

琉球舞踊における「行く」と「戻る」の対立

—音楽分析の視点から—

金城 厚 (東京音楽大学附属民族音楽研究所)

The Opposition between “Going” and “Returning” in Ryūkyūan Dance From the Standpoint of Musical Analysis

Atsumi KANESHIRO (The Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music)

Abstract

The aim of this study is to propose a new framework for appreciation of Ryūkyūan dance rooted in musical analysis. The temporal order of Ryūkyūan dance is seen in terms of ‘going’ and ‘returning’, this binary opposition then being conceived abstractly in terms of the contrast between tension and relaxation.

I begin by analysing *Kajadifū-bushi*, one of the most well-known items in the repertoire, on the assumption that it reveals the basic structure of Ryūkyūan dance. I make a division into ‘going’ and ‘returning’ on either side of ‘standing’, which I see as occurring at the break between phrases. These two motions are in temporal equilibrium, coincide with line breaks in ryūka song texts, and are almost congruent with musical phrase structure.

In the case of women’s dances, ‘standing’ is ambiguous: the borderline between ‘going’ and ‘returning’ is delayed and the dancer tends to face forward although the song text and the music have already entered the ‘returning’ zone. Expression in the highly lyrical genre of women’s dances is complex, with units of movement tending to lag behind text and music. This delay can be seen as a form of artistic expression that departs from the general principle, such a departure being an inevitable development in all art forms. Examining the artistic reasons for this is likely to further illuminate the theory of performance and dance expression.

Keywords: Okinawa, Ryūkyū, dance, analysis, binary opposition

1 研究の目的

本研究は、音楽構造研究の視点や手法を琉球舞踊研究に適用して、琉球舞踊の理解・鑑賞に新たな枠組みを提案しようとする試みである。

琉球舞踊とは、近世琉球の時代に中国からの冊封使節を迎える「御冠船」の宴で演じられていた諸舞踊を源流として、近代沖縄に舞台芸能として発展した舞踊を指し、現在は国の文化財指定を受けている。市井の愛好者が多く、実演に対する社会的関心は高いが、理論的に整理する試みは必ずしも活発ではない。

琉球舞踊は歌三線による歌曲を伴奏として演じられるので、文学方面の研究者から、舞踊作品の歌詞解釈をめぐる評論的な議論が多かった(外間、1998、池宮、1982)。しかし、舞踊の動きを理論的に検討した研究は限られており、とりわけ構造論的な研究は少ない。

金城光子は、『学校における沖縄の踊り』において「かぎやで風節」^{注1)}をはじめとする舞踊演目の動きを詳細に記述し、その後も『琉球大学教育学部紀要』に数回にわたって分析的視点の論考を発表している。ただし、動作の分析に重きがあり、構造的な整理には着手していない。同じく、花城洋子の研究「動作学からみた女立ちについて」、大城ナミの博士論文『琉球舞踊の女踊りにおける型—運動譜による分析の試み—』、波照間永子のインテンシブな研究「沖縄舞踊におけるコネリ手の動作類型」もあるが、いずれも運動や動作の分析、ないしは比較研究に焦点が当てられており、時間的視点から構造として解明する試みは、板谷徹の『琉球舞踊作品研究Ⅰ』を嚆矢とする。板谷氏は「構成譜」という方法により、琉球舞踊の歩みの軌跡を「行くと戻る」に分節し、これを基礎として個々の動きを位置づける研究方法を提示した。本研究は板谷の研究に多く負っている。

筆者は音楽学分野を専門として、長年、音楽分析という研究方法で、音楽の時間的側面をどう秩序立てるか、という問題を扱って来た。音楽は音による表現であり、舞踊は身体の動きによる表現で、全く異なる表現手段のように見えるが、両者に共通する要素がある。それは時間である。音楽は音の響きを時間軸に沿って展開し、時間的に表現・体験・鑑賞していく芸術であり、舞踊は身体の運動を時間軸に沿って展開し、時間的に表現・体験・鑑賞していく芸術である。そこで、音楽分析の考え方を使得、舞踊の時間的な秩序も分析出来るのではないかと考えた。

