

真踊の構造と技法

(舞踊学会公開講演要旨)

横道 萬里雄

① 琉球古典芸能の種目と流派

琉球の古典芸能には、琉球王朝期の伝統を受け継ぐ純古典種目と、明治以後に興隆して様式の定着をみた新古典種目とがある。演劇では、組踊(クミウドゥイ)が前者、歌劇(カゲキ)が後者に当たる。舞踊では、前者を真踊(マウドゥイ)、後者を雑踊(ゾーウドゥイ・ゾーオドリ)と称する。真踊と雑踊は、同じ舞踊家によって演じられているが、足の運びその他の技法に違いがある。

琉球の古典舞踊で、流派や家元を唱え出したのは、第二次世界大戦以後のことで、本土の舞踊界をまねたものである。能の流派のような技法上の差があるわけではない。

② 琉歌の形式と琉謡の詞章

真踊の地謡(ジウタ・ジウテー)である歌三線(ウタサンシン)の詞章は、八・八・八・六の琉歌形式をとるものが大部分である。これに部分的反復を加えたり、ハヤシと称する囃子言葉を挟んだりして、歌って行くのである。次に、『かじゃでい風』の踊りに用いる歌三線曲の「かじゃでい風節」の詞章に、反復とハヤシを加えて掲げる。片仮名がハヤシの部分である。

きゆぬ ふくらしや や なうに じゃな たてる
今日の誇らしやや 何に じゃな 驚る
ついでに いる はなぬ ついでに ちや たぐと
窄で居る花の 露行 逢た如 (ヨンナ)

(ハリ) (窄で居る花の 窄で居る花の

露行逢た如) (ヨンナ)

歌三線では、同じ曲がしばしば別の詞章で歌われる。若衆踊の『特牛節(クティブシ)』と女踊の『女特牛節』は、同じ「特牛節」の曲で踊られるが、前者の詞章は、「常磐なる松の、変る事無さみ……」であり、後者の詞章は、「御慈悲ある故ど、御万人のまじり……」である。こうした場合、詞章反復の形式とハヤシの加え方は、詞章の変更と無関係である。(これらについては、岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』第五巻所収の拙稿「古典琉球舞踊研究序説」を参照されたい。)

③ 真踊の構造

真踊の演目の中で形式の整ったものは、出端(ンジファ)・中踊(ナカウドゥイ)・入端(イリファ)の三部分から成り立っている。出端と入端が、下手裏と上手表を結ぶ対角線を基準にして踊られるのに対し、中踊は、正面を切って踊られる。女踊の大曲『諸鈍(シュドゥン)』では、出端は静かめな「仲間節」の曲で踊られ、中踊は極めて緩徐な「諸鈍節」で、入端はややテンポの速い「しよんがね節」で踊られるというぐあいである。

④ 真踊の技法と所作単元

舞樂や能や古典バレエは、特定の所作単元の積み重ねで成り立っている。そして個々の所作単元に特定の名称が付けられているので、それを言い連らね書き連らねることで、舞踊の構造を説明できる。琉球舞踊も、同様に所作単元の積み重ねで成り立っているが、名称の数がごく少ない。しかし、所作単元の存在への認識ははっきりしているため、それぞれの単元に名称を与えさえすれば、同様に扱うことができる。

試みに『かじゃでい風』と『特牛節』の始めの部分の舞踊構造を、単元名で書き連らねてみると、次のようになる。頭に・印を付けたものは、新名称である。

| かじゃでい風 | 特牛節 |
|-----------------------|----------------------|
| 歌持テ出 裏テ正向キ 構立テシ | 笛、太鼓テ出 歌持テ正向キ 構立テシ |
| ・繰コミ 正へ出 右ツキ ・シトメ | 歌持二回目テ腰沈メ 扇広ゲ ・シトメ |
| 切返シ 裏へ行キ 右へトッテ正向キ年 | ・繰コミ 正へ出 右ツキ ・シトメ |
| ・シトメ | 切返シ 裏へ行キ 右へトッテ正向キ年 |
| ・サユウ(上表へ三足出 左ツキ) 右足打テ | ・シトメ |
| 逆所作(下表へ三足出 右ツキ) 左足打テ | 右へ外シテ扇ツマミ 左へ一足出テ左ツキ年 |
| ・扇カツギ 左へトッテ裏へ行キ | 扇上ヨリオロシ 右へ一足出テ左ツキ年 |
| 左へトッテ正向キ年シトメ(以下略) | 扇上ヨリオロシ 正へ一足出テ左ツキ年 |
| | ・扇カツギ、スグオロシ(以下略) |

