



新作組踊「塩売」―「新作」から「組踊」を考える

後田多 敦

(非文字資料研究センター 研究員)

はじめに

本稿では、新作組踊「塩売（マシュウキ）」（伊良波賢弥作）を取り上げる⁽¹⁾。組踊は18世紀初頭の琉球国で、清国皇帝の使者（冊封使）を歓待するために創作され、首里城内特設舞台上で上演されてきた。2010年にはユネスコ無形文化遺産リストに登録されている。公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団が2019年、組踊初演から300年を記念して新作組踊・戯曲大賞を設け、「塩売」はその第1回大賞受賞作品。「塩売」は舞台化され、2021年3月27日の国立劇場おきなわ企画公演「創作舞踊と新作組踊」で上演された。

組踊は台詞（唱え）と所作、音楽（歌三線）で構成され、琉球の故事を基にした物語が展開する総合楽劇である。初演は1719年、尚敬王のための冊封使節（正使海宝、副使徐葆光）歓待の場である。王府躍奉行玉城朝薫（1684～1734）が創作し、重陽の宴で「鶴亀二児復父仇古事（二童敵討）」と「鐘魔事（執心鐘入）」が演じられた。琉球国正史『球陽』は「首里の向受祐（玉城親雲上朝薫）は、博く技芸に通ず。命じて戯師と為し、始めて本国の故事を以て戯を作り、人に教へ、次年演戯して、冊封天使の宴席に供せしむ。その戯、此れよりして始まる」と記録している⁽²⁾。

その後の冊封使は1756年（正使全魁、副使周煌）、1800年（正使趙文楷、副使李鼎元）、1808年（正使齊鯤、副使費錫章）、1838年（正使林鴻年、副使高人鑑）、そして最後となる1866年（正使趙新、副使于光甲）まで5回来琉している。冊封使を観劇者とした組踊の本番舞台はこの6回だった。成立経緯からうかがえるように、組踊は単なる芸能ではない。清国皇帝の使者歓待を目的とし、首里城内特設舞台上で演じられ、担い手は男性で王府吏員である。組踊は琉球国の外交ツールの一つだった⁽³⁾。

琉球国が19世紀末に滅亡すると、組踊は本来の存在基盤を失った。それでも、近代以降も総合楽劇として受け継がれてきた。新作は古典や伝統の持っている意味を浮かび上がらせる。本稿では「新作」を通して、本来的組踊についても考えたい。

新作組踊「塩売」の概要

「塩売」初演での演出や配役、地謡、簡単な内容をパ

ンフレットなどから紹介する⁽⁴⁾。

演出：嘉数道彦 / 振付：阿嘉修 / 音楽：宮良康正、新垣俊道

配役：父親・東江裕吉 / 塩売・上原崇弘 / 船頭・阿嘉修 / 神司・金城美枝子 / 童子・糸数彰馬

地謡：歌三線：宮良康正、宮良亨男、新垣俊道、仲村逸夫

箏：池間北斗

笛：入嵩西諭

胡弓：森田夏子

太鼓：宮里和希

「この新作組踊は、1771年に宮古・八重山諸島を襲った明和の大津波をテーマに創作されています。明和の大津波では、石垣島だけでも9千人の死者が出たと言われています。島の地形も、その後の人々の暮らしも大きく変わってしまった事件です。

この組踊の登場人物は、父親、塩売、子、船頭、神司、童子です。シンプルな登場人物の人数となっています。父親は首里の土族です。神司は、八重山島の御嶽（オン）の祭祀を行う女性の神役です。神役ではありませんが結婚は許されています。そのため孫である七歳の童子がいます。……

ストーリーは、富嘉伊（フカイ）島（架空の島）の津波で引き裂かれた親子を中心に進みます。働かない息子を島流した父親が、その島を大津波が襲ったと聞いて、島へかけつけますが、島の神司に尋ねると既に息子は津波で亡くなっていることを聞かされます。父親がうたたねをしていると不思議な灯籠が点り、夢の中で塩売となった息子と再会する、というものです。……」（崎原綾乃解説）

「塩売」の内容については、崎原綾乃が『華風』で紹介・解説し、初演舞台については与那覇晶子が論じている⁽⁵⁾。ここでは原作台本をベースに、文化的な視点から作品について論じたい。

