

# 昭和初期の映像にみられる琉球古典舞踊「かぎやで風」

小橋川 ひとみ (名桜大学) 花城 洋子 (沖縄県立芸術大学)

Ryukyuan classical dance “Kagiyadefu” in the beginning of Showa-era

Hitomi KOBASHIKAWA (Meio University)  
Yoko HANASHIRO (Okinawa Prefectural University of Arts)

## Abstract

The “Kagiyadefu” has been considered to be the basis for Ryukyuan classical dance. The purpose of this research is to make analyses based on visual recordings (video, snapshot), summarize the commonalities and differences with the form and find out the original form of the “Kagiyadefu” of the early Showa-era. This has been carried out by gathering older visual recordings of the “Kagiyadefu” and the procedures, moves, and special terms for the moves (terms used when expressing moves) of the dance have been sorted and compared. The dance styles of the “Kagiyadefu” of both Shuryo Tokashiki and Seiju Tamagusuku in the early Showa era were similar, and a slight variation has been observed in a part of their moves. The dance postures of both were upright, the movement range of the upper limb from the frontal plane to sagittal plane was wide, and from this, the “Kagiyadefu” of the early Showa-era can be surmised to be a dance that was more relaxed and profound compared to that of today.

キーワード: 琉球古典舞踊、かぎやで風、昭和初期、型

## 1. はじめに

琉球舞踊の「かぎやで風」は「御前風」、「老人踊り」、そして村踊りでは「オージメー」（扇舞）とも称され異名が多い。1838年の御冠船では、「老人老女」<sup>注1)</sup>の演目名で具志堅親雲上、糸渡村里之子親雲上によって冊封勅使、琉球国王の御前で上演されている。また、扮装では若衆、青年男女、老人の3種のスタイルがあり、男は右手に扇子、老女はクバ扇、女は団扇を同じく右手にして踊る。

この「かぎやで風」は、「琉舞の中で、もっとも基本的な踊りといわれるものである」(芸術祭運営委員会, 1963a: 501)と記されているように、琉球古典舞踊の基本の型が集約されている演目として今日でも多くの舞踊指導者に共有、認識されている。例えば、踊りの稽古はじめに踊る作品として、また初心者の指導において、基本とされる模範の踊りとしても選択されることが多い。実態は定かでないが、諸舞踊公演、諸祝いの宴等々幕開けの演目として他の追隨を許さないほど昨今の「かぎやで風」の存在は特別で、それが一般に浸透している。一方、琉球古典音楽において、照屋(1989: 27)が『『かぎやで風』の元曲がおもろの『稲之穂祭之時おもろ』である『あおりやへがふし』であることがわかった。(中略)琉球の古代歌謡中、最も大事なものとして取り扱われてきた琉球王府の『公時おもろ』の中の筆頭にかかげられている首曲である」と述べている点は、舞踊、音楽双方において「かぎやで風」が別格ともいえる存在として受け止めていることを裏付けるものであり、基本として重要視していることが伺える。

1936年（昭和11）年5月、日本民俗協会主催の「琉球古典芸能大会」は、本土における琉球芸能の本格的な紹介となり、琉球芸能史上では特筆される公演である。その東京公演において、玉城盛重<sup>注2)</sup>（1868-1945）と新垣松含<sup>注3)</sup>（1880-1937）の組踊における演出の相違が表面化し、それを機に沖縄側では琉球古典芸能の「型の崩れ」が指摘されるようになった。昭和初期の型をめぐる諸問題については、渡嘉敷守良<sup>注4)</sup>（1979：308-311）、真境名由康・真境名佳子（沖縄文化協会ほか、1975：74）、島袋光裕（1982：128-129）らの芸談の中でその断片が伝えられている。それらの資料には、渡嘉敷守良（1880-1953）、玉城盛重、新垣松含の型の相違、かぎやで風の足使いや出羽の立直り、玉城盛重の古典舞踊における所作の工夫などが語られている。さらに、1963年に刊行された『芸術祭総覧』は、古典舞踊における正しい「型」を確認した試みの画期的研究成果として評価され、今日でも型の研究の指南書になっている。ところが、かぎやで風の所作に関しては、「扇の持ち方」「手の構え—水流し—」、そして、各師匠の「歌詞をどのように表現するか」のポイントに言及されているにとどまっている（芸術祭運営委員会、1963b：502-504）。

戦後の舞踊コンクールの産物である舞踊人口の増加、流会派の増大等々は常に「型」の問題と表裏一体をなしている（花城、2000）。このような背景もあり、型の研究は常に記録・検証が大事であると考えている。本研究では、収集された写真・映像記録、インタビュー、他文献資料をもとに分析して昭和初期のかぎやで風の型について整理することを目的とした。

