

令和2年度
沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科
博士学位論文

近世から現代に至る琉球・沖縄の

女踊りの身体的表現に見る変化と不変の美

— 昆劇『牡丹亭』から「柳」への抽象化のプロセスに着目して —

**The changes and continuities in the aesthetics of bodily expression in
“Onna-Odori” from early modern Ryūkyū to contemporary Okinawa:
Abstraction in the process of inter-genre transformation from the Kunqu opera
Botantei to the Ryūkyūan dance “Yanaji”**

樋口 美和子

目次

目次	i
図表目録	viii
凡例	x
日本語要旨	xiii
英語要旨	xv
序章	1
0-1 研究の目的・意義	1
第1章 近世琉球舞踊における女踊りの歌詞構成	13
1-1 近世琉球舞踊について	13
1-1-1 近世琉球舞踊の分類	14
1-1-2 近世琉球舞踊の女踊り	14
1-2 近世琉球舞踊の演目の分析	15
1-2-1 近世琉球舞踊の演目分析に関する史料と方法	15
1-2-2 史料の説明	15
1-2-2-1 『大島筆記』	16
1-2-2-2 『小唄打聞』	16
1-2-2-3 『薩陽往返記事』	17
1-2-2-4 『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』	19
1-2-2-5 『演戯故事』	19
1-2-2-6 『躍番組』	20
1-2-2-7 『校註 琉球戯曲集』	20
1-2-3 結果	21
1-2-3-1 近世琉球舞踊の女踊りの演目	21
1-2-3-2 小道具別の分類	26
1-2-3-3 近世琉球舞踊と古典女踊りの歌詞構成の比較	27
1-2-3-3-1 四つ竹を小道具として用いる演目	27

1-2-3-3-2 枷と杵を小道具として用いる演目	30
1-2-3-3-3 貫花を小道具として用いる演目	34
1-2-3-3-4 柳や籠を小道具として用いる演目	36
1-2-3-3-5 笠を小道具として用いる演目	39
1-2-3-3-5-1 古典女踊り「本嘉手久」系の演目	40
1-2-3-3-5-2 古典女踊り「伊野波節」系の演目	44
1-2-3-3-6 団扇を小道具として用いる演目	46
1-2-3-3-6-1 古典女踊り「作田」系の演目	47
1-2-3-3-6-2 古典女踊り「女特牛節」系の演目	49
1-2-3-3-2-3 古典女踊り「本花風」系の演目	51
1-2-3-3-2-4 古典舞踊「かぎやで風」系の演目	52
1-2-3-3-7 小道具を用いない演目	54
1-2-3-3-7-1 古典女踊り「天川」系の演目	54
1-2-3-3-7-2 古典女踊り「瓦屋」系の演目	56
1-2-3-3-7-3 古典女踊り「諸屯」系の演目	59
1-2-3-3-7-4 古典女踊り「苧引」系の演目	60
1-2-3-3-8 古典女踊りには継承されていない演目	61
1-2-3-3-8-1 「咏菊舞」系の演目	61
1-2-3-3-8-2 「手拍子」系の演目	63
1-3 考察	66
1-4 小括	72

第2章 近現代における古典女踊りの上演実態 73

2-1 琉球舞踊コンクール以前の古典女踊り	74
2-1-1 近代沖縄（1879年から1945年）	74
2-1-1-1 芝居小屋のはじまり	74
2-1-1-2 カマジイ芝居から本建築へ（1883年から1893年頃）	74
2-1-1-3 雑踊誕生期（1882年から1884年頃）	75
2-1-1-4 日本本土での上演と古典女踊り	76
2-1-1-5 琉球古典藝能大会と古典舞踊	77

2-1-1-6 女性舞踊家の登場.....	77
2-1-1-7 戦時中	78
2-1-2 戦後沖縄（1945年以降）	79
2-1-2-1 戦後の復興とアメリカ統治時代.....	79
2-1-2-2 琉舞研究所の興盛とお家芸.....	79
2-2 琉球舞踊コンクールと公演会・独演会期.....	81
2-2-1 新人芸能祭と型の統一（1954年から1965年）	81
2-2-1-1 新人芸能祭	81
2-2-1-2 「琉舞研究会」と型の研究.....	82
2-2-2 琉球芸能コンクール（1966年から現在）	83
2-2-2-1 芸能公演・独演会の活発化.....	85
2-3 国立おきなわ公演以降の古典女踊りの現況	86
2-3-1 分析.....	87
2-3-1-1 方法.....	87
2-3-1-1-1 芸能公演・独演会期の上演率に関する先行研究	87
2-3-1-1-2 各種公演の古典女踊りの上演率算出方法.....	88
2-3-1-1-3 国立おきなわ公演の上演率について.....	89
2-3-1-1-4 難易度について	89
2-3-1-1-5 上演時間.....	90
2-3-1-2 結果.....	90
2-3-1-2-1 各種公演の上演率.....	90
2-3-1-2-2 難易度	92
2-3-1-2-3 上演時間.....	94
2-3-1-2-4 上演率と難易度、上演時間の相関	95
2-4 考察.....	98
2-4-1 各種公演ごとの上演率の差.....	98
2-4-2 各演目の上演率の差とコンクール課題曲.....	100
2-4-3 古典女踊りの総上演回数の推移.....	102
2-4-4 難易度と上演時間の相関関係	105
2-4-5 上演率と難易度、上演時間の相関関係	107

2-4-6 上演率と伝承について (B「苧引」とC「柳」から)	108
2-5 小括	111
第3章 古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』の比較分析	113
3-1 昆劇と『牡丹亭』	115
3-1-1 昆劇とは	115
3-1-2 『牡丹亭』とは	117
3-2 昆劇『牡丹亭』が近世琉球に伝来した可能性	118
3-2-1 中国芸能の琉球王国への伝播について	118
3-2-1-1 冊封使者団及びその活動にともなう伝播	118
3-2-1-2 中国人移住者、その他の人的交流による伝播	120
3-2-1-3 琉球からの進貢にともなう伝播	123
3-2-1-4 中国に留学した琉球人留学生による伝播	123
3-3 分析	124
3-3-1 昆劇『牡丹亭』と古典女踊り「柳」の比較方法	124
3-3-2 結果	125
3-3-2-1 舞台構成と小道具	125
3-3-2-1-1 古典女踊り「柳」の舞台構成と小道具	125
3-3-2-1-2 昆劇『牡丹亭』の舞台構成と小道具	125
3-3-2-2 小道具の象徴性	127
3-3-2-3 映像分析をもとにした動作分析	128
3-3-2-3-1 古典女踊り「柳」の動作	128
3-3-2-3-2 昆劇『牡丹亭』の動作	129
3-3-2-4 動作分析結果	130
3-3-2-4-1 指先から手首を使った一連の動作	130
3-3-2-4-2 移動に伴う上肢の動作	133
3-3-2-4-3 下肢の上下運動	136
3-3-2-4-4 足拍子	137
3-4 考察	139
3-5 小括	141

第4章 地方に伝わる「柳」に関わる踊りの伝承	143
4-1 沖縄の各地方における女踊りの伝承.....	143
4-2 「柳」の沖縄各地への伝播と、村踊りの場における上演と継承.....	147
4-2-1 幸喜と大浦の「柳」	147
4-2-1-1 歌詞と音曲の構成.....	147
4-2-1-2 籠とその他の小道具及び、装束について.....	148
4-2-2 恩納村名嘉真の「白瀬節」について.....	149
4-2-2-1 歌詞と音曲の構成.....	149
4-2-2-2 籠とその他の小道具及び、装束について.....	149
4-2-3 多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」	151
4-2-3-1 歌詞と音曲の構成.....	151
4-2-3-2 籠とその他の小道具及び、装束について.....	152
4-3 分析.....	154
4-3-1 方法.....	155
4-3-2 結果.....	155
4-3-2-1 幸喜「柳」	155
4-3-2-2 大浦「柳」	162
4-4 考察.....	165
4-5 小括.....	166
第5章 近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」の舞台化の試み	169
5-1 「女躍り 花加籠」の舞台化の背景と目的	169
5-2 「女躍り 花加籠」舞台化までのプロセス	170
5-2-1 音楽構成のプロセス	170
5-2-1-1 古典女踊り「柳」との比較.....	170
5-2-1-2 渡嘉敷流「柳」との比較	171
5-2-1-3 村踊りにおける「柳」との比較.....	172
5-2-2 動作組み立てのプロセス	173
5-2-3 籠とその他の小道具及び、装束について.....	174
5-3 考察.....	176

5-3-1 「女躍り 花加籠」の音楽構成と《柳節》	176
5-3-2 「女躍り 花加籠」の動作組み立て.....	178
5-4 小括.....	179
第6章 総括と結論	181
6-1 総括.....	181
6-2 結論.....	183
6-3 今後の課題と展望.....	184
引用文献	185
巻末資料	195
資料1 近世琉球舞踊の演目名、曲名、歌詞	195
資料2 古典女踊りの動作分節と難易度	211
資料2-1 古典女踊り「四つ竹」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	211
資料2-2 古典女踊り「かせかけ」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	215
資料2-3 古典女踊り「本貫花」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	220
資料2-4 古典女踊り「柳」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	224
資料2-5 古典女踊り「本嘉手久」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	234
資料2-6 古典女踊り「伊野波節」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	239
資料2-7 古典女踊り「作田」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	246
資料2-8 古典女踊り「女特牛節」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	250
資料2-9 古典女踊り「天川」の動作の分節と加算点による難易度一覧表	253
資料2-10 古典女踊り「瓦屋」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	258
資料2-11 古典女踊り「諸屯」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	262
資料2-12 古典女踊り「苧引」の動作の分節と加算点による難易度一覧表.....	267
資料3 古典女踊り「柳」の音楽・歌詞と動作の構造	271
資料4 昆劇『牡丹亭』の物語展開と音楽・舞踊	299
資料5 昆劇『牡丹亭』台詞.....	311
資料5-1 「遊園」	311

資料 5-2 「驚夢」	318
資料 5-3 「尋夢」	325
資料 6 幸喜「柳」の動作記述	331
謝辞	337

図表目録

【図】

図 1- 1 古典女踊り「四つ竹」の系統図	30
図 1- 2 古典女踊り「かせかけ」の系統図	33
図 1- 3 古典女踊り「本貫花」の系統図	36
図 1- 4 古典女踊り「柳」の系統図	39
図 1- 5 古典女踊り「本嘉手久」の系統図	43
図 1- 6 古典女踊り「伊野波節」の系統図	46
図 1- 7 古典女踊り「作田」の系統図	49
図 1- 8 古典女踊り「女特牛節」の系統図	51
図 1- 9 古典女踊り「本花風」の系統図	52
図 1- 10 古典舞踊「かぎやで風」の系統図	53
図 1- 11 古典女踊り「天川」の系統図	56
図 1- 12 古典女踊り「瓦屋」の系統図	58
図 1- 13 古典女踊り「諸屯」の系統図	60
図 1- 14 古典女踊り「苧引」の系統図	61
図 1- 15 「咏菊舞」の系統図	63
図 1- 16 「手拍子」の系統図	66
図 2- 1 各種公演における古典女踊りの上演率	92
図 2- 2 東京国立公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図	96
図 2- 3 沖縄県芸術祭における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図	96
図 2- 4 かりゆし公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図	97
図 2- 5 独演会における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図	97
図 2- 6 国立おきなわ公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図	98
図 2- 7 コンクール古・課題曲群の上演回数推移	101
図 2- 8 コンクール新・課題曲群の上演回数推移	102
図 2- 9 国立おきなわ公演における古典女踊りの各演目の総上演回数	103
図 2- 10 国立おきなわ公演における古典女踊りが上演された公演回数	103
図 3- 1 a～f 昆劇『牡丹亭』の指先の動作	132
図 3- 2 a～d 昆劇『牡丹亭』の移動に伴う上肢の動作	135
図 3- 3 昆劇『牡丹亭』水袖取	137
図 3- 4 昆劇『牡丹亭』の足の前後運動	137
図 3- 5 杜麗娘の足捌き	139
図 3- 6 柳夢梅の足捌き	139
図 4- 1 沖縄の地域別・舞踊種別分布状況	143
図 4- 2 舞台空間の呼称（プロセニウム形式を例に）	155
図 4- 3 幸喜「柳」の出羽	156
図 4- 4 幸喜「柳」の中踊り	156
図 4- 5 幸喜「柳」の入羽	156
図 5- 1 「第 14 図柳踊」	175

【写真】

写真 3- 1 a～d 古典女踊り「柳」のこねり手	131
写真 3- 2 a～d 古典女踊り「天川」のこねり手.....	133
写真 3- 3 a～f 古典女踊り「柳」の移動に伴う上肢の動作	134
写真 3- 4 a～c 下肢の上下運動①.....	136
写真 3- 5 a～d 下肢の上下運動②.....	136
写真 3- 6 a～d 古典女踊り「柳」足拍子	138
写真 4- 1 幸喜「柳」の小道具	149
写真 4- 2 「白瀬節」女役の花.....	150
写真 4- 3 貫花を籠に納める花コーヤー	150
写真 4- 4 「白瀬節」女役の衣装、小道具.....	151
写真 4- 5 「白瀬節」花コーヤーの衣装、髪飾り	151
写真 4- 6 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の籠と柳.....	152
写真 4- 7 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の花.....	153
写真 4- 8 リュウキュウコクタンの枝.....	153
写真 4- 9 a～c 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の衣装・髪飾り	154
写真 4- 10 a～d 幸喜「柳」の足の出し入れ	157
写真 4- 11 a～f 幸喜「柳」柳の回転動作.....	158
写真 4- 12 幸喜「柳」の足拍子	159
写真 4- 13 a～d 幸喜「柳」腕とりの動作.....	160
写真 4- 14 a～b 幸喜「柳」両手広げの動作	161
写真 4- 15 幸喜「柳」の互い違いの動作	161
写真 4- 16 幸喜「柳」両手を広げる動作	162
写真 4- 17 大浦「柳」の方向転換.....	162
写真 4- 18 大浦「柳」の歩み.....	163
写真 4- 19 a～b 大浦「柳」の腕とり	163
写真 4- 20 大浦「柳」の「柳は緑」の足拍子	164
写真 4- 21 大浦「柳」の両手広げの動作	164
写真 5- 1 「女躍り 花加籠」衣装・小道具	175

【表】

表 1- 1 近世琉球舞踊に関する史料と演目一覧.....	22
表 1- 2 近世琉球舞踊の女踊りの演目一覧.....	25
表 1- 3 四つ竹を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧.....	28
表 1- 4 総と杵を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧.....	32
表 1- 5 貫花を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧	35
表 1- 6 柳や籠を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧.....	38
表 1- 7 笠を小道具に用いる演目（「本嘉手久」系）と歌詞構成の一覧.....	42
表 1- 8 笠を小道具に用いる演目（「伊野波節」系）と歌詞構成の一覧.....	45
表 1- 9 団扇を小道具に用いる演目（「作田」系）と歌詞構成の一覧	48
表 1- 10 団扇を小道具に用いる演目（「女特牛節」系）と歌詞構成の一覧.....	50
表 1- 11 団扇を小道具に用いる演目（「本花風」系）の歌詞構成.....	51
表 1- 12 団扇を小道具に用いる演目（「かぎやで風」系）と歌詞構成.....	53
表 1- 13 小道具を用いない演目（「天川」系）と歌詞構成の一覧.....	55
表 1- 14 小道具を用いない演目（「瓦屋」系）と歌詞構成の一覧.....	57

表 1- 15 小道具を用いない演目（「諸屯」系）と歌詞構成	59
表 1- 16 小道具を用いない演目（「芋引」系）と歌詞構成	60
表 1- 17 「咏菊舞」系の演目と歌詞構成の一覧	63
表 1- 18 「手拍子」系の演目と歌詞構成の一覧	65
表 2- 1 沖縄タイムス・琉球新報の琉球舞踊コンクールと課題曲の変遷一覧	84
表 2- 2 各種公演の上演回数と上演率	91
表 2- 3 古典女踊りの動作の難易度一覧	93
表 2- 4 古典女踊り各演目の演奏時間	95
表 2- 5 琉球舞踊公演の種類	100
表 2- 6 国立おきなわ公演における B「芋引」出演者の所属流会派	108
表 2- 7 国立おきなわ公演における C「柳」出演者の所属流会派	109
表 2- 8 国立おきなわ公演古典女踊りの上演率と出演者所属	110
表 3- 1 古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』の象徴性の比較	128
表 3- 2 古典女踊り「柳」の進行表（抜粋）	129
表 3- 3 昆曲『牡丹亭』の物語展開と音楽・舞踊の進行表（抜粋）	130
表 4- 1 沖縄本島北部地域の村踊り・女踊りの一覧	145
表 4- 2 沖縄本島北部地域の村踊り・女踊りの小道具別一覧	146
表 5- 1 「女躍り 花加籠」に関連する演目の音曲構成一覧	177
表 5- 2 「女躍り 花加籠」に関連する演目の歌詞一覧	177

凡例

総則

- (1) 本研究では、近世琉球（1609 から 1879）に上演されていた沖縄の舞踊を、近世琉球舞踊とする。また、現代に継承されている沖縄の舞踊について、沖縄タイムス社と琉球新報社それぞれで開催されているコンクール制に参加している各種団体が継承及び上演している舞踊を、琉球舞踊とする。そして、沖縄の各地方の共同体単位で継承及び上演されている舞踊を、村踊りとする。
- (2) 近世琉球舞踊の演目名は固定されたものではなく、ほとんどがその演目で用いられる小道具の名前が付されている。そのため、本研究でいう近世琉球舞踊の演目名とは、用いる小道具をもとに分類する指標のことである。
- (3) 近世琉球舞踊では、演目名の中に「若衆踊り○○○」や「女踊り○○○」、「二才踊り○○○」と付されているものが見られる。本研究では、近世琉球舞踊における女踊りの演目名を、近世琉球舞踊「 」と表記する。
- (4) 琉球舞踊の演目名の表記は、文献やパンフレット等により、それぞれ多少のバラつきが見られる。本研究における演目名及び歌詞については、宜保（1989）を中心に、筆者が所属する「琉球舞踊かなの会」伝承のものを参照した。女踊りや若衆踊り等の区別をして表記する場合は、古典女踊り「 」と表記する。
- (5) 琉球舞踊については、近代以降の芝居小屋時代に創作された作品を「雑踊り」、戦後復興期から現代に創作された作品を「創作舞踊」とし、近世琉球舞踊の流れを汲むとされる演目を「古典舞踊」とする。それから、古典舞踊は老人踊り、若衆踊り、二才踊り、女踊り、打組踊りに分類されるが、本研究では女踊りの演目名を、古典女踊り「 」と表記する。
- (6) 村踊りの演目名の表記は、継承・上演されている場所がわかるよう、区名「 」と表記する（例：幸喜「柳」）。
- (7) 文中の人名については敬称を省略した。

約物

- (1) 「 」 ①引用 ②強調語句 ③単行本、雑誌などの所収の論文等 ④演目名 ⑤台詞
- (2) 『 』 ①単行本・雑誌・文検等の題号 ②引用文中「 」にあたる部分
- (3) () ①ただし書き ②言い換え ③参照事項 ④引用文の出典 ⑤日本語訳
- (4) 《 》 ①曲名
- (5) 【 】 ①漢詩に対応する琉歌 ②昆劇の動作の説明
- (6) [] ①昆劇の台詞
- (7) … ①省略
- (8) / ①歌詞の区切り
- (9) ▲ ①歌の途中の台詞挿入箇所

『近世から現代に至る琉球・沖縄の女踊りの身体的表現に見る変化と不変の美—昆劇『牡丹亭』から「柳」への抽象化のプロセスに着目して—』

博士論文等要旨

近世から現代に至る琉球・沖縄の舞踊の歴史の変遷については、研究の方法論が十分に確立されてこなかった。本研究は、認知科学的な「わざ」の伝承のあり方を参照し、「女踊り」の美的表現が身体的に伝承されてきた側面を踏まえ、舞踊家自身による身体感覚を交えながらその変化と不変について明らかにすることを試みるものである。

序章では、先行研究に関する検証をおこなった。琉球舞踊関連分野としては、芸能史研究、文学的研究があるが、動作そのものを扱うものではない。また、琉球舞踊を「客体化」した動作分析研究もわずかにあるが、歴史的变化に関する研究は立ち遅れている。これに対して、本研究では琉球舞踊の「わざ」が、実演家によって身体的に継承されてきたことを前提に、舞踊家でもある筆者自身の「暗黙知」としての身体表現を言語化することで「形式知」化し、可視化を行うという研究方法を提示した。

第1章では、『大島筆記』(1762)、『小唄打聞』(1790)、『演戯故事』(1808)、『薩陽往返記事』(1828)、『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』(1832)、『戊戌冊封諸宴演戯故事』(1838)、『校註 琉球戯曲集』(1838)、『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』(1866)、『丙寅冊封那覇演戯故事』(1866)、『躍番組』(1867)の10点の史料をもとに、近世琉球の女踊りで用いられた歌について、歌詞の変化を類型化した。その際、小道具に注目して踊りの演目を分類し、それぞれに伴われる歌詞の変化を系統図で示した。そして、伝承と共に生じる歌詞の変化の割合によって、バリエーション豊かな「増殖型」、ほとんど不変の「非増殖型」、一部が変化した「一部変形型」、女踊りの演目としては「断絶」したものの4つに類型化した。増殖型の「四つ竹」「かせかけ」「本嘉手久」は、近世以来広く普及したのに対して、非増殖型の「諸屯」「伊野波節」は、上演の機会が限られていたと見なせる。

第2章では、現代において、場によって女踊りの各演目の「上演率」が異なることに注目し、その理由を動作の「難易度点」から明らかにした。そして、難易度点は、琉球舞踊コンクールの各課題曲指定と関係することを示した。難易度点の算出方法は、舞踊家であ

る筆者が「暗黙知」として認識する動作のまとまりで分節し、各分節に「わざ」を要する動作の数を加算した合計点とした。そして、各演目について難易度点、上演時間から位置づけ、場ごと（国立劇場、沖縄県芸術祭、沖縄県かりゆし芸能公演、独演会、国立劇場おきなわ）における上演率を図示した。その結果、動作の難易度点は、沖縄県内の新聞社が主催するコンクールの各賞（グレード）の課題曲指定とほぼ相関関係にあること、国立劇場や独演会ではグレードの高い課題曲「諸屯」、「伊野波節」の上演率が高いのに対し、国立劇場おきなわでは、各演目間における上演率の差は小さいという動向を明らかにした。

第3章では、第2章での分析結果から難易度が高いことが明らかになった「柳」をとりあげた。「柳」の中核をなす《柳節》は、禅の思想に起因すると解釈されてきたが、「柳」で用いる柳、牡丹、梅の3つの小道具は、同時期に中国で流行し、琉球人も観劇した記録のある昆劇『牡丹亭』に共通する。小道具のもつ象徴性をはじめ、舞台構成や動作についても、映像の比較分析により、両者の共通点が明らかになった。さらに、《柳節》の「人はただ情け」の歌詞には、『牡丹亭』の劇作家・湯顯祖の陽明学からの影響も見いだせる。近世琉球舞踊は、「情」という人間の内面を抽象化し、昇華する表現手段でもあった可能性について論じた。

第4章では、沖縄各地の「村踊り」における女踊りの上演実態をもとに、近世琉球舞踊の地方への伝播と伝承について検証した。その結果、村踊りの演目として「増殖型」（第1章参照）の演目が多く継承されていることが明らかになり、これらが地方でも上演機会の多い演目であったことがわかった。また、村踊りでは、動作の多様化が見られることがわかった。

第5章では、『躍番組』（1867）に3曲構成の歌詞と節名が記されている近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」の舞台化の試みについて論じた。この演目は、2曲目が《柳節》であり、女踊り「柳」の系統にあたる（第1章）が、現在は伝承されていない。また、渡嘉敷流以外の「柳」は2曲構成に変化している。「女躍り 花加籠」では、近世琉球舞踊の表現や様式が残存する渡嘉敷流や村踊りの動作組立や衣装、小道具等に見られる要素を取り入れた。また、近世琉球における舞台構造と幸喜「柳」の事例をもとに、「歌い出し」からの登場を試みた。以上により、史料の情報をもとに、現代に継承されている琉球舞踊や村踊りの「わざ」で補完し、舞台化した。

『The changes and continuities in the aesthetics of bodily expression in “Onna-Odori” from early modern Ryūkyū to contemporary Okinawa: Abstraction in the process of inter-genre transformation from the Kunqu opera Botantei to the Ryūkyūan dance “Yanaji”』

博士論文英文要旨

The objective of this research is to clarify the changes and continuities in the aesthetics of bodily expression in Onna-Odori (women’s dance) through the physical senses of the dancers themselves, referring to the perspective of cognitive science regarding handing down the *waza* (techniques) while taking into account the aspects that have been transmitted physically.

In the Preface, the author presents the background for her research. While there are a few types of research on physical movement analysis conducted by “objectifying” Ryūkyū dance, research on its historical changes lags. In contrast, based on the premise that the *waza* of Ryūkyūan dance has been physically inherited by its performers, this investigation presents a research method in which the author, who is also a dancer, establishes “formal knowledge” by verbalizing her physical expression as “tacit knowledge,” thereby visualizing it.

In Chapter 1, the author categorizes the changes in lyrics of songs used in early modern Onna-Odori, based on ten historical documents. As a result, four different trajectories are identified: proliferated, non-proliferated, partially altered, and extinguished dances. While the proliferated types have spread widely since the early modern period, the non-proliferated ones have had limited performance opportunities.

Chapter 2 focuses on the fact that the frequency of each performance of Onna-Odori differ by venue in the present age, and that the reasons for this lie in the difficulty of the physical movements. It was found that the difficulty level approximately correlates with the assigned pieces for each grade in competitions and that the frequency of performance of assigned pieces for higher grades was greater at the National Theatre of Japan and in individual recital, while the difference in frequency among the pieces was smaller at the National Theatre Okinawa.

Chapter 3 highlights “Yanaji.” The three props—willow, peony, and plum—used in “Yanaji” are the same as those used in the Kunqu opera, *The Peony Pavilion* (牡丹亭), which was popular in China at the same time, and which Ryūkyūan people are also

reported to have seen. Comparative analysis of video footage reveals similarities in the symbolism of the props as well as the stage structure and movements. In addition, the author discusses the possibility that early modern Ryūkyūan dance was a means of expression that abstracted from and sublimated the inner world of human emotion.

Chapter 4 examines the propagation and transmission of early modern Ryūkyū dances to various localities based on the actual situation of Onna-Odori performed in Mura-Odori (village dance) in various parts of Okinawa. From this, it is clear that many performances of the “proliferated type” were inherited as performances of Mura-Odori, and that these were ones that had many performance opportunities in rural areas.

In Chapter 5, the author discusses her attempt to stage the early modern Ryūkyūan dance “Onna-Odori Hanakago,” the lyrics of which are taken from three songs in the “Odori Bangumi” (1867). In “Onna-Odori Hanakago,” the author incorporated elements found in the assembly of physical movements, costumes, props, etc. in the Tokashiki Ryū and Mura-Odori that still retain the expression and style of early modern Ryūkyū dances. The author combined the above information from historical documents with the *waza* of Ryūkyūan dances and Mura-Odori that have been handed down to the present day, and made them into a stage performance.

序章

0-1 研究の目的・意義

琉球舞踊研究はこれまで、史料や文献をもとにした歴史学的研究や文学的研究、鑑賞者に対するアンケート調査や身体動作に関する筋電図の計測といった、「外側」からの観察によって主に体育学的視点からのアプローチを中心に行われてきた。それに対して本研究は、琉球舞踊の新たな作品創造へ向け、琉球舞踊の本質性に迫るべく、筆者の実践者としての「内側」にもつ身体感覚を通して伝承されてきた感覚を交えながら、琉球舞踊の変化と不変の美を実践的に明らかにするものである。

本研究では、歌詞が記録された近世琉球の舞踊演目を、小道具で分類し、現在伝わる古典女踊りとの比較をもとに、系統立てて分類を行う。なぜなら、これまでに小道具に関して述べられることが少なかったからである。また、近世琉球に作られた女踊りが、現代ではどのように伝承されているかを体系づける。さらに、これまで「古典舞踊」や「女踊り」という、大きなまとまりで論じられることの多かった古典女踊りについて、「柳」に注目し、第55場面ある昆劇『牡丹亭』のうち、「遊園」「驚夢」「尋夢」の3場面のストーリー展開や、柳・牡丹・梅が象徴するものについて比較を行い、近世琉球における昆劇の影響について指摘する。

それから、沖縄県が本土復帰した1972年前後から現代までを中心に、県内外における各種公演の上演実態と、2004年に開場した国立劇場おきなわにおける古典女踊りの上演実態を比較し、これまであまり注目されてこなかった琉球舞踊の伝承の実態と変遷について検討を行う。さらに本研究では、近現代以降、那覇を中心として展開されていった琉球舞踊の継承だけではなく、近世琉球舞踊が地方へ伝播し、現代まで継承されてきた村踊りについても検討を行う。村踊りを地方の歴史の中に位置付けるだけでなく、琉球舞踊の変遷と変化を考える上で、有効な資料となることを考慮し、近世琉球舞踊の伝承を「時間軸」の縦軸での変遷で捉えると同時に、「空間軸」で捉えた横軸への広がりをつまえることで、琉球舞踊の伝承及び変遷を、より多面的に捉えることができるようになる。

これまでの琉球舞踊研究は、体育教育やスポーツ科学の観点から進められてきた。組踊や伝統音楽など琉球舞踊の周辺に位置する芸能に関する研究は盛んに行われてきたが、琉球舞踊に関する研究は全体の概要を捉えたものや、動作に関する個別の事象について検討を行なったものが多かった。つまり、踊りの手の内面的な考察にまで至らなかったことの

反省もある。つまり、身体的表現として琉球舞踊の1つ1つの演目を詳細に研究したものはあまり見られず、鑑賞の手引き程度に留まっていた。このような背景には、琉球舞踊が内包している要素が、動作のみならず、音楽や歌詞、衣装や小道具、そして表現など多岐にわたることや、身体から身体へ伝承されてきたために常に変化し続けているため、研究対象として扱いづらかったからではないかと考えられる。また、鑑賞者としての視点や、科学的に計測したデータをどう扱うかの方法論がまだ確立されていないと言える。このように琉球舞踊は手引き書にとどまってしまっている原因の1つに、文字化や数値化された資料だけでは捉えることができない、実践者でないと記述できないものがあると筆者は考える。琉球舞踊がどのように作られ、いかに伝承される中で、どのような変遷を遂げたのかを整理することは、芸能のダイナミックな変容を理解する上で重要である。筆者は、琉球舞踊かなの会に所属する実演家として、史実には書かれていないが身体を通して伝承され記憶されてきた琉球舞踊の歴史を明らかにしたい。

近世琉球における琉球王国の外交・交易ルートを視野に入れると、日本本土からの文化流入と同時に、中国文化の影響も考える必要がある。組踊については王（1987：134-137）や池宮（2015：59）が、中国戯曲からの影響について触れているが、舞踊については、各演目と中国芸能との比較研究は、あまりされてこなかった。「御冠船踊」は冊封使に琉球や日本の珍しい芸能を見せて歓待する側面とともに、中国的な芸能を見せることで中国への忠誠心を表そうとした側面があった点は見逃せない。そのため、当時の明や清時代の中国の文化や芸能、とりわけ戯曲を視野に入れた比較研究が重要である。そのような意味で、筆者は「昆劇」を研究対象の1つとした。

沖縄における舞踊とは、単なる芸能の1つにとどまらず、薩摩と明・清の狭間で揺れた近世琉球においては、外交の場における潤滑油の一翼を担っており、現代においては、観光立県である沖縄県における重要な観光コンテンツの1つである。文化庁は国立劇場おきなわにおける公演や各地域における普及のための公演の充実を図り、より多くの国民に伝統芸能の鑑賞機会を提供し、古典の伝承とその活性化の推進を掲げている¹。実際、現在の琉球舞踊の舞台芸術をめぐる文化政策は、国立劇場おきなわを中心に展開されているが、他にも、県内各地の市町村は、公共のホールを有しており、コロナ禍以前は、1年中、県内、国内外問わず、たくさんの琉球芸能公演が開催されていた。琉球舞踊を考える時、公演ごとの主催団体や、開催趣旨、出演者による違いについても考慮し、どのような観点か

¹ 文化庁 HP 「伝統芸能の継承及び発展」。

ら演目が決定され、継承に寄与してきたかも視野に入れる必要がある。

ところで筆者は、高等学校で社会科の教鞭をとっている。世界史や日本史の授業を通して、近世における中国帝国の覇権や、江戸時代の日本の対外政策の中で、琉球王国が重要な立ち位置にあったことに気づく。そして、琉球・沖縄の歴史教育のみならず、世界史や日本史の教材として琉球舞踊が活用できる可能性を見出している。今も伝承されている活きた芸能である琉球舞踊を通して、琉球・沖縄の視点から日本史や世界史を見ると、これまでとは異なる歴史観を生徒たちに感じてもらうことができることを確信している。

ところが、いざそのような授業を展開しようとした時、「琉球王国時代の御冠船踊りの流れを汲む」と説明されることの多い現在の古典舞踊の姿は、近世琉球のものとは結び付かない点が多く見られる。琉球舞踊の伝承の場では、古典舞踊の各演目がいつ頃成立したのか、近世琉球ではどのように踊られ、今の形になったのかという疑問に対する答えが用意されていない。実情は「先達からこのように習ったから」「沖縄戦で史料が失われたからわからない」という言葉で立ち止まらざるを得ず、琉球舞踊の歴史を遡ることが困難な現状がある。

琉球・沖縄の歴史を、世界史や日本史のダイナミズムの中で学んでもらうため、あるいは、琉球舞踊を楽しむことを通して、世界や日本に対する新しい知見を、未来を担う生徒たちに感じてもらいたい。そのために筆者は、これまで断片的にしか論じられてこなかった近世琉球舞踊について、各演目の整理と歌詞の検証を行い、相互の関係性を明らかにしながら、今に伝わる古典舞踊との関連性を明らかにしていきたいと考える。

ところで現代社会においては、ますます高まる情報通信技術の発達に伴い、人間にとってより使いやすいコンピュータやロボットを開発するため、人間そのものを調べ、人がどう感じるかを探求する研究の重要性が高まっている。認知科学の分野ではこれまで、人工知能との密接な関係を築き、人間の知性のアーキテクチャの解明、知識の獲得、表現、利用に関わる研究を主に知覚、記憶、言語、思考等の認知領域において行われてきた。世界的な認知科学的研究の高まりの中で日本においても、伝統芸能に関する認知科学的研究（たとえば生田 2007）がある。一方で琉球舞踊の研究では、研究者による外からの観察、あるいは実践者からの聞き取り調査による研究がほとんどであった。琉球舞踊の実演家自らが、己の身体動作について言及した認知科学的研究は、未だ十分な進展は見られない²。機械では測ることのできない、実践者の知覚に関する記録は今後、AI の進展と共に重要性

² ただし、大城ナミ（2009）がある。

が増すと考えられる。

琉球舞踊の基本や典型的な型の確認が、今後の創作作品に対する「独自性」を測る上で重要である。その為にまず、古典舞踊における動作の確認を手掛ける必要がある。琉球舞踊としての本質性を保ちながら、新しい作品を創り出していくために、伝統文化の担い手として筆者の「内側」に継承されてきたものと向き合いながら、創造的活動に結び付け、琉球舞踊の伝承を実践的に示すことが本研究の最終的な目的である。

0-2 方法

本研究は、琉球舞踊の新たな作品創造へ向けた琉球舞踊の本質性に迫るために、筆者の実践者としての「内側」にある身体感覚に継承されてきた歴史的記憶も交えながら、琉球舞踊の伝承を再構築することが目的である。特にこれまで断片的であった近世琉球における女踊りの各演目の生成過程と、構造分析を目指すものである。そこで、本論文全体を通して、筆者の実践者としての身体感覚を通じた認知内容や、伝承の現場を通して得られた自分自身のライフヒストリーも交えながら分析を行う。つまり、文献資料や観察、実験を中心に行われてきた琉球舞踊研究のみならず、従来あまりなされてこなかった実践者側の視点を加えた分析及び、考察を行なっていく。

まず、近世から近現代の琉球舞踊の伝承について、文献資料を手掛かりに歴史学的手法を用いながら情報を整理し検討を行う。また、近現代における古典女踊りの上演実態をもとに、近世琉球の女踊りの伝承の実態を検討するため、各時期の各種公演活動における古典女踊りの上演率について統計学的分析を行う。それをもとに、舞踊社会学的観点からの考察を加える。また、近世琉球における明・清時代の中国芸能の影響の可能性について、古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』を、比較舞踊学的手法を用いて比較検討する。さらに、近世琉球舞踊の地方における伝承について、フィールドワークを中心とした民俗学的手法を用いて考察を行うのは有効な手段であると考えられる。

0-3 先行研究

琉球舞踊に関する研究は、組踊台本や楽譜のような文字化されたテキストが確立されていないことや、舞踊を構成する要素が動作以外にも衣裳や小道具、音楽や歌詞等の多岐にわたるため、琉球芸能研究の中でも比較的遅れてきたと言える。そもそも、琉球舞踊研究に関する研究の動向をとりまとめた研究は管見の限り見当たらない。そのため、安則(2008)

を参考に日本における舞踊研究の動向と照らし合わせながら、琉球舞踊研究の動向を整理する。

日本における舞踊の初期的研究は主として体育学を中心に、芸術学、文学で展開されてきた。舞踊研究の歩みを概観すると、体育学においては学校体育教育における「ダンス」の創作系実技とその指導法に関する研究が進められてきた。芸術学ではバレエやモダンダンス、歌舞伎の実技とそれに関わる表象理論に関する研究が、文学においては能、歌舞伎、民俗芸能等の伝統舞踊を対象とした研究がなされてきた。

近年では、舞踊を心理療法に活用するダンス・セラピーに関する研究、文系研究者と理系（情報系）研究者の共同によるモーションキャプチャ・システムを利用した、舞踊の身体動作そのもののデジタルアーカイブ化とデータ解析を目的とした研究（八村 2007）が積極的に行われるようになり、舞踊を対象とする研究は体育学を構成する専門諸科学や隣接諸科学へと多様な広がりを見せてきている。

琉球舞踊も、体育学を中心に文学や歴史学から研究されてきた。体育学的見地から、金城光子（1975）は、鑑賞語や評価語一覧の整理を行い、鑑賞者の認知構造を理解するための研究に着手した。また、琉球舞踊に関する資料の整理（金城 1973）を行い、琉球舞踊の構造を理解しようという研究が展開されていく。次に金城は、日本の舞踊学における潮流と呼応するかのように、琉球舞踊の舞踊譜の体系化を目指す研究が進められていく。金城の研究は、琉球舞踊の動作を写真や図のコマ送りで表し、動作の流れや技法の分析など、琉球舞踊の表現特質に迫るもの（例えば、金城 1976a）として先駆的である。芸術学的な研究では、同じく金城（1976b）がある、金城は古典舞踊を中心に、体育学的研究や、芸術学的研究を多く手掛け、他の追随を許さない量の研究を蓄積してきた。文学的な研究としては、池宮（1982）において、特に古典女踊りの歌詞の由来について、日本文学からの影響について論じている。

また、森下・花城（1979）では、筋電図や床反力といった計測機器を駆使した動作学的研究を展開し、鑑賞者が外から見えるものだけではなく、舞踊実践者の体内で起こっている現象を科学的データで分析しようとする試みが行われた。

日本の舞踊そのものに関する一般理論の体系化の中で、舞踊史学の研究は1960年代には古代中国の舞踊を対象とした研究、ワルツの研究が確認され、1970年代は1960年代に引き続きワルツの研究に加えて日本舞踊史が研究されている。1980年代になると、研究数が増え、モダンダンスの歴史や人物思想史、キリスト教の舞踊史、琉球舞踊の歴史、日本の

現代舞踊の成立過程、アメリカ黒人のダンスやジャズダンスの歴史等、研究内容においても広がりを見せた。1990年代では、日本をはじめハンガリー、ブラジル、イタリア、アメリカの舞踊史、パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽の関係性、アール・ヌーヴォー期における舞踊の服装史など、空間的にも時間的にもさらに研究の広がりを見せ、2000年代に入り、ドイツ表現主義舞踊、戦後日本のモダンダンス史、ルネサンス期の舞踊史、民俗芸能史など、当該領域の進捗が極めて著しい。

これまで、琉球舞踊の歴史に関する研究は、組踊の台本や音楽の楽譜のように、文字化されたテキストがあまり残されていないことや、動作だけではなく、音楽や歌詞、衣装や小道具、表現など、有する情報量が多いため、他の琉球芸能に関する研究と比べて歴史的な遅れをとってきた。1980年代になると矢野（1988）など、琉球舞踊の歴史に関する研究も着手され始める。小橋川ひとみ・花城洋子（2016）は、琉球舞踊の歴史の変遷を明らかにするために、動作学の視点からからのアプローチを試みた。幸いなことに1995年に、琉球国王の末裔である現尚家当主尚裕が、尚家所蔵品を那覇市歴史博物館へ寄贈した中から「演戯故事」が発見され、現在、修復を経た4つの故事集を閲覧することができるようになった。これらの史料も活用し近世琉球舞踊の記録を俯瞰的に見ることで、これまで断片的にしか語られてこなかった近世琉球舞踊の世界を理解するのに役立つと考えられる。その結果、近世琉球において舞踊は何のために、そしてどのように上演されていたのかを明らかにすることが可能となる。

次に日本における舞踊社会学的研究として、1960年代は欧米の舞踊家の渡来が日本の舞踊界に及ぼした影響を検討されたもの、フォークダンスと社会性についてまとめたもの、1970年代にはヨーロッパにおけるメーデーでのダンスの意味等が検討されている。1980年に入ると論文件数が3倍以上に増え、生涯スポーツの枠組みから手がけられたダンス、エアロビクスダンスインストラクターの現状、創作ダンスクラブの発足と活動についてまとめたもの、またエアロビクスダンスやディスコダンスを代表とするアメリカの若者ダンスを考察したものが確認される。1990年代には、東アジアにおける現代舞踊の諸問題、生涯学習社会におけるダンス活動の意義と課題、舞踊家と舞踊公演に着目して日本における現代舞踊の特色を浮き彫りにしたものが確認され、2000年代では、中国の舞踊における現代性や都市の民俗舞踊をモチーフとして、舞踊のボーダレス化の実態解明に取り組んだ研究、日本におけるダンス教室参加者の継続要因、フォークダンスサークルにおける会員間のネットワークの変化、ダンス公演のミニシアターに関する研究など、マネジメント的

研究が新たに胎動した。1960年代から2000年代までを通覧して論文件数は若干増えてはいるものの、他領域に比べると研究が停滞していることは否定できない。

琉球舞踊においては、花城が琉球舞踊の流派という組織体系に着目し、各流派による舞踊動作の違いを視野に入れた研究を展開した（花城 2011、2013）。また、琉球舞踊コンクールの実態（花城 2000、2006）や、独演会等の各種芸能活動の実態（花城 2005、2007、2010）など、琉球舞踊を舞踊社会学的に調査した。

日本における舞踊人類学的研究としては、1960年代は舞踊の民族的表現や、アイヌの民俗舞踊について考察したもの、岡山県の盆踊りの舞踊表現に注目したもの等があり、1970年代は1960年代とそれほど研究数に変動はないが、琉球舞踊とインド舞踊の動作比較、アイヌの舞踊、トルコ、イングランド、ポーランド、バリ等の民族舞踊、舞踊文化としての盆踊りの考察など、文献資料が主ではあるが研究対象の地域的広がりを見せた。1980年代に入ると、日本の伝統芸能である歌舞伎や能、中国ヤオ族、南タイの舞踊、ギリシャやトルコの伝統舞踊、アジアとアメリカの比較舞踊研究等、1970年代に比べて3倍近く研究件数が増加した。1990年代には、件数こそ1980年代より若干減少したものの、中国や韓国、東南アジアの舞踊と日本の舞踊を比較検討したもの、アフリカの舞踊研究等が取り込まれ、フィールドワークに基づいた研究が本格化している実態が確認される。2000年代は1990年代よりも論文件数が増え、バリ島仮面舞踊劇、東スロヴァキア地域の民俗舞踊など、従前に注目されてこなかった地域（東ネパール、パプアニューギニア、北朝鮮、フィリピン等）の研究が進展し、研究フィールドが著しく拡大している。

琉球舞踊における舞踊人類学的な研究としては、波照間永子・朴暖映・森田ゆい・富燦霞（2019）や、波照間（2013）があり、琉球舞踊と他の民族舞踊との比較舞踊学的研究は、近年になって本格的に着手され始めたと言える。

舞踊心理学的研究としては、1960年代は舞踊空間形成における表現性について論究したものや、舞踊表現のテーマによる内容分析を主眼とした舞踊鑑賞に関する研究が取り込まれている。1970年代は研究件数が3倍以上に増え、舞踊の鑑賞構造に関する研究が多数を占め、その他に舞踊の創作過程における思考内容と運動の関係、動きの感情価に関する研究、舞踊認知の意味論的研究、舞踊運動における意味とその美的伝達性に関する研究等が取り込まれている。1980年代に入ると舞踊作品と鑑賞者との意味付けに関する研究が1970年代以上に圧倒的に多く見受けられた。その他、創作活動におけるコミュニケーション論、動きとイメージに関する研究や表現性に関する研究が認められた。1990年代は従来どおり

舞踊作品と鑑賞者を対象とした研究が多いが、その他、舞踊作品からだけでなく伴奏音から舞踊鑑賞に与える影響等、音楽をも対象に取り込んだ研究が進展した。舞踊の感情伝達に関する研究、ダンス刺激と心理的音楽反応など、研究手法が著しく進展した研究が多く見受けられたのもこの時代の特色である。2000年代に入ると3次元動作解析による感情表現動作の分析、多変時系列解析など、高度なコンピュータ性能技術を駆使した研究が目立つようになり、動きとボディ・イメージに関する概念、体感による動きの感情価などが明らかにされている。その一方で、1990年代まで舞踊心理学領域の中心に位置していた舞踊作品と鑑賞者に関する研究は減少傾向を示した。

琉球舞踊の舞踊心理学的研究としては、国吉真紀子・金城光子（1976）などがある。

その他、琉球舞踊の「型」と呼ばれることの多い、動作単位に注目した研究には、波照間（2010）や花城（2011、2013）、大城（2009）がある。波照間は、琉球舞踊の「わぎ言語」の整理及び、「ガマク入れ」や「コネリ手」といった特定動作の伝承の検証といった動作学的研究に加え、インタビューをもとに作成したオーラル・ヒストリーの構築（波照間 2011）を中心に、琉球舞踊における流会派の発生と展開について整理した。それから、大城は琉球舞踊の「型」が単純に「姿勢や動きの単位」にとどまらず、次の動きへの「遷移姿勢」にも注目し、「遷移姿勢から遷移姿勢」という捉え方による「型」を「准型」と定義し、運動の組み立てられ方の分析方法を提示した。

舞踊上演法に関する研究としては、1960年代は舞踊作品について分析したもの、舞踊作品を創作する上で必要とされるリズムや音楽について検討したものが最も多く確認され、1970年代に入ると、舞踊の伴奏音楽に関する研究、日本舞踊やモダンダンスの作品分析をはじめ、新たに舞踊創作の過程や空間形成の変容に関する研究が試みられている。1980年代は1970年代と同様に作品分析、舞踊創作過程に関する研究が多々見られたが、それに加えて舞踊記譜法に関する研究も取り組まれるようになった。1990年代は1980年代と同様に作品分析が中心であるが、伝統舞踊の保存を目的として、ラバノーテーションに代表される舞踊記譜法による作品分析が1980年代よりも活発に展開されるようになる。さらに、演出法として照明や音響に関するもの、衣装制作、劇場空間をはじめとした演出環境を微細に検討する研究も取り組まれるようになった。2000年代には、舞踊記譜法による作品分析研究に加えて、舞踊のデジタルアーカイブ化に取り組む研究が目につくようになり、舞踊の保存がこの領域の一つの柱として定着しつつある。

琉球舞踊における舞踊上演法に関する研究としては、金城（1976a）などがあり、琉球舞

踊の舞踊譜作成を行った。また、板谷徹（1997）は琉球舞踊作品研究の方法として、琉球舞踊の動きを捉える視点として、「動きの分節」「動線の分節」「空間の分節」を提案し、琉球舞踊作品の研究方法を提示した。

それから、沖縄県立芸術大学音楽学部で琉球芸能専攻が設立されて以来、研究機関として種々の新しい取り組みが行われ、琉球舞踊家自身による研究も展開されてきた。又吉静枝は、創作研究を中心に、自身の創作過程について記述（又吉 2006）した。高嶺久枝は、創作ノートの他大学地域連携事業における事業展開と舞台製作に関する研究報告（高嶺 2019）や、琉球舞踊の海外公演³における上演プロセス及び事業展開に関する研究報告（高嶺 2016）などの、実践者側からの琉球舞踊上演法に関する研究が先駆的である。高嶺は冊封使録や、絵図資料に加え、冊封副使・徐葆光の出身地である蘇州でのフィールドワークや、沖縄各地の民俗芸能のフィールドワークをもとに、近世琉球舞踊の研究に取り組み、『中山傳信録』（徐 1721 [1976]）に記述された舞踊を舞台上演化した。

安則（2008）は日本の舞踊研究の現状として、体育科教育の実践（授業）そのものを対象として行われる「実践的研究」（授業研究）、体育科教育の方法理念を体系的に明らかにする「理論的研究」、体育科研究の理論や実践のための基礎的知識を提供するところの「基礎的研究」の3層から体育科教育学の研究課題領域が構成されていることを指摘している（安則 2008: 25-26）。そして、「実践的研究」や「基礎的研究」と比較して「理論的研究」が停滞状況にあることをあげ、このような状況は、「基礎的研究」における研究成果の発展性の希薄化や「実践的研究」の研究根拠の脆弱性を端的に示すものであり、最も研究数の多い「実践的研究」に向けた仮説の提示が不十分で、逆に「実践的研究」で課題とされた仮説の検証が曖昧にされている点を危惧している（安則 2008: 27-28）。安則の指摘は体育教育学研究の課題が中心であったが、舞踊研究の課題であることも指摘している。

琉球舞踊研究を、日本本土の舞踊研究動向と照らし合わせてみると、金城を中心とした舞踊教育学的視点や、舞踊心理学的な見地からの基礎的研究は蓄積が見られるものの、琉球舞踊の理論的研究は多くは見られない。文字史料が優先され、動作に関する分析や認知的領域の研究が遅れがちであったことは、舞踊学全体に言えることであるが、特に琉球舞踊については、実践者と研究者は分かれているため、認知科学的な研究はほとんど着手されていない。

本研究では残された史料やフィールドワーク、及び筆者の実践者としての身体感覚を表

³ 琉球舞踊の海外公演等は 1980 年第頃から行われてきた。

記しながら、琉球舞踊の伝承について研究を行ない、琉球舞踊の体系化へ向けた一助となることを目指す。

0-4 本論文の構成

第1章では歴史史料をもとに、近世琉球舞踊の演目から女踊りを抽出した。そして、小道具の共通性や歌詞の構成から類似している古典女踊りの演目と比較を行ない、古典女踊りの伝承について考察した。ここでは、従来行われてきた史料をもとにした文献史的な方法に加えて実践者としての筆者の身体伝承とも関連付けながら、近世琉球舞踊を系統づけた。

第2章ではまず、近現代の琉球舞踊に関する舞踊史的先行研究の整理を行った。そして、2004年の国立劇場おきなわ開館に伴う、古典女踊りの上演状況の変化を、統計学的に採取した上演率のデータと、古典女踊りの各演目に対する実演家の経験を言語化したものをもとに判定した、難易度との関連性の検討を交え、舞踊社会学的に考察した。

第3章では古典女踊り「柳」の昆劇『牡丹亭』由来説を検証するため、近世琉球における昆劇流入の可能性について先行研究をもとに検討した。そして、筆者の身体的感覚を通じた動作認知記録をもとに、古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』の小道具から見る象徴性や、動作の比較を行ない、近世琉球における「柳」系の舞踊の生成に、昆劇『牡丹亭』が影響を与えた可能性について考察した。

第4章では筆者が2017年から2019年までの間に沖縄本島北部地区を中心に、中南部地区や、八重山地方の竹富島、宮古地方の多良間島で行なったフィールドワークをもとに、沖縄各地で伝承されている村踊りを、民俗学的手法で分析した。特に、名護市幸喜の「柳」と名護市大浦の「柳」は、古典女踊り「柳」と比較舞踊学的に分析した。名護市幸喜の「柳」と名護市大浦の「柳」についてはフィールドワークで得られた情報及び、映像資料をもとに、古典女踊り「柳」は筆者の動作認知記録をもとに分析を行なった。

第5章では、筆者自身が近世琉球舞踊の記録をもとに創作した舞踊作品の創作過程を記録した。そして筆者が伝承する従来の古典女踊りの他、2016年から2019年にかけて、特徴的な動作を多く伝承する渡嘉敷流守藝会・金城光子会主から指導を受けた際の動作認知記録及び、2018年に名護市宮里区の村踊り指導者である比嘉啓福および、恩納村恩納区の村踊り指導者大城勝から指導を受けた際の動作認知記録をもとに、身体を通じた伝承について考察を行なった。

第6章では第1章から第5章までの総括と結論、本研究の意義と今後の課題をまとめた。

以上を踏まえ、本論文は琉球舞踊の成立と変遷について時間軸と空間軸から検討し、琉球舞踊の伝承について考察した。

第1章 近世琉球舞踊における女踊りの歌詞構成

琉球舞踊は古典舞踊、雑踊り、創作舞踊に大別される。これまで、研究者や琉球舞踊家らは古典舞踊の各演目は、近世琉球の時代に誕生した舞踊が時代を経て現在に受け継がれてきたものであると認識してきた。しかし、近世琉球の踊りに関する史料の中で、今日の古典舞踊と同じ形式を残しているものはとても少ない。

近世琉球において、舞踊が上演される最たるものが、冊封使¹一行を歓待するための宴であった。明や清の皇帝から賜った王冠を携えて来琉してきた船は、冠船あるいは御冠船と呼ばれ、皇帝の使者である冊封使一行のために、上演される芸能は「冠船踊」²と呼ばれた。冠船踊を準備するため、冠船踊方が王府に置かれ、出演者の人選や、衣装・小道具等の準備、稽古等を取り仕切った。冠船踊には、舞踊だけではなく、音楽や組踊の他、獅子舞や棒術も含まれた。

本章では、これまで断片的に触れられてきた近世琉球舞踊の歌詞を整理する。ここでは特に女踊りに注目し、現代に伝承されている古典女踊りとの比較検討を行ない、近世琉球の女踊りを体系的に捉える。

1-1 近世琉球舞踊について

近世琉球において舞踊は首里城内外を問わず、士族の屋敷等、様々な場所で踊られていた。さらに王国内にとどまらず、江戸や薩摩等においても上演する機会を得ていた。冠船が来琉し冊封使のために舞踊が上演された場所は、首里城内の屋外仮設舞台の他、冊封使の宿泊所とされた天使館においても上演された。ここでの踊りは特に「那覇踊り」と呼ばれ、首里城内での踊りは「首里踊り」と呼ばれて区別され、上演される演目には様々な趣向が凝らされていたようである。「首里踊り」は、冠船に先立ち国王の御前で行われた御前進上や、士族の慰労のために上演される機会もあった。

それから、琉球王国外で上演される機会として代表的なのは「江戸立ち」である。琉球

¹ 冊とは、中国で天子が諸侯に領地や爵位を授けるとき、また、立后・立太子などの祭に下したみことのりのことである。琉球王国は中国と冊封関係を結んでいた。琉球における冊封とは、新国王が就任した際、中国皇帝から冊と王冠（皮弁冠）、王衣（御蟒緞）が授けられることである。冊や王冠、王位は皇帝の使者によって琉球で授与され、使者の一行のことを冊封使と呼んだ。一行は正使・副使の他総勢約300人で、冊封使とよばれた。

² 冠船踊には広義に、御冠船の際に供された芸能全般を指す場合と、狭義に御冠船の際に上演された「入子踊」のみを示す場合がある。ここでは御冠船の芸能全般を意味する。

国王即位の際には謝恩使、幕府将軍就任の際には慶賀使が1634年から1850年までの間に18回、琉球から江戸へ派遣された。その際は、徳川将軍の御前以外に島津藩の江戸芝高輪・白銀邸においても、様々な琉球芸能が上演されたことが確認できる。以上のように、琉球王国時代に踊りが上演された場所は国内外様々である。

近世琉球舞踊を考察する上で、冠船踊の舞踊に関する史料はそれほど多く残されていない。そこで本研究では、古典女踊りとの比較を詳細に行うために、冠船踊の舞踊以外にも近世琉球に記録された舞踊に関する史料も参考にする。

1-1-1 近世琉球舞踊の分類

1719年に琉球を訪れた冊封副使・徐葆光が記録した『中山傳信録』³によると、当時は踊り手の年齢や性別の区別は無く、踊り手は全て若衆と呼ばれる元服前の男子であった。踊り手の区別が見られるようになるのは、『薩陽往返記事』⁴が記された、1828年頃からで、「女 団扇をどり」「二才磨おどり」のように、「女」や「二才」の記述がある。また、1832年の尚育王の謝恩使の一行が江戸の芝白金の島津邸で行なった奏楽と舞踊、演劇の様子を描いた「琉球人坐楽之図」では、「しゅんだう」の醜女役を演じる城間親雲上、徳田親雲上には仮面の下から髭が見えることから、元服後の男性も踊りに出演していたことがわかる。

さらに1866年の『丙寅冊封那覇演戯故事』⁵では、「女兒弄團扇舞 二章」「閨女晒苧舞 二章」「婦女纒絲舞 三章」というように、女性の年齢層に応じて、女踊りを区別して表記している。琉球王国における公式な場で上演される踊りの踊り手は、男性に限られていた。そのため『丙寅冊封那覇演戯故事』の女踊りにおける年齢層の区別は、その演目において表現したい女性像や、踊りの内容を想像させるものとなっている。

以上のことから近世琉球舞踊では、1700年代までは全て元服前の男児による踊りで、若衆踊りとよばれる、子どもらしい踊りだったものが、1800年代からは女性や二才といった年齢や性別に分かれた踊りが踊られるようになったことがわかる。つまり、1800年代から近世琉球舞踊は若衆踊り、女踊り、二才踊りに分化していった。

1-1-2 近世琉球舞踊の女踊り

本研究では、近世琉球舞踊の中でも史料から確認できる演目数の多い女踊り（以下、近

³ 『中山傳信録』（徐葆光 1721 [1976]）。

⁴ 高木善助（1828-1841 [1969]）。

⁵ 『丙寅冊封那覇演戯故事：卷之十一』（1866，尚家文書 250）。

世琉球舞踊の女踊り)に注目した。大和風の装束や歌詞が用いられる二才踊りは、薩摩による琉球支配を明や清から隠すため、冊封使の前で上演されることは無かった。それに対して女踊りは、冠船の宴をはじめ様々な場所で踊られてきた。また、琉球舞踊の古典演目の中でも女踊りは演目数が多く、考察する上で、適当であると考えたからである。

1-2 近世琉球舞踊の演目の分析

1-2-1 近世琉球舞踊の演目分析に関する史料と方法

近世琉球舞踊の女踊りの分析にあたり、①『大島筆記』⁶、②『小唄打聞』⁷、③『演戯故事』⁸、④『薩陽往返記事』、⑤『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』⁹、⑥『戊戌冊封諸宴演戯故事』¹⁰、⑦『校註 琉球戯曲集』¹¹、⑧『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』¹²、⑨『丙寅冊封那覇演戯故事』、⑩『躍番組』¹³から女踊りの演目名、小道具、音曲名、歌詞を抽出した。これらの史料は近世琉球舞踊の女踊りの演目名を知る事ができるだけではなく、用いられた音曲名や歌詞の他、衣装や小道具についても知る事ができる数少ないものである。

そして、史料に記述された歌詞と『琉歌大成 本文校異編』¹⁴を照合し、一致するもの、または歌詞の意味が近似しているものを抽出した。このうち③『演戯故事』、⑤『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』、⑥『戊戌冊封諸宴演戯故事』、⑧『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』、⑨『丙寅冊封那覇演戯故事』は漢文体で表記されており、板谷徹が和訳及び、『琉歌大成 本文校異編』と照合した資料を参照した。これらの情報をもとに、近世琉球舞踊の女踊りと琉球古典女踊りの比較分析を行なった。

1-2-2 史料の説明

ここでは各史料について概略を説明する。なお、史料の著者名が判明しているものについては、著者名と原本が著された年の他、掲載されている書籍が出版された年も併記した。

⁶ 戸部良瀨 (1762[1968])。

⁷ 三熊花顛 (1790[1961])。

⁸ 尚家文書 127 (1808)。

⁹ 島津家琉球関係文書 (1832)。

¹⁰ 尚家文書 126 (1838)。

¹¹ 『校註 琉球戯曲集 復刻版』(伊波普猷 1992)。

¹² 尚家文書 248 (1866)。

¹³ 大浜用能 (1867[1999])。

¹⁴ 清水彰 (1994)。

1-2-2-1 『大島筆記』

『大島筆記』は1762（宝暦12）年に那覇から薩摩に向けて出帆した琉球の貢納船が、台風で遭難し、土佐の西海岸の大島に漂着した時、土佐藩の儒学者戸部良濤が、漂着船の頭役・潮平親雲上らに、琉球王国の政治や文化などについて聞いた内容をまとめたものである。戸部良濤と潮平親雲上との会話はすべて筆談でなされたという。『大島筆記』は上・下・附録に分かれており、附録において、琉球歌がまとめられている。本書の特徴は、潮平親雲上など琉球王国の支配層に属する人々からの聞き書きであり、首里に集居する支配層の生活や、中国入貢の際の見聞を知ることができる点である。比嘉春潮・新里恵二（1968）は、本書が必ずしも言語による意思疎通が自由でない人々の間での聞きとりに基づくものであるため、記述のなかに若干の誤りが散見されることを指摘する一方、これらの誤記は、本書の史料価値を低からしめるものではないことを述べている。例えば、琉球王国内の文書史料の多くが統治、行政の実務のなかで作成されてきた。それに対して本書は、儒学者の戸部が、琉球についての知識を仕入れる目的で、琉球人から筆録したものであるだけに、18世紀の琉球の諸般のことにふれており、その意味で史料価値がある（比嘉・新里 1968: 346）。ここでは、『日本庶民生活史料集成』1に収録された『大島筆記』を参照した。『大島筆記』は国会図書館蔵のものや、山内文庫本、内閣文庫本などがある。『日本庶民生活史料集成』版の底本は不明である。

『大島筆記』で紹介されている琉球歌は、冒頭に「うたひ物也。これに琴三弦鼓弓などをも入るよしなり、この歌をうたひまう、舞は扇を持又は四竹を打ても舞なり」（戸部 1762[1968]: 380）とあり、また「柳・天川は琉球国三弦の曲章なり」（戸部 1762[1968]: 382）とあることから、三弦等の演奏を伴う歌詞や、舞踊の歌詞として紹介されていることがわかる。『日本庶民生活史料集成』版では、「あま川」「柳」以外の琉歌では、節名や舞踊の演目名が記されておらず、琉歌とその意味が記述されているだけである。ここでは、56首の琉歌が記されている。本研究では琉球王国時代の舞踊演目について考察するため、演目名が明らかである「あま川」と「柳」を研究対象とした。

1-2-2-2 『小唄打聞』

本研究では、「南葵文庫旧蔵小唄打聞」『続日本歌謡集成』4（以下、『続日本歌謡集成』版）を参照した。本書は南葵文庫旧蔵の一写本で、東京大学附属図書館所蔵のものを収載したものである。原本の大きさは縦24 cm、横17 cm、墨付四十丁の美濃紙、綴帖冊子で、

他に遊紙一丁を有する。表紙の左上方に「小うた打聞」の題名を有するが内題は無く、一丁の右下方に「南葵文庫」の朱文方印及び「海堂書屋」の朱文長方印を捺す。「海堂書屋」とは著者三熊花顛のことであるという¹⁵。

『小唄打聞』は、江戸時代中期から後期にかけ各地で流行していた小唄を三熊がまとめたもので、「田楽の謡」や「舟歌」の他、「こきりこおどり」や「住よし踊り」、「上総白うた」など日本各地の小唄が記されている。その中で「琉球唄」として「国踊」「笠踊」「天河踊」「口説」「四つ竹」「花見踊」「打組踊」「口説」の8つの踊り演目名と、歌詞が記されている。ただし曲名は書かれていない。

1-2-2-3 『薩陽往返記事』

『薩陽往返記事』は、1828（文政11）年から1839（天保10）年の間に大阪・鹿児島間を6回にわたって往復し、その模様を記述した大阪商人・高木善助による旅日記である。薩摩藩財政の建て直しをおこなった、調所広郷の背後に大阪の一部の豪商の財力があつた。出雲屋孫兵衛がその中心であつたが、その配下にあつた平野屋五兵衛などがあり、高木は平野屋の分家筋にあたるという。出雲屋孫兵衛は、当時の薩摩藩主・島津重豪の信任が厚く、藩邸の出入りを許されており、さらに浜村姓も認められるなど、薩摩藩と密接な関係を持ち、財政改革の一翼を担っていた。その配下とみられる高木は大坂と薩摩の間を6回も往復し、短い時で5か月、長い時は3年6か月の間薩摩に滞在した。高木の旅の目的「薩州国産の紙浪花へ登すべき催しありて」（高木 1828[1969]: 611）とあるが、それは表面的用件であり、内実は大坂・薩摩両地の情報交換と相互連絡役を担っていたようである。

原口虎雄は、『薩陽往返記事』の価値は内容の確かさにあることを指摘し、本書が、「幕末の中国・九州路の民俗・経済・歴史の研究上最もすぐれた紀行文である事は勿論である」（原口 1969: 610）と指摘している。

高木の最初の薩摩への旅は、1828（文政11）年11月15日の早朝に大坂・安治川口を出帆した船旅に始まる。高木は6度にわたる鹿児島滞在中に多くのことを見聞し、接待を受けた場で聞いた歌謡を記録し、出された料理なども書き残している。

中でも、第1回目の滞在中の1829（文政12）年5月に島津重富の別荘にて催された宴において、「琉人躍り」を見た時のことが以下のように記されている。

¹⁵ 三熊花顛（-1794（寛政6））は京都の人で、名は思孝、字は介堂、通称主計。和歌に秀でていたという。

文政十二丑年五月、於重富御別荘鶴江崎御饗鷹あり。御家老川上氏・御用人調所氏・向井氏其外諸役々出席、卓子にて琉人踊の御趣向ゆへ、座敷悉く唐人卓子席上のありさまにて、種々めづらしき事あり。右卓子の獄立・琉人踊の唱歌だに窮しおく。但し此琉人踊は、役者不残揃はぬ時は出来がたく、たまゝ二三計は琉人館にて催す事もあるよしなれど、か様に番組を立て種々の踊せし事は稀々の事にて、たとへ太守君御所望あるとも、役者多くなきときはかやうに全備しがたきよし。其上役者といふも彼地歴々の官人なるゆへ太守君も御慰などには御望みなし、此故に此度の興行は、全く百武氏を御饗庶のため御催しにて、琉球館へ御上より御頼ありしとぞ。薩州御家中といへど見たる事なきゆへ、此度の事誠にめづらしく評判せしなり、琴は、彼地長濱筑登之といへる彫工名人の官人、折ふし滞在ゆへ相勤む。琉球館にも数日以前より藝古せし事なり。我らも御召出しにて舜見す。唱歌は、琉人したゝめ越せし窺しなり（高木 1829[1969]: 619-620）。

卓子料理は、中国料理を日本人向けに改作したものというが、その料理のメニューは、極めて豪華で、品数も数えきれない程であった。また、その席で演じられた琉球踊りも一番から十二番を数える程多様であった。いずれも庶民の食事や生活とは、あまりにもかけはなれたものであり、高木が薩摩において厚遇されていた様子がかがえる。

この時上演された「琉人踊」については「琉球踊十二番」とあり、その内訳は「一番 女團羽をどり」「二番 二才磨おどり」「三番 女笠おどり」「四番 二歳 口説はやし」「五番 女 和久かすおどり」「六番 二歳 無手おどり」「七番 女 貫花おどり」「八番 二歳 笠おどり」「九番 女 四つ竹おとり」「十番 二歳 口説はやし」「寿老・布袋等の如き大頭をかぶりたるにて一様に踊るもあり」である。1番から10番までは「琉人踊」の順番と演目名が記されている。しかし11番目の演目については、番号は記されておらず、12番目にあたる演目名は見当たらない。1番から10番までの演目が1人または2人で踊られるのに対して、11番目の演目は7人で踊られている。11番目の演目は最後の総踊りとして上演され、数曲が用いられるために全部で「琉球踊十二番」と記したのか不明である。高木は「以上十二番の琉人踊は、彼國の唱歌にてしり難き言葉多きうへに、琉人のしたゝめ來せしまゝを寫せる事ゆへ、いよいよ解し難き事多し、凡見聞にて解し得たる事は、傍に記すといへども、其餘は止む事を得ず略するなり」（高木 1829[1969]: 621）と述べている。以上のことから、「琉人踊」に関する歌詞は、琉球人が記したものを、高木が書き写したも

のであることがわかる。

本研究では、鹿児島県立図書館所蔵の写本を底本とした『日本庶民生活史料集成』2に収録された「薩陽往返記事 一」を参照した。

1-2-2-4 『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』

この史料は島津家に伝わる文書で、薩摩による琉球王国支配体制下における両国間のやり取りや薩摩への献上品の他、琉球王国の地理や歴史等の全18冊に及ぶうちの1つである。1832（天保3）年8月から1852（嘉永5）年までのことが記録されているおり、1927年以後、東京大学史料編纂所蔵となっている。本書では、1832（天保3）年11月23日に、江戸の高輪にあった中屋敷松平栄翁老亭で行われた奏楽之次第が記されており、披露された音楽や踊りの他、出演者名を知ることができる。本書で確認できる舞踊は、「節口説舞」「四つ竹踊」「柳踊」「磨踊」「打組踊」「登り口説」「下り口説」である。ここには演目名と歌詞が記述されているが、曲名は不明である。

1-2-2-5 『演戯故事』

本研究では、『演戯故事』『戊戌冊封諸演戯故事』『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』『丙寅冊封那覇演戯故事』を史料として用いる。演戯故事とは冊封使一行が舞踊や組踊の内容を理解できるように、首里王府によって作成された文書で、演目名や歌詞などが漢文体で記述されている。演戯故事は、首里王府が冊封使一行に対してどのような演目を上演していたのかを知ることができる重要な史料と位置づけられる。ただし、演戯故事は長い間存在が確認されていなかった。ところが、琉球国王の末裔である現尚家当主尚裕によって1995年に那覇市歴史博物館へ寄贈された収蔵品の中から、演戯故事が数点発見された。これらは修復を経てのち、現在『演戯故事』『戊戌冊封諸演戯故事』『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』『丙寅冊封那覇演戯故事』の4点が閲覧可能となっている。

『演戯故事』は1808年の御冠船の時のもので、現存する最古の故事集とされる。『戊戌冊封諸演戯故事』は1838年に尚育王の冊封に際して行われた御冠船踊について記されたものである。『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』と『丙寅冊封那覇演戯故事』は1866年の尚泰王の冊封に際して記されたものである。『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』は首里城内にて上演されたものについて、『丙寅冊封那覇演戯故事』は天使館にて上演された那覇躍に関する故事集である。前述のように、これら4点全てが漢文体で記されているため、本研究では板谷

による翻刻及び、『琉歌大成』をもとに校合された資料を参照した。

1-2-2-6 『躍番組』

本研究で扱う『躍番組』とは、喜舎場永旬旧蔵の『躍番組』のことである。本書は石垣島出身の大浜用能が、1867年に来島した本部里之子親雲上が持つ踊りの知識やレパートリー、型付けなどを書き留めたものとされている。現在は原本の所在が不明となっており、本田安次（1999）にて翻刻のみ見ることができる。本田（1999）には本文の翻刻の他、解題とともに表紙、本文の一部「立おとり笠舞手附」「立おとり無手之舞手附」の4つの写真が収められている。本文は3部に分かれており、全体で72番の踊りの演目名や歌詞、曲名が記されている。前半は尚泰王の冊封儀礼があった1866年の翌年、冊封儀礼の祝上げと国王夫妻の卯年の生年祝いを兼て、在番奉行本部里之子親雲上の指導のもと踊りを上演した際のプログラムとされている。これに続く後半部はさらに2部に分かれており、実際に稽古され踊られたかどうか不明であるが、舞踊の演目が書き連ねられている。

『躍番組』では、演目名に性別及び、小道具名が記されており、合わせて歌詞や曲名が書かれている。同じ演目名でも、歌詞や曲名がまったく同じものは見られない。合計で72番もの近世琉球舞踊の演目について見ることができる本書は、大変貴重なものである。

1-2-2-7 『校註 琉球戯曲集』

『校註琉球戯曲集』は、主に1838年「仲秋之宴」と「重陽之宴」に演じられた芸能の番組と役柄・出演者・着付・台詞が収められた戯曲集である。底本として沖縄県立図書館所蔵の「羽地本」を採用し「小録本」と民間流布の異本を参照し、伊波普猷の校訂により1929年に発行されたもので、前編・後編・補遺に分かれている。

前編は1838年戊戌8月12日の「仲秋之宴ニ付両勅使様御登場之時躍之次第」となっている。演目は10番まであり、「神歌こねり」から始まり「まりをどり」で終了している。後編は1838年戊戌8月24日の「重陽之宴に付両勅使ママ様御登城之時躍之次第」とあり、11番の演目が収録されている。「老人老女」に始まり「唐棒」で終了した当時の舞台の仲秋宴や重陽宴のプログラムや衣装・着付について知ることができる（須藤 2011: 1-23）。前編・後編の他、補遺として組踊「女物狂」「手水之縁」「花売之宴」「万歳敵討」といった組踊の台本も収録されている。初版本は1929年に発行され、その後1992年に復刻版が発行された。本研究では復刻版『校註 琉球戯曲集』を参照した。

1-2-3 結果

1-2-3-1 近世琉球舞踊の女踊りの演目

近世琉球舞踊に関する史料の中で、女踊りであることがはっきりと明示されている史料は『薩陽往返記事』『丙寅冊封那覇演戯故事』『躍番組』であった。『薩陽往返記事』では、「女 団扇をどり」「女 笠おとり」「女 わくかすおとり」「女 貫花おとり」「女 四つ竹おとり」という演目が確認できた。『丙寅冊封那覇演戯故事』では、「女兒弄團扇舞 二章」「女兒弄笠舞 三章」「閨女晒苧舞 二章」「閨女賞月舞 三章」「婦女縑絲舞 三章」「女打竹舞 一章」「女咏菊舞 三章」という演目が確認できた。『丙寅冊封那覇演戯故事』では演目名に「女兒」「閨女」「婦女」という語句が付されており、これらの演目が女性を表現した踊りであることを知るだけでなく、女性の年齢層までうかがい知ることができるものとなっている。

『躍番組』では、「女躍 花加籠」「女躍 笠」「女躍 四ツ竹」「女おとり かすかけ」「女躍 手拍子」「女躍 四つ竹」「女躍 団扇」「女躍 無手」「女おとり 手拍子」「女おとり 団扇」「女おとり 笠杖」「女躍 四つ竹」「女おとり かすかけ」「女おとり 手拍子」「女おとり 笠杖」「女おとり 笠杖」「女おとり 貫花」「女おとり 四ツ竹」「女躍 手拍子」「女躍 四つ竹」「女躍 かすかけ」「女おとり 杖笠」「女おとり 四つ竹」「女躍 団羽」「女躍 笠」「女躍 花か籠」「女躍 合和羽」という女踊りの演目が確認できた。『躍番組』は他の史料に比べて、1 番多くの女踊りの演目を確認することができた。また「女躍 四つ竹」という全く同じ演目名だが歌詞や曲の構成が異なるものが3 演目確認できる他に、「女躍 四ツ竹」や「女おとり 四ツ竹」「女おとり 四つ竹」といった演目名が僅かに異なる演目でも、歌詞や曲の構成がすべて異なっており、近世琉球にはたくさんの女踊りのバリエーションがあったことが確認することができた。

『大島筆記』『小唄打聞』『演戯故事』『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』では演目名から女踊りであるかどうかは確認できないが、古典女踊りに関連すると思われる演目をいくつか確認することができた。『大島筆記』では「あま川」と「柳」、『小唄打聞』では「笠踊」「天河踊」「四つ竹」「花見踊」、『演戯故事』では「笠舞」「串花舞」「團扇舞／團羽躍」「天川舞」、『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』では「四つ竹踊」「柳踊」が確認できた。

それから『戊戌冊封諸宴演戯故事』と『校註 琉球戯曲集』では、女踊りであることがわかる演目とそうでないものが混在していた。女踊りであるか演目名からわからないが、歌詞や曲名から古典女踊りに類似している演目については、女踊りであると仮定して比較

対象に含めた。つまり『戊戌冊封諸宴演戯故事』では「女舞」の他、「笠舞」「経絡舞」「柳舞」を対象に含め、『校註 琉球戯曲集』では「女笠をどり」の他、「團躍」「天川をどり」を対象に含めた。

『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』では演目名から女踊りだとわかるものは無かったが、「笠舞」は歌詞の内容が古典女踊りの「伊野波節」に類似しているため、対象に含めた。

以上、史料から確認できる近世琉球舞踊演目名及び、女踊りの演目名をまとめると次の表 1-1、表 1-2 のようになる。表 1-2 中の演目番号は本表における通し番号である。

表 1- 1 近世琉球舞踊に関する史料と演目一覧

記録 /上演年	史料	著者	演目
1719	『中山傳信録』	徐葆光	「笠舞」「花策舞」「籃舞」「拍舞」「武舞」「毬舞」「棹舞」「竿舞」「団扇曲」「掌節曲」「笠舞曲」「籃花曲」
1762	『大島筆記』	戸部良瀬	「あま川」「柳」
1790	『小唄打聞』	三熊花顛	「国踊」「笠踊」「天河踊」「口説」「四つ竹」「花見踊」「打組踊」「口説」
1808	『演戯故事』		「三祝舞」「扇舞曲」「笠舞曲」「桃潭曲」「六棒交戯」「弄毬曲」「雙獅舞」「團扇舞」「藍花曲」「経絡舞」「掌節曲」「良會舞」「串花曲」「咏花舞」「扇舞」「笠舞」「羯鼓舞」「弄毬舞」「串花舞」「磨舞」「團扇舞」「大兼久舞」「天川舞」
1828	『薩陽往返記事』	高木善助	「女團羽をどり」「二才磨おどり」「女笠おどり」「二歳 口説はやし」「女和久かすおどり」「二歳 無手おどり」「女 貫花おどり」「二歳 笠おどり」「女 四つ竹おどり」「二歳 口説はやし」「寿老・布袋等の如き大頭をかぶりたるにて一様に踊るもあり。」
1832	『琉球関係文書 二元国事鞅掌 史料』		「節口説舞」「四つ竹踊」「柳踊」「磨踊」「打組踊」「登り口説」「下り口説」

1838	『戊戌冊封諸宴演戯故事』		「三祝舞」「扇舞曲」「笠舞曲」「桃潭曲」「六棒交戯」「弄毬曲」「雙獅舞」「團扇舞」「藍花曲」「經絡舞」「掌節曲」「扇舞」「笠舞」「羯鼓舞」「弄毬舞」「串花舞」「磨舞」「團扇舞」「大兼久舞」「天川舞」「女舞」「笠舞」「經絡舞」「柳舞」「四竹舞」「咏菊舞」
1838	『校註 琉球戯曲集』		「入子躍」「扇子をどり」「女笠をどり」「羯鼓をどり」「唐棒」「まりをどり」「若衆笠躍」「團躍」「まりをどり」「磨をどり」「天川をどり」
1866	『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』		「扇舞」「笠舞」「笠舞」「笠舞」「羯鼓舞」「弄毬舞」「雙獅舞」「六棒交戯」「串花舞」「磨舞」「團扇舞」「大兼久舞」「天川舞」「女舞」「經絡舞」「柳舞」「四竹舞」「咏菊舞」
1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』		「童子弄扇舞」「冠者拍掌舞」「童子弄扇舞」「女兒弄團扇舞」「冠者弄磨舞」「童子弄笠舞」「冠者拍掌舞」「女兒弄笠舞」「童子咏松竹梅舞」「閨女晒苧舞」「冠者弄扇舞」「冠者弄磨舞」「閨女賞月舞」「冠者拍掌舞」「童子弄扇舞」「婦女纒絲舞」「冠者弄笠舞」「童子弄扇舞」「女打竹舞」「冠者拍掌舞」「女咏菊舞」「童子徒手舞」
1867	『躍番組』 ※同演目名でも、音曲構成と歌詞は全て異なっており、違う演目である。	大浜用能	「若衆躍 両扇子舞」「若衆おとり 五拍子」「若衆おとり 手拍子」「若衆おとり 杖笠」「若衆躍 笠」「二才躍 両磨」「二才おとり 手拍子」「二才おとり 両扇子」「二才躍」「二才躍り 手笠」「女躍 花加籠」「女躍 笠」「女躍 四ツ竹」「女おとり かすかけ」「女躍 手拍子」「女躍 四つ竹」「女躍 団扇」「若衆躍 扇子」「若衆躍 手花」「若衆おとり 杖笠」

		<p>「若衆おとり 杖笠」「若衆おとり 扇子笠」「若衆躍 笠杖」「若衆おとり 手拍子」「若衆おとり」「若衆おとり 手花」「二才躍 杖笠」「二才おとり 笠」「二才おとり 手拍子」「二才おとり 手拍子」「二才おとり 手笠」「二才おとり 手笠」「二才おとり 両磨」「二才おとり 両磨」</p> <p>「二才おとり 両扇子（若衆おとりもよし）」</p> <p>「二才おとり 両扇子」「二才おとり 両扇子」</p> <p>「二才おとり 両扇子」「二才おとり 両扇子」</p> <p>「二才おとり 笠」「二才おとり 杖」「二才おとり 両扇子」「二才おとり 手笠」「二才おとり 両磨」「二才おとり 手笠」「二才おとり 両扇子」「二才おとり 手笠」「女躍 無手」「女おとり 手拍子」「女おとり 団扇」「女おとり 笠杖」「女躍 四つ竹」「女おとり かすかけ」「女おとり 手拍子」「女おとり 笠杖」「女おとり 笠杖」「打組おとり」「女躍 四つ竹」「女おとり かすかけ」「女おとり 手拍子」「女おとり 笠杖」「女おとり 笠杖」「女おとり 貫花」「女おとり 四ツ竹」「女躍 手拍子」「女躍 四つ竹」</p> <p>「女躍 かすかけ」「女おとり 杖笠」「女おとり 四つ竹」「女躍 団羽」「二才おとり 磨」</p> <p>「女躍 笠」「江戸登口説」「女躍 花か籠」「女躍 合和羽」「二才おとり 扇子」「二才 無手」</p> <p>「江戸下口説」</p>
--	--	--

表1-2 近世琉球舞踊の女踊りの演目一覧

記録 /上演年	史料	演目
1762	『大島筆記』	1「あま川」、2「柳」
1790	『小唄打聞』	3「笠踊」、4「天河踊」、5「四つ竹」、6「花見踊」
1808	『演戯故事』	7「笠舞」、8「串花舞」、9「團扇舞／團羽躍」、 10「天川舞」
1828	『薩陽往返記事』	11「女 団扇をどり」、12「女 笠おどり」、 13「女 わくかすおとり」、14「女 貫花おとり」、 15「女 四つ竹おとり」
1832	『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』	16「四つ竹踊」、17「柳踊」
1838	『戊戌冊封諸宴演戯故事』	18「笠舞」、19「咏菊舞」、20「女舞」、 21「経絡舞」、22「柳舞」
1838	『校註 琉球戯曲集』	23「女笠をどり」、24「團躍」、25「天川をどり」
1866	『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』	26「笠舞」
1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』	27「女児弄團扇舞 二章」、 28「女児弄笠舞 三章」、29「閨女晒苧舞 二章」、 30「閨女賞月舞 三章」、31「婦女縹絲舞 三章」、 32「女打竹舞 一章」、33「女咏菊舞 三章」
1867	『躍番組』	34「女躍 花加籠」、35「女躍 笠」、 36「女躍 四ツ竹」、37「女おとり かすかけ」、 38「女躍 手拍子」、39「女躍 四つ竹」、 40「女躍 団扇」、41「女躍 無手」、 42「女おとり 手拍子」、43「女おとり 団扇」、 44「女おとり 笠杖」、45「女躍 四つ竹」、 46「女おとり かすかけ」、 47「女おとり 手拍子」、48「女おとり 笠杖」、 49「女おとり 笠杖」、50「女おとり 貫花」、 51「女おとり 四ツ竹」、52「女躍 手拍子」、

		53「女躍 四つ竹」、54「女躍 かすかけ」、 55「女おとり 杖笠」、56「女おとり 四つ竹」、 57「女躍 団羽」、58「女躍 笠」、 59「女躍 花か籠」、60「女躍 合和羽」
--	--	--

1-2-3-2 小道具別の分類

ここでは、1-2-3-1 で明らかになった近世琉球舞踊の演目名をもとに、用いる小道具ごとに分類を行ない、同じ小道具を用いる古典女踊りの演目との比較を行なった。その結果、用いられる小道具1つに対して古典女踊りに伝承されている演目が1つのものと、古典女踊りに伝承されている演目が数種類に分かれるものがあることがわかった。つまり、小道具の四つ竹を用いる古典女踊りには「四つ竹」のみが伝承されているように、1つの小道具に対して1つの演目だけが古典女踊りに伝承されているものは、他に貫花を用いる「本貫花」、総と杵を用いる「かせかけ」、柳を用いる「柳」である。

一方で、1つの小道具に対して、古典女踊りに伝承されている演目が数種類に分かれているものは、例えば小道具の花笠を用いる古典女踊りの「本嘉手久」や「伊野波節」である。それから小道具を用いない演目においても、古典女踊りには数種類の演目が伝承されていることがわかる。つまり、小道具を用いない古典女踊りには「天川」「諸屯」「瓦屋」「苧引」がある。

そこで、近世琉球舞踊の演目を同じ小道具を用いると考えられる古典女踊りに伝承されている演目と、歌詞構成に注目して比較を行う。ここでは、四つ竹を用いるものは古典女踊り「四つ竹」、総と杵を用いるものは古典女踊り「かせかけ」、貫花を用いるものは古典女踊り「本貫花」、柳を用いるものは古典女踊り「柳」と比較した。次に笠を用いる演目は、用いられている歌詞や内容が古典女踊り「本嘉手久」と「伊野波節」のどちらか類似している方に分けて比較検討を行なった。団扇を用いる演目は、歌詞構成から古典女踊り「作田」や「女特牛節」、「本花風」、「かぎやで風」のいずれか類似しているものに分類して比較した。

小道具を用いない演目については、歌詞構成から古典女踊り「天川」や「瓦屋」、「伊野波節」、「苧引」のどちらか類似している方と比較した。そして最後に、古典女踊りには伝承されていない演目について整理を行った。なお、それぞれのカテゴリーの中で演目数の多い順に比較している

1-2-3-3 近世琉球舞踊と古典女踊りの歌詞構成の比較

ここでは1-2-3-1で抽出された近世琉球舞踊の女踊りの演目名から、それぞれ用いられると考えられる小道具別に分類を行い、歌詞の構成を古典女踊りの類似の演目と比較し、歌詞構成の変遷を整理する。歌詞の冒頭に付した①や②といった数字は、小道具によって分類した演目群における歌詞の番号である。歌詞の一部のみ異なる場合には、①´ というように「´」を付している。史料ごとにひらがな表記や漢字表記となっている語句の差異については同じものとみなし、年代の早いものに倣った。各演目名の最初に付けられている番号は、表1-2内の通し番号に対応する。なお、各演目が記録された史料と書かれた年代がわかり易いよう多少煩雑とはなるが、演目名の次に史料名及び年代も併記した。

1-2-3-3-1 四つ竹を小道具として用いる演目

古典女踊りにおいて、四つ竹を小道具として用いる演目は、古典女踊り「四つ竹」のみである。古典女踊り「四つ竹」は、《踊りこはでさ節》が用いられることと、中踊りと入羽に「今日や御座出じて あしぶうりしゃ」の歌詞が繰り返し歌われる点が特徴的である。この踊りは、今日のおめでたい場で踊り遊ぶ喜びを表現している。

近世琉球舞踊で四つ竹を用いる演目は5「四つ竹」(『小唄打聞』)、15「女 四つ竹おとり」(『薩陽往返記事』)、16「四つ竹踊」(『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』)、32「女打竹舞 一章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)、36「女躍 四ツ竹」(『躍番組』)、39「女躍 四つ竹」(『躍番組』)、45「女躍 四つ竹」(『躍番組』)、51「女おとり 四ツ竹」(『躍番組』)、53「女躍 四つ竹」(『躍番組』)、56「女おとり 四つ竹」(『躍番組』)の10演目が確認できた。

四つ竹を小道具として用いる近世琉球舞踊の歌詞は、以下の7種類に分類できる。

①けふのよかる日や／なに風もすこしや

(5「四つ竹」『小唄打聞』1790)

②うちならし／四つ竹はならち／をしつれてけに／遊ふうれしや

(5「四つ竹」『小唄打聞』1790)

②' 打ちならしへ／四ツ竹はならち／けふや御座出て／遊ふうれしや

(15「女 四つ竹おとり」『薩陽往返記事』1828) (36「女躍 四ツ竹」『躍番組』1867)

(45「女躍 四つ竹」『躍番組』1867) (53「女躍 四つ竹」『躍番組』1867)

③ならず四つ竹の／音に紛れとてど／おやくめさあても／御側よらね

(16「四つ竹踊」『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』1838) (32「女打竹舞 一章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (36「女躍 四ツ竹」『躍番組』1867) (45「女躍 四つ竹」『躍番組』1867) (51「女おとり 四ツ竹」『躍番組』1867) (53「女躍 四つ竹」『躍番組』1867)

④ちんやきやらとふす／御さしきとまひて／おどるわが袖の／匂のしゆらしや

(16「四つ竹踊」『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』1838)

⑤けふや御逢おがて／いろいろあそひ／あちや面影の／立つよとめは

(16「四つ竹踊」『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』1838)

⑥天川の池に／遊ぶうし鳥の／おもひはの契／よそやしらぬ

(39「女躍 四つ竹」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-3 のようになる。

表 1- 3 四つ竹を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
5「四つ竹」	①②	1790	『小唄打聞』
15「女 四つ竹おとり」	②'	1828	『薩陽往返記事』
16「四つ竹踊」	③④⑤	1838	『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』
32「女打竹舞 一章」	③	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』
36「女躍 四ツ竹」	②' ③	1867	『躍番組』
39「女躍 四つ竹」	⑥	1867	『躍番組』
45「女躍 四つ竹」	②' ③	1867	『躍番組』
51「女おとり 四ツ竹」	③	1867	『躍番組』
53「女躍 四つ竹」	②' ③	1867	『躍番組』
56「女おとり 四つ竹」	歌詞記載なし	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「四つ竹」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「四つ竹」②'

《踊りこはでさ節》②' 打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／今日や御座出じて／
遊ぶうりしゃ

古典女踊り「四つ竹」の歌詞は、15「女 四つ竹おとり」の歌詞である②' 「打ちならしへ 四つ竹はならち けふや御座出て 遊ぶうれしや」と完全に一致していることがわかった。②' の歌詞は他に『躍番組』の36「女躍 四つ竹」、45「女躍 四つ竹」、53「女躍 四つ竹」でも用いられている。15「女 四つ竹おとり」は、②' の1曲のみで歌われるが、36「女躍 四つ竹」、45「女躍 四つ竹」、53「女躍 四つ竹」の3演目では、②' の他に③「ならず四つ竹の 音に紛れとてど おやくめさあても 御側よらね」の歌詞とともに2曲構成となっている点に注目したい。

