

## 沖縄民謡の身体性

### —エイサーとカチャーシーそれぞれの『唐船どーい』

The embodiment of okinawan folk songs—"Tôshin-dôî" as eisâ or kachâsî

並木 浩一

桐蔭横浜大学スポーツ健康政策学部

(2014年9月20日 受理)

#### 1. 『唐船どーい』とは何か

本稿において論じられるのは『唐船どーい (トウシンドーイ)』の名で知られる沖縄民謡 (琉球民謡) と、その楽曲を用いた舞踊についてである。

(広く唄われる『唐船どーい』1番の歌詞と大意\*)

唐船どーい さんてーまん いっさん走  
えーならんしや ユイヤナ  
若狭町村の瀬名波のタンメー ハイヤセ  
ンスル ユイヤナ

\*唐船だぞと 皆が騒ごうとも 一目散に  
走らない者は 若狭町村の瀬名波のお爺  
さんだ

『唐船どーい』は最も知られた沖縄の芸能文化のいちレパートリーであるというその出自以上に、ある種の特権的位置に置かれる存在に変容しつつある。その変遷を、沖縄=琉球の文化的、歴史的かつ社会史的、芸術的な文脈の中で位置づけてみようというのが、本稿の試みである。

まず語られるべき『唐船どーい』とは何か、という問いへの答えは多義的なものにならざるを得ない。というのもこの対象への距離感、まず沖縄出身者 (ウチナーンチュ) と本土出身者 (ヤマトンチュ) では大きく異なるからだ。前者において『唐船どーい』は、間違いなく子供のころからよく耳にした“メロディ”であり、折に触れて目にした“踊り”に他ならないだろう。本土の芸能のように、「民謡」という言葉で括ることで持たれる先入観のひとつである“年配者の趣味”というのは、沖縄においては完全な誤解であり、老と若、男と女の境を超えて、共有されている芸能的体験ともいえるだろう。

一方で後者においては、さらにその外縁に存在する日本人以外の外国人を含めて、『唐船どーい』との最初の接触は、なかなか強烈なファーストインプレッションを伴う異文化体験のひとつにはかならない。例えば、観光客として訪れた沖縄で、食事の際の出し物として行なわれることが往々にしてある。また、沖縄で行なわれる結婚式のフィナーレでは、必ずといっていいほどこの曲を、突然に三線で誰かが弾き始める。しかもそれは場合によっては手を取られ、立ち上がって、カ

チャーシーと呼ばれる踊りを一緒に踊ることを促される、極めて直截に身体的な体験である。

カチャーシーは、手をこねりガマク（腰）をこころもち入れ、上体を安定させて波に揺れているように踊る。この波に揺れるリズムに合わせたカチャーシーは、南島の人たちの原初的動作であり、沖縄芸能の原点である。／明るくにぎやかなカチャーシーは、ハレの祭りや日常生活でしょっちゅう出合う沖縄を代表するぞめきの芸能である。（仲宗根幸市：『カチャーシーどーい - 黒潮文化と乱舞の帯 -』、ボーダーインク、2002、p.7）

ここまではいわゆる観光客向けの飲食店や民謡酒場ではあまりにも日常的な光景であり、その意味では日本全国の保養的な観光地＝年配者の多い温泉地のような＝で見られる座興の風景と変わらない。目を移せば、それはモロッコの観光地で欧米系の観光客が誘われるベリーダンスの舞台であり、「はとバス」の“花魁ツアー”の類いで行なわれるお楽しみと大差ないかもしれない。

しかしながら『唐船どーい』の光景は、そうした観光のどこか生ぬるい笑いを伴った、毒にも薬にもならない座興とは徹底的に相違している。『唐船どーい』は“伝統的な郷土芸能”を忌避したような場所の代表である、つまりは若者のためのライブハウスのような場でも演奏され、踊りへの誘いが発動されるのである。それは那覇の喜納昌吉の店で行なわれる「チャンブルーズ」の、または北谷の照屋林賢の店で行なわれる「りんけんバンド」や「ティンクティンク」のステージにおいても変わらない。言ってみれば、舞台の上に立つのが80歳を超えた民謡唄いの翁であろうと、ポップスを唄う20歳の娘であろうと、『唐船どーい』は同様に繰り出される可能性がある。しかもそれはその場にいるほぼ全員に発せられる「踊りましょう」という誘いの中に、

