

# 奄美島唄という文化生産： 大会化をめぐ試論②・武下和平論

—「百年に一人の天才唄者」の誕生—

加 藤 晴 明

はじめに

## 1 節 武下和平と島唄大会というメディアイベント

- 敬意の念をもって語られる武下和平
- 武下和平の生涯と活躍
- 「百年に一人の天才」の誕生と島唄大会の意味

## 2 節 武下島唄の源流はどこにあるのか

- うたの伝承とは：口頭伝承をめぐる先行研究から
- 師匠福島幸義と古仁屋というマチ・アリーナ
- プロデューサー山田米三と武下和平①
- プロデューサー山田米三と武下和平②
- 武下和平の島唄観：自伝から読み解く
- 音楽業界が語った武下和平：ビクターの CD から

## 3 節 中間考察：武下和平の島唄文化史の中の位置

- エピソード群からみた現代島唄の段階区分
- 武下和平と島唄の文化生産史
- 補足①：シマ唄異論・シマ唄は〈汎シマ唄〉への要素を内包していた。
- 補足②：シマ唄異論・「なちかしゃ」は記憶の中にある

## はじめに

「奄美島唄は、神秘ではない」。奄美の人びとが人為的に企図したさまざまな個人的・共同的な文化実践のなかで継承・創造されてきたのだ。筆者はこれまでの論考で、「文化生産論」の視点から一貫して奄美島唄をめぐる関係者の文化実践の営みを読み解いてきた。

NHKの奄美番組の語りでは、しばしば「神秘の島・奄美」というフレーズが使われる。2021年の世界自然遺産登録を機にますますそうした神秘を強調する言説が、定番的な奄美語り（※これをドミナント・ストーリーという）を創りあげてきているようにもみえる。奄美の自然・文化に都市の文化消費者を惹きつけるそうした“魅力”があることは誰もが認めるところである。しかし、奄美の自然も、内地の里山文化のように、〈自然・人・文化〉とが関連した人びとの営みのなかで存在し続けてきたのであって、安易に“神秘”に還元すべきではない。

奄美島唄も同様に、ただ昔のまま伝承されてきたのではない。すでに「大会化をめぐる試論①」で指摘したように、自然村としてのシマ（集落）の暮らしは変容し、マチである名瀬という奄美の大都市（ミニ東京）への島内人口の集積も進んできた。その奄美の大都市には、テレビ放送が始まる（※奄美では1963年～）前から、新聞・放送メディア（親子ラジオ）・音楽メディアなどの地方マスメディア産業が成立していた。向都離村の傾向は、昭和・平成・令和と続いている。それは確かにシマ（集落）部からマチ部への人口移動を意味するが、他方で、郷土意識の強い奄美ではとりわけシマとマチとの相互交叉が増幅することをも意味している。そこでの人の移動は一方的なのではなく、多様な双方向の関わりの拡張にもつながっている。移動は、人の交流、文化の交流、意識の交流でもある。

奄美島唄は、日本のうたの民俗文化のなかで継承と創造（※本稿では〈創造的継承〉という語彙を使っている）が比較的うまく進んできた好例といわれている。

そこには二つの輪郭がある。

**【①.文化生産の制度】文化を生み出す事業群(しくみ・アクターのネットワーク)が形成されたこと(狭義の文化生産)**

通常、音楽をめぐる文化生産論は、音楽産業内での音楽生産にかかわる関係者たちの活躍や意味創造的な相互作用に着目してきた。これが狭義の文化生産である。アーティストと消費者の間、あるいはアーティスト作品と商品化の間で、産業の論理・資本の論理・収益の論理だけではなく、文化産業のなかや周辺が、つまり「界」が文化的価値を創造し、それをコンテンツとして文化消費者に届ける多様な営みが実践される。その営みがさらに文化を拡張していく。文化生産論とは、人(仲介者)・制度・メカニズムに注目して文化の生成過程を描く視点である。

奄美島唄でいえば、奄美民謡大賞を主催する南海日日新聞社、島唄の録音メディア化を担ってきたセントラル楽器、奄美島唄の継承のための大会や全国大会への登竜門を担ってきた日本民謡協会奄美連合委員会、公民館島唄講座、個人島唄教室などがそれにあたるだろう。さらに島唄を楽しむ場を商業として提供してきた島唄郷土料理店(※沖縄の民謡酒場のようなもの)もこれに入るだろう。こうした島唄の文化事業を担うアクター群は、奄美島唄の「界」を形成している。

**【②.文化のアリーナ(人ネットワークの場)】島の文化を楽しむ人びとの交流が盛んだったこと(広義の文化生産)**

文化の「界」のさらに周辺や裾野には、よりゆるやかでインフォーマルな人びとの文化実践がある。そこにはまず具体的な島唄の交流である歌掛けや披露の実践がある。生活のなかで島唄の掛け合いを楽しんだり、口ずさんだり、さらには、儀礼や余興の場での島唄の披露がある。それらは、島唄を担う人びとのインフォーマルな「界」、いわば人ネットワーク＝サロンのようなものである。そうした場は、島唄を「なちかしゃ」な奄美の音の原風景として感じる人びとの感覚の源泉である。そうした狭義のフォーマルな事業としての島唄「界」の外にひろがる、インフォーマルで非事業的な「界」が広義の文化生産であろう。文化を生産・享受する裾野

であり、文化実践の厚みのようなものである。

筆者は、奄美の北部で開催された朝花節大会を見学していた時、子供達の島唄に頷き拍手する年配者たちの静かな熱気に、「これが奄美の島唄を支えている地域に根ざした文化の裾野なのか」と、奄美の島唄文化の厚みを感じたことがあった。そうした聴き手の存在もまたその裾野を支えている。と同時に、島唄大会は、メディア事業として狭義の「界」を形成している。

こうした狭義・広義の文化生産のプロセス（文化実践）を通じて、奄美島唄は継承を続けてきた。それは、単に以前の民俗文化をそのままの形で持続させるという意味での〈保存的伝承〉ではなく、〈創造的継承〉のプロセスである（※筆者は、民俗文化の社会史を「伝承」と「継承」、さらに〈保存的伝承〉と〈創造的継承〉に分けて理解している。）。

そしてその〈創造的継承〉の契機には、有名唄者とメディアとの関わりがある。また唄者を排出する文化装置としての島唄イベント（※メディア産業や協会・行政などが主催するメディアイベント）がある。本稿では、伝記が出版されている武下和平氏に焦点をあてて、文化生産論の視点から奄美島唄の〈創造的継承〉のプロセスを紐解いてみたい。

（※本稿でいう奄美島唄は、集落の群唄（ぼれうた）としての八月踊り唄ではなく、個人唄としての三味線島唄のみを対象にして論じている。）

## 1 節 武下和平と島唄大会というメディアイベント

### ●敬意の念をもって語られる武下和平

奄美島唄について何の予備知識もない筆者が最初に奄美入りしたのは2004年3月。親子ラジオの研究をしていた博士後期課程院生と一緒に、初めて鹿児島から奄美へ飛んだのである。小さなプロペラ機から大海原を不安げに見下ろしたのを覚えている。知り合いの研究者に紹介していただいた地元の高校教師の案内で、小料理店で島唄を聴く機会に恵まれた。2002年にデビューして話題となった元ちとせのエピソードから、「島唄」

という言葉だけは知っていたので、聴いてみたいとお願いしたのである。といっても、南の島々の民謡＝「島唄」程度の認識であった。その時は、その教師の方が、店にわざわざ島唄が上手な方呼んでくれたのであった。

そうした奄美との出会いをきっかけに、離島なのに妙に都会的な部分もあり、また南の島なのに不思議な影がある島が気になり、2008年から「奄美を研究する」ことが始まった。文化とメディアという関心であったことから、当然、予備知識ゼロでスタートしても、武下和平氏や坪山豊氏・築地俊造氏・小川学夫氏という名前に出会う。

とりわけ、「百年に一人の唄者」という形容が掲げられた武下和平氏(1933～2020)については島唄「界」やその周辺の方々からは、必ず「畏敬の念」をもってその名前と偉大さが語られる。「天才です」という語りにはしばしば出会う。「現在の奄美の島唄は、全て武下流です」と言い切る語りにも出会う。そこには、現在の北部のカサン唄も含めて、たぶん何らかの影響を受けているという意味あいが含まれているのだろう。還暦を過ぎてから発売された「武下和平 東節の心」(ビクター)にも、やはり「百年に一人の唄者 武下和平」というコピーが掲げられている。このコピーは、武下和平氏が奄美・名瀬の島唄「界」に導いた山田米三氏が生み出した名台詞である。そして「百年に一人」の語彙は一人歩きしだす。

奄美3世の研究者でもある清真人がまとめた『唄者 武下和平のシマ唄語り』(2014)の冒頭でも以下のフレーズが高々と掲げられている。「現在の奄美の島唄は 元をただせば全て彼に行く着くと畏敬の念をもって語られる “百年に一人の唄者” 武下和平」。

奄美島唄の内容について専門外の筆者は、島唄「界」の方々に、「武下和平の何が、どこがすごいのか？」という素朴な質問を繰り返し問うてきた。(※「界」は、ハワード・ベッカーのアートワール論を意識して、島唄界ではなく、島唄「界」と「」をつけて使用している。)

ある高齢の島唄関係者は、瀬戸内町の野外舞台に立った武下の島唄は、耳に入った途端「思わず振り返った」と、武下島唄との出会いの衝撃の大

きさを語る。「小学校のころから、地元では学校などの舞台に立って島唄を唄ったという思い出話もあることから、地元周辺では幼少のころから唄の上手い少年として知られていた。父親の従兄弟は、有名な唄者の福島幸義である」こうしたエピソードが、島唄「界」の周知の事実のように語られる。

筆者が「現在、地元で有名な唄者と比べても違うのですか？」と質問を投げかけると、「格が違う」という答えが返ってくる。また、ある教室を主催している唄者は、「雲の上の人」、「私たちと親しく飲んだりしてはいけないほどの人」と位置づける。武下氏は、まさに奄美島唄「界」のなかで「畏敬の人」である。坪山豊氏の自伝を世に出した中村喬次氏は、「天才武下・地才坪山」と評した。坪山島唄が、奄美島唄の〈叙情化〉という坪山ターンの主役であるとすれば、武下氏もまた奄美島唄の革命児だったことになる。現代島唄は武下氏から始まった。武下ターンともいうべき武下島唄の画期性については、「畏敬」の念とともに、おおよそ次のような語りの輪郭に出会う。

「たぐいまれな美声と高音」、「こぶしの技巧」、「(それまでの島唄は、表現として曲中でのテンポが一定しないものであったが) 拍子が一定」、「前奏・間奏の開発。これにより、弾きやすく、習いやすくなり、また合奏ができるようになった。」

こうした、拍子の一定化や定型的な前奏・間奏の開発などは、島唄に西洋音楽とも共通するような合理性をもたらし、島唄の新たな、文字通り近代的な伝承の道を開いたということだ。(※拍子については、武下島唄の特徴として後述する。)

武下島唄の伝播力を象徴するエピソードも紹介しておこう。大島南部の東節と対比される北部笠利地域(ササン唄)のある唄者は、武下氏のレコード(昭和37年の「武下和平傑作集」だと思われる)を繰り返して聴いて練習したという。レコードの回転数を下げて三味線を練習した唄者もいた。また、喜界島で長く島唄教室を営んで、何人もの奄美民謡大賞受賞者

を輩出した安田民謡教室の主宰者である安田宝英氏(1927～)は、武下島唄を学んでいる。喜界島にもともとあるシマ(集落)唄ではなく、武下島唄が、大島南部という地域性を超えて伝播する好例である。また魚の行商の車が、武下氏の島唄を鳴らしながら奄美の島中をかけまわったという。

こうしたエピソードが物語るのは、武下島唄が奄美島唄のひとつの「標準」となったという社会的事実であろう。もちろん、それが奄美島唄の全てではない。坪山島唄をめぐる解釈のなかで、筆者は、「自分の歌」を求めて創意工夫する唄者たちの創造性について触れた。名瀬というマチで、生まれジマ(集落)から出てきた唄者たちが、互いに競演・交流しながら、切磋琢磨してそれぞれが自分流の島唄を創造していく。その競演・交流のアリーナとしてのマチの重要性を指摘した。奄美島唄は、〈創造的継承〉を続けてきたというのが筆者の島唄観である。その意味では、武下島唄は絶大なインパクトをもった「標準」=〈汎シマ島〉となったが、どこまでもある時期の典型的な島唄のカタチである(※汎シマ島は、島添貴美子の博士論文中の造語である「汎ヒギャ節」をヒントにしている。2006、121～136頁)。その洗練された島唄は、それゆえ模倣され、そしてまた逆に意図的な差違化による個性的創造をも生み出してきた。「標準」をそうした一つの通過点として捉える必要がある。

