

# 組踊の身体

## －身体感覚・身体技法の継承－

田 場 裕 規

### 1 問題の所在

組踊の身体の基本は古典琉球舞踊にあることは言うまでもない。ゆえに、本稿は古典琉球舞踊における身体の在り方を論ずることにほかならない。

まず、身体を論ずる視点として、3つの視点を持つことを確認したい。(1) 身体技法、(2) 身体感覚、(3) 身体の近代化である。この視点をもって論ずることの意味は、〈古典〉としての組踊がどこに定位するかを明らかにしたいからである。組踊の伝統とその継承の問題を考える際、具体的に考察を進めるためには、〈古典〉としての琉球舞踊の身体を考察することと重なる。本稿では、組踊の身体について、古典琉球舞踊の身体の考察によって明らかにしていく。またその考察から組踊の身体の継承を、〈古典〉の生成という観点に関わらせて論じていきたい。

はじめに、芸能における身体の〈古典化〉を考えると(1) 身体技法、(2) 身体感覚、(3) 身体の近代化の3視点をもつことが、なぜ必要かということを先行する研究を引きながら説明しておきたい。

#### (1) 身体技法の伝承

琉球舞踊における〈古典〉としての身体技法を探ることは、〈古典〉としての組踊の身体技法がどこに定位するかを考察することにほかならない。

例えば琉球舞踊における身体技法の研究は、舞踊学や動作学の視点から写真コマ送り図や動きの軌跡概略図等を用い、動作(所作)の連続性から舞踊としてあらわれる形象の質的な理解を進めようとする研究があった。金城光子の研究<sup>1</sup>は動作学からのアプローチで、学校体育における琉球舞踊の教材化という視点でなされたものであった。この研究は、琉球舞踊譜の考案を目指したもので、学校における「教材」としての琉球舞踊を、効率的に、合理的に理解することを可能にした点において成果をみた。

一方、教材化という点において成果を見たものの、学校体育において実践された琉球舞踊の実際は、実演家や実演家の卵が演じる琉球舞踊とは似て非なるものであったことは否めない。教材化には成果をみたが、いわゆる〈古典〉としての身体技法の伝承という点においては課題を残した。一定期間に、一定レベルのものを、一定の集団が習得するためには、金城の研究が基底にあってこそ実現されるわけであって、そこでなされた琉球舞踊を否定するものではない。学校という機関が、教育として琉球舞踊を扱うためには、むしろ

<sup>1</sup> 金城光子編著『学校における沖縄の踊り』1978、金城光子他『琉球大学放送公開講座12「琉球舞踊の世界」～こころとかたち』1991

必然であったと言える。

しかし、ここで問題にしたいのは、琉球舞踊の身体技法について、〈古典〉を冠して考察するものであって、舞踊教育や「教材」という視点によるものではない。無論、筆者は舞踊教育や舞踊学、動作学の専門家ではないので、あくまでも〈古典〉としての身体技法の考察に主眼がある。〈古典〉としての身体技法の伝承は、生身の人間が強固な師弟関係において実現されるものであり、決して教材や舞踊譜の記録等によって実現されるものではない。ゆえに身体技法を感得する方法が必要になってくる。その方法の一例を後述する。

## （2）身体感覚の伝承

また近年、波照間永子には、琉球舞踊の技法について動作単位データベース『動作辞書』化を企図した研究<sup>2</sup>などもある。動作名称、動作特性、伝承方法等の総合的なデータの記録と、伝承方法に焦点をあてて、5人の県指定無形文化財保持者およびそれに準ずる者に聞き取り調査を実施している。その結果、1960年代初頭の流派発足以前は、複数の師匠から十八番芸を学ぶ「複数師匠型」の伝承スタイルがあり、動作単元の定義や伝承方法に多様性が認められることを明らかにした。

5人のインフォーマントに「誰から教えを受けたのか」を詳細に問い、伝承の系譜を作成し、動作単位「ガマク入れ」を比較調査したことは、伝承方法や伝承語に関する諸問題を明らかにする貴重な調査であり、示唆に富む。しかし、伝承方法や伝承語の本質的な意味は、身体感覚の言語化に係る問題や、感覚世界をどのように相対化するべきかという問題等を残す。例えば「ガマク」について、「身体部位としての『ガマクはどこですか』という質問にたいし、ほぼ共通の認識がみられた。脇腹および肋骨下の腹側部として捉えており…」<sup>3</sup>とあるが、「ガマク」は身体部位を意識すると同時に、他の部位とその「ガマク」が繋がる感覚をもって自覚されることがほとんどであり、動きと連繫する身体感覚を考察する必要がある。また、インフォーマントの身体的な特徴（身長・体重・骨格等）も視野に入れなければならない。ゆえに、身体感覚の記述は、身体部位の意識や、屈曲・捻り・斜めのラインといった形象の理解にとどまるだけでなく、具体的な動きの中からどのような身体感覚が出現するのかをとらえなければならないと言えるだろう。インフォーマント個々人の伝承方法や伝承語には少なからず、動きの中でとらえた身体感覚に相違があるのは当然のことであるが、〈古典〉としての身体を考察するためには、身体感覚に踏み込んだ視点が不可欠である。さらに、身体部位の意識や、身体の形象的理解を〈古典〉としての身体感覚の記述にしなければならない。

