

沖縄文学の全体像

外間, 守善

(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 / 沖縄文化研究

(巻 / Volume)

6

(開始ページ / Start Page)

338

(終了ページ / End Page)

395

(発行年 / Year)

1979-06-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013099>

沖縄文学の全体像

外間 守善

一 沖縄文学とは何か

1 沖縄文学の定義・分類・形態・位置づけ

沖縄文学というのは、奄美・沖縄・宮古・八重山の四つの諸島にまたがる地域で生まれた文学の総称で、古代文学と近代文学の二つに分けることができる。

古代文学とは、沖縄が歴史の出発（三世紀頃～六世紀頃）をしてから十九世紀後半頃までの間に琉球方言で形象された文学、近代文学とは、十九世紀後半以後、主として日本の標準語で形象された文学を指すことにする。古代文学と近代文学の間には、歴史の変革に伴う文学の場の構造的な変質と、文

学意識、および意識の媒体となる言語のあらたまり（琉球語→日本語）が明らかであり、それらをもって区別の基準とする。

ここで、古代文学という場合の古代は、歴史的時代区分でいう「古代」ではなく、近代に対する前近代的な古い時代という意味で使っている。たとえば、日本語を、奈良以前を含む奈良時代までを古代語、江戸時代以後を近代語というように、二つに区分する方法などに使う「古代」と考えてもらえばよい。

沖縄文学――

――古代文学（五、六世紀～十九世紀後半）

琉球方言で形象された文学

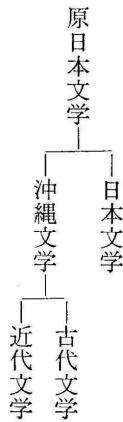
――近代文学（十九世紀後半以後）

日本の標準語で形象された文学

古代文学の内容は、その形態と発想の側面から呪禱文学・叙事文学・抒情文学・劇文学の四つに分けることができる。呪禱・叙事・抒情の三つは、そのほとんどが唱えものか謡いもの、あるいは歌謡として韻文的に口承されてきたものであり、劇文学も韻律を伴った台詞に、音楽、舞踊が組み合わされたもので韻文的である。このように、沖縄の古代文学はそのほとんどが韻文で構成されており、散文形式のもののはかろうじて狂言などに見られる程度である。

沖縄文学は、呪禱、叙事性を基層にした歌謡中心の文学であることと、文学の媒体である言語の、

ほとんど島ごとに異なった姿をみせていることが大きな特徴である。それゆえ、その形態、発想の多様さをそのまま日本文学の中に包みこむことはむずかしい。ただ、両者は、言語も文化も源を同じくするものであり、文学の形態、発想そのものも、本質的にはその古形、もしくは変形とみられるものであるから、日本文学との関係を次のように位置づける。

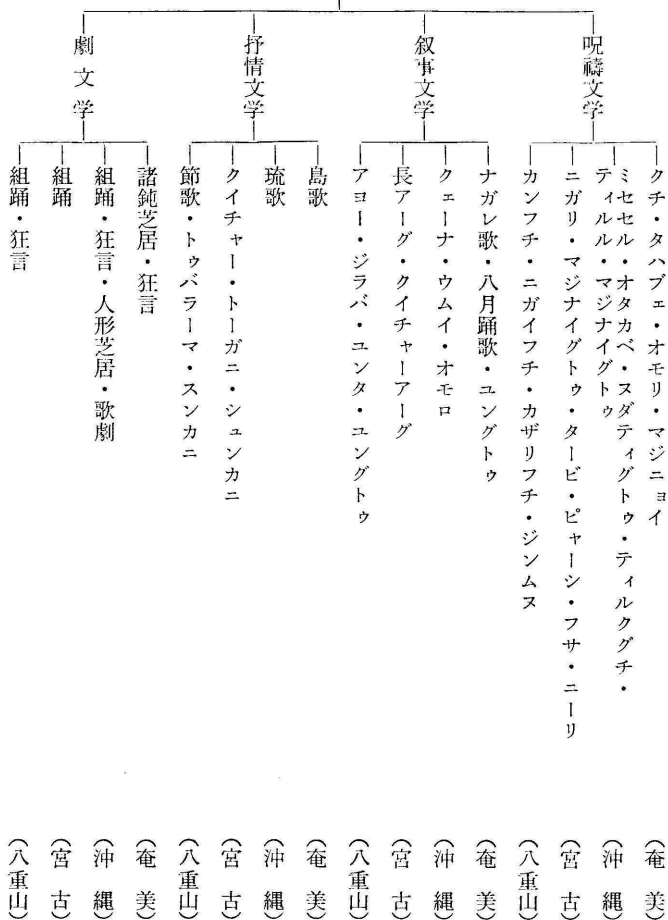


一つ問題になることは、沖縄の近代文学は日本文学の中における近代文学と急速に接近しており、日本的近代化の波及を受け、文学思想の変革期にたちあっているということである。このことは、近代化いちじるしい沖縄の社会構造と、言語と文化の総体にかかわることであり、今後の沖縄の近代化の歩みの中で、方向づけられていく問題である。

2 沖縄古代文学の形態とその歴史の変遷

(1) 島別の形態分類図と歌謡分布図

古代文学



〈その2〉

	奄美諸島	沖縄諸島	宮古諸島	八重山諸島
祝禱	ク チ タ ハ ブ エ オ モ リ マジニヨイ	ミ セ セ ル オ タ カ ベ ヌダティグトゥ ティルクグチ テ イ ル ル マジナイグトゥ	ニ ガ リ マジナイグトゥ タ ー ビ ピ ャ ー シ フ サ ニ ー リ	カ ン フ チ ニ ガ イ フ チ カ ザ リ フ チ ジ ン ム ス
叙事	ナ ガ レ 歌 (古ナガレ・ 新ナガレ) 八 月 踊 歌 ユ ン グ ト ャ	ク エ ー ナ ウ ム イ オ モ ロ	長 ア ー グ ク イ チ ャ ー ア ー グ	ア ヨ ー ジ ラ バ ユ ン タ ユ ン グ ト ャ
抒情	島 歌 (ウタ)	琉 歌 (ウタ)	ク イ チ ャ ー ト ー ガ ニ シ ユ ン カ ニ	節 歌 ト ャ パ ラ ー マ ス ン カ ニ
劇 (芸能)	諸 鈍 芝 居 狂 言	組 狂 形 芝 人 歌	踊 言 居 劇 組 踊	組 狂 踊 言

〈その3〉

		東	ミ セ セ ル オ タ カ ベ ク エ ー ナ ウ ム イ オ モ ロ 沖 縄	重 石 ク チ タ ハ ブ エ オ モ リ ナ ガ レ 歌 ユ ン グ ト ャ
海	ナ	シ		
カンフチ ニガイフチ アヨ ジラバ ユンタ 八重山	ニガリ タービ ビヤーシ フサ ニーリ アーク 宮古			太
		洋		平

(2) 古代文学の形態

呪禱文学

呪禱文学というのは、ことばま言霊信仰に基づいた呪言によって唱えたり語われたりするもの

で、奄美のクチ（口）、タハブエ（崇べ）、オモリ、マジニヨイ（呪い言）、沖縄のミセセル、オタカベ（お崇べ）、スダティグトゥ（宣立言）、ティルクグチ（照るく口）、ティルル（照るる）、マジナイグトゥ（呪い言）、宮古のニガリ（願い）、マジナイグトゥ（呪い言）、タービ（崇べ）、ピヤーシ（拍子）、フサ（草）、ニーリ、八重山のカンフチ（神口）、ニガイフチ（願い口）、カザリフチ（飾り口）、ジンムヌ（呪い言）などがある。

例を沖縄諸島にとれば、ここに伝わる呪詞・呪言のうち、もっとも古いと思われるものは、ミセセルとオタカベである。オタカベは文字どおりお崇べであり、別称宣立言スダティグトゥともいわれるように、神を崇べ、神に対する宣立のりたてのための祝詞のりとであることは、その内容と機能から明らかである。原始社会では自然に対応するための祭りや呪術がさかに行なわれた。そのような社会で、超人間的な力を持つ神にすぎり、五穀豊穡の予祝をしようとする願望が、神祭りにおけるオタカベ（お崇べ）となって発達したものである。『仲里旧記』（二七〇三）など古文獻の中に、雨乞いのオタカベが多く記されていることは、そのような呪的心性を語ってくれる確かなあかしである。

大雨乞の時、火の神前へおたかべ言

(前略)

首里もり ちよわる

まだまもり ちよわる

あんじおそい たゝみきよが

しのたばる しのみとり

雨ほしやに 水ほしやに

みなわれて いきよゑ

もるわれて いきよゑ

雨おろちへ たまふれ

いぶおろちへ たまふれ

(中略)

