

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 ——

加 藤 晴 明
寺 岡 伸 悟

はじめに

日本の南、本土最南端の鹿児島と沖縄との間には、奄美群島という島々がある。薩摩藩が明治維新とそれに続く日本の近代化のもっとも強力なエージェントだったとすれば、沖縄は、明治 12 年の琉球処分までは名目上は「琉球」という独立国として自律した政治・経済・文化エージェントを形成していた。それゆえ、今日の沖縄には、ナショナリズムやエスニスティをめぐり「問い」が息づく。だが、奄美は、その固有性意識や郷土意識は強いが、ひとびとのなかでは、琉球ナショナリズムやウチナンチューのようなヤマトとの差異化の意識のようなものがストレートに表出される地域ではない。奄美は統一国家であったことはなく、また明治維新以降の日本に組み入れられた後も「県」として独立した行政単位だったことはない。常に、「大島郡」として、薩摩国・鹿児島県の政治・経済的な管轄の枠内に留まる。奄美の自律志向は、対サツマを媒介にしたヤマトへの境界意識であって、ストレートなナショナリズム・エスニスティの発露という形で現れるとは思われない。その意味で、奄美は「非在のナショナリズム」の島である。

文化メディア学 的視点へ

「非在のナショナリズム」の島は、しかし、したたかに固有のローカル文化を育ててきた島でもある。そしてその特異な歴史・地理的な位置、独自の文化は、その暮らしと文化を語る多くのメディアを必要としてきた。われわれが奄美に関心をもったのは、人口7万人ほどの島（奄美大島）を中心とした地域に、すべての種類といてよいメディアが存在したことがある。その研究作業は、その多様なメディアを全て見ることで、これまでのいわば「業界縦割り型」のメディア論を超えた「地域社会」の視点から、メディアの全配置とその連関を明らかにすること、そしてさらに、その対象となる「メディア」に、従来のメディアだけではなく、「情報発信」・「文化媒介」という視点から、あらゆるエージェント（個人や組織・機関）を含めることにあった。先に記した論文「メディアとパトリの島・奄美」（2010）で、われわれは、こうした視点をメディアの垂直構造や地域メディアの総過程として概念化した。

地域メディアの総過程の研究は、次に述べるように従来の地域メディア論の枠を塗り替える作業を伴う。その「情報発信」の全域を地域の文化的な苗床と結びつけながら理解することが必要だからである¹。後に述べるようにかつて共同体（シマ・集落）に埋め込まれていた民俗文化も、今日では、現代文化のひとつとしてグローバル文化と多重に同居している。文化はメディアと不可避的に結びつくことでしか存続しえない。そうした民俗文化の今日的な転回、メディアとの複合化による転回も含めて地域文化とメディアの立体像を理解しようとする方法論を、文化メディア学的視点と名づけたい。

民俗文化と現代文化は、今日では連環し多層化している。一例を出して説明しよう。近年、奄美は音楽好きの人たちには、歌手・元ちとせや中孝介の出身の島として知られている。島唄教室などでは、元ちとせが好きで島唄を始めたという若者にも出会う。そうしたアーティストたちは偶発的に出てきたのではなく、次々に出てくるアーティストの代表なのであり、

その背後に、唄・歌謡・歌唱の地域文化がある。

地域メディアはそうした地域の文化（のひとつとしてのうた文化など）と密接に連環している。その意味でも、両者いずれの理解にとっても、地域文化とメディアを連環させた視座が必要なのである。地域メディアを、文化を表出し、その文化を変えていく文化変容の当事者として複合的に理解していく視点。それは 文化メディア学的視点 から浮かび上がる視点と研究の範疇であろう。研究の主語は、メディアではなく、文化であり、その媒介のされ方や変容が地域とメディア研究の主題となる。そうした文化とメディアの連環分析のなかでは、地域メディア論のフレーム自体の深化・発展的変容が必要になるであろう。

以下、理論的なフレームを整えつつ、奄美という「文化とメディアの島」を舞台に、情報発信するメディアの背景にある文化的な苗床とその変容を 文化メディア学的視点 から考察していこう。これまでともすれば民俗学の守備範囲として扱われてきた地域固有の文化は、大きくは、ことば・食べ物・歌謡・舞踊・武道・ファッション・祝祭と7つのアイテムを抱えている。そして、その民俗的な文化は、今日ではメディア化や標準化の波を被らざるをえない。白水重彦らの提起する普及イノベーション学の視点からは、その変容はまさに「普及イノベーション」プロセスそのものである（白水2011）。

くり返すが文化はメディアと連環しつつ、今日的な変容をとげざるを得ない。そしてその文化変容は、多くの使命感ある「担い手」によって支えられている。本稿では文化とメディアの連環を、「媒介（メディアーション）」や「伝承」というキーワードから読み解いていく。こうした視座は、奄美という固有文化を理解する装置であるとともに、今日の各地で展開されているであろう文化の今日的な変容を理解するより一般的なモデル形成にもつながると考えている。

1 節 地域メディア・文化・伝承をめぐる問題提起

方法的視点：文化メディエーターというメディア

メディア研究は、いわゆる マスメディアの業界縦割り型研究や、個人の情報発信や情報発信者の社会的ネットワークに焦点をおく研究、あるいは文化研究にみられるコンテンツとオーディエンス研究、地域メディア～市民メディア論～オルタナティブメディア論を主な守備範囲としてきた。地域メディア論では、空間系媒体やイベントをメディアに含めて考え、より 広義のメディア 概念を紡出する試みもあるがいまだ体系性をもつには至っていない。

上記のメディア研究は、情報媒体としての「情報メディア」そのものを扱ってきたといつていい。また従来のマスメディア研究のいわゆる業界縦割りのな枠組の中で何かを付け加えるという図式になっている。

こうしたメディア論をここでは、狭義のメディア 論や情報メディア論と位置づける。これに対して、情報発信だけでなく文化伝播をも担うセクターとしてメディアを再定義し、その内実を、文化をメディエーション(媒介過程)するメディエーター(担い手・エージェント)として捉える視点を、広義のメディア 論と位置づけた。メディエーター(担い手)とメディエーション(機能・過程・実践)は、メディアの表裏一体の内実であり、このふたつの内実が 広義のメディア 論である。

広義のメディア 論は、メディアを主語にするのではなく、文化のメディア的変容の媒介過程を扱うという意味で、文化メディア学的視点が重要となろう。

このような 広義のメディア 論(そのひとつとしての文化メディア学)の視点にたてば、空間メディア、イベントメディアだけではなく、情報発信や文化伝播にかかわるもの全ての文化プロジェクトをメディアとして位置づけることができる。他方、かつて中野収が展開した「ものみなメディ

ア」という汎メディア論がもっている無定義性・無境界性の欠陥も克服することができる。そして 広義のメディア 論として、地域に準拠し、そこで文化情報発信を担うすべての媒体＝メディアと、それによる文化の今日の表出過程・変容過程を視野に入れたいと考えている（表1）。

地域に足を一步踏み入れて文化やメディアを見つめるとき、そこには、複雑で生成・転換しつづけるヤヌスの生態がうかびあがる。文化の変容プロセスという視点からみれば、そもそも地域文化はそれが伝承される社会的プロセスのなかで学習され、文化として継承・創生＝変容されていく。その伝承のプロセス自体は、媒介過程＝メディエーションとしてある。その媒介過程にひろくかかわる社会的媒介のエージェント（担い手・組織・制度）と実践のプロジェクト（そのエージェントにの活動実践）を、われわれは地域メディアと考えたい。

地域メディア学や社会情報学は、これまで成功事例の紹介に終始したり、地域メディアの機能やあるべき姿の描写に終始してこなかったであろうか。実践・運動事例の紹介ではなく、文化プロセスのメカニズムを読み解くことに、研究深化の鍵があるように思われる。

われわれが 文化メディエーター（媒介者） という概念にいたったのは、フィールドワークを通じて、文化プロセスを担う多彩で能動的な「人」と出会ってきたからである。従来のメディア論では、メディア産業とそれ

