

奄美大島佐仁の八月踊り

— 歌と踊りをめぐる発話の民俗誌 —

中原 ゆかり

はじめに

八月踊りは旧暦八月のアラセツ（旧暦八月初の丙丁の両日）、シバサシ（アラセツから数えて七日めの壬癸の両日）を中心に、太鼓を伴奏楽器として男女が集団で歌を掛けあいながら一円となつて踊る踊りで、奄美大島一帯で行われている。

踊られる踊りの形態、歌の旋律的特徴、歌詞の掛け合い方、曲のレパートリー、踊りの機会などは、伝承集団であるシマ（南島では集落のことをシマと呼ぶ）ごとに独特の特徴が認められ、言語や他の習俗と同様、「自分のシマの踊り」「自分のシマの歌」といった意識が強い。八月踊りの様式は、大島北部と大島南部とに別れる。大島北部では、ゆっくりと歌い始め、次第に男女が歌いあうひとふしの終わりを待たずに歌をとりあいながらテンポを速めて一曲を終える様式をもつ。これに対して、大島南部では、最後までテンポを速めることなく同じ調子で歌を掛けあい踊っていく。⁽¹⁾

本稿の目的は、大島北部の筭利町佐仁集落の八月踊りをとりあげ、歌と踊りの担い手たちが理想としている八月踊りのパフォーマンスについての諸相を明らかにすることにある。八月踊りは、歌の掛けあい方、踊りの形態、テンポを速める様式など様々な要素から成り立っている。担い手たちは最高の気分を味わうために、これらの要素をめぐる歌や踊りの技法をいろいろと工夫している。

担い手たちの八月踊りに対する評価は、親しい仲間たちの集まりの中で交わされる自由な発話の中から多く聞かざすことができる。一方シマの人々は、旧暦七月中旬の盆行事が過ぎた頃から「今年のアラセツはいっだ」「踊りの時に出ず御馳走は何にしようか」と、アラセツを心待ちにしている。アラセツ、シバサシの期間を含めた二〜三週間の間はどこへ行っても、踊りが話題になる。とくに歌や踊りの好きな人々は、踊りに参加した後、日頃から親しい仲間とつれだって友人の家に集まり、思いつくままにその日の踊りのこと、歌のこと、踊りの場でおきた様々なでき事を語りあう。夜がふけるまで自分の見たまま感じたままのことを話して歌と踊りの評価を行

う。

筆者はこのような親しい人々の集まりに加わり、八月踊りに関する発話を記録した。そのデータとアラセツ、シバサシにおける参与観察のデータとをあわせて、歌や踊りの技法などについての考察を試みた。本稿ではさらに彼等がシマという空間を離れて自分たちの踊りを披露する時の歌や踊りの表現の仕方、自分たちの踊りに対する評価をもあわせて考えながら、彼等が理想としている八月踊りのパフォーマンスの成立条件を描き出していきたい。

一、パフォーマンスの場合及び歌と踊りの方法

佐仁は鹿児島島から南に海上約三八〇km、奄美大島の最北端に位置し、人口五九五人、二二戸（一九八五年調べ）、一区と二区に分かれ、行政上は鹿児島県大島郡笠利町に属している。

八月踊りは旧暦七月一日の盆の送り日の夜や一五夜相撲の後にも踊られるが、その中心となるのは、アラセツ二日、シバサシ二日の計四日間にわたってシマ全体を舞台に繰り広げられるヤーマワリ（集落内の家々を一軒一軒残らず踊ってまわること）である。⁽²⁾ 四日間にわたるヤーマワリは、昼頃から夜にかけて一区、二区と別々に行われる。「今日は×区の方が人数が多い」「今日は×区の方が盛り上がっている」とたちまちうわさになり、常に相手の踊りを意識して競いあいながら踊っていく。何度か両者の踊りが一区二区の境界付近の近接した家で踊られる際には、互いの歌声、太鼓の音を耳にしながら、殊更自分たちの歌に踊りに熱がこもる。

ヤーマワリの踊り始めの家は伝承によると、カミヤシキであると伝えられる⁽³⁾。昭和三年（二五年頃まではアラセツだけで集落の家々を残らず踊って回り、シバサシにはアラセツの最後に踊り終わった家からカミヤシキへとアラセツとは反対回りの順序でもう一度ヤーマワリして合計二周する「ムルオドリ」を行っていた。その後はアラセツ、シバサシの四日間かけて一周するという「カタオドリ」となり、ヤーマワリの順序は、カミヤシキから踊りはじめた次の年には反対回りをしてカミヤシキが最後になるように、一年おきに同じ順序でまわるようになっていく。さらに昭和五三年ごろからはそれまで集落の運営資金を集めていた「種おろし」の行事がとりにやめになったため、八月踊りのヤーマワリで資金集めするようになった⁽⁴⁾。従って八月踊りのヤーマワリは、来る一年間、家々に火事、災難がないようにとの厄払い、祈禱という以前からの役割に、集落の資金集めという新たな機能が加わって今日に至っているのである。⁽⁵⁾ ヤーマワリでは、一軒につき二曲ずつ踊って回るが、各家での一曲めには必ず「庭のしょうじ」が儀礼的に歌い踊られる。

坐しゅて歌すれば 股だるさやし
が

でわきや振りたてて 踊るとよも

大意：座って歌をしていると股がだるいので、

私たちは振るい立って踊ってあそびましょう。

「庭のしょうじ」

けさぬ親ぶじぬ しつけたぬ美らさ

殿地^{とち}がしまし 稲穂^{いねほ}やつける

大意：昔の祖先たちの作った伝統はずばらしい
殿地に稲の穂を積み上げるように（共通歌詞）

「庭のしょうじ」の後は家々から自主的に出された寄付金の金額を披露し、各家でそれぞれショウケ（踊りの時に出される御馳走）がふるまわれ、二曲めはその他のレパートリー二二曲の中から自由に歌い踊られる。家から家へと踊りが進むときには道歌として「おぼこり」が太鼓を打ちながら歌われ、全ての家を踊り終えたシバサシの最後の夜、踊りおさめの家では「うらとみ」が踊られて四日間 にわたるヤーマワリは幕を閉じる。公民館の土俵のまわりでさらに踊ることもあれば、それでも踊り足りない何人かで「六調」と呼ばれる手踊り歌を踊るなど、その年々のヤーマワリ後の雰囲気は様々である。今年の踊りももう終わりという夜は家々では遅くまで明かりがついたまま、おしゃべりや笑い声、歌声が絶えない。以上がアラセツ、シバサシの四日間のあらましだが、つぎに曲としての八月踊りの歌い方、踊り方についてみてみよう。