そこで琉球舞踊における〈古典〉としての身体を、「内観的身体技法」<sup>4</sup>の視点によって、感覚や動きをキーワードにして考察を試みる。

<sup>2</sup> 波照間永子（代表）「琉球舞踊における動作単位データベース『動作辞書』の構築」2008、科学研究費補助金研究

<sup>3</sup> 注2に同じ。

<sup>4</sup> 社団法人整体協会 身体教育研究所によって考案された「内観的身体技法」。整体法の創始者である野口晴哉の技を内観的身体技法の見地から研究や内観的身体技法を通しての日本文化の研究を行っている。代表野口裕之。

### （３）身体の近代化と身体技法（ワザ）の名称

身体の近代化を考察するとき、日常生活の動作から〈ナンバ〉や〈カギ足〉といった伝統的な身体技法の消滅が問題視される。これは、組踊の身体を考えるとときにも、あてはまることである。組踊にも身体近代化が及ぼす諸問題が見られ、西洋的な身体技法の定着によって、変化していったことがわかる。例えば、女物狂では〈ギバ〉という狂女の身体技法がある。〈ギバ〉は、歌舞伎の立ち回りの名称であり、蹴られたり投げられたりしたときに、飛び上がって尻もちをつく型のことであるが、先達の〈ギバ〉と、昨今の役者の〈ギバ〉は明らかに身体技法が違う。すなわち、昨今の役者は胸部の呼吸によって筋力で尻もちをつくが、鳩尾より下で下腹呼吸をする先達は、足裏と床面との密着の度合いを絶妙にとらえながら尻もちをつく。これは、身体技法（ワザ）の名称を歌舞伎から移入することによって出現したものと考えられる。すなわち、身体感覚の伝承が、身体技法の伝承に移行するとき（或いは、身体技法の伝承が身体感覚の伝承に移行するとき）、言語によって身体技法や身体感覚が相対化されているのである。その「ことば化」には、伝承形態や伝承方法を変質させることがあるという問題をとらえなければならない。

身体近代化は、自己の身体の相対化であり、身体が社会史・思想史と不可分のかたちで互いに影響し合っているわけだから、「ことば化」によって誤解された身体を規定していくという側面も考えなければならない。

## ２ 身体技法の会得のために身体感覚をピンで留める

琉球舞踊の公演の鑑賞法として、いつの頃からか正面から見ないことを徹底している。それは、絵画的に、或いは平面的に観ることを避けるためであり、そのことによって演じ手の身体の動きが、始動―表現―収束の連続として捉えることができることに気づいたからである。筆者の関心は、常に身体技法が演じ手の身体にどのように出現するかという点にある。

このような鑑賞法によって、ただちに了解されることは、動作の起点としての腰の在り様と、上肢下肢の拮抗関係である。一言でいえば、動きに安定感があるとか、切れのある動きと言うようなものだが、内在するものは、このような漠とした捉え方だけでは足りない。「歩み」という身体技法を一つだけ取り上げてみても、動作の起点としての腰が、上肢下肢をどのように拮抗させているかは、演じ手によってかなりの違いがあり、ある正しさをもって伝える動きもあれば、ギコチナさをもって伝える動きもある。そのような違和感を持つ動きと合点のいく動きのあいだには、漠とした身体の捉え方だけでは、満足しないものがあると考えられる。

### ２．１ 〈ギコチナイ〉琉球舞踊

〈ギコチナ〉さを捉えるために、まず背骨について考えてみたい。人間の背骨（脊柱）は、図１のように、頸椎１～７番、胸椎１～１２番、腰椎１～５番そして仙骨、尾骨の順に

並んでいる。

顎先を左右に振ったとき動く背骨と動かない背骨が確認できるが、動く背骨の一番末端にある背骨が頸椎7番である。その7番の下が胸椎1番となる。

頸椎7番は頭蓋骨の重さを胸椎以下腰椎まで伝えている重要な骨である。人間にとって、頭部の重さを背骨がどのように下肢に伝えるかは、直立二足歩行を行うための鍵だった。その際、頭部の重さを最も担っている頸椎7番は、腰椎3番（臍裏の背骨、ウエスト）につながる姿勢が立位におけるバランスのとれた姿勢と言われている。この姿勢は、ニュートラルな姿勢とも言われ、あらゆる運動の基