現存する琉球舞踊に関する写真・映像の最も古い記録は明らかではないが、公刊された資料にはその一部を見ることができる。『民俗藝術』（小寺、1930）には八重山舞踊や琉球舞踊、『日本民俗』（1936a）、『日本民俗』（1936b）、『日本民俗』（1937）では東京公演（琉球古典芸能大会）における組踊の写真や琉球舞踊の基本動作などが掲載されている。そして、これらの刊行物には、今日の琉球舞踊の礎を築いたといわれる芸能家玉城盛重、新垣松含、渡嘉敷守良らの組踊上演の写真が散見される。後述する「かぎやで風」①～⑦の収集資料のうち渡嘉敷守良と玉城盛重においては、彼らが活躍した1930年代に撮影された貴重な記録である。ひとつは2008年に発見された渡嘉敷守良がモデルになっている写真集で、もうひとつは、8ミリフィルムに収められた玉城盛重の踊りである。当時の彼らの踊り始終を記録した映像は少なく、おそらく残存する中では年代的にみても古い資料だと思われる。

前者の渡嘉敷守良がモデルになっている「かぎやで風」については、これまで、一部報告（小橋川ら、2014）と花城・金城ら（2015）の新資料としての紹介がなされている。本稿では、これらの資料に加えて追加分析を行った。本研究結果は、昭和初期の一部の記録映像「かぎやで風」ではあるが、琉球舞踊の型の伝承と変遷を捉えていく上で参考資料になるものと考えられる。

## 2. 研究方法

琉球舞踊の母体である御冠船踊り（近世琉球の宮廷芸能）の関係者から直接手ほどきを受けたとされる玉城盛重、渡嘉敷守良、新垣松含、戦前から第一線で活躍していた金武良章、阿波連本啓、比嘉清子、さらに玉城盛重から大正7年に教わったと伝えられている本部町字浜元を対象として、「かぎやで風」の写真・映像記録の収集および舞踊家らにインタビューを行った。収集資料をもとに①踊りの手順、所作、所作用語（動作を表現する際に使用した言葉）を整理した。②所作の一部については、頭頂、手首の位置を基準に上下・左右の動作範囲を判定した。さらに、玉城節子（玉城流翔節会家元、国指定重要無形文化財〔総合認定〕保持者）に琉球舞踊保存会における指導状況（上肢動作の範囲）について聞き取り調査を行った。③分析対象流派の門弟で現在活躍している舞踊家、渡嘉敷流金城光子、松含流山入端直美、阿波連本流阿波連京子、柳清本流比嘉倫子、比嘉一恵、さらに本部町字浜元の金城一史区長にインタビューを行い他流派との型

の相違について参考にした。

## 2.1 収集資料

①渡嘉敷守良（1880-1953）／1936年～1937年頃撮影（推定）の写真集。

資料名：「琉球 舞踊書 壹巻 基本舞踊 かぎやで風」／金城光子所蔵。

②玉城盛重（1868-1945）／1938年～1940年撮影の8ミリフィルム。

資料名：小林純「南西諸島鉱物資源調査映像02」<sup>注5)</sup>／沖縄県公文書館所蔵。

\* 沖縄テレビ放送から沖縄県公文書館に寄託。

③新垣松合（1880-1937）／映像記録がなく、2000年撮影の松合の娘である松合流家元比嘉澄子（1922-2005）の映像。

資料名：「新垣松合生誕百二十周年記念松合の香り」／山入端直美所蔵。

④金武良章<sup>注6)</sup>（1908-1993）／1988年撮影の映像。

資料名：「第26回舞踊学会 琉球舞踊のすべて」／企画，舞踊学会。

⑤阿波連本啓<sup>注7)</sup>（1903-2001）／1996年撮影の映像。

資料名：「沖縄県伝承者公演ヨリ」／阿波連本流啓扇会所蔵。

⑥比嘉清子<sup>注8)</sup>（1915-1993）：比嘉清子の映像記録がなく、柳清本流柳清会比嘉一恵の踊りを2015年記録撮影。

⑦本部町字浜元<sup>注9)</sup>：2006年撮影の映像。（渡久地ラジオ制作）

資料名：「平成18年（2006年）浜元区豊年踊り 舞踊」／浜元区公民館所蔵。

## 2.2 構成譜について

本構成譜は、琉球古典舞踊の様式を質の異なる三つのレベルの動きのまとまり（分節）で支えられているという新しい解釈のもと、琉球古典舞踊の作品研究のために試案した板谷徹の考え方に基づいている（板谷，1997a）。その構成譜は、日本の古典舞踊を所作単元の伝承言語を音楽譜や詞章に書き添える記譜法に対し、さらに琉球古典舞踊の様式を支える三つのレベルの動きのまとまり（分節）を加えた記譜法である。三つのレベルの動きの分節とは、

