

## 宮古島の神歌とその流れをめぐって

小島, 美子 / KOJIMA, Tomiko

---

(出版者 / Publisher)

法政大学沖縄文化研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

沖縄文化研究

(巻 / Volume)

7

(開始ページ / Start Page)

91

(終了ページ / End Page)

112

(発行年 / Year)

1980-06-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00002715>

# 宮古島の神歌とその流れをめぐって

小島 美子

## はじめに

宮古島の神歌は、ひじょうに古い神歌としての性格や、それが歌われるさまざまな条件もそのままに今でも歌い伝えられてきているという意味で、日本の歌謡史や音楽史にとってきわめて稀れな重要な歌であろうと思われる。一九七五年に宮古島狩俣に伝わる四種の神歌の貴重な録音テープを外間守善氏から貸与された時には、その歴史的に重要な意味と、これが外間氏の長年にわたる慎重なご調査によって初めて録音し得たものであるという二つの点から、私は震えるような思いでテープを聞いた。この神歌の音楽的な分析から私は「宮古島の神歌——その音楽史的発展——」<sup>(1)</sup>（以下前論文と略称）という小さな論稿を書いたが、これは外間氏と新里幸昭氏の『宮古島の神歌』<sup>(2)</sup>のご業績に対して、音楽史

の側からはどんな風に見えるかを述べたいという意図で付けたタイトルであった。

これに対して外間氏は『南島歌謡大成Ⅲ宮古篇』<sup>(3)</sup>の解説の中で、早速この論稿にふれられ、過分なほめことばとともに、一部批判も加えられた。また私自身も再度この論稿を読み直して、一部訂正しなければと思う点や説明が足りなかったと思う点もあることがわかり、また外間氏のご批判によって多少考えを進めたいと思う点も出てきたし、さらに東京芸術大学民族音楽ゼミナールの一九七三年から七四年にかけての調査結果が楽譜化されたこと、一九七八年に私自身が文化庁の依頼を受けて宮古島の民謡調査を行なったことなどにより、多少資料が増えたことなどの理由から、ここでは、再び宮古島の神歌について考え、さらに神歌から他のアークなどへの流れについても考えてみたいと思う。

## 1 四種の神歌の性格について

宮古島平良市狩俣に伝わる神歌には、ニーリ、ビヤーン、フサ、タービの四種があることは、外間氏が『宮古島の神歌』で詳細に明らかにされたことであるが、前掲『南島歌謡大成』によると、新里氏はさらにその後の調査で、狩俣にはニガリ、マジナイゴトの二種の唱えもの、トックルフンという神歌もあることを明らかにされている。ただ残念ながら私はまだその音の資料に接していないし、また狩俣のもっとも重要な神事である冬祭り(祖神祭)と夏祭り(豊年祭)で歌われるのは、やはり先に

あげた四種の神歌なので、さし当たってここではこの四種の歌について述べたいと思う。

さて前論文において私はこの四種の歌について音楽史の側から次のように位置づけてみた。

「ビヤーンはその名の示す通り、大体拍節的で、ほとんど一つの旋律定型によっているといってもよい程、簡単な音楽構造をもっていた。ただその旋律はかならずしもとえごと風ではなく、それはタービのAの部分の旋律(タービではA B二つの旋律定型を共通に使う曲が多い。小島注)へとつながってゆく。そしてまったくとえごと風な祈禱風なビヤーンシの雛子は、タービのBの部分に受けつがれたのではないだろうか。タービのAの部分は旋律性を深め、Bの部分は語理的要素を加えた形になっている。男も女も歌うビヤーンシ、男しか歌わないタービに対して、女だけによって歌われるフサは、叙情歌謡的な傾向を深めてゆく。タービの段階で多くなった旋律型はさらに多くなり、フサでは、はじめその曲に固有の旋律型が完全に確立される。そしてテトラコルドの強い束縛からのがれはじめた流れるような旋律や無拍のリズムへの傾きなどは叙情的歌謡の方向への分化をはっきりと示しているのではないだろうか。これに対して、タービのBなどに萌芽的に現われていた語理的旋律は、ニーリの中によりはっきりした形で現われ、叙事歌謡的スタイルへの傾斜を見せる。このようにして宮古島の呪禱的歌謡は、宮古島のすばらしくゆたかな歌の苗床としての役割を充分に果たしたのであった。<sup>(6)</sup>」