「塩売」は、組踊の伝統的スタイルを踏まえつつ、現代社会の世相や出来事を積極的に取り入れている。架空の島・富嘉伊は、石垣島の実在の地名「桴海（フカイ）

粟国島の塩売の口上を採用しているが、粟国の塩売は、各家庭を訪れながら三線と歌と踊で無病息災や五穀豊穡を祈願する者である。

登場人物は首里の士である父、そして船頭、神司、童子、引きこもりで勘当され島に流され、塩売となって再会した子。船頭は島と島をつなぐ者、神司、童子は父と子、この世とあの世を橋渡しする者。そして、塩売は、無病息災や五穀豊穡をもたらす者、いわば来訪神でありトリックスターの役割を担う。典型的な人物に伝統的な役割と現代的な世相をも反映させている。

本来の組踊とは何か

本来の組踊について一瞥しておきたい。組踊は台詞と所作、音楽で構成される琉球の総合楽劇である。台詞は琉球語による8・8・8・6音の30音からなる琉歌が基本で、所作は琉球舞踊とつながり、歌三線は琉球音楽となる。勝連繁雄はさらに踏み込んで「台詞・所作・音楽の、それぞれの根（組踊以前）に心を向ける」ことが、組踊を理解し鑑賞する上で大切なことだと指摘する。そして、「曲想」という視点を提示した。

琉歌に代表される情感、琉舞に表現される美意識、歌三線に込められた思いなど、精神性を理解する必要があるという。歌三線の実演家で、詩人の氏ならではの組踊へのアプローチだ⁶⁾。

組踊は能との関連も指摘されたりするが、しかし、意味や成立から根本的に異なる⁷⁾。根本的な相違は、組踊が国家の外交と直結している点だ。組踊は国劇で、民間の芸能や娯楽ではない。国家主催の外交の場で演じられ、台詞を理解できない異国人観劇者の歓待が目的である。さらに、見逃されがちだが、組踊が「本国の故事」を基とした物語という点も重要だ。『球陽』には、「本国の故事を以て戯を作り」とある。組踊は「本国の故事」を以て創作されているので台詞は物語の展開に欠かせないが、にもかかわらず観劇者の冊封使はその台詞の琉球語を理解できない。これらの点は、組踊の本質を規定する。組踊を単なる芸能ではないとする理由である。

王府には北京官話を話せる人もいたので、台詞到北京官話を用いる選択肢もあっただろう。しかし、外交のツールであることを考えると、歓待芸能の台詞は琉球語である必要があった。しかも、組踊を構成する歌三線、そして所作は、琉球語による琉歌の台詞と不可分に結びついているので、琉球語だけを切り離すことはできない。実際の舞台では、漢文で演目内容などを解説した「説帳」「故演戯故事」などが準備されていた⁸⁾。しかし、台詞を解せない楽劇への興味は長くは続かない。それを

写真上：塩売として現れた息子(左)と鷺の鳥を踊る父
写真下：神司(左)から息子の死を聞かされ、悲しむ父

写真は国立劇場おきなわ提供

＝津波で大きな被害を受けた」をイメージさせ、豊穡や目出度さを意味する漢字を当てる。大津波は、1771年に八重山を襲った「明和の大津波」と結びつく。史実の津波と架空の富嘉伊島という設定自体が、全くのフィクションではない仕掛けになっている。現在の災害とも結びつく「本国の故事」をベースにすることで、組踊の世界へ誘う。

舞台は、第一場が父の富嘉伊島への道行、第二場は、父が島での子の暮らしぶりと死を聞く場面、第三場がうたた寝のなかで塩売となった子との再会と和解、第四場が眠りから覚めた後という構成。子の死を知った父の悲嘆と自責の念の第二場は、死別の悲しみの場だ。しかし、第三場で子が塩売の姿で島の幸を求める者として登場。互いを理解し合い父子関係が再生し、子の死は新しい始まりとなった。目覚めた第四場の「鷺ユンタ」はその象徴だ。第三場の「鷺の鳥節」と「鷺ユンタ」は鷺の誕生と旅立ちを歌う。勝連繁雄の曲想という視点に学べば、曲想は旅立ち、新しい世界の始まりということになるだろう。

