

## 正誤表

p.39 1 段目 下から 6 行目

誤「240 曲」 → 正「200 曲」

p.39 1 段目 下から 1 行目

誤「～弾き歌いであ、」 → 正「～弾き歌いである。」

p.44 2 段目 上から 13 行目

誤「特物は、」 → 正「持物は、」

p.45 1 段目 上から 9 行目

誤「喜舎場永珣は」 → 正「喜舎場永珣は」

p.45 1 段目 下から 3 行目

誤「(神による詫宣人に～)」 → 正「(神による詫宣、人に～)」

p.50 2 段目 下から 7 行目

誤「〈エー親田よ一、」 → 正「〈エー天親田よ一、」

## 琉球古謡の多層性への一考察

会員 泉 恵得

### 1. 緒言

言語学では、日本祖語を2つに分けて、1つは「本土方言」、1つは「琉球方言」とするのが定説だが、このことが象徴しているように、「琉球伝統音楽」も又、その量や質、そして形態の多様性さに於いて、一県の容量としてとどまらないものを有していると言える。それは、琉球が本土よりも地理的に中国や東南アジアに近く立地している事や、12世紀から約700年間、琉球王国という歴史が続き、その中で独自の文化が醸成されたという事に、その理由が見出せよう。形態だけみても、例えば古謡に限って言えば、沖縄本島の「オモロ」や「キューナ」「アマウエーダ」「ティルクグチ」「ティルル」宮古の「ニーリ」「アヤグ」「クイチャー」「タービ」「フサ」「ピヤーシ」「トゥクルフン」、八重山の「ユンタ」「ジラバ」「カンフチ」「ニガイフチ」「ユングトゥ」「ジンヌム」「アヨー」等々、実に多層性豊かである。次に、その量について言えば、明治17年の調査によると、八重山だけで800曲余りの古謡が残っているとの報告がある。それらの古謡は、祭祀や儀礼、労働等の歌あり、雨乞い等の神祭りや予祝祈願、家造りや造船、航海安全、田草取りや穀類の収穫等々の際に歌われるものであり、伴奏の為の楽器類は原則として用いない。

一方、屋内（座敷）で三線や太鼓等の楽器の伴奏によって歌われるのが、節歌（ふしうた）であり、八重山だけで100曲程有る。沖縄本島の節歌としては、まず、芸術音楽の範疇に入れられる「琉球古典音楽」が240曲余り、「<sup>カクシ</sup>工工四」という楽譜集（全4巻）に収録されている。その演奏形態は、『絃声一体』というアフォリズムが語っているように、歌と楽器（三線）が分業して演奏されるのではなく、個人による弾き歌いであ、個に於いて

「全きもの」「完璧」を目指す故に「芸術音楽」或いは「芸術歌曲」と言われているのである。それから又、この「琉球古典音楽」が琉球王府の士族達の中で発達、熟練していったのとは別に、民衆の中で生まれ、その日々の暮らしの中で歌い継がれていった節歌が所謂「琉球民謡」と呼ばれるものであり、これを合わせると、沖縄本島の節歌の数は、数百曲に及ぶ。この民謡も、比較的最近（戦後）作られたものを「新民謡」又は「島歌」と呼んで、別のジャンルとして考えるのが普通で、これ又、毎年百曲近くの作品が生まれている。最近は、これに加うるに「オキナワン・ポップス」と言われる分野でも多くの歌が生まれている。普久原恒勇をはじめ、知名定男、りんけんバンド（照屋林賢）ディアマンテス（アルベルト成間）等が毎年、次々と新しい作品を作り出して世に問うている。まさに、『歌の島・沖縄』の面目躍如という感を持つのである。

さて、琉球における古謡の発生の起源は明らかではないが、古い時代より民衆の間で歌い継がれてきたものが古謡である。前にも記したように、楽器による伴奏を殆ど用いず（場合によっては小さな鼓を手を持ってリズムを取る時もあるが）、為に、素朴で簡明な歌謡である。神歌として使われる、殆ど唱えの様な「呪禱的古謡」から旋律線が変化に富む「叙事的古謡」或いは「叙情的古謡」まで、実に様々で、20種以上もの古謡が沖縄の島々で歌われており、それも、祭祀や労働等、用途によって使い分けられる。本論文に於いて、私は、沖縄諸島とその周辺の離島に伝わる古謡について考察する。

### 第1章 〈オモロ〉

#### 第1節 地方オモロ

「ウムイ」という発音と表記でなされる場合もあるが、奄美から沖縄諸島へかけて歌われる叙事的古謡の代表である。その起源は、一

般的に12世紀と言われている。本来は、縄を  
縋うごとく、舞踊、音楽、文学の3つが不即  
不離に併さった形で、人から人へ、又、口か  
ら耳へと伝えられた伝承歌謡であったが、  
1531年から首里王府で編纂が始められ、1623  
年に官撰「おもろさうし」として、全22巻1554  
首が纏められ、その文学的側面だけは記録さ  
れた。しかしながら、音楽と舞踊の側面は記  
録されなかったので、殆ど消失してしまった。