八月踊りの輪の作り方は、原則的には一円を描いて輪をつくり、男女半々ぐらいの人数で混じり合うことなく別々にならぶ（図1参照）。男女の輪の境目、つまり女性が時計回り方向にくる部分に、直径三〇〜四〇cm程の太鼓（ツツン）を左手に、バチを右手に持った女性が数名ならぶ。太鼓を持った女性の両極、あるいは二〜三人おいたところに、男女それぞれの歌の歌い出し（ウチジャシ）をつ

とめる歌のリーダーが輪の内側に向かつてちょうど向かいあう位置に立つ。歌のリーダーは順次掛けあう歌の歌詞、歌を歌い出す音程なども決める重要な役目を負う。リーダーをつとめることができるのは大抵五〇〜七〇才である。歌のリーダーから太鼓と反対方向にむかって歌を熟知した順にならぶ。従って大抵年寄りから若い人へという順序になることが多い。輪の大きさは最低二〇名ぐらいから多いときには一〇〇名近くにもなり、人数の多い時には二重、三重の輪をつくる。

太鼓を打つ人数は踊りの輪の規模に応じて三名〜八名で打ち、踊る家の庭が狭い時や人数が多い時には、踊りの輪の中に太鼓打ちだけの列を一つにつくる。踊りの振りは全員同じ振りで、輪の中央に向いての動作と踊りながら輪を時計回り、あるいは反時計回りへと進んでいくのが基本である。時計回りに踊り進む曲は輪の中央に身体を向けた方向から左側に向かって踊り進むためにヒダリマワリ、反時計回りの方向に進む曲はミギマワリとよばれている。踊りの振りは曲によって決まっており、踊りの振りの一フレーズを一曲の最初から最後まで反復していく。太鼓を打つ人も踊りと同様の足の動

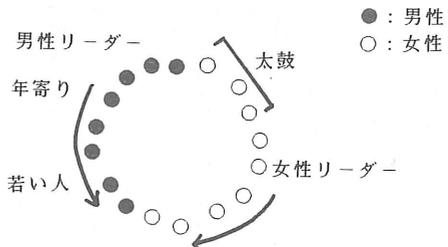


図1 八月踊りの輪の作り方

作をしながら、そのまま両手に太鼓とバチを持って太鼓を持つ。太鼓は「 」の等時拍、あるいはそれに「 」を組み合わせたリズムパターンの反復で、曲によって決まったリズムパターンを一曲の最初から最後まで反復していく。全レパートリーの中で「庭のしようじ」だけは一曲の途中で太鼓の打ち方が一度変わり、それと同時に踊りの振りも変わる。太鼓を打つ人にも一人リーダーがいて、リーダーの太鼓の打ち方を見ながら合わせて打っていく。太鼓打ちには太鼓のリズムだけではなく振りも揃えなければならないとされており、左利きの人でも必ず右手にバチをもって打つ。

歌の掛けあい、一曲の最初は必ず男が歌い出し、その後は男女交互に歌い継いでゆく。歌いあう男女の音の高さは男の歌よりも女の歌の方が完全四度高く歌われる。一曲の最初のうちはたいてい元歌といってその曲専属の歌詞を掛けあい、その後は共通歌詞といつてどの曲にでも歌うことのできる歌詞を歌い継いでいく。歌いあう男女の歌の旋律は基本的には同じで、歌い合う歌詞は男女それぞれ歌い出しのリーダーが即興的に決める。リーダーが選択した歌詞の最初の一言を聞くとすぐ踊り手たちは歌おうとしている歌詞を理解して一緒に歌う。こうして男女集団の歌掛けが成立するのである。歌詞のやりとりは当意即妙に歌い継ぐのが基本だが、ナラベといって、歌いあう順序が決まっているものもある。

ヤーマワリではそろそろ踊り始めるといふ合図にまず太鼓を打つ。それはステダイコと呼ばれ、だいたい等時拍に打つが、歌が始まるまでは揃わないことが多い。なんとなく人が揃ったところ、あるいは

は男側だけでも何人かがショーケを食べ終わり踊ろうという態勢になったところで突然男性リーダーが歌い出す。各家での二曲目は特に誰かが言い出さない限り、男性リーダーが歌い出して始めて何の曲かを知らされる。そのテンポにあわせて太鼓がリズムを刻みだし、踊りが始まる。踊り始めは歌のどの部分からとは決まっておらず、パフォーマンズの度に異なり、歌の旋律ひと節と踊りの動作のフレーズは対応していない。一曲の始まりはゆっくりと歌われるが、掛けあううちに太鼓の打ち方が速くなり、同時に歌も踊りも加速していく。テンポがはやまるにつれて歌は相手が歌い終えないうちに歌い出すようになり、その結果歌の下の句は欠落する。このようにして歌をとりあてていくことをアラシャゲルといい、こうしてクライマックスに達したところで一曲を終える。アラシャゲにあたつては、一曲の途中で旋律が変わり、踊りは最後まで変わらないまま二度、三度と旋律が変わっていく曲もある。アラシャゲにより歌の下の句は次第に欠落していく構造をもつのに対し、踊りは最初から最後まで一フレーズの反復という自立した構造を保持している。

実況録音から「ヤソレノトエ」を、歌われた歌詞（資料1）、採譜資料（資料2）、踊りの形態（資料3）、歌と踊りの時間構造（資料4）を図などで示したものを参考資料として掲載した。歌われる歌の旋律、掛けあう歌詞の選択、テンポの速め方、相手の歌に割り込むタイミング、歌われる音の高さは、パフォーマンスの度に微妙に異なり、特に歌が始まってから踊りがどこから始まるかについては大きく違ってくる。集団で歌われる歌の旋律、踊りの振りは