やはくくと たまふれ

なごくと たまふれ

いしきよらが およゑ

訳 文

首里森にまします

真玉森にまします

按司添い貴人(国王)の

美しい田が 立派な田が

雨欲しさに 水欲しさに

みな割れていくから

ぜんぶ割れていくから

雨をおろしてください

いぶ(雨)をおろしてください

柔々とください

和々とください

いし清ら(稲穂)のために

ぼさつのふが およゑ

いし実いろ およゑ

かな実いろ およゑ

菩薩の穂（稲穂）のために

石の実を入れるために

金の実を入れるために

（『仲里旧記』）

ミセセルは、神のことばとしての託宣であり、神託であるといわれている。しかし、伝えられているミセセルの内容を検討してみると、祝詞であるオタカベとの違いを明らかにすることが困難である。少なくとも今に伝えられているミセセルとオタカベの呪的心意は基本的に同じもので、両者の区別はつけにくい。

これと同じことは、奄美、宮古、八重山の呪禱文学についてもいえる。島々の祝詞・呪言には多くの呼称があり、地域的な変差と内容の変遷または重なりなどを複雑に持っているため、呼称に対応した区別をすることはきわめて困難である。中には、神々の呪縛と呪禱的な心意を離れ、部落の歴史や人事ひとことを語る叙事歌的内容に変わっているものもある。ただそれらのすべてに共通していることは、人と神との間をつなげる呪詞としての機能を持っているものであるということである。

田植祝おりめの時、あむがなし御殿、並、伊是名城にての、みせぜる

あられをぼつ あられかぐら
にるやせぢの かなやせぢの
まきよにあがて くだにあがて
いちやじやううちに かなじやううちに
夜が七日 日が七日
とでこまて げにあるときや

(中略)

首里森 真玉森

百浦添 すへの御殿

かけぶさひ しきぶさひ

げにちよわる だにちよわる

てだほころ あんじをそひ

天がすゑ 王にせ

いせだいら みやだいら

まきよらくに まだかくに

げにとよる だにとよる

あられ天上^{おぼつ} あられ神座^{かみくら}
ニルヤ靈力^{せいぢ}が カナヤ靈力^{せいぢ}が
部落にあがって 村にあがって
板門内に 金門内に
夜の七日 日の七日
閉じこもって 実^げにある時は

首里森 真玉森に

百浦添 精の御殿に

掛け栄え 敷き栄え給い

実^げにまします 誠^{まこと}にまします

太陽誇る按司添い(王)が

天の末裔である国王様が

勝れ公事 御親公事をなさって

真清ら国 真高国は

実に鳴響み居る 誠に鳴響み居るのです

叙事文学

叙事文学には、奄美のナガレ歌、八月踊歌、ユングトウ、沖縄のクエーナ、ウムイ、オモロ、宮古の長アーグ、クイチャーアーグ、八重山のアヨシ、ジラバ、ユンタ、ユングトウなどがある。

米ぬナガネ

ねいらや とおすんじま

かなや とおすんじま

ねいらや しゅうむり

かなや しゅうむり

つるんとうり

たかんとりが

ねいぐふ

ねいぐらんだねや

わきばねに くむいんしょおし

ニラヤのとおすんじまから

カナヤのとおすんじまから

ニラヤの底もりから

カナヤの底もりから

鶴の鳥

鷹の鳥が

稲の穂

稲の種を

脇羽に押し込めなさつて

すでいばねに くむいんしよおし

ひるじま のぼせんしよおし

ふうじま のぼせんしよおし

むかし ひゃんじやうやのろが

おてん あまてえば

のぼりんしよおし

ねいぐふ

ねいぐらんだねや

わきばねなんじ くむいんしよおし

すでいばねなん くむいんしよおし

ひるじま ひるぎいんしよおし

(後略)

艇で羽に押し込めなさって

広い島にのぼせなさって

果報島にのぼせなさって

昔、平安座の親神女が

大空に聳える天の嶽に

お登りになって

稲の穂

稲の種を

脇羽に押し込めなさって

艇で羽に押し込めなさって

広い島におひろめになって

(『南島歌謡大成』在美篇)

大皿のアーグ

くぬんさぐんさぐよー

この御神酒御神酒は

ムトウイ スイナオウリ

くぬくんしゆくよ

くぬうさぐ うさぎや

うふなびぬ うんさぐゆ

あちふずぬ んさぎゆー

くぬにがい にかいや

たしきぶん うさぎやー

ただにがいや あらんよー

びちうさぎ あらんよー

(中略)

とうゆじきやぬ うふじやら

かななやぎどうちんなよー

たていたていぬ にがたみやー

ばいばいぬ にがたみやー

うやばたん ひるぎゆーり

ゆからたん ひるぎゆーり

元を添え直します(囃子・以下略)

この御神酒は

この御神酒のお捧げは

大鍋の御神酒を

熱いうちの御神酒を捧げるのです

このお願い お願いは

助けの分だけお捧げいたします

ただのお願いではありませんよ

別のお捧げではありませんよ

鳴響付きの大皿

神名揚げの時には

立て立ての願い鎮めは

栄え栄えの願い鎮めは

親達も広げてください

吉から達も広げてください

稲が種子あよう

一 稲が種子ぬ 今日いでいる

きやらまい

稲の種子の今日出る
美しい米よ

ウヤキヨース ケーラマイ ヒヨウ

栄え世の美しい米よ（囃子・以下略）

二 今日ぬ日ば むとういし

今日の日を元にして

黄金日ば むとういし

黄金の日を元にして

三 苗代田に 出しようり

苗代田に出しなされよ

種子よる田に 出しようり

種子下ろし田に出しなされよ

四 打ちはらし 作りようり

打ち放って作りなされよ

蒔きはらし 作りようり

蒔き放って作りなされよ

五 打ちはらし 蒔きはらしぬ

打ち放り蒔き放りしての

今夜からや

今夜からは

六 下かいや 白根差しようり

下には白根が差しなさり

上かいや 若芽たれー

上には若芽が垂れ

七犬ぬ毛に 生しより

猫ぬ毛に 生しより

八うぬ願いどう 願う

うぬ果報どう 手摺りようる

犬の毛のように生え揃ってください

猫の毛のように生え揃ってください

この願いをこそ願うのです

この果報をこそ手摺るのです

（『南島歌謡大成』八重山篇）

叙事文学もまた、歴史の変遷の中で、その区別を困難にしてしまったアヨー、ジラバ、ウンタなどがあり、さらに、呪禱と叙事と抒情との区別をし難いほどに内容の重なるもの見られるものすらある。それらの大部分は農耕儀礼にかかわりが深く、神々の呪縛の中に初源的な生命を育て、呪禱的心意や叙事性を含みこんだまま、共同体の生活の場に大きく広がっていったものである。

沖縄のクエーナは、村落共同体の繁栄や幸福を願う願望を、対語・対句をつらね、連続・進行的に叙述していく典型的な叙事的歌謡である。クエーナで謡われる主題は、漁撈、稲作、雨乞い、航海、船造り、家造り、布織りなどである。

大雨乞の時のクエーナ

此のおみや 此のまみやに

この御庭 この真庭に

むかしから けさしから

あすびおみや おどりおみや

げにあるげに だにあるげに

雨乞に おどらしゆん

いぶ乞に おどらしゆん

おどらば あすばば

三か日てば とうさ

四か日てば とうさ

夜ぐれのふが内に

夜すずめが内に

雨おろちへ たまふれ

いぶおろちへ たまふれ

あばす風 くわぬ

しきよと風 くわぬ

きよらよねど 乞る

みなよねど 乞る

昔から けさし(昔)から

遊び御庭 踊り御庭

実^けにある故に 誠^{まこと}にある故に

雨を乞うて踊らす

いぶ(雨)を乞うて踊らす

踊らば 遊ばば

三日では待ち遠しい

四日では待ち遠しい

夕暮れのうちに

夕しじまのうちに

雨をおろしてください

いぶをおろしてください

あばす風は乞わない

しきよと風は乞わない

清らよね(雨)をぞ乞うのです

みなよね(雨)をぞ乞うのです

やわ／＼と たまふれ
なご／＼と たまふれ

柔々とくだけい
和々とくだけい

〔仲里旧記〕

ウムイも、その内容、形態、そして信仰的機能、伝承地域までクエーナと重なりあっていて区別がつけにくい、クエーナの主題のほか、創世神話、海神祭・シヌグ祭を中心とする神祭り、鍛冶、狩猟、戦争、城造り、交易、貢租、葬式など、より多様な生活体制を包みこんで神々との接触を保っている。

ウムイの中には、例文をみてわかるように、対語対句の形を持つクエーナに近いものと、構造的にくり返すオモロに近いものがあり、クエーナ的な歌形や心意からぬけだし、構造的にくり返し得る新しい歌形を作り出していく姿をみることができる。

