

「琉歌の同韻対偶叙法の表現性」

渡久地 政 宰

目次

一、 対偶歌の性格	53
二、 共通同韻語の問題	56
三、 対偶叙法の成立	58
四、 近世小唄に散見する対偶歌	62
五、 結語	63
対偶歌資料	64
(一) 完全形	64
(二) 不完全形	68
(三) 奄美諸島の対偶歌	70
対偶歌一覧	72

琉歌の同韻対偶叙法の表現性

渡久地 政 幸

琉歌に一对の対偶表現による、一群の類型歌がある。その二つの対偶句には、必ず共通語を対応位置に含むという規制が行われているのである。その対偶句と言うのは、琉歌形式を折半した「八八」と「八六」の位置にあって、上下二句が連繫されて、二句一章形式の表現となっているのである。

○赤さこはでさや 美御殿と向合（前対）

玉黄金殿御や 我と向合（後対）

「赤く紅葉したこはでさの木はあの御殿と向き合って生えている。

玉や黄金のような殿の若様は、わたくしと差し向かいである」御殿奉公に出て来た娘が、その殿の若様の愛顧を受けたのである。近くに生えている「こはでさ」の木は御殿（按司や地頭の邸宅の敬称）と差し向かいであるとは、眼前・囑目の景である。ああ、わたしは玉や黄金のような若君の寵を受けて、いま殿御と差し向かいであるというのである。前対の「赤さ」は後対の艶美な世界とよく調和している。以上の例歌から、対偶表現歌の性格を要約すると、

- 1、前対（八八）と後対（八六）は対偶表現形式を取って、相対して一首が構成されている（二句一章形式）
- 2、両対偶句は文機構上の対応位置に共通の同韻語が含まれている。

共通同韻語はほとんど同音同義語であるが、稀には同音異義語の場合もある。

琉歌の対偶歌は、以上の二条件のもとに成立しているのである。従って閑吟集の「水がこほるやらん湊河がほそりすよなふ、我らも独り寝に身がほそりすなふ」のような表現は共通同韻語は文機能上の対応位置にあるが、両対は対偶表現形式が十分でないから、ここにいふ対偶歌ではないのである。

一、対偶歌の性格

本叙法の対偶表現とは単に対句中に同韻の共通語が含まれているというだけではない。すなわち「莊周胡蝶を夢みる」「蝴蝶莊周と為る」のような対句が並んだものではない。この両句はともに対句形体であり、かつまた「莊周」「蝴蝶」のような共通同韻語が、含まれているが、その共通の同韻語が文機構上の対応位置に排置されていないので、たといそれが琉歌形態を取っていたとしても、琉歌における対偶歌にはなっていないのである。

ところが、「君平既に世を棄つ」、「世も亦君平を棄つ」の二対句が並置され、それが琉歌形態を取っているとすれば、この叙法に適合することになる。この両対偶文は文機能上の対応位置である述語に「棄つ」が排置されているのである。

なほ、両対偶句は文構成を完結して並ぶのが標準型と見られ、前対が後対に修飾句としてかかっていくような従属形態は完全形ではないのである（文末の不完全形参照）。

この歌型において、前対と後対とは、どういう関係で繋がっているかを考えることは、本叙法の性格決定上、きわめて重要なことである。

前掲の例歌において「紅葉したこはでさの木が御殿と向き合つて
る」(前対) こと、「玉黄金のような殿御が自分(御殿奉公の娘)
と向き合っている」(後対) こととはどう繋っているかを決定するこ
とは、この叙法の性格決定上、極めて重要なことに属する。

まず、前出の例歌により、両対の表現上の比重を考えるとしよう。
誰しも、主想本旨は後対に置き、前対は単に比喩的なもの、方便的な
ものに過ぎないと思うに違いない。御殿奉公の娘が、殿の若様と相対
することは、命に通うものである。こはでさの木が御殿と相対するこ
とは、抒情主体から見れば方便的なもの、比喩的なものに過ぎないよ
うに思われる。

しかし、そういう抒情中心の考え方が、この叙法本来の姿であろう
か。たとい、受容者が比重を後対にかけて鑑賞するとしても、この歌
の表現を凝視するところ、前対には、それ自身、表現的独立を主張す
るスタイルを堅持していて、何等後対に従属してよりかかっているも
のではないのである。文形式から見て対偶歌は、二句併列による二句
一章形式の表現をしている。

従って、前出の例歌においても「紅葉したこはでさの木が御殿と向
かい合っている」ということは「玉黄金なす若殿と差し向かいである」
ということへの比喩従属として、後対に凭れて影を消しているのでは
ない。たとい、前対がほとんどナンセンス的事実であり、後対は命の
歓喜の絶頂に高熱するものであったとしても、表現上の形式として
は、一对の対偶句は対等に併記されて、未解決のままに放置されてい
るのである。

それを比喩に見立てるのは、受容者の鑑賞上の態度に属することで
ある。表現者の立場は、冷刻に併立された二つの対偶事項を受容者の
前に投げ出しているのである。

和歌の第五句は統一集中表現を果たす傾向があると言われているが
対偶表現歌は四句形態の琉歌の歌謡性を代表するかのようになり、未解決
で朦朧散漫たる姿を、その受容者たる大衆の前に放置しているの
である。結局、わかつたようで解らない通俗性の渦巻——そういうと
ころに対偶歌のような歌謡の世界があるようである。

前記の例歌の場合も、その表現は抒情以前のものであるが、これを
抒情化して前対を比喩に見ているのは受容者の鑑賞の進展によるもの
であろう。対偶叙法歌の対偶二句は、二個の異なる事項に対して、類
似表現をしたまま併列されて、何等の解決をも与えられていないので
ある。二つの類似事項は、対等に併記されて、共通の同韻語の機縁で
繋がれている。

両対は意味的に、従属句と本旨関係に結合するものか、さらにその
繋りは、順接的なものなのか、逆接的なものなのか、あるいは両者の
あやなすものは、詩歌本来の抒情に徹するものなのか、それとも単に
叙事的に並んでいるものなのか等疑問が湧き出て来る。また対等に
並んでいる場合でも、漸層的に気分を高めていたり、一事理の集中表
現をしていたり、いろいろのケースが、文末の対偶歌資料集の中には
含まれているのである。(このあたりで本文末に掲げた対偶歌資料を
一べつせられるようお願いする)

こういう散漫性は、独り対偶叙法歌のみの問題ではなく、ひろく記
紀歌謡以来の民謡歌の一貫の性格でもある。むしろ、こういうところに
対偶歌の持っている民謡性の露呈があると言うべきであろう。所論
が抽象的に亘ったので、例歌によって所論を進めて行くことにする。

○久米の五葉の松 (久米松) 下枝の枕 (下枝を枕にしている)

思童ウミワラビ（思ウミう女ワラビの子）愛人シノブや 我腕枕ワウデイマクラ

妻妻述べて来たように、対偶歌の前対は単に後対の比喩的位置に立っているのではなく。久米島の五葉の松は当時有名なものとして知れわたり、その下枝枕の生態はそれだけ珍重されていたのである。そのことと、後対の「わが愛する女の子はわたしの腕枕をしている」ということは、共に稀有なものとして、類似表現を取って並んでいるのである。

