

八重山歌謡の歌形の諸相

波照間, 永吉

(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)

9

(開始ページ / Start Page)

104

(終了ページ / End Page)

227

(発行年 / Year)

1982-06-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00002805>

八重山歌謡の歌形の諸相

波照間永吉

はじめに

田島利三郎、伊波普猷にはじまる沖縄文学の研究の歴史上で、歌形をとりあげ、論じたものはそう多くはない。しかし、「歌形論」という形はとらずとも何らかの形で歌形については論じられてきたし、近年は正面から歌形をとりあげ研究しようとする動きが見られる。それは小野重朗氏の「南島古歌謡の歌形の系譜」(『沖縄文化』四一、四二号—一九七四年三月・十月)や王城政美氏の「オモロの構造」(『沖縄文化研究』三一九七六年七月)「オモロの歌形」(一九七九年十一月口頭発表。後に『国文学論集—琉球大学法文学部紀要二五号—』発表)、[「宮古歌謡の歌形」(一九八〇年六月口頭発表。後に『沖縄文化研究』八一九八一年六月)に代表されよう。

このような歌形研究史の流れに立って八重山歌謡の歌形を眺めるとどうであろうか。南島歌謡の中における八重山歌謡の位相が幾分なりとも、明らかにするのはないだろうか。

以下の所論は、これまでの歌形研究の成果をふまえ、八重山歌謡の歌形の諸相を明らかにすることを目的としている。

第一章 テキストと用語

現在、八重山の歌謡を収載した文献は多数発表、公刊されている。⁽¹⁾ これらの文献の中のどれをテキストに選ぶかがそもそも問題といえれば問題である。ここでは、収録歌謡数、収録歌謡のジャンルの広がり、歌謡伝承地域の広がり、訳語等々の観点から、外間守善・宮良安彦編『南島歌謡大成IV 八重山篇』⁽²⁾をテキストとする。『南島歌謡大成IV 八重山篇』(以下、「八重山篇」あるいは「テキスト」と略記する)には一〇五一篇の歌謡が収録されている。しかし、その中にはカンフチイ(神口)、ニガイフチイ(願い口)、ジئمムヌ(呪文)などの呪詞・呪言が含まれている。これらのものは歌謡とはみなされないから、歌形分類の対象から除外することとする。よって分類の対象となるのは、フミシャギイ、ヤータカビ、アヨー、ジラバ、ユンタ、節歌、トゥバルマ、スンカニ、口説歌謡、念仏歌謡、雨乞いの歌、豊年祭の歌、節祭の歌、種子取祭の歌、補遺の部収録の歌の七六二篇である。これらの歌謡を八重山歌謡の名で総称することとする。ユングトゥウを分類の対象に入れなかったのは、ユングトゥウ研究

の現状を勘案したからである。³⁾即ち、ユングトゥクには唱えられるものと謡われるものがあるが、テキスト収載の六九篇のユングトゥクがいずれに属するものなのか未だ明確になっていないからである。

さて、歌形ということばについてであるが、先学は「詩形」「歌形」「歌型」と種々の用語を用いていた。⁴⁾結局、先学がそれらの用語であらわそうとしたのは、歌謡の歌詞(詩)の形式、型であったと思われる。この場合、歌詞という語が何を指すかが問題である。これまでの研究に即して言えば、一篇の歌謡を構成することばの総体ということになる。そしてそれは、物事、事件を叙述する詞(事柄叙述詞)の部分と各節で繰り返し反復歌唱される詞(反復詞||囃子詞)の部分に分けられる。このことから、厳密に言えば、歌形とは、事柄叙述詞と反復詞の結合した歌詞の形をさすことになる。オモロの歌形分類はこの立場に立ってなされたと言える。それはオモロの反復詞が意味的に重大な役割を有し、その存在がオモロの特質であることから当然である。

ところで、オモロ以外の歌謡にあってはどうであろうか。この場合、一篇の歌謡の意味的世界を決定するのは事柄叙述詞であるといってもよいだろう。一般に歌詞というのは事柄叙述詞であり、反復詞は囃子と称し、区別している。八重山地方では、これを「句」[kai]と「囃子」[pasu]、あるいは「返し」[kaishi]という呼称で区別している。これは囃子が事柄の意味的展開に参与しないという事実に即したものであろう。このことから、以下の文章では歌詞という語は事柄叙述詞を意味することとする。そして、囃子詞が事柄の意味的展開に参与しないということから、歌形という語を歌詞

(事柄叙述詞)の形式、形態を指すこととする。

それでは、歌形の分類は何を基準としてなされるか。南島歌謡の基本的叙述形式が対句法にあることは夙に指摘されていることである。八重山歌謡も例外ではない。大部分の歌謡が対句法で叙述されている。対句法とは、対語、対句、更には対文を重ね、連続することによって物事、事件を叙述する方法と考える。このような叙述方法はひとり南島歌謡固有のものではなく、古い社会の歌謡に多く見出される方法であらう。この対句法が叙述の基本的な形式であるなら、対句法がどのような形で構成されるかが分れば、歌詞の形式が明らかになる。つまり、歌詞の形式を明らかにするには、対句法の構成がどのようなになっているかを検討すればよいわけである。以下に展開される歌形論はこの観点に立脚したものである。

歌謡は旋律(曲)と歌詞とで構成される。一篇の歌謡は、ある一定の旋律に一つ以上の歌詞が唱謡されることによって成立する。この、ある一定の旋律の一回の、開始から終了までを「節」とし、それに対応する歌詞も「節」という呼び方をすることとする。第一節、第二節、第三節、あるいは単に、一節、二節、三節などと用いることにする。これは普通、歌謡曲の説明などに用いられる「一番」「二番」といった言い方と同じものと考えてよいだろう。八重山方言の、この「節」に対応する概念を表わす語は不明。ただ、「ター」[tā]という語があって、「クター」[kutā]、「ニクター」[nikutā]等と用いる。これは歌詞を指してのものだろう。現地主義に基づけば、この「ター」を用いた方が良いかもしれないが、音

楽的な側面がこの語で表わされているか不明であり、ここでは「節」を用いる。

さて、対句法の構成といってもそれは単一ではない。種々の構成の型がある。対句の型の弁別は、一節内あるいは二節以上の複数節内における対語、対句、対文の構成がどのような形でなされているかに着目して行なう。

ところで、対句法を、対語、対句、対文の連用によって事柄、事件の叙述をなすものと考えたが、対語とは単語のレベルで意味的に対応、並列する二つの語を指し、対句とは文節および連語のレベルで意味的に対応、並列する二つの語句を指すこととする。対文は文のレベルで意味的に対応、並列する二つの文、あるいは文的構造を有した語句の連続を指す。そして、対語、対句、対文を「対」という語で総称する。対を構成する一つの語、句、文をそれぞれ対素と呼ぶ。つまり、対は二つの対素から構成されるわけである。以下、本文中に「対を欠いている」という表現をするが、それは「対素を欠く」または、「対を構成していない」ということを意味することとしたい。

(注)

- (1) 外間守善・宮良安彦編『南島歌謡大成IV 八重山篇』「出典文献解題」参照。
- (2) 一九七九年十月二五日、角川書店刊。原文の記載方法及び訳は筆者が適宜改めた。
- (3) 喜舎場永珣は「八重山のニンゴドゥ」には二種ある。その一つは島や部落の方言そのままで語うものである。その二つは『ニンゴドゥ調』と称する曲調で語うものがある。その何れも早口で、ユーモラスな

言葉、綴り、まぜて、言う、ところが特徴である」と述べている。「八重山古謡の語源についての卑見」『八重山古謡』。しかし、この記述は不明瞭なもので、傍点を付した部分を見ると「語うもの」なのか「言う」ものなのか判然としないのである。

宮良当社は「八重山のニンゴドゥは、祭の庭などに、神の前で一同円座して、神酒「Mis」をいただきながら、彼等農民が日常経験したことを、面白おかしく、簡単な調子「intination」をつけて、即興的に述べるものである」『琉球文学』創刊号』と述べている。宮良氏のこの説明では、ニンゴドゥは唱えられるものと解される。

宮良安彦氏は「八重山歌謡ニンゴドゥは、呪詞、文芸と歌謡、文芸との混合・中間的形態である歌われたり詠じられたりする形式の文芸形態である」(『八重山歌謡』ニンゴドゥ』の構造——呪詞型ニンゴドゥの構造)『国文学 解釈と鑑賞』一九七九年七月号)と説く。この説明も分りにくい。「歌われたり詠じられたりする形式」が一首のなかにあるということなのか、あるいは、歌われるニンゴドゥ、詠じられるニンゴドゥの二種があるというのか不明瞭である。

このようにニンゴドゥについてはごく基本的な部分が明確になされていないのが現状である。しかし、筆者はこれまでの調査から、本文に記したように、唱えられるニンゴドゥと詠まれるニンゴドゥの二種に分けられると考えている。石垣博孝氏もニンゴドゥには「旋律を持つものと語り口調のものがあ

る」(『祭式謡の構造』『国文学解釈と鑑賞』一九七九年七月号)ことを指摘している。

- (4) 伊波普猷は「オモロ七首」(『古琉球』初版明治四四年)の文中で「オモロの根本形式」という語で歌形について語っている。世礼国男は「琉球音楽歌謡史論」(『琉球新報』昭和十五年)、「久米島おもしろに就いて」(『南島』第一輯 昭和一七年)で「おもしろの詩形」「こわいだやの詩形」と、「詩形」という語を用いている。仲原善忠は「琉球の文学」(『岩波講座 日本文学史』第十六卷 一九五九年)で「おもしろの歌型」という一項を設けて、「歌型」について考察している。外間守善氏は「おもしろ概説」(『お

もろさうし 日本思想大系18「一九七二年」で「おもろの歌形」と、「歌形」という語を用い、小野重朗氏、玉城政美氏も同じく「歌形」という語を使っている。

第二章 八重山歌謡の歌形

八重山歌謡の歌形は対句法を分類の基準としてみると、大きく二つに分けられる。即ち、対句法を用いる形式と対句法を用いない形式の二つである。対句法を用いる場合は、一節内で対を構成するか、二節で構成するか、あるいはそれ以上の節にわたって対を構成するかで下位分類することができる。また、一篇の歌謡が一つの歌形で一貫しているか、複数の歌形が複合しているかでも分類される。前者のように一篇の歌謡が一つの歌形で一貫して叙述が展開されている場合を単一型の歌形と呼び、後者のように、一篇の歌謡が複数の歌形で構成される場合を複合型の歌形とする。対句法を用いない形式には、羅列形式、無対形式、トゥバラーマ形式(不定律四句体形式)、不定形長詞形式、琉歌形式、口説形式、などがある。これらをまとめて特殊型とする。

一、単一型

それではまず、単一型の歌形からみることにする。単一型にはI型、II型、III型、IV型、V型、VI型、VII型、の七つの歌形がある。

(1) I型

I型は、第一節(A)と第二節(A)、第三節(B)と第四節(B)、第五節(C)と第六節(C)と、隣接する二つの節で一つの対を構成していく形式である。以下、例を掲げ説明する。

〈アヨ一28〉中皿のあよう(西表島祖納村)

一 にゆすいの御美しやぐ△A△ 根ウスイ△栗△の御神酒を

ハヤシバド世ナラル⁽¹⁾ 嘩したなら世は総る

二 中皿の御美しやぐ △A△ 中皿の御神酒を

ハヤシバド世ナラル 嘩したなら世は総る

三 おやけにゆすいよ △B△ 富貴根ウスイ△栗△よ

ウヤシバド世ナラル 召し上ったなら世は総る

四 おやけ中皿よ △B△ 富貴中皿よ

ウヤシバド世ナラル 召し上ったなら世は総る

反歌

親氣世なをりやが世なをれ

富貴の世総り 世総れ

この歌は四節からなるが、第一節(A)と第二節(A)、第三節(B)と第四節(B)とがそれぞれ対を構成している。

「反歌」とあるのは和歌の長歌の後に続けられる「反歌」と同じものではないことは言うまでもない。これは、一篇の歌を歌いおさめる時に歌唱者全員で「ヤン」として合唱するものである。

△ジラバ85△こいなじらま(小浜島)

一 マタコイナ△囉子△

マタコイナ

すむでいに すりおーり

△A△ 早朝に目覚めて

コイナ△囉子△

コイナ

二 あさばなに すりおーり

△A△ 朝まだきに目覚めて

三 なら弓ま とりむち

△B△ 自分の弓を取り持ち

四 ていまさらーま とりむち

△B△ 手勝り△弓△を取り持ち

五 はやんぎぎに はりおーり

△C△ 早崎に走って行き

六 ゆねやんぎぎに はりおーり

△C△ 砂洲崎に走って行き

七 がーとりやまぬ びゅりば

△D△ 鴨がすわっているので

八 ちどりやーまぬ びゅりば

△D△ 千鳥がすわっているの

九 なみなーなみ びゅりば

△E△ 並びに並び、すわっているの

一〇 ちりなーちり びゅりば

△E△ 散りに散り、すわっているの

一一 ならゆんま やらしば

△F△ 自分の弓を遣ると△射ると△

一二 ていまさらーば やらしば

△F△ 手勝り△弓△を遣ると

一三 きむぬみーば いりとーし

△G△ 肝の中を射通し

一四 むむぬみーば いりとーし

△G△ 股の中を射通し

一五 がどりやーま とりむち

△H△ 鴨を取り持ち

一六 すすりやーま とりむち

△H△ 千鳥を取り持ち

一七 みどなーふあに やかしば

△I△ 女の子△娘△に焼かせると

一八 ゆみぬふあに やかしば

△I△ 嫁子に焼かせると

一九 みどなーふあぬ うがやき

△J△ 女の子の(焼いた鳥は)苦焼にがやき

二〇 ゆみぬふあぬ かばやき

△J△ 嫁子の(焼いた鳥は)香焼かばやき

二一 みどなふあーや びとぬふあさみ△K△

△K△ 女の子は他人の子(になる)

二二 ゆみぬふあーど ばーふあとやる△K△

△K△ 嫁子が自分の子である

この歌謡は二二節からなる。この二二節が二節ずつで一对を構成し、A A' K K'の一一対となつて

いる。

ところで、一七節～二二節までの展開は、この歌謡と「こいなーゆんた」などの他のコイナー系歌謡とを区別する。それは詞句が異なるということだけでなく、歌形が異なっているのである。つまり、他のコイナー系歌謡にあっては、歌謡の末尾部分の歌形はI型ではない。試みに「こいな」(エンタ44)の当該部分を掲げる。「こいな」では、「こいなじらま」の「みどうなーふあ」「ゆみぬふあ」の対が「うちぬ妻」「内の妻(本妻)」「ふかぬ妻」「外の妻(妾)」におきかえられている。

二五 うちぬ妻ん わたしより (A)

コイナー系歌謡以下略—波照間V

二六 ふかぬ妻ん わたしより (A)

二七 うちぬ妻ぬ やく鳥や (B)

二八 ながやきぬ ふさやき (C)

二九 ふかぬ妻ぬ やき鳥や (B')

三〇 んまやきぬ かばやき (C)

三一 うちぬ妻や ふかなり (D)

三二 ふかぬ妻や うちなり (D')

△以下二節略▽

「こいな」の二七節から三〇節の四節はI型の歌形ではなく、二七節と二九節、二八節と三〇節という具合に一節おいてその次の節と対を構成しているのである。「こいな」では二五と二六節、三二と三三節が示すI型歌形と二七節から三〇節までに示される歌形(後述)とが複合していることになる(歌形の複合についても後で述べる)。「こいな」の歌形がコイナー系歌謡の歌形としては一般的である。

二二節からなる「こいなじらま」の歌形が、二節で一对を構成するI型であることを示した。この一対は、同義語による言い換え、物名の並立提示、同一語の反復、反対語による対照といった方法で構成されている。歌形は完全なI型を示していることも分った事と思う。

I型を構成する対素は各節である。すなわち一節、一節が対素となる。この一節を別の側面からみてみよう。「中皿のあよう」「こいなじらま」の二例からも分るように、一節は二つの句から成っている(「中皿のあよう」の三、四節は一句だが、その語構成は「うやき・根りすいよ」「うやき・中皿よ」と大きく二つに分けられる)。そして、この二句は音数的に五音か四音か三音を示すことが多く、その結びつきの例は五・三音、五・四音、五・五音、三・五音が見出せる。なかでも五・四音、五・五音の形が主体をなしていることも分る。このことから、I型を構成する内部要素として、二句対、五・四(五)音律を抽出することができる。これを便宜的にI型的要素と以下では称する(II型以下についても同)。

I型について見てきたが、八重山歌謡の中において例歌のように完全なI型を示すものは多くはない。基本的にはI型歌形を示しながらも途中で対を構成すべき一節が脱落しているとか、あるいは数

節が脱落しているといった例が目につく。これは伝承の問題であり、伝承者が対句法をどのように感得しているかにも関わることである。例をみてみよう。

△ユンタ7▽猫ゆんた(石垣島新川村)

一 座羅岳ぬ 麓な

△A▽ ザラ岳の麓に

イヨーホーカララヨーツ

イヨーホーカララヨーツ

△囃子以下略▽

二 猫ぬ子ば 産しやつぎ

△B▽ 猫の子を産んでおき

三 五ぬ子ば 産しやつぎ

△C▽ 五匹の子を産んでおき

四 七ぬ子ば 産しやつぎ

△C▽ 七匹の子を産んでおき

五 五ぬ子に かんしびられー

△D▽ 五匹の子に噛み吸われ

六 七ぬ子に かんしびられー

△D▽ 七匹の子に噛み吸われ

七 やんざ潮ぬ 引きろうらば

△E▽ やんざ潮△大千潮▽が引いたので

この歌は七節で終わっているが、本来は更に叙述が展開してゆくものであり、この歌謡がマヤーユンタ系歌謡の断片であることは類歌から分る。この歌謡の歌形がI型であることは三節(C)と四節

(C)、五節(D)と六節(D)の対が、隣接する二つの節で構成されていることから分る。とする
と、一節、二節、七節は対を構成する対素を脱落させたものということになる。このことは類歌を見れば分ることである。また、対句の構成の面からみると、二、三、四節で「産しやつぎ」を連続して用いている点、内容の展開が急であるという印象を与える六節と七節の間の意味的断絶などの問題も類歌を検討することにより説明される。

△ユンタ17▽まやゆんた(石垣島新川村)

マタミヤウミヤウ△囃子▽

マタミヤウミヤウ

一 大岳ぬ

大岳の

マタグルミヤウ△囃子▽

△A▽ マタグルミヤウ

すばなが

側

ヨーハイイ家カイ

ヨーハイイ家カイ

オーラヨーチー△囃子以下略▽

オーラヨーチー

二 から岳ぬ くいなんが

△A▽ ガラ岳△山名▽の後ろに

三 まやぬ子ば 生らしようり

△B▽ 猫の子を生んで

四 たぬぎや子ば 産だしろうり

△B▽ 唯一の△大切な▽子を解して

- 五 五ぬ子ば 生らしようり △C▽ 五匹の子を産んで
 六 七ぬ子ば 産だしようり △C▽ 七匹の子を産んで
 七 五ぬ子に かんしいびられ △D▽ 五匹の子に(乳を)噛み吸われ
 八 七ぬ子に 乳しいびられ △D▽ 七匹の子に乳を吸われ
 九 あまぬだし ぶさんどう △E▽ あまりに出汁が欲しくて
 一〇 どうぐぬ物 欲さんどう △E▽ たいそう食物が欲しくて
 一一 やんさ潮ぬ 干すだらどう △F▽ やんさ潮△大千潮▽が引いたので
 一二 すーじい潮ぬ なるだらどう △F▽ すーじい潮△大千潮▽になったので