これを見ると、両演目の冒頭部分の所作が全く同じであることとか、シトメによる段落の置きかたとか、舞踊の構造を一見して捉えることができる。(なお『沖縄芸能の科学』第二号所収の拙稿「古典琉球舞踊譜の試み」を参照されたい。)

⑤ 真踊の詞章と表意

真踊の所作は、詞章の内容を表現するように作舞されている。『かじゃでい風』のような純粹の祝儀曲は例外だが、それでも、三回目の「窄で居る花の」でする払い手は、花の開く感じでやるのだと言う人があるほどである。女踊などでは、特に表意が大切である。それも、単語の意味につく所作というだけでなしに、その役の心根の表現が重要である。例えば『諸鈍』の「月や入下がて」で月見手をして見上げるが、ただ月を見るというのでなしに、ひとり寝の女の心がにじみ出なければ、成功とは言えない。

琉球舞踊の系譜

琉球大学
金城光子

1988年度、秋の舞踊学会は沖縄県立芸術大学を主会場として開催された。

学会員4人という少数の運営で、果たしてどの程度の企画が展開できるのかと思案しながら学会を終える事が出来、学会本部の役員の方々、群司、松本、片岡、その他事務局の皆様方のご尽力に新たためて感謝する次第です。

沖縄は芸能の宝庫といってもよい程で、100万余の人口が点在する島々に分布しており、数多くの歌舞が、年中行事や祭り、祭祀などとこんぜん一体となって生活化されていることは周知の通りである。

いわゆる沖縄は、日本の西南端の60余の島々が点在し、地理的には東南アジアの玄関とも言われる、沖縄本島、宮古諸島、八重山諸島の三つに区分される亜熱帯地である。

500余年の琉球王朝時代を背景とした歴史的な島の人々の生活は、自活組織をつくり独自の生活文化、民俗文化を育成してきたことはすでに多々述べられている通りである。

現在、沖縄をカルカチュアライズし象徴化したうたがある。

「唐(中国)の世から大和(日本)の世」、「大和の世からアメリカ(米国)世」「アメリカ世から大和(日本復帰)の世」という俗歌であるが、これは長い年月の世代の激流の中にある沖縄の人々の悲喜こもこもとした心象表現を如実にあらわしている。

本質的には大和民族の文化を根底にししながら東南アジア、南中国等の多様な芸能の要素を消化し、独自の固有芸能の様式性を整え形成して今日に到っている。

ここでは、歴史的、民俗学的背景に沿った芸能文化の類型化は割愛し、秋の学会における内容とねらいの概略を報告するにとどめたい。

舞踊学会が各地域の舞踊文化の探求によるアプローチの視点、角度、採現を見出しつゝ、人間の「踊り」「舞う」という行為と存在の本質性を追求することも一つのねらいで有るならば、沖縄で学会を開催する意味や意義を問わなければなりません。琉球舞踊は、

東洋舞踊というジャンルの中で、扮装、小道具、装束、化粧、技法、構造と形式、内容と歌、メロディとリズムなど、動き要素、空間要素、時間要素が、人類の文化遺産としてどのような位置づけで類型化され比較検討されるのであろうか。

しかも先述のように、現在の沖縄の人々の生活

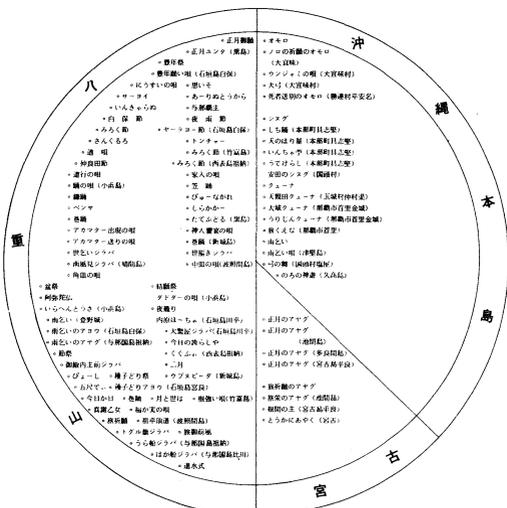
や生活現象は、和式と洋式と琉球式という三つの文化をうまく日常化している中で、芸能という独自文化への執着が根強い。

