

舞踊学の動向

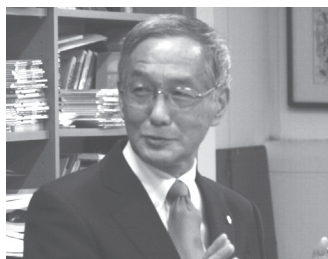
三隅治雄先生に聞く 「琉球舞踊の過去・現在・未来」

三 隅 治 雄 (芸能学会会長・東京文化財研究所名誉研究員)

田 中 英 機 (くらしき作陽大学客員教授・元文化庁主任文化財調査官)

織 田 紘 二 (日本芸術文化振興会顧問)

司会：波照間 永子・古井戸 秀夫



企画の趣旨

波照間 この企画は「琉球舞踊の過去・現在・未来」というテーマで、琉球舞踊に焦点を当てておりますが、舞踊を含む歌舞劇「組踊」についてもお伺いしたいと思います。先生方のお話の前に、私のほうで、琉球舞踊のこれまでの歩みについて概観し、本題へとつなげたいと存じます。

戦後27年間、沖縄は米国の統治下に置かれました。その間、日本本土では、昭和25年、文化財保護法が制定され、昭和30年、歌舞伎・能のシテ方が重要無形文化財各個認定、雅楽が総合認定を、さらに昭和32年には能楽も総合認定を受けました。昭和41年、国立劇場法が公布され国立劇場が開場しました。

昭和47年、沖縄が日本に復帰しました。このとき、国の重要無形文化財に組踊が総合認定を受け、同時に沖縄県文化財保護条例が公布され、沖縄県指定無形文化財として沖縄伝統舞踊保存会、い

わゆる地謡「ジーウテー」を含む舞踊の団体が県の文化財指定を受けております。昭和58年に国立能楽堂、翌年に国立文楽劇場が開場しました。

そして昭和61年に沖縄県立芸術大学が開学し、音楽学部の中に琉球芸能専攻が開設されます。平成16年に国立劇場おきなわが開場し、平成17年には組踊音楽三線が、翌18年には組踊立方がそれぞれ重要無形文化財の各個認定を受けました。平成21年に琉球舞踊が重要無形文化財として総合認定を受けております。同年、ユネスコの無形文化遺産に組踊が登録され現在に至っております。

それでは最初に三隅先生に琉球舞踊の特色や現状をお話しいただいた後、田中先生に重要無形文化財指定にいたる経緯と現状・課題を、織田先生に国立劇場おきなわ開場までの経緯と現状・課題をお伺いいたします。

三隅先生は琉球舞踊に初めて接せられたのはいつごろでしょうか。

琉球舞踊の特徴

三隅 はい。私が初めて接したのは、確か昭和23～24年のころだと思います。というのは、私は折口信夫のもとで芸能史の研究をやっている中で自然に、琉球を学ぶということは結局、われわれにとっては日本の原点、原日本を学ぶことだという、そういう教えを受けました。そういう中で琉球舞踊というもの、琉球の民俗・芸術というものを折口信夫から学びました。そのとき、戦後、伝統文化のすべてを失ったかと思っていた中で、いや、舞踊の伝統はまだ生きているぞということ、目の当たりにしました。昭和24年でしょうか、明治以来活躍した名優の渡嘉敷守良師が東京に来て若い人を鍛え始めたのです。その舞台公演が、有楽町にあった毎日ホールであり、ぜひ見るようにと折口先生に奨められて見学したのが最初です。組踊の「執心鐘入」と舞踊数番でしたが、そのときの印象は強烈でした。いまから思えば、若い演者たちはまだ琉舞を充分会得したわけではありませんが、琉舞が示す独特の技法や、邦楽とまるで異なる歌・三線の味わい。そして、何より渡嘉敷守良の芸の魅力が、私の心をゆさぶったことでした。それ以来、私が学ぶ國學院大学に呼ばいたいという話をしながら、渡嘉敷師を東京に招いた沖縄芸能保存会の稽古場を訪ねました。比嘉良篤という方が主宰者で、児玉清子・平良リエ子といった素質豊かな新人が、組踊や古典舞踊・雑踊に取組んでいて、それを見学したのです。

それ以来、東京在住の琉球文化守礼会の川田松夫一家の方々や上京していた渡嘉敷師と並ぶ名優の親泊興照師などからいろいろ学び、そして、昭和33年7月、初めて沖縄にまいりました。そして、沖縄本島から八重山諸島の芸能や祭りに触れ、魅せられて、その後今日まで通い詰めるようになったのです。それに、何度も通ううちに、他の多くの旅行者が罹ったと同様に、私もいわゆる「沖縄病」に罹りました。それは、現地の人には自覚がないかも知れませんが、われわれをととても温かく親切に迎えて下さる心の優しさです。沖縄の季節語で言う「ウリズン（若夏）」の爽やかな潤いと、「シナサキ（志情）」の語で表現される深い情愛が、遠くから来た旅人の身に沁みるのです。それと、もう一つ、これも県民共通に持っている心性と思うのですが、表に、接するものにはつねに共調・調和を心掛けながら、内には一点譲らぬ頑固さを持っていることですね。『おもろさうし』に「しなて」という語があり、撓う、嬾やかと同根の語で、精神的には、逆らわずに従い、同調する意で、^{ウチナー}沖縄人の、人や物事に対する処し方の一つの特徴を示しています。が、「撓う」には、押されてとか引張られて曲がる、曲げられる、ゆがむけれど、

断ち切れたわけではなく、すぐに撥ね返す反動力があります。沖縄人の頑固さと言うのはそれです。同調を心掛けながらも、自分たちが大事にしているものは決して失くさないのです。一度は身を引いたと見せながら、引いた力で自分の大事にしているものを顕在化して見せるのです。初めて沖縄を見て歩いた時に驚いたのは、あれほどアメリカの軍事基地だらけになりながら、神女が大勢出るお祭りは厳然と昔そのままに行なっているではありませんか。そのころ、日本本土の方では、アメリカナイズされた風潮の中で、神社の祭りが廃れ、郷土の芸能も若者たちが、ジャズや社交ダンスに興味を移して、衰滅の危機に瀕しています。ところが、沖縄では、コカ・コーラだのウイスキーだのアメリカ飲料が愛飲され、ジャズも盛んなんですけれど、エイサーとかクイチャー、巻踊などの郷土芸能は少しも動じず、むしろ今こそ沖縄を示そうよと懸命に歌い踊っているのです。古くからのものを義務とか何とかじゃなく、ケロッとして、しかも厳然と守りながら、新しいものを次から次と柔軟に取り込んで自分のものにしていく嬾やかさが沖縄の文化特性だと感じました。古い民俗の基層の上にヤマトや中国その他諸国の文化要素をこざわりなく積み重ねていく過程の中で琉球舞踊というものが形成されたのだと思いました。それが、沖縄を訪れて得た強烈な印象です。