私がここで述べた結論の大筋は、今もあまり訂正する必要はないと私は考えている。

しかし明らかな誤りもしているので、まずその訂正から述べねばならないと思う。それは「男しか歌わないタービ」という部分で、これは外間氏が「大城ムトゥの最高神女であり、そのまま部落全体の最高神女でもあるアブンマがタービを謡い……」と説明されているように、神女が一人で歌う歌と書かねばならなかった。実は私はタービの項ではこの外間氏のことをばを引用して説明しているのだが、この結論で誤っているのは、タービとフサの性格の違いを強調して考えようとしていたためではなかったかと、今考えている。しかしいずれにせよまことにお恥ずかしい誤りである。

このようにタービは最高神女がただ一人で歌い、しかもきまっただ体の動きはなく、外間氏によると、「他の神女たちは、芭蕉布の着物の襟を手を持ち、自分に向けて振るわせながら謡い終るまで黙って聞いている」ということであるが、こっぴどした歌う時の状況を改めて考え直してみると、歌う神女の感情の動きによって、音楽的にはリズムも伸縮し得るし、旋律的にも変わり得る条件があるということができる。これについてはすでに前論文に述べたが、その後のデータによって少し付け加えたい。

新里幸昭氏は前記『南島歌謡大成』に「狩俣部落の神祭りと年中行事」という詳細な報告を書かれたが、それによってこれらの神歌が実際にどんな状況のもとで歌われるか、かなり具体的に明らかになった。このタービの場合も、最初に伝えられていたように、ムギブーズ(麦祭り)とウブブーズ(五

穀祭り)の二つの夏祭りにおいて、最高神女のアブンマが歌うだけでなく、一月に行なわれる年ぬばん、二月の片口大祭などでもアブンマが歌い、二月、七月、八月に行なわれる東山という行事でも、二月、七月はカニヤムトゥ(元)のウヤバー(親婆)が「根口声」など六種のタービを歌っており、さらに冬のウヤガン(祖神)祭でも、アブンマや、西の家元、大城元、前の家元のウヤバーが、「根口声」「畝い声」「ナービ声」「ヤーキヤー声」を何回も歌っていることが明らかにされた。

東京芸術大学民族音楽セミナーの前掲採譜集には、タービが三曲採譜されているが、演唱者は狩俣の上原カナさんで、外間氏らが採録されている大城ムトゥのタービとは異なる「天道の」(ヤーキヤー声)二曲と「根だてよの」(根口声)一曲が掲げられている。解説には大城ムトゥのタービと異るとは記されているが、どこのムトゥか明記されていない。大城ムトゥのアブンマ以外の神女が別のタービを歌う可能性があることが、新里氏の論文によってはっきりしたが、とくに「ヤーキヤー声」と「根口声」ならば、その可能性は大きいわけだ。

その「天道の」つまり「ヤーキヤー声」の一曲めは、

(ア) 天道の みょーぶぎ ヤーフィヤ

ア やぐみよいの みょーぶぎ ヤーフィヤ

ア 根立ぬす みょーぶぎ ヤーフィヤ

ア やぐみ神 みよふぎ ヤーファ

で始まり八行記されており、夏と記されている。二曲めも同じく夏と記されていて、

ア 天道の のそぎ ヤーフィヤ  
 ア やぐみよいの みよふおぎや ヤーフィヤ  
 ア 父太陽の神みよ ヤーキヤ  
 ア 四元の神みよ ヤーフィヤ

で始まり十二行記されている。おそらくどちらかが冬祭りの「ヤーキヤ声」ではないかと思われるが歌詞が記されている部分は、ともにカンナーギの部分なので、私には判断しかねる。