資料1 「ヤソレノトエトエ」 演唱例

(実際の歌われ方)

八月やそれてソレ み冬なてくれば ハレみ冬なてくれば (ヤソレノトエトエ)
 A B B 相手方ハヤシ

遊び好きわぬやソレ 肝ぬハレなさ 肝ぬマタげなさ
 C D D

詞 型 A B B (ハヤシ) C D D
 曲 型 I I

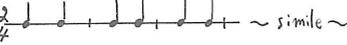
- * 以下 ABCD の歌詞のみ示す。() 内は歌われなかった部分。漢字は筆者の当て字
- * 歌い始めは必ず男性、従って、1、3、5、…は男性、2、4、6、…は女性
- * 歌詞の下の 〈 〉 内に標準語で大意を記す。

1. ^{ばちがつ}八月やそれて/^{あし}み冬なてくれば/^{あし}遊び好きわぬや/^{あし}肝ぬげなさ
 〈八月が過ぎて冬になると、遊びが好きな私は寂しい気持ちになってくる〉
2. ^{あし}遊び好きわぬや/^{あし}とめてとめららぬ/^{あし}シマぬ尻口に/^{あし}探めて遊ば
 〈遊び好きの私はとめてもとめられません。シマの果てまで行って遊びましょう〉
3. ^{あし}汝歌あらしやげて/^{あし}吾歌あらしやげろ/^{あし}互にあらしやげて/^{あし}(夜さり遊ば)
 〈あなたの歌をあらしやげ私の歌もあらしやげて、お互いにあらしやげて夜どうし遊びましょう〉
4. ^{あし}あらしやげて夜さり/^{あし}遊ばやと思めば/^{あし}今ぬ誇らしやや/^{あし}(何にきゃなでろ)
 〈あらしやげて一晩遊ぼうとすると、今の誇らしさはたとえようがない〉
5. ^{あし}今ぬ誇らしやや/^{あし}ものにたとよれば/^{あし}白金の花や/^{あし}(露ききゃなでろ)
 〈今の嬉しさはいつよりも勝っている。白金の花に露が落ちた美しさのように〉
6. ^{あし}白金の花や/^{あし}氷かけていけろ/^{あし}情けかけみよしし/^{あし}(いけて給れ)
 〈白金の花は水をかけていけますが、情けもかけていけて下さい〉
7. ^{あし}情けかけみよしし/^{あし}いけ欲しややしが/^{あし}汝がきじろめぬ/^{あし}(おらばきゃしゅり)
 〈情けをかけていきたいのですが、あなたを見張る人がいたらどうすればいいのでしょうか〉
8. ^{あし}おしたてて美らさ/^{あし}おしの鳥雌鳥/^{あし}前たてて美らさ/^{あし}(じきぬうなり)
 〈おしたてて美しいのはおしの鳥の雌。前にたてて美しいのはじきの妹〉

9. 今日がれの遊び／明日がれの遊び／行き果てぬ遊び／（来年ぬ遊び）
 〈今日の遊び。明日の遊び。はてしなく続く遊び。来年の遊び〉
10. 一わかしもいらぬ／二わかしもいらぬ／泡盛のお酒／（出し給れ）
 〈一わかしのお茶も二わかしのお茶もありません。泡盛のお酒を出して下さい〉
11. 今年年加那志／果報な年加那志／道ぬささ草に／（真米なりゆり）
 〈今年年加那志。果報な年でした。道のささ草にも真米がなる程に〉
12. 遊び好きわぬや／とめてとめらぬ／シマぬ尻口じ／（とめて遊ば）
 〈遊び好きな私はとめてもとめられません。シマの果てまで行って遊びましょう〉
13. 一わかしもいらぬ／二わかしもいらぬ／泡盛のお酒／（出し給れ）
 〈一わかしも二わかしもありません。泡盛のお酒を出して下さい〉
14. 泡盛のお酒／出じゃさだならば／（下句不詳）
 〈泡盛のお酒を出してくれるならば…〉
15. 殿地あみしやれや／果報な生れやしが／米倉や前なし／（床や腰て）
 〈殿地の奥様は果報な生まれです。前には倉を建てて床は腰まであって、〉
16. うちたてて美らさ／おしの鳥雌鳥／前たてて美らさ／（じきぬうなり）
 〈うちたてて美しいのはおしの鳥の雌。前にたてて美しいのはすぐ下の妹〉
17. 西からも寄ゆり／東からも寄ゆり／西東ぬ稲玉／（寄るな寄りゆり）
 〈西からも寄ってくる。東からも寄ってくる。西東の稲玉が寄ってくる〉
18. これほどぬ踊り／組み立ててからや／夜ぬ明けて太陽ぬ／（上がるまでも）
 〈これ程の踊りを組みたてたからには、夜の明けて太陽の上がるまで踊り続けよう〉
19. 汝歌あらしゃげて／わ歌あらしゃげて／互にあらしゃげて／（夜さり遊ば）
 〈あなたの歌をはやめ私の歌をはやめ、互いにあらしゃげて夜通し遊ぼう〉
20. うちたてて美らさ／おしの鳥雌鳥／前たてて美らさ／（じきぬうなり）
 〈うちたてて美しいのはおしの鳥の雌。前にたてて美しいのはすぐ下の妹〉
21. おぼこれどやよろ／果報しやらどやよろ／来年ぬ稲加那志／（あぶし枕）
 〈おぼこれどやよろ、果報なことでした来年も稲加那志は畦を枕にすのでしょう〉
22. おぼこれやよろ／果報しやらどやよろ／来年ぬ稲加那志／（あぶし枕）
 〈おぼこれどやよろ。果報なことでした。来年も稲加那志は畦を枕にすのでしょう〉

資料2 「ヤソレノトエトエ」 採譜資料

♩ = 42 → 168

太鼓 $\frac{2}{4}$  ~ simile ~



男

1. (あや)がーちーちやわてつーぬいーうゆなーてんいーほーハレぬーふーうゆなーてんいーほーあや
 3. (あや)あーらげてつーわらーわらあーらげてつーわらーわらうあーらげてつーわらー

