

## 琉歌の源流とその成立

比嘉, 実

---

(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)

2

(開始ページ / Start Page)

97

(終了ページ / End Page)

142

(発行年 / Year)

1975-10-20

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013111>

## 琉歌の源流とその成立

比 嘉 実

### (一) 琉歌の形態

琉歌とは沖繩諸島、奄美諸島で作られ、謡われてきた抒情的な短詩形の歌謡のことである。(但し、奄美諸島では島歌といっている) その名称には和歌に対して、大和の歌ではなく琉球の歌であるという意識が投影されていると言えよう。

琉歌は形態的な特徴から『南島抒情』の分類に従えば短歌、仲風、長歌、口説、つらね(連歌)、木遣りの六つに分けられる。内容的には、祝歌、四季歌、恋歌、教訓歌、羈旅歌、疱瘡歌などがあって、多様な展開を示している。その中でも、八八八六調の短歌は狭義の琉歌を意味するものであるが、創作された数が最も多く、琉歌の特徴を最もよく示している。仲風は十八世紀の初頭首里の支配階層によって創作され

た琉歌形式で民衆のなかには定着しなかった。仲風は琉歌形式の定律八八六と和歌形式の五七七七との折衷によって作られたもので、七・五・八・六、五・五・八・六の形式を持っている。その由来について、「今風と昔風の間にある」から仲風といわれたとの説もあるが、和歌形式と琉歌形式の混融した仲風の歌形に因ると考えた方が無難である。<sup>(1)</sup> 琉歌はこのように多様な形式と内容を有するものである。

琉歌の発生については、田島利三郎以来、多くの研究者が論究してきたが、まだ極めつくされていない。は言い難い。琉歌の発生に関する研究史をふまえながら、それに関する私見を述べておきたい。

## (二) 琉歌発生論について

琉歌成立についての学説は、大きく二つに分けられる、一つは、一六〇九年（慶長十四年）薩摩の琉球入り以後、本土の文学的影響を受けて琉歌が成立したというもので、田島利三郎、世礼国男、小野重朗などがこの説である。<sup>(2)</sup> もう一つには、オモロを母胎にしたがら、琉歌の成立を沖繩文学の自立的な展開として把握する、伊波普猷、仲原善忠、比嘉春潮、金城朝永、外間守善などの説がある。<sup>(3)</sup> この二説の対立する見解を整理し、現時点における琉歌成立論をおさえておくことは、それに言及するのに避けて通るわけにはいかない。

叙事的歌謡オモロを抒情詩琉歌の直接の母胎とみる琉歌成立の考えは、現在のところ他の説に比較して可能性が高いように思える。八八八六の音数律を有する短詩形抒情詩琉歌の形式が、オモロのなかに育く

まれ、後期オモロの音数律が琉歌の基本的リズムの八音を豊かに包みこんでいることは、すでに伊波普猷、金城朝永などによって指摘されている。琉歌形式歌謡の伝承が確かめられる奄美諸島、沖縄諸島において、琉歌に先行し、且つ詩形的に直接琉歌の母胎として想定可能な歌謡は、宮廷歌謡としてのオモロ以外にはない。

伊波普猷は琉歌成立の年代について明示はしていないが、田島利三郎の慶長前後説を否定しながら琉歌とオモロの関係について次のように述べている。

オモロの中には、まゝ八八八六調の琉歌に近いのがある。次にあげる二首の如きは、その代表的なものである。

#### 第十四卷（天啓三年編纂）

聞ゑ 国直

入りて 水包ゑば

水無きやん 真神酒

出ぢやす 真国

とよむ 国直

といふオモロがある。これは最後の句を取去ったら立派な八八八六調の短歌である、或は編纂する時、琉歌がもぐり込んだのではないかと疑う人があるかも知れぬが、最後に「とよむくになおり」といふ折返しがあるのを見ると、やはりオモロであることがわかる。第十二卷（天啓三年編纂）の七九章にも

喜舎場つくりきよ

きしやば おなりしや

ゑけ はひ

昨日見ちやる 夢の

真夜中の 夢の

夢や徒なもの

夢や空なもの

おなり 抱ちへと 思て

つくり 抱ちへ と思て

といふのがある。「ゑけはひ」にオヤマヤという意味の囃子で、各分節で繰返されたものと思ふが、八八、八八、八六調の長歌に近くなって来る、この二種は兎に角琉歌への推移を示す過渡時代のオモロと見て差支あるまい。<sup>(4)</sup>

伊波のこの説は、慶長前後の琉球と日本との、頻繁な交流が行なわれた歴史社会的背景を斟酌しながら、和歌の影響を受けることよって琉歌が形成されたとする伊波以前の琉歌発生論を否定するものであった。沖縄文学の自立的な展開のもとに、オモロを母胎にしながら、抒情詩琉歌が成立したという伊波の論は、琉歌成立に関する論として、今なお光彩を放っており、画期的な労作であったといえる。伊波のこの説に拠りながらオモロから琉歌への発展過程をより詳細に検証したのが金城朝永の「琉球民謡の起源と変遷」

である。金城はその中で『おもろさうし』巻十四の十八を引用しつつ両者の関係を次のように説明している。

さでしかは、のぼりあめ、ふらん、つよの、ゑけり、ぎや みそで ぬらちゑ(サデシ川、上れば、雨ならぬ露の妹か御袖のはしぞ濡しぬ)

このオモロを次のように

サデシガワノボリ(八)、アメフランツユノ(八)、エケリギヤミソデ(八)、ハナヌラチエ(六)に句切ってみますと後代の八・八・八・六形三十字(音)の琉歌と全く同じ形式になります。先に挙げたクニナオリのオモロも、同じ調子のものであることはキコエクニナオリ(八)、イリテミツコエバ(八)、ミヅナキヤンマミキ(八)、イヂヤスマクニ(六)

この下句の表記法、きやとちやをそれぞれ実際の発音通り、キヤとヂヤになおしますと、やはり立派な琉歌になります。これを言い換えますと、琉歌は和歌をまねて作り出されたものではなく、やはり琉球の古謡オモロを母胎にして、その中から自然に生れたと見るべきものであります。つまり、琉歌の胚芽は、オモロに求むべきものであります。<sup>(5)</sup>

このような伊波、金城の分析結果から帰納された琉歌成立論は、琉歌形成が、オモロのなかに育くまれ、オモロを母胎として生れてきたことを示している。但し、この説に対しては小野重朗氏の強い反論もあり、ここでは伊波、金城が琉歌の母胎としてオモロを想定していたことを事実としておさえておきたい。更にオモロと琉歌の関係の深さを示すものとして、オモロが琉歌に作りかえられている事実も金城はあげてい

る。

しかし、問題はなお大きく琉歌とオモロの間によこたわっている。オモロから琉歌への発展のプロセスを首肯したにせよ、オモロから琉歌へという言い方は余りに空漠とした物言いであることも確かである。

『おもろさうし』に収録されたオモロについて仲原善忠は次のように言っている。「おもろの起源は明らかでない。十二世紀（平安末期）と認められるものがあるが、その上限はおそらく、もっとさきではあるまいかと考えられる。新しいものは一六一〇年（伝尚寧王妃作）のがあるから『おもろさうし』は、大体十二〜十七世紀までの五・六世紀間の歌謡の集積といえよう」<sup>6)</sup>これは、『おもろさうし』が非常に幅の広い歌謡集であることを示している。だから、オモロから琉歌へという言い方は、琉歌の成立に関して、その端緒を切りひらいたにすぎないのである。オモロが幾層かの時代の歌謡を複雑に混淆させていることは確実である。とすれば、編纂に時代的変差はあるが、幾層かの時代の影響を共時的に投影させていることは

『おもろさうし』に収載された全オモロについて言える。そのために、『おもろさうし』を歴史的に把握することは至難に近い。しかし、文学史の問題としてオモロから琉歌へのプロセスを解明する為には、

『おもろさうし』を歴史的に把握する視点がどうしても必要である。これに先鞭をつけたのが仲原善忠の『おもろ新釈』であった。仲原はそのなかで『おもろさうし』全二十二巻を（一）地方おもろ（二）えさおもろ（三）えとおもろ（四）こねりおもろ（五）あすびおもろ（六）名人おもろ（七）神女おもろ（八）公事おもろの八つに分類し、最も新しい形のおもろとして、えとおもろを想定していたようである。

仲原は後期おもろから琉歌への過程について

海外貿易は、尚真王時代に頂点に達し、王の船は、日本、朝鮮、支那、南方諸島、安南、シャム、ジャワ、その他一に往来した。貿易は王家の独占事業で、所謂仲継貿易である、船ゑと（航海歌）とよばれる新型のおもろがさかんになる。一方において祭礼用のおもろ、とくに王宮関係のものは、外来宗教（神、仏、道）の影響をうけ変質し、難解なものとなる。作者は、一般のおもろとちがって、学問のある人々と見られる。南方貿易は、しかし、一五七〇年を最後に、終止符をうつ。ポルトガル船の北上、ついで日本船の南下が始まり、仲継貿易の余地がなくなつたのである。貿易の衰退と時を同じうして、おもろも影が薄くなり、一六〇九年の島津進入を境として姿を消してしまふ。一見、不思議な現象であるが十六世紀の後半に輸入された三味線のためであろう。鼓又は手拍子にあわせて謡っていたおもろが、新らしく出現した魅力的な新楽器に伴う歌謡に圧倒されたのである。<sup>(7)</sup>