(以下一八節省略)

この歌は全三〇節から成るものである。歌形は完全なI型を示す。内容の展開も他の同名歌と比較すると無理がなく、より叙事的である。先に掲げた「猫ゆんた」で対節を欠いていた一、二、七の三節に相当する一、三、一一節は対節二、四、一二節をもち、それぞれ対を構成していることが分る。I型の歌謡としてはこの方が自然であることは言うまでもない。また先掲の「猫ゆんた」で「産しゃつき」を三節にわたって繰り返していたのが、この歌では「生らしようり」「産だしようり」という同義語による対を構成することで単調さを破っている点、整っている。また、九、一〇節で「あまぬだ

し ぶさんどう」「どうぐぬ物 欲さんどう」と謡うことにより、八節までの内容と一一節以後の關係とが分りよくなっている。母猫が大千潮の干瀬に浜下りする理由が九、一〇節で提示されているわけであり、この二節は内容の展開上重要な役割りを果たしていると言える。

このようにみえてくるとマヤンタ系歌謡にあって、「まやゆんた」(ンタ17)が歌形的にも内容的にもより形の整ったものであることが分るわけである。このことは逆に言えば、I型として整っていたものが伝承の過程で様々に変容し、対句法という基本的叙述形式までが侵蝕されてゆくとということである。それはI型歌形のみ現象ではなく、八重山歌謡全般についていえることである。本来なら対を構成すべき部分で、一方の対素が欠落してゆく現象が進んでゆくと無対形式が成立することになる。無対形式については後で述べるが、I型から変容して無対形式となる例が多い。

I型は小野重朗氏の「南島古歌謡の歌形の系譜」の歌形分類のC形(五三音、対句分離形)とほぼ対応する。

(2) II型

II型は一節内で一对(AA)が構成される型である。言うならば、一節内にI型歌形のAAの二節が入っているものである。すなわちI型の一、二節はII型の一節に、三、四節は二節に、五、六節は三節に……という具合に対応していると言える。

△ジラバ74▽ ばいみじらま(鳩間島)

- 一 ばとうまゆーぬ なうらばよ △A▽ 鳩間世が稔ったら
 サーユイユイ△噺子以下略▽ サーユイユイ
- 二 とうむりゆーぬ みきらばよ △A'▽ 友利世が実ったら
 ハイヨーシューラヨー△噺子以下略▽ ハイヨーシューラヨー
- 三 たるとうゆどう ていゆますよ △B▽ 誰を鳴響ます
 じりとうゆどう なとうらすよ △B'▽ 誰を名取らす△評判にする▽
- 四 まぶるしゅーどう ていゆますよ△C▽ 守る主△守護神▽を鳴響ます
 うやがみどう なとうらすよ △C'▽ 親神△祖先神▽を名取らす
 まぶるしゅーぬ あとうんやよ △D▽ 守る主の後には
 うやがみぬ あとうんやよ △D'▽ 親神の後には
- 五 さかさきやーどう ていゆますよ△E▽ 司△神女▽たちを鳴響ます
 ていじりきやーどう なとうらすよ△E'▽手摺り△神人▽たちを名取らす
- 六 さかさきやーぬ あとうんやよ △F▽ 司たちの後には
 ていじりきやーぬ あとうんやよ△F'▽ 手摺りたちの後には
- 七 ゆむちぎやーどう ていゆますよ△G▽ 世持ちたちを鳴響ます

- しまむちやーどう なとうらすよ△G'▽ 島持ちたちを名取らす
- 八 ゆむちぎやーぬ あとうんやよ △H▽ 世持ちたちの後には
 しまむちやーぬ あとうんやよ △H'▽ 島持ちたちの後には
- 九 ばがけーらどう ていゆますよ △I▽ われら皆を鳴響ます
 ゆぬけーらどう なとうらすよ △I'▽ 同じ皆を名取らす

この歌の対の構成は一見して分るように、一節内で整然とした対を構成し、II型の歌として最も形の整ったものの一つである。音数の面からみても、一節は五・五/五・五音で一貫していて、整っていると言える。

今一つ、II型の例を掲げる。

△ウンター1▽ばしいゆんた(石垣島川平村)

- 一 大山ぬ 内なか △A▽ 大山の内
 長山ぬ 側なか △A'▽ 長山の側
 バシィヌ鳥ユウニ カユナハバシィ バシィヌ鳥ユウニ カユナハバシィ
 △噺子以下略▽

二	大あこーぬ むより 実るあこーぬ さしよおり	△B'▽ △B'▽	大アコウが生えていて 実りアコウが差していて
三	大あこーぬ 根差に 実るあこーむ 本ばいに	△C'▽ △C'▽	大アコウぬ根元に 実りアコウの根元に
四	五ぬ枝 ふみぬぶり 七ぬ枝 ふみぬぶり	△D'▽ △D'▽	五の枝を踏み登り 七の枝を踏み登り
五	五びさい 巣ばかき 七びさい 巣ばかき	△E'▽ △E'▽	五個の巣を架け 七個の巣を架け
六	五びさい 卵なし 七びさい 卵なし	△F'▽ △F'▽	五個の卵を生み 七個の卵を生み
七	五びさい 卵から 七びさい 卵から	△G'▽ △G'▽	五個の卵から 七個の卵から
八	綾羽ば 生らしより びる羽ば 産だしより	△H'▽ △H'▽	綾羽を生んで ビル羽を解だして
九	正月ぬ すとむで 元日ぬ 朝ばな	△I'▽ △I'▽	正月の早朝に 元日の朝まだき

一〇 東るかい 飛びちいき
太陽かみ 舞ちいき

△J'▽ △J'▽ 東に飛び行き
△J'▽ △J'▽ 太陽を戴いて舞い行き

対句法の内部をみると、一節内でA'A'あるいはB'B'のように一対を構成しておりII型歌形である。

「ばしいゆんた」の一節内の音数と句数は、五・四音、五・五音を基本的音数として、五・四(五)／五・四(五)音の形をとり、四句から成っている。

以上、「ばいみじらま」「ばしいゆんた」の検討から、II型は、一節内でA'A'あるいはB'B'というぐあいに一対を構成する歌形ということが出来る。また、II型歌形の歌謡の一節が五・四(五)／五・四(五)音の四句からなることから、これをII型的要素として抽出することができる。

I型とII型との関係は、I型的要素が五・四(五)音の二句体であったのに対し、II型的要素は五・四(五)音／五・四(五)音の四句体であることから分るように、I型を二倍にした形である。このことを音楽の面から言えば、I型の場合、一つの対を謡い了る為には同一の旋律を二度繰り返さねばならないのに対し、II型の場合は一度でよい。このことは音楽的に考えると、II型の歌謡の旋律はI型の旋律よりも豊かではなくてはならないということである。単純に考えて、二倍の音数量を持つ歌謡を旋律の反復なしに一度で歌うためには、旋律が長くなってはならないはずである。つまり、I型歌形の歌謡よりもII型歌形の歌謡は音楽的に複雑になっていると思われる。歌形の複合については

後で述べるが、II型とI型の複合が起り難いのも、両者の一節内の音数量の差に原因があると考えられる。II型は、小野氏の歌形分類のD形(五・三音、対句接続形)にはほぼ対応している。

『附言』小野重朗氏はC、D形の成立の機構を、B型(五音、対句接続形)を元にして考えている。すなわち「五・五音の句が作られ、五音の体言的な句に用言的な句を加え」てC、D形ができたのである。この説明を「五音の一句を用言的に置き換える」と理解するとD形の成立は一応認められるが、C形の成立の説明はできない。小野氏の所説の不明な点である。

(3) III型

一節内で一对(A'A')が構成される点ではII型と同じであるが、A'A'に下統する詞句(α)を有する点でII型と異なる。即ち、III型の一節の歌詞はA'A'αと記号化される三句から構成される。

△アヨ一39▽稲が種子⁽⁴⁾(竹富島)

- 一 ちちぬ子ぬ ヨイ△唯子以下略▽ △AA▽ つちのえねの日の ヨイ
 住る日ぬ 種子取る △A・α▽ 吉かる日の種子取り
 イラヨマーヌ ムトツクル△唯子以下略▽ イラヨマーヌ ムトツクル
- 二 今日が日に ヨイ △B▽ 今日の日に

黄金日に もとばし △B'・β▽ 黄金日に基にして

イラヨマーヌ カイツクル

- 三 うふ畑に ヨイ △C▽ 大畑に

たふ畑に 蒔き入り △C'・r▽平畑に蒔き入れ

イラヨマーヌ ナガヒンダニ

- 四 五日ぐし ヨイ △D▽ 五日越し

十日越ぬ よ雨し △D'・δ▽ 十日越の夜雨で

イラヨマーヌ ムルカダニ

- 五 犬が毛に ヨイ △E▽ 犬の毛のように

猫が毛に 根生い △E'・ε▽ 猫の毛のように根が生え

イラヨマーヌ 白粟ダニ

- 六 まどはかり ヨイ △F▽ 間隔を測り

きどはかり しゆらば △F'・ζ▽ 幅を測り(種蒔きを)すれば

イラヨマーヌ ヤスパダニ

この歌の歌詞を対句法に留意して記号化すると、一、A'A'α 二、B'B'β 三、C'C'γ 四、D'D'

δ 五、E、E'ε 六、F、F'となる。これがⅢ型の歌形をもった歌謡の典型的なあり方である。一節内に、A、A'(B、B'、C、C'……)の対をもち、それに下続してα(β、γ……)部がある。α部は、意味的に単にA、αという関係で成立するのではなく、Aαという連関も潜在的に有している。これはⅢ型の成立にも関わることであり、後でふれる。

Ⅲ型の例をもう一つ掲げよう。

△ニンタ180▽真栄ゆんた(竹富島)

一 まりや竹富

△A▽

生まれは竹富

育ちや仲間ぬ 真栄

△A'・α▽

育ちは仲間の真栄△人名▽

ハラヨイサヌ

ハラヨイサヌ

ヤンザーヨースヒヤルガヘー

ヤンザーヨースヒヤルガヘー

△囃子以下略▽

二 いきやるゆい

△B▽

如何なる故

なぐぬゆやんどう

仲間越いおるた

何の故に仲間村に越えてきた

△B'・β▽

三 大原田ぬ

△C▽

大原田の

港口ぬ ゆやんどう

△C'・r▽

港口の故に

四 うふましぬ

△D▽

大榎△田▽の

長ましぬ ゆやんどう

△D'・δ▽

長榎△田▽の故に

五 餅米ぬ

△E▽

餅米の

白米ぬ くりふしやんどう

△E'・ε▽

白米の、これ欲しさに

六 古見岳ぬ

△F▽

古見岳の

八重岳ぬ まういなか

△F'・ζ▽

八重岳の真上に

七 三日月ぬ

△G▽

三日月が

若月ぬ 立ちゆらば

△G'・η▽

若月が出たなら

八 三日月てい

△H▽

三日月と

若月てい 思ひおんな

△H'・θ▽

若月と思ひなさるな

九 まさかいてい

△I▽

真栄と

里主てい 思ひひより

△I'・ι▽

里主と思つて下さい

一〇 竹富ぬ

△J▽

竹富の

仲立ぬ 真上なか

△J'・σ▽

仲立△竹富の異称▽の真上に

一一 白雲ぬ

△K▽

白雲が

- 乗雲ぬ 立ちゆらば $\wedge K' \cdot \lambda \vee$ 乗雲が立ったなら
 白雲で $\wedge L \vee$ 白雲と
 乗雲で 思いおんな $\wedge L' \cdot \pi \vee$ 乗雲と思いなさるな
 女童で $\wedge M \vee$ 乙女と
 あばれ子で 思いひり $\wedge M' \cdot \epsilon \vee$ 美しい娘と思ってください

この歌は一三節から成っているが、各節とも三句から成る。この三句は記号で示すと A, A, α ($B, B, \beta, C, C, \gamma, \dots$) という形になる。つまり、一節内で一つの対を構成し、その対に下統する α (β, γ, \dots) 部をもっていると言える。これがⅢ型である。また、この三句の基本的な音数は五・五・四(あるいは五)音である。これは先に掲げた「稲が種子」にも明瞭にあらわれている。このことから、五・五・四(あるいは五)音、三句で一節を構成することをⅢ型的要素と言うことができる。

さて、Ⅲ型はどのような経過を経て形成されたのだろうか。注目されるのはⅡ型との関係である。Ⅱ型は一節内で A, A の一対を構成する型であるが、その内部の要素は五・四(五)／五・四(五)音の四句であった。つまりⅡ型の対素 A は、五・四(五)音の二句から成っているわけである。仮りに、この二句を $a \alpha$ と記号化すると、 A は a, α となる。この $a \alpha \cdot a, \alpha$ の α 部を脱落させることによって、Ⅲ型の歌形が成立したとは考えられないだろうか。これが一つの考え方である。

今一つの考え方は、五・五音対句に四(五)音一句が付加された、というものである。五・五音一対の型をもつ歌は八重山歌謡には見出せないが、オモロをはじめ、沖縄諸島のウムイ、クエーナ、奄美のオモリ等にはみられる。小野重朗氏の分類の A 形(五音、対句分離形)、 B 形(五音、対句接続形)がそれであるが、この場合は B 形が対象となる。つまり、小野氏の B 形歌形に新たに四(五)音句が付け加えられたというわけである。しかし、この考えでは付加される四(五)音の出自が不明確である。前者の考えの方が蓋然性は高いと思われる。実際に例にあたって考えよう。

\wedge 豊年祭の歌 18 V さんばーれー (鳩間島)

- 一 ばとうまゆーぬヨー $\wedge A \vee$ 鳩間世が
 サンパーレー \wedge 囃子以下略 V
 とうむりゆーぬ みきらばヨー $\wedge A' \cdot \alpha \vee$ 友利世が実ったら
 ティユマス サンパーレー
 ナトゥラス サンパーレー \wedge 囃子以下略 V
 ティユマス サンパーレー
 ナトゥラス サンパーレー
 二 たるとうゆどうヨー $\wedge B \vee$ 誰を
 じりとうゆどう なたうらすヨー $\wedge B' \cdot \beta \vee$ 誰を名取らす \wedge 評判にする V
 まぶるしゅーどうヨー $\wedge C \vee$ 守る主 \wedge 守護神 V

- うやがみどう なんとらすヨー $\wedge C \cdot r \vee$ 親神 \wedge 祖先神 \vee を名取らす
 まぶるしゅーぬヨー $\wedge D \vee$ 守る主の
 うやがみぬ あとうんやヨー $\wedge D \cdot \delta \vee$ 親神の後には
 五 さかさきヤーどうヨー $\wedge E \vee$ 司 \wedge 神女 \vee たちを
 ていじりきヤーどう なんとらすヨー $\wedge E' \cdot \epsilon \vee$ 手摺り \wedge 神人 \vee たちを名取らす
 六 さかさきヤーぬヨー $\wedge F \vee$ 司たちの
 ていじりきヤーぬ あとうんやヨー $\wedge F' \cdot \zeta \vee$ 手摺りたちの後には
 七 ゆむちきヤーどうヨー $\wedge G \vee$ 世持ちたちを
 しまむちヤーどう なんとらすヨー $\wedge G' \cdot \eta \vee$ 島持ちたちを名取らす
 八 ゆむちきヤーぬヨー $\wedge H \vee$ 世持ちたちの
 しまむちヤーぬ あとうんやヨー $\wedge H' \cdot \theta \vee$ 島持ちたちの後には
 九 ばがけーらどうヨー $\wedge I \vee$ われら皆を
 ゆぬけーらどう なんとらすヨー $\wedge I' \cdot \iota \vee$ 同じ皆を名取らす

この歌は、鳩間島の豊年祭の時、爬竜船競漕が終った後、トゥニムトゥ家で謡われる歌である。前
 にII型の例としてあげた「ばいみじらま」と同じ儀礼で謡われるのである。この歌は九節から成る

が、「ばいみじらま」も九節から成っている。各節の内容は、一節から九節まで両者とも全く同一な
 のである。ただ異なるのは歌形である。前者はIII型で、後者はII型である。これをIII型の成立という
 観点から両者を比較してみよう。雛子の記載は省略する。

ばいみじらま

- 一 ばとうまゆーぬ $\wedge a \vee$ なうらばよー $\wedge \alpha \vee$
 とうむりゆーぬ $\wedge a' \vee$ みきらばよー $\wedge \alpha' \vee$
 二 たるとうゆどう $\wedge b \vee$ ていゆますよー $\wedge \beta \vee$
 じりとうゆどう $\wedge b' \vee$ なんとらすよー $\wedge \beta' \vee$
 三 まぶるしゅーどう $\wedge c \vee$ ていゆますよー $\wedge \gamma \vee$
 うやがみどう $\wedge c' \vee$ なんとらすよー $\wedge \gamma' \vee$
 (中略)
 八 ゆむちきヤーぬ $\wedge d \vee$ あとうんやよー $\wedge \delta \vee$
 しまむちヤーぬ $\wedge d' \vee$ あとうんやよー $\wedge \delta' \vee$
 九 ばがけーらどう $\wedge e \vee$ ていゆますよー $\wedge \epsilon \vee$
 ゆぬけーらどう $\wedge e' \vee$ なんとらすよー $\wedge \epsilon' \vee$

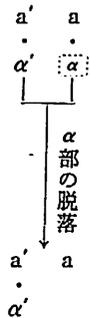
さんばーれー

- 一 ばとうまゆーぬヨー $\wedge a \vee$
 とうむりゆーぬ $\wedge a' \vee$ みきらばヨー $\wedge \alpha \vee$
 二 たるとうゆどうヨー $\wedge b \vee$
 じりとうゆどう $\wedge b' \vee$ なんとらすヨー $\beta \vee$
 三 まぶるしゅーどうヨー $\wedge c \vee$
 うやがみどう $\wedge c' \vee$ なんとらすヨー $\wedge \gamma' \vee$
 (中略)
 八 ゆむちきヤーぬヨー $\wedge d \vee$
 しまむちヤーぬ $\wedge d' \vee$ あとうんやヨー $\wedge \delta \vee$
 九 ばがけーらどうヨー $\wedge e \vee$
 ゆぬけーらどう $\wedge e' \vee$ なんとらすヨー $\wedge \epsilon' \vee$

II型歌形の対A、A'は、五・四(五)／五・四(五)音の四句からなる。AもA'も五・四(五)音の二句で構成されているわけである。いま、Aの二句をa・αと記号で表わすと、A'はa'・α'となる。二節以後のB・B'は、b・βとb'・β'、C・C'は、c・γとc'・γ'という具合に記号化できる。III型の記号もII型との対応からabc……にかえると、右の二歌謡の各節は、a・α／a'・α'とa・a'・α'、b・β／b'・β'とb・b'・β'、c・γ／c'・γ'とc・c'・γ'のように対応している事が分る。つまり、II型のα、β、γ……で表わされる部分(はいみじらま)の歌詞の(内の部分)が欠落することによって、a・a'・α'で表わされたIII型が成立しているわけである。

