

男  
芸  
と  
女  
芸

—— 沖縄における舞踊技法の展開 ——

三  
隅  
治  
雄

冠船踊の修業階梯	87
冠船踊の種目分類	89
若衆と二歳	91
髪型と扮装	94
踊の基本	96
こねりとなより	99
こねり手の分布	103
女性のかけ合い	107
男神と巫女の対立	109
民俗芸能における男と女	111
クイチャーと巻踊	114
男芸とティー(手)	117
稚児芸の展開と若衆歌舞伎	119
男芸女芸の源流	122

## 冠船踊の修業階梯

琉球王国の式楽として発達した冠船踊かんせんおどり（ウカシンウッドウイと発音）は、元来、能や歌舞伎と同様、男性が演じるのを本格とした。

王国時代の慣例では、宮廷奉仕の士族の子弟の中から、眉目秀麗・技能優秀の者を選んで伝習せしめたといい、また明治の廃藩置県後、食禄を失った士族たちによって創始せられた民間の小屋掛けの芝居でも、この男性プロパーの伝統が受け継がれた。

明治三十年生まれで、十三歳のときに俳優になった親泊興照おやどまりしやうの話によれば、当時、民間の家庭からも素質のある男児が志願して芝居入りする傾向が強まってきたが、そのころ（明治末年）のならわしでは、入座するとまず若衆踊を稽古して、その踊で初舞台を踏む例であったという。そして、幼年時に入座してかなり稽古年数を経た者でも十四歳ごろまでは若衆踊一点張りで、かたわら組踊の「花売の縁はなうり」の小猿役、あるいは「銘苅子めかるし」の子役、「執心鐘入しゅうしんかねいり」の中城若松なかくすくわかまつなどの若衆役を勤めた。次いで十五歳ごろになると「かなよう」とか「浜千鳥」などの、アングラーモイ（娘の舞の意）とよばれる新作の民謡風の踊を習って舞台に掛け、次いで冠船踊の女踊をまんで舞台に披露した。同時に、組踊の女役、たとえば「執心鐘入」の宿の女や「銘苅子」の天女などを演じた。次いで、成人してよいよ二十歳の青年期に達すると、冠船踊の二歳踊にせおどり（青年男子の踊の意）をまなび、「上り口説くどき」とか「高平万歳たかでえらまんざい」などを上演し、組踊でも立役を演じるようになる。そしてそのころにはすでに演者それぞれに得手えて得手えてが出来て、だれは何役に向くといった選択がなされるようになり、以後は、女形専門とか、立役専門とかいった分担で、役々を演じていく慣習だったという。

この親泊の体験談がけっして一時代一個人のものではなかったことは、西平守模にしひらしゆもが、明治十五年前後に創設された仲毛芝居という掛小屋芝居の修業方法を紹介して、

「仲毛芝居の芝居役者の訓練と云うものはなかなか峻烈を極めたものであった。先ず俳優志望者をテストして見込みがあると定まれば三か月間を見習役者として無給で御師匠（親方）さんについて歩き方、手のあげおろし等みっちり仕込まれ之でよろしいと云うことになるれば舞台に出される様になるのであるが、舞踊の訓練は、

(一)七、八歳から十四、五歳迄……………若衆踊

(二)十五、六歳から二十歳位迄……………女踊

(三)二十歳以上……………二歳踊

(四)十七、八歳位（素養ある者）……………雑踊

と云う様に年齢的に研修させられこれを終えて二十一、二歳位になると一先づ「組踊役者」と「狂言役者」とに分けて各担当の御師匠さんや先輩によって猛烈に訓練された。(後略)<sup>(2)</sup>

と述べているのをみて、了解される。

仲毛芝居というのは、那覇の港に近い仲毛という埋立地に建てられた小屋を拠点にしての芝居で、士族くずれの役者が当初は孤児<sup>カヤシ</sup>いの粗末な舞台でほそぼそに演じていたが、明治二十年代に入って、王国時代最後の冊封使饗応<sup>カウウシ</sup>の冠船踊奉行をつとめた小禄御殿<sup>オウクオドン</sup>（御殿は王国時代の貴族である王子・按司<sup>アジ</sup>の敬称）が資本を出して瓦葺本建築の劇場をつくり、冠船踊当時の演者を糾合して冠船踊の再興を果たそうとした。それだけに、一座の修練も、王国時代そのままのきびしさを保持しようとして、そのため王国時代に取った修業方法をそっくり踏襲したものかと思われる。

もともと王国時代の修業方法を詳細に記した文書はまだ管見に入らない。が、たとえば、江戸時代の天保九年（一八三八）、尚育王冊封式の折り、中秋宴と重陽宴に演じた冠船踊の配役をみても、若衆踊と組踊の童児役は、名嘉地真蒲戸<sup>ナガチマカド</sup>とか佐渡山松金<sup>サトヤマカネ</sup>などといった、まだ童名を名のる者たちがつとめている。また、女踊も、名前からだけでは正確な判断がつかないが、里之子<sup>サトコ</sup>や子を名のる者がつとめて、まだ親雲上<sup>ベニムネ</sup>などの、定年に達して黄冠をさずかるといった年輩



の者はこれには加わっていないから、やはり、若衆年齢ごろの者の役柄であったのだろう。王国時代の定めでは、十五歳が元服の年齢の目安だが、高位の子弟になると、十七歳ごろまで若衆姿でいることがあり、とくに踊の役に選ばれた者は、髪型の関係もあってそのままの姿でいたという。

その点では、同年輩ごろでも、すでに元服した者が二歳踊、若衆でいる者が女踊と併行してつとめることがあったのだろうが、基本的には、若衆の状態にある者のうち、比較的若年者が若衆役、高年者が女役をつとめ、元服式をあげた者が二歳踊、そして「護佐丸敵討」の阿麻和利などの重い立役になると、二歳の中でもすでに親雲上などの位階をもつ老練者がつとめるといった形で、稽古もその順序で行なわれたものと思われる。

## 冠船踊の種目分類

年齢と役柄のからみといえ、冠船踊の種目分類そのものが年齢・性別に基づくものであった。その大要と所属演目を示すと次の通りになる。

### I、端踊はあとど（舞踊曲）

#### 1、男物

(一) 若衆踊（元服前の少年を表現する踊）

こてい節

(二) 二歳踊（青年男子を表現する踊）

上り口説のりくどき・下り口説くだ・前の浜めま・麾踊げいど・笠踊など

(三) 老人踊（老人を表現する踊。翁と媼で踊る場合もある）

かぎやで風ふう

## 2、女物

(一) 女踊 (若い女性を表現する踊)

作田節・諸屯・伊野波節・柳・総掛・天川・四竹踊など

Ⅱ、組踊 (端踊の役柄と踊を組み合わせて一篇の歌舞劇に仕立てたもの)

「護佐丸敵討」「執心鐘入」「銘苅子」「孝行之巻」「女物狂」「手水の縁」「花売の縁」「万歳敵討」など

右を見ると、端踊のうち、男踊に限っては年齢による種目区分があり、女物にそれがないのが対照的である。が、演者の修業段階でいえば、前述のように、若衆踊をまず習って、次に女踊にすすみ、成人した暁には二歳踊をまなぶという階梯がある。老人踊は、内容的には能の「翁」のように儀式用の踊で、演目も一曲しかないもので、特に何歳でなければならないという制限はないが、ただ一日の演目の冒頭に演じる主要な儀礼曲であるので、成年者の中でも先輩格の年輩者が演じるようになっていたのであろう。

したがって、若衆・二歳・老人と女の、男女四種の踊があるといっても、これを演者の年齢資格の面から分類するとなれば、おおよそ次のような形にまとめることが出来る。

## ○端踊

## 1. 未成年者の踊

(一) 若衆踊 (十三、四歳前後まで)

(二) 女踊 (十五、六、七歳ごろ)

## 2. 成年者の踊

(一) 二歳踊 (元服後の青年層)

(二) 老人踊 (比較的年輩者)

この1、2の「未成年者」「成年者」の呼称を、従来の沖繩風ない方に改めると、1が「若衆の踊」、2が「二歳の踊」ということになるが、そうなれば、男芸を根幹とする冠船踊は、若衆が踊る踊の系統と二歳が踊る踊の系統に分かれることになるわけである。



### 若衆と二歳

この(1)若衆系(2)二歳系の対立は、男物と女物の対立以上に、装束や演技などいろいろの面で、明瞭にあらわれている。

たとえば、装束の上できわめて象徴的にあらわれる両者の対立は、若衆踊・女踊共に赤足袋をはくのに対して、二歳踊・老人踊は白足袋をはくことである。

赤足袋を若衆と女がはく生活は、王国時代には実際になかったことで、これは踊の上での創案といえるが、あえてこの特徴的な足袋を両者にはかせるようになった一番の理由は、若衆・女両者の踊衣裳が、共に赤を主色にした女装束であつたためであらう。