型統一の試みと流派の誕生—『芸術祭総覧』

古井戸 折口先生が沖縄に入られたのはだいぶ古いですよ。

三隅 はい、大正10年です。前年、柳田国男が行き、同行を誘われたが都合がつかず、報告を聞いて、翌年の7、8月、40日かけて本島と周辺の島を訪ねたと言います。そして、翌々12年7、8月にも出かけ、宮古・八重山諸島へも足をのばしましたが、他界信仰にせよ、巫女信仰にせよ、日本人の民俗の古層がまだ生活の古典として息づいているのを実感して、そこで得たものを自身の研究に凝結させていきました。昭和2年創立の民俗芸術の会の記念講演で発表し、翌年機関誌『民俗芸術』創刊号に載せた「翁の発生」などは、芸能史研究に示した沖縄訪問の成果で、能や歌舞伎その他に行き渡る翁・三番叟の芸の民俗基盤を沖縄の民俗に照らして説明し、学界に強い衝撃を与えたことでした。

古井戸 昭和33年ですか。本土復帰前ですからまだ行くこと自体が大変じゃないですか。

三隅 アメリカ軍政下で、通貨も軍票なんです。当時の琉球政府の文化財保護委員会の招聘といった形で、実際は自費を軍票に替えてもらって渡航しました。滞在中、世話を焼いて下さったのは沖

縄タイムスを中心とした沖縄文化協会で、この協会は、戦禍で失った有形無形の伝統文化の復興運動に献身していました。その一つの事業に、戦後乱れた琉球舞踊の技法を正す「型」の研究会を、生き残った伝承者を集めて開き、出来れば、元は一つであった宮廷舞踊の昔に返して「型」の統一化を図ろうとすることでした。聞いて私は反対で、のちにその見解を他で述べましたが、しかし、古典舞踊の骨格を正そうと懸命になっている姿には打たれました。で、統一の基準をどこに求めたかという、明治時代、宮廷芸能が市井の商業劇場に移行したときに貢献した玉城盛重の演技でした。盛重は戦火に巻き込まれて死亡したと伝えられましたが、生存中、舞台上で活躍した俳優の多くが教えを受け、一般素人にも弟子がいて、戦後の琉球舞踊の主流となっていたので、盛重の技法を型の統一の基準にしようということになったようです。そして、立ち方から構え・始動・足の運び・体のこなし・ガマク入れ・目遣い・指遣いなど、技法の一端を検討し、決まったものを写真に撮って新聞で紹介し、一冊の本にまとめました。

波照間 そうですね。『芸術祭総覧』です。

三隅 写真のモデルは、玉城盛重の技法をもっとも忠実に学んで、伝承しているという真境名佳子師の高弟二人です。いまとなっては貴重な資料で、よくぞまとめたと思います。ただ、その後始めた舞踊コンクールの審査の目安にはなっただろうが、実際の伝承は、師匠ごとで異なるようになりました。しかし、「型」の研究会が大変よい刺激になったのは、それまで、漠然と伝承した各自の芸を見直して、これは盛重とは違う新垣松舎の型だ、これは渡嘉敷守良の型だ、これは役者流ではない首里の宮廷直系の技法だと、きちんと筋目を言い立てて技法の伝授を行うようになったことです。そして、それらの継承の上に自身が磨いて創り出したわざを重ねたことを誇示して自分の流儀を名乗る者が出るようになりました。昭和35年に大正・昭和に名を馳せた真境名由康師が真境名本流を創流し、昭和38年に玉城盛重の甥で由康に並ぶ名人の玉城盛義師が玉城流を樹立しました。それより先、東京在住の川田禮子さんが渡嘉敷守良から「琉球古典冠船舞踊正統流」奥義伝授の免許を受けたことを挙げて冠船流を名乗ったのが、琉球舞踊の流儀の最初かと思いますが、現地沖縄では玉城流以後、次々に流派が誕生しました。芸統や理念を掲げるばかりか、免状授与だけが目的の流派が出てきたのは邦舞の一部と似た傾向ですが、ともかく琉球舞踊の隆盛は戦前をはるかに超えるものでした。これには、戦火にすべてを焼かれたあと、歌や踊りでしか沖縄を救えぬぞとの情熱を民衆が持ったこと、そして先の沖縄文化協会が復興運動を盛り上げたこと、そして、型の統

一を基準に沖縄タイムスが舞踊コンクールを始めたことなどが大きかったと思います。戦禍のなかカンカラ三線を弾いて、沖縄は死なない、沖縄は生きてるぞとの気力が勃然と起きて、歌や踊りを盛んにしたことが、現在の戦前にまさる隆盛を導いたかと思います。

古井戸 まさに「しなて」ですね。

三隅 そうです。

古井戸 柔らかい芸能だけでも、そこに強い反発の力があるわけですね。先生、もうひとつよろしいですか。ちょうど先生、日本に戦後、文化財研究所ができましたですね。それに先生はすぐにお入りになられたんですか。

三隅 はい。誕生と同時に。昭和25年に文化財保護法が誕生し、文化財保護委員会が、これから文化財保護の基本的な調査・研究を始めねばならぬということで、昭和27年に、美術・保存科学・芸能の三部を東京に、歴史・考古を奈良に置く文化財研究所を設けました。その芸能部で、演劇研究室に浦山政雄・戸部銀作、音楽・舞踊研究室に横道萬里雄・岸辺成雄、郷土芸能研究室に私と池田弥三郎が入りました。私は大学を出て2年目で他の著名な方々から見ればヒヨコみたいですが池田先生の推薦で入りました。

古井戸 それで文化財では皆さんで、日本舞踊の型の整理のことも？

三隅 そうです。『標準日本舞踊譜』を刊行したのは昭和41年で、年月がかかりました。もともと、松本在住の、西川流の重鎮西川巳之助師が長年日本舞踊譜の作成を手がけていて、これを、学問的に整理してより立派なものにしたいと、戸部銀作さんを通じて持ち込まれました。それで、芸能部を挙げて研究し、精度の高いものに仕上げました。巳之助さんには実用面で不満があったようですが、型の分類・整理は尽くしたつもりです。

沖縄歌舞団について—『太陽燃える島』

波照間 本土復帰前の昭和44年、三隅先生が沖縄歌舞団を結成されました。私はその年に生まれたので、残念ながら沖縄歌舞団の公演を拝見することはできなかったのですが、復帰後も昭和50年代まで精力的に国内外で公演なさった記録、『太陽の燃える島』を読んで、三隅先生が沖縄各地の芸能調査から得たエッセンスを再構成して演出なさった経緯を知り感銘しました。そのあたりのお話を伺いたいです。