本は、頸椎7番と腰椎3番がつながる動きによって構成されている。つながるというのは、重力を垂直に伝えるという意味ではなく、連続的・連接的な背骨の動きが頸椎7番と腰椎3番を起点にして、上下に拮抗することを指す。或いは繋がる感覚ということもできる。ゆえに例えば野球において、少々前かがみでバットを振るときも、打突の瞬間に頸椎7番と腰椎3番がつながって拮抗する動きをバッターはとらえている。しかし、問題は、その拮抗する動きが不在であった時、〈ギコチナイ〉動きが現れるということである。プロ野球のイチローは、頸椎7番と腰椎3番がつながり、上肢下肢が拮抗する動きを素振りで見せるが、落合は、上肢下肢の拮抗感覚が見えない素振りであることを例にすれば、〈ギコチナイ〉動きとそうでない動きの違いがわかるだろうか。落合の場合は、小手先で打っているとよくいわれるが、それは背骨が感覚されていないからだ。上肢下肢が上下に拮抗するのは、腰椎3番を起点にして上肢下肢を分かち動きとも言える。その際、腰椎3番は頸椎7番とつながることによって、トップジョイントを捉えることができ、重たい頭部の位置を定めてバランスを保つことができる。

では、琉球舞踊では、脊柱（背骨）をどのように捉えているのであろうか。

〈ギコチナイ〉琉球舞踊という言い方は、演技手に対して、失礼な言い方ではあるが、普段琉球舞踊の感想を述べ合うときに、観客がよく口にする言葉でもある。方言では、「ハーダーリー」「ソーネン」などと言われる動きが〈ギコチナ〉さであろう。観客は演技手に対して、ある違和感を持った時、的確な表現方法を持ち合わせていない。そのために、〈ギコチナイ〉＝（まだ十分に慣れていないために、また、感情などがその場にそぐわないために、動作や表現がたどたどしく、不自然である。）に代表される語をもって感想を集約する。その感覚的な語に集約されている身体の在り様を、まず考えていきたい。流派、会派による伝承の系譜や伝承の方法の違いの議論ではなく、そもそも〈ギコチイ〉

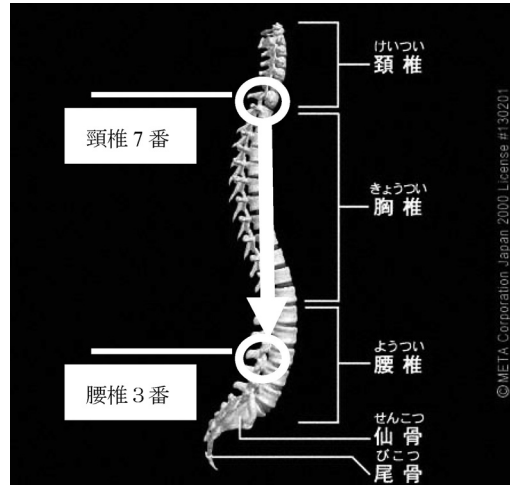


図1 脊柱

（出典：IPA「教育用画像素材集サイト」  
<http://www2.edu.ipa.go.jp/gz/>）

琉球舞踊とされる内実は、何なのかを考えてみたい。

はじめに考えたいのは立ち姿と脊柱との関係である。

金城光子氏は琉球舞踊の男踊りにおける「姿勢」「立ち方」を次のように述べた。

（１）姿勢：体を真直にして腰を伸ばし、下腹部に力をいれて下腿部をしめ、肩の力をぬいて両腕は前方に伸ばして安定感を保つ。／（２）立ち方は、八文字のように爪先を肩幅の広さに開いて立つ。足裏をしっかり床面につけ両足に平均に重心をかける<sup>5</sup>。（下線部は筆者）

ここに挙げられた「姿勢」「立ち方」は、身体技法の論理に従えば、決して誤りではない。しかし、下線を施した部分の表現によって、どのような身体感覚が演じ手の中にあられるかということは、重要なことである。「体を真直に」することと「腰を伸ばす」ことは、どのようなつながりをもつのか。「下腹部に力を入れる」ということは、力むことなのか、或いは腹を凹ませることなのか。判然としないことが多い。「八文字のように爪先を肩幅の広さに開く」は、具体的な形象をイメージさせるような表現であるが、形象に依拠すればするほど、身体感覚のあらわれ方が気になる。八文字は、足部にのみあらわれる形象だが、その形象は肩幅という距離感をもって感覚されなければならない。「両足に平均に重心をかける」という表現になると、ますます身体感覚の問題になる。厳密に体重がどのように足裏にかかっているかという問題ではなからう。