六月御祭のおもい

やまとからくたりたる

大和から下りたる

やしろから下りたる

山城から下りたる

赤腕のゆなわし

赤腕の世直し

黒のいのゆなわし

うやのろに みやす

ますしちに みやす

うすばよて みやす

うまめゆて みやす

もちやぎりば さゝぎ

さゝぎりば もちやぎ

黒塗りの世直し

親祝女にたてまつり

真スシデ(神)にたてまつり

御側に寄つてたてまつり

御前に寄つてたてまつり

持ち上げれば捧げ

捧げれば持ち上げ

〔諸間切のろくもいのおもり〕

稲二祭之時玉城巫唄(おもい)

一 おぼつやま とうさや あよれども

かいむたのをひやくめいが

いしゆづかへに よゝれたる

二 かごらやま とうさや あよれども

けるよさをひやくめいが

いしゆづかへに よゝれたる

オボツ山遠くはあるけれども

かいむたの大屋子思いの

立派な御招請に依り降りた

カグラ山遠くはあるけれども

けるよさ大屋子思いの

立派な御招請に依り降りた

アマウエーダーと呼ばれるクエーナをみると、稲作のための整地から種蒔き、稲の成育、刈り入れまでの過程を、順序よく、丁寧に謡いこんでいる。このような、生産のための生活経験を歌に謡いこめて伝承し、神祭りの場で予祝的に謡うというパターンは、奄美のナガレ歌、宮古のアーグ、八重山のアヨーにも共通してみることができる。

アマウエーダー

あまみつーが始まる

アマウエーダーや

米のわきやがゆる

しるみつーのだてる

前のとうー原巡ぐやに

下のとうー原巡ぐやに

湿土しんちとうめてい

泉に悟さととうてい

アマミ人が初めの

天親田は（囃子・以下略）

米が湧きあがる

シルミ人が宣立てる

前の平原とうぼろをめぐって

下の平原をめぐって

湿地を探して

泉を求めて

あぶしがたやこねてい
やんだ方造て

角高や揃らち

くんちやぐん吸み出て

まんちやぐんきぢらけて

しかま日寄らしち

白ちやねやぬきうえて

あまちやねやさしうえてい

二月やなよれば

ゆだりぐさかきまわち

三月やなよれば

くざらべんすじんかち

(後略)

畦型をこねて

やんだ型を造って

角高(牛)を揃えて

細かい土を吸み出して

真土をこねりまわして

労働日に寄り集まって

白種子を貫き植えて

甘種子を差し植えて

二月になれば

ユダリ草をかきまわし

三月になれば

(未詳)

〔琉球王朝古謡秘曲の研究〕

ナガレ歌では、「芭蕉ながれ」「煙草ながれ」にみられるように、芭蕉布や煙草の生産過程を克明に

謡いこむことによって、予祝すると同時に、作業手順を正確に伝承していったことがうかがえる。このように、稲作その他の生産過程を、言霊にすがりながら、幻視的に表現することが、そのまま豊穣につながっていくのだという信仰があり、そのような信仰や意識を基盤にしたクエーナ的古謡が生まれてきたようである。こういうクエーナ的古謡の形態と発想は、奄美、沖縄、宮古、八重山を通ずる南島古謡の基本的性格をなすものであるといえる。ここでいうクエーナ的古謡というのは、具体的には奄美のナガレ、沖縄のクエーナ、ウムイ、宮古のアーグ、八重山のアヨー等々であるが、沖縄のウムイは、クエーナを母胎にしながら、オモロという新しい歌形を生みだす母胎になるものである。しかもオモロは、今まで述べてきたような歌謡群の対語対句を基本にする歌形とは、まったく趣を異にする新しい歌形であり、歌形論的に特に注意を要するものである。

ウムイとオモロは本来同じものであるが、ウムイは古いクエーナ的な歌形と新しいオモロ的な歌形の両方を含みこんでおり、地方に伝承されているので、一つの便宜として、ウムイは地方の島々、村の神歌として伝承されているもの、オモロは中央首里王府の神歌として伝承されているもの、というふうに区別することができる。地方のウムイが中央的に整理され、歌形を構造的にととのえていたものがオモロであるというみかたをすれば、一つの基準にはなると思う。私は、『おもろさうし』中に収載されているものをオモロ、地方民間に伝承されているものをウムイとして便宜的に呼び分けてはいるが、『おもろさうし』の中では、整序の手が十分にいきとどかないまま、地方的ウムイも中

央的オモロもいっしょに含まれているので、厳密な意味での区別は困難である。

おもろ（卷十・五二二）

一むかしはぢまりや

てだこ大ぬしや

きよらや、てりよわれ

又せのみはぢまりに

又てだいちろくが

又てだはちろくが

又おさんしちへ、みおれば

又さよこしちへ、みおれば

又あまみきよは、よせわちへ

又しねりきよは、よせわちへ

又しま つくれてゝ わちへ

又くに つくれてゝ わちへ

又こゝらきのしまく

一昔 天地の初めに

日神大主は

美しく照り給えり

又昔 天地の初めに

又日神一郎子が

又日神八郎子が

又俯して 下を見下ろせば

又俯して 下を見下ろせば

又アマミキヨを詔し給い

又シネリキヨを詔し給い

又島を造れとのたまひ

又国を造れとのたまひ

又たくさんの島々

又こゝらきのくに／＼

又しま つくるぎやめも

又くに つくらぎやめも

又てだこ、うらきれて

又せのみ、うらきれて

又あまみやすぢや、なすな

又しねりやすぢや、なすな

又しやりは、すぢや、なしよわれ

おもろ（巻一・一）

一きこゑ大ぎみぎや

おれて、あすびよわれば

てにがした

たいらげて、ちよわれ

又とよむせだかこが

又しよりもりぐすく

又たくさんの国々

又島を造るまで

又国を造るまで

又日神は待ちわびて

又日神は待ちわびて

又アマミヤ人を生むな

又シネリヤ人を生むな

又血筋の正しい人を生み給え

一聞得大君が

降りて遊び給えば

天が下を

平げておわしませ

又鳴響む精高子が

又首里杜ぐすく

又まだまもりぐすく

又真玉杜ぐすく

おもろ（卷十三・八九二）

一まにしが、まねまね、ふけば

一真北風がまねまね吹けば

あんじおそいてだの

按司添い王の

おうねど、まちよる

お船をぞ待ち居る

又おゑちへが、おゑちへど、ふけば

又追手風が追手風ぞ吹けば

ウムイの発生起源は、かなり古く遡るものと思われるが、ほぼ十二世紀頃から十七世紀初頭にわたって謡われた島々村々のウムイを採録し、首里王府の手で整序してオモロと名づけ、冊となしたのが『おもろさうし』全二十二卷である。中央集権を確立した尚真王しやうしんの第五子尚清王しやうせいの即位五年、一五三年に第一回の結集事業が行なわれ、すべて四十一首の『おもろさうし』が成立した。『おもろさうし』と名づけられた最初の神歌集で、後に第一卷になったものである。それから八十二年後、尚寧王しやうねいの即位二十五年、一六一三年（島津の琉球入り後五年）に第二回めの神歌結集があつて四十六首の神歌集（後の第二卷）が成り、さらにそれから十年後、尚豊王しやうほうの即位三年、一六二三年に第三卷以下の残り二十巻ができあがっている。第一回の神歌結集の折に、ウムイの名はオモロということさらな呼び名

に変わるようになったわけである。

抒情文学 抒情文学には、奄美の島歌、沖縄の琉歌、宮古のクイチャー、トーガニ、シュンカニ、

八重山の節歌、トゥバラマ、スンカニなどがある。

島歌、琉歌、節歌等は総括的な呼称で、それぞれの中でまた長歌形と短歌形に分けることができる。いずれも、単にウタと呼ばれたものであるが、沖縄のウタが琉歌といわれるようになったのは、日本の和歌が、唐歌に対して和歌と称して区別されるようになったのと同じ事情であり、それぞれの地域における地域的変容と特性を持っている。

琉歌についていうと、短歌形式には、八八八六の三十音から成る短歌と、和歌風と琉歌風のまじった仲風があり、長歌形式には八音が連続してさいごを六音で結ぶ長歌のほか、口説、つらね、木遣りをも含めて考えることができる。圧倒的に多いのは短歌で、普通に琉歌というときには短歌をさすのであるが、短歌がなぜ八八八六音という定型を獲得したのかは明らかでない。しかし、沖縄に伝わるさまざまな古謡を素材にして、八音と六音の成立していった道筋をたどることはできる。中でも、琉歌を生みだした直接の母胎はオモロであり、名人才オモロ、ゑとオモロ、遊びオモロなどに抒情への傾斜と八八八六調への歌形の整えをみることができる。そのほか、首里士族達の貴族的成長と世界観の広がり、共同体から離脱していったオモロ歌人アカインコ、オモロネヤガリ達の地方的活躍、三味線の渡来等々の社会的要因も、不定型なオモロ歌形を短かく緊張させると同時に、それを三十音（八八