三隅 琉球舞踊は、古典も大好きです。そこから学ぶことは非常に多かったです。その古典のもとを、『おもろさうし』では、「コネリ」と呼び「ナヨリ」とも言いましたね。コネリは手・指の動きで、指先を柔らかかにこねることからの名。ナヨリ

は、体をしなやかに曲げる、撓う所作のことを言います。古典の女踊りのしなやかな動きの原形です。おもろ時代の祭りの場に見られた神女の舞踊がそうだったと思いますが、こうしたコネリ、ナヨリのような曲線的でやわらかな指使いや身のこなしは、タイとかアジア諸国の舞踊にも見ることが出来ます。また、足の動きや、アウトビートのリズムに乗っての全身の動きのスイング感は、アジアばかりか、中南米などの民俗舞踊とその音楽に通うところもあります。そして、メロディを聴くと、インドネシアの音楽の基調であるペロック音階とそっくりで、しかも主楽器の三線は中国伝来のものの改良。箏は本土伝来…といった状況で、歌は固有の8・6音数律に近世にヤマト伝来7・5調を加え、歌詞もヤマト文芸のエキスを吸収する一方、猿楽能やかぶき踊からも取材して、さらに、鳥々の芸能を見ると、太鼓踊・棒踊その他、それぞれ全体を総合すると、汎アジア的ともいえるようなスケールを沖縄の芸能は持っているのですね、しかも、感じればすぐ声に出してうたい、音を出せば即座に飛び跳ねる純な感性を失わず持っている。感じれば弾け出る情熱を内にたぎらせ、表に国境を越えたスケールの歌舞をかかえている沖縄の舞踊を一度突き崩して、私が本島・離島を訪ねて祭りや村踊で接した、老若男女の、全身を叩きつけるように、裸足で奔放に跳び、躍る迫力と、迸る情感を、古典芸能で芸を鍛えた舞踊家たちが、もう一度原点に立ち戻って、学んで、舞台上に再生してみたらどうか。音楽も同様、野村・安富祖流の音楽家たちが鳥々の野生の歌声に共感しながらいかに消化再生させるか…そんな解体・再生の作品づくりをしたいと念じたのです。

折から、民主音楽協会が沖縄舞踊の全国公演を企画し、プロデューサーの中坪英雄・功氏が出来れば新しいメンバーによる革新的な舞台を創りたいがとの打診がありました。これ幸いと、当時意欲に燃えていた宮城美能留さんなどと図って、真境名由邦・島袋光晴・玉城秀子・佐藤太圭子など若手の俊秀を結集し、それに平良進・仲嶺真栄など俳優を加えての沖縄歌舞団を創設しました。作品は、沖縄全島の民俗芸能に取材して構成した『太陽燃える島』で、燦々たる陽光を浴び、その輝きを生命の表徴と見て、農に漁に励み、祭りや野遊びに興じる民衆の群像を70分ほどの舞踊詩にまとめました、当時、那覇の舞踊家は、古典・雑踊りの伝承にこそ懸命でしたが、離島の芸能などまったく未知の世界で、最初はエッコンなもの…と戸惑ったものの、さすが沖縄人の打てばすぐ鳴る感性ですね。すぐに体が反応して、裸足で飛んだり跳ねたり、しかも体は踊りで鍛えてありますから、野生の匂いを舞台にみごとに再生させてくれました。歌舞団をつくるときは何か革命団を組織

するのか？みたいな疑いをもたれましたが、大変な評判を得て、全国公演のあと、国際交流基金による中南米・南米公演があり、その後、北米・ヨーロッパ公演などが続いたことでした。

古井戸 先生、ここでお休みいただきまして、国立劇場おきなわができ、やがてこの無形文化財に総合指定という、これをお二方の先生からちょっとお話を伺った上で、コメントしていただきたいと思います。まず田中さんは國學院で、先生に出会われたのはいつなんですか。

重要無形文化財と国立劇場

田中 昭和39年です。41年に卒業するんですが、國學院では三隅先生の日本芸能史という講座でした。昭和40年の秋、日本コロムビアからLP16枚という画期的レコード「沖縄音楽総攬」が出て、三隅先生の監修・解説のお手伝いをさせていただいたのが、私の沖縄芸能入門でした。先生は当時、東京国立文化財研究所の郷土芸能研究室長を務めていらして、文部省の文化財保護委員会の専門委員も関係していらっやいました。昭和25年の文化財保護法の発足と同時に、その中に無形文化財の条項も入っていたんですが、ほとんど機能はなくて。昭和29年から具体的に無形文化財の指定・認定とか、指定したものに対する保護行政という一面が動き始めます。ただその期間、沖縄と日本国政府の直接の交渉はなかなかできなくて。行政的にはなんの手出しもできない状態がずっと続いていました。

そのころ、一番大事と思われることは、折口信夫が昭和25年にエッセー「同胞沖縄の芸能の為に」を書き渡嘉敷守良に宛てた一文。戦後になって沖縄の男たちがみんなもういなくなってしまった、今女性がどんどんどんどん出はじめているけれども、その歴史を思うに、とにかく渡嘉敷守良よ、あなたは男弟子を育てなさいという一文が発表されるんですね。「まず渡嘉敷に男弟子あれ。渡嘉敷君並びに沖縄同胞の方々に言ふ第一のことばである」と。折口信夫は問もなく、その3年後に亡くなるんですが、今になってみればまさに沖縄の芸能界に対する、一つの「遺言」のように聞こえます。戦前戦後を通して沖縄の芸能を最も愛し、その行く末を按じたのは、柳田國男でも伊波普猷でもなく、折口信夫だったと思います。沖縄の芸能界、戦後は女性が圧倒的に伸びてきたけれども、折口が思ったように沖縄の伝統芸能、そのエッセンスのところには男の芸の伝承があるんだ、渡嘉敷さんに託したようなことをやはり現実に具体化していかないといけないというのが、無形文化財の行政に携わっていた者たちの心持ちのどこかに、いつも動いていましたね。

昭和47年に沖縄の本土復帰ということがあります。そのときまで実際に文部省文化財保護委員会はなんの行政措置も届きませんでしたけれども、内々には沖縄に琉球政府文化財保護委員会を発足させるように働きかけたことや、それから琉球政府文化財保護委員会が、まず組踊の朝薫の五組、その作品を選んで、少なくとも朝薫の五番はなんとしても保存継承発展させていこうというので、保護策の手立てを講じておりました。しかし、琉球舞踊のほうにはほとんど手が付けられていませんでした。

