

八重山舞踊の構造と体づかい  
—琉球舞踊との比較から—

令和2年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科

芸術文化学専攻芸術表現研究領域

和田（山里）静香

## 凡例

### 1. 注について

注は各章ごとに通し番号とし、各頁の下欄に記す脚注方式とする。

### 2. 引用文献および参考文献について

本論文における引用および参考文献の表記は、本文中あるいは注の文中で丸括弧の中に著者姓、発行年、頁数を以下のように表記した。

例：(大道 2010 : 82)

### 3. 記号の使用について

文中における括弧記号の意味は以下の通りとする。

「 」 発言、文中における文献の引用、論文の題目、強調

『 』 書籍等の刊行物名

《 》 舞踊演目名

〈 〉 楽曲の節名

( ) 年代、捕捉

### 4. 図、表、写真、譜例について

文中の図、表、写真、譜にはそれぞれ出現順に番号をつける。前の数字は章に対応している。

例：図 1-1 比屋根家系図

### 5. 人名の表記について

人名はすべて敬称を省略して表記した。

### 6. 舞台の方向を示す用語

舞台の方向を示す用語は以下の通りである。

下手奥	後方	上手奥
下手横	中央	上手横
下手前	正面	上手前

客席

八重山舞踊の構造と体づかい  
—琉球舞踊との比較から—

—目次—

序論	1
第一章 八重山舞踊の概要	6
第一節 八重山舞踊の歴史	7
第一項 八重山舞踊の成立	7
第二項 八重山舞踊勤王流について	8
1. 創始者 比屋根安弼 2. 二代目 諸見里秀思と三代目 渡慶次長智	
第三項 八重山民俗舞踊について	11
第二節 八重山舞踊の流会派	13
第一項 流会派の現状	13
第二項 流会派の系統	16
第三項 まとめ	19
第三節 八重山舞踊の演目	21
第一項 八重山舞踊の演目における諸問題	21
第二項 八重山舞踊の共通演目	25
第三項 共通演目の成立	30
第四項 共通演目の分類	39
第五項 まとめ	40
第二章 八重山舞踊の構造	42
第一節 軌跡図から見る八重山舞踊の構造	43
第一項 軌跡図について	43
第二項 「出羽・中踊・入羽」の定義	44
第三項 「出羽・中踊・入羽」の構造	50
1. 男踊 2. 女踊	
第四項 まとめ	58
第二節 八重山舞踊と琉球舞踊の構造の比較	60

第一項	構成譜について	60
第二項	男踊《赤馬節》と《かぎやで風》	62
	1. 空間 2. 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3. 動作（上肢・下肢）	
	4. 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	5. 音楽の旋律型と動線の動線型の比較	
第三項	女踊《かしかき》と《かせかけ》	76
	1. 空間 2. 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3. 動作（上肢・下肢）	
	4. 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	5. 音楽の旋律型と動線の動線型の比較	
第四項	まとめ	90
第三節	八重山舞踊の主要な演目の構造	94
第一項	男踊	94
	1. 《揚古見の浦節》	95
	1) 空間 2) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3) 動作（上肢・下肢）	
	4) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	2. 《石垣口説》	101
	1) 空間 2) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3) 動作（上肢・下肢）	
	4) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	3. 《高那節》	106
	1) 空間 2) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3) 動作（上肢・下肢）	
	4) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	4. まとめ	113
第二項	女踊	116
	1. 《上原ぬ島節》	117
1) 空間 2) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 3) 動作（上肢・下肢）		
	4) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	2. 《蔵ぬばな節》	121
	1) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 2) 動作（上肢・下肢）	
	3) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
	3. 《石の屏風節》	124
	1) 音楽 a. 歌詞 b. 旋律型 2) 動作（上肢・下肢）	

3) 動線 a. 動線 b. 区切り c. 動線型	
4. まとめ	126
第三項  まとめ	129
第四節  八重山舞踊の構造の特徴	132
<b>第三章  八重山舞踊の体づかい</b>	<b>135</b>
第一節  身体技法の基本用語	136
第一項  腰を落とす	136
第二項  ガマク入れ	144
第三項  あげ入れ	150
第二節  男踊の体づかい	153
第一項  歩き方「歩み」と姿勢	154
第二項  立つ動作「八文字立ち」	158
1. 立ち姿勢・ポジション  2. 「八文字立ち」の体づかい	
第三項  「つき足」	165
第四項  方向転換「小廻り」	171
第三節  女踊の体づかい	176
第一項  歩き方「歩み」と姿勢	176
第二項  立つ動作「女立ち」	179
1. 立ち姿勢・ポジション  2. 「女立ち」の体づかい	
第三項  「始動」	187
第四項  「つき足」	190
第五項  方向転換「小廻り」	196
第四節  まとめと考察	201
<b>結論</b>	<b>205</b>
<b>参考文献</b>	<b>209</b>

## 序論

### 研究の背景

八重山舞踊とは、沖縄本島から 400 キロ離れた八重山諸島で成立し発展した舞踊のことを指す。農耕社会に生きる八重山の人々は神への祈りに五穀豊穡の願いを込め、それを歌や踊りにしてきた。そのため八重山舞踊は祭祀の場から発展した舞踊であり、神に捧げるための奉納舞踊とされている。

今日の八重山舞踊には民俗芸能としての祭祀舞踊と、舞踊研究所による舞台芸能としての舞踊があり、後者の八重山舞踊は琉球舞踊の影響を大きく受けていると考えられている。そのため双方には舞踊を取り巻く背景の違いはあるものの、踊り方に違いがあるとはあまり考えられていない。

大学の研究演奏会で演奏会が始まる前に、八重山舞踊と琉球舞踊の違いについて来場者にアンケートを行った事がある。結果は、やはり「八重山舞踊は奉納舞踊であり、琉球舞踊は宮廷舞踊から発展したもの」という回答が多く、踊り方に違いがあるという認識を持つ人はほとんどいなかった。踊り方が違うという認識がある人でも、どの部分がどのように違うかの回答は得られなかった。

筆者も大学で本格的に琉球舞踊を学ぶまで、八重山舞踊と琉球舞踊の違いはそれほど無いと考えていた。大学の授業を通して琉球古典舞踊と組踊を学んだ時に八重山舞踊では使わない所作や体づかいに違和感を覚えた。当時はその時感じた違和感が一体何なのか解らず、困惑していた。琉球舞踊はコンクール制度などがあり、八重山舞踊より洗練された踊りという意識があったため、今まで学んできた八重山舞踊の体づかいは間違っているのかもしれないと考えた時もあった。

その後、琉球芸能関係者に「最近ある所で八重山舞踊を見た。「ぜい」を使って踊っていたが、「ぜい」を持つ構えが段差になっていて、ちゃんと出来ていなかった」と言われた。

「ぜい」<sup>1</sup>を採り物とする舞踊演目は八重山舞踊と琉球舞踊、両方にあるが扱い方が異なる。琉球舞踊の場合、「ぜい」を両手に持つ場合の構えは、右手の「ぜい」は右肩に掛け、左手の「ぜい」は先端部分を右手につかず離れずの位置に持っていき、体に対し平行に構える。しかし八重山舞踊の場合、右手の「ざい」は琉球舞踊と同じように右肩に掛けるが、左手

---

<sup>1</sup> 八重山舞踊では「ざい」という。

の「ざい」は先端部分を体から離し、ミゾオチの高さで構える。そのため普段、琉球舞踊を見慣れている人からすると完全に構えた状態ではなく、構える途中のような中途半端な形に見えるのである。つまり、これは技術的に出来なかったわけではなく、あえてこの形にしているのである。その事を説明すると、その人物は納得してくれたが、このように勘違いをしながら八重山舞踊が鑑賞されている危険性があることを知った。さらにこの出来事が今まで抱いていた違和感が何なのかをはっきりさせてくれた。「違和感」イコール「間違い」だと考えていたが、そうではなく「違和感」イコール「違い」だと気づかせてくれた。

以上のことをきっかけに八重山舞踊について調べ始めた。八重山舞踊に関する先行研究を見てみると、芸能を取り巻く歴史的・社会的環境から芸能のあり方を明らかにする方法で書かれた資料は多い。しかし、舞踊そのものの構造や体のつかい方などの記述が少なく、それに特化した研究は無い。また、舞踊について書かれていても聞き取り調査と舞踊鑑賞による参与観察的研究にとどまり、舞踊習得者による具体的な舞踊の構造や体づかいについて、明らかにした研究が見当たらない。そこで八重山舞踊の構造と体づかいについて研究をするに至った。

### 研究目的

本研究は、八重山舞踊の構造と体づかいの特徴を明らかにすることを目的とする。先述したように八重山舞踊には民俗舞踊としての八重山舞踊と、舞台芸能としての八重山舞踊がある。そして舞台芸能としての八重山舞踊には民俗舞踊研究所と勤王流の各会派が存在し、これまでに計 15 人の沖縄県無形文化財八重山舞踊保持者が誕生している。しかし、八重山舞踊は未だに琉球舞踊のような保持者による舞踊の型についての勉強会や研究はされておらず、今後、舞踊の保存や継承が危惧されている。

琉球舞踊は戦後の沖縄芸能の復興を目的に行われた芸能祭の開催を契機として研究会が発足され、琉球古典舞踊の型について話し合いが行われた。その結果、琉球舞踊の構造や体づかいなどが言語化され、琉球舞踊界での共通認識として共有することとなった。

八重山舞踊では、そのような研究が行われていないため、舞踊の構造や体づかいにおける共通認識が薄く、不明瞭な部分が多い。また整理もされていないというのが現状である。そこで本研究では八重山舞踊の構造と体づかいを琉球舞踊と比較分析し、八重山舞踊の特徴を明らかにする。本研究では舞台芸能としての八重山舞踊を対象とし、中でも筆者が伝

習する八重山伝統舞踊勤王流を中心に論を展開する。

### 先行研究

八重山舞踊の研究は喜舎場永珣、宮良賢貞、本田安次、森田孫榮、大田静男等が挙げられる。

八重山研究の第一人者とも言えるのが、喜舎場永珣（1885-1972年）である。喜舎場は、伊波普猷や柳田国男の影響を大きく受け、郷土研究に生涯を捧げた人物である。喜舎場は、明治39年（1906年）大川尋常小学校在職中に文部省の民謡・俗謡調査委託を受けたことを契機に郷土史に関心を持ち、研究を始めた。特に島に伝わる古謡の収集を数多く行い、記し残している。そして『八重山島民謡誌』（1924年）、『八重山古謡』（1970年）、『八重山民俗誌（上下巻）』（1977年）など著し、八重山郷土研究の基盤を作った。また、これらの著作を通して八重山舞踊についても触れている。

その中でも八重山伝統舞踊勤王流の創始者と言われる比屋根安粥<sup>2</sup>についての記述は、勤王流の二代目である諸見里秀恩<sup>3</sup>から直接話を聞いて記述したものであり、貴重な資料の一つである。

宮良賢貞（1901-1972年）は、島の芸能や民俗について研究した人物であり、喜舎場のライバルとも言われた人物である。宮良は『八重山芸能と民俗』（1979年）の中で、喜舎場が唱えた勤王流の歴史に関する説を大きく覆し、自らの説を唱えた。しかしそれは古い文献や系譜などの資料から得た考察であり、信憑性の高いものである。それ故に勤王流の謎について考察される場合は喜舎場説と宮良説が比較し、考察されることが多い。

本田安次（1906-2001年）による八重山舞踊研究は昭和33年（1958年）に一人で八重山に渡ったことに始まる。本田は39日間で、八重山、宮古、沖縄本島を巡り、喜舎場永珣、宮良賢貞らの協力を得て村々の芸能を鑑賞し、協力者からの話を聞いて周った。その翌年34年（1959年）には八重山学術調査団が組織され、考古、人文地理、言語、植物等の各班によって41日間調査が行われ、本田は芸能と信仰という分野で参加した。本田は滞在した記録をもとに『南島探訪記』（1962年）を執筆し、八重山における芸能や舞踊の様子を紹介している。

森田孫榮（1921-2008年）は、まさに喜舎場や宮良らの八重山の文化や民俗芸能の研究

---

<sup>2</sup> 比屋根の名前は「安粥」と書かれることが多いが、喜舎場の著作の中では「安粥」と書かれているためそのまま表記する。

<sup>3</sup> 諸見里の名前は、「秀思」と書かれることが多いが、喜舎場の著作の中では「秀恩」と書かれているためそのまま表記する。



を継承し発展させた人物である。森田は柳宗悦による沖縄の民俗文化に関わる著書に接したことを契機とし、郷土の文化へ眼を向け始めた。その後、石垣市文化財審議会民俗部門委員や石垣市史編集委員会民俗部門委員など八重山の民俗に関わる職に携わることで、一層研究を深めていった。その集大成が『八重山芸能文化論』（1999年）として出版されている。

大田静男（1948年-）は、八重山の芸能や文化を歴史と政治的観点から緻密に研究し、現在も八重山研究に貢献している人物である。大田は石垣市立図書館や石垣市立八重山博物館、石垣市教育委員会文化課長などを経て『八重山の芸能』（1993年）等を執筆している。八重山芸能の研究会などではパネラーとして参加することが多く、先達の研究を受け継ぐ第一人者である。

また、八重山舞踊の先行研究については、當山善堂が主幹となって編集・発行した『八重山舞踊勤王流関係論考・資料集』がある。これは、これまでに発表された先学の論考や関連資料等を集めて綴った本であり、八重山舞踊研究において一番網羅された重要な資料と言える。

しかし、いずれも八重山芸能の一つとして紹介される程度にとどまり、内容も研究者による聞き取り調査や舞踊鑑賞による見解が中心となっており、舞踊の構造や体づかいの詳細について書かれた研究は見当たらない。

一方で琉球舞踊は、花城洋子、板谷徹、金城光子、波照間永子など多くの研究者による動作分析研究が挙げられる。

森下はるみ・花城洋子の「舞踊における歩行動作の研究〔Ⅱ〕—すり足の筋電図および床反力—」『体育の科学 第29巻第2号』（1979年）では、写真や筋電図を用いて舞踊動作の特性を科学的視点で捉えた研究がされており、金城光子の『琉球舞踊の世界～こころとかたち～』（1991年）では、写真分析・舞踊譜作成による動作研究が行われている。また、板谷徹の『民族舞踊学叢書 琉球舞踊作品研究Ⅰ』（1997年）では、琉球舞踊の作品研究の方法を提示し、琉球古典舞踊の構成譜、軌跡図、舞踊譜の考案を試みている。それにより舞踊の構造を全体的に把握することを可能にした。その他、波照間永子の「沖縄舞踊における「コネリ手」の動作類型」『比較舞踊研究 第16巻』（2010年）、花城洋子の「琉球舞踊における女踊りの“ガマク入れ”の伝承—玉城盛重系流会派の聞き取り調査から—」『比較舞踊研究第18巻』（2012年）等、琉球舞踊における基本的な体づかいや所作の一部についても報告されている。

## 研究方法

まずは本研究の対象を明確にするために、八重山舞踊の流会派と演目について文献資料と聞き取り調査から内省情報を整理する。演目の分類については琉球舞踊の分類方法を参考にしつつ八重山舞踊の分類を試みる。

次に軌跡図と構成譜を使った八重山舞踊の構造分析を行う。軌跡図と構成譜は板谷考案のものを参考にしつつ筆者が新たに作成したものを使って、琉球舞踊と比較しながら分析する。

体づかいについては、映像分析を行う。映像は動作素に分け、運動学用語とわざ言語<sup>4</sup>に分けて記述し、客観的検証を試みる。また舞踊熟練者である被験者からの聞き取り調査をもとに考察を行う。

## 本論文の構成

本論文は、三章構成とした。第一章では、本研究の対象を明確にするため、まず八重山舞踊の歴史から八重山舞踊の成立過程を整理する。次に流会派の現状と系統を概観し、それから第二章の構造分析で対象となりうる古典的な共通演目を探るため演目について整理する。

第二章では、八重山舞踊の構造を捉えるために、軌跡図と構成譜を作成し分析を行う。軌跡図の分析では「出羽・中踊・入羽」の基本動線がどのように構成されているか演目ごとに探り、八重山舞踊の大まかな構造を把握する。構成譜の分析では舞踊演目の構造を詳細に把握するため、2つの視点から分析を行う。1つは琉球舞踊と比較することで見える八重山舞踊の構造、もう1つは八重山舞踊における主要な演目の構造を分析することで見える構造である。これらを総括し、八重山舞踊の構造の特徴を探る。

第三章では、舞踊の主要素である、歩みと姿勢、立つ動作、つき足の動作、方向転換の動作を八重山舞踊と琉球舞踊で比較し、分析を行う。双方の共通点と相違点などから八重山舞踊の体づかいの特徴を探る。

---

<sup>4</sup> 「わざ言語」とは、スポーツや芸道の教授過程において、指導者から学習者に対し頻繁に発せられる独特の言語表現。「譬え」を用いて身体感覚を表現した技術的用語 (technical [practical] jargon) であり、その方法を科学言語や記述言語で正確に説明したものではない。指導者の身体感覚をありのままに表現することによって、学習者の身体にそれと同じ感覚を生じさせ、技能改善に有効に作用する言語であり、V.A.Howard は”The Language of Craft”と名付け、生田久美子により「わざ言語」と訳された。(波照間 2017 : 136)

## 第一章 八重山舞踊の概要

八重山舞踊は、人々の生活や習俗、信仰と密接に結びつき、生活の一部として伝承されてきた。祭祀の場において披露される舞踊は、不特定多数の地域住民によって披露された。しかし、社会の構造や生業形態の変化と共に、その伝承形態や披露される場は変わり、踊ることを趣味や教養として学ぶ人が増え、人々の娯楽の一つとして舞台上でも披露されるようになった。その結果、祭祀の場において披露される舞踊の多くは舞踊研究所の協力を得た踊りとなり、本来の意味においての民俗舞踊と舞台芸術が入り混じった状態であると言える。それ故、様々な面で分類や整理をすることが難しく、現在も曖昧になっていることが多い。

そこで第一章では八重山舞踊の概要を述べる。まず第一節では歴史的背景から八重山舞踊の成立過程を把握し、どのように舞台芸能として展開していったのかを概観する。そして八重山舞踊における流会派の成立過程を先行研究から探る。八重山舞踊の流会派は、大きく分けて勤王流と民俗舞踊研究所の各会派の二つに分けられる。勤王流は創始者の比屋根安弼について中心に述べ、民俗舞踊研究所は星潤の流れを汲む会派が多いことから、星潤について述べる。しかし比屋根は謎が多く、人物像がはっきりとしない部分が多いため、家譜と『琉球・沖縄芸能史年表(古琉球～近代篇)』から比屋根一族と芸能の関わりを示し、比屋根安弼の人物像を探る。

第二節では八重山舞踊の流会派数がどれだけあるのか、また沖縄本島と八重山諸島のどちらに多く研究所があるのかなど、流会派の現状を把握する。また系統図を作成し、派生状況なども把握し、八重山舞踊における流会派の実態を明らかにする。

第三節では八重山舞踊の演目について整理する。八重山舞踊の場合、琉球舞踊のように舞踊演目についての先行研究が非常に少なく、演目解説書のようなものは無い。そのため舞踊演目の総数などはわかっていない。また、分類なども明確にされていないため、舞踊演目の数や分類、成立過程などを整理し研究対象となる演目を明確にする。

## 第一章 八重山舞踊の概要

### 第一節 八重山舞踊の歴史

#### 第一項 八重山舞踊の成立

琉球列島の芸能は、日本本土、中国、南方諸国の影響を受けつつ、独自の風土や文化の中で育まれてきた。その芸能の一つに八重山の芸能がある。八重山の芸能について八重山研究者である喜舎場永珣は次のように述べている。

私は大体において八重山の芸能は次の四つに大別されると思っている。その一つは、いわゆる古代的な八重山独自の神事祭式舞踊であり、二つには琉球様式の舞踊、三つ目には大和芸能の伝来によるその影響を受けた舞踊、そして最後の四つ目が以上の物を取りまとめて八重山流に構成されたもの、という具合に考えることができると思う。

(喜舎場 1977 : 36)

八重山には元々、古代的な祭式舞踊、裸舞や巻踊り<sup>5</sup>などがあった。その後、中山政府による琉球化政策<sup>6</sup>や近世期における在番政治<sup>7</sup>が八重山と宮古で行われたことにより、琉球舞踊と大和芸能が八重山に導入され、八重山舞踊の成立を促したとされている(喜舎場 1977 : 45)。

このような政治的背景において八重山舞踊に最も大きく影響したのが、「御祝い上げ」、「御冠船踊」、「親廻踊」の時である。「御祝い上げ」は、琉球国王並びに王妃の生年祝のことで、13年毎に催され、この時は在番奉行をはじめ蔵元の役人全員が参加し、国王や王妃の聖寿万歳を祈願するのである。ここで披露される踊りは琉球舞踊のみであった。「御冠船踊」は別名「冊封祝儀」と称され、首里において冠船が行われる際には、事前に八重山にも布達があり、お祝いをしていた。この時は琉球舞踊の他に大和芸能を催し、謡曲・狂言・能などが演じられていた。「親廻踊」は蔵元の在番が3年に一度の任期交代の時に民情視察と称し、蔵元の管内である各島や村を巡視するもので、歓待する側の島村にとっては最

<sup>5</sup> 「石垣島の白保や新川の豊年祭に、彌勒の行列を迎えて、或いは綱引の前後などに、氏子たち大勢で踊る大亂舞がある。それを巻踊と稱してゐるが、踊そのものはやはりアッチャメーグア式のものであった。舞踊發生の始源を思はせる古風な踊である。」(本田 1973 : 140)

<sup>6</sup> 尚真王(1477年～1527年在位)の中央集権国家体制の樹立時に、八重山の琉球化が政策的に行われた。八重山島における祭式舞踊の禁止、その他八重山の社会において政治的・経済的面はもとより社会生活万端にわたっての大きな革命にも相当する統治が展開された。

<sup>7</sup> 「寛永期(1624年～1644年)以後常駐の在番が制度化され、奉行及び在番筆者が首里王朝から派遣されて来島し、八重山に駐在したことは琉球文化が八重山に伝播する大きな素因をつくった。しかも上国役人は、頭、首里大屋子、横目、目差などで、これ等の随行者には歌舞音曲に極めて堪能なる士が選ばれていた。そして上国時には舞踊や音楽などの習得伝授に務めていた。」(喜舎場 1970 : 40)

## 第一章 八重山舞踊の概要

も大きな行事であった。これらが行われる時には約半年前から準備が行われ、昼夜問わず踊りの練習が行われたとされている（喜舎場 1970 : 46）。

喜舎場が述べているように、琉球王国による介入が成される前の八重山には初源的な動作の踊りがあるのみであり、八重山舞踊の成立には琉球舞踊や大和芸能の影響が大きくあったと考えられる。

さらに 1879 年の廃藩置県後には、元役人だった者たちが首里を離れ、芝居役者となって各村々に踊りを伝え、石垣島にも芝居役者が巡業で訪れ踊りを伝えたことは、八重山舞踊の発展に大きな影響を及ぼした。

八重山舞踊の歴史を振り返ってみると、祭祀舞踊の役割だけではなく、八重山舞踊も琉球舞踊と同じように歓待のために踊られていた事実があり、地域にあった芸能と士族から教わった大和芸能や琉球芸能を加味して現在踊られるような八重山舞踊が形成され、舞台芸能として発展していったのである。

舞台芸能としての八重山舞踊の多くは「研究所」として活動している。「研究所」とはいわゆるお稽古場のことで、週に 2 回程度の稽古日が設定され、技芸を学び鍛錬を積んでいる。その研究所には流会派が存在し、その流会派は、勤王流とそれ以外の各流会派に大別できる。勤王流以外の流会派が伝承する八重山舞踊は、しばしば「八重山民俗舞踊」と総称される。

以下、勤王流と八重山民俗舞踊の成立について述べる。

## 第二項 八重山舞踊勤王流について

### 1. 創始者 比屋根安弼

勤王流の創始者は、比屋根安弼<sup>8</sup>と言われている。比屋根安弼については、研究者によって様々な点で説の相違が生じており、未だ解明されていない。ここでは、宮良賢貞の説（宮良 1979 : 129-139）に基づいて述べる。

比屋根安弼は、1835 年首里で出生し、尚泰王時代の 1854 年 12 月 1 日付で納殿筆者となり、19 歳の頃、若里之子の位を与えられた。1880 年、安弼が 45 歳の時に政治犯として密告され、八重山の波照間島へ流罪<sup>9</sup>となる。その後、安弼は波照間島から西表島の古見、

<sup>8</sup> 安弼と書かれているものもある。

<sup>9</sup> 1865 年、安弼が 30 歳の時に流罪となり、鳩間島へ流されたという説もある。これは佐藤善五郎が唱えた説であり、宮良説では 1880 年に流罪となっているが、この年は廃藩置県後であるため、流罪はあり得ないという理由から、流罪の年については佐藤説が有力視されている。

## 第一章 八重山舞踊の概要

そして黒島に移り、安弼の義理の弟である諸見里秀思に踊りを伝授したとされている。黒島に滞在した9年の間に、安弼は仲本村に組踊『忠孝婦人（村原）』を伝授し、現在も結願祭例踊りとして上演されている。

勤王流初代の比屋根安弼については、わからないことが多く、宮廷舞踊の世界でどの地位に属していたのか定かではない。しかし、安弼が踊りを教えられるほどの知識を身につけていたであろうことは、安弼の家系から想像ができる。

比屋根家は首里士族の中でも四大名門門中の一つである毛氏であり、大祖を池城家、中祖を新城家、小祖を美里家とし、美里家十世四男安勅を小宗とする家である（八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001:265）。この門中には芸能に長けた人物が多く、琉球の国王に代々仕えていたことが系譜と『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球～近代篇）』からうかがい知ることができる。図 1-1 は比屋根家の系図を参考に省略して示したものである。

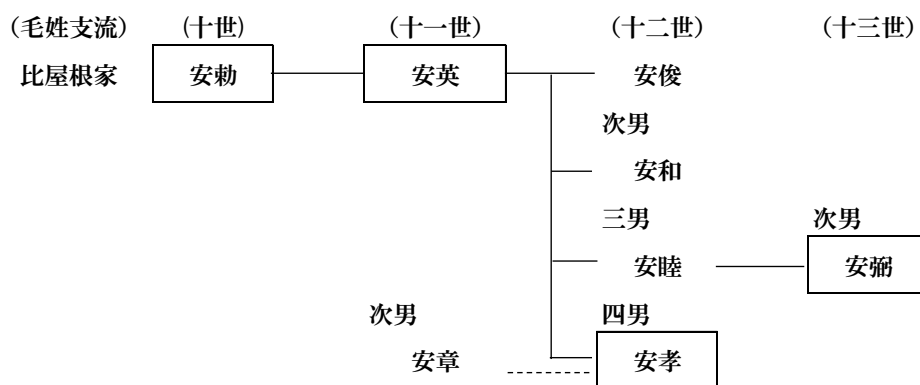


図 1-1 比屋根家系図

安弼の曾祖父である安勅については、次のような記録がある。

1756 年、美里安勅、冠船の時、「戯舞」を為す。

1765 年、美里安勅、小禄良頼、鹿児島で嶺松院に呼ばれ、築地御屋敷で「音楽・唐踊・琉踊」を演ずる。（国立劇場おきなわ運営財団 2010：44、50）

## 第一章 八重山舞踊の概要

安弼の祖父である安英については、次のような記録がある。

1796年、久志安昌、梁光地、小波津朝用、小禄良和、読谷山朝英、伸吉朝惟、譜久山朝承、野崎真長、比屋根安英、嵩原安輝、大阪で「竹田絡」・「踊」・「狂言」をみる。  
(国立劇場おきなわ運営財団 2010 : 75)

安英(1771年生)は、73歳まで生き、尚温、尚瀬、尚育王、三代の国王に仕え、比屋根親雲上にまで昇進した。安弼の叔父である安孝(1813年生)は、父安英(1771年生)の弟、安章(1773年生)の養子となり、嵩原親雲上にまで昇進した人物である。その嵩原親雲上安孝は、宮良賢貞『八重山芸能と民俗』によれば、尚泰王寅の冠船(1866年)時の踊師匠の一人であった。

冠船時の踊師匠であったのか寅年の冠船年譜は次の様に記録してある。すなわち、「冊封正使趙新、冊封副使干光甲。冠船按司小禄御殿。冠船親方奉行奥武親方。踊師匠読谷山、嵩原、川平、奥平、知花、伊是名の各親雲上」と。(宮良 1979 : 135)

その他にも、安勅の兄である安春や、その長男の安執の記述も『琉球・沖縄芸能史年表(古琉球～近代篇)』に多く残されていることから、この一族が代々芸能に関わる家柄だったことは明らかである。

宮良の先行研究から、安弼が寅の冠船で踊師匠を務めたとされる叔父安孝から直接踊りの指導があったという記述は見つけることができなかった。しかし、比屋根一族から何らかの影響を受けたであろうことは容易に想像できる。

### 2. 二代目諸見里秀思と三代目渡慶次長智

諸見里秀思は、1876年に石垣で出生し、その後両親と黒島の東筋村に移住した。諸見里は黒島で比屋根と出会い、1892年から1900年に至る9年間で比屋根から舞踊を学び、勤王流の秘伝書と言われる本を譲与された。この時「此の秘本は琉球にたった一冊しかないものであるから、必ず大切に是非その極意を会得するように」との遺言をされた。諸見里は比屋根が他界する1901年まで行動を共に過ごしたと言われている(喜舎場 1977 : 53-54)。諸見里は24歳の時、ウムチカ子<sup>ネ</sup>という女性と結婚した。この女性は後に勤王流

## 第一章 八重山舞踊の概要

三代目となる渡慶次長智の姉であり、これが縁となり勤王流は渡慶次へと受け継がれた。渡慶次は1887年に石垣で出生し、諸見里同様に家族で黒島に移住した。その後、昭和初期には黒島から石垣に戻り住み、石垣で芸能活動を行ったとされている。そして戦後の芸能活動を白保の星潤、大川の屋部憲賢と共に行い、後進の育成に尽力した（森田：1987）。

### 第三項 八重山民俗舞踊について

ここで言う八重山民俗舞踊とは、民俗芸能のことではなく、研究所を設立し、あくまで舞台活動として行われている舞踊のことをさす。

現在、石垣島で開設している八重山舞踊研究所のほとんどが「民俗」という言葉を入れて「〇〇会〇〇八重山民俗舞踊研究所」としている。しかし石垣島には元々、八重山民俗舞踊研究所というものは存在せず、個人名で「〇〇研究所」として活動する舞踊家が多かった。その理由として、八重山舞踊と琉球舞踊を特に区別しておらず、「踊り」とひとくくりにしていたということがあげられる。

石垣島で活動している八重山民俗舞踊研究所は、八重山民俗舞踊保存会に所属する研究所が少なくない。2010年に行われた、秀風会本盛秀八重山民俗舞踊研究所の公演パンフレットによると、「八重山民俗舞踊保存会」<sup>10</sup>という名前は1985年からであり、その前に2回改称している。1976年に「八重山育ちの会」が設立され、その後1981年に「八重山舞踊研究会」に改称し、1985年に現在の「八重山民俗舞踊保存会」へと改称したという（本盛：2010）。つまり、この頃から「八重山民俗舞踊」という言葉が各研究所にも浸透していったと考えられる。

現在の八重山民俗舞踊研究所の多くは、星潤からの流れを汲む流会派が設立したものである。星潤は、旧姓を玉城真栄<sup>11</sup>といい、のちに改姓改名した。1880年、那覇泉崎にて出生し、1899年（明治三十二年）に石垣島宇白保に移住した（大田1993：174）。星が沖縄本島にいた頃は、琉球舞踊家である渡嘉敷守良、新垣松舎と兄弟弟子だったと言われている（渡嘉敷 出版年未詳：85）。また彼らの師匠は、御冠船踊りに出演したとされる嵩原

<sup>10</sup> 八重山民俗舞踊保存会以前にも、宮良賢貞を中心に設立された八重山民俗芸能保存会（1956年）や、森田孫榮を中心に設立されたひるぎの会（1976年）などがあり、戦後、八重山芸能の保存継承に力を注いでいたことがわかる。

<sup>11</sup> 星潤は明治12年10月2日に出生し、玉城三良（サンラー）と名付けられた。大正13年2月16日に改正し、昭和42年2月に亡くなった。父の名は玉城カメ、母の名はモウシ。しかし、1940年1月15日の『沖縄日報』には、「大石マサヤ一（星淳氏）」と書かれており、その他「松本」という名前も使っていたこともあると言う。「松本」は星の奥さん松本コヤの旧姓である。（2020年9月30日大田静男氏の聞き取り調査より）



## 第一章 八重山舞踊の概要

安宏であるとされている（渡嘉敷 1979：288）。嵩原安宏とはどのような人物だったのだろうか。また、前節で述べた嵩原親雲上安孝とのつながりはあるのであろうか。渡嘉敷守章著の『沖縄の伝統舞踊』や、三隅治雄の「沖縄舞踊におけるガマク技法論」の中で、冠船時の踊り師匠として「嵩原親雲上安宏」の名が挙げられている<sup>12</sup>。矢野輝雄の『沖縄舞踊の歴史』の中では、嵩原安宏は冠船時の踊り師匠ではなく、子役として出演した人物として名が挙げられている<sup>13</sup>。

寅の冠船の踊奉行は、按司奉行小禄按司、親方奉行は奥武親方、また山内盛彬によれば、我如古親雲上の名もあげられている。（中略）踊り手としては読谷山親雲上、川平朝英、嵩原安宏、伊是名朝睦（1853－1920）らの名前があげられる。しかし、これらの人々も子役として出演したのである。（矢野 1988：162）

安宏の生誕年度が不明なため、はっきりとした人物像が浮かび上がってこないが、嵩原という姓に「安」という名乗頭を受け継いでいることから、前節の勤王流のところで述べた嵩原親雲上安孝や比屋根安弼と同じ一門であると推測される。その嵩原安宏から踊りを学んだ星潤が石垣の白保に移住し、白保の人々に与えた影響は大きい。実際に星から琉球舞踊の「上り口説」や「浜千鳥」などを習ったという白保在住の大島幸（1931年生）の話によると、白保の多くの人が星から踊りを習い、村の行事で踊ったという<sup>14</sup>。

当時の石垣島には、星潤の他にも屋部憲賢<sup>15</sup>、宮良高演<sup>16</sup>という芸能に長けた人物がおり、星、屋部、宮良、後述する勤皇流三代目の渡慶次長智らは、一緒に芸能活動をしていた。

<sup>12</sup> 比屋根家の系譜を「毛姓家譜 支流 比屋根家」から辿ってみたが、安宏という名を確認することはできなかった。『沖縄県姓氏家系大辞典』で「嵩原」を調べたところ、「1697年には、新城親方安基（池城家）の四世池城親方安統の三男（五世）新城親方安充の三男（六世）安依（美里御殿系祖）が美里間切総地頭職に任じられ、嵩原親方を称した」（沖縄県姓氏家系大辞典編纂委員会 1992：493）とあった。それから何世代にも亘って、十三世安要に嵩原親雲上の役職名がついていることを確認したが、安宏という名前は見つからなかった。そこで今度は、比屋根家が分家する前の美里家の系譜「毛姓家譜 仕次支流 美里家」と「毛姓家譜 支流 美里家」を見てみたが、十四世までしか記述されておらず、安宏という名を見つけることはできなかった。

<sup>13</sup> なお、嵩原安宏は琉球舞踊柳清会家元の比嘉清子の師の一人でもある嵩原安詩（1872～1945年）の叔父であるということが確認できた（三隅 1994：390）

<sup>14</sup> 2013年7月、白保の豊年祭に訪れた際の聞き取り調査より。

<sup>15</sup> 屋部憲賢（1874～1962）は、1874年、首里にて出生し、幼少の頃から芝居の舞台を踏み、舞踊や組踊に精通していたといわれる人物である。1906年頃、八重山に移住し、村の人々に舞踊や組踊を伝授した。竹富で演じられている『父子忠臣』は1911年に屋部が伝えたものだとされている（大田 1993：174）。

<sup>16</sup> 宮良高演（1903～？）は、パイカジのオジーと呼ばれ、石垣の人々から親しまれた。また、勤王流の森田吉子（1918年生）からの話によると、一度見た踊りはすぐに真似できるほど踊りの才能には定評があったという。

## 第一章 八重山舞踊の概要

### 第二節 八重山舞踊の流会派

#### 第一項 流会派の現状

かつて八重山舞踊の中で流派として存在していたのは勤王流のみであった。しかし近年、八重山舞踊の流会派数は増加し、どれほどの流会派が存在しているのか不明である。そこで現在、どのような流会派と研究所があるのかを調査し、表を作成した（2017年12月現在）。

沖縄本島で活動する八重山舞踊研究所のほとんどは、那覇市文化協会に所属しており、毎年開催される「あけもどろ文化祭～八重山芸能の夕べ～」に出演している。そこで、沖縄本島の研究所に関しては、那覇市文化協会八重山定期総会の会員名簿と八重山舞踊関係者からの聞き取り調査を参考にした。

石垣島で活動する研究所に関しては、石垣市文化協会の会員名簿と、八重山舞踊関係者からの聞き取り調査、また一般社団法人石垣市観光交流協会主催「郷土芸能の夕べ」公演の出演団体を参考にした。「郷土芸能の夕べ」公演の出演団体については、インターネットの石垣市観光協会サイトにある郷土芸能から、平成27年～29年度の公演日程出演団体より会派を抽出した（2017年6月現在）<sup>17</sup>。

表 1-1 流会派数と所在地【勤王流】

会派	会主	名称	代表者	場所	会の数	研究所の数
祥吉の会	森田吉子	八重山伝統舞踊勤王流 本底初子研究所	本底初子	沖縄本島	1	1
		八重山舞踊勤王流祥吉の会 上里愛舞踊研究所	上里愛	沖縄本島		1
祥吉千代乃会	宮城千代	八重山舞踊勤王流祥吉千代乃会 宮城千代舞踊研究所	宮城千代	石垣	1	1
祥吉千鳥の会	大島千鳥	八重山舞踊勤王流祥吉千鳥の会 大島千鳥舞踊研究所	大島千鳥	石垣	1	1
祥吉華慶の会	喜舎場慶子	八重山舞踊勤王流祥吉華慶の会 喜舎場慶子舞踊研究所	喜舎場慶子	沖縄本島	1	1
祥吉範乃会	新垣範	八重山舞踊勤王流祥吉範乃会 新垣範舞踊研究所	新垣範	沖縄本島	1	1
トキの会	堀切トキ	八重山伝統舞踊勤王流トキの会 堀切トキ舞踊研究所	堀切トキ	沖縄本島	1	1
		八重山伝統舞踊勤王流道舞踊研究所	田川道子	沖縄本島		1
恵の会	山里恵子	八重山伝統舞踊勤王流恵の会 山里恵子舞踊研究所	山里恵子	沖縄本島	1	1
あやねの会	岸本えみ子	八重山伝統舞踊勤王流あやねの会 岸本えみ子舞踊研究所	岸本えみ子	沖縄本島	1	1
無錆の会	川井民枝	勤王流八重山舞踊保存会無錆の会 川井民枝舞踊研究所	川井民枝	沖縄本島	1	1
小計					9	11

<sup>17</sup> 観光交流協会に電話で確認をしたところ、会員名簿が存在しないとの回答であったが、毎年同じ団体が出演しているため、インターネットのサイトにある公演日程表をみれば大体の出演団体がわかると助言された。

表 1-2 流会派数と所在地【民俗舞踊研究所】

会派	会主	名称	代表者	場所	会の数	研究所の数
光扇会	玉木光	宇根由基子八重山民俗舞踊研究所	宇根由基子	石垣	1	1
		慶田盛未子八重山民俗舞踊研究所	慶田盛未子	石垣		1
		宇根佳代子八重山民俗舞踊研究所	宇根佳代子	石垣		1
		島袋トキ子八重山民俗舞踊研究所	島袋トキ子	石垣		1
		登野城米子八重山民俗舞踊研究所	登野城米子	石垣		1
		荻堂久子八重山民俗舞踊研究所	荻堂久子	石垣		1
		新城知子八重山民俗舞踊研究所	新城知子	石垣		1
		黒石高子八重山民俗舞踊研究所	黒石高子	石垣		1
		崎原チエ八重山民俗舞踊研究所	崎原チエ	石垣		1
		大浜治子八重山民俗舞踊研究所	大浜治子	石垣		1
		田場絹枝舞踊道場	田場絹枝	石垣		1
光扇会フミ子の会	?		?		1	1
華千の会	新井三千	與那國久枝八重山のおどり稽古道場	與那國久枝	石垣	1	1
		久貝道子舞踊研究所	久貝道子	石垣		1
		大盛和子八重山民俗舞踊研究所	大盛和子	石垣		1
喜扇会	山森喜代子	山森喜代子八重山民俗舞踊研究所	山森喜代子	石垣	1	1
		本仲征子八重山民俗舞踊研究所	本仲征子	石垣		1
		岡山睦子八重山民俗舞踊研究所	岡山睦子	石垣		1
		山盛久子八重山民俗舞踊研究所	山盛久子	石垣		1
秀風会	本盛秀	本盛秀八重山民俗舞踊研究所	本盛秀	石垣	1	1
		本盛美奈子八重山民俗舞踊研究所	本盛美奈子	沖縄本島		1
		仲舩喜美八重山民俗舞踊研究所	仲舩喜美	石垣		1
		嵩原民子八重山民俗舞踊研究所	嵩原民子	石垣		1
正調正風会	赤山正子	赤山正子八重山民俗舞踊練場	赤山正子	石垣	1	1
星流星風会	前盛フミ	前盛フミ八重山民俗舞踊研究所	前盛フミ	石垣	1	1
	金嶺ヒデ	世持かつこ八重山民俗舞踊研究所	世持かつこ	石垣	0	1
		前盛きみえ八重山民俗舞踊研究所	前盛きみえ	石垣	0	1
?	?	仲里ハツ子八重山民俗舞踊研究所	仲里ハツ子	石垣	?	1
?	?	福島宏子八重山民俗舞踊研究所	福島宏子	石垣	?	1
小計					7	29

表 1-3 流会派と研究所の総数

	会の数	研究所の数
勤王流	9	11
民俗舞踊研究所	7	29
その他	2	2
合計	18	42

## 第一章 八重山舞踊の概要

上記の表 3 つは八重山舞踊の流会派数と所在地を調査した結果である。勤王流の会派数は 9 団体、研究所は 11 カ所あり、11 カ所のうち 9 カ所が沖縄本島に研究所がある。八重山民俗舞踊研究所の会派数は 7 団体、研究所は 29 カ所あり、そのうち 1 カ所のみが沖縄本島で研究所を開設し、ほとんどが石垣島で研究所を開設している。そのどちらにも属さないその他の会が 2 カ所ある。それらを合計すると八重山舞踊の総会派数は 18 団体であり、研究所の数は 42 カ所ということがわかった。

まず、会派数について考察する。会派数は勤王流が 9 団体、八重山民俗舞踊が 7 団体あり、会派数にはそれほど差がない。しかし、研究所の数を見ても、勤王流が 11 カ所に対し八重山民俗舞踊は 29 カ所もあり、八重山民俗舞踊の研究所の方が多く存在していることがわかる。

勤王流に比べて民俗舞踊研究所の会派が多い理由の一つは、地域性によって生まれる芸能活動の差が関係しているのではないかと考える。八重山地方では豊年祭や盆、正月に行われる生年祝いなどの年中行事の際、必ずと言ってよいほど八重山舞踊が踊られる。八重山は地域で行われる祭祀行事と芸能の関わりが強い。公演における舞台活動においても、八重山では毎月 2 回「郷土芸能の夕べ」公演が行われ、各研究所が持ち回りで演舞を披露している。「郷土芸能の夕べ」公演だけを考えても、1 年間で 24 回となり、それ以外の石垣市文化協会や村々の年中行事を含めて考えると、自主公演を行わなくても多くの舞台活動が各研究所単位で行えている様子がわかる。

沖縄本島でも同じように行事は行われ、人々が踊る機会も多いが、沖縄本島で行われるのはあくまでも琉球舞踊であり、八重山舞踊が披露されることはほとんどない。また沖縄本島では琉球舞踊公演が盛んに行われているため、八重山舞踊の舞台公演の機会を作るためには、自主公演を行うしかないといっても過言ではない。

つまり、沖縄本島に居る時点で八重山舞踊を継承し、存続させていくことは非常に困難だということがいえる。このことが、勤王流と八重山民俗舞踊の研究所数に大きな差異をもたらしているのではないか。さらに近年の石垣における観光産業の活性化が八重山舞踊の需要を大きくし、研究所増加につながっている可能性もある。

次に、研究所の開設場所について考察する。八重山民俗舞踊のほとんどが石垣島に研究所を構えており、勤王流のほとんどが沖縄本島に研究所を構えていることがわかった。勤王流が沖縄本島に多い理由としては、勤王流の森田吉子が 50 年ほど前に石垣島から沖縄本島に移住したことが要因だと考えられる。勤王流の研究所 11 カ所のうち、10 カ所が森

## 第一章 八重山舞踊の概要

田吉子の系統であり、そのうち7カ所の研究所が沖縄本島にある。その会主のほとんどは仕事などの事情により八重山地方から沖縄本島に移住した者である。現在、石垣で研究所を開設している祥吉千鳥の会の大島千鳥も、八重山出身者であるが、沖縄本島に数年住んでおり、沖縄本島で森田吉子から踊りを習得した。また、同じく石垣で研究所を開設している祥吉千代乃会の宮城千代は、勤王流三代目の渡慶次長智が亡くなった後、沖縄本島まで通い、森田吉子から踊りを習得したという。

森田がそのまま八重山地方に留まっていた場合は、その派生状況も変わっていた可能性がある。

## 第二項 流会派の系統

次に流会派の系統を調査した。図1-2は前節で調査した流会派や研究所の相互関係を系統図として表示した。しかし、流会派や研究所のすべてを記載できたわけではない。図1-2を作成する上での要領は、下記の通りとした。

図1-2は、自身で研究所を開設しており、尚かつ那覇市文化協会または石垣市文化協会に所属している人のみ記載した<sup>18</sup>。文化協会を一つの基準とした理由については、運営が堅実に行われており、那覇市と石垣の両方に存在しているという点からである。文化協会は、運営委員会が年に5回ほど行われ、八重山芸能部会の役員会が年に4回ほどある。その他、定期総会や新年会が年に1度行われている。

また、勤王流と、八重山民俗舞踊研究所の中でも星潤を祖として継承している流会派のみを系統図として表示した。民俗舞踊研究所の中には、その土地、村々の芸能を受け継ぎ、独自に踊りを生み出し、継承しているという会派が存在している。しかし継承経緯が不明確なため、すべてを示すことができなかった<sup>19</sup>。図1-2の中には、複数の人物から踊りを学んだという人もいるが、今回は免許状をもらったと言われている人物のみ実線で表示した。

さらに、星潤の下に書かれている渡嘉敷守良と新垣松含は、琉球舞踊渡嘉敷流の祖と、琉球舞踊松含流の祖であり、現在の八重山民俗舞踊研究所と直接的なつながりはないが、星と兄弟弟子として活躍していたことは継承経緯を探る大きな手掛かりとなるだろうと

<sup>18</sup> ただし、昭和初期までは研究所という概念がないため、これに該当しない。

<sup>19</sup> 今回の調査では大浜治子、崎原チエ、赤山正子は、誰の直弟子か確認できなかったため、石垣市文化協会に所属しているが系統図で示すことができなかった。

## 第一章 八重山舞踊の概要

考え、系統図に記したことを明記しておく。

はじめに、勤王流の系統について述べる。先述したように、勤王流は比屋根安弼によって創始されたと言われている。比屋根の後には、二代目諸見里秀思、三代目渡慶次長智へと受け継がれた。この継承経緯は、勤王流秘伝書の譲渡によって示されている。

渡慶次長智には、細原キヨ、浦崎英宣、森田吉子、石垣寛吏、四名の弟子がいた。その中で、勤王流の踊りが現在も弟子に受け継がれているのが、森田吉子と石垣寛吏となっている。

森田吉子は1918年、石垣市大川にて出生。その後1955年から渡慶次に師事している。現在99歳と高齢だが、今も弟子育成に力を注いでいるため弟子も多く、研究所開設当初の弟子と現在の弟子とでは時間軸の差が幅広い。

先ほども述べたように、森田は石垣で渡慶次から踊りを学び、その後、沖縄本島で勤王流を広めた。一方、石垣寛吏は石垣にそのまま残り、弟子の育成を行った。細原キヨは、日本本土へ移住し、浦崎英宣は沖縄本島へ移住した。

森田吉子の話によると、森田は細原キヨのことを「キヨねーさん」と呼び、踊りについてわからないことがあると細原キヨを頼っていたという。また1987年に森田主催で行われた、「渡慶次長智生誕百周年記念公演」の時には、本土から戻ってきて賛助出演したという（2014年3月、森田からの聞き取り調査より）。

森田の弟子であった米盛君子（1952年生）の話によると、浦崎英宣（生年不明）は、森田より年上だが年齢差があまりないということもあり、森田と仲がよかったという。浦崎は森田の研究所を頻繁に訪れ、森田の弟子に踊りを教えたりしていたという（2017年3月、米盛からの聞き取り調査より）。

森田吉子の一番弟子である堀切トキについても少し述べておきたい。

堀切トキは1937年、石垣市白保にて出生し、その後1972年に森田吉子に師事している。しかし、実はその前にも八重山民俗舞踊の星潤、豊里八重、桴海ヨシ、宮良高演から踊りを習っている（堀切：2016）。つまり、八重山民俗舞踊の系統と混ざる部分が存在するのである。星潤、豊里八重、桴海ヨシは白保に住んでいた人物であり、堀切トキが白保出身者であるからこそ生じることだといえる。このことは伝承演目からも窺い知ることができ、堀切トキの兄弟弟子となる森田の弟子の中でも白保出身者とそうでない者との間で伝承演目に相違が生じている。



## 第一章 八重山舞踊の概要

次に、八重山民俗舞踊の系統について述べる。

現在の八重山民俗舞踊の祖となる星潤については第二節で述べた。星からは、玉木光、桴海ヨシ、前盛フミ、山川政子の四名に踊りが伝承された。以下四名について述べる。

玉木光は、1895年竹富島にて出生。戦後から星に師事し、1959年に星から琉球古典舞踊と八重山舞踊の師範免許状を授かる（大田 1993：175）。その後、玉木は光扇会を発足し、現在も弟子たちは新しい会を発足するのではなく、光扇会として活動している。

桴海ヨシは、1906年に石垣市白保にて出生。何歳から星に師事しているか定かではないが、大田によれば「星の伝授した舞踊は星流として桴海ヨシに受け継がれた。」とあり、星の四名の弟子の中で最初の弟子であつたであろうということを窺い知ることができる（大田 1993：174）。桴海ヨシは星から免許状を直接もらうことなく、星が亡くなって4年後の1970年に、八重山音楽安室流保存会から八重山舞踊師範免許を授与された。白保ではヤギラappaと呼ばれ、村の人々に踊りを教えた。

白保在住の向井ヒデ(1926年生)の話によると、前盛フミは現在も白保に在住しており、金嶺ヒデという舞踊家の師範免許授与をきっかけに、師範免許を取得したと言われている。前盛フミが免許を取る時には既に星は亡くなっており、1984年に星清会（星の血縁者）より師範免許を授与されたと言われている。前盛フミと金嶺ヒデは、コンビ舞踊で共に踊ることが多く、前盛フミが男役、金嶺ヒデが女役をして評判が高かったという。また金嶺ヒデは、沖縄本島まで通い、玉城流から師範免許を授与されたと言われている。（2013年7月向井からの聞き取り調査より）。

山川政子は玉木光同様に、1959年に免許状を授かり、後にみどり会を発足する。しかし、弟子はそれぞれの会を発足して活動しているため、現在みどり会という会派は存在していない。

以上の事から勤王流は、森田吉子の系統が広がりを見せており、また八重山民俗舞踊は、玉木光、山川政子の系統が広がりを見せていることがわかる。

### 第三項 まとめ

以上、舞台活動として行われている八重山舞踊の流会派について考察してきた。一見すると勤王流と八重山民俗舞踊は別の歴史を辿り、別系統の流会派のように見える。しかし、勤王流の比屋根安弼と八重山民俗舞踊の星潤の師匠である嵩原安宏が同じ一門であるらしいことなどから、双方がまったく別の系統ではないことが確認できた。



## 第一章 八重山舞踊の概要

また、勤王流と八重山民俗舞踊の双方が沖縄本島から移り住んだ人物たちにより、現在の流会派が成立しているが、一方は沖縄本島で広がり、もう一方は石垣に広がりを見せている現状が明らかとなった。

今回の調査では、現存している研究所のすべてを載せることはできなかった。研究所の中には、実際に昔から村々の踊りを継承しているが、少人数で活動しているため組織に加入せず、個人的に活動しているという研究所も少なくない。しかし今回は、舞台活動をしている研究所と、村の行事のみ参加する研究所の区別を組織から判断する他なかったことをここで断っておく。舞踊研究所の実態については更なる調査をしたいと考えているため、今後の研究課題とする。

### 第三節 八重山舞踊の演目

ここでは舞踊演目について考察を行う。現在、八重山舞踊の演目は数多く存在し、様々な場所で踊られている。八重山舞踊の演目には、村々で行われる祭式舞踊と舞踊研究所で受け継がれる演目があるが、具体的な演目数や踊りの内容による分類については明らかになっていない。

そこで、舞踊研究所で受け継がれている舞踊演目を対象とし、その中でも筆者が伝習する勤王流に焦点をあて、八重山舞踊の演目について整理する。

#### 第一項 八重山舞踊の演目における諸問題

八重山舞踊の演目については先述したように、不透明な部分が多く、整理されていない。八重山舞踊の演目における問題を大きく分けると次の3つになる。

- ・ 演目の実数が把握できていない
- ・ 演目の歴史が把握できていない
- ・ 演目の分類ができていない

まず、八重山舞踊の演目数については、八重山舞踊の演目について書かれた先行研究が非常に少なく、どのような演目がどれくらい存在するのかわからない。また、八重山舞踊の演目の数え方についても整理されておらず、2曲構成、3曲構成の場合、その中で使われている節名が分裂して1つの演目として成立させる場合がある。例えば、《揚古見ぬ浦節》という演目は、〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉の2曲構成となっているが、〈赤また節〉のみ単独で踊られる場合もあるため、1曲として数える人と、あくまでも《揚古見ぬ浦節》の中の踊りとして考える人がいるため、総数を算出するのが難しい。

八重山舞踊の演目の歴史については、いつの時代に誰の手によって創られたものなのか、定かではないものが多い。そのため古典的な演目とそうではない演目との境界線を作るのが難しい。また、八重山舞踊の演目名は、ほとんどが演目に使われている節名をそのまま舞踊の演目名とすることが多いが、稀に小道具の名前や歌詞の一部が演目名となることが多いため、その演目が後の時代に違う演目名として変化する場合がある。例えば《かしき》という演目があるが、別名《月夜浜節》とも言われている。この演目は琉球舞踊と同様に総と杵の採り物を持って踊られるが、節に〈月夜浜節〉が主曲として使用されるため、〈

## 第一章 八重山舞踊の概要

月夜浜節」とも呼ばれている。他にも別名がある演目、似た名前の演目などがいくつか存在し、同一演目なのかどうかを断定するのが困難であり、その結果、演目の創作者や年代を特定するのが非常に難しい。

琉球舞踊の場合、1954年、戦後衰退しつつある芸能の保存継承のため、沖縄の舞踊家が集まり、琉球舞踊に対する様々な研究や型の統一などの取り決めが行われ、整理された。また、沖縄の新聞社によるコンクール制度の導入も相まって琉球舞踊の歴史や各演目に対する知識が舞踊家の中に根付いていった。

しかし、八重山舞踊の場合は研究や保存継承のための活動も少ないため、琉球舞踊のように演目の分類や様々な取り決めがなされていない。その結果、古典的な演目、つまり形態を維持しなければいけない演目がどれにあたるのか、わからなくなっているのではないかと考える。

また、琉球舞踊のような分類方法も確立されていないため、どの演目が古典舞踊なのか、そもそも古典舞踊という概念が八重山舞踊界に存在するのかという疑問さえある。

そこで、2014年に八重山伝統舞踊勤王流の伝承者5人に八重山舞踊の演目の分類について聞き取り調査を行った。質問内容は、「八重山舞踊に古典女踊といわれるものがあるか、あるとすると、その曲目は何か、またどのように分類しているのか」である。以下は質問に対する5人の回答である。

(A氏)