と述べている。仲原のこの説は、宮廷歌謡オモロから琉歌への流れこみを明示している訳ではないが、仲原も琉歌の母胎はオモロであると考えているようである。とすれば琉歌の直接的な母胎として、えとおもろを想定していたと言えよう。仲原のこのような考え方は、後に外間守善によって発展的に継承されていくが、それについて触れる前に内間貫友の「おもろと琉歌」について論及しなければならぬ。内間は、琉球文学研究の場に、抒情詩形成のための歴史社会的問題を取り上げると同時に、抒情詩を創造する主体として、支配階層の役割をはじめて取り上げた。そして、十四世紀の後半に琉歌の萌芽期を設定したのである。<sup>(8)</sup>このような琉歌発生に関する諸説をおさえながら、叙事詩と抒情詩琉歌の成立についての問題を文学史的構想のもとに設定したのは外間守善の「琉球文学の展望」が最初であつたように思う。外間はその

なかで次のように述べて琉歌の母胎として、エトオモロを明確にうちだしている。「エトオモロの構造は、単に叙情性の胚芽だけではなく、詩形も不安定な音数から三・四・五・音数律に調律的であり、さらに五・五音、五・四音の文節の結合傾向から離れ、五音と三音の結合が好まれる傾向をみせるなど定型化への傾斜を窺うことができる。また、オモロ一般に三人称的宇宙観が特色だが、エトオモロでは一人称あん(我)の主張と頻度数が目だっている。これらのいずれもが叙情的世界への近よりであることを思うと、尚眞王時代におけるエトオモロの流行は、隆盛と同時に自らの手でそれを打ち壊さなければならなくなる文学的自己矛盾、つまり、叙情的思考の胚芽を内育させていた時代とみななければならぬ。叙事詩(改稿「沖繩文学の展望」では叙事的歌謡)から叙情詩へという文学史上きわめて重要なジャンルの交替が、叙事詩オモロの凋落と新しい叙情詩の胚芽という形で、この時に重なっていることが認められる」と述べ、つづけて、抒情詩琉歌を胚芽させた条件として「十七世紀におけるオモロから琉歌への移り変わりは、突如たるものではなく、十五世紀から十六世紀における首里士族達の貴族的成長過程と共に発酵を始めた内的条件と、それを触発せしめた外的条件(三味線楽器の渡来)の触れあいによって達成されたものである」と述べている。

外間守善のこの説は池宮正治の若干の批判<sup>(11)</sup>を別にすれば、伊波普猷以後琉歌の母胎としてオモロを想定する琉歌発生論の代表的なものである。琉歌を沖繩文学の自立的な展開のもとにとらえようとする場合、この説は、いわば定説化されていると言っても言い過ぎではないであろう。但し、私は琉歌の直接的母胎として名人オモロを考えており、その理由については後で述べるつもりである。

これまで紹介した伊波、金城、仲原、外間の琉歌発生論は沖縄に於ける文学の内在的な発展過程を重要視する立場に基づくものである。これと反対に、田島、世礼、小野のそれは、琉歌発生論の第一義的な要因として外発的なものを想定している。この二つの琉歌発生論は全く相反する立場にあると言える。後者の代表的な意見として小野説がある。小野は「琉歌の発生については、比嘉春潮、金城朝永、外間守善の諸氏の説がほぼ一致していて、十五世紀頃に、オモロ歌形の第一節が定型化して作られるようになったと説いている。私はこの定説にまだ少々疑問を残している」と実に慎重を期しながら「よく例としてあげられるオモロは確かに琉歌と同じ八八八六形をもっているが、あれだけ長短自由で音数も変化の多いオモロの中に二、三首同形のものがあるのは偶然と言えないこともない。四句形、しかも絶句を六音に変化させるこの琉歌形に落ちつく必然性がないように思う<sup>12)</sup>」と言っている。

実に慎重な語尾の結びながら、発言の内容は定説に対する少々の疑問どころではなさそうだ。このことは、後に続く琉歌発生論を見れば明らかである。先の引用文につづけて

これだけ短期間に一世を風靡するには、もっと強力な理由がありそうである。私は、それを世礼国男氏の説を借りて、本土の小唄の七七七五の影響と考えている。クエーナ歌形で定律化していた五・三調が八調と意識されるようになっていて、小唄の七七七五調を八調化して八八八六の琉歌の形が作られたと思う。本土の小唄の七七七五形は更に「三四・四三・三二形」に固化しているが、「三五・五三・三五・三三形」への傾斜を示しながらもまだ固化していないのは八八八六調か七七七五形の影響をうけた後の形だという論拠になりうるだろう。もし琉歌の八八八六形が本土小唄の影響として始まったのなら、

その母胎を不定形、不定律のオモロに求めず、むしろ五・三調定律的なクエーナ型に求めるのが適當ではあるまいか。<sup>(13)</sup>

と述べている。疑問を付した仮説的な説の提唱の形をとっているが、その後発表された『「おもろ」にみる海洋文学の展開』では、琉歌の成立年代に論及し、「島津氏の琉球侵攻（一六〇九年）を境に、海外発展の時代は終り、大和文化が盛んに流入して来る事になる。おもろの製作は終焉しそれに代って定形（八・八・八・六音形）の抒情歌は琉歌として迎えることになる<sup>(14)</sup>」とやや断定的な説へ変っている。この論と先の琉歌発生に關する仮説的な提唱をくみとって小野の琉歌発生論を要約すれば次のようになる。即ち、琉歌はオモロに胚胎したのではなく、島津氏の琉球侵略とそれに伴う日本文化との接触によって、沖繩に流入した小唄の七七五調をひきがねとして、すでに五・三調に定律化していたクエーナ型を母胎に形成されたということである。

又、小野はオモロの読解法として、分離読法というユニークな説を提唱し、叙事部分と反覆部分は意味的につながらない（但し、例外あり）ことを「朝風ぎ・夕風ぎのおもろ」で実証している。そして反覆部分が抒情歌へ発展していくという独特な叙情歌発生論をオモロの読解法を通して展開している<sup>(15)</sup>。しかし、小野論の場合、囃子を源流として育まれた反覆部の叙情歌は八・八・八・六形という琉歌形式の抒情歌へは発展していかない。反覆部が叙情的で不定形、自由律であるという小野説に従えば、反覆部分に育った不定形の叙情歌が八・八・八・六形という定型的抒情歌琉歌に育っていかないのは当然である。その意味では、小野氏が琉歌の母胎としてオモロを想定しないのは、理論的に一貫している。

これまで紹介した琉歌発生説の対立はその根底に、伝統的なオモロの読解と小野氏の提唱した分離読解法というオモロの読みそのものに対する考え方の違いがあると云ってよい。

小野氏は、おもろ詩形を共時的に形態分類し、分類されたものを再構造化して、おもろの詩形に時間を与えていく方法と取っている。そのために抒情詩論の場合にも詩形の形態や構造分析が中心で、抒情詩を生み出す歴史社会的な背景や抒情主体の形成に関する考察がほとんど認められない。オモロの反覆部の囃子にオモロ的叙情歌の源流をみる説ももっぱら分離読法という詩形の構造分析にもとづいている。宮古、八重山の古謡を見れば、物語的な叙事部分と一人称的な叙情部分が混在しており、叙情部分が囃子から発達したものでないことは明らかである。小唄の七七五形を八調化して、五三調定律的なクエーナ形に琉歌形式の母胎を求める小野の考え方では長詩形の処理が困難である。分離読法はオモロの読み方に対する画期的な理論であるが、オモロの全体の読みに普遍することには現在のところ躊躇せざるを得ない。特に反覆部が囃子から発展し、オモロ的抒情詩がこの部分に達成されるという考え方は問題である。反覆部は後述するように抒情詩琉歌の形成にとって重要な役割を果たしたと考えられるのだが、小野説の場合、反覆部の定型的でないことを理由としてオモロから琉歌への発展過程を否定的にみている。私の考えと大きく見解を異にする点である。

### (三) 抒情詩琉歌の源流

抒情詩としての琉歌が南島の諸歌謡の何に胚芽したかという問題に触れる前に、南島における抒情詩の源流について私見を述べておきたい。西郷信綱は叙事詩と抒情詩の成立について次のように述べている。

文学の發生史においては、普通叙事詩が先行し抒情詩は一足遅れて現われる。けれどもこれを叙事詩のなから抒情詩がでてきた意に解してはならない。ぎりぎりの始源ということになれば話は別だが、兩者の發生の系は同じではなかったと思われる。抒情詩の母胎は叙事詩ではなく共同体の歌謡であった。そして叙事詩が英雄時代にいわば共同体との祭式の絆を断ちきって文学の契機をつかもうとしたとき抒情詩はまだ祭式歌謡の腹のなかに胎児として宿っていた。<sup>17)</sup>

卓説であると思われる。しかし、西郷の説は、いわば仮説であり現在のところ日本文学の諸事象によって検証されているとは言えないようである。これに対し外間守善は「琉球文学の展望」のなかで抒情詩の成立に触れて次のように述べている。

尚眞王を頂点にして隆盛をきわめた海外貿易も、十六世紀末にはポルトガル船の北上、日本船の南下という新しい潮流に侵蝕されて、仲継利潤を失ない貿易の衰退とほぼ時を並べてエトオモロも生氣を失ないつつあったが、一六〇九年、島津琉球入りの頃謡われたオモロを最後のまたたきにしてその創作はまったくとまってしまった。それから後のオモロは「伝承」の世界に入り込んだ形骸オモロと化し、民

