

一般社団法人

東洋音楽学会 沖縄支部通信 NO.40 (2019年8月31日発行)

Newsletter of the Okinawa Chapter, Society for Research in Asiatic Music

発行：(一社) 東洋音楽学会 沖縄支部

事務局：〒903-8602 沖縄県那覇市首里当蔵町 1-4

沖縄県立芸術大学音楽学部 小西研究室気付

<http://tog.a.la9.jp/okinawa/index.html>

【第72回定例研究会記録】

日時：2019年6月22日(日) 13:00~15:30

場所：沖縄県立芸術大学 首里当蔵キャンパス
奏楽堂講義室(奏楽堂ホール2階)

研究発表1 國吉 清昂

「屋嘉比譜復元に観る琉球古典音楽の真髓」

■発表要旨

発表者の音楽経歴は、琉球大学音楽科を卒業し高等学校の音楽教師37年、高等学校の吹奏楽部から58年、三線は平成7年から24年の経験がある。三線は、高等学校の同期生に師事し、当時から三線の魅力はなんだろう?と常に考え続けてきた。この間、屋嘉比工工四譜に出会い、何時か歌えるようになりたいという想いをもち続けてきた。同譜を書写した方の「癖」が有るのだろう…と、その「癖」が切っ掛けで研究が推進した。研究途中様々な困難もあったが平成21年に無事上梓にこぎ着けた。

三線の研鑽や研究を通して「ウチナンチュ」の心を捉えて離さない「琉球古典音楽の真髓」はどこにあるのだろうと、その奥の内が「琉球古典音楽五楽」であった。琉球古典音楽は、(1)詠嘆の楽 (2)中庸の楽 (3)詩魂の楽 (4)点と線の楽 (5)陰影の楽 で構築され、その核心部分は「心の揺れ」である。その「心の揺れ」は一字一字に込められ詠嘆の楽に現れ、中庸の楽と定義したが細部には喜怒哀楽の表現を要

するところがあり、それを表現することによりその「真髓」へ迫ることができたと思っている。

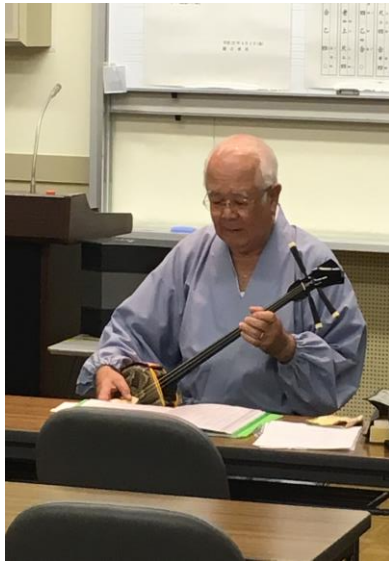
さて、一字一字に込められた「心の揺れ」はどのように表現(演奏)されているかを見てみたい。音楽の世界では様々な楽器があり、それぞれの奏法でもって演奏されるが、しっかりとした音出しが要求されると思う。古典音楽の名だたる先師の音源を聴くと「三線」と「聲(歌唱)」の双方が「コラボレーション(共同制作)」しているのが解る。つまり、三線のしっかりとした音はしっかりとした「聲」を導き出していることが解る。

現職の時、ギター指導で次のことを感じた。ギター奏法は「アポヤンド奏法」と「アル アイレ奏法」があり、アポヤンド奏法を守り練習する生徒はアル アイレ奏法に固守する生徒より演奏技術の向上は顕著であった。アポヤンド奏法は弾いた指を「次の弦」で止める方法で、一方、アル アイレ奏法は弦を上方へ弾く奏法である。アポヤンド奏法の効果は、指を「次の弦」で止めるという心(脳)のコントロールをするというで「意識的」な行動が出来ると云うことである。発表者は、このギターの奏法は三線の奏法に妙に合致していて三線指導に応用しているのだが良い効果を発揮している。

近年の三線演奏の状況は合奏、地謡等の複数による斉唱はしっかりと歌えているが「独唱」の部が技量的に課題を残していると思う。それは三線のコントロールに顕著に現れている。その時、三線の音量が頗る小さくそれに伴ってか細かい声量で歌っている。

三線は伝統楽器であるが、楽器としての機能、しっかりと音を響かせるという基本的な奏法が身につけていないということである。

「琉球古典音楽の真髓」に迫るには、三線の基本技法「アポヤンド奏法」を体得し、一字一字に込められた「心の揺れ」を声楽譜をしっかりと読むことにより可能になると思う。先達たちは琉球古典音楽は数百年をかけて三線音楽を「昇華」してきた。その素晴らしさを今述べた「五楽」の体系を思いながら次世代へ伝達したい。



(國吉清昂氏の発表)

■傍聴記

國吉清昂（くによしきよたか）氏は長年、沖縄県内で高校の音楽教師を務める傍ら、24年前から歌三線に取り組み、現在は伝承家団体での重責を担っておられる。「屋嘉比朝寄工工四」の活字訳譜本の作成を試みるなど、伝承研究にも高い関心をお持ちの方である。

