

《鳩間節》の展開とその背景

飯田 泰彦

はじめに

鳩間島は西表島の北の沖に浮かぶ周囲3.9キロメートルの小さな島である。農業は島内で甘藷を中心に、野菜などを作っていたが、生業として営むには自然的な立地条件に恵まれず、かつては南対岸の西表島にイダフニ（板舟）で渡って稲作を行っていた。

島の北側から東側にリーフ（干瀬）が半月形の裾礁が発達し、周囲は美しい珊瑚礁を形成して外海とのコントラストを際立たせている。陸地面積の小さな鳩間島だが、漁場は古くから恵まれていた。リーフが自然の防波堤となり、その内側には多様な水産生物が棲息しており、日々の暮らしの糧を得ることができた。また、与那国島と西表島の間を北東に流れる黒潮の大河は、カツオ・マグロの恵みをもたらしてくれる。このような自然環境のなか、昭和30年代まで活気ある半農半漁の生活が成り立っていた。

ところで、《鳩間節》は、鳩間島の中央の小高い、^{ナカムリィ}中岡からの景観や、南対岸の南端（^{ハイバタ}西表島北岸）に通耕する島人の暮らしを謡っている。その《鳩間節》には、荘重なメロディーの《本節》と、テンポの早い《鳩間早節》がある。後者は近代における改作により華やかな曲になっているが、その原曲である前者は優雅さと情緒にあふれてゆったりしたものである。ここで《本節》は現在でいう「八重山古典民謡」を指すが、八重山で《本節》は祝儀の舞踊曲として親しまれているが、他の地域で聞く機会はきわめて少ない。一方、《鳩間早節》は琉球舞踊「鳩間節」の伴奏曲として人口に膾炙し、広く謡われている。

とりわけ、鳩間島には《本節》の祖形ともいうべき《鳩間中岡》がある。これは謡い出しの詞章をとって《鳩間中岡》^{バトゥマナカムリィ}と呼びならわしているのである。このように鳩間島において《鳩間中岡》、《本節》、《鳩間早節》の3曲は明確に区別して継承されている。また、鳩間島に由来する《鳩間中岡》は、舞踊と関わ

りながら、時間・空間を越えて大きく展開してきたともいえよう。

本稿は《鳩間中岡》の展開とその背景をたどり、そこから芸能の意味するところを考察したい。

1. 《鳩間中岡》の祖形と実景

(1) 《鳩間中岡》の祖形

加治工真市は、《鳩間中岡》の祖形を再構するために、《本節》が収録された次の諸本を比較言語学的方法によって比較校合している²。

- (a) 「米盛本」(米盛クヤ筆録の『鳩間島歌謡控』)
- (b) 「西原本」(西原弘筆録の『鳩間島歌謡控』)
- (c) 喜舎場永珣『八重山民謡誌』(沖縄タイムス社、1967年)
- (d) 『宮良當壮全集』〈11〉〈12〉(第一書房、1980年)

以下、加治工真市の論考を整理しておきたい。

- (a) 「米盛本」は13節が揃っており、形式的にはほぼ完全な姿をとどめており、
- (b) 「西原本」は(a)「米盛本」と同一形式で内容も同じくする。

(c)『八重山民謡誌』と(d)『宮良當壮全集』は、ともに明治初期に成立した「大浜用能本」(以下、「用能本」と略記³)を底本としている。一部の錯簡を除けば、(c)(d)はほぼ同一形式で、こちらの内容もほぼ同様であることがいえる。ちなみに、鳩間島には《鳩間中岡》の作者について、仲底真那が原歌をつくったという伝承がある⁴。

したがって、諸本は形式と内容から、(a)(b)の《鳩間中岡》系グループと(c)(d)の《本節》系グループに分類することができる。すなわち、前者は鳩間島で謡われる《鳩間中岡》で、後者は石垣島の士族たちが節歌として謡う《本節》である。

ここで《鳩間中岡》は(a)「米盛本」、《本節》は(c)『八重山民謡誌』から歌詞を記しておく。

- (a) 「米盛本」 鳩間中森

- 1 パトマナカムリ パリヌブリ
クバヌシタニ パリヌブリ
ハイヤヨテバカイダキテトユル
テンヨ マサテミグト
- 2 カイサムリタル ムニンヌクバ
タカサムイタル テジヌクバ
- 3 マイヌトーユ ミワタジバ
イクフニクルフニ ウムシルヨ
- 4 マイヤシンシキ ウムシルヨ
アハヤシンタチ サテミグト
- 5 マンカハイバタ ミハタシバ
パマヌミルスヤ ^{クラ}蔵ヌパマ
- 6 カイサマリタル クラヌパマ
シルサマリタル シルパマヨ
- 7 クラヌパマカラ カユヒトヤ
ウラヌマイヌ ピトククル
- 8 インダフクパマ シザバナリ
フノラカラヌ マシヌジヨ
- 9 フノラピトヌ ミルミヨ
ウイバルピトヌ シクミンヨ
- 10 ウンシクリ ミギラシヨ
アハシクリ ナフラシヨ
- 11 ウンミサクン シクリヨリヨ
アハザキン マラシヨリヨ
- 12 ウンミサクヌ フカイバナヨ
アハザキヌ アムリバナヨ
- 13 ユヌナンカ アスビヨーラヨ
ヒヌナンカ アマイヨーラヨ