II型

III型



という形になる。

III型の成立は、II型を母胎として右のような経過を辿ったものと考えてよいと思う。

これまでみてきたのはIII型として形の整ったものばかりであった。しかし、III型にはIII型的要素をもたず、A、A'αという対構造を示すものもある。

△節歌24Vやくちやま節

一 おさいのとまへの やこぢやま おさい△番所Vの油のヤクシャトマ△蟹名Vは

作田節詠めふる 作田節を歌っている

二 おりとなりの しらかやう その隣のシラカヤ△蟹名Vは

おりにあはしゅて三味線ばびき詠めふる それにあわせて三味線を引き歌っている

三 生るかい △A V 生まれ甲斐

すでるかい がさみのなか子ばなし 解でる甲斐(があるのなら)ガサミ△蟹名V

見やもな △A' · α V との仲に子を産んでみたいよ

四 おるつんの △B V 初夏が

若夏の なるたら いざられのことを 若夏がなると漁られることを思っ

思ひ △B' · β V

五 おまよ見りはん △C V ここを見ても

かまよ見りは 炬の火やあから あそこを見ても炬の火がアカラバタラと(赤く

はたらしはりきいば △C' · γ V 燃えて)走って来るので

六 大爪よ △D V 大爪を

かな爪よ ふちゆるはたらし 金爪をブチュルバタラと

七 からの苦しや

△D'・β▽

折られることの苦しさよ

七 なを頼

△E▽

何を頼み

いか頼はと わとのかくさりる

何如を頼んだら我が体が隠せるだらう

△E'・ε▽

八 ほんたなし

△F▽

ホンダナシ

とんだなし 頼はとわどのかく

トナダナシを頼んでこそ我が体は隠せる

さりる

△F'・ζ▽

九 びんたのくびると

△G▽

ビンタ田△地名▽のクビル△島名▽と

浦田のくびると 子ばなしゆて

浦田△地名▽のクビルと子を生んで

ばがひとなし おかしやのもの△G'・γ▽我が人にして、おかしことだ

三節以後はA, A'α (B, B'β, C, C'γ……)の形で歌詞が構成されている。ただ、このA, A'αの形はこれまでにみてきたⅢ型の形とは異なっている。α部が長大になっているのである。Ⅲ型を形成する一節の要素として五・五・四(五)音律の三句があることを指摘したが、このⅢ型要素からは外れているのである。三節は「生りるかい」(五音)、「すでるかい」(五音)のA, A'の対に、α部「がさみのなか 子ばなし見やもな」(一四音)と長くなっている。そのことよって一節の意味がより明瞭になっ

てきているといえる。四節は「おるつんの」(五音)、「若夏の」(五音)という対に、β部「なるたらいざられのこと思ひ」が下統している。一般のⅢ型なら「おるつんの 若夏の なるたら」という形をとるはずであり、事実、例は多数ある。このことからα部の長大化は証明される。以下の節も、A, A'部の形は通例のⅢ型と同じであるが、α部分に音数の膨張をみている。そして、そのことよって意味が一節内で完結する傾向を示しているといえる。

ここに示した例は、α部が長大化し、先に掲げたⅢ型の要素からは外れるものの、一節が、A, A'で示される一対とそれに下統する歌詞(α部)から成るといふⅢ型の基本的性格を有しているところから、Ⅲ型の一つのバリエーションと見てよいと思う。この歌形は「やくぢやま節」と「崎山節」の一九節にみられる。(次の例)もⅢ型の変形と考えられるものである。

△節歌50▽しゆら節

一 なをしやる子のだ

△A▽

どのような娘が

いかしやる子のだ ば嫁なれこうでね

如何様な娘が、私の嫁になって来るのかと

ひ

△A'・α▽

二 島々の

△B▽

島々の

村々の 清らさあすから △B'・β▽ 村々の 美しい者から

三 清らさやあたたてん

△C△ 美しくはあっても

白さあやあたたてん いんどはだそゆる 色白くはあっても 緑こそが肌に添うものだ

△C・γ△

四 かいしやの吞れよめ

△D△ 美しいのが吞めようか

清らさのかまりよめ 肝ときもやるゆ 清らかさが食えようか 肝△心△が心である

る

△D'・o△

(以下二節省略)

一～四の各節は、記号で示したように、A, A', α, B, B', β, C, C', γ, D, D', o の三句からなる。一節は「なをしやる子」と「いかしやる子」とが対をなし、それに「ば嫁なれこうでねひ」が続いている。これはⅢ型の構造である。二節は「島々の」に対して「村々の」と応じて対をなし、「清らさあすから」が続いた形であり、Ⅲ型の構造である。三節も「清らさやあたたてん」と「白さあやあたたてん」の対に、「いんどはだそゆる」が下続した形。四節は「かいしやの吞れよめ」と「清らさのかまりよめ」の対に、「肝ときもやるゆる」が下続した形で、いずれもⅢ型の構造である。ただ、このⅢ型構造をなす三句は五・五・四(五)音からはなっていない。一～四節の音数は、七・七・八音、五・五・六音、八・八・八音、九・九・八音となっていて、通例のⅢ型の一節の基本的な音数が五・五・四音であるとは大きく異なっている。二節を除いては、各句とも八音を中心とした音数から成っている

のである。つまり、Ⅲ型を構成する三句(A, A', α, B, B', β, …)が音数的に膨張しているわけである。音数の膨張に対応して、意味の方も一節内で完結する方向をとっている。

このようなあり方は、Ⅲ型一般の一節が五・五・四(五)音の三句から成り、意味的には全節でもって完結する叙事の断片を担うものであったとは区別されてよい。このことは前に示した「やこちやま節」のようにα部の長大化したものにも言えることである。

この種のⅢ型の変異形を示すのは例示した「しゆら節」のみである。

α部の長大化、A, A'の各部の長大化という現象が節歌のジャンルにあらわれているということ、このジャンルの新しさと関係があることと思われる。と同時に、「しゆら節」にみられるように琉歌的なものを持ちながらも、なお対句法から自由でないことは、表現法としての対句法の勢力の強さを語っている、と思われる。

Ⅲ型は八重山歌謡の歌形としては一般的なものであり、複合B型(後述)の構成要素としての例も含めるとかなりの数の八重山歌謡がⅢ型歌形を示すと言える。この型は、小野氏の歌形分類のE形(五・五・三音、対句略形)とほぼ同じ形である。

(4) IV型

一節内で二つの対(A, A', B, B')が構成される型である。簡単に言えば、一節がⅡ型の二節分に相

当する歌詞を有するものである。この時、二つの対、A、A'とB、B'が新たに対を構成することはない。II型における一節(A、A')と二節(B、B')、三節(C、C')と四節(D、D')……と同じ関係にあると言える。

△ジラバ、91▽ ムすびぬだんごま△じらば▽ (竹富島)

一 ヒヤ△囃子、以下略▽

ヒヤ

ムすびぬ だんごま

△A▽ ムスビヌダンゴマ

ヨリカヨリ△囃子、以下略▽

ヨリカヨリ

うはでぬ かばすや

△A'▽ ウハデヌカバヌヤ

ヨリカヨリ△囃子、以下略▽

ヨリカヨリ

ヒヤ△囃子、以下略▽

ヒヤ

しとむていに うきすり

△B▽ 早朝に目覚めて

ヒヤ△囃子、以下略▽

ヒヤ

朝ばなに になすり

△B'▽ 朝まだきに寝覚めて

九年母木ゆ 植びとうし

△C▽ 九年母木を植えて

かぶさん木ば 並み通し

△C'▽ 香ばしい木△九年母木▽を並べて

うり植びぬ 三月んなー

△D▽ それを植えての三月(の後)には

うり差しぬ ゆぬりゃんなー

△D'▽ それを差してのゆぬりや△一年▽には

原みぐり 見りばどう

△E▽ 原△村▽を廻ってみたら

ふん廻り 見りばどう

△E'▽ 国を廻ってみたら

ばんとうなだが むいやんせー

△F▽ 私と同じ高さに生えている

くりとうなだが さしやんせー

△F'▽ これ△私▽と同じ高さに差している

うるずんぬ なったらば

△G▽ 初夏になったら

若夏に なったらば

△G'▽ 若夏になったら

花や白さ 咲きやんせー

△H▽ 花は白く咲いているよ

なるや青さ なりやんせー

△H'▽ 実はずく突っているよ

女童ぬ しなたな

△I▽ 乙女の様子が

あばれ子ぬ たくまぬ

△I'▽ 美しい子の巧みようが

五ぬ枝 ふみ登り

△J▽ 五の枝を踏み登り

七ぬ枝 ふみ登り

△J'▽ 七の枝を踏み登り

五つ六つ 折り積み

△K▽ 五つ六つ折り積み

七つ八つ 折りすみ

△K'▽ 七つ八つ折り積み

- 七
七ぬ枝 七つななつの枝を踏み下り
五ぬ枝 五ついつの枝を踏み下り
大和から 大和おほなごから下たる
山城から 山城やましろから下たる
黄金針し 黄金くわんごんの針で貫き通し
いちゅびーるし びるびるい通し
- 八
新ばなぬ 新あらたばなぬ
真始みぬ 真まこと始みぬ
たるたるとう たるたるとう
じりじりどろ じりじりどろ
あさぎ家に 持もちんじ
ゆらぎ屋に 持もちんじ
びぎろたに びびぎろたに
かなしうたに かなかなしうたに
びぎりうたに びびぎりうたに
かなしうたに かなかなしうたに
- 九
あさぎ家に 持もちんじ
ゆらぎ屋に 持もちんじ
びぎろたに びびぎろたに
かなしうたに かなかなしうたに
びぎりうたに びびぎりうたに
かなしうたに かなかなしうたに
- 一〇
びぎりうたに びびぎりうたに
かなしうたに かなかなしうたに

- 女童みやこんどう 乙女おんなに佩かせる
あばれ子あばれこんどう 美しい子うつくしいこに佩かせる
九年母玉くわんねんぼた 九年母玉くわんねんぼたの故ゆゑに
かばさ玉かばさたま 香かばし玉たま九年母玉くわんねんぼたの故ゆゑに
夫おとこやあんな 夫おとこはあるか 乙女おんな
殿とのやあんな 殿とのはあるか 美しい子うつくしいこ

この歌は一一節から成るものであるが、各節はA、A、B、B、(C、C、D、D、……)の二つの対から成る。一対の音数は五・四(五)音を基調としている。よって、一対は五・四(五)／五・四(五)／五・四(五)音の四句から成ることになり、一節は五・四(五)／五・四(五)／五・四(五)／五・四(五)音の八句から成ることになる。この句数と音数はII型の一節の二倍である。つまり、IV型の一節はII型の二節分に相当しているわけである。IV型はII型を母胎として成立したと考えてよいだろう。

意味的には、A、AとB、Bとの間には特別な関係はなく、II型の各節が、前節までの事柄の叙述を承けて、新たに事柄を付加していくのと同じである。一節の句数、音数はI、II、III型に対してはるかに増大しているが、それに比例して叙述力が増大しているとは言いがたい。それはII型構造の詞句の二節分が一節に納められているというところに由来している。つまりA、Aの間、B、Bの間に文的構造

がないから、句数は増大しても表現する内容は限られ、叙述力が句数の増加と比例しないと考えられるのである。

IV型の歌形をもつ歌は極めて稀少で、例歌の「むすびぬだんごまへじらばV」と「まんかふし」が代表的な例としてあげられる。

(5) V型

一節で二つの対を構成する点ではIV型と同じであるが、その対の構成がA, A α 、B, B β という形になされる点でIV型と異なる。分りやすく言えばV型は、一節内に二個のIII型、A, A α 、B, B β で表わされる歌詞が存在する型と言うことができる。そしてこの二つのIII型A, A α とB, B β の間には対関係は存せず、III型の一節と二節、三節と四節などの隣りあう二節の関係と同様である。この点ではIV型と同じである。

△ジラ、5V たらまゆらじらば(石垣島川平村)

一 たらまゆら

△A△ 多良間より

わしまいしや

△A'△ 我が島石垣へ

うぬしいまぬ

△B△ 其の島の

うぬふんぬ ななちいなる わるびやーま 其の国の七才になる童

△B'・β△

二 まいぬばま

△C△ 前の浜

うやどりまりい ばりやおうりよう△C'・A'△ 親泊に走って来て

むぬばなす

△D△ 物語を

むぬかたれ しいさりるよ うやんきやーら 物語を申し上げます親の皆様

△D'・δ△

三 あがるんかい

△E△ 東に

うふあるんかい うがみばどう △E'・ε△ 東方に押んだら

しいまんきやーまん

△F△ 小さな島が

ふんきやーまん うがまり △F'・ζ△ 小さな国が拝まれる

四 しいまんきやーままでい

△G△ 小さな島だと

ふんきやーままでい うもうだらや△G'・η△ 小さな国だと思ったら

しいまんきやーまや

△H△ 小さな島では

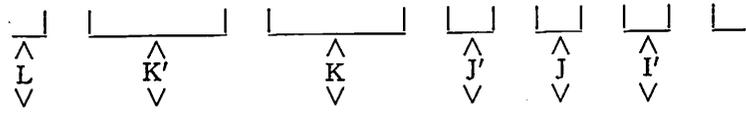
ふんきやーまや やらんだら △H'・θ△ 小さな国ではないよ

五 かたくちや

┌
△I△

片方は

- まぎじりやどう つみやおうる
かたくちや
あわじりやどう ぬしゃおうる
まぎでいすや
まぎでいすや おはらしよう
あわでいすや
まじしくに ちいかいし
まぎでいすぬ
ぶゆちいくり うがみばどう
やましいだま
なりいんぐとう うがまり
八 あわでいすぬ
ぶゆちいくり うがみばどう
ならいしぬ
ばなぬぐとう うがまり
九 まぎしにや
- 米ジラ△米叢▽を載せて来られる
片方は
栗ジラ△栗叢▽を載せて来られる
米というのは
田原底へお連れして
栗というのは
真地底にお招きして
米というものは
穂をつくり 拜んだら
山珠玉の
実のように拝まれる
栗というものは
穂をつくり 拜んだら
ナラ石の
花のように拝まれる
米では



- まぎみしやぐ じらいようりよ
あわしにや
あわさぎゆ まらしようり
一〇 まぎみしやぐ
ふきいばなや とうくにある
みんばだし
だいらゆ いだしようりよ
り かざりよう
二 かわさぎぬ
むりいばなや とうくにある
いちもくびん
たまざらゆ いだしようりよ
うり かざりよ
うとうさぎや
ぶばまぎやら ちいかいしよ
ゆぬなんか
- 米神酒を造って
栗では
栗酒を生んで
米神酒の
湧き初めには床にある
耳羽盃
皿を出して飾りなされよ
栗酒の
盛り初めには床にある
絹小瓶
玉皿を出して飾りなされよ
親戚皆を
叔母の皆をお招きして
夜の日

この歌は一二節から成るが、一二節全てがV型を示しているわけではない。V型は一〇四節までと一二節の五節だけである。

V型の各節をみよう。一節の場合はA'Aの対とB'B'の対とが結合した形であるが、A'Aの対はII型を成すものではなく、本来は下にα部を有するものではなかったかと考えられる。それは、このA'Aの対がII型の要素は有してなく、五・五音の二句であり、むしろIII型を構成する五・五・四音の頭二句と考えた方が適切と思われるからである。このように考えると一節はV型の変形したものと見ることができよう。二節はC,C'γとD,D'δの二対から成る。δ部の音数が増大している点の特異だがIII型の項でみたように、III型のヴァリエーションと考えてよい。三節はE,E'εとF,F'ζの二対で構成されている。この二対は純然たるIII型であり問題はない。四節はG,G'ηとH,H'θの二対から成り、この二対もIII型であり問題はない。一二節はP,P'ιとQ,Q'μの二対からなる。この二対ともにIII型である。

これを見ても分るように、V型の基本にはIII型があり、III型の歌詞の二節でV型の一節が形成されているのである。

意味的な面から見ると、V型の二つの対の関係は、IV型の二対が特別な関係を形成しなかったのと

同様に、新たに對関係を構成したり主述関係をとったりはしない。よって、叙述力についても大幅な増加はない。

ところで、五節についてみよう。五節はI'I'の一対から成るのであるが、I,I'ともに「いやく」と、主語と述語をそなえた文である。つまりI'I'の対は対文なのである。六節も「いやくし」と主述関係を構成した対文形式なのである。ただ、対案の音数、句数は五・五・四音三句で、III型要素として抽出したものと同一である。このことから推察するとI,I',J,J'といった対案は、III型を形成する要素を有しながらもその形はとらず、対句法の枠外へ動き出そうとする力によって文的に構成されたものと思われる。対句法にとられず、事柄を文的に表現しようとする動きは七、八、一〇、一一節では更に顕著である。例えば、七、八節は「私が」米というものの穂をつくり、搦んだら、(米の穂は)山珠玉の束のように搦まれる、「私が」粟というものの穂をつくり、搦んだら、(粟の穂は)ナラ石の花のように搦まれる」と複文の構造をとっているのである。七、八節の音数、句数は両節とも五・五・五／五・五・四音の六句であり、V型を構成する一〇四、一二節の音数、句数と同じである。しかし、その叙述力には違いがある。それは一節内の歌詞が文的に構成されるか、否かに関わっていることと思われる。このことについては、複合B型の項でもう一度考えたい。

八重山歌謡のなかで、一篇がV型で一貫される例はない。V型をもつ歌謡は「たたまゆら」(アヨー)と、例歌の「たたまゆらじらば」の二例である。「たたまゆら」と「たたまゆらじらば」の歌詞

は、節内の句順の入れかえ、節順の入れかえ——「たらまゆら」では粟を先に謡い、米は後に謡っていて、「たらまゆらじらば」の順序とは逆になっている——を除くと、一二節の歌詞が異なるのみである。このことから、兩歌謡が深い関係にあり、同一の歌形を示すのもまた当然であると言えよう。

(6) VI型

一節で二つの対を構成する点ではIV型、V型と同じである。しかし、この型の一節はII型とIII型とが結合してつくられたものであり、記号で示すと、A'A'B'B'αという形である。A,A部がII型で、B'B'α部がIII型である。この型の一節の音数は五・四・五・四・五・四(四音は五音にかわることもある。)音の形を基本とし、句数は七句から成る。

△節歌4V いやり節

- 一 おら頼ま 南風 △A△V あなたを頼もう南風よ
 こといつき こひるけい △A'△V 言を言い付けよう こひるけい
 大いしやけ △B△V 大石垣
 あるじ島 吹とふし △B'・α△V 主島へ吹き通せ
 二 親たうらに しされて △C△V 母親に申し上げて

- しゆたうらに しされて △C'△V 父親に申し上げて
 拜むぶしや △D△V 拜み欲しく
 おらけらしや 有通し △D'・β△V 心切なくありつつけ
 三 たてればん ものないらぬ △E△V 例えても(例える)ものが無い
 ほらびれはん ことないらぬ △E'△V 比べても(比べる)ことが無い
 きも絶て △F△V 肝絶えて
 四 むねきぶり 立通し △F'・γ△V 胸は煙りが立ちつつけ
 くかるてる 鳥だめ △G△V クカルという鳥でさえ
 口ふたす 鳥だめ △G'△V 口太の鳥でさえ
 おるづんば △H△V 初夏を
 五 若夏は さいめふる △H'・δ△V 若夏を定める△定めて飛んでくる△
 鳥はだん みられて △I△V 鳥肌△鳥の姿△も見えて
 あられ声も 聞りて △I'△V あられ声も聞かれて
 おりよだめ △J△V それでさえ
 六 といよだめ かしきよさ △J'・ε△V 鳥でさえ賢いことだ
 親まさり あるもの △K△V 母親勝りがあることだ

