

# 記紀歌謡物語論序説

末次智

## 1

記紀の言語表現のなかで、一群の歌謡（二首以上）をストーリーの構成要素として展開する散文表現を「歌謡物語」という。<sup>(1)</sup>古代大和の言語表現のなかで歌謡物語がしばしば問題になる理由の一つは、現代の我々からみて散文で展開するストーリーと歌謡の意味の結合が恣意的にすぎることにある。

このことにいちはやく注目し、記紀の散文から歌謡を「解放」して民謡として解釈する方法を提出したのは、高木市之助氏であった。<sup>(2)</sup>さらに土橋寛氏は、歌謡を本来歌われた場に返し、その機能を考えるために「独立歌謡」という概念を提出した。<sup>(3)</sup>これらは、本来歌われた場に戻すという意味で、いわば還元主義的方法といえるだろう。

さらに土橋氏は、独立歌謡が再び記紀のテキストの文脈にとりこまれる過程、つまり歌謡物語（氏自身の用語では「歌物語」）が成立する過程を考えた。<sup>(4)</sup>ここで記紀の文脈と歌謡の結合が、再び

問題にされ、両者の恣意性を読む視点によって、作品論・国家論・表現論などへと様々に展開される。還元主義的な方法に對し、これらをテキスト主義的な方法と呼んでおこう。

しかし、これまでの方法ではいわずにせよ最古の文字テキスト以前を、仮説的に想定していくしかない。本稿では単なる想定ではなく、同じ日本語圏内に成立した国家共同体としての琉球王府の宮廷歌謡集である『おもろさうし』（にみられる歌謡物語的な表現の成長）を比較対象として、記紀の歌謡物語成立までの過程をもう一度考えてみたい。琉球王府は、古代大和より千年近く後に成立した国家共同体ではあるが、そこには本州の中・近世との同時代的な側面だけではなく、古代的な側面を充分に保っており、比較対象として有効であるだろう。

## 2

まず、歌謡物語の問題を表現に即して確認することから始めた。よく知られた『古事記』の倭健命の望郷歌である。

そこより幸行でまして能煩野に至りませる時に、国思はして歌ひたまひしく、

30 大和は 国の真秀ろば（大和は高くひいでた国土だ。）

暈なづく 青垣（重なり合っつくついている青垣の山）

山籠れる 大和しうるわし（その中にもっている大和は、

美しい。）

また歌ひたましく、

31 命の 全けむ人は（命の完全な人へ若い、健康な人）は、

暈薦 平群の山の（暈薦）平郡の山の）

熊白檜が葉を（大きな檜の木を葉を）

鬢華に挿せ その子（髪飾りに挿して、楽しく歌え、踊れ。

おまえたちよ。）

この歌は思国歌なり。

また歌ひたまひしく、

32 はしけやし 我が方よ（なつかしいわが家のほうから）

雲居立ち来も（雲が立つてくるよ）

こは片歌なり。

この時病人急になりぬ。ここに御歌よみましたまはく、

33 嬖子の 床の辺 我が置きし（乙女へ美夜受比女）の床のそ

ばに私が置いてきた）

つるきの太刀 その太刀はや（大刀、ああその大刀よ）

歌ひ竟へて、即ち崩りましき。かれ駅使を貢上りき。

それぞれ文脈に即して見ていくと、30で大和を讃美するのは、

望郷の歌だという散文の文脈に即している。31もやはり望郷の歌だとされているが、「命の完全な人」という表現は、死を目前にした倭健の歌として、「生きてさえいたら」という含意がある。

32は「なつかしい我が家」という表現が、望郷に合った内容である。33は病が重くなったのは、美夜受姫のところに草薙の太刀を置いてきたために伊吹山での遭難に逢ったからで、「その太刀」は文脈では草薙の太刀のことだと解釈することができる。（現代の我々が）一読して、散文の文脈と歌謡の意味の距離が小さいのは、32である。あとは、（我々には）文脈との距離が大きく、す

んなりとは理解しにくい。歌謡の意味と文脈との距離が大きい場合は独立歌謡とし、以後現代に及ぶ歌謡表現に類型を求め、それらが機能する場（民俗）を推測し、独立歌謡としての実体を明らかにしていく方法である。土橋氏は、それぞれを国見の歌（30）、老人の歌（31）、辞世の歌（33）というように「実体」を推測している。