(c) 『八重山民謡誌』 鳩間節（鳩間）

- 1 ^{ハトマナカムリ} 鳩間中岡 ^{ハ スブ} 走り登り
クバヌ下ニ ^{マリ} 降り登り
ハイヨーヨーギーバカイダキシヤドル
テンヨー^{マサ}勝て見事
- 2 ^ム カイシャ生イダル ^{ムリ} 岡ヌクバ
チュラサ 列リタル ^{チイジイ} 頂ヌクバ
- 3 ^{ベイバタ} マンガ南端 見渡シバ
浜ヌ見ルスヤ ^{クラ} 小浦ヌ浜
- 4 ^カ 小浦ヌ浜カラ ^{ビトウ} 通ユル人ヤ
ウラヌ前ヌ ^{ビトウグクル} 人心
- 5 ^{フタハマ} インダ福浜 ^{シイザバナサ} 下離
^{フノウラジイ} 舟浦地ヤカ ^{ジイ} マシィヌ地
- 6 ^ミ 舟浦人ぬ 見ルミン
上原人ヌ ^{シイ} 聞クミン
- 7 ^{イニ チイク} 稲バ作り ミヌラシ
栗バ作り ミキラシ
- 8 ^{マイ トウ} 前ヌ渡ユ ^{ミワタ} 見渡シバ
^イ 往ク舟 ^ク 来ル舟面^{ウムシル}白ヤ
- 9 ナユシヤル舟ドウ ^{カヨ} 通ウダ
イカシヤル舟ヌドウ カシヤラリカ
- 10 ^{イニ チインチイ} 稲バ積付ケ 面白ヤ
^ナ 栗バ並ミ付ケ ^{ミイグトウ} サテイ見事
- 11 上原人ヌ 走リクバ
アディンガーヌ^{グル}穀シ 神酒ヌマシ
- 12 舟浦人ヌ 走リクバ
^{ハモウウリイ} 蛤ヌ穀シ 酒ヌマシ

上の歌詞をもとにして、両者の詩的展開を明らかにするために、節ごとにモチーフを示した比較対照表を次に示す。

節	(a)「米盛本」 鳩間中森	(c)『八重山民謡誌』 鳩間節(鳩間)
第1節	鳩間中岡	鳩間中岡
第2節	岡の頂上の美しい蒲葵	岡の頂上の美しい蒲葵
第3節	前の渡(海峡)の舟の往来	真向いの西表島
第4節	稲粟を満載した舟	浜を行き交う人
第5節	真向いの西表島	伊武田、福浜
第6節	美しい久宇良の浜	舟浦人、上原人
第7節	浜を行き交う人	稲作、粟作
第8節	伊武田、福浜	前の渡(海峡)の舟の往来
第9節	舟浦人、上原人	往来する舟への問いかけ
第10節	芋、粟作り	稲粟を満載した舟
第11節	芋神酒、粟神酒	上原人の饗応
第12節	神酒の発酵	舟浦人の饗応
第13節	七日間の神遊び	—

(a)「米盛本」は、「鳩間中岡を起点にして徐々に島人の生活圏の遠景に及び、土地誉めをし、最後に神遊びをすることになっている」⁵。これに対して (c)『八重山民謡誌』は、第3節から第9節において、錯簡が認められる。

また、(a)「米盛本」の第3節にみられる「前の渡(海峡)の舟の往来」モチーフの具体的な描写として、第4節の「稲粟を満載した舟」モチーフが「マイヤシンシキ ウムシル アハヤシンタチ サテミグト」(稲や積み付け面白栗や積み立てさて見事)と叙述されるかたちが本来だが、(c)『八重山民謡誌』では第9節「往来する舟への問いかけ」のモチーフが文意を切断するかたちで挿入されているため、文脈が曖昧になっているのである。

両本の末尾に注目すると、(a)「米盛本」の第12節「神酒の発酵」、第13節「七日間の神遊び」のモチーフが(c)『八重山民謡誌』には認められない。逆に、(c)『八重山民謡誌』には第11節「上原人の饗応」、第12節「舟浦人の饗応」のモチーフが(a)「米盛本」には認められない。したがって、この部分をお互い補完したかたちが《鳩間中岡》の祖形だとみることができる。つまり、(a)「米盛本」に(c)『八重山民謡誌』の第11節「上原人の饗応」、第12節「舟浦人の

饗応」のモチーフが加わったかたちが、《鳩間中岡》の祖形であると考えられる。

そして加治工真市は、鳩間島における伝承の背景を顧みながら、概ね次のように説明する。

米盛クヤは西堂御嶽の神司であり、1923（大正12）年現在友利御嶽の神司である大工ヨボシから願いごとや神歌を習い覚えたというが、これに基づいて成立したのが（a）「米盛本」である。西原弘も大工ヨボシに伝授されたというので、両本は「同一の祖形より分岐したもの」といえる。