このような視点から、本研究は、琉球舞踊の時間的側面に着目し、とりわけ舞台上での「歩み」の方向と、伴奏している楽曲の歌詞および旋律の形式構造との関係を分析することを通して、琉球舞踊作品の構成原理を明らかにすることを目的とする。

2 研究の方法

音楽学の分析研究は、多くの場合、調や和声の分析に始まる。西洋音楽の最大の特徴は和声であるが、その本質を突き詰めていくと、ドミナント進行（不安定な属和音から安定した主和音へ進行すること）の継起によって楽曲が形成されるという原理に帰結する。

西洋音楽においては、楽曲はすべて主和音で終止することによって、安定的に終わることができる。ハ長調を例にとれば、属和音ソシレは、主和音ドミソに進行して安定する。これは基本原則であるが、この属和音にさらに不協和音程（いわゆるセブンスや、他調から借用した増音程など）を加えることにより、不安定さを強め、安定を際立たせることができ、逆に、主和音を代替和音に置き換えるなどして、終止感を弱め、不安定さを延長させるなどの変化形を使うこともある。このように、「基本原則」からの「逸脱」を認めることによってより複雑な和声の表現が体现されているが、その根底にある原理が「属和音ドミナントが主和音トニックへ進行する」という基本原則である。

このとき、不安定な状態は、鑑賞の心理から言い換えれば、不協和な音響によって緊張した状態である。また、安定した状態は、協和した音響のみによって弛緩した状態であり、リズム面でも長い音を用いる。音楽的時間を進行させ、音楽的事象を継起させ続けるエネルギーは、この不安定な緊張を作り出しては安定して弛緩した状態に進む、という原理に依っている。このような「緊張から安定へ」という原理は、西洋音楽の和声のみならず、インド音楽やジャワ音楽、日本音楽など、かなり多くの音楽文化の理論に共通した原理となっている。

この不安定な緊張と安定した弛緩の状態という二つの要素の対立と継起を普遍的に拡張することによって楽式構造、すなわち時間の秩序を見る、というのが音楽分析の基本的な方法である。そこで、本研究では琉球舞踊研究についても、個別の動きを巡る議論だけでなく、より抽象的な二項対立的な基盤があるのでは

ないか、という問題意識から、古典的な琉球舞踊における「行くと戻る」を改めて検討したい。

筆者に「行くと戻る」という観点を教えてくださったのは板谷徹氏であり、大きな学恩を感じているが、板谷氏の理論には釈然としない部分がある。板谷氏の考案した「構成譜」は、第一に歌詞の表示方法と舞踊表現との関係が判然としない。「行くと戻る」で一行のように思われるが、途中で改行されたり、入羽では琉歌一首が一行となっていたりするので、琉歌の意味や形式が舞踊の表現に関係しているのかどうか、見えてこない。第二に「動線の分節」として「/」で区切ってあるが、これも作図上、歌詞と動きとがかけ離れた箇所に分節されていることが少なくないので、歌詞と動きの時間的關係が理解しにくい。思うに、「構成譜」における歌詞の区切り方が詩形や語意と合わない原因は、おそらく、小回りを「行く」に含めるか「戻る」に含めるかという問題に板谷氏が明確な答えを示していないことに大きく関わっていると言えよう。

板谷氏の研究はまた、方法論的な手順にも大きな問題がある。例えば、音楽学の楽式論では、ドイツ民謡のような素朴な楽曲に見られる単純な基礎形式から出発して、次第にソナタなどの大規模な芸術作品の分析へと進んでいく。ところが、板谷氏は、琉球舞踊のさまざまな演目のうち、単純な演目の構造を十分に検討することなく、いきなり難しい演目から着手している。具体的には、最初から「総掛」や「伊野波節」のような洗練された女踊り演目に取り組んでいる。基礎形式を踏まえずに応用形式を分析しようとするれば、当然、理論化は混迷せざるを得ないだろう。

