

徳之島の葬歌

——奄美の民俗音楽文化から——

酒井正子

はじめに

徳之島は、葬送と関わる歌が生きた民俗行為として存在する、日本でも稀な地域であろう。弔い専用の歌（曲）が豊富にあり、真摯で切実な行為として現在も儀礼の中で、あるいは個人的にひそやかに口ずさまれているのである。これらの歌はすべて無伴奏で、死者への掛けや別れ、死にゆく者の思い、死後の世界などが直接歌い込まれている。当然禁忌性が強く、近親者以外耳にする機会がきわめて少ない。私自身、88年以来今日まで島に通う中で、思いを託されたようにたまたま聞いたものが多い。当初は「集団の掛け合い歌」のコスモロジーを探ることを目的として民俗音楽学的調査を始めたわけだが、次第に葬歌の断片が陰画のように現れ、「もう一つの音樂文化」ともいるべき重い意味を持つようになってきた。親しい人の亡骸を前にして歌うことができるのか、またそれはどんな歌にな

るのか。人に聞かせるという要素のまったくないこうした歌は、いう行為の原点の一つともいうべき重要なものであろう。前稿（酒井，91）では、これまで知り得た葬歌群の全体像を、とりあえず調査報告として記述した。

これらの葬歌群は、歌謡の生成と様式を考える上でも重要な示唆を含むと思われる。谷川健一は、大著『南島文学発生論』の4「挽歌から相聞歌へ」において、「シマウタはもと葬式のときの歌であつた」という口碑を手がかりに、シマウタの起源を弔い歌に求めようとする（谷川，91）。谷川は文字資料（歌詞）を提示して、あそび歌（三昧線歌）の中に紛れ込んでいる弔い歌を抽出しようと試みる。しかしその歌詞自体「そのままの形で葬送の時歌われたかについては疑問」であり、「生者が死者に呼びかける直接的な表現」がいつしか変形され、物語風に意味づけされて、第三者が宴席の場で歌えるよう修飾されている」とする（二四一頁）。つまり提示された資料 자체、様々なレベルの記述を含んでいると考えられるのであ

る。ところが徳之島では、直接弔事に関わる葬歌の原像を、行為としてとらえることが可能である。原＝葬歌群ともいうべきこれらの歌は、よりリアルで有効な視点を提供するであろう。本論では、歌謡の成立ちや相互関係を具体的に検討し、徳之島の葬歌の意味するものを見つけてゆきたい。ただし、島内の事象のみでは断片的で不十分な点もあるため、周辺の南西諸島、東アジア地域の脈絡の中でも比較考察をすすめてゆくこととする。

葬歌の事例

葬歌群は大きく分けて、祭儀の進行に直接関わるものと、個人的に哀惜を紛らすために歌うものがある。ただし、個人といっても伝承を共有する共同体の一員であり、西欧近代的な個の概念とは異なる。以下の整理に従って順次みてゆくことにしよう。〈〉は曲節名、「」は包括的な呼称で私自身の命名によるものである。

I 祭儀に関わるもの

葬儀 1 泣きクヤ

2 〈クヤ〉〈ウモイ〉〈ウヤムイ〉＝「供養歌」

年忌 3 〈まんかい玉〉〈御前風〉

II 個人的な哀惜の歌＝「哀惜歌」

- 1 〈やがま節〉
- 2 〈うじょぐい節〉

3 「一上り節」
4 「はんしゃれ節」

I 祭儀に関わるもの

1と2は葬儀に、3は三十三年忌に歌われる。

1 泣きクヤ

自由な泣き叫びのことで、クヤは「悔やみ」の意味。近親及び弔問の女性が死者に対して口々に声をあげて泣き、名を呼び、生前のできごとや残された者の思いを節づけて語る行為で、臨終の直後から葬儀の間中続く。「ハイババドヤー、きさがりあがんもーちやー、ハイー（ああ、こんなに早くあの世にいってしまうとは）」「肝ちゃん（かわいそな子よ、どうしたらいいの）」などの悲嘆、「惜しい人であったのに」「こんなに良い人であつたのに」と故人の人柄や業績、自分との関係を周囲に知らせる内容等が語られる。

*喜念は百戸ぐらいのせまい集落なので、人が死ぬとすぐにどこに居てもわかった。なぜかというと、女の人が大きな声で泣き声をあげてオラブ（叫ぶ）声がさかんに聞こえたから。そうして泣き叫びながら外から駆け込み戸口に入り枕元でも続けた。決まった言葉や節はなく、普段しゃべる言葉で、自由に感情のおもむくままあらゆることを節にして歌った。「泣きクヤ」をする人が多いほど、故人は良い人だと思われた（M24生談）。

以上のような「泣きクヤ」は、谷川があげる来間島・宮古島のユンナキ、ウンナツと同質の行為と思われ、沖永良部島ではクオイ、コイ（悔い）と呼ぶものである。これらは嘆きの表現であると同時に、声による非日常空間を作り出し、死のけがれを払う呪術的な意味をもつものである。習俗としては南西諸島から東アジア一帯に広くみられる。⁽²⁾

2 「クヤ」「ウモイ」「ウヤムイ」 = 「供養歌」

一つの節に声を合わせ、死者への呼掛けを繰り返し歌う。「泣きクヤ」のより組織だったものと考えられ、通夜・納棺・出棺時に、長老を中心にその場にいる女性達により行われる。⁽³⁾ クヤは悔みまたは供養、ウモイは思い、ウヤムイは親が亡くなつた意味だという。呼び名は様々であるが、いずれも声を長くひっぱる共通の音楽様式をもっており、ここでは「供養歌」と総称することにする。伊仙町を除き全島的にみられ、集落ごとに呼び名や旋律・歌詞は異なる。

