

# 奄美島唄という文化生産： 大会化をめぐる試論①

— 坪山豊の島唄と〈叙情化〉—

加 藤 晴 明

## 目次

序説：奄美島唄という文化生産をめぐる主題の確認

### 1 節 文化の伝統と変容

- 伝統文化は変容する
- 地方核都市の文化センター的機能
- 島唄変容の三つの共振のベクトル

### 2 節 奄美島唄の大会

- 大会化というサブ主題
- 大会による奄美島唄の変容
- 大会による唄者の誕生
- 二つの大会：島唄大会とコンテスト

### 3 節 坪山豊と実況録音奄美民謡大会

- 1980年：坪山豊と実況録音奄美民謡大会をめぐるエピソード
- 大会の新聞記事とレコード説明文から
- 唄者が語る自分の個性と裏声
- 坪山島唄の魅力とは
- 坪山島唄の源流は？
- そもそも奄美島唄とは

#### 4 節 奄美島唄の叙情的要素考

- 奄美学の中で描かれた奄美島唄の叙情的要素：文英吉
- 奄美学の中で描かれた奄美島唄の叙情的要素：昇曙夢
- 沖縄の島唄研究者が語る奄美島唄の叙情：仲宗根幸市
- 理解の補助線：奄美島唄の裏声について

#### 5 節 坪山自身が語る島唄観

- 坪山＝傑出した余情の唄者の原点は？
- 坪山自身の語りから①
- 坪山自身の語りから②
- 余情は、奄美島唄の個性なのか、坪山の個性なのか？

#### 6 節 島唄を奏でる文化アリーナの諸位相：島唄の複数性

- シマとの対話、シマとナセとの相互作用
- 理解の補助線：ノスタルジア論と故郷論
- 再帰的な文化としての奄美島唄
- 文化アリーナの違いが複数の島唄を生んできた

### 序説：奄美島唄という文化生産をめぐる主題の確認

文化は社会的に継承・創生されていく。こうした文化のダイナミックな動態を描くアプローチの一つが文化生産論である。筆者はこれまでの一連の奄美島唄の論考で、奄美島唄の〈メディア媒介的展開〉を、文化生産論の視点から考察してきた。〈教室化〉・〈組織化〉については論考として発表してきた。本稿では、〈大会化〉というサブ主題を取り扱う。奄美島唄をめぐる大会は、多くが新聞社などの地元メディア産業が主催・共催に名を連ねるメディアイベントである。

奄美島唄の大会による変容については、奄美島唄研究第1人者である小川学夫による適切な指摘がある。「遅速度化」「高音化」「叙情化」である。（※本稿では、〈 〉は、筆者固有の用語群として用いるもの、それ以外の

一般的な語彙は「 」などで区別した。また、島唄については、シマウタ、シマ唄など多様な使い方があがるが、本稿では島唄に統一した。）

奄美島唄の原風景は、生活世界のなかで余興として楽しまれた「唄遊び」（唄あしび・歌掛け）にある。昔島唄などという言い方もするし、そのヴァナキュラー（土着的）な特性から「あかつちの唄」という言い方もする。だが、その素朴で時に淡々とした昔島唄に比べて、今日大会で聞く島唄、あるいは録音メディアを通じて聞く島唄、そして奄美の島内で店のBGMとしてたまに聞こえてくる島唄は、もの悲しい情感に溢れている。

島唄素人の筆者でも、長く奄美島唄界を牽引してきた築地俊造の島唄「まんこい」や貴島康男の「黒だんど節」などを聴くと、南の島とは思えないそのもの悲しい哀感に、奄美語がわからないながらも、胸がかきむしられ身震いする。島外から島にやって来た内地人（内地つちゅ）からは、「奄美は、南の島なのに影がある」と語られたりもする。その影も、ひかげへごが生い茂るうっそうとした原生林に加えて、もの悲しい島唄の調べが増幅させることで生まれる奄美印象だろう。

奄美での調査取材中に、たまたま偶然に島に立ち寄り、島唄を聴き、その不思議な魅力にとりつかれて自らも島唄を習い始めた二人の青年に出会ったことがあった。一人は奄美の島唄音源全てをスマホに収録して持ち歩き、いろいろな場所で唄遊びを楽しむほどに島唄を修得し、内地の郷友会にも加入し活躍するほどに奄美と関わっていた。もう一人は、伝説の唄者、上村藤江の最後の弟子として大会に出場するほどに島唄に精通していた。青年らとは当然のように、「ほんものの島唄とは」をめぐる熱いトークを交わすことになった。奄美島唄好きな島の方々、あるいは島唄に詳しい方々に出会うと、必ず「昔の島唄は…」、「ほんとうの島唄は…」、「今の島唄は…」という議論が始まる。どの芸術や芸能にも、オーセンティシティ（ほんもの）をめぐる議論がつきまとうが、奄美島唄の場合、専門家だけではなく、市井の人びとがひろくそれを議論する裾野のひろがりがある。自由な語り合いが沸き起こること自体が、奄美島唄が地域に根ざした文化

であり、島唄自体が固形化・形骸化せずに変容をくりひろげてきた文化、ある意味「生きている文化」の証なのかもしれない。

こうした、生活世界に身近なもの、とくに「ある共同体に固有の言語やモノや習慣」、生活に密着した土着のそうした文化を形容する言葉として、民俗文化という語彙よりも、最近では英語のヴァナキュラー (vernacular) が使われることが増えてきた。比較文化研究者のウェルズ恵子は、そうした文化に「ヴァナキュラー文化」という言葉を与え、次のように定義する。

「ヴァナキュラーな文化」とは、ある集団の人々の生活に深く関連した文化と、特定の時期やに時代や状況や土地で発生した文化、および、そうした文化の底流となっている伝統を指している。(ウェルズ恵子、2018、viii)

さらに、最近、民俗学で盛んに使われるようになってきたこのヴァナキュラーの概念を精査した民俗学研究者の島村恭則は、次のような定義を与えている。

ヴァナキュラーとは、「何らかの社会的コンテクストを共有する人びとの一人としての個人の生世界において、生み出され、生きられられる経験・知識・表現で、とくに、啓蒙主義的合理性では必ずしも割り切ることのできない、あるいは覇権主義や普遍主義、主流的・中心的思考とは相容れない、意識・感情・感覚をそこに見いだすことができると予期されるもの」のことである。(島村恭則、2020、202頁)

もともとフッサール現象学が使ったこの生世界 (Lebenswelt、life-world) は、社会学では生活世界として訳されている。現実だと知覚され経験される世界のことである。奄美に準拠すれば、シマ (集落・自然村) の暮らしということになる。そして奄美島唄は、かつてのシマの暮らしと

いうコンテクスト（文脈）のなかで共有されている、意識・感情・感覚の上になりたっていた唄であった。だからシマに根ざした島唄は「あかつちの唄」であり、島唄の原点として語られる「なつかしゃ」・「なちかしゃ」や「なぐるしゃ」は、生活に根ざした人びとの島唄に対する意識・感情・感覚であり、それがシマのリアリティを織りなしていた。このように奄美島唄は、ヴァナキュラー文化であった。

筆者は、奄美島唄の〈教室化〉をめぐる論考の中で、意図して強引に、シマの暮らしに根ざした集落固有の島唄を〈生活島唄〉、録音メディアや大会を意識して修得されていく島唄を〈メディア島唄〉として二分した。〈生活島唄〉は、〈ヴァナキュラー島唄〉ということになる。

この〈生活島唄〉＝〈ヴァナキュラー島唄〉が、大会によって〈メディア島唄〉へと変容したということだ。これだけなら、単なる「伝統の創造」の物語ということになる。しかし、奄美島唄をめぐる私たちが考察しなければならないのは、そこで終わるのではなく、島唄が変わる背景やメカニズムをより掘り下げ、筆者が〈メディア媒介的展開〉と名づけてきたそのプロセスをより詳細に検討していくことだ。

この叙情豊かで、人びとを惹きつけてやまない奄美島唄を、奄美島唄がもともともっていたヴァナキュラー文化という本質として措定して理解するのではなく、そうした文化が人びとの営みのなかで生成されてきたということ、いままも生成され続けているということを広義の「文化生産論」の視点から読み解いていくのが本稿の主題である。そうした研究なら、音楽研究者や民俗文化研究者ではない、また奄美島唄の素人であるメディア社会研究者でも可能だろうということと、逆に、奄美島唄を神秘や本質として描くアプローチに一石を投じる役割はそうした外部から視点をもった研究が担わねばならないと考えるからである。

本稿では、奄美島唄の大会による変容の意味を、「地才」といわれ、奄美を代表する島唄の名人であった坪山豊（1930～2020）に焦点を当てながら考察する。坪山のスター唄者としての誕生の契機に、「実況録音奄美

民謡大会」(1980)があったこと。そして「なつかしき」の極みともいえる築地俊造や貴島康男の島唄に最も影響を与えた師匠格に位置する唄者が坪山だからである。ある意味、現代奄美島唄の〈叙情化〉の原点は、坪山島唄にある。

もちろん、島唄の変容という主題は、上述したように島唄関係者や関心のある者の間でも議論が尽きない熱いテーマである。唄者関係者ではない筆者は、奄美島唄自体を評価する立ち位置にはない。それ故に、逆に、この変容という問題を「どのように考えるのか」に焦点をあてた考察を試みる。そうすることで、奄美島唄だけではなく、伝統文化の変容、地域文化の継承、さらには地域固有文化と観光などのありようを考えるための、より一般的な説明：図式を得ることが可能になると考えるからである。

## 1 節 文化の伝統と変容

### ●伝統文化は変容する

地域・地方の固有文化を考える際に最も重要な点は、これまでの論考で筆者が繰り返し指摘してきたように、伝統文化と呼ばれるそうした地方固有の文化は、社会の変容に伴ってそもそも変容するものであるということである。その変容に際して、メディアが大きな力を発揮する。それが、〈メディア媒介的展開〉である。

ただ、筆者の研究分野である社会学やマスコミュニケーション学、さらにはポピュラー音楽研究のなかでは、伝統文化の現代の変容について論じた研究は多くはない。民俗学・民族音楽学などの研究と、現代文化・現代メディア研究とが重なり合わないできたからであろう。そんな数少ない言説の一つに、井上忠司の地域文化論がある。井上は、花田清輝を援用しながら「民俗と風俗」という分かりやすい二分法をもちいてこの問題の本質を説明する。井上によれば、「民俗」とは、「変わりにくい習俗」、つまり、「生活文化の静的（スタティック）な側面」であり、「風俗」とは、「変わ

りゆく、ないしは、変わりつつある習俗」、つまり「生活文化の動的（ダイナミック）な側面」である。「民俗と風俗」という対比は、本稿の語彙からすれば、「民俗文化とメディア文化」ということになる。そのうえで、その関係について井上は次のように述べる。

伝統があらかじめ自明のこととして存在しているかのように考えるのは、そもそも間違いである。文化は時間とともに変容してゆく。いつの世にも、変容の過程でびとは伝統を意識化し、自覚化するものである。…初めに伝統ありき、ではない。初めに変容ありき、なのである。文化の伝統という問題は、文化の変容との関連においてダイナミックにとらえられねばならない。そしてこの文化の伝統と変容の力学は、民族と風俗の力学という問題に事寄せて考えるのが、いちばんわかりやすい。（井上忠司、1984、35頁）

この「民俗と風俗」と題された論考は、社会学者の井上俊が編纂した『地域文化の社会学』（1984）の中に収められている。いまから40年近く前に、このような大胆な指摘がなされながら、その後、こうした現代文化の視点から民俗学との連続性を論じる研究が厚みをもって展開されてきたとはいえない。

井上は、同論で、社会心理学の立場から、「地方」がどのように捉えられてきたのかの歴史的経緯をまとめている。それによれば、そもそも日本人の多くは「むら」（家郷）で暮らしていた。町方にたいする「じかた（地方）」である。それが江戸時代後半期以降、他郷との交流が盛んになるにつれて、他郷は総称されて「世間」として境界づけられた。「世間」が、明治以降の近代国家形成のなかで、「中央」に拡大され、逆に家郷は、「地方」として総称され差違化・序列化されてきた。「地方」は、「中央」との対語としてつくり出された。

### ●地方核都市の文化センター的機能

そして、井上は、「農村」から「都市」「中央へ」という流れを、「向都離村現象」への反省、つまり再帰的に地域の伝統文化や個性的な文化に立ち返る動きを「伝統の自覚化」や「地域文化の個性の自覚化」と表現している。「向都離村現象」は、人口の移動だけではなく文化の平準化・標準化を生んできたが、それが逆説的に地域文化の独自性や個性への自覚につながってきた。井上のこうした言説は、1980年代の地方の時代、地域主義の思潮と同型のものであるが、単なる田舎礼賛ではなく、都市との関係なかで地方のありようを論じている先駆性を評価したい。

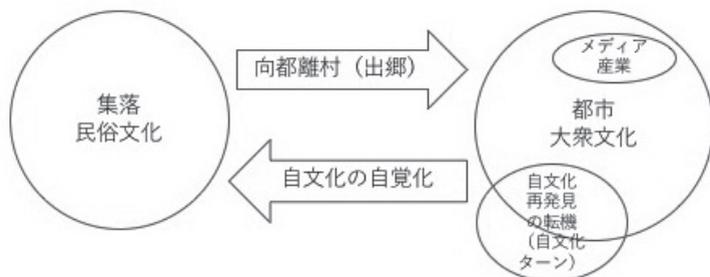
地域の住民みずからが、地域性をこえた普遍的な文化にふれる機会を多くもたなければならない。と同時に、地域文化に特有の小さな個性に、大きな価値を見いだしてゆかねばならないのである。(同上、40頁)

逆に言えば、地域の文化は、一旦都市化したり、都市的文化（平準化・標準化された雑の文化）への接合の後に、振り返ることで自覚化されるという回路、つまり今日の社会科学的な語彙を使えば再帰的回路を経るということだ。両者の関係は、断絶的なものというよりも、再帰的で、往還的である。もっと平たく言えば、「じかた」である農村の生活世界（これが日本の大半だった）に準拠した民俗文化は、都市との再帰的な関係のなかでその「小さな個性」が、かけがえのない「大きな価値」として再評価される。井上は、山崎正和らの示唆を援用しつつ、その逆説的・往還的な回路、つまり再帰的な回路のためにも、文化センターとなる「地方新聞の成立する都市」が必要だという。地方の核都市の事例として、秋田、仙台、新潟、金沢、岡山、広島、松山、高知、熊本、鹿児島をあげている。

こうした井上の論旨は3点に集約されよう。①都市化があつて、その逆説としての「伝統の自覚化」・「地域固有文化への自覚化」であるということ、②地方都市こそが文化の核になるということ、さらに③地域メディア