『躍番組』では他に、51「女おとり 四つ竹」が③の歌詞のみの1曲構成となっている。この③の歌詞が確認できる一番古い演目は、16「四つ竹踊り」である。16「四つ竹踊り」で用いられた③の歌詞が『躍番組』の36「女躍 四つ竹」や、45「女躍 四つ竹」、53「女躍 四つ竹」、51「女おとり 四つ竹」に継承されている。

ただし16「四つ竹踊り」では、③の他に④「ちんやきやらとふす／御さしきとまひて／おどるわが袖の／匂のしゆらしや」と⑤「けふや御逢おがて／いろいろあそひ／あちや面影の／立つよとめは」の歌詞を用いる3曲構成となっている。

ところで、5「四つ竹」は①「けふのよかる日や／なに風もすこしや」と、②「うちならし／四つ竹はならち／をしつれてけに／遊ぶうれしや」の歌詞が用いられる2曲構成となっている。この構成や歌詞は、近世琉球舞踊の他の演目では確認できず、古典女踊り「四つ竹」とも一致しない。ただし、②の歌詞の3節目にある「をしつれてけに」の部分だけが「けふや御座出て」に変化した歌詞が②' である。②' の歌詞は上述の通り、15「女 四つ竹おとり」で用いられ、『躍番組』の36「女躍 四つ竹」や45「女躍 四つ竹」、53「女躍 四つ竹」でも用いられ、現代の古典女踊り「四つ竹」の歌詞として用いられている。このように、②の歌詞が一部変化した②' の歌詞が、現代まで継承されていることが明らかになった。

したがって四つ竹を小道具に用いる演目は、5「四つ竹」で用いられている①と②の歌詞

のうち、②の歌詞が一部変化した②' の歌詞が 15「女 四つ竹おとり」で用いられ、36「女躍 四つ竹」や 45「女躍 四つ竹」を経て、古典女踊り「四つ竹」として継承されたと考えられる。②' の歌詞は、「四つ竹を打ち鳴らし、御座敷に出て遊ぶことは、喜ばしいことです」と解釈できる。

一方、16「四つ竹踊り」で確認できる③の歌詞は、36「女躍 四つ竹」や 45「女躍 四つ竹」、53「女躍 四つ竹」、51「女おとり 四つ竹」の4演目でも確認できたが、古典女踊り「四つ竹」には継承されなかった。

③の歌詞は、「鳴らす四つ竹の音に紛れてこそ、おそれ多いことではありますが、御側に寄りましょう」と訳できる。古典女踊り「四つ竹」は、現代では御祝いの座や舞台が華やぐ演目として、大人数で上演される機会が多い。③のような恋愛系の内容よりも、御座敷や舞台を華やかにするような歌詞の方が現代では好まれ、継承されたと考えられる。

以上のことから、古典女踊り「四つ竹」と関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、図 1-1 のようになる。

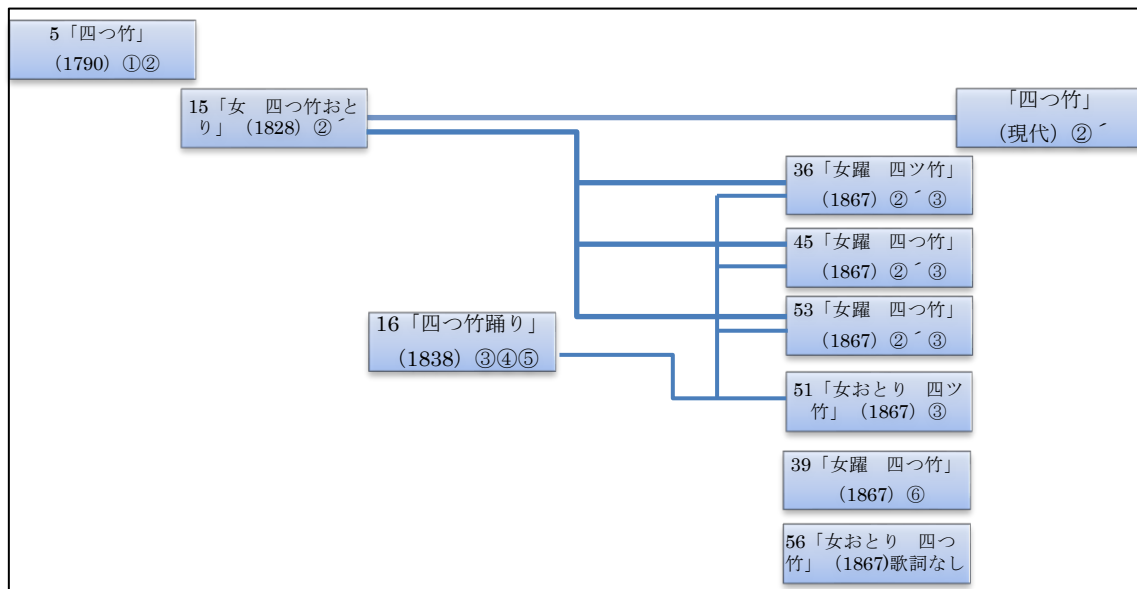


図 1- 1 古典女踊り「四つ竹」の系統図

1-2-3-3-2 枷と杵を小道具として用いる演目

古典女踊りにおいて、枷と杵を小道具として用いる演目は、「かせかけ」のみである。古典女踊り「かせかけ」では、《干瀬節》《七尺節》が用いられ、《七尺節》を2回繰り返す

て歌われる点が特徴である。この踊りは、愛する人に蜻蛉の羽のように薄く上質な布を織って差し上げたいという女性の心情を表現している。

近世琉球舞踊で、枷と杵を小道具として用いる演目は、13「女わくかすおとり」(『薩陽往返記事』)、21「経絡舞」(『戊戌冊封諸演戯故事』)、31「婦女縹絲舞 三章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)、37「女おとり かすかけ」(『踊番組』)、46「女おとり かすかけ」(『踊番組』)、54「女躍 かすかけ」(『踊番組』)の6演目を確認できた。そのうち『躍番組』では「女おとり かすかけ」という演目名が2つ確認できたが、いずれも歌詞や音曲が異なるために、別の演目としてそれぞれ番号で区別した。

総と杵を小道具として用いる近世琉球舞踊の歌詞の歌詞は、以下の8種類に分類できる。

- ①深山蜘蛛だんす／かすかけて置へ／わ女なとて／油断／しやびめ
 (13「女わくかすおとり」『薩陽往返記事』1828) (29「婦女縹絲舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (37「女おとり かすかけ」『躍番組』1867)
- ②和久の糸かすや／くり返しへ／懸てうめ里か／御衣よすらに
 (13「女わくかすおとり」『薩陽往返記事』1828)
- ③七よみと八てん／かす懸て置て／里かあかへす羽／御衣よすらに
 (13「女わくかすおとり」『薩陽往返記事』1828) (21「経絡舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1866) (29「婦女縹絲舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)
- ④わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まさて立ちゆさ
 (21「経絡舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1866) (46「女おとり かすかけ」『躍番組』1867) (54「女躍 かすかけ」『躍番組』1867)
- ⑤かせかけて伽や／ならぬものさらめ／くり返し返し／思ひとまさる
 (21「経絡舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1866)
- ⑥かせもかけ満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの
 (29「婦女縹絲舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (37「女おとり かすかけ」『躍番組』1867) (54「女躍 かすかけ」『躍番組』1867)
- ⑦里かあかいす羽／御衣しらんとともて／けふのよかる日に／かすよかけら
 (37「女おとり かすかけ」『躍番組』1867) (46「女おとり かすかけ」『躍番組』1867) (54「女躍 かすかけ」『躍番組』1867)
- ⑧わくかすの御縁／あたたませ互に／くりかへしへ／きらぬことに

(46「女おとり かすかけ」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表1-4のようになる。

表1-4 総と杵を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
13「女わくかすおとり」	①②③	1828	『薩陽往返記事』
21「経絡舞」	③④⑤	1866	『戊戌冊封諸宴演戯故事』
31「婦女纒絲舞 三章」	③①⑥	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』
37「女おとり かすかけ」	⑦①⑥	1867	『躍番組』
46「女おとり かすかけ」	⑦④⑧	1867	『躍番組』
54「女躍 かすかけ」	⑦④⑥	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「かせかけ」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「かせかけ」③④⑤

《干瀬節》③七読と廿読／かせ掛けて置きよて／里があけず羽／御衣よすらね
 《七尺節》④杵の糸かせに／繰り返し返し／掛けておもかげの／まさて立ちゆさ
 《七尺節》⑤かせかけて伽や／ならぬものさらめ／繰り返し返し／思ど増しゆる

古典女踊り「かせかけ」の歌詞は、21「経絡舞」と完全に一致していることがわかった。21「経絡舞」は③「七よみと八てん／かす懸て置て／里かあかへす羽／御衣よすらに」、④「わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まさて立ちゆさ」、⑤「かせかけて伽や／ならぬものさらめ／くり返し返し／思ひとまさる」の3曲構成となっている。このうち、③の歌詞は21「経絡舞」よりも年代の古い13「女わくかすおとり」でも用いられている。

ただし13「女わくかすおとり」は③の歌詞の他に、①「深山蜘蛛だんす／かすかけて置へ／わ女なとて／油断／しやびめ」と、②「和久の糸かすや／くり返しへ／懸てうめ里か／御衣よすらに」の3曲構成となっており、21「経絡舞」や古典女踊り「かせかけ」の歌詞構成と異なっている。

③の歌詞が用いられている演目は他に、21「経絡舞」と31「婦女繰糸舞 三章」がある。しかし31「婦女繰糸舞 三章」で③の他に①と⑥「かせもかけ満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの」の歌詞も用いられており、21「経絡舞」や古典女踊り「かせかけ」の歌詞構成と異なる。

それから21「経絡舞」の④の歌詞は46「女おとり かすかけ」、54「女躍 かすかけ」でも用いられている。ただし46「女おとり かすかけ」は④の歌詞の他に、⑦「里かあかいす羽／御衣しらんともて／けふのよかる日に／かすよかけら」と、⑧「わくかすの御縁／あたたませ互に／くりかへしへ／きらぬことに」の歌詞が用いられており、54「女躍 かすかけ」では⑥「かせもかけ満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの」と⑦の歌詞が用いられた3曲構成となっており、21「経絡舞」や古典女踊り「かせかけ」とは異なっている。

ところで13「女わくかすおとり」の①の歌詞は、31「婦女繰糸舞 三章」と、37「女おとり かすかけ」でも用いられている。この歌詞は「山の蜘蛛でさえ縋をかけています。私は女でいて油断できましようか」（清水 1994: 1015）と訳される。近世琉球舞踊では、糸繰りから蜘蛛を連想する歌詞が歌われることもあったが、現代に継承されなかったことがわかる。

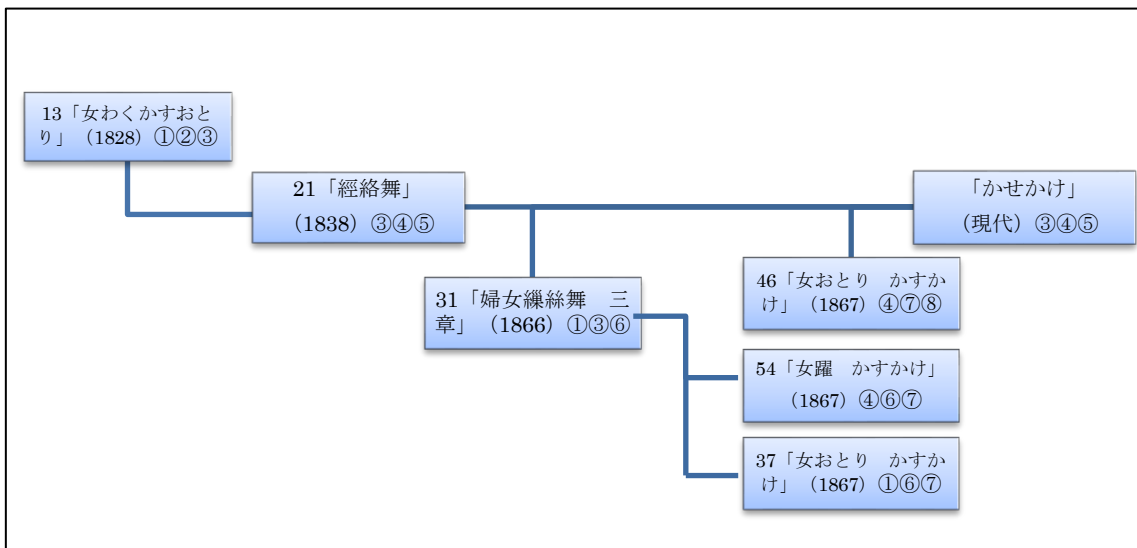


図1-2 古典女踊り「かせかけ」の系統図

一方21「経絡舞」の歌詞は③「蜻蛉の羽のように、薄くて上質な布を、愛する人へ織つ

て差し上げたい」や、④「くり返し返し糸繰りをしていると、あなたの面影がまさってきます」、⑤「かせをかけても慰みにはならないようだ。繰り返しあの人の事が思われる」(清水 1994: 328) と解釈される。③「あかへす羽」(蜻蛉の羽) や④⑤の「くり返し返し」、⑤「思ひとまさる」といった歌詞が好まれて今日まで継承され、古典女踊り「かせかけ」の解釈として定着していったことがわかった。

以上のことから、古典女踊り「かせかけ」に関連すると考えられる、総と杵を用いる近世琉球舞踊演目の歌詞構成を比較すると、図 1-2 のようになる。

1-2-3-3 貫花を小道具として用いる演目

古典女踊りにおいて、貫花を小道具として用いる演目は、古典女踊り「本貫花」のみである。「本貫花」は出羽¹⁶で《金武節》が用いられることや、中踊りと入羽に《白瀬走川節》が2度繰り返され、「白瀬走川に 流れゆる桜 すくておめさとに ぬきやいはけら」、「赤糸貫花や 里にうちはけて 白糸貫花や よゑれわらべ」という歌詞や、貫花を入羽で舞台正面前にそっと落として退場する点が特徴である。この踊りは、赤や白の糸で貫いた花を恋人へ差し上げたいという気持ちを表現した、成就した恋を主題とする。

近世琉球舞踊で貫花を小道具として用いる演目は8「串花舞」(『演戯故事』)、14「女 貫花おとり」(『薩陽往返記事』)、50「女おとり 貫花」(『躍番組』)の3演目が確認できた。

貫花を小道具として用いる近世琉球舞踊の歌詞は、以下の5種類に分類できる。

①春の花盛り／深山鶯の／匂ひしのでほける／声のしほらしや

(8「串花舞」『演戯故事』1808)

②白瀬走川に／流れゆる桜／すくて思里に／ぬきやりはけら

(8「串花舞」『演戯故事』1808) (50「女おとり 貫花」『躍番組』1867)

③赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ

(8「串花舞」『演戯故事』1808) (50「女おとり 貫花」『躍番組』1867)

④御慈悲ある御代の／しるしあらはれて／野山さくはなん／匂のしほらしや

(14「女 貫花おとり」『薩陽往返記事』1828)

⑤露の玉かめて／打笑て咲る／もりへはなに／花色清きあてと／糸に貫止て／よゑり童

¹⁶ 琉球舞踊において、舞台への入場の部分を出羽、その演目の主題を踊る中心的な箇所や、入退場以外の部分のことを中踊り、舞台から退場する部分を入羽と呼ぶ。

(14「女 貫花おとり」『薩陽往返記事』1828)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-5 のようになる。

表 1- 5 貫花を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
8「串花舞」	①②③	1808	『演戯故事』
14「女 貫花おとり」	④⑤	1828	『薩陽往返記事』
50「女おとり 貫花」	②③	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「本貫花」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「本貫花」⑥②③

《金武節》⑥春の山川に／散り浮かぶ桜／すくい集めてど／里や待ちゆる

《白瀬走川節》②白瀬走川に／流れゆる桜／すくっておめさとに／ぬきやいはけら

③赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ

古典女踊り「本貫花」の歌詞と近世琉球舞踊の歌詞が、完全に一致している演目は確認できなかった。ただし、古典女踊り「本貫花」は②「白瀬走川に／流れゆる桜／すくて思里に／ぬきやりはけら」、③「赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ」、⑥「春の山川に 散り浮かぶ桜／すくい集めてど／里や待ちゆる」の3曲構成に対して、50「女おとり 貫花」は②③の2曲構成で古典女踊り「本貫花」と近似している。

また、8「串花舞」は②③の歌詞を用いる他、1曲目の歌詞①「春の花盛り／深山鶯の／句ひしのでほける／声のしほらしや」において春の花盛りや、鶯が登場することから、古典女踊り「本貫花」と近似している。

一方、14「女 貫花おとり」は、④「御慈悲ある御代の／しるしあらはれて／野山さくはなん／句のしほらしや」と、⑤「露の玉かめて／打笑て咲る／もりへはなに／花色清きあてと／糸に貫止て／よゑり童」の歌詞が用いられている。

近世琉球から現代に至るまで貫花を小道具として用いる演目では、川や春、花を象徴す

る歌詞が歌われることが多いことが確認できた。特に沖縄県の久米島町を流れる白瀬川を歌った歌詞や、桜の花を歌った歌詞が多いことがわかった。

一方 14「女 貫花おとり」のように、統治者を讃える歌詞が歌われる演目も確認できた。14「女 貫花おとり」は、薩摩の島津邸において披露されたもので、この演目は当時の薩摩藩主・島津重豪を讃える意図があったと考えられる。

ところで、古典女踊り「本貫花」では、近世琉球舞踊では用いられていない⑥の歌詞が歌われる。このように、近世琉球舞踊の演目では用いられなかった歌詞を用いる古典女踊りの演目は「本貫花」の他に「作田」と「本花風」である。「本貫花」は近代の商業演劇時代に、雑踊りの「貫花」が人気を博した一方、古典女踊りでも貫花を用いる演目があったということから、再び上演されるようになった。雑踊り「貫花」に対して、古典女踊り「本貫花」と呼ばれるようになったという。ちなみに雑踊り「貫花」でも②と③の歌詞が用いられる点は注目される。古典女踊り「本花風」も「本貫花」と同様に、近代に入って創作された雑踊り「花風」が人気を博したため、古典女踊りの方は「本花風」と呼ばれるようになったと伝承されている。以上のことから、古典女踊り「本貫花」と古典女踊り「本花風」の歌詞は、近代以降に新しく創作もしくは選定された歌詞が、現代に継承された可能性が考えられる。

以上より、古典女踊り「本貫花」と関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図 1-3 のようになる。

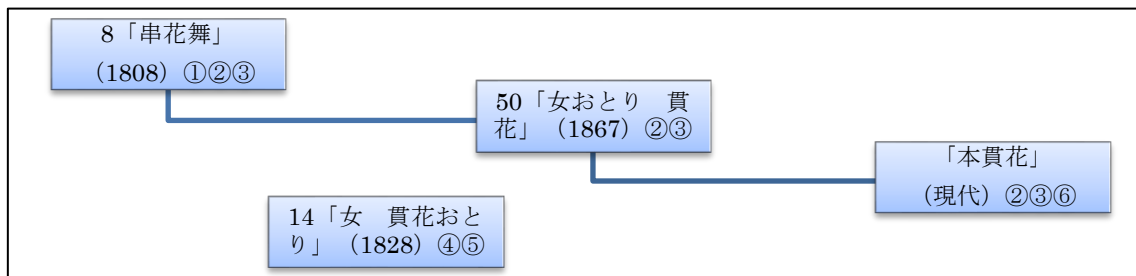


図 1- 3 古典女踊り「本貫花」の系統図

1-2-3-3-4 柳や籠を小道具として用いる演目

古典女踊りで柳や籠を小道具として用いる演目は、「柳」のみである。古典女踊り「柳」は中踊りと入羽の音曲として《柳節》を用いる点や、「柳は緑 花は紅 人はただ情 梅は

句ひ」の歌詞を用いる点が特徴的である。また小道具に柳だけではなく、牡丹や梅の採り物やそれらを入れる花籠を用いる点も、他の古典女踊りにはみられない特徴である。この踊りは歌詞にもあるように、柳は緑、花は紅、人は情け、梅は匂いとそれぞれに良い点があるという教訓的な内容を主題としていると一般的に解釈されている。

近世琉球舞踊の中で、演目名から柳を小道具として用いると考えられるものは2「柳」（『大島筆記』）、17「柳踊」（『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』）、22「柳舞」（『戊戌冊封諸宴演戯故事』）の3演目が確認できた。また籠を用いると考えられるものは34「女躍り花加籠」（『躍番組』）と59「女躍 花か籠」（『躍番組』）の2演目が確認できた。

柳や籠を小道具として用いる近世琉球舞踊の歌詞は、以下の9種類に分類できる。

①柳はみどり／花はくれなゐ／人はただなさけ／梅はにほひ

(2「柳」『大島筆記』1762) (22「柳舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838) (34「女躍り 花加籠」『躍番組』1867)

②青柳の糸に／つらぬちやる露の／玉ぬ清らさ

(17「柳踊」『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』1832)

③飛び立ちゆるはべる／まづよ待てつれら／我身や花の本／知らぬあもの

(22「柳舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

④見る花に袖や／引きよとめられて／月のぬきやがてど／戻て行きゆる

(22「柳舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

⑤初春になれば／こゝろおかさりて／花の本しので／出て行ん

(34「女躍り 花加籠」『躍番組』1867)

⑥花と露のいん／あたたませわみの／夜々ことに御側／そやひをらませ

(34「女躍り 花加籠」『躍番組』1867)

⑦てかやう押列て／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／詠め遊は

(59「女躍 花か籠」『躍番組』1867)

⑧春の山川や／花の水鏡み／いろ深く移る／かけの清らさ

(59「女躍 花か籠」『躍番組』1867)

⑨日も暮て行ひ／てかやう立戻ら／里やわかやとに／待ちてもの

(59「女躍 花か籠」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-6 のようになる。

表 1- 6 柳や籠を小道具に用いる演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
2「柳」	①	1762	『大島筆記』
17「柳踊」	②	1832	『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』
22「柳舞」	③①④	1838	『戊戌冊封諸宴演戯故事』
34「女躍り 花加籠」	⑤①⑥	1867	『躍番組』
59「女躍 花か籠」	⑦⑧⑨	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「柳」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「柳」③①

《中城はんた前節》③飛び立ちゆる蝶／先づよ待てつれら／花の元我身や／知らにあもの
《柳節》①柳は緑／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ

古典女踊り「柳」の歌詞構成と、完全に一致する近世琉球舞踊は確認できなかった。ただし、古典女踊り「柳」が①「柳はみどり／花はくれなゐ／人はただなさけ／梅はにほひ」、③「飛び立ちゆるはべる／まづよ待てつれら／我身や花の本／知らぬあもの」の2曲構成に対して、22「柳舞」はその①③に加え、④「見る花に袖や／引きよとめられて／月のぬきやがてど／戻て行きゆる」の3曲構成となっており、古典女踊り「柳」と近似している。

①の歌詞は2「柳」や34「女躍り 花加籠」でも用いられている。ただし2「柳」は①の歌詞のみの1曲構成であり、34「女躍り 花加籠」は①の他に、⑤「初春になれば／こゝろおかさりて／花の本しので／出て行ん」と、⑥「花と露のいん／あたたませわみの／夜々ことに御側／そやひをらませ」の歌詞も用いた3曲構成で一致が見られない。

ところで17「柳踊」は②「青柳の糸に／つらぬちやる露の／玉ぬ清らさ」の歌詞のみの1曲構成で、59「女躍り 花か籠」は⑦「てかやう押列て／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／詠め遊は」、⑧「春の山川や／花の水鏡み／いろ深く移る／かけの清らさ」、⑨「日も暮て行ひ／てかやう立戻ら／里やわかやとに／待ちてもの」の3曲構成となっている。このよう

に、古典女踊り「柳」と全く異なる歌詞構成の演目も存在していたことがわかった。

以上のことから、古典女踊り「柳」と歌詞構成が完全に一致する近世琉球舞踊の演目は確認できなかったが、22「柳舞」が一番近似しており、そのうち①の歌詞は2「柳」の流れを汲んでいると考えられる。

ここで注目したいのは22「柳舞」では用いられているが古典女踊り「柳」では継承されていない④の歌詞が、現代の琉球舞踊を伝承する各流派の1つである渡嘉敷流が伝承する「柳」で用いられている歌詞と一致している点である。渡嘉敷流の「柳」は他の流派と異なる3曲構成で、3曲目に22「柳舞」と同じ④の歌詞が歌われる。このことから、渡嘉敷流の「柳」は22「柳舞」の歌詞構成を、現在でも伝承していることがわかった。

以上のことから、古典女踊り「柳」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、図1-4のようになる。

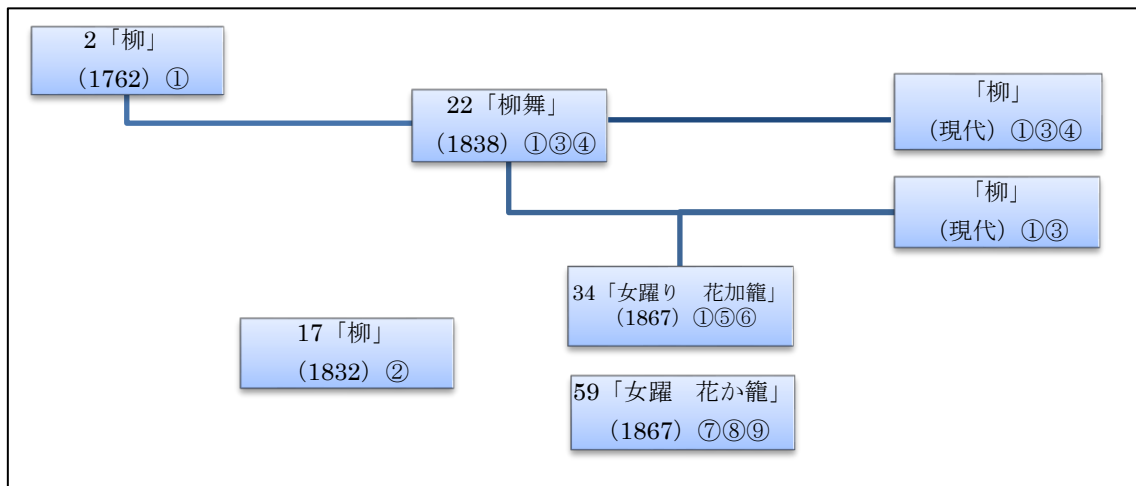


図1-4 古典女踊り「柳」の系統図

1-2-3-3-5 笠を小道具として用いる演目

近世琉球舞踊の中で演目数が最も多かったのが、笠を小道具として用いる演目であった。古典女踊りで笠を小道具として用いる演目には、「本嘉手久」と「伊野波節」がある。古典女踊り「本嘉手久」は成就した恋や、春の浮き立つ心を表現していると解釈されており、別名「花見踊り」と呼ばれる。一方伊野波節は、叶わぬ恋に耐え忍ぶ心情を歌った歌詞が特徴的である。このように、「本嘉手久」と「伊野波節」では内容が大きく異なる。そこで近世琉球舞踊の中で笠を小道具として用いる各演目を、歌詞内容から古典女踊り「本嘉手

久」系と古典女踊り「伊野波系」系に分類し比較を行なった。

1-2-3-3-5-1 古典女踊り「本嘉手久」系の演目

古典女踊り「本嘉手久」系と推察できる演目は、3「笠踊」(『小唄打聞』)、18「笠舞」(『戊戌冊封諸宴演戯故事』)、26「笠舞」(『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』)、28「女児弄笠舞 三章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)、35「女躍 笠」(『躍番組』)、44「女おとり 笠杖」(『躍番組』)、48「女おとり 笠杖」(『躍番組』)、49「女おとり 笠杖」(『躍番組』)、55「女おとり 笠杖」(『躍番組』)、58「女躍 笠」(『躍番組』)の10演目である。

笠を小道具として用いる近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「本嘉手久」系演目の歌詞は、以下の18種類に分類できる。

- ①春や花／み山鶯の／にほいしのくふける／こゑのしかるしや
(3「笠踊」『小唄打聞』1790)
- ②笠にちりとまる／春の花こゝろ／袖におもひとまれ／此花かおきも
(3「笠踊」『小唄打聞』1790) ((27「笠舞」『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』1866)
- ②' 笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝
(28「女児弄笠舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (35「女躍 笠」『躍番組』1867)
(44「女おとり 笠杖」『躍番組』1867) (58「女躍 笠」『躍番組』1867)
- ③おしつれて互ひに／花のもとしので／袖に匂ひ移ち眺めやり遊ば／いつも花盛り
(18「笠舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)
- ④霞立つ山の／梅の花盛り／風にさそはれる／匂ひのしほらしや
(18「笠舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)
- ⑤初春になれば／深山鶯の／咲く梅に来鳴く／声のしほらしや
(18「笠舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)
- ⑥笠に音ないらぬ／降ゆる春雨や／野山たちかくす／霞ともて
(18「笠舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)
- ⑦深山鶯の／春つれて来ちやら／梅のもとしので／初声ほけゆさ
(26「笠舞」『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』1866)
- ⑧忍あと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ
(26「笠舞」『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』1866) (44「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)

- (48「女おとり 笠杖」『躍番組』1867) (55「女おとり 杖笠」『躍番組』1867)
- ⑧' 忍ふかほかくち／春の花笠に／そらしける雨の／たよりなたさ
(58「女躍 笠」『躍番組』1867)
- ⑨ 春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや
(26「笠舞」『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』1866) (28「女兒弄笠舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (58「女躍 笠」『躍番組』1867)
- ⑨' 春にうかさりて／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／遊ふうれしや
(48「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)
- ⑩ 深山鶯の／節や忘れらぬ／梅の匂ひしので／ほけるしほらしや
(28「女兒弄笠舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)
- ⑪ 御掛ほさへ／みよのしるしあらわれて／野山咲花も／匂ひのしほらしや
(35「女躍 笠」『躍番組』1867)
- ⑫ 笠や雨ふりの／あまかたかたより／わ身やたるたよか／かさとゝたゆる
(35「女躍 笠」『躍番組』1867) (49「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)
- ⑬ 初春になれば／心おかさりて／花の本しので／出て行ん
(44「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)
- ⑭ 花も詠たい／てかやう立戻ら／さとやめらやとに／待ちたいもの
(48「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)
- ⑮ 思事のあても／よそに語られ目／てかやう押列て／遊てわすら
(49「女おとり 笠杖」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-7 のようになる。

表1-7 笠を小道具に用いる演目（「本嘉手久」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
3「笠踊」	①②	1790	『小唄打聞』
18「笠舞」	③④	1838	『戊戌冊封諸宴演戯故事』
26「笠舞」	⑦②⑧⑨	1866	『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』
28「女兒弄笠舞 三章」	⑩②' ⑨	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』
35「女躍 笠」	⑪⑫②'	1867	『躍番組』
44「女おとり 笠杖」	⑬②' ⑧	1867	『躍番組』
48「女おとり 笠杖」	⑨' ⑧⑭	1867	『躍番組』
49「女おとり 笠杖」	⑮⑫	1867	『躍番組』
55「女おとり 杖笠」	? ⑧ ?	1867	『躍番組』
58「女躍 笠」	⑧' ②' ⑨	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「本嘉手久」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「本嘉手久」⑩②' ⑨

《本嘉手久節》⑩深山鶯の／節や忘しりらん／梅の匂しぬで／ふきるしゆらしや

《出砂節》②' 笠にちりとまる／春の花心／袖におみとまれ／里が御肝

《揚高祢久節》⑨春にうかされて／花のもと忍で／袖に匂いうつち／戻るうれしや

古典女踊り「本嘉手久」は、28「女兒弄笠舞 三章」と完全に一致することがわかった。

28「女兒弄笠舞 三章」は、②' 「笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝」と、③「おしつれて互ひに／花のもとしので／袖に匂ひ移ち眺めやり遊ば／いつも花盛り」、⑩「深山鶯の／節や忘れらぬ／梅の匂ひしので／ほけるしほらしや」の3曲構成となっている。

このうち③の歌詞は、18「笠舞」でも用いられている。ただし18「笠舞」は③の他に、④「霞立つ山の／梅の花盛り／風にさそはれる／匂ひのしほらしや」の歌詞を用いた2曲構成となっている。近世琉球舞踊の中で18「笠舞」と同じ③④の歌詞構成の演目は確認できなかった。

28「女兒弄笠舞 三章」の②' の歌詞は、35「女躍 笠」や、58「女躍 笠」、44「女おとり 笠杖」でも用いられている。この歌詞は26「笠舞」や3「笠舞」で用いられる②「笠にちりとまる／春の花こゝろ／袖におもひとまれ／此花かおきも」の歌詞の4節目「此花かおきも」が「里がお肝」に変化したものである。

35「女躍 笠」は②' の他に、⑪「御掛ほさへ／みよのしるしあらわれて／野山咲花も／匂ひのしほらしや」と、⑫「笠や雨ふりの／あまかたかたより／わ身やたるたよか／かさとゝたゆる」の歌詞を用いた3曲構成となっている。

また58「女躍 笠」は②' の他に⑧' 「忍ふかほかくち／春の花笠に／そらしける雨の／たよりなたさ」と⑨「春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや」の歌詞が用いられており、44「女おとり 笠杖」は②' の他に、⑧「忍あと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ」と、⑬「初春になれば／心おかさりて／花の本しので／出て行ん」の歌詞が用いられている。

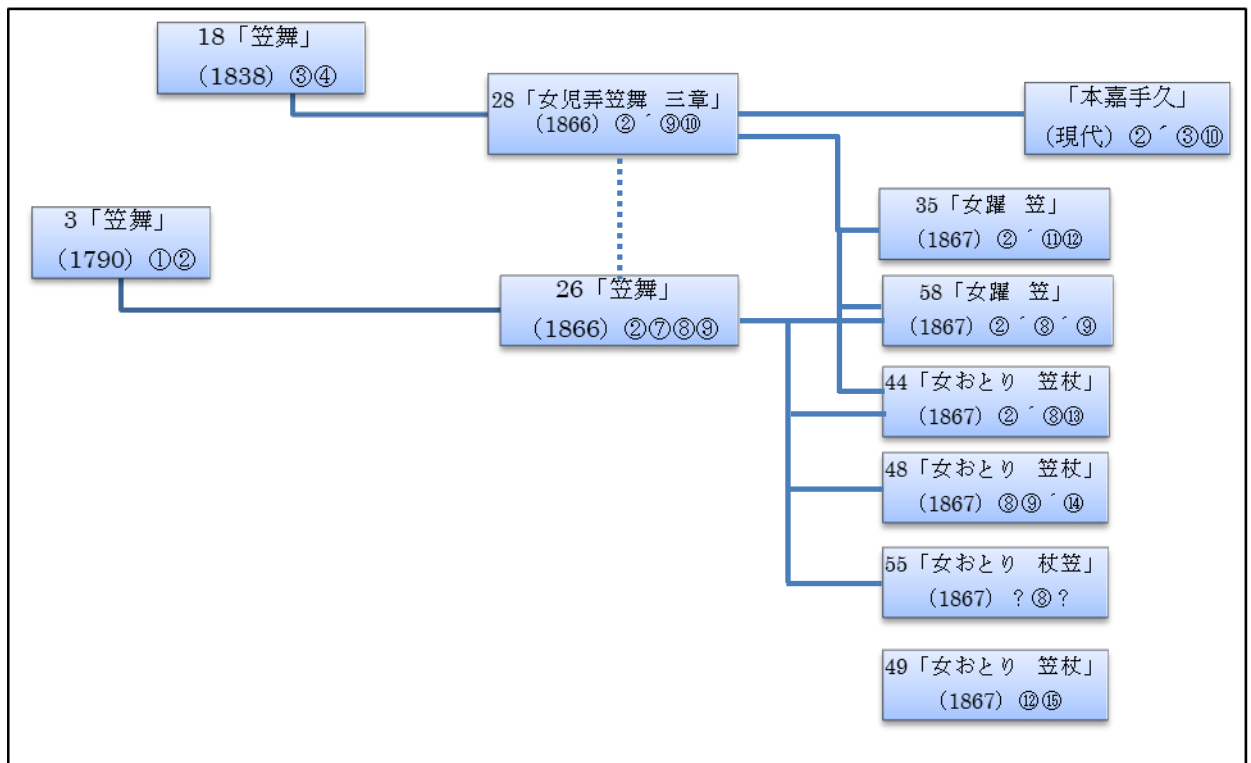


図1-5 古典女踊り「本嘉手久」の系統図

ところで、35「女躍 笠」で用いられている⑩「笠や雨ふりの／あまかたかたより／わ身やたるたよか／かさとゝたゆる」の歌詞は、笠を使った村踊りの演目で多く用いられている。笠を使った村踊りについては、第4章で詳述する。

以上のことから、古典女踊り「本嘉手久」は28「女兒弄笠舞 三章」の歌詞構成を継承していることがわかった。そして、28「女兒弄笠舞 三章」の歌詞のうち、②' は、26「笠舞」で用いられる②の歌詞の亜型であり、②の歌詞は、3「笠舞」で用いられたものが、26「笠舞」でも継承されたことがわかった。一方で古典女踊り「本嘉手久」に関連すると考えられる近世琉球舞踊では、古典女踊り「本嘉手久」に継承されている②' ③⑩の歌詞を含め、20種類もの歌詞を用いた様々な演目が上演されていたことがわかった。

以上より、古典女踊り「本嘉手久」と関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図1-5のようになる。

1-2-3-3-5-2 古典女踊り「伊野波節」系の演目

古典女踊り「伊野波節」系と推察できる演目は、7「笠舞」(『演戯故事』)、12「女 笠おどり」(『薩陽往返記事』)、23「女笠をどり」(『校註 琉球戯曲集』)の3演目であった。

笠を小道具として用いる近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「伊野波節」系演目の歌詞は、以下の5種類に分類できる。

①逢はぬ夜のつらさ／与所に思なちやめ／怨みても忍ぶ／恋の習ひや

(7「笠舞」『演戯故事』1808) (23「女笠をどり」『校註 琉球戯曲集』1838)

②恩納松下に／禁止の碑の立ちゆす／恋忍ぶまでの／禁止ないさめ

(7「笠舞」『演戯故事』1808) (12「女 笠おどり」『薩陽往返記事』1828)

③七重八重立てる／ませうちの花も／匂うつすまでの／きじや無さめ

(7「笠舞」『演戯故事』1808) (12「女 笠おどり」『薩陽往返記事』1828) (23「女笠をどり」『校註 琉球戯曲集』1838)

④逢はぬいたづらに／戻る道すがら／恩納嶽見れば／白雲のかゝる／恋しきやつめて／見るほしやばかり

(7「笠舞」『演戯故事』1808) (23「女笠をどり」『校註 琉球戯曲集』1838)

⑤笠にかほ隠ち／しのふ夜の習や／与所しらぬことの／恋路やれば

(12「女 笠おどり」『薩陽往返記事』1828)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表1-8のようになる。

表1-8 笠を小道具に用いる演目（「伊野波節」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
7「笠舞」	①②③④	1808	『演戯故事』
12「女 笠おどり」	⑤②③	1828	『薩陽往返記事』
23「女笠をどり」	①③④	1838	『校註 琉球戯曲集』

一方、古典女踊り「伊野波節」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「伊野波節」①②③④

《伊野波節》①あはん夜のつらさ／よ所に思なちやめ／うらめても忍ぶ／恋の習や

《恩納節》②恩納松下に／禁止の碑の立ちゆす／恋忍ぶまでの／禁止やなさいめ

《長恩納節》③七重八重立てる／まし内の花も／匂移すまでの／禁止やないさめ

《長恩納節》④逢はぬいたづらに／戻道すがら／恩納嶽見れば／白雲のかかる／

恋しさやつめて／見欲しやばかり

古典女踊り「伊野波節」の歌詞構成は7「笠舞」と完全に一致していることがわかった。古典女踊り「伊野波節」と7「笠舞」は①「逢はぬ夜のつらさ／与所に思なちやめ／怨みても忍ぶ／恋の習ひや」、②「恩納松下に／禁止の碑の立ちゆす／恋忍ぶまでの／禁止ないさめ」、③「七重八重立てる／ませうちの花も／匂うつすまでの／きじや無さめ」、④「逢はぬいたづらに／戻る道すがら／恩納嶽見れば／白雲のかかる／恋しさやつめて／見るほしやばかり」の歌詞が用いられ、4曲構成となっている。

23「女笠をどり」は①③④の歌詞が用いられており、古典女踊り「伊野波節」と近似している。その他12「女 笠おどり」は②と③の歌詞と⑤「笠にかほ隠ちし のふ夜の習や与所しらぬことの 恋路やれは」の歌詞を用いた3曲構成となっている。

以上のことから、古典女踊り「伊野波節」は7「笠舞」の歌詞構成を継承していることがわかった。そして7「笠舞」の④の歌詞が⑤に置き換わった12「女 笠おどり」や、②の歌詞が脱落した23「女笠をどり」のように、歌詞構成が部分的に変更された演目が確認

できた。

一方 7「笠舞」、23「女笠をどり」、古典女踊り「伊野波節」では①③④の歌詞が共通していることから、他の歌詞に変更されず継承されてきた、「伊野波節」系演目の核と言える歌詞の存在が確認できた。

古典女踊り「伊野波節」には見せ場となる動作が数か所あるが、その中で①の歌詞の「与所に思なちやめ」では、舞台上手へ向かって数歩走る動作がある。また①の「怨みてもしのぶ」の後に続く「ハイヤーマーター」という囃子詞が歌われる時には、天を仰ぎ見た後に、首を下方へ向ける動作がある。それから④の歌詞の「白雲のかゝる」では「白雲手」と呼ばれる、両手で雲を払いのける様な動作を行う。さらに④の歌詞の「見るほしやばかり」では、右膝をついて座りながら花笠の縁に左手を添え、④の歌詞「恩納嶽」で下から山を見上げる様な動作を行う。このように古典女踊り「伊野波節」では、①や④の歌詞にのせて見せ場となる動作が行われることから、現代に至るまでに⑤の歌詞よりも④の歌詞が選択され、①②③④の歌詞構成が古典女踊り「伊野波節」に継承されたことがわかった。

以上より、古典女踊り「伊野波節」と関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、図 1-6 のようになる。

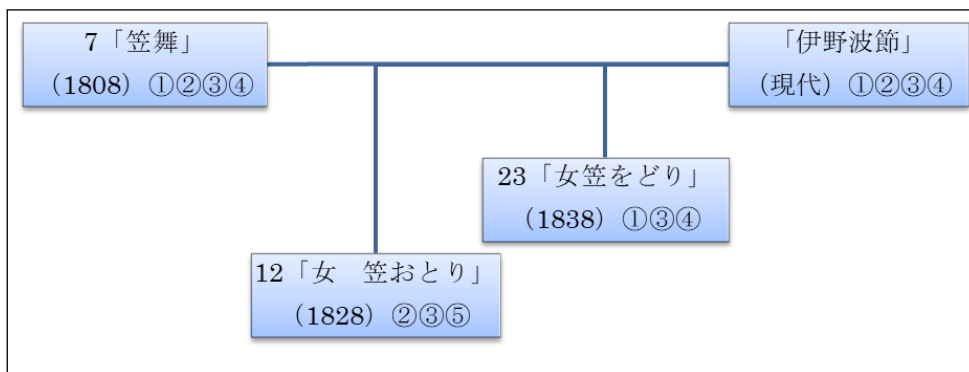


図 1- 6 古典女踊り「伊野波節」の系統図

1-2-3-3-6 団扇を小道具として用いる演目

近世琉球舞踊で、団扇を小道具として用いる演目は 8 演目確認できた。古典女踊りで団扇を用いる演目には「作田」「本花風」「女特牛節」「かぎやで風」の女性役がある。ここでは、団扇を用いる近世琉球舞踊 8 演目の歌詞構成と歌詞内容をもとに、団扇を用いる古典女踊りの各演目系統として分類する。

1-2-3-3-6-1 古典女踊り「作田」系の演目

古典女踊り「作田」は出羽に《作田節》が用いられており、「誰す持てなちやが／手に馴れし扇子や／暑さ涼増しゆる／たよりなとす」という歌詞で、団扇を謳っている点が特徴である。近世琉球舞踊の女踊りにおいて「作田」系に分類される演目として、9「團扇舞／團羽躍」(『演戯故事』)、24「團躍」(『校註 琉球戯曲集』)、27「女兒弄團扇舞 二章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)の3演目が確認できた。

ところで、『躍番組』では60「女躍 合和羽」という演目が記録されている。この演目について、本田安次は次のように述べている。

「合和羽」は持ち物であらうが、これが何であるかは明らかでない。登野城の踊の師匠星氏(八十二才)に、喜舎場氏が尋ねて下さったところによると、「本花風」には團扇を使用したといふが、このものに関しては不明であつた。「うちは」も、この書では、團扇、團羽と書いてあるが、これも、書きまぎれがあつて、実はうちはのつもりであつたらうか。歌も團扇踊の歌である(本田 1999: 347)。

このように、合和羽という小道具が現代には伝承されていないため、どういうものであるかは不明であるが、60「女躍 合和羽」の歌詞の中に団扇のことが歌われていることから、合和羽が団扇である可能性が考えられる。

団扇を小道具として用いる近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「作田」系演目の歌詞構成は、以下の通りである。

①夏や山河の／流れ水たよて／おしつれて互ひに／すだで遊ば

(9「團扇舞／團羽躍」『演戯故事』1808)(24「團躍」『校註 琉球戯曲集』1838)

②手に馴れし扇子や／風の無いぬあれば／いきやし忘れゆが／夏の暑さ

(9「團扇舞／團羽躍」『演戯故事』(1808)(24「團躍」『校註 琉球戯曲集』1838)

③日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日おしつれて／出ちて遊ば

(9「團扇舞／團羽躍」『演戯故事』1808)

③´日もくれて行きゆり／でかよ立戻ら／あちやも押列れて／出ちてあそば

(24「團躍」『校註 琉球戯曲集』1838)

④夏の日の暑さ／よそになち行きゆす／手になれし扇の／情けさらめ

- (27「女兒弄團扇舞 二章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)
- ⑤うち招く扇の／風に誘はれて／ねやに入る／月の影のすださ
 (27「女兒弄團扇舞 二章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)
- ⑥たかすもてなちやか／手に馴れしあふき／あつさすたましゆる／たよりなたさ
 (60「女躍 合和羽」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-9 のようになる。

表 1- 9 団扇を小道具に用いる演目（「作田」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
9「團扇舞／團羽躍」	①②③	1808	『演戯故事』
24「團躍」	①②③´	1838	『校註 琉球戯曲集』
27「女兒弄團扇舞 二章」	④⑤	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』
※60「女躍 合和羽」	⑥	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「作田」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「作田」⑥⑦

- 《作田節》⑥誰す持てなちやが／手に馴れし扇子や／暑さ涼増しゆる／たよりなとす
 《早作田節》⑦夏の日も秋の／情かゆはしゆる／手に馴れし扇の／風の涼しや

古典女踊り「作田」の歌詞構成と完全に一致している近世琉球舞踊は、確認できなかった。団扇を用いる近世琉球舞踊の演目の中で 9「團扇舞／團羽躍」は、①「夏や山河の／流れ水たよて／おしつれて互ひに／すだで遊ば」、②「手に馴れし扇子や／風の無いぬあれば／いきやし忘れゆが／夏の暑さ」、③「日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日おしつれて／出でて遊ば」の 3 曲構成となっている。①の「夏や」という歌詞や、②の「手に慣れし扇子」「夏の暑さ」等の歌詞から、古典女踊り「作田」に関連すると考えられる。

9「團扇舞／團羽躍」と同様に 24「團躍」は①②の歌詞が用いられている。ただし 24「團躍」は③´「日もくれて行きゆり／でかよ立戻ら／あちやも押列れて／出でてあそば」の

歌詞を用いた3曲構成となっている。③´の歌詞は、③の歌詞の2節目「急ぎ立ち戻て」が、③´では「でかよ立戻ら」と変化したもので、③の亜型であると考えられる。

27「女兒弄團扇舞 二章」は④「夏の日暑さ／よそになち行きゆす／手になれし扇の／情けさらめ」、⑤「うち招く扇の／風に誘はれて／ねやに入る／月の影のすださ」の2曲構成となっており、どの演目とも一致が見られないが、④「夏の日暑さ」や「手になれし扇」等の歌詞から、古典女踊り「作田」系に分類できる。

近世琉球舞踊の演目名からわかる小道具をもとに古典女踊りと比較した場合、歌詞構成の一致が確認できなかったのは、古典女踊り「作田」系のみであった。ただし、60「女躍 合和羽」と古典女踊り「作田」は⑥の歌詞が共通している。⑥の歌詞の中で団扇のことが歌われていることから合和羽とは団扇のことである可能性があり、古典女踊り「作田」は60「女躍 合和羽」の歌詞構成を一部継承していると考えられる。

以上のことから、古典女踊り「作田」と関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、図1-7のようになる。

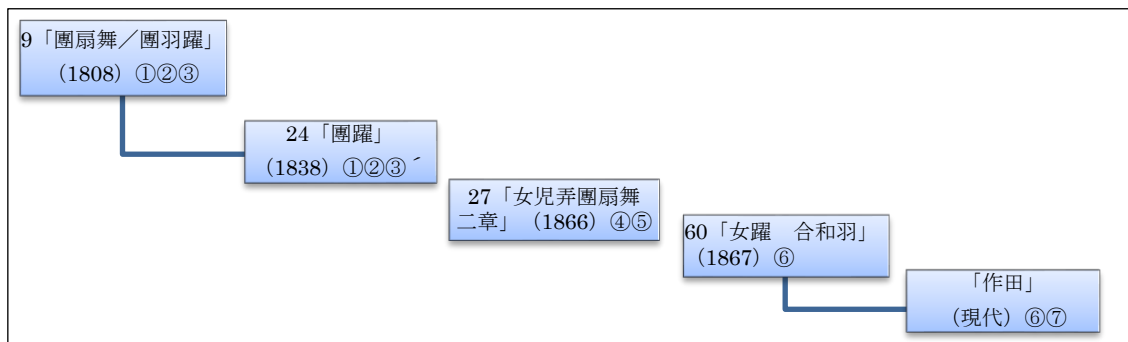


図1-7 古典女踊り「作田」の系統図

1-2-3-3-6-2 古典女踊り「女特牛節」系の演目

古典女踊り「女特牛節」は《こてい節》の1曲のみで踊られ、「御慈悲ある故ど お万人のまぎり 上下も揃て 仰ぎをがむ」という、国王や按司を賛美する歌詞が特徴的である。「女特牛節」は、古典女踊り「作田」や古典女踊り「本花風」で用いる団扇と形状や大きさが異なる軍配団扇と呼ばれる団扇を用いる点が特徴的である。

近世琉球舞踊の中で古典女踊り「女特牛節」系の踊りとして考えられる演目は、11「女団扇をどり」(『薩陽往返記事』)、43「女おとり 団扇」(『躍番組』)の2演目が確認できた。

団扇を小道具として用いる近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「女特牛節」系演目の歌詞は、以下の2種類の歌詞が確認できた。

①常盤なる松の めぐて春来れば みとりさしそへて 色とまさる

(11「女 団扇をどり」『薩陽往返記事』1828)

②御慈悲あるゆへと 御万人のまきり 上下も揃て あふきをかむ

(43「女おとり 団扇」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-10 のようになる。

表 1- 10 団扇を小道具に用いる演目（「女特牛節」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
11「女 団扇をどり」	①	1828	『薩陽往返記事』
43「女おとり 団扇」	②	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「女特牛節」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「女特牛節」②

《こてい節》②御慈悲ある故ど／お万人のまぎり／上下も揃て／仰ぎをかむ

古典女踊り「女特牛節」は②「御慈悲あるゆへと／御万人のまきり／上下も揃て／あふきをかむ」の歌詞が用いられる1曲構成となっている。団扇を用いる近世琉球舞踊の演目の中で、43「女おとり 団扇」は②の1曲構成となっており、古典女踊り「女特牛節」と完全に一致している。

11「女 団扇をどり」は①「常盤なる松の／めぐて春来れば／みとりさしそへて／色とまさる」の1曲構成で、古典女踊り「女特牛節」の歌詞とは一致しない。ただし、11「女 団扇をどり」、43「女おとり 団扇」、古典女踊り「女特牛節」は《特牛節》を用いる点が共通している。

以上のことから、古典女踊り「女特牛節」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演

目の歌詞構成を比較すると、図 1-8 のようになる。

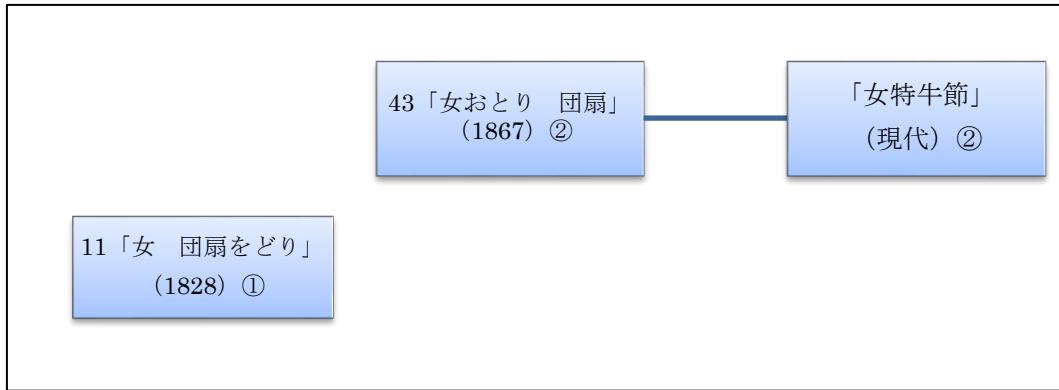


図 1- 8 古典女踊り「女特牛節」の系統図

1-2-3-3-2-3 古典女踊り「本花風」系の演目

古典女踊り「本花風」は音曲に《本花風節》が用いられており、「みぐすくにのぼて」という歌詞で、愛する人の旅立ちを見送る、結ばれない恋を主題とした演目である。

近世琉球舞踊の中で古典女踊り「本花風」系の踊りとして考えられるものは、40「女躍 団扇」(『躍番組』)の1演目が確認できた。40「女躍 団扇」で用いられる歌詞は、以下の1種類である。また、40「女躍 団扇」の歌詞構成を表したのが、表 1-11 である。

①三重城に登て／打招くあふき／またんめぐりき／むすふ御縁へ

(40「女躍 団扇」『躍番組』1867)

表 1- 11 団扇を小道具に用いる演目(「本花風」系)の歌詞構成

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
40「女躍 団扇」	①	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「本花風」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「本花風」①②

《本花風節》①みぐすくにのぼて／うち招く扇子／またもめぐりきて／むすぶごえん

《早作田節》②いめ着かは里前／御状持ちたぼれ／心やすへと／御待ちしやびら

古典女踊り「本花風」と40「女躍 団扇」の歌詞構成は、完全一致ではないが一部共通する歌詞が用いられていることがわかった。古典女踊り「本花風」は①「三重城に登て／打招くあふき／またんめくりきて／むすふ御縁へ」、②「いめ着かは里前／御状持ちたぼれ／心やすへと／御待ちしやびら」の2曲構成となっており、①の歌詞は40「女躍 団扇」でも用いられている。40「女躍 団扇」は①の歌詞が用いられた1曲構成である。

以上より、古典女踊り「本花風」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図1-9のようになる。

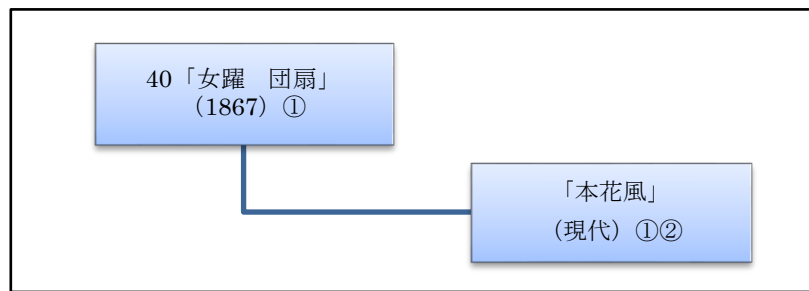


図1-9 古典女踊り「本花風」の系統図

1-2-3-3-2-4 古典舞踊「かぎやで風」系の演目

古典舞踊「かぎやで風」は《かぎやで風節》と「今日のほこらしやや／なをにきやなたてる／蕾てをる花の／露きやたごと」という歌詞が特徴で、今日という晴れの日嬉しさを表現した演目である。「かぎやで風」は老若男女様々な役柄で踊られるため、純粋な古典女踊りとは言えないが、「かぎやで風」の女性役として踊られる女踊りとして考えた場合、近世琉球舞踊の中では57「女躍 団羽」(『躍番組』)の1演目が関連する演目として確認できた。57「女躍 団羽」の歌詞は、以下の1種類である。また57「女躍 団羽」の歌詞構成を表したのが、表1-12である。

①けふの啼らしや／なをにちやなたてる／つほてをる花の／露きやたこと

(57「女躍 団羽」『躍番組』1867)

表1-12 団扇を小道具に用いる演目（「かぎやで風」系）と歌詞構成

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
57「女躍 団羽」	①	1867	『躍番組』

一方、古典舞踊「かぎやで風」の歌詞構成は以下の通りである。

古典舞踊「かぎやで風」①

《かぎやで風節》①今日のほこらしやや／なをにきやなたてる／蓄てをる花の／
露きやたごと

古典舞踊「かぎやで風」の歌詞構成は、57「女躍 団羽」と完全に一致していることがわかった。57「女躍 団羽」と琉球舞踊「かぎやで風」では、①「けふの嗟らしや／なをにちやなたてる／つほてをる花の／露きやたごと」の歌詞が用いられ、1曲構成となっている。

前述のように古典舞踊「かぎやで風」は、厳密には古典女踊りではなく老人踊りに分類され、翁と共に媪や親雲上、王女や若衆の役柄の人達が一緒に踊られることが多い。57「女躍 団羽」は、古典舞踊「かぎやで風」と歌詞が完全に一致していることから、女性役の踊りが独立して、女踊りとして踊られていたと考えられる。

以上より、古典舞踊「かぎやで風」と、57「女躍 団羽」の歌詞構成を比較すると、図1-10のようになる。

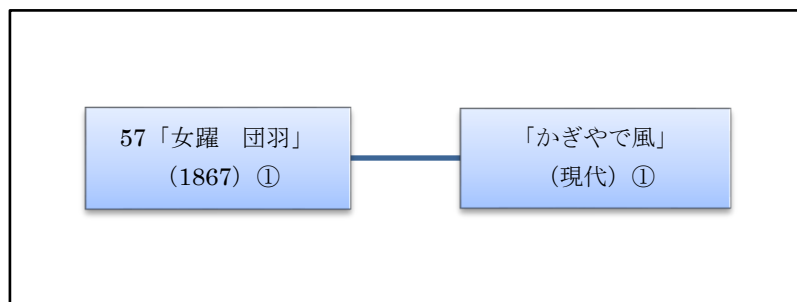


図1-10 古典舞踊「かぎやで風」の系統図

1-2-3-3-7 小道具を用いない演目

近世琉球舞踊は演目名に小道具の呼称がつけられていることが多く、小道具をもたない演目には「無手」、「手拍子」、「女舞」といった呼称がつけられている。ここでは小道具名以外の呼称がつけられた演目について、歌詞内容をもとに、同じく小道具を用いない演目である古典女踊りの「天川」、「瓦屋」「諸屯」、「苧引」に分類した。

1-2-3-3-7-1 古典女踊り「天川」系の演目

古典女踊り「天川」は、《天川節》に「天川の池に／あそぶおしどりの／おもひばのちぎり／よそやしらぬ」という歌詞や、《仲順節》に「別れても互に／御縁あてからや／糸に貫く花の／ちりてのきゆめ」という歌詞が用いられ、成就した恋の喜びを謳った演目である。

近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「天川」系と推察できる演目は、1「あま川」(『大島筆記』)、4「天河踊」(『小唄打聞』)、10「天川舞」(『演戯故事』)、25「天川をどり」(『校註 琉球戯曲集』)、38「女躍 手拍子」(『躍番組』)の5演目が確認できた。

小道具を用いない近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「天川」系と考えられる演目の歌詞は、以下の5種類に分類できる。

①あま川のいきや しんひろかたちよら おれゆゑんふかく おもてたもれ

(1「あま川」『大島筆記』1762)

②天の川の池に あそふをし鳥の おもひ羽のちきり 与所やしらぬ

(4「天河踊」『小唄打聞』1790) (10「天川舞」『演戯故事』1808) (25「天川をどり」『校註 琉球戯曲集』1838) (38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

③別れても互ひに 御縁あてからや 糸に貫く花の 散りてのきゆめ

(10「天川舞」『演戯故事』1808) (25「天川をどり」『校註 琉球戯曲集』1838)

④押列て互に (原文ママ)

(38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

⑤情けある露と はなの上やふゆる 真実のおみの あたになよめ

(38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表 1-13 のようになる。

表1-13 小道具を用いない演目（「天川」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
1「あま川」	①	1762	『大島筆記』
4「天河踊」	②	1790	『小唄打聞』
10「天川舞」	②③	1808	『演戯故事』
25「天川をどり」	②③	1838	『校註 琉球戯曲集』
38「女躍 手拍子」	④②⑤	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「天川」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「天川」②③

《天川節》②天川の池に／あそぶおしどりの／おもひばのちぎり／よそやしらぬ

《仲順節》③別れても互に／御縁あてからや／糸に貫く花の／ちりてのきゆめ

古典女踊り「天川」の歌詞は、10「天川舞」と、25「天川をどり」と完全に一致していることがわかった。10「天川舞」、25「天川をどり」、古典女踊り「天川」では②「天の川の池に／あそぶをし鳥の／おもひ羽のちきり／与所やしらぬ」、③「別れても互ひに／御縁あてからや／糸に貫く花の／散りてのきゆめ」の歌詞が用いられ、2曲構成となっている。このことから、古典女踊り「天川」は10「天川舞」と25「天川をどり」の歌詞構成を継承していることがわかった。

②の歌詞は、4「天河踊」と、38「女躍 手拍子」でも用いられている。ただし4「天河踊」は②の歌詞のみの1曲構成である。また38「女躍 手拍子」は②の他に、④「押列て互に」、⑤「情けある露と／はなの上やふゆる／真実のおみの／あたになよめ」の歌詞が用いられる3曲構成となっている。

ところで、近世琉球舞踊の特徴として、演目名に小道具名が含まれていることが多いという点があげられるが、古典女踊り「天川」に関連すると考えられる演目については、4「天河踊」のように、比較的早い時期から、節名（音曲名）がつけられている点が、他とは異なっている。一方、現代の琉球舞踊の演目名は、節名が演目名となって定着しているものがいくつか確認できる（例えば「伊野波節」、「諸屯」、「本嘉手久」、「瓦屋」）。古典女踊り「天川」に関連すると考えられる演目は、38「女躍 手拍子」を除き、「天川節」から

演目名がつけられたと考えられる、珍しい演目名である。そして、古典女踊り「天川」に関連すると考えられる演目全てに②の歌詞が用いられている。1700年代から関連する演目を確認できることや、②の歌詞が継承されているという点から、古典女踊り「天川」は比較的早い時期に確立された歌詞構成が、現代まで継承されている演目と言える。

以上より、古典女踊り「天川」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、図1-11のようになる。

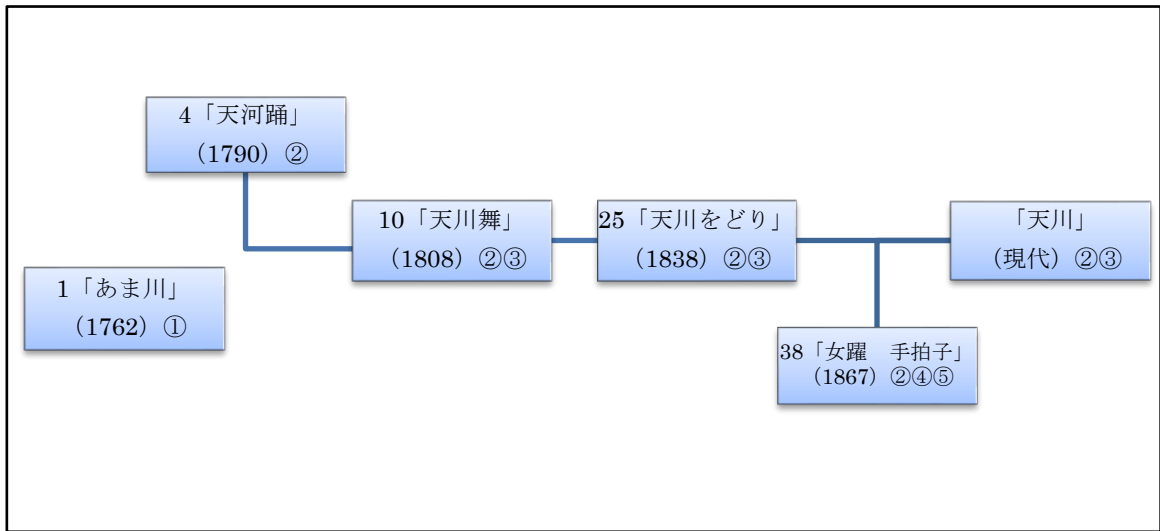


図1-11 古典女踊り「天川」の系統図

1-2-3-3-7-2 古典女踊り「瓦屋」系の演目

古典女踊り「瓦屋」は出羽で《なからた節》に「でかやうおし連れて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／十五夜だいもの」という歌詞で登場する。中踊りは《瓦屋節》で「おす風もけふや／心あてさらめ／雲晴れて照らす／月のきよらさ」の歌詞で、月を愛でる様子を踊り、《しやうんがない節》で「月も眺めたり／でかやう立ち戻ら／里や我が宿に／待ちゆらだいもの」という歌詞で退場する。別名「月見踊り」と呼ばれ、友人達と連れ立ち眺める満月の美しさを謳った演目である。

近世琉球舞踊の中で古典女踊り「瓦屋」系と推察できる演目は、30「閨女賞月舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』、41「女躍 無手」『躍番組』、42「女おとり 手拍子」『躍番組』、47「女おとり 手拍子」『躍番組』の4演目を確認できた。

小道具を用いない近世琉球舞踊の中で、古典女踊り「瓦屋」と考えられる演目の歌詞は、

以下の4種類に分類できる。

- ①でかやうおしつれて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／十五夜だいのもの
 (30「閨女賞月舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (41「女躍 無手」『躍番組』1867)
- ②おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ
 (30「閨女賞月舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866) (41「女躍 無手」『躍番組』1867) (47「女おとり 手拍子」『躍番組』1867)
- ③月も詠たい／てかやう立戻ら／さとやわかやとに／待るてもものへ
 (41「女躍 無手」『躍番組』1867) (42「女おとり 手拍子」『躍番組』1867)
- ④有明のそらや／雲霧もはれて／澄み照る月の／影の清らさ
 (42「女おとり 手拍子」『躍番組』1867) (47「女おとり 手拍子」『躍番組』1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際どのように用いられているか歌詞構成をまとめると、表1-14のようになる。

表1-14 小道具を用いない演目（「瓦屋」系）と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
30「閨女賞月舞 三章」	①②	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』
41「女躍 無手」	①②③	1867	『躍番組』
42「女おとり 手拍子」	④③	1867	『躍番組』
47「女おとり 手拍子」	④②	1867	『躍番組』

一方、古典女踊り「瓦屋」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「瓦屋」①②③

《なからた節》①でかやうおし連れて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／
 十五夜だいのもの

《瓦屋節》②おす風もけふや／心あてさらめ／雲晴れて照らす／月のきよらさ

《しやうんがない節》③月も眺めたり／でかやう立ち戻ら／里や我が宿に／
待ちゆらだいもの

古典女踊り「瓦屋」の歌詞は、41「女躍 無手」と、完全に一致していることがわかった。41「女躍 無手」と古典女踊り「瓦屋」では、①「かやうおしつれて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／十五夜だいもの」と、②「おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ」、③「月も詠たい／てかやう立戻ら／さとやわかやとに／待るてもものへ」の歌詞が用いられ、3曲構成となっている。

このうち①と②の歌詞は、30「閨女賞月舞 三章」でも用いられている。また、②の歌詞は47「女おとり 手拍子」でも用いられている。47「女おとり 手拍子」では他に④「有明のそらや 雲霧もはれて 澄み照る月の 影の清らさ」の歌詞が用いられ、2曲構成となっている

③の歌詞は42「女おとり 手拍子」でも用いられており、他に④の歌詞を用いた2曲構成となっている。このことから、古典女踊り「瓦屋」は、30「閨女賞月舞 三章」の歌詞構成を一部継承した、41「女躍 無手」の歌詞構成を継承していることがわかった。

以上より、古典女踊り「瓦屋」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図1-12のようになる。

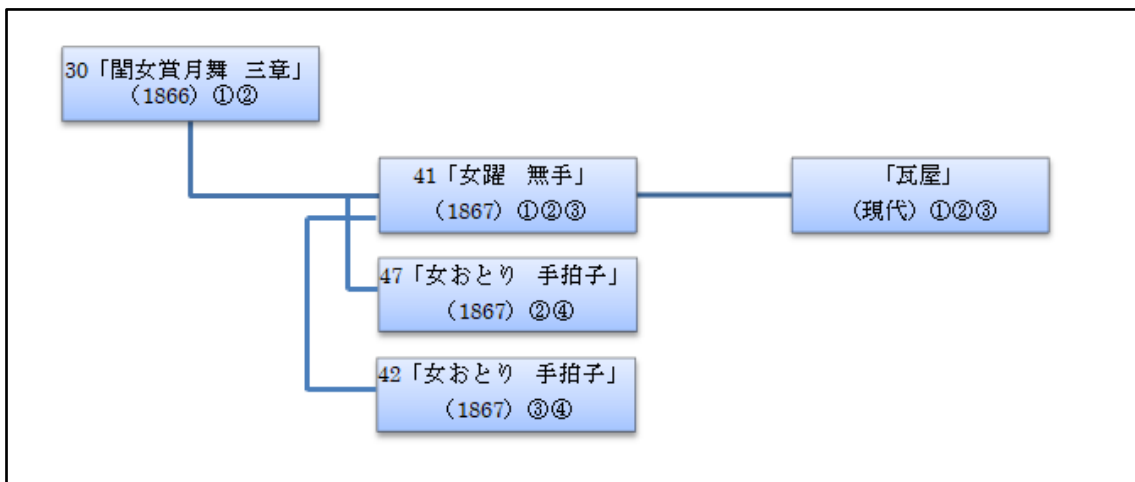


図1-12 古典女踊り「瓦屋」の系統図

1-2-3-3-7-3 古典女踊り「諸屯」系の演目

古典女踊り「諸屯」は、《仲間節》の「思事のあても／よそにかたられめ／面影とつれて／忍で拝がま」という歌詞や、《しょどん節》の「まくらならべたる／夢のつれなさよ／つきやいりさがて／冬の夜半」という歌詞が特徴的で、今はもう逢えない人を思い出して夜半に1人寂しく忍ぶ恋心を表現した踊りである。

近世琉球舞踊の中で古典女踊り「諸屯」系と推察できる演目は、20「女舞」(『戊戌冊封諸宴演戯故事』)の1演目のみ確認できた。20「女舞」の歌詞は、以下の3種類である。また、20「女舞」の歌詞構成をまとめたのが表1-15である。

①思ふ事のあても／よそに語られめ／面影とつれて／忍で拝ま

(20「女舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

②枕ならべたる／夢のつれなさや／月やいりさがて／冬の夜半

(20「女舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

③別て面影の／立たば伽めしやうれ／なれし匂ひ袖に／うつちあもの

(20「女舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

表1-15 小道具を用いない演目(「諸屯」系)と歌詞構成

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
20「女舞」	①②③	1838	『戊戌冊封諸宴演戯故事』

一方、古典女踊り「諸屯」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「諸屯」①②③

《仲間節》①思ふ事のあても／よそにかたられめ／面影とつれて／忍で拝がま

《しょどん節》②まくらならべたる／夢のつれなさよ／つきやいりさがて／冬の夜半

《しやうんがない節》③別て面影の立たば／伽めしやうれ／なれし白袖に／うつちあもの

古典女踊り「諸屯」の歌詞は、20「女舞」と完全に一致していることがわかった。20「女舞」と古典女踊り「諸屯」では、①「思ふ事のあても／よそに語られめ／面影とつれて／忍で拝ま」、②「枕ならべたる／夢のつれなさや／月やいりさがて／冬の夜半」、③「別て

面影の／立たば伽めしやうれ／なれし匂ひ袖に／うつちあもの」の歌詞が用いられる、3曲構成となっている。

以上より、古典女踊り「諸屯」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図1-13のようになる。

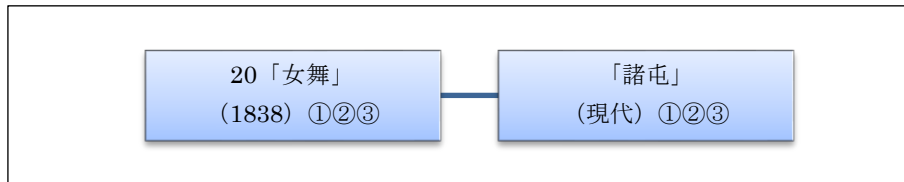


図1-13 古典女踊り「諸屯」の系統図

1-2-3-3-7-4 古典女踊り「苧引」系の演目

古典女踊り「苧引」は「あたり苧や／うんみやい／二十読布織やい／玉黄金里が／衣裳よすらね」や、「あたり苧の中ご／真白ひきさるち／里があかいず羽／御衣裳よすらね」という歌詞にのせて、苧麻の繊維を紡ぎだす所作が見られる点が特徴的な演目であり、苧麻から上質の糸をつくり出し、極上の布を織って愛する人へ差し上げたいという、恋心を表現している。

近世琉球舞踊の中で古典女踊り「苧引」系と推察できる演目は、29「閨女晒苧舞 二章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)の1演目のみ確認できた。29「閨女晒苧舞 二章」の歌詞は、以下の2種類である。また、29「閨女晒苧舞 二章」の歌詞構成をまとめたのが表1-16である。

①あたり苧の中子／真白引き晒ち／里があかいず羽／御衣よすらね

(29「閨女晒苧舞 二章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)

②あたり苧やうみやり／はたえん布織やり／玉黄金里／御衣よすらぬ

(29「閨女晒苧舞 二章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)

表1-16 小道具を用いない演目(「苧引」系)と歌詞構成

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
29「閨女晒苧舞 二章」	①②	1866	『丙寅冊封那覇演戯故事』

一方、古典女踊り「苧引」の歌詞構成は以下の通りである。

古典女踊り「苧引」②①

《つなぎ節》②あたり苧や／うんみやい／二十読布織やい／玉黄金里が／衣裳よすらね
 《きよらや節》①あたり苧の中ご／真白ひきさるち／里があかいず羽／御衣裳よすらね

古典女踊り「苧引」の歌詞は、29「閨女晒苧舞 二章」と完全に一致していることがわかった。29「閨女晒苧舞 二章」と古典女踊り「苧引」では、①「あたり苧の／中子真白引き晒ち／里があかいず羽／御衣よすらね」、②「あたり苧やうみやり／はたえん布織やり／玉黄金里が／御衣よすらぬ」の歌詞が用いられる、2曲構成となっている。ただし、①と②の歌詞の順番が入れ替わっていることに注目したい。①と②の歌詞はどちらも愛する人のために御衣を織って差し上げたいと歌っており、順番が入れ替わっても意味がほとんど同じであるためと考えられる。

以上より、古典女踊り「苧引」と、関連すると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図1-14のようになる。

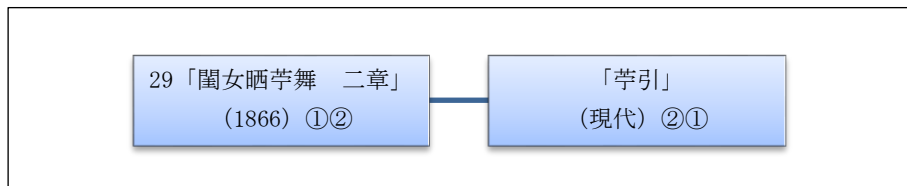


図1-14 古典女踊り「苧引」の系統図

1-2-3-3-8 古典女踊りには継承されていない演目

近世琉球舞踊の中には、古典女踊りには継承されていないため、分類し難い演目が7演目確認できた。それらを歌詞の内容をもとに、「咏菊舞」系と「手拍子」系として分類した。ここでは、これら7演目がどのような歌詞構成となっていて、「咏菊舞」系と「手拍子」系がどのような演目であったのかを検討する。

1-2-3-3-8-1 「咏菊舞」系の演目

菊を小道具に用いる古典女踊りは、現代には伝承されていない。ただし渡嘉敷流では、渡嘉敷守良が寅の御冠船の経験者から若衆踊り「菊見踊り」を習ったことから、現代でも

継承されている。

近世琉球舞踊の中で、小道具に菊を用いると考えられる演目として6「花見踊」(『小唄打聞』)、19「咏菊舞」(『戊戌冊封諸宴演戯故事』)、33「女咏菊舞 三章」(『丙寅冊封那覇演戯故事』)の3演目が確認できた。

菊を小道具として用いる近世琉球舞踊の歌詞は、以下の8種類に分類できる。

①おもふことのあても／よそにかたられめ／をしつれてけに／あそひてわすら

(5「花見踊」『小唄打聞』1790)

②秋ことにみれば／庭のませうちに／うれしこと菊の／咲る清らさ

(5「花見踊」『小唄打聞』1790)

③春にあやまれる／もみぢ葉の錦／雁の声聞きど／秋や知ゆる

(19「咏菊舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

④秋ごとに見れば／嬉しこときくの／花に置く露や／君の恵み

(19「咏菊舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

⑤秋やいろいろの／菊の花ざかり／錦うちまじり／咲きやるきよらさ

(19「咏菊舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838)

⑥菊見しち戻る／わが宿のつとに／あたら花やても／一枝をたる

(19「咏菊舞」『戊戌冊封諸宴演戯故事』1838) (33「女咏菊舞 三章」1866)

⑦秋やいろいろの／菊の花ざかり／おしつれて互ひに／出ぢて見ばしや

(33「女咏菊舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)

⑧秋過ぎて冬に／うつりいく菊の／紫の色や／花の名残

(33「女咏菊舞 三章」『丙寅冊封那覇演戯故事』1866)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際にどのように用いられているかをまとめると、表1-17のようになる。

表 1- 17 「咏菊舞」系の演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	史料名	年	歌詞構成
6「花見踊」	『小唄打聞』	1790	①②
19「咏菊舞」	『戊戌冊封諸宴演戯故事』	1838	③④⑤⑥
33「女咏菊舞 三章」	『丙寅冊封那覇演戯故事』	1866	⑦⑧⑥

『踊番組』には「若衆躍 手花」が記録されており、②⑤⑥の歌詞が用いられている。19「咏菊舞」はその演目名からは、若衆踊りか女踊りか不明であり、若衆踊りであった可能性も否定できない。一方33「女咏菊舞 三章」は、演目名から明らかに女踊りであることがわかる。現代の古典舞踊では、《特牛節》を用いる古典女踊り「女特牛節」と、若衆踊りの「若衆特牛節」が伝承されていることから、菊を小道具に用いる演目についても近世琉球舞踊の中で若衆踊りや、女踊りがあったと考えられる。

5「花見踊」は古典女踊り「本嘉手久」が別名「花見踊り」と呼ばれていることから、「本嘉手久」系の演目であるように思われたが、歌詞を見ると「本嘉手久」とは異なることがわかる。近世琉球舞踊においては、古典女踊り「本嘉手久」のように春に花見を楽しむことを歌った歌詞の他に、秋に菊の花を愛でる歌詞が用いられていたことがわかる。

以上より、菊を小道具に用いると考えられる近世琉球舞踊の演目の歌詞構成を比較すると、次の図 1-15 のようになる。

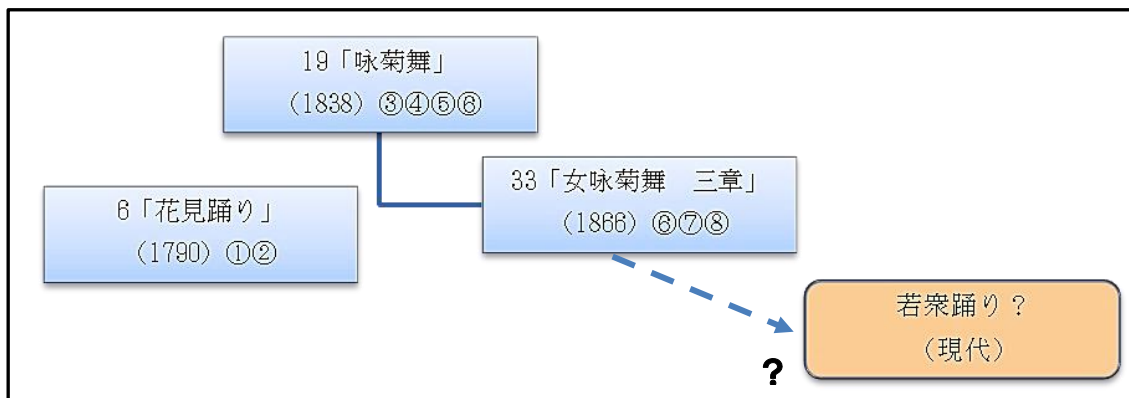


図 1- 15 「咏菊舞」の系統図

1-2-3-3-8-2 「手拍子」系の演目

前述のように、古典女踊りの中で小道具を用いない演目は「天川」、「瓦屋」、「諸屯」、「苧

引」の4演目が継承されているが、それらの演目の中で手拍子を打つような動作が含まれる演目は見あたらない。

近世琉球舞踊の中には、小道具を用いない演目として38「女躍 手拍子」(『躍番組』)、42「女おとり 手拍子」(『躍番組』)、47「女おとり 手拍子」(『躍番組』)、52「女躍 手拍子」(『躍番組』)の4演目が確認できた¹⁷。

小道具を用いない近世琉球舞踊の中で「手拍子」系の演目の歌詞は、以下の8種類に分類できる。

①押列て互に (原文ママ)

(38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

②天川の池に／遊ふうし鳥の／おもひばの契り／よそやしらぬ

(38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

③情けある露と／はなの上やふゆる／真実のおみ／あたになよめ

(38「女躍 手拍子」『躍番組』1867)

④有明のそらや／雲霧もはれて／澄み照る月の／影の清らさ

(42「女おとり 手拍子」1867) (47「女おとり 手拍子」1867)

⑤月も詠たい／てかやう立戻ら／里やわかやとに／まちゆうてものへ

(42「女おとり 手拍子」1867)

⑥押風のけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月の清らさ

(47「女おとり 手拍子」1867)

⑦越城いまらに／おれやうおとゝの／よぶさに

(52「女躍 手拍子」1867)

⑧日もくれていきゆい／てかやう立戻ら／明日も押列／出て遊ぶ

(52「女躍 手拍子」1867)

これらの歌詞が、近世琉球舞踊の各演目において実際にどのように用いられているかをまとめると、表1-18のようになる。

¹⁷ 38「女躍 手拍子」は古典女踊り「天川」系の演目として、42「女おとり 手拍子」、47「女おとり 手拍子」は古典女踊り「瓦屋」系の演目として既出であるが、ここでは「手拍子」系の演目として再検討した。そのため改めて歌詞構成を記したため、既出の歌詞構成番号と異なることを、ここでことわっておく。

表 1- 18 「手拍子」系の演目と歌詞構成の一覧

史料通し番号「演目名」	歌詞構成	年	史料名
38「女躍 手拍子」	①②③	1867	『躍番組』
42「女おとり 手拍子」	④⑤	1867	『躍番組』
47「女おとり 手拍子」	④⑥	1867	『躍番組』
52「女躍 手拍子」	①②	1867	『躍番組』

前述の通り 38「女躍 手拍子」は②「天川の池に／遊ふうし鳥の／おもひばの契り／よそやしらぬ」の歌詞が用いられている点で、古典女踊り「天川」と共通性がある。また 42「女おとり 手拍子」と 47「女おとり 手拍子」は、⑤「月も詠たい／てかやう立戻ら／里やわかやとに／まちゆうてものへ」、⑥「押風のけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月の清らさ」の歌詞が用いられている点で、古典女踊り「瓦屋」と共通性がある。一方、52「女躍 手拍子」は古典女踊りと共通性のある歌詞は用いられていない。

このように 38「女躍 手拍子」、42「女おとり 手拍子」、47「女おとり 手拍子」は、古典女踊りの演目との間に歌詞の共通性はあるが、古典女踊り「天川」や「瓦屋」の中で、手拍子を打つような動作は見られないことから、これらの演目がどのような踊りだったかは、不明である。

一方、古典舞踊の二才踊り¹⁸には「前之浜」という踊りが継承されている。古典舞踊「前之浜」は、手拍子を打つ動作が繰り返される点が特徴的である。「手拍子」系の演目と「前之浜」に共通する歌詞は確認できない。しかし「手拍子」という演目名から、「前之浜」と同様手拍子を打つ動作があった可能性が考えられる。

ところで『躍番組』には「二才おとり 手拍子」という演目が3種類、「若衆おとり 手拍子」という演目が2種類確認できる。このことから近世琉球舞踊では、「手拍子」系の演目が女踊りの他に二才踊り、若衆踊りとしても踊られていたことがわかる。

以上より、「女躍り 手拍子」に関連すると考えられる古典舞踊との関連を表すと、次の図 1- 16 のようになる。

¹⁸ 若い男性の踊りで、大和風（日本本土風）の装束に、「七五調」と呼ばれる大和風の歌詞にのせて踊られる。

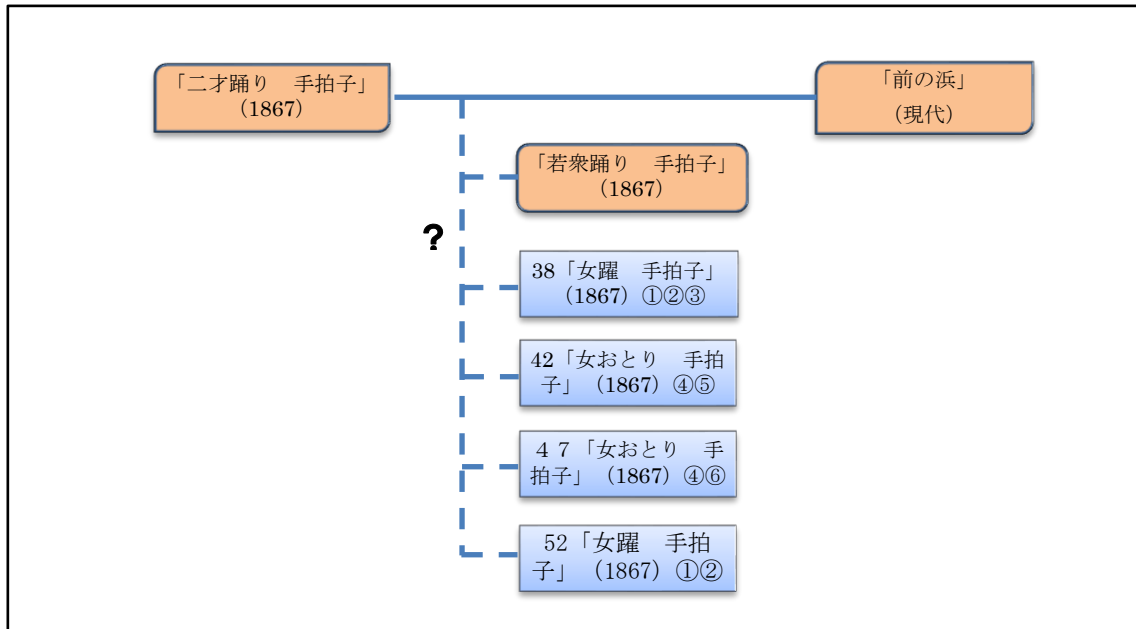


図1-16 「手拍子」の系統図

1-3 考察

これまで古典女踊りの演目は、近世琉球に成立した舞踊がほぼ変わらず現代に継承されていると解釈されてきた。そして、各演目の成立時期や、継承の経過について詳細に検討されることはほとんどなく、現代に継承されている古典女踊りと一括りにされて扱われることが多かった。しかし、近世琉球舞踊女踊りの各演目と現在の古典女踊りの歌詞の比較によって、各演目の成立時期や継承の過程における変化は大きく4パターンに分かれることがわかった。1つ目は近世のある時期以来、現代に至るまで同じ歌詞が用いられているが、途中で多くのバリエーションが生まれている演目（以下、A増殖型）、2つ目は近世のある時期以来、現代に至るまで全て同じ歌詞が用いられている演目（以下、B非増殖型）、3つ目は近世のある時期に用いられた歌詞の一部が、現代に用いられている演目（以下、C一部変形型）、4つ目は現代には伝承されておらず、女踊りからは断絶しているが他のジャンルの古典舞踊に一部が残存している演目（以下、D断絶）である。

1つ目のA増殖型に該当する演目は、古典女踊りの「四つ竹」や「かせかけ」、「本嘉手久」（以下、A「四つ竹」、A「かせかけ」、A「本嘉手久」）へつながる系統であった。これらは、近世と現代の歌詞が完全に一致しているものの他に、一部が異なるバリエーションが4つ以上確認できた。それらバリエーションの豊富さは、『躍番組』で多数確認できた。このことから、1866年頃には、A「四つ竹」やA「かせかけ」、A「本嘉手久」に関連する演目

が広く親しまれ、たくさんのバリエーションが作られたことがわかる。このことは、A「四つ竹」やA「かせかけ」、A「本嘉手久」に関連する演目が、現代の沖縄各地に継承される村踊りにおいても、多く確認できる点に注目したい。

このようなたくさんのバリエーションが生まれた要因として、用いる小道具や歌詞が具体的でわかりやすいことや、明るい曲調の音楽が用いられるため、多くの舞台や祝宴で上演される機会があり、親しまれてきたと考えられる。例えば、現代においても異文化の踊りを鑑賞する際、相手の国の言語や芸能に関する知識が無ければ、その踊りを理解することが容易ではないが、具体的な小道具や、日常的な動作を見れば、理解しやすくなることがある。近世では御冠船で中国からの冊封使へ披露したり、日本本土で上演したりする際、異文化を持つ人にもわかりやすい、具体的な演目が選択される機会が多く、バリエーションも増えていったと考えられる。

これに対して、2つ目のB非増殖型に該当する演目は、古典女踊りの「伊野波節」や、「かぎやで風」、「天川」、「瓦屋」、「諸屯」、「苧引」（以下、B「伊野波節」、B「天川」、B「瓦屋」、B「諸屯」、B「苧引」）へつながる系統であった。これらは、演目に対する歌詞の固定化が早かったと考えられる。特に、「かぎやで風」とB「諸屯」、B「苧引」は、いずれも近世に成立した歌詞の他に、バリエーションが生じておらず、現代の古典女踊りに直結していた。中でもB「諸屯」は、その技術的な難しさから、実演家にとって古典女踊りの最高峰の演目と認識されている。そのB「諸屯」に直結する「女舞」が、近世琉球舞踊の中では、遅くに伝承が始まったということは、筆者にとっては意外な事実であった。つまり、技術的に難しいとされるB「諸屯」が重要視され、女踊りの最高峰と評価されている点や、価値が高いとされる演目こそ、歴史的にも古くから成立していただろう、そして歴史的に古いものこそ重要視すべきであるというような暗黙の了解が、現代の琉球舞踊の担い手側が持っている感覚であることに気づかされたからである。

B「諸屯」は、愛する人を失った女性の虚無感や、昔を懐かしむ心情を表現した内容であり、諸屯節を始め、重厚な曲調の音楽が用いられる演目である。同様に、B「伊野波節」も、愛する人と会えず、募る女性の思いを表現した内容であり、B「諸屯」同様、中心的な音楽である伊野波節の曲調は重厚である。両者とも女性の心情という抽象的な世界を表現することを主軸とした演目であり、抽象的な動作で踊りが構成されている。例えばB「諸屯」は、小道具を何も持たず、立ち姿や歩む姿だけで女性の美しさを表現し、手踊りのみで心情を表現しないといけないところが、難曲とされる。

