琉球大学学術リポジトリ

組踊「二童敵討」の演出論

メタデータ	言語:
	出版者: 琉球大学法文学部
	公開日: 2017-05-25
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 大城, 學, Ohshiro, Manabu
	メールアドレス:
	所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/36710

組踊「二童敵討」の演出論

大城　學

はじめに

沖縄伝統芸能の演劇（歌舞劇。楽劇）を代表する組踊に演出家は要るのか、要らないのか、という議論が、国立劇場おきなわ設立要請のころ話題になっていた。古典であろうが、新作であろうが演劇には当然のことながら演出家は要る、という意見がある一方で、琉球王国時代から上演されてきた伝統芸能である組踊には演出家はいないが、我々は師匠から伝統の演技と演出らしいことを継承してきた、よって演出家は不要だ、という伝統組踊保存会会員が多くいらっしゃった。

伝統組踊保存会とは、一九七二（昭和四七）年五月十五日に国の重要無形文化財に指定された「組踊」の保持者で構成する保持団体のことである。同保存会の主たる事業は、組踊の保存継承を図ることであり、そのために保存会会員（つまり保持者）の自主公演や、後継者育成のために伝承者養成などを実施している。その際、立方指導者、地謡（地方）指導者を置き、稽古から本番（公演）まで指導者が責任を持って指導をしている。【註①】

保持者が師匠から受け継いだ技芸でもって指導しているから、言葉こそ違うが、指導者は演出家としての仕事をしていることになる。指導者が自らを演出家であると認識しているかどうかである。

組踊の第一次認定保持者の立方は、眞境名由康、島袋光裕、宮城能造、親泊興照、金武良章で、彼ら各人が指導

者であり、演出家であったのだ。組踊は能のように、各流儀の技芸や芸風の伝統を継承し管理、統率する家元が確立していない。たとえば眞境名由康は組踊を眞境名由祚、玉城盛重、渡嘉敷守良、渡嘉敷守礼、富原盛勇ほか数人から指導を受けている。眞境名以外の第一次認定保持者も同様に、複数の組踊演者から教授された技芸を修得して上演を繰り返したが、それがお家芸として確立するまでには至っていない。彼らはその技芸継承と公開（舞台公演）の仕方を今度は後輩たちに伝授したのである。

本稿では、組踊「二童敵討」の台本に記載された詞章と卜書きを取りあげ、組踊の演出について、①荒事「七目付」に至る前段の演出、②「戻せはやるまい」の演出、③供三人退場の演出、の三点から組踊演出家の要・不要を論じてみたい。なお、「二童敵討」は一名「護佐丸敵討」とも称されるが、本稿では呼称の頻度数が高い「二童敵討」を使用することとする。また、台本によって、あまおへ、阿麻和利、阿摩和利の表記があるが、本稿では「阿麻和利」に統一した。

一、組踊の概要

組踊とは、せりふ（首里の士族語）、音楽（琉球古典音楽）、舞踊（琉球古典舞踊）、所作によって構成される歌舞劇（楽劇）である。組踊は、首里王府が国王の代替わりごとに詔勅を携えて渡来する中国皇帝の使者・冊封使を歓待するために、一七一八年に踊奉行に任命された王府の官吏・玉城朝薫（一六八四～一七三四）が創作し、翌一九年、尚敬王の冊封儀礼の際に初演された。冊封使の渡来は一四〇四年に始まり、一八六六年に終わったが、その間に二三回の冊封儀礼が行われた。

朝薫は「執心鐘入」「二童敵討（護佐丸敵討）」「銘苅子」「女物狂」「孝行の巻」をつくった。これらの作品を〈朝薫の五番〉と称している。演技者（立方）および音楽担当者（地謡、地方）は官吏とその子弟で、すべて男性であった。

組踊は初演の段階で冊封使に好評を博している。それは、尚敬王冊封以後の冊封儀礼において毎回組踊が上演されていること（創作者はおおかた踊奉行）、一八〇〇年代の冠船芸能の踊番組が組踊を中核にして編成されていることをみれば納得できることである。冠船芸能は新国王冊封の際に供される芸能であり、まさに琉球王国の威信をかけた内容でなければならなかった。その中心となった組踊は琉球王国が誇る芸能であり、後日、組踊が〈国劇〉と称されるゆえんである。

朝薫は生涯において、薩摩や江戸に都合七回訪れている。そこで能や狂言、歌舞伎などの大和芸能を鑑賞し、琉球国内では中国戯曲を鑑賞するなどして造詣を深めた。そして、琉球古来の芸能や故事を基礎に、大和芸能や中国戯曲にヒントを得て組踊を創作したのである。一六六六～七三年に王府の摂政に就いた羽地朝秀によって布達された文書集「羽地仕置」により、琉球の官吏たちの教養として大和の諸芸を学ぶことが奨励されていることが分かる。その一つに「謡」を習得することがあり、結果として官吏が積極的に大和芸能を鑑賞する機会を得たのである。さらに、官吏たちは大和芸能の舞台構造や装束にも大いに関心を持っていたと考えられる。それは、冠船芸能の舞台に橋懸が設置されたことや、縫箔や摺箔を施した豪華な文様を表出した衣裳を着用していたことにうかがえる。【註②】