歌謡の抒情性から、抒情主体の主旨本旨を後対に見立て、従属的立場に前対を位置づけようとする受容理論は、この形態の歌を一貫するものとはなりえないようである。つぎに比喩理論では、かたづけられない例歌を二、三挙げることにしたい。

○片帆カタホ持モチ上げアゲればレバ 片目カタメのノ涙ナミダ落オチちチ

諸帆モロホ持モチ上げアゲればレバ 諸目モロメのノ涙ナミダ落オチちチ

首里政府の奉行が、任地の八重山を船出するにあたり、現地妻が落す潜然たる涙である。前対と後対とは漸層的に盛り上っているのだから、前対を比喩に見立てると、意味をなさないものとなる。

○蒲葵クサバのノ若ワカ葵アヒやヤ 笠張カサハてテのノ美ミさサ

竹タケのノ若ワカ竹タケやヤ まごえマゴエ美ミさサ （注「まごえ」はザルやカゴ等の縁のくり）

若蒲葵ワカアヒの葉は笠に張っても美しい。若竹の竹材はカゴに作っても、縁の曲げた所からが美しい。何でも若いものでなければ埒があかない。

○拜ウガデイスで退ヒかれレらぬヌ 首里シユイテイシヤ天テンぎギやヤなしシ（首里の王さま）

遊アスイデイスで退ヒかれレらぬヌ 御茶屋ウチヤウ御殿ゴテン

拜んで、その側を立ち去れないのは首里の王さまである。歌舞音楽や芸能の遊びが催されると、つい立ち去ることのできないのは御茶屋御殿の催しものである。

両者は最大級のものとして並んでいるのである。

○しばシバ木キ植ウゑエてテ置キかカばバ しばシバといイ参マれレ

真竹マタケ植ウゑエてテ置キかカばバ またマもモいイ参マれレ （△は韻的対応を示す）

両対とも、愛人の入来を心待ちしている女性のしおらしい情緒を漸層的に吐露して並んでいるのである。両対の上部（第一句と第三句）は序詞的な修辭とも見られないこともないが、半面その序詞的内容のような、あどけない行為を（しば木を植えたり、真竹を植えたり）男のためにくり返しているような、たあいもない、一女性のイメージまで浮んで来て、その心情の哀れさが、ひしと感じられてくる。この序詞的な修辭内容を、実事ならぬ実事として、くり返しているような女性心理を、虚実の間のものでして受容すべきであろうか。

○にはニとりトリのノ卵タマゴやヤ 二十ハチカユ日ヒ夜ヤにニ孵ヒ化ケるル

我身ワミや御主ウシユカ拜イで 今日ケノドどすドすスでス。
。。。。

唯一の、共通同韻語の異義的使用例である。前対の「すでる」は「弊化する」の意であるが、後対の「すでる」は「長上から戴く」の意である。この歌の両対も、二つの事理の類似対応関係で連っているのであるから、必ずしも前対を比喻に見立てることはあるまい。

以上の諸歌の対偶二句は類似連想で連なっているが、表現的には後対は前対につき離して逆接的に並んでいると見た方が正しい。一般的に、後対は前対に類似事理を見出して安堵しているが、前対もまた後対に対して従属的地位に甘んじているのではない。この両対のそっけない併列に対して、受容者は意味的統一を与える立場に立たされていないのである。しかもこの小唄調の対偶歌の場合は、両対の結合状態が曖昧で、何等の断案が下されていないのみか、両対によって構成される意味内容も、きわめて多岐多様である。

すなわち、1、両対が事理の類似表現をして並んでいるが、比重は後対にかかると思われるもの（例歌文末の資料7）。2、両対相俟って漸層表現をしているもの（例歌文末の資料25）。3、同一事物を両面から歌いあげたもの（例歌文末資料6）。4、両対から、一事理が掃納できるもの（例歌文末の資料5）。5、同音異義語の音韻的リズム感の上に立つもの（例歌文末の資料28）。6、事理の類似表現をして並んでいるもの（例歌文末の資料125）等等、一様に律せられるものではない。

一般的に、両対関係を検討するに、両者はたがいに他の象徴となつて並んでいるとも見られる。万葉集の巻十一、巻十二には寄物陳思歌が採録されているが、その歌の寄物部分は本旨表現のために従属する

ものである。

。山高み谷辺に這へる玉葛絶ゆる時なく見むよしもがも（二七七五）
。足引の山橋の色に出でて吾は恋ひなむを人目難み為な（二七六七）
これらの歌の傍線の部は何れも序詞修辭であるが、何れも本旨に従属して埋没しているが、対偶歌の前対は後対と対等に並び、何等方便的存在とはなっていないのである。若し、対偶歌の本旨が後対にあるとせば、前対は序詞的存在になるのであるが、対偶歌自体の表現の中には、そういう従属関係の片鱗をも認めることはできないのである。

二、共通同韻語の問題

琉歌の対偶叙法にとって、重要なことは、両対偶句中の文機能上の対応位置に、共通の同韻語があるということである。

同韻語は、機能的に同類項の性格を持ち、両対はこれによって括られているのである。もし、この表現法に共通の同韻語がなかったら一の対異物対句表現は、白白しく、たがいにそっぽを向いているに相違ない。琉歌の対偶歌には、必ずこの紐帶的な共通同韻語があつて、両対偶句を繋ぎとめているのである。

同韻語のある歌句は、両対の対応句である。それは第二句と第四句の場合（文の述部）か、第一句と第三句の場合（文の主部）かが圧倒的に多い。その他の場合は、その変形か組み合せかである。左に共通同韻語の位置により分けられる型を挙げる

① A型——第二句（前対の述部）と第四句（後対の述部）にあるもの（三四首）

○夜走ユルハらすコエ般ニや 北極キョク星ホシ目メ当マ

我^ワ 産^ナちえる親^{ツヤ}や 我^ワど目^メ当^ト。

② B型——第一句（前対の上部）と第三句（後対の上部）にあるもの（九首）

○道の美^{チノミ}さ^サや 仮^{カイ}家^ヤの前^メ（那^ナ覇^ハにあつた薩^{サツ}摩^マの在^在番^番奉^奉行^行の宿^宿所^所の前^前が）

あ^アや^ヤご^ゴの美^{チノミ}さ^サや 宮^{ミヤ}古^コのあ^アや^ヤヅ
（宮^{ミヤ}屋^ヤの那^ナ）

③ C型——第二句（前対の述部）と第三句（後対の上部）にあるもの（一〇首）

○田^{イハ}名^ハの浮^{ウキ}島^{シマ}や 風^{カゼ}ま^マま^マに靡^{ナヒ}く（田^{イハ}名^ハの浮^{ウキ}島^{シマ}は伊^イ平^{ヘイ}屋^ヤ島^{シマ}のこ^こを言^いう）

男^{オトコ}性^{セイ}ま^まま^まに靡^{ナヒ}く 田^{イハ}名^ハの女^メ童^{トウ}（田^{イハ}名^ハは伊^イ平^{ヘイ}屋^ヤ島^{シマ}の主^{しゅ}色^{しき}である）

前対の述部（第二句）に共通同韻語があるので、後対においても、その対応句の第四句に置くのが自然であるが、あいにく八音句なので六音句の座には置けないので、余儀なく倒置形にしたのである。従ってA型の一変形と見ることができ。