実際、初めて沖繩の若衆踊を見た人はだれしも「女」と早合点するほど、若衆踊の装束は、女装そのものであり、そして赤色を鮮明に浮き立たせている。また、女踊も、中に真紅の胴衣どじんを着しちやく、上に、黄や藍色などの中に朱の色を浮き彫りにしたびん型の打掛うちかけを羽織うわぎって出る。

若衆のしたくを説明すると、頭は丸結まゆいと称する未成年者特有の女髻を結び、前に前髪を象徵する半向頭布はんかうづつたを立て、前花はなと称する造花や金銀の水引や簪などの髪飾りをさす。服装は赤の縮綿振袖の着流し、またはびん型振袖の着流しで、帯をしめ、上に袖無し引羽織をつける。対して女踊のし



若衆踊のしたく

たくは、頭は、独特の女髻に作り花・バサラ（金銀の水引の飾り）・熨斗紙のし・簪をさし、紫色の長巾ながさしをまく。着物は、下に真紅の胴衣に、こまかい髪かみのついたカカンとよぶ真白いスカート型の腰巻をまき、上にびん型の打掛を羽織る。

こうした衣裳は、ある部分は、踊の上での創案もあるが、基本的には王国時代の宮廷士族の現実の装束を写したもので、特に若衆装束の場合は、宮廷の貴族の子弟および国王近侍の小姓の装束に基づいたものであった。

すなわち、昔、ワカスガイと称せられた宮廷上流の若衆の装束は、髪は女髻を結び、簪をさし、普段は紺地に赤・黄・青の格子の入った模様などの広袖を着、祝事的时候はびん型の振袖、宮廷儀式のときは赤紗綾または赤縮綿の振袖の長衣の上に黒朝の振袖を重ねるといったもので、外形は女そのものであった。わずかに、簪のさし方が異なり、帯が女帯とは異なる細帯をしめたので、印象がちがったが、しかし、少くとも若衆年齢のあいだは、男も女も、ほぼ同じ姿で日々の生活を送るのがならいであった。

もっとも、未成年の時代、男が女に見まごう着付けをして生活するしきたりは、沖繩ばかりではない。

われわれの生活に残っている風習をみても、子供が着物を着るとき、男児は女兒と同様、帯を胸高に締めるし、また

七五三などのときには、男児も振袖を着る。古来からの日本人の考えでは、元服するまでは人間だれしも一人前の人格をもたず、したがって男でもなければ女でもない。つまり、「無性」の状態で、だから男児も女児も同じ恰好をした。そしてその恰好は、元服したのちの女性の服装に近かったということである。

この習俗の傾向が、きわめて強調された形であらわれ、伝承されたのが琉球の宮廷装束であった。

多くの口碑が伝えるところ、女性そのままの美しいワカスガイを身につけて日々参動した国王近侍の小姓たちは、とにかく固苦しく重たしい雰囲気のためよう内裏生活に潤いと香気をもたらず「花」の存在であったという。

濡れ濡れとした黒髪、薄化粧をほどこした匂やかな紅顔、そしてあざやかな彩色の振袖をひるがえして立居するその稚々しい姿は、ことに宴席などでは注目的になり、どこそこ御殿の若按司は……とか、何々の里之子はなどと、男女を問わぬ首里城人士の話題の対象に、若衆たちはなっていた。



組踊「孝行の巻」の男児(左)と女児(右)

こうした宮廷の若いスタアたちが、国王冊封の機会とか、慶賀使・謝恩使派遣のときなどになると、特に選抜されて、冠船踊の踊子や御座楽の楽童子をつとめたのである。

冠船踊は、周知のように、琉球国王が即位したとき、親国である中国の大王の名代の冊封使を迎えて、冊封の式を取り行ない、そのあとの饗応の宴にもよおす芸能のことである。冠船の名は、琉球国王に授ける王冠をたずさえた冊封使の乗る船の称から出ている。

冊封使の来琉は、通常、新国王即位の報が中国にもらされてから二、三年のちに行なわれるが、来琉の年月がほぼ決まると、冠船踊を運営する躍奉行おどりぎやうをまず立て、かれを中心として冠船踊の企画を練り、奏演者を選抜する。歌い手、囃子方は、士族中の斯道の堪能者を選んだが、踊手は、役柄相応の年齢の若衆・二歳を物色して、適当そうなのをピックアップした。その選抜方法はいろいろあったらしく、たとえば、首里郊外の馬場で競馬の行なわれるのを利用し、おびただしく集まる士族の子弟たちを、躍奉行のメンバーが入口で待ち受けて品定めし、これらと思う者に音声や態度などの試験をほどこして採用を決めたという。<sup>(4)</sup>

このことは結局、冠船踊の演者の条件が、芸歴の長さとか演技の習熟度の深さによるものではなく、あくまで役柄・踊柄に相応した年齢ということに重点を置いていたのを物語るもので、それだけに、採用後は、年少者は冠船踊一本に、若衆の年長者は女踊一本に、そして成年者は二歳踊や老人踊に稽古を集中して、やがてそれがまとまってくると、各役を総合した組踊の稽古に取り組むという修練法を取ったものと思われる。

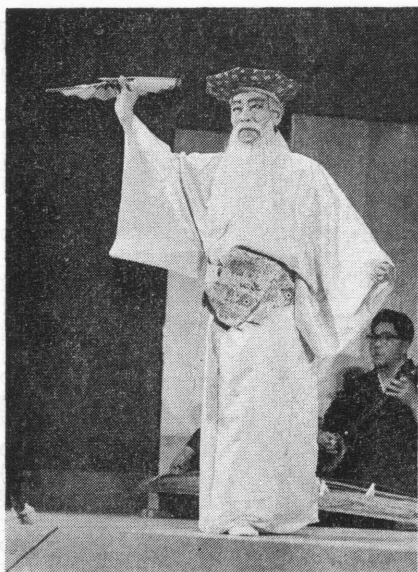
## 髪型と扮装

冠船踊が、その歴史を通じて「鬘かづ」を用いなかったのも、演者が自分の年齢・身分相応の役柄を演じたことに由来しよう。

若衆踊の踊手は、丸結という、現実の若衆が普段からしている髪型そのまま出てくる。それは髪を丸く大きく束ねる髪型で、簪のさし方を除けば女髻として通用するものなので、女踊の髪型に結い直すのも容易であった。女踊の髪型は、通常の折りのものとは違って、頭頂に髪の一部を束ね立てて元結で結び、他は背に長く垂らすといった形である。

二歳踊の踊手は、成人した男性のするかたかしこ敬髻という髪型で出てくる。

老人踊は、敬髻の頭に頭巾をかぶり、付け鬚をして老人めかした。



老人



女

服装も、若衆踊は、宮廷の若衆が現実には儀式や祝事に着用する振袖を用いたし、女踊も、宮廷女性の礼装である、胴衣・下裳かかんにびん型の上衣を羽織る形を扮装の典範としている。

ただ、現実とちがっているのは二歳踊の扮装で、黒地の紋服を着流しにして、着物の裾をからげて帯にはさみ、脚絆をつけて出てくる形は、まるで、歌舞伎の



二歳



「仮名手本忠臣蔵」の三段目道行の勘平の扮装そのままで、まさしく大和芸能の影響が感じられる。頭に白鉢巻を巻いたりするのも、いかにも大和風である。

二歳踊に限って、外来の装いを採用したのはなぜかという問題はあとと論じなければならぬが、ただ老人踊の方は、その点、緞子衣裳の着流しに錦の大帯を締めるといった、宮廷上士の正装を踊装束に採用していた。

## 踊の基本

次に、演技の問題に入るが、若衆系のもものと二歳系のもとはっきり対立を示すのは、組踊におけるセリフの発声法とイントネーションである。

組踊のセリフの唱法には二種あり、一つはメリハリを強くしながら一本調子に語るもの、一つは全体的に抑揚をつけて柔く旋律的に語るものである。謡曲の強吟と弱吟の対比を思わせるが、このうち、前者が立役の唱法、後者が若衆役・女役の唱法と決められている。そして、発声法も、若衆役・女役共に同じで、立役のそれとはっきり分かれる。

若衆役と女役とがセリフの技法を同じくするのは、歌舞伎も同様である。いまの歌舞伎には若衆形というはっきりした領分はないが、「仮名手本忠臣蔵」の大星力弥などの若衆役をつとめるのは、女形と決まっている。ただ、発生的に言えば、歌舞伎の場合、女装まがいの若衆歌舞伎がまずあって、その若衆歌舞伎が禁止された後、若衆役者の中から女形が出て来たという経緯があったから、若衆形と女形が相通じたものと思われる。