ところで、朝薫の組踊初演の前に、すでに琉球に戯曲が存在し、上演されていたことを家譜史料で確認することができた。一七一四年四月二十七日、永山盛寿が慶賀使江戸上りの餞別宴で首里城南殿において「漢戯」「球戯」

を演じ、同年十二月十二日に慶賀・謝恩の座楽主取として江戸上りをした朝薫と永山らが、島津氏継豊と母御の前で座楽、漢戯、球戯および奏楽を演じている。ここに出てくる球戯は琉球の戯曲の意であり、朝薫作の組踊初演にいたる四年前には、すでに琉球で戯曲が演じられていて、それに朝薫が関わっていたことが明らかとなる。ただ、この戯曲の内容を示す史料はまだ見つかっていない。なお、漢戯は中国の戯曲という意である。家譜史料の一七五二年四月には「球躍」「漢躍」の記述があるが、これは琉球の舞踊、中国の舞踊のことである。【註③】

組踊の立方は舞踊家である。舞踊は言うに及ばず立ち居振る舞いの所作すべてにわたって琉球古典舞踊が基礎となる。その基礎によって所作が様式化した。さらに「仮名掛け」など、せりふと音楽には約束ごとがある。音楽に至っては、その中心となる歌三線は前奏なしで演唱することや、囃子詞の演唱を省略することが多い。朝薫の五番は、それぞれの上演時間の半分以上を音楽が占めている。そこには優れた技芸を保持する立方と地謡が求められる。

組踊の特徴として、

①台本を備えていること。

②せりふの唱え方が役柄や階級によって違うこと。

③せりふの声の高さは、三線の調絃と同じ高さを基本にしている。

④組踊は元来、オープンステージ（張出舞台。三方から鑑賞できる）で上演された歌舞劇であり、引幕や緞帳を使用しない。また、冠船芸能の舞台には橋懸が設置されていた。

⑤演技が時間とともに進行すること（過去の場面を演じない）。

⑥一般に琉球古典音楽の演唱には、前奏および後奏があるが、組踊では前奏および後奏なしで演唱することが多い。また、囃子詞が省略されることがある。

などをあげることができる。

二、「二童敵討」について

【解説】

この組踊は一名「護佐丸敵討」ともいう。作劇にあたって「護佐丸・阿麻和利の変」（一四五八年）を扱っている。仇討物。一七一九年の尚敬王冊封のとき、重陽宴で初演。同冊封儀礼の際に冊封副使であった徐葆光が著した『中山伝信録』には、「二童敵討」のことを「鶴亀二児復父仇故事」と書き記している。

【あらすじ】

あまおへ（阿麻和利）が〈大主手事〉で登場する。阿麻和利は「自分が天下をとるために、邪魔者であった護佐丸を亡き者にしようと王府に讒言して攻め滅ぼした。近々王府も滅ぼそうと企んでいる」と、天下掌握の野心を唱える。阿麻和利は供三人を呼び出して、きょうの吉日に野遊びに出掛けようと準備を言い付ける。

落城の際に城を落ちのびた護佐丸の遺児の鶴松と亀千代（二童）が〈すき節〉で登場する。二童は成長して、父親の仇である阿麻和利を討つべく機会をねらっている。阿麻和利が野遊びをすると聞いた二童は、父の仇を討つ機会が訪れたと意を決する。二童の母親が〈仲村渠節〉で登場。二童は母親から仇討ちの許しを得て、父親が愛用していた守り刀（短刀）を母親から受け取って、母子は別れる〈散山節〉〈伊野波節〉。

阿麻和利が野遊びのために、供三人ときやうちやこ持を連れて登場する。阿麻和利一行が酒盛りをしているところに、二童は守り刀を懐に忍ばせ、踊り子に身をやつして〈池武当節〉で登場して阿麻和利に近付く。二童は阿麻

和利に所望されて踊ったり〈はべら節〉、酒の酌をして阿麻和利を酔わせる。阿麻和利は二童に褒美として鶴松に団扇と太刀を、亀千代に着用している緞子衣裳陣羽織を与える。丸腰になった阿麻和利は〈津堅節〉で二童と一緒に踊る。踊っている隙を伺い二童は首尾よく父親の仇を討つ。二童は〈やれこのしい節〉で踊るような気持ちで帰る。

【登場人物】

あまおへ（阿麻和利）、供（一）、供（二）、供（三）、鶴松、亀千代、母、きやうちやこ持。

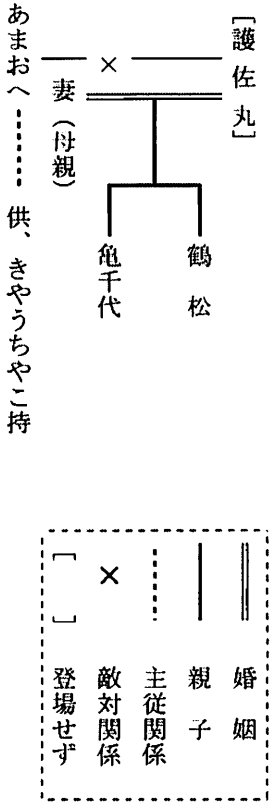
《物語のはじまり》

あまおへ（阿麻和利）が護佐丸を討つ。

《物語の結末》

護佐丸の遺児である鶴松、亀千代が阿麻和利を討つ。

【登場人物の関係】



【みどころ】

冒頭の場面で、天下を欲しいままにしている阿麻和利は、その威厳を〈七目付（ナナミヂチ）〉という荒事で見得をきって表現する。このように前半では豪快な人物として描かれている阿麻和利が、後半では酒に酔ってしまって太刀や着物を二童に与え、丸腰になって自堕落して二童に討たれるという阿麻和利の人物像の描き方に注目したい。

