内盛彬「古代楽」『山内盛彬著作集第一巻』沖縄タイムス社 1993 p150。
- (24) 『沖縄北部（やんばる）12市町村民謡の旅』沖縄フェース出版 2001 P32。また次のような説もある「王府が村の人々を働かせるために作らせたといわれている。歌詞は一般から募り、これには仲本朝主という少年の作が選ばれ、曲は宮廷音楽化が作ったそうである」杉本信夫『沖縄の民謡』新日本出版社 1974 p203。
- (25) 『日本民謡大観 宮古諸島編』日本放送出版協会 1990 p430。
- (26) 慶世村恒仁『新版 宮古史伝』富山房インターナショナル 2008 p179。
- (27) ひるぎ社 1988 p312。
- (28) 「笠踊り」歌詞／今日ぬ誇らしややなうにじゃな喩ている ヨーイヤナ 蕾でい居る花ぬサ露ちやたごとう ハイユサンナースルイドサン サーユユユユユユ／六十重びりば百二十どやゆる ヨーイヤナ あやからしみそうれ我御主がなし／千年なる松ぬ緑葉ぬ下に ヨーイヤナ 亀が歌あざりば鶴や舞ゆる（以下略）。
- (29) 「嘉例踊り」と呼ばれる芸能が三重県に残っているが、これは雨乞いの踊りで、中世に流行した風流太鼓踊りである。
- (30) 『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球～近代篇）』国立劇場おきなわ運営財団 2010 p668。
- (31) 『日本舞踊史の研究』東京堂出版 1968 p209。
- (32) 富盛では二才踊りは南北に各6演目ずつ伝承しており、2曲を組み合わせて中学生たちによって演じられている。南は「山原・嘉手久」「イチマ伝馬・亀甲節」「江佐節・湊くり節」「揚作田節・イーヌー」「坂原口説・浮島節」。北は「山原女・嘉手久」「クーダーカー・アマダリー」「アカキナヨー・湊くり節」「テンヨー節・亀甲節」「与那原節・瀧落」「前ぬ浜・揚作田節」と、たくさんの演目がある。
- (33) 『本田安次著作集 日本の伝統芸能第18巻』錦正社 1999 p351～367。
- (34) 同上 p39

世礼国男が琉球古典音楽野村流に与えた影響 ～『聲楽譜附工工四』の発明と普及までを対象として～

又 吉 恭 平

Kunio Serei's Influence on the Nomura School of Ryukyuan Classical Music:

～ Focusing on seigakufu tsuki kunkunshi from invention to
popularization ～

Kyohei MATAYOSHI

Ryukyuan classical music was performed as court music during the period when Okinawa Prefecture was called the Ryukyu Kingdom. It focused on singing and playing the sanshin. This paper tackles one of the Ryukyuan schools of classical music: the Nomura School. It was founded by Ancho Nomura (1805-1871), and at the behest of then-King Shotai, Ancho and his disciples prepared *kunkunshi* (Ryukyu classical musical scores). These were completed as the kintei kunkunshi (authorized *kunkunshi*), and they became the Nomura School's foundation. However, although the kunkunshi are string musical scores, they do not include songs' melodies. Songs were originally transmitted orally. Since there were no recordings available at the time, Nomura style learners altered the songs during the transmission process.

Against this background, Kunio Serei first published *seigakufu tsuki kunkunshi* (voice notation attached to *kunkunshi*) in 1935, which he transcribed from listening to the singing of his master, Seizui Isagawa (a disciple of Ancho Nomura's disciple). The emergence of *kunkunshi* preserved songs in their original form by facilitating learning through voice notation. Hence, musical uniformity was maintained, whereas previously, the reliance on oral transmission resulted in modified songs.

This paper focuses on Kunio Serei, the creator of *seigakufu tsuki kunkunshi*.

It sheds light on his humanity and other aspects of his personality and discusses the conception, completion, and dissemination of *seigakufu tsuki kunkunshi*. Serei's voice notation invention is now widely used, not only in the Nomura School but also in the *kunkunshi* of Ryukyu, Yaeyama classical, and Miyako folk songs. It can therefore be considered a contribution to Okinawan music.

1 はじめに

本論文は『聲楽譜附工工四』（1935（昭和10）年初版）の生みの親である世礼国男⁽¹⁾（以下、世礼）について、その人物像と、彼が琉球古典音楽に与えた影響について考察を行う事を目的としている。彼が特に影響を与えたのは、琉球古典音楽野村流⁽²⁾であり『聲楽譜附工工四』の登場は、それまで歌唱部分を「口伝」にて伝承する方法から、聲楽譜を中心とした伝承方法へと転換となる大きなきっかけとなった。ここでは世礼の人物像を明らかにしたうえで『聲楽譜附工工四』がどのように生み出され、どのように普及したか、さらには現状について考察を行う。

2 世礼国男について

2-1 世礼国男の略歴

世礼は、1897（明治30）年7月20日、中頭郡与那城村字平安座（現うるま市与那城平安座）に生まれた。父は世礼亀雄、母はマカトで、童名（幼名）は宇佐（ウサ）であった。与那城村字平安座は「平安座島」のことで、沖縄本島の東側に位置する離島である。現在では「海中道路」（1972年開通）によって陸路での往来が可能であるが、戦前はまだこの道路はなく、干潮時にかろうじて沖縄本島との間を歩いて渡ることができた。しかし干満の状況を知らずに渡った人数名が犠牲となったといわれている。世礼はこのような環境下で幼少期を過ごした。



写真1 世礼国男

世礼の学歴は、平安座尋常小学校を1908（明治41）年に卒業し、続いて与勝

尋常小学校を1909（明治42）年に卒業、県立第一中学校（現在の首里高等学校）を1915（大正4）年に卒業している。一中卒業後は雑誌記者や新聞記者となった。そして1915年、19歳で小学校教員資格検定に合格し訓導（正規の教員）となった。なお赴任した学校については、平安座小学校、伊計小学校、読谷山⁽³⁾小学校、屋良小学校（以上、1916～1921年の間）。県立農林学校を1921（大正10）年から4年間、県立第二中学校を1925（大正14）年～1945（昭和20）年までの20年間。さらに戦後は、知念高等学校で1945（昭和20）年より2年間、コザ高等学校、1947（昭和22）年の以上2校で校長を歴任した。しかしコザ高等学校在職中であった1949（昭和24）年に病気を患い、その後療養生活を送るも1950（昭和25）年1月23日に53歳で没した（島袋 2011:14）

2-2 世礼国男の人物像

次に世礼がどのような人物であったのか、家族や友人によって書かれた文章の中からその人物像に迫ってみたいと思う。まず、世礼の長男である、世礼茂彦は以下のように述べている。

父は凝り性で、始めると夢中になり、やめると全く手にしないといった、徹底した性分である（中略）私が小学校3年生のころ、写真に凝り、遠く国頭まで足をのぼして撮りまくっていた（中略）私が小学校5年生の頃は、何の原因かは知らないがぶっくりとやめてしまい全く写真を撮らなくなった（中略）そして何時の間にか鉢や黒土が持ち込まれて、玄關脇の通路に並べられ、庭にも蘭の鉢植や、クロトンなどの種々の鉢が所せましと置かれるようになった（世礼茂彦 1974:25）

また、世礼の友人であった松田平昌は下記のように述べている。

彼は読谷小学校に勤務していた時。住居は読谷村波平で、この時、週3回、宜野湾市真志喜の旧家「安仁屋家」に行き、オモロを丹念に書き写して来て、独りで口ずさんでいた。授業が済んでから自転車で嘉手納駅まで行き、軽便鉄道に乗って、真志喜まで通い、オモロを書き写す。雨の日も風

の日も。容易ならぬことである（松田 1975:156）

以上の文章から、世礼が凝り性で、一度始めると徹底的にやり抜く性格であったことがわかる。しかしこのような性格であったからこそ数々の書籍の発行や、新聞への寄稿など多くの事業を成し遂げることができたのではないかと考えることができる。

3 世礼国男の多彩な側面

世礼は『聲楽譜附工工四』の生みの親として、また教育者として知られている一方、実はその他にも様々な仕事を成し遂げ、また多くの作品を残している。ここでは世礼の琉球古典音楽以外における多彩な側面について紹介する。

3-1 詩人として

世礼は1917年、川路柳紅に師事している。この時、世礼は20歳であった。それから作詞の勉強を重ねた世礼は、なんとその4年後の1921年に詩集『阿旦のかげ』を出版している。序文には師の川路の文章が掲載されており「世礼君は全く近代西欧文芸の餘澤をうけた詩人だ。そこには所謂近代的色調が何より鮮やかだ。にもかかわらず、その南国的な情趣はそこに吾々の憧影なる一種の郷土色を現はしてゐる」と述べている。このように、世礼の詩は、西欧文芸の影響を受け現代的でありながらも、郷土色を持ち合わせた独特のものであったことが分かる。また詩には部分的に琉歌の形式もとりいれられており、そこからは彼の琉球・沖縄に対する強い郷土愛を感じ取ることができる。

3-2 琉球歌謡の研究者として

世礼は「琉球歌謡」の研究も行っている。彼は学校の教諭を務めながら、授業が終わると勤務先であった読谷山村からすぐさま宜野湾村真志喜の安仁屋家に通い、元おもろ主取の安仁屋真莉から、おもろについて聞き取りを行った。彼の研究は文献のみに頼らず、自ら現地に足を運んで研究するスタイルであった。彼はこれら琉球歌謡の研究を新聞紙上にて定期的に発表した⁽⁴⁾。それらの研究をまとめたのが『琉球音楽歌謡論史論』（1940年）である。本書では「お

もろ」に始まり、「琉歌」についても研究されている。また『久米島のおもろに就いて』（1942年）では、久米島の歌謡を対象に行った研究をまとめている。

このように世礼は国語の教師であったということもあってか、詩や琉球歌謡に関する造詣が深く、単に知識として蓄えるだけではなく、新聞への連載や、書籍として出版したことが注目される。これらは一見『聲楽譜附工四』の発刊とは無関係のようにも思われるが、琉球古典音楽には「琉歌」「口説（和歌）」「仲風」等の詩形が音楽と密接に結びついており、重要な要素である。聲楽譜附工四を作成するにあたっては、これらの知識が大いに役立ったのではないかと考えることができる。

4 世礼国男と琉球古典音楽の出会い

世礼が琉球古典音楽との出会いを果たしたのは、1933（昭和8）年のことである。当時、二中（現在的那覇高等学校）の教員であった世礼は、同僚や友人らと共に那覇市泊兼久にあった「豊平楽器店」の2階にて「泊三弦同好会」を結成した。講師には琉球古典音楽野村流の名人・伊差川世瑞を招き、このことがきっかけとなり琉球古典音楽を学ぶようになった。この時のメンバーは世礼のほか、真栄田義見、阿波根朝松、久場長文、比嘉秀伝、真栄田義厚、平安山良永、松田平昌の以上8名。参加者の職業は、学校教諭や新聞記者等であった。稽古は、火、木、日の週3回で時間は16:00～18:00までの2時間ほどであった。ちなみに伊差川と世礼の出会いについて次のような文章がある。

世礼国男先生が、伊差川翁に「何でもいいから歌ってみなさい」と云われ、自信満々に歌ったところ、師匠いわく「山原ガラサーが歌うようだ」との点数しかもらえなかったという。さらに翁は「歌にも庭に生えている竹の節のように一曲一曲にも節があり音節がある。それを無視して歌ったのでは琉球古典音楽ではないのだ」と批評なされた。世礼国男先生はその時、よし声楽を音符化しようと強い動機を起こしたのでしょう（東若2011:22）

上記のように、世礼が伊差川から言われた言葉は、その後、世礼が『聲楽譜附工工四』を作成する大きな動機になったと考えることができる。

5 伊差川世瑞について

1872（明治5）年、那覇市久米町で久米士族鄭姓の家系に生まれる。父・伊差川章観、母・伊差川マカマトの長子として生まれているが、本家の章秀（伯父）に子供がいなかったため、1891（明治24）年、養子となり羽地間切伊差川村に移住する。1907（明治40）年再び那覇市久米町に戻る。そして同年、野村安趙の高弟である桑江良真に師事した。この時伊差川は36歳で晩学であったが、瞬く間に名人となっ



写真2 伊差川世瑞

ていく。1924年（大正13年）野村流琉球音楽協會（現：野村流音楽協會）が発足されると初代会長に就任。様々な演奏会に出演すると共に、レコード（SP盤）への吹き込みも多く行った。1915（大正4）年には「大阪蓄音機制作のレコードで古典音楽吹き込み」を行っている。ちなみにこの時に吹き込まれたレコードは、沖縄音楽最古のレコードとされている⁽⁵⁾。続いて、1929（昭和4）年「ニッポンレコードで古典音楽吹き込み」、1931（昭和6）年「コロンビアレコードで古典音楽吹き込み」、1934（昭和9）年「日本コロンビアレコードで古典音楽吹き込み（「かぎやで風節」「瓦屋節」「ちゃんな節」等）」、1936（昭和11）年「コロンビアレコードで古典音楽吹き込み」を行っている⁽⁶⁾。1937（昭和12）年に65歳で没した。

6 「聲楽譜工工四」発刊までの経緯

6-1 大阪での出来事

昭和初期、出稼ぎなどを目的に沖縄から大阪へ移住するものが多くいた。その中には琉球古典音楽の演奏家もあり、1931（昭和6）年に又吉嘉昭（知念績仁門下）、1932（昭和7）年に又吉栄義（伊差川世瑞門下）が次々に上阪している。この2名が関西における野村流の発展に大きく寄与することになるのであるが、彼らの歌唱には若干の違いがあったらしく、そのことが関西野村流の

人々の間で議論になった。以下に島袋正雄の発言を引用する。

野村流音楽協会関西支部の演奏会の時、両先生の指導を受けられた歌唱法に多少の差異があったと言われています。会員の中では疑問を持つ者が出たので、支部としてはこれをただすために伊差川世瑞先生を関西にお呼びして指導をうけることになった（1934（昭和9）年）。伊差川先生も指導の中で、何が正しいか正否がつけがたく苦心なされていたようであります。どちらが正しいとは言い難いんだけど、又吉栄義先生の歌が正しいのではないかということで大体の結論が大阪のほうでは出ております。その当時は口伝式による指導であったので、将来を危ぶまれ、伊差川先生は聲楽譜附工工四が必要だと感じられたと思います。（2009年11月3日、島袋正雄 講演より『ちゃんな 第3号』）

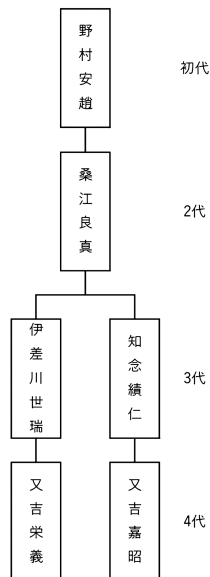


図1 関西野村流系統図

上記のように、聲楽譜附工工四が発刊される1年前、野村流音楽協会関西支部⁽⁷⁾の中で、又吉栄義と又吉嘉昭の門弟らが一緒に演奏をしたところ、歌唱に差異があり演奏が合わなかったので、これをどう正すかということから、沖縄より伊差川世瑞を招いて両者の演奏を聴いてもらい、その結果、又吉栄義の歌唱が正しいのではないかという結論に至ったとのことである。この点については、又吉栄義は伊差川の直弟子であることから、その歌を否定することは、伊差川自らの歌をも否定することになると考えたからではないだろうか。しかし又吉嘉昭の師匠・知念績仁は、伊差川と同じく桑江良真に学んだ弟子兄弟である。同じ系統の中でも歌唱の差が出てしまったことには伊差川も焦りを感じたのではないか。そして前述の島袋正雄が述べているように、すでに世礼と共に聲楽譜附工工四の製作をはじめていた伊差川にとっては、この出来事こそがその必要性を感じる大きなきっかけとなったのではないかと考えられる。

6-2 伊差川世瑞と世礼国男による工工四の製作過程

それでは『聲楽譜附工工四』の製作過程を見てみたい。その過程については、東若實「泊三絃同好会を語る」が詳しいので以下に引用する。

世礼先生の声楽の音譜化は、伊差川翁に入門（同好会）当時からはじまった、といえましょう。師匠が三線を弾かれる、歌われる、それを世礼国男先生が聞いてすぐペンを走らせ記号に取る。そして、今度は採譜した記号を見ながら自分が三線を弾いて、歌い師匠がこれでよいといわれたら前に進む。ということを師弟は毎回繰り返したといえます。

しかし世礼先生は、これだけでは物足らず家でも学校でもそれが念頭を去らなかつたといえます。そして疑いが少しでもある時は、夜でも昼でも構わず伊差川翁の私宅（内兼久山に隣接する久米町の屋敷にある）を訪ねて、兩人膝詰めで三線を握りながら苦吟するという熱心さであったとのこと（東若 2011:22）。

以上のように、聲楽譜附工工四は、妥協せず徹底的に物事に取り組む世礼の性格と、彼の要望に応え、何度も演奏に応じる伊差川の寛大な性格が合わさって完成に至ることができたと言えるだろう。

6-3 『聲楽譜附工工四』の発刊

1935（昭和10年）『聲楽譜附工工四（上巻）』がついに完成した。世礼が伊差川世瑞に師事してから僅か2年後のことである。本楽譜については、伊差川世瑞・世礼国男共著によるものであるが、発行にあたっては、様々な人物の協力があつたようだ。特に当時伊差川が会長を務めていた「野村流音楽協会」の協力が大きかつたようである。1924年に発足した野村流音楽協会（発足時：野村流琉球音楽協會）は、発足から11年もの間、独自の教本を持ち合わせておらず、本工工四は琉球古典音楽の団体としては待望の教本となつたと考えられる。



写真3 『聲楽譜附工工四上巻』（初版、1935）

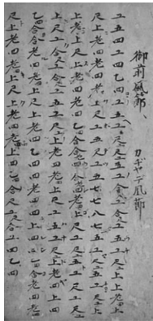


なお、外間正樹の研究によると、聲楽譜附工工四については、初版から5回の改訂を経て、1941（昭和16）年に発売された第5版が最終稿となっている。これには、発行後に聲楽譜と伊差川の歌唱とで不一致な箇所が所々見付き、それらの点を修正した結果であった。これについて外間は「世礼は最初の頃は規範的な楽譜を作ろうと思っていたが、聴きこんでいくうちに、あるいは周りからの指摘により、より細かい記述になっていき、結果的には記述性の高い楽譜になっていったのではないだろうか（外間 2004：19）」と考察している。

7 『聲楽譜附工工四』の特徴について

『聲楽譜附工工四』の特徴を語るうえでは、これまでの発行された工工四の特徴を踏まえる必要がある。まず現存最古の工工四と言われるのが、『屋嘉比工工四』である。本工工四は、18世紀中ごろから後半にかけて琉球古典音楽家の屋嘉比朝寄が作成したと伝えられている。『屋嘉比工工四』という名称であるが、屋嘉比は眼病により失明し、琉球古典音楽はその後に習いはじめたとされることから、実際に作譜したのは屋嘉比の弟子、仲田朝郎であるとも言われている。なお本工工四は、中国の楽譜「工尺譜」を基に編み出されたものと言われており、冒頭部分には「唐の工六四」という楽曲が収録されている。この部分が工尺譜が基になった根拠と言えるだろう。また一説には、この曲名こそが「工工四」という楽譜の名称の起源であるとも言われている。さて本工工四の特徴は、楽曲名、絃楽譜が記され、さらに絃楽譜の横には片仮名で歌詞が表記されている。しかしこの楽譜は、書き流し式となっており、拍節が不明瞭である。実際に記載されている楽曲の拍子や速度についてはこの工工四からは読み取することは難しい。本工工四はそのような短所がありながらも、この後に登場する工工四の規範となった。

続いて『欽定工工四』を例にあげる。本工工四は別名『野村工工四』『御拝領工工四』とも呼ばれており、野村安趙が時の国王・尚泰王の命を受け、弟子の松村真信らと共に作成した楽譜である。本書の特徴としては、屋嘉比工工四では拍節や速度が不明瞭であったのに対し、縦12区の柵を追加することにより「拍子」「五分」「七分五厘」「二分五厘」を表し、拍節感を明確にした。さらに、松村真信は自身の脈拍を基にして、各曲の速度をはっきりさせ定めた。このよ

表1 各工工四の特徴

屋嘉比工工四	欽定工工四(野村工工四)	聲楽譜附工工四
		
<p>著者：屋嘉比朝寄 (仲田朝郎)</p>	<p>著者：野村安趙 松村真信 ほか</p>	<p>著者：伊差川世瑞 世礼国男</p>
<p>成立年 18世紀中-後期ごろ</p>	<p>成立年 1869年</p>	<p>成立年 1935年</p>
<p>特徴</p> <ul style="list-style-type: none"> ・現存最古の工工四 ・絃楽譜と歌詞が記載されている。 ・書き流し式であり、テンポ、拍節、歌の旋律が不明瞭である。 	<p>特徴</p> <ul style="list-style-type: none"> ・升の挿入により、拍節が明確になり、また脈拍の記載によってテンポが示された。 ・聲楽譜の記載がなく、歌の旋律はわからない。 	<p>特徴</p> <ul style="list-style-type: none"> ・聲楽譜が導入されたことにより歌の旋律が明確となった。

8 『聲楽譜工工四』の普及

8-1 戦前期

ここでは、聲楽譜附工工四の普及についてどのような動向があったのかを紐解いてみる。まず本楽譜が出版された戦前(1935年～1945年)について事例をあげてみたい。野村流の演奏家・宮城栄吉(与那城村字泡瀬出身)は、1922(大正11)年に父親のいるハワイへ移住する。そこで野村流を教授していた仲間良永に師事した。宮城の拠点はアメリカ(ハワイ・ロサンゼルス)となるが、

1935（昭和10）年に一時帰国している。なお世礼国男とは、同じ与那城村の出身で世礼が先輩で、以前から交流があったようだ。そのような関係性から宮城は世礼より伊差川世瑞の紹介を受け、伊差川に8か月間師事した。この時、伊差川は63歳、宮城は30歳であった。1935年9月、宮城は帰布の際、伊差川世瑞・世礼国男共著『聲楽譜附工工四（上巻）』180冊をハワイに持ち帰った。ハワイに戻った宮城は早速、ホノルル市ヌアヌ街の川上喜太郎氏御夫妻経営の店に販売をお願いし、1ドル25セントで売っていただいたと述べている（野村流音楽協会 1982：7）。このように、ハワイにおいては宮城の働きにより戦前にはすでに聲楽譜附工工四が持ち込まれ、この楽譜を基に野村流が教授される礎が築かれていった。

8-2 戦後期

続いて戦後（1945年～）についてである。ここで特筆すべきは、幸地亀千代⁽⁹⁾の活動である。1945（昭和20）年6月23日の沖縄戦終結の後、沖縄県民は各地の収容所に収容された。幸地もその一人で彼は、石川収容所に収容された。焦土と化した沖縄であったが、幸地ら琉球芸能の実演家達は収容所において琉球芸能公演を開催し、打ちひしがれる沖縄の人々の心に活力を与えた。これは現在でも語り継がれる出来事となっている。その後、県民は各収容所より徐々に解放され、戦後復興への歩みを進めていくこととなる。さて、幸地が聲楽譜工工四の普及にむけて活動したのは、1949（昭和24）年、晩年の世礼国男より、聲楽譜附工工四の出版・編集を委託されたことがきっかけとなった。そして幸地は1950（昭和25）年には聲楽譜附工工四を再刊した。さらに彼は名人として戦後の音楽界で大活躍し、直弟子のみならず、自身の所属した野村流音楽協会の会員に対し、聲楽譜附工工四に基づいた指導を行い、その普及に努めた。伊差川世瑞・世礼国男が産みの親であれば、幸地は育ての親であると称される。

池宮喜輝⁽¹⁰⁾は、伊差川世瑞と共に桑江良真に学び、1924（大正13）年の野村流協会発足時には伊差川と共に参加し、その後長きに渡って会の副会長を務めた。戦後においては、関東やアメリカ、ハワイに出向き、琉球古典音楽野村流の普及に努めた。なお池宮は伊差川について次のような文章を寄せている。

伊差川世瑞先生の功績に特筆すべき点がある。即ち、当流聲楽譜付工工四の出現であり、本書の世に出るや後進研究家の教典となり、また、既成音楽家の曲節の統一確定、伝統の不易は火を見るより明らかで、まことに琉球音楽界の至宝であり、野村流の誇りとするところである（池宮 1987：533）

以上のように、池宮は伊差川の活動の中で特に『聲楽譜附工工四』の発刊は特筆すべきであると述べている。彼は独自に楽譜を作ろうと考えた時期もあるようであるが、『聲楽譜附工工四』の普及を目の当たりにし、自らの弟子達にも教本として使用させるようになったとのことである。その点からみれば池宮もまた当該工工四の普及に携わった一人として考えることができるのではないか。

西島宗次郎⁽¹¹⁾は、世礼と同じく伊差川世瑞に師事した音楽家である。戦前の活動としては、師である伊差川の没後「伊島倶楽部」を創設し、幸地亀千代らと共に音楽活動を行った。戦後は池宮、幸地らと共に野村流音楽協会の再建に尽力した。西島の特筆すべき点としては、出身地である沖縄本島北部における野村流の普及に対する活動である。その普及にあたっては、師である伊差川の聲楽記載した『聲楽譜附工工四』が積極的に用いられたと考えられる。

9 『聲楽譜附工工四』の現状

『聲楽譜附工工四』（全4巻）は、当初「琉球古典音楽野村流音楽協会」の教本として誕生したが、現在ではその他の団体である、「琉球古典音楽野村流保存会」「琉球古典音楽野村流伝統音楽協会」「琉球古典音楽野村流松村統絃会」の工工四にも聲楽譜が用いられている。これら聲楽譜の記譜法は、団体によって若干の違いがあるが、その基になったのは伊差川・世礼の『聲楽譜附工工四』であり共通している。現在、野村流にとって「聲楽譜」は音楽を伝承する上では欠かすことのできない重要な要素となっている。

さらに聲楽譜は琉球古典音楽野村流のみならず、琉球民謡、八重山古典民謡、宮古民謡等の各工工四でも用いられている。一例としては、大濱津呂・幸地亀千代『八重山古典工工四』があげられる。本書は、1952（昭和27）年に初版が発行されており、著者のひとり大濱津呂は序文に「従来の工工四は絃楽譜のみ

であったが、ここに光覚世礼国男先生の創業に係る聲楽譜を採用すべく幸地師範の許可を得た」とあり、八重山古典民謡の工工四においては最も早くに聲楽譜を導入している（大濱 幸地 1964:6）

このように、世礼の発明した「聲楽譜」は、琉球古典音楽の一流派である野村流のみでなく、琉球民謡、八重山古典民謡、宮古民謡などの音楽においても採用され、沖縄伝統音楽の伝承において現在も大きな役割を果たしていると言えるだろう。

注

- (1) 「世禮國男」と表記される場合もあるが、ここでは「世礼国男」に統一して表記する。
- (2) 野村安趙を始祖とする琉球古典音楽の一流派。他に「澁水流」「安富祖流」があり、野村流はその中でも最大の人数を要している。
- (3) 1908年～1946（昭和21）年までは「読谷山村」であったが、1946年に「読谷村」と改称され現在に至る。
- (4) 1935（昭和10）年4月から9月21日まで琉球新報に掲載された（末次 2017：28）
- (5) この時、伊差川世瑞は「御前風（かぎやで風節）」「宇地泊節」「揚高弥久節」「述懐節」を録音している（高橋 2024:82）
- (6) （島袋 2011:142）
- (7) 当時は「野村流古典音楽研究会」という名称であるが、島袋正雄の発言のまま記載する（野村流音楽協会 1974:176）
- (8) 尚本書出版に當り、泊校の比嘉秀傳氏の斡旋により首里大里家（工工四序文の作者前大里王子尚惇の嫡流）が門外不出の家寶である野村工工四3巻の原本を御貸與下され、研究に将本書の底本にすることができた（世礼 1935：上（3））
- (9) 幸地亀千代…勢利客宗徳、瑞慶覽朝蒲、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。
- (10) 池宮喜輝…桑江良真、我謝秀益に師事。野村流音楽協会第5代会長。元は池宮城喜輝であったが、改姓して池宮となった。
- (11) 西島宗次郎…伊差川世瑞に師事。野村流音楽協会第7代会長。

参考文献

- 池宮喜輝「伊差川世瑞師の偉業」『琉球芸能教範』月刊沖縄社 1987年
- 伊差川世瑞・世礼国男『聲楽譜附工工四（上・中・下・続）』野村流音楽協会 1935年初版
- 大濱津呂・幸地亀千代『八重山民謡工工四（上巻）』野村流音楽協会八重山支部 1964年
- 島袋英治「伊差川世瑞を語る」『会誌第3号 ちゃんな』野村流音楽協会 2011年
- 島袋英治「世禮國男先生を語る」『会誌第3号 ちゃんな』野村流音楽協会 2011年
- 末次智『世礼国男と沖縄学の時代 - 琉球古典の探究者たち -』株式会社森話社 2017年
- 世礼国男『世礼国男全集』野村流音楽協会 1975年
- 世礼茂彦「父・世礼国男を語る」『創立50周年記念誌』野村流音楽協会 1974年

高橋美樹『沖縄レコード音楽史 - (島うた) の系譜学 - 』 ミネルヴァ書房 2024年
野村流音楽協会『創立50周年記念誌』 野村流音楽協会 1974年
野村流音楽協会『会誌第2号 ちゃんな』 野村流音楽協会 1982年
野村流音楽協会『会誌第3号 ちゃんな』 野村流音楽協会 2011年
東若實「泊三絃同好会を語る」『会誌第3号 ちゃんな』 野村流音楽協会 2011年
外間正樹『『聲楽譜附工四』初版と復刻版との比較研究』『ムーサ第5号』 沖縄県立芸術
大学音楽学部音楽学専攻 2004年
松田平昌「手記・世礼国男氏を想う」(1975年12月9日)『会誌第3号 ちゃんな』 野村流
音楽協会 2011年

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～

小 越 友 也

A Case Study of the Practice, Production, and
Development of Theater-Originated Projects:
The Documentary Film “Umui: Guardians of Tradition”

Tomoya OGOSHI



映画「ウムイ～芸能の村～」の一場面

This paper, titled, “The Practice of Theater-Originated Projects.” will summarize the process of the making of the documentary film “Umui: Guardians of Tradition.”