対して、沖繩の場合、宮廷勤仕の士族の若衆が若衆役もやり女役もやったことが、両者のセリフ技法を一つにした原因であったと思う。

しかし、一方、所作の点になると、若衆と女は別の技法をもつようになる。

すなわち、所作の基本は、若衆は若衆踊であり、女は女踊であるが、両者共、冠船踊全体の基本的なものでは共通し



たものをもちながらも、たとえば、立ち方では、若衆踊が、いわゆる八文字立ちといわれる、両足を八の字にひらいて立ち、一方女踊は、右膝を軽くまげてそれに体の重心をかけ、左足を左横に軽くのぼして、親指を浮かせるといった独特の構えを見せる。またそのときの手の構えも、若衆



女踊の立ち方

踊が、両手を前にひらいて出し、手先がミゾオチの線あたりに来るようにりりしく構えるのに対し、女踊は、両手を体の横に優雅に垂らす。

また、踊の所作の点では、若衆踊は、伝承曲が「こてい節」のような扇子をもつ踊に限定されていることもあって、特に断定出来ないが、組踊の「護佐丸敵討」の亀千代・鶴松の踊などを見ても、いかにも童形らしく、手先き、指先きなども素直にさし引きし、歩きざま、足の上げ下げも、軽やかさと優美さを心掛けるといったおもむきで、特に凝った特殊な型どころもない。対して女踊は、冠船踊中、レパートリーがもつとも豊富なこともあって、いろいろの型どころが多く、特に、月見手<sup>つきみで</sup>とか枕手<sup>まくらで</sup>・抱き手<sup>だて</sup>・白雲手<sup>しらくもで</sup>・あるいはこねり手・あご当てなど、手先き指先きをいろいろな優雅柔軟に扱う手・指の技法がふんだんに駆使せられる。

この女踊の繊細優美な手・指の動きは、今日、われわれ鑑賞者をして、いかにも琉球舞踊らしいと感じさせる点なのだが、冠船踊では、じつのところこの女踊だけがこの技法をみせてくれるだけで、若衆踊にはこれがなく、また、二歳系の二歳踊や老人踊にもこの種の技法がみられない、つまり、女踊だけが孤立しているのである。

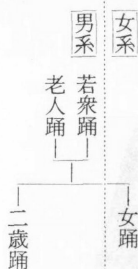
また、手・指ばかりでなく、立ち方の点でも、二歳と老人は、若衆踊と同様に、八文字立ちの構えを示して、女踊と



男踊の立ち方

対立する。だから、こうした所作の技法では、若衆と二歳といった形より、女対男といった対立関係がみられるわけである。

もっとも、男の踊の場合、若衆と老人は、表現に若老を示す相違はあっても、足の運び・拍子の踏み方・扇の扱いなどはほぼ共通するが、二歳の場合は、動作に写実の振りが若干まじり、また俗にティー（手）と称する沖縄の伝統的な武技の要素が随所に見えたりして、印象は、この二者とは異なる。だから、仔細に言えば、まず女踊と男の踊が対立し、そして男踊の中で、若衆・老人と二歳踊が区分される。そして、さらに若衆踊と老人踊は、腰の据え方・ガマク（腰と上体をつなぐ筋肉部分の称）の使い方・歩き方・面の使い方などの基本的動作に関しては、女踊にも二歳踊にも通ずる、いわばその両者の中心点に立つ存在でもあったので、こと踊の技法に関しては、冠船踊の四種の踊は次のような関係になるのであった。



こうして見ると、昔の冠船踊の修業がまず若衆踊から始めるというのも、演技的に納得出来る。若衆踊さえきちんと固めておけば、いずれ女踊へも二歳踊へも進めるわけである。そして、最後はまた基本的な老人踊に帰るという次第

だ。

もともと、現代では、年齢による役柄選択の習俗は消滅したから、一般的には、老人踊の曲目である「かぎやで風」から稽古を始める風潮になっている。伝承者間に「かぎやで風」に始まり「かぎやで風」に終わるという口伝のあるのは、老人踊に冠船踊の基本動作がこめられていることの謂で、これは若衆踊の「こてい節」にも当てはまることであった。最近、「かぎやで風」の所作を詳細に図解・舞踊譜化した金城光子の研究が発表されたが、これを見ると冠船踊の基本がどこにあるかが、よく了解される<sup>(5)</sup>。

### こねりとなより

さて、若衆踊・老人踊を軸にして対立する女踊と二歳踊であるが、この両者のもともと顕著に示す演技の相違は、女踊が、常時、ゆるやかで曲線的な身のこなしとなよやかな手・指のさばきを見せるのに対し、二歳踊が、活発で剛直な身のこなしと、武技的な手さばき・足さばきを見せることである。

女踊は女らしさを、二歳踊は男らしさを見せようとして創られたといえればそれまでであるが、しかし、こうした異なった演技の体系を示すにはそれを生み出す何らかの基盤があったものと思われる。

女踊の場合、まず、その祖型と認められそうなのが、『おもしろさうし』の歌の中に出ている。

それは、現行の冠船踊がいちおう成立したとみられる十八世紀より百年も前の一六二五年、尚豊王代の三年にまとめられた『おもしろさうし』巻九の「いろいろのこねりおもしろ御双紙」の歌群である。

表題の「こねりおもしろ」というのは踊歌のことで、沖縄では「踊」の語が一般に普及する以前、舞踊のことをコネリとかナヨリ、あるいは古くアソビなどと称していた。

で、『いろいろのこねりおもしろ御双紙』には、古く宮廷の内外でもよおされた祭や宴遊などの折りの踊歌が数多く集

められているのだが、その踊歌をみると、歌の右側のところどころに「ひたり二ておちへ、なかにおしかけて、おし、おろちへ」「うちあける、みきり二手おちへ、こねる」といった傍注が記されている。これは、踊の振りを記載したものである。たとえば、次の歌である。

しよりおやひかわふし

一くすくまの、あさい、にを

あさい、によ、ひろみやに、

おれなおせが、みたかみ

又またよしの、あさい、にを

(巻九の八)

歌意は「城間の按司の、按司の広庭に、降りなおす神達、又吉の按司の」ということで、沖縄本島中部の浦添市城間を領する按司の家の広庭に集まった巫女たちが、神々を招きおろし、みずから神になって種々の歌舞を行なうさまを叙したものである。

傍注の「うちへ、のきやけて、こねる」は、仲原善忠の解釈によれば、「手を折って、差しあげて、こねる」の意で、

こねるは、手の舞で、曲りくねると同系語であるという。また、伊波普猷は、こねりは、こねら、こねり、こねる、こねれと活用する語で、元来、掌を上にしておし上げる「おがみ手」を、こねまわして手の甲を上にしておし出す「おす手」にする手であると説いている。

この「こねる」は巻九の注の随所に出てくる語で、つまり、これが古く行なわれた舞踊の中でいちばん顕著にみられる手ぶりであった。そのために、いつか、踊全体のことをもコネリとよぶようになったものと思われる。

このコネリ手は、いうまでもなく、冠船踊の女踊にみられる手振りである。また、このコネリ手以外に登場する振

りの名をあげてみると（点線下は語意の推定）、

○おす……押す

○おしかける……押し掛ける

○おろち……降ろす

○おち……折る

○うちあける……打ち上げる

○おかて……拝む

○おうのきり（おのきりとも）……不明

○まう……まわす

○のきやけて……差し上げる

○おしあはち……押し合わす（合掌）

というようなものがあり、もっぱら、手の動きが主体であったようだ。このうち、「おうのきり」の意味が不明で、適切な解説をまだ聞いていないが、また、「まう」の語も、他の用語がすべて「手」の型の名称だとすると、いわゆる「舞」の意と取ることとは出来ず、『おもろさうし』一般では、鶯が舞うとか蝶はべるが舞うなどといった「旋回する」の意で「まう」を用いているから、ここでは手を回すの意に解した方がよいかも知れぬ。

が、とまれ全般的には、拜んで、こねて、押すとか、手をさしまわして、合掌するなどといった、きわめて儀礼的祭祀的な手ぶりが根本をなしているようで、元々こうした舞踊が祭儀の場で伝承され、それを母胎に様式化していったことがしのばれる。

コネリはまたナヨリともよばれたが、これはコネリが踊の手振りから出た語であるのに対して、体のこなしから命名

された語のようである。

○きこへあけしのかふし

一やきの、かなもりに、

まなべの、ひやうしうたは、

きみも、なよら

又ひかの、かなもりに

(卷二の一六)<sup>(10)</sup>

「八木(なぐき)（本島中城村の地名。現在屋宜）のかな森に、村人が、拍子を打たば、君（神女）も踊らん、比嘉のかな森に」の意で、八木の森の祭に村人たちが集まって手拍子をうち、それにのって巫女たちが踊るさまを歌ったものである。