歌謡と散文の結合は、文脈つまり意味の領域以外にもうひとつの問題を抱えている。それは意味を越えた領域で、様式の問題である。散文と歌謡の相違は様式にあり、歌謡には（韻律）はあるが散文にはない。言語表現の様式として全く異なる両者が対等に記されているところに、記紀の表現の文学史的な到達点がある。

そして、両者を共存させたものが文字であることは高木氏以降多くの人々が指摘しているが、たとえば斎藤英喜氏は次のようにい

う。

〈書く〉という契機を媒介とすることで、等質化・平準化された書かれた文字の場においてウタとハナシは共存しえたのだ。〈書く〉ということは歌謡と神話・説話の共存を、ひとつの表現体をかたちづくる〈歌〉と〈地の文〉として統覚していく。<sup>(8)</sup>

祭式の言語表現(歌Ⅱ歌謡)と日常の言語表現(地の文Ⅱ散文)という前提にたつての発言である。書くことで、本来異質な言語表現の同居が可能になった。同居は歌謡が散文化することによって可能になる。これは身崎寿氏がいうように、歌謡が散文を要求したというより、歌謡を含むことにより散文の物語全体の現実性が保証されるからだろう。そのさい、歌謡は歌われていた(る)ことが背景になくはならない。

歌謡が散文化するとはどういうことか。それは、歌謡が歌われた場が忘却されていくことである。時代は下るが、たとえば『琴歌譜』を見てみよう。

1 美望呂尔 都久也多麻可吉 都(吉)安万須 多尔可毛与良  
牟 可美乃美也碑等(御諸に、築くや玉垣 斎き余す、誰にかも依らむ 神の宮人)

このあとに「楽譜」が付されており、音楽研究の側からの音復元の試みもある。<sup>(10)</sup> 〈韻律〉を前提に記録されており、歌謡と散文(後述)は対等に記されていない。ここでは、歌謡が歌われることを前提にしている。つまり、〈韻律〉という表現様式がそれ自

体としてではなく、歌われる場(祭式)があることによって保証されているのである。歌謡の散文化は、歌われる場(祭式)の喪失によっておこる。だが、歌われる場といっても、それは、還元主義的な方法がみいだした、民俗レベルにおける場ではない。それはいうまでもなく宮廷儀礼である。

琉球の宮廷歌謡集『おもろさうし』(一五三二―一六二三頃)は、宮廷レベルにおける歌謡の在り方をよく示している。次にそれをみながら、個々の歌謡と散文の結合の在り方や、歌謡と散文の記述の在り方を確認してみよう。

### 3

『おもろさうし』の中にはごく小数(一五五四首中五首)ではあるが、〈おもろ〉が歌われた歴史的な文脈(物語)が記されたものがある。次の二首はその一例である。

(A) もゝと、ふみあかりや、(モモトフミアガリ(神女名)が) てにち、よためかちへ、(天地をゆるがして)

あまならちへ、(天を鳴らして)

さしふ、たすけ、わちへ、(神が依り憑く女(神女)を助け

なきって)

又きみのふみあかりや(君のフミアガリは)

又けおのゆかるひに(今日の良き日に)

又けおのきやかるひに(今日の輝ける日に)

(巻六の三四二)

(B) もゝと、ふみあかりや、(モモトフミアガリは)

おれて、あすひ、よわれは、(降りて遊び給へば)

むかい、ほこら(迎え、誇ろう)

又きみのふみあかりや(君のフミアガリは)

又なきの、たたみきよか、(文なる貴人が)

おわるてゝ、しらにや(居られるとも知らずに)

(卷六の三四三)<sup>(1)</sup>

右の二首には『おもしろさうし』の安仁屋本系本文で、一首全体に注が付されている(「短文注」といふ)。それは、次のようなものである。

(C) ここに勝連おなちやは、首里天の御女に而御座候処、もゝとふみあかれの按司と神御名御付めされたる由候、勝連按司逆心差起、首里へいくさ寄候企に付、鬼大城と申人、おなちやらへ此段申上、則大城おなちやらを負上、夜中に首里へ逃走候を、勝連より打手之者炬松を付、わにやまと申浜追付、可及大事ノ処、御神より此おもしろ被下候付而則大城大声に而おもしろ仕候処、俄に黒くもおこり、北方へは石あめふり、炬火をきし候付、打手可及行様之候、南方へは明み申に付、大城は急に首里へ走登り大難のかりたる由也。