衆の支持も失なってしまった。図式的にみるならば、叙事詩オモロの終焉であり抒情詩ウタ（琉歌）の台頭を迎えることになる。<sup>18)</sup>（印引用者）

叙事詩から抒情詩への発展をみている点で西郷説と相對立するように思える。しかし、ここで注意しなければならぬのは、外間が「琉球文学の展望」を改稿した論文のなかでオモロを叙事的歌謡と言いつ直していることである。外間の叙事詩オモロという言い方には、オモロが共同体的、祭式的歌謡や英雄叙事的歌謡を含む混沌とした歌謡であるという認識が読み取れる。このことは「琉球文学の展望」のなかで使用された叙事詩の概念が、ギリシヤの典型的な英雄叙事詩や西郷の叙事詩のそれとも重ならないことを先ず理解しなければならぬだろう。そのことは『おもろさうし』の中にギリシヤの典型的な英雄叙事詩のよるなものが一篇も収載されていない事実を知られば言をまたない。

しかし、外間の「叙事詩オモロの終焉であり、抒情詩ウタ（琉歌）の台頭を迎える」という言葉は池宮正治の批判を生み出すこととなった。池宮の説は、氏が明言しているように西郷説に依拠し、叙事詩オモロという外間の概念規定の間隙をぬって立論されたものであった。池宮は

「叙事詩から叙事詩へという文学史上、きわめて重要なジャンルの交替」を「叙事詩オモロの凋落と新しい叙事詩の胚芽という形で」考えてよいだろうか、ということである。オモロを叙事詩としてとらえ、その叙事詩オモロの文体が漸次抒情的に発芽したとするのである。しかし、あるジャンルが別のジャンルを生むだろうか。

と発言し、琉歌の母胎について、「琉歌はオモロの嫡子ではない。琉歌の母胎はオモロの外にととう

と流れていたと考えるべきだろう。我々が琉歌の源流としてオモロを観察するのは、同時代歌謡として、琉歌の母胎がオモロに反照していると考えるからである。<sup>19)</sup>

と述べている。先ほども言ったように、この論は、外間の叙事詩オモロという概念規定と西郷の「叙事詩から叙情詩は生れない」という理論に十全に依拠してなされたもので、現象する歌謡の実体に即しての理論構築ではない。池宮は琉歌の母胎として伊波普猷、金城朝永がかつて指摘したように、オモロを見ている。琉歌はオモロの嫡子ではない云々は両氏の考え方を斟酌すれば立論が可能であるということに過ぎない。本当に琉歌がオモロの嫡子でないとは思っていない筈である。池宮の前記のような理論の構築は実りの少ない方法に思える。何故なら、外間にしろ、叙事歌オモロという場合の叙事詩にギリシャの英雄叙事詩のような典型的な純化された叙事詩を想定していたのではないからである。池宮の琉歌の母胎に関する考察が外間のそれとたいして差異がなく、理論がかみあっていないのは、池宮が叙事詩という概念にギリシャ的な純化された英雄叙事詩を想定しているからに外ならない。池宮が理論的に依拠した西郷の叙事詩、叙情詩の理論は、日本古代文学の諸事象のなかで検証された説ではなく、あくまでも仮説的なものであり、将来においても日本古代文学の諸事象のなかでのみそれを検証しようとするのであれば無理であると言えないこともない。その意味で言えば、日本語の一大方言群である琉球方言で造型された諸歌謡を対象に据えれば、西郷氏の理論をより実証的に検証できる気がする。実際に、先達として『国文学の発生』に見られる折口信夫の方法があるのだから。日本古代文学研究で達成された説を無批判に導入するのではなく、琉球文学の諸事象のなから、沖繩的な叙事詩、叙情詩の問題を現象に即しての概念規定に基づき

理論を構築し、把握することが必要であると思われる。このような意図に基づき以下叙情詩の源流について私見を述べることにする。

奄美、沖縄、宮古、八重山と弧状につながる南島の島々には、「農耕儀礼の周辺にその発生基盤を置き、共同体の信仰や、経済や生産にかかわりをもつ祭式歌謡が、いろんな呼び名を持って伝えられている。そして、その歌謡群が文学の始源的な姿を伝えていると思われる呪詞、呪言と深い紐帯を維持しながら祭式のなかで、現在、混融した形で伝承されている<sup>(20)</sup>」。このような祭式歌謡や呪言、呪詞を奄美大島ではフツ、ターブイ、オモリ、ナガレ、沖縄諸島ではミセセル、オタカベ、クエーナ、ウムイ、ティルクグチ、ティルル、アマオエーダ、宮古諸島ではニーリ、タービ、フサ、ピヤーシ、アーク、八重山諸島ではカンフツ、ニガイフツ、アヨー、シラバ、ユンタと呼んでいる。

これら呪詞や祭式歌謡の修辞上の特徴は、対語、対句を畳み込みながら、ことがらを叙事的に表現していくことにある。そして最も重要なことは、これら一連の叙事的歌謡が幻視的叙事詩群と英雄的叙事詩群に分類されることである。この両群を支えている歌謡主体の言語意識、それに伴う修辞法には大きな差異が存在する。このことは例証をあげて後で詳説する。ともあれ、幻視的叙事詩という言い方は唐突すぎて相反する言葉をつないでいるように思われるかも知れない。が、これも例証を挙げればすぐに理解される筈である。外間守善も言い方は違うが叙事的歌謡群に二つの系統があることを次のように述べている。

一つは、祖先神を讃えるニーリの脈絡をつぎ、現世的英雄もしくはそれに近い英雄を讃える英雄讃歌で、史歌的性格が強い。(中略)「仲宗根豊見親与那国攻入のアヤゴ」などはその白眉ともいわれるもの

で、(中略)これらはいわゆる英雄叙事詩と称してもよいもので、南島歌謡を豊かにするものであると同時に、日本文学の内容をも豊かにする貴重な素材である。(中略)もう一つは、英雄讚歌以外のすべてを含むもので、生活・労働歌とでも称したほうがよいかと思われる。民衆の生活を謡うもの、航海の安全を祈願するもの、作物の豊穰と世の中の平和を祈願するものなどがある。<sup>(21)</sup>

後者が即ち私の言う幻視的叙事詩で、これが南島における抒情詩の源流的なものである。まず英雄的叙事詩から見ていこう。次に挙げる歌は「仲宗根豊見親与那国攻入のアヤゴ」である。

(前略)

大八重山ん 下八重山ん 走り行き

与那国の島ん 走り行き

いくさみアも ふあらみアを為しばど

あきす舞ゆはべら舞ゆ 踊り

前手んな 百さるさ倒せば

後手んな百がなぎ倒せば

与那国の行極の鬼虎

行き向ひ 走り向ひ立ち居とれ

空広が足投げ いみはやて

豊見親の膝なげ いみはやて

「返せ見だ 戻しみだ豊見親」

「あんやらば 其りやらば鬼虎我が刀

大八重山に下八重山に馳せ行き

与那国の島に馳せ行き

軍を―戦を―したら

へまずへ蜻蛉の舞胡蝶の舞を踊り

へ愈々へ大手には百突きに突き立て

搦手には百薙ぎに薙ぎ倒せば

与那国のいや極てなる鬼虎は

馳せ来て立向い

空広の足をはねとぼして そして

豊見親の膝をはねとぼして そして

「どうだ! 討ちかかってみる豊見親」

「左様か それならば鬼虎我が刀

「治金丸受け見る」

声掛けば言ひものひば遅させ

鬼虎を 大木如 倒せば

運添へ 烏鎮の 豊まれ

「治金丸を受けて見ろ！」

と、掛声も言う言葉も遅しと

〈掛声諸共に鬼虎を大木の如くたおせばくドウ薙ぎ〉

武運は輝き添い烏は鎮まり栄えなん<sup>(22)</sup>

仲宗根豊見親は、十五世紀から十六世紀にかけて歴史的に実在した人物である。彼は当時の宮古に於いて有力な豪族ではあったが、古代的な専制君主ではなく、彼の周辺には彼と同等の権力を有する多くの豪族達がいたようである。彼ら豪族間の戦争と殺りくによる自立的な歴史展開は、古代国家形成への歩みを確実に見せていたと思われる。しかし、宮古における統一的な古代的国家はついに完成することなく終ってしまった。仲宗根豊見親のように、幾人かの有力な豪族を従えていたであろうと思われる人物達、この人々は宮古の歴史社会が尚眞王を頂点とする沖縄の古代的専制国家の枠内に統合されることがなかったなら、多分宮古諸島を統一し、古代的な専制君主になりあがっていったであろうと思われる。

外間には先にあげた歌謡を英雄叙事詩と規定し、その発生について「仲宗根豊見親時代およびその前後の頃は、宮古島の原始社会が崩壊して新しい時代に移り変わろうとする歴史変革の時代でもあり、その変革の動乱を強くたくましく生きぬこうとする英雄的人物を讃えるものとしてアীগが登場してきたわけである<sup>(23)</sup>」と述べている。このような英雄叙事詩アীগの生み出されてくる歴史社会は、日本文学史における西郷氏の英雄時代に関する考え方即ち、「それは幼稚な原始にも属さず、成熟した文明や法的国家秩序の時代にも属さず、原始から文明への一つの過渡期であったとか、父権制の確立期であったとかいう程度のこと