歌詞の「きみも、なよら」の「なよら」の原注に「こねり也」とあるのは、これが巻九の踊などと同種のものであることを物語るものであるが、ナヨリは、仲原善忠の解説によれば、<sup>(12)</sup>「ナヨヤカ、ナヨナヨなどと縁を引くようで、人の姿が曲線的に動く形容」であり、「コネリが手だけに限られていたのに対し、ナヨリは上半身及至からだ全体の動きのよう

に考えられる」という。つまり、体をしなやかにくねらせることがナヨリであった。こうした語でみるところ、村祭の神女の舞踊は、体をくねらせ、手をなよやかに動かして、いかにも優美である。『おもしろさうし』巻六の四九にあげられている「きこへあらはへがふし」も、巫女の集団舞踊のはなやかな光景を叙したものであるが、この歌詞の中で、

あやて、まめかたな

よりて、まめかたな

という文句がある。「綾手をまちがえるな、より手をまちがえるな」と踊を見ている村人たちが巫女たちを激励してい

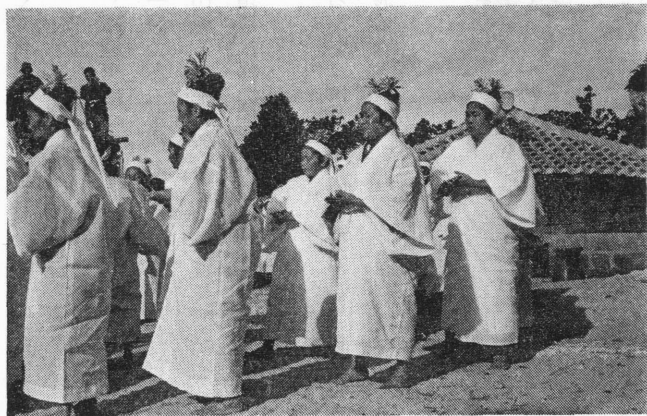
るくだりで、「綾手」は舞の手ぶりの美称、より手はその対語でナヨリ手の略である。おおぜいの巫女たちが、押す手、拝み手、こねり手などさまざまに手をゆらめかしつつ優雅に踊るのを、これまたおおぜいの村人たちが心をとぎめかしで見物し、懸命に声援を送っているといった図であらうか。

### こねり手の分布

こうした、巫女たちの集団舞踊は、おそらく古代以来、沖縄の全域にわたって行なわれていたと思われる。

今でも、沖縄の村々は、宮古・八重山の先島<sup>さきしま</sup>までを含めて、ノロやツカサなどの巫女集団を祭祀者とする習俗を守り続けており、祭のときはこれら<sup>かみちゆ</sup>神人のみが御嶽<sup>みたま</sup>の中に入って拝礼し、神歌を唱え、そしてそのあと円陣をつくって種々の神遊びに打ち興じる。その遊びにはいろいろのものがあるが、古い形のものでは、久高島<sup>くたか</sup>のイザイホーの、夕神遊び<sup>ゆかみ</sup>や頭垂<sup>かしらた</sup>れ遊び・花さし遊びなどの一連の神遊びや、本島国頭<sup>くんとく</sup>地方のウンジャミやシヌグの祭の神遊び、宮古の祖神<sup>うらふかみ</sup>の祭における巫女たちの儀礼、八重山のブルーや結願<sup>けつがん</sup>・節<sup>せう</sup>・種取<sup>たねと</sup>りなどにおけるアンガマや遊びなどがあ  
り、また本島におけるウンデーク、八重山における巻踊<sup>まきおどり</sup>なども、神人を中心としての女ばかりでする伝統的な祭祀舞踊である。

これらの遊びは、中には手を拍つだけのもの、弓矢や扇を上げ下げするだけのものもあるが、また、両手をかがげ、ゆるやかにこね、拝み、



イザイホー

合掌するといった、かつての「こねり」をしのばせる手ぶりをもつものも多く、ウシデークや巻踊にはその要素がきわめて顕著である。

なぜ、こうした手ぶりがとくに伝承されたのかといえば、やはり女性がとくに神事にかかわっていて、その儀礼における、拝む、合掌する、かかげる、押す、払うといった動作が自然に儀礼の一環である遊びの所作に取り入れられてい

ったため、ということが出来るであろう。

たとえば、八重山の石垣島しもほ白保の旧六月の収穫祭の折り、ツカサ  
たちがずらりと並んで、

～東あづの沖うちから 船ぬおるんちよほれ  
なゆしやる舟やりやおるね



ウシデーク



白保の巻踊



粟俵どましやおる 米俵どましやる

白保村上なかに 弥勒<sup>みろく</sup>世<sup>よ</sup>ばたぼられ

という歌を歌いながら、手を、拝み招くようにして踊る。

また、同じく八重山諸島の黒島で、旧六月の収穫祭の折り、海のかなたから神を迎える爬<sup>はり</sup>電<sup>ゆう</sup>船<sup>せん</sup>競漕を行なったあと、神の上陸をまちかねた女たちが浜辺の仮屋の前で巻踊を踊るが、そのとき、全員両手をかかかって招くような手ぶりや、ものをおがむような振りを見せる。

いまはそれも完全に形式化して、人々は無意識にその振りを演じているに過ぎないが、白保の神歌は、東方の海上から、神と、神のたずさえる世<sup>よ</sup>（稲・粟の稔りと富貴の意）を乞い招く意味の歌であり、黒島の行事もまた海上からの神の来訪を喜び迎える内容のものであつてみれば、そのとき多くのツカサや女性たちがこぞって手をゆらめかして踊る裏には、両手をかざし礼拝して、神をこの地に迎えようとする意図があつたことが考えられる。

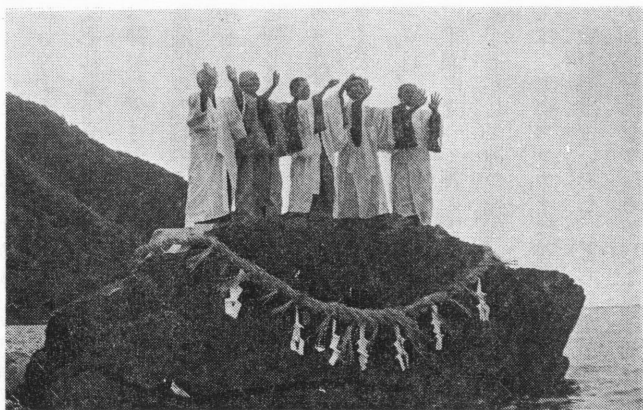
沖繩と同じ信仰形態をもつ奄美大島でも、収穫を祝う新節<sup>あまづち</sup>の祭に、海のかなたのネリヤの国から稲の神を迎えるヒラセマンカイなどの祭儀をいとなむことはすでに報告しているが、<sup>(13)</sup>そのとき海岸の平瀬にノロが立つて手をゆらめかすのをマンカイと称した。

マンカイは、久保けんをの指摘によれば<sup>(14)</sup>「招く」の意の「マンク」の名詞化したものであり、だからヒラセマンカイの場合、平瀬に立つて神の霊を乞い招くという意味があり、ノロの、あたかもコネリ手を思わせるなやかな手招きの振りには、そうした神の魂乞いの意味がこめられていたとみることが出来る。

奄美では、このマンカイは神祭に限らず、祝宴や正月の集まりの折りにも行なわれる。男の集団と女の集団が座敷で相対し、歌の掛け合いをし、どちらかが勝つまで、激しく歌の応酬をつづけるのである。そのとき、両者は、ときに両手をかざし、それをゆらめかしながら踊ったりするのだが、これをマンカイと称するのは、おそらく歌で相手の魂を乞

い求めるという意味からであろう。

古代、常陸の筑波山などで春秋に行なったかがい（歌垣とも）も、やはり男と女が歌のかけ合いをして、女が負ければ男の意にしたがうというルールの儀礼であったが、この歌争いの基盤となったのは、おのが歌の霊力で相手の霊魂を乞い求める民俗であった。その民俗と同じものが南島にある、とは軽々しく断定し得ないにしても、少くとも形の上で



ヒラセマンカイ



八月踊

はかなり相似たものを南島のマンカイはもっているようであつた。

いま、奄美で全島的に行なわれている八月踊も、古風なところでは男組女組が自然に分かれて歌を応酬し合い、その点ではマンカイの舞踊化という感じがするが、とすれば八月踊のさまざまな手ぶりも、招き手やコネリ手などのいちだん技巧化したものといえるかも知れない。