最後の場面で、鶴松と亀千代の二童が、踊りながら阿麻和利を追い詰めていくところもみどころである。

三、「二童敵討」の演出

（一）荒事「七目付」に至る前段の演出

「二童敵討」の台本として、一八三八年の戌年の御冠船踊の台本をおさめた伊波普猷著『校註琉球戯曲集』（一九二九・昭和四年十月発行）所収の台本（以下、「伊波本」という。）と、一九一〇（明治四三）年五月十日・十一日の二日間、上・下で琉球新報に掲載された一八六六年の寅年の御冠船踊の台本（以下、「寅の御冠船本」という）がある。外題は、戌の御冠船本には「護佐丸敵討」とあり、寅の御冠船本には「護佐丸敵討（一名、二童敵討）」とある。

『校註琉球戯曲集』は、戌の御冠船踊の踊番組を中心に十一番の組踊台本を掲載している。十一番のうち、「手水の縁」を除く十番の組踊には「人物と配役」「着付」について記述されている。「着付」が記されている組踊台本はほとんどなく、その点からも同書は貴重であり、組踊演者および研究者にもっとも多く利用されている台本で

ある。

寅の御冠船本の原稿執筆者は、「薮の鶯」というペンネームである。「護佐丸敵討」の台本が琉球新報に掲載された前後に、「薮の鶯」のペンネームで「手水の縁」「花売の縁（一名、森川の子）」「忠臣護佐丸」「巡見之官」の台本が掲載されている。【註④】

両台本には詞章の異同が七か所あるが、ここでは本稿に必要な冒頭の阿麻和利の名乗りの場面で、荒事「七目付」に至る前段の演出【詞章1・2・3】と、後半の仇討ちの場面の「戻せはやるまい」の演出および、供三人退場の演出【詞章4・5・6】の二か所のみを取りあげる。なお、転載にあたって、明らかに誤植だと思われる箇所は〔　〕で訂正した。

【詞章1】

「伊波本」　　「寅の御冠船本」

あまおへ詞　橋懸より出る　　阿摩

〈前略〉

あゝにやや　　アゝ。最早や、

首里滅〔城〕亡ぼすば、　　首里城滅せば。

此天の下や、　　此の天の下や、

我自由しち遊で、　　我自由しち遊で、

浮世　暮さ。
道障しゆたる

護佐丸も殺ち、
なし子苅捨てゝ、
すで子苅捨てゝ、
肝障り無らぬ、
道障り無らぬ。
よかる日撰らで、
まさる日撰ゑらで、
首里軍すらに、
那覇いくさすらに。
今日明る廿日
今日明る卅日

浮世暮さ。
道障りしゆたる、
護佐丸の按司も。
首里城登て、
色々に言倣ち、
讒言を入れて。
思ふた事今や、
護佐丸も殺ち。
産子苅捨てゝ、
生子苅り捨てゝ。
肝障りならぬ〔ないらぬ〕、
道障りならぬ〔ないらぬ〕。
善かる日撰らで、
優さる日撰らで。
首里合戦為らに、
那覇合戦すらに。
今日明ける二十日、
今日明ける三十日。

よかる日撰やこと、　　善かる日やこと、
まさる日撰やこと、　　優さる日やこと。

〈中略〉

伊波本と寅の御冠船本のあまおへ（阿麻和利）の名乗りの詞章である。両者を校異すると、「護佐丸の按司も　首里城登て　色々に言倣ち　讒言を入れて　思ふた事今や」（ルビおよび句読点省略）が寅の御冠船本にはあるが、戌の御冠船本にはないということが分かる。この詞章を唱えながら阿麻和利は、大団扇を右手に持って振り回して斜めに下腹へ斬り込む所作で強者としての演技をする［第一弾］。さらに、阿麻和利はその後の詞章「よかる日撰らで（善かる日撰らで）　まさる日撰ゑらで（優さる日撰らで）　首里軍すらに（首里合戦為らに）　那覇いくさすらに（那覇合戦すらに）」を唱えながら、強者としての威厳を〈七目付〉と称する荒事で表現するのである［第二弾］。

現在、伝統組踊保存会が使用している「二童敵討」の台本は、『組踊五番』（眞境名由康講述・中今信記録。以下、「眞境名本」という。）である。【註⑤】眞境名本の阿麻和利の詞章は【詞章1】寅の御冠船本と同じである。この詞章のみで判断すると、現行の伝統組踊保存会の詞章とそれに伴う演技は、寅の御冠船本を継承している、ということがいえる。眞境名本には、詞章（眞境名本には「せりふ」とある）に伴うト書き（眞境名本には「とがき」とある）がある。ト書きには演技のこと、地謡の演唱方法のこと等々が記述されていて、演者や地謡の稽古に重宝がられている。

眞境名本全体は伊波本に拠った表記をしていて、例えば、寅の御冠船本にある「護佐丸の按司も　首里城登て

色々に言倣ち　譏言を入れて　思ふた事今や」の表記を「護佐丸の按司も、首里城登て　いろいろに言ひなち　かうずみよいつて　思たこと今や」としている。読み方は両本とも同じである。