そこで、「伝統芸能鑑賞会」「レクチュアデモンストレーション」は、解説や分析検討の発表形式より、「百聞は一見にしかず」の形をとり、一貫した「琉球舞踊のすべて」の演舞の中に包含する特色性や象徴性や様式性をみてもらうことにした。「鑑賞会」は、男踊り、女踊り、男女打組踊り(デュエット)、仮面踊り、松竹梅鶴龜などを見る事で、「レクチュアデモンストレーション」の内容への橋渡しになるようにプログラムを編成した。演目と出演者は下記の通りである。

| | | 伝統芸能鑑賞会 | |
|----|-------|---------------------------------|--|
| | | 演目と出演者 | |
| 一、 | 上り口説 | 赤嶺 正一 | |
| 二、 | 加那よー | 金城 光子 | |
| 三、 | 前ぬ浜 | 島袋 光尋 | |
| 四、 | 獅子舞 | 池原 悦子・石原 幸江・玉城 敦子・前川美智子 | |
| 五、 | 小浜節 | 真境名直子 | |
| 六、 | 鳩間節 | 赤嶺 正一 | |
| 七、 | しゅんどう | (美女)宮城 幸子・玉城 芽子 (醜女)喜納 幸子・安次富紀子 | |
| 八、 | 松竹梅 | 我那覇則子・比嘉 淳子・玉寄 幸子・玉城 律子・中川 鈴子 | |
| 九、 | かせかけ | 玉城 節子 | |
| 十、 | 仲里節 | 谷田 嘉子・金城美枝子 | |

「レクチュアデモンストレーション」は、一部と二部に区分し、「横道氏の真踊(古典)の構造と技法」と「民俗芸能と雑踊り」と題し、内容を分担した。「雑踊り」とは古典に対する近代舞踊のことである。

1. 祭祀音楽と舞踊



2. 民俗音楽と舞踊



レクチュアデモンストレーション

第一部 真踊の構造と技法

第二部 民俗芸能と雑踊り

|| 祈り・こねり綾なすリズムの舞い踊り ||

例示演技 又 吉 静 枝
横 道 萬 里 雄
(沖縄県立芸大)

金 城 光 子
(琉球大学)

第二部 民族芸能と雑踊り

— 祈り、こねり 綾なすリズムの舞い踊り —

1. 祖先崇拜の沖縄は、旧歴の行事と祭りや歌舞は一体化して共同体意識の中で行なわれる。沖縄本島、宮古諸島、八重山諸島には、まだまだ多数の部落単位の歌舞が現存するが、一応下記の図表にまとめられる。詳細については、いずれ報告させていただきます。

島の人々が生存し、生活するためには、常に“祈り”“願ひ”“感謝”が念じられる。

祈りの内容は、

- ①衣・食・住たりてこそ生命を維持すること。
- ②人と人との心のつながりこそ愛と平和の根本である。

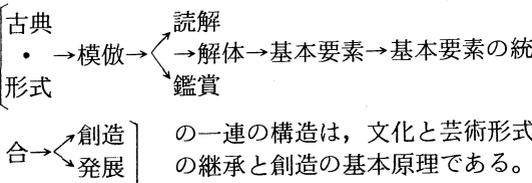
を主要因としてとなえられる。

2. 村落、部落は各自の生き方の理念に従っておらが村の歌舞やしきたりや、祭式を方式化してきた。人々の祈り願ひ、舞い踊り、祭りの行為は、神々へのそんげんと神との一体化による平穏無事なる幸せと純な心であろう。

歌舞を媒体として、「人の道」「生きるすべ」「生命の尊さ」を知る。

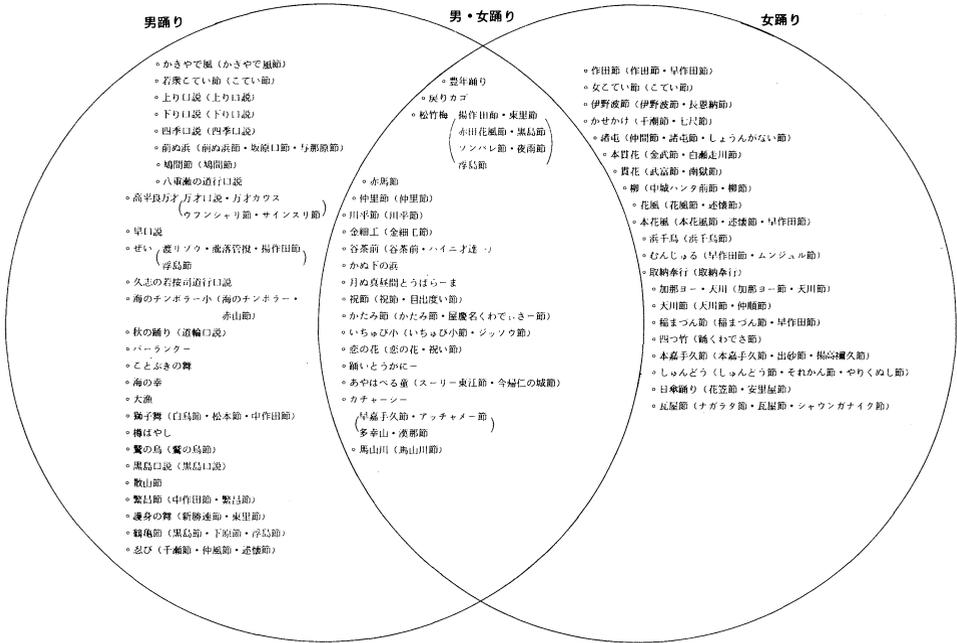
3. 琉球王朝文化を反映する宮廷舞踊、音楽、劇は、古典舞踊～真踊～として継承され、現在、さらに洗練された形として踊られている。これに対して、