④ D型——共通語が「第一句と第三句」と「第二句と第四句」とにあるAB型のミックス型である（一一首）

○成^{ナキ}木^キ（果^ナ樹^{ジュ}） ひ^ヒき^キ寄^ヨせて も^もら^らな^な我^ワ置^キきゆ^ゆめ

吾^ワ妹^{イモ}子^コひ^ヒき^キ寄^ヨせて 抱^ダか^かな^な我^ワ置^キきゆ^ゆめ

「果樹を引き寄せてもぎ取らないで自分は置こうか」「わが愛する彼女を引き寄せて抱かないで自分は置こうか」この歌は「八八八八」型なので長歌である。

註、「もらな」の「もら」は「もる（ちぎる）」の未然形で「な」は打消の助動詞。なお万葉集卷十六（三八七二）の「吾門の榎の実毛利喫百千鳥千鳥は来れど君ぞ来まさぬ」の「毛利」は諸家が匙を投じている語であるが、まがいもなくこの「もる」である。東条「全国方言辞典」によると本州・九州・四国・南島等に使われている語であるが、国学者たちには手におえない語であつたらしい。武田祐吉博士（万葉全註釈）も言われるように喫の意字に揃えると「毛利」も意字を使用すべきであろう。これが音字になつているのは、当時すでに適当な文字が見当らなくなつていたらしいが、琉球では現在日常語として、この「毛利」が使われているのである。

⑤ E型——第一句と第四句と「第二句と第三句」とに共通同韻語が来る複合型である。この型のは稀である。（一首）
琉歌の結句が六音なので八音句は置けないという制約から倒置したもので、D型の変形である。

○宇^ウ地^チ 泊^ト真^マ砂^サ 太^{タイ}陽^{ヤウ}と^ト粉^フら^ラし^シゆる。
お^オ月^{ツキ}粉^コら^ラし^シゆる 浜^{ハマ}の^ノ真^マ砂^サ

註、前後対とも、同一場所を謡っているのである。その意味で特異なものである。たあいもない歌ではあるが、前対は陽光に紛らわしい真砂の美を歌い、後対は月光に紛らわしい真砂の美感を添えている。

⑥ F型—前対が二個の対偶文に分れ、同韻語がそれぞれに配せられている型(三首)

○カ經系ス足ラらずス足ラらずス横ス系ス足ラらずス足ラらずス

ウ思ミ吾ガ背ノとワ我ノ身ヲやミ遊ビ足ラらずス

はたを織る時は、經糸が足らん、横糸が足らんと騒ぎ廻る。わが思う背の君とわたしはいつも遊び足らぬことです。

この歌において、前対を序のように考えるのも行き過ぎであろう。前対にも後対をつき離して、それだけの主体性を与えるべきである。両対を繋ぐ紐帯は「足らず」という同類項である。両対をどう括くるかは受容者のために残された境界である。

この型はA型の変形と見ることができる。以上の変形をそれぞれA B型に加えて集計すると(文末の対偶歌資料によって集計)

A型系五三(七六%)、B型系一七(二四%)となる。A型は第二句と第四句に共通同韻語がある型である。この場合、共通語は両句の述部の位置に位しているのである。

ここで共通同韻語の性格を要約すると。

1、共通同韻語は、ほとんど同音同義語であるが、稀には同音異義語もある。

2、共通同韻語の位置する歌句は第二句(前対の述部)と第四句(後

対の述部)の場合が圧倒的に多い。

3、共通同韻語は並列する両対を繋ぎとめる紐帯的性格を持つものである。もし両対が思い思いの対偶表現をして並ぶものであったら、両対は何の関りもなく、たがいにそっぽを向いているのであろう。両対に結合の機縁を与え、意味的受容を可能にするのは、この共通同韻語の働きによるのである。

三、対偶技法の成立

1、四句態歌の上下分離傾向

琉歌が「八八・八六」の四句形の小唄形式であることと、三味線という楽器に合わせて常時謡われて来たという事実とは、その歌謡的性格を濃厚なものにしている。

近世の四句形の小唄(七七・七五)は、そのすべてが二句と三句との間に句読点が施せる。「高い山から谷底見れば、おまんかはいや布さらす」山家鳥虫歌(甲斐)。「山を通ればいばらがとめる、いばら放しやれ日が暮れる」同上(摂津)

すなわち一、二句と三、四句とは、それぞれ表現グループとして一たん分離して結合する傾向が見られるのである。

同じく四句形の琉歌においても「八八」と「八六」が、それぞれ分離結合して、二段表現をして一首を構成する傾向がある。対偶歌は琉歌の上下二部が分離して(八八・八六)その各部分が対偶表現を取りさらにその各対偶句中の文機構上の対応位置に、共通同韻語を含むようになったものである。

2 対偶歌の民謡性

鳥袋氏の琉歌全集で集計してみると、総歌集三、〇〇〇首中・一、三〇六首が作者明記歌で残りの一、六四九首がよみ人しらずである。

例外はあるが巨視的に見れば、この二歌群は文筆歌と口誦歌の二性格を分け持っているのである。「我胸(ワラシ)やちやうも我胸(ワラシ)のままならぬ世界(セカイ)に彼女(アリユ)よ恨めゆる由(ユ)のあるえ——本部(フ)按司(アジ)朝救(アサノサケ)」。この繩解(ヒツトク)き呉(キ)らば「またも陸(リ)れゆめ義理(ヨシ)や背(セ)からぬ浮世(ウチユ)やすが——与那原(ヨナハラ)親方(オヤカタ)良矩(ヨシノリ)」。前の歌は「わが身(ミ)さえも自分の思(オモ)うままにならぬ世(ヨ)において、彼女(カノメ)が自分の思(オモ)うようにならないとい(い)って恨(ウラ)みがましいことを言(い)うことはない。」とい(い)い、後の歌は女(メ)に溺(シ)れて放蕩(フウドウ)し、親(オヤ)に戒(いまし)められている甥(ニヤ)に与(よ)えた歌(ウタ)と言(い)われている。「いまこの繩(ヒツ)を解(トク)いてや(や)つたら、またも溺(シ)れるか、義理(ヨシ)とい(い)うものは背(セ)かれぬこの世(ヨ)の軌範(キパン)なんだが」とい(い)うのである。これらの歌(ウタ)には、現実(ゲンジツ)社会(シャカイ)に処(オケ)する個人(コジン)的(テク)意向(コウヤウ)が強く露(ア)呈(テイ)して、音楽(オンガク)的(テク)韻律(インリツ)などは影(カゲ)をひそめている。