八六)構造に定型化させ、抒情の裾野を広げていく力になったものと考えられる。

琉歌は、主題からみると、恋歌、四季歌、祝歌、教訓歌、羈旅歌、固有の民俗、信仰、生活を背景にしたものなど多彩であるが、もつとも数の多いのは恋愛歌である。

劇文学 劇文学には、奄美の諸鈍^{しよどんしぼや}芝居、狂言、沖繩の組踊、狂言、人形芝居、歌劇、宮古・八重

山の組踊、狂言などが伝わっている。

組踊は、沖繩の言語、文学、芸能をもって総合的に構成された沖繩独自の楽劇である。烏々に伝わる伝説、説話を劇性の支えとし、方言による古語を積極的に取り入れながら、沖繩的な八八調の音律に調え、舞踊もまた、古くから伝わる「こねり」「しぬぐ」などの祭式舞踊を組み合わせて、たくみに構成されている。一七一九年、尚敬王の冊封^{さくほう}(即位式)の際、玉城朝薫^{たまぎすくちようくん}が踊奉行として、冊封使招待の宴の余興のために創作したのがはじまりといわれている。朝薫は数回も薩摩や江戸に赴き大和の芸能に精通していたので、彼の創作による組踊が、謡曲・能・狂言などの影響を強く受けていることはいなめない。しかし、折口信夫は組踊の全体的な構成と構成要素に注意深い目を注ぎ、組踊は大和芸能との接触によるいきなりの創造ではなく、在来の「村踊」の発展線上に総合されたものであると指摘している。

劇の発生の一般的形式と等しく、組踊もまた、沖繩固有の原始的祭式の中にその起源を有していることは、いくつもの事実から論証することができるが、原始や古代の呪縛をひきずりながら発展して

きた「村踊」の内容を、封建社会的支配機構に連れ立つ形で入ってきた芸術形式の外被（能）で包み込んで舞台化していったところに、組踊成立の特異性や独自性があつた。

沖繩、宮古、八重山に伝わる狂言はそれぞれに独自であり、風土に根ざした「笑いの文学」であるが、奄美の与論島の狂言には大和狂言がかなり入っている。八重山の竹富島の狂言は、神に捧げる厳肅な「ジンヌキョングン（例の狂言）」と即興のことばで笑いをひきだす「バラシキョングン（笑い狂言）」の二つに分かれていて特異である。

諸鈍芝居、人形芝居、歌劇については、ここでは割愛することにする。

(3) クチ、タカベにみる南島呪詞の共通性

奄美大島にクチ、タブエ、クチタブエ、タハブエなどと呼ばれる呪詞がある。クチ（口）は人から神に申しあげる「聖なることば」という意味で、クチをつらねて願意を構造化したのがタハブエ（崇べ）である。しかも古いタハブエの変容したのがタブエ、クチタブエであり、それらの願意、機能に本質的な違いのないのを見ると、かなり古くから原意を見失った混淆があつて、それらがいかにも自立した呪詞であるかのように呼称だけを嚴格に伝えてきたらしいものであることがわかる。

奄美のタハブエは、沖繩のオタカベ、ミセセルと呼ばれる呪詞と対応するものであるが、その原形であるらしいクチは、伊是名、伊平屋島のティルクグチの中に面影をとどめている。ティルクグチと

いうのは、ティルクとクチの二語が複合したもので、ティルクは太陽神のことだから、太陽神のクチ、すなわち神のクチ（神口）ということになる。久高島^{くたか}に伝わるティルルも神を崇べるその内容は、ティルクグチと同じものであり、古くはティルルグチあるいはティルクグチといっていたものであろう。奄美のクチ、沖繩のティルクグチ、ティルルは、それぞれ神のクチ（神口）に通ずるものであり、それらは八重山のカンフチ（神口）、ニガイフチ（願い口）、宮古のカンフチ（神口）、ニゴーフチ（願い口）ともつながっていく。

八重山のカンフチは、神が人に授ける神の口^{クチ}、すなわち神託であり、ニガイフチは、人から神に捧げる願いの口^{クチ}、すなわち祝詞である。しかし、八重山におけるカンフチとニガイフチを区別する基準はすでに失なわれている。失なわれたというより、もともとカンフチとニガイフチは源を同じくするもので、区別をする意識がなかったとみたほうがよさそうである。カンフチとニガイフチをことばの上で区別して神祭りの場に機能させているのにかかわらず、内容上での積極的な差異をみいだすことができないのである。これは沖繩におけるオタカベ（祝詞）とミセセル（神託）の関係も同様である。いずれにせよ、八重山のフチは奄美のクチ、沖繩のクチ、宮古のフチと共通する「聖なることば」であることがわかる。クチとフチの違いはK音とF音の子音交替によるものである。

宮古にはカンフチ、ニゴーフチ、タービなどと呼ばれる祝詞がある。タービは奄美のタハブエ、沖繩のオタカベ同様、タカベすなわち神を崇べるの「崇^{たか}べ」が変化したものであるが、正しくはタービ

グイ、あるいはタービフチと呼ばれるものであり、タービの中で、するまフチ（立派な真口）、かぎまフチ（美しい真口）、あるいはタービフチ（崇べ口）という語が使われているのを見ると、宮古でもやはり、クチとタービは神にかかわる「聖なることば」として意識され、神祭りの場で使われていたことがわかる。

以上のべてきたところを要約すると、奄美、沖縄、宮古、八重山に共通に伝わるクチは、神と人をつなぐ「聖なることば」として意識されているものであり、クチを基にして神を崇べるタハブエ（奄美）、オタカベ（沖縄）、タービ（宮古）などが生まれてきたものであると理解することができるし、南島の呪詞はその深層でつながっていることが明白である。

(4) 沖縄における呪詞の歴史の変遷

クチを基にして神を崇べるオタカベが生まれたと考えれば、クチは呪詞、呪言の源になるわけであるが、沖縄ではミセセル（神託）、オタカベ（祝詞）がもつとも古い呪詞であると意識されている。

ミセセルは神語であるが、実際には神女が神憑りをして唱える呪詞である。『琉球国由来記』（二七―一三）に記録されている「雨乞の時」のミセセルは、豊穰を予祝的に招き寄せようとする人々の願いを、雨乞いという形でミセセルに包んだもので、オタカベとほとんど区別がつかない。「伊平屋島たけない折目」のミセセルのように、その末尾に神から人に授ける託宣が付いていて、祝詞と区別され

る神託の形態を想像させてくれるミセセルもあるのだが、十八世紀初頭の文献に記されたミセセルとオタカベをうかがう限りでは、両者は発想的にも形態的にも重なりあっていて、区別のつけようがないといえる。

オタカベは、神女が神を崇べ、人から神への願意を申しのべるという形式の呪詞であるが、『仲里旧記』（二七〇三）に記されている「大雨乞の時」のオタカベは、前述した「雨乞の時」のミセセルと同じような発想と形態に包まれていてその区別がつかない。

しかも、このオタカベの内容は、同じ『仲里旧記』中の「大雨乞の時」のクエーナとほとんど同じもので、オタカベで祈られた雨乞いの心意は、そのままクエーナにひきつがれ、雨乞いクエーナとして謡われている。

呪禱的なミセセルとオタカベが混淆して重なりあい、それらが叙事的なクエーナへつながりつつ発展していく姿を、『仲里旧記』はかいまみさせてくれるわけである。その部分こそが、折口信夫のいう呪術→呪言→叙事詩へという、仮説的な呪言の発展過程を物語ってくれる一つのあかしであろう。

呪禱的なミセセルとオタカベが重なりあっているように、叙事的なクエーナとウムイも、発想、形態ともに重なりあっていて区別がつけにくい。呼称も古くから「ウムイクエーナ」「おもろくわいにゃ」と呼ばれているくらいである。クエーナよりウムイのほうの数が多いこと、伝承されている地域空間が広いこと、対象化されている生活の広がりが多様であることなどから、ウムイのほうが人々の

生活に密着して普遍的であり、より発展性を持ったものであるといふことはできる。

また、ウミイには、対語対句を基本とするクエーナ的な歌形と、対語対句からぬけだし、構造的なくり返しをするオモロに近寄っている歌形の二つがあり、ウミイの中で、古いクエーナ的な歌形から新しいオモロ的な歌形へ変わっていく姿がみられる。そういう側面からみる限りでは、クエーナとウミイは前者が古く、後者は新しいものであると考えざるを得ない。

ウミイは、発展的にはオモロにつながっていくようである。地方の神祭りに密着し、部落の人々の生活に寄り添って神歌としての機能を果たしていたウミイが、十六世紀になって中央の首里に集められ、『おもろさうし』（一五三二～一六二三）の中に収められた頃から、ウミイに対することさらなオモロという呼称が生まれたものである。つまり、地方に伝わるウミイを母胎にして中央的に変容していったものがオモロである、ということになる。ウミイの歌形がクエーナにもオモロにもつながっているということは、ウミイがクエーナとオモロの中間的なものとして位置づけられる理由にもなるわけである。