女

2. (あや)ちーちやわてつーぬいーエてヒーあさーぬーハレぬーあーエてヒーあさーぬーしよのー
 4. (あや)ちーちやわてつーぬいーエてヒーあさーぬーハレぬーあーエてヒーあさーぬーしよのー

男

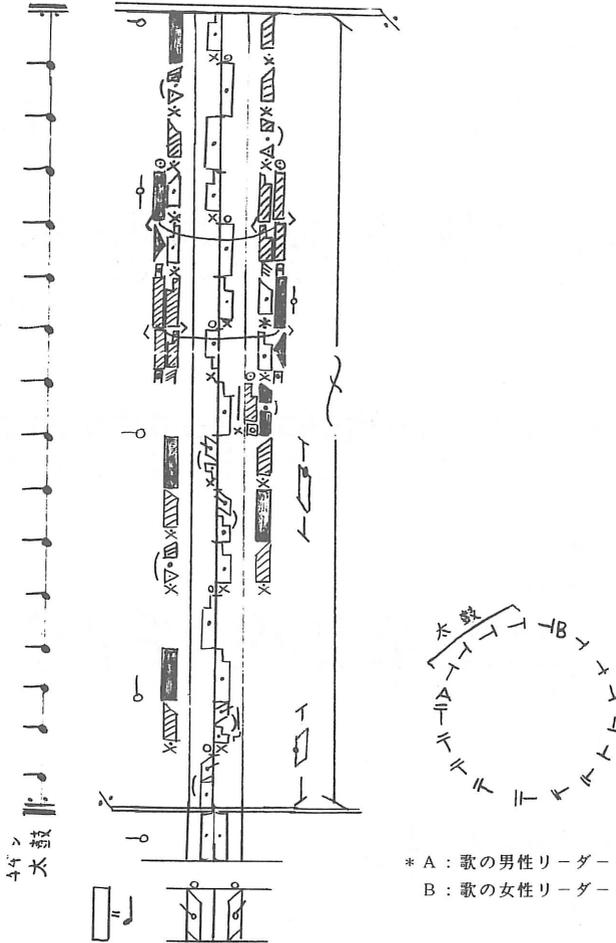
トエトエ
 1. ぶーちーちやわてつーぬいーぬやハレぬーあーハレぬーもあやぬーちーちやわてつーぬいー
 3. にーあーらげてつーわらよまーり

女

2. しーりぐちにソレーせぬーエてヒ
 4. ほーこらしやわてつーぬいー

- * 実音は楽譜よりも短3度低い。
- * 男性女性別々に採譜した。
- * テンポは歌い始めのテンポから加速して歌い終わるまでのテンポを→で示した。
- * 小節線は太鼓の等時拍の2拍を基準に便宜的に区切ったもので、4分の2拍子の意味はない。
- * 採譜は4番まで行ったが、以下22番まで旋律はほぼ同様である。
- * 歌詞の欄の→は、その間の歌は欠落していることを示す。
- * 歌い出しのリーダー1人が歌っている部分の歌詞を()で示した。
- * 男女互いの歌の途中のどの部分から相手の歌が歌われたかを5.等のようにして相手方が歌い終わらないどの部分で相手の何番が歌い始められたかを終わりまで示す。

資料3 「ヤソレノトエトエ」舞踊譜 (Labanotation による)



* 細かいtemancai等の個人差の大きい振りは省略し、全員が同じ振りである動作の骨格のみを記した。

* 踊りの輪の人数等は便宜的なもので、実際にはそのつど人数、輪の形は異なる。

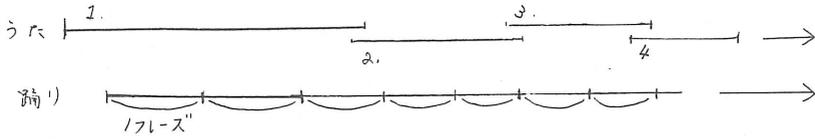
* 舞踊譜に示した動作を1フレーズとして、1曲の最初から最後まで反復する。

* direction pin を、次のように決めて記録した。

輪の中心をむいていることを示す。

輪の回り方にそって（反時計回りにまわる）前方を向いていることを示す。

* 舞踊譜最初から5拍めの両手を輪の外側にむける振りは舞台用に工夫されたもので、以前は右手だけの振りであった。



個人によって癖や調子があり、全員がぴったりと一致するものではない。佐仁というシマを伝承集団として口頭で伝えられてきた八月踊りは、パフォーマンズの度に新たに創造されるものであり、八月踊りを構成する歌や踊りの規範はゆるやかに多様性を示すものである。

次章でこのようにして行われる八月踊りの技法、評価について人々の発話の事例を中心に詳しくみてみよう。

二、歌と踊りをめぐる技術と評価

踊り手が踊りながら常に注意を払うのは、次にどの歌詞を歌うのかということである。彼等はリーダーの歌い出しに耳を傾け、少しでも早くリーダーの決めた歌詞を読みとり、わずかでも多く歌って楽しもうとする。歌と踊りのよしあしは歌い出しのリーダーによって決まってくるところが多いので、まずリーダーの評価についての話題をとりあげてみよう。

「××の声は特別めだつ声でわかりやすい」「××の声はきれいだが、歌い

出すときにこっちを向かずに歌い出すのでわかりにくい」「××は知識もあり歌のナラベも多く知っているが声が小さいせいかうちだしがわかりにくい」

*以下「」は筆者のフィールドノートにより抜き書き、発話者は四〇代後半から六〇代までの男女。話題となつている人名はふせ、××で表記する。()内は筆者による解説を付け加えたもの。

踊り手は自分が歌いたいたために、リーダーがいかにかうまく歌詞を知らせてくれるかを評価している。リーダーは歌い出しを大声で、あるいは口を大きく開けたその形で次の歌詞を隣から輪になって並ぶ人々に示さなければならぬ。リーダーが選んだ歌詞が可能な限り早くしかも大勢に伝わるためには、輪を作る人々の並び方も影響してくる。

「ウチダシの××の隣に××が並べば、二人殆ど同時にうたいだせる」「××と××は踊るばかりで歌はせんから、そんな人が二人も並べば歌いぐるさや。歌をしっている年寄りの隣におれば歌詞も覚えられるのに……」