- ①「動きの分節」：琉球舞踊でいう「手数」や「型」といわれる動きの最小のまとまりとされる（例、図1-1〔始動〕～3〔終結〕までのまとまり）。
- ②「動線の分節」：動きの分節がいくつか組み合わせられたまとまりのこと（表1の中羽1～中羽4の各分節がそれに相当する）。
- ③「空間の分節」：動線の分節がいくつか組み合わせられて構成された、従来は出羽、中踊り（中羽、本踊りの異称もある）、入羽といわれるまとまり。

板谷試案の構成譜では、踊り手の舞台上の移動を「動線の分節」ごとに矢印で示すスタイルであり、「動きの分節」に対する動線は把握しがたい。したがって、「動きの分節」に動線を加えて矢印で表し、収集資料の記録をもとに構成譜一覧（表1）を作成した。

## 2.3 所作用語について

渡嘉敷流「琉球 舞踊書 壹巻 基本舞踊 かぎやで風」（以下、舞踊書と称す）の特徴の一つとして、「かぎやで風」の踊り始終に手の名称が付されていることである（花城・金城，2015）。しかし、基本動作については身体の扱い方と写真で解説しているため、踊り全体を手の名称のみで把握することは困難である。したがって、かぎやで風の構成譜を作成するために、文献資料から所作用語を補った。それを以下に記す。

・「小まわり」「大まわり」（芸術祭運営委員会，1963c：434）\*以下、小廻り、大廻りと記す。

- ・「左振返り」「歩み」(板谷, 1997b : 14)、「足拍子」「かざし」(板谷, 2001 : 8-9)
- ・「立直り」(西平, 1972 : 36)。\*立直りについては後述する。

### 3. 結果および考察

昭和初期における「かぎやで風」の所作用語、構成と手順、立直りの相違、踊りの動作範囲についてその結果と考察を以下に述べる。

#### 3.1 「かぎやで風」の所作用語について

渡嘉敷流の舞踊書で使用されている所作用語は、①〈手、水流し／足 八文字〉、②〈繰<sup>ク</sup>い手<sup>テイ</sup>〉、③〈歩行〉、④〈突手<sup>チチテイ</sup>〉、⑤〈切返し<sup>チリケ</sup>〉、⑥〈突手／足<sup>チチテイ</sup>〉、⑦〈招手<sup>マヌ</sup>〉、⑧〈担み手〉、⑨〈打込手<sup>ウチクミデ</sup>〉、⑩〈跳手<sup>ハニ</sup>／羽根抜き手〉である。〈跳手〉には、二重取り消し線が引かれ、その横に異なる筆跡で〈羽根抜き手〉と書き改められている(以下、羽根抜き手とする)。

一方、琉球舞踊の型として『芸術祭総覧』に見ることのできる所作は、〈立ち方・八文字立ち〉〈歩き方〉〈つき方〉〈まわり方〉〈止まり方〉があり、所作名としてではなく動作の仕方が記述されているのみである。舞踊書の〈打込手〉と〈羽根抜き手〉は、一連の上肢動作を二相に分けているが、同様の上肢動作を〔型の統一〕でみると、「はらい手」に該当する(芸術祭運営委員会, 1963d : 447-448)。したがって、〈打込手〉と〈羽根抜き手〉を一つの所作として捉えても質が異なることはないという考えから、構成譜一覧では〈打込手／羽根抜き手〉として合わせて表記した。しかし、舞踊書で〈打込手〉〈羽根抜き手〉と分けられて記述された所作用語については、渡嘉敷守良のみが使用しているのかさらなる調査が必要である。

舞踊書の所作用語の特徴は、①沖繩語<sup>うちなーぐち</sup>と日本語<sup>やまとくち</sup>(水流し、八文字、歩行)が混在している。②沖繩語表記の所作用語のうち〈繰<sup>ク</sup>い手<sup>テイ</sup>〉〈突手<sup>チチテイ</sup>〉〈招手<sup>マヌ</sup>〉〈担み手〉〈打込手<sup>ウチクミデ</sup>〉(以下、送り仮名を略す)などの呼称は慣用語であり、日常の場面における動作など古の生活様式を垣間見ることができる。その事は、御冠船踊りの成立に係わることと考えられ今後の課題とする。

#### 3.2 「かぎやで風」中羽の構成譜一覧

収集資料①～⑦の構成譜をそれぞれ作成し、踊りの中羽の手順を一覧にしてまとめたものを表1に示す。太枠に網掛けは所作が異なる部分を示している。動作は、大別して歩み、基本立ち(立直り)、回転(小廻り、大廻り)、そして各所作をそれぞれ記述した。