つまり、身体の形象や動きの質的な分析によって姿勢や立ち方を捉えても、結局は身体感覚のあらわれ方が問題になるのである。

試みに、金城氏の言う「姿勢」「立ち方」の表現に従ってみると図2のようなものも、妥当なものとなってしまう。

所謂「へっぴり腰」である。①「体を真直に」を感覚したとき、ほとんどの人間は、上半身、特に胴体をイメージするだろう。しかも、下方への動きよりも頭頂部に向けて上方への動きを作る。ゆえに、上方に「真直」をイメージする。さらに、②「腰を伸ばし」は、上方に腰を伸ばすことよりも、重力にしたがって（というより、必然的に腰椎3番を起点にして腰を捉えるのが、直立二足歩行の人間の習性）、お尻を後方に突き出す。そして、③「下腹部に力を入れる」ことは、力むことをイメージした場合、股関節から下半身にわたって硬直することになる。一見このような、「姿勢」「立ち方」も妥当のように思われるが、実は、この「姿勢」「立ち方」は、次の動きに移行することが難しい。なぜなら、次の動きに移行するためには、まず下半身の硬直を解く必要があり、さらに①②で上下に分断（切

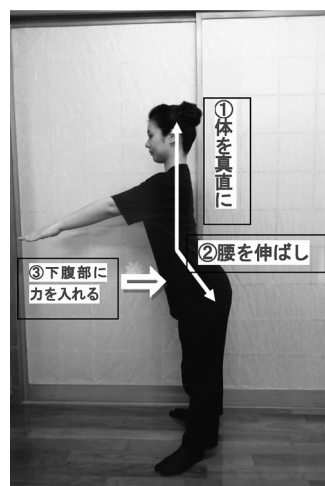


図2

<sup>5</sup> 金城光子他『琉球大学放送公開講座12「琉球舞踊の世界」～こころとかたち』1991, p30



断されたイメージ) された背骨をつなぎ直さなければならぬ。即座に一連の動作をつくると、〈ギコチナイ〉動きとなるのである。このような「姿勢」「立ち方」になる演技手は、意外と多い。とくに子どもの頃から、ある一定の稽古期間を経て、プロの卵になる手前の演技手が、身体感覚よりも、身体形象や動きの質的な分析を優先させたときにあらわれる立ち方である。そのため、上肢下肢の拮抗感がつかめず、扇子をとにかくひらひらひらめかせながらバランスを小手先でとるという動きを作ってしまう。

背骨を分断することなく、上肢下肢が拮抗し、安定した「姿勢」「立ち方」には、ニュートラルな腰のイメージを身体感覚としてもつことが必要である。

ニュートラルな腰とは、下腹部から運動の起点である腰椎3番までのおおよその部分が安定していながらも、つぎの動きに対して反応豊かな状態にした腰のことである。しかし、このことを捉えるためには、足裏の、どこに重心が存在するかを感覚することが大切になり、さらに爪先と膝先、そして股関節が腰椎3番とどのように拮抗するかが重要になる。図3はやや不安定な片足立ちの立ち姿だが、全体的に安定した姿勢になっている。上肢をやや前掲させ股関節―膝―足首―爪先の方向に重心を移動させることが感覚され、※の部分に腰の感覚がある。上肢下肢の拮抗感覚が安定しているように見えるのは、まず床面に接している足裏が図4の部分に重心



図3

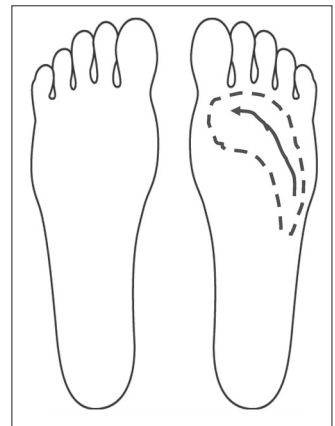


図4

があり、かつ矢印の方向に向かって重心の流れをつくることによって、爪先と膝先がつながる感覚が生まれる。そして、膝先は股関節とつながる感覚を持つことで、腰椎3番が、床面とつながる感覚を持つ。このような拮抗感覚をつかさどっているのが足裏なのである。