Produced by Ginoza Village Cultural Center Garaman Theater, chronologically from its conception, script production, filming process, screening after completion, exhibition at a film festival, and subsequent development with a

new screening and dance performance set, along with documents. The author as a producer of theater, has been involved in all of the aspects of production and as the executive producer of the film production. He summarizes his impressions of each aspect, the words of those involved, and the director's thoughts, and finally, discusses the ideal form and prospects for theater-originated video works, and what the future outlook is.

はじめに

本稿は、劇場発信型事業の実践と題して、宜野座村がらまんホールが制作したドキュメンタリー映画『ウムイ 芸能の村』について、その起案から台本制作、撮影過程、完成後の上映、映画祭への出展、その後の新たな上映と演舞をセットにした展開までを時系列で資料と共にまとめたものである。筆者は劇場のプロデューサーとして、映画ではエグゼクティブプロデューサーとして、それらすべてに関わってきた。それぞれの制作過程における関係者のことば、監督の思惑などをまとめ、最後に劇場発信型の映像作品についてのあるべき姿と展望を述べる。

1 映画を作るに至った過程

この章では、映画の撮影地である宜野座村、制作を行なった宜野座村文化センターがらまんホールを紹介し、新型コロナウイルス感染症（COVID-19）緊急事態宣言（第1回目の2020年4月7日～第4回目の2021年9月30日、以下、コロナ緊急事態宣言）が発令される以前、劇場はどのような事業や運営を行っていたのか、そして、映画制作の起案はどのようにして生まれたのか、その内容と構成について述べる。

1-1 宜野座村と宜野座村文化センターがらまんホールについて

宜野座村は、沖縄本島の中央部、東海岸に位置し、人口6,339人（2024年1月29日現在）、面積31.31平方キロメートルの小規模な自治体である。村内には、3保育園、3小学校、1中学校、1高等学校が所在し、20才以下の人口は1559人である。豊かな自然環境に恵まれ、北から松田区、宜野座区、惣慶区、

福山区、漢那区、城原区の6つの行政区で構成されている。また、村内には、米軍の訓練場が存在しており、その占有率は村全体の面積の約50%を占めている。

村内には、スポーツ関連施設など含め博物館や図書館など多様な公共施設を有し、劇場や公民館などを拠点に、伝統芸能が盛んに継承されている地域である。特に、松田、宜野座、惣慶、漢那の4区では、旧暦の8月に行われる豊年祭をはじめ、多くの民俗行事や伝統芸能が継承されている。宜野座区の豊年祭は、『八月あしび』と呼ばれ、2005年に文化庁から「記録作成等の措置を講ずべき無形の民俗文化財」に選定され、その八月あしびで上演される演目の「京太郎（ちよんだらー）」は沖縄県指定の無形民俗文化財となっている。惣慶の「ミジタヤー」と呼ばれる踊りは、村指定の無形民俗文化財に指定されている。さらに松田区においては、県内最古の組踊台本（写本）も発見されるなど沖縄の民俗文化においても重要な地域である。

宜野座村は、小規模自治体ながら、大型野球場、体育館、室内練習場、陸上競技場、博物館など、充実した各種の公共施設が設置されている。その中でも地域の文化的な側面を担っているのは、宜野座村文化センター（以下、文化センター）である。文化センターは、2003年（平成15年）に開館した図書館棟と劇場棟からなる複合型文化施設である。筆者は2005年より現在に至るまで、劇場棟の委託管理責任者を務めている。委託管理責任者とは、劇場運営、技術管理、自主事業制作など、劇場のあらゆる運営業務を監督する劇場プロデューサーを意味する。劇場棟は、客席数398席の多目的型ホールであり、名称はがらまんホールである。ホール自体はひとつであり、付随してリハーサル室が1部屋、控室が4部屋ある。

劇場の運営形態は、いわゆる「直営方式」⁽¹⁾であり、行政機関が直接施設の管理および運営に関わる形態である。この方式では、施設の運営に必要な人件費や事業経費が行政側から捻出され、施設の維持および管理が行われる。筆者は専門家という立場で委託契約を行い、事務スタッフ2名とともに、計3名でホール業務を担っている。

自主事業は、村の外郭団体である「宜野座村文化のまちづくり事業実行委員会（以下、まちづくり委員会）」に配分された事業予算をもとに行なわれている。

る。同まちづくり委員会は、開館当初の2003年より設置され、委員は宜野座村の文化芸能関係者より選出し、事務局はがらまんホール、事務局長は、がらまんホール運営委託管理責任者（現在は筆者）となっている。現在は、以下の委員構成となっている。

委員長 仲栄真 三七十：識見を有する者（村内音楽家）

副委員長 島袋 直人：村内各種団体構成員（松田夢宝太鼓）

委員

浜比嘉永子：村文化協会構成員（琉球芸能関係者）

仲原瑠季：村文化協会構成員（琉球芸能関係者）

島袋千恵子：村内各種団体構成員（惣慶ミジタヤー太鼓）

高里風花：村文化協会構成員（琉球芸能関係者）

下里哲之：副村長（行政関係者）

田里一寿：教育課主幹（行政関係者）

*上記委員任期は令和年5年4月1日～令和7年3月31日（2年）

事務局長：小越友也（がらまんホール委託管理責任者）

会計・書記：伊波史也（がらまんホールスタッフ）

委員は主に村内の芸能関係者で構成されており、事務局（劇場プロデューサー）から提案された自主事業に対し、提言やアドバイスを行っている。また、事業終了後の報告委員会では、来場者および地域住民の視点から、改善点や反省事項に関する指摘がなされている。

自主事業と称される催しには、大きく二つの形態が存在する。一つは、既にパッケージ化された作品を興行会社や制作団体から購入する方法であり、もう一つは、劇場が自ら企画立案を行い、キャスト選定や稽古、演出を経て作品を完成させる方法である。がらまんホールにおいては、後者の、自ら作品を創り上げる自主事業が主となっている。

1-2 2019年度（令和元年）以前の自主事業関連や運営について

（新型コロナウイルス感染症における緊急事態宣言発令以前）

自主事業としてドキュメンタリー映画『ウムイ 芸能の村』を制作する契機となったのは、新型コロナウイルス感染症（COVID-19）による緊急事態宣言の発令である。第1回目の緊急事態宣言は2020年4月7日から同年5月25日まで発令され、その後も第4回目の宣言が2021年7月12日から2021年9月30日まで断続的に続いた。この映画の制作過程については、次章以降で詳述するが、まずは緊急事態宣言以前にがらまんホールがどのような事業を展開していたかについて、簡単に振り返ることとする。

がらまんホールの運営については、1-1で述べたように、行政による直営で行われており、自主事業の予算はまちづくり委員会に委託費として村から支払われている。2020年（令和2年）以前の5年間の事業予算は、表1のとおりである。事業予算は沖縄県の一括交付金を活用しており、年度ごとに経費の増減が見られる。2018年は、ハワイ宜野座村伝統芸能公演（2,600万円）や、児童国際演劇祭（1,000万円）など他年度にはない事業経費が含まれていたため予算規模が突出している。

また、表1の事業数については、規模や期間の違いにより、参加者数（来場者、観覧者、出演者などの総数）にばらつきがある。特に、新型コロナウイルスによる緊急事態宣言期間中には、参加者数が大幅に減少した。一方で、事業数自体は大幅な減少は見られない。これは緊急事態宣言下でも映像を中心とした事業（動画制作やライブ配信）を実施したり、1回の来場者数を制限しながら事業を継続した結果である。

【表1】

年度	予算規模（万円）	事業数	参加者数
2015（平成27年）	4000	31	11366
2016（平成28年）	1800	47	14075
2017（平成29年）	1600	48	10264
2018（平成30年）	6500	52	20022
2019（令和元年）	3000	28	11793

(緊急事態宣言 2020 年 4 月 7 日～ 2021 年 9 月 30 日)			
2020 (令和 2 年)	2500	21	2328
2021 (令和 3 年)	3000	24	1254
2022 (令和 4 年)	2500	28	10800
2023 (令和 5 年)	2000	21	11880

がらまんホールでの予算規模は年度ごとに異なるが、その規模に応じて、ホールでは鑑賞型事業に限らず、多岐にわたる事業を展開してきた。これらの事業には、劇場ロビーを活用し飲食を伴う「大人の音楽会」、学びをテーマとした文化講座、アーティストが一定期間村内に滞在して作品を制作し、地域住民と交流を図る「アーティスト・イン・レジデンス」、沖縄の伝統芸能公演、フェスティバル事業、演劇祭、子どもの育成を目的とした事業、先進地への視察、村内各所を対象としたアウトリーチ⁽²⁾事業などが含まれる。

コロナ禍においても予算規模が大幅に減額されなかったのは、文化芸術予算が確保され、困難な状況下でも文化芸術の重要性が認識されていたためである。これに伴い、事業の実施方法を見直しながらも、引き続き各種事業が行われてきた。コロナ禍における自主事業の具体的な実施方法については、『沖縄芸術の科学』第35号にて詳細に報告しているため、そちらを参照されたい。

1-3 映画制作の起案と構成

映画制作は、映像と音声を組み合わせて記録し、編集することである。本来、劇場は舞台芸術の公演や映画の上映を行う場であるが、コロナ禍において劇場運営の形態が大きく変容したことから、自主事業として動画制作を行うに至った。この変遷については、『沖縄芸術の科学第35号(2023年)』で詳述している。

コロナ緊急事態宣言下では、感染拡大防止の観点から外出自粛の要請や施設使用の制限があり、劇場も運営方法を大きく見直す必要に迫られた。劇場は、人が一定の空間に密集する場であり、接触を避けるための措置が求められたため、通常の公演が難しくなった。その結果、舞台上で実施している事業を動画として収録・配信する方法や、ライブ映像配信が目され、多くの劇場がこの手法に取り組んだ。筆者の勤めているがらまんホールも例外ではなかった。

しかし、劇場には映像を収録する機材、配信する機材はなく、それらの技術もこれまでほとんど必要とされなかったため、多くの劇場では手探りの日々が続いていた。がらまんホールも同様であった。動画制作に関する試行錯誤を行う中で、その内容に関しては、様々なコンテンツが出来上がったのだ。しかし、それを視聴する人、つまり劇場における観客はインターネット越しにいる人々であった。劇場で制作した動画は、インターネットを通じての配信というのが主流であった。他ホール・劇場の中には、テレビ局とタイアップしての放送、メディア（DVDなど）に記録しての配布もあったかと思うが、予算や期間、配信時間などを考慮すると、インターネットを通じての動画配信が一番有効であった。

現代社会においては、特にSNSと呼ばれる情報の渦の中で、情報が過剰に供給されている状況にある。個々人が情報を取捨選択できる一方で、情報の流れは極めて迅速であり、その性質は消費的である。例えば、利用者数の多い配信プラットフォームであるYouTubeでは、新しいコンテンツを継続的にアップロードしなければ、利用者への通知が行われず、拡散も限定されるというアルゴリズムが採用されている。

筆者は、劇場のプロデューサーとして文化芸術に携わり、伝統芸能が盛んな沖縄に居住する中で、公共劇場が消費的な作品を制作すべきか、またその消費的なシステムに流されることが適切であるかどうかについて、疑問を抱いていた。公立劇場が制作・発信する映像コンテンツには、別の視点や手法が存在するべきだと考え、その一つとして映画という形式に着目するに至ったのである。

映画には様々な種類が存在するが、劇場発信型の映画制作において、単に舞台を映画化するのではなく、普段ステージに立つ人々の日常に焦点を当てるドキュメンタリー的手法が、最も重要なテーマであると判断した。それは、劇場における舞台芸術のジャンルは多岐にわたるが、沖縄県宜野座村に位置するがらまんホールならではの特色、さらに沖縄から世界に向けて発信すべきコンテンツを模索した際、やはり沖縄独自の伝統芸能に注目するべきだと考えたからである。筆者は、伝統芸能が盛んな宜野座村で約20年にわたり勤務してきた中で、時代の変遷や後継者育成の問題を肌で感じてきた。確かに沖縄は「芸能

の島』として知られているが、少子化や多様な習い事の浸透、受験での中断といった社会情勢の中で、伝統芸能が必ずしも優先されるわけではない。しかし一方で、創作芸能という新たなジャンルも見られ、特に若年層を中心に伝統芸能が新たな局面を迎えていることも感じていた。

このような背景を踏まえ、ドキュメンタリー映画の手法を採用し、宜野座村独自の伝統芸能に焦点を当てることとした。その際、最も適切な監督を選定することが重要であると考え、これまで海外アーティストのコーディネートや通訳でがらまんホールとの関りがあり、沖縄の歴史、社会的背景、琉球文化を深く掘り下げたドキュメンタリー映画『カタブイ⁽³⁾』を制作したダニエル・ロペス氏（以下、ダニエル）を選んだ。筆者は映画『カタブイ』を以前に鑑賞し、個人的な交流の中でも、沖縄に対する視点がきわめてユニークであると認識していたことも大きい。映画制作の依頼に対して、ダニエルも私の思いに賛同し、快く監督を引き受けてくれた。

監督が決定した後、出演者の選定をダニエルと共に行った。その結果、映画が宜野座村の劇場発信型であることを考慮し、沖縄の伝統芸能に携わり、宜野座村在住または宜野座村と深い関りのある人々に出演を依頼することとした。

●比嘉優（ひがまさる）

宜野座村在住、三線演奏者。地域の豊年祭や琉球古典芸能における地謡として活動し、文化の継承に貢献している。また、区の公民館講座で三線の講師を務め、地域の子どもたちに指導を行っている。毎朝庭で三線を弾くことを日課とするなど、日常生活においても三線とともに生活している。

●仲原瑠季（なかはらるき）

宜野座村に在住し、幼少期より琉球舞踊を学んできた舞踊家。現在は宜野座村役場に勤務しながら、舞踊家としての活動を継続している。師匠は金城平枝氏であり、伝統的な琉球舞踊の技術や表現を受け継ぎ、創作舞踊の制作にも意欲を示している。

●金城平枝（きんじょうひらえ）

宜野座村隣の辺野古出身の琉球舞踊家。宜野座村立保育所や宜野座村漢那区で子どもたちに琉球舞踊を指導しており、表舞台に出ることは少なく、裏方として若い世代に琉球芸能の技術や文化を伝承することに力を注いでいる。

●島袋拓也（しまぶくろたくや）

宜野座村拠点の創作エイサー⁽⁴⁾「LUCK」の代表者。農業に従事しながら、エイサー演舞や創作獅子舞の活動を行なっている。地域の青年エイサーなども指導している。これまでの受け継がれてきた芸能やそこに携わってきた人々の想いを大切にしている。

●仲本克成（なかもとかつなり）

宜野座村在住。琉球古典音楽の琉球笛奏者。普段は医療福祉関係の職に従事しており、琉球笛を自作して演奏するが、演奏活動自体はあまり頻繁には行っていない。彼は、良い音や優れた演奏を実現するためには、笛の材料となる竹を自ら取りに行き、自作することが重要であると考え、実践している。

●仲本あい（なかもとあい）

宜野座村に在住する中学生。父親は仲本克成、琉球の歴史や芸能に興味を持っている。彼女は琉球舞踊や琉球箏を習っており、現在はまだ手が小さいため笛を演奏することはできないが、将来的には父親から笛を習いたいと考えている。

●宮城小寿江（みやぎこずえ）

沖縄市在住の琉球舞踊家。宜野座村に所在する宮城豊子琉舞研究所の師範であり、母の宮城豊子氏は師匠でもある。多彩な習い事が普及する現代において、どのように子どもたちに伝統芸能を伝えていくかについて模索しながら、宜野座村の子どもたちに琉球舞踊を指導している。

●宮城豊子（みやぎとよこ）

宜野座村出身で沖縄市在住の琉球舞踊家。宜野座村に所在する宮城豊子琉舞

研究所の代表を務めており、宮城小寿江氏の母であり、師匠でもある。地域の子どもたちに琉球舞踊を指導しており、芸事に対しては、80年の人生で、一度も辞めたり辞めたいと考えたことがないほど、芸能一筋の人生を送っている。

●前田心誠（まえだしせい）

伊江島在住の小学校3年生。母親が宜野座村に在住しており、週末には宜野座村の宮城豊子琉舞研究所に通い、琉球舞踊を学んでいる。幼少期に母親の琉球舞踊を踊る姿を見たことがきっかけで、琉球舞踊を始めるに至った。彼は野球、琉球相撲、そして琉球舞踊を愛する少年である。

*各人物の紹介は、撮影時（2020年12月時点）のものである。

映画の内容および構成については、それぞれの人物の日常生活と心の内を浮き彫りにすることを目指し、監督と話を進めていった。

このドキュメンタリー映画の目的は、当初はおぼろげであったものの、コロナ禍における映像制作の試行錯誤を通じて、劇場が行うべき映像制作の方法を探求することであった。映像自体で完結して終わるものではなく、観客がそれを見ることによって劇場との何らかのつながりが生まれることを目指した。さらにそこから新たな発見や発展がそれぞれの人の心の中に芽生え、最終的には、観客が宜野座村を訪れたい、がらまんホールに足を運びたいと思うような、新たなつながりの生まれる体験を提供することが、劇場関係者だからこそ制作できる映画ではないか、という思いがあったのである。

このような漠然とした目的からスタートし、出演者の選定を行い、監督とのインタビューを実施していった。映画の実際の制作は、この段階から始まったのであり、その詳細については次章で述べる。

2 映画制作過程

映画の制作は以下の過程で行われていった（表2）。筆者は、劇場の舞台制作はこれまで多く携わってきたのだが、映画に関しては初めてであった。この

映画では、私はプロデューサーとして宜野座村に関する沖縄の伝統芸能関係者にフォーカスするという大枠だけを決め、映画の方向性や撮影手法などは、プロデューサーであるダニエル監督の意向を尊重し、イメージに合う人や場所、そういった宜野座村内の情報を提供し、制作を進めていった。

表 2

日時	具体的な制作状況及び制作過程
2020年 5月	コロナ禍により、事業予算の再編成を行なう
2020年 6月	がらまんホールならではの映画を作る企画を検討
2020年 7月	映画の企画書作成 映画タイトルを「ウムイ 芸能の村」と決定
2020年 9月	企画書を基に琉球舞踊や芸能関係者へインタビュー
2020年10月	台本ラフ版完成、関係者への再インタビュー及び撮影スタッフの選定
2020年11月～ 12月 始旬	ロケーションハンティング ⁽⁵⁾ し、撮影スケジュールを調整、各施設や人物に撮影協力の依頼を送付
2020年12月22日～ 2021年 2月初旬	撮影の実施
2021年 2月下旬～ 3月下旬	ナレーションの収録および映像編集
2021年 3月28日	第一回目の試写会を関係者のみを対象に開催
2021年 4月～	監督自身納得いかず再編集に着手
2022年 2月	映像編集のラフカット完成、映像のカラー編集開始
2022年 5月	映像編集が完了 サウンドデザイン ⁽⁶⁾ に着手（最終音声調整）
2022年 6月25, 26日	ドキュメンタリー映画「ウムイ 芸能の村」完成 村内で再び試写会を実施

2-1 出演者への事前取材

出演者への事前インタビューは、カメラによる撮影を行わず、録音と筆記のみで実施した。このインタビューでは、ドキュメンタリー映画制作に関する具

体的な話は避け、がらまんホールとして芸能関係の何かを記録としてまとめた旨を伝えた。この方法の意図は、映画を作るという前提を明確に示すことで、インタビューを受ける人々に気負いや過度な期待が生じないように考えたためである。筆者は、あくまでドキュメンタリー映画として、芸能関係者の日常にフォーカスしたいという思いがあった。質問内容は、各芸能関係者がどのように芸能と出会ったか、また彼らの芸能に対する考え方や現状、今後の展望について語ってもらう形で構成された。ある人は、祖母が自身の芸能活動のきっかけを作ってくれたと述べ、祖母からの話を聞きたいと申し出たが、その状況は非常に困難であり、痴呆の症状が見られるため、話が通じないことから、こちらの事業への協力が得られないこともあった。他方、ある人は、芸能家としての顔だけでなく、プライベートも含めて全て洗いざらい話してくれる人もいた。これは、彼らが芸能家としての生活を送りつつも、日常生活と共に伝統芸能が存在しているからであると考えられた。

筆者は、このインタビューを通じて、相手の意外な一面を多く知る機会があった。これまでは、彼らとの関係が劇場におけるハレの日の舞台での芸能演者としてのつながりに限られていたためである。インタビューの際に、彼らの心の声を聞くことができたことは、大きな糧となった。後に各自の自宅や稽古場など、普段は目にするのでできない場所での撮影を通じて、筆者がこれらの言葉をさらに深く理解することにつながったのである。

2-2 制作期間

表2から明らかなように、企画書が完成し、撮影が終了するまでの期間は約8カ月であった。撮影自体は、約2カ月という短い期間で終了することができた。その撮影期間について、ダニエル監督は後に次のように語っていた。

「ドキュメンタリー映画においては、対象者との距離が縮まらなければ本音を引き出すことは難しく、通常は1～2年の長期間が必要であるとされる。今回、短期間で撮影が可能であったのは、筆者（小越プロデューサー）と演者、関係者とのこれまでの長い信頼関係があったからである。」

この制作期間において、特に長く苦労を伴ったのは、2021年3月28日に関係者のみで行われた第1回目の試写会から、映像編集が完成する2022年5月ま

での1年以上の期間であった。映画の企画書制作から撮影、ナレーション録音までは9カ月で完了したにもかかわらず、映像編集にはそれ以上の時間を要した。映像編集はダニエル監督によって行われ、ある程度の進捗が見られるとプロデューサーである筆者や映画関係者に視聴してもらい、感想を聞きながら、監督自身が納得いくまで何度も繰り返し作業が行われた。編集作業を急ぐほど、納得のいく完成には至らないことが多かったため、ダニエル監督は一定の空白期間を設け、根気よく作業を続けていた。

筆者は、その映像編集が完成した瞬間を今でも覚えている。視聴した際、これまでの編集バージョンとは異なる時間の流れを映画から感じたからだ。それまでは、どこかで退屈になったり、眠りそうになったり、「こうだった？ ああだった？」と途中で会話したりしていたが、最終バージョンのものは、何事もなく気づくと映画が終わっていたのである。ダニエル監督も最終バージョンが完成した時同じ感覚を抱き、「映画関係者にこの最終バージョンを見せた際、彼らも同様の反応を示したことから、自身の作品が確実に完成したという確信を得た」と語っていた。

2-3 撮影、収録現場における課題と問題点

『ウムイ 芸能の村』は、ダニエル監督とプロデューサーである筆者の二人で企画書段階から宜野座村に関係する芸能関係者の日常をノンフィクションでもフィクションでもないドキュメンタリー映画としてその姿を映し出したいというコンセプトで進めていた。しかし、現場での撮影や収録においては、それに伴うさまざまな課題が存在した。これらの課題は、内面的な要素と外見的な要素の両方を含むものであった。

例えば、宮城親子に自分たちの思い出を語ってもらうという収録当日、私たちは収録現場困惑したことがあった。二人はその日、いつもと違う上品な服装で来ていたのであった。打ち合わせの段階では、単に「普通の服装でお願いします」と伝えたものの、強調することなく他の諸注意と一緒に軽く伝えただけであった。しかし、映画に出演すること、特に記録映像に残るということが彼女たちにとって非日常的な出来事であり、ある種の「ハレの日」として意識されていたことは、当時、私たちはその点を考慮していなかった。せつかく

おしゃれをして朝早くから収録に臨んでもらったことがわかるだけに、衣装を「普段の服装に着替えてください」と依頼することができず、本人も普段着を持参していなかった。その場で収録日を延期することも難しい状況であったため、そのまま撮影を行うこととなった。結果としてその映像は作品に使用されることはなかった。

ドキュメンタリー撮影においては、特に1回目の収録が重要である。フィクション作品のように台本に基づいた演技指導があるわけではなく、自然な表情や言葉が求められるため、複数回のテイクを繰り返すことでその新鮮さが失われ、映画の意図するリアリティが薄れてしまうからである。ダニエル監督もその点を十分に理解し、その日の収録内容自体は彼女たちの深い思いや親子の会話が反映された非常に良い内容だっただけに、悔やまれる撮影日であった。この出来事は、ドキュメンタリー制作における瞬間の大切さと、細やかなコミュニケーションの重要性を改めて認識させるものであった。

その他に、出演者達のナレーション収録時もなかなか困難であった。2020年9月で出演者にはインタビューを行い、その内容を元に撮影プラン、台本構成を監督が考え、収録を行なった。撮影自体は、2021年2月で終了したが、その後映画内で使用する出演者の声、いわゆるナレーションの様な言葉を本人の声で行なうため、別途収録する必要があった。9月のインタビューでは、お互いに自然な会話ができたが、その内容を要約してテキストにまとめ、それを読んでもらう作業は、非常に不自然に感じられた。

具体的には、出演者たちがテキストを読む際に、緊張感や不自然さが目立ったということが挙げられる。文字を読むという行為や、目の前にマイクがある状況、さらに普段とは異なる収録環境が、出演者に強い緊張を与えたと考えられる。私たちは「台本ではなく、こちらを見て話してください」「もう少し自然にお願いします」などと声をかけ、試行錯誤を重ねた。結果的に、不自然さはある程度軽減できたが、収録には予想以上の時間がかかり、出演者にも大きな負担をかけることとなった。また、最終的には、ナレーションにはある種の違和感が残った。

ただ、結果論ではあるが、そのある種の「不自然さ」が、出演者がごくふつうの「地域の人々」であるという印象を視聴者に与える効果を生んだ。私たち

の目指したフィクションでもなく、ノンフィクションでもないドキュメンタリー映画の制作は、非日常的な撮影環境やカメラの存在を意識させず、出演者には演技を求めるのではなく、日常と変わらない自然な行動や話し方をしてもらう必要があった。しかし、これを実現するには多くの困難が伴った。撮影という特殊な状況下で、出演者がカメラの存在を忘れ、自然な振る舞いをするのは容易ではなく、特にドキュメンタリー形式の作品においては、そのような自然さを一般の人から引き出すための配慮と工夫が重要であった。

2-4 音響設計の工夫とその役割

『ウムイ 芸能の村』は、ドキュメンタリー映画として制作されたが、制作側は音に対して非常に高いこだわりを持って取り組んだ。映像編集が完成した後、サウンドデザインに着手し、この作業には約2か月の期間を要した。筆者自身が音響の専門家として日々劇場の音に関心を寄せていることに加え、ダニエル監督も映画は「映像50%、音声50%で完成される」との考えを持つ人物であったことが影響している。彼がしばしば口にしていた言葉に、「映像は多少乱れても視聴可能だが、音が乱れると視聴を続けられなくなる」というものがあり、筆者も共感するところが大きかった。

映像収録の際には、音声専門のスタッフを同行させ、最良の收音を目指した。編集時にはBGMや演奏音楽などの音声調整をサラウンドミックス⁽⁷⁾で行い、必要に応じてフォーリー⁽⁸⁾（音響効果）を追加し、全体のバランスを整えた。また、心理的な効果音も意図的に取り入れられている。例えば、洞窟のシーンにおいて戦争時代の体験を思い出す場面では、あからさまな戦争効果音を用いるのではなく、80Hz以下の持続的な重低音を挿入した。これは、ダニエル監督がフランシス・フォード・コッポラ⁽⁹⁾監督の映画編集から着想を得たものであり、確かに機関銃や爆弾の音よりも、心理的な不快感を引き起こす効果があった。

このような音響効果を含め、私たちは本映画を映画館やミニシアターなどの映画専用音響システムを備えた施設で本作を上映することを求めてきた。簡易的な音響システムでは、サラウンドの効果や重低音の再生が困難であり、これにより私たちの意図する世界観を観客に体験してもらえないためであった。

3 映画祭申請及び映画上映について

映画完成後、監督と共にその公開方法について議論を行った。これまでがらまんホールで実施してきた映像事業では、YouTubeチャンネルを開設し、文化講座や公演のアーカイブ、ライブ配信を行ってきた。これにより、無料で多くの視聴者に作品を届けることが可能であったが、本映画は映像の色合いやサウンド、重低音など、音へのこだわりが盛り込まれているため、映画館などで映画専用のシステムがある場所での上映が好ましく、ネット配信には適していないとの認識が両者の間にあった。

ダニエル監督は、別の観点からもテレビやパソコン、スマートフォンといった媒体でのプライベート鑑賞ではなく、映画館での鑑賞を望んでいた。彼は、上映空間における本質的な違いを次のように指摘した。「プライベート鑑賞では、視聴者が自らの時間軸で映画を早送りや倍速再生、スキップ、小分けにすることが可能であり、その結果として作品の持つストーリーが崩れ、映画を制作した監督やプロデューサーの意図が伝わらない恐れがある」。この視点は、がらまんホールなどの劇場での作品鑑賞に似ていると筆者は感じた。それは劇場ならではの特性であり、観客の時間軸が作品の時間軸に逆らうことはできないということだ。たとえば、上演中にトイレに行くことは可能であっても、作品自体をその場で中断（一時停止）することはできない。

