

「唄う島」奄美と音楽メディア事業

—— 島唄・新民謡・ポピュラー音楽のレーベルを軸に ——

加 藤 晴 明

目次

1 節 島唄とイベント事業・音楽産業

- うたの島・奄美
- 島唄という言葉の大衆化：ウタから島唄へ、そしてシマ唄へ
- 島唄のイベント事業化：南海日日新聞と奄美民謡大賞

2 節 島唄・新民謡・奄美歌謡と音楽レーベル

- 奄美島唄のレコード化を担ってきたセントラル楽器
- 戦後盛り上がった新民謡ブーム
- 新民謡の停滞から奄美歌謡の拡大路線へ：セントラル楽器の挑戦
- 山田米三・山田サカエとニューグランド
- 奄美島唄のインディーズレーベル・JABARA レーベル

3 節 奄美のポピュラー音楽産業

- 奄美出身アーティストの活躍
- ライブハウス ASIVI とサーモン&ガーリック
- アーマイナープロジェクトとディ！レコード
- 音楽メディアをめぐる小括

4 節 小括：かたる・つながる・つくる・ひろがる

1 節 島唄とイベント事業・音楽産業

●うたの島・奄美

奄美大島では、空港に始まり、島内のいろいろな観光集客施設や店に音楽 CD や DVD、書籍が販売されている。沖縄とは規模が違うが、それでも 6 万人という人口規模を考えれば奄美大島の音楽の厚みを感じさせる景観だ。市内に入ると、セントラル楽器のビル 1 階の店舗部分には、ずらっと奄美関係の CD が並ぶ。市内の音楽レコード店にも、ちょっとした土産物店にも、さらには古書店にも奄美の音楽 CD が並ぶ。

飲食街で有名な屋仁川通の真ん中には群島初のライブハウスであるロードハウス ASIVI があり、さらに小さなライブハウスを兼ねた飲食店が何軒もある。島唄を聴きたいなら、唄者が経営する「かずみ」や「吟亭」がある。それらの店は、観光ガイドブックで必ず取り上げられていて、観光客と地元の島唄好きとが交叉する場所でもある。

少しシンボリックな言い方をすれば、奄美は〈うたの島〉、正確には〈うた文化が濃厚な島〉である。もちろん日本中にうた文化が盛んな地域は幾つもある。現在では、地場産業として音楽産業の集積が見られる地域も多い。関西だけではなく、札幌、名古屋、福岡、沖縄などはライブハウス・音楽レーベルなどの集積があり、音楽の地場産業空間からさまざまなアーティストが立ち現れてくる。そうした大都市に比べれば規模は違うが、離島である奄美群島から次々に音楽アーティストが現れることは特筆に値する。

〈うたの島〉と、あえて“うた”をひらがなで書いたのは理由がある。ポピュラー音楽という意味での歌だけではなく、集落の中で謳われていた歌謡としての島唄も含めて、さらには戦前から戦後に流行した新民謡も含めて〈うたの島〉だからである。

一見、伝統的な民謡でもある奄美の島唄と奄美のポップスとの間には連続性がないイメージがある。しかし、奄美のうた文化の個性は、島唄を源

としつつ、それに新民謡、その現代的発展版としての奄美歌謡、さらに奄美のポピュラー音楽が積み重なって、厚みのあるうた文化を形づくっていることだ。こうした厚みを包み込む言葉として、本稿では〈奄美うた〉という造語を用いてみる。



写真：あまみつけ制作の「唄う島。」ポスター群
（写真提供：（一社）あまみ大島観光物産連盟）

最近、行政の側も、この“うたの島”を観光資源としてより表に出すようになってきている。2016年に奄美の観光情報を発信するためにつくられた「あまみつけ」の5枚つづりのポスターは、「そこには今日も、シマが奏でる音がある。唄う島。」をコピーに掲げた。ポスターは、5つの自治体それぞれの景観写真を使っているが、それを貫く共通のコピーが「唄う島。」である。

うたが盛んだということのひとつに、うたのイベント事業が多いということがある。歌う機会、聴く機会が多いということは、うたで賞を獲得する機会が多いということであり、うたが制度化されているということだ。島外にも多くの奄美出身者やその後継世代がいて、さらに奄美うたのファ

ンがいて、そうした事業の集客を支えている。つまり歌う機会や聴く機会が多いということだ。最も有名な島唄大会は奄美民謡大賞だが、東京でも島唄の大会が開かれたりする。

またローカルな大会も少なくない。奄美大島の笠利地区では、「朝花節大会」が、与論島では島を代表する唄である「十九の春」だけを歌い合う「十九の春世界大会」が、喜界島では喜界島を舞台にした島唄を歌い合う「しゅみち長浜世界大会」が、徳之島では「徳之島島唄全島一大会」が開催されたりする。奄美の新聞にはそうした〈奄美うた〉のイベントが頻繁に紹介されている。沖縄とは規模が違うが、島の規模を考えれば「唄う島」という表現は誇張ではない。

奄美大島には、ライブハウスが何軒もある。他の島にもそれぞれライブハウスがある。また有名アーティストが来島もする。日本を代表するロックバンドのB'zが奄美文化センターのわずか1400席のライブを開催し、それが全国ツアーの鹿児島会場だったりする(2015)。福岡・大分のあとが奄美でその次が沖縄であるから、奄美だけが極端に小さな会場である。また徳之島では矢沢永吉が島民限定の5000人ライブを開催したりする(2016)。有名アーティストにとっても、あえて離島でライブをするということに採算を超える意義を見出しているからだろう。B'zの場合には、当然、追っかけのファンが来島するので経済効果もある。

もうひとつ指摘しておかねばならないのは、奄美では、歌う機会や聴く機会が多いだけでなく、それが産業として成立していることだ。ポピュラー音楽の世界以外にも、新民謡から続く歌の流れである奄美歌謡の世界で現在も次々に曲が作られ続けている。島唄でも新しい曲の挑戦がある。つまり奄美発のうたを作詞・作曲し、商品にして販売する事業がある。そうした島唄から奄美歌謡、奄美のポピュラー音楽までが〈奄美うた〉の領域となる。その領域は次の①②を含む範囲として、③はとりあえず分けて考えたい。ただ、③の中にも①のような歌もある。

①「奄美らしさの記号・情感が盛りこまれたご当地性の高い歌」

②「奄美の地にあつて音楽活動をしている人々の歌」

③「奄美出身を明確にアピールしている音楽アーティストの歌」

沖縄にもキャンパスレコードという有名な音楽レーベルがあるが、奄美という小さな島にも島と島発の歌に根ざした音楽レーベルがある。産業として成立しているという点では、それらのレーベルはインディーズというよりも地方レーベルと言ったほうが適切だろう。こうしたレーベルは沖縄の離島にあたる八重山諸島や宮古諸島にはない。文化産業は沖縄本島に吸引されてしまうからだ。その意味では、奄美は一つの県のようなもの、人によっては国のようなものだという比喩は、うたの文化にも当てはまる。

なお、本稿では奄美のメディア事業としてのうた文化に焦点を当てているので、①奄美のうた文化の現代的な転換、②幅広い奄美のうたの文化活動やその担い手については立ち入らない。その広大な文化の裾野については、別途論じる必要があるだろう。島の生活のなかで島唄を楽しんでいる人々、あるいはそれを意図的に伝承しようと奮闘している各地の教室の主宰者たち、奄美歌謡を楽しんでいるグループの人々、歌謡教室を営んでいる地元歌手や作詞家、そして奄美の中でポピュラー音楽を楽しむ活動を続けている人々、こうした裾野はひろく深い。うたの文化は、奄美の余興文化とも苗床でつながっている。奄美は余興が盛んな島でもあるからだ。そこには、娯楽を自分達でつくり自分達で楽しんでいく、文化的な遺伝子のような苗床がある。

奄美をめぐる一連の研究で論じてきた「奄美を巡る〈表出の螺旋〉の多層性」モデルは、ここでもかなり重要であることを改めて指摘しておきたい。この理論モデルを〈奄美うた〉に適応するなら、次のように多層な〈表出の螺旋〉が見えてくる。

第1位相：島の音楽メディア事業の渦

第1.5位相：島の音楽事業を支える外部ネットワークの渦

第2位相：島のうた文化表現活動の渦（うた文化の裾野）

第3位相：島外音楽産業による〈奄美うた〉発信の渦

第4位相：島外での〈奄美うた〉ファンの渦

とりわけ、第2位相は、奄美のうた事業・産業の裾野として重要である。島唄を聞いて唄の上手下手がわかるような島の人びと。島唄のローカルの大会で喝采や拍手で率直に反応する年配者たち。カラオケで奄美歌謡を歌い、奄美歌謡選手権などのイベントに客として足を運ぶ奄美歌謡ファンの年配女性たち。個人の楽しみとして、インディーズとして島でポピュラー音楽を楽しんでいるオヤジバンドや若い世代の音楽好きたち。自前で小さなライブイベントを開催する島の音楽アーティストたち。〈奄美うた〉には、そうした文化の生産と消費の土壌がある。人口の限られた島でそうした活動が成り立ってきたことは、島唄からポピュラー音楽まで、うたの裾野が広く、うたのふところが深いということでもある。

そうしたひろく深い奄美のうた文化の裾野を意識した上で、本稿では、〈奄美うた〉の、制度・文化装置としての側面、産業としての側面に焦点を当てていく。

●島唄という言葉の大衆化：ウタから島唄へ、そしてシマ唄へ

沖縄イメージを象徴するものは、碧い海・青い空・南国の植物・トロピカルフルーツに加えて、島唄・三線ということ定着している。そうした南の島の記号としての島唄・三線は、奄美への〈島外からのまなざし〉の中にも盛りこまれている。島唄は、今や奄美の伝統文化として、最も重要な観光資源のひとつになりつつある。

奄美の島唄・八月踊り唄をめぐっては戦前から続く研究の蓄積がある。また、鹿児島県は、文化庁の助成を受けて2011年から3年間かけて「奄美島唄保存伝承事業」を実施した。この奄美島唄保存伝承事業の実行委員会には、島唄研究の第一人者の小川学夫や地元の郷土史家、さらに坪山豊、築地俊造といった島唄の大御所、さらに川畑さおり、福島幸司、永井しずのなど、現在の奄美で活躍する中堅の唄者も参加した。「発刊にあたって」で、鹿児島県知事（当時）の伊藤祐一郎は、次のような言葉を寄せた。行

政の作文とはいえ、現在の鹿児島県の奄美島唄への〈島外からのまなざし〉を物語っていて興味深い。

県としましては、今後ともこうした島唄の歴史的な意義を後世に守り伝えるとともに、地域に残る教えや言い伝え、方言などを大切し、郷土に誇りを持つ心を醸成する取組を進めてまいりますので、皆様のご協力をお願いいたします。（「歌い継ぐ奄美の島唄 選曲集」2013、7頁）

6地域482曲の島唄は、いわば奄美の島唄の人的資源を総動員して収集された島唄の総目録である。「三線を使った遊び歌」、つまり生活のなかの余興芸能でもあったウタ（アシビウタ＝遊び歌）は、いまや鹿児島県の重要な文化資源となり、芸術となり、観光資源ともなっている。この事業は、そうした島唄の文化的な価値における変化、行政内での位置の変化を如実に示す文化事業だったといえる。