B「諸屯」の一番の見せ所とされる、「三角目付」と呼ばれる動作では、正面を向いて女立ち¹⁹をし、両目を上下、回転させながら夢見心地で昔を懐かしむ心情を表現せねばならず、立ち姿と、目線の動きだけで観客をB「諸屯」の世界へ引き込ませる技術と、表現力が要求される点が、B「諸屯」が最高峰の女踊りと評される所以である。

B「伊野波節」では、募る思いや激しい情念、落胆する様子など、様々に揺れ動く女性の心情を、花笠の扱いや角度で表現するところに、高い技術が要求される。B「諸屯」に比べると、B「伊野波節」では静と動の動作のメリハリがあり、静の場面では抑制された動きで女性美の表現も求められ、動の場面では激しいながらも品を失わないよう、丹田に重心を集中させ、小回りで次々と動作を連続させて表現する点が難所であり、B「諸屯」と並び、最高峰の女踊りと評されている。

ところで、舞踊の動作を記録する方法として確立されたのがラバノーションといえるが、琉球舞踊においては長らく、確立された舞踊譜というものは存在してこなかった。そのため、身体から身体へ継承される中で少しずつ変化してきたことは当然考えられる。近世琉球舞踊が、当時の形を保ったまま、現代へ伝承されたとは当然考えられない。B「諸屯」とB「伊野波節」へとつながる、近世琉球舞踊の20「女舞」や7「笠舞」の動作がどのようなものであった、現代と同様に技術的に難しいと評されるような動作であったかどうかは、今現在明らかではない。

B「諸屯」やB「伊野波節」につながる演目は、近世で用いられた歌詞が固定化され、現代に伝承されており、他にバリエーションがあまり見られない。このことから、この2つの演目もつ心情表現の世界は手が入れにくく、演目の広がりあまり見られないことがわかった。そのことは、現代の村踊り²⁰においてもB「諸屯」やB「伊野波節」に関連すると考えられる演目が、ほとんど確認できないことから、一般の人々にとって親しみにくい内容であったと考えられる²¹。すなわち、現代におけるB「諸屯」とB「伊野波節」への高い評価は、近現代において形成されていったのではないだろうか²²。

続いて、3つ目のC一部変形型に該当する演目は、古典女踊りの「本貫花」や、「柳」、「作田」、「女特牛節」、「本花風」（以下、C「本貫花」、C「柳」、C「作田」、C「女特牛節」、C「本

¹⁹ 右足に重心を載せて左足を正面上手先へ伸ばし、踵は床につけ、爪先は床から3cm程上げて立ち、両手は下ろし、5指を揃えた掌を身体の各側面につけたまま立つ。

²⁰ 村踊りについては、第4章で検討する。

²¹ ただし、「伊野波節」で用いられている音楽の1つである恩納節を用いる演目は、村踊りでは多く確認できる。

²² これについては、第2章で詳述する。

花風)へつながる系統であった。現代の古典女踊りの歌詞のほとんどが、近世で用いられたことのある歌詞を取捨選択して成立し、現在へ継承されていることがわかったが、現代のC「本貫花」とC「作田」、C「本花風」で用いられている歌詞の中には、近世琉球舞踊では用いられていなかったものも含まれることがわかった。

例えば、古典女踊り C「作田」のと同じ歌詞構成の演目は、近世琉球舞踊の中では確認できなかった。ただし60「女躍 合和羽」という演目で用いられている歌詞と、古典女踊り C「作田」の歌詞構成は、完全に一致していた。ところで、C「本貫花」とC「本花風」²³は、共に演目名に「本」という語が付されている。両者とも近代になって「貫花」や「花風」という演目が創作、上演されて人気を博した。そのため、近代以前に踊られていた「貫花踊り」や、花風節のせて団扇を持って踊られる演目の方に、「本」の語を冠しC「本貫花」やC「本花風」と呼ばれるようになったと、伝承されている。特にC「本花風」は、沖縄県の普天間宮の先代である新垣義志宮司が覚えていたものを、戦後舞踊家に伝承し今日に継承されている。

これらのことから、C「本貫花」やC「本花風」、C「作田」は、伝承が危ぶまれる時期を乗り越えて、近代もしくは現代に新たな歌詞が付け加えられ、現代伝承されている形に至ったと考えられないだろうか。このことは、同じくC一部変形型に分類されるC「柳」が、戦後の上演が途絶えていたところ、比嘉清子(1915-1993)²⁴によって1967年頃復活上演され、現代に伝承されている演目であることから、伝承が危ぶまれる時期を乗り越えて、現代に広がりを見せていることから、十分考えられる。

4つ目の絶滅してしまった演目に該当する系統は2つ見られた。1つは6「花見踊」や、19「咏菊舞」、33「女咏菊舞 三章」といった小道具に菊を用いる「咏菊舞」系のものである。もう1つは、小道具は用いられないもので、38「女躍 手拍子」や42「女おとり 手拍子」、47「女おとり 手拍子」、52「女躍 手拍子」といった、演目名から手拍子の動作が行われると推察される「手拍子」系の演目である。

まず、「咏菊舞系」の系統の中で19「咏菊舞」や33「女咏菊舞 三章」は小道具に菊の花を用いると想像できるが、現代の古典女踊りにはそのような演目は継承されていない。近世琉球では、御冠船の際に重陽宴が催され、9月9日の重陽の節句には長寿を願い、菊酒を飲む風習があった。この菊酒の風習は、わずかながら現代の沖縄各地においても継承

²³ ただし、現代の琉球舞踊界では「本花風」は古典女踊りには含めず、雑踊りとして扱われる場合が多い。

²⁴ 近世琉球舞踊の経験者である読谷山親雲上から指導を受けた経験をもつ、嵩原安詩や屋我良勝に師事していた。

されており、中国でも重陽の節句は今でも大事な伝統行事の1つである。近世琉球で上演されていた小道具に菊を用いると考えられる踊りが、なぜ現代には継承されなかったかは不明であるが、近世琉球においては菊を小道具に用いる演目が上演されていたことがわかった。

次に「手拍子」系の演目については、38「女躍 手拍子」は古典女踊り「天川」と歌詞構成の上で共通性があった。また、42「女おとり 手拍子」と47「女おとり 手拍子」は、古典女踊り「瓦屋」と歌詞構成の上で共通性が見られたが、52「女躍 手拍子」は古典女踊りと共通性のある歌詞は用いられていなかった。これらの演目名から、舞踊の中で手拍子を打つ動作が見られると推察されるが、そのような動作が見られる女踊りは現代には伝承されていない。

ただし、手拍子を繰り返し打つ動作が特徴的な、古典二才踊り「前之浜」が現代に継承されている。『躍番組』では、「二才おとり 手拍子」という演目が3種類、「若衆おとり 手拍子」という演目が2種類確認できるため、古典女踊りへの伝承は断絶（絶滅）してしまったが、他のジャンル（二才踊りや若衆踊り）へ一部残存して現代に伝承されている。手拍子を繰り返し打つ動作が見られる女踊りとはいったいどのようなものだったのだろうか、二才踊りに特徴的な手拍子の動作が、女踊りで用いられるとどのような舞踊となるのだろうか、これらの検証は今後の検討課題としたい。近世琉球においては、歌詞や音楽の組み合わせによる演目のバリエーション以外にも、動作の点で現代の古典舞踊からは想像できないほど、動作のバリエーションも豊かであったと考えられる。

以上のことから、今日継承されている古典女踊りの各演目それぞれの成立時期や継承の過程や変化、そして演目に対する近世琉球における評価がいくらか明らかとなった。まず、古典女踊りA「四つ竹」やA「かせかけ」、A「本嘉手久」に関連する演目が、近世琉球において親しまれ、複数のバリエーションが作られていたことがわかった（=A増殖型）。これは、小道具や歌詞が具体的でわかり易かったと考えられ、それ故、沖縄の各地方へも広がり、村踊りの演目として定着していった可能性が見出せた。

一方で、近世の比較的早い時期に成立した古典女踊りB「伊野波節」につながる演目や、成立の時期が近世末期と比較的遅かった古典女踊りB「諸屯」系統の演目は、バリエーションが生み出されなかったことから、当時の人々にとってあまり親しまれた演目とは言えないと考えられる（=B非増殖型）。しかし、現代においては古典女踊りの最高峰の演目として評価されている点から、近代以降演目に対する評価が変化した演目であると言える。

そして、古典女踊りのC「本貫花」や、C「本花風」、C「作田」といった、近世では用いられていない歌詞が現代では用いられている演目ほど、近代以降、伝承の危機に直面した時期を乗り越え、現代に至ると考えられることがわかった。

それから、近世琉球では確認できた「咏菊舞」系の演目や、「手拍子」系の演目は、近代以降、女踊り中では伝承が途絶えてしまったが、若衆踊りや二才踊りという、別のジャンルの中で、類似した演目が現代に伝承されていることがわかった(=D断絶)。

ところで、B「諸屯」という演目名については、まったく同じ歌詞を用いたものが近世において「女舞」と呼ばれていた。それが、C「諸屯」と呼ばれるようになったのは、近代以降である。C「諸屯」と呼ばれるようになったのは、諸屯節が用いられることからであることが考えられる。このように、近世琉球舞踊における演目名は小道具名からつけられたものがほとんどであったが、近代になると用いられる音楽の曲名が演目名として定着していったことがわかった。例えば、古典女踊りB「伊野波節」は、近世琉球舞踊では7「笠舞」や12「女 笠おどり」と小道具名で呼ばれていたものが、伊野波節が用いられることから、曲名で呼ばれるようになったことがわかる。このように、現代では用いられる曲名が演目名となったものは他に、本嘉手久節が用いられる古典女踊りA「本嘉手久」、作田節が用いられる古典女踊りC「作田」、特牛節が用いられる古典女踊りC「女特牛節」、瓦屋節が用いられる古典女踊りB「瓦屋」がある²⁵。

ここまで、近世琉球舞踊と古典女踊りを比較してきたが、特に1866年の御冠船に関連する諸史料からは、非常に多くの演目を確認することができた。1つの小道具をめぐる、多くのバリエーションが確認できたのも、1866年の御冠船に関連する諸史料からであった。当然ながら、『躍番組』という記録された演目数が極めて多い史料を参照していることや、石垣島という記録された場所の特殊性や時代性を考慮しないといけない。しかし、それにしても、多くの演目が近世琉球には既に成立していたことがわかった。

1866年に催された冊封の儀は、琉球王国最後の国王・尚泰が即位した1848年から18年後のことであった。その間、江戸幕府側は、1853年にアメリカ合衆国のペリー提督の来航及び、日米和親条約が締結された。中国の清国では、1857年に第二次アヘン戦争が勃発し、不平等な北京条約が締結されるなど、日中両国とも欧米列強の脅威にさらされていた。

その中であって大国間に挟まれ、翻弄されていた琉球王国では、両国からの圧力が一時

²⁵ ただし、古典女踊り「天川」系統の演目では、近世琉球にすでに用いられる音楽の曲名が付けられたと考えられる演目(近世琉球舞踊の「あま川」や「天河踊」、「天川舞」、「天川をどり」)が確認できる。

的に緩み、束の間の解放された雰囲気があったかもしれない。もしくは、今後の情勢が見通せないという危機感が、かえって舞踊や芸能に対する創造力を発揮させる起爆剤となったかもしれない。そして、『躍番組』のように、地方において踊りのレパートリー集が記述されるほど、近世琉球舞踊の裾野が爆発的に広がっていった時代であったと考えられる。この頃はまさに、琉球舞踊ルネッサンスと言えるかもしれない。緊張感の高まる時代にあつて、やっと冊封を催すことができた喜びは、ひとしおであったであろう。琉球舞踊の歴史における1866年という時代が、琉球王国にとってどのようなものであったかも含めて、今後検討を重ねていきたいと考える。

1-4 小括

本章は、複数の史料をもとに、女踊りの演目を一堂に会して分析を行なった。また、現代に継承されている古典女踊りとの比較を網羅的に行い、系統づけたという点がこれまでに類をみないものである。その結果、A増殖型、B非増殖型、C一部変形型、異種型の4つの型に分類することができた。

A増殖型のような豊富なバリエーションが見られる系統(古典女踊りA「四つ竹」やA「本嘉手久」)は、当時の人々の関心を集めた、つまり人気があったと考えられる。一方で、B非増殖型のように、ほとんどバリエーションが見られず、近世琉球の歌詞構成がそのまま現代に継承された系統(古典女踊りB「諸屯」やB「伊野波節」)は、あまり手が加えられず、ほとんどバリエーションが見られないことから、近世琉球の人々の間で人気を得ていたとは考えにくい。ところが、古典女踊りB「諸屯」やB「伊野波節」が、現代では「古典女踊りの最高傑作の踊り」や「古典女踊りを代表する演目」として評価されている。

このように現代の琉球舞踊の世界で見られる、古典女踊りB「諸屯」とB「伊野波節」に対する「古典女踊りの最高傑作」という高い評価が、近現代においてどのように形成されていったのかを、次章で検討する。

第2章 近現代における古典女踊りの上演実態

琉球舞踊における古典踊りはこれまで、近世琉球に創作された演目が、ほとんど変わらず現代に継承されてきたと捉えられてきた。しかし第1章の分析の結果、近世琉球に作られた歌詞がそのまま現代に継承されている演目¹や、歌詞の一部が変化しながら現代に継承されている演目²、そして現代には継承されなかった演目³があったことが確認できた。また、近代以降に創られた歌詞が付せられたものが、現代に継承されている古典女踊りの演目⁴も確認できた。このように、現代の古典女踊りは、近世琉球に誕生した時の形が、様々に変化して今に伝承されているものだけではなく、近世以降に手が加えられて現代に継承されていることが、明確となったため、改めて古典女踊りについて再考する必要があることがわかった。また、近世琉球舞踊の中ではほとんどバリエーションが見られず、当時の人々に人気があったと考えにくい、古典女踊り「諸屯」や「伊野波節」系統の演目が、現代において「古典女踊りの最高傑作」と評価されるようになったのは、近現代以降である可能性が浮かび上がってきた。

そこで本章において、近代から現代までの琉球舞踊をとりまく環境の変化や、上演の場、踊り手の変化に伴う、古典女踊りの上演実態の変遷から、今日の各演目に対する評価がどのように形成されていったのかを検討する。

そのためにまず始めに、近代以降の各時代を、1954年から始まる新人芸能祭を境目とし、琉球舞踊コンクール以前と以後に分けた。そして、琉球舞踊コンクール以前は、近代沖縄（琉球処分から沖縄戦）、戦後沖縄に分けて整理した。それから、1966年に始まる琉球舞踊コンクール以後を新人芸能祭・型の統一と、琉球舞踊コンクールの時期に分け、古典女踊りの上演状況を整理する。ただしこれらの時期は、琉球舞踊が広く普及し一般化した重要な時代であるが、本章では概況程度にとどめる。それから、琉球舞踊コンクールが始まって以後の上演実態について、1972年の沖縄県本土復帰前後に県内外において開催された各種公演と、2004年に開場した国立劇場おきなわの上演実態を比較しながら、現代の古典女踊りの上演実態について明らかにする。

¹ 「伊野波節」、「天川」、「瓦屋」、「諸屯」、「苧引」。

² 「本貫花」、「柳」、「作田」、「女特牛節」、「本花風」。

³ 近世琉球舞踊の「花見踊」、「咏菊舞」、「女咏菊舞 三章」、「女躍 手拍子」。

⁴ 「本貫花」、「作田」、「本花風」。

2-1 琉球舞踊コンクール以前の古典女踊り

ここでは、明治、大正期から昭和初期までの琉球舞踊コンクール以前の古典女踊りについて整理する。この時期に関しては、これまでに多くの先行研究があるため、ここでは芸能史的視点でまとめられた矢野輝雄（1988）を中心に概略程度にとどめることにする。

2-1-1 近代沖縄（1879年から1945年）

1872（明治5）年、日本政府は尚泰王を琉球藩王に封じ、清国との冊封使および慶賀使による外交関係の差し止めを命じた。1879年に琉球藩が廃され沖縄県が置かれ、1404年から1866年にわたり、22回に及ぶ冊封の歴史とこれに伴う冠船舞踊のそれもまた幕を閉じた（矢野 1988: 179）。琉球王国時代における踊りや、諸芸能は、冠船や慶賀使、謝恩使に伴う国家的公式行事であり、演じ手の士族やその子弟達は、琉球王国から禄を得ていた。廃藩置県に伴い、職を失った芸能の演じ手は、他の士族達と同様にヤードゥイ（屋取）とって、地方へ下り農業や商売で身を立てる者もいれば、料亭や民家で踊りを披露して生活の糧にする者もいた。ここでは、廃藩置県に伴って始まった芝居小屋での上演や、雑踊りの誕生、日本本土での上演といった、近代沖縄における変遷を辿る。

2-1-1-1 芝居小屋のはじまり

1883（明治15）年には、遊劇興行取締令によって許可制になり、新たに仮小屋などを設けて興行を行う者が出てくる。那覇渡地の遊郭に近い思案橋際で最初の興行が行われ、次いで久米の孔子廟、さらに那覇港に近い仲毛にも仮小屋ができた。これらの仮小屋はいずれも筵（カマス）で周囲を囲んだだけの小屋であり、そこで演じられる芝居はカマジイ（カマス）芝居と呼ばれた。やがてこれらの小屋も、激しい競争の末、1887年頃には仲毛だけとなった。

2-1-1-2 カマジイ芝居から本建築へ（1883年から1893年頃）

はっきりしたことは不明だが、1887（明治20）年頃には、仲毛に本建築の舞台が誕生したという。この小屋の出資者は摩文仁御殿や最後の冠船躍奉行だった小禄御殿で、小禄御殿は私財を投げ打って劇場の建築にあたり、自ら経営者となり若手役者の養成に尽力した。仲毛劇場の開場式には嵩原親雲上が「諸屯」と「伊野波節」を踊ったという（矢野 1988: 180）。このことから、1887年頃にはすでに古典女踊りの「諸屯」や「伊野波節」が開場式の場に

相応しい演目として選曲されたことがわかる。

1891（明治24）年頃には辻の端道に本演芸場が、1892（明治25）年には2階建ての新演芸場（壬申座）ができた。この頃には首里にも演芸場ができ、寒水川芝居とよばれた。1899（明治32）から1900（明治33）年頃までは舞台に冠船時代の面影を伝えていたといわれる（矢野 1988: 182）。

2-1-1-3 雑踊誕生期（1882年から1884年頃）

芝居小屋が誕生して最初の頃は、琉球王国時代に簡単に見ることができなかった芸能が見られるとあって、多くの観客を集めていたと考えられる。しかし、劇場が次々に誕生してくると劇場間の競争が激しくなり、新作の踊りや庶民的な娯楽が求められていった。そこで、庶民の風俗を取り入れ、民謡なども導入された新たな作品が次々に誕生し、後に雑踊りと呼ばれるようになった。最初にできたのが「汀間節（汀間当）」と「月の夜」で、次いで「千鳥節（浜千鳥）」が端道演芸場時代に、「かなよう」「谷茶前」は仲毛時代に作られ、1894（明治27）年頃には大いに流行した。その翌年には端道の芝居から「花風」、仲毛から玉城盛重（1868-1945）⁵作の「むんじゅる」が生まれている（矢野 1988: 183）。雑踊の名作といわれるものが、1882（明治15）年頃から27年頃の間誕生している。

雑踊りという名称は誰の命名であるかは不明である。当時の雑踊と呼ばれた舞踊はごく狭い範囲のものだった。矢野は

琉球王国時代に士族の家では、子どもの出産を祝って、奉公人や士族たちが各至芸を演じた中に、花染め手拭をかぶり女衣装を着けて舞い出したのが異彩を放ち、娘踊りと呼ばれるようになったものが、廃藩後士族たちによって民間演芸場の舞台に上せられ、女雑踊りと名を改めた（矢野 1988: 184）。

と述べており、本来は庶民の娘風俗を写した女踊りのみが雑踊りであったのであると述べている。しかし、現在では渡嘉敷がいう5つの他に「花風」や「むんじゅる」、「鳩間節」「川平節」など、明治や大正の時代に創作された作品を含め、雑踊りとしている。中でも「花風」や「むんじゅる」は、雑踊りを代表する作品とされている。

⁵ 1878年頃、兄の後を追って那覇の思案橋際の小屋に入り、冠船芸能の出演者らから宮廷舞踊や組踊を習得した。

1882年から1894年頃までは、民謡への振り付けが主流を占めていたが、1895年に創作されたとされる「花風」は、扮装は当時の遊女の姿でありながら、曲は古典音楽を用いており、「復古調の形がむしろ新鮮なものとして人々の目に映じたのであろう」（矢野 1988：186）という。端道の演芸場で誕生した「花風」がヒットしたことに対して、当時仲毛演芸場に席を置いていた玉城盛重（以下、盛重）は「むんじゅる」を作り出した。「花風」は音楽を古典に求めたが、風俗は当時の様相を取り入れており、古典と雑踊りの中間を取ったもので、この2作品が当時、爆発的な人気を博し、現代においても雑踊りの代表的な演目として根強い人気を誇る。

2-1-1-4 日本本土での上演と古典女踊り

1887年頃の芝居小屋では、舞踊と組踊の上演が主であったが、1897（明治30）年を過ぎる頃から、歌劇や史劇などへと上演の比重が移っていった。上演の番組はほぼ定まっており、「古典女踊りなどはめったに踊られることはなく、せいぜい「瓦屋節」くらい」（矢野 1988：189）であったという。明治や大正の時代に、古典舞踊が上演されるのは他府県からの賓客を迎えるなど特別の場合で、そんな時には芝居を引退した人びとも踊りや組踊りを披露した（矢野 1988：190）という。1913（大正2）年6月、県出身の文学士横山当三来遊を記念して沖縄毎日新聞社が主宰した観劇会では、14の番組中、古典女踊りでは唯一「女四つ竹踊り」が上演された。

それから、明治や大正時代に、日本本土で公演が開かれる機会もあった。1893（明治26）年、渡嘉敷守良の兄・守儀（1873-1899）が大阪の角座、京都祇園館、名古屋で公演したのが古く、組踊「姉妹敵討」、「団扇踊」、「嘉手久踊」、「両面踊」、「獅子」などを上演した。1903（明治36）年には、第5回大阪内国勸業博覧会にて、辻の遊女13名と三味線の板良敷朝郁、胡弓の大嶺タルーらが上京し、「かぎやで風」「特牛節」「仲里節」「上り口説」「鼓囃子」「花風」「高平良万歳」「貫花」「川平節」「古見の端」を披露している。

1913（大正2）年には、真境名安規が大阪浪花座公演で「あやぐ」を上演し、浪花座開場以来の大入りとなった。1925（大正14）年には東京啓明会の主催で親泊興照の舞踊が公開された。

当時、渡嘉敷のように自主企画で本土公演を行うことは滅多になく、招聘公演がほとんどであった。1893（明治26）年の「団扇踊」がどのような踊りであったか不明であるが、おそらく「作田」や「本花風」に近いものであったと考えられる。また「嘉手久踊」はお

そらく現在の「本嘉手久」のことであると考えられる。そして、1903（明治36）年に大阪で上演された「貫花」は雑踊りなのか、古典女踊り「本貫花」なのかは不明である。

2-1-1-5 琉球古典藝能大會と古典舞踊

古典舞踊にとって大きな契機となったのが、1936（昭和11）年、東京青山の日本青年館において、日本民俗協会が主催した「琉球古典藝能大會」。この時の公演パンフレットには、小寺融吉による「舞踊を見る方に」という解説文が掲載されている。その中に「琉球の踊」や、「琉球の舞踊」という言葉があり、雑踊の説明もある。公演名からも古典藝能という概念や、琉球の舞踊、雑踊りという概念が、この頃にはできていたことがわかる。あるいは、この公演をきっかけとして、沖縄の芸能に対するこのような概念が形成されていったと考えられる。この公演は5月30日と、31日の2日間にわたって開催され、舞踊の部では両日とも、「老人踊り」「こてい節」「総掛踊り」「上り口説」「花風節」「谷茶前」「諸屯節」「四竹踊り」「下り口説」「濱（ママ）千鳥節」「伊野波節」「高平（ママ）の萬歳」「しゅんどう踊り」「鳩間節」「麦藁笠節」「八重瀬の萬歳」「天川踊り」が上演された。番組の表記に、古典や雑踊りの区別は無いが、古典女踊りの演目には（女踊り）とあるものが「総掛踊り」「花風節」「諸屯節」「四竹踊り」「伊野波節」であり、女雑踊りにはそのような表記はない。この時の「花風節」が、どのような演目だったかは明らかではないが、雑踊りとしてではなく、近世琉球舞踊の流れを汲む「本花風」に縁を引く演目であった可能性もある。以上のことから、1893（明治26）年や1903（明治36）年の本土公演の演目と比較すると、この「琉球古典藝能大會」は、古典女踊りの上演が比較的多い公演であったことがわかる。

この公演は、東京において高い評価を得、その後の沖縄における琉球芸能に対する態度も大きく変わったという。特に、これまで顧みられなかった舞踊について、「今これを伝承しなければという焦燥感と、芸の基本を古典におくべきだということを人びとが痛感した」（矢野 1988: 198）という。そのような時代の中心にいたのが盛重であった。それまでも彼のもとへ舞踊を教わりに行く人はいたが、この公演をきっかけに教えを乞う人が増えたという。

2-1-1-6 女性舞踊家の登場

沖縄芝居で最初の女優は1917（大正6）年の多嘉良妙子とされるが、前述のように1903年大阪で開催された第5回内国勸業博覧会では13名の辻の舞妓が出演している。また、1928

(昭和3)年の京都岡崎における昭和天皇御大礼記念京都大博覧会でも、新垣松含を団長に辻の舞妓たちが古典女踊り「四つ竹」を演じている。この時、「四つ竹」で花笠をかぶり、紫巾で壺折をしたのが好評で、以来型となっている(矢野 1988: 194)。このことから、西角井正大は、かつての舞妓らが県外の公的な場で活躍していた昭和のごく初期までは、まだ女性舞踊家が育っていなかったであろうと指摘している(西角井 2005: 133)。

前述の1936年に東京で開催された「琉球古典藝能大會」では、盛重、新垣松含をはじめとする9人の男性とともに、新垣の娘である新垣芳子や盛重の弟子である田代タカ子、名護愛子、根路銘たま子、山口千壽子、眞境名なへ子、眞境名すみ子⁶ら7人の女性も出演している。このことから、少なくとも1936年には女性舞踊家が台頭し始めていたことがわかる。

2-1-1-7 戦時中

1938(昭和13)年4月に国家総動員法が公布されると、次第に戦争の色が濃くなっていった。那覇界限の劇場においても、国策遂行の一翼を担わされ、戦意高揚劇を標準語で公演するようにと当局から厳しく指令・命令された。この頃の古典女踊りの上演実態がどのようなものであったかは、不明である。しかし、当時人気を博していた沖縄歌劇の内容は男女の恋心を歌い上げたものが多く、世界情勢が緊迫していく時局に相応しくないとみなされ、厳しく弾圧され、強制的に上演が禁止されるようになったという。

それから、1943年4月、那覇市西新町に「国民劇場」が建てられる際、当時すでに戦時体制下に伴う建築制限があったため、料亭の移設を目的に建てられた。しかし太平洋戦争が始まると、「国民劇場」は沖縄守備隊の日本陸軍「球」部隊により、1944年8月、日本陸軍の倉庫として接收された。「国民劇場」を拠点としていた珊瑚座は、その後部隊慰問をしてまわったという。そして、「大正劇場」が那覇市民唯一の娯楽場として、しばらく舞台活動を続けていたが、同年10月10日の空襲によって那覇市内の約90%が焼け、「大正劇場」も焼けてしまう。那覇の劇場を全て失った役者たちは、疎開や徴兵されていき、戦争に巻き込まれ、多くの役者が命を落としたという。盛重も、沖縄戦で命を落とした舞踊家の1人である。

⁶ 組踊のみの出演。

2-1-2 戦後沖縄（1945年以降）

2-1-2-1 戦後の復興とアメリカ統治時代

戦後の琉球芸能は、1945年8月に米軍統治の下で組織された、沖縄諮詢委員会文化部によって復興が始まった。GHQのハンナ少佐発案で、生存俳優の調査と集合が命じられ、「沖縄芸能連盟」が旧石川収容所で組織される。そして文化部の指導で芸能人の一部を集めて「沖縄ダンシングチーム」が結成された。彼らの最初の大掛かりな催しが、1945年12月25日に旧石川市の城前小学校前で開かれた「クリスマス祝賀演芸会」だった。舞台は、まだ完全に整備されていない校庭の片隅にドラム缶を並べ、上に板を渡しただけの野天劇場で、観客は校庭に座り込んで舞台に見入ったという。この時、「老人踊り」や「四つ竹」「八重瀬の道行」「浜千鳥」、といったいくつかの踊りと、組踊「花売りの縁」が上演され、収容所の人々を元気付けた。この公演を皮切りに、沖縄ダンシングチームは米軍慰問や一般公演で各地をまわることとなる。この米軍慰問では、いつも軍政長官に見てもらうことから始まるため、団長を務めていた島袋光裕は「昭和の御冠船だ」（島袋 1982: 202）と例え、出し物についても十分な配慮が必要であったことを述べている。第一に米軍人にもわかりやすいものを選ぶ必要がある。次に、日本の軍国主義に当てはまりそうな舞踊や演劇は避けなくてはならないとして、「老人踊り」「四つ竹踊り」「浜千鳥」などの踊りを中心としたという。

その後、沖縄諮詢委員会文化部内に芸能審査委員会が設置され、1946年9月26、27日の2日間、最初の俳優採用試験が行われ、琉球芸能の俳優と音楽家の適任者50人が決定された。彼らには、文化部長の「芸能審査証」が公布され、民政府から毎月給与が与えられた。合格した50人の役者と地謡は、「松劇団」（島袋光裕団長）、「竹劇団」（平良良勝団長）、「梅劇団」（伊良波尹吉団長）の3つの移動劇団に編成され、沖縄本島内の収容所をまわり、民衆の慰問にあたった。「松劇団」は旧石川市を中心とした中部地区、「竹劇団」は名護市羽地、田井等地区を中心とした北部地区、「梅劇団」は旧知念村知念や志喜屋、旧玉城村百名を中心とする南部地区が割り当てられた。芸能選考委員会は、劇団が自主興行になる1947年まで開催された。

2-1-2-2 琉舞研究所の興盛とお家芸

1916（大正5）年頃にはすでに、盛重は舞台を退き、辻で琴の師匠をしていた。島袋光裕は1929（昭和4）年頃、辻の稽古場で盛重から舞踊を教わっている（島袋 1982: 120）。

それから、1938（昭和13）年に、阿波連本啓舞踊研究所が開設された。女性としては、新垣松含の三女、新垣（比嘉）澄子（1922-2005）が女性舞踊家第一号として、1940年5月に琉球舞踊研究所を開設した。

これに続き、大戦を経た1947（昭和22）年に、山田貞子と真境名佳子が、1948年には阿波連本啓が戦争で中断していた舞踊研究所を再開した。同じく1948年に、真境名由康が、組踊研究会を設立し、その後1952年に真境名由康琉舞研究所を開設し、1960年には「真境名本流」と流派を名乗り、家元制度を確立した。また、1950年に比嘉清子が琉舞研究所を開設している。

この頃は、1人の師匠にずっと付いて踊りを習得するというよりも、「この演目は、この師匠から習う」というように、演目別に師匠を変えて教えを乞う時代であった。特に、流会派発足以前はそれが一般的であったという（波照間 2011）。例えば、児玉清子（1914-2004）の場合、直接の師匠である渡嘉敷守良だけではなく、盛重の弟子である玉城盛義など数名からも教えを受けていたという。志田房子の場合（1937-）、3歳から4年間、盛重に古典老人踊り、若衆踊り他を師事。盛重亡きあとは、嵩原安詩の流れをくむ田島清郷と金城宗義に古典女踊りを、真境名佳子にコンクール課題曲女踊りのひとつ「かせかけ」を、仲井間盛良に雑踊りと古典二才踊りを師事。さらに雑踊り「本花風」を新垣義志にというように、実に10名から教えを受けていた。次に大城政子（1929-）の場合、12歳で盛重に師事し、古典舞踊の老人踊り・若衆踊り・二才踊りを学ぶ。盛重亡きあとは、嵩原安詩の弟子である比嘉清子と生盛貴に「柳」「天川」「苧引」などの古典女踊りを、琉球芸能コンクール受験対策として、真境名佳子に女踊りコンクール課題曲を、組踊を真境名由康に師事した。さらに、田島清郷と西平守模にも監修指導を受けるなど、合計7名から教えを受けていた。それから、初代・親泊久玄（1939-）の場合、盛重の孫弟子にあたる親泊興照にすべてのジャンルをみてもらいながら、古典女踊りを比嘉清子と真境名佳子に、二才踊りを盛重の弟子である国場盛保に、組踊を由康に教わっていた。師である興照は、劇団生活で培った「芸能は皆のもの」という意識があり、今のような流派にこだわった考えはもっていなかった。団員たちにそれぞれ得意とする持ち芸があり、当たり役を尊重しないといけない、その役をとってはいけないという思想のもとに学びに行かせたという。

他にも玉城節子（1941-）の場合は、盛重の甥の玉城盛義に師事し、踊り全般を盛義から教わったが、「本花風」は新垣義志から教わったという（波照間 2011）。真境名由康に続き、玉城盛義は1963年に玉城流を名乗っており、流会派の発生をきっかけに、1人の師匠のみ

に師事する形が、琉球舞踊界に広がっていった。この頃は、沖縄タイムス社主催で1954年に新人芸能祭がはじまったことをきっかけに、「型の研究会」が発足し、型の伝承についての討議が交わされる時代と重なっていく。

2-2 琉球舞踊コンクールと公演会・独演会期

琉球舞踊コンクールについては『琉球古典舞踊の型』（芸術祭運営委員会 1976）、『伝統の継承 琉球古典芸能コンクール三十年』（琉球新報社事業局編 1996）を参照し、コンクール創成期における演目の選定や型の統一がどのように行われてきたのかを確認する。また、芸能公演・独演会については花城（2006、2007、2010）を参照しながら整理する。

2-2-1 新人芸能祭と型の統一（1954年から1965年）

2-2-1-1 新人芸能祭

琉球舞踊研究所の興隆に伴い、舞踊教師が次々に誕生していく中、1948年から、うるま新報社主催で琉球舞踊部門を含む演劇、演芸コンクールが始まっている。そして、文芸復興に力をいれていた沖縄タイムス社は、琉球芸能の復興を主な目的として、1954年に「新人芸能祭」をスタートし、毎年開催された。第1回新人芸能祭ではベストテンとして選ばれた10人が、那覇市内にあった世界館で「諸屯」や「伊野波節」などを披露した。

第4回からは、新設された沖縄タイムスホールに於いて、舞踊のみならず、新劇、民俗芸能、日舞、バレエなど様々な芸能が一堂に披露された。第6回には名称が「芸術祭」に改められた。

第1回から第3回までは応募者がそれぞれ自分の得意演目を披露し、その中から10人を選出するベストテン制であった。第4回新人芸能祭からは琉舞新人賞、琉舞最優秀賞が設けられ、最優秀賞部門の応募者には指定種目として、女踊りから「伊野波節」と「かせかけ」、男踊りから「上り口説」「前の浜」「ぜい踊り」の中から1種目、雑踊りから「花風」「むんじゅる」「浜千鳥」の中から1種目の計4種目を課すことになった。第8回から、舞踊新人賞部門の応募種目は「かせかけ」と「上り口説」を、同最優秀賞部門は「伊野波節」と「高平良万才」が指定種目となった。さらに第10回を記念し、新たに琉舞大賞（グランプリ）部門が設けられ、指定種目に「諸屯」と「かぎやで風」の2種目が設定されたが、芸術祭は第11回を最後に、廃止された。

2-2-1-2 「琉舞研究会」と型の研究

1954年にスタートした第1回新人芸能祭であるが、ベスト・テン審査員の総評の中に、

出演者はさすがに粒選りの感があるが、型のくずれがあり、師匠のクセが反映している。無形文化財の保存ということから型の統一が叫ばれているが、この催しでその混乱ぶりがうかがえた。今後の課題として芸能界がこぞって、基本となる型を決定することが必要であろう（芸術祭運営委員会 1963: 205）。

という指摘が見られる。型の混乱を嘆き正しい型の統一を求めるこの指摘は、このあと会を重ねるごとに強くなり、1957年の第4回芸能祭から審査基準を設定するという名目で「琉舞研究会」が開催され、琉球舞踊の型の研究会が始まった。

第1回「琉舞研究会」は11月に開かれる第四回新人芸能祭に先立ち、1957年9月16日にはじまった。第1回研究会では、新人芸能祭運営委員と各舞踊、音楽の師匠の他、研究者や日舞、洋舞、美術、洋楽などの関係者役50人が出席して行われたという。

第1日目は「伊野波節」の踊りの歴史、古典舞踊における伊野波節の位置、近世の舞踊家で最も伊野波節を正しく継承したものは誰か、コスチューム、小道具について、踊りの型などを豊平運営委員長の司会で検討した。第2日目は、女踊りの基本的な型、および伊野波節の基本型などについて研究がすすめられたが、踊りの型に数か所異説が出たため、具体的に検討するため、専門小委員会が設けられた。専門小委員会が、研究会を重ねて検討した内容は1958年6月1日から1か月にわたって、沖縄タイムス紙上に、写真入りの解説記事「女おどりの型」として発表された。

その後「琉舞研究会」はいったん中断するが、1961年の第8回芸術祭にあたって、舞踊新人賞部門と、同最優秀賞部門の応募種目4つを新たに指定するにあたり、これら4種目の審査基準と型の統一をはかるため改めて「芸術祭琉舞研究会」が組織され、翌年1962年にも研究会が開催された。

これら研究会の活動記録は『芸術祭総覧』（1976）にまとめられており、芸術祭の歩み、展望と「琉舞研究会」の研究記録である沖縄芸能の歴史、舞踊と音楽の歌詞解説、琉球舞踊の型と芸能人名鑑で構成されている。芸能関係者が一堂に集まり、琉球舞踊の型について比較検討したことはそれまでに無かったことであり、その記録が写真とともに解説されている本書は、大変貴重な資料である。

琉舞研究会では「撮影した写真や古文献をもとに、踊りの基本型である「歩き方」「始動」「目付け」などについて統一した型を見出すことに努力するとともに、さらに型の名称の確認をし、これらの型を文章によって解説すること」（芸術祭運営委員会 1963: 419）が行われた。

『芸術祭総覧』では、各演目の髪型やコスチュームと着付け、小道具、実際の踊りの中の出羽、立ち方、始動の仕方、歩き方、つき方、回り方、止り方、目付き、身体のこなし、立ちなおし、ガマクの入れ方、手の構えなどについて検討し、それぞれの説明文を写真とともに掲載している。これらの動作が踊り手によって様々みられた場合、どれに統一するかは、そうするのが「おおい」や「本筋」「普通」といったような基準で決められたようである。豊平良頭は「舞踊家が各自の型の主張を固執しているので、型の統一はおそらく困難であろう」（芸術祭運営委員会 1963: 422）と述べている。宮城鷹夫は「現在踊られている琉球舞踊の「型」は「琉舞研究会」で「玉城盛重の手」を基準にして「改まった姿でようやく固まった美形」として復元されたものである」（宮城 2001: 165）と述べており、型の統一は主に盛重の手を中心に行われたようである。

2-2-2 琉球芸能コンクール（1966年から現在）

沖縄タイムス社の芸術祭が第11回をもって廃止の意向が伝えられたため、琉球新報社は翌年1966年から「琉球古典芸能コンクール」（以下、琉球新報社のコンクール）を開始した。一方、沖縄タイムス社も、1967年から「沖縄タイムス芸術選賞」（以下、沖縄タイムス社のコンクール）をスタートした。

琉球新報社のコンクールでは、「かせかけ」「伊野波節」「諸屯」を課題曲として始まった。そして、1973年から「柳」と「作田」が課題曲に加わった。「柳」は現在に至るまで課題曲に指定されているが、「作田」は1982年に、課題曲から除外された。その代わりに、1982年からは「天川」が新人賞部門の課題曲に指定された。この年から、優秀賞部門の応募は新人賞獲得から2年置き、最高賞部門の応募は優秀賞部門獲得から2年置きとなる。また、1985年には「柳」は最高賞部門の課題曲となっている。現在では、新人賞部門の「かせかけ」「天川」、最高賞部門の「諸屯」「柳」はどちらも試験一週間前にそれぞれ受験番号1番の人がクジを引き、その年の課題曲が決められる。

表2-1 沖縄タイムス・琉球新報の琉球舞踊コンクールと課題曲の変遷一覧

年代	かせかけ		天川		作田		伊野波節		諸屯		柳		本貫花	
	沖夕	琉新	沖夕	琉新	沖夕	琉新	沖夕	琉新	沖夕	琉新	沖夕	琉新	沖夕	琉新
1966		●						●		●				
1967	●	●					●	●	●	●				
1968	●	●					●	●	●	●				
1969	●	●					●	●	●	●				
1970	●	●					●	●	●	●				
1971	●	●					●	●	●	●				
1972	●	●					●	●	●	●				
1973	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1974	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1975	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1976	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1977	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1978	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1979	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1980	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1981	●	●				◎	●	◎	●	◎		◎		
1982	●	◎		◎			●	◎	●	●		◎		
1983	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	●	◎	◎	◎	
1984	●	◎		◎			●	◎	●	●		◎		
1985	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
1986	●	◎		◎			●	◎	●	◎		◎		
1987	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎		
1988	●	◎		◎			●	◎	●	◎		◎		
1989	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎		
1990	●	◎		◎			●	◎	●	◎		◎		
1991	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎		
1992	●	◎		◎			●	◎	●	◎		◎		
1993	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
1994	●	◎		◎			●	◎	●	◎		◎		
1995	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎		
1996	●	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎		
1997	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
1998	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
1999	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2000	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2001	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2002	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2003	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2004	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2005	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2006	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2007	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2008	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2009	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2010	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2011	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2012	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2013	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2014	●◎	◎		◎			●◎	◎	●◎	◎		◎		
2015	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
2016	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
2017	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
2018	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
2019	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	
2020	●◎	◎	◎	◎	◎		●◎	◎	●◎	◎	◎	◎	◎	

(沖夕は沖縄タイムス社、琉新は琉球新報社、●は指定課題曲、◎は選択課題曲)

一方、沖縄タイムス社のコンクールでは、スタート時点から新人賞部門「かせかけ」、優秀賞部門「伊野波節」、最高賞部門「諸屯」が課題曲に指定されており、現在まで変更はない。また、1983年から、それまでの新人賞部門、優秀賞部門、最高賞部門に加え、グランプリ部門が始まった。

グランプリ部門では、選択課題曲として「かせかけ」「伊野波節」「諸屯」の他に、「天川」「作田」「柳」「本貫花」が指定された。グランプリ部門は他の部門と異なり、2年に1回の開催が1995年まで続いたが、1996年から毎年開催となった。「本貫花」はグランプリ部門が始まった1983年から、毎年開催が始まる1996年までの間、1983年と1985年、1993年の3回のみ、グランプリ部門の選択課題曲であった。「天川」「作田」「柳」は1983年から1996年まではグランプリ部門の選択課題曲であったが、1997年からは除外された。また「かせかけ」は1987年の第3回グランプリ部門の選択課題曲から、除外されが、1997年から再びグランプリ部門の選択課題曲となっている。

グランプリ部門の毎年開催がスタートした翌年の1997年から2014年までは「かせかけ」「伊野波節」「諸屯」の3演目が選択課題曲であった。2015年から再び「天川」「作田」「柳」「本貫花」がグランプリ部門の選択課題曲に加わり、現在に至る。グランプリ部門では、1983年から現在に至るまで「伊野波節」と「諸屯」が継続して選択課題曲に指定されている。また、1997年からはグランプリ部門の女踊り選択課題曲が、本人抽選で決定されるようになった。そして2008年には、「沖縄タイムス伝統芸能選考会」に名称が改まった。

以上、両新聞社のコンクールではいずれも、スタート時から現在に至るまで「かせかけ」「伊野波節」「諸屯」が課題曲に指定されていることがわかる。

2-2-2-1 芸能公演・独演会の活発化

前述のように、琉球新報社のコンクールが始まる1966年以降、1972年の沖縄県の日本本土復帰を前後して、琉球舞踊が上演される場が大きく変化していく。1966年に東京都に設立された国立劇場では、1967年「第一回 国立劇場 琉球芸能公演」を皮切りに、数年ごとに琉球芸能公演が催されている（以下、東京国立公演）。沖縄県内では、1972年の日本本土復帰を記念し、沖縄県芸術祭古典芸能公演（以下、沖縄県芸術祭）が開催され、現在に至る⁷。また、1993年から、沖縄県かりゆし芸能公演（以下、かりゆし公演）が、「琉球舞踊の鑑賞の機会を提供し、若手舞踊家の育成を図るとともに県立郷土劇場の利活用を

⁷ 現在では沖縄県芸術文化祭に改称。

推進し併せて観光振興にも寄与することを目的に…」という趣旨で開催が始まる。かりゆし公演は本来の趣旨の通り、県立郷土劇場において、毎週定期的に開催されていた。しかし、沖縄県立郷土劇場の閉館⁸に伴い、国立劇場おきなわで開催されるようになった。2019年からは、離島を含む県内各地の劇場でも公演が催されている。

東京国立公演や沖縄県芸術祭の出演者は、琉球舞踊の流・会派の会主や家元クラス、あるいは有望とされる若手実演家など、選抜制の公演であるのに対し、かりゆし公演は、流・会派が公演開催権の獲得に応募し、自らが主体となって公演の企画及び開催する公演である。かりゆし公演の出演者は、流・会派の中で決定されていくが、舞踊コンクール受賞者を中心に、若い人達や経験年数がそれほど長くない人達も出演する機会を得ることができるといえる公演である。

それから、県内外における東京国立公演や沖縄県芸術祭、かりゆし公演のような定期的な公演の他、実演家本人以外の外部依頼公演という形で「真境名佳子琉球舞踊鑑賞の会—1972年」、「志田房子の会—1972年」が東京で開催された。いずれも依頼公演ではあるが、独演会の形式を持つ内容で、沖縄における戦後の琉球舞踊の独演会を生み出す先駆けである（花城 2010: 234）。そして、1973年「第1回佐藤太佳子リサイタル」を皮切りに「独演会」⁹として打ち出されたリサイタル形式の公演が、毎年多くの実演家によって開催されるようになり今日に至る。

2-3 国立おきなわ公演以降の古典女踊りの現況

2004年1月に開場された国立劇場おきなわでは、1月～3月の3か月間にわたり、開場記念公演（全26公演）が開催された。そして、2004年4月の「琉球舞踊公演」を皮切りに、現在まで年に数回の琉球芸能公演が催されている。国立おきなわ公演は、公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団の企画制作課において企画されている。常設劇場において、公的機関が主催となり、定期的に琉球芸能公演が企画・上演されるのは、前述の県立郷土劇場で行われていたかりゆし芸能公演以来のことである。かりゆし芸能公演は、上演演目や出演者は、公演毎に担当する流・会派によって決定されるのに対して、国立劇場おきなわの自主企画公演（以下、国立おきなわ公演）では、当劇場内に設置されている企画制作課において、演目や出演者が決定される、選抜制の公演といえる。国立おきなわ公演の上

⁸ 2009年3月31日。

⁹ 独演会の名称は、「独演会」、「リサイタル」、「…の会」が圧倒的に多く、その他「…の世界」、「…の舞」とある（花城 2010: 235）。

演実態を分析することで、古典女踊りの現況を明らかにすることができると思われる。

2-3-1 分析

本章では、国立劇場おきなわが開場された2004年以降、国立おきなわ公演の上演データをもとに、古典女踊りの現況について考察する。

2-3-1-1 方法

本章ではまず始めに、前述の芸能公演・独演会期（1966年から2004年）の、各種公演（東京国立公演、沖縄県芸術祭、独演会、かりゆし公演）と、国立おきなわ公演（2004年4月から2020年9月）における古典女踊りの上演率を抽出する。ここでいう、古典女踊りとは「四つ竹」「かせかけ」「本貫花」「柳」「本嘉手久」「伊野波節」「作田」「女特牛節」「本花風」「天川」「瓦屋」「諸屯」「芋引」のことである。なお、第1章で扱った「本花風」については、雑踊とするか、雑踊り「花風」成立以前の演目として、古典女踊りに含めるかどうか見解が分かれているため、本章では古典女踊りの演目から除外した。

次に、古典女踊り各演目の難易度を割り出し、上演時間も考慮しながら、上演率との相関関係について分析する。以上の資料をもとに、各種公演における古典女踊り上演率の特徴及び、古典女踊りの現況について考察を行う。

2-3-1-1-1 芸能公演・独演会期の上演率に関する先行研究

芸能公演・独演会期の上演率については、花城洋子（2006、2007、2010）の先行研究がある。花城（2006）は、1967年から2002年に開催された東京国立公演と、1972年から2005年に開催された、沖縄県芸術祭¹⁰における資料やプログラム等を収集し、両公演において上演された、琉球舞踊の古典舞踊と、雑踊りの各演目名を抽出し、それぞれの上演率を調査したものである。そして、両新聞社におけるコンクール課題作品の上演率から、琉球舞踊コンクールの課題作品の重要性と特性について分析を行ない、球舞踊コンクールの課題作品に採用されている演目ほど、東京国立公演と沖縄県芸術祭において上演率が高いことを明らかにした。

次に花城（2007）では、1993年から2001年に開催された、沖縄県かりゆし芸能公演プログラムをもとに上演された琉球舞踊の古典舞踊及び、雑踊り、創作舞踊の各演目名を抽

¹⁰ ただし、2005年は古典芸能公演なし（花城2006：55）。

出し、それぞれの上演率を調査し、花城（2006）年の東京国立公演と沖縄県芸術祭の上演率と比較検証したものである。その結果、かりゆし公演では上演数上位の演目群が古典舞踊と雑踊りに集中し、それらの中の数作品が非常に高い上演率を示すことを明らかにした。古典舞踊の中でも上演率が上位であった演目は、降順に古典女踊り「四つ竹」、古典二才踊り「高平良万歳」、古典女踊り「かせかけ」であり、沖縄県芸術祭と比較した場合、両公演の趣旨に左右されず、高度な技をもつ作品として評価されている「高平良万歳」と知名度が高いと言われる「かせかけ」は、共通して上演率が高いことを明示した（花城 2007: 77）。

花城（2010）では、琉球舞踊実演家の公演会資料と、沖縄藝能史研究会会報（第1号から第269号）、1985年から1995年発行の沖縄タイムスと1985年から1995年発行の琉球新報の両紙に掲載された芸能・公演会関連記事、月刊琉球舞踊（1998年から2000年）をもとに、独演会の開催状況や上演された古典舞踊の演目の上演回数を抽出したものである。その結果、独演会において上演された古典舞踊の中で、上演回数が多かった演目は降順に、古典女踊り「諸屯」、古典二才踊り「高平良万歳」、古典女踊り「伊野波節」、古典老人踊り「かぎやで風」、古典女踊り「かせかけ」であることを明らかにした。そして、これらの作品は、すべて琉球舞踊コンクールの課題作品であることを指摘した。

以上の花城（2006、2007、2010）から、東京国立公演や沖縄県芸術祭、かりゆし公演、独演会における上演率が高い演目のほとんどが、琉球舞踊コンクールの課題作品に指定されている演目であることを明らかにした。ただし、かりゆし公演においては、扮装等視覚的にインパクトが強く、かりゆし公演の観光振興という趣旨に適した代表作品として選択されたことを示唆しており、公演の趣旨に沿って選択される演目と、「高平良万歳」や「かせかけ」のように、公演趣旨には左右されにくい演目があることを明らかにした。

花城（2006、2007、2010）は、各種公演全体の公演数や、古典舞踊や雑踊り、創作作品全体の上演総数、古典舞踊全体¹¹における各演目の上演数と上演率については研究されているが、古典女踊りに注目し、古典女踊りの各演目それぞれの上演率の差異については検討されていない。

2-3-1-1-2 各種公演の古典女踊りの上演率算出方法

本章では、花城（2006、2007、2010）のデータをもとに、各種公演における古典女踊り演目内の上演率を導き出した。

¹¹ 古典舞踊の老人踊り、若衆踊り、二才踊り、女踊り、打組踊りを含めた全部のこと。

まず、花城（2006）では、東京国立公演と沖縄県芸術祭における、全公演数に対する各演目の総上演回数をもとにした上演率（全公演数¹²で除した値¹³）のみが掲載されているため、全公演数（37公演）に対して掲載された上演率を乗じ¹⁴、古典女踊り各演目の総上演回数を算出した。次に、本研究では古典女踊り内における各演目の上演率を比較するため、各演目の総上演回数を古典女踊りの総上演回数（東京国立公演・82回、沖縄県芸術祭・130回、かりゆし公演・396回、独演会・201回）で除し¹⁵、古典女踊りの総上演回数に対する、古典女踊り各演目の上演率を算出した。

以上の方法で、古典女踊りの各演目の上演率もとに、芸能公演・独演会における、古典女踊りの各演目の上演率を求めた。

2-3-1-1-3 国立おきなわ公演の上演率について

国立おきなわ公演に関する解説書¹⁶から、古典女踊りの演目が上演された公演を確認し、演目名や出演者、演目に関する解説を抽出した¹⁷。次に、資料から抽出した各演目について、2004年4月から2020年9月までの総上演回数÷古典女踊りの総上演回数（465回）から、上演率を割り出した。ただし、2020年2月29日から6月13日、8月8日から29日の公演は、新型コロナウイルス感染予防のため中止となったが、国立おきなわ公演としてカウントに含めた。

以上の方法により、2004年から現在に至る古典女踊りの上演実態について分析を行なった。

2-3-1-1-4 難易度について

古典女踊り各演目の難易度を示すために、各演目の動作について動画資料の参照および、実演家としての筆者の経験をもとに言語化を行なった。具体的には、筆者が実際に各演目を踊る最中に、一区切りとして認識している動作の区切りをそれぞれ動作の分節とした。次に各動作の分節において、難しいと感じる動作や注意が必要な動作、その演目独自の動

¹² 東京国立公演（全37公演）と、沖縄県芸術祭（全66公演）、かりゆし公演（全396公演）、独演会のうち古典女踊りが上演された公演（全110公演）。

¹³ 総上演回数÷全公演数。

¹⁴ 全公演数×上演率。

¹⁵ 古典女踊りの各演目の総上演回数÷古典女踊りの総上演回数。

¹⁶ 公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団による、解説書（2004年10月から『国立劇場おきなわステージガイド 華風』の名称）が毎月発行されている。

¹⁷ 演目名の微細な違い（例えば「瓦屋」と「瓦屋節」）は、同一演目としてカウントした。

作や特徴的な動作について加算していく。そして、動作の分節の数と加算点の総数を難易度として点数化した。

2-2-1-1-5 上演時間

古典女踊りの上演時間は、舞台の大きさや踊り手、演奏者、舞台演出により異なってくる。特に、歌持ちと呼ばれる前奏や後奏を繰り返して舞台への登場や退場をおこなうため、舞台空間や踊り手、演奏者の違いによって、同じ演目でも、上演時間が異なってくる。本研究では古典女踊り各演目の上演時間として、比嘉康春（2008a、2008b、2008c）の演奏時間を参照した。この資料は、一般的な舞台での上演でも使用できるように配慮された前奏、後奏の長さとなっている点に加え、古典女踊り全ての音楽が同じ演奏者によるものであるため、舞台空間や踊り手、舞台演出による影響による演奏時間の差が生じていないため、演奏時間の比較に適していると考えられる。

2-3-1-2 結果

2-3-1-2-1 各種公演の上演率

東京国立公演（1967年から2002年）における古典女踊りの上演率は、上演率の高い順に「諸屯」17.1%、「かせかけ」「柳」「作田」がそれぞれ13.9%、「伊野波節」12.0%、「天川」8.3%、「本嘉手久」「瓦屋」がそれぞれ5.1%、「四つ竹」「本貫花」「苧引」がそれぞれ3.7%、「女特牛節」0%であった。

次に沖縄県芸術祭（1972年から2004年）における古典女踊りの上演率は、上演率の高い順に「かせかけ」20.0%、「瓦屋」13.3%、「諸屯」10.8%、「本嘉手久」「作田」がそれぞれ9.2%、「本貫花」「天川」がそれぞれ8.3%、「四つ竹」5.8%、「柳」「伊野波節」がそれぞれ5.0%、「女特牛節」「苧引」がそれぞれ2.5%であった。

次にかりゆし公演（1993年から2001年）における古典女踊りの上演率は、上演率の高い順に「四つ竹」32.3%、「かせかけ」28.7%、「天川」9.9%、「瓦屋」8.32%、「本貫花」7.7%、「本嘉手久」5.1%、「女特牛節」3.9%、「苧引」1.9%、「作田」1.5%、「柳」0.5%、「諸屯」0.2%、「伊野波節」0%であった。

それから、独演会（1966年から1999年）における古典女踊りの上演率は、上演率の高い順に「諸屯」21.4%、「伊野波節」19.9%、「かせかけ」12.4%、「柳」11.9%、「天川」9.0%、「作田」7.5%、「瓦屋」6.0%、「女特牛節」4.0%、「本貫花」3.5%、「四つ竹」3.0%、

「本嘉手久」1.0%、「苧引」0.5%となっている。

続いて、国立おきなわ公演（2004年から2020年）における古典女踊りの上演率は、上演率の高い順に「天川」13.9%、「かせかけ」13.2%、「瓦屋」12.0%、「諸屯」10.9%、「作田」9.8%、「本貫花」9.3%、「柳」7.7%、「女特牛節」7.3%、「伊野波節」5.5%、「本嘉手久」5.2%、「四つ竹」2.7%、「苧引」2.5%であった。

以上、各種公演における上演率について、次の表（表2-2）及び、グラフ（図2-2）にまとめた。なお、演目の順番は第1章で示した演目成立における4つの型に該当する演目ごとに並べたものである。

表2-2 各種公演の上演回数と上演率

東京国立公演の上演率			沖縄県芸術祭の上演率			かりゆし公演の上演率		
演目名	回数	上演率	演目名	回数	上演率	演目名	回数	上演率
四つ竹	3	3.7%	四つ竹	7	5.8%	四つ竹	190	32.3%
かせかけ	11	13.9%	かせかけ	24	20.0%	かせかけ	169	28.7%
本貫花	3	3.7%	本貫花	10	8.3%	本貫花	45	7.7%
柳	11	13.9%	柳	6	5.0%	柳	3	0.5%
本嘉手久	4	5.1%	本嘉手久	11	9.2%	本嘉手久	30	5.1%
伊野波節	10	12.0%	伊野波節	6	5.0%	伊野波節	0	0.0%
作田	11	13.9%	作田	11	9.2%	作田	9	1.5%
女特牛節	0	0.0%	女特牛節	3	2.5%	女特牛節	23	3.9%
天川	7	8.3%	天川	10	8.3%	天川	58	9.9%
瓦屋	4	5.1%	瓦屋	16	13.3%	瓦屋	49	8.3%
諸屯	14	17.1%	諸屯	13	10.8%	諸屯	1	0.2%
苧引	3	3.7%	苧引	3	2.5%	苧引	11	1.9%

独演会の上演率			国立おきなわの上演率		
演目名	回数	上演率	演目名	回数	上演率
四つ竹	6	3.0%	四つ竹	12	2.7%
かせかけ	25	12.4%	かせかけ	58	13.2%
本貫花	7	3.5%	本貫花	41	9.3%
柳	24	11.9%	柳	34	7.7%
本嘉手久	2	1.0%	本嘉手久	23	5.2%
伊野波節	40	19.9%	伊野波節	24	5.5%
作田	15	7.5%	作田	43	9.8%
女特牛節	8	4.0%	女特牛節	32	7.3%
天川	18	9.0%	天川	61	13.9%
瓦屋	12	6.0%	瓦屋	53	12.0%
諸屯	43	21.4%	諸屯	48	10.9%
苧引	1	0.5%	苧引	11	2.5%

（花城（2006、2007、2010）を参考に筆者作成）

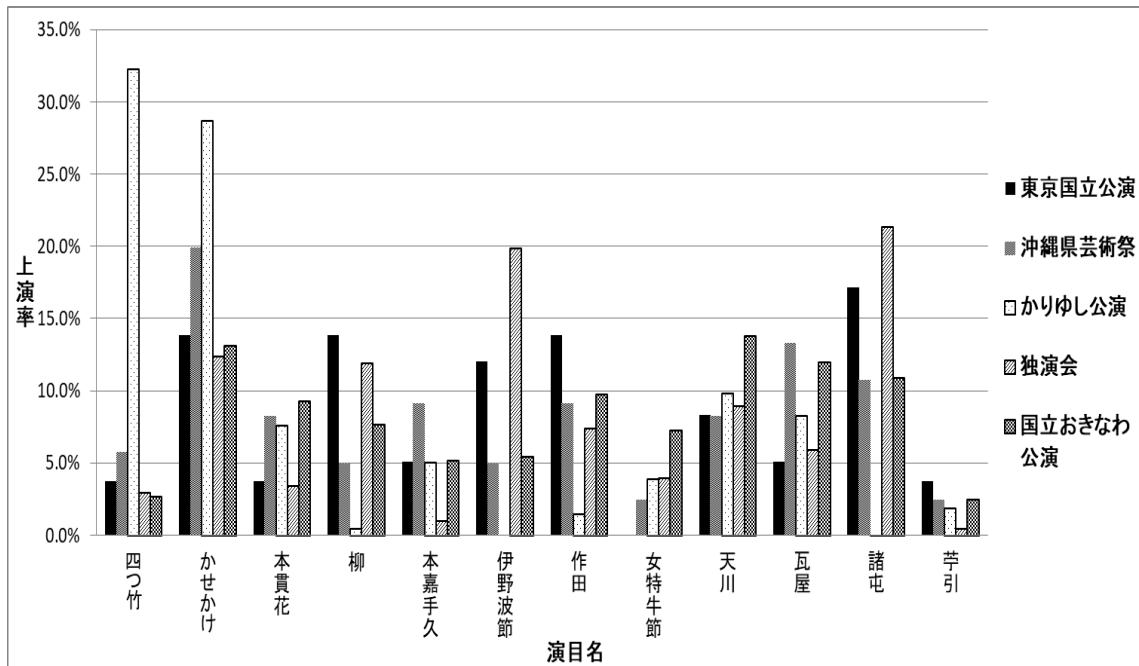


図2-1 各種公演における古典女踊りの上演率

(花城 (2006、2007、2010) を参考に筆者作成)

2-3-1-2-2 難易度

古典女踊り各演目の難易度は、一番高い順から「伊野波節」(61点)、「柳」(59点)、「諸屯」(49点)、「天川」(41点)、「かせかけ」(33点)、「本貫花」(30点)、「芋引」(30点)、「本嘉手久」(28点)、「作田」(21点)、「瓦屋」(20点)、「女特牛節」(19点)、「四つ竹」(17点)であった。

「伊野波節」は、動きの分節が40点で、古典女踊りの中で一番多かった。また、特徴的な動作も多く、難しいと感じる動作や、注意が必要な動作も多く見られ、加算点が21点となった。動きの分節の数と、加算点の合計が61点となり、古典女踊りの中で一番難易度の点数が高い演目であった。

次に合計点が高かったのが「柳」で59点であった。動きの分節は47点と、今回分析対象とした古典女踊りの中で一番多かった。加算点は12点で、合計59点となった。

続いて「諸屯」は、動きの分節が24点で、「伊野波節」や「柳」と比較してそれほど多くはなかった。一方、難しいと感じる動作や、特徴的な動作が多く見られることから、加算点は25点と、今回分析対象とした古典女踊りの中で一番多く、合計49点となった。

表2-3 古典女踊りの動作の難易度一覧

動作の加算点を採用した難易度				コンクール点を採用した難易度			
演目名	分節数	加算点	合計点	演目名	分節数	コンクール点	合計点
伊野波節	40	21	61	柳	47	15	62
柳	47	12	59	伊野波節	40	15	55
諸屯	24	25	49	諸屯	24	15	39
天川	25	16	41	天川	25	15	40
かせかけ	22	11	33	かせかけ	22	15	37
本貫花	22	8	30	本貫花	22	15	37
苧引	18	12	30	作田	18	15	33
本嘉手久	21	7	28	本嘉手久	21	0	21
作田	18	3	21	苧引	18	0	18
瓦屋	18	2	20	瓦屋	18	0	18
女特牛節	16	3	19	女特牛節	16	0	16
四つ竹	16	1	17	四つ竹	16	0	16

次の「天川」は、動きの分節が25点で、「伊野波節」や「柳」の次に多かった。加算点は16点で、合計が41点となった。次は「かせかけ」が動きの分節22点、加算点11点で、合計33点となった。

その次に「本貫花」と「苧引」は、合計点をみると両演目とも30点となったが、内訳は異なっており「本貫花」は動きの分節22点、加算点8点、「苧引」は、動きの分節18点、加算点12点であった。このように難易度の合計点が同じであっても、動きの分節数の違いや加算点の違いによって、各演目の特徴が見えてくる。

また、「作田」と「瓦屋」では両演目とも動きの分節は18点であったが、「作田」は加算点が3点で、難易度の合計が21点、「瓦屋」は加算点が2点で、合計点が20点となった。このように、動きの分節数が同じであっても、加算点の違いによって難易度に差が生じることがわかる。

次の「女特牛節」は、動きの分節17点、加算点2点、合計19点となった。「女特牛節」は古典女踊りの中で演奏時間が一番短い演目で、演奏時間が一番長い「伊野波節」と比較

すると、演奏時間が長い演目ほど当然ながら動きの分節数が多くなり、演奏時間が短い演目では動きの分節数が少なくなっていることがわかる。

古典女踊りの演目の中で、難易度の合計点が一番少なかったのが「四つ竹」で、動きの分節16点、加算点1点で、合計17点であった。このことから「四つ竹」は比較的難易度が低く覚えるべき動作の数が少ないことや、実演家が難しいと感じる動作、注意が必要な動作、演目独自の動作、特徴的な動作が比較的少ない演目であると言える。

動作の分節数と加算点をもとに難易度点を算出する方法について、客観性と算出法の精度確認のため、動作の加算点の代わりにコンクール課題曲に対する加算法で難易度を算出してみた。コンクール課題曲は、表2-1で示した通り、琉球新報社では新人賞が「かせかけ」、「天川」、優秀賞が「伊野波節」、最高賞が「諸屯」、「柳」である。沖縄タイムス社では新人賞が「かせかけ」、優秀賞が「伊野波節」、最高賞が「諸屯」、グランプリが「かせかけ」、「伊野波節」、「諸屯」、「柳」、「天川」、「本貫花」、「作田」である。このように、琉球新報社のコンクール課題曲は、沖縄タイムス社のグランプリ賞の課題曲に全て含まれているため、本稿ではコンクール課題曲は全て15点を加算することとした。

その結果、「柳」と「伊野波節」、「苧引」と「作田」の順位が入れ替わっている点以外は、筆者が算出した、動作の加算点をもとにした難易度の順位と合致していることがわかった。つまり、動作の分節数と加算点をもとに難易度点を算出する方法は、動作の分節数とコンクール課題曲への加算点をもとに算出した難易度点の順位とほぼ合致しており、古典女踊りの難易度を考察する上で有効な方法であると考えられる。

2-3-1-2-3 上演時間

比嘉（2008a、2008b、2008c）によると、古典女踊り各演目の演奏時間は、演奏時間が長い順に「伊野波節」18分52秒、「諸屯」14分37秒、「柳」14分17秒、「天川」11分45秒、「作田」10分14秒、「本嘉手久」8分49秒、「本貫花」8分48秒、「かせかけ」7分41秒、「四つ竹」7分05秒、「苧引」6分06秒、「女特牛節」5分19秒となった（表2-4）。

ただし、「柳」と「本嘉手久」、「伊野波節」は踊りの途中で、舞台中央の奥へ向かって座り、小道具の持ち替えがあるため無音の時間が数秒ある。CDでは、3演目とも2つのトラックに分かれており、トラックの間には約2秒のブランクがある。しかし、実際上演する場合には小道具の処理に数10秒かかる。そのため本研究では、「柳」と「本嘉手久」と「伊野波節」については、2つのトラックにまたがっているそれぞれのトラックの演奏時間を

合計し、それに小道具持ち替えの時間として30秒加算したものを上演時間とした。

表2-4 古典女踊り各演目の演奏時間

演目名	演奏時間	演目名	演奏時間	演目名	演奏時間
伊野波節	18分52秒	作田	10分14秒	かせかけ	7分41秒
諸屯	14分37秒	本嘉手久	8分49秒	四つ竹	7分05秒
柳	14分17秒	本貫花	8分48秒	苧引	6分06秒
天川	11分45秒	瓦屋	8分39秒	女特牛節	5分19秒

2-3-1-2-4 上演率と難易度、上演時間の相関

ここでは、各公演の上演率と難易度、上演時間の相関を見ることで、難易度や上演時間が上演率にどのような影響を与えているのかということと、各公演による影響の受け方の違いを検討する。そこで、上記で得られた上演率と難易度と上演時間の結果をもとに、難易度を縦軸、演奏時間を横軸に配し、上演率を反映させたバブルの大きさで表したバブルチャートを作成した。各図内の演目名の前にある記号A、B、Cは、第1章の類型パターンに従い、A「増殖型」、B「非増殖型」、C「一部変形型」を表す。

東京国立公演では、難易度点と上演時間がともに高い数値を示しているB「諸屯」やB「伊野波節」C「柳」の上演率が高くなっている。一方で、難易度点が低く上演時間の短いA「四つ竹」の上演率の低さが顕著に表れている。次に沖縄県芸術祭では難易度点と上演時間の中間層であるA「かせかけ」の上演率が高い値を示している。ここではC「柳」やB「伊野波節」の上演率が低く抑えられている。その傾向は、かりゆし公演でさらに顕著に表れている。かりゆし公演では、B「伊野波節」の上演率は0%である。同時にC「柳」やB「諸屯」といった難易度点と上演時間がともに高い値を示している演目ほど、上演率が低くなっている。一方で、A「四つ竹」はかりゆし公演においては非常に高い上演率となっている。

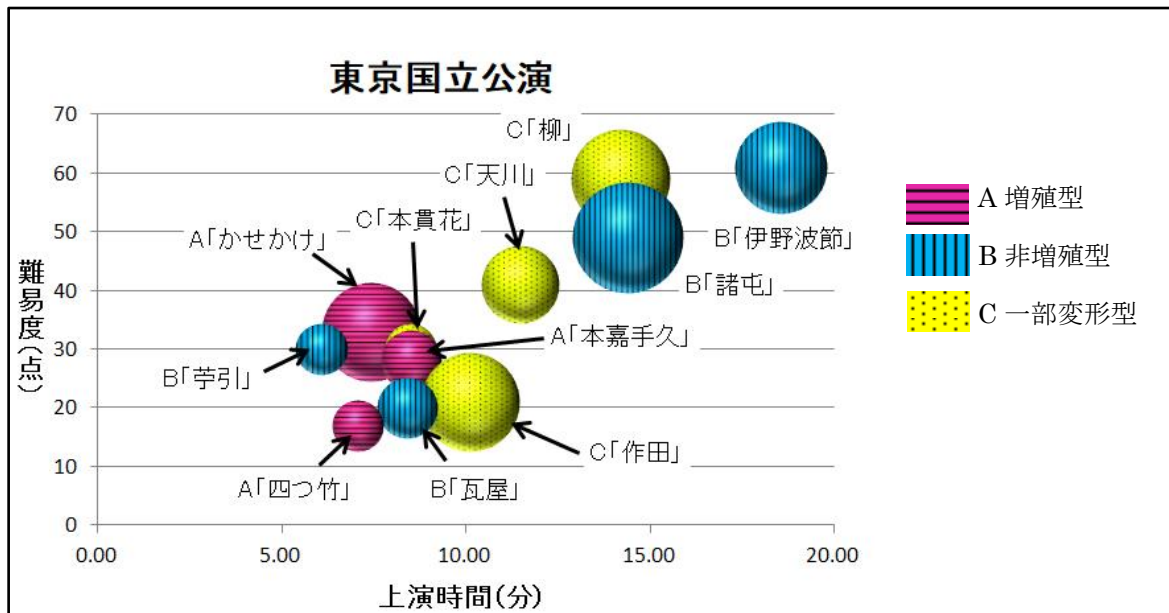


図 2- 2 東京国立公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図

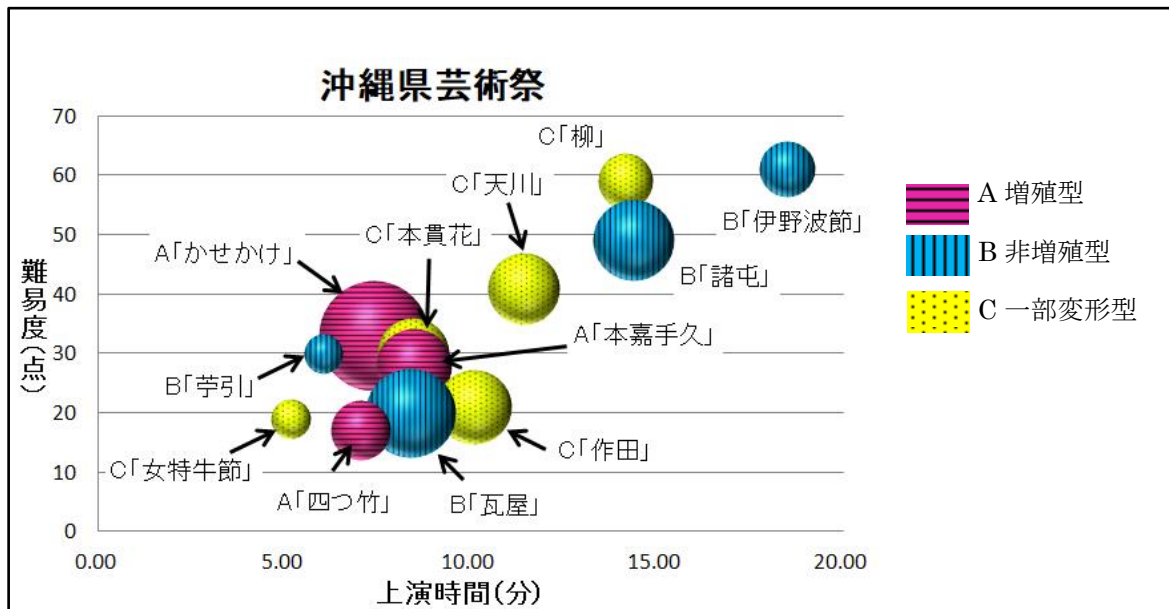


図 2- 3 沖縄県芸術祭における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図

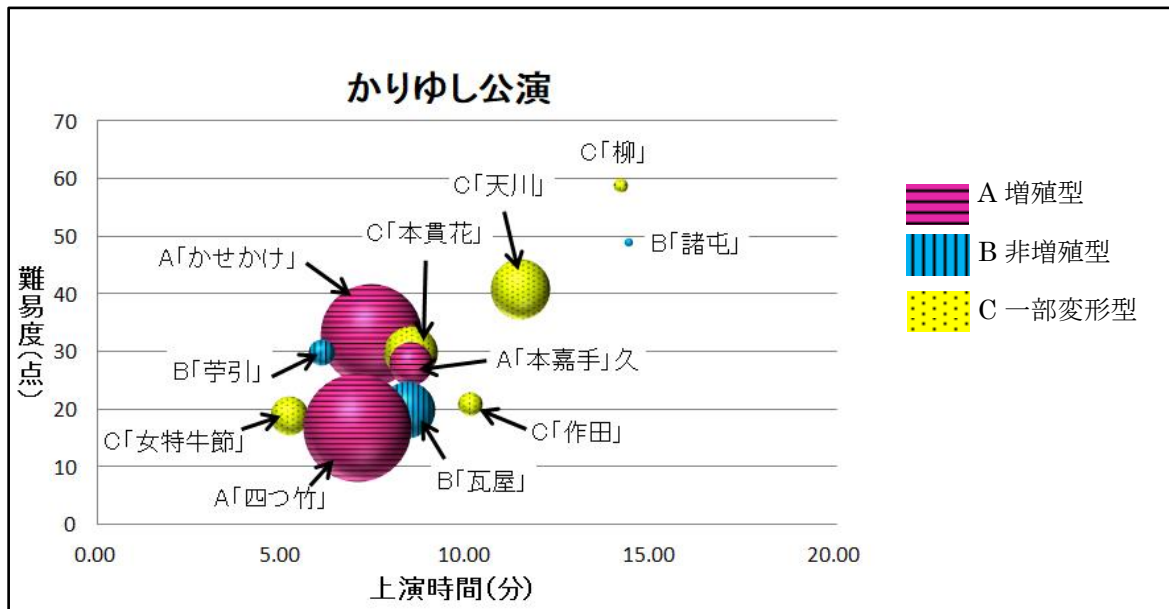


図 2- 4 かりゆし公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図

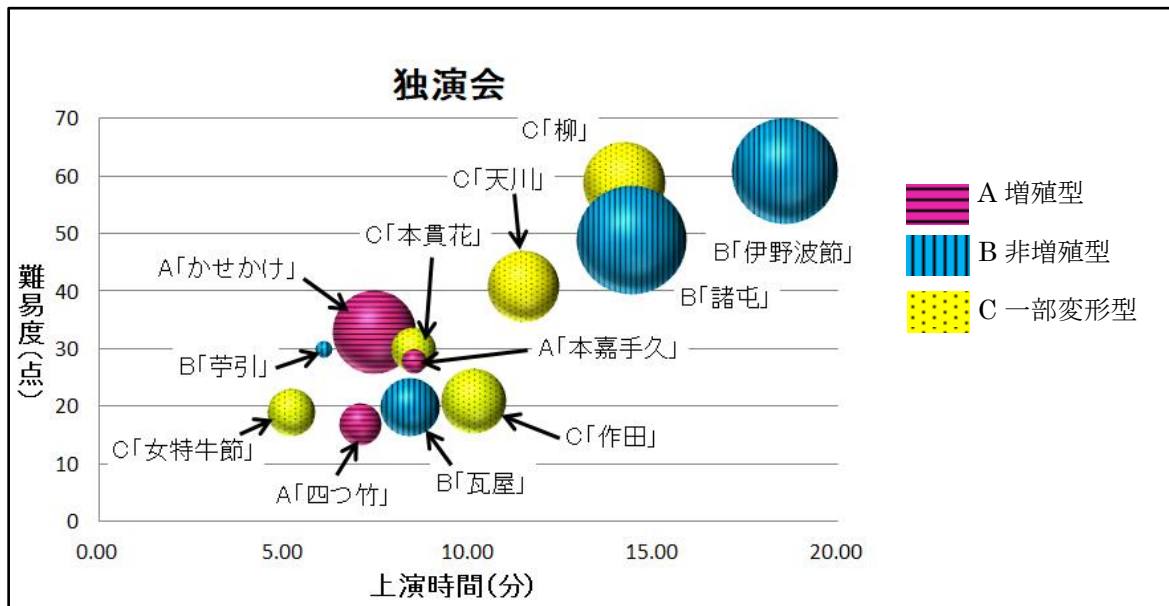


図 2- 5 独演会における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図

次に、独演会については、東京国立公演と同様に、難易度点と上演時間がともに高い数値を示している B「諸屯」や B「伊野波節」、C「柳」の上演率が高くなっている。一方で、難易度点や上演時間が短い演目ほど、独演会における上演率は低くなる傾向が見られる。

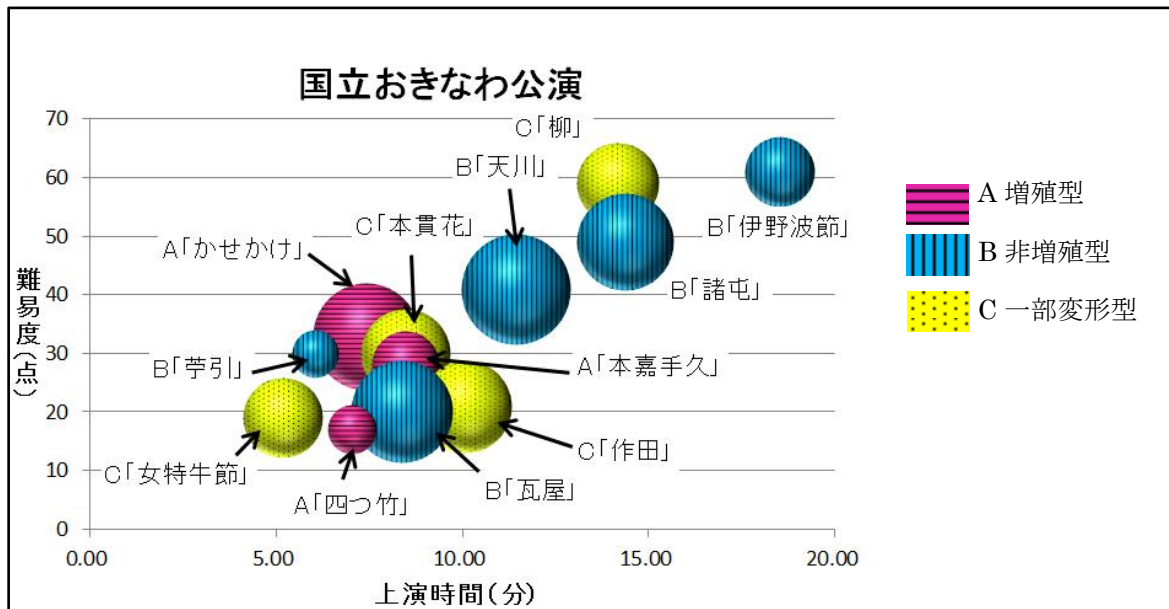


図2-6 国立おきなわ公演における上演率と難易度及び上演時間の相関関係図

最後に、国立おきなわ公演の上演率から、A「四つ竹」やB「苧引」の上演率は若干低くなっているが、全体的には各演目とも同じぐらいの上演率となっていることがわかる。国立おきなわ公演で上演されている古典女踊りは、比較的片寄りがなく、どの演目も平均的に上演されていることが見えてくる。

2-4 考察

2-4-1 各種公演ごとの上演率の差

まず、各種公演の上演率の違いについて確認する。各種公演の目的や、場、出演者等様々な条件により上演率が異なるのは当然であるが、その中で国立おきなわ公演は各演目の上演率の差が小さかった。国立おきなわ公演で1番上演率の高かったA「天川」(13.9%)と、1番上演率の低かったB「苧引」(2.5%)の上演率の差は11.4ポイントとなっている。これに対して、かりゆし公演の上演率1位のA「四つ竹」(32.3%)と、最下位のB「伊野波節」(0%)の上演率差は32.3ポイントであった。そして、かりゆし公演に次いで、上演率の差が大きかったのが独演会で、上演率1位のB「諸屯」(21.4%)と、最下位のB「苧引」(0.5%)の差が20.9ポイントであった。沖縄県芸術祭の上演率1位のA「かせかけ」(20.0%)と、最下位のB「苧引」(2.5%)の差が17.5ポイント、東京国立公演では上演率1位のB「諸屯」(17.1%)と、最下位のC「女特牛節」(0%)の差が17.1ポイントであった。

かりゆし公演における各演目の上演率の内訳では、第1章で分析した近世琉球舞踊女踊りにおける、A増殖型のA「四つ竹」A「かせかけ」A「本嘉手久」が上位にあることがわかる。これに対して、上演率下位のB「伊野波節」やB「諸屯」B「苧引」C「柳」C「作田」C「女特牛節」は、近世琉球舞踊では、関連する演目数が少なかったものである。筆者は、近世におけるバリエーションの広がりや、その演目の普及度を表していると考え、近世において、あまり普及していなかった演目が、かりゆし公演における上演率の低さと一致している点に注目したい。

かりゆし公演のプログラムは、開催する各琉球舞踊研究所の上層部が構成を行う。また、観客へアンケートも毎回行われ、公演に対する評価が主催者側に届きやすい。アンケートにおける評価は、次回公演のプログラム編成にもいくらか影響を及ぼすと考える。そのため、かりゆし公演における上演率の順位は、1993年から2001年における主催する琉球舞踊研究所の師匠・会主クラスの人々や、観客が古典女踊りの各演目に対して抱いている評価も、反映していると考えられる。かりゆし公演における上演率の高低が、近世琉球舞踊のバリエーションとほぼ一致していることから、師匠・会主クラスの人々や観客各演目に対する評価は、近世琉球の人々の評価と大方一致していることがわかった。

一方で、かりゆし公演の上演率とそれ以外の東京国立公演や、沖縄県芸術祭、独演会の上演率順位がほとんど逆転している。選抜制の公演である東京国立公演と沖縄県芸術祭における上演率を比較してみると、東京国立公演では上演率の高い順にB「諸屯」A「かせかけ」C「柳」となっており、次にC「作田」を挟んで、B「伊野波節」A「天川」が位置しており、コンクール課題曲が上位を占めている。一方で沖縄県芸術祭では、上演率の高い順にA「かせかけ」B「瓦屋」B「諸屯」A「本嘉手久」C「作田」C「本貫花」となっており、A「天川」C「柳」B「伊野波節」は低位となっている。日本における諸伝統芸能公演が開催される東京国立公演においては上演時間に関係なく、B「諸屯」B「伊野波節」C「柳」といった演目の上演率が上位を占めるのに対し、広く沖縄県民向けの沖縄県芸術祭では、コンクール課題曲ではないB「瓦屋」やA「本嘉手久」が上位に位置している。特に近世琉球舞踊の中で、A「本嘉手久」系統の演目はA増殖型に該当しておりバリエーションが多く見られた。A「本嘉手久」はかりゆし公演の上演率でも上位に位置しており、現代の沖縄本島北部の村踊りにおいても、関連する演目が各地で多く見られる。A「本嘉手久」の村踊りにおける広がりや、第4章で詳述することにする。

表 2- 5 琉球舞踊公演の種類

	県外公演	県内公演	
	選抜型		自己プロデュース型
団体	東京国立公演	沖縄県芸術祭	かりゆし公演
		国立おきなわ公演	
個人			独演会

以上のことから、同じ選抜制の公演においても、県外と県内という上演の場の違いによって、選択される古典女踊りの演目に違いが見られた。すなわち、県外公演においては、上演時間に関係なく、技術の熟練度を要する演目の上演率が高いのに対し、県内公演では、コンクール課題曲以外にも、B「瓦屋」やA「本嘉手久」といった演目の上演率が高かった。そして独演会では県外公演と同様に、上演時間に関係なく技術の熟練度を要する演目の上演率が高いことがわかった。このように上演する場や目的に応じて、古典女踊りの演目の上演率に違いが見られることが明らかとなった。そして広く沖縄県民向けの公演では、潜在的にA「四つ竹」やA「かせかけ」A「本嘉手久」といった具体的でわかりやすい演目の上演率が高く、県外公演や独演会といった場では、上演時間に縛られることなく、B「諸屯」やB「伊野波節」、C「柳」の上演率が高くなっていることがわかった（表 2-5）。

2-4-2 各演目の上演率の差とコンクール課題曲

国立おきなわ公演で上演された各演目の上演率では、A「天川」が1番高く、次にA「かせかけ」であった。A「かせかけ」は各種公演全てにおいて上演率上位3位以内に入っていることや、近世においてもA増殖型に分類されていることから、時代を越えて上演される機会の多い演目となっている。一方でA「天川」が高い上演率となっているのは、国立おきなわ公演のみである。

前述のように、A「天川」は1982年に琉球新報社のコンクール課題曲に加わった演目である。沖縄タイムス社のコンクールでは、1983年に隔年実施として始まったグランプリ賞部門の選択課題曲として初めて採用されて以降、1度は課題曲から外されたが、2015年から再びグランプリ賞部門の選択課題曲の1つとなっている演目である。そこでコンクール課題曲へ採択されたことが、国立おきなわ公演の上演率に影響を与えているかを調べるため、両社コンクールにおける現在（2020年）の課題曲の年度別上演回数を抽出した。

その結果、A「天川」C「作田」C「本貫花」が比較的同じような上演率の上下を繰り返していることがわかった。この3演目は、沖縄タイムス社のコンクールで、1983年に隔年実施として始まったグランプリ賞部門の選択課題曲として初めて採用された4演目のうちA「本嘉手久」を除いたものである。その後課題曲から除外された時期を経て、2015年から再びグランプリ賞部門の選択課題曲となっている演目である¹⁸（以下、新・課題曲群）。これら3演目は、課題曲に再指定された2015年以降、上演回数の上昇はほとんど見られず、むしろ上演回数が減少していることがわかった。

一方、B「伊野波節」B「諸屯」C「柳」は、2015年以降、上演回数が回復している年度が確認できる。これら3演目は、両新聞社のコンクールが始まった当初の頃から課題曲に選定されており、現在に至るまで継続して、課題曲に採択されている演目である¹⁹（以下、古・課題曲群）。2015年は、新・課題曲群が沖縄タイムス社のコンクール・グランプリ賞部門において課題曲に再採択された年であり、このことをきっかけに、新・課題曲群の上演回数が上昇すると予測していたが、反対の結果となった。

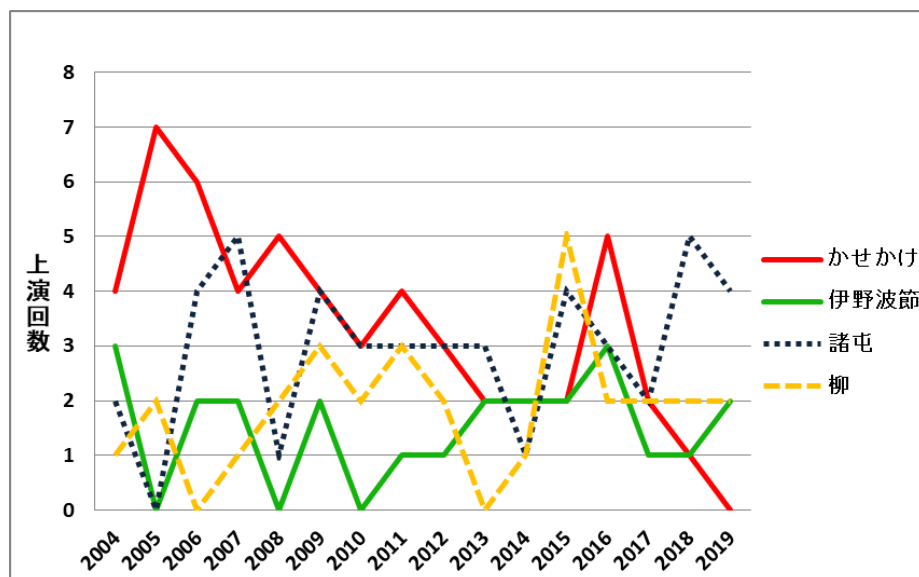


図 2- 7 コンクール古・課題曲群の上演回数推移

¹⁸ ただし、「作田」は1973年～1981年まで琉球新報社のコンクール課題曲であった時期がある。

¹⁹ ただし、「柳」は1973年から、琉球新報社のコンクール課題曲となり、現在に至る。

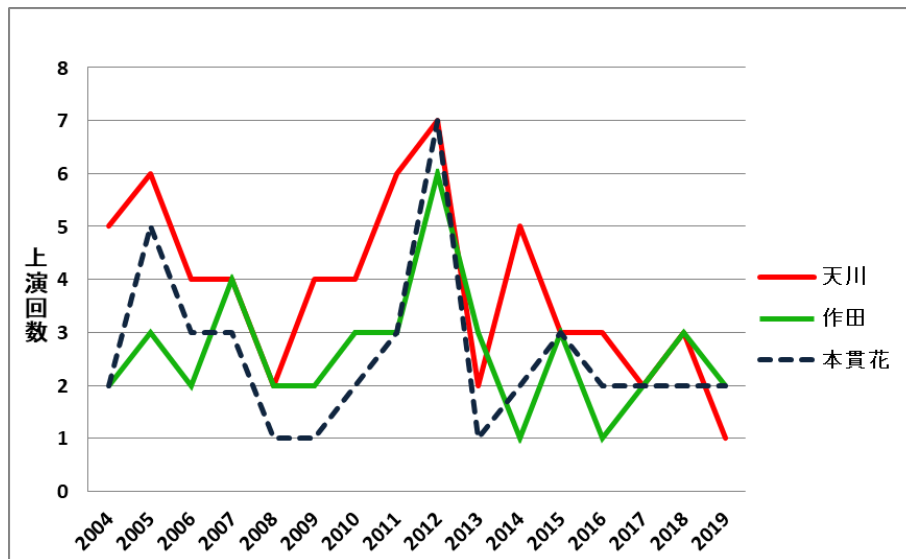


図 2- 8 コンクール新・課題曲群の上演回数推移

国立おきなわ公演における古典女踊り上演率が一番高かったA「天川」は、1982年以來、琉球新報社のコンクール・新人賞部門の課題曲であり、2015年からは再び沖縄タイムス社のコンクール・グランプリ部門の課題曲となった。しかし、その2015年以降はむしろ上演率が減少していることから、国立おきなわ公演ではコンクール課題曲であるか否かは、上演率にそれほど大きな影響を与えているわけではないことが考えられる。なぜなら国立おきなわ公演では、コンクール課題曲であるB「伊野波節」やC「柳」の上演率は、東京国立公演におけるB「諸屯」(17.1%)、B「伊野波節」(12.0%)や、独演会におけるB「諸屯」(21.4%)、B「伊野波節」(19.9%)よりも低く、B「諸屯」(10.9%)、B「伊野波節」(5.5%)と、決して高い上演率とは言えないからである。