表1 広義のメディア 定義（文化メディア学的要素）

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ・メディアとは、文化を媒介していくメディエーター（媒介者）＝文化メディエーターによる情報伝播の媒介実践プロセスである。 ・文化メディエーター（媒介者）は、担い手としての個人あるいは組織エージェントやプロジェクトである。それは文化の伝播（伝承・創生）に関わるという意味でも文化メディエーターといってもよい。 ・媒介実践（メディエーション）とは、「伝承・創生」の実践プロセスである。 ・現代における伝承は、農村型社会における慣習的な伝播と異なり、文化メディエーターによる意識的な伝承であり、創生＝新しい文化発信として実践される。 |
|---|

に従事する人のみが考察の対象となる。もちろん、そこにも、多くのメディアエーターがいて、すぐれた文化の「伝承と創生（発信）」をおこなっている。

しかし、他方で、地域に内在して文化伝承と創生を担う人々の多くは、情報メディア産業に従事しているわけではなく、他の生業をもつ。そうした文化メディアエーターを視野にいれて地域メディア論の再定義や文化メディア学構築の必要があるのではないだろうか。

文化メディアエーターに関わる先行研究

われわれが注目し参照しているひとつの視点は、ポピュラー音楽研究におけるメディアエーション概念である。キース・ニーガスや東谷護は、音楽文化がグローバルに、あるいはグローバルに拡散していく諸相について「メディアエーション（つながり）」に着目する必要性を提起する。それらは生産と消費（者）をつなぐものやことを「メディアエーション」というカテゴリで捉えようとする。（ニーガス、1996=2004：112，東谷、2008：iii）

ニーガスは、媒介には、三つの意味内容があるという。複数の事象のあいだに入る、またそれらを仲介するなにかという考え方、なにかを伝達する手段という考え方、すべての物質、とくに芸術作品は、社会関係によって媒介されているという考え方である。

このうちの「仲介行為としての媒介」が示唆的であろう。彼は、レコード産業関係者の活動を、文化媒介者として捉えている。それは、「生産と消費のあいだや企業と消費者のあいだ、あるいはアーティストと聴衆の間に入る文化仲介者」、であり、マスメディア研究で使われるゲートキーパーというメタファーと一致すると述べる。ただ、彼らが積極的な役割を果たす過程では、一方向的に情報を流す門番としてではなく、「入り組んだ相互作用と媒介実践」がみられることを指摘する（ニーガス、前掲書：112）。

東谷は、ニーガスのメディアエーション概念を援用することで、従来のマスメディアだけでなくブログやソーシャルネットワークなども含めた拡散

する諸相を包括的に捉えることができるとしている。

同じくポピュラー音楽研究の高橋美樹も、ニーガスの媒介者概念を援用して、メディアエーションを担う人としての「媒介者」に着目する。「媒介者とは、録音メディアを介したポピュラー音楽生産過程で、複数の事象を媒介しながら自己実現を果たす人物」と定義している（高橋、2012：176）。

高橋は具体的には、八重山民謡の保存・普及を志した喜舎場永珣の例をひきながら、彼が八重山民謡のメジャー企業における録音メディア化を媒介し、それが沖縄本島・宮古諸島、八重山諸島において音楽が変容・発展する契機となったことを検証している。

文化変容に関する先行研究

こうした文化変容を、その「担い手」に着目した研究が、白水の普及イノベーション理論である。白水は「変容エージェント」という概念で、「文化変容を促進する」主体を捉えようとする。

変容エージェントとは、「普及促進者の一種で、ある社会体系の文化変容を促進する活動家や活動組織をいう。」（白水、2011：132）

「変容エージェントとは社会体系の文化変容に関わるフォーマル、インフォーマルなアクターである。」（同、151）、「変容エージェントとは文化変容を引き起こす主体である。一般に公的組織の役員たち、メディアの人間、そしてコミュニティの成員の中の活動家たちがその具体例である。」（同、155）

また、州や国の国境を越えて相手や自分のコミュニティの文化変容を促す人を「架橋的変容エージェント」となづけている。

白水は、文化変容とは、「人びとの価値観や行動様式が変化することであり、変容エージェントがそうした新しい文化を創出していくと位置づける。とりわけエスニック・コミュニティでは、そうした文化変容は、アイデンティティのポリティクス、つまりローカルアイデンティティの覚醒や創生にかかわっていくエージェントということになる。

本研究で 文化メディエーター として注目されるのも、担い手としての人や制度体である。白水的な言い方をすれば「人間主義的」なアプローチということになるだろう。今日の奄美は、文化の苗床がまさに変容をきたしてきている。島唄も八月踊りも、「伝承」プロジェクトとその担い手の活躍なしには伝承しない。同時に、それは過去と同じ「伝承」でもない。そもそも自然村の暮らしが変容した都市型社会における「伝承」は、「伝承・創生」も含んだ変容過程である。

ただ、白水の変容エージェント論は、理論的な背景にロジャースの「普及イノベーション」論があるために、社会変容を目的論的な展開過程として跡づけている側面が強いようにも思える。社会の変容シーンには、多くの目的をもったエージェントがいる。むしろエージェントの活躍は目的意識に基づいている。しかし、社会変容は、多様な方向の目的と、多様なエージェントのせめぎあいの場としてあり、また偶然の結果・意図せざる結果としての変容だったり、また予言の自己成就的な変容も遂げる。その意味では、単線的な展開をとげるわけではない。研究の解釈にとって理想的なエージェント探ではなく、「理想的でない」エージェントも含めた多層なひろがりや交叉の構造を描くような、開かれた視野を維持する必要がある。

ニーガスの媒介者は、ポピュラー音楽に準拠した議論である。白水の変容エージェントは、ハワイの沖縄系エスニック・コミュニティの覚醒運動に準拠した議論である。奄美の文化とメディアの関係を捉える際には、もうひとつ、民謡という口頭伝承に関わる視点が必要になる。

口頭伝承に関する先行研究

奄美の文化は、とりわけ島唄の場合には、後に述べるように口頭伝承の世界であった。今日、この口頭伝承としての島唄文化は、それが営まれていた自分が生まれ育った自然村＝わきゃシマの生活から離れて、それ自体が習いごととして自律化してきている。録音メディア化、ステージ化を経

て島唄文化は、メディアーターによって媒介されることで次の文化として伝承されようとしている。それは変容でもあると述べた。

こうした文化変容をマクロな「伝承」であるとするなら、文化は、狭義の意味でも「伝承」する。そうした狭義の伝承が民俗学の知見であろう。平山和彦は、民俗学の固有の主題として、伝承と慣習、そして信仰をあげる。伝承は、社会学や人類学にとって重要な概念ではないが、民俗学の最も基本概念だという。その一方で、柳田国男や折口信夫にも本格的な伝承論はみられないという。平山は務台理作や和歌森太郎などを引用しながら、伝承について以下のような特徴を指摘している。

- ・ 伝承には、口頭伝承、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点

「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、伝承は基本的には行為である。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。」（平山、1992：39）「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、前掲書：41）

- ・ 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、日常的な接触と交流、受容、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、時には途絶にも至る。（平山、前掲書：56）

平山の伝承論は、伝承がモノではなく、行為として実践されるという、いわば伝承行為論の考え方にある。と同時に、伝承の基盤として伝承母体の変型も視野に入れている点が評価できる。

平山の伝承論が、文化伝承の構造そのものを扱っているのに対して、伝

承を身体技法という位置から捉え、学習理論として位置づける試みが、ジーン・レイヴとエティエンヌ・ヴィンガーの「正統的周辺参加論 (LPP)」である。また、日本でこのレイヴに依拠しながら、身体の構築学を展開したのが福島真人である。レイヴと福島は、熟練と徒弟制度に焦点をあてた学習理論を展開した。

それは、身体に関わる技能というものは、教室的な世界やプログラム化された教育ではなく、ひろい意味でも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、技能の発達には、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。(福島, 1995 : 18 ~ 19)

福島は身体の構築学の背後にあ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、学習が実践の共同体への参加の過程であり、新参加者は、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、そして教育理論としての身体の構築学、この二つが示唆するものは、身体にかかわる技能(文化)の伝承における社会的な行為実践の地平の重要性だ。それを奄美の文化研究に適用すれば、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、共同体の社会的文化的実践として伝承(と変容)に注目する必要があるということ、そして、さらに今日それがどういう実践共同体によって担われようとしているのかということだ。