しかし、（b）「西原本」は第9節で終わり、不完全なかたちで伝承されている。それはこの歌が第4節まで謡うのが通例であるから、全編を通して謡うのは神祭りの場に限られることを意味するということである。それが（a）「米盛本」で完全なかたちを留めているというのは、神司であった米盛クヤの神遊びの場において、第12節「神酒の発酵」、第13節「七日間の神遊び」のモチーフを謡う必要があったと考えられるからである。逆に（c）『八重山民謡誌』の第11節「上原人の饗応」、第12節「舟浦人の饗応」のモチーフは厳粛な神祭りに不適切であったということである。このモチーフについて、喜舎場永珣は、この背景には鳩間島の人々が借り受けて耕作していた田地を上原・舟浦両村民が取り上げたできごとを踏まえて、「無慈悲な上原や舟浦人が鉄面皮にも鳩間島に来島したら、普通の皿では神酒も飲まず、酒も盃では与えずに蛤の殻で与え、人間としての待遇をするなどの意」⁶であると述べている。それゆえ、鳩間島では（c）の第11節、第12節のモチーフを捨象することによって、共同体の繁栄を予祝する、《鳩間中岡》をつくりあげたのである。

一方、《本節》は石垣島の土族たちにとって、共同体のなかから生まれた歌ではないので、彼らに第12節「神酒の発酵」、第13節「七日間の神遊び」のモチーフを謡う必然性はない。そればかりか《鳩間中岡》の実景を知る由もなく、歌が暮らしと乖離しているので、文脈的な意味を読みとることができず、工工四への記録において錯簡を起こしたというのである。

（2）《鳩間中岡》の実景

中岡から南対岸を見渡せば、眼前に大きな西表島が横たわっており、壮大な景観が広がる。そのまま視線を東方へ移すと、小浜島、嘉弥真島、竹富

島、石垣島を見ることができる。《鳩間口説》には「彼方^{アレ}に見ゆるは於茂登岳^{ウムトウダキ}
屋良部^{ヤラブ} 竹富^{タキドゥン} 小浜岳^{クバダキ} 古見ぬ八重岳^{クミヤイダキ} 鳩離^{バトゥバナリ}」と、中岡からの景観が詠まれている。

これらの島々うち、西表島、小浜島、石垣島には山があり、比較的水に恵まれた島で、稲作も可能である。ゆえにこれらの島は西表島に通って稲作をしてきた鳩間島とは対照的な島だといえる。鳩間島では、水道施設が敷設される1980年（昭和55）まで、水に不自由をきたし、日々の暮らしは水を確保することから始めなければならなかった。かつて干ばつの日が続くと、ライフラインもままならず、島人は西表島の古見連山にかかる雨雲を恨めしく眺めたようである。このように島人にとって西表島は羨望の対象でもあった。

ところで、囃子詞には意味を持つものと持たないものがみられる。後者には「元来まったく詞章として意味を持たなかったものや、意味はあったけれど、伝承されるうちに意味を失ったものもあろう。意味を持つ囃子詞でも、歌詞が改変されるように変化して行ったものも考えられる」⁸。

では《鳩間中岡》の囃子詞はどうであろうか。宮良當壮は1926（大正15）年の現地調査での実見を踏まえたものと思われるが、1958（昭和33）年刊行の『芸能の島八重山』のなかで、積極的に囃子詞を詩的構造のなかに採り入れ、「南の方とは云えば、美しい古見岳が手に取るようである。げにも美しい山である。中岡に登って見ると下で見ていたよりも一層美しい」⁹と、土地誉めに通じる詠を施している。これを受けて、加治工真市は宮良説を言語学的に証明し、それ以降、宮良當壮の解釈が鳩間島出身の研究者らにも共感をもって受け入れられている。¹⁰¹¹

鳩間島は1703（康熙42）年の村建て（独立）以前から、歴史的にも長いあいだ西表島へ通耕し稲作を行なってきた。それも村をあげて通耕していることに特色がある。

とはいっても、その現実には『球陽』にあるように厳しかったとみるべきであろう。その1792年（乾隆57）の記事に、鳩間村真世友盛の妻・伊世屋西盛の母・波伊津が、「村中貧乏にして、貢賦を拖欠する者有れば、波伊津、米三石三斗三升六合五勺を発借して、以て輸納せしむ」¹²とある。ここからは当時島中が窮乏しており、農業生産に余裕のない状況がみてとれる。

1875年（明治8）に首里王府から八重山に布達された「富川親方八重山島諸村公事帳」は、「鳩間村は西表島の南風端に耕地があり、男女も小舟もすべてこの耕地に行っているので、諸用を足すのに支障をきたすので、毎年九月からは迎船用の小舟を漕ぐ人を用意しておき、差し当たっての用事を果すようにすること」と、9月頃に鳩間津口に諸船が座礁した時などは救助に支障をきたすので、その対策を講じるよう指示している。また、西表・上原・高那の役人には、「早速挽舟を用意し、鳩間村の役人の様子次第ですぐに渡って挽舟すること」と通達している¹³。

このような歴史を振り返ったとき、西表島への通耕は、何かと苦労が絶えなかったというのが実際であっただろう。西表島を讀えた《鳩間中岡》の囃子詞は、その厳しい島の暮らしの裏返しであり、そこには五穀豊穡を願う島人の切なる思いをよみとらなければならない。このように対岸の古見連山を遠景とすることによって、《鳩間節》の国見的な性格が際立ってくるのである。