ところで、オモロの語源については幾つも  
説がある。沖縄学の泰斗、伊波普猷は、僧袋  
中の書いた「琉球神道記」を論拠にして、「お  
杜で歌う」という事から「オモリ」→「オモ  
ロ」という説を唱えた。仲原善忠は文学的視  
点で、「思い」を述べるという事から「オモ  
リ」→「オモロ」になったという説を主張し、  
又、山内盛彬は、琉球音楽の視座から、歌唱  
の「想い入れ」(表現法)から来ているとい  
う説を取っている。筆者は、伊波の説には多  
少、無理があると思うので、後の二説を取り  
たい。

オモロは、言わば「神歌」なので、色々な  
伝統神事や祭祀の中で歌われるが、それは主  
にウンガミ(海神祭)とウマチー(稲穂祭)  
である。ウンガミは沖縄北部・やんばる一帯  
で行われる海の神と山の神とを祀るもので、  
豊漁や狩猟、航海の安全等を願う。旧暦7月  
頃に催される。一方、ウマチーは稲と麦の豊  
作を祈願する祭りで、旧暦2月と3月、5月、  
6月にそれぞれ行われる。その他の演奏機会  
としては、雨乞いや造船、家の新築等である。  
オモロの歌唱者は、主としてノロ(祝女)と  
呼ばれる女性達である。古来、琉球では、男  
よりも女の方が霊力が高く、神に近いと考え  
られており、従って、男がオモロを歌うこと  
や、聖所等に立ち入ることさえ禁じる場合が  
多かった。これは、ヤマトに於いて、神事を  
執り行うのが、宮司や禰宜等の男であったの  
と対照的である。ノロの職制は、首里王府か  
ら公文書によって任命され、又、同時に屋敷

や畑も与えられ、庶民もノロを現人神として  
尊崇した。謂わば一種の特権的職階だった。  
琉球全体のノロの頂点に立ち、統轄したのが  
チフィジンウドウン(聞得大神)であり、御  
主加街志前(琉球王)のウナイ(姉妹)がそ  
の位を襲った。演奏形態としては、先ずリー  
ダーを務めるニートゥイ(音取り)が一節歌っ  
た後に、残りのノロ達が反復斉唱するという  
形が基本であり、又、詩形の特徴としては、  
対句形式が指摘される。次に例を引く。

#### 【家造りのオモロ】

〔いちふあそーてい(五葉草紙を)  
ななふあそーてい(七草草紙を)〕

〔ゆかるふいーん(良い日も)  
まさるふいーん(勝る日も)〕

詩形のもう一つの特徴は、歌詞の量が多  
く、従って、節も多い。喜如嘉の「柴差のオ  
モロ」は101番迄あるし、大宜味の「家造り  
のオモロ」も97番迄、延々と歌われる。次に、  
その「柴差のオモロ」の歌詞を例示する。(「日  
本民謡大観」より引用)

1. むかしぬ	昔の	35. わかさい	分けて	69. くんなどうぬ	小港の
2. あまみくが	アマミコが	36. くにだらん	国立ちも	70. はたばたや	端々は
3. しぬみくが	シノミコが	37. しまだらん	鳥立ちも	71. あだにん	アダンも
4. きざしや	潮しは	38. なやびゆん	なります	72. さすういむぬ	差し植えるものを
5. くに たていら	国を建てよう	39. ひがぬ すーや	東の潮は	73. あしんたに	アシの種を
6. しな たていら	島を建てよう	40. ひがに とうみり	東に留めよ	74. さすういむぬ	差し植えるものを
7. みそりば	卯(おっし)ったので	41. にしぬ すーや	西の潮は	75. はまほぎん	ハマホギも
8. しまじりん	島尻も	42. にしに とうみり	西に留めよ	76. さすういむぬ	差し植えるものを
9. うちらがとい	浮き上がっている	43. うしかすくやま	うしか底山(山の名)の	77. さとうばたや	里端は
10. たぶみつい	たぶみつい(未詳)	44. くぶくぶや	窪(くぼみ)々は	78. しがまらん	シガ松も
11. くんがみん	国頭も	45. うふんたに	ウフン種を	79. さすういむぬ	差し植えるものを
12. うちらがとい	浮き上がっている	46. さすういむぬ	差し植えるものを	80. なでいつらさ	撫(な)で美しい
13. たぶみつい	たぶみつい(未詳)	47. かしぎだに	壘(かし)木の種を	81. うらうらぬ	漣々の
14. にしぬ すーが	西の潮が	48. さすういむぬ	差し植えるものを	82. さきざきや	崎々は
15. ひが くいやい	東に越えて	49. しぎだにん	シギ種も	83. うるし ういてい	ウル瀬を越えて
16. ひがぬ すーが	東の潮が	50. さすういむぬ	差し植えるものを	84. くるし ういてい	黒瀬を越えて
17. にし くいやい	西に越えて	51. ふくだきん	フク竹も	85. なみちげーし	波打ち返しに
18. ぐそーだん	ぐ相談を	52. さすういむぬ	差し植えるものを	86. なやびゆん	なります
19. かたれ みそら	語り合いなさって	53. えずぬきん	イジュの木も	87. あやざばに	綾笠羽が
20. まやきじん	まやき地に	54. さすういむぬ	差し植えるものを	88. しるざばに	白笠羽が
21. うちほーやーに	うち放って	55. しじしじや	筋々は	89. みーかーるか	萌(も)え変わるまで
22. むいぬ かな	霧の型を	56. いくんたに	イクの種を	90. ういかーるか	生え変わるまで
23. わかさい	分けて	57. さすういむぬ	差し植えるものを	91. にかがびてい	願いまして
24. かうぬ かな	願の型を	58. ちゃーぎだに	イスマキの種を	92. いしくじま	石くじまが
25. わかさい	分けて	59. さすういむぬ	差し植えるものを	93. かにくじま	金くじまが
26. くるちちゃん	黒土も	60. とうべらぎん	トベラ木も	94. ういかーるか	生え変わるまで
27. うちほやい	うち放って	61. さすういむぬ	差し植えるものを	95. みーかーるか	萌え変わるまで
28. くにぎん	国釘も	62. ねばたじや	野畑地は	96. にかがびてい	願いまして
29. ぬきうるち	貫き降ろして	63. あかじじき	アカジジキを	97. いしぐさき	石の杖を
30. さしうるち	差し降ろして	64. さすういむぬ	差し植えるものを	98. かにぐさき	金の杖を
31. しまくぎん	島釘も	65. あかちふふあ	アカチファファを	99. ちききろか	突ききるまで
32. ぬきうるち	貫き降ろして	66. さすういむぬ	差し植えるものを	100. ぬききろか	貫ききるまで
33. さしうるち	差し降ろして	67. んならびん	ンナラベ(植物名)も	101. にかがびら	願いましょう
34. うふながに	大ながね(薨)を	68. さすういむぬ	差し植えるものを		