以上のことから、国立おきなわ公演においては、コンクール課題曲にとらわれない演目選定となっていることがわかった。

2-4-3 古典女踊りの総上演回数の推移

ところで図2-9、図2-10をみると、2015年頃から上演回数全体が減少しているように見える。特にA「かせかけ」の2019年度上演回数が0回であることに注目した。そこで国立おきなわ公演における古典女踊りの各演目の総上演回数を、年度ごと(4月から3月)に調べてみた結果、2004年度・32回、2005年度・38回、2006年度・33回、2007年度・36回、2008年度・18回、2009年度・33回、2010年度・31回、2011年度・35回、2012

年度・43回、2013年度・26回、2014年度・22回、2015年度・32回、2016年度・25回、2017年度・22回、2018年度・23回、2019年度・17回であった。つまり古典女踊りの各演目の総上演回数は2012年をピークに年々減少し、2015年にいったん上昇するものの、その後再び減少し続けていることがわかる（図2-9）。

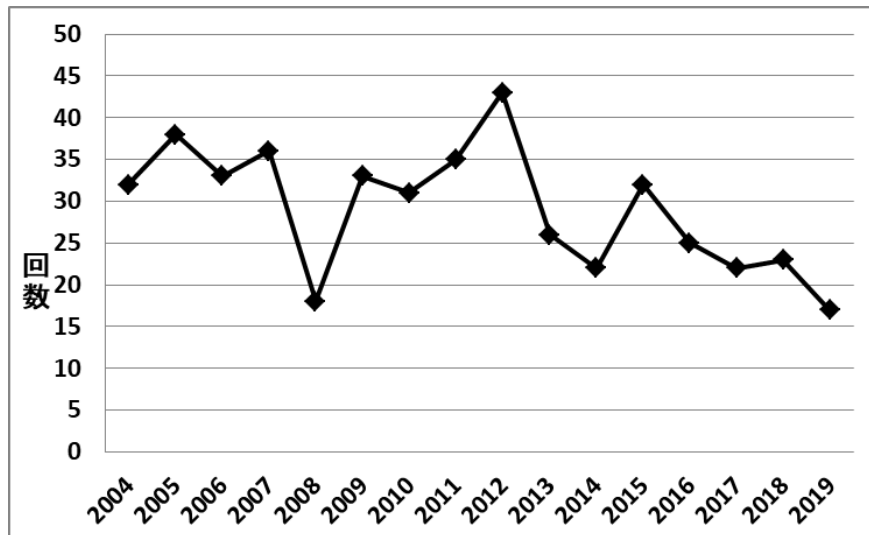


図2-9 国立おきなわ公演における古典女踊りの各演目の総上演回数

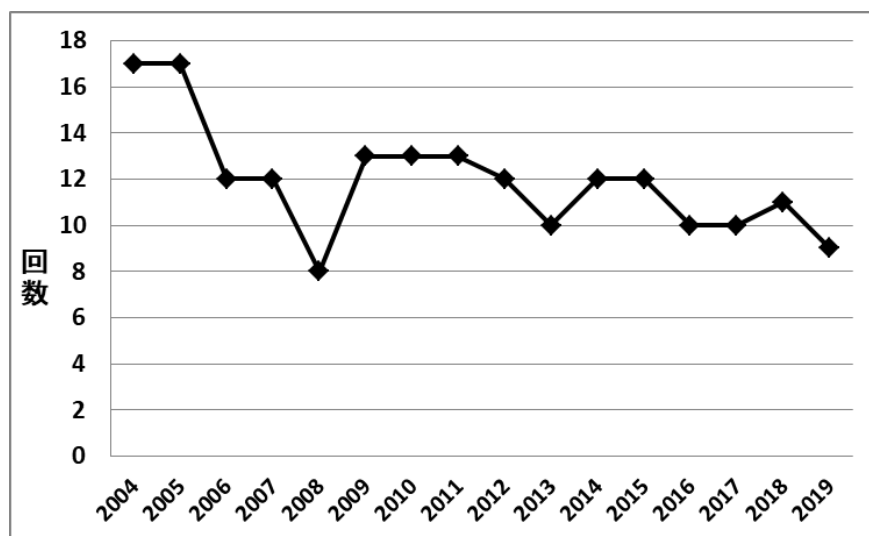


図2-10 国立おきなわ公演における古典女踊りが上演された公演回数

次に、国立おきなわ公演における、古典女踊りが上演された公演数の推移を調べてみた

結果、2004年度・17公演、2005年度・17公演、2006年度・12公演、2007年度・12公演、2008年度・8公演、2009年度・13公演、2010年度・13公演、2011年度・13公演、2012年度・12公演、2013年度・10公演、2014年度・12公演、2015年度・12公演、2016年度・10公演、2017年度・10公演、2018年度・11公演、2019年度・9公演であった。つまり、国立おきなわ公演では2004年開館時をピークに、徐々に古典女踊りが上演された公演自体が減少していることがわかる（図2-10）。

以上のことから、国立おきなわ公演では開館時から年々、古典女踊りが上演された公演回数が減少傾向にあり、古典女踊りの上演総数も2015年以降減少傾向にあることがわかった。2004年開館以来、過去15年を通して2012年が古典女踊りの上演総数が一番多く、そのことは図2-8の新・課題曲群のピークとも重なっていることがわかる。2012年になぜ公演回数が最も多かったのか、考えられる要因が2つある。1つ目はこの年から琉球舞踊・重要無形文化財保持者公演が行われるようになり、古典女踊りが上演される機会が増えたことである。2つ目にこの年は特別企画公演として、2013年3月に歌舞伎女方人間国宝の坂東玉三郎が、組踊の新作「聞得大君誕生」に取り組んだ公演が上演された。当公演では組踊の他に古典女踊りも上演されたことから、例年よりも公演総数が多くなっている。

それ以後、古典女踊りの上演総数が減少傾向となった理由として考えられる要因が2つある。1つ目は、2010年より国立劇場おきなわの主催で開催されている創作舞踊大賞である。これは「沖縄伝統芸能の振興を図るため、新たな作品の創造を目指し」²⁰公募が行われているもので、実演審査により大賞・奨励賞・佳作が与えられるものである。受賞作品は、その後の国立おきなわ公演にて上演される機会があり、琉球舞踊作品の増加が古典女踊りの上演総数減少につながったと考えられる。

2つ目は、新作組踊の増加である。特に2013年から当劇場に就任した芸術監督は、実演家でありながら組踊創作の評価も高い。当監督による新作組踊には「組踊版 シンデレラ」や「組踊版 スイミー」など、旧来の組踊には見られなかった西洋文化が取り込まれており、人気を博している。2012年までの組踊普及公演では旧来の組踊演目が上演され、それに附随して古典女踊りが上演されていたのに対して、2013年以降の普及公演では当監督による新作組踊の上演回数が増加している。さらに新作組踊の上演前には、当監督演出による組踊の解説ワークショップが導入されるなど、新しい試みが行われているため、古典女踊りが前座として上演される機会が減ったと考えられる。

²⁰ 国立劇場おきなわ2020「第9回 創作舞踊大賞作品募集」。

以上のことから、2004年から2012年の前半期においては古典舞踊を中心に、従来伝承されてきた演目の上演機会が多かったのに対して、2013年以降の後半期においては、新作舞踊や新作組踊の登場により、古典演目の上演機会が減少しているといえる。このことは、琉球舞踊と組踊を含む琉球芸能の演目数が充実期を迎えていることを示唆する一方、古典女踊りを含む旧来の琉球舞踊作品の上演機会が減少する時期を迎えていることを表しているのではないだろうか。

2-4-4 難易度と上演時間の相関関係

本章では古典女踊りの難易度について、動作の分節と加算点の総数で数値化した。その結果、これまでは感覚的に捉えていた各演目の難易度を、数的に処理したことで難易度の差異がわかりやすくなった。あくまでも筆者の身体感覚に基づく動きの分節数と、難動作や特徴的な動作への加算点との合計によって導き出した難易度であるため、他の指標に基づいた難易度分析も行い、今後の検証が必要である。しかし、これまで踊り手や観客側にとって感覚的に捉えられていた各演目の難易度を、数値化して分析したことによって難易度の序列を可視化することができたことは、大きな成果であった。

これまでB「諸屯」について「古典女踊りの中で、最高峰に位置づけられる踊りのひとつである」(又吉 2020: 8) や、B「伊野波節」について「諸屯と並び、古典女七踊りの中でも難曲とされています」(金城 2017: 9) というように紹介されることが多く、この2演目については、高い技術を要する古典女踊りの最高峰の踊りであるという感覚をもっていた。そして今回の分析結果でも、難易度の点数が一番多かったのがB「伊野波節」であった。これは、B「伊野波節」の上演時間が18分52秒と、各演目の中で一番長いことから、動作の分節数も多くなったことと、白雲手などのB「伊野波節」特有の動作があることから加算点も多く、結果として難易度の点数が一番高くなったと考えられる。

次に難易度の点数が高かったのがC「柳」であった。C「柳」の難易度点が高くなった原因として考えられる理由は、小道具の多さである。古典女踊りの中で、小道具を用いる演目は12演目中8演目で、そのうち、小道具を1つだけ用いる演目がA「四つ竹」A「かせかけ」²¹C「本貫花」B「伊野波節」C「作田」C「女特牛節」の6演目である。2つ用いるのがA「本嘉手久」であるのに対して、C「柳」は籠と柳、牡丹、梅と、4つの小道具を用いる点が特徴的な演目である。14分17秒という3番目に長い上演時間の中で、次々と小道具

²¹ かせかけの小道具は総と杵にわかれているが、2つで1セットとしてカウントした。

具へ持ち替えて踊られるために、動きの分節数は47で、B「伊野波節」の40点よりも多い。

ところで、古典女踊り最高峰の踊りと称されるB「諸屯」はC「柳」よりも難易度の点数は低かった。B「諸屯」の上演時間は14分17秒と、C「柳」よりわずかに長く、B「伊野波節」の次に上演時間の長い演目である。B「諸屯」の特徴は、動きの分節数は24点で、B「伊野波節」(40点)やC「柳」(59点)と比較してとても少ない点である。小道具をもち、手踊りかつ、少ない動作の中で、歩いている姿や立っている姿だけで表現する難しさや、たっぷりある動作と動作の間、音と音との間における、表現の難しさから加算点が25点となり、全演目の中で一番多い数となった。

一方で、難易度の点数が1番低かったのがA「四つ竹」(17点)で動きの分節が16点、加算点が1点といずれも少なかった。A「四つ竹」の上演時間は7分05秒と、2番目に短い上演時間で、動きの分節数が少なかった。また、一定のリズムで踊られ、加算点は座り・立ちの動作が難しい他にはなかったため、このような難易度となった。A「四つ竹」に次いで難易度の低いC「女特牛節」やB「瓦屋」についても、上演時間の長さ(C「女特牛節」5分19秒や、B「瓦屋」8分39秒)や、それに伴う動きの分節数、加算点の少なさが、難易度が低かった要因である。4番目に難易度が低かったC「作田」は上演時間が10分14秒と、5番目の長さである割には、動きの分節が18と少ないことと、基本的な動作が多く、加算点が3点と低かったため、難易度も低くなっている。中間層のC「本貫花」B「苧引」は難易度が30点で同点となったが、B「苧引」は6分06秒という短い上演時間の割には、独特の動作や難しい動作が多かったために、加算点が12点となった。また、A「本嘉手久」は舞台奥への歩み歩数が少なく、動作が多いため、動きの分節数が多くなっていることがわかった。

難易度の順位全体を見ると、上位5位までに、両新聞社のコンクール課題曲として、当初のころから選定されていたB「伊野波節」C「柳」B「諸屯」A「天川」A「かせかけ」がランクインしていた。コンクール課題曲の選定理由は明らかではないが、1958年の型の研究会記録によれば、「朝薫が御冠船踊りに出した七踊り」(西平 1976: 13)、「女踊りの代表的なものとして、一、諸屯(しゅどん)二、伊野波節(ぬふあぶし)三、作田節(ちくてんぶし)四、やなぎ節(やなぎ)五、天川節(あまかわ)六、かせかけ七、貫花(ぬちばな)の七つがいわゆる御冠船踊りとして残されている琉球古典舞踊の中で最も代表的なものであり」(西平 1976: 14)とあり、「七踊り」の中から選定されたことがうかがえる。今回の分析により、コンクール課題曲が上位5位までを占めており、どのような意図があっ

たのかは不明ではあるが、当時選定に関わった人たちの中にある難易度の差異が、課題曲選定へとつながったことが考えられる。

以上のことから、上演時間が長いほど動きの分節が多くなる傾向にあることがわかった。一方で、加算点は動作の難しさや、特徴的であるかどうかによって左右されるが、コンクール課題曲に選定されている B「伊野波節」 C「柳」 B「諸屯」 A「天川」 A「かせかけ」の5演目が上位5位までを占めており、課題曲は難易度の高い演目となっていることがわかった。

中でも注目したいのが、「古典女踊を代表する作品」（外間 2013: 15）と紹介されることの多い B「諸屯」よりも、C「柳」の方が難易度の点数が高かったことである。これまで B「伊野波節」や B「諸屯」と比較して、C「柳」は上演機会がそれほど多い演目ではない。また、C「柳」は、「柳は緑 花は紅 人はただ情け 梅は匂」という歌詞から、「ものにはそれぞれ良い点がある中で、人は情けが大事である」という人生訓的な内容と解釈されつつも、難解な演目と認識されてきた。次々と小道具を持ち替えて踊られる、特異な演目である C「柳」とはいったいどのような演目か、そのルーツと解釈について、第3章で検討する。

2-4-5 上演率と難易度、上演時間の相関関係

これまでの結果、各種公演の上演率については、各公演の場や主催者、踊り手によって差異が見られることがわかった。各公演間において、顕著に上演率に差が見られたのが B「伊野波節」であった。上演時間が一番長く、かつ難易度の高い B「伊野波節」は、独演会においては 19.9%と高い上演率なのに対して、かりゆし公演における上演率は 0%となっている。このことについて花城 (2007) によると、琉球舞踊家の玉城節子氏が『伊野波節』のように時間が長くひとりで踊ることの多い作品を自主規制している」（花城 2007: 76）という。また、2004 年の「沖縄県かりゆし芸能公演」出演に際しての留意事項では、C「柳」・B「諸屯」・B「伊野波節」の作品が演目として外すことが記述されているという。今回の対象は 2001 年以前のものであるため、規制の要因と影響については明らかではない。かりゆし公演を運営する沖縄県文化振興会がこれら 3 演目を外すよう指示するに至った理由と、上演率に与える影響については、今後調査を続けたいと思う。いずれにせよ、かりゆし公演においては、上演時間が一番長い B「伊野波節」の上演率は 0%の一方で、独演会における上演率は 19.9%となっている。

このように、難易度の高さや上演時間が必ずしも上演率に影響を及ぼすわけではないが、

公演の目的や場、主催者、踊り手によって、各演目の特徴をもとに取捨選択され、上演されていることがわかる。そうした中で、国立おきなわ公演では他の公演と比較して、上演率の偏りがとても少ないと言える。

2-4-6 上演率と伝承について (B「苧引」とC「柳」から)

上演率の片寄りが比較的小さい国立おきなわ公演において、1番上演率が低かったのがB「苧引」で2.5%であった。近世琉球におけるB「苧引」系の演目はB非増殖型に分類され、あまり普及していなかった。また各種公演においても、上演率が下位4%未満の演目である。国立おきなわ公演におけるB「苧引」の出演者を抽出し、B「苧引」の上演実態を詳細に分析した。国立おきなわ公演におけるB「苧引」の総上演回数は11回で、全ての出演者が比嘉清子に直接関連する流会派に所属している舞踊家であった(表2-6)。

表2-6 国立おきなわ公演におけるB「苧引」出演者の所属流会派

年度	沖縄タイムス系	琉球新報系	比嘉系流会派
2004	○		○
2005		○	○
		○	○
2006	○		○
	○		○
2007		○	○
2012		○	○
	○		○
2014		○	○
2017		○	○
2020		○	○

同じく比嘉が復活させ、普及させたとされるC「柳」も、このように踊り手が限定されるのか確認するため、国立おきなわ公演におけるC「柳」出演者が所属する流・会派の確認をおこなった。その結果、総上演回数34回のうち、比嘉に直接関連する流会派に所属している舞踊家²²の出演は、合計10回であった。その他の流会派に所属する出演者の内訳は、沖縄タイムス社のコンクール所属の実演家が10名で合計10回、琉球新報社のコンクール所属の実演家が、10名で合計14回であった(表2-7)

²² 比嘉に直接関連する流会派は、沖縄タイムス社、琉球新報社両社それぞれのコンクールに所属団体がある。

表2-7 国立おきなわ公演におけるC「柳」出演者の所属流会派

年度	沖縄タイムス系	琉球新報系	比嘉系流会派
2004		○	○
2005		○	○
		○	○
2007	○		その他
2008	○		その他
		○	○
2009	○		その他
	○		その他
	○		その他
2010		○	その他
		○	その他
2011	○		○
		○	○
	○		その他
2012	○	○	その他
2014	○		その他
2015	○		○
		○	その他
		○	その他
		○	○
2016		○	○
		○	その他
2017		○	その他
		○	その他
2018		○	その他
		○	その他
2019	○		その他
		○	その他／中止
2020	○		○／中止
		○	その他／中止
		○	その他
		○	その他／中止

これを、2004年から沖縄タイムス社コンクールの・グランプリ部門の課題曲にC「柳」が加わる前年の2014年までと、2015年から2020年9月までの両期間で比較した。比嘉系流会派の出演は、2004年から2014年は6回であったのに対して、2015年から2020年9月までの期間は4回と減少している。沖縄タイムス社所属流会派の出演回数は2004年から2014年までが9回、2015年から2020年9月までの期間は4回に減少している。そして、琉球新報社所属流会派の出演回数は、2004年から2014年までが8回、2015年から2020年9月までの期間は13回と増加している。

表2-8 国立おきなわ公演古典女踊りの上演率と出演者所属

年度	A「天川」		A「かせかけ」		B「瓦屋」	
	沖縄タイムス系	琉球新報系	沖縄タイムス系	琉球新報系	沖縄タイムス系	琉球新報系
2004	2	3	3	1	1	3
2005	1	5	4	3	1	3
2006	2	2	1	5	2	3
2007	2	2	2	2	1	3
2008	1	1	4	1	3	1
2009	2	2	2	2	4	1
2010	2	2	1	2	4	3
2011	2	4	0	4	0	1
2012	3	4	1	2	2	0
2013	0	2	0	2	2	2
2014	3	2	1	1	3	0
2015	1	2	2	0	2	2
2016	2	1	0	5	1	0
2017	1	1	0	2	1	1
2018	2	1	0	1	1	0
2019	1	0	0	4	0	2
合計	27	34	21	37	28	25

以上のことから国立おきなわ公演における C「柳」の上演については、比嘉系流会派に限定されておらず、むしろ2015年以降琉球新報社のコンクールに所属する実演家の上演回数が増えていることがわかった。2015年から沖縄タイムス社のコンクール・グランプリ賞部門で C「柳」が採用されたことに反比例するかのようには、沖縄タイムス社のコンクールに所属する実演家の出演が減っていることがわかった。なぜこのような傾向が見られるかは、現時点では明らかではない。それでも国立おきなわ公演においては、コンクール課題曲であるか否かが、上演率へ与える影響はほとんど無いことがわかった。

国立おきなわ公演の古典女踊りの上演率によると、A「天川」や C「作田」 C「本貫花」

は2015年から、沖縄タイムス社のコンクール課題曲に採択された影響はあまりみられないが、C「柳」については採択された2015年以降、琉球新報社所属の実演家による上演が増えているという状況が明らかとなった(表2-8)。それまであまり意識されてこなかったC「柳」が、沖縄タイムス社のコンクール課題曲に採択されたことをきっかけに、出演者の選定に何らかの影響を与えた可能性が考えられる。

B「苧引」はC「柳」とともに、沖縄戦を前後して上演されなくなっていたところ、1966年頃、比嘉によって復活上演されたという。比嘉の高弟である高良和子によると、

『柳』『苧引』他、古典女踊りで、先生の『手』を見たい・習いたい—という他の流派の方々にも、『はいどうぞ』と来る人を拒まず、快くその手を指導しておられました。同時にまた、自分の弟子にも、ご自分の不得手な曲については、他の先生に習っておいで…というような、心の広さ・おおらかさ・度量の大きさをもっておられた(高良 2005: 83)

というように、比嘉は教えを乞う人に対しては、快く指導したという。

ところが現在では、比嘉系流会派以外の琉球舞踊実演家がB「苧引」を上演すると、「あなたはどこの流派か」、「誰の許可をとって踊っているのか」と聞かれることがあるという。比嘉系流会派では無いある琉球舞踊実演家によると、ある公演において比嘉系流会派の許可を得てB「苧引」を上演したにもかかわらず、上演後すぐに「何であなたが『苧引』を踊っているか」、「誰に許可をとって踊ったのか」と、別の実演家から問われたことがあったという。このことからB「苧引」を上演できるのは、比嘉系流会派のみであるという暗黙の了解が琉球舞踊の世界に存在していることがわかる。国立おきなわ公演における古典女踊り全体の上演回数が減少する中、このように踊り手が限定される傾向が見られるB「苧引」は、今後の継承が困難となる可能性があると考えられる。

2-5 小括

以上、近現代の古典女踊りについて、琉球処分後の芝居小屋時代から、国立劇場おきなわが稼働している現在までの、古典女踊りを取り巻く環境の変遷に触れ、古典女踊りの現況についてみてきた。

国立劇場おきなわにおける定期的な公演の開催は、古典舞踊女踊りの継承に大きく貢献していることがわかった。そして、国立おきなわ公演の展開に伴い新たな作品が次々と生

み出され、琉球芸能の演目数が充実期を迎えていることを示唆する一方で、古典女踊りの上演機会が徐々にではあるが減ってきている。いつまでも古い作品の上演を繰り返すだけでは良い状況とは言えないが、今ある古典女踊りの演目をしっかり継承した上で、新たな作品の創造に向かう必要があると筆者は考える。そのためにも、各演目の成り立ちや時代背景、難易度の分析を進める必要がある。

次章では、古典女踊り「柳」の成立について検討する。

第3章 古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』の比較分析

第1章では、近世琉球舞踊の各演目が、いつ頃から資料に見られるようになり、どのような歌詞構成の変遷を経て現代に至るのかを明らかにした。また、第2章では新聞社による琉球舞踊コンクールが本格的に始まる1966年頃から現在までの各種琉球舞踊公演の上演実態の分析から、国立劇場おきなわが開場する前の時期の各種公演においては、公演によって各演目の上演率にバラつきが見られたが、国立劇場おきなわ開場後の公演に於いては、極端な上演率の差が是正され比較的バランスよく上演されていることがわかった。そのような状況の中、古典女踊り「柳」は比嘉清子が復活させたという背景から、柳清会もしくは比嘉にかつて師事していた人物が主宰する流会派を中心に、近年では琉球新報社のコンクールに所属する流会派の舞踊家が上演する機会が増えていることがわかった。

古典女踊り「柳」は籠を担いで登場し、籠の中から小道具を次々に取り出して踊られる。古典女踊りのほとんどが、1演目につき、1つの小道具を用いるのに対し¹、古典女踊り「柳」は籠、柳、牡丹、梅の4つの小道具が用いられる、特殊な演目である。これまで研究者や琉球舞踊家らは、この演目を「自然の摂理」や「道理」という抽象的な概念で解釈してきた²。古典女踊りの内容が、必ずしも具体的であるとは限らないが、古典女踊り「柳」は特に1曲目《中城はんた前節》の歌詞「飛び立ちゆる蝶…」と、2曲目《柳節》の歌詞「柳はみどり…」の歌詞のつながりが分かりづらく、表現しづらい。

日本本土では、1960年代頃までは衣類を収納する柳行李が庶民に親しまれ、豊岡杞柳細工が伝統工芸品に指定されているように、柳は古くから実用品として加工されてきた。一方、柳は幽霊と結びつけられたり、豊作祈願に用いられたりする例もあったらしい。有岡は、地域によっては「柳に死者の霊魂が宿る」とする民間信仰があることや、「花は紅／柳は緑」と春の風景として柳が謳われている例を紹介している（有岡 2013）。この詩は、古典女踊り「柳」において、地謡が演奏する音楽《柳節》の「柳は緑／花は紅／人はただ情け／梅は匂い」の歌詞の一部と順序が逆なだけである。こうしたことから、日本本土で知られていた歌が琉球に伝わって、古典女踊り「柳」が成立したという推測も成り立たないわけではない。その場合には「花は紅／柳は緑」の歌と、柳と霊魂との結びつきに関する伝承は別のものと考えer必要がある。そうであったとしても、「花は紅／柳は緑」の歌の本

¹ ただし、古典女踊り「本嘉手久」はチーグシ（杖）と花笠が用いられている。

² たとえば、渡嘉敷（1983: 129）。

位は、つかみどころがない。

興味深いことに、庭に柳の木を植えると幽霊が出現するという俗信があったとされる佐賀県、秋田県、和歌山県、山口県（有岡 2013: 132）は、いずれも江戸時代には海運業が栄えていた地域である。しかも、和歌山県を除く佐賀県、山口県、秋田県は、蝦夷と琉球との間を結ぶ北前船の「昆布ルート」中継地にあたった（小西 2020）。また、柳、牡丹、梅の原産地は中国で、いずれも中国では古くから馴染みのある植物である。ヤナギは、白い綿毛のついた柳の種子が春に飛び漂う「柳絮」が知られていること、ボタンは中国で2世紀には既に薬用として使用され、4月ごろ開花すること、ウメは1月から3月に開花し、学問を怠ると花が枯れるという晋の時代の故事から「好文木」という別名をもつことが知られている。

「柳はみどり／花は紅／人はただ情け／梅は匂い」の歌詞は、中国北宋の詩人・蘇軾の漢詩「柳緑花紅真面目」に由来しているとされており、日本本土の和歌への引用や、派生したものが多く確認されている。矢野は、古典女踊り「柳」の「柳はみどり…」の歌詞について、「そっくりそのまま本土から伝わっているのである」（矢野 1974: 181）と指摘している。しかし、日本本土においても中国文化から大きな影響を受けてきたことや、日本の禅僧や歌人の言葉や歌にも蘇軾の漢詩が引用されてきた³ことを鑑みると、中国文化の影響を受けて古典女踊り「柳」が成立した可能性も否定できない。

筆者は、小西潤子沖縄県立芸術大学教授との共同研究により、中国戯曲の1つである昆劇の『牡丹亭』と古典女踊り「柳」に登場する植物のモチーフの合致を見出した。柳、牡丹、梅の3つは、昆劇の代表作『牡丹亭』における象徴的な植物である。「牡丹亭還魂記」、
「還魂記」の別名から推察できるように、『牡丹亭』は中心人物が幽霊となって表れる物語である。昆劇は、中国江蘇省昆山一帯で元朝末期から明朝初期に誕生し、清朝初期まで人気を博した戯曲である。その中でも、『牡丹亭』は当時大流行し、現在でも中国国内外で公演が行われている。『牡丹亭』こそが柳幽霊伝説および「花は紅、柳は緑」の原型であり、これが琉球から薩摩経由で昆布ルートによって日本本土に伝播したと考えられる。その論考に先立ち、本章では古典女踊り「柳」の原型が『牡丹亭』に求められるという仮説を立てて実証を試みる。

³ たとえば、一休禅師「見るほどに みなそのままの 姿かな 柳は緑 花は紅」や、沢庵禅師「色即是空 空即是色 柳は緑 花は紅 水の面に 夜な夜な月は通へども 心もとどめず 影も残さず」が残されている。

3-1 昆劇と『牡丹亭』

3-1-1 昆劇とは

昆劇は昆曲や昆山腔などとも呼ばれ、現代に伝承されている中国劇の中で最も古い中国伝統劇の1つである。昆劇は江蘇省昆山一帯で誕生したことに由来している。昆山腔は、元朝末期から明朝初期に生まれていたもので、当時の海塩腔や余姚腔、弋陽腔とともに「明朝の4大声腔」の1つに数えられている。明朝の万暦年間（1573-1620）、昆曲の影響力は蘇州一帯である呉中から江蘇省、浙江省の各地に及んだ。万暦末期「四方の歌は必ず呉門を祖とす」という現象が起こり、昆劇は明朝、清朝以来、戯曲の中でもっとも影響力を持つ声腔⁴となった。

初期の頃は特別な衣装や動きなどを伴うこともなく、歌だけの節回しであった。それを明朝の劇作家の魏良輔（1489-1566）、梁辰魚（1521-1594 頃）らが整理し、音楽や演出、演目の創作などの面で次第に演劇としての体裁が整えられていった。清朝においても、劇と言えば昆劇を意味しており、昆劇をベースとして、北京にて京劇が誕生したという。昆曲はまた、四川省の地方劇である川劇や、浙江省の地方劇である婺劇、湖南省の地方劇である祁劇、雲南省の地方劇の滇劇など数多くの中国地方戯の形成や発展に重要な影響を与えたため「百劇の元祖」とも呼ばれている。

昆劇は明朝の天啓年間（1621-1627）元年から清朝の康熙年間（1662-1722）末までの百数年間が最も発展した時期であり、盛んに上演されたという。この頃昆劇の表現芸術が成熟し、歌唱法や念と呼ばれる台詞、身段と呼ばれる仕草や、衣装、道具に工夫を凝らすようになった。昆劇の役柄は生・旦・浄・丑などの細分化されており、それぞれ男役・女形・敵役・道化役を意味する。役柄によって唱、念、仕草や立ち回りが一体となり、特に生や旦の動きには舞踏的な要素が求められる。昆劇は宋・元以来の表現芸術をまとめ、役者は歌いながら踊るという表現スタイルを持つ。

昆劇は、音楽と節回しにも特色がある。昆劇には1000種類以上の曲牌と呼ばれる曲調があり、それらの曲牌に場面に応じた歌詞をのせて歌いあげられる。よく使われるものとして「憶秦娥」「山坡羊」「金梧桐」「二郎神」「点絳唇」「掛枝兒」「転調貨郎兒」などが挙げられるという。曲牌は主に古代の歌舞音楽や唐の時代の大曲、宋の時代の語り物演芸の一種である唱賺、宋・金・元代に流行した語り物演芸の一種である諸宮調、漢族と少数民族の民謡などから形成されている。また「借宮」「犯調」「集曲」などと呼ばれる様々な創作

⁴ 歌の節回し。

方法がある。昆劇の曲調は「水磨き調」と呼ばれ、繊細かつ滑らかで、心地よい節回しが心を打ち、柔らかく悠々と響きわたるのが特徴であるという。伴奏の楽器は曲笛を主とし、笙、簫、チャルメラ、三弦、琵琶などが用いられる。演奏者は楽器の伴奏あるいは、役者の動きにメリハリをつけるための効果音を添えるのみで、役者が歌を歌いながら演じる。歌の発音については厳しく、平声、上声、去声、入声といった発音の1つ1つにこだわり、非常に工夫された音となっている。さらに実際に上演される際には、人物の性格や感情にあわせての変化も求められる。

それから、昆劇には独自の舞台様式がある。舞台は情緒を重んじ、抽象的であり大道具はほとんど用いられずシンプルである。それがかえって観客の想像力を掻き立て、場面展開は変化に富んだ装飾効果の高いものに仕上がっている。衣装は華やかで、着付けにも一定のきまりやこだわりがあり「間違った着付けをするくらいなら、破れた衣装を身に着けるほうがましである」という言い方があるほどだという。化粧法は役柄によって様々であり、隈取りや面の色によっても役柄やその人物の感情を表現している。小道具としては兜、冠、靴のほか、舞台用の旗、テント、扇子、ハンカチなどがある。また、生や旦などの役者は衣装の袖口につけた「水袖」と呼ばれる長い白絹の扱いも、表現法の1つとして用いられている。

昆劇において最初に完成した演目は、劇作家の梁辰魚が創作した『浣紗記』とされる。その後、明代および清代に、王世貞の『鳴鳳記』、高則誠の『琵琶記』、高濂の『玉簪記』、湯顯祖の『牡丹亭』、沈璟の『義俠記』、李漁の『風箏誤』、朱素臣の『十五貫』、孔尚任の『桃花扇』、洪昇の『長生殿』など、数多くの代表的な作品が誕生した。昆劇の脚本は一般的に長編のものが多く、1つの演目で5、60幕もあり、2、3夜連続で上演するほどの長さであったという。上演を繰り返しているうちに整理、凝縮し、不必要な内容を削ったり、演目の原作から見応えのある場面を取り出したりされた。そしてそれらを独立して上演できるよう、さらに充実した豊かな内容の短劇の作品に作り変えた『西川図・蘆花蕩』『精忠記・掃秦』『拜月亭・踏傘』『牡丹亭・驚夢』『長生殿・埋玉』『白蛇伝・断桥』『宝剣記・夜奔』がある。

以上のことから昆劇は中国を代表する伝統演劇の1つであり、2001年にはユネスコ無形文化遺産保護条約発効に先立つ「人類の口承及び無形遺産の傑作」の宣言を、世界の無形文化の中でもいち早く受けた。そして2009年には世界初の無形文化遺産に登録され、世界でも高い評価を得ている。

3-1-2 『牡丹亭』とは

『牡丹亭』とは昆劇の作品の1つで、明代の湯頭祖が著した『牡丹亭還魂記』が元になっており、彼の代表作であると同時に、昆劇を代表する作品とも言われている。全55幕からなる長編の演目であり、全てを上演すると10夜に及ぶという。主人公杜麗娘と柳夢梅とのラブストーリー、明代に多い典型的な「才子佳人」の物語である。

高官の家柄に生まれた杜麗娘は16歳で美しい少女だったが、両親からは家の裏庭にさえ出ることが許されない厳しいしつけを受けていた。ある日両親の留守に侍女から庭に出ようとそそのかされ、裏庭を訪れると春は真っ盛りで、鳥がさえずり、花が咲き乱れていた。杜麗娘は自分の身の上を嘆き、帰宅後疲れて、机上でうたたねをしていたところ、夢の中に柳夢梅という1人の若者が現れ、2人は楽しい時を過ごした。

夢から覚めた杜麗娘は、寝ても覚めても柳夢梅のことが忘れられずやがて病気になり、亡くなる前に美しい自画像を描き遺して死んでしまう。その後、一家は父親杜宝の仕事の都合でその家を離れることになり、「梅花観」という杜麗娘を祀る道堂として道士に託した。

その頃科挙の試験合格を目指す柳夢梅は旅に出るが、旅の途中で病に倒れ、たまたま杜麗娘を祀った「梅花観」で養生することになる。柳夢梅がその廟の周りを散歩していた時、築山の下で一幅の絵を拾うが、その絵には1人の美女が描かれていた。柳夢梅は朝晩、この美女の絵を見ては声をかけていると、ある日この絵の美女が彼の前に現れる。柳夢梅は杜麗娘と同じ夢を見たことを思い出し、再会を喜んだ。杜麗娘の亡霊は柳夢梅に、梅の木の下で土饅頭を掘り、棺を開ければ、生きていた時の姿のまま会えることができると言う。言われるままに柳夢梅は梅の木の下で土饅頭を掘り返し、棺を開ける。するとそこからは良い香りがし、美しい杜麗娘が起き上がり、2人は再会を果たす。その後、柳夢梅は墓をあばいた罪を、杜麗娘の両親から咎められたり、戦乱に巻き込まれたりするが、困難を乗り越えて、無事に杜麗娘と柳夢梅は結婚し、添い遂げるという内容である。

作者である湯頭祖は明代後期に活躍した劇作家で、1550年、江西撫州府臨川縣に生まれた。1583年には進士に合格し、禮部觀政、南京太常寺博士、南京詹事府主簿、南京禮部祠祭司主事を歴官した。しかし役人時代は上司に疎んじられて出世が遅れたり、朝廷への批判書を出したりして煙たがられた。そのため湯は1598年に役人を辞め、故郷の臨川で閑居し劇曲の制作に没頭する。湯は権力に屈しない、無骨な人物であったことがわかる。その後、湯は『牡丹亭還魂記』の他に『紫釵記』『南柯記』『邯鄲記』等の劇作品を残し、1616年に67年の生涯を閉じた。

3-2 昆劇『牡丹亭』が近世琉球に伝来した可能性

ここでは昆劇『牡丹亭』が近世琉球に伝来し、古典女踊り「柳」の成立に影響を与えた可能性について先行研究をふまえながら検討する。

序章で述べたように、琉球舞踊を含む組踊は能や歌舞伎といった日本の伝統芸能からの影響については、これまで指摘されてきた。一方で、近世琉球に中国と冊封関係を築いていた琉球の時代背景を鑑みると、中国からの文化的影響も受けていたであろうことは想像に難くない。王耀華（1987）は琉球音楽が中国音楽の影響を受けていることを指摘しており、劉富琳（2007a）は琉球芸能の1つである組踊が中国戯曲の影響を受けていることを指摘している。また、劉（2007b）は琉球王国時代の宮廷舞踊と中国民間歌舞の関連性も指摘している。池宮（2015）は近世琉球の冊封使渡来の際、冊封使の随員には芸能者も含まれており、中国側の答礼の宴において芸能も上演されていたことや、江戸立ちの際には中国芸能の稽古が繰り返され、日本本土において中国芸能が上演されていたことから、「予想外に中国劇が身近にあったのであって、これが組踊に影響を与えないはずがない」（池宮2015: 74）と述べており、組踊と中国戯曲との関連性を指摘している。しかし、中国の芸能が近世琉球舞踊に与えた影響について、詳細に述べられた先行研究は、管見の限り見当たらない。

そこで、中国の芸能が近世琉球に流入し、近世琉球舞踊の各演目が作られた可能性について検討していく。

3-2-1 中国芸能の琉球王国への伝播について

3-2-1-1 冊封使者団及びその活動にともなう伝播

明の1372（洪武5）年から、清の1879（光緒5）年までの約500年間、琉球は中国に臣属しており、中国皇帝は前王を諭祭し、新王を冊封する使者を派遣した。1404年から1866年まで、中国は冊封使を合計22回派遣した。明代に14回、清代に8回であった。

冊封使一行の中には専従の音楽家、あるいは音楽に明るい者がいた。張学礼『中山紀略』によると「封舟の過海には、例として、従客の偕に行くあり。姑蘇の陳翼、字は友石は多才多芸なり。王、持帖して世子等三人に琴を授くるを請う」（那覇市企画部市史編集室 1977: 51）とある。

また、『中山傳信録』「渡海兵役」（徐 1721〔1976〕）には「正使の家人二十名、副使の家人十五名（略）内科医生一人、外科医生一人、道士十三名、老排一名、吹鼓手八名」（那覇

市企画部市史編集 1977: 97) とある。加えて『中山傳信録』「楽器」(徐 1721 [1976])には「國中、琴なく、但琴譜あり。国王、那覇官毛光弼を従客福州の陳利州の処に遣わして琴を学ばしむ。三四ヶ月に数曲を習う。并に琴一具を留めんことを請う。之れに従う」(那覇市企画部市史編集 1977: 186) と記されている。王 (1998) によると「冊封使節団には、琴の芸に通じる随行者がいるのみならず、8人からなる専従の鼓吹班も存在した。冊封活動のために、彼らが各種の儀式音楽を演奏し、中国の鼓吹音楽を琉球までもたらしたことを以上の記載からうかがうことができる」(王 1998: 16) という。

そして冊封使節団のメンバーが琉球滞在中、中国の音楽芸能を教授し、演じ、鑑賞し、中国音楽を琉球に伝えたことが前述の張学礼の『中山紀略』、徐葆光『中山傳信録』からわかる。『中山紀略』には

「姑蘇の陳翼、字は友石は多才多芸なり。王、持帖して世子等三人に琴を授くるを請う。世子は名づけて彌多羅と曰い、王の婿は名づけて唾弗蘇と曰い、三法司の子は名づけて喀難敏達羅と曰う。天界寺に寓して習うこと一月、移りて中山王府に至りてまた月餘なり。世子に思賢操の平沙・落雁・関雉の三曲を授け、王婿に秋鴻・漁樵・高山の三曲を授け、法司の子に流水・洞天・塗山の三曲を授く。求め詣りて虚日為し。皆稱して友石先生と曰う」(那覇市企画部市史編集室 1977: 51)

という記載があり、冊封使一行が琉球滞在中、琴の曲を授けたことに触れている。『中山傳信録』でも「全使張学礼『記』に云く、国王、子・婿を従客某の所に遣わして、琴を学ばしむと。いま、己に伝を失す。(略)三、四ヶ月に数曲を習う」(那覇市企画部市史編集室 1977: 185) とあり、冊封随行者が琴の芸を授ける状況が記されている。

それから、琴の他に三弦をはじめとするほかの楽器演奏術を教える人もいたという。1606年に、尚寧冊封のために琉球に渡った夏子陽の『使琉球録』の中には「楽器には金鼓、三弦などの楽あるも、但々、不善の作多し。嘗て、吾が随従者を借りて之を教う」(那覇市企画部市史編集室 1977: 41) とある。

冊封使随行者が演奏に参加したものについては『杜天使冊封琉球真記奇観』に「時に、重九の宴。天使、競渡を斯の漂に観る。(略)時に、天使に登臺を請う。先ず、随行の梨園を用て、雜劇を雙演せしむ」(那覇市企画部市史編集室 1977: 47) という記載がある。

それから、尚敬王の冊封のため正使海宝と副使徐葆光が来琉した際の王府側の記録であ

る『康熙58年 冠船日記』では、8月9日に冊封使一行が滞在する天使館を国王が訪問した際、唐人による笙の演奏があり、以下のようなやり取りが見られたという。

笙の実見を国王が要望したのでお見せしたところ、「初めてみるものだ。」と仰った。そのため海老爺より「珍しいものであるならばひとつ進呈いたしたい。奏法は誰か達者な者を選び稽古させるならば、(その者を)指導しよう。」と申されたので、すぐ惣役が河口通事を介して御礼を申し上げた(麻生 2013: 18)。

その後、安慶田里之子親雲上が天使館で、8月21日と23日に海宝と海宝の息子から笙を指導されており、清から琉球への技術伝播の一端を垣間見ることができる。さらに『康熙58年 冠船日記』から1719年の9月20日に首里城で行われた仲秋宴では、琉球の芸能のみならず、唐人からも舞踊があったという。また、花火観覧の後、国王が唐踊りを所望したので、舞台下で唐人による踊りが1つ演じられたという(麻生 2013: 36)。

王(1987)によると冊封随行者の中には、雑劇の俳優が含まれており、劇の具体的な種類、演目、歌い方に関する記述はないものの、雑劇の伴奏を担当する伴奏の楽団・楽器・曲がすでに琉球に伝わっていたことを意味しているという。冊封使及びその随行者が琉球で音楽や芸能を鑑賞することは重要な行事の1つとなっていた。冊封使及びその随行者が琉球音楽芸能を鑑賞した際に、彼らの感想及び意見がこれらの音楽芸能の発展に影響を及ぼしたことは、想像に難くないであろうと王(1987)は指摘している。

以上見てきたように、冊封随行者の中に芸能に明るい者がいたり、琉球人と冊封使一行がお互いに楽器や音楽、舞踊に触れ、時には直接指導を受けたりすることもあったことがわかる。また、1719年の仲秋宴では琉球側から芸能を提供するだけでなく、冊封使側からも舞踊を披露する機会があったことがわかった。そういった場において上演された中国の芸能は、何かしらの形で当時の琉球芸能に影響を与えていたことは、十分に考えられる。

3-2-1-2 中国人移住者、その他の人的交流による伝播

次に中国からの移住者やその他の人的交流による伝播について見ていく。文献記事に見られる琉球への中国人移住に関する最も早い年代は、明の1392(洪武25)年である。明太祖が琉球人の航海、進貢を助け、文教を推し広めるために、福建の船夫三十六姓を琉球に賜ったと同時に、華夏の礼楽も琉球に伝えた。『球陽・卷一・察度王』によると

太祖、閩人三十六姓を賜ふ。

王、使を遣はして入貢せしむ。時に附疏して言ふ、通事程復・葉希尹の二人は、寨官を以て通事を兼ね、往来進貢し、労に服すること多きに居る。乞ふ、職を賜ひ冠帯を加へ、本国臣民をして仰止する所有りて、以て番俗を変ぜしめんと。太祖之れに従ふ。更に閩人三十六姓を賜ひ、始めて音楽を節し礼法を制し、番俗を改変して文教同風の盛を致す。太祖、称して礼儀の邦と為す」(鄭 1982: 107)

という記載がある。その後、三十六姓の人々の中には、年期を終えて、帰国した者もあるし、琉球に留まったが子孫のない者もある。

1607(万暦35)年に入り、明王朝は琉球国王の請求により、毛、阮という2つの姓の華人を琉球に賜った。『球陽・卷四・尚寧王』によると以下の通りである。

十九年、神宗、閩人阮国・毛国鼎を補賜す。

万暦丙午、王、王舅毛鳳儀等を遣はし、襲封の恩を謝す。附奏するに、洪武永楽の間、閩人三十六姓を賜ふ。其の孫子にして、書を知る者は、大夫・長史を授けて、貢謝の司と為し、海に習ふ者は、通事・総官を授けて、指南の備と為す。今日に至り、世久しく人湮び、文字音語・海路更針、已に違錯するに至る。伏して乞ふ、往例に依准して、更に数人を賜はんことをと。礼部以聞す。翌年丁未、神宗、仍りて阮国・毛国鼎二人を以て、本国臣籍に入るを許す。即ち今、唐榮の阮・毛氏是なり(鄭 1982: 174)

中国人が琉球に移住した後、琉球国王は彼らを当時的那覇久米村に土地を授けて定住させ、俸(給料)を贈り、官位に就かせ、特権を与えた。琉球の政治、教育、経済などの重要な活動にも参加させた。彼らも、琉球の音楽文化事業の発展に貢献した。前述のように、彼らは音楽を節し、礼法を制し、番俗を改めたのである。この他に三弦も、三十六姓によって琉球にもたらされ、彼らの移住により、数多くの民間音楽が琉球に伝わったという。それは『琉球国由来記 卷一 王城之公事』に以下のように確認できる。

楽器飾并音楽

御庭ニ楽器飾ルハ、螺赤頭奉行為職業。同筆者召列、早旦登城。螺赤頭(吹鼓者ナリ)ニ下知シテ飾之。且筆者・鎖ノ大屋子兩人、御庭浮道ノ左右ニ立而下知シテ、音楽有。

辰刻頭鼓、巳刻再鼓。午刻三鼓アリ。朝拝ノ時、大鼓樂有之。且除夜五更ヨリ、開定マデ、於御庭、三度樂仕也。是閩人三十六姓、本国ニ来テヨリ、音樂中華ニ不異ト、中山世譜ニ見エタリ（伊波・東恩納・横山 1962: 8-9）

また、『琉球国由来記 卷四 事始』に以下のように確認できる。

樂

当国樂、察度王 尚巴志王の世間、自中華伝授来乎。不可考。有座樂（是為太平樂。奏于座中故、亦曰座樂）大樂・笙家来赤頭樂・路次樂等也（伊波・東恩納・横山 1962: 127）

以上の記録から見ると、御座樂、路次樂の中のある部分も中国から伝わったものがあることがわかる。

ところで山内（1993）によると、那覇久米村にあった聖廟の境内に明倫堂が建っており、ここに久米村の子弟を集めて読書官話講談作詩等の学芸を教授していた。その実質は勸善懲惡の儒教思想であった。この堂は1717年に程順則が創立したものである。明倫堂では毎月3日6日9日の日に学芸の復習をしたので、それに「三六九」と称えた。そして春秋2回に三六九の学芸会を催し、政府や薩摩の高官を招いてお目にかけて。その時の技芸は、武芸が拳法、槍術、籐牌、鉄尺等で、音楽は三線1人、箏1人、琵琶1人、胡琴1人、揺事1人、胡弓1人、ニーフー1人、大三線1人で奏した。楽師は総官脇通事が勤め、其他はお蔭役で小役の人をあてたという。演劇は『孟母断裁（孟母が機を断つ）』『朱買臣』『渭水訪賢』（文王と太公望の故事）、『孟宗抱竹』『揺櫓』『借地靴』『打花鼓』等の中国の故事を中国語上演した。その中の打花鼓は最も人気を得たので、それが中国劇の総称になったという。

それから、1866年に行われた尚泰王の冠船の翌年、首里崎山の離宮では「お祝い上」があった。その時、久米から三六九などの学芸27題、打花鼓などの劇7題、武芸が4題披露された（山内 1993: 338）という。このように久米で暮らす中国からの移住者の子弟を中心に、近世琉球において盛んに中国音楽や戯曲などが上演され、継承されていたことがわかる。三十六姓の他に、漂着の中国人もかつて中国音楽を近世琉球に伝えたという（那覇市企画部市史編集室 1977: 203）。

3-2-1-3 琉球からの進貢にともなう伝播

琉球と中国との冊封体制下において、琉球側から中国へ赴く進貢も重要なものであった。また進貢の他に、琉球人が中国へ訪れる機会として、中国皇帝の誕生日を祝う聖寿や皇太子の即位、皇后の冊立等の際に派遣された慶賀使や、琉球国王が死去した場合の死亡報告などがあった。そして琉球国王が冊封された後には、中国の恩誼に感謝するための使者である謝恩使があった。以上の進貢、慶賀、謝恩の際に派遣された人員は、正使、副使それぞれ1人の他、多くの随行者を伴い、時には100名から200名に達する場合もあった。ただし、北京へ上京する人は正使、副使と供の15人から20人までで、他の多数の人々は福建に留まった。

史料によると、「道光二年 恩賞日記檔⁵」(1822)及び、「道光二年 恩賞日記⁶」(1822)から1822(道光2)年12月29日に紫禁城にある重華宮において、琉球の進貢使節などが清朝皇帝と共に昆劇『牡丹亭』の第23場にあたる「冥判」を観劇したという記録が残されているという(我部 2018: 31)。また、1855(咸豊5)年11月20日と1865(同治4)年12月18日に北京に入京した琉球使節は、重華宮で宴席に参加し歌・鳴り物などの芸能を鑑賞するのではなく、芝居を観劇したという(陳 2013: 22)。明や清の時代における劇とはすなわち昆劇を指すことから、1855年と1865年に入京した琉球使節が鑑賞した劇とはすなわち、昆劇であることが明らかである。前述のように『牡丹亭』は昆劇の中でも大変人気の高い劇であるという。1822年の進貢使節団が『牡丹亭』を観劇したことが明らかとなっているが、他にも琉球からへの使節団が劇を目にする機会があり、『牡丹亭』が上演されていた可能性は極めて高いと言える。琉球使節団が明や清で見てきた劇を琉球に持ち帰り、何らかの形で琉球の人々に紹介したり、自分たちで演じたりしていた可能性は十分に考えられる。

3-2-1-4 中国に留学した琉球人留学生による伝播

近世琉球では、官生、半官生及び私費生として中国へ留学した琉球人もいた。学問を学ぶため、官生という身分で最初に琉球人が中国へ渡った⁷のは、1392(洪武25)年であった。これ以後、明清両時代にわたって琉球は、絶え間なく中国に留学する官生を派遣した。各回の派遣人数については、明の時代には3人から5人までであり、清の時代には4人で

⁵ (周 2011: 482)。

⁶ (周 2011: 499-500, 505)。

⁷ (鄭 1982: 107)。

あり、1802年に副官生が4人増員された。留学期間の制限は3年から5年までで、なかには7年に及ぶ者もいた。彼らは中国の最高教育文化機関であった国子監に在学中、公費による待遇を受けるだけでなく、皇帝からも手厚い賞賜を受けたという。

一方、半官生や私費留学生の場合は福州の私学で勉強したという。半官生の留学生の場合には、久米村から選ばれ、進貢する場合は4人を、接貢⁸の場合は8人を派遣し、留学期間はいずれも7年であった。これらの留学生は中国で典章、制度、文物、儒教の他に、中国音楽も学び、琉球に持ち帰ったという。

1372年から1471年までは琉球専用の港は泉州であり、1471年以後、1879年までは、福州を専用の港とした。進貢使節団、謝恩使節団、慶賀使節団及び留学生らは南京、北京に滞在した期間がかなり長く、京城音楽に触れるチャンスが常にあった。彼らは上京途中、経由する浙江、江蘇、安徽、山東、河北などの各省の音楽も見聞していた可能性がある。

以上のことから、琉球王国時代に中国の音楽や戯曲といった中国芸能が盛んに流入し、琉球芸能へ大きな影響を与えてきたことは明らかであり、近世琉球舞踊の成立に対して昆劇が影響を与えた可能性も大いに考えられると言える。

3-3 分析

3-3-1 昆劇『牡丹亭』と古典女踊り「柳」の比較方法

まず、古典女踊り「柳」の伝承が始まった時期を特定するために、柳を用いた近世琉球舞踊について、第1章で行なった歌詞分析を改めて確認し、伝承の変化を追う。次に、両者の舞台構成を示したうえで小道具の用い方を抽出して、それぞれにおける象徴性を明らかにする。そして、映像分析によって古典女踊り「柳」と『牡丹亭』との動作を比較検討する。その際、筆者自身が踊った古典女踊り「柳」と、『牡丹亭』における演者の動きをビデオキャプチャーして作成したコマ撮り静止画を用いて、琉球舞踊家の視点からそれらの類似性を身体的に理解することとした。さらに、『牡丹亭』の劇作家・湯頭祖の陽明学からの影響について触れたうえで、『柳節』の「人はただ情け」の歌詞に注目し、近世琉球において、柳を持った踊りが上演されたことの意味について考察する。

⁸ 進貢船が出た次の年に出航する船を接貢船という。

3-3-2 結果

3-3-2-1 舞台構成と小道具

3-3-2-1-1 古典女踊り「柳」の舞台構成と小道具

古典女踊り「柳」の上演時間は、14分17秒と古典女踊りの中では比較的上演時間の長い演目である。また、他の演目にはない4つの小道具の持ち替えがあることから、動作や身のこなしが難しい。用いられる音楽は《中城はんた前節》と《柳節》の2曲が用いられることが多い。

踊り手が舞台に登場する出羽の場面では、踊り手は地謡による《中城はんた前節》の、「ウタムチ」（歌持）と呼ばれる歌詞の無い演奏に合わせ、右手で籠をつるした紐を摘み持ち、左手で両肩に回した紐に付いている房を持って登場する。そして舞台の下手奥と上手前を結ぶ対角線上を斜めに移動するスミキリという空間移動を行い、舞台中央から約90cm下手側で立ち⁹、地謡の「飛び立ちゆるはべる／まづよ待てつれら／我身や花のもと／知らぬあもの」の歌唱に合わせて踊った後、舞台中央奥へ向かって座り、籠を置く。

中踊りという踊りの見せ場では、《柳節》の歌持で柳の小道具を手にして正面へ向かって立ち、地謡による「柳は緑／花は紅／人はただ情け／梅は匂い」の歌唱に合わせて踊る。この歌詞の間には、「エイヤ」「ユリティック」などの囃子詞が加えられる。踊り手は、「柳は緑」の歌詞の部分で柳、「花は紅」の部分で牡丹、「梅は匂い」で梅の小道具を持って踊り、梅を持ったまま退場すなわち入羽となる。入羽では、《柳節》の歌詞の無い後奏が繰り返される。

3-3-2-1-2 昆劇『牡丹亭』の舞台構成と小道具

昆劇は、中国江蘇省昆山一帯で元朝末期から明朝初期に成立し、清朝初期まで人気を博した戯曲である。なかでも、『牡丹亭』は明代（1368-1644）の劇作家・湯頭祖（1550-1616）の代表作品でもあり、昆劇というジャンルそのものを代表する作品でもある。日本でも戯曲集（たとえば 岩城 1971）、中国演劇学の研究（朱 2015 など）で知られており、国立劇場おきなわでも江蘇省蘇州昆曲院により上演された（2018年10月27日）。昆劇『牡丹亭』は全55幕からなり、上演に約10日かかるため、ハイライトである「遊園」「驚夢」「尋夢」の3幕を中心とする上演が多い。

昆劇『牡丹亭』のあらすじは、科挙のために都に向かう青年・柳夢梅と、美貌の杜麗娘

⁹ ただし、舞台によってその距離は変化する。

との死を超えた恋愛談である。杜麗娘は、儒教的な思想の元で両親から厳しく躰けられた。下女に誘われ、初めて牡丹亭という屋敷の裏庭へ出たところ、つがいの鶯や燕が飛び交い、草花が自由に育つ新しい世界を知る。そこで、柳夢梅と杜麗娘が出会う。青年の名前の「柳」と「梅」、出会いの舞台の「牡丹」は、古典女踊り「柳」の3つの採り物と共通する。柳、梅、牡丹が用いられるハイライトは、「遊園」「驚夢」「尋夢」「写真」「離魂」の幕である。

「遊園」は、年頃の娘・杜麗娘が、下女の春香に誘われ、屋敷の裏庭を初めて訪れる場面である。厳しい両親に育てられた杜麗娘は、毎日、家庭教師の指導の下、勉学に明け暮れ、外の世界を知らずにいた。ある日、家庭教師が休みを取ったために暇を持て余していた杜麗娘を、下女の春香が屋敷裏の牡丹亭へ誘い出す。外の世界を知らなかった杜麗娘は、そこで鳥や花々が春を謳歌する様子に驚くと同時に、恋を知らない自分の境遇を嘆き、帰途につく。

「驚夢」は杜麗娘が夢の中で柳夢梅に出会い、恋に落ちる場面である。初めて牡丹亭を訪れて疲れ果てた杜麗娘は、自室でうたた寝をしていた。その時、夢の精の計らいで同じ年頃の青年・柳夢梅が、杜麗娘の夢の中へ誘われる。一目でお互いに恋に落ちた二人は、袖を取り合い仲睦まじく逢瀬を楽しむ。やがて柳は元の世界へと戻っていき、杜麗娘は夢から覚める。

「尋夢」は、柳夢梅の事が忘れられない杜麗娘が再会を願い、夢の世界の柳夢梅を求めて牡丹亭をさまよう場面である。夢の世界で恋に落ちた柳夢梅のことが忘れられない杜麗娘は、彼の姿を求めて二人が出会った牡丹亭をさまよう。寝食も忘れ一日中物思いにふける杜麗娘はだんだんと痩せ細り、とうとう牡丹亭の梅の樹の下へ倒れ込んでしまう。

「写真」は、柳夢梅への恋煩いから痩せ細り死期が近づいているのを感じた杜麗娘が、せめて自分の在りし日の姿を絵に残しておこうと、下女に手伝ってもらいながら自分の絵姿を描く場面である。杜麗娘は完成した絵姿を下女に託し、もしも自分がこのまま死んでしまったら、牡丹亭の梅の樹の下へこの絵とともに葬って欲しいと願う。

「離魂」は、柳夢梅への恋心で病に伏してしまった杜麗娘が、とうとう命を落としてしまう場面である。柳夢梅への想いでだんだんやせ細り衰弱した杜麗娘は、両親と下女に看取られ息を引き取る。杜麗娘の亡骸と絵姿は、約束通り牡丹亭の梅の樹の根元へ埋葬される。

3-3-2-2 小道具の象徴性

古典舞踊の演目で柳を用いるのは、古典女踊り「柳」のみである。古典女踊り「柳」において、柳の小道具は《柳節》の「柳は緑」という歌詞の部分で用いる。古典女踊り「柳」で現在用いられる柳の小道具は、直径約5mmで、長さ約26cmの円柱の木製棒12本を「南京玉簾」で用いるような簾状に接続したもので、そのうち1本はさらに長さ約20cmの持ち手がついている。持ち手の下部には、赤いフリンジの装飾を伴う。勢いよく前方に振ると、簾状の11本の木製棒が飛び出し、枝垂れ柳の形状となる。全体は緑色に着色されているが、円柱棒の先は長方形にカットされており、1cmほど黄色に着色し、柳の枝を模している。「柳は緑」という歌詞の後に続く囃子詞¹⁰の途中で2回、これを前方へ勢いよく振り、枝垂れ柳のように繰り出す。《柳節》の歌詞や伸縮する柳は、柳の生命力を表現している。なお、琉球古典音楽では、歌詞は琉球語で歌われるため、《柳節》の「柳は緑」の歌詞は「ヤンナジハミドゥリ」と歌われる。

昆劇『牡丹亭』の柳は、「驚夢」の幕で柳夢梅が用いる。これは、柳夢梅が道中で手折ってきたもので、彼は机上の花瓶にこれを挿す。今回分析に用いた後述の『牡丹亭』の映像（〔単雯〕昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）1および2）では、約35cmの模造品の柳の枝が用いられているが、舞台によっては本物の柳が用いられることもある。柳夢梅は杜麗娘とのやり取りの後、再び柳を手にし、夢の中から去っていく。また「写真」の幕で杜麗娘が、柳夢梅への慕る思いを表現するために用いる。したがって、昆劇『牡丹亭』の柳は、若くて生命力に溢れた柳夢梅の象徴といえる。

古典女踊り「柳」の牡丹は、《柳節》の「花は紅」という歌詞の部分で用いる。採り物の牡丹は、約39cmの長さで牡丹の花が3つと数枚の葉が付いており、根元の枝の部分が持ち手になっている。琉球古典舞踊の演目で牡丹を用いるのは、古典女踊り「柳」のみである。筆者が所属する琉球舞踊かなの会では、紅い牡丹の花は花の代表であり、美しさの象徴であると解釈される。また、《柳節》の「梅は匂い」の歌詞に続く囃子詞の中にも、「花の色々見りば 紅ちゆらさよ」と牡丹の美しさを褒め称える部分がある。牡丹の花の美しさは、自然の摂理だと言える。

昆劇『牡丹亭』の牡丹は、杜麗娘と柳夢梅とが出会った場所である牡丹亭そのものを象徴する。また、「遊園」や「尋夢」の幕で、杜麗娘が手にする扇の片面にも牡丹が描かれて

¹⁰ 「ヒヤヨンナ／ヨンナエイヤ／エイヤエイヤエイヤエイヤ／ヨウンナ／サヨンナ」という囃子詞。

いる。昆劇における扇は高貴な人の象徴であり、心情表現に用いられる。牡丹亭そのものは舞台上には実在した場所であるが、二人の出会いは夢であったことから、本物ではなく牡丹の花を描いた扇を用いるとも考えられる。したがって、牡丹の花は、杜麗娘にとっての非日常や青春、夢の象徴といえる。

古典女踊り「柳」の梅は、《柳節》の「梅は匂い」という歌詞と共に用いられる。採り物の梅は、約50cmの長さで4股に分かれた枝に梅の花がついており、根元の枝の部分が持ち手になっている。琉球古典舞踊の演目で梅を用いるのは、古典女踊り「柳」のみである。琉球舞踊かなの会では、梅の魅力は香りであり《柳節》全体を通して、柳、牡丹、梅それぞれ異なる個性と魅力があると解釈される。また、梅は寒い冬を耐え忍び香りを放つ植物であり、困難に負けない辛抱強さを象徴する。

昆劇『牡丹亭』の梅は、「尋夢」の幕で杜麗娘が柳夢梅への思いを募らせる場所であり、柳夢梅に恋焦がれて死んだ杜麗娘が葬られた場所である。その梅の樹の根元には、梅花観という道教の寺院が建てられた。中国で、梅は誠実さを象徴する。「遊園」や「尋夢」の幕では、前述した扇の牡丹の裏側に描かれている。都への道中、梅花観を訪れた柳夢梅は、杜麗娘の幽霊と再会する。柳夢梅が約束通り杜麗娘の墓を掘り返すと杜麗娘は息を吹き返し、2人は結ばれる。したがって、梅は柳夢梅の誠実さを象徴しているといえる。

以上をもとに、古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』における柳、牡丹、梅の象徴を比較すると次の表3-1のようになる。

表3-1 古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』の象徴性の比較

小道具	古典女踊り「柳」	昆劇『牡丹亭』
柳	生命力	若さ、生命力
牡丹	美、自然の摂理	美、青春、夢
梅	道理	誠実さ

3-3-2-3 映像分析をもとにした動作分析

3-3-2-3-1 古典女踊り「柳」の動作

映像分析にあたって、古典女踊り「柳」の映像は筆者が琉球舞踊かなの会で伝承する舞

踊様式（以下、かなの会版）に則り実演し、据え置き録画したものを使用する¹¹。ただし、舞台用の化粧・結髪は行わず、舞台用の衣装ではなく長着を着用して実演を行なった。これを用いることで、動作を筆者自身の身体感覚と併せて読み取ることができる。古典女踊り「柳」の分析では、かなの会版の映像から筆者自身が動作の分節と認識する箇所にてコマ撮り静止画を作成した。そして、時間軸に沿って動作の分節を出羽・中踊り・入羽に区切り、歌詞と動作の対応関係を進行表にまとめた（表3-2、詳細は巻末資料4）。

表3-2 古典女踊り「柳」の進行表（抜粋）

時間		音楽的要素		踊り手の動作			場面	
分	秒	音楽	歌詞	空間的分節	動作の詳細	写真	場面の詳細	進行方向
0	00						録画スタートから、立ち位置までの移動。	
0	27						音楽スタート	
0	45				下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場。中央近くまで歩む。		肩に花籠を担いで登場。	
1	5	《中城はんた前節》		出羽	中央よりやや手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を内に入れる。			
1	7				右足つま先を上げ、やや正面に向く。			

動作の記述にあたっては、ラバノテーションにおける身体の分節化（岡田 2014）や日本舞踊の動作表記法（花柳 1981）を参考にした。歌詞は琉球語で表記し、その部分に対応する動作の詳細を示した写真を添付した。また、舞台を正面から見たときの踊り手の進行方向も示し、舞台上での場面展開がわかるようにした。

3-3-2-3-2 昆劇『牡丹亭』の動作

昆劇『牡丹亭』の映像資料は、江蘇省演芸集団昆劇院が伝承する「南昆伝承版（張継青〔1938-〕指導）」の映像より、「〔単雯〕昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）1」、（以下、『牡丹亭』1）および「〔単雯〕昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）2」、（以下、『牡丹亭』2）を用いる。『牡丹亭』1には、「遊園」「驚夢」「尋夢」の3幕、『牡丹亭』2では「尋夢」の続きと「写真」「離魂」の幕が収録されている。柳、牡丹、梅の3つの象徴的な植物は、「遊園」「驚夢」「尋夢」

¹¹ 撮影日：2020年3月3日、場所：沖縄県立芸術大学。

と「写真」にまたがって用いられることから、分析にあたっては『牡丹亭』1と『牡丹亭』2の一部を合わせた4幕（合計118分38秒）の映像を対象とした。

昆劇『牡丹亭』の映像分析では、時間軸に沿って、台詞、動作（舞踊、所作の区別）および登場人物（柳夢梅と杜麗娘）の具体的な動き、音楽（効果音、演奏、演目名）等を進行表にまとめた（表3-3）。『牡丹亭』1・『牡丹亭』2の台詞については、中国語字幕付き映像および「昆曲《牡丹亭・遊園》劇本」「昆曲《牡丹亭・驚夢》劇本」「瀑布祖《曲・牡丹亭・第十二出・尋夢》原文・注釈・訳文・翻訳・幸福」「從『春』的意象閱讀《牡丹亭・驚夢》」を参考に文字起こしを行なった。そして、日本語翻訳字幕付き「坂東玉三郎 董飛 俞玖林 昆曲牡丹亭 遊園驚夢 蘇州崑劇院」（張継青氏指導。以下、『牡丹亭』3）、「還魂記」（岩城1971）を参考に日本語訳を行い、表中の番号と対応させた（表3-3）。

以上によって、古典女踊り「柳」と昆劇『牡丹亭』とを概観した上で、①小道具、②動作、③衣装に注目し詳細な比較分析を行なった。

表3-3 昆曲『牡丹亭』の物語展開と音楽・舞踊の進行表（抜粋）

時間		音楽と台詞			動作		場面		
時	分	幕	音楽	歌	台詞	動作の分類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
1	58	遊園	演奏【绕池游】	歌【绕池游】 杜麗娘		舞踊	下手奥から登場し、スミキリで上手先へ進む。	遊園の字幕	杜：登場
2	5						立つ。目線を上手先へ送る。	開幕	
2	25						両腕の動き	杜麗娘：深恋に留められた身の上を愁いている。	
2	32						右水袖をまくる		
2	40						中央へ移動		
3	8						両手先の動き		
3	12						春：下手先から登場し、上手先へ立つ。	春：登場	
3	21						春：一回転		
3	41						杜：中央椅子に座る。春：両腕の動き	春香：普段と変わらない日常の様だが、今年の春はいつもとは異なる予感がする。	
3	50						春：下手先へ移動。		
3	53						春：中央へ移動		
4	2						春：中央に座る杜麗娘に向かう。		
4	9								
4	13								

3-3-2-4 動作分析結果

3-3-2-4-1 指先から手首を使った一連の動作

古典女踊り「柳」の手踊りの部分（《柳節》の歌詞「人はただ情け」）には、「こねり手」が用いられる。こねり手は、琉球舞踊を代表する動作の1つで、古典女踊りでは「諸屯」や「伊野波節」、「天川」など、その他の多くの女踊りに用いられる動作である。

具体的には、両手指先まで緊張感をもって指先を揃え、5指を内側に曲げ、親指と人差し指または中指を合わせた後、手首を返し、合わせた2指を離し、5指の指先を揃えるという一連の動作からなる。両手で行う「両手こねり手」もあれば、片手で行うこともある。右手でこねり手の場合、手の平を自分の側に向けるやり方の他に、手の平を左側に向けて

行う「横こねり手」もある。古典女踊り「柳」では、きりかえし¹²の際に横こねり手が用いられる（写真3-1）。



写真3-1 a~d 古典女踊り「柳」のこねり手¹³

昆劇『牡丹亭』においても、こねり手と類似する動作が見られる。すなわち、杜麗娘が、指先に緊張感を保ちながら親指と中指を合わせ、手首を返す動きや、両手の親指と中指を合わせて残る3指は添え、手首を返してそのままで掌を前方にあてる動作などの一連の手の動作である（写真3-1）。この動作は、『牡丹亭』1の57分46秒、58分06秒、58分13

¹² 正面または、上手先に向いている身体を、右回りまたは左回りで奥または下手奥へ、身体の向きを変える際、回る方向とは逆の向きに一度身体を向けてから、身体を切り返し、向きを変えること。例えば左回りの際は、「左足を右足に引いてきて、左まわりする姿勢になり左足に重心をうつし、身体を伸ばしつつ右足を左足の前に」もっていき身体の向きを変える（芸術祭運営委員会 1976: 34）。

¹³ 据え置きカメラにて筆者撮影（以下、第3章内の写真は全て同様に筆者撮影）。

秒、1時間08分49秒の場面で確認できた（資料5）。いずれも右手に扇子を持ち、左手でこねり手と類似する動作が見られた。この動作は杜麗娘が、夢で出会った柳夢梅のことを思い、浮足立った心情を歌う場面で見られ、柳夢梅と結ばれた嬉しさや喜びを表現している。扇子を手にする場面は、『牡丹亭』1の9分04秒から19分04秒でも見られるが、ここではこねり手と類似する動作は確認できなかった。

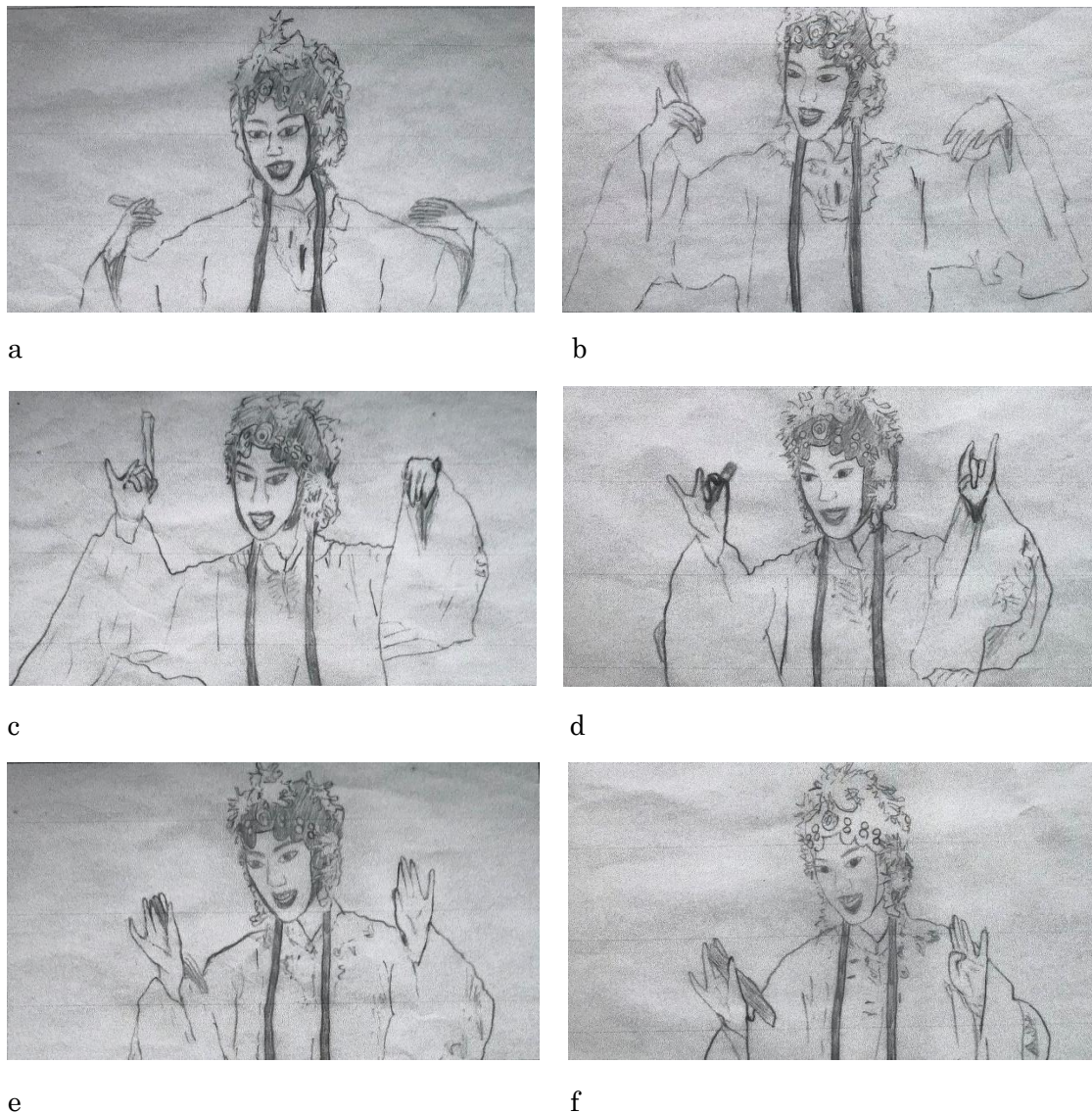


図3-1 a～f 昆劇『牡丹亭』の指先の動作¹⁴

¹⁴ 「昆曲-牡丹亭(南昆伝承版)」https://www.youtube.com/watch?v=ip_Nblh3lrI (最終閲覧日 2020/3/30) をもとに、筆者及び樋口桔梗之介がスケッチ (以下、第3章内の図3-2～図3-4は全て同じ)。

古典女踊り「柳」では、横こねり手しかみられないが、参考に、古典女踊り「天川」の両手こねり手の写真と比較すると、古典女踊りのこねり手と、昆劇『牡丹亭』で見られる指先から手首を使った一連の動作が類似していることがわかる（写真3-2）。



a



b



c



d

写真3-2 a~d 古典女踊り「天川」のこねり手

3-3-2-4-2 移動に伴う上肢の動作

古典女踊り「柳」では、上手先へ移動する際は上肢を胸の下ぐらいの高さに保ち、右腕は右側へ伸ばし、左腕は右側へ約90度曲げ指先を右側へ向けた状態で移動する。目的地へ至ると、両掌を上手先へあてるように両腕を動かし、下ろす（写真3-3）。舞台上の下手先へ移動する際は、逆向きに同様の両上肢の動作を行う。



a



b



c



d



e



f

写真 3- 3 a~f 古典女踊り「柳」の移動に伴う上肢の動作

昆劇『牡丹亭』の「驚夢」の場面では、杜麗娘が片方の上肢を曲げて反対側を上げて顔を隠したり（図 3-2a）、杜麗娘が上手側にいる柳夢梅に近づく際、左上肢はみぞおちのあ

たりで肘を曲げ、右上肢は水袖を指にかけやや下方へ伸ばして移動したりする動作（図3-2b）が見られる。また、上手に立つ柳夢梅から逃げるように上手から下手先へ移動する際、右上肢をみぞおちのあたりに保ち、肘を約90度に曲げ、左上肢は水袖を指にかけて下方へ伸ばして移動したりする動作（図3-2c）や、恥ずかしがる様子で、右上肢は胸元、左上肢は指を立てるようにして腰のあたりに伸ばす動作（図3-2d）がある。

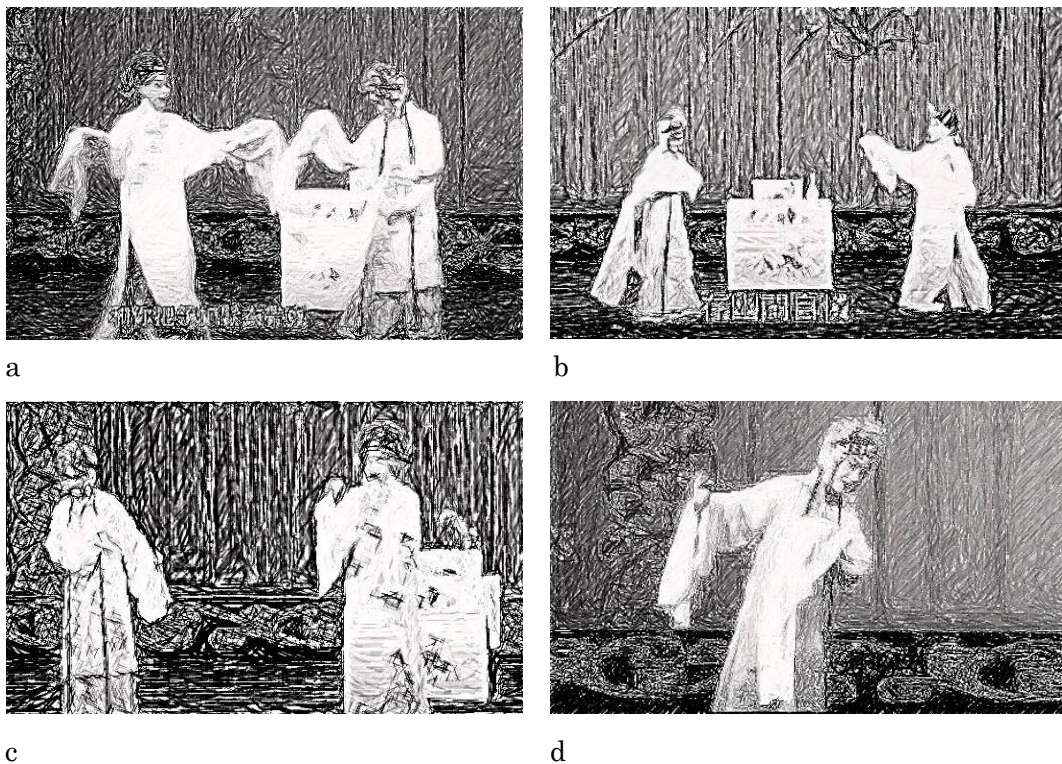


図3-2 a~d 昆劇『牡丹亭』の移動に伴う上肢の動作

古典女踊り「柳」における両上肢の動作は、解釈しづらい。これが、昆劇『牡丹亭』において杜麗娘が恥じらいながら柳夢梅に近づいたり、離れたりする動作を模したものと見なせば理解可能となる。ここでは両上肢の位置や形状が類似しており、かつ、数歩の移動を伴うという共通性のある「しぐさ」に視点をもって比較してみた。舞踊の「しぐさ」は人間の内面と外面の接点が身体動作として表現されている一部であると言えることから、どのような方法やパターンとして、内面が動作として表現されているのかを、今後検証していく必要がある。

3-3-2-4-3 下肢の上下運動

古典女踊り「柳」には、解釈困難な上下運動を伴う下肢の特徴的な動作がある。これは、古典女踊りでは珍しく、同じ動きは古典女踊り「天川」でのみ確認できる。古典女踊り「天川」は、「天川の池に遊ぶ鴛鴦のように、お互いに交わした契りをまだ誰も知らない。もし離れ離れになることがあっても、縁あって結ばれた私たちの仲は、糸に貫いた花のように、決して切りはなされることはないでしょう」という内容で、成就した恋を表現している。

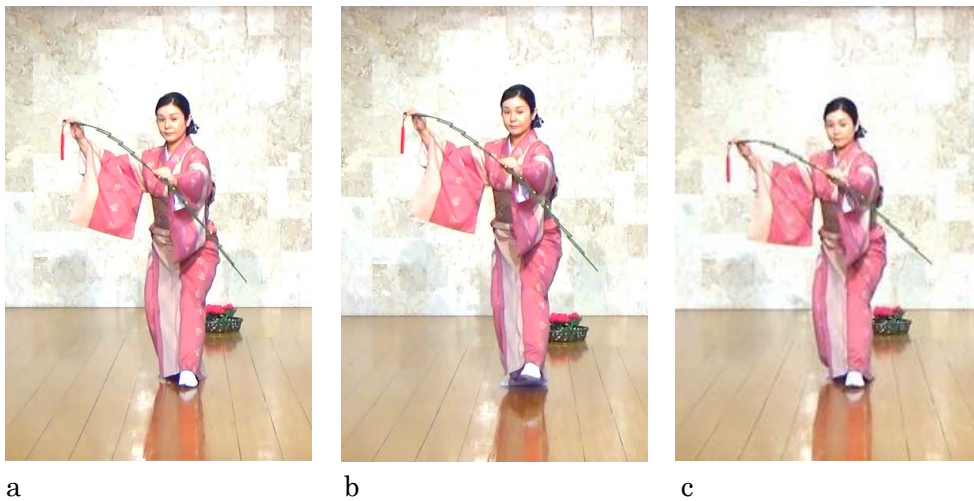


写真 3- 4 a～c 下肢の上下運動①



写真 3- 5 a～d 下肢の上下運動②

この動作は、右足を軸足にして左足爪先を正面に向けて出し、右足は屈伸運動をしながら（写真 3-4a）、身体が持ち上がる時に左足爪先をフワリと上げ（写真 3-4b）、身体が下が

る時に、左足爪先を伏せる（写真 3-4c）。これは、《柳節》の「柳は緑」に続く囃子詞の箇所
所で4回、「花は紅」に続く囃子詞¹⁵の箇所¹⁵で3回繰り返される（写真 3-5a～b）。

昆劇『牡丹亭』の「驚夢」の山場となるシーンには、柳夢梅と杜麗娘が水袖でつながり、
片足を軸にして、一方の足を前後に揺らす動きがある。すなわち、上手に立った柳夢梅が
右手で、下手側に立った杜麗娘の左水袖を取り（図 3-3）、柳夢梅は左水袖を正面に出しな
がら、左足を軸足にして右足を、杜麗娘は右足を軸足にして左足を上げて正面に出す（図
3-4）。次に、左水袖を戻す際にそれぞれ出した足を、奥に引きながら下ろす。この動作を
2回繰り返す。これは、前述の古典女踊り「柳」に特徴的な、右足を軸足にして屈伸運動
に伴い、左爪先を上げたり伏せたりを繰り返す動作を連想される。

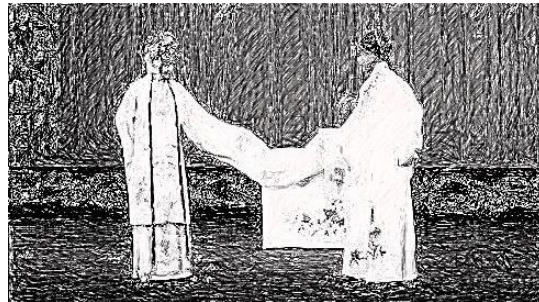


図 3- 3 昆劇『牡丹亭』水袖取



図 3- 4 昆劇『牡丹亭』の足の前後運動

3-3-2-4-4 足拍子

古典女踊り「柳」は、古典女踊りでは他に見られない足拍子の動作がある。これは、入

¹⁵ 「ヒヤヨンナ／ヨンナユリティク／ユリティクユリティクユリティクユリティクユリティクティクティク／ヨンナ／サヨンナ」という囃子詞。

羽において《柳節》の歌詞「梅は匂い」の後に挿入される囃子詞の、「花の色々見りば」の箇所で行われる。「梅は匂い」の歌詞で梅の小道具を持ち、正面に向かって踊った後、スキリに移動し、上手先に向いて立つ。そして、両手を額の高さで手首を天井に返して構えた後、両膝を曲げる（写真 3-6a）。そして囃子詞の「色々」で右足から約 5 cm 足を上げて軽く足拍子を打つ（写真 3-6b）。再び両膝を曲げ、囃子詞の「りば」で再び足拍子を打つ。



a



b

写真 3- 6 a～d 古典女踊り「柳」足拍子

昆劇『牡丹亭』では足拍子を打つ場面は確認できないが、昆劇の演者は靴を着用しており、足捌きに特徴がある。例えば杜麗娘が「遊園」の場面で舞台上を移動する時には、小さな歩幅で素早く移動する（図 3-5）。また、柳夢梅は丈の長い上衣の前裾を蹴り上げるようにして歩く（図 3-6）。昆劇では役柄によって足捌きが異なるが、いずれも靴を履いているため特徴的な歩行となっている。さらに、「尋夢」の場面で『牡丹亭』1の59分12秒から、杜麗娘が正面へ歩く場面は、古典女踊り「柳」の足拍子と類似している。また、『牡丹亭』1の1時間08分49秒の場面では、杜麗娘がその場で4回足踏みをする動作が見られる（資料5）。以上のことから、古典女踊り「柳」の足拍子と昆劇『牡丹亭』の杜麗娘の歩行の関係も、より詳細に分析するに値すると考える。



図3-5 杜麗娘の足捌き

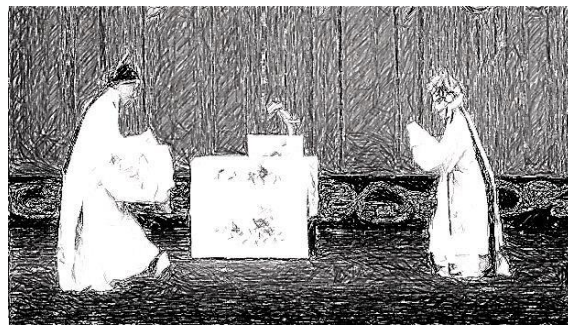


図3-6 柳夢梅の足捌き

3-4 考察

これまで、古典女踊り「柳」は「自然の摂理」や「道理」といった抽象的な概念を表現する舞踊と解釈されてきた。本章では、そのよりどころとなる「柳は緑／花（牡丹）は紅／梅は匂い」という《柳節》の歌詞の部分に注目し、これら3つの植物が共通して象徴的に用いられる昆劇『牡丹亭』との比較を行なった。後者において、柳の緑は柳夢梅の若さ、自然の摂理による牡丹の美しさは柳夢梅と杜麗娘の夢の中の青春、道理とされる梅は柳夢梅の誠実さを象徴することを明らかにした。古典女踊り「柳」とともに伝承されてきた「自然の摂理」や「道理」の概念は、昆劇『牡丹亭』における杜麗娘の純粋な思いと柳夢梅の誠実さ、時を超え、死を乗り越え、結ばれる」という物語のエッセンスを凝縮したものだつたと考えられる。

両者の類似性は、琉球舞踊家ならではの視点から筆者が行なった動作分析によっても明らかになった。すなわち、こねり手という琉球舞踊を特徴付けるような動作と類似するものが杜麗娘の動作に見られたのは、きわめて興味深い発見であった。また、右足を屈伸させて左足先を上下させるという、古典女踊り「柳」に特徴的な解釈しづらい動きも、昆劇

『牡丹亭』の動作と重ねると理解が可能となることがわかった。それから、古典女踊り「柳」に特徴的な足拍子は、『牡丹亭』という外来の演劇に由来するという特徴故、他の古典女踊りには見られない独特の足捌きが、古典女踊り「柳」に伝承されている可能性を大いに含んでいると考えられる。以上から古典女踊り「柳」の原型を昆劇『牡丹亭』に求められるという仮説はある程度実証できたものと考えている。

ここで、《柳節》の歌詞のうち、まだ手をつけてこなかった「人はただ情け」の解釈を試みる。昆劇『牡丹亭』の劇作家・湯顯祖が役人をやめ、劇作家として活躍した16世紀末以降の明末社会は庶民の経済活動も活発化し、人々は実利を求め、「経世致用」の実学書が多数出版された。明の三大実学書とされる『本草綱目』『天工開物』『農政全書』の刊行年はいずれも明末である。このような時代風潮を生み出した精神的要因の1つに陽明学があることは間違いない。陽明学の「心即理」の発想は「良知を致す」という道徳的直感力にもとづく行為の実践をうながして、これをふまえた平等主義的・自由主義的傾向を生み出した（今林常美 2016: 13）。湯顯祖は、「赤子の心」「童心」を説く陽明学の影響を受けていた。その一方で「学人弱し」と講学を嫌い、人の心において「性」よりも「情」を重視し、天下は「情」によって動いていると考え、天下の人々の情を文芸、特に士庶ともに楽しめる戯曲によって養おうと企てたとされる（阿部 1979）。「人はただ情け」の部分は、陽明学の思想を示すものだと考えられ、これにより本稿で示した説は後押しされる。

ここでさらに考えてみたいのが、もし昆劇『牡丹亭』という中国で流行した戯曲が、舞踊として凝縮され冊封使に披露されたとすれば、琉球王国は何を意図し、またその上演にはどのような意味があったと考えられるだろうか。先に「御冠船踊」は琉球や日本の珍しい芸能を見せて歓待する側面とともに、中国的な芸能を見せることで中国への忠誠心を表そうとした側面があったと述べた。しかしながら昆劇『牡丹亭』のヒロイン杜麗娘は、理では解明できない情の最たる人物として描出されている（阿部 1979: 13）。

琉球王国は、「柳」の上演によって冊封使の情に訴えたものと考えられないだろうか。また、そこで踊奉行と冊封使との間で、政治や文化の壁を越えた「情のまじわり」が生まれたかも知れない。直接的な表現となる戯曲とは異なり、舞踊はそうした人間の内面の思いを抽象化し昇華するのに適していた表現手段として、今日まで継承されてきたと考えられる。