これとは対照的に、前の渡（海）で繰り上げられる舟の往来はウムシル（面白）く、「稲や積みしき」、「粟や積み立て」た様子も近景としてミグトゥ（見事）に浮かび上がってくる。

ところで、五穀を満載した舟がわが村にやってくるという「豊穡招来歌謡」¹⁴は八重山一円に分布する。その内容は神話的でもあるが、先述したように鳩間島では島をあげて通耕したという事実から、島人は前の渡の実景（稲粟を載せてくる舟）をリアルな事象として感得することができるのである。その最たるものが、プール（豊年祭）に先立って行なわれる、旧暦5月壬の日のスクマ（初穂儀礼）であろう。加治工真市は、スクマの光景を次のように記している。

マイヌパマを舞台にして入り舟出舟の生活が展開された。稲作のため西表島へ向かうイダフニ（板舟、サバニ）もこの浜に整然と陸揚げされた。カツオ漁船もこの浜から出漁した。

スクマ（初穂祈願）の前日、鳩間島の人々は西表北岸のター・タバル（田原・田地）、タースク（田づくり）の各自の小屋に泊って、朝の暗いうちに稲穂を積んで船出し、鳩間島のマイズニ（前の曾根。リーフ）のあたりに碇泊していて、夜明けと共に一斉にマイヌパマに船を着けて、稲の初穂を持つ

てサカサ(司)の前に供える。50艘ほどのイダフニが稲穂を積んで、帆を張ってマイヌパマに向かう光景は壮観であつた。¹⁵

この日の晩に奏する笛の音がプールヌシキ(豊年祭の時節)に入ったことを知らせる。その後、西表島の田圃の畦に火を焚いて、イノシシが近付かないように祈願をし、いよいよ稲刈りが始まるのである。そして、旧暦6月壬の日から3日間にわたって豊年祭のクライマックスを迎える。¹⁶この前の渡の近景は、空間的な近さを表わすのみならず、スクマから収穫を経てクライマックスに至る時間的な近さをも表わしている。《鳩間中岡》は、場面が遠景から近景に移行するにしたがい、時間の経過を伴って、豊饒への喜びが増幅するリアルな表現だといえよう。

さて、鳩間島では《鳩間中岡》に振り付けられた舞踊が、結願祭¹⁷に島の聖地・友利御嶽の神庭で踊られる。この舞踊「鳩間中岡」は結願祭の踊番組(奉納芸能プログラム)で「長者」¹⁸に続いて演じられるのが定番であることから、祭祀において儀礼的に伝承されているといえる。

その髪飾りは、ティジバナ(頂花)、横差しの花を挿し、タラシ花を頭から背中にかけて垂らす。また、衣裳も土族の正装であるスディナ・カカンの上に、加治工家と寄合家に伝わるタナシを着用した古装である。

振り付けといっても、四つ竹を打ち鳴らしてゆったり舞いながら、一節ごとに神前に向かって頭を下げで一礼するような所作がみられ、神とのつながりを感じさせるものである。

このように島人にとって《鳩間中岡》は、島の暮らしを現実に即して謡った内容というだけでなく、特別な意味を帯びながら、総体的に伝承してきた歌謡であると理解できる。それは《鳩間中岡》が時間と空間を定めた祭祀の場と、由緒ある衣裳、敬虔な所作を持つ舞踊を結び付けていることからもうかがえる。

2. 《本節》について

(1) 《大節》のスタンダード化

鳩間島の《鳩間中岡》は祭祀の場から切り離され、工工四に収録されて、石垣島の土族たちによって謡われることになる。そうすることで八重山地域で《本

節》はスタンダード化され、やがて八重山古典民謡として位置づけられるようになる。

また、野村安趙の『御拝領工四』に「鳩間節」とあり、歌詞も「ハウトマナカモリ ハイノボリ コバノ シチヤ ハイノボリ ハイヨヤウテバ カイタケ シトルト タインヤウ サテミゴト」とあることから、《本節》と琉球古典音楽としての《鳩間節》は内容をほぼ同じくするものである。つまり、このことは《本節》が、近代に入って琉球古典音楽として受容されていったことを物語っている¹⁹。

ところで、識名信次が1916（大正5）年に表紙改調した『鳩歌並躍組之次第寄』に、「戌歳在番知念里之子親雲上帰帆ヲ以母親様歳日之時八重山歌躍り内之者共稽古させ羅登度被御申付候付組立是候之次第」という「躍番組」が収録されている。そのとき《赤馬ふし》《八重嵩ふし》《宇原越地ぶし》などの数曲に振り付けたようであるが、《鳩間節》《本節》のこともその一つで「女手笠おどり」として振り付けがなされている。このことから1800年代半ばには笠を持って踊られた可能性も考えられる²¹。

ちなみに、八重山舞踊勤王流²²の現行の着付けは、黒のスディナ、白のカカン、白足袋を着用する。黒スディナには赤の衿を付け、打ちあわせを右側の腰に結びとめる。両手に四つ竹を持ち、それを打ち鳴らしながら踊る。頭には紅白の椿花、左右側には四連の露玉、前鏡をあしらった冠を被る。後方には左右に紅白のバサラ（水引）、のし波を差し、紫長巾を垂らしたものである²³。

