

琉球舞踊・女踊りの特質

——“ながらた”の分析を通して——

Characteristics of the Women's Style of Okinawan Dance

大谷 紀美子

序

琉球の古典舞踊はその演者の年令と役柄から4つに分類される。

- 1 若衆踊（元服前の少年）
- 2 二歳踊（青年男子）
- 3 老人踊（青年男子）
- 4 女踊（翁と媪）*

ほとんどの曲目は、上記の4つのどれかに属するが、“かぎやで風”のように演者の年令や性別などによって、老人踊であったり、女踊であったりするものもある。三隅治雄氏は本来、冠船踊が男芸を根幹とするものなので、若衆つまり未成年者によるものと、二歳、すなわち成年者によるものに区別されると述べている。^(注1) 1の若衆と4の女踊は若衆系で、2と3は成年男子によるものである。この二才系統と若衆系統の対立は、衣装、演技などの面に、明瞭にあらわれている。

女踊りは、俗に玉城朝薫作と伝えられる、女七踊り（諸鈍、伊野波節、柳、天川、作田節、総掛、本貫花）が有名であるが、そもそもこの7つの踊りが朝薫作という証拠はどこにもない。歌詞の作者の年代からみて、疑わしいものもあり、又、舞踊の内容からみて、7つが同一人物によって振付けられたかどうか疑問が起らくもない。元来、琉球で舞踊の振付師や、作曲者の名前があきらかなものは大変少ない。女踊りは、上記の7つ以外にも幾つかあり、それらは度々現在上演されている。本稿では7踊りではないが、比較的古い、即ち7踊りと同時代に振付けられたとみなされている踊り、“ながらた”の分析を通じて、女踊りの特質を引出してみた。

注1) 三隅治雄「男芸と女芸」芸能の科学、東京国立文化財研究所芸能部編 1977・90—91頁。

I 舞踊の構成要素

舞踊を分解すると、幾つかの構成要素から成っていることがわかる。それらの幾つかは名称をもっている。名称の中には、その動作の内容によってつけられたものと、有名な舞踊の中で、その動きをするところの歌詞が名前になっているものがある。前者は「つく」や「切り返し（チリケーシ）」などであり、「チャーミの手」や「ハイヤマタ」は後者に属する。「月見手」のように、月を見る仕草で、歌詞にも月という単語があらわれるものもある。

次に、女踊りに頻繁にあらわれる構成要素の幾つかを挙げる。古典女踊りは、基本的には静かに摺り足で舞台上を廻るのが特徴である。そして上半身や腕の動きは大変少い。両腕は体の両側に自然にたらしめた状態、肘は軽くまげ、腕の力を抜く。上半身(torso: 肩から脚のつけ根まで)は1単位となり、ウェストを前後、或いは左右にまげることは、ほとんどないといえる。頭も上半身と共に同じ方向に動くことが多いが、時折、首をわずかに動かし、顎をあてる(首をかたむけ、軽いアクセントをつける。その時、顎が何かに当るような感じ)という動作が行われる。膝の屈伸は、かなり頻繁に起る。例えば廻る時や、基本立になる時など深くまげる。又、歩行の際も、膝をほんのわずかに屈伸させるので、わずかな上下動が感じられる。膝をまげる時は、脚のつけ根も折り、上体をほんの少し前方に傾ける。歩行の際も、わずかではあるが、上体は前傾している。この場合の前傾の度合は、流派によってかなり異っているようである。顔や目の動きは、'諸鈍'の「三角目付」のような特殊な場合をのぞいては、柔和な表情で、喜怒哀楽を大きく表現することはない。目は自然に前方、即ち顔と同じ方向を向いている。感情表現は、歌詞の内容を理解した上で、踊り手が全身にあらわす。しかし、表情が大きすぎではいけない。

a) 基本立

基本立ちは、男踊り(若衆、二歳、翁)と女踊りでは異なる。男の場合は「八文字立」と呼ばれ、バレエの第2ポジションに近い。重心は開いた足の中心にある。女の場合は、「女立」と呼ばれる。右膝をまげ、左膝はほとんどまっすぐのぼし、両足は、男の場合と同様に開く。重心は右足に60~70%、左足に40~30%おかれている。腰を少し落とし、上体をほんのわずかに前傾させる。歩行、或いはその他の姿勢から「女立ち」になる場合、左足を少し(約45度)外側に向け、膝を深く折り重心を右足におく。左足を第2ポジションのように左側に同じく45度位外側に向けるように出しながら、両膝を完全に延ばす。重心は少し右に多くかかる。次に膝をまげ、「基本立」の姿勢になる。

b) 歩行

歩行も、男と女によって異なる。女踊りは、能の摺り足によく似ている。足を摺りながら前に出し、その終りに爪先を少し上に向け、直ちに重心をその足に移す。重心を移し終る直前に次