ウミイとオモロは源を同じくするものであるが、両者の違いは歌形にみることができる。ウミイには前述のようなクエーナ的な歌形とオモロ的な歌形の二つがあるが、オモロには、クエーナ的な歌形（クエーナ形式）とオモロ的な歌形（オモロ形式）、そしてその二つのまじりあった複合歌形（複合形式）の三つがあり、しかもそれらは、「一」と「又」という論理的に整理された記号でもってととのえられて

いて、知的な整序意識に裏打ちされていることが明らかであり、雑然と表記されているウムイとは明らかに違う。また、ウムイの謡い方が、沖縄固有の謡い方で単調であるのに比べ、オモロの謡い方には、仏教声明風の重々しい旋律がつけ加えられているなども、両者の違いとして指摘することができる。

このようにして叙事的な形態と発想をかちとったオモロは、ミセセル、オタカベの持つ呪禱性、クエーナ、ウムイの持つ叙事性をその文学伝統としてうけつぎつつ、さらに、オモロ自らの中に、緊張的な歌形と抒情的な発想を内育させ、抒情詩ウタ（琉歌）を生みだしていく母胎をつくりあげていくことになる。

3 沖縄近代文学の歩み

近代文学の発 沖縄古代人の文学意識や文学伝統は、呪禱から叙事・抒情へと、沖縄の思想と風土をくみあげ、沖縄文学の独自性をつらぬく形で数百年も発展してきた。しかし、明治初年、幕藩体制の崩壊による日本の国家統一、近代化の発展過程で、沖縄もまた日本の体制の中にくみこまれることになったため、政治、経済、文化の諸面にわたって大きな変動がおこった。文学の場も例外ではなかった。まず、ことばの面で日本的標準語が沖縄語の上にかぶさったため、文学の媒体も沖縄語（方言）によるよりは、標準語を使ったほうが、より広い場と支持を得るようになってきた。文学環境のまったく新しい広がりともいえるこのような変革をメドにして、沖縄における古代文学

と近代文学の境目にすることは可能であると思う。文学媒体の言語のみならず、社会の変動にともなう文学意識のあらたまりも、はっきりとした様相を呈してくるからである。

しかし、沖縄の島々を日本的体制の中にくみ入れようとする上からの力は、さまざまな制度的差別、社会的差別をともしつのおおいかぶさったため、美しい空と海の、恵み豊かな平和に安住してきた沖縄の心に、深い傷痕をとどめた側面があった。山之口^{やまのぐちばく}綴（明治三十六年～昭和三十八年）の、「お国は？」と聞かれて、ひとこと「沖縄」といえない心の屈折を綴った次の詩は、辺境「沖縄」であることの社会的被差別の痛みであり、それはそのまま沖縄の近代化の、歴史的苦悩でもあったわけである。

会話

お国は？ と女が言った

さて、僕の国はどこなんだか、とにかく僕は

煙草に火をつけるんだが、刺青と蛇皮線な

どの聯想を染めて、図案のやうな風俗をし

てゐるあの僕の国か！

ずつとむかふ

ずつとむかふとは？　と女が言つた

それはずつとむかふ、日本列島の南端の一寸
手前なんだが、頭上に豚をのせる女がある
とか素足で歩くとかいふやうな、憂鬱な方
角を習慣してゐるあの僕の国か！

南方

南方とは？　と女が言つた

南方は南方、濃藍の海に住んでゐるあの常夏
の地帯、竜舌蘭と梯梧と阿旦とパイヤな
どの植物達が、白い季節を被つて寄り添ふ
てゐるんだが、あれは日本人ではないとか
日本語は通じるかなどゝ話し合ひながら、
世間の既成概念達が寄留するあの僕の国
か！

亜熱帯

アネツタイ！ と女は言つた

亜熱帯なんだが、僕の女よ、眼の前に見える
亜熱帯が見えないのか！ この僕のやう
に、日本語の通じる日本人が、即ち亜熱帯
に生れた僕らなんだと僕はおもふんだが、
酋長だの土人だの唐手だの泡盛だのゝ同義
語でも眺めるかのやうに、世間の偏見達が
眺めるあの僕の国か！

赤道直下のあの近所

明治十二年以後、日本的標準語を使うことで近代文学への足がかりをつくった沖縄の文学は、明治
三十年代に近代短歌・詩、四十年代に小説という新しい文学形式を獲得してのち、中央の文学と同質
化しようとするけんめいな努力を試みることになるが、山之口獺の独特な詩風を除いては、見るべき
作品を生んではいないようである。

沖縄の近代文学が、自覚的かつ自立的な文学として歩みだすのは、戦後の昭和三十年以降にまたな

ければならないであろう。

戦後の沖縄文学

戦後になって、語りつぐことさえためらいがちな苛酷な戦争体験の、深々とした傷痕から立ちなおった沖縄の人々が得たのは、反戦の思想であり、平和を求めるひたすらな願望であった。それは自らの体験を通じて自律的にかちとった思想であり、そのことのゆえに、沖縄の戦後の文学的志向が、政治的、思想的になっていったことは、きわめて自然な流れこみであったといえる。

その意味において、霜多正次しもだ まさじ（大正二年生）の『沖縄島』（昭和三二）が、社会的にめざめていく主人公を通して沖縄の歴史社会的状況を構造的に語り、大城立裕おおしろ たつひろ（大正十四年生）の『カクテル・パーティー』（昭和四二）が、異民族支配の論理を仮面の論理として告発する内容にまで、思想的に、そして文

学的に止揚されていったのは、生まれるべくして生まれてきた内発的な作品であるといえるのである。また、山之口獺は、基地に包みこまれた人達の心のかげりを、詩という形式をかりてたくみに表現している。「来たぞ　くろいのが　とそう云えば……」という書き出しで始まる「くろい男の子」の詩は、痛々しくも物悲しい詩なのだが、これもまたまぎれもない戦後沖縄の現実だったのだ。

続いて、戦後の沖縄を小説化した東峰夫ひがしねお（昭和十三年生）の登場は新鮮である。彼の処女作『オキナワの少年』（昭和四七）は、沖縄の心を、ウチナーグチ（沖縄語）とヤマトウグチ（標準語）のまざった新しいウチナーグチで表現し、小説の地の文にまで塗りこめていったという点で、しかもそれが成功的に沖縄を写真し得ているという点で、異色であり新鮮である。東峰夫の描いたのは、米軍施政下の、

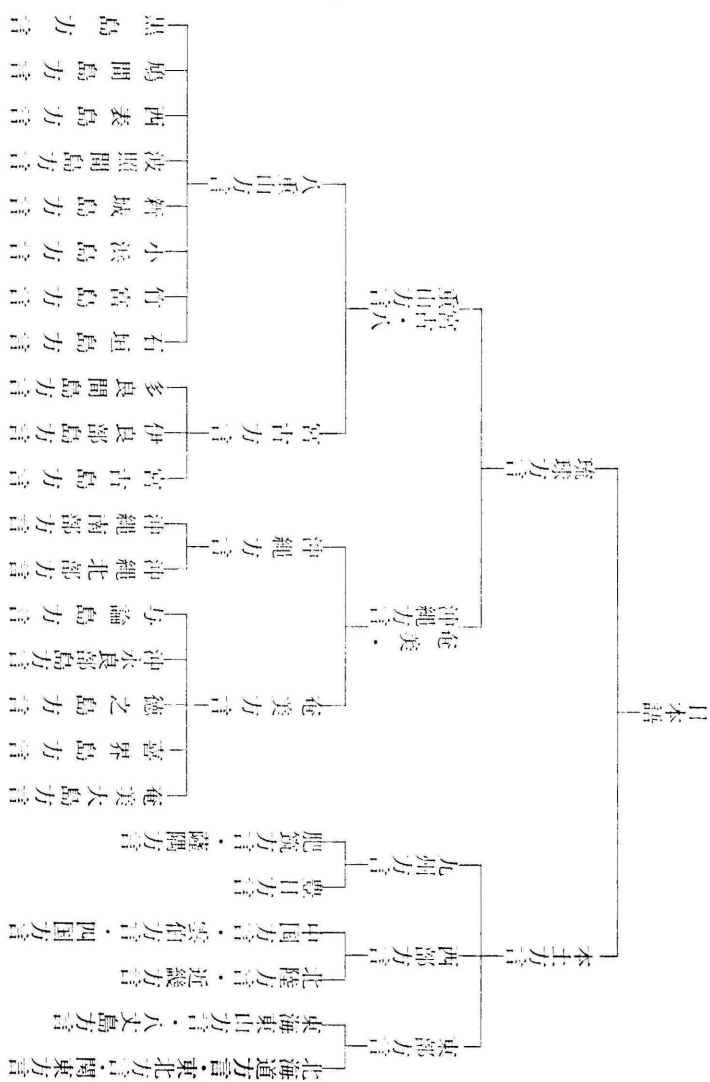
まさに「オキナワ」とでも表現したい沖縄の新しい歴史の側面であるが、それをも含めて東峰夫が、長い歴史と伝統につちかわれてきた沖縄文学の本質と、どのようにかわっていくのかということについては、今後の作品にまたなければならぬであろう。