音の構造は、極めて多彩で、オモロごとくに多種多様である為、その特徴を特定することは難しいが、幾つかの事は言える。①旋律の音域が比較的狭く、多くが1オクターヴ以内である。②旋律が5度以内でしか動かない、極めて素朴で、朗唱風なものも多い。③琉球旋法(ドミファソシド)に則ったものは少な

い。④律旋法的な曲も散見される。⑤長い曲もあるが、5～6小節程度を何度も反復する単純な曲が多い。⑥リズム構造も多様で、類形性は見出しにくいだが、曲の冒頭で前打音的な形(♪♪又は♪♪)を持っているものも多い。次に譜例を上げる。(「日本民謡大観」より引用)

舟ウムイ  
ふなうむい  
funu-umui

♩ = 80

1. きゆぬ ゆかーユ ひに  
2. かみが ふに ほぎうまてい ☆  
3. やま みりば あみびげーど ☆  
4. うみ みりば なみ あらさ ☆  
5. りんぬ まくに  
6. とうき とうたき ☆  
7. ゆなふりふぬしがどー ☆  
8. かみきろに とうき とうたき ☆  
9. かみが ういーや なさんどー ☆  
10. とうきが ういーる なすんどー ☆  
11. いはりはり せー はゆき ☆  
12. かくりびしう とうるきどー ☆  
13. しんきびし うやまとーり ☆  
14. せーふりうたき うがまりーき ☆  
15. はまきん きどらりき ☆  
16. びんぬうたき うがまりーき ☆

- 今日の良い日には  
へーふーへーハイ  
神の船を楫(し)き押かべて  
山を見れば雨ばかりである  
海を見れば波が美しい  
どのマキに  
時を取ったか  
与那覇大主が  
神で時を取ったよ  
神の上にはしないぞ  
髪(か)の上にするぞ  
さあ走れ走れ さあ走れよ  
隠れ干瀬(干瀬の名)を取っているよ  
高嶺(たかね)が押されるよ  
浜崎も手塚(てづか)られるよ  
舟の歌謡が押されるよ

【興 音】短6度低い。



## 第2節 王府オモロ

さて、これ迄見て来たのは、地方で歌われるオモロであったが、「王府オモロ」と言われる首里王府のオモロを次に見てみたい。山内盛彬によると、オモロが王府で歌われる機会は年5回で、5種6曲であった。

### (1) 5月ウマチー（稲穂祭）の時

①あおりやへがふし

②おしかけふし

### (2) 6月ウマチー（稲の大祭）の時

①かくらふし

### (3) 雨乞いの時

①あかすめつらしやかふし

### (4) 唐船新造・新貢使節の慰労宴の時

①あかすめつらしやかふし

### (5) 冠船劇の時

①しよりえとふし

なお、古い時代には、国王の知念拝所や玉城拝所への行幸、首里城落成式等々の時にもオモロが歌われたが、現在は途絶えてしまっている。ここで、山内氏の採譜した楽譜から「しよりえとふし」を引用し、その詞と旋律を見てみよう。

Shiyoritu fushi  
しよりえとふし  
(冠船劇時)