そのメロディは二曲ともほとんど同じであるが、たいへん単純な一フレーズのもので、それが歌詞の各行ごとにくり返されていく形である。この「ヤーキヤ声」の大城ムトゥの場合のメロディを私はまだ聞いていないので、簡単には判断できないが、もしも似通ったものだとすれば、前論文において私があげたタービの旋律型のタイプVに入ることになる。このタイプVはタービの旋律型からいえば特殊な形で、「上の屋マトゥルギのタービ」「タービの根吹く声」（根口声と同じ）「祓い声」と同類

であり、それは先に紹介した新里氏の説明から考えれば、同じような機会に歌われているのだから、きわめて自然である。

また「根口声」は、外間氏が採録された大城ムトゥのアブンマの平良マツさんの歌われた形とはまったく異なるメロディで、大城ムトゥの場合は、「ヤーキヤ声」のようにメロディは一フレーズしかなく、それを各行くり返す形になっていたのに対して、上原カナさんの場合は、歌詞の二行分にあたるメロディが一節をなしている。それだけ上原さんの形の方が複雑であるということもできるが、旋律性からいえば大城ムトゥの歌の方が音域も七度にわたり、多少旋律的であるといってもいいかも知れない。しかしより大切なことは、ともに律音階のメロディで、拍の伸縮の多いメロディということである。前論文に述べたように、大城ムトゥの「タービの根吹く声」は拍の伸縮の多い自由リズム的な歌ということで目立っていた。そのことも、この歌が祖神祭などでも歌われることを考えると、フサとの関連の上でも自然な形であることが納得がゆくように思う。

タービの中にも、折騰的な性格の強いものから、フサやニリーに近づきつつある形のものまであることがわかるが、それらをこのように実際に歌われる状況においてみた時に、タービの形がダイナミックに動いていく形でつかめるのではないだろうか。

東京芸術大学民族音楽ゼミナールの採譜集では、やはり上原カナさんの演唱による「アズラ このいびまびよる」「天道の」「根だり主」の三つの女ビヤーンと、上地太郎さんの歌う「仲嶺元のビヤーン」と「ビヤーンのはやし」の二曲を採譜している。これらのうち上原カナさんの歌っている女ビヤーンは私が初めて知ったものだが、「天道の」と「根だり主」はメロディがまったく同じである。「アズラ このいびまびよる」は、

アズラ このいびまびよる  
 アズラ このぶすま びよる  
 アズラ 威いびま部間 大神ま  
 アズラ ぶすま 大神ま

で始まる歌で、ひじょうに単純な二音旋律であり、おそらく前の二つの歌につくはやしの部分に相当するのであると思われる。

いずれにせよそれら二例とも私が前論文において述べた「律音階の変種の萌芽的な形による、音域

の狭い、テトラコルドの枠にしばられた、しかし多少旋律的なメロディ」という形であり、やはりきわめて拍節的に歌われている。その意味では音楽構造から見れば、やはりタービよりも単純な形であるといわざるを得ない。

このビヤーンについても、新里幸昭氏は前掲「狩俣部落の神祭りと年中行事」の中で、ムギブーズとウブブーズ以外にも歌われていることや歌われる場などについて種々報告されている。その中でもひじょうに興味深いのは、ウブブーズにおけるビヤーンの歌い方である。新里氏によると、その一日目も歌うのだが、「二日目はビヤーンをして遊ぶ。ビヤーンを謡う場合、大城元ではアブンマと万座母、大和母とウイカ母、島の主と一般参加人、百神ひよかと百神というように対になり、その対ごとに大皿がまわされ神酒が注がれる。そしてビヤーンを謡いながら大皿の神酒の表面を草でなでるように撥ねる。これをフサパニ(草撥ね)という。ビヤーンの途中、アブンマと万座母が謡う部分まで謡うと一升も入る大皿の神酒を飲みほし……(以下略)<sup>(10)</sup>」