伴奏楽器が太鼓だけのため、歌われる音の高さは全て歌い出すリーダーが決める。そのために男女の歌の互いに対する音程の取り方も問題となる。

「(女性のウチダシの)××は男が低く打ち出しても高く打ち出しても同じ音程でしか歌えない」

「(女性のウチダシの)××は、インガウタ(男性の歌の高さ)で

うちだしとったが……」××がうちじゃせば、音程のあわんことが多過ぎる」

この場合の音程とは女性の歌が常に男性よりも完全四度高いことと相手の歌にハヤシを掛ける時の音程とを問題にしているものだが、この音程についての彼等の耳は驚く程鋭い。彼等のあわなかったという個所をテープで聞き返してみると、ほんのわずかな狂いをも許していないことがわかる。踊りの場でも「やっ」と音程があつてきたね」等と言うのが頻繁に聞かれる。

さらにリーダーの歌詞に対する知識、声の質、節のマゲカタなど、話題に尽きない。

「××は特別にいい声で、隣で歌っている二〜三名までいい声になしていく。音痴な人がおればその回りの人まで音痴になつていくのとは反対に……」××の歌いかたはマゲが少なく、誰でも歌をつげやすい。八月歌のウチジャシはあの歌い方が一番わかりやすく、歌をつげやすい」××のマゲカタは独特のクッカマガリ（細かいマゲが多く入ること）じゃ」××は音程は悪いが歌のナラベだかいっぱい知っている。今年になってからウッチュ（年寄り）から良く教わって勉強している」××と××、××と、三人並べば声をはりあげて真剣になつて歌っている」××のマゲはなつかしくはないが声も大きくてわかりやすく、朗らかな性格でみんなを楽しくする雰囲気づくりが上手」(男のリーダーと女のリーダーの名を揃けて) ××と××のコンビなら最高の踊りになる」

リーダーの歌い方がなつかしい(しみじみとした歌い方の時などになつかしいという表現をすることが多い)かどうかはそれほど問題にならないが、家々を巡回して踊られる「庭のしょうじ」についてだけは、誰もがなつかしさを強調する。

「庭のしょうじだけは特別になつかしい歌だ。歌いだした始めのころの女の歌を聞きながらもう何とも言えない気持ちになることがある。」「八月踊りはみんなで踊って騒いでうかれるばかり……でもいつとは決まっていないが、夕方になるころ庭のしょうじの最初の何ふしめかの歌。自分でも歌をつけながらこんなになつかしい歌があつたのかと感激する……」

「庭のしょうじ」の一曲の最初のころまでゆっくりと歌われる女性の歌に、「ナツカカリユットー」と即興的な男性リーダーの掛け声や、また別の男性が「ケー」と悲鳴のような高い裏声をあげるのを時折耳にする。それは「なつかしくてたまらなくなって自然に出る声」だと人々は説明し、「それをきけば自分の歌がそんなになつかしいのか、と元気が出る」という女性リーダーもいる。

一曲の途中からテンポを速めて歌をとりあうアラシャゲは、踊る人の気分が高揚するかどうかの重要なポイントである。このアラシャゲは歌のリーダーと太鼓を打つ人との両方が主導している。実際の踊りの場では、相手方が歌っている間、歌のリーダーが太鼓に「パラセ、パラセ(速める)」と、両手を打ちながら言うこともあれば、逆に歌のリーダーが未熟なら太鼓を歌のリーダーの前で打ちながらテンポを速めさせていくこともある。音程の取り方やアラシャ

ゲ方に歌い出しのリーダーの特徴がでており、何十年も踊ってきた年よりなどは、遠く隔てて集団の歌として聞こえてくる八月踊りを「今度は××にウチジャンが変わった」と見事に聴き分けている。

歌のリーダーの次に話題になるのは太鼓（ツツン）の打ち方である。数人並んで打つ太鼓の音は、集落全体に響きわたるほどの音量である。太鼓を打つ人は輪の中に並ぶが、または次の歌詞は何かと常に注目される男性リーダーと女性リーダーの間に位置しており、太鼓を打つ動作は自然と目にはいってこる。

「××の打ち方は（手で動作をまねながら）バンバン、うるさいが、」××は手首に力まで入れてバチを握ってポカポカ、打っているが、あれは力までいれんでも鳴るのに。自分は柔らかく打つから何日打ち続けても疲れんよ…」

というように、打ち方が柔らかければ太鼓の音も自然と柔らかくなる。太鼓は基本的には踊りさえできれば単純なリズムを刻むだけの簡単なものだが、踊りながら打つその振りの柔らかさと振りの大きさが、歌いやすさ、踊りやすさにつながっており、太鼓のリーダーを勤められるまでには、かなりの技術が必要となる。ヤマワリの際、太鼓の打ち方にうるさい年寄りはその場で若い太鼓打ちに注意する。

「ツツンを打つ時には足を少し爪先から踏むようにして上下に身体を動かしながら、フリジヤシフリジヤシ、手首し打て…」
「太鼓を打つ数名に）柔らかく振りを揃えて…ナン（波）のウチン（うちよせる）ように…」

太鼓の音の高さも大体決まっている。奄美の太鼓は馬の皮などを両面にはった締め太鼓でワクの中央には木のくさびが多く一列にさしてあり、これを打つと皮が締まる。

「歌っている）××に、ほれ、ツツン打ってごらん、と言われて打ったら、わん（私の）ツツンやバタン、っていう変な音…（太鼓打ちのリーダーの）××のツツンはいい音だったから、なおしてね…と、ツツンを渡すと、バチでカチカチカチ…って打ってもらったらやっという音になって全部と揃ってきたよ…」

一曲の踊り始めを決めるのは本来太鼓打ちのリーダーの役目である。ヤマワリでは、一曲めの「庭のしょうじ」は決まっているが、二曲めはたいてい男性リーダーが歌いだすのを聴いて始めて何を歌うのか知らされる。歌い出しのテンポに合わせて最初は等時拍で太鼓を打ち、何の曲かわかったところでその曲の踊りの足の動作とその曲の太鼓のリズムパターンを同時に打ち始める。太鼓の最初の足の動作を足をフムと言い、踊り手は太鼓打ちのリーダーに習って徐々に踊りだす。しかしシヨーケをまだ食べ終わらない人やおしゃべりが終わらない人もいて、実際踊りの輪ができ上がるのは男がひと節歌い次に女が歌い始めるころとなることが多い。踊りの振り是谁もが輪に入って踊ることのできる単純なパターンの繰り返しでありながら、歌を聞いてすぐに足をフムのは非常にむずかしく、実際それができるのはほんの数名しかない。従って太鼓打ちのリーダーが必ずしもすぐに足をフムことができるとは限らず、誰かが踊