タイトルの「塩売」は、新作としての特徴を際立たせる。「塩売」は、組踊の背景を規定する儒教的世界を超えた琉球的理想郷への願望と結びつく。うたた寝の中で父が再会した息子の姿が塩売だった。塩売は文字通り塩を売る人。塩は生活に不可欠だが、塩売は不安定な職業でもある。いいかえれば、貧しきをも表現する。作品は



補ったのが、所作、歌三線の音や曲調、唱えの抑揚などの音楽性だろう。

「台詞がなければ成り立たない。所作がなくては成り立たない。当然のことであり、これらを軽視するわけではないが、しかし、組踊を組踊たらしめているもの、組踊を魅力あるものにし、魂のドラマにし、深い精神性を帯びた物語にしているもの、その最大の要因は〈歌三線〉にある、と私は思っている」⁽⁹⁾。勝連繁雄はこのように書いている。この指摘は組踊の成立過程からもいえることかもしれない。

組踊は「本国の故事」を基に観劇に堪える芸術性を持っていること、しかも重要な要素である台詞（琉球語）を理解できない異国人（冊封使）を歓待するためであること、そして自国の芸術性を代表するという、要請に応える必要があった。この要請を踏まえて創作されたのが玉城朝薫の作品（『二童敵討』『執心鐘入』『銘苺子』『孝行の巻』『女物狂』の5演目「朝薫五番」）などである⁽¹⁰⁾。

「ここに組踊が登場した意味は大きい。これがやがて冠船芸能の重要な演目に成長する。これこそ、『球陽』や朝薫の家譜に特筆する事柄であって、……儒教倫理の深化と官僚意識の高揚、これと表裏に中国でも和風でもない、いわば琉球国風の自覚などがその背後にある」という池宮正治の指摘は、この文脈でも理解できる⁽¹¹⁾。

加えて、外交という視点で言えば、物語の内容を理解させることは必要だが、冊封使が理解できない「世界」の存在にも意味があるといっている。清国を代表する知識人の冊封使が知らない故事や歴史を示すことは、せめぎ合いの場では有益である。組踊は単なる娯楽や芸能ではないからだ。

徐葆光は1719年の重陽の宴での「二童敵討」「執心鐘入」について、『中山伝信録』で詳細な記述を残している。記述には、舞台を見ただけでは分からない事柄もある。徐葆光は、漢文で演目を解説した「説帳」を読んで内容を理解していた⁽¹²⁾。

主賓である冊封使は「説帳」などで、「本国の故事」や演目の内容を理解し、舞台での所作や歌三線の響きや音色で物語の内容や背景を感じ、唱えの音や調子で進行を受け止めていたのだろうか。舞台としての「勝負所」は、所作と音にあった。物語の展開に不可欠な台詞を理解できない観劇者をどう引き付けるか。この要請に舞台で応えようとする修練が、総合楽劇としての組踊の芸術性を鍛え、様式や舞台の完成度を高めたことになる。主賓としての異国人、外交の場という前提が組踊の魅力を生み出した一つでもあった。本来の組踊の本質は、外交の場で、琉球語の分からない異国人を歓待するものという点を抜きにしては理解できない。

組踊における場と観劇者の意義を強調するなら、観劇者としての冊封使が存在しなくなった後の組踊は、もはや本来の組踊ではない。琉球国滅亡後は、元国劇として

の「組踊」、民間化した「組踊」、娯楽としての「組踊」の道を進むことになる。これは単に環境の違いだけでなく、芸術性の前提にも変更をもたらす。矛盾するようだが、もし近代の組踊が仮想観劇者として冊封使を想定できていたのなら、国劇としての組踊の系譜はさらに時代を下ることになるだろうか。

それでは、本来の場を失った組踊、つまり近代以降の組踊をどう考えればいいのか。演じられる場は、国家の外交の場ではない。しかし、組踊を成立させた台詞、所作、音楽という要素が必要な点は、近代以降も変わりはない。あえて言えば、本来の組踊の芸術性を鍛えた国家や外交、琉球語の分からない主賓という要素が抜け落ちた分だけ、台詞と所作、音楽そのものの質が直接問われることになった。