例えば上肢をもっと前傾させれば、足裏の矢印の流れは、より一層感覚され、膝先、股関節のつながりはもっと意識される。つまり足裏の重心の捉え方が、上肢の「姿勢」を作っていると言える。

脊柱(背骨)を意識し、身体感覚として内部の動きを感覚することは、形象的な理解から、動きやからだの感覚の流れ(気の流れ)に発想を転換することでもある。〈ギコチナイ〉琉球舞踊は、動きを身体形象として「理解」し、動きを質的な分析として「理解」することによって生まれるということを強調したい。「理解」することから「感覚」することへの転換が、身体技法を習得するための鍵となるだろう。試みに、脊柱(背骨)をどのように感覚すればよいかを述べてきたが、再度、念を押したいことは、流派、会派の伝承の方法は、様々であることは理解した上で、何が共有できることなのかを考えていけた

らと思う。脊柱（背骨）部位をもって説明するのは、あくまでも便宜である。身体技法の会得のために、身体感覚をピンで留めることを意識するためには、「脇腹および肋骨下の腹側部」という部位の理解よりも、所番地のはっきりした脊柱（背骨）等の骨格を基軸に、どのような動きの感覚が立ち現れるかを考えることが有効だと考える。

## 2.2 末端の感覚が中心の感覚をつくる

進藤貴美子<sup>6</sup>は腰とつながる上肢と下肢について、末端の処理に言及して、次のように述べている。

足裏の意識的操作を学ぶことで「立つ・歩く」がスムーズにできるようになるが、ゆっくりとした動きの中で上肢を操作しようとする、新たな戸惑いが生まれる。通常、上肢はぶら下がった状態にあり、それを操作するのは物を持つ、どこかを指し示す、などの目的を持った場合である。初心者は特に、目的もなく上肢を使うことになじんでいないため、手をあげるなどの動作をしたとき、ぎこちなくなったり所在なげな動きになる。しかも、立った状態で操作すると、腰も定まらず、だらしない感じになってしまう。全身を一つながりにして、腰で所作をする技法の習得が必要となる。上肢と下肢がつながっているという実感をもつためには、末端の処理が重要である。末端といっても手先や足先ではなく、手首、足首の使い方が腰の動きに直接に影響する<sup>7</sup>。

図5は一見すると上肢と下肢が腰とつながったように見える立ち姿であるが、モデルは、ガマクを意識し、実感していない。つながるか、つながらないかというのは、感覚の問題であるので、図で説明することは難しいが、進藤貴美子の考案したエチュードでは、ペアワークを通して手首の屈曲で腰をとらえるということを実践している。図6では、手首を末端である小指から内転させることによって、点線のラインを感覚し腰につなげたときの立ち姿である。この手首の内転によって、どのような感覚が立ち現れるのかを、腰椎3番を他者に軽く触ってもらいながら、上肢と下肢がつながる感覚を

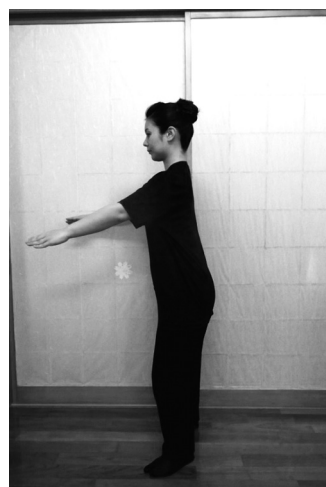


図5



図6

<sup>6</sup> 元北海道教育大学教授。からだとコミュニケーション、身体教育。「感覚・動きの再構築」の実現を目指した内容・方法研究を行う。（「感覚・動きの再構築—教師としての身体へ」教科教育学研究第24集、日本教育大学協会第二常置委員会、2006）など。

<sup>7</sup> 進藤貴美子「からだを耕す動きの基礎・基本」『「からだ」を生きる—身体・感覚・動きをひらく5つの提案』（創文企画）2001、p85

もつことは、形象をつくる意識から体の内部の動きの意識やつながる感覚を発揚させてくれる。

### 2.3 虚・冲・実

野口整体では、「虚・冲・実」という概念で、感覚の集散（気の集散）を捉えることがある。感覚の集散（気の集散）の捉え方は、即ち動き・所作・表情等の身体技法に影響を与える考え方である。自然な動き・所作・表情は、自然な感覚の集散にあらわれるものだからである。いろいろな見方があると思うが、野口整体の場合は、まず腹部の「虚・冲・実」図7を観る。鳩尾が「虚」であり、下腹が「実」であり、鳩尾とお臍の間にある腹部第二という所が「冲」であるときに、ヒトの自然な状態だとされる。「虚」というのは、息を吐いても鳩尾が弛んでいて、さらに息を吸っても弛んでいるような状態のことを言う。「実」は、息を吐いても下腹が充実してみなぎっていて、息を吸っても充実してみなぎっている状態のことを言う。「冲」というのは、息を吐けば腹部第二がポカンと弛み、息を吸えば充実してみなぎる状態、あるいは弛みきらず・満ちきらずの状態のことを言う。この概念は、単に腹部を捉えることのみを可能にする概念ではなが、今、腹部に注目して、琉球舞踊の動き・所作・表情を考えてみたい。