とであろう。しかも社会のこのような段階自体を英雄時代といえるわけではない。それは舞台の遠景にすぎない。肝腎なことは、こういう段階を背景に共同体生活とは性格を異にする、侵略や掠奪や遠征における軍事生活が経験される点、それによって共同体につきまとう原始の伝統がしばしば残酷にひきさかれて、そのなかから新しい個人的人間像が誕生してきた点である<sup>(24)</sup>とやや符合するものである。原始の伝統を残酷にひきさいて登場する新しい個人的人物がアヤゴにおける仲宗根豊見親のような英雄達に外ならない。南島の諸歌謡のなかで宮古のアヤゴが英雄叙事詩的性格を最も濃密に伝えていることは幾度となくいわれてきた。<sup>(25)</sup>又、オモロの中に英雄叙事詩断片があることも指摘されている。<sup>(26)</sup>知花按司を讚美した次のオモロがそれである。

おとまこが節

一知花おわる

目眉清ら按司の

又知花おわる

歯口清ら按司の

又御鉢巻

手強く巻き しょわちへ

又白掛け御衣

重べ 御衣 しょわちへ

又十重きゝ帯

知花にいらっしやる

目眉の美しい按司が

知花にいらっしやる

口もとの美しい按司が

御八巻を

きりっと 巻き給いて

白衣を

重ね着し給いて

十重の御帯を

廻し 引き締めて

又大刀よ

掛け差し しまわちへ

又腰刀よ

敵さ差し しまわちへ

又ひぎや皮さば

うちおけくみ しまわちへ

又馬曳きの

御駄曳きの小太郎

又真白馬に

金鞍に掛けて

又前鞍に

てだの形 描ちへ

又後鞍に

月の形 描ちへ<sup>(27)</sup>

強く 引き締めて

大刀を

掛け差し給いて

腰刀を

丈々しく差し給いて

山羊の皮のぞうり

はき給いて

馬曳きの

御駄曳きの小太郎

真白馬に

金鞍を掛けて

前鞍には

太陽の絵を描いて

後鞍に

月の絵を描いて

先にあげたアヤゴのような荒々しい戦闘の描写はないが、馬上の凛々しい若武者の姿が対象に即して叙事的に表現されている。後にあげる幻視的叙事詩と性格を異にしている。しかし例証としてあげた英雄叙事詩或はその断片の修辞法に留意した場合、たとえそれらが西郷が言うように、暴力的に共同体の祭式、或は祭式歌謡との絆帯を断ち切って英雄時代に文学化の契機を勝ち取ったにしろ、対句対語を重ねて連続

的に対象を描写する文学手法は、呪言や呪詞、或は抒情詩の母胎である幻視的叙事詩との深い関係を示していると言えるだろう。

次に幻視的叙事詩について見ることにする。代表的なものとして、沖縄のクエーナや奄美のナガレウタがあるが、それらは余り長すぎるので沖縄に伝承されているアマオエーダーを紹介する。

アマオエーダー（天親田）

しるみきよが始め

あまみきよが宣て

こしたう原下りて

泉口語て

あぶしかたやにて

うねぎりもしちよち

泉口かねおろち

角高かねおろち

こんちやこは溶浮けて

真綿原まつたうへ

九月も為たんだら

夏水つけて

冬水さとして

深山鶯ふけら時をとて

シネリキヨが事始めて

アマミキヨが宣

村の後方の平坦な耕地におりて

水口を悟って（たずねあてて）

畦形をつくって（神田を造って）

ます切りも充て

水口から田にかりいれおろして

牛を田にかりいれおろして

小土粉はかきまぜて浮けて

田面が真綿のように平坦にきれいになって

九月にもなったぞ

稲粃を夏水につけて

漬けた粃を立冬の水になった時取出して

深山鶯の鳴く時に

九年 花さらさらと

真綿原廻やり

人々も摘はち

原々に配ぎねたち

百十日なたんだう

きるへに差植ゑて

二月もなたんだう

よろり草かきやよれ

三月もなたんだう

ぬるり南風も和々と

四月もなたんだう

本々に居ちやんだう

五月もなたんだう

南の風の押せば

北の畔枕しち

北風の押せば

南の畔枕しち

六月もなたんだう

人々そろはち

いらな録取摘はち

九年母の花がさらさらと散る時

真綿のように美しい田を巡視して

村人たちを摘わせて

原々に配置して

荒搔きしてから百十日になったぞ

一定に離ればなれにさしうえて

二月にもなったぞ

田草、雑草をかきとりなさい

三月にもなったぞ

肌ざわりのよい南風が和々と吹き

四月にもなったぞ

植えつけた稲の株がよく根づいたぞ

五月にもなったぞ

南風が吹けば

たり穂が北のあぜを枕にして

北風が吹けば

たり穂が南のあぜを枕にして

六月にもなったぞ

村人を摘わせて

利録をとり摘えて

朝露に刈りなえち

足四つそろはち

角高そろはち

すじく／＼に持上せて

あむされいよ算とれ

千乾も為ちやんだう

六つ股に稜込で

八つ股に積込で

真積迄為ちやんだう

朝露のうち刈りやわらげて

馬を集めて

牛を集めて

筋々(あちこちの広場)に運ばせて

主婦よ稲束をかぞえよ

乾燥したぞ

六つ殿倉につみこんで

八つ殿倉につみこんで

稲積までしたぞ

稲作豊穰のための予祝的<sup>(28)</sup>な歌である。対句対語を用いながら稲作に関する労働や、播種から収穫されるまで、稲の成長に関する月々の状態が叙事的に詳細に描写されている。対句、対語を用いる連続的な叙事の方法は、表現形態として、先の英雄的な叙事詩群と著しく類似しているが、叙事の内容は全く別である。英雄的叙事詩の場合、ある事件、たとえば戦闘や若武者の凛々しい姿が描写される時のその表現は、事件の展開や対象に密着して、しかも、そこには表現主体の過去の経験や歌われる対象に対する感情はほとんどあらわれない。ある事件の展開や対象の実体がそのまま事実として歌いあげられる。しかし、幻視的叙事詩の場合は違う。先に引用した歌謡でいえば、謡われる内容は、稲作を豊穰に導く理想的な稲の成長の過程であり、その為に行なわねばならない稲作労働のあり方である。稲の成長に関する月々の理想的な状態は、かつて、この歌をうたう共同体の成員やその祖先達が共有した経験的な知識や願望の表現であると

言えよう。稲の成長がこの歌謡に謡われているように理想的な展開を示した時、過去、幾度となく彼等に稲作の豊穰がもたらされたであろう、それ故に稲作に必要な労働や稲の理想的な成長過程を謡いこんだこの歌謡の内容は歴史的に蓄積された稲作に対する体験的知識であると同時に神への稲作豊穰の祈願であると言える。このような歌謡の性格があるから文学の始源的な姿である呪言や呪詞と幻視的叙事詩とが祭式の中で混在・混融した形で共存しえるのであろう。

言霊にすぎりながら、呪術的に自然に立ち向い、克服しようとする祭式歌謡には、ひたすらに呪術的心性にのみ頼るのではなく、歴史的に獲得された体験的科学的な自然に対する認識が基層にあることを忘れてはならない。

幻視的叙事詩は叙事的歌謡であるが、歌謡主体が謡われる対象に対し、呪術的であれ、感性的な働きかけを行う。これは謡われる対象に表現主体の経験や感情の働きかけのほとんど見られない英雄的叙事詩群と大きく異なる点であり、それ故に抒情詩の源流としての幻視的叙事詩の設定が可能になる。

八八八六形の琉歌には先にみた幻視的叙事詩の伝統が豊かに流れ込んでいるのを見ることができ、琉歌百控乾柔節流、初段古節部 作田節 赤犬子音東兩人作とあって、次の琉歌が収載されている。

一 穂花咲出は塵泥も附かぬ

白ちやねやなひち 畔枕ら

〈訳〉 稲の穂花が咲き出ると塵泥もつかず白実を包む穂はなびいてあぜを枕としている。

二 銀春なかい金軸立て

計てつき餘そ雪の真米

〈詠〉 銀の白に黄金の軸を立て脱穀し、計ると余って真米は雪のように美しい。<sup>(29)</sup>

(一)の上句の、稲の穂花が咲き出ると塵泥もつかずということは、稲の穂花に塵泥がつかない状態を事実即して叙事しているのではない。稲の豊作の為には、穂花の成長に害をおよぼす塵泥は絶対につけてはいけないものであり、「つかず」という言葉には、塵泥をつけないで欲しいという、言霊によりかかりながらの呪術的な願望が包みこまれていのである。下句も、豊かに実って畔を枕に穂が垂れている状態を叙事しているのではなく、畔を枕にするほど穂が豊かに実って欲しいという願望、祈願する心から生み出されたものである。このような表現の方法は叙事的であるが叙事ではなく、まさしく幻視的叙事というにふさわしい。このような表現法は(二)の下句にも明確にあらわれている。「脱穀し計ると盛って余って、真米のように美しい」という表現も容器におさめきれないほど豊作で、真米は雪のように美しいという点ではなく、容器におさめきれないほど豊作にしてください、そして真米は害虫などに害されないで雪のように白く美しいものでありますようにという意味であり、それは呪術的な祈願の心性から発露されたものである。

幻視的叙事詩を源流とするこのような表現の手法は、豊穰予祝の歌だけではなく、疱瘡歌、国讃め、土地讃め、支配者の讃仰、船旅の琉歌などに受けつがれている。

叙情詩の源流である幻視的叙事詩は琉球弧の島々に豊かに伝承されてきた。しかし島々の幻視的叙事詩は独自の文学的成長のなから琉歌のような定型的な抒情詩を個別的に生み出すことはできなかった。これは抒情詩琉歌を生み出したような階級主体を島々の歴史のなかで登場させることができなかつたことを