「なぜ踊らないのか」の問いと啓示を多分に含んでいる。

## 2. 『唐船どーい』の属性—エイサーとカチャーシーの界面

前出のような“初めての受容”の場合の多くで『唐船どーい』はカチャーシーを伴うエンディング・ナンバーである。すなわちステージの最後で「みなさん一緒に踊りましょう」という、有言無言のメッセージと共に開始され、その曲と共に舞台のデュレーションが終了する、というものだ。

これは沖縄だけでなく日本のどこでも、世界中どこでも同じような性格をもった楽曲がいくつも存在し、観客の期待に応えるような形で演奏されることは言うまでもないだろう。しかし『唐船どーい』は、ただそれだけでもない。というのも、『唐船どーい』はまったく逆の位置であるオープニング・ナンバーで用いられることもあるからだ。それは『唐船どーい』が持っている二重の属性である「カチャーシー（曲）でありエイサー（曲）である」という立ち位置に依るところが大きい。

より正確に言えば、『唐船どーい』はもと「エイサー」の楽曲である。エイサーは浄土宗の僧である袋中上人（1552-1639）によって琉球にもたらされた念仏踊りを祖とする沖縄の芸能である。嘉手納町千原エイサーを評した『「仲順流れ」の歌詞の最初に『南無阿弥陀仏』を必ず唱えることもエイサーの原義をしっかりと意識したものであると言えよう』（宜保榮治郎：『エイサー 沖縄の盆踊り』、那覇出版社、1997、p.207）という見識は、全く持つて的を射ているのである。

今日においてエイサーは高度に発展した「演舞」であり「パフォーマンス」であるとみなされており、沖縄はもとより日本各地、海外でも目にする事ができる、沖縄を代表する芸能であることは論を待たないだろう。その中で『唐船どーい』は、それなしではエイサーが成り立たないほど重要な曲であり、

演舞を行なう集団（伝統的には青年会を中心としたグループ、現在においては専門のパフォーマンス集団を含む）の主要なレパートリーである。そうした「エイサーの場における『唐船どーい』」は、カチャーシーになだれ込むエンディング・ナンバーであるよりはむしろ、整然とした振り付けを持つエイサーの演舞曲にほかならない。

今日においてエイサーは、多くの集団が順次出演する、野外コンサート形式に近い複合パフォーマンスのような形態で上演されることが珍しくない。“エイサー祭り”というような表現をされるこの形態では、それぞれの集団が15分から20分ほどの持ち時間のなかで、数曲のレパートリーをメドレー的に演じることになり、それが繰り返される。ひとつの集団は持ち時間の中で導入・展開・終結までのシークエンスを完了させるわけだが、その中での『唐船どーい』は全体の終結ではなく、ひとつの演目として演じられる。多くのエイサー集団にとって『唐船どーい』は、地謡に三線、大太鼓・締め太鼓・パーラックのパーカッション、手踊りと全身のアクション、時には跳躍を含めた足運びを見せる、見せ所満載の得意演目である。また、古典的なエイサー集団がしばしばそうであるように、隊列から舞踊のフォーメーションを組むまでの流れと一体化した“入場曲”でもあるのだ。この点において、極めてラストナンバー的な“カチャーシーの『唐船どーい』”とは異なるフェイズが、この曲には備わっているということが言えるだろう。

一方でこうしたコンサート形式の“エイサー祭り”の場合は、全ての集団の演舞が終了した後に、全員による（観客も含めた）カチャーシーの時間が設けられていることが通例であり、『唐船どーい』は間違いなくそこで演奏される筆頭の曲である。「エイサーのハイライトは、唐船どーいの乱舞である。唐船どーいの三線が高鳴り、炸裂せんばかりの太鼓が轟くとグラウンドの踊り手たちは何が何だか分からぬほど熱狂する。呼応して万余

の観衆からも指笛が鳴り、騒然とした雰囲気になる」（仲宗根、p.100）。つまりは、エイサーとしての『唐船どーい』の中に、さらにカチャーシーの『唐船どーい』が存在し得るのであり、それが不思議ではないことになる。