が重要や役割を果たすということである。筆者なりの言い方をすれば、〈自文化の再発見〉・〈自文化の自覚化〉ということになる。

【図：民俗文化と都市文化の再帰的關係】



井上の指摘は、奄美島唄の変容を考える場合にも示唆に富む。つまり、農村＝シマと都市＝名瀬との関係である。テレビ文化という平準化・標準化を経て、シマの民俗文化への自覚化があり、その文化センター的拠点としての地域都市としての名瀬市（現奄美市）があり、その文化センター的機能を促進するものとしての新聞メディアがある。奄美群島全域はともかく、奄美大島・喜界島にとっての核都市は名瀬市（また奄美大島内の他の都市化した地域としては赤木名、竜郷、瀬戸内があるが、名瀬市への集積は一極と言ってよい規模である）である。そこには、文化センター的機能を担う、南海日日新聞と大島新聞（現奄美新聞）があった。そして、奄美島唄も、こうした文化をめぐる回路や地勢図のなかで理解されねばならない。

こうした名瀬の都市化の意味を強く意識し、「都市と農村」の観点から奄美大島を捉えることの重要性を意識している研究者の一人に、地理学者の須山聡がいる。須山は長く奄美で地理学を学ぶ学生の調査実習を続けているが、その成果の一つが須山編著の『奄美大島の地域性』（2014）である。須山は、奄美大島の地域性を把握する三つの視点を提示しているが、その第1の視点が「シマとナセ」である。

シマは集落を意味する言葉で、奄美群島の人びとが形づくる共同体の基本形であり、生活の準拠枠である。…かつては生業全般にわたってシマが単位であった。現在においても、住民の社会的関係の基本的な枠組はシマに準拠している。…

一方、ナセはシマとは異なる世界である。とくに第二次世界大戦後の混乱期と、それに続く高度成長期には、シマからナセへの人口移動が顕在化し、ナセは急速に拡大した。ナセは雇用・勤労の場であり、都市的消費生活の舞台でもある。(須山聡、2014、13-14頁)

筆者がシマと名瀬の関係が重要だと考えるのは、その相互作用的でダイナミックな往還関係が奄美の文化の継承と創生の動力となってきたからである。シマにとっての名瀬は、ある種の外部性をもっている。奄美出身の研究者である豊山宗洋は、島の文化の再発見・気づきの契機として〈外からフィルター〉を指摘した。筆者の研究でも、島唄に限らず、写真家にしろ島の文化を媒介し発展させる活動をしている人びとの、自文化への再発見の契機に、〈外部〉との接合があるという事例は奄美のいろいろな分野で出会う。

その〈外部〉は、単に東京のまなざしというだけではなく、名瀬という都市そのものも含まれるのではないか。名瀬育ちの人びとは、しばしば「私は町っ子だから」という発話をする。つまりシマにとって、名瀬は東京と同じ外部であり、その外部性と出会いことは、逆にシマへの回帰のまなざし(再発見のまなざし)を生み出すということだ。そこから〈自文化の再発見〉・〈自文化の自覚化〉のベクトルが駆動する。この往還運動が、奄美の文化ダイナミズムの震源となっているのではないだろうか。島唄に即して、もう少しこのシマと名瀬の関係を考えてみよう。

### ●島唄変容の三つの共振のベクトル

奄美島唄の変容には、三つのベクトルがある。そしてシマの唄はその三

つと共振・融合することで、継承と創生の渦、つまり文化生成の渦（広義の文化生産のベクトル動態）をつくってきた。

a. 〈名瀬という都市との共振〉シマから名瀬への人口移動。奄美大島内における「向都離村現象」であり、名だたる唄者も名瀬に移住するか、名瀬が活躍の舞台となってきた。

b. 〈地元メディア産業との共振〉シマ内での唄から、名瀬という核都市で、メディア産業が企画主催する島唄の文化メディアイベントや録音メディア化というコンテンツ事業・商品化事業を媒介することでシマ唄（集落内島唄）の島唄化（島全域に評価される島唄）の渦がひろがってきた。それは、島内に影響力をもつ有名島唄・唄者の誕生と受容であり、奄美島唄は、シマの唄から島の唄に変容したのである。

c. 〈ナショナルな音楽産業との共振〉論議を先取りすれば、全国レベルの文化市場を相手にした奄美島唄は、音楽としての島唄になる必要がある。その場合には、島歌という言い方が的を得ているのかもしれない。

島唄をめぐる語彙の差違は本稿の関心外であるが、あえて区別しておけばシマウタ・島唄・島歌のレベル分けが可能となろう。これも、どれが本物ということではない。その唄や歌がどの文化活動・文化消費のレベルで遂行されるかという文化アリーナの違いがあるに過ぎない（アリーナの定義については、後述する）。

〈シマという文化アリーナ〉＝〈基層文化アリーナ〉

〈島という文化アリーナ〉＝〈地方都市文化アリーナ〉

〈ナショナルな文化アリーナ〉＝〈東京文化アリーナ〉

集落のなかで祖父母などの影響でシマ唄に接するのが〈基層文化アリーナ〉の世界。名瀬のメディア産業が主催する島唄の島内大会で受賞し島内の音楽産業の手によって録音メディアを発売するのが〈地方都市文化アリーナ〉の世界。東京に“上り”ナショナルなメジャー音楽産業（あるいはその前段としてのインディーズでの活動）で全国の文化消費者を市場の相手として活躍するのが〈東京文化アリーナ〉の世界である。

ただこの三つのアリーナの境界にはグラディエーションがある。〈基層文化アリーナ〉で楽しまれる島唄にしても、集落の生活の中の何気なく口ずさむ島唄があもあれば、日常のなかの「唄遊び」という日常と非日常との中間的な小さな音楽イベントがあり、そこでの切磋琢磨・饗宴と競演がある。これが、シマという文化アリーナでの「唄遊び」（本稿では、うたあしび・歌掛けをこの語彙で統一した）である。名瀬という島の大都会においても、各シマから集まった唄者たちが交流する「唄遊び」という小さな音楽イベントがあり、そこでの切磋琢磨・饗宴と饗宴がある。文化人類学者の川田牧人はこうした日常と非日常の間に、擬日常があることを発見しているが、非日常からみれば准非日常でもある。日常生活との連続性をもった非日常、日常の中の非日常、そこには座敷や飲食店での「唄遊び」も含まれる。つまり〈基層文化アリーナ〉でも、准非日常的文化イベントとしての「唄遊び」があり、名瀬でも、都市生活・島生活の娯楽としての、准日常文化イベントとしての「唄遊び」がある。前者を、〈擬日常的文化イベントⅠ〉、後者を〈擬日常的文化イベントⅡ〉として捉えておこう。

大会という非日常的なメディアイベントが島唄を変容させたということは簡単だが、島唄の継承と創生のプロセスは、もっと多層な膨らみをもつ文化ステージとの関連のなかで理解していく必要があるということだ。こうした文化アリーナについては最後の節で取り扱う。

## 2 節 奄美島唄の大会

### ●大会化というサブ主題

奄美はうた文化が濃厚な島である。「音が生まれる島」、「うたが生まれる島」といわれる所以である。そして、そのうた文化は、単なる伝統的な民俗文化やワールドミュージックとして“深い”のではなく、今日のポピュラー音楽による音楽表現と結びついた大きな文化生成の渦を生み出しているという意味で“深い”。また子供達から文化の修得が始まり、日本の民謡文化の中でも、若い世代への継承が比較的的成功している事例として評

価されている。

だが、繰り返し指摘してきたように、それは奄美島唄の「神秘」的な魅力によるものではない。奄美の魅力は、しばしば「神」の島として語られ、その重要な構成素として島唄が位置づけられてきた。奄美文化と初めて出会う都会の奄美島唄ファンならば、朝崎郁恵の重厚でおどろおどろしい島唄に魅了されるだろう。NHKの新日本風土記のテーマ曲「あはがり」に彼女の歌が起用されていることから、朝崎がテレビ局の制作者のような都市の文化層に人気が高いことが伺える。

ただ、筆者の研究がこれまで依拠してきたのは、奄美島唄を「神秘」に還元しない、またスターに還元しない文化社会学のアプローチである。その中でも有効なのは、ポピュラー音楽研究に重要な理論である文化生産論の援用である。

奄美島唄は、島唄に関係する人びとが、島唄界をつくり、継承への実践的努力、教室化や〈組織化〉、〈大会化〉などの制度化の努力、それらと結びついた音楽産業による録音メディア化などが複合的に結びつくことで、継承・創生の渦を形成してきたのである。ただ、奄美のうた文化を理解するには、文化生産を音楽産業に限定すると狭義になり過ぎる。そこで、狭義の文化生産論と広義の文化生産論という戦線拡大を図る必要がある。広義の文化生産は、裾野のひろい文化生成の実践である。そうした裾野の広さを包摂する概念が求められる。筆者はこれまでの論考で狭義・広義も含める意味での文化生産論の視点から、奄美島唄の継承・創生のメカニズムを明らかにしてきた。

本稿では、奄美島唄の〈大会化〉に焦点を当てる。すでに〈組織化〉の論考において、日本民謡協会奄美連合委員会が主催する春と秋の島唄大会についてその担い手のミッションも含めて解明してきた。また奄美島唄の大会と唄者の関係については、奄美出身の研究者の豊山宗洋の「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紀要』第15号、57-82頁、2014）という奄美の文化のコンテ

クストに深く理解した地元出身者ならではの優れた先行研究がある。こうした豊山の研究を踏まえながら、新聞記事や有名唄者のエピソード、さらに小川学夫をはじめとする奄美島唄研究の言説を織り交ぜながら、〈大会化〉のもつ意味について考察してみよう。

大会の功罪については、奄美島内あるいは奄美島唄研究の語りの範囲で、いろいろな言説が流布している。それらは、以下の2点に集約される。

a 大会による奄美島唄の変容

b 大会による唄者の誕生

### ●大会による奄美島唄の変容

大会を契機にした島唄の変容という点は、早くから指摘されてきた。奄美島唄は、座敷内での「唄遊び」の世界から、ステージ上でマイクを使い、コンテストという形で競い合うようになった。それは、メディアイベントの場で聴衆に聞かせる島唄、「人に聞かせる島唄」(小川学夫)である。勢い、受賞のためには、創意工夫という創造的要素が増幅されていく。前述したように、筆者は、そうした変化を〈教室化〉をめぐる考察で〈生活島唄〉と〈メディア島唄〉という形で類型化した。(何度も指摘してきたが、どちらが優れた島唄かという島唄のオーセンティシティの問題ではない。)

奄美の音楽産業に携わり、奄美島唄の録音メディア化、奄美民謡大賞という大会メディア化に深く関わった小川学夫自身、2000年に唄者についての論考でコンクールの影響について語っている。

## 〈コンクールの影響〉

唄会とか、民謡大会と称する催しは今も盛んに行われているが、唄者を生む最も大きな力となっているのはコンクールである。昭和五十四年、テレビ局が主催した日本民謡大賞と称するコンクールで築地俊造が日本一になった。その後間をおいて当原ミツヨ、中野律紀という二人の唄者も日本一の座を仕留め、島中を沸かせた。それに続こうという人が現れて当たり前である。（小川学夫、2000、377～378頁）

そして、そのことがもたらす島唄の変化についても鋭い指摘をしている。

このことが島唄に変化を与えなかったと言ったら嘘になる。コンクールで歌う時間は、唄会などで歌う時間よりははるかに短い、せいぜい三分が勝負である。地元のコンクールを通過しだんだん上がっていく形をとるが、最終は本土の、島言葉など知らない人が審査をするのである。言葉よりも音楽としてインパクトを与えなければならない。自然美声が重んじられ、迫力があって、極度に感情移入された唄に傾いていく。十代の若い唄者が次々生まれている理由もそこにあるといえよう。（小川学夫、2000、378頁）

奄美の島唄コンクールの審査員を長く務めてきた小川自身が、その功罪についてかなり早い段階からこうした認識をもって島唄の変容を鋭く捉えていたことは高く評価されねばならない。

## ●大会による唄者の誕生

大会による奄美島唄の変容がしばしば語られる割には、誤解されてきたのは、大会が、スター唄者を生んできたという逆説にも近いメカニズムである。極論すれば、スター唄者が大会に出場するのではなく、大会がスター唄者を誕生させてきたというという逆回路があるという点である。大

会がスター唄者をつくりだしてきたというこの逆説は、文化生産論的視点から理解していく必要がある。

この点について、前述した豊山は、鋭く分析している。

しかしこの シマの唄遊びにもどっていける という表現は、坪山も、築地も、シマの唄遊びができる唄者（この場合はウタ者という表記が適切であろう）になってから舞台に立ったという意味で捉えられるおそれがある。この点についてはそうではないことをあらかじめ断っておきたい。（豊山宗洋、2014、68 頁）

つまり、生活世界の唄遊びのなかから大会に優勝するような唄者が排出されるのではなく、大会の舞台がその後シマ唄遊びのできる唄者を生み出していく。その回路は、〈唄者誕生の逆回路＝唄者の文化生産的回路〉なのである。まさに大会が唄者を誕生させていく。それ故、文化生産の重要な一要素に大会を位置づける必要があるのである。

## ●二つの大会：島唄大会とコンテスト

奄美島唄の大会がいつ頃から始まったのかは、島唄に関心のある者にとって気になるところである。その際に、留意しなければならないのは、地元のものであれ、全国規模のものであれ、マスメディアである新聞社や音楽メディア産業主催の島唄大会や島唄コンクールというメディアイベントが、決定的に重要だというメディア決定論に陥ってはならないということだ。

とりわけ島唄は、個人唄である。島唄は、大会やコンクールというメディアイベントは、大きな評価の機会であると同時に、そのイベントに向けて研鑽する。しかし、島唄は、それぞれの唄者の島唄への強い思いの結晶であり、島唄への「価値の発見」と自分なりの創意工夫（リノベーション）の産物でもある。そして、奄美島唄にはそうした創造的な要素が作用しえ

る自由さがある。大会での唄の披露や録音メディア化には、そうした創意工夫が結晶されている。それが島唄の名人のよる画期的な島唄のターン＝島唄の革新を産み出してきたのではないだろうか。まさに継承が創生であった所以である。その意味でも、奄美島唄は、文化産業・文化制度によって文字通り文化生産されてきたのである。

「唄掛け」・唄座敷という文化的苗床は極めて重要である。しかし、苗床のままでは奄美島唄は今日のように継承されなかった。島唄の価値を再発見し、それに夢中になり、研鑽・工夫を重ね、自分流の島唄を創作してきた唄者の営みがある。その生の声や録音メディアが島唄好きな人びとに衝撃を与え、歌い方のコピーを生み、また新しい価値の再発見と創作を産み出していく。奄美島唄には、そうした文化生成のダイナミクスがある。このダイナミクスに興味をもつ島唄ファンや研究者が多い。

奄美島唄の革新を語るには、百年に一人の天才と謳われた武下和平、民謡日本一の栄冠を南海の離島にもたらした築地俊造に触れないわけにはいかないが、本稿では武下の「天才」に対して「地才」と言われ、その後の悲哀あふれる島唄の起点ともなった坪山豊の唄者としての誕生と大会との関係にのみ焦点を当てる。