- 主まさり あるもの
 浮名主人
 主の前ん 望れ
 七 あやさひの 本なり
 式拾升の 勢頭なり
 おり引かし
 長引かし 名付し
 八 おるづみん 拝まい
 若夏ん すてらは
 はのため
 是ためど あね思ふ
 九 親廻の 主なり
 算引合の 本なり
 しらしん
 しも夏も おはりみり
 一〇 おの事と 頼たる
- $\wedge K' \vee$ 父親勝りがあることだ
 $\wedge L \vee$ 沖繩主 \wedge 国王様 \vee に
 $\wedge L' \cdot \zeta \vee$ 主ぬ前 \wedge 国王様 \vee に望まれ
 $\wedge M \vee$ 綾鏑 \wedge 御用布 \vee の本になり
 $\wedge M' \vee$ 二十坪 \wedge 細上布 \vee の勢頭となり
 $\wedge N \vee$ それを引かせることを
 $\wedge N' \cdot \eta \vee$ 長さを引かせることを口実にして
 $\wedge O \vee$ 初夏に拝もう
 $\wedge O' \vee$ 若夏に解でよう
 $\wedge P \vee$ 私でさえ
 $\wedge P' \cdot \theta \vee$ これ \wedge 私 \vee でさえ そう思う
 $\wedge Q \vee$ 親廻の主になり
 $\wedge Q' \vee$ 算引合いの元になり
 $\wedge R \vee$ 白北風(の吹く時節)には
 $\wedge R' \cdot \iota \vee$ 下夏(の季節)にはおいで下さい
 $\wedge S \vee$ その事を頼んだ

この歌は一〇節からなるが、一節から一〇節までの全節が、II型とIII型の対の結合した形で構成されている。極めて整然とした形である。ただ、一節が異なった二つの対句の型で構成されている点は特異というべきであろう。事実、八重山歌謡にあってこの型の例は、この「いやり節」の一例のみである。南島歌謡全体の中でもそう例のない歌形と思われる。

喜舎場永珣は『八重山民謡誌』で「イヤリ」節を「その一」と「その二」に分けている。「その一」は右に例示した「いやり節」の一〜五節まで。「その二」は六〜一〇節までである。この収録のしかたには「その一」と「その二」とが全くの別歌であるという判断が働いている。「その一」は「益茂姓第四世の登野城里喜というすぐれた役人が冤罪により粟国島に一年、久米島に十一年間も遠島の刑に処せられた時、詠まれた詠嘆詩であり」、「その二」は「離島の美人が在番のお伽をしたあとの、燃ゆる切ない恋と、その秘められた艶物語を聞いて作ったものと古老」が伝えるところのもの、という。このような伝承に従って喜舎場は「イヤリ」節を「その一」「その二」に分けたのである。『八重山民謡誌』の前身である『八重山島民謡誌』 \wedge 戸辺遊書。大正十三年刊 \vee も「その一」「その二」の名称こそ使

わないが、明らかに別歌あつかいをしている。

我邦覇本『八重山歌節組』⁽⁶⁾、用能本『八重山歌集』⁽⁷⁾にはこのような判断は示されていない。笑古本『八重山鳥歌節寄』⁽⁸⁾にもその明確な指示はない。しかし、佐久真本『八重山歌節組』⁽⁹⁾の場合は違う。佐久真本の「いやり節」は一〇五節までを一つのまとまりとし、六〇一〇節までを「諸祝儀之時今節」という表題のもとにまとめている。この表題の下には別筆で「いやり節その二上官氏／稲福正家氏作歌、離島の恋人から役人／に対してよんだ歌なり、喜舎場永珣先生・調査による」という書き込みがある。このことは佐久真本の記載と喜舎場の記載の一致を示している。我邦覇本、用能本の系統と佐久真本及び喜舎場の基礎資料の系統とが別物である事が分る。ただ、笑古本の場合には第一節冒頭句「おら頼ま」の右肩と、五節の末尾句「かしきよき」の左下に『』が別筆で書き加えられていて、一〇五節を一まとまりとし、六〇一〇節と区別しようとする見方が研究の過程で出てきたことを示している。大浜安伴編著『戸楽八重山古典民謡工工四』には一〇五節までの歌詞のみが記載されている。

さて、当面の問題である歌形は、『八重山民謡誌』の「その一」「その二」でどうなっているだろうか。「その一」についてはVI型で問題はない。「その二」が問題なのである。VI型の一節は、II型の対句構造をもった歌詞とIII型の対句構造をもった歌詞が結合して形成されていた。ところが、「その二」の分節は、VI型を形成するII型部分とIII型部分とを切り離し、別個の節としているのである。具体的に言うと、先に紹介した「いやり節」の六節が「その二」の「一、二節となり、七節が三、四節、

八節が五、六節、九節が七、八節、一〇節が九、一〇節に分節されているのである。この分節だと「その二」の歌形は、一、三、五、七、九節の示す歌形(II型)と二、四、六、八、一〇節の示す歌形(III型)との複合したものであることになる。『八重山民謡誌』の分節は正しいか。「いやり節」を二つに分ける点で一致していた佐久真本はどうか。佐久真本の記載は、「一」字の下に歌詞を書き下すようになっていて、この「一」字は節の表示であり、オモロの「一」「又」記号に相当すると考えてよいだろう。さて、佐久真本の「いやり節」の「諸祝儀之時今節」部分は、

- 一 親まさりあるもの主まさりあるもの浮名
主人主の前ん望れ

一 あやさびの本なり式拾舛の勢頭なりおり

引かし長引かし名付し(以下三節省略)

となっている。これはテキストの「いやり節」の分節と同じであって、『八重山民謡誌』の「その二」の分節とは違っている。

『八重山民謡誌』が参考にした用能本の工工四には楽譜の側に第一節の歌詞を書き添えてあって、二節以後の歌詞も同一の旋律で歌唱することが示されている。つまり「その一」「その二」に分けることはともかくとしても、その旋律と歌唱は第一節の歌詞とともに示した旋律で一貫する事を言っているわけである。「その二」に示された形で歌うのであるならば用能本の工工四、先の『戸楽八重山

古典民謡「工四」の示す旋律では、旋律の方が長く、無歌詞で三味線の演奏音のみの部分が出てくることになる。

喜舎場が何を根拠としてかような分節をなしたか、疑問である。ただ、喜舎場の分節の当否は別として、VI型の成立に関していえば、「その二」の分節は、VI型がII型とIII型とが結合してできたものであることをはからずも明らかにしたということは言えよう。

VI型は複合型を構成しない。

(7) VII型

四節で二対を構成する型である。しかし、その対の構成は隣接する二節でなされるのではなく、一節越しの二節間でなされるのである。例えば、一〜四節でVII型を形成するとすると、対は一節と三節、二節と四節の間で形成されるのである。いま、一〜四節をA' B'の記号で表わすと、A B A' B'となる。このとらえ方に対し、対文関係でとらえることもできる。すなわち、一、二節の一つの意味的まとまりに対して、三、四節で構成される意味的まとまりが対関係にあるという考え方である。この立場に立つと四節で一対を構成する型ということになる。記号で表わすとA B A' B'、という四節をA B A' B'の対素に分けるわけで、四節でX' Xの一对が構成される。

△ジラバ30V かでいかるじらば「はやしの部分」(石垣島大浜村)

1 うるじんにならだら

△A V 初夏になると

サーミニュチヤナガ生ヤル大木

サーミニュチヤナガ生ヤル大木

△囃子以下略V

2 花や白さ 咲きようり

△B V 花は白く咲いており

3 若夏ぬ なるだら

△A' V 若夏になると

4 果実や青く くぬみょうり

△B' V 果実は青く結実し

5 南風ぬ うすぐだら

△C V 南風がそよぐと

6 花や花みから ぶれ落ちて

△D V 花は花目から折れ落ちて

7 北風ぬ うすぐだら

△C' V 北風がそよぐと

8 果実やなりみから さけ落ちて

△D' V 果実は実り目から裂け落ちて

9 じいまどうじいまどう ゆれいく

△E V どこどこに揺れてゆく

10 ゆにぬ外どう ゆれいく

△F V 砂洲の外に揺れて行く

11 じいまどうじいまどう 宿とうる

△E' V どこどこに宿を取る

12 はるまぬ穴どう 宿とうる

△F' V パルマ蟹の穴に宿をとる

この歌は「ながみ」と「はやし」の部分から成る。「ながみ」とは曲調とテンポがなだらかで声を長めて歌う部分であり、シラバやユンタの冒頭部一〜三、四節までによくみられるものである。それに対して「はやし」の方は曲調が軽快で、テンポも早い歌い方である。簡単に言えば、「ながみ」と「はやし」とは別の曲であるということになる。このことについては後で述べる。

さて、この一二節をA〜Fまでの記号で表わすと、A B A' B' C D C' D' E F E' F'となる。対は第一節(A)と三節(A')、二節(B)と四節(B')、五節(C)と七節(C')、六節(D)と八節(D')、九節(E)と一一節(E')、一〇節(F)と一二節(F')という六対がある。これを意味的まとまりという観点から対を整理するとA Bの「初夏になると花は白く咲いており」とA' B'の「若夏になると果実は青く結実しており」とが対文を構成していることになる。同様にC D C' D'の「南風がそよぐと花は花目から折れ落ちて」と「北風がそよぐと果実は実り目から裂け落ちて」の対文構造となる。またE F E' F'の間も「何処に揺れていく。砂洲の外に揺れて行く」「何処に宿をとる。ハルマ蟹の穴に宿を取る。」と、対文構造になっている。これがVII型の特徴である。もう一つ例を示そう。

△ユンタ 8 V 網張ぬ目高蟹 △ゆんた V (石垣島川平村)

一 網張ぬ目高蟹 走馬蟹に △嗩子省略 V 網張△地名 V の目高蟹 走馬蟹に

二 愛し潮ぬ干りば 下ぬ屋に △ A V 愛し潮が干ると下の家に

三 愛し下ぬ屋や 瓦葺きでいんとうる △ B V 愛し下の家は瓦葺きであるとき

四 愛し潮ぬ満ちば 上ぬ屋に △ A' V 愛し潮が満ちると上の家に

五 愛し上ぬ屋や 茅葺きでいんとうる △ B' V 愛し上の家は茅葺きであるとき

六 愛し蟹ぬ品かずゆ 寄しかきおーり 愛し蟹の品数を寄せ集めて

一節と六節は対を欠いているが、二〜四節はA B A' B'のVII型を構成している。また、A Bの「愛し潮が干ると下の家に／愛し下の家は瓦葺きであるとき」とA' B'の「愛し潮が満ちると上の家へ／愛し上の家は茅葺きであるとき」とは、意味的に対応した対文の関係にある。

VII型を構成する一節の内部を見てみると、最初の例の場合は、五音と四音を基本的な音数として、五・四(五)音の二句で一節を構成している。これはI型の要素として先にあげたものである。「かでいかるじらば」の「ながみ」の部分の歌形はI型であり、「はやし」の部分が五・四(五)音二句のI型の要素を有するのは理由のあることである。また、「網張ぬ目高蟹△ゆんたV」の場合、一節は三句から成ることは明らかである。しかし、音数は五、四、三音あるいは八音とまちまちであるが、基本的にはIII型要素に近いと言える。このことから、VII型の成立は、I型、II型、III型と大きく関わるものと思われる。例えば「かでいかるじらば」の場合には、I型のA A', B B', C C'……といった対構

造を破壊して、節の配列をA B A' B' C C' D' C' D'……という順に改める事によってVII型が成立してくるよ
うに考えられるのである。この事は「網張ぬ目高蟹へゆんたV」と同名歌「あんばりぬみだごーまゆん
た」の比較からも言える。

△エンタ95V あんばりぬみだごーまゆんた(石垣島登野城村)

- 一 あんばりぬ うり みだがまでんどー △A V
 二 すーやびしやうり しむぬやーかい △B V
 三 すーぬんちやー ういぬやーかい △B' V
 四 しむぬやーや からぶぎでんどー △C V
 五 ういぬやーや がやぶぎでんどー △C' V
 六 みだがーまぬ まりどしでんどー △D V
 七 かんかじいぬ ぶどりぬあんどー △E V

(以下十五節略)

囃子は便宜上省略してある。二節から五節は、二節(B)と三節(B')、四節(C)と五節(C')
とが対を構成している。I型である。これは「網張ぬ目高蟹へゆんたV」の二〜五節がB C B' C'という
VII型を構成していたのとは異なっている。つまり、VII型のB C B' C'という構成は、B' B' C' C'というI

型の構成を置き換えることによって成立したと考えてよいと思われ、A, A', B, B', C, C'……という対
構造の破壊を支えるものは、A B, A' B'……という配列によって得られる文的構造による叙述への傾
斜であろう。また「網張ぬ目高蟹へゆんたV」の場合はIII型的要素を有しながらも一節内で対句は構
成せず、文的構造をとり、それによって他の節と対文関係を構成しようとしている。

このようにみえてくると、VII型は、対句法を内部から破壊しようとする力と対句法とのせめぎ合いか
ら生まれた形という事ができるかもしれない。歌形の複合、変遷、更には八重山歌謡における叙述法
の変化を考える上で重要な位置を占める歌形といえよう。複合B型の項でもう一度ふれる。

以上(1)から(7)までに述べた七つの型はそれぞれ単独で一篇を叙述し果すことのできる型である。そ
の意味で、これら七つの型を単一型と呼ぶことができる。単一型の歌形は、単独で一篇を叙述する
他、他の型と複合して複合型を構成する。この場合の単一型の七型は複合要素となる。

(二) 複合型

八重山歌謡の歌形の中で対句法を用いる歌形は、単一型と複合型に分けられる。単一型の歌形を
もつ歌謡は、冒頭部から末尾部まで一つの型で叙述がなされる。ところが、複合型の場合は、一つの
歌謡のなかに、単一型として掲げたI〜VIIの歌形及び後に掲げる特殊型の諸形式が複数個混在してい
るのである。例えば、一〇節から成る歌謡があったと仮定する。この歌謡の一〜五節はII型の歌形

で、六、七節はⅢ型、八～一〇節は再びⅡ型に戻っているとすると、この歌謡はⅡ型の歌形とⅢ型の歌形とをあわせもつていと言えらる。これを歌形の複合と考えるのである。このように、一篇の歌謡が複数の歌形で構成される場合、その歌謡の歌形を複合型として、単一型とは弁別することにす。

ジラバヤユンタのあるものは、「ながみ」と「はやし」と呼ばれる異なった二つの曲調で謡われる事がある。このことは前にもふれた。「ながみ」は曲調がなだらからでテンポもゆるやかなもので、声を長く引いて歌うことに由来した名称であろう。「ながみ」は、一篇の序章にあたる部分で、二～四節をそれにあてるのが一般的であるが、時には二四節に及ぶものもある。⁽¹⁰⁾「はやし」は曲調が軽快でテンポも早くなる。「はやし」は「ながみ」の後に位置する。この「ながみ」「はやし」の区別は、秘密に言えば、両者が別曲であることを示している。しかし、歌唱者の意識にあつては、「ながみ」と「はやし」を総合することによって一篇の歌謡となる。つまり、「ながみ」も「はやし」も一篇の歌謡を構成する部分なのである。

さて、「ながみ」と「はやし」は別の曲調を有するのであるから、その両者の歌形が一致しない場合も当然予想される。両者の歌形が異なっている場合、当該の歌謡の歌形を複合型とするか否かが問題となる。しかし、ここでは「ながみ」と「はやし」の歌形が異なっているも複合型とはせず、「ながみ」と「はやし」が別の曲調を有する点に着目して、「ながみ」と「はやし」の歌形をそれぞれ独立したものとして扱うことにする。

複合型は、(1)複合A型、(2)複合B型に分類することができる。

(1) 複合A型

単一型の七つの型及び特殊型の諸形式のうちの複数個が一篇の歌謡に存するものである。

- | | | | |
|---|--------|------------------|-----------|
| 一 | △アヨ12V | 稲が種子あよう (石垣島石垣村) | 稲の種子 今日の日 |
| | △ | 稲が種子 今日ぬ日 | 黄金の日を基にして |
| 二 | △ | 苗代田ば | 苗代田を |
| | △A・αV | 種蒔田ば | 種蒔田を拵えて |
| 三 | △B | 米種子ば | 米種子を |
| | △B・βV | 稲種子ば | 稲種子を出して |
| 四 | △C | うちい散りぬ | 打ち放りの |
| | △C・γV | 蒔き散りぬ | 蒔き放りの夜から |
| 五 | △D | 下かいや | 下には白根が差し |
| | △D'V | 上かいや | 上には若葉が出て |

六 犬ぬ毛い
猫ぬ毛い 生らしより

△E△V 犬の毛
△E'・o△V 猫の毛(のように) 生やして

この歌は六節から成るものであるが、一節を除いては歌形は明瞭である。二、三、四、六節はⅢ型であり、この歌の基本的な歌形はⅢ型と思われる。その中で五節のみがⅡ型である。五節は音数、句数ともにⅡ型要素を有して純然たるⅡ型といえる。このことから、この歌はⅢ型にⅡ型が複合した歌形をもつと言うことができる。イニガタニアヨー系歌謡にあらわれる歌形の複合は、右の例のように常套句化した歌詞「下かいや 白根さし/上かいや 若葉いで」が関与している場合が多い。「稲が種子あよう」(アヨー13)の場合は、八節から成り、二、三、四、六、七、八節がⅡ型である。基本型はⅡ型である。だが、五節は「打ちはらし/時きいはらしぬ/今夜からや」とⅢ型である。一節は明確なⅢ型ではないが、音数、句数を見ると五・五・四音三句でⅢ型の要素を有している。このことからこのアヨーの歌形はⅡ型にⅢ型が複合したものであるということになる。この二つの例の場合、歌形の複合は局所的におこっているということになる。

△ユンタ38△V あんばるぬみだがーま(石垣島石垣村)