また、退屈だからといって早送りすることもできない。こうした空間的特性により、映画制作者の意図するストーリーの流れやリズムが壊れることはない。しかしながら、映画館での鑑賞には上映日時や時間が固定されるという別の制約が存在し、そのため劇場に足を運べる人に限られることが懸念される。それにもかかわらず、私たちは本映画の持つ本質に重点を置き、劇場での上映を選択すべきだとの結論に至った。

最近の映画館上映においては、オンラインによるプライベート鑑賞の影響が顕著であり、配給会社を通じて上映を打診しても、作品が受賞歴や話題性を持たない場合、上映プログラムに組み込まれないという問題がある。このような背景を踏まえ、私たちはまず映画祭に応募し、客観的な評価を得ることで、作品自体にブランド力を付与することを試みた。

3-1 映画祭への応募及び国内外での上映

映画祭は世界中に数多く存在し、応募する作品のジャンルによって対象を絞らない場合、参加費用が膨大になる恐れがある。本作『ウムイ 芸能の村』も、日本以外の複数の海外映画祭に応募を行い、そのリストを表3に示す。これらの応募に必要な予算は、がらまんホールの映画配信事業費から拠出された。

これらの応募の結果、3つの映画祭でノミネート⁽¹⁰⁾され、上映が実現した(表3参照)。特に、東京ドキュメンタリー映画祭においては、人類学・民俗映像部門でグランプリを受賞した。表3には応募した映画祭のリストを、表4には国内外の映画上映リストおよびその動向を示している。

表3 【2022年度映画祭応募リスト】

タイ	バンコク国際ドキュメンタリーアワード
アメリカ (ハワイ)	マウイ・フィルム・フェスティバル
カンボジア	プノンペン国際フィルムフェスティバル (ノミネート)
アイスランド	レイキャビクフィルムフェスティバル
チェコ	イフラヴァ (Ji. hlava) 国際ドキュメンタリー映画祭
ドイツ	日本映画祭「ニッポン・コネクション」(ノミネート)
日本	東京ドキュメンタリー映画祭 (ノミネート)

表4 【国内外映画上映リスト及びその動向】

2022年	
9月	東京ドキュメンタリー 2022 映画祭応募
10月	配給会社(株)ムーリンプロダクション ⁽¹¹⁾ へ国内上映における配給を相談
12月	ドイツ日本映画祭「ニッポン・コネクション」応募
12月	東京ドキュメンタリー映画祭グランプリ受賞及び上映
2023年	
3月1日	東京ドキュメンタリー (大阪上映)
3月上旬	ドイツ映画祭「ニッポン・コネクション」ノミネート決定 上映とは別に、芸能公演も可能か打診

5月8日	フランス（トゥールーズ）第24回「映画における民族と音楽」
6月2、3日	カンボジア（プノンペン）カンボジア国際映画祭
6月6～8日	ドイツ（フランクフルト） 日本映画祭「ニッポン・コネクション」
7月5日	エストニア・パルス国際映画祭
7月6～8月4日	那覇市・桜坂劇場
8月17～9月1日	沖縄市・音市場
8月26～9月8日	大阪市・シアターセブン
9月1～5日	神戸市・神戸映画資料館
9月5日	福岡市・KBCシネマセレクト
9月22～30日	オランダ（アムステルダム、ロッテルダム） 「カメラジャパン・フェスティバル」
10月6～12日	京都市・京都シネマ
11月18日	東京都練馬区・練馬沖縄映画祭
11月19～26日	南フランス（トゥールーズ、アレス、アレビ、カスタネトロザン） CRICAO ⁽¹²⁾ 主催：DU JAPON EN OCCITANIE 上映ツアー
2024年	
1月13～15日	那覇市・ひめゆりピースホール
2月12日	宜野座村・がらまんホール（映画上映＋演舞）
5月11、12日	スイス（チューリッヒ） 日本映画祭「銀幕GINMAKUフェスティバル」

※ドイツと南フランスでは、映画上映と芸能パフォーマンスを実施

表4における国内上映については、沖縄県那覇市の配給会社である株式会社ムーリープロダクションに配給を依頼し、実現した。海外における上映は、主に映画祭を除き、ダニエル監督の人脈およびネットワークを活用することで実現した。

筆者はこれまで映画配給に関わる経験がなかったため、上映に際しての映画倫理機構⁽¹³⁾（通称：映倫）による審査の必要性があることを、この経験を通して初めて知ることができた。法的には、映倫の審査なしで上映することも可能であるが、実際には映画館やミニシアターでの上映には映倫の承認が必要である。映倫は映画の内容や表現が倫理的に適切であるかどうかを審査し、その

承認を受けなければ上映を行うことができない。映倫の審査の必要性およびその具体的な審査内容について、以下にまとめる。

映倫は、日本における映画産業の自主規制機関として1956年に設立された。映倫の主な役割は、映画作品の内容が社会的に適切であるか否かを審査し、公序良俗に反する表現が含まれていないかを判断することである。その審査対象は、暴力描写や性的表現、薬物使用、言葉遣い、反社会的行為など広範囲に及び、特に未成年者に対して不適切な影響を与える表現がないかどうか厳しく審査される。この審査を経た映画には、観客の年齢に応じた視聴制限が付与される。具体的には、全年齢対象の「G」、12歳未満の鑑賞には保護者の助言が推奨される「PG12」、15歳以上が鑑賞可能な「R15+」、18歳以上に制限される「R18+」の4つの区分が存在する。これらの区分は、観客が映画内容に適した年齢であることを保障するための措置であり、映倫はこの仕組みを通じて映画が健全な娯楽として提供されることを目的としている。映倫の活動は、映画製作者の表現の自由と、社会全体の倫理的価値観とのバランスを取る役割を果たしており、その存在は日本映画の文化的発展と共に重要な意義を持っている。ここにかかる費用は、1分辺り2300円ほどであり、ウムイの映画では172,500円必要であった。

3-2 映画祭における映画上映

2023年度の上映においては、国内外での多様な上映機会があったが、特に海外での上映については、ノミネートされた映画祭での上映に加え、ダニエル監督のこれまでの人脈やネットワークが重要な役割を果たした。以下に、関係者が出席したかどうかと上映の詳細とその背景をまとめる。

映画祭において、監督が関係者として招待される場合もあるが、通常は旅費の全額が支給されることは稀であり、監督自身が自費で映画祭の開催地に赴く必要がある。その際、国内での移動や滞在費用は映画祭の運営側が負担することが一般的であるが、これは監督のみに適用されることが多い。このため、ノミネートされた映画祭に出向く場合、相応の費用が発生し、経済的負担が大きいのが現実である。

表5には、映画祭における関係者の参加状況を示す。一部の映画祭では、参

加者に対して少額ながら謝礼が支払われたが、日本からの渡航費については支出がなく、参加者は自費で渡航した。なお、映画祭が開催された国における滞在費および移動費については、運営側が負担した。

表 5

年度	開催国及び映画祭名	映画関係参加者
2023年		
5月8日	フランス（トゥールーズ） 第24回「映画における民族と音楽」	ダニエル監督
6月2、3日	カンボジア（プノンペン） カンボジア国際映画祭	不参加
6月6～8日	ドイツ（フランクフルト） 日本映画祭 「ニッポン・コネクション」	ダニエル監督 筆者（プロデューサー） 島袋拓也（獅子舞） 宮城小寿江（琉球舞踊） 仲地彩葉（琉球舞踊） ほか2名
7月5日	エストニア（パルヌ） パルヌ国際映画祭	不参加
9月22～30日	オランダ （アムステルダム、ロッテルダム） 「カメラジャパン・フェスティバル」	ダニエル監督
11月19～26日	南フランス（トゥールーズ、アレス、アレビ、カスタネトロザン） CRICAO主催：DU JAPON EN OCCITANIE 上映ツアー	ダニエル監督 ほか3名
2024年		
5月11、12日	スイス（チューリッヒ） 日本映画祭 「銀幕GINMAKUフェスティバル」	不参加

ドイツの映画祭「ニッポン・コネクション」においては、ノミネートされた際、映画上映後に獅子舞や琉球舞踊の演舞を行う機会について運営側に提案し

たところ、了承が得られた。さらに、同映画祭の関連イベントとして、別会場での沖縄芸能公演や、閉会式での特別出演の依頼もあり、他の映画祭では実現が困難な形式で沖縄文化を紹介する機会が得られた。ダニエル監督が過去に映画『カタブイ』で同映画祭に参加した経験があり、その際に映画祭の雰囲気や運営側との関係構築ができていたためである。

この経緯を踏まえ、私たちは自費での映画祭参加を検討した。ダニエル監督、筆者、および参加予定者との協議の結果、監督は渡航費を自己負担し、琉球舞踊の参加者2名は渡航費の一部20万円を自己負担し、残額80万円を筆者が運営する音響会社から負担することとなった。ドイツ国内の移動費や滞在費は映画祭運営側が負担し、出演者に対する出演料は無償であったが、出演者はこの意義を理解し了承を得た。この決定は、がらまんホールの自主事業費からの経費捻出が難しかったためであり、その理由は、年度予算がすでに決定された後に、この映画祭参加が決まったことによるものである。

経済的負担は大きかったが、事業の意義や映画プロデューサーとしての初作品であることを考慮し、長期的な発展への投資として参加を決定した。なお、この経験は後の展開に大きな影響を与えることとなるが、当時その予見は困難であった。このドイツ映画祭での具体的な経験については次章で詳述する。

3-3 ドイツ（フランクフルト）映画祭「ニッポン・コネクション」参加について

2023年には、いくつか海外上映を実施する機会を得たが、その中でも映画出演者とともに訪れた、ドイツのフランクフルトの映画祭「ニッポン・コネクション（以下、ニッポン・コネクション）」は、筆者にとって初の映画祭でもあり、特別な体験を得る機会となった。

ニッポン・コネクションは、国際的な日本の映画を紹介するイベントであり、2000年に初めて開催され、以後毎年6月に開催されている。この映画祭は、日本映画や映像作品を中心に紹介することを目的としており、映画愛好家や業界関係者にとって、日本の映画文化に触れる重要な機会となっている。特に、インディペンデント映画やアート系の作品、若手監督の作品を積極的に取り上げている点が特徴であり、規模と影響力の面では、EU最大の日本映画祭と評価

されている。

ニッポン・コネクションが行なわれるようになった背景には、日本映画の独自性や多様性を欧州に紹介し、両国間の文化交流を深める意図があったようだ。初回は比較的小規模なイベントとしてスタートした（関係者談）が、次第にその評価と影響力が拡大し、現在ではEUにおいて、さらに海外からも日本ファンや映画メディア、日本映画関係者が集う一大映画イベントとなっている。映画祭の運営は、ボランティアを含む映画関係者や文化団体の協力のもとで行われ、毎年多くの観客を動員している。

映画祭の上映作品は非常に多岐にわたっており、アニメーション、ドキュメンタリー、短編映画、長編映画などが含まれる。特に注目されるのは、商業映画だけでなく、インディペンデント映画や実験的な作品、また国際的には知られていない若手監督の作品も多く上映される点である。これにより、この映画祭は商業的な成功だけを追求する場ではなく、映画そのものの多様性と深みを伝える場となっていると筆者は感じた。

ニッポン・コネクションにおいて、多様な映画作品が集まる中で、『ウムイ 芸能の村』は同映画祭のコンペティションにノミネートされ、正式に上映された。さらに、同映画祭の関連施設において、琉球芸能の単独公演を実施する機会も、監督であるダニエル・ロペスの交渉を通じて実現した。芸能公演が決定した後、映画祭の最終日に開催される関係者限定の閉会式での20分間の演舞という追加のオファーは、私たちにとってさらなる驚きであった。このように、映画祭における上映以外の演舞披露が実現したことで、琉球芸能の魅力を国際的に発信する重要な機会が得られた。

2023年の第23回映画祭ニッポン・コネクションにおける「ウムイ 芸能の村」の上映及び公演スケジュールは、表6のとおりである。

表6

①ウムイ映画上映 タイトル：UMUI—Guardians Of Traditions (写真1左)		
6月8日 12:15～ 1回上映	場所：NAXOS Cinema	会場客席数約150名
②ウムイ演舞公演 タイトル：Performance:Lion Dance From Okinawa (写真2)		
6月9日 17:00～ 1回公演	場所：International Theater Frankfurt	会場客席数約200名
③関係者クローズドセレモニー特別公演 (写真3)		
6月11日 17:30～ 1回公演	場所：NAXOS Cinema横特設会場	会場客席数約80名 *行政関係、スポンサー関係、ニッポン・コネクション関係者のみ
④ニッポン・コネクション映画祭に参加したメンバー (計7名)		
<ul style="list-style-type: none"> ・ダニエル・ロペス (ウムイ映画監督) ・小越友也 (ウムイ映画プロデューサー) ・島袋拓也 (ウムイ出演者、創作エイサーLUCKメンバー) ・浦崎直史 (創作エイサーLUCKメンバー) ・宮城小寿江 (ウムイ出演者、琉球舞踊家、宮城豊子琉舞研究所師範) ・仲地彩葉 (ウムイ出演者、大学生、宮城豊子琉舞研究所生徒) ・座喜味優 (カメラマン、宜野座村在住) 		

表6中の①～③をさらに詳述する。

①6月8日のウムイ上映後、予告なしに、客席後方から映画に登場した獅子が練り歩き、スクリーン前で演舞を行うという演出が施された。その後、琉球舞踊「四つ竹」を、あでやかな衣装を身にまとった宮城と仲地が踊った。演舞スペースは限られており、照明も控えめであったが、来場者は興味深く観覧していた様であった。演舞は約10分間行われた後、ダニエル監督、筆者(映画プロデューサー)、および演者4名の計6名によるアフタートークが実施された(写真1右)。アフタートークでは、映画の内容や伝統文化、沖縄に関する質問が来場者から寄せられ、私たちは通訳を介してそれぞれに答えていった。



写真1：左よりウマイ上映（2023ニッポンコネクションHPより）、上映後トーク（映画祭関係者撮影）

②6月9日の公演では、前日の映画祭の会場とは異なる場所、International Theater Frankfurtにおいて、Performance : Lion Dance From Okinawaというタイトルで琉球芸能を披露した（写真2左）。この公演は、映画祭期間中に様々なイベントが行われる関連施設である同劇場において、映画の上映を伴わない単独の芸能公演として行なった。公演内容は、琉球舞踊、獅子舞、エイサーなどの伝統的な演目が中心であったが、映画とのリンクを意識した独自の演出を施した。それは、琉球芸能の持つ独特の時間の流れと世界観を、観客が飽きることなく楽しめるよう、ライブカメラを用いて演者の細かい表情をステージ後ろのスクリーンに映し出し、演目ごとの短い紹介テキストを表示するというものである（写真2右）。また、獅子舞は異世界から来た存在とし、解説アナウンスは行わず、映像は帯状に投影して舞台の一部として見せるという全てが一体となった世界観を演出した。この公演の実施にあたり、ダニエル監督は映像の切り替え担当として、座喜味優はライブカメラマンとして参加した。筆者は、がらまんホールの劇場ディレクターとして培った経験を基に、舞台監督や技術監督、音響スタッフとして公演に従事した。このように、映画と連動した独自の演出により、琉球芸能の魅力を新たな形で観客に伝えることができた。

60分の公演は、獅子の登場から始まり、以下の順で演舞を行なった。

獅子登場、四つ竹、獅子の言葉（獅子の紹介、沖縄の紹介）、浜千鳥、鳥刺し舞、かせかけ、伝統エイサー、鳩間節、あね（創作エイサー）、武の舞、獅子演舞

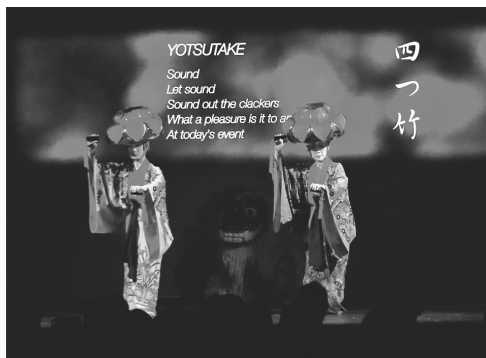
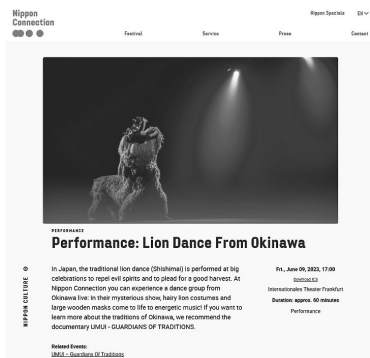


写真2：左より琉球芸能演舞（2023ニッポンコネクションHPより）、舞台写真（同行カメラマン撮影）

この②の芸能公演において、当初私たちは映画を観賞した観客がこの芸能公演を見に来ると考えていた。しかし、実際にはウムの映画とは関係なく公演を見に来た観客が多かったことは意外であった。芸能公演前、映画祭関係者による登壇により、観客に映画を通じてこの公演を知ったのかと質問し、挙手を促したことによってそれが確認できた。手を挙げた方は少数だったのである。この芸能公演自体は非常に好評であり、最後には拍手喝采とスタンディングオベーションを受けるなど、成功裏に終わった。ただ、ダニエル監督と筆者は、公演終了後に「映画を観た上でこの公演を見ていただければ、沖縄の芸能についてより深く理解してもらえたのに」と語り合った。この経験が、映画と演舞を統合した新たな作品の構想へとつながるきっかけとなった。その具体的な内容については次章で詳述する。

③6月11日の主催者側からの依頼のあった、関係者のみのクロージングセレモニーでの演舞は、20分ほどであり、以下の演目を披露した。

四つ竹、エイサーの夜（創作エイサー）、武の舞、獅子舞

このセレモニーにおける参加者および来場者は、閉会式に特別に招待された方々であり、会場内にはフードやドリンクが提供され、BGMが流れるなど、賑やかな雰囲気が演出されていた（写真3左）。私たちの演舞は、「四つ竹」を皮切りに、やや雑然とした環境でスタートした（写真3右）が、その後の「エイ

サー」では、演者二人の太鼓の音量とダイナミックな動きに、会場の視線が一斉に集中した。続く「武の舞」では、女性演者のしなやかさと力強い演技が観客を魅了し、皆が息を吞んで見入った。最後の「獅子舞」では、演者がステージから飛び降り、縦横無尽に動き回る様子に人々が圧倒され（写真4左）、恒例の獅子が観客を噛む（この時は映画祭のチーフプロデューサー）シーンでは、驚きと同時に皆が笑顔と拍手で喝采した（写真4右）。筆者は、沖縄の芸能が単独の芸能公演においても、このようなセレモニーにおけるアトラクションとしても、遺憾なく魅力を発揮する様子に改めて驚かされた。



写真3：左よりクロージングセレモニー風景（筆者撮影）と琉球舞踊演舞（映画関係者撮影）



写真4：左よりクロージングセレモニーでの獅子演舞（筆者撮影）と獅子が関係者を噛むシーン（映画関係者撮影）

私たちが披露した沖縄芸能は、映画上映と演舞を含む内容で、ニッポン・コネクション映画祭の関係者に強い印象を与えたようだ。2024年のニッポン・コネクション映画祭における地域新聞の宣伝欄に、前年の私たちの写真が掲載されていたのは予想外であった（写真5）。この予期せぬ扱いは、私たちの公演が映画祭関係者において記憶に残るものであり、沖縄芸能の国際的な認知度の

向上に寄与したことを示唆していよう。



写真5：ドイツフランクフルトの地域新聞 DER FRANKFURTER 発行部数213,643部
(Kane Kalmes、フランクフルト在住提供、筆者により一部編集)

4 新たな試み

2023年度には、国内外の様々な場所で本作映画の上映が実現したものの、2024年に入ってから以降、上映予定は減少傾向にある。この背景には、映画館が新作として認識される期間内の作品を優先して上映する傾向があることが考えられる。映画館側は、興行成績や集客を重視し、新作映画の公開を主軸とするため、一定期間を過ぎた作品の上映機会が限られてしまう。

映画祭への応募状況を見ても、映画は作品完成後の早い段階での出品が求められるケースが多く、特に「世界初演（ワールドプレミア）」や「国内初上映」といった新作としての価値が重視される傾向がある。その期間を過ぎると、映画は徐々に風化するかのように上映機会が減少していく。この現象は、映画業界における新作重視の傾向と密接に関連している。特に映画館での上映後は、作品の流通がオンライン配信やオンデマンドサービス、さらにDVDやブルーレイといったメディア販売へとシフトするのが一般的である。

筆者は、劇場ディレクターとしてこの作品を映画館での上映や作品の流通に留めるのではなく、劇場とリンクした（劇場）作品として新たな方向性を模索

していた。過去の上映経験、特にドイツの「ニッポン・コネクション」で、上映と演舞を行なったことがヒントとなり、ダニエル監督とも話を重ねる中で、その二つをセットにした公演を企画するという新たなアイデアを思いついた。これは、映画上映後にキャストが舞台上に登場して実際に演舞を披露するという形式であり、従来のアフタートークやデモンストレーションとは異なる、新しい形の演出である。この斬新なアプローチは、撮影地である宜野座村で凱旋公演として行われ、映画上映と舞台芸術を融合させた新しい劇場作品としての公演が実現した。

4-1 上映+演舞

2024年2月12日、宜野座村文化センターがらまんホールの新たな試みとして、映画上映と演舞を一つにした公演を行なった。

【タイトル】映画『ウムイ』×舞台演舞

【日時】2024年2月12日(月・祝)13:00開場 / 14:00開演

【料金】一般2500円、学生1500円(当日各500円増し)

【場所】宜野座村文化センターがらまんホール

【公演時間】135分(ウムイ映画上映73分+沖縄芸能演舞62分)休憩なし

【主催】宜野座村文化のまちづくり事業実行委員会

【演目】

映画：ウムイ 芸能の村 映画上映

演舞：獅子登場、四つ竹、獅子の言葉、浜千鳥、鳥刺し舞、かせかけ、伝統エイサー、アネ(創作エイサー)、高平良万歳、武の舞、獅子舞演舞、エンドロール

この映画と演舞を一体化するにあたり、単に二つの要素を組み合わせるだけでなく、映画終了後にまるで映画の中から登場人物や獅子が現れるかのような錯覚を観客に与える演出を、ダニエル監督と共に構築した。

4-2 演出方法

映画の終了後、通常流れるエンドロールを使用せず、映画本編の最後で獅子が去るシーンをもって終幕とし、その後、舞台は薄暗く照明が落とされ、獅子舞を行う二人の演者が登場し、普段は見せることの少ない獅子舞に入る前の祈りの儀式から舞台が始まる構成とした。この祈りのシーンは、観客にそれまで映画というスクリーン上の2Dの世界を見ていたところから、シームレスにリアルな3Dの世界、さらには祈りという神聖な別空間へと誘う効果を狙っていた。筆者とダニエル監督は、映画と現実の世界がクロスフェードするように境界を曖昧に繋げることで、観客に特異な一体感を生み出す演出を意図し、それを実現した。その後の演舞は、ドイツでの演出と同じく、ライブカメラを使用し、舞台奥に帯状のサイズで投影を行い、アナウンスなどはいれず、テキストベースで演目をつなげていった（写真6）。ドイツの演出とは異なる点として、ステージ上に裸電球をスタンドで4本設置し、かがり火やローソクのような淡い光で演舞空間を縮小する仕掛けを施した（写真6）。これは、新たな作品が様々な場所で上演可能かどうかを考慮し、がらまんホール幅広い舞台（間口10m、奥行8m）においても、少人数で演舞を行う際に広さによって演舞が薄く見える印象を軽減することにあつた。裸電球スタンドにより、パフォーマンスエリアは約間口6m、奥行き6mに制限され、観客はその集中したエリアを注視することとなる。このように薄暗い照明と狭められた演舞空間は、広いステージ上で少人数の演舞にしばしば見られる寂寥感や印象の薄さを克服する効果を生んだ。



写真6：舞台におけるスタンド照明設置と演舞（がらまんホールスタッフ撮影）

4-3 公演における課題

本演出における重要な課題は、映画の適切な上映システムと、舞台演舞が可能なスペース、さらに演出に必要な照明機材を備えた施設が求められる点である。「劇場」という語は、映画上映のための施設と舞台演舞のための施設を指すことがあるが、実際には両者を同時に満たす施設は非常に少ない。映画専門の施設では、専用の再生装置やサラウンドシステム、大型スクリーンといった映画特有の音響および映像システムが常設されている一方で、演舞やパフォーマンスのためのスペースや、演出用の照明システムはほとんど設置されていない。一方、舞台芸術を専門とする劇場施設には、演舞やパフォーマンスが可能な舞台や演出用の照明設備は備わっているが、映像の色をマスター同様再現するDCP再生機や専用プロジェクターは筆者の知る限りほぼ無い。また、音響設備においても、左右のステレオスピーカーとセンタースピーカーは設置されているものの、サラウンドシステムが導入されている施設は少ない。

この「上映＋演舞」というあらたな試みは、映画上映と舞台演舞の両方に対応する数少ない施設で公演を行うか、あるいは映像または舞台のいずれかにおいて妥協を強いられることが課題である。2024年2月12日にがらまんホールで実施された公演では、映像を舞台奥の Horizont 幕に投影し、音響はサラウンドシステムではなく、LCRシステム⁽¹⁴⁾で行なった。また、舞台面の木目が映像に反射して影響を及ぼしたため、舞台を黒のパンチカーペットで覆う対策を施した。

がらまんホールの環境は、映画専門の上映設備とは異なる点があったものの、ホールには映画館でも使用される大型プロジェクターが設置されており、映像の色彩を微調整することで、オリジナルに近い色見での上映が可能であった。演舞に関しては、がらまんホールが舞台芸術の公演を目的とした施設であるため、演出上の支障は生じなかった。

5 まとめと展望

筆者は、「沖縄芸術の科学第35号（2023年）」において、「コロナ禍における公立劇場の挑戦」－宜野座村文化センターがらまんホールの事例より－と題し、劇場がそれまでは行っていない映像制作を始め、コンテンツとして発

信、アーカイブ化していく過程を報告した。そこでの一つがこのドキュメンタリー映画制作であり、そこには劇場ならではの映像の作り方、発信の方法があるのではないかと疑問を持ちながら進めていった経緯がある。既存のようなインターネット公開ではなく、ダニエル監督のこだわった映画館での上映を経て、世界の映画祭にも申請したことが現在の状況を作り、新たな上映と演舞という作品を生み出すに至ったと実感している。

がらまんホールでは、これまで多種多様なジャンルの事業を行い、劇場が位置する宜野座村を拠点として事業を展開してきた。オリジナルな舞台や作品制作をしてきたが、それらはこの宜野座村を中心としそこで行なわれる事業として成立してきた。しかし、これらの作品をより広く周知し、宜野座村やがらまんホールの存在を多くの人々に知ってもらうために作品を外部に持ち出すには、多大な経費、人的リソース、そして時間を要するため、限界を感じていた。そのような中で、映像をベースとした作品、特に映画や映像コンテンツの制作、さらには上映と演舞を組み合わせた新たな作品が誕生したことにより、低コストで地域外へ、さらには県外や海外にまで地域の魅力を発信することが可能となった。この発見は筆者自身にとっても大きな驚きであり、今後の事業展開において新たな可能性を示唆するものである。

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⁽¹⁵⁾において、2024年度の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⁽¹⁶⁾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。

注

- (1) 公立施設の運営方式で、行政主体の直営と民間主体の指定管理者方式、双方によるパートナーシップ方式がある。
- (2) アウトリーチとは手を伸ばすという意味であり、劇場事業においては、劇場外へ活動の場を広げ、事業紹介や劇場への参加を促す取り組みを指す。
- (3) 「カタブイ」とは沖縄方言であり、日本語では「片降り」を指す。特定の場所で雨が降っている一方、すぐ近くでは晴れている現象を意味する。
- (4) 沖縄の創作エイサーとは、伝統的なエイサーに現代的な要素や独自の創作を加えた新しい形態の舞踊・音楽表現である。

- (5) ロケーションハンティングとは、映画やテレビなどの映像作品に適した撮影場所を選定する過程を指す。
- (6) 映画におけるサウンドデザインとは、映像と連動して物語や感情を効果的に伝えるための音響要素の設計および制作を指す。
- (7) サラウンドミックスとは、複数のスピーカーを使用して音を空間的に配置し、観客に立体的で没入感のある音響体験を提供する音響技術である。
- (8) 映画におけるフォーリーとは、映像内の人物や物の動きに合わせて、スタジオ内で人工的に録音・再現される効果音のことである。
- (9) アメリカの映画監督、脚本家、プロデューサーであり、20世紀後半の映画史において重要な役割を果たした人物である。
- (10) 映画におけるノミネートとは、特定の映画賞や映画祭において、優れた作品や個人（監督、俳優、技術スタッフなど）が各部門の受賞候補として選出されることを指す。
- (11) 沖縄の㈱ムーリンプロダクションは、映画や映像作品の制作・配給を手がける企業であり、沖縄を拠点に地域文化や歴史を題材にした作品を発信している。<http://moolin-production.co.jp/>
- (12) CRICAOとは、フランスに所在する文化芸術関連の民間企業であり、主宰のステファン氏は、これまでがらまんホール事業において複数のアーティスト・イン・レジデンスプログラムを実施してきた。<https://www.cricao.org/>
- (13) 映画倫理機構は、映画の内容に関する倫理的基準を設け、適切な年齢制限や表示を行うことを目的とした機関である。
- (14) 劇場音響におけるLCRシステムとは、音声信号を三つの主要なスピーカー（左、中央、右）を用いて配置する音響システムである。
- (15) 日本アートマネジメント学会は、芸術・文化のマネジメントに関する研究や実践を推進する学術団体である。アートマネジメントにおける理論的・実践的な課題に取り組み、芸術や文化活動の振興を目指している。
- (16) フランスのギメ美術館（Musée Guimet）は、パリに位置する東洋美術専門の美術館であり、1879年に設立された。施設内にある講堂は、約200席の収容能力を持ち、映画上映や講演、シンポジウムなどのイベントに適した設計となっている。

参考文献及びサイト*下記参考サイトは全て2024年9月に筆者閲覧

- ・首相官邸ホームページ
新型コロナウイルス感染症 緊急事態宣言の実施状況に関する報告 2021年10月
https://www.kantei.go.jp/jp/singi/novel_coronavirus/th_siryou/houkoku_r031008.pdf
- ・ビデオリサーチ
緊急事態宣言やまん防はいつからいつまで?時系列分析に役立つ過去発令期間やトピックスまとめ
<https://www.videor.co.jp/digestplus/article/76667.html>
- ・BODIK ビッグデータ&オープンデータ・イニシアティブ九州
宜野座村人口動態：宜野座村オープンデータカタログサイト
2024年1月29日時点 沖縄県宜野座村の地域・年齢別人口
https://data.bodik.jp/dataset/473138_/resource/4c44f00d-0294-4bbb-9167-45ea2683ceef
- ・文化遺産データベース

- 宜野座の八月あしび <https://bunka.nii.ac.jp/db/heritages/detail/170835>
- ・ 沖縄県HP
沖縄本島北部及び周辺離島の民俗文化財
<https://www.pref.okinawa.jp/bunkakoryu/bunkageijutsu/1009556/1009653/1009658/1018658/1009662.html>
 - ・ 宜野座村観光協会
キラリぎの座第3号惣慶のミジタヤー
<https://ginozanavi.com/wpgk/wp-content/uploads/2021/01/%E3%82%AD%E3%83%A9%E3%83%AA%E3%81%8E%E3%81%AE%E3%81%963.pdf>
 - ・ 宜野座村例規集
宜野座村文化のまちづくり事業実行委員会設置要綱
https://www1.g-reiki.net/vill.ginoza/reiki_honbun/q918RG00000625.html
 - ・ 宜野座村文化のまちづくり事業実行委員会
がらまんワークスHP内<https://garaman-works.com/committee/>
 - ・ CRICAO (フランス)
<https://www.cricao.org/>
 - ・ 映画倫理機構
審査料金一覧表https://www.eirin.jp/img/pricelist_2020.pdf
 - ・ 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/>
 - ・ ウムイ+演舞HP
～伝統の守護者たち～映画+舞台演舞 <http://umui-stage.com/>
 - ・ 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/>
 - ・ 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?>

沖縄語ChatGPTの可能性について

大嶺可代

The Potential of Okinawan Language ChatGPT

Kayo OMINE

Many Okinawan dictionaries use GPTs but are linguistically problematic. The author is developing GPTs. This paper describes the methods, etc. thereof.