### 女性のかけ合い

沖繩の場合も、歌の掛け合いの習俗は古くからあり、八重山では、夜のつれづれに村人が辻などに集まってする夜遊びの場で、トバラーマの歌を男女が唱和するなどの風習が残り、また、宮古でも男女が恋歌を交わし合うトウガニの歌の習俗が伝承されたが、ただこれらは歌の旋律や情感をたのしむ傾向がつよく、舞踊的な展開は遂げなかった。むしろ、その点おもしろいのは、綱引のときなど村人が東西に分れて歌争いをする風習のあることで、宜保榮治郎が採集した、本島勝連村南風原の旧六月二十四日の綱引では、<sup>(15)</sup>応援に出た女たちが東西に分かれてたがいに悪口を歌でいい合う。

#### 東

西のたちみちや 破りうんじよ下がて  
あがり  
 東たちみちや 絹布のさがて

#### 西

東たちみちや 破りうんじよ下がて  
 西のたちみちや 絹着物のさがて

#### 東

西の娘子たや 腹ぶくのまぎさぬ

西

二才<sup>にせ</sup>たあが乗いどんせー 屁<sup>ひ</sup>もブーブーすんどう

東の娘<sup>にせ</sup>子<sup>こ</sup>たや 腹<sup>はら</sup>ぶくのまぎさ

二才<sup>にせ</sup>達が乗いどんせー 屁<sup>ひ</sup>もブーブーすんどう



綱引の女の踊

痛烈な悪態の応酬だが、こうした歌のやりとりには当然踊も随伴して、熱してくると両者とも両手をかざして手首をこねながらその場を乱舞する。

同じく、宜保の採集した沖繩諸島<sup>となき</sup>渡名喜島の旧六月二十五日の強<sup>ひ</sup>飯折<sup>ひるふみ</sup>目の綱引<sup>(16)</sup>では、娘たちが歌を歌うが、三回ある綱引の合間にはまた婆さんたちが出て来て、ウンダールとよぶ、手を振ったり膝をたたいたりする踊を踊るという。

綱引は、沖繩では元来、競技というよりは世<sup>や</sup>を村に迎えるための呪術儀礼である。遠くから来臨する神とそのたずさえる作物の稔りをわが村に引き寄せようとして綱をひくのだ。だからよそに負けるわけにはいかない。そこで、他を打ち負かそうとして悪態をつき、そして世を迎えるために手をうち振って踊るのである。

女がその時とくに選ばれたのも、女性<sup>おんな</sup>が霊力をゆたかにそなえた、いわゆる姉妹神<sup>あなごみ</sup>とみられたからであろう。周知のように、沖繩では女性を神秘的な霊力の持主とみる信仰がいまもつよく、そのた

## 男神と巫女の対立



ウンジャミの船迎え

め、神祭をつかさどるのは女性といった習慣が現在に残っている。

土地によって、部落を東西に分けて東側の綱を男に引かせ、西側を女に引かせて最後に女組に勝たせ、それをもって豊年将来のしるしとする習俗を各地に残しているのも、そうした姉妹神信仰のあらわれとみられる。

実際、沖縄のどの祭をみても、活躍の目立つのは女性である。白衣や黄衣を着て、御嶽の中や神アシヤゲの内では祭祀を行なうばかりでなく、綱引のときにはきまってスクラムを組んで乱舞し、また、世迎えの船の競漕が行なわれるとかならず海岸へ出て、裾が潮水に濡れるのもかまわず、太鼓をたたき、両手をゆらめかしながら踊って、船を迎える。他の余興には、いくらも男たちの活躍するものがあるけれど、こうした世乞い、世迎えの儀礼になると率先してたち働くのは女性であった。

現在、沖縄の島々には四季を通じての種々の祭祀があり、そこでいろいろの儀礼が行なわれるが、私はその儀礼のうち、とくに芸能にかかわりのあるものを拾いあげて、次のように分類したことがある。<sup>(17)</sup>

① 訪いわざおもむき

仮装した他界の神が各戸をおとずれて祝福をさすけるわざを示すもの。

## ② こねりわざ

祭を主宰する巫女集団の、神を迎え、神に祈り、神に化身して行なう種々のあそび。

③ 感染わざかまけ

かくありたいと願うことを、所作や歌で示してその成就を祈る呪術。

④ 競べわざくらべ

世乞いのために行なう綱引や船競漕などの儀礼。

このうち、①の訪いわざには、沖繩本島の上本部町浦崎のシヌグの祭に出現するエンジャラートや、石垣島川平かひらの節祭に出現するマუნガナシ、西表島いりもて古見・小浜島・新城島上地・石垣島宮良みやらのブルの祭に出現するアカマターなどがあり、一方、②のこねりわざには、本島のウンジャミ・シヌグ・六月ウマチー・八月御願おがをはじめ宮古のウヤーンや節、八重山のブル・結願・節・種取りなどにおける、ノロ・ツカサ以下の巫女たちのいろいろの所作があるわけだが、この①と②とできわめて対照的なのは、①がすべて男性であるのに、②が女性ばかりであること、そして①の動作が、もっぱら踏む、突く、たたくなどを主とし、②の動作が、こねりわざと命名しているように、全般に拝む、押す、こねるといった手の所作を中心に行っている、という点である。

つまり、他界からの来訪神に扮して、地面を踏んだり突いたりしての呪禱的演技をするのが男性。神を待ち設けて、神迎えや祈禱・感謝のわざを演じるのが女性という対照だ。また、他界神来訪の儀礼を具体的に行なわないう土地では、巫女が神迎えのわざを行なうと同時に、みずから神となって神遊びを演じるのが通例である。

この、来訪する者が男、迎える者が女という関係は、④の競べわざの場合には、男組と女組が綱を引いて女組が勝つ

といった習俗であらわされたり、また、女たちが両手をかざして踊るといふ儀礼であらわされたりし、また、船漕ぎの場合には、男たちが沖の方から船を漕いで来、それを女たちが海辺で迎えるという形で示される。また③の感染わざの場合には、かつて本島本部町伊野波<sup>いのな</sup>のムックジャーの祭のように、一夜堂籠りした十八歳の男と女が、翌朝広場に出て抱擁して性交のさまを演じるといった形で表現されたことがあった。<sup>(18)</sup>

こうした諸例を眺めていくと、沖縄における男芸と女芸の系譜の源流がだんだんに解けてくるようだ。

つまり、元々からいえば、沖縄では、いまも一般家庭の宴会などでも見られるように、手をふりあげてその場を興にまかせてめぐる乱舞式のモーイ（舞）を男女共に踊っていたのであろうが、祭の場合、女性が神の送迎と歓待の儀礼一切を管理したことから、手をかかて拝んだり、こねて押したり、払ったり、合掌したりする、いわゆるこねり手のわざを女性の演じる祭式舞踊の型として様式化していった。一方、男性は、祭祀の一々に内側からたずさわることとはなく、あれば、外側の者として、他界神に仮装したり神来訪をシンボライズする船漕ぎなどの儀礼を担当した。そのため、おのずからその所作は女性のこねり手のような作法をもたずに終わったとみられるのである。

### 民俗芸能における男と女

こうした祭祀の儀礼伝統がまずあり、その基盤の上でいろいろの民俗芸能が派生していったため、いつの間にか、女芸にはこねり手が多く、男芸には少いという傾向が、沖縄の芸能全般にみられるようになったとみられる。

たとえば、現在伝承の沖縄全域の民俗芸能を、男芸・女芸および男女合同の芸の三つに分類してみると次のようになる。

#### ①男芸

(一)沖縄諸島

獅子舞・棒踊（組棒・南島棒・舞方棒を含む）・打花鼓・路次楽・大踊・京太郎（馬舞・鳥刺舞を含む）・エイサー・村芝居（地方での組踊・狂言類）など

(二)宮古諸島

獅子舞・棒踊（棒振りを含む）・笠踊・采踊・クイチャー・村芝居など

(三)八重山諸島

獅子舞・棒踊（真棒・南島棒を含む）・ペッソー（太楽などの太鼓踊を含む）・盆アンガマ・村芝居など

②女芸

(一)沖繩諸島

ウシデーク（シヌグ舞などを含む）・クエーナの踊・エイサー（七月手などとも）など

(二)宮古諸島

クイチャー

(三)八重山諸島

節アンガマ・祝いアンガマ（葺上げ祝いや三十三回忌法事の折りのアンガマ）・銭太鼓など

③男女合同

(一)沖繩諸島

エイサー

(二)宮古諸島

クイチャー

(三)八重山諸島



## 巻踊



中部の勝連村のエイサー

以上を大観すると、まず、男芸には、男も踊るが女も踊るといった宮古のクイチャーのようなものの以外、こねり手系の踊がないのに気が付く。対して女芸の方は、採物をもつ錢太鼓など以外、全域を通じてこねり手の技法が用いられる。沖縄本島のエイサーなども、女だけで踊るのは北部の国頭村や大宜味村<sup>おぎみ</sup>だけで、他は男だけで踊るのが昔の習慣であつたというが、大宜味村喜如嘉<sup>きじょか</sup>のエイサーなどを見ると、こねり