#### 3.3 舞踊の構成と手順

表1に示された結果から、中羽1～中羽4の「動線の分節」の初めと終わりの所作は基本的に類似している。また、「動きの分節」における動線はほとんど類似している(⑩の回転方向を除いて)。このように各流派の全体的な舞踊構成においては、少なくとも1930年代後半時点のかぎやで風が継承されていることが分かる。しかし、「動線の分節」の前半(舞台前へ進む)、後半(舞台奥へ進む)を詳細にみても、中羽3では金武良章の〈立直り〉(手順21)、中羽4では玉城盛重、阿波連本啓、本部町字浜元(玉城盛重より伝授)の〈立直り〉(手順31)、そして松含流の〈向直り〉(手順27)が行われている。〈立直り〉によって動線を区切るか否かの二通りのタイプがある。ただし、松含流の〈向直り〉(手順27)については所作の確認や検討を要するため次の課題とする。

表1 「かぎやで風」の構成譜一覧

空間の分節	動線の分節	動きの分節(手順)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
1	玉城盛重	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	映像欠	立直り		
	渡嘉敷守良	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	松含流 比嘉澄子	右繰手	歩み	右突手	立直り	①切返し *右構え手 ※女の足使	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	金武良章	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	阿波連本啓	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	柳清本流 比嘉一恵	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	本部町 字浜元	右繰手	歩み	右突手	立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
	動線	↓	↓	↓	↓	⇨	↺	↻	↻	↻	↓	
	歌詞	〜今日の誇らしやや					〜なをにじやな立てる					
	2	玉城盛重	両突手	足拍子	両突手	足拍子	切返し *右担手	⑨左大廻り	映像欠	映像欠	映像欠	
渡嘉敷守良		②左突手	足拍子	③右突手	足拍子	⑦切返し *左構え手	左小廻り	歩み	左小廻り	立直り		
松含流 比嘉澄子		両突手	足拍子	両突手	足拍子	⑧切返し *左構え手	左小廻り	歩み	左小廻り	立直り		
金武良章		両突手	足拍子	④右突手	足拍子	切返し *右担手	⑩左大廻り	歩み	左小廻り	立直り		
阿波連本啓		両突手	足拍子	⑤右突手	足拍子	切返し *右担手	左小廻り	歩み	左小廻り	立直り		
柳清本流 比嘉一恵		両突手	足拍子	両突手	足拍子	切返し *右担手	左小廻り	歩み	左小廻り	立直り		
本部町 字浜元		両突手	足拍子	⑥右突手	足拍子	切返し *右担手	左小廻り	歩み	左小廻り	立直り		
動線		↶	↶	↶	↶	↶	↻	↻	↻	↻	↓	
歌詞		〜蕾てをる花の					〜露きやたごと ヨーナ					
3		玉城盛重	右招手	右招手	—	切返し *右かざし	左小廻り	歩み	左振返り *右担手	足拍子	立直り	
	渡嘉敷守良	右招手	⑪左招手	⑫右招手	⑭切返し *右担手	左小廻り	歩み	左振返り	足拍子	立直り		
	松含流 比嘉澄子	右招手	右招手	—	⑮切返し *右担手	左小廻り	歩み	⑱向直り (下手向き)	⑲足拍子 (下手向き)	⑳向直り *足拍子		
	金武良章	右招手	右招手	⑬立直り	⑯切返し *右構え手 (上手向き)	⑰右小廻り	歩み	左振返り	足拍子	立直り		
	阿波連本啓	右招手	右招手	—	切返し *右かざし	左小廻り	歩み	⑲左振返り ※	足拍子	立直り		
	柳清本流 比嘉一恵	右招手	右招手	—	切返し *右かざし	左小廻り	歩み	左振返り	足拍子	立直り		
	本部町 字浜元	右招手	右招手	—	切返し *右かざし	左小廻り	歩み	左振返り	足拍子	立直り		
	動線	↓	↓	↓	↶	↻	↻	↻	↻	↓	↓	
	歌詞	〜ハリ 蕾てをる					〜花の					
	4	玉城盛重	両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	⑲右突手	⑳立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	映像欠	立直り	
渡嘉敷守良		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	—	—	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
松含流 比嘉澄子		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	—	—	㉑切返し *右構え手 ※女の足使	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
金武良章		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	—	—	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
阿波連本啓		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	㉒右突手	㉓立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
柳清本流 比嘉一恵		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	—	—	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
本部町 字浜元		両打込手/ 羽根払手	両打込手/ 羽根払手	㉔右突手	㉕立直り	切返し *右構え手	右小廻り	歩み	右小廻り	立直り		
動線		↓	↓	↓	↓	↶	↻	↻	↻	↻	↓	
歌詞		〜蕾てをる花の					〜露きやたごと ヨーナ					