詞 安仁屋真刈  
譜 山内盛彬

〔しよりおはるてだこが おもいぐおの〕  
〔あそび なよればの みもん〕

これが原詩だが、このままでは解りにくいので、漢字混じりで書き改めると、

〔首里在はる太陽子が御子女達の〕  
〔遊び踊ればの 見物〕

という風になり、すなわち、

〔首里に在はします陽の皇子の御子達が踊りはじめたら、本当に美しく、見物である事よ〕

という意になる。これ迄の先行研究によれば、オモロ1554首を歌うときの曲数（ふし名）は約300曲と言われ、1つの曲に多くの詞を替え歌的に載せて歌った。例えば、5月ウマチーで歌われる「あおりやへがふし」には、300近くも違う歌詞があったという。さて、琉球王府は、今から約500年前の尚真王代に祭式の時のオモロ演奏の主唱者として、「オモロ主取」という役職を設け、それを安仁屋家に命じた。安仁屋家は、それを世襲し、口伝でオモロを伝えて行ったのだが、明治期の廃藩によって琉球王府が無くなると共に、この「オモロ主取」という役職も断絶した。この安仁屋家に代々伝えられたのが「おもしろさうし・安仁屋本」であり、前出の楽譜の演奏者、安仁屋真刈が、琉球王朝最後の主取役であった。おもしろさうしは、もう一種、尚益王代の1710年に書写された「尚家本」が今に伝わる。ところで、オモロの歌い方だが、第一尚氏の尚真王の代になって、可成変化し始める。つまり、尚真は強力な中央集権制度の確立を目指し、その為に地方の按司（ヤマトで言えば藩主の様なもの）達を首里に集め、円覚寺他の寺社を建立して仏教を奨励し、王府直属の「オモロ主取所」という役所を創設し、そこに「オモロ主取」という言わば官職を置いたの

である。すなわち、この事によって、ノロという女性達の専有であったオモロ演奏に男性を関与させるどころか、「主取」というヘゲモニーさえ与えたのである。それ以後仏教の声明の要素を取り込み、前掲楽譜のように、オモロの詞以外の音（nの子音やa, oの母音等）を挿入し、装飾的、或いは暗号的な形に変形していった（引用譜を参照）。その理由として、筆者は次のように考える。先ず第一に、中央集権というのは、男性による権力の集中であり、支配であるから、それまでの女性の専有権だったオモロ演奏というものを男性の側に奪い取り、まつり事のみならず、祭祀事も為政者である男達の意のままにしたかったと思われる。第二の理由として考えられるのは、中央としての首里王府の権威を高からしめる為にも地方のオモロとは区別し、差を付ける必要があった。第三に、仏教を奨励発布する為に、声明の要素を入れた方が良く考えた。最後に、当時は大交易時代と言われるように、中国大陸や、ヤマト、朝鮮、ルソン、シヤム、安南、マラッカ等との交流が頻々とあり、外来文化を諾い、積極的に受け入れようという時代の気風があったという、以上の4点である。

## 第2章〈クエーナ〉

表記法が「くわいにや」「くわいな」「くいにや」「かういにや」「こゑーな」「こゑな」「くへーな」「請名」等、実に様々あり、発音も「クエーナ」「クエナ」「グエンナ」「グヘーンナ」「ゲーナ」「コイナ」「コンナ」と多くのヴァリエーションがある。「オタカベ」と言う呪術的詞章が次第にその呪術的なものを薄めていき、振り（舞い）を導入したら、叙事的歌謡へ詩的發展をした。それが「クエーナ」である。

城間繁は、「沖繩県史」の中で、「クエーナ」の定義について次の様に書いている。  
 ——「オモロ」から分化した対句の連続か

らなる進行形の長編叙事歌謡である。オモロ同様の口承歌謡だが、その殆どが長編で、物事の経過を事細かく述べ、最後は祈願の形で結ばれている。そして又、女性だけの集団による簡単な振りもついている。その場合、三絃等の音は伴わず、音取りだけが鼓を打って調子を取り、他の女性達は円陣を作り、或いは座り或いは立ち、或いは駆け足で唄うが、その時、掌は必ず拌む形で合わせて、拍子を取るのが特徴である。

さて、「クワイニャ」の語源については、『琉球神道記』に「神が海底から毎月拝林に現れて遊び給う。特物は、み萱、唱は御唱」とあるところから、神事の萱→ケーナに転訛したとする説と、『オモロサウシ』巻3の80の語句の終わりにとなえる囃子の「エケ・コイノ」から出たとする説がある。参考までに、出所だと言われている「おもろ」を記す。

『おもろさうし』3の80・あがおなりかみのふし

### 1. あくれなの とりの

(アンクエーナの鳥の)

くちなかの とりの (嘴長の鳥の)

ゑけ コイノ (アレ コイノ) …囃子

又 のう みちへか おひきよる

(何見てか追い来る)

いきや みちへか おひきよる

(如何見てか追い来る)

ゑけ コイノ

又 きみ みちへす おひきよれ

(君見てこそ追い来れ)

ぬし みちへす おひきよれ

(主見てこそ追い来れ)

ゑけ コイノ

となっており、各節ごとに見られる囃子「ゑけ・コイノ」のコイノから来たものとしている。この場合の「ゑけ」は感嘆詞という事で一致して問題はないが、首里で「クエーナ」、那覇で「アンクエーナ」（あくれない）と呼ばれている鳥「コイノ」については、また、幾