これに對して「庭(ニハ)のさ(さ)さ竹(タケ)にさらさらと降(フ)ゆる霰(ア)白玉(ハクジヨウ)よ掬(ク)くて遊(ア)ばよみ人(ヒト)しらず」。蒲(ク)葵(ア)や(金(チ)武(ク)蒲(ク)葵(ア)に竹(タケ)や安(ア)富(フ)祖(ソ)竹(タケ)、やね(骨(ハネ)組(ク)みの竹(タケ)を編(ヒ)むこと)や瀬(シ)良(ラ)垣(カキ)に張(ハ)りや恩(オン)納(ナ)よみ人(ヒト)しらず」。両(リョウ)歌(カ)とも音楽(オンガク)的(テク)なリズム感(カン)に富(トモ)む代(しろ)り、意味(イミ)的(テク)には至(いた)って単純(タンゼン)である。ことに後の歌(ウタ)にいた(いた)っては、意味(イミ)的(テク)には全(ぜん)くナンセンス(ナンセンス)で、金(キ)武(ク)から恩(オン)納(ナ)までの道(ミチ)中の地名(チヨウジノナ)に、蒲(ク)葵(ア)の広(ひろ)葉(エフ)を使(つか)って作(つく)る「蒲(ク)葵(ア)笠(カサ)」の工(こう)作(さく)過程(ケウケツ)を配(はい)したものであ(あ)って、全(ぜん)く意味(イミ)をな(な)さないものであるが、土(つち)地(ぢ)感(カン)のある人(ひと)には道(みち)行(ぎやう)きの面(めん)白(はく)みがあり、それ(それ)に「こ(こ)ば笠(カサ)」の工(こう)作(さく)過程(ケウケツ)が織(オリ)りこま(こ)れ、歌(うた)謡(うた)的(テク)な興(き)趣(そ)はど(ど)うにか成(な)立(た)しているの(の)で、詠(よ)い物(もの)としてはま(ま)がり通(とお)っている。

琉歌全集採録歌三、〇〇首中の比率は、よみ人しらず歌一、六九四首、五七多(タ)で、作者明記歌一、三〇六首が四三多(タ)である。前者(ぜんしやう)が歌(うた)謡(うた)的(テク)な性格(キヤク)を濃厚(コウコウ)に持(も)ち合(あ)わしているの(の)に對(たい)し、後(ご)者は個(こ)人(じん)的(テク)な文(ぶん)筆(ひつ)歌(か)と

して、韻律美に捉われずして、意味重視の傾向が明白に看取されるのである。

琉歌の対偶歌は類型的なその歌型から、韻律的なリズム感(対句表現や共通同韻語の反復等)から、その散漫曖昧な表現性から、そのほとんどが「よみ人しらず」歌であるという観点から、きわめて濃厚にその歌謡性が裏書されているのである。

3、対偶歌の時代性

奄美大島地方に詠われている対偶歌に「道の高札(タカサシ)や首里(シユイ)の世(ユ)に立ち(ウ)り、我身(ワガミ)やかな(愛(ア)女(メ))故(イ)に道(ミチ)にち(ち)ゆり」がある。大島地方が首里(シユイ)政(テイ)府(フ)の治(ち)下(か)にあ(あ)ったのは慶(けい)長(ちやう)の役(やく)(一、六〇九)以前(いぜん)のこと(こと)であるからこの歌(うた)がそれ以前(いぜん)のも(も)のである(である)ことは論(ろん)ない。

服部龍太郎著の「民謡紀行全集3」に集録された大島民謡中にも対偶歌型の小唄が散見するので、文末に掲載してあるが、奄美諸島に對偶歌型の歌が行われたのは、同地が琉球歌圈内のことであるので、当然(当然)すぎる(すぎる)こと(こと)である。「現在琉歌のうたわられている所は沖繩本島と沖之永良部とであるが、かつて鬼界・徳之島・大島の三島でも、盛んに行われていたことはそこに沢山の十字詩が保存されているのでも知れる。」(日本文学大辞典、琉球文学伊波普猷解説)の通り、大島地方の琉歌は首里政府を離れる(一、六〇九)とともに衰えたであろうことは、おほよそ推察できる。

十六世紀、沖繩の尚清王(一五二七)一五五五、尚元王(一五五五)一五七二時代、数回にわたって大島討伐を試みている。中山世譜卷七、尚清王(一五三七)一五七二(天文六年)西春、王(オウ)彘(シ)兵(へい)征(せい)大(だい)島(とう)の(の)条(じょう)下(か)に記(き)事(じ)が載(の)っている(琉球史料叢書第四、九六P)。同書同卷に「明、隆慶五年の項に(尚元)王(オウ)親(カライ)統(テイ)大(だい)軍(ぐん)」、

往征大島(略) 駕船五十余、往征大島、賊徒領兵迎敵、戦末数次、大敗而走。(略) (同上二〇二P)

尚元王は親征、兵船五十艘を率いて、大軍を諸鈍湾にとどめたのであるが、大島側も激しく抵抗したのでもなかったらしい。

諸鈍地方の人々の血には、壇浦で敗北した平家の公達(資盛等)の血が流れていたらしく、諸鈍女童の美貌は定評があったようである。

(諸鈍は加計呂麻島にある大島地方の古都である。)

○諸鈍長浜や大和がれ響む 諸鈍女童や島中響む
この対偶歌も、諸鈍が大島の政治の中心地であったころの歌なので相当に古い歌であろう。

首里政府の遠征軍の兵士たちも、この見目麗しい諸鈍女童と遊びに余念なかったようである。(この頃三味線は琉球に伝って来ていたので、遠征戦の兵士たちはこれを奏でていたように思われる。)

○諸鈍長浜に打ちやり引く波の諸鈍女童の目笑齒口

○諸鈍女童の雪色の齒口いつか夜の暮れて御口吸わな

服部竜太郎氏は右の二首を尚元王の遠征軍の一行の作としているのである。

唐の世の武將たちは葡萄の美酒を夜光の杯に傾けながらも「古來征战幾人か還る」の嘆きを残しているが、この底ぬけに人のよいユーモリストたちは、諸鈍女童とほほどに親しくなり、凱戦後は前記の名歌を大島地方に残し、さらにその歌を沖繩に持ち帰り、地名を沖繩本島に詠み替えて「謝敷板干瀬に打ちやり引く波の謝敷女童の目笑齒口」という替歌が誕生したのである。

「諸鈍長浜に打ちやり引く波」と「謝敷板干瀬に打ちやり

引く波」とではイメージがうって変るし、諸鈍女童と謝敷女童ともイメージの相違があって両歌の間には、その形象上の相違が認められるのであり、現に沖繩本島の人々には諸鈍の本歌など、とうの昔に忘却せられ、この替歌に随喜の涙を流しているのである。またそんなこととは関係もなく、謝敷地方を訪れる文人たちは、この名歌に賞讃の辞を惜しまないのである。その昔尚元王の大島遠征に加わった人々によって歌われた歌をその人々か、またはその末裔かが伝承の間に、身近

かな土地に地名を歌い替えたとしても、民謡口誦歌においては、珍しいことではなく、かかる場合の伝承者は、時たま創作者と受容者との位置に身をおいているのである。板のような干瀬(潮干に現われる海中の岩床)に打ち寄せて碎けて立つ白波にみやらひの可憐な齒口を連想するのも一つの情趣で、本歌の諸鈍長浜節に対して独特の味わいを湛えているというべきである。民謡歌の成長の姿をここに見ることができるのである。諸鈍長浜は青松白砂の砂浜を思わせるのである。

諸鈍地方に歌われている対偶歌の

○浦々の深さ諸鈍浦の深さ、諸鈍女童の思いの深さ

も前歌同様、沖繩本島北部の名護に地名をすり替えられて、沖繩の人々は身近かな名護浦に、自らの抒情を託しているのである。

厳密な文筆歌においては、地名というものはぬきさしならぬものであるが、小唄調の歌謡の場合はおほらかなもので、その担い手たる大衆は加工創作の曲芸師たちでもある。歌謡の唱和されているうちに、他の土地の名木や浜に寄せる波は、いつの間にか身近かなものに変形して、土地を越え時代を越えて、その土地に定着するようになる。