一 あんばるぬ ウリ

△A△V 網張(地名)の ウリ

みだがーまでんど

ハイへ 又 ハイへ

又 ハイへ 又 ハイヤヌカスシ

△A△V ミダガーマ△蟹名△Vであるよ

二 すやびしや 下ぬ屋ーかい 潮が干くと下の家に

三 下ぬ家や 瓦ぶきでんど 下の家は瓦葺きだとよ

四 すやんちや ういぬ家かい 潮が満つと上の家に

五 上ぬ家や がやぶきでんど 上の家は茅葺きだとよ

六 みだがーま まりどしでんど ミダガーマの生年祝だとよ

七 かんかじぬ ぎのうぬあんど 蟹ごとの芸能があるよ

八 ぎださかんや じゅんびにんじゅ ギダーサ蟹は準備人数△係△V

九 だーなかんや さんちきにんじゅ △G△V ダーナ蟹は浅敷人数

一〇 びんぎやーかんや 笛吹きにんじゅ △H△V ビンギヤー蟹は笛吹き人数

一一 きがらんかんや 大鼓打にんじゅ △I△V キガラン蟹は大鼓打ち人数

一二 むみんびきかんや 三味線にんじゅ △J△V 木綿引き蟹は三味線人数

一三 やくじやまかんや 踊り人数 △K△V ヤクジャマ蟹は踊り人数

一四 あふしかんや きよんぎんにんじゅ △L△V アフシ蟹は狂言人数

- 一五 ばだれーかんや 棒うちになじゅ $\wedge M \vee$ バダレー蟹は棒打ち人数
 一六 ふさまらかんや しいくになじゅ $\wedge N \vee$ フサマラ蟹は獅子舞い人数
 一七 があしめかんや ぼうざあになじゅ $\wedge O \vee$ ガサミ蟹は包丁人数
 一八 はもうりかんや くばんになじゅ $\wedge P \vee$ ハモウリ蟹はクバン \wedge 供饌 \vee 人数
 一九 はるまかんや きゆうじになじゅ $\wedge Q \vee$ ハルマ蟹は給仕人数
 二〇 ゆうにかんや 茶ないになじゅ $\wedge R \vee$ ニウニ蟹は茶揉み人数

二、三、四、五の四節がBCB'C'とVII型を構成している。一、六、七節は対を欠いている。八節(F)から二〇節(R)までは蟹名と、歌中で担当する役名を列挙、羅列した形である。六、七節もあるいは羅列部に含めてよいかもしれない。このように物名、事柄を対句法によらず列挙する形式を羅列形式とよぶ(後述)。するとこの歌はVII型と羅列形式により叙述が展開されていることになる。よって歌形はVII型と羅列形式の複合型ということになる。

羅列形式が複合要素となっている例はかなりの数にのぼるが、右の例などはその典型的なものである。また、右の例の場合、八節から二〇節まで羅列形式が連続しているが、これは先に掲げた例で複合が局所的であったのとは対照的である。つまり、複合A型には、ある基本的歌形に他の歌形が局所的に複合する場合とある節を境として前と後の歌形が異なるような複合があることになる。後者の場

合、羅列形式が関与している例が多い。

ところで、ある節を境として前と後の歌形が異なる複合の場合には、注目すべき問題を含むものがある。

\wedge 雨乞いの歌21 \vee 大石御嶽の雨乞(波照間島)

(前二四節略)

- 一五 雨ふしやてる 願ようる 雨ゆ給ぼらり $\wedge A \vee$
 一六 水ふしやてる しじりようる 雨ゆ給らり $\wedge A' \vee$
 一七 時待な 給られよ 雨ゆ給らり $\wedge B \vee$
 一八 折待な 給られよ 雨ゆ給らり $\wedge B' \vee$
 一九 あらじからじぬ たみしよりうよ 雨ゆ給らり $\wedge C \vee$
 二〇 あがましゆらまぬ たみしよりうよ 雨ゆ給らり $\wedge C' \vee$

\wedge 以下音符が変わる \vee

- 二一 本ぬ井戸ば 満わありよ はりぬよんがなし
 二二 本ぬ井戸ぬ 余りんやよう はりぬよんがなし
 二三 名阿田原ん 満わりよう はりぬよんがなし

$\wedge D \vee$
 $\wedge E \vee$

- 二四 名阿田原ぬ 余りんやよう はりぬよんがなし
 二五 さばなどうん 満わりよう はりぬよんがなし
 二六 さばなどうぬ 余りんやよ はりぬよんがなし

(以下二節略)

△FV

この歌は四七節から成るものである。前半二〇節までの歌形は隣接どうしで対を構成するI型である。後半二二節から四七節までは二節で「はば満わ(あ)りよう／＼ぬ余りんや」というパターンを構成し、この部分に地名を入れ、地名を列挙していく形である。この部分は一節の羅列形式とみてよい。とすると、この歌の歌形はI型と羅列形式の複合したものとなる。ここで注意しなければならぬのは、二〇節と二二節の間に記された「△以下音符が変わるV」ということである。「音符が変わる」ということが、何を指すかは不明であるが、常識的に考えると、旋律が変わるということと思われる。もし、それが認められるとすると、音楽的な変化と歌形の変化が対応していることになる。同様なことが、「新本御嶽の雨乞」「大城御嶽の雨乞」「阿須久御嶽の雨乞」にもある。音楽的な変化と歌形の変化が対応している代表的な歌謡である。一篇の歌が前部と後部に異なった歌形を有する場合、それに対応して音楽的变化も起こっているとは断言できない。しかし、そのような現象はあるのであり、今後はこのような観点からの調査研究がなされる必要がある。その場合、「ながみ」「はやし」と

いう唱謡法の変化、曲調の変化とこの現象がどのような関係にあるかが問われなければならない。何故なら、この現象は「ながみ」「はやし」という呼称による区別をもたないままで、実際にはそれと同じことをしているからである。

△ユンタ172V 隼鳥ぬ羽船(竹富島)

一 ヒヤ△囃子 以下略V

隼鳥ぬ 羽骨

アリヤ ヘンテコ△囃子 以下略V

二 たなみかじ 打ちくみ

三 しくりや魚ぬ 尾骨

四 ふんみかじ たたくみ

五 隼鳥に むぬあいし

六 しくりや魚に くとあいし

七 波がまぬ 上から

八 さいがまぬ 上から (以下四節省略)

この歌は一二節から成る。一、二、三、四節はA B A' B'でVII型である。五節以後は、五節(C)と

ヒヤ

△A V 隼鳥の羽の骨を

アリヤ ヘンテコ

△B V 棚目毎に打ち込み

△A V シクリヤ魚△飛び魚Vの尾骨を

△B' V 釘目毎に叩き込み

△C V 隼鳥に物合いし

△C' V シクリヤ魚に事合いし

△D V 波の上から

△D' V 小波の上から

六節(C)、七節(D)と八節(D)、九節と一〇節、一一節と一二節という具合に二節で一対を構成し、I型である。つまり、この歌の歌形はVII型とI型とが複合したものである。一〇四節のVII型歌形は、本来A、A、B、Bという節順であったものを入れかえることによって成立したと考えられるのである。それは、意味的なまとまり「雫鳥の羽の骨を／棚の目ごと打ち込み」「飛び魚の尾骨を／釘目に打ち込み」を求めて、長い伝承の過程の上でなされたことであろう。このことはVII型の項でも述べた。またI型の説明のために例示した「こいな」(エンタ44)の歌形もI型とVII型の複合したものであるが、そのVII型部は二七節から三〇節の四節で、それも「内の妻の焼く鳥は、苦焼きの臭焼き」、「外の妻の焼く鳥は／美味焼きの香ばしい焼き」というように、文的構造を希求した結果と思われる。これはI型で一貫している「こいなじらま」の一七節～二〇節までの展開と比較すれば明瞭である。

以上、複合A型の類例をみてきた。複合A型が形成される要因としては、基本的には伝承の混乱という事が考えられるが、能動的なものとしては、(1)常套表現が局所的な複合をおこす。(2)事柄を列挙表現する(羅列形式が複合A型の要素となる例が多い)。(3)対文構造への変化(VII型と複合A型の関係)。(4)曲調の変化が歌形の変化をもたらす可能性がある、といった事が考えられると思う。

複合A型の類型は、II型+III型(III型+II型)、I型+VII型(VII型+I型)、II型+VII型、I型+III型(III型+I型)、I型+II型、I型+II型+III型、I型+II型+V型、I型+羅列形式、II型+羅列形式、III型+羅列形式、VII型+羅列形式、琉歌形式+II型、II型+III型+琉歌形式、とバラエティーに

富んでいる。

(2) 複合B型

複合A型が、さまざまな複合要素を複合して構成されていたのに対し、複合B型は、基本的にII型+I型、III型+I型という複合を含んでいる。II型+I型、III型+I型と書くと、複合A型の類型との区別がつかないが、複合B型の成立は、複合要素のI型にかかっている。すなわち、このI型は単一型のI型とは異なった要素で構成されている。すなわち、このI型の構成要素はもう一つの複合要素の基本的な要素(音数、句数)と同一なのである。例えば、III型+I型という複合があると仮定すると、I型を構成する一節の音数、句数は、五・五・四(五)音の三句で、いわゆるIII型的要素なのである。また、II型+I型の複合B型の場合、複合要素のI型は、今一つの複合要素II型の構成要素の規制をうけたものとなる。即ち、このI型を構成する一対要素(一節)は、五・四(五)／五・四(五)音の四句から成るのである。

△エンタ88V いぐじやーまゆんた(石垣島登野城村)

一 山うくぬ いぐじやーま

がしゅらぬ いしゅーまに

△A V

△A V

二 うるじんぬ なるだら
ばがなつぬ いくだらー

△B
△B'V

三 山ふまば いぐじやーま 山とー ふみおーり

△C
△C'V

四 たなとらば いしやーまに みゆとだな とうりおーり

△C
△C'V

五 山くなく とうむば かたなだが とうめーおーり

△D
△D'V

六 むちいくなー とうむば あしいなだが とうめーおーり

△D
△D'V

七 やーぬとうじいぬ むんちいとやー 山ふちいぬ 石むんよー

△E
△E'V

八 ふかどうみぬ むんちいとやー 山うくぬ みじいむんよー

△E
△E'V

一、二節はA、A、B、BとII型である。音数、句数は五・四／五・四音の四句である。三節以後は、三節(C)と四節(C)、五節(D)と六節(D)、七節(E)と八節(E)と、二節で一对を構成し、I型といえる。この対は、「山仲間を求めるなら／同じ高さの者を探さない」(D)、「親友を求めるなら／同じ足の者を探さない」(D)のように対文構造になっている点が重要である。

ところで、この対文構造は、本来のII型構造を破壊する事によってつくられたと考えられる。

例えば五節と六節は、

* 五 山くなく とうむば

△A
△V

むちいくなー とうむば

△A
△V

* 六 かたなだが とうめおーり

△B
△V

あしいなだが とうめおーり

△B
△V

のようにII型に置きかえられるし、これが対句法から言えば、本来の姿といえる。*五節の形は、類歌「たなとりじらば」(シラバ61)の

四 山くなくば とめさーり

ならくなくば とめさーり

というII型構造の例などからも充分考えられる。*六節のII型も「かたなだが」「あしいなだが」の「肩」「足」の対が成立することから、充分に考えられる。同じように、七節と八節も

* 七 やーぬとうじいぬ むんちいとやー

ふかどうみぬ むんちいとやー

△A
△V

* 八 山ふちいぬ 石むんよー

山うくぬ みじいむんよー

△B
△V

とII型に置きかえられよう。これはI型の例として掲げた「こいなじらま」の

一七 みどなーふあに やかしば

△A
△V

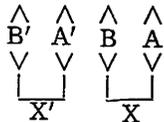
一八 ゆみぬふあに やかしば

△A
△V

一九 みどな一ふあぬ うがやき
 二〇 ゆみぬふあぬ かばやき
 というI型構造が「こいな」では

二七 うちぬ妻ね やく鳥や
 二八 んがやきぬ ふさやき

二九 ふかぬ妻ぬ やき鳥や
 三〇 んまやきぬ かばやき



とVII型の構造をとり、「内の妻の焼く鳥は／苦焼きの臭焼き」「外の妻の焼く鳥は／美味焼きの香ばしい焼き」と対文的になっていたのと同じような変化と考えてよい。つまり、意味的まとまりを求め、文的構造につくりかえているのである。次の例も同じである。

△シラバ29V いらさにーさじらば (石垣島大浜村)

(前五節省略)

六 びとう本ぬ 上なんが

△A V 一本の上に

百枝ぬ ま上なんが

△A' V 百枝の真上に

七 五べーりんや 巢ばふい

△B V 五個の巢を架け

七べーりんや 卵なし

△B' V 七個の卵を産み

八 三月ぬ すとうむでい

△C V 三月の早朝に

白羽ば まらしょうり

△C V 白羽を生んで

九 五月ぬ 朝花

△C' V 五月の朝まだき

あや羽ば しいだしょうり

△C' V 綾羽を解だして

一〇 東向い 飛びつつけ

△D V 東に向かって飛びつき

うはら向い 舞いつつけ

△D' V 上方に向かって舞いつつけ

この歌はバシィユンタ系歌謡の一つである。歌形は複合B型である。一、二、三、四、五、六、七、一〇節はII型で、八、九節がI型なのである。八、九節は、五・四／五・四音の四句のいわゆるII型要素から成っている。八、九節の両節は、本来はII型であったと考えてよい。それは類歌からも言える。例えば、II型の項で例示した「ばしいゆんた」の八、九節は次のようになっていた。

八 綾羽ば 生らしより

びる羽ば 産だしより

九 正月ぬ すとむで

元旦ぬ 朝ばな

「いらさにーさじらば」との詞句の主な異同は、「三月ぬ」と「正月ぬ」、「五月ぬ」と「元日ぬ」にある。サンクワッチイとショングワッチイ、グングワッチイとグワンニチイ、いずれも音が似ていて、「三月」「五月」は「正月」「元日」の転訛によるものと考えてもよからう。とすると、「いらさにーさじらば」の八、九節と「ばしいゆんた」の八、九節とは、同じような事柄を表現しようとしたといえる。「いらさにーさじらば」の八、九節は、

*八 白羽ば まらしょうり

あや羽ば しいだしょうり

*九 三月ぬ すとうむでい

五月ぬ 朝花

あるいは

*八 三月ぬ すとうむでい

五月ぬ 朝花

*九 白羽ば まらしょうり

あや羽ば しいだしょうり

という形をとっていたと考えられる。それを意味的まとまりを求め、「三月の早朝に／白羽を生んで」「五月の朝まだきに／綾羽を解だして」と文的に組みかえることによって、対文のI型が成立する。

△エンタ87V きだむりゆんた(石垣島登野城村)

一 きだむりぬ

かーぬはたぬ くんちえーまよー

二 しいとむてにー

あさゆばなに うけすれーよー

三 みじいむちくー

ふしむちくー あるぜーまよー

四 みじいやなゆ

ふしやいきや なゆすんでよー

五 てすみすんで

みなですんで あるぜーまよー

六 てすみかいしやー

みなでかいしやー あるむぬよー

七 たばぐふき

きぶしぬみ みやらびよー

△A△ 慶田盛の

△A・α△ 井戸の傍のクンチェーマ△女名△

△B△ 早朝に

△B・β△ 朝初に目覚めて

△C△ 水を持って来い

△C・γ△ 櫛を持って来いアルゼーマ△童カ△よ

△D△ 水は何を

△D・δ△ 櫛は何をすると

△E△ 手を洗うと

△E・ε△ 身撫でするとアルゼーマよ

△F△ 手洗いの美しく

△F・ζ△ 身撫での美しくあることよ

△G△ 煙草を吹け

△G・η△ 煙を喫め乙女よ

八 ばぬやらび

たばぐふき ならぬそーよー

九 くりくゆさ

きぶしぬみ ならぬそーよー

一〇 たばぐでいるすや

きだむりぬー くんちえーまよー

一一 きぶしでいるすや

かーぬはたぬ かぎぐさよー

(以下略)

△ H V

私は(まだ)童

煙草吹きはできないよ

△ H' V

これ△私Vは(まだ)幼い

煙喫みはできないよ

△ I V

煙草というのは

煙というのは

△ I' V

井戸の傍の嗅ぎ草よ

この歌の歌形はⅢ型とⅠ型の複合したものである。一〜七節までは記号で示したように典型的なⅢ型である。一節の音数は、基本的には、五・五・五音で、句数は三句である。いわゆるⅢ型的要素で一節が構成されている。八〜一節は、八節(H)・九節(H')、一〇節(I)・一一節(I')と二節で一對を構成するⅠ型である。これらの節の内部は、八、九節は五・五・五音の三句で成り、一〇、一一節は八・五・五音の三句で成る。一〇、一一節の八音に問題は残るが、ゆるやかに見れば、これらの節はⅢ型的要素を有していると言える。つまり、これらの四節も対句法の本来としてはⅢ型を構成していた可能性があるのである。それは次のような形が考えられる。

*八 ばぬやらび

△ A V

くりくゆさ

ありぶりよ

△ A · α V

*九 たばぐふき

△ B V

きぶしぬみ

ならぬそーよー

△ B · β V

*一〇 たばぐでいるすや

△ C V

きぶしでいるすや

くんちえーまよー△ C · r V

*一一

山ぬ葉よ

△ D V

もい草よ

かぎぐさよー △ D · c V

*八節の形は「なかやまじらば」の「ばなやらび ありぶり/年ばがさ ありぶり」という対を参考にした。蓋然性はあると思う。同名歌「慶田盛ぬくんちえーまゆんた」の一五節は「ばん女童 年幼少 あゆりば」である。ただ、テキスト訳部はこのⅢ型を「私乙女は年が幼くあるので」と主述の関係とみたてているが、「ばん女童」と「年幼少」は対と考え、Ⅲ型と考えた方がよいだろう。*九節は八節と九節から復原した。同名歌「慶田盛ぬくんちえーまゆんた」の一六節は「煙草です/煙です知らぬす」となっている。*一〇節は一〇、一一節から復原。*一一節は「越城節」の

三 多葉粉吹 いまら

れほしのみ よほさ

四 多葉粉てすや 山の葉

けふしてすや もい草

というII型の歌詞を参考にして復原した。

このような復原が認められるとすれば、八〜一節のHH'I'I'のI型が形成される道筋は、八節でA'Bβ（「私は童(なので) 煙草を吹くことはできないよ」）、九節でA'B'β'（「これ△私Vは幻い(ので) 煙を喫むことはできないよ」と文の構造をとり、対文となる。この時点でα部（「ありふりよ」）は遺棄される。一〇節はCとA'の間に第一節の「きだむりぬ/かーぬはたぬ くんちえーまよ」の「きだむりぬ」をもってきて、「きだむりぬー くんちえーまよ」とひとつづきだしている。一一節も同様にCとA'の間に第一節の「かーぬはたぬ」をもってきて「かーぬはたぬ かぎぐさよ」とするのである。「きだむりぬ」「かーぬはたぬ」を入れるためD'D'（「山の葉よ」「もい草よ」）は除去されることになる。これによってI'I'の対文が成立するのである。

このように複合B型の構成要素であるI型は、他の複合要素（II型、III型）の対句構造を乱し、詞句を文的構造に置き換えることによって成立する。つまり、複合B型を構成するI型は、基本的に対文構造をとると言えよう。

複合B型を特立したのは、このI型の特性に注目したからである。一節の内部律は他の複合要素（II、III型）の規制を受けながら反復表現の形をとらず、一節が意味的に一つにまとまり、文のかたち

を示している。ここに対句法とは別な新しい表現法への胎動があると思われる（もっとも、このようにして構成された文的構造の一節が対文を構成してゆくところに、南島歌謡における対句法の勢力の根強さがあらわれてもいるのだが）。複合B型の特徴は、I型部分をもつ点にある。複合A型のさまざまな複合類型の中には、I型を含まないものもあったが、複合B型の場合は必ずこのI型が複合要素としてある。