### ●武下和平の生涯と活躍

武下島唄の“内容”の卓越性について、シマ唄素人の筆者に書く資格はない。筆者の関心は、「百年に一人」の天才といわれる唄者を生み出した社会的メカニズムにある。

まず、武下氏の自伝をもとにライフヒストリーを簡略に整理しておこう。

表：武下和平の生涯と活躍

年	年齢	内容
1933	0～	加計呂麻島の諸数集落の深浦で生まれる。父親は小作。福島幸義（武下の25歳年上）は、父親の年下の従兄弟。福島は当時、瀬戸内でも有名な唄者の一人であった。
1940～	7～	小学校のころ父親の三味線で練習
1945	12	小学校6年に福島から詩吟・鳥唄を習う。古仁屋の民謡大会に初出場
1946～		中学の時に、福島の囃子方を務める。
1949	16～	篠川で大工見習い⇒沖縄で大工仕事⇒家具仕事
1953	20	実家に帰る。
1953?～		古仁屋で大工：大工の祝い事で鳥唄を披露するうちに評判になり、頻繁に宴会で唄う。
1960	27	奄美民謡大会（名瀬・大正寺） ⇒山田米三氏が大会録音を店で流す「百年に一人の唄者」の看板 全国芸能大会の選抜大会（大島高校・講堂）
1961	28	文部省主催第十六回芸術祭全国民謡大会（日本青年館・10月）奄美チームの一員 凱旋民謡大会（11月・名瀬・古仁屋） 千代田生命保険外交のサラリーマン（古仁屋営業所）に ⇒名瀬営業所へ。
1962	29	レコード『武下和平 傑作集』
1967	34	宮田暉司会NHK「ふるさとの歌まつり」出演 ⇒沖永良部支部長へ
1972	39	千代田生命名瀬支部長
1974	41	武下流民謡同好会
1982	49	佐賀支社南営業所所長
1983～	50	千代田生命神戸支社・兵庫営業所所長
1984	51	武下流関西同好会
1993	60	武下流東京同好会…この時期あたりから鳥唄愛好者が増え出す。 武下和平リサイタル（於：奄美振興会館）
1996	63	武下和平五十周年記念講演（日本青年館）
1998	65	瀬戸内同好会
2020	87	尼崎で逝去

武下氏の少年時代や福島幸義氏との出会いについては、すでに民族音楽研究者である島添貴美子の詳細な研究がある。島添の博士論文「奄美シマウタにおける伝統の再帰と創造」（2006）は、武下鳥唄だけではなく、本稿で主題にしてきた奄美鳥唄をめぐる文化生産そのものについての最もすぐれた先行研究である。鳥唄の創造における大会というメディアイベント



や録音メディアに着目し、「メディア化」(※筆者は、〈メディア媒介的継承〉という語彙を使ってきた)について、筆者の研究の10年以上も前に論述しており、優れた先駆的研究となっている。

島添は、武下自身に直接インタビューをし、その幼少期を次のようにまとめている。

福島氏が諸数で三味線歌を教えるきっかけは、武下氏が諸数の児童会の会長として年寄りのために喜ぶことをしようと、海軍からもらいうけた大きなパイで風呂をつくって、児童会で風呂焚きをしていた時のことだった。風呂焚き当番にあたった武下氏に、福島氏が風呂に入りながら、「和ちゃんは、詩吟したことないか」と尋ねた。「今夜おいで」という誘いに、いってみると、福島氏は、武下氏に詩吟の歌詞カードを渡し、「ちょっと稽古してみようか」ということになった。武下氏は、一人だけ稽古するのはもったいないから、児童会で集会所を借りて始めたという。…そこで、児童会の家から、一杯ずつ石油をあつめてランプをつけ、集会所の黒板に歌詞を書いて習った。そうするうちに、子供たちの両親や兄弟たちも、稽古の日の夜になると集まり、詩吟だけでなく三味線歌をやるようになった。こうして、武下氏は、福島氏から詩吟や三味線歌の師事を受ける。

武下氏は、「島うたをよくする中学生」として知られるようになり、福島氏と一緒に加計呂麻島のシマジマをまわって歌をするようになる。…二人のシマまわりは、まさに歌を聞かせるためのものであった。武下氏によると、「その頃の歌は、歌掛けというよりも、歌を聞かせてくれという時代だった」。(島添貴美子、2008、143～144)

こうしたエピソードは、武下氏の自伝でも語られているほか、部分的には島唄に関わる人びとの間でひろく語り継がれている。

## ● 「百年に一人の唄者」の誕生と島唄大会の意味

武下氏をよく知る吉永忠孝氏は、そのデビューの島唄大会を次のように位置付ける。

武下さんは、昭和三十六年に行われたシマ唄大会に初出場して、一躍名をあげました。その当時は、田舎から名瀬の大会に出ることはよほどの実力がなければ不可能でした。至難の業であったのです。その大会デビューは、「瀬戸唄の武下和平」から「奄美の武下和平」になった瞬間でした。(武下和平・清真人、2014、158 頁)

この記述が重要なのは、武下氏の島唄の交流領域が、瀬戸内エリアのマチ・アリーナから、名瀬のマチ・アリーナに移ったことである。つまり集落に準拠した唄者、島南部で名をはせた唄者から、奄美大島を代表する唄者になったことだ。つまり、武下島唄は、東（ヒギヤ）節を代表とする島唄としてではあるが、その影響力という意味では奄美島唄を代表する「標準」島唄として聴かれることになった。奄美大島の島唄をめぐる文化的な磁場・文化的コンテクストにおいて、武下島唄がそうした位置をもつ芸能として定位したという社会的事実こそが重要である。

当時の瀬戸内町古仁屋と名瀬市との距離感は今とは異なる。吉永氏は、武下氏の名瀬デビューの10年あまり前の昭和20年代では、両者の行き来は船舶によりものであり、本土復帰後でもバスで4～5時間かかるという距離の大きさを指摘している。つまり、当時の名瀬市の文化的な地位は、今の私たちが想像する以上のものであったはずである。入り江入り江に孤立して点在するシマ（集落）からの距離の大きさや、政治・経済・文化の集積における卓越さからみても、名瀬のマチはある意味では大島郡のミニ東京として機能していたのである。

大正寺で開催された奄美民謡大会が、武下氏の名瀬でのデビューとなる。その大会の唄を録音した山田米三氏は、自ら経営する土産物店ニュー

グランドで毎日大音響で流した。録音機の横には、「百年に一人の唄者 武下和平」と大書きした看板が立てられていた。誰がそう決めたんだと問う客に、米三氏は、「俺だ」と動ぜずに答えたという(武下和平・清真人、前掲諸、178頁)。もちろん、武下和平氏の島唄のすばらしさもあるが、文化生産論的な視点からは、「百年に一人」というキャッチコピーも含めたこの米三氏のプロデュース力が重要である。

この大会の翌年、武下氏は東京で開催された「第十六回芸術祭全国民謡大会」に奄美チームの一員として出演する。その凱旋大会について、武下氏を世話していた山田米三氏の妻である山田さかえ氏は、米三氏の取り組みについて次のように述べている。それはまさに島唄のイメージ向上の「仕掛け」に満ちた芸能イベント企画だった。そこからは、米三氏のプロデュース力の巧みさが浮かび上がる<sup>(注1)</sup>。

夫は名瀬の映画観の東映にかけあって、そこを会場とすることを承諾させ、ツテを頼ってさまざまな人を、大きな紙の花輪をご祝儀に寄せるよう口説き、東映映画館のまわりをぐるりとこのシマ唄大会を祝う花輪で取り囲むようにしました。…派手やかな大宣伝をおこなうことでシマ唄のイメージに一大変化を引き起こす作戦を思いつき、それを実行してしまう、仕掛け人精神のようなものをたいへん強くもった人でした。(前掲書、150頁)

山田さかえ氏自身の記事に加えて、さかえ氏にインタビューした島添もまたその論考でサカエ氏の語った内容を次のように紹介している。

主人は、武下和平を売り出したいために、映画館を借り切ったのです。(当時の名瀬市には)東映という映画館がありました。中央通り商店街の人たちの中には、主人と同じ宇検村の人たちがいましたので、「僕

が民謡大会するから、武下和平に花輪を出してくれ」と頼みました。その当時、武下さんまは古仁屋の一大工に過ぎませんでしたし、東京の大会へ行ったのも武下さんだけではありませんから、演出したのです。そして、入場料をとって、独演会をやりました。独演会は大成功でした。武下さんは、彗星のごとく、芸能人みたいでしたね。名瀬を皮切りに古仁屋でも、武下和平の東京芸術祭にいつた公演だといって、興業したのです。主人から聞いた話では、古仁屋では「わきゃ（私の）シマの和平が有名になった」と言われていたそうです。（島添貴美子、2006、146～147頁）

当時の最大のメディア娯楽の一つであった映画館を借り、大量の花輪で取り囲まれたこの大会は、マスメディア論の語彙を使えば、まさにメディアイベントや擬似イベント（※D・ブーアスティンの造語）の好例でもある。こうした演出は、島唄それ自体の文化的な地位を持ち上げることになった。逆に言えば、島唄は、それ以前の地位は高いものではなかったということである。さかえ氏もそのことを的確に述べている。

舞台の上からたくさんの聴衆にマイクを使って都会の歌謡ショーのようにシマ唄を唄い、またそれを聴いて楽しむなどということは、奄美では誰も思ってもみなかった時に、それを敢行したのです。それまでは、大きな会場を使う場合でも、せいぜい名瀬にある唯一のお寺大正寺か、学校の講堂で、聴衆もシマ唄好きのごく限られた人たちだったのですが、この凱旋公演の瞬間から、シマ唄は奄美が誇る最大の歌謡芸術に引き上げられ、シマ唄大会は名瀬や古仁屋の大ホールで、島中の人々の注目の中で開催される奄美最大のイベントの一つになったのです。（武下和平・清真人、2014、150～151頁）

以上の語りが明らかにしているのは、武下和平氏が一人の島唄のうまい

大工から奄美を代表する唄者としての位置へと駆け上がっていくプロセスにおける、山田米三氏のプロデュース力である。まさに、メディアイベントが、ある意味ではマイナー文化であった島唄文化をポピュラーな「歌謡芸術」というジャンルに、そして一人の唄者をスター唄者へと押し上げていったのである(※擬似イベントという語彙を造詣したブーアスティンは、有名性やスター・システムの役割についても指摘している)。北米におけるカントリーソングがラジオというメディアによってジャンルとして成立したように、奄美島唄は、メディアによって、奄美が誇る文化ジャンルへと昇華されていった。

山田米三氏のプロデュースは、武下流の創設の契機にもなっている。武下氏の島唄教室は、奄美島唄で唯一「流」名乗っている。この「流」を勧めたのも米三氏であった。そのことを「とやかく言われる」ことを承知で「流」に踏み切った目的について、さかえ氏は次のように説明している。

武下さんに「武下流」を開けと口説いたときも、夫が一番考えていたことは次のことでした。今、内地の奄美出身者は奄美に誇りを持って、みなバラバラで、肩身の狭い、縮んだ心で暮らしている。そこへ『武下流』という大のほり旗を立て、大島でも、喜界島でも、徳之島でも、与論でも沖永良部でも、また大島の笠利でも瀬戸内でも、とにかく「武下流」が好きな人は、どこの島の人でも「武下流」の下に一つになって、シマ唄を誇りをもって歌えるようにしようじゃないか、歌って元気になり奄美人の誇りを取り戻し、バラバラの状態から仲間がこんなにいるんだという自信で明るく強くなろうじゃないか、と。(武下和平・清真人、2014、151頁)

また、武下氏自身も、自伝で「流」の創設について次のように述べている。

そこなんです。米三さんでした。まず「流」ということをいったのは。「和平、あまえは『武下流』でいけ、それを創らんとシマ唄は後継者が育たんで滅びる。シマ唄が滅びんためには、おまえが「武下流」を創るほかないんだ」、と。昭和四九年のことでした。名瀬で「武下流民謡同好会」を発足させたのが。

…武下流は、たしかに「ヒギヤ曲げ」だけど、しかし、武下和平の歌い方を共通のお手本にする「流」である。「流」だから合奏はできるわけですよ。合奏という発想が生まれて、「教室」という発想も成り立つ。それで生徒・お弟子さんという関係も生まれ、流れも生まれ、後継ということが安定してくる。たくさんの方が、安心して、奄美のシマ唄の世界に近づけるようになり、参加できるようになる。(前掲書、187頁)