（2）もう一つの《鳩間節》

もう一つ、同名異曲の《鳩間節》がある。《大節》から展開した歌曲として、宮良長包²⁴作詞・作曲の《鳩間節》である。1921（大正10）年、長包が初めて世に問うた作品として知られる歌曲である。2008（平成20）年、宮良長包の生誕125周年を記念して、《鳩間節》を刻んだ「宮良長包歌碑」が鳩間島に建立された。

三木健は、宮良長包が東京の音楽講習会を受講したときのエピソードを紹介している。

休憩時間にピアノでこの《鳩間節》を演奏していると、ある講師が「それは何という曲か」とたずねたという。長包が「沖縄の鳩間節のバリエーションです」

と答えると、「これはバリエーションではない。そのまま『鳩間節』としたまえ」と勧められたというのである。このようにして異曲同名の歌が生まれたのである。²⁵このエピソードはかえって《大節》から発想を得てこの曲がつくられたことの証明となりうるであろう。

また、オペラ歌手・藤原義江のハワイ公演で、この《鳩間節》に満堂の聴衆は感激し、彼はアンコールに応じて再び舞台に立ったのだという。そして、当時の『琉球新報』は「宮良氏の作曲、国境を越ゆ」と報じた。²⁶この記事から原曲には当時から既に空間を越えていくエネルギーが秘められていたことを知るのである。

3.《鳩間早節》について

—雑踊「鳩間節」の誕生と波及—

《鳩間早節》は、八重山で謡われていた《本節》を、大正初期に俳優・伊良波尹吉がアップテンポにアレンジし、快活な舞踊に創り変えたことで人口に膾炙した。

山内成彬氏は《鳩間早節》の誕生を、エピソードを交えながら、次のように紹介している。

この歌曲は軽快な呂陽旋法の八重山のもので、そこでは豊年の四つ竹踊でゆったりとした舞曲だが、端道芝居のころ、伊良波優が、曲も草弾の急テンポに改め、たちまち流行って今日に至った。

八重山では胴衣カカンの古装だが、沖縄では、頭は三角鉢巻、服装は筒袖に打掛、足袋脚絆という軽装である。

伊良波尹吉優は渡嘉敷優とは仲がよかったが、古典技術としては権威者の渡嘉敷優には太刀打ができなかったのを残念に思っ、何とかして渡嘉敷優にまけない手はないものかと考えた末「渡嘉敷氏は古典舞踊家である。彼と並ぶに現代舞踊を創作するに限る」と決心した。

彼の目標は、テンポを早くした曲に日本舞踊の型を取り入れることであった。時に成田屋という旧劇の劇団が那覇で開業して解散したら、その中に小里という女がいて、その人から日舞を学んだ。八重山興行の時にも小里を伴っ

て教わるという熱心さであった。

そして八重山の鳩間節のテンポを入れて創作し、それを白はぶ黒はぶという劇の中に挿入して、それで中座の忠臣蔵と対抗して球陽座で旗揚げしようと渡嘉敷優に謀った。

渡嘉敷優は初め「そんなきたない舞踊が」とけなしたけれども、興行のためにはと伊良波の二人でしぶしぶながら踊ったら、それが大入満員となり日延べ興行をするほどであった。そして本場の鳩間節の株を奪って末代まではやる名優になった。これは時勢によくマッチしていたからである。²⁷

ここに《大節》のテンポを早めた《鳩間早節》を伴奏曲とし、「空手を基礎にした沖縄舞踊『前の浜』と成田屋小里から習った本土舞踊のカップレをうまくミックスしたしゃれた踊り²⁸」という趣きで、従来の琉球舞踊にない、まったく新しい雑踊「鳩間節」が誕生したのである。上体を揺らしながら軽やかに登場する「胴振り^{ドゥーフ}」や、片足立ちをしながら身体をひねるなど、琉球舞踊の型にとらわれず、随所に新しい振りがみられるのも特徴である。このあたりに伊良波尹吉の意図すること、また工夫の一端を垣間見ることができる。

とりわけ、《大節》から《鳩間早節》へのアレンジした際、テンポを早間にしたことがよく語られるが、そのことにより微妙な間の創出が可能となり、それが踊り手の個性発現のポイントにもなっている。伊良波尹吉から認可を受けた伊舎堂正子は、伊良波からそのコツを「チュビョウシヌゲー」（一つ拍子を抜きなさい）と指導されたという。²⁹

また、琉球舞踊の役柄は衣裳におうところが大きい³⁰が、コスチュームをステイナ・カカンといった八重山の民俗衣裳から軽装（綱引き支度）に変えたことは、作品としての大きな飛躍であったことだろう。

山内成彬によると、雑踊「鳩間節」は最初、「白はぶ黒はぶ」という劇に挿入する舞踊としてつくられたとのことである。古典舞踊を得意とする渡嘉敷守良は、この舞踊に対して「きたない舞踊」というのが第一印象であった。それが時代の志向にマッチしたのだろうか、また大衆の好みを熟知した伊良波尹吉の嗅覚であったのか、³¹庶民に大受けして評判となった。