古典女踊の演目は、《石の屏風》、《上原の島節》、《蔵ぬばな》、《与那覇節》、《月夜浜節》、《かしかき》、《鳩間節》、《小浜節》、《たらくじ》の計9演目。

A氏にとっての古典女踊は、「昔から在り、形が変わらないもの、三代ぐらい続いているもの」としている。つまり、勤王流の初代と言われている比屋根安弼、二代目諸見里秀思、三代目渡慶次長智までに作られたものを古典女踊と考えているという。

また、A氏が師匠の稽古場に通っていた頃、稽古場に舞踊曲目が書かれた額があり、古典舞踊と創作舞踊に分類されていたという。しかし男踊、女踊の分類はされず、稽古の順番を示すように羅列されたものだったため、その古典舞踊にある演目のうち、女踊りを抜き出すと上記の曲目になるということであった。

## 第一章 八重山舞踊の概要

(B氏)

A氏と同様に、「昔から在るもの」、「稽古場に書かれていた古典舞踊とされるものの中の女踊が古典女踊にあたるのではないか」とし、演目もA氏と同じであった。

(C氏)

古典女踊の演目は、《石の屏風》、《上原の島節》、《蔵ぬばな》、《与那覇節》、《月夜浜節》、《かしかき》、《仲良田》、《越城》、《たらくじ》の計9演目。

C氏にとっての古典女踊は、「昔からあるもの」、さらに「打掛をするもの」としている。スティナ・カカンで演じられるものは古典女踊と捉えていないということであった。そのため、《鳩間節》や《小浜節》も昔からあるものではあるが、スティナ・カカンで演じられるものであるため、古典とは捉えていないと話された。つまり、「昔からある演目」であり、なおかつ「衣装」で分類しているということのようである。

(D氏)

「《石の屏風》、《上原の島節》、《蔵ぬばな》などのゆっくりとしたテンポのものが古典女踊ではないか。そして、やはり三代目までの女踊を古典というのではないか。」としている。ゆっくりとしたテンポの演目ということに関して言えば《鳩間節》、《小浜節》も当てはまるため、「《鳩間節》、《小浜節》はどうでしょうか？」と問いかけると、「《鳩間節》、《小浜節》は民俗芸能だからねえ。古いものではあるけどねえ。」というような答えが返ってきた。

つまり、勤王流の三代目までに形づくられた演目であり、民俗芸能として受け継がれてきただろうと思われる演目は、古典とは言わないのではないかという考えのようである。

(E氏)

「《石の屏風》、《上原の島節》、《蔵ぬばな》、《与那覇節》、《かしかき》、《たらくじ》のようなゆっくりしたものではないか」と答えた。

以上5名の話をもとめた結果、表1-4の通りになった。網掛けは5人全員が共通して古典的な演目であると認識しているものである。

表 1-4 勤王流の古典的な演目と認識されている演目

(勤王流伝承者からの聞き取り調査をもとに筆者が作成した表)

演目名	A 氏	B 氏	C 氏	D 氏	E 氏
石の屏風	○	○	○	○	○
上原の島節	○	○	○	○	○
蔵ぬばな	○	○	○	○	○
与那覇節	○	○	○		○
かしかき	○	○	○		○
たらくじ	○	○	○		○
仲良田			○		
越城			○		
月夜浜節	○	○	○		
鳩間節	○	○			
小浜節	○	○			
夏ばな	○	○			

八重山舞踊は琉球舞踊の分類のように、はっきりとした境界線が示されておらず、そのような伝え方、あるいは教わり方をしていないということが明確になった。昔からある踊りなのか、そうでないかという教え方はしているが、琉球舞踊のようにコンクール制度がないためか、そのような境界線を作る必要性が今までなかったのかもしれない。実際に今回の聞き取り調査で、初めてそのような考え方をしたという人もいた。

琉球舞踊の「古典舞踊」というのは、琉球王国時代にできた踊りの総称となっていることが多いが、八重山舞踊の場合は年代で区切る人もいれば、自分の今まで教わった感覚などから古典なのか、そうでないかを衣装で示す人もいる。

つまり、古典的な演目とそうではない演目の認識はあるが、その分類方法も様々で、一貫しているというわけではないという結果になった。

ここで、演目の分類がほぼ確立している琉球舞踊の分類方法を見てみる。

### 宜保栄治郎『琉球舞踊入門』（1979年発行）の分類

#### 1. 古典舞踊

- ①老人踊り ②若衆踊り ③女踊り ④二歳踊り

## 第一章 八重山舞踊の概要

⑤〔打組踊り〕

2. 雑踊 3. その他の踊り

### 大道勇『琉舞手帖』（2010年発行）の分類

1. 古典舞踊

①老人踊 ②若衆踊 ③女踊 ④二歳踊

2. 雑踊 3. 創作舞踊

宜保栄治郎は『琉球舞踊入門』の中で、琉球舞踊を古典舞踊、雑踊、その他の踊りに大別し、古典舞踊をさらに老人踊り、若衆踊り、女踊り、二歳踊り、打組踊りの5つに分類している。また琉球王国時代の舞踊を古典舞踊、明治以降に創作された舞踊を雑踊り、そして村々や島々の踊りを、その他の踊りと分類している。

続いて大道勇は『琉舞手帖』の中で、琉球舞踊を古典舞踊、雑踊、創作舞踊に大別し、さらに、古典舞踊を老人踊、若衆踊、女踊、二歳踊の4つに分類している。

また、琉球王国時代の舞踊を古典舞踊、明治・大正時代に創作された舞踊を雑踊り、戦後に創作された舞踊を創作舞踊としている。

この2人の分類で大きく違う点は以下の2つ。

①雑踊りの定義について

②古典舞踊の分類について

宜保は明治以降を雑踊りとし、大道は明治と大正までと区切り、戦後を創作舞踊とした。どちらも老人踊り、若衆踊り、女踊り、二歳踊り、までは同じ分類だが、宜保はここに打組踊りを入れている。この打組踊りに分類された演目は《しゅんどう》のみであり、大道はこの《しゅんどう》を女踊りに分類している。おそらくこれは、《しゅんどう》に出てくる人物像がいずれも女性だと判断したためであり、分類する必要性を感じなかったためではないかと推察する。いずれにせよどちらの分類も時代によって大きく分け、その中でさらに古典舞踊を性別と年齢の階層で分けるという方法だと考える。

## 第二項 八重山舞踊の共通演目

村々で行われる祭式舞踊と舞踊研究所で受け継がれる演目との間で共通して踊られてい

## 第一章 八重山舞踊の概要

る踊りが何なのか。それが分かれば、八重山舞踊の代表的な踊りが明確となり、演目を分類することも可能になるのではないかと考える。

そこで出版されている本の中から、八重山舞踊の演目が一番網羅されていると考えられる、宮良長忠・崎山三郎の『八重山古典民謡 舞踊曲集』から演目を書き出し、下記のように表にした。(表 1-5)

この本の参考資料の部分を見てみると、各舞踊研究所の発表会パンフレットの他、島々、村々で行われている演目などをかき集めて載せたものである旨が書かれていた。

つまりこの本に書かれている演目は、①祭祀舞踊の演目と、②舞踊研究所の演目（勤王流以外の演目も含まれている）が入り混じったものということになる。この本に書かれていた演目数を数えてみた結果、全部で 75 演目あった。

表 1-5 『八重山古典民謡 舞踊曲集』の演目

舞踊曲名 (全75曲)							
1	赤馬節の踊	20	久高節の踊	39	千鳥節の踊	58	真栄里節の踊
2	揚古見ぬ浦の踊	21	小浜節の踊	40	月ぬまふいろ一ま節の踊	59	松にや一ま節の踊
3	あやかり節の踊	22	黒島節の踊	41	月夜浜の踊	60	まへら一つい節の踊
4	石垣口説の踊	23	黒島口説の踊	42	創作 古見ぬ浦の踊	61	まるまぶんさん節の踊
5	石ぬ屏風節の踊	24	古見ぬ浦節の踊	43	桃里節の踊	62	まんがにすぎ節の踊
6	いやり節の踊	25	孝行口説の踊	44	と一がにすぎ一の踊	63	まんの一まの踊
7	西表口説の踊	26	故新の舞の踊	45	仲筋ぬぬべ一まの踊	64	みなと一まの踊
8	上原ぬ島の踊り	27	胡蝶の舞の踊	46	なかなん節の踊	65	ついんだら節の踊
9	芋引きの踊り	28	ささら銭太鼓の踊	47	仲良田節の踊	66	前ぬ渡節の踊
10	大浦越路節の踊	29	しきたぶんの踊	48	夏花節の踊	67	目出度節の踊
11	親まある節の踊	30	白鳥節の踊	49	布晒の踊	68	諸見里節の踊
12	蔵ぬばなの踊	31	麦ぐるくば一さの踊	50	はしゆば節の踊	69	八重山下り口説の踊
13	大川布晒の踊	32	銭太鼓の踊	51	鷺の鳥節の踊	70	八重山上り口説の踊
14	大原ちぢんの踊	33	首里子節の踊	52	鳩間口説の踊	71	山崎ぬあぶじや一まの踊
15	認掛の踊	34	掃除かちの踊	53	鳩間節の踊	72	夜雨節の踊
16	かたみ節の踊	35	下原節の踊	54	繁昌節の踊	73	世界報節の踊
17	鶴亀節の踊	36	高那節の踊	55	桴海布晒の踊	74	世界報口説の踊
18	越城節の踊	37	竹富口説の踊	56	富崎野ぬ牛な一まの踊	75	与那覇節の踊
19	くいぬばな節の踊	38	たらくじの踊	57	真乙ばの踊		

## 第一章 八重山舞踊の概要

次に勤王流の伝承者である恵の会会主山里恵子とトキの会師範西玉得尚美に聞き取り調査を行い、保持する演目を書き出した。その演目に祥吉範乃会会主新垣範の『八重山舞踊の世界～公演演目五十選～』に記載されている公演演目と本田安次の『南島採訪記』に書かれていた勤王流三代目の渡慶次長智が保持していたという演目（本田 1962：31）を加えて表にした（表 1-6）。

ここには全部で 103 演目あり、個々で創作した演目も多く含まれている。

**表 1-6 勤王流 舞踊演目**

勤王流（103演目）									
1	赤また節	22	総掛	43	島育ち	64	夏花	85	まみとうま
2	赤また節・殿様節	23	かたみ節	44	白保口説	65	布晒	86	まるまぶんさん
3	あかゆら	24	川平鶴亀節	45	白保節	66	南島ぬ女童	87	まんがにすぎ
4	赤馬節	25	果報ぬ島太鼓	46	白保村	67	缸ゆば節	88	まんの一ま
5	揚古見ぬ浦節	26	果報の舞	47	銭太鼓	68	鷺ぬ鳥節	89	みなと一ま
6	安里屋節	27	かりゆし獅子	48	新鳩間節	69	波照間ぬ島節	90	むいちゃ
7	奄美小唄	28	川良山節	49	新湊節	70	鳩間節	91	元たらくじ・くいがま節
8	あやかり節	29	くいがま節	50	下原節	71	花と蝶の舞	92	木綿花
9	石垣口説	30	越城節	51	大漁節	72	繁昌節	93	麦ぐるくば一さ
10	石ぬ屏風節	31	くいぬばな節	52	高那節	73	ふあむる	94	前ぬ渡節
11	稲しり節	32	久高節	53	種子取節	74	武の舞	95	目出度節
12	いやり節	33	小浜節	54	たらくじ	75	べんがん捕れ節	96	八重山育ち
13	イラヨイ月夜浜	34	黒島節	55	千鳥節	76	ボスポー節	97	八重山上り口説
14	上原ぬ島	35	黒島口説	56	月ぬかいしや一節	77	真似節	98	山入らば節
15	苧引き	36	古見ぬ浦節	57	月ぬまぶいろ一ま	78	真乙姥節	99	山崎ぬあぶじや一ま
16	大浦越路節	37	古見ぬ浦節・トゥバラーマ	58	月夜浜節	79	真栄里節	100	夜雨節
17	蔵ぬばな	38	孝行口説	59	でんさ一節	80	まくびだま	101	世界報節
18	うりずんの唄	39	胡蝶の舞	60	桃里節	81	真栄節・南作田節	102	世界報口説
19	柳天川節の鴛鴦の舞	40	古見の橋節	61	道行踊	82	真謝節	103	与那覇節
20	親子鷺の鳥	41	崎枝節	62	殿様節	83	松にや一ま節		
21	海上節	42	崎山節	63	仲良田節	84	まへら一つい節		



## 第一章 八重山舞踊の概要

『八重山古典民謡 舞踊曲集』には 75 演目、勤王流 4 名が保持する踊りの合計は 103 演目あり、合計すると 178 演目になるが、その中には重複している演目が 53 演目あるため、それを除くと総数は 125 演目ということになる（図 1-3 参照）。

また『八重山古典民謡 舞踊曲集』の 75 演目から重複している 53 演目を引くと 22 演目となるが、これは地域で伝承されている演目であり、その地域の出身者が舞台演目にも取り入れた可能性が高い。

勤王流の 103 演目から重複している 53 演目を引くと 50 演目となる。この 50 演目は個々の創作という可能性が高いと考えられる。

つまり、地域伝承の演目であろう 22 演目と、個々の創作であろう 50 演目を除いた、重複している 53 演目が、八重山舞踊の主要な演目ではないかと推察する。

さらに、勤王流 4 名が保持している 103 演目のうち、4 名が共通して保持している踊りは 23 演目あり、このうちの 21 演目は、八重山舞踊の主要な 53 演目と共通するということが分かった（図 1-4 参照）。

つまり、この 21 演目はどの会派でも共通して受け継がれた踊りであり、古典的な演目である可能性が高いと考えられる。



図 1-3 演目総数と主要演目数

図 1-4 古典的な演目数

先ほど割り出した主要演目の 53 演目と勤王流 4 名の共通演目と『八重山古典民謡 舞踊曲集』に共通する 21 演目の表を作成した（表 1-7 と表 1-8 参照）。

表 1-7 主要演目の可能性がある 53 演目

1	赤馬節の踊	19	黒島口説の踊	37	繁昌節の踊
2	揚古見ぬ浦の踊	20	古見ぬ浦節の踊	38	真乙ばの踊
3	あやかり節の踊	21	孝行口説の踊	39	真栄里節の踊
4	石垣口説の踊	22	胡蝶の舞の踊	40	松にゃ一ま節の踊
5	石ぬ屏風節の踊	23	銭太鼓の踊	41	まへら一つい節の踊
6	いやり節の踊	24	下原節の踊	42	まるまぶんさん節の踊
7	上原ぬ島の踊り	25	高那節の踊	43	まんがにすぎ節の踊
8	苧引きの踊り	26	たらくじの踊	44	まんの一まの踊
9	大浦越路節の踊	27	千鳥節の踊	45	みなと一まの踊
10	蔵ぬばなの踊	28	月ぬまふいろ一ま節の踊	46	前ぬ渡節の踊
11	総掛の踊	29	月夜浜の踊	47	目出度節の踊
12	かたみ節の踊	30	桃里節の踊	48	八重山上り口説の踊
13	鶴亀節の踊	31	仲良田節の踊	49	山崎ぬあぶじゃ一まの踊
14	越城節の踊	32	夏花節の踊	50	夜雨節の踊
15	くいぬばな節の踊	33	布晒の踊	51	世果報節の踊
16	久高節の踊	34	はしゅば節の踊	52	世果報口説の踊
17	小浜節の踊	35	鷺の鳥節の踊	53	与那覇節の踊
18	黒島節の踊	36	鳩間節の踊		

表 1-8 どの流会派にも共通する古典的な演目

1	赤馬節	8	総掛	15	月夜浜節
2	揚古見ぬ浦節	9	川平鶴亀節	16	仲良田節
3	石垣口説	10	小浜節	17	鷺ぬ鳥節
4	石ぬ屏風節	11	黒島口説	18	鳩間節
5	上原ぬ島	12	古見ぬ浦節	19	まるまぶんさん
6	大浦越路節	13	高那節	20	目出度節
7	蔵ぬばな	14	たらくじ	21	与那覇節

三代目の渡慶次が保持していたとされる演目は、実際に渡慶次が受け継いでいた演目の全てを正確に聞き取り調査がされていない可能性があるため、共通演目の範囲が狭められ、これだけ少ない演目となっている。しかし筆者が八重山舞踊界で活動し、他の流会派の演目を見ている感覚では、21 演目以上に共通演目はまだあると考える。

主要演目と共通演目は全流会派に更なる調査を行い、導き出す必要があるが、この 21

## 第一章 八重山舞踊の概要

演目に関しては、どの会派でも共通して受け継がれた踊りであり、古典的な演目である可能性が高いと考えられる。

### 第三項 共通演目の成立

前項では古典的な共通演目を導き出したが、これらを本当に古典舞踊と言ってもいいのだろうか。琉球舞踊における古典舞踊の定義は、琉球王国時代のものとしている。そこで、この21演目の創作者と創作年を調べ、時代によって演目を分類した。それが次の表1-9である。

この表は、先ほどの21演目を対象に創作者と年代を調べたもので、左側から初代の比屋根、二代目諸見里、三代目の渡慶次となっている。

創作者が不明な演目については、「この年代に踊られていた」という記述をもとに記し、括弧に作者不明と記した。また演目名の後ろにある米印については、以下のようにした。  
 ※1は勤王流初代の比屋根安弼が、八重山に来る以前からある踊りを基に振付したもの  
 ※2は勤王流初代の比屋根安弼が、八重山に来る以前からある踊りを基に振付したという確証はないが、琉球王国時の文献に八重山舞踊として演目がかかれていたものを示す。

表 1-9 勤王流の舞踊演目に関する年代表

初代 比屋根安弼(1835-1901)	二代目 諸見里秀思(1876-1945)	三代目 渡慶次長智(1887-1962)
古見の浦節※2	黒島口説 (1894年)	かしかき※2
鳩間節※2	赤馬節※2 (1915年)	まるまぼんさん (作者不明) ※2
高那節	石垣口説※1 (1920年)	
	仲良田※1 (1920年)	
	揚古見の浦※1 (1920年)	
	鶴亀節※1 (1920年)	
	石の屏風※2	
	かしかき※2 (月夜浜節)	
	蔵ぬ花節 (作者不明) ※2	
	たらくじ (作者不明) ※2	
	鷺の鳥節 (作者不明) ※2	
	与那覇節	
	大浦越地節 (作者不明) ※2	
	目出度節 (作者不明) ※2	
	小浜節 (作者不明)	
	上原ぬ島節 (作者不明)	

### 《古見の浦節》

この演目は喜舎場永珣の『八重山民俗誌下巻』の中で、勤王流初代の比屋根による創作だということが書かれている。喜舎場は二代目の諸見里からそれを聞いたとしている（喜舎場 1977 : 69）。

比屋根が八重山に来たのは 1880 年だと言われているが、1867 年大浜用能の『躍番組』<sup>20</sup>に〈古見の浦節〉は若衆踊の曲として使用され、踊られていた記述があるため、まったくの新作ではない可能性があるとし、※2 とした。

しかし、比屋根が振付した《古見の浦節》は、若衆と女童の打組舞踊であり、若衆は手に扇子を持ち、女童は手に桜花を持って踊るが、『躍番組』に記されているものは若衆の笠踊となっている。さらに曲構成も比屋根のは〈古見の浦節〉のみで踊られるが、『躍番組』に記されているものは〈古見の浦節〉、〈湊原節〉、〈高離節〉と違った形となっているため、勤王流の《古見の浦節》は比屋根の創作としても問題ないと考える。

### 《鳩間節》

《鳩間節》も比屋根による創作と言われている（喜舎場 1977 : 69）。しかし 1832 年『嶋歌並躍組之次第寄』には舞踊演目としてすでに踊られている。そのため、比屋根による新作の創作ではない可能性があるとし、※2 とした。

### 《高那節》

《高那節》も同様に、比屋根による創作だと言われている（喜舎場 1977 : 69）。しかし、玉代勢泰興の「勤王流」とその周辺」には「高那節は神山ペーガと自分二人のためにオージスー（諸見里秀思のこと）が創作したもので自分たちが初代の踊り手である。」という内容を黒島の當山ナサマという人物が述べていたという記述がある。また、渡慶次長智の内容が書かれている部分では「高那節は諸見里秀思の振りに手を加えてのちに小浜島で伝授されている。」とあるように、渡慶次が諸見里の振付けをさらにアレンジして教えていた様子が伺える（八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001 : 207-208）。

また、三代目渡慶次の高弟である森田吉子の話によると、「昭和三一年万世館に於いて安

---

<sup>20</sup>この書は、1867 年に錦芳氏大浜用能によって書かれたものであり、1866 年の冊封使御礼式に演じられた演目と、1867 年の佐敷按司の生年祝に演じられた、あるいはその中から選んで演じた演目が書かれている。「実際に行われた躍の番組を順序に誌したのではなく、いはゆるレパアトリエを、躍別に分けて忘備しようとしたものゝやうである。」（本田 1962 : 387）

## 第一章 八重山舞踊の概要

室流協和会（漢那長助 会長）の第一回発表会の際、渡慶次師匠への舞踊の賛助出演の依頼があり、その時私の主人いわく「戦前お盆のアンガマなどで踊られていた高那節という踊りがあったがそれを踊らせてはいかがでしょうか」と師匠にお願いし石垣部落では始めて（ママ）私が高那節を踊らせていただきました。（森田吉子談）」と述べたことが公演パンフレットに記されている（森田：1987）。これらの内容から《高那節》が比屋根の創作かどうかの確証はないが、諸見里や渡慶次がこの踊りを人々に伝授していたことは間違いないようだ。

諸見里が喜舎場に《高那節》は比屋根の創作だと話していたことを考慮し、初代比屋根の時代にはあったと結論づける。しかし現在、勤王流で受け継がれている《高那節》は初代の振付けである可能性は低いと考える。

### 《黒島口説》

この演目は渡慶次長智所有の勤王流手振型本の中に二代目の諸見里秀思が創作したということが書かれていた。

《黒島口説》については、次のように記述されている。

明治廿七乙午年、諸見里秀思氏並ニ玉代勢秀喜氏、黒島邑東辻に滞在中、時の「タブサ」「代持」（今の字総代）大舛三戸、當山慶屋二人によりの切なる願望に依り、詮方無く其の希ひを受け（同邑ハ四部落共舞踊ノ競争ハゲシキ所ナリ）同氏二名、日夜兼行苦心の結果、其の舞方を作成し、舞子同邑の女、竹越ナサ、仲嵩ヒデ、舟道ヨボシ、仲道ナビの四名に伝授し、以って同年八月の吉願祝に初めて上演するに至れり。（八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001：231）

しかし、喜舎場永珣の『八重山民俗誌下巻』には、比屋根と諸見里の協同で黒島口説を振付したと書かれていた（喜舎場 1977：69）。

喜舎場の述べている内容では、《黒島口説》は比屋根の創作となっているが、三代目の渡慶次に伝わっている内容は諸見里の創作とし、内容が異なっている。しかし、勤王流手振型本には《黒島口説》を創作するまでの状況が事細かく書かれているため、比屋根に助言をもらったにせよ、実質的には諸見里秀思と玉代勢秀喜によって創作されたと考えられる。

### 《赤馬節》

《赤馬節》もまた渡慶次長智所有の勤王流手振型本の中に二代目の諸見里秀思が創作したということが書かれていた。

大正4年、識名信次氏母堂齢六十一の生誕祝の時、諸見里秀思氏及び識名信次氏と研究の上作成し、当祝ひに上演す。(八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001 : 230)

現在、勤王流で踊られている《赤馬節》の形は、諸見里による創作とされているが、《赤馬節》はそれ以前から踊られている。1832年の『嶋歌並躍組之次第寄』、知念里之子親雲上の母親の生誕祝いに創作されたとする演目には、「女団おとり」として《赤馬節》が踊られており、また、1867年、大浜用能の『躍番組』には「若衆おとり」として記されている。

諸見里が1867年に踊られていた《赤馬節》の振付を知った上で新たに創作したのかどうかは定かではないが、現在まで受け継がれている形は諸見里による創作である。

また、現在踊られる《赤馬節》の多くは若衆踊だが、翁と媼や男と女など様々な形でも踊られている。

### 《石垣口説》《仲良田》《揚古見の浦》《鶴亀節》

この四演目については、勤王流手振型本の中で次のように書かれている。

昔より伝来の舞方鮮明ならざるに付き、諸見里秀思氏、宇石垣宮鳥嶽改築落成吉願祝を期として是れが作成を為し、以って一般公演するに至れり。(八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001 : 233)

つまり、諸見里が古来よりある踊りを基に振付したということである。

### 《石の屏風・祖納嶽節》

この演目は1867年大浜用能の『躍番組』にも記され、その頃にはすでに踊られていたと考えられる。しかし、当時は小道具に笠と杖が用いられており、現在、勤王流で踊られる《石の屏風》は手踊りのため、古来よりある踊りを基に振付したとは考えにくい。

また、大田静男の『八重山の芸能』の中に、「勤王流の振り付けは大正中期、諸見里秀思

## 第一章 八重山舞踊の概要

が振り付けしたものといわれる。」という記述からも、諸見里の時代に新たに振付をしたと考える方が無難である（大田 1993 : 145）。

### 《かしかき》

《かしかき》については、表 1-9 の諸見里と渡慶次の欄、二か所に記した。

その理由は、冒頭でも述べたように《かしかき》は別名、《月夜浜節》とも言われており、歴史上どちらのことを述べているのかがはっきりしないためである。

諸見里秀思が昭和三年、日本青年会館主催「第三回郷土民謡舞踊大会」で《月夜浜節》を指導しているが、それは〈月夜浜節〉、〈はしゆば節〉の二曲構成で、最初は花をもって踊り、その後、罌と杵を持って踊られたと言われている。しかし現在、勤王流で踊られている《かしかき》は、〈くしとうばる節〉、〈月夜浜節〉、〈缸ゆば節〉の三曲構成で、渡慶次長智がピナース（かせ）ティーバフ（わく）にマンダナ（糸くり）を加え再構成したと言われている（大田 1993 : 146）。

勤王流には、《かしかき》とは別に《月夜浜節》という演目が存在し、〈月夜浜節〉〈はしゆば節〉の二曲構成で、木綿花をもって踊られる。

つまり、勤王流の場合、二通りの《かしかき》あるいは《月夜浜節》が存在したため、諸見里が振付した《かしかき》を《月夜浜節》とし、渡慶次が再構成した《かしかき》を《かしかき》として受け継がれているのではないかと考える。これらの事情からこの表には二つの《かしかき》が存在している。

また、慶応二年前後に石垣島に於て行われた踊りの番組である、大浜用能の『躍番組』には、「女躍・かすかけ」と記され、①〈伊計離ふし〉〈あかさ節〉〈百名節〉、②〈芋の葉ふし〉〈真福地はいてふ節並七尺ふしニ而〉〈立雲節〉、③〈大浦越地節〉〈月夜浜節〉〈くいの花節〉というように、曲構成も様々で踊られていた様子が伺える（本田 1962 : 391、401、402）。

### 《蔵ぬ花節》

この演目については創作者や創作年が不明だが、昭和 3 年（1928 年）に日本青年会館で行われた「第三回郷土民謡舞踊大会」の演目にこの《蔵ぬ花節》も踊られていることから、諸見里の代には舞踊演目として存在していたということになるため、諸見里の列に記した。

### 《たらくじ》

誰がいつの時代に創作をしたかは定かではないが「勤王流では字石垣ハトーンヤ（浦崎家）の祖先が振り付けた舞踊と伝承される。」と書かれている（大田 1993 : 140）。また、「鳩間島に残る、傘を採る踊り《たらくじ節》は諸見里が浦崎英行に伝授したものという。」という内容も書かれている（大田 1993 : 133）。これはいったいどういうことなのか。浦崎家の祖先が創作した舞踊を、諸見里が習い、それをさらに浦崎英行に伝授し、それが鳩間島でも残っているということなのだろうか。真相ははっきりしないが、諸見里の代には《たらくじ》が舞踊演目として存在していたとは言える。

### 《鷺の鳥節》

この演目は八重山舞踊を代表する演目の一つであるが、創作者・年代不明である。『八重山の芸能』には以下のように書かれている。

民俗芸能研究家宮良賢貞の調査によれば昭和三十年代に十六の振付けがあったという。同治六年（一八六七）に大浜用能が記した『躍番組』には「若衆おとりハシノ鳥節」と記録され、近年末期にはすでに振付けがされている。（中略）諸見里と渡慶次長智の振りには若干の差異がある。諸見里の“手”は浦崎英宣、山川信友が継承し、渡慶次の舞踊は森田吉子等に受け継がれている。（大田 1993 : 142）

上記の内容では、弟子の森田は渡慶次の振付のみ受け継いだことになる。しかし、森田吉子の孫弟子の話によると、森田は2つの振付を保持していたという。その2つというのがいわゆる“渡慶次の手”と“諸見里の手”なのかどうかは定かではないが、森田から習った弟子は時期によって“手”の差異が生じているようだ。

そもそも《鷺の鳥節》も《赤馬節》と同様に以前から踊られていたものに、比屋根あるいは諸見里が振付し直したと考えられるのではないか。

### 《与那覇節》

創作者・年代不明の演目である。しかし「諸見里と渡慶次によって今日の形になっている」（堀切：1986）という記述から《与那覇節》は諸見里と渡慶次の列にまたがって記した。



### 《まるまぼんさん》

創作者・年代不明の演目である。この演目は、渡慶次が保持していた演目の中にも入っていたものであるが、渡慶次が創作したのか、諸見里から受け継いだものなのかははっきりとはわかっていない。また『躍番組』にも記されていることから、琉球王国時代には踊られていた演目であるが、それを基に勤王流の《まるまぼんさん》が再構成されたかどうかもわからない。

この曲は人気の曲であるため、多くの振付けがされ、手踊りと扇子の組み合わせやざい、紫サージなど採り物も多様である。

### 《大浦越地節》

創作者・年代不明。しかし、1832年『嶋歌並躍組之次第寄』に、《宇原越地節》という字で書かれた演目があり、「女四つ竹おとり」として踊られていた（大田 1993 : 128）。《大浦越地節》の「大原」は「ウファラ」と読むことから、1832年に書かれた《宇原越地節》は《大浦越地節》のことであると推察する。

この演目は、渡慶次が保持していた演目の中に《大浦越地節》も含まれていたことから、渡慶次の時代には踊られていたと言えるが、渡慶次の手は森田へは受け継がれておらず、「渡慶次長智生誕百年公演」の際に森田は自分で振付したことが「森田吉子米寿記念公演」パンフレットに記述されている。さらに、森田吉子の高弟である堀切トキも、自身の振付であることが堀切の弟子から確認できた。つまり、渡慶次まで受け継がれていた《大浦越地節》は事実上途絶えてしまったと考える。

### 《目出度節》

誰がいつの時代に創作したのか定かではないが、渡慶次が創作をした、シリーズの踊り《豊年の舞》の中で《目出度節》も踊られる。つまり渡慶次、または渡慶次以前に創作された踊りと考える。

また、1867年の大浜用能『躍番組』の中にも《目出度節》の演目があることから、古来よりあった踊りを、比屋根、諸見里、渡慶次のいずれかによって再構成され、現在、勤王流に受け継がれている《目出度節》が存在していると考えられる。

《小浜節》、《上原ぬ島節》

創作者・年代不明だが、渡慶次の時代には踊られていたという記述から渡慶次以前の創作であろうと考え、表 1-9 では三世代にまたがって記した。

以上のように、21 演目を時代ごとに振り分けてみた結果、半分以上が琉球王国時代よりある踊りを基に創作し直した、または琉球王国時代よりある踊りを基に創作し直したという確証はないが、初代から三代目までの三人によって創作されたものであるということがわかった。

次に琉球王国時代に八重山の節歌を使用した踊りの記述を見てみる。

1832 年『嶋歌並躍組之次第寄』

1. 赤馬ふし
2. 八重嵩ふし
3. 宇原越地節※
4. 舟越ぶし・引羽山崎ふし
5. 世かふふし
6. そない嵩節・引羽はしよはふし
7. 鳩間ふし
8. 御拶ふし
9. 洗濯ふし・引羽よらて来ふし

1867 年『躍番組』

1. 古見ヌ浦節
2. まるまぼんさん節
3. 赤馬節
4. 鷺の鳥節
5. 古見の橋節
6. 揚古見の浦節
7. あかまた節
8. 目出度節
9. 越城節
10. 鶴亀節
11. 大浦越地節※
12. 月夜浜節
13. こいの花節
14. 蔵の花節
15. 石の屏風
16. 祖納嶽節
17. 仲良田節

これは、大田静男の『八重山の芸能』に書かれていたもので、左側が 1832 年『嶋歌並躍組之次第寄』に書かれていたという八重山の節歌を使用した踊りの演目である。これは知念里之子親雲上（在任 1835 年～1838 年）が在任中、母親の生年祝いのため、踊りを稽

## 第一章 八重山舞踊の概要

古したものとされている。

右側は、佐敷按司の生年祝が行われた1867年の『躍番組』に書かれていたという八重山の節歌を使用した踊りの演目である。いずれも、1879年以前に作成されたものであるため、琉球王国時代のものということになる。下線がついた演目は、先ほど表に出て来た演目である。先ほどの21演目中、ここにあるのは13演目となっている。

舞踊の型が当時のまま受け継がれているとは考えにくい、琉球王国時代にこれだけの八重山の節歌を使用した踊りの演目が存在していたということが分かる<sup>21</sup>。

琉球舞踊では、琉球王国時代（1429-1879）のものを古典舞踊とし、滅亡後を雑踊りとしている。

しかし、比屋根安弼が八重山に渡ったのは琉球王国滅亡後と言われており、諸見里や渡慶次が活躍したのも明治以降である。

つまり、八重山舞踊勤王流の共通演目が成立していったのは明治以降ということになるため、琉球舞踊の分類方法のように、琉球王国時代の演目を古典舞踊とすることができない。ただ勤王流においては、初代比屋根安弼から三代目の渡慶次長智までの時代に、今現在、一般的に共通して踊られている演目が成立している。このことから三代目渡慶次長智までに成立した演目を古典的な舞踊として分類することができるのではないかと考える。

表 1-10 共通演目の成立年代

八重山舞踊（勤王流）	時代	琉球舞踊
	琉球王国時代	古典舞踊
比屋根安弼（1835-1901） 1880年に八重山へ 諸見里秀思（1876-1945） 渡慶次長智（1887-1962）	明治・大正・昭和初期	雑踊り
	戦後	創作舞踊

<sup>21</sup> 米印がついている演目は、同じ演目名だと推察する。しかしなぜか1867年には違う漢字が使われている。

#### 第四項 共通演目の分類

次に演目の分類について考察する。八重山舞踊の演目の分類については不透明であり、出版物の『八重山古典民謡 舞踊曲集』の中でも分類はされておらず、演目が羅列されているのみとなっている。

下記の表に書かれている演目は、先ほど導き出した共通の 21 演目であり、勤王流の三代目までに作られたであろうとされているため、古典的・規範的な演目と考え、分類を行った。琉球舞踊では古典舞踊を性別と年齢の階層で分けるという方法をとっているため、その方法を参考に分類を試みた（表 1-11）。

表 1-11 琉球舞踊の分類方法を参考に分類した共通演目の分類

若衆踊	女踊	二歳踊	打組踊
赤馬節	石ぬ屏風	揚古見ぬ浦節	古見ぬ浦節
	上原ぬ島節	石垣口説	
	大浦越路節	川平鶴亀節	
	葺ぬ花節	高那節	
	総掛	鷺ぬ鳥節	
	小浜節	まるまぼんさん	
	黒島口説	目出度節	
	たらくじ		
	月夜浜節		
	仲良田		
	鳩間節		
	与那覇節		

琉球舞踊では老人踊り、若衆踊、女踊り、二歳踊り、打組踊の五種類に分類している。これをこの 21 演目に当てはめてみた結果、「老人踊」に相当する演目は、この中には該当しなかった。「若衆踊」に相当する演目は「赤馬節」があげられる。そして「女踊」に相当する演目が一番多く、「石ぬ屏風節」や「上原ぬ島節」をはじめ 12 演目、「二歳踊」に相当する演目は、「揚古見ぬ浦節」や「石垣口説」など 7 演目、「打組踊」に相当する演目は、「古見ぬ浦節」の 1 演目であった。

琉球舞踊同様に分けることも可能だが、八重山舞踊を教授する現場で「二歳踊」という言葉はあまり用いられない。また、《黒島口説》は、設定としては活発な女性ではあるが、他の女踊のような踊り方ではなく、歌詞の内容を描写した動きをするため、「女踊」に分類すると違和感を覚える。

## 第一章 八重山舞踊の概要

そこで、この 21 演目の新たな分類を試みた。演目は男踊、女踊、男女打組踊、その他の 4 つに分類した。

表 1-12 新たに分類を試みた共通演目の分類

男踊	女踊	男女打組踊	その他
赤馬節	石ぬ屏風	古見ぬ浦節	黒島口説
揚古見ぬ浦節	上原ぬ島節		
石垣口説	大浦越路節		
川平鶴亀節	蔵ぬ花節		
高那節	総掛		
鷺ぬ島節	小浜節		
まるまぼんさん	たらくじ		
目出度節	月夜浜節		
	仲良田		
	鳩間節		
	与那覇節		

この分類は踊りの動きで分類した。男踊と女踊の間には明らかな動きの違いが存在し、踊る時も区別しているため、分類する必要がある。《赤馬節》は通常、若衆踊として若衆の格好をして踊られることが多いが、動きとしては男踊の動きと同じような動きであるため、男踊に分類した。その他は、先述したように設定は女性であるが、女踊の動きとは異なる《黒島口説》とした。

勤王流の演目の中には、特に男とか女で分けていないような演目や動物を模した動きのものなどがあるため、八重山舞踊においてはその他の分類が必要だと考える。

本論文ではこの分類を使って、研究対象となる演目を選び出し、八重山舞踊の構造と体づかいを考察していく。

### 第五項 まとめ

どのような演目がどのくらい存在するのかについては、『八重山古典民謡 舞踊曲集』には 75 演目、勤王流 4 名が保持している踊りは 103 演目あり、その中で重複している演目が 53 演目。その結果、総数は 125 演目だった。そのほかにも、各地域で踊られている踊りや各研究所が独自に創作した踊りなどが多く存在する。

八重山舞踊の主要な演目はおよそ 53 演目で、どの流会派にも共通する演目は 21 演目ではないかと考えられる。

## 第一章 八重山舞踊の概要

演目をどのように分類できるかについては、琉球舞踊の分類方法と同様に時代によって大きく分け、その中でさらに古典舞踊を性別と年齢の階層で分けようと試みたが、演目の創作年代が不明なものが多いため、琉球舞踊と同じ時代区分にすることができなかった。しかし、勤王流においては、初代比屋根安弼から三代目の渡慶次長智までの時代に、現在、一般的に共通して踊られている演目が成立していることから、三代目までの演目を勤王流の古典的・規範的な演目と考え、それ以降を創作と分類することができるのではないかという考えに至った。

また、分類については、男踊・女踊・男女打組踊・その他と分類してみたが、一つの演目に対し男踊で踊る場合もあれば、女踊や男女打ち組みで踊る場合などもある。その結果、分類が不明確になっているという現状がある。

つまり「どの踊り方で踊ってもよい」という考えであり、そもそも分類をするということ自体がナンセンスなのかもしれない。琉球舞踊のように「この演目は古典舞踊だからこの形以外で踊ってはいけない」というような考えがないと言っていいだろう。

かつての琉球舞踊も、節は同じでも歌詞は色々な歌詞で歌うなど、もっと自由に創作、振付がなされていた。今のように古典舞踊の演目はその分類通りに踊るという固定概念は無かったのではないだろうか。その点において八重山舞踊は昔の琉球舞踊の感覚を残していると言えるのかもしれない。

## 第二章 八重山舞踊の構造

第二章は、八重山舞踊における構造の特徴を見出すことを目的とする。

第一章でも述べたように八重山舞踊は琉球舞踊の影響を受けつつ独自の文化や風土を取り入れ形成されてきた。そのため琉球舞踊と同じ要素が多く含まれており、舞踊の構造も琉球舞踊と相違ないと考えられてきた。しかし八重山舞踊と琉球舞踊の両方を学ぶ筆者が双方を踊る上で構造にも違いがあると感じている。

琉球舞踊はこれまでに多くの研究者によって琉球舞踊の作品研究がなされ、特に古典女踊の構造については多くの発表がされている。その結果、琉球古典女踊のパターンが見出され、琉球舞踊界でも一般的な知識として周知されている。しかし八重山舞踊においては研究がされておらず、舞踊構造のパターンも見いだせていない。さらに研究方法も確立されていないというのが現状である。

そこで第二章では八重山舞踊の構造を探るために、琉球舞踊の先行研究を参考にして分析を行う。分析の方法としては、軌跡図と構成譜を使う。軌跡図とは、踊り手が舞台空間をどのように動いているかを示した動線図のことで、構成譜とは、舞踊の空間、動線、動作、音楽がどのように使われ配置されているかなどを図式化し、視覚的に構造がわかるように記したものである。

第一節では、八重山舞踊の大まかな構造を把握するため、第一章で導き出した八重山舞踊の古典的な共通演目と琉球古典舞踊の演目の軌跡図を作成し、表にして比較分析を行う。

第二節と第三節では、構成譜を使った構造分析を行う。第二節では、八重山舞踊と琉球舞踊の演目の中から、主題と採り物が同じ演目を男踊と女踊でそれぞれ選び分析する。

第三節では八重山舞踊の古典的な共通演目の中から、男踊と女踊のそれぞれ3演目ずつを選び、構成譜を作成して分析する。八重山舞踊の基本構造を把握するために多方面から分解し、詳細に示す。そして共通点から八重山舞踊の構造の特徴を明らかにする。

### 第一節 軌跡図から見る八重山舞踊の構造

ここでは軌跡図を使って八重山舞踊の大まかな構造を把握する。

琉球古典女踊の場合、舞台空間様式「出羽・中踊・入羽」の基本動線が（斜め・縦・斜め）で構成されているというのが琉球舞踊界の慣例となっている。しかし、八重山舞踊界では構造分析がされていないため「出羽・中踊・入羽」の基本動線がどのように構成されているかなどが明らかになっていない。そこで八重山舞踊の古典的な共通演目の軌跡図を作成し、八重山舞踊の大まかな構造を見出す。また琉球舞踊と比較することで出てくる特徴を明確にする。

#### 第一項 軌跡図について

軌跡図とは、舞台上における踊り手の空間移動を線上で示したもののことであり、踊り手の動線を全体的に把握するため、図にしたものの事である。

軌跡図に関しては、先行研究に八重山の『躍番組』や板谷徹が作成したものが挙げられるが、『躍番組』の方には「立ちおとり笠舞手附」、「立ちおとり無手之舞手附」というように、軌跡図という言葉は使われていないため、おそらく板谷が使い始めた言葉であると考える。

『躍番組』の軌跡図は区切り無く線が書かれているため、線が重なり判りづらい（写真 2-1 参照）。また図の周囲に文字が書かれているが字が小さく読むことが困難である。

板谷の軌跡図は「出羽・中踊・入羽」の 3 つに分け、「女立ち」、「つき」など必要最小限の動作が◎や●などで描かれているため解りやすいが、これは「動線の分節」を見出すために作成された軌跡図であり、演者が舞台上でどのように移動しているのかを細かく表したものであるため、本項の「出羽・中踊・入羽」のパターンを探り、特徴を見つけ出す目的とは一致しない（写真 2-2 参照）。



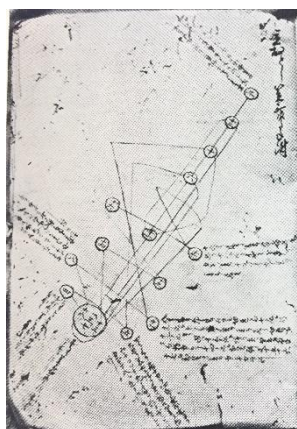


写真 2-1 『躍番組』の軌跡図

(本田 1962 : 489)

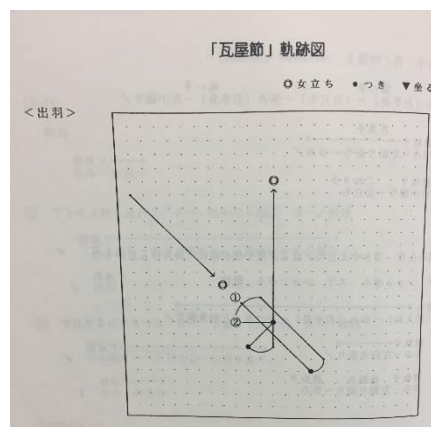


写真 2-2 板谷の軌跡図

(板谷 1997 : 24)

そこで本節では、大まかな動線のみを軌跡図に記すことにする。またその大まかな動線を基本動線と呼ぶことにする。

軌跡図は「出羽・中踊・入羽」をそれぞれ3つに分け、横の線上で移動している場合(一)、縦の線上で移動している場合(|)、斜めの線上で移動している場合(\)、というように図で示し、比較し易いように一覧表にする。

## 第二項 「出羽・中踊・入羽」の定義

八重山舞踊の構造について考察する前に、まず整理しておかなければならないのが「出羽・中踊・入羽」である。これは舞台空間様式のことであり、踊り手が舞台上でどのように動いているのかを示すものである。しかし、その定義には不明瞭な部分が多く存在するため、演目ごとに「出羽・中踊・入羽」と区切ろうとした時に不具合が生じる。

そこで本節では「出羽・中踊・入羽」の定義から明確にする。「出羽・中踊・入羽」の形式は、本土の「歌舞伎踊り」や「風流踊り」から伝えられた形だと言われている(大道 2010 : 73)。八重山舞踊も琉球舞踊も基本的には同じ「出羽・中踊・入羽」の形で構成されていると考えられており、八重山舞踊では「出羽・中踊・入羽」の他に、「出端・中踊・退端」または「出羽・本踊り・退き羽(ピキバー)」などの言葉が使われる。本章では両者比較し易いように「出羽・中踊・入羽」で統一して表記する。

まずは「出羽・中踊・入羽」がどのようなものなのかを把握するため、文献で述べられている内容を以下に示す。

## 第二章 八重山舞踊の構造

### (引用 1 『南島採訪記』)

白太鼓には入羽があり、出羽<sup>いでば</sup>がある。(但し、こゝの入羽、出羽の呼び方は、宮廷舞踊に於けるものとは反対で、内地の古い風流踊風であるのは注意すべきであらう。)(本田 1962 : 372)。

### (引用 2 『八重山民俗誌』)

まず踊り手の舞台における「三段の方式」は次の如くである。

(イ) 出羽 舞子が幕内から舞台まで出る間をいい、主に手琴ばかりが多い。

(ロ) 中羽 台上に於ける舞踊の殆ど全部を意味している。これが生命である。

(ハ) 入羽 中羽を終り、舞台から幕内に入るまでをいい、そして中羽をして活かしむるような歌曲を選定するのが肝要である。

然し物によっては二段の式のもの、一段の式のものもあって、必ずしも三段の式を尽く具備はしない(喜舎場 1977 : 41)。

### (引用 3 『琉球舞踊入門』)

出羽・中踊・入羽 インジファ、ナカヲウドウイ、イリファと読む。舞踊の様式のこと、出羽は踊り手が舞台下手から出てくること、中踊は出羽の踊りの後で踊られる踊り(本踊りと呼ぶ時もある)、入羽は舞台下手に入る時に踊られる踊り、中踊、入羽のことを一八六七年の踊番組に「仲羽」「引羽」とも表記されている(宜保 1979 : 42)。

### (引用 4 『琉舞手帖』)

構成は歌舞伎以前の小歌踊りの形式と同じで、「出羽」「中踊」「入羽」の三部構成を基本とする。「出羽」は踊りの最初の部分で舞台下手から出て中央で踊る部分。「中踊」は出羽を踊り終えて次の入羽に入るまでの部分で女踊りの主題をなす。「入羽」は中踊を終えて上手から下手へ踊りながら入る部分をさす。(大道 2010 : 17)。

以上の引用文献は「出羽・中踊・入羽」について書かれている部分であり、引用 1 は沖縄本島の民俗芸能<sup>22</sup>のことを指し、引用 2 は八重山舞踊のことを指す。引用 3 と 4 は琉球

<sup>22</sup> 白太鼓(ウスデーク)は、沖縄本島、その周囲の島々にて女性だけが行う、神に豊年満作を祈願する円陣舞踊。

舞踊のことを指している。

一見すると同じようなことが書かれているように見えるが、実際に演目を「出羽・中踊・入羽」に区切ろうとした時に矛盾が生じる。

『琉球舞踊入門』と『琉舞手帖』には、それぞれ演目の解説が書かれており、演目に使用されている楽曲の上に「出羽・中踊・入羽」と分けて記されている。引用 3 の出羽の説明には「出羽は踊り手が舞台下手から出てくること」引用 4 には、「出羽は踊りの最初の部分で舞台下手から出て中央で踊る部分」と書かれているが、『琉球舞踊入門』と『琉舞手帖』を見る限り出羽が無い演目もある。

例えば『琉舞手帖』に出てくる琉球古典女踊の《作田》や《天川》である。これらは出羽が無く、最初から中踊からとなっている。しかし、どちらも舞台の下手から登場しており、いきなり舞台中央でポーズを決め、踊り始めるわけではない。

《作田》は、下手から幕に沿って横の線上で出ていき、踊り手が構えたら歌が始まり、舞台中央で前後の移動をしながら縦の線上で踊り、最後はまた横の線上で下手へ帰っていく形になっている（図 2-1 参照）。

《天川》は、角切り<sup>23</sup>で出て一曲目の歌が始まったら斜めの線上で踊り、しばらくして舞台前後、縦の線上で踊る。その後二曲目が始まり、縦の線上から再度角切りをして、斜めの線上で踊って下手へ帰る（図 2-2 参照）。

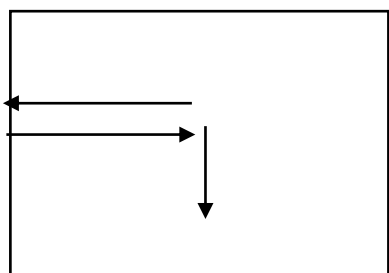


図 2-1 《作田》

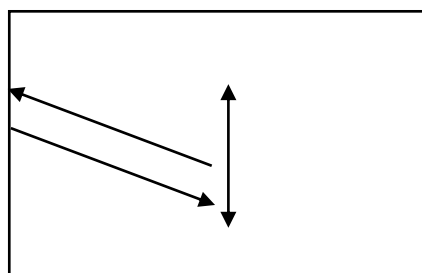
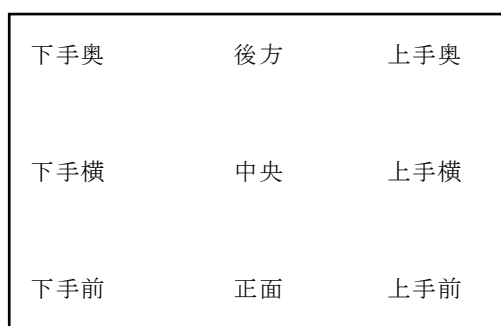


図 2-2 《天川》

<sup>23</sup> スミキリと読む。踊りの時に踊り手が下手奥から上手先にむかって舞台を斜めに歩いて行くことをいう。（宜保 1979 : 85）



客席

図 2-3 舞台の見方

先述した出羽の説明に《作田》も《天川》も当てはまる部分がある。しかし出羽が無いとされ、中踊からとなっている。

その要因として考えられるのが、曲構成である。「出羽・中踊・入羽」と三つに分けられている演目の多くは三曲構成である。

琉球古典女踊の大半が出羽は角切りで出て一曲目の歌が始まったら斜めの線上で踊り、二曲目から中踊となり、舞台中央部分で前後に踊り、三曲目から入羽となり、また斜めの線上で踊り下手へ帰っていくという形になっている。三曲構成だと踊りの区切りもはっきりしているが、二曲構成だと一曲目の途中から前後の踊りとなり区切りがわかりにくいいため、中踊からの形としているのではないか。中踊は演目の核となる部分であるため、中踊が無い演目は存在しない。よって出羽が切り捨てられてしまったと考える。

それでは「出羽・中踊・入羽」とは曲構成に付随した形の舞台空間様式なのか。

以下の表は『琉舞手帖』を基に、舞踊演目の曲構成と「出羽・中踊・入羽」の区切りがどのようになっているかを示したものである。《柳》、《総掛》、《作田》に関しては、以前三曲構成で踊られていた、または現在も三曲構成で踊る流派もあるという演目である。また《本貫花》は、1867年の佐敷按司の生年祝に行われた演目の中では〈白瀬走川節〉のみで踊られていた様子が八重山の『躍番組』に書かれているため、本来は一曲構成の可能性のある演目である。

表 2-1 「出羽・中踊・入羽」の区切り

三曲		三曲または二曲		二曲		一曲	
諸屯	仲間節 (出羽)	柳	中城はんた前節 (出羽)	苧引	つなぎ節 (出羽・中踊)	四つ竹	踊りこはでさ節 (表記なし)
	諸屯節 (中踊)		柳節 (中踊・入羽)		きよらや節 (入羽)		
	しよんがない節 (入羽)						
伊野波節	伊野波節 (出羽)	総掛	干瀬節 (出羽)	天川		女特牛節	女特牛節 (表記なし)
	恩納節 (中踊)		七尺節 (中踊・入羽)		天川節 (中踊)		
	長恩納節 (入羽)				仲順節 (入羽)		
本嘉手久	本嘉手久節 (出羽)	作田		稲まづん			
	出砂節 (中踊)		作田節 (中踊)		稲まづん節 (中踊)		
	揚高禰久節 (入羽)		早作田節 (入羽)		早作田節 (入羽)		
瓦屋節	仲良田節 (出羽)			本花風			
	瓦屋節 (中踊)				本花風節 (中踊)		
	しよんがない節 (入羽)				下出し述懐節 (入羽)		
しよんだう	しよんだう節 (出羽)			本貫花	金武節 (出羽)		
	それかん節 (中踊)				白瀬走川節 (中踊)		
	やれこのしい (入羽)						

表を見てわかるように、必ずしも一曲に対し出羽、中踊あるいは入羽が書かれているわけではなく、二曲構成のものでも「出羽・中踊・入羽」の記述があるものもある。

おそらくその理由は、昔の古典女踊はすべて三曲構成だったであろうという説があることが挙げられる。(大道 2010 : 64、82)。

《柳》は〈柳節〉の後に〈本散山節〉が構成されている流派もある。《総掛》は〈七尺節〉の後に〈さあさあ節〉や〈百名節〉が構成され踊っていたとされている。

また、《苧引》の解説部分に、「女踊は一般的には出羽・中踊・入羽の三曲で構成されるが、この踊りは前段が「つなぎ節」で、これは中踊とも言えようが、後段の「きよらや節」は中踊とも入羽とも言い難い。しかしその曲想、テンポからすると「入羽」と言っても差し支えないようにも思われる。この踊りが女七踊の一つとも言われることから、本来は三曲構成であったが、いつの時代にか構成が変化したのであろう。」と書かれている(大道 2010 : 64)。

さらに《四つ竹》の解説部分には「出羽」「中踊」「入羽」と古典女踊の基本的な構成をとっていないことから近世の女踊と見るむきもあるが(大道 2010 : 82)と書かれている。

## 第二章 八重山舞踊の構造

このことから「出羽・中踊・入羽」は曲構成のことを指しており、舞台空間をどのように使っているかというようなことは指していないことになる。

しかし、ここでさらに疑問が生じる。「出羽・中踊・入羽」は曲構成のことを指しているとすれば、なぜ古典女踊限定なのか。『琉舞手帖』では、引用 4 の引用部分でも書いてあるように、「出羽・中踊・入羽」の説明は古典女踊の解説部分にのみ書かれており、あたかも古典女踊のみに該当する様式のように書かれている。しかし、二才踊、若衆踊、雑踊の女踊の解説にも、「出羽・中踊・入羽」が記されている。『琉球舞踊入門』は古典と雑踊の女踊の演目には「出羽・中踊・入羽」が記されているが男踊には無い。

八重山の『躍番組』にも、節名の上に「出羽・中踊（仲羽／仲踊）・入羽（引羽）」が書かれているが、女踊のほか、若衆踊、二才踊にも記されている。しかし、表記が有るものと無いものがあり、さらに出羽と仲踊のみ記されている場合や、引羽のみ記されている場合もある。