國吉氏は、音楽指導者として大事にしている「豊かな心の育成と表現」「自ら学ぶ意欲の醸成」を琉球古典音楽の指導にも貫いておられるという。今回の内容にも、そのスタンスが現れていた。

発表では、琉球古典音楽の実演・鑑賞の重点として、「形式性の理解」と「一音一音に込められた思い」を挙げられた。評者の言葉で言えば、「構造」と「表現」の課題であろうか。他の実演家からは伺えない

貴重な視点であった。

琉球古典音楽は他人に聴かせるよりも、自分が楽しむために弾くもの、という意見は、他の実演家からも時折伺うことがある。そのため、素人の趣味芸に甘んじる風潮が否めないが、國吉氏は、自分のために歌うものとはいえ、舞台に上る時には外に向けてしっかりと発信しないといけないというご意見を述べられ、具体的に〈述懐節〉を例示演奏しながら、上吟・下吟を生かした表現が重要であることを説かれた。また、音型のもつ意味を教えながら指導しなければならないというご意見は、現状の歌三線教育に対する鋭い批判と受け取った。

さらに、國吉氏が学校教育で行ってきたギター技法の学習方法を参考にした三線教育法のアイデアが示され、とりわけ興味深かった。近代的な教習方法を試みる教室もあるが、教習方法はあまり共有されていないように思う。こうした教育法も含めて、まとめて成果発表されても良いのではないかな。

最後に、発表のあり方についての問題も多く感じたので、指摘しておきたい。

1. 読み原稿無しで、要点メモだけでしゃべっておられたが、評者は、学会の「研究発表」の場では、厳選された内容の読み原稿を作るべきだという信念を持っている。そうでないと、必ず散漫なしゃべりになってしまう、聴く側に主旨が正確に伝わらないからである。

2. 学術的な立脚点として、先行研究を踏まえることは必須である。今回、國吉氏が三線奏法に関する先行研究について全く触れられなかったのは残念である。上吟・下吟を巡っては、戦前の富原守清の研究は重要だし、近年はマット・ギランの研究が優れている。これらを批判しながら実践的な指摘をしていただけると、御説の価値がより高まったと思う。

3. 逆に、冒頭に述べられた琉球音楽史の概論や、古典音楽の美学についての思いは、前項のような中心となるべき重要な論点とは繋がっていないので、外した方が良かった。発表主旨を明確にするためにも、周辺の問題に時間を取り過ぎたように思う。

とはいえ、実演家の会員に「研究発表」を行っていただけることは大変得がたい機会であり、演奏研究の進展には大きな寄与である。ぜひ、再度整理し

ていただいた発表を拝聴したい。

(報告：金城厚)

研究発表2 山内 盛貴

「沖縄の神歌保存会の研究」

■発表要旨

近年、沖縄諸島でいくつかの神歌の“保存会”が誕生している。神歌は伝統的には信仰を基盤とし、時期を選び、厳格な資格に基づき、儀礼の中で謡われたものである。人々は民俗的生活の中で神歌を練習し、共同体の義務として謡い継いでいた。しかしながら神歌の保存会では、信仰の文脈から外れて、任意のタイミングで、一般人から成る構成員が、舞台上で神歌のパフォーマンスを行っている。彼らは月に数度歌の稽古を行い、会則を定め会費を払っている。なぜこのような神歌の保存会は誕生したのか。本研究では神歌の保存会の実態について、また保存会が伝承している神歌の文脈の変化について調査することを目的としている。

神歌の歌詞や儀式の様子などは王府時代より文字化されていたが、廃藩置県以降神歌の信仰の基盤は生活の近代化によって変貌し、多くの神歌は沖縄戦後に伝承が途絶えたと考えられる。その一方で、明治以降の研究調査の蓄積を応用した音楽的実践が山内盛彬などにより試みられ、のちに中心的人物が会を発足したのが神歌保存会誕生の経緯である。

D・W・ヒューズの日本本土の民謡保存会に関する研究と同様に、神歌保存会も“保存”と銘打ちながらも歌そのものを博物館的に“保存”するのではなく、変質や創作も含めた伝承のダイナミズムそれ自体を持続させるための現代的組織である。中村茂子の日本本土の民俗芸能保存会に関する研究と比較すると、神歌保存会は本土の多くの民俗芸能保存会と異なり、文化財行政とはあまり関係なくボランティア的努力により進展したと言える。

本研究では筆者が確認できた沖縄の9つの神歌保存会すべてを対象とした。神歌保存会はどの会も公演やイベントでの実演を中心に活動していた。また全ての神歌保存会で舞台演出のために伝統的と思わ

れている要素を省略したり創作することがある。神歌保存会が“保存”しているのは、神歌が本来持っていたとされる信仰を想像し、それを伝承された技術に基づき表現することと、その表現のパフォーマンスを継続する営力であると言える。