つかの説があって面白い。すなわち、八重山の古謡「コイナーユンタ」の中に出てくる「コイナ」は、夏の夜、コーイ・コーイと鳴きながら、海から陸に上がってくる千鳥ほどの小さな鳥で、四国方言「しょうびん」と言われている川蟬の一種であろうか(宮良當壯)と言ひ、また伊波普猷や金城朝永の五位鷺(日本語でコイとも言う)説に対し、『八重山古謡』の中で喜舎場永珣は「世界報鳥」という抽象的な名称で止めてはいるが、それでも八重山では五位鷺を「ヨーラサー」「夜ガラサー」と呼び、不吉な鳥とされていることから、「コイナ」(世界報鳥)とは異なる、としている。そして今一つは、仲原善忠・山内盛彬の「鳴」説である。後年、宮良當壯も「鳴には三種以上もあって浜鳴か田鳴かわからない」としながらも、「鳴」説に改正しているところを見ると、「キューナ」→「鳴」の方が有力な説のようである。=====

それに対して、外間守善も「南島歌謡大成」の中で次の様に述べている。

=====キューナは、オタカベなどともつながりながら、農耕儀礼の周辺に発生の基盤を置き、共同体の信仰や経済や生産に関わりを持つ叙事的歌謡である。(中略)キューナの特徴は、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・進行形に叙述していく叙事的歌形にまず見出す事ができる。その主題は、漁労、稲作、雨乞い、航海、船造り、家造り、布織りなどである。南島古謡の大部分は、祭式と関わりが深く、神々の呪縛の中に初源的な生命を育て、呪禱の心意や叙事性を含み込んだまま、共同体の生活の場に大きく広がって行ったものであるが、キューナはその典型的なものであり、今日に伝えられている149編の全容から、叙事的歌謡であると考えることができる。(中略)南島では一般に、呪言・呪詞(神による詫言人による宣り言)と祭式歌謡とは、祭式の中で混在、または混融した形で共存している。雨乞

いの呪詞ミセセル、雨乞いの呪詞オタカベは、雨乞い歌謡のキューナにその呪的心意を伝えていくという発展を、そこに見る事ができたわけである。キューナとミセセル、オタカベとのそのようなつながりに注目すると、キューナはオモロに先行する成立であっても、後続する歌謡であるとは思われず、その点、キューナはオモロを母胎にして生まれた歌謡であるとする従来の諸説とは、筆者は考え方を異にしているのである。=====

それでは、実際の詞と曲を見てみよう。先ず、芭蕉布を糸から織り上げる工程を、美しい対句をちりばめて歌う「うりづみクワイニャ」である。(沖縄県史より引用)

『うりづみクワイニャ』

1・うりづみの初が苧

(旧3月、大地が潤い浸みわたる頃に出  
来た初物の苧を)

・若夏<sup>ワカナツ</sup>の真肌苧<sup>マヅクワ</sup>

(生まれたての初々しい夏に出来た、人  
肌のように柔らかい上等の苧を)

・キヨラよキヨラよ!

(清らヨー嘶子一行毎にあり、以下略)

2・真竹管<sup>マタケ</sup>つくて

(真竹の糸車用の管を作って)

・真竹やび<sup>マタケ</sup>つくして

(真竹の茎肉を取り去った管を作って)

3・尾花形<sup>ウヅバナカタ</sup>引出し

(苧を尾花の形に引き出して)

・ばらん形<sup>サイジヤ</sup>拔出ち

(バラン=尾花の口語=の形を抜き出し  
て)

4・大和<sup>ヤマト</sup>から下たる(日本から渡って来た)

・金の輪<sup>ウヂ</sup>のみをぐち(金の輪の糸入れ器を)

5・お側<sup>ウヂ</sup>引寄せて(お側に引き寄せて)

・お前に引寄せて(お前に引き寄せて)

6・はたいん苧<sup>ハタイン</sup>やうんみち

(二十算<sup>ハチ</sup>みー1本を一<sup>ヒト</sup>把<sup>ツ</sup>と言ひ、四把<sup>ヨツ</sup>を  
一手<sup>ヒトテ</sup>と言ひ、その十倍<sup>チユウ</sup>が一算<sup>ヒトツ</sup>すなわち  
800本の糸となるが、実際は折り目の細



かさを表した修飾語—の芋の糸を積み  
入れて)

・むすん芋やうみんち

(三十算みの芋の糸を積み入れて)

7・つみなかいつむち (鍾に巻紡いで)

・わくなかいくゆげて (杵に繰って)

8・吉かる日よえらで (よい日を選んで)

・まさる日よ抜出し(勝る日をえり抜いて)

9・十尋総かけて

(十尋にもおよぶ総をかけて)

・八尋総かけて (八尋の総糸をかけて)

—以下略— (筆者註・詞はこの後27番迄続く)

う り ぞ い い み ぬ は つ い が 竿 ウ ネ ー わ ー か ー  
な あ ご ぬ ま あ だ 竿 サ ウ ネ ち ゅ ら よ ち ゅ ら よ  
ち ゅ ら よ

この詞も長いが、前述した通り、クエーナ  
の殆どは長大な詞で構成されており、最大の  
ものは、航海と旅の安全を祈願する「やらし

い」で、実に640番に及んでいる。もう1つ  
見てみよう。(「日本民謡大観」から引用)

