

『『おもろそうし』と琉球文学』

狩俣 恵一

題と絡めて検討する。そして、「船多とオモロ」の「ふし」の特徴について指摘したうえで、「ふし名」から見るかぎり、「ありき」とオモロ」と「船多とのオモロ」とは同一の音楽（曲節）性を有していないと述べる。

琉球文学の研究は、『おもろそうし』の研究を核として、琉歌・島々の歌謡・芸能・民話へと広がった。伊波普猷によって始められたオモロ研究は、言語に留まらず、琉球王府の信仰・文学・民俗・歴史などの研究へと広がった。そして、文学研究としてはオモロ詞章の構造的な解釈へと進んだ。

本書第一部の第一編は、『おもろそうし』をいかに読み解くかをテーマにしており、第一章の「オモロの解説論」は、『おもろそうし』の記載法に注目し、小野重朗が提唱した「分離解説法」の「連続部」と「反復部」についての見解を述べている。すなわち、〈ちよわる〉〈降れわちへ〉は「連続部」に属する類型的表現で、〈みおやせ〉〈ちよわれ〉は「反復部」に属する類型的

表現であると述べ、小野重朗が「反復部」の肥大化という視点から短詩形化を説明したのは不十分であると述べる。この短詩形化の問題は、南島文学論において、叙事〈長詩形〉文学の発生、そして叙事から抒情〈短詩形〉が発生するという問題とも絡めて論じられてきたが、本章では一貫して長詩形歌謡の解説という視点で論じており、説得力のある内容になっている。

第二章では、ヲナリ神信仰の多くが航海のオモロで謡われ、弁財天、天妃、媽祖、観音信仰と重なっていることを論じるが、ここでは民俗的視点からオモロを解説する。また、第三章の「ありき」とオモロ「船多とオモロ」では、それが実際の航海の場で謡われたものか、それとも儀礼として謡われたものかを重複オモロの間

第四章の「古琉球末期のオモロ、尚寧王の君手擦り百果報事を中心に」では、島津侵攻の危機的状況の中の「君手擦りの神事」に、官人もしくは男性歌唱者のオモロが入り込んでいると述べ、「おほつ／かぐら」を霊力の源泉とし「さしぶ／むつき」に憑依する間大君以下の君々の祭祀があり、その他「にるや／かなや」の来訪神の王府祭祀が別に存在したと述べる。また、第五章の「地方で謡われたオモロ、久米島オモロの特殊性」と、第六章の「久米島オモロと『君南風由来并位階且公事』所収の『仲里城祭祀之時おもろ』」では、久米島の位置が中国及び宮古・八重山の出入り口であり、境界的な地域であったため、久米島の高級神女である君南風は航海神として謡われる一方で、男性歌唱者と一体と

なつてオモロを謡う王権儀礼を行ったと述べる。

要するに、本書第一部第一編は、歌われたオモロの現場を想定しての男性歌唱者の問題、久米島オモロを足掛かりとした地方オモロと中央オモロの問題、文献的研究によるさまざまなレベルの重複オモロの問題、オモロの表現を支える民俗・信仰・王権の問題などを論じており、多様な視点からのオモロ解説である。なかでも、尚寧王時代に謡われた「君手擦りの百果報事」（第十一七四一）は、君々を中心とする神女や女官を主体として神事の場で謡われたものだが、そのオモロと「浦添城前の碑」との関わりから、男性官人等が神事の場に表立って関わっていると指摘し、男性のオモロ歌唱者が神女のオモロよりも優位に立つ状況を考察している。

第二編は、オモロのテクスト論である。オモロの編纂は、一五三一年、一六一三年、一六二三年と三回に亘って行われたが、その後一七一〇年の首里城火災で焼失したので、『混効験集』の編纂者たちに