の摺り足が始まる。重心を移しきった時、その膝は、わずかまげられている。歩行には、身体全部が進行方向を向いている場合と、足首から上が、わずか、右側に向き、左肩が前に出る歩き方とがある。その場合、左足は並行に出されるが、右足は、わずか右側に開く。後者は、対角線上をゆっくり歩く時や、正面を向いて歩く時に多く、前者は、後へ向っている時に多い。

c) 廻る (メグル)

舞台上斜めや、正面に向って歩く時、角を廻らねばならない。その場合、外の足で廻ると言われている。つまり、左廻りは右足で廻るという意味である。例えば左廻りは、まず左足を摺り足で一歩(普通の歩行より少し狭い)前に出し、足先を左に開き、両膝をまげる。重心を左足に移し、膝を伸ばし乍ら、右足を摺り、体を次に行く方向へ向けて廻らす。左足は動ごかさない。重心を両足におきこの時、両足は内輪の八字字のようになっているが、両膝をもう一度深くまげる。立ち上る時に、体が充分廻っていたらそのまま、もし廻りきっていなければ、その時に廻し、左足から歩行に移る。特に二度目の膝をまげる事は大変重要で、出来るだけ深くなければならぬ。廻る角度は、90度、135度、180度がほとんどで、曲線を描いて次第に廻っていくことはほとんどない。廻る角度の大きさによって膝の屈伸の深さや、最初の足先の外側への開き方が変わる。廻る角度が大きい場合は、足をほとんど90度近く開き、膝も深くまげなければならない。

d) つき (或いはつく)

体の重心を一方の足にのせ、膝を深くまげる。そのままの姿勢で、他方の足を前方に滑らすように出し、その膝は、ほとんど延びる。重心のおかれた方の膝をゆっくり延ばし、半分くらい延びた時、前の足に重心を移す。そして、後の足の爪先を前の踵の後につくように、引き寄せる。

e) 立なおり

基本立から、左足を少し右足近くへ寄せ、重心を左におき、少し膝をまげる。次に膝を延ばしながら、右足に重心を移す。それから又、基本立に戻る。これは、歌と歌とのつなぎの間奏(歌持ち)の部分に多い。

f) 角切り

舞台を対角線に歩くこと。特に踊りの登退場に多くみられる。

g) 月見手

拇指と人差指の先を軽くふれ合わせ、目の形のようなものを作り、額の斜め前方でかざす。これは月を眺める姿だといわれている。

h) かえす手

基本立になる時に起る腕の動き。膝を伸ばす際、掌を後に向け両手を頭の横にもっていく。そして、手首を廻し、掌を前方に向け、そのまま、手首の内側から押し上げるように腕を延ばし、膝が延びきり、腕もほとんど延びたところで、両腕をゆっくり体の両側に戻し、基本立と

なる。

Ⅱ 「ながらた」

舞踊曲「ながらた」は3つの琉歌（日本の短歌に対して、8・8・8・8・6の30音節の詩型で琉球で発達したもの）からなり、各々の3つに異なる旋律がつけられている。最初の曲が「ながらた」二番目が「瓦屋節」と最後が「しやうんがない節」である。ほとんどの舞踊曲、特に女踊りは、2～3の曲をつなげたものが多い。1曲に1琉歌の場合や「伊野波節」のように、同じ曲が3つの異なる琉歌で歌われるようなものもある。「かぎやで風」や「こてい節」のように1琉歌、1曲で、1つの舞踊となっているものもある。

読人知らず

できややう おし つれて 眺め やり 遊ば
 Dichayo ushi tsiriti (yo) nagami yai ashiba (yo)
 けふ や 名に 立ちゆる 十五夜 だいの
 kiyu ya nani tachuru (yo) juguya demu nu (yo)

神村親方

おす風も けふや 心 あて さらめ
 Usukajin kiyuya kukuru ati sarami
 雲 はれて 照らす 月 の きよらさ
 kumu hariti tirasu tsichi nu churasa (yotiba)