海神のクエーナ

うんがみぬくえーな  
ungaminu-kwēna

J=74  
1. エ ヨ --- お ぬ ぬ --- き ま --- く ま が や い い エ ---  
2. エ ヨ --- い ら は --- き ち --- た き ー て い エ ---  
3. エ ヨ --- い ら は --- き ち --- た き ー て い エ ---  
4. エ ヨ --- な は --- う ぬ --- う ち か き ー て い エ ---  
イ --- ヤ --- レ --- ヒ ヨ --- ホ --- ライ  
イ --- ヤ --- レ --- ヒ ヨ --- ホ --- ライ  
イ --- ヤ --- レ --- ヒ ヨ --- ホ --- ライ

[英 訳] 完全4度汎い。

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1. エーヨー おーぬやま くまがやい<br>エーイーヤーレーヒーヨーホーライ | エーヨー 奥武山に踏み上がって<br>エーイーヤーレーヒーヨーホーライ |
| 2. ☆ いずぬきーや くなたていてい ☆                   | イジュの木を 組み立てて                        |
| 3. ☆ いちほうぬ うちかきてい ☆                     | 五刃舟をうち掛けて                           |
| 4. ☆ ななほうぬ うちかきてい ☆                     | 七刃舟をうち掛けて                           |
| 5. ☆ なぎすらや きりはんち ☆                      | 種末を切り離して                            |
| 6. ☆ はらすらや すすりやい ☆                      | 側末を選び落として                           |
| 7. ☆ やまぐちに ぬんじゃい ☆                      | 山口に乗り出して                            |
| 8. ☆ いなぐたーや するたがや ☆                     | 女たちはそろったかね                          |
| 9. ☆ ままごはま ひきうるち ☆                      | 真砂浜に引き降ろして                          |
| 10. ☆ くがにせーく ゆいたるり ☆                    | 黄金の細工を頼んで                           |
| 11. ☆ なんじゃせーく ゆいたるり ☆                   | 銀の細工を頼んで                            |
| 12. ☆ くがにしぐ うちかきてい ☆                    | 黄金の櫓(ろ)をうち掛けて                       |
| 13. ☆ なんじゃしぐ うちかきてい ☆                   | 銀の櫓をうち掛けて                           |
| 14. ☆ どうらなぶに ほぎうきてい ☆                   | 十櫓船を接(は)ぎ浮かべて                       |
| 15. ☆ くがにばーや うしたていてい ☆                  | 黄金の柱をおし立てて                          |
| 16. ☆ なんじゃばーや うしたていてい ☆                 | 銀の柱をおし立てて                           |
| 17. ☆ うきてい みば うきじゅらき ☆                  | 浮かべてみると浮か方が美しい                      |
| 18. ☆ はらち みば はいじゅらき ☆                   | 走らせてみると走り方が美しい                      |
| 19. ☆ さんぶぶーや ひきうるち ☆                    | さんぶ帆は引き降ろして                         |
| 20. ☆ じんぶーぶや ひきうるち ☆                    | じんぶ帆は引き下げて                          |
| 21. ☆ どうらうみん はいかきてい ☆                   | 尻舟に走り掛かって                           |
| 22. ☆ どうらうみん わきんじゅら ☆                   | 西海を分け出して                            |
| 23. ☆ やまとうどうまい ちちびたん ☆                  | 大和の伯に書きました                          |
| 24. ☆ たまがはら わが かみてい ☆                   | 玉ガールをわたしが歌いて                        |
| 25. ☆ かみてい また むどうる みち ☆                 | 歌いて また戻る道の                          |
| 26. ☆ うくぬ すーや すー あらき ☆                  | 奥の瀬は潮が荒い                            |
| 27. ☆ ひるぬ すーや なみ あらき ☆                  | 辺戸の瀬は波が荒い                           |
| 28. ☆ たまがはら わが ぬらち ☆                    | 玉ガールをわたしが濡らして                       |
| 29. ☆ いちやしきに わが ぬるに ☆                   | どのようにして わたしのノロに                     |
| 30. ☆ ぐひじ また うんぬきが ☆                    | ご返事をまた申し上げようか                       |

この譜例を見ると、素朴で単純な旋律と言  
い、又、曲の短さと言ひ、音域の狭さと言ひ、  
音楽的には極めてプリミティブな印象を受け  
る。従って、外間守善の「雨乞いの呪詞オタ

カベは、雨乞い歌謡のクエーナにその呪的心  
意を伝えていく」と言う主張や、「クエーナ  
はオモロに先行する成立」という説に筆者も  
首肯できる。又、同氏の「呪言・呪詞と祭式



このティルルも、イサイホー初日の夜、神アシャギの中で歌われるものであるが、演奏方法は、先の「むとうティルル」と違い、音取いが1節歌うと、全員がそれを復唱するという形をとる。音楽は、旋律線と言ひ、リズムと言ひ、前出の「むとうティルル」より更にプリミティブな形を示しており、音域は、たった3度で、又、曲も一息で歌いきる程の短さながら、歌詞を10番迄繰り返すのである。