以下に眞境名本に記されている詞章および卜書きをみてみよう。演技が理解しやすいように、右の詞章の前後に一句ずつ加えることにする。詞章に付した番号と卜書きの番号は一致する。なお、①は眞境名本では⑧に相当する。本稿では必要な箇所を抜き出しており、分かりやすするための措置であるために原本と番号がずれていることをお断りしておく。

【詞章2】

［詞章］　　［卜書き］

〈前略〉

あまおへ

①道障しゆたる　　①テンポをやや早く。

護佐丸の按司も、

②首里城登て　　②右足からかるく一歩ふみ出して八文字に立ちながら、一段と声をはげまして一息に唱える。

いろいろに言ひなち　　③急テンポの鋭い口調で。

かうずみよいつて、

③思たこと今や　　④左足と右手をあげ、足をおろすと同時に、右手の大団扇をふりまわして、斜めに下腹へ斬りこく所作。瞬間、頭をガックリ前にたれる。

④護佐丸も⑤殺ち、　　⑤すばやく、面を正面にかえす。あごをいくらか前方につき出し、口は半開き、目をむき出してきまる。つぎの「七目付」とともに、有名な型の一つである。

〈後略〉

【詞章2】の詞章とト書きをみると、強者としての阿麻和利の唱えと演技であることが分かる。引き続き、極めつけの七目付の唱えと演技が続く。詞章とト書きの番号も連続する。

【詞章3】

［詞章］　　［ト書き］

〈前略〉

あまおへ

⑥なし子刈捨てゝ　　⑥左足からかるく一歩出て立ちなおってから、大らかな調子で唱える。（右手は、右足をふみ出すと同時に斜右上にあってから、斜右下へおろす。）

すで子刈捨てゝ、

肝障り無らぬ

道障り無らぬ。

⑦よかる日撰ゑらで　　⑦徐々にテンポを速めて唱える。

まさる日撰ゑらで、

⑧首里⑨軍⑩すらに、　　⑧「七目付」の第一型。強くおっかぶせるように「首里」といいながら、右足を高く蹴るようにあげ、おろしてかがめるとともに、あげ、左足を左に開き、右手の大団扇を右上に高く空中に弧をえがくようにして、腕をぱっと曲げ、大団扇を胸の前にもってくる。左手は太刀にかけ、ぐっとひねって左下方へ強くつき出し、瞬間、頭を左へ傾け、あごを胸元に深く埋めるようにし、面は右足下にかける。（以上を、一挙動で。）

⑪那覇⑫軍⑬すら⑭に。　　⑨「七目付」の第二型。「軍」のせりふとともに、面をひねって左方へまわし、にらむ。

⑩「七目付」の第三型。せりふとともに、あごを斜左前方へつき出し、目をみはる。

⑮今日明る廿日
今日明る卅日、

⑪「七目付」の第四型。これから前の三つの型の、うらの所作をやる。左足を高く踏るようにあげ、おろしてかがめると同時に右足を右方にひらく。左手は太刀をつかんだまま内側にひきしぼるようにして、ぐっとあげる。右手は大団扇をかえして、のばした右足の前方へ、掌をかえすようにして持つ。頭は右にまげ、面は左足下にかける。

⑫「七目付」の第五型。面を右方へひねるようにして囿し、にらむ。

⑬「七目付」の第六型。面を斜右前方へかけ、あごをつき出し、目をみはる。

⑭「七目付」の第七型。面を正面にかえして、にらむ。〈注〉渡口本によると、「すらに」で第六型を終り、その後直ちに面を正面にかえすのを第七型としている。

⑮右足からかるく一歩出て悠々と唱える。右手は、右足を出すとき斜右上にあててからおろし、左手は、刀を腰にさしこんでから、袖口をとって、斜左前下におろす。

〈後略〉

髪飾りとして「金入錦の入道頭巾向に金磨之龍角」を飾り、「緞子衣裳羅陣羽織」【註⑥】という豪華な衣装を着用した阿麻和利の唱えは、腹の底からしぼりだすような凄味のある底吟（スクジン）である。その唱えでスケールの大きな技を一気に演じてしまう。身体技法とせりふ術を合体させた、まさに強者としての威厳を表出する荒事・七目付である。

【詞章3】でみる阿麻和利の「道障しゆたる」から「首里軍すらに、那覇軍すらに。」までの底吟の唱えと七目付という荒事の演技の手法には連続性があり、強者で威厳のある者としての存在感を強烈に印象づける、実に見事な演出であるといえる。

（二）「戻せはやるまい」の演出

「戻せはやるまい」の詞章は物語の結末部分、つまり、酔って丸腰になった阿麻和利が〈津堅節〉で二童と一緒に踊るが、二童に首尾良く仇を討たれる場面に出てくる。「戻せはやるまい」は伊波本の表記であり、寅の御冠船本では「戻せ　躁急るまい」である。渡嘉敷守良の「組踊の型」で紹介されている二童敵討では「戻セバマルマイ」と表記されている（以下、「渡嘉敷本」という）。【註⑦】