意味しよう。

幻視的叙事詩の担い手は、謡われる対象に対する感情を移入することはできたが、対象に対して、自らの心に「生起する喜びや、苦しみ、あこがれや、哀しみなどの感情を小宇宙」として表現することができなかったことを意味する。南島における文学形態の変革は先ず首里を中心とする支配者階層のなかに起り、漸次地方地方に伝播していくというのが一般的図式であった。琉歌の発生も例外ではなかった。しかし、琉歌形成の主体としては首里貴族がその主流を占める以前に、権力者に寄生しながら宮廷歌人として成長していく歌人群がいたように思われる。

#### (四) おもろ歌人

天啓三年に編纂された『おもろさうし』巻八の扉に「首里天ぎやすへあんじおそいがなしおもろねやがりあかいんこがおもろ御さうし」とある。これがいわゆる名人おもろである。この巻には全部で八十三首のおもろが収録されているが、この巻の解釈については、伊波普猷、仲原善忠の対立する二説がある。伊波普猷は最初、あかいんこを放浪の詩人と規定し、「オモロネアガリ」と「アカインコ」は別々のオモロ歌人と考えていた<sup>30)</sup>。彼等は詩人であると同時に、音楽家、築城家、航海家でもあったという。しかし、「あまみや考」<sup>31)</sup>で二人説放浪詩人説を訂正して同一異称説を出し、第二尚氏の中央集権以前の南方米次の領主がその人で、領主であると同時に宮廷詩人でもあったと述べている。これに対し、仲原善忠はふたり

説を唱え、詩人、音楽家、築城家、航海家説を否定し、オモロ名人は単なる歌唱者にすぎないと述べ、卷八は伊波説のように、彼等を讃仰したのではなく、彼等によって謡われたものであると述べている。<sup>(32)</sup> 卷八、四三五と四三六の間に「点数四十三」とあって、前の部分が「オモロネアガリ」の歌で、後の部分が「アカノオエツキ」の歌となつて明確に二分されている。これが仲原説の根拠の大きな理由である。仲原説を全面的に支持することはできないが、大筋ではほぼ正しい説のように思える。

伊波普猷以来、今日まで琉球音楽者の鼻祖として「アカインコ」を想定することはほとんどの研究者が認めている事実である。卷八には、「阿嘉のお祝付き」・「饒波のお祝付き」・「阿嘉の子・饒波の子」・「饒波犬子」・「饒波の犬お祝き」・「阿嘉犬子」、琉歌に「犬子音東」とあるがほぼ同一異称と考えて誤りはあるまい。

琉球音楽者の鼻祖「アカインコ」に触れた論は少なくないが、彼の果した沖縄歌謡史上の役割や文学史的評価について正當になされていゝるとは言い難い。『おもろさうし』のなかには、「アカノオエツキ」・「オモロネアガリ」の周辺に多くのオモロ歌人達がいるから、その辺りから彼等の職能や役割を考えてみたい。『おもろさうし』全二十二巻のなかからオモロ歌人をぬき出し、おもろ番号、地名、節名、歌われている地名、内容、重複を表にすると次のようになる。

おもろ番号	歌唱者名	地名	節名	内	容	重複
卷一 六四	いちよのし いちらこ	中城?	くに中のしより もりぐすくか節	中城地方の領主の讃歌か		

二四三	鍋樽	首里?
二四四	"	首里?
二四六	さはちきよ	首里
二四七	"	首里
二五二	阿嘉ん子 饒波ん子	首里
二五三	あかわり	首里
二五四	"	首里
二五五	"	首里
二五六	"	首里
二五七	島尻	首里
二五八	あかみねま もとみねま	首里
二五九	"	首里
二六一	国頭	首里
二六二	"	首里
二六三	まみちけ	首里
二六四	"	首里
二八五	まかるこ	首里
二八六	あかともい	首里
二九〇	いぢやはな あぢはゑ	首里

首里? あおりやへが節  
 首里? さはちきよがお  
 首里 ろろこがねもち  
 首里 " ろくやにか節  
 首里 おもろねやがり  
 首里 がせるもねやが  
 首里 りが節  
 首里 あおりやへが節  
 首里 あんのあかみね  
 首里 まくちまさしや  
 首里 あ物が節  
 首里 あおりやへが節  
 首里 あおりやへが節  
 首里 おもろねやがり  
 首里 があまゑわちへ  
 首里 からいみやどよ  
 首里 わまさりが節  
 首里 あんあかみねま  
 首里 節  
 首里 あおりやへが節  
 首里 " " "

御殿の落成の言寿ぎ  
 首里城の讃歌  
 首里城の讃歌  
 首里城の讃歌  
 眞物の献上と領主の言寿ぎ  
 年始の祝事と尚眞王の長寿予祝  
 年始の祝事と尚眞王の長寿予祝  
 安須森の躰で水の献上  
 王子の長寿予祝  
 島尻がオモロの霊能と王子の長寿予祝  
 あかみねまのオモロの霊能と王の長寿予祝  
 あかみねまの霊能と支配者の讃歌  
 民衆に敬愛される領主の讃歌  
 尚眞王の讃歌  
 まみちけのオモロの霊能と尚眞王の長寿予祝  
 まみちけのオモロの霊能と王子の讃歌  
 尚眞王への御酒の献上と王の繁栄と長寿予祝  
 尚眞王による長久の支配と若松の植樹  
 王の長久なる支配

君加那志

おもろ音揚り

節

節

節

節

節

節

節

節

節

節

節

おもろ殿原  
せるむ殿原

おもろ音揚り

節

節

音揚り

保榮茂

保榮茂  
米須首里

やまぐすくげら  
へきよらが節

ときとたるまさ  
しやが節

あまへわちへが  
節

きみがなし節

すへのちにやう  
るわしが節

うちいではおし  
かけ節

きみがなし節

節

節

おもろねやがり  
がひやくさぎや  
めか節

すへのちにやう  
るわしが節

節

きみがなし節

うちいではや  
のきくたけが節

きこへいろめき  
が節

おもろねやがり  
やきよらやが節

王による地方領主の征討予祝

土地讃め

京の内ぬきまるの時取り

民衆の讃歌

下の世の主の讃歌

保榮茂按司の拝謁

下の世の主の長久なる支配、長寿予祝  
井戸の発掘と太陽神の守護

馬上の領主と征討予祝

下の世の主の讃歌

下の世の主

長寿予祝と国々を支配する手綱、杖の献上

下の世の主によるオモロの所望

おもろ殿原のオモロの霊能と城の讃歌

下の世の主

かねもちの御刀を差した下の世の主の讃歌

剣の讃歌

貢物の献上、下の世の主の讃歌

四二一	おもしろ音揚り せるむ音揚り	首里	あかいんこ おりるが節	下の世の主へのオモロの献上
四二二	"	首里	うちいではわく のしつらいが節	民衆に敬愛される尚眞王の讃歌
四二三	"	島中	きみがなし節	下の世の主の讃歌
四二四	"	榑川	"	まて川の水浴と玉城一帯の民衆の喜悅
四二五	"	京端	"	慶良間島の擬祝
四二六	"	米須	"	米須世の主の所有する鼓の讃歌
四一七	"	首里	領主の讃歌	
四一八	"	首里	おもしろ まこいしが節	尚眞王の長寿予祝
四一九	おもしろ真声子		せしきよかなぐ すくが節	名高き領主の拝見
四二〇	おもしろ音揚り		あかる もちづきの節	治金丸と下の世の主
四二二	"	屋比久	ちんや うるわしが節	下の世の主の讃歌
四二三	"	屋比久	へどのしが節	下の世の主、屋比久殿原
四三四	"	屋比久	ねやがりやすと くにいちや事が 節	下の世の主の御殿の讃歌
四三五	"	屋比久	すへのちにや うるわしが節	下の世の主
四二六	"	屋比久	ねいし まいしの節	城の讃歌（「上て」とあるから首里城のことか）
四二七	"	屋比久	へどのあすもり のおせやが節	城の讃歌
四二八	"	屋比久	へどのあすもり のおせやが節	城の讃歌

四二九	おもろ音揚り	島中	下にや うるわしが節	下の世の主の讃歌
四三〇	音揚り		おりほしかなし けが節	音揚りの他国への旅とオモロを所望されたこと
四三一	おもろ音揚り		ちにや うるわしが節	良き領主を持つ被支配者の幸福
四三二	"		きたたんよのぬ しあがひやしが 節	オモロを酒の肴のように愛好する歌唱者
四三三	"		つるこにくけし が節	下の世の主の所持する剣の讃歌
四三四	"	米須	きみがなし節	米須世の主の所持する鼓の讃歌
四三五	"	喜舎場	馬に乗って喜舎場口にきた下の世の主	
四三六	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	首里	首里城と樋川の讃歌	
四三七	阿嘉の子 饒波の子	大里	あかのこが ふねたて節	大里按司の讃歌
四三八	"	大里	"	大里、嘉手志川の讃歌
四三九	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き		うらおそい おやのろが節	城の讃歌
四四〇	阿嘉の子 饒波の子		ねいし まいしが節	領主の長寿予祝
四四一	阿嘉の子 饒波の子	安谷屋	きみがなし節	安谷屋掟への世を支配するオモロ拍子の献上
四四二	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き		"	領主拝謁の所望
四四三	"	目取真	ねいしまいしが 節	目取真掟の讃歌
四四四	"		きみがなし節	下の世の主
四四五	阿嘉のお祝付き		下 の 世 の 主 に よ る 永 遠 の 生 命 を 維 持 す る セ デ の 王 へ の 献 上	