歌詞は死者への呼掛けが中心である。井之川では、年寄りが亡くなつた時は「うやはー（祖先）がなし」（がなしは尊称）、親が亡くなつた時は「うや（親）がなし」、子供が亡くなつた時は「かなしぐわ（いといの子供）」という文句を、長くひっぱつくり返し歌う。また大人の男を「うめいーり（思いの兄弟）」、女を「うめうなり（思いの姉妹）」と呼んで区別する。

山では80才以上の故人に対してはウヤウモイを、4、50才くらいまでの男にはイーリウモイ、また女にはウトウジャウモイを、7才

までの成少年にはクスイウモイを歌う。クスイとは「くそつたれ」という意味の罵倒の言葉で、親より早く先立つとはこの親不幸者が、との気持ちが込められている。また「7才までは神様」といって、小学生以下はウモイもせず、墓も作らない。歌詞には呼称以外の言葉も混じる。例えばウヤウモイは次のようである。

〔あたらし　むいぬ　アーウや　オーケー〕

〔惜しい　亡くなつた　親〕

ウモイの種類により、傍線の呼称部分をいーり、うとうじや、くすいに変えるが、他の部分は変わらない。オイノは意味不明であるが、「送る」意かともいわれる。昭和50年代まで僧侶等を頼むことなく、この歌で死者を送った。現在も集落内の葬式には必ず長老の女性達が出向き、納棺前にウモイをして成仏させるという。

「供養歌」は、かつては葬式の間中ごうごうと鳴り響いていたといい、その哀切さは島人の骨の髓まで染み込む。聖職者がいない時代に、共同体の成員の手で死者を弔う「無形の祭具」ともいべき重要な歌であった。この歌がないとあの世へゆけないと固く信じている老人も少なくない。葬儀では、前述の「泣きクヤ」とこの「供養歌」が交互に入り混じり、⁽⁴⁾ 日常とは隔絶した世界を作り出す。尾母の79年当時の葬儀の録音では、かん高い調子の「泣きクヤ」が、重なりあいうなりを生じながら幾重にも波のようにおしよせるうち、しだいに低く静かな「ウモイ」の旋律がその場をおおう。激越な「泣きクヤ」と抑制された「ウモイ」の響きは、相まって聞くものに強い印象を与えておかない。

〈神歌の旋律様式〉対象 123 曲 金城'79 より

1. シラビック・詞章中心(唱え)

A エンゲメロディー

① 5音1句型

② 対楽句型

③ テルクグチ(奄美との関連)

男

④ アマヴェーダ(1音高水平)

男

B 動きが多い

はやしが入る

2. 歌的・声中心

A 声を伸ばす

① 音が長く伸ばされる

② 挿入語が入る(産み字、掛け声等)

③ 詞章が不明になる

④ 王府おもろ唱法

男

B メリスマ的

① ウシデーク的

(様々な変化)

② 大節(御前風)的

〈供養歌〉比較譜

J = c. 70

井之川
(クヤ, ウモリ)
山
(ウモイ)

曲譜の説明:
この比較譜は、
井之川 (クヤ, ウモリ) と
山 (ウモイ) の二つの神歌の旋律を比較するためのものです。
両曲とも、約 70 の拍速で演奏されることが想定されています。
楽譜は、各曲ごとに二段階の構成で示されています。
第一段階では、各曲の典型的な旋律構造や特徴的な音程を示すために、
第二段階では、より詳細なリズムや音の強弱を示すために、
各音に頭尾を付けて示されています。
歌詞は、各音の下に日本語で記載されています。

〈やがま節〉手々

J = c. 90

曲譜の説明:
この曲譜は、
「やがま節」の演奏法を示すものです。
手の動きを示すために、各手の動きが矢印で示されています。
歌詞は、各音の下に日本語で記載されています。

南西諸島及び東アジア地域にみられる泣き歌は、記述や映像を見る限り個々人ばらばらの号泣であり、前述の「泣きクヤ」と同種類のものであろう。知見の範囲では徳之島の「供養歌」のように組織だった葬歌は、他地域にはみられないものである。

「供養歌」の音楽様式をみると、旋律はゆったりしたフリーリズムで、短い山形の上下降音形²⁻³フレーズの繰り返しからなってい。長く引き延ばした音と、イ、ノなど、ひびき仮名のような意味のない挿入音が特徴的である（比較譜参照）。徳之島の伝承歌謡の中には、このような様式の曲は他ではない。類似のものを島の外に求めれば、金城厚があげる沖縄の神歌の旋律様式のうち、2-A-①ないしは②にあたるのではないかと思う（表）。事実、金城の収集資料のうち、久米島の鳥島集落の「六月の折目（うむい）」（①に分類される）のいくつかの演唱は、井之川の「クヤ」に音組織も旋律様式も酷似しているのである。鳥島集落は、もとは徳之島近くの硫黄島にあり、明治36、7年に火山の噴火のため久米島に集団移住した。古老達は現在も「朝花節」などの奄美民謡を盛んに歌つており（金城⁷⁹「研究篇」十八頁）、いわば奄美の音楽文化圏に属すると考えられる。とすればこの鳥島の神歌が、奄美、とりわけ徳之島のノロ（神女）が伝承していた神歌を引き継いでいる可能性もあるかもしれない（ちなみに徳之島のノロ組織は、幕末に苛烈な弾圧にあって途絶している）。更に、徳之島の「供養歌」が、もとはノロの神歌として存在していた可能性も考えられるのである。