では、琉球舞踊の基礎形式はどの演目を見ればよいのか。本研究は、琉球舞踊の基本構造は「かぎやで風節」で明らかにすべきだと考える。なぜなら、「かぎやで風節」は琉球舞踊の初心者がまず取り組む演目だからである。金城光子氏の研究（金城、1980、1990）でも、学校教育等で取り上げるべき題材として最初に取り上げられている。さらに、「かぎやで風節」の歩み方は、他の舞踊演目でも、また組踊の出羽の歩みでも踏襲されている。これらは、「かぎやで風節」を先ずもって規範と捉えることの妥当性を示唆している。

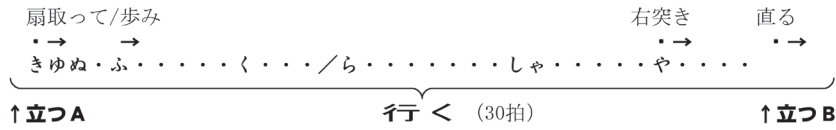
3 基本的な構造

琉球舞踊で重要視されるのは「歩み」であり、「歩み」の中にさまざまな表現が組み込まれている。ここで着目すべきは、「歩み」のなかで「立つ」という瞬間の果たす役割である。歩みを止めて立った瞬間は、それまでの動きが終結した瞬間であるが、同時に次の動きのフレーズが始まる瞬間でもある。つまり、古典的な琉球舞踊においては、一連の歩みの動作は立つことによって区切られる。そして、立った次の瞬間からは、次の歩みのフレーズと考えるべきである。

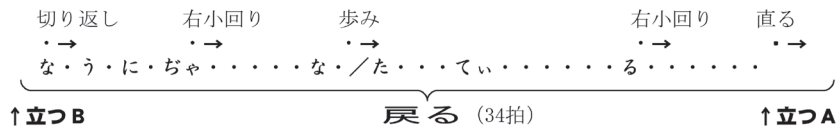
この「立つ」は、「かぎやで風節」の場合は「男立ち」と呼ばれる立ち方が頻繁に用いられているので分かり易いが、「突き」もまた「立つ」の一種として捉えることができる。具体的に「かぎやで風節」の動きを観察しながら、「立つ」の諸相を検討する（図1、図2参照）。

「/」斜線は旋律上の区切り＝「節片」

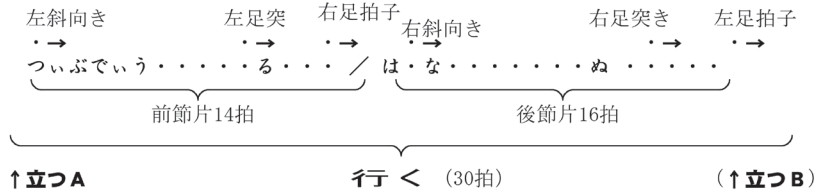
●第1フレーズ 「ききゆぬふくらしゃや」



●第2フレーズ 「きなうにじやなたている」



●第3フレーズ 「ついでいうはなぬ」



●第4フレーズ 「ついでいうはなぬ」

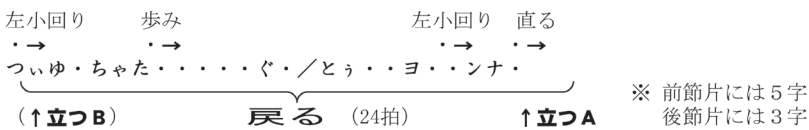


図1 「かぎやで風節」のフレーズ構造

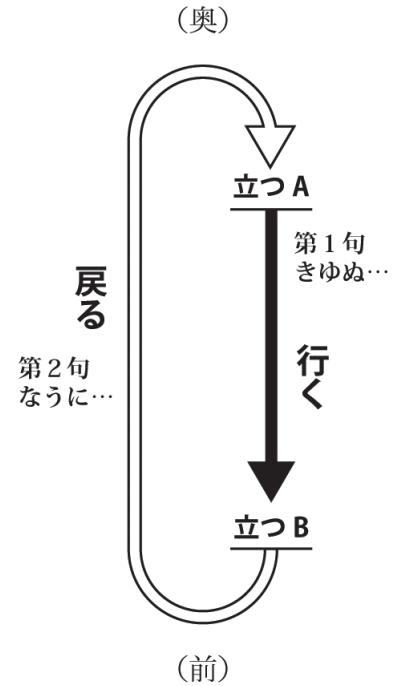


図2 「かぎやで風」の軌跡(基本)