メディアプロデュース力が遺憾なく発揮された島唄大会が、そのメディア空間で催される文化イベント自体の評価を高め、そして出演者の社会的評価をも高めていく。もちろん武下和平氏という不世出の唄者の唄の「卓越さ」は言うまでもない。ただ文化生産論の視点から重要なのは、その島唄の本質を語るのではなく、文化が生産されるメカニズムである。名瀬大正寺で開催された奄美民謡大会、そして凱旋民謡大会などのメディアイベントが、奄美島唄と武下和平氏を社会的に生み出した一つの契機になった。プロデュースの大事さを一番わかっていたからこそ、山田米三氏は、凱旋公演を映画観で企画し、さらに「武下流」という「制度」つくることを武下氏に勧めたのではないだろうか。

## 2節 武下島唄の源流はどこにあるのか

### ●うたの伝承とは：口頭伝承をめぐる先行研究から

武下島唄の登場は、奄美島唄の社会史の中での革命的出来事だが、それは個人的創造性のたまものではあるが、他方で突然変異としてあるわけではない。ある社会的環境、社会的実践の「界」の中から生まれたと考える

べきだろう。坪山島唄についての拙稿でも主題化したのが、奄美島唄は、戦後、ある段階段階で、他者の準拠となるような優れた唄者を排出してきた。そして、その革新的ジャンプの舞台としての名瀬というマチ・アリーナの重要性も指摘した。シマごとの唄であった奄美島唄は、名瀬というマチの唄になることで、マチにある文化装置としての大会や録音メディア制作を経ることで、そしてマチに出た唄者が出身のシマの「なちかしゃ」の記憶と対話することで、個人的にそして集団的に洗練され創造されてきたのである。

本稿では、アリーナという語彙を、一つにはインフォーマルな島唄交流のネットワークという意味で使っている。島唄は、冠婚葬祭や家の新築などの儀礼の場で、また歌掛けという遊びの場で享受されてきた。それは、インフォーマルな交流の場である。そうした交流の場が、奄美島唄という文化の裾野を形成している。

これに対して、文化生産的なアリーナは、フォーマルな制度・しくみを指示する語彙として使っている。録音メディア生産を担う音楽産業、そこには、プロデューサーというゲートキーパーがいる。またメディアイベントを主催する地元マスメディア、そして公民館の講座や個人教室も制度としてのメディア事業である。また小川学夫氏や著名な郷土文化研究者なども入るだろう。そうしたアクターが、奄美島唄「界」を形成しているのが名瀬マチというアリーナである。

このマチ・アリーナの存在は、民俗文化の〈創造的継承〉にとって極めて重要である。坪山豊氏も武下和平氏も、築地俊造氏も、名瀬というマチ・アリーナに出てきていることは、奄美島唄の〈創造的継承〉の社会史を考える際に見過ごすことはできない。

筆者のシマとマチというステージ論とは少し焦点は違うが、文化の〈創造的継承〉を他の学問的視点からも考察しておこう。具体的には、民俗文化の口頭伝承についての研究である（※奄美島唄も文化のジャンルとしては口頭伝承文化である。）。この口頭伝承に関する先行研究は、拙稿「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学的視座 -」(2012)でも紹介しているが、改めて整理しておこう。

拙稿では、口頭伝承といわれてきた奄美島唄の伝承を、広義の伝承と狭義の伝承に分けて扱っている。広義の伝承は、奄美島唄が、生まれ育ってきたわきやシマの生活の中に埋め込まれた自然な伝承(狭義の伝承:もちろん、そこでも模倣する・教える・競う・他所シマの唄者と競演するなどの営みはあった)から離れて、大会化(ステージ化)・習い事化・録音メディア化など、文化生産や〈メディア媒介的展開〉による伝承である。広義の伝承では、唄い手と聴き手を媒介する仲介者も含めた文化装置とでもいえる仕組みの媒介があった。広義の伝承は、意味内容をより明確にするためには、継承や〈創生的継承〉と言った方がよいだろう。(※筆者は、こうした〈創造的継承〉の研究は、文化社会学、あるいはより積極的な言い方をすればメディア文化社会学によるアプローチから解明することができると考えている。)

民俗文化のモダン化やメディア化を含意とする〈創造的継承〉対して、いわゆる従来から伝承という語彙によって意味されてきたものは狭義の伝承にあたる。それは、古くからの文化の固形的保持、つまり〈保存的伝承〉にあたる。もちろん従来の伝承論でも、文化の変容は指摘はされている。

民俗学の平山和彦は、民俗学の最も重要な基本概念の一つが伝承だという(平山和彦、1992)。平山は民俗学固有の主題として、伝承と慣習そして信仰をあげたうえで、伝承は、社会学や文化人類学にとっての重要な概念ではないが、民俗学の基本概念であるという。ただ、その一方で、柳田國男や折口信夫にも本格的な伝承論はみられないという。

平山は、和歌森太郎や務台理作の伝承論を引用しながら、伝承について以下のように整理している。

- ・伝書には、口頭伝承と動作伝承、所作伝承がある。
- ・伝承には、型もしくは様式が存在が重要である。
- ・伝承とは行為である。



- ・三世代以上もその土地にとどめられるような性質の行為や口碑、観念である。
- ・日常的な家庭生活の場における伝達と継承は、①日常的な接触と交流、②受容、③親密な共同感情を条件としている。
- ・人口の激減、規範意識や価値観念の伝承に動揺が生じれば、個々の伝承や慣習も動揺し、それらが変型したり、時には途絶する。

務台も伝承という言葉は本来動詞であったと述べているように、伝承は基本的に行為である。したがって口頭伝承も「話す」「語る」という側面では行為なのである。…伝承とは、基本的には人と人との間に展開される行為なのだというべきであろう。(平山和彦、1992、39～41頁)

平山の伝承論は、伝承はモノではなく行為として実践されるという伝承行為論の考え方である。同時に、伝承の基盤としての伝承母体の変容も視野に入れてはいる。しかし、伝承が続いてく行為のメカニズムそのものについては触れていない。口頭伝承のような文化がどのようなメカニズムで世代継承されていくのか、そうした主題は民俗学ではなく、教育・学習理論からアプローチされてきた。

学習・継承に関してはジーン・レイヴとエディエンヌ・ウェンガーが提唱した「正統的周辺参加論 (LPP)」が広く知られている。新規参加者がやがて古参者になっていく過程での学習は、共同体という文脈での社会現象であり、共同体実践を通じて獲得されていくという理論である。

レイヴらに依拠しながら、こうした主題を身体の構築学として展開したのが福島真人である。福島が主張したのは、身体に関わる技法というものは、教室的な世界やプログラム化された教育ではなく、ひろい意味での社会的ネットワークの相互作用を通じて獲得されていくという視点である。つまり技能や発達はひとつの社会的共同作業である。身体に関わる技能

は、社会的に構築されるという。

つまり熟練もまたここでは、単にあるタスクについて、主体が持続的にスキルを向上させていく単線的な過程というのではなく、社会的ネットワークの中での相互作用を通じて、変化していく過程として捉えるという、大まかな視座が措定される事になるのである。(福島真人、1995、18～19頁)

福島が準拠しているレイヴらの正統的周辺参加論では、徒弟制度のような世界では、学習が実践共同体への参加過程であり、新参者は、共同体の社会的文化的実践の十全的参加に移行することで知識や技能を身につけていくことを主張していた。さらに、そうした固有の実践共同体への参加が、人のアイデンティティを実現していくと考える。

平山らの民俗学の伝承論、そして学習理論としての正統的周辺参加論や身体構築学、この二つの知が示唆しているのは、身体にかかわる技法（身体文化）の伝承における社会的な行為実践の地平の重要性である。それを奄美島唄の地平に適用するなら、奄美の古層文化としてのうた（歌謡）の伝承を捉える際には、共同体の社会文化的実践が重要だということになる。シマ（集落）の唄としての奄美島唄は、そのようにして伝承されてきた。これは、「奄美島唄は、シマ（集落）のうたとして、古くからの伝統として大切に受け継がれてきた」といった言説に回収されることになる。

だが、「古くから受け継がれてきた伝統のうた」と語るだけでは、奄美島唄の段階的な革新の社会史、本稿で焦点を当てている武下和平氏の島唄の革命的な創造は説明できないことになる。島唄「界」と唄者それぞれの個人的な創意工夫の関係をもうすこし掘り下げてみよう。

### ●師匠福島幸義と古仁屋というマチ・アリーナ

子弟関係という点では、武下氏は福島幸義氏の弟子という位置付けになっている。福島氏は1905年(明治38年)生まれであるから、1933年(昭和8年)生まれの武下氏の28歳ほど年上ということになる。文化庁の補助事業として鹿児島県が編纂した奄美島唄保存伝承事業実行委員会発行の『歌い継ぐ奄美の島唄』では、次のように紹介されている。

武下和平、朝崎郁恵の師匠で、現代島唄の先駆者であり、かつ巨匠である。シマジマを歩いて、古老より島唄を掘り起こし現在へつないだ功績は顕著である。昭和31年、地元の代表的レーベルセントラル楽器のレコーディングにも参加し、昭和46年、公民館島唄教室の初代講師も務めた。奄美の島唄の歴史を語る上でも欠かせない大御所である。もともと同氏は詩吟を学び、武下や目の不自由な唄者、柳茂樹らにも詩吟を伝授した。(奄美島唄保存伝承事業実行委員会、2014、19～20頁)

前述したように、武下氏が父親の従兄弟である福島幸義氏に、小学生から詩吟と島唄を習ったことについては、自伝『唄者 武下和平のシマ唄語り』の中で武下自身が詳しく書き残している。武下氏は、三味線を弾き島唄好きだった父親の影響で三味線を弾き始める。そして小学校の時(※自伝では終戦直後、小学校6年という記述があるので、武下氏が12歳くらいということになる)に、集落の集会所で詩吟と島唄を習い出し、中学の時には、祝い事や行事の場で福島氏の囃子方をやるようになった。小学校6年から中学3年間とすると、ほぼ4年間福島氏の島唄の影響下にあったことになる。

中学を出た武下氏は、篠川集落での大工の修行や沖縄での大工仕事・家具仕事などを経て、奄美の日本復帰後に再び奄美に戻り、古仁屋で大工仕事に就く。

大工をすると祝宴続きの生活になるわけです。ほら、今日は地鎮祭だ、棟上げだ、床柱を立てる日だ、とお祝いばかりでしょ。そしてお祝いには必ずシマ唄を歌っての宴会がつきものです。だから、私は大工をしながら、ますます唄祝いもするようになったわけですね。宴会で呼ばれては歌った。…そのうち武下と和平は同じ人間だということが知れ渡っていった。宴会に呼ばれては歌うことがますます頻繁になっていった。…古仁屋で戦後復興にうまく乗って商売を成功させた金持ち連中は、…夜はその儲けた金で毎日が唄会の宴会ばかりという暮らしだったんですよ。そこにも呼ばれてね。(武下和平・清真人、2014、174～175頁)

また同書に、「三つの記憶を刊行のお祝いに」という論考を寄稿している義永忠孝氏は、当時の古仁屋の歌掛けの社会的文脈と唄者武下和平氏の誕生についての次のように描いている。

福島幸義さん（明治生まれ）は、武下さんの叔父であり師匠でもあります。武下さんにとって勝島さんはヒギヤ節の先輩として兄弟子のような関係にあったのではないかと思います。当時の奄美はアメリカ軍の信託統治下であり戦後復興の真最中でしたから、勝島さんは本職の消防職員として、武下さんは大工職人としてまず働き、夜は得意のシマ唄の修業を重ね、唄者として不動の存在になるのです。…芸能でもスポーツでも、何事でも成長するには稽古相手が「上手」であることが鉄則でしょう。古仁屋には、唄好き仲間が多士済々で、毎晩のようにその方々が集まっては歌掛けをしていました。武下さんは歌掛けに恵まれ、まさにそれが格好の稽古の場になり、武下流「ヒギヤ節」を完成させるにふさわしい環境となったのではないかと推測するのです。(前掲書、158頁)

義永氏のこの指摘からは、実践共同体としての古仁屋の歌掛けの世界というアリーナの存在と、個人的な創意工夫との両面が描かれていて興味深い。また、武下氏の語りを自伝としてまとめた清真人は、武下氏という唄者の誕生を次のようにまとめている。

そういうふうには有名になっていったんですね。…奄美の人々の生活のなかの祝い事や宴会にぴったり寄り添って、そこで歌われ、聴かれ、その評判が一人の歌好きの青年をだんだん一人前の「唄者」へと成長させ、いわば人々の共有財産、シマの共有財産として確立するというの。自分たちの唄者を自分たちで育てていく。シマという共同体がシマ唄も唄者も生み出して育てる。(前掲書、175頁)

ここで確認しておきたいのは、このように古仁屋の島唄アリーナの存在が、武下島唄の形成に大きな役割を果たしたと推測できるということだ。つまり、古仁屋というマチの島唄アリーナが武下和平氏の島唄の洗練と創造に大きく寄与した。古仁屋というマチは、そもそも瀬戸内地域の各シマから移動した人々や鹿児島からの寄留商人の街であり、地元では「古仁屋は合衆国です」という言い方さえされる。武下氏も、今日から見て懐かしい島唄の歌い手でもある勝島徳郎氏も、その古仁屋というマチにいて交流していた。