しかしこの仮説は必ずしもすぐには成立たない。一つには、旋律

的な類似はうつろいやすい現象であり、神歌旋律といえども他ジャンルから相互借用したり、短く切れたり接合して長くなったりとう離合集散・生成・変化が激しいことが、宮古島の狩俣の膨大な神歌群において明らかにされているからである（狩俣⁹¹）。また、両者は歌詞の上ではまったく共通点がない。鳥島の歌詞は5・4音基調の詞型を連ねてゆくものであり、「うやがなし」などの呼称のみを繰り返す井之川とは異質である。

今一つの疑問は、果してノロが葬式を司っていたかという扱い手の問題である。伊波普猷は、「中頭郡勝連半島では僧侶を雇うかわりに、ノロを聘してオモリを歌わせると聞いた」と述べている（伊波⁷⁴七九頁）。しかし沖縄諸島での葬儀のウムイ・クエーナの報告例は、勝連町の一例を除けば、神人が亡くなった時の特殊なものばかりで、一般の人の葬式用のものではない。また大曾根村謝名城では、「神の世界（共同体神事）と仏の世界（葬儀）を分ける」という考えが明確にあり、両者は厳密に区別されていたという。ノロをはじめ神人は村行事を司る一方、葬儀や法事は各門中ごとにいるフリングワ（靈のかかった人）の管轄下にあったという。しかしこうした分業が、離島や奄美に於いても厳密であったかは疑問で、ノロ（公的な神職）とユタ（民間巫者）の未分化という状況もあったのではないか。とすれば徳之島の供養歌が、少なくとも旋律的にノロの神歌とどこかでつながっていた可能性は、否定しきれないものがある。

3 〈まんかい玉〉〈御前風〉

三十三年忌に歌われる。三十三年忌は葬送儀礼とはいえないかもしれないが、死者儀礼の一貫として補足的にここでとりあげることにする。

〈まんかい玉〉は徳之島固有の曲、また〈御前風〉は沖縄の〈かじやでい風〉の流れをくむ曲で、ともに代表的な祝い歌である。一

般に年忌には音や歌を慎むが、例外的に三十三年忌だけは年忌の最後であり、靈が天に昇って神様になる祭り上げだからということで、祝い歌が奏されるのであろう。今のところ井之川の〈まんかい玉〉と西阿木名の〈御前風〉の2例しか知られていない。どちらも儀礼の締めくくりに歌われる。

井之川では墓所近くのイビガナシ（拝所）で宴を終え、最後に「煙と共に天にあげる」として、椎の木を勢いよく燃やしその炎に位牌もくべて次のように歌う。

◎うきゆ（浮世）かりじいま（仮島）や

しゅびゆ（首尾良）はりしい（済）まち

てんと（大道）うしゃ（押上）がれて

かみどうなりゆり

（仮島の現世を首尾よく無事にすごすことができた 天に昇って神となろう）

また西阿木名の状況は、墓から靈を家内に迎えて宴の後、最後に「門送り」^{（かど}送り」といって、たいまつ等を燃やし門の所で靈を送る。その際次のように歌う。

◎かみがみま うが（拝）でい

きみぎみま うが（拝）でい

うや（親）ぬ かみがなし

されて うが（拝）ま ヨンノ

（神々や君々も拝むが、先祖の神様はそれより一層きれいな気持ちになつて拝む）

以上のように祝い歌を三十三年忌で奏する方式は沖永良部島とも共通しており、恐らくは遊行の念仏者（ニンブチャー）の影響によるものであろう。沖永良部島では〈御前風〉踊り歌に続けて〈念仏（ミニンブチ）⁽⁸⁾をぎやかに歌いつつ、墓まで靈を送つてゆくのである。一方徳之島では〈まんかい玉〉とチヨンダラの関連も論じられている（小川・90）。

II 個人的な哀惜の歌＝「哀惜歌」

ここにあげる四曲は悔やみの直後に歌うものである。歌詞は基本的には4句体の短詞型歌謡で、歌掛けでのやりとりが可能な詞型である。子供や夫・妻など、ごく身近な家族・肉親を亡くして後七日一四九日ぐらいまでの期間に、寂しい思いがどうしても紛らせないとき、一人または近親者が寄り添い、家の中や墓場でしじゅう口ずさむ。状況を聞く限りでは、思いがけず若くして亡くなつたというような不慮の死の場合特にこうした歌があふれ出るようと思われる。以下各曲をみてゆこう。

1 〈やがま節〉

「哀惜歌」の代表的なもので、やがまとは「わだかまりや腹だち

など、うつ積した思いを吐き出すことではないか」(山)という。

井之川、母間、尾母、手々などの収録例がある。一九六〇年代の例

(鈴松山・小川調査)には、状況は不明であるが、呪言的要素の大

きいものが見いだされる。

エーイいしふじき しら(坂)なイ

エーイがんたてて うけばイ

あやこぼし アけんむん

いきよち マタたばれ

(石ふじき坂に願立てておく ハブやケンムン) = 妖怪に行き逢せて

下さるなど)

〔井之川〕

B A

B A

B A

B A

B A

B A

B A

B A

B A

に次々と歌われる例を、近年手々で収録した(酒井、90、91調査)。

一例をあげれば次のようである。

①ハレみちぐわ ふいしいてヨ

ハレあぶしみち まよて

ハレうとくわ ふいしいてヨ

ハレうとくわ まよて

ハレうとくわ ふいしいてヨ

ハレうきよ まよて

〔繰り返し。以下略〕

(小さい子を「くして 畔道を迷って 夫を亡くして 悲しさは

子どころではなく 現世を迷って 死ぬ程の苦しみだ)