(卷六の三四二)

(D) 鬼大城おなちやらを負上、赤田御門へ参り勝連按司逆心之次第御取次申上候処、夜中に男女只式人参り候は御ふしんに候間、先御門開間敷由御返事御座候処、則御神より此のおもしろ

給候ニ付、則大城大声上おもしろ仕候処、自然御門之鎖子はきら〜と開きたる由候也。  
(卷六の三四三)<sup>(2)</sup>

実は、(C)・(D)は、『中山世鑑』(一六五〇)を除く正史、蔡鐸本『中山世譜』(一七一〇)・蔡温本『中山世譜』(一七二五)・『琉陽』(二七四五)が取り上げている、琉球史上よく知られた「アマワリの乱」のさいのエピソードなのである。なかでも(C)・(D)にもっとも類似した詳細な記録は『球陽』巻二にある。

尚泰久の娘フミアガリ(踏揚按司)は勝連按司アマワリ(阿摩和利)のもとに嫁ぎ、鬼大城(夏居敷)も僕臣として赴く。中城按司ゴサマルのことを王に讒言し親族滅亡に追いやった勢いで、アマワリが中山を攻めようとしていることを知った鬼大城は、フミアガリにそのことを告げ、城の人々が寝静まるのを待って、フミアガリを背負つて逃げる。それに気づいたアマワリは、兵に命令してこれを殺そうとする。

(E) 居敷、ワニマを過ぐるの時兵卒炬火して趕逐甚だ急なるを見るも、計の施すべき無く、天を仰ぎ地に伏し、大いに①神歌(俗に御唄と云ふ)を唱ふ。即ち暴雨大いに降り、兵火悉く滅す。居敷喜びて夫人(フミアガリ引用者注)を負ひ、跑りて王城に到る。天未だ曉曙ならず、門に叩て稟報す。王怒りて曰く、婦女と男と夜に乗じて来る。豈貞節なる者ならんやと。夫人泣哭して将に押明森の樹木に縊らんとす。王、色を改め急ぎ門を開きて入れしむ。夫人其の事を詳報す。居敷又②神歌を唱ふ。王頗る之れを信するも猶予して未だ決せ

ず。首里殿内より③神歌を献奏す。王、大いに其の女の節義を失はざるを喜び、且阿摩和利の叛逆を知り、即ち急ぎ令を伝えて四境の軍士を招聚す。

こうして、阿摩和利の叛逆を知った王は、鬼大城を大将として、軍勢をさしむけてきた阿麻和利を討つ。

右の引用には、神歌(御唄)を唱える場面が三箇所(①)③)があるが、歌謡は引用されていない。しかし、鬼大城(夏居敷)を始祖とする夏氏の系図(家譜)の冒頭には、『球陽』とほぼ同文の始祖に関わる説話と歌われた歌謡も記されている。

(F)①モ、トフミアカリヤテニチヨタメカチヘアマナラチヘサシ  
フタスケワチヘ

②ナサノタ、ミキヨカオワルテ、シラニヤ

③モ、トフミアカリヤオレテアソヒヨワレハムカヒホコラ

これは先の(A)・(B)のへおもしろと対応する。へおもしろの「又」は、旋律の繰り返しだから、夏氏の家譜の②と③は、(B)のそれぞれ第三節と第一節に対応する。夏氏七世湛水親方は古典音楽湛水流の創始者であり、その始祖の説話を示す史料がまさに歌謡物語を形成しているのは興味深い。記紀と同じ国家共同体の史書に限れば、『球陽』ではへおもしろの引用はないものの、そこでうたわれるへおもしろを想定して場面が描かれていることがわかるのである。

フミアガリは、琉球王府の高級神女の一人であり、(A)・(B)でも神女の一般名称だと考えられる。「おもろさうし」巻六は「首里

大君・せんきみ・君かなし・ももとふみあかり・きみのつんしのおもろ御さうし」と題され、天啓三(一六三三)年に編集されたことが記されている。だから、巻六は王府にかかわる神女たちに関するへおもしろを集めた巻であり、表題からフミアガリもその神女役の名称であることがわかる。巻六には、神役フミアガリに関する一連のへおもしろが収められており(三三五―三四三)、(A)・(B)はその最後の二首なのである。一方、(D)にある「もくとふみあかれ」は、『女官御双紙』(一七〇六―一三頃)では初代のフミアガリとされる第一尚氏の六代・尚泰久(二四一五―一六〇)の娘のこととして記されている。つまり、フミアガリという神女役の名称は、尚泰久の娘の名に由来するのである。