歌詞：

※小括弧の数字はフレーズ番号

- (1) へきゆぬふくらしゃや (第1句) (2) なをにぢやなたている (第2句)
 (3) ついでいうはなぬ (第3句) (4) ついでいうはなぬ (第4句)

[歌意 きょうの誇らしさ(嬉しさ)は、何にこそ喩えようか。蕾で居た花が、朝露を受けて、まさに花開かんとする時のようだ]

舞踊の動き^{注2)}：(上の句)

- (0) 前弾きによって、踊り手は下手から出てきて、中央まで来たら正面に向き、男立ちをする。この場所を「立つA」とする。
- (1) 「へきゆ…」と第1句が歌い始められる瞬間、踊り手は右手の扇を返して正面に構え、前へ進む動きに入る。この動き始めからが「行く」のフレーズである。第1句が歌われている間に前へ歩んでいき、歌のフレーズが終わった間(ま)の瞬間に合わせて男立ちをする。この場所を「立つB」とする。
- (2) 次の瞬間に、音楽は次の第2句「へなう…」を歌い始める。すると、踊り手もすぐさま左足を引いて、次の右小回りに移る。そしてそのまま後ろへ向かって歩んで戻り、第2句が歌われているあいだに、再び右小回りで前に向き直って、同句が終わった間(ま)の瞬間に「立つA」にて男立ちをする。

この男立ちは、両足を正面へ向けて一瞬静止するので、舞踊の一連の動きを終わらせる明確な終止である。これを「全終止」^{注3)}と呼ぶことにする。

ここで着目すべきは、「立つB」で歌が第2句を歌い始めた瞬間、踊り手はまだ前方を向いていることである。小回りは足の重心移動がゆっくりなので、前を向いている時間が長いと感じる人もいるかも知れないが、これは後ろへ方向転換をするための一連の動作の始まりであって、後方へ歩む動きの最初の部分とみなすべきである。つまり、第2句（第2楽節）が歌われるあいだを通じて、原点、すなわち「立つA」に戻るという構造になっていると考える。

そこで、これらの男立ちを境として「行く」と「戻る」を分けてみる。すなわち、最初の「立つA」から次の「立つB」までを「行く」、 「立つB」から最初の「立つA」までを「戻る」と見なす。図2を見ると、作図の都合の結果として「行く」の軌跡は短く、「戻る」の軌跡は長いように見えるが、実際の時間、すなわち所要拍数をカウントすると、両者の時間はほぼ同じである。つまり、「行く」と「戻る」は、音楽の時間では均衡している。

このとき、「行く」の歩みは客席に顔を向けて、接近していく動作であるから、鑑賞者には表現への期待があり、緊張がある。また、上半身の動作や採り物の扱いを含めて、多様な動きの内容がある。これに較べて「戻る」の歩みは、客席に背を向けて、遠ざかっていく動作であるから、鑑賞者は強いアピールを感じるよりは、気持ちやや緩和され、余韻を伴う弛緩がある。

板谷氏は、女踊りについてであるが、行くと戻るの差異について、歩みの姿勢の違いを指摘し、さらに「一般に体も手もその表現は『行く』のところに集中して『戻る』ところでは少ない。」と述べている（板谷：10）。これは「かぎやで風節」の歩みにも当てはまり、「行く」の部分では「戻る」に較べて扇の扱いなど、より多くの表現が集中している。琉球古典音楽やアジア諸文化の音楽の場合でも、安定する主要な音の前には細分されたりズムなど、より多くの表現が盛り込まれて緊迫感を高め、主要な音の直後には間（ま）が置かれる。したがって、より多くの表現を伴う「行く」の歩みには緊張があり、表現がより少ない「戻る」の歩みには相対的な弛緩があると考えることができる。

