

おもろさうしの叙事性

竹内, 重雄 / TAKEUCHI, Shigeo / タケウチ, シゲオ

(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)

42

(開始ページ / Start Page)

63

(終了ページ / End Page)

83

(発行年 / Year)

2015-03-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010697>

おもろさうしの叙事性

竹内 重雄

文学としての『おもろさうし』

『おもろさうし』中のオモロは、ジャンル面では、叙事文学として位置づけられている。^①ただし、抒情的なオモロの中には含まれており、そのオモロの抒情性については、外間守善が詳細に論じている。オモロから琉歌へと続く文学性が、抒情という面で、数多くはないが、『おもろさうし』中に確かに育まれていることは確認される。^②

これまでの『おもろさうし』研究史をひもとくと、叙事から抒情へというテーマでの研究は広くなされてきたことであり、その結果としての、琉歌の発生は、常に注目されてきた問題である。

また、琉球列島に広がる叙事的歌謡（古謡）の全体像が見えにくかった外間守善以前の『おもろさうし』研究では、抒情的なオモロを紹介する場合が概して多く、オモロの持つ文学性に着目して論じ、解釈する傾向が強かった。^③たとえば、仲原善忠の『おもろ新釈』でも、一四〇首のオモロが取り上げられ解釈されているが、豊かな文学性を有したオモロがまず紹介され、解釈されている。それは、日本の古典文学の対象としても注目され、昭和四〇年代には筑摩書房の高校国語教科書にオモロが二首取り上げられ、はじめて国語教育の対象となった。そのオモロは、仲原善忠の『おもろ新釈』の、第一番目に解釈されている五三四（巻十一・二四）と第五番目の八五一（第十三・一〇六）

の二首であった。

実際に高等学校の国語の時間に、どの程度授業がなされたか不明であるが、全国の高等学校の国語科教員に対する印象は大きなものであったに違いないし、教科書を通して『おもしろさうし』は日本中に広められた。

入門という観点から考えても良いと思うが、『おもしろさうし』の代表的なオモロは、この事例でようやく見えるように、文学的に内容の備わったものであった。ここでは、オモロ時代の人々の「群れ」の意識と感性により、天体を賛美し、海上の雄大な自然が叙事的に語られているという点に注目し、解釈がなされていたと私は、聞いている。³⁾

しかし、外間の前掲書ではこれらのオモロは抒情的オモロに分類されている。それらが叙事オモロであるという判断も可能ではあるが、『おもしろさうし』内で比較をすれば、これらのものは抒情オモロとして分類するべきだと私も考える。

叙事オモロの基本の形

それでは、『おもしろさうし』で、叙事と抒情を区別するものは何であろうか。

これまで文学作品として抒情的オモロについてはさまざまな検討がなされてきたが、集中の多数である叙事的オモロについては、事柄を述べて行くという「叙事」の字義どおりに理解されてきており、叙事の内容については特に検証されてこなかったと思っている。一般にも「叙事」の基準はゆるやかで、事柄が順を追って述べられている「作品」は、大方叙事的作品と見なされる傾向が強い。

世界文学史からするならば、叙事は抒情に先行する文学ジャンルである。その点から判断するならば、「南島歌謡」の世界は抒情に先行する叙事が豊富にあるため、より「古代的」であるということになる。その実態については、外

間守善・他の編纂になる『南島歌謡大成』全五卷（角川書店）が全貌を明らかにしている。

『おもろさうし』は、沖縄最古の文献であるが、外間によれば集中のオモロよりは、現在でも民間に伝承されている古謡類のウムイ、キューナなどが先行形態であり、より古い形を保っているという判断がある。⁵⁾

『おもろさうし』は今より五〇〇年ほど以前の編纂であり、その集中のオモロはそれ以前から歌い継がれてきたものであるということなので、今でも民間で伝承されている古謡のウムイ、キューナなどは、『おもろさうし』のオモロより古く、五〇〇年よりもはるか以前から歌い継がれてきたものであるということになるであろう。

以上を踏まえて、オモロの叙事性とはどのようなものか以下分析するとともに、民間伝承の古謡との相違について論じること、その特徴を抽出し、叙事オモロの基本の形がどのようなものであるかを見極めたい。また、それによつて抒情オモロとの区別が明確化されるはずである。