という形なのである。歌を掛け合う歌遊びの古い形を見る思いがあるし、歌う人々の気持にも、タービを歌ったり聞いたりする時よりは解放されて、神とともに遊ぶ気持があるのではないだろうか。草撥ねも五穀の稔りを祈ることと関係がありそうなことはわかるが、いずれにせよ深刻な祈禱の時間ではなさそうである。これでビヤーンが単純なリズムとメロディをもっていることも、ひじょうに理解し易くなった。

東京芸大民族音楽ゼミナールの採譜集は十六曲のフサの採譜を載せている。そのうち「家の主」の(冬)は、この採譜集では実はタービと記されているが、これはおそらくフサの誤りであろうと思われる。その歌詞は、

家の主のイ 親母<sup>ハハ</sup> わんな ファーキカヤーキ(以下同)

肝かにイ 親母 わんな

母の神イ おみよーふおぎ イ

やぐみよいのイ おみよーふおぎ イ

という歌詞で始まっている。

その十六曲のうち、十三曲は以前にフサヌヌス(主)であった前里カマドメガさんの歌、一曲は上地太郎さんの歌だが、その一曲は前里さんの例と重なっている。私が外間氏から拝借したテープも、前里カマドメガさん、ウブツカサの上原カメさん、アブンマの平良マツさんの演唱を採録したものであり、七フサのうちの「真津真良のフサ」「ミヤームギのフサ」「河良原のフサ」「継母のフサ」の四曲、

十二フサに入る「那覇港のフサ」「大根のフサ」、そして他に「大家の真男のフサ」が収められていた。この芸大の採譜集には、これらの七曲はすべて含まれており、その他に七フサの中の「磯殿のフサ」「阿応理やえのフサ」「兼久大按司成り按司のフサ」、その他の十二フサの中の「兼久大按司のフサ」「下男のフサ」の二曲、そして「家の主」の一曲が収められている。これらのうち私の採譜と重なっている曲は、表記法にはいろいろ違いがあるにせよ、旋律の基本構造においては二つの採譜は大体同じである。また新たな六曲も同じように、やはりそれぞれ独自の旋律をもち、一節の長さをもった旋律をくり返し歌う形であり、歌詞一拍あての音価が長くなり、メリスマ的な動きも現われて全体として旋律的になっている。

さらに残る二曲は上原カナさんの演唱による「万座のフサ」と「家の主」であるが、これらの旋律の音楽的な性格も、他のフサとまったく変わるところがない。その意味ではフサはやはり、チャーシ、タービよりもはるかに音楽的にゆたかな形になってきているということができるといえる。

フサは新里幸昭氏の前掲論文によっても、やはり祖神祭の時にだけ神女たちが歌う歌らしい。しかし祖神祭はたいへん長い祭りで、神女たちは五回も山籠りするわけで、その間にはいろいろな形でフサを歌うようだ。現在までのところ祖神祭はその五回目、つまり最後の回の最後の日だけが、狩俣と島尻の二つの集落で公開されているだけなので、具体的にはよくわからない面が多い。

私はたまたま一九七八年一月二十六日、島尻の祖神祭の最終日を見学することができた。この祖神

祭については、宮古在住の民俗研究家の岡本恵昭氏が、『まつり』17号〈特集・沖繩のまつり〉に「宮古島の祖神祭——狩俣・島尻村を中心として——」と題するかなり詳細な報告を書いておられるので、ここでは私の見た範囲で簡単に状況を報告しておきたい。

祖神祭にとっては大神島は特別に大切な島であるが、その大神島が見える岬に、樹々の茂みに囲まれてカヤ作りのフツムトウ(大元)とウイキヤームトウがたてられている。その前の広場に午後四時半頃神女たちは静かに歌いながら現われたが、多勢のカメラマンが待ち構えていたために神女たちが怒りだし、その日は写真、録音、そしてノートさえも禁じられ、緊張のうちに祭りは進行した。草むら歩き人々の足音にさえも、神女たちにお供してきた女性たちがキッと振り返るといふ雰囲気の中で、神女たちは疲れきった表情ながら、ムトウの前で輪を作り、約三時間半にわたって立って歌い続けた。木の葉で円く作られた冠り物が重いらしく、疲れている神女の冠り物を供の女性や、その時迎えにやってきた家族の人々が時々持ち上げてやったり、立って静かに踊っている足をもんでやったりしていたが、山籠りは肉体的にも相当たいへんなものなのだろう。