複合B型を構成するI型の形成と同じ経過を辿ってきたと思われるのがVII型である。VII型の場合、隔節で対を構成するものであった。しかし、この型は別の角度からみると四節で一対文を構成する型でもあった。つまり、複合B型のI型を倍した形である。それだけに対文を構成する対素の叙述力は強い。叙述力が強いという事は、それだけで一つの意味的まとまり、事柄・思想を表現することができることである。これは、対語、対句を用いて事柄、事件の断片を叙述する対句法のあり方とは異なる。だから、VII型あるいは複合B型を構成するI型は、一種の叙情の方法としての機能を有してくるわけである。

△ニタ23V なさまやゆんた（石垣島新川村）

一 なさま家ぬ とぅん出なんが

女童屋ぬ まぐちなが

二 九年母木ば いびやんどろ

△A'V

△A'V

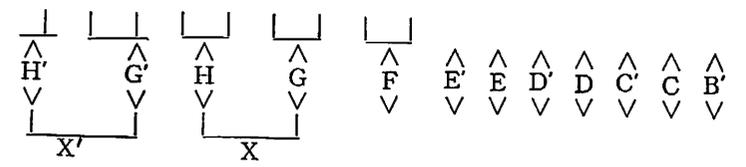
△B'V

ナサマ屋の門口に

乙女屋の門口に

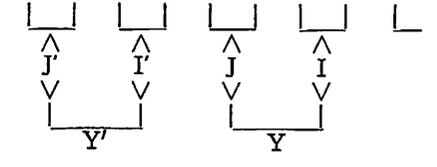
九年母木を植えてあるよ

- 三 香ばしや木ば 差ちゃんどう
うるじいんぬ なるだら
若夏ぬ 立つたら
下かいや 白根うれ
上かいや 若葉とうんで
花や白さ 咲きようり
実や青さ くぬみようり
- 四 花折りば 名付やし
みやらびゆ 見やくーでい
- 五 乙女家ぬ 裏座なんが
白布手巾ば 取り落とうし
うり取りいば 名ばちいけ
女童ゆ 見やくーでい
- 六 びらま家ぬ 裏座なんが
玉ぬ緒ば 切り落とうし
うり取りば 名付きし
- 七 びらまゆ 見舞いな
- 八 びらまゆ 見舞いな
- 九 びらまゆ 見舞いな
- 一〇 びらまゆ 見舞いな



香ばしい木を差してあるよ
初夏になったら
若夏が立ったら
下には白根が下り
上には若葉がとび出て
花は白く咲いており
実は青く結実しており
花折りを口実にして
乙女を見てこようと
乙女屋の裏座に
白布手拭いをとり落し
それを取るのを口実にして
乙女を見てこようと
殿御の家の裏座に
玉の緒を切り落として
それを取るのを口実にして

- 一 びらまゆ 見舞いな
- 二 びらまゆ 見舞いな
- 三 びらまゆ 見舞いな
- 四 びらまゆ 見舞いな



殿御を見舞いに
乙女屋の裏座に
大和扇をとり落とし
それを取るのを口実にして
乙女を見てこようと
殿御の家の東に
菜梨花が咲いているとよ
花折りを口実に
殿御を見舞いに

この歌は、II型とVII型による複合A型である。II型部は一〜五節までで、六〜一四節までがVII型である。VII型部はX'X、Y'Y'という更なる対関係を構成するものである。このX'X'Y'Y'の各部分は意味的に一つのまとまりを有するもので、独立的であると言える。つまり、これらは一〜五節までの展開から分離しても、意味的には充分に成立し得るわけである。だから、次のような叙情の歌として広まるのである。

○ びらまぬ家ぬ門なんが玉ぬ緒ば切り飛ばし
うり取りかり取るなつきばし
びらまぬ家んべ

えりと見い

〔愛しい人の家の門前で、玉の緒を切り飛ばし、それ(玉)取り、あれ(玉)取りを口実に、愛しい人の家にも入ってみる〕

○ めるびぬ家ぬあんたんが　むりく花ぬ咲かりようり　うりむりかりむるなつきばしい、める
びの家になべえりと見い

〔乙女の家の東庭に茉莉花が咲いている。それ(花)摘み、あれ(花)摘みを口実に、乙女の家にも入ってみる〕

この歌は、小守唄として歌われるものである。右に掲げた「なさまやゆんた」のX'X'Y'Y'と歌詞は若干異なるが、構成は同一と言える。これはX'X'Y'Y'という歌詞が「なさまやゆんた」から分離、独立して歌われ、小守唄として定着したものであろう。それを可能にしたのはX、X'、Y、Y'が意味的に完結したものであるということだったはずである。

このように、Ⅶ型、複合B型のⅠ型部分は、対句法をはなれ、叙情表現への道を拓くものと位置づけられよう。

複合B型の類型には、Ⅱ+Ⅰ \wedge Ⅲ+Ⅳ、Ⅲ+Ⅰ \wedge Ⅲ+Ⅳ、Ⅳ+Ⅰ \wedge Ⅳ+Ⅴ、Ⅱ+Ⅰ \wedge Ⅱ+Ⅲ+Ⅳ、Ⅲ+Ⅱ+Ⅰ+Ⅰ \wedge Ⅱ+Ⅲ、Ⅲ+Ⅰ \wedge Ⅲ+Ⅳ+Ⅴ+Ⅵ+Ⅶ、Ⅲ+Ⅱ+Ⅰ+Ⅰ \wedge Ⅱ+Ⅲ+Ⅳ+Ⅴ、Ⅰ \wedge Ⅱ+Ⅲ+Ⅳ+Ⅴ+Ⅵ+Ⅶ+Ⅷ+Ⅷ+Ⅷ+Ⅷなどの形がある。

複合B型の八重山歌謡の歌形に占める割合は比較的高いと言える。このことは、八重山歌謡の歌

形に典型的なⅠ型、Ⅱ型、Ⅲ型などの単一型の例がけっして多くはないということである。

(三) 特殊型

これまで述べてきたことは、叙述の形式として対語、対句を次から次へと連ねて、事柄、事件を叙事的に述べる方法、いわゆる対句法を採る歌形についてであった。

しかし、八重山歌謡のすべてが対句法を用いて叙述されているわけではない。わかりやすい例を掲げれば、節歌(三味線歌謡)のあるものは八・八・八・六音の琉歌形式で一節を構成するし、口説歌謡のほとんどが口説形式と呼ぶべき形式を有している。またトゥバラーマは不定律の四句体で構成されるのが多いし、スンカニには琉歌形式のものが多い。このように対句法を用いない歌謡群があつて、これらの歌謡の歌形をも明らかにしないと、八重山歌謡の歌形が明らかにしたことには言えないだろう。

ここでは、これまでの歌形分類が対句法のあり方を分類の基準としたことに従って、以下に述べる諸形式を特殊型——対句法を用いない特殊な形式——として一括し、その下位分類を考えることにする。

特殊型は、叙述の基本的な方法として対句法を用いず、一節内更には隣節、隔節などとの間に対関係を構成しない歌形である。特殊型に属する形式は以下に述べる六種であり、その中のあるものは更に下位分類される。

(1) 羅列形式

一節内に対語、対句をもたず、また隣節、隔節との間に対関係を構成しない。羅列形式は常に三節以上の節の連なりとして現われることになる。これらの節間にあつては、各節が各節に対して並列な関係にあると言える。節どうしの並列関係とは、ある節がある節の主部にあつたとか、述部にあつたとか、あるいは修飾、被修飾の関係にあるのではなく、意味的に、各節が同じ働きをなしているといふことである。このため、羅列形式は物名・地名の列挙、比喩の列挙といった場面に多く用いられる。

△ヤータカヒヨ 家造りの巻踊(石垣島白保村)

一 今日が日は もとばし

黄金日は 根しきし

家バシツクリアンチヨ

ウリヤミヨダーシヤ

二 家でそや なゆばしぬ

四ちやん星 みあてし

△囃子以下略△

三 びしちでそ なゆばし

△A△ 今日の日を基にして

△A△ 黄金日を根にして

家バシツクリアンチヨ

ウリヤミヨダーシヤ

△B△ 家というのは何をしての

四チャン星を目あてにして

△C△ 礎石というのは何をして

かくだまば びしぢし

四 はらでそや なゆばし

かくがにば はらばし

五 ぬきでそや なゆばし

いたがにば ぬきばし

六 きたでそや なゆばし

かくがにば きた(ば)し

七 うだちでそや なゆばし

なんざがに うだちし

八 むにでそや なゆばし

くがにがに むにばし

九 きちでそや なゆばし

まるがにば きちばし

一〇 ゆちりでそ なゆばし

いるがにば ゆちりし

一一 からでそや なゆばし

角玉を礎石にして

柱というのは何をして

角鉄を柱にして

貫木というのは何をして

板鉄を貫木にして

桁というのは何をして

角鉄を桁にして

税というのは何をして

白銀を税にして

棟というのは何をして

黄金を棟にして

垂木というのは何をして

丸鉄を垂木にして

棧というのは何をして

色鉄を棧にして

瓦というのは何をして

△K△

△J△

△I△

△H△

△G△

△F△

△E△

△D△

- 二 ゆうふぎ船ば ばようり △c v
 多良間かい ゆうふぎしょうり △d v
 三 うもる水ば 給うられ △e v
 叔母まぬ 聴きおうり △f v
 四 あんし迄 ならぬ △g v
 新本ぬ とうんでーに △h v
 五 神ぬふきいば 結ようり △i v
 夜や神 掘りようり △j v
 六 白真水ば 生らしょうり △k v
 出でいるんで み撫でいしょうり △l v
 七 今生りぬ いらすつあー △m v
 うんからどう 響ふまれー △n v

この歌謡の内容を原歌詞に従って記すと、「新本の玉皿は、島の初めの家建てには、夜深け船を接いで多良間島へ夜深けした。ウモル水を戴いて、叔母さまがお聴きになり、それほど迄(難儀)はできない(というわけで)、新本の出口に神がしるしを結って、夜は神が掘り、白真水を生んだ。(外に)出

るといっては身撫で入沐浴して。今生まれ入当代の人Vの羨やましさよ。それから評判になった」というものである。新本の玉皿なる人物が、生活用水の不便を打開するために、多良間島へ「夜深け」をし、神の啓示と協力を得て、白い真水の湧く井戸を完成することを謡っているわけである。

この歌は一見して分るように、対句法が用いられていない。新本の玉皿なる人物の事績が散文的に叙述されている。しかし、この散文的に叙述されたものが分りのよいものかと言ふと疑問がある。例えば、「ウモル水を戴いて、叔母さまがお聴きになり」という部分には断層がある。それは「ウモル水を戴く」のは新本の玉皿であり、「お聴きにな」るのは叔母であるという、主格の交代があるためだと思われる。歌謡ではそれが明示されず、一節内でこの両者を同時に叙述しようとしたための断層である。同様なことが六節でもおこっている。即ち、六節で「白真水」を生んだ(井戸を開鑿した)のは「新本ぬ玉皿」であり、「出でいるんで み撫で」するのは「今生り」の者たちである。このように一節内に異なった二つの主語をもっているために、意味的に混乱しやすくなっているのである。

それでは、この無対形式を考えるために、対句法を用いている「新本ヌフチ」(喜舎場永珣『八重山古謡』上巻 四二二～四二五頁)を紹介しよう。

表記は若干整理した。

新本ヌフチ

- 一 新本ヌ
ヨータマザラハ囃子▽
玉皿^{タマダ}
船屋ギシヤ
雨ユフシヤハ囃子以下略▽
新生り
- 二 島ヌ ヤタディヤ
国ヌ パザマリヤ
- 三 夜フキ船バ バイオウリ
〔夜チイリ船バ バイオウリ〕
- 四 多良間カイ 夜フキシヨウリ
水納カイ ユチイリシヨウリ
- 五 ウムリイ水 給ボウラル
ブダリイ水 給ボウラル
- 六 ブバマダアヌ 聞キオウリ
ブナリダアヌ 聞キオウリ
- 新本の
△A△ ヨータマザラ
△A△ 玉皿△男名▽
△A△ 船屋義佐の
△A'△ 雨ノ欲シサヨ
△B△ 新生まれ
△B△ 島の家建ては
△B'△ 国の始まりは
△C△ 夜深け船を造って
△C'△ 〔夜ツリ船を造って〕
△D△ 多良間島に夜深けして
△D'△ 水納島に夜ツリして
△E△ ウムリイ水をいただいて
△E'△ 秀梅水をいただいて
△F△ 叔母たちが聞いており
△F'△ 姉妹たちが聞いており

- 七 新本ヌ トウンディ
船屋ギシヤ カクウチイニ
△G△ 新本の門口に
- 八 神ヌフキバ ユイオウリ
主ヌスババ ムスビヨウリ
△H△ 神が印を結って
△H'△ 主が芝を結んで
- 九 夜ナリバ 神ヌプリ
昼ナリヤ 七ヌ掘リ
△I△ 夜になると神が掘り
△I'△ 昼になると七(人)が掘り
- 一〇 白キ水 生ラシヨウリ
アサキ水 産ダシヨウリ
△J△ 白い水を生んで△掘り出して▽
△J'△ アサキ水を産んで
- 一一 クノレ生リ ドウグヌスチャ
メバダ生リ イラスザ
△K△ 当代の人のあまりのうらやましさよ
△K'△ 新肌人のうらやましさよ
- 一二 出ディルンデ ミナディシ
入ルンディヤ 手スミシ
△L△ 出るといっては身撫でして
△L'△ 入るといっては手洗いして
- 一三 アンジギドゥ 豊マレ
カンジキドゥ 名取ラル
△M△ ああだから鳴響まれた
△M'△ こうだから有名になった

この歌謡も先掲の「新本節」と同じく石垣島平得の伝承歌謡である。詞句に若干の違いはある

が、内容は同一とみてよいだろう。この歌の歌形はⅡ型である。各節はA、A'、B、B'……のように一対を構成している。

さて、この「新本ヌフチ」と先掲の「新本節」を並べてみると、無対形式がどのように構成されてくるかが明瞭となる。両歌の各節の対応関係は次のようになっている。

「新本節」

「新本ヌフチ」

一節 $\wedge a \cdot b \vee$ — $\wedge A \vee$ · 二節 $\wedge B \vee$
 二節 $\wedge c \cdot d \vee$ — $\wedge C \vee$ · 四節 $\wedge D \vee$
 三節 $\wedge e \cdot f \vee$ — $\wedge E \vee$ · 六節 $\wedge F \vee$
 四節 $\wedge g \cdot h \vee$ — $\square \wedge \square \vee$ · 七節 $\wedge G \vee$
 五節 $\wedge i \cdot j \vee$ — $\wedge H \vee$ · 九節 $\wedge I \vee$
 六節 $\wedge k \cdot l \vee$ — $\circ \wedge J \vee$ · 一二節 $\wedge L \vee$
 七節 $\wedge m \cdot n \vee$ — $\wedge K \vee$ · 一三節 $\wedge M \vee$

つまり「新本節」の各節は、「新本ヌフチ」の二節分の内容を謡っているのである。それは「新本ヌフチ」のⅡ型を構成する対素、A、B、C、D、E、F、G、H、I、J、K、L、Mを欠落させることによって可能となるのである。この変化のために先にみたような、主格が一節内に二つも存在するというような事がおこるのである。無対形式は対句法を破壊してゆくことによって生まれた形式ということができよ

う。

無対形式は対句法を破壊することによって成立するといえようが、それは伝承者の内部にある対句法の感覚の変化とも関係していよう。例えば「なかやまじらば」 \wedge シラ・ \wedge 10 \vee 、「すゆりでいぬどうんた」 \wedge ンンタ²³⁶ \vee のように基本型はⅡ型であるが、途中から対素を欠落させ、その空白部に後続の節の歌詞がくりあがることによって一節の歌詞の量をみたしてゆくという状態がある。これは対の欠落に対して、伝承者がある意味で無頓着になったからであろう。つまり、伝承の変容である。この消極的な変容に対して、対句法の叙述の冗漫さから脱するために、積極的に対を欠落させてゆくあり方はなかっただろうか。先掲の「新本節」などはその例と思われる。

無対形式の成立に到る過程は、例えば、完全な対句法叙述の歌「まやゆんた」 \wedge ンンタ17 \vee → 一部に対を欠いた対句法叙述の歌「猫ゆんた」 \wedge ンンタ49 \vee → ほとんどの節が対を欠落させた歌(？) → 無対形式の成立(「さらだぎいゆんた」 \wedge ンンタ97 \vee)という変容を辿るものであろう。この想定が裏付けられるためには、それぞれの過程に適合する別伝承の同一歌があればよいが現在のところ完全ではない。右に見た「新本ヌフチ」と「新本節」の関係はその典型的な例と言えるであろう。無対形式は対句法の変化の一つの極限であると言える。

「新本節」は無対形式の典型的なものであるが、他には「あらみーふに \wedge あらみよーに \vee 」(ンンタ109)がある。完全な無対形式ではないが「ままらまゆんた」(ンンタ196)、「まかるせーぬじらま」(シラ・

80)、「いんぎやらぬ歌」(豊年祭の歌8)、「ざらだぎいゆんた」(エンタ97)なども無対形式の例として挙げられよう。

(3) トゥバラーマ形式

この形式はトゥバラーマに集中的にあらわれる形式である。トゥバラーマ一首の構成体をそう呼称することにする。

1) トゥバラーマ形式1

トゥバラーマの一首が不定形の四句体から構成されるもの。

a 月見りば 昔ぬ月やしが

変ていくすや 野心ざぬ心

b なるだめんや 葉種子ぬ油たらし

ぬきるめんや うらいじばぬいじ

c 南が星かい 橋ぬ架きらりみ

肝知らん無蔵かい 手かきぬならぬ

d とうばるましよんかねや いずすどう主^しやるら

乙女かぬしゃま 抱ぐすどう主やるどう

e びらま情で なゆんざんどうありやらー

いぜりい言葉どう 情で思いうり

f 朝夕兼にて 見らりむぬやらば

言葉ゆ言ざば 届くかたやらば

この六首は、テキストからアトランダムに採ったものである。音数を調べてみると、aは五・九・七・九音、bは六・九・六・八音、cは七・八・九・七音、dは九・九・八・八・九音、eは七・九・七・九音、fは六・八・七・八音となっていて、一致した音数形をもつのは一首もない。ただ、きわめて大雑把であるが、一句の音数が六〜九音をとっていることだけは分る。一〇音を越えること、五音を下ることはめつたにない。この不定律の四句でトゥバラーマの一首が構成されているのである。従って、この形式は、不定律四句体形式と言えよう。

2) トゥバラーマ形式2

トゥバラーマ形式1が不定形の四句から形成されたものを指していたのに対し、トゥバラーマ形式

2は四句の枠にとらわれない不定形である。

○ 吾達二人ぬ 真中からや

夏ぬ南ぬ 風ぜーまんざん

するするふきるなよう

○ あねーる こっかーりい鳥ざぎ

うるずいんば思ひ 恋し鳴き

人でい生りてい 笠死にて うぬままら

○ むちんどうりかでいぬ にちなたや

うぶはいむとう さんになぬだいていんき

みやらびとうたいんとう ながんかいとう んたいんとう

このように、一首を構成する句数も、一句の音数も不定形である形式である。この形式はトゥバラ
ーマ形式1の成立を考える上で重要な位置を占める可能性がある。

トゥバラーマは八重山の歌謡文芸の伝統が生んだ抒情歌謡である。この四句体形式がどのような表
現の機構から醸成されてきたか未だ解明されないが、琉歌形式の影響を考えるよりも八重山歌謡の内