昭和47年の復帰以前に東京・国立劇場が昭和41年に開場します。この劇場を生み出すときに、文化財保護委員会はやはり沖縄の芸能を大事に扱うという姿勢をもっていました。国立劇場こけら落とし公演では日本の伝統芸能が全部関わりましたが、そのファイナルに、昭和42年1月、4日間にわたって沖縄から芸能団がやって来て公演しました。政治の面で沖縄県はまだ日本に復帰してないんだけど、芸能のほうは、一足先に本土復帰したんだというような、そんなキャッチフレーズも動くような画期的なことが起こったのも、国立劇場を建てて日本の伝統芸をなんとかしようという文部省文化財保護委員会の理念の中に、沖縄の芸能を大事にしなきゃいけないという考えがあったからでしょう。組踊・琉球舞踊、当時の沖縄のトップクラスの実演家が揃って一団になってやって来ました。そのとき多くの観客が、南の島にこんなすばらしいものがあつたのかという再発見した。昭和42年のそのときから琉球芸能の評価が、演者とか関係者だけではなくて観客のほうにも大きく広がっていった。

そういう機運があつて復帰と同時に、昭和47年5月15日付で組踊が国の重要無形文化財に指定されます。そのとき組踊だけではなくて琉球舞踊も含んだ、呼称で言うと「御冠船踊」という名前を使えば、組踊と琉球舞踊両方が指定されるんだけど、当時つまり指定要件を考えたとき、男芸をなんとか復活させなければという一番大事なテーマがあつて、琉球舞踊を選ぼうとするとう女性たちしかいない。長老の男性舞踊手は組踊も琉球舞踊もやるけれど、次の世代は皆女性たちです。そんな沖縄の芸能の実態、芸能の現実があつて、昭和47年の国の指定の段階では、琉球舞踊を選ぶことは難しかった。次善の策になると思うんですが、すでに琉球政府文化財保護委員会が朝薫の五番を県の無形文化財に指定をし、その保存・継承・発展を図っていたという先行措置を尊重し、そのままスライドする形で国指定に取り上げてしまいました。その時点で琉球舞踊が外れてしまったんです。残念というか悔しいのは、組踊と琉球舞踊が二分されることで、歴史と由緒ある「御冠船踊」

という呼称とその実態が、次第に影を薄くしてしまったこと。これは無形文化財行政の罪ではないかと、今もひそかに反省しております。ただ、組踊を保持している人たちは同時に優秀な舞踊家であり、舞踊の指導者たちが多かったわけですから、音楽家と舞踊家と一緒に次世代のことを考えようということが一つありました。それから同時にもう一つは、組踊保持者の集団・伝統組踊保存会がすぐに運動のように起こして発言をしたのが、本土の歌舞伎にも文楽にも能楽や演芸にもジャンルにしたがった国立劇場を持っているけれども、国が指定した組踊なのに伝承者を養成したり、公開公演する専門の劇場が沖縄にはない。組踊のための劇場をつくってほしいという声を上げました。知事を動かし、沖縄の財界の人たちを動かし県を挙げて文化庁に陳情、昭和47年の組踊指定と同時に劇場設立運動が動き始めます。ところがちょうどそのころ文化庁では新国立劇場をつくらうという、その基本設計はもう終わって動き始めていましたが、船頭が多くてなかなか前に進まず、文化庁もお手上げ状態が続いたこともあり、第二国立劇場、現在の新国立劇場の建設のことで精一杯で、とても沖縄の劇場にまでは手が回らない、目が届かないという現実がありました。

そんな状況の中、一つは時の政府、総理大臣の橋本龍太郎さんが、1970年代アジア太平洋時代が来るんだ、アジア太平洋という政治経済・文化の世界、そのセンターの役割を、窓口の役割を沖縄に負ってもらおうと。それは基地の問題、沖縄振興策などいろいろなことがあつてのことだったと思うんですが、そのための劇場を一つつくらうということが総理自身の口から、これは国会ではなくて非公式に出て、文化庁自身は新国立劇場の大荷物を負ったままでしたけれども、内閣の筋からその話が来たのはチャンスだから、すぐ乗れというので、橋本さんの言葉をもらう形ですぐ文化庁が動き始めた、というのが実際です。組踊の指定と同時に琉球舞踊のことも考えたんですが、当時は無形文化財の中で歌舞伎、文楽、能楽、雅楽という伝統芸がずらっとあるんですが、「舞踊」というジャンルはまだなかった。日本舞踊もまだ指定していないのに、どうして琉球舞踊が先なんだという論議のほうが多くて、なかなか動かないときがありました。なぜ日本舞踊ができなかったかと言うと、伝統的な舞踊を無形文化財として扱うときには、舞踊家と音楽家がいなければ舞踊は成り立ちません。舞踊家は何人か名手を選ぶことができるけれども、そこには流派がいくつもあつて、誰を選ぶか。全流派やるわけにいきませんから、難渋はします。同時に地方の音楽が、三味線と囃子など、そういう連中、社中を一つの保存会にすることがとても難しい。音楽家に声を掛けても、

舞踊のためにどうして私たちがその会をつくらないといけないのという疑問の声も出てくるし。つまり日本舞踊を国の重要無形文化財にするための優れた技芸者集団を組織化するのがとても難しい。日本舞踊をまず先にといいは多くの人がそう思っていたけれども、なかなか前進しない。一方、沖縄では組踊が先行しており、琉球舞踊は満を持していましたので先にやりましょうという機運が動いて、平成21年9月の指定にいったと、そんな背景がありました。第一次認定の舞踊保持者は圧倒的に女性舞踊家です。男芸の伝統をひく琉球舞踊ですから、やはり男性舞踊家をもっとほしい、それも比較的若い世代の人が。琉球舞踊ルネサンスが早く見たいですね。

古井戸 それでさらに流派がいて、それが保存会をつくると。保存会の人たちが中心になって動かれて、いろいろな改革が行われてきた。非常によくお話が分かりました。琉舞をつくるときにあたっては、これはじゃあ組踊と保存会は同じ人は入っちゃいけないんでしょね。

田中 伝統組踊保存会の男性舞踊手3人が、琉球舞踊保存会保持者の中に入っています。

三隅 この琉球舞踊のほうの総合指定になる一つの前提として、組踊が指定、男を中心に。全部組踊、国立劇場も男を中心の組踊を、それより先輩にあたる大勢の女の人、むしろ芸能界を背負って立ったのは女性たち。この自分たちを差し置いて男だけが。そういう不満も一方にはありましたね。だからそういうようなこともこの舞踊家が大勢いる、こういう人たちを早くやっぱり組踊の連中と同じように表彰してあげたいという思いもやっぱりあったでしょうね。だから先ほど、組踊の劇場ができたこととセットでこっちが琉球舞踊もってというのは、そういうのじゃなかった。