そのことは、そのまま霜多、大城等の苦悩でもあろうし、沖縄の文学伝統が古代と近代をつらぬいてどのように生き続けていくかという問題にも深くつながっていて、これからの沖縄文学にとってきわめてだいじなことである。

二 深層でつながる沖縄文学と日本文学

1 沖縄語と日本語の間

日本の言語学界では、沖縄語は日本語の中の大方言である、というのが定説である。日本方言学界の泰斗東条操が、その著『国語の方言区画』（一九二七年・育英書院）で、日本語を内地方言と琉球方言に大きく二区分し、さらにそれらを下位区分して以来の考え方である。その折の東条説を基にして日本語の方言区画の研究は進められたのであるが、当時沖縄語の研究が今日ほどには進んでいなかったため、下位区分はきわめて大まかであったので、その後の研究成果をくみこみながら、下位区分を整理して次に示してみよう。



右の図で、日本語全体の中に占める沖縄語の位置づけについて一つの視野ができるであろうが、ここで気になることは、本土方言に比べ琉球方言の下位区分の多様さであろう。しかしそれは、島別にわけたからそうなるのではなく、島別に言語の体系が違ふという言語学的な基準による区分である。たとえば、本土方言の中の東北方言と薩隅方言とは地理的に遠いへだたりがあり、方言性もかなり違ふという社会通念がある。しかし、にもかかわらず、それらは地のままで話しあってもかなりな程度に共通するものであり、コミュニケーションができないというものではありえない。それに比べ、琉球方言内の奄美大島方言と沖縄南部方言とはほとんど通じないし、コミュニケーションが成り立たない。地理的に近い奄美と沖縄ですらそうであるのだから、奄美、沖縄、宮古、八重山相互間の言語はまったく不通で、さながら外国語に接するようなものである。

そういう言語の実態は、言語で支えられる文学の態様にもあてはまるわけで、日本語の中の沖縄語の位置づけを知ると同時に、沖縄の内側にある多様な言語と文学の問題を考えるよすがにしてほしいと思う。

つぎに、日本語と沖縄語の具体的な関係を知るために、『古事記』や『万葉集』ができあがった頃の日本古語と沖縄語が、どれくらい共通するものであるか、左にかかげる比較対照表をみていただきたい。

こ こ け け く く き き か か お お う う い い あ あ め し ふ も さ も ぜ た や び を た め し め か	日本古語
米 腰 今 毛 雲 草 肝 木 風 肩 親 帶 魚 歌 夢 石 雨 垢 日	語例
ク ク チ キ ク ク チ キ カ カ ウ ウ イ ウ イ イ ア ア ミ シ ー ー ム サ ム ー ジ タ ヤ ビ ャ タ ミ シ ミ カ	沖縄語

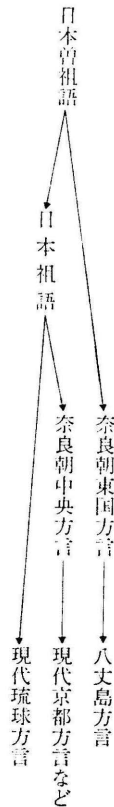
む む ほ ほ は は な な つ つ ち ち し し さ さ ね ま ね し へ た ゐ つ め き り た し ね け	日本古語
胸 馬 骨 星 蠅 機 地 夏 瓜 月 塵 血 下 肉 種 酒 震	語例
ソ ソ フ フ フ ハ ネ ナ チ チ チ チ シ シ サ サ ニ マ ニ シ ー タ ー チ ミ チ リ ー ャ シ ニ キ	沖縄語

この表を注意深く見た人は、アカ(垢)、イシ(石)などのようにまったく同じ単語と、アミ(雨)、ウヤ(親)などのように部分的に違う単語を見つけたことであろう。さらに、もっと注意してみると、まったく同じ単語の母音は、a・i・uのどれかであり、部分的に違う単語の母音は、eかoであることを発見するはずである。そのことの音韻論的説明もつくわけであるが、ここでの説明は省くことにする。

今まで述べてきたような沖縄語と日本語の相関性についての知識を持つと、ではその二語はどのように源を同じくし、いつ頃分かれたものであるかという疑問がおきてくるであろうと思う。そのことは、なかなかかんたんにかたのつく問題ではないのだが、伊波普猷先生は「南島語の日本語から分岐したのは、日本の建国を遡る程遠からぬ時代」(『沖縄歴史物語』・全集二卷三四二頁)と想定し、その時代を「約二千年前」というように記されている。服部四郎博士は右の伊波説をも視野の中に入れてながら、奈良朝日本語、八丈島方言、現代京都方言、現代琉球方言等を手がかりにして「日本祖語」を再構しようとする作業仮説を試み、「奈良朝東国方言、同中央方言、琉球方言の三者は、日本祖語からそれぞれ別々の方向に変化発達したものである」ということになる。しかし、三者が同時に分岐したという確証はないので、われわれの再構しようとする『日本祖語』にはかなりの年代的幅を想定しなければならないことになろう。とは言え、奈良朝中央方言と琉球方言の分岐は、八世紀を去るかなり遠い過去としなければならない。(『琉球方言と本土方言』『沖縄学の黎明』二九頁)とし、さらに「奈良朝中央方言

のいわば直系の子孫である京都方言とそれと“姉妹関係”にある琉球方言(首里方言)との分岐年代は、今から一五〇〇年まえ乃至二〇〇〇年まえと推定される。」(右同書・四四頁)と発言されている。

私は、沖縄学市民講座のために作製したレジュメの中で、「服部四郎博士による最近の仮説」として、



という図を参考としてあげておいたのだが、服部博士のお考えは、右の「日本曾祖語」を「日本祖語」とし、中間段階の「日本祖語」を廃棄し除去することで前述のような発言になるわけであり、誤解の因を作ったことをお詫びし、訂正しておきたいと思う。

最近、考古学、歴史学、言語学等の一部の立場から、日本語と沖縄語の分岐を八世紀以後または十世紀以後であるとする発言も出てきているが、私は、伊波・服部説によりながら、さらにもろ語を中心にした沖縄古語と日本語との比較をすることで、両者の分岐していった時期を八世紀以後ではあり得ないし、八世紀をさかのぼるそれほど遠い時代ではない、という考え方をしている。そのことについてはまた別の機会に述べることにしよう。

日本本土と南島沖縄における言語の一致ということは、文学そのものが言語を媒体にして成立し得

るものであるという基本認識とともに、きわめて重要なことであり、南島に散在する多様な文学素材もまた、日本語および日本文学の源につながるものであるとする認識は、そこから生まれるものである。

2 わらべ歌にみる比較

お月様いくつ 十三七つ

まだ 年 若いな

(本土・童唄)

とうたうわらべ歌は、懐しい旋律とともに日本人の心にしみる歌であるが、その歌の「十三七つ」という言葉の意味解きを、柳田国男氏は八重山童謡の、

月の美^{かい}しや 十日三^{とうかみ}日

女童^{みきゃらび}美^{とうな}しや 十七^{なな}つ

(八重山・トゥバラーマ)

に求められた。「お月様の美しいのは十三夜、乙女の美しいのは十七歳」とうたう十三と十七を重ねあわせて「十三七つ」という言葉が幻想されたということであろう。「十三七つ」という語は日本語として熟していないし、意味もわからずじまいだったのだが、日本列島の隅々にまで広い目くぼりの

できた柳田氏らしい解き方だったわけである。

語意のせんさくはともかく、まだ満ちてはいない若月の十三夜と十七歳頃のうら若い乙女に感ずる美を、わらべ歌にうたいこめて伝えてきたそれが、遠い海をへだてて本土と八重山で通じあっているということに目を向けた。ただ、ここで気になることは、八重山で十三夜の月に美しさを感じる美感は、「月は隈なきをのみ見るものかは……」（徒然草第三七段）と嘆じた心に通ずる知的なものであり、満ちたりた十五夜、望月もちづきの豊かさに心を寄せることの多い南島の歌としては、異色だということである。たとえば、宮古島では古いアーグの中で、