まえがき

ChatGPT（チャットジーピーティー、英語：Chat Generative Pre-trained Transformer）は、OpenAIが2022年11月に公開した人工知能チャットボットであり、生成AIの一種である。会話形式でのプログラム（アプリケーション）作成・実行が可能であり、論文執筆時点での最新モデルは音声認識、画像（動画）認識の速度が向上した「GPT-4o（オムニ：omni）」である⁽¹⁾。

OpenAI社ではChatGPTの最新機能として2023年11月に「GPTs」という機能の提供を開始した。GPTsによってユーザーが有償でオリジナルのChatGPTをノーコードで開発し、さまざまなシーンでの活用が可能となった。

筆者がざっと検索した限り沖縄語を取り扱うGPTsもいくつか散見される。しかしながら、これらはインターネット普及後現在に至るまでに開設された沖縄語関連サイトと同様、次のような欠点がある。

- ・表記法の統一がとれていない。同音であっても表記法が登録者によって異なる（表記ゆれ）。登録者によって語尾の音を伸ばす/伸ばさないが変化したり、声門閉鎖音が表記に反映されてないケースも多い。そもそも沖縄語は正書法が確立していないため、五百年以上に渡り発話者によって異なる表記がされてきた歴史を持つ。それらを体系的に辞書に収め機能させるためには、統一した表記での登録と参照が不可欠である。

・登録された単語の出自に、(厳密には沖縄語ではない奄美・宮古・八重山諸地域などを含め) 地域的、時代的幅がありすぎる。様々な立場の人々が一斉に登録を行っているため、一般に用いられない沖縄語や、そもそも沖縄語ではない若者言葉なども登録されており、動詞・形容詞の活用形もあやふやである。

ところで、AI言語を提供する代表的サイトとしてwrtm (リートン)⁽²⁾が挙げられる。筆者が2024年3月21日にChatGPT (当時のバージョンはChatGPT-4 Turbo) を選択して「ウチナーグチで100字ほどでこのAIを紹介する文章を作成してください。」という質問を行ったところ以下のような回答であった。

ウチナーグチで紹介するときは、こんなふうになりますね：

「ひーぬAIはGPT-4 Turbo ーとうやいびーん。ぬーまーたーし、ちゃーが んじゅるとう、やーさし情報を提供すん。いちやりばちよーでー、うちなー文化や言葉を尊重しちゃん、くとうばの交流を大切にしようん。」

残念ながら本来の沖縄語というにはかなり遠い文章である。しかもこのAIはご丁寧にもこのような情報を付加してくれた。

これらの情報を参考にしました。

[1] 民宿海野 - 沖縄語いろいろ (<http://yado-umino.sakura.ne.jp/page168.html>)⁽³⁾

[2] オリオンビール - 沖縄旅行で遭遇するかも!? 覚えておきたいうちなーぐち (沖縄 ... (<https://www.orionbeer.co.jp/story/okinawa-dialect-3/>)

[3] 文化庁 - 𑄂𑄃𑄄𑄅𑄆𑄇𑄈𑄉𑄊𑄋𑄌𑄍𑄎𑄏𑄐𑄑𑄒𑄓𑄔𑄕𑄖𑄗𑄘𑄙𑄚𑄛𑄜𑄝𑄞𑄟𑄠𑄡𑄢𑄣𑄤𑄥𑄦𑄧𑄨𑄩𑄪𑄫𑄬𑄭𑄮𑄯𑄰𑄱𑄲𑄳𑄴𑄵𑄶𑄷𑄸𑄹𑄺𑄻𑄼𑄽𑄾𑄿𑅀𑅁𑅂𑅃𑅄𑅅𑅆𑅇𑅈𑅉𑅊𑅋𑅌𑅍𑅎𑅏𑅐𑅑𑅒𑅓𑅔𑅕𑅖𑅗𑅘𑅙𑅚𑅛𑅜𑅝𑅞𑅟𑅠𑅡𑅢𑅣𑅤𑅥𑅦𑅧𑅨𑅩𑅪𑅫𑅬𑅭𑅮𑅯𑅰𑅱𑅲𑅳𑅴𑅵𑅶𑅷𑅸𑅹𑅺𑅻𑅼𑅽𑅾𑅿𑆀𑆁𑆂𑆃𑆄𑆅𑆆𑆇𑆈𑆉𑆊𑆋𑆌𑆍𑆎𑆏𑆐𑆑𑆒𑆓𑆔𑆕𑆖𑆗𑆘𑆙𑆚𑆛𑆜𑆝𑆞𑆟𑆠𑆡𑆢𑆣𑆤𑆥𑆦𑆧𑆨𑆩𑆪𑆫𑆬𑆭𑆮𑆯𑆰𑆱𑆲𑆳𑆴𑆵𑆶𑆷𑆸𑆹𑆺𑆻𑆼𑆽𑆾𑆿𑇀𑇁𑇂𑇃𑇄𑇅𑇆𑇇𑇈𑇉𑇊𑇋𑇌𑇍𑇎𑇏𑇐𑇑𑇒𑇓𑇔𑇕𑇖𑇗𑇘𑇙𑇚𑇛𑇜𑇝𑇞𑇟𑇠𑇡𑇢𑇣𑇤𑇥𑇦𑇧𑇨𑇩𑇪𑇫𑇬𑇭𑇮𑇯𑇰𑇱𑇲𑇳𑇴𑇵𑇶𑇷𑇸𑇹𑇺𑇻𑇼𑇽𑇾𑇿𑈀𑈁𑈂𑈃𑈄𑈅𑈆𑈇𑈈𑈉𑈊𑈋𑈌𑈍𑈎𑈏𑈐𑈑𑈒𑈓𑈔𑈕𑈖𑈗𑈘𑈙𑈚𑈛𑈜𑈝𑈞𑈟𑈠𑈡𑈢𑈣𑈤𑈥𑈦𑈧𑈨𑈩𑈪𑈫𑈬𑈭𑈮𑈯𑈰𑈱𑈲𑈳𑈴𑈶𑈵𑈷𑈸𑈹𑈺𑈻𑈼𑈽𑈾𑈿𑉀𑉁𑉂𑉃𑉄𑉅𑉆𑉇𑉈𑉉𑉊𑉋𑉌𑉍𑉎𑉏𑉐𑉑𑉒𑉓𑉔𑉕𑉖𑉗𑉘𑉙𑉚𑉛𑉜𑉝𑉞𑉟𑉠𑉡𑉢𑉣𑉤𑉥𑉦𑉧𑉨𑉩𑉪𑉫𑉬𑉭𑉮𑉯𑉰𑉱𑉲𑉳𑉴𑉵𑉶𑉷𑉸𑉹𑉺𑉻𑉼𑉽𑉾𑉿𑊀𑊁𑊂𑊃𑊄𑊅𑊆𑊇𑊈𑊉𑊊𑊋𑊌𑊍𑊎𑊏𑊐𑊑𑊒𑊓𑊔𑊕𑊖𑊗𑊘𑊙𑊚𑊛𑊜𑊝𑊞𑊟𑊠𑊡𑊢𑊣𑊤𑊥𑊦𑊧𑊨𑊩𑊪𑊫𑊬𑊭𑊮𑊯𑊰𑊱𑊲𑊳𑊴𑊵𑊶𑊷𑊸𑊹𑊺𑊻𑊼𑊽𑊾𑊿𑋀𑋁𑋂𑋃𑋄𑋅𑋆𑋇𑋈𑋉𑋊𑋋𑋌𑋍𑋎𑋏𑋐𑋑𑋒𑋓𑋔𑋕𑋖𑋗𑋘𑋙𑋚𑋛𑋜𑋝𑋞𑋟𑋠𑋡𑋢𑋣𑋤𑋥𑋦𑋧𑋨𑋩𑋪𑋫𑋬𑋭𑋮𑋯𑋰𑋱𑋲𑋳𑋴𑋵𑋶𑋷𑋸𑋹𑋺𑋻𑋼𑋽𑋾𑋿𑌀𑌁𑌂𑌃𑌄𑌅𑌆𑌇𑌈𑌉𑌊𑌋𑌌𑌍𑌎𑌏𑌐𑌑𑌒𑌓𑌔𑌕𑌖𑌗𑌘𑌙𑌚𑌛𑌜𑌝𑌞𑌟𑌠𑌡𑌢𑌣𑌤𑌥𑌦𑌧𑌨𑌩𑌪𑌫𑌬𑌭𑌮𑌯𑌰𑌱𑌲𑌳𑌴𑌵𑌶𑌷𑌸𑌹𑌺𑌻𑌼𑌽𑌾𑌿𑍀𑍁𑍂𑍃𑍄𑍅𑍆𑍇𑍈𑍉𑍊𑍋𑍌𑍍𑍎𑍏𑍐𑍑𑍒𑍓𑍔𑍕𑍖𑍗𑍘𑍙𑍚𑍛𑍜𑍝𑍞𑍟𑍠𑍡𑍢𑍣𑍤𑍥𑍦𑍧𑍨𑍩𑍪𑍫𑍬𑍭𑍮𑍯𑍰𑍱𑍲𑍳𑍴𑍵𑍶𑍷𑍸𑍹𑍺𑍻𑍼𑍽𑍾𑍿𑎀𑎁𑎂𑎃𑎄𑎅𑎆𑎇𑎈𑎉𑎊𑎋𑎌𑎍𑎎𑎏𑎐𑎑𑎒𑎓𑎔𑎕𑎖𑎗𑎘𑎙𑎚𑎛𑎜𑎝𑎞𑎟𑎠𑎡𑎢𑎣𑎤𑎥𑎦𑎧𑎨𑎩𑎪𑎫𑎬𑎭𑎮𑎯𑎰𑎱𑎲𑎳𑎴𑎵𑎶𑎷𑎸𑎹𑎺𑎻𑎼𑎽𑎾𑎿𑏀𑏁𑏂𑏃𑏄𑏅𑏆𑏇𑏈𑏉𑏊𑏋𑏌𑏍𑏎𑏏𑏐𑏑𑏒𑏓𑏔𑏕𑏖𑏗𑏘𑏙𑏚𑏛𑏜𑏝𑏞𑏟𑏠𑏡𑏢𑏣𑏤𑏥𑏦𑏧𑏨𑏩𑏪𑏫𑏬𑏭𑏮𑏯𑏰𑏱𑏲𑏳𑏴𑏵𑏶𑏷𑏸𑏹𑏺𑏻𑏼𑏽𑏾𑏿𑐀𑐁𑐂𑐃𑐄𑐅𑐆𑐇𑐈𑐉𑐊𑐋𑐌𑐍𑐎𑐏𑐐𑐑𑐒𑐓𑐔𑐕𑐖𑐗𑐘𑐙𑐚𑐛𑐜𑐝𑐞𑐟𑐠𑐡𑐢𑐣𑐤𑐥𑐦𑐧𑐨𑐩𑐪𑐫𑐬𑐭𑐮𑐯𑐰𑐱𑐲𑐳𑐴𑐵𑐶𑐷𑐸𑐹𑐺𑐻𑐼𑐽𑐾𑐿𑑀𑑁𑑂𑑃𑑄𑑅𑑆𑑇𑑈𑑉𑑊𑑋𑑌𑑍𑑎𑑏𑑐𑑑𑑒𑑓𑑔𑑕𑑖𑑗𑑘𑑙𑑚𑑛𑑜𑑝𑑞𑑟𑑠𑑡𑑢𑑣𑑤𑑥𑑦𑑧𑑨𑑩𑑪𑑫𑑬𑑭𑑮𑑯𑑰𑑱𑑲𑑳𑑴𑑵𑑶𑑷𑑸𑑹𑑺𑑻𑑼𑑽𑑾𑑿𑒀𑒁𑒂𑒃𑒄𑒅𑒆𑒇𑒈𑒉𑒊𑒋𑒌𑒍𑒎𑒏𑒐𑒑𑒒𑒓𑒔𑒕𑒖𑒗𑒘𑒙𑒚𑒛𑒜𑒝𑒞𑒟𑒠𑒡𑒢𑒣𑒤𑒥𑒦𑒧𑒨𑒩𑒪𑒫𑒬𑒭𑒮𑒯𑒰𑒱𑒲𑒳𑒴𑒵𑒶𑒷𑒸𑒻𑒻𑒼𑒽𑒾𑒿𑓀𑓁𑓃𑓂𑓄𑓅𑓆𑓇𑓈𑓉𑓊𑓋𑓌𑓍𑓎𑓏𑓐𑓑𑓒𑓓𑓔𑓕𑓖𑓗𑓘𑓙𑓚𑓛𑓜𑓝𑓞𑓟𑓠𑓡𑓢𑓣𑓤𑓥𑓦𑓧𑓨𑓩𑓪𑓫𑓬𑓭𑓮𑓯𑓰𑓱𑓲𑓳𑓴𑓵𑓶𑓷𑓸𑓹𑓺𑓻𑓼𑓽𑓾𑓿𑔀𑔁𑔂𑔃𑔄𑔅𑔆𑔇𑔈𑔉𑔊𑔋𑔌𑔍𑔎𑔏𑔐𑔑𑔒𑔓𑔔𑔕𑔖𑔗𑔘𑔙𑔚𑔛𑔜𑔝𑔞𑔟𑔠𑔡𑔢𑔣𑔤𑔥𑔦𑔧𑔨𑔩𑔪𑔫𑔬𑔭𑔮𑔯𑔰𑔱𑔲𑔳𑔴𑔵𑔶𑔷𑔸𑔹𑔺𑔻𑔼𑔽𑔾𑔿𑕀𑕁𑕂𑕃𑕄𑕅𑕆𑕇𑕈𑕉𑕊𑕋𑕌𑕍𑕎𑕏𑕐𑕑𑕒𑕓𑕔𑕕𑕖𑕗𑕘𑕙𑕚𑕛𑕜𑕝𑕞𑕟𑕠𑕡𑕢𑕣𑕤𑕥𑕦𑕧𑕨𑕩𑕪𑕫𑕬𑕭𑕮𑕯𑕰𑕱𑕲𑕳𑕴𑕵𑕶𑕷𑕸𑕹𑕺𑕻𑕼𑕽𑕾𑕿𑖀𑖁𑖂𑖃𑖄𑖅𑖆𑖇𑖈𑖉𑖊𑖋𑖌𑖍𑖎𑖏𑖐𑖑𑖒𑖓𑖔𑖕𑖖𑖗𑖘𑖙𑖚𑖛𑖜𑖝𑖞𑖟𑖠𑖡𑖢𑖣𑖤𑖥𑖦𑖧𑖨𑖩𑖪𑖫𑖬𑖭𑖮𑖯𑖰𑖱𑖲𑖳𑖴𑖵𑖶𑖷𑖸𑖹𑖺𑖻𑖼𑖽𑖾𑗀𑖿𑗁𑗂𑗃𑗄𑗅𑗆𑗇𑗈𑗉𑗊𑗋𑗌𑗍𑗎𑗏𑗐𑗑𑗒𑗓𑗔𑗕𑗖𑗗𑗘𑗙𑗚𑗛𑗜𑗝𑗞𑗟𑗠𑗡𑗢𑗣𑗤𑗥𑗦𑗧𑗨𑗩𑗪𑗫𑗬𑗭𑗮𑗯𑗰𑗱𑗲𑗳𑗴𑗵𑗶𑗷𑗸𑗹𑗺𑗻𑗼𑗽𑗾𑗿𑘀𑘁𑘂𑘃𑘄𑘅𑘆𑘇𑘈𑘉𑘊𑘋𑘌𑘍𑘎𑘏𑘐𑘑𑘒𑘓𑘔𑘕𑘖𑘗𑘘𑘙𑘚𑘛𑘜𑘝𑘞𑘟𑘠𑘡𑘢𑘣𑘤𑘥𑘦𑘧𑘨𑘩𑘪𑘫𑘬𑘭𑘮𑘯𑘰𑘱𑘲𑘳𑘴𑘵𑘶𑘷𑘸𑘹𑘺𑘻𑘼𑘽𑘾𑘿𑙀𑙁𑙂𑙃𑙄𑙅𑙆𑙇𑙈𑙉𑙊𑙋𑙌𑙍𑙎𑙏𑙐𑙑𑙒𑙓𑙔𑙕𑙖𑙗𑙘𑙙𑙚𑙛𑙜𑙝𑙞𑙟𑙠𑙡𑙢𑙣𑙤𑙥𑙦𑙧𑙨𑙩𑙪𑙫𑙬𑙭𑙮𑙯𑙰𑙱𑙲𑙳𑙴𑙵𑙶𑙷𑙸𑙹𑙺𑙻𑙼𑙽𑙾𑙿𑚀𑚁𑚂𑚃𑚄𑚅𑚆𑚇𑚈𑚉𑚊𑚋𑚌𑚍𑚎𑚏𑚐𑚑𑚒𑚓𑚔𑚕𑚖𑚗𑚘𑚙𑚚𑚛𑚜𑚝𑚞𑚟𑚠𑚡𑚢𑚣𑚤𑚥𑚦𑚧𑚨𑚩𑚪𑚫𑚬𑚭𑚮𑚯𑚰𑚱𑚲𑚳𑚴𑚵𑚷𑚶𑚸𑚹𑚺𑚻𑚼𑚽𑚾𑚿𑛀𑛁𑛂𑛃𑛄𑛅𑛆𑛇𑛈𑛉𑛊𑛋𑛌𑛍𑛎𑛏𑛐𑛑𑛒𑛓𑛔𑛕𑛖𑛗𑛘𑛙𑛚𑛛𑛜𑛝𑛞𑛟𑛠𑛡𑛢𑛣𑛤𑛥𑛦𑛧𑛨𑛩𑛪𑛫𑛬𑛭𑛮𑛯𑛰𑛱𑛲𑛳𑛴𑛵𑛶𑛷𑛸𑛹𑛺𑛻𑛼𑛽𑛾𑛿𑜀𑜁𑜂𑜃𑜄𑜅𑜆𑜇𑜈𑜉𑜊𑜋𑜌𑜍𑜎𑜏𑜐𑜑𑜒𑜓𑜔𑜕𑜖𑜗𑜘𑜙𑜚𑜛𑜜𑜝𑜞𑜟𑜠𑜡𑜢𑜣𑜤𑜥𑜦𑜧𑜨𑜩𑜪𑜫𑜬𑜭𑜮𑜯𑜰𑜱𑜲𑜳𑜴𑜵𑜶𑜷𑜸𑜹𑜺𑜻𑜼𑜽𑜾𑜿𑝀𑝁𑝂𑝃𑝄𑝅𑝆𑝇𑝈𑝉𑝊𑝋𑝌𑝍𑝎𑝏𑝐𑝑𑝒𑝓𑝔𑝕𑝖𑝗𑝘𑝙𑝚𑝛𑝜𑝝𑝞𑝟𑝠𑝡𑝢𑝣𑝤𑝥𑝦𑝧𑝨𑝩𑝪𑝫𑝬𑝭𑝮𑝯𑝰𑝱𑝲𑝳𑝴𑝵𑝶𑝷𑝸𑝹𑝺𑝻𑝼𑝽𑝾𑝿𑞀𑞁𑞂𑞃𑞄𑞅𑞆𑞇𑞈𑞉𑞊𑞋𑞌𑞍𑞎𑞏𑞐𑞑𑞒𑞓𑞔𑞕𑞖𑞗𑞘𑞙𑞚𑞛𑞜𑞝𑞞𑞟𑞠𑞡𑞢𑞣𑞤𑞥𑞦𑞧𑞨𑞩𑞪𑞫𑞬𑞭𑞮𑞯𑞰𑞱𑞲𑞳𑞴𑞵𑞶𑞷𑞸𑞹𑞺𑞻𑞼𑞽𑞾𑞿𑟀𑟁𑟂𑟃𑟄𑟅𑟆𑟇𑟈𑟉𑟊𑟋𑟌𑟍𑟎𑟏𑟐𑟑𑟒𑟓𑟔𑟕𑟖𑟗𑟘𑟙𑟚𑟛𑟜𑟝𑟞𑟟𑟠𑟡𑟢𑟣𑟤𑟥𑟦𑟧𑟨𑟩𑟪𑟫𑟬𑟭𑟮𑟯𑟰𑟱𑟲𑟳𑟴𑟵𑟶𑟷𑟸𑟹𑟺𑟻𑟼𑟽𑟾𑟿𑠀𑠁𑠂𑠃𑠄𑠅𑠆𑠇𑠈𑠉𑠊𑠋𑠌𑠍𑠎𑠏𑠐𑠑𑠒𑠓𑠔𑠕𑠖𑠗𑠘𑠙𑠚𑠛𑠜𑠝𑠞𑠟𑠠𑠡𑠢𑠣𑠤𑠥𑠦𑠧𑠨𑠩𑠪𑠫𑠬𑠭𑠮𑠯𑠰𑠱𑠲𑠳𑠴𑠵𑠶𑠷𑠸𑠺𑠹𑠻𑠼𑠽𑠾𑠿𑡀𑡁𑡂𑡃𑡄𑡅𑡆𑡇𑡈𑡉𑡊𑡋𑡌𑡍𑡎𑡏𑡐𑡑𑡒𑡓𑡔𑡕𑡖𑡗𑡘𑡙𑡚𑡛𑡜𑡝𑡞𑡟𑡠𑡡𑡢𑡣𑡤𑡥𑡦𑡧𑡨𑡩𑡪𑡫𑡬𑡭𑡮𑡯𑡰𑡱𑡲𑡳𑡴𑡵𑡶𑡷𑡸𑡹𑡺𑡻𑡼𑡽𑡾𑡿𑢀𑢁𑢂𑢃𑢄𑢅𑢆𑢇𑢈𑢉𑢊𑢋𑢌𑢍𑢎𑢏𑢐𑢑𑢒𑢓𑢔𑢕𑢖𑢗𑢘𑢙𑢚𑢛𑢜𑢝𑢞𑢟𑢠𑢡𑢢𑢣𑢤𑢥𑢦𑢧𑢨𑢩𑢪𑢫𑢬𑢭𑢮𑢯𑢰𑢱𑢲𑢳𑢴𑢵𑢶𑢷𑢸𑢹𑢺𑢻𑢼𑢽𑢾𑢿𑣀𑣁𑣂𑣃𑣄𑣅𑣆𑣇𑣈𑣉𑣊𑣋𑣌𑣍𑣎𑣏𑣐𑣑𑣒𑣓𑣔𑣕𑣖𑣗𑣘𑣙𑣚𑣛𑣜𑣝𑣞𑣟𑣠𑣡𑣢𑣣𑣤𑣥𑣦𑣧𑣨𑣩𑣪𑣫𑣬𑣭𑣮𑣯𑣰𑣱𑣲𑣳𑣴𑣵𑣶𑣷𑣸𑣹𑣺𑣻𑣼𑣽𑣾𑣿𑤀𑤁𑤂𑤃𑤄𑤅𑤆𑤇𑤈𑤉𑤊𑤋𑤌𑤍𑤎𑤏𑤐𑤑𑤒𑤓𑤔𑤕𑤖𑤗𑤘𑤙𑤚𑤛𑤜𑤝𑤞𑤟𑤠𑤡𑤢𑤣𑤤𑤥𑤦𑤧𑤨𑤩𑤪𑤫𑤬𑤭𑤮𑤯𑤰𑤱𑤲𑤳𑤴𑤵𑤶𑤷𑤸𑤹𑤺𑤻𑤼𑤽𑤾𑤿𑥀𑥁𑥂𑥃𑥄𑥅𑥆𑥇𑥈𑥉𑥊𑥋𑥌𑥍𑥎𑥏𑥐𑥑𑥒𑥓𑥔𑥕𑥖𑥗𑥘𑥙𑥚𑥛𑥜𑥝𑥞𑥟𑥠𑥡𑥢𑥣𑥤𑥥𑥦𑥧𑥨𑥩𑥪𑥫𑥬𑥭𑥮𑥯𑥰𑥱𑥲𑥳𑥴𑥵𑥶𑥷𑥸𑥹𑥺𑥻𑥼𑥽𑥾𑥿𑦀𑦁𑦂𑦃𑦄𑦅𑦆𑦇𑦈𑦉𑦊𑦋𑦌𑦍𑦎𑦏𑦐𑦑𑦒𑦓𑦔𑦕𑦖𑦗𑦘𑦙𑦚𑦛𑦜𑦝𑦞𑦟𑦠𑦡𑦢𑦣𑦤𑦥𑦦𑦧𑦨𑦩𑦪𑦫𑦬𑦭𑦮𑦯𑦰𑦱𑦲𑦳𑦴𑦵𑦶𑦷𑦸𑦹𑦺𑦻𑦼𑦽𑦾𑦿𑧀𑧁𑧂𑧃𑧄𑧅𑧆𑧇𑧈𑧉𑧊𑧋𑧌𑧍𑧎𑧏𑧐𑧑𑧒𑧓𑧔𑧕𑧖𑧗𑧘𑧙𑧚𑧛𑧜𑧝𑧞𑧟𑧠𑧡𑧢𑧣𑧤𑧥𑧦𑧧𑧨𑧩𑧪𑧫𑧬𑧭𑧮𑧯𑧰𑧱𑧲𑧳𑧴𑧵𑧶𑧷𑧸𑧹𑧺𑧻𑧼𑧽𑧾𑧿𑨀𑨁𑨂𑨃𑨄𑨅𑨆𑨇𑨈𑨉𑨊𑨋𑨌𑨍𑨎𑨏𑨐𑨑𑨒𑨓𑨔𑨕𑨖𑨗𑨘𑨙𑨚𑨛𑨜𑨝𑨞𑨟𑨠𑨡𑨢𑨣𑨤𑨥𑨦𑨧𑨨𑨩𑨪𑨫𑨬𑨭𑨮𑨯𑨰𑨱𑨲𑨳𑨴𑨵𑨶𑨷𑨸𑨹𑨺𑨻𑨼𑨽𑨾𑨿𑩀𑩁𑩂𑩃𑩄𑩅𑩆𑩇𑩈𑩉𑩊𑩋𑩌𑩍𑩎𑩏𑩐𑩑𑩒𑩓𑩔𑩕𑩖𑩗𑩘𑩙𑩚𑩛𑩜𑩝𑩞𑩟𑩠𑩡𑩢𑩣𑩤𑩥𑩦𑩧𑩨𑩩𑩪𑩫𑩬𑩭𑩮𑩯𑩰𑩱𑩲𑩳𑩴𑩵𑩶𑩷𑩸𑩹𑩺𑩻𑩼𑩽𑩾𑩿𑪀𑪁𑪂𑪃𑪄𑪅𑪆𑪇𑪈𑪉𑪊𑪋𑪌𑪍𑪎𑪏𑪐𑪑𑪒𑪓𑪔𑪕𑪖𑪗𑪘𑪙𑪚𑪛𑪜𑪝𑪞𑪟𑪠𑪡𑪢𑪣𑪤𑪥𑪦𑪧𑪨𑪩𑪪𑪫𑪬𑪭𑪮𑪯𑪰𑪱𑪲𑪳𑪴𑪵𑪶𑪷𑪸𑪹𑪺𑪻𑪼𑪽𑪾𑪿𑫀𑫁𑫂𑫃𑫄𑫅𑫆𑫇𑫈𑫉𑫊𑫋𑫌𑫍𑫎𑫏𑫐𑫑𑫒𑫓𑫔𑫕𑫖𑫗𑫘𑫙𑫚𑫛𑫜𑫝𑫞𑫟𑫠𑫡𑫢𑫣𑫤𑫥𑫦𑫧𑫨𑫩𑫪𑫫𑫬𑫭𑫮𑫯𑫰𑫱𑫲𑫳𑫴𑫵𑫶𑫷𑫸𑫹𑫺𑫻𑫼𑫽𑫾𑫿𑬀𑬁𑬂𑬃𑬄𑬅𑬆𑬇𑬈𑬉𑬊𑬋𑬌𑬍𑬎𑬏𑬐𑬑𑬒𑬓𑬔𑬕𑬖𑬗𑬘𑬙𑬚𑬛𑬜𑬝𑬞𑬟𑬠𑬡𑬢𑬣𑬤𑬥𑬦𑬧𑬨𑬩𑬪𑬫𑬬𑬭𑬮𑬯𑬰𑬱𑬲𑬳𑬴𑬵𑬶𑬷𑬸𑬹𑬺𑬻𑬼𑬽𑬾𑬿𑭀𑭁𑭂𑭃𑭄𑭅𑭆𑭇𑭈𑭉𑭊𑭋𑭌𑭍𑭎𑭏𑭐𑭑𑭒𑭓𑭔𑭕𑭖𑭗𑭘𑭙𑭚𑭛𑭜𑭝𑭞𑭟𑭠𑭡𑭢𑭣𑭤𑭥𑭦𑭧𑭨𑭩𑭪𑭫𑭬𑭭𑭮𑭯𑭰𑭱𑭲𑭳𑭴𑭵𑭶𑭷𑭸𑭹𑭺𑭻𑭼𑭽𑭾𑭿𑮀𑮁𑮂𑮃𑮄𑮅𑮆𑮇𑮈𑮉𑮊𑮋𑮌𑮍𑮎𑮏𑮐𑮑𑮒𑮓𑮔𑮕𑮖𑮗𑮘𑮙𑮚𑮛𑮜𑮝𑮞𑮟𑮠𑮡𑮢𑮣𑮤𑮥𑮦𑮧𑮨𑮩𑮪𑮫𑮬𑮭𑮮𑮯𑮰𑮱𑮲𑮳𑮴𑮵𑮶𑮷𑮸𑮹𑮺𑮻𑮼𑮽𑮾𑮿𑯀𑯁𑯂𑯃𑯄𑯅𑯆𑯇𑯈𑯉𑯊𑯋𑯌𑯍𑯎𑯏𑯐𑯑𑯒𑯓𑯔𑯕𑯖𑯗𑯘𑯙𑯚𑯛𑯜𑯝𑯞𑯟𑯠𑯡𑯢𑯣𑯤𑯥𑯦𑯧𑯨𑯩𑯪𑯫𑯬𑯭𑯮𑯯𑯰𑯱𑯲𑯳𑯴𑯵𑯶𑯷𑯸𑯹𑯺𑯻𑯼𑯽𑯾𑯿𑰀𑰁𑰂𑰃𑰄𑰅𑰆𑰇𑰈𑰉𑰊𑰋𑰌𑰍𑰎𑰏𑰐𑰑𑰒𑰓𑰔𑰕𑰖𑰗𑰘𑰙𑰚𑰛𑰜𑰝𑰞𑰟𑰠𑰡𑰢𑰣𑰤𑰥𑰦𑰧𑰨𑰩𑰪𑰫𑰬𑰭𑰮𑰯𑰰𑰱𑰲𑰳𑰴𑰵𑰶𑰷𑰸𑰹𑰺𑰻𑰼𑰽𑰾𑰿𑱀𑱁𑱂𑱃𑱄𑱅𑱆𑱇𑱈𑱉𑱊𑱋𑱌𑱍𑱎𑱏𑱐𑱑𑱒𑱓𑱔𑱕𑱖𑱗𑱘𑱙𑱚𑱛𑱜𑱝𑱞𑱟𑱠𑱡𑱢𑱣𑱤𑱥𑱦