私は、『おもろさうし』の典型的な叙事オモロの一つは以下のものであると考えている。

（例１）五五四（第二〇—四四）うちいではさはしきよが節

一 聞へ押笠

鳴響む押笠

やうら 押ちへ 使い

又 喜界の浮島

喜界の盛い島

又 浮島にから

又 辺留笠利から
又 中瀬戸内から
又 中瀬戸内から
又 金の島から
又 金の島から
又 せりよさにかち
又 せりよさにかち
又 かいふたにかち
又 かいふたにかち
又 安須杜にかち
又 安須杜にかち
又 赤丸にかち
又 赤丸にかち
又 崎ぎや杜から
又 崎ぎや杜から
又 金比屋武にかち
又 金比屋武から
又 崎枝にかち

又 崎枝から

親泊にかち

又 親泊から

首里にかち

(↓八六八)^⑥

(口語訳) 名高く鳴り轟く押笠神女が、喜界の浮島、盛い島から船を出します。浮島から辺留笠利へ、辺留笠利から中瀬戸内へ、中瀬戸内から金の島へ、金の島からせりよさへ、せりよさからかいふたへ、かいふたから安須杜へ、安須杜から赤丸へ、赤丸から崎ぎや杜へ、崎ぎや杜から金比屋武へ、金比屋武から崎枝へ、崎枝から親泊へ、親泊から首里杜へ、と船を進めます。静かに船を押して神迎えにいきます。^⑦

重複オモロとされる八六八(巻第十三——二三)では、右のオモロといくつかの表記上の相違がある。大きな相違としては第八「又」記号の「赤丸にかち」から第一〇「又」記号の「崎ぎや杜から」までが省略されており、さらに第一「又」記号の「崎枝にかち」以降も省略されている。そして最終句が「首里にかち」ではなく「那覇泊かち」に置き換えられている。

ところで、右のオモロは、表記上からは前後二つの節から構成されていると考えられる。

すなわち、前節は、「一」記号に続く三句「聞へ押笠 鳴響む押笠 やうら 押ちへ 使い」であり、後節は第一「又」記号の「喜界の浮島」以下、最終句の「首里にかち」までである。

オモロの構造上の特徴

以下、例1のオモロを前後二節に区分するにあたって、オモロの構造上の特徴、問題を確認しておく。

(1) オモロの歌唱法の問題点

表記上の特徴から、前後の二節に分けられることが一見して理解されるであろうが、このような分離(区分)は、オモロの基本的な特徴の一つであり、かつまたオモロ研究史上最大の問題ともいえる。

オモロの歌唱法を考えると、「又」記号は、オモロの節(旋律)の繰り返し(反復)を示すものと理解されている。また、歌い出しの「聞へ押笠」に続く「やうら 押ちへ 使い」は、各「又」記号の最終句のあとに繰り返し(反復)される。そのためこれを玉城政美は「反復句」と称している。一方、「反復句」以外の「一」「又」記号に続く各節は、きちんと対句・対語により整序されていることから玉城は、それを「対句部」とよび、歌形論上から、オモロは対句部と反復部から成るとい³⁾う。

したがって、右のオモロは「聞へ押笠 鳴響む押笠 やうら 押ちへ 使い 喜界の浮島 喜界の盛り島 やうら 押ちへ 使い 浮島から 辺留笠利かち やうら 押ちへ 使い 辺留笠利から 中瀬戸内かち やうら 押ちへ 使い 中瀬戸内から……」というように歌い進められるという。すなわち、反復部「やうら 押ちへ 使い」は、右のオモロには最初の一カ所だけ表記されているが、改めて傍線で示したように、「又」記号以下の繰り返しに際しては、すべての対句部に引きつづいて歌われる。『おもろさうし』では反復部は基本的に、全首にわたってこの省略法によって記述されている。