ただ本稿で重要なのは、いまでは県の文化財となってきた島唄が、集落の生活世界のなかでの自然な営みを超えて、大会、レコード・CD化、楽譜出版、さらには育成事業（習い事化）など、島の人々の使命感に満ちた自覚的な営みを通じて継承・創生されてきたという点にある。集落の生活の中の余興歌・個人歌であったアシビウタは、今日では、奄美の音楽事業・音楽産業の一翼を形成し奄美の重要な観光資源となっている。そうした島唄継承の人々の営みなどの文化活動を広い意味でのメディアとして捉えるなら、島唄は〈メディア媒介的展開〉によって継承・創生されてきた。

そもそも発話としての〈しまうた〉（※本稿では、基本的には島唄を使っているが、漢字表記も人によって異なるため、語源と定着過程に関するこの項目では、発話としての〈しまうた〉を使う。）という言葉自体が、〈メディア媒介的展開〉によって社会的に定着した言葉である。沖縄・奄美に

おける〈しまうた〉という呼称がどのようにして使われるようになって来たのかについては、高橋美樹の本格的な研究がある（高橋美樹、2010）。高橋は、著書、活字メディア、放送メディア、録音メディアなどに分けながら、沖縄・奄美での〈しまうた〉の使われ方の経緯を紹介している。小川学夫・高橋美樹や楠哲久らの先行研究をもとに〈しまうた〉という語の定着について少し経緯をまとめてみよう。

○事実：島唄という言葉の奄美から沖縄への移入

現在、島唄という言葉は、三線の音色とともに南の島の伝統的な民謡を表す言葉として使われ、沖縄イメージ、奄美イメージの重要な要素になっている。しかしこの島唄という言葉が、もともと沖縄では使われていなかった。沖縄文化を代表する島唄という言葉は、奄美から沖縄のラジオ人を経由して、沖縄に流布し、さらに全国伝播した言葉なのである。

もともと近代化する以前の生活世界のなかで唄われていた古謡は、「俚謡」「俗謡」「ひなうた」「くにぶり」などと言われていたという。それが明治に入り「民謡」という語彙に集約されて定着していく。沖縄民謡、奄美民謡しかりである。極論すれば、シマジマ（各々の集落）で歌われる島唄の実態はあったが、〈しまうた〉という表現自体が、沖縄でも奄美でも使われ出したのは古いことでない。

島唄という言葉が奄美から沖縄に移入される経緯では、ラジオが媒介している。沖縄が日本に返還される少し前の1965年、琉球放送のアナウンサーであった上原直彦は、奄美大島滞在中に奄美の民謡が“島唄”と言われていることを知り、それに共鳴してラジオで盛んに「これからは島唄と言おう」と喧伝した。

そうした経緯について上原自身が次のように語っている。

上原直彦（64）こそ、「島唄」という表現を沖縄に広めた仕掛け人だ。上原が奄美大島を初めて訪れたのは、まだ沖縄が米統治下にあっ

た一九六五年ごろ。「当時、奄美で普通に使われていた『島唄』という言葉が非常に新鮮で、感動的だった。僕があまりに興奮しているもんだから、周りの人は奇異に思っただろう。」と振り返る。…「（島唄という言葉）が定着するきっかけは僕が作ったと言っていい。でもウチナンチュ（沖縄人）に受け入れられる潜在的な素地があった」（南日本新聞社、2003、48頁）

上原は、琉球新報の記者として活躍したのち、1959年に琉球放送に移籍し、1961年から始まった人気番組「民謡で今日拝なびら（ちゅううがなびら＝こんにちは）」にプロデューサーとして関わり、パーソナリティになっている。ラジオ局長も歴任しているから影響力のある放送人であった。その上原は、1970年代にDJを担当した自分の担当ラジオ番組に「語らびら しまうた（島唄を語りましょう）」という名前を付け、「奄美では島唄と言っている。感激したので、沖縄でも沖縄民謡のことを島唄と言おうじゃないか」と島唄という言葉を繰り返して提唱したという。沖縄で民謡を島唄と呼び始めるのは1972年の日本復帰の前後と言われている。

○THE BOOMによる「島唄」のヒット

このように奄美から沖縄に伝播した島唄という言葉は、ロックバンドのTHE BOOMが1993年に「島唄」を国内で大ヒットさせたことを契機に、当時の沖縄ブームにのって一気に大衆化し国内に定着したのである。上原が長い時間かけて沖縄で定着させた島唄という言葉は、マスメディアの世界の一曲のヒットで、一気に国民的な語彙として定着した。この島唄という言葉の流布は、逆に奄美内で、全国に通用するように使っていた民謡という言葉ではなく、自信をもって奄美島唄という表現を使うことを促進することになった。

○奄美島内での〈しまうた〉表現の使用

奄美群島内で、島唄という言葉がいつ頃から使われ出したのだろうか。

出版メディアの世界では、奄美の島唄関係の文献では、戦前の文潮光の『奄美大島民謡大観』（1933）も戦後の小川学夫の最初の著作『奄美民謡誌』（1979）も民謡という表現を使っている。別論文で紹介した松田幸治氏の南国出版が出した観光ガイドブック『奄美大島』（1980）では、奄美民謡としてヨイスラ節、くるだんど節、かんつめ節が紹介されている。著書では、小川学夫の『奄美の島歌』は1981年、池野夢風の『奄美島唄集成』は1983年出版で、この時期にようやく島唄の語が使われ出している。出版年だけをみれば、書籍メディアの世界では1980年代初頭では民謡と島唄という両方の言葉が使われていることになる。

高橋美樹は、南海日日新聞の見出し文や本文・広告を分析して、〈奄美島唄〉という語が1880年代に主流となり、1990年代にほぼ固定されたとしている。

1959~1972年になると、〈民謡〉〈島唄（歌）〉の混在傾向が強まっていく。その後、1977年に開催された「島唄大会」の存在は、新聞紙上でも〈島唄（歌）〉が優勢になる機運を高める要因ともなった。そして、1984年以降は南海日日新聞社主催の「奄美民謡大賞」において、〈民謡〉を用いる以外は、ほぼ〈島唄（歌）〉に統一されていた。1990年代に入り、〈奄美島唄〉という言葉が新聞紙上で定着し始め、1990年代後期以降は、〈奄美島唄〉の使用がほぼ固定されている。（高橋美樹、2010、80頁）

音楽メディア（録音メディア）の世界では、THE BOOMの「島唄」のヒットにより定着した島唄という語に対して、奄美では、沖縄系の島唄と区別して、〈奄美島唄〉〈奄美シマウタ〉などの使い方も始まった。いわば本家・元祖を意識した表現でもある。

あとで紹介するセントラル楽器の指宿正樹会長は、「昔は〈しまうた〉で

はなく、「民謡」という言い方をしていましたよ。…沖縄民謡や青森の民謡と差をつけるために島唄という風に名前を変えた」と語る（取材：2009.3.5）。また弟の指宿邦彦氏によれば、「THE BOOMの『島唄』のヒットなどで、島唄という言葉が一般化して、奄美民謡と言わなくとも、〈奄美島唄〉で通じるようになったから」と説明し、1996年制作の「福山幸司傑作集」（カセットテープ）の頃から〈奄美島唄〉という文字を入れたと懐述している（取材：2016.10.28）。

セントラル楽器のレコード・テープ・CDのタイトル一覧を見る限り、『奄美民謡傑作集 南大島編』（1994）、『沖永良部民謡傑作集』（1996）と、THE BOOMの「島唄」がヒット（1993）した後も民謡という言葉が使われている。『しまうた復刻版』という〈しまうた〉を使ったカセットは1997年である。指宿邦彦氏が〈奄美島唄〉を意識的に使い出したと指摘する『福山幸司傑作集』は1996年発売である。とすれば音楽メディアの世界での島唄という語彙が表に出てくるのは、高橋が解明したように1990年代半ば以降のこととなる。

1979年の民謡日本一誕生を契機として、奄美の唄者たちは1980年以降、日本民謡大賞のコンクール・システムに取り込まれていく。…その後、唄者は日本全国で公演する機会が増え、…日本本土の歌手から影響を受けている。その中で「奄美の唄者」という図式をより強調する必要性があった。つまり、対外的な奄美の民族的アイデンティティの主張として〈島唄〉という呼称を前面に掲げたのである。（高橋美樹、2010、85頁）

さらに、〈島唄（歌）〉ではなく、集落の歌であることを強調する〈シマ唄〉や〈シマウタ〉という表現が意識的に使われるようになったのは、THE BOOM「島歌」のヒットによって島唄という語が国内で流布した後であ

る。中原ゆかりがシマの歌謡を強調した論考を発表したのが1997年であることを考えれば、そうした集落（シマ）の唄を強調する語りも、1990年後半以降に盛んになったとみてよいだろう。

『奄美の「シマの歌」』（中原ゆかり、1997）や『奄美シマウタへの招待』（小川学夫、1999）などはその一例であろう。小川学夫や中原らはシマの歌謡として島唄を捉えている。

南島においては村落のことをシマと呼ぶ。…シマがシマであるためには、シマを故郷と感じる個々の感情が不可欠である。そしてシマを故郷と感じる感情は、シマの伝承歌謡によってもたらされる。なぜならシマの生活には、豊富な伝承歌謡があふれているからである。（中原ゆかり、1997、3頁）

これに対して、もともと〈しまうた〉という島の言葉（島口）はなかったという説もある。集落（シマ）の歌という意味でのシマの歌は、八月踊り歌を意味していた。八月踊り歌は集落の歌として、「ワシマヌ ウタ（我が集落の歌）」や「ヨソジマヌ ウタ（他の集落の歌）」という言い方はしていたが、他は単に「ウタ」という言葉・発話があったにすぎない。掛け合いのアシビウタ（遊び歌）であった島の歌は、島の外の、とりわけ沖縄民謡や新民謡、唱歌や流行歌と区別して“島歌”を使ったのだという説である。つまり生活の中で（島歌であれ、シマ唄であれ）そもそもシマウタという語彙・発話はなく、ウタという発話しかなかったという。（田畑千秋、2009、335頁、楠田哲久、2012、7頁）。

遊び歌の名称 遊び歌は現在では島唄ともいうが、島唄の名称は新しく、つい最近までは、単にウタと呼ばれてきた。近代に入り、ヤマ

トウタ（鹿児島県以北の日本の歌）やナハウタ（沖縄の歌）の流入が激しくなり、それと区別するために、自らの歌を「島唄」と呼んで差異化したのである。（田畑千秋、2009、335頁）

民俗音楽を専門としない筆者らは判断しようがないが、メディアの視点から重要と思われる展開を、以下のようにまとめることができよう。島唄の源が集落（シマ）の中に埋め込まれていた遊び歌にあった。そして集落（シマ）で歌われてきた遊びの歌謡が、奄美ではどこかの段階で〈しまうた〉として発話されていたが、しかし島外に出る録音メディアの商品としてはしばらく〈奄美民謡〉という言葉で表現していた。



写真：町中での島唄イベント（加藤晴明撮影：2015.5.24）

※大型クルーズ船の来島時の商店街イベント

そして奄美の人々の日常語として使われていた〈しまうた〉という発話が、ラジオを媒介にして1960年代後半に沖縄に伝播した。その後、奄美では、出版本では1980年代に、そして音楽コンテンツ（録音メディア）では、〈島唄〉という言葉が沖縄の音楽を表す記号として全国的に定着（1993