#### 第4章 〈ティルクグチ〉

先に述べたティルルと、このティルクグチとは、共通した部分を有しているが、先ず、「日本民謡大観」からの引用を書いてみる。——ティルクグチは伊平屋・伊是名の両島に伝わる稲作の豊作祈願の歌である。伊平屋村では田名・我喜屋・島尻、伊是名村では諸見・仲田・伊是名・勢理客の計7ヶ所に伝承がある。日程は田名のみ7月17日で、他地区はいずれも8月11日。歌い手に特定の資格はないが、男性が多い。夕方から徹夜でムラの各戸を巡り、これを歌う。(中略) 歌詞の内容は、まず訪れた先の家ほめに始まり、稲作の過程を代掻き、種播き、田植え、刈り入れ、倉納め、神酒造りまで、順を追って叙述し、その通り順調に豊作が実現することを願う。稲作の過程を追って叙述するという歌詞の様式は、八重山諸島の〈稲が種子アヨー〉と同じであるが、旋律やリズムは大きく異なる。アヨーが拍の伸縮の多い荘重な旋律であるのに対し、ティルクグチはきわめてシラビックでリズムカルな旋律である。歌い方は、ほとんどの地区では上手な人が音取いとなり、村人が復唱する形で歌い進める。近年は三線(さんしん)で伴奏を加えるようになった。(中略) 2つの節で歌詞が対句になっている場合は、一方の節を高い音から歌い出し、他方をやや低く歌い出すというふうに、旋律を組み合わせる傾向がある。これは沖縄の神歌の基本的特徴である。ティルクグチの由来について、

伊平屋村では奄美の沖永良部島ないしは喜界島のノロが

伝えたとの口碑がある。——又、「南島歌謡大成」は次のように述べている。——ティルクグチは、伊平屋、伊是名諸島に伝わる呪詞で、照り輝くように美しくおごそかな神のことば、という意味が原意である。ティルクとクチの2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)と言う事になる。神口ということになれば、ミセセル的託宣であり、神託であるということになるが、今に伝えられている21篇のティルクグチには、ミセセル的の神託型とオタカベ的祝詞型、そしてその2種の1部を含みつつ、部落創成の歴史、神話を伝えようとする意志をもつ複合型の3種の型がみられる。(中略) 数の上では祝詞型がいちばん多く、ティルクグチの主流であり、神託型と複合型はほぼ同数である。3つの型の古新については、これまた決め難い、難しい問題ではあるが、全体として構造的な整えの見られる複合型は、新しい成立であろうと思われる。——

さて、ここで譜例を見てみよう。1つめは、伊平屋村我喜屋に伝わる「ティルクーミ」と呼ばれる曲である。単純で短いものながら、詞が78番まで続く長編歌謡である。先述した分類によると、ミセセル的の神託型に入れられる。注目すべきは、詞と旋律との関わり方で、歌詞の対句表現を歌うのに、旋律線を変化させるという方法論で対置的に表現している点である。例えば、5番の詞『ているくみがいもちよさ』は譜例の上段(ドドミソシ)から歌い始め、6番の詞『なりくみがいもちよさ』は、譜例の下段(ソソシソソ)から歌いだされ、後半部は同一のメロディーになるものの、ドラマティックと言える程対比的に歌い分けられる。この点に関し、筆者は、いにしえ人の、並々ならぬ表現の成熟性と近代性を見て取るのである。

## 5章 〈アマウエーダ〉

今では、浦添市と玉城村にしか残っていないこの古謡について、「日本民謡大観」は、次のように述べている。——口碑によれば、「あまみちゅ」という神が沖縄の人々に稲作の技術を教えたという。歌詞内容は「あまみちゅ」が水源を探し当て、田を作り、種を播いて、その実りを収穫するまでの過程を順を追って叙述したものである。(中略) 玉城村の仲村渠では「アマウエーダのキューナ」とも呼ぶが、他のキューナのほとんどは女性が歌うものであるのに対し、各地のアマウエーダは主に男性が歌う。——又、「沖縄大百科事典」の中で比嘉実氏は次のように説く。——アマウエーダ(天親田)は、沖縄諸島の村々の神田でおこなわれた田植えの儀礼で、その際に豊作を予祝祈願して謡われる歌謡。独立した歌謡形態と考える説もあるが、形態からみて、「キューナ」に分類することも可能。伝承・記録されたものが少なく、現在までに、浦添市西原・沢岬、玉城村百名のもの3種が採録されている。内容はいずれも、琉球人の祖先神と考えられている、〈アマミツ〉〈アマミチ〉〈アマミキヨ〉で始まり、前半は、田に適する土地の選定や、畦を整えたあとに牛をおろして田を耕すことを謡う。後半は苗植え、月々の苗の生育状態、それにとりなう労働の手順、刈り取り、稲積みまでの理想的展開を詳細に叙述する。(中略) アマミキヨ時代の稲作の祖形を反復することによって、稲作の豊穰を獲得しようとする呪術的心情に発した、幻想的叙事歌謡である。——そもそも、アマミキヨという祖先神は、琉球に於ける稲作発祥に関わる女神で、シネリキヨという男神の妻とする伝承が各地にある。アマミチュー、アマンチューとも言われ、「おもしろさうし」にも出てくる琉球の開闢神である。伝承によると、百名村の天孫御川に、3本の稲穂をくわえたまま死んでいる鶴をアマ