この点については、現在のエイサーの隆盛が、1950年代に始まったエイサーのコンクール形式による競い合いの熱狂に始まっていることと無関係ではないだろう。『唐船どーい』という極めて“エンディング的”なナンバーは、次々に登場するそれぞれのエイサー集団の中で、効果的にフィーチャーされる必要があったのである。

一方、カチャーシーの曲と踊りとしての『唐船どーい』は、別のシチュエーションで必要とされてきた存在である。それは沖縄古来の風習である「モーアシビ」の中でのデマンドであった。

沖縄の遊びの風俗にモーアシビがある。モーとは野原のこと。浜辺も含む。かつて、娯楽の少ない時代沖縄の先人たちは、夜間野原や浜辺に出て年頃の男女が遊ぶ風習があった。モーアシビは参加した若者らが手拍子や三線に合わせ、しまうた（民謡）を掛け合い、興に乗るとモヤー（自然舞い）を繰り返した。そのときの早弾きの演奏をモー弾ちぐわとか、草弾ちと呼んだ。（仲宗根、p.44）

身体性を伴う娯楽と遊戯は、若い男女の集まりには欠かせない。その中で生まれ、ある種の変形が加えられていったのが『唐船どーい』であるといってもいい。そもそも『唐船どーい』は、現在よりはもっとテンポの遅い曲であったと言われる。『唐船どーい』を入場曲として用いる、古典エイサーの伝統が色濃いエイサー集団では、確かに地謡・三線・太鼓もゆったりとしたリズムで奏でられる。

反面、カチャーシーにおける『唐船どーい』は、三線奏者の誰もが認める“速弾き曲の代表”であるといっていだろう。この曲のシ

ンコペーションはピッチを変えても魅力が損なわれず、しかも乱れにくい。この特徴は、モーアシビの即興でいかに好まれたかはいうまでもないだろう。若い男女の集まりでは、たとえば「フルーツバスケット」のような他愛ない遊戯であっても、“ピッチを上げていく”という興の盛り上げ方が定法である。上げていくピッチに追いつけない滑稽さが笑いを誘い、恥じらいがちな若者たちの警戒心を解き、打ち解けさせていく。

同じ地謡でも「仲順流れ」のように速弾きに不向きな曲では、ただの違和感、本来あるべき速度を逸脱した滑稽さがあるだけである。一方で『唐船どーい』は、三線の弾く速度を上げていくことで地謡を牽引し、唄に挑発されてさらに三線は速くなる。踊りの身体所作が刻むリズムも追従し、地唄の速度を促す。それぞれにプロヴォケイティブなダイナミズムが生まれる場をなすのである。現代において、すでにモーアシビ的な牧歌的な集まりは廃れてしまったのではあるが、その遺産ともいえる形で遺されたのが“カチャーシー”としての『唐船どーい』である、という言い方をしてもいいだろう。「カチャーシーは、正しくはアッチャマー小で、カチャーシーというのは三味線を掻き回すように早間に弾くことから、本来はその曲をさす。この三味線によって自由な手振りで軽快に踊る解放感溢れる踊りがアッチャマー小である」(矢野輝雄:『沖縄舞踊の歴史』、築地書館、1988、p.28)。それはエイサー的な演舞とはことなり、“乱舞”である。熱狂であり、騒擾である。

その意味において、『唐船どーい』の歌詞が示すものは興味深いだろう。『唐船どーい』は沖縄の各地で地謡として謡われている。民謡歌手を初め多くの唄い手たちがその曲を歌い、レコーディングして発表している。また、多くのエイサー団体がいわばライブで、聴衆たちの前で披露しているのもいうまでもない。しかしながらその歌詞は、大方で共通している1番を除いては、必ずしも一致していないのである。2番以降はそれぞれにドラマ

ツルギーを持っている場合もあれば、さまざまに拡散していく場合もある。

たとえば2番以降が「音響まりる 大村御殿ぬ平松 那覇に響まりる 久茂地ぬ這いガジマル木／遊びかいやしが 手拭まーに置ちえーが 中前入り口にサー 掛きていうちえさ／ちよてい小急 裸なていちぶい 那覇にうちんかてい 首里に上る／かりゆしぬ遊び うちはりていからや /夜ぬ明きてい太陽ぬ 上るまでいん／夜ぬ明きてい太陽や 上らわんゆたさ 巳午時までいんサー 御祝さびら ちんけりり けりり 後原にけりり さらばくん立ちゃい け舞ていみしら」といった情景描写に進むバージョンがある。