り始めるのを待ってなんとなく踊りが始まる事が多い。

「今では踊らない年寄りのことを指さして）××はすぐに足をフンでいた」

「若い太鼓打ちの）××は本当はすぐに足をフメルのに、年寄りや先輩に遠慮してフマナイでいる」

などという話題は一部では聞かれるが、ヤーマワリにおける一曲の始まり方は全員がきれいに輪になって踊る準備ができてから始められる性質でないため、誰が足をフミ始めるか、歌に対してどこからフミ始めるのかはあまり問題にされない。

一曲の終わりには「トーザイ」を、オハナノヒロウ（家々が自主的に決めて出す集落への寄付金の披露）をする人が掛ける。このトーザイのタイミングがはやすぎると「××は面白くなってきた頃終わらせる」などと不満になり、そのようなトーザイが二度も続けば、わざと大声で歌い続けていく。

八月踊りの総合的な評価は、踊る一人一人がいかに、楽しいか、心がうきうきするかであり、踊りが楽しく雰囲気も盛り上がっていることを「踊りがハズム」と表現する。これまで述べてきた歌や太鼓等々の技法は踊りがハズムための条件でもある。一曲をアラシャゲた頃から輪の中にはいつてテオドリ（両手を高く上げて招くような動作をしながら自由に踊る個人の喜びの表現）する人、歌にあわせてハト（指笛）を吹く人が現われるのは、踊りがハズミ、うかれてきた時の自然な感情表現である。踊りがハズンダ時の一曲の終わりに、太鼓の連打、ハト、笑い声などが同時に響く。

さらに言えば、踊りがハズムには踊る場所、人数も影響する。ヤーマワリでは家々の庭で踊られるが、庭が狭過ぎれば踊りにくく、庭の中央に植え込みがあれば互いの顔がみえなくて踊りにくい。人数が多過ぎれば、歌の掛け合いがやりにくく、三〇〜四〇人くらいが一番ハズムとされている。

人々の自由きままな発言を聞いた限りでは、最も関心をもって歌のリーダーに対する評価には、歌い出しの知らせ方が分かり易い、などの必須条件はあっても、誰こそが佐仁一番の歌い出しリーダーとは決められない多様な評価が伺える。一区と二区の競い合いも、永遠に優劣をつけることのできないものである。「これが正しい佐仁の歌の歌い方」といった歌の旋律、踊りの振り等々の正調の度合などにおいて、一元的な価値基準をもうけることなく、踊り手たちは今が最高と感じる八月踊りを求めて常に創造的に伝承していくエネルギーをもっているのである。四日間のヤーマワリの中で、最後の日は特別な雰囲気と盛り上がりを見せる。

、「むる最高だった：朝から全部がわくわくして：昔に比べればいろいろ違ってきて、歌い方もなつかしくなくなっているのかもしれないし、太鼓の打ち方などはまだまだ：だが、人数も多く、歌う人も多く、毎年シバサジの最後の日には全部がうきうきして踊って、口ではうまくいえない雰囲気があつて：」

踊りながら最高の気分を味わうためには、歌の掛けあい方、踊りをさそう太鼓の打ち方などの技法だけではなく、アラセツ、シバサジのヤーマワリという条件が不可欠である。だからこそ人々はアラ

セツを心待ちにし、数日前からショーケの準備にも熱心になる。楽しくなりたいために少しでも歌を多く覚え、最高の気分をもとめて踊りを盛り上げるために歌や太鼓の技巧的な面にも敏感になるのである。

以上シマのヤーマワリを伝承の母胎としている八月踊りも、シマの外の舞台などで演じるとなると、歌や踊りの違った側面が意識されるようになる。次にシマの外で演じられる八月踊りについてみてみよう。

三、シマの外での踊りの披露

八月踊りが、シマの外で演じられることは少ない。同じシマの歌でも個人性の強いシマウタは、よそのシマへ行っても機会があれば気軽に三味線を弾き、一人歌を披露することができる。それに比べて集団で踊る八月踊りはある程度の人数が必要で、しかもアラセツ、シバサシという年中行事がシマジマではほぼ同じ時期に行われるため、他のシマの踊りを見る機会も限られる。何か特別な機会が設けられなければ、シマの外まで大勢で出かけて行って踊るようなこともないのである。

佐仁は周囲のシマジマから「花ジマ」と呼ばれ、大島の中でも昔から歌や踊りが盛んなところと伝えられてきた。毎年のように八月にはテレビ局、新聞社が佐仁の踊りを取材、収録に訪れ、また本土や島内の舞台等に招待されて踊る事も多い。そのような機会は、「自分たちのシマの踊り」をシマの外に披露する特別の機会となる。

奄美民謡が東京の舞台で演じられた最初の機会、昭和三十六年十月、九段の青年会館で行われた全国民俗芸能大会には、島内から選ばれた数名のウタシヤ（シマウタの名人）たちと佐仁の八月踊りが出演した。島外に出るのは初めてだという人が殆どだった当時、佐仁八月踊りの総勢二十名は、毎夜集まって練習を重ねた。演目は「おぼこり」を歌いながらの舞台入場と「庭のしょうじ」「ネンゴロジョ」「ヤソレノトエトエ」だった。

「庭のしょうじはただ太鼓にあわせて歩くだけの踊り、それではとても人に見せられないからと両手でテマンカイを入れるようにした。八月踊りはどれも輪の内側に向かって踊るばかりでお客さんにお尻を向けることになってしまふ。ヤソレノトエトエだけは輪の外側に向かって右手を上げる振りがあるから舞台にいいんじゃないか、ということになって…練習するうちに右手だけじゃなくて両手を上げることになった…それから手の上げ方、佐仁の踊りは手をあまり上げないという話を聞いて、誰からともなくそんなうわさになっていたので、お客さんにみせるには手の振りを高くするように練習した…そう、肩のあたりで動かしている手の振りを目のあたりまであげるように…それから大変だったのが時間制限…何分だったか何度練習しても時間オーバーで、一曲を短くするためにいつもより早めにアラシヤゲるように苦勞して練習した…」