②かなし やくめえぐわヨ

だんべ(何辺)が いづら

いくさきぬ はまぬ

なかぬ まんな(眞中)

(いどしい人は どの辺に行っているか イクサキの浜の 中の

まん中 *墓場所の地名。)

③にし(北)んじょ(戸)む こいし

はい(南)ぬじょむ こいし

こいし たまくがねい(玉黄金) ぐわ

くい(声)ど ま(持)つり

(死んだ子供が戻って来るかと 北の戸口も恋しい 南の戸口も

恋しい 恋しい玉黄金(宝のように大事な子供)の 声を待つ)

④い(逝)きゆる うい(汝)よりむ

(あの世は遠く離れて 鳥も飛んで行けぬ せめて夢だけは自由に

みさせて下さい)

こうした単発的なものでなく、比較的長くあたかも歌掛けのよう

〔尾尾〕

あやこぼし アけんむん

いきよち マタたばれ

(石ふじき坂に願立てておく ハブやケンムン) = 妖怪に行き逢せて

下さるなど)

(この歌詞は、ハブよけのクチ(呪言)と共に通する。また冥界や死が

歌い込まれた次のような歌詞も、通常では決して口にしないものであ

るよう。

◎ぐしょ(後生)や ふえだ(隅)みいとうてい

とうい(島)やちゅんま とばぬ

ゑめ(夢)や わがじゆ(自由)に

に(見)して たばれ

(あの世は遠く離れて 鳥も飛んで行けぬ せめて夢だけは自由に

みさせて下さい)

こうした単発的なものでなく、比較的長くあたかも歌掛けのよう

のこる わがあわれ
のこる わがあわれ
いきゅんにや かなし

(逝くあなたよりも 残る私がかわいそう いかないで下さい、
愛しいあなた)

⑤ぬ (何) れかたみ う (置) きゅんが

あし (汗) はだぬ ていぬげえ (手拭)

あしはだぬ ていぬげえぐわ

のこち いきゅさ

(何の形見を残すか 汗肌の手拭を 残して逝った)

歌詞は率直な心情吐露が胸をうつ。①は幼子を「くした悲しみに、
田の畔道を歩いていてもふらふらと道を踏み外してしまって」という状
況、②は墓場所の地名をあげ、その砂の中に愛しい人が埋められて
いる、とリアルに歌う。また③は亡きわが子が、今にも「お母さん、
ただいま」と言って帰って来るのではないかと家の内で耳をすまし、
息をこらして待つ。すると北の戸口も南の戸口の方角も恋しく感じ
られるという。このまま恋愛歌だと言つてもさしつかえない内容で
ある。④⑤の「行きゅんにや加那」「汗肌ぬ手拭」などのモチー
フは、通常のシマウタでも送別の歌詞として使われる。しかしその
根底には葬送による別れを秘めているのではなかろうか。

これらは演唱者（M43年生）が8才の頃父が亡くなり、母とその
姉（オバ）が毎晩家で歌っていたので憶えたといい、自身も夫の死
にあつた時、2週間というものの墓に通い続けて歌つたという。極め

て特殊な伝承状況であり、恐らく一生のうちでも耳にする機会は極く限られると思われる。その時聞いたものが強く心に刻み込まれ、
歌い継がれているわけである。そのせいか、旋律や歌詞は個人によ
る違い（個人様式）や演唱のたびごとの違いが大きい。また下句を
反復する場合としない場合がみられ、定型性がゆるい。例えば②の
歌詞は、演唱者の妹は次のように歌う。姉は下句を反復するが、妹
はしないという違いがある。

～あたらし かなし

ハレなー だんべもーつながヨ

ハレいくさきぬ はまぬ

ハレすいなぬ まんなかよ

(哀惜するあなたは、今どの辺りにいらっしゃるか。墓場のイクサ
キ浜の砂のまん中に)

しかし「やがま節」一般の特徴は、上下句同旋律という旋律構造
の共通性にある。たとえば前記の井之川及び手々の例では、上句第
1句を旋律A、また第2句を旋律Bで歌うとすれば、下句第3、4
句も同じくAB旋律で歌う。更に手々の例は下句部分を反復するの
で、歌詞1節分は記号で示せばABA BABABという旋律構成となり、
歌い連ねてゆくとABA BABABAB…となつてゆくわけである。な
おAもBもともに山形のゆるやかな上下降音型である（楽譜）。

この「やがま節」に共通する旋律構成は、奄美大島のユタの流れ
歌を思い起こさせる。山下欣一収録テープによる「おもいまつが
ね」（まれがたれ）（ばしゃながね）は基本的に同型旋律で歌われ

(このユタの個人様式であろう)、2句ごとに対になつて各々 A B : の旋律型を連ねてゆく。ただし歌い方はきわめてシラビック(拍節的)II音符にことばの1音節が対応する形態)で、言葉をたたみかけ、溢れ出させるような印象である。一方「やがま節」はシラビックではなく、「供養歌」に似て音をひきのばす歌い方である。

2 「うじょぐい節」

次の1例しか知られていない。(松山・小川調査)。

①あもいもい あもい

とうるきばる ゆくらわちもゆんなヨ

かまちえぬ いしくびりな

アレ ていいちが たっちゅんど

ハレたちが たっちゅんど

お母さんよ、お母さん 轟木の烟から日が暮れてからは帰つて来るなよ、カマチャの石くびりというところには 雷雲が一つ二つ立つてゐるよ)