よつて『おもしろさうし』の再編纂事業が行われたとする嘉手苅千鶴子説をもとに展開する。ところで『おもしろさうし』は、尚寧家本と安仁屋本の二系統の写本が存するが、オモロ研究は安仁屋本系統のテクストを中心に行われてきた。その理由は、安仁屋本の「言葉聞書」がオモロ理解に役立つたことと、区切り点が謡われる際の息継ぎと理解されたためである。しかし、安仁屋本には朱書と墨書の注記があり、朱書を原則とした区切り点は、一七一〇年の再編纂の際に付したもので、息継ぎではなく意味を理解するためのものであり、その頃既にオモロが意味不明となり誤った区切り点を付したのもあると述べ、区切り点は息継ぎではないことの理由を明らかにした。また、第九「いろいろのこねりおもしろ御双紙」につけられた「舞の手」は墨書であるが、朱書きの「言葉聞書」があることから、「舞の手」は再編纂事業以前のもので、オモロがさかんに謡われた時代のものであると述べる。

つまり、区切り点や巻第九の「舞の手」

の問題は、一七一〇年の書き改めの時のオモロが相当に衰微していたことを物語るものであり、男性歌唱者による儀礼的もしくは形骸的なオモロの時代になっていたのではないかと推論し、巻第十一と巻第二十一等の重複オモロは、書誌的な問題に起因すると同時に、再編纂のあり方や再編纂前後で変化したと思われる『おもしろさうし』の姿を考えさせる貴重な資料であると述べる。

第三篇はオモロの担い手論である。古琉球時代から培われてきた平仮名表記の伝統は次第に漢文表記へと代わるが、それは羽地朝秀の女官から男性官人への改革と連動しており、それに伴う高級神女の衰退は神女オモロの衰微へと繋がることを論を展開しているが、平仮名表記・漢文表記の問題は、公的文書の漢文化であつて、オモロ・ミセゼル・オタカベ等の伝承資料は基本的に平仮名表記のままである。よつて、表記の問題と男性官人主導の問題は、オモロにおいては直接的な因果関係は薄いと思われるが、時代とともに男性のオモロ歌

唱者が大きな力を持つようになってきたことは確かである。

しかし、そのような状況にあっても、神女のオモロも行われていた。美称語・美称辞を多用する比較的長詩形の神女オモロは年明けの祭祀を叙事し、国王を称えた。一方、男性歌唱者のオモロは年頭にあって国王の長寿を言祝ぐスタイルであった。すなわち、歌唱者オモロは「年の始まり」と謡うのに対して、神女オモロは「明けま年／向かう年」と謡い、「押し開け年／直り年」と謡う。つまり、神女オモロは祭祀の最も深刻な時間を謡うのに対して、歌唱者オモロは元旦の日の出を仰いだ後の、いわば昼間の儀礼を担ったウタであると考えられる。

また、歌唱者オモロが概して、「てだ」「てだ子」「今日の良かる日／今日のきやがる日」のように平明な語による表現で国王を言祝ぎ、オモロの外の言葉と連続性があるのに対して、長詩形の神女オモロの言葉は、一般的なオモロにはみられない言葉や表現があり、特異なウタである。

要するに、神女オモロは王権の中心にあるウタであり、高級神女はヲナリ神として国王を宗教的に守護する立場にある。よって、神女オモロは外のオモロとは異なる特殊な言葉を持ち、王権歌謡としての性格を強めていったのに対し、歌唱者オモロは正月元旦の朝拝儀礼で、祭祀の周辺で謡われた歌謡である。平たく言うならば、神女オモロはミゼゼルやオタカベに近く、歌唱者オモロは神女オモロの「もどき」としての性格を有すると述べている。

第四編はオモロの表現論である。オモロは長詩形の叙事歌謡であるが、宮古島の神歌のニーリヤフサに比べると比較的短い詞章である。その理由はオモロの最終節の終わり方とも関連すると考えられるが、著者はそれについて次のように述べる。オモロの「連続部」は客観的叙事的な表現で、「反復部」は主観的抒情的に表出されるが、オモロの最終節の「連続部」は特例のように主観的な表現で謡い終えるものと、対句の一方を落として主観的な強い表現で終わるものがある。オモロが最終節にお