部にその母胎を求めた方が良いと思われる。⁽¹²⁾この場合、一つの手がかりとなるのがこのトゥバラ
ーマ形式2である。即ち、八重山歌謡のⅦ型歌形あるいは複合B型を構成するⅠ型部、後述の不定形長歌
詞形式とトゥバラーマ形式1とを仲介するのはこの形式だと思われるからである。⁽¹³⁾

外間守善氏は現在のトゥバラーマの前段階に原トゥバラーマを想定している。⁽¹⁴⁾原トゥバラーマは、「
作業労働歌的」なもので、その姿をより多く残しているのが与那国トゥバラーマであるという。「与
那国トゥバラーマは、ユンタと同じ作業労働歌である。作業歌であるから、歌の中に牛追いのエイホ
ウという掛け声が入ったり、歛の上げ下げ、打ち込みのリズムで節が切れたりする。意味の切れめな
どはあまり問題にしない。全体としては不規則であるし、歌詞も長短がある」と注目すべき指摘をし
ている。この指摘をふまえると、不定律、不定形の作業労働歌の原トゥバラーマがあって、それが六
九音を一句とする四句体形式に整形していったのが、現在みる⁽¹⁵⁾与那国トゥバラーマ、石垣トゥバラ
ーマではないか、ということになる。そして、右にあげたトゥバラーマ形式2が原トゥバラーマの形
により近いものと考えて良いかもしれない。

(4) 不定形長歌詞形式

一節内あるいは他節間で対を構成することもなく、また音数も不定、句数も不定で、前述のいずれ
の歌形にも分類されないもの。

△節歌74▽ 高那節

一 雨か降る年やあんね

さにしから曇る やいそり

よめばそるとし あかめ

くんがやりおかしたあ

きいぢんぎざきざり

ざんざぼるに おざり さあくるに

もうしゆるかあじよる

じんくくと さんざ

もじうるかあしうる

しんくくと

けふのほこらしや

二 夫も さんやの

入りたれ まあり

庭鳥 水ますじうじく

さおすのかすのあまもす

夫れや女な

さあますゝな さあますゝな

さ庭見てく ようでく

けふのほこらしや

(以下二節略)

この歌謡は四節から成るものである。今は、一、二節を示した。この歌詞をどのように整理し、歌形として何を抽出すべきなのか不明である。この歌詞は、喜舎場永珣の研究以来、難解なものの一つに数えられている。喜舎場の『八重山民謡誌』の訳も意識であり、完全なものとは言えない。手続きとしては、囃子詞と歌詞の弁別から成さなければならぬが、それさえも未だ明確になっていない。結局、右のように分類しておくしかないのである。

不定形長歌謡形式はこのように、不定形の多数句によって構成されるものである。しかし、これは現下の八重山歌謡の解釈研究の段階での分類であり、解釈研究が進み、囃子詞と歌詞との区別、歌唱形式が明らかにされることによって、歌形が明確になってくる可能性があることを付け加えたい。

他にこの形式に分類される歌謡には、「そんばれ節」(節歌28)、「とのさま節」(節歌60)、「そやすけま節」(節歌75)、「しゅやま節」(節歌79)等がある。

(5) 琉歌形式

琉歌形式は、八音と六音を基本的音数として構成される八・八・八・六音の四句体形式と八・八・八・八……六音のように八音を四つ以上重ね、最終句を六音で結ぶ形式を指すこととする。前者は琉歌の短歌であり、後者は長歌である。この二つの形式は、一節内においてこれらの形式が整えられているか、または、二節以上にまたがって構成されているかによって、更に下位分類される。

1) 短歌形式及びその変形

①一節で八・八・八・六音四句の短歌形式を構成するもの。

△節歌10V 石の屏風ふし

- 一 石の屏風立て(八) 七重八重うちに(八)
いつよまで舟浮(八) みるくよかほ(七)
- 二 舟浮久葉でさや(八) 枝持の清らさ(八)
ふなき宮童や(八) 身持清らさ(六)
- 三 舟浮美童の(八) 御情の多葉粉(八)
肝に吹染て(八) 伽にしやひら(六)

この歌謡は、表示したように各節とも八・八・八・六音の琉歌の短歌形式である。

琉歌形式(短歌)の各種のうちで、最も用例の多いものである。節歌の場合には、一篇につき二首以上の琉歌(短歌)が歌詞としてある。また、トゥバルマヤスンカニのように一首単位で構成される。

②二節で八・八・八・六音の琉歌形式を構成するもの。

△節歌補遺41V 四つ竹(小浜島)

- 一 うち鳴らち鳴らち(八) 四つ竹は鳴らち(八)
イラーヨテイバシーヌマイヨウ
- 二 今日や御座出て(八) 遊ぶうりしや(六)
- 三 鳴らす四つ竹ぬ(八) 音にまぎり(六)
- 四 親ぐみさあていど(八) うすばゆたる(六)

この歌は四節からなるが、一・二節、三・四節と二節ずつで、八・八・八・六音の琉歌の短歌形式を構成している。一・二節で構成される琉歌は、『琉歌全集』に「宮城こはでき節」の一首として収録されているものである(「打ち鳴らし鳴らし四つ竹は鳴らち けふやお座出ちて 遊ぶ嬉しや」)。三節は八・六音から成るが、六音句は本来は八音句だったと思われる。『琉歌全集』の「踊こはでき節」の一首として「鳴らす四つ竹の音にまぎれてど おやくめさあてもおそはよたる」とあり、「四つ竹」の三

節二句目も八音であるのが参考となる。

このように八・八・八・八・六音四句を二節で構成するものが②であるが、このような形式は徳之島にもあることが報告されている。⁽¹⁵⁾

③一節で八・八・八・六・八(七)・五音の六句を構成する。

△節歌補遺5V 東ぬ井戸節(石垣島大川村)

一 大川村寅ぬ方(八) 明き屋敷あまた(八)

井戸ねんゆいどう(八) 人や寄らん(六)

村ぬ兄弟(七) しきいみより(五)

二 所柄はかてい(八) 井戸敷ゆさだみ(八)

急ぎ掘りだしゆる(八) ていだていすらな(六)

ゆらていくく(八) うつとうん子(五)

三 村揃るてい嘶さば(九) むにぬまに(六)

ふしんぬゆたしや(八) 肝にすみてい(六)

きばりよく(八) 二才た(五)

(以下五節略)

この形は、八・八・八・六音の琉歌形式に八(七)・五音の詞が付属した形である。この八(七)・五

音二句は、先行の四句体琉歌形式部が本歌詞であるのに対して、囃子詞的である。

八(七)・五音の二句を囃子詞と判断すると、この歌は琉歌の短歌形式①に分類される。

他にこの形式をもつのは「田補佐井戸節」(節歌補遺6)のみである。

④一節で八・八・八・八音の四句体を構成するもの。

△節歌補遺4V 引越節

(前三節略)

四 二十原ぬ人夫(八) お雇いゆしまち(八)

名蔵野ぬ広さ(八) んな原どやたし(八)

五 しど垣んちまち(八) はるがちん立ていてい(八)

うぬが原々に(八) かんだ植いくまち(八)

例示した「引越節」の二節とも八・八・八・八音の四句からできている。この八音四句の形式を特立しうるかどうか疑問もある。即ち、末句の八音は六音が変化したものではないかという考えがそれである。あるいは、この八音四句は琉歌の長歌形式を構成する八音句であり、この歌は本来はもつと長編であって、その最終句は六音で結句する、という推測もある。しかし、そのように考えず、一つの形式としたのは、同様の形式がスンカニにあるからである。

やていくちぢぬぶてい(八) うぬふあんかいみりば(九)
しまやみらりしが(八) さとうやをがまらん(八)

〔与那国すんかに八節〕〔ハスシカニ6〕

また、奄美にもあることが指摘されており、形式としての広がりが予想されるからである。なお「引越節」の一三節は整然とした八音四句体ではないが、基本的には八音四句体形式をとっていると言える。この形式に属するのは本歌のみである。

⑤一節が八・八・六音の三句で構成されるもの。

ハユンタ166▽ 豊年祭の歌―(3)踊の唄(1) (小浜島)

一 今日のおくらしやや(八) なうにちやなたてる(八) ちゆちやたくと(六) ヨーンナ

二 とぎわなる松ぬ(八) かわることねさみ(八) 色と勝る(六) ヨーンナ

一、二節とも八・八・六音の三句からなる。これでは琉歌形式とは呼べないが、この八・八・六音の三句体は、琉歌形式(短歌)の八音一句を脱落させることによってできたものだと思われる。それは一節、二節の歌詞が、「けふのはこらしやや なをにぎやなたてる つばでをる花の 露きやたじ」と『琉歌全集』52(番歌)、「ときはなる松の 変わるこたないさめ いつも春くれば 色どまさる」『琉歌全集』76(番歌)といった琉歌を元歌としていることが予想されるからである。

この形式の歌は他に「豊年祭の歌」(ユンタ225)の第五節、「豊年祭の歌」(ユンタ226)の第一節にみられる。

○ 六月のきゆや かみしむんそるて うどりあすば(ユンタ225―五)

○ むたび木ぬ実や なりぢぢらさあしが 花や咲かぬ(ユンタ226―一)

2) 長歌形式

長歌形式は、二節以上の節で八・八・八……六音の複数句を構成するものである。最終句は六音で結ばれる。

△節歌20▽ 布晒節

一 天加那志御用の(八) はたよみの美布(八)

二 けふのよかる日に(八) 勢頭舟子そるて(八)

三 勢頭舟子揃て(八) 拝たる美布(八)

四 けふのよかる日に(八) 洗濯よしやひら(八)

五 くりかへし(八) 手なみしちみれば(八)

六 布つやん清らさ(八) 長幅もうちやて(八)

七 けふのよかる日に(八) あけてすてら(六)

この歌は七節から成っているが、一〜六節までは八・八音の二句で一節が構成され、最終節は八・六音の二句である。つまり、最終句の六音で歌を締めくくるのである。

長歌形式の例としては他に、「仲良田節」(節歌12)、「天加那志節」(節歌補遺1)、「石垣布晒節」(同上2)、「登野城布晒節 中踊」(同上3)、「ぶうびき (1)出羽」(同上39) などがある。

以上の諸形が琉歌形式になるわけであるが、これらの形式は、八重山歌謡地生のものではない。それはアヨ、シラバ、ユンタその他の古謡に琉歌形式の歌謡がほとんどなく、節歌のジャンルに集的にあらわれてくることから言えよう。

節歌を担ったのは、土族階層の人達であった。彼らは他地の文物と接触し、それを八重山の地に招来し、享受することのできる人々であった。琉歌形式もそのようにして八重山にもたらされたものであろう。いうなれば土族階層の人々にとって、琉歌形式をわがものとして作歌することは一種の誇りでもあり、地位を象徴する芸能の一つでもあったであらう。従って、琉歌形式の歌謡の詞には沖縄方言が用いられる場合が多く、八重山方言の例は少ない。

(6) 口説形式

口説形式は七・五音を基本的音数として、一節が四句以上で構成されるものである。口説形式は、形態の差異から二種に下位分類される。

1) 口説形式1

七・五音を基本的音数とする四句以上の句で一節が構成されるもの。

△口説歌謡6▽ 西表口説いりむていくどう(西表島祖納村)

一 さても豊ぬ 西表や(七・五)

じみん豊庫に 立ちまさて(七・五)

まくと豊な ためしなり(七・五)

二 老いも若きも 皆揃て(七・五)

心きそいて たがやしゆる(七・五)

田畑むじくい 万作や(七・五)

三 年貢ささげて 残る米に(七・五)

家々ぬかじかじ 倉建てて(七・五)

祝の盃 めぐるまに(七・五)

四 租納名岳 ちくいざぬ(七・五)

梅や桜ぬ 花咲かり(七・五)
 見てん見あかぬ さてみぐと(七・五)
 五 前ぬ長浜 眺むりば(七・五)

まるまぶんさん 前なしゆて(七・五)
 赤崎たきそや めずらしや(八・五)

(以下二節略)

この口説は七節からなるものである。一節内は、基本的に七・五・七・五・七・五音の六句から構成される。歌詞の用語は八重山方言ではなく、沖縄方言及び和語である。このことから、この形式が八重山以外の地から招来されたものであることが分る。

この形式には、一節が七・五・七・五音の四句体で構成されるもの―「目出度節」(節歌35)、「ぐさく手」(節歌の歌5)―もある。また、「かたみ節」(節歌30)のように、一節が七・五・七・三音の四句から成るものも、この形式に含める。

また、明確な形ではないが七・七・七・五音の四句体、近世小唄形式をとるものもある―「あんがま踊の歌・第三歌謡」(節歌の歌6)―。

2) 口説形式2

一節が七・五音を基本的音数とする六句と囃子部から成るもの。

△口説歌謡14▽ 黒島口説(黒島)

一 さてむ豊の 黒島や

鳥のながりゆ 見渡しば

鳥のながりや 鼎形

いやいや

豊なる世の 印さみへ

雨や十日越し 風や静に

作りむじくい 満作そうてど

仲本東筋 伊古保利村 保慶や宮里

番所 宿々 花の遊や

歌や三味線 でんぐるでんぐる

面白むんさみ

今のはやしだ 口説読々

(以下四節略)

これが口説形式2の典型的な一節である。七・五・七・五・七の六句の歌詞部と七音を基調とした句を連続する囃子詞部とからなっている。囃子詞は他ジャンルの歌謡の囃子詞と大きく異なっている。まず第一に、囃子詞が長大になっていること。次に、それに応じて意味的にも一節の中で重要な働きをなすことである。この囃子の部は、舞台上で踊られる時には踊り手たちが歌唱する。口説形式も、先にみた琉歌形式と同様に他地から招来されたものである。

注

(1) テキストは「はやしほど世なをる」と平仮名表記をしているが、この部分は囃子で、テキストの凡例に従うとカタカナ表記にすべきところである。

(2) ここでヨイナー系歌謡というのは「ちらやぢらば」(ジラバ39)「こいなじらま」(ジラバ85)「こいなじらま」(ジラバ85)「こいなーゆんた」(ユンタ6)「こいな」(ユンタ44)「こいなーゆんた」(ユンタ67)「うらやーゆんた」(ユンタ106)の六篇である。このグループは意味的展開の共通性によったものであり、ジャンルや歌形の相違は無視した。

(3) マヤユンタ系歌謡は、「猫ゆんた」(ユンタ7)「まやゆんた」(ユンタ17)「猫ゆんた」(ユンタ49)の三歌謡をさす。

(4) これらをイニガダニアオー系歌謡、と一括することにする。この歌群に含まれる歌謡はアヨ15、12、13、16、18、19、21、29、32、77、ジラバ66の11篇である。

(5) 小野重朗「南島古歌謡の歌形の系譜」(『沖繩文化』41、42号収載)参照。

(6) 『八重山歌節組』明治三二年筆写。我那覇家(現姓竹原。沖縄県石垣市在)蔵本。以下、我那覇本と称す。

(7) 『八重山歌集』明治四三年筆写。喜舎場永珣が「大浜用能本」より筆写したもの。以下では用能本と称す。喜舎場永浩氏蔵。

(8) 『八重山歌節寄』明治四五年筆写。真境名安興が八重山旅行の折、「大浜用能」編集セシモノニ依って筆写したもの。現在、琉球大学附属図書館伊波文庫蔵。以下では笑古本と称す。

(9) 『八重山歌節組』大正九年筆写。故佐久真長助氏蔵。以下では佐久真本と称す。

(10) テキスト収録のジラバ、ユンタ三七二篇のうち四八篇が「ながみ」「はやし」等の区別を有している。「ながみ」「はやし」という呼称がその全用例に用いられているかというところではない。「ながみ」の場合、「ながみ」と明示された例は少なく、「はやし」部の指示によって逆に、それ以前が「はやし」部とは弁別されるものであることが分る、という事が多い。そのような場合も「ながみ」に入れてある。「ながみ」の呼称はいわば便宜的なものであり、全八重山共通のものではない。「本声」「本句」という語の例もある。「はやし」という語も同様であって、「はやみ」「とうし」「とうし」といって、「二揚」「二揚ちらし」「ちらし」「裏声」といったさまざまな語が用いられている。

「ながみ」と「はやし」の区別のある歌謡はテキストでは四八篇と少ない。同名歌の一方には両者の区別が記されているが、他方にはそれが記されていないという例もあって、今後の調査によっては例が増える可能性がある。このことは歌謡の記録の方法にも関わることであり、歌謡を文芸として研究する例はもちろん、音楽研究の側にとっても留意すべき事柄だと思われる。

(11) 瀬名波長宣『八重山小話』(一九七三年四月 沖縄春秋社刊)四五、四六頁参照。

田代秀氏の報告では「びらまぬ家ぬ ぞうなんが むるくばぬ 咲かりょうり うちとる かりとる なつきばし びらまぬ家かい ばなぶんな ホーイチウカ」という形になっている。(田代秀「八重山のわらべうた」八重山文化研究会 一九八〇年六月例会での発表Vレジュメ参照。

(12) 外間守善「八重山の歌謡」(『南島歌謡大成IV 八重山篇』解説) 参照。

(13) 外間守善氏が「八重山の歌謡」(注(仿書))のトク、バラーマの項に例示している

とうばるまや

とうばたばどう

とうばるまんでい

みやらびや

みきていどう

みやらびんでい

△A'V

ヨーシヌ ミヤラビヨ

は、意味的にA、A'の対文を成している。一首の音数をみると五・五・六/五・四・六音で、Ⅲ型要素(五

・五・四△五V音)的である。今、このA、A'が一節ずつにわかれるとすると、これはⅢ型要素をもつI型で

Ⅲ+I△Ⅲ↓I'V型の複合B型のI型部の独立した形と同じといえる。

(14) 注(12)と同じ。

(15) 小川学夫『奄美民謡誌』(一九七九年六月 法政大学出版局刊) 一三九頁参照。

「198男」 曲らん高頂や

提灯、火灯ち

ハレ

199女、 うりが明りし

通てマタイもれ

ハレ

これは歌掛けの場で男女が一首の琉歌を上句と下句にわけて歌ったものである。

(16) (12)前掲書。同書で小川氏は「一見、8886調の尾句6音の字余り化の結果、この詞型が生まれたと考えやすいが、そういい切れる証拠はない。近世小歌調7775調以前にも7777型が存在したことを考えると、むしろ、8888調の方が古いのではないかと私は考える」と述べている。