凡例

板谷徹の構成譜を参考に作成/作表小橋川

- ・出羽、入羽は略す。
- ・上肢動作では、左右の違いを把握するために所作用語の頭に左、右、両の字を当てて区別をした。
- ・切返し(廻りの準備動作)は上肢動作が伴っているために\*印の後に所作用語を記した。
- ・(打込手)(羽根払手)を合わせて「打込手/羽根払手」と表記した。
- ・↻ 舞台前。↻ 舞台奥。↻ 上手前。↻ 下手前。↻ 下手。↻ 上手。
- ・↻ 繰り手→繰手、招き手→招手、担み手→担手、羽根払ぎ手→羽根払手と表記した。
- ・— 記号は、所作なし。

資料①～⑦のかぎやで風の相違点は、構成譜一覧の動きの分節①～⑳の箇所認められた。それを以下に記す。

- A. 中羽2の手順10と手順12の〈突手〉において片手（左）は渡嘉敷守良のみで、それ以外は両手で行っている。これについて他流派をみると、最初の手順10は守良のみが左手で突き、次の手順12の突手（右）は、阿波連本啓と本部町字浜元も同じである。阿波連本啓の手について阿波連本流の阿波連京子に尋ねたところ、「古い形であり、現行は型の統一で決められたとおりに両手で行っている」という。また、大正7年に玉城盛重が教えた本部町字浜元でも扇（右手）を突く型である。したがって、突手は守良の左右の片手で突くのが古い型と考えられる。
- B. 中羽2の手順14〈切返し〉では、渡嘉敷守良・松含流の〈切返し〉が左手であるのに対し玉城盛重、金武良章、阿波連本啓、柳清本流、本部町字浜元は〈担手〉（扇を持った右手を外旋して頭の高さに位置する）が行われ、二通りの所作に分かれている。
- C. 中羽3の手順22の〈切返し〉では、⑯の金武良章のみが右手を鳩尾で構える。渡嘉敷守良・松含流は〈担手〉であるのに対して、玉城盛重、阿波連本啓、柳清本流、本部町字浜元では、〈かざし〉で奥へ歩み、かざした扇を一旦下ろして、すぐに扇を担ぎ直して振り返る所作である。そのことについて島袋光裕は、「上で右手許に扇を横にひっかけるやり方も、盛重氏の手であるようだ」といい、同じ門弟の先輩方は「ひっかけるのではなく、扇をすぐ下におろす仕草であった」と玉城盛重の新・旧の所作を書き記している（島袋、1982：128-129）。その所作は、今日まで継承されている渡嘉敷守良と松含流の手に該当する。
- D. 踊り手の進行方向を舞台前から舞台奥、またその逆のほとんどにみられる〈小廻り〉に対して〈大廻り〉（手順15）をするのが玉城盛重、金武良章にみられる。
- E. 中羽3の手順19～21の〈招手〉では、渡嘉敷守良が右一左一右と片手を交互に行っているが、他六箇所はすべて右手を二度繰り返す所作を行っている。ただし、その中の金武良章のみが〈招手〉の直後に〈立直り〉（手順21-⑬）がみられ、独特である。
- F. 中羽4の手順30〈突手〉から〈立直り〉（手順31）をする玉城盛重、阿波連本啓、本部町字浜元に対して渡嘉敷守良、新垣松含、金武良章、柳清本流はこの所作がない。〈打込手／羽根払手〉の後に〈突手・立直り〉を行うことについて、柳清本流の比嘉清子は「蒼が開いたのに、何故わざわざ切ることをするのか」と疑問視していたことを比嘉倫子、比嘉一恵らのインタビューから聞くことができた。

このように、動作の手順から玉城盛重と渡嘉敷守良とではその相違箇所が幾つかみられる。一方、松含流、金武良章、阿波連本啓、柳清本流においては、玉城盛重や渡嘉敷守良らの所作に追随しつつ僅かではあるが独自の構成もみられる。渡嘉敷守良は自叙伝の中で玉城盛重、新垣松含との問答で三者間における古典舞踊の型が崩れて三流に分かれていることを伝えている。

今回の調査でも大方三つに区分できるが、金武良章（1908-1993）や阿波連本啓（1903-2001）らは、市井での活動はせず首里王府時代の伝統を継承しているといわれておりさらなる調査が必要である。

昭和初期のかぎやで風をめぐる諸問題のうち、足使いについて渡嘉敷守良によれば、玉城盛重が新垣松含は「女の足使いをしている」と指摘したといい、それについて守良は「嵩原先生は女踊専門であったから女の癖がつき」云々とかぼう様子を書き述べている（渡嘉敷、1979b：312-313）。その足使いは、手順5と手順32の〈切返し〉にみられる。近世資料におけるかぎやで風は「老人老女」として演じられており、女踊りの師匠に教わったとする渡嘉敷守良の発言からはむしろ新垣松含が受け継いだのは老女あるいは女の所作であったと考えられる。松含流のこの下肢動作（女の足使い）は、新垣松含の師匠が女踊りを得意としたことからその影響が残っているのではないかと推察される。