図8は、「虚・冲・実」が整った状態の分かりやすい例である。特に、「虚」と「実」を如実にあらわしている。鳩尾は息を吸っても吐いても、緩みきった状態が見てとれる。鳩尾が緩んでいるために、肩から腕にかけての線に、局所的な力みが見られない。また、表情が無表情となる。しかし、下腹は息を吸っても、吐いても充実して、みなぎった状態にあるので、下肢の安定感とともに、動き・所作の感覚の流れを的確にとらえている。

一方、図9は、鳩尾の緩みがない（鳩尾が「虚」ではなく、「冲」になっている）ので、肩が少々いかり肩となり、表情もコケティッシュな雰囲気だしている。早間の雑踊りは呼吸を見せることにより、表情を作り出すことができるということを考えると、鳩尾が「冲」であることは、身体技法として当然であろう。

さらに、図9では、下腹の充実よりも腹部第二「冲」の充実が見て取れる。すり足を基調とする図8のような

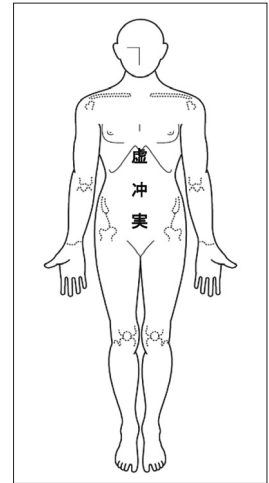


図7



図8



図9



古典舞踊ではないので、腹部第二「冲」が「実」に転換するのである。では、「虚」はどこにみることができるのだろうか。この場合、「虚」は、下肢すなわち足部に転換している。早間を刻むのは、足部であり、呼吸の充実の有無に関わらず、どのような状況にも即応可能（弛んだ＝順応可能）な「虚」の状態であればこそ、早いテンポに応ずることができるのである。

足裏の問題を前述したが、早間の足裏は、感覚の集散に影響を与え「虚・冲・実」の転換をもたらすということができる。これは、即ち床面と足裏の密着度と関係すると言える。

古典舞踊に、自然な動き・所作・表情が求められるのは、実は足裏と床面との密着度が高いからであり、それは、上肢下肢の拮抗感覚と同時に、感覚の集散として腹部に「虚・冲・実」の安定した連続性が求められるからである。表情豊かな古典舞踊は、足裏の密着度を無視し、「虚」「実」を逆転させていることによってなされるものであり、単に、表情が劇的に雑踊化しているのではなく、身体感覚そのものが、伝統を逸脱したものと考えてよい。

## 2.4 無表情ということ

組踊の身体は古典琉球舞踊を基本にしていることを強調したとき、一つの問題に気付かされる。図8と図9における感覚の集散を「虚・冲・実」でとらえた時、組踊が無表情である意味が見出される。感情の内発の問題ではなく、身体（身体感覚・身体技法）として全く表情をつくらないということは、必然である。図9のような身体を基調にするのではなく、舞台空間・音曲・着付け等を総合的に勘案してみれば、感覚の集散の面からも無表情であることの必然を見出すことができる。この部分を逸脱したとき、組踊の身体の基本にすべき、古典琉球舞踊の身体も否定されてしまうのである。もちろん、これは全くの無表情という身体性を説くものではない。基本にすべき軸を古典琉球舞踊においたとき、多少の表情があることは承知しているが、いわゆる演劇的身体としてリアリズムに基づく表情は否定されるということである。古典琉球舞踊において、「伊野波節」を涙で表現したり、切なさ表情にだしたりすることはない。「万歳敵討」で謝名の子、慶雲が親の仇を討つ緊迫した場面における表情は、ある種リアリズムに振り子が揺れることがあったとしても、いわゆる様式として整序された「目付き（ミヂチ）」であり、歌舞伎の見得などに近い。それは、感情を内発させて演じるのではなく、あくまでも古典琉球舞踊の身体の鍛錬の延長線上に組踊の身体を捉えるから行われるものなのである。