神女たちのうち音頭とり役の人が最初に歌うと、他の神女たちが歌うという形で次々にいろいろな歌を歌ったが、長い歌は一曲が三十分以上にもわたった。短い場合は三十五秒位の簡単な型もあり、時々ホロホロロロというような裏声をあげ、その時はリーダーは手を高くあげ、体を激しく揺すった。それ以外の時は手にもっている手草か木の杖を静かに振りつつ、左右に体を揺すって踊っていたが、

踊るといふよりは歌に合わせて体を揺らすという感じであった。

この時歌われた多くの歌が、おそらくフサであるが、島尻でもフサというかどうかはわからない。この時の神女たちに確かめることは不可能なことである。その短い型の中には、狩俣のタービの「ヤーキヤール声」とほとんど同じと思われる歌詞の歌があったが、メロディは全然別のものである。また歌詞は私にはよく聞きとれなかったが、少くともメロディには狩俣と共通と思われるものはなかった。しかし音楽的性格からいえば島尻のフサも狩俣のフサと共通点が多いため、音階は律音階とその変種を中心にしており、一部の歌に沖繩音階があった。リズムはやや自由で拍の伸縮も見られ、メロディはやはりある程度旋律的である。おそらく狩俣とはまったく別の伝承系路をもちつつも、歌われる場が同じ状況であり、歴史的にもおそらく同じような古さをもっていると考えられ、狩俣と同質の歌を歌っていると考えてよいのではなからうか。

このように長時間歌い続けることができるということは、歌詞もおそらく叙事詩的内容をもっているに違いないと思われる。しかしこの時実際によく見てわかったことは、歌の内容は叙事詩でも、歌っている神女たちの精神状態は興奮の極地にあるということである。神女たちは祖神祭の間は人間ではない。肉体的にも困難に耐えながら、祖神そのものになりきっており、歌っていることでその精神状態を保っているようにさえ見えた。この時はこの歌が終る頃、すっかり日は暮れた。ナウザーまでフサヌヌが行って祭りが終わったことを報告し、火を焚いて大神島にも同じように報告することにな



っていたが、この年は大きな懐中電灯で知らせていた。岡本氏の報告によると、その時神女たちはいっせいにかけ出し、中には無意識に倒れる人もいて、村の男たちや家族の人々がそれを助け出すという。しかしこの時はカメラマンたちの横暴な振舞いが神女たちの精神状態をかき乱したのか、倒れる人などはいなかった。

新里氏の前掲論文によると、狩俣では神歌のあと「神女の一行は静かに『道行きのうた』を謡いながらザヤーヤーに行き、そこでウイカー（草の神冠）、ティヌウイカー（手の草）、シーグス（神の杖）、ジフ（神の帯）、神衣を脱ぐ。これによって、いままでも祖霊であった神女が人間に戻るのだという。そしてこの静かな戻り方は「島尻部落の神女が祭りを終えて現人神から人間に戻る時、胎内の神が疾走してピンギ（逃げ）ていくのと対照的である」という。私もVTRで狩俣のこの最後の場面を見たが、人間に戻った時の神女たちの何ともいえない解放感と安堵に満ちた笑顔が、ひじょうに印象的であった。つまり逆にいえば、神女たちがフサを歌っている時は、きわめて非日常的な精神状態の中にあるということになる。そしてこのことは、フサの音楽的性格と結びつく。フサの音楽的性格は、語り物の形ではないのである。

d ニーリ

前論文の段階では、私はまだニーリの質のいい録音に接していなかった。故狩俣吉蔵さんの音高不

確定な歌と稲村賢敷氏の説明から、大体の形を推定して位置づけていたに過ぎなかった。ところが東京芸大民族音楽ゼミナールは、狩俣の新里新公さんの伝承の正しい演唱から、全曲を採譜しているので、まずそれを分析してみたいと思う。