②うづき てんとがなし

ゆがまぶ(守) いヨ しんしょんな

あたら(可惜) きやぬ わくわ(吾子) ぐわ

ハレ まぶて たぼれ

(お月さま、お天とうさま、不公平な守護はしてくださるないといし私の子どもを よく見守つてくださいよ)

③いしまくら し(敷) ちゅて

ふ(欲) さるむん(物) や ね(無) しが
みじい(水) ぬ はちば(初々) とう

はなぬ みゆだ(枝)

(墓の中で石枕を敷いて寝てるので 欲しい物はないが 水のお初と 花の三枝が欲しい)

④いしまくら しちゅて

かえらんちやヨ かえりならんど

いしまくら しちゅて

ハレかえるみち ねん

石枕を敷いて寝てるので 帰ろうとしても帰ることはできない

また 帰る道理もない)

〔母問〕

松山の解釈では、これらは母が墓場で亡き子の靈と歌掛けをしてい

る状況ではないかという(松山'80)。(1)(2)は徳之島固有の歌詞と思

われ、特に①は日常のおしゃべりに近い不定型詞である。(3)(4)は、

次の与論島の「道いきんとう」とも共通の文句がみられる(傍線

部)。

○後生にいえる親や

何がヨ欲しや物や

水ぬ初々とう

花ぬ三枝

(あの世にいらっしゃる親の欲しい物は何か 水の初々と花の三本である)

○哀れさみ 親や

後生じ 石枕

石枕 敷ちゆて

(かわいそに親は、あの世で石枕を敷いて寝ておられる。何をながめるか、楽しいものは何もないではないか)

〈道いきんとう〉もあの世と会話し、心を通わす歌だという。墓にある死者を歌うこうした特徴的なモチーフは、沖永良部島でも共通してみられ（吉田他⁸⁵）、同島の〈念佛〉の中にも顔をだしている。これらは葬儀や法事を司る念佛者により持ち運ばれた可能性が強い。次の〈二上り節〉①にみられる「地獄極楽」などの言い回しも、念佛の影響下にあるのだろう。

3 〈二上り節〉

〈はやり節〉〈道節〉などとも呼ばれ、三味線にのせて大島、沖永良部島にも広まつた名曲である。大島では〈徳之島節〉、沖永良部島では〈大田布嶺〉として親しまれている。三味線つきの島歌（あそび歌）というイメージが強いが、井之川では無伴奏の「哀惜歌」であり、手々の〈やがま節〉の①と類似の歌詞や、次のような歌詞が歌われた。

①エーイジ⁸⁶く じくらくや
いきや (如何) たんべぬ しまが
行きぐい (声) や あてむ
ハレもどるくい (声) ね (無) らんど、ねらんど

（地獄極楽は如何に遠いシマであることか。行く時の挨拶の声はあっても戻って来る声はない）

②エーうむ (思) たんてぬ かなぐえ

ちゅみち (一道) いきならんでい
うたうてば かなぐえ

ハレむねにマタしゅ (染) めて、しゅめて

(思っているいとしいあなたでも一緒にしねない
胸に染めて下さい)

③いきゅんてぐわに しいりば

あとなん かけたちゅり

う (居) らんてぐわに しいりば

(行こうとすれば後に影が残る 居ようとしても居られない)

〈二上り節〉はトウギ歌として知られ（徳和瀬、目手久などの報告がある）、治る見込みの無い重病人の夜とぎに、一晩中つきそつてこの曲で歌掛けをしてなぐさめた。ハブに噛まれ、トウギを体験し、奇跡的に生還した人の話では、生死の境をさまよっている時に聞く三味線の音はとても心地よく、痛みを忘れて安らかに眠つていいけるようなものであつたといふ。瀕死の病人も時には声をふりしほって別れの辛さを歌つた。

○わかれてや いきゅり
ぬ (何) ぬかたみ うえせら
なまじいみい (生爪) や はが (剥) ち

かたみ うえせら

(私はもう死んでゆくが何を形見に差し上げましょう 生爪を剥し
て形見に差し上げましょうか)

これは目手久で、85年に、ある病人が亡くなる前の晩のトウギで歌つ
たものである。看護の娘は涙ながらに

◎しじぐ なまじいみい(生爪) は

やりど はが(剥)しゅしが

うり(汝)とう わん(吾)とうがでい

ぬ(何)ぬふえだ(隔)めぬあんが

(痛む生爪は苦労して剥すが、あなたと私の間は何のへだてがあり
ましようか)

と返したという。前述の井之川の③の例も、こうした状況で歌われ
た歌詞が、死にゆく者からのメッセージとして残されているのでは
ないだろうか。

手々では「上り節」のことを「坊主がみょうみょう」と呼び、
心が悲しい時はいつでも歌う。一方悔やみの後に歌うのが「やがま
節」という風に区別している。例えば夫が亡くなつた直後に、妻が
寂しくて「やがま節」を布団の中で歌っていた。十年後、夫を思
だして歌う時には「坊主がみょうみょう」をうたうのだという。ま
た一人で畠仕事をする時などにも「坊主がみょうみょう」を口ずさ
む。しかし両者は歌詞の上では次のような共通のものもある。

◎やまと(大和)たび すんちゅ(人)や
んちい(三)なりば かえる
うゆばらぬ かなに
てかけぬ なりゆめ

ぐしゅ(後生)がたび すんちゅや
かえるみち ね(無)らぬ

(本土に旅する人は三年もすれば帰る。あの世に旅する人は帰る道
が無い)