舞踊の動き：（下の句）

(3) 踊り手が「立つA」に戻ると、歌は直ちに第3句へ「ついでい……」を歌い始める。踊り手は左やや斜め方向（上手寄り）に少し歩み、足突き・足拍子をする。ここまでが所要14拍で、楽節の長さ30拍のほぼ半分にあたる。

踊り手は次に、扇を取って返して、右やや斜め方向（下手寄り）に少し歩み、「立つB」の位置で足突き・足拍子をする。ここまでがやはり所要16拍で、楽節全体で合計30拍となる。

(4) 歌は第4句へ「ついでい……」を歌い始め、踊り手は再び小回りで向きを変え、後ろへ歩んでもう一度小回りによって「立つA」の位置まで戻って男立ちをする。

上記(3)に2回現れる足突き・足拍子は、完全な男立ち（全終止）ではないが、同じ場所に留まり、一瞬の静止があるので、これも「立つ」の変形と考える。この時点で一連の動きが区切られるので、これを「半終止」と呼ぶことにする^{注4)}。半終止は「立つ」の代替動作と見なすことができる。ここまでが「行く」の部分である。

以上のように、上の句(1)(2)で「行くと戻る」の往復があり、下の句(3)(4)でも「行くと戻る」の往復があるが、後者では軌跡に少しく変形があり、上の句・下の句の対照性が見える。

ここまでの琉歌4句（一首）を踊り終わるが、〈かぎやで風節〉の場合は独特な形式構造を持っており、さらに「返し」を伴う。第3句を繰り返した後に、もう一度第3句、第4句の順に繰り返して終わる。琉球

古典音楽のレパートリーの中では類例のまれな形式だが、奄美諸島や九州の民謡に視野を広げると、一般的な祝い歌の形式でもある。本稿では、返し部分の説明は省略する。

さて、ここで最大のポイントは、180度向きを変える小回りの動作をどちらのフレーズに仕分けるかである。本研究は、「かぎやで風節」において、「立つ」瞬間と、琉歌の句切りの瞬間と、さらには音楽のフレーズの区切りの瞬間とが一致しているという事実に着目する。「立つ」瞬間には歌詞も音楽も区切れているのだから、舞踊構造もそこでフレーズを分けるべきである。したがって、舞台の前側で行う小回りの動作は、次の戻るのカテゴリに属することになる。

以上のフレーズ構造を軌跡の概念図として図2に示す。なお、これは概念図なので右に回るか左に回るかは問題としていない。

小回りの動作はゆっくり行われるために、実際は次のフレーズが歌い始められているにもかかわらず、踊り手はまだ前を向いている。しかし、たとえ前を向いているように見えても、小回りは後ろへ戻るための動作であり、踊り手は観客に背中を向けることを意識することになる。

図1、図2によって、「かぎやで風節」の舞踊を「立つ」で句切ることにより、この舞踊が極めてバイナリーな構造、つまり、時間的な長さ、すなわち音楽の拍数が、おおむね倍数の関係を持つことも同時に明らかになる。図1のように、第1句の「行く」と第2句の「戻る」の拍数はほぼ等しい。第3句も同様だが、字数の少ない第4句だけは、「へヨンナ」という接尾音が補われているにもかかわらず、少し短い。いずれにせよ、「かぎやで風節」はきわめて整然とした構造をもっていると言えることが出来る。

4 基本からの逸脱

ところが、女踊りになると、少し様相が変化する。「かぎやで風節」に見られた基本形とはかなり異なっており、まずは立つという動作が婉曲になってくる。

男役の踊りと女役の踊りの違いは、すでに「かぎやで風節」そのものに現れている。同曲は祝儀舞踊であって、踊り手の老若男女を問わない舞踊演目だが、男役と女役とがペアで踊る場合、女役の動作は男役のそれとは異なっている。歌に入る直前の最初の「立つA」の地点では、女立ちをするものの、第1句の最後、「立つB」の地点では、左突きのあと、女立ちをすることなく、軽く立ってからそのまま左小回りの動作に入る。これは男役の踊り方を示した前述の第三句の場合と似て、「半終止」の「立つ」と言える。その後、第2句の最後に再び「立つA」の地点に戻ったときは、女立ち「全終止」をする。ここまでの上句という大きなまとまりであることが示される。