手風な手がさかんに用いられて、いかにも女芸らしい。対して、本島中部の男性中心のエイサーを見ると、鼓を力づよくうつのが中心で北部とはがらりと変わる。いまはその中部も男性のほかに娘たちを多数参加させるようになったが、これは戦後に起こった風潮で、古くは男はエイサー、女はウシデークと決まっていたという。その伝統を踏襲したせい、男女一緒に踊っても踊の振りは別々で、男は鼓を打ち、女はこねり手中心の踊を踊ることが多い。

北部でも、大宜味村謝名城<sup>しよなぐさ</sup>の伝承では、当地でエイサーを始めたのは大正三年で、それは男女一緒のものであつたが、それ以前は女だけの踊で、エイサーとはいわずに「七月ディー(手)」と称したといふ<sup>20)</sup>。また、附近の国頭村比地<sup>ひじ</sup>でも、女だけの盆の踊をエイサーとはいわず七月モーイと昔はといったというから、喜如嘉などのエイサーも、昔はエイサーとはいわず、したがって中部の男だけでするエイサーと別種の踊であつたのかも知れぬ。つまり、北部には女だけで

する盆のモーイ、中部には男だけでするエイサーがあり、たまたま近代になってエイサーの人氣が各地に及んだために、エイサーの風を取り入れるところ、あるいは名前だけを冠するところが出てきたということである。

喜如嘉の踊などは、曲の選択や何かは近代のエイサーの影響をかなり取り取り入れているが、踊の型はむしろ、ウシデークを早間にくずしたようなおもむきがある。その点、エイサーとは源流が別で、むしろ盆に女たちがウシデークを踊ったことの変化かと推察する。

一方、男の踊るエイサーは、一説には『おもろさうし』卷十四所収の「ゑさおもろ」が原型だともいうが、<sup>(21)</sup> 実際には宜保栄治郎が説くように、近世初頭あたりを頂点に大和から伝来した念仏踊が今日の踊の源流となったものらしく、京太郎などに代表される放浪の念仏聖がその伝播の媒介者になったと思われる。もっとも、室町時代の文明十一年（一四七九）に与那国島に漂着した済州島人金非衣などが送還の途次首里で盆の行事を見たときの印象記が『李朝実録』の中にのせられており、それには、

「居民選男子少壮者、或著黄金仮面、吹笛打鼓詣王宮」

の記事がある。すなわち、男たちが仮面などをつけて囃子を奏しながら行道したとあるから、盆に男の集団の道中する風習はかなり古くからあったことがわかる。

### クイチャーと巻踊

次に、宮古のクイチャーであるが、これには男だけのものと女だけのもの、そして男女が合同するものの三種があり、これらを詳細に調査した当間一郎<sup>(23)</sup>は、この三種のうちどちらが古いかは現状では一概にいえないとしている。たしかに、私などの見たところでも三種に段階を設けるのは、むづかしい。が、歌謡としての展開から見ると、新里幸昭が、



クイチャー

「(クイチャー)の世界は、呪禱的な心性を包含した『雨乞いクイチャー』から『野崎クイチャー』のように恋人への思いを赤裸々に謡いあげて抒情的トীগニとの重なりをみせるものもある。

古い型のクイチャーは一般に長歌系で、祭式の中で謡われたものもあるが、新しい型の短歌形のクイチャーは民衆の生活に根をおろし、現在でもその大会が催されるほどである」<sup>(24)</sup>

と述べているように、当初祭の場で呪禱的に誦されたものが、のちに生活の場にも出て男女の掛け合い歌にも用いられるようになった。現に、われわれが宮古へいっても、雨乞いやもろもろの祈願にクイチャーが踊られるのを見るし、また、心の鬱屈を晴らすのに、男女が手をうちはやして歌い踊るのを見ることが出来る。つまりは、祭の祈禱として行なわれるクイチャーと、人々相互の感情の交換を行なうクイチャーの二つの性格が共存しているわけで、その意味では、祭の場に立ってさまざまな祈禱の所作を示す巫女のこねりわざと、あの奄美のマンカイのごとく、男女がたがいに手をゆらめたくみに噛み合って、今日のクイチャーの踊を形成しているといえ

かしながら歌を掛け合わせる掛け合いの行動とが、  
そうである。

現に、沖縄では、本島でもどこでも、興がのれば、昔の毛遊びでもそうしたように、タンカー(対向)モイなどと称して、男女が相対して、両手をかざしながら自由即興の踊合戦をする。こうした雰囲気は、現在のクイチャーの一面

にあることはたしかであろう。

沖縄本島の場合は、原始的な乱舞と巫女のこねりわざとは早くに分離して、一方は後世三味線の伴奏がついて、カチャーシーモーイといった形に発展し、一方はウシデークなどの女踊を生んだが、宮古では、その両者は明らかな分離を示さず、すべてはクイチャーという形に凝結して、そのため、男・女・男女の三種の踊が共存するようになったかと思うのである。

八重山の巻踊は、その点、男女で踊ることはあっても、女性の踊の性格がいちだん濃厚であった。

巻踊の語源については、渦巻状に踊るからとの説も有力だが、また、マキは、血縁集団を意味するマキンジュのことで、ブルなどの祭のとき、血縁の先祖をまつるオン（御嶽のこと）に集まったマキンジュが、ツカサを中心に、神々を賛美し、神々を慰める踊を踊ったことに由来するとの説もある。<sup>(26)</sup> 両説の当否はにわかに定めがたいが、現実には、八重山の村々の祭にきまつて踊られている祭式舞踊の一つであることは事実で、また、新築祝いのときなどにも、結<sup>ゆい</sup>仲間や血縁者が集まって座敷や庭で踊ることもあった。

祭の際には、御嶽の中でのツカサの祈禱が終わったあとや夜の宴会などに、祭を迎えた喜びと興奮をのせて、くだけた気分で踊ることもあれば、また、世乞いなどと称して、祈禱気分充分におおぜいで踊る場合もある。全般的には、御嶽の中の重苦しい儀式気分では



巻 踊

なく、むしろ神人共食の饗宴の雰囲気をもつもので、だからこそ男も加わっての踊になったのであろうが、ただ、踊の中心となるのはツカサであり、女性であって、そのため、踊の所作はきわめて祈禱性の濃いこねりわざになったのである。

しかも、この巻踊の場合、先きの宮古のクイチャー同様、根本は祭式舞踊であっても、伝承の過程で、祭の直会なおらい、家々の祝宴などに踊られたことなどが契機で、次第に生活娯楽的な要素を身につけるようになり、現在では一口に巻踊とはいっても、きわめて祭式的なものから多分に享樂的なものまでを含むようになった。そしてその中には男女のユーモラスな掛け合いまでも入れるようになったのである。

### 男芸とティー（手）

以上、観察したところ、沖繩には男芸と女芸の二系列があり、そのうち女芸は祭式におけるこねりわざを發展させながらその芸脈を広げ、男女共同の芸能にもその技法を反映させてきたというわけだが、一方、男芸はそれに対抗して何を芯にしてその芸脈を広げていったか。それは、古い時代のことはいざ知らず、現在残されている芸能からいえば、沖繩の武術の基本ともいわれる「ティー（手）」が一番の基になっているとみられる。

「ティー」は、一般に知られる空手からての古称でもあるのだが、空手が、中国の拳法などを取り入れながら完全な武術として中世・近世にその形態を確立したものであるのに対して、これは元来、自然発生的に生まれた護身術であつたらしい。そのため沖繩の人々のさまざまな生活行動の中に、この動作のもつ構えや、差す手引く手のわざが取り込まれたらしい。

いまま各地に伝承される「メーカタ（舞方）」とよばれる、武技的な要素の入った男の踊もその一つで、また、棒踊のような、明らかに武術の棒を取り入れたとみられる踊以外の踊にも、ティーの要素らしいものを見出し得るものが多

い。

山内盛彬の説によれば、一般に武術を取り入れたといわれるメーカタが、むしろ歴史的に言えばからティーなどの先祖で、いわば武技とも舞ともいえぬメーカタのごときものが基になって沖縄の踊が生まれ、そして空手が派生した。そしてさらにメーカタの元をたどると、インドネシアなどの南方地域にその原型がみられるという。<sup>(28)</sup>このうち、南方伝来説等についてはさまざま検討の余地もあるが、ただ、メーカタを仲立ちとして、いわゆるティーと、冠船踊をも含めた沖縄の伝統的な舞踊をくらべると、腰の据え方、手の当て方、引き方など、手伎、足伎共に共通した部分はかなりありそうである。ただ、さらにいうと、沖縄の男芸には、それ以外に、女芸には見られぬくらい、外来の芸態を吸収していく傾向がよかった。