織田 だからそういう意味で頭初は組踊劇場でしたよね。組踊劇場という名称では、琉球芸能はまともらないということです。これは第二国立劇場が仮称であったのとは意味が違います。それだけの大きなネーミングの問題点というのがあったと思うんです。結果これが国立劇場おきなわになったということ、委員会の中でもうすつたもんだの紛糾があったわけですが、これがやっぱり今、古井戸さんがおっしゃったように、国立劇場おきなわができたから琉球舞踊の総合指定の機運が盛り上がったということはダイレクトでなくてもあったと思います。これが組踊劇場という名称の国立劇場だったら果たしてどうだったかなと。もう少しなんらかの躊躇が、あるいはなんらかの紛糾があったかもしれないなという気はしますね。

古井戸 今、三隅先生のお話で分かりました。すなわち本来男がやるべきなんだけれども、現実戦後は女性の人たちが活躍して、有名な方はほと

んど女性ですものね。そのバランスですよ。

三隅 そうですね。はい。

古井戸 そうすると組踊劇場というわけにはいかない。

田中 その呼び名、ネーミングは、国が国立劇場建設のための予算化を図るときには、その理由が絶対必要なんですよ。文化庁、つまり政府が組踊を責任を持って無形文化財に指定した、指定した責任はその保存伝承発展を図らなければなりません。そのためには拠点がどうしても要るんです。つまり国が指定した無形文化財のためにつくる劇場なんだという論法が。そのとき組踊という名前を使わないと予算要求ができない、予算化が図れないんです。組踊のためのお金ですと言わないと。だから国立組踊劇場（仮称）ですずっと通してきましたけれども。それもあって最終段階では沖縄へ出かけてみんなと話したのは、国立文楽劇場というのがあります。文楽は大阪の一つの文化であって、ほかにもいろいろな上方芸能のジャンルがあります。でも大阪をシンボライズする文楽という名前を使った国立文楽劇場で、そこではいろいろなことをやっているんです。それと同じように組踊は日本国中どこを探しても沖縄にしかないし、沖縄にしかないということは世界に一つしかないんだから、沖縄のシンボル名称として使う組踊だから沖縄芸能界全員が利用すればいいんです。国立組踊劇場の組踊という名前をシンボライズして、世界に打って出るようなことも考えられるから、この名前できましょうという説得を何度もやったのですが、さっき先生おっしゃったようなことが。やっぱり反対の声が多くて。じゃあ沖縄県民の声でアンケートでも取ったらどうですかと言って、さっと私は引いたんですけども。アンケートを取ると、舞踊家の弟子たちは大勢いますから、出てきた名前があれになったんですね。

織田 文楽劇場というのは、結局文楽の技芸員は少なからず自分たちの劇場だと思っている。自分たちのためにやればいいじゃないかと思っていますね。それで文楽以外のジャンルは仲々やりにくい。橋下市長の件以前に、劇場運営の基本は当然文楽一辺倒で、他の分野の芸能は省みられなくなりました。組踊劇場としたら、今のような発展は、あれだけ豊富であれだけの多様な芸能を公開する劇場としては結局成り立たなかったのではないのでしょうか。

古井戸 そろそろ織田さんに国立劇場の話をちょっとお聞きしたいんですけども。

国立劇場おきなわの運営

織田 42年1月26～29日の4日間が今、田中さんおっしゃったように、国立劇場開場記念公演の

<御冠船踊>琉球舞踊公演だったんです。その折が国立劇場というところでお手伝いをするようになった最初でした。

古井戸 琉球芸能公演が最初だったんですか。

織田 そうです。國學院で西角井正慶先生に歌舞伎研究会の顧問をお願いしておりましたし、僕は3年間歌舞伎研究会の幹事長をやっていたので、そんなことで子息の正大さんとも親しくさせていただいておりました。それで西角井さんからちょっと手伝いに来いと。手伝いに来いというよりも、最初に切符の売り方がどうも分からないんです。システムがはっきりしないので、切符を売ってくれということだったんですよ。僕は「花かんざし」という川田禮子さんの会がお出しになっていた流派の会報があって、そのお手伝いを学生時代にさせていただいたことがありました。琉球舞踊との最初の接触というのは、川田禮子さんの会、御冠船踊、川田禮子舞踊団の会のお手伝いをする、あるいは少なくとも接触を持つというのが最初でした。そういう中で昭和42年1月の琉球舞踊公演がありました。本田安次先生の監修、三隅先生の演出。三隅先生もお若くて、私は学生時代に三隅先生の授業には出ていましたし、またいろいろな意味でお世話にもなって、ご指導を受けておりましたので、さっきも言いましたように西角井正大さんがちょっと手伝いに来いという話になりました。41年12月の民俗芸能の開場記念公演というのは京都の壬生狂言でした。小劇場で3日間の公演。そのときに僕が切符を200枚くらい売ったんですよ。そうしたら沖縄も頼むということになって、それやこれやで公演の制作助手みたいなことをすることになりました。劇場草創期の大らかな時代の話です。三隅先生が演出で、本田先生が後ろのほうで駆けまわっていましたね。そうしましたらさっきから話が出てますように玉城盛義、真境名由康両師を年長として、島袋光裕師、親田興照師、宮城能造師、金武良章師といった先生方に、宮城稔（美能留）、志田房子、喜納（宮城）幸子、宮城桂子、金城美枝子、玉城節子、村松（新垣）典子、佐藤太圭子といった新進気鋭の世代が気をはいて、ほとぼしるような熱気あふれた舞台でした。あの過酷な戦中戦後を生きのびられた先生方が、この舞台を務められているのを、私は楽屋のお手伝いをしながら拝見していました。この公演はものすごく入ったんですね。今でも沖縄の人たちはそういうところがあるけれど、指定席券を持って並ぶという、不思議な世界なんです。並んでも席に入れない人たちが沢山いました。開演中も小劇場の前にずっと黒山の人だかりなんです。切符はないと何度申し上げてもお帰りにならないんですね。29日の終演後に小劇場の楽屋で、出演者と関係者が全員車座になって揃っていました。

そこに本田先生、三隅先生が正面にいらして、それで三隅先生の話がありました。沖縄は本土復帰の前に今芸能が復帰しました、という話をしたんです。そうしたら全員泣き出しました。関係者全員が泣きました。僕は隅のほうにいたんですけれども、全員が泣き出すのを見ていて、それで僕はこんな世界が世の中にあるんだと思感動しました。国立劇場に行く決心というか、ここに入る決心というのは、そのときに初めてしたんでしょうね。本当にそれには感謝しています。その後、国立劇場では御冠船踊だけではなく、あるいは組踊だけではなくて、歌劇だとか、民俗芸能というようなものも含めて公演していますが、沖縄の芸能というものを西角井さんは非常に大事にされました。そこにはやはり折口先生以来の國學院の伝統があったと思います。そして折口先生、柳田先生、あの正統以来の、男芸の復権という大きなテーマは、国立劇場の琉球芸能公演を経て、着実な流れとなって1972年の本土復帰と時を同じうして国の重要無形文化財に指定された要項の中に、女形であること、という文言が入っていることの意味は大きいですね。