島唄のような身体技法が伝承するためには、行為・実践の次元で、実践共同体、社会的ネットワークが必要であり、その土壌の上で伝承・創生がなされていくということであろう。

ニーガスの「メディエーション」と「文化仲介者」概念、白水の変容エージェント論、平山の伝承行為論、福島は身体の社会的実践的構築論は、われわれにとって以下のような示唆をもつ。

- (1) 文化はメディアエーター（つまり人＝エージェント）によって媒介される。
- (2) 文化は、変容と発展のメディアエーションのプロセスとして実践される。
- (3) 文化メディアエーター論は、奄美のシマジマの唄からポピュラー音楽に至るうた文化全域であてあまる。
- (4) 民俗文化の伝承は、今日では、単なる再生産的な「保存」ではなく、文化メディアエーターによる意識的な伝承による創生として実践される。
- (5) 文化メディアエーターは、ひとつの自己実現的实践として文化の媒介を試みる。
- (6) 文化のメディアエーションは、それを通じた奄美人アイデンティティパトリオティズム（郷土愛）、ローカルアイデンティティやエスニックアイデンティティの形成過程となる。

2 節 「歌の島・奄美」と文化メディアエーター：インディーズレーベルを事例に

変容する民俗文化と文化メディアエーター

1 節では 広義のメディア論の視点と文化メディア学的視点の重要性を指摘し、文化メディアエーターに関する基本的な概念や方法論的な整理をおこなった。本節では、提起した概念や方法論をもとに、奄美の文化とその伝承・創生の過程、そしてその担い手としての文化メディアエーターの考察に入ろう。

メディア学、文化社会学やポピュラー音楽学では、ポピュラー文化がおもな研究対象となる。そこでは、ジャンルやテーマごとの文化の分類がある一方、グローバル文化、ローカル文化、グローバル文化などの分類や、都市的な文化と地域文化といった分類もある。しかし、どう分けるにせよ、ほとんどの考察対象は近現代の文化であり、とりわけ今日的な文化変容に焦点がおかれる。

これに対して、民俗学などでは、共通文化との対比のもとに民俗文化が研究対象となる。民俗学者の伊藤幹治は、共通文化と民俗文化という二分法で文化を分ける。

共通文化は、「近代以降に創出され、主に都市を中心に定着している文化」である。近代の国民国家は、そのエリアが国民国家として統合される前にあった各地の民俗文化を統合して平準化し、国民全体に共有され均質で共通の文化を創出するのを常としてきた。国民国家の誕生と国民の統合は、文化の統合をも意味した。

これに対して、民俗文化（フォークロア）は、「近代以前から伝承され、主に農村を中心に伝承されている文化」である。もちろん民俗文化は、今日的な変容を被る。民俗文化は「文化の共通化の流れのなかでさまざまな変化を経ながら伝承されている。」（伊藤，2011：20）のであり、「民俗文化は共通文化の枠組みのなかで、絶えず変容をつづけながら再編成を繰り返している。」（伊藤，2011：21）

整理すれば、国民国家は、民俗文化を担う農村の人びと、奄美なら、シマのひとびとを、国民として統合し、標準語を初めとして日本の標準文化・東京文化を押しつけてきたわけだが、それは、押しつけであると同時に、都の「雅な文化」・都市的な文化・大衆的な文化が、「鄙の文化」を凌駕したり、呑み込んだり、影響を与えたりする過程でもある。

文化の影響・変容は、近現代の都市的な社会の到来以前にもあった。文化は、人・モノの移動＝交通のなかで、ハイブリッドなかたちで形成されてきたものだからである。

共通文化の成立の過程のなかで、またその影響の過程のなかで、メディアが果たす影響は大きい。活字文化としての出版文化、そして新聞は、国民の創出＝共通文化の創出に大きな影響をもってきた。われわれは、複製技術としてのレコードの誕生も、ローカルな民俗文化の文化変容に大きな影響があると考えている。

本稿で対象にすえる奄美の島唄の場合も同様である。自然村＝シマ（集

落)での唄世界の場合は、複製メディアとしてのレコードの登場や唄のイベント化や唄の産業化が、民俗文化であるシマジマの唄の伝承を大きく変容させてきた。民俗文化は、かつての自然村での生々しい生活のなかの姿をとどめきれない。民俗文化としてのシマジマの唄は、もう"そっと"放っておいてはもらえないのだ。

人びとの社会移動も激しさをまずにつれ、上手な島唄の担い手である唄者の評判もどんどん他地域へと伝わる。録音メディア化というかたちでの標準化もはじまる。大会というかたちでの唄のイベント化 = 唄の事業化もはじまる。われわれはこれらを総称して 島唄のメディア化 と捉えたい(4節で詳述)。シマジマの唄は、メディア化を経て 島唄 となった。

都市型社会が進んだ日本では、大正期から戦前・戦後の昭和にかけて、民謡といわれた民俗文化としての古謡の世界に対して、都市から新民謡という新しいブームが押し寄せる。それはレコードというメディアを媒介にして一挙に人びとを魅了し伝播していく。

戦後も同様である、新民謡や歌謡曲の文化の黒船に加えて、ポピュラー音楽という新しい文化の黒船がやってくる。山田晴通は、ポピュラー音楽を、以下のように定義する。

「ポピュラー音楽とは、大量複製技術を前提とし、大量生産～流通～消費される商品として社会の中で機能する音楽であり、とりわけ、こうした大量複製技術の登場以降に確立された様式に則った音楽である。」(山田, 2003: 9)

歌謡曲は、広い意味でのポピュラー音楽の中に入る。本稿ではそのことを了解したうえで、ポピュラー音楽を、新民謡的な文化世界とは区別して使っていく。ひろく、ポップスやフォーク、ロックといわれる世界として使用する。

そして、古謡として伝承されてきた唄と謡の世界は変容していかざるをえない。そうした文化変容のなかで、さまざまな革新者が現れる。彼らは、

民俗文化の発見や伝承を志しながら結果として、あるいは、新しい文化の創造をめざして目的的に、文化変容を促進していくというパラドックスを抱えた人たちなのかもしれない。

本稿は、そうしたパラドックスを抱えながら、新しい文化変容を担う文化メディエーターを掘り起こす研究である。われわれは、すでに指摘したように、文化メディエーターは、生きた人間メディアであると考えている。そして、彼らこそ地域メディアそのものである。

三層の歌文化とその活躍のステージ

さて、われわれは奄美を、うた文化の濃厚な島と呼んだ。

奄美の場合には、3つのうた文化が積層している。そして、そのそれぞれが今でも盛んだ。有人8島からなる奄美群島全体で12万人。最大の奄美大島で人口6万5千人である。とりわけ近年の人口減少は激しい。そうした島で、3つのうた文化が元気に伝承・創生されている。(表2)。

奄美のうた文化を特徴づけているのは、この3層が、同時並行的に、そして相互に関連しながら、今日も生産・消費されていることだ。

これらの分析において、通常であれば伝統音楽(島唄)とポピュラー音楽は分けられてしまうであろう。しかし、奄美では現代的な新民謡である新歌謡がいまも生産され、島唄とともに消費されている。それぞれに歌の大会があり、音楽レーベルがある。奄美以外にも、音楽が盛んな島は少なくない。沖縄県八重山も古謡からポピュラー音楽まで、うたの活動が盛ん

表2 奄美の三層のうた文化

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ・ 島唄 : 古くから自然村(シマ)で唄い継がれてきたうたである。 ・ 新歌謡 : 大正から戦前の戦後の昭和にかけて流行した歌謡曲の文化である。奄美では現在も新しい歌謡曲がどんどん制作され人気の歌謡世界をつくっている。新歌謡の大会は、現在、島唄よりも集客力がある。 ・ ポピュラー音楽 : 島出身者や島内で活躍するポップス、フォーク、ロックや新ジャンルのアーティストの唄文化である。後に触れる文化メディエーターの1人は、「地域のポピュラー音楽」だという。 |
|---|

であり、「八重山音楽祭」や「うたの日」(BIGIN 主宰)をはじめ、集客力があるイベントもたくさん開催されている。しかし、その地元音楽文化とその担い手は、沖縄本島や東京と直結し、地元レーベルは存在しない。