武下氏と同時期に古仁屋にいた勝島徳郎氏(1921～2003)も、出身は瀬戸内町の古志という集落である。勝島のアルバム『島語れ』の中のプロテール紹介によれば、20歳の頃に、管鈍集落の節勤太郎に師事、さらに妻の母親から宇検村の古い集落の島唄を数多く学んだという。その勝島氏も30歳、つまり1951年くらいの時に古仁屋に出て消防署に勤務を始めている。武下氏が古仁屋に出るのが1953年であるから、ほぼ同時貴に古仁屋にに移住したことになる。勝島氏も、古仁屋で福島幸義氏、武下和平氏と交流を重ね、唄者として全島に知られるようになったという。

このように、古仁屋はヒギヤ節といわれる南部奄美の島唄の歌手のアリーナを形成していたのである。古仁屋のヒギヤ節アリーナは、いわば正統的周辺参加論でいうところの実践共同体のような存在であったのだろう。

表：奄美島唄の〈創造的継承〉の3アリーナ

シマ・アリーナ	マチ・アリーナ	ミヤコ・アリーナ
シマ（集落）	名瀬	全国（東京）
シマ唄	マチ唄	ミヤコ唄
シマ唄	島唄	島歌
シマ唄	汎シマ唄	汎島唄
生活島唄	メディア島唄①	メディア島唄②
歌掛け遊び	歌掛け遊び	—
—	文化生産の制度（地方）	文化生産の制度（全国）
—	音楽産業	音楽産業
—	マスメディア	マスメディア
—	研究者・知識層	研究者・知識層
教室	教室	教室
・・多数・・	武下和平・坪山豊 築地俊造	朝崎郁恵 里アシナ
※複数の奄美島唄がある。その分類表である。 ※シマと名瀬の間に、古仁屋が入るが、表をシンプルにするために、あえて3アリーナに凝縮させた。 ※シマ唄・マチ唄・ミヤコ唄という言い方は、奄美郷土史研究家の森本眞一郎氏の発案である。		

そして、そのことは、武下島唄が瀬戸内町諸数集落の唄のシマ唄ではなく、古仁屋というマチの島唄であることを意味する。そもそもその師匠である福島幸義氏は、シマジマを歩いて古老から島唄を掘り起こして自分の島唄をつくりあげ、古仁屋では有名であったという。つまりこの現代島唄の先駆者からにして、古仁屋というマチ・アリーナが生み出す島唄（いわば〈汎シマ唄〉）の体現者であった。確かに、福島氏も武下氏も瀬戸内町の離島、加計呂麻島諸数集落出身の唄者という意味ではシマ出身の唄者なのだが、その唄が洗練されていく社会的コンテクスト（文脈・磁場）は、少なくとも瀬戸内町というマチの島唄アリーナである。それゆえ、奄美島

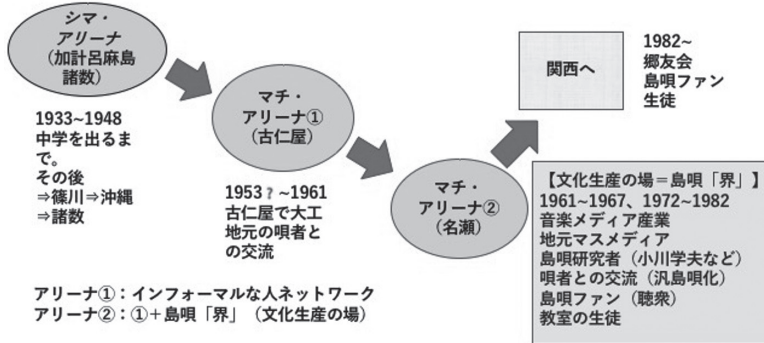
唄を集落唄としてのシマ唄というなら、それは実体としてのシマの唄なのではなく、マチのアリーナのなかでそれぞれの唄者が記憶としての生まれジマの暮らしとの対話、あるいはシマ・イメージとの対話のなかで構築するシマの唄なのだとして理解する必要がある。

島唄は、マチのなかで生産される〈汎シマ唄〉である。シマのなかで歌い継がれてきた集落の歌の要素はある。しかし、そのまま〈保存的伝承〉されてきているものではない。極論すれば、マチの共同的文化実践のアリーナのなかで切磋琢磨と洗練を経て〈創造的継承〉されてきているという意味では、奄美島唄はシマ(集落)の唄ではなくマチの唄=〈汎シマ唄〉となのである。

### ●プロデューサー山田米三と武下和平①

武下島唄の誕生は、古仁屋の島唄アリーナでは終わらない。むしろ、名瀬というマチ・アリーナとの出会いのなかで、そしてそこで出会った人を介して、島唄大会というメディアイベントや録音メディア産業などとの出会いのなかで形づくられていく。すでに前節で述べたように、文化生産論の視点から重要なのが、島唄研究者であり芸能プロデューサーのような存在でもあった山田米三氏との出会いであった。1960年、27歳頃の青年唄者武下氏は、名瀬の病院で偶然にも米三氏と出会う。武下氏の名を知っていた米三氏は、その日のうちに自宅に招き入れる。みやげ物店ニューグランドの2階は、彼が収集した各集落の名人唄者の音源が集積していた島唄の聖地のような場所であった。こうして「唄者大発見」に驚喜した米三氏は武下氏を名瀬というマチ・アリーナでプロデュースし始める。

図：武下和平の島唄アリーナの移動



文化生産論の視点からみて重要なのは、奄美島唄に衝撃を与えた「武下和平傑作集」(1963年、昭和37年)のレコード製作も山田米三氏がプロデューサーつまり仲介者として監修していることである。武下氏はその様子を次のように振り返っている。

そのときも、ほんとうの正調のシマ唄を届けようと、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。何回もリールを巻き戻しては、ほら、ここで違ってるぞ、ここだぞ、とチェックしてゆく。私の耳をもっと音に集中させようとなさったわけです。(前掲書、181頁)

こうした米三氏の武下氏への指導は、米三氏の娘であり、「与論島慕情」の歌手でもあった山田ひとみ氏の思い出話からも聞くことができた。ひとみ氏は、「父は、『そこが違う』『もとなつかしい感じで』といった具合で、何度も何度もやり直しをさせていました。武下のおじちゃんも大変だったと思います」と当時の米三氏と武下氏のやりとりの様子を懐かしく振り返る(取材：2021.11.13)。日本舞踊の名手でもあるひとみ氏自身も、「そこが違う」と繰り返す父に、「だったら自分でやってみせて」というほ



どに、米三氏の「正調」イメージに合うまで何度も踊りのやり直しをさせられたという。山田氏の指導法を思い起こさせるエピソードである。

山田米三氏は、武下氏にどのような島唄を期待したのだろうか。米三氏がイメージする「正調」な、そして「なちかしゃ」な島唄とはどんな島唄だったのだろうか。それは現代島唄の生成の原像にもかかわる重要なイメージである。そこで、武下島唄に強い影響力をもった米三氏についてもう少しわけいてみよう。

山田米三氏は、奄美島唄の研究者として各地の唄者の録音を試みるとともに、多くの文章も残したといわれている。1976年に発売されているLP版レコード「最新ステレオ録音 決定版!! 奄美民謡のすべて」のライナーノート（※附属冊子の解説などのこと）の中に、奄美民謡収集研究家の肩書きで米三氏が書いた「奄美民謡について」という文章が残されている。ちなみにレコードのジャケット写真も彼自身の手になる。発売元はキングレコードとなっているが、実質、ニューグランドの商品とみてよいだろう。この時、武下氏は43歳。千代田生命名瀬支部長であった。米三氏の書いた文章を手がかりに、武下氏に影響を与えたであろう山氏の島唄観を掘り起こしてみよう。

熱狂的な八月踊りに対し奄美の三線唄は聞いておわかりのように物悲しい調子の唄が多いのですが、これは昔大島の人たちが薩摩藩の糖業圧政と迫害にあえぎながら島にとじこめられ呻吟した感情をそのまま唄にしたからだといわれています。奄美民謡ほど封建時代の暗さが強烈に唄われたのも余り他に例がないかと思われまます。

奄美民謡の歌詞の構成は万葉や古今集あたりの古語が多くその思想内容は極めて単純素朴であって思ったこと感じたことを露骨と思われる程率直に表現していることは…明らかである。素材は、男女の情愛を主としたものその他諸行無常の悲哀感を唄ったもの、又は日・月・星・雲などから山川草木・花鳥・風雨・河海に至るまであらゆる天体

を対象とし情を託したもの、生活そのものを唄にしたもの、或いは教訓的なもの祝賀旅行、挽歌等等を一切取り入れて叙事詩が少なく叙情歌が多いのは民謡としてやむを得ないが、一つには島民の過去の歴史が然らしめたのであろう。客観的題材の上によくその主観を生かし惻々として人の胸に迫るものがあるのは万葉歌あたりに似ている。(山田米三、1976)

米三氏は、文章のなかで昇曙夢の著書『奄美の文化と民俗』を例示しており、島唄理解もほぼ昇の認識を踏襲しているように見える。昇は、万葉歌との類似について、その著書のなかで、わざわざ「万葉歌と大島民謡」項目を立てて論じている。

大島民謡の歌詞を構成している用語は、記紀万葉から古今集あたりまでの古語が多く、従って芸術的匂いが高い。例えばそれぞれの式日に歌われる祝い歌の如き、琉球時代に作られたものだけに、記紀万葉の古調を伝えて素朴高雅な気品に富んで居り、中には神歌や祝詞の面影を偲ばせるものがある。(昇曙夢、1965、107頁)

そして、薩摩時代と琉球時代との違いについても次のように述べる。この琉球時代は牧歌的島唄で薩摩時代に悲哀と詠嘆の島唄になったという島唄の歴史認識は、ある意味では奄美の島唄史の共通認識となっている。

大島民謡の曲目と歌数は普通百曲、三千首といわれているが、今でも大部分湮滅(いんめつ)してその半分くらいしか残っていない。現在普通に謡われているのは、恐らく四五十曲、一千五百首くらいのものであろう。しかもその多くは薩摩直轄時代の過酷極まる圧迫の下に作られた世態歌で、琉球時代のもは大部分湮滅して、僅かに教訓歌(道歌)や祝い歌にその面影を留めているに過ぎない。…薩摩時代の民謡は恋

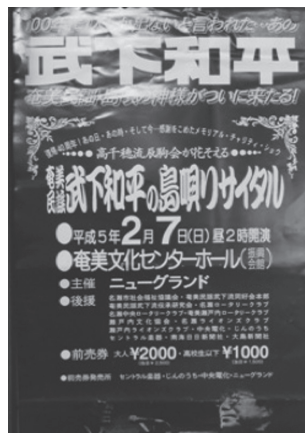
愛と生活苦を内容として悲哀と詠嘆とに終始して居り、琉球時代の民謡牧歌的・田園詩的で、親和と教訓とを主としていると見れば間違いはない。(前掲書、100～101頁)

このように山田米三氏の島唄観は、昇曙夢の島唄観を引き継いでいる。もちろん米三氏の文章だけから、彼の島唄観、とりわけ「なちかしゃ」な島唄の輪郭を推測することは難しい。ただ、「圧政と迫害」、「呻吟した感情」、「封建時代の暗さ」、「島民の過去の歴史」、「主観を生かし惻々として人の胸に迫る」などの語りから、そして昇曙夢の著書を例示していることから、薩摩圧政が生み出した哀調という奄美民謡イメージが基底にあることがわかる。被抑圧の歴史を背景にした、「苦難の呻吟歌」論である。

米三氏が奄美島唄の保存・伝承に大きな働きをしたことは奄美の島唄関係者の思い出話としてしばしば耳にする。武下氏に与えた影響としては、前述したように武下流の創設もよく知られたエピソードである。

米三さんなんでした。まず「流」ということをいったのは。「和平、おまえは『武下流』でいけ、それを創らんとシマ唄は後継者が育たんで滅びる。シマ唄が滅びんためには、おまえが『武下流』を創るほかないんだ」と。昭和四九年のことでした。名瀬で「武下流民謡同好会」を発足させたのが。私が四十歳のときです。山田さんと出会ってから十五年近くたっていました。武下流は、たしかに「ヒギヤ曲げ」だけど、しかし、武下和平の歌い方を共通のお手本にする「流」である。「流」だから合奏はできるわけですよ。合奏という発想が生まれ、「教室」という発想も成り立つ。それで生徒・お弟子さんという関係も生まれ、流れも生まれ、後継ということが安定してくる。たくさんの人が、安心して、奄美のシマ唄の世界に近づけるようになり、参加できるようなる。(武下和平・清真人、2014、187頁)