読人知らず

月も 眺め たい でかやう 立ち 戻ら
 Tsichin nagami tai dichayo tachi mudura
 里 や わが 宿 に 待ちゆら だいの
 satu ya waga yadu ni machura demunu

(yonna sasa shongane suri shongane)

「ながらた」の分析は、筆者が直接或いは間接に教えを受けた、金武良章氏のものによる。歌詞と旋律は金武氏の演奏のテープ、踊りは、筆者が直接金武氏と氏の高弟、仲宗根良江氏より教えられたものの分析であり、他の流派と多少異なる個所があるかもしれない。歌詞のローマ字は、実際に歌われる発音にできるだけ近く記した。

1) 歌 詞

3つの琉歌から成っている。しかし、句の切れ目には、囃子言葉といわれるものが挿入されており、1つの歌は30音節よりも多い。上記のローマ字による歌詞の中で括弧に入れた音節が囃子言葉である。囃子言葉は本来は何らかの意味を持っていたと思われるが、現在では、ほとんどのものが何を意味しているか、わからなくなっている。又、意味の解るものでも、挿入された歌との関連がなかったりするので、囃子言葉の意味は、余り重要とはみなされていない。

歌詞の訳は、琉歌全集^(注1)による。

(訳)

さあ、一緒につれだつて月見をして遊びましょう

そよ吹く風も、今日は心あるもののように、空は雲がすっかり晴れて、照り輝く月が美しい。

月も眺めたから、さあ帰ろう。恋しいお方が、わが家に待っていらっしゃるであろう。

注1) 島袋盛敏・翁長敏郎、「標音評釈琉歌全集」

2) 旋 律

舞踊の曲は普通、2～3曲をつなげて1つとしている。`ながらた`は、`ながらた`と`瓦屋節` `しやうんがない節`の3つから成っている。これらの三曲は、舞踊を伴わない場合でも、続けて演奏されることが多い。又、琉球の古典音楽は、同じ旋律で、異なる歌詞で歌われることが多い。しかし舞踊の伴奏の`ながらた`は、常に同一の歌詞が用いられる。この事は他の舞踊曲にもあてはまる。舞踊の題名は、曲名をそのまま、用いたもの、例えば、`かきやで風`や`こてい節`など、又、2～3曲から成っているものは、この`ながらた`や`伊野波節`のように、最初の歌の名で呼ばれるものが多い。しかし中には`総掛`のように旋律とは別に、舞踊の内容そのものによってつけられているものがある。この`ながらた`は第2番目のふし`瓦屋節`をとって`からやー`と呼ばれることもある。その他組踊りの中で踊られるものが独立した踊りとなる場合、その組踊りの題名が、舞踊の題名となることもある。

以上の3曲は、いずれも本調子である。従って、三線の調弦を変える必要がないので、3曲は切れ目なしに演奏される。又、踊りも、途中で、小道具を持ちかえたりする必要がないので、歌を中断する必要はない。

まず、歌持ち（三線による前奏）によって始まる。この歌持ちの長さは、踊り手が舞台上にあらわれ、定められた位置に到着する迄続けられるので、舞台の大きさにより決るといってもよい。各々3曲は歌持ちによって、つながれ、最後は、又、歌持ちによって、踊り手は退場する。

歌詞は上句と下句から成っており、旋律は上句と同じものが、下句にもつかわれる。しかし、

2つ目の“瓦屋節”では、下句の終りの囃子言葉、Yotibaの旋律は上句にはない。又、3つ目の“しやうんがない節”の下句の最後の比較的長い囃子言葉の旋律は、やはり上句にはない。次に歌詞のある部分と楽器のみの部分を図に示す。

ながらた -----
 瓦屋節 -----
 しやうん -----
 がない節 -----

実線が歌詞（囃子言葉を含む）つまり、歌われる部分で、点線は三線の間奏（前奏・後奏を含む）である。

“ながらた”は、歌持ち（前奏）、そして上句と下句の間と後奏、“瓦屋節”は歌持ちと、一句づつ（つまり8音節或いは6音節）に間奏がはいる。“しやうんがない節”は、最初の歌持ちなしで、すぐに歌詞が始り、上句と下句の間に間奏、そして、後奏で、曲が終わる。

3) 舞踊の構造

歌詞、旋律ともに3部分に分かれているように、舞踊も3つに分けることができる。

“ながらた”