～)したあとで、これと連動する形で〈奄美島唄〉の表現が使われるようになった。そうした表現が相互に準拠しあう過程を経ながら、1990年代後半には〈島唄(歌)〉や〈奄美島唄〉という語彙の使用が固定化されるようになり、さらに奄美固有の島唄を強調する意図も込めて〈シマ唄〉という表現も加わるようになった。

生活のなかで発話として〈しまうた〉が使われはじめた時期、文字としての〈島唄(歌)〉や〈シマ唄〉が使われ出した時期、さらに出版メディアが使い出した時期、音楽メディアが使い出した時期、他のマスメディアが使い出した時期、それぞれの時期は少しズレるのかもしれないが、それぞれが相互に参照し合いながら〈島唄(歌)〉や〈シマ唄〉・〈シマウタ〉という語が奄美や奄美関係者の中で社会的に了解可能な語として定着してきたのだと理解しておこう。

●島唄のイベント事業化：南海日日新聞と奄美民謡大賞

もともと集落(シマ)の生活のなかで歌掛け遊びとして唄われていた奄美の島唄が、奄美の誇るべき歌謡文化として地位向上していく過程には、メディアが大きく関与している。島唄の〈メディア媒介展開〉である。ここで文化を媒介するという広い意味でのメディアとして指摘したいのは、大会(化)・レコード(化)・教室(化)である。

島唄の〈メディア媒介的展開〉(島唄のメディア化)によって島唄自体にも変化が生じたと言われている。

- ①録音メディア化：レコード化等による模倣する対象としての正調島唄の誕生
- ②ステージ化：大会で受容されるような島唄への変容(遅速化・高音化・叙情化)
- ③スターシステム化：名人唄者の誕生
- ④教室化：習い事としての島唄

島唄の大会は、全国の民謡大会に上がっていく大会と、地元奄美を頂点

とする大会がある。前者は、日本民謡協会主催の民謡民舞全国大会である。少年少女の大会もある。この全国一を目指す大会も重要であるが、奄美の島唄の最も権威ある大会は、南海日日新聞社が主催する奄美民謡大賞（毎年5月開催）である。奄美島唄に特化した大会で、かつその歴史と格式からみても奄美島唄の実質的な日本一大会でもある。創業者の村山家國が文化人でもあった南海日日新聞には、島唄大会の歴史がある。

『南海日日新聞五十年史』（1997）の年表には同社が開催した以下の大会が記載されている。

1965：奄美民謡大会（第3回：11/20）

1975：奄美新人民謡大会（第1回：2/15）築地俊造が優勝

1976：奄美民謡名人大会

1980：奄美民謡大賞（新人大会を改称）（3/30）：坪山豊が優勝

奄美島唄の継承活動や民謡大会の役割については、豊山宗洋の詳細な研究がある。豊山は、奄美民謡大賞の出場者の推移を分析して、1990年代後半からの急増、さらに2002年から2003年の増加に着目している。1995年の大会までは50名以下の出場者であった。1996年に元ちとせが高校生3年生で優勝する。高齢者が多かった島唄世界では驚異的な出来事であった。元ちとせが優勝してから大会参加者は右肩あがりに増えている。ただ若手唄者としての元ちとせは、島唄関係者には知られていたが、知名度は島内の島唄や音楽関係者内でのことであった。メジャーからデビューした元ちとせは、2002年に島唄テイストを生かした「ワダツミの木」を全国的にヒットさせ、島に大きな衝撃が走る。その翌年の2003年は大会参加者が一気に41名（130⇒171）増加している。島唄の継承・創生が島内のメディア、そしてマスメディアとの関わりのなかで発展してきたことの証でもある。

奄美民謡大賞は、島唄の質自体を変容させてきたと言われている。小川学夫は大会に伴った変化として〈遅速度化〉〈高音化〉を指摘している。奄美のサトウキビ労働と債務奴隷（家人＝ヤンチュ）の苦難の歴史を象徴

させるような哀感のあるスローで情感的な唄い方。奄美島唄が、黒人の奴隷労働の場から誕生したブルースになぞらえて日本のブルースとさえ言われる所以である。

本来、小さな部屋で掛け合いの遊びであった島唄が、奄美群島最大の席数を誇るホールである奄美文化センター（旧奄美振興会館）の1400人収容のホールで、マイクを使って臨場感たっぷりに審査員に向かって歌い上げられる。より遅く、より高音に、そしてより情感的に。一般の観客は決して多くはなく、島唄関係者や縁故知人が多く、最近では観客席は空席も目立つ。しかし重要なのは大会審査と受賞にある。音響装置・照明・審査員、そして観客が織りなす大会空間は、まさに島唄最大のメディアイベント空間であり、奄美民謡大賞それ自体が、島唄の継承・創生の文化装置となっている。

島唄の習い手は、島唄の大会で賞をとるために1つの曲だけを1年間かけて練習するという。子供たちは、日常語として島口は使えない。そこには、生活世界から離脱した島口と島唄という芸能・芸術がある。しかし、島最大のメディア産業である地元新聞社が開催する奄美民謡大賞という権威あるメディアイベントは、島唄の唄者の登竜門の制度として、島唄のスターシステムとして、奄美島唄の継承・創生に多大な貢献をしてきたことも事実である。奄美民謡大賞という文化装置が、島唄を変容させつつも、受賞者に権威を与え、時に収入という実利をも生みだしてきた。実利はCD化だけではない。島唄には、プロ歌手はいないが、大会で賞をとることで様々な催しに呼ばれてご祝儀収入があったり、高校生なら有名私立大学への特技・自己推薦入試の切り札になったりする。

島内には大会出場とは距離をとり集落固有の島唄を大切に作る教室もあるが、多くの教室は集団指導と個別指導を組み合わせながら、大会への出場母体となっている。大会は、島唄教室の競演の場でもある。しかしその競演を通じて、島唄伝承が活性化されてきた。

島唄の変容の背景として、さらに指摘しておかねばならないことは、沖

縄の工工四楽譜のような統一した楽譜がなかった奄美島唄にも、今日ではそれなりに楽譜があるということである。習いごとの場では、歌詞集はかなり前からそれぞれの場で作られ伝承されてきた。しかし、三線に関しては、楽譜を使わない口頭伝承を優先する教室もあれば、簡単な楽譜を用いる教室もある。一部では固有の楽譜が作られ公刊されている。島唄を五線譜に載せた元大島高校の教諭である片倉輝男氏（1939～）の片倉譜、小学校教師であった岩元岩寿氏（1937～）による岩元譜、幸田賢司氏（1924～）による幸田譜などは市販されよく知られている。さらに沖永良部民謡協会が監修した独習書や与論島の公民館が中心になって作成した公民館講座用の独自の楽譜なども、それぞれ講習の場で使われている。教室で個人的に簡易な楽譜を使っている教室も少なくない。そうした楽譜も、それぞれ独自の〇〇譜と言ってよいだろう。

師匠の三味線の音を耳で採っていく教室からすれば、楽譜を使うことにより音が固定されてしまうことを危惧する考え方も出てくる。島口の微妙な言葉づかいが文字化しにくいと同様に、島唄の微妙な音使いは楽譜化できないからである。しかし、現実には公民館の講座である一定数の生徒を教えるには楽譜使う必要も出てくる。島唄の楽譜化もまた、民俗文化の〈メディア媒介的展開〉の一つの景観であろう。

2 節 島唄・新民謡・奄美歌謡と音楽レーベル

●奄美島唄のレコード化を担ってきたセントラル楽器

島唄の〈メディア媒介的展開〉に関しては、奄美民謡大賞という権威ある大会が島で開催されてきたことも重要だが、セントラル楽器という島唄を継承・創生してきたレーベルがあることも極めて重要である。奄美市の中心市街地にビルを構え、楽器の他、奄美の島唄、新民謡、奄美歌謡、奄美のポピュラー音楽などのCD、カセットテープ（かつてはレコード）を

販売したり、ヤマハ音楽教室も営んでいる。

つまり島唄も新民謡・奄美歌謡といった〈奄美うた〉文化も、セントラル楽器のようなメディア事業者があることで、音楽商品という形で表出されてきた。島唄の産業化である。島唄も含めて〈奄美うた〉文化は、大会のような事業とともに、録音メディアによって〈メディア媒介的展開〉をとげてきた。他の論考でも繰り返しかえし指摘したように、情報事業は、〈情報を集め、加工し、発信する〉というメディア事業の基本三ステップのもとに営まれる事業である。情報を集め＝唄者・歌手の歌という情報を録音し、加工＝レコード化・CD化し、発信する＝発売する。この〈奄美うた〉の〈メディア媒介的展開〉を、戦後中心的に担ってきたのがセントラル楽器というメディア事業者である。

セントラル楽器は、自主制作したコンテンツを販売するという点では、地方レーベルでもある。今日では、インターネットでの販売も手がけている。また音楽コンテンツの作り手であると同時に、歌謡関係のイベントも手がけているので音楽事務所・音楽商社でもある。そうした事業を通じて戦後奄美のうた文化を自ら生成し発展させてきたという点では、〈奄美うた〉の重要な〈文化媒介者〉である。

奄美島唄の島内でのレコード化の歴史は、セントラル楽器の事業と大きく重なり合っている。奄美島唄研究の第一人者の小川学夫も、短い期間(1964～1965、1971～1977)であるがセントラル楽器に勤めていた時期がある。創業者は指宿良彦氏(1925～2013)氏で、現在の会長の指宿正樹氏(1951～)が2代目であり、現社長の俊彦氏(1979～)で3代目となる。またセントラル楽器徳之島総代理店であるミュージックワイドは、正樹氏の弟の邦彦氏(1953～)が事業を営んでいる。邦彦氏は、徳之島に行く前はセントラル楽器の島唄企画室長として島唄関係の事業に深くかかわっていた。創業家である指宿ファミリー、そして小川学夫氏らは、奄美における島唄の事業化・研究ネットワークのコアの一つを形成していたことになる。



写真：セントラル楽器の外観（撮影：加藤晴明、2012.9.11）

見方を変えれば、奄美の遊び歌は、大会化と同様にレコード化によって奄美島唄として生成・発展してきた。そして、その島唄のレコード化の中心的事業を担ったセントラル楽器は、まさに島唄の〈メディア媒介的展開〉の当事者でもあったことになる。

セントラル楽器の歴史については、創業者の指宿良彦氏の自伝である『大人青年（ふっちゅねせ）』（2004）に詳細にまとめられている。また、邦彦氏がまとめた『奄美島唄学校』（2012）や、指宿家の回顧録である『ともしび 指宿家の回顧録』（1986）や『ともしび 指宿家の回顧録二』（2006）に詳しい。さらに、セントラル楽器が制作ないし関係したレコード、テープ、ビデオ、CDに収録した曲は『奄美民謡総覧』（2011）としてまとめられて発刊されている。

セントラル楽器のレコード事業は1950年代から始まっている。

1950年：鹿児島でレコードを仕入れ、ダンスホール花盛りの奄美で販売
1951年：南海日日新聞と協力して、歌謡ショー、音楽会、島唄大会、新民謡募集などを実施。（※南海日日新聞は、「北部南西諸島音楽コンクール」を実施していた1947～1950）。この年、徳山商店が、13種類13000枚の島

唄レコードをマーキュリーレコードで制作し販売したものを全部引き取り販売する。これは戦後初の島唄レコードである。内容は、唄が上村藤枝、三味線・囃子が南正五郎という今日では伝説ともなっている名人唄者たちである。