第一章は推定通り「語りのな、比較的簡単な旋律」であった。リズムは拍節的で、音域も一部にテトラコードの一音上の音も現れているが、大体は律のテトラコードの中で動いており、テトラコードの枠にしばられた語りのな旋律である。

第二章は稲村氏の説明によると、「曲調は(一)よりも流暢で変化に富む」ということであったが、私は前論文で「第二章の方がやや旋律的であることはわかるが、ともに大体拍節的で旋律的性格はほとんど同質であり、稲村が述べるほどの相異を聞き取ることは困難である」と述べていた。しかし東京芸大の採譜集によって、第一章と第二章がまったく同じ旋律で歌われていることがわかった。あるいは第一章から連続して歌う場合には、演唱者の気持のいれ込み方が次第に深くなるので、稲村氏のよるな印象をもつのがむしろ当然なのかも知れない。

第三章は、狩俣吉蔵さんの演唱から私が採譜し得たものと、この東京芸大の採譜とほとんど一致していたので、推定通りであった。ただ狩俣吉蔵さんは第五番めの音、拍数でいえば第六拍めの音をつねにアクセントをつけて歌っており、そのために稲村氏は「勇壮、潤達で軍歌としてふさわしい曲」と記されたが、新里新公さんの演唱は必ずしもそうではなさそうである。

第四章の旋律には、座ニーリと立ニーリの二つの部分があり、座ニーリの旋律の骨組が「大城元のタービ」のAの部分と共通することについては前論文に述べた。東京芸大の採譜によると、これも大体は正しいが、その共通する第一句と第二句めの旋律のアタマにわずかにずれるところがあり、第三句めは各節の終句らしい形になっていて、第一句の最初の部分だけを使っている。しかしいずれにせよ、第二、三句も第一句のヴァリアンテで、結局は「大城元のタービ」のAの旋律と共通の形である。立ニーリは、私自身が上地太郎さんに歌っていただいたことがあるので、前論文でもはっきりわかっており、今回付け加えることはない。

第五章も二つの旋律から成り立つが、やはり最初のメロディの方が「比較的旋律的なメロディでゆっくり歌われ」、第四十三節以下は「急に早いテンポの多少語理的な旋律に変わってしまう」。ただ私は前半のメロディは沖繩のテトラコードで聞きとっていたのに対して、新里新公さんの歌の中間音が低いのか、東京芸大の採譜は民謡のテトラコードで採譜している。実際の演唱を聞いていないので簡単にはいえないが、沖繩のテトラコードの中間音の低めの形と考えることができるのではないだろうか。Bの旋律は、私はd—gの空虚四度の上にaを加えた形で採譜しているが、東京芸大の採譜は、e—g—aの民謡のテトラコードの上にhを重ねた形に採譜している。音程のデリケートな問題になると、狩俣吉蔵さんの演唱はあまり信頼できないので、何ともいえないが。しかしこれらの点をのぞけば、リズムと旋律の基本構造は、二つの採譜は一致している。

全体としてみると、私の前論文における「音楽的には第一、二章はおそらくはビヤーン的な性格をもち、第三、四、五章になると多少旋律性をゆたかにしながらも、叙事的歌謡への傾斜を深めてゆく」という結論は、一部手直しが必要のようである。つまり第四章の立ニーリと第五章の後半のメロディも、音楽的にはむしろビヤーン的な性格を引きついでいるのではないだろうか？ 新里幸昭氏は前掲論文の中で、ニーリが正月願いの中で歌われる様子のように説明している。