- イ. 登 場——舞台下手で上手前方を向き基本立ちとなる。
- ロ. 歩 行——上手前方へ向う。左足で「つく」。
- ハ. 歩 行——左廻りし、下手奥に向う。
- ニ. つ き——左廻りし、左右に「つく」。
- ホ. 歩 行——正面に向い、三步進む。少し速めに歩く。
- ヘ. 歩 行——左廻りし、後方に進む。後向きのまま基本立。

“瓦屋節”

- ト. 基本立——左廻りし、正面を向き、基本立になる。
- チ. 立直し
- リ. 基本立
- ヌ. つ き——左右に「つく」。両腕の動作を伴う。
- ル. 歩 行——正面に向かって進む。左手の動作を伴う。正面で「つく」。
- ヲ. 歩 行——左廻りし、後方へ向って進む。
- ワ. 基本立——左廻りし、正面を向く。
- カ. 歩 行——両手の動作を伴って、正面前方へ二歩進み「つく」。
- ヨ. 歩 行——カと同じ。「つかず」に基本立となる。
- タ. 月見手——その場で月を見る動作。
- レ. 歩 行——右廻りし、後方に向って歩く。
- ソ. 基本立——左廻りし、基本立となるが、両腕は「かえす手」という動作。

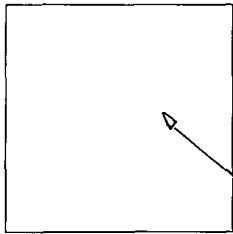
“しやうんがない節”

琉球舞踊・女踊りの特質

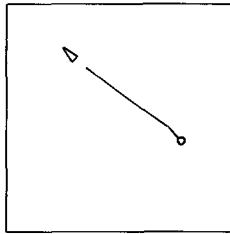
- ツ. 歩 行——正面に向う。正面で「つく」。
 - ネ. 歩 行——左廻りし、上手奥に向い三步。
 - ナ. 歩 行——左廻りし、下手奥に向う。
 - ラ. 正面を振り返る。両手の動作を伴う。
 - ム. 退 場——下手奥に向って退場。両腕をゆっくり下ろしながら歩く。
- イームを図にすると次のようになる。

図1

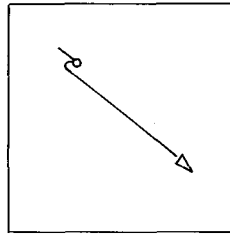
“ながらた”



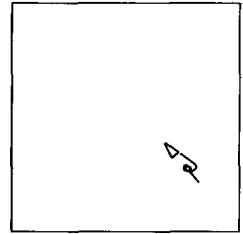
イ



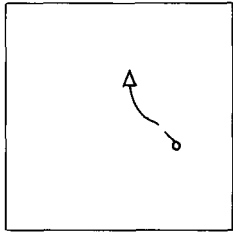
ロ



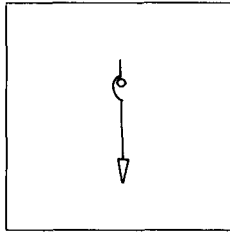
ハ



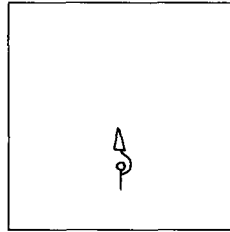
ニ



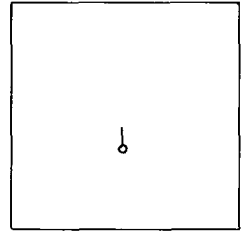
ホ



ヘ

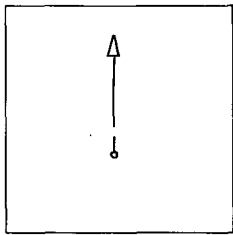


ト

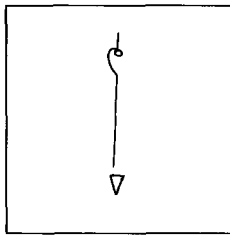


チ・リ・ヌ

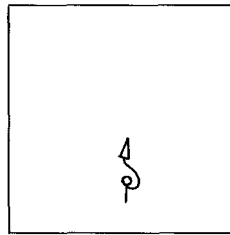
“瓦屋節”