この『おもろさうし』の歌唱法は、外間守善もまた、岩波文庫『おもろさうし』(下巻)「六『おもろさうし』の読

み方―構造論的開読法」で玉城論文を引用しているので、概要を知るには好都合である。

さて、歌唱法（歌形論）上からは、前・後節の分離（区分）は難しいということになるが、反復部をすべて表記して読む（開き読みする）と、各島々村々で歌われている歌謡（古謡）と同じ歌形になり、両者の差はなくなると言うものである。現在の『おもろさうし』研究では、まずこの歌形論を踏まえて議論して行く必要がある。一方で「神女おもろ」とよばれる一連のオモロ群については、逆に前後二節に分けて解釈すると理解しやすいものが多くある。

（２）神女オモロの構造上の問題点

神女オモロは、神女が対象になる部分（前節）とそれ以外の部分（後節）とに分けながら読むことが必要になる。右のオモロを読むと、誰でも何が書いてあるかすぐに理解出来るはずである。特に後節は、琉球王府支配領域の最北、奄美諸島の喜界島から、大島と加計呂麻島間の海峡の瀬戸内、金の島（徳之島）、せりよさ（沖永良部島）、かいふた（与論島）と奄美諸島を北から一つずつ通過し、沖縄本島の最北端の安須杜に至り、北から順に赤丸（桃原）、金比屋武（今帰仁）、崎枝（残波岬）、親泊（那覇港）と通過して、首里に到達する。

琉球王国北部領域について、船のたどる道筋を歌謡（オモロ）の中で、歌いついで王府の中心首里に至るが、一首中にこのオモロが歌われた理由、目的などを示したり、あるいは暗示したりする記述や説明はまったくない。単に地名を連ねているだけである。しかし、この叙事オモロの歌い手（神女等）はこのように歌うことが常であり、十分理解できる、という思いであるようだ。

しかし、その理由や目的については、我々は他のオモロと比較することで理解することができようであろう。例１のオモロが収録されている「巻第十三 船多とのおもろ御さうし」は、表題のごとく、船の航海に関するおもろを中心に編纂されている。その巻の最初のおもろは次のようである。

(例2) 七四六(巻第十三―二)

一 飽かず珍らしや

出ぢへら数

お見守てす

走りやせ

又 君の珍らしや

(口語訳) 珍らしや神女は、靈力豊かな立派な方である。船(交易船)の出て行くことに、見守ってこそ安全に走らせ給うのだ。

また、

(例3) 七五三(巻第十三―八)

一 首里おわるてだこが

浮島はげらえて

唐南蛮寄り合う那覇泊

又 ぐすくおわるてだこが

(口語訳) 首里に、ぐすくにまします国王様が那覇の港をお造りになって、唐、南蛮の船が寄り集まる那覇港よ。

前者は神女「飽かず珍らしや」が祈願することによって、安全な船の走行を実現しようとするものであり、反復部「お見守てす走りやせ」にその祈願の趣旨が表出されている。ところで、例2の口語訳は「珍らしや神女は、靈力豊かな立派な方である。」と句点で文を切っており、それ以下の口語訳と直接つなげていない。対句部と反復部とが分離しているという判断があるからである。この特徴は、神女オモロ以外にも名人オモロなどで見ることができる。珍らしや神女が祈願することで航海の安全を達成しようとするオモロである。

後者のオモロの「てだこ」のてだとは太陽のことで、沖縄方言で「ていだ」と言う。てだこは「ていだのこ（太陽の子）」のおもろ語で、国王のことである。

琉球王朝時代の沖縄は、いわゆる貿易立国の様相を強く有していたので、国王は国策として、那覇港の整備をし、それにより幾多の国々からの貿易船を迎え、国を豊かにし、国力を高め、王国の基盤を確かなものとするという方針があったが、このオモロにはその祈願が込められている。首里王府を中心とする祭祀歌謡の色彩の強い『おもろさうし』のテーマそのものといえる。前者同様に、反復部の「浮島うきしまはげらえて唐南蛮たうなんばん寄り合う那覇泊なはとまり」にこのオモロのテーマが表出されている。那覇港の隆盛を讃える土地讃美のオモロである。

以上の二首のオモロは、その内容が明確であるが、その明確さは、反復部の働きによる。すべてのオモロに適用できるわけではないが、オモロにとって反復部の内容はそのオモロのテーマと深く関わっているものが多いということは言えそうである。