写真：武下和平リサイタルの  
ポスター(1993)



武下流民謡同好会は、1984年(昭和59年)には「武下流関西同好会」、1993年(平成5年)には「武下流東京同好会」へと発展していく。奄美のシマ唄は、近年ではそれぞれ自宅・公民館などでの教室の子弟関係のなかで習い事として伝承されてきた。その意味では、各教室の生徒は師匠の「流」を引き継いでいるわけだが、武下氏は「流」を掲げることで、独自の境界をもつ〈保存的伝承〉の場を形成していったことになる。

山田米三氏は、奄美島唄の伝承という点に強い危機意識をもっていたことは知られているが、奄美島唄の楽譜づくりにも影響を与えている。大島高校に美術の教師として赴任(1963～1998)した片倉輝男氏(1939～2017)は、奄美島唄に出会い、島唄の聖地ニューグランドの2階に足繁く通って米三氏が収集した島唄テープを聴いていたという。片倉氏は、奄美民謡大賞の審査員(1992～2000)を務め、南海日日新聞に大会批評記事などを掲載した他、奄美島唄を採譜し、三線府や五線譜としてまとめた『奄美民謡の三味線譜』(1989)、『奄美民謡島唄集』(2010)の著書として知られている。また、島唄教室を主宰するかたわら自ら島唄コンサート(1995～2003まで8回)などを企画実践するなど演奏者・プロデューサーとしても活躍している。1993年に開催された「武下和平リサイタル」のプロデューサーも務めている。片倉氏は、著作の序で山田氏について触れ、五線譜化が山田氏の依頼であったことを明確に書き残している。

それらを貴重な資料として参考にしながら、奄美民謡の蒐集者で研究者の山田米三氏に教わったことをベースにしてまとめた。…本書の楽譜の出典・音源は山田氏から、楽譜化のご依頼を受けたとき、ご提供いただいた膨大な録音テープを基本に、私好みの演奏スタイルにして、楽譜に書き起こした。(片倉輝男、2010、1頁)

こうした文章からも、武下氏だけではなく、片倉氏も含めて、奄美島唄の保存・振興プロデューサーとしての米三氏の影響力が浮かんでくる。

### ●プロデューサー山田米三と武下和平②

山田米三氏の島唄収集活動については、興味深い映像ドキュメンタリーが残されている<sup>(注2)</sup>。

#### ドキュメンタリー (約21分30秒) の内容

【奄美の野のシーン～BGMに島唄～】

〈ナレーション〉サンゴ礁に浮かぶ亜熱帯の島奄美群島は、大島本島、喜界が島、沖永良部島、与論島からなっています。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、島の人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たちに長い歳月をかけて歌い継がれてきた郷土への賛歌です。…間…しかし慌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たちにとって故里を失うことでもあるのです。

【奄美の海中⇒浜⇒山田が海岸の風景を撮影するシーン】

〈ナレーション〉朝の浜辺を彩る浜昼顔の花。奄美の民謡とともに生きる山田米三さん。山田さんは大正元年奄美大島宇検村の湯湾に生まれ、現在、名瀬市で土産品店を営んでいます。

【奄美の漁師⇒名瀬漁港⇒山田の店ニューグランド⇒山田の録音作業の

シーン…BGMに友ひとみの与論島慕情（※作詞は妻の山田さかえ、唄は娘の山田ひとみ）】

〈ナレーション〉活気溢れる朝の名瀬港。山田さんの家は、この港に近い入舟町にあります。

〈山田の語り〉奄美民謡を知るからには、まずその奄美の美の悲しい歴史というものはしっかり知らなければいけないと思うんです。私がいろいろ古い民謡と最近歌われている民謡、また100年ぐらい前に歌われている民謡とかを比較対象して聞いてみましてですね、古い時代の民謡は…

〈ナレーション〉山田さんがこの20年間集めた民謡はおよそ170曲。種類にして2000近くになります。

〈山田の語り〉その後の100年ぐらい前から歌われているのは非常に哀調切々たるものがあるように感じられます。それはやっぱり、島津の圧政、糖業圧政とか、そういうものによるものではないかと思われまます。

〈ナレーション〉とかく焦りがちな山田さんの心を慰め、励ましてくれるのは奥さんのさかえさんです。

〈山田サカエの語り〉もう島唄は主人の生きがいですからね。体も弱くなったし、自分で歌えなくなったものですから、録音したりするのがもう主人の生き甲斐ですから、私もできるだけ録音に行くときなんか喜んで行ってもらうようにしてるんですけど、目の前にはすぐ別に誰のためになるという仕事じゃないんですけど、いつかこれが時代が立っていった時に…できるだけ協力して精一杯集めてもらいたいと思ってるんです。

〈ナレーション〉今日もまた奄美民謡の心を求めて取材の旅に出かけます。

【山田が笠利の南政政五郎を取材するシーン】

〈山田〉島唄の録音しすると思うて来たんじゃがよ

〈ナレーション〉今日は民謡の大御所である笠利町佐仁の南政五郎を訪ねました。

【南政五郎の島唄⇒海岸のシーン】

〈ナレーション〉島の人たちの民謡を愛する心は強く、島唄は生活のなか

にしっかりと生きているのです。あくまで澄み切った青い空。山田さんはサンゴ礁の海を古里へ取材に急ぎます。数年ぶりに帰ってきた古里の山河は今も変わりなく、美しい自然をそのままに留めていました。山田さんはいつも村の元老、大友じいさんの家を先に訪れます。

【大友じいさんと山田の会話・島唄収録シーン】

〈ナレーション〉大友さんの顔には、奄美の唄が、奄美の心が深く刻み込まれています。

〈山田の語り〉僕の、もっとも生き甲斐ですね、生活のなかにですね、もう最高の時間です。どうも、ほんとに、自分が歌えないのがね残念でしょうがない。島でいえば、わじわじと言うんですがね。わじわじしますね。

【八月踊り収録シーン】

〈ナレーション〉山田さんを慕って集まってくる村の人たち。この人たちは山田さんの地味な仕事にひかれ、いつのまにか民謡を愛し始めた人たちです。これは8月の旧盆に踊る八月踊りです。太鼓のリズムにつられ満足そうな山田さん。

【名瀬の街⇒お店ニューグランド⇒子供たちのシーン】

〈山田の語り〉こんな素晴らしい、歴史的に内容の豊富ですね、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、島唄でも歌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て、それが心配でね。われわれはこれを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。

【子供たちの島唄の録音⇒浜辺での島唄⇒奄美の海シーン】

〈ナレーション〉山田さんの顔がようやく待望の光明がさし始めました。今日あったの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、奄美の唄を聞くととき、山田さんは自分がいま確かに生きていると感ずるのです。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甦ってくるのです。

この作品のナレーションなども、当然山田氏自身が関与していると想像できよう。そして、レコードでの奄美島唄の説明と同様に、映像の中で苦難の歴史と島唄の関係、いわゆる「奄美島唄＝苦難の呻吟歌」について語る。「島の人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」、「哀調切々」、「それはやっぱり、島津の圧政、糖業圧政とか、そういうものによるものではないかと思われます」などがそれであろう。昇曙夢ゆずりのそうした「苦難の呻吟歌」という語り的一方で「島に生きる人たちに長い歳月をかけて歌い継がれてきた郷土への賛歌」というくぐりからは、故郷の民謡への強い愛着が読み取れる。

山田氏の活動記録としてもう一つ貴重な映像資料が残されている。1993年2月7日に奄美文化センターで開催された「武下和平リサイタル～奄美振興会館ライブ」である。企画制作はニューグランドの山田米三氏。実質的な現場のプロデューサーは大島高校の教師であった片倉輝男氏である。

このリサイタルは、武下流の各教室勢揃いのリサイタルでもあった。奄美民謡武下流同好会の名瀬本部、同関西支部、鹿児島支部うぐいす会、それに片倉氏が率いる「奄美民謡武下流伝承研究会」（大高三味線クラブ）らである。リサイタルは、名瀬の中央電化からVHSとして販売された。企画・演出は山田さかえ氏、舞台総指揮は片倉輝男氏となっている。このリサイタルの終盤には、「山田団地の山田さん家にて」として旧正月の歌掛けのシーンが演じられている。山田さかえの企画・演出の妙といったところである。

興味深いのは、このリサイタルには、奄美の島唄に関わってきた蒼々たるメンバーが参加していることだ。山田薫氏、豊基氏、森チエ氏、西田ナスエ氏、生元高男氏、貞野ツネキク氏、貞野貞子氏、浜畑妙子氏、石原久子氏、村野悦江氏らである。たぶん、これが一つの山田・武下アリーナの陣容としても理解できよう。



### ●武下和平の島唄観：自伝から読み解く

武下氏の晩年に出版された自伝『唄者 武下和平』(2014)では、武下氏は自身の島唄観を披露している。幾つか重要な点を紹介しておこう。自伝は、81歳くらいの年齢であるから、武下氏が自らの確立した島唄観を振り返りながら語っていることになる。その意味では、武下島唄が誕生する若い時にそのような島唄への分析的な認識があったのかは不明のままとせねばならないが、41歳(1974年)の時に武下流を旗揚げしているのです。その時期にすでにこうした島唄観をもっていたと捉えることはできる。

〈裏声と情緒の起伏〉について、武下氏は次のように語る。

奄美のシマ唄は情緒の起伏が沖縄と比べたらずっと激しいんですよ。男の声のキーは、女と比べたらもともと低いわけだけど、それを裏声まで使ってまでも女の声に掛けて、それを上回るほどに張り上げたいという情緒、低いところから初めはゆっくり這うように声をうならせながら、感情が高揚してくると、一気に高見に駆け上がる。(武下和平、清真人、2014、30頁)

〈正確なリズム〉も武下氏が強調する点である。

さっき、唄の味(ぐいん)はこぶし、「小さな曲げ」にあるといいましたが、この「小さな曲げ」が曲げとして生きるためには、その土台にこのリズムの正確さがなければならない。…ここがポイントなんです。土台のリズムの正確さがなかったら、ただの音痴になってしまう。ただの自分勝手、我流になってしまっ「うまい! 味がある! 面白い!」とはならない。(前掲書、38頁)

このリズムの大切さは、尺と曲げについての語りでも強調される。

「尺」というのは、間の取り方、音と音、歌詞と歌詞の間の、そその長さのことです。だから「間尺」ともいわれる。つまり、結局リズムのことですね。尺が正確で乱れない、これがまず唄を歌うときの土台。これがブレたら、唄にならんわけですよ。「尺音」というと、それは節回しのこと。(前掲書、38頁)

この間尺、つまりリズムが合えば、北部のカサン唄の唄者とも唄を合わせられるという。武下氏の鳥唄語りは、ある意味、極めて冷静でありかつ分析的である。流派という「型」をつくり、その師範として弟子を率いる以上、模範となる「型」が必要となる。正確なリズムが強調され、同時にそので合奏も可能となるということだ。

このように、奄美島唄について分析的に語れる唄者は少ないだろう。奄美島唄への理論的な理解と確信があったからこそ、自信をもって流派を立ち上げたのかもしれない。武下氏の語りをみるかぎり、「なちかしゃ」という叙情の強調ではなく、リズムという音楽的な共有可能性を強調している点、つまり楽の「理」を強調している点が、武下鳥唄の特性でもあろう。それは鳥唄が音楽に近づいた第一歩だった。

そして、鳥唄を五線譜という音楽の中に組み込んだ片倉輝男氏も、武下氏も山田米三氏の薫陶をうけていた。これは偶然ではない。米三氏は武下氏や片倉氏を媒介にして鳥唄の音楽としての完成型をつくることで、伝承の可能性を高めようとしたのではないだろうか。

また武下氏は、奄美島唄の発音にもこだわったという。坪山豊氏の自伝を著した中村喬次氏は、武下氏の教授法について次のように想い起こしている。

千代田生命の2階。ぼくは近くに自分の住んでいるところがあったので、帰りしなに、いつも彼の家の2階を訪ねて……、教えていまし

たから…。若い高校生とかね。唄と三味線。最初、行きゅんにゃかな。唄の文句の、いま若い子が歌うと、嘉徳なべかなになる。正しくは、なべいかな、べえ。(生徒は、)最初は和平さんの島唄、ただ聞くだけ。(ぼくは)彼の教え方をじっくり見ていました。唄の文句を正しく発音できるまで、徹底して教える。発音できるまで教えて、合格して初めて三味線を合わせる。これが和平流の唄の真骨頂で。(取材：2018.6.10 沖縄にて)