【詞章4】

「伊波本」

〈前略〉

歌　津堅ぶし　鶴松亀千代唱へ、

是より地人数

（戻せはやるまい。）

勝連の按司や

だんじゆとよまれる、

たけほども姿

人に替て。

「寅の御冠船本」

歌（津堅ぶし）

流石、轟まれる

勝連の按司や

丈程も姿

ひとに変て

鶴松詞

護佐丸のすで子

知ったか。

あまおへ逃すまい。

附　敵討之時都而大つゞみ大鼓小鼓にて拍子有る、

亀千代詞

朝夕さも

寝ても忘れらぬ

親の敵かたき

討取たることや

夢がやたら。

鶴松詞

かたき討ちとたる

踊ながら、亀千代は阿摩和利に飛びかからんとするを鶴松は

鶴松

戻せ　躁急るまい

と制止し、左あらぬ体にをどりながら、全く乱酔せる阿摩和利の油断を見すまし、隠し持ったる短剣取るより早く、野子蛋退の勢にて兄弟抜き連れて斬ってかゝる

鶴松

護佐丸の生産子

知ったか

阿摩和利・・・逃がすまい

と鳴物入りの拍子にて、見事に阿摩和利を討取ること宜しくありて

亀千代

朝夕さも

寝ても忘れらぬ、

親の敵かたき。

討止める事や、

夢がやゆら

鶴松

かたき討留める

けふの嬉しさや
過し父親も
知ゆらと思ば。
やあ亀千代、
刀や鞘に納め、
躍て戻らうや。
亀千代詞
たうたう
躍て戻らうや。

今日の嬉しさや。
過し父親も、
知ゆらと思は。
ヤア亀千代。
刀や鞘に納め
踊て戻らうや。
亀千代
タウタウ
踊て戻らうや

〈後略〉

続けて、眞境名本に記述されている詞章とト書きをみてみよう。詞章に付す番号は便宜上①から始めることにする。詞章とト書きの番号は一致する。なお、供三人が退場する演出もここに記されている。

【詞章5】（眞境名本）

［詞章］　　［ト書き］

〈前略〉

歌　津堅ぶし①　鶴松亀千代唱〈是　①供三が座にもどるのを合図に音曲。

より地人数、

②（戻せはやるまい。）

勝連の③按司や

だんじゆとよまれる、

たけほども④姿

人に替て。

鶴松詞⑤

護佐丸のすで子

知ったか。⑥

⑦あまおへ逃すまい。⑧

附　敵討之時都而大つゞみ大鼓小鼓にて拍子有る。

亀千代詞⑨

朝夕さも

寝ても忘れらぬ

②二童、きっと立上りながら、覚悟のほどを語りあう。三仮名がけで音曲。

③「按司や」の「司」から、あまおへ、フラフラと立上り、軽く握った両手の拳を、二童をまねて顔の前で上下に動かし踊る。供ら、一人一人立上り、千鳥足で踊りながら、橋懸にはいる。さやうちやこ持、供らにまぎれていっしょにはいる。二童、あまおへをかこむようにして、橋懸の方へ、右まわりをしながら踊る。

④あまおへ、幕にむかい、二童に背をむける。亀千代、刀に手をかけて斬りかかろうとする。鶴松、サッと手をひろげてこれをとめる。あまおへ、二童の方へ向く。二童、さあらぬ体で踊り続ける。

⑤歌の「人に替て」の「替」で、決然と刀に手をかけて、一気に云う。

⑥刀をぬき、右足をひき、刀は右斜上にかまえる。

⑦あまおへ、おどろいてふりかえり、踵をかえして逃げようとするのにおっかぶせて「あまおへ」と、左足をふみならしていう。

⑧あまおへ、橋懸へにげてはいる。二童、後をおって、はいる。三味線・太鼓・大太鼓・銅羅その他の鳴り物をうちならして、幕をゆるがせ、幕内で敵討の様子をつたえる。

⑨音がやんでから、二童、抜き身の刀をさげて橋懸から出、正面奥にならんで立つ。はずむ息をおさえて、唱える。

親の敵かたき
討取たることや
夢がやたら。

鶴松詞

かたき討ちとたる
けふの嬉しさや
過し父親も
知ゆらと思ば。
やあ亀千代、
刀や鞘に納め、⑩
躍て戻らうや。

亀千代詞

たうたう
躍て戻らうや。⑪

〈後略〉

⑩二童、いっしょに刀を鞘におさめる。

⑪二童、帯にさしてあった二本の扇子を開き（左の扇子からひらく）、踊りのかまえ。

「戻せはやるまい」については、次の二とおりの演出がある。

（ア）伊波本と眞境名本の演出

「戻せはやるまい」を伊波本では「むどぅし　わ　やるまい」と読んでいる。

二童が立ち上がって「戻せはやるまい」と唱えると同時に津堅節が演唱される。伊波本は【詞章4】でみるように、津堅ぶしの下に「鶴松亀千代唱へ、是より地人数」と書きがある。鶴松と亀千代が「戻せはやるまい」と唱えてから音曲が始まる演出だと解釈できる。【詞章5】の眞境名本も「二童、きっと立上りながら、覚悟のほどを語りあう。三仮名がけで音曲」とある。二童が「戻せはやるまい」と唱えてから音曲が始まるという演出である。三仮名がけとは、せりふ「戻せはやるまい」の最後の三音目「る」に掛けて演唱し出す意である。伝統組踊保存会は眞境名本の演出をとっている。