つまり、男役では明確に「全終止」するところを、女役では婉曲に「半終止」とすることがある。

そこで、女踊りでは、基本の形がどのように婉曲になり、変形していくかについて、「諸屯」を例に検討しよう。女踊り「諸屯」の出羽は〈仲間節〉を地に踊られる。その軌跡は図3、歌詞や旋律との関係は図4のようになる。

(2) 音楽はすぐに次の第2句へゆすに……」を歌い始める。踊り手の足は左小回りの動きに入るが、衣装を着た胴体の動きがきわめてゆっくりなので、一見すると戻っているようには見えない。しかし、構造として「戻る」の区間になっていることの理解が重要である。

さらに重ねてこの「戻る」の区間は音楽自体が24拍しかないので、とても戻りきれない。第2句の末尾へ……られめ」を歌い終えた時点で、踊り手の歩みはまだ戻りきっておらず、後ろを向いている。

なお、女踊りにおける「左突き」の動作については、現在の琉球舞踊の規範形成に大きな影響を与えた芸術祭運営委員会の審議記録を掲載した『琉球古典舞踊の型』に、「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）、ゆっくりと立つことをいう。^{注6)}」と説明されている。つまり「左突き」は最後に「立つ」ことを求められているので、第1句最後の「左突き」は、半終止の「立つ」であるということが出来る。したがって、「立つ」で区切られるという基本の原則を踏まえる限り、この(1)の最後の「左突き」の時点で「行く」は終了していることになる。

(3) 踊り手がまだ後ろを向いている状態で、ここから向き直るための左小回りに入るところであるが、歌の方は第3句へうむかじ……」を歌い始める。「立つ」によって区切られてはいないが、歌詞と旋律は既に第3句・第3楽節に入っているため、ここは「行く」のカテゴリとして理解しなければならない。本研究が前節で述べた基本構造の理論に比べて、女踊りでは、実演で前を向くタイミングが後ろへずれ込んでいる。

第3句において、「へうむかじとう」の前節片の区間は14拍で左方向へ歩んで足拍子、「へついでい」の後節片の区間は16拍で右方向へ歩んで足拍子をする。この組み立ては、拍数も含めて「かぎやで風節」と全く同じである。もちろん表現の仕方は異なるが、時間秩序のしくみは同じであることに注目したい。このことは、前述の左小回りが「行く」に属する動きとみることによって、基本的原則に沿った理解ができることを示している。

(4) 第4句は、再度、左小回りから「戻る」のカテゴリになる。そして、第4句の最後に女立ちが置かれ、「全終止」にて終わり、以後、後歌持ちとなる。

次の図5は、板谷氏が作製した構成図である。上の句全体が「行く(→)」に区分されており、「戻る(←)」の歩みは三線の間奏の部分だけであるかのような図の書き方になっているが、実際は少なくともへられめ)の間は戻る歩みなので、誤解を与える作図となっている。また、下の句では、第3句が左突きと右突きにはほぼ均等に二分されている現象が、「突き替え足」とだけ記されて、歌詞構造と舞踊構造の関係に目が向いていない。上の句には動線の分節を示す斜線(／)が無いのに、下の句は3つにも区切られているなど、歌詞と琉歌と舞踊の関係が見えにくい作図となっている。

<出羽>

歌持

歩み — 女立ち

① 思事の有ても ヨー よそに語られめ／

↳ (思入れ) — 歩み(右半身) — 左つき — 左小廻り／

↳ 歩み

② 面影と連れて 忍でう／がま／ヤウーナナー

↳ 左小廻り — つき替え足 — 左小廻り／

↳ 歩み／

↳ 左小廻り — 女立ち

図5 「諸屯」の出羽〈仲間節〉板谷方式による構成譜

本研究の考え方と板谷氏との最大の違いは、小回りをどう位置づけるか、にある。実は、板谷氏自身が、解説文の中で、第1句の歌い終わりから第2句へゆすに……」に入る箇所について、この「舞台前の小回りで表情が消える」(板谷：10)と述べている点に注目したい。本研究の理解で言えば、それは緊張が弛緩に移るときの舞踊表現の変化を見事に言い得ているのである。すなわち、踊りが小回りに移行した瞬間に、弛緩への移行が始まるのであり、舞台前の小回りは、「行く」を構成する要素なのではなく、「戻る」の始まりであり、「戻る」を構成する要素なのである。