筆者がこれら有名唄者の中で、直接インタビューできたのは残念ながら築地俊造のみである。筆者が奄美にフィールド調査に入った2008年以降も3名は健在であった。しかし、筆者は有名唄者や地元知識人、行政人の語りから奄美の文化に分け入るのではなく、ひろい意味では唄の文化活動や語りから理解を深めていくという迂回する調査研究をあえて自覚的に選択して奄美と向かいあってきた。とりわけ、島唄そのものに素人であることから、島唄の文化社会学を始めるにはその方が曇りやバイアスを防げると考えたからである。幸い、今や鬼籍にいる3名についてはそれぞれ自伝が編まれている。いろいろな言説も文字化されている。そうした言説、そして周囲の人びとの語りを融合させながら、今回は坪山豊について、文化生産論の視点からその唄者と大会の関係について再構成してみたい。

### 3 節 坪山豊と実況録音奄美民謡大会

#### ● 1980年：坪山豊と実況録音奄美民謡大会をめぐるエピソード

前述したように、奄美を代表するスター唄者の一人に坪山豊（1930～2020）がいる。坪山もまた、武下同様に奄美島唄のひとつのターンともいふべき衝撃的な島唄の革新をもたらした一人である。坪山デビューの仕掛け人ともいえる奄美・沖縄の新聞業界で文化面を長く担当してきた中村喬次は、最近の島唄の節回し（島唄関係者は、「曲げ」という語彙を使う）は、坪山のデビュー盤で出した島唄の曲げが見い出せるという（取材：2018.6.10、糸満市）。

つまり極論すれば、坪山島唄が、いまの奄美島唄の一つの原型をつくったともいえる。確かに、民謡日本一になった築地俊造は、足繁く坪山の仕事場に通ったことで知られている。また一時、若手のスター唄者として人気絶大であった貴島康男も坪山の弟子である。坪山は、新しい創作島唄の代表ともいえる「ワイド節」や「綾蝶節」の作曲者としても知られているが、デビューしたのは42歳。かなり遅咲きの唄者であり、生涯舟大工という生業の傍らの唄者であった。その坪山が唄者としての生年について、豊山は次のように指摘する。

坪山は1980年に第1回奄美民謡大賞を受賞しているが、そのとき彼は7曲くらいしか歌えなかった。ところが受賞後、大賞受賞者の自覚から練習に励み、いろんな唄を覚えていったのであり、坪山は1999年に古い島唄を54～5曲歌えるというまでになっている。唄をたくさん知っている、歌えるというのが唄者の2つの条件であるから、彼は唄者になってから舞台に立ったのではなく、舞台に立ってから唄者になっていったのである。それゆえシマの唄遊びにもどるといふより一違いが際立つかたちで誇張していえば、今まで参加できなかった唄遊びに参加できるようになったというのが実際なのである。（豊山宗洋、2014、68頁）

坪山の唄者誕生については、従兄弟でもある中村喬次による坪山の自伝『唄う舟大工』（2005）という貴重な文献がある。坪山の唄者としての誕生は、1972年（昭和47年）の、南海日日新聞社・セントラル楽器が共催した実況録音奄美民謡大会（1972年9月18日から3日間）から始まっていると言ってよい。

出演者は、稲田栄利・生元高男・坪山豊（宇検村生勝<sup>いげがち</sup>出身）、中村宏（宇検村平田<sup>へだ</sup>出身）、追地明良（龍郷村赤尾木<sup>さごちよしあき</sup>出身）、山下テルエ・森田照史（笠利町喜瀬<sup>たけまる</sup>出身）、山田武丸（龍郷村秋名<sup>しんりょう</sup>出身）、浜川信良・浜川昇（大和村大金久<sup>かねく</sup>出身）である。

ことのいきさつについては、中村の自伝で詳細されている。そもそも島唄の大会が、「民謡大会」という名前で開催されることになったのは、「ここ数年の現象」だったという。つまり1970年頃からだということになる。

その夜、名瀬市役所に隣接する中央公民館には、日没前からぞくぞくと人びとが詰めかけた。島唄が、「民謡大会」と、どこかよそゆきの衣をまとしてひんぱんに開かれるようになったのは、ここ数年の現象であった。それまでは、祝いの場や家々で、ごく質素な“遊び”としてやられるのがふつうだった。まれに開かれる大きな催しのなかには、「奄美民謡東西歌合戦」といって、ひどく古めかしい興業名もみえる。（中村喬次、2005、229頁）

当時、南海日日新聞の記者でもあった中村が文字通り強引に従兄弟の坪山を引っ張り出すかたちで、大会出場をしぶる坪山の出場は決まった。当時三味線を弾けなかった坪山は、生元高男と組んで出場し、「俊良主節」は耳の肥えた聴衆を魅了した。大会は、戦後奄美の演劇界で活躍した「熱風座」の池島典央の軽快な語りによる二人とのやりとりを挟んで、次の唄「塩道長浜節」とつづき大喝采を浴びている。

司会の池島は、「なかなかしみじみと聴かせていただきました。」と二人

に語りかけている。

この時の様子を中村は、名瀬中央公民館（定員約 230 名）の満員で外にも溢れている観客が「はあ〜」とため息をついたと書き記す。そして「ため息ウェブというのかな…やったと思って、新聞社に戻って原稿を書いた」とその夜のことを今も昨日のことに語る。

### ●大会の新聞記事とレコード説明文から

当時の新聞記事をみてみよう。大会は、まず 1972（昭和 47 年）9 月 17 日の南海日日新聞に、開催予告が掲載された。2 段 20 行程度の開催案内記事である。今日の奄美民謡大賞（南海日日新聞主催）や奄美民謡協会連合委員会主催の大会（旧大島新聞主催）が、紙面いっぱいの記事を掲載しているのに比べれば地味な扱いではある（マイクロフィルムの記録状況が悪く画質が鮮明ではないが、スペースや記事の構造は理解できる）。



「実況録音 奄美民謡大会 18・19・20日 名瀬中央公民館 郷土の伝統芸能・民謡は島に生まれ、島に生きる人びとのこころのふるさとです。さいわい、年とともに民謡愛好家がふえ、土着文化の胎動も活発になってまいりました。私たちはこの機会に本島各地の中堅ウタシャによる民謡のレコード化を企画、十八日から三日間、その録音をかねて大会をひらく運びになりました。ご期待ください。 整理券四百円 主催 南海日日新聞社 セントラル楽器店」

同じ紙面間には、歌についてのもう二つの広告宣伝記事が掲載されてい

て、当時の音楽・歌謡がどのように文化消費されているのかという文脈を理解するうえで興味深い。一つは、「東急ビアガーデン 特別歌謡ショー 津軽姉妹ショウ」、もう一つは5段抜きと比較的大きなスペースでの広告で、「渦巻く興奮・歌謡界の女王！ 美空ひばりショウへご招待 正月興行 …名瀬小学校体育会」とある。当時35歳の若き美空ひばりの艶やかな着物姿付きの広告である。今回の論考の主題ではないが、当時の奄美の人びとにとって島唄だけが唯一の娯楽だったわけではない。むしろ内地同様に歌謡曲の大量消費がおこなわれていた高度成長の頂点という文化環境があり、その多層な娯楽の一つとして島唄があったということだ。坪山もまた歌謡曲が好きだったと語っているように、そうした内地の大衆歌謡文化消費者の一人だったのである。同時期の新聞には「祝 カラー放送開始」のテレビ家電の広告が大きく掲載されている（翌年の新聞には、当時3館あった映画観の観客がガタ減りしたという記事も掲載される）。オイルショックが翌年であり、大島紬の生産がピークを迎え、屋仁川では「ビールで足を洗う」といわれ、奄美が好景気に沸いていた社会背景を理解しておく必要がある。

さて、この大会に出場した10名の唄者については、同年11月に発売されたレコードに、写真付きのプロフィールが紹介されている。

司会：池島典夫（竜郷村加世間、1921年生まれ：51歳頃）

稲田栄利（宇検村生勝、1930年生まれ：42歳頃）

中村 宏（宇検村平田、1931年生まれ：41歳頃）

迫地明良（竜郷村赤尾木、1936年生まれ：約36歳頃）

山下テルエ（笠利町喜瀬、1927年生まれ：45歳頃）

森田照史（笠利町喜瀬、1945年生まれ：27歳頃）

山下武丸（竜郷村秋名、1916年生まれ：56歳頃）

生元高男（宇検村生勝、1935年生まれ：37歳頃）

坪山 豊（宇検村生勝、1930年生まれ：42歳頃）

浜川信良（大和村大金久、1925年生まれ：47歳頃）

浜川 昇 (大和村大金久、1933 年生まれ：39 歳頃)

ちなみにこのジャケットで坪山は次のように紹介されている。

民謡大会と名のつくものには、全くの初出場。これまで多くの人の前では、ほとんど歌ったことはないという。唄は 17、18 歳の頃、身を入れてやったことがあるが、それからしばらく途絶え、最近になって、何かしら鳥唄に対する愛情が湧いてきたという (レコードジャケットでの坪山の説明文)。

大会に出場した他の唄者については、①子供の頃の鳥唄環境や、②身近な近親者・同郷者からの教示、③自らの関心と研究などそのキャリア形成についてかなり具体的な説明がなされている。これに比べると坪山だけが確かに突出してこれといった事由がない。相方として出場した生元高男については、そのキャリア形成が明確に描かれている。「家族中が唄好きで、よく楽しんだものだが、本格的に唄、三味線を始めたのは、中学を終えてからである。現在でも折にふれ郷里に帰り古老達から唄を教わったり、自分の唄をなおしてもらい謙虚さを忘れない」。また、27 歳と一番若い出場者であった森田照史の場合には、次のようなプロフィールである。「今回、最年長の山田氏とコンビを組んだが一番若い出演者である。喜瀬出身のよく知られた唄者、山田フデさんは彼の祖母の妹に当たり、子供の頃からそうした人たちの唄を聞いて育った。若いながら今後の成長が期待される」。

その他、以下のようなキャリア形成の説明文が並ぶ。

- ・彼の母親も大の唄好きでまた上手であった
- ・唄は子供の頃から口ずさんでいた
- ・三味線は中学を卒業した時、母が買ってくれ、それ以降練習にはげんだ
- ・父親が唄・三味線の名手であった
- ・小学生の頃から、鳥唄が好きでたまらず…

- ・小学校6年の時、受け持ちの先生が…教えてくれたのが島唄にやみつきになる第一歩であった
- ・根っからの唄好きである
- ・父が唄・三味線の名手で、彼女も幼少より島唄を聞いて育った
- ・現在も、唄好きな仲間と寄り合い、島唄の研究に余念がなかった
- ・唄は子供の頃からよく聞いて育った
- ・彼のオジに当たる人に隈元坊太という有名な唄者がおり、この人の指導を得て、今日の唄が出来上がった
- ・父がかつて大金久一といわれた唄者で、二人ともその血筋を受け継いだ
- ・「道弾き三味線」で腕を磨いたものだという

このようなキャリア形成の説明文からみれば、坪山はかなり異色である。

大会の様子は、二日目にあたる9月19日の南海日日新聞に4段抜きでかなり大きく報じられた。「中堅ウタシヤが熱演 実況録音奄美民謡大会賑わう」と題された記事である。「奄美民謡に新たな文化遺産をと、…」、「さいきんとみに高まってきた民謡熱を反映して、開演前から島唄ファンが会場を埋めた」と綴られ、「聴衆は南と北の唄の饗宴にすつかりたんのうしていた。」と締めくくっている。

大会最終日の9月20日の南海日日新聞紙面には、新聞記者だった中村の手によって2面いっぱいをつかって大会の報告記事が掲載された。

島ウタを語る …笠利、竜郷、大和、宇検の中堅ウタシヤ十人が出演、それぞれの地ウタを歌って聴衆を魅了しているが、今日20日が最終日。本社編集局では、出演者に集まってもらい民謡研究家・小川学夫氏の司会で島ウタのあれこれを語っていただいた。

### ●唄者が語る自分の個性と裏声

記事の見出し文も、「ウタ好きは天性だ」、「戦時中は手作り三味で」、「節まがり美しく」、「ウラ声は奄美独特」、「民謡は自分のウタ歌わんバ」など

と唄者の語りをピックアップしたものになっている。ちなみに坪山の発言は以下である。

うちの場合は、ウラ声出さないと声がつづかない。思うのは、民謡とは上がるのが民謡か。自分の声に合った音でやってつづかんときにウラ声使わんとどうしようもない。だから逃げるんじゃないかという声が出るのは当然ですね。

ウラ声については坪山の発言を受けるように生元が、「そうしてはじめてなつかしみも出てくる。哀愁性」と語る。また、生元は「民謡はやはり自分の歌をうたわんば…」と語り、他の出演者たちも同様に「自分の歌」を強調している。つまり「自分の歌」がキーワードである。中村は、「だいたいレコードから習おうとするのがまちがいで」と指摘する。森田は「ただ参考程度ね。…うとは自分の歌をつくっていく」と語り、それを受けるかたちで生元が「そういうとき自分の郷里に行ったらいいね。郷里のウタシャたちと一緒に歌って、なっていないところをなおしてもらおう」と述べる。こうした語りから見えてくるのは、「自分の歌」であり、その苗床であり、再帰的な審級の場としてのシマ（郷里）である。他の唄者との相互作用であり、また郷里のウタシャとの相互作用である。鳥唄は個人唄であると同時に、そうした社会的相互作用の場（界）を通じて社会的に新しく創生されていく姿が垣間見える。

聴衆の反応をみたセントラル楽器から、すぐにソロアルバムの企画が持ち込まれたという。だが、中村によれば、当時の坪山には、吹き込めるほどの持ち唄は「せいぜい三曲、四曲」であったという。そのためレコード作りは難航し、数日で一曲をマスター、時には一週間を費やして一曲と、唄者も当時の録音技師であった小川学夫もへとへとなりながら制作を進めたという。そして約1年かけて1973年（昭和48年）に発売されたのが「坪山豊傑作集」である。制作の間、坪山は鳥唄の上手な人を訪ねて教え

を乞うた。なかでも同郷で同期生で親友の稲田栄利は、持ち唄も多く、実況録音奄美民謡大会に出場するほどであった。師匠ともいえる稲田は、三味線もうまく、レコードに進んで協力したという。デビューレコードでも、稲田が三味線と囃子で参加している。こうしたレコード化については、録音メディア化の論考で再度取り扱いたい。

### ●坪山島唄の魅力とは

聴衆を魅了した坪山の島唄とは何だったのだろうか。坪山島唄のどこが聴衆を魅了し、そしてその後の唄者のひな形となったのだろうか。前述したように、築地俊造は、坪山の舟大工の現場に足繁くかよって島唄の研鑽に励んだ。

筆者は〈メディア島唄〉という簡単な言い方をしたが、大会と島唄の変容の関係は単純ではない。

唄者坪山誕生の仕掛け人である、中村の坪山評に耳を傾けてみよう。

豊の唄は、うむを言わせぬ声量と気迫で聴き手を圧倒するような唄ではない。際だって美声というもでもない。声は細く、どちらかと言えば女性的だ。殊にデビューの時の声はなよなよしい印象を、聴く者に与える。男性唄者としては、それらはマイナス要素となる資質といえた。