3-5 小括

以上、近世琉球における「柳」系統の演目の成立において、昆劇『牡丹亭』から影響を受けた可能性について、小道具の象徴性や動作の類似性の観点から考察を行なった。その結果、近世琉球の人々が昆劇を目にしていた可能性は十分に考えられ、近世琉球における「柳」系統の演目は、昆劇『牡丹亭』の物語のエッセンスが凝縮されたものと考えられることがわかった。また、古典女踊り「柳」において、他の演目には見られない独特の動作が、昆劇に由来しているとすれば、理解が得やすいこともわかった。

そして、御冠船の舞台で琉球の人々が示したかったのは、中国への忠誠心のみならず、「柳」の上演によって国や言葉の壁を越えた「情」の共有であったかもしれない。文字と違ってあらわれない舞踊だからこそ、言葉に言い表せない思いを表現することができたと言える。

第4章 地方に伝わる「柳」に関わる踊りの伝承

第3章では、琉球舞踊「柳」と昆劇『牡丹亭』を比較し考察を行なった。本章では、まず始めに、沖縄の各地方における女踊りの伝承の実態を整理する。次に、特に「柳」に関わる踊りが、地方ではどのように伝承されているのかを明らかにする。

4-1 沖縄の各地方における女踊りの伝承

沖縄の各地方における女踊りの分布について、金城（1973）によると、1972年までの時点で沖縄本島内における琉球舞踊研究所が中南部を中心に多く分布している一方で、北部地域では名護を除いて琉球舞踊研究所が分布していないことが分かる。近年では、本部町や伊江村においても琉球舞踊研究所が開設されてはいるが、中南部地域と比較してそれほど多くない。このことは逆に、地方に伝わる村踊りが琉球舞踊の影響をあまり受けていないと予測できる。

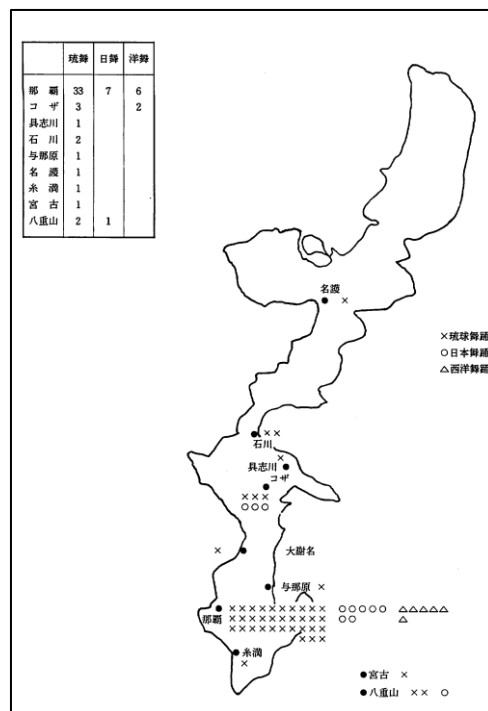


図 4-1 沖縄の地域別・舞踊種別分布状況

(金城 1973: 232)

そこで板谷（2003）をもとに、沖縄本島北部地域に伝承されている村踊りの中でも、女踊りに注目して演目名を整理し、表4-1にまとめた。北部地域に伝承されている村踊り・女踊りの演目名をみると、小道具の呼称がつけられているもの、曲名がつけられているもの、その他に分類できる。

表4-1をもとに、沖縄本島北部地域に伝承されている村踊り・女踊りを小道具別に分類し、表4-2にまとめた。その結果、小道具の呼称が演目名につけられているものとして、1番多く伝承されている演目が古典女踊り「かせかけ」系のもので、27カ所で確認できた。次に多かったのが四つ竹を用いる演目で、16カ所あった。「踊りくはでさ」（今帰仁村諸志）や「クワディサー」（名護市山入端）といった《こはでさ節》という節名が演目名につけられている演目は四つ竹を用いる場合が多く、それらも含めると四つ竹を用いる演目は23カ所である。次に多いのが笠を用いる演目で、14カ所確認できた。また国頭村奥間の「恩納節」、今帰仁村湧川の「本嘉手久」、名護市喜瀬の「半玉」といった演目も、小道具に笠を用いるため、それらを含めると38カ所となる。よって、沖縄本島北部地域における村踊り・女踊りの演目では笠を小道具に用いる演目が1番多く分布していることがわかった。

その他の演目では、扇子や団扇を使った演目はほとんどが「コテイ節」という演目名であることがわかる。恩納村瀬良垣の「女踊」については筆者がフィールドワークで確認した結果、小道具に団扇を用いる点や《コテイ節》を用いる点から、古典女踊り「女特牛」系の演目であることが判明した。本部町備瀬の「女踊り」、名護市久志の「女踊り」、国頭村比地の「女踊り」、今帰仁村今泊の「女踊り」はまだ確認できていないが、恩納村瀬良垣の「女踊り」同様、団扇を用いた「女特牛節」系の演目である可能性が考えられる。

小道具を用いない手踊りの演目では大宜味村有銘の「女手踊り」や、金武町屋嘉の「瓦屋節」がある。古典女踊り「瓦屋」では《なからた節》が使われており、この演目は別名「なからたー」と呼ばれていることから、東村謝名城の「なからた」、本部町渡久地の「なからた」、本部町浜本の「なからた」、本部町具志堅の「なからた」、本部町浦崎の「ナカラター」、恩納村山田の「なからた」、今帰仁村湧川の「ナガラター」は全て古典女踊り「瓦屋」系の演目であると考えられる。さらに古典女踊り「瓦屋」は歌詞の内容から別名「月見踊り」とも呼ばれており、名護市呉我の「観月」や名護市源河の「月見踊」も古典女踊り「瓦屋」系に関連する演目であると考えられる。

表4-1 沖縄本島北部地域の村踊り・女踊りの一覧

市町村	区	演目名	節名	
国頭村	浜	花笠		
	比地	女踊り		
	奥間	恩納節	恩納節	
		金武節	金武節	
	辺土名	恩納節	恩納節	
		切野臺節		
		仲里節		
		伊地	恩納節	
	与那	恩納節		
		謝敷		
	楚洲	かしがき		
	大宜味村	有銘	女花笠	本嘉手久節 出砂節 揚高初久節
女手踊				
鷹佐次		×		
平良		かしがき		
川田		×		
宮城		×		
東村	津波	×		
	白浜	コテイ節		
	上原	×		
	根路銘	×		
	大宜味	×		
	大兼久	×		
	饒波	恩納節		
	喜如嘉	×		
	謝名城	なからた		
	田嘉里	×		
	今帰仁村	今泊	花笠踊り	
			女踊り	
兼次		総掛		
		×		
諸志		かせがき		
		稲まつん		
与那嶺		通りくばでさ		
		四ツ竹		
仲尾次		本嘉手久節	本嘉手久節 出砂節 揚高初久節	
		女子踊り		
崎山		（DVDには女花笠）		
		四ツ竹		
謝名	ハンタメー小浜節			
	こてい節			
仲宗根	崎山クハマ節			
	かしがき			
寒水(玉城)	通りくわでさ			
	コテイ節			
湧川	白瀬走川節			
	干瀬節(忍び踊)			
勢理客	×			
	本嘉手久			
上運天	ナガラター			
	干瀬節			
古字利	×			
	通りくわでさ			
本部町	瀬底	恩納節金武節		
	崎本部	四ツ竹		
		瓦屋次郎		
	渡久地	ハンタメ節		
		かせがき		
	伊豆味	なからた		
		かせがき		
	並里	長伊平屋節		
		笠踊り		
	浜元	かせがき		
		四ツ竹		
	浦崎	恩納節		
なからた				
具志堅	かしがき			
	ナカラター			
備瀬	なからた			
	女笠踊り			
	女踊り			
	かしがき			
名護市	喜瀬	かせがき		
		半玉		
	幸喜	金武節恩納節		
		四ツ竹	石ノ根ノ道節	
	許田	柳		
		×		
	教久田	四ツ竹		
		認かけ		
	東江	こてい節		
		纏与那舞		
	城	白瀬走川		
		×		
大兼久	女笠	瓦屋節		
	恩納節	金武節 東立雲節 恩納節 恩納節 恩納節		
宮里	白鳥	白鳥節・1番 干瀬節 七尺節 百名節 白鳥節・2番		
	恩納節			
源河	白鳥			
	かしがき			
稲嶺・真喜屋	月見踊			
	四ツ竹	本嘉手久節 出砂節 揚高初久節屋		
仲尾次	女花笠			
	かせがき			
川上	女花笠	出砂節 与那舞節		
	四ツ竹	通りこほでさ節		
仲尾	コテイ節			
	四ツ竹			
我部祖河	×			
	×			
久志	×			
	×			
辺野古	女笠踊り	本嘉手久節 出砂節 揚高初久節		
	四ツ竹			
大浦	柳			
	かせがき			
瀬脇	×			
	打間			
安部	×			
	×			
恩納村	名嘉真	恩納節	恩納節 金武節 白瀬節 白瀬節 よしやいなう節 花風節 恩納節 早作田節	
		白瀬節		
	安富祖	恩納節		
		仲里節		
	瀬良垣	女踊		
		×		
	恩納	金武節恩納節		
		×		
	南恩納	花風干瀬節		
		四ツ竹		
	仲泊	長恩納節		
		かしがき		
山田	ナカラター			
	恩納節			

(板谷(2003)を参考に筆者作成)

表4-2 沖縄本島北部地域の村踊り・女踊りの小道具別一覧

小道具	市町村	区	演目名
なし(手踊り)	名護市	大兼久	女笠
	名護市	屋部	花踊り
	国頭村	浜	花笠
	今帰仁村	今泊	花笠踊り
	今帰仁村	仲尾次	女笠踊り
	本部町	具志堅	女笠踊り
	名護市	迎野古	女笠踊り
	大宜味村	有銘	女手踊り
	名護市	稲嶺・真喜屋	女花笠
	名護市	仲尾次	女花笠
名護市	仲尾	女花笠	
大宜味村	有銘	女花笠	
名護市	川上	女花笠	
名護市	田井兼・嶺川	女花笠	
本部町	並里	笠踊り	
金武町	並里	笠踊り	
国頭村	奥間	恩納節	
国頭村	辺土名	恩納節	
国頭村	宇良	恩納節	
国頭村	伊地	恩納節	
東村	鏡波	恩納節	
本部町	浜元	恩納節	
名護市	大兼久	恩納節	
名護市	宮里	恩納節	
名護市	天仁屋	恩納節	
金武町	屋嘉	恩納節	
恩納村	名嘉真	恩納節	
恩納村	安富祖	恩納節	
恩納村	山田	恩納節	
本部町	瀬底	恩納節・金武節	
名護市	幸喜	金武節・恩納節	
恩納村	恩納	金武節・恩納節	
今帰仁村	湧川	本嘉手久節	
今帰仁村	与那嶺	本嘉手久節	
名護市	草瀬	半玉	
名護市	屋部	はんたま	
本部町	崎本部	ハンタ前節	
名護市	山入端	ハンタマ節	
小道具	市町村	区	演目名
四つ竹	今帰仁村	与那嶺	四つ竹
	本部町	瀬底	四つ竹
	名護市	敷久田	四つ竹
	名護市	源河	四つ竹
	名護市	川上	四つ竹
	名護市	仲尾	四つ竹
	名護市	迎野古	四つ竹
	宜野座村	松田	四つ竹
	恩納村	南恩納	四つ竹
	今帰仁村	仲尾次	四つ竹
	本部町	崎本部	四つ竹
	本部町	並里	四つ竹
	名護市	幸喜	四つ竹
	宜野座村	漢那	四つ竹
	金武町	並里	四つ竹
名護市	屋我	四つ竹	
今帰仁村	諸志	踊りくはでさ	
今帰仁村	謝名	踊りくわでさ	
今帰仁村	勢理客	踊りくわでさ	
名護市	嘉陽	クアディーサー	
名護市	山入端	クアディーサー	
名護市	大兼久	白鳥	
名護市	宮里	白鳥	
小道具	市町村	区	演目名
扇子・団扇	東村	白浜	コテイ節
	今帰仁村	仲宗根	コテイ節
	名護市	仲尾	コテイ節
	今帰仁村	崎山	こてい節
	名護市	東江	こてい節
	今帰仁村	仲尾次	扇子踊り
	恩納村	瀬良垣	女踊り
	本部町	瀬瀬	女踊り
	名護市	久志	女踊り
	国頭村	比地	女踊り
	今帰仁村	今泊	女踊り
	国頭村	楚洲	かしかさ
	大宜味村	平良	かしかさ
	本部町	浜元	かしかさ
	本部町	備瀬	かしかさ
名護市	古我知	かしかさ	
恩納村	瀬良垣	かしかさ	
今帰仁村	謝名	かしかけ	
名護市	宮里	かしかけ	
名護市	稲嶺・真喜屋	かしかけ	
恩納村	仲泊	かしかけ	
今帰仁村	諸志	かせかさ	
本部町	崎本部	かせかさ	
本部町	瀬久地	かせかけ	
本部町	伊豆味	かせかけ	
本部町	並里	かせかけ	
名護市	喜瀬	かせかけ	
名護市	仲尾次	かせかけ	
名護市	大浦	かせかけ	
名護市	山入端	かせかけ	
名護市	鯨平名	かせかけ	
名護市	屋我	かせかけ	
宜野座村	宜野座	かせかけ	
名護市	久志	カシカキ	
名護市	敷久田	総かけ	
名護市	屋部	総掛	
今帰仁村	今泊	総掛	
今帰仁村	与那嶺	総掛	
小道具	市町村	区	演目名
笠	名護市	大兼久	女笠
	名護市	屋部	花踊り
	国頭村	浜	花笠
	今帰仁村	今泊	花笠踊り
	今帰仁村	仲尾次	女笠踊り
	本部町	具志堅	女笠踊り
	名護市	迎野古	女笠踊り
	大宜味村	有銘	女手踊り
	名護市	稲嶺・真喜屋	女花笠
	名護市	仲尾次	女花笠
	名護市	仲尾	女花笠
	大宜味村	有銘	女花笠
	名護市	川上	女花笠
	名護市	田井兼・嶺川	女花笠
	本部町	並里	笠踊り
金武町	並里	笠踊り	
国頭村	奥間	恩納節	
国頭村	辺土名	恩納節	
国頭村	宇良	恩納節	
国頭村	伊地	恩納節	
東村	鏡波	恩納節	
本部町	浜元	恩納節	
名護市	大兼久	恩納節	
名護市	宮里	恩納節	
名護市	天仁屋	恩納節	
金武町	屋嘉	恩納節	
恩納村	名嘉真	恩納節	
恩納村	安富祖	恩納節	
恩納村	山田	恩納節	
本部町	瀬底	恩納節・金武節	
名護市	幸喜	金武節・恩納節	
恩納村	恩納	金武節・恩納節	
今帰仁村	湧川	本嘉手久節	
今帰仁村	与那嶺	本嘉手久節	
名護市	草瀬	半玉	
名護市	屋部	はんたま	
本部町	崎本部	ハンタ前節	
名護市	山入端	ハンタマ節	

(板谷(2003)を参考に筆者作成)

そして恩納村恩納の「東細節」は手踊りで、歌詞は「あかりさんばしり／つきあけやり見れば／庭の白菊の／咲きやるきよらさ」となっている。小道具を用いない演目で、この歌詞が用いられる古典女踊りは現在伝承されていない。ところが近世琉球の女踊りでは、6「花見踊」で「秋ことにみれは 庭のませうちに うれしこと菊の 咲る清らさ」という歌詞が用いられており、琉球舞踊では継承されなかった「咏菊舞」系統の演目である可能性が高い。

4-2 「柳」の沖縄各地への伝播と、村踊りの場における上演と継承

前掲の沖縄本島北部地域の村踊り・女踊りの分布によると、小道具に籠を用いる演目は、名護市幸喜（以下、幸喜）と名護市大浦（以下、大浦）に継承されている「柳」のみである。笠や総柶、四つ竹を用いる演目数と比べると少ない。それから恩納村名嘉真の「白瀬節」では2名の女役が小道具に貫花を用いるが、途中で籠を担いだ若衆役が登場し、女役の貫花を籠に納めて退場するという特異な演目が継承されている。ここではまず幸喜と大浦の「柳」をそれぞれ整理し、近世の女踊りにおける「柳」系統の演目と古典女踊り「柳」を比較し、近世の女踊りの地方伝播と村踊りの場における継承の実態を明らかにする。次に多良間村仲筋に伝承されている「女踊 シケヤ節・柳節」も視野に入れ、村踊りに伝承される女踊りについて考察していく。

4-2-1 幸喜と大浦の「柳」

名護市幸喜と名護市大浦の「柳」はどちらも、1868年の寅の御冠船に出演したといわれる恩河親雲上が伝承したとされる。幸喜に居を構えた恩河親雲上は、大浦へも出向いて踊りを伝授したという。このように、2つの地域で伝承されている「柳」は同じ人物が伝えたとされるが、まったく同じ内容とはいえない。そこで、両者の歌詞と音曲の構成、小道具や装束を比較し、相違点を整理する。

4-2-1-1 歌詞と音曲の構成

幸喜の「柳」（以下、幸喜「柳」）では《スキ節》《柳節》《沈屋久節》で音楽が構成されている。歌詞は以下の通りである。

幸喜「柳」

《スキ節》節々がなれば／木草でも知ゆい／人にうまりとて／節う知らね

《柳節》柳は緑／花は紅／人は只なさけ／梅はにおい

《沈仁屋久節》日も暮れて行ちゆい／でちやよ立つ戻ら／明日も押列れて／出て遊ば

(財団法人国立劇場おきなわ運営財団事業課編 2006: 21)

次に大浦の「柳」(以下、大浦「柳」)の曲構成は《伊計離節》《柳節》《なからた節》となっている。歌詞は以下の通りである。

大浦「柳」

《伊計離節》おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ

《柳節》柳はみどり／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ

《なからた節》でかようおしつれて／眺めやり遊ば／里やわが宿に／待ちゆらだいもの

曲の構成は2曲目に《柳節》が使われている点が共通しているが、1曲目と3曲目の節名と歌詞が異なっている。第1章で検討した『躍番組』では、演目名は同じで、曲の構成や歌詞が異なる演目が多くみられた。このことについて板谷(2018)は芸能としての琉歌には演奏の場や琉歌の構成によって言葉の差し替えが行われていることを指摘しており、踊りに合わせて琉歌は自由に作り替えられ、「節の変更による踊りの作り替えが日常的に行われていたことを窺わせる」(板谷 2018: 8)と述べている。幸喜「柳」と大浦「柳」のように、恩河親雲上という同一人物が伝授したとされる演目でも、曲や歌詞の構成が異なっていることから、近世琉球舞踊と同様に曲や歌詞の作り替えの手法が、村踊りでも行われていたことがうかがえる。

4-2-1-2 籠とその他の小道具及び、装束について

幸喜「柳」と大浦「柳」のどちらとも、小道具に籠、柳、牡丹、梅の枝を用いる。幸喜「柳」で用いられている小道具は、形状や色、素材とも、古典女踊りのものとほとんど同じである。

一方、大浦「柳」の籠は、幸喜や古典女踊りの籠と比べて平たい。また、籠に付いている紐が、幸喜では古典女踊りのものと同様に、紅白の綿入り紐が縄状に編まれたものに対

して、大浦では紫布となっている。それから、大浦の牡丹や、梅の枝花は幸喜や古典女踊りのものと比較して、大きめである。いずれにせよ、紐の付いた籠と、柳、牡丹と梅の枝を小道具として用いる点では共通している。

幸喜「柳」、大浦「柳」のどちらも黄色地紅型を着用しているが、大浦「柳」は紅型を右肩袖抜きの着付けで踊られる。髪飾りは、どちらも琉球新報社の舞踊コンクールで用いられているものと同様に、前花と「ノシ」(熨斗)、房がついたバサラを挿す。



写真 4- 1 幸喜「柳」の小道具¹

4-2-2 恩納村名嘉真の「白瀬節」について

4-2-2-1 歌詞と音曲の構成

恩納村名嘉真の「白瀬節」(以下、名嘉真「白瀬節」)の曲構成は《白瀬走川節》《花風節》となっている。歌詞は以下の通りである。

恩納村名嘉真「白瀬節」

《白瀬走川節》白瀬走川に／流れゆる桜／すくて思里に／ぬきやりはけら

《白瀬走川節》赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ

《花風節》打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らす／鳴らす四つ竹の／音のしほらしや

4-2-2-2 籠とその他の小道具及び、装束について

名嘉真「白瀬節」ではまず女役2名が右肩に貫花をかけて登場する(写真4-2)。途中から登場する花コーヤーと呼ばれる若衆が天秤棒の両端にぶら下げた籠を担いで登場する。

¹ 撮影日：2017年10月2日、筆者撮影。

天秤棒にかけられた貫花を、花コーヤーは両籠に納め退場する(写真4-3)。それから女役2人は四つ竹を両手に打ち鳴らし踊る。古典女踊りC「本貫花」とA「四つ竹」を合わせたような踊りである。古典女踊りC「本貫花」では《白瀬走川節》の「よゑれわらべ」で舞台中央先へ貫花をポトリと落とし、そのままスキリで退場する。名嘉真「白瀬節」では歌詞にのっとり、「わらべ」である花コーヤーに貫花を受け渡す様子を表現しているとも言える。花コーヤーが担ぐ籠は、組踊「花売りの縁」や、組踊り「義臣物語」で用いられる籠と類似している。



写真4-2 「白瀬節」女役の貫花²



写真4-3 貫花を籠に納める花コーヤー

名嘉真「白瀬節」の女役の衣装は白地紅型の下から緑色のドゥジンを着用している。古典女踊りで用いられる下裾を着用していない点と、白足袋、白脚絆を着用している点が古典女踊りとは異なる。頭はピンク色の長巾で覆っており、半向と前花をつけている。こめ

² 撮影日：2019年10月5日、筆者撮影(写真4-3から写真4-5まで同じ)。

かみの部分には赤白の房をつけている。後頭部には白い紙と銀色の紙でできたノシを付けている（写真4-4）。



写真4-4 「白瀬節」女役の衣装、小道具

花コーヤーの衣装は赤地裏白地の振袖衣装と、上から打ち掛けを着用している。赤足袋と赤脚絆を着用しており、古典若衆踊りの衣装と同じである。頭は女役と同様に、ピンク色の長巾で覆っており、半向をつけている。前花の代わりに、銀色のビラかんざしをつけている。後頭部にも同様にビラかんざしをつけている（写真4-5）。



写真4-5 「白瀬節」花コーヤーの衣装、髪飾り

4-2-3 多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」

4-2-3-1 歌詞と音曲の構成

多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」（以下、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」）の音曲構成は《シケヤ節》《柳節》となっている。多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」

は《柳節》を使っており、歌詞も近世琉球舞踊の34「女躍 花加籠」、幸喜「柳」、大浦「柳」、古典女踊り「柳」と共通している。《柳節》を演奏する際のテンポは古典女踊り「柳」と比較すると、別の音楽に聞こえるほど遅い。多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の曲名と歌詞は以下の通りである。

多良間「女踊 シケヤ節・柳節」

《シケヤ節》かねるお座敷に／御側寄てい拝でい／我胴やりば我胴み／
つでいどう見やびる

《柳節》柳はみどり／花はくれないに／人はただ情／梅は匂い

(『仲筋字 八月踊り工工四集』³⁾)

4-2-3-2 籠とその他の小道具及び、装束について

多良間「女踊 シケヤ節・柳節」でも籠が小道具として用いられるが、形状は幸喜「柳」や大浦「柳」、古典女踊り「柳」のものとは異なる。多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の籠はザルに赤い紐が付けられており、右手に持って登場する(写真4-6)。

柳は幸喜「柳」や大浦「柳」、古典女踊り「柳」では、玉簾状の柳を用いるが多良間「女踊 シケヤ節・柳節」では、本物の柳の枝を小道具として用いる(写真4-6)。仲筋ではこの踊りで用いるために、柳を集落内で育てているという。



写真4-6 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の籠と柳⁴⁾

³⁾ 多良間村仲筋字地謡座所有の楽譜より、筆者が採録。

⁴⁾ 撮影日：2017年9月27日、筆者撮影(写真4-7から写真4-11まで同じ)。

それから多良間「女踊 シケヤ節・柳節」では紙で作成された花の小道具を用いる（写真 4-7）。これが何の花を表しているかは不明であるが、幸喜「柳」や大浦「柳」、古典女踊り「柳」で用いられる牡丹の花の形状とは異なっており、菊のように見える。



写真 4- 7 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の花

次に、本物のリュウキュウコクタンの枝も小道具で用いられていることが確認できた（写真 4-8）。このように、多良間村「女踊 シケヤ節・柳節」では本物の植物を小道具として用いるが、単なる踊りの小道具というよりも、神の様に扱われているように見える。踊りの小道具は神の依り代であるとも言われる。多良間村「女踊 シケヤ節・柳節」は集落内のウタキと呼ばれる聖地で上演され、神様への奉納舞踊として上演されることから、生木の柳やリュウキュウコクタンなどの小道具は、神の依り代として用いられていると考えられる。



写真 4- 8 リュウキュウコクタンの枝

次に装束では、幸喜「柳」や大浦「柳」、古典女踊り「柳」では、紅型衣装を着用しているのに対して、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」では薄黄色の緋衣装の上からさらに、黒色の緋衣装を羽織る（写真4-9）。髪飾りも特徴的で、カンプーまたはウチナーカンプーと呼ばれる髪型に結いあげ⁵、紫長巾を鉢に巻き、各種の髪飾りを頭部に取り付ける（写真4-10）。紫長巾には、紙製の花飾りが2箇所取り付ける（写真4-11）。このような長巾への装飾は、沖縄各地の村踊りにおいても多く確認できる。



a



b



c

写真4-9 a～c 多良間「女踊 シケヤ節・柳節」の衣装・髪飾り

4-3 分析

ここでは、幸喜と大浦の「柳」の動作を整理し、古典女踊りの「柳」と比較して特徴的な部分を中心に記載する。なお、舞台空間の呼称については以下の通りである。

⁵ 髪の毛が短くて結えない場合には、髪型を模した黒い置物を頭頂部にのせる（写真4-9b）。

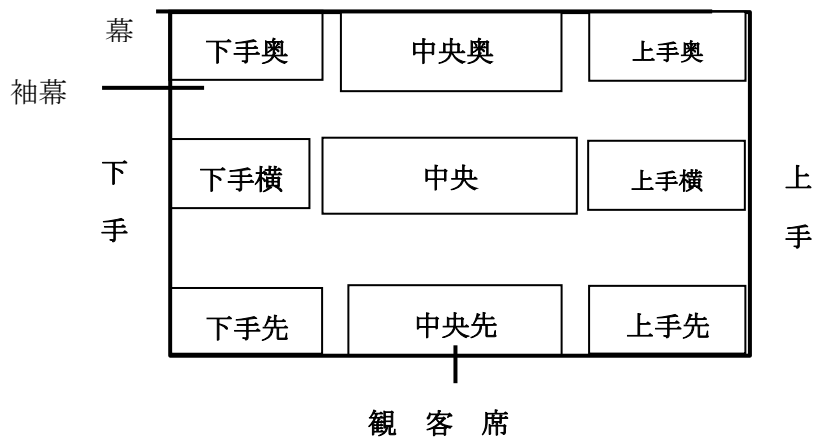


図 4- 2 舞台空間の呼称（プロセニウム形式を例に）

4-3-1 方法

本章では、まず幸喜「柳」と大浦「柳」のそれぞれの動作を分析した。次に、古典女踊り「柳」の動作と比較し、地方に伝わる「柳」について考察する。動作分析では、板谷の提供により幸喜「柳」⁶と大浦「柳」⁷の映像資料（DVD）を用いて行った。他に2017年10月に幸喜区「十五夜」において筆者が撮影した幸喜「柳」の映像資料も参照した。大浦「柳」については、2017年8月に筆者が当時の大浦区区長へ聞き取り調査を行ったところ、大浦区内における継承及び上演が困難となっており、上演の予定が今のところ無いということであった。1986年撮影版の大浦「柳」は画像が古く、紙面では不鮮明であるが、現在確認できる映像資料は本資料のみであった。これらの資料をもとに分析を行ない、第3章でも使用した筆者実演の古典女踊り「柳」の映像資料とともに比較及び考察を行なう。

4-3-2 結果

4-3-2-1 幸喜「柳」

名護市幸喜の村踊りは幸喜区事務所内にある舞台で行われる。舞台奥に幕があり、後幕と袖幕の両方が使用できる。後幕は昔の舞台の名残であると考えられる。また袖幕はプロセニウム形式の舞台で使用される。幸喜では、以前は後幕の舞台であったため、現在でも舞台への入退場では後幕からの出入りが多い。一方で、袖幕から出入りする演目もある。

⁶ 板谷徹撮影（1997）。

⁷ 板谷徹撮影（1986）。

ちなみに幸喜の舞台は後幕の裏側に楽屋がある。これも村踊りにおいては、古い形の舞台構造である。幸喜「柳」の舞台空間の移動は以下の通りである。

出羽は舞台への登場のことで、幸喜「柳」では後幕から登場し、スミキリで舞台中央近くまで歩む。

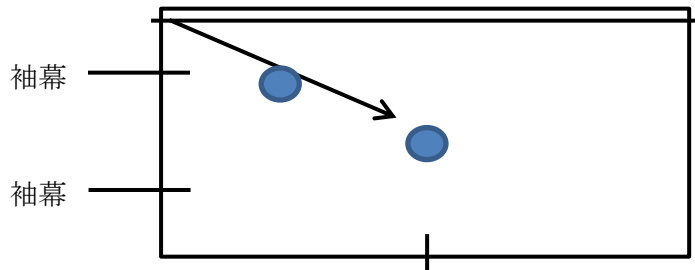


図4-3 幸喜「柳」の出羽

中踊りは演目の主題が踊られる場面であり、幸喜「柳」では、正面に向かって踊る。

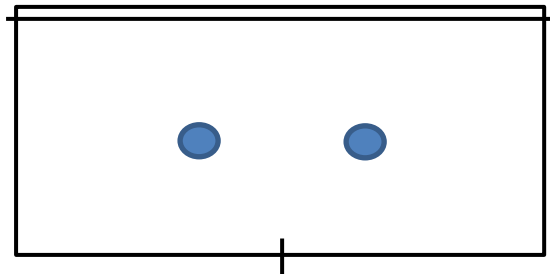


図4-4 幸喜「柳」の中踊り

「入羽」は舞台から幕内への退場のことで、幸喜「柳」ではスミキリで上手先から下手奥へ向かって斜めの動線で歩み、後幕へ退場する。

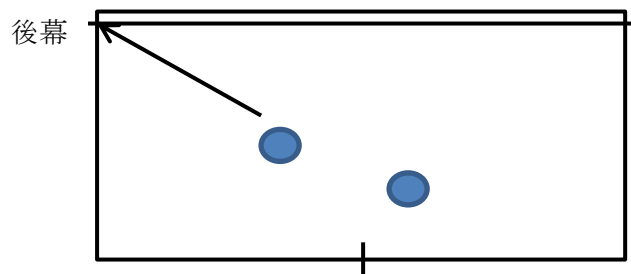


図4-5 幸喜「柳」の入羽

幸喜「柳」の動作について、詳細な動作記録は、巻末資料6参照のこと。その中から、特徴的な動作について抽出した。幸喜「柳」で特徴的な動作は以下の箇所である。2曲目

の歌詞である「柳は緑」（ヤンナジハミドゥリ）の「緑（ミドゥリ）」で、左回りで正面に振り向きながら、柳を正面へ伸ばし出す。その後は、右足爪先を下手先へ向けて出して床につけ、引き戻す。

次に左足爪先を下手先へ出して床につけ、引き戻す。再び右足爪先を下手先へ出して床につけ、引き戻す。1度深く両膝を曲げてから、右足爪先を下手横へ出して床につけ、奥へ後ずさりするように、①引き戻す。②次に左足は爪先を下手横へ出して床につけ、膝を曲げて左足踵を床につける。①②の所作をさらに2回繰り返す（写真4-10）。

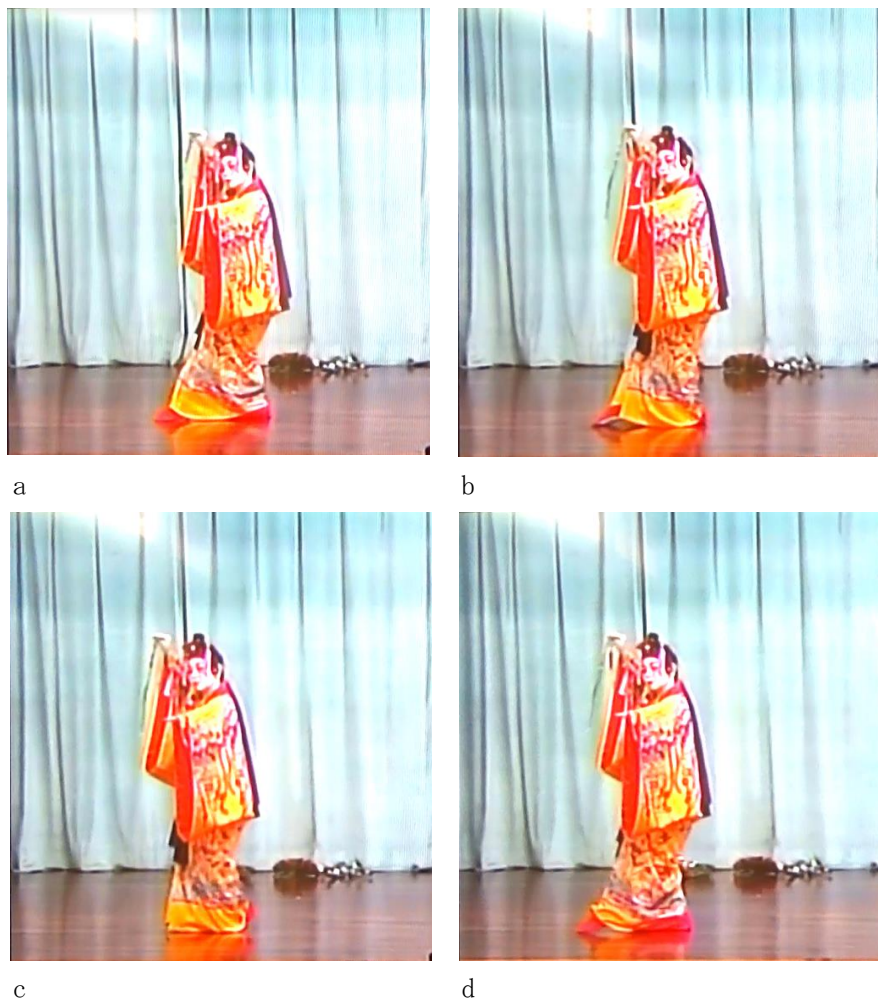


写真4-10 a~d 幸喜「柳」の足の出し入れ⁸

⁸ 幸喜「柳」のDVD（板谷徹撮影 1997）をもとに、筆者がコマ撮を行った（写真4-13から写真4-18まで同じ）。



a



b



c



d



e



f

写真4- 11 a～f 幸喜「柳」柳の回転動作

次に特徴的な動作は、伸ばした柳の扱いとそれに伴い身体全体の動作である。まず、両

膝を曲げて一度深く身体を沈め、左足から左右とトントンと足拍子を2回打つ。囃子詞の「ヒヤヨンナー」で左手を身体の左側面へ戻しながら、面を下手横に向ける。「ヨンナ エーイヤ」で柳を、頭上で左回りに2度回す。2回目では正面にビュッと柳をしならせ、左手は肩の高さで指先を正面に向け、左足は爪先を下手先へ出して構える(写真4-11)。

囃子詞の「エイヤ」で再び、左足を正面に1歩出し、右足を下手先へ出し、足を戻す。次の囃子詞の「エイヤ」で両膝を曲げて腰を落としてから、再び右足を下手横へ出す。次の「エイヤ」で右足を引いて戻してから、左足を下手先へ出す。次の「エイヤ」で両膝を曲げ、左足の踵を床につけて腰を落としてから、再び左足を下手横へ出す。次の「エイヤ」で両手を下ろしながら、身体を右へ捻り、奥へ向く。ここまで、正面と奥への前後の移動のみで、両足を交互に出し入れする動作が9回見られる。幸喜「柳」におけるこの下肢の動作は、古典女踊り「柳」と昆劇「牡丹亭」との類似点として見出された、下肢の上下運動が変化したものである可能性が考えられる。

幸喜「柳」で見られる特徴的な動作は他にも見られる。例えば、歌詞の「花は紅」の次に歌われる囃子詞の「ヘーイヤー ヨンナ」で両膝を曲げて腰を落としてから、右足・左足とトントンと足拍子を打つ。幸喜「柳」の歌詞「花は紅」の箇所では、「柳は緑…」の歌詞の場面の様な左足の上下は見られない。しかし「柳」の歌詞「梅は匂い」と同様に右足・左足とトントンと足拍子を打つ所作が見られた。古典舞踊において女踊りで足拍子を打つのは古典女踊り「柳」のみであるが、幸喜「柳」でも同様に足拍子が確認できた(写真4-12)。



写真4-12 幸喜「柳」の足拍子

他にも歌詞の「人は唯情け」の「情」で、両者お互いに向き合い、相手の右腕をそっと

掴み下手の人は右足を上手横へ、上手の人は左足を下手横に出し、下手の人は右足を引き、上手の人は少しだけ足を戻し、両者下手横へ約 10 cm 移動する。そして下手の人は左足を上手横へ、上手の人は右足を下手横に出し、両者足を戻す。それから下手の人は右足を上手横へ、上手の人は左足を下手横へ出し、両者足を戻し両膝を曲げて腰を落とす。再び下手の人は右足を上手横へ、上手の人は左足を下手横出してから足を戻す。この時、上手の人は上手横へ後ずさりをするように足を引き、両者上手横へ約 10 cm 移動する。次に下手の人は左足を上手横へ、上手の人は右足を下手横へ出し、両者足を戻す。次に下手の人は右足を上手横へ、上手の人は左足を下手横へ出し、両者足を戻し両膝を曲げて腰を落とす（写真 4-13）。



a



b



c



d

写真 4- 13 a~d 幸喜「柳」腕とりの動作

足の出し入れを繰り返した後、お互いの右腕に添えた右手を外し、両手を内から外に左右へ広げてから下ろす（写真 4-14）。このように、女踊りにおいて両者が向かい合い、お互いの腕を掴む動作は、古典女踊りではみられない。古典女踊りは1人で踊ることが多く、複数人で踊る時でもお互いに向かい合って何かをするという動作はなく、1人で踊る時の動作と変わらない。一方、幸喜「柳」のように女踊りでお互いに向かい合って腕をとったり、相手と異なる方向へ移動したりするような動作は、村踊りでは多く見られる。



a

b

写真 4- 14 a～b 幸喜「柳」両手広げの動作

お互いに向かい合う動作は他にもみられ、「梅は匂い」の歌詞の後に続く囃子詞の「サーヨーナー」で正面に向いて足拍子を打った後、囃子詞の「花又見リバ」で再びお互いに向き合い、左右互い違いに身体を倒す（写真 4-15）。



写真 4- 15 幸喜「柳」の互い違いの動作

それから囃子詞の「クリナイチュラサヤ」で姿勢を整え、両手を内から外へ左右に広げながら上げ、下ろす（写真 4-16）。このように幸喜「柳」では、お互いに向い合う動作が多く、昆劇『牡丹亭』を想起させる2人舞ならではの動作が多く見られた。



写真 4- 16 幸喜「柳」両手を広げる動作

4-3-2-2 大浦「柳」

大浦「柳」における舞台空間の使い方は、幸喜「柳」と同様である。ここでは、幸喜「柳」や古典女踊り「柳」と比較しながら、大浦「柳」に特徴的な動作を中心に取り上げることにする。



写真 4- 17 大浦「柳」の方向転換⁹

最初の登場時は、歌持ちで後ろ幕を少し開いて出てくる。1 歩舞台正面に向って登場し

⁹ 大浦「柳」のDVD（板谷徹撮影 1986）をもとに、筆者がコマ撮を行った（写真 4-20 から写真 4-23 まで同じ）。

た後は、すぐにスミキリで上手先へ向かい歌持ちに合わせて歩みを進める。幸喜「柳」と異なり、歌持ちに合わせて歩み出る出羽は古典女踊りと類似している。続く中踊りにおいて大浦「柳」では幸喜「柳」とは異なり、柳を頭上で回す動作が見られなかった。

身体の方角を変える時は、身体全体または足首をねじりながら回る方式であった（写真4-17）。それから、2度目に柳を伸ばし出し、正面に進んで、戻る動作は幸喜「柳」と類似している（写真4-18）。



写真4-18 大浦「柳」の歩み

歌詞の「人はただ情」で向き合って腕をつかむ動作は、幸喜「柳」と同様であった（写真4-19）。また、牡丹の花を持って向かい合う動作や梅を持って囃子詞「花の色々」の場面でも向かい合うという特徴的な動作が多く見られる。



a



b

写真4-19 a～b 大浦「柳」の腕とり

囃子詞の「サーヨーンナー」に合わせ、上手奥へ向かって行う動作は幸喜「柳」では確認できなかったが、大浦「柳」では見られた。この動作は、古典女踊り「柳」ともほとんど共通していると言える。

他に大浦「柳」で特徴的なのは、足の運びである。映像では足元が見えづらく、正確な足運びを確認することは難しいが、歌詞の「柳は緑」の「みどう」で左足から上手先へ向かって、3歩歩み、4歩目の右足の爪先を左足の踵につける。両膝を曲げて腰をおとした後、下手奥へ後ずさりをするように、左足から下手奥へ3歩下がる。古典女踊りにおける歩みは全進のみであるため、このように後ずさりをするという動作はみられない。

それから、大浦「柳」では足拍子が多くみられた。「柳は緑」や「花は紅」、「梅は匂い」の歌詞それぞれの囃子詞において、足拍子がみられた。足拍子そのものが、古典女踊りではほとんどみられず、「柳」の大きな特徴となっているが、古典女踊り「柳」や幸喜「柳」よりも大浦「柳」では足拍子の動作が強調され、繰り返し行われている（写真4-20）。



写真4-20 大浦「柳」の「柳は緑」の足拍子



写真4-21 大浦「柳」の両手広げの動作

大浦「柳」では、「梅は匂い」の囃子詞「チュラサヨ」で正面に向って、両手を大きく広げる動作もみられた（写真 4-21）。古典女踊りではこのような動作はほとんど行なわれないうが、左右に大きく両手を広げる動作によって大浦「柳」では、大胆さとおおらかさが表現されている。

4-4 考察

幸喜「柳」と古典女踊り「柳」を比較すると、幸喜「柳」は全体を通して回転の仕方は古典女踊り「柳」の小回りとはほとんど同様だが、回る方向に足を向け足の力で横向きまで回ってから、次の足を回し入れるというように、次の足を回し入れるタイミングが古典女踊り「柳」より遅い。古典女踊り「柳」はどちらかというとも回転方向を決める足を入れ、次の足を回し入れてから膝を曲げ、腰を落としながらねじり回す方法で、幸喜「柳」は軸足の力である程度向きを変えてから、さらに次の足で真後ろに向く方式であった。

次に幸喜「柳」と古典女踊りの「柳」では、女立ちの動作が異なる。幸喜「柳」では右足を出して重心を移動させず、右足を戻し左足を出して立つが、この時の面は右（下手前）、左（上手前）ともに向け、左足を出した後は、面だけ正面に戻す。

それから、幸喜「柳」では「人はただ情」「梅はにおい」で向き合う動作やお互いの腕をつかむ動作など、2人舞ならではの動作が見られる。

さらに、幸喜「柳」では「サユーヨーナー」の歌詞の箇所での動作が、古典女踊り「柳」とは異なる。舞台中央奥に向かって3歩歩み、右回りで身体が上手横に向いたところで右手の小道具を振りかぶるようにして、左回りで再び真後ろに向く。

舞台空間の使い方については、出羽、入羽は袖幕を使い、スミキリで移動する。古典女踊りと異なり、舞台へ登場する際に歌持ちが無く、すぐに歌が始まり、それと同時に袖幕から登場する。この形式は組踊ではよく行われているが、古典女踊りでは行われない。

次に大浦「柳」と古典女踊り「柳」を比較する。大浦「柳」の出羽では後幕から歌持ちの音楽に合わせて舞台へ登場する。このような登場の仕方や、囃子詞「サユーヨーナー」の箇所における動作や、女立ちの動作など、古典女踊りと類似している点がいくつかみられた。

それから、幸喜「柳」の特徴的であった頭上で柳を回す動作は、大浦「柳」では見られなかった。

方向転換の方法は古典女踊りの小回りではなく、両足を捻じって回る動作であった点や、

腕をお互いにつかむ動作、お互いに向き合う動作といった古典女踊りでは見られない動作は、幸喜「柳」と共通していた。

以上のことから、大浦「柳」は幸喜「柳」と比較して古典女踊り「柳」の動作と似ている点が多く見られることがわかった。一方、幸喜「柳」は特に舞台への登場の仕方が古典女踊り「柳」と大きく異なっていた。歌持ちが無く、すぐに歌い出しに合わせて舞台に登場する方法は、組踊「執心鐘入」の若松役の登場時や、「手水の縁」の玉津役の登場時等で見られる、組踊に特徴的な登場法である。村踊りにこのような登場の仕方が伝承されていることは、近世琉球の女踊りの舞台空間の使い方を考える上で、重要な参考となり得る。

このような登場法は、幸喜の舞台構造と深く関連していると考えられる。すなわち幸喜では後ろ幕の下手側を開閉することが可能であり、舞台の広さは国立劇場おきなわ等、一般的な琉球舞踊公演が行われる舞台と比較すると狭い。そのため、歌持ち無しの歌い出しで登場しても、目指す立ち位置まで行き着くことが可能である。このように、後ろ幕の開閉が可能な舞台上演される村踊りは他に、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」をはじめ数か所で見られるが、舞台の建て替え等で減少傾向にある。

現代の沖縄では、プロセニウム形式の舞台がほとんどだが、舞台構造が変化することで舞踊動作も様々な影響を受け変化してきたと考えられる。近世琉球舞踊がどのようなものであったかを考察する上で、地方に伝わる村踊りから何らかの手がかりが得られるのではないかと考える。

4-5 小括

以上、近世琉球舞踊の地方伝播と伝承について、沖縄本島北部地区の村踊りに伝承されている女踊りの演目では、「かせかけ」系統の演目が27カ所と、一番多く伝承されていることがわかった。次に「四つ竹」系統の演目が23カ所確認できた。そして、「本嘉手久」系統の演目が38カ所で確認できた。これは、第1章で明らかになった、A増殖型に該当する演目である古典女踊りの「四つ竹」「かせかけ」「本嘉手久」と完全に一致している。第1章でも述べたが、近世琉球舞踊におけるA増殖型に該当する演目とは、たくさんのバリエーションが見出せたもので、当時の人々の関心を集めた演目、すなわち人気があった演目と言える。このように、近世琉球舞踊の演目の中で、A増殖型に該当する演目と、沖縄本島北部地区に伝わる村踊りの演目が一致していることは、現代においても近世琉球の人々と同様に人気を集めている演目であると言える。

次に、近世琉球舞踊の中でも、古典女踊り「柳」に関連すると考えられる演目の、地方への伝播を明らかにするため、柳を小道具に用いる演目である名護市幸喜の「柳」と、名護市大浦の「柳」、多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」、そして籠を小道具に用いる演目である恩納村名嘉真の「白瀬節」について、フィールドワークをもとにどのように伝承されているかを確認した。その結果、幸喜「柳」、大浦「柳」、多良間村「女踊 シケヤ節・柳節」は古典女踊り「柳」と同様に、《柳節》が用いられている点で共通していた。一方で小道具や動作は三者三様であった。特に幸喜「柳」と大浦「柳」は、1866年の御冠船を経験した恩河親雲上の指導を受けたという伝承が残されているが、曲の構成や踊りの動作における相違点を確認できた。

そこで幸喜「柳」と大浦「柳」について、さらに詳しく比較検証を行なったところ、同時期に同じ人物から指導を受けたとされる両地域の「柳」の間でも、歌詞や音曲構成、そして動作が異なっていることがわかった。以上のことから、近世琉球舞踊で見られた歌詞や曲の組み換えによるバリエーションの豊かさが、村踊りにおいても確認できることがわかった。また踊りの動作においても、同一人物が伝承したとされる幸喜「柳」と大浦「柳」の間に多くの相違点が見られたことから、村踊りには動作に関する豊かなバリエーションが継承されていることがわかった。村踊りにおいても伝承過程における様々な変化があったと考えられるが、近世琉球舞踊を考察する上で、古典女踊りだけではなく村踊りを視野に入れることは、重要な示唆を与えてくれると言える。

第5章 近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」の舞台化の試み

これまで第1章では、近世琉球舞踊の構造分析を行い、第2章では近現代における古典女踊りの成立と継承について検討した。また第3章では、古典女踊り「柳」につながる近世琉球の「柳」系統の演目と昆劇『牡丹亭』との比較検証を行い、昆劇からの影響について考察した。そして、第4章では近世琉球舞踊の村踊りへの伝播と継承について整理した。本章ではこれまでの総括を行うとともに、筆者が2016年に舞台化した近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」について舞台上演までのプロセスを提示し、近世琉球舞踊の舞台化を通して古典女踊りの構造についてまとめる。

5-1 「女躍り 花加籠」の舞台化の背景と目的

第1章で提示したように、近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」（以下、「女躍り 花加籠」）は『躍番組』に記録されている演目である。「女躍り 花加籠」の音楽構造は、古典女踊り「柳」と共通している点もあれば、異なる点もあった。古典女踊り「柳」は、戦後伝承が途絶えていた時期もあったが、比嘉清子という一人の舞踊家が身体に継承していたものを復活させ、他流派に伝承していったという歴史的背景が明らかになっている演目である。他の演目と比較すると伝承の系譜がシンプルで、流派による動作の変化があまりみられない演目である。そのため古典女踊り「柳」は他の古典女踊りの演目と比較して、動作の変遷を検証できる可能性が高いと考える。

それから第4章では近世琉球舞踊の村踊りへの伝播と継承について整理したが、四つ竹を用いる演目や、総と杵を用いる演目が多数継承されている中で、近世琉球舞踊の「柳」に関連する舞踊が継承されている地域は、名護市幸喜（以下、幸喜）と名護市大浦（以下、大浦）、多良間村仲筋（以下、多良間）の3箇所に限られている。中でも名護市幸喜と名護市大浦の「柳」は、1866年の御冠船に出演したとされる恩河親雲上から舞踊を教わったという伝承が残っている。そのため村踊りへ継承された近世琉球舞踊として検証することのできる可能性が、他の演目と比べて比較的高いと考える。

以上のことから「女躍り 花加籠」は、古典女踊り「柳」や村踊りの「柳」等、複数の情報のもと多角的にアプローチすることが可能であり、舞台化できる可能性が十分にあると考えた。

本章は「女躍り 花加籠」を舞台化に向け、古典女踊りや村踊りをもとに比較分析する

ことで翻って現代の古典女踊り「柳」の構造を明らかにし、今後の舞踊作品の創作活動に活かすことを目的とする。

5-2 「女躍り 花加籠」舞台化までのプロセス

5-2-1 音楽構成のプロセス

ここでは「女躍り 花加籠」の動作を組み立てるため、「女躍り 花加籠」の歌詞や音楽と、古典女踊り「柳」や渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」をそれぞれ比較し、検討を行なった。

5-2-1-1 古典女踊り「柳」との比較

「女躍り 花加籠」は《柳ふし》が用いられており、「柳はみとり 花は紅ない 人はたゞ情け むめは匂ひ」という歌詞が用いられている点で、古典女踊り「柳」と共通している。第3章で述べたように、古典女踊り「柳」では小道具に柳と梅と桜の枝を入れた籠を肩に担いで登場し、上記の「柳はみとり…」の歌詞にのせて、次々と籠の中から小道具を取り出して踊りが展開される。「女躍り 花加籠」も「柳はみとり…」の歌詞が用いられる点と、演目名から籠を用いることから、古典女踊り「柳」と同様、小道具に柳と梅と桜の枝が用いられる可能性が十分考えられる。「女躍り 花加籠」と、古典女踊り「柳」の曲名と歌詞は以下の通りである。

「女躍り 花加籠」

《節ふし》初春になれば／こゝろおかさりて／花の本しので／出て行ん

《柳ふし》柳はみとり／花は紅ない／人はたゞ情け／むめは匂ひ

《本散山節》花と露のいん／あたたませわみの／夜々ことに御側／そやひをらませ

古典女踊り「柳」

《中城はんた前節》飛び立ちゆる蝶／先づよ待てつれら／花の元我身や／知らにあもの

《柳節》柳は緑 花は紅／人はただ情／梅は匂ひ

「女躍り 花加籠」は古典女踊りの「柳」と同様に《柳ふし》(《柳節》)が用いられており、歌詞も同じである。それ以外では、「女躍り 花加籠」は3曲構成であるのに対して、

古典女踊り「柳」は2曲構成である。また《柳ふし》とその歌詞以外の曲名と歌詞に、一致はみられない。ただし「女躍り 花加籠」の1曲目の歌詞「初春になれば…」の中の「花の本しので」と、古典女踊り「柳」の1曲目の歌詞「飛び立ちゆる蝶…」の中の「花の元我身や…」は類似しており、花が咲き誇る季節を想像させる。

5-2-1-2 渡嘉敷流「柳」との比較

ここまで古典女踊り「柳」の音楽構造と比較してきたが、比嘉清子が伝承した古典女踊り「柳」は2曲構成である。一方渡嘉敷流で継承されてきた「柳」は、3曲構成である。近世琉球舞踊における「柳」系統の演目では、3曲構成のものが「女躍り 花加籠」と、22「柳舞」¹であり、古典女踊り「柳」のように2曲構成のものは無い。その他の近世琉球舞踊における「柳」系統の演目では、1曲構成の2「柳」²、17「柳踊」³がある。古典女踊り「柳」では、第3章でも紹介したが、1曲目の《中城はんた前節》の歌持ちに合わせて、スミキリで舞台に登場して踊った後、中央奥向きに座り、肩にかけていた籠とつながる紐を外して籠を下ろす。2曲目の《柳節》にのせて、正面と奥との縦の線を行き来して踊った後、「梅はにほい」の歌詞に合わせて、スミキリに戻って入羽となり退場する。そのため、3曲構成の「女躍り 花加籠」に古典女踊り「柳」の動作をあてはめて踊ることは難しい。むしろ渡嘉敷流の「柳」（以下、渡嘉敷流「柳」）の方が、「女躍り 花加籠」の動作が継承されている可能性が高いかもしれない。

そこで、渡嘉敷流「柳」と「女躍り 花加籠」の音楽構造を比較していくことにする。渡嘉敷流「柳」の節名と歌詞は以下の通りである。

渡嘉敷流「柳」

《中城はんため節》 飛び立ちゆる蝶／まじよ待て連りら／花の本我や／知らぬあもの

《柳節》 柳は緑／花は紅／人は唯情／梅は匂

《本散山節》 見る花に袖や／引ちよ止められて／月のぬちやがてど／戻て行ちゆる

(渡嘉敷 1983: 124)

「女躍り 花加籠」と渡嘉敷流「柳」と比較すると3曲構成であること、2曲目に《柳

¹ 『戊戌冊封諸宴演戯故事』(1838)。

² 『大島筆記』(1762)。

³ 『琉球関係文書三 元国事鞅掌史料』(1832)。

節》を使用しており歌詞が同じであること、3曲目に《本散山節》を使用している点が共通していることがわかる。一方で1曲目の曲名と歌詞、3曲目の歌詞が異なっている。

5-2-1-3 村踊りにおける「柳」との比較

ここでは第4章でも紹介した、名護市幸喜の「柳」（以下、幸喜「柳」）と名護市大浦の「柳」（以下、大浦「柳」）、多良間村仲筋の「女踊 シケヤ節・柳節」（以下、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」）と「女躍り 花加籠」の音楽構造を比較していく。それぞれの曲名と歌詞を以下に再掲する。

幸喜「柳」

《スキ節》節々がなれば／木草でいも知ゆい／人にうまりとて／節う知らね

《柳節》柳は緑／花は紅／人は只なさけ／梅はにおい

《沈仁屋久節》日も暮れて行ちゆい／でちやよ立つ戻ら／明日も押列れて／出て遊ば

大浦「柳」

《伊計離節》おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ

《柳節》柳はみどり／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ

《なからた節》でかようおしつれて／眺めやり遊ば／里やわが宿に／待ちゆらだいもの

多良間「女踊 シケヤ節・柳節」

《シケヤ節》かねるお座敷に／御側寄てい拝でい／我胴やりば我胴み／

つでいどう見やびる

《柳節》柳はみどり／花はくれないに／人はただ情／梅は匂い

幸喜「柳」と大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」のいずれも、《柳節》が用いられており、歌詞も「柳は緑」が用いられている点で「女躍り 花加籠」と共通している。幸喜「柳」と大浦「柳」は3曲構成である点で、「女躍り 花加籠」と共通しているが、1曲目と3曲目の曲名と歌詞はそれぞれ異なっている。

一方多良間「女踊 シケヤ節・柳節」は2曲構成となっている点が、「女躍り 花加籠」とは異なっている。

5-2-2 動作組み立てのプロセス

これまで検討した結果、「女躍り 花加籠」と古典女踊り「柳」や渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」、多良間「女踊り シケヤ節・柳節」の中で、音楽構成及び曲名、歌詞が完全に一致するものがみられなかった。そのため、各演目の動作分析をもとに、舞踊の動作を組み立てた。ここでは「女躍り 花加籠」の舞台化に向けた、動作組み立てのプロセスを記述する。

「女躍り 花加籠」は3曲構成となっているため、古典女踊り「柳」とは異なる構成の舞踊であると考えた。そこで3曲構成であり、「女躍り 花加籠」と同様2曲目に《柳節》、3曲目に《本散山節》が用いられている渡嘉敷流「柳」をベースとして動作を組み立てることにした。そこで筆者は2017年12月に、渡嘉敷流守藝会の金城光子会主から、渡嘉敷流「柳」の指導を受けた。また金城が踊る渡嘉敷流「柳」の動画撮影を行い、「女躍り 花加籠」の動作の組み立てを行なった。

ただし登場の仕方については、幸喜「柳」で歌持ち無しの、歌い出しから登場する方法の導入を試みた。幸喜の「柳」では1曲目《スキ節》の歌持ちを演奏せず、歌い出しと同時に舞台に登場する。歌持ちで歌い出しから舞台上に登場する方法は、組踊でも行われている手法の1つであるため、近世琉球舞踊でもこのような登場の仕方があったかもしれないと想定し導入を試みた。ところが、初演の会場であった沖縄県立芸術大学奏楽堂の舞台は、御冠船の三間四方の舞台よりも広いため、歌い出しから登場すると中央より約90cm下手側の最初の立ち位置まで、歌詞の第一節目で到達することができなかった。そのため初演では、橋掛かりを歩いている間は歌持ちを演奏し、歌い出しからスミキリで立ち位置まで移動した。

歌持ちの音楽に合わせてスミキリで登場する古典女踊りでは通常、中央よりやや手前で女立ちをする。それから歌が始まるのに合わせて上手先へ向かって数歩歩み、左足または右足に重心をのせ、反対側の足を上手先へ伸ばし出し、後ろの足先を上手先へ伸ばし出した方の足の踵につく動作⁴が定型である。しかし「女躍り 花加籠」では、中央より手前で女立ちをせず、そのまま中央を通り過ぎ、約90cm上手側で左つきをするように振り付けた。

それから2曲目の《柳節》で、柳の小道具を持って踊る部分の動作について、幸喜「柳」でのみ確認できた、長く伸ばした柳を持っている右手首を左回りに回し、柳を頭上で1回

⁴ 『琉球古典舞踊の型』によると、「体の重心を右足にもたせ（ヒザを曲げる）、そのまま左足を前方にすべらすようにだしてゆき（一歩よりやや大きく）、この左足に重心をうつしかえて、前方に身体全体でつき（突き）、ゆっくり立つこと」（芸術祭運営委員会 1976: 26）を「左つき」という。

転させるという独特の所作を、「女躍り 花加籠」でも取り入れた。

以上の3点以外では、渡嘉敷流「柳」の動作を、音楽と歌詞に合わせて再構成し、「女躍り 花加籠」の動作として組み立てた。

渡嘉敷流「柳」では、2曲目の《柳節》の後奏で中央奥へ向かって座り、そのまま続けて演奏される3曲目の《本散山節》の歌持ちで、籠に結ばれた肩紐を再び肩にかけ、正面に向かって踊ったのち、スミキリで退場する。幸喜「柳」と大浦「柳」も同じく、籠に結ばれた肩紐を肩にかけて退場する。「女躍り 花加籠」でもこれらを参考にして、同様に《本散山節》の歌持ちで、籠に結ばれた肩紐を再び肩にかけ、正面に向かって踊ったのちスミキリで退場するように構成した。

5-2-3 籠とその他の小道具及び、装束について

古典女踊り「柳」、渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」で用いる籠は、第4章で紹介したように、直径約40cmの竹製の籠に、全長約150cmの紅白の紐が付けられ、紐先には約20cmの紅白の房がついている。房を左手に持ち、紐を両肩にかけ、籠とつながった紐側を右手に持ち、登場する。大浦「柳」の籠は、幸喜や古典女踊りの籠と比べて平たい。また籠に付いている紐が紫布で、房はない。多良間村「女踊 シケヤ節・柳節」の籠は、第4章で示したように、2本の長さ約120cmの赤紐の両端を底の浅い籠に結び付け、その紐を右手に持って登場する。「女躍り 花加籠」では、古典女踊り「柳」で用いる籠を用いた。

籠以外の小道具として、古典女踊り「柳」、渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」のいずれにおいても、植物を模した3種類の小道具が用いられる。古典女踊り「柳」や渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」では、玉すだれ状の柳と、牡丹や梅の枝を模した小道具を用いる。多良間「女踊 シケヤ節・柳節」では、本物の柳の枝やクロキの枝と、菊を模したような小道具を用いる。「女躍り 花加籠」では、古典女踊り「柳」で用いる柳と牡丹、梅の小道具を用いた。

古典女踊り「柳」や渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」では、いずれも紅型打掛を前つぼりに着付け、その下に胴衣と下裾を着用し、赤足袋を履く。ただし大浦「柳」では、紅型打掛の右袖を脱ぐ。多良間「女踊 シケヤ節・柳節」では、紺地琉球絣の打掛の下に薄黄色地の絣を紫帯で着付け、白足袋を履く。「女躍り 花加籠」では『琉球人舞楽御巻物』（沖縄県立博物館・美術館収蔵）の「第14回柳踊」の衣装を参考に、藍色無地の打掛を前つぼりに着付け、その下に胴衣と下裾を着用し赤足袋を履いた。



写真5-1 「女躍り 花加籠」衣装・小道具⁵



図5-1 「第14回柳踊」⁶

髪型及び髪飾りは、古典女踊り「柳」、渡嘉敷流「柳」、幸喜「柳」、大浦「柳」では、カムロと呼ばれる髪型に髪を結び、紫長巾を鉢巻きにしている。そして前花やノシ、バサラと呼ばれる髪飾りを頭に付ける。琉球新報社のコンクールに参加している流会派や、幸喜「柳」、大浦「柳」のバサラには、紅白の房が付いている。多良間「女踊 シケヤ節・柳節」

⁵ 撮影日：2017年2月19日、高嶺久枝撮影。

⁶ 『琉球人舞楽御巻物』沖縄県立博物館・美術館収蔵。

では、カラジ（あるいはカンプー）と呼ばれる髪型に琉髪結い上げ、ジーファーと呼ばれる簪を挿す。紫長布を鉢巻きにして、向立てと呼ばれる飾りをおでこにあて、付属の紐を後頭部で結び、ノシや簪状の飾りを頭に付ける。

「女躍り 花加籠」では、衣装と同様「第14 囃柳踊」の髪型及び髪飾りを参考にした。すなわち、垂れ髪を後頸部で1つに結び、紫長布を鉢巻きにしてノシを付け、曼殊沙華（彼岸花）を模したような形状の髪飾りを前頭部に付けた。

5-3 考察

5-3-1 「女躍り 花加籠」の音楽構成と《柳節》

「柳」に関連する近世琉球舞踊、古典女踊り、村踊りのいずれにおいても、2曲目に《柳節》が用いられており、「柳はみどり」の歌詞が用いられている一方で、それ以外に用いられる曲名や歌詞、全体の曲数はそれぞれ異なっていることがわかった。

曲名の中で、「女躍り 花加籠」の1曲目とされる《節ふし》という曲名の音楽は、現在の古典音楽には伝承されていない。池宮（1982）によると、組踊「二童敵討」の中で「節々がなれば 木草だいな知ゆり 人に生れたうて 我親知らね」という歌詞が、《スキ節》で歌われていることを紹介している。この歌詞は、幸喜「柳」の1曲目に用いられている《スキ節》の歌詞、「節々がなれば」の第4句の1部が異なるものであり、曲名は一致していることから、幸喜「柳」の歌詞の方が古く、「『我親知らね』は組踊の物語に即した改作であろう」（池宮 1982: 33）と述べている。また組踊「二童敵討」の類歌が、組踊「伏山敵討」の中で、「めぐて春くれば 木草でも知ゆり 人に生れとて 節よ知らね」とあり、この歌詞は「せつ節」で歌われている。「せつ節」は『琉歌大観』でこの1首しか上げられていない珍しい節名であるという。

「せつ節」は、「すき節」の代表的な歌詞の1つであった「節々がなれば」から「節ふし」と呼ばれたか、伊波（1992）で「節々」を「シチジチ」と発音しているように「『すき節』の別名としての『節ふし』となった可能性が考えられる。または発音が同じなために『すき節』を『節ふし』と誤ったいずれかであり、池宮（1982）は『節ふし』と『すき節』は同じではないかと指摘している。そのため筆者は「女躍り 花加籠」の1曲目《節ふし》は《スキ節》と同じである可能性が高いと考え《スキ節》の音楽を用いることにした。

表5-1 「女躍り 花加籠」に関連する演目の音曲構成一覧

演目名	1曲目	2曲目	3曲目
「女躍り 花加籠」	《節ふし》	《柳節》	《本散山節》
古典女踊り「柳」	《中城はんた前節》	《柳節》	なし
渡嘉敷流「柳」	《中城はんため節》	《柳節》	《本散山節》
幸喜「柳」	《スキ節》	《柳節》	《沈仁屋久節》
大浦「柳」	《伊計離節》	《柳節》	《なからた節》
多良間「女踊り シケヤ節・柳節」	《シケヤ節》	《柳節》	なし

表5-2 「女躍り 花加籠」に関連する演目の歌詞一覧

演目名	曲名	歌詞
「女躍り 花加籠」	《節ふし》	初春になれば こゝろおかさりて 花の本しので 出て行ん
	《柳節》	柳はみどり 花は紅ない 人はたゞ情け むめは匂ひ
	《本散山節》	花と露のいん あたらませわみの 夜々ことに御側 そやひをらませ
古典女踊り「柳」	《中城はんた前節》	飛び立ちゆる蝶 先づよ待てつれら 花の元我身や 知らにあもの
	《柳節》	柳は緑 花は紅 人はただ情 梅は匂ひ
渡嘉敷流「柳」	《中城はんた前節》	飛び立ちゆる蝶、まじよ待て連りら 花の本我や、知らぬあもの
	《柳節》	柳は緑、花は紅、人は唯情、梅は匂
	《本散山節》	見る花に袖や引ちよ止められて 月のぬちやがてど戻て行ちゆる
幸喜「柳」	《スキ節》	節々がなれば 木草でいも知ゆい 人にうまりとて 節う知らね
	《柳節》	柳は緑 花は紅 人は只なさけ 梅はにおい
	《沈仁屋久節》	日も暮れて行ちゆい でちやよ立つ戻ら 明日も押列れて 出て遊ば
大浦「柳」	《伊計離節》	おす風もけふや 心あてさらめ 雲はれて照らす 月のきよらさ
	《柳節》	柳はみどり 花は紅 人はただ情 梅は匂ひ
	《なからた節》	でかようおしつれて 眺めやり遊ば 里やわが宿に 待ちゆらだいもの
多良間「女踊り シケヤ節・柳節」	《シケヤ節》	かねるお座敷に 御側寄てい拝でい 我胴やりば我胴ゐ つでい どう見やびる
	《柳節》	柳はみどり 花はくれないに 人はただ情 梅は匂ひ

第1章の近世琉球舞踊の分析結果からも明らかになったが、現代に継承されている「女躍り 花加籠」に関連する舞踊では、《柳節》と「柳はみどり」の歌詞が用いられる場合がほとんどであり、欠かせない曲と歌詞であることがわかった。「女躍り 花加籠」及び、それぞれの演目の音曲構成と曲名は表5-1、5-2の通りである。

5-3-2 「女躍り 花加籠」の動作組み立て

次に動作組み立てプロセスにおいて、「女躍り 花加籠」は3曲構成となっているため、現在ほとんどの流会派が継承している、比嘉清子が伝承した2曲構成の古典女踊り「柳」とは異なる構成であったことがわかる。また「女躍り 花加籠」と同じ、3曲構成の渡嘉敷流「柳」や、幸喜「柳」、大浦「柳」のうち、渡嘉敷流「柳」だけは、3曲目《本散山節》を用いる点で一致していたため、渡嘉敷流「柳」の動作を基本とすることにした。しかし、「女躍り 花加籠」と渡嘉敷流「柳」では、1曲目に用いられている音楽や、1曲目と3曲目の歌詞が異なるため、その他の「柳」の関連する演目も参考としながら、全体の動作を組み立てた。

渡嘉敷流の初代・渡嘉敷守良(1880-1953)は明治時代末期から昭和初期に活躍した沖縄芝居役者であり、琉球舞踊家であった。渡嘉敷は御冠船役者の松島親雲上や嵩原安宏から琉球舞踊を教わったという。同時代に活躍した新垣松舎が沖縄戦の前に病死し、盛重が沖縄戦で戦死したことから、折口信夫は戦後の琉球舞踊の保存、継承者として渡嘉敷に大きな期待を寄せた。渡嘉敷自身も「私自身が歩いてきた沖縄の古典舞踊と組踊の型と特色を後世に残したいのが念願であるから、主としてそれらのことについて記憶に残っているままに記録的に叙述してみたいと思っ

てゐる。・・・その型や持味を知りたいと思う人には多少でも参考になるだろうと信じている」(渡嘉敷 2005: 130)として自叙伝を記しており、「沖縄の古典舞踊と組踊りの型と特色」を後世に残すことを心がけていた。

渡嘉敷流における古典舞踊の「型」は他の流会派と比べると異なる点が多いが、それは渡嘉敷流が、第2章で提示した新人芸能祭や、舞踊研究会に参加しなかった事が理由の1つだと考えられる。上述のように、渡嘉敷が古典舞踊の「型」を継承することを心がけていた点を考慮すると、渡嘉敷流「柳」も近世琉球舞踊の形がいくらか残されている可能性があると言える。

ところで、今回は1人舞として舞台化を行なったために、渡嘉敷流「柳」の動作をベースとし、全体の動作組み立てを行なったが、近世琉球舞踊では1人で踊る機会はむしろ少

なく、複数人で踊ることが多かった。「女躍り 花加籠」も2人以上の複数人で踊ったとするならば、幸喜「柳」や大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」など、2人で踊られる村踊りの動作を参照し、複数人で踊る演目として動作の再構築が必要であると考えられる。

5-4 小括

今回行なった「女躍り 花加籠」の舞台化の試みでは、渡嘉敷流「柳」を中心に、幸喜「柳」や大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」を参考に、上演することができた。しかし、これはあくまでも、今残されている踊りの中から、「女躍り 花加籠」を想像しながら舞台化を試みたものであり、動作の組み立てや衣装、小道具等については、今後更に検討が必要である。

それから、幸喜「柳」で見られる、歌い出しから舞台に登場する方法は、その他の演目では見られなかったが、組踊ではよく見られる手法である。舞台への入退場や、舞台空間の使い方は、時代による舞台構造の変化や、舞台に対する認識の違いが大きく関わってくると考えられる。今後更に検証を進め、近世琉球舞踊の構造および、現代の古典女踊りの構造についてさらに検討していきたい。

ところで、「女躍り 花加籠」上演後に、舞台化した作品は「創作」あるいは「復元的創作」であるという指摘を受けた。近世琉球舞踊の動作は、動画はもちろんのこと、舞踊譜等も残されていない。そのため、舞台化された「女躍り 花加籠」を、どのように位置付けるか課題が残された。このことは、琉球舞踊における「創作」とは何か、という問題点についても関連してくる。

琉球舞踊かなの会・高嶺久枝会主によると、「創作作品にはこれまでの演目には無い、テーマや振付、衣装など、新しさが必ず無いといけない」という。そして、文献等の資料から、かつて上演されていた近世琉球舞踊を舞台化することは、創作とはまた異なるものであり、高嶺はそれを「想定復元」と位置付けている。

今回の舞台化を通して、琉球舞踊における現代の「創作」作品の位置付けも非常に曖昧であり、創作とアレンジの区別がないことが分かった。今後の課題として、現代の琉球舞踊における「創作」について検討を行う必要があると考える。「創作」とアレンジの違い、古典舞踊とは何か、既知の要素と未知・新しい要素を区別することで、新しい作品作りに活かせるのではないだろうか。

第6章 総括と結論

本研究では、近世琉球における女踊りを中心とする舞踊の演目を分析し、歌詞構成に注目して比較検証することによって、伝承の在り方を系統化した。そして、近現代における政治体制や社会状況の変化に伴う古典女踊りの上演実態の変遷を明らかにした。その中で注目された古典女踊り「柳」の美的表現をめぐり、これが昆劇『牡丹亭』に由来することをつきとめた。さらに各地方に伝わる「柳」に関わる踊りの伝承を比較考察した。これらをもとに、筆者がいかに近世琉球舞踊「女踊り 花加籠」の創造的舞台化を行ったか、そのプロセスについて記した。以上を進めるにあたり、一貫して参照したのは筆者自身の踊り手としての身体感覚であった。

6-1 総括

序章では本研究の背景に触れ、主に琉球舞踊に関する先行研究を日本全体における舞踊学の研究動向と照合しながら整理し、本研究の位置づけを明確にするとともに、研究対象と方法を提示した。

第1章では、近世琉球に上演されていた舞踊の演目を文献史料をもとに抽出するとともに、歌詞や曲名が記録された女踊りの演目を現在の古典女踊りの演目と網羅的に比較検討した。これにより、次のことが明らかになった。まず1つ目に近世琉球舞踊の演目から、小道具の共通性をもとに古典女踊りの演目へと系統づけることができた。2つ目に歌詞構成をもとに伝統の方をA増殖型、B非増殖型、C一部変形型、D断絶の4つに分類することができた。A増殖型のように歌詞構成を組み替えたり、入れ替えたりすることで多くのバリエーションが見られた系統は、古典女踊りA「かせかけ」やA「四つ竹」、A「本嘉手久」に至る系統の演目で、近世においても人々の関心を集め人気があった演目系統であると言える。一方でバリエーションが見られず、近世琉球の歌詞構成がそのまま現代に継承されたB非増殖型の系統には、古典女踊りB「諸屯」やB「伊野波節」が含まれていた。これらの演目は、近世末期においても上演の機会が限られていたと見なせる。今日におけるB「諸屯」やB「伊野波節」などB非増殖型の演目に対する評価は、近代以降に「作られていった」可能性が高いことを指摘した。

第2章では近現代における古典女踊りの上演実態について、琉球処分後から沖縄戦までの近代と、戦後の現代に分けて変遷を確認した。そして2004年に開場した国立劇場おきな

わの自主企画公演をとりあげ、各演目の上演状況を検証した。琉球処分後の芝居小屋時代には、目新しい雑踊りが出現したことで人々の関心が古典舞踊から遠のいた。ところが、日本本土復帰を目指す中で沖縄人としてのアイデンティティが問われるようになり、新人芸能祭や古典芸能の方を統一するための研究会が盛んになり、古典舞踊が再評価されていた。本土復帰前後には、東京国立公演や沖縄県芸術祭など県内外問わず種々の沖縄芸能公演が展開されていたが、公演の形態ごとに古典女踊りの各演目の上演率は様々であり、主催者側は時と場合に応じて、演目を取捨選択していたことが浮かび上がってきた。2004年に開場された国立劇場おきなわでは、これまでの各種公演と比較して演目ごとの上演率の差異が低く、まんべんなく古典女踊りの各演目が定期的に上演されてきたことがわかった。一方で、国立劇場おきなわでは、古典女踊りの上演総数が徐々に減少傾向にある。その原因の一つとして、創作舞踊大賞の実施や新作組踊といった新しい作品の披露が盛んになったことがあげられ、今までにない局面を迎えていることを指摘した。

第3章では、近世琉球における「柳」に関連する演目の成立に昆劇『牡丹亭』の影響があった可能性を、筆者の実践者としての認知的側面も交えて検証し、明清との交流があった近世琉球において成立した「柳」が昆劇から影響を受けていた可能性は大いに考えられるものの、これまでは両者の比較研究は行われてこなかった。ここではまず古典女踊り「柳」で用いられる小道具に注目し、柳、牡丹、梅の3つの採り物が昆劇『牡丹亭』の小道具やモチーフに共通する象徴性が見られた。古典女踊りの中でも表現内容や独特の動作が見られることから特異とされ理解が難しかった「柳」が、昆劇『牡丹亭』に由来しているとすれば理解しやすい。そして冊封の場において、舞踊が中国への忠誠心を示すだけでなく、陽明学的な「情」という文化的共通性を表す、人間の内面の思いを抽象化し、昇華する表現手段となり得たことを示した。

第4章では、沖縄本島北部地域を中心に、沖縄各地で継承されている「柳」にかかわる女踊りの上演実態をもとに、近世琉球舞踊の地方への伝播と伝承について検証した。近世琉球舞踊の演目の中で、A増殖型に該当する「かせかけ」や「四つ竹」、「本嘉手久」系統の演目は、沖縄本島北部地区に伝わる村踊りの演目とも一致していた。このことから、現代の地方における古典女踊り演目に対する趣向は、近世琉球の人々の感覚と大きく変わっていないものと推察された。幸喜「柳」と大浦「柳」は、「1866年の御冠船の経験がある」と言い伝えられている恩河親雲上の指導を受けたという伝承が残されているが、曲の構成や踊りの動作において違いが見られた。そして近世琉球舞踊で見られた歌詞や曲の組み換

えによるバリエーションの豊かさが村踊りにおいても確認でき、村踊りには動作に関する豊かなバリエーションも継承されていることがわかった。このように近世琉球舞踊の実態を明らかにするために、村踊りが示唆することがある可能性を指摘した。

第5章では、第1章から第4章で明らかになったことをもとに、近世琉球舞踊「女躍り花加籠」舞台化を試みる過程について論じた。すなわち、渡嘉敷流「柳」を中心に幸喜「柳」や大浦「柳」、多良間「女踊 シケヤ節・柳節」を参考にすることで、不明であった「節ふし」が「シチ節」であることがわかった。また、3曲構成の「女躍り 花加籠」の動作の組み立てや衣装、小道具等を検討するにあたり、古典女踊り「柳」のみならず、渡嘉敷流「柳」や村踊りに伝わる「柳」が参考になった。舞台への入退場や、舞台空間の使い方は、時代による舞台構造の変化や舞台に対する認識の違いが大きく関わってくる。近世琉球舞踊の舞台構造から考えると、幸喜「柳」で見られたように歌持ちがなく、歌い出しから登場していた可能性が考えられることがわかった。

6-2 結論

近世琉球の舞踊は、冊封使歓待や外交手段という政治的目的のために上演されていた。しかし、時代を経るうちに沖縄の人達は、首里城を中心とする琉球王国の文化を自らのものとして消化し、伝統芸能としていった。村踊りもその一形態である。近代化とともに、人々の間に意識化され、根付き始めた琉球舞踊は沖縄戦や戦後の米国統治下における文化政策、そして日本の文化政策に組み込まれた。こうした外からの政策の影響やそれに対する弊害として、技術面から見た難易度による演目のランク付けにつながってきた。担い手側が求める琉球舞踊の美学は、技術の習得に比重が傾いており、技術習得が主な目的とされている現状がある。

ところが、かりゆし公演の上演率や村踊りで継承されている演目の系統から、観衆が求めている舞踊のあり方は、意外と近世琉球の頃とあまり変わっていない部分が見出せた。つまり、近世琉球舞踊でA増殖型に分類されたA「かせかけ」やA「四つ竹」、A「本嘉手久」系統の演目である。また、国立劇場おきなわの自主企画公演から見られたように、今日の若い実演家の育成にも結び付いており、各演目の上演率に変化をもたらしている。琉球舞踊家のもっている美意識と、近世以来育まれてきた観衆の趣向的美意識との乖離が、古典女踊りの形骸化を招いている側面もある。琉球舞踊に求められる美意識の隙間を接合していくことが、これからの琉球舞踊に求められる。

6-3 今後の課題と展望

本研究で示したように、琉球舞踊において身体的感覚を通しての伝承の重要性をはかる際、認知科学的方法が参考になることを示した。これをさらに厳密な方法論として確立することが今後望まれる。また、「柳」に注目して、琉球舞踊作品の創造を目指すことを試みたものの、着想はあったが取り組めなかったテーマもたくさんある。例えば、古典女踊り「柳」と同様に特徴的動作を有する古典女踊り「天川」に関する動作分析も今後行なっていきたい。音楽的な面から、歌詞以外の要素や曲の内容に関するもの、舞台構造の変化による影響、衣装の検討等も今後の課題である。さらに、中国の哲学思想や美意識からどのようにして琉球独特の美意識が作られたのか、または継承されたのかを求めていきたい。

日本本土復帰から48年が経過し、グローバル化が加速する中で、現在の沖縄は様々な面で日本の各地方共々均質化しつつある。そのような中で、現代の日常生活では意識されなかった沖縄の個性的な文化と美意識を、2019年10月31日に起こった首里城焼失で引き起こされた喪失感から再認識させられた。同時に、物質的な文化継承のみならず、琉球舞踊のような身体を通じた文化継承ならではの強みのようなものに気づかされた。

本研究を通して、琉球舞踊の各演目を系統立てて検討することで、古典女踊りを体系化することができた。一般の人々に愛されてきたA「かせかけ」やA「四つ竹」のような舞踊は、いつの時代も沖縄の人々の心の支えになってきたことを知ることができ、沖縄の文化の魅力を再発見することができた。琉球舞踊は首里城で成立し、琉球王国は失われた後も、村踊りや大衆文化の中で脈々と受け継がれ、沖縄の人々の美意識の創造に役立ってきた。このような歴史的背景をもつ琉球舞踊は、他には見られない独特な美の表現を有している。それはつまり、空間的、時間的な芸術表現をもち、時空間もあやつる芸能である。このような琉球舞踊は、沖縄の現地で鑑賞することで魅力が倍増すると言えよう。こうした課題に取り組みながら、古典女踊りの不変の美意識の継承と新たな琉球舞踊作品の創造を目指したい。

引用文献

浅野健二

1961 「小唄打聞」『続日本歌謡集成 近世編下』4, 東京堂出版, 194-223.

麻生伸一

2013 「康熙 58 年 冠船日記」『国立臺灣大學圖書館典藏 琉球關係史料集成』1, 高良倉吉・赤嶺守・豊見山和行, 国立臺灣大學圖書館, 1-56.

阿部泰記

1979 「湯頭祖の戯曲観一情の重視一」『小樽商科大学人文研究』59, 1-16.

有岡利幸

2013 『ものと人間の文化史』162・柳, 法政大学出版局.

生田久美子

1987 『「わざ」から知る コレクション認知科学』6, 東京大学出版界.

池宮正治

1982 「古典舞踊の形成」『沖縄芸能文学論』光文堂, 12-41.

2015 「組踊と中国演劇」『池宮正治著作選集 2 琉球芸能総論』笠間書院, 59-77.

板谷徹

1997 『琉球舞踊作品研究』1, 板谷研究室.

2003 『尚育王代における琉球芸能の環境と芸能復元の研究』沖縄県立芸術大学音楽学部板谷研究室.

2018 「ある琉球士族の端踊り—『躍番組』にみる「作り替え」の趣向—」『ムーサ 沖縄県立芸術大学音楽学研究誌』20, 1-16.

伊波普猷

1992 『校註 琉球戯曲集 復刻版』榕樹社 (『校註 琉球戯曲集』1838 年) .

伊波普猷・東恩納寛惇・横山重 (編)

1962 『琉球史料叢書一・琉球国由来記』井上書房, 8-9.

今林常美

2016 「明末の社会・経済・文化と蘇州—湯頭祖『牡丹亭還魂記』と崑劇『牡丹亭』を手がかりに—」『高等学校 世界史のしおり』2016 年度 2 学期号, 帝国書院, 13.

岩城秀夫

1971 「還魂記」『戯曲集 下』平凡社, 3-282.

王耀華

1987 「琉球組踊と中国戯曲」『琉球・中国音楽比較論』那覇出版社, 132-139.

1998 「中国と琉球の三絃音楽比較研究の展望」『中国と琉球の三線音楽』第一書房, 3-33.

大城ナミ

2009 「琉球舞踊の女踊りにおける型—運動譜による分析の試み—」平成 21 年度沖縄県立芸術大学大学院博士学位論文.

大浜用能

1867 「躍番組」(本田安次, 1999 年『本田安次著作集 日本の伝統藝能』18, 錦正社, 327-346) .

岡田もえ子

2014 「身体表現のスタイル—ラバンの動きの文節と文体論の融合の可能性の示唆—」『専修人文論集』94, 149-184.

我部大和

2018 『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—』琉球大学大学院人文社会科学研究科博士論文.

宜保栄治郎

1989 『琉球舞踊入門』那覇出版社.

金城真次

2017 「新春琉舞名人選 嘉例吉の舞」『国立劇場おきなわステージガイド「華風」』1月号, 8-11.

金城光子

1973 「沖縄の舞踊資料 1 (1945~1972)」『琉球大学教育学部紀要』17, 225-256.

1975 「舞踊の鑑賞構造に関する研究 3 琉球舞踊の認知構造」『琉球大学教育学部紀要』18, 41-60.

1976a 「沖縄の踊りの表現特質に関する研究 2—古典舞踊『諸屯』について—」『琉球大学教育学部紀要』20, 117-162.

- 1976b 「沖縄の踊り 1 古典舞踊『かぎやで風』—舞踊譜の体系化をめざして—」『琉球大学教育学部紀要』19, 69-85.
- 国吉真紀子・金城光子
- 1976 「舞踊イメージの因子分析的研究」『日本体育学会大会号』27(0), 163.
- 芸術祭運営委員会 (編)
- 1963 『芸術祭総覧』沖縄タイムス社.
- 1976 『琉球古典舞踊の型』沖縄タイムス社.
- 小西潤子
- 2020 「チョンガレからエイサーまで—『目連尊者地獄巡り説話』系盆踊り歌の分布—」『沖縄文化協会 2020 年度大会予稿集』沖縄文化協会, 78-81.
- 小橋川ひとみ・花城洋子
- 2016 「昭和初期の映像にみられる琉球古典舞踊『かぎやで風』」『比較舞踊研究』22, 22-31.
- 財団法人国立劇場おきなわ運営財団事業課 (編)
- 2006 「名護市幸喜『柳』」『国立劇場おきなわステージガイド「華風」』11月号, 21.
- 島袋光裕
- 1982 『石扇回想録・沖縄芸能物語』沖縄タイムス社.
- 清水彰
- 1994 『琉歌大成 本文校異編』沖縄タイムス社.
- 周和平 (編)
- 2011 『中國國家圖書館藏 清宮昇平署檔案集成』1, 中華書局.
- 朱恒夫
- 2015 「『牡丹亭』—青春の覚醒と苦悩—」『中国の伝統演劇』朝日出版社, 108-119.
- 徐葆光
- 1721 『中山傳信録』(沖縄県立図書館編, 1976年『郷土史講座テキスト冊封使使録集』10, 沖縄県立図書館) .
- 須藤良子
- 2011 「琉球王国時代の宮廷芸能衣装—戊年の御冠船芸能から—」『杉野服飾大学・杉野服飾大学短期大学部紀要』1-23.

高木善助

- 1828-1841 「薩陽往返記事」(谷川健一・宮本常一編, 1969年『日本庶民生活史料集成』
2, 三一書房, 611-703) .

高嶺久枝

- 2008 「想定復元の可能性と御冠船踊—徐葆光がみた中秋宴—」『沖縄芸能協会 創立四
〇周年記念誌』沖縄芸能協会, 170-180.
2016 「ベトナム、フエ芸術祭参加から見る芸能のグローバル化の現状と課題」『教職課
程年報』1 (1) , 111-127.
2019 「『おもろさうし』の中のアマミクを源流に—大学地域連携事業における芸能の展
開の成果と課題—」『沖縄県立芸術大学紀要』27, 89-106.

高良和子

- 2005 『古典女踊りの母—比嘉清子伝—』柳清本流和華の会.

多良間村文化財保護委員会

- 1975 『多良間島の八月踊り』多良間村教育委員会.

陳碩炫

- 2013 「清代琉球進貢使節派遣日程について」『中国と琉球 人の移動を探る』赤嶺守編,
彩流社, 11-101.

鄭秉哲 (編)

- 1982 『球陽』球陽研究会編, 角川書店, 107.

渡嘉敷守章

- 1983 『沖縄の伝統舞踊 古典七踊りは人生の歌踊』守藝堂.

渡嘉敷守良

- 2005 『沖縄演劇界の巨匠渡嘉敷守良の世界』渡嘉敷守良記念誌編集委員会.

戸部良瀬

- 1762 「大島筆記」(谷川健一・宮本常一編, 1968年『日本庶民生活史料集成』1, 三一
書房, 347-389) .

那覇市企画部市史編集室 (編)

- 1977 『那覇市史 資料編 冊封使録関係資料(読み下し編)』1 (31) , 那覇市役所, 51.

西角井正大

- 2005 「琉球沖縄女踊りの世界と比嘉清子並びに高良和子の軌跡」『古典女踊りの母—比嘉清子伝—』柳清本流和華の会, 130-136.

西平守模

- 1976 「1958年の研究会記録」『琉球古典舞踊の型 舞踊音楽の歌詞解説』沖縄タイムス社, 12-14.

波照間永子

- 2010 「琉球舞踊における『コネリ手』の動作類型」『比較舞踊研究』16, 57-68.
- 2011 「琉球舞踊オーラル・ヒストリー映像アーカイブの構築—伝承の系譜を探る—」文部科学省科学研究費補助金基盤研究(C)研究成果報告書(平成21年度～平成19年度, 課題番号: 21500570).
- 2013 「踊り継がれるミクロネシア“南洋群島”の表象—伊良波尹吉作『南洋浜千鳥』をめぐって—」『文化人類学研究』14, 20-40.

波照間永子・朴暖映・森田ゆい・富燦霞

- 2019 「東アジアにおける舞踊の再創造と伝承—琉球・韓国・中国・台湾の舞踊技法—」『情報コミュニケーション学』19, 125-131.

花城洋子

- 2000 「琉球舞踊におけるコンクールの推移と実態に関する調査—1966～1999年の調査より—」『比較舞踊学研究』6(1), 1-12.
- 2005 「近年の琉球舞踊における芸能活動の実態—旧・現コンクール期(1954年～2000年)を中心に—」『名桜大学総合研究』7, 75-87.
- 2006 「琉球舞踊コンクールの課題作品の重要性と特性についての考察—国立劇場琉球芸能公演・沖縄県芸術祭公演における上演率の分析より—」『比較舞踊研究』12(1), 54-65.
- 2007 「琉球舞踊定期公演における上演作品に関する考察—沖縄県かりゆし芸能公演(1993年～2001年)の資料より—」『名桜大学総合研究』11, 69-78.
- 2010 「琉球舞踊における独演会の実態—1966年～1999年の記録より—」『名桜大学紀要』16, 233-246.

2011 「身体科学的側面からみた琉球舞踊の所作の特徴—『ガマク入れ』所作の流派間の比較について—」『日本体育学会大会予稿集 12 一般研究発表抄録』62(0), 286.