その後も1936(昭和11)年の「琉球古典芸能大会」(東京公演)³²で新垣芳子が踊っ

て大好評を得ている。そして、日劇ダンシングチームによる1939（昭和14）年7月の「琉球レビュー」、1940（昭和15）年9月の「琉球と八重山」、また1941（昭和16）年6月には宝塚歌劇団によって上演された「為朝伝記 弓張月」のなかで、「鳩間節」はフィナーレを飾る舞踊として踊られている。³³

1956（昭和31）年11月6日の「八重山芸能公演会」（東京公演）で、《本節》を伴奏とする舞踊を観た東恩納寛惇は、「新垣芳子の軽快な踊の印象を忘れる事の出来ない我々は、正調鳩間節のゆるやかな調子に面食らった。この踊を現在のテンポの早いものにしたのは、伊良波優であることはかねて聞いていたが、それにしても傑作だと思う。それだけに真踊に近い鳩間節にはまだ十分なじみかねるところがある」と感想を述べている。東恩納寛惇が《本節》による舞踊を観て違和感を抱いたように、雑踊「鳩間節」は強い印象の残る作品だといえる。これほど《本節》と《鳩間早節》のあいだには大きな隔りがあるのである。³⁴

1953（昭和28）年に地元八重山紙で「民謡めぐり」と題して《鳩間早節》を紹介している。

この歌が五つ、六つの子供らの赤い唇から盛んに歌われるのはその曲調が如何にも軽快で、島の誇りを嬉しく表現しているから自然と琉球全島、日本、世界の隅々まで人口に膾炙されるようになっているのである。

結局、この歌がもてるということは、その島のもつ人情、風景、協同力の優秀なることを讃じたからではないだろうか。現在、酒場の一席に於いてもホロ酔いとホロリと踊りまでに歌いはやされるのは実に愉快なものである。即ち宝塚レビュー団に於いても紹介されて人気を博している歌である。³⁶

当時《鳩間早節》が子どもから大人まで、地域を越えて親しまれていたことがよく分かる記事である。また、宝塚歌劇団にとりあげられたことで箔もついたようである。このような座興化ともいえる展開をみせた要因の一つに、囃子詞が三線の音を連想させることが挙げられるのではないだろうか。

《鳩間節》の囃子詞について、世礼国男氏は「琉球音楽歌謡史論」で「三線の擬音」としているが、(a)「米盛本」では「テトユル」、(b)「西原本」では

「テトルト」、(c)『八重山民謡誌』では「シャドル」、(d)『宮良當壮全集』では「ティートゥユル」に相当する。世礼の調査によると、「テン」という三線の擬音が、工工四によっては「テヤン、テイン、テヤイン、タイン、タエン、タヘンテン。タン」など、さまざまに表記されているとのことである。³⁷

このように《本節》のテンポアップは、囃子詞にみる「ティトゥルトゥ」「テンヨー」「マサティミグトゥ」など、多用されるタ行の音が三線の音色を連想させたのではないだろうか。そして、宮良當壮が囃子詞を詩的に解釈したにもかかわらず、《鳩間早節》は座興的な性格を帯びていったのである。³⁸

また、第2次世界大戦後、疲弊した沖縄の人々の心を笑いで復興させた「ブーテン」こと小那覇舞天は、漫談の出囃子に《鳩間早節》を用いていたという。そのとき「わんねー小那覇のブーテントウン、ブーテントウン」と囃しながら《鳩間早節》につないで舞台に登場し漫談を披露したのだというエピソードも、《鳩間中岡》の囃子詞が三線の音を喚起させたことの傍証にもなる。³⁹

まとめ

ここまで鳩間島に由来する《鳩間中岡》が、《大節》《鳩間早節》と展開していくさまを中心にみてきた。元来、《鳩間中岡》には祖形があり、そこから《鳩間中岡》と《大節》に分岐したことが確認できた(1-(1)「《鳩間中岡》の祖形」)。鳩間島では結願祭で奉納される儀礼的な舞踊が(1-(2)「《鳩間中岡》の実景」)、八重山一円では祭祀の制約を受けず古典舞踊としてスタンダード化された(2-(1)「《本節》のスタンダード化」)。

そして、大正時代に雑踊「鳩間節」が誕生して以来、《鳩間早節》はたちまち流行し人口に膾炙した。その斬新な雑踊「鳩間節」は多くの人々を惹き付けたが、それは興行的にも大きな魅力となった。1936(昭和11)年の「琉球古典芸能大会」を経て、日劇ダンシングチームや宝塚歌劇団による上演は《鳩間早節》を強く印象づける契機となった。さらに小那覇舞天は漫談の出囃子に《鳩間早節》を用いた(3、「鳩間早節について」)。