にもかかわらず、デビュー盤がたちまち評判になったのは、今まで耳にしたこともない哀切な節曲げが、人びとの共感を呼んだからである。豊が、少年期になめた貧ゆえの辛酸が、そのまま唄にあらわれたようなのだ。貧困なら、島人がかつてひとしく共有した苦しみだった。それゆえ胸にひびいた。（中村喬次、2005、234頁）

こうした「哀切な節曲げ」という批評につづけて、中村が強調するのは、坪山島唄の「古の情緒」であり、そこに「懐かしい祖母の声」があるのだ

という。彼はまた、著書のなかで「哀切」や「悲哀」といった語彙も使う。また奄美には「哀切」の極みを意味する「ウラキリ」という言葉があるという。

たった一声のフレーズからして、もう独特の情緒をかきたてずにおかない。理屈ではなかった。当世風の島唄が、とうに失ってしまった“古”の情緒。人びとは豊の声と節に、懐かしい父祖の声を聞いたのである。(同上、234頁)

中村の坪山評のいう「当世風の島唄が、とうに失ってしまった」の当世風とはどんな島唄を指しているのだろうか。従兄弟であり、デビューの仕掛け人としてのバイアスがあるにしても、時期的には坪山のデビューの約10年前にあたる1962年(昭和37年)に発売され圧倒的な評価を勝ち得ていた武下和平の「武下和平傑作集」の浪々とした正調島唄のような唄風を指しているのではないだろうか。次のページで、中村自身も、武下と坪山を対照させている。

武下和平という不世出の唄者がいて、対照的に坪山が存在する。という意味合いからだ。武下が天才なら坪山は地才、と位置付ける物語までいた。(同上、235頁)

極論すれば、「正調島唄」から「叙情島唄」への転換、これが10年間の奄美島唄のトレンドの変化であり、その評価は大会という会場での評価が契機となっていた。実況録音奄美民謡大会と坪山のレコードについては、もう一人の当事者でもあるセントラル楽器の指宿良彦も自伝『大人青年』のなかで思い出を語っている。

坪山豊さんを知ったきっかけは前述の【実況録音奄美民謡大会】の唄者の人選の際、当時、南海日日新聞社の記者だった中村喬次さんから、「あまり人前では歌いたがらないが、いい唄者がいよるよ。」と教えていただいた事でした。それが、舟大工・坪山豊さんでした。（指宿良彦、2004、135頁）

### ●坪山島唄の源流は？

中村も『唄う舟大工』のなかで触れているが、坪山が島唄で人びとを魅了したエピソードは、小学校の学芸会の「関所越え」の劇で、馬子役の坪山が奄美の人間だと証明するために歌ったヨイスラ節である。指宿も『大人青年』の中で、「彼は観客の前で見事に島唄を歌いきり、一瞬にして聴衆を魅了したのです。哀愁漂うヨイスラ節に会場は静まり返り、中には涙する人もいたといいます。」と記している。

また指宿は、レコードを出した頃の坪山が熱心に先達から島唄を習っていたことも記している。

同郷の稲田栄利さん（故人）のご指導で、三味線の方もめきめき上達していきました。この頃の坪山さんは、大和村今里の武田ほうさん、今田カメキクさん、宇検村生勝の与名スミさんといった先輩の方々から埋もれた唄を聞き出したり、唄の指導を仰ぐという熱心さでした。（指宿良彦、2004、138頁）

こうして坪山は翌年の1973年（昭和48年）12月にセントラル楽器から島唄のレコードを出す。

ただ、坪山だけではなく、地場の音楽産業としてのセントラル楽器は、同時期に4名の唄者のレコードを出している。「坪山豊傑作集」「南政五郎傑作集」「徳久寿清傑作集」、「勝島徳郎傑作集」である。そして1974年には、この4人のレコード発売を記念して奄美民謡大会を開催する。司会は、

実況録音大会同様に、戦後の奄美演劇界で名をはせた池島典夫である。また1974年からはLPレコードからカセットテープに論音メディアも変化していくので、坪山のレコードはレコードという形での島唄販売の最終時期であった。

何度も指摘したように、奄美の島唄の評価軸で一番語られる語彙は、「なつかしさ」、(なつかしゃ)である。シマッチュが使う「はげ～、なつかしゃ」には独特の感概があるという。それは、内地におけるノスタルジアや望郷の感覚と違うのだろうか。そこに、奄美の苦難の歴史がもつ独特の呻吟が込められているからなのだろうか。

### ●そもそも奄美島唄とは

坪山をプロデュースした中村喬次自身の島唄観についても触れておこう。山田米三が武下和平を見出したように、中村喬次が「仲介者」として坪山を世に出したからである。

中村が奄美島唄の特徴を語るのに最も使う言葉は「悲哀」である。悲しさこそが奄美島唄の神髄で、それが内地の民謡や琉球民謡との大きな違いということだ。奄美出身で沖縄の新聞社で長く勤務してきて、奄美と沖縄の島唄をはじめとする文化全般に造詣が深く、また島唄という言葉を沖縄に移入した上原直彦らとの親交も深い中村の琉球民謡と奄美島唄の違いについての語りは興味深い。その基調は、「薩摩の圧政が生み出した奄美のシマウタの悲哀」という物語だ。

沖縄の歌は、概して明るい。それはまた沖縄の人びとの開放的な氣質を反映している、と思われる。比べて、奄美のシマウタは暗い。沖縄の友人が、まるで悲鳴じゃないか、と言ったが…心の片隅で、この悲哀を誰ぞ知的な気味がなくもない。島の悲惨の産物である。(中村喬次、1984、115頁)

奄美のシマウタをこんなに暗く悲哀の色調で塗り込めたのは、二六〇年間の長きにわたる薩摩の圧政だ。薩摩は徹底した植民地政策をしいて、収奪をはかる。平和的な〈那覇ン世〉は一変して砂糖キビの〈ヤマト世〉と化す。（中村喬次、1984、116頁）

「薩摩の圧政が生み出した悲哀溢れる奄美のシマウタ」＝〈被抑圧民の苦難の呻吟歌〉という説明は奄美島唄をめぐる定説的な語り（※こうした基調の物語をドミナント・ストーリーという）である。筆者は、奄美市名瀬のアーケード街で、当時奄美第一の唄者であった築地俊造が、下船し島内観光をしている大型クルーズ船の客に島唄を解説付きで披露している場面に遭遇したことがある。築地もまさにこうした物語を観光客に語った上で島唄を披露していた。奄美大島内のいろいろな島唄・八月踊りの教室でも、こうしたドミナント・ストーリーは語られ続けている。中村は文英吉の『奄美民謡大観』を参考資料にあげている。戦前に発行された奄美の最高の知性の一人ともいえる文英吉の奄美島唄観に遡ってみよう。

#### 4 節 奄美島唄の叙情的要素考

##### ●奄美学の中で描かれた奄美島唄の叙情的要素：文英吉

「哀調溢れる奄美島唄」が、文字として定番化される、言説として定型化される起源、つまりドミナント・ストーリーの誕生の起源はどこにあるのだろう。その際に重要なのは、奄美外の研究者の視点ではなく、奄美の人びと自身の手で、自文化の学としてどのように語られてきたのかである。「奄美学」といわれる学は、奄美の人びと自身の〈自文化の学〉として展開されてきたからだ。

こうした言説の基調は以下の「物語（説明フレーム）」である。

琉球支配下では〈平和で牧歌的な歌謡〉であったのに対し薩摩圧制下では〈苦難の呻吟歌〉に変わった。琉歌の形式をとりつつ、大和の律音階で奏でられるハイブリッドカルチャーである奄美島唄は「哀切極まる民謡」

である。この奄美島唄が〈被抑圧民の苦難の呻吟歌〉であるという物語は、奄美島唄が、アメリカの黒人奴隷の中から生まれたブルース音楽のように日本のブルースだという物語にもつながる。そうした呻吟歌は、内地のまなざしを経て評価が高まった里国隆・朝崎郁恵への注目にもつながる。そしてこの〈苦難の呻吟歌〉という物語は、内地から奄美の「異文化」を見る共感の視線とも重なる。「南の島なのに影がある」島は、哀調を帯びた奄美島唄というサウンドスケープがあつてのことである。

この〈苦難名の呻吟歌〉言説は、出版された島唄研究の書籍としては最も早い段階のものであると思われる文英吉の『奄美大島民謡大観』(1933、昭和8年／復刻版1983)に生々しく記されている。周知のように、文英吉は、「奄美学の父」といわれており、復刻版の著者プロフィールには次のように紹介されている。

1890年(明治23年)奄美大島に生まれる。大島税務署、大島島庁職員などを経て、「大島朝日新聞」編集長、奄美博物館主事、奄美図書館長、奄美大島復帰協議会副議長、奄美日米文化会館長を歴任。この間、雑誌「南島」を創刊。無産運動の奄美新興同志会を結成、委員長に就任。著書に、『奄美大島民謡大会』(昭和8年)、『奄美大島民謡曲集』(長男紀雄との共著、昭和29年)、『奄美大島物語』(昭和32年)。改訂増補版『奄美民謡大観』(昭和41年)など。1957年(昭和32年)逝去。

このキャリアをみてもわかるように、文英吉は当時の奄美最高の知性であり、奄美で最も影響力のある知識層として位置づけてよいだろう。文は、『奄美民謡大観』の冒頭から奄美民謡のもの悲しさを語ることから始める。

我が奄美大島に誇るべきものが一つある。それは哀切極まりなきその民謡である。…特にその民謡は、琉球時代の比較的平和な牧歌的なものの外は皆、薩藩時代に封建制度の厭迫と脅威とに苦しんだ彼等被征服者としての島民か、その遺る瀬なき哀愁の情を訴へた涙の記録である。…奄美大島の民謡は斯うしたした歴史的要件の下に発達したのであるから、その調子が殆ど悲哀に終始し詠歎を生命としているのは当然であろう。月明の夕、孤島の磯辺に、芭蕉葉の蔭に、或いは竹藪の下に、切々として胸を打つものは、実にこの民謡の哀調である。（文英吉、1933= 復刻版 1983、1～3頁）

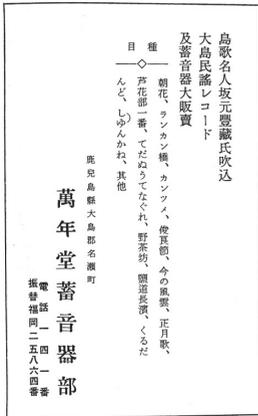
このように文は、哀切、被征服者、遺る瀬なき哀愁、涙の記録、悲哀、詠歎、哀調などの語彙を駆使して、〈苦難の呻吟歌〉を説明する。

戦前に出版されたこの『奄美民謡大観』の末に、坂本豊蔵（宇検村・芦検出身、1894-1977）の島唄レコードの宣伝が掲載されている。わざわざ掲載されていることから推察すれば、文が聴いたであろうレコードでもあり、また彼の準拠している当時の島唄の典型の一つでもあるということだろう。広告にはこのように文面が盛り込まれている。

島歌名人坂本豊蔵氏吹込 大島民謡レコード 及蓄音機販売

目種 朝花、ランカン橋、カンツメ、俊良節、今の風雲、正月歌、芦花部一番、てだぬうてなぐれ、野茶坊、諸道長浜、くるだんど、しゅんかね、其他

鹿児島県大島郡名瀬町 万年堂蓄音機部



坂本は、1928年にNHKのラジオで島唄を披露し、奄美島唄を公共の電波にのせた第1号の唄者といわれている。翌、1929年に島唄のレコードを出している。坂本の島唄は、その後1963年に収録されたものがセントラル楽器から「奄美群島日本復帰50周年記念盤 ここに奄美があった -本場奄美島唄 坂本豊蔵・東京のシマンチュ」 というタイトルで発売されている。その解説によれば、坂本の島唄は、「昔のままの島唄」なのだという。

若くして故郷を離れたがゆえに、坂本豊蔵の島唄は、聴く人に昔ながらの奄美を思い起こさせる魂が宿っていた。当時上京していた奄美出身者たちは、彼の島唄を聴くと奄美に帰ったような思いがすると口々に言った。彼も島唄を歌うことで故郷の山河を思い起こしていたことだろう。

万年堂が発売した坂本豊蔵レコードがどの程度売れたかは不明である。ちなみに、名瀬市内の徳山商店が13種類の島唄レコードを制作したが「なかなか売れなかった」ので、セントラル楽器の指宿良彦氏が依託販売することになったのが1951年（昭和26年）である（指宿良彦、2004、49頁）。当時は蓄音機はあまり普及していなかったとあるので、奄美から旅立つ土産物語として買われることが多かったとはいえ、そう多く売れたとは思えない。

1963年に収録された坂本豊蔵の残された島唄を聴く限り、素人目に聴いても「素朴さ」や「なつかしさ」はあるが、後の坪山や築地のような哀調切々たるという感じはしない。ある意味では、飾らない素朴な「なつかしい」島唄、つまり「あかつちの唄」と、デフォルメ（編集）された「哀

調切々」の間にはある種の距離がある。

文は、戦後に出版された『奄美大島物語』でも奄美の島唄の哀調について次のように記している。

詩形は、上の句八、八、下の句八、六の四句三十音から成り立っており、形式内容とも民謡というよりは和歌に近い。詠む歌と唄う歌が岐れない以前そのまま現在三味線音楽に、八月踊りに歌われていて、この点万葉やオモロなどの古典文学的な在り方とは大いに違うわけである。概して素朴であるが、哀切極まりなき旋律には、言い知れぬ美しさがあって、深く人々の心を打つものがある。平和と愛情を生命としているからであろう。（文英吉、1957、166頁）

文は、島唄の類型として、祝歌、別れの歌、情歌、挽歌などの分類があることを指摘しつつ、苦難の呻吟歌の事例を数首あげている。ただ、文は『奄美大島物語』の「民謡選訳」の章の中で200首ほどの島唄を例示しているが、薩摩圧政を扱っているのはその中の5首であるから、島唄を全て圧政の呻吟歌として列挙しているわけではない。

かしゅてしゅてしゃんてん誰かためどゆが

やまといちよぎりゃぬ ためどなゆる

（解説）こんなに血の汗をしぼって働いたところで、誰がためになるというんだ、すべて藩庁の絹の着物を纏っている奴等のためにしかならないのだ。

きゃらめれ をなぐ しまのため なゆめ

やりといちよぎりゃぬ ためどなゆる

（解説）美しく生まれた女は島のためにはならない。藩庁役人のためにしかならないのだ。

あだぬ世の中に 永らえておれば

朝夕血の涙 そでどしほる

(解説) こんな苦しい世の中に生きて長らえておれば、朝夕血の涙を絞るのみだ。

苦難の歌とともに、奄美の島唄が男女の情話が多いことも特徴だが、文のあげた情話の典型例も紹介しておこう。

もも名立つことや白浜ぬまさご

加那うがむことや 月に一度

(解説) 噂をたてられることは、浜の真砂の如くであるが、愛人と会うのは月に一度くらいのものだ

ようか行く濱ぬ 思いもつれ草

きもちゃげぬ愛人もつれぐるしゃ

(解説) 長い白浜は、多くの草かづらがもとれ合っている。そのように愛人ともとれ合うことの出来ないのが残念だ。

諸鈍みわらべぬ 雪のろの歯ぐき

いちが夜ぬ暮れて み口吸わな

(解説) 雪のような真白い諸鈍乙女の歯並びよ、早く日が暮れてそのみ口を吸いたい

文が語ったような、「哀切極まりなき旋律の美しさが、人々の心を打つ」という感動の回路は、奄美島唄に魅了される人々の修得への動機となっている。それは、島人が自文化である島唄に目覚めて、「再発見」して唄者になっていく場合、つまり「自文化カルチャーショック」(川田牧人、2021) の場合でも、あるいは内地の旅行者が島唄に出会い島唄を習い始め