四四六	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き		下の世の主の靈劍の讃歌
四四七	"		下の世の主
四四八	"		酒宴と王の讃歌
四四九	"		歌舞
四五〇	"		下の世の主の御殿の讃歌
四五一	"		下の世の主への島々を支配するセチの献上
四五二	"		"
四五三	阿嘉の子 饒波の子	あおりやへが節	オモロ鼓と村々の支配
四五四	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	やまきたらすぎ べが節	島の唄
四五五	阿嘉の子 饒波の子	いしかねのやに が節	鼓の島寄せ
四五六	阿嘉の子お祝付き 饒波のお祝付き	世そへうちもち ちへみおやせか 節	伊饒波掟の長寿予祝
四五七	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	月てだのやにて でかがちよわれ が節	下の世の主
四五八	阿嘉の子 饒波の子	しよりもりのほ ていけばが節	領主の長久なる支配と長寿予祝
四五九	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	うちいではふね たてばが節	昼は太陽、夜は月の輝くように輝いています。領主の讃歌
四六〇	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	すへのちなや うるわしが節	王の讃歌
四六一	"	きみがなし節	下の世の主の讃歌
四六二	阿嘉犬子 饒波犬子	ふねたてばが節	御殿の造宮、讃歌
四六三	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	大ざとのげらへ みやぶの節	山城按司の讃歌
	山城		

四六四	阿嘉の子 饒波の子	阿嘉の子 饒波の子	かねてだみこし が節	阿嘉の子、饒波の子讃歌
四六五	"	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	あかいんこが世 よせひやしが節	領主の長寿予祝
四六六	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	阿嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	きみがなし節	領主の携帶する劍の讃歌
四六七	阿嘉の子 饒波の子	阿嘉の子 饒波の子	あかいんこがふ なたてばが節	
四六八	"	"	しよりのぼ てが節	
四六九	"	"	あかいんこがよ くもまたもが節	オモロ拍子の献上
四七〇	"	"	あかいたて節 ふねたて節	領主の讃歌
四七一	嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	嘉のお祝付き 饒波のお祝付き	もゝとふみあが りが節	沢岬根国への使い
四七二	"	"	もゝとふみあが りぎやあすぶき よらやが節	謡いの王
四七三	"	"	あおりやへが節	領主の長寿予祝
四七四	"	"	こほり きよもりが節	吉日における領主の長寿予祝
四七五	"	"	きみがなし節 うらおそい おもしろの節	米須世の主の長久なる支配の祈念 首里城内の祭場への王の参詣
卷一〇 五二〇	石てん 金てん	石てん 金てん	こぼせり やれけが節	船出の儀礼
卷一〇 六一〇	兼城大親 おもしろする大親	兼城大親 おもしろする大親	うらおそい おもしろの節	久米の領主へのオモロ拍子の献上
六一四	世玉子 世玉仁屋	世玉子 世玉仁屋	あおりやへが節	久米の領主の戦勝予祝

六一五	"	久米島	あおりやへが節	久米の領主の城の讃歌	一一四三八
六一六	"	久米島	"	久米の領主の長久なる支配祈念	一四四三二
卷一 六六九	天久仁屋 天久子	天久	"	鼓遊び	一〇五五
六九三	糸数		大きみが御まへ ともつそのあす びが節	城の讃歌	
卷一 〇二五	阿嘉犬お祝付き 饒波のお祝付き	今帰仁	今帰仁の国讃め		
一〇四七	久場の子		三日毎のオモロ拍子の献上		一一九七
卷一 〇五五	天久仁屋 天久子		鼓遊び		六六九
卷一 二六八	おもしろ殿原 せるも殿原	勝連	阿麻和利と勝連の讃歌		
卷一 二七五	おもしろ小太郎つ	金武	おぎやかへと もいが節	金武の世の主への神酒の献上、長寿予祝	
一一九七	真金子	今帰仁	あおりやへが節	三日毎のオモロ拍子の献上	一〇四七
一一二六	阿嘉の子 饒波の子	今帰仁 伊是名 伊平屋	"	今帰仁の国讃め	
一一三七	おぎやか子		"	城の讃歌	一一六七
一一四三	おぎやか子 よたい人		"	領主の長久なる支配と長寿祈念	一一七三
番外	阿嘉犬子 饒波犬子	山城	"	山城按司の城が落成した時の室寿ぎ	
卷一 二八七	おぎやか子		あおりやへが節	城の讃歌	一一三七
一一七三	よたい人 おぎやか子	玉城	"	玉城に造営された城の讃歌と領主の長久なる支配祈念	一一四三

卷一九 一二八三	真声子	佐敷	うらおそいの おやのろが節	佐敷按司の讃歌と鳥々の支配	
卷二〇 一三三三	よたまし	石原	あおりやへが節	石原世の主の讃歌と長久なる支配の祈念	
一三四三	山内子	兼城	やまき おもろの節	兼城親国の讃歌	
一三四四	山内仁屋	福地	にしかないの節	福地世の主と望月(神女)の讃歌	
一三四五	"	福地	あかるもちづき きみの節	福地世の主への東西からの貢物献上	
一三七〇	大きくて 太郎子思い		あおりやへが節	隠し金の発見	
一三七二	阿嘉の子 饒波の子	大里	ふねたてばが節	大里按司の讃歌	四三七
一三七三	"	大里	ふねたてばが節	百按司に敬愛される大里按司と大里の国讃め	四三八
卷二一 一四一八	兼城大親 おもしろする大親	久米島	うらおそい おやのろが節	久米の領主へのオモロ拍子の献上	六〇〇
一四三八	世玉子	久米島		久米の領主の長久なる支配の祈念	六四一 六四二
一四四二	世玉仁屋	久米島	あおりやへが節	久米の領主の長久なる支配の祈念	一四三 一四六 一三八

歌謡の内容からオモロ歌人の職能の代表的なものとして次のようなことがらをあげることができよう。

一、中央集権体制以前は地方地方の有力な豪族、地方領主の長寿予祝や城の落成の時の室寿ぎ、中央集権体制後は王の長寿予祝、首里城讚美、支配権力の長久祈願。

二、国讃め

三、戦勝予祝

四、井戸の発掘の時の祝歌献納

五、巫覡的性格、王への安須森の解で水献上、後には時之大屋子の役割となる。そのことは『琉球国由来記』に記録されている。後世的に派生してきたものであろう。

このような職能的役割から、彼等の活躍する場が祭式的なものを引きずりながらも祝いの宴席に広がっているのを確かめることが出来る筈である。オモロ歌人達の活躍する場の祭場から祝宴への移行と深く関係することだが、沖繩文学史上におけるオモロ歌唱者の役割を把握する為には、彼の性別が明らかになることが必要となる。従来、彼等が男であるか女であるかということは不問にされてきた。彼等の性別を問題にしてきた人はいない。しかし、それは無視できるほど些細な問題ではない。否、このことの解明なしには抒情詩琉歌の発生を含め、沖繩文学の諸形態を明確に解明することができないと思われる。

ミセセル、オタカベという呪詞や呪言から幻視的叙事詩群に至るまでそれらを管掌し伝承してきたのは、祭式の場合に立ちあつた神女としての女性達であつた。そして、琉歌発生を契機にわずかな例外を除いて南島の歌謡、文学は男性が主流となる。オモロの歌人達は南島における文学の轉換期に立ちあつていたのである。

先にあげたオモロ歌人達のなかで性別がはっきりしているのは「君加那志」だけである。君という名称は『おもろさうし』のなかでは神女を意味する言葉としてのみ使用されている。君が男性および男性の職能を意味する用例は全くないといってよい。オモロ歌人達の歌謡から、アカノコ、ネハノコ（アカノオエツキ、ネハノオエツキ）の性別を断定する証拠は余りないようであるが、『おもろさうし』注釈の為に編纂された『混効験集』の記事は、彼等の性別を見分けるのに重要な示唆を与えてくれる。坤、「あかのこ」

の項に次のように書かれている。

あかのこ 反詞、ねはのこ、おもろの名人にておもひねやかり世を同しふせし

人也、あかのこねはのこかもうちやらぶれの心也悉皆しておもろてた美称の言葉<sup>33)</sup> (傍点引用者)

「おもろてた」を直訳すればオモロ王という意味である。同じ坤、人倫の「おもろねやかり」の項にもほぼ同じ内容が記されているが、そこには「おもろてだ」という言葉は使われていない。てだという言葉の原義は太陽の意であるが、後になると地方領主を意味し中央集権体制の確立後は王を意味する場合が多かったようである。「おもろさうし」の用例中に、女性を意味する言葉としてのてだの使用は全くないといつてよい。『混効験集』のおもろてだという記述はたとえ時代的な間隔があるとは言え、あかのこ男性説を証明するものとなりうる。オモロ歌人男性説のもうひとつの重要な根拠は、彼等の名称である。先にあげた表で明らかなおもろ歌人達のなかに、「子」とか「仁屋」と称される階層の多いことは注目すべきである。『琉球史辞典』は仁屋・子について、