とかようかぬ つくだき

十日四日の月のように

ずうぐにつぬ つくだき

十五日の月のように

あがいかぎところ

美しく上る所

のういかぎところ

美しく昇る所（宮古・アーグ）

とかゆうかぬ じゅうぐにつぬ

十四日の 十五日の

あがいかぎ ぬういかぎ

美しく上る 美しく昇る

うつきだき ばんがうや

月のように 吾が親

まんみんな まつづんな

てらすかぎ くまどうくろ

うつきだき ばんがうや

真胸に 真上に

美しく照らす 限なき

月のように 吾が親 (宮古・アーク)

とうたうし、宮古島の新しい叙情歌であるトーガニーでも、

とかゆうかぬ うつきぬにやーん

じゅうぐにつぬ うつきぬにやんよ

あがいかぎ ぬゆいかぎ

くぬにぬ やんなよ

十四日のお月のように

十五日のお月のように

美しく上がる 美しく昇る

この根の家にはよ (宮古・トーガニー)

と、十四夜、十五夜に心が傾けられている。奄美の島歌でも、

かん清らさ照りゆる

お十五夜のお月

こんなにも美しく照る

十五夜のお月様よ

加那が門に立てば

恋人が門に立ったら

曇てたぼり

曇ってくださいよ（奄美・島歌）

なまぬ誇らしやや

いまの嬉しさは

十五夜ぬお月

十五夜のお月様のよう

山端^ぼさち上る

山端をさし上る

十六夜お月

十六夜のお月様のよう（奄美・島歌）

十五夜のお月

十五夜のお月様の

照り清らさ清らさ

照り輝く美しさよ

うりゆんま清らさ

それよりも美しいのは

竜郷^{たつご}タミマツ

龍郷のタミマツの

目眉の清らさ

目眉の美しさよ（奄美・島歌）

とうたわれていて、十五夜を中心にした望月の美しさに心が寄せられている。

沖繩の琉歌も、ほとんど同じように十五夜の美しさをうたっているようである。

十五夜照るお月

名に立ちゆるごとに

四方に照り渡る

影のきよらさ

十五夜のお月様は

名が高いように

四方に照り渡る

光がまことに美しい
(沖繩・琉歌)

十五夜照る月や

いつもかにさらめ

眺めゆる無蔵と

つれて行きゆさ

十五夜の照る月は

いつもこうあってほしい

彼女と連れだって

眺めに行くのだ
(沖繩・琉歌)

月はさやかに

身は一人

おしとめて拌む

秋の十五夜

月は冴えているけれども

見る自分は一人である

惜しいと思って眺める

十五夜のわびしさ
(沖繩・琉歌)

このように、奄美、沖繩、宮古では、月に対する美感を十五夜寄りにくみとることができるが、八

重山では、前述したトゥバルマ（叙情歌）でうたわれる十三夜のほか、古謡のユンタ（叙事歌）でも、

あんだぎなゝぬ

あれほどの

とうかみーかぬ

十日三日の

ちいくいぬゆう

月の夜

くりふどうぬ

これほどの

じゅんぐにちいぬ

十五日の

ちいくいぬゆう

月の夜（八重山・ユンタ）

とうたわれていて、古くから十三夜の月をめでているようすがうかがえる。しかもそれは、

美童^{みやらび}てる美童

乙女という乙女は

十七つど美童

十七歳頃の乙女がよい

それから越ての美童

それを越えての乙女は

算用の外

計算には入らない（八重山・トゥバルマ）

とうたうトゥバルマの叙情にもつながっているし、八重山の個性的な文学伝統であると思われる。八重山でのみ情感の抑制された形で、十三夜や十七つがうたわれるということは、南島文化圏の中ではいかにも特殊なようであるが、しかし、十三夜（旧暦九月十三日の夜）の月を美しいものとしてめでてきたのは日本固有の美感であるらしく、十五夜（旧暦八月十五日の夜）と並んで、十三夜の月見は、日本の各地方に伝わっているようである。そのように視野を広げてみると、古い時代の日本の美感が、底深く南島にも伝わっており、八重山では、十五夜のほか十三夜の美感も影濃く伝え残していたものであるとみることができよう。

3 琉歌と万葉歌の比較

わらべ歌について、琉歌と万葉歌とのかわりについても、その深層でのつながりを比較して視野を広げてみたい。

◆婚いの風習

そぼやどはあけて加那待ちゆる夜や

夜嵐やしげく我里見らぬ

（沖繩・琉歌）

一首の意は「側戸を開けて恋人を待っている夜に、夜嵐はすぐ吹いているが、わが思う人の姿はいっこうに見えない。待たれることだ」ということであるが、この琉歌とまったく同じような心を奄美

の島歌は次のようにうたっている。

すば屋戸^{やど}あけて加那^{かな}待つ夜^ゆや

夜嵐^{やあらし}繁^{しげ}く加那^{かな}や見^みららむ

(奄美・島歌)

琉歌、島歌ともに、忍び逢いにくる恋人（里・加那）を待つ女心のやるせなさをうたったものである。また宮古の歌にも次のようなものがある。

夕風^{ゆふどり}がまん^なかなし^や

板戸^{いたやど}がま^や音高^{おとたか}かりあ^よ

鳴^ならぬ戸^と 蕙^{むしろ}の戸^とゆ 下^さげ待^まち居^おれよ

一首の意は「夕まぐれにはいとしい人よ、板戸では音が高いよ、鳴らない戸を、蕙の戸を、下げて待つて居れよ」というもので、男から女に対する忍び逢いの呼びかけである。前の歌と、男、女の違いはあるけれども、側戸、板戸のきしむ音に世間をはばかりる恋心のとときめきが、重なりながら聞えてくるようである。ところが、南の島々にこだまするように伝わっているこのような恋の忍び歌が、万葉歌にも見られるのは思いなかに過ぎるものがあるといえよう。

夕されば屋戸あけまけて吾待たむ

夢に逢ひ見に来むといふ人を

(万葉・巻四一七四四)

(夕方になつたならば、家の戸をあけて用意して私は待とう。夢で逢いに来ようという人を)

側戸をあけて待ちもし訪れもした恋の慣いは、南の島々を包みこむ日本列島の古くからの習わしであったのだろう。これはまた「婚よばひ」に通ずる歌でもあらうが、沖繩には「婚よばひ」の風習があったことを伝えてくれるオモロもある。

一勝連かつれんまみな子こは、やで置おちへ

又中なか百名ひやくな

こみな子こは、やで置おちへ

又昼ひるなれば、肝きも通かよい、通かよて

又夜よるなれば、夢いめ通かよい、通かよて

又西道にしみちの、謝名ぢやな道みちる、行いきやしゆ

又東道ひがみちの、屋宜やぎ道みちる、行いきやしよ

又東道ひがみちい、屋宜やぎの思おもいぎや、待まちち居より

又西道にしみちや、謝名ぢやな思おもいぎや、待まちち居より

又いちや、屋慶名中道やけななかみちちよ、行いきやしよ

(オモロ・卷十四―九九六)

一首の意は「勝連まみな子と情を通じたため、昼は心が通いに通って、夜は夜で夢を見続けにみるしまつである。彼女恋しさに西道の謝名道を行こうか、東道の屋宜道を行こうかと迷うのだが、東道を行けば屋宜の愛人にみつきりそうである。西道を行けば謝名の愛人にみつきりそうである。はて困ったが、そうそう屋慶名の中道があった。そこを行こう」という意味だが、神歌の多い『おもろさう

し』の中では珍らしいオモロ例ではある。

「婚ひ」については、万葉歌にも「ひと国によばひに行きて太刀の緒も いまだとかねば夜ぞ明けにける」(巻十二・二九〇六) というのがあり、万葉時代や沖繩のオモロ、琉歌時代を通ずる一般的な風習でもあったのだろう。琉歌では右のオモロと同じような恋のお忍びを、

あさ道がいまゐらよな道がいまゐら

里がいまゐる口や定めぐれしや

(わが恋人はあさ道の方からいらっしやるのか、それともよな道の方からいらっしやるのだろうか、定めにくい)

とうたつて、恋人の忍んでくる道を定めかねるまま、深い吐息をつくさまをみせてくれる。

◆女性のはげしい情念と呪的心性

恩納嶽あがた里が生まれ島

森もおしのけてこがたなさな

右の琉歌は、恩納ナベという女歌人のうたったもので、「恩納嶽のむこうに恋人の生まれた村がある。邪魔になる山を押しつけてこちらに引き寄せたいものである」という意味である。これと似た発想をもつ柿本人麻呂の歌に次のような歌がある。

……この道の 八十限毎に 万たび かへりみすれど いや遠に 里は放りぬ いや高に 山も

越え来ぬ 夏草の 思ひ萎えて 偲ふらむ 妹が門見む 靡けこの山 (万葉・卷二―一三二)