時には研究者や知識人から、神歌保存会の歌う神歌は資料とは異なっているのではないか、という指摘もままある。実際、歌詞がわずかに異なったり旋律が微動しているが、彼らは現在に至るまで伝承を行ってきた上、神歌保存会はボランティア的組織であって職業音楽家集団ではないので、外部からの指摘や矯正は“伝承の保存”の観点からすると運営妨害である。但し、内発的な古資料志向の変化がある場合は、知識人が支援すべきである。

神歌保存会という現代的な神歌伝承は、多くの観客に対して神歌を通して感動を与える役割がある。伝承の途絶えた神歌を音響体験として復活させることも可能である。会員を増やし、後継者を育成し、次の舞台での発表などを通して会の活動・運営が継続していくことで、現代的な神歌の伝承が成立している。



(山内盛貴氏の発表)

■傍聴記

山内盛貴氏は、「沖縄の神歌保存会の研究」と題し、2018年度に提出した修士論文の抜粋を発表された。自身も歌三線の演奏家であり、音楽活動を通して日本本土の演奏家と交流するなど、県内外での演奏活動に熱心に取り組んでいる。研究活動においても、演奏家として培われた音楽的素養が生かされ、

実態調査では調査対象となる神歌保存会と一緒に神歌のパフォーマンスに出演することもあるようだ。

発表はパワーポイントを使ったプレゼンテーションで、発表者がフィールドワークを行った研究事例の紹介では、該当する団体の過去または現在の芸能風景が記録された映像資料も用いられた。話すりズムはてきぱきとした口調で、話題の展開もスムーズでとても聞き取りやすい発表だった。

発表ではまず「神歌」や「保存会」の定義、続いて、どの音楽ジャンルを「神歌」として扱うかの選定条件などが述べられた。発表者によると、伝統的な神歌は、信仰に基づき、状況に応じて日時を選び、資格が必要で、儀礼性が重んじられているという。一方、今回発表者が調査対象とした神歌保存会は、前者とは対照的で伝統的な信仰心からというよりは「伝承が途絶えた神歌を歌唱すること」を目的に集まった一般の人々によって、組織運営が開始されたようだ。

そこで発表者は、1) 沖縄の神歌保存会が開始された経緯、2) 神歌保存会の実態を調査し、どのような組織なのか、どのような意義があるのかの把握、3) 保存会が誕生したことによって、神歌そのものがどのような存在へと変化してきたのか、そして今後、将来的にどのようなようになってゆくのか、という点に研究の焦点を当てた。

次に、沖縄の神歌が伝承される背景について、古琉球の時代より「文字化」された『おもろそうし』を具体例に挙げ、一部の神歌の伝承を支えてきた安仁屋家の事例が紹介された。続けて現代に神歌が復興する背景には、明治期以降、山内盛彬が先鞭をつけた神歌の記録調査及び研究の集積があったことを指摘し、さらにその山内盛彬が神歌を「舞台化」し、その時に舞台を共にした、あるいは山内盛彬から指導を受けた人々が中心となり、後の神歌保存会が誕生していったことを明らかにした。

そのような経緯で誕生した神歌保存会は9つの団体があり、発表者はそのすべてを研究対象とした。関わりの長い団体だと14年ほど、短い団体でも2年ほど参与観察を行なったとのことだった。9つの団体に関しては調査内容の事例が映像を交えて紹介され、発表者が多くの時間と労力を費やし現地調査に

足を運び、その研究活動の中で各団体の人々と信頼関係を築いていることを窺い知ることができた。

特に発表者が本題とは別ながら話題として取り上げた、「神歌保存会の人々が歌う神歌そのものの歌唱の変化に、研究者や外部の音楽専門家がどのように関わるか」という問題提示は興味深かった。神歌研究以外でも、これからフィールドワークへ向かう学生に参考となる話題だと傍聴者は感じた。

9つの団体の比較を通して、1) 神歌保存会の発表の場が公演やイベント活動中心であること、2) 「舞台化」による神歌そのものの伝統的要素の省略または創作があることが述べられた。そして神歌保存会が「保存」しているものは、神歌が本来持っていた信仰を想像し、それを伝承された技術で表現すること、その表現のパフォーマンスを継続する栄力であると述べられた。結論では、神歌保存会は多くの観客に対して感動を与える役割を果たしていること、活動を通して会員や後継者を増やし、会の活動が継続されていること、伝承の途絶えた神歌の音響体験としての復活や新しい曲目を増やしていく可能性が示唆された。

質疑応答では、歌の指導法、研究方法、神歌保存会が発表する場についてなど、多くの質問が溢れ返ったことに、山内盛貴氏の神歌研究に対するオーディエンスの関心の高さが窺える。ますますの研究発展を期待したい。

(報告：多和田真理)

(一社) 東洋音楽学会 沖縄支部通信 No. 40 編集委員
長嶺亮子、古謝麻耶子、遠藤美奈、多和田真理
次号 No. 41 は 2020 年 3 月に発行予定