オモロ以外の古謡との比較

例1のオモロを理解するには、巻十三表題や前後にあるオモロと関連づけて読むことによって、より正確に読み解くことが可能になる。すなわち、例1のオモロは、例2、例3のオモロとの比較から、首里王府の繁栄、国王の長命と王権の安定、船の安全と富の集積に対する期待等が祈願されているものと判断される。その祈願を行ったのが冒頭に歌われている神女押笠である。しかし、「押笠神女」を取り去って、後節だけ切り離して独立させたとたんに、それは、歌う主体が神女ではなくなり、地域共同体の成員となる。群れの発想による民間叙事歌謡となってしまう。

島々、村々で歌われる古謡はすべて群れの発想によると位置づけられるが、次の「ばなり焼きあゆー」もそのひとつである。

八重山諸島竹富島の諸歌謡を集めたものに、上勢頭亨『竹富島誌 歌謡・芸能篇』⁹⁾があるが、その中に短い古謡「ばなり焼きあゆー」がある。元来は長いものであったと思われるが、後述のように「ばなり焼き」が二〇〇年も前に途絶えてしまったため、伝承の必要性も薄れて断片化したものであろう。

(例4) ばなり焼あゆー (新見船の曲)

一 日三日 干し晒し

シューラーイ (嘩し、以下省略)

びーっか 日五日 干し晒し

シューラーイ (嘩し、以下省略)

二 赤土^{あかた}ば くなし

- 白土すんたば くなし
 三 土鍋ちなびば 造りつく
 泥鍋たなびば 造りつく
 四 枯茅かりがやば 微温ぬふあび
 枯薄かりすすきし 焼きすけー

(口語訳) 日三日干し晒し シューラーイ 日五日干し晒し シューラーイ 赤土をこなし 白土をこなし 土鍋を作り 泥鍋を作り 枯れ茅で微温火して 枯れ薄で焼きつけて

このアユーの場合には、「シューラーイ」という雖しが各句ごとに反復される。この反復句の記載方法は、例1のオモロと同様である。したがって、『おもろさうし』の反復部の表記法も、現代の古謡の表記法も、ともに省略法になっているがそれは記載者の編集方針によると考えればよいということになる。

この「ぱなり焼きあゆー」は、「ぱなり」島、すなわち新城島で焼かれていた土器「ぱなり焼き」を歌ったアユーである。

最近、陶芸家の大嶺實清さんから直接聞いた話であるが、大嶺さんが八重山新城下地島で、(二〇〇年前に製造の途絶えたといわれていて、製法の伝えられていない)ぱなり焼きを再生させる研究をなさり、みごと復活なさった。

当初、新城島の粘土だけで制作したところ、粘りが強過ぎて成形が難しいし、また乾燥や焼成した時に収縮が大きくてびびや亀裂が入ってしまう。その粘りをおさえて、乾燥や焼成をした時にあまり収縮を起こさないように、新城島にあるはずの他の原料を加える必要があるが、それが何であったか今ではもう分からない。かたつむりなど様々な

ものを加えてみたがうまく行かない。その時に、竹富島の上勢頭亭さんから右のアユの存在を聞いて、「白土」とは何かということが問題になったという。そしてその行き着いたところが、夜光貝の焼成により真珠層を取り出して、細かく砕いて粘土に混ぜて焼き上げるという方法であったというのである。¹⁰⁾

螺鈿の材料として使われている夜光貝の真珠層を細かに砕いたものが、アユに歌われている「白土」ということであった。

問題は、二〇〇年以前に生産が途絶えてしまった「ばなり焼き」の焼き方が歌謡によって歌い継がれてきているという事実である。この話からも南島に伝わる「叙事」歌謡の実態が理解される。

大嶺さんからこのアユの話聞いた時、私は『おもろさうし』中にしばしば見られる用例から判断してすぐに、「赤土」は粘土のことで理解できるが、「白土」は「赤土」の歌謡上の対語であって、実体は無い、単なる合わせ言葉ではないかと考え、そう申し上げた。すると、大嶺さんは、即座に否定されて、夜光貝の真珠層を細かく砕いて、新城島の土に混ぜた話をされた。大嶺さんは、このアユの歌を字義通りに解釈して、作業されたのであった。「白土」は実際に存在したのであった。