このように参考文献によって、舞台空間様式「出羽・中踊・入羽」がどの分類の踊りに対応するかはっきりしていないのが現状である。

また、三曲構成ではないという理由のため古典舞踊ではないという考え方にも疑問を感じる。第一章でも述べたように、琉球古典舞踊の概念は時代区分によって演目が分類されていることになっているが、演目一つ一つを紐解いていくと、曲は古いが、振付は近年のものとなる演目や琉球王国時代に書かれた物と同じ節を使用して踊っていたため古典舞踊としている演目などが存在し、明確に分類されているとは言い難い。

そこで本論文では、舞台空間様式「出羽・中踊・入羽」を曲構成だけではなく、踊りの構成としてとらえ、以下のように定義づけることとする。

### 舞台空間様式「出羽・中踊・入羽」<sup>24</sup>

**出羽**：踊り手が舞台下手の袖口から横の線上で出てきた場合は、踊り手が立ち構えるまでを指すが、踊り手が舞台下手の袖口から斜めの線上で出てきた場合は、踊り手が斜めの線上で踊る部分、またはその後、舞台後方で静止するまで

**中踊**：出羽の後、舞台中央部分の前後を行ったり来たり縦の線上で踊る部分

**入羽**：中踊の後、踊り手が舞台下手の袖口に向かって横の線上で帰る場合、歌持<sup>25</sup>で舞台下手に入るまで

中踊の後、踊り手が舞台下手の袖口に向かって斜めの線上で帰る場合、踊り手が斜めの線上で踊り下手に帰るまで、または歌持でそのまま下手に帰るまで

### 第三項 「出羽・中踊・入羽」の構造

ここでは、第一項で定義した「出羽・中踊・入羽」の区切りをもとに簡略化した基本動線の軌跡図を作成し、琉球舞踊と比較しながら八重山舞踊の「出羽・中踊・入羽」の特徴について考察する。

下記の一覧表に記された軌跡図は、八重山舞踊の古典的な共通演目<sup>26</sup>と琉球古典舞踊の演目<sup>27</sup>を対象とし、それぞれ男踊と女踊に分けて表を作成した。

---

<sup>24</sup> 三曲構成の場合、通常は曲の区切りと舞台空間様式が一致するが、例外として八重山舞踊の《かしかき》はこれに当てはまらない。八重山舞踊としては珍しい三曲構成で作られているためという可能性がある。《かしかき》の詳細は第二章で述べる。

<sup>25</sup> ウタムチとは琉球古典音楽における三線楽曲の前奏、間奏、および後奏の総称である。(大湾 2002 : 137)

<sup>26</sup> 第一章で取り上げた一般的にどの流派でも共通して踊られる演目であり、なおかつ古典的・規範的な演目と捉えることができる演目。

<sup>27</sup> 琉球古典舞踊の男踊には一般的に《久志の若按司道行口説》と《波平大主道行口説》が含まれることが多いが、この2つは組踊の唱えが含まれており、舞踊の構造とは例外部分が生じるため、ここでは省くこととする。

## 1.男踊

表 2-2 八重山舞踊における共通演目の軌跡図一覧表<sup>28</sup>

番号	舞踊名	曲構成	曲数	軌跡図
1	赤馬節	赤馬節	1 曲	出羽 中踊 入羽 
2	鷺ぬ鳥節	鷺ぬ鳥節	1 曲	
3	高那節	高那節	1 曲	
4	まるまぶんさん	まるまぶんさん	1 曲	
5	目出度節	目出度節	1 曲	
6	石垣口説	石垣口説・かぎやで風節	2 曲	
7	川平鶴亀節	鶴亀節・はしゆば節	2 曲	
8	揚古見ぬ浦節	赤また節・揚古見ぬ浦節	2 曲	

<sup>28</sup> 網掛けは、出羽と入羽、またはそのいずれかが斜めの線上になっているものを示した。



表 2-3 琉球舞踊における古典演目の軌跡図一覧表<sup>29</sup>

番号	舞踊名	曲構成	曲数	軌跡図
1	かぎやで風	かぎやで風節	1 曲	出羽 中踊 入羽 
2	特牛節	特牛節	1 曲	
3	四季口説	四季口説	1 曲	
4	上り口説	上り口説	1 曲	
5	下り口説	下り口説	1 曲	
6	前の浜	前の浜節・坂原口説・与那原節	3 曲	
7	湊くり節	湊くり節・中作田節・浮島節・高離節	4 曲	
8	揚作田節	揚作田節・伊集早作田節	2 曲	
9	高平良万歳	万歳口説・万歳かふす節・おほんしやり節・さいんする節	4 曲	
10	磨	渡りざう・瀧落し・揚作田節・浮島節	4 曲	

<sup>29</sup> 網掛けは、出羽と入羽、またはそのいずれかが斜めの線上になっているものを示した。

## 第二章 八重山舞踊の構造

まず、八重山舞踊の軌跡図（表 2-2）を見てみると、出羽が横・中踊が縦・入羽が横の形が 7 演目で、出羽が斜め・中踊が縦・入羽が斜めの形が 1 演目になっている。

出羽部分を見てみると、8 演目のうちすべての演目が、舞台下手の袖口から横の線上で出てきている。中踊もすべての演目が舞台を縦の線上、前後の行き来をしており、入羽は 8 演目中 7 演目が横の線上で舞台下手に入り、1 演目が斜めの線上で舞台下手に入る。

入羽を斜めで帰る演目は《揚古見ぬ浦節》の 1 曲となっているが、前半の曲は扇子を採り物とした踊りで、後半はざい<sup>30</sup>を採り物とした踊りになっている。1 曲目の歌持で出羽となり、横の線上で出る。中央で構えたら歌が始まり、縦の線上で扇子を使って踊る。1 曲目の終わりに舞台中央後方へ行き、採り物を扇子からざいに変え、2 曲目となり、また縦の線上で踊る。歌の後半、あるいは歌持で斜めの線上になり下手に帰る。

ざいを採り物として使用する演目は琉球舞踊にもあり、こちらも入羽を斜めで帰る。八重山舞踊のざい踊りは琉球舞踊の磨（ぜい）踊りに影響を受け、ざいを採り物とした踊りはすべて斜めの線上で帰るといった形になったのだろうか。

次に琉球舞踊の軌跡図（表 2-3）を見てみる。出羽が横・中踊が縦・入羽が横の形が 7 演目で、出羽が横・中踊が縦・入羽が斜めの形が 1 演目、斜め・縦・斜めの形が 2 演目ある。

出羽部分を見てみると、10 演目のうち 8 演目は舞台下手の袖口から横の線上で出て、2 演目が斜めの線上で出てきており、中踊はすべて縦の線上で踊り、入羽は 10 演目中 7 演目が横の線上で舞台下手に入り、3 演目が斜めの線上で舞台下手に入る。

琉球舞踊の男踊も比較的、横・縦・横の軌跡図が多いが、出羽は斜めの線上で出る演目もあり、入羽も斜めの線上で帰るといった演目がある。

斜め・縦・斜めの動線が使用されている演目は、《磨（ぜい）》と《高平良万歳》であり、《高平良万歳》は組踊から抜粋された舞踊演目である。組踊の舞台空間様式として、最初の登場は必ず舞台下手の袖口から斜めの線上で出て、物語の最後に退場する場合は必ず斜めの線上で舞台下手に入るため、その舞台様式がそのまま活かされたと考える。

また《磨》に関しても、そのまま抜粋という形で組踊と関係しているわけではないが、《磨》は四曲構成で、そのうち出羽の曲に〈渡りざう・瀧落し〉の曲が使用されている。この二曲は《久志の若按司道行口説》という組踊から抜粋された演目でも使用されている曲であるため、その影響を受けた可能性がある。

<sup>30</sup> 琉球舞踊ではこれを「ぜい」と呼び、厄除け、場を清める意味がある。

## 第二章 八重山舞踊の構造

つまり、組踊の舞台空間様式に影響されているものが、斜め・縦・斜めの基本動線となっていると言えるのではないか。

しかし《前の浜》も組踊で出てくる踊りだが、横・縦・横の軌跡図になっている。その理由として《前の浜》が組踊のために創られた舞踊演目ではない可能性が考えられるのではないか。以下は『琉舞手帖』の《前の浜》の解説に書かれているものである。

「組踊「微行の巻」、「辺戸の大主」で踊られているのを近年になって独立させて、別々の三曲を一鎖として踊られるようになったものだが、創作年代は不明である。八重山の『躍番組』には〈二才おとり手拍子「前の浜」。二才おとり手拍子「与那原節」。二才おとり手拍子「坂原口説」とあり、それぞれが独立した全くの別の踊りであったことがわかる。(大道 2010 : 103)。

大道が述べているように、組踊「微行の巻」は、創作年代不明で、作者もわかっていない。明治以降に創られたのではないかと一般的に言われており、1995年に沖縄芸能協会によって補作・復曲された作品である。また組踊「辺戸の大主」は民俗芸能「長者の大主」を組踊化したものである。

組踊「微行の巻」では〈前の浜節〉のみで踊られており、組踊「辺戸の大主」でも〈前の浜節〉のみで踊られている。

明治以前の1866年の『躍番組』に《前の浜》が踊られていたことから考えると、《前の浜》は組踊から抜粋された舞踊演目ではなく、元々は端踊りとして踊られていたものが、組踊に導入された演目である可能性がある。そのため他の組踊から抜粋された舞踊演目、《高平良万歳》などと違い、横・縦・横の基本動線になるのではないか。

また、現在、舞踊演目として踊られている《前の浜》は、〈前の浜節〉、〈与那原節〉、〈坂原口説〉の三曲構成<sup>31</sup>だが、《前の浜》は元々、それぞれ単独の舞踊演目であった可能性が高いことを示している。一曲構成のものは横・縦・横の基本動線になる傾向にあるため、現在は三曲構成だが横・縦・横の基本動線の形なのではないか。

---

<sup>31</sup> 流会派によって曲の順番は異なる。

## 2.女踊

表 2-4 八重山舞踊における主要演目の軌跡図一覧表<sup>32</sup>

番号	舞踊名	曲構成	曲数	軌跡図
1	鳩間節	鳩間節	1 曲	出羽 中踊 入羽 
2	小浜節	小浜節	1 曲	
3	大浦越路節	大浦越路節	1 曲	
4	上原ぬ島節	上原ぬ島節・でんさ一節	2 曲	
5	石ぬ屏風	石ぬ屏風・祖納嵩節	2 曲	
6	蔵ぬばな	蔵ぬばな・前ぬ渡	2 曲	
7	与那覇節	与那覇節・弥勒節	2 曲	
8	たらくじ	たらくじ節・くいがま節	2 曲	
9	仲良田節	仲良田節・祖納岳節	2 曲	
		仲良田節・石ぬ屏風・祖納岳節	3 曲	
10	月夜浜節	月夜浜節・船越節	2 曲	
11	かしかき	くしとうばる節・月夜浜節・ 缸ユバ節	3 曲	 <p>*入羽は2人で掛けながら斜めをつくって帰る。</p>

<sup>32</sup> 網掛けは、出羽と入羽、またはそのいずれかが斜めの線上になっているものを示した。

表 2-5 琉球舞踊における古典演目の軌跡図一覧表<sup>33</sup>

番号	舞踊名	曲構成	曲数	軌跡図
1	四つ竹	踊りこはでさ節	1 曲	出羽 中踊 入羽 
2	女特牛節	女特牛節	1 曲	
3	稲まづん	稲まづん節・早作田節	2 曲	
4	作田	作田節・早作田節 (瓦屋節・作田節・百名節)	2 曲 3 曲	
5	本貫花	金武節・白瀬走川節	2 曲	
6	天川	天川節・仲順節	2 曲	
7	諸屯	仲間節・諸屯節・しょんがない節	3 曲	
8	伊野波節	伊野波節・恩納節・長恩納節	3 曲	
9	本嘉手久	本嘉手久節・出砂節・揚高禰久節	3 曲	
10	瓦屋	なからた節・瓦屋節・しょんがない節	3 曲	
11	柳	中城はんた前節・柳節 (中城はんた前節・柳節・本散山節)	2 曲 3 曲	
12	総掛	干瀬節・七尺節 (干瀬節・七尺節・さあさあ節)	2 曲 3 曲	
13	しゅんどう	しゅんどう節・それかん節・ やりこのし節	3 曲	

<sup>33</sup> 網掛けは、出羽と入羽、またはそのいずれかが斜めの線上になっているものを示した。

## 第二章 八重山舞踊の構造

まず、八重山舞踊の女踊の軌跡図（表 2-4）を見てみる。出羽部分を見てみると、11 演目のうち 9 演目が、舞台下手の袖口から横の線上で出てきている。中踊はすべての演目が舞台を縦の線上で踊り、入羽は 11 演目中、9 演目が横の線上で舞台下手に入り、2 演目が斜めの線上で舞台下手に入る。つまり、八重山舞踊の女踊の軌跡図には、①横・縦・横と②斜め・縦・斜めの 2 種類があり、これらの結果から、八重山舞踊の女踊は軌跡図が横・縦・横の形が多いことがわかる。

斜め・縦・斜めの形の 2 演目は、琉球舞踊の《総掛》の影響を受けたと思われる演目であるため、琉球舞踊の女踊に多い軌跡図の斜め・縦・斜めの形になっているのではないかと考える。

次に琉球舞踊の軌跡図（表 2-5）を見てみる。出羽部分を見てみると、13 演目のうち 4 演目は舞台下手の袖口から横の線上で出て、残り 9 演目は斜めの線上で出てきており、中踊はすべて縦の線上で踊り、入羽は 13 演目中 2 演目が横の線上で舞台下手に入り、11 演目が斜めの線上で舞台下手に入る。しかし《四つ竹》の入羽に関して多くの流派が横の線上で舞台下手に入るが、斜めの線上で舞台下手に入る流派もある。これらから琉球舞踊の女踊の軌跡図には、①横・縦・横、②横・縦・斜め、③斜め・縦・斜めの 3 種類があり、斜め・縦・斜めの軌跡図が多いことがわかる。

ここで軌跡図の入羽の形に注目してみると、琉球舞踊の男踊には無かった形が女踊にあることがわかる。男踊の入羽の形は、横の線上と斜めの線上の 2 種類だったが、女踊は斜めの線上が 2 種類ある。1 つは中踊の縦の線上から自然に斜めの線状に方向転換をする。2 つ目は、中踊の縦の線上から一度、上手横ほどに方向転換し、数歩歩み、次は下手奥へまた方向転換する。つまり女踊には、方向転換が 1 段階のものと、2 段階のものがあるということである。八重山舞踊にはこの 2 段階の方向転換はなく、これは八重山舞踊と琉球舞踊の舞台空間の使い方において大きな違いの一つと言える。

琉球舞踊の男踊と同様に組踊との関係を見ていくと、この中で組踊から抜粋されている演目は《女特牛節》のみである。この演目は組踊「大川敵討」の第二場「糾の場」で乙鶴が谷茶の按司の前で踊る踊りを独立させたものである（大道 2010 : 76）。

また《四つ竹》に関しても、直接抜粋されているわけではないが、組踊「万歳敵討」の〈坂本節〉で四つ竹を持って踊られている。振付も《四つ竹》のものと同じような振付になっている流派もある。

男踊では、組踊に関係している演目は斜め・縦・斜めの軌跡図になっているのではない

## 第二章 八重山舞踊の構造

かとしたが、《女特牛節》と《四つ竹》は横・縦・横の軌跡図になっている。むしろ女踊では組踊と関係のない演目が斜め・横・斜めの軌跡図になっている。このことから組踊から抜粋されたものが必ずしも斜め・横・斜めの軌跡図になるという考えは当てはまらないことになる。

### 第四項 まとめ

八重山舞踊の男踊の軌跡図には、①横・縦・横と②横・縦・斜めの2種類があり、ほとんどが横・縦・横の形となっている。

琉球舞踊の男踊の軌跡図は①横・縦・横、②横・縦・斜め、③斜め・縦・斜めの3種類である。演目の半分以上が横・縦・横の形となっており、斜め・縦・斜めの形は2演目、横・縦・斜めの形は1演目のみであった。

八重山舞踊と琉球舞踊の男踊の軌跡図を比較してみた結果、どちらも入羽の基本動線には、横と斜めの形があり、入羽が斜めの舞踊では採り物に磨やチーゲーシ（杖）を使用したものが見られた。採り物によって入羽の基本動線が決まる可能性がある。

また、最初から端踊として創られた舞踊演目の出羽は、基本動線が横で、元は組踊の中で踊られていたものが後に抜粋されて一つの舞踊演目となったものが、斜めの基本動線になっている可能性がある。八重山舞踊には組踊から直接抜粋した舞踊演目がないため、斜め・縦・斜めの軌跡図が無いと推測する。

よって八重山舞踊の男踊の出羽・中踊・入羽の基本動線は①横・縦・横と②横・縦・斜めの2種類であり、横・縦・横の形が典型的な形と言える。

八重山舞踊の女踊の軌跡図には、①横・縦・横と②斜め・縦・斜めの2種類があり、ほとんどが横・縦・横の形となっていた。

琉球舞踊の女踊の軌跡図は①横・縦・横、②横・縦・斜め、③斜め・縦・斜めの3種類で、斜め・縦・斜めの軌跡図が半数以上を占めていた。また男踊とは違い、横・縦・横の軌跡図の2演目が組踊と関係した演目であり、斜め・縦・斜めの軌跡図の演目は関係ない演目であった。その結果、組踊と関係する演目が斜め・横・斜めの軌跡図になるという考えは打ち消された。また、最初から端踊として創られた舞踊演目の出羽は横の基本動線になっているのではないかという考えも当てはまらないことになる。

ここで新たに考えられる仮説としては、踊られた場所で基本動線が変わるのではないかとということである。琉球王国時代、首里城で行われた冊封使歓待の宴は北殿の前に仮設舞

## 第二章 八重山舞踊の構造

台が設置され、能舞台のように三間四方の正方形で橋懸り<sup>34</sup>が正殿側にあるような造りだったとされている。それを踏まえて踊りの構成を考えると、橋懸りから直線上に出る方が自然な形であり、舞台正面からは斜めの線上で出る形となる。冠船芸能<sup>35</sup>の一つとされる組踊の舞台空間様式は入退場に角切りが使用される。つまり、冠船芸能として創られた端踊りは斜め・縦・斜めの軌跡図となり、士族社会において冠船の場以外の場所で踊る目的で創られた端踊りが横・縦・横なのではないか。

創作年代が琉球王国時代であったとしても、踊られる場において基本動線の形が異なっ  
て創作されたと言えるのではないか。

また、琉球古典女踊の入羽の軌跡図で、斜めに帰る際の方向転換が2段階のものがあったが、これは八重山舞踊には無く、八重山舞踊の女踊と琉球古典女踊の舞台空間の使い方において大きな違いの一つであることがわかった。

八重山舞踊は男踊も女踊も出羽・中踊・入羽の基本動線が横・縦・横の形が典型的な形であるという結論に至った。

---

<sup>34</sup> 能舞台の一部で、本舞台の左手から奥に、斜めに長く延びたところ。

<sup>35</sup> 琉球王国時代、中国からの使者である冊封使を歓待するために行われた芸能。



### 第二節 八重山舞踊と琉球舞踊の構造の比較

ここでは八重山舞踊と琉球舞踊の構造を比較し、どこがどのように違うのか明確にすることで見えてくる八重山舞踊の構造を導き出すことを目的とする。

比較する演目は、男踊と女踊の中で琉球舞踊と似ていると言われる演目をそれぞれ1演目ずつ選び、構成譜を作成する。男踊は八重山舞踊《赤馬節》と琉球舞踊《かぎやで風》、女踊は八重山舞踊《かしかき》と琉球舞踊《かせかけ》を対象とし、比較する。また八重山舞踊と琉球舞踊では同じ動作用語を使用している部分があるが、まったく同じ動作ではないため、上肢動作の写真と詳細も示し、比較し易いようにする。

#### 第一項 構成譜について

構成譜とは、舞踊の構造を様々な観点から分解し書き表した、舞踊の記述譜である。舞踊はある空間の中で、音楽に合わせ、時間の流れと共に身振りや手振りで感情や意思を表現する。そのため、その膨大な情報を捉え、全体像を把握するためには映像記録や文章のみではなく、音楽でいう楽譜のようなものが研究には必要である。

舞踊の記譜法には様々な方法が考案されているが、その中でも実用的価値が高いとされるラバノーテーションが有名である。ラバノーテーションは1928年にルドルフ・ラバンによって考案された記譜法で、縦の譜表を用いて、中央の線から右には身体の右側の動き、左には左側の動きを記譜する。記号の長さで運動の時間を表し、譜表の各行が身体の部分を示し、塗分けることで運動の起こる高さを記号の形象として運動の方向を示した（大谷紀美子 2004：404）。この記譜法はクラシックバレエに用いられることが多く、主に身体の動きを見出すためのものであり、舞踊全体の構造を見出すことはできない。

琉球舞踊の記譜法の一つに板谷徹考案の構成譜がある。構成譜は、舞台空間様式「出羽・中踊・入羽」と音楽の歌詞、動線、動きの4つが記述されている。記述の方法は、まず「出羽・中踊・入羽」の3つに大きく分け、その中で音楽の歌詞を琉歌の上句と下句に分けて記述する。その歌詞に沿って踊り手の動き（所作）を歌詞の下に書き、その動きをしている時の踊り手の動く方向を矢印で示すというものである。

この構成譜により、今まで対面での稽古により身に付け、覚えていた振付、つまり動きに名前を付け、可視化することで忘備録のような役割が期待できるようになった。

これをさらにわかりやすくしたのが、小橋川ひとみ・花城洋子「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』第22巻（2016）に掲載されている構

## 第二章 八重山舞踊の構造

成譜である。

小橋川らの構成譜は板谷徹の考え方に基づいたものであり、一覧表(小橋川・花城 2016 : 26)にしたことで舞踊の全体的な構成が把握しやすくした。

板谷は琉球古典舞踊の様式は「分節」で支えられていると考えた。板谷によれば「分節」とは踊りの動きのまとまりのことであり、踊りの様式には①「動きの分節」②「動線の分節」③「空間の分節」の三つの「分節」がある。①「動きの分節」は従来「手・所作」と呼ばれるもののことを指し、②「動線の分節」は動きの分節がいくつか組み合わせられて構成される一本の線を行って戻るというまとまり、③「空間の分節」は動線の分節がいくつか組み合わせられて構成される出羽・中踊・入羽のことを指す。また、①「動きの分節」は板谷自身が作り出した用語で表記し、②「動線の分節」は「行く」と「戻る」で区切り、矢印で記した。動線とは演者が舞台上で向かう方向、軌跡のことで、「行く」は前の方向を表し、「戻る」は後ろの方向を表している。②「動線の分節」を「行く」と「戻る」で区切る理由としては「行く」で身体の様子が現れ「戻る」でその身体の様子が消えると板谷は考えたためである。つまり「行く」と「戻る」では表現に違いが生じると板谷は考えた(板谷 1997 : 10)。

小橋川らの構成譜では、②「動線の分節」ごとに動線を矢印で示すのではなく、①「動きの分節」ごとに動線を矢印で示した方が理解しやすいと考え、①「動きの分節」つまり、動き一つ一つに動線を矢印で記した。

本論文では、小橋川・花城の構成譜を参考として、「空間」、「動線」、「動作」、「音楽」の4つの項目に分け、動線をさらに「区切り」、「動線型」、「動線」、動作を「上肢」と「下肢」、音楽を「歌詞」と「旋律型」に分け、構成譜を作成した。その中で「動線型」と「旋律型」は新たに付け加えた項目であり、動作も「上肢」と「下肢」に分けた。

「動線型」と「旋律型」の項目を追加した理由としては、両演目の動線と音楽の構造にはパターンがあり、それぞれの演目の特徴が表れると考えたためである。また、動作を「上肢」と「下肢」に分けた理由は細かい動きの違いを把握できると考えたためである。例えば、八重山舞踊は後方へ向かう際にも上肢を動かしながら歩くことが多いが、琉球舞踊は少ないというような違いがある。動作を「上肢」と「下肢」に分けることで見えてくるものがあると考えたためである。

さらに構成譜はすべての項目を横に並べ、上から順に見ていけるようにした。各項目の概要は次の通りである。

【空間】：「出羽」、「中踊」、「入羽」と言われるまとまり

【動線】

区切り：動線がいくつか組み合わされたまとまり

立つ動作である「八文字立ち」や「女立ち」までを区切りとし、

< >の中に番号で記した

動線型：動線の分節の構造パターン。アルファベットの a,b,c で記した

動線：踊り手の舞台上での進行方向。黒の矢印は踊り手から見て正面、または左方向を示し、白の矢印は踊り手から見て右方向への進行を示す

【動作】

上肢・下肢<sup>36</sup>：「動き」・「手数」・「所作」といわれる動きの最小限のまとまり

立つ動作（八文字立ち・女立ち）は一連の動作の区切りとしているため編掛けとした。

【音楽】

歌詞<sup>37</sup>：詞章。カタカナで記している部分は囃子詞。（ ）内は詞章の音節数

旋律型：音楽の旋律の構造パターン。アルファベットの A,B,C で記した

構成譜の「動作」に記されている用語は、①動作の説明、②舞踊を教授する場で使用される所作用語<sup>38</sup>、③板谷が考案した所作用語、④便宜上、筆者によって新たに作り出された所作用語を使用した。

## 第二項 男踊《赤馬節》と《かぎやで風》

八重山舞踊《赤馬節》と琉球舞踊《かぎやで風》の構成譜を作成し、両者を比較して八重山舞踊の構造を探る。

分析の対象として《赤馬節》を選んだ理由は、八重山舞踊男踊の古典的かつ代表的な演

<sup>36</sup> 本来、動作は上肢と下肢の動きが連動しているものであるため、分けて書くことにより矛盾が生じる部分もあるが、できる限り詳細に示すため、本論文では分けて記述した。

<sup>37</sup> 歌詞は『精選八重山古典民謡集（一）～（四）』と『安室流工工四上巻』を参照した。

<sup>38</sup> 八重山舞踊勤王流には、二十二手の所作用語が存在するが、不確かな部分が多いため、すべての動作には使用していない。舞踊の型である二十二手が書かれた伝書を伝えたのは勤王流の創始者、比屋根安弼（1835年～1901年）と言われている。伝書にはその名称と心得さらに絵が描かれていたが現在はその写本の写本しか現存しておらず、さらに絵ではなく二代目の諸見里秀思（1876年～1945年）が絵を真似てポーズをとった写真が残されている。またこの写真も保存状態が悪かったため、5枚は欠けている。比屋根が諸見里に渡した伝書がいつ書かれたものなのかは明らかになっていない。（八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会 2001：144）

## 第二章 八重山舞踊の構造

目だからである。《赤馬節》は八重山舞踊において、踊りの基本的な動きが取り入れられた演目だと考えられており、入門の演目と言える。祝儀舞踊として宴の座開きで用いられることが多く、両手に扇子を持って踊られる。

比較する琉球舞踊《かぎやで風》も、琉球舞踊の男踊のうち古典的かつ代表的な演目であり、琉球舞踊において基本の演目とされている。《赤馬節》同様に祝儀舞踊として宴の座開きで用いられることが多いが、右手にのみ扇子を持って踊るという点が《赤馬節》と異なる。

流会派については、筆者の所属する八重山伝統舞踊勤王流恵の会と琉球舞踊親泊流輝てい會の型を用いて構成譜を作成した。

構成譜 2-1 八重山舞踊《赤馬節》

空間	動線			動作		音楽	
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型
出羽	<1>		→		歩み	歌持	
			↓	切返し→構え	方向転換→八文字立		
中踊	<2>	a	↓	右扇子起こし構え		いらさにしゃヤウ (5)	A
				腰落とす			
				右扇子起こし構え			
				歩み			
	<3>	a	↓	右手で右斜下段差し込み		今日ぬ日(4) 「ヒヤルガヒー」	
				右扇子起こし構え			
				八文字立			
				歩み			
	<4>	b	↓	※ 斜歛		どうくいさにしゃ ヤウ(5)	B
				左つき足			
				足拍子			
				右つき足			
	<5>	c	↓	構えの状態に戻す		黄金日ヤウ(4)	
				上手前当て回しかざし手			
				左小廻り			
				歩み			
	<6>	a	↓	両おがみ手		「ハリヌヒヤルガ ヒー」	C (☆)
				右つき足			
右小廻り							
歩み							
切返し							
右扇子起こし構え							
八文字立							
腰落とす							
扇子上下合わせ担ぎ手							
扇子上下合わせ担ぎ手							
歩み							
ミゾオチまで下し右側にあてる							
<7>	a	↓	構えの状態に戻す		今日だら(4) 「ヒヤルガヒー」		
			八文字立				
			切返し				
			右小廻り				
<8>	b'	↓	扇子振り担ぎ手		羽むいるヤウ(5)	B	
			歩み				
			右振り返り				
			歩み				
<9>	b'	↓	両扇子立て前に押す		たきだらヤウ(4)		
			右つき足				
			構えの状態に戻す				
			八文字立				
<10>	c'	↓	噴水の手		「ハリヌヒヤルガ ヒー」	C (☆)	
			右一回転→下手前に 右足出す				
			左一回転→上手前に 左足出す				
			構えの状態に戻す				
			八文字立				
			右担ぎ手				
<11>		↓	両捻り開き手		歌持		
			構えの状態に戻す				
			右小廻り				
			歩み				
			切返し				
			右扇子起こし構え				
入羽	<11>		↓		女立ち(立ち直り)		
			↑		方向転換→歩み		

## 構成譜 2-2 琉球舞踊《かぎやで風》

空間	動線			動作		音楽		
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
出羽	<1>		→		歩み	歌持		
			↓		方向転換→八文字立			
中踊	<2>	a	↓	右繰手		歩み	今日の誇らしやや (8)	A
				右突手	右つき足			
				右手当て構え	八文字立			
	<3>		↺	切返し	右小廻り	何にぎやな壁てる (8)		
			↑		歩み			
			↻		右小廻り			
	<4>	b	↘	両突手	左つき足	蕾で居る花の (8)		
					足拍子			
					右つき足			
			↗	足拍子				
			<5>	c	↓	右担ぎ手		露行逢たごと(6) ヨーンナ
						右担ぎ手のまま	左小廻り	
		歩み						
	左小廻り							
↘	右手下し右手当て構え	八文字立						
<5>	c	↓	右招手		ハリ 蕾で居る花の (8)			
			右招手					
		↺	右かざし	左小廻り				
		↑	右かざし→下す	歩み				
		↻	右担ぎ手	左振返り・足拍子				
		↘	右手下し右手当て構え	八文字立				
		<6>	a	↓		両打込手→羽払手		蕾で居る花の (8)
						両打込手→羽払手		
右突手	右つき足							
右手当て構え	八文字立							
<7>	a	↺	切返し	右小廻り	露行逢たごと(6) ヨーンナ			
		↑		歩み				
		↻		右小廻り				
		↘	右手当て構え	八文字立				
入羽	<8>		↓		八文字立(立ち直り)	歌持		
			←		方向転換→歩み			

## 1.空間

《赤馬節》の空間の分節は「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれており、出羽は、歌持で幕口から幕に沿って歩み出て舞台中央まで行き、方向を上手から舞台正面に方向転換をして立つまで。中踊は舞台正面と後ろの行き来を繰り返しながら踊るまで。入羽は、歌持で八文字立ちをし、正面から下手に方向転換をして舞台中央から幕口に向かって歩むまでで区切られている。

《かぎやで風》も《赤馬節》と同様の要領で「出羽・中踊・入羽」が行われ、どちらも歌持で出てきて、歌が始まると同時に踊り始め、歌が終わって歌持で帰っていくという形である。軌跡図で表すと横・縦・横（一・|・一）の空間の使い方になっており、空間の使い方は《赤馬節》も《かぎやで風》も同じと言える。

## 2.音楽

### a.歌詞

《赤馬節》の歌詞は「1、いらさにしゃ 今日ぬ日 どうくいさにしゃ 黄金日」「2、我ん産でいる 今日だら 羽むいるヤウ たきだら」の2節<sup>39</sup>まで歌われており、歌意は「この上なく嬉しい 今日の佳き日よ 非常に喜ばしい 輝かしい日よ」「私が生まれたのは今日の日であるかのようだ 羽が生えて大空に舞い立ちたいほどだ」となっている。琉球王国時代、石垣島宮良村に赤毛の駿馬がいた。評判を聞いた王府はその馬を献上させたが、首里に着くと駿馬が暴れ馬となり、これを見た王様が、飼主に忠実な馬だと元の飼主に下賜した。その喜びを飼主が歌にしたと言われている。

一方《かぎやで風》の歌詞は「今日の誇らしやや 何にぎやな壁てる 蕾で居る花の 露行逢たごと」となっており、歌意は、「今日の嬉しさは 何にたとえられようか 蕾んでいた花が 露を受けてぱっと咲いたようだ」という内容になっている。

《赤馬節》の歌詞は八重山古典民謡の特徴的な形式である5・4・5・4の4句<sup>40</sup>で構成されており、第4句の後には「ハリヌヒヤルガヒー」という囃子詞が加わる。1節と2節の歌詞は異なるが、囃子詞は同じであるため、5・4・5・4+囃子詞の形が2回繰り返されている。

《かぎやで風》の歌詞は琉歌形式の8・8・8・6の4句で構成されているが、第3句

<sup>39</sup> 節とは、旋律の一区切り。歌詞でいう1番、2番のこと

<sup>40</sup> 句とは、歌詞の区切り。例えば「5・4・5・4」の4句体のうちのひとつを指す

## 第二章 八重山舞踊の構造

「蕾でい居る花ぬ」を2回、第4句「露行逢たごと」を1回、後半で繰り返しているため8・8・8・6+8・8・6の形となる。

《赤馬節》と《かぎやで風》の歌詞はどちらも喜びを表現した内容で目出度い曲という点では共通しているが、歌詞の形式が異なり、《赤馬節》は囃子詞が多い構造になっている。

### b. 旋律型

《赤馬節》の旋律パターンはA→B→C(☆)となり、2節も同じ旋律を繰り返しているため、旋律型はA→B→C(☆)→A→B→C(☆)となる。《かぎやで風》の旋律型はA→B→C(☆)→Bとなっている。

C(☆)は両者にとって特別な部分で、《赤馬節》は囃子詞が単独で構成された部分で旋律もAやBとは異なった旋律になっている。《かぎやで風》はBの「蕾でい居る花ぬ 露行逢たごと」のうちの「蕾でい居る花ぬ」の部分のみ抜き出され、前に「ハリ」という囃子詞が付き、旋律もAやBとは異なった旋律になっている。このように歌詞は繰り返したが旋律は異なるという形は琉球古典音楽の中でも珍しいとされている。つまりC(☆)は《赤馬節》と《かぎやで風》の特徴的な部分と言えるのではないか。

### 3. 動作（上肢・下肢）

以下の表は《赤馬節》と《かぎやで風》に出てくる動作であり、大枠は以下の動作で構成されている。

表 2-6 八重山舞踊《赤馬節》の動作

	上肢		下肢	
	1	構え	1	八文字立
2	起怒	2	女立ち（立ち直り）	
3	差し込み	3	歩み	
4	右扇子起こし構え	4	腰落とす	
5	切返し	5	つき足（右、左）	
6	斜歎	6	右小廻り	
7	上手前当て回しかざし手	7	左小廻り	
8	両おがみ手	8	右一回転	
9	扇子上下合わせ担ぎ手	9	足拍子（右、左）	
10	扇子振り担ぎ手	10	片足上げ（右）	
11	噴水の手	11	右振り返り	
12	右担ぎ手	12	一回転（足出す）	
13	両扇子捻り開き手			

表 2-7 琉球舞踊《かぎやで風》の動作

	上肢		下肢	
	1	構え	1	八文字立
2	切返し	2	歩み	
3	右繰手	3	つき足（右、左）	
4	右突手	4	右小廻り	
5	右手当て構え	5	左小廻り	
6	両つき手	6	足拍子（右、左）	
7	右担ぎ手	7	左振返り	
8	右招手			
9	右かざし			
10	両打込羽振手			



## 第二章 八重山舞踊の構造

両舞踊の下肢動作に注目すると、どちらも上肢部分は数種類の動作が確認できるが、下肢部分はほとんど歩く動作（歩み）、立つ動作（八文字立ち）、方向転換の動作（左・右小廻り）、つき足の動作（左右）で構成されていることがわかる。

男踊で「構え」の状態といえ、上肢は両手を肩幅程度に広げ、高さはミゾオチ程度の位置で構え、下肢は「八文字立ち」になる。しかし《赤馬節》の場合、歌詞1節目の第3句の終わりと2節目の終わりの囃子詞で「構えの状態に戻す」とあるが、下肢は八文字立ちになっていない。《かぎやで風》の場合は、上肢が「構え」の時、下肢はすべて八文字立ちになっている。つまり、上肢は「構え」の状態でも下肢は「八文字立ち」ではない場合があるのが八重山舞踊で、上肢の「構え」と下肢の「八文字立ち」がセットの動作となるのが琉球舞踊といえるのではないか。

さらに《赤馬節》の入羽では、立つ動作が「八文字立ち」ではなく「女立ち」の足使いのようにして立ち、方向を下手に向ける。そもそも「女立ち」という用語がふさわしいのかどうか検討を要するが、女踊の立ちポーズと同じようにする。一方《かぎやで風》では通常どおり「八文字立ち」をして方向を下手に向け幕内に帰っていく。

八重山舞踊の場合、男踊の最後は《赤馬節》と同じように「女立ち」をして下手に帰る。厳密に言えば、「八文字立ち」をした後、立ち直りの動作として「女立ち」をし、体の方向を正面から下手に方向転換して歩みだし、帰っていく。

なぜ八重山舞踊は帰る時「八文字立ち」ではないのか。考えられる要因は、体の方向を正面から下手に変えることにあるのではないか。「八文字立ち」をすると左右の足に体重が平等にかかる。しかし「女立ち」をする場合、左右の足にかかる体重は平等ではなく、若干ではあるが右足の方に多くにかかる。そのため、体の方向を正面から下手に向けやすいのではないか。この要因から八重山舞踊男踊に出てくる最後の立ち直りは、「八文字立ち」と方向転換が連動してしまい「女立ち」のようになってしまったのではないかと推測する。

次に、上肢の動作に注目すると、《赤馬節》は出羽の上手方向から正面へ方向転換する際と、正面から後方へ方向転換する際、そして後方から前へ方向転換する際に「切返し」<sup>41</sup>が見られる。しかし《かぎやで風》は、正面から後方へ方向転換する際にのみ「切返し」が見られ、出羽の上手方向から正面へ方向転換する際と、後方から前へ方向転換する際には見られない。《かぎやで風》の出羽の場合、上肢は「構え」の状態のまま上手方向から正面

---

<sup>41</sup> 八重山舞踊の場合「切る」と言い、琉球舞踊の「切返し」と全く同じではない。上肢は類似した動きだが、下肢は大きく異なる。ここでは便宜上琉球舞踊の用語を使用する。

## 第二章 八重山舞踊の構造

へ方向転換する。後方から前へ方向転換する際も同様に上肢は「構え」の状態のまま前を向く。これは八重山舞踊と琉球舞踊の動作で大きく異なる部分と言える。

構成譜を見比べるとわかるように《赤馬節》の場合、「立つ」、「歩く」、「方向転換」の際にも上肢の伴った動作が多く見られ、全体的に《赤馬節》の方が《かぎやで風》より上肢の動作が多い。

表 2-8 は《赤馬節》に出てくる上肢動作、表 2-9 は《かぎやで風》に出てくる上肢動作の一覧表である。上肢動作の用語は便宜上、筆者によって新たに作り出された用語<sup>42</sup>が多くわかりづらいと考え、写真と詳細<sup>43</sup>を付けた。


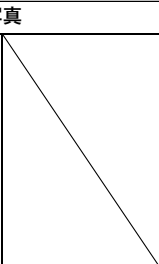



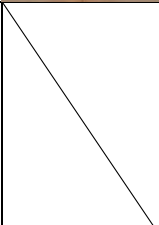








表を見比べてみてもわかるように、《赤馬節》の動作の種類が《かぎやで風》に比べて多いが、大幅な差があるというわけではない。しかし一つの動作が終わるまでの過程で細かい動きが多く、実際に踊っていても《赤馬節》の動きの方が多いと感じる。

---








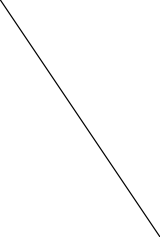

<sup>42</sup> 八重山舞踊は動作用語がほとんど無いため、琉球舞踊などで使われている用語を参考に筆者が作り、米印で記した。

<sup>43</sup> この内容は動作を再現できるような詳細まで書かれたものではない。また写真も最終的なポーズを載せたわけではなく、その動作の特徴的な部分を選んで載せたことを断っておく。

表 2-8 《赤馬節》の上肢動作


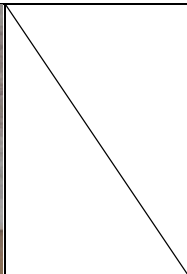








	上肢動作	内容	写真	
1	構え	両扇子を持ち、ミゾオチの位置で肩幅程度に広げ、大木を抱き抱えるように丸みを帯びて構える。この時、掌は下、手の甲は上を向いているが、やや斜めで構える。		
2	起恕	右足の爪先を内に入れ、左足を引いて、右の扇子を腰の高さまで下し、手首を手前に引きながら被せて構えの状態。 この手は勤王流二十二手の一つとされ、本来は、出羽の歩みから正面に差し込み、構えるまでを二十二手では起恕と言う。		
3	差し込み※	右手の扇子の先を右斜下段に差し込むような動き。		
4	右扇子起こし構え※	右の扇子を腰の高さまで下し、手首を手前に引きながら被せて構える。		
5	切返し（切る）	右手の扇子で切って右の扇子の先を小さく弧を描くようにして回し、正面に向いている体を右方向に方向転換する。本来は下肢動作も含む技言語である。八重山舞踊では「切る」という。		
6	斜歎	下手後方で右扇子を回し立て、上手前方に向き、左扇子を回し立て、3歩歩いて左足に右足をつけ、足拍子。反対にも同じように行う。 この手は勤王流二十二手の一つとされ、本来は下肢の動きまで含まれるが、ここでは上肢のみの動きとして記した。		
7	上手前当て回しかざし手※	右手の扇子を顔の左側で当て、左小廻りをしながら右扇子を回しながら上に掲げる。		

第二章 八重山舞踊の構造

8	両おがみ手※	両手を頭上までもっていき、上手前方向で拝むような動きをし、反対方向にも同じように、両手を頭上までもっていき、下手前方向で拝むような動き。		
9	扇子上下合わせ担ぎ手※	体を下手横に向けると同時に扇子を腰の位置に落とし、両扇子を右は上から下へ左は下から上へもっていき、手首を回しながら右手は担ぎ手の形にもっていく。左手は扇子を立てミゾオチの高さ。		
10	扇子振り担ぎ手※	扇子左右に振り、後方から前に右振り返ると同時に左担ぎ手・右扇子の裏向きにねかす。		
11	噴水の手※	後ろに向きながら右扇子回し扇子立てる、後ろから右前方 (225°) に回りながら左手もかぶせてきて右前方で両扇子ミゾオチで立て、右足を前に出しながら両扇子を横に寝かせ持つ部分の縁を合わせながら噴水のうように開く。その後右にも同じようにする。		
12	右担ぎ手※	右手の扇子の表面を上方向に向けて持つ。		
13	両扇子捻り開き手※	左足を出しながら左手を後方から回して肘の高さまでかぶせと同時に右手も同様に回してきて扇子を重ね引っ張りながら右斜前向く。その後右手も同じように行い、左斜前向く。		

(勤王流恵の会 山里恵子「舞の心」DVD より)

表 2-9 《かぎやで風》の上肢動作

	上肢動作	内容	写真	
1	構え	両手を肩幅程度に広げ、ミゾオチの高さで構える。	 	
2	切返し	右手の扇子で切って扇子を被せながら正面に向いている体を右方向に方向転換する。	 	
3	右繰手	右足の爪先を内に入れる時に右手の扇子を立てて半月を描くようにまわし、左足を引くと同時に右手をコメカミ位置まで上げ、体を前に向けると同時に手を繰るように下ろし、右の扇子はミゾオチ前。	 	
4	右突手	右手を正面に突く。	 	
5	右手当て構え※	右の扇子を腰の高さまで下し、そのままコメカミ位置まで上げて右斜めに当てて構える。	 	

第二章 八重山舞踊の構造

6	両つき手※	両手を下手前から上手前にもっていき、3歩歩んで左足に右足をつけ、足拍子。反対にも同じように行う。		
7	右担ぎ手	右手を腰位置に一度下ろしてからコメカミ位置まで上げる。		
8	右招手	右手を腰位置に一度下ろしてから肩に扇子を立て掛けるようにし、前に出して下ろす。		
9	右かざし	右手をコメカミ位置に上げ、扇子の先を下手前方向にかざす。		
10	両打込羽拡手	右手、左手の順にミゾオチ前にもっていき、両手をコメカミ位置で広げる。		

(写真提供：親泊流輝てい會 比嘉いずみ 2020年撮影)



## 4. 動線

## a. 動線

《赤馬節》と《かぎやで風》に使用されている動線の種類は次の通りである。

表 2-10 《赤馬節》と《かぎやで風》に使用されている動線の種類

琉球舞踊 《かぎやで風》

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨後方から前方へ左小廻り	⑩前方から後方へ左小廻り
←	↘	↙	↻	↺

八重山舞踊《赤馬節》

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨後方から前方へ左小廻り	⑩前方から後方へ左小廻り
←	↘	↙	↻	↺
⑪前方から一回転し左斜前へ	⑫前方から一回転し右斜前へ			
↻	↻			

どちらの演目も基本的には前後の動作と前斜めに動く動線が組み合わされて構成されている。表 2-10 を見てみると、《赤馬節》に使用されている動線の種類は 12 種類であるのに対し、《かぎやで風》は 10 種類であった。使用されている①～⑩までの動線はほとんど同じだが、《赤馬節》の⑪と⑫の動線が《かぎやで風》には無い動線であることが確認できた。

また、構成譜の動線部分を見てみると、どちらも前方から後方へ「左小廻り」をしたら、後方から前方を向く時も「左小廻り」をし、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっている。これは八重山舞踊と琉球舞踊に共通する動線構造の法則である可能性がある。

## b. 区切り

《赤馬節》の中踊には「八文字立ち」が 9 回、《かぎやで風》の中踊には 6 回出てくる。

基本的にはどちらも 1 句に対し 1 回の「八文字立ち」が行われており、1 句の終わり部分に「八文字立ち」が挿入されている。《赤馬節》は、第 1 節の 4 句 5・4・5・4、第 2 節の 4 句 5・4・5・4 に囃子詞の 2 句を加えた計 10 句、《かぎやで風》は 8・8・8・6 に繰り返しの 8・8・6 を加えた計 7 句の音楽構成になっているため、本来なら《赤馬節》が

10回、《かぎやで風》が7回の「八文字立ち」が挿入されていることになる。しかし、どちらも第3句の後は「八文字立ち」が省かれているため、《赤馬節》が9回、《かぎやで風》が6回になっているのである。《赤馬節》は《かぎやで風》に比べて曲が長く、句数が多くなるため「八文字立ち」をする回数が多いが、「八文字立ち」を挿入する箇所も、変則的に省かれている箇所もまったく同じであることから、動線の区切りは同じ構造になっていると言える。

### c. 動線型

《赤馬節》の<2>、<3> ( ↓ ↺ ↑ ↻ ↓ ) と<6>、<7> ( ↓ ↺ ↑ ↻ ↓ ) はまったく同じ動線が連なっているため、どちらも動線型を a とした。また<4> ( ↘ ↗ ↓ ↻ ↑ ↻ ↓ ) と<8>、<9>を合わせた ( ↻ ↻ ↓ + ↻ ↑ ↻ ↓ ) では、<4>の「左つき足+足拍子 ↘ 」 「右つき足+足拍子 ↗ 」の部分と<8>の「噴水の手 ↻ ↻」の部分とが違うだけで、あとの動作は同じであるため、両者はバリエーションと考え、<4>は b、<8>、<9>は b' とした。<5> と<10>を c と c' としたのも同様の考え方である。その結果、《赤馬節》の動線型は a→b→c→a→b'→c' となる。

《かぎやで風》は a→b→c の後、全く同じ動線 a を繰り返しているため、a→b→c→a となる。

《赤馬節》と《かぎやで風》の動線型を比べてみた結果、基本 a→b→c という形を繰り返していると考えられるため、大枠の構成としては同じであると考えられる。

また、動線型 a→b までの動線は両者一致しており、下肢の動作もほぼ同じで上肢の動作も似たような動作の構成となっている。全く同じではないため同じ用語で動作を記していないが、バリエーションと考えることができ、やはり《赤馬節》と《かぎやで風》は構造が似ていると考えられる。

## 5. 音楽の旋律型と動線の動線型の比較

《赤馬節》の旋律型と動線型を見比べてみると、音楽の旋律型 A→B→C (☆) →A→B→C (☆) と動線の動線型 a→b→c→a→b'→c' が同じように並んでおり、音楽のパターンと動線のパターンが一致していることがわかる。

しかし《かぎやで風》は旋律型が A→B→C (☆) →B で動線型が a→b→c→a となっており、音楽のパターンと動線のパターンが一致していない。《かぎやで風》は、旋律と動線を同じように繰り返さずに、全体の構成に変化をつけている。つまり、A→B までは旋律



型も動線型も両者同じであるが、《かぎやで風》の C (☆) から後の部分は音楽構造的にも特殊な構造となっているため、後半部分の舞踊構成が異なっていると言える。

### 第三項 女踊《かしかき》と《かせかけ》

八重山舞踊と琉球舞踊の女踊を比較する演目として《かしかき》を選んだ。理由としては、八重山舞踊の《かしかき》は琉球舞踊の《かせかけ》<sup>44</sup>の影響を大きく受けて創られたものであると言われることが多い演目だが、比較することにより、八重山風に変えた部分や特徴が浮き出てくると考えたためである。

また、第一章でも述べたように、勤王流二代目の諸見里秀思が創作し、その後、三代目の渡慶次長智が再構成したと言われており、どの流会派でも踊られる演目で、八重山舞踊女踊の古典的かつ代表的な演目だからである。

琉球舞踊と八重山舞踊では扮装が異なり、さらに踊る人数が、琉球舞踊は現在 1 人、または複数で踊られ、同じ採り物を持ち、同じ振りを踊る。一方で八重山舞踊は、現在 2 人、または偶数の人数で踊られ、1 人は「かせ」と「わく」、もう 1 人は、「糸くり」と「わく」を持ち踊る<sup>45</sup>。

この踊りの主題は、どちらも機織りをする女性が描かれている。八重山舞踊では、琉球王国時代の人頭税によって課せられた上納布を織るために、女性たちが共同で労働している過程を舞踊化したものとなっているのに対し琉球舞踊では、愛しい人へ極上の布を織って、早く会いに行きたいという内容になっている。

---

<sup>44</sup> 琉球舞踊の場合、読み方は「かしかき」と読むが、工工四や文献などでは「かせかけ」、または漢字での表記となっているため、本文では八重山舞踊と区別し易いように、「かせかけ」と表記する。

<sup>45</sup> この 2 人一組で踊られる形は、三代目の渡慶次の振付けであり、二代目の諸見里が振り付けた形は、最初に花を持って踊り、その後、総と杵を持って踊られたと言われており、1 人で踊ることのできる振付けだったようである。

構成譜 2-3 八重山舞踊《かしかき》

空間	動線		動作		音楽			
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
出羽	<1>	a	↘		歩み	歌持 <くしとうばる節>		
					女立ち			
	<2>		↘	面落とし	女立ちのまま	今日ぬ好かる日に (8) 「エースリヌ」 「ジャンナーヤウ」	A	
					右つき足②			
					左つき足②			
					右つき足②			
	<3>		↻	両手こねり手③	女立ち	かしかきてい すいでいら (8) 「エーユーヤウンナ」	A	
				切る手 (両手)	右小廻り			
				二段構え	歩み			
				両手かざし当て	右小廻り			
	<4>		b	↓	上段かざし手 (右手)		粹ぬ糸かしや (8) 「エースリヌ」 「ジャンナーヤウ」	A
					上段かざし手のまま	歩み		
						右つき足②		
					両手こねり手③	女立ち		
					切る手 (両手)	右小廻り		
<5>	b	↑	二段構え→採り物を片手に持つ	歩み	五色染み分きてい (8) 「エーユーヤウンナ」	A		
			両手かざし当て	右小廻り				
				女立ち				
				歌持ち				

第二章 八重山舞踊の構造

中踊	<6>	c	↓	水平線を描く	女立ち:(立ち直り)	歌持ち<月夜浜節>		
	<7>			中段かざし手(右手)	女立ちのまま	月夜浜だきぬ(8) 「ヤウンゾ」	B	
				中段かざし手のまま	歩み			
	<8>	b	↓	右上でおさえて下ろす	女立ち	岸ぬ浦ぬ木綿(8)		B'
				帆掛け	左つき足①			
				二段構え	右小廻り			
		b	↓	手をおさえて下ろす	座る	「ヒヤスリ」木綿花作てい(8)「ヤウンゾ」		
				糸巻き				
				両手広げ下す				
	<9>	c'	↓	(左人)右手(右人)右手を左右に回し当てながら前に進む	体位は左右に向けながら前につき足しながら進む	繰返し返し(8) 「ヤウンゾ」		
				(左人)右手(右人)左手を左右に回し当てながら前に進む				
				右上でおさえて下ろす			女立ち	
		<10>	b'	↓	指はぢき	座る	指はぢき見あぎりば(9)	
					二段構え			右小廻り
					手をおさえて下ろす			右小廻り
	<11>		b'	↓	糸眺める	座る	「ヒヤスリ」筋持ついぬ 美らさ(8) 「ヤウンゾ」	
両手広げ下す								
切る手(両手)								
<12>		b'	↓	二段構え	立ち上る	読美らさあむぬ(8)		
				右手下す	歩み			
				上段かざし	右振り返り			
	<13>	b'	↓	頂の手	右つき足①	「ヒヤスリ」吹かば飛ぶ手巾(8) 「ヤウンゾ」		
				手をおさえて下ろす	左つき足②			
				女立ち	右つき足②			
<14>		b	↓	切る手(両手)	右小廻り	かしんかきみちていヤウ(8) 「サーユイサ」		
				二段構え	歩み			
				上段かざし下し	右振り返り			
	<15>	b	↓	右手下ろし、採り物を片手に持つ	右小廻り	歌持ち		
				両手かざし当て	女立ち			
				二段構え	歩み			
<16>		e	↺ ↻	切る手(両手)	向きを変え、右廻り	押し連れてい互にヤウ(8) 「サーユイサ」		
				二段構え	歩み			
				招麾	右つき足②			
	<17>	e	↻ ↺	切る手(両手)	向きを変え、左廻り	むどうる嬉しゃヤウ(8) 「ハイヤウシュウラヤウ」		
				二段構え	歩み			
				両手こねり手③	女立ち			
<18>		↻		方向転換→歩み	歌持			

## 構成譜 2-4 琉球舞踊《かせかけ》

空間	動線			動作		音楽		
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
出羽	<1>	a	/		歩み	歌持		
					女立ち			
	<2>			シニクイ		歩み	<干瀬節> 七読と二十読(8) ヨー 総掛けて置きゆて(8)	A
					右つき足②			
				回しざし				
				☞	小手折り	右小廻り		
				/		歩み		
				↶		左小廻り		
				↷		左つき足①		
				↶		右つき足①		
中踊	<3>	b	↶		左小廻り	歌持		
					女立ち (立ち直り)			
	<4>			右線手			<七尺節> 杵の糸総に(8)	B
				↓	手そのまま	歩み		
					右つき手	右つき足②		
				☞	切返し (右手)	右小廻り		
				↑	3歩目で右手下す	歩み	繰り返し返し(8)	
				☞		右小廻り	掛けて面影の(8)	B'
				↶	糸巻き	座る→立つ		
				↷		左小廻り		
↶	座る							
↓	切返し (右手)	立つ						
入羽	c	/	↶	両つき手	左つき足①	総かけて伽や(8)		
					右つき足①			
				大掛け			ならぬものさらめ(8)	
				切返し (右手)				
				↓	手そのまま	歩み		
				☞		右小廻り		
↶		歩み						
↷	糸巻き	左振り返り	繰り返し返し(8)	B'				
↶		右振り返り						
回しざし			思ど増る(6) 「サユオンナー」					
☞	小手折り	右小廻り						
右かざしあて								
			歩み	歌持				