る場合にも当てはまる動機（行為の起動因）となる。

### ●奄美学の中で描かれた奄美島唄の叙情的要素：昇曙夢

文が奄美に在住した巨星であるとするなら、奄美出身の最も偉大な研究者の一人が著名なロシア文学者である昇曙夢である。奄美史のバイブルといわれる『大奄美史』のなかで、昇もまた奄美民謡について詳細に語る。

これを一旦楽器に載せて歌い出す段になると、聞く者の涙を誘わずにはおかない哀調を帯びるのは何故だろうか。それは過去一千年の間奄美人が被征服・被圧迫民俗として絶え間ない苦難に曝された歴史的事情の外に、その自然の環境が影響していることを記憶しなければならぬ。（昇曙夢、1949 = 2008、187 頁）

昇は、薩摩の圧政という歴史的事情に加えて、台風や孤島の寂涼感といった孤島苦を強調し、それが奄美の感情となり、悲哀を享樂し、退廢的で、感傷と詠嘆を基調とする民謡を生み出したのだとするのである。

例えば…の如き諸行無常の悲哀感に立脚した厭世悲愁の愛調は切々として胸に迫るものがある。…沈痛悲哀の情調…。更に蛇皮線の特徴たるあの沈んだ陰気な音色と歌曲の旋律とが哀調の主要な原因をなしていることも争われない。（昇曙夢、同上、187 頁）

東京に出て、キリスト教の文化に長く触れてき昇の奄美島唄の哀調についての言及は、ある意味ではかなり距離をもった語り口である。

### ●沖縄の島唄研究者が語る奄美島唄の叙情：仲宗根幸市

沖縄で島唄研究の領野を切り拓いてきた第一人者は、なんとといっても仲宗根幸市だろう。しまうた文化研究会（1974～）をたちあげた彼は、琉

球と奄美の島唄を次々に著作にまとめている。『しまうた百話』(1983)、『琉球弧の民謡入門「しまうた」流れ』(1995)、『琉球列島〈島うた〉紀行第1集 第1集』(1997)、『「しまうた」を追い掛けて』(1998)である。

仲宗根は、沖縄のしまうたは明朗かつ雄大であり、悲調にして優美、情緒纏綿(じょうしょてんめん=喜怒哀楽などの感情が深く、いつまでも心から離れないこと)であるとしたうえで、奄美の島唄は、「魂の語り合い」だとして次のように特徴づける。

奄美のしまうたは、魂と魂の語りあいである。島人の叫びをひと筋の棹にこめる奄美の三線の調べは、どこまでも哀愁を強調する。ナチカサ、ナグリサ(故郷を恋い慕う余情)を伝統とする奄美独特の裏声の世界は、人々を激しくゆさぶらずにはおかない。(仲宗根幸市、1995、63頁)

奄美のしまうたは三線一挺でうたうから、変化をつけるため左指をこまめに動かし、装飾音をつける。…奄美三線の女性的で細い響きは、どこまでも哀調を強調する。(同上、64頁)

さらに、奄美の島唄の特徴として「歌掛け」を挙げて、その「魂揺さぶる旋律」について次のように語る。

奄美は歌掛けの息づく島である。歌を掛けあうということは、相手の魂を求め、引き寄せる意味をもつ。…奄美の歌はまさしく、魂と魂の高らかな語りあいといえよう。(仲宗根幸市、1997、17頁)

奄美の歌の特色は第一に、交唱歌の発達した歌掛けが豊かであること。…第二に、琉歌（八八八六）の文化圏であること。第三に、民間説話の付随する歌が多いこと。奄美の歌の大半は、物語歌で占められている。しかも、人物節歌が多い。第四に、我が国で唯一、裏声唱法をとっていること。奄美では低音から高音へ変わるとき、完全に音色が変わる。それが裏声である。（同上、17頁）

仲宗根は歌掛けの豊かさを指摘し、哀愁、なちかさ、なぐりさ、という特徴を指摘しているが、この特徴自体は、もともと島唄にそなわっていたものなのだろう。そして「唄遊び＝歌掛け」は、日常生活まの娯楽の場でありつつ、ひとの競い合いの場であり、いわば小さな大会の場である。それは、メディアイベントというほどの非日常性は帯びない、日常生活の延長のなかでの非日常である（人類学者の川田は、こうした日常を擬日常と名づけている。川田牧人、2021）。唄遊び（唄掛け）といういわば擬日常の場で、互いの歌唱を競い合うなかで、「唄がうまい」といわれ評価されるように「自分の歌」を磨きあい披露しあう。そうした創意工夫のプロセスが、それぞれの島唄に悲哀感・哀愁をより一層帯びさせる最初の回路であるのだろう。ただ、前述したように、現在音源が残されている最も古い中山音女や坂本豊蔵らの島唄を聴く限り、悲哀というよりも、そぼくな「なつかしさ」という表現のほうが似合う。

### ●理解の補助線：奄美島唄の裏声について

奄美島唄の悲哀を増幅させている歌唱法に、民謡では異例といわれる裏声があることはよく知られている。もちろん奄美以外でも裏声を使う民謡があることは知られているが、奄美の場合には島唄そのものの基調にこの裏声がある。この裏声という個性と、奄美島唄が醸し出す悲哀感とは無縁ではない。すでに述べたように実況録音奄美民謡大会後の座談会でも、坪山自身が、逃げではなく、表現しようとするとしても裏声に行くこと

を語っていた。

奄美では、比較的広々とした地形の北部のカサン唄に対して、南部のヒギヤ唄は裏声を多用する。それは南部の海と山に囲まれた小宇宙とでもいえる集落の自然が産み出す唄であり、風土に由来するということがしばしば語られる。

中村喬次も、裏声の駆使について次のように語っている。

まず音程が高い。くだけた歌遊びの場でも「4」以下には下げないのが普通であり、シマウタ大会などあらたまった場所では、「6」あるいは「7」の高音で歌わなくてはすまない。シマウタがそれを要求する趣きがあり、高ければ高いほど、シマウタらしい痛切なひびきを帯びてくる。勢い地の声だけでは支えきれないから、頂きにさしかかると巧みに裏声が駆使される。この裏声の操作如何がシマウタの出来不出来を決定すると言っても間違いではない。(中村喬次、1984、115頁)

「シマウタらしい痛切なひびき」、大会などのステージを梃子にしたこのシマウタらしさの切磋琢磨しながらの探求、つまり唄者の「自分の歌」の探求が、奄美島唄をより高音化・裏声多用というアレンジを加速させ、それがまた評価されるサイクルが出来上がってきた。勢い、女性の唄者・受賞者の比率が高まることになる。

仲宗根幸市は、この裏声について「奄美音楽の美学」と評しつつ、前述の『琉球弧の民謡入門「しまうた」流れ』(1995)のなかでその理由を5点挙げている。

第一に、宗教に関係している。裏声は非日常世界に登場するハレのことば（声）である。裏声は神々をみちびく一面をもっている。

第二に、姉妹神信仰が篤い。生まれつき高音の女性の声に合わしたい、近づきたいという男性の願望があったのではないか。

第三に、奄美の地勢と深く関係している。裏声は伝達手段として利用された。遠くまで届く。

第四に、歴史的條件に既定されている。つまり一六〇九年以降、薩摩の直接的支配に苦吟してきた奄美の人々の叫びは、ストレートに表現できないため屈折して蔭の声（裏声）をつくり、それが磨かれて永年島人に共有されてきたのではないか。

第五に、純粹に音楽上の理由から工夫されたものではないか、ということる裏声は、音色変化（音質）の効果と音域を広げ補う目的から発達しているからである。（仲宗根幸市、1995、84-85頁）

ある大会出場経験のある若者は、「悲哀」の源泉を考えている筆者に、三味線の音色は、半音を使うことでより悲しい音色が出せると語ってくれた。裏声も、確かに島唄の特徴ではあるが、本質というよりも、工夫して出すことで生み出された歌唱法であり、それが大会・録音メディア化という特別な場で、より効果的にするための歌唱の工夫、より聴き手に喜ばれるための工夫、自分の歌の探求、そして他の唄者との違いの探求が、つまり奄美島唄という文化生産の過程が、奄美島唄の中に裏声を一層入り込ませてきたのではないだろうか。

## 5 節 坪山自身が語る島唄観

### ●坪山＝傑出した余情の唄者の原点は？

奄美島唄が大会化することで叙情的な表現を高めていったことはよく指摘されている。島唄あそびは、そのようにしみじみとした叙情性に富んだものだったのだろうか。確かに、坪山から築地に至る奄美島唄には、「唸る」

や「呻く」や、「もの悲しさ」という語彙が似合う。坪山のこの哀愁漂う島唄は、どこから来たのだろうか。

坪山のレコードがその後の奄美の島唄に強く影響を与えたと指摘する前述の中村は、坪山島唄の苗床を次のように語る。

もちろん坪山豊の曲げじゃなく、彼が受け継いで知っている唄であり、その前に唄っていた無名の唄者たちの…そういう残っているもので(坪山が)歌っている。…そういうものを(レコードを通して)膾炙させるようになったのは坪山。あらゆる意味で坪山のデビュー盤は大事。(取材：2018.6.10、糸満市)

坪山が身体に刻み込んで、当時の宇検村生勝<sup>いけがち</sup>周辺の、生活のなかで息づく無名の人びとの島唄。そうした島唄の記憶の景観(メモリースケープ)が坪山の苗床にあり、懐かしさを感じさせるその島唄が、民謡大会で会場を唸らせ、そしてデビューレコードとして結実した。文化は一人の天才・地才の産物であると同時に、ある社会的苗床から生まれる。中村が指摘したのはそうした展開であろう。まさに、坪山は、古い民衆の島唄の文化媒介者として、島唄の一つのひな形を膾炙させたということだ。

坪山は1930年(昭和5年)生まれである。幼年期・少年期の生勝集落の音(うた)環境に思いを起こす必要があるだろう。そこには、通奏低音のような音環境・唄環境があるはずだ。祝い事の際に歌われる島唄がある。そして、テレビなどの放送娯楽メディアが深く生活の中に入る前の音風景である。もちろん都会からの流行歌の音(うた)環境はあったはずだ。だが、ラジオも含めて日常的に放送メディアによる音環境だったとは思えない。坪山に限らず、戦後活躍する島唄の大家たちは、その島唄の苗床に、島唄が唯一の音の娯楽だった時代の音環境(もちろん島口も含めて)があり、そこで培われたメモリーが身体に通奏低音として染み込んでいるのだろうか。

こうした言葉や音環境の大切さを中村は、元ちとせを例にとって語ってくれた。中村によれば、元ちとせは、古仁屋高校に通う時に、下宿はせずに嘉徳の自宅から通った。これが古仁屋に下宿したり、あるいは大島高校に入るために名瀬に下宿したら、もう古い島の言葉・唄は変質してしまうのだという。元ちとせの高校時代の島唄には、そうした汚れていない島唄の姿があるのだと。

ただ、坪山が個人的に島唄しか興味がなかったわけではない。後に84歳の坪山にインタビューした小浜司は、身近な音楽について尋ねて次のような坪山の語りを紹介している。

身近に音楽は？ どちらかというとなら歌謡曲が好きで、自己流でギターを弾いていた。船乗り時代に沖縄で「流し」したこともあったが、縄張りがあって追い出された。（小浜 司、2014、110 頁）

坪山は、1955年（昭和30年）に生まれ集落の生勝から名瀬に出てきて、舟大工の开店資金を得るために、半年間見開運の船乗りとして沖縄航路で資金を貯めている。坪山が25歳で結婚する直前のことである。沖縄で「流し」をしたというのはこの時のことになる。坪山の音の背景が、島唄だけではないことがわかる。「流し」をするほど歌謡曲が歌えたということ、それは見方を変えれば、「島唄が唯一の娯楽だった」ということではないことを意味する。また、坪山が小学校に上がる年に南洋に出稼ぎに行き、戦争時に亡くなる父親の坪山正雄は、もともとは鹿児島出身であり（つまり島言葉のネイティブではない）、名瀬の八千代館という映画館で「七色の声を持つ男」と言われた専属弁士をしていたことがある。

また、少年期の坪山に最も影響があったといわれる叔父の新吉（坪山の自伝を書いた中村喬司の父。つまり中村は坪山と従兄弟にあたる。）は、若い時は船乗りをしていたがアコーディオンの名手だったという。当時の流行歌で東京で流行っている歌、地方で流れている歌などを次々と歌って

聴かせたという。つまり、父親も叔父も、坪山に対する都市的な録音メディアの媒介者となっていたということだ。幼い坪山にどの程度の影響があったかを示す言説は見当たらないが、坪山の音・うたの苗床が島唄だけでないことは容易に推測できる。坪山自身、小浜とのやりとりのなかで、実況録音奄美民謡大会とその準備のなかで島唄に感動し、やがて大会をきっかけに歌謡曲から島唄に絞っていく過程を次のように振り返っている。

やむなく出場を決め、気持がもやもやした豊を名瀬市の「奄美祭り」へ連れ出したのは、妻の利律子であった。祭りの中で宇検村一村の「民謡大会」が行われていた。そこで聴いたうたしゃ・坂本豊蔵のしまうたに豊は感動した。歌声はもちろんのこと、歌う時の姿勢、しまうたの時代背景の説明。目からうろこが落ちる思いであった。

-- この体験が？

私が本当にしまうたに足を突っ込んだきっかけ。ギターを全部捨てて、歌謡曲も全てあきらめて、しまうただけに夢中になったんです。やるべき音を見つけた。これをしないと合点ならんと精一杯練習した。(小浜 司、前掲書、110～11頁)

すでに述べたようにこの大会は、「実況録音奄美島唄大会」と題してレコード化され、さらに翌年「坪山豊傑作集」が発売され、有名唄者の仲間入りを果たす。5年後の1978年に、復帰25周年を記念した開催された「奄美民謡新人大会」(優勝は、築地俊造)でゲストとして招かれる。さらに5年後、新人大会が名称を「奄美民謡大賞」に衣替えした第1回の大会で見事奄美民謡大賞に輝いている。このように過程を見ると、やはり坪山42歳の時の大会が転機であり、坪山の〈自文化の自覚化〉・〈自文化の再発見〉・〈自文化ターン〉であった。見方を変えれば、名瀬での暮らしにも馴染み、ある程度の余裕もでき、人生を振り返り〈自文化の再発見〉をするにふさわしい年齢に達していたということだ。それはまた奄美島唄の坪