このエピソードは、叙事歌謡が、現代でも生きて機能しており、また一語一語が実態を語っているという好例である。

すなわち叙事歌謡は生活そのものであるということである。¹¹⁾ 新城島で、作業のために長い間生活された大嶺さんは、島人たちについて、島を訪れた人々のことから、島の中の生活のこと、農耕や様々な出来事にいたるまで何でも歌にして表現できる心性を持っていたのだという主旨の話をされていたが、まさにその通りであろう。南島の人々は、このように、生活上のいろいろな事柄を歌にして、長く継承してきたのである。

それが、琉球列島全体に伝承されてきた叙事歌謡の本質である。

叙事歌謡は、抒情歌謡（一部分のオモロ、琉歌）が出現するまでは、つまりつい二、三百年程前までは、琉球列島の島々村々において、何千年、何万年という長い歴史の中で、歌い継がれてきた島民の唯一の歌謡様式であり、思いの表出であったと考えられる。そこには琉球列島で生活していた人々の生活、精神が表出されている。

古謡からオモロへ

『おもろさうし』は、仲原善忠の時代までは、すべての歌謡に先立つ歌謡総体として位置づけられていた。琉球のあらゆる歌謡ジャンルはオモロを母体にして発生したものであるという見解であった。

その評価が変わったのは、琉球列島全体を対象にして古謡・歌謡が収集され『南島歌謡大成』（外間守善・他篇）が編纂され、古謡・歌謡の全体像が俯瞰されるようになってからのことである。

その結果、普遍と特殊とが明確に見えるようになった。普遍的な性格を持つとされてきたオモロも当然のことながら特殊であり、他のジャンルの歌謡と同レベルの一ジャンルの歌謡として位置づけられ、検討が始まった。

オモロは首里王府を中心に、テーマは王国の安泰と永遠の繁栄、国王の長命と權威の賛美、その他按司や土地、有力者の所有物の賛美、高級神女の賛美、あるいは神女の靈力に対する讃仰、宗教的權威の称讃等々というように、首里王府の価値観がよく表出されている歌謡である。その中で歌われている地域は、首里王府の權威が直接及ぶ範囲である。具体的には、奄美・沖縄とその周辺の島々に及ぶ。逆の見方をするならば、その地域から今も伝承されているオモロが採取されてもいいはずなのに、そのような事例は極端に少ない。¹²⁾ オモロのジャンルの特殊性は、他のジャンルの歌謡（古謡）と明確に相違している。

例えば、例1のオモロの場合であるが、後節だけならば琉球列島全体に普遍的に存在する形式の叙事歌謡（古謡）

と均質である。しかし、前節は「聞へ押笠 鳴響む押笠 やうら 押ちへ 使い」とあり、神女名が最初に唱えられている。南島歌謡（古謡）全体の中で、神女が歌う歌謡・古謡は非常に多いが、客体として神女名が冒頭から唱えられるもの、すなわち神女が歌われる対象となるものはほとんど無いだろう。しかも、オモロで歌われる神女たちはみな高級神女であり、首里王府の宗教組織の上部に位して、支配階級に属している。

そして、オモロ研究でまだ未解決な問題となっているものに、聞得大君以下の高級神女たちが、オモロを歌ったのかどうかということがある。現在、地方のノロたちは、祭祀に際して、自ら古謡・歌謡を歌う歌謡主体である。しかし、オモロでは、例えば聞得大君がそのオモロの歌謡主体であり、自身も歌っていたとするならば、聞得大君は同時に歌われる客体という二重の役割を果たしていることになる。それでは、自分自身を自分で称え、賛美するという矛盾が解決できないという問題が相変わらず残る。