一方で、この3番が異なり「エイサー小や習てい まに向かて 行ちゆが 足ぬ向くままにサ 向かてい 行ちゆさ／太鼓小や打てば 牛ぬ皮やあらに 三線ゆ弾きばサ 弦どう弾ちゆる」といった心情描写に重きをおく版があるかと思うと、「赤田門ぬ うすく 枝持ちぬ清らさ 城女童ぬ 身持ち清らさ」と続ける巧みな修辞を見ることもある。また同じ3番以降を大胆に展開し、「汝達門に待ちゆみ かじまやーに待ちゆみ なれや かじまやーやサ ましやあらね／島尻真壁ぬ 首里ぬ主 女郎呼でい 酒飲でい 叱られてい 今からやさびらん事さ 許ち給ぼり／忍び忍ぶしや 誰がん 忍ぶしが 忍ばらん 忍びさ すしる忍び／待ち兼ねて居たる 七月ん けなてい やがてい 八月ぬさ 十五夜なゆさ」と進む、ペーソスに溢れた派生ヴァージョンも存在する。

また1番からひたすら楽天的な「嘉例古(かりゆし)ぬ遊び 打ち晴れてからや 夜ぬ明きてい 太陽ぬさ上がるまでいん／遊び欲さ有てん まどうに遊ばりみ 今宵や七月ぬさ 遊びやくとう」といったヴァージョンも存在する。「流りゆる水に 桜花浮けてい 色清らさ あていどう 掬てい見ちやる」で結ぶ版は、『唐船どーい』のイメージを覆すような叙情性を持つ。さらに場合によっては別の曲の歌詞を導入して唄う、ということもあ

り得るのである。

つまりは、唐船が入港した騒ぎと、それに動じない悠々たる翁という光景を座標ゼロとして、あらゆる方向に進んでいくのが『唐船どーい』なのである。したがってこの曲には、明快な終わりというものがない。祭りの甚句のように、才能あふれる唄い手であれば、いくらでも即興の歌詞を継いでいくことも可能であろう。また前述したように、豊富な「別の唄」のストックもある。

たとえば「仲順流れ」の歌詞を導入すれば、多少のことでは終わりには至らない。つまりは、終わらせようとしない限り終わらない楽曲であり踊りであるものが『唐船どーい』なのである。

この意味において『唐船どーい』は、エイサー的な演舞というから遠く離れていく。可能性として“終わらない演舞”というものは存在し得ないといっていいただろう。人に見せるものであるものであるという舞踊のレベル、パフォーマンス・アートの領域内において、それはひとつの良識であり、共通認識であるはずだ。一方でカチャーシーの『唐船どーい』は、人に見せるという意識がそもそも低いものであり、少なくとも演舞であることは現象として稀である。カチャーシーは規則性や規範性が希薄であり、誰かに振り付けられてもいない身体表現だからである。「沖縄の人たちは、嬉しいときすぐカチャーシーを踊る。集団で演じると乱舞になる」(仲宗根、p.46)のである。

### 3. 『唐船どーい』の宗教性 演舞と乱舞のはざまに

つまりは『唐船どーい』は、演舞でありながら乱舞であるという二義を持つことになる。言い換えれば、観客がいる場合と、それを想定していない場合のそれぞれに成立する、という言い方をしてもいいただろう。さらにはエイサー祭りの中でのように、演舞とし

て演じられた後に、カチャーシーとして踊られることもある。存在のありようが背反することなく、両立してしまうのである。

このありようはエイサーという演舞がそもそも持つ、“円舞”としての性格からは矛盾していない。エイサーが念仏踊りに由来することは前述したが、沖縄の社会におけるその起源は形を変えた“盆踊り”であるという指摘もある。エイサーは7月の旧盆の行事という側面もあるからだ。本来のエイサーは、この旧盆の時期に、地域の青年らによって組織された集団で踊られる。その形態はまず、隊列を組んで謡や太鼓・舞を交えながら道行きする“道ジュネー”。「力強く太鼓を打ち鳴らしながら《唐船どーい》で道を歩くのは、悪霊を追い払い、祖霊が供物のご馳走を安全に持ち帰れるようにする意味があった」(沖縄市企画部平和文化振興課：『エイサー 360°—歴史と現在—』、沖縄全島エイサーまつり実行委員会(沖縄市経済部観光課)、那覇出版社、1998、p.132「宮里エイサー」の項)。そして、地域内の家々を訪問し、その敷地でエイサーを踊ることで構成される。