### ティルクーミ tirukumi

J=138

【楽】 前3度反復し、  
 (注1) 古い歌の第5小節まで歌うと一問がこれを反復し、次いで新しい歌の第6-10小節を歌うと一問がこれを反復する。  
 (注2) 第1小節は「F」から始まる場合と「E」から始まる場合とがある。一問は楽料として新しい歌の出だし方に従うが、いずれの場合にも、上向き(降調)で出した音階を取る。  
 (注3) 両の歌い方に正確な歌い出し方がみられる。

次の譜例は伊是名村諸見の「ティルクグチ」で、旧暦8月11日の「世願」という行事の中で歌われるものである。伊是名島のティルクグチには独特の様式が有り、それは、曲中のある節から一転してアップテンポになる事であり、この曲では第44節の『イヤしんぐあちがなりばよ』からである。又、前出の「ティルクーミ」と同様、対句表現に対応して、旋律線が2種(譜例の2段目と3段目)に分離して交互に歌われるが、歌詞が対句になっていない部分でも旋律は対の形のまま歌われるので、我喜屋の「ティルクーミ」の厳密さに至っていない。だが、この事をもって、諸見の「ティルクグチ」の成立時代が、我喜屋の「ティルクーミ」より古いと結論付けるには、未だ多くの研究と資料を要する。

J=78

J=108

【楽】 アマミキヨと第2度反復し、  
 (注) 古い歌の第5小節まで歌うと一問がこれを反復し、次いで新しい歌の第6-10小節を歌うと一問がこれを反復する。



が、旋律の変化に富んでいるのは、前者の沢  
岬の方であり、「クミノワチャガユイ」の詞  
の部分では、リズムも旋律も断子コトバも、  
そっくりであるから、この2地域間に何等か  
の交流があったと考えられる。又、後者の  
「居グェーナ」の前半部の唱え方が、「組踊」の  
〈男トナエ〉と酷似しているのも、極めて興  
味深く、今後の研究が俟たれる。

## 第6章 結び

「オモロ」に始まって「アマウエーダ」ま  
で、沖縄本島とその周辺の離島に伝承される  
古謡について書いて来た。「ミセセル」と「オ  
タカベ」については、古謡に含む場合もある  
が、音楽の要素より、呪詞の要素の方が強い  
ので、ここは入れなかった。この小論をした  
ためながら改めて感じたことは、その量の膨  
大さである。種類の多さもさることながら、  
曲の多さ、内容の多様さ、又、1つの曲の中  
での歌詞の量の多さ——100番以上に亘る曲も  
数多くある——等々、まさに驚嘆に値する。  
かてて加えて、今回は紙数の関係で言及しな  
かったが、宮古や八重山にも、沖縄本島に劣  
らぬほど、いや、それ以上に歌い継がれて来  
た古謡があるのである。それらについては、  
いずれかの機会に考究してみたいと思う。こ  
のような、沖縄の伝統的な歌の多さの理由を  
考えてみた。先ず、第一に、先述した通り、  
琉球王国という一つの国が長らく繁栄し、そ  
の中で多くの文化を醸成して行った事があげ  
られる。それは、音楽のみならず、陶芸や彫刻・  
漆芸・染織り等の美術工芸、或いは建築、書、  
詩歌、舞踊、武術等々でも、琉球独自の様式  
と内容とを造り上げて来たと言える。第二に、  
仏教の伝来が比較的遅く——寺院が建ち始め  
たのは、15世紀以降である——為に、その影  
響よりも先に、「常世思想」という琉球土着  
の思想や生活習俗の中から多くの祭祀や儀礼  
が営まれ、それに付随して古謡が生まれ、歌  
い継がれて来たと考えられる。第三には、地

方にあつては、租税の苛烈さ（人頭税等）や  
生活苦、又、シマのおきてや諸々の生活規範  
にがんじがらめに縛られていて、唯一、その  
苦しさを忘れ、慰藉されるのが《歌っている  
時》だったからに他ならない。

しかるに、危惧すべき事もある。本論文に  
引用した譜例は、その殆どが1991年に出版さ  
れた「日本民謡大観」から引いたものだが、  
その時点でも、すでに消失した曲が多く、又、  
歌詞についても、後半部を失念して歌えない  
という事態があったようである。戦後このか  
た、急激な社会構造や生活様式の変化によっ  
て、伝統行事や祭祀等が消滅し、その為  
に、古来より連綿として受け継がれて来た古謡も  
同時に断絶、消失の危機に瀕しているのである。

しかしながら、時の大河の流れを変えたり、  
時代の価値観を変える等という事は誰にもで  
きないのだから、せめては、多くの古謡を記  
録して保存し、それを後世に伝えるという事  
に意を注ぐべきだろう。

泉 恵得（琉球大学教授）

### 〈参考文献〉

- 日本民謡大観 沖縄諸島編  
日本放送出版協会
- 南島歌謡大成 I 沖縄編 上  
外間 守善・玉城政美  
角川出版
- 沖縄県史 6 文化 2 国書刊行会
- 沖縄大百科事典（全4巻）沖縄タイムス社