オモロと地方の歌謡（古謡）の相違は、このように、主体と客体の相違に表れる。地方の古謡・歌謡の場合は村人が歌謡主体で、客体は彼らの関心のある人やもの、できごとなどである。しかしオモロの場合はそうではなく、独特である。私の最近の、久米島の君南風あむしられの祭祀調査に基づく判断によると、君南風あむしられは祭祀中は一切の言動は行わず、祭主（神）として不動の存在を通してしている。しかも直近にいる主立った伴神も、君南風同様特に祭祀中の動きはなく、君南風に付き従っている。祈願や歌（オモロ、ウムイ）については、さらにその下位に位置する神女が担当している。首里王府の神女組織で三十三君の一人であった君南風あむしられが、現在まで代々継承され、久米島での神事伝統を現在も受け継いでいることは、驚異であり、また大変貴重なことである。そして、この「君南風神女組織」については、首里での聞得大君を頂点とする首里の神事様式を現在もなお忠実に継承していると考えるのが妥当であろう。

『おもろさうし』中にも君南風は登場し、特に「久米島おもろ」といわれる巻第十一、第二十一では数多く歌われ

ている。現在のこの久米島の事例から判断するならば、君南風は歌謡の主体ではなく、歌われる客体であって、オモロを歌う主体は下級神女等と考えるべきであろう。このことから、オモロに歌われる高級神女は客体として歌われていると解釈していくのが妥当であるという可能性が出てきた。

次のオモロは、神女オモロであるが、聞得大君が客体として歌われていて、下級神女が歌謡を歌う主体であったと考えられるものである。下級神女が、祭式の中で、自分の見たままの光景をそのまま叙述している、叙事オモロである。

神女おもろの叙事性

(例5) 一一二(巻第三―二五)

一 聞得大君ぎや

おほつ吉日 取りよわちへ

京の内は 押し開けて

按司襲いしよ

十百末 ちよわれ

又 鳴響む精高子か

神座吉日 取りよわちへ

もちる内は つき開けて

又 いけな君 先立て

首里杜もりの 降おれわちへ

又 成なり子き君よきみ いぐまちへ

真玉杜またまのり 降おれわちへ

又 按司襲あちをいと 行よき合やて

眼あまこ 合あわちへ 遊あそで

又 王わうにせと 行よき合やて

御顔みかう 合あわちへ 遊あそで

又 君々きんくが 祈いのらば

てるかはが 守まもらば

(口語訳) 名高く靈力豊かな聞得大君が、おぼつの吉日、神座の吉日を選び取り給い、京の内を押し開けてお祈りをしたからには、国王様こそ千年も末長くまします。いけな君、成り子君神女を先立て賑々しくして、首里杜、真玉杜に降り給いて、国王様と行き合つて眼と顔を合せて神遊びをして、君々神女が祈つたならば、太陽神が守つたならば、国王は末長く安泰であらう。

反復部は「按司襲しよ 十百末 ちよわれ」で各又記号の句ごとの後に繰り返される。その口語訳が「国王様こそ千年も末長くまします」とあるように、国王の長命と安泰を祈るものである。それ以外の対句部が、叙事として歌われている。

首里王府の最高級神女の聞得大君は、いわゆる「琉球神道」の最高位の神官である。その聞得大君が天上の「おぼ

つ・神座」から祭祀のための吉日を選び取り、首里城の真玉杜にあるといわれていた「けおのうち（京の内）」の扉を押し開けさせて、「いけな」君（下級神女）を先に立てて、首里杜に天降りをする。そこには按司襲い（国王）が鎮座していて、天降り後の聞得大君と行き合う。そこで互いに意志疎通がなされるが、それを「あまこあわちへ」ということばで表している。そしてその動作とともに「遊び」がなされる。「遊び」は神遊びであり、次の「君々」の祈りへとつながる。最後の「てるかはが守らば」は、太陽神も理解し、協力なさって、国王の御長命と御繁栄とお守りなさるとのことだが、この部分は不可視であり、想像であるため、見たままの叙事とは言えないが、多数の神女おもろに慣用的に使われている表現であり、それがここでも使われている。その対句部の叙事全体を受けて、反復部では、国王は「十百末」まで長命でいらしゃいますようにという祈願でこのオモロをまとめている。歌形的には例1のオモロとは異なり、全体が不可分で、一つの世界を構成している。

「按司襲いしよ 十百末 ちよわれ」がこのオモロのテーマであるが、それ以外の部分、すなわち対句部は、聞得大君の天降りとそれに続く祭祀行為、それに対する国王の対応が、時間を追って表出されている。神女が目にしたままの叙事の積み重ねである。