ここで、物語と歌謡へおもしろの結合について検討してみよう。(F)①(Aの第一節)は「モモトフミアガリが天地をゆるがして天をならして巫女を助けなきて」というほどの意味で、これが(C)や(F)の文脈で解釈されるもとも大きな要因は、モモトフミアガリという名称と「あまならちへ(天を鳴らして)」を暴風雨を起こしたと解釈しているからである。また、(F)②(Bの第一節)は、やはり「モモトフミアガリが(宮廷の祭場に)降りて、神遊びをなされば、それを迎えてほこらかに喜ぼう」というほどの意味である。(D)では、夜に男女二人だけで帰ってきた娘を許せない王を、木の下で首をくくろうとすることで許させ、門の中に入ろうとするときに鬼大城が歌うのだから、「むかいほこら」を娘を迎えてよろこぼうという意味に解釈しているからである。(F)③(B

の第三節)は、「父なる貴人(王)がいらっしやると、しらないで」というほどの意味で、②を歌つても娘の貞節を信じない王に首里殿地から歌うのだから、王に対するアピールだと解釈したからだろう。(B)一首全体が(D)の文脈で歌われるのも、同様にモトフミアガリを迎えることと、王へのアピールという意味で解釈されるからだろう。

こうして、『おもろさうし』における歌謡の用例を中心に解釈して、それを物語にあてはめてみると、たとえばこれらの〈おもろさうし〉を「伝説によって作ったもの」(仲原善忠<sup>(16)</sup>土橋氏の狭義物語歌謡)とは考えにくい。これらは、琉球の宮廷祭式言語表現としての〈おもろさうし〉の類型表現にのっとっており、伝説は意味の抽象性を歴史的な文脈にひきつけて解釈しているにすぎない。おそらく、これと同じような事情が、記紀の物語歌謡にも言えるだろう。現存記紀歌謡は散文脈にとりこまれたものだけが残っているが、その背後に『おもろさうし』にみられるような、『万葉集』にその片鱗をみることができるような、多くの宮廷歌謡を想定するべきだろう。もし、(B)が夏氏の家譜のように歌謡を伝説のなかにそのまま記録していれば、『球陽』は歌謡物語をおさめる正史として、記紀に近いものになつたはずである。『球陽』が歌謡〈おもろさうし〉を収録しなかつたのは、それが漢文表現にそぐわなかつたからだと思われる。『球陽』の他の箇所にも歌謡は引用されていない。漢字仮名混じりで基本的には和文表現の『中山世鑑』には、〈おもろさうし〉が数首収められていることが知られているが、それは

物語中というより、王府の儀礼を描いた場面においてであり、物語の文脈に直接引用されることはない。これは、〈おもろさうし〉が祭式の言語表現だという意識が宮廷内部に強く残っていることを示している。

短文注にみられるように、〈おもろさうし〉が祭式の場合ではなく物語(歴史的な文脈)で登場人物が歌うものになるには、国家共同体の変質が必要であつた。

## 4

先に見た『古事記』歌謡は33を除く三首は、『日本書記』では景行天皇が子湯の泉に行幸して丹裳の小野に遊ぶ時京都を偲んで歌つたもの(21~23)だとされている。一群の歌謡が歌われた文脈(物語)が丸ごと異なっているのである。これと同じ事情は先に『琴歌譜』から引用した歌謡にもみることが出来る。先の歌は『古事記』では、嫁がずに召されるのを待てという雄略の言葉信じ歳をとってしまった老女の嘆きの歌として記されている。『琴歌譜』では、それに加えて次のような起源譚も記されている。

一説云。弥麻貴入日子天皇々子卷向玉城宮御宇、伊久米入日子伊佐知天皇、与妹豊次入日女命登於大神美望呂山拜祭神前作歌者、此縁記似正説。

垂仁天皇が大神山に昇り、祭神を拜する前に作つた歌だという。興味深いのはこの起源譚が「正説」に似ているという注記で、

『琴歌譜』が成立したとされる平安時代前期(奥書では九八一年)にも、宮廷内部では記紀(正説)以外に歌謡をめぐる伝承が生きていることを示している。古代大和の宮廷における、歌謡をめぐる散文伝承のこのような相違は、単に伝説の相違とされがちだが、これは古代大和の宮廷の(国家)共同体としての性質を示しており、考えるべき重要な課題である。