これに対して、奄美という人口 10 万人規模のエリアには音楽レーベルが複数存在する。日本の離島でこれだけのうた文化と地場の音楽産業を擁する島はないであろう (表3)。

今日では、メジャーレーベルも奄美の島唄やポピュラー音楽を扱う。ここにもまた、インディーズとメジャーをつなぐ媒介者がいるが、本稿では主として奄美内の事象に焦点を絞っておきたい。

また、レーベルだけではなく、発表の場や歌い競う場、つまりハレのステージが数多く用意されていることも うた文化が濃厚な島の特長である。以下に、その主なものを記してみる (大会受賞者の階梯としての全国大会も一部含めた)。

民謡関係の大会：島内

- ・ なきゃわきやぬ朝花節大会 (奄美市笠利地区)：奄美市笠利総合支所
- ・ 奄美民謡大賞 (名瀬・7月)：南海日日新聞主催。奄美民謡大賞は、島唄の頂点の賞とされる。
- ・ 奄美島唄日本一大会 (名瀬・3月)：日本民謡協会主催、奄美新聞
- ・ 民謡民舞奄美連合大会 (名瀬：11～12月・全国大会予選)：日本民謡協会奄美連合委員会主催

表 3 奄美の三層のうた文化とレーベル

| ジャンル | レーベル | 代表的文化メディエーター |
|-------------------|---|---------------------|
| 島唄 (民謡) | セントラル楽器, ジャバラレコード メジャーレーベル (例：ピクター) | IY 氏 MO 氏 S 氏 |
| 奄美歌謡 (新民謡・新歌謡) | セントラル楽器 今日では、メジャーとの繋がりは薄い | IM 氏 |
| ポピュラー音楽 | アーマイナープロジェクト メジャーレーベル (例：エピック) | F 氏 |

- ・ 民謡民舞少年少女奄美連合大会（全国大会予選）（3月）：日本民謡協会
奄美連合委員会主催
民謡関係の大会：島外
- ・ 全九州民謡民舞の祭典：日本民謡協会主催
- ・ 民謡民舞全国大会（国技館）：日本民謡協会主催
- ・ 民謡民舞少年少女全国大会：日本民謡協会主催
その他の大会
- ・ 奄美歌謡選手権大会：セントラル楽器

こうした大会以外に、コンサートや祭りも多い。島唄の夕べ（南海日日新聞社主催）、奄美歌謡コンサート（セントラル楽器主催）、奄美歌謡・舞踊祭り（セントラル楽器主催など）、それぞれの祭りで島唄や新歌謡が歌われる。

また、歌うステージも沢山存在する。アーマイナープロジェクトが運営するライブハウス ASHIVI のほか奄美市内の飲食店街には5軒以上のステージが存在する。また、ペンション（加計呂麻島）の一角にステージがあったり、花屋兼アイスクリーム屋（瀬戸内町・古仁屋）の一角にライブハウスの空間があったりする。また奄美市内（名瀬地区）には、唄者が経営する島唄を聴ける郷土料理店数件もあり、観光客や島唄関係者の常連店となっている。

興味深いのは、瀬戸内みなと祭り（瀬戸内町）の場合、島唄よりも新歌謡の方が人気があるということである。「瀬戸内町みなと祭り」には、「歌謡・島唄・舞いの夕べ」という2時間半ほどのイベントがある。24人の出場者のなかで、島唄は、ゲストの2人だけである。あとは、歌謡も舞踊も、ほとんど奄美とは関係の無い演目である（「真っ赤な太陽」「港町ブルース」「銀座の蝶」「大利根無情」「銀座カンカン娘」「竜飛岬」）。曲目からすれば参加者の年齢はかなり高齢というのが想像されるが、それにしても、奄美の新歌謡さえもないということに驚かされる。また、島唄の郷土料理店

でも、新民謡が歌われたりもする。奄美の日常生活のなかでは、島唄と新歌謡が混在する音楽空間がひろがっているといった方がよい。奄美でも、フラやベリーダンスの教室があり、島内の各種イベントにおいて披露される。われわれは音楽や舞踊の文化消費において、島唄、八月踊り、そして地元の新歌謡だけではない、グローバル文化・共通文化の消費をしっかりと見据えておかねばならない。

こうした文化消費の様相は、奄美だからではなく、どこにでもある日本の景観である。われわれは、そのことを前提として、それでも奄美の場合、島唄や新歌謡に接する機会が多いということが重要なのだと考えている。沖縄の場合には、島唄という範疇に、三線まじりの沖縄風のポピュラー音楽が含まれる。後に述べるように、島唄は、沖縄出身ではない歌手によってポピュラー音楽として知れわたった。また沖縄の民謡酒場は、客のほとんどが観光客である。つまり、沖縄の人びとの日常の音楽消費と民謡はある意味断絶しているともいえる。もちろん、沖縄でも民謡のラジオ番組は人気がある。それを楽しみにしている人も多い。それでも、奄美民謡は、沖縄に比べて、はるかに日常生活のなかに浸透しているように見える。

ただ、それでも、奄美の島唄教室は地元子供たち（女子が多い）中心であり、また大人の場合には内地からの転換族の家族が少なくないという。それに対して、内地にある島唄教室は、奄美出身の年配者（一世・女性）が多い。奄美のひとつにとっては、あまりにも身の回りにあるものであるがゆえに、「お金を払って教室で習うもの」ではないのかもしれない。

もうひとつ興味深いのは、島のポピュラー音楽の代表ともいえる、サーモン & ガーリックや商工水産ズ、カサリンチュらは、島内では年齢を問わず支持されていることだ。ポピュラー音楽が、地域のなかで世代の厚みをもって消費される例は珍しい。こうした島のうた文化の消費の構造を明確にするには、さらに調査が必要であると考えられる。

セントラル楽器の歴史からみる奄美の歌謡文化

奄美の歌文化を語るさいには、「セントラル楽器」を抜きに語ることはできない。奄美市の中心街にビルを構え、楽器の他、奄美の島唄、新民謡、新歌謡、ポピュラー音楽のCD、テープ（かつてはレコード）を販売している。セントラル楽器は、インディーズのレーベルでもあり、島唄や奄美歌謡に関する沢山の自社CD・テープを制作販売している。インターネット通販も展開している。南の島の文化メディエーターの先駆けともいえる存在である。

奄美の島唄がいつごろから内地でレコード化されるようになったのかはまだわからない。内地（メジャー）での沖縄のレコード化については、高橋美樹の詳細な研究がある（高橋 2012）。島唄の島内でのレコード化には、セントラル楽器の功績がおおきい。セントラル楽器に勤めていた小川学夫という文化メディエーターの存在も重なり合ってくる。

「セントラル楽器」については、初代当主である IY 氏自身がまとめた『大人青年』（H14）に詳細に紹介されている。また、われわれは、現在の社主であるご子息の IM 氏にインタビューすることができた。

セントラル楽器は、戦後の混乱期に、鹿児島から引き上げてきた IY 氏が雑貨店を開始（1948）、やがて楽器・レコードを販売して店名を「指宿楽器店」（1949）としたことから始まる。「中央楽器店」、「セントラル楽器店」を経て「セントラル楽器」（1967）と名称を変更し、今日に至る。

以下に、この企業によるレコード制作の歴史をまとめておきたい。

レコードとの関わり

- ・1950年：鹿児島でレコードを仕入れ、ダンスホール花盛りの奄美での販売（1950）
- ・1951年：南海日日新聞に協力して、歌謡ショー、音楽会、島唄大会、新民謡募集などを実施。南海日日新聞は「北部南西諸島音楽コンクール」を実施していた（社史には、1947～1950の大会実施の記録が掲載）。

- ・1951年：徳山商店が島唄のレコード13種類13000枚をマーキュリーレコードで制作し販売したものを、全部引き取り販売する。これは、戦後初の島唄レコードである。内容は、唄が上村藤枝、三味線・囃子が南政五郎である。
- ・復帰後のセントラル楽器の音の景観については、『大人青年』にこのように記述がある。

「セントラル楽器店には、コロンビア、ビクター、テイチク、マーキュリーなどのレコードメーカーの特約店として営業をしていました。店頭には島唄やクラシック、流行歌が流れ、道行く人たちは、しばし立ち止まって聴き入っていました。」（前掲書：55）