2013 「琉球古典舞踊における渡嘉敷流の技法—シニ(ヌ)クイとハネビサの所作—」『比較舞踊研究』19, 23-32.

花柳千代

1981 『実技日本舞踊の基礎』東京書籍.

原口虎雄

1969 「薩陽往返記事 解題」『日本庶民生活史料集成』2, 三一書房, 611-703

比嘉春潮・新里恵二

1968 「大島筆記 解題」『日本庶民生活史料集成』1, 谷川健一・宮本常一編, 三一書房, 345-346.

外間正樹

2013 「男性舞踊家の会 歌詞解説」『国立劇場おきなわステージガイド「華風」』6月号, 財団法人国立劇場おきなわ運営財団, 8-11.

又吉恭平

2020 「組踊『伏山敵討』歌詞・解説」『国立劇場おきなわステージガイド「華風」』2月号, 9-11.

又吉静枝

2006 「創作舞踊『万寿寺の鐘』の研究—玉城朝薫5番組踊『執心鐘入』より—」『沖縄県立芸術大学紀要』14, 111-124.

松本(古謝)麻耶子

2014 「モザンビークの舞踊劇バイラードの民族音楽的研究 —「アート」の創出とアイデンティティ—」沖縄県立芸術大学博士学位論文.

三熊花顔

1790 「小唄打聞」(新聞進一編, 1961年『続日本歌謡集成』4近世編下, 東京堂出版, 194-223) .

森下はるみ・花城洋子

1979 「舞踊における歩行動作の研究 2—すり足の筋電図および床反力—」『体育の科学』29(2), 121-126.

安則貴香

- 2008 「舞踊研究の動向と課題—高等教育機関発行雑誌における舞踊関連論文の分析を中心として—」『専修大学社会体育研究所報』56, 17-29.

八村広三郎

- 2007 「舞踊とモーショントラッキング技術による伝統芸能の記録と解析—」『舞踊学』29, 23-26.

矢野輝雄

- 1974 『沖縄芸能史話』日本放送出版協会.
1988 『沖縄舞踊の歴史』築地書館.

山内盛彬

- 1993 『山内盛彬著作集』2, 沖縄タイムス.

琉球新報社事業局（編）

- 1996 『伝統の継承 琉球古典芸能コンクール三十年』琉球新報社.

劉富琳

- 2007a 「琉球における中国戯曲の受容」『東洋音楽研究』72, 83-95.
2007b 「琉球宮廷舞踊と中国民間歌舞—徐葆光『中山伝信録』をめぐって—」『沖縄県立芸術大学附属研究所紀要 沖縄芸術の科学』18, 99-116.

【文書等史料】

- 1808 『演戯故事』尚家文書 127, 那覇市歴史博物館収蔵.
1832 『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』島津家琉球関係文書, 東京大学史料編纂所蔵.
1838 『戊戌冊封諸宴演戯故事：二冊』尚家文書 126, 那覇市歴史博物館収蔵.
1866 『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』尚家文書 248, 那覇市歴史博物館収蔵.
1866 『丙寅冊封那覇演戯故事：卷之十一』尚家文書 250, 那覇市歴史博物館収蔵.

【図像史料】

- 「第14 図柳踊」『琉球人舞楽御巻物』沖縄県立博物館・美術館収蔵.

【動作分析用映像資料 (DVD)】

- 1986 村踊り「柳」『名護市大浦区豊年祭』撮影・映像提供：板谷徹.
- 1997 村踊り「柳」『名護市幸喜区豊年祭』撮影・映像提供：板谷徹.
- 2011a 琉球舞踊「芋引」出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2011b 琉球舞踊「かせかけ」『第一回 高嶺美和子の会』出演・映像提供：樋口美和子.
- 2011c 琉球舞踊「伊野波節」『第一回 高嶺美和子の会』出演・映像提供：樋口美和子.
- 2013a 琉球舞踊「瓦屋」出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2013b 琉球舞踊「柳」出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2013c 琉球舞踊「作田」出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2013d 琉球舞踊「本貫花」出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2016 琉球舞踊「天川」出演・映像提供：樋口美和子.
- 2019 琉球舞踊「諸屯」『高嶺久枝の会—50年のあゆみ・原点をみつめ未来へ—』出演・映像提供：高嶺久枝.
- 2020a 琉球舞踊「柳」出演・映像提供：樋口美和子.
- 2020b 琉球舞踊「本嘉手久」出演・映像提供：樋口美和子.
- 2020c 琉球舞踊「女特牛節」出演・映像提供：樋口美和子.

【音楽資料 (CD)】

比嘉康春(監修・演奏)

- 2008a 『琉球舞踊曲集 野村流』1, 国際貿易社, KOKU-0121.
- 2008b 『琉球舞踊曲集 野村流』2, 国際貿易社, KOKU-0122.
- 2008c 『琉球舞踊曲集 野村流』3, 国際貿易社, KOKU-0123.

【ウェブサイト】

「口承及び無形遺産『百劇の元祖』昆劇の魅力」

http://www.peoplechina.com.cn/home/second/2009-09/23/content_218418.htm(最終閲覧

日 2020/3/16)

「昆曲『牡丹亭・遊園』劇本」

<http://xiqu.chnart.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=33&id=1293>

(最終閲覧日 2020/3/30)

「昆曲『牡丹亭・驚夢』劇本」

<http://xiqu.chnart.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=33&id=1291>

(最終閲覧日 2020/3/30)

「從『春』の意象閲読『牡丹亭・驚夢』」

http://lwww.tnua.edu.tw/~TNUA_THEATRE/files/archive/395_7a009688.pdf (最終閲覧日

2020/3/30)

「昆曲-牡丹亭 (南昆伝承版)」 1

https://www.youtube.com/watch?v=ip_Nblh3lrI (最終閲覧日 2020/3/30)

「昆曲-牡丹亭 (南昆伝承版)」 2

<https://www.youtube.com/watch?v=7CidqNlXbHI> (最終閲覧日 2020/3/30)

「坂東玉三郎 董飛 俞玖林 昆曲牡丹亭 遊園驚夢 蘇州崑劇院」

<https://www.youtube.com/watch?v=5GIAqS-zK20> (最終閲覧日 2020/3/20)

「瀑布祖『曲・牡丹亭・第十二出・寻夢』原文・注釈・訳文・翻訳・幸福」

<https://www.pinshiwen.com/gsdq/txzscw/20190625125355.html> (最終閲覧日 2020/3/30)

中田亨「ラバン身体動作表現理論について」

<http://staff.aist.go.jp/toru-nakata/shintairon.html> (最終閲覧日 2020/3/25)

沖縄県「しまかる 沖縄県文化情報ポータルサイト」

<https://www.shimacul.okinawa/okinawa/culture/entertain/ryukyuanandance/> (最終閲覧日

2020/10/4)

波照間永子「科学研究費補助金研究成果報告書」2012

<https://kaken.nii.ac.jp/file/KAKENHI-PROJECT-21500570/21500570seika.pdf> (最終閲覧

日 2020/9/25)

文化庁「伝統芸能の継承及び発展」

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_4ji/03-1-3.html

(最終閲覧日 2020/9/28)

卷末資料

資料1 近世琉球舞踊の演目名、曲名、歌詞

資料1は、近世琉球舞踊の女踊りに関する演目名と曲名、歌詞についてまとめたものである。また、近世琉球舞踊の歌詞と一致または類似する琉歌を清水(1994)から抽出し併記した。なお、資料中の凡例はそれぞれ以下の通りである。《 》曲名、() 清水(1994)における番号、【 】 清水(1994)に記載されている琉歌。

『大島筆記』

1「あま川」

《あま川節》あま川のいきや／しんひろかたちよら／おれゆゑんふかく／おもてたもれ

(336) 【天川の池や／千尋もたちゆら／おれよりも深く／思てたばうれ】

2「柳」

《柳節》柳はみどり／花はくれなゐ／人はただなさけ／梅はにほひ

(4455) 【柳はみどり／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ】

『小唄打聞』

3「笠踊」

《記載なし》春や花／み山鶯の／にほいしのくふける／こゑのしかるしや

(3700) 【春や花盛り／深山鶯の／匂ひしのでほける／声のしほらしや】

《記載なし》笠にちりとまる／春の花こゝろ／袖におもひとまれ／此花かおきも

(1288) 【笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】

4「天河踊」

《記載なし》天の川の池に／あそふをし鳥の／おもひ羽のちきり／与所やしらぬ

(335) 【天川の池に／遊ぶをしどりの／思ひ羽の契り／よそや知らぬ】

5「四つ竹」

《記載なし》けふのよかる日や／なに風もすこしや

(一致するものなし)

《記載なし》うちならし／四つ竹はならち／をしつれてけに／遊ふうれしや

(815)【打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／けふやお座出ぢ／遊ぶ嬉しや】

6「花見踊」

《記載なし》おもふことのあても／よそにかたられめ／をしつれてけに／あそひてわすら

(1203)【思ふ事のあても /よそに語られめ／でかやうおしつれて／遊で忘ら】

《記載なし》秋ことにみれば／庭のませうちに／うれしこと菊の／咲る清らさ

(57)【秋ごとに見れば／庭のませうちに／嬉しいこときくの／咲きやるきよらさ】

『演戯故事』

7「笠舞」

《記載なし》我懐汝兮汝忘我／雖是恨愁亦戀頻

(297)【逢はぬ夜のつらさ／与所に思なちやめ／怨みても忍ぶ／恋の習ひや】

《記載なし》恩納松下立禁檄／何人禁我想君情

(1246)【恩納松下に／禁止の碑の立ちゆす／恋忍ぶまでの／禁止ないさめ】

《記載なし》花雖蔵有九籬内／豈合飘香可遮禁

(3233)【七重八重立てる／ませうちの花も／匂うつすまでの／きじや無さめ】

《記載なし》訪君不遇空回道／翹首納嶽罩白雲

(284)【逢はぬいたづらに／戻る道すがら／恩納嶽見れば／白雲のかゝる／

恋しさやつめて／見るほしやばかり】

8「串花舞」

《記載なし》花満上林春色麗／鶯遷喬木喚聲清

(3678)【春の花盛り／深山鶯の／匂ひしのでほける /声のしほらしや】

《記載なし》白瀬名川落花泛／従流撈串送遊郎

(2240)【白瀬走川に／流れゆる桜／すくて思里に／ぬきやりはけら】

《記載なし》串赤花兮遞君樂／貫白花兮給童回

(4) 【赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ】

9 「團扇舞／團羽躍」

《記載なし》 當夏林中尋泫水／結朋涼處互暢情

(3221) 【夏や山河の／流れ水たよて／おしつれて互ひに／すだで遊ば】

《記載なし》 若無扇裡春風煽／怎奈忘哉三伏炎

(2885) 【手に馴れし扇子や／風の無いぬあれば／いきやし忘れゆが／夏の暑さ】

《記載なし》 今日分袂各回去／明朝早起再玩觀

(3782) 【日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日おしつれて／出だて遊ば】

10 「天川舞」

《記載なし》 天川碧沼鴛鴦戯／千載佳偶誰克知

(335) 【天川の池に／遊ぶをしどりの／おもひ羽の契／与所や知らぬ】

《記載なし》 雖有相違縁怎絶／譬如串花永綿綿

(4795) 【別れても互ひに／御縁あてからや／糸に貫く花の／散りてのきゆめ】

『薩陽往返記事』

11 「女 団扇をどり」

《久手ぶし》 常盤なる松の／めぐて春来れば／みとりさしそへて／色とまさる

(2954) 【常盤なる松も／めぐて春来れば／みどりさしそへて／色どまさる】

12 「女 笠おどり」

《名嘉眞ふし》 笠にかほ隠ち／しのふ夜の習や／与所しらぬことの／恋路やれば

(1287) 【笠に顔かくち／忍ぶ夜のならひや／よそ知らぬごとの／恋路やてど】

《おんなふし》 恩納まつしたに／きじの碑の立す／恋しのふまての／禁止やなひさめ

(1246) 【恩納松下に／禁止の碑の立ちゆす／恋忍ぶまでの／禁止やないさめ】

《おんなふし》 七重八重立る／まし内の花ん／匂ひ移しまての／きじやなひさめ

(3233) 【七重八重立てる／ませ垣の花も／匂ひ移すまでの／禁止やないさめ】

13「女わくかすおとり」

《干ふし》深山蜘蛛だんす／かすかけて置へ／わ女なとて／油断しやびめ

(4162)【深山蜘蛛だんす／経かけておきゆり／わぬ女なとて／油断しやべめ】

《七尺ふし》和久の糸かすや／くり返しへ／懸てうめ里か／御衣よすらに

(4811)【わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まさて立ちゆさ】

《百名ふし》七よみと八てん／かす懸て置て／里かあかへす羽／御衣よすらに

(3235)【七よみとはたえん／かせかけておきゆて／里があかいつ羽／御衣よすらね】

14「女 貫花おとり」

《はん玉ふし》御慈悲ある御代の／しるしあらはれて／野山さくはなん／匂のしほらしや

(948)【おかげぼさへ御代の／しるしあらはれて／野山咲く花も／匂ひのしほらしや】

《瀬良しはり川ふし》露の玉かめて／打笑て咲る／もりへはなに／花色清きあてと／

糸に貫止て／よゑり童

(2815)【露の玉かめて／うち笑て花の／咲き出たる姿／言ちも言やらぬ】

15「女 四つ竹おとり」

《こんぬらふし》打ちならしへ／四ツ竹はならち／けふや御座出て／遊ふうれしや

(816)【打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／けふや御座出ちて／遊ぶ嬉しや】

『琉球関係文書二 元国事鞅掌史料』

16「四つ竹踊」

《記載なし》ならず四つ竹の／音に紛れとてど／おやくめさあても／御側よらね

(3311)【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

《記載なし》ちんやきやくとふす／御さしきとまひて／おどるわが袖の／匂のしゆらしや

(2686)【沈や伽羅とぼす／お座敷に出ちて／踊るわが袖の／匂ひのしほらしや】

《記載なし》けふや御逢おがて／いろいろあそひ／あちや面影の／立つよとめは

(1702)【けふやお行逢拜で／いろいろの遊び／明日や面影の／立つよとめば】

17「柳踊」

《記載なし》青柳の糸に／つらぬちやる／露の玉ぬ清らさ

(121) 【朝ごとに見れば／ 庭の青柳に／つらぬきやる／露の玉のきよらさ】

『戊戌冊封諸宴演戲故事』

18 「笠舞」

《記載なし》 共到春林花満處／雙袖入香日日遊

(984) 【おしつれて互ひに／花のもとしので／袖に匂ひ移ち眺めやり遊ば／
いつも花盛り】

《記載なし》 千重月色梅花淡／一陣春風薫氣來

(1305) 【霞立つ山の／梅の花盛り／風にさそはれる／匂ひのしほらしや】

《記載なし》 春入黄鶯出幽谷／高遷梅抄弄清聲

(3548) 【初春になれば／深山鶯の／咲く梅に來鳴く／声のしほらしや】

《記載なし》 笠上無聲三春雨／錯認烟霞圍遠山

(1285) 【笠に音ないらぬ／降ゆる春雨や／野山たちかくす／霞ともて】

19 「咏菊舞」

《記載なし》 誰家郊外知秋至／霜染千林有鴈鳴

(3657) 【春にあやまれる／もみち葉の錦／雁の声聞きど／秋や知ゆる】

《記載なし》 秋光洗眼東籬下／玉蕊巾英帶露妍

(56) 【秋ごとに見れば／嬉しこときくの／花に置く露や／君の恵み】

《記載なし》 三秋百草皆黄落／独有菊花可引人

(80) 【秋やいろいろの／菊の花ざかり／錦うちまじり／咲きやるきよらさ】

《記載なし》 吟去咏來情莫尽／折回一朵一家香

(1485) 【菊見しち戻る／わが宿のつとに／あたら花やても／一枝をたる】

20 「女舞」

《記載なし》 萬種愁情向誰訴／花前月下見君時

(1202) 【思ふ事のあても／よそに語られめ／面影とつれて／忍で拝ま】

《記載なし》 昨夜夢中同玉枕／醒來窓外月三更

(3922) 【枕ならべたる／夢のつれなさや／月やいりさがて／冬の夜半】

《記載なし》 情即此去如思妾／夜夜莫忘袖裏香

(4757) 【別て面影の／立たば伽めしやうれ／なれし匂ひ袖に／うつちあもの】

21 「経絡舞」

《記載なし》 絲絲是妾手中／歳歳製郎身上衣

(3236) 【七よみとはたえん／かせかけておきゆて／里があかいづ羽／御衣よすらね】

《記載なし》 幾回路到双経緯／益思君子斷心腸

(4811) 【わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まさて立ちゆさ】

《記載なし》 絡経絡緯難解恨／嗟我懷人意似焚

(1308) 【かせかけて伽や／ならぬものさらめ／くり返し返し／思ひとまさる】

22 「柳舞」

《記載なし》 我遂翻翻蝴蝶跡／共過春苑百華中

(3009) 【飛び立ちゆるはべる／まづよ待てつれら／我身や花の本／知らぬあもの】

《記載なし》 柳色青兮花色紅／我人有情梅有香

(4455) 【柳はみどり／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ】

《記載なし》 春天閱盡花千朶／歸路黄昏月一鈎

(4189) 【見る花に袖や／引きよとめられて／月のぬきやがてど／戻て行きゆる】

『校註 琉球戯曲集』

23 「女笠をどり」

《伊野波節》 逢はぬ夜のつらさ／與所に思なちやめ／怨みても忍ぶ／恋の習ひや

(297) 【あはぬ夜のつらさ／よ所に思ひなちやめ／恨みても忍／恋のならひや】

《同》 七重八重立てる／ませうら（原文ママ）の花も／匂うつすまでの／きじや無さめ

(3233) 【七重八重立てる／ませ垣の花も／匂ひ移すまでの／禁止やないさめ】

《同》 逢はぬいたづらに／戻る道すがら／恩納嶽見れば／白雲のかゝる／恋しさやつめて／見ほ
しやばかり

(284) 【あはぬいたづらに／戻る道すがら／恩納岳見れば／白雲のかかる／

恋しさやつめて／見ほしやばかり】

24「團躍」

《瓦屋ぶし》夏や山河の／ながれ水たよて／おしつれて互に／涼で遊ぶ

(3221)【夏や山川の／流れ水たよて／おしつれて互ひに／すだで遊ば】

《つくたいんぶし》手に馴れし扇子の／風の無いあれば／いきやし忘れゆが／夏の暑さ

(2885)【手になれし扇の／風のないあれば／いきやす忘れゆが／夏の暑さ】

《百名ぶし》日もくれて行きゆり／でかよ立戻ら／あちやも押列れて／出ぢてあそば

(3782)【日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日もおしつれて／出ぢて遊ば】

25「天川をどり」

《あま川ぶし》天川の池に／遊ぶ鴛鴦の／おもひ羽の契／与所や知らぬ

(335)【天川の池に／遊ぶをしどりの／思ひ羽の契り／よそや知らぬ】

《仲順ぶし》別れても互に／御縁あてからや／糸に貫く花の／ちりてにきゆめ

(4795)【別れても互ひに／御縁あてからや／糸に貫く花の／散りてのきゆめ】

『丙寅冊封諸宴席前演戯故事』

26「笠舞」

《記載なし》縉蠻黄鳥知春至／梅花影下苔昇平

(4154)【深山鶯の／春つれて来ちやら／梅のもとしので／初声ほけゆさ】

《記載なし》花瓣擲笠如有情／願君將此意轉移

(1288)【笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】

《記載なし》原是有心笠藏面／路上逢雨却得便

(2116)【忍あと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ】

《記載なし》一戀春色尋花咏／歸口餘香仍宿袖

(3658)【春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや】

『丙寅冊封那覇演戯故事』

27「女兒弄團扇舞 二章」

《記載なし》整成紈扇月輪圓／一陣清風掌裡生／揺去揺來銷夏氣／恰似南薰解愠天

(3205)【夏の日の暑さ／よそになち行きゆす／手になれし扇の／情けさらめ】

《記載なし》團扇招來解愠風／炎威畏日那教通／海東明月攜來處／涼氣長生掌握中

(825) 【うち招く扇の／風に誘はれて／ねやに入る／月の影のすださ】

28「女兒弄笠舞 三章」

《記載なし》律轉青陽扇好風／庭草萋萋帶露叢／谷鶯也引春心蕩／尋入桃源勝境中

(4152) 【深山鶯の／節や忘れらぬ／梅の匂ひしので／ほけるしほらしや】

《記載なし》飄零花瓣夕日紅／幾度香飛一笠通／閨恨春風吹不去／妾衣長此繫君思

(1288) 【笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】

《記載なし》東風嫋嫋草萋萋／紅女深閨意乍迷／欲解春愁臨紫陌／百花香氣染雲桂

(3658) 【春にうかされて／花のもとしので・袖に匂ひ移ち／戻るうれしや】

29「閨女晒苧舞 二章」

《記載なし》欲作即君細葛衣／梳來白苧晒晴暉／皚皚雪色千條嫩／借理蒼天織女機

(245) 【あたり苧の／中子真白引き晒ち／里があかいず羽／御衣よすらね】

《記載なし》栽培十畝苧方肥／施摘纏綿向日晞／摻摻細手縑成後／七升經緯作即衣

(247) 【あたり苧やうみやり／はたえん布織やり／玉黄金里が・御衣よすらぬ】

30「閨女賞月舞 三章」

《記載なし》一年好景三五秋／相約良宵賞月遊／香桂花沾天上露／高樓捲箔思悠悠

(2863) 【でかやうおしつれて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／十五夜だいもの】

《記載なし》渺兮銀漢無片雲／清風有意吹翠裙／月出東山光皎潔／嫦娥折桂香氣薰

(992) 【おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ】

《記載なし》月隱高樓碧樹西／更深露氣浥輕桂／隣家寂寂無人語／祇恐即君獨坐閨

(720) 【西に傾く／月見れば／もはや里別れ／近くなたさ】

31「婦女縑絲舞 三章」

《記載なし》蚕家風暖日遲遲／欲織郎衣縑彩絲／理緒纏綿勞不憚／全供杼柚不愆期

(3236) 【七よみとはたえん／かせかけておきゆて／里があかいづ羽／御衣よすらね】

《記載なし》春蠶二月成繭時／燈下操車紡縷遲／忽見蜘蛛張網早／從斯紅女理機奇

(4162) 【深山蜘蛛だいんす／経かけておきゆり／わぬ女なとて／油断しやべめ】

《記載なし》 蚕月條桑繭緒縈／縑經紡緯女功成／夕陽影落西峰外／回路逢君解苦情

(1327) 【かせもかけ満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの】

32 「女打竹舞 一章」

《記載なし》 紅顔凝睇起秋波／一雙斂袖待新歌／拍竹丁當生掌握／折腰幾度態如何

(3311) 【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

33 「女咏菊舞 三章」

《記載なし》 肅肅清霜落昨宵／萋萋青口變今朝／東籬乍散黄花發／香氣時融飛燕腰

(59) 【秋ごとに見れば／庭のませうちに／露うけてさきやる／菊のきよらさ】

《記載なし》 菊花莉下望中饒／風送幽香繞戸飄／紅紫慣迎三徑月／新鮮試比美人嬌

(54) 【秋ごと一期／見ぼしやこの庭の／嬉しこときくの／花のさかり】

《記載なし》 秋深菊傲三徑霜／玉蕊金葩晚節芳／淡質貞心尤可愛／東籬采采一枝香

(902) 【嬉しこときくの／花の枝ごとに／千代の秋こめて／咲きやるきよらさ】

『躍番組』

34 「女躍り 花加籠」

《節ふし》 初春になれば／こゝろおかさりて／花の本しので／出て行ん

(3546) 【初春になれば／心うかされて／花のもとしので／出ちて行きゆん】

《柳ふし》 柳はみとり／花は紅ない／人はたゝ情け／むめは匂ひ

(4455) 【柳はみどり／花は紅／人はただ情／梅は匂ひ】

《本散山節》 花と露のいん／あたたませわみの／夜々ことに御側／そやひをらませ

(3563) 【花と露の縁／あたたまし互ひに／夜々ごとに／お側添やりをらまい】

35 「女躍 笠」

《赤さくはていさ節》 御掛ほさへ／みよのしるしあらわれて／野山咲花も／

匂ひのしほらしや

(948) 【おかげぼさへ御代の／しるしあらはれて／野山咲く花も／匂ひのしほらしや】

《真福地のはいてやう節》 笠や雨ふりの／あまかたかたより／わ身やたるたよか／

かさとゝたゆる

(1292) 【笠や雨ふりの／雨がたかたより／我身や誰たよが／里どたよる】

《しやうんかなへ節》笠にちりとまる／春の花こゝろ／袖に思みとまる／里か御肝へ

(1288) 【笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】

36「女躍 四ツ竹」

《宇地泊節》打ちならしへ／四ツ竹はならち／けふや御座出て／遊ふうれしや

(816) 【打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／けふや御座出ぢて／遊ぶ嬉しや】

《宇地泊節》ならず四つ竹の／音にまぎりてと／おやくさめさあても／御側よたるへ

(3311) 【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

37「女おとり かすかけ」

《伊計離節》里かあかいす羽／御衣しらんともて／けふのよかる日に／かすよかけら

(1976) 【里かあかいす羽／御衣すらんともて／けふのよかる日に／かせよかけら】

《あかさ節》深山くほたんす／総懸ておちあひ／わ女くなとて／油断しやひめ

(4162) 【深山蜘蛛だいんす／経かけておきゆり／わぬ女なとて／油断しやべめ】

《百名節》かすもかけみちて／てかやう立戻ら／さとやわかやとに／待ちたひものへ

(1327) 【かせかけも満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの】

38「女躍 手拍子」

《中城はんた前節》押列て互に（原文ママ）

（判別不能）

《天川節》天川の池に／遊ふうし鳥の／おもひばの契り／よそやしらぬ

(335) 【天川の池に／遊ぶをしどりの／思ひ羽の契り／よそや知らぬ】

《仲順節》情けある露と／はなの上やふゆる／真実のおみ／あたになよめ

(3165) 【情ある人の／い言葉の花や／よそ知らぬごとに／匂ひ聞かな】

39「女躍 四つ竹」

《島尻天川節》天川の池に／遊ふうし鳥の／おもひはの契り／よそやしらぬ

(335) 【天川の池に／遊ぶをしどりの／思ひ羽の契り／よそや知らぬ】

40「女躍 団扇」

《稻まつん節》三重城に登て／打招くあふき／またんめぐりきて／むすふ御縁へ
 (4134) 【三重城にのぼて／うち招く扇／またもめぐり来て／結ぶ御縁】

41「女躍 無手」

《中城はんた前》てかよら押列て／詠めやい遊は／けふや名に立る／十五夜たひもの
 (2863) 【でかやうおしつれて／眺めやり遊ば／けふや名に立ちゆる／十五夜だいもの】
 《瓦屋ふし》押風もけふや／こゝろあてさらめ／雲晴て照らす／月の清らさへ
 (992) 【おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ】
 《さあへ節》月も詠たい／てかやう立戻ら／さとやわかやとに／待るてもものへ
 (2747) 【月も眺めたり／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの】

42「女おとり 手拍子」

《花風》有明のそらや／雲霧もはれて／澄み照る月の／影の清らさ
 (391) 【有明の空や／雲霧もはれて／澄みて照月の／影のきよらさ】
 《さあへ節》月も詠たい／てかやう立戻ら／里やわかやとに／まちゆうてもものへ
 (2747) 【月も眺めたり／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの】

43「女おとり 団扇」

《こてい節》御慈悲あるゆへと／御万人のまきり／上下も揃て／あふきをかむ
 (1778) 【御慈悲ある故ど／御万人のまぎり／上下もそろて／仰ぎ拝む】

44「女おとり 笠杖」

《本嘉手久節》初春になれば／心おかさりて／花の本しので／出て行ん
 (3546) 【初春になれば／心うかされて／花のもとしので／出ぢて行きゆん】
 《謝敷ふし》笠にちりとまる／春の花こゝろ／袖に思みとまり／里か御肝
 (1288) 【笠に散りとまる／春の花ごころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】
 《謝敷ふし》しのふあとかくす／春の花笠や／そらしける雨の／たよりなたさ
 (2116) 【忍ぶあと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ】
 《高ねく節》花も詠たい／てかやう立戻ら／さとやわかやとに／待うてももの

(該当なし)

45「女躍 四つ竹」

《踊くはていさ節》打ちならしへ／四つ竹はならち／けふや御座出て／遊ふうれしや

(816) 【打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／けふや御座出ちて／遊ぶ嬉しや】

《踊くはていさ節》ならず四つ竹の／音にまきりてと／おやくみさあても／御側よたる

(3311) 【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

46「女おとり かすかけ」

《芋の葉ふし》里かあかいす羽／御衣しらんともて／けふのよかる日に／かすよかけら

(1976) 【里かあかいづ羽／御衣すらんともて／けふのよかる日に／かせよかけら】

《真福地のはいてふ節並七尺ふし二而》わくのいと経に／くりかへしへ／

かけておもかけの／勝てたちゆさ

(4811) 【わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まさて立ちゆさ】

《立雲節》わくかすの御縁／あたたませ互に／くりかへしへ／きらぬことに

(4809) 【わくかせの御縁／あたたまし互ひに／くり返し返し／切らぬごとに】

47「女おとり 手拍子」

《瓦屋ふし》有明の空や／雲霧もはれて／澄み照る月の／かけのきよらさ

(391) 【有明の空や／雲霧もはれて／澄みて照る月の／影のきよらさ】

《仲村かれふし》押風のけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月の清らさ

(992) 【おす風もけふや／心あてさらめ／雲はれて照らす／月のきよらさ】

48「女おとり 笠杖」

《本嘉手久ふし》春にうかさりて／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／遊ふうれしや

(3658) 【春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや】

《長伊平屋ふし》しのふあとかくす／春の花かさの／そらしける雨の／たよりなたさ

(2116) 【忍ぶあと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ】

《高ねく節》花も詠たい／てかやう立戻ら／さとやめらやとに／待ちたいもの

(該当なし)

49「女おとり 笠杖」

《仲間ふし》思事のあても／よそに語られ目／てかやう押列て／遊てわすら

(1203) 【思ふ事のあても／よそに語られめ／でかやうおしつれて／遊で忘ら】

《出砂ふし》笠や雨ふりの／あまかたかたより／わんやたるたよか／里とたよる

(1292) 【笠や雨ふりの／雨がたかたより／我身や誰たよが／里どたよる】

《立雲ふし並しゅんかないふし二而》

日もくれていきゆい／てかやう立戻ら／明日も押列て／出て遊は

(3782) 【日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日もおしつれて／出ちて遊ば】

50「女おとり 貫花」

《白瀬走川節》白瀬走川に／流れよるさくら／そくておみ里に／ぬちやいはけら

(2240) 【白瀬走川に／流れゆる桜・すくて思里に／ぬきやりはけら】

《白瀬走川節》赤糸貫花や／里に打はきて／白糸貫花や／よいりわらへ

(4) 【赤糸貫花や／里にうちはけて／白糸貫花や／よゑれわらべ】

51「女おとり 四ツ竹」

《ちるれん節》ならす四ツ竹の／音にまきりてと／おやくめさあても／御側よたる

(3311) 【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

52「女躍 手拍子」

《越城節》越城いまらに／おれやうおとゝの／よぶさに

(該当なし)

《前の浜節》日もくれていきゆい／てかやう立戻ら／明日も押列て／出て遊ぶ

(3782) 【日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日もおしつれて／出ちて遊ば】

53「女躍 四つ竹」

《鶴亀節》打ちならしへ／四つ竹はならち／けふや御座出て／遊ふうれしや

(816) 【打ち鳴らし鳴らし／四つ竹は鳴らち／けふや御座出ちて／遊ぶ嬉しや】

《鶴亀節》ならす四つ竹の／音にまきりてと／おやくみさあても／御側よたる

(3311) 【鳴らす四つ竹の／音にまぎれてど／おやぐめさあても／お側寄たる】

54「女躍 かすかけ」

《大浦越地節》里かあきいす羽／御衣すらんともて／けふのよかる日に／かすよ懸ら

(1976) 【里かあかいづ羽／御衣すらんともて／けふのよかる日に／かせよかけら】

《月夜浜節》杵の糸経や／繰返すへ／かけておもかけの／勝てたちゆさ

(4811) 【わくの糸かせに／くり返し返し／かけて面影の／まして立ちゆさ】

《くいの花節》かすも懸満て／てかやう立ち戻ら／里やわかやと／待らてももの

(1327) 【かせかけも満ちて／でかやう立ち戻ら／里やわが宿に／待ちゆらだいもの】

55「女おとり 杖笠」

《蔵の花節》 琉歌記載なし

《石の屏風》しのふあとかくす／春の花かさに／そらしける雨の／たよりなたさ

(2116) 【忍ぶあと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ】

《祖納嶽節》 琉歌記載なし

56「女おとり 四つ竹」

《仲良田節》 琉歌記載なし

《仲良田節》 琉歌記載なし

57「女躍 団羽」

《かちやて風》けふの哮喘しや／なをにちやなたてる／つほてをる花の／露きやたこと

(1695) 【けふのほこらしやや／なをにぎやなたてる／つぼでをる花の／露きやたごと】

58「女躍 笠」

《恩納節》忍ふかほかくち／春の花笠に／そらしける雨の／たよりなたさ

(2116) 【忍ぶあと隠す／春の花笠や／空すぎる雨の／たよりなたさ】

《謝敷節》笠にちりとまる／春の花ころ／袖に思いとまれ／里か御肝

(1288) 【笠に散りとまる／春の花ころ／袖に思ひとまれ／里がお肝】

《沈屋久節》春にうかされて／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／戻る嬉しや

(3658) 【春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや】

59「女躍 花か籠」

《節ふし》てかやう押列て／花の本忍て／袖に匂ひ移ち／詠め遊は

(3658) 【春にうかされて／花のもとしので／袖に匂ひ移ち／戻るうれしや】

《しるしはい川節》春の山川や／花の水鏡み／いろ深く移る／かけの清らさ

(3684) 【春の山川や／花の水鏡／色深くうつる／影のきよらさ】

《芋の葉節》日も暮て行ひ／てかやう立戻ら／里やわかやとに／待ちてもの

(3782) 【日も暮れて行きゆり／急ぎ立ち戻て／明日もおしつれて／出ぢて遊ば】

60「女躍 合和羽」

《花風》たかすもてなちやか／手に馴れしあふき／あつさすたましゆる／たよりなたさ

(2455) 【誰がもてなちやが／手になれし扇や／暑さすだましゆる／たよりなたさ】

資料2 古典女踊りの動作分節と難易度

資料2-1から2-12は、第2章の古典女踊りの難易度に関する、動作分節と加算点の一覧表である。掲載順序は、第1章で扱った近世琉球舞踊の小道具による分類の順番に倣った。

資料2-1 古典女踊り「四つ竹」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「四つ竹」の難易度点：動作の分節数16点+加算点1点=合計17点

《踊りこはでさ節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手奥へ向かって登場（出羽）。中央まで歩む。	
2	左足先を正面へ向けて入れ、右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出して立つ（女立ち）。	
3	左足を引き、左手を口元へ持ってくる。右足を下手横へ出し、右手を額の高さに上げ、左手はみぞおちの高さに下ろす。右足へ重心をのせ、左手を額の高さに上げ、右手はみぞおちの高さに下ろす。左半身で正面に向きながら、右手を額の高さ、左手をみぞおちの高さで構える。右足に重心をのせ、左足から正面へ4歩歩む。5歩目の左足の時に、左手も額の高さへ上げる。左足先を上手先へ向けて重心をのせながら、両手をみぞおちの高さに下ろし、左掌は上向きで上手先へ伸ばし出し、右手は伏せる。右足を正面へ伸ばし出し、重心を移しながら、左足でつく。右足首を正面へ入れて右足へ重心をのせながら、両手をみぞおちの位置で、右掌は上向きで下手先へ伸ばし出し、左手は伏せる。右小回りで奥へ向きながら、両手を額の高さへ上げ、両手をみぞおちの高さに下ろし、左掌は上向きで下手奥へ伸ばし出し、右手は伏せる。右足から奥へ向かって6歩歩む。	
4	7歩目の右足先を上手先へ向けて出して重心をのせ、右小回りで正面へ向く。右足を下手先へ出しながら、両手を下手先へ出す。右足に重	

	心をのせ、両手を額の高さにあてながら、左足を上手先へ伸ばし出し、両手を下ろす。	
5	左足を引き、下手先へ右足を出しながら、両手を伏せて下手先へみぞおちの高さに出す。右足先を正面へ向け、両手を抱き手（左手は胸下、右手はみぞおちの位置で、赤子を抱いているような手）の形にして、上手先へ左足を進め、右足を入れて重心をのせる。左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心を移して、右足でつく。右足に重心をのせ、上手先へ左足を出しながら、両手を伏せて上手先へみぞおちの高さへ出す。左足先を正面へ向け、両手を抱き手の形にして、下手先へ右足を進め、左足を入れて重心をのせる。右足を上手先へ伸ばし出し、右足へ重心を移して、左足でつく。左踵を内にずらし、両手を上手先へ倒す。左小回りで奥へ向きながら、両手を額の高さに上げ、上手横へ倒す。左足から奥へ向かって6歩歩む。	
6	7歩目の左足を入れ、両手を額の高さへ上げながら、左小回りで正面に向き、両手を伏せて下ろす。右足に重心をのせながら、両手を額の高さへ上げ、左足を上手先へ伸ばし出ししながら、両手で正面を撫でるようにして、下ろす。両手を額の高さまで上げ、左足を入れて重心をのせる。両手を上手先へ胸下の高さに下ろし、右足を正面へ伸ばし出し、左足でつく。	
7	左踵を上手奥へずらしながら、両手を下ろす。下手横へ右足を出しながら、両手を下手先へみぞおちの高さに出す。右足先を正面に向けて重心をのせ、両手を胸元へ納め、伏せたまま正面へみぞおちの位置に伸ばし出す。左足から正面へ4歩歩む。5歩目の左足を入れて重心をのせながら、両手を左胸の前へずらす。右足を正面へ伸ばし出し、右足へ重心を移し、左足でつく。	
8	左踵を内に入れて重心をのせ、右足を上手奥へ出しながら、両手を下手奥へ伸ばし出す。左足先を下手先へ向けて入れ重心をのせ、右足は左足の踵につける。伸び上がりながら、左半身で正面に向かう。左手は上に向けてみぞおちの位置で構え、右手は伏せて額の位置に構え	1 立ったり座ったりの動作。

	<p>る。そのまま両膝を曲げ、右膝をつき、左膝を立てて、腰を下ろす。立ち上がる。右踵を内に入れ、左足を下手奥へ出し、両手を下手先へ下ろす。右足先を上手先へ向けて重心をのせながら、左足は右足の踵につける。伸び上がりながら、右手は上に向けてみぞおちの位置で構え、左手は伏せて額の位置に構える。そのまま両膝を曲げ、左膝をつき、右膝を立てて、腰を下ろす。立ち上がる。</p>	
9	<p>左足を正面に入れ、両手は上手先へ倒す。右足を正面へ出しながら、両手を口元の高さで正面に伸ばし出す。右足先を上手奥へ向け、両膝を曲げて腰を下げ、左回りで両手をまわしながら額の高さに上げ、上半身を捻り奥へ向く。左足から、奥へ向かって4歩歩む。5歩目の左足の時に両手を胸の高さに下ろす。6歩目の右足の時に、完全に両手を下ろす。</p>	
10	<p>7歩目の左足を入れ、下手奥へ両手をみぞおちの高さに伸ばし出ししながら、左小回りで正面へ向く。左手甲と右掌を正面へ当て、足の付け根の位置まで伏せ下ろす。右足へ重心をのせながら、両手を伏せたまま額まで上げる。両手首を返して、上へ向け左足を上手先へ伸ばし出ししながら、両掌で正面を撫でるようにして下ろしていく。</p>	
11	<p>左足を入れて重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出す。右足に重心を移し、左足でつく。</p>	
12	<p>左踵を外へずらす。右足を下手横へ出し、両手を斜め下へ広げて出し、右足に重心をのせる。両手を広げながら、額の高さに上げて構える。左足から正面へ4歩歩む。5歩目の左足を入れて重心をのせ、右足を正面に伸ばし出す。重心を右足に移し、左足でつく。左踵を内へずらし、重心をのせ、上手奥へむきながら両手を下ろす。上手奥へ向かって左足から2歩歩む。3歩目の左足を入れ、右足を上手奥へ出して足先は下手奥へ向け、下手奥へ向く。下手奥へ向かって左足から3歩歩む。</p>	
13	<p>4歩目の右足を下手奥へ出ししながら、下手奥へ右手は額の高さ、左手はみぞおちの高さで、四つだけを立てるようにして出す。左足を入れ</p>	

	<p>て、両膝を曲げながら、内回りで両手の位置を入れ替える。両膝を伸ばしながら、左半身で上手先へ向き、両手の位置を内回りで入れ替えるのを5回繰り返す。6回目で右手がみぞおち、左手が額の高さで四つ竹を打ちながら、右踵を内に入れ、両膝を曲げて、下手奥へ向き、左足を下手奥へ出し、左手を額、右手をみぞおちの位置に入れ替える。右足先を上手奥へ向けて入れて重心をのせながら、両手の位置を入れ替える。左踵を下手奥へ移動させ、右半身で上手先へ向き、両手の位置を内回りで5回入れ替える。6回目の時に、左足を内側にずらし、重心をのせる。上手奥へ右足を伸ばし出し、重心を移しながら、右手を上手奥へみぞおちの高さに出して、肘を少し下げて、手前へ引く。右手を下ろしながら、左足から下手奥へ向かって2歩歩む。</p>	
14	<p>3歩目の左足を入れながら、下手奥へ両手を伸ばし出し、左小回りで上手先へ向きながら、両手を額の高さに上げ、伏せて下ろす。右足へ重心をのせながら、両手を額の高さへ伏せながら上げ、手首を返して天井へ向ける。左足を上手奥へ伸ばし出ししながら、両手で上手先を撫でるようにして両掌を向けながら、下ろす。</p>	
15	<p>左足先を内に入れ、両手を下手先へ伸ばし出す。左足を上手先へ1歩歩む。2歩目の右足首を軽く入れて重心をのせながら、両手を額の高さにあげる。3歩目の左足を下手先へ出しながら両手を下手横へ伸ばし出して左足に重心をのせる。</p>	
16	<p>右足から下手奥へ歩みながら、両手を額の高さに上げ、ゆっくり下に下ろしながら退場（入羽）。</p>	

資料 2-2 古典女踊り「かせかけ」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「かせかけ」の難易度点：動作の分節数 22 点+加算点 11 点=合計 33 点

《干瀬節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央より約 90 cm手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足先を上手先に向けて内に入れ右ガマクを入れる。左足から上手先へ 6 歩歩む。7 歩目の左足を入れて重心をのせながら、右ガマクを左ガマクへ移し、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
4	左足を上手奥へずらして重心をのせる。右足を下手横へ出し、左手を上手先へ伸ばし出す。左掌を内側へ向けたまま額の高さへあげながら、右足へ重心をのせ、左足を右足の前へ足先を上手先へ向けて入れる。左足へ重心をのせ、左手を上手先へ下腹の位置で下ろしながら、右足を下手横へずらし、左半身で上手先へ向く。両膝を曲げて左足へ重心をのせる。伸び上がりながら左手をみぞおちの高さに伏せあげ、息を吐き、左手を手前側に少し引いて身体にはめる。	¹ 小道具の扱いと空間へのバランス。
5	右足を下手奥側へずらし、左半身で正面へ向く。左足を正面へ出しながら、左手甲をみぞおちの位置で、正面にあてる。左足先を下手先へ向けて床につけ、左手をみぞおちの高さで伏せて上げ、手前に少しひいて左ガマクを入れる。左足に重心をのせ、左手を下げながら、右足から下手奥へ 3 歩歩む。	
6	4 歩目の左足を入れて重心をのせ、左小回りで右足を正面に出す。右足先を上手先へ向けて床につけ、右足に重心をのせる。上手奥へ左足を伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、	

	左半身で上手奥へ向く。左足へ重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。	
7	右足に重心をのせ、左足先を上手先へ向けて出し、左足に重心をのせる。右足を正面（やや下手先）へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移しながら、右半身で下手奥へ向く。右足へ重心を移し、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
8	左踵を内側へずらして重心をのせ、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせる。左足を入れ、左小回りで奥へ向く。	
9	左足から奥へ向かって7歩歩む。8歩目の右足に重心をのせ、左足を下手奥へ伸ばし出し、女立ち。	

《七尺節》

分節No.	動作内容	加算点
10	両手を下腹の位置に近づけ、左手で持っていた綯を引き出し、右手で持ち、両手を下ろす。左足先を下手奥へ向けて内へ入れてから、左足を下手先へ向けて入れ、左小回りで、正面へ向く。右足へ重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。左足を引き、右足を小さく下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。（立ち直り）	
11	左足を少し引き、右足先を上手先へ向けて出しながら、右手を正面へ出し腕を内へ曲げ、綯を下腹の位置で構える。左足を上手奥へ引きながら、右手を額の高さに上げ、右手小指を正面にあてる。両膝を曲げながら、右手を下腹の位置に下ろす。息を吐き、右手を下からえぐるようにしてから、みぞおちの高さに上げながら、正面へ右足から5歩歩む。6歩目の左足を入れて重心をのせ、右手を少し手前へ引きながら、右足を正面へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、右手を正面へ出し、左足でつく。	
12	右手を下に下ろして両膝を曲げ、左足を上手先へ出しながら、右手も上手先へ出す。左足へ重心をのせながら、右手甲を正面へ倒してあて	

	<p>る。右手を胸の高さまで上げてから、みぞおちの位置へ構えながら、右足先を下手先へ向けて入れる。右足に重心をのせ、右小回りで奥へ向く。</p>	
13	<p>右足から奥へ向かって2歩歩む。3歩目の右足を出しながら、右手を下ろす。左足からそのまま奥へ3歩歩む。</p>	
14	<p>4歩目の右足を入れながら、上手先へ向きながら、右手をみぞおち、左手を目の高さにもってくる。左足を上手奥へずらして、上手先へ向きながら、右手を目の高さ、左手をみぞおちの位置で、糸繰りをする。左膝を床につき、右膝を立てて腰を下ろしながら、右手をみぞおちの高さ、左手を目の高さで、糸繰りをする。座ったまま、両手をそれぞれ目の高さともみぞおちの位置に内回りで入れ替えながら、3回糸繰りをする。4回目の糸繰りで左手を目の高さ、右手をみぞおちに持ってきてながら、右膝を床につき、左膝を立てて身体を奥へ向ける。奥へ向かって立ち上がり、右手を目の高さ、左手をみぞおちへ入れ替えながら、右足を奥へ1歩歩む。左足を入れ、左小回りで下手先へ向きながら、両手を入れ替える。右足を左踵へつけながら、右手を上両手の位置に入れ替える。右膝を床につけ、左膝を立てて腰を下ろしながら、左手を目の高さ、右手をみぞおちの位置へ置く。座ったまま、両手をそれぞれ内回りで入れ替えながら、4回入れ替える。左足を上手奥へ引きながら、右手先を正面に向けて、下腹の位置に下げる。右膝を立てながら、右手をみぞおちの高さに上げ、伏せて構える。立ち上がり、正面へ左足を出し、右足を入れて、右回りで奥へ向く。</p>	<p>¹ 立ったり座ったりの大変さ。</p> <p>¹ 糸繰りの小道具の扱い。</p> <p>¹ 小道具の空間とのバランスをとる難しさ。</p>
15	<p>奥へ向かって右足から2歩歩む。3歩目の右足を上手横へ入れ、右小回りで下手先へ向く。右手の紐を外向きに回して、紐の柄先を下手先へ向けてあてながら、下手先へ右足を出す（サユーヨーナー）。右足に重心をのせながら、右手を下ろし、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。</p>	<p>¹ 空間に対するバランスの難しさ。</p>
16	<p>左足を内に入れ、両手を伏せて下手先へみぞおちの高さで伸ばし出しながら、右足を下手先へ出し、左ガマクを入れる。右足に重心をのせ、</p>	

	<p>左ガマクを右ガマクへ移す。両膝を曲げながら、両手を下腹の位置に下げてから、上手先を向く。左足から、上手先へ1歩歩み、右足を入れて重心をのせ、上手先へ左足を伸ばし出す。左足へ重心を移し、右足でつく。右足へ重心をのせ、左足を上手先へ出し、爪先を正面へ向けながら、左掌は上、右手は伏せてみぞおちの高さで上手先へ出す。左足に重心をのせ、下手先へ向きながら、右手は胸下、左手はみぞおちの位置に構え、右足を下手先へ出す。左足を入れて重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移して、左足でつく。</p>	
17	<p>左踵を内へずらし、正面へ向きながら、左手を手前側に、両手を丹田の位置に集める。上手先へ向きながら、右足を下手奥へ引いて伸び上がり、右手は目の高さ、左手は丹田の位置。右足へ重心をのせながら、左手はこめかみの高さ、右手はみぞおちの位置へ内回りで入れ替える。①身体を正面へ向ける。左足を上手奥へ引きながら、下手先へ向いて右手を目の高さにあげ、左手はみぞおちの位置へ。左足に重心をのせながら、左手はこめかみの高さ、右手はみぞおちの位置へ内回りで入れ替える。②体を正面へ向ける。右足を下手奥へ引き、上手先へ向きながら、右手はこめかみの高さ、左手はみぞおちの位置へ内回りで入れ替える。③</p>	<p>3 ①②③の 小道具の 扱いと、空 間へのバ ランスへの 配慮(1×3 点)。</p>
18	<p>左足を上手奥へ引きながら、左手は下ろし、右手の紐を足の付け根の高さで、正面へ向けて出す。右手を胸下まで上げてから、みぞおちの高さに置きながら、右足から正面へ2歩歩む。3歩目の右足を入れ、右小回りで下手奥へ向く。</p>	
19	<p>右足から下手奥へ1歩歩む。2歩目の左足を下手先へ向けて入れて重心をのせながら、左手はこめかみの高さ、右手はみぞおちの位置に出す。右足を左踵へつけて下手先へ向きながら、右手をこめかみの高さ、左手をみぞおちの位置に内回りで入れ替える。両手の位置を内回りで入れ替える糸繰りの動作を、あと2回繰り返す。3回目に右手をみぞおち、左手をこめかみの位置へ動かしながら、右足踵を内へずらし、下手横へ向く。下手横へ向かって左足を出しながら、右手をこめかみ、</p>	<p>1 糸繰りの 空間への バランス。</p>

	<p>左手をみぞおちで糸繰りをする。右足を上手奥へ入れながら、右手をみぞおち、左手をこめかみへ上げ、上手奥へ向く。左足を下手先へずらしながら、上手奥へ向かって糸繰りを2回繰り返す。2回目の糸繰りで右手をみぞおち、左手をこめかみに上げながら、左足踵を内にずらし、左足に重心をのせる。左小回りで下手奥へ向かいながら、両手を下ろす。</p>	
20	<p>下手奥へ向かって左足を進め、右足先を下手横に向けて出しながら、左手を下へ出して甲を正面にあてる。右足に重心をのせ、左足を下手先へ出しながら、左掌を手前にして、目の高さに上げる。左足先を上手先へ向け、左手をみぞおちの位置まで下ろす。両膝を曲げ、右足を下手奥へずらして身体を上手先へ向けながら、左手を下腹の位置へ下ろす。両膝を伸ばしながら、えぐるように下から左手をみぞおちの高さまで伏せ上げ、息を吐いて手前へ少し引く。右足を内側へずらし、左手をみぞおちの高さで正面に向ける。左足を正面へ出しながら、左手甲を正面へ当てる。左足先を下手先へ出しながら、左手をみぞおちの位置で腕をまげて手前へ引き、左ガマクを入れる。</p>	<p>¹ 小道具の空間に対するバランスの難しさ。</p>
21	<p>左手を下ろしながら、左足先を下手奥へ向ける。下手奥へ右手の綯の柄先を、こめかみの高さであてながら、右足を下手奥へ出し、息を吐いて、左ガマクを入れる。</p>	<p>¹ 空間と小道具のバランス。</p>
22	<p>左ガマクを中央へ戻し、右手を下ろしながら、右足へ重心をのせる。左足から下手奥へ向かって退場（入羽）。</p>	

資料 2-3 古典女踊り「本貫花」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「本貫花」の難易度点：動作の分節数 22 点+加算点 8 点=合計 30 点

《金武節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央より約 90 cm手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足先を上手先へ向けて内に入れ、右ガマクを入れる。左足から上手先へ 4 歩歩む。5 歩目の左足を入れて重心をのせ、右ガマクから左ガマクへ移し、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心をのせ、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
4	右足を下手先へ出しながら正面へ向き、両手をみぞおちの高さで伏せる。右足に重心をのせ、両掌を上向きに、口元の高さへすくい上げながら、左足を上手先へ出して重心をのせ、右足でつく。左足を上手奥へ入れ、左小回りで下手奥へ向く。拌み手、こねり手、押す手で、両掌を下手奥へ向けて下ろしながら、左足から下手奥へ 2 歩歩む。	
5	3 歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向きながら、両手をみぞおちの高さで伏せる。上手先へ、左足を進めながら、両手を胸の高さで広げる。右足を上手先へ入れて左足と交差させながら、左手の上に、右手を交差させて横こねり手をする。左足を上手奥へ入れ、左小回りで下手奥へ向きながら、両掌を上向きに返し、左ガマクを下手奥へあてる。両手を下ろしながら、左足から下手奥へ 2 歩歩む。	1 両足と両手を交差させながらの動作。
6	3 歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向く。右足先を上手奥へ向けて、重心をのせ、上手奥へ左足を伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、右足に重心をのせる。左足に重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。左足先を上手先へ入れて	

	重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移しながら、左足に重心をのせる。右足に重心を移し、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。左足を入れ、左小回りで奥へ向く。	
7	左足から奥へ向かって7歩歩む。8歩目の右足に重心をのせ、左足を下手奥へ伸ばし出し、女立ち。	

《白瀬走川節》

分節No.	動作内容	加算点
8	左足先を内に入れてから、左足先を下手先へ入れ、左小回りで正面に向く。右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し、女立ち。	
9	左足先を下手先へ向けて入れ、右足を下手横へ出しながら、両手を足の付け根の位置で着物をつまむようにし、左半身で正面に向く。左足から正面へ4歩歩む。5歩目の左足を入れて重心をのせ、正面に右足を伸ばし出して重心を移し、左足でつく。	
10	右足首を正面へ出して、右足へ重心を移し、左足を出し、右足を入れながら左手を下、右手を上にして約10cmの球を持っているような形を作ってから、両手を下腹の位置に伏せる。右足を下手多くへ引き、右足に重心をのせながら、両手を頬の高さに広げて上げる。	
11	両手を下ろしながら正面に向き、左足を入れて重心をのせ、右手を右足の付け根の位置で伏せる。右手の甲を持ち上げるようにして額の高さまで上げながら、右足を正面に伸ばし出し、右掌で正面をなでるように押す手をしながら、右足に重心をのせ、左足でつく。	
12	左足踵を上手奥へずらしながら、右手をみぞおちの高さに伏せる。右足を下手奥へ引き、右足に重心をのせながら、右掌をこめかみの位置で正面にあてる。左足を入れ、左小回りで上手奥へ向き、右掌を上手奥へあてる。右手を下ろしながら、左足から奥へ向かって4歩歩む。	
13	5歩目の左足を入れ、左小回りで下手先へ向きながら、両手でこめかみの高さに拌み手。こねり手をしながら、右足に重心をのせ、押す手	

	をしながら、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。両掌を正面に向けて下ろす。	
14	左足先を下手先へ向けながら、左手はみぞおちの高さ、右手は下方の貫花を手にして、肩から外す。下手先に胸の高さに貫花を両手で出してから、右膝を床について、左膝を立てて腰を下ろす。下手横から正面へ、左手は胸の高さ、右手はみぞおちの位置で正面に差し出す。立ち上がり、左足に重心をのせ、両手を上手横へ移動させながら、左膝を床について、右膝を立てて腰をおろし、右手は胸元、左手はみぞおちの位置で正面に差し出す。両膝をついて上手先へ身体を向けながら、右手を正面へ、みぞおちの位置へ伸ばし出し、再び胸元に持ち上げてみぞおちの位置へ置く（切り返し）。立ち上がり、左足を正面へ出し、右足を入れて右小回りで下手奥へ向く。右手を目の高さ、左手をみぞおちの位置に構え、右足から奥へ向かって6歩歩む。	2 下手横または上手横から正面へ貫花を差し出す動作（1×2回）. 1 立ち座り.
15	7歩目の右足を上手先へ入れ、右小回りで下手先へ向き、両手で右肩に貫花をかけながら、右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。	
16	左足を引き、下手先へ右足を出しながら、両手の人差し指と親指を合わせて下手先へ伸ばし出す。右足に重心をのせ両手をみぞおちの高さで構えながら、左足を上手先へ伸ばし出す。左半身で上手先へ向き、左足を出し、右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す。左足に重心をのせ、右足でつきながら、両掌を上手先へあてて下ろす。両手の人差し指と親指を合わせて上手先へ伸ばし出ししながら、左足に重心をのせる。右足を下手先へ伸ばし出ししながら、両手をみぞおちの高さで、左手は上手奥へ、右手はみぞおちのあたりで、掌をやや表へ向けて構える。下手先へ、右足を出し、左足を入れて重心をのせ、下手先へ右足を伸ばし出す。右足へ重心をのせ、左足でつきながら、両掌を下手先へあてて下ろす。	
17	両手を下ろし、下手先へ右足を進めて重心をのせる。左手をみぞおちの高さで横こねり手をしながら、左足を入れる。左小回りで上手奥へ	

	向き、左掌を返して、手の甲を奥へあて、下ろしながら、奥へ向かって左足から6歩歩む。	
18	7歩目の左足を下手先へ入れ、左小回りで下手先へ向く。右足を下手先へ出し、重心をのせながら、両手を広げて上げ、拝み手、こねり手、押す手をしながら、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。	
19	左足先を下手先へ向けながら、身体を下手先へ振り、左手はみぞおちの高さ、右手は低い位置で貫花を肩から外す。下手横に右足を出しながら、両手を目の高さに上げる。右足に重心をのせ、左足を正面に出しながら、右手は口元の高さ、左手はみぞおちの高さに、貫花を広げて持つ。身体を上手横に捻り、左足をに入れて重心をのせ、両手を足の付け根の位置に集める。両手を目の高さに上げ、右足を正面に伸ばし出しながら左手は口元の高さ、右手はみぞおちの高さに、貫花を広げて持つ。右足から正面に1歩歩みながら、両手を上手奥から正面に出す。2歩目の左足に重心をのせて、右足を正面に伸ばし出し、左膝を曲げて両手を奥へ引いてから、正面に差し出し、右足に重心をのせて左足でつく。	² 貫花の扱いとバランス(1×2回)。
20	正面へ貫花を落とし、視線を貫花へ送る。	¹ 貫花の落とし方。
21	左足を下手先へ回し入れて、右足から下手先へ向かって3歩歩む。4歩目の左足を下手先へ入れて重心をのせ、右足を下手側へずらし、上手先にある床に落とした貫花へ視線を送る。右踵を内に入れ、右小回りで下手奥へ向く。	¹ 視線の表現。
22	右足から下手奥へ向かって退場(入羽)。	

資料 2-4 古典女踊り「柳」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「柳」の難易度点：動作の分節数 47 点+加算点 12 点=合計 59 点

《中城はんた前節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央よりやや手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	左足先を内向きに入れ、左ガマクを入れる。右足に重心をのせ、左足から上手先へ3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、上手先へ左足を伸ばし出す。左足へ重心を移し、右足でつく。左足先を上手奥へ入れ、左小回りで下手奥へ向く。左足から下手奥へ2歩歩む。	
4	3歩目の左足を入れ、左小回りで、左半身で上手先へ向き、右足を下手先へずらしながら、右手を下手先へ出し、息を吐いて左足に重心をのせ、左ガマクを入れる。右踵を内側へずらして右足に重心をのせ、左足先を下手先へ入れる。左足へ重心をのせ、右足から下手奥へ1歩歩む。	
5	2歩目の左足を入れて重心をのせ、右足を下手先へ出し、右足先を正面へ向け、右足に重心をのせる。左足を上手奥へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移す。左足に重心を移しながら、右足でつき、右ガマクを中央へ戻す。左足に重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出して右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移す。右足へ重心を移し、左足でつき、左ガマクを中央へ戻す。	
6	右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ出し、右足を入れて重心をのせ、上手先へ左足を伸ばし出す。左足へ重心をのせ、右足でつく。左足を入れ、左小回りで下手奥へ向き左足から2歩歩む。	
7	3歩目の左足先を奥へ向け、右足から奥へ向かって9歩歩む。10歩目	

	の左踵へ、右足先をつけ、右膝を床につけ、左膝を立てて腰を下ろす。	
8	肩にかけていた籠を降ろす。小道具の柳を右手に持ち、両手を身体の側面に沿って降ろして構え、静止する。	

《柳節》

分節No.	動作内容	加算点
9	立ち上がる。右踵を床につけ、左足先を内に入れてから、左足を下手先へ入れ左小回りで正面に向く。右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す（女立ち）。左足を引いて重心をのせ、右足を下手先へ出して重心を移し、左足を上手先へ伸ばし出す（立ち直り）。	
10	息を吐く。左足を引き、右手を正面に出しながら、右足先を上手先へ向けて入れる。左足を上手奥へ引いて重心をのせながら、右手を額の高さに上げる。右手をみぞおちの高さに下ろし、右手を手前へえぐるようにしてから正面へ出し、正面へ右足から7歩歩む。8歩目の左足を入れて左足に重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出ししながら、右手を手前へ引く。右足へ重心を移しながら、正面へ右手を出す。左足でつく。	
11	右手を下ろし、左足を上手先へ出ししながら、右手の柳の柄を上手先へ出す。左足へ重心をのせながら、右手甲を少し正面に倒す。右足を下手先へ向けて入れながら、右手を胸の高さに上げてから、みぞおちの位置へ納める。右小回りで奥へ向く。右足から奥へ向かって3歩歩む。	
12	4歩目の左足を下手先へ向けて入れ、下手奥へ向いて両膝を曲げ、右手の柳を下腹の高さで、下手奥へ出す。両膝を伸ばし、伸び上がりながら、柳を正面に向けて伸ばし出す。右手は額の高さで、柳の先が上手横へ向くように倒して持ち、左足先を上手先に向けて入れて重心をのせ、右足を正面に伸ばし出す。右足に重心を移しながら、左足でつく。	¹ 柳を伸ばし出す。
13	左踵を外側にずらし、右足を下手先へ出し重心をのせながら、右手は	

	<p>頬の高さ、左手は肩の高さで柳に添える。左足を上手先へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを中央へ戻し、左半身を上手先へ向け、左足を身体側へ引いてから、上手先へ左足を1歩進める。右足を上手先へ入れて重心をのせ、右ガマクを入れる。左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻してから、息を吐き、両膝を曲げる。左足を上手先へ少し出して重心をのせ、左手は頬の高さ、右手は肩の高さで柳に手を添えたまま、右足を下手先へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを中央へ戻し、右半身を下手先へ向け、右足を身体側へ引いてから、下手先へ右足を1歩進める。左足を下手先へ入れて重心をのせ、左ガマクを入れる。右足を下手先へ伸ばし出し、右足へ重心を移し、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。</p>	
14	<p>息を吐き、両膝を曲げ、右足を下手先へ出し重心をのせながら、柳に添えていた左手は下ろし、右手は額の高さで、柳の先が上手横へ向くように倒して持つ。左足先を上手先へ向けて入れ、左小回りで奥へ向きながら、右手を下ろして柳を納める。</p>	<p>¹ 柳を元の位置に納める。</p>
15	<p>左足から奥へ向かって8歩歩む。</p>	<p>¹ 音とり。</p>
16	<p>9歩目の左足を下手先へ向けて入れ、下手奥へ向いて両膝を曲げ、右手の柳を下腹の高さで、下手奥へ出す。両膝を伸ばし、伸び上がりながら、柳を正面に向けて伸ばし出す。右手は額の高さで、柳の先が上手横へ向くように倒して持ち、左足先を上手先に向けて入れて重心をのせ、右足を正面に伸ばし出す。右足に重心を移しながら、左足でつく。</p>	
17	<p>左踵を外側へずらし、右足を下手先へ出しながら、左手を柳に添えて下手横を向く。右足に重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出しながら左ガマクを入れ、左手を肩の高さへ下げ、左ガマクを右ガマクへ移しながら、左半身で正面へ向く。左ガマクを入れ、右膝を曲げ、ガマクを右回りで回しながら、右膝を伸ばす時に右足首の位置ぐらいまで左足を上げ、左足先を少し上げる (①)。②右膝を曲げる時に左足も下ろ</p>	<p>¹ 両膝の上下運動。 ¹ 上下運動に伴う、ガマクの移動。</p>

	し床につける (②)。①②を 4 回繰り返す。4 回目に左足先が床につくとすぐに、左足から 3 歩正面に向かって歩む。4 歩目の右足を左踵の近くでトンと床を叩く。	
18	右膝を床につき、左膝をたてて座りながら、左手は柳から離し、両手を下ろして柳を納める。左膝を奥へ引き、右手を正面に出し右ガマクを入れる。ガマクを中央へ戻しながら左膝は床につき、右膝を立て、柳の先が下手横へ向くように倒して右手を正面にみぞおちの高さに上げる。	1 柳を元の位置に納める。
19	立ち上がり、右足爪先を下手奥へ向けて出しながら、右小回りで上手奥へ向く。左足に重心をのせ、右足を上手奥に出しながら、柳の柄を口元の高さで、上手奥にあてる。右手を下ろし、左足から奥へ 5 歩歩む。6 歩目の右足は左踵につけ、右膝を床につけ、左膝は立てて腰を下ろす。	
20	柳を籠に戻し、右手に牡丹を持って下ろし、立ち上がる。右踵を床につけ、左足から左小回りで正面へ向く。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す (女立ち)。	
21	息を吐きながら、右手をガマクの高さで下手先に出し、面を牡丹の花に向ける。右足に重心をのせ、左足を上手先へ出し、左足に重心を移しながら、牡丹の柄先を額の高さで上手先へあて、右足でつく。右手を下腹の位置で伏せ下ろしながら、左足に重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、右手を下手先へ、額の高さに上げ、左足でつく。左踵を内へずらして重心をのせながら、牡丹を下手横へ倒すように持ち、右手をみぞおちの位置で正面に下ろす。右手を身体側へ引きながら、右足を正面へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、右手を正面に出し、左足でつく。	
22	右手を下ろしながら、左踵を外側へずらし、下手先に向く。右足を下手横に出し、左ガマクを入れながら、両手は斜め下に広げて伸ばし出す。左ガマクを右ガマクへ移しながら、両掌が斜め下へ向くようにして額の高さへ上げ、左半身で正面へ向く。重心を右足にのせ、左足か	

	ら正面へ3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出す。左足に重心を移しながら、右足でつく。左足を入れ、左小回りで上手奥へ向きながら、両手を広げ、左ガマクを入れる。	
23	両手を下ろし、牡丹を足の付け根の位置で伏せてから立てながら、左ガマクを中央へ戻して奥へ向く。左足から奥へ向かって2歩歩む。	
24	3歩目の左足を上手奥へ出し、身体も上手奥へ向く。両膝を曲げ、上手横へ向く。膝を伸ばして伸び上がりながら、右手をみぞおちの位置で上手横へ出し、右足も上手横へ出す。右足先を正面へ向けて重心をのせ、左足を上手側へずらし、右半身で正面へ向く。膝を伸ばして伸び上がり、中央ガマクに息を吐く。左踵を内側へずらし、左小回りで奥へ向く。左足から奥へ向かって2歩歩む。	
25	3歩目の左足先を下手先へ向け、左小回りで右足を下手先へ出しながら、両手を伏せてみぞおちの位置で下手先へ伸ばし出す。右足に重心をのせ、右掌をやや上向きに、胸下の位置で伸ばし出し、左掌はやや正面へ向けてみぞおちの位置で左肘を曲げて構えながら、左足を上手先へ伸ばし出して左ガマクを入れる。左ガマクを中央へ戻し、左足を身体側へ引いてから、左足で上手先へ1歩歩む。2歩目の右足を入れて重心をのせて右ガマクを入れ、左足を上手先へ伸ばし出す。左足へ重心を移し、右足でつき、右ガマクを中央へ戻しながら、両掌をみぞおちの位置で上手先にあてる。息を吐いて両膝を曲げながら、両手を伏せて足の付け根の位置へ下ろす。膝を伸ばして伸び上がりながら、両手を上手先へ伸ばし出す。左足を正面へ出し重心をのせ、左掌をやや上向きに、胸下の位置で伸ばし出し、右掌はやや正面へ向けてみぞおちの位置で右肘を曲げて構えながら、右足を上手先へ伸ばし出して右ガマクを入れる。右ガマクを中央へ戻し、右足を身体側へ引いてから、右足で下手先へ1歩歩む。2歩目の左足を入れて重心をのせて左ガマクを入れ、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移し、左足でつき、左ガマクを中央へ戻しながら、両掌をみぞおちの位置で下手	

	先にあてる。	
26	息を吐いて両膝を曲げながら、両手を伏せて足の付け根の位置へ下ろす。膝を伸ばして伸び上がり、右足を下手先へ出しながら、両手を下手先へ伸ばし出す。右足に重心をのせながら、右掌をやや上向きに、胸下の位置で伸ばし出し、左掌はやや正面へ向けてみぞおちの位置で左肘を曲げて構える。左足を入れ、左小回りで上手奥へ向き、両掌を上手奥へあてる。	
27	両手を伏せて付け根の位置へ下ろし、牡丹を伏せてから立てて持ち直ししながら、左足から奥へ向かって4歩歩む。	
28	5歩目の左足を入れて重心をのせ、右手を上手奥へ下腹の位置へ出す。牡丹の花を額の高さで下手横へ倒して奥へあて、右足を奥へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、左足先を下手先へ向けて入れ、下手横へ向いて両膝を曲げる。膝を伸ばして伸び上がりながら、左半身で正面へ向き、息を吐いて少し膝を曲げる。左踵を外へずらし、右小回りで下手横へ向きながら、右手を下ろして身体から少し離して構える。右足を下手奥へ出して重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出し、左半身で正面へ向く。	1 牡丹の空間に対するバランス。
29	左ガマクを入れ、右膝を曲げて少し牡丹を伏せ、ガマクを右回りで回しながら、右膝を伸ばす時に右足首の位置ぐらいまで左先を上げ、左足先を少し上げながら牡丹を起こして正面へ花を向ける(①)。②右膝を曲げる時に左足も下ろし床につける(②)。①②を合計3回繰り返す。	1 両膝の上下運動。 1 上下運動に伴う、ガマクの移動。
30	3回目で左足が床についたら、左足に重心を移し、右足を正面へ進めながら、右手をガマクの位置で左胸の前へ持ってきて、花の面を上手先へ向ける。右足へ重心をのせ、左足を正面へ出しながら、右手をみぞおちの位置で右胸の前へ持ってくる。左足へ重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出しながら、右手をみぞおちの位置で牡丹を上手横へ倒し、手前へ引く。右足へ重心を移しながら、右手を正面へ出し、左足でつく。右手を下ろしながら、右足を入れ、右小回りで上手奥へ向く。	

	右手を口元の高さに上げて牡丹の柄を上手奥へあてながら、右足を上手奥へ出す。	
31	右手を下ろしながら、右足へ重心をのせ、左足から奥へ向かって5歩歩む。6歩目の右足先を左踵へつけ、右膝を床について腰を下ろす。	
32	間奏で牡丹を置き、立ち上がる。左足先を下手先へ向けて入れ、左小回りで正面へ向き、右足に重心をのせて、左足を上手先へ伸ばし出し女立ち。	
33	左足を身体側へ引き寄せ、左足爪先を下手先へ向けながら、両手で袖を掴む。右足を下手先へ少し出して重心をのせ、右肘を曲げて右手を下腹中央へ置き、左肘を曲げて左手人差し指を右手人差し指に重ねるようにして構えながら、左足を上手先へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移し、左足に重心をのせ、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。左踵を外側へ少しずらし、右足を下手先へ伸ばし出して右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移し、右足に重心をのせ、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
34	左踵を外側へ少しずらして重心をのせ、両膝を曲げながら左手から斜め下へ広げる。右足を下手横へ出して重心をのせ、再び両肘を曲げて左手人差し指を右手人差し指に重ねるようにして構え、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、左半身で正面へ向く。右足へ重心をのせ、左足から正面へ3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を正面に伸ばし出す。左足に重心を移しながら、右足でつく。左踵を入れ、左小回りで上手奥へ向き、両手を開き、左ガマクを奥へあてる。両手を下ろし、左足から奥へ向かって2歩歩む。	
35	3歩目の左足先を上手奥へ向けて右ガマクを入れ、両手を斜め下へ向け広げて出す。右足を上手横へ出ししながら、両手指先を額の高さで合わせる。右足先を上手先へ向けて重心をのせて両膝を曲げ、左足を上手奥へずらしながら、両手の指を組み、身体の中央を通るようにして下腹の位置へ下ろす。膝を伸ばして伸び上がり、息を吐いて少し膝を曲げる。左踵を内にずらし、左小回りで上手奥へ向く。組んでいた両	1 指組みの 動作。

	<p>手の指をほどいて両手を上手奥へ向かって斜め下へ広げて出し、左ガマクを奥へ入れる。両手を下ろしながら、左足から奥へ向かって 2 歩歩む。</p>	
36	<p>3 歩目の左足先を下手先へ向けて入れ、左小回りで右足を下手奥へ出ししながら、両手を伏せてみぞおちの位置で下手奥へ伸ばし出す。右足に重心をのせ、両掌をみぞおちの位置で伏せ気味に前へ向け、右手は下手奥へ伸ばし出す。左手は下手横へ左肘を曲げて構えながら、左足を正面へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。左足へ重心をのせ、左ガマクを右ガマクへ移しながら、両手を正面へ伸ばし出し、両掌を正面へあて、右足でつく。右踵を外へずらし、左足先を上手奥へ出ししながら、両手を伏せてみぞおちの位置で上手奥へ伸ばし出す。左足に重心をのせ、両掌をみぞおちの位置で伏せ気味に前へ向け、左手は上手奥へ伸ばし出す。右手は上手横へ右膝を曲げて構えながら、右足を正面へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右足へ重心をのせ、右ガマクを左ガマクへ移しながら、両手を正面へ伸ばし出し、両掌を正面へあて、左足でつく。</p>	
37	<p>息を吐いて両膝を曲げながら、両手を伏せて足の付け根の位置へ下ろす。膝を伸ばして伸び上がり、右足を少し下手横へ出ししながら、左手をみぞおちの位置で上手先へ伸ばし出す。右足に重心をのせながら、みぞおちの位置で横こねり手をし、左手の人差し指と親指を合わせてみぞおちの位置で掌をやや前へ向けて構える。左足を入れ、左小回りで上手奥へ向き、左手を外側へ返して奥へあて、左ガマクを入れる。左手を下ろしながら、左ガマクを中央へ戻し、左足から奥へ向かって 5 歩歩む。6 歩目の右足先を左踵へつけ、右膝を床につけて腰を下ろす。</p>	
38	<p>籠の中から梅の枝を右手にとり、右手を下ろして構え、立ち上がる。</p>	
39	<p>左足先を下手先へ向け、左小回りで上手横に向く。左足を上手奥へ引きながら右手を斜め下で正面に出す。左足へ重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出し右ガマクを入れながら、右手を額の高さに上げる。右ガ</p>	<p>1 身体を 270 度方 向転換さ せて上手 奥へ向く。</p>

	マクを左ガマクへ移しながら、右手を付け根の位置まで下ろす。右半身で正面へ向き右足を身体側へ引きながら、右手を額の高さに上げる。右足から正面へ3歩歩む。4歩目の左足を入れて重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出す。右足に重心を移し、左足でつく。	
40	左踵を外側へずらし重心をのせ、両膝を曲げながら、右手を下腹の位置で下手先へ下ろす。右足を下手先へ出し左ガマクを入れながら、両手をみぞおちの位置で伏せて下手先へ伸ばし出す。左掌を胸の高さで上へ向け、右手はみぞおちの位置で梅を上向きに持ち、左ガマクを右ガマクへ移しながら、右足へ重心をのせ、上手先へ向く。左足から上手先へ向かって2歩歩む。3歩目の左足を上手先へ入れ、左小回りで下手奥へ向く。	
41	左手を下ろし、右手は梅を下腹の位置で伏せてから立てて持ち替え、左足から下手奥へ向かって4歩歩む。	
42	5歩目の左足を入れて重心をのせながら、右手を下腹の位置で奥へ伸ばし出す。右足を下手奥へ出して重心をのせながら、右手を額の高さで下手奥へあてる。左足先を下手先へ向けて入れて重心をのせ、息を吐いて両膝を曲げ、右足を下手横へずらしながら、左半身で上手先へ向き、左ガマクを入れる。	
43	左踵を外へずらし、右小回りで上手先へ向きながら、両掌を上手先へ向けながら、足の付け根の位置まで伏せて下ろす。右足を正面へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出ししながら、両手を伏せたまま額の高さへ上げていき、すぐに左足を身体側へ引いて両足を揃え、両膝を曲げながら、両掌を額の高さで上へ向ける。	1 反時計回りに一回転しながら上手先へ向く。
44	右足・左足と足拍子を打ち、両膝を曲げる。もう一度、右足・左足と足拍子を打つ。	
45	左足に重心をのせ、左手は下ろし、右手をみぞおちに引きながら、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、右手を上手先へ伸ばし出し、左足でつく。	
46	右手を下ろしながら、右踵を内に入れる。左足先を下手先へ出し、左	

	<p>足に重心をのせて右ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、右手を肩の高さで下手奥へ上げる。右足を下手奥へ出しながら、梅の枝先を下手奥へあて、左ガマクを入れる。右手を下ろしながら、左ガマクを中央へ戻す。</p>	
47	<p>左足から下手奥へ向かって退場（入羽）。</p>	

資料 2-5 古典女踊り「本嘉手久」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「本嘉手久」の難易度点：動作の分節数 21 点+加算点 7 点=合計 28 点

《本嘉手久節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって登場（出羽・スミキリ）。中央近くまで歩む	
2	中央から約 90 cm手前で右足先を上手先へ向けて重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出して立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足を引きながら、右手を出し、右足先を内に入れ、右手を伏せてみぞおちの高さで構える。左足を奥へ引きながら、右手をこめかみの高さに上げる。左足に重心をのせ、両膝を曲げながら、右手をみぞおちの高さまで下ろす。右手を手前に少し引いてえぐるようにしてから、上手先へ右足から 3 歩歩む。4 歩目の左足を入れ、重心をのせて左ガマクを入れ、右手を手前に引きながら、上手先へ右足を伸ばし出す。右足に重心を移しながら、右手を上手先へ出し、左足でつき、左ガマクを中央へ戻す。右足を入れて重心をのせながら、右手を下ろす。右小回りで下手先へ向きながら、右手を正面に出し、下手先に向かって右手を胸の中央にあてる。	
4	下手奥へ向きながら右手を下ろし、右足を下手先へ出す。右足に重心をのせ、左足を下手先へ出しながら、左手を下手横へ額の高さへ上げ、花笠の縁に添える。左足先を正面へ向けて重心をのせ、左半身を正面に向ける。右足を下手奥へずらしながら、左半身で上手先へ向き、息を吐いて両膝を少し曲げる。右踵を内にずらし、左掌を正面に向けて下げ、左足を下手横へ出し、左掌を返して下手先へ左手甲をあてながら、左足に重心をのせる。	
5	下手先へ向かって右足から 3 歩進む。4 歩目の左足を入れ、左小回りで下手先へ右手と右足を出す。右足先を上手先へ向け、右手のチーグ	

	シの先を右肩にのせながら、右足に重心をのせる。左足を上手奥へ伸ばし出ししながら、左手は花笠の縁へ添え、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、左半身で上手奥へ向く。左足に重心を移して右足でつき、右ガマクを中央へ戻す。左手を右手に添えながら上手先へ向き、左足に重心をのせる。右足を下手先へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移しながら、右半身で下手先へ向く。右足に重心を移して左足でつき、左ガマクを中央へ戻す。	
6	チーグシの先が正面を通るようにして下に下ろす。右足を下手先へ出し、右足に重心を移しながら、左手をみぞおちの高さで横こねり手をする。左掌をやや上手先へ向け、左足から進み、2歩目の右足を入れて重心をのせる。左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心をのせ、右足でつく。左踵を内に入れ、左小回りで下手先へ向きながら、掌を返して下手横へ左手甲をあてる。左手を下ろしながら、左足から2歩歩む。	
7	左足を入れ、左足先を正面へ向けて、左小回りで正面へ向く。右足を上手先へ出し、左足を上手奥へ伸ばし出し、女立ち。	
8	左足を内に入れ、左足から上手先へ2歩歩む。3歩目の左足を上手奥へ入れ、左小回りで奥へ向く。左足から奥へ向かって8歩歩む。9歩目の左足に右足をつき、右膝を床につけ、左膝は立てて、腰を下ろす。	
9	頭から花笠を外し、前花とバサラを頭に挿す。花笠の紐を処理してから、右手に持ち構える。	1 髪飾りの 処理.