1956年：奄美民謡をSPレコード3枚に吹き込んでいる。表面が新民謡、裏面が島唄である。

私が奄美島唄を音の文化として形にしようと取り組んだのはこの年5月からです。私はまだ幼かった頃、父方の祖母・メキヨテが毎日繰り返し返し歌ってくれた亀津朝花がすっかり脳裏に焼き付いていました。理屈抜きに、いつか祖母の歌っていた唄を再現するのだという強い思いが島唄録音のきっかけでした。我が社で最初の島唄録音をした唄者は、瀬戸内町諸数出身の福島幸義さんと同町花富出身の20歳の朝崎郁恵さんでした。…場所も現在のようなしっかりとしたスタジオではなく、矢の脇町にあったらんかん荘という旅館でした。(指宿良彦、2004、61頁)

オープンリールデッキを使ったこの録音は結局雑音が入っていて納得がいく仕上がりとはならず、兵庫県西宮市にあったマーキュリーレコードのスタジオで再録音して販売にこぎつけているが、経費がかかり赤字だったという。福島幸義は、「百年に一人の唄者」と言われ奄美島唄に決定的な影響力をもった武下和平の叔父にあたる。また、奄美の島唄を〈島外からのまなざし〉に向けて積極的に発信し、都市の高尚な文化消費の対象にまで高めて来たともいえる唄者・朝崎郁恵もこの時期に既にレコード化に参加している。

有名唄者のレコード化は、大会同様に、マスメディアによるスターシステムとして機能する。レコード化された島唄が、島唄の雛形となって模倣

されていく。その代表例が、1962年に発売された武下和平のレコード『武下和平傑作集』である。そこでは「天才唄者」のコピーが掲げられている。

「天才唄者・武下和平」の和平節は、瀬戸内地方の歌唱を根底から変えてしまうほどの影響力を持っていました。今も奄美島唄の中核を成し、愛唱されています。（指宿良彦、2004、93頁）

奄美島唄には、流派はない。歌う歌詞の順番も決まっているわけではなく、個人唄や勝手唄と言われている。しかし、武下は島唄の前奏を開発し、一定の定型的な演奏と唄い方を作り上げ、三線の合奏を可能にそして武下流という流派をつくりあげる。それくらい奄美の島唄にとって武下和平は大きな存在であった。武下の島唄は、奄美南部の島唄、つまりヒギヤ唄である。しかし奄美北部、つまりカサン唄の地域のある三味線の名手は、当時武下のレコードに出会って感銘し、レコードの回転を下げて、レコードが摺りきれぬくらい聴いて真似をしたという。武下の島唄とそのレコードは、それくらい全島にインパクトをもっていた。

武下和平は、清真人によるインタビュー対話形式の著作である『唄者武下和平のシマ唄語り』（海風社、2014）の中で、このレコード録音についても触れている。

昭和三七年に、名瀬のセントラルレコードで私のシマ唄の最初のレコードアルバムを作ることになるんですけど、その監修は米三さん。そのときも、ほんとうの正調のシマ唄を人々に届けようと、彼の愛用の録音機で録音してあったシマ唄の昔の節回しをまず流して、私の歌い方をチェックしていくわけですけど、実に鋭く厳しかったですよ、彼は。（武下和平、2014、181頁）

この山田米三氏によって録音された島唄をコピーするかたちで武下の島唄がレコード化され、それが正調島唄として流布していく。集落（シマ）の生活世界の文脈を離れ、録音メディアという装置によって島唄のエッセンスが抽出され、正調島唄が編集され、メディア作品として結実（対象化）されていく。生々しい遊び歌は、〈メディア媒介的展開〉をへて、より鑑賞に堪える洗練された島唄として伝承され創生されていく。

こうした過程は、社会史でしばしば語られる「伝統の創造」ということになるのだろう。ただ、文化のソースとしての文化的苗床はしっかりある。メディアという文化装置は、そうした文化的苗床を伝承し、新しい正調として創生し制度化・ジャンル化していく。これが文化の〈メディア媒介的展開〉過程である。そこで創生されたものは、確かに観光パンフレットでは、奄美の伝統文化＝島唄として記載されるが、メディア化された奄美島唄であり、現代の音楽ジャンルの一つとしてのワールドミュージックとしての島唄である。（※極論すれば、ポピュラー音楽化した島唄でさえある。）

こうした意味では、セントラル楽器は、まさしく文化装置として奄美の島唄の文化を制度化してきた。極端な言い方をすれば、集落で自由に歌われていた唄を、島唄という制度・ジャンルとして作り上げてきた文化装置そのものであった。

前述したようにセントラル楽器のレコード化事業は、『奄美民謡総覧』に収められている。小川学夫が中心となってまとめたこの本は、奄美の島唄のレコード史そのものでもある。もちろん、平成の島唄スターである元ちとせも、地元セントラル楽器から、1本のカセットテープと1枚の島唄CDを出している。前者が高校1年（1994年）で奄美民謡大賞新人賞を受賞した時に出した「ひぎゃ女童（めらべ）」であり、後者が奄美民謡大賞で優勝した1996年秋に出した「故郷・美ら・思い（しま・きよら・うむい）」である。

現在、島唄教室の習い手は圧倒的に小学生の女の子が多い。男子は、変声期があることもあり少ない。また中学生となり部活と重なって習いごと

を止める子も多い。しかし島唄の伝承と創生の世界では、元ちとせというスターの物語があり、また教室の先輩のミニスターの物語が次々に誕生している。大会の受賞、そしてそれに付随するCD化は、そうしたスターを夢見る子供達の分かりやすい到達点でもあろう。島唄という伝統文化も、その継承と創生は、まさしく奄美の音楽産業という文化装置によって担われている。

●戦後盛り上がった新民謡ブーム

奄美では、戦後、島唄の旋律を生かして、島口ではない標準語の奄美をテーマにした歌謡曲が続々と作られ島内でヒットした。新民謡は、もともと大正末期から1938（昭和13）年頃までに起きた文化運動である。それは日本の土俗的な民衆の心情を表現しようとした野口雨情や北原白秋らの詩人たちと、西洋音楽を学びつつ民謡に興味を抱いた中山晋平・藤井清水らの新しい作曲法とが融合した文化運動であり、新民謡という音楽ジャンルを作り上げた。この文化運動は、地方にも伝播し口ずさみやすい「ご当地ソング」として地方の新民謡が作られ歌われた。この流れが奄美の新民謡の土壌である。

奄美新民謡も、各地の新民謡がそうであったように、民謡の心情と西洋音階との混合・融合である。島唄テイストを盛りこんだご当地歌謡曲でも呼ばばよいであろうか。新民謡はその後新歌謡や奄美歌謡とも名づけられてきた。代表的な名作曲家をも誕生させてきた。戦前から戦後、東京でも活躍した島出身の三界稔と渡久地政信、さらに沖縄でのジャズ活動のあとに帰島して楽団を率いて戦後奄美の島々で活躍した村田実夫、その後継世代にあたる豊基（ゆたか・もとい）や久永美智子である。

奄美の新民謡については、奄美の有名書店の店主でもある楠田哲久による「奄美の新民謡に関する一考察」というすぐれた研究がある（2013. 鹿児島大学大学院人文社会科学研究所人間環境文化論専攻の修士論文）。

島唄のレコード化を担ったセントラル楽器は、この新民謡・新歌謡の奄

美文化をも推進してきた中心的アクターである。文化とは制度とジャンルだと述べてきたが、セントラル楽器はまさに新民謡・新歌謡という音楽ジャンルを創生するのに中心的役割を担ってきた楽器店でもある。セントラル楽器は、現在、新民謡・新歌謡を奄美歌謡という言葉で集約しようとしている。

メディアの俯瞰図・メディアの文化史として重要なのは、こうした歌謡文化が、自然発生的というよりも、楽団の活動や雑誌社や楽器店の歌詞募集なども経て、それを意図的に創生していこうとする人々の営みの総体としてあるということだ。〈文化媒介者〉たちの営みの結果が、新民謡・新歌謡・奄美歌謡というジャンルの形成に結びついているのである。

セントラル楽器は、こうした奄美の歌謡曲を網羅して『奄美歌謡歌詞集～歌の郷土史～』（※収録曲数を増やしながらか第3版まで出ている）を出版している。その収録曲を時系列に整理すると、戦前から戦後そして平成に至る奄美の歌謡曲の歴史が俯瞰できる。興味深いのは、作曲数に年度ごとに波があることだ。

奄美の歌謡曲として島外にも知られている曲は「島育ち」である。これは、すでに1939（昭和14）年に三界稔の手で作曲されている。これが、戦後の1959年に当時の島の人気歌手であった大島ひろみが歌うことで、まず島内でヒットし、さらに日本復帰9年目の1962（昭和37）年に田端義男が全国的にヒットさせその翌年の紅白歌合戦に出場したことで全国的に知られることになった。その年は、三沢あけみの歌う「島のブルース」も全国的にヒットし紅白歌合戦に出場している。

戦前・戦後すぐは、そう多くの曲数があったわけではない。戦前では、「大島小唄」（1928）「永良部百合の花」（1931）「磯の松風」（1934）「月の白浜」（1934）「島育ち」（1939）の5曲が収録されている。「磯の松風」「月の白浜」の作詞はロシア文学者として有名な郷土の偉人でもある昇曙夢、作曲は三界稔である。

戦後、アメリカ軍政下の奄美ではあかつち文化といわれる文化活動が盛

り上がった時期があるが、その時期に新民謡を代表する曲が何曲も創作されている。1940年代は「徳之島小唄」「島かげ」「そてつの実」「名瀬セレナーデ」「農村小唄」「本茶峠」「新北風吹けば」「夜明け舟」があるが、「名瀬セレナーデ」以降の曲は、村田実夫の作曲である。「そてつの実」「名瀬セレナーデ」と「新北風吹けば」は、自由社新民謡募集の当選歌詞、「農村小唄」は南海日日新聞社の新民謡歌詞募集で一等となり、村田実夫に作曲が依頼された曲である。¹⁾

日本復帰の時期はあまり曲がなく、その後1958～59年(昭和33～34年)に三界稔「奄美小唄」や「新野茶坊」が作曲されている。

その次のブームは、田端義男が「島育ち」をヒットさせた1962年(昭和37年)から本土復帰10年にあたる翌年である。この時は、奄美観光ブームと奄美の新民謡ブームが到来したという。この2年間に、「奄美のさすらい千鳥」「思い出の喜界島」などの曲がつくられている。

●新民謡の停滞から奄美歌謡の拡大路線へ：セントラル楽器の挑戦

こうして始まった奄美新民謡だが、歌詞集では、1950年代が6曲、60年代が13曲（このうち12曲が63年と64年に集中している）、70年代が19曲あるのに対して、80年代は4曲、90年代が6曲である。

このように60年代の2年間の奄美ブームの後でしばらく間が空き、10年近くたった1972年に10曲が作られている。新民謡を盛り上げるために、セントラル楽器が歌詞を募集したのである。入選歌として、「灯りに濡れる名瀬の街」「奄美航路」「奄美三美女伝」「奄美の夜」など8曲が入選する。セントラル楽器の指宿良彦氏は、『大人青年』でこの公募について次のように説明している。