尺にしろ、島口の発音にしろ、島唄教室の生徒に正確に伝授する。中村氏が言うように、そこが武下島唄の真骨頂ということなのだろう。

もちろん、奄美島唄の自由度に価値をおく見解からは、「流」や「楽譜」は島唄を固定するものとして批判がある。各地の島唄を訪ね歩いた米三氏もそのことは一番わかっていたはずだ。それでも「流」や「楽譜」に拘ったのは、やはり、1960年代における奄美島唄伝承の危機感だったのではないだろうか。各地で公民館講座など、島唄の継承が「教室」として営まれるのは、1970年頃である。また日本民謡協会奄美連合委員会という組織化が進むのは1990年代である。1960年代の奄美は、高度成長のさなか、大島紬景気に沸き、島のキャバレーなどでは歌謡曲・洋楽の生演奏が意気盛んな時代であった。その当時の島唄「界」に関わる人びとの危機感は、相当なものであったと思われる。

島唄素人の筆者でも、武下氏の、浪々としたリズム正しい島唄には、背筋を伸ばして聞き入らねばならない圧がある。その島唄には、思わず「正調」島唄とはこうしたものかと思わせられる完成度がある。座敷で、だみ声で思いを表出するように歌う昔風の島唄から、芸芸としての完成度を高め、芸能としての高度な域に達したからこそ、また本人もそう実感できたからこそ、「流」を立ち上げたのではないだろうか。

かつて、子供達を遠ざけるような大人の遊びであり、唄者は「遊び人」というイメージさえもたれていた島唄は、いまや鹿児島伝統芸術として

位置付けられ、社会的地位を向上させてきた。武下島唄は、最初にそれを推し進め、島唄の芸能化・芸術化の入り口にそびえ立った最初の金字塔なのだろう。

坪山豊氏もそうだが、武下氏にも、幼いころの貧しいシマ（集落）での暮らしのイメージや記憶が、自身の島唄に結実していったのだろうか。ただ、素人目に聞いても、武下氏の島唄は、坪山氏のような叙情的な唄、いわゆ「哀調切々」という歌い方ではない。むしろ浪々とした「正調」島唄という響きがある。島唄に詳しい島人によれば、詩吟の影響なのだという。自伝でもわかるように、小学生の時、福島氏から詩吟と島唄を同時に習っている。その武下氏は「リサイタル」で詩吟「桜島」を自信満々にそして楽しげに浪々と歌い上げている。前述した中村喬次氏も、武下の詩吟については絶賛する。「和平さんの詩吟が凄いですよ。なんでレコード化されないのかと思ったほど。彼の詩吟はすごいですよ」と。ただ、武下氏自身は自身の島唄と詩吟の関係性については直接的には語っていない。

### ●音楽業界が語った武下和平：ビクターのCDから

武下氏は、奄美振興会館でのリサイタルの翌1994年（武下61歳頃）、メジャーレーベルであるビクターから「奄美島唄の神髄 FOLK SONG OF AMANI」をリリースする。さらに翌1995年には「奄美しまうたの神髄 武下和平 東節の心」を、そして2010年には2枚組のアルバム「立神 武下和平」（武下77歳頃）をリリースした。

このCD「奄美島唄の神髄」は、プロダクションと写真が藤本草（当時、44歳）、プランニングが後に奄美島唄のレーベルを立ち上げる森田純一、そしてジャケットに解説を書いたのが豊島澄雄（奄美島唄研究家）である。（※森田は、後に、自分がビクターから独立して自身のレーベルを立ち上げるいきさつについて書いている。）

藤本は、詩人で作家の野上彰の長男で、ビクターで伝統音楽・民族音楽・クラシックを専門とする音楽・映像プロデューサーとして知られている。

また後に日本伝統文化振興財団の理事長となり、邦楽界の気鋭を顕彰したり、邦楽レコードのアーカイブ（保存管理）を推進するなどの邦楽界の著名人である。草野が理事長を務める財団は、もともとは武下氏の CD リリースの前年（1993年）にビクターエンタテインメントが基金元となって設立された「財団法人ビクター伝統文化振興財団」が始まりで、2005年に「財団法人日本伝統文化振興財団」と改称、さらに2011年に「公益財団法人日本伝統文化振興財団」となって今日に続いている。日本の伝統文化・民俗芸能の調査・記録・保存・公開のための「音源アーカイブス」という公益事業などの社会貢献事業を展開している。

豊島澄雄の解説文も、通常流布している奄美島唄の解説とほぼ同型で特に新しい内容はないが、それをメジャーレーベルの解説としてわかりやすい文章にしている。項目は、「しまうたを生んだ圧政の歴史」、「しまうたの意味」、「しまうたと琉歌の違いと共通性」、「さまざまな種類のしまうた」、「しまうたの技巧～唱法と三味線」、「タイコうた～八月踊り」、「百年に一人の唄者」となっている。CDの解説の冒頭「島唄を生んだ圧政の歴史」では、「このような苛政と圧迫の中から、民衆の呻き声として多くのしまうたが生み出された」と「苦難の呻吟歌」の説明から始まる<sup>(注3)</sup>。

ライナーノーツに掲載されている豊島の解説で興味深いのは、唱法についてのでくだりである。

唱法の技法として「尺音」という言葉がある。これは、一小節の中では常に一定の拍子を保ちながら歌っていかなければならないという、歌唱法のルールのことである。例えば、低音域から高音域へ移って行く時、苦しくなって途中で息継ぎをしたり、あるいは、こぶし回しを気取るあまり、間に余計な飾り音を付け加えたりして拍子を崩すことは厳しく否定される。そうした歌い方は「尺音がない」と批判されるのである。「尺音」のないうたは、下手なうただとされる。(CD「しまうたの神髄」の解説より)

豊島があえて「尺」を強調していることは、武下氏が自伝で強調していることと共通である。というか、豊島の解説には逆に武下氏の影響がみとられる。武下島唄の大きな特徴は、高音・曲げもさることながら、尺の正確さにあるといえるのかもしれない。

武下島唄が「尺音」を重視したことは、島添が小川学夫氏から聞き取った武下島唄の説明でも指摘されている。

武下氏の歌は、独特であると同時に、シマを超えて親しまれている。小川学夫は、武下氏の特徴は、「シャクフン」を正確にとっていることであると指摘する。

小川学夫へのインタビュー

小川は、シャクフンとをリズムと説明しているが、この場合のリズムとは、等拍のリズム、すなわち拍のことである。

小川学夫へのインタビュー

…武下氏の場合、シャクフンを意識することによって、シマの違いを乗り越えたのではないだろうか。そのように考えると、彼の歌が「汎ヒギャ歌」として広く愛好されるようになったのも、必然であると思われる。(島添貴美子、2006、189頁)

古仁屋というマチ・アリーナではヒギャ節の唄者同士の交流があり、名瀬というマチ・アリーナでは、南部・北部の節まわしをもった唄者同士が交流する。また武下が通った、山田米三氏の土産物店ニューグランドの2階には、米三氏が収集した各地の島唄が揃っている。名瀬マチはまさに島唄のつぼであり、唄のアリーナであった。そうしたアリーナでの交流が武下島唄を「標準」ともいえる島唄へと昇華させたいったのかもしれない。引用したにうよ、島添は、こうした動きを「汎『ビャ節』」という言葉でまとめ、その創造は1980年代には明確になっているという。

このように武下氏をめぐる、福島幸義氏、山田米三氏らの関わりを残さ

れた資料を元に振り返ってきた。それでも武下島唄がどのようにして形成されたのかは、曖昧なままである。筆者は、坪山豊氏の島唄を考察した論考で、〈島唄の叙情化〉として捉え、「なちかしゃ」の源流をさぐってきた。だが、武下島唄には、「なちかしゃ」というフレーズは似合わない。高音を駆使し、節回しを駆使し、尺がびしっと決まる、そうした凛々しい島唄像がつかまとう。山田米三氏の書き残した島唄論からは、昇曙夢の言説に準拠した薩摩の圧政や「苦難の呻吟歌」の物語は出てくるが、武下氏がことさらそれを強調しているようにも思われない。

「高音がすごかった」という思い出話はしばしば聞かれる。ただ、武下氏自身の島唄観などから推察するなら、むしろ、島唄の「型＝カタチ」を明確な定型化することに力点があるように思われる。それゆえに、他の唄者に「模倣」すること、言い換えれば伝播がより可能だったのではないか。「型」がはっきりした島唄、島添のいう「汎『ヒギヤ節』」は、伝授・教室化しやすい。喜界島で50年以上続く安田民謡教室は武下流である。主宰した安田宝英氏は、武下流の島唄を土壌の違う喜界島に伝播した。喜界島の昔からのシマ(集落)唄ではない島唄が喜界島に根づき1000人以上の弟子を育て、何人もの奄美民謡大賞受賞者を輩出してきた。それもまた島唄の「型」が明確にあるから可能となったことなのだろう。

それでも、問いは残る。古仁屋というマチ・アリーナのなかで、あるいはそれ以前に、何が島唄の上手な大工をして、「百年に一人の唄者」へと変貌させたのか。島唄革命といえるほどの創造の原点はどこにあるのか。歌の上手な唄者は、当時もたくさんいた。その中で、なぜ武下氏が突出したのか。山田米三氏が企画したメディアイベントだけのせいではないだろう。

米三氏がなぜ武下島唄との出会いを「大発見」として捉えたのか。「なちかしゃ」やしみじみとした味わいなら、当時、古仁屋のマチ・アリーナで武下氏と唄い合った勝島徳郎氏の島唄がある。今よりも個性的な唄者があまたいる島唄アリーナの中で、なぜ武下氏が突出して脚光を浴びたの

か。依然として問いは残されている。

ただ、武下氏の島唄も、島唄が享受される社会的文脈が、シマ（集落）からマチ（古仁屋・名瀬）へと変わる時期に沿っていたということではできよう。それは、島唄の〈メディア媒介的展開〉のプロセス、島唄が文化生産されていくプロセス、島唄のコンテンツ化や商品化のプロセスと伴っていた。武下氏をめぐる、メディアイベントとしての島唄大会、レコードという録音メディア、「百年に一人の唄者」・「天才唄者」というキャッチコピー、これら全てが、奄美島唄という文化生産プロセスの最初の成功事例としてあるのではないだろうか。次節では、武下島唄の島唄文化史の中での位置付けについて考察してみよう。

### 3節 中間考察：武下和平の島唄文化史の中の位置

#### ●エピソード群からみた現代島唄の段階区分

筆者は、奄美島唄をめぐる大会や賞に関係したエピソード期（※島唄に関心のある人びとの中で語り継がれているさまざまな逸話という曖昧な領域で使う）は、幾つかの段階があると考えている。奄美の人びとに島唄について素朴に問うと、人びとから発話される幾つものエピソードがある。それを文化生産論的な出来事と重ねて合わせて時期区分を試みた。ある意味で、集合的かつ主観的な時期区分である。

#### 【第1エピソード期】1960～1963年頃

第1期は、第十六回芸術祭への出演・凱旋の民謡大会（1961）の時期である。1960～62年くらいとして捉えたい。名瀬マチの島唄「界」で武下和平氏が鮮烈なデビューを飾り、名盤「武下和平傑作集」のレコード（1962）が出る時期である。武下氏にとっては、20代の終わり頃にあたる。

この時期から次に述べる第2エピソードまでは、10年ほどの期間がある。その間の特筆すべき出来事は、南海日日新聞主催の奄美（大島）民謡大会が1963年から開催されたことである。奄美最大のマスメディア企業



によってメディアイベントとして島唄大会が開かれたのである。この大会は、1965年まで3回開催された。

第1回の大会は、5月19日に大島高校の体育館で開催された。『『シマウタ』の祭典 今夕大高で 新人・名人がずらり』と題された記事が、南海日日新聞(1963.5.19)に掲載されている。記事によれば、第一部では村田実夫と沖島美智子による新民謡が披露され、第二部が古典民謡の部として島唄の披露となった。記事では、長老、若手コンピ、新人、中堅、ベテランと分けてウタシャ(※記事ではカタカナ表現が使われている)を紹介しており、当時の各唄者の社会的位置付けがわかる。

南正五郎・奥ウスイ(長老)⇒朝花節・あがれ日の春加那

武下和平・森チエ(若手コンピ)⇒くるだんど、かどくなべ加那

石原豊亮、山田武磨、山田哲三、森沢信弘(新人組)

吉永武英、児玉信※(判読不明)、植田リキ、本田和子(中堅組)

峯元直典、福島幸義、池野夢風(ベテラン組)

このあと、島唄の大きな大会としては、名瀬の奄美民謡保存協会主催(吉永武英会長)の民謡大会が1969年から1974年の間に6回開催されている。武下氏の大会出演、レコードデビューが話題となってこの時期を、奄美の現代島唄が文化生産される第1エピソード期として捉えておきたい。