縄語の専門サイトとは言い難いものであった。

言葉は時代とともに変化していくものだ。しかしながら、「沖縄語辞書」を名乗るからには琉球語が日本語の姉妹語である前提条件を確認しやすい辞書、かつ、できるかぎり幅広い層に用いられる辞書であることが望ましいことはいうまでもないだろう。

筆者はAIエンジニアの鈴木智也氏の協力のもと「すきづきんTeam」を組み、月額支払い30ドル/月、年間払いの場合は25ドル/月の有償プランで提供されるGPTsの機能を使って沖縄語GPTsの開発に乗り出した。以下その過程と特性、そして今後の可能性について述べたい。

方法

沖縄語データベースプログラムを作成すると書いたが、我々すきづきんTeamが行なっているのは正確には「インバーテッドファイル」(索引ファイル)を作り出す作業である。

GPTsの検索処理は索引ファイルを経由して行われる。インターネットの多くは沖縄語に全く関係ない多くのデータが存在しており、その数は秒進分歩で増加し続けている。玉石混交とも言えるデータの山から効率よく必要な情報を取り出すために、索引ファイルへあらかじめ索引語を付与したり、文章の中から索引語を抽出し索引ファイルへ格納する、いわゆる索引作業(indexing)を行う必要がある。

この索引作業には言語学の専門知識があるに越したことはないのだが、沖縄語をめぐる危機的状況を鑑みると多くのネイティブスピーカーやそれに近い立場の方々にも幅広く協力してもらわねば言語資料の絶対数が足りない状態となってしまう。そこで、苦肉の策としてすきづきんチームではインバーテッドファイルの役割をするGPTsを2種類作成することにした。

1) うちな一辞典(検索専用GPTs): インバーテッドファイルAを検索するためのGPTs。 <https://chatgpt.com/g/g-GI2Py7WqQ-utinaci-dian>

2) ちくいの一し(単語収納用GPTs): 検索用GPTsに収録されていない沖縄語の単語や熟語を、インバーテッドファイルBへ収録するGPTs。 <https://>

chatgpt.com/g/g-nKVScxKlJ-tikuinosi

沖縄語GPTs作成者は「ちくいのーし」に収録された沖縄語の単語を精査し、主なる検索ファイルである「うちなー辞典」へ再録作業を行う。それらの作業と並行して、沖縄語の動詞や形容詞を用いた短文をGPTsに生成させることで沖縄語の定着を図る。なお、沖縄語圏以外の地域（例えば宮古語、八重山語など）の単語登録がなされる可能性や、第三者からの改ざん等防止のため、インバーテッドファイルAおよびBのURLは非公開処置をとるが、それぞれのGPTsからは単語リストの取得は可能となっている。（画像1）

画像 1



さて、筆者はインバーテッドファイルAへ、索引作業者がいくつかのサイト⁽⁵⁾や書物（沖縄芝居の脚本など）、「方言ニュース⁽⁶⁾」などのメディア、あるいは筆者がネイティブスピーカーとの日常会話で目耳にした沖縄語を収集・抽出し、GPTsが参照するGoogleスプレッドシートへの単語登録を開始した。引用資料それぞれの表記はバラバラであったが、できるかぎり表記ゆれを避けるため、『沖縄語辞典』（国立国語研究所版1975）、内間直仁・野原三義編著『沖縄語辞典』（研究社版2006年）、西岡敏・仲原穰『沖縄語の入門—たのしいウチナーグチ 改訂版』（白水社 2006年）の3冊を参考に単語登録チェック作業を行っている。登録に際しては名詞、動詞、形容詞など品詞種別も同時に登録し、あとから動詞や形容詞の活用形の登録なども想定している。なお、動植物名などに関しては念のため地域差に関係なく単語登録を優先している。これらGPTsの制作状況はweblog形式でできるかぎり公開し、アプリ使用者との共有を図っている⁽⁷⁾。

あらかじめ注意しておかなくてはならないが、生成AIは元々プログラミング言語であるため、我々人間が（無意識に）音声と結びつけて発する文章の成り立ちをすんなり理解しているわけではない。沖縄語をはじめとする琉球諸語の発音が日本祖語から音韻変化して成り立ったという認識が全くない。音韻変化を理解させるためには別の特別なプログラミング構造が必要になるため、今回のような表記のみを格納する辞書作りでは、ゆくゆくは沖縄語の短文で登録するようになるだろうと予測する。

GPTs事例1 今日の良い天気でしたね

2024年3月22日、手始めに「ちゅーや いい っわーちち やいびーたんやー」という文章をAIに与えてみた⁽⁸⁾。

GPTs：申し訳ありませんが、「ちゅーや いい っわーちち やいびーたんやー」に該当する沖縄言葉は見つかりませんでした。他に交換したい言葉がありましたら、教えてください。

筆者：ちゅー＝今日 や＝は いい＝良い 発音としてはグロッタルストッ

プ無しになります。 っわーちち=天気 やいびーたん=でした やー=呼びかけの「ね」に相当

GPTs:理解しました。「ちゅー」は「今日」、「や」は「は」、「いい」は「良い」、「っわーちち」は「天気」、「やいびーたん」は「でした」、「やー」は呼びかけの「ね」に相当します。これらを標準語に変換すると、「今日はいい天気でしたね」となります。

もし沖縄語から標準語へ、またはその逆の変換で他にご質問があれば、お知らせください。

それで、「今日」を「昨日」へ変えて文章を生成するよう指示を出すと次のような回答を得た。

GPTs:「昨日はいい天気でしたね」を沖縄語に変換する場合、「ちゅー」を「昨日」に相当する沖縄語に変更する必要があります。「ちゅー」が「今日」を意味するので、「昨日」を意味する沖縄語を使用します。ただし、具体的な「昨日」を意味する沖縄語が文書内で見つからなかったため、一般的に知られている「ぬーひ」または「ぬーふい」を使用します。

したがって、「昨日はいい天気でしたね」を沖縄語で表現すると、「ぬーひ や いい っわーちち やいびーたんやー」となります。これにより、同じ構造を使用しながら「昨日」に焦点を当てたメッセージを伝えることができます。

3月22日時点ではインバーテッドファイルAで「ぬ」項の沖縄語辞書を未整備だったためか、GPTsが独自で沖縄語をWeb検索し表示を行っている。ただ wrtnとは違いGPTsがどこから「昨日」に相当する沖縄語を検索したか、あるいは独自に作成しそれっぽく提示したかについては不明である。生成AIにおいてこういった現象（ハルシネーション:hallucination）は頻繁に起こるため、利用者によるファクトチェックがいかに重要であるかを物語っている。

GPTs事例2 沖縄語の文章例を生成させる

現時点では事例1で述べたようにAIは沖縄語の文章を生成させるには程遠いが、沖縄語混じりの日本語の生成ならばほぼネイティブスピーカー並みにできる。そこで例として「ウムサン」（日本語の「面白い」にあたる沖縄語の形容詞）の活用形をGPTsに与え、文例を量産させてみた。

GPTs: ご指摘ありがとうございます。連体形を過去形の「ウムサタル」に修正した例文を以下に示します。

ウムサン（面白い）を述語として使った例文

1. **この映画はウムサン**（このえいがはうむさん） - この映画は面白い
2. **彼の話はウムサン**（かれのはなしはうむさん） - 彼の話は面白い
3. **その本はウムサン**（そのほんはうむさん） - その本は面白い
4. **あのテレビ番組はウムサン**（あのてれびばんぐみはうむさん） - あのテレビ番組は面白い
5. **このジョークはウムサン**（このじょーくはうむさん） - このジョークは面白い

ウムサタル（過去連体形）を使った例文

1. **ウムサタル映画を見た**（うむさたるえいがをみた） - 面白かった映画を見た
2. **ウムサタル話を聞いた**（うむさたるはなしをきいた） - 面白かった話を聞いた
3. **ウムサタル出来事があった**（うむさたるできごとがあった） - 面白かった出来事があった
4. **ウムサタル本を読んだ**（うむさたるほんをよんだ） - 面白かった本を読んだ
5. **ウムサタルテレビ番組を見た**（うむさたるてれびばんぐみをみた） - 面白かったテレビ番組を見た

これらの表現は、過去の出来事や経験を語る際に使われ、聞き手にその面白さを伝えるのに役立ちます。沖縄の文化では、過去の経験を共有し合うことも大切にされており、こうした表現は日常的に使われます。(画像2)

画像2

ウムサン（面白い）を述語として使った例文

1. この映画はウムサン（このえいがはうむさん） - この映画は面白い
2. 彼の話はウムサン（かれのはなしはうむさん） - 彼の話は面白い
3. その本はウムサン（そのほんはうむさん） - その本は面白い
4. あのテレビ番組はウムサン（あのでればんぐみはうむさん） - あのテレビ番組は面白い
5. このジョークはウムサン（このじょーくはうむさん） - このジョークは面白い

ウムサタル（過去連体形）を使った例文

1. ウムサタル映画を見た（うむさたるえいがをみた） - 面白かった映画を見た
2. ウムサタル話を聞いた（うむさたるはなしをきいた） - 面白かった話を聞いた
3. ウムサタル出来事があった（うむさたるできごとがあった） - 面白かった出来事があった
4. ウムサタル本を読んだ（うむさたるほんをよんだ） - 面白かった本を読んだ
5. ウムサタルテレビ番組を見た（うむさたるてれびばんぐみをみた） - 面白かったテレビ番組を見た

これらの表現は、過去の出来事や経験を語る際に使われ、聞き手にその面白さを伝えるのに役立ちます。沖縄の文化では、過去の経験を共有し合うことも大切にされており、こうした表現は日常的に使われます。

🔍 📄 ↓

こうした作業を繰り返し、文書の他の単語も適切な沖縄語へ翻訳させることによって、よりネイティブスピーカーらが発する沖縄語へ近づけることができるだろう。

GPTs事例3 植物名や道具名などの登録

動植物の名称が沖縄各地域で異なることについては前述したが、さらに、同じ植物でも使用用途に応じて切り分けた長さによって名称が異なる例がある。たとえば地理学上の高島に分類される沖縄本島北部地域では、同じリュウキュウチクでも背が低い茅葺き用のものは「カヤ」で、背の高い壁用のものは「ヤマダキ」などの呼称で呼ばれる。また、地理学上の低島に分類される本島中南部地域や宮古島などではリュウキュウチクが入手困難なため、背の低いススキは「カヤ」として屋根を葺き、背の高いススキは「グシチ」「ギすき」などの呼称で壁づくりに用いた⁽⁹⁾。

また、薪をさす琉球語（正確には沖縄語と国頭語）だが、当山昌直氏の報告

によると2種類ある。「タムン」は家庭用、「ヤマク」は販売用。ちなみに「ヤマク」は組踊「花売の縁」においては「木こり」を表す語として出現する⁽¹⁰⁾。そこで2024年8月17日に、登録格納用GPTsである「ちくいの一し」に登録を試みた。あらかじめ想定していたことだが、当初は「多い」という誤った日本語訳をどこからか検索し表示してきたのでそれを指摘した。

筆者：全然違います。「たむん」は家庭用に切り出された形状の薪、「やまく」は販売用の薪です。

GPTs：ご指摘ありがとうございます。確かに「たむん」と「やまく」にはそれぞれ異なる意味があります。

たむん

- ****意味****: 家庭用に切り出された薪。
- ****ニュアンス****: 「たむん」は、家庭内で使うために切り出された薪を指します。日常的な家庭の調理や暖房などの用途で使われる薪です。

やまく

- ****意味****: 販売用の薪。
- ****ニュアンス****: 「やまく」は、主に販売を目的として準備された薪を指します。形状や大きさが揃えられており、商業用に出荷される薪です。

違いのまとめ

- 「たむん」は、家庭で使うために切り出された薪で、家庭内で消費するためのもの。
- 「やまく」は、販売を目的として整えられた薪で、商業用に流通するもの。

このように、「たむん」と「やまく」は用途や目的に応じて使い分けられています。教えていただきありがとうございます。

後日、「やまく」についてはインバーテッドファイルB上にて「木こり、あるいは販売用の薪をさす語」と筆者による修正を行っている。

続いて、イノー（礁池^{しょうち}：島の周囲を取り囲む棚状のサンゴ礁に囲まれた浅い礁湖。沖縄島などでは低潮位時は水深が平均2～3m）という単語もこのGPTsへ登録した。よく使われる語だが『沖縄語辞典』国立国語研究所版、研究社版ともに未収録であり、筆者は声門閉鎖音の有無について自信が持てなかった。8月15日に当山氏をはじめとするAPCNのメンバーについて問い合わせたところ「日本語の「い」と同じ音である」とのことで全会一致を見た。その後、ラジオ沖縄の長寿番組でもある「方言ニュース」にて担当の上地和夫氏が/?inoo/と発音なされた⁽¹¹⁾ので登録を行った⁽¹²⁾。

ただ、これら登録語にはアクセントが付されておらず、この論文の最初に記したようにGPTsがWeb検索して得た沖縄語の単語はもともとの使用地域が確定できないといった現象も確認されている。沖縄語の発音表記についての統一性といった問題もそのままの状態である。これらの問題点については、単語収録時にGPTs側で地域名を尋ねるなど質問項目を増やすことも念頭に、共同開発者の鈴木氏と協議を重ね、よりよい方向性を模索していきたい。

提言（まとめにかえて）

佐賀新聞社は生成AIで作った記事や画像を全面に使った「AI紙面」を8月1日付朝刊に掲載した⁽¹³⁾。リンク先には生成の課程や記者の感想、そして新聞協会から寄せられた「著作権に懸念する声」も紹介されている。沖縄語の検索においても、AIが誤情報を生成する「ハルシネーション」が起こる事はこの論文でも度々触れてきた。

筆者はこれまで沖縄文化協会2023年度東京公開研究発表会⁽¹⁴⁾の席上では「謝名元慶福AI」を、また『真喜志康忠生誕百年記念誌』に寄稿したエッセイ⁽¹⁵⁾では「真喜志康忠AI」をそれぞれ提案した。沖縄語のネイティブスピーカーである両氏には優れた沖縄語の著作物が多く、特に真喜志康忠については多くの肉声も良好な状態で多数残っている。それぞれの個人に特化したAIであれば著作権の範疇で安定した利用が見込めるはずだ。

個人特化型に限らず作品特化型GPTsという方法もある。たとえば琉球四大歌劇「泊阿嘉」「奥山の牡丹」「辺士名ハンドー小」「薬師堂」はすでに著作権が切れた作品群であるためそれぞれに特化したGPTsの制作が可能だ。数々の作品特化型GPTsを集合させることで、「琉球歌劇作品GPTs集積」という巨大データベースの構築も決して夢ではない⁽¹⁶⁾。

信頼できる沖縄語辞典づくりのために、著作権に留意しつつも既存文献や論文の活用、何より各地域のネイティブスピーカーへの入念な聞き取り作業が一層求められる。

注

- (1) 2024年9月12日にOpenAI o1がリリースされているが、こちらは長時間の思考によって推論する能力に特化したAIであり、GPT-4oとは思考過程そのものが異なるため今回バージョンアップとはみなしていない。
- (2) Wrtn Technologies社が運営するAIチャットボットサービス。日本では株式会社リートンテクノロジーズジャパンによって2023年5月19日より無料・無制限で提供を開始。数種類の生成AI言語を利用者が選択することが可能である。
- (3) 論文執筆時の2024年9月現在、このURLはWebブラウザでは表示されないが、代表的アーカイブサイトであるWayback Machineに、同URLの2023年6月6日19時50分47秒時点でのスナップショットが保存されており、表示が可能である。
(参考URL : <http://web.archive.org/web/20230606195047/http://yado-umino.sakura.ne.jp/page168.html> (2024年9月5日閲覧))
- (4) 画面表示が文字化けを起こしているが、「文化庁委託事業報告書『危機的な状況にある言語・方言の保存・継承に係る取組等の実態に関する調査研究(八丈方言・国頭方言・沖縄方言・八重山方言)』(大学共同利用法人 人間文化研究機構 国立国語研究所2015年3月)」のこと。日本各地の言語について実態調査を述べた報告書である。「沖縄県における取組」では石原昌英が「しまくとぅばカレンダー」「しまくとぅば」などの補助教材を小中学校で用いた取り組み、沖縄語に関する地元ラジオ局の番組や新聞社のコラム、沖縄芝居などの活動について概要を述べ、以下、専門家らによる地域ごとの言語概説や現場での方言継承状況が掲載されている。例として名護幸喜方言(かりまたしげひさ)、首里方言(當山奈那)、沖縄県南城市奥武方言(中本謙)、沖縄県久米島方言(仲原稔)、沖縄県竹富町黒島方言(荻野千砂子)など。なお、これらはあくまで言語概説であり個々の方言の単語や用法について詳述したものではない。
- (5) 例として沖縄タイムス公式動画チャンネル
(https://www.youtube.com/@TheOKINAWA_TIMES)が提供する、ネイティブスピーカーらによる「しまくとぅば音声」とタイトルづけられた動画が挙げられよう。
- (6) 1960年9月20日のスタート以来、50年以上続くラジオ沖縄の看板番組。現在は昼の視聴者参加型バラエティ番組「ティーサーズパラダイス」の1コーナー。ラジオ沖縄が独自に取材した記事や琉球新報の記事をもとに、ウチナーグチ(沖縄語)でニュースを読み

上げている。2024年現在はラジオで生放送を聴けるほか、Radikoでは限定的期間を設けた公開が行われている。AmazonMusic, Sptify, Apple Podcast, YouTubeMusicではバックナンバーのダウンロードが可能となっている。

- (7) クルミアルク「沖縄方言変換GPTs育成ウラ話～絶賛実況中継う～」
<https://novelup.plus/story/414693083>
- (8) <https://novelup.plus/story/414693083/108321327> にて当時のスクリーンショットを掲載している（一部修正あり）。
- (9) 当山昌直「自然利用の伝統的知識—沖縄島の生物文化を中心に—」（2024年8月15日APCNクロストークでの発表。表題・内容ともに沖縄民俗学会2024年度4月例会の発表と同一）。また、『綾道（あやんつ）自然・植物編』（宮古島市教育委員会2024年、28p.）では「宮古では一般的に小さいススキをカヤ、大きなススキをギスキと呼び分け、それぞれに用途が違います」として、ミーギスキ（ギスキ）、ビキギスキ（カヤ）の例を写真付きであげている。本文中の「ギすき」、『綾道』の「ギスキ」ともに音声表記は[giskɪ]である。※ɪは中舌母音でiとも表記する。
- (10) 『沖縄語辞典』国立国語研究所版、研究社版ともに意味を「木こり」としており、琉球大学が2024年10月31日に公開した「大琉球辞典」においても和語「たきぎ」の検索で「ヤマク」はヒットしない。本学の鈴木耕太准教授からも「組踊（首里方言）では木こりの意味しかない」と指摘をいただいている。しかしながら当山昌直氏から「（氏が調査を行った国頭語圏では）薪そのものを指す語でもある」と報告があった（2024年8月15日APCNクロストーク席上にて。筆者が調べたところ名護市安和区発行の『名護市安和区安和誌』139p.には「薪（ヤマク）」という項目が挙げられている）。
- なお、当山昌直・盛口満・島田隆久・宮城邦昌「沖縄島国頭村奥の動植物方名語彙」（2016年）11p.に、国頭語であるがイタジイの項目に販売用の薪として「サバター」「スーガリムン」の語例が紹介されている。京都大学学術出版会のWebサイトからダウンロード可能。<http://cksch.org/yanbaru/03/p169-ch4-list.pdf>（沖縄大学リポジトリにある同名の論文と内容は同一だが、京都大学のバージョンにはカラー写真が多数収められている。2024年9月4日閲覧）
- (11) 本文中で紹介したのは『琉球新報』2024年8月12日付「浦添西海岸サンゴ白化 本紙記者確認 高水温、識者が警鐘」の記事を那覇方言話者の上地和夫氏が沖縄語へ翻訳したもの。ラジオ放送日は同年8月15日、「イノー」は3分19秒付近で2度発話される。（2024年8月22日該当URLにて聴取）<https://rokinawa.podcast.sonicbowl.cloud/podcast/4f8a517b-3dd8-4d07-93d9-18942ee50f4b/episode/9a1d85fd-d8e3-4e93-ad39-4a58cad8f51a/>
- (12) イノーの語源は不明である。高橋そよ・渡久地健「第2章 山裾を縁どり暮らしに彩りを添えてきたサンゴ礁」大西正幸・宮城邦昌編著『シークワサーの知恵 奥・やんばるの「コトバ-暮らし-生きもの環』』（京都大学学術出版会 2016年）にイノーの詳しい定義があるので参照されたい。
- (13) 「佐賀新聞社がapneaを導入し、生成AIを活用したAI新聞を発行」株式会社ストリーツ <https://streets.jp/news/vpA5RZ11>（2024年9月3日閲覧）。
- (14) 大嶺可代「（研究発表）琉球芸能とテクノロジーの融合、その実現性について」2023年9月23日 於：神奈川大学みなとみらいキャンパス

- (15) 大嶺可代 「『森さん』と呼ばれた日々」『真喜志康忠生誕百年記念誌』真喜志康忠生誕百年記念公演実行委員会（2024年，58-60pp.）
- (16) 大嶺可代 「(研究発表) 沖縄語GPTsの可能性について」沖縄文化協会2024年度公開研究発表会 2024年6月29日。於：名桜大学で波照間永吉氏からご提言いただいた。記して感謝申し上げます。

謝辞

「すきづきんTeam」共同プロジェクトの代表者である鈴木智也さん、沖縄文化協会2023年度東京公開研究発表会ならびに2024年度公開研究発表会にてご質問ご提言いただきました参加者の皆様へまず御礼申し上げます。ならびに、索引作業に必要な動画利用、2024年度公開研究発表会の席上での画像使用と音声再生を許諾いただきました沖縄タイムス社さんへもこの場を借りて御礼申し上げます。GPTs開発は息の長い作業です。今後共温かく見守っていただきたく、一層のご協力をお願いいたします。

「旧宮良殿内板戸絵」の彩色材料に関する調査報告

喜屋武 千恵

Report on Survey of Pigments used in the Paintings on Wooden Doors in the Historic Miyara Dunchi House

Chie KYAN

Miyara dunchi is a private home from the time of the Ryukyu Kingdom, located in Ishigaki City, Okinawa prefecture. Built in 1819, it was nationally designated as an Important Cultural Property (Structure) in 1972. Five paintings on wooden door panels painted by Yaeyama kuramoto painters survive within the home.

Numerous works painted during the time of the kingdom on doors, walls, and ceilings in places such as Engaku-ji temple and the Nakagusuku udun mansion had survived into the 20th century. However, most of these were lost in the Second World War.

The author began a survey of the wooden door paintings in the Miyara dunchi house in 2019.

At the request of the author, Hayakawa Yasuhiro of the National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo performed X-ray fluorescence analysis on these works for the first time in December 2022. In this paper, she presents an overview of the results of that analysis, as well as consideration of the pigments used in the paintings, based on comparison with textual and other sources.