《出砂節》

分節No.	動作内容	加算点
10	立ち上がり、右足を左足に揃える。左足先を上手奥向きに内に入れてから、足先を下手横向きに出し、左小回りで正面に向き、右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。左足を引き、右足を下手先へ少し出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出して女立ち（立ち直り）。	

<p>11</p>	<p>左足へ重心をのせ、右足を内に入れながら、右手をみぞおちの高さに伏せて出す。左足を上手奥へ引きながら、右手をこめかみの高さに上げる。両膝を曲げながら、右手をみぞおちの高さに伏せる。右掌を上に戻しながら右半身で正面に向く。右足から正面へ3歩歩む。4歩目の左足を入れて重心をのせ、正面に右足を伸ばし出ししながら、右手を手前に引く。右足に重心を移しながら、右手を前に出し、左足でつく。右足を入れながら、右手を下ろし、右小回りで下手奥へ向きながら、花笠の表を下手奥へあてる。右手を下ろしながら奥へ向き、右足から奥へ2歩歩む。</p>	
<p>12</p>	<p>3歩目の右足を上手奥へ向けて入れ、右小回りで上手先へ向く。花笠を両手で持って左肩にのせ、左足に重心をのせる。下手先へ向かって右足を出し、左足を入れて重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出し、右足へ重心を移して、左足でつく。両膝を曲げ。右足を下手先へ出しながら、花笠を右肩にのせる。上手先へ向かって左足を出し、右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心を移して、右足でつく。右足踵を内へずらしながら、花笠をみぞおちの位置へ下ろす。左足を下手先へ出して、足先を下手奥へ向けて床につけて重心をのせながら、花笠の表を下手奥へあてる。花笠を下ろしながら奥へ向き、右足から奥へ向かって2歩歩む。</p>	
<p>13</p>	<p>3歩目の右足を上手奥へ向けて入れ、右小回りで下手先へ向く。右足を下手横へ出し、右足に重心をのせながら、両手を下へ広げて出す。両手をこめかみの高さに上げ、掌を正面に向けて、左半身で正面に向く。左足から正面へ2歩歩む。3歩目の左足を入れて重心をのせ、右半身を正面に向け右足を正面に伸ばし出し、左足でつく。両膝を曲げ、右足を上手奥へ出して上手奥へ向いて両手を広げ、奥へ向きながら両手を下ろす。</p>	
<p>14</p>	<p>奥へ向かって左足を進め、右足を出しながら、両手を下腹の位置に被せるようにして伏せる。左足を上手奥へ出しながら、上手横へ向く。右足を入れて重心をのせ、左足を奥へずらしながら、左手は左袖をと</p>	<p>1 花笠の返し方のバランス。</p>

	<p>り、右手は花笠の表を上にして返し、みぞおちの高さに上げて、右半身で正面に向く。両膝を少し曲げて息を吐き、形をきめる。両膝を曲げ、右足から正面へ1歩出し、2歩目の左足を入れて重心をのせる。花笠を手前へ引きながら、右足を正面へ伸ばし出す。右足に重心を移しながら、右手を伸ばし出し、左足でつく。両膝を曲げ、右足を上手奥へ出し、上手奥へ向かって左ガマクを軽く入れる。両手を下ろしながら、左足から奥へ向かって2歩歩む。</p>	
15	<p>3歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向き、両膝を曲げて上手先を向きながら、右手を正面にみぞおちの高さで伸ばし出す。右手をこめかみに上げながら、左足を奥へ引く。両膝を曲げて左足に重心をのせながら、右手は腰の高さで腕を曲げて伏せて出す。右掌がやや上に向くように、花笠をひっくり返す。右足から正面へ1歩歩む。2歩目の左足を入れて重心をのせ、右手を手前へ引きながら、右足を正面に伸ばし出し、左足でつく。</p>	<p>¹ 笠の連続技.</p>
16	<p>右手を下ろす。左足を下手先へ出して、左足先を下手奥へ向けて床につけ、花笠の表を下手奥へあてる。花笠を下ろしながら奥へ向き、右足から奥へ向かって1歩歩む。2歩目の左足先を下手奥へ向けて出し、左足に重心をのせる。右足を奥へ伸ばし出ししながら、両手で花笠を胸の高さで持つ。右足先を下手奥へ向け、重心をのせる。左足をいれて重心をのせ、両膝を深く曲げて、右足を上手奥へずらしながら、左半身で正面に向く。両膝を伸ばして伸び上がったから、息を吐いて、両膝を少し曲げて形をきめる。右足を内側へずらし、左足を下手奥へ出して重心をのせながら、花笠の表を下手奥へあてる。右手を下ろしながら奥へ向き、右足から2歩歩む。</p>	
17	<p>3歩目の右足を上手奥に入れ、右小回りで正面へ向く。右足を下手先へ出しながら、両手を被せるようにして下腹の位置に伏せて出す。右足に重心をのせながら、両掌伏せてこめかみの高さまであげる。左足を上手先へ伸ばし出ししながら、押す手で、両掌を正面に向けながら下ろし、右手の花笠を表向きにして持つ。</p>	<p>¹ 技の連続.</p>

《揚高祢久節》

分節No.	動作内容	加算点
18	左足を内に入れ、左足から正面へ3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出す。左足へ重心を移し、右足でつく。左足踵を内にずらし、左小回りで下手奥へ向かう。上手奥へ向き、左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く。	
19	下手奥へ左足を出し、右足を下手横に出しながら、両手を被せるようにして、みぞおちの高さに上げ、伏せる。左足を下手奥へ出しながら、両手をみぞおちの高さで伏せて伸ばし出す。右足を上手奥へ出し両膝を曲げて重心をのせながら、身体をひねる。左足を下手奥へずらしながら、右半身で上手先へ向き、花笠の表を上へ向けて返ししながら、左手は袖をとる。伸び上がったから、息を吐いて両膝を少し曲げて形をきめる。左踵を内に入れ、左小回りで下手奥へ向く。両手を下ろして、左足から下手奥へ2歩歩む。	2 笠を右手に持ったままの袖とり(1×2回)
20	3歩目の左足先を下手奥へ向け、右足を下手奥へ出しながら、花笠をこめかみの高さにあげて表を下手奥へあて、左手はみぞおちの高さで、伏せて出す。左足先を正面に向け、両膝を曲げて重心をのせる。右足を下手奥側へずらしながら、左袖をとる、左半身で上手先へ向く。伸び上がりながら花笠を正面へ広げてあてる。花笠をこめかみの高さで伏せながら、右足踵を内側へずらし、左足先を下手横へ向ける。右手の甲を奥へあてる。	1 笠と空間とのバランス。
21	両手を下ろし、右足から下手奥へ向かって退場(入羽)。	

資料 2-6 古典女踊り「伊野波節」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「伊野波節」の難易度点：動作の分節数 40 点+加算点 21 点=合計 61 点

《伊野波節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央よりやや手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	息を吐き、左上（上手横）へ視線を上げる。左足を引いて、下手先に右足を出しながら、花笠をみぞおちの高さに持ってきて、両手で持ち、左ガマクを入れる。左足を上手奥へ伸ばし出し、左ガマクを右に移動させながら、身体を左に捻り、上手奥へ向いて、右ガマクに入れる。左足へ重心を移し、右足でつき、ガマクを中央へ戻す。次に、右に上半身を傾け、下手先へ右足を伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを左に移動させながら、身体を右に捻り、下手先へ向いて、左ガマクを入れる。右足へ重心を移し、左足でつき、ガマクを中央へ戻す。続いて、左に上半身を傾け、上手横やや奥へ左足を伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右に移動させながら、身体を左に捻り、上手やや横へ向いて、右ガマクを入れる。左足へ重心を移し、右足でつき、ガマクを中央へ戻す。次に、右に上半身を傾け、正面やや下手へ右足を伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクを左に移動させながら、身体を右に捻り、正面やや下手へ向いて、左ガマクに入れる。右足へ重心を移し、左足でつき、ガマクを中央へ戻す。身体を左へ傾け左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く。	4 ガマク入れの連続技（1×4回）。
4	下手奥へ向かって、左足から7歩歩く。6歩目の右足が歌詞「逢わん夜のつらさ」の「さ」にあたるように歩く。8歩目の右足が「アヌン」の歌詞にあたるように。9歩目の左足が「ゾー」の歌詞にあたるよう	1 母音が続く音楽に合わせて歩く。

	にし、左小回りで上手先へ向き、女立ち。	
5	息を吐き、両膝を少し曲げて腰を落とす。左足を引きながら、右手を正面へ出し花笠を立てる。左足を上手横へ1歩歩み、右足を左足の前へ運びながら、花笠を上手横へ移動させながら伏せ、両膝を曲げ少し腰を落とす。下からえぐるようにして、花笠の持ち手を正面に向けて立て、右手が顔の高さまでくるように上げながら膝を伸ばす。息を吐き、右手首を内に入れるようにして、花笠を反時計回りに少しだけ回す。右手を腰の高さまで下ろしてから、花笠を伏せたまま下手先へ持ってくる。左足を上手奥へ引き、膝を曲げて右ガマクを入れる。下手先へ右足から3歩進め、4歩目の左足踵を内に入れて重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出す。右足に重心をのせ、左足でつく。	3 花笠のバランス (1×3回) .
6	右手首を外側へ折り、花笠を、表が正面へ向くようにして立てながら、上手横向きに腰を捻り、右足に重心をのせながら左足を上手横へ出す。左足から上手横へ向かってやや小走りに8歩歩む。9歩目の左足から左小回りで下手奥へ向きながら、花笠を伏せてから右手首を外側へ返して花笠の表を上へ向け、下手奥へ左ガマクを入れる。	1 小走りの技.
7	左ガマクを中央へ戻し。下手奥へ向かって、左足から6歩歩む。	1 音とり.
8	7歩目の左足から左小回りをしながら、上手奥へ向いて両膝を曲げて少し腰を落とす。下からえぐるようにして、花笠の表を上手奥へ向けるようにして額の高さに上げながら、左足を下手奥へ伸ばす。両膝を曲げるようにして腰を少しおとしながら、花笠をみぞおちの高さで伏せ、右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移しながら、花笠の表を上に向ける、右半身で上手先へ向く。	1 身体を270度回転させての方向転換. 1 花笠のバランス.
9	上手先へ向かって右足から3歩歩む。4歩目の左足首を内に入れて重心をのせて左ガマクを入れ、右足を上手先へ伸ばし出し、花笠を少し手前へ引く。右足へ重心を移し、左足でつきながら、花笠を上手先へ伸ばし出す。ガマクを中央へ戻しながら、花笠をみぞおちの高さでや	1 花笠のバランス. 1 花笠を下手先へ向

	<p>や真っ直ぐに持つ。右踵を内に入れながら、右手を足の付け根の位置まで下ろす。左足先を上手先やや正面へ出しながら、花笠を下手先へ向けてみぞおちの高さに上げる。上半身を右に捻りながら左足先を下手先へ向け、花笠も下手先へあて、両膝を少し曲げて右ガマクを入れる。両膝をさらに深く曲げながら、右手の花笠を下げ、下手奥へ向かって右足から3歩歩む。</p>	<p>けての右ガマク入れ。</p>
10	<p>4歩目の左足踵を下手先へ入れ、右足を下手横へ出しながら、下手横へ視線を上げ、左手を鼻の高さまで上げる。息を吐きながら、右足に重心をのせ、左手人差し指先を左顎に添える。上手先へ左足を伸ばし出し、左半身を上手先へ向けながら右ガマクを入れる。上手先へ左足から3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、右足でつき、ガマクを中央へ戻す。</p>	
11	<p>左下へ首を傾けながら、左足を上手奥へ入れる。上手奥へ右足を出しながら、視線を目線の高さよりも約30cm右斜め上へあげる。右足に重心をのせながら、頭の鉢の部分を反時計回りに1周させ、左足を下手奥へ伸ばし出ししながら、左手は下手奥へダラリと下ろす。(ハイヤーマーター)</p>	<p>¹ ハイヤーマーターの動作。</p>
12	<p>姿勢を整え、左足から下手先へ4歩歩む。</p>	
13	<p>5歩目の左足を入れて重心をのせながら、左袖をつかむ。右足を下手先に出しながら重心をのせ、左袖を下手横へみぞおちの高さに出す。左足を上手先へ伸ばし出ししながら左ガマクを入れ、左手指先を上手先へたおす。左ガマクを右ガマクに移しながら上手奥へ向き、左手を額の高さで伏せるようにして上げる(忍ぶ手)。左足を引き、左足から3歩歩く。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す。左足へ重心を移し、右足でつき、右ガマクを中央へ戻す。左足を入れ、左小回りで下手奥へ向き、左手指先が下手先へ向くよう、左手首を外側にたおし、左ガマクを入れる。</p>	<p>¹ 忍ぶの手のバランス。</p>
14	<p>左手を下ろしながら、左ガマクを中央へ戻し、左足から10歩歩む。</p>	<p>¹ 歩みの音とりの難しさ。</p>

15	11 歩目の左足から左小回りで、上手先へ向き、女立ち。	
16	左足を内に入れ、上手先へ左足から 2 歩歩む。3 歩目の左踵を入れ、左小回りで、奥へ向く。奥へ向かい左足から 7 歩歩む。8 歩目の右足先を左踵につく。右膝を床につき、左膝を立てて腰を下ろす。	
17	前花とバサラを外し、中央に並べて置く。	
18	花笠を被る。	
19	立ちあがる。右踵を床につける。左足から左小回りで正面に向く。女立ち。	
20	左足先を内に入れて左ガマクを入れ、左足から正面へ 6 歩歩む。7 歩目の左足を入れて重心をのせる。右足を正面へ伸ばし、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
21	両膝を少し曲げ、下手先へ右足を出し、左足を上手先へ伸ばし出す。左手をみぞおちの高さで横こねり手をしながら左小回りをし、奥へ左甲をあてる。	
22	奥へ向かって左足から 6 歩歩む。	
23	7 歩目の左足から左小まわりで正面へ向きながら、左手を下腹の位置で伏せて出し、左ガマクを入れる。左足を正面へ出しながら、左掌を上へ向けるように、額の高さで返し、右足でつきながら、手の甲を正面にあてる。左手を下ろしながら、左足を入れて左ガマクを入れ、右足を正面へ伸ばし出し、左足でついてガマクを中央へ戻す。	
24	両袖をつまみながら左足を身体側へ引き、両膝を少し曲げ、右足を正面へ出して重心をのせながら、右手を出して腕を内へ折り曲げる。左足を上手先へ伸ばし出ししながら、左手の人差し指を右手の人差し指の上に重ねるようにして構え、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移しながら、上手先へ向く。左足へ重心をのせ、右足でつき、ガマクを中央に戻す。息を吐いて両膝を少し曲げて、右ガマクを入れる。右足を下手先へ伸ばし出し、右ガマクを左ガマクへ移しながら、下手先へ向く。右足に重心をのせ、左足でつき、ガマクを中央に戻す。	
25	膝を少し曲げ、身体を左に少し倒し、左足から左小回りで奥へ向き、	

	両手を外側に開いて上手奥にあてる。	
26	両手を下ろし、奥へ向かって左足から4歩歩む。	
27	5歩目の左足から左小回りで正面へ向く。左足を入れて重心をのせて左ガマクを入れ、右足を正面に伸ばし出し、左足へつく。左ガマクを中央へ戻し、女立ち。	
28	左足を引き、下手先へ向く。右足を下手先へ出して重心をのせ、左ガマクを入れながら、両手を花笠の縁に添える。上手先へ左足を伸ばし出し、身体を上手先へ捻りながら、左ガマクを右ガマクへ移す。左足へ重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。右ガマクを入れ、右足を下手先へ伸ばし出し、身体を下手先へ捻りながら、右ガマクを左ガマクへ移す。右足へ重心を移し、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。左足から左小回りで奥へ向きながら、両手を下ろす。奥へ向かって、左足から2歩歩む。	¹ 花笠に手を添えた状態でのガマク入れ。
29	3歩目の左足から左小回りで正面へ向きながら、左手を下腹の位置で伏せて出し、左ガマクを入れる。左掌を上へ向けるように、額の高さで返し、左手を下ろしながら、正面へ左足から4歩歩む。5歩目の左足を入れて左ガマクを入れ、重心を左足にのせて、右足を正面へ伸ばし出し、左足でつく。	
30	左踵を外側へずらし、身体を下手先へ向け、右足を下手先へ出しながら、両手を伏せ、みぞおちの高さに上げる。左足を入れ両膝をやや深く曲げ、重心をのせながら左ガマクを入れ、両手で袖をとる。膝を伸ばしながら、両袖をみぞおちの高さで構える。身体を正面へ捻りながら、左踵についている右足を外側へずらす。両膝を伸ばしながら、上手先へ向き、膝を少し曲げて息を吐き、左ガマクを中央へ戻す。左踵を外側へずらし、右足から右小回りで下手奥へ向き、右ガマクを下手奥へあてる。両手を下ろしながら、奥へ向く。	¹ 音に合わせた素早い動作と姿勢の保持。
31	奥へ右足から5歩歩む。6歩目の左足から左小回りで正面に向く。	
32	右足を入れながら、左手を伏せて下腹の位置に構え右ガマクを入れる。正面へ向かって右足を伸ばし出ししながら、右掌を返し、右手甲を	

	正面に当てる。左足をつきながら、左ガマクへうつす。右手を下ろしながら、身体を下手先へ向け、右足から女立ち。	
--	---	--

《長恩納節》

分節No.	動作内容	加算点
33	息を吐く。左足を内へ入れながら、両袖をつまむ。右足を下手奥へ引き、下腹の位置に右ひじを折る。左足先を下手先やや横に向け、左ひじを折り、右手人差し指の上に左手人差し指の上に重ねるようにして構える。上半身を正面に捻り、右ガマクを入れる。正面へ向かって左足から3歩歩む。4歩目の右足を入れ、左足を正面に伸ばし出し、右足でつく。右ガマクを左ガマクに移しながら、左足から左小回りで上手奥に向き、両肘を開いて上手奥にあて、左ガマクを入れる。上手奥に向かって左足から2歩歩む。	
34	3歩目の左足から左小回りで下手奥へ向く。下手奥へ、左足から6歩歩む。	1 音とりの 難しさ。
35	7歩目の左足を入れながら、左手人差し指と親指を合わせ、左腕を正面下へ伸ばし出す。右足を下手先へ出し、左足を入れながら、左手指を合わせたままで手首を外側に少し曲げ、掌を上向きでこめかみの高さに上げる。左掌を額の高さで上手先へ向けながら、左足から3歩歩む。4歩目の左足を入れて重心をのせ右ガマクを入れる。上手先へ左足を伸ばし出し右足でつく。右ガマクから左ガマクへ移しながら、左足から左小回りで下手奥へ向きながら、左手を下ろす。下手奥へ左足から2歩歩む。	1 白雲手。
36	3歩目の左足を入れながら、両掌を下に向けたまま下腹の高さに伸ばし出す。右足を正面に出して右足に重心をのせ、上手奥へ左足を出し、両掌で白雲手。両手を下腹の高さまで下ろしながら、左足先を正面に向ける。右足を下手先に出しながら、両掌で白雲手。	
37	両手を下ろしながら、両膝を少し曲げ上手先へ向き、両手でこねり手をしながら女立ち。	

38	<p>両手を下ろしながら、左足先を正面に向けて出す。右足を下手先へ出しながら、左手で左袖を掴み、顎下にあてる。上手先へ左足を伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクから右ガマクへ移動させ、上手先へ左足から3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、右足をつく。左足から左小回りで下手先へ向く。左手を下ろしながら、下手先へ左足から1歩歩む。</p>	
39	<p>2歩目の右足先を下手横へ出す。左足を下手横へ出してから、左足先を正面へ向けながら、左手を花笠の縁に添える。左半身を正面に向けながら、右足を左踵につける。視線を右ガマク前に落としながら左ガマクを入れ、右ひざを床につけ、左ひざを立てて腰を下ろす。左ガマクから右ガマクへ移しながら、上半身を上手先へひねる。上手先を少し見上げる。正面へ身体を向けながら、左手を下ろしてみぞおちのあたりで掌を正面に向けてあてる。左掌を返し、下ろしながら右膝を立てて体を下手奥に向け、立ち上がる。</p>	
40	<p>右足から下手先へ向かって歩む。(入羽)</p>	

資料 2-7 古典女踊り「作田」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「作田」の難易度点：動作の分節数 18 点+加算点 3 点=合計 21 点

《作田節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手横から上手横へ向かって登場（出羽）。中央まで歩む。	
2	中央で右足先を下手先へ向けて入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出して立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足を引き、右足先を上手先へ向けて内に入れながら、右手をみぞおちの位置に構える。左足を上手奥へ引きながら、右手を額の高さに上げる。左足に重心をのせながら、右手を丹田の位置まで下ろす。右足から正面へ5歩歩む。6歩目の左足先を上手先へ向けて入れて重心をのせ、右手を手前へひきながら、右足を正面へ伸ばし出す。右足に重心を移しながら、右手を正面へ伸ばし出し、左足でつく。右手を下ろす。	
4	息を吐きながら、両膝を曲げ、上手先に左足を出しながら、右手の団扇の柄を上手先へ向ける。左足へ重心をのせながら、右手の甲を正面へ少し倒し、右足先を下手先へ向けながら団扇を胸元まで持ち上げて、みぞおちの位置に下ろして構える。右小回りで、右半身で奥へ向く。右足から奥へ向かって6歩歩む。	
5	7歩目の右足先を上手奥へ向けて入れ、右小回りで下手先に向く。下手先へ右足を出しながら、扇子の柄を下手先へあてる。右足に重心をのせながら、右手を下ろし、左足を上手先へ伸ばし出して女立ち。	
6	左足を身体側へ引き、左足先を上手先へ向けて入れ、左足に重心をのせながら、右手を足の付け根の位置で伏せる。右足を正面へ出しながら、右手を額の高さに持ち上げ、右足へ重心を移しながら、右掌を返して正面に向け、左足でつく。右手を足の付け根の位置に伏せて下ろし、立てる。右足先を下手先へ向け、右足に重心をのせながら、左手	

	<p>を足の付け根の位置で伏せる。左足を正面に出し、重心を移しながら、左手を額の高さに持ち上げ、左掌を返して正面に向け右足でつく。左手を足の付け根の位置に伏せて下ろし、掌を返して下ろす。左踵を内に入れて重心をのせ、右手の団扇を足の付け根の位置で伏せる。右足を正面に出しながら、右手を額の高さに持ち上げ、右足へ重心を移しながら、右掌を返して正面に向け、左足でつく。</p>	
7	<p>左踵を外側にずらして重心をのせ、団扇を伏せて足の付け根の位置まで下ろす。右足を下手先に出して重心をのせながら、頭上で団扇を時計回りに回し、口元の高さで、掌を上向きにして団扇を持って構える。左足から左回りに円を描くように6歩で立ち位置を一周する。「ツォンツォン」の歌詞がくる7歩目の左足を正面に出す。下手先へ向かって右足を出しながら、団扇の柄を下手先へあてる。</p>	
8	<p>団扇を下ろしながら、上手先へ左足を出し、左手をあげる。左足へ重心を移しながら、左手は額の高さで、人差し指と親指を合わせる。右足でつき、左踵のそばでトンと1回、右足先で床をたたく。左手を下げる。左足に重心をのせながら、団扇の持ち方を変える。右足を下手先へ出しながら、団扇を目の高さにあげ。左足でつき、右踵のそばでトンと1回、左足先で床をたたく。</p>	<p>¹ 足拍子の タイミング。</p>
9	<p>右手を下ろし、団扇を持ちなおす。団扇の頭頂部を正面へ向けて倒して持ち、左足を上手奥へ引いて重心をのせる。右足を正面に伸ばし出し、頭の高さで上手奥から、足の付け根の位置まで右手を下ろしながら、右半身で正面へ向き、団扇を額の高さに上げる。右足を引いてから、正面へ右足から3歩歩む。4歩目の左足に重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出し、重心を右足へ移し、左足でつく。団扇を下手先側へ広げながら、足の付け根の位置に伏せて下ろし、立てる。</p>	
10	<p>両膝を少し曲げ、右足を下手先へ出して重心をのせる。左手でみぞおちの位置で横こねり手をしながら、左足を入れて左小回りで上手奥へ向き、左掌を返して左手甲を上手奥へあてる。左手を下ろしてから、左足から奥へ向かって8歩歩む。</p>	

11	9歩目の左足先を下手奥へ向けて入れて重心をのせる。団扇を持ち替えて、目の高さで奥へあてながら、右足を奥へ伸ばし出し、右足へ重心を移す。左足先を下手先へ向けて重心をのせ、右足を下手奥へずらしながら、左半身で正面に向く。右踵を内に入れ、左足先を下手先へ入れて重心をのせ、右手を奥へあてる。	
12	右手を下ろし、奥へ向かって右足を出す。左足先を下手先へ向けて出し、左小回りで下手先へ向く。右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出して左ガマクを入れ、左ガマクを右ガマクへ移しながら、左足へ重心をのせ、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。左踵を下手奥へずらして重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出して右ガマクを入れる。右ガマクを左ガマクへ移しながら、右足へ重心をのせ、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
13	両膝を少し曲げ、左足を正面へ出ししながら、団扇を正面へ出す。身体を右回りに捻りながら、左足先を下手奥へ向け、奥へ向く。右足から2歩歩む。3歩目の右足を上手奥へ向け、右小回りで下手先へ向く。右足を下手先へ出ししながら、団扇を目の高さに上げて、柄先を下手先へあてる。右足へ重心をのせながら、右手を下ろす。左足を上手先へ伸ばし出して女立ち。	

《早作田節》

分節No.	動作内容	加算点
14	左足に重心をのせ、団扇を下腹の位置で伏せる。団扇の表を返しながら下手先へあて、右足を下手先へ出し、左足でつく。	
15	上手先へ向き、団扇は足の付け根の位置に上向きで正面に出す。団扇を額の高さに構えながら、右足から正面へ3歩歩む。4歩目の左足に重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出し、左足でつく。左踵を内側へずらし、右足を上手先へ出して上手奥へ向き、団扇を伏せて立てながら、上手奥へ左足から2歩歩む。3歩目の左足を入れて左小回りで、下手奥へ向く。左足から下手奥へ2歩歩む。	

16	<p>3歩目の左足を入れ。左小回りで下手先に向き、両手を胸の高さで正面へ伏せて伸ばし上げ、右足に重心をのせる。団扇の頭頂部と左手指先を下手先へ向けてみぞおちの高さで構える。左足を上手奥へ伸ばし出して左ガマクを入れ、左ガマクを右ガマクへ移す。左足に重心をのせ、右足でつきながら、両掌を上手奥へあてる。両手を足の付け根の位置で、伏せ下ろしながら両膝を曲げる。左足を上手奥へ出しながら、両手も胸の高さで伏せて伸ばしあげ、左足に重心をのせる。団扇の扇頂部と左手指先を上手先へ向けてみぞおちの高さで構える。右足を下手先へ伸ばし出して右ガマクを入れ、右ガマクを左ガマクへ移す。右足に重心をのせ、左足でつきながら、両掌を下手先へあてる。両手を足の付け根の位置で、伏せ下ろしながら両膝を曲げる。</p>	<p>1 団扇の扱いとバランス.</p>
17	<p>右足に重心をのせながら、団扇を持ち替え、左手は袖を掴み外側へ広げて出す。左足を右足の前へ入れて重心をのせながら、右足を下手奥へずらし、両手を覆うように上へ上げて上手先へ向き、団扇は頬の高さ、左手は口元の高さに構える。右踵を内側へずらし、左足を下手先へ入れながら下手奥へ向き、両手を外側に広げながら下手先へ向いて下ろす。</p>	<p>1 団扇の扱いとバランス.</p>
18	<p>右足から下手奥へ向かって退場（入羽）。</p>	

資料 2-8 古典女踊り「女特牛節」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「女特牛節」の難易度点：動作の分節数 1 点+加算点 3 点＝合計 19 点

《特牛節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手横から上手横へ向かって登場（出羽）。	
2	右足先を下手先へ向けて出して正面を向き、左足を上手先へ伸ばし出して立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足を引き、右足先を上手先へ向けて内に入れながら、右手をみぞおちの位置に構える。左足を上手奥へ引きながら、右手を額の高さに上げる。左足に重心をのせながら、右手を丹田の位置まで下ろす。右足から正面へ 3 歩歩む。4 歩目の左足先を上手先へ向けて入れて重心をのせ、右手を手前へひきながら、右足を正面へ伸ばし出す。右足に重心を移しながら、右手を正面へ伸ばし出し、左足でつく。右手を下ろす。	
4	上手先に左足を出しながら、右手の団扇の柄を上手先へ向ける。左足へ重心をのせながら、右手の甲を正面へ少し倒し、右足先を下手先へ向けながら団扇を胸元まで持ち上げて、みぞおちの位置に下ろして構える。右小回りで奥へ向く。右足から奥へ向かって 4 歩歩む。	
5	5 歩目の右足先を上手奥へ向けて入れ、右小回りで下手先に向く。下手先へ右足を出しながら、扇子の柄先を下手先へあてる。右足に重心をのせながら、右手を下ろし、左足を上手先へ伸ばし出して女立ち。	
6	左足先を内に入れて、団扇を下腹の位置に持ち上げる。上手先へ左足を出し、団扇の柄を上手先へ向けながら、左足に重心を移し、右足でつく。団扇を伏せて丹田の位置に伏せて下ろし、左足に重心をのせて、右足を下手先へ出す。右半身を下手先へ向け、団扇を下手先へ返してあて、左足でつく。両膝を曲げながら、団扇を上向きにみぞおちの高さに下ろして持ち替える。右足に重心をのせて、左足を正面へ出しながら、団扇の柄の部分の部分を正面にあて、右足でつく。	1 団扇が大きく扱いが難しい。

7	<p>団扇を伏せて足の付け根の位置に下ろす。右足を下手先へ出しながら、団扇を頭上で右回りに旋回させ、こめかみの位置で構える。左足から正面へ2歩歩む。3歩目の左足を上手横へ入れ、右足を上手奥へ入れて奥へ向き、左足から奥へ向かって6歩歩む。</p>	<p>¹ 団扇の扱 いが難し い。</p>
8	<p>7歩目の左足を下手先へ入れ、右足を下手先へ出しながら、団扇の柄を下手先へあてる。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出ししながら、右手を下ろす。</p>	
9	<p>左足を上手奥へ引き、左足に重心をのせながら、団扇を上向きで扇頂部を正面に向けて倒して持ち替え、上手奥へこめかみの高さに上げる。右足を正面へ出しながら、団扇をみぞおちの位置まで伏せて下ろす。団扇を額の高さで構え、右足から正面へ3歩歩む。4歩目の左足をを入れて重心をのせ、右足を正面へ伸ばし出し、左足でつく。右足踵を正面へ入れ、右小回りで奥へ向き、団扇を上手奥へ下腹の位置に下ろしながら、右足を上手奥へ出す。団扇を伏せて立てながら、右足を引く。左足から奥へ向かって2歩歩む。</p>	
10	<p>3歩目の左足をを入れて重心をのせる。団扇を持ち替えて額の高さで奥にあてながら、右足を奥へ伸ばし出す。右足先を下手先へ向けて重心を移す。左足を下手先へ向けて入れて重心を移し、右足を下手先へずらしながら、左半身で正面に向く。右踵を内に入れ、左足先を下手奥へ入れて右小回りで奥へ向き、団扇の柄を上手奥へあてる。団扇を元の持ち方に直し、右足から奥へ向かって2歩歩む。</p>	<p>¹ 団扇の持 ち直し。</p>
11	<p>3歩目の右足を上手先へ入れ、右小回りで下手先へ向く。右足を下手先へ出し、団扇の柄をこめかみの高さで下手先へあてる。右足へ重心をのせながら、団扇を下ろし、左足を上手先へ伸ばし出し女立ち。</p>	
12	<p>左足を引く。下手先へ、右足を出して重心をのせながら、団扇を出し、掌を手前に向けて目の高さに上げ、みぞおちの高さで構える。左足を上手先へ出しながら、左掌を手前に向けて額の高さに上げ、団扇の手前に合わせる。左足へ重心を移し、右足でつきながら、上手先へ向かって両手を口元の高さに広げて上げる。両手を下げながら膝を曲げる。左足に</p>	<p>¹ 団扇の扱 い。</p>

	重心をのせ、団扇と左手を順にこめかみの高さにあげて、みぞおちの位置で合わせながら、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移し、左足でつきながら、下手先へ向かって、両手を広げてこめかみの高さに上げる。	
13	両手を下ろしながら、両膝を曲げる。左足を上手先へ出しながら、右手を上手先へ出す。右足を入れて重心を移しながら、右手をみぞおちの高さで構える。右小回りで奥へ向く。右足から奥へ向かって4歩歩む。	
14	5歩目の右足先を上手先へ向けて入れ、右小回りで下手先に向く。右足を下手先へ出しながら、団扇の柄を目の高さで下手先へあてる。右足に重心をのせながら、団扇を下ろし、左足を上手先へ伸ばし出す。(女立ち)。	
15	左足先を内へ入れる。左足を正面へ出し、右足を下手横へ入れ、左足を下手横へ入れて下手横へ向く。	
16	右足から下手横へ向かって退場(入羽)。	

資料 2-9 古典女踊り「天川」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「天川」の難易度点：動作の分節数 25 点+加算点 16 点=合計 41 点

《天川節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央より約 90 cm手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	左足先を内へ入れ、右足を下手先へ出して下手先へ向く。両手を足の付け根あたりに添え、着物の裾を上げるようにして、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移し、左足から上手先へ5歩歩む。6歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心をのせ、右でつく。左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く。	
4	左足先を下手先へ向けて入れて重心をのせ、左ガマクを入れながら、左手を斜め下で下手先へ伸ばし出す。右足を下手奥へずらし、左ガマクを右ガマクへ移しながら、両膝を曲げる。両膝を伸ばし伸び上がりながら、上手先へ向き、左手を目の高さへ上げて、息を吐いて両膝を少し曲げ、右ガマクを入れる。左踵を内側へ入れ、左小回りで下手先へ向きく。左手を額の高さで返して下手先へあて、左ガマクを下手先へあてる。	1 池を眺めている様子の表現.
5	左手を下ろしながら、左足から上手先へ6歩歩む。ハイヤーシューラシー（シューが右足になるように。シーで7歩目歩み、左足で左回り）	1 音とり.
6	7歩目の左足先を正面に入れ、左小回りで上手先へ向く。左足先を上手奥へ入れて重心をのせ、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移し、左足でつく。	
7	右足踵を内にずらして右足に重心をのせ、両手を伏せてみぞおちの位置で広げて出す。左足を上手先へ出し、右足を左足の前へ入れ、両手	1 動作の形と流れをなめらか

	は右手を上、左手を下にして約 10 cmの球を手持っているような形を作り、両手先を内側にして伏せる。右足へ重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出ししながら、両掌を上にし、こめかみのあたりでひろげ上げ左ガマクを入れる。	に。
8	左足を引きながら、左手を下ろし、右手を足の付け根の位置で伏せて出しながら、左足に重心をのせる。右手の人差し指と親指を合わせ、額の高さへ上げ、右手首を返して押す手をしながら、右足を上手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、右手を下ろす。左手を足の付け根の位置で伏せて出しながら、右足に重心をのせる。左手の人差し指と親指を合わせ、額の高さへ上げ、左手首を返して押す手をしながら、左足を上手先へ伸ばし出し、右足でつく。左足を入れ、左小回りで下手奥へ向きながら、左掌を返して上に向けて下ろす。	¹ 右手の上 げる位置 とバラン ス。
9	左足先を下手先へ向けて入れ、左足に重心をのせる。右足を下手横に出し、右手を額の高さで下手横にあて、左足を正面に伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクを右ガマクへ移し、左半身で正面に向きながら、右掌も正面にあてる。左足を身体に引き、左足から正面へ 3 歩歩く。4 歩目の右足先を下手先へ向け、右足に重心をのせ、正面に左足を伸ばし出し、左足でつく。左足踵を内に入れ、右手は正面に額の高さで伏せ、左小回りで上手奥へ向く。上手奥に額の高さで、右掌を返して右手甲をあて、右手を下ろす。左足で奥へ向かって 1 歩歩む。	
10	右足先を下手奥へ向けて出し、下手奥へ向きながら、両手を斜め下に広げて出しながら、左足先を下手先へ向けて入れ、左足に重心をのせ、両膝を曲げる。右足を下手横へずらし、左半身を正面に向け、膝を伸ばして伸び上がりながら、両手を額の高さに上げて伏せる。右足踵を内に入れ、右小回りで下手奥へ向く。両掌を上へ向けて額の高さであて、右ガマクを奥へ入れる。	¹ 両手を額 の高さに 上げる位 置とバラ ンス。
11	両手を下ろしながら、右から奥へ向かって 7 歩歩む。(ハイヤーシューラー) (5 歩目の右足でシューがくるように)。	¹ 音とり。
12	8 歩目の左足で左小回りをし、正面へ向く。左足をいれて重心をのせ、	

	右足を正面に伸ばし出して重心をのせ、左足でつく。	
13	左足踵を外にずらし、下手奥に右足を出しながら、両手を斜め下に広げて出し、右足に重心をのせながら、両手で足の付け根あたりの着物をつまむようにする。左ガマクを入れ、右膝を曲げ、ガマクを右回りで回しながら、右膝を伸ばす時に右足首の位置ぐらいまで左足を上げ、左足先を少し上げる (①)。②右膝を曲げる時に左足も下ろし床につける (②)。①②を3回繰り返す。3回目に左足先が床につくとすぐに、左足から3歩正面に向かって歩む。4歩目の右足を左踵の近くでトンと床を叩く。	¹ 右膝の屈伸による、滑らかな上下運動。 ¹ トンと床を叩くタイミング。
14	右膝を床につけ、左膝は立てて腰を下ろす。下手先に向かって、右手は口元の高さ、左手は喉元の高さに伸ばし出し、左膝を上手奥へ引きながら、両手も上手奥方向へ流す。左手は口元の高さ、左手は喉元の高さで上手先に向かって伸ばし出ししながら、右膝を立てる。右膝を下手奥へ引きながら、両手も下手奥方向へ流す。下手先に向かって、右手は口元の高さ、左手は喉元の高さに伸ばし出し、左膝を上手奥へ引きながら、両手も上手奥方向へ流す。左手は上手横へ伸ばし出し、右手はみぞおちの位置で指先を上手横へ向けて伏せ、右膝を立てる。立ち上がり、左足から正面へ2歩歩く。3歩目の左足をに入れて重心をのせ、右足を正面に伸ばし出し、右足踵に左足をつく。右足踵を内に入れ、右小回りで奥に向かい、両手を奥に向かって返しあてて下ろし、右足から奥へ向かって1歩歩む。	¹ 下手先から上手奥へ両手を流す、または、上手先から下手奥へ両手を流す動作。 ¹ 両手の表現。 ¹ 両手を上手横に出したまま立ちあがる動作。
15	2歩目の左足先を上手奥へ入れ、上手奥に向いて膝を曲げ、両手を斜め下に広げ出す。右足を上手横に出しながら、両手は額の高さで指先を合わせる。右足先を正面に向けて、両手の指を組む。右足に重心をのせ、両手を鼻の高さまで下ろす。両指を組み、身体の中心線を通るようにして下腹の位置まで下ろしながら、左足を上手奥にずらし、両膝を曲げ、右半身を正面に向ける。両膝を伸ばして伸び上がりながら、指組をした両手を足の付け根あたりに伏せ、一呼吸吐きながら両膝を少し曲げてあてる。左足踵を内に入れ、左小回りで上手奥に向き、両	¹ 指組みの動作。

	手の指組を外し、下腹の位置で両掌を上に向け、上手奥へあてる。両手を下ろし、左足から奥へ6歩歩く。	
16	7歩目の左足から左小回りで正面に向く。左足を入れ、右手を右足付け根の位置に伏せる。右足を正面に伸ばし出ししながら、右手を目の高さに上げ、返す手をし、右足に重心を移しながら押す手。左足でつきながら、右手を額の高さで正面にあて、掌を伏せながら下ろし、下腹の位置で掌を返して下ろす。右足踵を内に入れ、左手を左足の付け根の位置に伏せる。左足を正面に伸ばし出ししながら、左手を目の高さに上げ、両掌を返して上へ向け、左足に重心を移しながら押す手。右足でつきながら、左手を額の高さで正面にあて、左掌を伏せながら下ろす。	
17	両膝を曲げてから、左足を前に1歩出して重心をのせ、右手を下手先に伸ばし出し、右足を下手先へ伸ばし出ししながら、みぞおちの高さで横こねり手をする。右手はみぞおちの高さで伏せ、右足を引く。左足を入れ、右足を下手先へ伸ばし出して重心をのせ、左足でつく。右手を返しながら、左足踵を内に入れる。右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出ししながら、左手を上手先へ伸ばし出し、みぞおちの高さで横こねり手をする。左手はみぞおちの高さで伏せ、左足を引く。右足を入れ、左足を上手先へ伸ばし出して重心をのせ、右足でつく。左踵を内に入れ、左小回りで奥へ向く。左手を返して上手奥にあてる。	
18	(ハイヤーシューラーシューラシー) 左足から奥へ向かって8歩歩む。最初のシューで6歩目の右足がくるように歩く。	¹ 音とり。
19	9歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向く。左足を入れて重心をのせ、右足を正面に伸ばし出し、左足でつく。	
20	左踵を外側にずらして重心をのせ、下手横に右足を出しながら、両手をみぞおちの高さに広げ出す。左足を正面に伸ばし出し、みぞおちの位置で両手を内にこねり手をしながら正面に向く。両手をみぞおちの高さで正面にあてながら、右足でつく。両膝を曲げながら、両手を返	¹ こねり手の動作の滑らかさ。

	し、右足を下手先出して重心をのせながら、両手を額の高さに上げて 拝み手・こねり手をし、押す手をしながら、左足を上手先へ伸ばし出 し女立ちになる。	
--	--	--

《仲順節》

分節No.	動作内容	加算点
21	ゆっくり両手を下ろし、左足先を内に向けて左ガマクを入れ、右足に 重心をのせる。左足を引いてきて、左足から正面に3歩歩む。4歩目 の右足を入れ、左足を正面に伸ばし出し、右足でつく。左踵を内に入れ、 左小回りで上手奥に向き、左足から上手奥へ2歩歩む。3歩目の 左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く。	
22	下手奥へ向かって左足から2歩歩む。3歩目の左足を入れ、左小回り で上手先へ向く。上手先へ左足を1歩進める。2歩目の右足を入れ、 左足を上手先へ伸ばし出し、右足でつく。左踵を内に入れ、左小回り で下手先へ向き、左足で1歩歩む。	
23	2歩目の右足と一緒に、右手を下手奥へ伸ばし出す。右手を胸の位置 で左腕に組み、左足を入れながら、左手を下手横へ伸ばし出す。左手 を右腕に組みながら、左小回りをして左半身で上手先へ向く。上手先 へ左足を1歩進める。2歩目の右足を入れ、上手先へ左足を伸ばし出 し、右足でつく。右踵を内に入れ、左手から腕組みを外しながら、左 小回りで下手奥へ向く。下手奥へ左足から4歩歩む。	1 音とり. 1 腕組みの バランス と表現.
24	5歩目の左足を入れ、左小回りで上手先へ向く。右手を下腹の位置に 伏せ出し、右足を上手先へ伸ばし出ししながら、右手を額の高さに上げ 返し手。左足を右足につきながら、右手は押す手。右踵を内に入れ、 膝を曲げながら右手をゆっくりと下ろし、右小回りで右半身を下手先 へ向く。右手をみぞおちの高さで返し下手奥へあて、下ろす。	
25	右足から下手奥へ向かって退場（入羽）。	

資料 2-10 古典女踊り「瓦屋」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「瓦屋」の難易度点：動作の分節数 18 点+加算点 2 点=合計 20 点

《なからた節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって登場（出羽・スミキリ）。中央近くまで歩む。	
2	中央から約 90 cm手前で右足先を上手先へ向けて重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出して立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足を内へ入れ、右足に重心をのせて右ガマクを入れ、上手先へ左足から 5 歩歩む。6 歩目の右足を入れ、左足を上手先へ伸ばし出す。左足に重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。左足首を内に入れ、左小回りで下手奥へ向く。下手奥へ、左足から 4 歩歩む。	
4	5 歩目の左足を内に入れ、左小回りで右足を正面に出す。右足先を上手先へ向けて重心をのせ、上手奥へ左足を伸ばし出し左ガマクを入れる。上手奥へ身体を捻りながら、左ガマクを右ガマクへ移し、右足に重心をのせる。左足に重心を移し、右足でつく。右ガマクを中央へ戻す。左踵を上手奥へずらし、左足に重心をのせ、下手先へ右足を伸ばし出し、右ガマクを入れる。下手先へ身体を捻りながら、右ガマクを左ガマクへ移し、左足に重心をのせる。右足に重心を移し、左足でつく。左ガマクを中央へ戻す。左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く。	
5	下手奥へ、左足から 2 歩歩む。3 歩目の左足先を奥へ向ける。奥へ向かって右足から 6 歩歩む。7 歩目の右足に重心をのせ、左足を下手奥へ伸ばし出し、女立ち。	

《瓦屋節》

分節No.	動作内容	加算点
6	左足先を内に入れてから、左足から左小回りで正面に向く。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。左足を引き、左足先を下手先へ向け、右足を下手先へ出し手重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。(立ち直り)。	
7	息を吐く。左足を引き、右足を下手先へ出しながら、両手の人差し指と親指をそれぞれ合わせ、下手先へ胸の高さに伸ばし出す。右手は胸下の位置で下手先へ伸ばし出し、左手はみぞおちの位置でやや伏せて構えながら、右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す。左足へ重心を移しながら、上手先へ向き、両掌を上手先へあてながら、右足でつく。左足へ重心をのせ、両膝を曲げながら両手を下腹の位置まで伏せ下ろす。膝を伸ばし、左足を上手先へ出しながら、両手の人差し指と親指をそれぞれ合わせ、上手先へ胸の高さに伸ばし出す。左手は胸下の位置で上手先へ伸ばし出し、右手はみぞおちの位置でやや伏せて構えながら、左足に重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、下手先へ向き、両掌を下手先へあてながら、左足でつく。右足へ重心をのせ、両膝を曲げながら両手を下ろす。	
8	右足を下手先へ出しながら、左手をみぞおちの高さで下手横へ伸ばし出す。右足に重心をのせ、左足先を正面へ伸ばし出し、左手で横こねり手をする。左半身を正面に向けながら、左手をみぞおちの高さに伏せて構え、左足を引いて、左足から正面へ向かって3歩歩む。4歩目の右足を入れて重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出し、左足へ重心をのせ、右足でつく。左足首を内に入れ、左小回りで奥へ向きながら、左手を返し、掌をやや上にむけて甲を奥へあてる。左手を下ろしながら、奥へ向かって左足から4歩歩む。	
9	5歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向く。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出し、女立ち。	
10	左足を引き、右手を下へ広げ下手先へ伸ばし出す。左足に重心をのせ、	1 音とり。

	<p>正面へ右足を進めながら、右掌を手前に向けて額の高さに上げ、右足に重心をのせながら、右手をみぞおちの位置に下げる。左掌を手前に向けて額の高さに上げながら正面へ左足を伸ばし出し、左手をみぞおちの位置にある右手の手前に納める。左足に重心をのせながら、両手を上に上げ、こめかみの高さに広げてあてる。両膝を曲げ、左足に重心をのせながら、両掌を上にして広げ下ろす。右足を正面に進めながら、右掌を手前に向けて額の高さに上げる。右足に重心をのせ、右手をみぞおちの位置に下げながら、左掌を手前に向けて額の高さに上げる。下手先へ左足を出しながら、左掌を手前に向けて額の高さに上げる。右足を下手先へ入れ、身体を下手先へ向けながら右足に重心をのせ、左手を下ろして右手の手間に納め、両手を下腹の位置に下げる。右小回りで下手奥へ向きながら、両手を上に上げ、こめかみの高さに広げてあてる。</p>	
11	<p>両手を下ろしながら、奥へ向く。奥へ向かって右足から1歩歩む。</p>	
12	<p>左足を下手奥へ入れながら、左手を下に出す。右足を下手奥へ出ししながら、左手の人差し指と親指を合わせてみぞおちの位置に出す。左足を下手横に入れ、足先は正面に向けながら、左手は人差し指と親指を合わせたまま、掌を上向きで指先は正面に向けてこめかみの高さに上げ、左足に重心をのせ、左ひざを曲げる。左半身を正面に向けながら、左手は外回りで額の高さに上げていく。右足を下手奥へずらしながら伸び上がり、左手は額の高さに上げ、月見手で息を吐いて両膝を少し曲げて、形をきめる。右踵を内にずらし、右小回りで下手奥へ向きながら、左手人差し指と親指を離し、こめかみの高さで左手の甲を下手奥へあてる。</p>	
13	<p>左手を下ろしながら、右足から奥へ向かって2歩歩む。3歩目の右足を上手奥へ入れ、右小回りで下手先に向く。右足を下手先へ出ししながら、両掌を上向きに、広げて上に上げる。右足に重心をのせながら、拝み手、こねり手をする。左足を上手先へ伸ばし出ししながら、押す手。</p>	

《しやうんがない節》

分節No.	動作内容	加算点
14	両掌を正面に向けながら下ろす。左足先を下手先へ向けて内に入れ、右足に重心をのせ、左足から正面へ3歩歩む。4歩目の右足先を入れて重心をのせ、右ガマクを入れ、左足を正面へ伸ばし出す。左足へ重心を移して、右ガマクを左ガマクへ移し、右足でつく。左ガマクを中央へ戻す。	
15	左足を入れて重心をのせ、左小回りで上手奥へ向く。左足から上手奥へ2歩歩む。3歩目の左足を入れ、左小回りで下手奥へ向く（スミキリ）。左足から下手奥へ4歩歩む。	
16	5歩目の左足を下手先へ入れ、重心をのせながら、両手を斜め下に広げて伸ばし出す。右足を下手横へ出しながら、両手の指先を目の高さで合わせる。左足を下手先へ入れて重心をのせ、両膝を曲げて下手先へ身体を向けながら、両手の指を組む。右足を下手奥側へずらしながら、身体を正面へひねる。伸び上がりながら、左半身を上手先へ向け、息を吐いて両膝を少し曲げながら、形をきめる。	1 指組みの タイミン グとバラ ンス。
17	右足首を内側へずらし、右小回りで下手奥へ向きながら、両手の指組をほどく。両掌を内向きにして下手奥へ右手の甲をあてる。	
18	両手をおろしながら、右足から下手奥へ退場（入羽）。	

資料 2-11 古典女踊り「諸屯」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「諸屯」の難易度点：動作の分節数 24 点+加算点 25 点=合計 49 点

《仲間節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手奥から上手先へ向かって、スミキリで登場（出羽）。中央近くまで歩む。	
2	中央よりやや手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を上手奥へ伸ばし出し立つ（女立ち）。	
3	息を吐く。左足先を内に入れ、左ガマクを入れる。左足から、上手先へ向かって5歩歩む。6歩目の右足を入れ、右足に重心をのせる。左足を上手先へ伸ばし出し、左足へ重心を移し、右足でつく。左踵を内に入れ、左小回りで下手奥へ向く。下手奥へ向かって、左足から4歩歩む。	¹ 歩みのみで表現することの難しさ。
4	5歩目の左足を入れ、左小回りで上手奥へ向く。右足に重心をのせて左ガマクを入れ、左足を上手奥へ伸ばし出し、身体を上手奥へ向けながら、左ガマクから右ガマクへ移し、上半身を右に少し倒して右ガマクをあてる。左足へ重心を移し、右足でつき、ガマクを中央へ戻す。左踵を外へずらし上手奥へ向く。左足に重心をのせて右ガマクを入れ、右足を下手先へ伸ばし出し、身体を下手先へ向けながら、右ガマクから左ガマクへ移し、上半身を左に少し倒して左ガマクをあてる。右足へ重心を移し、左足へつき、ガマクを中央へ戻す。両膝を少し曲げ、左足から左小回りで下手奥へ向く。	² 抑えた動きの中でのガマク入れ(1×2回)。
5	下手奥へ向かって左足から2歩歩む。3歩目の左足を入れ、左小回りで上手先へ向き、女立ち。	
6	左足先を内に入れ、左足から左小回りで奥へ向く。奥へ向かって左足から9歩歩む。10歩目の右足に重心をのせ、女立ち。	

《諸屯節》

分節No.	動作内容	加算点
7	左足先を内に入れ、左足から左小回りで正面に向き、女立ち。	
8	息を吐きながら、視線（平常は、身体から約 3m 先の床）を自分から約 1.5m 先へ落とす。視線を、右目を主として右ガマクの前へ下方から、目の高さから約 30 cm 上方まで上げる。時計回りに 1 周、両こめかみを回し、右目で円を描く。視線を下方へ落とし、上手先へ視線を移しながら、目の高さから約 30 cm 上方まで上げる。反時計回りに 1 周、両こめかみを回し、左目で円を描く。曲線を描いて、視線を身体から約 1.5m 先を通りながら、下手先へ視線を移し、目の高さから約 30 cm 上方まで上げる。時計回りに 1 周、両こめかみを回し、右目で円を描く。曲線を描いて、視線を身体から約 1.5m へ戻し、平常の視線（身体から約 3m 先の床）へ戻す。（三角目付）	<p>3 三角目付の抑えた動きながら滑らかな視線の動き(1×3回)。</p> <p>1 夢うつつの状態の表現。</p>
9	左足を引いて正面へ進め、両手を下方へ広げて伸ばし出す。右足を正面に入れながら、みぞおちの位置で、右手を上、左手を下に両掌を合わせるようにして、直径約 10 cm の球を抱くような形をつくる。両手の人差し指と親指を合わせ、左右のガマクの幅で両手をみぞおちから目の高さまで上げる。右足を正面へ進め、右掌を上、左掌を下へ向けて下手先へ倒し、右足に重心をのせる。左足を上手先へ伸ばし出ししながら、右掌を右耳元へ置き、左手を上手先へ伸ばし出し、左掌を上左足の付け根の位置まで下ろしてから、左こめかみの高さで拝み手、こねり手をし、上手先へ押す手で下ろす。左ガマクの高さで左掌を外側へ返し上向きにししながら、右手を下ろし、みぞおちの位置で、右手を上、左手を下に両掌を合わせるようにして、直径約 10 cm の球を抱くような形をつくる。両手の人差し指と親指を合わせ、左右のガマクの幅で両手をみぞおちから目の高さまで上げる。左足を正面へ進め、左掌を上、右掌を下へ向けて上手先へ倒し、左足に重心をのせる。右足を下手先へ伸ばし出ししながら、左掌を左耳元へ置き、左手を下手先へ伸ばし出し、右掌を上右足の付け根の位置まで下ろしてから、右	<p>2 抱き手のバランス(1×2回)。</p> <p>1 両手の動作による虚無感の表現。</p> <p>1 両手こねり手と表現。</p>

	こめかみの高さで拝み手。右足を引いて重心をのせながら、目の高さで両手こねり手をし、左足を上手先へ伸ばし出し、両手を押す手で下ろす。(枕手)	
10	左足を内に入れながら、左袖をつかむ。右足を下手横へ出し重心をのせながら、左袖を顎下へつける。左足を正面へ伸ばし出しながら左ガマクを入れ、左ガマクを右ガマクへ移しながら左半身で正面に向く。左足を身体へ引き寄せ、正面に左足から9歩歩む。10歩目の右足をに入れて重心をのせ、左足を正面に伸ばし出し、右足でつく。左踵を内に入れ、左小回りで奥へ向かう。	¹ 音とり。
11	左手を下へ下ろし、奥へ向かって左足から2歩歩む。	
12	3歩目の左足先を上手奥向きに置き、身体を上手奥に向けながら、両手を下に広げ出す。上手横へ右足を入れながら、両手の指先を合わせる。右足に重心をのせ、左足を上手側へずらし両膝を曲げながら、両手の指を組み、身体の中央を真っ直ぐ、下腹まで下ろす。両膝を伸ばし、少し伸び上がったから、息を吐き、形をきめる。左踵を内に入れ、左小回りで上手奥へ向ながら、両手指をほどき、下腹の位置で両掌を内向きに小さく開く。	¹ 指組みの バランス。
13	両手を下ろし、奥へ向かって左足から7歩歩む。	¹ 音とり。
14	8歩目の右足先を下手奥へ向けながら、左手を下斜め前に伸ばし出し、左手人差し指と親指を合わせる。左足先を下手奥へ出しながら、左手をみぞおちの高さで下手奥へ出す。左足先を正面へ向けながら、左こめかみの高さへ、左掌を上にして上げる。左足に重心をのせ、右足を上手側へずらしながら、左掌を正面へ向けて額の高さに上げる。そのまま右膝を床につけ、左膝を立てて、腰を下ろす。息を吐いてから、立ち上がる。	¹ 長い音に 合わせた 立ち座り の動作。 ¹ 月見手の バランス。
15	右足を奥へ引き、左ガマクを入れ、左ガマクを右ガマクへ移しさせながら、左半身で正面に向く。月見手を作ったまま正面へ向かって、左足から5本歩む。6歩目の左足踵を内に入れ、左足に重心をのせる。左足を正面へ伸ばし出し、右足をつく。左足踵を内に入れ、左小回り	¹ 音とり。

	で上手奥に向き、左手の甲を額の高さであてる。両膝を曲げながら、奥へ向く。奥に向かって左足から4歩歩む。	
16	5歩目の左足で、左小回りをしながら、両手は両袖をつかむ。右足を下手先へ向けながら、右腕を曲げて右袖を下腹の位置におさめ、左ガマクを入れる。左腕を右手人差し指の上に重なるように置きながら、左足を上手先へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。左ガマクから右ガマクへ移しながら、右足に重心をのせる。左足へ重心を移し、右足でつき、右ガマクを中央へ戻す。左踵を外側にずらして重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出し、右ガマクを入れる。右ガマクから左ガマクへ移しながら、左足に重心をのせる。右足へ重心を移し、左足でつき、左ガマクを中央へ戻す。	
17	左足を正面へ入れ、左小回りで上手奥へ向き、左袖から下方で開く。	
18	奥へ向かって、左足から6歩歩む。	1 音とり.
19	7歩目の左足先を下手横へ向ける。左小回りで、正面に向きながら、両手指先をみぞおちの高さで、下手奥から正面へもってくる。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出しながら左ガマクを入れ、左手から指先を斜め下へ倒す。左手は胸下、右手はみぞおちの高さで抱き手を作りながら、左ガマクを中央へ移し、左足へ重心を移す。右足でつきながら、両手を上手先へあげ、左手は目の高さ、右手は口元の高さで両掌を内向きに返し、息を吐きながら、右ガマクを入れる。左ガマクに重心をのせ、右足を下手先へ伸ばし出しながら右ガマクを入れ、左手から両手指先をみぞおちの高さで正面斜め下へ倒す。右手は胸下、左手はみぞおちの高さで抱き手を作りながら、右ガマクを中央へ移し、右足へ重心を移す。左足でつきながら、両手を下手先へあげ、右手は目の高さ、左手は口元の高さで両掌を内向きに返し、息を吐きながら、左ガマクを入れる。(抱き手)	4 上肢の動作と連動したガマク使い(1×4回). 2 抱き手からの手の返し(1×2回).
20	左踵を内に入れ、重心をのせながら、両掌を上にして足の付け根の位置まで下ろす。右足を下手先へ出して重心をのせながら、両手で拝み手、こねり手。左足を上手先へ伸ばし出ししながら、押す手をし、両掌	

	を正面に向けて下ろす。	
--	-------------	--

《しやうんがない節》

分節No.	動作内容	加算点
21	左足先を正面に向け、左足から正面へ2歩歩む。3歩目左足を入れ、右足は踵を内に入れて重心をのせ、左足は正面へ伸ばし出し、右足をつく。	
22	左踵を内に入れ、左小回りで、上手奥へ向く。上手奥へ向かって左足から2歩歩む。	
23	3歩目の左踵を内に入れ、左小回りで、下手南へ向く。左足から4歩歩み、5歩目の左踵を内に入れ、重心をのせる。両手を伏せながらみぞおちの位置に伸ばし出し、右足を下手横に出す。左踵を内に入れて重心をのせ、右足を左踵につける。左半身を上手に向けながら、両手で袖とりを行い、両膝を曲げる。伸び上がりながら袖を持ち上げ、上半身を上手先へ向けながら、上手先に顔を向け、息を吐く。	¹ 袖とりと バランス.
24	左足を下手先へ出し、上半身を下手奥へ向け息を吐く。両腕を下ろす。右足から下手先へ向かって歩む。	

資料 2-12 古典女踊り「苧引」の動作の分節と加算点による難易度一覧表

古典女踊り「苧引」の難易度点：動作の分節数 18 点+加算点 12 点=合計 30 点

《つなぎ節》

分節No.	動作内容	加算点
1	下手横から上手横へ向かって登場（出羽）。	
2	左足先を上手先へ向けて入れ、右足を下手先へ向けて出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出して立つ（女立ち）。左足を身体側へ引き、右足を下手先へ向けて出して重心をのせ、左足を上手先へ伸ばして立つ（立ち直り）。	
3	左足を内に入れる。正面へ向かって左足から 2 歩歩む。3 歩目の左足の時に両手を下に広げてみぞおちまであげる。4 歩目の右足の時に、右掌を上、左掌を下にして約 10 cm の球を持つような形を作る。右足を下手先へ出ししながら、両手の人差し指と親指を合わせ、右手は胸の高さ、左手はみぞおちの位置で苧の糸引きを行うようにする。左足を右足の前に入れて両膝を少し曲げ、両手はみぞおちの高さで右掌は上向き、左掌は伏せる。膝を伸ばしながら、右掌は鼻の高さで正面に向け、左掌は上向きでみぞおちの位置にあてる。右手を下ろして、右掌を上にして左掌と合わせるようにしてから、右掌を返し、右掌を下、左掌を上にして約 10 cm の球を持つような形を作る。左足を上手先へ出ししながら、両手の人差し指と親指を合わせ、左手は胸の高さ、右手はみぞおちの位置で苧の糸引きを行うようにする。右足を左足の前に入れて両膝を少し曲げ、両手はみぞおちの高さで左掌は上向き、右掌は伏せる。膝を伸ばしながら、右掌は鼻の高さで正面に向け、左掌は上向きでみぞおちの位置にあてる。	<p>2 苧を引く様子の手先の動作（1 × 2 回）。</p> <p>1 苧引の表現。</p>
4	両掌を伏せて喉元の高さで、正面に出しながら、左足を入れる。両手の人差し指と親指でつまみながら額の高さで左回りに回し、こめかみの位置で両掌を上に向けながら、左小回りで奥へ向く。奥へ左足から	

	2 歩歩みながら、両手を下ろす。	
5	3 歩目の左足を入れ、左小回りで下手先へ向きながら、両手の人差し指と親指をつまみ、両手を下手先へ胸の高さに伸ばし出す。左足を上手奥へ引いて左膝を床につき、右膝を立てて座りながら、両手指先を揃えて上手横へ流す。右膝を下手奥へ引きながら、両手の人差し指と親指をつまみ、両手を上手先へ胸の高さに伸ばし出し、両手指先を揃えて下手横へ流す。左膝を床から少し離してから、下手奥へ引いて膝を床につきながら、両手の人差し指と親指をつまみ、両手を下手先へ胸の高さに伸ばし出し、両手指先を揃えて上手横へ流す。	3 両手を下手先から上手横、または上手先から下手横への動作(1×3回)。 1 立ち座り。
6	右膝を立てながら、両手をみぞおちの高さで指先を上手横へ向けて構える。立ち上がり、正面に向かって左足を入れ、右足を出し、左足でつく。右足を入れ、右小回りで奥へ向く。奥へ向かって右足から 1 歩歩みながら、両掌を胸の高さで奥へ軽くあて、両手を下ろす。	
7	左足から左小回りで下手先へ向きながら、両手の指先を斜め下に向けてみぞおちの位置に出す。右ガマクを入れ、抱き手をしながら上手先へ向き、左足で 1 歩歩む。右足を入れて重心をのせ、上手先へ左足を伸ばし出し、右足でつきながら、抱き手は崩さずに、左手は胸の高さ、右手はみぞおちの高さに上げる。左足先を正面へ向け、右ガマクから左ガマクへ移しながら、左手をみぞおちの位置まで下げ、両手の指先を斜め下へ向ける。抱き手をしながら下手先へ向き、右足で 1 歩歩む。左足を入れて重心をのせ、下手先へ右足を伸ばし出し、左足でつきながら、抱き手は崩さずに、右手は胸の高さ、左手はみぞおちの高さに上げる。左踵を外にずらし、膝を少し曲げ、下手横へ向きながら、両手を下ろす。	2 両手の動作と、正面へあてる動作(1×2回)。
8	下手横へ右足を出しながら、両掌を伏せて、みぞおちの高さに広げ出す。左足を入れながら、両袖をとる。右足を右へずらし、両膝を少し曲げながら、両袖を上げていく。両膝を伸ばし、左半身で正面に向けながら、両袖をみぞおちの高さであてる。右足踵を内にずらし、右小回りで奥へ向き、両手を下ろしながら、右足から 5 歩歩む。	

9	6歩目の左足を入れ、右足を下手先へ出しながら、両手で拝み手。右足に重心をのせながら、こねり手。左足を上手先へ伸ばし出し女立ちをしながら、押す手。	
---	--	--

《きよらや節》

分節No.	動作内容	加算点
10	左足先を内に入れる。正面へ左足を進めながら、両手を伏せて広げながら上げる。右足を進めながら、両掌をみぞおちの位置で約10cmの間隔をあけて合わせ、少し手前に引く。下手先へ右掌は上、左掌は伏せてから、上手先へ右掌は伏せ、左掌は上向きに倒す。再び下手先へ両掌を返ししながら、右足を下手先へ少し出す。両掌を肩の高さで上手先へ返ししながら、左足を上手先へ伸ばし出し、両手を下ろす。左足を引きながら、両掌をみぞおちの位置で約10cmの間隔をあけて合わせ、少し手前に引く。上手先へ左掌は上、右掌は伏せてから、下手先へ左掌は伏せ、右掌は上向きに倒す。再び上手先へ両掌を返ししながら、左足を上手先へ少し出す。両掌を肩の高さで下手先へ返ししながら、右足を下手先へ伸ばし出す。両手を下ろしながら、右足を引く。左足を入れ、左小回りで奥に向きながら、両手で抱き手。奥へ左足から2歩歩みながら、両手を下ろす。	2 両手の動作と上手先または、下手先へ返す動作（1×2回）。 1 芋引きの動作の表現。
11	3歩目の左足先を上手奥へ向け、重心をのせながら、右手で袖をつまみ、上手横に伸ばし出す。右足を入れて重心をうつし、右回りで正面に向きながら、右手を胸元に置く。左足を上手奥へずらしながら、右半身を正面に向ける。左踵を内に入れて重心をうつしながら、左小回りで奥へ向く。左足から2歩歩みながら、右手を下ろす。	
12	3歩目の左足を入れ、左小回りで下手先へ向きながら、両手で拝み手。右足に重心をのせながら、こねり手。左足を上手先へ伸ばし出し、女立ちをしながら、押す手で両手を下げる。	
13	左足を内に入れ、下手先に向かって、両手を下に広げて出し、右足を下手横に出す。右足に重心をのせ、足の付け根の位置に両手を添えて	












	裾をつまみながら、身体を左に捻り、左半身を正面に向ける。正面へ左足から4歩歩む。5歩目の左足を入れて重心をのせ、正面に右足を伸ばし出す。右足に重心を移し、左足でつく。	
14	左踵を外側へずらし、右足を下手先へ出しながら、両手の人差し指と親指を合わせ、下手先へ胸の高さに伸ばし出す。右足に重心をのせ、左足を上手先へ伸ばし出す。上手先へ左足から3歩歩む。	
15	4歩目の右足を入れて重心をのせ、上手先へ左足を伸ばし出して重心をうつし、右足でつく。左足を入れ、左小回りで下手先へ向く。左足から下手奥へ歩きながら、両手を胸の高さで左手の甲、右掌を下手先へあてる。下手奥へ左足から4歩歩む。	
16	5歩目の左足を入れ、左小回りで正面に向き、下手先へ両手の人差し指と親指を合わせて伸ばし出し、右足に重心をのせる。左足を上手奥（やや上手横）へ伸ばし出し、左足に重心を移しながら、身体を上手横へ向け、両掌を上手奥（やや上手横）へあて、右足でつく。両手を下ろしながら、右踵を内に少しずらし、両手の人差し指と親指を合わせて伸ばし出し、右足を正面（やや下手先）へ伸ばし出す。右足へ重心を移しながら、身体を下手先へ向け、両掌を下手先へあて、左足でつく。両手を下ろしながら、左踵を外にずらす。	
17	右足を上手横に出し、重心をのせながら、左手で左袖を掴む。左足を入れ、左袖を顎に当てながら左足に重心をのせる。右足を上手横にずらし、両膝を曲げて重心をのせながら左半身を上手先へ向け、少し伸び上がり、息を吐く。左足を下手先へ出し、下手先へ左ガマクをあて、身体を下手先へ向ける。	
18	右足から下手先へ向かって歩みながら左手を下ろし、退場（入羽）。	

資料3 古典女踊り「柳」の音楽・歌詞と動作の構造

資料3は古典女踊り「柳」の音楽・歌詞と動作の構造を分析し、表にまとめたものである。

「柳・中城はんた前節」『琉球舞踊曲集 野村流』2（比嘉2008）使用。

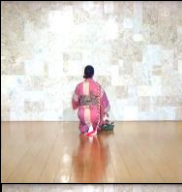

時間	音楽的要素		踊り手の動作			場面			
	分	秒	音楽	歌詞	空間の分節	動作の詳細	写真	場面の詳細	進行方向
0	00							録画スタートから、立ち位置までの移動。	
0	27							音楽スタート	
0	45					下手奥から上手先へ向かって、スマキリで登場。中央近くまで歩む。		肩に花籠を担いで登場。	→
1	5					中央よりやや手前で、右足先を上手先へ向けて出し、右足に重心をのせ、左足を内に入れる。			→
1	7					右足つま先を上げ、やや正面に向く。			→
1	10					右足に重心をのせる。			
1	12	《中城はんた前節》	トゥビ	出羽		左足を上手奥へ伸ばし出し立つ。		女立ち。	
1	14		タ			左足を内向きに入れ、左ガマクを入れる			
1	17		チュルハ			右足に重心をのせ、左足から上手先へ3歩歩む。			→
1	25		ビ			4歩目の右足爪先を外向きにして(右足を入れ)、右膝を曲げて重心をのせる。			→
1	26		ル			右足に重心をのせたまま、左足を上手先へ伸ばし出す。			→

1 29				左足へ重心を移し、右足でつく。			↓
1 31		マツイ		左足の爪先を上手奥へ入れ、左小回り。			↶
1 33		ユ		身体をを下手奥に捻りながら、左小回り。			↶
1 34				右足に重心を移し、下手奥へ向く。			↑
1 36		マ		左足から2歩、下手奥へ2歩歩む。			↑
1 39	《中城はんた前節》	テイ	出羽	3歩目の左足入れ、左小回りで、左半身で上手先へ向く。			↶
1 42		ツイリ		右足を下手先へずらしながら、右手を下手先へ出し、息を吐いて左足に重心をのせ、左ガマクを入れる。			↶
1 45		ラ		右踵を内側へずらして右足に重心をのせ、左足先を下手先へ入れる。			↷
1 48		スー		左足へ重心をのせ、右足から下手先へ1歩歩む。			↑
1 50		リー		2歩目の左足を入れて重心をのせる。			↶
1 52		ハナヌ		右足を下手先へ出し、右足先を正面へ向け、右足に重心をのせる。			

1	54		ヌー		左足を上手奥に伸ばし出し、左ガマクを入れる。			
1	54		ムー		左ガマクを右ガマクへ移す。			
1	57				左足に重心を移しながら、右足でつき、右ガマクを中央へ戻す。			
2	00		トゥー		左足に重心を移しながら、右足を下手先へ伸ばし出し、左ガマクを入れる。			
2	02				右足に重心を移しながら、左ガマクを右ガマクへ移す。			
2	04	《中城はんな前節》	ワー	出羽	左足でつき、左ガマクを中央へ戻す。			
2	07		ン		右足を下手先へ出して重心をのせ、左足を上手先へ出す。			
2	10		ヤー		右足を入れて重心をのせる。			
2	13		シー		上手先へ左足を伸ばし出す。			
2	14		ラー		左足へ重心をのせ、右足でつく。			
2	16		ソー		左足を入れ、左小回り。			











2	20	アー	左小回りで身体を捻って、下手先へ向く。			
2	22	ムー	右足に重心をのせ、下手奥へ左足から2歩歩む。			
2	26	ヌー	3歩目の左足先を奥へ向ける。			
2	27		右足から奥へ向かって9歩歩む。			
2	48		10歩目の左踵へ、右足先をつける。			
2	55		右膝を床につけ、左ひざを立てて腰を下ろす。		奥に向かって座る。	

小道具準備のために無音（ただし、CD には無音時間は無い）。




		無音	間	肩にかけていた紐を外し籠を降ろす。		小道具の持ち替え。	
				紐を籠にしまい、小道具の柳、牡丹、梅を取り出しやすいように配置する。			












「柳・柳節」『琉球舞踊曲集 野村流』2（比嘉 2008）使用。



















「柳は緑」












時間 分 秒	音楽的要素		踊り手の動作			場面	
	音楽	歌詞	空間の分節	動作の詳細	写真	場面の詳細	進行方向
				小道具の柳を右手に持ち、両手を身体の側面に沿って降ろして構え、静止する。			
0 00						CDスタート。	
0 06				1つ目の歌持ちで立ち上がる。			
0 08				左踵を床につけ、左足先を内に入れてから、左足を下手先へ入れ左小回り。			↻
0 11				右足を下手先へ出して重心をのせる。			↻
0 13				左足を上手先へ伸ばし出す。		女立ち。	
0 15	《柳節》		中踊り	2回目の歌持ちで、左足つま先を下手横に向ける。			
0 18				身体を正面に捻りながら、右足をまわしてつま先を下手先へ向け、右足に重心をのせる。			
0 21				重心を身体の中心に戻しながら、左足を上手先に向けて伸ばし立つ。		立ち直り。	
0 22		ヤ		息を吐く。			
0 25				左足を身体の方へ引き戻しながら、重心を左足に移す			

0	26			右手を正面にだしながら、右足はつま先を上手先に向けて正面に1歩歩み右足に重心を移す。			
0	27			右肘を曲げて柳を身体の方へ引き寄せながら、右膝を曲げ右ガマクを入れる。			
0	30			右足に重心をのせ、左足を正面後へ引きながら、右手の柳は額の高さまで上げる。			
0	33			両膝を曲げ、右手はみぞおちまで下ろし、再び右ガマクを入れる。			
0	35			ガマクをえぐるようにして、右ガマクから中央に移しながら、右手を正面に差し出す。			
0	37	《柳節》	中踊り	左足に重心をのせ、右足から正面に向って6歩歩む。			↓
0	58		ナ	7歩目の右足が、歌詞の「ナ」に一致するように歩む。			↓
1	01			8歩目の左足つま先を上手先に向けて左膝を曲げ、左足に重心をのせる。			↓
1	04			右手を身体側に引きながら、右足を正面に伸ばし出す。			↓
1	07			右足に重心を移しながら、右手を正面に差し出す。			↓
1	09			左足つま先を、右足踵につく。			↓




1	11			重心を身体の中央に戻しながら、右手を下ろす。			
1	13	ア		息を吐き、両膝を曲げながら上手先へ向く。			
1	15			左足を上手先へ小さく1歩歩みながら、右手も身体の側面に沿うようにして、上手先へ出す。			
1	16			右ガマクを入れる。			
1	18			ガマクを下から掬うようにしながら、右足を身体に引いてきて、右足つま先を下手先へ向け、右手は正面で構える。			
1	22	《柳節》	中踊り	身体を正面奥へ捻りながら、左足をまわして左足つま先を下手奥に向ける。			↓
1	23			息を吐きながら両ひざを曲げ、正面奥へ向く。			↑
1	25			左足に重心をのせ、右足から正面奥へ3歩歩む。			↑
1	29	ジ		身体を下手奥へ向けながら、左足爪先を下手先へ向けて出し、膝を曲げる。右手を下手奥へ出す。			↶
1	30			両膝を伸ばし、身体を引き上げる。			
1	31			柳を正面に向けて伸ばし出す。			

1	31			身体を正面に向け、左足つま先を上手先に向け左足に重心をのせる。			
1	34			右手は頭の高さで、柳は上手横に向って垂らす。			↓
1	36			右足を正面に伸ばし出す。			↓
1	37			右足に重心を移しながら、左足つま先は右足踵につく。			↓
1	39		イ	下手先に身体を向け、両膝を曲げる。			
1	42	《柳節》	中踊り	右足を下手先へ1歩出し、右足に重心をのせる。この時、左手も柳を掴む。			
1	43			左ガマクを入れ、左足を上手先に向けて伸ばし出す。			
1	44			ガマクを中央に移動させ、身体を上手先に向ける。			
1	45			左足を身体へ引き寄せて上手先へ1歩歩む。			
1	46			右足1歩歩む時につま先を正面に向け、右膝を曲げて右足に重心をのせる。			↘
1	49		ハ	左足を上手先に伸ばし出す。			↘

1	51				左足に重心を移しながら、右足爪先は左足踵につく。			
1	52				息を吐き、両膝を曲げる。			
1	54				身体を下手先へ向けながら、左足を正面へ1歩歩む。			
1	55		ハ		両膝を曲げ、左足に重心をのせ、右ガマクを入れる。			
1	57				右足を下手先へ、伸ばし出す。ガマクを中央に移動させ、身体を下手先に向ける。			
1	59	《柳節》	ドゥ	中踊り	右足を身体へ引き寄せて下手先へ1歩歩む。			
2	01				左足1歩歩む時につま先を正面に向け、左膝を曲げて左足に重心をのせる。			
2	02				右足を下手先へ伸ばし出す。			
2	04				左足に重心を移しながら、右足つま先は左足踵につく。			
2	05		ドゥ		息を吐きながら両膝を曲げる。			
2	09				身体を引上げながら、右足を下手先に出し、右足つま先を正面に向け、右足に重心をのせる。右手は頭の高さに構える。			








2	11			身体を左まわりで正面奥に向って捻りながら、左足首を正面にずらし左足つま先を上手奥に向ける。右手も徐々に下ろす。			↳
2	13	リ		左小回りで身体を捻じり、上手奥へ向く。			↳
2	16			息を吐きながら両膝を曲げ、身体を奥に向け、右手を完全に下ろす。			
2	19	イ		右足に重心をのせ、左足から正面奥へ向かって8歩進む。			↑
2	46	ヒー		左足爪先を下手横に向けて出し、息を吐きながら、両ひざを曲げる。右手は下手奥に出す。			↶
2	48	ヤー	中踊り	身体を引き上げながら、柳を正面へ出し伸ばす。			
2	50	ヨー		左足先を上手先へ向けて出し、左膝を曲げて左足に重心をのせ、身体は正面に向く。右手は頭上の位置で、柳を持つ。			↓
2	52	ンナー		右足を正面へ伸ばし出す。			↓
2	54			右足に重心を移しながら、左足つま先は右足踵につく。			↓
2	55	ヨー		両膝を曲げ、身体を下手横へ向ける。			↷
3	00	ンナー		右足爪先を下手奥へ向けて歩み、右足に重心をのせる。左手は柳に添える。			


3	04	エーイヤー		左ガマクを入れ、左足を正面へ伸ばし出し、ガマクを中央に移しながら、身体は正面に斜に構える。			
3	05	エー		①左ガマクを入れ、両膝を曲げ、ガマクを右回りで回しながら右膝を伸ばす時に左足先も上げる。			
3	08	イー		②右膝を曲げる時に左足先も下ろす。			
3	09	ヤー		①②を4回繰り返す。			
3	15	エーイヤー		4回目に左足先が床に着いてすぐに、左足から4歩正面に向かって歩み、4歩目の右足は左足踵の近くでトンと床を叩く。			↓
3	20	《柳節》	中踊り	右膝をついて座り、両手も下ろす。			
3	23	ヨー		左膝を正面奥へ引き、右手を正面に出し右ガマクを入れる。			
3	25	ンナー		ガマクを中央へ戻しながら右膝を立て、右手を正面に構える。			
3	27			立ち上がり、右足つま先を下手奥へ向けて出しながら、身体を右回りで正面奥へ向ける。			↑
3	28			右小回りで下手奥へ身体を捻じる。両膝を曲げ、身体を奥へ向ける。			
3	30	サー		左足に重心をのせ、右足を上手奥に出しながら、右手を肩の高さで上手奥にあてる			












3	31	ヨシナー		右手を下ろしながら、左足から正面奥に向かって5歩歩む。			↑
3	33	《柳節》	中踊り	6歩目の右足を左踵につけ、右膝を床に付け、左膝は立てて座る。			
3	38			間奏で小道具を柳から牡丹に持ち替える。			

「花は紅」


3	44			立ち上がり、左小回り正面に向いて女立ち。		女立ち。	↻
3	50	ハナ		息を吐きながら右手を正面に差出し、面を牡丹の花に向ける。			
3	52			牡丹の花を持ち替え、上手先に向く。			
3	55	《柳節》	中踊り	左足に重心を移しながら、右足爪先を左足踵につけ、牡丹の茎部を上手先に向けて額の高さであてる。			↘
3	58			左足の膝を曲げ重心をのせ、牡丹の花を下に伏せる。			
4	00			右足を下手先へ伸ばし出す。			
4	05			右足へ重心を移しながら、左足つま先を右足踵につく。牡丹を上向きに返ししながら下手先に額の高さであてる。			↙
4	09			左足踵を内にずらしながら、身体を正面に向け、右手はみぞおちで正面に向かって構える。			

4	11	《柳節》	中踊り	右手を身体側に引きながら、右足を正面に伸ばし出す。			↓	
4	15			右足に重心を移しながら、左足爪先を右足踵につく。右手は正面に出しあてる。			↓	
4	18			右手を下ろす。				
4	20			ク	左足踵を外側に出し、下手先に身体を向ける。			
4	23			右足を下手横に出し、左ガマクを入れる。両手は水下がりに腰の位置で広げ出す。				
4	26			ガマクを右ガマクに移しながら、両手を肩の高さ、指先は額の位置で構え、面も正面に向く。				
4	28			重心を右足にのせ、左足から正面へ3歩歩む。			↓	
4	34			4歩目右足はつま先を下手先へ向けて出し、右足に重心をのせ右膝を曲げる。			↓	
4	36			左足を正面に伸ばし出す。			↓	
4	38			左足に重心を移しながら、右足先を左踵につく。			↓	
4	41	身体を左回りで上手奥へ捻りながら、左足の踵を正面にずらし左爪先を上手奥に向ける。			↳			

4	43			左小回りで上手奥に向く。			↳
4	44			上手奥に向って、両腕を外側に返し、左ガマクを入れる。			↳
4	46			息を吐きながら両膝を曲げ、身体を正面奥に向け、両腕を下ろす。			
4	48			右足に重心をのせ左足から2歩正面奥へ歩む。牡丹は伏せてから、構えの位置へ持ち直す。			↑
4	52		クリ	3歩目の左爪先を上手奥へ出し、身体も上手奥へ向く。			↳
4	54	《柳節》	中踊り	両膝を曲げ、上手横へ向く。			↳
4	55			膝を伸ばしながら、右手を上手横へ出し、右足も上手横へ出す。			↳
4	58			右爪先を正面へ向け、膝を曲げ、身体も正面へ向く。			↳
5	03			膝を伸ばしながら、左爪先を右足踵へつけ、息を吐いて中央ガマクに入れる。			
5	06			左足踵を正面に向けながら、再び膝を曲げ身体を上手奥へ捻る。			↳
5	08			右爪先を上手奥へ出し、左ガマクを入れる。			↳

5	10			ガマクを真中へ戻しながら両膝を曲げ、身体を正面奥へ向ける。			
5	11			右足に重心をのせ、左足から2歩正面奥へ歩む。			↑
5	17	ナ		3歩目の右爪先を下手先へ向け、左まわりで身体を下手先へ向ける。			↶
5	18			左足に重心をのせ、右足を下手横へ出す。両手は下に伏せ、みぞおちまで上げる。			↶
5	19			右足に重心をのせ、両手は下手先へ出し、みぞおちで横に構える。			
5	21	《柳節》	中踊り	左ガマクを入れ、左足を上手先へ伸ばし出す。			
5	23			ガマクを真中へ移しながら、身体を上手先へ向け、左足は身体の方へ少し引き戻して、左足で上手先に1歩歩む。			↷
5	25			右足は爪先を正面に向け、右足に重心をのせる。			↷
5	26			左足を上手先へ伸ばし出す。			↷
5	28			左足へ重心を移しながら、右爪先を左足踵につく。両掌を上手先にあてる。			
5	30	ナ		両手を伏せて下ろし、両膝を曲げる			

5	31			両膝を伸ばして身体を引き上げ、左爪先を正面に向けて出す。両手は上手先へ出し腰の位置まで上げる。			
5	32			左ガマクを入れ、左足に重心をのせ、両手はみぞおちの位置で上手先へ向けて出し構える。			
5	33	イ		右足を下手先へ伸ばし出す。			
5	35			ガマクを真中へ戻しながら、右足を身体の方へ少し引き戻し、右足を下手奥へ1歩歩む。			
5	36			左爪先を正面に向けて出し、左足に重心をのせる。			
5	38	《柳節》	中踊り	右足を下手先へ伸ばし出す。			
5	40			右足へ重心を移しながら、左爪先は右足踵につく。両掌を下手先へあてる。			
5	42			両膝を曲げ、両手は伏せる。			
5	44			両膝を伸ばして体を引き上げ、右足を下手先へ1歩出す。両手は下手先へ出し腰の位置まで上げる。			
5	46			右膝を曲げ、右足に重心をのせる。両手はみぞおちの位置で下手先へ向けて出し構える。			
5	48			身体を左へ回し、左爪先を上手奥へ向け1歩歩む。			

5	51			左小回りで上手奥へ向き、両掌を上手奥へあてる。			↳
5	53			息を吐きながら両膝を曲げ、身体を正面奥へ向ける。両手を下ろし、牡丹は伏せる。			
5	55			右足に重心をのせ、左足から4歩正面奥へ歩む。牡丹は縦に持ち直す。			↑
6	05		ヒー	5歩目の左爪先を下手奥へ向け、左足に重心をのせ、右手を上手奥へ出す。			↑
6	07		ヤー	牡丹を額の高さで正面奥へあて、右足を正面奥へ伸ばし出す。			
6	10	《柳節》	中踊り	右足に重心を移しながら、左爪先を下手先へ向け、左小回りで身体を下手先へ向ける。			↶
6	14		ヨーンナー	右爪先を左踵につけ、左膝を伸ばしてから、息を吐きガマクを入れる。			↶
6	15		ヨー	右足踵を正面にずらす。			↷
6	17		ンナー	左足から3歩で右回りに一周する。			↷
6	22		ユリ	4歩目の右足を下手横へ出し、右手も下手横へ出す。			
6	24		ティク	右足に重心をのせ、左足を正面へ伸ばし出し、右手を下ろして構える。			


6	25		ユリ		①右ガマクを入れ、右膝を曲げ、右足に重心をのせる。			
6	26		ティク		②左ガマクに移してから右回りでガマクを移動させながら、右膝を伸ばして、身体を引き上げ、左爪先もを少し上げる。			
6	28		ユリティク		①と②をあと3回繰り返す。			
6	34		ユリティク		①②繰り返しの3回目が終わった後、左足に重心を移す。			
6	35		ユリ		右足を1歩進め、右手は左ガマクの位置へ持つてくる。			
6	35	《柳節》	ティク	中踊り	右爪先を下手先へ向ける。			
6	37		ティク		右手を下手横へ引きながら、左足を1歩正面へ歩む。			↓
6	40				右手をみぞおちの位置で身体側へ引き、重心を左足にのせる。			↓
6	41		ヨー		右足を正面へ出し、右手を正面へあてる。			↓
6	45		ンナー		右手を元の位置へ戻しながら、息を吐き両膝を曲げる。			
6	46				身体を右まわりで正面奥へ捻りながら、左爪先を下手先へ向けて出し、右手は正面へ出す。			↻





6	48	サー		身体を捻り、奥へ向く。			↓
6	50	ヨーソ		重心を左足にのせ、右爪先を上手奥へ向けて出し、牡丹の茎部を上手奥へあてる。			
6	51	ナー	中踊り	右足を重心を移し、右手を下ろしながら、左足から5歩、正面奥へ歩む。			↑
6	55			6歩目の右爪先を左足踵へつけ、右膝を床に付いて座る。			↑
6	57			間奏で牡丹を置く。			










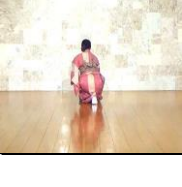
「人はただ情」

7	04	フィット		立ち上がり、左小回りで正面に向けて女立ち。		女立ち。	↻
7	09			左足を身体側へ引き寄せ、左爪先を下手先へ向ける。両手は袖を掴む。			
7	11			左足に重心をのせ、右足を下手先へ出す。右腕を身体へ引き寄せる。			
7	12	《柳節》	中踊り	右足に重心をのせ、左腕も身体へ引き寄せ、右手人差指に左手人差指を重ねる。左ガマクを入れる。			
7	17	ハ		左足を上手先へ伸ばし出し、左ガマクを右に移しながら、身体を上手先へ向ける。			
7	20			左足に重心を移し、右爪先を左足踵につき、ガマクを真中に戻す。			↵

7	22			息を吐きながら両膝を曲げ、左足に重心をのせる。			
7	24	タダ		右ガマクを入れ、右足を下手先へ伸ばし出す。			
7	27			右ガマクを左ガマクへ移しながら、身体を下手先へ向ける。			
7	31			右足へ重心を移しながら、左爪先を右踵につく。ガマクを真中へ戻す。			
7	34			息を吐きながら両ひざを曲げ、下手横に向く。			
7	36	《柳節》	中踊り	膝を伸ばして、身体を引き上げながら、右足を下手横へ出す。下手横に向って両手を広げる。			
7	36			右足に重心を移し、右袖を身体へ引き寄せる。			
7	37			左袖を身体へ引き寄せ、右手人差指の上に左手人差指を重ねる。左ガマクを入れる。			
7	39			左ガマクを右ガマクへ移しながら、身体を正面に斜に向ける。			
7	42			右足に重心をのせ、左足から正面へ3歩歩む。			
7	50			4歩目の右足はつま先を下手先へ向け、右膝を曲げ右足に重心をのせる。			

7	52			左足を正面に伸ばし出す。			↓
7	54			左足に重心を移しながら、右爪先を左踵につく。			↓
7	57	タダ		身体を左回りで奥へ捻り、左足首を正面へ滑らせ、左爪先を上手奥へ向ける。			↳
7	59			左小回りで、右爪先を上手奥へ向け歩む。			↳
8	00			上手奥へ向かって両袖を開き、右ガマクを入れる。			
8	03	《柳節》	中踊り	右足に重心を移し、奥へ向き、左足から2歩歩む。			↑
8	08	ナ		3歩目の左爪先を上手奥へ向け右ガマクを入れ両膝を曲げる。両手を下方で少し開く。			↻
8	11	サ		右膝を上手先へ向け伸ばし、両手は広げながら持ち上げる。			
3	13			身体を引き上げながら、右足を上手先へ向けて小さく出し、両手指先を組む。			
8	18			膝を曲げながら、左踵を正面奥に向け、身体を正面へ捻り、両手は足の付け根まで下ろす。			↻
8	21	キ		両膝を伸ばし、少し身体を伸び上げる。			












8	23			息を吐いて、ガマクを入れる。			
8	25			左踵を正面へすべらせ、身体を左回りで正面奥へ捻る。			↳
8	26			右爪先を上手奥へ向ける。			↳
8	28			組んでいた両手の指先をほどき、両手を上手奥へ広げ、左ガマクを入れる。			
8	31			両手を下ろしながら、右足へ重心を移して正面奥へ向き、左足から2歩歩む。			↑
8	36	《柳節》	イ	中踊り 3歩目の左足爪先を下手先へ向けて出し、左回りで下手横へ向く。			↶
8	39			両膝を伸ばし、右足を下手横へ出しながら、両手はみぞおちの高さで下手横へ出す。			↶
8	40			右足に重心をのせ、左ガマクを入れ、左足を正面に伸ばし出す。			↶
8	43			左ガマクを真中へ移しながら、左足に重心を移す。両掌を正面にあてる。			↓
8	44			息を吐きながら、膝を曲げ、両手は伏せる。			
8	47			右足に重心をのせ、左足を上手横へ出し、両手はみぞおちの高さで上手横へ出す。			

8	48			左足に重心をのせ、右ガマクを入れ、右足を正面に伸ばし出す。			
8	50			右ガマクを真中へ移しながら、右足に重心を移す。両掌は正面にあてる。			↓
8	52			息を吐きながら、膝を曲げ、両手は下に伏せる。			
8	53			右足を下手奥へ出し、身体を下手先へ向け、左手を正面に出す。			
8	55			左ガマクを入れ、左手をみぞおちの位置で横こねり手をする。			
《柳節》			中踊り				
8	57			正面に向く。			
8	59			左爪先を上手奥へ向けて進め、身体を左回りで正面奥へ向ける。			↳
9	00			右足を回し、爪先を上手奥へ向けて進む。			↳
9	02			右足に重心をのせ、左手を返して下ろしながら、左足から5歩奥へ歩む。			↑
9	06			6歩目の右爪先を左踵につけ、右膝を床に付いて座り、梅の小道具を右手に持つ。			

「梅は匂い」

9	08			小道具の梅を手にして立ち上がる。			
9	11			左爪先を下手先に向け、左回りで正面に向く。右爪先を上手先に向け、上手横に向き、右手を正面に出す。			↻
9	12	ン		左足を上手奥に出し重心をのせ、右手は上手横にあてる。			↳
9	13	ミ		右足を正面に伸ばし出す。			
9	15			身体を正面に向けながら、右手を伏せて下ろす。			
9	17	《柳節》	中踊り	右手を額の高さにあて、右足から正面に3歩歩む。			↓
9	24	ハ		4歩目の左爪先を上手先へ向け、左足に重心をのせる。			↓
9	26			右足を正面に伸ばし出す。			↓
9	28			右足に重心を移し、左爪先を右踵につく。			
9	32	ニ		右足に重心をのせ、膝を曲げながら、下手先へ向き、右手を下ろす。			
9	34	ウ		右足を下手先に出し、両手も右手先へ出す。			

9	39			左ガマクを右ガマクに移しながら上手先へ向き、左掌を胸の位置で上に向け、右手の梅をみぞおちの位置で構える。			
9	43			上手先に向って左足から3歩歩む。			↓
9	49			4歩目の右爪先を正面へ向けて出し、重心をのせる。			↓
9	52		中踊り	左足を上手先へ伸ばし出す。			↓
9	54			重心を左足へ移しながら、右爪先を左踵につく。			↓
9	57	《柳節》	ウ	左爪先を上手奥へ向け、左小回りで下手奥へ向き、スミキリとなる。			↶
9	59			右足を回し入れ、爪先を上手奥へ出す。			↷
10	04			左手を下ろし、右手の牡丹は伏せてから立てて持ち替え、左足から下手奥へ4歩歩む。			↑
10	14	ヒューヤー	入羽	5歩目の左爪先を正面に向けて重心をのせ、右手を下手奥へ出す。			↑
10	15			右足を下手奥へ出し、右手を額の高さにあてる。			↑
10	16	ヨーンナー		左爪先を正面に向け、左回りで身体を上手先へ向ける。			↶

10	23				息を吐いて、軽く膝を曲げガマクを入れる。			
10	24	ヨーンナー			右足踵を正面へずらす。右回りで左足から3歩で一回し、上手先に向く。			↻
10	30	ハナヌ			右足を上手先に向けて出し、右足に重心をのせ、両手を伏せる。			
10	32	ハ			左足を上手奥へ伸ばしてから、すぐに左足を身体の方へ引き寄せる。			
10	34	ナヌー			両手を額の高さで天井に向けてし、両ひざを曲げる。			
10	35	《柳節》 イルイル	入羽		右足・左足と足拍子。			
10	38	ミリバ			再び右足・左足と足拍子。			
10	44	クリナイ			右手をみぞおち側に引き、右足を上手先へ伸ばし出す。			↓
10	46	チュラサヤ			右手は上手先に出し、左爪先を右踵につく。			↓
10	50	ヨーン			右手を下ろし、右足に重心をのせる。			
10	53	ナー			右回りで下手奥へ向きながら、左爪先は下手奥へ向けて歩む。			↻

10	55	《柳節》	サー	入羽	左足に重心をのせ、右足と右手を下手奥へ出す。			
10	58		ヨーンナー		下手奥に梅の基部をあてる。			
11	01				右手を下ろしながら、右足に重心をのせ、左足から下手奥に向かって退場。			
11	44						CD終わり。	

資料4 昆劇『牡丹亭』の物語展開と音楽・舞踊

資料4は、昆劇『牡丹亭』の物語展開と音楽や歌、台詞、動作、舞踊の構成を「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」1と「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」2の映像資料をもとに表にまとめたものである。

「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」1より

時間		音楽と台詞			動作		場面		
時	分	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
0	0								
1	57							演奏のみ、出演者、スタッフ紹介字幕	
1	58							遊園の字幕	
2	5							開幕	
2	25		演奏【绕池游】	歌【绕池游】 杜麗娘		舞踊	下手奥から登場し、スミキリで上手先へ進む。	杜麗娘：深窓に留められた身の上を愁いている。	杜：登場
2	32	立つ。視線を上手先へ送る。							
2	40	両腕の動き							
3	8	右水袖をまくる							
3	12	中央へ移動							
3	21	両手先の動き							
3	41		歌【绕池游】 春香			舞踊	春：下手先から登場し、上手先へ立つ。	春香：普段と変わらない日常の様だが、今年の春はいつもとは異なる予感がする。	春：登場
3	50	春：一回転							
3	53	杜：中央椅子に座る。春：両腕の動き							
4	2	春：下手先へ移動。							
4	9	春：中央へ移動							
4	13	春：中央に座る杜麗娘に向かう。							
4	16						春：愁いている杜麗娘は、春香と裏庭の花園（牡丹亭）へ出かけることにする。		
4	17			春：台詞					
4	20			杜：台詞					
4	35			春：台詞					
4	42			杜：台詞					
4	55			春：台詞					
5	3			杜：台詞					
5	4			春：台詞					
5	5			杜：台詞					
5	13			春：台詞					
5	16			杜：台詞					
5	21			春：台詞			春：下手先へ退場	身仕度の為、杜麗娘は春香へ鏡を持って来るようにいつける。	春：退場
5	23								
5	35		間奏曲		春：台詞		春：下手先から登場し、下手側で立つ。	春：鏡を取りに行く。	
5	43				春：台詞		春：杜麗娘の右側へ移動し立つ。	春：鏡を持って登場。	春：登場
5	47				杜：台詞		春：杜麗娘へ一礼。	春：杜麗娘へ鏡を持って来た事を伝える。	
5	48				春：台詞		春：上手へ移動。		
5	55								
5	56				杜：台詞		杜：立ち上がる		
6	7	遊園		春：台詞					
6	10		演奏【步步娇】	歌【步步娇】 杜麗娘		舞踊/動作		杜：花園へ出かけるために、身仕度を整える。	
6	13								
6	33	春：台詞					杜：下手先へ移動。		
6	34						杜：水袖をまくり、マントを直す。		
6	46						杜：上手の机へ移動。春：中央の椅子を机側へ運ぶ。		
6	51						春：杜麗娘の右側へ移動。		
7	12			杜：椅子に腰かける。春：杜のマントのフードを外す。					
7	23			杜：立ち上がる。春：杜のマントを外す。					
7	41			春：マントを持って、下手へ退場。					
8	23			春：下手より登場。					
8	52			春：中央に居る杜の右側に立つ。					
8	57		演奏【醉扶归】	歌【醉扶归】 杜麗娘				扇子を手にも、花園へ出かける。	
8	59								
9	0						杜：春が持って来た扇子を手にする。		
9	5						杜、春：共に踊る。		
10	1						春：台詞		
10	4								
10	10			杜、春：閉じた両袖幕の前へ移動					
10	15				両袖幕が開く。				
11	20			春：台詞			春：花園の門口へ到着したことを告げる。		
11	28		効果音			動作	杜：舞台中央へ移動。	杜：初めて花園へ足を踏み入れる。	
11	38		間奏曲						
11	42				杜：台詞		舞踊	杜、春：舞台を縦横無尽に歩きまわる	杜、春：花園を散策し楽しむ。
11	56				春：台詞		動作		
12	9				杜：台詞				
12	13				春：台詞				
12	26				杜：台詞				
12	34			春：台詞					
12	36			杜：台詞					
12	37			春：台詞					
12	50			杜：台詞					