ところで、伊波本の「戻せはやるまい」の頭注に「三味線の調べにつれて、私〔秘〕かに語合ふ。還してはやるまいの義。」とあり、三線の演唱とともに「戻せはやるまい」を唱えるという演出になる。これは、次の（イ）寅の御冠船本と渡嘉敷本と同じ演出になり、伊波本には二とおりの解釈があるということになる。『校注琉球戯曲集』では、頭注に「異本、」とあって、他の台本には以下のように記述されている、という意味のことを書くことがあるが、「戻せはやるまい」の頭注には「異本、」の表記がない。

（イ）寅の御冠船本と渡嘉敷本の演出

「戻せはやるまい」を寅の御冠船本では「もどせ　はやるまい」と読み、渡嘉敷本では「戻セバマルマイ」と読んでいる（バマはハヤの誤りか）。

ここでは、二童が津堅節で踊っている途中で「戻せはやるまい」を唱えるという演出である。【詞章4】の寅の御冠船本では、二童が踊りながら、亀千代が阿麻和利に斬りかかろうとするのを鶴松が「戻せ　躁急（はや）るまい」と言

って亀千代を制する。二童はそしらぬ様子で踊りながら、乱酔の阿麻和利が油断した隙をうかがい、懐剣を取り出して獅子奮迅の勢いで阿麻和利を斬る、という演出である。

【詞章6】（渡嘉敷本）

［詞章］　　［ト書き］

津堅節

勝連ノ按司ヤ

ダレ［ン］ジユトユマレル

タケホドモ　　亀千代懐剣ヲ取リ出スヲ敵ニ、サトラレヌ様ニ鶴松両手ヲヒロゲ刺シ

鶴松詞

戻セバマ［ハヤ］ルマイ

亀千代詞

護佐丸ノナシ子　　亀千代、気早ク斯［斬］ッテカカル。続イテ、鶴松懐剣ヲサシ突キ

知ッタカアマオヘ

鶴松詞

イヤ逃ガスマイ　　金打チ、太鼓、小鼓、ドロドロ囃モヨリ動カス。

（阿麻和利ヲ）倒シ懐剣引キ抜ク。引（振）リ向フ、敵ニ懐剣ヲ振リ挙ゲ斬リ、倒ホレ、アマオヘ幕ノ内ニ入レル。

【詞章6】の渡嘉敷本では、二童が津堅節で踊りながら「戻セバマ［ハヤ］ルマイ」を唱える、という演出をとっている。二童が阿麻和利に斬りかかろうとする際に、「金打チ、太鼓、小鼓、ドロドロ幕モヨリ動カス」演出は、眞境名本の「三味線・太鼓・大太鼓・銅鑼その他の鳴物をうちならして、幕をゆるがせ」という演出と類似する。

「戻せはやるまい」はどの場面で唱えたのか。伊波本と眞境名本は「戻せはやるまい」を唱えてから津堅節の演唱がはじまる演出であり、寅の御冠船本と渡嘉敷本は津堅節で二童が踊っている場面で唱える演出あることが分かった。

ところで、津堅節の歌詞のどこで「戻せはやるまい」を唱えたのか、については寅の御冠船本、渡嘉敷本にはその詳細な卜書きがない。寅の御冠船本は津堅ぶしの歌詞「ひとに変て」の後に「踊ながら、亀千代は阿摩和利に飛びかからんとするを鶴松は」「戻せ　躁急るまいと制止し、左あらぬ体にをどりながら云々」とあって、歌詞のどの箇所で「戻せはやるまい」を唱えるのかは指示していない。渡嘉敷本では津堅節の歌詞の下句「タケホドモ」以下の記述がない。タケホドモの次の詞章が鶴松詞「戻セバマ［ハヤ］ルマイ」である。津堅節「勝連ノ按司ヤ」から「タケホドモ」の歌詞で踊る二童の所作が記されている。そして、鶴松詞「戻セバマ［ハヤ］ルマイ」の直前に「亀千代懐剣ヲ取リ出スヲ敵ニ、サトラレヌ様ニ鶴松両手ヲヒロゲ刺シ」とある。これは津堅節「タケホドモ」を歌い終えた直後に「戻セバマルマイ」を唱える演出ではないのかと思われる。

眞境名本には「たけほども」を歌い終えた直後の卜書きに「あまおへ、幕にむかい、二童に背をむける。亀千代、刀に手をかけて斬りかかろうとする。鶴松、サッと手をひろげてこれをとめる。あまおへ、二童の方へ向く。二童、

さあらぬ体で踊り続ける。」とある。このト書きの「鶴松、サッと手をひろげてこれをとめる」その動きと同時に鶴松が「戻セバマルマイ（戻せはやるまい）」のせりふを亀千代に向かって唱えたのではないかと考えられる。

せりふ「戻せはやるまい」は、現在、伝統組踊保存会では眞境名本のように鶴松・亀千代の「二童、きっと立上りながら、覚悟のほどを語りあう。三仮名がけで音曲」という演出をとっている。二童がきっと立ち上がって踊る正面には、阿麻和利がきやうちやこ（腰掛け）に座っている。それは敵に向かって「戻せはやるまい」と唱えることになる。むしろ、寅の御冠船本や渡嘉敷本のト書き、伊波本の脚注のように「躍ってゐる最中に、弟があまおへに飛びかゝらうとするのを兄制してさあらぬ體にて躍りつゝ敵の油断してゐるのを見すまし懐劔を取るより早く斬ってかゝる」【註⑧】という、津堅節の演唱中に「戻せはやるまい」と唱える演出の方が妥当性があると考えられる。組踊の約束ごとのひとつに、相手に背を向けてせりふを唱えると、そのせりふは相手には聞こえていないことになっているのである。