『にや』と『子』はほぼ同義に用いられ、その地方で重要な人で(男性)であることには間違いない。封建時代となり、身分制度が高度に進んだ十七十八世紀になると王子、按司、親方、親雲上、里之子、筑登之、子、仁屋等の階級が出来た。子、仁屋は無位の者の呼称で、筑登之以上のような位ではない。譜代士族の子弟で年少無位の者は姓の下に子をつける。新参士族及上級士族の子弟で無位の者は同じく仁屋をつけて呼ぶ……云々<sup>34)</sup>とある。仁屋・子が男性に関する呼称であることはほぼ間違いない。

君加那志のような神女もオモロ歌人の一人と見ることが可能であるから、オモロ歌人の性別を男性だけ

に限定することは不可能である。しかし、これまで述べてきたことよって趨勢としてオモロ歌人が男性に移りつつあったということは言えると思う。

前の方でも述べたように、ミセセル、オタカベのような呪詞や呪言からクエーナ、ウムイ、テイルクグチ等の幻視的叙事歌群に至るまで、それを管掌し伝承してきたのは祭祀の場に立ちあった神女としての女性達であった。そして、抒情詩琉歌を発生させた首里を中心とする地域において、琉歌以後の文学の主体は男性であった。幻視的叙事詩が抒情詩琉歌の母胎として設定される考えは前章で述べた。文学を創造する主体が一方は女性で他方が男性であることは、二つのジャンルの間に大きな溝があることを意味する。しかし、この落差は趨勢として、オモロの歌人が男性を中心に動き出している、先の事実の指摘によってある程度補い得たと考える。

『琉歌百控』の冒頭に「歌と三味線の昔初まりや犬子音東の神の御作」とある。この歌は、琉歌及び三味線音楽の鼻祖が犬子音東であるということを示す証拠として数多くの人々が取りあげている。そのまま信用することはできないが、赤犬子やおもろ音揚りというオモロ名人の時代が、先ほど述べたように沖繩歌謡史の一大転換期であり、男性がこの頃から歌謡史上に主流となって登場してくることを考えた場合、無下に退けることはできないであろう。

このことは別の側面からも補い得る。巻八のオモロだけに限らず『おもろさうし』に収載されたオモロはかつて全部謡われたものであろう。現在、オモロ歌唱法を窺い知る術はわずかしか残っていない。山内盛彬氏の採譜がどれほど事実在即しているのかわからないが、少なくとも古典音楽に似た謡い方であった

ことは袋中の証言が示している。<sup>(36)</sup> 山内氏が採譜した「あおりやへかふし」は『おもしろさうし』のなかでも多く使用されているが、オモロ名人も又この曲を多く用いている。一音を長く引きのばして謡う唱法は、仏教の声明に似ており、古典音楽の大昔節としての十七八節に著しく類似している。このことはその紐帯の深さを示すと言えよう。『球陽』の記事などもかすかにその辺の消息を語っている。尚清王即位二十五年のところに次のような記事がのっている。「へ首里湛氏三唱神歌陡静波濤」<sup>数明親</sup> 原美里郡伊弉村人也自幼稚時深嗜神歌朝夕詠謡不敢懈怠焉比及壮年詠謡得妙矣嘉靖年間聖主行幸久高島湛氏為神酒司頭捧獻神酒到久高島時聖主下来鷓船将返棹掛帆湛氏乘鷓船奉獻神酒回到中洋黒雲四起風雨頻至東西不分狂浪澎湃進退共難於是湛氏立鷓船頭謡神歌曲再三歌謡風波漸静天面四開鷓船無恙到与那原聖主深蒙褒美擢家来赤頭職為神歌頭頂戴黃冠後賜大島地方數明地頭職」<sup>(36)</sup>

オモロ歌唱法が鍛練を必要としていたことは、それだけ歌唱の技法が芸術的に高められたことを意味し、オモロ歌唱が幻視的叙事詩の歌唱の単純な方法から脱け出て琉球古典音楽的な要素を内に膨らませつつあったことを示すと言えよう。オモロ名人が琉球古典音楽家の鼻祖であることの可能性は以上の理由により、高いといわねばならない。

又、オモロ名人、特にオモロ音揚りや阿嘉のお祝付によって作られたオモロの歌型は八八八六調の抒情詩琉歌の母胎でもあったようである。小野重朗が従来の説に対し疑問を付しながらも否定し、オモロ歌形の特徴として「長短自由で音数の変化も多い」と言い、それ故にオモロは定型短詩形琉歌の母胎ではないという琉歌発生論は、分離解説法という氏の理論によるからである。オモロは小野氏が言うようにすべて

がすべて、「長短自由で音数の変化の多い」ものではない。名人オモロの巻八をみれば明らかである。名人オモロは短詩形への移行を総体として獲得し、つ、つ、あるし、琉歌の基本律八音を豊かに育てている。次のオモロなどはその典型である。

きみがなし節（巻八・三九九）

一 おもろ青揚がりや（八） おもろ音揚が（お祝い申しあげます）

世の清水出ぢやちへ（八） 世の清水を出して

神てだの揃て（八） 神太陽が揃って

守りよわちへ（六） 守護し給い

又宣るむ音揚りや（八） 宣るむ音揚りが<sup>(37)</sup>

「又」を反覆記号と考える反覆法に従えば四行までが一つの詩的世界を形成し、「又宣るむ音揚り」の後に反覆される二行目から四行目までの句が付け加えられてもう一つの詩的世界が形成されている。とすればこのオモロを創作した歌人は、すでに八八八六という定型化された詩形を獲得していると考えてよい。

従来、三味線の伝来によって琉歌成立の絶対年代を見定める方法を多くの研究者が採用している。池宮は「現在の琉歌の原型である狭い意味の琉歌は当初から三味線と結合していたと思われる<sup>(38)</sup>」と述べているが、間違いであると思う。

打楽器が諸楽器のうちで最も古く始源の音楽に採用されたことは常識的に考えて妥当性があり、且つ又、弦楽器が打楽器に比べて高等な技術を要するであろうということも肯定できる。しかし、楽器が言語芸術

の詩の世界を規定することはあり得ない筈である。もし弦楽器である三味線が短詩形の抒情詩琉歌の成立にとって影響力があつたとするのならば、それを理論的に説明しなければならぬ。そして鼓や鉦が何故定型詩を生み出す楽器となり得なかつたかを説明する必要がある。弦楽器は哀艶な響きを持っているが打楽器は単調な表現力しか持ち得ない。だから、抒情詩の形成には打楽器ではなく、弦楽器としての三味線の影響力が大きかつた云々というような説明は説明にならない。

琉歌の成立を三味線の伝来をとおして把握する従来の説は、この両者が歴史的にやや重なっているために生じた結果の誤謬である。八八八六の短詩形琉歌の成立と三味線の伝来による琉歌形式の発展と抒情の純度の高揚は別である。

短詩型抒情詩の成立は言語の問題であり、抒情詩を生み出す主体の認識方法の問題にはかならない。オモロの場合で言えば反覆部分の形成を契機に短詩形抒情詩琉歌への道が切り開かれたという考えが私にはある。但し、反覆部が囃子から発展して、オモロ的抒情詩がその部分に形成されたという小野説には賛成できない。反覆部分は南島の諸歌謡のなかでオモロの歌形を最も特徴づけているものであるが、その部分の役割はオモロと幻視的叙事歌群と比べてみると明らかになる。卷十五、一一〇三番のオモロを見てみよう。

うらおそいおもろの節

一 宜野湾のてだの

宜野湾（地名）の領主が

よほし嶺ちよわちへ

よほし嶺にお登りになって

大田かち見居れば

〈領主〉の田圃をながめると

白種の

稲穂の

寄り靡く清らや

〈風〉になびいているのが美しい

又根の島のてだの

根の島の領主が<sup>(39)</sup>

幻視的叙事歌の伝統が豊かに踏襲されているのを見ることができよう。〈領内の田圃をながめると稲穂の風になびいているのが美しい〉という叙景的な表現は、事実を謡っているのではなく、そうあって欲しいという願望が包み込まれているのである。このような表現法は第三章で述べたように幻視的叙事詩のそれと著しく類似したものである。しかしこの両者には決定的な違いが生じていることも見逃がせない。

即ち、幻視的叙事詩では稲作に必要な労働や稲の成長の理想的な過程が詳細に表現されていたが、オモロでは反復部に願望が集約的に封じ込められる。幻視的叙事歌の豊穣に導くまでの詳細な叙事はオモロの反復部に収斂されていると考えられる。長詩形の幻視的叙事歌から短詩形琉歌への展開はオモロのなかにおける反復部の形成があつてはじめて可能であつた。そして、反復部におけるこのような言語的な働きに一はやく目覚めていったのがオモロ歌人達であつたと思われる。反復部の成立までには長い時間を要したであろう。彼等の活躍した時代に相当な幅があることは彼等の歌のなかに謡われている事実をもとに作成した次の図表によって知ることができよう。

この年表は、おもろ歌唱者の謡つたおもろの内容から、おもろ歌唱者の生存年代を推定したもので、あくまでも、相対的な年代推定である。

① あかわり、くにがみ、まみちけ、まかるこ、あかとも（尚眞王への祝詞と讃仰の言壽ぎがこの歌唱者達のオモロにみられる。）

② おもろ音揚り（尚眞王を讃仰したオモロがあるから、尚眞王の時代とはぼ重なる。しかし、この歌唱者の歌には、地方の、特に南部の有力な権力者下の世の主、保榮茂按司、米須世の主などを讃えたものも多い。中央集権体制の確立する以前が、この歌人の活躍した時代であったと考えられる。）