1 はじめに

旧宮良殿内は、沖縄県石垣市にある琉球王国時代の私邸である。1819年に松茂姓8世當演が建造したとされており、王府時代の士族屋敷を保存した県内で

も貴重な建物として、1972年に国指定重要文化財（建造物）に指定されている。殿内には建築装飾として八重山蔵元絵師⁽¹⁾（以下、蔵元絵師と略）が描いたとされる板戸絵5枚が残っている。

琉球王国時代に描かれた板戸絵や天井画は、円覚寺・中城御殿・崇元寺等において数多く存在していたが、沖縄戦によってそのほとんどが消失している。幸いにも残存する「旧宮良殿内板戸絵」（以下、本板戸絵と略）は5枚あり、4枚は鷹図、1枚は鍾馗図が描かれている。しかし、絵具の剥落や褪色、支持体の損傷が激しい為、描かれた当初の彩色を想像することは困難である。琉球絵画において残存する数少ない板戸絵資料といえるが、未だに保存対象として指定されるに至っていない。残存する本板戸絵5枚のうち、鷹図（a、b、c）3枚については、1923年（大正12年）に鎌倉芳太郎⁽²⁾によって調査が行われており、その際に撮影されたガラス乾板写真や最後の蔵元絵師である宮良安宣⁽³⁾への聞き取り調査資料（以下、鎌倉資料と略）が残っている。また、他にも喜舎場永珣⁽⁴⁾が『八重山民族誌』の中で蔵元絵師が当時使用した彩色材料について述べている（以下喜舎場資料と略）。

筆者は、2019年より本板戸絵の調査研究を開始し、2022年12月10日～12日に、本板戸絵に対して初めてとなる蛍光X線分析調査を東京文化財研究所の早川泰弘氏に依頼し実施した。また前述の鎌倉資料と喜舎場資料をもとに図像の解明や色材分析の手掛かりとした。本論では、蛍光X線分析による調査結果の概要を報告し、鎌倉資料などとの比較を元に本板戸絵の彩色材料について考察する。

2 旧宮良殿内板戸絵について

旧宮良殿内には、蔵元絵師の喜友名安信（外）⁽⁵⁾が描いたとされる板戸絵が5枚残っている。その内2枚《鷹図a、b》は建物の壁に描かれている。そのほか3枚は板戸に描かれており、《鷹図c》の裏には《鷹図d》が描かれている。

表1に、板戸絵一覧として表記する。

表1 板戸絵一覧⁽⁶⁾

No.	表記名	図柄（鎌倉資料参考）	作者 （鎌倉資料参考）	高さ（mm）	横（mm）
①	鷹図a	鷹図（下方に向いた鷹、紅樹）	喜友名安信（外）	1900	955
②	鷹図b	鷹図（飛び立たんとする鷹、小禽）	喜友名安信（外）	1880	960
③	鷹図c	鷹図（中央に鷹、松樹、日の出）	喜友名安信（外）	1885	915
④	鷹図d	記載なし	記載なし	1885	915
⑤	鍾馗図	記載なし	記載なし	1790	825

3 彩色材料の調査

3-1 先行資料

先行研究資料から彩色材料についての文献調査を行った。

- ①鎌倉芳太郎（1982）.『沖縄文化の遺宝』. 岩波書店
- ②喜舎場永珣（1977）.『八重山民族誌』. 沖縄タイムス

3-2 熟覧調査

筆者は、2019年より熟覧調査を行っており、目視、マイクロスコープなどによる色材調査を行い、沖縄県立芸術大学紀要 第28号において研究ノート「旧宮良殿内板戸絵の現状と展望」にまとめた。

3-3 蛍光X線分析調査

筆者は、2022年12月10日～12日、対象「旧宮良殿内板戸絵」に対して初めてとなる蛍光X線分析調査を、東京文化財研究所の早川泰弘氏に依頼し実施した。

以下に、早川泰弘氏による蛍光X線分析調査の概要を掲載する。

【調査資料】

(1)鷹図a、(2)鷹図b、(3)鷹図c、(4)鷹図d、(5)鍾馗図

【調査日時・場所】

2022年12月10日（土）～12日（月）、石垣市大川 宮良殿内

【分析装置・条件】

装置： BRUKER ハンドヘルド S1 TURBO-SD

X線管球： Pd (パラジウム)

管電圧・管電流： 40kV・17 μ A

X線照射径： ϕ 7mm

測定時間： 60秒

装置ヘッド～資料間距離： 約10mm

【分析結果について】

4-2参照

- ・得られた蛍光X線強度を一覧表に示した。
- ・今回の測定結果に関しては、下記の事項を十分考慮した上で、測定結果の解釈が必要である。
 - (1) 蛍光X線分析では試料に含まれている元素を特定することはできるが、その構造（化学式）を知ることは出来ない。
 - (2) 今回の測定では、有機物（主元素C、N、O、H）や染料などは検出できない。
 - (3) 無機物であっても、軽元素（例えばAl、Si、S、Clなど）は検出できない。
 - (4) 得られた蛍光X線強度は表面からある深さまでの組成情報である。（金属銅の場合：数10 μ m程度）
 - (5) 単一部位の測定結果だけからは、複数の元素が混合されているのか、それらが層状に存在しているのかの判断はできない。
 - (6) 蛍光X線の検出効率はエネルギーによって大きく異なるため。元素間での蛍光X線の強度比は実際の濃度比とは一致しない。



写真1：調査風景



写真2：調査風景

4 調査結果

4-1 文献調査

①鎌倉芳太郎（1982）.『沖縄文化の遺宝』.岩波書店. pp214より抜粋

明治十五年、権現堂改築の際、安信は蔵元絵師として参加し、彩色は岩絵具の極彩色で、その時助手の仕事をした安宣の語るところによると、顔料は総て福州から船載のものが蔵元に格護されており、それを使用したという。その顔料名は左の如くである。

赤系統のもの

朱（粉末、銀朱）、丹朱（粉末、帯黄色の朱）、赤石（塊状、粉末にして使用）、腥臙脂（綿臙脂）

黄色系統のもの

石黄（塊状、粉末にして使用）、土黄（塊状、湯に入れて溶かし使用）

緑色系統のもの

緑青（砂状）、石緑（石塊状、割りて小片となし摺鉢に入れ摩りて砂状にする）、

群緑（砂状）、洋緑（粉末）

青色系統のもの

藍蠟（棒状または粉末）、洋青（固形体、粉末にして使用）、花群青（固形体にして黒色に見ゆ、粉末にして使用）

白色系統のもの

胡粉（固形体、砕き粉末にして使用）、水粉（粉末、貝粉）

黒色系統のもの

唐墨

この顔料から見ると、その画法は閩伝すなわち南中国伝で、王府貝摺奉行所絵師の間に伝えられていた技法とみられる。

②喜舎場永珣（1977）.『八重山民族誌 下巻』. 沖縄タイムス社. PP384-385より抜粋

それでは蔵元の絵師等が当時使用した絵具について略記してみよう。当時の絵具は今日我々が想像するよりはるかに多種類に及んでいた。いまこれ等の名称及びその実情について一覧に供しておく。

- (イ) 朱 粉末状にして、塗物にも使用。ニカワ。
- (ロ) 丹朱 粉末にして黄色を帯、塗物にも使用。ニカワ。
- (ハ) 水粉 固形体のもの、ニカワでくだきて粉末にして使用（白色）
- (ニ) 赤石 石のように固まる固形体。ニカワを入れると、砂のような粉末状となる（赤色）。
- (ホ) ショーエンジ 綿にそめた物、少し水をかわかして使用する。（赤色）。
- (ヘ) 石黄 固形状のもの、或は粉末にして使用。剥落し易い（黄色）。
- (ト) 土黄 固形体にして、これも湯に入れてとかして使用する（黄色）。
- (チ) 藍色 ニカワ、粉末状なり。
- (リ) 花群青 固形状にして黒色に見え、ニカワにて溶きて使用。溶く時は播鉢にてとく。
- (ヌ) 洋青 固形体にして水色の如し。薄い色。
- (ル) 石緑 石状固形体。極めて石の如く固い。割りて、さらに播鉢にてすり、ニカワと入れて砂状になるまで砕いて使用。

(ヲ) ガン緑 粉末状のもの。これもニカワにてときて使用。

(ワ) 洋緑 粉末状のもの。これもニカワにてときて使用する（青色）。さらにこれ等の絵具を使用する時は、まず膠を製法してそれを使用するがこの膠の製法は八重山では普通牛の頭皮を煎じてつくる。時には海馬（ザン）⁽⁷⁾の皮を切り来って、それを煎じて代用する事も多かったようである。また絵具は膠にときて使用する。壁画などの場合は明礬（ドウサ）によるもの、グー（豆腐汁）⁽⁸⁾によるものなどの礬水引があった。ことに色を塗る時は、狭い時にはニカワ、また広い場面をぬる時は、「グー」にて色をときて使用した。

4-2 蛍光X線分析調査結果

「旧宮良殿内板戸絵」5枚の蛍光X線分析結果と報告書を下記に記す。分析結果を表した表と蛍光X線分析ポイント（鷹図aが15ポイント、鷹図bが9ポイント、鷹図cが28ポイント、鷹図dが8ポイント、鍾馗図が27ポイントの計87ポイントの分析を行った。）の調査結果をそれぞれ記載する。また、鷹図a、鷹図b、鷹図cに関しては鎌倉芳太郎撮影画像（高精細画像）⁽⁹⁾を併せて掲載する。

(1) 鷹図a

- ・白色は2種類存在する
- ・図像部分（花、鷹、もみじなど）からはPbが大きく検出される、Pb系白色顔料が使われている
- ・44, 45の花弁からCaが大きく検出され、Ca系白色顔料が存在していると思われる
- ・Ca系白色顔料は木地に塗られている彩色下地の可能性あり
- ・52, 54笹からCuとAsを検出。Cu-As系緑色顔料と思われる。As含有率の異なる種類の顔料が使われている可能性がある
- ・52はAs/Cu=0.5
- ・54はAs/Cu=1.2
- ・緑色部分でFeが少量検出されるのはCu-K α のエスケープピークによる
- ・54からはPbが同時に検出される。Pb系白色顔料が併用されている

- ・もみじの葉からPbとHgを検出
- ・47, 56白色の葉はHg/Pb=0.03-0.04
- ・48, 57暗赤茶色の葉はHg/Pb=0.07-0.08
- ・46黒色の葉からだけFeが大きく検出される
- ・Fe系顔料（赤色、黄色、あるいは茶色）が使われているのか？
- ・全分析箇所からK、Ca、Fe、Srを検出
- ・Kは礬砂（カリ明礬）に由来か
- ・Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われる
- ・Feは木地に含まれている鉄分に由来していると思われる
- ・SrはCa系顔料に含まれる不純物と思われる
- ・黒色部分からは特徴的な元素は検出されない。墨（主成分はC）が使われていると思われる

（2）鷹図b

- ・99, 101白色が濃く残っている部分でCaが大きく検出される
- ・Ca系白色顔料が存在している可能性が高いが、微量のPbも存在している
- ・緑色部分からCuとAsを検出。Cu-As系緑色顔料と思われる
- ・As/Cu=1.2
- ・Pbが同時に検出されない
- ・96青色顔料が確認できるが、Cuはほとんど検出されない
- ・Cu系青色顔料ではなく、ウルトラマリンブルーあるいはプルシアンブルーなどの可能性がある
- ・全分析箇所からK、Ca、Fe、Srを検出
- ・Kは礬砂（カリ明礬）に由来か
- ・Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われる
- ・Feは木地に含まれている鉄分に由来していると思われる
- ・SrはCa系顔料に含まれる不純物と思われる
- ・黒色部分からは特徴的な元素は検出されない。墨（主成分はC）が使われていると思われる

(3) 鷹図c

- ・ 緑色はCu-As系顔料。As含有率の異なる2種類の顔料が使われている可能性がある
- ・ 4, 14はAs/Cu=0.2-0.35
- ・ 他はAs/Cu=0.5-0.8
- ・ 緑色部分でFeが少量検出されるのはCu-K α のエスケープピークによる
- ・ 4, 20からはPbが同時に検出される。Pb系白色顔料が併用されている
- ・ 赤色、薄赤色はHg系顔料とPb系顔料の併用
- ・ 日輪はHg/Pb=9-10
- ・ 花はHg/Pb<1
- ・ 白色は2種類存在する
- ・ 図像部分（花、鷹、松葉など）に使われているのはPb系顔料
- ・ 全分析箇所からK、Ca、Fe、Srを検出
- ・ Kは礬砂（カリ明礬）に由来か
- ・ Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われる
- ・ Feは木地に含まれている鉄分に由来していると思われる
- ・ SrはCa系顔料に含まれる不純物と思われる
- ・ 黒色部分からは特徴的な元素は検出されない。墨（主成分はC）が使われていると思われる

(4) 鷹図d

- ・ 図像部分（日輪、鷹など）からはPbが少量から微量検出される。Pb系白色顔料が使われていると思われる
- ・ 緑色を認識できる箇所はなく、CuやAsが顕著に検出された箇所はない
- ・ 赤色を認識できる箇所はなく、Hgが検出された箇所はない
- ・ 59日輪の輪郭部に明るい青色顔料が確認できるが、Cuはまったく検出されない
- ・ Cu系青色顔料ではなく、ウルトラマリンブルーあるいはプルシアンブルーなどの可能性がある
- ・ 全分析箇所からK、Ca、Fe、Srを検出
- ・ Kは礬砂（カリ明礬）に由来か

- ・Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われる
- ・Feは木地に含まれている鉄分に由来していると思われる
- ・SrはCa系顔料に含まれる不純物と思われる
- ・黒色部分からは特徴的な元素は検出されない。墨（主成分はC）が使われていると思われる

（５）鍾馭図

- ・67, 68の下地部分および69太刀などからCaが大きく検出され、Ca系白色顔料が存在していると思われる
- ・Ca系白色顔料は木地に塗られている彩色下地の可能性あり
- ・緑色部分からCuとAsを検出。Cu-As系緑色顔料と思われる
- ・As/Cu値はすべて0.4以下
- ・鷹図よりAs比率が小さい傾向あり
- ・Pbが同時に検出される箇所はない
- ・赤色部分から主成分としてHgを検出
- ・いずれの箇所も微量のPbを検出
- ・Hg/Pb>3
- ・肉身部（73鼻、83右腕、91左足）からもPbとHgを検出
- ・Hg/Pb=0.3-1.4程度
- ・70, 73, 81薄白色を呈しているのに微量Hgを検出する
- ・84, 85薄青色顔料が確認できるが、Cuはほとんど検出されない
- ・Cu系青色顔料ではなく、ウルトラマリンプールーあるいはプルシアンブルーなどの可能性がある
- ・全分析箇所からK、Ca、Fe、Srを検出
- ・Kは礬砂（カリ明礬）に由来か
- ・Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われる
- ・Feは木地に含まれている鉄分に由来していると思われる
- ・SrはCa系顔料に含まれる不純物と思われる
- ・黒色部分からは特徴的な元素は検出されない
- ・墨（主成分はC）が使われていると思われる



写真3：鷹図a



写真4：鷹図a(鎌倉芳太郎撮影画像/高精細画像)
※沖芸大・東文研共同研究(2024)

表2 鷹図aの蛍光X線分析結果

測定No.	分析箇所	色	蛍光X線強度 (cps)						
			カリウム	カルシウム	鉄	銅	ヒ素	水銀	鉛
			k-Kα	Ca-Kα	Fe-Kα	Cu-Kα	As-Kα	Hg-Lα	Pb-Lα
44	花卉	白	1.2	57.9	7.8	2.5		10.0	67.4
45	花卉	薄赤黒	0.6	45.0	5.6	1.0		1.3	17.7
46	葉	黒	2.1	9.8	22.3	3.1			7.9
47	もみじの葉	白	3.6	3.6	8.5	1.5		11.4	312.1
48	もみじの葉	暗赤茶	6.3	13.8	7.0	14.2		1.9	24.3
49	鷹の身体	黒	9.3	11.3	9.2	4.2			6.7
50	鷹の首部	白	2.6	16.7	4.8	3.1			202.0
51	花卉	白		7.6	2.0	1.4			9.7
52	笹	黒・暗赤茶	7.3	10.1	11.8	146	75.0		
53	幹	黒	4.4	7.5	7.1	2.3			9.8
54	笹	黒茶	4.8	12.2	12.4	51.8			17.7
55	鷹の羽	黒	4.9	8.8	7.9	2.8	59.8		4.5
56	もみじの葉	白	2.0	3.6	4.3	1.3		3.1	118.0
57	もみじの葉	暗赤茶	3.6	7.1	8.5	15.6		8.5	128.9
58	背景	白	3.6	4.5	5.4	1.4			



写真5：鷹図b



写真6：鷹図b（鎌倉芳太郎撮影画像/高精細画像）

表3 鷹図bの蛍光X線分析結果

測定No.	分析箇所	色	蛍光X線強度 (cps)						
			カリウム	カルシウム	鉄	銅	ヒ素	水銀	鉛
			k-K α	Ca-K α	Fe-K α	Cu-K α	As-K α	Hg-L α	Pb-L α
96	樹木	青	2.3	2.6	13.2	3.9			6.5
97	苔	暗緑	6.2	5.1	6.4	75.1	92.5		
98	鷹の羽	黒	4.0	3.5	4.4	2.0			2.1
99	鷹の身体	白	2.3	59.1	4.1	2.2			2.5
100	鷹の嘴	薄黒	3.6	2.7	4.4	1.8			8.0
101	鷹の身体	白	1.7	22.7	3.9	2.6			2.9
102	小鳥の身体	—	8.7	5.0	4.1	3.2			2.6
103	小鳥の嘴	黒	5.4	4.7	4.9	2.9			0.7
104	木地	—	6.1	4.8	3.7	2.1			



写真7：鷹図c



写真8：鷹図c（鎌倉芳太郎撮影画像/高精細）

表4 鷹図cの蛍光X線分析結果

測定No.	分析箇所	色	蛍光X線強度 (cps)						
			カリウム	カルシウム	鉄	銅	ヒ素	水銀	鉛
			k-Kα	Ca-Kα	Fe-Kα	Cu-Kα	As-Kα	Hg-Lα	Pb-Lα
1	日輪	一	6.4	7.9	6.1	1.8		7.3	
2	日輪の輪郭	白	15.1	18.3	9.6	3.3		114.2	13.3
3	下地	白	4.0	22.4	6.9	1.2			
4	松葉	緑	5.2	28.0	19.3	82.3	27.2		12.2
5	緑色粒子	薄緑	4.6	8.6	6.5	1.6			
6	下地	白	3.4	8.5	6.1	2.3			
7	日輪	薄赤	8.6	13.4	10.0	2.5		166.1	16.8
8	下地	白	3.6	25.8	8.6	2.5			
9	松葉	緑	12.0	37.6	34.6	61.2	40.7		
10	松葉	緑	4.9	16.0	11.5	30.6	16.5		
11	鷹の身体	黒	5.1	6.3	4.0	1.4			
12	鷹の首部	白	5.0	19.0	8.6	2.7			49.0

13	鷹の頭部	薄黒	9.6	39.3	22.3	5.4			36.9
14	松葉	緑	6.6	18.2	12.0	39.8	8.8		
15	赤色粒子	赤	3.00	41.5	13.7	4.5		181.1	31.3
16	褐色点	褐	1.8	20.2	9.2	2.9			12.6
17	薄黄土色粒子	薄黄土	2.1	16.2	12.1	1.9			3.6
18	松葉	緑	4.4	32.7	19.8	61.7	47.2		
19	松葉	緑	5.9	17.4	16.8	67.7	41.1		
20	松葉	緑	1.3	25.7	16.9	75.9	63.1		35.9
21	松葉の雪	白・緑	4.8	20.5	14.1	59.9	30.7		
22	雪	薄白	0.5	18.1	7.7	6.9			21.4
23	松葉	緑	4.9	40.1	28.1	165.2	110.2		
24	幹の洞	薄黒	2.9	6.3	7.0	3.4			
25	幹の苔	薄黒	5.4	19.5	8.2	59.0	45.8		
26	幹	薄黒	1.3	16.1	7.5	6.1			5.3
27	花卉	薄赤	1.6	53.5	36.0	4.4		157.1	218.2
28	花芯	白	0.9	33.5	14.7	4.1		18.5	150.0



写真9：鷹図d

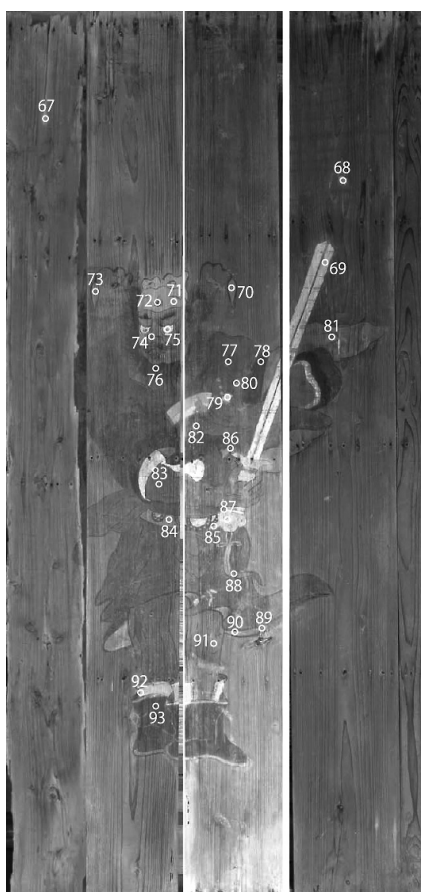


写真10：鍾馗図

表5 鷹図dの蛍光X線分析結果

測定No.	分析箇所	色	蛍光X線強度 (cps)						
			カリウム	カルシウム	鉄	銅	ヒ素	水銀	鉛
			k-K α	Ca-K α	Fe-K α	Cu-K α	As-K α	Hg-L α	Pb-L α
59	日輪の輪郭	明青	7.1	17.9	9.7	2.7			14.8
60	日輪	—	2.5	25.5	9.6	1.6			12.2
61	褐色の染み	—	4.4	17.0	10.6	2.0			
62	白色顔料	白	3.6	57.0	4.1	1.2			
63	鷹の目	黒	1.8	19.7	6.5	3.1			3.8
64	鷹の身体	白	1.2	39.6	8.5	0.6			2.2
65	鷹の目の周囲	—	1.1	11.1	5.7	1.7			4.9
66	岩の苔	黒	4.4	14.9	9.1	2.1			

表6 鍾馗図の蛍光X線分析結果

測定No.	分析箇所	色	蛍光X線強度 (cps)						
			カリウム	カルシウム	鉄	銅	ヒ素	水銀	鉛
			k-K α	Ca-K α	Fe-K α	Cu-K α	As-K α	Hg-L α	Pb-L α
67	下地	白	1.7	30.8	35.8	2.4			
68	下地 (節部)	白	4.8	28.5	7.0	3.4			
69	太刀	白	0.5	191.6	7.5	2.9			1244.4
70	頭部飾り	薄白	3.4	6.4	4.1	4.3		9.2	
71	顔巾	緑	3.3	5.2	2.9	181.1			
72	頭巾の前飾り	薄茶	5.8	9.9	5.6	57.4			
73	頭部飾り	薄白	4.2	22.1	9.5	19.0		14.5	4.8
74	鼻	—	3.4	11.8	11.0	13.6		3.8	13.7
75	左目	白	4.6	52.1	7.2	23.9			4.0
76	顎髭	黒	2.4	6.5	4.8	9.4			7.1
77	衣	灰緑	2.2	12.5	13.3	7.4			12.5
78	左袖口	茶緑	8.0	23.8	13.7	6.6			
79	銅飾り	薄緑	7.8	20.6	7.5	401.6			538.0
80	左手親指の爪	白	0.4	23.7	6.8	4.8			7.2
81	衣	薄白	6.2	9.8	5.8	3.6		13.5	5.5
82	胸飾り	薄茶	0.6	10.7	6.6	12.2			7.2
83	右腕	薄茶	2.5	6.9	8.7	3.4		5.9	7.8
84	帯	薄青	2.4	14.3	15.3	11.9			5.9
85	帯 (剥落部)	薄青	1.3	8.1	9.1	22.7			9.2
86	衣の裏	赤	2.7	13.9	5.8	16.3		29.1	7.1
87	太刀の柄	白緑	5.0	7.2	4.2	212.7			
88	太刀の飾り紐	赤	4.2	22.2	7.9	6.8		77.9	2.9
89	衣の裏地	薄赤	4.2	16.0	8.7	3.8		104.0	5.0
90	衣の裏地	薄赤	8.1	12.2	6.5	3.1		24.9	3.5
91	左足	褐	4.3	19.3	13.6	6.2		10.4	7.2
92	靴の内布	薄緑	10.3	12.9	13.0	1254.1			
93	靴	黒	3.1	8.5	5.8	4.8			

5 彩色材料に関する考察

5-1 板の下地処理について

一般的に板に描く際には、板のヤニ止めと滲み止めのため、礬砂 (どうさ) ⁽¹⁰⁾ 液を塗る。先行研究の喜舎場資料にも壁画などに礬砂引きがあったことが記さ

れている。今回の光学調査において、全ての背景からK、Caが検出された。Kは礬砂（カリ明礬）に由来すると考え、本板戸絵の下地処理には、呉汁ではなく、礬砂が使用されていたと思われる。また、Ca検出量は場所によって大きく異なるが下地の白色顔料由来と思われるとの早川氏の調査報告（4-2. 蛍光X線分析調査結果）から、Ca（カルシウム）は貝殻胡粉に由来すると考えられ、背景全体に貝殻胡粉による下地が施されていた可能性がある。

5-2 彩色材料について

彩色材料の名称は、時代によって異なる。例えば、琉球絵画で使用される白色材料は、鉛白と胡粉の2種類であるが、もともと「胡粉」という名称は中国西域から輸入される「鉛白」を指していた。鎌倉資料、喜舎場資料共に、胡粉は鉛白の事を指しており、現在の胡粉は貝殻胡粉や水粉などと明記されている。他にもプルシアンブルーは、ペロ藍、洋青などと表記されている。

ここでは、鎌倉資料及び喜舎場資料との色材における比較検証の際の混乱を避けるため、表7において顔料と染料の同一色材の別称について記載する。

表7 顔料と染料の名称⁽¹¹⁾

色相	色材の名称	同一色材の別称	色材の主成分	
白	胡粉	蛤粉とも書く、貝殻胡粉	炭酸カルシウム	CaCO ₃
	鉛白	鉛胡粉、唐土、唐胡粉	塩基性炭酸鉛	2 PbCO ₃ ・Pb(OH) ₂
赤	朱	辰砂、銀朱	硫化水銀	HgS
	鉛丹	丹、光明丹	四酸化三鉛	Pb ₃ O ₄
	弁柄	ベンガラ、岱赭	酸化第二鉄	Fe ₂ O ₃
	臘脂（染料）	ラク、花没薬、唐臘脂、綿臘脂		
黄	石黄	雌黄	硫化砒素	As ₂ S ₃
	黄土		水和酸化鉄	Fe ₂ O ₃ ・nH ₂ O
	藤黄（染料）	ガンボージ		
	密陀僧 ⁽¹²⁾	マンコット	一酸化鉛	PbO
緑	緑青	岩緑青	塩基性炭酸銅	CuCO ₃ ・Cu(OH) ₂
	花緑青	花緑、エメラルドグリーン	酢酸亜ヒ酸銅	Cu(C ₂ H ₃ O ₂) ₂ ・3 Cu(AsO ₂) ₂
青	ペロ藍	プルシアンブルー、紺青、洋青	フェロシアン化第二鉄カリ	KFe[Fe(CN) ₆]
	群青	岩群青	塩基性炭酸銅	2CuCO ₃ ・Cu(OH) ₂
	スマルト	花紺青、回青	スマルト鉱ガラス	[Co,Ni]As ₃₋₂ ,Fe+SiO ₂ ,K ₂ O,CaO
	藍（染料）	礬藍、琉球藍、インド藍、大青		
黒	墨		炭素	C

表8は、本板絵の彩色材料について色相別に分類しまとめたものである。また、表9には琉球絵画の彩色材料を掲載し、代表的な琉球絵画作品との比較を行う。

注目したのは、本板戸に使用されている緑系の色材に、花緑青（エメラルドグリーン）⁽¹³⁾が、使用されていた可能性である。花緑青は《孔子像及び四聖配像》⁽¹⁴⁾にも使用されており、時代背景や関係性など、今後の課題としたい。

表8 宮良殿内板戸絵の彩色材料

色	鷹図a	鷹図b	鷹図c	鷹図d	鍾馗図
	板	板	板	板	板
白（背景）	胡粉	胡粉	胡粉	胡粉	胡粉
白（図像）	鉛白	鉛白	鉛白	鉛白	鉛白
薄い赤（桃、肌）					鉛白+辰砂
赤	辰砂		辰砂		辰砂
橙	鉛丹？ 鉛白+染料？				
茶	代赭？				
緑	緑青 エメラルドグリーン	緑青 エメラルドグリーン	緑青 エメラルドグリーン		緑青 エメラルドグリーン
青		ウルトラマリンブルー？ プルシアンブルー？		ウルトラマリンブルー？ プルシアンブルー？	緑青+プルシアンブルー？
黒	墨	墨	墨	墨	墨

表9 琉球絵画の彩色材料⁽¹⁵⁾

色	白澤之図 ⁽¹⁶⁾	孔子像及び 四聖配像	程順則画像 ⁽¹⁷⁾	魏学源肖像画 ⁽¹⁸⁾	雪中雉子之図 ⁽¹⁹⁾
	紙本	紙本	紙本	紙本	紙本
白（背景）	胡粉	胡粉	胡粉	胡粉	胡粉
白（図像）	鉛白	鉛白	鉛白	鉛白	鉛白
薄い赤（桃、肌）	鉛白+辰砂	鉛白+染料	鉛白+染料	鉛白+染料	鉛白+染料
赤	辰砂	辰砂		辰砂	辰砂
橙			鉛白+染料		鉛丹
茶	辰砂+墨	染料		代赭	代赭
緑		緑青 エメラルドグリーン	緑青	緑青	緑青
青		群青	Cu+Fe+Co 検出	プルシアンブルー	群青
黒	墨	墨	墨	墨	墨

(1) 鷹図a

画面左下に太湖石らしき岩と笹竹、その上に下方を向いた鷹が紅樹に止まっている。左上には、花（鎌倉資料では芙蓉花）が描かれている。下地背景には貝殻胡粉、鷹の胸や目、花などの図像には鉛白が使用されている。目視観察では、紅葉の葉に白色と暗赤茶色が確認できるが、両方からPb（鉛）とHg（水銀）が検出された。鉛白と朱の混色、Pbは鉛丹とも考えられる。または、鉛白下地に黄色系染料とも考えられる。芙蓉花についても、臘脂による暈しが施されていた可能性もある。笹竹からは、Cu（銅）とAs（ヒ素）が検出されており、Cu-As系緑色顔料である花緑青（エメラルドグリーン）が使用されている可能性がある。

(2) 鷹図b

右下に太湖石らしき岩、その上方に常盤木（鎌倉資料）が枝を伸ばしている。そこからまさに今飛び立とうとしている鷹、その視線の先には小鳥が描かれている。下地背景にはCaが検出され、貝殻胡粉が使用されていると考えられる。

(3) 鷹図c

画面いっぱい右下から松樹が大きく枝を伸ばしている。その枝中央に鷹を配し、その上に日輪が描かれている。松葉からはCu（銅）とAs（ヒ素）が検出されており、Cu-As系緑色顔料である花緑青（エメラルドグリーン）が使用されている可能性がある。松葉の上部からは、鉛白が確認出来た。日輪からはHgを含む辰砂が使用されていたと思われる。松樹には鮮やかな花緑青、鉛白で描かれた雪、辰砂を使用した赤い日輪、全体の色材分析の結果から、豊かな色彩が施されていたことが伺える。

(4) 鷹図d

鷹図dは、鷹図cの裏に描かれており、板絵5枚の中で最も剥落が激しく、目視では鷹の顔部分の墨線と右下に太湖石らしき岩が、わずかに確認できるのみである。ここでの詳しい説明は避けるが、明らかに筆法や鷹の描き方が異なっており、鷹図a, b, cとは異なる絵師によって描かれたと考えられる。目視