今日沖縄で行われるエイサーが、念仏踊りの流れを引くものであることは、これを静岡県下に伝わる遠州大念仏などの形と比べると、より明確になるであろう。(中略)念仏踊りは、道行に始まり、円陣を作ったの踊り、そして再び道行の形で戻るのがきまりである。遠州大念仏では鉦・太鼓が力強くはやされ、踊り手も勇壮に跳びはねる。その周囲を道化役がせわしく飛び回って鉦と太鼓を指揮する。これらの形はそのままエイサーである。

(矢野、pp.60-61)

しかし各戸への訪問において行なわれるのは、必ずしもその家々の住人に向かって披露する演舞ではない。その家の敷地内に縦列で入っていった集団は庭先で円陣をなして踊ることが、むしろ普通であった。「庭で円陣に

なり仏壇の前で行なつたが、狭いところでは道で縦列になって踊った」（『エイサー 360° - 歴史と現在 - 』、pp.115-116 「山里エイサー」の項）のであり、「エイサーは、庭の広い家では中に入り、地謡を中心に円になって踊った」（同、p.122 「南桃原エイサー」の項）のである。

すなわちこの場合、正対して物品を乞うのではなく、その場で演じられる芸能に対しての喜捨を受け取るという、ある種高飛車とも思える形を採るのである。また有名なエイサー唄のひとつ「二合小」は、訪問した先の女主人を褒め上げる歌詞を持っているが、その歌詞の最後はもらえる酒が「1合なのか2合なのか」とねだる内容になっているのである。この点に関して、若者たちのある種ちゃっかりした微笑ましさを指摘する意見があるのは事実である。

しかしながら、実はこれはエイサーが念仏に起源することを考えれば、圧倒的に正しい。浄土教（浄土宗に限らず阿弥陀仏に帰依する信仰者）の念仏者に限らず、布施を受け取る僧侶が礼を言うのはおかしなことであるという常識が仏教にはある。この点は、多くの宗派では厳密に禁じているだろう。布施は仏に向けてなされるものであり、僧らはそれを中間的・一時的に「預かる」に過ぎないからだ。特に浄土教においては、絶対的存在である阿弥陀仏と、一般の人間の間立つ中間者＝僧侶であったり、念仏聖であったりする＝の自己意識が低いことを指摘できる。絶対他力を説いた浄土真宗の開祖・親鸞聖人が「非僧非俗」と自己規定したのが良い例である。「エイサー臣下」と呼ばれた7月旧盆の青年集団も、意味合いとしては同じである。

ヤマトンチュは得てして仏教を不寛容でシリアスに思いがちであり、抹香臭く辛気臭いものと思いがちではないだろうか。しかし沖縄においては、袋中上人によってもたらされた「踊りと共に訪れた仏教」のインパクトが極めて大きい。袋中上人の出身地である福島には、いまも「じゃんがら念仏踊り」が継承

されている。唱え続けられる浄土宗の念仏のリズムは、踊りを誘う身体性を内包している可能性は否定できない。また同じ浄土教の流れでも、真宗の念仏は「報恩」のそれである。すなわち、絶対他力により既に救いが確定していることへの「感謝」であり、歓喜の表現に近い。沖縄においても念仏は独特の受容がなされ、その影響が長く残り、近現代にまで下ったことになる。

#### 4. 『唐船どーい』の祝祭性

そもそも祭祀性が備わっているエイサーの中で、最も重要な位置を占める楽曲の代表であり、踊りであるのが『唐船どーい』であるとするならば、そのカチャーシー的な意味について、もうひとつのルーツを認める必要が生じてくる。すなわち、感興の極まった形としてのカチャーシーという「発露」は、そもそも宗教的なカタルシスに繋がる、ということだ。それは本来、念仏踊りのクライマックスなのである。