田端義男さんの島育ちではじまった昭和37年からの奄美ブーム期の名曲の数々。あれから10年、目新しい曲も無いままに時が過ぎて

ゆきました。「奄美の新民謡を絶やしてはいけない！」この年に、新民謡の一般公募に踏み切りました。(指宿良彦、2024、133頁)

この1972年は沖縄が日本に返還されて沖縄ブームが起きた年である。残念ながら、全国に波及する歌謡曲による奄美ブームは再燃しなかった。しかし、新民謡から新歌謡、そして奄美歌謡へと続く奄美のご当地歌謡曲の創作活動は今日まで脈々として続くことになる。

1981年には、後述するように奄美におけるもうひとつの音楽レーベルであったニューグランドから、山田サカエ作詞・久永美智子作曲による「加計呂麻慕情」「加計呂麻音頭」などの名曲が生まれ、この頃から新歌謡と称されるようになった。

ともかく1970年代に比べると、1980年代と90年代の曲数は多くはない。1972年は、大島紬の生産が24万4000反とピークを迎えた年でもある。以後73年のオイルショックをへながら減少していく。カラオケ文化の浸透もある。新曲の数字でみる限り、20世紀末の20年間は新民謡衰退の傾向が見えてくる。

こうした20世紀末の新民謡の停滞とも見える動きは、21世紀に入ると急激に変化する。2002(平成14)年以降に曲が急増する。2002年の「奄美エアポート」以降、有光アキラ作詞・久永美智子作曲の従兄弟コンビを中心につくられる曲が激増したのである。

2002年9曲、2003年15曲、2004年18曲、2005年5曲、2006年10曲、2007年1曲、2008年19曲、2009年10曲、2010年10曲、2011年30曲と、まさに量産体制に入っている。もちろんこの背景には作詞・作曲に携わる人々、新民謡を歌う地元新民謡歌手の“新民謡への強い思い”がある。しかし同時にセントラル楽器のミッションやビジネスの企画力も大きい。セントラル楽器を率いる指宿正樹氏は、新民謡と新歌謡を統合する語として奄美歌謡の語を考案し、積極的なビジネスを展開したのである。

表 5-1. 奄美新民謡・新歌謡・奄美歌謡の変遷

時 期	代表的な曲例	作詞家・作曲家・歌手例
新民謡期誕生期： (昭和初期の全国での新民謡ブーム)	大島小唄、永良部百合の花、磯の松風、月の白浜、島育ち、徳之島小唄	昇曙夢、三界稔
新民謡期隆盛期： (1945~1952) (占領期・あかつち文化期)	島かげ、そてつの実、名瀬セレナーデ、農村小唄、本茶峠、新北風吹けば、夜明け舟、日本復帰の歌	永江則子、村田実夫、
奄美新民謡全盛期： (1953~60年代半ば) (日本復帰と全国的な奄美ブーム)	奄美小唄、新野茶坊、名瀬市民の歌、はたおりばやし、アダン花、奄美音頭、奄美チンダラ節、奄美のさすらい千鳥、思い出の喜界島、島のブルース	三界稔、渡久地政信 村田実夫、大島ひろみ 田端義男、三沢あけみ
新民謡漸減期： (1960年代半ば~1970年代) (テレビ受信の始まり)	灯りに濡れる名瀬の街、奄美航路、奄美三美女伝、奄美の夜	大島ひろみ
新歌謡期・衰退期： (80~90年代) (紬の衰退とカラオケ文化台頭)	あゝ犬田布岬、加計呂麻慕情、加計呂麻音頭、与論島慕情、名瀬ブルース、奄美ゆきたや、アダンの画帖、砂糖つくり節	山田サカエ、久永美智子
奄美歌謡期： (2002年~) (量産期・イベント期)	奄美エアポート、あまみ恋うた、黄昏のラブソング、思い出の三太郎峠、ふたたびの恋歌、等多数	有光あきら、豊基、久永美智子、泉清次、中島章、米倉ミキエ

※制作販売された曲数、及び関係者へのインタビューから作成

くしくも奄美歌謡の積極策が始まった2002年は、元ちとせがメジャーデビューした年である。奄美が〈島外からのまなざし〉で注目され、島内外で島唄も脚光を浴び、ソニー、東芝、キング、テイチクといったメジャーレーベルからも島唄CDが発売される。島内の島唄大会への出場者も急増する。そうした島唄の地位の向上を受けて、「次は新民謡だ」と新民謡の地位向上が目指されたのである。奄美のもうひとつのうた文化の担い手である奄美の新民謡関係者は、島唄が奄美の文化を代表する存在になっていく様子を横で見えてきたことになる。新民謡・奄美歌謡の地位向上は、同時にビジネスとしての可能性の模索でもあった。曲の作り手、歌手、販売会社を経済的便益を得る文化産業のシステムづくりが目指されたのである。

セントラル楽器が取り組んでいる奄美歌謡プロジェクトは幾つもある。

- ①新民謡の曲をカラオケに入れる。
- ②奄美歌謡選手権大会（年1回／2004～）
- ③奄美紅白歌合戦（年1回／2009～）
- ④奄美歌謡・舞踏祭り（年1回）
- ⑤各種コンサート（集落に出かけてのコンサート）

地域の中で、地域に根ざした歌手と呼ばれる人たちがいる。メジャー音楽産業から見れば、それはメジャー水準ではないと言うかもしれない。しかし、何がプロなのかという基準はもともと相対的なものである。歌文化という娯楽の地産地消が一種の産業として成立しているなら、本業が他にあらうとも、それは歌手でありプロの世界なのである。

奄美歌謡文化の現代的な展開は、奄美歌謡に関わる人達の「奄美新民謡を絶やしてはならない」「新民謡の地位の向上を図りたい」という強いミッションの上に展開されてきた。それはセントラル楽器によるレコード化や大会、さらに夕月会など新民謡歌手のグループ自身によるイベント開催という〈メディア媒介的展開〉として営まれてきたのである。島唄は〈島外からのまなざし〉のなかで奄美の記号として地位向上に成功したが、奄美歌謡はまだ〈島内のまなざし〉に留まっている。その文化を享受する年代

もかなり限定される。島内の知識人層のなかでも、新民謡と平成になっての奄美歌謡とを、文化の質が違うとして区分けする人も少なくない。そうした課題は抱えつつも、日本の地方でこれだけ新民謡から続くご当地歌謡曲という歌世界を継承して創生し続けてきた地域もないのである。このもうひとつの〈奄美うた〉の世界は、地域のメディアと文化が連環する貴重なモデルとして評価が与えられねばならない。

●山田米三・山田サカエとニューグランド

奄美の島唄や新民謡の音楽産業としてセントラル楽器という地方音楽レーベルが戦後長きにわたって中心的役割を果たしてことも貴重だが、名瀬には、もう一つの音楽レーベルがあった。島唄の音源収集に情熱を燃やした山田米三氏（1912~1997）の土産物店のニューグランド（1946~1991）である（鹿児島・大口市でのニューグランドの名前の喫茶店から始まり、名瀬での同じ名前の居酒屋を経てお土産屋に至っている）。



写真：1962年当時のニューグランドの店先（提供：山田サカエ氏）

※この年、山田米三氏監修で唄者武下和平氏のレコードが出されている。

奄美で島唄の話をする、多くの方々から奄美旧港に続く道筋にあった土産物店ニューグランドと、そこから常に路上に流されていた島唄の思い出が出てくる。当主の山田米三氏については残された文献資料もなく、その輪郭は関係者の思い出から描くしかない。

①宇検村の出身で、従兄弟には奄美を代表する唄者の石原久子もいるなど島唄の上手い家系であった。関西・東京で青春時代を過ごし、結婚後は島に戻り写真の仕事をし、その後名古屋に移ってから出征。復員後、鹿児島を経て奄美に帰ってから土産物店を経営した。

②島唄に造詣が深く、ソニーの最新式録音機をかついで島中の唄者を訪ねて録音収集に努めた。自宅は録音スタジオのようであったという。後述するように、山田氏のこうした活動は、民間の撮影愛好家によって16ミリフィルムのドキュメンタリー作品になっている。

③土産物店のニューグランドの商品として島唄レコードやカセットテープを制作し販売した。妻である山田サカエ氏作詞による、パラダイス沖えらぶ(1971)、加計呂麻慕情(1981)等は奄美の有名曲である。新歌謡歌手友ひとみは娘にあたる。

④武下和平と出会い(1960)、世に出す一方、奄美歌謡を代表する歌手・作曲家である久永美智子を発掘したプロデューサーでもある。久永は、一時期ニューグランドで働いていたことがある。

つまり、奄美島唄のレコード化の起点の一人である大御所と新民謡・奄美歌謡のレコード化の起点の一人である大御所は、山田米三氏を媒介にして、同じ時期、同じ場所で奄美うたを担っていたことになる。奄美の歌謡の文化メディア史にとっても興味深い歴史的景観である。

もともと山田氏は戦前に写真を生業としていた時期もあり、また戦後はおがみ山の上からスピーカーで各種の放送をするオリエンタル放送(1954)や富士写真館なども手がけたりしてメディアに造詣の深い人でもあった。山田氏は、夫人のサカエ氏と屋仁川通の入口にある土産物店を営む。そのお店の土産物としてのれんやハンカチをつくって販売していたのだが、「島

育ち」や「そてつの実」「奄美小唄」の歌詞の著作権をセントラル楽器がもっていた関係で土産物に使えなくなる。そこで、夫人のサカエ氏が「与論島慕情」（1970）の歌詞をつくり、それを入れ込んだのれんをつくったのがレコード制作の契機である。「与論島慕情」は当時の与論島ブームもあって地元でヒットする。それが縁で作詞を依頼されるようになって作ったのが、「パラダイス沖永良部」（沖永良部が舞台）、さらに「ああ犬田布岬」（徳之島が舞台）である。サカエ氏はその後さらに、奄美歌謡を代表する名曲「加計呂麻慕情」「加計呂麻音頭」と次々にご当地曲の作詞を手がける。山田米三氏は、こうした新しい歌謡曲を、新民謡と区別して新歌謡と呼んでいたという。

奄美の新民謡を研究している楠田哲久は、山田米三氏やサカエ氏の目指したものとして、「観光や奄美への思い入れの強さ」「観光への使命感」を指摘する。「歌詞に地名を入れるときは、その土地の歴史を感じ取り、人の営みを見て、思いっきり感情を入れたいと思っている。…詩では誇張することもあるが、その作品の中に大きなロマンを感じ取って欲しいと思っている」というサカエ氏の心情を紹介している（楠田哲久、2012、42-43頁）。

ニューグランドは、家族経営の土産物店なのだが、島唄・新民謡（新歌謡）のレコード・カセットを企画制作して売りに出す音楽レーベルでもあり、また沖縄舞踊・新民謡・島唄の演者を派遣する芸能プロダクションのようなものでもあった。顔の広い山田氏には、そうした依頼仕事がよく寄せられたという。

奄美の人々の山田米三氏の思い出は、ニューグランド店先からいつも大きな音量で流れていた島唄や新歌謡と、ビルの一室に積み上げられた山田氏が収集した島唄のテープである。それほどに山田氏の熱心な島唄録音は知られていたようだ。その山田氏のドキュメンタリー16ミリフィルムは、『奄美の唄声 山田米三 島唄への情熱』と題された作品である。制作者は、池田甚兵衛、制作年不明である。