次に、せりふ「戻せはやるまい」の語釈について考察してみたい。伊波本の脚注には「還してはやるまいの義」とある【註⑨】。帰（還）えしてやるものか、帰さないぞ、という意である。筆者は以下のように考える。まず、「戻せ」と「はやるまい」に分ける。「戻せ」は元の状態にする意。「はやるまい」は逸る、焦る意の「はやる」に否定的決意をあらわす助動詞「まじ」の付いたついたかたち「はやる・まじ」で、「元に戻せ（戻れ）焦るな」の意ではないかと考えている。そう考えると、津堅節の演唱の途中で亀千代が刀に手を掛けて、二童に背を向けている阿麻和利に斬りかかろうとするのを、鶴松が「戻せ　はやるまい」と唱えながらサッと両手を広げて制する、という演出と合致するのではないかと考えられる。

(三) 供三人退場の演出

阿麻和利の供三人ときやうちやこ持の退場の演出は、眞境名本と渡嘉敷本にト書きがある。現在、伝統組踊保存会の演出は、二童の舞踊に見惚れ、二童の酌で酩酊した阿麻和利が、津堅節で二童と一緒に踊っているときに、酔った供三人はきやうちやこ持と一緒に下手奥へ退く、というもので、この演出は眞境名本と渡嘉敷本のト書きと同じである。

眞境名本のト書きは「津堅節の歌詞「勝連の按司や」の「司」から、あまおへ、フラフラと立上り、かるく握った両手の拳を、二童をまねて顔の前で上下に動かして踊る。供ら、一人一人立上り、千鳥足で踊りながら、橋懸にはいる。きやうちやこ持、供らまぎれていっしょにはいる」とある【註⑩】。一方、渡嘉敷本のト書きには「アマオヘモキヤウチヤコニ居テ踊リ、供三名ハ酔フテ千鳥足ヲ踏ミ踊リナガラ、後供ヨリ順番ニ退場、オマオヘモ立チ(踊ル)」とある【註⑪】。

以上のように、供三人は酔っているとはいえ、酔った主人・阿麻和利一人を残して退散してしまう。そして阿麻和利は二童に討たれるのである。その場面が「演戯故事」には次のように記されている。【註⑫】。なお、「演戯故事」には「二童敵討」は「兄弟報仇忠孝並全」と記されている。

兄弟は歌舞の最中、忽然大声で「お前は我が父の仇だ。私が誰だか分かるか」と言って、ただちに剣をかざして斬りかかった。阿公(阿麻和利)は驚き乱れて「賊だ」と叫んだ。「童が我を殺そうとしている。誰か助けてくれ」と言い終わらないうちに、阿麻和利の首が地に落ちた。家臣たちは刀を手に持っていたが、如何せ

ん酩酊しており足元がふらついてどうしようにもなかった。鶴たち（鶴松と亀千代）は幼いといえども、武勇が衆を抜きん出ていて多勢を物ともせず、家臣たちは太刀打ちできず、皆兄弟（鶴松と亀千代）に殺された。［原漢文］

「演戯故事」によると、家臣（供）たちは二童に討たれる演出である。また、冊封使録では、以下のように記述されている。

①『中山伝信録』巻第二、重陽宴（徐葆光著、一七二一年刊。沖縄県立図書館蔵）

鶴松は、阿麻和利から剣を与えられた。鶴松は、阿麻和利の酔いに乗じて剣を抜いて阿麻和利を刺し、「私は護佐丸の子だ。今、汝を殺し、我が父の仇を討つのだ」と呼ばわった。阿麻和利は驚いて起き上がったが、剣で（首を）斬られて頭が落ちていた。従者も皆酔って、ことごとく二童に殺された。［原漢文］

②『琉球国志略』巻十三、人物・孝義（周煌著、一七五七年刊。沖縄県立図書館蔵）

鶴松は阿麻和利を殺した。阿麻和利とその従者で生きている者は一人もいない。［原漢文］

③『使琉球記』巻五、（李鼎元著、一八〇二年刊。沖縄県立図書館蔵）

鶴松は亀千代に目配せをし、阿麻和利の後ろに身を伏せて、阿麻和利の腹を剣で刺した。阿麻和利は傷を負って後退りをし、立てないところに亀千代が後ろから斬りかかった。従者も殺した。これこそ貪欲で悪賢い報いではないか。［原漢文］

一編の演戯故事と三編の冊封使録には「二童敵討」の結末は、阿麻和利だけでなく供（従者）も二童に討たれているのである。その場面がリアルに表現されている。阿麻和利一人を残して供三人が退散してしまう伊波本他の組踊台本にあるような演出では、組踊のテーマの一つである、家臣が主君に真心を尽くす、仕えるという「忠」の精神に背いているのではないか考えられる【註⑬】。「二童敵討」以後の仇討物では、敵の供は主人ともども討たれる演出である。