さらに、第3句が始まる部分についても、板谷氏自身が「舞台奥の小回りで新しい表情が生まれる」と述べている。本研究の考え方に即して言えば、新しい「緊張」、すなわち「行く」に移っている瞬間である。板谷氏の鋭い鑑賞眼による舞踊解釈には敬服するが、それが形式理解に結びつくには、構造分析において、もっと整理されなければならない。

ここで、基本的な構造をはっきり示している「かぎやで風節」と、基本とは隔たっているように見える「諸屯」の出羽との差異について検討する。

端正に演じられる祝儀舞踊に比べ、叙情性の豊かな女踊りになると、表現が複雑になる。とりわけ、歌詞や音楽のフレーズに比べて、動きのフレーズの方が遅れて来る傾向が見て取れる。こうした時間的なズレは、芸術表現が原則から逸脱していく現象として捉えられる。原則からの逸脱は、すべての芸術にとって、必然的な発展だからである。

構造の理解はあくまで理論的な基本原則を基盤とすべきであるが、実際の表現がそれから逸脱して、遅れたり早まったりする、と考えることによって、逆になぜ遅くするか、遅くする表現意図は何なのか、といった演技論が生まれてくるのである。

琉球舞踊は、あくまで琉歌の8文字を形式上の時間単位の基礎と考えるべきである。音楽においては、琉歌の8文字(音数)の句は、旋律のまとまりである楽節に対応しており、琉歌の8+8の2句で、旋律の「前楽節」と「後楽節」というより大きなまとまりとしての「上の句」となり、同時に旋律の「大楽節」となって、大きなまとまり感(終止感)を形成する。これがさらに「下の句」と組み合わせられて琉歌の一首となっている。すなわち、「前」と「後」という2つの要素の対立と統合によって、さらに上の階層で再び「前」と「後」の2つの対立と統合を繰り返す、という二元的な階層構造が琉球音楽の特性なのだが、舞踊もまた、

これに対応した構造をもっていると考えられる。

舞踊家に、どうやって手を覚えるのか尋ねると、異口同音に、歌詞を頼りに覚える、歌詞を聴いて踊る、という答えが返ってくる。つまり、琉球舞踊は歌詞を土台として演じられているのであるから、舞踊の形式構造も、歌詞を土台にして分析すべきなのである。板谷式の「構成譜」は、歌詞の切れ目でないところで区切ったり改行したりしたために、構造が見えなくなっているのである。

女踊りは「基本構造からの逸脱」として構成を理解していくことで、言葉とフシと舞踊の相互関連が分かりやすくなる。また、逸脱した表現上の理由を考えることで、演奏論、舞踊表現論がより深まっていくだろうと考える。

5 抽象への展開

女踊り「諸屯」の中踊の地を歌う〈諸鈍節〉は、音楽的な規模がさらに大きく、琉歌1句8音が〈かぎやで風節〉や〈仲間節〉に比べてほぼ倍の64拍前後で歌われるという、長大な旋律となっている。この場合、琉歌の8音は、5音と3音の2つに分割され（金城、2004）、それぞれ32拍前後の「節片」という音楽単位が舞踊のフレーズに対応する。

「諸屯」の中踊もまた、32拍前後で「行く」、同じくらいの拍数で「戻る」という対立を形成するが、そこにはさらなる変形、展開が見られる。「諸屯」の中踊については、周知のとおり、最初の句では、踊り手は歩まない。行きも戻りもしない。その場に立ち尽くしたままである。しかし、この状態で「三角目付」と呼ばれる極めて静的で緊張した時間が34拍くらい続く。次いで、三線の「間（ま）の手」を挟んで「枕手」と呼ばれるやや動的な部分に入ると、鑑賞者の気分は一転してホッとするような時間となる。これも32拍続く。