いて、「連続部」「反復部」両者ともに、主観的な表現で謡いあげるのは、オタカベ・クエーナ・ウムイ等と同じようにオモロが祈願詞的なウタだからであり、最終節が主観的な表現になったのは、「連続部」と「反復部」が一体となり有機的に結んで、オモロ一首のテーマを凝縮し、最終的に謡いあげる構造の表現形式をオモロが獲得したからだと述べる。

換言するならば、「最終節ではオモロ一首のテーマを凝縮し謡いあげる」という著者の指摘は、叙事表現のオモロであっても最終節は抒情的表現に収斂される傾向にあるということであるが、それについては既に生産叙事歌の「稲が種子アヨ」などにも、素朴な主観的抒情的な表現が見られる。稲の播種・生育・除草・収穫の過程を延々と謡いあげた後に、「クヌカフトウ、ニガユル」（この果報こそ、願う）と謡いおさめるからである。また、川平のマユンガナシでも、神口を叙事的に唱えた後、その節の結びは「マールンガナシディ、カンカザル、ビン、トオードウ」と述べる。そ

の意味は「マユンガナシが、このように唱える、詞、尊」で、最後はマユンガナシに扮した者の一人称表現である。つまり、アヨーや神口の末尾にも主観的表現が見られるが、それを意図的構造的に主観的表現にしているのが、オモロの最終節であると述べているのである。

ところで、オモロには重要な語をさまざまに異称で称えているが、対句などにおける異称語を細かく検討した著者は、対象の実態に即した語群と、対象の実態を越えた異称を形成する言葉があると述べる。ただし、オモロは死の世界や疎まれ恐れられる負の世界をほとんど謡わず、長寿や繁栄を謡うことから「美称語」を発達させているとして、〈船をあらわす美称語〉〈鼓・幟・笠（冷傘）・扇・建物をあらわす美称語〉について考察し、折口信夫が「美称語」は、日本語の古層にあつた逆語序的表現であるとした考えを退け、美称語は王権の周辺で発達した歌語や神語等であり、新しい表現であると述べる。また、オモロは、ものができたところから謡う場合がほ

とんどで、生産叙事歌の視点から見ると、生産の過程を謡わない。ただし、〈撫でる〉〈げらえる〉などの生産叙事に深く関わる語を接頭語的に使う〈撫で松〉〈げらへ綾鼓〉のような語レベルの生産叙事がオモロには散見される。つまり、オモロは、聖なる出自のみを示して、神による理想的な生産の過程を謡わない短形の叙事、もしくは生産過程の一部を短く謡う表現に特色があると述べている。

そして、第五編では『おもしろさうし』と『混効験集』の關係について論じ、第一部の『おもしろさうし』の研究を締め括っているが、総じて、一九七〇年代のオモロ研究から現在に至るまでのオモロ研究の諸説を整理し、著者の視点から体系化したもので、専門外の研究者でもオモロ研究の課題や問題点などがわかりやすく説明されている。

第二部の第一編は「長詩形歌謡の研究」で、次のように述べている。生産叙事歌は、聖なる起源と神の手による理想的な生産過程を謡う。前者の聖なる出自を謡うウ

タは短形の「生産叙事歌」となり、神事性を保持するが、後者の生産過程の表現に比重を置いた八重山の「稲が種子アヨー」などは、ある種の民謡化の方向に向かう。また、生産叙事歌の後半は謡う対象によって俗謡化する傾向にある。例えば、生産叙事によって謡い出された米の御初が、神、ヲナリ神、国王の順に捧げられ、残りの米は首里の酒屋で、「から酒／あま酒」を造ってそれを飲んで酔っ払うという展開になったり、造船の生産叙事歌がユーモラスでエロチックなウタになるなど俗謡化の方向に進む。そして、短詩形歌謡を豊かに伝承する奄美・沖縄諸島の生産叙事歌は儀礼歌の範囲にとどまるのに対して、短詩形歌謡の希薄な宮古・八重山諸島の生産叙事歌は儀礼化の領域を越えて俗謡に展開する方向にあると述べる。