### 3.3 出羽の立直り

1940年ごろ、型の統一を目的に当時の舞踊家たちが玉城盛重宅に集り研究会が試みられた。その時の様子を見学していた真境名佳子（1919-2005）によれば、「かぎやで風が基礎だからという事で」出羽の確認から始められたと述べている。その内容は、登場して舞台中央で「正面に向って立つ」（沖縄文化協会ほか、1975：74）までの型に違いがあったという。その出羽について収集資料をみると、渡嘉敷流の舞踊書には記録されておらず、同流派の金城光子のスライド写真（花城撮影、2013）で確認した。すると、舞台中央で①腰を浅めに落として舞台正面に右足を捻り、②両足を揃えるように正面へ向き直る。③さらに腰を深く落として右足を開いて基本立ちになる「二重動作」がみられた。この動作は、本部町字浜元と同じである（図1）。一方、玉城盛重は正面に向き直る所で映像が一旦途切れているものの、正面に向き直る直前で深く腰を落としていることから立直りを行っていないと伺える。また、他流派については、①右足を正面に捻りつつ腰を深く落とし、②左足を横に開いて基本立ち（上肢は図1-1のように構えたまま）になる。現行の玉城盛重系の型と同様であり、立直りは行われてない。真境名佳子のいう「正面に向かって立つまでの型の違い」とは、立直りを「行うか」「行わないか」の相違と考えられる。では、何故このような問題が起こったのか、大正7年に玉城盛重が伝えた本部町字浜元の出羽では、渡嘉敷流同様に「立直り」をするが、昭和初期の盛重にはそれが無い。つまり、盛重の出羽の型が大正後期から昭和初期に何らかの理由で変容したことによるものと考えられる。

立直りについて、昭和11年の東京公演のテキストによれば「舞の区きり区きりに立ちどまる時（中略）、之を居直りとも半足とも立直るとも云ひます。本島では凡て左足を出し」（小寺、1936：11）と説明される。小寺のいう「左足を出す」という点については、渡嘉敷流、玉城盛重の双方にみられず資料を充実させて検討する必要がある。「舞の区切り」については、〔動線の分節〕の最後の立直り、〔空間的分節〕の出羽では、渡嘉敷流と字浜元の立直りが「舞の区切り」を示している。さらに云えば、沖縄の村踊りでは、立直りのことを〈ジャンメー〉〈ドゥーノイ〉〈タチノイ〉などといい、舞台に登場して直ぐに「立直り」、続いて舞台中央まで歩み、舞台前で「立直る」。その動作にバリエーションはあるが、立直りによって〔空間的分節〕や〔動線の分節〕を区切る形式はスタンダードである（小橋川、2007）。したがって、渡嘉敷流や字浜元の出羽が古い型といえよう。

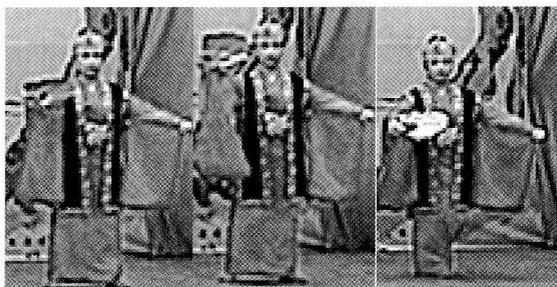


図1 立ち直り（本部町字浜元）

### 3.4 「かぎやで風」の上肢の動作範囲

図2は、「かぎやで風」の上肢の動きについて、2方向（上下・左右）の範囲が確認できる箇所（担手、羽根拵手）を示し、写真に補助線を記した。本資料が目視による判定ではあるが、玉城盛重、渡嘉敷守良両者共に上下方向では手の位置が頭上または頭上位にある。左右方向では、両手を横一文字に広げ、玉城盛重より渡嘉敷守良は顕著である。一方、松含流（新垣松含の娘比嘉澄子）は、玉城盛重や渡嘉敷守良に比べ両手の開きがより前方になって左右の開きが狭いことが確認できる。さらに1962年の研究会記録（芸術祭総

覧, 1963e : 464) に「かぎやで風」の両手を左右に広げた所作(羽根抃手)の掲載写真があり、水平位でみた両手首の位置が肩から鼻先あたりまでで、その範囲は様々で舞踊家によって異なる。輓近の〈担手〉〈羽根抃手〉について、琉球舞踊保存会会長の玉城節子は「(真境名) 佳子先生が(盛重の直弟子) 健在の時、手首の位置はこめかみの延長線位をめやすにし、扇子の高さは頭上を越えない程度と」指導されたと述べ、琉球舞踊保存会(平成21年発足)の会員は、それを踏襲しているとインタビューで語った。「手首の位置はこめかみの延長線位をめやすに」とされる上下・左右の所作空間の動作範囲は、玉城盛重、渡嘉敷守良、1962年の研究会記録と比較してやや減少傾向にある。今回は「担手」、「羽根抃手」を例に、上肢の動作範囲を2軸の方向でかつ目視で比較検討した資料のため、今後さらに詳細に分析する必要がある。