### 1. 空間

空間の分節はどちらも「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれている。八重山舞踊《かしかき》の出羽は、歌持で舞台下手の袖口から斜めの線上で歩み出て、歌が始まると、斜めの線上で踊る。上句は斜めの線上で踊るが、下句になると体の方向を上手から舞台正面に直し、舞台中央部分の前後を行き来する。中踊もそのまま正面と後ろの前後の行き来を繰り返しながら踊り、入羽の上句までは正面を向いているが、下句で体の方向を正面から舞台中央に変え、互いに向かい合いながら踊り、最後は自然に斜めを作って、下手に方向転換をして、幕口に向かって斜めの線状で帰っていく。

琉球舞踊の《かせかけ》の出羽も八重山舞踊の《かしかき》と同じように、歌持で舞台下手の袖口から斜めの線上で歩み出て、歌が始まると、斜めの線上で踊る。下句の前半までは斜めの線上で踊るが、後半から体の方向を上手から舞台後方に直し、舞台中央の後方で「女立ち」をして、次の曲の歌持と同時に正面に向き直り、中踊となる。中踊は舞台中央の前後の行き来を繰り返しながら踊り、入羽の下句ぐらいからまた下手に向き直って斜めの線上で踊り、幕口に向かって斜めの線上で帰っていく。

大まかな空間の使い方としてはどちらも斜め・縦・斜めという形になっているため、舞台空間の使い方は同じと言える。

### 2. 音楽

#### a. 歌詞

八重山舞踊の《かしかき》は〈くしとうばる節〉、〈月夜浜節〉、〈缸ユバ節〉の3曲で構成され〈くしとうばる節〉は1節、〈月夜浜節〉は2節+下句、〈缸ユバ節〉は1節歌われる。3曲とも「8・8・8・8」の形で基本的には歌われているが、〈月夜浜節〉の第2節だけ、「8・9・8・8」になっている。また、〈月夜浜節〉の第3節は、下句のみであり「8・6」になっている。〈くしとうばる節〉の歌詞は「1、今日ぬ好かる日に かしかきていすいでいら 梓ぬ糸かしかや 五色染み分きてい」となり、歌意は、「1、今日の良き日に綯を掛けましょう。梓の糸綯は五色に染め分けて」となっている。

〈月夜浜節〉の歌詞は「1、月夜浜だきぬ 岸ぬ浦ぬ木綿 木綿花作てい 木綿かしかきら」「2、繰返し返し 指はぢき見あざりば 筋持ついぬ 美らさ 読美らさあむぬ」「3、（下句のみ）吹かば飛ぶ手巾 しゆてい待ちゆら」となり、歌意は、「1、月夜に映える白砂浜と見紛うほどのキシヌーラ（地名）の美しい木綿花、木綿花を作って綿糸を紡

## 第二章 八重山舞踊の構造

ぎ、綿糸（経糸）を機に掛けましょう」「2、繰り返し繰り返し指で弾いて見上げると、糸筋も美しく読みの組み合わせも調合して見事です」「3、（下句のみ）風に舞うような極上の手巾を仕上げてあの人を待ちましょう」となっている。

〈缸ユバ節〉の歌詞は「1、かしんかきみちてい 心安々とう 押し連れてい互に むどる嬉しや」となり、歌意は、「1、総も掛け終わって心晴々と皆で一緒に戻る嬉しさよ」となっている。

琉球舞踊の《かせかけ》は〈干瀬節〉と〈七尺節〉の2曲構成<sup>46</sup>で、〈干瀬節〉は1節、〈七尺節〉は2節歌われる。どちらも琉歌形式の「8・8・8・6」で歌われる。〈干瀬節〉の歌詞は、「1、七読と二十読 総掛けて置きゆて 里が蜻蛉羽 御衣よすらね」となり、歌意は、「1、七読や二十読みもする極上の総を掛けて、あのお方に蜻蛉の羽のような薄い着物を作って差し上げたい」となっている。

〈七尺節〉の歌詞は「1、杵の糸総に 繰り返し返し 掛けて面影の 勝て立ちゆさ」「2、総かけて伽や ならぬものさらめ 繰り返し返し 思ど増る」となり、歌意は、「1、杵の糸を総に 繰り返し 掛けていると貴方の面影が ますます立つばかりです」「2、総を掛けて思いを紛らわそうとするのだが 何の慰めにもならない くり返すごに 思いが増すばかりです」となっている。

### b. 旋律型

八重山舞踊の《かしかき》は、〈くしとうばる節〉A→A、〈月夜浜節〉B→B'、→B→B'→B'、〈缸ユバ節〉C→Cとなっており、全部を繋げると、A→A→B→B'→B→B'→B'→C→Cとなる。〈くしとうばる節〉と〈缸ユバ節〉は上句と下句が同じ旋律で、〈月夜浜節〉もほぼ同じだが、〈月夜浜節〉は下句で囃子詞の「ヒヤスリ」の部分があるために、少し異なるのである。

琉球舞踊の《かせかけ》は、〈干瀬節〉がA→A、〈七尺節〉がB→B'→B→B'となっており、繋げるとA→A→B→B'→B→B'となる。

両者を比べると、1曲目と2曲目の第2節までは型として同じであるが、琉球舞踊の《かせかけ》は、2曲目の第2節までしか歌われていないため、全く同じ型ではないように見える。第二章第一節第一項の部分でも少しふれたように、《かせかけ》は〈七尺節〉の後に〈さあさあ節〉や〈百名節〉が構成され踊っていたとされている（大道 2010：42）。〈七

<sup>46</sup> 元々3曲構成で踊られていたが、2曲構成で踊られることが多くなった。

尺節)の後に〈さあさあ節〉がついた場合、この曲の旋律は上句と下句が同じ型になっているため、 $A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow C \rightarrow C$  となり、より八重山舞踊の《かしかき》の型と類似する。しかし〈百名節〉がついた場合は、この曲の上句と下句は違う型であるため、 $A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow C \rightarrow D$  となり、八重山舞踊の《かしかき》の型と少し違ってくることになる。

### 3. 動作（上肢・下肢）

八重山舞踊《かしかき》の動作を曲ごとに分けて見てみると、〈くしとうばる節〉は、第2句と第4句から歌持の動作、「両手こねり手③」「切る手」「二段構え」「両手かざし当て」が下肢共に共通している。

〈月夜浜節〉は、第1節と第2節の第2句から第4句までが共通する動作と似たような動作が見られ、同じような動作の構成になっていると言える。しかし第3節は下句部分の曲構成になっているためか、同じような構成とは言えない。

〈缸ユバ節〉は同じような動作が見られなかったが、3曲全体を通して見てみると、同じような動作が繰り返されているように感じる。

琉球舞踊の《かせかけ》は、同じ動作が単発的に見られることはあるが、特に一連の動作として繰り返されているようには構成されていない。例えば、1回目の「糸巻き」の動作はその後「切返し（右手）」になっているが、2回目の「糸巻き」の後は「回しざし」となり、Aの動作の次は必ずBというような構成にはなっていない。

以下の表は八重山舞踊の《かしかき》と琉球舞踊の《かせかけ》に出てくる動作であり、大枠は以下の動作で構成されている。

表 2-11 の 2 番と 3 番は表 2-12 の 2 番と 3 番に似た動作であるため、動作名は違うが網掛けにして示した。

表 2-11 八重山舞踊《かしかき》の動作

八重山 かしかき	上肢		下肢	
	1	糸巻き	1	女立ち
	2	面落とし	2	女立ち(立ち直り)
	3	切る手(両手)	3	歩み
	4	二段構え	4	つき足①(右、左)
	5	両手こねり手③	5	つき足②(右、左)
	6	指はぢき	6	右小廻り
	7	上段かざし手(右手)	7	座る
	8	上段かざし下し	8	右振り返り
	9	中段かざし手(右手)	9	右廻り
	10	帆掛け	10	左廻り
	11	頂の手		
	12	水平線を描く		
	13	右中段コネリ手		
	14	招麾		
	15	糸眺め		
	16	両手かざし当て		

表 2-12 琉球舞踊《かせかけ》の動作

琉球 かせかけ	上肢		下肢	
	1	糸巻き	1	女立ち
	2	シニクイ	2	女立ち(立ち直り)
	3	切り返し(右手)	3	歩み
	4	右突手	4	つき足①(右、左)
	5	両突手(右、左)	5	つき足②(右)
	6	小手折り	6	右小廻り
	7	右かざしあて	7	座る
	8	右繰手	8	右振り返り
	9	大掛け	9	左小廻り
10	回しざし			

表 2-11 の 2 番と 3 番の動作は多くの八重山舞踊女踊に見られる動作であり、3 番の「切る手」は、琉球舞踊で言う「切返し」と同じように、右方向に方向転換をする際に見られる動作である。構成譜の中でも、八重山舞踊《かしかき》の「切る手」の下肢は、ほとんどが「右小廻り」になっており、琉球舞踊《かせかけ》の「切返し」も、2、3 歩いた後ではあるが、「右小廻り」をしており、方向転換の際に見られる上肢の動作と言える。







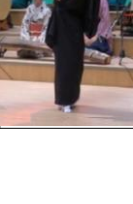
上記の表を見比べてみると、上肢の動作で同じものと言えば「糸巻き」のみであり、下肢の動作は 8 番まで同じ動作がある。実際には体づかいや方法が異なるため、全く同じとは言えないが、下肢に関しては同じような動作で構成されていることがわかる。

また、《かしかき》の方が上肢の動作が多く、両者の構成譜を比べてみてもわかるように、《かしかき》の上肢の部分には空白が少ないが、《かせかけ》の上肢の部分は空白になっていることが多い。これは八重山舞踊と琉球舞踊の違いが大きく表れている部分だと言える。








同じような採り物を使っても動作が異なり、それによって表現が異なっているのである。八重山舞踊《かしかき》の動作は織物をする際の作業工程を模倣的に表す部分が多いこともあり、動作が多い。それに対し、琉球舞踊の《かせかけ》は物語の女の心情を表す部分が多いため、手の動作が少ない可能性がある。



表 2-13 八重山舞踊《かしかき》の上肢動作

	上肢動作	内容	写真
1	面落とし※	顔を左下に向ける（頭を右に傾けたような状態）。重心を真下に落とすような意識で面は鼻先をなぞるように落とす。	
2	両手こねり手③※	両手の甲を上にしたままこめかみの高さまで上げてこねり手をして下ろす。	
3	切る手（両手）	左側の腰の位置で両手を前から後ろへもっていき、右手は掌から手の甲へ、左手は手の甲から掌へ反す。二段構えの形になる。	
4	二段構え※	右手は掌が下向き、ミゾオチの前にもっていき、位置はミゾオチの高さ、左手は掌が上向きで、右手より少し高く位置する。切る手を受けて行うことが多い。	
5	両手かざし当て※	両手を下手前の上でかざし当てる。	
6	上段かざし手※	右手を体の左から正面の上、コメカミの高さでかざしている状態。	
7	中段かざし手※	左手に持っていた採り物を右手に取り、弧を描くようにミゾオチの高さでかざす。	
8	帆掛け※	下す時は胸前まで下してきてから手のひらを反す。反す時の足は女立ちのポーズになる。	


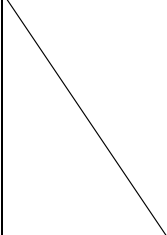








## 第二章 八重山舞踊の構造

9	糸巻き※	(左人) 左手で糸くりを回し、両手を当てまわす(右人) 左手のかせとわくを回しながら糸を巻くような動きをする。	
10	繰り返し返しの手※	(左人) 右手(右人) 右手を左右に回し当てながら前に進む。	
11	指はぢき	糸の張り具合を指ではじき確かめる動き。	
12	糸眺め※	糸を端から端まで眺めるような動き。	
13	頂の手※	両手を下手前の上でかざし当て、体の右側の腰の位置に下ろし、次は上手前方向に同じようにし、また下手前方向に同じ動きを行う。	
14	上段かざし下し※	右手を体の左から正面の上、コメカミの高さでかざし、真っ直ぐ下のミゾオチ高さまで下す。	
15	右中段コネリ手※	右手の人差し指と親指をくっつけてこねる、位置は体の前ミゾオチの高さ。この時掌は下向き。	
16	二段構え反し※	二段構えの形から掌や手の甲を上下反対にする。	




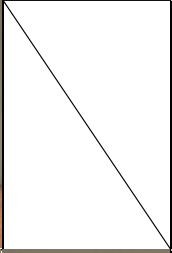






(南の島石垣空港開港記念公演「みいーどうんの祭典」DVD より 踊り：山里恵子と筆者)<sup>47</sup>

<sup>47</sup> 11 番の「指はじき」は DVD に映っていなかったため、山里恵子を被験者とし、2020 年に撮影した。

表 2-14 琉球舞踊《かせかけ》の上肢動作

	上肢動作	内容	写真	
1	シニクイ	「女立ち」から左足を引くと同時に屈曲していた右足が少し伸び、体を引き寄せ右ガマクが入り頭を右に傾けたような状態になる。顔の方向は前。		
2	回しざし	左手のかせを下手前の顔の高さにもっていき、体位を下手前から上手前へもっていきと同時に半月を描くように手もミゾオチ高さまで下ろす。		
3	小手折り	回しざしを受けて手はそのままにしながら体位を正面にもっていき、手首を上げて下ろすような動きと同時に体位を下手後方へ向ける。		
4	右繰手	右足の爪先を内に入れると同時に右手もミゾオチ前にもっていき、左足を引くと同時に右手をコメカミ位置まで上げ、体を前に向けると同時に手を繰るように下ろし、右手はミゾオチ前。《かぎやで風》に出て来た繰手と同じ動き。		
5	右つき手	つき手はつき足と同時に行われる。左足で屈曲し、右足を前に大きく出し、右足に左足をつける時に右手を正面につき出す。		

第二章 八重山舞踊の構造

6	切返し	<p>右手をミゾオチ前で体に向かって円を描くように手を回し、またミゾオチの前にもってくる。正面に向いている体を右方向に方向転換する時に行われる。</p>		
7	右かざし当て	<p>右手に持っているわくの先端を体の右上斜めでかざし当てる。</p>		
8	糸巻き	<p>左手のかせと右手のわくを回しながら糸を巻くような動きをする。</p>		
9	両つき手※	<p>両手を下手前から上手前にもっていき、3歩歩んで左足に右足をつける。反対にも同じように行う（左右）。《かぎやで風》に出て来た両つき手と同じ動き。</p>		
10	大掛け	<p>上肢は糸巻きの動作。糸を下から上に巻き上げる時は右足を大きく後ろに引き、糸を上から下に巻き下ろす時は右足屈曲、左足は前に伸びた状態。これを左足、右足と3回繰り返す。</p>		

(琉球新報社主催 第47回琉球古典芸能コンクール新人部門DVD より 踊り：筆者)

## 4. 動線

## a. 動線

表 2-15 《かしかき》と《かせかけ》に使用されている動線の種類

八重山舞踊《かしかき》

①上手斜前へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
↘	↓	↑	↻	↺
⑥下手奥へ	⑦上手前から下手後方へ	⑧2人向かい合い右廻り	⑨2人向かい合い左廻り	
↙	↻	↻ ↺	↻ ↺	

琉球舞踊《かせかけ》

①上手斜前へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
↘	↓	↑	↻	↺
⑥下手奥へ	⑦下手斜前へ	⑧後方から前方へ左小廻り	⑨下手奥から上手前へ左小廻り	⑩下手前から後方へ左中廻り
↙	↘	↻	↻	↺
⑪上手横ほどへ				
→				

八重山舞踊《かしかき》の動線は9種類、琉球舞踊《かせかけ》の動線は11種類見られた。動線①～⑥まではどちらにも共通して見られた動線である。八重山舞踊の《かしかき》は必ず2人以上の偶数で踊られるため、2人で掛けて廻るという動線があり、⑦以降の動線はそれぞれの特徴的な動線と言える。

## b. 区切り

八重山舞踊《かしかき》の区切りが16、琉球舞踊《かせかけ》は4という結果になった。繰り返しになるが、ここでの動線の区切りは立つという動作、つまり「女立ち」で区切っている。

構成譜を見比べてみると、「女立ち」の回数の差は歴然としており、出羽から入羽までの間に《かしかき》は16回も「女立ち」があるが、《かせかけ》はわずか3回のみである。《かせかけ》は昔3曲構成だったと言われており、その分の「女立ち」が抜け落ちた可能性はあるが、その分を除いたとしても恐らく《かせかけ》の方が「女立ち」の回数が少ないだろうと推測できる。

《かしかき》の区切りは、歌い出しの前と節の終わりに必ず1回あり、その他1句の終わりにも必ず1回「女立ち」がある。

区切りが少ないということは琉球舞踊がより洗練されていた事を意味し、区切りとな

る「女立ち」を少なくすることで、より流れのある、途切れることのない世界観を創り出しているのではないかと考える。

また、構成譜の出羽から中踊に移る部分の動線を見てみると、八重山舞踊の《かしかき》は出羽の最後は前の方向を向いており、そのままの状態ですべて「女立ち（立ち直り）」をして中踊に入っている。しかし琉球舞踊の《かせかけ》は出羽の最後に後ろ向きになり、中踊の曲の変わり目で前の方向に向き直り、「女立ち（立ち直り）」をして中踊に入っている。

つまり出羽の区切り方が、八重山舞踊は前の方向を向いたまま「女立ち」であるが、琉球舞踊は後ろ向きになり「女立ち」であり、異なっている。

八重山舞踊女踊の多くは、後ろに採り物を置くなどの作業が無い限り後ろ向きのまま「女立ち」をして区切るということは無い。しかし琉球舞踊女踊にはそれが多く見られる。これは両者の特徴の一つと言える。

### c. 動線型

八重山舞踊《かしかき》の〈くしとうばる節〉は  $a \rightarrow b$ 、〈月夜浜節〉は  $c \rightarrow b \rightarrow c' \rightarrow b' \rightarrow b'$ 、〈缸ユバ節〉は  $b \rightarrow e$  となり、繋げると  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow b \rightarrow c' \rightarrow b' \rightarrow b' \rightarrow b \rightarrow e$  となる。〈くしとうばる節〉と〈缸ユバ節〉は1節のみであるため、繰り返される可能性が低いが、〈月夜浜節〉は第1節と第2節ではほぼ同じような動線型となっており、さらに第3節の下句のみの部分は、第2節の下句と同じ動線型になっている。

琉球舞踊《かせかけ》の場合、一連の動線が共通している箇所が無かったため、動線の区切りを参考に分けた結果、 $a \rightarrow b \rightarrow c$  となった。

動線型に関して両者を比べても一致する要素は無いことがわかった。

## 5. 音楽の旋律型と動線の動線型の比較

八重山舞踊《かしかき》の旋律型と動線型を見比べた結果、音楽の旋律型  $A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow B' \rightarrow C \rightarrow C$  と動線の動線型  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow b \rightarrow c' \rightarrow b' \rightarrow b' \rightarrow b \rightarrow e$  は一致していないことがわかった。また琉球舞踊《かせかけ》の旋律型と動線型についても音楽の旋律型  $A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow B' \rightarrow B \rightarrow B'$  と動線の動線型  $a \rightarrow b \rightarrow c$  では一致しないことがわかった。

#### 第四項 まとめ

第二節では八重山舞踊と琉球舞踊の構成譜を比較して分析を行った。以下の結果を基に考察を述べる。

##### ◆ 空間

男踊の八重山舞踊《赤馬節》と琉球舞踊《かぎやで風》の空間の分節は、「出羽・中踊・入羽」を同じ部分で区切ることができ、軌跡図の形も（横・縦・横）と共通していた。

女踊の八重山舞踊《かしかき》と琉球舞踊《かせかけ》は大まかな空間の使い方としてはどちらも軌跡図の形が（斜め・縦・斜め）となっており、共通していると言えるが、詳細は異なっていた。《かしかき》の場合、出羽の曲の半分までは斜めの線上で踊り、後半は正面を向いて縦の線上で踊るが、《かせかけ》は出羽の曲の最初から最後まで斜めの線上で踊る。また入羽も共通して斜めの線上で帰っていくが、少し異なる。《かしかき》の場合2人構成ということもあり、互いに向き合って位置を交換したりして、帰る寸前で斜めの線上になるが《かせかけ》は斜めの線上で少し踊って帰るといふ舞台空間の使い方になっていた。

##### ◆ 音楽

歌詞は《赤馬節》が（5・4・5・4+囃子詞）、《かぎやで風》が（8・8・8・6+8・8・6）の形式で異なっていた。《かしかき》は（8・8・8・8）、《かせかけ》は（8・8・8・6）の形式で異なっていた。

琉球舞踊は歌詞の形式が男踊も女踊も共通して琉歌形式になっていたが、八重山舞踊の場合、歌詞の形式が様々であった。琉球舞踊の音楽は形式化されていると言える。

旋律型は《赤馬節》が A→B→C（☆）→A→B→C（☆）となり《かぎやで風》の旋律型は A→B→C（☆）→B となっていた。旋律型 C（☆）の部分はそれぞれ異なった音楽構造になっており、独自のものとなっていた。そのためこの部分に八重山舞踊らしさや琉球舞踊らしさが生まれる要素が詰まっているのではないかと考える。

《かしかき》は1曲目 A→A、2曲目 B→B' →B→B' →B'、3曲目 C→C となっていた。《かせかけ》は1曲目 A→A、2曲目 B→B' →B→B' となっており、2曲目まではほとんど同じ旋律型だが、囃子詞が多く入っているためその分 B' がついた。八重山舞踊の男踊と女踊の音楽に共通して、囃子詞の部分に八重山らしさが出ていた。

### ◆ 動作

《赤馬節》と《かぎやで風》の下肢動作は基本的に歩く動作（歩み）、立つ動作（八文字立ち）、方向転換の動作（左・右小廻り）、つき足の動作（左右）で構成されており、《かしかき》と《かせかけ》も同様であった。

男踊で「構え」の動作をする時の下肢は「八文字立ち」になることが多い。《赤馬節》では「八文字立ち」にならない箇所がいくつかあったが、《かぎやで風》の場合は必ず「八文字立ち」になっていた。

また、《赤馬節》の入羽では、立つ動作が「八文字立ち」ではなく「女立ち」の足使いのようにして立ち下手に帰っていくが、《かぎやで風》は終始「八文字立ち」の立ち方であった。

上肢の動作では《赤馬節》は出羽の上手方向から正面へ方向転換する際と、正面から後方へ方向転換する際、そして後方から前へ方向転換する際に「切返し」が見られたが、《かぎやで風》は、正面から後方へ方向転換する際にのみ「切返し」が見られた。《赤馬節》の場合、「立つ」、「歩く」、「方向転換」の際にも上肢の伴った動作が多く見られ、全体的に《赤馬節》の方が《かぎやで風》より上肢の動作が多かった。

女踊では上肢動作の数に圧倒的な違いが生じた。八重山の《かしかき》が上肢動作の種類と数が多く、琉球の《かせかけ》は少ないという結果になった。琉球舞踊の女踊は体の幹で表現することが多いため、上肢動作が少ないようである。また、かせと粹という同じ採り物を持つが、類似した上肢動作はほとんど見られなかった。

男踊と女踊に共通して、八重山舞踊の上肢動作の方が多く、種類も多いことが明確になった。特に琉球舞踊の女踊は胴体部分のみの表現が多いため、動作の数が少ない。また一つの動作をするにあたり、その過程も少ない。これは八重山舞踊と琉球舞踊の大きな違いであり、特徴だと言える。琉球舞踊はより洗練された形へと進化する段階で、余分な動作が削ぎ落されていった可能性がある。

### ◆ 動線

《赤馬節》に使用されている動線は 12 種類、《かぎやで風》は 10 種類あり、その中で 10 種類の動線は共通の動線で、《赤馬節》には《かぎやで風》に無い動線が 2 種類あった。

《かしかき》の動線は 9 種類、琉球舞踊《かせかけ》は 11 種類あり、その中で 6 種類の動線はどちらにも共通して見られた。動線の種類は《かせかけ》の方が 2 種類多かった。



## 第二章 八重山舞踊の構造

動線型は《赤馬節》と《かぎやで風》の  $a \rightarrow b$  まで全く同じ動線になっていたがそれ以降は違っていた。《かしかき》は  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow b \rightarrow c' \rightarrow b' \rightarrow b' \rightarrow b \rightarrow e$  と同じ動線型が繰り返されているのに対し、琉球舞踊《かせかけ》は  $a \rightarrow b \rightarrow c$  というように一連の同じ動線が見られなかった。

これらの結果から、男踊は似たような動線のパターンで構成されているが、女踊はそれぞれ特徴的な動線が多く、動線の構造は似ていないことがわかった。

動線の区切りについては、男踊の区切りである「八文字立ち（立ち直りの女立ち含む）」の回数は歌詞の句数に応じて《赤馬節》11回、《かぎやで風》8回あり、《赤馬節》が多かった。しかしこれは《赤馬節》の曲の方が長く、句数が多くなるためであり、どちらも1句の終わりに1回の「八文字立ち」があり、「八文字立ち」が変則的に省かれた場所も共通していたため、動線の区切りは同じ構造と言える。

女踊の区切りである「女立ち」は、《かしかき》が16回なのに対し《かせかけ》は3回というように大きく異なった。《かしかき》は男踊同様に1句の終わりに1回の「女立ち」が挿入されていることが多かったが、《かせかけ》は第1節の終わりと第2節の始め、第2節の終わりというように、句ごとに「女立ち」が挿入されていなかった。

したがって、八重山舞踊の男踊と女踊、琉球舞踊の男踊の3つは同じ要領で動線の区切りが行われているが、琉球舞踊の女踊における動線の区切りは別の法則が存在する可能性が高い。

### ◆ 考察

男踊の《赤馬節》と《かぎやで風》を比較した結果、《赤馬節》の第1節と《かぎやで風》の第1節に動作や動線の類似が多く見られることから、第1節までは同じような構造であるということが確認できた。しかし音楽の特徴的な部分からは独自の構造になっていた。この部分に八重山舞踊と琉球舞踊の構造の特徴が表れていると考える。

女踊の《かしかき》と《かせかけ》を比較した結果、どちらも同じモチーフである機織りをする女性が描かれた作品であり、同じような採り物を持って踊られるが、舞踊全体の構造としては似ていないという結論に至った。

おそらく琉球舞踊《かせかけ》の影響を受けて八重山舞踊の《かしかき》は創作されたと考える。そのため、八重山舞踊ではあまり見られない出羽と入羽が斜めの線上になるという空間の使い方が導入されていた。また音楽の構造も八重山舞踊《かしかき》は3曲構

## 第二章 八重山舞踊の構造

成で琉球舞踊《かせかけ》は2曲構成という違いがあるが、2曲目までは同じ旋律型になっており、琉球舞踊《かせかけ》が以前の形である3曲構成だった場合、全く同じ旋律型になることがわかった。

しかし動作と動線については共通性があまり見られなかった。その要因として、八重山舞踊《かしかき》の場合は2人以上の偶数で踊る設定で創作されていることと、八重山の歴史的要因が関係していると考えられる。この演目の主題は先述しているように、どちらも機織りをする女性が描かれているが、琉球舞踊の恋する乙女に対し、八重山舞踊は労働している女性という違いがある。そのため八重山舞踊の方はより写実的な動作が多く、結果的に動作や動線に違いを生じさせていると考える。

八重山舞踊の男踊と女踊をそれぞれ琉球舞踊と比較してみた結果、琉球舞踊の影響を受けたであろうと言われている演目《かしかき》の構造は似ておらず、琉球舞踊の影響を直接受けたとされていない《赤馬節》の方が似た構造であったという意外な結果になった。

八重山舞踊と琉球舞踊の動作を比較したが、上肢動作は演目によって異なり種類が多いため、比較して違いを見つけ出すのが難しい。

同じ要素をもった上肢・下肢動作があっても、動作の動き始めから終わりまでの過程が異なるため、構成譜でその違いを見出すのは困難である。しかしその違いにこそ八重山舞踊と琉球舞踊の特徴が表れる部分であると考えられる。よって動作については更なる動作研究が必要だと考える。

### 第三節 八重山舞踊の主要な演目の構造

ここでは、八重山舞踊の主要な演目の構造を明らかにする。男踊と女踊の主要な演目の中から3演目ずつ選び、構成譜を作成して分析を行う。構成譜は第二節で作成した構成譜と同じ項目「空間」、「動線」、「動作」、「音楽」の4つの視点から分析を行う。そして導き出した八重山舞踊の男踊と女踊の構造を照らし合わせ、八重山舞踊の基本構造について考察を行う。

#### 第一項 男踊

ここでは八重山舞踊男踊の代表的な演目の中から《揚古見の浦節》、《石垣口説》、《高那節》の3演目を取り上げ、それぞれの構造を分析する。この3演目から共通点を見つけ出し、八重山舞踊男踊の特徴を探り出す。

《揚古見の浦節》は、〈赤また節〉と〈揚古見の浦節〉の2曲で構成され、前半の〈赤また節〉は両扇子で踊り、後半の〈揚古見の浦節〉はざい2本で踊る演目である。《石垣口説》は〈石垣口説〉と挿入歌のような形で〈かぎやで風〉が歌われ、終始両扇子で踊る。《高那節》は〈高那節〉のみの曲構成で、陣笠を持って踊る演目である。

第二節でも述べたように、構成譜の項目は「空間」、「動線」、「動作」、「音楽」の4つに大きく分かれており、さらに動線は「区切り」、「動線型」、「動線」に区切られ、音楽も「歌詞」と「旋律型」に区切られている。説明する順番はまず「空間」を説明し、その後「音楽」、「動作」、「動線」の順で説明する。また音楽は「歌詞」と「旋律型」、動線は「動線」、「区切り」、「動線型」に分けて説明する。

## 1. 《揚古見の浦節》

## 構成譜 2-5 《揚古見ぬ浦節》

空間	動線			動作		音楽					
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型				
出羽	<1>		→		歩み	歌持〈赤また節〉					
			↓	切返し→構え	方向転換→八文字立						
<2>	a		↓		腰落とす	此ぬ島ぬ慣れーや (8)	A				
			○	上手前当て回し手	右一回転						
			↓	構えの状態に戻す		歩み					
				両扇子起こし構え	八文字立						
			↺	切返し	右小廻り	遊びでぬ習い (8)					
			↑	右扇子起こし構え	歩み						
			↻	両扇子回し立て→構え	右小廻り						
			↓		足拍子 (右左)						
			<3>	b		↘		両扇子回し立て (上手方向)	左つき足	御許しゆみしょーり (8)	B
						↙		両おがみ手 (下手方向)	右つき足		
						↘		両扇子回し立て (上手方向)	左つき足		
						↙		両おがみ手 (下手方向)	右つき足		
						↺		構えの状態に戻す	右小廻り	我島主ぬ前 (6) 「ヨーンナ」	
						↑			歩み		
↻	右扇子被し	左足拍子→右小廻り									
↓	構え	八文字立									
<4>	c		↓	松の手		御許しゆみしょーり (8)	C				
			●	松の手のまま (右担ぎ手・左は扇子を立てミゾオチの高さ)	左大廻り						
			↓	両扇子回し立て→構え							
			○	右扇子被し	左足拍子→右一回転						
<5>	a'		↓	大波の手 (上手横から)	左足拍子→右つき足	御許しゆみしょーり (8)	B'				
				大波の手 (下手横から)	右足拍子→左つき足						
				大波の手 (上手横から)	左足拍子→右つき足						
			↺	構えの状態に戻す	右小廻り	我島主ぬ前 (6) 「ヨーンナ」					
			↑		歩み						
			↻	右扇子被し	左足拍子→右小廻り						
<6>	a'		↓	扇子回し立て→構え	足拍子 (左右)	歌持					
			↺		右小廻り						
			↑	右扇子起こし構え	歩み						
			↻	切返し	右小廻り						
			↓	右扇子起こし構え	八文字立						

第二章 八重山舞踊の構造

中踊	<7>	d	↓	腰落とす	遊ばばん遊び (8)	A	
			↙	両扇子開き手 (上手前方から下手前方へ体位向ける)			
			↘	両扇子開き手 (下手前方から上手前方へ体位向ける)			
			↙	踊る手 (右上上)	右足上げる		踊らばん踊り (8)
			↘	踊る手 (左上上)	左足上げる		
			↙	踊る手 (右上上)	右足上げる		
			↘	踊る手 (左上上)	左足上げる		
			↙	踊る手 (右上上)	右足上げる		
	↓	両扇子回し立て→構え	足拍子 (右左)	B			
	↘	回し担ぎ手 (右上上)	足拍子 (右左)				
	↙	回し担ぎ手 (左上上)	足拍子 (左右)				
	⬡	風の手	右大廻り				
	↓	構え	八文字立	踊り遊び (6) 「ヨーンナ」			
	<8>	c	↓	松の手	手寄り働ちゅてい (8)	C	
			⬢	松の手のまま (右担ぎ手・左は扇子を立てミゾオチの高さ)			左大廻り
			↓	両扇子回し立て→構え			
			○	右扇子被し			左足拍子→右一回転
			↓	構え			八文字立
	<9>	e'	↘	思出の手	左足拍子→右つき足	手寄り働ちゅてい (8)	B'
			↙	思出の手	右足拍子→左つき足		
↘			思出の手	左足拍子→右つき足			
⬡			羽開きの手 (左上上右下下)	右大廻り	踊り遊び (6) 「ヨーンナ」		
↓			構え	八文字立			
<10>	g	↙	扇子回し立て→構え	足拍子 (右左)	歌持		
		↘	扇子回し立て→構え	足拍子 (左右)			
		↻		右小廻り			
		↑	右扇子起こし構え				
				歩み 座る			
	<11>	h	↻	ザイ振る	右小廻り	歌持 (揚古見ぬ浦節)	
			↓	構え	八文字立		
			→	ザイ右回し3回 (上手横へ)	足上げて3歩		
			←	ザイ左回し3回 (下手横へ)	足上げて3歩		
			↙	ザイ構え① (上手前へ)			
↘			ザイ構え① (下手前へ)				
↻			切返し	右小廻り			
↑			二段構え	歩み			
<12>	i	↻	ザイ振り手①→ザイ構え①		上下ん (5) 揃ちゅていヨー (4)	D	
		↓	ザイ構え①のまま	歩み			
		↓	ザイ構え②	八文字立			

第二章 八重山舞踊の構造

<13>	j	↘	踊る手(右上)	右足上げる	願だ事(5) 「ハリ」 叶しよーリヨー(4)	E
		↙	踊る手(左上)	左足上げる		
		↘	踊る手(右上)	右足上げる		
		↙	踊る手(左上)	左足上げる		
		↘	踊る手(右上)	右足上げる		
		↙	ザイを一回まわす	左足出す		
		↻	切返し	右半回転		
		↘	ザイ右回し2回(上手横へ)	足上げて2歩		
	↙	ザイ左回し2回(下手横へ)	足上げて2歩			
	k	↘	ザイ振り手②A	両足拍子(右左)	「スリヌ イチウン ウ リシャバカイ」	F
		↙	ザイ振り手②B	両足拍子(左右)		
		↻	切返し	右小廻り		
		↑	二段構え	歩み		
		↻		右小廻り		
<14>	h'	→	ザイ右回し2回(上手横へ)	足上げて2歩	歌持	
		←	ザイ左回し2回(下手横へ)	足上げて2歩		
		↻	切返し	右小廻り		
		↑	二段構え	歩み		
		↻		右小廻り		
		↓	構え	八文字立		
<15>	l	↓	ザイ振り手③		今年 年(5) 勝らしヨー(4)	D
		↘	ザイ振り手③のまま	左つき足		
		↙		右つき足		
		↘		左つき足		
↓	ザイ構え②	八文字立				
<16>	m	↘	ザイ振り手④A	右振り返り	廻る年(5) 「ハリ」 尚更だらヨー(4)	E
		↙	ザイ振り手④B 2回	2歩進む		
		↘	ザイ振り手④A	左振り返り		
		↻	ザイ振り手⑤			
		↻	切返し	右小廻り		
		↑	二段構え	歩み		
		↻		右小廻り		
	↘	ザイ右回し2回(上手横へ)	足上げて2歩			
	↙	ザイ左回し2回(下手横へ)	足上げて2歩			
	k	↘	ザイ振り手⑥A	両足拍子(右左)	「スリヌ イチウン ウリシャバカイ」	F
		↙	ザイ振り手⑥B	両足拍子(左右)		
		↻	切返し	右小廻り		
		↑	二段構え	歩み		
		↻		右小廻り		
<17>	h'	↓	構え	八文字立	歌持	
		→	ザイ右回し2回(上手横へ)	足上げて2歩		
		←	ザイ左回し2回(下手横へ)	足上げて2歩		
		↻	切返し	右小廻り		
		↑	二段構え	歩み		
		↻		右小廻り		
入羽	<18>	↓	構え	女立ち(立ち直り)	歌持	
		↘	構え→ザイ振り手④A,Bを繰 り返しながら帰る	方向転換→右左の足を 上げながら帰る		

## 1) 空間

空間の分節は「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれている。出羽は、歌持で幕口から幕に沿って横の線状で歩み出て舞台中央まで行き、体の方向を上手から舞台正面に方向転換して立つ。中踊は舞台正面と後ろの行き来を繰り返しながら踊る。入羽は歌持で八文字立ちをし、体の方向を正面から下手に方向転換して、舞台中央から幕口に向かって斜めの線状で採り物のざいを振りながら片足を上げつつ帰っていく。歌持で出てきて、歌が始まると同時に踊り始め、歌が終わって歌持で帰っていくという形である。軌跡図で表した場合、横・縦・斜め（—・|・\）となり、この空間の使い方は少数である。

## 2) 音楽

### a. 歌詞

《揚古見の浦節》は、〈赤また節〉と〈揚古見の浦節〉の2曲で構成され、それぞれ2節ずつ、歌われる。前半の〈赤また節〉は琉歌形式の8・8・8・6の4句で構成され、第3句「御許ゆみしより」を2回、第4句「我島主ぬ前」を1回、後半で繰り返しているため8・8・8・6+8・8・6の形である。後半の〈揚古見の浦節〉は、八重山古典民謡の特徴的な形式である5・4・5・4の4句で構成されており、第4句の後には「スリヌ イチウン ウリシヤバカイ」という囃子詞が加わる。1節<sup>48</sup>と2節の歌詞は異なるが、囃子詞は同じであるため、5・4・5・4+囃子詞の形が2回繰り返されている。

〈赤また節〉の歌詞は、「1、此ぬ島ぬ習れや 遊びでぬ習い 御許ゆみしより 我島主ぬ前」「2、遊ばばん遊び 踊らばん踊り 手寄り働ちゆてい 踊り遊び」となり、歌意は「1、この島の慣わしは祭りには遊び楽しむのが習わしです。どうぞお許してください島のお役人様」「2、楽しむなら心から楽しみ踊るなら心から踊りなさい。協力して働きそして大いに踊り楽しみなさい」となっている。

〈揚古見の浦節〉の歌詞は「1、上下ん 揃ゆてい 願だ事 叶しよーり」「2、今年 年勝らし 廻る年 尚更だら」となり、歌意は「1、役人から村人に至るまで皆打ち揃って祈願したことすべてが叶いました」「2、今年は例年にも増して豊作でした。来年も尚一層の豊作でありますように」となっている。

---

<sup>48</sup> 節とは、旋律の一区切り。歌詞でいう1番、2番のこと

### b. 旋律型

《揚古見ぬ浦節》は先述したように〈赤また節〉と〈揚古見の浦節〉の2曲構成で、それぞれ2節ずつ歌われているため、〈赤また節〉の旋律型は、 $A \rightarrow B \rightarrow C(\star) \rightarrow B'$ を2回繰り返す、〈揚古見の浦節〉の旋律型は  $D \rightarrow E \rightarrow F(\star)$  を2回繰り返す。2曲をつなげると、 $A \rightarrow B \rightarrow C(\star) \rightarrow B' \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C(\star) \rightarrow B' \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F(\star) \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F(\star)$  という旋律型になっている。

まず〈赤また節〉の旋律型について見てみると、 $C(\star)$  は  $B$  の「御許ゆみしより 我島主ぬ前 ヨウンナ」という歌詞のうち「御許ゆみしより」の部分のみ抜き出され、 $A$  や  $B$  の旋律と異なったものになっている。さらに  $B$  の部分が  $B'$  となっている。 $B$  と  $B'$  では何が違うのかというと、 $B$  の「主ぬ前 ヨウンナ」の旋律部分が違っており、 $B$  の旋律は「老四尺上尺工上老四工」となっているが、 $B'$  は「老四老上尺四上四〇」となっている。 $B$  は声切りせずそのまま  $C$  に繋げているが、 $B'$  は歌の終わりであるため、「ヨウンナ」の後、声切りをしている。

次に〈揚古見の浦節〉の旋律型を見てみると、すべて違う旋律になっており、 $F(\star)$  の部分は囃子詞が単独で構成された部分であることがわかる。

### 3) 動作（上肢・下肢）

はじめに、扇子を用いて踊る演目の場合、下肢の動作のみ示されていても扇子は基本の形である「構え」の状態であり、手を下ろしているわけではないということを前提として構成譜を見ていただきたい。

〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉を分けて見てみる。〈赤また節〉の第1節と第2節で比べてみると、旋律型  $A \rightarrow B$  部分の動作は同じ要素が見られない。しかし旋律型  $C \rightarrow B'$  歌持の前半までは下肢動作がほぼ同じで、それに伴い上肢部分もそれぞれ似たような動作で構成されている。

〈揚古見ぬ浦節〉の第1節と第2節は、旋律型  $D \rightarrow E$  部分の動作は同じ要素が見られないが、旋律形  $F$  とその後の歌持部分は上肢動作も下肢動作もが全く同じ構成である。

〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉のどちらも前半部分は異なった動作で構成されているが、後半部分は同じような動作が構成されているということになる。

《揚古見ぬ浦節》全体を通して見ると、〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉は曲も採り物も違うため、動作の共通性は少ない。しかし、〈赤また節〉の第2節で出て来た、片足を上



げながら「踊る手」をする部分が〈揚古見ぬ浦節〉でも出て来ており、一貫性を持たずような構成をしているように感じる。

#### 4) 動線

##### a. 動線

表 2-16 《揚古見ぬ浦節》に使用されている動線の種類

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↻
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨下手後方へ	⑩上手後方
←	↘	↙	↖	↗
⑪右一回転	⑫左大廻り	⑬右大廻り	⑭右半回転	
○	●	◊	◌	

《揚古見ぬ浦節》の動線は以上の 14 種類であった。動線①～⑧までは比較的多くの演目でも共通して見られる動線であり、⑨～⑭までの 6 種類がこの演目の特徴的な動線である。構成譜を見てみると、⑨と⑩の動線は、⑦、⑧の動線の後に見られる動きで、右大廻りのような形で踊られる。この演目ではこの動線が〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉の別の曲に 1 回ずつ出てきており、この演目の特徴的な動線の一つと言える。

##### b. 区切り

「八文字立ち」は出羽と入羽を含めると 18 回ある。《揚古見ぬ浦節》は〈赤また節〉の 14 句と〈揚古見ぬ浦節〉の 8 句+囃子詞 2 句を合計すると 24 句になり、「八文字立ち」の数と句数は比例していない。「八文字立ち」の挿入箇所は句の終わり、あるいは歌の始まり部分であり一つの区切りとなっている。

##### c. 動線型

まず〈赤また節〉の動線型について見てみると、第 1 節は  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow a' \rightarrow a'$  となり、第 2 節は  $d \rightarrow e \rightarrow c \rightarrow e' \rightarrow g$  となっている。第 1 節は最初と最後部分が同じような動線型になっており、第 2 節は間部分が同じような動線型になっている。第 1 節と第 2 節の動線型が単純に繰り返されていない。しかし c の部分だけは第 1 節も第 2 節も同じ動線型になっている。これは型を意識して繰り返していると考えられるのではないか。

〈揚古見ぬ浦節〉の場合は、第 1 節が  $h \rightarrow i \rightarrow j \rightarrow k \rightarrow h'$  で、第 2 節が  $l \rightarrow m \rightarrow k \rightarrow h'$  となっている。第 1 節は最初の歌持が長いため、動線型が 5 つに分かれている。動線型 k は囃子詞の部分で、h' は歌持の部分となり、第 1 節と第 2 節のこの部分は同じ動線型が繰り返さ

第二章 八重山舞踊の構造

れている。ここは動線だけでなく、動作も全く同じ部分である。

2. 《石垣口説》

構成譜 2-6 《石垣口説》

空間	動線			動作		音楽		
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
出羽	<1>		→ ↓		歩み 切返し→構え	歌持		
中踊	<2>	a	↓		腰落とす	八重山石垣 (7) 島ぬ元 (5)	A	
				両扇子当て (下手斜後方)				
					歩み			
				両扇子起こし構え				
				左手上手前方に出す 右扇子を左扇子に被せるよう にしてそのまま下手前方に 引っ張る (遠眺?)	左足一步出す 右足かけて一步出す			
		b	↑	↺	構えの状態に戻す	右小廻り		地面抱護ん (7) 立ちまさてい (5)
						歩み		
				両扇子流し (下手後方から前方へ)				
				左扇子は構えの状態、右 扇子は銀の部分の前にむ け頭の位置であてる	左足前でかける			
				右扇子被し	左足拍子→右足上げ 右小廻り			
		↻	右扇子起こし構え	八文字立	歌持			
	<3>	a	↓	両扇子回し立て 両扇子かみ手 両扇子かみ手のまま 両扇子前立→構え	腰落とす 歩み 八文字立	さていむくぬ御代 (7) 穏やかに (5)		
	<4>	c	↑ ○ ↓	両扇子あご位置に上げ る 構えの状態に戻す	右足上げる 右一回転 八文字立	恵み春雨 (7) 足り添いてい (5)		
	<5>	d	↺ ↑ ↻ ↓	扇子立て (後前) 扇子立て (後前) のまま 構えの状態に戻す	左小廻り 歩み 左小廻り 八文字立	島ぬ民草 (7) ありがたや (5) 歌持		
	<6>	e	○ ↓	上手前当て波手 構えの状態に戻す	右一回転 八文字立	上や下までい (7) 人心 (5)		
	<7>	f	↗	扇子を胸前でクロスさせ横に 引っ張る (上下手1回ずつ)	左足拍子→右つき足 右足拍子→左つき足	友ぬ交わい (7) 鴛鴦ぬ (5)		
			↻	招麾の手 (右回り)	右半回転→右足上げる			
↻			招麾の手 (左回り)	左半回転→左足上げる				
b		↺	構えの状態に戻す	右小廻り	祝いぬ盃 (7) かぎりなし (5)			
		↑		歩み				
		右扇子被し	左足拍子→右小廻り 右小廻り					
	↻	右扇子起こし構え	八文字立	歌持				

第二章 八重山舞踊の構造

	<8>	f	↙	揃る拍子の手 (右上)	左足拍子→右足上げて右つき足	揃る拍子は (7) 四方かきてい (5)	A
			↘	揃る拍子の手 (左上)	右足拍子→左足上げて左つき足		
			○	右扇子被し	左足拍子→右足上げて右一回転		
	<9>	a	↓	袖懐		袖を連ねて (7) 舞い遊ぶ (5)	
				そのまま	歩み		
				構えの状態に戻す	八文字立		
				舞遊ぶ手			
	<9>	d	↺	右扇子当て回しかざし 手①	左小廻り	かんわぬ楽しみ (7) くりあらに (5)	
					歩み		
					左小廻り		
↓			構えの状態に戻す	八文字立	歌持		
<10>	g	↘	左扇子に右扇子被せ 右扇子を下手前上に 開く	左足上手前に出し、 右足前にかける	山々小鳥ん (7) 飛び出でいてい (5)	A	
		↙	右扇子に左扇子被せ 左扇子を上手前上に 開く	右足下手前に出し、 左足前にかける			
		↓	構えの状態に戻す	八文字立			
<11>	f'	↙	右扇子回し立て	右つき足	くぬ御代訪にてい (7) 舞遊ぶ (5)		
		↘	右扇子そのまま左扇 子回し立て	左つき足			
		○	右扇子後ろで回し立て、右一回転をし、 前で噴水の手				
	b	↺	↺	右扇子被し	右小廻り		まくとっ浮世ぬ (7) しるしさみ (5)
		↑			歩み		
		↻			左足拍子→右小廻り 右小廻り		
↓	右扇子起こし構え	八文字立	歌持				
<12>	a	↓		腰落とす	〈かぎやで風節〉 万歳ぬ亀とう (8)	B	
			両扇子かみ手				
			両扇子かみ手のまま	歩み			
<13>	h	→	扇子上下合わせ担ぎ手③ (下手前で止まる)				
		←	扇子上下合わせ担ぎ手③ (上手前で止まる)				
	d	↺	そのまま	左小廻り	鶴や舞ゆさ (6) ヨーンナ		
				歩み			
		↻	松の手②	左小廻り			
		↓	松の手②→横に両手を 引っ張る(扇子前に立て) 構えの状態に戻す	左つき足 八文字立			
入羽	<14>	↓		女立ち (立ち直り)	〈かぎやで風節〉 歌持		
				方向転換			
			↑		歩み	〈石垣口説〉 歌持	

## 1) 空間

空間の分節は「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれている。出羽と中踊は《揚古見ぬ浦節》と同じ要領で行う。入羽は歌持で八文字立ちをし、体の方向を正面から下手に方向転換して、舞台中央から幕口に向かって横の線状で帰っていく。歌持で出てきて、歌が始まると同時に踊り始め、歌が終わって歌持で帰っていくという空間の分節は《揚古見ぬ浦節》と同じだが、入羽で帰る時の方向が斜めと横で異なり、軌跡図で表した時の《石垣口説》は「出羽・中踊・入羽」の形が横・縦・横（一・|・一）となる。軌跡図の部分でも述べたように、これは八重山舞踊男踊の典型的な空間の使い方である。

## 2) 音楽

### a. 歌詞

《石垣口説》は〈石垣口説〉が五節歌われ、その後に挿入歌のような形で〈かぎやで風節〉が入る。

〈石垣口説〉の部分は名の通り口説形式であり、歌詞は七五調になっているため、1節7・5・7・5・7・5になる。〈かぎやで風〉の部分は琉歌形式で、最後の第3句と第4句部分であるため、〈石垣口説〉の五節の後に8・6の句が歌われる。

〈石垣口説〉の歌詞は「1、八重山石垣 島ぬ元 地面抱護ん 立ちまさてい 島ぬ流りや 黄竜形」「2、さていむくぬ御代 穏やかに 恵み春雨 足り添いてい 島ぬ民草 ありがたや」「3、上や下までい 人心 友ぬ交わり 鴛鴦ぬ 祝いぬ盃 かぎりなし」「4、揃る拍子は 四方かきてい 袖を連ねて 舞い遊ぶ かんわぬ楽しみ くりあらに」「5、山々小鳥ん 飛び出でてい くぬ御代訪にてい 舞遊ぶ まくとう浮世ぬ するしさみ」となり、歌意は、「1、八重山の石垣は島の中心であり地形による防災にも優れている。島の形は黄竜のようだ」「2、さてもこの世は穏やかに恵みの春雨も十分で島の民にとって有難い」「3、お役人様から平民まで心をついに友の交わり、鴛鴦の祝の盃は永遠に」「4、揃う拍子は周囲にわたって袖を連ねて舞遊ぶ、閑話の楽しみとはまさにこのことだ」「5、山々小鳥も飛び出てこの世を訪ねて舞遊ぶ、本当に浮世のするしである」となる。

〈かぎやで風節〉の部分は通常のコトワザとは異なり、「万歳ぬ亀とう 鶴や舞ゆさ」と歌われ、歌意は「祝いの亀と鶴が舞う」となる。鶴と亀は長寿の象徴とされ、石垣では役人から平民までが心をついに末永く暮らしていけますようにという願いを込めた内容の踊りとなっている。

## b. 旋律型

口説は単調な旋律で、第1節から第5節まで全く同じ旋律であるため、A→A→A→A→Aとなる。その後、挿入歌のような形で〈かぎやで風〉の最後の旋律部分「蕾で居る花の露行逢たごと ヨーナナ」の旋律部分が加わるため、A→A→A→A→A→Bとなる。

しかし入羽の最後、幕内に向かう時の歌持は〈かぎやで風〉の歌持ではなく、口説の歌持に戻る。八重山には地域ごとに口説が存在するが、このような形はめずらしくない。琉球舞踊には無い形であり、沖縄本島の村踊りにも〈かぎやで風〉が加わる形があるようだが、最後の歌持が口説に戻るという形ではないようである。

## 3) 動作（上肢・下肢）

〈石垣口説〉の動作は、音楽の第1節・第3節・第5節の終わり部分が上肢・下肢共に共通し、第2節と第4節の終わり部分は下肢が共通している。1・3・5は上肢が「右扇子被し→右扇子起こし構え」、下肢が「左足拍子→右足上げ→右小廻り→八文字立ち」になっており、2・4・6は、下肢が「左小廻り→歩み→左小廻り→八文字立ち」になっている。

節の終わり部分をすべて統一するのではなく、敢えて奇数・偶数で統一し、変化をもたせる構成にしていると考ええる。

## 4) 動線

## a. 動線

《石垣口説》に出てくる動線は以下の12種類であった。①～⑩までの動線は比較的多くの演目で見られ、⑪と⑫の2種類がこの演目の特徴的な動線と言える。

表 2-17 《石垣口説》に使用されている動線の種類


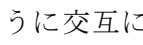
①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨後方から前方へ左小廻り	⑩前方から後方へ左小廻り
←	↘	↙	↻	↺
⑪右半回転	⑫右一回転			
C	O			

**b.区切り**

「八文字立ち」は出羽と入羽を含めると 14 回ある。中踊のみでは 12 回あり、句の終わり部分には必ず一つの区切りとして「八文字立ち」があるが、その他は特に決まりなく「八文字立ち」が挿入されている。

**c.動線型**

動線型は、音楽の第 1 節が  $a \rightarrow b$ 、第 2 節が  $a \rightarrow c \rightarrow d$ 、第 3 節が  $e \rightarrow f \rightarrow b$ 、第 4 節が  $f \rightarrow a \rightarrow d$ 、第 5 節が  $g \rightarrow f' \rightarrow b$ 、第 6 節が  $a \rightarrow h \rightarrow d$  となっている。

第 1 節・第 3 節・第 5 節の動線型は、終わり部分が共通して  $b$  の型になっていて、第 2 節・第 4 節・第 6 節の動線型は終わり部分が  $d$  の型となり、共通している。第 1 節・第 3 節・第 5 節の動線は「右小廻り」() 第 2 節・第 4 節・第 6 節の動線は「左小廻り」() というように交互に動線の型が組み込まれた構成になっている。

## 3. 《高那節》

## 構成譜 2-7 《高那節》

動線			動作		音楽		
区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
<1>		→		歩み	歌持		
		↓	切返し→構え	方向転換→八文字立			
<2>	a	↓	上手当て回しかざし手		あみがふるとうし	A	
			右笠開き構え	八文字立	やーはんね		
<3>		↗	両手帆掛け（右）	左足拍子→つき足	さーにしょうから くむるやいすり	B	
		↘	両手帆掛け（左）	右足拍子→つき足			
	b	↓	両手開き（中位）	両足拍子	ゆみばするとうし あかめくんがやりうか した系	C	
		↺		右小廻り			
		↑	右手返し（中位）	右つき足			
			左手返し（中位）	左つき足			
		↑	右手返し（中位）	右つき足			
↻	切返し	右小廻り					
↓	右笠開き構え	八文字立					
<4>	c	↓	両手を胸前でクロスさせ両手開く	左足拍子→右足上げ、右足下ろして左足を斜前に出す	きじんきざーざーき ざーざーざんざぶるに うざーざー	D	
			右笠被し	左足拍子→右足上げ 右一回転			
	○						
	↓	両手開き（中位）	両足拍子				
	⬛	下手前方向の上位に右笠を当て	左大廻り	ざんざぶるに むー じゆるかーじゆる じ			
↓	右笠開き構え	八文字立	んじんどー				
<5>	d	↺	右笠斜被し（中位）	右中廻り	さんさ むーじゆる かーじゆる じんじんどー	E	
		↘	笠下向き構え	歩み	今日ぬ誇らしやー		
		↻	右笠回し開き(上位)	右小廻り→両足拍子	「ハーリヤリヤー」		
		↓	右笠開き構え	八文字立	歌持		
<6>	e	↘	左手出し右手被し開く	左足出す→座る	それもさんやぬ いり たりまーはり	F	
		↗	右手出し左手被し開く	右つき足→座る			
		↺	右手の笠を返す	座ったまま右小廻り	にわどうり みじう まーすじゅーじゅー くー	G	
		↑		歩み			
		↻		右小廻り			
		f	↓		うーすぬかーすぬ の手	左足拍子→右つき足	さーうーすぬかーすぬ あまむす それみどうな
	右足拍子→左つき足						
	左足拍子→右つき足						
			あますすなの手	右足拍子→左足上げる	さーあますすな さーあますすな		
				左足拍子→右足上げる			
	d	↘		両手切り(右側)	さーにわみてい にわみてい よーてよーて		
				両手切り(左側)			
		↺	右笠被し	右中廻り	今日ぬ誇らしやー 「ハーリヤリヤー」		
↘		笠下向き構え	歩み				
↻	右笠回し開き(上位)	右小廻り→両足拍子					
↓	右笠開き構え	八文字立	歌持				