それは、先の男芸女芸の表を比較してもらってもわかるが、女芸は、実際の島々の芸能史の上ではつねに中心的存在として君臨しながら、芸能の種目としてはその量を増やしていない。それに対して、男芸の方は、歴史的には新しいのに種目的にはじつに多彩なものを現在島々に伝えている。そして、それらのほとんどは、みずから称して、沖縄以外の国々から伝来したと伝えている芸能である。

すなわち、大和から伝えたとするものには、京太郎・エイサー・大踊などがあり、中国からまなんだとするものには、獅子舞・打花鼓・路次楽・弥勒踊などがあり、南方から伝来したというものには南島棒などがある。

これらの口碑がいずれも正しいとはもちろんいえぬが、しかし、これらのどの芸能を取っても、沖縄根生いではない、外来種の要素を少しずつでももっているものであることはたしかである。つまりは男芸に関していえば、祭の内部の儀礼には直接参与しない男性が、ときに応じて他界からの来訪神にも扮し、かつは、祭の余興に行なう歌舞の開拓にを尽して、まれまれに伝播してくる芸能を自分の芸として吸収していった形跡が認められるのである。そのことをさらに、筋目を正して説こうとするなら、他界から来訪する神の役に任じた男が、時代の流行を次々に取り入れて、蔓草

の神を翁に変え、獅子に変え、弥勒に変えていったのだということも出来るであろう。

しかし、これだけ多様に外来の要素を取り入れながら、その実沖繩の男芸が芸質の変化流動を人々に感じさせずにきたのは、根本に、先きにいったティーの技法があるからで、いつてみれば、大和の芸も、中国のわざも、南方の技術もみなティーの中に消化して、その上でさまざまの要素の肉付けを行なったのが、沖繩の男芸であった。

### 稚児芸の展開と若衆歌舞伎

さて、こうして、こねり手の中核とした女芸、ティーを中心とした男芸の系譜をみてきたわけだが、ここで問題となるのは、民俗芸能の上でこそ、昔もいまもその存在を誇示してきた女芸が、なぜ宮廷芸能の世界においては、近世になって忽然と姿を消して、未成年の男性たちにその座を譲ったかということである。

その理由については従来人もあまり説かなかったし、私もまだそのことを明らかにしていない。

ただ、史料の明徴するところ、十六世紀から十七、八世紀の冊封使来琉の折りの冠船踊の場には、きまつて、数人または数十人におよぶ稚児小童が動員されて歌舞を演じており、祭祀の場は別にして、宮廷饗宴の場ではすでに若衆が女性を越してスターの座を占めるようになっていたことはたしかである。

すなわち、一五三四年の尚清王冊封の折りの饗宴では、四人の童が「僂僂曲折」しながら「夷舞（中国からみた異国の舞）を演じたと、冊封使沈侃の『使琉球録』にあり、次いで一六三三年の尚豊王冊封の折には、歌童五十余人が「高歌低舞」し、「夷戲」を演じたと、冊封使杜三策の『冊封琉球真記』にある。また、次いで一六六三年の尚質王の冊封の折には貴戚の子弟の幼童百余人が宴に出、席上、少年の扮する頭長尺五で眉髪雪白の老人（七福神の福祿寿か）を中心にしての舞踊劇めいたものが演じられ、「鳴鑼擊鼓」しながら童子たちが「環繞歌舞」したことが冊封使張学礼の『中山紀略』に記されている。



次いで一六八三年の尚貞王の冊封の折りには、九月九日の重陽の宴に、王城外竜潭池で爬竜船競漕があり、船上に童子二十余人が乗って、鼓にのせて歌を唱し、また円覚寺の右殿に七十余人の演者が出、年長者十余人が仮面をつけて楽を奏して先導し、朝臣の子弟の、八、九歳から十四、五歳の童子が、菊花の髪飾り・短襖長裾（短い着物と長袴）・五色の半臂骨（引羽織の一種）のよそおいで出て、中が空洞の木管に石を入れていろいろに操る錢太鼓のようなものや、ビンザラのごときもの、また靡などを次々にもち替えながら踊り、最後に扇を手にして「招揺翻反」して使臣の帰途の海路順風を予祝した……とのことが、冊封使汪揖の『使琉球雜録』に記されている。

これらを見るに、冊封使接待の宴遊には女芸はいっさい行なわれず、すべて士族名門の若衆が中心で諸芸を担当し、延年の大風流のような演戯と小人数の稚児舞、そして数十人の群舞を披露し、また、爬竜船の行事にも出て歌唱高吟したようだ。おそらく、簪・花飾りをつけ、きらびやかな美服をまとって出る稚児若衆のなやかな容姿と稚々しい演奏が観る者を魅惑して、冊封使たちをも充分に満足せしめたのであろうが、こうした稚児若衆独占の風はどこからまんだのであろうか。

その点に関する明確な説明は沖繩の文献にはないが、ただ、中古以来、大和の方では、法会の余興である延年の場に稚児芸を出して賞玩する風潮がつよく、南北朝・室町の時代には、さらに猿楽・田楽・曲舞などの諸芸能で美童が一座の「花」としてもてはやされ、武家社会ではとくにそれらを賞美する傾向がつよまっていた。そのことから類推すると、その大和の稚児芸賞美の風潮が仏教の渡来や室町幕府などとの往来を通じて、沖繩に影響したのではないかと思うのである。

沖繩の仏教は、公けには真言宗・臨済宗が採用され、十五、六世紀には次々に関係寺院を建立されたが、それに伴って寺院儀礼も大和のものが伝播したであらうし、また、法会に随伴する歌舞などもある程度は模倣されたであらう。

とすれば、禅刹はともかく、修験道系の色彩の濃い寺院では、全国的にいつても、稚児舞、稚児舞楽を伝承する風潮



がひじようにつよかったから、その傾向が沖繩にも取り込まれたものかとも思うのである。

ただ、その芸能の内容に関して、大和の稚児舞をどの程度模したかどうかは不明である。四夷童の歌舞などは、いかにも屋外舞台の稚児舞楽の感じがするが、歌童五十余人が高歌低舞するなどになると、むしろ、戦国時代から江戸時代初頭にかけて大和の各地に流行した風流踊との類似が思われる。

大和との関連を重視するわけではないが、ともかく、沖繩で童男の歌舞がもてはやされる少し前から、大和では稚児・若衆の芸能が人気をよび、寺院では稚児舞、武家社会では幸若舞、民間では少年少女のはなやいだ風流踊がさかに演じられた。そして、戦国から江戸時代へと移ると、その人気はいちだんとエスカレートして、ついに三代將軍家光の時代の寛永六年（一六二九）、女歌舞妓が風俗壊乱のかどで禁止されたあとには、若衆の美貌と艶冶な歌舞を売り物にする若衆歌舞伎までが生まれた。

こうした稚児芸・若衆芸発達の時期が、ちようと、沖繩の若衆芸盛行の時期に少しづつ先行する形でオーバーラップしていくのである。しかもさらに興味ある符合は、大和で、若衆の役者が単に女めいた扮装で踊るというのではなく、はつきりと女形を名のって舞台上に登場したのは『歌舞伎年表』によれば、寛永十九年（一六四二）か、それより少し前のころのようであるが、沖繩でも、演者が明確に女性にやつして舞台上に登場したのが、文献が示すところ、この時代より約七十年後の、一八一九年の尚敬王冊封の折りの冠船踊のときである。当時の冊封使徐葆光の記述した『中山伝信録』によれば、九月九日の重陽の宴の折り、まず最初に老人夫婦に扮した者が子孫を数人引き連れて舞台へ出て寿詞と祝賀の歌舞を披露したとあり、また続いて「鶴亀二児復父仇」と「鐘魔事」という創作組踊が演じられ、その中に、前者では母、後者では宿の女といった女性の役が登場した。

「鶴亀二児復父仇」は現在伝わる「護佐丸敵討（二章敵討とも）」、「鐘魔事」も現存する「執心鐘入」のことであるが、作者はいずれも当時の躍奉行であった玉城朝薫で、組踊はかれの手で初めて成った、沖繩開關以来の本格的な歌舞

劇であった。

この画期的な劇で、初めて女形が登場したのである。そのとき、何某が母なり宿の女をつとめたかはわからないが、後世の慣習に照らしても、眉目秀麗の、何々里之子といった花若衆がつとめたことであろう。