中羽 2 / 担手		中羽 4 / 羽根抃手		
				
渡嘉敷守良	玉城盛重	渡嘉敷守良	玉城盛重	松含流 (比嘉澄子)

図2 動作範囲の比較

#### 4. まとめ

本研究では、収集された映像記録、インタビュー、他文献資料をもとに分析して昭和初期の「かぎやで風」の型について整理することを目的として調査した。その結果を以下にまとめた。

1. かぎやで風の所作用語として、Basic skill (姿勢・構え) は一立直り、Locomotion (移動) は一歩み、小廻り、大廻り、Gesture (振り) は一繰手、突手、切返し、招手、担手、かざし、振返り、打込手、羽根抃手、向直りがそれぞれ得られた。
2. 13の動作用語を基に1930年代後半以降の六流派、一村踊りのかぎやで風の構成譜一覧を作成した(表1)。
3. 昭和30年代の映像から玉城盛重、渡嘉敷守良らの踊りの基本の構成は変わらず、また、その後に活躍した舞踊家においても同様であった。ただ、動きの分節の中で基本立ちになる〈立直り〉を行うか行わないか二通りみられ、特に、④金武良章だけにみられる〈立直り〉(表1中羽3参照)の有無については、舞踊構成の視点からみて注目したい箇所である。これについては、型の存続や消滅に関わる課題として資料の充実を図り検証する必要がある。
4. 踊りの振りでは、同じ音曲のところ「片手か両手で行うか」、「小道具(扇)の扱い方の違い」等があり、著者らは所作のバリエーションとして捉えた。しかも、所作用語に関しては、「手数」「所作」「振り」「型」などとの違いと「型」の相違については扱いが混在している場合が文献等でも多々みられ、今後、技や型を研究する上で整理する必要がある。
5. 出羽の立直りは、対象の六流派のうち渡嘉敷流のみに〈立直り〉がみられ、さらに本部町字浜元にもみられる。村踊りでは、出羽の立直りはスタンダードであるが、動作にはバリエーションがある。
6. 玉城盛重、渡嘉敷守良らの映像から得られた上肢動作の上下および左右方向の範囲は、「手の位置が頭上あるいは頭上を越えている」や「両手を横一文字に開いている」となっている。このことは、玉城節

子からの聞き取りによる手の高さや広がり of 基準を「手首の位置をこめかみの水平線上とする」と比較すると、昭和初期のかぎやで風は上肢の動作範囲が広く、いわゆる「伸び伸びと大きく踊る」踊りであったことが推察される。

## 謝辞

本稿をまとめるにあたり、資料提供並びに聞き取り調査にご協力頂きました沖縄テレビ放送、沖縄県公文書館の松原氏、玉城流玉城節子氏、渡嘉敷流金城光子氏、松含流山入端直美氏、阿波連本流阿波連京子氏・阿波連本勇氏、柳清本流比嘉倫子氏・比嘉一恵氏、本部町字浜元の金城一史区長に心より感謝申し上げます。紙面を持ってお礼に代えさせていただきます。

## 注

- 注1) 尚育王即位の際、冊封使を饗応する芸能の上演台本（『琉球戯曲集』1992：199）。
- 注2) 玉城盛重：1868（明治元）年-1945（昭和20）年。那覇市首里に生まれ、17歳で仲毛芝居に入り、読谷山親雲上より教わる。1897（明治30）年ごろ舞台を退き、舞踊の指導に専念する（『琉球芸能事典』1992：444-445）。
- 注3) 新垣松含：1880（明治13）年-1937（昭和12）年。那覇市上之蔵で生まれ、1893（明治26）年の13歳で演劇界に入り、御冠船踊りを読谷山親雲上、高原親雲上に教わる。1922（大正11）年には芝居の世界を去り舞踊、組踊の指導普及に専念する（『沖縄の百年』1971：189-192）。
- 注4) 渡嘉敷守良：1880（明治13）年-1953（昭和28）年。那覇市首里で生まれ、7歳で商業演劇界に入り、若衆踊りを松島親雲上（王府時代の官職名）に学び、女踊りを高原親雲上安宏などから御冠船踊りを教わる（『沖縄の芸能』1969：193-194）。
- 注5) 撮影者の小林純は1938年～1940年にかけて農林省が派遣した南西諸島鉱物資源調査団の副団長。当時の沖縄の風景、文化財、踊りなどを写真や8ミリフィルムに収める。玉城盛重の「かぎやで風」、「高平良万歳」などが記録され、2001年に沖縄テレビ放送で放映される（琉球新報、2001）。
- 注6) 金武良章：1908（明治41）年-1993（平成5）年。那覇市首里の金武殿内に生まれ、御冠船踊りを読谷山親雲上、金武良仁などに教わる（『御冠船夜話』1983）。
- 注7) 阿波連本啓：1903（明治36）年-2001（平成13）年。那覇市首里の旧士族の家柄に生まれ、1916（大正5）年に川平親雲上朝美、1938（昭和13）年に護得久朝章に師事（『私の戦後史』1980：284-285）。
- 注8) 比嘉清子：1915（大正4年）-1993（平成5）年、那覇市泉崎に生まれる。1933（昭和8）年に屋我良勝に師事、1942（昭和17）年に高原安詩師に師事（『柳清本流家元比嘉清子芸能60周年記念公演プログラム』1993）。
- 注9) 沖縄本島北部の国営沖縄海洋博記念公園に隣接する村落で、1998（大正7）年に玉城盛重より「かぎやで風」（「長者の大主」）を教わり、村踊りで継承されている（『本部町史』1984：670）。