## 【第2エピソード期】1972年～1975年頃

この時期を第2エピソード期とする理由は、やはり、坪山豊氏のデビューとなった「実況録音 奄美民謡大会」(1972)があり、翌1973の「坪山豊傑作集」の発売がある。この時期の1975年には、築地俊造氏が奄美民謡大賞新人賞で優勝している。1973年には、武下氏が40歳、坪山氏が41歳、築地俊造氏が39歳。現代奄美島唄の創造にかかわった3大唄者は、働き盛りの青年として、ともに名瀬の島唄アリーナにいたことになる。

もうひとつこの時期に大切なことは、1971年に名瀬市と宇検村で島唄の公民館講座が、72年には笠利町で公民館講座が開始されたことである。

名瀬の講座「島唄学級」の講師は福島幸義氏と吉永武英氏、後に武下和平氏。宇検村では石原久子氏。当時の有名な唄者たちが講師を務めた。つまり島唄の唄者たちが、公営文化講座の「先生」として名を連ねることになった。、歌掛けのなかで継承されてきた島唄が、教室で教わる習い事文化となり、そして公的に認知された文化となることで、オーソライズされたことになる。まさに、奄美島唄の社会的コンテクストに変化の波が押し寄せてきたのである。この時期に、武下氏も、「武下流民謡同好会」を発足させている。坪山島唄という新しいスタイルの奄美島唄の台頭、そして各地での有名唄者による公民館講座という公的な教室化、そうした変化の波のなかでの選択だったのではないだろうか。

### 【第3エピソード期】1979年～1982年頃

この時期の最も衝撃的なエピソードは、築地俊造氏の第2回「日本民謡大賞」受賞である。「日本民謡大賞」(1978～1991)は、1978年から始まった日本テレビ系列の民謡大会ではあるが、「日本一」は島に大きな喜びと衝撃を与えた。後に結成された日本民謡協会奄美連合委員会も、その目標に「日本一」を掲げていたことはその証左である。さらに、翌1980年に南海日日新聞社・セントラル楽器主催の「奄美民謡大会新人賞」が「奄美民謡大賞」に名前を変える。その第1回大会で50歳となった坪山豊氏が優勝する。

ただ、島添は、小川学夫氏へのインタビューから1975年からの「奄美民謡新人大会」がコンテスト形式の始まりとしてその重要性を指摘する。

ウタシャ発掘の転換点は、一九七五年にはじまった「奄美民謡新人大会」である。小川氏によると、レコードの吹き込みを頼めるウタシャの数はかぎられており、じきに新しくレコードを吹き込めるウタシャを発掘する必要がでてきたために、コンクール形式のシマウタ大会が考案されたという。レコードに吹き込んだ受賞者は、第一回新人賞築

地俊造、第二回新人賞泊忠重、第三回新人賞岩切愛子、第四回新人賞清正芳計、第五回特別賞上村リカがいる。(島添貴美子、2008、103～104頁)

ただ、島添も述べているように、1980年からはじまった「奄美民謡大賞」は、「日本民謡大賞」の地区予選としての役割を果たすことで、全国とつながることになった。

ただ、島唄アリーナという視点から捉えておきたいのは、この段階で全国とつながったとはいえ、築地島唄やそれに続く他の島唄が、ナショナルなアリーナを意識した島唄として創造されているわけではないことである。築地氏や、それに続く当原ミツヨ氏(1989)や中野律紀氏(1990)らの奄美の島アリーナの“奄美”島唄が評価されて優勝したのである。東京のマスメディアとしての音楽産業、文化アリーナに注目され新しい島唄が創造されるのは、朝崎郁恵氏のデビュー以降なのではないだろうか。

1979年には、古仁屋に朝花会が発足、島唄を楽しめる郷土料理店「かずみ」は1981年に開店する。「かずみ」の店主、西かずみ氏は坪山豊氏の弟子で1985年第6回の奄美民謡大賞受賞者である。また奄美大島北部では、「大笠利わらぶえ島唄クラブ」が1983年に発足する。島唄継承の危機感が背景それぞれにあった。

そしてこの時期、武下氏は、1982年に佐賀に転勤し、さらに翌83年には奄美出身者が多く住む関西に転勤していく。奄美のマチ・アリーナや島唄「界」から離れていったことになる。

#### 【第4エピソード期】1995年～1997年ごろ

この時期を第4期としたのは、奄美経済界の名士であった邦富則氏等の奔走によって、奄美島唄「界」がより強固な制度として創設されていく時期だからである。シマ唄かたりゅん会の発足が1995年。その2年後の1997年には、日本民謡協会奄美連合委員会が発足する。これにより、「日

本民謡大賞」の終止によって閉ざされた日本一への独自の道（※鹿児島大会 ⇒九州大会を経る道と直接全国大会に行ける二つの道）が開けることになった。かたりゆん会や連合委員会の発足は、それまでであった唄者同士のインフォーマルな交流を超えて、フォーマルな交流の制度ができたことを意味する。メディア産業としての南海日日新聞社や大島新聞社、セントラル楽器、そして唄者養成制度としての公民館講座や各地の個人教室、さらに唄者自身の組織としての日本民謡協会奄美連合委員会。こうしたアクターがフォーマルな島唄「界」を形成していったのである。名瀬の島唄「界」は、島唄の〈創造的継承〉をより促進するマチ・アリーナの誕生をも意味する。

この時期、もう一つ衝撃的なエピソードが生まれる。奄美民謡大賞で当時高校生だった元ちとせ氏が優勝したのである。これ以降、それまで40名くらいであった大会参加者が急増する。1995年から1997年は、島唄が隆盛する転換点なのである。

この時期の武下氏は、前述したように1993年に名瀬の振興会館（現文化センター）で「武下和平リサイタル」を、また1996年には、「武下和平50周年記念公演」を開催している。そして、メジャーレーベルであるビクターから「奄美しまうたの神髓」（1994）、「立神」（1995）を発売する。

こうした流れを振り返ると、1974年の武下流の創設は、奄美連合委員会が1997年に発足する23年も前である。その20年間あまり、島唄伝承の危機はずっと島唄関係者のなかで続いていた。ある意味では、武下流は、試みとしては奄美島唄「界」の原型のようなものだったのかもしれない。

## ●武下和平と島唄の文化生産史

武下和平氏、坪山豊氏、築地俊造氏は、現代奄美島唄の本流を形づくってきた最も影響力の強い唄者たちであろう。もちろん、他にも多くの名だたる唄者がいたことは確かだ。ただ、文化生産論的な視点からは、この3

名は奄美島唄の「界」の形成に深く関わってきたという点でも特筆すべき位置にいる。武下氏は「流」をつくり、坪山氏は日本民謡協会奄美連合委員会の初代会長であり、築地氏は「奄美民謡大賞」の審査に長く関わってきた。またこの3名には自伝が出版されており、文字としての記録が参照できる。

改めて、武下氏を起点としながら、坪山氏へと至る時間の経緯を整理してみよう。

武下氏が大工を辞めて千代田生命の営業マンとして名瀬で出たのは、1961年である。武下氏は沖永良部島での5年間の転勤(1967～1972)り時期を除いて名瀬に居住している。

坪山豊氏は、1955年(S30)年に名瀬に出て大工仕事を始めている。ただ、坪山豊の実質的デビューであった「実況録音奄美民謡大会」は1972年であるから、坪山豊氏と武下氏は、1972年から武下氏が奄美を離れる1982年までの10年間あまりを名瀬というマチ・アリーナを共有していたことになる。前述したエピソード期でいえば、第2エピソード期から第3エピソード期までくらいにあたる。

現代奄美島唄の「天才」武下和平氏と「天才」(※中村喬次の言葉)坪山豊氏は相互に切磋琢磨しながら10年あまり名瀬のマチ・アリーナを共有していたが、その時期に武下氏は「流」を創設した。武下氏の島唄の「型＝カタチ」を〈保存的伝承〉するためである。その意味では一つの固形としての「標準」島唄が完成していた。

その武下氏が島を離れ、やがて島内の島唄「界」は、坪山豊氏・築地俊造氏らに代表される時代へ、そして、日本民謡協会奄美連合委員会という制度的な島唄「界」の時代へと進んでいく。それは、奄美島唄の現代的な文化生産が、一人の天才唄者から、制度的ネットワークの時代へと転換していったことを意味している。

そして、坪山氏や築地氏が「流」を作らなかったということは、モデルとはなっても、後継者たちの創意工夫の余地を残したことになる。島唄は、

教室の師匠の影響はあるものの、大きくは〈創造的継承〉という文化変容を遂げてきた。極論すれば、変化し続けてきた。奄美島唄の個人唄としての自由度がそれを可能にしてきたのであり、そこにこそ奄美島唄のダイナミズムがある。

そして、連合委員会に所属する各島唄教室のメンバーが競い合い、それを教室の主宰者が熱心に指導する。その競う合う制度的舞台は、南海日日新聞社が主催する「奄美民謡大賞」と日本民謡協会奄美連合委員会が主催（※共催が大島新聞⇒奄美新聞）する「シマ唄（日本一）大会」と「連合委員会大会」などのコンテスト形式の大会である。これらが、新しい世代の唄者を排出する文化生産のシステムとして強力な推進力を発揮する時代へと向かうのである。

●補足①：シマ唄異論・シマ唄は〈汎シマ唄〉への要素を内包していた。

奄美島唄をめぐってホンモノ（オーセンティシティ）や本来の島唄という議論は今日も耐えることなく続いている。島唄好きが集まれば、必ずホンモノの島唄、島唄の本質についての議論が飛び出す。そして、多くの関係者が口を揃えて語るのは、今日の大会島唄・ステージ化された芸謡ではなく、「なちかしゃ」な島唄観である。ホンモノの島唄は、集落としてのシマで唄われていた歌なのだという。だからその表記もアイランドとしての島唄ではなく、本当は集落唄としてのシマ唄やシマウタなのだ。それは、〈生活島唄〉であり、ヴァナキュラー（※地域固有の）文化としての島唄であり、それこそがホンモノなのだ。

これに対して二つの問題提起をしておこう。まず、問題提起①：島唄は、そもそも厳密の意味でのシマ（集落）唄ではないということだ。

確かに、筆者のフィールドワークのなかでも、宇検村湯湾で、奄美市住用で、笠利で、そして喜界島で、そして名瀬でも、居住している、あるいは出身集落というコンテキスト（文脈）のなかで歌い継がれてきた島唄にこだわり、それを大切に伝承し、次の世代に伝えようとしている唄者に出

会ってきた。80代の高齢の唄者もいれば、比較的若い50代～60代の唄者もいた。

ただ、集落の群唄(ほれうた)としての八月踊り唄とは違い、島唄は個人唄である。その修得は、個人あるいは集落の人びとの手ほどきを媒介にして、個人的学修によってなされる。そして、それぞれの唄い手のなかで昇華され形を整えられていく。そこには、集落外の唄い手というモデル、録音メディアというモデル、あるいは個人的創意工夫が入り込む余地がある。その意味では、次世代への継承は、〈保存的伝承〉ではなく〈創造的継承〉である。

その創意工夫や〈創造的継承〉が集約的になされる場所が、マチ・アリーナである。そのアリーナが島唄文化のコンテクスト、いわば本人も含めた島唄環境をつくり、その中で切磋琢磨がなされる。武下氏の場合には、古仁屋というマチ・アリーナを経て、名瀬というマチ・アリーナに到る。図「武下和平の島唄アリーナの移動」でも示したように、名瀬というマチ・アリーナには、セントラル楽器・ニューグランドなどの録音メディアを制作する音楽産業があり、録音を指導するプロデューサーとしての山田米三氏やセントラル楽器の創設者の指宿良彦氏がいて、さらに大会というメディアイベントを主催する島のマスメディア産業としての新聞社があり、また刺激を与える島唄研究者や郷土文化研究者らがいて、さらに耳の肥えた島唄の聴衆が集まってくる。そして、唄者の島唄を習う教室の生徒たちがいる。教えることは、唄者自身の島唄を再定義していくことでもある。

このようなアリーナという視点から考えれば、奄美島唄、特に現代奄美島唄は、シマ(集落)の唄というよりも、マチの島唄であり〈汎シマ唄〉である。小川学夫氏が早い段階で指摘したように、奄美島唄は、集落内の歌遊びというコンテクストから離れ、唄い手と聴き手が分離するなかで、聴かせる島唄へと変化し、感情移入のあり方も変化してきた。島唄の〈ステージ化〉〈高音化〉〈遅速化〉〈叙情化〉などである。

視点を変えれば、奄美島唄がシマ(集落)唄にみえたのは、社会的移動

が少なかったからということになる。つまり、島唄が楽しめるアリーナが、集落内に止まっていたから〈生活島唄〉に見えたに過ぎない。その実、名の知られた唄者などを呼んで歌遊びが開かれるというシマを超えた交流はあった。その点では、シマ唄は、〈汎シマ唄〉への要素を内包していた。