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

「最初の録音は地元奄美大島・現奄美市名瀬の港近くにあったらんかん荘という旅館で行ないましたが、本格的な機器で再生してみると音のひずみや犬の鳴き声、船の汽笛が入ったお粗末なものでした。」という。結局、兵庫県西宮のスタジオで再度録音を行って販売にいたるが、コストがかかり卸すたびに赤字となったという。

この時の収録曲が新民謡3曲と島唄3曲であることに注目したい。つまり、セントラル楽器の最初のレコーディングでも、新民謡と島唄（当時は民謡）が同数であった。島唄の唄者は、南大島出身の福島幸義と当時20歳だった朝崎郁恵、曲目は「かんつめ」「徳之島一切節」「塩道長浜」である。

- ・1959年：大島ひろみ「島育ち」全国的なヒットへ。
- ・1960年：新民謡のレコード制作：村田実夫監修
- ・1962年：武下和平のレコード制作。囃子は森チ工。

福島の甥にあたる武下は、1959年ごろ加計呂麻から古仁屋に出て大工をしていたがすでに島唄上手と評判だった。山田米三氏が名瀬の唄会に招聘して評判を高めたという。

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

- ・1963：「島育ち」(田端義男)のブーム。1962年から続くこの歌(昭和14年に生まれた)のヒットで、一連の奄美新民謡が全国的に脚光を浴びた。

- ・1964年：小川学夫氏の入社：このセントラル楽器に、今日の奄美島唄研究の第一人者である小川学夫氏(当時早稲田の大学院生であった)が入社し、奄美民謡のレコードの企画・制作に関わるようになった。

社内に、奄美民謡研究所が設立。奄美全域の民謡のテープ収集
民謡のレコード化による対外的啓蒙 民謡による口承の調査および文献の収集と出版がおこなわれた。

- ・1965年：南政五郎レコード制作販売
- ・1968年：大島ひろみ島唄傑作集
- ・1970年：吉永武英傑作集
- ・1971年：上村藤枝傑作集
- ・1972年：新民謡の一般公募

『大人青年』は、1972年に新民謡に対する危機感があったことを伝えている。田端の「島育ち」のヒットから目新しいヒットが生まれていなかった。「奄美の新民謡を絶やしてはいけない!」ということで、新民謡の一般公募に踏み切っている。しかし、沖縄返還(1972)と重なり、再び奄美ブームはおきなかった。

- ・1972年：「実況録音・奄美民謡大会」南海日日新聞社と共催企画。坪山豊の発掘
- ・1973年：坪山豊傑作集、勝島徳郎傑作集
- ・1973年：奄美民謡大会
- ・1975年：奄美民謡新人大会(南海日日新聞主催、セントラル楽器後援)
第1回優勝者、築地俊造

- ・1978年：ワイド節レコーディング（中村民郎作詞，坪山豊作曲，ボーカル築地俊造）
- ・1979年：築地俊造，日本テレビ主催第2回日本民謡大賞全国大会で優勝。受賞時の名セリフが，奄美では今日も語りつがれている。

「私は民謡日本一になったけれど，奄美一ではありません。奄美（しま）には私よりうまい人が本当にたくさんいらっしゃるのだから…」



セントラル楽器社屋

- ・1980年：奄美民謡大賞はじまる。第1回大賞は，坪山豊
- 以上は，セントラル楽器の初期からのレコードや大会に関わる活動である。

『大人青年』では，1956年（昭和31）から，「奄美島唄を音の文化として形にしようと取り組んだ」と書いている。セントラル楽器は，平成に入って，特に新民謡の現代的な展開である新歌謡に力を入れている。そして新民謡と新歌謡を総称して「奄美歌謡」という呼称を用いている。この用語も，IM氏の発案である。島唄が，元ちとせのデビューそして島唄ブームなので，ソニー，東芝，キング，テイチクといったメジャーレコード会社でも発売されるようになってきたこと。また，島唄の唄者の社会的地位が向上し，収入にもつながるようになってきたことから，次は，新民謡の地位向上という方向に向かってきた（表4参照）。セントラル楽器が現在とりくんでいる新民謡にかかわるプロジェクトを4例あげておこう。

新民謡の曲をカラオケに入れる（全国のカラオケ店で歌唱可能となる）。

奄美歌謡選手権大会（年1回）

奄美歌謡・舞踊祭り（年1回）

各種コンサート（名瀬だけではなく，集落に出かけてのコンサート）

こうしたセントラル楽器の取り組みの歴史は、日本の地方メディア文化のなかで特筆すべき価値をもっている。それは、島唄の伝承と創生ということとともに、奄美の歌謡文化自体の伝承・創生に深く関わっていたことであった。セントラル楽器がなければ奄美の音楽シーンは歌謡文化という点で現在とはまた大きく異なった様相を示していたであろう。今日、新民謡の流れを組む新歌謡が次々と生成されつづけている地域は、沖縄と奄美くらいであるといわれる。島唄（民謡）の伝承だけではなく、新民謡の伝承にも危機感をもって取り組んできたレーベル活動は、他に例をみない。

さらに、奄美の歌謡文化のシーンを考えた時、留意しなければならないのは、島唄と新民謡が同居してきたことだ。島唄ブームのなかで、どうしても島唄の島としての奄美がクローズアップされる。南日本新聞社がまとめた『島唄の風景～奄美復帰 50 年企画～』（2003）は、その典型であろう。

それゆえにこそ、われわれは、うた文化が濃厚な島である奄美の歌謡文化の生産と消費の全域を視野にいれなければならない。奄美のうた文化は、島唄（民謡）・新民謡の併存と連続性としてある。しかも、その当時の新民謡には、島唄のメロディが挿入されている曲が多かったという。IM 氏もわれわれのインタビューのなかで、新民謡は「島唄のエキスが入っているのが多いんです」と指摘している。渡久地政信、村田実夫などの作曲者が意図して入れたそうした島唄（当時は民謡）的な要素は、昭和 40 年頃からなくなってくるのだという。その結果、今日の新歌謡は、若い人にも歌いやすい歌謡曲となった。以下は、奄美の新民謡・新歌謡が語られるときにしばしば用いられる時期区分である（表 4）。これらの時期ごとに明確な楽曲上の差異がある、というわけではない。しかしこうした奄美が経た歴史の推移とともに奄美歌謡の歴史が語られるということは、奄美の新民謡・新歌謡がいかにこの地域の人々の心情とともにあったか、ということを示しているともいえよう。その意味で近年、新民謡と新歌謡を一つにまとめて「奄美歌謡」と呼称するようになりつつあることは、また奄美の歌謡の意味世界に新しいカテゴリーを生成する可能性があるのかもし

表4 奄美歌謡(新民謡・新歌謡)と時代相
 奄美新民謡・新歌謡に関する一般資料(CDの解説文などを含む)から構成。

| 時期・時代 | 代表的な曲 | 作詞家・作曲家・歌手の例 |
|------------------------------------|--|-----------------------------|
| 新民謡期：昭和初期～ | 島育ち、大島小唄、磯の松風月の白浜、徳之島小唄 | 三界稔、村田実夫、有川邦彦 |
| 占領期：戦後から日本復帰(1953)期 | 島かげ、農村小唄、本茶峠名瀬セレナーデ、新北風吹けば | 永江則子、三界稔 |
| 戦後歌謡曲期：復帰(1953)～奄美ブーム期(昭和37=1962年) | 島のブルース、奄美のさすらい千鳥、アダン花、奄美小唄、与論音頭 | 渡久地政信、昇曙夢、三界稔、大島ひとみ |
| 新歌謡期：昭和40年代以後の昭和期 | あゝ犬田布岬、灯りに濡れる名瀬の街、奄美三美女伝、加計呂麻慕情、加計呂麻音頭、与論島慕情 | 有光あきら、久永美智子、山田サカエ、大島ひとみ、泉清次 |
| 奄美歌謡期：平成以降 | 奄美エアポート、奄美の女、奄美慕情 | 有光あきら、久永美智子、長島稔、築秋雄、泉清次 |