例1の場合も視覚的であり、奄美の最北部から船を漕ぎ、島々を一つ一つ通過して那覇に至る。例1（五五四）と重複する八六八のオモロを見ると、最後は「那覇泊かち」となっている。こちらはゴールが那覇であるため、叙事の内容も船の航行ということで完結している。船の航行が安全であるよう祈願するオモロであると判断される。しかし、五五四のオモロには「那覇泊」の語はなく、それが「親泊」と表現されている。

「那覇」は通過点にすぎず、終着地点は「首里」になっている。首里は港ではない。当然船では到達できない。つまり、船の航行を歌ったオモロということでは括ることのできない意味が付け加えられていると考えるべきであろう。例えば、首里への貢納を見事に果たしたことを歌ったもの、あるいは、奄美の最北部から島々を通過し、首里の

国王に拝謁することにより恭順の意を表すものと理解することもできる。しかし、八六八のオモロにはそのような意味を読み取ることはできないであろう。叙事による表現でも、内容はことばの選び方によつて、大きな違いが生じる。そこに素朴ながらも叙事表現の機微を読み取ることが出来る。以上のような解釈からすれば、五五四と八六八のオモロは互いに重複関係にはないと判断することもできる。

かつて何千年、何万年と、叙事だけの表現形態が続いた。抒情はその後生まれた様式であるが、抒情の時代は世界的に見ても長くて二、三千年でしかない。日本では奈良時代から歴史が始まるが、最初に登場した文学は『万葉集』であり、見事な抒情文学であった。日本には叙事の伝統は、記録されていなかった。しかし、それでも抒情以前に叙事時代が存在し、叙事だけの表現形態（歌謡）が続いてきていたことは疑いが無い。

例4の叙事歌謡、「ばなり焼きあゆー」は琉球列島に広く伝えられてきた叙事歌謡のひとつである。この歌謡の歌い手は、叙事だけしか表現の出来ない精神構造を持っていた。どのようなことを歌い上げたとしても、その表現はことごとく叙事歌謡になっていたはずである。例5の神女オモロでも、聞得大君と国王を頌える下級神女のことばからは、叙事のことば（歌、オモロ）が出てくる。人間の精神構造というものを考えるならば、叙事的表现のみを獲得していた古代人やそれにつながる人々は、抒情的表現はできなかった。抒情歌に慣れ親しんだ者が叙事歌を作ることが困難であるのとは比較にならないほどであろう。

それが、『おもろさうし』時代の歌い手たちには、叙事的発想でしか歌えなかった者たち、抒情歌謡が得意で比喻や例示、他を褒め称える形容詞、感嘆詞を自在に使いこなして自由に歌い上げることのできる表現様式を獲得していた者たち（すなわち抒情歌人）、そしてそのどちらもつかいこなせる者たちが同時に存在していたということが見えてくるであろう。

まとめ

これまでも、文学ジャンルの問題で、叙事詩から抒情詩は生まれえないということがいわれてきたが、十五、六世紀に成立した『おもろさうし』について考えるならば、すでに世界に、日本に、抒情文学が滔々と流れている状況にあつて、叙事詩（歌謡）から抒情詩へとジャンル間の「原型」での移行が成されたということはとうてい想定できない。

上代以前の叙事歌謡時代の人々は叙事的的精神性にすっぱりと覆われており、すべての発想・表現は叙事的にならざるを得なかった。その精神性を有していた人々は、抒情的な表現は決して出来ない。抒情詩が詠まれる時代に成つても叙事的表現の保持者は、よほどの訓練をしかも幼少の時から受けた者でなければ、急には変わることができなかったと考えられる。

詩（抒情詩）は、古代の「呪的拘束」というよりも、「叙事的的精神性」による表現形式から解き放たれることによって、初めて抒情的的精神性が開花し、詩が生まれるということが言えるのではないか。

南島歌謡（古謡）の世界を見ている限り、「叙事歌謡（叙事詩）」は呪的なものではなく、生活そのものの中で、あらゆる時、あらゆる場面で、活発に歌われており、人々の意識の表出は躍動的で、ポジティブで、そして盛んになされていたと言いうことができるであろう。