現行の、「護佐丸敵討」や「執心鐘入」を見ても、舞台面に終始出て、はなやいだ活躍を示すのは、鶴松・亀千代・中城若松といった童児役、そして、母・宿の女といった女役である。他に阿麻和利とか末吉の寺の座主といった重要な立役もいるが、舞台の「花」は童児・女役に尽きる。そして、これらの役は、年齢的に若干の差はつけるにしても、いずれも女髻をつややかに結った若衆たちが担当したのでから、朝薫といえど、冠船行事における昔からの若衆第一主義の伝統は充分に守って、そのため、形は劇でも、美童が芯になって歌い踊る光景は昔に変わることにはなかったのである。ただ一つその中で大きな変革を示したのは、若衆が女に扮するということであつたが、この変貌が果して、沖縄自身の創案であるかどうかは、先行するものとして、大和に、若衆が女形にやつす若衆歌舞妓の例があるだけに、速断は許されないのである。

### 男芸女芸の源流

また、別していえば、中世から近世初めにかけて、念仏踊や歌舞妓踊の流行にからんで世間にはやされた「踊」ということばが、沖縄では、なぜか組踊の成立時ころから使われ始めた。

仲原善忠は、『おもろさうし』を点検して、そこでは「舞踊に相当する語はコネリとナヨリでマイ・オドリはあらわれていない」と指摘し、マイは驚が舞う、蝶が舞うの意で用いられているだけだと述べている。<sup>(30)</sup>

阿波根朝松はまた、おもろ以外、歴代三味線歌（琉歌）を集録した各種の琉歌集や工工四（楽譜集）などにみられる用例をしらべて、「踊」の語はおそらく慶長前後にはいつてきた新しい言葉であろうと指摘している。<sup>(31)</sup>そして、この語の

沖繩への普及は、本土での踊の興隆と関係があると述べているが、山内盛彬も、踊の語の使用は歌舞伎踊の語から来たのであらうと述べて、諸家とも、「踊」の語の沖繩での定着が近世であることを認め、かつそれが歌舞伎踊の影響によるものであるらしいことを、山内などは推測しているのである。

おそらくこの推測は正しいであろう。

歌舞伎踊以外で考えられるとするなら、放浪の念仏聖がもたらしたであらう念仏踊や、民間で中世から近世にかけて各地に流布した各種の風流踊の伝播があげられようが、これらも結局は根は一つで、ただ、歌舞伎踊は、その中でも、技巧が洗練され、踊の形式がととのっているだけ外へのアピール度がつよかった。そのため、「踊」の名称のみならず、踊の構成法や役柄扮装等に至るまで、初期の歌舞伎踊の影響が沖繩に及んだのではないかとみるのである。

踊の組み立てが、大和の歌舞伎踊や風流踊などと同様、出端・中踊・入端の三段構成になっていることはすでに知られているが、若衆踊で、丸結髪で髪飾りをしながら、なおも半向立などという前髪を象徴する紫色の飾りを立てたりするのも、若衆歌舞伎のささやかなる模倣とみられる。そして、二歳踊などになると、紋服の裾を吾妻からげにするといった、いかにも歌舞伎的な着付が行なわれる。

こうして、私は「踊」の名と共に、いろいろの大和の技法が沖繩へ渡島したことを認めていくのであるが、しかし、それらを認めていった上でなお最後にぶつかるのは、それほど大和を取り入れながらも、沖繩の踊が、いわゆるわれわれの概念という「おどり」にならないで、女踊の場合は、「なより」「こねり」になり、男踊の場合には「ディー」や「メーカタ」になって、そこから絶対離れようとしなないことである。

われわれが普通いう「おどり」は跳躍であり、そして「まい」は旋廻であるが、沖繩の場合、「おどり」に該当する語はなく、「まい」は「モーイ」に近い。

たとえば、カチャーシーモーイというのは、早いテンポの三味線にのって、その場を自由な手ぶりで乱舞する態のもの

のだが、この場合のモーイは、踊手がその場をめぐりめぐりするところから出たのであろう。

おそらく、この種の振りは、祭の、宗教的恍惚状態に入る、いわゆる神がかりのわざにも用いられ、したがって、巫女たちの祭式舞踊にも久しく取り入れられてきたわけだが、こうしたモーイを基にして、それにコネリの手ぶり、ナヨリの身ぶりを加えていったのが女芸の基本であり、同じモーイにティーの要素を加えていったのが、男芸の基本であつたと思う。

モーイ — コネリー女踊  
          — ティー男踊

そして、この基本の上に立って、男女ともに時代時代の吸収と発展を心掛けていき、とくに男性の場合は、他郷他国の芸能の吸収に意欲をもやし、そのため、大和・中国・南方の多彩な芸能要素を身につけるのに成功した。

しかし、それほど貪婪な摂取を行ないながらも、根本的には、古代以来のモーイもティーも絶対に失なわぬナシヨナルな態度をもち続け、そのため、その演技は、最終的には沖縄以外の何ものでもないものになったのである。

男芸女芸を含めて、内容的にはインターナショナルなものをもちながら、根本にはナシヨナルものを主張してやまなのが沖縄の舞踊である。

# 注

- (1) 三隅治雄『琉球の女形』上(雑誌『芸能復興』15号所収。昭32・7) 参照
- (2) 西平守模『琉球舞踊伝承略史——御冠踊以降——』(『劇聖玉城朝薫』所収。昭44)
- (3) 伊波普猷『琉球戯曲集』所収台本
- (4) 当間一郎『組踊選集』(昭43) 参照。
- (5) 金城光子『沖縄の踊り』(『I』古典舞踊『かぎやで風』——踊譜の体系化をめざして——) および『沖縄の踊りの表現特質に関する研究』(『I』——古典舞踊『かぎやで風』について——) (『琉球大学教育学部紀要』19集所収。昭51・3)

- (6) 仲原善忠・外間守善編『校本おもしろさうし』(昭40)に拠る。
- (7) 仲原善忠『おもしろ新釈』(昭32)
- (8) 伊波普猷『琉球古今記』(大15)所収祭式舞踊の項
- (9) 仲原善忠『おもしろと歌三味線』(沖縄文化)2号所収。昭36)
- (10) 前掲書『校本おもしろさうし』に拠る。
- (11) 前掲書『おもしろ新釈』
- (12) 前掲書『おもしろと歌三味線』
- (13) 三隅治雄『八月踊とまんかい』(芸能史研究)2号、昭38)
- (14) 久保けんを『南日本民謡曲集』所収方言辞典(昭35)
- (15) 宜保栄治郎『歌謡』(沖縄県史)23「民俗2」所収。昭48)
- (16) 同書。
- (17) 三隅治雄『沖縄の民俗芸能とその分類』(人類科学)24号所収。昭47・3)
- (18) 島袋源七『山原の土俗』(炉辺叢書。昭4)所収。新城徳祐の談話報告。
- (19) 宜保栄治郎『エイサー、クイチャー、巻き踊』(『南島芸能』日本庶民文化史料集成第11巻所収。昭50)
- (20) 琉球政府文化財保護委員会『沖縄の民俗資料』第一集(昭45)
- (21) 前掲書『おもしろ新釈』等
- (22) 宜保栄治郎『沖縄の盆踊』(『まつり』16号所収。昭47)
- (23) 当間一郎『宮古島のクイチャー』(『沖縄文化』2号。昭45・11)
- (24) 新里幸昭『宮古の文学』(外間守善編『南島文学』鑑賞日本古典文学第25巻所収)
- (25) 本田安次『八重山の信仰と芸能』(滝口宏編『沖縄八重山』所収。昭35)などにその説の紹介がある。
- (26) 宮良賢貞『八重山群島民俗芸能篇概説』(三隅治雄編『沖縄音楽総覧』解説書所収。昭40)
- (27) 宮城徳正『古武術』(『沖縄県史』第5巻「文化」1参照)
- (28) 山内盛彬『琉球の舞踊と護身舞踊』(昭38)
- (29) 伊原敏郎『歌舞伎年表』寛永十九年の条に「左近太夫(村山左近のこと)全快により、村山座へ出勤。此狂言中、女の姿

に写し、色練の衣を頭より長く冠り、造花に短尺つけし一枝を持ち、一人の所作事、古今の大典なりし所、中途にて興行を止らる」とある。また同年八月七日の条に、「朝倉石見守殿、神尾備前守殿御達し。一、歌舞伎狂言猿楽と唱へ男子を女子に仕成し、物真似為致なまめきし事致間敷候事」の記録をのせている。

(30) 前掲書、『おもろと歌三味線』

(31) 阿波根朝松『沖繩文化史』舞踊編参照(昭45)

(32) 前掲書、『琉球の舞踊と護身舞踊』