平成以後、新民謡と新歌謡を合わせて奄美歌謡という言葉が使われ始めている。この定着如何については引き続きの観察が必要であろうが、ここでは仮説的に採用した。

れない。

文化的苗床としてのシマ(集落・自然村)のうた文化、唄掛けの文化は、都市的な音楽消費文化化(録音メディア化・ステージ化)のなかで、同時平行的にスターを生んできた。セントラル楽器(と、ニューグランド)がかかわってきた録音メディア化の歴史は、同時に、奄美の島唄のスターシステム形成の歴史でもある。スターシステムは、メディアと相関して生まれるが、それは奄美という小さな島の中でも同様であった。奄美列島のなかで、名瀬は、いわば小さな「東京」の役割を果たしたのである。

シマ界隈で評判となる民謡のうまい者が、名瀬に招聘されて多くの人の前で歌う。それはすでに、シマという文化的コンテキスト(地の言葉、地の踊り、地の食べ物)から離れ、名瀬という都市で他のシマ出身者達の査定軸の前で唄うことを意味する。それは、一種の脱コンテキスト化であり、グローバル化である。たぶん、地声で歌う民謡のうまい者は、奄美のシマのいたるところに裾野ひろくいたのだろう。そのなかで、シマ(集落)のローカルコンテキスト=ローカル査定軸を超えて、価値があると認められる者たちが口コミで浮上してくる。そして、小さいながらも名瀬の音楽産

業（会社・大会主催者・評価者・収集家・研究者等）に認められた唄者が、録音メディア化されてその地位を確立していく。

もちろん、その過程には、それを発掘し支援する文化メディエーターたちの存在がある。セントラル楽器は、そうした文化メディエーターの中核のひとつとしてあり続けてきたといえよう。島にこうした文化メディエーターがあることは地域にとって僥倖だといえる。

その他のレーベル： ジャバラレコード

近年奄美の島唄を盛んに録音・発売しているインディーズレーベルが、ジャバラレコードである。主宰の MO 氏（1951 年生まれ）は、民俗音楽評論家でもある。1992 年に写真雑誌『アサヒグラフ』の島唄特集の取材で奄美を訪れ、笠利の唄遊びと出会い「なんじゃ、こりゃ!」と衝撃を受けたという。（『南海日日新聞』2009 年 1 月 1 日の特集「10 年前の奄美」より）

また、彼は、『音の力 沖縄』（1998）のなかで、奄美との関わりに関するインタビューに答えて、同様なことを語っている。

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

氏は、翌 1993 年に奄美群島復帰四十周年記念イベントの際に取材で武下和平氏と出会い、ビクターから出ている『奄美島唄の神髄』『立神』『東節』の制作にかかわることになった。その後独立してジャバラレコードを立ちあげている。すでに奄美に関するアルバムを 30 数タイトル出している。

その他のレーベル： ディ・レコード ・あまみエフエム

コミュニティ FM「あまみエフエム」（2004年 NPO 法人「ディ!」設立。2007年開局）を率いる F 氏が、手作りのライブハウス「ASHIVI」を立ち上げたのが 1998 年である。その組織は 2002 年に有限会社となった。飲食業・イベント企画制作を業務とするのがアーマイナープロジェクト（従業員 9 名）（以下 AMP）であり、そのレーベルが「ディ・レコード」である。カサリンチュ、そして市役所の職員で構成されている商工水産ズやサーモン & ガーリックなど島で人気のポピュラー音楽アーティストの作品を制作しており、これまで 11 枚ほどの CD を出している。

創立者の F 氏自身が語るように、それらは「地域のポピュラー音楽」である。同時に、カサリンチュなどは、メジャーデビューというかたちで、東京のメジャーレーベルとの繋がりがみられる。島に在住しながら、メジャーデビューするというスタイルができつつあるといえよう。こうしたレールは、元ちとせ、中孝介がしいたレールともいえる。カサリンチュ自身ブログで、「はじめちとせ姉さん、アタリの孝介兄さんが作ってくれたレールに乗っかりエピックレコードさんより『感謝！デビューしました!!!』と語る（「カサリンチュコウスケの『とっつブログ』」2010年7月19日）。

F 氏がライブハウスをつくったことは、奄美の音楽・歌謡活動にとっての大きな出来事である。ポピュラー音楽だけでなく、クラシックから島唄まで、さまざまな音楽活動の拠点となってきた。コミュニティ FM とアーマイナーのスタッフを合わせる 20 人余りとなる。雇用という意味でも大きい。音楽を中心とした文化産業にこれだけのスタッフが関わるといふこと、そうした場と活動を提供したという意味ではセントラル楽器以来、出色のできごとといえるだろう。

さらに奄美のうた文化のなかで、F 氏らは、奄美出身や在住のメジャー・マイナーなアーティストを一同に会してのライブ活動を積極的に展開してきている。奄美のポピュラー音楽の歌手や若手唄者にライブステージを提供し続けることで、奄美の若い世代のうた文化の凝集力をムーブメント

にしていこうとする F 氏らの企図が読み取れる。「ムーブメント」は、F 氏らがしばしば使う言葉である。それは文化のムーブメントであり、また奄美のアイデンティティを語り創出していこうとするムーブメントでもある。

大きな音楽イベントは、最近では、主宰が NPO 法人ディ!で、制作が AMP となっている。

- ・「夜ネヤ、島ンチュリスベクチュッ!!」(2008, 2010) : 企画 NPO 法人ディ! 制作 : AMP
- ・「大浜サマーフェスティバル」: 主宰 NPO 法人ディ!
- ・「Setting Sun Sound Festival in Amami」(2010, 2011, 2012) : AMP とエピックジャパンが制作主体となったメジャーイベント

ASHIVI がライブハウスであったこと、あまみエフエムが NPO であったこと、こうしたことが、人がネットワークする場をつくり、プロジェクトに交流的・公的な側面を持たせたことになる。

ライブハウスのないところに手作りでライブハウスをつくり、レーベル、ラジオ (ある意味で音楽に強いラジオ) をたちあげ、こうした一連のムーブメントが、奄美の唄文化に及ぼした文化変容を語るには、もう少し時間の経緯が必要なかもしれない。しかし、すでに触れた今日の奄美の3層のうた文化の形成に大きな力となってきたことだけは言えるだろう²。

その他のレーベル : ニュー
グランド

奄美のうた文化を語るうえで、もうひとつ忘れてならない存在は、セントラル楽器と並んで存



ライブハウス ASHIVI の建物

在した「ニューグランド」レーベルである。奄美を調査するひとびとの口からは、必ず「ニューグランド」の「思い出」が出てくる。本稿では紹介のみとなるが、セントラル楽器、ニューグランドなど、地方の音楽メディアに関する詳細なメディア史的研究が別途必要となることだけは指摘しておきたい。故人であり、残された文献記録もなく、人びとの「思い出」を総合するかたちでしか再構成することはできない存在だが、ニューグランド及びYY氏については、以下のような輪郭がうかびあがってくる。

- ・土産物屋の経営者：YY氏とその夫人であるYS（作詞家でもある）氏によって営まれた「土産物屋」（人びとの思い出から出てくる言葉）であった。
- ・唄者の家系の出身：関西・東京で青春時代を過ごしたこともあるYY氏は、宇検の出身で、唄の上手い家系であった。
- ・奄美の島唄の録音収集し、それを保存していた。YY氏は、進取の気性にとみ、最新の音響機器などを導入して、奄美の貴重な島唄を録音する活動をつづけていた。貴重な島唄がなくなることを危惧し、録音されものの価値を知っていた。
- ・久永美智子氏（奄美歌謡の中心的な作曲家のひとり）の発掘者
ニューグランドという貴重な地方レーベルについては、より詳細な研究が必要でもあり、本稿では紹介に留めたい。

以上、島唄、奄美歌謡（新民謡・新歌謡）、ポピュラー音楽に関わるレーベルを紹介してきた。こうした奄美のうた文化を産業としても支えているのは、島内のひとたち、島外の奄美出身者、奄美文化好き、島唄好きのひとたちといった文化消費者の構造である。地産地消を核と