つまり、その唄者が誰に習ったかや、どの島唄に準拠したかが大事だということだ。唄者の社会的移動が集落内であった時には、その島唄は集落の唄に見える。しかし、アリーナがマチに移り、いろいろな人たちの交叉＝遊びの場がつくられると、そこで切磋琢磨しながら、それぞれの個人唄が洗練されていく。

武下氏の師匠の福島幸義氏も、各地の島唄を研究したという。古仁屋というマチ・アリーナで武下氏と交流のあった勝島徳郎氏も、本人は古志にいて、師匠は管鉦で、さらに妻の実家宇検の古い島唄の影響というかたちで、集落を越えたアリーナのなかで自分の島唄を創造している。シマ唄は、唄者の人的ネットワークと創意工夫によって、それぞれの島唄＝〈汎シマ唄〉として創造されてきた。

現在、奄美島唄は、名瀬というマチ・アリーナを越えて、もっと大きなコンテキストの中で創造されるようになってきている。それは、東京アリーナいわばミヤコ・アリーナである。奄美の有名古書店の名物店長であり郷土史研究家の森本眞一郎氏は、筆者のこの分け方を聞いて、「つまり、シマ唄、マチ唄、そしてミヤコ唄だね」とネーミングしてくれた。

テレビどころか電気さえない集落の暮らしのなかで、ランプの下の娯楽として楽しまれた歌掛け遊びの島唄がシマ唄であり、都市化のなかで古仁屋や名瀬に人口が移動することで生じた唄者の集積と交流、文化産業の事業展開のなかで生まれたのがマチ唄である。そして、もうひとつがミヤコ唄。これは、東京という音楽産業・マスメディア産業・民族音楽好きの聴衆の圧倒的集積地で評価され受容される島唄がある。その典型が朝崎郁恵氏に代表される、いわば音楽化した島唄である。NHK大河ドラマの主題歌歌手に抜擢された里アンナ氏の島唄もそれに含まれるだろう。



NHKという文化装置のなかで、その文化を査定するファルター（仲介者）を通じて、奄美を代表する唄者として位置付けられているのが、高齢に達してからの朝崎郁恵氏であり、その独特の朝崎島歌である。朝崎氏は、新日本風土記のテーマ曲「あはがり」を歌い、「新日本風土記・奄美」(2016)では、奄美を代表する唄者として出演し、さらに「奄美・アイヌ 北と南の唄が会う時」(2021)の主役として全国放映された。2021年12月2日の南海日日新聞は、86歳の朝崎氏が、文化庁長官表彰に選ばれたことを大きく報道した。

ピアノやギターなど洋楽器と合わせて島唄を歌う新たな表現手法を取り入れ、国内外に島唄を広めている。文化庁は「長年にわたり、奄美島唄の唄者として活躍し、消滅の危機にある奄美方言の継承や島唄の後進指導に尽力し成果を上げるなど、国語施策の進展に多大な貢献をしている」と功績を高く評価した。(南海日日新聞、2021.12.02)

筆者の私見では、「消滅の危機にある奄美方言の継承や島唄の後進指導に尽力」したのは、島に残って、教室や大会を通じて子供達・弟子達をほとんど手弁当で指導してきた唄者たちや島唄「界」の人びとであって、朝崎氏が主役ではない。しかし、その奄美島唄を、都会での音楽活動を通じて、またマスメディアを通じて全国区（あるいは世界）に知らしめる媒介者としての朝崎氏の活躍も“一つ”の奄美島唄への貢献であることは確かだ。奄美島内の島唄アリーナでは、必ずしも好評価とはいえない朝崎島唄が、東京というミヤコ・アリーナでは高く評価され、NHKの放送にあたかも奄美を代表する唄者として登壇し、国から表彰される。それもまた奄美島唄の自由度と創造性を物語っているのだろう。

●補足②：シマ唄異論・「なちかしや」は記憶の中にある。

奄美島唄の唄者は、そして研究者も、奄美島唄をめぐる「なちかしや」

という見えない基準と対峙させられる。この「なちかしゃ」をめぐって二つ目の問題提起をしておこう。「なちかしゃ」は実体ではなく、唄者の、そして島唄「界」の集会的な記憶のなかにあるということだ。記憶論についての理論的検討は論考を改めたが、ここでは簡単に問題提起だけをおこう。

現在の奄美の男性若手唄者の代表格ともいえる前山真吾氏は、「なちかしゃ」をめぐって、「島唄」という歌とイメージを世界的に流行らせた元THE BOOMのボーカリスト宮沢和史氏と興味深い対談をしている。

前山：最初のころ、「あんた上手だけで、懐かしがないからがんばりなさい」って耳の肥えたお年寄りにいわれて意味がわからなくて。それで「懐かしがある唄って、どんな唄ですか？」といろんな人に聞いて、あるとされた唄をフィールドワークで聴いて回ったんです。そしたら何となくわかってきた。「味」みたいな感じですかね。  
宮沢：…郷愁とか哀愁、誰かを思う切なさみたいな

前山：近いかもしれません。僕はそれにきづいた時から、懐かしがあるっていわれる唄者をめざして追求するようになった。(雑誌『モモト』Vol.28、2016、22頁)

前山氏が格闘し模索し続けるように、「なちかしゃ」は、具体的な基準・境界があるのではなく、求め続ける魔術的なキーワードのようなものである。唄者が対話するイメージであり、記憶といってよいかもしれない。その意味では、「なちかしゃ」な香りの島唄とは、それぞれの唄者が想起する〈想像の島唄〉(imagined amami vernacular song)なのだ。

島添は、中村喬次氏の新聞記事を引用しながら、次のようにまとめている。

シマウタを聞くということは、これら語り継がれてきた歴史を、生理的に(自動的に)思いおこさせるところがある。…聴衆は、ナツカシイ歌を通して、心にせまる感情を呼び起こされるとともに、語り継がれてきた過去を呼び起こして再構成、過去と現実をつないでいる。(島添貴美子、2008、128頁)

島添が引用している中村喬次氏の新聞記事にはこうある。

…といった凄まじい話もきいた。悪政下に呻吟した先祖の悲惨な生活を書いていけばきりが無い。…物心ついて以来、祖母や村できくともなしてきいた話の数々、…単純なものではない。いわば血液となって、私の体内を流れている。それだから、島唄の悲調は薩摩藩の悪政のせいではないといわれても、血がすんなりと受け入れてくれないのである。(南海日日新聞、1978.5.26)

中村氏も坪山氏も武下氏も、自伝を読む限りでは貧しい少年時代を過ごし、高校には進学せずに働き出している。そうした自身の少年時代の貧しさの記憶と、語り継がれてきた「苦難の呻吟歌」という社会の集合的記憶とが重層化していることが、「血液となって、私の体内に流れている」という表現になっているのだろう。ただ、こうした説明は、朝崎郁恵氏が、NHKの番組でいつも出身集落の加計呂麻島の花富(けどみ)での暮らしを語るのと重なる。中村氏も、坪山氏も、武下氏もマチ・アリーナに出て、朝崎氏はミヤコ・アリーナに出て、その中で自身の島唄を創造している。その意味では、「なちかしゃ」は、自身が対話する記憶の中にもみあるといったら言い過ぎだろうか。

このように考えると、もし奄美島唄の本質やホンモノの島唄といったものがあるとすれば、それはシマの暮らしと想像的に対話する中で創造されつつづけている歌だということになるのかもしれない。「なちかしゃ」な島唄は、記憶としてのシマ暮らしとの対話を源泉として生産され続ける〈想

像の島唄〉である。

この対話が真摯になされる限り、アリーナの異なるそれぞれの島唄、シマ唄も、マチ唄も、ミヤコ唄も、すべてホンモノの島唄なのである。もちろん、島内での評価はある。しかし、それは基本的に嗜好の問題にすぎない。

そして、その対話は、前山氏がフィールドワークを通じて自分なりに解釈したように、唄者それぞれが意識的に追求するならば、次の世代の若いマチ育ちの唄者にもそれぞれに可能となる。そうした〈創造的継承〉が可能となっていることが、奄美島唄が現在進行形の生きているうた文化（※それはメディア文化である）としてある証左なのではないだろうか。

表：三人の唄者と島唄エピソード期

年	武下和平	坪山豊	築地俊造	備考
現代島唄の第1エピソード期 (1960～1962頃)				
1960	奄美民謡大会			大会場所：大正寺
1961	第十六回芸術祭 凱旋民謡大会 古仁屋⇒名瀬へ			凱旋大会場所：日活 映画館
1962	レコード武下和平 傑作集			
1963	30歳 民謡大会に、森チエ と出演			南海主催第1回奄美 大島民謡大会 5/19大島高校
1964				第2回
1965	民謡大会に森チエと 出演			南海主催第3回奄美 民謡大会 (近づく記 事 11/25)
1966				
1967	NHKふるさとの歌 まつり出演 沖永良部島へ			
1968				
1969				
1970		40歳		
1971				名瀬・宇検村公民館 講座
第2エピソード期 (1972～1974頃)				
1972	名瀬へ	実況録音奄美 民謡大会		笠利町公民館講座
1973	40歳	レコード坪山豊傑 作集		
1974	武下流民謡同好会		40歳	
1975			奄美民謡大賞 新人賞優勝	
1976	レコード「奄美民謡 のすべて」			
1977				
1978		ワイド節		
第3エピソード期 (1979～1981頃)				
1979			日本民謡大賞 優勝 45歳	朝花会発足 (古仁屋)

年	武下和平	坪山豊	築地俊造	備考
1980		奄美民謡大賞 優勝 50歳		
1981				かずみ開店
1982	佐賀へ転勤			
1983	関西へ転勤 50歳			大笠利わらぶえ鳥唄 クラブ
1984				※①
1985				
1986				
1987				
1988				
1989				日本民謡大賞東原ミ ツヨ優勝
1990				日本民謡大賞中野律 紀優勝
1991				
1992				
1993	名瀬リサイクル			吟亭開店
1994				
第4エピソード期 (1995～1997)				
1995				シマ唄かたりゆん会 発足※②
1996	50周年記念公演			奄美民謡大賞元ちと せ優勝※③
1997		奄美連合委員会 会長		日本民謡協会奄美連 合委員会発足
1998				日本民謡大賞松山京 子優勝
1999				
2000				
2001				
2002				元ちとせデビュー
※① .1984.1.3 / 南海日日新聞の正月特集記事「奄美民謡の行方」小川学夫シマウタから島ウ タへ				
※② . 鳥唄かたりゆん会の会長は生元高男				
※③ .1996. 奄美民謡大賞出場者の増加				

**【注】**

- (1) 1961年10月に開催された文部省主催の第12回「全国民俗芸能大会」。奄美大島からは、南部のヒギャ節の唄者として武下和平氏、福島幸義氏、坂本豊蔵氏、森チエ氏、池原ヒワ子氏、北部のカサン節の唄者として、南政五郎氏、池野夢風氏、伊集院リキ氏、上村藤枝氏が出演した。また佐仁の八月踊りも出演。
  
- (2) 制作したのは埼玉県川口市のアマチュアのシネマ映画制作者である池田甚兵衛。制作年不明。池田は、本業は砲金鋳物業。1951年より趣味で映画制作を始めている。
  
- (3) 「奄美しまうたの原点 中山音女」のアルバム制作に際しても、ライナーノーツでは、豊島澄雄が、詞・語意・解説を担当し、藤本草も「『中山音女』SPレコードのデジタルアーカイブス化に当たって」の小稿を寄せている。

**【引用・参考文献】**

- 福島真人 (1995) 『身体の構築学』 ひつじ書房
- 平山和彦 (1992) 『伝承と慣習の論理』 吉川弘文館
- Jean Lave and Etienne Wenger, (1991) ,Situated Learning, University Press. = (1993) 佐伯胖訳、『状況に埋め込まれた学習』 産業図書
- 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、1～70頁
- 加藤晴明 (2021) 「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〉-」『中京大学現代社会学部紀要』 第15巻第1号、1～68頁
- 中村喬次 (2005) 『唄う舟大工 奄美坪山豊伝』 南日本新聞社
- 昇曙夢 (1965) 『奄美の島々 文化と民俗』 奄美社

島添貴美子 (2006) 「奄美シマウタにおける伝統の再帰と創造」東京芸術  
大学音楽学部博士論文

武下和平・清真人 (2014) 『唄者 武下和平のシマ唄語り』海風社

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所紀要』第15号

雑誌 (2016) 『モモト 琉球の旅へ 後編』Vol.28

### 【記】

※本文中で、奄美島唄関係者の名前には直接取材した方々やその関係者も  
多く全員に氏をつけた。研究者などの氏名は通常の論文の形式に沿って  
氏名のみとした。また山田米三氏については、文中に山田さかえ氏、山  
田ひとみ氏も登場していることから、米三氏を使っている。

※歌掛けは、唄掛けの表記もあるが、民謡研究で一般に使われる歌掛けを  
使用した。

※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。