そして現在も《鳩間早節》を用いた舞踊は、八重山舞踊、琉球舞踊ともに、櫓や花笠などの小道具を使ったり、振りにも工夫が凝らされ、様々に演じられている。

このような展開をみていくと、波照間永吉が示した、石垣島白保村の豊年祭における祭祀空間と歌謡の相関の図式と大きく重なることに気づく。すなわち、「祭祀空間の核点を御嶽のイビ（ウブ）におくと、時間の推移に従って祭祀空間が移動・拡大する」が、これに対応して「祭祀歌謡のジャンルが変化してくる」ということである。ここで「祭祀歌謡」を「祭祀芸能」と置き換えることも可能であろう。このとき祭祀空間の聖域から日常生活の場へと時間経過と空間の拡大を視野に入れると、村落祭祀を越えた時間・空間の広がりにおいても、変容する芸能ジャンルとの相関性が考察できる普遍性が生まれてくる。

また、波照間永吉は《仲良田節》を例にあげ、場の束縛が緩くなった儀礼歌謡は、遊戯歌謡として親しまれていくことを指摘している。そして、《仲良田節》は「西表島の祖納、星立村の豊年祭の奉納芸能の場に、長く緊縛されていたのだが、近年の郷土芸能発掘の波によって、種々の発表会の舞台にのせられるようになっていく。このような動きが持続的かつ広範に行なわれる時、歌謡の「場」との緊密な結び付きが忘れられることになり、遊戯・雑歌謡化することになる」と述べている。⁴¹

まったく同様の現象が《鳩間中岡》にもあてはまる。特に雑踊「鳩間節」の誕生後、こちらはレビューや芝居など、興行メディアとも結びつき、飛躍的に展開したところに特色がある。ここから祭祀芸能はその制約から離れたとき、たちまち娯乐的・享乐的なものに傾斜しやすいという性格が見いだせる。また、このことは時と場、観客に応じた芸能があるとも換言できるだろう。よって、《鳩間中岡》、《大節》、《鳩間早節》は、概ね共通する歌詞の内容を持ってひとまず鳩間島を想起させるが、その表現方法のちがいに、通時的・共時的に異なる次元の芸能として存在しているといえる。

注

1. 鳩間島を象徴するナカムリには、これまでさまざまな漢字が宛てられてきたが、本稿では「高く盛り上がっている地形」を表した「岡」を宛て、「中岡」とする。加治工真市『『ナカムリ』の表記について』（竹富町史編集委員会編『竹富町史 第六巻 鳩間島』竹富町、2015年）50-51頁参照。
2. 加治工真市「鳩間節考」（『八重山文化論叢—喜舎場永珣生誕百年記念論文集—』喜舎場永珣生誕百年記念事業期成会、1987年）247-272頁参照。

3. 喜舎場永珣は、「用能本」が大浜用能、安室孫師、石垣信演3名の共著であることから、「他の歌集に比し、確実性に近い」とし、『八重山民謡誌』の底本に採用した。喜舎場永珣「凡例」『八重山民謡誌』（沖縄タイムス社、1967年）8頁参照。
4. 喜舎場永珣『八重山民謡誌』（沖縄タイムス社、1967年）332頁、『沖縄在鳩間郷友会十五周年記念誌 鳩間島誌』（沖縄在鳩間郷友会、1983年）97頁参照。また、『八重山民謡誌』の著者・喜舎場永珣へのインフォーマント（情報提供者）は、仲底真那の流れを汲む成底タマーニであるが、加治工真市は成底タマーニの伝承に、言語学的に石垣島で流布していた《本節》との混同がみられることを指摘している。加治工真市「鳩間節考」（『八重山文化論叢—喜舎場永珣生誕百年記念論文集—』喜舎場永珣生誕百年記念事業期成会、1987年）262頁参照。
5. 前掲書（＊2）268頁。
6. 喜舎場永珣「鳩間節」『八重山民謡誌』（沖縄タイムス社、1967年）329頁。
7. 小浜光次郎編『音高符号付 鳩間島古典民謡工四』（私家本、1998年）15頁。
8. 「囃子詞」（監修/白田甚五郎、編者/須藤豊彦『日本歌謡辞典』桜楓社、1985年）363頁。
9. 宮良當壮「鳩間節」（宮川寛雄編『芸能の島 八重山』沖縄・八重山芸能後援会、1958年）6頁、『宮良當壮全集』〈第12巻〉（第一書房、1980年）210頁。
10. 前掲書（＊2）260-262頁を参照いただきたい。
11. 鳩間島出身の芸能研究者である小浜光次郎氏や大城學氏。
12. 球陽研究会『球陽 読み下し編』（角川書店、1995年）No.1431参照。
13. 石垣市総務部市史編集室『石垣市史叢書3』38頁（石垣市役所、1992年）No.82の標準語訳を参照。
14. 多和田さち子「八重山の『豊穰招来歌謡』」（『沖縄文化』〈第67号〉沖縄文化協会、1986年）参照。
15. 加治工真市「自然と地名」（竹富町史編集委員会編『竹富町史 第六巻 鳩間島』竹富町、2015年）57頁。
16. 大城學「鳩間島の年中祭祀」（竹富町史編集委員会編『竹富町史 第六巻 鳩間島』竹富町、2015年）293頁参照。
17. 収穫の感謝と願解きの祭祀。
18. 番組の冒頭に、白髪の長者が現われて祝言を述べる「長者の大主」系芸能。
19. ただし、『琉歌全集』『琉歌百控』『屋嘉比工四』に《鳩間節》はみられない。
20. 知念里之子親雲上は『御使者在番記』によると、1835（道光15）年に着任し、1838（同18）年に帰任した。
21. 大田静男「鳩間節」『八重山の芸能』（ひるぎ社、1993年）153頁参照。
22. 舞踊家・諸見里秀思が、八重山在来の舞踊に『勤王流二十二手振本』と称する型付本をもとに創作・完成させた舞踊を保持・伝承する八重山舞踊の一流派。
23. 新垣範「鳩間節」『八重山舞踊の世界—公演演目五十選—』（私家本、2014年）14頁。
24. 石垣市宇新川出身の音楽家で、大正中期から昭和初期にかけ、郷土色豊かな作曲活動をし、沖縄音楽の先駆者といわれる。1883年-1939年。
25. 三木健『宮良長包—沖縄音楽の先駆—』（ニライ社、2002年）74頁参照。
26. 前掲書（25）74頁を参照したが、当時の『琉球新報』の記事は未確認である。大山伸子は、