ニューグランドのあった建物

しつつ、こだわりを求めるファンに消費者が拡大していく様は、地産地消の経済循環モデルと似ているとも言えよう。

3 節 島唄をめぐる予備的知見

文化メディア学的視点から島唄を考察する

今日では、奄美に、「絃の島」というよりも「島唄」の島という面から接する人も多い。われわれは、民俗学的な視点や音楽学の視点からではなく、社会学的な視点、メディア学的視点から、島唄の今日的な変容プロセス、つまり伝承・創生のプロセスに焦点を当てて考察を行ってきた。もしこうした変容を文化の本質主義的に捉えれば、それは、伝統文化の衰退と評価されることとなろう。その際、イベントや音楽事業などは、伝統文化を破壊する存在と位置づけられるかもしれない。

一方本稿がとる立場は、文化変容について、より中立的なものである。地域社会生活のなかで、そうしたイベント事業・音楽事業と関わり、大会やレコードと接合した民俗文化は、当然ながら変容する。つまりこれらは、現代的「伝承」＝「地域メディアプロジェクト」の一つなのである。こうした視点から、とくに現象の文化面を捉えることを「文化メディア学」的な視点とわれわれは仮称する。

そうした意味で、本節では、膨大な島唄研究のなかから、すくなくとも、島唄の文化メディア学的視点から文化変容を考察するために必要な背景知識の一部を整理し、若干の検討を加えておきたい。

予備的知見 : 奄美民謡の種類と「魅力」

奄美の民謡、今日流布している言葉でいえば「島唄」は、その哀感や懐かしさで現代人を魅了する。多くの人にとって島言葉を用いた歌詞の意味がわかりにくいことも、いまや魅力の一部なのかもしれない。奄美出身のロシア文学者昇曙夢（のぼりしょむ）をして「奄美大島の唯一の文化的遺

産」と言わしめた。彼は、文潮光（文英吉・かざりえいきち）『奄美大島民謡大観』（1933, 1982 復刻）に序文をよせて、その特徴をつぎのように書いた。

「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。」（前掲書：1）

「大島の民謡は島民の生ける唯一の忍苦の歴史であると言っていい。奄美大島の民謡は斯うした歴史的用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嘆を生命としているのは当然であろう。」（前掲書：3）

昇は、歴史的条件と自然的条件がそうした「哀調」を生んだが、特に藩政時代の民謡にそうした傾向は多いと記している。

また文も自序で、奄美の民謡の高い芸術性を誇り、次のように文章を書き起こしている。

「我が奄美大島の民謡は、血燃ゆる南国的情熱と、こまやかな人情味と、更に暗き生活環境から醸成された深刻にして哀切、而も幽妙高雅な気韻を備えた古典的価値高い郷土芸術である。」（前掲書：9）

このように昭和初期、文によって「哀調」が強調された奄美の島唄だが、実際には、歌文化の幅は広い。小川学夫は、奄美のうたを以下のように分類している（小川，1999：14～22）。

- ・ 神歌：ノ口の神歌（神謡・呪歌・呪禱歌），ユタの神歌
- ・ 童歌：呼びかけ歌，遊戯歌（毬つき歌），子守り歌
- ・ 民謡：行事歌
 - 年中行事の歌（正月歌，年祝いの歌，八月歌，餅貰い歌など）
 - 冠婚葬祭に関わる歌（子供の誕生祝い，婚礼，新築祝い，送別，葬礼）
- ・ 仕事歌：田畑に関するもの（田植え歌，田の草取り歌，畑耕し歌，黍刈り歌，物搗き歌など）
 - 海に関するもの（船漕ぎ歌，烏賊曳き歌，網曳き歌など）

その他 (どんづき歌, 砂糖炊き歌, 運搬歌など)

- ・遊び歌 : おもにウタアスピ (歌遊び) で歌われる歌 (三味線歌, 座敷歌, 慰み歌ともいわれる。)

狭義の島歌は, 民謡の中の遊び歌を指すが, 小川が指摘するように, 奄美の民謡の多くは短詞形の叙情歌で, 詞形の代表が八八八六調の琉歌調であり, 遊び歌 (狭義のシマウタ) の中には, その他の行事歌や仕事歌の歌詞が相当数紛れ込んでいるのだという。

「行事歌と仕事歌とシマウタの交流は思いのほか深いものがあり, 八八八六調という詞形さえ一致すれば, シマウタで歌えない歌詞はない」。(小川 1999 : 22)

そうした奄美の民謡のなかで, 「嘉徳なべ加那節」, 「かんつめ節」, 「むちゃかな節」は注目すべきであろう。奄美の民謡の最高の荣誉賞ともいえる「奄美民謡大賞」(南海日日新聞者主催)において, 33回の大会(本稿執筆時)で, 大賞受賞者21人(12回は該当者なし)の受賞曲は, 「嘉徳なべ加那節」が9回, 「かんつめ節」「むちゃかな節」がそれぞれ2回である。つまり, この3つの民謡は, ある意味で社会制度的に認知された奄美を代表する島唄といえる。「嘉徳なべ加那節」は, 受賞曲の4割をこえる比率であり, とりわけ近年はその比率が高い。

「嘉徳なべ加那節」は, 表面的には親不幸娘を歌った歌である。「嘉徳なべ加那や 如何しゃる生れしちゅが 親に水汲まし 居しゆて浴める」。これは「嘉徳のなべ加那(加那は女性の尊称)は, どんな生まれなのか。親に水を汲ませて, 自分はいながらに浴びる親不幸な娘だ」という意味の歌詞である。これには金久正の反論論文があり, 神高い神女で, 死んで盛大な祝いをしたという解釈もある。多様な会話を許す女性像だが, 研究者の反論はともかく, 歌詞自体をみれば, 親不幸というネガティブな女性像を教訓歌として描いたとみるほうが素直かもしれない。

「かんつめ節」は, 豪農の債務奴隷(「家人(ヤンチュ)」)であるヒロイ

ンのかんつめが、主人に横恋慕され、逢い引きをしていた恋人との仲を割かれて主家に虐待され無念の死をとげたという悲恋伝説の歌である。

「むちゃ加那節」は、加計呂麻島から喜界島に流れ着いたうらとみの娘で、美しかったため島の娘に嫉妬されて、海に突き落とされ亡くなったという伝説のヒロインの物語歌である。うらとみも、薩摩の役人の島妻になることを拒否したため、親たちが小舟に乗せて海な流し喜界島に流れ着いたという「うらとみ節」という物語歌のヒロインとされる。

3曲ともに、神話・伝説・うわさ話のたぐいに属する曲である。奄美の島唄を調べれば、すぐに「奄美の民謡は、二六〇年余にわたる薩摩藩の収奪によって、息苦しい呻吟となった。逆にそのことが聴く者に感動を与える」という語りや記述と出会う。一方で「呻吟」はそれ以前、数千年前から歌い継がれてきたものであり、奄美の厳しい自然現象、社会現象、人間模様が生み出した産物なのだという解釈もある（山元幸一郎，2004：143）。実際、「稲摺り節」のように軽快で情熱的な調べの曲もある。

予備的知見　：戦前のシマ（農漁村集落）と島唄

島唄は、シマ（集落）での娯楽としての唄掛けの世界から、「唄者」（こういう言い方も最近のものだ）として社会的地位があがり、またそれが経済的な資源ともなってきた。

この島唄の変化は、のちに述べるように小川学夫によって、高音化遅速化としてまとめられた。よりドラマチックに、より嗚咽のある吟唱が評価されるようになったのである。

このシマという民俗文化の準拠コミュニティ＝民俗文化のコンテクストからの離脱は、すでに戦前から指摘されている。前述の『奄美大島民謡大観』（1938）で、文はその危機感を次のように記述している。

「然るに、それが今や生き残れる古老の運命と共に永久に湮滅（いんめつ）の墓の彼方に葬り去られんとする状態にあることは何よりの遺憾事とされねばならぬ。私は数多き我が国の民謡の名曲佳編が年と共に一つ一つその

姿を失って行く有様を見て痛嘆に堪えぬものの一人である。」(前掲書：9)

文をして「湮滅」という言葉を使わした奄美の民謡。湮滅とは、隠滅、跡形もなく消えてしまうことである。当時の美文調は致し方ないとしても、その危機感の大きさが伺える。

この時期は、名瀬の都市化が急速に進んだ時期である。それは同時にシマ(集落)からの人口の移動を意味する。弓削政己他編『名瀬のまちいまむかし』(2012)では、1931(昭和6年)の行政区と人口について次のように説明している。