第二章 八重山舞踊の構造

<7>	a	↓	帆掛け 右笠開き構え	八文字立	じうるぬざーりぬ やーはんね	A	
<8>	a	↙	右手当て（下手前上に）	左足拍子→つき足	さーにしうぬびーぬ なまたくやいすり	B'	
		↘	左手当て（上手前上に）	右足拍子→つき足			
		○	右笠被し 左手拳回しもってくる	左足拍子→右足上げ 右一回転			
	g	↓	両手開き（上位）	座る	座る（足立て直す）	けらもきざんで はい りうむゆん かきてい やり うかしたゑ	C'
			両手前笠回し				
			両手二段構え（下手方向）				
			両手二段構え（上手方向）				
			切返し				
↺		右中廻り					
↻		歩み					
↓	右笠開き構え	八文字立					
<9>	h	↓	両手を胸前でクロスさせ両手開く	左足拍子→右足上げ、右足下ろして左足を斜前に出す	きじんきざーざーき ざーざーざんざぶるに うざーざー	D	
			両手を胸前でクロスさせ両手開く	左足拍子→右足上げ、右足下ろして左足を斜前に出す			
			両手開き（中位）	両足拍子			
	↺	上当て回しかざし手	左小廻り	ざんざぶるに むー じゆるかーじゆる じ んじんどー			
	↑		歩み				
	↻		左小廻り				
<10>	d	↺	右笠斜被し（中位）	右中廻り	さんさ むーじゆる かーじゆる じんじんどー		
			↻	笠下向き構え	歩み	今日ぬ誇らしやー 「ハーリャリャー」	
			↻	右笠回し開き（上位）	右小廻り→両足拍子		
↓	右笠開き構え	八文字立	歌持	E			
<11>	e'	↓	右手返し（中位）	右足一歩出して座る	よたれもよたれも しゅーすなむぬ なー りなーりなーはり	F'	
			左手返し（中位）	左足一歩出して座る			
			右手返し（中位）	右足一歩出して座る			
		↺	右手の笠を返す	立って右小廻り			
		↑		歩み	にわどぅり みじう まーすじゅーじゅー くー		
		↻		右小廻り			
	↙	笠を下手横に2回まわす	下手前方向に歩み				
	f	↓	うーすぬかーすぬ の手	左足拍子→右つき足 右足拍子→左つき足 左足拍子→右つき足	さーうーすぬかーすぬ あまむす それみどぅ な	H	
			下手側で両手返し前にあてる（右手こめかみの高さ左手ミゾオチ）	両足拍子（右左）	さーあますすな さーあますすな		
			上手側で両手返し前にあてる（左手こめかみの高さ右手ミゾオチ）	両足拍子（左右）			
	d	↙	両手切り（右側）		さーにわみてい にわみてい よーて よーて	E	
			両手切り（左側）				
↺		右笠被し	右中廻り				
↻		笠下向き構え	歩み	今日ぬ誇らしやー 「ハーリャリャー」			
↻		右笠回し開き（上位）	右小廻り→両足拍子				
↓	右笠開き構え	八文字立	歌持				
<12>		↓		女立ち（立ち直り）	歌持		
		↑		方向転換→歩み			



## 1) 空間

空間の分節は「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれている。出羽は、《揚古見ぬ浦節》と《石垣口説》と同じ要領で行い、中踊も基本的には舞台正面と後ろの前後の行き来を繰り返しながら踊るが、最後の1句が少し異なる。最後の1句「今日ぬ誇らしやー ハリヤリヤー」の部分は必ず中央から下手後ろ方向へ歩き、また正面に向き直る。入羽は《石垣口説》と同じ要領で幕口を横の線上で帰っていく。空間の分節としては3演目が共通して、歌持で出て、歌が始まると同時に踊り始め、歌が終わって歌持で帰っていくという形である。《高那節》も《石垣口説》同様に軌跡図の形は横・縦・横（—・|・—）の空間の使い方である。

## 2) 音楽

### a. 歌詞

《高那節》は〈高那節〉のみで、4節歌われる。歌詞の形式は定まっておらず自由であるため、工工四を見て、歌詞の区切りが良いところと、声切りの印が在る所で区切った。第1節と第3節の後半部分「きじんきざーざー」以降は同じ歌詞になっている。また、第2節と第4節の「にわどうり みじうまーす」以降の部分も同じ歌詞になっている。第1節と第3節、第2節と第4節で共通している点が多い。

歌詞は「1、あみがふるとうし やーはんね さーにしうから くむるやいすり ゆみばするとうし あかめくんがやりうかしたゑ ※きじんきざーざーきざーざーざんざぶるにうざーざー ざんざぶるに むーじゆるかーじゆる じんじんどー さんさ むーじゆるかーじゆる じんじんどー 今日ぬ誇らしやー」「2、それもさんやぬ いたりたりまーはり ※にわどうり みじうまーすじゅーじゅーくー さーうーすぬかーすぬ あまむす それみどうな さーあますすな さーあますすな さーにわみてい にわみてい よーてよーて今日ぬ誇らしやー」「3、じうるぬざーりぬ やーはんね さーにしうぬびーぬ なまたくやいすり けらもきざんで はいりうむゆん かきていやり うかしたゑ（※一番の繰り返し部分）」「4、よたれもよたれも しゅーすなむぬ なーりなーりなーはり（※二番の繰り返し部分）」となる。

この曲は一般的に歌意不明とされており、歌意が載っていないことが多い。仲宗根長一著の『八重山歌謡集』には一番の歌意が書かれているが、残りの歌意が書かれていない。筆者の仲宗根は発行後にこれが印刷ミスであることに気づき、残りの歌意を別の用

紙に手書きで書き残した。それが残っていたため本論文ではそれを載せることとする。  
また、それには原歌も載っていたため、そのまま書き記す（山里恵子所有）。

### 原歌

一、雨ガ降ル時 ヨー アンネ サ <sup>ニシ</sup>北カラ 曇ルヤ エ スリ

(雨が降った時は ネーお御母さん、サー北方の空から 一天俄かにかき曇ってきて)

ユバイスル時 ヨ アガンメ クンガヤーリ オカシタエー

(旋風が吹いたので心配でしたよ ネ可愛い娘も(潮干狩)に行ったが帰って来ないので  
心配で心もとなかったが)

キージン キーザー キザザー ザンザブロニ

(あーただ今帰って来た 来たよ来たよ(騒然たる時の発声) 山三郎の良人も)

オーザザ ザンザブローニ ムジリカージリ

(妻の(オーザ)も安心した 山三郎様へ むしったり切ったりして漁り獲物を料理して)

ジンジンドー サンサ ムシリカシリ

(たらふく差し上げなさい さあさあ 獲物をむしったり切ったり料理して)

ジンジンドー サー今日ヌフクラシャ ハーリヤーリヤ

(満腹するまで上げなさい(お客様にも) さあ今日の喜びと嬉しさは何とも言えない  
(ハヤシ)で晴れやかな雰囲気)

二、ソレハ山野ヌ 入りタリナーハリ <sup>ニワトリ</sup>鶏・<sup>ミシユ</sup>味噌・<sup>マス</sup>塩 <sup>ヂュヂュ</sup>重々ク

(それから山野を 入ったり駆け走ったりして 鶏を捕え吸物に料理する それに味噌も塩  
も重ね 重ねの品物を入れて)

サ <sup>ウス</sup>白ヌ<sup>クウス</sup>胡椒ヌ アワモシイ <sup>ミドナ</sup>ソレ女

(さあ臼形の山東胡椒の辛味料を入れて 口に合うような料理せよ女よ)

サーアマススナ サーアマススナ サーニワミティニワミティ

(サー漁りの獲物は余すな残さず全部料理せよ サー娘よ料理してみよ)

ヨーテヨーテ 今日ヌフクラシャ ハーリヤーリヤ

(料理の風味も調味も上々だ 今日の命びろいの喜ばしい事よ 晴れやかな  
気分)

三、<sup>ニシイ</sup>北ヌザーリヌ ヨーアンネ サー<sup>ニシイ</sup>北ヌ<sup>ビー</sup>干瀬ヌ <sup>ナマターク</sup>生章魚ヤイスリ

(北方珊瑚礁の穴々には ねお母様 北の環礁に棲む 生きた蛸をとってきた)

## 第二章 八重山舞踊の構造

キャラモキザンミティ <sup>ハイリ</sup>酢モ湯モカケキテヤリ オカシタエー

(全部切って刻んで湯かえして酢醤油をかけて 蛸膾の料理をしなさい 山盛の蛸膾には  
びっくりした)

キジン キザー ザンザブローニ オーザザ ザンザブローニ オーザザ

(娘は無事に帰ってきた 山三郎の良人も 妻のオーザ婦人も二人悦んだ 山三郎の良人も  
妻のオーザ婦人も二人悦んだ)

ザンザブローニ ムーヅリカーヅリ ジンジンドー サンサムヅリカーヅリ

(山三郎は特に 漁りの獲物を料理して たんと差し上げなさい 獲物の料理をしたら)

ジンジンド サー今日ヌフクラシャ ハーリャーリャ

(たら腹頂戴した 今日の日の嬉しい事よ 晴やかな祝宴を)

四、ヨタレモヨタレモ <sup>ニワトリ</sup>ヌスナムヌ <sup>ミシユ</sup>ナーハリマーハリ <sup>マス</sup>鶏・<sup>チュチュ</sup>味噌・<sup>チ</sup>塩 重々ク

(何方も、<sup>ドナタ</sup>彼方も、<sup>カナタ</sup>料理の諸品々を集めるために 各自走り廻って集めた品物を 鶏は吸物に  
重々の品物には味噌醤油を入れて料理)

サー <sup>ウス</sup>臼ヌ<sup>クウス</sup>胡椒ヌ <sup>ミドナ</sup>サーアワモシィ ソレ女

(それは臼のような山東胡椒を辛味料として入れ口に合うように料理せよ娘よ)

アマススナ サアマススナ サーニクミティニクミティ

(その他の漁りの貝類も余さず全部料理せよ サー女共よ調味してくれ)

ヨーテヨーテ 今日ヌフクラシャ ハーリャーリャ

(よい味だよい味だと上々 今日の回生祝の嬉しさは何とも言えない晴れやかだ)

この歌意を読んだ限りでは、潮干狩りに行った娘が行方不明になり心配していたが、無事に帰ってきたので祝宴を開き、その嬉しさから即興的に詠んだような様子が伺える。目出度い内容の演目と言える。

### b. 旋律型

〈高那節〉は中歌持のように音楽的な区切りとなるようなものがないため、声切りで区切ると、第1節はA→B→C→D→E、第2節はF→G→H→E、第3節はA→B'→C'→D→E、第4節はF'→G→H→E、になる。第1節と第3節がほぼ同じで、第2節と第4節がほぼ同じ旋律になっている。

第1節と第3節の違いは、B「くむるやいすり」とB'「なまたくやいすり」の7文字と8文字の一文字違いが1拍子の違いを生んでおり、工工四で表すとB「尺工五四乙合」と

## 第二章 八重山舞踊の構造

B「尺工五工四乙合」で、8文字の方の「工」の音が1つ多い（譜2-1参照）。また、第1節のC「ゆみばすとうしあ かめ くんが\_\_やり」と第3節のC'「けらもきざんではいりうむゆん かきてやり」のC「○四乙四○四上尺○ 上工○ 五工○四○合」とC'「○四乙四○四上尺○ 尺上尺工○ 五工五四○合」の部分が異なっているが、ほぼ同じ旋律型と言える（譜2-2参照）。

さらに第2節と第4節はF「それもさんやぬいりたり まーはり」とF'「よたれもよたれもしゅーすなむぬ なーりなーり なーはり」のF「○工尺工○工五七○五工 七○工七」とF'「○工尺工○工五七○五工 七○五工 七○工七」の部分が異なっているが、こちらもほぼ同じ旋律型である（譜2-3参照）。

### 譜 2-1

B	クモル ヤ イ ス リ
	尺 工 五 四 乙 合
B'	ハ タ ク ヤ イ ス リ
	尺 工 五 工 四 乙 合

### 譜 2-2

C	ユ ミ バ ス ル ト シ ア	カ メ	ク ガ ヤ リ
	○ 四 乙 四 ○ 四 上 尺 ○	上 工 ○	五 工 ○ 四 ○ 合
C'	ケ ラ モ 枺 <sup>ハ</sup> シ ャ	リ ム ユ ン	カ キ テ ヤ リ
	○ 四 乙 四 ○ 四 上 尺 ○	尺 上 尺 工 ○	五 工 五 四 ○ 合

### 譜 2-3

F	ソ モ サ ン ヤ ヌ イ リ タ リ マ ハリ リ
	○ 工 尺 工 ○ 工 五 七 ○ 五 工 七 ○ 工 七
F'	玖 レ モ 玖 レ モ ス ナ ム ヌ ナ リ ナ リ ナ ハリ
	○ 工 尺 工 ○ 工 五 七 ○ 五 工 七 ○ 五 工 七 ○ 工 七

### 3) 動作（上肢・下肢）

第1節から第4節の旋律型E部分が全て同じ動作になっている。さらに第1節と第3節は似ている動作が入っており、第2節と第4節は旋律型Hの「さーあますすな さーあますすな」の部分のみが違うだけで、その他は全て同じ動作になっている。

〈高那節〉の音楽と同様に、第1節と第3節、第2節と第4節という型になっているが、

節の終わり部分をすべて統一することで安定感のある踊りの構成にしていると考える。

#### 4) 動線

##### a. 動線

《高那節》に出てくる動線は以下の 15 種類であった。①～⑩までの動線は比較的多くの演目で見られ、⑪～⑮までの 5 種類がこの演目の特徴的な動線と言える。

表 2-18 《高那節》に使用されている動線の種類

八重山舞踊《高那節》

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨後方から前方へ左小廻り	⑩前方から後方へ左小廻り
←	↘	↙	↻	↺
⑪下手後方へ	⑫右中廻り	⑬右一回転	⑭左大廻り	⑮下手後方から上手前方へ右小廻り
↖	↻	○	⬤	↻

##### b. 区切り

「八文字立ち」は出羽と入羽を含めると 12 回ある。中踊のみでは 10 回あり、第 1 節と第 3 節は 4 回ずつ、第 2 節と第 4 節では 1 回ずつ「八文字立ち」がある。《高那節》は句がはっきりしていないため、旋律型で表すと、第 1 節と第 3 節は A、C、D に「八文字立ち」があり、第 2 節と第 4 節は E の部分に「八文字立ち」がある。《高那節》は第 1 節と第 3 節、第 2 節と第 4 節の全く同じ個所で動線が区切られていることがわかる。

##### c. 動線型

第 1 節が a→b→c→d、第 2 節が e→f→d、第 3 節が a→g→h→d、第 4 節が e'→f→d となっている。音楽と同様に、第 1 節と第 3 節が似たような動線型で、第 2 節と第 4 節に関してはほぼ同じ動線型と言える。第 1 節と第 3 節の最初と最後部分は同じ動線型で、間が違う動線になっている。第 2 節と第 4 節は動線型 e の ( ↘ ↙ ↺ ↻ ↻ ↘ ) と e' の ( ↓ ↺ ↻ ↻ ↻ ↘ ) が最初の部分が違っているだけで、後は全て同じ動線になっている。

#### 4. まとめ

空間の分節は3演目とも「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれ、どの演目も歌持で出て、歌が始まると同時に踊り始め、歌が終わって歌持で帰っていく形で共通していた。軌跡図の形としては《揚古見ぬ浦節》のみ入羽の形が斜めの線上で帰る横・縦・斜め（一・|・\）の形で、《石垣口説》と《高那節》は八重山舞踊の典型的な軌跡図の形である横・縦・横（一・|・一）になっていた。しかし中踊の詳細を見てみると、《高那節》の中踊は最後の一句だけ舞台の前後の動きではなく、前からやや斜め後方の下手後ろへ歩く変わった形であることが確認できた。

音楽の歌詞に関しては、琉歌形式の8・8・8・6のもの、八重山古典民謡の特徴的な形式である5・4・5・4+囃子詞の形、また口説形式の七五調、さらに形式が定まらない自由形式の4パターンがあり、演目によっては琉歌形式の曲と八重山形式の曲の2種類が使われているものや、口説形式に《かぎやで風》が挿入された形などもあり、琉球舞踊に比べて比較的自由であることがわかった。

旋律型については、《揚古見の浦節》は、 $A \rightarrow B \rightarrow C (\star) \rightarrow B'$ という型と、 $D \rightarrow E \rightarrow F (\star)$ の型が組み合わさった  $A \rightarrow B \rightarrow C (\star) \rightarrow B' \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C (\star) \rightarrow B' \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F (\star) \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F (\star)$  という旋律型になっていた。

《石垣口説》は単調な旋律が第1節から第5節まで続き、その後〈かぎやで風〉の旋律がくっつき  $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow B$  となる。しかし最後、幕内に向かう時に〈かぎやで風〉の歌持から口説の歌持に変わり帰っていくため、 $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow A$  という方が正しいかもしれない。

《高那節》は第1節が  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E$ 、第2節は  $F \rightarrow G \rightarrow H \rightarrow E$ 、第3節は  $A \rightarrow B' \rightarrow C' \rightarrow D \rightarrow E$ 、第4節は  $F' \rightarrow G \rightarrow H \rightarrow E$ 、となり、第1節と第3節がほぼ同じで、第2節と第4節がほぼというように、第1節と第2節の型を繰り返しているような旋律になっていた。

このように旋律も様々な型があり、一見すると無秩序のように見えるが、型は意識して作られているのではないかと考える。

《揚古見の浦節》の動作は、〈赤また節〉と〈揚古見ぬ浦節〉のどちらも前半部分は異なった動作で構成されているが、後半部分は同じような動作が構成されていた。全体を通して見ると、曲や採り物が違うため、動作の共通性は少ない。

《石垣口説》の動作は、第1節・第3節・第5節の終わり部分が上肢・下肢共に共通し、第2節・第4節・第6節の終わり部分は下肢が共通しており、奇数・偶数で統一している

と考える。

《高那節》は、音楽と同様に、第1節と第3節、第2節と第4節が似たような動作が入っており、奇数・偶数で統一しているような感じになっていた。

どの演目も、同じ節内における一節の終わり部分は、その曲で統一して同じような動作になっていた。また、奇数の節と偶数の節で同じような動作を取り入れるなどしており、動作の大まかなパターンを意識して構成されていると考えられる。

表 2-19 3 演目の共通動作

	上肢		下肢
1	構え	1	八文字立
2	切返し	2	女立ち（立ち直り）
		3	歩み
		4	腰落とす
		5	つき足（右、左）
		6	右小廻り
		7	右一回転
		8	足拍子（右、左）
		9	片足上げ（右）

表 2-19 は 3 演目に共通して見られた動作である。3 演目とも採り物の種類が異なるため、上肢の共通する動作を導き出すことは難しいが、今回共通して見られた上肢の動作は 2 種類、下肢動作は 9 種類であった。これらの動作が男踊の大きな骨組みとしてあり、それにそれぞれの演目に出てくる特徴的な動作が加わり八重山舞踊男踊が構成されていると考える。

また 3 演目とも下肢動作は①立つ動作②歩く動作③つき足の動作④方向転換の動作で大体が構成されていた。

《揚古見ぬ浦節》の動線はすべて「右小廻り」だが、《石垣口説》は音楽の第1節・第3節・第5節は「右小廻り」で、第2節・第4節・第6節が「左小廻り」というように、交互に繰り返されていた。《高那節》に関しては4節ある中で、第3節のみ「左小廻り」で、あとの3節は「右小廻り」になっていた。方向転換は右小廻りと左小廻りが使われていたが、右小廻りが多く主として使われていた。左小廻りはアクセントとして使われている可能性が高いと考える。

## 第二章 八重山舞踊の構造

3 演目の動線を見比べると、どの演目も前方から後方へ方向転換する際と後方から前方へ方向転換する際の方向は同じであった。例えば前方から後方へ方向転換する際「右小廻り」であれば、後方から前方へ方向転換する際も「右小廻り」になるということである。前方から後方へ「右小廻り」をし、後方から前方へ「左小廻り」ということは無い。

動線は前方から後方へ「左小廻り」をしたら、後方から前方を向く時も「左小廻り」をし、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっていると言える。

表 2-20 3 演目の共通動線

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ		
←	↘	↙		

以上 8 種類の動線は 3 つの演目に共通して見られた動線である。

また表 2-21 の動線は各演目に出て来た特徴的な動線であり、上記の動線に下記のような動線が組み合わされ八重山舞踊男踊の動線が構成されている。

表 2-21 その他の動線

①右一回転	②左大廻り	③右大廻り	④下手後方へ	⑤下手後方から上手前方へ右小廻り
○	●	◊	↘	↻
⑥右半回転	⑦右中廻り			
⌒	⌒			

区切りである「八文字立ち」の挿入箇所は歌の始まり、または句の終わり部分であり、句のはっきりしないような演目であっても一節の終わりは必ず「八文字立ち」が挿入されていたことから、動線の大きな区切りは「八文字立ち」であると考えられる。

《揚古見の浦節》の動線型は、〈赤また節〉の第 1 節は最初と最後部分が同じような動線型になっており、第 2 節は間部分が同じような動線型になっていた。また c の部分は第 1 節と第 2 節が同じ動線型になっていた。〈揚古見ぬ浦節〉の場合は第 1 節と第 2 節の後半部分が同じ動線型になっていた。

《石垣口説》は、第 1 節・第 3 節・第 5 節の終わり部分が共通して b の型になっていて、第 2 節・第 4 節・第 6 節は終わり部分が d の型となり、奇数・偶数で終わり部分が共通し



## 第二章 八重山舞踊の構造

ていた。

《高那節》は、第1節と第3節が似たような動線型で、第2節と第4節に関してはほぼ同じ動線型になっていた。

動作と同じように、節の終わり部分が共通した動線型になっており、また、奇数の節と偶数の節で同じような動線型になる構成が多いと考えられる。

### 第二項 女踊

ここでは八重山舞踊女踊の代表的な演目の中から《上原ぬ島節》、《蔵ぬぱな節》、《石ぬ屏風節》の3演目を分析対象とした。これらはすべて手踊りで踊られる演目であり、それぞれの構造に共通する部分を見つけ出し、八重山舞踊女踊の特徴を探り出す。

説明の順番は男踊同様に行うが、空間については、3演目とも同じであるため、最初の演目である《上原ぬ島節》のみ説明を行うこととする。

## 1. 《上原ぬ島節》

## 構成譜 2-8 《上原ぬ島節》

空間	動線			動作		音楽		
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型	
出羽	<1>		→		歩み	歌持 〈上原ぬ島節〉		
中踊	<2>	a	↓	面落とし	女立ちのまま	我が一島ぬヨー(5) 上原ぬ(5)	A	
			↙	眺み手(右手)	右つき足①			
			●	眺み手(左手)	左大廻り			
			↓	手をおさえて下ろす	女立ち			
			↘	帆掛け				左つき足①
				↙				右つき足②
	<3>	b	↓	手をおさえて下ろす	女立ち	上なかヨー(4) 「ユバナヲウレ」	A	
			↙		右つき足②			
			↘		左つき足②			
			↺	切る手(両手)	右小廻り			
			↑	手を下ろす	歩み			
	<4>	c	↻		右小廻り(左足引く)	昔世ば(5) 神ぬ世ば(5)	A	
			↓		女立ち			
			↓		女立ちのまま			
			↙		右つき足②			
			↘		左つき足①			
			↓		右つき足②			
			↙	右手指し出し眺み手	右中廻り振り返り			
			↻	左手指し出し眺み手	左振り返り			
			↓	手をおさえて下ろす	女立ち			
			<5>	b	↙			
	↘				左つき足②			
	↺	上原の手			右小廻り			
↑	手を下ろす	歩み						
↻		右小廻り(左足引く)						
<6>	d	↓	片手こねり手②(右手)	右つき足①	上原ぬでんさ 昔からぬでんさ	B		
		↓	片手こねり手②(左手)	左つき足②				
		↓	片手こねり手②(右手)	右つき足②				
		↺	切る手(両手)	右小廻り				
		↑	二段構え	歩み				
		↻	手を下ろす	右小廻り				
		↓		女立ち				
<7>	b	↙	あて手(右手)	右つき足①	島持ちちうとう家持ちちう 船乗りちうとう同物でん 船頭船子親子 揃にばならぬ 「デンサ」	B		
		↘	あて手(左手)	左つき足②				
		↺	両手こねり手②	右小廻り				
		↑	手を下ろす	歩み				
		↻		右小廻り				
		↓		女立ち				
<8>	e	↓	帆掛け		人ぬ大身や愛さーねーぬ 肝心どう愛さーりう	B		
		↓	手をおさえて下ろす	女立ち				
<9>	e	↻	かなさの手①		肝心良持つあばどう 世間や渡らり 「デンサ」	B		
		↺	思出の手	左小廻り				
		↑	思出の手のまま	歩み				
		↻		左小廻り				
		↓	両手を真横へ広げる	右足出す				
		↘		女立ち				
入羽			↓		方向転換→歩み	歌持		

## 1) 空間

空間の分節は「出羽・中踊・入羽」の3つに分かれている。出羽は、歌持で幕口から幕に沿って横の線状で歩み出て舞台中央まで行き、体の方向を上手から舞台正面に方向転換して立つ。中踊は舞台正面と後ろの行き来を繰り返しながら踊る。入羽は歌持で女立ちをし、体の方向を正面から下手に方向転換して、舞台中央から幕口に向かって横の線状で帰っていく。横・縦・横（—・|・—）の空間の使い方である。

## 2) 音楽

### a. 歌詞

《上原ぬ島節》は〈上原ぬ島節〉、〈でんさ節〉の2曲構成で、〈上原ぬ島節〉は2節、〈でんさ節〉は3節歌われる。

〈上原ぬ島節〉の歌詞は5・5・4の3句で構成されており、第3句の後には「ユバナヲウレ」という囃子詞が加わる。〈でんさ節〉は不定形の歌詞で1節の最後は「デンサ」という囃子詞が加わる。

〈上原ぬ島節〉の歌詞は「1、我が島ぬ 上原ぬ 上なか」「2、昔世ば 神ぬ世ば 給られ」と歌われており「西表の上原村は神の恵み豊かな土地であり、五穀豊穰に給られ、緑豊かである。」という土地誉めの内容となっている。

後半の〈でんさ節〉は、「1、上原ぬでんさ 昔からぬでんさ 我心言ざば聞きゆ給り」「2、島持ちとう家持ちとう 船乗りとう同物でん 船頭船子親子 揃にばならぬ」「3、人ぬ大身や愛さーねーぬ 肝心どう愛さーりう 肝心良持つあばどう 世間や渡らり」と歌われている。歌意は「1、上原村の 昔から歌い継がれてきた 私の想いを込めて歌いますからお聞きください」「2、島（村）を治めることと家庭を営むことは船を操ることと同じである。船頭と船子、親と子（村長と村びと）が揃わなければ（心一つでなければ）ならない」「3、人の外見は大事なことではない。心延えこそが肝要だ。心延えを良くしてこそ世間はうまく渡られる」というように、人としての道を説く内容で、八重山の代表的な教訓化である。「デンサ」の語源は「伝指」すなわち「伝えられた教の旨」の転訛である。

### b. 旋律型

〈上原ぬ島節〉はA→A、〈でんさ節〉はB→B→Bとなっており、〈上原ぬ島節〉も〈でんさ節〉も最初の旋律とその後の旋律はまったく同じパターンになっている。これを繋げるとA→A→B→B→Bとなる。

## 3) 動作（上肢・下肢）

この演目の場合、1 節ごとに完結しているような構成と言える。同じような動作が繰り返し行われることもなく、第 1 節と第 2 節の振付けを入れ替えても踊れるような構成である。

上肢の部分に、手をおさえて下ろすという動作が 4 箇所ある。この動作は、八重山舞踊女踊によく見られる動作で、こめかみ、あるいは目の高さの位置で何かポーズをした後、行われる動作で、手をミゾオチ前まで下し、手をおさえて反し下ろす動作である。この動作に付随して行われる下肢の動作は「女立ち」で、ただ手を下ろす場合は「女立ち」にはならず、おさえて反し下ろすという動作に対し「女立ち」となる。これは八重山舞踊の特徴的な動作だと考える。

## 4) 動線

## a. 動線

表 2-22 《上原ぬ島節》に使用されている動線の種類

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨後方から前方へ左小廻り	⑩前方から後方へ左小廻り
←	↘	↙	↻	↺
⑪下手前方から上手前方へ歩き、さらに左方向へ大廻り	⑫前方から右方向に歩きながら後方から前方へ振り返る			
●	◐			

《上原ぬ島節》の動線は以上の 12 種類である。動線①～⑩までは今まで分析した構成譜にも見られたものだが、⑪と⑫の動線はこの演目の特徴的な動線で、琉球舞踊でも見られない八重山舞踊特有の動線である。

構成譜を見てみると、〈上原ぬ島節〉では振り返る動作を除いた方向転換の際、すべて(↺)「右小廻り」の動線で構成されているが、〈でんさ節〉では(↻)「右小廻り」と(↺)「左小廻り」両方の動線が見られる。

## b. 区切り

「女立ち」の挿入されている箇所は出羽 1、中踊 9、の合計 10 箇所であった。

男踊の構成譜では入羽にも立ち直りの立つ動作が見られたが、〈上原ぬ島節〉の入羽には見られない。

立つ動作の多くは句の終わりや曲の終わりに挿入される傾向にある。しかし〈上原ぬ島節〉では句の終わりや曲の終わりのみならず、句の途中でも「女立ち」が見られる。

通常とは違う箇所で見られる「女立ち」は区切り〈2〉、〈3〉、〈5〉、〈6〉の4箇所。

区切り〈3〉と〈5〉は一見すると句の途中のように見えるが、下肢動作「右つき足②」と「左つき足②」は、1節の途中に出てくる短い歌持の部分で行われている動作であるため、区切り〈3〉と〈5〉の「女立ち」は句の終わりに挿入されていることになる。

区切り〈6〉は、2曲目の歌いだしの前に「女立ち」が挿入されており、〈上原ぬ島節〉の最後には「女立ち」が挿入されていない。

通常、曲の終わりは、その曲の歌持で終わり、ピキバー（チラシ）<sup>49</sup>に入る時はまたピキバーの歌持が入る。しかし〈上原ぬ島節〉の最後は、すぐに〈でんさ節〉の歌持が入り、そのままピキバーの曲へと移行していく。そのため「女立ち」の挿入箇所がずれている、あるいは省略されているのではないかと考える。

区切り〈2〉は例外的に句の途中で「女立ち」が入っているが、考えられる理由として、歌の声切りが関係している可能性がある。しかしすべての声切りがある箇所に「女立ち」があるわけでもないため、さらに他の演目でも検討が必要である。

### c. 動線型

《上原ぬ島節》の動線型は  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow b \rightarrow d \rightarrow b \rightarrow e$  となっている。〈上原ぬ島節〉は、第1節が  $a \rightarrow b$ 、第2節が  $c \rightarrow b$  となり、どちらも1節の後半が  $b$  で終わる型になっている。〈でんさ節〉は第1節が  $d$ 、第2節が  $b$ 、第3節が  $e$  となり、一見するとバラバラのように見えるが、 $d$  (↓ ↺ ↑ ↻ ↓)  $b$  (↙ ↘ ↺ ↑ ↻ ↓)  $e$  (↓ ↻ ↑ ↻ ↓) というように、この3つの型は全く別の型と言うよりは、似たような動線型が並んでいると考えられる。このように1節の終わりに右、または左の方向転換をし、最後に正面を向くという動線は踊りの終止を表す型と言えるのではないか。

<sup>49</sup> 引羽（入羽）の曲。メインの曲に付随している曲。

2. 《蔵ぬばな節》

構成譜 2-9 《蔵ぬばな節》

空間	動線			動作		音楽	
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型
出羽	<1>		→		歩み	歌持 〈蔵ぬ花節〉	
中踊	<2>	a	↓	面落とし	女立ちのまま	蔵ぬばな(5)	A
			↙		右つき足①		
			↘		左つき足①		
			↙		右つき足①		
			↘		左つき足①	道から(4) 「ハリゾーシ」	
			↓	両手こねり手①	女立ち		
			↙		右つき足②		
			↘		左つき足②		
	<3>	b	↷	切る手(右手)	右小廻り	嘉例吉ぬ(5)	B
			↘	手を下ろす	右つき足②		
			↙	切る手(左手)	歩み		
			↑	手を下ろす			
			↶		右小廻り		
			↓		女立ち		
	<4>	c	↙	道の手(右手)	右つき足①	道から(4) 「ハリゾーシ」	C
			↘	道の手(左手)	左つき足②		
			↷	切る手(両手)	右小廻り		
			↑	二段構え	歩み	歌持	
			↶	手を下ろす	右小廻り		
			↓		女立ち		
	<5>	a'	↙	片手こねり手①(右手)	右つき足①	誰々どう(5) ちいかいす(4) 「ハリゾーシ」	A
			↘	片手こねり手①(左手)	左つき足②		
			↙	片手こねり手①(右手)	右つき足②		
↘			片手こねり手①(左手)	左つき足②			
↓			両手こねり手①	女立ち			
<6>	d	↷	かいだぎぬ引き手	右小廻り	じいりじいりどう(5)	B	
		↑	手を下ろす	歩み			
		↶		右小廻り			
		↓		女立ち			
<7>	d'	↓	尊顔 手を下ろす	座る	うふあらす(4) 「ハリゾーシ」	C	
		↷	切る手(両手)	座る→右小廻り			
		↑	二段構え	歩み			
		↶	手を下ろす	右小廻り	歌持		
		↓		女立ち			
<8>	f	↓		女立ち(立ち直り)	歌持 〈前ぬ渡節〉		
		↙	二段構え	右つき足①	新城島ぬ(5) 前ぬ渡(4) 波照間ぬ(5) 北ぬ渡(4) 「スリ」	D D'	
		↘	手をおさえて下ろす	右足出す			
		↙	二段構え	左つき足①	「シヨウガネ スリシヨウライ」	E	
		↘	手をおさえて下ろす	左足出す			
		↷	切る手(両手)	右小廻り	歌持		
		↑	手を下ろす	歩み			
		↶	両手こねり手③	右小廻り(左足引く)			
↓	手を下ろす	女立ち					
<9>	f'	↓	片手こねり手①(右手)	右つき足①	糸はゆてい(5) ちいかいす(4) 布はゆてい(5) 御供す(4) 「スリ」	D D'	
		↙	片手こねり手①(左手)	左つき足②			
		↘	片手こねり手①(右手)	右つき足②			
		↙	尊顔	右足出す			
<10>	f'	↓	手をおさえて下ろす	女立ち	「シヨウガネ スリシヨウライ」	E	
		↷	切る手(両手)	右小廻り			
		↑	手を下ろす	歩み			
		↶	両手こねり手③	右小廻り(左足引く)			歌持
		↓	手を下ろす	女立ち			
出羽			←		方向転換→歩み	歌持	

## 1) 音楽

### a. 歌詞

《蔵ぬばな節》は〈蔵ぬばな節〉と〈前ぬ渡節〉の2曲構成で、それぞれ2節ずつ歌われる。

〈蔵ぬばな節〉は5・4・5・4の4句で構成され、第2句と第4句の後に「ハリゾーシ」という囃子詞が入る。〈前ぬ渡節〉も5・4・5・4の4句で構成され、1節の終わりに「スリ」「シヨンガネ スリシヨウライ」の囃子詞が入る。

〈蔵ぬばな節〉の歌詞は「1、蔵のばな 道から 嘉例吉ぬ 道から」「2、誰々どう ちいかいす じいりじいりどう うふあらす」と歌われ、「1、蔵元の前通りから、おめでたい花道から」「2、どなた様をご案内しましょうか、どのお方をお通ししましょうか」という意味になっている。

二曲目の〈前ぬ渡節〉は「1、新城島ぬ 前ぬ渡 波照間ぬ 北ぬ渡」「2、糸はゆてい ちいかいす 布はゆてい 御供す」という歌詞で、歌意は、「1、新城島の前の荒海よ 波照間島の北方の荒海よ」「2、糸を張ったような海上でお供します。布を張ったような海の上を招待します」となっている。首里王府から派遣された役人が港から蔵元（八重山行政官庁）に住環した役人一行を案内する情景を描写した内容である。

### b. 旋律型

〈蔵ぬばな節〉の2節がA→B→Cとなり、〈前ぬ渡節〉の2節がD→D' →Eとなっているため、《蔵ぬばな節》の旋律形はA→B→C→A→B→C→D→D' →E→D→D' →Eとなる。

〈蔵ぬばな節〉と〈前ぬ渡節〉はどちらも同じ旋律が繰り返される音楽の構造になっている。

## 2) 動作（上肢・下肢）

まず〈蔵ぬばな節〉と〈前ぬ渡節〉を分けて見てみる。〈蔵ぬばな節〉の第1節と第2節で比べてみると、下肢の動作は似た構成になっている。つき足の種類は違うが、動き始めに「つき足」を4回行い、その後「女立ち」、また「つき足」を2回、「右小廻り」までは全く同じ下肢動作である。その後少し異なり、歌持部分になるとまた同じ下肢動作となる。上肢の動作には同じ要素が見られないが、歌持の部分は上肢・下肢共に同じ動作になっている。

〈前ぬ渡節〉は、前半部分は上肢・下肢共に違う動作になっているが、囃子詞と歌持の部分は上肢・下肢共に同じ動作になっている。

### 3) 動線

#### a. 動線

表 2-23 《蔵ぬばな節》に使用されている動線の種類

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨下手後方へ	⑩上手後方へ
←	↘	↙	↘	↙

《蔵ぬばな節》の動線は以上の 10 種類である。⑧までの動線は他の演目でも見られる動線だが⑨と⑩はあまり見られない動線であり、この演目の特徴的な動線だと考える。

方向転換はすべて「右小廻り」になっている。

#### b. 区切り

「女立ち」の挿入されている箇所は歌い出しの前と句の終わり、または節の終わりであり、出羽 1、中踊 10、合計 11 箇所である。

区切り<2>と<5>の部分は〈上原ぬ島節〉と同じように句の途中で「女立ち」が挿入されているように見えるが、「女立ち」の後に行われている下肢動作「右つき足②」と「左つき足②」は、1 節の途中に出てくる短い歌持の部分で行われている動作であるため、区切り<2>と<5>の「女立ち」は句の終わりに挿入されていることになる。

#### c. 動線型

《蔵ぬばな節》の動線型は  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow a' \rightarrow d \rightarrow d' \rightarrow f \rightarrow f'$  となっている。〈蔵ぬばな節〉は第 1 節が  $a \rightarrow b \rightarrow c$ 、第 2 節が  $a' \rightarrow d \rightarrow d'$  となり、単純に第 1 節の動線型を繰り返してはいない。しかし、 $a$  と  $a'$  の違いは最初に (↓) が入るという違いのみであり、ほぼ同じ動線型を繰り返していると言える。動線型  $c$  ( ↙ ↘ ↺ ↻ ↙ ) と  $d'$  ( ↓ ↺ ↻ ↻ ↻ ) も最初の動線は異なるが、「右小廻り」して後ろに歩き、また「右小廻り」して正面に向くという動きは同じである。つまり 1 節の最初と最後の動線は大体似ているということである。

〈前ぬ渡節〉の第 1 節と第 2 節の動線は似た動線になっている。



3. 《石ぬ屏風節》

構成譜 2-10 《石ぬ屏風節》

空間	動線			動作		音楽			
	区切り	動線型	動線	上肢	下肢	歌詞	旋律型		
出羽	<1>		→		歩み	歌持			
中踊	<2>	a	↓		方向転換→女立ち	〈石ぬ屏風節〉 石ぬ屏風立ててい(8) 「スリ」	A		
			↙	面落とし	女立ちのまま				
			↘		右つき足②				
			↖	石ぬ屏風の手					
			↗	立て手	左つき足①				
			↘	石ぬ屏風の手					
			↓	両手こねり手①	女立ち				
			↙	帆掛け	右つき足①				
			↘		左つき足②				
			↖		波歩き				
	↗								
	<3>		↓	手をおさえて下ろす	女立ち	七重八重内にヨー(8)	A		
	<4>	b	↺	切る手(両手)	右小廻り			「ヒヤスリ」 船浮村何時世(8) 「スリ」	A'
			↑	手を下ろす	歩み				
			↻	片手こねり手③(右手、中位)	右小廻り				
			↘	手を下ろす	右つき足①				
			↙	片手こねり手③(左手、中位)	左つき足①のようにして最後つき足せず				
			↘	手を下ろす	左足出したまま				
			↺	世果報の手	右小廻り				
			↑	手を下ろす	歩み				
↻				右小廻り					
↓				女立ち	歌持				
<5>	c	↑	切る手(両手)	右つき足①	船浮くばで一さや(8) 「スリ」	A			
↓		手を下ろす	左つき足①						
→		切る手(両手)							
↓		手を下ろす							
↓		両手こねり手①	女立ち						
<6>			↓	世果報の手			枝持ちちゅめ美らさ(8)		
				手を下ろす					
				世果報の手					
				下手前で手をおさえ下ろす				女立ち	
<7>		b	↺	引き手			右小廻り	「ヒヤスリ」 船浮女童ぬ(8) 「スリ」	A'
	↑		手を下ろす	歩み					
	↻			右小廻り					
	↘		あご当て(右手)	右つき足①					
	↗		手を下ろす						
	↙		あご当て(左手)	左つき足①のようにして最後つき足せず					
	↘		手を下ろす	左足出したまま					
	↺		世果報の手	右小廻り					
	↑		手を下ろす	歩み					
	↻			右小廻り					
↓		女立ち	歌持						
<8>	e	↓		女立ち(立ち廻り)	歌持〈祖納岳節〉				
<9>			眺み手②	歩み	西表ぬ(5) 祖納岳(5) 上なか(4) 上なか(4) 「ハイヒー ヨーンナ」	B			
			手を下ろす	右足出す					
<10>			d	↺			頂ぎの手		右つき足①
							手そのまま	右小廻り	左つき足②
							↑	手を下ろす	歩み
							↻	両手こねり手③	右小廻り(左足引く)
							↓	両手こねり手③	足拍子(右左)
							↘	手を下ろす	女立ち
<11>			f	↓			世果報の手		昔世ば(5) 神ぬ世ば(5) 給られー(4) 給られー(4) 「ハイヒー ヨーンナ」
	世果報の手								
	帆掛け	歩み							
	尊顔	座る							
	d	↺	切る手(両手)	座る→右小廻り					
			↑	手を下ろす	歩み				
			↻	両手こねり手③	右小廻り(左足引く)				
			↓	両手こねり手③	足拍子(右左)				
↘	手を下ろす	女立ち	歌持						
入羽			↑	方向転換→歩み	歌持				

## 1) 音楽

### a. 歌詞

《石ぬ屏風節》は〈石ぬ屏風節〉と〈祖納岳節〉の2曲構成で、それぞれ2節ずつ歌われている。

〈石ぬ屏風節〉の歌詞は8・8・8・6の琉歌形式で、第1・3・4句の後に「スリ」という囃子詞が入る。また、第3句の前には「ヒヤスリ」という囃子詞が入る。〈祖納岳節〉は5・5・4・4の形式で、第4句の後に「ハイヒー ヨーンナ」という囃子詞が入る。

〈石ぬ屏風節〉の歌詞は「1、石ぬ屏風たていてい 七重八重内に 船浮村何時世 弥勒世果報」「2、船浮くばで一さや 枝持ちうぬ美らさ 船浮女童ぬ 身持ちう美らさ」と歌われ、歌意は「1、岩の屏風が立ち並び その屏風岩に七重八重に囲まれて 船浮村は何時の世も 神々の恵みに充ち満ちている」「2、船浮村のクバデーサは枝振りのなんと美しいことよ 船浮村の娘は 身の振る舞いのなんと美しいことよ」となっている。

〈祖納岳節〉の歌詞は「1、西表ぬ 祖納岳 上なか 上なか」「2、昔世ば 神ぬ世ば 給られ 給られ」となり、歌意は「1、西表村の祖納岳に」「2、平和で豊かな世を、恵みに満ちた世を賜った」となっている。祖納村の自然豊かな景観を称え、豊年満作を予祝する内容の演目である。

### b. 旋律型

〈石ぬ屏風節〉の2節がA→A' 〈祖納岳節〉の2節がBとなり、繋げるとA→A' →A →A' →B→Bとなっている。〈石ぬ屏風節〉の上句がAで下句がA' となっているが、この違いは、A' には「ヒヤスリ」の囃子詞の部分「合老工六七」が入るだけであり、基本的な旋律の骨組みは同じであるため、A' とした。

〈石ぬ屏風節〉と〈祖納岳節〉はどちらも同じ旋律が繰り返される音楽の構造になっている。

## 2) 動作（上肢・下肢）

〈石ぬ屏風節〉の第1節と第2節を見比べると、上句部分は上肢・下肢共に違った動作で構成されている。下句部分は、上肢が違う動作で構成されているが、下肢は第1節と同じ動作が第2節でも繰り返されている。

〈祖納岳節〉は囃子詞から歌持部分にかけて、同じ動作になっているが、その前は違う動作で構成されている。

## 3) 動線

## a. 動線

表 2-24 《石ぬ屏風節》に使用されている動線の種類

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ	⑨上手横へ歩き下手前方へ	⑩下手横へ歩き上手前方へ
←	↘	↙	↻	↺

《石ぬ屏風節》の動線は以上の 10 種類である。⑧までの動線は他の演目でも見られる動線だが⑨と⑩はあまり見られない動線であり、この演目の特徴的な動線だと考える。

方向転換はすべて「右小廻り」である。

## b. 区切り

「女立ち」の挿入されている箇所は歌い出しの前と句の終わり、または節の終わりであり、出羽 1、中踊 10、合計 11 箇所である。

区切り<9>は一見すると句の途中にあるように見えるが句の途中ではなく、〈祖納岳節〉の第 1 句の終わりに位置している。

## c. 動線型

《石ぬ屏風節》の動線型は  $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow b \rightarrow e \rightarrow d \rightarrow f \rightarrow d$  となる。〈石ぬ屏風節〉の第 1 節が  $a \rightarrow b$ 、第 2 節が  $c \rightarrow b$ 、〈祖納岳節〉の第 1 節が  $e \rightarrow d$ 、第 2 節が  $f \rightarrow d$  である。

〈石ぬ屏風節〉は第 1 節と第 2 節の下句が同じ動線型  $b$  となり、〈祖納岳節〉は第 1 節と第 2 節の第 2 句から同じ動線型  $d$  となっている。どちらも後半部分が同じ動線型である。

## 4. まとめ

空間の分節は先述したように 3 演目とも共通して「出羽・中踊・入羽」の 3 つに分かれ、出羽・中踊・入羽は、横・縦・横（一・|・一）の空間の使い方になっていた。空間の分節も出羽は、歌持で幕口から幕に沿って横の線状で歩み出て舞台中央まで行き、体の方向を上手から舞台正面に方向転換して立つまで、中踊は舞台正面と後ろの行き来を繰り返しながら踊る部分、入羽は歌持で女立ちをし、体の方向を正面から下手に方向転換して、舞台中央から幕口に向かって帰るまでというように 3 演目とも共通した分節になっていた。

## 第二章 八重山舞踊の構造

歌詞は5・5・4の3句で構成された形式のものと、5・5・4・4の形式のもの、5・4・5・4の形式のものや8・8・8・6の琉歌形式のもの、さらに形式が定まらない自由形式など様々な形で歌われている。内容は豊かな自然の景観を歌ったもの、豊年満作を祈願する内容のものが多い。

〈上原ぬ島節〉の旋律型は2節ともA→A、〈でんさ節〉は3節ともB、〈蔵ぬばな節〉の2節はA→B→C、〈前ぬ渡節〉の2節はD→D' →E、〈石ぬ屏風節〉の2節はA→A'、〈祖納岳節〉の2節がBとなり、どの演目も同じ旋律が1番2番と繰り返される形が多い。

《上原ぬ島節》、《蔵ぬばな節》、《石ぬ屏風節》の3演目に共通して見られた動作は表2-25の通りである。上肢の「片手こねり手」と「両手こねり手」に関しては演目によって少し形が違っていたが、片手、または両手で行う「こねり手」ということはかわらず、どの演目にも見られたため、共通動作として記した。

どの演目も動き始めの動作は上肢が「面落とし」、下肢が「女立ち」から始まっていた。この動作が八重山舞踊女踊の始動動作と言える。

男踊でもそうであったように、上肢部分は演目ごとに多くの動作が確認できたが、下肢部分は①立つ動作②歩く動作③つき足の動作④方向転換の動作で大体が構成されており、この4つの下肢動作が八重山舞踊女踊の基本下肢動作であることが確認できた。また、3演目に共通して見られた方向転換の形は「右小廻り」であるため、八重山舞踊女踊の場合、右方向に方向転換をするというのが通例であると言える。

表 2-25 3 演目の共通動作

	上肢		下肢
1	面落とし	1	女立ち
2	切る手(両手)	2	女立ち (立ち直り)
3	片手こねり手	3	右足出す
4	両手こねり手	4	歩み
		5	つき足① (右、左)
		6	つき足② (右、左)
		7	右小廻り
		8	右小廻り (左足引く)

## 第二章 八重山舞踊の構造

表 2-26 は 3 演目に共通して見られた動線で、表 2-27 はそれ以外の動線である。表 2-26 の共通動線は同じ演目の中で複数回出てくる動線であり、骨組みになる動線と言える。表 2-27 の動線は、同じ演目の中でも出てくるのは 1、2 回程度で、アクセントとして使われるような動線であると考ええる。

動作の部分でも述べたように、八重山舞踊女踊の場合は「右小廻り」が多く、通例であると考ええる。

表 2-26 3 演目の共通動線

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↻
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ		
←	↘	↙		

表 2-27 その他の動線

①後方から前方へ左小廻り	②前方から後方へ左小廻り	③下手後方へ	④上手後方へ	⑤上手横へ歩き下手前方へ
↻	↻	↘	↙	↻
⑥下手横へ歩き上手前方へ	⑦下手前方から上手前方へ歩き、さらに左方向へ大廻り	⑧前方から右方向に歩きながら後方から前方へ振り返る		
↻	●	↻		

区切りである「女立ち」の挿入箇所は、3 演目とも①歌い出しの前②句の終わり③節の終わりのいずれかに挿入される傾向があり、例外的に《上原ぬ島節》は句の途中で「女立ち」があったが、この場合は歌の声切り箇所である可能性が高い。

句の途中、または句の終わりに出てくる「女立ち」は、文章で言う読点のような役割で、節の終わりに出てくる「女立ち」が句点のような役割を果たしていると考ええる。

3 演目の動線型から、前半の曲、つまりメインとなる曲の場合、第 1 節と第 2 節の上句は違う動線型だが、下句は同じ動線型になり、ピキバー（チラシ）の曲は同じような動線型になるという傾向が見られた。

また、1 節の終わりで見られる動線型として、( ↓ ↻ ↑ ↻ ↓ )、( ↙ ↘ ↻ ↑ ↻ ↓ )、( ↓ ↻ ↑ ↻ ↓ ) の型が多く見られ、これは終止を表す動線型と言えるのではないかと考える。

### 第三項 まとめ

第三節は、八重山舞踊の基本構造を探るため、主要演目の構成譜を作成し、分析を試みた。以下の結果をもとに考察を述べる。

#### ◆ 空間

男踊は、3 演目も出羽と中踊の形は共通して（横・縦）であったが、入羽の軌跡は横の線上で帰るものと、斜めの線上で帰るものがあり、演目によって空間の使い方に違いがあった。

女踊は、どの演目も出羽・中踊・入羽の形が（横・縦・横）と同じであったことからこの形が女踊の典型的な空間の使い方だと言える。

#### ◆ 音楽

音楽に関しても、男踊、女踊、同じように、琉歌形式の 8・8・8・6 や八重山古典民謡の特徴的な形式である 5・4・5・4+囃子詞の形、さらに形式が定まらない自由形式など様々であった。

男踊の旋律型は、単調な旋律が続き、その後〈かぎやで風〉の旋律がつき、最後、幕内に向かう時に〈かぎやで風〉の歌持から口説の歌持に変わる型、さらに第 1 節と第 3 節がほぼ同じで、第 2 節と第 4 節がほぼ同じというように、第 1 節と第 2 節の型を繰り返しているような旋律型があり、演目によって異なっていた。

しかし女踊の旋律は、同じ旋律が 1 番 2 番と繰り返される形が多かった。よって旋律においては男踊の方が複雑な構造のものが多いと言える。

#### ◆ 動作

男踊と女踊に共通して、上肢部分は演目ごとに様々な動作が確認できたが、下肢部分は①立つ動作②歩く動作③つき足の動作④方向転換の動作で大体が構成されており、この 4 つの下肢動作が八重山舞踊の基本下肢動作であることが確認できた。

男踊の方向転換には、「右小廻り」のみの演目もあれば、「右小廻り」と「左小廻り」が交互に出てくるもの、または一部分のみ「左小廻り」で、あとは全部「右小廻り」というように、様々な構成がされていた。しかし比率としては「右小廻り」の方が高いため、男踊の方向転換は「右小廻り」が主であると言える。

## 第二章 八重山舞踊の構造

女踊の方向転換は比較的「右小廻り」がほとんどであり、「左小廻り」は3演目中1演目で、さらに1箇所だけであった。そのため、女踊の方向転換も「右小廻り」が主であると言える。

琉球舞踊の場合、男踊は右に廻り、女踊は左に廻るのが琉球舞踊界では通例だとされている。その様式的なものが八重山舞踊には無いということなのか、または八重山舞踊の場合どちらも右に廻るといのが様式的なものとしてあるのか定かではないが、これまでの分析結果からは、どちらも右に廻るといのが通例だといことが言える。

男踊と女踊に共通して、「右小廻り」をする際の上肢は「切返し」になることが多く、八重山舞踊の特徴の一つだと考える。

また、男踊と女踊に共通して、前方から後方へ「左小廻り」をしたら、後方から前方を向く時も「左小廻り」をし、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るとい法則になっており、これが典型的な方向転換のパターンだと考えられる。

### ◆ 動線

主要動線は、男踊も女踊もそれぞれ3つの演目に共通して見られた動線である。それ以外をその他の動線とした。

動線は、主要動線が骨組みとしてあり、それに表2-30や2-31のその他の動線が加えられ、八重山舞踊らしい動線になると考える。

**表 2-28 男踊の主要動線**

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ		
←	↘	↙		

**表 2-29 女踊の主要動線**

①下手から上手へ	②後方から前方へ	③前方から後方へ	④後方から前方へ右小廻り	⑤前方から後方へ右小廻り
→	↓	↑	↻	↺
⑥上手から下手へ	⑦上手斜前へ	⑧下手斜前へ		
←	↘	↙		

表 2-30 男踊のその他の動線

①右一回転	②左大廻り	③右大廻り	④下手後方へ	⑤下手後方から上手前方へ右小廻り
○	●	◊	↙	↻
⑥右半回転	⑦右中廻り			
⌒	⌒			

表 2-31 女踊のその他の動線

①後方から前方へ左小廻り	②前方から後方へ左小廻り	③下手後方へ	④上手後方へ	⑤上手横へ歩き下手前方へ
↻	↻	↙	↗	↘
⑥下手横へ歩き上手前方へ	⑦下手前方から上手前方へ歩き、さらに左方向へ大廻り	⑧前方から右方向に歩きながら後方から前方へ振り返る		
↘	●	◊		

男踊と女踊の主要動線を見比べるとわかるように、動線の骨組みとなる主要動線が一致しており、動線の大まかな構造は同じであることが明確になった。

動線の区切りである立つ動作については、男踊と女踊に共通して挿入箇所が①歌い出しの前②句の終わり③節の終わりのいずれかに挿入される傾向があり、例外的に句の途中で立つ動作があった場合は、歌の声切り箇所である可能性が高いことがわかった。

句の途中、または句の終わりに出てくる立つ動作は、文章で言う読点のような役割で、節の終わりに出てくる場合は句点のような役割を果たしているというように結論づけた。

以上の内容を踏まえた結果、八重山舞踊男踊と女踊は同じような構造になっていることが判明した。しかし男踊の方が、各演目の曲の構造によって動作や動線の繰り返しが行われるなどの工夫が成されており、より技巧的な構造だと言える。