そして、生産叙事歌における奄美・沖縄諸島と宮古・八重山諸島の表現の違いは、巡行叙事歌においても言えると述べる。奄美・沖縄の巡行叙事は、神や神の立場に立つものの移動の表現としてあり、あるい

は、馬上にある神が彼岸へ帰還する表現、もしくは神女が彼岸の世界へ赴く表現である。それに対して、宮古・八重山諸島の巡行叙事表現は、主人公がいずれも男性の立場に立つものの巡行であり、理想の女性を求める道行きの表現になっている。しかし、それは女性を手に入れるために馬を差し出したり、鞍を共寝の枕に使うなど聖性を逸脱した展開になっていると述べる。そして、これは宮古・八重山諸島のウタが祭祀歌・儀礼歌であるとともに日常生活にまで広がったウタであるために、俗謡的な傾きになったと結んでいるが、それらの道行表現は、記紀の八千矛の神語歌の聖婚や色好みの視点で考察することも必要と思われる。

つづく、第二編第一章は、儀礼歌としての琉歌研究である。嘉謝手風節で歌われた琉歌の代表は、「けふのほこらしややなをにきやなたてる つほてをるはなのつゆいきやたこと」であるが、この琉歌は歴史的に公的な儀礼の場で国王をはじめとする貴人の御前で言祝ぐ歌で「御前風節」と

も言われるゆえんであるが、滝沢馬琴の『椿説弓張月』では忠臣毛国鼎の辞世の歌に改作されている。その理由は既に嘉手苺千鶴子が指摘されたように、「琉歌世界と和歌世界の「露」観の相違」によるもので、和歌では「露のようなはかない命」として表現するが、琉歌では「露の持つ呪力によって見事に花開く」とうたう。また、「作田節」の「穂花咲しれハちりひちもつかぬ しらちやねや靡きあほしまこら」の「あほしまこら」は稲の生産叙事歌の定形的表現であり、作田節は稲穂祭りの儀礼歌であったと述べる。

以上のような歌が琉球の内部で生成した琉歌であるが、それに対して、次の「旅御前風節」や「疱瘡歌」は本土から持ち込まれた知識によって作られた儀礼的な琉歌である。すなわち、航海の安全を願う「旅御前風節」では、「青柳におもいとの縁むすて 虎のかけはしにむしやひきちやひ」と歌っているが、それは本土の「虎は千里行つて、千里戻る」や柳の俗信にもとづいて歌われた琉歌である。また、「今

年清らかさや桃のはな色に 金みこかね花引か清らさ」の疱瘡歌は、本土の疱瘡の民俗と関わりが強く、首里・那覇を中心とする町方の疱瘡患者に対して歌ったもので、地方にはそれほど伝搬しなかったと述べる。そして、第三部は「琉球文学の研究概観・琉球文学研究史」で、詳細かつ手際よく整理してある。

本書の特徴は、美称辞を多用する長詩形の神女オモロから、比較的平易な言葉で国王の長寿を言祝ぐ男性歌唱者のオモロを考え、そして儀礼的な琉歌を論じるもので、オモロと琉歌を繋ぐ琉球文学史的な視点で論述していることである。また、著者の豊富な読書量と先行研究の細密な整理に加えて、著者の奄美諸島・沖縄諸島・宮古諸島・八重山諸島に対する透明な視線が本書を魅力あるものとしている。

(二〇一〇年三月、笠間書院、本体
一七〇〇〇円)

(かりまた・けいいち／沖縄国際大学)