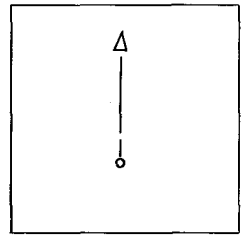
ル



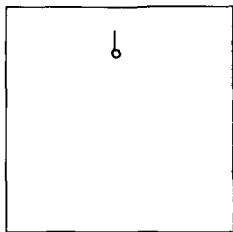
ラ



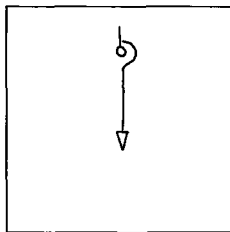
ワ



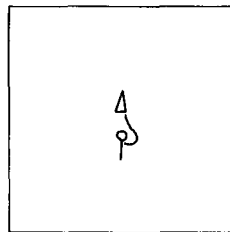
カ・ヨ



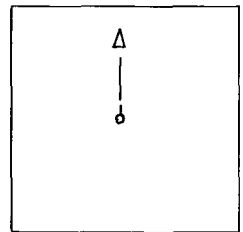
タ



レ

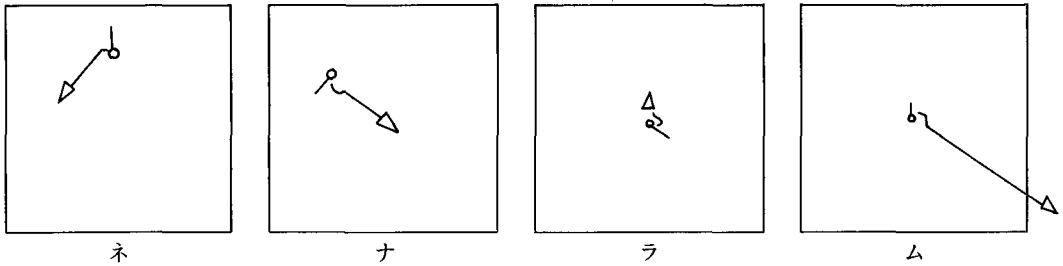


ソ



ツ

“しやうんがない節”



“ながらた”の曲は、ほとんど対角線に、舞台を歩く。又、腕の動きは伴わない。

“瓦屋節”では、舞台の中央を前方、或いは奥に向かって歩き、対角線の動きはない。腕の動きが最も頻繁に起る。

“しやうんがない節”は、正面中央に進み出て、対角線に退場する。

イからホまでの動作は、組踊りの若衆役や女の役が、最初に登場する時と、まったく同じである。組踊りでは、歌持ちなしで演奏するので、歌が始ってから踊り手は舞台に登場する。従って、舞台上、七三の位置（図イ）で基本立ちになることはしない。又、舞台中央に進み出た時、即ち図ホで基本立ちとなり、台詞が始まる。組踊りの最初の登場は、物語りによって、歌詞が異なるので、“ながらた”の場合もそうであるが、このイーホの動作には、特定の意味はないと考えられる。又、旋律と動きの関係も、種々の旋律とともに、この動作が行われるので、特別な意味は持たないと考えられる。

4) 構成要素

次に、“ながらた”にあらわれる構成要素をとりだしてみる。下半身、特に脚と足を主に用いる動作と上半身、すなわち、腕、手などを用いる動作とに分類する。歩行は下半身の動作にはいるが、勿論、全身の動作であることには違いない。しかし腕や手を特別に動ごかさないので、下半身として分類する。

下 半 身	}	基本立	
		歩 行	
		廻 り	
		つ き	
		立直し	
上 半 身	}	ウスカジ*	※動作に名称がついていな
		クムハリテイ	いものは、カタカナでそ
		ククル	の個所の歌詞を示した。
		月見手	
		かえす手	
		サトウヤ	

表1

動作		旋律	ながらた	瓦屋節	しやうんがない節	計
下半身	基本立	正面向	0	3	0	3
		後面向	1	0	0	1
		斜め向	1	0	0	1
	歩行	正面向	0	1	1	2
		後面向	0	2	0	3
		斜(下手奥 ↓ 上手前)	2	0	1	3
	廻り	斜(上手前 ↓ 下手奥)	1	0	2	3
		左右	1	2	2	5
	つき	左右	0	1	0	1
		左右	2	2	1	5
左右		1	1	0	2	
立直し		0	1	0	1	
上半身(腕)	ウスカジ		0	1	0	1
	クムハリテイ		0	2	0	2
	ククル		0	1	0	1
	月見手		0	1	0	1
	かえす手		0	1	0	1
	サトウヤ		0	0	1	1