大まかな構造は同じであったが、その中でも上肢動作はそれぞれの演目ごとで異なっていた。この上肢動作がそれぞれの演目に飾りをつけ、その演目の特徴を位置づけていると考える。



## 第四節 八重山舞踊の構造の特徴

本節は、第二章を総括し、八重山舞踊の構造の特徴を述べる。表 2-32 は八重山舞踊と琉球舞踊の構造における特徴をまとめた対照表である。

八重山舞踊の構造は空間の分節が主に（横・縦・横）の軌跡図の形となっており、入羽で角きりになることがあっても、角きりで踊ることがない<sup>50</sup>。音楽は八重山独特の形式や琉歌形式など多種多様な構造があり、囃子詞が多いというのが大きな特徴である。動作においては上肢動作が多く、琉球舞踊では見られない手首を捻る動作や一回転をする動作などその種類も多い。また「右小廻り」をする際は男踊に限らず、女踊の手踊りでも「切返し」が行われるという特徴がある。

これらの特徴は、八重山舞踊の男踊と女踊に共通する特徴であり、表 2-32 を見てわかるように、男踊と女踊の構造を比較すると、両者には共通点が多いことがわかった。琉球舞踊では、男踊と女踊の構造が大きく異なり、共通点が少ない。八重山舞踊の方が琉球舞踊の男踊りの構造と共通点が多いのである。このことから、八重山舞踊は琉球舞踊の男踊りの影響を強く受けているのではないかと考えられる。

表 2-32 第二章のまとめ

項目	男踊 女踊	八重山舞踊	琉球舞踊
空間	男踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の軌跡図の形（横・縦・横）と（横・縦・斜め）の2種類ある。（横・縦・横）が多い。</li> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の区切る場所 出羽と入羽は歌持、中踊は歌の部分。</li> <li>◆ 角きりについて 角きりになるのが少ない。また角きりで踊ることは無い。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の軌跡図の形（横・縦・横）と（横・縦・斜め）、（斜め・縦・斜め）の3種類ある。（横・縦・横）が多い。</li> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の区切る場所 軌跡図が（横・縦・横）の形の演目は出羽と入羽が歌持、中踊は歌の部分。 軌跡図が（斜め・縦・斜め）の形の演目は曲の区切りで「出羽・中踊・入羽」が区切られている。</li> <li>◆ 角きりについて 角きりになる演目が多い。また角きりでも踊る。</li> </ul>

<sup>50</sup> 群舞はこれに該当しない。

第二章 八重山舞踊の構造

	女踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の軌跡図の形（横・縦・横）と（斜め・縦・斜め）の2種類ある。（横・縦・横）が多い。</li> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の区切る場所 出羽と入羽は歌持、中踊は歌の部分。</li> <li>◆ 角きりについて 角きりになるのが少ない。《かしかき》と《月夜浜節》は例外で、角きりでも踊る。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の軌跡図の形（横・縦・横）と（横・縦・斜め）、（斜め・縦・斜め）の3種類ある。（斜め・縦・斜め）が多い。</li> <li>◆ 「出羽・中踊・入羽」の区切る場所 軌跡図が（横・縦・横）の形の演目は出羽と入羽が歌持、中踊は歌の部分。 軌跡図が（斜め・縦・斜め）の形の演目は曲の区切りで「出羽・中踊・入羽」が区切られている。</li> <li>◆ 角きりについて 角きりになる演目が多い。また角きりでも踊る。</li> </ul>
音楽	男踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 音楽の形式 琉歌形式の8・8・8・6や八重山古典民謡の特徴的な形式である5・4・5・4+囃子詞の形、口説形式、さらに形式が定まらない自由形式など様々である。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 音楽の形式 琉歌形式と口説形式がある。</li> </ul>
	女踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 音楽の形式 琉歌形式の8・8・8・6や八重山古典民謡の特徴的な形式である5・4・5・4+囃子詞の形、さらに形式が定まらない自由形式など様々である。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 音楽の形式 琉歌形式。しかし《柳》は例外的に7・7・8・6で歌われている。</li> </ul>
動作	男踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 上肢動作 琉球舞踊に比べて動作が多い。</li> <li>◆ 下肢動作 基本の下肢動作は、歩く、「八文字立ち」、「つき足」、「方向転換」の動作で構成されている。  一回転をする動作がある。</li> <li>◆ 「構え」と立つ動作の関係 上肢動作が「構え」の時、下肢が「八文字立ち」になっていないこともある。</li> <li>◆ 「切返し」 右小廻りする際の上肢は「切返し」をすることが多い。  舞台後方から前へ方向転換する際も「切返し」が行われることが多い。</li> <li>◆ 方向転換 右小廻りが主である。アクセントとして左小廻りが使われる。  前方から後方へ「左小廻り」をしたら後方から前方を向く時も「左小廻り」、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっている。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ 上肢動作 八重山舞踊に比べて動作が少ない。</li> <li>◆ 下肢動作 基本の下肢動作は、歩く、「八文字立ち」、「つき足」、「方向転換」の動作で構成されている。  八重山舞踊のような一回転をする動作はない。</li> <li>◆ 「構え」と立つ動作の関係 上肢動作が「構え」の時、下肢は必ず「八文字立ち」になる。</li> <li>◆ 「切返し」 右小廻りする際の上肢は「切返し」をする。ただし、前から後方へ方向転換する時のみで、後方から前へ方向転換する際は「切返し」を行わない。</li> <li>◆ 方向転換 右小廻りが主である。アクセントとして左小廻りが使われている可能性がある。  前方から後方へ「左小廻り」をしたら後方から前方を向く時も「左小廻り」、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっている可能性がある。</li> </ul>

第二章 八重山舞踊の構造

	女踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>上肢動作</b> 琉球舞踊に比べて動作が多い。</li> <li>◆ <b>下肢動作</b> 基本の下肢動作は、歩く、「女立ち」、「つき足」、「方向転換」の動作で構成されている。  一回転をする動作がある。</li> <li>◆ <b>「切返し」</b> 右小廻りする際の上肢は「切返し」をすることが多い。  手踊りでも「切返し」が行われることが多い。</li> <li>◆ <b>方向転換</b> 右小廻りが主である。アクセントとして左小廻りが使われる。  前方から後方へ「左小廻り」をしたら後方から前方を向く時も「左小廻り」、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっている。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>上肢動作</b> 八重山舞踊に比べて動作が少ない。</li> <li>◆ <b>下肢動作</b> 基本の下肢動作は、歩く、「女立ち」、「つき足」、「方向転換」の動作で構成されている。  八重山舞踊のような一回転をする動作はない。</li> <li>◆ <b>「切返し」</b> 右手に採り物を持っている時は「切返し」をすることがあるが多くはない。</li> <li>◆ <b>方向転換</b> 左小廻りが主である。アクセントとして右小廻りが使われている可能性がある。  前方から後方へ「左小廻り」をしたら後方から前方を向く時も「左小廻り」、「右小廻り」をしたら「右小廻り」で元に戻るという法則になっている可能性がある。</li> </ul>
動線	男踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>動線の区切り</b> 動線の区切りである立つ動作「八文字立ち」の回数が多い。  立つ動作は、歌詞の1句につき1回行われ、句の終わり部分に挿入されていることが多い。</li> <li>◆ <b>主要な動線</b> 男踊・女踊に共通していた。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>動線の区切り</b> 動線の区切りである立つ動作「八文字立ち」の回数は、八重山舞踊に比べると少ないが大きくは変わらない。  立つ動作は、歌詞の1句につき1回行われ、句の終わり部分に挿入されていることが多い。</li> <li>◆ <b>主要な動線</b> 主要な動線は八重山舞踊と共通しているが、琉球舞踊の女踊とは異なる。</li> </ul>
	女踊	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>動線の区切り</b> 動線の区切りである立つ動作「女立ち」の回数が多い。  立つ動作は、歌詞の1句につき1回行われ、句の終わり部分に挿入されていることが多い。</li> <li>◆ <b>主要な動線</b> 男踊・女踊に共通していた。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>動線の区切り</b> 動線の区切りである立つ動作「女立ち」の回数は、八重山舞踊に比べるとかなり少ない。琉球舞踊の男踊と比べても立つ動作は少ない。  立つ動作は、歌詞の1節の終わりと歌持部分に挿入されていることが多い。</li> <li>◆ <b>主要な動線</b> 八重山舞踊とも異なるが、琉球舞踊の男踊とも異なる。</li> </ul>

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

第三章は、八重山舞踊の体づかいについて、琉球舞踊と比較しながら特徴を見出すことを目的とする。ここで言う体づかいとは、一つの動作をする時の体の使い方、動かし方のことである。

これまで八重山舞踊の体づかいについては、琉球舞踊と混同して認識されることが多く、八重山舞踊の実演家の中でもその違いについて明確にされてこなかった。その理由として、琉球舞踊のような動作研究が八重山舞踊において少ないことが挙げられる。

琉球舞踊の動作研究では、写真や筋電図を用いた科学的視点の研究（森下・花城 1979 : 121-126）や、写真分析・舞踊譜作成（金城 1991 : 185-197）、構成譜・軌跡図作成、（板谷 1997 : 3-69）、運動譜作成（大城 2009 : 143-219）聞き取り調査による動作分析（花城 2013 : 23-32）等、琉球舞踊における基本的な姿勢、歩き方、体づかいの一部について報告されている。

しかし、八重山舞踊を対象としたこれらの報告は見当たらない。八重山舞踊の研究は、「八重山舞踊は、御冠船舞踊の影響をうけたとはいえ、腰の落とし、足の運び、旋回時の足運びなどその他、沖縄の古典舞踊との相違が認められる。」（大田 1993 : 277）というような、研究者の舞踊鑑賞や聞き取り調査によって導き出された見解、いわゆる参与観察的研究が中心となっているため、詳細が不透明である。

そこで筆者は、動作研究において対象とされてこなかった八重山舞踊について琉球舞踊の先行研究の手法を参考にしつつ、八重山舞踊の体づかいについて考察する。

第二章で八重山舞踊と琉球舞踊の構造を比較して調べた結果、どちらも下肢動作には共通して見られる主要動作があり、それが舞踊の構造において骨組みとなることがわかった。八重山舞踊と琉球舞踊に共通する主要動作であるが、その主要動作の最終的な形になるまでの過程や体の使い方が異なることを八重山舞踊と琉球舞踊の双方を学ぶ筆者は体感している。そこで筆者自身の体験も参考にしながら、両者の相違点と共通点を詳細に示し、八重山舞踊の体づかいの特徴を明らかにする。

### 第一節 身体技法の基本用語

八重山舞踊と琉球舞踊の体づかいについて考察する前に、双方を比較する上で重要な身体技法について整理する。八重山舞踊における体づかいについての先行研究が無く、わざ言語<sup>51</sup>も琉球舞踊に比べて少ないため、琉球舞踊の先行研究から舞踊の身体技法について探る。

琉球舞踊における体づかいについては沖縄タイムス社が発行した『芸術祭総覧』（1963年）が代表的であり、そこで決めた琉球舞踊の型が現在まで受け継がれ規範となっている。

『芸術祭総覧』は、戦後の荒れ果てた沖縄の芸能に息吹を与えように行った「第一回新人芸能祭（1954年）」をきっかけに、琉球古典舞踊の正しい型の保存継承を求める声に応じて組織された「新人芸能祭舞踊研究会」によってまとめられたものである。研究会は、琉球舞踊家のみならず、琉球古典音楽家、芸能研究家、さらに美術、洋楽、洋舞と幅広いジャンルの人々が参加し、1957年から1963年までの7年間のうち計5回行われた。毎回数日間にわたる話し合いが行われ、その中で琉球舞踊の型のみならず、衣装、髪、小道具に至るまで確認、討議が行われた。そこで決められた型は「第十回芸術祭（1963年）」の記念として刊行された『芸術祭総覧』に記された。

本章では琉球舞踊研究の基本テキストとされる『芸術祭総覧』の絶版後、復刻版として刊行された『琉球古典舞踊の型』（1976年）を参考に主要動作の体づかいについて考察する。

#### 第一項 腰を落とす

この用語は八重山舞踊と琉球舞踊の両方の教授の場において使用される用語であり、その他「腰をすえる」なども使われる。これは姿勢を安定させるために行う技法であり、踊りの際は終始この状態でなければならない。

これについては『琉球古典舞踊の型』に「腰のすえ方」として以下のように書かれている。

（『琉球古典舞踊の型』：腰のすえ方）

女踊りだからといって身体をグラグラ動かさないように芯（しん）のある動作をする

---

<sup>51</sup> スポーツや芸道の教授課程において、指導者から学習者に対し頻繁に発せられる独特の言語表現である。

ことが大切である。すなわち、身体の安定をたもつために、腰をうかさないことである。腰がすわらないと芯のある踊りはできない。基本の姿勢のときだけでなく、踊っているあいだたえず腰はすわっていないなくてはならない。「腰の入っちえ居らん」という言葉があるが、これは「腰のいちえ居らん」の転訛したものと思われる（芸術祭運営委員会 1976 : 29-30）。

上記の内容には「腰をすわらす」という言葉も使っており、「腰を入れる」という技法と同じように解釈されているようである。しかし筆者は「腰をすえる」と「腰を落とす」が同じであり、「腰を入れる」は少し違っていると考えている。「腰を入れる」については後に述べることとし、ここでは「腰を落とす」について説明する。

腰を落とした状態は、姿勢を正し、息を吐きながら腰の位置を下げると同時に丹田に重心を落としこむことで作られる。先述したように「腰を落とす」とは姿勢を安定させる技法のことであり、それには①姿勢②重心③丹田という3つの要素が重要となる。そこで、まずはこの3つの要素について説明する。

#### ①姿勢

舞踊の世界では姿勢を正すことが求められる。正しい姿勢とは、一般的に真横から見て、耳（耳垂）、肩（肩峰）、腰骨の下の大ももの骨（大転子）、膝関節前部（膝蓋骨後面）、くるぶし（外果）をつなげた線が一直線になっている状態のことを言うが、これは真っ直ぐ立って静止した状態における姿勢であり、踊っている間は四肢が動くため、当てはまらない。舞踊に於いては、背筋を真っ直ぐに伸ばした状態が良い姿勢であり、背中を丸め、首が肩より前に出る猫背の状態や背中を反った状態ではなく、背筋を真っ直ぐに伸ばした状態が舞踊に於いては常に求められる姿勢である。踊っている間この状態を維持するのに重心と丹田が大きく作用する。

#### ②重心

人体における重心はしばしば体重と混同されることがあるが、体重は単純に「体の重さ」であり、動物の個体の質量であるとされており、重心とは大きく異なる。以下の引用文献には人体における重心について次のように記述されている（注は筆者によるもの）。

(『基礎運動学 第6版』: 重心)

地球上の物体には、すべての部分に地球の中心に向かう万有引力(重力: gravity)が作用している。重力は、力の方向が平行であるため、その作用点をひとつに合成することができる。作用点を物体の重心(center of gravity, 質量中心 center of mass)という。(中略)人体の重心は、3つの要素で規定される。

- ・身体があらゆる方向に自由に回転しうる点
- ・身体各部の重量が相互に平衡である点
- ・基本矢状面<sup>52</sup>、基本前額面<sup>53</sup>および基本水平面<sup>54</sup>の3つの面が交差する点

人体の重心は、骨盤内で仙骨のやや前方に位置している。重心の位置を足底から計測すると、成人男性では身長約56%、女性では約55%の位置にある(表7-1)。重心の位置には、体型による個人差がある。小児では、重心が成人よりも相対的に頭部に近く、立位姿勢のバランス保持は不安定になる(図7-1)(中村隆一、齋藤宏、長崎浩2017: 348-349)。

---

<sup>52</sup> 体を前から左右に分けた面

<sup>53</sup> 体を横から前後に分けた面

<sup>54</sup> 床と平行に体を上下に分けた面

表 3-1 年代別の重心の高さ

表 7-1 年齢別の重心の高さ

男 性			
年 齢 (歳)	人数	絶対値 (cm) (足底から重心の位置まで)	背臥位身長に対する重 心高の% (足底から)
3~4	1	52.4	56.7
6~7	23	64.3	56.8
7~8	42	65.7	56.4
8~9	38	69.3	56.3
9~10	40	72.1	55.8
10~11	31	74.8	55.9
11~12	39	75.8	56.1
12~13	39	77.8	55.6
13~14	40	80.3	56.2
22~55	125	92.0	56.0

女 性			
年 齢 (歳)	人数	絶対値 (cm) (足底から重心の位置まで)	背臥位身長に対する重 心高の% (足底から)
5~6		59.4	
6~7	30	63.0	57.0
7~8	40	64.7	56.5
8~9	43	68.1	56.2
9~10	38	69.4	56.3
10~11	41	71.9	55.9
11~12	49	74.3	55.7
12~13	43	77.1	55.6
13~14	40	79.9	55.4
16~22	140	84.5	55.3

(宮畑・他 1976)

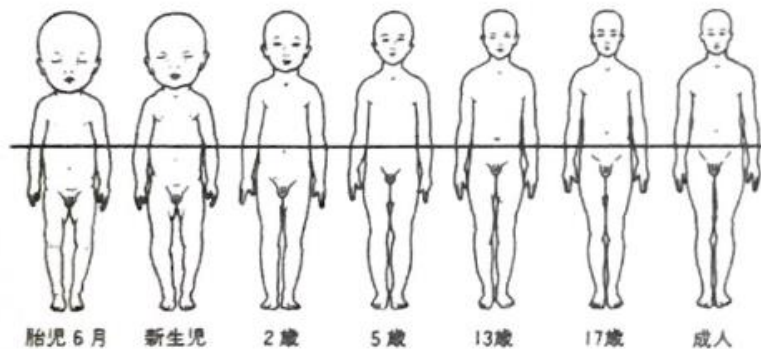


図 7-1 胎児から成人までのプロポーシヨンの変化  
身長を等しくして、重心を横線で示してある。

(Palmer 1944)

図 3-1 胎児から成人までのプロポーシヨンの変化

(中村隆一、齋藤宏、長崎浩 2017 : 349)



引用文献の図に示されているように、一般的な重心の位置として大人は臍（へそ）の下、子どもは臍の上に位置する。子どもは大人より身長に対して頭が大きく、上半身の質量が多いため、重心の位置があがるのである。クラシックバレエのように上に高く飛ぶ、回転をするなど軽い動きが求められるような舞踊は、上肢をあげて重心の位置を上げているのである。

重心は、体の質量と重力を考慮した上でバランスがとれている点であり、体全体を支えることができる点なのである。そのため踊る時もこの重心が重要になってくる。八重山舞踊や琉球舞踊などの下半身がぶれずに安定した姿勢と重い動きが求められるような舞踊は、重心をできる限り落とすように心がける。

以下は運動学的見地から安定した姿勢を作り出す要因が示されている。

〔『基礎運動学 第6版』：立位姿勢の安定性）

以下は重力の影響下で人間が立位姿勢を保持するとき、複数の要因が安定性に影響している。

- ①**重心の高さ** 重心の位置が低いほど、安定性はよい。立位より座位のほうが重心の位置が低いため、安定性はよくなる。立位でも、上肢を挙上すると重心の位置が高くなるため、安定性は低下する（図 7-6）。
- ②**支持基底の広さ** 支持基底とは、両足で立位を保持しているときには、両足底およびそのあいだの部分合計した面積である。支持基底が広いほど安定性はよい。両足を密着させた立位より、両足を離れた立位のほうが安定性はよい。松葉杖を使用した立位ときには、支持基底が広くなり、安定性は高まる（図 7-7）。
- ③**支持基底と重心線との関係** 支持基底内の重心線の位置が支持基底の中心に近いほど、安定性はよい。重心線の位置が辺縁に近くなると、わずかの外力によって重心線が支持基底（安定線限界）から逸脱し、転倒してしまう（省略）。
- ④**質量** 物体は質量が大きいほど、安定性はよい。ただし、体重あるいは質量が安定性に影響するのは、運動時と重力以外の外力が作用しているときだけである（省略）。

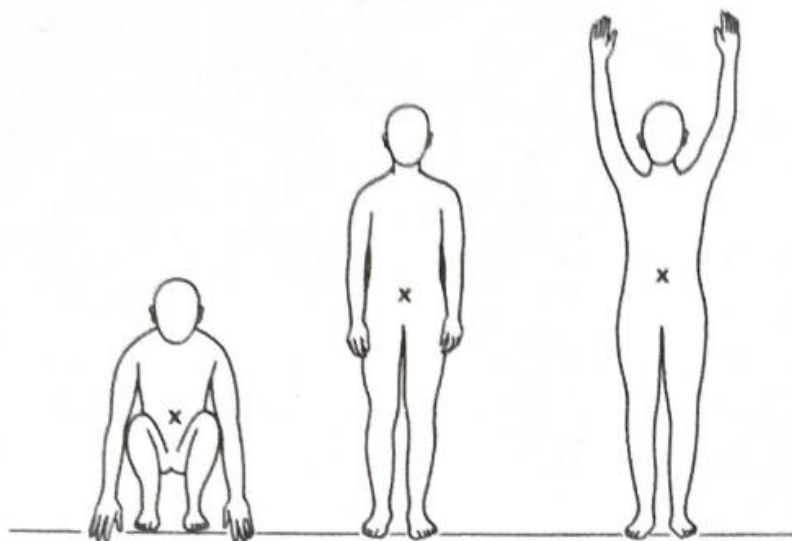


図 7-6 姿勢の相違による重心の高さの変化

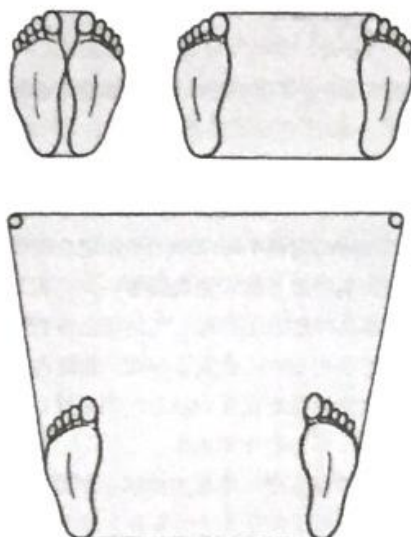


図 7-7 支持基底の広さ  
両足を密着した場合(左上)よりも、両足を開いた場合(右上)や松葉杖を使用した場合(下)のほうが支持基底は拡大する。

図 3-2 姿勢の相違による重心の高さの変化と支持基底の広さ

(中村隆一、齋藤宏、長崎浩 2017 : 353)

⑤**摩擦** 床との接触面の摩擦抵抗が大きいほど、安定性はよい。摩擦が安定性に影響するのは、運動時および外力が作用しているときである。

⑥**分節構造物** 分節構造物よりも単一構造物のほうが安定性はよい。分節構造物が平衡を保持するためには、

- ・ 上位の分節の重心線が下位分節との接触面内にあること、
- ・ 全体の重心線が最下位分節の支持基底内にあること、

が必要である。各分節の重心線が一致していると、構造物全体の安定性はよくなる。人体は、頭部、体幹、四肢で構成される複雑な体節構造であり、各体節の重心線も一致していないため、運動時に安定性が低下する。

⑦**心理的要因** 視線を遮断したり、高所から見下ろしたりすると、身体動揺が増強して、安定性は低下し、バランスを失うことを経験する。

⑧**生理的要因** (前略) 姿勢保持には、姿勢反射や立ち直り反射なども関与する。これらの生理的機能に異常があると、安定性は低下する (中村隆一、齋藤宏、長崎浩 2017 : 352-354)。

以上から重心は安定した姿勢を作り出す上で重要な要素であり、様々な要因から成ることがわかる。

また重心は呼吸の仕方によってもその位置が微妙に変化するとされ、特に腹式呼吸や逆式呼吸を用いることで重心を上下移動させることができる (屈国鋒、浅見高明、加藤雄一郎 2001 : 19-25)。

### ③丹田

丹田を辞書で調べると、「下腹部の、臍の下にあたる所。ここに力を入れると、健康と勇気を得る」と書かれている (『広辞苑 第六版』2011 [1955] : 1779)。以下の引用文献には、丹田について次のように記述されている。

(『人体科学 第10巻第2号』: 呼吸法の差異が丹田と重心位置に及ぼす影響)

丹田とは、東洋的な武術、養生思想の一つであり、意識的につくられた点である。(中略) 丹田の位置は、東洋的な分類によれば臍下の2-3寸の所にあるが、西洋的な分類の仕方では臍下の5-7cmの所にある (屈国鋒、浅見高明、加藤雄一郎 2001 : 19-26)。

(『人体科学 第1巻第1号』: 立位姿勢における臍下丹田と重心位置の関係)

元来、丹田とは道教における言葉で、丹藥すなわち不老不死の妙薬を作り、蓄える田という意味であるといわれている。そして丹田に「気」を集めることにより、心身の健康が得られると考えられてきた。丹田には、上丹田、中丹田、下丹田とあるが、中でも身体と気を司るところとして下丹田すなわち臍下丹田が重要とされている。(中略) また貝原益軒は『養生訓(巻第二)』の中で「臍下三寸を丹田という。腎間の動気ここにあり。・・・養気の術、つねに腰を正しく据え、真気を丹田におさめ集め、呼吸をしずめてあらくせず、事にあたっては胸中より微気をしばしば口に吐き出して、胸中に気をつめずして、丹田に気をつむべし。」と言って丹田に気を集める養気の術を体得することの重要性を説いている。(中略) 佐藤通次は『身体論』の中で、「人間のからだはいはば、一箇の統一ある肉塊である。統一体であるからその一の座として必然的に各局部を統合する力の集点が存しなくてはならぬ。(中略) それが臍下丹田であって、丹田は肉体的自己の力の源を成す一点である。この丹田を物的自己の重心の落ちる垂線上に現成せしめることを姿勢を正すというのである。丹田はいはば動的重心である。」と述べ、単なる気の集約点というだけでなく、物的人間の集約点として臍下丹田をとらえ、動的重心と同じものであるとしている(浅見高明、柳田利昭、平井仁 1992: 39-40)。

つまり、丹田は人間の体の中心であり、そこに意識を集中させることでどんな動きや姿勢でもバランスを取ることができるということである。

琉球舞踊界では丹田を意識することで重心をそこまで引き下げ、より安定した動きができるようにする。

重心はその物体、体のバランスを保っている点であり、丹田は重心でとらえた体のバランスに安定を与えてくれるものだと考える。

下記の図で説明すると、丹田はネジのような役割があり、このネジが太くて丈夫なものであればあるほど安定感が増すのである。また、このネジの調節具合でがっちり固定したり、少し遊びの部分ができたりというように度合も調整できる。

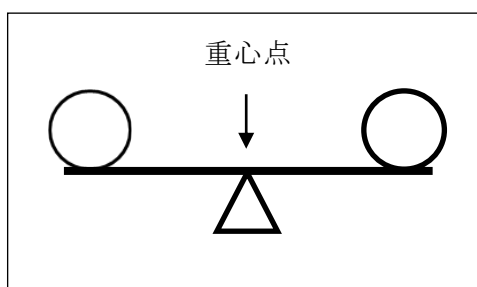


図 3-3 重心点のイメージ

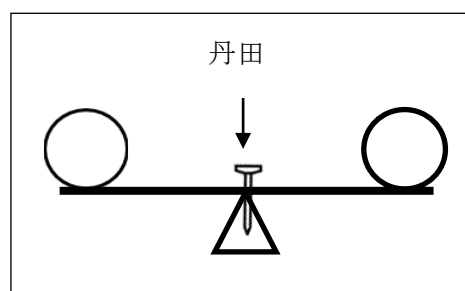


図 3-4 丹田のイメージ

「腰を落とす」技法には、姿勢を正し、重心を下げる技とその下げた重心を丹田で固定する意識が必要であり、これは体の真中を通る重心線がブレないようにすることで安定したパフォーマンスを可能とするものである。

## 第二項 ガマク入れ

八重山舞踊の指導には用いられない言葉であるが、八重山舞踊と琉球舞踊の体づかいを比較分析する上で重要になってくるのがこの「ガマク」であるため、ここで説明する。

『沖縄古語大辞典』によると「ガマク」とは「かまく・がまこ」と書かれており、「(ガマク) 腰。腰回りの細くくびれている部分。その部分をヨウラともいう。『八重』に「側腹也」とある。例文の「がまこ小」(ガマクグラー) は娘の器量を誉める際の言葉で、腰が形よくくびれている娘をいう」(沖縄古語大辞典編集委員会 1995 : 211)。

(『琉球古典舞踊の型』: ガマクのいれ方)

ガマクというのは「よこばら」のことで「ガマクをいれる」というのは、左または右のガマクに力をいれて、ガマクを固定することである。ガマクを固定することによって上体の姿勢がきまり手や足の動作がきまる。つまり、からだ全体の姿勢と手足のうごきが、ガマクをかなめとしてきまるのである。たとえば左にガマクをいれるなら、左ガマクを内がわにまげて上体が左にかたむくようになる。このようにガマクをいれる所作は、女踊りの中に数多くみられる。これは主として手の動きにつれてなされるものだが、へたにすると上体が折れまがってしまう。ガマクが折れまがり、上体が傾きすぎるようなことはさげなければいけない(芸術祭運営委員会 1976 : 30)。

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

「ガマク・ガマク入れ」については、その位置や解釈も様々であり、流派によってはその技法の伝承は無いとされ、不明確な部分が多い。

その様子が波照間永子、大城ナミ、花城洋子による「琉球舞踊における技法「ガマク入れ」の伝承—玉城盛重系流会派を対象に—」『比較舞踊研究』第18巻に記されている。以下の引用に出てくる表3-2は又吉静枝の論文に記載された内容を波照間、大城、花城が表形式に整理したものであり、表3-3は波照間、大城、花城が聞き取り調査を行い、3人が作成した表である。

#### 表3-2 琉球舞踊指導者のガマクの有無

表4 又吉論文に記載された「琉球舞踊指導者からの聞き取り調査」(1997)

(又吉による聞き取り調査をもとに筆者<sup>55</sup>が表形式に整理した)

インフォーマント	主な師匠名	「腰を入れる」 の使用有無	「ガマクを入れる」 の使用有無	「ガマク」の位置
阿波連本啓 (M36生)	川平朝美親雲上 奥原親雲上	○	×	女立ちから左つきの場 合、左の方に向く (右の方に腰を入れている)
国場世保 (M44生)	玉城盛重	○	○	よくわからない
渡嘉敷守章 (T1生)	渡嘉敷守良	○	×	
比嘉澄子 (T11生)	新垣松含	○	○	胸腹部の肋骨の下に4本 の指が入るあたり
宇根伸三郎 (T12生)	玉城盛重	記載なし	○	ウシンチーを行うところ
安座間澄子	金武良章 (読谷山親雲上に 師事)	○	×	両腰(足のつけ根)に力 を入れている。

(波照間永子、大城ナミ、花城洋子 2012: 24)

<sup>55</sup> 筆者とは波照間、大城、花城のことである。

表 3-3 「ガマク入れ」の伝承方法

表 5 聞き取り調査「ガマク入れ」の伝承方法

インフォーマント 氏名	師匠名	伝承語 「ガマク」の 使用	「ガマク入れ」の伝承方法に関する インフォーマントの返答（一部引用）	伝承語
大城政子 (S4 生)	玉城盛重、 比嘉清子、 真境名佳子 他 2 名	有	ここ（左助骨下あたりを指さし）をガマクという。 どこっちははっきりしたことはない。 真境名先生になると上というよりはこっち下の ほう（足の付け根側）。ここに「ネーチリ入れる」 昔はここ（左右股関節・両下肢の付け根）にチー グシ入れてまっすぐにまわる。	「ネーチリ 入れる」
志田房子 (S12 生)	玉城盛重、 田島清郷 他 8 名	有 (少)	ガマクは帯を締める位置だが、「ガマク入れ」（ガ マクいしれー）といって股関節（足の付け根）を 手で押しこんで教わった。 股関節をゆるめて膝をゆるめて、ここからここま での作業（ウエストから股関節まで）を「ガマク いしれー」って解釈している。	「押しこむ」 「ゆるめる」
親泊久玄 (S14 生)	親泊興照 他 5 名	有	ガマクは脇腹の位置で、その使い方はその位置で 体を曲げるのではなく、脇腹が反対側から引っ張 られて引っ込んでいる感じで使うと指導する。また 螺旋状のバネをイメージさせ、バネの本数でガ マクの強弱を指導する。 つまり、ガマクを強く使うときはバネをいっぱい 押しつぶすイメージを持ち、弱いときは 2、3 本 つぶすというイメージを持つというのである。	螺旋状のバネ
玉城節子 (S16 生)	玉城盛義	無	助骨の下辺りに手をあて、肩もおさえ、足を出し たら押さえつける。その時に息も止めて「こうや っては一と息を吐きなさい」といわれた。古典を 教わる時には、盛義先生自ら手で肩を押さえて 「ガマク」の部分も押さえて指導された。	「わたネーチ リ入れる」

(波照間永子、大城ナミ、花城洋子 2012 : 24)

『ガマクを入れる』は、歩行以外の型を行う（「技をかける」）時に用いられ、『ガマク』として意識する位置が多様である。『よこばら』『脇腹あたりのくびれた部分』『腰と上体をつなぐ部分』『腹部前面の側腹部 1 ヶ所』『胸腹部前面における主に側腹部』などと記載されている。

また、『ガマクを入れる』時の『入れる』の解釈であるが、『固定する・力を入れる・息をつめる』と記され、上体および体幹の『傾斜・回旋・屈曲』をともなうほか、手の動きとも連動してなされることもある（波照間・大城・花城 2012：22）。

琉球舞踊の「ガマク入れ」は側腹部の操作によって行われる身体技法だと考えられているようである。

「ガマク入れ」という言葉は空手の世界でも広く使われており、重要な身体操作であるとしている。

沖縄県立芸術大学大学院の授業<sup>56</sup>で空手を受講した際に「ガマク入れ」について聞いてみたところ、「大まかに言うとガマク入れは腰使いのこと。腰を落とし、お腹に力を入れる、または股関節を緩めて、横隔膜の辺りと股関節を腰で挟むようにするということがガマク入れだと教える流派もある。ガマクという言葉の語源が明確になっていないため、ガマクの位置も特定できておらず、流派によって教え方が様々である。」ということだった。

この教え方は八重山舞踊や琉球舞踊の「腰を入れる」と同じであり、空手の「ガマク入れ」と「腰を入れる」は同じ状態である可能性がある。

空手の「ガマク入れ」について調べたところ、ガマクはへそから下あたりをへそガマク（へソガマク＝フスガマク）、背中側の腰あるいは臀部を腰ガマク（コシガマク＝クシガマク）と言い、これらを抜いたり、入れたりする操作のことだと書かれている文献もあった。以下に引用を示す。

（『空手の不思議』：「チンチク」と「ガマク」をわかりやすく）

剛柔流の基本となる三戦では、骨盤を上を捲り上げるような動きが頻繁に見られますが、その動きについてこれらの言葉を使って表現すると、「クシガマクを抜いて、フスガマクを入れる」と言えます。前蹴りの動作であれば、膝を上げる際の「フスガマクの入れ」から、腰を押し出しながら蹴り足を伸ばす「クシガマクの入れ」というよう

<sup>56</sup> 2013年「芸術表現総合比較研究Ⅰ」盧姜威 講師による空手の授業



に、フスガマクの入れからクシガマクの入れに切り替わる動きと表現できるでしょう（佐藤哲治 2019 : 73-74）。

上記の内容では、骨盤を上を捲り上げるような動きで「ガマク入れ」を説明している。また、流派によっては上記以外の「ガマク入れ」もあると述べている。

（『空手の不思議』：「チンチク」と「ガマク」をわかりやすく）

剛柔流においては、三戦で学ぶこのような前後のガマクの入れ抜きが、腰の使い方の基本となりますが、剛柔流に左右のガマク使いはないのでしょうか？首里手系の動きを見てみると、腰は振らないとする見解がある一方で、腰を切り戻すような動きも見られます。首里手の基本となるナイファンチでは、左右のガマク使いを学ぶことが主要な目的の一つであると聞きます（佐藤哲治 2019 : 86）。

ここで注目したいのが、「左右のガマク使い」という部分である。先述した琉球舞踊の「ガマク入れ」はこれと同じ可能性がある。そこで、さらに「ガマク入れ」について調べてみたところ、空手の「ガマク入れ」には二通りの「ガマク入れ」が存在する可能性がでてきた。1 つは琉球舞踊の「腰を入れる」と同じような状態の「ガマク入れ」、2 つ目は側腹部を部分的に使って技を成す「ガマク入れ」である。

この二つ目の「ガマク入れ」は、片足立ちになり前蹴りをする時などに使われ、体制を崩さず、戦う相手に蹴る動作を悟られないために行うとされている。例えば、肩幅に立った状態から左足で蹴る動作を行う場合、上半身が右に動いてしまう。そこで左に「ガマク入れ」を行うことで上半身を安定させ、重心移動をせずに右足の股関節を緩め、左足で蹴ることができるという考えのようである（「空手の型、別の分解 身体操作」  
<https://wintree.jp/article/442012573.html/2020/10/1>）。

つまり、上半身が左右に動かないように固定すると同時に股関節を緩め、蹴りやすくするために行われるのがこの「ガマク入れ」であると考えられる。

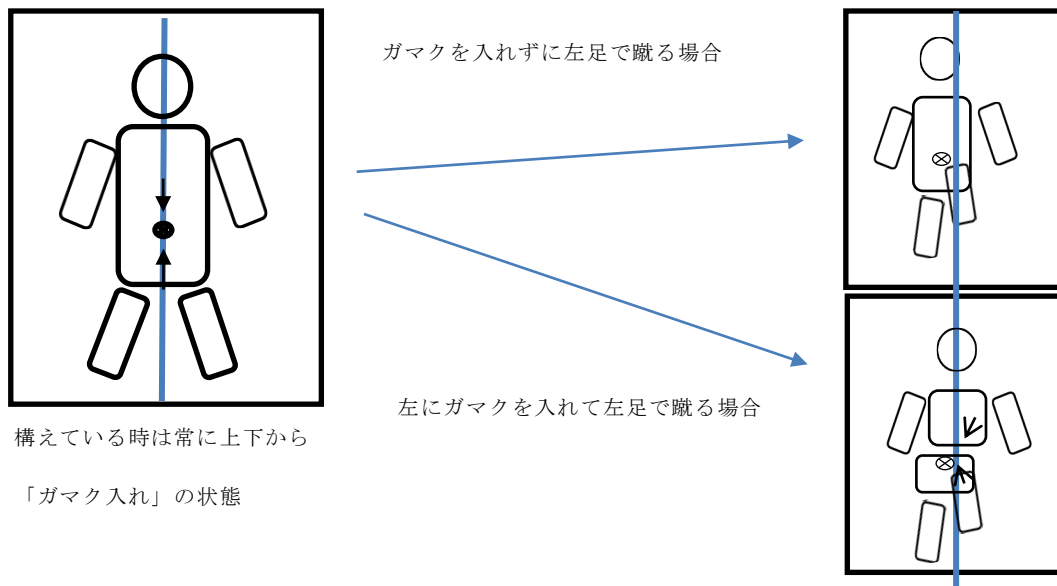


図 3-5 空手の「ガマク入れ」の状態のイメージ

琉球舞踊の「ガマク入れ」と、空手のこの「ガマク入れ」では少し感覚が異なる部分があるが、どちらも腰部の一部分の筋または内臓を操作する技法であり、腰部の一部分にエネルギーを集めることで、股関節を緩めることを可能とするものであると言える。

総合して考えた結果、「ガマク入れ」の状態には2つのパターンがあると筆者は考える。1つは、「重心を丹田に落とし込み、上半身と下半身を一体化して安定させる、いわゆる「腰を入れた」状態、または「腰を入れた」状態からさらに股関節を緩めて足を出しやすとした状態」が「ガマク入れ①」のパターン。この時の「ガマク入れ」は左右の「ガマク入れ」ではなく、縦の「ガマク入れ」であり、「ガマク入れ①」の状態をキープすることで、いつでも動き出せる状態をつくり出していると考え（図 3-6）。

もう1つは、「腰部の一部分、主に左右を内側へ折り込むことで、さらに股関節を緩めた状態」である。例えば、体を体の真中を通る正中線から左右に分けた場合、左腰部にガマクを入れると左股関節が緩み足を横に大きく出しやすくなる。これが「ガマク入れ②」のパターンである（図 3-7）。これは琉球舞踊の女踊に出てくる「つき足」や「小廻り」の方向転換時に見られ、曲線美を描くためにも使用されている技法である。

八重山舞踊には「ガマク」という言葉を使って踊りを指導するということはない。そのため「ガマク入れ」もないとされている。確かに左右の「ガマク」を使い分けるというようなことが無いためパターン②の「ガマク入れ」はない。しかし、パターン①の「ガマク入れ」はあると考えることができる。

現在の琉球舞踊界の「ガマク入れ」の解釈としてはパターン②の左右の腰部を使い分ける「ガマク入れ」が流布している。

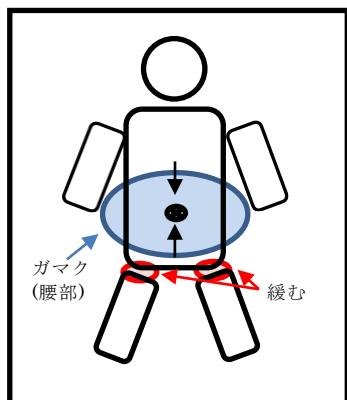


図 3-6 「ガマク入れ①」のイメージ

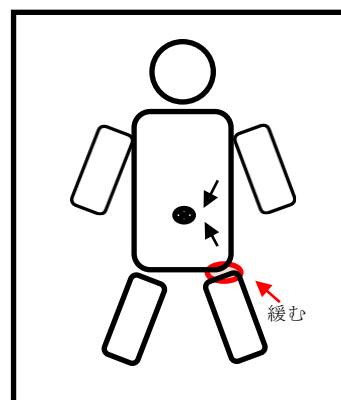


図 3-7 「ガマク入れ②」のイメージ

### 第三項 あげ入れ

「あげ入れ」については『琉球古典舞踊の型』にもその詳細は記載されておらず、先行研究として取り上げられることも少なかった。しかし腰を安定させるための技法としての報告があるため、「あげ入れ」についても確認する。

以下は「あげ入れ」について書かれた最新の論文で、真踊流佳幸の会会主である宮城幸子から聞き取り調査を行い、筆者である高井賢太郎自身が実際に実技を通して得た「あげ入れ」の感覚を基に書いたものである。その中で「あげ入れ」の状態を作る手順が書かれている。

- ①まず、まっすぐ立つ。(この時柱や壁に対して背を付けて、カカト・お尻・頭が壁につき、まっすぐ平行に立つとわかりやすい)
- ②下腹にあげを入れる。(着物の裾を調整する時に、あげ山を作るようなイメージをする。)
- ③あげを入れると頭から背中部分が壁から少し離れ、膝も少し屈曲する。
- ④足も動きやすくなる位置まで腰を据える。
- ⑤胸からへソの下に向かって深く息を吐き、溜め込む。(鼻・アゴ・ノド・臍が一直線に繋がるような意識をする。) ※③④⑤は同時に行う。
- ⑥重心を少し前に持っていき、前に少しよりかかる。

⑦以上の状態を保ったまま、歩き方や所作を行う。(高井 2019 : 15)

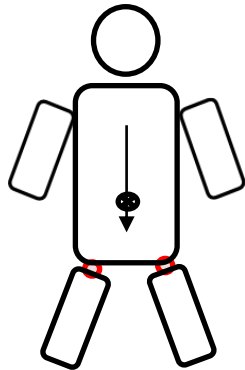
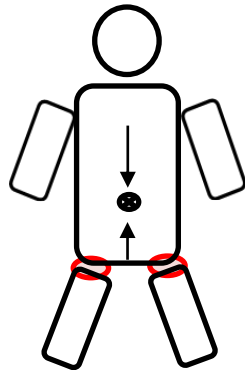
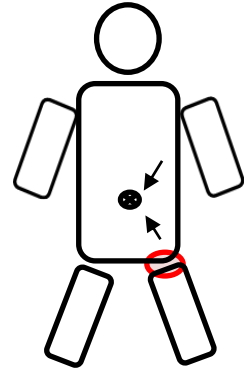
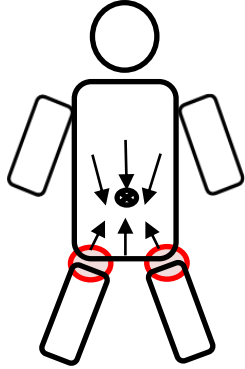
以上の内容を見てみると、先述した「腰を入れる」や「ガマク入れ①」と類似する部分があることがわかる。しかし新しい見解も見られる。それが⑥の「重心を少し前に持っていき、前に少しよりかかる。」という内容である。

「あげ入れ」の「あげ」とは着物の裾上げのことを指すことが多く、沖縄方言で「ネーチリ」という言葉で表現されることも多い。「日本の着物が「おはしより」を表部分に出すのと逆で、沖縄の着物は襟下から5センチほどのところに調整する長さのゆるみを内側(裏)に入れて折りたたみ縫う。この着物の内側に折りたたむことを「ネーチリ」という」(波照間・大城・花城 2012 : 25)。

つまり「あげ入れ」とは、「ガマク入れ①」の状態から、さらに下腹部に内臓を折り込ませ、股関節を緩めた状態と言えるのではないか。「ガマク入れ①」も股関節を緩める作用がある技法だと考えるが、「ガマク入れ①」は下腹部の上下から丹田周辺に気を圧縮するようなイメージだが、「あげ入れ」は下腹部の下部分を折り込むようなイメージにすることで、結果的に上部分の皮膚や筋も引っ張られるというような状態になり、姿勢がやや前傾に曲がるのではないかと考える。

以上「腰を落とす」、「腰を入れる」、「ガマク入れ」、「あげ入れ」について整理した。その中で「ガマク入れ」には2つのパターンがあるとし、「ガマク入れ①」と「ガマク入れ②」に分けた。以下、本論文ではこの「ガマク入れ①」を「腰を入れる」、「ガマク入れ②」はそのまま「ガマク入れ②」と表記し、八重山舞踊と琉球舞踊の体づかいについて考察することとする。

表 3-4 用語のまとめ

<p>腰を落とす</p>	<p>=姿勢+重心+丹田</p> <p>腰を落とした状態とは、姿勢を正し、腰の位置を少し下げ、重心を丹田近くまで落とし、丹田で重心を固定させた状態。 安定した姿勢を保つために行われる。</p>	
<p>ガマク入れ①</p>	<p>=腰を入れる</p> <p>腰を入れた状態と同じと言える。股関節を緩めて足を出しやすくした状態。体を安定させた状態を保ちながら動くために行われる。 縦のガマク入れ。</p>	
<p>ガマク入れ②</p>	<p>腰部の一部分、主に左右を内側へ折り込むことで、左右どちらかの股関節を緩めた状態。 (実際はガマク入れ①の状態を行っている上でさらにガマク②を行う) 斜めのガマク入れ。</p>	
<p>あげ入れ</p>	<p>=ガマク入れ①+さらに下腹部に内臓を折り込んだようなイメージ。 ガマク入れ①よりも姿勢が前傾になるため重心が前重心にある。 これによって前進し易くするという効果が得られる。</p>	

## 第二節 男踊の体づかい

ここでは八重山舞踊と琉球舞踊の男踊に焦点を当て比較分析する。対象の動作は、歩き方と姿勢、立つ動作、つき足、方向転換である。対象とした動作は以下の通りである。

- 男踊の対象動作：
- 1) 歩き方「歩み」と姿勢
  - 2) 立つ動作「八文字立ち」
    - イ) 立ち姿勢・ポジション
    - ロ) 「八文字立ち」の体づかい
  - 3) 「つき足」
  - 4) 方向転換「小廻り」

研究方法は以下の通りである。また詳細は各項目で記述する。

1. 被験者は八重山伝統舞踊勤王流恵の会会主山里恵子<sup>57</sup>と琉球舞踊親泊流輝てい會会主比嘉いずみ<sup>58</sup>である。
2. 動作の記録はそれぞれ VTR 撮影（2018 年 4 月に撮影）で記録し、写真による分析を行った。写真にした動作は、動き始めてから次の動作に移るまでを番号で区切った。
3. 琉球舞踊と八重山舞踊の被験者へインタビュー（2013 年 4 月～2014 年 11 月、2020 年 8 月実施）を実施し、それぞれの体づかいに関する内省情報を記述した。
4. 写真は、爪先離地→足底接地→踵離地→足底接地の部分を動画から抜き出して写真にした。表では歩行解析に用いられる用語は以下のように英語を省略して使用する。

### 【歩行解析に用いられる用語】

**HC：踵接地** 踵が地面に接地すること（Heel Contact）

**FF：足底接地** 足底面がすべて地面に接地すること（Foot Flat）

**HO：踵離地** 踵が地面から離れること（Heel Off）

**TO：爪先離地** 爪先が地面から離れること（Toe Off）

---

<sup>57</sup> 八重山伝統舞踊勤王流恵の会会主。石垣市白保生まれ。浮海ヨシ（ヤギラアッパ）に舞踊を学び幼少の頃より村の舞台で踊る。八重山高等学校入学後、八重山芸能クラブに所属。その後沖縄本島に渡り、勤王流堀切トキより 1992 年教師免許授与。1995 年恵の会発足。

<sup>58</sup> 沖縄県立芸術大学准教授。2006 年に稽古場を開設。親泊流八重の会家元平八重子によって 2013 年に輝てい會を発足。沖縄県立芸術大学 1 期生で、佐藤太圭子より教授。

5. 姿勢の傾斜角度は、地面から直角に伸びた青い垂直線と、耳（耳珠点<sup>59</sup>）、腰（大転子<sup>60</sup>）を通った赤い実線が交差している部分の角度を分度器で測り、上半身の傾斜具合を示した。
6. 歩き方のテンポはメトロノームで 60BPM の速さに合わせて行い、右足から踏み込みを始めた。
7. 立つ動作の足（Foot）<sup>61</sup>のポジション図は、ポジションの写真を上からなぞるようにして形作り、右足の踵から左足の踵までを点線で引き外旋<sup>62</sup>角度を求めた。

### 第一項 歩き方「歩み」と姿勢

まず、八重山舞踊と琉球舞踊における男踊の歩き方と姿勢がどのようなものであるか、先行研究を見てみる。

#### （『琉球古典舞踊の型』：歩き方）

第一歩にだす足は演技種目によって違うので一概にはいえない。足を運ぶときは胸をおこし、腹に力を入れて歩き、しかも柔らかさと軽さをみせることが要求されている。そのとき注意すべきこととしては、肩をゆすってはいけないことだ。いわゆる肩を波打たせてはいけないということである。次に足が舞台についていなければいけない。役柄によって多少の差異はあるが、舞台の歩き方が大体すり足であり、歩くとき足の裏をみせないで歩間を保って歩くのが原則である。そしてリズムにのって歩かなければいけないことはもちろんである（芸術祭運営委員会 1976：59）。

#### （『琉球古典舞踊の型』：姿勢）

腰に重点をおいて腹に力をとり、胸をおこして肩を自然に下げて安定感を保つ。しかもギスギスした堅さをみせるのではなく、丸みをもった美しさをみせるというのをたえず頭に入れておく。いわゆる“自由な型”にする（芸術祭運営委員会 1976：58）。

<sup>59</sup> 耳の顔側の、外耳道の入り口にある出っぱり。

<sup>60</sup> 大腿骨頸の上外側には大転子が突出している。転子とはハンドルのことで、その力学的な効用は、たとえば大転子につく中臀筋が大腿骨を外旋させている。

<sup>61</sup> 時として「足」はくるぶしから爪先までの部分を言い、「脚」はあし全体を指すことで使い分ける場合があるが、本論文では引用文献に使われている「足」があし全体を指していることが多いことから便宜上「足（Foot）」はくるぶしから爪先までの部分を指し、「足」はあし全体を指すこととする。

<sup>62</sup> 大腿軸を中心として外方へ回旋する動きのこと。太ももを「外」にむくようにねじるのが外旋。内またにするのが内旋。

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

八重山舞踊の教授の場においては「姿勢を正し、腰を落とし、お腹に力を入れて」または「重心をぐっと落して腰を入れて歩く」と言われ、体がぶれないように安定した状態で歩みを行うように指導される。

以下の写真 3-1 は八重山舞踊で、写真 3-2 は琉球舞踊の歩き方と姿勢である。写真①は通常の直立姿勢で、踊る時の姿勢と比較しやすいように並べた。男踊の場合裾を掴み構えた状態か、扇子を持って構えた状態の「歩み」が通例であり、八重山舞踊の場合は扇子を持って構えた状態の「歩み」が多いため、写真①から⑥は扇子を持って歩んでいる状態とし、体の線が見えやすいように扇子を持たずに撮影した。また写真は以下のような状態を示すものである。

①爪先離地・踵接地（右）、足底接地（左）→ ②足底接地（右）、踵離地（左）→ ③爪先離地・踵接地（左）、足底接地（右）④足底接地（左）、踵離地（右）→ ⑤爪先離地・踵接地（右）、足底接地（左）→⑥足底接地（右）、踵離地（左）

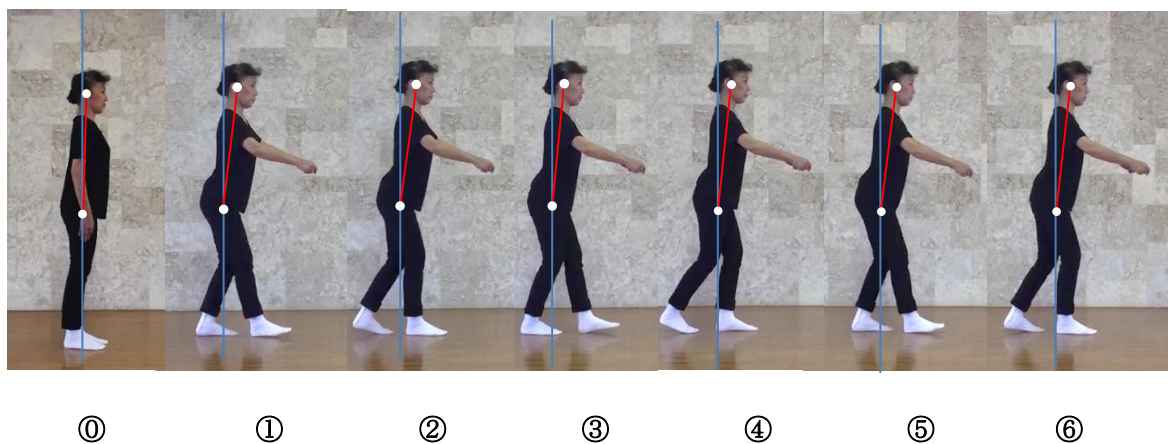


写真 3-1 八重山舞踊 男踊の歩き方「歩み」と姿勢

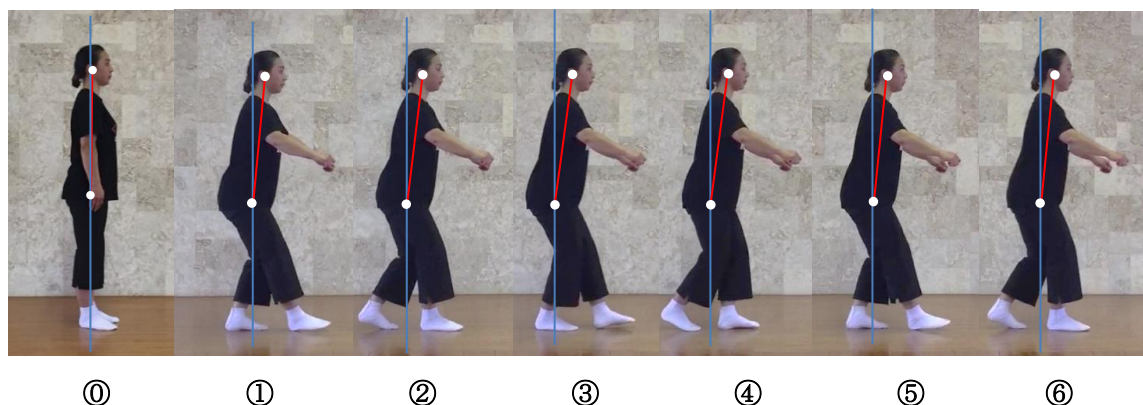


写真 3-2 琉球舞踊 男踊の歩き方「歩み」と姿勢



### 第三章 八重山舞踊の体づかい

まず歩んでいる時の姿勢に注目する。写真 3-1 と写真 3-2 の姿勢の傾斜角度を測った。写真 3-1 の傾斜角度は平均すると 6.75 度、写真 3-2 は 7 度となり、ほとんど同じと言える。