琉球の史書には記紀の神々や英雄の物語にみられるような、発達した(複雑化した)物語を見ることができない。しかし、琉球の正史にも国家共同体としてのアイデンティティを始源から記す神話が記されている。それらも、『中山世鑑』以下の正史間で内容に相違がみられる。たとえば、物語として先に引いた短文注(C)・(D)と『球陽』(E)を比べてみると、その内容に違いがあることがわかる。(C)では暴風雨によって追手の兵の炬火が消えたあと、南方が明るくなったとあるが、これは(E)にはない。また、(D)では、鬼大城がへおもろを唱えると門の鎖が「さら〜と」開いたとあり、(E)で(B)のへおもろを二首に分け、二度目に首里殿地でうたって王に信じてもらおうというのとは大きな違いである。このような異伝はどうして生じるのだろうか。

安仁屋本系にみられる『おもろさうし』の注は、外間守善氏や嘉手苅千鶴子氏によって、首里城の火災(一七〇九)によって消失した『おもろさうし』の再編集(一七一〇)とほぼ同時期に付されたものであることが指摘されている。すると、書誌学的にみて(D)・(E)はおよそ四〇〇年前のことを記しているのであり、史実と

いうより王統にかかわる伝説であり、(D)・(E)は初代ファミアガリの始祖説話なのである。そして、さらに重要なのは注が付されたのは『おもろさうし』成立(一五三二〜一六三三頃)より、一〇〇年後だということである。

池宮正治氏は、『おもろさうし』の短文注(⑤)・(⑥)や夏氏の家譜のへおもろ(⑦)を引き合いにしながら伝説を伴って伝承されていた口承のへおもろ(⑧)があったとする<sup>20)</sup>。しかし、伝説を伴う口承のへおもろとは、各へおもろが成立した時点から伝説と共にあったのか。あるいは、へおもろが成立したのちに伝説がへおもろを取り込んだのか。琉球の歌謡物語の成立を考える上での重要な問題であり、独立歌謡の論にも通じる問題でもある。私は、後者だと考えている。その理由は次の通りである。

①『おもろさうし』収録歌一五五四首のうちで、物語的な短文注の付されているものはわずか五首であり、その他の文献で歴史的(物語的)な文脈で記録されているものを含めてもほんのわずかであり、これらは例外としか考えられない。

②短文注が付されたと考えられる年代(一八世紀初期)は、『おもろさうし』巻三以下が成立したと考えられる一六二三年と百年以上も離れており、両者が成立当初から共にあったとは考えにくい。

③短文注を含む安仁屋本系『おもろさうし』の原注や、同時期に成立した『混効験集』(一七一)などを検討すると、へおもろはすでに王府の人々にも理解不能な部分があり、す

に大部分が単なる文字テキストになってしまっていることを確認できる。

〈おもしろ〉は歌謡表現として衰退する過程で文字に記録された。

それは同時に、〈おもしろ〉を歌う宮廷の儀礼が衰退していることを示している。そのような中で、儀礼の場だけでしか通用しない特殊な言語はその意味を忘れられ、『おもしろさうし』は単なる文字テキストになっていく。短文注や夏氏家語は、他の原注や『混効験集』と同じように、理解不能になった儀礼言語の文字テキスト『おもしろさうし』を再解釈していく過程で、夏氏などの氏族の伝承などにより〈おもしろ〉一首全体を再解釈する作業の成果なのである。再解釈への意志は、例えば『球陽』(一七四五)などに代表される一八世紀前半の王朝の歴史への要求と同時代的なものであったろう。つまり、『おもしろさうし』も歴史を再構成するため資料でもあったのである。

記紀歌謡についても、同じような事情が考えられるのではないか。記紀の歌謡物語について、文字テキストの存在という側面からアプローチしたのは、伊藤博氏の「古代歌謡集」の論である。伊藤氏は、記紀成立以前(舒明朝以後)に歌謡群を集めた何らかの文献、つまり歌謡集が存在したことを記紀歌謡の厳密な比較から想定し、それが「享受」される過程を考えている。ここでいう歌謡集が琉球の『おもしろさうし』にあたるのは、いうまでもない。