表2

	ながらた	瓦屋節	しやうんがない節	計
歩行+基本立	2	1	0	3
廻り+基本立	0	3	0	3
基本立+歩行	1	1	1	3
基本立+廻り	0	1	0	1
基本立+つき	0	1	0	1
歩行+つき	1	1	1	3
歩行+廻り	2	2	0	4
つき+歩行	0	2	0	2
廻り+歩行	3	2	1	6
廻り+つき	1	0	0	1
つき+廻り	1	1	1	3

上半身の動きは、下半身の動きを伴うものもある。次に各々の回数を表1に示した。

次に、これらの動作がどのように組み合わせられているかを表にまとめた。

例えば、歩行から基本立ちになる場合、廻って基本立ちになる場合などを表2に示した。

表2に示されるように、基本立ちになるには、歩行していてそのまま、立つ場合と、歩いている方向と異なる方を向いて立つ場合とがある。基本立ちからは、そのまま、歩行にうつるのが最も多いが、廻るのと、つくのとが1回づつある。歩行から廻る場合は、「ついて」から廻るのと、「つかず」に廻るのとがある。正面或いは上手を向いた時は「ついて」廻り、後や下手を向いた時は「つかず」に廻る。

歩行には、歩数の定められたものと、定められていないが、曲のある一定の長さに、定められた地点に左右どちらか、定められた方の足で到着するよう、しかし歩数は大よそしか定められていないものがある。

表 3

	ながらた	瓦屋節	しやうんがない節	計
歩 行+廻 り+基本立	0	2	0	2
歩 行+廻 り+歩 行	0	0	1	1
歩行+つき+廻り+歩行	1	1	1	3

又、正面や上手前方に向
って歩く時は、体をほん
の少し斜め右に向け、左
足はまっすぐ前方へ、し
かし、右足はほんのわず
か右へ向けて歩く。左肩

が少し前へ出る歩き方である。又、後向きや、下手奥に向って歩く時は、体をまげず、まっす
ぐ進む方向に向けているし、両足は同じ方向を向いている。

5) 描写的動作

一般に琉球の舞踊はパントマイムの動きは少いといわれている。そして、しばしば、歌舞伎
舞踊と性格を異にする理由に、それがあげられる。

‘ながらた’には、パントマイムの動き、即ち、観衆に特定の動作が何を表現しているかが
容易にわかるもの、又、歌詞の意味を動作で表現するものがあるかどうか、考察を行った。

ウスカジ——順風という意味であるが、両手の動作は風をあらわしていると言えなくもない。

月見手——ツイチヌ チュラサ(月の清らさ) という歌詞で、月を見る動作である。少くとも、
上の方にある何かを見る動作ととれる。

タチムドゥラ (立ち戻ろう) という歌詞では、登場した時と反対に歩き、戻るとい歌詞を
あらわした動作といえる。

サトウヤ (里やー恋しい人) では、戻りつつある、即ち退場しつつあるのが、一度振り返り
前面を向く。直接にその動作は恋人を表現してはいないが、何かを暗示するようにとれなくも
ない。

6) 動作と音楽との関係

この舞踊は、歩行が基本的な動作で、つなぎに「ついたり」「廻ったり」する。次に、「つき」
「廻り」「基本立ち」は音楽と、或いは歌詞とどのような関係を持っているかを調べてみたい。
この稿では、旋律と動きとの関係までは言及しない。

「基本立ち」は、かならず三線のみの前、間、後奏のいずれかをともなっている。そして、
旋律のフレーズの終りで、動作も終るようになっている。歌詞のある時に、基本立ちになるこ
とはない。

「つき」は句の切れ目、或いは、8音節の終りに多い。又、左右の「つき」を行う場合は、
区の切れ目とは関係なく、句の初めになったりもする。

「廻り」は句の切れ目や間奏、歌持ちの終りに起る。

「歩行」は、旋律のフレーズの最初や、句の最初から始まることがほとんどである。

7) 結 論

‘ながらた’の分析を通じていえることは、琉球舞踊の構成要素或いは vocabulary は比較

琉球舞踊・女踊りの特質

的限られていて、同じものが何回もあらわれる。描写的動作は、少いが皆無ではない。この種の舞踊は手踊りとも言われるが、手や腕の動作は非常に少い。歩行は能の摺り足に似ているが、廻る際など、上下動が大きい。

構成は、前半が斜めの方向、中間の部分が、前後、そして後半が斜めの方向に歩く。

舞踊のフレーズは、音楽のフレーズと密接な関係を持っており、間奏の部分に、或いはフレーズの終りに「つき」や「廻り」が多く行われる。

(本学助教授—音楽学)