「アীগの主二人が先導し、他はこれに従ってくりかえし謡っていく。立ったまま右側の方へ両手をもっていきそこで何かを捕まえる仕草をする。その両手をそのまま左側へもって行って離す。左側で両手で捕まえる仕草をして右側へ持って行って離す。この仕草をニーリが謡われている間くりかえすが、途中からこの仕草が、手拍子にかわり、ヒヤ、ヒヤという掛声とともに雄壮にくりかえされていく。神々の系譜や業績をうたってきた歌詞が、井戸掘りや航海という大事業をなすとげる英雄・祖先神をうたう段になると急テンポにかわるのである」<sup>(15)</sup>。

ニーリを歌うのは五十歳以上の男性たちであり、この正月願いは一時間位の行事だという。つまりニーリは歌い手の精神状態がフサとはまったく異なって、祖神の系譜や偉業をある程度客観的に語る形なのである。私は前論文において、フサが歌詞の面では叙事詩的要素を發展させながらも、音楽的にはむしろ叙情的要素を發展させ、宮古の叙情的歌謡の系譜の重要なステップとなり、これに対してニーリはスケールの大きな叙事詩として構成されたと述べたが、この結論はやはり現在のところでは

訂正する必要はなさそうに思うのである。

## 2 神歌からアীগへの流れについて

さて私は前論文において、神歌の次の段階に登場したと考えられている長アীগが、音楽的にはきわめて旋律的に歌い上げられる形になっており、その意味でそれらの長アীগが、このようなフサからの流れとしてとらえられるという見方を述べた。これに対して外間守善氏は、「呪禱から叙事への変遷について、小島氏が、フサを叙情の根源として長アীগにつなげたところはいかがなものだろうか。長アীগの源がフサにつながることは確かであるが、ニリーから流れこんでくる部分もかなりはっきりしている。特に多良間島のニリーにみられる祖先神を謡い、農業神のことを謡う二つの基本的な性格は、長アীগの中にも伝わっているものである。どちらかといえば、長アীগの本流はニリーにつながるもので、わきのほうからの流れこみとしてフサを見ることができないものだろうか」と批判された。

そこで私もこの問題を改めて考えざるを得なくなったのだが、ここにはいくつかの問題が含まれているように思う。

その一つは、長アীগとは何かという問題である。私がここで頭に描いていた長アীগは、実は「旅ばいのアীগ」とか「石嶺のあこう木」「来間井戸ぬ榎木棚」などのような、ひじょうに美しい叙情的な旋律をもった歌の種類であった。これらの歌は、歌詞からいえば叙事詩的であっても、歌の音楽的側面からは叙事詩とはいいがたく、ニリーよりもフサに直接につながる。そして宮古の人々に長アীগとはどういう歌かと問えば、普通はこの種の歌をあげる人が多いのである。しかし外間氏によると長アীগには英雄讃歌と生活労働歌があるのであって、「長アীগの中の英雄讃歌は、ほとんど神歌の機能を果しているもの」であるという。長アীগの定義はたいへん難しく、人によって異なる面も多いが、やはり外間氏がいわれるように、英雄讃歌としての長アীগもあることを忘れてはいけなかったと思う。そしてこの種の長アীগは、「旅ばいのアীগ」などのように、必ずしも旋律的にゆたかな叙情的なメロディではないものが多いようだ。というのは、実際にどのような曲を長アীগというかについては、明快な説明が何からも得られないので、私も確信をもっていえないのである。だから私は外間氏のご批判をその意味では甘受してもいいと思う。

ただ、私はむしろ、このように明確な説明ができず、「旅ばい」などのタイプとひじょうに性質の異なるものを、一まとめにして長アীগとしてとらえることに疑問を感じるのである。「旅ばい」の類と英雄讃歌の類を何故同種のものとして考えねばならないのだろうか？

新里幸昭氏は前掲論文の中で、四月の大世鎮めの行事で、神女たちが「大世鎮めのビヤシ」だけでなく、「元の道」「旅菜えのアীগ」「宮良の主」の三つのアীগを「輪唱形式で謡っていく」こと