4 「はんしゃれ節」

井之川のある一族で歌い継がれている曲。「はんしゃれ」とは長
老の女性に対する敬称で、一族のはんしゃれが歌っていたからへは
んしゃれ節」と呼んだのである。子供などを「くして心が悲しい
時や、年をとつて寂しい時、世を去る時に歌うという。

へんぬ くまぶしや

かんじよて かんじよいやるめ
わんがうも(思) ゆん くどうや

ハレかんじよい なられヨンノ

(天の細かい星々は数えれば数えることができるが、吾が思いは數
えきれない)

これは「天の群星(ぶれぶし)や……」という琉歌のモチーフとも
共通する歌詞で、ほかに「上り節」①の歌詞なども歌われた。他
には次のようなものがある。

◎てんぬ しらくもに

はしかけぬ なりゆめ

うゆばらぬ かなに
てかけぬ なりゆめ

（天の白雲に橋が掛けられようか、及ばない彼女に手が掛けられようか）

さきや さだまらぬ

ありなみに うちゅる

ふねぬ ぐとうく

（年をとつてゆき 先が不安だ 荒波に落ちた船のように）

その状況は〈やがま節〉よりも非限定的で、一族の持ち歌という性格が強い。こうした表に出ない曲も、各家々にあつたであろうことを指摘しておきたい。

考察とまとめ

葬歌に導かれて周辺地域との比較研究を始めたが、まだほんの端緒にすぎない。ここではとりあえずの中間的なまとめをしておこう。

1 音楽様式の諸問題

本稿では徳之島の葬歌を大きくIとIIに分けたが、これは歌われる前後関係を中心としたもので、音楽様式の類似によるものではない。旋律の様式からみれば一応次のように整理できるかと思う。
イ、不定型な泣きじゃくり……泣きクヤ
ロ、フリーリズム旋律……「供養歌」
ハ、有節的な短歌謡（拍子は明瞭）

（1）上下句同旋律
（2）上下句異旋律
　　上句り節／下句り節
　　（一上り節）／（はんしゃれ節）
　　〈やがま節〉／（うじょぐい節）
　　〈まんかい玉〉／御前風

ただし有節的とは、第1節、第2節というように短詞型の歌詞を同じメロディーで歌つてゆく、島唄一般にみられるようなスタイルのことである。歌詞は4句体で、1、2句を上句、3、4句を下句とする。なお〈うじょぐい節〉は有節的で、下句旋律は上句旋律の要素から構成されてはいるものの、完全な同型旋律ではない。

この整理の中で〈やがま節〉は、口とハの中間に位置するような性格をもつ。というのは先にみたように、何節か歌い連ねると旋律としてはABA BABABABAB…となつてゆき、口と類似の構成が生じてくるからである。声を引き延ばし、なだらかに上下降する旋律の印象も、口に近い。一方ユタの流れ歌にもこのような旋律構成はみられるが、歌い方は、言葉を重視したシラビックなものである点が異なる。松山は「ヤマガ節の響きの中に確かにクヤの持つある独特な雰囲気を感じ取った」と述べているが（松山⁸⁰）、以上のような構成・印象の類似を示唆していると思われる。

ところで徳之島の民俗音楽的事象は、全体としては短歌謡による掛け合いで優勢で、その殆どを占める。キヨーダラ、正月歌などの「集団の掛け合い歌」⁽⁹⁾は南西諸島全体でも特徴的なジャンルであり、また個人の掛け合いでには「うわさ歌」（酒井⁹⁰、⁹¹）のような自然発生的な局面が豊富に観察される。こうした「掛け合い歌」は島内で充実、深化し、民俗行為としても完結している。反面、沖縄地

域の神歌に代表されるような、事柄を長く語ってゆく長詞型歌謡が、

〈口説〉を除いて乏しい。

この偏りに対しても様々な解釈が可能であろう。歴史意識や伝承組織のあり方の違いであるとか、掛け合いの対面状況における瞬間によりファンタジーが燃焼される結果であるなど。しかし事例は希少であっても、音楽的には徳之島にも「語り」の要素は存在するのである（ここでいう「語り」の音楽的要素とは、一定の短い旋律の繰り返しにのせて事柄が語られてゆくような様式をイメージしている）。それらは〈口説〉以外は、この「葬歌」群、とりわけ「供養歌」と〈やがま節〉の中に見いだされるように思われる。

「供養歌」の旋律は沖縄の神歌の系統に属する可能性があることはすでに述べた。〈やがま節〉における旋律構成も、A B A B A B …という旋律的受け皿に長歌謡をのせて歌つてゆくことを可能にする。短歌謡を連ねて長歌謡を生成されるという過程も音楽様式としてはあながち否定できない。これは従来の文学研究では言われてこなかつた視点であるが、もっと検討されてもよいのではないだろうか。ともあれ〈やがま節〉は、短詞型歌謡としては歌掛けの枠組みでとらえうるが、音楽様式としては神歌や語りに属する要素も多分にもつ境界的な曲であろう。なお、イロハの整理は、あくまで旋律の様々な要素をあげ、その相互関係を論じるためのものであり、この順に生成発展したことを示す意図は無いことをおことわりしておきたい。

2 念仏者の影響

念仏者の沖縄における活動は17世紀以降と思われ（池宮⁹⁰）、末期は細々ではあれ戦前まで、各地で葬儀や法事のカネ叩きに携わってきた。徳之島の三十三年忌の方式および「哀惜歌」の一部や「へまんま〔口説〕」にはその影響がみられ冲永良部島の〈念仏〉や悔み唄、与論島の〈道いきんとう〉に連なる特徴的な歌詞で結ばれている。