どのようないきさつで、関東にいた池田が山田米三氏の作品を制作することになったのかも不明である。池田は、埼玉県川口市のアマチュアのシネマ映画制作者。本業砲金鋳物業。登山家でもあり、全日本山岳連盟・関東山岳連盟の常任理事。1951（昭和26）年より趣味で映画制作を始める。雑誌『小型映画』1959（昭和34）年第4巻第1号通巻36号の「シネマニア人物往来」の欄に紹介記事がある。1975年に東京都北区豊川小学校の100周年の記録映画を作成。その時には、プロのカメラマンとして紹介されている。

ドキュメンタリーは、次のような語りで始まる。

明治の昔、薩摩藩の支配下にあった時代にも、また戦後10年間の占領時代にも、島のひとたちは奄美民謡の心に支えられ、苦しい時代を生き抜いてきました。奄美民謡、それは島に生きる人達に長い歲月をかけて歌い継がれてきた郷土への賛歌です。しかしあわただしい時代の流れに、いつのまにか人びとの記憶から忘れ去られていく民謡もありますが、それは奄美の民謡を心から愛する人達にとって古里を失うことでもあるのです。

このような語りで始まり、山田氏の島唄収集の取材旅のシーンをいくつか取れ入れながら、山田氏の語りへと導いていく。

こんな素晴らしい、歴史的に内容豊富なですね、大島民謡が自分の郷里にあるのに、それをその、いまの若い連中がですよ、島唄でも唄うといふとなんだか自分の値打ちまでも下がるかのような、流行歌の旋風に島唄が吹き散らされんかと思うと、それが心配ですね。われわれは若い連中にも呼びかけて、この島唄をこう死守しなければいかん

と思うの。

そして、最後に次のようなナレーションで締めくくっている。

山田さんの顔によく待望の光明がさし始めました。今日あったものがいつのまにか古くなり、また新しくなる、絶えず流行を求めて止まないこの時代に奄美の唄を聴くとき、山田さんはいま確かに生きていて感じるのです。そして奄美の唄はいつもそれを求めている人だけに語りかけ、古い民謡はいつも新しくよみがえってくるのです。

残念ながら、山田米三氏が記録を残す前に亡くなったことと、引越越しに伴い残された音源などを廃棄したことから、山田氏が収集した録音テープが今どうなっているのか、またニューグランドがどのようなレコード・カセットテープを制作して販売していたのかの資料は散逸していて追跡ができない。戦後の名瀬に、セントラル楽器とともに奄美のご当地歌謡曲文化を媒介したもう一つのレーベルがあったことだけは記録されねばならない。（取材：2012.9.10、2014.6.27、2016.11.13）

●奄美島唄のインディーズレーベル・JABARA

近年、奄美の島唄を盛んに録音・発売してきたインディーズレーベルがJABARAである。このレーベルを主催する森田純一氏（1951～）は、民俗音楽評論家・プロデューサーでもある。南海日日新聞の中で、氏自身が奄美島唄との出会いを語っている。それによれば、1992年に写真雑誌『アサヒグラフ』の島唄特集の取材で奄美を訪れ、笠利の歌遊びと出会い、「なんじゃ、こりゃ！」と衝撃を受けたという（南海日日新聞、2009年1月1日特集「10年前の奄美」）。また、『音の力 沖縄』（1998）の中で、奄美との関わりに関するインタビューでも同様なことを語っている。

築地さんの実家に行って、沖縄でいう手遊びみたいなものを見たんです。それでガツンと来た。…築地さんの実家で近所のおばあさんたちを集めて、こっちに男二、三人。むこうにおばあさんたち五、六人で、コール・アンド・レスポンスの、即興歌掛けをやってたんです。かなりエッチなことも即興でうたって、おばあちゃんたち大受けて、これはすごいと思った。(森田純一、1998、48頁)

氏は、翌1993年に奄美群島復帰四十周年記念イベントの際に取材で武下和平と出会い、ビクターから出ている『奄美島唄の神髄 武下和平 東節の心』『立神』の制作に関わることになった。その後独立してJABARAレーベルを立ち上げ、1997年に「あさばな」を出してから2010年(※現在までのところ、これが最後のCD制作)までの14年間に奄美島唄に関するアルバムを30以上出している。その出し方や思いについて次のように語る。()は筆者補足。

若い人からベテランの人まで、そしてどこかで眠っているカセットテープまで掘り起こして来てやろうとは思っていましたし、今もその方向は変わりません。…(セントラルさんとは)別の理由で作りたい。大きく言うと、「沖縄民謡だけじゃありませんよ。」ということ、中央に多くアピールしたいというのがありました。(森田純一、2002、156-157頁)

こうした森田氏のメディア事業により、奄美民謡大賞をとる前の若い気鋭のアーティストの作品がCDという形として記録された。それらは、貴重な島唄音源となっている。

3節 奄美のポピュラー音楽事業

●奄美出身アーティストの活躍

奄美では、島唄や新民謡だけではなく、ポピュラー音楽の分野で活躍するアーティストも多い。島唄をベースにしてポピュラー音楽でデビューするケースがよく知られている。元ちとせが有名だが、それに先立つ挑戦もあった。元ちとせが奄美内で民謡大賞を受賞（1996）する6年前の1990年、4歳から島唄を習っていた中野律紀は、日本テレビ系の民謡番組（輝け！日本民謡大賞）で史上最年少の15歳で民謡日本一に輝き、その後1993年にメジャーからアルバムを出してデビューしている。元ちとせの活躍を見ていた中孝介も、島唄からポピュラー音楽へという転身コースをたどっている。そうしたアーティストの場合には、歌の作品自体は、〈島外からのまなざし〉で制作された歌をうたい、歌自体が奄美の生活をテーマにしているということではない。しかし島唄をベースにもつその歌い方には奄美島唄のエッセンス（イディオム）が入り込んでいる。とりわけゲインと言われる裏声を使った奄美島唄独特の節回しが知られている。

最近、テレビのカラオケを競う番組で一躍全国的な知名度を高めた城南海が登場する場面では、テレビの司会者も奄美島唄のゲインを解説したりする。ゲインは、奄美島唄独特の発声法として説明される。ゲインという、島でも一般の人にはあまり知られていない語彙が、〈島外からのまなざし〉によって全国に向けて語られる。それ自体が奄美のうた文化の強力なイメージづくりとして作動している。

もちろん、島唄アーティストではないアーティストも少なくない。島外デビューした先駆的なアーティストとしては、1990年にデビューした5人組のアカベラ・グループ柳屋クイントッドが知られている。彼らが歌う「アマミアン・サンセット」（1993）は、復帰40周年のテーマソングとして歌われた。

最近では、メジャーからデビューしたアーティストのなかでも、島にと

どまり、島の生活の要素を取り入れた歌を歌いながら活躍しているカサリンチュ(2005：ユニット結成、2010：メジャーデビュー)のようなアーティストも登場してきた。島内でも小さな子供たちから大人まで大変な人気である。また、テレビや映画のテーマソングも歌うので、その曲によって全国的にも知られている。奄美の島に留まって、外に向けて活躍していく。これは、カサリンチュを実質的にプロデュースしてきたあまみエフエムの麓憲吾氏の在地主義的な考え方と重なり合う。

こうしたメジャーで活躍するアーティストだけではなく、奄美出身のインディーズのアーティストは数多くいる。島に留まっている場合もあれば、島外で小さなライブを繰り返しているケースもある。多くは、奄美らしいポピュラーソングを自作しているアーティストである。ローカリティを盛りこんだ地域のポピュラー音楽という点で、そうした言葉はないが、本稿ではあえて仮に〈奄美ポップス〉と名付けておく。

〈奄美ポップス〉のアーティストは、メジャーで売り出しているアーティストもいれば、インディーズである場合もある。あまみエフエムで番組をもったり、曲が奄美のコミュニティFMでよく流れる。ポピュラー音楽の世界で、島唄とは別の土壌から、あるいは島唄テイストの土壌から〈奄美ポップス〉を作り上げている流れがあるということであろう。島から外に出てメジャーを目指したアーティストもいるが、島内で生業をもちながらアマチュアとして音楽活動を楽しんでいる人も多い。大学卒業後20年間地元の与論島で公務員として働いた後に、生業としてバンド活動を続けてきた「かりゆしバンド」の田畑哲彦氏(1953-)は、若いアーティストへの助言で、何処にでもあるポップスではなく、奄美の「島らしさ」にこだわる曲づくりが大切だと語る(取材：2016.2.10、2016.9.5)。〈奄美ポップス〉が全て島にこだわった歌詞や曲ということではないが、島の情景が浮かんでくるような島にこだわった歌の比率は高い。

築秋雄、平田アキラ、ネリヤ☆カナヤ、NaNa、徳之島出身の禎一馬、安田竜馬、沖永良部島出身の大山百合香、与論島出身の川畑アキラ、そし

て与論島の地に在り続けながら歌いつづけるかりゆしバンドなど奄美系の音楽アーティストの裾野はひろい。もちろん、全てのアーティストが必ずしもカサリンチュのように島で広く人気を博すわけではないが、そうした奄美系の音楽アーティストにとって、島で表現する場としてライブハウスがあることの意義は大きい。それは、奄美に帰る場所があるということでもある。

●ライブハウス ASIVI とサーモン&ガーリック

別論文で麓憲吾氏とあまみエフエムについて紹介した。あまみエフエムの前史でもあり、チーム麓プロジェクトの両輪でもある活動が、ライブハウスの ASIVI とアーマイナープロジェクトである。このストーリーについては、麓氏自身（2014）や笠利出身の研究者である豊山宗洋（2012）によって詳細な紹介がなされている。

奄美の若者の多くは、他の離島の青年がそうであるように、高校卒業後いったん東京・大阪などの大都市に“のぼる”。そのうちのある程度の若者が、数年して帰郷する。そうした若者の一人であった麓憲吾氏が東京から帰郷し（1994）、島には何もないと嘆くよりも、自分達で環境づくりをしようと、仲間とともに音楽イベントを公民館や飲食店で展開していく。そうした活動を重ねているうちに、「みんなの公園づくり」（麓憲吾、2014、57頁）をと考えて1998年10月に開業したのが ASIVI である。「遊び」という意味の島口をもじったネーミングである。

島に帰ってきて痛烈に思ったのは、音楽やってる連中でいえば、確実にライブハウスを求めているのに誰もやろうとしないところ、誰かにやってもらうものと感じているところ。……じゃあやらんかいて思いましたよ。（麓憲吾、2003、140頁）

奄美の繁華街の真ん中に開業した ASIVI では、「音楽で島興し」をテーマに地元ミュージシャンを中心に島唄からロックまで様々なジャンルのイベントが週末開催された。その後、ソトから来たミュージシャンとの出会いのなかから、奄美島唄が琉球民謡とも異なり、裏声を多用する独自の民謡だということに気づき、それを単なる伝統文化として継承させるのではなく、若い世代にも伝わるようにシマ唄お笑いバンド「サーモン&ガーリック」が結成され活動を展開していく。

この展開には、麓氏以外に、公務員でありながら、音楽を通じて島興しに参加してきた新元一文氏（1970～）・城平一氏（1971～）の参画も大きい。一つの文化運動やメディアが、一人の人に象徴して描かれることは多いが、その背景にはそうした事業と関わる沢山の人達の渦のような胎動がある。一つのメディア事業は、ある時代、ある場所での〈社会的想像力と活動の総体〉として結実するものだからである。