③ あかのおゑつき（三山時代から第一尚氏にかけて地方に割拠していた有力な豪族達を讃美した歌が多い。三山の根拠地であった、大里、首里、今帰仁の土地讃めも歌っている。大里按司、安谷谷掟、下の世の主、伊饒波掟、米須世の主、山城世の主を讃美した歌もあるが、尚眞王を謡ったものはない。）

④ いしてん、かなてん、さはちきよ（首里城讃歌、年代不明）

⑤ おもろ殿原（阿麻和利の讃歌と勝連の土地讃め）

⑥ おもろ小太郎（金武の世の主の讃歌、中央集権体制の確立以前であろう。）

⑦ 山内子、兄部子（年代不明）

⑧ 糸数・久場の子（福地世の主の讃歌、中央集権体制以前であろう。）

⑨ 真金子（今帰仁城へのオモロ拍子の献上、三山時代の北山滅亡以前のことか）

⑩ よたま子よ・たま仁屋（石原世の主の讃歌、中央集権体制以前か）

⑪ 真声子（佐敷按司の讃歌）

⑫ 兼城大親、世玉子、世玉仁屋（久米の按司の讃歌）

Ⓐ 北山滅 ⓑ 南山滅 ⓒ 護佐丸阿麻和利の乱 ⑬ 尚眞即位 ⑭ 中央集権の確立 ⑮ 尚清即位

三山時代

第一尚氏

第二尚氏

1416  
④

1429  
⑤

1458  
⑥

1477  
⑦

1526  
⑧

1528  
⑨

⑩  
⑪

⑫

⑬

⑭

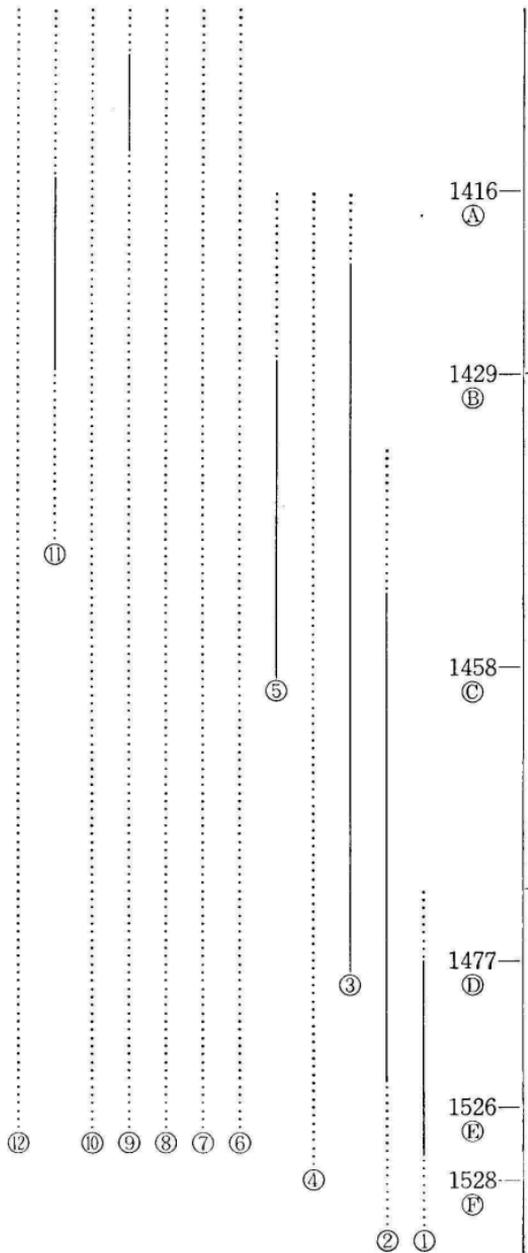
⑮

⑯

⑰

⑱

⑲



沖繩の歴史のなかに支配者的な階級が発生した頃から尚眞王による中央集権体制の確立期に到る時代が、オモロ名人の活躍した時代であった。権力者の宴席に招かれ彼等の長寿や長久なる支配を言寿ぎ、彼らの領有する土地を讚美し、彼等の居城を室寿ぐのが主なる役割であったと言える。彼らは仲原善忠が言うような単なる歌唱者ではなかった。詩人もかねそなえていた筈だ。詩人と歌唱者と作曲家がそれぞれに分離していたとは考えられない。声明的な謡い方と琉歌という短詩形歌謡の母胎は、権力者階級とその成長し

た姿である古代的貴族階級に寄生し、一はやく直接的な生産労働から解放されたオモロ名人達によって達成されたと考えられる。南島の歌謡の場と担い手が祭式から宴席へ、女性から男性へ移る大きな変革期に彼等が立ちあっていたからである。

これまで叙述してきたことをまとめると次のようになる。

一、南島における叙事的歌謡は英雄的叙事詩と幻視的叙事詩に区分され、共同体的歌謡としての幻視的叙事詩が短詩形抒情詩琉歌の源流であると考えられる。

二、琉歌の直接の母胎は名人オモロである。彼等は常に支配者階級の周辺に居て、支配者階級と同じく直接的生産から離れ抒情詩を生みだす基盤を育てていた。名人オモロは他のおもろに比べ総体として八音を基調とする短詩形歌謡への傾斜を深めている。又、琉歌を担う主体は男性であるが、オモロ歌人も男性が中心となっていた。呪詞から幻視的叙事詩にかけての諸歌謡が祭式の場に立ちあつた神女としての女性達に管掌されてきたことを考えればオモロ歌人が南島歌謡の一大変革期にたちあつていたことが諒解される。

三、三味線の伝来をもつて、琉歌の発生年代の想定をすることはできない。楽器が詩的世界を規制することはできない。

(1) 『南島抒情』(外間守善・仲程昌徳共著、一四頁)はこの問題について「形式から逆に考えていくとき『昔風』と言えは偶教律を基調にしてうたわれたものを指すであろうと推測されることから、そう問題はないが『今風』という場合、奇教律を主調にしていた歌が当時盛んにうたわれていたことになる」と記し、今風と昔風の間にあるから仲風といわれたという

説を否定的に把握している。卓見である。

- (2) 伊波普猷『日本文学の傍系としての琉球文学』の琉歌の項。世礼国男『琉球歌謡史論』（『琉球新報』所載。『新沖縄文学』23号九六頁）小野重朗『南島歌謡の発生と展開』（『叢書わが沖縄第五卷』『沖縄学の課題』一四六―一四七頁）
- (3) 伊波「前掲論文」。仲原善忠『琉球の文学』（『仲原善忠選集』中巻）。比嘉春潮『歌と踊りの島』（『比嘉春潮全集』第三卷一五四―一五五頁）。外間守善『琉球文学の展望』（『文学』三三卷七号二四頁）
- (4) 伊波「前掲論文」
- (5) 金城朝永『琉球民謡の起源と変遷』（金井喜久子著『琉球の民謡』一六頁、『金城朝永全集』上巻三五四―三五五頁）
- (6) 仲原善忠『おもろ新釈』七―八頁（『仲原善忠選集』中巻一九頁）
- (7) 仲原『前掲書』二四頁
- (8) 内間貫友『おもろと琉歌 発想法を中心に』（『琉球文学』一卷一号―四号）
- (9・10) 外間守善「前掲論文」
- (11) 池宮正治『沖縄の文学』
- (12・13) 小野「前掲論文」
- (14) 小野重朗『おもろ』に見る海洋文学の展開（『文学』四二卷一五頁）
- (15) 小野重朗『朝風ぎ・夕風ぎのおもろ』（『沖縄文化』第九卷三号一―十二頁）
- (16) 小野「前掲論文」
- (17) 西郷信綱『日本古代文学史』（改稿版）第二章『抒情詩の時代』七五頁。
- (18) 外間「前掲論文」
- (19) 池宮正治『抒情詩としての琉歌の発生』（『沖縄歴史研究』九号）
- (20) 外間守善『南島歌謡の系譜』（『文学』三九卷七号）
- (21) 外間守善・新里幸昭著『宮古島の神歌』解説三四三―三四四頁
- (22) 外間・新里『前掲書』三四三頁

- (23) 外間・新里『前掲書』三四二頁
- (24) 西郷『前掲書』第一章「神話と叙事詩の時代」二二一―二三頁。
- (25) 稲村賢敷『宮古島旧記并史歌集解』、永積安明「沖繩の文学―日本文学の原像」(『文学』三三卷)
- (26) 外間守善「沖繩の古代とエサオモロ」(『うりずんの島』一〇〇―一〇五頁)
- (27) 岩波思想大系本『おもろさうし』、以下おもろ番号は岩波思想大系本に従う。
- (28) 『南島古謡』口訳外間守善
- (29) 『琉歌百控』(『南島古謡』所収)
- (30) 伊波普猷『おもろ選釈』
- (31) 伊波普猷「あまみや考」(『伊波普猷全集』第五卷所収『日本文化の南漸』三五九―六〇二頁)
- (32) 仲原善忠『おもろ新釈』四六―四八頁
- (33) 外間守善編著『混効驗集』校本と研究 九四頁
- (34) 中山盛茂著『琉球史辞典』の「仁屋・子」の項六五一―六五二頁
- (35) 僧袋中『琉球神道記』
- (36) 球陽研究会編『球陽』二〇一―二〇二頁
- (37) 『琉歌百控』(『南島古謡』所収)
- (38) 池宮正治「琉歌概説」(『文学』四〇卷八四頁)
- (39) 岩波思想大系本『おもろさうし』

(一九七五年一月十二日稿)