それでは、二童が供三人を討つ演出はどのように考えればよいのか。場面はやはり酒宴の場である。そして、供を討つタイミングは、阿麻和利を討つ以前であろう。「二童敵討」以後の組踊では、仇討ちは先に供を討ち、最後に主人（仇の主役）を討ち果たしているのである。供三人をどのタイミングでどのようにして討つのか、ということについては伝統組踊保存会の皆さんと議論してみたい。

むすびにかえて

本稿では、組踊「二童敵討」の①荒事「七目付」に至る前段の演出、②「戻せはやるまい」の演出、③供三人退場の演出、の三点について考察した。

①荒事「七目付」に至る前段の演出については、阿麻和利の「道障しゆたる」から「首里軍すらに、那覇軍すらに。」までの底吟の唱えと七目付という荒事の演技の手法には連続性があり、強者で威厳のある者としての存在感を強烈に印象づける見事な演出である。後半では阿麻和利が二童の舞踊と酌に酔ってしまい、二童に団扇、太刀、衣装を与えて丸腰になる。前半では強者、後半では自堕落してしまう阿麻和利像が描き出されている。以上のこと

から、寅の御冠船本とその系統の眞境名本の詞章と演出が理にかなっているのではないかと考える。

②「戻せはやるまい」の演出については、せりふ「戻せはやるまい」は、現在、伝統組踊保存会が眞境名本のように鶴松・亀千代がこのせりふを唱えて津堅節が演唱されるやり方ではなく、寅の御冠船本や渡嘉敷本の卜書き、伊波本の脚注のように、二童が津堅節で踊っている最中に「戻せはやるまい」を唱える演出が妥当性があると考えた。

前者の演出だと、二童がきっと立ち上がって踊る正面には、阿麻和利がきやうちやこに座っている。それは敵に聞かれてはならないせりふを聞かせていることになる。組踊の約束ごと（キマリ）のひとつに、相手に背を向けてせりふを唱えると、そのせりふは相手には聞こえていないことになる、その演出を重視したい。また、「戻せはやるまい」の語釈については、二童の踊りの振りと併せて考えると「元に戻せ（戻れ）焦るな」の意ではないかと解釈した。

③供三人退場の演出については、伊波本、眞境名本他の組踊台本にあるような演出では、阿麻和利一人を残して供三人が退散してしまう。それは、組踊のテーマの一つである、家来が主君に真心を尽くす、仕えるという「忠」の精神に背いているのではないかと考えた。「演戯故事」と冊封使録『中山伝信録』『琉球国志略』『使琉球記』には、阿麻和利だけでなく供（従者）も二童に討たれたと記述されている。「二童敵討」以後の仇討物では、敵の供は主人ともども討たれる演出である。「二童敵討」について、「演戯故事」と三編の冊封使録に記述されているように、阿麻和利だけでなく供（従者）も二童に討たれるという演出が妥当ではないかと考えられる。その演出の舞台を鑑賞してみたいものである。

現在、伝統組踊保存会の稽古をみていると、指導者は演技指導に重きがあり、演出はさほどやっていない感があ

る。組踊の演出は、演技指導者と演者による徹底した台本読みが肝要であるし、関連史料にも目をとおすことが大事である。そのテーブルに演出家が加わることによって組踊の解釈を深め、真の意味ので演劇としてより芸術性豊かな組踊の舞台が展開されるのではないかと考えている。

【註】

①組踊の文化財指定は琉球政府時代にもあった。一九六八（昭和四三）年六月五日付で琉球政府文化財保護委員会により「玉城朝薫作組踊五番」が重要無形文化財に指定、眞境名由康ほか十三名が保持者に認定され、保持者による伝統組踊保存会が結成された。同保存会による伝承者養成事業も実施されたが、むしろ玉城朝薫作の組踊五番の記録（映像）作成事業を重点的に実施している。なお、一九七二年五月の国指定の際には、琉球政府文化財保護委員会が指定した際に認定された保持者がそのまま認定されている。

②拙論「近世琉球人が異国で観た芸能」『沖縄文化』第四十四巻二号、二〇一〇年十一月、沖縄文化協会発行。四八～五二頁。

③②に同じ。五八頁。

④ペンネーム「藪の鶯」については、拙論「組踊『二童敵討』（伊波普猷『校註琉球戯曲集』と『寅の御冠船本』）」『国立劇場おきなわ上演資料集〈十二〉』二〇〇七年六月、財団法人国立劇場おきなわ運営財団発行。三五～三七頁

⑤眞境名由康講述・中今信記録『組踊五番』一九六九年、沖縄タイムス社発行。二頁。

⑥伊波普猷著『校註琉球戯曲集』一九二九年十月、春陽堂発行。二三頁。

⑦渡嘉敷守良「組踊の型」『沖縄の芸能』一九六九年一月、邦楽と舞踊出版部発行。二一五～二六一頁。

⑧⑥に同じ。四八～四九頁。

⑨⑥に同じ。四八頁。

⑩⑤に同じ。三一頁。

⑪⑦に同じ。二五四～二五五頁。

⑫「戊戌冊封諸宴演戯故事巻之六」一八三八年（那覇市歴史博物館所蔵、尚家文書 第一二六号）

⑬組踊のテーマについては、儒教倫理の徳目である〈忠〉〈孝〉が中心であり、それに王府が介入することが強調されている、と考えている。拙著『沖縄芸能史概論』二〇〇〇年五月、砂子屋書房発行。二六七頁。