昨今、組踊が他の演劇と境界線を見失い、演劇風組踊やドラマ的な組踊が問題視されるのは、組踊の身体の基本が古典琉球舞踊にあるか否かということをつまえているからである。演劇として身体をとらえ、ドラマを追求すれば、古典琉球舞踊の身体を捨てることになるだろう。このことを考えるためには、古典を冠して位置づく芸能として組踊が、どのような身体であるべきかを見極めなければならない。古典は伝承と切っても切れない関係にあるからこそ、いわゆる内発する感情とは別に、様式や型を磨き、身体を整序していったと考

えられる。組踊が無表情であることの意味を実演家も観客も、そして研究者もよく理解しなくてはならないと考える。

### 3 身体近代化

矢野輝雄は『組踊への招待』の中で、「執心鐘入」の鬼女の六法について次のように述べている。

鬼女が鐘から出てからの演出は、師匠方によっていろいろな演じ方があった。国立劇場での公演のときは、担当が直前に真境名由康から島袋光裕に変わり、鬼女を演じた宇根伸三郎は、すっかり手順が変わってしまって困ったと語られた。真境名由康の型では、いわゆる「六法」と呼ばれる型であり、島袋光裕の型では手数が少なく能風に演じるようにとの指導であったという。＼歌舞伎で「六法」というのは、ゆったりと手を大きく振り出して歩く荒事風の芸をさすが、沖縄の「六法」はこれとは全く違っている。おそらく沖縄芝居のなかで、片足立ちで撞木を振りかぶる振りから歌舞伎の「片手六法」をイメージし、そう呼びならわしたものであろう。「六法」という呼びかたは、鬼女と争う祈りの型が芝居の中で作られたものであることを物語っており、光裕が能風にというのも、詞章が能に近いだけに、本行に近づけようとしたものと考えられる。<sup>8</sup>（傍線部引用者）

「六法」とは、歌舞伎における荒事風の芸を指す名称である。本来は、江戸時代に流行した丹前、だんじりといった歩行を指すようだが、東西南北に天地を入れた六つの方角に、天衣無縫、遠慮会釈なく歩く「丹前六法」<sup>9</sup>の歩行法なので「六法」といわれている。所作の原義や、具体的な様子から傍線部を考えると、「六法」に対する認識が多少変質していることがわかるが、注目したいのは、真境名由康は、歌舞伎をイメージし、島袋光裕は能をイメージしていたことである。また、「六法」という具体的な歌舞伎の名称を呼びならわすことによって、型と型に内在する身体感覚を規定していたということである。

同様のことは「女物狂」において母が狂女となり、「散山節」の最後の「定めぐれしや……」の歌切れで尻餅をつく所作のことを「ギバ」<sup>10</sup>といっていることなどにもうかがえる。ゆえに、「執心鐘入」の宿の女が鬼女に変身する場面の「散山節」も全く同じ型として「ギバ」と呼びならわされている。このような現象は、組踊と近代とが密接に関わっていることを示している。組踊が創始された当時から「六法」や「ギバ」<sup>11</sup>という名称があったこ

<sup>8</sup> 矢野輝雄『組踊への招待』（琉球新報社）2001、P188

<sup>9</sup> 「歌舞伎の特殊演技の一つ。丹前風呂へ通う、六法組（ろっぽうぐみ）の旗本奴（はたもとやつこ）町奴（まちやつこ）などが手を振り、足を踏み出す歩き方を舞踊化したもの。丹前ぶり。丹前振り出し。丹前。六法。」たんぜん - ろっぽう【丹前六法】『日本国語大辞典』第二版

<sup>10</sup> 歌舞伎の立回りの技巧の一つ。投げられたり蹴られたりした時に、とび上がって尻もちをつく型で、両足は開いて前に投げ出す。腹ぎば、胸ぎば、背ぎば、横ぎばなどがある。また、人形浄瑠璃でも尻もちをつく動作をいう。「義経千本桜」三段目椎の木の下段の「台座の別」における権太など。「ぎば」『日本国語大辞典』第二版

<sup>11</sup> 「女物狂」において、母の独特の眼差しについて「ひんがらみー」ということがあるようだ。「ひんがらみー」は「ひがらめ（眼）」の変化した語で、いわゆる斜視のことである。身体感覚を規定するために、身体技法に名称を与えていった例。

とは確認できない。

このように、身体技法の名称が、身体感覚を規定して「型」をつくっていくことが、近代では盛んだったといえる。これは、いわゆる〈古典〉としての組踊を規定した現象であった。このような組踊の〈古典化〉は、現代でも進んでいると言える。組踊の基本である琉球舞踊では、戦前にはなかった名称が多くあることをとって説明がつく。