姿勢についてはほとんど違いがなかったが、一般的に「八重山舞踊の方がやや直立姿勢」だと言われている。その結果を生み出す理由として、方向性の意識と身体技法が関係していると考える。そしてそれは教授の場においてどのように指導されるのかが重要となる。

教授の場において八重山舞踊は、「下腹部に重心をぐっと落とし、腰を入れて歩く。母指丘に意識を持ち、爪先から床に滑らせるようにし、床から離れないようにくっつけて歩く」と指導される。腰を安定させるために重心を下に落とすことが強く意識されるため、前進はしているが、意識の方向性を矢印で示すと下「↓」ということになり、歩む姿勢がやや垂直になることが多いのではないだろうかと考える。

一方、琉球舞踊は、重心は下に落とすが、やや前傾姿勢を意識させた歩き方が指導される。「基本姿勢をとる時は、頭の天辺からお尻の穴まで一本の芯を通すイメージで、息を吐きながら下腹にあぎを入れて歩く。腰が先行して足を出し、三線の絃をはじくのではなく、絃の音を踏むように歩く」と指導される。

八重山舞踊の被験者は「腰を入れる」という身体技法の用語を使用しているのに対し、琉球舞踊の被験者は「あげ入れ（あぎを入れて）」という用語を使用している。先述したように「腰を入れる」とは①姿勢を正し、②重心を低くし、③丹田で安定させ、股関節を緩めて足を出しやすくした状態（ガマク入れ①に同じ）であり、「あげ入れ」は「腰を入れた」状態からさらに下腹部に内臓を折り込んだような状態であると考えられる。「あげ入れ」を行うことで、やや前傾姿勢になり、さらに股関節に緩みをもたせることで、前に足を出しやすくしているのではないか。

つまり、琉球舞踊は八重山舞踊以上に下腹部に内臓を折り込むようなイメージ操作をすることでやや前傾になっていると考える。

次に、歩き方に注目すると、若干ではあるが八重山舞踊より琉球舞踊の歩幅の方が大きく、腰の落とし具合も琉球舞踊の方が落ちている。踵や爪先の上がり具合はほぼ同じように見える。

歩幅は踊る演目の種類によっても多少の差が生じる。例えば曲のテンポが速い場合は勢いがつくため歩幅が大きくなる。よって八重山舞踊と琉球舞踊の違いとは言い難い。

今回の結果では爪先の上がり具合はほぼ同じであったが、一般的に八重山舞踊は琉球舞

踊と比べて爪先を上げて歩んでいる印象がある。これは歩む時の音のとり方の違いも影響しているのではないかと考える。八重山舞踊の場合、三線の「テン」という音を爪先が上に来た時に同期するようにとる（図 3-8 の①参照）。しかし琉球舞踊は三線の音をつかむように、または音を踏むように心がけて歩むため、爪先が床につく時に三線の「テン」という音が鳴るようにして歩むのである（図 3-8 の②参照）。

三線の音の取り方の違いにより、歩容の印象が違ってくるのではないか。

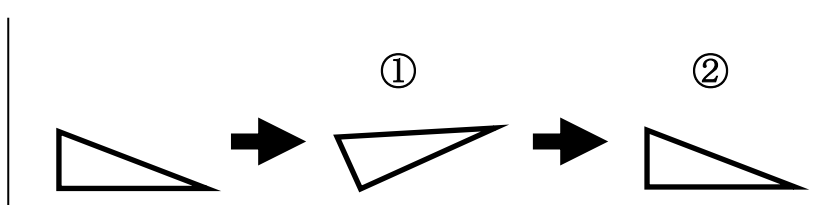


図 3-8 三線の「テン」をとる位置

この音の取り方については、琉球舞踊の流会派間で異なり、八重山舞踊のように三線の「テン」という音を爪先が上に来た時にとるという流会派もあると聞いたことがあるため、一概に八重山舞踊と琉球舞踊の音のとり方の違いと断定することはできないが、三線の音の取り方の違いは、歩容の印象に何らかの影響を与えていると考える。



写真 3-3 八重山舞踊 男踊の歩き方「歩み」と姿勢（前方向）



写真 3-4 琉球舞踊 男踊の歩き方「歩み」と姿勢（前方向）

写真 3-3 と 3-4 は、八重山舞踊と琉球舞踊の歩き方を前方向から撮影したものである。

先述したように、八重山舞踊と琉球舞踊の歩き方は①姿勢を正し、②縦揺れや横揺れを起こさずに腰を安定させて歩くことが条件とされているが、琉球舞踊の男踊の場合は「股関節を割る」ということも意識させる。「股関節を割る」というのは、足をまっすぐそろえた状態から、股関節を外側に開いて腰を落とした状態のことである。それを確認するため写真を前方向から撮影してみたところ、若干ではあるが爪先が外側に向いていることは確認できた。しかし両者の写真を比べてみても下肢の違いは確認できなかった。

#### 第二項 立つ動作「八文字立ち」

「八文字立ち」とは、漢字の「八」またはカタカナの「ハ」の字のように足を肩幅程度に広げて立つ、男踊の基本の構え姿勢である。

(『琉球古典舞踊の型』：立ち方)

俗に八文字立ちといわれるように「八」の字のように爪先をひらいて立つ自然体。そして足を舞台の上にとおき、両足に平均に力をもたせて身体を支え、臍下丹田に力を入れて形を整える（芸術祭運営委員会 1976：58）。

#### 1. 立ち姿勢・ポジション

写真 3-5 から 3-8 は八重山舞踊と琉球舞踊の「八文字立ち」である。「八文字立ち」の立ち姿勢を正面と横から撮影し、立ち姿勢の傾斜角度を測った。写真 3-9 と 3-10 は足（Foot）のポジションを確認するため足（Foot）のみに焦点を当てて撮影し、それを上からなぞった図をもとにポジションの角度を求めたのが、図 3-9 と 3-10 である。図 3-8 は八重山舞踊と琉球舞踊のポジションを合わせて比較し易いようにした図である。

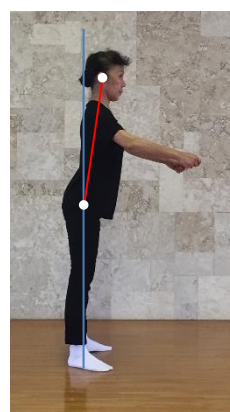


写真 3-5 八重山舞踊の立ち姿勢（正面）

写真 3-6 立ち姿勢（横）

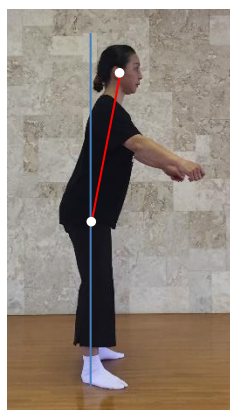


写真 3-7 琉球舞踊の立ち姿勢（正面）

写真 3-8 立ち姿勢（横）

まず写真 3-5 と 3-7 の正面から見た「八文字立ち」を比べてみると、どちらもそれぞれの肩幅程度に足を開き、股関節を外旋し、八の字のような状態で立ち構えている。腕の構えが若干異なり、八重山舞踊は手の部分にかけて少し丸みを帯びた構えで、腕の位置が琉球舞踊に比べて高めである。琉球舞踊は腕の構えも八の字のような構えで、腕の位置が八重山舞踊に比べて低めである。

この違いについては、筆者がそれぞれの舞踊を踊る際に注意される内容で、八重山舞踊では扇子を高めにし、丸みを帯びた構えを意識するが、琉球舞踊では扇子をやや低めにし、大きく構えるように意識する。どちらも「手の構えは肩から水が流れるように構え、ミゾオチの位置で構える」と教わるが、個人の感覚によってミゾオチの高さが異なるため、このような違いが生じると考える。八重山舞踊は先述した教え以外に「腕を真っ直ぐするの

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

ではなく、「大木を抱えるように構える」と教わるため、琉球舞踊に比べて少し丸みを帯びた構えになる。



写真 3-9 八重山舞踊 足 (Foot) のポジション

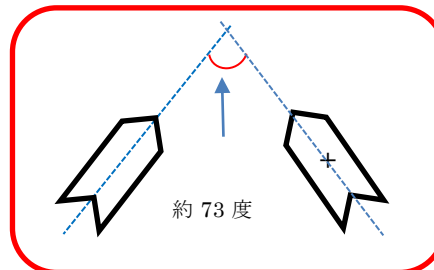


図 3-9 八重山舞踊 ポジションの角度



写真 3-10 琉球舞踊 足 (Foot) のポジション

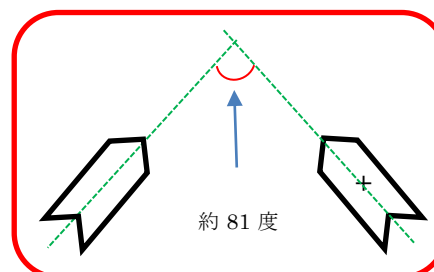


図 3-10 琉球舞踊 ポジションの角度

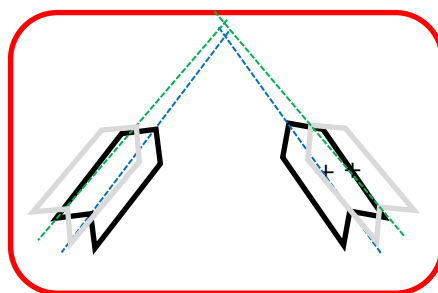


図 3-11 八重山舞踊と琉球舞踊のポジションの比較

次に写真 3-6 と 3-8 の横から見た「八文字立ち」を比べてみると、八重山舞踊が約 9 度、琉球舞踊が約 11 度前傾しており、琉球舞踊の方が約 2 度大きく前傾していた。

続いて写真 3-9 と 3-10 の足 (Foot) のポジションでは、琉球舞踊の方が幅と角度が大きく見える。しかし、ポジションの幅については、先述したように個人の肩幅に差異があるため、特に八重山舞踊と琉球舞踊の違いというわけではない。図 3-9 と 3-10 のポジシ

ョンの角度については、八重山舞踊が約 73 度、琉球舞踊が約 81 度外旋しており、琉球舞踊の方が約 8 度大きく外旋していた。

八重山舞踊と琉球舞踊の「八文字立ち」の立ち姿勢とポジションを比較した結果、姿勢の傾斜角度と足 (Foot) のポジションの角度はどちらも琉球舞踊の角度の方が大きいという結果になった。

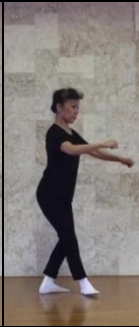


#### 2. 「八文字立ち」の体づかい

研究方法でも述べたように、以下の写真は動画撮影後、動作の最小単位で区切って写真にしたものである。

表の項目は、縦の列が相転移、腰の位置、下肢の動作、臍の方向、爪先の方向、歩行周期運動を示しており、横の列は動作の最小単位、つまり動き始めてから次の動作に移るまでを番号で区切ったものである。

相転移とは、相が別の相へと変化することを意味する。ここでは「八文字立ち」の動き始めから終わりまでを相で分ける。腰の位置は ↓ (下)、→ (横)、↑ (上) の 3 方向で示す。踊っている間の八重山舞踊と琉球舞踊の腰の位置は、普通に立っている状態、あるいは歩いている状態とは異なり、常に下がった状態である。舞踊界ではその状態を「腰が入っている」状態、または重心を落としている状態などと表現する。ここではその「腰の入った」状態を基準とし、腰の位置を示すものとする。下肢の動作は、下肢の大まかな動き、臍の方向では体位がどの方向を向いているかを示す。爪先の方向では、左右の爪先が舞台のどの方向を向いているか示している。歩行周期運動は、歩行解析に用いられる用語を使用し、爪先や踵、足底部分が地面と接地しているのか、または離れているのかを示す。

表 3-5 八重山舞踊「八文字立ち」

							
番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦
相転移	準備相	方向転換				終止相	
腰の位置	↓	→	→	→	↑	↓	↑
下肢の動作	左足踏み込み右足を出す準備	右足を外旋し、徐々に足と体を正面に向ける		左足を右足の横へ	右足の踵を左足の踵につける	両足屈曲	右足を肩幅程度に開く
脛の方向	上手横	上手横と上手前の間	上手前	上手前と正面の間	正面	正面	正面
爪先の方向	右 上手横 左 上手横	右 上手前 左 上手横	右 上手前 左 上手横	右 やや正面 左 上手前	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前
歩行周期運動	右 FF 左 FF	右 TO 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF

まず、八重山舞踊の「八文字立ち」の方法を写真と照らし合わせながら説明する。

①左足で膝関節を曲げ、手は「切る」動作<sup>63</sup>、②右足を大きく外旋し、爪先を正面に向け、上手方向から正面に方向転換し、手は手首を回すようにし（琉球舞踊の「切返し」の「返し」の部分に似ている）、③方向転換しながら左足に多めにかかっていた体重を右足に移し、④体とともに左足を右足の横にもっていき、⑤右足の踵を左足の踵にくっつけて、カタカナの「ハ」、または漢字の「八」の字にし、⑥腰を落とすと同時に右手も腰の位置まで下ろし、⑦落とした体を持ち上げると同時に手首を体方向に引いて、構える時に右足を肩幅程度に開き八文字立ちになる。

<sup>63</sup> 琉球舞踊の「切返し（きりかえし）」と似ているが同じ動きではない。琉球舞踊の「切返し」は前方から後方へ方向転換する際のみに行われる動作だが、八重山舞踊では後方から前方へ方向転換する際にも行われる。八重山舞踊では「切る」という用語が使用されている。



表 3-6 琉球舞踊「八文字立ち」

				
番号	①	②	③	④
相転移	方向転換			終止相
腰の位置	→	→	↓	↑
下肢の動き	左足出す	上半身の動きと 共に両足の方向も 正面へ	右足踏み込み正面 (90度)	左足出す
躰の方向	上手横	上手前	正面	正面
爪先の方向	右 上手横 左 上手横	右 やや正面 左 上手前	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前
歩行周期運動	右 FF 左 TO	右 FF 左 FF	右 FF 左 HO	右 FF 左 FF

次に琉球舞踊の「八文字立ち」の方法を写真と照らし合わせながら説明する。

①上手横から正面に方向転換するために左足を少し内旋し、②方向転換しながら右足に多めにかかっていた体重を両足に移し、③腰を落として、④落とした体を持ち上げると同時に後ろにあった左足を右足の横に開いて八文字立ちとなる。

琉球舞踊の八文字立ちの場合、手を動かすことはなく八重山舞踊の「切る」動作などは伴わない。以下、表 3-5 と表 3-6 を比較しながらそれぞれの項目ごとに見ていく。

#### ◆ 相転移

八重山舞踊の場合、八文字立ちをするまでの相転移は準備相、方向転換、終止相の3つに分かれている。一方で琉球舞踊の場合、準備相は無く舞台下手から歩いてきて、すぐ方向転換の動きに移り、終止相となっている。さらに八重山舞踊の場合は方向転換をして体が完全に正面に向ききってから腰を落としているのに対し、琉球舞踊は右足の外旋に伴って体を前に向けながら腰を落としているという違いがある。



#### ◆ 腰の位置

八重山舞踊の場合、準備相で腰をさらに落とし、体を正面に向けるにつれて少しずつ腰の位置が上がり、体が正面に向ききった後、終止相で腰を落として八文字立ちとなっている。琉球舞踊の場合、歩みの状態で方向転換に移っていくため腰の位置は変わらず、体を正面に向けながら腰を落とし、終止相で八文字立ちとなっている。

#### ◆ 下肢の動き

八重山舞踊は写真①で左足を踏み込み、腰を落とし、写真②で右足を外旋させ方向転換しているが、琉球舞踊は写真①で踏み込まず左足を少し内旋させ、写真③で右足を外旋させ方向転換している。方向転換する前に腰を落としているのと、落としていないという違いに加え、右足を外旋させ方向転換を始めているのと、左足を内旋させ方向転換を始めているという違いが確認できる。

八重山舞踊と琉球舞踊を比較してみると、八重山舞踊の下肢の動作が多いことに気づく。それは足先行で動いているのか、体先行で動いているのかによって違いが出てくる。八重山舞踊は足の方向に体がついてくると考えているが、琉球舞踊は体の方向に足がついてくるといふ考えがある。どちらも体と足が連結した動きではあるが、足先行、体先行の動きなのかによって下肢動作の数が変わってくると言える。

#### ◆ 臍の方向

写真を見てみると、八重山舞踊は正面に向くまで約 22.5 度ずつ臍の方向が動いている。琉球舞踊は、正面を向くまで約 45 度ずつ臍の方向が動いている。これは足の動きに合わせて写真を切り取っているためこのような違いが出るが、実際ではどちらも途切れることなく動き続けているため、正確には上手横から正面に一連の動きで向いている。

#### ◆ 爪先の方向

八重山舞踊と琉球舞踊のどちらも、臍の方向と左右どちらかの爪先の方向が大体一致しており、臍の方向が正面を向いている時のみ左右の爪先の方向が異なっている。

#### ◆ 歩行周期運動

八重山舞踊と琉球舞踊の写真①を見てみると、八文字立ちの最初の動きから異なった足

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

の使い方になっていることがわかる。八重山舞踊の写真①は、左右の足底面がすべて地面に接地した状態 (Foot Flat) になっているが、琉球舞踊の写真①は左が爪先離れ (Toe off) になっている。その後も八重山舞踊と琉球舞踊が同じような状態になっている部分はなく、最後の八文字立ちのポーズである写真⑦と④のみであった。

八重山舞踊の写真⑥と琉球舞踊の写真③は写真を見ると同じような状態に見えるが、八重山舞踊の写真は足の踵をそろえ真下に腰を落としているため、重心は体の中心に位置しているが、琉球舞踊の写真は右足を一步前に出しているため、重心がやや前であることがわかる。

#### 第三項 「つき足」

「つき足」とは、右足または左足の踵にもう一方の足の爪先をつける下肢動作のことであり、主に舞台の正面、または下手前と上手前に行うことが多い。

この動作について『琉球古典舞踊の型』では次のように記述されている。

(『琉球古典舞踊の型』：つき方)

男踊りのつき方は右つきがほとんど全部で、右足をだすとともに、重心をこれに移し、さらに右足を斜め後ろに引いて立つ (芸術祭運営委員会 1976 : 59)。

八重山舞踊には上肢の構えをしている状態から前方向に歩みをして、そのままつき足になるような動作がほぼないため、振りの途中の動きから抜き出した。写真 3-11 と 3-12 は八重山舞踊と琉球舞踊の前方向につく「右つき足」である。両者の歩き出す前の動きはそれぞれ写真⑥のポーズから始まる。



① ② ③ ④

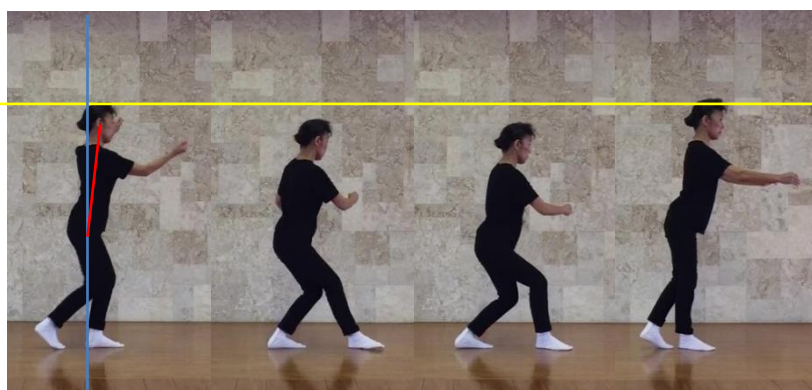
写真 3-11 八重山舞踊の前方向につく「右つき足」



① ② ③ ④

写真 3-12 琉球舞踊の前方向につく「右つき足」

八重山舞踊のこのつき足は、①のポーズから2歩目で②の状態となり、上肢は左側から両扇子を縦にして前に押し出すようにし、下肢は下から押し上げるようにする動きであるため、通常の「右つき足」と少し異なっているようにも思われる。しかし先述したように、他にこのような「右つき足」が無いためこの「右つき足」を比較対象の動作とした。この「右つき足」は、後に述べる女踊における八重山舞踊の「右つき足」とも若干腰の落とし具合が異なり、こちらはより深く腰を落としていると考える。



① ② ③ ④

写真 3-13 八重山舞踊 横から見た「右つき足」



① ② ③ ④

写真 3-14 琉球舞踊 横から見た「右つき足」

写真 3-13 と 3-14 は前方向につく「右つき足」を横から撮影したものである。青の線は地面から直角に伸びた垂直線、赤の線は上半身の傾斜具合を示し、黄色の線は「つき足」をするために腰を落とした高さから「つき足」の最終形態に至るまでの屈伸状態を見るための線である。以下八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」について写真と照らし合わせながら説明する。

八重山舞踊の「右つき足」は、写真①左足で少し腰を落とし、写真②つく足である右足を大きく前に出し、写真③徐々に体重を出した足に移し替え、写真④出した足（右足）の踵に左足の爪先をつける。

琉球舞踊の「右つき足」は、写真①左足で腰を落とし、写真②つく足である右足を大きく前に出し、この時の全体重は左足にかかっている。写真③左足にかかっていた全体重を

つく足である右足に一気に移しながら、写真④出した足（右足）の踵に左足の爪先をつける。

まず写真①を見比べてみると、八重山舞踊は左足を少し屈曲しているが、琉球舞踊は左足を深く屈曲し、姿勢もやや前傾している。両者の傾斜角度を測ってみると、八重山舞踊は約 6.5 度、琉球舞踊は約 14 度前傾しており、琉球舞踊の方が深く前傾していることがわかる。この時、重心の位置が八重山舞踊より琉球舞踊の方が前にあると考える。

次に写真②を見比べてみると、八重山舞踊はつき出した足のヒザが少し曲がっており、両方の足に体重がかかっている様子が窺える。一方で琉球舞踊は、つき出した足のヒザは真っ直ぐ伸びており、つき出した足に体重はかかっていない。

続いて写真③を見比べてみる。八重山舞踊と琉球舞踊の違いが大きく表れているのが写真③である。八重山舞踊はつき出した足が曲がっているのに対し琉球舞踊は真っ直ぐ伸びている。腰の落とし具合も、八重山舞踊は写真②よりも深く屈曲して腰を落としているのに対し、琉球舞踊は写真②の屈曲状態と比べると頭の半分以上の体が伸びている。これは八重山舞踊が徐々に重心移動しているのに対し、琉球舞踊が一気に重心移動を行っているということである。

最後に写真④を見比べると、上肢がそれぞれ違う動きとなっているため体の向きも多少異なるが、足の状態はほとんど同じような状態で「つき足」の最終形態になっている。

黄色の線に注目するとわかるように、八重山舞踊の腰の落とし具合を低い方から順番をつけるとしたら、写真③→②→①→④となるが、琉球舞踊は写真②→①→③→④となり、落とし方の違いがはっきりわかる。

八重山舞踊は片足だけに体重をかけることが少なく、両足に体重がかかり、徐々に重心移動をしている。しかし琉球舞踊は、片足に全体重をかけて重心移動を瞬時に行っている。瞬時に重心移動ができるというのは、丹田に強い意識があることで可能とする動きであるため、琉球舞踊は丹田の意識が強いと言えるのではないか。

第三章 八重山舞踊の体づかい



① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦



⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭

写真 3-15 八重山舞踊の左右につく「つき足」



第三章 八重山舞踊の体づかい



① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦



⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭

写真 3-16 琉球舞踊の左右につく「つき足」

写真 3-15 と 3-16 は八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」の中で左右の方向に 2 回連続で行う「つき足」である。つき足を連続で 2 回行う場合、八重山舞踊は「右つき足」→「左つき足」の順番で行うことが多いが、琉球舞踊は必ず「左つき足」→「右つき足」の順番で行うという特徴がある。写真 3-15 の「つき足」は、《赤馬節》に出てくる「つき足」で、写真 3-16 は《かぎやで風》に出てくる「つき足」である。上肢の動作が異なるため、「つき足」の初めの動きからつき終わるまでの動きの部分を青く囲い、番号をつけた。

両者の写真④と⑩をそれぞれ照らし合わせてみると、八重山舞踊はそれほど腰を落としていないのに対し、琉球舞踊は深く腰を落としている。さらに写真⑥と⑬を見てみると、若干八重山舞踊の前に出した足の方が屈曲している。

八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」を比較してみた結果、八重山舞踊と琉球舞踊では腰を落とすタイミングと体重のかけ方が異なり、重心移動の方法が違っていることがわかった。八重山舞踊と琉球舞踊では上肢の動作も含めた全く同じ「つき足」が無いため比較しづらいが、同じ「つき足」が無いという結論を見出したことの意味は大きい。

#### 第四項 方向転換「小廻り」

「小廻り」とは、方向転換のことで、主に前方から後方へ、または後方から前方へ向き直る時に行われる。八重山舞踊の男踊では主に「右小廻り」が多く、前方から後方へ「右小廻り」をする際は「切る」動作が行なわれることが多い。琉球舞踊も同様に男踊では主に「右小廻り」が多く、「右小廻り」をする際は「切返し」の動作が行われることが多い。この動作について『琉球古典舞踊の型』では次のように記述されている。

(『琉球古典舞踊の型』：まわり方)

右まわりのときは、右足を軸にして上体をまわしながら、右斜めに左足をおいてまわる。左まわりのときはその反対。いわゆる左足を軸に右足を左斜めにおいてまわるわけだ (芸術祭運営委員会 1976 : 59)。

表 3-7 と 3-8 は八重山舞踊と琉球舞踊の「右小廻り」である。方向転換の際にはどちらの足で体重を支持しているかが重要なポイントとなるため、表の項目に「支持足」を加え、体重を支持している足がどちらかを示す。



表 3-7 八重山舞踊「右小廻り」

									
番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
腰の位置	→	→	→	↓	↑	↓	→	→	→
下肢の動き	八文字立ち	右足を上手前に内旋	左足を後方に引く	腰を落とす	右足を前に向ける	やや右足に体重がかかる	右足に沿って左足を出す	左足を後方に向ける	右足を後方に向ける
臍の方向	正面	上手前	上手前	上手前	正面	やや下手前	下手横	下手奥	後方
爪先の方向	右 下手前 左 上手前	右 上手前 左 上手前	右 上手前 左 やや横	右 上手前 左 やや横	右 やや下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 やや横	右 やや下手奥 左 下手奥	右 後方 左 下手奥
支持足	両足	両足	両足	両足	両足	やや右足	両足	両足	やや左足

①八文字立ちの状態から②右足の爪先を上手前に向け③左足を後ろに引いて④腰を落とし、手は構えている状態のまま「切る」動作をし⑤手を上に上げる時に体も少し伸び⑥手を反す時に体を抑え、右足の爪先は下手前の方に向けて出し⑦左足の踵を右足の爪先前までもっていき⑧足と連動して体も後方へ方向転換し⑨右足の爪先を後方へ向けながら体を完全に後方へ向け、歩き出す。

表 3-8 琉球舞踊「右小廻り」

									
番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
腰の位置	→	→	→	↓	↑	↓	→	→	→
下肢の動き	八文字立ち	右足を上手前に内旋	左足を後方に引く	腰を落とす	右足を前に向ける	やや右足に体重がかかる	右足に沿って左足を出す	左足を後方へ向ける	右足を後方へ向ける
臍の方向	正面	上手前	やや横	やや横	正面	下手前	下手横	後方	後方
爪先の方	右 下手前 左 上手前	右 上手前 左 上手前	右 上手前 左 上手横	右 上手前 左 上手横	右 正面 左 やや上手前	右 やや下手横 左 正面	右 下手横 左 下手横	右 後方 左 後方	右 後方 左 下手奥
支持足	両足	両足	両足	両足	両足	右足	右足	やや左足	やや左足

①八文字立ちの状態から②右足の爪先を上手前に向け③左足を後ろに引いて④腰を落とし、手は構えている状態から縦にして「切返し」の動作をし⑤手を上に上げる時に体も少し伸び⑥手を反す時に体を抑えながら方向転換し、右足の爪先はやや下手横まで外旋させ⑦股関節を大きく割って左足を廻し置き⑧体と足の爪先を後方へ向け⑨体制を整え歩き出す。

以下、表の項目ごとに八重山舞踊と琉球舞踊を比較する。

◆ 腰の位置

八重山舞踊と琉球舞踊の写真①から⑨までのすべてが両者同じように腰の位置が動いており、腰の上がり下がりと同じように動いていることがわかる。

◆ 下肢の動き

写真①から⑨まで大まかな下肢の動きとしては同じである。しかし両者の写真⑦と⑧を見るとわかるように、股関節の割り具合が大きく異なる。八重山舞踊は両足の間にそれほど隙間がないが、琉球舞踊は足（Foot）1個分ほど隙間がある。これは琉球舞踊が股関節を割って方向転換しているためである。男らしさを表現するための動作であり、女踊では行われぬ。

◆ 臍の方向

まず両者の写真③と④の「切る」動作の時の臍の方向が若干異なる。八重山舞踊は上手前に臍の方向が向いているのに対し、琉球舞踊はやや横を向き、少しではあるが琉球舞踊の方が正面に対し深く角度をとっている。これは上肢の動きに関係してくることで、八重山舞踊は構えた状態で「切る」動作になるが、琉球舞踊は手を体の横で縦に立てて「切返し」動作に入る。そのため八重山舞踊に比べ臍の方向が上手前よりやや横になると考える。

次に両者の写真⑥を比べると、八重山舞踊は正面と下手前の間ぐらいに臍の方向が来ているのに対し、琉球舞踊は下手前を向いている。若干ではあるが琉球舞踊の方が大きく方向が動いている。

さらに写真⑧では八重山舞踊はまだ完全に臍が後方に向ききっていないのに対し、琉球舞踊は完全に後方に向いている。

◆ 爪先の方向

臍の方向と同じように写真③と④が若干異なる。右足はどちらも上手前を向いているが、左足は八重山舞踊が上手前と上手横の間で、琉球舞踊は上手横に爪先が向いている。

次に写真⑤は、八重山舞踊の右足がやや下手前で左足が上手前を向いているのに対し、琉球舞踊は右足が正面で、左足がやや上手前を向いている。写真⑥は八重山舞踊の右足が下手前、左足が上手前を向いているが、琉球舞踊の右足はやや下手前、左足が正面を向いている。琉球舞踊の右足の方が大きく外旋している。

さらに写真⑦は、八重山舞踊の右足が下手前で左足がやや横を向いているのに対し、琉球舞踊は両足が下手横を向いている。写真⑧は、八重山舞踊の右足がやや下手奥で左足が下手奥を向いているのに対し、琉球舞踊は両足が後方を向いている。

◆ 支持足

写真①から⑤までと⑨は両者同じであったが、写真⑥から⑧が異なり、八重山舞踊は⑥のみやや右足が支持足となっているが、⑦と⑧は両足が支持足となっている。琉球舞踊は⑥、⑦が右足支持足となり、⑧はやや左足の方が多く体重がかかっている。つまり、八重山舞踊は両足に体重がかかった状態で方向転換しているのに対し、琉球舞踊は片足に体重をかけて方向転換していることがわかる。

### 第三節 女踊の体づかい

ここでは八重山舞踊と琉球舞踊の女踊に焦点を当て比較分析する。女踊では男踊で分析した動作に加え、女踊特有の動作である「始動」の体づかいも分析する。対象とした動作は以下の通りである。また詳細は各項目で記述する。研究方法も男踊同様に行う。

- 女踊の対象動作：
- 1) 歩き方「歩み」と姿勢
  - 2) 立つ動作「女立ち」
    - イ) 立ち姿勢・ポジション
    - ロ) 「女立ち」の体づかい
  - 3) 「始動」
  - 4) 「つき足」
  - 5) 方向転換「小廻り」

#### 第一項 歩き方「歩み」と姿勢

まず、八重山舞踊と琉球舞踊における女踊の歩き方と姿勢がどのようなものであるか、先行研究を見てみる。下線部分は筆者が引いたものであり、後に説明する。

(『琉球古典舞踊の型』：歩きかた)

でてゆく足のはこびは、左足を直線上にまっすぐ前にだす。そのとき右足の重心を左足にうつす。ついで右足は左足とすれすれに左足に平行して真っすぐ前にだし、左足の爪先の前にもってくる。(1) もってきた右足の爪先は軽く右外側に開くようにしておく。その時、体の重心は右足にかかる。このような足のはこびをするのであるが、(2) 足うらを見せないように注意する。またわざとヒザを曲げないように自然に歩をうつす。左右の足を交互に、ヒザを曲げて歩くと肩に波打つように振動し、体が動揺する。また、足の開きが内輪になることはない(芸術祭運営委員会 1976 : 24)。

八重山舞踊の歩き方も基本的には琉球舞踊と同様に足をまっすぐ前に出し、摺り足で歩き、縦揺れや横揺れをタブー視する。しかし上記の下線部(1)については、自然にそうなる可能性もあるが、特に意識して歩いていない。下線部(2)については、意識している人も中にはいるが、意識していない人がほとんどである。

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

下記の引用は、八重山舞踊において縦揺れをタブー視し、揺れを起こさないためには多くの訓練が必要であることを示す内容となっている。

(『民俗藝術第一巻第六号』「八重山の舞踊の印象」)

女踊に限って腰を屈めるやうな心持がある。女踊の中にも、月夜濱節は位取りの重い舞らしいが二人とも身體を左右に浮き沈みさせて出たので、私は梅蘭芳の或る種の舞踊を思出し、「あれは何といふのですか」と聞くと、「あれは藝が至らぬから、あゝなるのです」と、宮良長智氏は自分が立つて歩いてみせてくれたので、私はいさゝか拍子ぬけがした。」(小寺 1928 : 57-72)。

昭和三年に東京の日本青年会館で行われた「第三回郷土舞踊と民謡」に八重山舞踊が初めて踊られた時に、日本の民俗舞踊研究者である小寺融吉が見聞きして書いた内容である。この大会に八重山芸能団が参加する条件として、「①素人の娘に伝授して出演させる、②服装はあくまでもそのままのものを使用する、③更に粉飾することは禁物である」という内容が課せられており、この舞台のために特訓させられた素人の少女たちであったため、このような事が起こったと考えられる(三木 1989 : 53)。

昔は縦揺れや横揺れをしない訓練として、水の入ったお椀を肩や頭に乘せて稽古したという話を八重山舞踊と琉球舞踊の両舞踊界で聞いたことがあるが、舞踊を極めるにあたり、「歩み」はそれほど重要視され、厳しく訓練が行われていたことがわかる。

以上をふまえて八重山舞踊と琉球舞踊の歩き方と姿勢を見てみる。写真 3-17 は八重山舞踊で、写真 3-18 は琉球舞踊の歩き方と姿勢である。

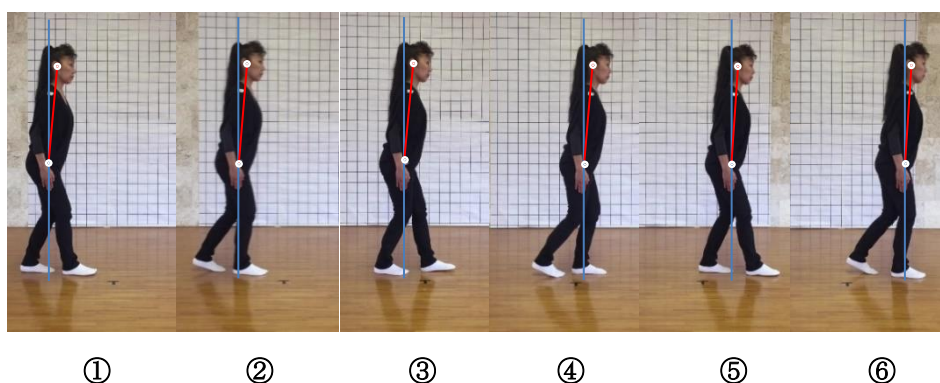


写真 3-17 八重山舞踊 女踊の歩き方「歩み」と姿勢

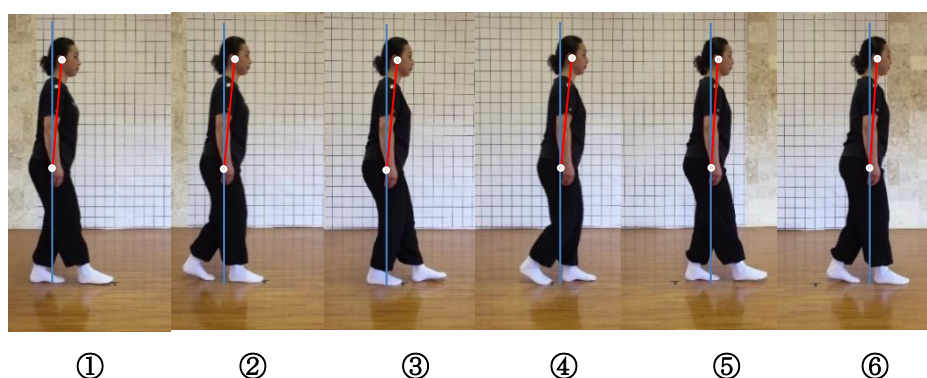


写真 3-18 琉球舞踊 女踊の歩き方「歩み」と姿勢

写真 3-17 と写真 3-18 は、以下のような状態を示すものである。

①爪先離地・踵接地（右）、足底接地（左）→ ②足底接地（右）、踵離地（左）→ ③爪先離地・踵接地（左）、足底接地（右）④足底接地（左）、踵離地（右）→ ⑤爪先離地・踵接地（右）、足底接地（左）→⑥足底接地（右）、踵離地（左）

まず歩んでいる時の姿勢に注目する。写真 3-17 と写真 3-18 の姿勢の傾斜角度を測った。写真 3-17 の傾斜角度は平均すると 5 度、写真 3-18 は 5.5 度となり、違いはほとんどない。

次に、歩き方に注目すると、両者の写真②、④、⑥の踵離地部分を比べてみると、琉球舞踊の踵の方が床から離れていることがわかる。

歩き方と姿勢は個人差が大きく表れる部分であるため、一概に八重山舞踊と琉球舞踊と分けるのは難しい。そのため、この結果がすべてとは言えないが、傾斜角度を測った結果、姿勢に違いはあまり無く、八重山舞踊の方は歩んでいる足の踵が床からあまり離れていな

いという結果になった。

女踊の姿勢については、八重山舞踊、琉球舞踊のそれぞれが男踊と同じような意識で姿勢を作る。

八重山舞踊の歩んでいる足の踵が床からあまり離れていないという結果については、重心の位置が関係していると考えられる。八重山舞踊は重心が進む足と付いてくる後ろの足、左右の足にかかったままであり、前後している左右の足の間にある体部分に重心があるが、琉球舞踊は進む足と連動して重心が移動しているため、若干ではあるが進む足に重心があると考える。

男踊では八重山舞踊と琉球舞踊の踵の上がり具合にあまり違いはなかったが、女踊では違いが確認された。

## 第二項 立つ動作「女立ち」

「女立ち」とは女踊の際に構えて立つ体勢である。八重山舞踊にはこの立ち方を示す用語がない。しかし、琉球舞踊の場合、この立ち方を「女立ち」と言うため、ここでは両者比較しやすいように「女立ち」と示すこととする。

『琉球古典舞踊の型』で「女立ち」という項目はなく、「立ち方」として以下のように解説されている。

(『琉球古典舞踊の型』: 立ち方)

武道でいえば構えの立ち方で、静止の状態からまさに動作に移ろうとする姿勢で休止の姿勢ではない。これは右足に重心をもたせ、左にガマクを入れて左足は軽く左横に置いて立つ。すなわち、みぎ(ママ)足にからだ全体の重みをもたせて、左足はかるく左側においているていどである。左足をはらってもたれないように、まったく右足にからだをもたせるが、その場合右足のヒザは外側にかかるくまげる。その程度は、右のヒザ頭から落ちる垂直線が右足の爪先におちるていどのものである。左足は、右足と平行線上にあるようにする(からだの向きからみて)。左足の爪先は、足を横にのばしているの自然に上がるようになる。(芸術祭運営委員会 1976: 22)

琉球舞踊の「女立ち」については、大城ナミによる「琉球舞踊の女立ちについて」『民族芸術 13』(1997: 32-38)や花城洋子による「動作学からみた‘女立ち’について」『民



族藝術 13』(1997: 39-46)、また板谷の「女立ちの成立：御冠船踊りの近代化と琉球舞踊」『沖縄文化研究』(2018: 1-55)など、これまでに多くの先行研究がある。

八重山舞踊の「女立ち」も最終的なポーズとして捉えた場合は、琉球舞踊と似たような形になっているが、詳細が異なる。

### 1. 立ち姿勢・ポジション

写真 3-19 から 3-24 は八重山舞踊と琉球舞踊の「女立ち」である。「女立ち」の立ち姿勢を正面と横から撮影し、立ち姿勢の傾斜角度を測った。写真 3-23 と 3-24 は足 (Foot) のポジションを確認するため足 (Foot) のみに焦点を当てて撮影し、それを上からなぞった図をもとにポジションの角度を求めたのが、図 3-12 と 3-13 である。図 3-14 は八重山舞踊と琉球舞踊のポジションを合わせて比較し易いようにした図である。



写真 3-19 八重山舞踊の立ち姿勢 (正面)



写真 3-20 立ち姿勢 (横)



写真 3-21 琉球舞踊の立ち姿勢 (正面)

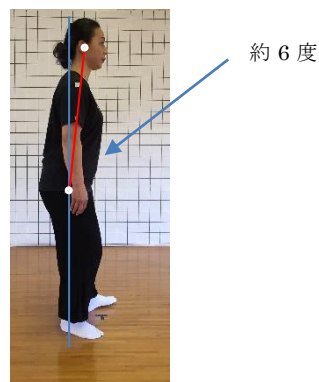


写真 3-22 立ち姿勢 (横)

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

まず、写真 3-19 と 3-21 の正面から見た「女立ち」を比べてみると、どちらも肩幅程度に足を開き、股関節を外旋し、八の字のような状態で構えている。次に写真 3-20 と 3-22 の立ち姿勢（横）の写真を見てみる。横から見るとわかるように、どちらも両足の膝を軽く曲げて立っている様子がわかる。写真では判りづらいが、左足の爪先は少し浮いた状態になっている。

傾斜角度を比べてみると、八重山舞踊が約 5 度、琉球舞踊が約 6 度前傾しており、琉球舞踊の方が約 1 度大きく前傾していた。

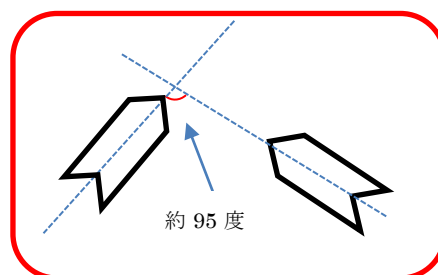


写真 3-23 八重山舞踊 足 (Foot) のポジション 図 3-12 八重山舞踊 ポジションの角度

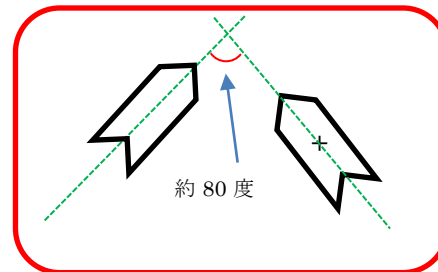


写真 3-24 琉球舞踊 足 (Foot) のポジション 図 3-13 琉球舞踊 ポジションの角度

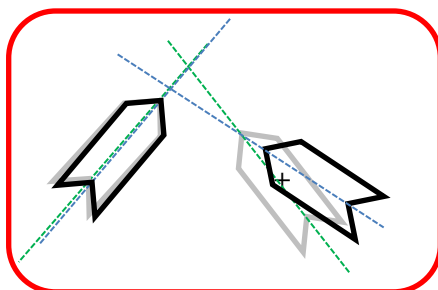


図 3-14 八重山舞踊と琉球舞踊のポジションの比較

続いて写真 3-23 と 3-24 の足 (Foot) のポジションでは、八重山舞踊の方が足を開く幅が広く、出している左足も琉球舞踊に比べて前に位置しているように見える。写真を解りやすくするためポジションを図で表し比べてみた結果、八重山舞踊の「女立ち」の外旋角度は約 95 度で、琉球舞踊は約 80 度となり八重山舞踊の方が大きく外旋しており、八重山舞踊の左足の方が少し前に出ていることがわかった。

八重山舞踊は、右足の踵に沿って直角に足を前に出すことを心掛けるため、約 90 度の外旋角度になっていると考える。一方で琉球舞踊は「体の動きに合わせて足は付いてくるだけ」と指導され、足の動きに対して指導されることは無い。


また、重心は両者とも中心にあるとの回答が被験者から得られたが、八重山舞踊は両足で垂直にたっている際の体重を 10 と捉えた場合、女立ちをする際は右足に 7、左足に 3、体重がかかっているという考え方に対し、琉球舞踊の場合は、右足に全体重がかかり、左足は添えているだけという考え方であり、意識にも相違が見られた。

琉球舞踊被験者の比嘉は「女立ち」について指導する際、「どのような動きにも対応し、すぐに動き出せるよう、すべての体重は丹田で持つように構える」「丹田は、いわば車のハンドルのような役割をしている」と述べている。丹田を常に意識することで、足の筋肉を使って動くのではなく、丹田で動きをコントロールするということである。そうすることによって上半身と下半身が一体となり、まとまった動きを作り出すことができると考える。

## 2. 「女立ち」の体づかい




この「女立ち」は、舞台下手幕から平行に出てきて、方向転換を伴い正面に立つ場合であり、八重山舞踊の多くの女踊りはこの女立ちから始まる。琉球舞踊では《作田》などの演目の際に行われる「女立ち」である。

表 3-9 八重山舞踊「女立ち」

								
番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
相転移	準備相	方向転換①			方向転換②			終止相
腰の位置	↓	→	↓	→	→	↑	↓	→
下肢の動作	右足踏み込み み左足を出 す準備	左足出す	左足踏み込み 下手前 (135度)	右足揃える 右足出す 準備	右足出す	右足引いて 踏み込み	左足上手前 (90度)左 足出す準備	左足出す
臍の方向	上手	上手	やや正面	下手前	下手前	下手前	正面	正面
爪先の方向	上手	上手	右 上手前 左 下手前	下手前	下手前	下手前	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前
歩行周期運動	右 FF 左 HO	右 FF 左 TO	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF	右 TO 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 FF	右 FF 左 TO

まず、八重山舞踊の「女立ち」の方法を写真と照らし合わせながら説明する。①右足で膝関節を曲げ体重はやや右足②左足を上手横に拳一個分ほど出し、踵は接地し爪先は床から数センチ離して上げ③左足を大きく内旋し爪先を下手前に向け、体重を両足にかけ④右足の踵を左足の踵に接地させ⑤右足を左足の方に沿って拳一個分ほど出し、踵は接地し爪先を床から数センチ離して上げ⑥右足の踵を左足の爪先部分まで引き⑦右足に少し体重をかけ、左足の爪先を踵から 90 度に上手前方向に向け⑧左足を上手前に伸ばし、踵は接地し爪先を床から 3～5 センチ離して上げる。

表 3-10 琉球舞踊「女立ち」

						
番号	①	②	③	④	⑤	⑥
相転移	準備相・方向 転換①	方向転換②		方向転換③		終止相
腰の位置	↓	↑	↓	↑	↓	→
下肢の動き	右足踏み込み 上手前 (45度)	左足出す	左足踏み込み 正面 (90度)	右足出す	右足踏み込み 下手前 (45度)	左足出す
脛の方向	上手前	上手前	正面	下手前	正面	正面
爪先の方向	右 上手前 左 上手横	上手前	右 上手前 左 下手前 (中心ぎみ)	下手前	下手前	右 下手前 左 上手前
歩行周期運動	右 FF 左 HO	右 FF 左 TO	右 HO 左 FF	右 TO 左 FF	右 FF 左 HO	右 FF 左 TO
ガマク	右	右	中心	左	左	中心

次に琉球舞踊の「女立ち」の方法を写真と照らし合わせながら説明する。①右足を外旋し爪先を上手前に向け、膝関節を曲げその足に体重をかけ②左足の踵を右足の爪先の横ほどに接地させ、爪先は床から数センチ離して上げ③徐々に体重を左足に移し、左足の爪先を下手前に向け④右足の爪先を下手前に出し、踵は接地し爪先は床から数センチ離して上げ⑤体を徐々に正面に向けながら右足に体重をかけ⑥左足を上手前に伸ばし、踵は接地し爪先を床から3～5センチ離して上げる。

以下、表 3-9 と表 3-10 を比較しながらそれぞれの項目ごとに見ていく。

#### ◆ 相転移

八重山舞踊の場合、女立ちをするまでの相転移は準備相、方向転換、終止相の3つに分かれ、方向転換が2回行われている。一方で琉球舞踊の場合は、準備相の段階で方向転換

①も行なわれており、その後、方向転換②と③、終止相に分かれる。八重山舞踊と比べて琉球舞踊の方が方向転換の数が1回多く行われている。

また方向転換1回に対し、動作の最小単位である写真が3枚の八重山舞踊に対し、琉球舞踊は2枚になっている。

#### ◆ 腰の位置

八重山舞踊の場合、腰の位置が下を示した後は重心を落とした状態を維持していることが多く、腰の位置が上を示すのは⑥の足を引く動作の時のみである。一方で琉球舞踊は、動作の最小単位ごとに小刻みに腰の位置が変化している。体を抑える時に膝が屈曲し、それと連動して腰の位置も上下している。数字の8の字を描くような動きになっている。

両者の大きな違いは、足の出し引き時の腰の位置である。どちらも①の足を踏み込む時は腰の位置が下になっている。しかし②の足を出す時、八重山舞踊は腰を落とした状態を維持しているが、琉球舞踊は少し上がっている。

#### ◆ 下肢の動き

八重山舞踊は、準備相の①で踏み込み、②～④で上手から一気に下手前に方向転換（約135度）が行われているが、琉球舞踊は、準備相の①の段階で体位を上手前に方向転換（約45度）し、方向転換②でまた下手前に方向転換（約90度）している。つまり、八重山舞踊は方向転換一回で下手前に向きを変えているのに対し、琉球舞踊は2回に分けて向きを変えていることになる。

八重山舞踊は足を出す際、拳一個分ほど足を前に出しており、足を出す動作がはっきりしているため、出した足を引き寄せるという動作が必要になるが、琉球舞踊は足を踏みかえる程度の足の出し方であり、足を引き寄せる必要が無い。そのため八重山舞踊の動作は琉球舞踊に比べて多くなる。八重山舞踊の写真④と⑥は足を引き寄せる動作になっており、琉球舞踊には見られない動作である。八重山舞踊は次の動作に移る前に足を整える動作があるため、「足を出す→足を引き寄せ方向転換→次の動作の準備のために整える」という流れであるのに対し、琉球舞踊は「足を出す→方向転換→足を出す→方向転換」の繰り返しになっている。八重山舞踊は腰を落とした状態で足を出すため、後ろの足に体重がかかり、やや後ろ重心なのに対し、琉球舞踊は出した足にも体重がかかっており、常に前重心であることがわかる。重心の位置は前後のわずかな差であるが、それによって動作が変わるこ

とが明確になった。

#### ◆ 臍の方向

両者を比較して異なっている部分は①、②、③の3箇所である。両者の①と②を比べてみると八重山舞踊は上手の方向に向いているが琉球舞踊は上手前に向いている。次に③は八重山舞踊がやや上手前寄りの正面に対し琉球舞踊は真正面に向いている。

#### ◆ 爪先の方向

八重山舞踊の場合、臍の方向と爪先の方向が一致し、左右の爪先も同じ方向に向いている部分が多く、臍の方向が正面に向いている時のみ左右の爪先の方向が異なっている。琉球舞踊の場合は、臍の方向と一致しているのは6の動作のうち2箇所のみであった。これは、八重山舞踊が足先行の動きで、琉球舞踊が胴体先行の動きになっているためこのような状態になると言える。

八重山舞踊は足使いを重視する。八重山舞踊の足使いの基本として、「片方の足に沿って、もう片方の足を動かす」という教え方をする。片足ずつ動かしながら「女立ち」の最終形態となるため、八重山舞踊は「女立ち」をするまで足づかいが琉球舞踊より多くなる。

#### ◆ 歩行周期運動

両者を比較してみると、①、②、八重山舞踊の⑤と琉球舞踊の④、両者の⑧は左右の足の状態が同じになっていたが、③の右足部分と八重山舞踊の⑥の左足と琉球舞踊の⑤の左足部分が異なっていた。八重山舞踊の③と⑥はどちらも左右の足底面がすべて地面に接地した状態（Foot Flat）になっていたが、琉球舞踊の③と⑤は片方が踵離地（Heel off）になっていた。比較的八重山舞踊は両足の底面が接地していることが多いが、琉球舞踊に両足の底面が接地していることは無い。これは「ガマク入れ②」が行われていない八重山舞踊と行われている琉球舞踊の違いが影響している。詳しくは次の項目のガマクで説明する。

#### ◆ ガマク

ここで示したガマクとは、「ガマク入れ②」の体づかいを示したものであり、八重山舞踊では腰部を左右で使い分けることが無いいため、琉球舞踊のみ示した。先述したように「ガマク入れ」とは筋肉または内臓を操作することであり、「ガマク入れ②」は腰部の一部分、

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

主に左右の一か所を内側へ折り込むことで、どちらかの股関節が緩められる技法のことである。

男踊ではこの「ガマク入れ②」を特別な振付の中で使われたりするが、女踊のように頻繁に使われることはない。

写真①、②は右にガマクが入っており、写真③、④は左にガマクが入っている。左右交互に「ガマク入れ②」を行うことで曲線美を描き、しなやかな動きを作り出すことを可能にしている。琉球舞踊の場合、「ガマクが右に入るから右足の股関節が緩み、右足が動く」と指導されるように体に足がついてくるという考え方である。左右のガマクを呼吸でうまくコントロールしながら波のように体を動かして「女立ち」の最終形態となる。

#### 第三項 「始動」

「始動」とは、踊り手が歌持で舞台袖から出て来て「女立ち」をした後に行われる歌い出しの動作、踊り始めの動作を指す。この動作は八重山舞踊と琉球舞踊の女踊に共通して見られる動作であり、男踊では行わない女踊特有の動作と言える。この動作を琉球舞踊界では「始動」、「思い入れ」、「シニクイ」という呼び方をされていることがあるが、八重山舞踊ではいずれの呼称もない。

この動作について『琉球古典舞踊の型』では次のように記述されている。

(『琉球古典舞踊の型』：始動)

歌がはじまるとすぐ踊りの動作をはじめ。からだの重心をささえ、かるくまげてあった右足を伸ばすと、左横にのぼしてあった左足は自然に右足の方へ引きよせられる。かるく寄ってくる左足を前進する方向にだして動作をはじめのわけだが、左足がすすみでるとこれまで右足にあった重心を左にうつしてゆく（芸術祭運営委員会 1963：23）。

表 3-11 と表 3-12 はそれぞれ八重山舞踊と琉球舞踊に見られる「始動」である。通常、面の方向は臍の方向と同じ方向を向いて踊られるが、この動作においては面の動きが重要な比較のポイントとなるため表の項目に面の方向を入れた。



表 3-11 八重山舞踊「始動」

		
番号	①	②
面の方向	正面	上手前斜下
腰の位置	→	↓
下肢の動き	女立ち	そのまま
臍の方向	正面	ほぼ正面
爪先の方向	右 下手前 左 上手前	右 下手前 左 上手前

表 3-12 琉球舞踊「始動」

		
番号	①	②
面の方向	正面	正面
腰の位置	→	↓
下肢の動き	女立ち	左足引く
臍の方向	正面	下手前
爪先の方向	右 下手前 左 上手前	下手前
ガマク	中心	右

まず表 3-11 の八重山舞踊の写真を見てみる。写真①は「女立ち」の状態であり、上半身の体位は正面で、下肢は右足の股関節が外旋し、膝が屈曲している。左足の股関節も外旋し、膝も少し屈曲している。写真②も下肢は写真①とほぼ同じ体勢のままになっているが、上半身の体位は少し上手前方向に向き、面は左斜下を向いている。

次に表 3-12 の琉球舞踊の写真を見てみる。写真①は「女立ち」の状態であり、上半身の体位は正面で、下肢は右足の股関節が外旋し、膝が屈曲している。左足の股関節も外旋し、膝も少し屈曲している。写真②は左足を少し右足に引き寄せ、股関節が内旋し、右足は写真①に比べてさらに屈曲している。上半身の体位は少し下手前側に向き、面は右側に傾いている。