明治期に、民謡に振りつけられた、庶民の生活現象や心情を題材にして農、漁村の風俗文化ともいえる素朴な踊りが近代舞踊“雑踊り”であり、古典の“静”に対して“動”であり、風俗習慣、生活文化を反映させている。



の一連の構造は、文化と芸術形式の継承と創造の基本原理である。

3. 舞台舞踊



4. レクチュアデモンストレーションの演目は、一部の古典の様式性は別にして、二部では「舞い」[踊い]の原点と原型をみつめつつ、庶民の踊り：祭り芸能、農・漁村の踊り、町方の踊りが舞台

芸術として形成される時に展開した内容である。「踊り上る心理・手や手首をこねり、緩なすリズムが舞と踊りを形式化した」のである。

| 第一部 演目と出演者 | | 第二部 演目と出演者 | |
|------------|---|-------------|--|
| 一、かじゃでい風 | 金武 良章 | 一、ク エー ナ | 宮平 みつ・具志 光子・瑞慶覧ツル・内間 静子・池原 ツル・池原 信子・奥松 文子・島袋 信子・比嘉 ヒデ・奥間 しげ |
| 二、特 牛 節 | 比嘉 律弘・儀保 政彦 | 二、ウスデーク | 中村 小枝・幸地 カメ・池原 ハル・比嘉 春子・宮城 ウサ・比嘉 サダ |
| 三、諸 鈍 | 宮城 能風 | 三、クイチヤマー | 比嘉 米子・池原 光江・新垣 徳子・永山多美子・国吉 源次 他十四名 |
| 四、万 歳 | 島袋 光晴 | 四、マミドーマー | 宮城 豊子・柴引 律子・島袋 恵・東川上里子・仲村 和美・座間味洋子・祝嶺ゆり子・根間 保子・比嘉美智子・青木智恵子・小嶺和佳子・仲本 千秋・上田 富子 |
| 五、谷 茶 前 | 具志堅イク子・知念 範紺 | 五、京 太 郎 | 上原 聖美・外間 和子・与那ヒロ子・田中みゆき・赤嶺利恵子・上原由美子・上原 智子・具志みゆき |
| 六、むんじゆる | 喜納 幸子 | 七、パーランクー | 宮城 豊子・柴引 律子・島袋 恵・東川上里子・仲村 和美・座間味洋子・祝嶺ゆり子・根間 保子・比嘉美智子・青木智恵子・小嶺和佳子・仲本 千秋・上田 富子 |
| 七、取 納 奉 行 | 喜納 初子 | 八、濱 千 鳥 | 玉城千枝子 |
| 八、花 風 | 喜納 幸子 | 九、馬 山 川 | 宮城 幸子 |
| 九、金 細 工 | 赤嶺 正一・佐久本 平良 | 十、加 那 一 天 川 | 赤嶺 和美・新崎 恵子 |
| 十、武 の 舞 | 上原 聖美・外間 和子・与那ヒロ子・田中みゆき・赤嶺利恵子・上原由美子・具志みゆき | 十一、獅 子 舞 | 佐久本 稔・新崎 勝也 |

5. 琉球舞踊の音楽研究は、即舞踊との表裏一体をなす。琉球舞踊曲の奏者と三団体のキャラクターを知り、沖縄の踊りアプローチへの一助にする事は有意義なことと考え下記に挙げた。

| | | | | |
|------------|------|-------|-------|------------------------------|
| 安富祖流絃声会 | | | | |
| 胡弓 | 太鼓 | 笛 | 琴 | 歌・三味線 |
| 山内秀雄 | 島袋光史 | 大湾清之 | 多和田スミ | 照喜名朝一 西江喜春 玉城正治 |
| 野村流古典音楽保存会 | | | | |
| | 太鼓 | 笛 | 琴 | 歌・三味線 |
| | 島袋光史 | 嘉数世勲 | 城間安子 | 城間徳太郎 桑江廣 糸数善昭 島袋盛一 |
| 野村流伝統音楽協会 | | | | |
| 太鼓 | 胡弓 | 笛 | 琴 | 歌・三味線 |
| 比嘉邦子 | 新城清弘 | 喜舎場孫好 | 高良時江 | 中村一雄 知念達雄 大城次男 新城治 |