対偶歌にそういう傾向が顕著なのは、その類型的な歌型から世話なしに、材料のさし替えが果せるようになっていくからである。対偶句

中に共通同韻語を含むという図式的な歌型の中に代入すると、本歌の上にそれが融合定着して、ついに本歌の何れなるかを見失わしめているのである。その適例は

1、屋慶名こはでさや 枝持ちの美さ

屋慶名女童の手振り美さ

等の五つの同類歌である。その差し替え部分だけを示すと

2、舟浮こはでさ——舟浮女童（八重山西表島）

3、赤田門の榕樹——城女童（首里王城）

4、大山平松——大山女童（宜野湾）

5、念頭平松——田名の女童（伊平屋島）

等であるが、これらは同一本歌から読み替えられた類歌であるが、何れが本歌なのか知る由もない。

そういう類歌の成立過程は、比較的簡単なものである。そのかみの、若い男女が相会して謡い踊る歌垣（野遊び）の場面を思い描いて見ることにしよう。そのグループの中に剽軽な者が居て、唱和中の「他の土地の名木歌」の土地と名木名を、自分たちの身近かなものに謡い変えたとなると、一同微笑を湛えながら、それに追隨したのである。大衆はそれほどのことにも、創作的な喜びを覚えて悦に入っている他愛もない人々である。そしてそれがそのままその土地に定着することもあり得るのである。前記の名木女童歌（仮称）が首里、大山、屋慶名、舟浮（八重山）田名（伊平屋島）と地域的に沖繩全円に及んでいるのも興味あることである。これ等の歌が、そのうちの何れかを

元歌として、かく広範囲に派生するに至ったことから、そこにこの歌型の時代性を感じざるをえないのである。

対偶表現の歌が七〇首も採録されたのであるが、そのうち作者が確定している歌は二首に過ぎない。この二首とも時代のかかったものであり、残る七〇首近くは「よみ人知らず」の歌ばかりであるが、このことから、この歌型の持つ時代性は感得できるものである。要するにこの歌型に属する歌は、琉歌における古典形式のもので、近代人の個人的な文筆には見出し難いものようである。

4、対偶歌発生の因由

対偶歌発生の因由について一考すると、まず、古代沖繩の人々のこの修辭への親近感を挙げるべきだと思ふ。

十五世紀初頭より、琉球には驚くべき多数の金石文の碑が立てられている。この金石文には漢文の常として、相当の対句修辭が使われている。これは沖繩の漢文（金石文）に、対句表現が特別に多いと言っているのではなく、古代琉球の漢文普及の事実を指摘すれば足るのである。漢文に對句修辭はつきものであるからである。

また土俗的にも、古代沖繩で結婚や祝祭日のお祝いなどに、人家の入口の柱にレンゴ（連語）とか言って「長生殿裏春秋富、不老門前日月遲」などと對句形式の祝い文句が、赤い紙に書かれて粘られていたのが印象的であった。そういう漢文を一般の人々が解読できたとは思われないが、民衆の代弁者たちがそれらの環境から、対偶歌を産み出す機縁を握んだのではないかと思うのである。

対偶歌はすぐ漢文形式に移せるものである。

○于瀨に居る島や満ち潮恨めゆり
我身や 曉の鳥と恨めゆる

居ル干ニ瀬ハム鳥ハム恨ハム満ハム潮ハム 我ハム恨ハム曉ハム鳥ハム などと書き交えることは容易であるから、逆に漢文の対句表現からヒントを得て、琉歌の対偶表現歌は成立したのではないかと思うのは無理な推察ではないと思う。なお両対に同韻の共通語を握えるのも、漢詩の押韻からヒントを得ているようにも思われる。

○沖ツキや北ニシ風フエ吹クきユリゆリ 根ネ瀬セ (磯イソ辺ヘ) や南ハユ風フエ吹クきユリゆリ

加カ那ナ (愛アイ女メ) が 懐フチや 真マ南ナン風フエ吹クきユリゆリ

この歌の共通同韻語の位置が絶句の押韻位置にあるのは押韻上の軌範によることであって、漢詩の摸倣をしているのではないと思うが、しかし両者が全く無関係なものとも言い切れないように思う。

右の歌の結構も起承転結の理に適合しているのであるが、これは詩論上のことに属するので、ここでは詳述は避けることにする。

四、近世小唄に散見する対偶歌

前述の如く対偶歌型の小唄は、奄美諸島を含む琉球歌園内においては、明確なる歌型意識のもとに行われて来たのであるが、日本・中近世の小唄の中から、この歌形を取り挙げて見ることにする。

1. 月ツキ夜ヨのヨからヨすスは ほホれてレなく 我ワもモ鴉カか そソなたナにニほホれてレなく
(隆トウ達ダツ節セツ)
2. 梅ウメはハ匂ニひヒよ 木キ立タはハいらラぬ 人ヒトはハこコろロよヨ姿サはハいらラぬ (同)
3. 今イマ年ネン御ミ上ウ落ラク 上ウ様ヤマ繁シ昌シヤウ 花ハナのノ都トは なナをヲ繁シ昌シヤウ (山ヤマ家カ鳥トリ虫ムシ歌カ)
4. 高タカいイ山ヤマにニは 霞カスミがガかカかる わワしシはハこコなたナにニ眼メがガかカかる (同)

5. 十ジュウ五ゴや六ロクの 座ザ敷シのノかカざザりリよヨ 芍シャク薬ヤク牡丹フタン 庭ニワのノかカざザりリよヨ (よし
原ハラ小コ歌カ鹿カの子コノ)

6. 様サマはハ羨セウなりリや 細ホソ糸イトつツむムぐ わワしシはハ山ヤマ家カのノふフしシ紡トウぐ (同)
7. 比ヒ翼ヨク連レン理リよヨ 「天アメにニてテるル月ツキはハ十ジュウ五ゴ夜ヤがガさサかりリ あアのノ君キミ様サマはハい
つツもモさサかりリ」よヨのノ(松マツのノ葉エハ・本ホン手テ琉リュウ球キウ組クミ)

3・4・6は都都逸調であり、2・5もそれに近い。1は都都逸調に近いが形はくずれている。7は長い歌の残存部分であろうがカギの部分は琉歌調と見ることが出来る。琉球組とは「第一歌が琉球より渡った最初の曲節に歌を付けたもの故かく名付く」(藤田徳太郎)と言われるが、曲節が本土に伝わり琉歌形式の歌調も本土で作られて謡われてきたのであるうか。琉歌の柳節につきぎの歌があつて「月のさかりは十五夜がさかえ わが君さまは いつもさかえ」どこか都都逸調も感ぜられ、「わが君さまは」など琉球語では使われない語なので、本土との交流の線も一応考えてよいと思う。すなわち琉球から琉歌に合わして歌われていた曲節が本土に入り、その曲節に合わして前記「松の葉」の琉球組のカギの部分のような小唄が本土で歌われ、さらに琉球にそういう歌詞が逆輸入されたのが柳節のような歌ではないかと思われる。