では確認できないが、日輪や鷹の目などから微量の鉛白が検出された。この結果から、他の鷹図同様に、鉛白による彩色が施されていた可能性がある。

(5) 鍾馗図

鍾馗は中国に伝わる道教系の神であり、邪気を払うとされている。琉球においては、中城御殿板戸絵「騎獅鍾馗図」⁽²⁰⁾などがあるが、沖縄戦で消失している。本板戸の鍾馗図は、最も色材が残っており、他の板戸よりも年代的に後に描かれた可能性がある。本図は、右手に太刀を持ち、目を見開き、画面いっぱいにおおらかに描かれている。太刀と目には、たつぷりと鉛白が盛り上げ気味に塗られており、鍾馗図に力強さを与えている。

緑色系色材からは、Cu（銅）As（ヒ素）が検出されており、Cu-As系緑色顔料である花緑青（エメラルドグリーン）が使用されている可能性がある。現在、肌色は全体に茶色みをおびているが、Pb（鉛）とHg（水銀）が検出されたことから、鉛白と朱色の混色が考えられ、血色の良い肌の表現であった可能性がある。

ベルト部分は、目視でも青色系色材を確認することができた。マイクロスコープによる観察を行った際、青色系色材部分で粒子が確認できたため、群青の使用が考えられた。しかし、その後に行った蛍光X線分析調査での結果では、青色系色材部分から少量のCu（銅）とFe（鉄）が検出された。この結果を受けて早川氏は、Cu系青色顔料ではなく、ウルトラマリンプールあるいはプルシアンブルーである可能性を指摘している。筆者は、テストピースによる混色実験の結果、緑青とプルシアンブルーの混色が最も色味が近いと感じた。その分析報告は、別稿に譲りたいと思う。

6 まとめ

本論では、宮良殿内に残る板戸絵5枚に対して行った、蛍光X線分析調査の概要を報告した。鎌倉資料など文献との比較を元に、宮良殿内板戸絵の彩色材料について考察を行った結果、顔料系の使用色材と下地処理について、文献資料との共通性や異なる点などを確認する事が出来た。以下に調査結果から明らかになったことを記す。

- ①本板戸絵に使用されているヤニ止めの為の下地処理は、呉汁ではなく、礬砂（どうさ）を使用していたと思われる。
- ②5枚全ての背景部分からCaが検出された。そのため、紙や絹を支持体とする琉球絵画同様、本板戸絵も背景下地に貝殻胡粉を使用していると考えられる。
- ③鷹の胸、花、鍾馗図の目や太刀など、図像に使用されている白色顔料は鉛白が中心であり、琉球絵画の特徴と一致する。
- ④Cu系青色顔料である群青の使用は確認できなかった。青色顔料は、ウルトラマリンブルー、或いはプルシアンブルーの可能性が考えられる。
- ⑤緑色顔料の松葉や、笹竹、鍾馗図の頭巾などから、Cu（銅）とAs（ヒ素）が検出されており、Cu-As系緑色顔料である花緑青（エメラルドグリーン）が使用されている可能性が指摘された。
- ⑥目視による調査では確認が難しかったが、鷹図cの松葉に積もる雪についての表現が、蛍光X線分析調査によって明らかになった。また、鎌倉写真の高精細画像（沖芸大・東文研共同研究2024）では、以前に比べ、より鮮明に細部まで確認することが可能となった。そのため、蛍光X線分析調査でPb（鉛）が確認出来た箇所に、雪らしき表現を見て取ることができ、今回の結果を裏付けるものとなった。
- ⑦赤色顔料としては、日輪や花などから水銀を含む辰砂が使用されていた。
- ⑧鷹図aの黒い葉からFe（鉄）が確認できたが、Fe系顔料（赤色、黄色、茶色）が使用されていたかは、今後の課題としたい。
- ⑨黄色顔料については、微量のAs（ヒ素）が検出されたため、As（ヒ素）を含む石黄の使用も可能性があると思われたが、同じくAs（ヒ素）を含む花緑青（Cu-As系緑色顔料）によるものである可能性が高い。

7 終わりに

琉球絵画における板を支持体とする残存作品は極めて少なく、その彩色材料についても不明な点が多かった。今回、蛍光X線分析による彩色材料調査を行った結果、使用画材（顔料系）について新しい知見を得ることができた。今

後の展望として、今回は調査ができなかった有機物（C、N、O、H）の調査を行い、使用染料の同定やそこから見えてくる色材の混色についても、テストピースでの彩色実験を重ねて可能性を探る。本板戸絵の彩色材料について明らかにすることで、琉球絵画における木材への彩色技法の解明にも繋げていきたい。

注

- (1) 蔵元絵師：琉球王国の離島統治機関である蔵元に勤める絵師のこと。蔵元絵師は風俗画や漂着船等の記録画作成などに従事した。
- (2) 鎌倉芳太郎（かまくら よしたろう. 1898-1983）：沖縄文化・美術研究家、型絵染重要無形文化財保持者、香川県生まれ。1921年より沖縄県女子師範学校及び第一高等女学校の教師として赴任。「琉球芸術」を精力的に踏査し、『鎌倉ノート』などの沖縄研究の第一級資料を数多く残した。
- (3) 宮良安宣（みやら あんせん. 1862-1931）：喜友名安信の甥。最後の八重山蔵元絵師。毛裔氏宮良安清の次男として石垣島登野城村に生まれる。安宣は叔父である安信の後任として1891-97年の間、蔵元絵師を務めた。1923年鎌倉芳太郎の訪問を受け、八重山調査に協力した。
- (4) 喜舎場永珣（きしゃば えいじゅん. 1885-1972）：八重山の歴史・民俗・古謡の研究者。石垣島（旧大浜間切）登野城に生まれる。「八重山研究の父」と呼ばれる。
- (5) 喜友名安信（外）：鎌倉の聞き取りなどから、喜友名安信（外）の（外）は、随行した作家もいたということを示している。（鎌倉芳太郎. 1982. 『沖縄文化の遺宝』岩波書店. pp215）
- (6) 表1 板戸絵一覧：鎌倉芳太郎. 1982. 『沖縄文化の遺宝』岩波書店. pp215と熟覧調査をもとに作成。
- (7) 海馬（ザン）：沖縄の方言でジュゴンのことを指す。インドから太平洋に生息している海牛目ジュゴン科に属する海産草食の哺乳類。
- (8) グー（豆腐汁）：沖縄の方言で豆汁（ごじる）のことを指す。大豆から作られ支持体の滲みを防ぐ効果がある。
- (9) 鎌倉芳太郎撮影画像（高精細画像）：沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館所蔵。この画像は沖縄県立芸術大学・東京文化財研究所の共同研究の成果である。
- (10) どうさ（礬砂）：膠とミョウバンの薄い混合溶液であり、板のヤニ止めや支持体の滲みを防ぐ効果がある。
- (11) 表7 顔料と染料の名称：『科学の目で見る琉球王国の色とその色材』pp8（一般財団法人 沖縄美ら島財団）の表を参考に制作した。
- (12) 密陀僧：鉛白を300℃くらいに加熱すると水と二酸化炭素が放出し一酸化鉛に変化し淡い黄色を呈する。また、鉛丹を720℃以上に加熱しても得られる。
- (13) 花緑青（エメラルドグリーン）：銅Cuとヒ素Asを含む緑色顔料には、「花緑青」があり、エメラルドグリーンまたはパリスグリーンと呼ばれることもある。花緑青は1800年に開発され、1814年にドイツにおいて工業的に生産され始めた人工顔料である。蛍光X線分析では銅Cuとヒ素Asが併せて検出される特徴がある。

- (14) 孔子像及び四聖配像：孔子像及び四聖配像 伝 向受祐 - 玉城朝薫(1684～1734) 紙本着色 一幅 沖縄県立博物館・美術館所蔵。戦前の那覇市久米にある孔子廟に祀られていた孔子像。大正11年に鎌倉芳太郎により調査され、モノクロ写真が『沖縄文化の遺宝』に収められている。
- (15) 表9 琉球絵画の彩色材料：『琉球絵画 光学調査報告書』（東京文化財研究所）のp. 166、表2「琉球絵画に使われている彩色材料」を参考に制作した。
- (16) 白澤の図：欽可聖（自了）-城間清豊（1614-1644）紙本着色、一幅、80.0×35.6cm、17世紀前半、沖縄美ら島財団所蔵。1958年（昭和33年）に県指定有形文化財（絵画）に指定された。画面上部に左起こしの長い画賛が書かれ、下部には中国の神獣とされる白澤が描かれている。
- (17) 程順則画像：伝 殷元良-座間味庸昌（1718-1767）紙本着色、一幅、98.4×60.0cm 18世紀、沖縄県立博物館・美術館所蔵。描かれている程順則（1663-1734）は、久米村出身の儒学者。本図は、琉球肖像画の代表作である。顔は陰影を施し、写実的な表現であるのに対し、衣服などは平面的に描かれている。
- (18) 魏学源肖像画：作者不明。紙本着色、一幅、19世紀、144.1×83.1cm、沖縄県立博物館・美術館所蔵。魏学源 - 和名 楚南学源（1793～1843）は、久米村の出身で楚南親雲上を務める。魏学源の袖口に見られる紺色部分には辰砂とプルシアンブルーが併用されている。
- (19) 雪中雉子之図：殷元良 - 座間味庸昌（1718-1767）紙本着色、一幅、143.7×67.2cm、18世紀、沖縄県立博物館・美術館蔵。殷元良は、呉師虔（山口宗季：1672-1743）に師事し、尚敬王の御後絵を描くなど、宮廷で活躍した。本図は、首里城書院が所蔵していた尚家伝来の章声作「雪中花鳥図」を模写した作品と言われている。
- (20) 騎獅鍾馗図：琉球の第一王子・中城王子の邸宅、中城御殿にあった板戸絵である。原資料は沖縄戦で焼失したが、大正期に鎌倉芳太郎が撮影した写真が残っている。

参考文献

- ・（一財）沖縄美ら島財団 総合研究所 琉球文化財研究室編 『科学の目でみる琉球王国の色とその色材』（一財）沖縄美ら島財団 2024
- ・沖縄文化の杜 『沖縄県立博物館・美術館企画展「琉球絵画」展』 2009
- ・沖縄代百科事典刊行事務局 『沖縄大百科事典』 沖縄タイムス社 1983
- ・東京国立博物館 九州国立博物館 NHK NHKプロモーション 読売新聞社 編 『沖縄復帰50年記念 特別展 琉球』 NHK NHKプロモーション 読売新聞社 2022
- ・塩谷純 『松戸神社神楽殿の絵画と修復展—明治21年の佐竹永湖とその周辺—』 松戸市教育委員会社会教育課美術館準備室 松戸市教育委員会 2017
- ・鎌倉芳太郎 「先嶋藝術と桃林寺の印象」『八重山文化』第二号 1974 pp4-35
- ・鎌倉芳太郎 『沖縄文化の遺宝』 岩波書店 1982
- ・喜屋武千恵・平良優季 「旧宮良殿内板戸絵の現状と展望」『沖縄県立芸術大学紀要』No. 28 2020 pp29-42
- ・喜舎場永珣 『八重山民族史』〔下巻 民族・由来記・雑篇〕 沖縄タイムス社 1977
- ・宮廻正明・荒井経・鷹野桂世子 『日本画 名作から読み解く技法の謎』 東京藝術大学大学院保存修復日本画研究室 株式会社世界文化社 2014

- ・魚島純一・坂本直也 『亜鉛とヒ素を含む銅系緑色顔料を用いて彩色された江戸時代の板絵』 奈良大学大学院研究年報第24号 2019
- ・小川幸治 『日本画 画材と技法の秘伝集』 日貿出版社 2008
- ・小川幸治 『狩野派絵師から現代画家までに学ぶ—日本画 画材と技法の秘伝集』 株式会社日貿出版社 2014
- ・石垣市教育委員会 『石垣市の文化財』 石垣市教育委員会 2014
- ・石垣市八重山博物館 『八重山蔵元絵師画稿集』 石垣市八重山博物館 1993
- ・早川泰弘 『銅系緑色顔料の多様性とその使用例』 保存科学No. 48 東京文化財研究所 2009
- ・東京芸術大学大学院美術研究科文化財保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画—伝統と継承・1000年の知恵— 図録』 東京藝術大学大学美術館協会 2001
- ・東京文化財研究所編 『琉球絵画 光学調査報告書』 東京文化財研究所 2017
- ・武蔵野美術大学日本画学科研究室編 『日本画 表現と技法』 株式会社武蔵野美術大学出版局 2020

謝辞

本研究は、令和元年度（一財）沖縄美ら島財団助成事業「宮良殿内板戸絵の現状と展望」と、科学研究費補助金（20K00216、代表：喜屋武千恵）の助成を受けたものです。加えて、調査にあたり、宮良殿内家人の宮良芳明氏、石垣市教育委員会の下野栄高氏はじめ関係者の皆さまには、貴重な資料の閲覧とご提供、ご協力を頂きました。東京文化財研究所の早川泰弘氏には、蛍光X線分析による本板戸絵の彩色材料調査を行なっていただき、多大なるご尽力をいただきました。東京藝術大学の荒井経氏、沖縄県立芸術大学の平良優季氏には懇切なご教示をいただきました。この場を借りて心より感謝申し上げます。

令和6年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座 「琉球・沖縄芸術文化を探求した偉人たち」

第1回 伊波普猷と『おもろさうし』

照屋 理 (名桜大学教授)

『おもろさうし』が歴史の中でどのように捉えられてきたのか、いわゆる文学として取り上げられたのはいつ頃からか、そしてオモロ研究の偉人としての伊波普猷の研究成果はどのように位置づけられるのか、改めて辿ってみたい。

近世琉球期、首里王府編纂の『中山世鑑』や『球陽』にみえるオモロは、神託として神(女)がもたらし、または、真偽を見極める卜占のような機能をもつと理解されていた。国外から来た僧袋中による『琉球神道記』においても、オモロは神託として記録されている。

近代沖縄においてオモロはすでに忘却され、小橋川朝昇の『琉球大歌集』には、オモロを歌う「適職官」はいるが、意味内容を知らないでいたことが記述されている。田島利三郎は、そのような『おもろさうし』に光を当て、「琉球語学材料」や「阿摩和利加那といへる名義」等の論考で、具体的な分析・解釈を行い、特に言語学、歴史学的な視点から『おもろさうし』を研究している。

近世のオモロ観、そして近代におけるオモロ研究を踏まえた上で、伊波普猷のオモロ解釈について概観すると、特に田島の論考との比較から、伊波がオモロを、単なる言語や歴史学の資料として見ていたわけではないこと、神歌としての性質を踏まえながら、飽くまで文学、文芸資料としての鑑賞を伊波はしていることが分かる。

伊波の研究成果は古く、最新のオモロ解釈の研究俎上にメインで乗せられることはないが、伊波普猷の地域愛あふれる論考は、沖縄学の名と共に残っていくものと感じさせられる。

伊波普猷の顕彰碑に綴られた東恩納寛淳の言葉の通り、伊波は琉球沖縄文化を愛し、かつ行く末を案じる姿勢を終生持ち続ける。オモロ研究がさらに進んでも、私たちは伊波の文芸的論考や、郷土愛に貫かれた研究姿勢に惹かれていくのだろう。

第2回 真境名安興と琉球史

山田 浩世（沖縄県立芸術大学音楽学部准教授）

琉球・沖縄の芸術文化を探求した偉人として、本講座（第2回）では、沖縄学の創成期を支えた人物で、伊波普猷・東恩納寛淳と並び御三家に数えられる、真境名安興について取り上げる。真境名の名は、主に歴史学（すなわち琉球史）の金字塔的著作である、『沖縄一千年史』によって広く知られる人物である。

講座では、首里の名門士族（毛氏）の出身であった真境名の生い立ちにはじまり、伊波普猷と同期入学となった沖縄尋常中学校時代のこと、また1895年におこった尋常中学校ストライキ事件と真境名のかかわりなどについて取り上げた。なお事件の主導者の一人であった真境名は、他の学生とともに退学処分が下されたが、後に復学を許され中学校を卒業している。一方で真境名は、同じく退学した伊波のように、東京などへの大学進学などを行わず、沖縄で活動し続けたことは、同時期の沖縄研究者と大きく違う点となる。

沖縄に残った真境名は、新聞記者などいくつかの仕事を経た後、沖縄県職員となっている。役人の道を進んだ真境名の人生が、大きく沖縄学研究へと向うのは、伊波が帰沖した1906年以降となる。1910年に沖縄県立図書館が建設され、伊波がその初代館長となったが、真境名は伊波に協力しながら『沖縄偉人伝』の執筆を行うなど、徐々に執筆の機会を持つようになっていく。

そして、1914年に沖縄県史編纂委員に就任すると、県の要望に応え『沖縄現代史』、さらに、戦前の沖縄研究の到達点の一つとも称される『沖縄一千年史』の原稿を書き上げている。その後、1925年に、東京へと引っ越した伊波の後任として、第2代沖縄県立図書館長に就任することとなった（当時51歳）。1931年には『沖縄教育史要』を執筆し、館長業務とともに、さまざまな歴史資料の収集を進めるなど、沖縄研究の確立に尽力した。文筆に長け、さまざまな資料に精通した真境名は、東京へと移った伊波にとって学問的な支えになるとともに、『沖縄一千年史』や『沖縄現代史』に代表されるように、体系的な沖縄の歴史を著わしたパイオニアとして高く評価される偉人であった。

第3回 末吉安恭と沖縄文化

鈴木 耕太（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）

末吉安恭は首里儀保の生まれで、真境名安興とは遠縁にあたる。毛氏池城家の分家の摩文仁家を祖とする。1902年に上京し、1904年結婚、その2年後に沖縄に戻ると、1911年から『沖縄毎日新聞』の記者となって活躍をする。

末吉安恭は「博覧強記」という語が相応しいほど、博学の人であり、またその交友関係も深かった。友人の名を挙げると、伊波普猷・真境名安興・東恩納寛惇・比嘉朝健といった沖縄学や歴史、美術史の研究者や、尚順や太田朝敷といった沖縄の知識人だけにとどまらず、折口信夫・南方熊楠という日本の研究者、さらには鎌倉芳太郎や伊東忠太とも交流があった。

安恭は38歳の若さでこの世を去るが、新聞記者として勤めだした1911年から13年間の間に「沖縄毎日新聞」→「琉球新報」→「沖縄朝日新聞」→「沖縄時事新聞」→「沖縄タイムス」と5社の新聞社に勤めた。沖縄におけるジャーナリストと言っても過言ではなからう。そしてその各紙では様々なペンネームを用いて活動した。掲載したジャンルとペンネームは以下の通りである。

俳句→麦門冬

川柳→猿族

短歌→落紅・落生

漢詩→莫夢・莫夢山人

狂詩→猿夢老

翻訳→哉

散文→麦門冬・麦・麦生・莫夢・莫夢生・鎮夢道人・BS生・B生

安恭が死去した際、前述の友人等から多くの弔文が寄せられた。どの弔文も沖縄文化の研究者としての「一大損失」であるとしている。ジャーナリストでありながら、とくに民俗学や文芸・芸能に造詣が深く、各領域を横断する研究者であった。今後は「末吉安恭著作集」や末吉安恭という人物のさらに深い研究、そして一般への周知が必要と考える。

第4回 柳田國男と沖縄文化

赤嶺 政信（琉球大学名誉教授）

本講座では、日本民俗学の創始者である柳田國男（明治8～昭和37）と沖縄との関わりおよび柳田民俗学における沖縄の位置づけをめぐる問題について解説した。

沖縄での本格的な民俗学研究の発端となるのは、大正10年の柳田國男の沖縄旅行（海南小記の旅）と、その際的那覇での伊波普猷との出会いである。柳田との出会いは伊波に大きな影響を与えることになり、その後伊波は東京に移り、本格的な研究活動を行うことになる。柳田は、比嘉春潮や八重山では喜舎場永珣などとも面談して学問的刺激を与えている。柳田自身の刊行企画による「炉辺叢書」のシリーズとして、喜舎場永珣『八重山民謡誌』、伊波普猷『古琉球の政治』、佐喜真興英『南島説話』・『シマの話』、宮良当壮『沖縄の人形芝居』、東恩納寛惇『琉球人名考』、島袋源七『山原の土俗』が刊行されており、沖縄出身者による沖縄の文化研究の開始において、柳田の果たした役割が甚大だったことがわかる。海南小記の旅は、大正11年の東京における「南島談話会」の設立につながっていく。談話会に参加した沖縄出身者には、伊波普猷、比嘉春潮、仲原善忠、金城朝永、島袋源七、宮良当壮、仲宗根政善らがあり、昭和6年には会誌として『南島談話』が刊行される。南島談話会は、後に「南島文化協会」に改称され、戦後の沖縄文化協会設立の実質的な母体となった。

柳田民俗学における沖縄の位置づけについての従来の理解は、福田アジオなどを筆頭に、沖縄文化は日本文化の最も古い姿を今に残しているというものであったが、柳田の沖縄関連のテキストを詳細に再検討してみると、沖縄文化の独自の変化にも十分注意を向けている柳田の沖縄認識があったことがわかる。沖縄文化に日本文化の古形を見出す視点は、柳田の沖縄研究の初期に限られ（引用したテキストでは明治45年から大正14年まで）、沖縄文化の独自の変化に着目する記述は、筆者の確認できたところでは昭和3年以降であることからすると、その間に柳田の沖縄認識に変化があったことが推測できる。

第5回 鎌倉芳太郎と沖縄文化

栗国 恭子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

（原稿未提出）

第6回 伊波普猷と組踊

鈴木 耕太（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）

伊波普猷は「沖縄学の父」として知られる研究者である。1876年、士族家の魚氏に生まれ、学友の真境名安興や金城紀光、恩師の田島利三郎らに影響を受け、東京帝国大学へ進学する。伊波は「おもろさうし」を研究の中心に据えながら、その生涯の中で琉球史や文学、言語、芸能、民族などの多岐に亘る論考を世に出してきた。

伊波普猷と芸能、という観点でみると、1929年に著した『校註 琉球戯曲集』がまず挙げられよう。しかし、伊波は組踊に対して多くの言説を残したとは言えないのである。伊波と組踊という関係を考えると、次のように展開したと考

えられる。

伊波は1906年に「琉球国劇談」という論考を著し、はじめて組踊に言及した。これは日本で行われていた「演劇改良運動」になぞらえ、王国時代に創作された組踊が高尚な芸能であることを論じている。その後、伊波は新聞紙上に組踊の詞章を掲載する活動するだけでなく、「沖縄演劇協会」の発起人として名を連ね、新たな脚本を募集し、新劇を上演する以外に、組踊の上演をするような社会活動を行った。しかし、「沖縄演劇協会」の活動は失敗に終わる。

その次の活動として、先述した『校註 琉球戯曲集』の発表と、『琉球戯曲辞典』の刊行を行った。これは組踊の上演を促すという目的があったはずだが、組踊本を後世に残すための活動であったと考えられる。この『校註 琉球戯曲集』の刊行から7年後、東京の日本青年館において「琉球古典芸能大会」が催されるが、その際にも詞章は『校註 琉球戯曲集』を参考に上演が行われたのである。

伊波普猷を組踊の視点から概観すると、伊波は組踊という文化の火を絶やさないように尽力した。それはテキストを作り、組踊の価値を高め、本土での上演を成功させている。まとめると、伊波は組踊の保存と継承に心血を注いだということがうかがえよう。

第7回 山内盛彬と沖縄音楽

三島 わかな（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

本講義では、沖縄音楽（沖縄のすべての地域の音楽を対象に、すべての階層の音楽を対象に）の近代化という観点から、多大なる功績をのこした山内盛彬（1890～1986）をとりあげる。

本講義の内容については、①新しい価値観をもったウチナンチュ～音楽観、②伝統の保存・近代化への危機感～記録化、③沖縄音楽を学問的にとらえた最初の人物～理論化、④温故知新・未来迎合～創作化、といった四つのキーワードで構成した。本題に入る前にイントロダクションとして、⑤山内盛彬をとりまく人びと、について紹介することによって、山内の音楽実践がどのような人的ネットワークのもとで進められたのか、すなわち沖縄研究に対する他分野と

の連関なども含めて、受講生の視野が山内ひとりに限定されないように工夫した。

上掲①～④の各セクションにおいては、適宜、当該セクションを象徴し、歴史的にも画期となる山内の論考や雑誌記事・新聞記事のほか代表的な創作曲を鑑賞した。

第8回 宮良長包と沖縄音楽

三島 わかな（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

本講義では、沖縄音楽（なかでも八重山音楽に注目）の近代化という観点から、多大なる功績をのこした宮良長包（1883～1939）をとりあげる。

本講義の内容については、近代学校教育者としての宮良の業績を端的に象徴する、①不良音楽の撲滅～近代教育観の普及、②コトバの矯正曲～標準語政策の推進、③貯蓄勤儉の推奨曲～天皇制の維持、④沖縄民謡の創作化～文部省政策「郷土教育」の推進、といった四つのキーワードで構成した。本題に入る前にイントロダクションとして、⑩宮良長包をとりまく人びと、について紹介することによって、宮良の教育音楽実践がどのような人的ネットワークのもとで進められたのか、すなわち沖縄音楽や沖縄の学校教員に対する日本本土からのまなざしや影響関係なども含めて、受講生の視野が宮良ひとりに限定されないように工夫した。

上掲①～④の各セクションにおいては、適宜、当該セクションを象徴し、歴史的にも画期となる宮良の論考や雑誌記事のほか代表的な創作曲を鑑賞した。

第9回 本田安次と沖縄の民俗芸能

久万田 晋（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所教授）

本講義では、「1. 本田安次の生涯と業績」、「2. 戦前期の琉球芸能の見聞」、「3. 『南島探訪記』」、「4. 『沖縄の祭と芸能』（1991年）における沖縄の古典芸能・民俗芸能の分類案の提示」、「5. 沖縄の民俗芸能の文化財指定」、「6. まと

め」に分けて講義を進めた。

「1. 本田安次の生涯と業績」では、本田安次の生涯と業績について略述するとともに『本田安次著作集』の全体構成についても解説した。「2. 戦前期の琉球芸能の見聞」では、第3回郷土舞踊と民謡の会（1928年）と琉球古典芸能大会（1936年）について、本田がどのようにに関わり、そこで演じられた琉球芸能に対して本田がどのような印象を持ったかについて解説した。「3. 『南島採訪記』」では、1962年発行の同書の内容の紹介と、そこに表れた本田の方法論や思想について解説した。

「4. 『沖縄の祭と芸能』（1991年）における沖縄の古典芸能・民俗芸能の分類案の提示」では、同書における琉球・沖縄芸能の分類案について紹介すし、その特徴について解説した。

「5. 沖縄の民俗芸能の文化財指定」では、現在の沖縄の民俗芸能の文化財指定状況について紹介し、その選定に本田の思想が大きく関わっている可能性について言及した。「6. まとめ」では、本講義全体の総括を行なった。

第10回 世礼国男と琉球古典音楽

又吉 恭平（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

琉球古典音楽は、沖縄県がかつて「琉球王国」と呼ばれていた時代に宮廷音楽として歌と三線を中心に演奏されていた音楽である。本講座で取り扱ったのは琉球古典音楽の流派のひとつ「野村流」である。野村流は、野村安趙（1805－1871）という人物を始祖とする流派で、彼は時の国王・尚泰王の命を受けて弟子と共に工工四（琉球古典音楽の楽譜）を整備した。これが1869年に『欽定工工四』として完成し、野村流の基礎となった。しかしこの工工四は「絃楽譜」の記載はあるが、歌の旋律についての記載はない。長い間、歌は「口伝」によって伝えられてきた。当時は録音のなかった時代ということもあり、伝承過程においては野村流を学ぶ人々の間にもしだいに歌の旋律に違いが生じるようになっていった。

そんな中、世礼国男（1897～1950）は、師匠の伊差川世瑞（1872～1937年、野村安趙の孫弟子）の歌唱を採譜した「聲楽譜」を発明し、『聲楽譜附工工四』

として1935年にはじめて発刊した。この工工四の登場は、元来の工工四が「絃楽譜」のみの記載で、歌に関しては口伝に頼るしかなく、野村流奏者の間で歌に変化が生じてきていたのに対し、聲楽譜を用いて学習することで歌の変化を防ぎ、統一性をもたせることが可能となった。

本講座では、特に聲楽譜附工工四の生みの親である世礼国男に注目し、彼の人間性から、その他の側面、聲楽譜附工工四が発案され完成に至るまでの経緯、そしてその普及について明らかにすることを目的とした。

なお世礼の発明した「聲楽譜」は現在野村流のみならず、琉球民謡、八重山古典民謡、宮古民謡などの工工四にも広く取り入れられており、沖縄の伝統音楽全般に寄与していると言えるだろう。

第11回 柳宗悦と沖縄の染織

新田 摂子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）

柳宗悦（1889年～1961年）は、民藝運動の創始者として知られている。柳と沖縄染織にはどのような関連性があるのだろうか。

柳は、それまで顧みられることのなかった地方の手仕事の美しさを発見し、「民衆的工芸の美」を称揚するために民藝運動を興した人物である。柳は、「民藝」とい新しい概念を生み出し、日本の地方や朝鮮の工芸品を蒐集した。さらに、柳は、民藝を単なる蒐集ではなく、「民藝運動」として展開していった。

柳は、1939年～1940年に、民藝同人等と共に、沖縄を複数回訪れ、沖縄の民藝品の調査・蒐集を行った。彼らは、那覇、首里、久米島、喜如嘉、本部などを訪れ、染織資料の閲覧や蒐集を行った。これらの資料は、古着市での購入、一部には沖縄の士族階級からも持ち込まれた。