波照間 あれがないと男芸は残ってなかったでしょうね。

織田 残ってないです。優秀な女性の舞踊家が沢山いらした時代でしたからね。

田中 圧倒的に女性舞踊家でした。男たちがそこへ、その世界へ入っていく、入ってもなんか去勢されてしまっ。あるいは世間から大の男がなんで踊りをと、そんな言葉がまだ会話されているような。でもさっきおっしゃったようにあの芸能団一行で、あのカテゴリーで、やっていいんだという、男たちが自信を持ったんです。これが一番大きい。

古井戸 それで織田さんにちょっと聞きたいのは、織田さんはもともとそういう形で入られても、実際には歌舞伎の公演を最初にされましたよね。ところがそれと同時に、今お話しのように沖縄芸能のいろいろなものが国立劇場で企画されましたよね。それに直接なり間接なりに関わってこられたと思うんですけども、現在のように琉球舞踊ですとか、組踊の演出ですとか、制作に携わったのはいつごろからなんですか。

織田 先程もお話ししましたように42年1月の公演をお手伝いする、助手としてお手伝いをしたのが最初です。その後、毎年行われる琉球舞踊公演、沖縄芸能の公演も含めて、ほとんどの公演の制作や演出の助手についていました。古井戸さんもご存じのように、国立劇場というのは当初本当に人が少なかったものですから。どのジャンルでも、僕が助手をやるわけですね。昔は演出室と言っていた部屋の全ジャンルですね、舞踊、邦楽、声

明、それから民俗芸能、雅楽もありました。そういう公演の助手も、実はほとんど僕がやっていたわけですよ。だからもうとにかく本当に忙しかった。僕のスケジュールに合わせて稽古を組んでくれたりしていましたね。いや、そうでないと助手が誰もいないわけですから。

古井戸 たくさんなさった中でも、やはり最初の出会いと言うんですか、それから折口先生以来のもので琉球の芸能というのはちょっと特殊なんでしょうね。

織田 特殊でしたね。

古井戸 それでその話が国立劇場の中で組踊なり、沖縄なんなりで実際に劇場をつくろうという話が持ち上がってきますね。その前に文楽だとか能楽堂ですとか演芸場が。織田さんのところにそういう劇場をつくろうという話が出てきたのは、いつごろなんでしょうか。

織田 今もお話が合ったように、公に国立劇場の中でそういう議論が大々的にされるということはないんですね。

古井戸 むしろ文化庁のほうから。

田中 文化庁側からでしたね。劇場の理事クラスに来てもらって。劇場の在り方、経験則を聞いてアドバイスをもらう。そういうことで、三宅坂の劇場本体で沖縄の劇場について議論したことはおそろくないと思いますよ。国立劇場法の中に組み込まれていますから、それは文化庁の所管。

古井戸 するとやはり文化庁というか文部科学省、当時は文部省ですね。それで文化庁でデザインを決めて、そして国立劇場の理事長だとか理事クラスと相談しながら、大枠をお決めになるわけですね。それを実際に運営していかないといけないための規則をつくるわけですよ。規則というか法律、条例ですか。

田中 そうです。法律と規則です。

古井戸 それはいつごろからそういうものにかかったんですか。

田中 基本設計というのは劇場の構想とか理念を。沖縄につくるその劇場はどんな趣旨でどんな方法で、なんの目的でなど。つまり理念とメソッドを考えていきます。その基本構想を立てる段階で三宅坂の劇場の幹部の人に来てもらって、先行劇場法と照らし合わせて沖縄には何ができるか、何をしなければならぬかを考えていきます。

古井戸 国立劇場法ですね。

田中 はい。あの国立劇場法（平成15年、独立行政法人日本芸術文化振興会法に改組）の中に基本的には組み込んでいきますから。あとは建築物としてのデザイン、具体的なことは全部文化庁の中で委員会をつくってやっていました。

古井戸 田中さんが大体まとめ役になられた？

田中 野次馬のように騒いでばかりいた。

波照間 開場する何年ぐらい前から、委員会は活動するのでしょうか。

田中 まる3年、現実には4年。それも伏線が3年ぐらいありますからね。だから基本構想・基本設計を練る期間が3年で、それからすぐに実施設計に入っていきます。実施設計はまる1年かかったですから。

古井戸 そうですか。なぜか新国立劇場とおきなわ国立劇場だけ運営が別財団ですよ。そういう事情ですか。

田中 その時点で演芸場だとか能楽堂のような直営方式でいくか、それとも新国立劇場の財団方式でいくか。みんな悩んだんですよ。ただ遠隔地であるし、ともかく日本の伝統文化の中でもやっぱりユニークな存在というのは持っているし、人事交流と言っても歌舞伎専門の人が向こうに行っただけで別にやることないし。むしろ沖縄で人を育てていく、沖縄の劇場人というか劇場に携わっていく専門家たちをこの拠点で養成していく、人材を育てる。三宅坂本館の直営機関としての劇場ではなくて、独立性、独自性を持たせて自己責任でやってくださいという方向に動いたんですよ。結局劇場の管理費と人件費は国から出るけれども、事業の賄いはそちらでやってくださいと。ちょうど时期的に沖縄の財界が、厳しいおりでなかなか財団の基金が集まらなかったですね。それがずっと今日まで続いているもんだから、運営は決して楽ではありませんね。

織田 それとやっぱりおきなわが新国立劇場と違うのが、専門家が育っていないのかな、そういうところですね。芸能を行う劇場と言うのかな、芸能を継承していく、あるいはそのための劇場というようなところが、ちょっとなんかやっぱり残念ながらうまくいってるとかなという気はしますね。芸団協なんかもいわゆる制作者を育ててくれるということで、一生懸命やってくれていますので、良い方向へいってくれるだろうと思うけれども、なかなかやっぱりそういう人材は一朝一夕には作れません。舞台に出る人だけではどうにもならないわけで、それを支えていくところが、もう少し力を付けていってもらいたいなど、もらえるべく努力してもらいたいというふうには思います。

波照間 そういった助言というのは、文化庁なり文科省なりが年に何回か行って視察したり点検したりということはあるんですか。

田中 それは折々やっているんですよ。基本的にさっき言ったように国立劇場の建築・建造物、不動産的なものの管理という金と、そこで働く職員のお金というのは国費でもって賄っているわけです。ところがその職員の半分以上が県庁の職員が出向で来るんです。出向でやってきて、2年か

3年でまた帰っていく。私は組踊を初めて観ますという人がいっぱいいるんですね。劇場の初歩的ノウハウを知り始めたらもう人事異動でいなくなる。人材育成にはまったくならない。