山ターンともいえる革新の起点としての意味をもつことになったのである。

●坪山自身の語りから①

坪山自身は自筆の原稿を残しているわけではないが、雑誌の取材やいくつかのテレビの取材で自身の島唄との出会いや、島唄観について語っている。その一つが、奄美の地元で20年間発刊された情報誌「ホライズン」(Vol.3,1996.7)による取材記事である。66歳の坪山は、記事のなかで、次のようなやりとりをしている。

--坪山さんは、島唄をとても“なつかしげ”に歌うといわれますが。私はいろいろな人の唄をきいてきましたが、…旋律は流れるように歌いよのだけれども、胸を打たれるということがないもんだから、自分が好きなようにすれば、他の人はどういう感じで受けるかなと思ってですね。それがなつかしいという風に言われるんだと思います。

--心の底に訴えるという意味に…

そう、ですね。どちらかといえば私は内容が悲しいとか苦しいとかいうのが好きなんです。私が、苦しくて、淋しく、ずっと泣いてきたもんだから、自分に合うように歌ったら、それが私だけじゃなく、普通の思いを持った方が目茶苦茶多かったという訳です。

--半音下がる歌い方とか。

自分では最初わからなかったです。私の歌い方が好きということで、真似る人もいるんですが、…私が歌えば“なつかしく”なるのが、下手をすると音痴になるというのは、私は一つの技法だと思うんですね。

--苦しかった時のお話を伺ってもいいですか。

母親が一人でずっと難儀してきまして、私も子供の頃から20才頃までどん底で生活してきました。島唄の中にあるさびしいとか悲しいとかを歌えば、自分の生い立ちの旋律ですよ、やっぱり。自分の苦しんだ旋律が歌に表れるということです。「ホライゾン」Vol.3,1996.7,3頁)

坪山のこうした語りからは、旋律の美しい島唄には感動せず、自分の個人史＝個人の感受性を重ねて、独自の技法＝半音下がりを無意識のうちに工夫していった創意工夫のプロセスが浮かんでくる。奄美島唄は個人唄であり、その唄者個人の個性・創造性が革新の源泉となる。同時に、その創造のプロセスは、当人を取り巻くさまざまな島唄・音楽関係者の共同の産物でもある。遅咲きの坪山は、文字通り島唄と出会ってからの研鑽につい

でも次のように語っている。

そして、小川学夫先生と出会い、小島美子先生や、亡くなった恵原義盛さんなどからいろいろなことを聞くうちに、唄というものは単なる娯楽・道楽ではない、島の本当の学問だということが少しずつわかってきたんですね。2年ほどでほとんどの島唄の旋律だけを夢中で覚えました。「ホライゾン」Vol.3,1996.7,2頁)

この発言で注目したいのは、唄者同士の交流だけではなく、島唄の研究者との交流である。都市という文化アリーナに出たからこそ可能となったこうした交流のなかで、島唄を自分なりに考察し解釈し身体化しているということだ。原点としての宇検村のシマで習い覚えた島唄があって、それが発露されたという単純な回路ではなく、極めて再帰的な回路のなかで坪山は島唄という〈自文化の再発見〉・〈自文化の再構成〉をしていったのだ。

そしてまた、南政五郎や武下和平やいろいろな島唄を聴くなかで、「それぞれ皆さん全部違う歌い方をするものだから、じゃ私も自分で自分の音をつくらうかと思ったんです。」と、坪山節の誕生のきっかけについて語っている。実況録音奄美民謡大会で注目され、レコードを出すために1曲づつマスターしながらの創意工夫の旅でもあったのだろう。録音技師は、新進気鋭の奄美島唄研究者でもあった若き小川学夫である。音楽が共同的・協同的な文化生産・実践だという音楽の文化生産をめぐる定理は、このように奄美島唄にも当てはまる。

奄美島唄の個性と進化についての坪山の率直な語りは、TVQ九州放送（福岡・テレビ東京系列）によるテレビ番組でも残されている。晩年の坪山が元気に登場するこの番組は、現在ユーチューブで公開されている。2008年3月22日に「きらり九州めぐり逢い」の第56回「奄美大島」90分拡大スペシャル番組である。番組のホームページには次のように当時79歳の坪山との出会いの感想が掲載されている。

「島の誰もが知っている坪山豊さんは、島唄名人であり、島唯一の舟大工でもある。坪山さんにとって島唄はなくてはならないもの。島唄は進化していくべきもので伝統にこだわりすぎずに伝統をつなげていく…坪山さんの姿が印象的でした。(https://www.tvq.co.jp/o\_j/kirari/past/detail.html?n=056 閲覧 2021.3.20)

番組のなかで坪山は、「42歳の時にほんとうにすばらしい島唄名人の唄(坂本豊蔵の唄)を聞き、すべての音楽を捨てて島唄一筋を決心した」と島唄との出会いについて自ら語っている。これが筆者がいう、〈自文化の再発見〉＝〈自文化ターン〉である。以下はそのやりとりである。

タレント：坪山さんが島唄を始めたきっかけは何だったんですか？

坪山：ほんとにすばらしい名人の唄を聴いて、その時興奮したんです。旋律ですね。メロディー。あの心で歌っているというのがだいたいわかったんです。歌うというよりは、もう訴えるという。ひとつの語りなんですから、それを聴いた時に、もうこれは歌謡曲なんて歌じゃないと、音楽じゃないと、もう捨てたんです。

NA：それからの坪山さんは島唄に没頭する毎日。独学で勉強し、およそ120曲あるといわれる島唄のほとんどを1年でマスターしました。

タレント：もともと島唄というのはどういうものなんですか？

坪山：シマというのは、奄美の島ではないんです。地域です。…ですから奄美の島唄というと、やっぱり大事なのはシマの特徴を出す。最も特徴というと裏声を使いますよね。もちろん島口だけで歌って裏声を使う発声法。そして自由に楽譜がないということで、誰でも歌おうと思えば全部歌えると、そういう自由さがあるという音楽ですね。それに私は惚れてしまったんです。

NA：脚光をあびるきっかけとなったのは、初めて出場した民謡大会で優勝したことでした。レコードも出し名人への一步を踏み出します。

さらに番組のなかで、島唄の変化について、自らの島唄観も語っている。

タレント：いま若い人たちが歌っている島唄を聴いてどう思われますか？

坪山：それはそれとしていいと思います。本来の島唄を忘れないで、新しい島唄を歌うとなると、それはもう大いによろしいと思うんです。そしてあの、本来の島唄でも少しずつは、人によって違うように、今年の歌と来年は違います。少しずつ。私も違います。そういう変化があってこそ歌が長生きすると思います。古い島口だけで歌われている歌なんですけど、若者たちの方言というのが、あの、標準語が少しずつ混ざった言葉になっていますから、それで歌うんだ。その辺の違い、変化ですね。それはもう時代とともに仕方のないことですから。…そうです変化していくべきです。しないと（島唄は）長生きはしませんよ。（これからもどんどんどんどん）変えていきます。

奄美の現代島唄の一つの源流となっている坪山自身が、島唄はどんどん変わる、自分の歌い方も変わると捉えている。こうした、島唄を動態的なもの、生成しつづけるものとして捉えている島唄観が興味深い。だが、それは勝手な、準拠点なき創作、フィクションではない。自己のルーツとの対話のようなものがあり、それが「変えてはならないもの」、立ち返るべきところとして措定されている。そうしたことが伺えるのが次に紹介するNHKのテレビ番組である。

### ●坪山自身の語りから②

TVQの番組に先立つ12年ほど前（1996年頃）、坪山67歳の時に、NHK鹿児島が制作した「インタビュー紀行 こだわってふるさと」シリー

ズでも、「島のこころを唄う 坪山豊 鹿児島県 奄美大島」と題した番組が放送された。舟大工の様子、保育園で子供達に島唄を教えている様子や、集落の人達と島唄を楽しんでいる様子などのシーンの合間に、アナウンサーと坪山との語り合いが盛り込まれている番組である。

NA：今は自分でつくった新しい島唄も唄っています。…坪山さんが初めて島唄を聴いたのは、ちょうど保育所の子供達と同じ頃でした。父親の膝の上で聴いたメロディーが、ずっと頭に残っていたといいます。…坪山さんは、子供たちが大きくなってもふるさとのメロディーを覚えていてくれればという思いからいっしょに唄っています。

坪山は、出身地の宇検村が一望できる展望台で、取材アナウンサーと語り合っている。

アナ：今も島唄で新曲をどんどんつくっていらっしゃるということなんですけれども、その原動力とかヒントは、どういうところから発想が湧いてくるんですか？

坪山：私の今の立場からみますと、どうしてもこうシマに恩返しができないと、だけど想う心というのは誰よりも勝っているんだという、そういう気持からですね。たとえば私は20歳の時にシマを出た、もう毎晩のようにお月さまを眺めながら60も過ぎたんだ。60も過ぎたんだけど恩返しすることができないと。そういうシマを想う心、ふるさを思う心というのが、たとえば…即興の歌を歌う。20の時に、しまを出でて…♪…という。こういう言葉というのは、見てすぐ、自分の感情から出てくる。

アナ：沸き上がってきた感情を歌に…

坪山：そうです。そのままですね。

場所を変え、17歳から18歳の頃過ごした瀬戸内町のやどり浜で、坪山

がアナウンサーに披露したのは、「雨ぐるみ節」である。雨にみえたのは、実は恋人を待ち焦がれて流す涙なんだよという唄なんです…という説明をしながら、坪山は浜辺で切々と唄う。

アナ：なにか、せつなくもないんですけども、すごくなつかしいというか、じわっと優しい感じの歌ですね。

坪山：そうですね。もともと恋の唄ですからね。

アナ：坪山さんがいうその唄者という言葉の持論の中にですね、歌手、つまり本業ではないんだと、歌うだけの人ではないんだというのがありますよね。

坪山：民謡は、日本全国しかり、奄美でも沖縄でもしかりですが、仕事、自分の生活・仕事から生まれるのが民謡であってですね、だから仕事をもっていない人は民謡をあまりしないと思うんです。だから生活があって、生活を歌っていくのが民謡で、…その中にいろんな…恋がありますし、親の教訓もありますし、普段の生活の中にいろいろながあります、それが歌われているのが民謡で、歌だけを歌ってそれが仕事のつもりでやろうという人はいませんね。奄美は特に、プロというのがいないんです。

アナ：これから環境が変化するということが考えられますよね。そして、坪山さんもまたどんどん成長するかもしれない、そういう変わっていく状況のなかで、どんな風な島唄を歌っていききたいとお考えですか？

坪山：島の生活を伝えるというのが、私たちの…、やはりいろんな文で本で、今の時代を伝えていくのもありますが、私は歌の中で伝えていこう、いまの時代の生活をこうこうだと、そういうのを毎年・毎年作り出してその時代のを伝えていこうかと、そういう気持ちでいますね。そして若い小さな子供たちに一つでも島唄を教えてですね、それが僕たちがいなくなっても、いつまでもなくならないように、そういう島唄にしていければと思いますよ。

こうしたテレビ番組での坪山の語りから浮かび上がってくるのは、島唄体験や島唄への関わり方の原点と時代の変化への対応についての考え方である。奄美島唄の自由さへの評価、変化への前向きな評価、それが、坪山の新しい島唄の創作にもつながっている。

変わらずあるものとしての、幼少期から成人するまでの集落での暮らしという原基的文化アリーナの思いもまた強く語られる。それは、帰るべき原点であり、都市に住む地方出身者が抱くイメージとしてのシマ（家郷）である。

ふるさとへの思い、そして島唄の変容についての坪山の島唄観は、同様に、NHKの「島のこころを唄う」の少し前に発刊された市制50周年記念誌（1995、坪山65歳）でも披露されている。公的な記念誌の文化継承の項目の真っ先に坪山の紹介と語り編集されているところにも、坪山が奄美島唄を代表する唄者として位置づけられていたことがわかる。

そもそも島唄は、唄掛け、即興の精神で成り立っています。…いわば奄美の人びとの智恵と情愛によって生まれ育ったみんなの財産です。それが最近では社会や生活習慣の変化で日常性が薄れ、見せるため、聴かせるための場所でしか触れることができなくなってきました。だからだんだん派手になり、島唄の飾らない素朴さが失われようとしています。私の小さな頃は、唄あそびは盛んでした。男と女が自分の気持ちを唄にのせて遠慮なしに告げられる。見ているだけで楽しいものでした。（『名瀬市制50周年記念要覧 名瀬創生期』1995、35頁）

こうした島唄の思い出、つまり立ち返るべき島唄の原基的文化アリーナを語ったうえで、島唄の変容について次のように語る。

暮らしの中で本来唄われるべき島唄ですが、今の若者にいきなりそれを言ってもなかなか響かない。やはり、日本民謡協会のコンクールなどに披露する場も活用し、夢を持たせなくてはならないでしょう。また、情操豊かな島唄を保育や教育に取り入れれば、大きくなって一度島を出ても、体がふるさつを覚えているでしょう。決してどこに住んでも同じではなく、奄美には奄美の良さがあり、かけがえのないものと気づくはずです。やさしい心とは、父や母、そしてふるさつを愛することから始まると思います。（同上、35頁）

次の世代の若者に向けて語られた「ふるさつを愛すること」についてのメッセージは、坪山自身のライフ・ヒストリーそのものと重なる。名瀬に出てからの島唄との出会い（再会）という自己の原基的文化のもつ価値への覚醒、つまり〈自文化の再発見〉と没頭、その過程のなかでの「自分の歌」の模索と創意工夫、そして新しい創作、それら全てが坪山にとっての島唄であったのだろう。

島唄が享受される空間という文化アリーナの違いとともに、時代という文化アリーナの違いについての認識も興味深い。そこには宇検村生勝というシマの暮らしから向都離村し、名瀬という都市に出て暮らした坪山の文化についての現実感覚があるようにも思える。坪山は、舟大工という職人でもあり、また造船業の自営業者として経営者でもある。当然単なる夢見る空想の芸術家ではなく、現実感覚のなかで島唄の市場・聴取者を意識する感覚をもっていたはずである。

### ●余情は、奄美島唄の個性なのか、坪山の個性なのか？

坪山の島唄観を確認したうえで、再度、私たちは問わねばならない。その後の奄美島唄の流れを決定づけたともいえる坪山の「哀愁」、「余情」の源流・苗床はどこにあるのだろうか？坂本豊蔵の島唄に涙が出るほどに感動したという事実の背景には何があるのだろうか。上述した坪山自身の語

りのなかに多くの示唆があるが、改めてこの問いを整理してみよう。

坪山に限らず、ある年齢に達した者が唄者になる転機は、人生のある時期に島唄を聴いて衝撃が走り、島唄にのめり込む「転機」、先述した〈自文化の再発見〉＝〈自文化ターン〉つまり、「島唄ターン」がある。幼少期から習い事として島唄を始めている今日の若い世代とは大きな差である。それを仮に〈島唄再発見型コース〉と名づけてみよう。現在、男性若手唄者の第一人者でもある前山真吾も、高校時代にそれまでロックバンドのメンバーであるほどに洋楽に夢中であったものが、ある時、島唄に目覚め、夢中で島唄にのめり込む〈島唄再発見型コース〉をたどっている（聴き取り：2019.11.3）。