右に挙げた例歌の通り、対偶歌形の唄は、わが国・中近世の歌謡集にも散見するのであるが、琉歌の三十音詩であるのに対し、都都逸調が二十六音詩であるためか、軽短感も伴わない、内容的にもどことなく精彩を欠き、生気の乏しいものとなっていて、愛誦に価するものはないのである。琉歌の対偶歌は、大衆の歌型的認識も普及されていたらしく、同一本歌から出たと思われる、地名読み替え歌が土地ごとにその地名や名木名を詠み交えて琉球全域にわたって歌われていたと思

はれる例さえあるのである（前述の地名、名木歌の場合）。内容的にも、琉歌の重厚な形態を利用して、独特な発想を遂げ、ユニークなスタイルを小唄界に残している。

○比謝橋の潮や水行逢て戻る

我身や我背行逢て今ど戻る

○沖（沖の寺）の傍までや思弟まやべ連れて

渡中押し出れば風と連れて

○あ痛生爪や病でど離れゆる

病まな離れゆさ彼女と我や

○庭に照るお月縁に照り映ち

我背しほらしお肝我身に映さ

何れも愛謡に価する対偶歌である。そのうちから一作を取って鑑賞することにする。最後の歌は官平親方夫人作である（作者は三司官宮平良延（一七五五—一七八二）三司官）の夫人か？

本歌は対偶歌中にある作者明示歌二首中の一首であるが、優雅な女性心理を巧みに歌い上げている。ややもすれば、型の中に安住し、安

易な模倣を繰り返している中であって、珠玉の光りを放っている。前対の「庭に照る月光を縁に照り映して」が「背の君のしほらしい愛情をわが身に映したい」と言う後対の抒情に対して象徴的境地にまで高められ、愛憐極りないものとなっている。型にはまり、清新さを失ないがちな、対偶叙法も、ここまでくると個性的でユニークな表現となってくる。もしこの歌型に現代に生きぬく活路があるとすれば、こういう清新な境地の開拓に徹するところに無ければならない。

五、結語

対偶歌型が口誦歌に終始して、文筆創作歌として、現代に生き延びえなかったのは、それが余りに、歌謡の性格を濃厚に持ち合わせていたためであろう。これについては、すでに詳述したのであるが、ここで簡単に要約すると、

1. 対偶句中に共通の同韻語を含むという類型的な歌型であるためにマンネリ化し新鮮味に乏しくなる。
 2. 音楽的な要素にもたれ過ぎている。
 3. 対偶句の並行線的な並列は意味的な統一を欠いて曖昧である。
 4. 口誦歌として発生した古典歌謡型式であって個人の繊細な情緒の表現には堪えない傾向がある。
- 等の弱点を指摘することができるが、その半面に、つぎの諸点をその特性として挙げるができる。
1. 異なった事項を対偶句に仕立て両句を共通語で結合させている表現は、時たま人の意表を衝き奇抜である。
 2. 均整のとれた表現形態を持っている。
 3. 軽快なりズム感に富んでいる。
 4. 共通同韻語の契機による並列文の意味的結合は複雑微妙である。

○殿御サトウメ 恐ウトラル しやや 初行逢ハチイの一夜チエヌチユル

あんま 恐コウ しやや 朝アサも夕ユフさも
(安橋主)

はしたない歌なので意味は御推察にお任せしますが、敢てかかる歌を挙げたのは、この歌型に行きつまりそのマンネリ化傾向を打破しようとする機智的な意図が伺える所があるからである。

痛ましいいどん底生活を謳いながらも、何等切実感が伴わないのは、この歌型のもたらすところであろう。

民謡歌は特定の個人の切実な心情の表白というよりは、大衆の口への宿る一般感情の詠出である。従ってこの歌の作者も必ずしも女性であることを要しない。謡っているのは男性をも含めた口さがない大衆の口に違いない。そういう人々の口から、個性的な深刻感を聴こうとすることは無理である。この大衆たちは異常な題材をとらえて、人の意表を衝けばそれのこと足りているのである。内容が奇矯にわたることとは二のつぎであろう。

対偶歌型は、そういう、おほらかな大衆の共通感情しか盛りきれないものを宿命的にその型の中に持ち合しているのである。

対偶歌資料

凡例

一、この資料は島袋盛敏、翁長俊郎著標音評釈琉歌全集を主として、対偶表現歌を抜き出したものである。

一、琉歌の表記は、標準語意識のかかった歴史的仮名遣によっている

ので、初心の方が初めから標音よみすることは思いもよらないので、右側に片仮名で標音を示すことにした。なお厳密な標音を望まれる方は前記の琉歌全集の翁長氏の音標文字表記によられるように望む。

一、意味解説に便利なので、可能な限り漢字使用を増すことにした。
一、平仮名文字二字あるいは三字を)印でつないであるのは一音であることを示す。

一、琉球語は、エ列音はイ列音に、オ列音はウ列音に変わるのであるがそういう一般的なものは片仮名で示さないこともある。

(一)完全形 (作者の記入がないものは「よみ人しらず」である)

101. 久米クミの五葉ゴエフの松マツ 下枝シモエの枕マクら

思童ウミワラヒ 吾妹シメや 我腕ワケの枕マクら

102. 大西ウラニシの特牛トクウシや 沼茅ヌマコ ど好きゆる

我達ワレタ 若者ワカムスや 花ハナ ど好きゆる

注、①大西(読谷地方の古名。闘牛の盛んな地方)

②花—美しい女性

103. 風トウリの伊平屋イヒヤ岳タケや 浮上ウチアガがてど見ゆる

遊アソで浮上ウチアガがゆる 我玉ワケマ 黄金クガニ

津堅親方作(一説 尚四王母作)

104. 山の木の軽さ 朝ごとと夏ごころ
女童の軽さ 二十女童

105. 蒲葵の若蒲葵や 笠張ての美さ
竹の若竹や まごえ 美さ

注、①まごえーざる、かご等の縁のくり曲げた所
③蒲葵の葉で蒲葵笠という笠を作る。

106. 名護の大兼久 馬走らち 嬉しや
舟走らち 嬉しや 我浦泊

107. 赤さこはでさや 美御殿と向合
玉黄金殿御や 我と 向合

注、①御殿ー按司や地頭の邸宅の敬称
②赤さこはでさー紅葉した「こはでさの木」
○下句は、御殿奉公に來た娘が、若殿の寵を受けた情景

108. 田名小堀 鴨 能羽切れ 鴨
情 切れ女童 田名の女童

109. 田名の浮島や 風ままに靡く
男性ままに靡く 田名の女童

110. 注、田名の浮島ー伊平屋島のこと。田名は伊平屋島の主邑
拜で退かれらぬ 首里天ぎやなし(首里の王様)
遊で退かれらぬ 御茶屋御殿

111. 注、御茶屋御殿ー諸芸能を催し外客接待所にもなっていた王家の別邸(首里・崎山)

宇地泊 真砂 大陽ど紛らしゆる
お月紛らしゆる 浜の真砂

○宜野湾の宇地泊の真砂は日月の光に紛らわしいほど美しく真白に輝いている。

112. 御万人や揃て 躍り跳ね遊び(命令法)
獅子や毬連れて 躍り遊び(命令法)

113. 天の群屋や 皆が上ど照ゆる
黄金三つ星や 我上ど照ゆる

114. 舟浮こはでさや 枝持ちの美さ
舟浮女童の身持ち 美さ

注、舟浮ー八重山、西表島にある良港。沖繩五港の一。地名・名木歌は、南は八重山西表島から、北は伊平屋島にいたるまで、地名・名木を歌い換えて歌われているが、何れが本歌であるか不明。

115.