を明らかにされた。<sup>(16)</sup> この輪唱形式ということばが具体的にはどのような形を示しているのか、よくわからなところがあるが、しかしそれはともかくとして、これが長アウグの発生の形を暗示しているように思われてたいへん興味深い。ただ残念ながら「元の道」と「宮良の主」がどのような旋律で歌われているのか私は知らないで、この二つの歌がどちらのタイプに入るのか、よくわからない。

しかしこのような問題からいふことは、この種の少くとも宮古島の歌の場合、歌っている時の状況や歌っている人々の精神状態や歌の音楽的側面などから切り離して、歌詞だけを分析して、叙事詩と叙情詩に分けることが、果して宮古島の歌の歴史をはつきりとダイナミックにとらえることになるかどうか、ということである。私はいわば前論文の補遺ともいふべきこの論稿で、それぞれの神歌が、実際にどんな場でどんな精神状態で歌われているか、そしてそれがその歌の音楽的な側面とどんな風に関係しあうかということをお気をつけて考えてきた積りであるが、それは文字の上の歌詞の形とは、時にはずれも見せたように思う。

一般に旋律というものができてくる条件を考えてみると、日本本土の歌の場合には、二種類の方向が考えられる。もっともブリミティブな子どもわらべ歌でいえば、たとえば「雨がザーザー降ってきて」というような絵かき歌のメロディは、ことばのイントネーションにひじょうに近く、それを音楽的にやや拡大した形のメロディである。だから小さい子どもたちは、この種のメロディをごく自然に作って歌っている。これに対して同じ子どもわらべ歌でも「どれにしようかな、神様のいうとお

り」というような一種のまじないめいた歌は、ことばのイントネーションをむしろ縮小して、一本調子に近いメロディで歌っている。神官たちの祝詞が一本調子であることはすぐ気が付かれるだろうが、たとえば短歌や詩の朗読、スポーツの勝負の瀬戸際を伝える部分の実況放送など、感情のたかぶった時のことばは、音の高低差がなくなり、ことばの一つ一つのアクセントがなくなつて一本調子になるものであり、さらに気持がたかぶれば、一つのフレーズとしての旋律性が、フレーズの終りの部分から現われてくるのである。

私は文学史における叙事詩と叙情詩に、この二つのタイプが即応できるとは思わないのである。もっとブリミティブな段階から、すでにこの二つの方向は異つて現れている。そしてこの宮古島の歌の場合も、叙事詩と叙情詩というような分け方ではない考え方ができないものだらうかと思う。たとえばフサとニリーは、文字化した歌詞だけを見れば、共通するものが多いとしても、歌う人々の気持はたいへんに異なる。フサの方がはるかに感情的でたかぶっている。祈禱はきわめて感情的なものではないだらうか。それを叙情としてとらえることには無理があるし、そうした感情的な旋律の系譜は、やはりことばにより近い旋律の系譜とは別の種類のものであらうかと思うのである。

注

(1) 『芸能論纂』 本田安次博士百稀記念会編 錦正社 一九七六年。

- (2) 三一書房 一九七二年。
- (3) 外間守善・新里幸昭編 角川書店 一九七八年。
- (4) 一九七三年十二月より七四年一月にかけて十数人のグループで行なわれた。リーダーは小泉文夫氏。私は参加していない。『沖縄民謡採譜集II宮古』。
- (5) 一九七七年度分の調査として、一九七八年一月に宮古諸島の民謡調査を行なった。文化庁の星野紘調査官も同行された。ただ天候不良のため多良間島には渡ることができなかった。
- (6) 五二一頁。
- (7) 外間守善編『日本庶民生活史料集成第十九巻 南島古謡』 三一書房 一九七一年 五〇六頁。
- (8) 同右、右に続く文章。
- (9) 四九〇―五一五頁。
- (10) 五〇〇頁。
- (11) まつり同好会、一九七一年三月発行。
- (12) 五〇八、五〇六頁。
- (13) 『宮古島旧記並史歌集解』琉球文教図書株式会社 一九六二年。
- (14) 前論文 五一六頁。
- (15) 四九二頁。
- (16) 四九九頁。