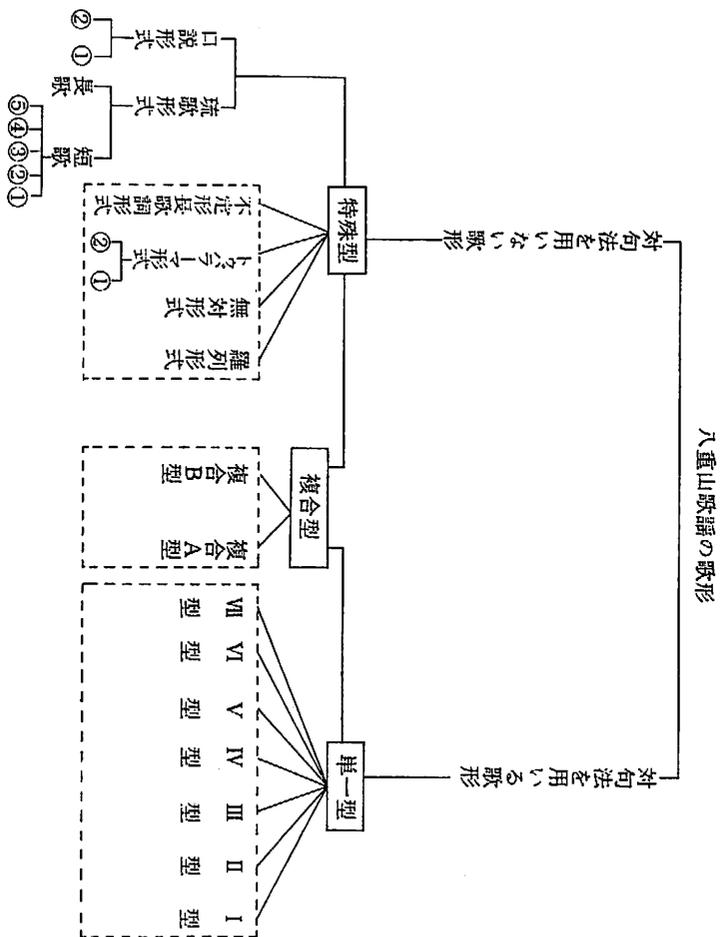
第三章 八重山歌謡の歌形の諸相

(一) 八重山歌謡の歌形分類表

八重山歌謡の歌形は先章のように分類される。これをまとめてみる。

まず、最初に対句法を叙述の方法とする歌謡の歌形と、対句法を叙述の方法としない歌謡に大分類した。対句法を用いる歌謡の歌形は、対が一節内あるいは隣接間でどのように構成されるかに着目して、対句(対)の型を分類し、それを歌形とした。このようにして分類された歌形(対句の型)は、それが単独で一篇を叙述しているか、否かで単一型と複合型に分類される。単一型は、一つの型で一篇の歌謡を叙述構成していくもので、I型からⅦ型までがそれである。複合型は、右のI型からⅦ型までの単一型および特殊型の諸形式が複合して一篇の歌謡が叙述構成されるものである。

複合型は複合A型と複合B型に分類されるが、それは複合B型を構成するI型の特殊性に着目してのものである。まず、形式的な面から言うと複合B型の構成要素であるI型の特殊性とは、このI型



が単一型のⅠ型とは全然別の要素で構成されているということである。単一型のⅠ型の対素は、基本的に五・四(五)音二句で構成される一節である。ところが、複合B型を構成するⅠ型は右の構成要素はもたず、Ⅱ型あるいはⅢ型、Ⅳ型等の要素で構成されているのである。例えば、Ⅱ型+Ⅰ型の複合B型を構成するⅠ型の場合、対素である一節は五・四(五)・五・四(五)音を基本的音数とする四句で構成されるのである。この音数、句数はいわゆるⅡ型的要素である。このことはⅢ型+Ⅰ型という複合B型の場合にも言えることである。その場合のⅠ型部の対素である一節の音数、句数は、五・五・四(五)音を基本的音数とする三句から成っており、これはⅢ型的要素と呼ばれるものであった。

このように複合B型を構成するⅠ型の対素は複合B型を構成する他の歌形(Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ型等)の構成要素で構成されており、単一型のⅠ型とは区別されるのである。

また、意味的な側面から見た場合、複合B型のⅠ型は常に対文的構造をとっている。つまり、単一型のⅠ型~Ⅶ型を示す一節においては対語、対句という反復表現が用いられ、意味的に完結していないのに対して、複合B型のⅠ型部の一節は対語、対句による反復表現はなく、文として一つのまとまりを示す傾向が強いといえる。この点で、単一型のⅠ型と区別されるのである。

歌形の分類に戻る。

以上のように、対句法を用いる歌謡の歌形は単一型と複合型に分類され、さらに複合型は複合A型

に、縦軸に記したジャンルの歌謡の何篇が分類されたかを示す。例えばI型の場合だとアヨーの一篇、ジラバの二一篇、ユンタの三一篇……が、I型の歌形を有していることになる。各ジャンルの名の右端の数字は歌形分類の対象となった歌謡数である。例えばアヨーは七八篇、ジラバは一六一篇、ユンタは二九〇篇を歌形分類の対象としたことを示している。ここに記された数は、外間守善氏が「八重山の歌謡」(『南島歌謡大成IV 八重山篇』解説)の中で示した、テキスト収録の各ジャンルの歌謡数とは異なっている。これは、まず第一に今回の歌形分類では一つの表題で収載されながら、それが幾つかの別種の歌詞をもつ場合、その一つ一つを歌形分類の対象として数えあげたからである。例えば、ユンタ167「豊年祭の時の神歌」は「八重山の歌謡」では一篇と数えているが、今回の分類では九篇と数えた。それはこれらの九篇が、それぞれ謡われる場面を異にする、別歌詞をもっているからである。次に、このことは第三章でもふれたことであるが、一篇の歌謡の中に「ながみ」「はやし」と異なった二つの部分がある場合は、「ながみ」「はやし」をそれぞれ一つと数えた。このような立場から算出された数である。その総計が八六四篇である。(この場合「篇」という語を用いてよいか問題ではあるが、慣例にならって用いさせていただく)。

それでは、以下、各歌形についてまとめてみよう。

I型歌形を示す歌謡はアヨー一篇、ジラバ二一篇、ユンタ三一篇、節歌一篇、節歌(補遺の部)五篇、豊年祭の歌五篇、念仏歌謡四篇、雨乞いの歌①②③で一七篇、その他で一〇〇篇を数える。全体の

約一パーセントの歌謡の歌形がI型である。右の分布で特に注目されるのは、雨乞いの歌にI型歌形を示すものが多い(雨乞いの歌全三四篇の内、半数がI型歌形)ことである。次に、節歌の方を見ると、節歌の歌形でI型を示すものは六篇(含「補遺」)しかない。しかも、そのうちの四篇(節歌補遺23、24、26、33)は雨乞い歌であり、本来は三味線歌謡としての節歌のジャンルには含まれないものである。これを除くと、わずかに二篇がI型の歌形を示すことになる。節歌にI型歌形が極めて少ないということはおそらく節歌の叙情性と関連しているだろう。即ち、節歌の一節の曲調の長さ(五・四音の二句という詞量)が対応し得なかったという事が一つ考えられるのではないだろうか。

II型の歌形の歌謡は、アヨー一八篇、ジラバ二五篇、ユンタ五八篇、節歌三八篇(含「補遺」)、豊年祭の歌七篇、その他で一五八篇を数える。これに複合B型のうち明らかに、II型をベースとしたと目される複合B型の例を加えると二〇七篇となる。この数は今回の分類対象歌の約二四パーセントである。

II型の歌謡で特に目を引くのは節歌である。節歌は三八篇がII型であるが、そのうちの五篇は「節歌補遺」のものである。従って、「八重山島歌節寄」の節歌九一篇のうち三三篇がII型ということになる。これに、次で述べるIII型、複合A、B型の内、特殊型との複合を除いたものを加えると五四篇となり、六〇パーセント近い節歌が、I、II、III、IV型といった八重山歌謡の伝統的な歌形を有していることになる。このことは、節歌が八重山歌謡の叙述の伝統を承継したものであることを示すもの

である。別な見方をすれば、これは、節歌の母胎が奈辺にあるかを示したものであると言えるだろう。歌形のみから、その母胎となっているジャンルの特定はできないが、シラバ、ユンタという叙事的歌謡に求めて良いと思われる。これに内容的な面からの検討を加味すると、ユンタとの関係性がうかがひあがってくる。このことは夙に外間守善氏によって指摘されたことである。⁽¹⁾

Ⅲ型を示す歌謡は、アヨ一八篇、シラバ二六篇、ユンタ三四篇、節歌七篇（節歌補遺）含む、豊年祭の歌六篇、その他で八三篇である。この数はⅡ型の一五七篇と比較すると少ないと言わなければならぬ。しかし、複合B型のうち明らかに、Ⅲ型をベースとしたと目される複合B型の例を加えると、二〇八篇にもなる。これはⅡ型の二〇七篇と似た数である。この数は全体の約二四パーセントである。Ⅱ型とⅢ型を加えた場合の、八重山歌謡全体に占める比率は約四八パーセントで、更にⅠ型、特殊型を含まない複合A型の歌謡の数を加えると、その全体に占める比率は約六六パーセントにもなる。このことはⅠ、Ⅱ、Ⅲ型が八重山歌謡の歌形の基底をなすものであることを示すと同時に、対句法がどれほど支配的な叙述の方法であったかを示しているといえよう。

ところでⅢ型の特質としては、複合B型の複合要素となっている例が多いことがあげられる。このことは、別の見方をすれば、Ⅲ型は複合B型に変化しやすいということであろう。つまり、Ⅲ型の一節(A, A', α, B, B', β, …) という句構成は、文的に組みかえる事が割と容易であったから、一篇の歌謡のある部分が対文構造のⅠ型に変成され、複合B型を構成していくのではなからうか。このことは

今後綿密に検討していかなくてはならない問題であろう。

Ⅳ型の歌形の歌謡は、二篇しかない。「むすぬだんごまへじらばV」(シラバ91)、「大原川ぬびんに木」(ユンタ21)である。

V型の歌形の歌謡は「うふみしよう八豊年祭の時の歌V」(ファミンチャギ12)の一篇のみである。

Ⅵ型の歌形の歌謡は「いやり節」(節歌4)のみである。

Ⅶ型は隔節どうしで一対を構成するものである。記号で示すとA B A' B' という対の構成である。

これを別の視点からみると、A B という意味的まとまりとA' B' の意味的まとまりが対を構成する形 $\left. \begin{matrix} (A B A' B') \\ \left. \begin{matrix} x \\ x \end{matrix} \right\} \right\}$ となる。この立場に立つと、Ⅶ型が叙述法の変遷を考える場合重要な位置にあることが分る。すなわち対句法が対語、対句による反復表現を重ね、幾節かで一つの事柄、事件を叙述するのに対して、Ⅶ型は、ある一節とその隣節の二節で一つの意味的まとまりを構成している。これは複合B型のⅠ型部が対文構造であるのと同じである。ただ、複合B型のⅠ型部が二節で構成されるのに対して、Ⅶ型の場合は四節で対文が構成されている。この節数のちがいは両者の表現する内容の量には影響を与えていない。

Ⅶ型の対文部は一篇の歌謡から独立することによって叙情歌として成立する可能性がある。その証左となる子守唄があることは先章で示した。トゥバラーマ形式2の成立に何らかの形で関与している

のではないかと考えられる。この点については本稿では明確にし得なかった。

Ⅶ型の歌形の歌謡はジラバ二篇、ウンタ一篇の三篇であるが、複合型の複合要素となっている例を含めると三六篇の歌謡にⅦ型が存することになる。

複合A型―複合A型は、前述の諸歌形、特殊型が複合した歌形であった。

複合A型には、歌形の複合が局所的におこっているもの十例えば、一〇節から成る歌謡があつて一七節それに九、一〇節はⅢ型の歌形であるが、八節のみがⅡ型の歌形であるようなもの一と、ある節を境にしてその前と後が別の歌形になっているもの二様がある。前者の複合の形をなす要因としては慣用的表現が一つ考えられる。次に後者の場合、特に単一型の諸形と羅列形式が複合するときには曲調の変化に対応したものであることが考えられる。即ち、曲調の変化に対応して歌形が変化していると思われるのである。本題からされるが、従来の歌謡の採集記録が曲調の変化という事実に対してどれだけ忠実であつたかは疑問である（そのせいか上記の推察を支持する用例は少ない）。今後、歌謡の採集記録にあつたつては音楽と詞の結合したものとしての歌謡の全体がより明確になるよう記録法を考える必要があるだろう。

複合A型の歌形の歌謡は一〇篇ある。

複合B型―複合B型については本章の(一)項でも述べた。繰り返しになるが、複合B型の特殊性はその複合要素のⅠ型部にあるといえる。このⅠ型部のあり方が複合A型と複合B型を弁別する基準なの

である。このⅠ型部のあり方は、①形式(音数・句数)の点で単一型のⅠ型と異なり、②意味の面からみると、一節内で意味的に完結しようとする傾向が強いものである。この二点で単一型のⅠ型とは区別されるのである。これはすべての複合B型の類例についていえることである。複合B型を特立した所以である。右の②を支える叙述の方法は、一つの事柄を対語、対句によって反復表現するものではなく、物事を一回的に表現していく形である。もっともこれは一節内でのことを言っているのである。このようにして表現されたものは対節で反復されるのであるが、これは南島歌謡の叙述法としての対句法の問題として論じられるべき事柄の一つであらう。

複合B型の歌形の歌謡の数は二〇〇篇である。その中ではジラバが六四篇、ウンタが九〇篇と群をぬいている。

複合B型の複合の類型のうちⅢ型を複合要素とする例が多い点についてはⅢ型のところで述べた。

特殊型は、叙述の方法として、基本的に対句法を用いず、一節内、更には隣接する他の節との間に対関係を構成しないものである。特殊型には次の諸形式がある。

羅列形式―一節内に対語、対句をもたず、また隣接する他節との間で対関係を構成しない。羅列形式は常に三節以上の節の連なりとしてあらわれる。

羅列形式の歌は二二篇である。複合要素となっている例は五九ある。

無対形式―無対形式は本来対句法を叙述の基本的方法としていたものが、対を欠落させていくこと

によって成立したものである。

無対形式を形成する要因としては、対句法の規制をはなれ積極的に対を欠落させようとする表現法の変化が一つ、今一つは、伝承の過程で対が段々と欠落していく消極的な、伝承の変容ということが考えられる。この両者とも結局は対句法を破壊するという点で一致する。この形式は対句法の変容を考える上で重要な位置にあるといえよう。

無対形式の歌は十二篇である。

トッバラーマ形式―トッバラーマ形式は八重山の抒情歌謡トッバラーマ、スンカニにみえる形式である。この形式はトッバラーマ形式1とトッバラーマ形式2に下位分類される。

トッバラーマ形式1は、基本的に一句の音数は不定であるが、六〇九音に集中している。この不定律の句四句で一首の歌詞を構成する。

トッバラーマ全三〇二首(トッバラーマ1、4、14、は除く)のうち二九九首がこの形式である。またスンカニ全五四首のうち琉歌形式1、同4に分類されない二七首もこの形式に分類した。

トッバラーマ形式2は、トッバラーマ形式1が不定律ながらも四句体という枠組みをもつのに對して、音数も、句数も不定である。この形式に属する例は六首しかないが、トッバラーマ形式を考える上で重要なものと考えられる。

不定形長歌詞形式―一節の音数、句数が不定のものである。トッバラーマ形式2が叙情的であった

のに対し、この形式は叙事性が強いと言える。

不定形長歌詞形式の歌は全ジャンルで一五篇あるが、これらの歌謡は、今後の解釈研究、歌唱法の分析などによっては他の歌形に分類される可能性があることを付け加える。

琉歌形式の歌は節歌四四篇(節歌補遺を含む) ユンタ二一篇、豊年祭の歌六篇、その他で八五篇ある。節歌の四四篇という数は、節歌を担った層が土族階層の人々であり、彼らが他地の文物を先ず第一に専有享受できる人間であったことからするとうなずけるものである。彼らは琉歌形式という新来の形式をわがものとし、節歌に仕立てていったものと思われる。

ユンタの二一篇が琉歌形式をとっているが、その全例は豊年祭(赤マタ・黒マタ祭祀)の歌謡。

口説形式は、口説形式1、口説形式2に分かれる。

口説形式1の歌謡は、口説歌謡一五篇、節歌五篇、節祭の歌三篇、その他で三二篇ある。このうち節祭の歌三篇は、七・七・七・七音あるいは七・七・七・五音の四句で構成されるもので、近世小唄形式である。これを口説形式に入れたのは、近世小唄形式の歌が他にはなく、歌そのものが他地から伝来したものであることを考え、形式として特立しなかったためである。

口説形式2は、一節が七・五音を基本的音数とする六句と囃子部から成るものである。この形式の特質は囃子部にある。この囃子部は他の歌謡のいわゆるハヤシとは異なって、意味のある長大な詞である。この囃子詞も七・五音を基本的音数としたものである。

この形式の歌には口説歌謡の八篇がある。

最後に保留の項について説明したい。保留としたのは、次のような場合である。まず第一に節の表示がなされていない場合(例・口説歌謡19、20、22、23、24)。何故ならば、今回の歌形分類は一節内あるいは複数節間でどのように対が構成されるかを基準としているからである。次に、節の表示はされていてもそれがきわめて不自然なものである場合(例・ユンタ70)。次に、歌謡と分類されているが、歌謡かどうか疑わしい場合(例・フミシヤギ16、7、8、10)。そして、筆者の判断では上記のいずれの歌形にも分類しえない場合(例・ユンタ51、152、節歌補遺14、豊年祭の歌3)等である。

これら、歌形分類を保留した三一篇の歌謡については今後、調査、研究を進めることによって分類することが可能である。宿題とさせていただきます。

(三) 八重山歌謡の歌形研究の課題

以上、長々と八重山歌謡の歌形を分類、検討してきた。今回の分類は、南島歌謡の基本的叙述法である対句法に分類の基準を置いて成したものであった。

ところで、これはあくまでも歌詞の構造を分類したものであって、囃子詞を含めた広義の歌詞の形式の分類にはいたっていない。囃子詞と歌詞とがどのように配置されて一節内の広義の歌詞が構成されるか、これは歌唱形式が解明されることによって段々と明らかにされていくことだろう。

歌謡の文芸的な側面からの研究は、歌詞の解釈研究に重点がおかれているが、今後は音楽的研究などの成果をも積極的に摂取し、歌謡としての全体把握のもとで文芸的に研究されることが望ましい。

これを歌形研究の面から言うと、例えば、テキスト収録の「竹富ぬぎらいちえーまへゆんたV」は七節に分節されているが、喜舎場永珣著『八重山古謡』に収録された「竹富ヌギリイチエーマユンタ」では同一の歌詞が二一節に分節されている。この相違は採録者の耳と関係があるのではなかるうか。また、複合A型の項でも述べたことであるが、曲調の変化と歌形の変化が対応しておこっている例がある。このような事実をも正確に伝える歌謡の採集、記録がなされるべきであろう。歌形の分類が節を重視したものである以上、音楽研究の成果を今後積極的にとり入れるべきであろう。

最後に、本稿では表現論的な問題については殆ど触れなかった。対句法と、それを破壊していかうとする動きが八重山歌謡の中にあることは大体分ったことであるが、それは叙述の方法の問題として検討されるべきものと思う。このことについては別の機会にゆずりたい。

注

(一) 外間守善「南島歌謡の系譜(下)」(『文学』一九七二年五月号)参照。

なお、西表宏氏は「ユンタのジャンル展開史上の位相」(『沖縄文化』五一号、一九七九年三月)で、「ユンタから節歌への改作」の例をあげ、外間氏の所説を具体的に開示している。

追記 本稿は昭和五十五年法政大学大学院修了のための拙論「八重山歌謡歌形論」の骨子を成す部分である。尚、右論文は玉城政美氏との勉強会を母胎として生まれたものである。