古井戸 お金と人事を握っている人はどっちですか。県の人ですか。

田中 要するに県の人件費を払わなくても国が面倒を見てくれるんだと、こんなありがたい権利を手離すわけではないですね。ここが本当に大きな、金の問題よりは、そういう人事体制を組んでいると劇場にとって本当に大事な劇場人が育たない。経験が蓄積されない。経験則が貯まっていくって、そんなことがなかなか実現しない。

三隅 だから付帯する事業というのはあまりお互いやりたくない。

あそこでは飲食施設が不十分、それからグッズとかそういうようなものの販売もしない。劇場はもっとにぎわいの、いろいろな付帯的な何か楽しい場所なんだと、食べる場所でもあり遊ぶ場所でもあり、何かそういうようなことをいろいろと考えないかと言うと「それは考える必要がありますね」ただそれだけです。

田中 浦添の場合はまさに陸の孤島みたいだね。バスはありますが結局みんな車で往来。基本構想の中でも、劇場と芸能と、隣り合わせには飲食が必要。芝居を観ること、食べること、飲めること、ここにそのゾーンをつくっていくんだ、特にアジアの食を並べようと、もう具体的な業者をどうするかぐらいのところまでいっていたのですけれども。でも、私は来年人事で異動しますからと。その人にいくら言っても通じないでしょ。責任を持ってこの劇場のためにという人材が育たないと。これがつらいことですよ。

古井戸 いろいろお話を聞いてきましたが、三隅先生、国立劇場の課題を、こうなってほしいとか。

国立劇場おきなわの課題

三隅 今、養成の生徒たちも割合に優秀な人材が次々出て行って、楽しみなんです。一つ不満を持つてるのは、年齢です。つまりもともと若衆と女役で組踊というのはもっています。昔はそれはすべて大体未成年者、17歳あたりまでがなりました。だからこそ戦後でも女がああやって女役をやったり、若衆役ができるのは何かと言うと、要するに年齢17歳までだと男も女も大体同じ。つまり御冠船の時代には全部女鬘、今でも大体女踊と若衆踊は髪型も同じなんです。それから足袋も同じなんです。もっとみずみずしい本当は若衆役、それから女役が欲しいんですね。だけれども今は大体30代から40代の連中がその役をやっています。もう少し下げて本当はやるべきだということを、

子役の時代からあそこで養成をするようなことができないだろうか。だけれどもそれが今実際問題で言うと、大体芸大出てきてあそこに入ると。ということはもう20代を過ぎているんですね。だからそういうような養成の仕方というのももう少し制度的に変えていったらどうかな。私は課題だというふうに思います。

それからもう一つは養成の方法。今は教える側の人たちが本当の意味でプロフェッショナルじゃない、組踊でも長年やってきている人でも。結局組踊そのものもともと御冠船の時代からアマチュアが舞台を踏んできて、ただそれが明治になって俳優という職業でいろいろな演技の工夫もしていきました。だけれども組踊そのものも実は大勢の観客の目にさらして、それで演劇としてドラマとして成熟しているかと言うと、成熟しきってないと思います。もっと成熟させるにはどうすればいいのか。組踊を国立劇場で、織田さんが演出やったことがあります。もっとステージで緊縮して、そしてドラマとしての面白さを倍加させたいと、要するに舞台での歩き方、それからいろいろな演技の仕方もう少し凝縮させたらどうかというようなプランを織田さんはやったことがあります。これ猛反発を食った。つまり昔からやっている通りを、そのままやれと。たとえあくびが出ようと何しよう、昔からの形を崩すなど、こういうことなんですけれども。これからはもう少しプロフェッショナルなものに成長させたいな、してほしいなというふうに思います。

古井戸 私ね、先生からそう言っていたくのは非常に驚きであると同時に、やっぱり先生もそう思ってたっしやるのかと思いました。ただ退屈な分、可能性はたくさんあるわけですよ。

三隅 あります。組踊の場合は歌が優先ですよ。歌を聴かせるときは何もしないという鉄則みたいながあります。じゃあ何もしないときの要するに保たせ方じつはその間に何かしても悪いことは一つもないんです。だから組踊がもっと私はプロフェッショナルな、要するに観客の目に耐えて成長していくことが必要ではないかと思います。

古井戸 もう一つ先生からご提言いただきました養成の問題ですね。これは織田さん、養成の問題、特に年齢の問題ですよ。

織田 ただ、今は養成の子どもたちというのが、高校卒業、中学卒業でいいんですけれども、大体が県の芸大を出てからもう一度養成に入ると、入り直すというかな、ということが多いわけですが。ただやっぱり沖縄の場合は、まだ日本の歌舞伎よりも際立って優れているのが、子どものときから舞踊をやっているということですね。幼い時分から、いわゆる町のお師匠さんたちについて。何も那覇のど真ん中じゃなくても。村々の

祭りの場で子どもの出る場というのも沢山ありますから。これは本土の子どもたちよりも、うんとそういう機会に恵まれているということがあると思うんですよ。

三隅 だけど現実には男の子は少ないですよ。

古井戸 先生、県立芸大に何度か行ったときに、うまいんですね、みんな。

三隅 うまい。

古井戸 特に男性でいい男性がいるんですけども、それが終わってからだともう遅いと。

田中 今、同時進行。学生を続けながら研修を受けています。10人のうち半分ぐらいはそうかな

古井戸 それはいいですね。

織田 そうということが一つと、歌舞伎役者の養成をやっているのに、正座できないという子が多い。長唄の養成、あるいは寄席囃子の研修なんかで募集したって、三味線を見たこともないし当然弾いたこともない、という人が多いのが現状ですからね。

田中 その意味では沖縄の子たちはね。子どものころから歌い踊りしていますから、体にリズム感が備わっている。ちょっと刺激さえすれば身も心もどんどん開発される。

織田 うん。違います。

波照間 日常の中に芸能が入り込んでいるので。

古井戸 三線があるとすぐみんな、歌って踊り始めるというね。

織田 本当はやっぱり劇場が、もう少し都心にあれば。学校の帰りに夜の8～9時でいいから、門を開けておいて、そこへ来て踊ったり歌ったり、あるいは太鼓を叩いたりするような、そういう遊びの場になってもいいんじゃないかっていうことを言ったんだけど、ただ浦添のあそこではとても無理です。

養成というのは今、先生おっしゃったことで一番大事なのは、養成をする側のプロ化というか。これは非常に大きなテーマだと思います。カリキュラムにはあるんだけど、例えばボイストレーニング一つにしてもそうなんだけれども、基本的なボイストレーニングになってないんです。それでただ、とにかく腹から声を出せみたいなことしかないです。だから例えば声の出し方、せりふの言い方というようなことも言われたことがないようです。それからもう地唄の、いわゆるジューウテーの人たちだって、専門的に音楽的な訓練を受けたことがないみたいです。ただおれが歌うからおれの通りに歌ってみろということから始まるわけですよ。だからそういう意味で言うと、あらゆるジャンルなんだけれども、沖縄はやっぱりプロの指導者を必要としていると思います。衣裳一つだって要するに衣裳屋さんがないわけでしょ。かつら屋というのは個人でもやっているけれども、