ASIVI の成功に関して、奄美のメディア関係者でしばしば語られるのは、当時の奄美で音楽を楽しんでいた人々の活動と“渦”があった。そうした背景にある渦と出会うことで、渦を味方につけることで麓氏が形をつくることができたと理解した方がよい。奄美の音楽をめぐる〈社会的想像力と活動の総体〉の渦が、麓氏のライブハウスをつくる覚悟と結びついて、群島初の大きな成果に結実したということである。

サーモン&ガーリックも、そうした渦の最も重要な一つとして理解される必要がある。サーモンは新元一文氏、ガーリックは城平一氏である。二人は、「ホライゾン」Vol.24（2006）の紙面で島唄との出会いや夜ネヤのことを語っている。

○島唄への気づきについて

新元：僕も島唄は全然知らなかったわけ。昔、清正芳計さんというおじいちゃんに偶然出会って、三味線がすごく巧くてびっくり。奄美

にこんなにすごいものがあるというのを知らなかったから、ショックだった。…スポーツアイランド合宿では、監督や選手たちを案内しても、島を知らなかったから島の良さを語れない。恥ずかしかった。でも周りにはそんなやつがいっぱいたから、みんなにも聞いてもらおうと思ったんです。（ホライゾン、Vol.24、1頁）

○夜ネヤの始まりについて

新元：ライブハウスを立ち上げた麓憲吾とも相談して「夜ネヤ 島ンチュ リスペクチュ」（今夜は島人を尊敬しようよ）というイベントを立ち上げたのが、二〇〇二年二月。…島唄はね、コンクールで聞くんじゃなく、集落のおじいちゃんたちが寄り合い、焼酎飲みながら歌うのを聞くのが面白いわけ。だから舞台でも、そんな雰囲気を出すように、また歌の口上を必ず話すようにしている。

城：今七回目。コンビ結成当初は名前がなくて、サイモン&ガーファングルという有名な外国の歌手名をもじったら面白いだろうなあって思い、舞台で発表しました。…新民謡とか歴史文化なんかも入れています。今後もずっとやって行くつもり。これをやらないと意味がないので。（同）



写真：ASIVIでのサーモン&ガーリック（撮影：加藤晴明、2009.4.11）

※新元一文・城平一と麓憲吾がタッグを組んだこのバンドは、奄美のうた文化の重要なアクターである。会場は笑いの渦。こんなに楽しい音楽漫談があるのかと思わせる。

いまや奄美を象徴するこの文化祭的なイベントは、新元氏らの「島人としての誇りを醸成する」という思いや企画意図と、麓氏の「島の人が島のことを知るべきだ」という考えとが交叉し共振することで立ち上がっている（豊山宗洋、2012、27頁）。

シマ唄を歌い関わる若い世代は少なからずいるものの、聴き手としての若い世代というのは成り立っておりません。このままでは今後「歌」というコンテンツのみの価値が伝統文化として継承される構図を危惧しました。そこでその「歌」を生み出す環境、その「歌」を伝える環境の必要性を感じ、敷居を低く、間口を広く、お笑い要素や曲にアレンジを加え活動を行っていきます。（麓憲吾、2014、58）

この島唄への気づきは、さらに「奄美の自然・文化・歴史が若い世代へ

もっと具体的におもしろい・かっこいいものであるということを伝えるためのイベント」である、「サーモン&ガーリックの夜ネヤ、島ンチュ、リスペクチュ」へと発展していく。それは今日まで続く、奄美を象徴する音楽イベントの生成の物語である。

「サーモン&ガーリックの夜ネヤ」は、最初は ASIVI での開催だけであったのが、やがて発展系として、東京へ、そして群島の青年団を集めての復帰大イベントへと拡大してきた。仲間の楽しみという音楽活動から、外に向けたアピールを意識した、音楽だけではなく、奄美そのものを発信する意図をもったメディア事業・文化装置へと展開してきたのである。発展した夜ネヤは、島唄だけでなく、島全体を盛り上げていけるようなイベントであるが、その最後には青年団が登場し八月踊りをする。その理由は、麓氏が島の集落に留まって島の間人間関係と向かいあいながら祭りを維持している青年団を奄美のルーツとして位置づけているからである。

「夜ネヤ、島ンチュ」は青年団の紹介の枠が最後にあって、その集落の「八月踊り」を最後にやるんですけど、やっぱりそれが奄美のルーツだと思う。確かにぶつかったりもするけど、島はぶつかると海に落ちるからちゃんとそこで共存しなくては生きていけないんですよ。敵も友達なんです。互いの存在を認めながらこの器のなかで生きていこうっていうのが大事だし、その分かり合うのに時間がかかるけど、それをまた楽しめばいい。（麓憲吾、2003、140 頁）

つまり奄美のうた文化を象徴する「夜ネヤ」も、二つの「夜ネヤ」があることがわかる。音楽文化の裾野としての自作自演の文化活動としての「夜ネヤ」と、音楽事業・産業としての「夜ネヤ」である。〈表出の螺旋〉の理論でいえば、前者が第2位相、後者が第1位相である。そして重要なのは、そうした二重性が相互浸透し、相乗的に渦をつくるからこそ、奄美のうた文化の厚みが形成されていることだ。両方が奄美のうた文化には不可

欠な側面といえよう。チーム麓事業といった場合には、ラジオの場合同様に、そうした奄美での音楽活動をめぐる〈社会的想像力と活動の総体〉として理解していく必要がある。



写真：復帰 50 周年、夜ネヤ、島ンチュ、リスペクチュ
(提供：麓憲吾氏、2003.9.15)
※フィナーレの様様である。

表 5-2. チーム麓事業と夜ネヤの歴史

年月日	名称	場所	関連事項
1995	麓氏 東京から帰郷		
1998.10.10	ロードハウス A S I V I 開業		
2001.02.11	サーモン&ガーリックの夜ネヤ（第1回）	A S I V I	元ちとせインディーズデビュー
2001.11.24	夜ネヤ（第2回）	A S I V I	
2002.01.04	有限会社アーマイナープロジェクト設立		
2002.01.27	東京 夜ネヤ 2002	渋谷クアトロ	元ちとせメジャーデビュー
2002.08.09	夜ネヤ（第3回）	A S I V I	
2002.12.01	夜ネヤ（第4回）	A S I V I	
2003.4.13	夜ネヤ（第5回）	A S I V I	
2003.09.14,15	復帰 50 年 夜ネヤ	奄美パーク	
2004.11.08	N P O 法人ディ！設立		
2005.06.26	夜ネヤ（第6回）	A S I V I	
2005.07.15	夜ネヤ in りゅうゆう館	りゅうゆう館	
2005.08.21	スカパー！東京ブラージュ 2005 夜ネヤ	東京代々木	中孝介インディーズデビュー
2006.10.01	夜ネヤ（第7回）	A S I V I	
2007.05.01	あまみエフエム開局		
2007.11.11	夜ネヤ（第8回）	名瀬公民館	
2008.04.13	東京 夜ネヤ 2008	全労済ホール	カサリンチュインディーズデビュー
2009.07.18,19	日食 夜ネヤ	奄美パーク	
2010.05.16	東京 夜ネヤ 2010	全労済ホール	カサリンチュメジャーデビュー
2010.10.20	奄美豪雨災害		
2011.05.01	サイマルラジオでネット放送開始		
2013.10.20	復帰 60 年 夜ネヤ	奄美パーク	
2013.11.16	鹿児島 夜ネヤ	鹿児島天文館 キャバルポ ホール	
2014.06.01	夜ネヤ in 奄美パーク	奄美パーク	

※豊山宗洋 2012 を参照、作表協力：あまみエフエム

●アーマイナープロジェクトとディ！レコード

島内の音楽の自由な活動を背景にしつつ、そこだけに留まることなく、チーム麓事業は、より大きな制度としてのメディア事業として発展してきた。そこには麓氏の覚悟と企画実践がある。その事業はまさにエンタープライズ（野心的チャレンジ）であった。ASIVIは、開業の4年後の2002年に有限会社アーマイナープロジェクトとして法人登録されている。チーム麓事業のひとつの車輪はこうした形成されたのである。チーム麓事業は、自由な音楽活動とより大きなメディア事業の両輪が相互に支え合うことで様々な島イベント、音楽イベントを展開してきた。

現在、ASIVIでのライブイベント以外に、チーム麓事業は三つの種類の特別な音楽イベントを開催している。

(1)「夜ネヤ、島ンチュ、リスベクチュ！！」もともとASIVIで開催されていたが、発展拡大版が東京や復帰周年イベント（奄美パーク会場）として大規模に開催されることもある。近年は、あまみエフエム主催。開催は、不定期でもあるので、ある特別な時の特別イベントという意味あいで開催されている。奄美を盛り上げる、奄美の人たちや奄美ファンのためのイベントといえよう。青年団なども登場する。

(2)「大浜サマーフェスティバル」。毎年9月に行われる島アーティスト出演の音楽イベント。あまみエフエム主催のいわば、島の音楽祭・身体表現大会である。フラダンスなども登場する。

(3)Setting Sun Sound Festival in Amami。メジャーレーベルであるエピックレコードが主催ではあるが、企画・制作はアーマイナープロジェクトが担っている。島と島外とのつながり、インディーズとメジャーのつながりの上で成立している音楽フェスティバルである。島外から奄美出身アーティストファンなどを呼び込むことも想定した音楽ライブである。

アーマイナープロジェクトの事業としてさらに二つの点に注目しておきたい。

(a) 奄美ポップスのレーベルとしての活躍

(b) 島外のメジャーレーベルとの連携

(a) 奄美ポップスのレーベルとしての活躍：アーマイナープロジェクトは、ディ！レコードというレーベルを展開している。島で活躍するポピュラーソングアーティストを中心に数多くのCDを企画・制作・販売している。

(b) 島外のメジャーレーベルとの連携：島のアーティストがメジャーデビューする。そうした経路のなかでは、島の音楽関係者と島外の音楽関係者との関係が生まれてくる。7つの音楽レーベルの集合体会社であるソニー・ミュージックレーベルズの中の一つ、エピックレコードジャパンとの連携関係などはよく知られている。元ちとせのデビューに際しての、エピックのプロデューサーだった青木聡氏との出会いのエピソードはよく知られている。²⁾

この点でも、音楽の情報発信は、島内の地産地消というよりも、〈島外からのまなざし〉とつながり、またそれを媒介にした島出身アーティストの活躍が〈島内のまなざし〉に回帰してくる。そうした相互作用がある。島語りは、島と外との連携によっても行われる。

アーマイナープロジェクトは、ライブハウス経営やイベント開催以外に、奄美に根ざした地方レーベルとして、さまざまなCDを出し続けている。レーベルがあるということは、島の中の音楽を楽しむ活動、島を面白いと感じる活動が録音メディアという形になることでもある。出版と同じように、形として文化のアーカイブス（記録）にもなっていく。アーマイナープロジェクトというチーム麓事業によるイベントと記録メディア化は、あまみエフエムのラジオと連動しながら、まさに奄美文化の〈メディア媒介的展開〉の両翼を形成しているといえよう。