私も、伊藤氏に基本的には賛成なのだが、氏は歌謡集のなかに物語を前提にした歌謡群があるとするが、『おもしろさうし』からみ

る限り物語を前提にしない純粹な宮廷歌謡集を想定してもいいのではないかと思う。たとえば、神役フミアガリに関する〈おもしろ〉群に、フミアガリという個人の物語を読んでいく過程を考えられないだろうか。それは、儀礼的な必然性で集まっている歌謡群から、物語を読んでいく過程である。

ここまで述べてきた歌謡物語の成立過程をまとめると次のようになる。

古代歌謡群(集) → 忘却 → 再解釈 → 歌謡物語

古代宮廷における歌謡の場の喪失、それを「忘却」と呼んでみたのである。記紀の歌謡物語への過程に「忘却」という視点を持ち込んでみることで、タイプがことなる異伝の存在を理解しやすくなるのではないだろうか。

## 5

最後に、古代大和と琉球王府の共同体の質の相違について述べておきたい。

普通、歌謡表現は共同体内成員の共通理解(共同性)を前提にしているから、外(我々も外である)からみて表現内容の必然性(物語)を読みとれない。これを文学(言語表現)論として論じたのが古橋信孝氏の「神謡」論であった。神謡は理論的に(始源的に)想定された閉じた共同体の儀礼の言語表現である。一般的には、歌謡表現の質を保証するのは〈共同性〉なのである。しかし、古橋氏の神謡概念発想の元になった宮古島・狩俣のニール

・フサ・タービなどの儀礼言語と比較しても、<sup>(33)</sup> 記紀間の相違や『琴歌謡』に記された二説の相違は〈共同性〉の範囲を越えている。説話学的にいうと、相違する両者はそれぞれ同一タイプのヴアリアント(類話)ではなく、異なるタイプの説話なのである。

曾倉岑氏は「歌謡の方から見た場合、歌謡の含まれる説話はほぼ決定されている」とするが、言語表現の〈共同性〉という点から、これらは距離がありすぎる。同一歌謡表現をめぐる説話がタイプを越えるということは、恣意的な歌謡表現の同一的理解を保証する〈共同性〉が薄れていることを示している。とくに、国家共同体としてのアイデンティティを示す天皇家の祖先をめぐる説話でそれが見られるのは、「忘却」の結果なのである。

しかし、琉球では短文注(㉠・㉡)と『球陽』(㉢)にみたように、物語内の状況の違いで、主人公やストーリーが大きく違うというものではない。いずれも、同一タイプのヴアリアントと考えられるものである。少ない例で判断を下すのは危険だが、琉球では「忘却」を経た後も歌謡表現を保証する〈共同性〉がまだ保たれているということだろう。

この違いは、国家共同体としての質の相違を前提にしている。琉球王府は自生的な村落が丸ごと上昇した共同体(古橋氏の言葉を借りればクニ<sup>(35)</sup>)に近いのに対し、古代大和は複数の共同体を横断した国家共同体であるから、〈共同性〉という点で統一されていないのである。再編された〈共同性〉ともいうべきものであり、ここで、記紀歌謡物語の具体的な表現へ向う地点によりやく

たどりついたようである。

#### 〔注〕

- (1) 「歌謡物語」における問題の所在は、都倉義孝、一九八七「歌謡物語」(『時代別日本文学史事典・上代編』有精堂)参照。また、本稿で歌謡物語を記紀に限定したのは、古代国家共同体と文字テキストとの関わりに絞って論じたからである。文学の一ジャンルとして「歌謡物語」を考えるさい、たとえば口承文芸や後世の物語における歌謡表現と散文表現の結合の在り方等を視野にいれる必要があるが、本稿ではそれに論及することができなかった。たとえば、昔話と歌謡の結合については、友久武文、一九八一「昔話と歌謡」(日本口承文芸学会編、『昔話研究入門』三弥井書店)、真鍋昌弘、一九八二「昔話の中の歌謡」(『日本口承文芸研究』第五号、日本口承文芸学会)等がある。