南島歌謡（古謡）は、新たな視点を我々に提供してくれている。

また、例1のオモロから判断されるのは、後節が南島歌謡（古謡）の普遍的な叙事歌謡形式であるのに対して、前節が付け加えられることで、客体である神女の祈りが歌に取り込まれ、「オモロ」となっている。繰り返しになるが、オモロ以外の歌謡（古謡）でこの形式の歌謡・古謡は南島には存在しない。

首里王府の文化の中で、『おもろさうし』は成立したのであるが、概して神女の祈りは、反復部に多く表れ、抽象的な表現が成され、さらに形容詞や感動詞を伴って、端的に感情や祈りの内容を表出している。それは例2、例3、例5のオモロの反復部にも表れている。

『おもろさうし』の段階になって、南島古謡の世界では、抒情性と抽象性、端的な感情や祈りの表現が表わされるようになり、思いをほぼ自由に表現できるようになったということが、以上から指摘できると考える。

追記

学生時代から、私たち沖縄古代文学研究者は、仲間うちで、沖縄古代文学の理論はそこにか伝承されていない多様な南島歌謡に深く親しみ、研究することによって独自の展開がなされるはずであって、外部からの理論によって構築されるものではない、南島歌謡を常に見続けることで理論を作り上げることが重要だ、と言い合いながら研究をづけてきた。

また、外間先生は、常々、沖縄文学は、日本文学の中で市民権を得ることが出来るようになったかな、と我々に語りかけていらした。以上の観点からするならば、これまで積み上げてきた南島歌謡（古謡）の独自の研究成果により、日本古代文学の研究課題が解決されるであろうということが、何とか見え始めている。それが成されて初めて「市民権」を得ることができるのだと、最近私は思うようになった。

【注】

(1) 外間守善「南島歌謡の系譜(上)」(岩波書店『文学』第四十巻 第四号、一九七二年、四月)。

(2) 外間は、『おもろさうし』中に、恋愛歌が十数首みられるという。『あさおもろ』にみる抒情の芽ばえ』『あとおもろ』にみ

る抒情の底流」(『古典を読む22 おもろさうし』岩波書店一九八五年)。

- (3) 例えば伊波普猷の「オモロ七種」(『琉球』—『伊波普猷全集第一巻』)。

- (4) この単元の担当は益田勝実だが、手元に教科書ならびに指導書がないため、氏の口述よりの推定である。益田はまた、それら二首のオモロを「原始的ないし古代的な想像力」を示す作品として紹介している(『益田勝実の仕事5』「四 文学の古典は学習の中で作り出される」)。

- (5) 注(1)に同じ。

- (6) 重複オモロを示す。『おもろさうし』には、多数の重複があるが、() を使って示している。

- (7) 口語訳は、外間守善校注『おもろさうし』(岩波文庫)による。以下同。

- (8) 玉城政美「第一部 南島歌謡の歌形」(『南島歌謡論』砂子屋書房、一九九一年)。なお、玉城は「反復句」の語を用いているが、本論では「対句部」との対応を明確にさせるため「反復部」の語を用いた。

- (9) 一九七九年十一月一〇日、法政大学出版局刊。

- (10) この作業の行程についてはビデオで撮影されており、インターネット上で見ることが可能である。

www.okinawabtv.com/culture/online/rekishi.htm oknawaBtvにより「大嶺實清の世界」パナリ編」(『大嶺實清の世界』歴史と土器の対話)の一部)の映像がネット上で公開されている。その解説の中でパナリ焼は二〇〇年前に途絶えたとある。しかしまた、明治時代まで作られていたという情報もあるが、現時点では未確認である。

- (11) 叙事歌謡を「神謡」という語等で括り、概念規定をしている研究もあるがまずは生活との関連から考える必要があろう。

- (12) ただ、久米島の君南風あむしられに関する儀礼については、独自のオモロが存在することはあるようだが、現場での確認は今後の研究による。島村幸一『「おもろさうし」と琉球文学』(風間書院)「第五章「地方」で謡われたオモロ、久米島オモロの特殊性」の「一、久米島で謡われたオモロ」に久米島で歌われたオモロについての考察がある。