そのことが、モーアシビの座興の極まったカチャーシーと重なることに、不都合は存在しない。法然の浄土宗は「称名念仏」を説き、一心に「南無阿弥陀仏」の名号を唱えることを薦めた。その名残はいまもエイサーの中に残っている。一方で浄土「教」は多彩な展開を内包していたのであり、それは信仰と身体を直截的に結びつける形での踊り念仏や踊躍念仏と言った、時宗ほかの宗教的な特徴に展開した。親鸞は当時の流行歌とも言える“和讃”に教えを載せ、数々の声明を生み出した。浄土真宗に遺された「坂東曲（ばんどうぶし）」もそのひとつと言えるであろう。それは親鸞が流罪になる船の中でも名号を唱え続けたという逸話に基づくもので、特徴的な節回しの6字名号に載せて、座った状態から総員が合わせて身体を揺らす、一種の舞踊である。

さらにはエイサー曲のなかで、ひとり『唐船どーい』が持つ飛び抜けた祝祭性を指摘するべきであろう。カチャーシーにおいて、『唐

船どーい』の後に何かしらの曲を続けることは極めて稀である。『唐船どーい』は絶対的なエンディング・ナンバーなのである。西洋的な舞踊との比較が許されるならば、たとえばモーリス・ベジャールの振り付けによる『恋する兵士』が同じような存在であろうか。この曲に振り付けられたのは、舞台上の踊り手達が車座に座って手拍子をとるなかを、ソリスト達が踊り上手よろしく順次得意技を披露する、という演出になる。振り付けと現実が交錯するようなこのシチュエーションに移行すると、もう他の演目に切り替えることが難しい（ベジャール率いるバレエ団がキエロフ・バレエとコラボレーションした記録映画「ホワイトナイツ・ガラ」においても、エンドシーンがこの曲であるが、どこまでが意図した撮影なのか判らないほど、ダンサー達が演舞から乱舞にシームレスに移行し、演出無用の無礼講のような混乱に至っている）。

同じように、形而下的な理由においては、『唐船どーい』で速弾きに移行してしまった後は、通常のリズムに戻すような間の抜けたことができないからということになるだろう。エイサーの最後にカチャーシーを置くような場合においても、『序破急』の“急”は『唐船どーい』以外の曲が奏でられ、踊られることは稀である。ない訳ではないが、それはむしろ『唐船どーい』をおくことによる他集団との類似を避けるための工夫である場合が多いのではないだろうか。つまりはそれだけ『唐船どーい』の破壊力は凄いのである。

それまで何が演奏され、踊られていたかに関わらず、『唐船どーい』は場の雰囲気を一瞬で破調する。それは沖縄の人間ならば、間違いなく体感していることであるだろう。また冒頭に述べたように、ヤマトンチュも、初めての受容として否応もなく受け入れる、通過儀礼的な体験になるだろう。『唐船どーい』は特別な存在なのである。

#### 【主要参考文献・引用文献】

- Center for oral history, University of Hawaii at Manoa / Hawaii united Okinawan association: UCHINANCHU A History of Okinawans in Hawaii, University of Hawaii Press, 1981/1984/2009
- 宜保榮治郎：『エイサー 沖縄の盆踊り』、那覇出版社、1997
- 金城光子：『急テンポ音楽に伴う自由躍動的舞踊の気分に及ぼす効果 - 琉球舞踊「カチャーシー」の効果に関する研究 -』、『民族衛生』第62巻第6号、1996、pp.319-327
- 小林公江、小林幸男：『沖縄県名護市旭川の手踊りエイサー』、『京都女子大学発達教育学部紀要』、2014、pp.57-68
- 仲宗根幸市：『カチャーシーどーい - 黒潮文化と乱舞の帯 -』、ボーダーインク、2002
- 岡本純也：『シマの身体から沖縄の身体へ：エイサーを踊る身体の世界史』、『一橋大学スポーツ研究24』、2005、pp.21-28 / 『シマの身体から沖縄の身体へII：ヤマトゥへの普及過程』、『一橋大学スポーツ研究25』、2006、pp.19-26 / 『シマの身体から沖縄の身体へIII：都市の中の民俗舞踊』、『一橋大学スポーツ研究26』、2007、pp.19-24
- 沖縄市企画部平和文化振興課：『エイサー 360° - 歴史と現在 -』、沖縄全島エイサーまつり実行委員会（沖縄市経済部観光課）、那覇出版社、1998
- 矢野輝雄：『沖縄舞踊の歴史』、築地書館、1988