本当の意味でのかつら屋さんというような仕事も成り立たないわけでしょ。小道具屋さんも成り立たないわけですよ。又、別の意味で言えば、舞踊家自身も、男性の舞踊家がたくさん出てきて良かったと言うけれども、稽古をやると思うと夜の7時以降でないといけないです。みんなどこかに勤めているわけですよ。フルタイムで勤めているような人たちを集めて稽古をすればとなったら、もう夜の7時や8時になります。それで7時から始まっても、10時頃には稽古場をしめられます。それではよい作品は作れない。三隅先生がおっしゃることに僕は追随するようだけれども、要するにあらゆるジャンルで、あらゆるところでプロを欲していると。プロがないとは言わないですよ。いないとは言わないけれども、あらゆる分野で、やっぱり沖縄は指導者としてのプロの養成ということに、真剣に取り組まないと将来はないですよ。

古井戸 国立劇場をつくったときに理念の3本柱で、公演とそれから養成と、それと調査・研究。これが新国なんかまったくないんですよ。それでもっと大事なのは、これを研究や調査するような大学があるかって言うと、舞踊大学も演劇大学もないんですよ。多分、アジアで日本だけでしょ。ですからある意味で本格的にどういうふうになれば指導者が育つかというのは、大学も必要だし、各劇場のところに研究所がないというのは変ですよ。やっぱり先生が文化財研究所にいらして、そして向こうとつないだからこそ花が咲いたんだと思うんですよ。もうだいぶ長時間になってしまいましたけれども。じゃあ最後に。

波照間 今日は折口先生の渡嘉敷守良へのメッセージから始まって連綿と続いてきた先生方の、熱く暖かい思いの積み重ねの上に今の琉球舞踊や組踊があるということを痛感しました。最後に、各方面でプロを育てるにはどうしたらいいのかという課題を頂戴しました。今はこうしたら良いという案は浮かばないんですが、私のほうでも関わっている若い舞踊家や研究者とこういったことを話し合う機会を設けて考えていきたいと思います。本当に微力なんですけれども、先生方がこれまで思いを込めてなされてきたことに何かその恩を、私としてもできることをこれから探してやっていきたいと感じます。

三隅 そうですね。でも本当に波照間さんのように、実技的なものでお互いに話し合える、舞踊家さんと、そういう人がいると、本当に胸襟を開いてあなたもっと踊りなさい、頑張りなさい、あなたの中の命はいつだって外へポンポンはじけ出ですごい踊りをつくれるんだってということで励ましていただくと、それだけまた刺激を受けてまたおやりになるし、波照間さんご自身もまた同時にこういうものを育てていくことについて、ますま

す頑張る。われわれがやると、何かちょっとなんて言うか差し出がましくという感じをいつも持つんです。ヤマトンチューがね。そんな意識を持ってはいけないんだけど、何かよそ者がけしかけているという。そうじゃなくて、それから本当に、私は織田さんにしても田中さんにしても、相手の気持ちの中に飛び込んでいっていつも話してあげているから、沖縄の方たちとも胸襟開けるんだけど、これがもしも押し付けがましく教訓染みたことを言うと、これはもう反発は必ず来るんです。そういうことでなくて、本当にイチャリバチャデーというのか、お互い仲間同士でというようなことで、私どもこれからもそういう心がけだけは失わないでいきたいなというふうに思っています。とにかく沖縄の芸能の叩けばはじけ出る、感動してそれを表現できる力を持つてるんですものね。

波照間 励ましのお言葉を頂戴し恐縮に存じます。本日はありがとうございました。

【資料1】国指定文化財等データベース<文化庁>

(<http://kunishitei.bunka.go.jp/bsys/maindetails.asp>)

2015年3月18日参照

国指定重要無形文化財

名称	琉球舞踊
種別1	芸能
種別2	舞踊
認定区分	総合認定
指定基準	(一) 芸術上特に価値の高いもの (二) 芸能史上特に重要な地位を占めるもの (三) 芸術上特に価値が高く、又は芸能史上重要な地位を占め、かつ、地方的又は流派の特色が顕著なもの

解説文：琉球舞踊は、沖縄の歴史と伝統の中で芸術的に洗練された特色ある舞踊である。琉球国で大成した琉球古典音楽による古典舞踊と、明治以降に庶民の風俗や民謡を取り入れて創作された雑踊に大別される。古典舞踊は、琉球国で冊封使を歓待するため創作され王府の庇護のもと芸術的に洗練された。歌三線を中心とする琉球古典音楽を伴奏に踊られ、役柄の性別や年齢により「老人踊」「若衆踊」「女踊」「二才踊」に区分される。古典舞踊の中心は、女性の情念を抑制された所作で豊かに表現する女踊で、足の運び、構え、腰の使い方、視線の動きや顔の向け方、手や指の所作などに独特の技法がある。一方、雑踊は、古典舞踊の技法をもとに明治以降創作された。軽快な沖縄の民謡を伴奏として、庶民的な素材の衣裳を使い、庶民の活力や生き生きとした感情を表現する。

【資料2】重要無形文化財「琉球舞踊」（総合認定）保持者等

名称	琉球舞踊			
指定要件	一 演者 舞踊、音楽の大部分が琉球舞踊保存会の会員であること。 二 演目 伝統的な演目及びこれに準ずるものであること。 三 演技演出 伝統的な演技演出を基調とすること。			
保持者団体・代表者	琉球舞踊保存会 代表者 玉城節子			
保持者	舞踊	大城政子 金城美枝子 島袋光晴 玉城秀子 宮城幸子 眞境名直子(物故)	親泊興照 佐藤太圭子 谷田嘉子 又吉静枝	喜納幸子 志田房子 玉城節子 宮城能風
	歌三線	新垣万善 島袋正雄 玉城政文 照喜名朝一	大城助吉 城間徳太郎 玉城正治 西江喜春	喜瀬頼仁 平良盛勇 知花清秀 松田健八 金城武信(物故)
	箏	東江朝子 高良時江 宮城文(物故)	上地尚子 又吉清子 宮城正子(物故)	上原綾子
	胡弓	屋嘉比清(物故)		
	笛	大湾清之	嘉数世勲	
	太鼓	宇座嘉憲	喜舎場盛勝	

(備考)

- ・平成21年9月2日付け官報告示が正式の指定年月日
- ・指定による第一次保持者認定は39名。その後、物故された方は、その旨明記（平成27年3月現在）
- ・保持者氏名は芸名で五十音順記載
- ・本表は官報告示を参考に作成