柳等が戦前の沖縄で蒐集した、沖縄染織コレクションは、現在日本民藝館に所蔵されている。その他にも、いくつかの沖縄の染織品コレクションが、県内外に所蔵されている。しかしながら、日本民藝館の沖縄染織品コレクションは、その質、量、来歴ともに、沖縄の染織品コレクションとして最も重要なコレクションである。

復帰後、沖縄の染織家達は、この日本民藝館の染織品資料を基に、染織技術

の復元に努めた。沖縄を代表する宮平初子、大城志津子、新垣幸子らの染織家は、いわば日本民藝館の染織品に学び、その技術を復活、高めたのである。

失われた技術の再興に、日本民藝館資料が果たした役割は大きい。もし、これらの染織資料が、戦前の沖縄に残されていたなら、それらはすべて灰燼に帰していただろう。凶らずも、日本民藝館所蔵の沖縄染織品は、柳宗悦によって戦前に東京へ移動された事によって、現在の復興に寄与する事が可能となったのである。

第12回 濱田庄司と沖縄陶芸

倉成 多郎（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

先行研究と課題

濱田庄司（1889～1978）は英国留学によって培われた人脈や英語力によって得られる海外からの情報、東京高等工業学校・京都市立窯業試験場で習得した近代的・科学的知見に基づく徹底した実践と大量の試行錯誤を基礎的な土台として、積極的な作陶を行い、日本陶芸史の中でも重要な位置を占める。国際的な影響力をもった作家であり、民藝運動の創設メンバーの一人として20世紀の日本における重要な文化運動である民藝運動をけん引した人物でもある。

一方、吉河歩香が「当時の陶芸家として特筆すべき存在であるにもかかわらず、彼の作品について詳しく言及されないことは危惧すべき問題である」（※）と指摘するように、十分な作品研究が行われていない現状がある。

※吉河歩香「濱田庄司作品の様式形成に関する一考察」2019 学習院大学提出修士論文

濱田庄司が見た沖縄

濱田自身が述べる著名なフレーズに「京都で道を見つけ、英国で始まり、沖縄で学び、益子で育った。」があるが、注目すべきは沖縄訪問（1918年）は英国留学（1920年）より先んじている点である。戦前戦後を通して数次にわたって沖縄に滞在するが、特に戦前において濱田が見た沖縄（陶芸）とは、琉球処分によって大きく顧客と生産構造が変化し、寄留商人により琉球古典焼など従

来にない作風が定着した沖縄であった。さらに、1930年代には日中戦争の膠着と対米戦争が迫る世情から琉球古典焼の売れ行きが不振となり、新たな窯業振興が必要とされる情勢の中、濱田は日本国内で陶芸家として名声を高めていく。

沖縄が見た濱田庄司

1930年代に従来の琉球古典焼が不振となる中で、濱田庄司と民藝運動に沖縄の産業界は注目を向ける。尚順は自作の漢詩の中で、寄留商人の黒田・澤田と並んで濱田庄司の壺屋焼への功績を称え、さらに沖縄県工業指導所の職員も濱田と濱田が体现する民藝運動に注目を向けていく。沖縄は、濱田と民藝運動に、新たな意匠・コンセプトの提供者、さらには産業振興の起爆剤としての役割を求めようになるのである。

第13回 鎌倉芳太郎と紅型

久貝 典子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）

『鎌倉芳太郎資料集』（以下、『資料集』と省略）とは、鎌倉芳太郎先生ご自身または没後鎌倉家より沖縄県立芸術大学に寄贈された「鎌倉芳太郎資料」を元に、同大学附属研究所（旧芸術文化研究所）が編纂・刊行事業を行ったものである。本学へは4度の資料寄贈が行われており、総数7512点、内訳としてはガラス乾板1229点、紙焼き写真（台紙付き851点・その他2952点）、文書資料（原稿・筆写本・その他）178点、紅型資料（型紙・その他）2154点、陶磁器67点、ノート資料（以下、「鎌倉ノート」と省略）81点となっている。これらの資料は、紅型型紙1414枚に関する分析が『紅型型紙編』として全2巻にまとめられ、2002年、2003年に刊行された。そして755点の裂地に関する分析が『紅型見本・裂編』全1巻として2015年に刊行された。また、鎌倉ノート81冊の編纂は『ノート篇Ⅰ』が2004年、同Ⅱが2006年、同Ⅲ2015年、同Ⅳ2016年として刊行事業が行われた。

実物資料については、鎌倉芳太郎先生自身が大正13（1924）年に啓明会の補助による第一回「琉球芸術調査事業」が始まって以降、型紙蒐集などが本格化

した。以後沖縄本島各地の調査・尚公爵家・旧沖縄県立図書館などの史料調査、知念家・城間家の訪問など、紅型技術の聞き取りや型紙、裂地の譲渡を受け、大正15（1926）年の沢岬家訪問では紅型技法の伝授、『浦添型見本帖』その他資料の譲渡を受けた。その状態は『ノート篇Ⅰ』では沢岬筑登之親雲上の家譜史料の抄写（699頁）、技法の聞き書き（『同Ⅰ』732頁）などのように記録されている。

鎌倉芳太郎先生の戦前の論考によって、紅型は「美術工芸品」と評価され、日本の伝統芸術につながる技法として全国的に認知された。しかし戦後は本土的デザインの普及に対する沖縄風な紅型デザインの低迷があり、沖縄在住の職人が反発することもあった。現在では、近世琉球の紅型衣装の復元事業に「鎌倉芳太郎資料」が重要な役割を果たすことが再認識されており、一例を挙げれば故伊差川洋子氏の浦添型の報告書刊行（2011）や、浦添型技法を用いた舞台衣装『聞得大君誕生』の製作（2013）などに、同氏が『資料集』から示唆を得た結果が顕れている。「鎌倉芳太郎資料集」は、様々な琉球芸術品復元事業において今後ますます重要性が高まるといえる。

第14回 山田真山と沖縄彫刻

小林 純子（沖縄県立芸術大学美術工芸学部教授）

山田真山（やまだしんざん、1885～1977）は近現代の沖縄を代表する美術家で、彫刻と日本画の両方に優れていた。明治末期に東京美術学校で彫塑（西洋彫刻）と日本画を学び、はじめは日本画で官展に入選したが、その後1919年と翌20年には彫刻作品の「審判の来る日」「自覚」が入選を果たした。これら彫刻作品は宗教的で深刻な主題を持ち、生々しい感情の表出が見られることから、少なくともこの頃の真山が信仰上の大きな悩みや生きることの苦しみを抱えていたことが分かる

本講座では、彫刻家としての山田真山について講じた。真山の戦後の作品として最も知られているのは、糸満市摩文仁の平和祈念堂に設置された「沖縄平和祈念像」だろう。現在は仏像ではないと説明されるが、当初は「沖縄戦跡平和慰霊観音像」と呼ばれ、観世音菩薩像として構想された。胸の前で合掌した

高さ12メートルの座像で、「大仏」と言ってよい巨像である。琉球漆芸の技法である堆錦で作られ、沖縄の平和への祈りが具現化されている。

真山はこの像に1957年、72歳のときに取りかかり、18年の歳月を費やして原型を完成させた。真山は戦前から宇宙や万物と自我を一体化させる「宇宙即我」の思想を唱えていたが、すでに老境に達した作家が「平和祈念像」制作を思い立ったのは、戦争で二人の息子を失い、自らも苛烈な沖縄戦を経験したことで、この思想に世界平和への希求が加わったからである。

また、本来は漆器の表面を飾る技法である堆錦を彫刻に用い、立体像を作ったことも真山独自の発想と言えるだろう。堆錦を応用することは戦前に着想したようだが、戦後になって等身大の堆錦像を複数制作しており、宜野湾市立博物館には多数の石膏型が残されている。「沖縄平和祈念像」は1975年に原型が完成し、これから石膏型が作られた。真山は原型を作り終えた後に亡くなったが、1977年、息子や弟子たちによって、他に類例のない堆錦による巨像が完成した。

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久志 [担当：芸術文化学部、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伊是名島」

2024年12月14日（土）

会場：伊是名村立産業支援センター（伊是名村仲田1385-1）

※15日には島内巡見や島内介護施設にて琉球芸能団による慰問を行った。

織遊び教室 講師：新田摂子 助手：小野さやこ

写真教室 講師：仲本賢 助手：楊嘉斌

粘土アニメ教室 講師：又吉浩 助手：野原ひなた

琉球舞踊教室 講師：比嘉いずみ 助手：喜屋武愛香

三線教室 講師：森田夏子 助手：宮里ひなた

空手教室 講師：盧姜威

琉球芸能団 地謡：親田鈴 伊禮真美 伊波陽香留

舞踊：稲福詩織 翁長俊輔 森山康人 中里芽生 天久美海

運営担当教員：久万田晋 鈴木耕太 新田摂子

事務・事務補助：伊敷邦雄 武田誠 藤本つぼみ

業務委託先：株式会社ワンスペース

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、伝統工芸部門、伝統芸能部門]

講座テーマ「琉球・沖縄芸術文化を探求した偉人たち」

（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：2024年4月17日～2023年7月24日（毎週水曜日）

※配信は2024年9月30日に終了

- 第1回 4月17日 照屋理（名桜大学教授）
「伊波普猷と『おもろさうし』」
- 第2回 4月24日 山田浩世（沖縄県立芸術大学音楽学部准教授）
「真境名安興と琉球史」
- 第3回 5月8日 鈴木耕太（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）
「末吉安恭と沖縄文化」
- 第4回 5月15日 赤嶺政信（琉球大学名誉教授）
「柳田國男と沖縄文化」
- 第5回 5月22日 栗国恭子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「鎌倉芳太郎と沖縄文化」
- 第6回 5月29日 鈴木耕太（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）
「伊波普猷と組踊」
- 第7回 6月5日 三島わかな（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「山内盛彬と沖縄音楽」
- 第8回 6月12日 三島わかな（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「宮良長包と沖縄音楽」
- 第9回 6月19日 久万田晋（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所教授）
「本田安次と沖縄の民俗芸能」
- 第10回 6月26日 又吉恭平（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「世礼国男と琉球古典音楽」
- 第11回 7月3日 新田撰子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授）
「柳宗悦と沖縄の染織」
- 第12回 7月10日 倉成多郎（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「濱田庄司と沖縄陶芸」
- 第13回 7月17日 久貝典子（沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員）
「鎌倉芳太郎と紅型」
- 第14回 7月24日 小林純子（沖縄県立芸術大学美術工芸学部教授）
「山田真山と沖縄彫刻」

3. 令和6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」（2024年7月、2025年2月。）
- C 琉球芸能におけるしまくとぅば副教材の開発（2024年4月～）
- D 『琉球芸能用語事典（仮）』の編集

(2) 芸術文化学部門

- 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 『国際シンポジウム ヨーロッパに渡った沖縄染織品 -J. Langewisコレクションの調査報告-』、沖縄県立博物館・美術館 講堂、2024年9月23日
ステファニー・ロバーツ「バーゼル文化博物館所蔵の沖縄染織品」
リンダ・ハンセン「オランダの博物館所蔵の沖縄染織品」
柳悦州「Langewisコレクションと日本の沖縄染織コレクションにおける同一裂の発見」
ハンス・トムセン「日本美術がヨーロッパに伝わったルートと方法」
カトリーヌ・ヘンドリックス「Jaap Langewisの人物像と周辺の状況」
新田摂子「Jaap Langewisの日本本土での蒐集」
- 2. 沖縄伝統染織技法の研究 [担当：新田摂子]
 - a 座繰り製糸による絹本資料の復元（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調査 [9月]
 - b 沖縄本島の民俗芸能関連資料の作成・整理 [6月～12月]
 - c 宮古諸島・八重山諸島の民俗芸能関連資料の収集 [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 四国の民俗芸能に関する研究資料収集 [5月・8月]
 - b 九州・山陽地方の民俗芸能に関する研究資料収集 [12月]

II 主要研究業績

1) 研究所員主要研究業績 (2024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. 「民俗芸能の研究史」『沖縄芸術の科学』第36号、2024年3月31日、pp. 95-111。

4. 研究発表「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」国立民族学博物館令和4-5年度人類文化アーカイブズプロジェクト「徳之島・奄美大島の芸能に関するフォーラム型情報ミュージアムのデータベースを基盤とした芸能研究の推進とその成果としてのマルチメディア番組及び展示の制作・公開」研究集会、2024年2月4日、鹿児島県龍郷町：りゅうがく館。
6. 講義「エイサーの起源と歴史について」沖縄市青年団協議会人材育成事業講座、沖縄市：エイサー会館、2024年3月19日。
6. 講義・展示解説「戦後エイサーの歴史について」エイサーネットワーク交流事業、沖縄市：エイサー会館、2024年3月24日。
6. 講義「本田安次と沖縄の民俗芸能」令和6年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座<琉球・沖縄芸術文化を探求した偉人たち>第9回、2024年6月19日、オンデマンド配信 (YouTube)。
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、2024年9月14日、沖縄県立芸術大学。
6. テレビ解説「第69回沖縄全島エイサーまつり」(70分番組) 2024年9月21日、沖縄テレビ放送。
6. 講演「沖縄本島各地の臼太鼓」沖縄伝統音楽安富祖流保存会伝承者養成研修会 特別講演会、2024年9月22日、浦添市：浦添市産業振興センター・結の街。
6. 講義「第3回 沖縄の臼太鼓について」特別講座 首里王府の古謡から学ぶ (全6回)、2024年11月13日、那覇市：沖縄県立博物館・美術館。
6. コメンテーターとして出演「トークセッション：映像とパフォーマンスの織りなすもの」(企画：古謝麻耶子) 2024年11月22日、那覇市：沖縄県立芸術大学芸術文化研究所。
6. 講義「第5回 奄美・沖永良部島の創世神話」特別講座 首里王府の古謡から学ぶ (全6回)、2024年12月11日、那覇市：沖縄県立博物館・美術館。
7. 審査員「第31回イチャリパチョーデー JAL琉球民謡大会」2024年1

月1日、沖縄テレビ。

7. 図書紹介「沖縄・奄美の島々を彩る歌と踊り-民俗芸能の伝統と創造をめぐる旅」『日本民俗音楽学会会報』第61号、2024年8月31日、p. 11。
7. 書評：高橋美樹著『沖縄レコード音楽史 <島うた>の系譜学』『琉球新報』2024年10月6日、第17面。
7. 「<第3回孤島丘奈の会>に寄せて」『第3回孤島丘奈の会 ～PART IIIめぐる華心～』パンフレット、2024年11月30日。

2)

1. b基盤研究(C)「奄美における民俗芸能文化の〈メディア媒介的な展開〉と持続可能な世代継承に関する研究」(2022年度～2024年度) 研究代表者：加藤晴明(中京大学教授)

(2) 芸術文化学部門

鈴木 耕太(准教授・専任教員)

1)

1. 共編：波照間永吉・鈴木耕太・西岡敏・照屋理校注『組踊(下)』名桜大学「琉球文学大系」編集刊行委員会 ゆまに書房 2024年3月(全650頁)
2. 活動記録「組踊 -琉球から沖縄へ-」鈴木耕太・金城真次 『武蔵野大学能楽センター紀要』35号 2024年3月
3. 新作組踊「黄金の羽釜・里川の子」(組踊語監修) 宜野座村(上演日：2024年2月12日)
3. 新作組踊「首里のガクブラ」(脚本・演出) アイム・ユニバースてだこホール(小ホール)(上演日：2024年3月2日)
3. 新作組踊「玉掛けの糸」(脚本・演出) 国立劇場おきなわ(大劇場)(上演日：2024年9月28日)
4. シンポジウム・報告会「古文書に学ぶ島の歴史 繋ぐ未来」多良間村自然文化継承事業 多良間村 2024年1月26日 於：多良間村コミュニティーセンター

4. 「久米島の組踊本について」2023年度第4回久米島研究会 2024年2月24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. 「組踊と琉球芸能」『国立劇場おきなわ特別公演（岡山公演）パンフレット』 2024年2月
5. 「組踊と真喜志康忠」『真喜志康忠生誕100年記念公演パンフレット』 2024年6月
5. 組踊「組踊『玉掛けの糸』公演に寄せて」国立劇場おきなわステージガイド『華風』2024年9月号 2024年9月
6. 「琉球文化に楽しく親しむ」琉球新報step2024年第2回講座 2024年3月9日 於：琉球新報ホール
6. 「組踊の話芸（その①）」令和5年度沖縄県文化振興会しまくとぅば普及講座 2024年3月22日 於：アイムユニバースてだこホール講座室
6. 「組踊の話芸（その②）」令和5年度沖縄県文化振興会しまくとぅば普及講座 2024年3月22日 於：アイムユニバースてだこホール講座室
6. 「首里劇場興行史ゆんたく」suikara夜会 2024年4月27日 於：suikara
6. 「久志の若按司について」久志区組踊勉強会 2024年5月16日 於：久志区公民館
6. 「末吉安恭と沖縄文化」令和6年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座「琉球・沖縄芸術文化を探究した偉人たち」第3回（オンライン開催） 2024年5月8日
6. 「首里城と琉球王国」NHK歴史探偵出演 2024年22時～22時45分（45分）
6. 「伊波普猷と組踊」令和6年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座「琉球・沖縄芸術文化を探究した偉人たち」第6回（オンライン開催） 2024年5月29日
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2回普及啓発公演関連事業 2021年6月1日 於：久米島町立図書

館

6. 古文書講座「組踊台本読み比べ」字仲筋 2024年8月14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 2024年8月15日 於：多良間村コミュニティーセンター（多良間島）
6. 「わかりやすい組踊の鑑賞法」令和6年度「甦る首里城を守る会」文化講座 甦る首里城を守る会 2024年10月24日
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 2024年10月19日
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29回歴史文化講座 沖縄県市町村職員研修センター 2024年11月14日
7. 書評「『清ら星－伝統組踊の立方－』 『琉球新報』 2024年2月11日
7. 「琉球新報『聴事を求めて』 第104～125回 『琉球新報』 2024年1月～12月（毎月第1・第2水曜日曜掲載）
7. 「ていーちTeach！「しまくとうばと創作活動」 『琉球新報りゅうPON』 2024年1月7日
7. 「ていーちTeach！「しまくとうばと季節」 『琉球新報りゅうPON』 2024年4月7日
7. 「ていーちTeach！「ハワイで学ばれる「しまくとうば」と沖縄文化」 『琉球新報りゅうPON』 2024年5月12日
7. 「ていーちTeach！「琉歌の文化」 『琉球新報りゅうPON』 2024年6月9日
7. 「ていーちTeach！「琉歌の文化 初級編」 『琉球新報りゅうPON』 2024年7月14日
7. 「ていーちTeach！「琉歌の文化 初級編その2」 『琉球新報りゅうPON』 2024年10月13日
7. 「ていーちTeach！「琉歌の文化 初級編その3」 『琉球新報りゅうPON』 2024年12月8日

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基盤研究(C)「組踊台本の基礎的研究」[課題番号:21K00308]

森 達也 (教授、兼任教員)

1. 著書・編著

なし

2. 論文

麻生伸一、森達也「首里城正殿重修図に関する基礎的研究(2)」『沖縄県立芸術大学紀要』No. 32、2024年3月。(査読あり)

森達也、徳留大輔「輸出陶磁器の生産地と消費地の様相—近年の調査成果の紹介—」『貿易陶磁研究』No. 44、日本貿易陶磁研究会、2024年10月、1～7頁。

森達也「最近20年の浙江地域の古窯址調査・研究動向—越州窯系を中心に」『貿易陶磁研究』No. 44、日本貿易陶磁研究会、2024年10月、37～43頁。

3. 研究発表

森達也(単独)「琉球王国の朝貢貿易與龍泉青瓷」『第二屆 復旦大学陶瓷考古論壇暨龍泉窯學術研討會』復旦大学文物與博物館学系、2024年9月21日(招待)

森達也(単独)「伊朗波斯湾北岸発現的中国陶瓷」『海上絲綢之路考古研究學術研討會』会場:景德鎮御窯博物院、2024年11月29日

森達也(単独)「2023年の中国における陶磁器関連シンポジウムと発掘調査の動向」東洋陶磁学会・総会、会場:青山学院大学、2024年6月8日

5. 解説等

なし

6. 講演・放送

森達也（講演）「琉球の茶文化について」沖縄県立博物館・美術館、
2024年12月14日

森達也（講演）「琉球王国時代の龍文様について—鎌倉芳太郎写真を
中心に—」沖縄県立芸術大学アートレクチャー、2024年10月18日

森達也（講演、中国語）「琉球王国 朝貢貿易與中国陶瓷器」国立成
功大学（台湾）考古研究所、2024年9月18日

森達也（講演）「工芸品に見る龍の文様について—中国と琉球を中心
に—」浦添市美術館、2024年6月16日

7. その他

なし

(2) 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「奄美群島の葬墓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C「琉球列島の築城技術にみる土木史的研究」沖縄県立
芸術大学、研究代表：山本正昭

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
なし
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. 「戦前期沖縄染織品の県外への移動について」『沖縄芸術の科学』vol. 35、沖縄県立芸術大学芸術文化研究所、2023年3月、pp. 1-18
2. 「在欧沖縄染織品調査報告」『沖縄染織研究会通信』vol. 119、沖縄染織研究会、2024年7月
4. 「在欧沖縄染織品の調査報告」第125回沖縄染織研究会、沖縄県立芸術大学芸術文化研究所AV講義室、2024年1月19日
4. “The Dyeing in Ryukyu: The Relationship with Overseas” Open Edo: Diverse, Ecological, and Global Perspectives on Japanese Art, 1603-1868, Conference 3: Edo Outsiders: Ainu and Ryukyuan Art, 2024. 4. 19 (University of California, Los Angeles, USA)
4. 「Jaap Langewisの日本本土での蒐集」『国際シンポジウム ヨーロッパに渡った沖縄染織品 -J. Langewisコレクションの調査報告-』、沖縄県立博物館・美術館 講堂、2024年9月23日
6. 「柳宗悦と沖縄染織」、令和6年度沖縄県立芸術大学芸術文化研究所文化講座『琉球・沖縄芸術文化を探究した偉人たち』第11回、2024年7月3日 (オンデマンド配信)
7. 移動大学in伊是名「織遊び教室」、伊是名村産業支援センター、2024年12月14日

2)

1. b 国際共同研究加速基金（国際共同研究強化(B)）19KK0005
「在欧沖縄染織品の調査とそのコレクションの成立に関する研究」、
2019年～2024年、研究分担者、研究代表者：柳悦州（沖縄県立芸術大
学客員教授）

名護 朝和（教授、兼任教員）

- 1)
 3. 型染パネル作品「小満芒種」二曲屏風「記憶の中に」「八月の海」《伊
砂利彦生誕100年記念 伊砂利彦と沖縄》沖縄県立芸術大学附属図書・
芸術資料館 2024年9月20日～24日
 3. 着物作品「夏日」《第78回 新匠工芸会展》
東京都美術館2024年10月25日～30日 京都市美術館別館11月13日～17
日
- 2)
 2. 沖縄県立芸術大学振興財団（展覧会事業）「伊砂利彦生誕100記念 伊
砂利彦と沖縄」展2024年9月20日～24日 沖縄県立芸術大学附属図書・
芸術資料館

山田 聡（教授、兼任教員）

- 1)
 3. 沖縄現代陶芸展 那覇文化芸術劇場なは一と、那覇市立壺屋焼物博物
館（2024年1月）
 3. 沖展（2024年3月）
 3. 第4回 彫刻の五七五展 -かたちで詠む ムーチビーサー- 那覇市民
ギャラリー（2024年12月）
 3. 干支展 リウボウ アートギャラリー（2024年12月）
 7. 第46回沖縄県工芸公募展審査員（2024年11月）
 7. かりゆし美術展審査員（2024年12月）

(4) 伝統芸能部門

高瀬 澄子 (教授、兼任教員)

1)

4. 「「恩徳院の律管」の来歴」 東洋音楽学会第75回大会、東京学芸大学、2024年11月17日

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 2024年度：600,000円 (直接経費)

比嘉 いずみ (教授、兼任教員)

1)

3. MOA美術館主催「琉球舞踊公演」 雑踊り「花風」 静岡県MOA能舞台 2024年2月3日
3. 美ら島財団主催「琉球舞踊公演」 祝儀舞踊「松竹梅鶴亀」 海洋博記念公園：野外ステージ 2024年3月10日
3. 冲芸大琉球芸能専攻OB会主催「創立20周年記念公演～だんじゅかりゆし～」 古典舞踊「かぎやで風」 国立劇場おきなわ：大劇場 2024年5月3日
3. 劇団うない主催「母の日公演」 創作舞踊「通い船」 国立劇場おきなわ小劇場 2024年5月12日
3. 沖縄県立芸術大学音楽学部「第35琉球芸能定期公演」 古典舞踊「かぎやで風」・創作舞踊「思羽」 国立劇場おきなわ：大劇場 2024年10月12日
3. 沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館 企画展 工芸専攻織分野・琉球芸能専攻主催「喜如嘉の芭蕉布展」 オープニング 古典舞踊「かぎやで風」 芸大附属図書・芸術資料館：2階展示室 2024年10月25日
5. 工芸専攻染分野主催 伊砂利彦生誕100年記念「伊砂利彦と沖縄」 オープニング 衣装解説 芸大附属図書館・芸術資料館：2階展示室

2024年9月20日

5. 国立劇場おきなわ主催 企画公演 新作組踊「恋染の手巾」演出・振付 国立劇場おきなわ：大劇場 2024年9月30日
5. 那覇市主催 外間守善生誕100年企画 記念舞台公演「平和の御願立て」「幕開け若衆踊り」監修 那覇市文化芸術劇なは一と：大劇場 2024年11月3日
5. 沖縄県立芸術大学主催「沖縄県立芸術大学第17回 移動大学in伊是名」琉球舞踊教室講師 伊是名村産業支援センター 2024年12月14日
7. 沖縄県高等学校文化連盟主催「第12回沖縄県高校生郷土芸能ソロコンテスト」審査員 沖縄県立芸術大学：奏楽堂ホール 2024年6月2日
7. 沖縄県高等学校文化連盟主催「第35回沖縄県高等学校郷土芸能大会」審査員 シャボン玉石けんくる糸満：大ホール 2024年11月9日
7. 沖縄タイムス社主催 第58回沖縄タイムス芸術選奨 奨励賞受賞（演劇・映像部門）

令和6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 艶 (陶磁器研究)	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 京太朗 (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)
古波蔵 ひろみ (琉球芸能装束・結髪研究)	サイフマン・トラビス (歴史学)
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)	仲 原 伸 子 (琉球文学)
長 嶺 勝 磨 (日本美術史)	仲 村 顕 (琉球史・文化学)
西 岡 敏 (琉球語学)	仁 添 まりな (琉球絵画)
樋 口 美和子 (琉球芸能)	平 川 信 幸 (琉球・沖縄絵画史)
藤 城 孝 輔 (沖縄映画史)	前 田 勇 樹 (琉球沖縄史)
松 永 明 (琉球文学)	宮 城 奈 々 (琉球・沖縄染織研究)
茂 木 仁 史 (琉球芸能)	山 道 峻 (考古学)
山 本 正 昭 (歴史考古学)	四日市 康 博 (歴史学)
胡 一 超 (考古学)	李 海 霖 (考古学)
盧 姜 威 (空手研究・沖縄美術史)	

【伝統工芸部門】

大 城 水 絵 (紅型研究)	カトリヌ・ヘンドリックス (芭蕉布研究)
倉 成 多 郎 (沖縄陶芸史)	崎 原 克 友 (沖縄織物研究)
篠 原 あかね (沖縄染織研究)	仲 本 の な (紅型研究)
平 田 美奈子 (紅型研究)	前 川 佐 知 (アジア染織研究)
山 田 葉 子 (沖縄織物研究)	

【伝統芸能部門】

粟 国 恭 子 (文化人類学・文化論)	岩 井 正 浩 (民俗音楽学)
大 城 盛 裕 (民俗芸能論)	大 城 了 子 (音楽学)
大 嶺 可 代 (琉球芸能論)	小 越 友 也 (アートマネジメント)
金 城 厚 (民族音楽学)	カーク・キング (民族音楽学)
川 鍋 かつら (琉球芸能論)	弧 島 丘 奈 (琉球芸能)
古 謝 麻耶子 (民族音楽学)	後 藤 育 慧 (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)
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)

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)
又吉 恭 平 (琉球芸能論)
持田 明 美 (琉球芸能論)
和田 静 香 (琉球・八重山舞踊研究)

執筆者紹介（執筆順）

新田 撰子

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所准教授

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

小越 友也

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

大嶺 可代

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

喜屋武 千恵

沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員

沖縄芸術の科学 第37号

—沖縄県立芸術大学芸術文化研究所紀要—

2025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 株式会社 尚生堂

沖縄県浦添市安波茶1丁目6番3号

電話 098-876-2232

Studies of Okinawan Arts and Culture

No.37

-
- The Survey Report : Okinawan Textiles in Europe Setsuko NITTA 1
- The Genealogy of *Nise Kasa-Odori*: Part II
With a Focus on Folk Dances from the Okinawa Islands
..... Akemi MOCHIDA 15
- Kunio Serei's Influence on the Nomura School of Ryukyuan Classical Music:
~Focusing on seigakufu tsuki kunkunshi from invention to popularization~
..... Kyohei MATAYOSHI 47
- A Case Study of the Practice, Production, and Development of Theater-
Originated Projects: The Documentary Gilm "Umui: Guardians of Tradition"
..... Tomoya OGOSHI 63
- The Potential of Okinawan Language ChatGPT Kayo OMINE 97
- Report on Survey of Pigments used in the Paintings on Wooden Doors in
the Historic Miyara Dunchi House
..... Chie KYAN 111
-

Institute of Okinawan Arts and Culture
Okinawa Prefectural University of Arts
10th March 2025