#### 4 集団的教授の出現と課題

近代になって、教授法の主流として研究所、道場、練場という場で集団的教授が行われるようになったことに注目してみたい。集団的教授の理由は二つある。一つは、舞台役者が舞台をさり経済的基盤を集団的教授の場においたことである。二つ目は、組踊の保存と型の統一に力を傾注する稀有な芸能家が出現したことである。最も重要な視点は二つ目の方である。この二つの理由から集団的教授が行われるようになった。集団的教授とは、師匠と弟子が、1対1で向き合う教授法ではなく、1対多を主とする教授法をさす。この方法が今日の隆盛に関わっていることは言うまでもないが、身体技法、身体感覚の伝承に大きな意味を与えたことを指摘しておきたい。なぜ「型」の統一が必要になるかといえば、それは集団に教授するからである。さらにその先に、芸能の振興を捉えるからである。芸能の伝承は、当然ながら身体の継承を旨とするのだから、本来的には言葉はいらないし、「型」と呼ばれる身体技法や身体感覚の言語化も必要はないはずである。しかし、近代では集団的教授によって身体の継承が「ことば化」されていった。つまり、一定期間に一定の集団を一定のレベルにするためには、身体の継承がことばの伝承に変化するということである。例えば、琉球舞踊の「かせかけ」の型で、いつの頃からか「大がけ」「小がけ」という型の名称が生まれた。「大がけ」は「ならぬものさらめ……」の部分のかせわくのかけ方（扱い方）をさし、それ以外のかせわくのかけ方（扱い方）は「小がけ」ということらしい。ただ、その部分における身体技法と身体感覚は、難度の高いものである。ゆえに「大がけ」「小がけ」ということばを知っているからと言っても習得には時間がかかり、鍛錬が必要になる。教授する側からすると、このような「ことば化」は機能的かつ効率的だが、身体の継承という面では問題を残す。2.1〈ギコチナイ〉琉球舞踊で述べた状況は、身体の継承が「ことば化」されたことによる状況だと考えられる。つまり、ことば（師匠の指導語）を優先して、肝心な身体技法や身体感覚の伝承がおろそかになってしまったことによるのである。

また若手芸能家の育成のために様々な取組みが行われている。沖縄県立芸術大学や国立劇場おきなわ研修制度などは、基本的には集団的教授を中心としているが、一定期間に一定の集団を一定のレベルにするための、身体の継承はことばの伝承を先行させる「ことば化」が潜在していることに注意しなくてはならない。琉球舞踊や組踊における、身体の近代化とは、身体の「ことば化」にほかならない。組踊の伝統と継承を考えると、まず中心に据えるべきことは身体技法、身体感覚をいかに伝承するかということである。すなわ

ち、身体の継承ということにこだわることである。そのためには、教授法を再考し、さらに技芸の習得によって最終的に到達すべき理想的な位置のモデルを示すことが重要である。そのあり方について再考する必要がある。若手芸能家の育成が急務だと叫ばれながらも、その育成の核となる伝承の在り方が議論されているとは思えない。例えば、身体の継承にこだわって若手芸能家の育成が議論されているのなら、今頃「型の統一」や芸脈の整理を行うことは本末転倒である。芸能家の道は、だれの前にも公平公正に開かれているが、身体の継承に限っては、公平公正は排され、厳しい道があることを最後に強調しておきたい。

### むすびに

組踊の身体の基本は古典琉球舞踊にあることは、その伝承の方法をみてもよく理解される。古典琉球舞踊をあるレベルで習得したものに許されるのが組踊の伝承には見て取れる。しかし、身体の近代化を捉えた時、必ずしもその伝承の在り方は善しとされるものばかりではないことを指摘しておきたい。身体の継承は、身体を「ことば化」されることによって生まれることばの伝承ではない、一個人の芸能家が師匠とすべき芸能家から身体を通して伝承されるものであり、そこに内在する重要な視点は、身体技法と身体感覚の伝承ということである。無数に感知される身体感覚を師匠の身体から受け継ぎ、それを身体技法に高めていくことこそ、身体の継承といえる。

### ※〈写真資料協力〉

琉球舞踊かなの会会主高嶺久枝氏、教師高嶺美和子氏の協力を得て、写真資料を作成した。感謝申し上げる。

### （付記）

本稿は、「復帰40年沖縄国際シンポジウムーこれまでの沖縄学、これからの沖縄学ー」（2012年3月9日、早稲田大学井深ホール）における「組踊とは何かー組踊の伝統と継承」の口頭発表をもとにした。