特に墓にある死者を具体的に歌う描写が目につく。一方奄美大島では、その直接の影響は歌の中には見出しづらい（福田⁷⁹参照）。その意味で、徳之島までが念仏者の足跡が色濃くみられる地域ではないだろうか。南島の「死を歌う伝統」の重要な部分を念仏者が担っていたことが想定できるが、宮古、八重山地域での展開についても今後調査研究をすすめてゆきたい。

3 「シマウタ・弔い起源説」再考

谷川は、万葉集では挽歌から相聞歌へ歌の内容の転用がみられるといし、そのことは奄美における「弔いの歌からシマウタへ」の流れにも適用できると述べる（谷川⁹¹「四九頁」）。これに対し古橋信孝は「挽歌には非常な禁忌性があり、特殊な状況でしか歌わないことを考えると、なぜ奄美の歌の中では挽歌から相聞への移行が考えられるのか」と疑問を投げかけている。また小川学夫は、奄美的状況では、挽歌から相聞歌へという一方向だけでなく、逆も考えねばならないのではないかという。葬送、旅送り、婚礼すべては「別れ」という局面でつながり、それには歌あそびも伴っている。そこで歌

われる歌詞は同じ歌詞でも状況によって恋歌であったり、死者を送る歌であったり、旅送りであったり、花嫁の別れの歌であったりするというのである（山下他、第三章）。小川の指摘は徳之島の「上り節」では顯著である。同じ曲が山では「井之ぬいび加那志」と呼ばれ旅送りに、また花徳その他では「道節」と呼ばれ、婚礼の出で立ちの道行にうたわれる。

以上の議論は、もっぱらIIの「哀惜歌」の局面で問題になる事柄である。古橋の指摘する禁忌性がどのように表れているか、個々の歌詞ではなく曲（旋律）そのものに付与されているタブー性を検討してみよう。はんしゃれ節は一般性をもちえない曲なので除いて考えると、死と直結する意味でのタブー性が強いのはやがま節（うじょぐい節）であり、上り節はそれよりは多義的な広がりをもつ。同一集落で比較すれば、このことは明らかである。手々ではやがま節は悔やみの直後に、上り節は一般的な寂しさの中で歌う曲と区別されている。また井之川では、やがま節の演唱をお願いしたところ日柄の悪い日は避けられた。元来不吉な曲であり、通常歌うべきではないとの禁忌性はやがま節では強い。一方上り節は、祝いの席では避けられるものの、日常の歌あそびの場では三味線にのせて登場することもある。

「上り節」で行う病人の夜とぎは、生と死の境界にあり、両者を橋わたしての両義性をもつ。歌掛けを基本とし、時に病人も加わり別れを歌うことは前述した。この歌あそびの相手が亡くなつた状況が、やがま節（うじょぐい節）の世界—死者の靈との歌掛け—

だと考えられる。死者からの思いを歌う歌詞が混じるのは、この夜とぎの状況が介在するからであろう。かつて棺はすぐには埋葬されず、何日か墓地におき、そこで近親者が歌あそびで慰めたといいう（小川、78）。夜とぎが引き続き墓場でも行われていたわけである。

古橋、小川の提起する問題は、奄美の場合「歌掛けを基本スタイルとする」ことを出発点に考えねばならないことを示している。歌掛けは奄美に根強く特徴的な歌の装置である。それはあくまで「一人称的な世界であり、顔と顔を見合わせた対面状況で、具体的な「あなた」に対してこそ歌う行為は存在するのである。その限りでは死者も恋人もかわりはない。このきわめて具体的な「あなた」という媒介項が、死者に対する禁忌をのりこえさせ、恋愛歌との距離を縮めていると考えられる。

谷川は「（奄美では）とむらいのときには歌っていた歌がいつしか男女の別れのときの歌として宴席で歌われるようになつたものが多い」とする。この言述が、もし歌掛け＝恋愛（相聞、宴席をイメージするとしたらそれは狭すぎるのではないか。私自身は歌掛けを「男女のあそび、恋愛」のみならず「うわさ」「死の前後」などより広く本質的なコミュニケーション及び表出の行為として捉えている。また、弔いから別れへといつしかなつていったわけではなく、むしろ小川が指摘するように両者は「別れ」の同質性ゆえに同じ歌が歌われたのだと考える方が、奄美的実状には合う。谷川の議論はきわめて本質的な問題提起を含みまた触発されるところ多大であるが、奄美的こうした歌掛けの世界が時空をこえて万葉集に適用でき

るかについては疑問に思う。なお「シマウタが弔いの歌から起こつたのではないか」という説自体は一面的にすぎる。その説を早くからとされたとされる小川自身、「島唄・とむらい起源説」と題した

隨想の中で、そうした流れも一部認めた上で「やはり島歌のルーツはイトウ（仕事唄）ではなかつたろうか」と述べているのである（小川⁷⁸）。確かに大島の〈行きようれ節〉〈行きゆんにや加那節〉

〈送れ節〉、そして徳之島の〈上り節〉は弔い起源説にかなう歌（曲）であろう。しかし弔いという契機がシマウタのすべてではない。私の視点からすれば谷川があげる〈嘉徳なべ加那節〉〈磯加那節〉などはむしろ「うわさ歌」の範疇で考えられる（酒井^{91a}）。

弔いや儀礼のみならず、うわさ（情報プラス幻想）、仕事、男女のあそび（エロス）など人間の生にとって本質的な行為はまた歌の契機としても本質的であり、古代に遡及させる以前に、より現実の民俗的事象にわけ入つてゆかねばならない問題だらう。南島の脈絡と古代の脈絡は、個別論をつみかさねてすりあわせるという比較研究の大前提になる作業をこれからも続けてゆかなければならず、周辺地域との比較研究においてもなおさらである。