時間		音楽と台詞			動作		場面	
時	分	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
12	54	演奏【皂罗袍】	歌【皂罗袍】 杜麗娘		舞踊/動作	杜、春：背中合わせで正面に向いてポーズ		
13	5			杜、春：向かい合う				
13	9			杜、春：正面に向いてポーズ				
13	12			杜：左水袖をまくる。				
13	18			杜：扇子を開き左手に持ち替える				
13	20			杜、春：肩を組み正面から扇子、団扇を揺らす				
13	31			杜、春：肩を外し、それぞれ外回りで一回転				
13	36			杜、春：交差し、杜は下手先、春は杜を追いかける				
13	42			杜：下手先でポーズ				
13	48			春：下手先へ移動				
13	52			杜：上手へ移動				
13	59			杜：右回りで上手先、春：右回りで下手へ				
14	6			杜：左水袖を左腕にひっかけ、春に向いてポーズ				
14	10			杜：両膝を曲げて腰を落とす				
14	15			杜、春：向き合い中央へ移動				
14	19			杜、春：肩を組み中央前へ移動				
14	25			杜、春：扇子、団扇を正面からそれぞれ上手先、下手先へ動かす。				
14	27			杜、春：組んでいた肩を外す。				
14	32			杜、春：中央で向かい合ってポーズ				
14	37			杜、春：向き合い両腕を開閉しながら、反時計回りで回る				
14	54			杜、春：交差し中央に集まり、足を小さく動かして、30度反時計回りに回る。				
14	58			春：上手へ移動し、杜と向かい合う。				
15	2			杜、春：腕を組んで下手先へ移動。				
15	6			杜：扇子で顔を隠しながらポーズ、				
15	12			杜、春：中央奥へ1歩下がり、再び杜は扇子でポーズ				
15	19			杜、春：向かい合い、春は腰を下ろしてポーズ				
15	25			春：右手で腰帯を回しながら、左回りで中央奥へ				
15	30			杜、春：反時計回りで中央を中心に舞台を回る。				
15	34			春：台詞		春：上手先へ移動、腰を落として上手先を差し示す。	春：杜へ山があることを教えて差し上げる。	
15	39					春：杜へ向き、立ち上がる。杜：左水袖をまくる。		
15	42					杜：上手先へ、春は左回りで杜の右側へ移動		
15	46			春：台詞		春：正面へ向く。	春：杜へツツジが咲いていることを教えて差し上げる。	
15	52					杜：右手の扇子を揺らせながら腰を落とす。		
15	58	春：台詞	春：下手先へ移動	春：杜へバラの花壇を教えて差し上げる。				
16	4		杜：扇子を閉じ、下手先へ移動。春：中央へ移動。					
16	14	春：台詞	春：中央で床を跳める。	春：杜へ牡丹はまだ咲いていないことを告げる。				
16	26		杜、春：舞台中央床を見ながら、反時計回りで中央まで移動。					
16	35		杜：中央で右手の扇子を上げてポーズ。					
16	46		春：下手先へ移動。					
16	51		杜：左回りで中央を回る。					
16	52	春：台詞	春：上手先へ移動。	春：杜へ鶯や燕が啼いていることを告げる。				
16	54		杜：上手先を覗きながら、右水袖をまくる。					
16	57		杜：上手先へ移動。					
17	0		杜、春：合わせた動きで両腕を動かす。					
17	2		杜：左回りで一回転					
17	5		春：杜の右側へ周り込む。					
17	8		杜：腰を落とし、春と上手に向ってポーズ。					
17	14		杜：立ち上がり、下手先へ移動。					
17	23		杜：扇子を閉じる。					
17	36		春：杜の左側へと近づく					
17	49	杜：台詞		杜：春へ、もう家へ戻ろうと提案する。				
17	56	春：台詞	春：上手へ移動し杜から離れる。	春：花園はいくら見ても見飽きないと言う。				
18	2	杜：台詞	春：杜へ再び近づく。	杜：やはり帰ろうと言う。				
18	11	驚夢	演奏【尾声】 杜麗娘		動作	杜：中央へ移動する。	両袖幕が閉まる。	
18	17					杜、春：杜、春：閉じる両袖幕の中央前へ移動		
18	21					杜：下手先へ、春：上手先へ移動。		
18	24					杜、春：向かい合う。	家へと戻る道中。	
18	27					杜、霊：向かい合い、反時計回りで回る。		
18	29					春：上手にて右回りで一回転。		
18	36					杜：下手先、春：杜に向きながら中央へ移動。	両袖幕が開く。舞台には机と椅子が設置されている。	
18	49					杜、春：中央へ移動。		
18	58					杜：倒れかけ、右手に控えていた春香に差さえられる。	自宅へ戻って来た。	
19	4					杜、春：上手側から机へ向かう。		
19	7	杜：両水袖をまくる。						
19	15	杜：机へ辿り着く。						
19	24	春：台詞	杜：椅子に腰かける。	春：疲れた様子の杜を気遣い、身体を休めるよう促す。				
19	30		春：正面へ進み。杜へ向き直る。	春：奥様の様子を見てくることを告げる。				
19	34	杜：台詞		杜：春へすぐに戻って来るよう伝える。				
19	39	春：台詞	春：杜へ向かって一礼。	春：承知する。				
19	41		春：中央へ移動	春：奥様へ黙って花園へ出かけたことを、悟られないようにしようという心持ち。				
19	45		春：上手へ移動					
19	51	効果音	春：上手奥へ退場。	春香退場				
19	55			驚夢の字幕				
19	57	杜：台詞	杜：椅子へ腰かけたまま。手の動き。	杜：楽しかった花園を懐かしむ。				
20	56							
21	3	間奏曲	杜：台詞	杜：手をこまねき、うとうとする。	杜：こんな天気は本当に眠くなる。			
21	23			杜：両手を机につく。				

時間			音楽と台詞			動作		場面		
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
21	25									
21	26									
22	22							杜：左腕を上げ、左水袖を左腕に絡める。		
22	38							杜：左腕を下ろす。		
22	43							杜：立ち上がる。		
22	50							杜：右腕を上げ、右水袖を右腕に絡める。		
22	52							杜：椅子に腰かける。		
22	54							杜：右腕を下ろす。		
22	56							杜：立ち上がり、机の右側から前へ出る。		
22	59							杜：両水袖をまくり、左手を机の上に置く。		
23	6							杜：右水袖を右腕に絡める。		
23	18							杜：右腕を回し、再び右水袖を右腕に絡め口元へ。		
23	23							杜：右腕を下ろす。		
23	27							杜：右水袖を右腕に絡める。		
23	29							杜：左回りで机の前で一回転する。		
23	33							杜：右手を机の上に置く。		
23	46							杜：右手を机から離す。		
23	53							杜：両水袖をまくり、上手先へ移動。		
24	2							杜：上手先でポーズ。		
24	8							杜：両手のこねり手。		
24	21							杜：両水袖をそれぞれの腕に絡める。		
24	24							杜：両水袖を正面へ伸ばし出し下ろす。		
24	28						舞蹈	杜：両水袖をまくる。	杜：この家に生まれ、親の許嫁で結婚相手も決まっております、春盛りのこの頃に恋を知ることもなく、ただ過ぎていく人生を愁いている。	
24	32							杜：左回りで中央で一回転する。		
24	41							杜：上手先へ移動。		
24	52							杜：右水袖を左手でつまみ中央へ移動。		
25	4							杜：右袖で顔を隠し、右回りで一回転。		
25	15							杜：右水袖を右肩にかけ、すぐに袖を下ろす。		
25	17							杜：左水袖も左肩にかけ、すぐに袖を下ろす。		
25	21							杜：左回りで一回転する。		
25	30							杜：下手へ移動。		
25	34							杜：左腕を上げ、左水袖を左腕に絡める。		
25	45							杜：両膝を曲げて腰を落とす。		
25	52							杜：右水袖をひるがえす。		
25	55							杜：右腕を下ろし、膝を伸ばし立つ。		
25	56							杜：両水袖をまくる。		
26	0		驚夢					杜：下手を向いたまま、後ずさりです上手へ移動。		
26	22							杜：右手は机の上に置き、左水袖を左腕に絡める。		
26	24							杜：左腕を下ろしながら、両ひざをガクッと曲げる。		
26	28							杜：左水袖を左腕に絡め、右回りで一回転し左腕下ろす。		
26	35							杜：左手は机の上に置き、両ひざをガクッと曲げる。		
26	45							杜：正面へ移動しながら、両水袖を両腕へ絡める。		
26	48							杜：横歩きで上手へ移動。		
26	52							杜：左回りで大きく弧を描きながら、机の上手側へ移動。		
27	13							杜：両腕を下ろす。		
27	33						動作	杜：うとうとし出す。		
27	40							杜：ゆっくり椅子に腰かける。		
27	46							杜：右手で頬杖をついて眠りだす。		
28	0							夢神：下手より登場。		夢神登場。
28	3							夢：下手で立ち止まる。		
28	11							夢：中央へ移動。		
28	22							夢：左回りで一回転。		
28	28							夢：右手の「月」の札を正面へ向けポーズ。（効果音）		
28	30							夢：右回りで一回転。		
28	36							夢：左手の「日」の札を正面へ向けポーズ。（効果音）		
28	39							夢：両手の札を腹の前で合わせる。		
28	42							夢：両手の札を正面へ向けポーズ。		
28	52						舞蹈	夢：「月」の札を前にかざしながら、下手へ移動。		
29	58							夢：下手から柳夢梅を舞台へ導き入れる。		
29	6							柳：柳を持った両手で顔を隠しながら、下手より登場。		柳：登場。
29	13							夢：柳が下手で立ち止まる。		
29	19							夢：柳へ再び「月」の札をかざす。		
29	23							夢：「日」の札をかざし、左回りで杜の左側へ移動。		
29	29							夢：「日」の札を回し、杜へ向けてポーズ。（効果音）		
29	33							柳：両手を下ろし、辺りの様子をうかがう。		
29	38							杜：立ち上がる。柳：右腕を振り回し、右水袖をかける。		
29	45							杜：夢に導かれ中央へ移動。		
29	50							柳：下手を向き、後ずさりです中央へ移動。		

時間			音楽と台詞			動作		場面				
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の分類	動作の詳細	場面の詳細	入退場		
	30	2	間奏曲				舞踏	夢：両手の札を近づけ、杜と柳を中央へ引き寄せ				
	30	6						夢：下手へ移動。両札を内回りで回し2人を近づける。				
	30	14						杜、柳：中央で背中合わせに肩と肩が触れ合う。(効果音)				
	30	20						杜、柳：お互いに顔を見合わせる。				
	30	22						柳：下手へ移動。				
	30	25						柳：下手でポーズ。				
	30	27						杜：両水袖を両腕にかけ、右腕を上げ、腰を落とす。				
	30	31						杜：伸び上がる。				
	30	34						杜、柳：向き合いながら、反時計回りで位置を交				
	30	40						杜、柳：向き合って両水袖を揺らめかせる。				
	30	43						柳：右回りで一回転。右水袖を右腕へかけ、杜へ近づく。				
	30	44						杜：両水袖をまくりながら、下手へ移動。				
	30	49						杜：左水袖で顔を隠すようにして立つ。				
	30	50						柳：右水袖をまくる。				
	30	52									柳：柳の枝を手にしている理由と一詩詠む事を杜へ請う。	
	31	38									杜：台詞	動作
	31	48		杜：台詞	杜：柳のもとへ移動。							
	31	53			杜：柳から離れ下手へ移動。							
	31	56		柳：台詞	柳：右水袖を右腕にかける。	柳：お嬢さま、あなたを恋慕しているのです。						
	32	8				柳：杜のもとへ移動。						
	32	16	効果音									
	32	18	演奏【山桃紅】	歌【山桃紅】 柳夢梅		舞踏	柳：杜から離れ上手へ移動。右水袖をまくる。	柳：ひとり深窓に悲しむ杜を慰め、杜の美しさを讃える。				
	32	26					柳：左手の柳を右手に持ち替え、揺らす。					
	32	44					柳、杜：柳は左、杜は右の水袖をゆらめかせ近づ					
	32	52					柳、杜：柳は右、杜は左の水袖を揺らめかせ近づ					
	32	55					柳、杜：互いに袖が相手と触れる。					
	32	58					柳、杜：顔を見合わせる。					
	33	1					柳：右水袖を揺らめかせながら、上手へ移動。					
	33	6					柳：右水袖を大きく揺らめかせながら、杜へ近づ					
	33	8					柳、杜：顔を見合わせる。					
	33	13					柳、杜：柳は左、杜は右回りで半回転。					
	33	20					柳、杜：柳は上手へ、杜は下手へ移動。					
	33	22					柳、杜：顔を見合わせる。					
	33	25					柳：右水袖をひるがえし中央へ移動し、杜へ近づ					
	33	28					柳、杜：柳は上手奥、杜は下手先へ移動。					
	33	33					柳、杜：左回りで互いに顔を見合わせる。					
	33	35					柳：右水袖をひるがえし、柳、杜：互いに近づ					
	33	37	柳、杜：中央で顔を見合わせる。									
	33	46	杜：左回りし、右腕を上げ、柳へ向く。									
	33	51	杜：右腕下ろす。									
	33	53	柳、杜：右水袖をまくる。									
	33	53	柳：机上の花瓶へ柳を挿す。杜：下手へ移動。									
	34	0		柳：台詞	柳：正面へ進み、杜へ近づ	柳：お嬢さま、あちらで話をしましょう。						
	34	10		杜：台詞		杜：どちらへまいりますの？						
	34	17		柳：台詞	柳：杜へ近づき、右手で杜の左腕をとる。	柳：どれ						
	34	22	演奏【山桃紅】	歌【山桃紅】 柳夢梅		舞踏	柳：杜の腕を掴んだまま、杜を上手へ連れて行く。	柳：どうか、共に熱き思いの夢のひと時を過ごしてくれないでしょうか。				
	34	27					柳、杜：杜は右水袖を右肩へかけ、顔を見合わせ					
	34	29					柳、杜：下手へ移動する。					
	34	32					柳、杜：杜は腰を落とし、二人下手を向きポーズ。					
	34	35					柳、杜：上手へ移動。					
	34	37					柳、杜：顔を見合わせる。					
	34	40					柳、杜：反時計回りで1回転し。					
	34	41					柳、杜：柳は右水袖を揺らめかせ、二人下手へ移					
	34	46					柳、杜：柳は右水袖を大きく回し、上手へ移動。					
	34	50					柳：右水袖を大きく回す。					
	34	55					柳、杜：中央で柳は杜を見つめ、杜は顔を伏せてポーズ。					
	34	57					柳、杜：両水袖を揺らめかせる。					
	34	59					柳、杜：柳は左、杜は右回りで一回転。					
	35	1					柳：両腕を大きく回し、杜へ近づ					
	35	2					杜：近づいてくる柳から逃げるように上手へ移動。					
	35	7					柳、杜：柳は両水袖を揺らめかせ、下手へ杜を誘					
	35	10	柳：両水袖を揺らめかせる。									
	35	14	柳：両腕を大きく回し、上手へ移動し杜へ近づ									
	35	15	杜：左回りで身を翻し、下手へ移動し柳から逃れ									
	35	19	柳：右袖、左袖と揺らめかせる。									
	35	22	柳、杜：両水袖を揺らめかせる。まくる。									
	35	36	柳：両手を構え、右手を揺らめかせる。									
	35	32	柳：中央へ移動し杜へ近づき、杜の左水袖を掴む。									
	35	37	柳：杜の袖を掴んだまま、上手へ少し移動。									
	35	44	柳、杜：杜は柳に左袖を掴まれたまま、中央へ移									

時間			音楽と台詞			動作		場面			
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場	
	35	49	驚夢	演奏【山桃紅】	歌【山桃紅】 柳夢梅			柳、杜：柳は杜の袖を揺らし、正面の時柳は右、杜は左足を上げる。			
	35	54					柳、杜：再び、袖が正面の時柳は右、杜は左足を上げる。				
	35	58					柳：杜の左袖を回してから離す。				
	36	59					柳：両水袖を大きく回す。				
	36	0					柳、杜：柳は右、杜は左回りで一回転する。				
	36	3					柳：両水袖を大きく回し、下手へ移動し杜へ近づく。				
	36	4					杜：下手へ移動し、柳から逃れる。				
	36	7					柳：両水袖を揺らめかせる。				
	36	16					柳：両水袖を大きく揺らめかせ、下手の杜へ近づく。				
	36	19					柳：両手で杜の肩を抱く。				
	36	24					杜：柳に肩を抱かれ、身体を揺らしながら、腰を落とす。				
	36	31					柳、杜：顔を見合わせる。				
	36	34					柳、杜：離れながら、柳は両水袖をまくる。				
	36	46					杜：両手を動かしながら、柳へ近づく。				
	36	50		柳：杜へ近づく。劉、杜：中央で顔を合わす。							
	36	55		柳：右手をこまねく。							
	36	58		柳、杜：柳は上手へ、杜は下手へ移動し、離れる。							
	36	59		柳、杜：柳は左、杜は右回りで一回転。							
	37	1		柳、杜：柳は右、杜は左の水袖を揺らめかせる。							
	37	4		柳、杜：顔を見合わせる。							
	37	8		柳、杜：柳は右、杜は左回りで一回転する。							
	37	13		柳、杜：両水袖をまくる。							
	37	26		柳、杜：それぞれ中央へ移動し、近づく。							
	37	28		柳、杜：中央で両手が一瞬、触れ合う。							
	37	31		柳、杜：顔を見合わせながら、恥じらう。							
	37	34		柳、杜：徐々に離れる。							
	37	40		柳：両水袖を大きくまくる。							
	37	43		柳：両袖を揺らめかせながら、下手の杜へ近づく。							
	37	46		柳：杜を捕まえようとするが、杜は右回りで上手へ逃れる。							
	37	52		柳：右水袖を大きく回し、右腕へかける。							
	37	54		柳：左腕を上げ、左水袖を右腕へかける。							
	37	54		杜：右水袖で顔を隠す。							
	37	58		柳：左水袖を暖簾のように眼前へ掲げる。							
	37	59		柳、杜：袖間から除き込むようにして、顔を見合わせる。							
	38	1		柳：左水袖を大きく揺らめかせる。							
	38	3		杜：右水袖をさっと出し下ろす。							
	38	4		柳：両水袖をまくる。杜：両水袖を揺らめかせる。							
	38	5		柳：中央へ移動し、杜へ近づく。							
	38	7		柳、杜：互いに一礼する。							
	38	11		杜：両水袖をゆらめかせる。							
	38	13		柳：足を大きくゆっくり動かして歩きながら、杜へ近づく。							
	38	15		杜：両水袖を大きく揺らめかせる。							
	38	28		柳：杜の左側から抱き込む。							
	38	30		柳、杜：杜は抱き抱えられたまま、上手奥へ退場。							
	38	44							柳、杜退場。		
	39	19	間奏曲				舞蹈	花神の下女が8人両手に花を持ち、上手下手から登場。		下女達登場	
	39	22						花神が下手から登場し、下手に立つ。		花神登場。	
	39	24						花：中央へ移動。			
	39	27						花：中央で立つ。			
	39	35						花：右手に持った房を翻す。下：花神のところへ集まる。			
	39	44	演奏【鮑老催】	歌【鮑老催】 花神			舞蹈（下女）／動作（花神）	花：中央で動かず、視線を動かしながら、歌う。	花：春の陽気に誘われて、万物が恋する季節である。花園はまさに恋の舞台となっている。しかし春真つ盛りとて、夢もたけなわ、長居は無用である。		
	40	15								下：花の周りから動かず、両手の花を動かして舞う。	
	40	21								下：花から離れる。	
	40	23								下：八の字型に並び、中央の花に向く。	
	40	46								花：右手の房を翻す。下：その場で舞う。	
	40	48								花：右手の房を翻す。	
	40	59								花：下手へ1歩進む。	
	41	21				花：上手へ1歩進む、中央へ戻る。					
	41	25			花：台詞	動作	花：下手へ移動。	花：花びらを一片降らせて、柳と杜を目覚めさせよう。			
	41	26			花：台詞		花：右手の房を翻す。				
	41	28			花：台詞		花：右手の房を翻し、左回りで上手奥へ移動。		花神退場。		
	41	32	間奏曲				舞蹈	下：中央へ集まる、広がるを2回繰り返す。			
	41	38						下：左手を中央で高く上げ、反時計回りで回る。			
	41	45						下：左手は下ろし、右手を中央で高く上げ時計回りで回る。			
	41	44						下：中央から、上手下手へ分かれて回る。			
	42	5						下：八の字型に並び、中央に向く。			

時間			音楽と台詞			動作		場面			
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場	
	42	8	驚夢	演奏【雙聲子】	歌【雙聲子】 花神		舞蹈	下：八の字の隊列のまま、両手の花を動かして舞う。	下：夢の中で出会い、恋に落ちた柳と杜のことを歌う。		
	42	19				下：横2列へ移動。					
	42	30				下：前後の列を入れ替える。					
	42	34				下：前後の列を入れ替える。					
	42	35				下：上手と下手の2つの円形を作り、回る。					
	42	42					舞蹈	下：スマキリで2列になり、下手へ向きポーズ。			
	42	43		間奏曲					柳、杜：杜の肩を抱いて下手から登場。		柳、杜登場。
	42	50							柳：下手で杜の両手をとる。下：下手へ退場。		下女退場。
	42	51		驚夢	演奏【山桃紅】	歌【山桃紅】 柳夢梅	柳：台詞	舞蹈		柳：天の計らいで、大変幸せな時間を得ることができた。あなたの一つの身になれないことが何とも口惜しい。	
	42	53							柳、杜：1歩1歩、中央へ移動。		
	43	4					柳：杜の手を離し、上手側へ離れる。				
	43	6					柳：両手を大きく回し、両水袖を翻す。				
	43	9					杜：下手へ向きポーズ。				
	43	11					柳：左水袖を翻す。				
	43	14					柳：両水袖をまくる。				
	43	17					柳、杜：小さく反時計回りで中央へ移動。				
	43	20					杜：右水袖で顔を隠す。柳：杜の袖に触れる。				
	43	22					柳：杜の背後へ回りながら、頭へ触れる。				
	43	29					杜：下手へ移動し、柳と向かい合う。柳、杜：両袖を翻す。				
	43	33					柳、杜：反時計回りで見つめ合いながら回る。				
	43	35					柳：両水袖をまくる。				
	43	37					杜：両水袖をまくる。				
	43	39					柳、杜：互いに近づく。				
	43	41					柳：杜へ耳打ちをする。				
	43	43					杜：恥じらう。				
	43	45					柳、杜：互いに離れる。				
	44	1					柳：両水袖を翻しながら、下手先へ移動。				
	44	4					柳：両手を腰にあて、上手の杜へ向く。				
	44	10					柳：杜へ近づく。杜：上手奥へ後ずさり。				
	44	14					杜：上手側から机へまわる。柳：杜を追いかける。				
	44	17					柳：両水袖を翻す。				
	44	22					柳：両水袖をまくる。杜：椅子に腰かけ、うたた寝。				
	44	26					柳：右水袖を持ち、正面へ進む。				
	44	28					柳：右手人差し指を震わせ、右手を口元へ持つてくる。				
	44	34					柳：右水袖を大きく翻し、杜へ向く。				
	44	36					柳：左手を腰に回し、右水袖をかざす。				
	44	39		柳：手を下ろしながら、上手先へ後ずさり。							
	44	42		柳：杜へ近づき、両手を揺らめかせながら、正面へ移動。							
	44	47		柳：両人差し指を立て胸の前に出す。							
	44	50		柳：右水袖を掴み、右手を出す。							
	44	56		柳：右水袖を掴み、右人差し指を立てて出す。							
	45	5		柳：杜へ向き直る。							
	45	7	間奏曲		柳：台詞	動作			柳：お嬢さま、お疲れでしょう。お休みください。私はもう帰ります。		
	45	10			柳：台詞			柳：杜へ近づく。			
	45	11			柳：台詞			柳：正面へ向く。			
	45	14			柳：台詞			柳：杜へ向き、近づく。			
	45	17			柳：台詞			柳：机上の花瓶に挿した柳を右手で取る。			
	45	21			柳：台詞			柳：正面へ向く。			
	45	23			柳：台詞			柳：左水袖を翻す。			
	45	26			柳：台詞			柳：正面へ進む。			
	45	28			杜：台詞			柳：杜に呼ばれ立ち止まる。			
	45	31			柳：台詞			柳：後ずさりして上手へ移動し、杜へ向く。			
	45	36			柳：台詞			柳：正面へ向く。			
	45	39			柳：台詞			柳：両手を出しながら、中央へ移動。			
	45	41		柳：台詞		柳：反時計回りで上手へ移動。					
	45	46			柳：台詞		柳：右水袖を掴み、右手の柳の前に出し下手へ向く。				
	45	51					柳：柳を揺らしながら、後ずさりして上手奥へ移動。				
	45	55					柳：左回りをし上手奥へ退場。		柳退場。		
	46	15	効果音								
	46	21						杜母下手から登場。		杜母登場。	
	46	25						母：下手に立ち、右水袖をまくる。			
	46	28			母：台詞				母：夫は黄堂に坐し、大事な一人娘が居ります。		
	46	45	効果音		母：台詞			母：中央へ移動し、机でうたた寝する杜に向く。	母：家の中を杜を探して歩く。		
	46	51			母：台詞			母：時計回りで上手側で、杜を探す。			
	46	57			母：台詞			母：上手先で止まる。			
	46	58			母：台詞			母：右袖を左手で掴み、杜へ近づく。			
	47	2			母：台詞			母：杜を見つけ後ずさり。			
	47	5			母：台詞			母：右手を出し、正面へ向く。			

時間			音楽と台詞			動作		場面		
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
47	10					母：台詞	動作	母：杜へ近づき、目を覚まさせる。	母：杜を目覚めさせる。	
47	19				杜：台詞	杜：右手で頬杖をついたまま、寝ぼけて「秀」（柳）を呼ぶ。				
47	22				母：台詞	母：杜を呼び起こす。				
47	24			効果音	母：台詞	杜：体勢を崩し、目を覚ます。				
47	28			効果音	母：台詞	杜：立ち上がる。				
47	31				杜：台詞	杜：母の前に出る。			杜：まあ、母上ご挨拶を。	
47	38				母：台詞	杜：母に一礼。母：机と椅子の間に移動する。			母：まあ良い。	
47	42				母：台詞	母：椅子に腰かける。			母：先程「秀」とやらを呼んだような。	
47	46				母：台詞	杜：両水袖をまくる。				
47	51				杜：台詞	杜：両手を動かす。			杜：それは刺繍のことでございます。	
47	56				母：台詞	母：両手を動かす			母：なぜここでうたた寝を。	
48	1				杜：台詞	杜：両手を動かす			杜：先程花園へ参り、疲れて寝ておりました。	
48	34				母：台詞	母：両手を動かす			母：なぜ学堂で勉強しないの。	
48	41				杜：台詞	杜：両手を動かす。			杜：先生が居らず、お休みになったの。	
48	50				母：台詞	母：両手を動かす			母：花園は寂しい所だから、あまり行くのではありません。	
49	1				杜：台詞	杜：母に一礼。			杜：仰せの通りにいたします。	
49	4				杜：台詞	母：立ち上がる。				
49	8				母：台詞	母：上手へ移動。			母：年頃の娘は難しいものです。気ままに放って	
49	23			効果音	母：台詞	母、杜：中央へ移動。				
49	31				母：台詞	母：上手へ移動。杜：母の後を追う。				
49	39				杜：台詞	杜：両手を上手へ上げ、腰を落とす。			杜：お母さま、お見送り致します。	
49	41				母：台詞	母：杜へ向く。			母：よいよい。	
49	52			効果音		母：上手へ退場				母退場。
49	58					杜：立ち上がり、母を追う。				
50	2			効果音		杜：上手で立ち止まる。				
50	6				杜：台詞	杜：両手の動き			杜：ああお母さま、どのような本を読めばこの胸	
50	15				杜：台詞	杜：左水袖をまくる。				
50	22				杜：台詞	杜：上手へ少し移動。				
50	45			効果音	杜：台詞	杜：両手の動き。				
50	48								杜：幸福な夢の中の出来事に思いつけておりま	
50	50									
50	59									
51	2								杜：右水袖をまくる。	
51	19								杜：右水袖を翻し、うつむきながら中央へ移動。	
51	24		驚夢	演奏【綿搭架】	歌【綿搭架】 杜麗娘				杜：両水袖をまくる。	
51	35							杜：両手先を胸元へ出す。		
51	40							杜：身体の左側で縦こねり手。		
51	46							杜：ポーズをとり、腰を落とす。		
52	8							杜：腰を戻す。		
52	9							杜：両手こねり手。		
52	12							杜：左手は上げ、右手は下方へ出す。		
52	25							杜：体の右側で横こねり手。右手を上げ、左手を下方へ出す。		
52	39							杜：身体を揺らし、左手で右水袖を掴む。		
52	46							杜：袖を話す。		
52	50			杜：膝を曲げ、右へ身体を傾ける。						
52	53			杜：身体を戻す。						
52	59			杜：膝を曲げ、左へ身体を傾ける。						
53	4			杜：身体を戻しながら、右水袖をまくる。						
53	13			杜：左水袖をまくる。上手へ少し移動。						
53	20			杜：中央の下方へ向き、膝をガクッと曲げ、机にもたれる。						
53	34			杜：机にもたれかかったまま。						
53	38			杜：顔を上げ、正面へ向く。						
53	44			杜：両水袖を翻し、上手先へ進む。						
53	53			杜：腰を落としポーズ。						
53	55			杜：身体を戻す。						
54	0			杜：一歩ずつ中央へ移動						
54	5			杜：正面へ右水袖を投げ放つ。						
54	10			杜：両水袖を揺らめかせながら左回りで一回転。						
54	33			杜：両水袖を腕にかけ、下手へ移動。						
54	36			杜：後ずさり中央へ移動。						
54	40			杜：右水袖を下手先へ、投げ放つ。						
54	42			杜：左水袖を、右肩にかけ、左下へ面を向ける。						
54	46			杜：下手先へ顔を上げる。						
54	50			杜：下手先を向いたまま、上手奥へ退場。						
54	56									
55	14									
55	50									
56	3									
56	16			効果音		動作	杜：下手奥から右手の扇子を胸元に置きながら入場。		杜入場	

時間			音楽と台詞			動作		場面		
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
	56	31	夢	演奏《懶画眉》	歌《懶画眉》 杜麗娘					
	56	48					舞蹈	杜：扇子を上手先から下手先へ動かす。	杜麗娘は夢で出会った柳夢梅のことが忘れられず所在を探すが会えないことを悟り、嘆き悲しむ。	
	56	57						杜：左水袖をまくる。		
	57	5						杜：左手で右水袖を掴み、上手横へ移動。		
	57	9						杜：上手で止まり上手へ視線を送る。		
	57	24						杜：両手を内側へ返し、左手で扇子の先を持つ。		
	57	26						杜：左手で扇子を広げる。		
	57	27						杜：扇子で顔を隠したり、出したりする。		
	57	46						杜：右手で扇子を持ったまま、両手でこねり手のような動作。		
	57	51						杜：右手の扇子を小刻みに揺らしながら、反時計回りで回転する。		
	57	58				杜：左手で扇子を閉じる。				
	57	6				杜：右手で閉じた扇子を持ったまま、両手でこねり手のような動作。				
	58	11				杜：両掌を上手先へ向けたまま、下手先へ移動。				
	58	15				杜：下手先で、両手でこねり手のような動作。				
	58	30				杜：左手を上手奥へ出しながら、左水袖をはためかせる。				
	58	35				杜：左手を上げ、左水袖を背部にかけ、下手先へ右手を伸ばし出す。				
	58	48				杜：左手を下ろした後、左水袖を左手にかける。				
	58	52				杜：左手で扇子を広げる。				
	58	56				杜：反時計回りで一回りする。				
	59	26				杜：台詞				
	59	33				動作	杜：両手でこねり手のような動作。	杜：ずっと、思いは募り、花園の景色はまだ残っているだろうか。静けさの中に、ただただ、夢の中のあの人を探している。		
	1	0	9				効果音			
	1	0	13	演奏《忒忒令》 杜麗娘	歌《忒忒令》 杜麗娘					
	1	0	32					杜：左手で扇子を広げる。		
	1	0	37					杜：扇子を上手横に向けて伏せる。		
	1	0	41					杜：扇子を下手先へ向けてひっくり返す。		
	1	0	46					杜：扇子を上手横に向けて伏せる。		
	1	0	56					杜：扇子を身体の上手側に立てて持ち、上手先へ移動する。		
	1	1	0					杜：下手奥へ一度向いて、扇子を下手奥へ向かって出し、右こめかみの近くで扇子をかざし、上手先を見る。		
	1	1	8					杜：後ずさりです下手側へ移動。		
	1	1	14					杜：上手横へ向いてから、扇子を上手側に立てて顔を隠し、恥じらいの様子を表現。		
	1	1	16					杜：顔を隠しながら後ずさり、中央へ移動。		
	1	1	21					杜：正面に扇子を立てて顔を隠し、反時計回りで一回りする。		
	1	1	26					杜：扇子を正面に倒す。		
	1	1	30					杜：扇子を両手で持ち、下から上へ扇子を一回転させる。		
	1	1	33					杜：扇子を揺らしながら、両手を内側から外側へ広げる。		
	1	1	46					杜：扇子を揺らしながら、両手を広げたままた下手先へ移動。		
	1	1	51					杜：左手は腰に回し、扇子を胸に当て下手先へ視線を送る。		
	1	1	59					杜：扇子を両手で持ち、反時計回りで一回りする。		
	1	2	4					杜：中央で左足から正面へ進みながら、両手を左右へ揺らす。		
	1	2	10					杜：扇子を左手に持ち替え、扇子を翻して背中に当てる。		
	1	2	11					杜：右水袖をまくり上げる。		
	1	2	34			杜：両手で扇子を持ち、右手に持ち替える。				
	1	2	36			杜：時計回りで一回りする。				
	1	2	40			杜：上手先へ進む。				
	1	2	45			杜：下手横へ向き、両手を腰に当てる。				
	1	2	48			杜：右上に両手を上げ、揺らしながら、中央へ移動。				
	1	2	53			杜：両手を腰の位置に置き、時計回りで一回りする。				
	1	2	59			杜：右手の扇子を揺らしながら、上手先へ向く。				
	1	3	11			杜：上手先へ進む。				
	1	3	16			杜：反時計回りで一回りする。				
	1	3	27			杜：右手を上げ、左手は右胸の前に出し、下手先へ向く。				
	1	3	49			杜：台詞				
	1	4	4			杜：台詞	動作	杜：詩を書く仕草。	杜：昨日のあの書生が、柳の枝で詩を作って下さいって、私に飲会を強いた時のこと、話せばずいぶん長いことですわ。	
	1	4	26			杜：台詞		杜：左手を左頬下に添え、右手をみぞおちに添える。		

時間			音楽と台詞			動作		場面						
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場				
1	4	29	1	演奏《嘉庆子》	歌《嘉庆子》 杜麗娘		舞踊							
1	4	54										杜：右手を額の高さに上げ、左手を右腕に添える。		
1	5	0										杜：左手で右水袖を掴んだまま、両手を下ろす。		
1	5	3										杜：左手で右水袖を掴んだまま、顔の高さに扇子を上げてから下ろす。		
1	5	9										杜：右水袖は左手から離し、右手の扇子を顔の高さから顔の高さへ上げ、のぞき込むようにして、下手先へ向く。		
1	5	22										杜：上手先へ顔を伏せ、右手を肩の高さに下げ、再び視線を下手先へ向ける。		
1	5	36										杜：両手を腰の高さに下げて上手横へ出しながら、上手横へ移動。		
1	5	39										杜：両手を上手横に向けて上げ、視線を下手先へ向ける。		
1	5	42										杜：上手へ視線を向ける。		
1	5	45										杜：右手の扇子を揺らしながら下ろす。		
1	5	54										杜：右足から2歩ゆっくり中央へ歩いたあと、すばやく中央へ移動。		
1	6	3										杜：左手で右水袖を掴み、右手は胸元へ構える。		
1	6	8										杜：両手を広げながら、下手先へ移動。		
1	6	12										杜：右手を胸の前に構える。		
1	6	18										杜：扇子を左手に持ち替える、右手は腰に添える。		
1	6	27										杜：後ずさりして中央へ移動。		
1	6	36										杜：右水袖をまくり上げる。		
1	6	39										杜：扇子を右手に持ち替え、左水袖をまくり上げる。		
1	6	41										杜：左手を腰に添え、右手を下手先へ出して左右に揺らしながら、下手先へ移動。		
1	6	45										杜：両手を下手先で身体の真ん中に集めてから、左右へ広げ、両手を腰に添える、右足を一步下手先へ出して、爪先を上げる。		
1	6	57										杜：左手は下ろし、右手は胸の位置に置く。		
1	7	3										杜：左水袖をまくり上げる。		
1	7	6						尋夢				杜：中央へ移動。		
1	7	14										杜：両手で扇子を持つ。		
1	7	22										杜：両手で持った扇子を右上に上げ、視線は上手先へ送る。		
1	7	33										杜：扇子を胸の高さに下ろす。		
1	7	44										杜：両手を交差させて胸にあてる。		
1	7	48										杜：両手で扇子を広げる。		
1	7	56										杜：反時計回りで一回りする。		
1	8	6										杜：左手を腰に添え、右手の扇子を胸に当て、上手先へ視線を送り、下手先へ顔を落とす。		
1	8	20										杜：両手で扇子を閉じる。		
1	8	42										杜：顔の高さで両掌を合わせて内と外へずらしながら、反時計回りで一回りする。		
1	8	47										杜：両手を広げて下ろしながら、正面に向く。		
1	8	50					杜：両手でこねり手のような動作をしながら、後ずさりして上手へ移動。							
1	8	53					杜：左手で右水袖を掴み、右手は胸の高さの位置で構え、下手先へ移動。							
1	9	0					杜：右手を額の高さに上げ、のぞき込むようにして、下手先へ視線を送る。							
1	9	4					杜：右手を胸下へ下ろしながら、上手先へ移動。							
1	9	13					杜：視線を下手先へ送ったまま、下手先へ移動。							
1	9	22					杜：両手を広げて下ろし、両水袖を奥へ翻す。							
1	9	29					杜：右手は下手先へ伸ばし出し、左手は胸に当て、反時計回りで一回りする。							
1	9	40					杜：左手は上手先へ伸ばし出し、右手は胸の位置で構え、身体を左腕に委ねるようにして、傾く。							
1	9	49					杜：起き上がり、左水袖を奥へ翻して肩にかけ、右手は胸の位置に構え、下手先へ向かって顔を落とす。							
1	9	53				杜：台詞								
1	9	57				杜：台詞								
1	10	20		効果音		杜：台詞	動作	杜：左手を下ろし、左水袖をまくり上げる。 杜：右手は胸の位置、左手は右水袖を掴み胸下で構える。						

時間			音楽と台詞			動作		場面		
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場
1	10	23	1	演奏《豆叶黄》	歌《豆叶黄》 杜麗娘		舞踊	杜：両手を胸の前で胸の高さと、胸下の位置で上下させる。	杜：かれ興奮して緊くいだき、我が肩に鳴咽く。我ゆるやかに心してとりもつ。人をば恍惚とさせ、あのように活き活きと、あのようになよやか。思わずも花びらの紅く、中天より散り来りて驚きぬ。わが夢魂の纏えるなるか。	
1	10	41						杜：上手先へ向かって両手を交互に前へ出しながら、上手先へ移動。		
1	10	59						杜：左手を下ろし、右手は左胸にあて、下手先へ向かって、額を落とす。		
1	11	1						杜：左水袖を2、3回揺らしてから、正面に翻し、右手で左水袖を掬い、左手を上手先へ出す。		
1	11	10						杜：左水袖を揺らしながら、下手先へ移動。		
1	11	14						杜：左水袖をまくり上げる。		
1	11	16						杜：扇子を左手に持ち替える。		
1	11	24						杜：右水袖を正面へ翻し、左手で右水袖を掬い、右手を下手先へ出す。		
1	11	35						杜：右水袖をまくり上げる。		
1	11	39						杜：両手で扇子を広げる。		
1	11	42						杜：右手の扇子を揺らしながら、反時計回りで一回りする。		
1	11	50						杜：右手の扇子を揺らしながら、上手先へ移動。		
1	11	57						杜：両手で扇子を閉じ、下手先へ移動。		
1	12	5						杜：右手を顔の高さへ上げ、左手は胸の位置で構える。		
1	12	6						杜：両手で扇子を広げる。		
1	12	8						杜：両手を身体の中で集め、右手の扇子を揺らしながら、両手を左右に広げる。		
1	12	11						杜：時計回りで一回りする。		
1	12	14						杜：左手で右水袖を掴み、顔の前で扇子を翻し、のぞき込むようにして、下手先へ視線を送る。		
1	12	22						杜：左手に扇子を持ち替え、両手を左右に広げて出す。		
1	12	25						杜：左手を頭の高さに上げながら、右手で左水袖を掴み、反時計回りで一回りする。		
1	12	30	杜：扇子を右手に持ち替え、左手で右水袖を掴み、扇子を顔の前から下手先へ動かし、のぞき込むようにして、視線を正面の遠くへ送る。							
1	12	39	杜：右手を下ろし、両手で扇子を閉じる。							
1	13	3	杜：右手は喉元の高さで掌を返して、扇子を後方へ倒し、左手は右水袖を掴み、視線を落とす。							
1	13	5	杜：視線を落としたまま、物思いにふける。	杜：ああ、あちこち尋ねても、全く見当たらない。						
1	13	9	杜：台詞	杜：右手は胸元、左手は胸下で右水袖を掴む。	杜：牡丹亭や芍薬の花壇、どうしてこんなに侘しく、人影も無いのでしょうか。本当に悲しいことで					
1	14	6	効果音							
1	14	9	1	演奏《玉交枝》	歌《玉交枝》 杜麗娘		舞踊	杜：上手先へ向き、膝をガクッと折った後、両手で扇子を広げ、下手先へ向く。	杜：かくも淋しきどころ、亭台の畔に佇めば、眼を奪われしあと尋ね難し。白日は晴天にかかりて、夢魂の前にかの君引き出し難し。しばしも現われるやと徘徊すれば、立ち去り難し。ああ、こここそは黄金の腕飾りこわせしところ。	
1	14	18						杜：右手の扇子を伏せ、胸下の位置で身体を中心に両手を集めた後、扇子を揺らしながら、左右へ両手を広げる。		
1	14	36						杜：扇子を返し、両手で扇子を閉じる。		
1	14	55						杜：両手を胸の前に出しながら、反時計回りで一回りする。		
1	15	2						杜：両掌をを胸の前で合わせるようにして、外側と内側に交互に動かしながら、時計回りで一回りする。		
1	15	10						杜：両手を胸の高さで、身体の中心から左右へ広げる。		
1	15	22						杜：左手で右水袖を掴み、右手みぞおちの高さに構える。		
1	15	29						杜：下手先へ向き、両手を胸の高さで交差させる。		
1	15	43						杜：両手を胸の高さで、身体の中心に集める。		
1	15	48						杜：下手先へ額を落とし、老手を胸の高さでこすり合わせながら、後ずさりですり横へ移動。		
1	15	51								
1	15	55								

(松本(古謝)麻耶子(2014)を参考に筆者作成)

「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」2より

時間			幕	音楽と台詞			動作		場面						
時	分	秒		音楽	歌	台詞	動作の種類	動作の詳細	場面の詳細	入退場					
0	0	3	演奏《玉交枝》	歌《玉交枝》 杜麗娘		舞蹈	杜：下手奥へ向いてから、反時計回りで正面へ移動。								
0	0	8					杜：両手を前に出し、左右へ広げ、大きく左水袖を翻しながら、下手先へ移動。								
0	0	12					杜：下手先へ両手を伸ばし出して腰を落とし、正面へ視線を送る。								
0	0	25					杜：上手先へ向きながら、左水袖をまくり上げる。								
0	0	34					杜：上手横へ向き、左手で水袖を掴み、正面へ向く。								
0	0	42					杜：左手の水袖を離す。								
0	0	55					杜：両手を下手先へ出ししながら、上手先へ移動し、上手先へ両手を出す。								
0	1	5					杜：扇子を左手へ持ち替える。								
0	1	8					杜：頭の高さで天井に向けて右掌を返す。								
0	1	12					杜：右手を頭上に上げながら、時計回りで一回りする。								
0	1	23					杜：膝を深く曲げ、両手を上手先へ下ろし、額を上手先へ落とす。								
0	1	25								杜：台詞			杜：おや、誰もいないところに大きな梅の木、梅の実がたくさん生っていて、可愛らしいこと。		
0	1	29					効果音					動作	杜：立ち上がり、右水袖を翻し、左手で右水袖を掴み、右手は下手先へ出す。		
0	1	35											杜：視線を下手先へ送る。		
0	1	42											杜：右手を頭上に上げ、視線を正面へ送る。		
0	1	44	杜：時計回りで一回りする。												
0	1	50	杜：右手を下ろしながら、上手先へ向く。												
0	1	53	杜：右手を下ろし、左手は胸の位置で構える。												
0	2	1			杜：台詞	杜：右水袖をまくり上げる。									
0	2	6			杜：台詞	杜：右水袖を翻して肩にかけ、左手は胸の位置で構え、上手先へ向き、中央まで移動。									
0	2	14	尋夢			動作	杜：両手を左右へ広げ、両水袖を翻しながら、中央下を向きながら、時計回りに半円を描き、上手先へ移動。								
0	2	18					杜：両手を下ろし、中央に向き、目線を斜め上に送る。								
0	2	20					杜：台詞			杜：両水袖をまくり上げる。					
0	2	26					杜：台詞			杜：膝をガクッと折ってから、右手は頭上、左手は顔の高さに上げ、梅の実をとる仕草を行い、反時計回りで一回りする。					
0	2	36					杜：台詞			杜：左手を顔の高さ、右手を頬下の高さで上手横へ出し、梅の樹に寄り掛かるような仕草。					
0	2	51					杜：台詞			杜：左手を口元、右手を下手先へ伸ばし出し、上手先へ向いたまま、後ずさり中央方向移動。					
0	2	56					杜：台詞			杜：上手先へ向いたまま、両水袖を下ろし、みぞおちの高さで、身体の中央へ集めてから、左右へ広げて翻し、水袖を両肩へかける。					
0	3	0								杜：台詞	杜：両腕をスッと前へ出し、水袖を身体の前へ下ろす。				
0	3	3					効果音				杜：台詞	動作	杜：膝をガクッと落とし、左水袖を翻して腕に絡め、頭の高さで上手横へ出す。右手は胸下の位置で構え、梅の樹へ寄り掛かる仕草を行う。		
0	3	6					演奏《江儿水》			歌《江儿水》 杜麗娘		舞蹈	杜：視線を上げ、正面へ向き立ち上がる。		
0	3	8	杜：両手を下ろす。												
0	3	18	杜：両水袖をまくり上げる。												
0	3	26	杜：膝を深く曲げ、右手を頭上へ上げ、左手は上手先へ伸ばし、視線を上手先へ送る。												
0	3	28	杜：両手を下ろし、下手先へ伸ばし出してから、両水袖を翻し、左水袖は肩にかけ、右手は上手先から下手先へ動かしながら伸ばし出す。												
0	3	37	杜：右水袖を翻して肩にかけ、左水袖を翻して左腕にかけ、下手先から上手先へ動かしながら伸ばし出す。	杜：ふともしも心惹かれし梅の木のもと。花や草は人の恋うるまま、生死も人の願いのままならば、わびしくとも人の怨むなし。わが魂を一つにあわせ、梅雨空の頃にこそ、梅の根かたはなれず相まみえん。											
0	3	42	杜：両手を左右へ広げる。												
0	3	52	杜：両手を正面でみぞおちの位置に集める。												
0	3	54	杜：右水袖を下手側へ大きく翻し、左肩にかける。												
0	4	6	杜：左水袖を上手側へ大きく翻し、右肩にかける。												
0	4	8	杜：両水袖を肩から下ろし、両腕を下へ下ろす。												
0	4	12	杜：両水袖をまくり上げる。												
0	4	24	杜：両水袖を下ろす。												
0	4	26	杜：両水袖をまくり上げる。												
0	4	35	杜：両水袖を下ろす。												
0	4	42	杜：両水袖をまくり上げる。												
0	5	7	杜：両水袖を下ろし、左右へ腕を広げて水袖を翻し、左水袖は左肩にかけ、右水袖は右腕にかける。												
0	5	12	杜：時計回りで一回りする。												
0	5	21	杜：左手は腰の位置に構え、右手は下手先へ下ろす。												

時間			音楽と台詞			動作		場面			
時	分	秒	幕	音楽	歌	台詞	動作の分類	動作の詳細	場面の詳細	入退場	
0	5	22	尋夢	演奏《江儿水》	歌《江儿水》 杜麗娘		舞蹈	杜：左足から一歩歩むごとに、ガクッと膝を曲げながら、上手先へ4歩歩む。			
0	5	34				杜：両水袖を下手奥へ大きく翻し、両手を広げて上手先へ移動。					
0	5	38				杜：両腕を上手先へ出している。					
0	5	43				杜：左手は頭の高さで上手横へ出し、右手は胸下の位置で構え、梅の樹へ寄り掛かるような動作を行う。					
0	5	45									
0	5	47		効果音				動作	春：腰に巻いた布を両手で持ち、下手から入場し、下手先で立つ。		春入場
0	5	49				春：台詞	春：左手は上手へ出し、右手はみぞおちの位置で構える。		春：佳人翠を拾って春亭遠く、侍女香を添えて午院清し。お嬢さまはどちらに行かれたのでしょうか		
0	5	59					春：両手をみぞおちの位置で返し、上手先へ移動。				
0	6	2		効果音			春：上手先で杜を発見し、立ち止まる。				
0	6	3					春：下手先へ移動。				
0	6	6				春：台詞	春：口元の高さで右手でこねり手のような動作をして構え、左手は右腕に添える。		佳人翠を拾って春亭遠く、侍女香を添えて午院清し。お嬢さまはどちらに行かれたのでしょうか？		
0	6	14				春：台詞	春：上手先の杜のもとへ向かう。		春：ああ、お嬢さまは歩き疲れて、梅の根かたで居眠りしていらっしやる。お嬢さま。		
0	6	17		効果音		春：台詞	春：中央で立ち止まる。				
0	6	19									
0	6	24		演奏《川拔棹》	歌《川拔棹》 春香		舞蹈	春：胸の高さで両手でこねり手のような動作を行い、上手へ両腕を出す。		春：花園に遊び、何故か梅の根かたに寄りて臥する。	
0	6	27				春：下手先へ移動し、両手を下手先へ出す。					
0	6	33				春：上手先の杜のもとへ移動。					
0	6	38				春：杜の上手側に落ちている扇子を拾う。					
0	6	45			春：杜の右側から右腕を両手で掴み、杜を起す。						
0	6	50	杜：両手を下ろし、体勢を整えながら春香に向く。								
0	6	52	杜：春に抱き抱えながら、下手先へ一歩歩む。								
0	6	58	杜：春に抱き抱えられたまま、視線を下手先へ送る。								
0	7	33					動作	杜：春に抱き抱えられたまま、春へ視線を向ける。			
0	7	41						杜：春に右腕を支えられたまま、身体を離し、左水袖をまくり上げる。		杜：しばし眺め、しばし眺め、遠き空眼路はるか、ふと胸痛み、物悲し。いかで知らんや憂わしき心の内。いかで知らんや人知れず流す涙。急ぐなから帰りの道、くつろぎで留まれかし。しばし耳かたむけよ不如帰の音に春は暮れゆく。いかで我再び、いかで我再びこの園に来らんや、ただ夢か死の他は。いかで知らんや憂わしき心の内。	
0	7	49						杜：春に右腕を支えられたまま、下手先へよろめく。			
0	7	56						杜・春：小鳥のさえずりに視線を上手先へ向ける。			
0	7	58						杜：左水袖をまくり上げる。			
0	8	7						杜・春：上手先の小鳥のさえずりがする方へ進む。			
0	8	20				杜：左手で春の右手をとる。					
0	8	33				杜・春：中央奥へ向く。					
0	8	45				杜・春：正面へ向く。					
0	8	55				杜：よろめく。春：よろめく杜を支える。					
0	9	3				杜：春に右腕を支えられながら、2人で反時計回り					
0	9	15									
0	9	25	演奏《尾声》	歌《尾声》 杜麗娘		舞蹈	春：杜の手を離し両手を右側へ伸ばし出ししながら、		杜：なよなよと力なく扶けられて欄干のあたり、お座敷の母上にしかるべく穏やかに告げん。		
0	9	29			春：中央で奥へ向かって歩き、時計回りで半周を描						
0	9	31			杜：中央へ向かって移動しながら、右水袖を翻し、						
0	9	37			杜：中央で反時計回りで一回りする。						
0	9	49			杜：台詞	春：上手奥へ退場。		春退場			
0	9	59	効果音		杜：台詞						
0	10	3									
0	10	20	演奏《尾声》	歌《尾声》 杜麗娘		舞蹈	杜：両手を下ろす。		杜：楼上の花の枝ぞ独り眠らんほかぞなき。		
0	10	24			杜：左水袖を翻し、左肩にかけ、右水袖を翻し、右						
0	10	36			杜：左手を頭上上げたまま、右手は下手先へ伸ばし出し、視線を下手先へ送る。						
0	10	43			杜：よろけながら右手を下ろし、左水袖は左肩にかけたまま手を下げる。						
0	10	52			杜：右水袖をまくり上げる。						
0	10	59				杜：左手を下ろし、右水袖を掬い、右手を下手先へ出す。					
0	11	3	間奏音			舞蹈	杜：左手は腰に添え、右手は胸元の位置に置きながら、後ずさりゆっくり上手奥へ移動。				
0	11	31		杜：両手を下ろす。							
0	11	32		杜：左水袖を右肩にかけ、額を落としながら、上手奥によりかけてガクッと膝を折る。							
0	11	37		杜：顔を上げ、下手先へ視線を送りながら、右足を上手奥へ進める。							
0	11	43		杜：ゆっくり上手奥へ歩みを進める。							
0	11	47		杜：だんだん早く歩みを進め、上手奥へ退場する。			両袖幕が閉まる。				
0	11	57						杜退場			

(松本(古謝)麻耶子(2014)を参考に筆者作成)

資料5 昆劇『牡丹亭』台詞

資料5は、昆劇『牡丹亭』の曲名、歌詞、台詞と日本語訳を、映像資料「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」1、「昆曲-牡丹亭（南昆伝承版）」2及び、「昆曲『牡丹亭・遊園』劇本」「昆曲『牡丹亭・驚夢』劇本」、岩城（1971：3-282）を参考にまとめたものである。

資料中の凡例はそれぞれ以下の通りである。《 》曲名、「 」台詞、（ ）日本語訳、【 】動作の説明、／歌詞の節、▲歌の途中の台詞挿入箇所、ただし短い場面の中で数回見られる場合は、数字も付している。（杜）は杜麗娘、（春）は春香、（柳）は柳夢梅、（众花神）は花の神、（杜母）は杜麗娘の母親の歌詞または台詞。上段は中国語、下段は日本語訳をあらわしている。

資料5-1 「遊園」

《绕池游》

（杜）夢回鶯啭／乱煞年光遍／人立小庭深院

（夢うつろいて鶯の声／春めぐりきてやるせなく／この奥庭におりたちぬ）

（春）炷尽沉烟／抛残绣线／恁今春关情似去年？

（沈香の煙つきて／刺繍の糸も打ちやって／今年の春は去年に似ず）

[台詞]

（春・白）「小姐。」

（お嬢さま。）

（杜・念）「晓来望断梅关／宿妆残。」

（暁に空しく梅の関を望み、夕べの装いが残る薄紅に。）

（春・念）「小姐。」

（お嬢さま）

(春・念)「你側着宜春髻子恰凭闌。」

(宜春まげをそばだてて、欄干によりかかりうっとり。)

(杜・念)「剪不断／理还乱、闷无端。」

(断ち切れず、理うるも乱れ、この胸の悩ましき。)

(春・白)「小姐、已分付催花莺燕借春看。」

(お嬢さま、花咲かせよと、鶯に命じましてございます。)

(杜・白)「春香。」

(春香や。)

(春・白)「小姐。」

(お嬢さま。)

(杜・白)「可曾叫人扫除花径?」

(花園の道を掃き清めさせたかしら?)

(春・白)「已分付過了。」

(申しつけてございます。)

(杜・白)「取鏡台過來。」

(鏡を持って来ておくれ。)

(春・白)「曉得。」

(かしこまりました。)

【貼取鏡台衣服上】

(春香は鏡を取ってきて、台の上に置く)

(春・念)「云髻罢梳还对镜／罗衣欲换更添香」

(雲髻梳くをやめて還た鏡に對い、羅衣換えんと欲して更に香を添う。)

(春・白)「小姐、鏡台在此。」

(お嬢さま、鏡はこれに。)

(杜・白)「放下。」

(そこへおいてちょうだい。)

(春・白)「是。」

(承知致しました。)

(杜・白)「好天气也！」

(本当に良い天気だこと。)

(春・白) 便是

はい、本当に

《步步娇》

(杜) 袅晴丝吹来 ▲1 闲庭院／揺漾春如线／停半晌整花钿／没揣菱花偷人半面／迤逗的彩云偏／我步香闺怎便把全身现？

(しなやかに遊糸の揺れ来るや ▲1 閑かなる庭、さゆらぐや春の日に糸のごと。歩みを止めてしばし花のかんざしを整えんとすれば、はからずも鏡の人の面ちらりとぬすみ見る。彩なす雲のごと捲きあげし髪ぞ傾く。香しき閨のうち歩み、いかんぞ身をば現わさん。)

▲1 (春・白)「小姐。准备吧。」

(お嬢さま、お支度をしましょう。)

《醉扶归》

(杜) 你道翠生生出落的裙衫儿茜／艳晶晶花簪八宝填／可知我常一生儿爱好是天然 ▲2

／恰三春好处无人见／不堤防沉鱼落雁鸟惊喧／则怕的羞花闭月花愁颤

(色鮮かに茜の衣装、あでやかに花簪に珠玉ちりばむも。生まれついてみめよきは天よりうけしものぞ。春の盛りに見る人無く。沈魚落雁の美女のさざめきに心せずば、羞花閉月の人の顔も愁えにふるえん。)

▲2 (春・白) 「小姐、到外面认输吧。」

(お嬢さま、お外に参りましょう。)

(春・白) 「来此已是花园门首、请小姐进去。」

(さあ、花園の入口です。お嬢さまどうぞお入りを。)

(杜・念) 「进得园来／看画廊金粉半零星」

(花園に来て見れば、長廊を飾りし絵金色の輝き失せて。)

(春・白) 「这是金鱼池。」

(お嬢さま、金魚の池ですよ。)

(杜・念) 「池馆苍苔一片青」

(池の畔に蒼苔は一面に青し。)

(春・念) 「踏草怕泥新绣袜／惜花疼煞小金铃」

(草踏みて絹の靴下汚すまじ、花を惜しみて鳥追いの鈴を鳴らさん。)

(杜・白) 「春香。」

(春香や。)

(春・白) 「小姐。」

(お嬢さま。)

(杜・白)「不到园林、怎知春色如许。」

(花園に来なければ、春の麗しきは知りようもなかった。)

(春・白)「便是。」

(はい、本当に。)

《同皂罗袍》

(杜) 原来姹紫嫣红开遍／似这般都付与断井颓垣／良辰美景奈何天／便赏心乐事谁家院？
／朝飞暮卷／云霞翠轩／雨丝风片／烟波画船／锦屏人忒看的这韶光贱！

(あでやかに百花咲き競えど、寄り添うはこわれし井戸くずれし垣。良き時美しき景色ただ空しく、心浮きたつ楽しむは誰が家のことならん。朝に飛び夕にさかまく、雲と霞は翠の軒に、雨は糸となり風そよぐ。煙る波間に屋形船。深窓の人は知るまい、この春の眺めを。)

(春・白)「吓小姐、这是青山。」

(あ、お嬢さま、こちらに山が。)

《好姐姐》

(杜) 遍青山／ ▲ 1 啼红了杜鹃／ ▲ 2 那荼靡外烟丝醉软／ ▲ 3 那牡丹虽好／他
春归怎占的先！闲凝眄／ ▲ 4 生生燕语明如剪／听啻莺声溜的圆

(青き山はなべて、ホトトギスが啼き花を紅く染める。バラのかなたゆらめく柳の糸。牡丹はよけれど、過ぎ去る春のさきがけ。燕のさえずり鋭く響き、鶯の歌はなめらかに円し。)

▲ 1 (春・白)「這是杜鹃花。」

(これはツツジです。)

▲ 2 (春・白)「这是荼靡架。」

(こちらはバラの花壇です。)

▲ 3 (春・白)「是花都开、那牡丹还早哩。」

(百花咲き悶えど牡丹はまだ早し。)

▲ 4 (春・白)「小姐、你看莺燕叫的好听吓。」

(お嬢さま、鶯や燕の啼声が聞こえます。)

(杜・白)「春香、回去吧。」

(春香や、もう戻りましょう。)

(春・白)「小姐、这园子委实观之不足。」

(お嬢さま、いくら見てもあきません。)

(杜・白)「提它怎么？」

(どうしてそんなこと言うの。)

《尾声》

(杜) 观之不足由他繾／便赏遍了十二亭台是枉然／倒不如兴尽回家闲过遣

(飽きぬ眺めならば心のままに、あまねく十二の楼台見尽くすもむなし。興も尽きて家に戻り、暇つぶしせん。)

(春・白)「小姐、你身子乏了、歇息片时。我去看看老夫人再来。」

(お嬢さまお疲れでしょう、しばらくお休み下さい。奥様の御様子を見てまいります。)

(杜・白)「去去就来。」

(すぐに戻ってね。)

(春・白)「是。」

(かしこまりました。)

(春・念)「瓶插映山紫／炉添沉水香」

(黙して春の遊びより帰り、宜春ぶりに装いてみん。)

資料 5-2 「驚夢」

(杜・念)「蓦地游春转／小试宜春面」

(春の遊びから戻り、春の装いを試さん。)

(杜・白)「春吓春！」

(ああ春よ春。)

(杜・念)「得和你两留连／春去如何遣？」

(いつまでも共にいられたら、春去りゆかばどうして暮らせよう)

(杜・白)「恁般天气、好困人也！」

(こんなお天気は本当に眠くなる。)

《山坡羊》

(杜) 没乱里春情难遣／蓦地里怀人幽怨／则为俺生小婵娟／拣名门一例一例里神仙眷／甚
良缘／把青春抛的远／俺的睡情谁见？／则索因循腼腆／想幽梦谁边／和春光暗流转？
／迂延／这衷怀哪处言？／淹煎／泼残生除问天

(春の想い乱れやるせなし、ふと人を懐い幽かに怨む。見目うるわしきゆえ、ひたすらに名門より佳き婿がねえらぶ。なにをか良縁と言わん、遠く捨て去られる青春。誰かは知らん我が夢のうち、羞じろうも是非なし。幽き夢誰が胸にぞ、春香とともに流転す、いたずらに日の過ぎて、この思いいづくに打ち明けん。心のもだえ厭わしきわが命、ただ天に問わんのみ。)

【万年欢牌。杜丽娘入梦。花神引杜丽娘、柳梦梅同、相见。曲牌收。】

(杜麗娘はうたた寝をして、夢を見る。夢の中で杜麗娘は、花の神の命を受けた夢の神の導きにより柳夢梅と出会う。)

(柳・白)「吓姐姐！小生哪一处不寻到、却在这里。恰好在花园内、折得垂柳半枝。姐姐、你既淹通诗书、何不作诗一首、以赏此柳枝乎？」

(ああ、お嬢さま。あちこち尋ね歩きましたが、ここにいらしたとは。今ちょうど花

園で、枝の小枝を手折ってきました。お嬢さまは学問に通じたお方、柳の枝を詩に詠んでくだされ。)

(杜・白)「那生素味平生、因何到此？」

(お会いしたこともないお方、どうしてここにいらしたのかしら。)

(柳・白)「姐姐、咱一片闲情、爱煞你哩！」

(お嬢様、あなたを恋い慕っているのです。)

《山桃红》

(柳) 则为你如花美眷／似水流年／是答儿闲寻遍？／在幽闺自怜

(花のごとく美わしきに、水の流るるごとく時は流れ、いたるところ尋ね歩きしに、ひとり深窓に悲しむ。)

(柳・白)「姐姐、和你那答儿讲话去。」

(お嬢さま、あちらでお話いたしましょう。)

(杜・白)「哪里去？」

(どちらへまいりますの。)

(柳・白) 哪！

(どれ。)

《山桃红》

(柳) 转过这芍药栏前／紧靠着湖山石边／和你把领扣松衣带宽／袖梢儿揼着牙儿苦也／则待你忍耐温存一晌眠

(芍薬の花壇をめぐり、湖山石のそば近く。襟をゆるめ帯をほどき、袖のはしを噛みしめて、どうか声を忍んでください。熱き思いの夢のひと時。)

《山桃紅》

(柳) (杜) 哪處曾相見? / 相看俨然 / 早難道好處相逢無一言

(いずこにて相見しか、相見ればさも似たり、よき折に相違いて、かけましきやさことば。)

【万年歡牌。柳夢梅、杜麗娘同下。曲牌收。】

(柳夢梅、杜麗娘を抱いて退場。)

《鮑老催》

(众花神) 单則是混陽蒸變 / 看他似虫兒般蠢動把風情扇 / 一般兒嬌凝翠綻魂兒顫 / 這是景上緣 / 想內成 / 因中見 / 呀淫邪展污了花台殿 / 他夢酣春透了怎留連? / 待拈花閃碎的红如片

(ひとえに春の陽気が万物を育み、うごめく虫のごと春の心をかきたて。なまめきて寄せては返す魂のさざ波。春が取り持つ縁にて思いを秘め恋いわたる始めなり。花園はさながらに寝乱れし花かずら。夢もたけなわ春さかりとて、いかで長く留まるべき。散りかかる花びらは砕けし紅のごとし。)

(众花神・白) 「待我拈片落花惊醒他。」

(花一片降らせて目覚めさせん。)

《雙聲子》

(众花神) 柳夢梅 / 柳夢梅 / 夢兒裏成姻眷 / 杜麗娘 / 杜麗娘 / 勾引得香魂亂 / 兩下緣非偶然 / 夢里相逢夢兒里合歡

(柳夢梅、柳夢梅。夢の内でも彼女と結婚することを願う。杜麗娘、杜麗娘。勾いに引かれて香を得て心は揺さ振られ、両人の縁は偶然にあらず。夢の中で巡り会い、夢の中で逢瀬を楽しむ。)

《山桃紅》

(柳) 這一霎天留人便 / 草藉花眠 / 則把云鬢點 / 紅松翠偏 / 見了你緊相偎 / 慢廝連 / 恨不得肉兒般和你團成片也 / 逗的个日下胭脂雨上鮮

(このひと時ぞ天の計らい、草のしとねに花の眠り。緑の黒髪、まげ揺れて、花の簪
緩み傾く。君見ればひとと相寄り、そぞろ心惹かれ、口惜し一つ身にならざりし。
日の暮れんとするに、濡れてみえしは唇。)

(柳・白)「妙！」

(みごとなり。)

《山桃紅》

(柳) 我欲去还留恋／相看俨然／早难道好处相逢无一言

(去ろうとしても名残つきぬ。いずこにて相見しか、相見ればさも似たり。この良き
折に相違いて、いかで言葉のなからんや。)

(柳・白)「姐姐、你身子乏了、将息片时小生去也。正是。」

(お嬢さま、お疲れでしょう、しばしお休みください。私はもう帰ります。)

(柳・念)「行来春色三分雨。」

(行来す春色三分の雨。)

(杜・白)「秀！」

(秀才さま)

(柳・白)「在！啊呀妙啊！」

(はい。いやはやみごとなり。)

(柳・念)「睡去巫山一片云。」

(睡去す巫山一片の雲。)

【柳夢梅下。杜母上。】

(柳夢梅が舞台から退場する。杜麗娘の母親が舞台に入場する。)

(杜母・念)「夫婿坐黄堂／娇娃立绣窗／怪她裙衩上／花鸟绣双双

(夫は黄堂に坐し、愛娘は深窓にあり。衣装には花と鳥、双の刺繡はなにゆえぞ。)

(杜母・白)「我儿！我儿！我儿原来昼眠在此。我儿醒来。」

(これ娘よ、これ娘よ。これ娘よ、こんなところでうたた寝をして。娘や目を覚ましなさい。)

(杜・白)「啊秀……」

(秀才……)

(杜母・白)「啊、儿啊！娘在此。」

(ああ、娘よ。ここよ、母ですよ。)

(杜・白)「原来是母亲。母亲万福。」

(まあ、お母上。ごあいさつを。)

(杜母・白)「罢了。儿啊！你方才说什么“秀”？」

(よいよい。さきほど「秀」とやらを呼んだような？)

(杜・白)「孩儿刺绣才罢。」

(それは「刺繡」のことでございます。)

(杜母・白)「为何昼眠在此？」

(なぜここでうたた寝を？)

(杜・白)「告母亲知道。孩儿适才往花园中游玩回来、不觉身子困倦、少睡片时。不知母亲到来、有失迎接、望母亲恕罪。」

(申し上げます。さきほど花園に遊んで参り、何やらくたびれて、ついうとうとして、母上のお越しも知らずに、お出迎えもせず、どうかお許しを。)

(杜母・白)「怎么不到学堂中去看书？」

(どうして学堂で勉強しないの?)

(杜・白)「先生不在、且自消停。」

(先生が居らず、休みになったのです。)

(杜母・白)「儿吓、花园中冷静莫去闲游。」

(ああ、花園は寂しいところだから、あまり行くではありませんよ。)

(杜・白)「谨依母亲慈训。」

(お仰せの通りにいたします。)

(杜母・白)「女儿家长成了、自有许多情态。且自由她、我去了。正是、」

(娘も年頃になると、何かと難しいもの。気ままにほっておきましょう。まさに、)

(杜母・念)「宛转随儿女」

(我が子に振り回されて)

(杜・白)「孩儿送母亲。」

(母上お送りいたします。)

(杜母・白)「罢了。」

(よいよい。)

(杜母・念)「辛勤做老娘。」

(母の務めはつらいもの。)

【杜母下。】

(杜麗娘の母親が舞台から退場する。)

(杜・白)「娘吓！你教孩儿看书、不知哪一种书才消得俺闷怀吓！」

(ああ、お母さま。本を読めと仰せですが、どんな本を読めば、この胸のうかが晴れるでしょう。)

《绵搭絮》

(杜) 雨香云片／才到梦儿边／无奈高堂／唤醒纱窗睡不便／泼新鲜／俺的冷汗粘煎／闪的俺心悠步蹇／意软鬟偏／不争多费尽神情／坐起谁忺／则待去眠

(雨雲の歎び、夢に入りしばかり。いかんせん母上の呼びたまひ、紗窓の眠りままならぬ。冷たき汗のべっとりとして、後髪引かる思い。歩む脚も重し。心は弱く髪も傾く。精神の疲れ果て、立居もものうし、いざ眠りにゆかん。)

《尾聲》

(杜) 困春心游赏倦／也不索香薰绣被眠／春呵／有心情那梦儿还去不远。

(春に悩める心、遊びにも倦み、香を薫き込めた夜具もいらぬ。春よ、心あらば、あの夢へ戻らせておくれ。)

【杜麗娘下】

(杜麗娘が舞台から退場する。)

資料 5-3 「尋夢」

【杜麗娘上】

(杜麗娘が舞台へ登場する。)

《懶画眉》

(杜) 最撩人春色是今年／少甚么低就高来粉画垣／原来春心无处不飞悬／是睡荼蘼抓住裙
衩线／恰便是花似人心向好处牵

(とりわけて今年こそ、春景色人を悩ます、白壁の土塀高く低く、春の思いの起こらぬ処とてなし。裙の糸を野ばらの引っかけしや、あたかも人の心のごと、花は引きつける。)

(杜・白) 「一径行来、但觉思情辗转、园内风物依然、趁此悄地无人、正好寻梦也。」

(ずっと、思いは募り、花園の景色はまだ残っているだろうか。静けさの中に、ただただ、夢の中のあの人を探している。)

《忒忒令》

(杜) 那一答可是湖山石边／这一答似牡丹亭畔／嵌雕栏芍药芽儿浅／一丝丝垂杨线／一丢丢榆荚钱线儿春／甚金钱吊转

(彼方は太湖石のあたり、此方は牡丹亭の畔、透かし彫りの欄干に、芍薬の芽わずか、一すじ一すじ柳の糸垂れ、ひらひらと榆錢の落ち、などか春の糸もて、錢の落つるをとどめんや。)

(杜・白) 「昨日梦里那书生、将柳枝来赠我、要我题咏、强奴欢会会之时。好不话长也。」

(昨日のあの書生が、柳の枝で詩を作って下さいとって、私に歡会を強いた時のこと、話せばずいぶん長いことですわ。)

《嘉庆子》

(杜) 是谁家少俊来近远／敢迤逗这香闺去沁园／话到其间腩腆／他捏这眼奈烦也天／咱嗽这口待酬言／咱不是前生爱眷／又素乏平生半面／则道来生出现／乍便今生梦见／生就是个书生／恰恰生生抱咱去眠

(いづくの家の若さまか、近寄りて来て、深閨の娘をば連れ出し、花園に到りぬ。口に出すも恥ずかしや、かの君わが眼をおさえぬ。ああ天よいかがせん。この口を開き、言葉交わさんとす。かの殿御は恋しき限り、前の世の恋人ならず、日頃は相知らず、後の世には現れんかと思いに、今の世に夢に見き、書生となりて羞らいがちに我を抱き、ともにぞ寝ねし。)

(杜・白)「我想那书生这些光景、好不动人春意也！」

(どうして春仗を動かさないでいられますよう。)

《豆叶黄》

(杜) 他兴心儿紧咽咽鸣着咱香肩／俺可也慢拈拈／做意儿周旋／俺可也慢拈拈／做意儿周旋／等闲间／把一个照人儿昏善／这般形现／那般软绵／恁一片撒花心的红影儿吊将来半天／恁一片撒花心的红影儿吊将来半天／敢是咱梦魂儿厮缠？

(かれ興奮して緊くいだき、我が肩に鳴咽く。我ゆるやかに心してとりもつ。人をば恍惚とさせ、あのように生き活きと、あのようななよやか。思わずも花びらの紅く、中天より散り来りて驚きぬ。わが夢魂の纏えるなるか。)

(杜・白)「寻来寻去、多不见了。那牡丹亭、芍药栏、怎生这般凄凉冷落、杳无人迹？好伤心人也！」

(ああ、あちこち尋ねても、全く見当たらない。牡丹亭や芍薬の花壇、どうしてこんなに侘しく、人影も無いのでしょうか。本当に悲しいことですわ。)

《玉交枝》

(杜) 似这等荒凉地面／没多半亭台靠边／敢是咱眯睍色眼寻难见／明放着白日青天／猛教人抓不到魂梦前／霎时间有如活现／打方旋再得俄延／是这答儿压黄金钏匾

(かくも淋しきどころ、亭台の畔に佇めば、眼を奪われしあと尋ね難し。白日は晴天にかかりて、夢魂の前にかの君引き出し難し。しばしも現われるやと徘徊すれば、立ち去り難し。ああ、ここそは黄金の腕飾りこわせしところ。)

(杜・白)「秀才、秀才。」

(秀才よ、秀才よ。)

(杜・白)「呀！无人之处、忽然大梅树一株、看梅子累累、可爱人也。我丽娘死后得葬于此、幸也！」

(おや、誰もいないところに大きな梅の木、梅の実がたくさん生っていて、可愛らしいこと。)

《江儿水》

(杜) 偶然间心似繾／在梅树边／似这等花花草草由人恋／生生死死随人愿／便酸酸楚楚无人怨／待打并香魂一片／阴雨梅天／阿呀人儿吓／守的个梅根相见

(ふとしも心惹かれし梅の木のもと。花や草は人の恋うるまま、生死も人の願いのままならば、わびしくとも人の怨むなし。わが魂を一つにあわせ、梅雨空の頃にこそ、梅の根かたはなれず相まみえん。)

【春香上】

(春香が舞台へ登場する。)

(春・白)「佳人拾翠春亭远、侍女添香午院清。不知小姐哪里去了？」

(佳人翠を拾いて春亭遠く、侍女香を添えて午院清し。お嬢さまはどちらに行かれたのでしょうか?)

(春・白)「呀！看小姐走乏了、在梅树下打睡哩。」

(ああ、お嬢さまは歩き疲れて、梅の根かたで居眠りしていらっしゃる。)

(春・白)「小姐！」

(お嬢さま。)

《川拨棹》

(杜) 你游花院／怎靠着梅树偃？

(花園に遊び、何故か梅の根かたに寄りて臥する。)

(杜・白)「春香。」

(春香。)

《川拔棹》

(杜) 一时间望眼连天／一时间望眼连天／忽忽地伤心自怜／知怎生情怅然？／知怎生泪暗
悬？／为我慢归休款留连／听这不如归春暮天／春香吓！／难道我再到这亭园／难道我
再到这亭园／则挣的个长眠和短眠！／知怎生情怅然？／知怎生泪暗悬？

(しばし眺め、しばし眺め、遠き空眼路はるか、ふと胸痛み、物悲し。いかで知らん
や憂わしき心の内。いかで知らんや人知れず流す涙。急ぐなから帰りの道、くつろ
ぎて留まれかし。しばし耳かたむけよ不如帰の音に春は暮れゆく。いかで我再び、
いかで我再びこの園に来らんや、ただ夢か死の他は。いかで知らんや憂わしき心の
内。)

《尾声》

(杜) 软哈哈刚扶到画栏偏／报堂上夫人稳便

(なよなよと力なく扶けられて欄干のあたり、お座敷の母上にしかるべく穏やかに告
げん。)

(春・白)「是。」

(はい。)

【春香下】

(春香が舞台から退場する。)

(杜・白)「我杜麗娘啊！」

(この杜麗娘は。)

《尾声》

(杜) 少不得楼上花枝也则是照独眠！

(楼上の花の枝ぞ独り眠らんほかぞなき。)

【杜麗娘】

(杜麗娘が舞台から退場する。)

資料6 幸喜「柳」の動作記述

資料6は、1997年に記録された映像資料をもとに、名護市幸喜の「柳」の動作を記述したものである。

《スキ節》節々がなれば／木草でいも知ゆい／人にうまりとて／節う知らね

歌持ちがなく、すぐに歌い出される音楽に合わせて、後幕からスミキリで舞台へ登場する。

- ・「節節がなれば」でかなり下手で左足つき、
- ・「木草でいも」で上手奥に向かって進み左足つき（琉球舞踊だと普通は左ガマク入れつき）
- ・左足つきの仕方も独特
- ・「知ゆい」で正面に向く
- ・「人に」で正面に右足つき（琉球舞踊だと左ガマク入れつきの次は右ガマク入れつきである。右ガマクつきが本来だが、正面に向かってつく様に解釈が変化したか）
- ・「うまりとて」で上手側の人は左回りで真後ろへ、下手側の人は右回りで真後ろへ・・・
複数舞の特徴
- ・「節う知らね」で真後ろに歩いていき、左膝を立てて座る（琉球舞踊だと、歌詞の最後で再び女立ちをし、左回りで真後ろに向き歌持ちで真後ろに歩んだ後、座る）

《柳節》柳は緑／花は紅／人は只なさけ／梅はにおい

○「柳は緑」

歌持ちで立ち、右回りで正面に向く、右足を下手前に出し引く、面も右に向ける。左足を上手前に出し面も左に向ける。面だけ正面に直す

- ・右手繰りは手だけ入れ上に上げ、下ろす時に出していた左足を引き、右足を正面に出す時に、右足を進める。（琉球舞踊でよく見られる右手繰りは普通右足も同時に入れ右ガマクも入れる。面は左に入れる流派と右に入れる流派がある。繰る時に左足を引き、正面に右手を出す時に右足も正面に進める）
- ・正面に歩み、7歩めの右足につく。身体を直す時に右足下手前に出ながら面を右に向け、次に左足を上手前に出しながら面を左に向け両手を左波手にする。右回転で真後ろに向く。右回転の仕方は一見琉球舞踊の小回り（右足を右に向け左足を回し入れ、右足首を左にず

らしながら向きを変える) のように見えるが、幸喜の場合は、右足を右に向け腰を落としながら下半身をねじり回し、下手横まで向いてから、左足を回し入れて真後ろに向く方法が独特である。その後右足から真後ろに向って歩む。3 歩目右足で右回り正面に向き、下手前に右足を出しながら右波手(右手の柳は立てててやや右に倒している)にし、上手前に左足から進み3歩目で左足つきをしながら両手を立てて下ろす。上手前に左足を出して左波手(右手の柳は立てててやや右に倒している)にし、下手前に右足から進み3歩目で右足つきをしながら両手を立てて下ろす。右手を額の高さで下の方を正面に向けながらかざし持ち、左足を左に向け身体を左にねじり回し、右足を回し入れながら真後ろに向き、真後ろに向って左足から歩む。3歩目で左足を左に向け、身体をねじり回し身体は下手横に向けながら柳を正面に出し伸ばす。左手は伸ばした状態で、左足から出しては引くの繰り返しで正面に向って歩む。4歩目の右足を出して引き戻し、両ひざを曲げて腰を落とした後、再び右足を出し引きながら下がる。身体や手はそのまゝの状態、面は正面。7歩目の右足を出し引いた後、両ひざを曲げて腰を落とし、面を下手横に向けながら左手を下ろす。右手の柳を左回りに頭上で2周回す。2周目の時は柳を上手奥からサッと正面に回し向ける。この時左手は手のひらを上にして正面に出し、左足も出す(ヨーンナーエーイヤの歌に合っている)。出した左足で正面に歩み、右足を出し少し戻して両ひざ曲げ腰下ろす。再び右足だし真後ろに引き戻し真後ろに下がる。左足を出し少し戻して両ひざ曲げ腰おろし、再び左足だし真後ろに引き戻しながら真後ろに向け、真後ろに身体を向ける。右足から真後ろに歩む、両手は返し立てて下ろす。4歩目の右足を右に向け身体をねじりながら右半身を正面に向けてから右手を真後ろにかけながら再び真後ろに向けながら座り、道具を持ち替える。

○「花は紅」

歌持ちで立ち、右回りで正面に向き、右足を下手前に出しながら面も向け、右足を引いて上手前に左足を出しながら面も向ける(女立ち風)。面は正面には戻さずに右手繰り上げ、下げる時に左足を引いてきて正面に面を向け右足から正面に進む。右手の花は左に倒してみぞおちのあたりに持つ。8歩目の左足を出して右足にそろえる(琉球舞踊では右足または左足つき)。下手横に面を向け右足を出しながら右手の花を額の位置で左回りに一周させ、右足を引き、右手を伸ばしながら上手前からすくう。左足も同時に上手前に出し、右足を右回転の方向に出す。両手は左波手(左手の親指が離れている)。脚の力で右回りに身体を

向け、下手横まで向くと左足を回し入れ真後ろに向く。右足から真後ろに進む。3 歩目の右足で右回りで正面に向きながら、両手はみぞおちのあたりで立て、下手前に右足を出して両手は下に向けながら顔の位置まで引き上げ、右波手の様（琉球舞踊に比べると、右手の位置が低く、左手は下向きである）にし、右足を引いて上手前に向き、左足をすすめ 3 歩目の左足で両手を上手前に向ってあてる。（この時、琉球舞踊では両手をあてるのと同時に右足を左足踵につくが、両手をあてた後に右足を左足にそろえる程度）次に、上手前へ左足を出しながら両手を下に向けて引き上げ、左波手の様（琉球舞踊に比べると左手がややした向きである）にし、左足を引いて下手前に向き、右足をすすめ 3 歩目の右足で両手を下手前に向ってあてた後に、左足を右足にそろえながら両手を伏せ下ろす。下手前に向って右足を出しながら右手を下手前に出し左半回転で柄を正面に向けて頭の高さに持ち、右足を引いて正面に向く。左足を正面に向って出しては引き、右足も同様に交互に出しては引く。（舞台ぎりぎりのため、これ以上正面に向って歩めないからか？）（足は爪先をつけた形で重心移動はせず、出しては引くという形）3 歩目の左足を出して引く時に左足爪先を上手横に向け、足の力で左回りに身体を向け、上手横まで向くと右足を回し入れ真後ろに向く。左足から真後ろに向って歩む。11 歩目の左足の爪先を下手奥に向け、左回りに体を向け、下手横まで向くと右足を回し入れ正面に向く。右手を伏せ下ろしてから伏せあげ、面は下手前に向けながら、額の位置で手のひらを反してなで下ろす。面を上手前に向けながら、左手を招き手、こねり手、押す手で下ろす。両手を額の位置で担ぎ、両ひざを曲げて腰を落としてから、右足からトントンと足拍子。両手を伏せ下ろす。上手前に向って左足を出しながら、右手の花を柄の方から上手前にあて下ろし、右足を進め左足にそろえる。下手前に向って右足を出しながら、花の柄の方から下手前にあて下ろし、左足を進め右足にそろえる。正面に向って花は胸の位置で左に倒して持ち、左足を進め、右足は爪先を下手前に向け、右回りで体を向け、下手横まで向くと左足を回し入れ真後ろに向く。右足から真後ろに向って歩み、3 歩目の右足の爪先を上手奥に向け右回りで体を向け、上手横まで向くと花の柄を真後ろにあてながら身体を真後ろに向き直し、左膝を立てて腰を下ろし、花を籃に戻す。

○「人は只なさけ」

歌持ちで立ち、右回りで正面に向く。下手前に向いて右足を出し引く、上手前に向いて左足を出し、面は正面に直す。右手を胸の前に伏せながら出し、右足を正面に進めながら、

右手をもう一度とり直して、胸の位置で伏せ出し、正面に向って歩む。3歩目の右足踵に左足をつき、右手下ろす。下手前に向って右足を出し、右手をみぞおちの位置で返し下ろし、右足も引く。この時右手の人差し指と親指がつまんだ形。左足を正面に進めながら両手は左波手（琉球舞踊に比べると左手が下がり気味）にし、右足爪先を下手前に向け右回り（回り方は他と同様）3歩目で右回り（同様）正面に向きながら、両手をたて下ろす。正面に向って面を右に向け、右足から正面に歩みながら右手こねり手、下ろす時に面を直し、面を左に向け、左手こねり手、下ろす時に面を正面に直し、再び右手同様。この時、足は調子よく歩む。（琉球舞踊では右手右足、左手左足が原則となる為、左手がこねり手の時は左足がでるのと同様になるが、ここでは調子よく歩みを進めているため、左手右足という形が生じている。）上手側の人はやや下手前に歩み、2人の距離を縮める。右手のこねり手を終えたあと、右手を振りかぶるようにして挙げ、お互い向かって2歩進み、肩の位置で小指側が重なる様にして、お互いの腕をつかみ膝をまげて腰をおとす。少し膝を戻し、上手側の人左足から相手に向って進む。下手側の人下手側に下がる。上手側は右足を出して引き、下手側は左足を出して引く。次に上手側は左足を、下手側は右足を出して引き両者腰をおとす。次に下手側が相手に向って進むように右足を出して引き、上手側は左足を出して引く。下手側は左足、上手側は右足を出して引き、下手側が右足、上手側は左足を出して引き両者腰をおとす。腕を離し、向かい合ったまま両手を伏せ出してから手のひらを返しながらかげ広げ、下ろす。お互い正面から、上手側は左足を出して左波手、下手側は右足を出して右波手をし、ハニビサの様に内回りで真後ろに向って歩みながらお互い最初の立ち位置に戻っていく。上手側は右足から、下手側は左足から歩み、6歩目で再び内回りで向かい合い、真後ろへ身体を向け、上手側は右ひざ、下手側は左ひざを立てて座り、梅の花をとる。

○「梅は匂い」

梅の花をとって立ち、右まわりで正面に向き、下手前に右足を出して引きながら右波手（右手の梅は立てている）にし、上手前に向って左足から歩み、3歩目で両手をたて下ろし、右足を左足にそろえる。上手前に左足を出して引きながら左波手にし、下手前に向って右足から歩み3歩目で両手を立て下ろす。下手前右足を出して引きながら、梅の柄を正面に向けて頭の高さで持つ。左足から正面に向って歩み、3歩目の左足で左回りをし、上手横に身体が向くと右足を回し入れ、真後ろに向く。左足から歩み7歩目で、左回りで正

面に向く。右手を伏せ下ろしてから返し上げ、梅をなで下ろす。上手前に面を向けて左手こねり手。両手を頭の高さで担ぎ、膝をまげ、右足からトントンと足拍子。両手を伏せ下ろし、上手前に向って左足を出して右足をそろえながら、梅を柄の方から上手前にあて下ろす。下手前に向って右足を出して左足をそろえながら、梅を柄の方から下手前にあて下ろす。お互い向き合い右手を顔の高さで伏せ持ち、左手は添えながら、面を左に倒して相手とかけあい膝を曲げ、腰をおとす。両手を広げながら上げ下ろす腰を戻して上手側は右足を出して立ち、下手側は左足を出して向き合って立つ。内回りで正面に向き、梅を左に倒して胸の位置で持ち、右足を入れて右回りで真後ろに向き、自分の位置に戻りながら進む。3歩目の右足爪先を上手奥に向け、右回りで上手横から右手を翻しながら真後ろに向きなおり、腰を下ろして座る。小道具を全て籠に戻し、籠の紐を頭上から通して首にかけ、再び籠を担ぐ。この時、無音の状態。

《沈仁屋久節》日も暮れて行ちゆい でちやよ立つ戻ら 明日も押列れて 出て遊ば

歌持ちで立ち、右回りで正面に向き、下手前に向って右足を出して引き、上手前に向って左足を出し、面を正面に戻す。左足を引いて右足から正面に向って歩む。面も左に倒しながら進み、3歩目の右足で少し腰をおとして、右足踵に左足をつける。両手を広げながら腰位置まで上げ下ろしながら、右足爪先を下手前に向け、右回りをし下手横まで身体が向いてから左足を回し入れ、真後ろから右足爪先を上手横に向け腰をおとしながら、右回りで身体を捻り右半身で正面に向く。右足を上手前を出して爪先を真後ろに向け、左回りで下手奥に向き、左足からスミキリに歩む。3歩目の左足爪先を下手前に向けて腰をおとし、左回りで面を右に傾け腰の位置を戻しながら上手前に左半身で向く。再び腰をおとし、左足爪先を下手前に向けて右回りで下手奥に向き、右足からスミキリで下手奥に入る。

謝辞

本研究を行うにあたり、多くの方々の御教示・御協力・御助言を賜りました。心より感謝申し上げます。

小西潤子沖縄県立芸術大学教授には、熱心に細部にわたって粘り強くご指導をいただきました。多角的な視点から琉球舞踊を分析できましたのは、小西教授の先鋭的な観点と、本質を見極める眼力のおかげです。限られた時間の中で博士論文をまとめることができたのは、小西教授の熱い励ましのおかげです。また、板谷徹沖縄県立芸術大学名誉教授には、豊富な資料の提供及び、毎回細やかなご指導と鋭いご指摘を頂き、琉球舞踊に対する知見を深めることができました。花城洋子元沖縄県立芸術大学教授には、博士課程入学当初から、舞踊研究についてご指導いただき、動作学からの研究方法や、中国芸能への視点、渡嘉敷流を含めた研究アプローチへの視野を広げていただきました。仲嶺伸吾沖縄県立芸術大学教授には、琉球音楽に関する貴重なご助言とともに、いつも暖かい励ましをいただきました。また久万田晋沖縄県立芸術大学教授には論文全体の構成に関する適切なお助言をいただき、大きな刺激を受けるとともに、研究意欲を湧き立たせていただきました。

沖縄タイムス社の吉浜拓馬さんと、元沖縄タイムス社の牧志寿子さんには、沖縄タイムス社における舞踊コンクールの変遷について、資料提供や質問にご対応下さりました。渡嘉敷流守藝会の金城光子会主には、近世琉球舞踊「女躍り 花加籠」の舞台化にあたり、渡嘉敷流の「柳」のご指導や渡嘉敷流に伝わる古典女踊りの撮影及び聞き取り調査にご協力いただきました。渡嘉敷流あけぼの乃会の花岡勝子会主には、渡嘉敷流の足使いに関する細かなご教示と、撮影にご協力いただきました。恩納村恩納の村踊り指導者である大城勝さんと、名護市宮里の村踊り指導者である比嘉啓福さんには、村踊りにおける女踊りをご指導いただきました。他にも、村踊りで訪れた各地域の皆様には調査にご協力いただき誠にありがとうございました。

鈴木耕太沖縄県立芸術大学准教授や呉屋淳子先生沖縄県立芸術大学准教授を始め、教員の皆様には様々なお声がけをいただき、研究の励みとなりました。また、上原孝三沖縄尚学高等学校教諭や、田中美紀子元沖縄尚学高等学校教諭には校正や英語翻訳で尽力していただきました。

そして、高嶺久枝沖縄県立芸術大学教授には、琉球舞踊の御指導のみならず、本研究の意義や琉球舞踊の実演における実態や、歴史的背景について多数の資料提供や、御教示い

ただき公私共に支えていただきました。本研究を仕上げることができたのは、幼少期より琉球舞踊の指導のみならず、舞踊を通して沖縄の歴史や、人々の思想にも触れさせてくれたからだと思います。

最後になりましたが、夫には子育て真っ只中に、沖縄県立芸術大学の博士課程で学びたいという私のわがままを受け入れてくれ、家事や育児に大変な負担をかけました。また、長男桔梗之介には、幼い妹達の世話や家事を手伝ってもらいました。長女清美礼や次女小百合には、取材や舞台で頻繁に家を空け、寂しい思いをさせるが多かったと思います。そして、父には論文に関するアドバイスや、校正を手伝っていただいたり、子ども達の世話など、様々な面で支えていただきました。家族全員の協力があったこそ、本論文を完成させることができました。

本研究にご助言、ご協力くださいました全ての方々に、あらためて深く感謝申し上げます。