こうして舞台で見せることを意識して、踊りの振りが工夫された。東京では、関東奄美会（東京在住の奄美出身者の会）が島からの一

行を歓迎し、奄美会の集まりを開いてそこでも踊り、その帰りには大阪によって、関西奄美会、鹿児島奄美会で踊った。

「奄美会には佐仁」だけでなく、どこそこいろんなシマの出身者がいっぱい：そこで佐仁の踊りはこんなにもテンポをはやめらんだね、とか、北の踊りの中でも一番アラシャゲ方がすごいね…と言われて、佐仁の踊りはどこよりも一番テンポをはやめらんだね…って、わかっただよ…」

その後現在に至るまで、島内のリゾートホテルの催しに招かれて踊る折りやテレビ局が撮影に来た時などには、「庭のしよじ」のテマソカイと「ヤソレノトエ」の両手を上げる振りところが演じられている。ヤーマワリの折りにはどちらもやる人とやらない人とまぢまぢの状態である。

平成三年七月二十二日、笠利町町政施行三十周年記念事業芸能大会として、島内では初めての八月踊りのコンクールが行われた。優勝したチームは同年一月二四日に行われる「国民文化祭ちば」へ出場するという選考も兼ねてのコンクールである。選考基準は踊り手二十名、太鼓五名の計二十五名編成、全島共通のレパートリーとされている「赤木名観音堂」の課題曲と自由曲一曲の計二曲を、十五分以内で演技するというものだった。佐仁の踊り手たちは出場前の五日間、毎夜公民館に集まって練習に励んだ。この大会で男性の歌のリーダーをつとめ、練習の中心的役割をはたした指導者は、その時の様子を以下のように述べている。

「自由曲を何にするかにあたって、殆どの人が『庭のしよじ』

を希望した：が、あれは舞台では映えないということになって、輪の外側に向かって手を上げる振りのある『ヤソレノトエ』がいいのではということになった。勿論ヤーマワリでは『庭のしよじ』を何度も繰り返すのでそれをやらなければ踊りもハズミにくいと思いはしたが。それから困ったのが一曲の始まり方と終わり方、ヤーマワリでやっているような調子では最初は太鼓の音もバラバラに揃わず、歌いだしてもその後どこから踊り出すのかも決まっていない、これでは人前に出られないということになって、最初は太鼓をトン、トン、トン、と三つ打ったところで歌い始めるように決めた。その最初の太鼓も揃うように一つめは太鼓の先頭が打って、二つめから太鼓全員で打つようにして、踊りも歌い始めると同時に踊ることにした。男のウチジャンが最初から振りを大きくして踊れば皆すぐに踊れると思って…。一曲の終わりも舞台でやるにはどうも終わり方がしまらない、ので、終わりのところではあらかじめ（男の踊り手一人をさして）××が『トーザイ』を掛けて終わるようにした：それと時間制限で苦労した。二曲が十五分になかなか収まらず、一曲を短くするために早めにアラシャゲで終わりにするように練習した。」

最近になって工夫されたこの舞台むぎの一曲の始まり方と終わり方については、佐仁の集落内では年齢を問わず賛否両論である。

「トーザイをかけて終わるのは、種下ろしの行事にかわって資金集めするようになってのことで、かけないで終わるのが本当

の終わり方」「昔は歌い出しは座ったまま暫く歌ってから立って踊り出していた。歌をしばらく歌ってから踊り始めるように自分は身体がそう覚えている。本当の佐仁踊りでは歌をしばらく歌ってから踊り出すもの」「最初の太鼓はヤーマワリの時でも打ちにくく難しいが、最初に三つたたくと決まっていれば打ち易い」

大会には町内の七集落が参加し、佐仁が優勝した。会場には出場者以外にも佐仁からは多くの人が観客として応援にかけつけた。これ程まとまってシマジマの八月踊りを見られる機会は滅多にない。佐仁の人々は誰もが佐仁の踊りが一番良かったと言う。

「他のシマの踊りは、踊りは揃っているが、歌を歌う人が少ない。佐仁の踊りは踊りも踊って皆歌も歌っている」「太鼓の音も踊りの振りも佐仁は柔らかいが、他のシマは太鼓の音などはうるさい程に堅い音だった」「見ていて佐仁の時だけは会場がわいた」「他のシマはアラシャゲてもあんまり速くならんで面白くない。佐仁では口も動かんところまでテンポを速くして、このやり方が一番!」

コンクール優勝、テレビ出演、東京、千葉の舞台出演等々は、他のシマよりも佐仁の踊りが優位に立っているという外側からの評価として受けとめられている。直接自分たちの目でみて、歌う人が多く太鼓の打ち方の技巧が優れているなど、「佐仁は花ジマ」と親から聞かされてきた漠然としたイメージは、一層の確信と具体性をもって語られることになった。シマジマによる歌、踊りの違い、特

徴には、歌の旋律、踊りの振り、歌詞の発音の方法、アラシャゲ方などの様々な要素があげられるが、その中でも特に「佐仁が一番テンポを速める」ということが印象に残り、他のシマの人から受けた評価の中でも最も強調されている。佐仁の人々は急激にテンポを加速するそのやり方に「佐仁らしさ」を感じており、この方法が四日間踊り続けて陶酔することできる、佐仁の人々の身体にあった調子なのである。