2つの始動方法を比べてみると、どちらも写真①は全く同じ説明となり、「女立ち」のポーズである。写真②はポーズも全く違うものになっている。

以下、表 3-11 と表 3-12 を比較しながらそれぞれの項目ごとに見ていく。

#### ◆ 面の方向

八重山舞踊の面は左斜め下の方向を向き、頭が少し右側に傾いている。琉球舞踊の面は

正面を向いているが、右側に頭が傾いている。

八重山舞踊の場合、「正面から鼻先をなぞるように面を左に落とす」という教えを受ける。実践するときは、体位が面の動きに伴い正面からほんのわずかではあるが左方向に向き、重心はさらに下方方向に落とすような感覚で行う。

琉球舞踊の場合、女性らしさ、女性の柔らかさを表現する手段の一つとして「面」が使われる。琉球舞踊界では面を傾けることを「面を使う」または「面を入れる」という言葉で表現される。面を入れる時は、ただ面だけを傾げるわけではなく、面を傾ける方のガマクを入れる。例えば右に面を入れる場合は、右にガマクを入れる。右にガマクが入るから右に面が入るという考え方である。琉球舞踊界では「ガマク」と「面」が密接に作用していると言える。

#### ◆ 腰の位置

八重山舞踊の写真①と②では、腰の位置がほぼ同じであるが、少し息を吐き、重心を落とすようにするため、意識としては腰の位置は下がっているとした。

琉球舞踊の写真①と②では、腰の位置が明らかに下がっている。琉球舞踊の場合、写真①の状態から、左足を中央に引き寄せてから腰を落としている。つまり左足を引き寄せる時に腰の位置は一度上がって、その後下がっているのである。

#### ◆ 下肢の動き

八重山舞踊は写真①の状態と同じであるのに対し、琉球舞踊は左足を中央へ引き寄せている。この時の重心は右足側に寄るため、「始動」の後は必ず左足から歩み始める。

#### ◆ 臍の方向

八重山舞踊はほぼ正面であるのに対し、琉球舞踊は下手前の方向に臍が向いている。

#### ◆ 爪先の方向

八重山舞踊は写真①の状態と同じであるのに対し、琉球舞踊は左足を動かしているため、爪先の方向も左足のみ変わって、下手前を向いている。

◆ ガマク

琉球舞踊の写真②は右に「ガマク」が入っている。先述したように、右にガマクが入っているから右に面も傾くという原理である。

第四項 「つき足」

「つき足」とは、右足または左足の踵にもう一方の足の爪先をつける下肢動作のことであり、主に舞台の正面、または下手前と上手前に行くことが多い。

この動作について『琉球古典舞踊の型』では次のように記述されている。

(『琉球古典舞踊の型』：つきかた)

「つき」という振りは琉舞独特のものである。「つき」には「左つき」と「右つき」があり、女踊りは「左つき」、男踊りは「右つき」をするのがふつうである。すなわち、女踊りでは左でついて、左小まわりをするのである。「つき」とはどのような所作をいうのか、たとえば「左つき」の場合をみてみよう。まず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せるようにだしてゆき（一步よりやや大きく）、この左足に重心をうつしかえて、前方に体ぜんたいでつき（突き）、ゆっくり立つことをいう。このあと、左つきなら左まわり、右つきなら右まわりで後方に帰ってゆくの「つき」にともなう所作である。「つく」ときは、右足は左足のかかどについている。このとき、左つきならば右肩が前にでて「ついた姿勢」になるが、立つとその姿勢をもとにもどす。つまり身体（肩）をまっすぐにするとともに、アゴ＝目付きを正常にもどすのである（芸術祭運営委員会 1963：24-25）。



写真 3-25 八重山舞踊の「右つき足」



写真 3-26 琉球舞踊の「左つき足」

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

写真 3-25 から 3-28 は八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」である。写真 3-25 と 3-26 は正面から撮影したものであり、写真 3-27 と 3-28 は横から撮影したものである。八重山舞踊の「つき足」の場合、右つき足が多く、琉球舞踊の場合は左つき足が多く通例であるため、八重山舞踊の写真は「右つき足」、琉球舞踊は「左つき足」とした。

上記の正面からみた「つき足」は、それほどの違いは感じられない。

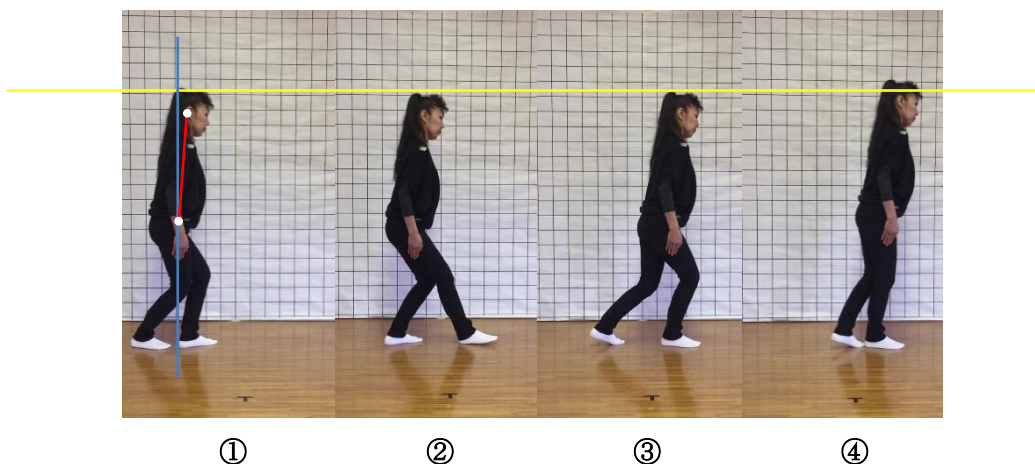


写真 3-27 横から見た八重山舞踊の「右つき足」

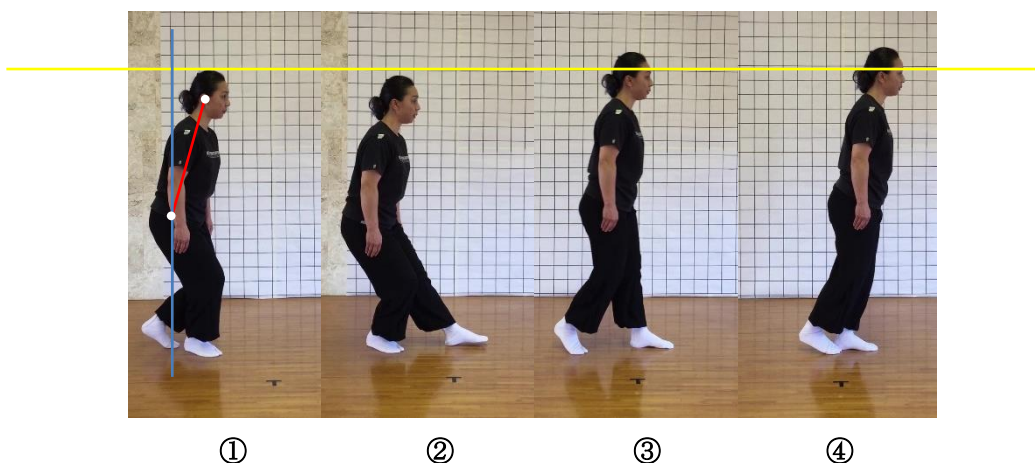


写真 3-28 横から見た琉球舞踊の「左つき足」

写真 3-27 と 3-28 は、横側から見た「つき足」である。青の線は地面から直角に伸びた垂直線、赤の線は上半身の傾斜具合を示し、黄色の線は「つき足」をするために腰を落とした高さから「つき足」の最終形態に至るまでの屈伸状態を見るための線である。八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」について写真と照らし合わせながら説明する。

八重山舞踊の「右つき足」は、写真①左足で少し腰を落とし、写真②つく足である右足を足（Foot）1個分出し、写真③徐々に体重を出した足に移し替え、写真④出した足（右足）の踵に左足の爪先をつける。

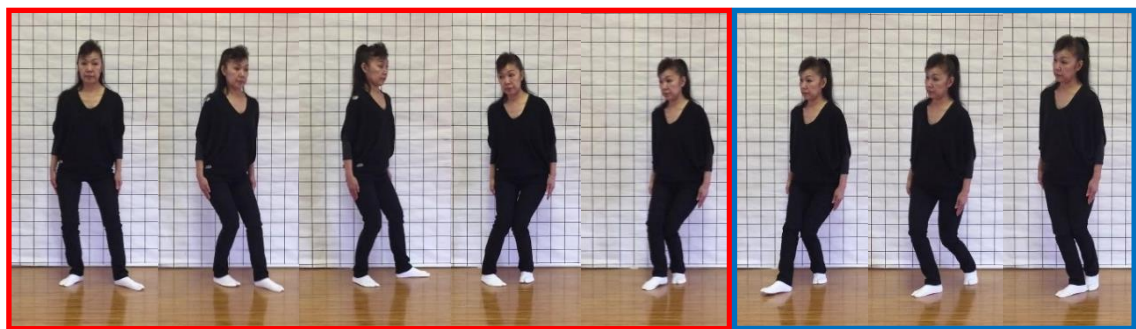
琉球舞踊の「左つき足」は、写真①右足で腰を落とし、写真②つく足である左足を足（Foot）1個分出し、この時の全体重は右足にかかっている。写真③右足にかかっていた全体重をつく足である左足に一気に移しながら、写真④出した足（左足）の踵に左足の爪先をつける。

まず写真①を見比べてみると、どちらも同じ程度の屈曲をしており、一見するとあまり変わらないように見える。しかし両者の傾斜角度を測ってみると、八重山舞踊は約4度、琉球舞踊は約11度前傾しており、琉球舞踊の方が深く前傾していることがわかる。また、八重山舞踊の後ろ足は踵が地面にほぼ接地しているのに対し、琉球舞踊は完全に踵が上がっている。八重山舞踊は両足に体重がかかったままであるのに対し、琉球舞踊は右足にほとんどの体重がかかっているということである。この時、重心の位置が八重山舞踊より琉球舞踊の方が前にあると考えることができる。さらに、八重山舞踊は真横を向いているが、琉球舞踊は少し半身になり、体の右側を引いた形になっている。これは右にガマクが入っていることを示す。琉球舞踊は右にガマクが入ることで右足の股関節を緩ませ、右足に多く体重をかけている。

次に写真②を見比べてみると、八重山舞踊はつき出した足のヒザが少し曲がっており、両方の足に体重がかかっている様子が窺える。一方で琉球舞踊は、つき出した足のヒザは真っ直ぐ伸びており、つき出した足に体重はかかっていない。

続いて写真③を見比べてみる。八重山舞踊と琉球舞踊の違いが大きく表れているのが写真③である。八重山舞踊はつき出した足が曲がっているのに対し琉球舞踊は真っ直ぐ伸びている。腰の落とし具合も、八重山舞踊は写真①や②とあまり変わっていないのに対し、琉球舞踊は写真②の屈伸状態と写真③を比べると頭の半分以上の体が伸びている。これは八重山舞踊が徐々に体が伸びているのに対し、琉球舞踊が一気に重心移動を行っているということである。最後に写真④を見比べると、両者ほとんど同じような状態で「つき足」の最終形態になっている。「つき足」の動き始めと終わりの形に大きな違いがないため、舞台上で踊っているのを鑑賞していても相違に気づきにくい。このように写真を細かく分析することで違いが明確になった。実際に両方を踊ってみると、その体づかいの大きな違いに気づくが、舞台鑑賞だけでは中々気づきにくいことである。



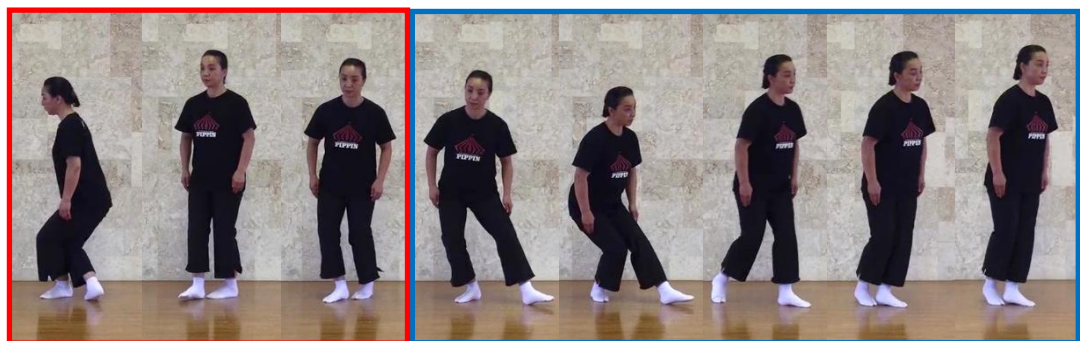


① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧



⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮

写真 3-29 八重山舞踊の右左につく「つき足」



① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧



⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

写真 3-30 琉球舞踊の左右につく「つき足」

### 第三章 八重山舞踊の体づかい

写真 3-29 と 3-30 は八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」の中で、左右の方向に 2 回連続で行う「つき足」である。男踊でも述べたように、つき足を連続で 2 回行う場合、八重山舞踊は「右つき足」→「左つき足」の順番で行うことが多いが、琉球舞踊は必ず「左つき足」→「右つき足」の順番となり、女踊も同じように「左つき足」→「右つき足」の順番で行うという特徴がある。

また八重山舞踊の場合、「右つき足」→「左つき足」→「右つき足」と 3 回連続、「右つき足」→「左つき足」→「右つき足」→「左つき足」と 4 回連続の「つき足」が多く見られる。八重山舞踊の 2 回連続で行う「つき足」には他にも前方向に進むものがあり、琉球舞踊の左右に行う「つき足」と似ているが、この「つき足」も「右つき足」→「左つき足」の順番で行う（写真 3-31 参照）。

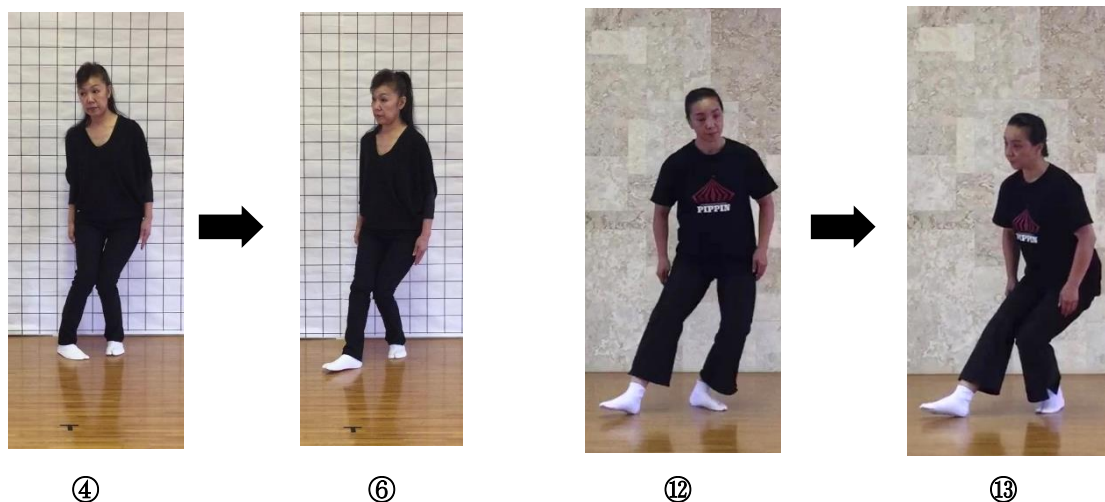


写真 3-31 八重山舞踊の前方向に 2 回連続で行う「つき足」

写真 3-29 と写真 3-30 の赤く囲った部分は、つく足を前に出すまでの準備の動きで、青く囲った部分は、つく足を出してからつき終わるまでの動きである。八重山舞踊の 2 回連続でつく「つき足」は「女立ち」から始まることが多いが、琉球舞踊は後方から前方へ方向転換した後に行われることが多いため、八重山舞踊は「女立ち」から始まり、琉球舞踊は「方向転換」から始まる写真になっている。

まず赤く囲った部分を両者比べて見てみると、八重山舞踊は「女立ち」からつく足を前に出すまでの写真が 5 枚、続けて反対方向に「つき足」を行う場合、つく足を前に出すまでの写真が 4 枚ある。しかし琉球舞踊は、「女立ち」からつく足を前に出すまでの写真が 3 枚、続けて反対方向に「つき足」を行う場合、つく足を前に出すまでの写真が 3 枚ある。八重山舞踊の方がつく足を前に出すまでの動きが多いことがわかる。

次に青く囲った部分を見比べてみると、つく足を前に出してからつき終わるまでの動きは八重山舞踊が3枚、琉球舞踊が5枚あり、琉球舞踊の方が多い。これは八重山舞踊がつく足を出す前に体をつく方向に向けているのに対し、琉球舞踊は足を出した後、体をつく方向に向けているためこのような違いが出ると考える（写真3-32参照）。



④ 体だけ向いている      ⑥ 足と体が向いている      ⑫ 足だけ向いている      ⑬ 足と体が向いている

写真 3-32 八重山舞踊と琉球舞踊の「つき足」の体づかい<sup>64</sup>

そしてこの違いが起こる要因は「ガマク」の使い方である。先述したように、八重山舞踊は主に縦方向に入れる「ガマク入れ①」の体づかいで踊っているのに対し、琉球舞踊は、「ガマク入れ①」と左右の「ガマク」を斜め方向に入れる「ガマク入れ②」を部分的に使い踊っている。

写真 3-32 の⑫を見ても、右に「ガマク入れ②」を行うことで右足の股関節を緩め、足を出しやすくしている。「ガマク入れ②」は足を出す許容範囲を広げ、体の前のみならず横にも出せることを可能としている。そのため八重山舞踊は体の前に足を出しているが、琉球舞踊は体のやや横に出しており、八重山舞踊に比べて足を出す幅が広い。

写真 3-32 の⑥と⑬の上半身の角度を比べてみると、八重山舞踊はほぼ垂直なのに対し、琉球舞踊は進行方向に対してやや前傾になっていることがわかる。八重山舞踊に比べて琉球舞踊は、さらに深く体が折りたたまれ、屈曲した形になっている。

<sup>64</sup> 体重が多くかかっている支持足は左足ということと、その爪先の方向と体の方向が同じ方向を向いているという2点は両者に共通している。



琉球舞踊は、左右の「ガマク」をうまく使うことで足の動きを最小限に抑えていると考える。例えば写真 3-29 の⑨、⑩、⑪、⑫と写真 3-30 の①、②、③を比べて見てみるとわかるように、八重山舞踊は足の動きに伴って体も方向を変えているため、琉球舞踊に比べて足の動きが多く、体全体の動きが大きい。琉球舞踊は左右の「ガマク」を使っているため、足の動きが少なく、体全体の動きが抑制されている。

#### 第五項 方向転換「小廻り」

八重山舞踊は、男踊と同様に「右小廻り」が多く、「右小廻り」をする際は必ず「切る」動作が行なわれる。一方で琉球舞踊は、主に「左小廻り」が多い。「右小廻り」をする際は採り物を持ち「切返し」の動作が行われることが多い。





この動作について『琉球古典舞踊の型』では次のように記述されている。

(『琉球古典舞踊の型』：まわりかた)

まわりかたは、前述の要領で前方について姿勢を後方に向きをかえて歩を進めることである。まわり方には、小まわりと大まわりがある。また右まわりと左まわりがあるが、右つきの場合は右まわり左つきの場合は左まわりをするのがふつうである。「左こまわり」の足のはこびは次のとおり。左についてのみ、左足の方へ引きよせてきた右足を左前にまわし、左足を舞台後方にまわす。すなわち、右足を左足のところへひいてくる。その右足を左足の左前にまわしてまわるのだが、そのとき左足の爪先は、右足がまわるにつれて左外側、つまりまわろうとする側（舞台後方）にむきかえてゆくのである。このようにまわり終わると入身にならずに後方正面に向かって帰ってゆく。なお「右つき」で左小まわりする場合は、左足を一步はこんでからさきにのべた要領でまわる。ただし女踊りで、右まわりするときは「きりかえし」の手がつきものである。まわり方の要領は左まわりの反対で、つまり右足を動かして左足を右足前にもって行ってまわる。「きりかえし」というのは、たとえば右にまわろうとするとき、右手を反対の左にもってゆき、また左足を左にだし、一たんからだを斜め左にむけてから右足をまえにだし、それからは先の要領でまわる。この「きりかえし」の手は、おもに何か道具をもっているときにつかう（芸術祭運営委員会 1963 : 25-27）。

次の表 3-13 と 3-14 は、八重山舞踊と琉球舞踊の「右小廻り」である。先述したように八重山舞踊の「小廻り」は主に「右小廻り」で、必ず「切る」動作が行なわれるため、写真も「切る」動作が伴った「右小廻り」になっている。琉球舞踊の「小廻り」は主に「左小廻り」だが、比較しやすいように「切返し」の動作が伴った「右小廻り」の写真を用いて分析を行う。また、方向転換の際にはどちらの足で体重を支持しているかが重要なポイントとなるため、表の項目に「支持足」を加え、体重を支持している足がどちらかを示す。

表 3-13 八重山舞踊「右小廻り」

							
番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦
腰の位置	→	↓	↑	↓	↑↓	→	→
下肢の動き	女立ち	右足を内旋し、 爪先を 上手前へ	左足を後方へ 引く	腰落とす	右足出し 踏み込み	右足の小指前 程に左足の踵 を置く	右足を後方に 向ける
臍の方向	正面	上手前	上手横	横と上手前 の間	正面	横と下手奥の 間	後方
爪先の方向	右 下手前 左 上手前	右 上手前 左 上手前	右 上手前 左 上手奥	右 上手前 左 横と上手前 の間	右 下手前 左 横と上手前 の間	右 下手前 左 下手奥	右 後方 左 下手奥
支持足	やや右足	両足	やや右足	両足	やや右足	両足	やや左足

①女立ちの状態から②腰を落としつつ右足の爪先を上手前に向け②左足を後ろに引くと同時に両手を上げ、③腰を落とすと同時に手も斜め上から下へ流し当てる④手を反す時に体も少し伸び、胸の前で手の位置が決まる時に腰も少し落とし、右足の爪先は下手前の方に向けて出し⑤左足の踵を右足の爪先前までもっていきながら体も後方へ方向転換し⑥右足の爪先を後方へ向けながら体を完全に後方へ向ける。

表 3-14 琉球舞踊「右小廻り」

番号	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
腰の位置	→	↓	↑	↓	↑	↓	↑	→	↓
下肢の動き	右つき足	右つき足	左足を上手前に出す	踏み込む	右足を出す	右足を外旋踏み込む	左足を右足前へ	左足を後方へ向ける	右足を後方へ向ける
臍の方向	正面	やや上手前	上手前	上手前	正面	下手前	やや横	下手奥	後方
爪先の方向	右 正面 左 正面	右 正面 左 正面	右 正面 左 上手前	右 正面 左 上手前	右 正面 左 正面	右 下手横 左 正面	右 下手横 左 下手奥	右 下手横 左 後方	右 後方 左 後方
支持足	右足	両足	やや右足	両足	左足	右足	やや右足	やや左足	両足
ガマク	左	中心	中心	右	中心	右	右	右	中心

①右つき足の状態から②手を下ろしながら腰も落とし③左足を出すと同時に右手を出し④腰を落とし、⑤右手を上へ上げる時に体も少し伸び⑥手を反す時に腰を落としながら右足の踵を軸に爪先も動かし、横程まで外旋させ⑦左足を右足の前までもっていき⑧腰を少し落としながら徐々に体と左足の爪先を後方へ向け⑨腰を落としながら右足の爪先も後方へ向け、体を完全に後方へ向ける。

以下、表 3-13 と表 3-14 を比較しながらそれぞれの項目ごとに見ていく。

#### ◆ 腰の位置

腰の位置は両者ほぼ同じであるが、写真④が異なっている。八重山舞踊は写真③で腰を落とした後はその位置をキープしているが、琉球舞踊はバネのように抑えた後は伸びている。これは下肢の動きや支持足、ガマクの項目とも連動してくることはあるが、八重山舞踊の方向転換は琉球舞踊に比べるとそれほど深く腰を落として廻らないため、大きく伸びることもない。そのため腰の位置があまり変わらないと言える。それを示しているのが、八重山舞踊の写真④、⑤と琉球舞踊の写真④、⑤、⑥である。八重山舞踊の場合は④で踏

み込み、そのままの腰の位置で後方へ廻っているのに対し、琉球舞踊の場合は④と⑤では大きく腰の位置が下がり、また⑥で腰の位置が上がっている。

#### ◆ 下肢の動き

八重山舞踊の「小廻り」をする前の動作は大体「女立ち」になる。一方で琉球舞踊は必ず「つき足」になるという違いがある。そのため、両者の写真⑩が異なったポーズから始まっている。

両者を比べてみると、上肢動作である八重山舞踊の「切る」動作と琉球舞踊の「切返し」動作の方法が大きく異なっているため、下肢の動作もそれに伴い、腰を落とす程度や方向転換の角度が異なり、大きく異なっているように見える。

八重山舞踊と琉球舞踊の方向転換で大きく異なる点は八重山舞踊の写真④、⑤と琉球舞踊の写真④、⑤、⑥である。どちらも方向転換の支持足は右足という点は変わらないが、琉球舞踊の⑤を見てみると右足を大きく外旋させている。これは八重山舞踊の方向転換では行わない動作である。

#### ◆ 臍の方向

八重山舞踊と琉球舞踊の臍の方向は、正面と後方を向いている時以外、少しずつ違っている。先述したように、「切る」動作と「切返し」動作が異なっているため、臍の方向も違っているのである。どの写真を照らし合わせてみてもわかるように、八重山舞踊の方が体の角度を深くとっていることがわかる。例えば写真②の場合、八重山舞踊は上手横まで臍の位置が向いているが、琉球舞踊は上手前に臍の位置が向いている。つまり、八重山舞踊は体の方向を変える範囲が大きいと言える。

#### ◆ 爪先の方向

爪先の方向は、体の向く方向と同じであることが多い。臍の方向の説明部分でも述べたように八重山舞踊は体の方向を変える範囲が大きいいため、舞台後方部分である上手奥や下手奥に爪先が向いていることがあるが、琉球舞踊はほぼ舞台前方部分に爪先が向いていることが多く、上手横、上手奥に向いている写真は無い。

◆ 支持足

両者で大きく異なる部分は八重山舞踊の写真④、⑤と琉球舞踊の写真④、⑤、⑥の部分である。八重山舞踊はまわる時の支持足である右足にやや体重が多くかかっているのに対し、琉球舞踊は完全に右足に体重がかかっている。また八重山舞踊の写真⑤は両足に体重がかかっているのに対し琉球舞踊の写真⑤と⑥はやや右足に体重がかかっている。つまり八重山舞踊はあまり体重の移動が無いのに対し、琉球舞踊は左右の足のどちらかに体重が大きく掛かり負荷をつけることでメリハリのある体づかいになっていると考える。

◆ ガマク

写真⑩は「右つき足」で、この時は左にガマクが入っている。写真③、⑤、⑥、⑦は右にガマクが入っている。琉球舞踊の美しさの一つは曲線美にあり、この曲線美を作るのが「ガマク入れ②」である。そして曲線美を作ることでより立体的な動きを作り出している(図 3-15 参照)。

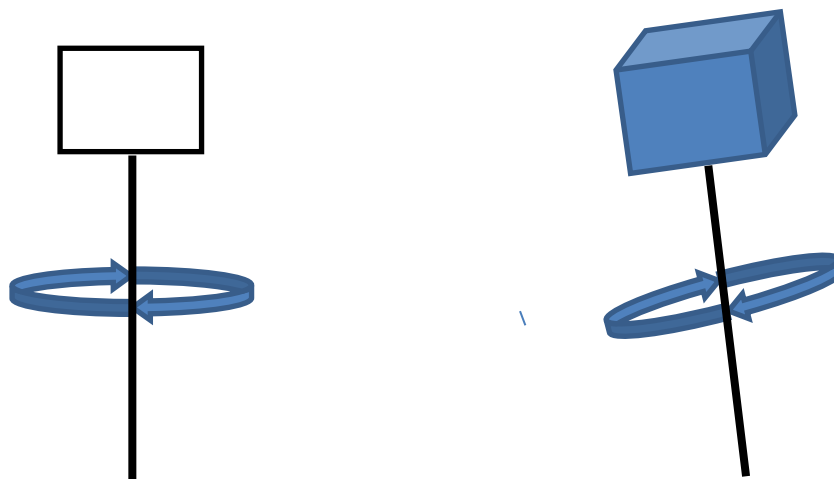


図 3-15 「ガマク入れ②」を使った方向転換のイメージ図

#### 第四節 まとめと考察

本章は、八重山舞踊の体づかいの特徴を探るため、八重山舞踊と琉球舞踊の主要動作における体づかいを比較分析した。以上の結果をもとに考察を述べる。

##### ◆ 男踊

八重山舞踊と琉球舞踊の男踊の歩き方「歩み」と姿勢を比べた結果、「八文字立ち」の立ち姿勢と足 (Foot) ポジションは、琉球舞踊の方がほんの少し前傾姿勢であり、足 (Foot) のポジションの外旋角度が大きいという結果になった。

一般的に「琉球舞踊と比べると八重山舞踊の方がやや直立姿勢」だと言われているが、それは方向性の意識と身体技法の違いが関係しているのではないかと考える。八重山舞踊は腰を安定させるために重心を下に落とすことが強く意識されるため、下への意識が働き、やや直立姿勢になることが多く、琉球舞踊は下腹部に内臓を折り込むようなイメージの身体技法「あげ入れ」を用いた姿勢づくりを行うため、やや前傾になるのではないかと考えられる。

また、腕の構えが若干異なり、八重山舞踊は手の部分にかけて少し丸みを帯びた構えで、腕の位置が琉球舞踊に比べて高めであるが、琉球舞踊は腕の構えも八の字のような構えで、腕の位置が八重山舞踊に比べて低めであった。この違いは、目指す構えの形とミゾオチの高さが個人の感覚で異なるため、このような違いが生じると考える。

「八文字立ち」の体づかいについては、下手から舞台上に登場して「八文字立ち」となる場合、八重山舞踊は必ず「切る」という上肢動作をして正面に向き直って「八文字立ち」となるが、琉球舞踊は構えの状態のまま正面に向き直る。また上肢動作に伴い、足づかいも異なる。そのため八重山舞踊は立つまでの動きが多くなり、琉球舞踊の「八文字立ち」と違った印象となる。しかし最後のポーズは両者あまり変わらないため、注意深く鑑賞していないと八重山舞踊と琉球舞踊でこれほどの違いがあるとは気づかない。

「つき足」については、腰の落とし具合が両者異なっており、八重山舞踊は一步目の踏み込みが浅く、二歩目と三歩目と徐々に落としながらつくが、琉球舞踊は一步目の踏み込みで、ある程度深く腰を落とし、片足で全体重を持ち一気につくという違いがあった。また、琉球舞踊のように上肢は構えた状態で歩き、そのまま前方向につくという「つき足」が八重山舞踊にはほぼ無いということも明らかになった。

方向転換の「小廻り」については、八重山舞踊と琉球舞踊の両方が共通して「切る」、「切

返し」の上肢動作が「右小廻り」では行われており、「右小廻り」をする場合、右足を支持足として廻り始めるという点は同じだが、八重山舞踊は両足で方向転換するが、琉球舞踊は右足でほとんど方向転換し、左足は最後補佐的に置くだけという違いがあった。八重山舞踊は片足に全体重がかかることが無いが、琉球舞踊は、片足に全体重がかかっている事が多く、片足への重心移動が多い。さらに琉球舞踊は男らしさを表現するために股関節を割って「小廻り」するという違いが見られた。

八重山舞踊と琉球舞踊の男踊を比較してみた結果、八重山舞踊は足の方向に体がついてくると考えているため足先行の体づかいとなり、下肢動作が多くなっていた。琉球舞踊は体の方向に足がついてくると考えているため、体先行の体づかいとなり、八重山舞踊に比べて下肢動作が少ないという違いがあることがわかった。

#### ◆ 女踊

八重山舞踊と琉球舞踊の女踊の歩き方「歩み」と姿勢を比較した結果、男踊同様に姿勢はそれほど変わるわけではないが、少しだけ琉球舞踊の方が前傾姿勢になっていた。また八重山舞踊の歩んでいる足の踵が床からあまり離れておらず、琉球舞踊の歩容との間に違いが見られた。

「女立ち」の立ち姿勢と足（Foot）のポジションは、八重山舞踊の方が足を開く幅が広く、出している左足も琉球舞踊に比べて前に位置していた。「女立ち」の体づかいは、八重山舞踊は足づかいや足先の方向を重要視して「女立ち」の形を作るが、琉球舞踊は左右のガマクづかいである「ガマク入れ②」を重要視して「女立ち」の形を作る。その結果、八重山舞踊は足の動きが多く、体の動く範囲が大きくなり、琉球舞踊は足の動きが少なく、体の動く範囲が少ない。琉球舞踊は腰部の筋肉または内部を動かして一つの動作を作りだしているため、抑制された動きになっている。

「始動」について比較した結果、ここでもガマクづかいが大きく影響していた。八重山舞踊の場合は、「女立ち」の状態から下肢は動かさず、息を吐いて下に腰を落とし、面も左斜めに落とすような形となり、琉球舞踊は「女立ち」の状態から左足を右足に寄せてきて右にガマクを入れて腰を落とし、面を右に傾けるような形というように大きく異なっていた。

この八重山舞踊の始動については、琉球舞踊の渡嘉敷流と似ており、渡嘉敷流も八重山舞踊と同じように上半身の体位は少し左方向に向き、面は左斜下に向ける。同じ琉球舞踊

である親泊流と渡嘉敷流ではあるが、渡嘉敷流は八重山舞踊同様に左右の腰部を使う「ガマク入れ」が無いので、八重山舞踊の始動の方法に似ている可能性が高い。

「つき足」については、男踊同様に腰の落とし具合が両者異なっており、八重山舞踊は一步目の踏み込みが浅く、徐々に腰を落としながらつくが、琉球舞踊は一步目の踏み込みで深く腰を落とし、片足で全体重を持ち一気につくという違いがあった。また、左右につく「つき足」では、八重山舞踊はつく足を出す前に体と足をつく方向に向けているのに対し、琉球舞踊はつく足をつく方向に出した後、ガマクを使って体をつく方向に向けているという違いがあった。

方向転換の「小廻り」については、八重山舞踊は男踊同様に、「右小廻り」が多く、「右小廻り」をする際は必ず「切る」動作が行なわれるが、琉球舞踊は、「左小廻り」が通例とされ、「右小廻り」をする際は採り物を持ち「切返し」の動作が行われることが多いという特徴がそれぞれにある。八重山舞踊の「小廻り」は両足に体重がかかっていることが多く、廻る角度も大きいですが、琉球舞踊は両足ではなく片足に体重がかかっていることが多く、廻る角度も八重山舞踊に比べて小さく廻っていることがわかった。ここでもやはり琉球舞踊は左右のガマクを使って廻っており、それによって曲線美が作り出され立体的に見える工夫がされている。

男踊と女踊を通して八重山舞踊と琉球舞踊を比較した結果、どの動作も最終的なポーズは双方ともほぼ同じであるため、琉球舞踊と八重山舞踊の体づかいに違いは無いと思われていたと考える。しかしその過程が大きく異なり、主要動作においてもこれほど違いがあることが明確になった。そしてその違いを生み出している要因は、重心のかけ方とガマクづかいの相違によるものであることがわかった。

さらに、主要動作において八重山舞踊は男踊と女踊の重心のかけ方とガマクづかいが共通しているのに対し、琉球舞踊は男踊と女踊では重心のかけ方とガマクづかいが異なっていた。琉球舞踊の女踊は男踊より重心が若干前にかかっており、ガマクも「ガマク入れ②」を使っているという違いがあった。

これらを総合的に考えると、琉球舞踊の女踊が大きく変化したと考えることができるのではないかと。

琉球舞踊は戦後から現代に至るまで目まぐるしい変化を見せていると考える。昭和初期の映像を見てみると、現在ほど動きは抑制されておらず、もっと大らかな動きをしている。特に歩き方に関しては、もっと爪先を跳ね上げるように歩んでいる。その様子は以下の記



述からも窺い知ることができる。

(『日本民俗』：琉球舞踊の足)

組躍りのすべてを通じて、ナミ足で歩くのを基本型としてゐる。ナミ足とは波足（波のやうにリズムカルに起伏する歩き方の意）とも、並足（普通の歩き方）とも、言はれてゐる。（後で知った事だが、ナミ足の發音に、波を表はすのと<sup>ナミ</sup>普通を表はすのと二様あるのださうな。）とにかく、左足を地面とすれすれに後方から前方に運び、ピンと爪先をはね、後方に引き氣味にして足を静かにつける、と同時に、右足の踵をあげ、身體の重心を左に移して、右足をやはり左のやうにして前に運んでピンとはねてからつける。以後左右左右とくりかへしながら歩いて行くのである。しかし、急ぐとき、走るときはナミ足をくづして普通の歩き方になる。立止まるときは、左足を今までの歩き方で踏んで右足を外輪にやゝ開く。（彌吉<sup>65</sup>1936：21）

これは昭和 11 年に日本青年会館で行われた沖縄古典芸能の公演を見て書かれたもので、この公演には現代の各流派の祖である玉城盛重、新垣松含、玉城盛義、真境名由康、儀保松尾、金武良章、親泊興照、上間正敏らが参加していた。このことから当時の琉球舞踊界の歩き方と現代の歩き方は明らかに変わってきていることがわかる。

昭和初期までは琉球舞踊と八重山舞踊の基本的な体づかいにそれほど違いはなかったと筆者は考える。しかし琉球舞踊のコンクール導入や型の統一運動によって、琉球舞踊はより技巧的に、より繊細にと洗練され、八重山舞踊と違う道へと進んでいったのではないか。

---

<sup>65</sup> 彌吉三光（1908-1986）別名吉村貞司は日本の文芸・美術評論家で、早稲田大学文学部独文科卒。雑誌記者をへて戦後『新婦人』編集長、のち杉野女子大学教授。文芸評論のほか日本文化や日本美術、中国美術の評論を多く書いた。

## 結論

本論文は、八重山舞踊と琉球舞踊の両方を学ぶ筆者自身が体感した双方の違いを契機とし、八重山舞踊の構造と体づかいについて琉球舞踊と比較分析しながら考察を行ったものである。

その結果、明らかとなったのは、民俗芸能としてこれまで理解されてきた八重山舞踊像とは異なる、舞台芸能における八重山舞踊の現状と実態である。そして、その中から八重山舞踊の特徴を見出すことができた。

各章を総括し、本論文で得られた結論を以下に示す。

第一章では、八重山舞踊の流会派の現状と成立過程、および演目について調査し、八重山舞踊の概要を述べた。

八重山舞踊の流会派は、主に勤王流と民俗舞踊研究所の二つに分かれている。それらは別々の組織のように考えられているが、流会派の成立過程を調査したところ勤王流の創始者と言われる比屋根安弼と民俗舞踊研究所の創始者とも言える星潤は、芸能に携わり琉球王府に仕えた嵩原一門の流れを汲んだ同じ系統であることが明らかとなった。

勤王流と民俗舞踊研究所の現状は、会派が勤王流 9 団体、民俗舞踊研究所 7 団体、研究所の数が勤王流 10 カ所、民俗舞踊研究所 29 カ所と、会派数は勤王流が多いが、研究所の数は民俗舞踊研究所の方が多く、広がりを見せていることがわかった。さらに、勤王流は沖縄本島を拠点とした会派が多く、民俗舞踊研究所は石垣地方を拠点とした会派が多いことも明らかになった。

次に八重山舞踊の演目の整理を試みた。演目の調査では、総数が 125 演目、主要演目が 53 演目あり、そのうち 21 演目がどの流会派でも演じられる共通の演目であることを導き出した。そして演目の歴史的背景から、その 21 演目が古典的・規範的な演目であると結論づけた。

第二章では、第一章で導き出した共通演目を対象として「出羽・中踊・入羽」の軌跡図および構成譜の作成を行い、八重山舞踊の構造の特徴を明らかにした。

まず、定義が曖昧であった「出羽・中踊・入羽」を舞踊の構成として新たに定義し直し、「出羽・中踊・入羽」の基本動線を記した軌跡図を作成した。その結果、八重山舞踊の軌跡図は「横・縦・横」と「横・縦・斜め」と「斜め・縦・斜め」の 3 種類であり「横・縦・

横」の演目が多いことから、これが八重山舞踊の典型的な軌跡図であると結論づけた。

次に行ったのは、構成譜による構造分析である。構成譜は先行研究に自身の見解を加え、「空間」、「音楽」、「動作」、「動線」の4つの項目をさらに分け、音楽を「歌詞」と「旋律型」、動作を「上肢」と「下肢」、動線を「区切り」、「動線型」、「動線」の3つに分けて構成譜を作成した。

構成譜の分析では2つの視点から八重山舞踊の構造の特徴を探った。1つは琉球舞踊と比較することで見える八重山舞踊の構造、もう1つは八重山舞踊における共通演目の構造を分析することで見える八重山舞踊の構造である。

琉球舞踊との比較分析では、対象とする演目を主題と採り物が同じ演目から選び、男踊は八重山舞踊《赤馬節》と琉球舞踊《かぎやで風》、女踊は八重山舞踊《かしかき》と琉球舞踊《かせかけ》とした。

《赤馬節》と《かぎやで風》では音楽構造に違いがあるものの、変則的に「八文字立ち」が挿入されていないことや足拍子の箇所など、前半部の動作や動線に共通点が多く、全体を通して見ても動線は共通していることから、全体の構造は同じであることが明らかとなった。しかし後半部分では、一回転をする動作や足をそろえた構えの姿勢など、琉球舞踊には見られない動作が含まれており、切返しを伴う方向転換の箇所にも八重山舞踊としての独自性が表れていた。

《かしかき》と《かせかけ》は、演目名や採り物に共通性があるが、舞踊構造は大きく異なっていた。特に動作と動線に違いが大きく表れており、立つ動作の回数には大きな違いがあった。動線の区切りである立つ動作が《かしかき》は八重山舞踊の男踊と同じように、1句の終わりに「女立ち」が大体挿入されており、計16回の「女立ち」があったが、《かせかけ》は出羽の終わり、第1節、第2節の終わり、中踊が始まる第2節の始めの計4回のみ「女立ち」が挿入され、大きく異なっていた。立つ動作の回数については、八重山舞踊の男踊、女踊と、琉球舞踊の男踊に共通点が目立った。

共通演目の構造分析では、男踊《揚古見ぬ浦節》、《石垣口説》、《高那節》と女踊《上原ぬ島節》、《蔵ぬばな節》、《石ぬ屏風節》を対象とした。その結果、男踊と女踊に共通した八重山舞踊の基本構造を見出すことができた。音楽は八重山独特の形式や琉歌形式など様々な構造があり、囃子詞が多いというのが大きな特徴で、動作においては上肢動作が多く、その種類も多い。また「右小廻り」をする際は男踊に限らず、女踊の手踊りでも「切返し」が行われるという特徴等があった。八重山舞踊は男踊と女踊に共通している部分が

多いことから、基本的な構造は男踊も女踊も変わらないという特徴が導き出された。

第三章では、八重山舞踊の体づかいにおける特徴を明らかにした。ここでは八重山舞踊と琉球舞踊の熟練者を被験者とし、映像分析と聞き取り調査を行った。その結果、八重山舞踊と琉球舞踊では、重心のかけ方とガマクの使い方に相違があり、それが体づかい全般に影響を与え、違いを生んでいることが明らかとなった。

八重山舞踊は「腰を入れて」歩くことを意識するが、琉球舞踊はその状態からさらに「あげ入れ」という身体技法を行って歩く。そのため前傾姿勢となり、重心の位置も前となる。

ガマクづかいにおいても八重山舞踊は縦方向のガマクづかいである「ガマク入れ①」のみであるが、琉球舞踊はさらに斜めに入れるガマクづかいの「ガマク入れ②」があり、琉球舞踊の女踊ではそれが全体づかいに影響を及ぼしていることが明らかとなった。

八重山舞踊は主要動作において、男踊と女踊の重心のかけ方とガマクづかいが共通しているのに対し、琉球舞踊は男踊と女踊で重心のかけ方とガマクづかいが異なり、琉球舞踊の女踊は男踊より重心が若干前にかかり、ガマクづかいも男踊では「ガマク入れ①」のみを使っていたが、女踊では「ガマク入れ②」を多く使っているという違いがあった。

以上のことから、八重山舞踊の構造と体づかいは琉球舞踊と細部が異なり、軌跡図、立つ動作や上肢動作、重心のかけ方やガマクの使い方など、それらの小さな違いの積み重ねによって八重山舞踊らしさが作り出されていると結論づける。

### 今後の課題と展望

本論文では八重山舞踊を勤王流恵の会、琉球舞踊を親泊流輝てい會のみ研究対象として比較したが、八重山舞踊と琉球舞踊の相違をさらに明らかにするためには、より多くの流会派を取り扱う必要がある。特に琉球舞踊の流派の一つである渡嘉敷流は、第一章でも少し触れたように、八重山舞踊と深い繋がりがある流派であり、体づかいにおいて似ている部分が多い。その琉球舞踊である渡嘉敷流と比較することで、八重山舞踊の特徴がより明確になると考える。そしてその違いには八重山舞踊が取捨選択した美学が隠されている可能性があるため無視できない。

また、祭祀の場においてのみ披露される八重山舞踊の構造や体づかいについても考察する必要がある。そこには八重山舞踊の原点とも言えるヒントが隠されている可能性がある。

さらに、過去の映像記録等による現在の体づかいとの比較検証も大きな課題の一つである。八重山舞踊と琉球舞踊の体づかいの変遷を辿ることで、世の移り変わりとともに求め

られる美意識の変化が見えてくる可能性がある。しかしその中でも変わらず受け継がれている普遍的なものを探ることで、伝統芸能を継承していくものにとって必要な将来のビジョンが見えてくるのではないかという期待がある。

近年スポーツ業界でも体幹を鍛え、体の重心を捉えることが重要視されているように、琉球舞踊の世界でも体幹を鍛えることがパフォーマンス力を向上させる要因の一つとして重要視され、より美しく洗練されたものへと変化し続けている。一方で八重山舞踊は、八重山舞踊らしさを求めた結果「素朴さ」、「土臭さ」という言葉に惑わされ方向性を定められずにいるのではないだろうか。

この「素朴さ」、「土臭さ」という言葉は、八重山舞踊を表現する上でよく耳にする言葉である。「素朴」という言葉から連想されるのは「シンプル」、「飾り気がなく自然のまま」という言葉になるが、本論文の分析結果を見てみると、八重山舞踊の構造や体づかいはどちらかというところ「シンプル」では無い。むしろ琉球舞踊の方が動作も少なく、「シンプル」だと言える。それは髪飾り等にも言えることであり、八重山舞踊と琉球舞踊を比べると琉球舞踊の方が飾りも少なく「シンプル」だと言える。八重山舞踊らしさとは何なのか、理論と実技の両面から今後も追究していきたい。

伝統芸能は時代と共に変化しながら受け継がれていく流動的なものである。そのため歴史的背景を学び本質を探し出すことが必要であり、今後の八重山舞踊には理論と実技の両面から八重山舞踊を捉え、研究していくことが必要なのではないかと考える。

本論文がその糸口となり、八重山舞踊研究の発展に寄与できれば幸いである。また、これらの研究が八重山舞踊と琉球舞踊の特徴や美しさの違いを理解する一助となることを期待したい。

## 参考文献

### 文献目録

浅見高明・柳田利昭・平井仁

1992「立位姿勢における臍下丹田と重心位置の関係」『人体科学第1巻第1号』：39-49。

板谷徹

1997『民族舞踊学叢書 琉球舞踊作品研究 I』板谷研究室。

2018「女立ちの成立：御冠船踊りの近代化と琉球舞踊」『沖縄文化研究』法政大学沖縄文化研究所：1-55。

大城ナミ

1997「琉球舞踊の女立ちについて」『民族藝術 Vol. 13』民族藝術学会：32-38。

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—」沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科博士論文。

大田静男

1993『八重山の芸能』ひるぎ社。

大谷紀美子

2004「ラパノテーション」『世界大百科事典』平凡社：404。

大道勇

2010『琉舞手帖』（有）ボーダーインク。

大湾清之

2002『琉球古典音楽の表層』株式会社アドバイザー。

沖縄県姓氏家系大辞典編纂委員会

1992「嵩原」『沖縄県姓氏家系大辞典』角川書店：339。

沖縄古語大辞典編集委員会編

1995「ガマク」『沖縄古語大辞典』角川書店：211。

沖縄大百科事典刊行事務局編

1983『沖縄大百科事典』沖縄タイムス社。

喜舎場永珣

1924『八重山民謡誌』郷土研究社。

1970『八重山古謡』沖縄タイムス社。

1977『八重山民俗誌下巻』沖縄タイムス社。

参考文献

記念誌編集委員会

1987『八重山歌工工四編纂百周年記念誌あけぼの』八重山歌工工四編纂百周年記念事業期成会。

金城光子

1991『琉球舞踊の世界：こころとかたち』琉球芸能文化学院。

宜保栄治郎

1979『琉球舞踊入門』那覇出版社。

屈国鋒・浅見高明・加藤雄一郎

2001「呼吸法の差異が丹田と重心位置に及ぼす影響」『人体科学 第10巻第2号』:19-26。

久保祐子・山口光國・大野範夫・福井勉

2006「姿勢・動作分析における身体重心点の視覚的評価の検討」『理学療法学 第33巻第3号』:112-117。

芸術祭運営委員会

1976『琉球古典舞踊の型』沖縄タイムス社。

国立劇場おきなわ運営財団

2010『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球～近代篇）』国立劇場おきなわ運営財団社。

小寺融吉

1928「八重山の舞踊の印象」『民俗藝術第一巻第六号』地平社書房：57-72。

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 第22巻』:22-31。

佐藤哲治

2019『空手の不思議』株式会社BABジャパン。

高井賢太郎

2019「琉球舞踊における「基礎概念」としての「あげ入れ」の研究」沖縄県立芸術大学大学院音楽芸術研究科修士論文。

玉代勢泰興

2001「「勤王流」とその周辺」八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会『八重山舞踊勤王流関係論考・資料集』編集主幹／當山善堂 八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会：203-210。

當山善堂

2013『精選 八重山古典民謡集（一）～（四）』有限会社 文成印刷。

渡嘉敷守章

出版年未詳『沖縄の伝統舞踊（古典七踊りは人生の歌踊）』守藝堂。

参考文献

渡嘉敷守良

1979「自叙伝」山本友一『日本の芸談 第四回 舞踊 邦楽』九芸出版：281-317。

中村隆一・齋藤宏・長崎浩

2017『基礎運動学 第6版』医歯薬出版株式会社。

仲宗根長一

1993『八重山歌謡集』（株）南西印刷。

新村出

2011「丹田」『広辞苑』山口昭男 [1955] 株式会社岩波書店：1779。

波照間永子

2010「沖縄舞踊における「コネリ手」の動作類型」『比較舞踊研究 第16巻』：57-67。

2017「わざ言語」『よくわかるスポーツ人類学』編著／寒川恒夫 ミネルヴァ書房：136。

波照間永子・大城ナミ・花城洋子

2012「琉球舞踊における技法「ガマク入れ」の伝承—玉城盛重系流会派を対象に—」『比較舞踊研究 第18巻』：19-27。

花城洋子

1997「動作学からみた‘女立ち’について」『民俗藝術 Vol. 13』民俗藝術学会：39-46。

2012「琉球舞踊における女踊りの“ガマク入れ”の伝承—玉城盛重系流会派の聞き取り調査から—」『比較舞踊研究 第18巻』：28-38。

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 第19巻』：23-32。

本田安次

1962『南島探訪記』明善堂書店。

1973「巻踊り」『離島・雑考』木耳社：140。

又吉静枝

1997「琉球舞踊における身体技法『ガマク入れ』に関する研究」『沖縄県立芸術大学紀要 第5号』：21-30。

三木健

1989『八重山研究の人々』ニライ社。

三隅治雄

1994「沖縄舞踊におけるガマク技法論—沖縄舞踊の美をつくる一要素—」村ロー雄『日本の音の文化』



参考文献

第一書房：372-397。

宮良賢貞

1979『八重山芸能と民俗』根元書房。

宮良長忠・崎山三郎

2008『八重山古典民謡 舞踊曲集』宮良長忠。

森下はるみ・花城洋子

1979「舞踊における歩行動作の研究〔Ⅱ〕～すり足の筋電図および床反力～」『体育の科学 第29巻 第2号』：121-126。

森田孫榮

1999『八重山芸能文化論』森田孫榮先生論文集刊行事業委員会。

八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会

2001『八重山舞踊勤王流関係論考・資料集』編集主幹／當山善堂 八重山舞踊勤王流記念碑建立記念誌編集委員会。

山里勇吉

1989『八重山音楽 安室流工工四 上巻』八重山音楽安室流保存会山里勇吉研究所。

矢野輝雄

1988『沖縄舞踊の歴史』築地書館。

彌吉三光

1936「琉球舞踊の足」『日本民俗』芝書店：21。

渡邊欣雄（他）編

2008『沖縄民俗辞典』吉川弘文館。

**その他参考資料**

沖縄日報「八重山民謡と舞踊」1940/1/15。

那覇市歴史博物館所蔵「毛姓家譜 仕次 支流 美里家」 原本の複製本 資料コード 01000208

氏集番号 9-1002 受入年月日 1972/01/06。

那覇市歴史博物館所蔵「毛姓家譜 支流 比屋根家」 写本の複製本 資料コード 01000210

氏集番号 9-1009 受入年月日 1982/05/19。

那覇市歴史博物館所蔵「毛姓家譜 支流 美里家」 原本の複製本 資料コード 01000207

氏集番号 9-1002 受入年月日 1972/01/06。

## 参考文献

### 堀切トキ

1986「堀切トキ第二回独演会」昭和61年6月22日琉球新報ホール、昭和61年6月29日沖縄市文化センター4階（芸能館）。

2016「八重山伝統舞踊勤王流トキの会公演」平成28年11月27日国立劇場おきなわ大劇場。

### 本盛秀

2010「秀風会本盛秀八重山民俗舞踊研究所第14回発表会」平成22年10月9日国立劇場おきなわ大劇場。

### 森田吉子

1987「渡慶次長智生誕百年記念公演」昭和62年5月16日那覇公演、5月24日八重山公演。

2000「森田吉子傘寿記念公演 カリュシの島踊り」平成12年6月10日県立郷土劇場。

2006「森田吉子米寿記念公演 果報ぬ舞」平成18年8月19日沖縄県立郷土劇場。

一般社団法人石垣市観光交流協会、平成27年度～29年度「郷土芸能の夕べ」公演出演団体

(2017年6月) [www.yaeyama.or.jp](http://www.yaeyama.or.jp)

「空手の型、別の分解 身体操作」(2020年10月) <https://wintree.jp/article/442012573.html>

## 謝辞

本論文の作成にあたり、お力添えを頂いた皆様に感謝申し上げます。

学部、修士、博士課程と長きにわたり実技の指導をしてくださいました比嘉いずみ先生には、琉球舞踊の技法や舞台芸術を作る上での美的感覚、舞台人としての心構えなど、多くのことを教えていただきました。先生の熱心なご指導があったからこそ琉球舞踊と八重山舞踊の細かい違いに気づき、研究したいという思いが生まれ、論文執筆までたどり着くことができました。

論文指導をしてくださいました高瀬澄子先生には、実技ばかりで文章を書くのが不慣れな私に、根気強く論文執筆の基礎からご指導していただきました。先生は常に誠実で、丁寧な指導と的確な助言をくださり、論文を完成させるまで導いてくださいました。

明治大学の波照間永子先生には、舞踊における動作の研究方法についてご教示いただきました。動作分析について細かく丁寧に教えてくださり、何度も沖縄に足を運んでいただきました。また先生のご指導を仰ぐために東京に訪れた際も、お忙しい中、時間を作って論文指導をしてくださいました。

研究指導会議にて多くの助言をいただきました花城洋子先生、金城厚先生、久万田晋先生、仲嶺伸吾先生には論文完成までの間、鼓舞激励していただきました。

八重山舞踊についてのインタビューまたは情報提供に快く協力してくださいました、森田吉子先生、大島修先生、當山善堂先生、大田静男先生、波照間永吉先生、仲宗根充先生、西玉得尚美先生、山里恵子先生、勤玉流の先生方、盧姜威先生、向井ヒデ氏、米盛君子氏、一般社団法人石垣市観光交流協会様に厚く御礼申し上げます。

最後に、論文が完成するまで温かく見守り、支えてくれた友人、家族に感謝いたします。