安波のまはんたや 肝好かれどころ
宇久の松下や 寝なしどころ

注、安波のまはんた―国頭村の東海岸の安波(名護にあるのは安和で別)にある高台で、若者の「野遊び」の場所であろう。「ま」は接頭語で、「はんた」は断崖である。

○眺めのよい「まはんた」で景に惚れ、相手にほれて遊び、宇久の松下は寝る所だというのである。

116.

しば木植ゑて置かば しばしばとい参れ
真竹植ゑて置かば またもい参れ

○一句と三句はそれぞれ序詞修辞的であるが、両対で気分を漸層的に盛り上げている。しかし、必ずしも序詞に見立てることもない。女心の衰れさが虚実の間に流れているのである。

117.

月の盛りは 十五夜が栄え
わが君さまは いつも栄え

注、「松の葉」の琉球組に、比翼連理よの「天にてる月は十五夜がさかりあの君様はいつも盛り」よの、のカギの部分と連関があるにちがいない。

118.

花の盛りは 三月四月
月の盛りは 十五夜が盛り

○七七、七七型の小頭型三式
出砂の威部や 泉抱き栄える

思子抱き栄える 渡名喜里之子

119.

120.

注、①出砂の威部―渡名喜島の属島の神を祭る拝所
出砂の蛸や 泉抱き栄える
真鍋抱き栄える 渡名喜里前

○前歌のくだけた姿であろう。前歌の威部も琉音で同音の海老とする説があるので、さらに蛸に展開したのである。文字に定着しない歌の流動の姿である。

121.

笠や雨降り雨覆頼り
我身や誰頼よが 我背ど頼る

○三句にある共通語は絶対必要なものではなく、欠いてもこの歌型は成立する。

122.

夜走らす船や 北極星目当
我産ちえる親や 我目当

123.

干瀬に居る鳥や 満ち潮恨めゆり
我身や 暁の鳥ど恨めゆる

注、干瀬―大隅国の風土記逸文に「海中洲者隼人俗語云必至」とある。

124.

比謝橋の潮や 水行逢て戻る
我身や我背行逢て 今ど戻る

○語調のために共通同韻語を三句と四句に分けてある。

125. 片帆持上げれば 片目の涙落ち
カクフムチアキリカタクミヌナゲウツチ

諸帆持上げれば 諸目の涙落ち
ムルフムチアキリムルミヌナゲウツチ

○両対とも共通語以外はただ二字に過ぎない。漸層的な並列抒情

126. 手拭の長さや なげ長さ
テイスジナゲキナゲ

庭に植ゑてる 榕樹の凝の長さ
ウイテルガヅマルフイジナゲ

○対偶歌型の歌に属するものには、文学というに値しない歌がい
くらかある。

127. 道の美さや 飯家の前
チユラカイヤヌメ

あやごの美さや 宮古のあやご
アヤゴチユラナク

注、あやご―宮古島の古謡に伴なう踊り。

128. にはとりの卵や 二十日夜に解化る
ニハトリノカガハチカユシナイ

我身や御主拜で 今日どすでる
ワミウシユウガデイキユトウシナイ

注、すでる―頂戴する。恩命に接する。

129. 共通語が同音異義の場合は、この一例だけ。
経糸足らず足らず 横糸足らず足らず
カシロズズメチロズズ

思我背と我身や 遊び足らず
オモエセトワタミアソビタラズ

○共通語の位置、絶句の押韻と一致

130. 花の色美さ もいこ花小
イルジュラムイクバナクバナ

殿御色美さ 大和戻り
サトクメイルジュラヤマトウキ

註、もいこ花小―茉莉花の小さい花

131. 屋慶名こはでさや 枝持ちの美さ
ヤキナクフアデイスヤキダムチユラ

屋慶名女童の 手振り美さ
ヤキナクミヤラビテイブイチユラ

132. 赤田門の榕樹 枝持ちの美さ
アカタジメウスクキダムチユラ

城女童の 身持ち美さ
シノコメヤラビミムチユラ

133. 浦浦の深さ 名護浦の深さ
ウラウラナゲナゲ

名護の女童の 思い深さ
ナゲメヤラビウムシナイ

○脚韻の「深さ」が絶句の押韻箇所であり、結構も起承転結の理
に適っている

前対は序詞的に見立て、本旨を後対に置いて考えるのは対偶叙
法の心に添わないであろう。この歌型は、そういう受容以前の

単純な並列であるので、やはり前対も立てて「この世で深いも
のは、所前方にある浦浦、とりわけ名護浦である。名護のみ
やらび（乙女）の思もまた深いものである」といったところで
ある。

134. 大山平松や 枝持の美さ（大山は宜野湾にある）
ウヤマヒラマチキダムチユラ

大山女童の手振り美さ

○例の地名・名木歌である。この類歌の五首は本歌わかれば他の四首は替歌的な存在となる。しかし、またこの五首の元歌はその何れでもなく、外にあることも考えられる。

135. 念頭平松や 枝持ちの美さ

田名の女童の身持ち美さ(念頭・田名は伊平屋島)
地名・名木歌

136. 沖の傍までや 思弟きやべ連れて

註、沖の傍―沖の寺のそばの意。吉田東伍の地名辞典によれば「臨海寺のことで、「古へ数町に亘りて海中に突出したる堤上に在り俗に沖ノ寺と唱ふ」とある(明治四一年築港工事のため垣花に移る)。

137. 船と船橋や 船頭主の気がけ(気をつけること)

註、(昔の)村長、今の(区)長(さげくり)や 地頭代気がけ
だの意

138. 殿御恐しやや 初行逢の一夜

女楼主恐しやや 朝も夕さも

139. 成木ひき寄せて 抱かな我置きゆめ

註、①成木―果樹 ②もらな―もぎ取らずに。もぎ取る意の「もいたもの(詳細は本文中の本歌引用の所に譲る)」

140. 道の高札や 首里の世に立ちゆり

○本歌は大島民謡である。奄美大島が首里政府の下に在ったのは慶長の役(一六〇九年)以前である。従って、この歌は相當に古い歌になるのである。

141. 沖や北風吹きゆり 根瀬(磯辺)や南風吹きゆり

○本歌も大島民謡である。共通語は絶句の押韻位置にある。

(二) 不完全形

同韻語の語尾の揃わないものや、両対の叙述ムードの揃わないものを一括

142. 笠に散り止まる。春の花心ハナヅクカ。(春の花のように)