再び新作組踊「塩売」について

本来の組踊についてのこのような理解を踏まえると、新作組踊「塩売」はどのように位置づけられるか。結論を先に示せば、第1回新作組踊に相応しい「新作」といっていいだろう。さらに言えば、組踊における「新作」の在り方を提示したといってもいい。

組踊における歌三線、音楽性の重要性を説く勝連は「出羽及び道行の場」「悲嘆の場」「終演の場」という選曲を考える三つの視点を提示する。その場の役割とそれにふさわしい曲想の選択である。「塩売」では第一場が「本大浦節」、第二場は「散山節」「早作田節」「子持節」、第三場が「白保節」「東江節」「鷺の鳥節」、第四場で「宇地泊節」「鷺ユンタ」を用いている。

見せ場の一つ第二場で子の死を聞き、父が悲嘆にくれる場面では、「親の憂き辛さ／知らぬあてなしの／捨てて先なため／後生の旅路（訳：親が嘆き悲しむのを／知らない子どもが／私を捨てて先だったのか／あの世の旅路に）」（「子持節」）。父子や心を通わせ、新しい世界が開かれる第三場では「鷺の鳥節」。第四場は「橋渡り飛ビティケ／ニラ底ン舞イティケ（訳：橋を渡って飛び立った／ニラースクに舞い立った）」（「鷺ユンタ」）と歌う。

ニラースクは、ニライカナイとも表現される琉球的な理想郷のこと。五穀豊穡と人々の健康、幸せという理想を求めることは、琉球の伝統的な精神性であり世界観だ。塩売に導かれて理想郷を求める。夢か現か。父子の再会と同様に、それは一人ひとりの心の中にあるのだろう。それでも現実に残る「形見の塩」。全体として伝統的な曲想を利用し、ハッピーエンドで終わる原則も踏まえることで、組踊世界が展開される。その上で、最後に「旅立ち」「出発」の曲想を持ちながら形式の異なるユンタを用い、新しい試みで舞台を終えている。タイトルの「塩売」を思い起こせば、絶妙な選択だといっている。

組踊の基本的枠組みなどに対する洞察と理解が、「塩売」の安定感を生み出したことは確かだ。しかし、本来

的組踊に学んだとしても、それに寄り添うだけなら魅力的な「新作」とはならない。「塩売」は普遍的・伝統的なテーマである父と子の対立と和解、そして生き方、死と再生などをベースにして、災害、島と中央、政治やユートピアという現代の課題をも盛り込んでいる。その現存性も新作の魅力を生み出す力だろう。

新作組踊が現代の観劇者を引き付け獲得するには、台詞と所作、音楽という組踊の構成要素に徹底してこだわりつつ、「本国の故事」などを基にした物語の展開と現代性を鍛えることが必要だろうか。しかし、現代における課題もある。その一つが、姿を変えた言葉の問題だ。日本語の標準語が沖縄社会に浸透し、組踊を支えてきた琉球語が日常生活の場で使われなくなっている。現在の観劇者にとって、組踊の台詞はもはやかつて以上に日常生活の言葉ではない。

しかし、この点は現代の組踊にとって、負の側面だけではないだろう。本来的組踊も、台詞の言語を理解できない冊封使を観劇者として演じられた。そのため、台詞は不可欠な要素でありながらも、言葉を超越する努力が組踊の芸術性や娯楽性を高めてきたからである。「塩売」でも、台詞に苦勞した跡がうかがえる。どれだけ洗練された琉球語を駆使できるかも、「新作」一般の課題の一つだといっていいたいだろう。

おわりに

「古典」に比べると、新作・創作の魅力は劣るというのが、これまでの勝手な感想だった。そして、それは創作に原点を理解する努力が不足しているからではないか、とも考えてきた。コロナ禍で人数制限のなされた国立劇場おきなわの舞台で「塩売」を見ると、息子の志やそれを受け取る父親の思いなどが伝わり、組踊の世界に引き込まれた。そして、幾つかの場面で胸を打たれた。

本来的組踊とは何かを考えさせられ、「新作」の在り方を示した味わいも伝わってきた。作品の斬新さを評価した与那覇晶子は、一方で舞台としては練習不足も指摘している。それでも、創作と舞台の応答は、実演家との相互切磋の機会にもなる。今後、上演を重ねることができれば、作品も舞台もこなれて現代の組踊の一つの形として定着するのではないだろうか。