- (2) 高木市之助、一九三二「古代民謡史論」(一九七六『高木市之助全集』第一巻、講談社)。

- (3) 土橋寛、一九六八「古代歌謡の世界」塙書房。

- (4) 土橋寛、一九六五「歌と物語の交渉」(『古代歌謡の生態と構造』(土橋寛論文集中)塙書房)。

- (5) 本稿で、引用するもの以外では、次のような論文がある。益田勝実、一九七二「記紀歌謡(日本詩人選1)」、築摩書房)、神野志隆光、一九七八「歌謡物語序章」(一九八三「古事記の達成」東京大学出版会)、稲岡耕二、一九八四「記紀歌謡物語の再評価」(『國文学』第二九卷二号、学燈社)、駒木敏、一九八七「散文と歌との交渉」(『國文学』第三二卷二号)、宮岡薫、一九八七「古代歌謡の構造」新典社他。また、『上代文学』六二号(一九八九、上代文学会)では

「記紀における歌謡と説話」を特集している。

- (6) 土橋(a)、一九五七『古代歌謡集(日本古典文学大系3)』岩波書店、同(b)、一九七二『古代歌謡全注釈・古事記編』角川書店、以下、古代歌謡の番号は(a)書に、解釈は、主に(b)書による。
- (7) 主に、土橋、前注(b)書による。
- (8) 斎藤英喜、一九八一『記』『紀』的表現の問題——様式としての〈歌とへ地の文〉——(古代文学会編、『古代文学の変革(シリーズ・古代の文学6)』武蔵野書院)三五頁。
- (9) 身崎寿、一九八二『へうた』と『散文』(『日本文学』第三一卷五号、日本文学協会)四頁。
- (10) 林謙三、一九六九『琴歌譜の音楽的解釈の試み』(東洋音楽学会編『雅楽』——古楽譜の解説——(東洋音楽選書7)音楽之友社。
- (11) 本文は、仲原善忠・外間守善編、一九六五『校本おもしろさうし』角川書店。訳は筆者が付した。
- (12) 池宮正治、一九七八『おもしろさうし原注索引』(琉球大学法文学部紀要『国文学論集』第二二号)。ただし句読点に若干手を加えた。
- (13) 原文は漢文。球陽研究会編、一九七四『球陽(沖縄文化資料集成5)』全二冊、(原文編・読み下し編)参照。また、伊波普猷、一九〇五『阿麻和利考』(『伊波普猷全集』第二巻、平凡社)や、真境名安興、一九六六『沖繩一千年史』琉球史料研究会、一六八―一七五頁には、フミアガリに関する異伝が伝わっていることを記している。
- (14) 那覇市企画部市史編集室編、一九八二『那覇市史』第一巻七(家譜資料3)、編者刊、一二七頁。
- (15) 小島環禮編、一九八二『神道大系・神社編五十二・沖繩』神道大系編集会、九三頁。
- (16) 仲原、一九五〇『おもしろ評釈(十八)』(『仲原善忠全集』第四巻、沖繩タイムス社)一二四頁。
- (17) 池宮、一九八八『中山世鑑』所出のおもしろ(『琉球大学法文学部紀要『国文学論集』第三二号)参照。
- (18) 土橋、注(6)(a)書、四六〇頁。
- (19) 外間、一九七〇『混効験集・校本と研究』角川書店、三二―三三頁。嘉手苺千鶴子、一九七八『おもしろさうし書改めと『混効験集』の編纂について』(『南島史学』第一号、南島史学会)参照。
- (20) 池宮、注(17)同書、二七頁。
- (21) 伊藤博、一九七五『万葉集の表現と方法・上』(古代和歌史研究5)『塙書房、七九―一〇頁。
- (22) 古橋信孝、一九八五『万葉集を読みなおす——神語から「うた」へ——』日本放送出版協会、三一―三四頁。
- (23) 古橋、一九九〇『神々の系譜と神語・神話』(『奄美沖繩民間文芸研究』第一三号、奄美沖繩民間文芸研究会)参照。
- (24) 曾倉岑、一九六六『記紀歌謡と説話』(『国語と国文学』、東京大学国文学会)三四頁。
- (25) 古橋、一九七九『歴史意識の変容』(中西進編『上代日本文学史』有斐閣)。
- (付記) 本稿は、平成二年六月一〇日の立命館大学日本文学会の第三四回大会(於立命館大学・末川記念会館)での発表を元にしたものである。会では、松前健氏と宮岡薫氏に貴重なご意見を頂いた。この場を借りてお礼を申し上げます。
- また本稿は、平成三年度文部省科学研究費補助金(奨励研究(特別研究員))による研究成果の一部である。

(すえつぐ・さとし) 日本学術振興会特別研究員