軌跡という外面的な動きという側面から見ると、行きも戻りもしない舞踊は構造が見えないかも知れない。しかし、踊り手と鑑賞者との心理的コミュニケーションという側面から見ると、「静的と動的」という対照があり、「緊張と弛緩」という対照が見える。ここに、琉球舞踊の基本的構造としての「行くと戻る」の二項対立から昇華した「緊張と弛緩」の二項対立の構造原理を見ることができる。

音楽分析の視点は「ドミナントとトニック」という耳に聞こえる響きの対立を「緊張と弛緩」という心理的な対立として抽象化していくが、舞踊分析の視点にも、「行くと戻る」という目に見える動きの対立を「緊張と弛緩」という心理的な対立に抽象化して考えることによって、“動かない舞踊”も説明できるのではないかと考える。

琉球舞踊を分析的に見る際に、軌跡から見ていく、動線の分節から見ていくという板谷の方法は、やはり有効な方法であり、分析研究の基本的な切り口である。しかし、その軌跡については、まずは琉歌の構造と一致ないしは対応させたいと、行くと戻る」という二つのフレーズに分けて考えることが重要であると考えられる。分析の実際の局面で問題となるのは、何処で区切るのかという解釈になるが、その場合に、歌詞の構造との対応を手がかりにしていくこと、歌詞の句の切れ目を舞踊のフレーズの切れ目と対応させて考えることが決定的に重要である。それは同時に、時間的単位としての音楽構造との対応も描かれていくことになるからである。

このような視点・方法に立てば、琉球舞踊の古典的演目においては、「行くと戻る」という対立が「緊張と弛緩」という抽象的なレベルの対立も含め、舞踊の時間構造の基盤となっている、と考えることができる。すなわち、「行くと戻る」が、演じる者にとっても、観る者にとっても、作品理解の鍵となっているのである。

文献

- 1) 池宮正治『琉球芸能文学論』光文堂企画出版部、1982年
- 2) 板谷徹『民族舞踊学叢書1 琉球舞踊作品研究I』沖縄県立芸術大学板谷研究室、1997年
- 3) 大城ナミ『琉球舞踊の女踊りにおける型—運動譜による分析の試み—』沖縄県立芸術大学博士論文、2010年
- 4) 金城厚『沖縄音楽の構造—歌詞のリズムと楽式の理論—』榕樹社、2004年
- 5) 金城光子『学校における沖縄の踊り』沖縄の踊り教材研究会、1980年
- 6) 金城光子「琉球舞踊譜(2) —かぎやで風譜—」『琉球大学教育学部紀要』37、1990年、161-185頁
- 7) 芸術祭運営委員会『琉球古典舞踊の型』沖縄タイムス社、1976年
- 8) 波照間永子「沖縄舞踊におけるコネリ手の動作類型」『比較舞踊研究』16、2010年、57-67頁。
- 9) 花城洋子「動作学からみた女立ちについて」『民族藝術』13、1997年、39-46頁
- 10) 外間守善『沖縄芸能の美学』沖縄学研究所、1998年

後注

- 注1) 文中における区点記号は、通常の用法の外、舞踊演目は「 」、歌三線の曲名は〈 〉で示す。
- 注2) 沖縄県立芸術大学第2回琉球芸能定期公演における屋我英樹氏と久高さおり氏の演技を参照した。
- 注3) 音楽分析用語を借用した。和声では、ひとつの旋律フレーズが主和音で終了して、そこで音楽を安定的に止めることを「全終止」と呼ぶ。
- 注4) 音楽分析用語を借用した。和声では、「全終止」に対し、属和音や代替和音で軽い区切りとすることを「半終止」と呼ぶ。半終止では安定が不十分なので、音楽は止まることなく、次のフレーズへと継続する。
- 注5) 国立劇場「第七回琉球芸能公演」における志田房子氏の演技を参照した。
- 注6) 芸術祭運営委員会『琉球古典舞踊の型』沖縄タイムス社、1976年、25頁。