袖に思ふとまり 彼女が心シノココロ

143. 風車カシマヤや取れば 風カシ連れてめぐる

友尋トモヒまいて連れて 遊びアソビぼしボシの

玉城親方朝薫作

144. 首里親シユレイ国習ウケクニナレひや 琵琶ビヤ三線サンセンも聞きキゆり

鳴子ナルコ声コエと聞きキゆる 我山ワヤマ国クニや

145. 散り飛チびゆる花ハナや 糸イトに貫スきとめて

殿ノミヤが面オモ彰カシや 肝トモにとめら

146. 殿ノミヤや風采フエ風儀フエの 姿シガタ取りトルめしメシやいら

我身ワミやし情ナサキの 縁キど取トルゆる

前対は、併列関係を失なっている

147. 庭ニハに照テルるお月ウチツキ 縁キに照テルり映ウツち

我背サトウ しシほらしお肝ウツク 我身ワミに映ウツさ

宮平親方夫人作

註、①しほらしお肝ーいとしお心

②我身に映さー我が身に映さむ(願望)

○本歌と詩想類似の歌が外にもあるが、類歌中の秀逸である。
東立アサリタテつ雲クモや 世果ユガ報フしシによくゆり

遊アソびビしシによくゆり 二十ニ女メ童ラビ

註、しによくゆりー準備する。支度する

149. 花ハナの風車カシマヤや 風カシ連れて廻マる

我身ワミや友トモ連ツれて 遊アソぶ嬉ウしシや

註、カジマヤー「風に舞うもの」か「風に廻るもの」かの何れかの意であるう。後者が良いと思う

150. 池イケの上ノの蝶ハバ 水ミヅに影カゲ映ウツち

玉タマ黄ワウ金キン姿サマ 我ワに映ウツせ

○47と同着想であるが、やや落ちる。模倣作か。

151. 獅子シシや毬マ連ツれて 躍ウツり跳ハね遊アソぶ

我ワや友トモ連ツれて 遊アソぶ嬉ウしシや

152. 獅子シシや毬マ連ツれて 躍ウツり跳ハね遊アソび(命令法)

我ワや按司アジ添ソよ 拜ウガで遊アソば(意志形)

註、按司添ー按司は大名、尚真王以後は地頭。添は襲うと同、支配すること。従って按司添は按司を支配する王や大按司を指す。後には添は敬称挨拶語となり按司の敬称となる。

153. 笠カシに散チりとまる 春ハルの花心ハナヅクカ

袖ウミに思おもとまれ 里ウラがお肝かん

154. あしアシやげ踏キクみ石イシや 朽くちるちるとも

愛カキしい言葉コトバの 何時イツす朽クちゆゆが（仲風）

註、①あしやげ踏み石―神を祭る家を「あしやげ」と言う。その前に大きな踏み石があった。

②い言葉―「い」は接頭語である。

○第二句は五音となっているのは仲風などの影響かと思われる。五音となると、歌調もさることながら、内容的にも舌足らずで、何か食い足りない感じである。

155. 遊アソび面ウメ影カゲや 稀マリ稀マリど立タチちゆゆる

彼カ氏が面ウメ影カゲや 朝アサも夕ユフさも（立ちゆん）

註、後対の同韻語が省れた例

156. 鳳テイ仙セン花ゲの花ハナや 爪チメ先サキに染シメめて

親ウヤの寄ユセ言コトや 肝チムに染シメめ

註、寄せ言―教訓

157. あ痛イタ生ナマ爪ツメや 症ヤで（ア）ど離ワカれゆゆる

病ヤまな離ワカれゆゆさ 彼ア女メと我ワや

158. 船フネ走ハらち（チ）だい（ン）んす 斯カに（ウ）嬉（リ）し（ア）や有（ス）もの

島シマ拜ウガでからや よくの嬉ウし（ウ）や

註、①島拜で―知行に島を戴くとますます嬉しい。

②だいにす―助詞「さえ」

三、奄美諸島の対偶歌

159 160 161 は服部龍太郎著・民謡紀行全集3 より採録。「162」の八

首は昇曙夢著・奄美史より採録。なお表記については、沖繩で行われている文語表記に合わせ、発音は片仮名で傍書した。その点お許しを乞う

159. 浦ウラの深フカさ 諸シユ鈍ド浦ウラの深フカさ

諸シユ鈍ド女メ童トの 思ウいの深フカさ（諸鈍長浜節）

160. 諸シユ鈍ド長ナガ浜ハマや 大オホ和ワが（ト）響ヒキむ

諸シユ鈍ド女メ童トや 島シマ中ナカ響ヒキむ（同上）

161. 三サン味ミ線センの駒ウマや 絃カミ戴（カ）て立（チ）ちゆ（ユ）り

吾ワや加カ那ナ忍ニで 道ミチに立（チ）ちゆ（ユ）り（しゆんかね節）

162. 天テンの白シラ雲クモに 橋カキ架（キ）けの成（ナ）りゆ（ミ）み

及（キ）ばらぬ恋（カ）人（ナ）に 手（テ）かけ成（ナ）りゆ（ミ）み
註、成りゆみ一できようか

169. 年寄れば寄れば 年寄れば寄れば 年寄れば寄れば 年寄れば寄れば
 雛寄れば寄れば 雛寄れば寄れば 雛寄れば寄れば 雛寄れば寄れば
168. 女 醜しや花や 一花咲きゆり
 男 美ら花や 七花に咲きゆり
167. 阿母 面影や 時 時ど立ちゆり
 愛人が面影や 朝夕立ちゆり
166. 行く行こにすりば 面影の立ちゆり
 居る居ろにすりば 義理の立たじ
165. 肝ちやげの目涙 吾胸走りゆり
 蘇鉄葉の露や 骨からど走りゆり
164. 山登て美らさ 椿花 美らさ
 里降りて美らさ 豊幸 筆子聚
163. 夜走りゆる舟や 隠れ礁ど敵
 恋人待ちゆる夜や 友達ど敵

庵美地方には、「泣くな泣くなちやんてん、吾が泣かじ置きゆめ、
 カナ 愛人が出舟やんむん、吾が泣かじ置きゆめ」のような「八八八八」歌
 型の対偶表現歌が九首あったのであるが、これらの歌は奄美大島諸島
 が沖繩の支配下を離れ、薩摩の勢力下に移って後の作と思われるので
 琉歌圏外の作と見て、ここには挙げなかった。この型は琉歌にある長
 歌形式に属するものとも取れるが、奄美諸島の場合、政治支配を離れ
 たために、歌謡の世界においても、琉歌の軌範を脱して独自の方向に
 発展する姿をここに現したものと見てよいかとも思うのである。

何となれば、八音三句を連ねて六音で結ぶ琉歌形式において、もっ
 とも琉歌的性格を濃厚に持ち合したものは六音句にあると言うべきで
 ある。奄美諸島の琉歌形の小唄が、その六音句を惜し気もなく棄て去
 ったのは琉歌への訣別を意味するものというべきである。

流れ水だまし 一息眠りゆむん
 如何ぬ厳し親やたんち 一息眠りゆむん

ここまで来ると琉歌型式の歌に近いというより、隆達節小歌の
 ・恋をする人の 心のはかなさよ 夜な夜なごとに 涙とくとくと
 に近いと言わなければならない。この歌形は琉歌にある、長歌形式の歌が
 できたとは言えないであろう。それは政治的に沖繩支配を離れた奄美
 諸島に琉歌の軌範を離れた自由詩形の小唄が独自の力で生れるという
 過程において現れた対偶叙法歌と見るべきであろう。

これら琉歌調になっていない九首にも対偶叙法の形式は正統にうけ
 継がれていることは注目すべきである。