## 参考・引用文献

- 1) 阿波連本啓、1980、「私の戦後史」、『私の戦後史』、2：283-314。
- 2) 板谷徹編、1997a、『琉球舞踊作品研究I』、板谷研究室：沖縄。
- 3) 前掲、1997b。
- 4) 板谷徹編、2001、「試演会 連れ立つ女たちの風景」、『尚育王代における琉球芸能の環境と芸能復元の研究』（試演会プログラム）。

- 5) 伊波普猷編, 1992, 『校註琉球戯曲』(復刻版), 榕樹社: 沖縄.
- 6) 大城立裕, 1971, 「新垣松舎」, 『沖縄の百年』, 1: 189-192.
- 7) 沖縄文化協会ほか, 1975, 「座談会沖縄伝統舞踊」, 『沖縄の伝統文化』: 19-80.
- 8) 金武良章, 1983, 『御冠船夜話』, 若夏社: 沖縄.
- 9) 芸術祭運営委員会, 1963a, 『芸術祭総覧』, 沖縄タイムス社: 沖縄.
- 10) 前掲 b.
- 11) 前掲 c.
- 12) 前掲 d.
- 13) 前掲 e.
- 14) 小寺融吉, 1930, 「琉球の舞踊」, 『民俗藝術』, 3 (4): 1-24.
- 15) 小寺融吉, 1936, 「舞踊を見る方に」, 『日本民俗』, (12): 9-11.
- 16) 小橋川ひとみ, 2007, 「絵巻『琉球人坐楽之図』に描かれた『團羽躍』の身体技法の考察」, 『ムーサ』, 8: 59-73.
- 17) 小橋川ひとみ・花城洋子, 2014, 『比較舞踊学会』(抄録集), 25: 20-21
- 18) 島袋光裕, 1982, 『石扇回想録』, 沖縄タイムス社: 沖縄.
- 19) 当間一郎監修, 1992, 『琉球芸能事典』, 那覇出版社: 沖縄.
- 20) 照屋寛善, 1989, 『沖縄の古典芸能』, 第一書房: 東京.
- 21) 照屋健吉, 1997, 「南島諸島資源調査団の『調査日程』の紹介」  
<http://okinawa-repo.lib.u-ryukyuu.ac.jp/handle/okinawa/8442>(参照1997.3.24).
- 22) 渡嘉敷守良, 1979a, 「自叙伝」, 『日本の芸談』, 4: 283-317.
- 23) 前掲 b.
- 24) 渡嘉敷守良, 1969, 「ある俳優の記録」, 『沖縄の芸能』: 193-214.
- 25) 西平守模監修, 1972, 『古典琉球舞踊の型と組踊五組』, 月刊沖縄社: 沖縄.
- 26) 民俗協会編, 1936a, 『日本民俗』, (12): 扉の写真.
- 27) 民俗協会編, 1936b, 『日本民俗』, 2 (1): 1-14.
- 28) 民俗協会編, 1937, 「琉球古典舞踊と講演の夕」, 『日本民俗』, 2 (12): 22-23.
- 29) 花城洋子, 2000, 「琉球古典舞踊におけるコンクールの推移と実態に関する調査～1966～1999年の調査より」, 『比較舞踊学研究』, 6 (1), : 1-12.
- 30) 花城洋子・金城光子, 2015, 「渡嘉敷流 琉球 舞踊書 壹巻 基本舞踊 かぎやで風」, 『沖縄県立芸術大学紀要』, 23: 113-129.
- 31) 本部町史編集委員会, 1984, 「浜元の『八月おどり』」, 『本部町史』(2): 663-674.
- 32) 琉球新報, 2001, 9.17, 「追悼 小林純氏をしのぶ」, 沖縄, 朝刊13.
- 33) 柳清本流家元, 1993, 『柳清本流家元比嘉清子芸能60周年記念公演』(公演プログラム).