表 5-3. デイ！レコードが出した CD

発売年	アーティスト	CD タイトル
2005	中孝介	マテリヤ
2005	サーモン&ガーリック with アニョ	サーモン&ガーリックのハブマンショー
2007	カサリンチュ	Kasarinchu
2008	ガリンベイロ	GARIMPEIRO
2008	濱田洋一郎と商工水産ズ	島バスに乗って
2009	中村瑞希&ハシケン	TSUMUGI
2009	カサリンチュ	SUNNY DAY STYLE
2009	はまだゆかり	南風（かぜ）の記憶
2010	はまだゆかり	月の道
2010	森拓斗	SLOW LIFE
2011	濱田洋一郎と商工水産ズ	Guardian God?
2011	ハシケン	朱花の月
2012	奄美市連合青年団	奄美市連合青年団の歌
2013	濱田洋一郎と商工水産ズ	じえねりっく
2015	TAKUTO & MUGARIBAND	TAKUTO & MUGARIBAND

※作表協力：あまみエフエム

●音楽メディアをめぐる小括

島唄や新民謡・奄美歌謡の〈文化媒介者〉として、「奄美民謡大賞」を主催する南海日日新聞、音楽レーベルとしてのセントラル楽器やニューグランドを取りあげてきた。また、ポピュラー音楽のジャンルでは、アーマインナープロジェクトとチーム麓事業を取りあげた。

すでに、ラジオの編の論考でも指摘したが、奄美のうた文化の世界においても、単純に一つのアクターの成功物語に集約させて島のメディアの生成と発展の歴史を理解するのは危険である点は改めて強調しておきたい。例えば、麓氏の成功物語の一つである「夜ネヤ」イベントも、麓氏個人の営みにだけ矮小化されてはならないことだ。最初は、〈サーモン&ガーリックの夜ネヤ 島ンチュ リスベクチュ〉であることから分かるように、新

元氏・城氏らのミッションと活動とのコラボがあって始まっている。その意味でも奄美の音楽をめぐる〈社会的想像力と活動の総体〉が「夜ネヤ」である。

そうした総体の対外的な表の顔が麓氏ということになる。既に指摘したように、筆者がチーム麓という言い方をしてきたのは、人ネットワークの総体、表出の渦総体を込める意図からである。それは予定調和の世界というよりも、麓氏をキーパーソンとしつつも、喧々諤々しながら、結果として事業を遂行してきた大きなうねりの渦である。だから〈表出の螺旋〉なのである。

〈文化媒介者〉は、一人の人、一つの事業に象徴されるが、同時に、その人に託された幅広い文化活動の総意が背景にある。アーマイナープロジェクトによる〈奄美ポップス〉の生成と発展も、そうしたいろいろな人々の活動が相乗した〈地域メディアの総過程〉と〈表出の螺旋〉の理論フレームから理解していく必要がある。

4 節 小括：かたり・つながる・つくる・ひろがる

以上本稿では、奄美の音楽メディア事業を俯瞰してきた。改めて、これまでの論考同様に、島を語る文化装置としてのメディアの四つの特性を簡単に整理してみよう。

(1) 〈かたる：地域のメディアには、島語りの位相がある〉

音楽メディアで描いた、島唄・新民謡・奄美歌謡・奄美のポピュラー音楽はまさに、奄美らしさの語りである。島唄自体が、奄美の生活のなかの歌であったと同時に、奄美を代表する文化の記号として位置づけられてきたことを紹介した。大会、レコード化（録音メディア化）は、島唄の地位向上に大きく貢献してきた。〈奄美うた〉は、コンテンツの次元、アーティ

ストの次元、イベント事業の次元でそれぞれ直接・間接に奄美を発信してきた。

- ①うたは、歌詞内容自体が奄美語りである。島唄の内容も島であった事件のエピソードだったり、教訓だったり、生活の心情の表現だったりする。新民謡の歌詞も、奄美のポピュラー音楽の歌詞も、奄美の情景と心情が歌われる。島、ふるさと、島娘、加那、機織り、立神、蘇鉄、星空、南十字星、潮風、南風、ウギ（さとうきび）、がじゅまる、さねん花、それらも奄美を象徴する記号群である。そして、そして、その象徴的な記号が込められた歌詞は、地方レーベルによって録音メディア化される。地方レーベルは、そうした島語りを形にする制度＝文化装置である。
- ②そうした歌詞の内容だけではなく、唄者・音楽アーティストそのものが島の文化を代表する記号となってきた。「百年に一人の唄者」「高潔の唄者」「百年に一人の声」「天（そら）の才が宿る歌」「地上で最も優しい歌声」などは、実態をともないつつも、メディア産業によって作りだされた記号でもある。アーティストの記号化は、新民謡・奄美歌謡でもポピュラー音楽でも同様であろう。元ちとせのデビューをめぐる歌姫のストーリーや中孝介や城南海をめぐるエピソードもメディア媒介的に語られた島の文化の一断章である。
- ③音楽事業自体が、奄美語りでもある。奄美民謡大賞、奄美音楽フェスティバルもそうだが、夜ネヤ島ンチュイベントも、奄美の音楽・芸能の祭典である。前述したように、奄美には音楽イベントが島内・島外問わずに多い。奄美を前面に押し出した音楽イベント自体が、まさに奄美語りの文化装置となっている。

(2) 〈つながる：地域のメディアは、多様なベクトルで人と交叉する〉

地域のメディアは、直接のメディア事業者だけではなく、文化活動の裾野の上に成り立っていることは繰り返しかえし指摘してきた。〈表出の螺旋〉と表現したのはそうした意図であった。また、〈奄美うた〉は、奄美の人た

ちだけで消費されているわけではない。島外に多くの奄美ファンを作り出してきた。奄美アーティストに惹かれて奄美に来島する人もいる。奄美アーティストの音楽イベントは、島外で開かれ、奄美出身者・ファンが集まる。奄美出身の音楽アーティストの場合には、最近は特に奄美を前面に出すようになっていることから、アーティスト自体が奄美のメッセージとなっている。これもまた渦である。

また音楽産業での島内・島外のつながりも深くなっている。アーマイナープロジェクトとエピックレコードとの関係などはその象徴でもあろう。奄美では秋半ばに、メジャーレーベルと地元のレーベルがタッグを組んで最後の夏フェスが開催される。沖縄には及ばない規模ではあるが、これは人と人のつながりが可能としてきたメディア事業なのである。

(3) 〈つくる：地域のメディアは、文化の創生と結びついている〉

伝統的な民俗文化といわれてきた奄美の島唄文化は、メディアによって現代的な展開をとげることで継承・創生されてきた。本稿でも簡単に、島唄がメディアを通じて継承・創生されてきたことを〈メディア媒介的展開〉として説明してきた。

島唄だけではない。島唄から新民謡・奄美歌謡・そして島のポピュラー音楽が、単なる個人的な余興ではなく、〈奄美うた〉という音の文化として生成し発展してきたのは、セントラル楽器、ニューグランド、JABARA、アーマイナープロジェクトなどの奄美に準拠した音楽メディア産業という文化装置が推進力となってきたからである。

(4) 〈ひろがる：地域のメディアは、事業を拡張する可能性をもっている〉

アーマイナープロジェクトは、あまみエフエムと両輪となったことでチーム麓事業の推力を螺旋的に拡大させてきた。ひとつの業種としてのメディアがさらに他のメディアにひろがる。ライブハウスや地方レーベルから日本を代表するラジオ局へ。

事業は拡張しても、それぞれのメディア事業が〈情報を集め、加工し、発信する〉という三ステップで展開されていることは変わらない。そのプロセスの作業が人をつなぎ、さらに次の事業、次の人つながりへと螺旋的に展開していく。地域の中から、ある事業が生まれ、その事業がさらに別のメディア事業が生成し発展する。

音楽メディア事業をめぐる俯瞰図から見えてくるものも、島への思いを起点に、島を語り、人をつなぎ、文化を継承し創生していくようなメディア事業の生成と発展の姿である。

■付記

本稿は、科学研究費（基盤研究C）、研究課題名「奄美における文化の〈メディア媒介的な伝承・創生〉とアイデンティティ再生の研究」（課題番号 16K02345、分野：人文学、分科：芸術学）、研究代表者：加藤晴明（中京大学）、共同研究者：久万田晋（沖縄県立芸術大学）、川田牧人（成城大学）、研究年：平成28年度~30年度、に基づいた研究成果の一部である。

■注

- 1) 島唄や新民謡の研究で気をつけねばならない点は、奄美の人々が島唄や新民謡だけをうた文化として楽しんできたわけではないということだ。広い文化消費の裾野があり、そのひとつがうたであり、その中に島唄や新民謡がある。それがどのような比重だったのかは、より詳細研究が待たれるところである。ともかく、文化活動というひろいコンテキストのなかで、島唄や新民謡も理解されねばならない。たとえば、あかつち文化のこの時期は、新民謡だけが盛り上がっていたわけではない。南海日日新聞の社史によれば、同時期の1947年（昭和22年）には、全島短歌大会の参加募集、音楽コンクール、混声合唱団、1949年には、諸島文化祭、オール大島音楽コンクール、名瀬小唄懸賞募集、オール大島美術展覧会など、多彩な文化活動が盛り上がっている姿が浮かんでくる。
- 2) 奄美民謡大賞を受賞した元ちとせをとらえたテレビ番組を見たエピックプロ

デューサーの青木聡氏は、奄美大島の嘉徳集落の元の自宅を訪ねている。その時は、美容師になる夢をもっていた元に断られるが、美容師が体質に無理とわかった元から1年半後に電話を受け、そこからデビューに至るエピソードは、青木氏自身が語っている。

■引用・参考文献

- 小川学夫（1999）『奄美シマウタへの招待』春苑堂書店
- 指宿邦彦（2012）『奄美島唄学校』セントラル楽器
- 指宿良彦他（1986）『ともしび 指宿家の回顧録』自費出版
- 指宿良彦（2004）『大人青年』セントラル楽器
- 指宿良彦監修（2011）『奄美民謡総覧』南方新社
- 楠田哲久（2012）『奄美の新民謡に関する一考察 — 奄美の新民謡の果たしてきた役割と、その未来性 —』鹿児島大学大学院人文社会科学部人間環境文化論専攻修士論文
- 南日本新聞社（2003）『島唄の風景』南日本新聞社
- 森田純一（1998）「奄美の『音』を記録する」DeMusic Inter『音の力〈沖縄〉』インパクト出版会
- 森田哲至（2011）「新民謡運動と鶯芸者による昭和歌謡の成立と発展」『日本橋研究』、4（1）、日本橋学館大学
- 小川学夫（1999）『奄美シマウタへの招待』春苑堂書店
- 酒井正子（2004）「シマウタから元ちとせまで」『現代のエスプリ 奄美復帰 50年』至文堂
- セントラル楽器（2011）『奄美歌謡歌詞集～歌の郷土史～』セントラル楽器
- 田畑千秋（2009）「歌垣歌・奄美大島の遊び歌と八月歌」『國学院雑誌』第110巻第11号
- 高橋美樹（2010）『沖縄ポピュラー音楽史』ひつじ書房
- 武下和平・清真人（2014）『唄者武下和平のシマ唄語り』海風社
- 中原ゆかり（1997）『奄美の「シマの歌」』弘文堂

ともしび会 (2006) 『ともしび 指宿家の回顧録二』 自費出版

豊山宗洋 (2013) 「奄美島唄の継承活動における唄者と民謡大会の役割」

大阪商業大学アミューズメント産業研究書紀要、第 15 号、57-82 頁

山田誠 (2009) 「奄美のシマウタと経済社会の変容」『経済学論集』 72、鹿児島大学