シマの外の舞台で八月踊りを見せるにあたって、まっさきに工夫されたのが踊りの振りであり、一曲の始まり方であった。ヤーマワリを中心としたシマの中での八月踊りに対する彼等の話題を聞いては驚くほど敏感でありながら、踊りの振りなどに対する技術的評価は全くという程きかれなかった。踊りは自分自分が踊って心地良く、満足することが第一であり、個人個人のその人らしい身体の癖や特徴を話題にすることはあっても「誰でも気がねなく踊れる踊り」と表現される八月踊りの振りをうるさく評価することはなかったのである。シマの外で人に見せることを念頭においた時、そういった自分たちの踊りの振りに対する無頓着さがまず思い起こされ、踊りが視覚に訴えるものだという考えも加わって、特別に工夫を凝らすことになった。それとは反対に、歌い方、太鼓の打ち方等は普段やっている佐仁でのやり方で練習に励んでいれば、それで充分自信がもてるものと思われたのである。ヤーマワリでははっきり意識されなかった一曲の始まり方も、舞台では太鼓、歌、踊りともき

ちりと決められて演じられることとなった。シマの外での舞台という場を媒介に、これまでは意識されることのなかった八月踊りの諸特徴がシマでのヤーマワリという特定の場と結び着いていることを発見することになったのである。

おわりに

八月踊りの始まる頃、佐仁に戻って来た老人がいた。若い頃シマを離れて転々としてようやく落ち着いてからの二〇年間、今では数少なくなつた幼友達をたよって、八月踊りには必ずやってきた。今年八四才になり「来年はもう来られない」と言う彼をかこんで、シバサンの夜送別の宴が開かれた。

「俺が死んだら：俺が死んだって、佐仁の人は話すのかな」って：『当り前だりよっか』って言えば、『それなら俺も長年佐仁へ来たかいがあつたかな』って：」

入院先の病院を逃げるように抜け出して「今年が最後かもしれないが：」と踊る老女の姿もあった。人々が八月を憶い、シマを懐かしむ時思い出すのは、父や母、親しい友の歌い踊る姿であり、声であり、そういう人と一緒に踊つた体験である。八月のヤーマワリでなければ体験できないという八月踊りの限られた条件が、人々をシマにひきつけ、踊りに対する情熱をかきたてる。

「八月のヤーマワリだけは、一年に一回しか行けないような人の家にも行って、食べて、飲んで：ふだん嫌がるようなコップ

の回し飲みや、人の口に食べ物を押し込んで：この時だけは全部が喜んでそんなことをやる：どんな人が入ってきてても抵抗がないのはこの時だけ：宝の行事だよ：これは：」

八月踊りは単なる行事でも舞踊でもない。八月踊りには集落に調和をもたらす機能があり、人々は踊ることによって自分たちが佐仁の人であることを身体で表現し、佐仁の人であることに充足感を感じている。そして今ではシマの外の観衆の前での踊りを自分たちの考えで工夫し、創造していく活力が「シマの八月」を母胎にうみだされているのである。

〈注〉

(1) 内田 敦(一九九〇)によれば、太平洋側では住用村の三太郎峠を境に北大島のスタイルと南大島のスタイルに別れる。

(2) 盆の送り日には、一区二区別々にそれぞれサンサロ、ニンジョと呼ばれる道の角で踊る。一五夜相撲(現在では新暦九月一五日の敬老会)を公民館前の土俵で行った後、そのまま土俵のまわりで数曲踊られる。

(3) カミヤシキとは琉球王朝時代のノロ屋敷のことと思われる。種下ろしは旧暦九月末〜十月初めにかけての庚申の日に豊作を祈願して行われる行事で、集落内一軒一軒を手踊りで

まわりながら餅をもらって歩いてきた。詳しくは中原ゆかり(一九九〇)。

(5) 一九九〇年には被害の激しい台風一九号の直後だったため、

二〜三軒をひとまとめにして踊って歩き、その方法は一九九一年も行われた。一九九一年十月には、来年はもとのように一軒一軒まわる方針だとい話しだった。

(6) 久万田晋（一九八七）によると、笠利町城前田では一曲の途中での旋律の変換をクズシと報告している。佐仁ではこれに相当する呼称はない。

(7) 人によっては、歌の絶対的な高さについても音程という用語を使用している場合もあり、用語についての検討等は今後の研究課題としたい。

〈参考文献〉

内田るり子 「奄美大島笠利町佐仁の八月踊りの音楽 詞型と曲型の関係を中心として」 『南日本文化』 第四号、鹿児島短期大学付属南日本文化研究所、一九七一年。『奄美民謡とその周辺』 雄山閣、東京、一九八三年。

内田 敦 「奄美大島笠利町宿の八月踊り」 『民俗芸能研究』 第一号、民俗芸能学会、東京、一九九〇年。「奄美大島住用村西仲間の年中行事における八月踊り」 『南日本文化』 第二三三号、鹿児島短期大学付属南日本文化研究所、一九九一年。

大石泰夫 「八月踊りの始源―奄美大和村の事例から―」 『民俗芸能研究』 第一号、民俗芸能学会、東京、一九九〇年。

小川学夫 『民謡の島』 の生活誌』 P H P 研究所、京都、一九八四年。

久万田晋 「奄美大島笠利町城前田の八月踊り―民俗芸能の統合的（文学・音楽・舞踊）研究をめざして」 昭和六二年度東宮芸術大学修士論文、一九八七年。

久保けんお 『南日本民謡曲集』 音楽之友社、東京、一九六〇年。
田畑英勝・亀井勝信・外間守善 『南島歌謡大成Ⅴ奄美編』 角川書店、東京、一九七九年。

中原ゆかり 「笠利町佐仁の六調に伴う踊り歌」 『奄美六調をめぐる』 山下欣一、小川学夫、松原武実編著、海風社、大阪、一九九〇年。

松原武実編 『奄美大島佐仁の八月踊り歌詞集』 鹿児島短期大学付属南日本文化研究所、一九九一年。

〈公開録音資料〉

鹿児島短期大学付属南日本文化研究所制作『奄美大島佐仁の八月踊り』 C D 二枚組、ワーナーパイオニア、一九九一年。

〈付記〉

本稿は一九八七年から一九九一年に断続的に行われた佐仁での滞在調査に基づき、日本口承文芸学会第一五回大会での研究発表（一九九一年六月二日筑波大学）を踏まえて執筆された。適切な助言をいただいた先生方、のべ一年以上にわたる滞在期間中いつも快く迎

えてくださる現地の皆さんに心から感謝申し上げます。

(なかはら・ゆかり／総合研究大学院大学文化科学研究科)