再発見だからこそ、島唄の特性は自覚的に増幅されるのではないだろうか。またそれを受け入れる聴取者や批評者もまた増幅の回路を共振させるのではないだろうか。昔からある島唄は、そのまま伝承されるのではなく、こうした再発見的なターンをたどる。その転機に、大会メディアや教室メディア、録音メディアなどが媒介する。それがまさに島唄の〈メディア媒介的展開〉なのではないだろうか。

その意味では奄美島唄は、出会い、学び、自分の個人史を重ね、そして自分流に曲げ、創作していくものなのだ。それは、小さなころに体験し体にしみついた〈生活島唄〉・〈ヴァナキュラーな島唄〉の、新しい生活ステージのなかでの“昇華”でもあろう。そうした昇華による、島唄の創作は、奄美島唄が「生きている」文化であることの証左でもある。シマの暮の中にあった〈ヴァナキュラー文化〉としての島唄は、名瀬という都市のなかで〈都市的ヴァナキュラー文化〉（いわばヴァナキュラー文化Ⅱ）として花開く。

文化はどこまでも人びとの構築物・創作物であり、つねに新しく創生されていく。としたら、奄美島唄の悲しい叙情が、薩摩の圧政を反映した島の人びとの魂の唸咽なのだという、いわば定説として語られ続けている奄美島唄＝日本のブルース節を、ひとつの創作物として位置付け直すことが

できるのではないか。叙情豊かなもの悲しい奄美島唄、それは創作ではあるが、準拠なきフィクションではなく、再帰的な思考と実践のプロセスを経て昇華され、洗練されてきた現代的な島唄の形なのだと考えることはできないだろうか。名瀬という都市のなかで、名瀬のメディア空間のなかで、昇華され洗練されてきた島唄。しかし、立ち返る思い出としての「ふるさと」はある。そしてその昇華は、坪山の言葉を使えば「ふるさとへの恩返し」という感情に駆動されている。つまり、奄美島唄の「なつかしゃ」というものは都市化のなかで家郷との対話であり、そうした対話＝相互作用が強く息づいている。

次節では、奄美島唄の大会による変容という主題を、農村と都市、島唄が奏でられる文化アリーナ、シマ＝家郷との対話運動などの視点から位置付け直してみよう。

## 6 節 島唄を奏でる文化アリーナの諸位相：島唄の複数性

### ●シマとの対話、シマとナセとの相互作用

最初に指摘したように、島唄について、本物をめぐる議論は尽きない。そもそも音楽には常にオーセンティシティ（正統な本物）をめぐる議論が伴う。大会が島唄を変容させた、教室が島唄を変容させた、本来の島唄は、唄遊び・座遊びの中にあるのだ。こうした議論は今日でも、奄美内外の島唄関係者の間で熱を帯びて議論され続けている。

こうした変容のベクトルについて、筆者は名瀬という都市を舞台にした〈メディア媒介的展開〉を指摘してきたのだが、そのメカニズムを坪山豊の事例に則して掘り下げた時、〈シマへの回帰〉・〈シマとの対話〉という要素を発見した。

第1節でも述べたように、奄美島唄の変容は、ひとつの文化生産の渦のなかでプロセス、ベクトルをもった動態として推移してきたものである。そこには三つの共振のベクトルがあった。

a 〈名瀬という都市との共振〉

b 〈地元メディア産業との共振〉

c 〈ナショナルな音楽産業との共振〉

島唄に焦点を当てているので、あえて音楽産業を分けたが、cは都市空間という社会的文脈との共振の一部でもある。ナショナルな音楽産業の背後には、全国的な市場がある。また奄美島唄の場合、その録音メディアは、土産物として都会に出た出身者に購入されることが多かったという。郷土の音・唄として持ち出され都会で消費されたのである。それは、ひとまずは、出郷した人びとの集積であった名瀬という都市との共振と同質のものとして捉えておこう。

そして、〈名瀬という都市との共振〉・〈地元メディア産業との共振〉で起こっている文化現象は、シマ出身の芸能者たちが、それぞれの個性を披露しあい、競演しあい、共振しあいながら、「自分の歌」を創造するという文化創生の実践である。だがそれはメディアや制度が介入することなしには興隆しなかった。大会があり、唄者の組織があり、録音メディア産業の力が相乗するなかで、さまざまな文化のアリーナが提供され、それぞれのアリーナのなかで島唄は披露されてきた。そして、その際に、坪山に見られるようにその創作の原点に、それぞれの唄者のライフ・ヒストリーのなかで関わってきたシマへの心情(それはある意味ヴァーチャルなものだ)があり、その〈シマとの対話〉を昇華するかたちで、「自分の歌」が名瀬で披露される。その段階で、シマの唄は島に通用するアイランドの唄という意味で島唄になっている。

つまり、奄美島唄は、〈シマとの対話〉を準拠点に設定し、それと対話しながら「自分の歌」を創生してきた対話のプロセスとして変容してきたのではないだろうか。テレビのインタビュー番組で、坪山が「シマへの恩返し」という発話をする時、それは現在の位置からの過去との対話という点で後述するようなノスタルジアの心情であり、身体に刻み混められた〈音階やリズムの記憶〉との対話が含まれている。

もっと言い切ってしまうえば、奄美島唄の「なつかしゅ」とは、すでに実

体としてあるのではなく、近代＝都市という視点から出てきた集合的記憶なのではないだろうか。しかし、それは「自分の歌」を創生していく起動力になる。さらに、〈シマとの対話〉はある種のヴァーチャルであると語ったが、それにはもう一つの意味がある。〈シマとの対話〉は、個人的なメモリーのなかにあるのではなく、奄美について語られた物語との対話も含んでいる。薩摩圧政の歴史の物語、奄美島唄が〈苦難の呻吟歌〉であるという物語は、すでに述べたように、文英吉・昇曙夢ら奄美学の最高の知性によって定型化され奄美の歴史物語として人口に膾炙してきた。シマとはそのような苦難の歴史を背負った生活環境であり、自らのシマでの苦難もその延長にあったということにつながる。坪山も、そうした知性と出会い島唄を学んでいることを語っていた。つまり〈シマとの対話〉は、極めて個人的なライフ・ストーリーの次元にとどまらない奄美の集合的記憶として展開されている。だから、その後の島唄を修得する人びとも共有される記憶として奄美島唄という文化生成の起動力となる。

名瀬という都会から、シマを思うその思いは、当然のことながら純化され増幅されある意味で美化される。また〈苦難の呻吟歌〉の要素もより増幅していく。こうしたダイナミックな文化生成のプロセスが筆者が広義の文化生産と言ってきた内実である。

唄者の内部での〈シマとの対話〉は、集合的な文化の変容の次元では〈シマとナセとの相互作用〉（島と等価に対比させるためにあえてナセを使う）ということになる。そこには、それぞれの唄者の〈名瀬という都市との共振〉・〈地元メディア産業との共振〉が重なり合っている。

と同時に、奄美島唄の強度は、その島唄界自体が準拠点としての〈シマとの対話〉を保持し続けてきたことだ。「なつかしゃ」が強調されるのもそれ故である。奄美の島唄の魅力と個性は、そうしたシマの生活世界の中で歌われるシマ唄という基層文化・民俗文化を根にもちつつ、都市的なメディア産業との相乗関係のなかでダイナミックに変容してきた。もちろん、その対話は、唄者だけではなく、唄者予備軍としての大会出場者の増

大、その背後にある民謡協会奄美連合委員会の創立などの〈組織化〉の動きと連動している。そうすることで、奄美島唄は衰退を免れると同時に、継承の成功モデルとして評価されてきたのである。

### ●理解の補助線：ノスタルジア論と故郷論

この立ち返りという点を、「ノスタルジア」や「故郷」という概念から考えてみよう。ノスタルジアとは、もともとギリシア語の nostos「家へ帰る」と algia「苦しんでいる」が合わさった言葉であるが、F・デービスは、『ノスタルジアの社会学』の中で、ノスタルジアというのは、過去の産物ではなく、現在からみての特別に思える過去との対話、過去と現在との間の内的な対話なのだという (Fred Davis, 1979=1990)。

ノスタルジックな感情は、過去の美しさ、楽しさ、喜び、満足、良さ、幸福、愛、等々の思い、要するに、特定の、ないしは存在したいくつかのものを肯定する心情に満たされている。(同上、21頁)

現在についての嘆きに打ち勝つのは常に過去に対す賛美である。実際、これがこの対話のポイントのすべてである。…対話の争点が、過ぎ去った時間と出来事の優越性という、あらかじめ決められた結論に到達するよう意識されているのは疑う余地のないところである。(同上、25頁)

このようにノスタルジアとは、いまの自分から見ての内的な対話であり、自己のアイデンティティの追求の深く関わっている感情であり、体験である。「故郷」や「家郷」はどうか。そもそも日本においては、高度成長、オイルショックも終わった1980年代に、地方や田舎は、再定義を与えられた。「ふるさと」という言葉が戦略的に重要な政策用語とみなされ、積極的な再評価が加わり始めたのである。「向都離村志向」からの思想的・

政策的転換である。そして「故郷の喪失」が危惧され、「故郷の再生」が語られた。奄美島唄もそうした社会のコンテクスト抜きには語れない。

「故郷」や「望郷」をめぐる研究は多いが、社会学者の内田隆三の故郷のリアリティについての論考を参照してみよう。内田は、「近代が作りだした故郷という概念」について次のように指摘する。

故郷というのは、それがリアルな何かに思えても、それでもどこかで仮想的な、たとえば、バーチャルという言葉もありますが、仮想的な次元、あるいはフィクションにまで接続しているようなところがあるように思います。（内田隆三、2000、134頁）

「故郷」という概念や感情を所与のもの、本質的なものとせず、時代・社会の変容・テクノロジー・国家政策などと結びついて成立する複雑なものだということだ。

「故郷」というものは、なにか自然なもののように見えたとしても、こういう歌曲が表象しているように擬似イベント的なものを抱えているという点です。本当の自然とか、そういうものから離陸したところに、じつは故郷の像や概念は成立していたと思うのです。…じつはその自然というのは一回抽象的な空間に変換されて成立した自然なのです。それでも故郷の感情を十分に引き起こすことができたし、故郷とはそういう抽象的な感情の像なのです。（同上、170頁）

また、内田は「移動という身体の実験」が、産業・テクノロジーなどと結びつきながら、「情念のこもった故郷の観念」をつくりあげていることを強調する。この「移動という身体の実験」の指摘は、本稿でも強調してきた、名瀬という都市的な経験の意味、そして〈シマとナセとの相互作用〉を強調してきたことと重なる。

### ●再帰的な文化としての奄美島唄

ある意味シマは記憶であり、仮象（ヴァーチャル）である。その記憶は「故郷の風景」・「父・母・友人」・「(若い時の)自分自身」である。しかし、奄美島唄の強度は、島口（方言）に加えて音階やリズムの記憶があることだろう。それは身体に刻み混まれたヴァナキュラーな文化の記憶でもある。さらに個人の記憶としてだけではなく、名瀬に出てきた、あるいは大都市に出て行った多くの人びとの集合的記憶として刻まれている。そう考えると、宇検村のシマから名瀬という都市で出た坪山が、奄美から東京に出た坂本豊蔵の島唄に感銘したのは偶然ではなく、そこには、「移動という身体経験」を経た者に共通の記憶の重なり合いがあったのではないだろうか。

「ノスタルジア」と「故郷」・「家郷」についての一般的な考察を試みた。こうした視点を奄美島唄の変容に適用して「なのつかしゃ」を再考してみよう。奄美島唄をめぐる「なつかしゃ」とか、変えてはならないものといわれるものは、実態としての島唄ではないのではなか。それはシマとの往還的な関係、もっと言い切ってしまうと、それぞれの思いの中にある、シマへのイメージ、シマへのメモリー、シマへのノスタルジアとの対話のベクトルなのではないだろうか。こう考えることで、島唄本質論から根本的に脱却することができる。

昔島唄＝集落のなかで日常の娯楽として享受されたシマ唄は、「あかつちの唄」であった。その「あかつち」との自意識内での対話、それは出郷した故郷の文化との対話である。また島唄については、研究者も含めて関係者・島唄好きの間でのさまざまな語りの渦がある。そうした島唄文化についての語りとの対話がある、またメディア関係者による録音メディア化の制作過程の中での対話があるだろう。またさまざまな場での聴取者との対話もあるだろう。そうした対話の渦のなかで、「あかつち」は、各唄者の創意工夫のなかで消化⇒昇華⇒洗練されていく。それは、都市的洗練であり、メディア的洗練でもある。大会化による島唄の変容と片付けられる

以上の、幅広い島唄文化の創生の営みなのである。そうした意味では、奄美島唄は、すぐれて再帰的な文化なのである。そして、島唄は島唄が奏でられ受容される文化アリーナに依拠して、そして唄者に依拠して複数存在する。

### ●文化アリーナの違いが複数の島唄を生んできた

最後に、複数の島唄という点について整理してみよう。島唄がどういう場で奏でられるのかをアリーナ（場）という視点から考えたのが前述した文化アリーナの位相論である。奄美島唄という文化は社会的真空状態で奏でられるわけではない。いろいろな場のなかで奏でられ受容されてきた。どんな大御所の島唄も、集落固有の島唄にしか馴染んでいない人びとの場では、島唄として受容されない。

文化はあるコンテクスト（文脈）のなかで受容される。フレームという言葉もできるのかもしれないが、本稿では一般的な理解にとってより分かりやすいようにアリーナ（場）という語彙を使ってみよう。アリーナは、島唄が奏でられる物理的なステージである。家庭の中で。シマの唄遊びの中で。名瀬での唄者が集う歌遊びの中で、また島唄を楽しめる居酒屋の空間のなかで、あるいは大会の中で島唄は奏でられる。同時に、全国的な市場に向けて東京の音楽産業のなかで奏でられ商品として生産される。そしてそれぞれのアリーナには、それを受容し、評価する人びとの存在がある。だから、アリーナとは、単なる物理的空間という意味だけではなく、その物理空間がもっている島唄の表現と受容の位相のことだといってよいだろう。島唄という文化が奏でられ受容される位相それが、文化アリーナである。

このような文化アリーナという視点で考えると、〈生活島唄〉から〈メディア島唄〉への変遷も理解しやすい。奄美島唄が奏でられる披露されるアリーナは大きくは三つである。奄美島唄は、このアリーナを昇るたびに、昇華され創作され、訴求力をもった音楽商品として拡張されてきた。

〈シマという文化アリーナ〉＝〈基層文化アリーナ〉

〈島内大会という文化アリーナ〉 = 〈奄美音楽界の文化アリーナ〉

〈全国市場という文化アリーナ〉 = 〈東京音楽界の文化アリーナ〉

表で示したように、この〈シマという文化アリーナ〉と〈島内大会という文化アリーナ〉の間に、二つの「唄遊び」のアリーナがある。〈シマの唄遊びアリーナ〉と〈名瀬の唄遊びアリーナ〉である。