注

(1) 男女に分かれ集団で歌を掛け合い、次第にテンポを速めてあそぶ、徳之島に特徴的なジャンル。〈田植歌〉〈キヨーダララ（まんき遊び）〉〈正月歌〉などの曲種があり、動的で量感に溢れ、複雑な掛け合いの様式をもつ。

(2)

永吉⁸¹伊波⁷⁴ほか。漢・朝鮮民族誌の記述でも顯著である。

台湾高山族の宜灣アミ族では、口々に死者に呼びかけ、「悪魔に誘惑され連れ去られないように」と泣く（黄⁸⁹）。花蓮県港口村のアミ族では、これまで一緒にしたこと、思い出など、心にこみあげてくるまま口にして泣き、その内容は一人一人違うという（酒井⁹²調査）。なお、東アジアのみならず西太平洋地域のトロブリアント諸島での泣き歌が、徳之島の葬式の只中にいるような気持ちにさせられた体験がある（日本映像記録による民族誌フィルム）。

(3) かつては初七日、四九日等に墓でも行われたという。

(4) 徳和瀬ではこの両者を合わせて「クヤ」とよび、悔やみの行為の総称としている。

(5)

徳富重成氏のテープによる。

〔付記〕

本稿を成すにあたりご教示を頂きました調査地の皆様、小川学夫氏、金城厚氏、シンポジウム参加の機会をお与え下さいました山下欣一氏に謝意を表します。

(6) 国頭村辺土名、大宣味村城・謝名城・喜如嘉、久米島など の例（『南島歌謡大成沖縄篇』所収）はすべてノロの葬儀のためのものである。唯一の例外は勝連町平安名の「葬式のウムイ」（『日本民謡大冲縄諸島篇』一〇一）で、一般の人の葬儀に歌われ、また正月や祝いにも同旋律が用いられ

る。この詞型は琉歌調4句体で、対語・対句を連ねる前述のタイプとは系統を異にする。

(7) 根神の大城茂子氏のご教示による。(92調査)。

(8) 酒井⁹³。なお「まんかい玉」と「御前風」の関連は他にもみられる。例えば徳之島では「口説」の最後を「まんかい玉」の旋律の後半部分を使って締めることが知られているが、沖縄の「十番口説」『民謡大観沖縄諸島篇』三三五では、まったく同様に「御前風」で締められている。

(9) 注(1)に同じ。

(10) 「み肉は野原ぬ土とうなり み骨は岩屋の 石とうなる」など。

(11) 歌詞のみならず、旋律の側面も重要である。徳之島の前述の「二上り節」のように、旅送りと葬送が同じメロディーを用いて隠喩的に結ばれることができ南西諸島で広くみられる。大島の「送れ節」(宇検村の別れ歌)「行きゅんにや加那節」もどちらの機会にも歌われたという。前出の沖縄本島大宜味村謝名城の「ノロの葬式のウムイ」は、同集落のウンジャミ(海神祭)の神送りのウムイと同旋律である。また宮古島の航海安全祈願の「旅榮(たびばい)」のアーヴは、葬儀にも歌われる(山下他⁹⁴第三章)。

文 献

伊波普猷 一九七四「南島古代の葬制」『全集』第五卷 平凡社

小川学夫 一九七八「島唄とむらい起源説」大島新聞 2月

19、26日号

一九九〇「徳之島民謡『まんかい玉』と沖縄の“チヨンダラ”」『徳之島郷土研究会報』第一六号 徳之島郷土研究会

金城 厚 一九七九『沖縄諸島の神歌』東京芸大修士論文

福田 晃 一九七九「念仏聖の伝承文芸—沖縄のニンブチャーの場合」『講座・日本の民俗宗教7「民間宗教文芸』弘文堂

松山光秀 一九八〇「靈との歌掛け」『奄美沖縄民間文芸研究』第三号

永吉 育 一九八一『えらぶの古習俗』道の島社

吉田治里他 一九八五「悔み唄」『沖永良部民謡集』第1集 吉

田蛇皮綾樂譜研究所

池宮正治 一九九〇『沖縄の遊行芸—チヨンダラーとニンブチャー』ひるぎ社

谷川健一 一九九一『南島文学発生論—呪謡の世界』思潮社

狩俣康子 一九九一「狩俣の神歌」『南日本文化』二三号 鹿児

島短大南日本文化研究所

酒井正子 一九九〇「うわさ(ゴシップ)歌の周辺—目手久集落の歌あそびの事例から」『口承文芸研究』第一二号

一九九一-a 「奄美のうた情報システム—うわさ歌の概念化と展開」『奄美沖縄民間文芸研究』第一四号

一九九一 b 「徳之島の葬歌の系譜 資料と予備的考察」『徳之島郷土研究会報』第一七号

一九九三（予定）「歌と儀礼 沖永良部島三十三年忌調査報告」
『湘南国際女子短期大学紀要』第一号

山下欣一他（編）一九九二「南島の文学・民俗・歴史—南島文學発生論をめぐって』三一書房

外間守善他（編）一九八〇「南島歌謡大成沖縄篇」角川書店
日本放送協会（編）一九九一『日本民謡大観沖縄諸島篇』日本放送出版協会

黄貴潮 一九八九『宜蘭阿美族三個儀式活動的記錄』中央研究院
台北

（さかい・まさこ）／湘南国際女子短期大学