【注】

- (1) 「塩売」台本は『華風』2021.4月号(公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団、2021年)20頁以下。伊良波賢弥氏は神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科前期課程修了。
- (2) 『球陽 読み下し編』(角川書店、1974年)725項、258頁。組踊の現状などは『ユネスコ無形文化遺産登録 世界の至宝 組踊』(琉球新報社、2011年)を参照。ほか当間一郎『組踊研究』(第一書房、1992年)、矢野輝雄『組踊への招待』(琉球新報社、2001年)などがある。
- (3) 板谷徹『近世琉球の王府芸能と唐・大和』(岩田書院、2015年)10頁以下、165頁以下。池宮正治は冠船踊について、「我々は何をどのように伝承し、何を忘失したのか。冠船芸能を追求することによって、我々は多くの情報を得ることができるのである」(『池宮正

- 治著作選集2 琉球芸能総論』(笠間書院、2015年、21-22頁)という。この指摘には組踊も含まれているだろう。
- (4) 崎原綾乃解説『華風』2021.3月号(公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団、2021年)30頁以下。同3月号には伊良波賢弥のことも掲載されている(33頁)。
- (5) 与那覇晶子「創作舞踊と新作組踊「塩売」(伊良波賢弥作)を観た!長台詞が十分覚えられていない舞台上に驚いたが、作品は斬新だった!」(ブログ「志情(しなき)の海へ」<https://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/257403e4f8dc7c03ff4e718a89802840>)
- (6) 勝連繁雄『組踊の世界—私の見方・楽しみ方』(ゆい出版、2003年)。照屋寛善「琉歌と歌謡法」(『沖縄の古典芸能』第一書房、1989年、239頁以下)も参照。
- (7) 幾つかの論点は、阿波根朝松『沖縄文化史』(沖縄タイムス社、1975年)504頁以下、前掲・池宮「池宮正治著作選集2 琉球芸能総論」55頁以下など参照。
- (8) 大城學『沖縄芸能誌概論』(砂子屋書房、2000年)の27頁以下に「説帳」の説明がある。原田禹雄訳注『徐葆光 中山伝信録』(榕樹書林、1999年)159頁、原田は、尚家に保存されていたものを見たという(163頁)。王府作成の漢文の解説「演戯故事」については、我部大和「冠船芸能で上演された組踊の基礎的研究:演戯故事と組踊台本との内容比較を中心に」(琉球大学位論文、2018年)。我部は「演戯故事」のうち、1808年以降の4点と組踊台本との比較を行っている。
- (9) 前掲・勝連『組踊の世界』32頁。組踊における地謡の重要さは多くが指摘する。例えば、前掲・当間『組踊研究』506頁以下。
- (10) 池宮正治は「朝薫五番」は、全作品が1719年に上演されたとする(前掲・池宮「池宮正治著作選集2 琉球芸能総論」39-40頁)。「伊波普猷全集 第三巻」平凡社、1993年)参照。
- (11) 池宮正治「冠船芸能の変遷」『新琉球史 近世編(上)』(琉球新報社、1989年)329頁。「国内故事と儒教性」について、矢野輝雄『組踊を聴く』(瑞木書房、2003年)209-210頁。伊波普猷の「世阿弥や近松が国語で自由に呼吸してゐるのを見たわが朝薫は、自分も亦自国語で呼吸して見たいと考へて、或は『みせゝるの言葉』を復活せしめ、或は世阿弥近松の用語を借用し、不自由な自国語を加工して、所謂組踊の言葉を作り上げた。これは他から融通をつけて、破産しかけた先祖の遺産を整理したようなものである」という記述も同じ文脈でとらえていいたいだろう(前掲『伊波普猷全集 第三巻』427頁)。
- (12) 前掲・板谷「近世琉球の王府芸能と唐・大和」は尚家文庫に伝存する故事集を列挙し解説する(203頁以下)。前掲・池宮「池宮正治著作選集2 琉球芸能総論」128頁以下、205頁以下。前掲・原田「徐葆光 中山伝信録」169-171頁。1719年の冊封については、編集・麻生伸一、茂木仁史、監修・国立劇場おきなわ『冊封琉球全図—一七一九年の御取り持ち—』(雄山閣、2020年)参照。