藤原義江と《鳩間節》の関係について、次のように述べている。藤原義江（1898＝明治31～1976＝昭和51）年は、大正から昭和にかけて、国内外でオペラ歌手として活躍、“我等のテナー”と絶賛され、一世を風靡した人である。特に、日本歌曲を好んで歌い、山田耕筰のからたちの花は得意だったことが、当時の藤原の独唱会のプログラムから読み取れる。いつ、どのようにして、藤原は「鳩間節」と出会ったのだろうか。藤原は、国内の地方演奏会にも積極的に出かけているが、沖縄に赴いた様子はない。

また、自身の演奏会でヨーロッパや米国を頻繁に訪れているが、ハワイ公演は、1924年（大正13）年、1926（昭和元）年、1928年（昭和3）年、1933（昭和8）年に赴いている。どの時期だったのか。関係出版物や音源、映像資料など調べたが、長包と藤原の接点が見えてこない。あの甘い声の藤原が、鳩間節をどのように表現して歌ったのか、大変興味深い。引き続き、具体的な成果が得られるよう、調査していきたい。大山伸子「宮良長包の音楽教育活動に関する研究（5）—作品研究Ⅱ（昭和前期篇）—」（『沖縄キリスト教短期大学紀要』〈第36号〉沖縄キリスト教短期大学、2008年）54-55頁。

27. 山内成彬『琉球舞踊史』から『山内成彬著作集』〈第3巻〉（沖縄タイムス社、1993年）450-451頁。
28. 宜保栄治郎『琉球舞踊入門』（那覇出版社、1979年）200頁。ちなみに、1913（大正2）年既に、新聞広告から中座の演目に「踊りかっぱれ（大和踊）」を抬うことができるが、これとの関係を見いだすことができるだろうか。琉球・沖縄芸能史年表研究会（代表/波照間永吉）編『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球-近代篇）』（国立劇場沖縄運営財団、2010年）508頁参照。
29. 佐藤太圭子『佐藤太圭子 華の舞ごころ —琉球舞踊に生きて—』（沖縄タイムス社、1997年）140頁参照。
30. 頭に紫長巾、着流しの衣に、上から陣羽織を打ち掛け、ミンサー帯で締め、白脚絆・白足袋。宜保栄治郎『琉球舞踊入門』（那覇出版社、1979年）200頁参照。
31. 矢野輝雄『沖縄芸能史話』（榕樹社、1993年）360-364頁参照。
32. 主催は日本民俗協会、会場は日本青年会館。折口信夫らの肝いりで開催された琉球芸能公演。
33. 日劇ダンシングチームによるレビューでは、《鳩間早節》をオーケストラ化した伴奏で、振り付けは新垣芳子から教授された。清村まり子「レビューになった琉球舞踊—戦前の本土における琉球舞踊上演の一形態—」（『沖縄県立芸術大学附属研究所紀要 沖縄芸術と科学』〈第19号〉沖縄県立芸術大学附属研究所、2007年）参照。
34. 主催は八重山芸能後援会、会場は早稲田大学大隈講堂。
35. 東恩納寛博「八重山芸能見たまま」（宮川寛雄編『芸能の島 八重山』沖縄・八重山芸能後援会、1958年）59頁。
36. 『海南時報』1953年12月2日付。
37. 世礼国男『琉球音楽歌謡史論』（『世礼国男全集』野村流音楽協会、1975年）151-152頁参照。
38. 拙稿「歌三線の囃子詞について—『声楽譜附野村流工四』を中心に—」（宮城正美編『琉球文学研究 卒業論文集』〈第2号〉沖縄国際大学文学部国文学科嘉手苺ゼミナール、1994年）287頁参照。
39. 照屋林助「私の師」『琉球新報』1993年11月2日付参照。

40. 波照間永吉「八重山歌謡の形態 ―「場」と歌唱法を中心に―」（529-551頁）、「沖縄八重山の祭祀歌謡」（608-638頁）『南島祭祀歌謡の研究』（砂子屋書房、1999年）参照。
41. 波照間永吉「八重山歌謡の形態―「場」と歌唱法を中心に―」 537頁（前掲書40）。