表：奄美島唄の文化アリーナ

文化アリーナの位相	イベント性など	求められる島唄
シマという文化アリーナ	日常生活での口ずさみ	シマの唄
シマの唄遊びアリーナ	擬日常 = 准非日常的な小さなイベント時に、外部唄者との饗宴	シマの唄
名瀬の唄遊びアリーナ	擬日常 = 准非日常的な小さなイベント 島唄飲食店での饗宴 (※いろいろなシマ出身者の饗宴)	島の唄
島という文化アリーナ	島内の大会というメディアイベント 全島一の競演	島の唄
ナショナルな文化アリーナ	ライブハウスなどでのメディアイベント 音楽産業にプロデュース	音楽としての 奄美島唄

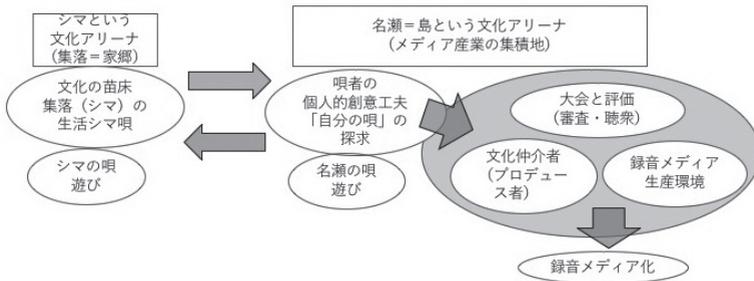
〈シマという文化アリーナ = 基層文化アリーナ〉にあった島唄の世界は、野良仕事や家事や育児の場でふと口ずさむ島唄であろう。奄美に長く移住している著名なジャズ音楽家の村松健氏は、宇検村のある家に滞在した際に、老女が別れ際にふと口ずさんでいた島唄に、「ほんもの」を感じたという。それはまさに「あかつちの唄」であり、ヴァナキュラーな唄だったからだろう。

昔ながらの島の暮らしをしながら2週間くらいそんな生活をさせてもらったかな。でもいつまでたっても普通の暮らしの中で唄が出てこないわけよ。それでも、唄が生まれてきた環境の中で過ごせただけで十分だなあと。いよいよ明日名瀬に帰ってこようという時に、夕飯の支度をしているおばあが、呪文のようなものを唱えてモゴモゴ言っているわけ。で、台所に行って「何？」って聞いたら、シマウタの歌詞なのよ。「今日別れたら今度いつ会える」という歌詞。その歌詞の部分をリピートしながら、おばあはわんわん泣いているわけよ。僕が明日帰るからね。

その時に僕は思いました。シマウタは人に聴かせるためのものではなく、自分の「ウムイ」、思いね、ウムイをおさめるためのもの、そして一人のためのもの。パブリックなものではなく、自分の唄。シマウタで一番大事なのは、節でも歌詞でもあるんだけど、もっと重要なのはタイミング、唄うタイミングだね。だからおばあがシマウタを唄うタイミングに初めて僕は遭遇したというわけ。（村松健：取材2019.9.4／加藤晴明研究室社会調査実習報告書（2020）『奄美音楽図鑑①』収録）

そうした〈シマという文化アリーナ〉の中にも、〈唄遊び〉・〈唄掛け〉や祝いの場など特別の場（アリーナ）が用意されている。時には、外から話題の唄者を呼んで唄遊びも開かれる。それは、擬日常＝准非日常の場であり、小さなイベントである。それが〈シマの唄遊びアリーナ〉である。

【図：島唄をめぐる文化生産プロセス】



かつて社会移動の少ない時代には、それが生活の中の娯楽であった。しかし、名瀬という都市への人びとの出郷と移動と集積、そうした向都離村の結果、唄者たちも名瀬に住んだり、名瀬を拠点にして生計を営むようになってきたのであり、その都市空間では、シマ（集落）を越えた唄者の唄遊びのアリーナが生まれた。〈名瀬の唄遊びアリーナ〉である。武下和平も、石原久子も、築地俊造も、坪山豊もみな名瀬という都市空間を島唄饗宴の主要な文化アリーナとした。出郷シマとの対話のなかで、各自の「自分の歌」は、自覚的・再帰的に昇華され、洗練されていく。

もちろん大会優勝者がみな名瀬に住んでいるわけではない。しかし、名瀬の大会を意識して、自らの島唄を昇華・洗練させようとする時、それは、名瀬＝〈島という文化アリーナ〉で奏でられる島唄を志向するということなのである。そこでは、「あかつちの唄」であるシマの唄ではなく、島内の島唄界に通用する奄美アイランドの島唄が求められる。

もちろん、大会を指向しないで、シマの昔ながらの島唄にこだわって島唄を楽しみ伝承する唄者もいる。すでに、島唄の教室化をめぐる論考で紹介したように、そうしたシマに根ざした教室もある（加藤晴明、2019）。

他方で、奄美という島の内部の島唄界を離れて、全国市場という〈ナショナルな文化アリーナ〉での島唄発信を試みる唄者も出てくる。もちろん、坪山豊も築地俊造も積極的に島外で活躍してきた。ただそれは、奄美島唄

を発信するという範囲の中にある。他方、朝崎郁恵や里アンナは、〈音楽としての島唄＝島歌〉を指向してきたといえよう。それは島内の島唄関係者からは、今日でも、「あれは島唄ではない」と揶揄されたりもする。しかし、彼女らの試みは、〈ナショナルな文化アリーナ〉のなかで、島唄を「音楽」に昇華させてきたのではないだろうか。そしてそれは、NHKの制作者のような都市の文化消費者に評価されることで、朝崎郁恵の歌声は、NHKの新日本風土記のテーマ曲になり、里アンナの歌声は大河ドラマの主題歌となった。里アンナの最近の集大成的な作品である『愛 Kana』などに収録された都市的な島唄を聴くと、〈音楽としての島歌〉としての秀逸さとともに、そこに再度、奄美の〈シマとの対話〉を強く感じさせられる。

「あかつちの唄」から離れて、昇華・都市的洗練された島唄や〈音楽としての島歌〉は、奄美島唄の衰退を防ぐことにつながってきた。それは、文化の継承と創生のモデルにもなる。本稿が民俗文化の「伝承」という語彙を使わず、「継承」と「創生」を使っているのも、そうした奄美モデルの重要性を意識しているからである。そして〈メディア媒介的展開〉とはそうした文化の「継承・創生」の渦やにベクトルを含んだ説明概念なのである。

奄美島唄が曲がりなりにも、文化の継承と創生の成功モデルといわれるのは、一旦、シマの島唄から離れたからである。この点は、小川学夫がすでに1984年に、「お互いに歌い合うアシビの場のウタから人に聴かせるウタへの変化」、つまり島唄のシマ社会から離脱について鋭く指摘している。

逆にいえば、シマウタがカケウタから離れることにより、歌う人たちが一曲ずつに力を込めるようになったともいえる。つまり人に聞かせるという意識とともに、ウタに対する感情移入のあり方が深くなったのである。（小川学夫、南海日日新聞、1984.1.3、13面）

他方で、小川は、しばしば「唄掛け」の文化が失われていないことが奄

美民謡の強みであることを指摘してきた。「楽しみの唄」から「聞かせる唄」への変容、そして名瀬という文化アリーナでの切磋琢磨。そうしたアリーナで揉まれることで、奄美島唄は昇華され、アイランドの島唄となってきた。まさに奄美島唄は生成されてきたのである。他方で、それぞれの文化アリーナ間の移動・回帰があること。それが生きたうた文化として奄美島唄の文化生成力となってきた。

このように捉えると、文化生産論の狭義・広義の区別も理解しやすくなる。音楽界内での島唄の生産・教室化・組織化・大会化・録音メディア化などが、狭義の文化生産である。他方、そうした文化アリーナ間のダイナミックな対話・移動が広義の文化生産であり、それが文化生成ということである。

すでに繰り返し指摘してきたように、多層な奄美島唄が発露する文化アリーナは、島唄の変容・生成の源である。確かに、シマの「唄遊び」が島唄の原点といわれるが、それは原点であるとともに、相互交流のなかで「自分の歌」を創生していく変容・生成の原点でもある。その原点は実体というよりも、対話し立ち返るメモリーとしての準拠点である。そこには、「なつかしゃ」シマの暮らしと薩摩圧政の物語が重なり合っている。それは、各自の故郷イメージでもあり、また言語化された歴史の物語でもある。

このようにして〈苦難の呻吟歌〉は、よりそれにふさわしく聞かせるような〈作品としての島唄〉へと洗練されていく。個人唄・自由唄としての島唄の魅力は、むしろそうした、仮想・イメージ・物語への「原点回帰」という再帰的な回路にこそある。〈シマとナセとの相互作用〉は、より一般的に言えば、「じかた（地方）」と「まちかた（町方）」、田舎と都市との相互作用の運動である。島唄の特性は、実体として、静態にあるのではなく、その往還運動による生成のダイナミックな螺旋的プロセスにこそある。そして、〈シマへの回帰〉のベクトルを失っていないことが、奄美島唄を生きた民俗文化、現代的な文化として継承・創生させ続けている。現代的な文化としての奄美島唄や〈音楽としての島歌〉は、世界自然遺産の

島のうた文化として、これからもまた、たまたま来島してヴァナキュラーな「異文化」を求める都市の文化消費者を魅了してやまないだろう。

### 【補足説明】 坪山豊の父親の南洋行き

坪山の父親である正雄の南洋行きは、単なる偶然ではなく、当時の島の経済的疲弊と海外移民・移住という社会的背景のなかでおこった出来事である。宇検村からの移民については、『宇検村誌』の「第四章 農漁村の疲弊と海外移住」に詳細の経緯が述べられている。大正末期から昭和にかけて日本経済は、「戦後恐慌」「震災恐慌」「金融恐慌」「昭和恐慌」と4回の恐慌の波に襲われたが、脆弱な産業基盤しかもたなかった宇検村の農漁業集落の疲弊も著しく「慢性的に困窮な状態に置かれ続けた」という。

「大正後期以降、村民たちは経済的苦境から逃れ、より良い生活を得るために、村を離れる者が続出した。(635頁)」

「宇検村民の移動先は、南洋諸島や満州など、日本の勢力下にあった「外地」や、ブラジルなど外国にまでおよぶ。…移民先も、大正七（一九一八）年から昭和五（一九三〇）年ころまではブラジルへ、昭和五年から昭和十年ごろまでは南洋諸島へ、そして、昭和十三（一九三八）年以降は満州や外南洋へと代わっていく。(637頁)」

坪山正雄は、昭和12（1937）年1月に村じゅうの人に見送られて南洋に旅立っているから、『宇検村誌』に沿えば、南洋から外南洋へと、宇検の人びとが移動していった時期にあたる。『宇検村誌』には、細かな数字も掲載されている。昭和12年に宇検村から南洋に移住したのは3人。南洋移住者が最も多かったのはテニアン島である。内地出身者が多かったサイパン島や南洋庁が置かれたパラオ島は相対的に少なかったが、そのパラオ島に4人、南洋庁の支庁が置かれたトラック島に3人が居住している。多くは、南洋興発株式会社とその関連会社の南洋水産株式会社に雇用され

ていた (657 頁)。カツオ漁の盛んであった宇検村では、昭和に入り不漁が続き、働き手は南洋へと進出していたのである。

一方、南洋カツオ漁業への進出熱は高まり、昭和十二年には金吉丸組合から三十人も脱退者が出た。また、元魚濃丸組合員も一緒になり、この年に働き盛りの青壮年三十九人がトラック島とパラオ島へ集団出稼ぎをした。南洋で漁業を続けていく中で、南興水産に雇用されていた者も多かった (660 頁)

中村喬次の『唄う舟大工』によれば、同じ南洋にいた同村出身者の話から、正雄はトラック諸島水曜島でカツオ節製造の指導者をしていたことがわかっているから、こうした数少ないトラック諸島居住者の一人であったということだ。正雄はその水曜島で昭和 18 年に現地召集され、戦死している。

### 【引用・参照文献】

Fred Davis, (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. The Free Press= (1990) 間場寿一他訳『ノスタルジアの社会学』世界思想社

『ホライゾン』Vol.3、1996

井上忠司 (1984) 「民俗と風俗」井上俊編『地域文化の社会学』世界思想社  
指宿良彦 (2004) 『大人青年』セントラル楽器

文 潮光 (文 英吉) (1933、復刻版 1983) 『奄美大島民謡大観』南島文化研究社

加藤晴明 (2012) 「奄美のうた文化と文化変容論・序説 - 地域メディア論と文化メディア論的視座 -」『中京大学現代社会学部紀要』第 6 巻第 1 号

加藤晴明 (2018) 「地域・文化・メディアをめぐる研究方法：文化生産論との対話」『中京大学現代社会学部紀要』第 11 巻第 2 号

- 加藤晴明（2019）「奄美島唄という文化生産：島唄の教室化をめぐって（2）」『中京大学現代社会学部紀要』第12巻第2号
- 加藤晴明研究室（2020）『奄美音楽図鑑①』社会調査実習報告書
- 川田牧人（2021）「ワンが一番の笑い」『日本常民文化紀要』第36輯
- 中村喬次（1984）『南島遡行』海風社
- 中村喬次（2005）『唄う舟大工 奄美坪山豊伝』南日本新聞社
- 仲宗根幸市（1995）『琉球弧の民謡入門「しまうた」流れ』ボーダーインク
- 仲宗根幸市（1997）『琉球列島〈島うた〉紀行第1集 第1集』琉球新報社
- 仲宗根幸市（1998）『「しまうた」を追い掛けて』ボーダーインク
- 名瀬市企劃調整課（1995）『名瀬市制50周年記念要覧 名瀬創生期』名瀬市役所
- 昇 曙夢（1949=復刻版2008）『大奄美史』南方新社
- 小川学夫（1984）「奄美民謡の行方」『南海日日新聞』1984年1月3日
- 小川学夫（2010）「奄美の唄者」『講座日本の伝承文学』第九巻
- 小浜 司（2014）『島唄をあるく 2』琉球新報社
- 島村恭則（2020）『民俗学を生きる』晃洋書房
- 須山 聡編著（2014）『奄美大島の地域性』海青社
- 豊山宗洋（2014）「奄美島唄の継承活動における唄者と民謡大会の役割」『大阪商業大学産業研究紀要』第15号
- 内田隆三（2000）「故郷という『リアリティ』」成田龍一他『故郷の喪失と再生』青弓社
- 検村誌編集委員会（2017）『宇検村誌』宇検村
- ウェルズ恵子編（2018）『ヴァナキュラー文化と現代社会』思文閣出版

## 【記】

※本稿は、科学研究費（基盤研究C）、研究課題名「奄美における芸能文化の〈メディア媒介的復興〉と自尊意識再生の文化生産論的研究」（課

題番号 JP19K00230、分野：人文学、分科：芸術学)、研究代表者：加藤晴明 (中京大学)、研究年：令和元年～令和3年度、に基づく研究成果の一部である。

※本稿を執筆するにあたり、坪山豊の自伝の執筆者である中村喬次氏や実況録音奄美民謡大会に坪山豊の相方として出場した生元高男氏ら多くの奄美島唄関係者に取材させて頂いた。記して深く感謝するとともに、この論考も含めて『奄美島唄という文化生産 (仮題)』として出版した際に改めて謝辞を記したい。