西郷信綱氏はこの歌について、「最後の「妹が門見む 靡けこの山」は、ことばに山を靡かす魔力があるかのような断言になっている。自然を屈服させようとした古い呪術の詩的こだまに外ならない。とにかくこれはあまり類をみない濃厚味をもった恋歌といえよう」(『日本文学の古典』二五頁―二六頁)といっておられる。恩納ナベの「森もおしのけて」も柿本人麻呂の「靡けこの山」と同じような発想であり、「自然を屈服させようとした古い呪術の詩的こだま」として受けとられるものである。「あまり類をみない濃厚味をもった恋歌」という点でも、二つの歌はよく似ているといえる。つまり恩納ナベの歌も、恋歌の中では例外的にスケールが大きく、情熱的な迫力を感じさせるし、かつまた呪的な側面をあわせ持っている。同じ恩納ナベの次のような琉歌もある。

あちやからのあさて里が番上り

たんちや越す雨の降らなやすが

「あさつてになると、わが夫が番上りで首里に行くことになっているけれど、その時は谷茶の村を満ちし越すような大雨が降ればよい。そうすれば行かなくてすむものを……」という意である。ちなみに谷茶は恩納から首里へむかう場合、第一番目に越えなければならぬ部落である。この歌は狭野茅上娘子のよんだ次の歌と比較される。

君が行く道の長路を繰り畳ね

焼き亡ぼさむ天の火もがも

(万葉・卷十五―三七二四)

娘子の歌は「あなたがこれからおいでになる遠い路をば、手繰り寄せて疊んで、焼いてしまふ天の火でもあればよい。そうすればあなたを引き戻すことができるでしょう」という意味で、ナベの「雨」、娘子の「火」、どちらも女の思いの激しさが託されている。自分の夫が「番上り」することは約束された先づけの出世であるのだが、夫を思う女心の激しさはそれをしも退けてしまうのである。それと、村を水びたしにしてしまうような大雨が降るといふことは、村ぐるみ農作物のすべてをだめにしてしまうはずであるのに盲目的に雨を願うナベの心情は烈しく一途であり、「焼き亡ぼさむ天の火もがも」と歌う烈しさとそのまま通じあう。恩納ナベの奔放ともいえる発想は、次の琉歌からくみとることができる。

波の声も止まれ風の声も止まれ

首里天がなしみおんき拌ま

(波の声も止まれ、風の声も止まれ、あらゆる物音すべて静まれ、首里の国王様のお顔を拝もう)

「首里天がなし」というのは国王の尊称であり、その国王の行幸を拝もうとする恩納ナベの心象には、波も風も呪的力をもって克服することの可能なものとして映るのである。国王様の権力が尊厳であればあるほど、自然を屈服させようとする呪術の詩的こだまは高らかに響いていくようである。

やすみしし わが大君 神ながら 神さびせすと 吉野川 激つ河内に 高殿を 高知り座して

登り立ち 国見を為せば 疊はる青垣山 山神の 奉る御調と 春べは 花插頭し持ち 秋立て

ば 黄葉もみぢ挿頭かざせり 逝ゆきそふ 川の神も 大御食おみけに 仕つかへ奉まもると 上かみつ瀬に 鶺鴒うしかはを立ち 下しもつ

瀬に 小網刺さでし渡す山川も 依りて仕ふる 神の御代かも (万葉・卷二―三八)

と歌う柿本人麻呂の歌は天皇への讃仰であり、全体がいわゆる「国見の歌」であるといわれているが、恩納ナベの歌もまさしく国王讃仰の歌であり、国見的な行事が恩納村あたりで行なわれた折に歌われたものであると思われる。

◆振る袖と手巾に託す恋心

三重城みにのぼて手巾てきん持ち上げれば

早船はやふねのならひや一日いちふちど見ゆる

右の琉歌は「恋しい人の見送りをするため、三重城に上って手巾を持ち上げると、早く走る船の常としてただ一目しか見えない。たちまち見えなくなってしまった」という意味である。この歌は「手巾持ち上げれば」ということばにひたすらな重みがかかっている。手巾は、沖縄固有の「をなり神」信仰に基づくもので、旅行く人の守護神の役目を果たすとともに、女から男へ送る愛の贈物でもある。そのような意味をこめた重みのある手巾が、別離に際して「持ち上げる」としか表現のできないところに深い悲しみの心をくみとらねばなるまい。『万葉集』の別れの歌に、

茜あかねす 紫むらさき野行のゆき 標野行しめのゆき

野守のもりは見みずや君きみが袖そで振ふる

(卷二―二〇・額田王)

石見いはみのや高角山たかつのやまの木の間まより

わが振ふる袖そでを妹見いもみつらむか

(卷二―一三二・柿本人麻呂)

というのがあり、この歌でも袖を振る動きに別れの悲しみを託しているようすがよくわかるが、振る袖の軽みは、持ち上げる手巾の重みに遠く及ばないような気がする。手巾でも打ち振ってよいはずであるのに、持ち上げるとしか表現できなかったその重さは、別れの悲しみにくずおれようとする女心の重みでもあろうか。

◆着物に託された女心

七ななよみとはたいんかせかけておきゆて

里さとがあかいづ羽御衣ばじんすよすらね

右の琉歌は「二十読の上等のかせをかけて、背の君のために蜻蛉の羽のようなきれいな御衣を作つてあげたい」という意味で、男を思う女心の美しさがそれこそ蜻蛉の羽のように透きとおつてみえる美しい歌であるが、万葉歌にも同じように美しい女心を歌った次の歌がみられる。

足玉ただまも手珠たまもゆらに織はたる機はたを

君みけしが御衣みけしに縫ぬひ堪あへむかも

(卷十一―二〇六五)

(足珠も手珠も鳴らして織る布を、君のお着物に間にあうように縫いあげることができるだろうか)

あきづ羽の袖振る妹を玉くしげ

奥に思ふを見たまへわが君

(卷三—三七六)

(薄く透きとおって美しい着物の袖を振って舞う方を、私は心の奥深く思っているが、ごらんない。わが君よ)

前出の琉歌によく似たもので、次のような歌もある。

わが手引しちやる七よみとはたえん

里があかかず羽御衣よすらね

(私が自分の手で引いた芭蕉の糸で、二十読の上等の布を織って、背の君のために美しい蜻蛉の羽のような御衣を作って上げたい)

◆恋に身をやく女心のいじましさ

さらにまた次のような琉歌も万葉歌と比較してみよう。

そなた思ひに身はやせて

二回りある帯の三回りまきゆさ

(お前を思うために体もやせて、二回りあった帯が三回りもあるようになった)

里前思ゆんでがまこやせ果てて

二回りある帯の三回りなたさ

(恋しい方を思うあまり腰が細くなり、二回りあった帯が三回りもあるようになってしまった)

里^{さと}がしな^みさけの身にしみてさらめ

三^み回りある帯の二^う回りなたら

(夫の情が身にしみこんだものと見えて、三回りある帯が二回りになった)

痩せるのも太るのも恋人しだいであるらしく、ひまわりの花のように、うつろいに身を焼く恋のいじましさが帯の巻き数で示されている。同じような万葉歌をとりだしてみよう。

楳垣^{みづかき}の久しき時ゆ恋すれば

わが帯緩^{ゆる}ふ朝夕^{あさよひ}ごとに

(卷十三—三二六二)

(ずっと以前から恋しているのに、私は痩せて帯がゆるむ。朝に夕に)

二つなき恋をしすれば常の帯を

三重結ぶべくわが身はなりぬ

(卷十三—三二七三)

(二つと無い恋をしているので、いつもの帯を三重に結ぶほどに痩せてしまった)

このような方法で琉歌のもつ発想や形態を万葉歌との類似として求めるのであれば、まだまだいくつとなくとりだせるはずであるが、ひとまずここいらで区切ることにする。

「沖縄学市民講座」の折の私の講義の構想は次のようなものであったが、当日に講義し得たぶん(一、二)

だけを本稿に収めたものである。ただし、論文体になったため、その折の講義になかったことも、説の補強のため、あらたに入れてあるので、そのこともあわせて記しておく。

一 沖縄文学の全体像

- 1 沖縄文学の定義・呼称・分類・位置づけ
 - 2 沖縄古代文学のジャンル（形態）
 - 3 島別にみる歌謡ジャンルとその変遷
- A クチ、タカベにみる各諸島呪詞の共通性
- B 各諸島における歌謡の変遷

二 深層でつながる沖縄文学と日本文学

- 1 沖縄語と日本語
- 2 わらべ歌にみる比較
- 3 琉歌と万葉歌の比較

三 琉歌について

- 1 琉歌の種類
- 2 琉歌の歌形
- 3 琉歌と近世歌謡

四 オモロについて

- 1 オモロの種類
- 2 オモロの歌形
- 3 オモロからウタ（琉歌）へ

五 沖縄文学研究の問題点

- 1 ミセセルとオタカベ
- 2 南島歌謡群とオモロ
- 3 オモロの研究課題
- 4 琉歌の源流
- 5 琉歌と近世小唄
- 6 形態論・発想論・表現論