「郡統計 77,698 人の移動人口中、郡内移動 24.4%、郡内移動の 72.3%、13,727 人が名瀬町へ移動という状況」(前掲書：191)

ここからは、島外への移動が4分の3、島内移動が4分の1。その7割以上が名瀬に集中したということが読み取れる。かつては、島北部の笠利から本茶峠を越えて名瀬に行くことさえも大変な道のりで、船で行く方が早かったという。古仁屋から名瀬まで車で8時間あまり。船で2時間半であった。現在でも名瀬には、各出身自治体や出身のシマ(集落)の郷友会がある。夏の初めに名瀬で開催される奄美まつりでは、そうした出身地コミュニティごとに8月踊りのパレードが行われている。

また西村富明による経済史研究『奄美群島近現代史』(1993)によれば、大正末期から昭和初期にかけては、「そてつ地獄」と言われるほどの疲弊困憊した時期であった。砂糖と紬の暴落である。「『そてつ地獄』という用語は、沖縄では『慢性的不況下の沖縄経済の貧窮ぶり、なかんずく、県民生活の絶望的なまでの困窮ぶり』をさし、その時期は『大正九年の糖価暴落以降、昭和恐慌までの十数年』をさしている。この『そてつ地獄』の規定はそのまま奄美にもあてはまるのである。」(西村：45-46)

西村によれば、奄美の受難は、「薩摩の圧政」だけではなく、明治維新以降も「行政差別政策」といわれる一連の差別政策によって拡大再生産されていた。日本全体が不況下に入るなかで、そうした差別は奄美の「そてつ地獄」をまねき「疲弊困憊」の生活を強いたのだという。そして昭和の

奄美の振興計画も、結局実施の段階で縮小されて効果をあげることができず、奄美の「披露困憊」を解消することはなかった。西村の読み解きは、日本資本主義史論によくみられる困窮史的な物語性を含んでいるとはいえ、奄美のシマ（集落）がのどかな生活とはほど遠い状況にあったことを推察させる。

では、このように「疲弊困憊」状況にあった奄美のシマ（集落）で、島唄（シマジマのうた）はどのような楽しまれ方をしていたのだろうか。

われわれの調査では、戦前の加計呂麻島の小さな集落で、近隣の評判の唄者を呼んではシマの唄を楽しんでいた男たちの姿がある。

昭和2年生まれ、瀬戸内町長も務めたことのある義永秀親氏は、自分史を振り返る『温故知新』（2010）のなかで幼少期（1931年＝昭和6年）の話題について触れている。

「その頃の話は、芸道商人や三味線島唄、大正琴に樟脳売り、薬売りが大勢の人を集めていた。芸道人の口上が面白かった。」（前掲書：11）

また1942年（昭和17年）の出征に際しては以下のように島唄が触れられている。

「いよいよ出発前となり、…好きな三味線を弾きながら杯を乾かし、島唄を歌った。最初は『くるだんど節』だった。…酒もよい加減に廻って来たようで、唄もはずんだ。然し歌う声はふるえ、涙々々だった。側で聞いていた気丈夫な母が、『ハゲー懐かしい歌ばかりするな。送り祝いらしい賑やかにやれ』といさめた。それから賑やかな唄に変わり、最後は六調で踊りまくった。」（前掲書：40）

義永の両親は、1928年（昭和3年）に古志の集落から瀬戸内に居を移している。それは畑仕事からの離脱でもある。義永の思い出から浮かんでくるのは、島唄の歌掛け・唄あしびの世界ではなく、「懐かしい歌」としての島唄の位置づけだ。古志というシマから古仁屋という都市に出て14年の歳月がたっている。

この一方で、先述したジャバラレコードのMO氏は、1992年に奄美を

訪れ、笠利の川上集落で唄遊びの席に招かれて大きな衝撃を受けた。つまり、いまから 20 年前には、まだシマには唄遊びの世界が残っていたことになる。また、越間誠の写真集『奄美二十世紀の記録』の中には、笠利佐仁地区の正月の唄遊びの写真（1995 年撮影）が掲載されている。

このふたつのエピソードからわかるように、都市での島唄の消費のされ方と、シマ（集落）での島唄の唄われ方との差異には留意しておく必要がある。島唄の変化は、農村型の民謡のある生活から都市型の文化消費への変化であり、民俗文化から共通文化への変化だともいえるだろう。

予備的知見：「島唄」という記号の流布

すでに「島唄」という言葉は、以前は使われていなかったということを目指した。「民謡」という言葉だったのである。「民謡」という言葉さえも明治以降に用いられ始めた言葉である。それ以前は「俚謡」「俗謡」「ひなうた」「くにぶり」などと言われていたという。それは、シマ（集落）のなかで何世代にも渡って自然に伝承されてきたもので、芸術的なてこ入れが行われていないものを指すという。逆にいえば、都市的な習いごととしての民謡教室などという場合には、すでにそうした自然の伝承とは異なり、ある種の旋律やリズムに手が加えられていると考えていいだろう。われわれが本稿で、伝承と創成という語彙をセットで用い、文化メディアという言葉を用いようとするのも、そうした理由からである。また、狭義の自然村での自然な伝承と、習いごととしての伝承（広義の伝承）との差と捉える議論も成りたとう。

さて、「島唄」という言葉は、その言葉の発祥地である奄美からではなく、沖縄から全国に知られた。沖縄の日本復帰少し前の 1965 年（昭和 40 年）、琉球放送のアナウンサーだった上原直彦が奄美滞在中に、奄美民謡が「島唄」と言われていることに出会い、それに共鳴して沖縄に移入したものである。

「上原が奄美大島を初めて訪れたのは、まだ沖縄が米軍統治下にあった一

九六五年ごろ。『当時、奄美で普通に使われていた『島唄』という言葉が非常に新鮮で、感動的だった。僕があまりに興奮しているもんだから、周りの人は奇異に思っただろう』と振り返る。』（南日本新聞社『島唄の風景』2003：48）

上原は琉球新報で新聞記者として活躍したのち、1959年に琉球放送に移籍し、1961年から始まった人気番組「民謡で今日拝（ちゅうが）なびら（民謡で今日お会いしましょう）」にプロデューサーとしてかわり、パーソナリティになっている。ラジオ局長などの要職を歴任し、在任中も退社後も、芸能文化に造詣が深い、その意味では影響力のある放送人として位置づけられている。

彼は1970年ころのラジオで、「奄美では島唄と言っている。感激したので、沖縄でも沖縄民謡のことを島唄と言おうじゃないか」と語っていたという。上原は、70年代にDJを担当した自分の担当ラジオ番組に「語らびら しまうた（語りましょう）」という名前をつけ、「島唄」という言葉を繰り返し放送した。これが若者に受け入れられ認知度が高まっていく。「（島唄という言葉が）定着するきっかけは僕が作ったと言っていい。でもウチナンチュ（沖縄人）に受けられる潜在的な素地があった」と語る（前掲書：48）。彼は沖縄のリスナーに親しみやすい言葉として「島唄」という語彙を定着させた。やがて琉球放送も、組の特性が「民謡＝島唄に強い局」へと変化していく。沖縄は広域AMを中心にした「ラジオ王国」であるが、なかでも民謡番組の人気は高く、今でも定番となっている。そのうち、泡盛のCMソングだった歌謡曲「島唄」が、三線や琉球音階といった沖縄音楽の要素（イディオム）を取り入れて1992年に日本中でヒットした。これにより、「島唄」という言葉は日本中に、沖縄（琉球）民謡を指示する言葉として、さらには沖縄風のイディオムをもつ音楽（レラ抜きや琉球音階や三線のメロディーなど）全体を指す言葉として定着したのである。さらには、琉球民謡の歌手の中にも、島唄歌手という言い方をする者も出てきた。沖縄では、約20年をへて「島唄」という言葉が広く認知

されたこととなる。ただ地元の人々の中では、今でも「島唄」ではなく「民謡」という言い方が広く用いられていることを忘れてはならない。

奄美で、「民謡」が「島唄」として定着するのはいつ頃なのかは今後の調査課題である。前述のセントラル楽器のIM氏は、民謡というどこにでも使われている言葉ではない違いを出すために「島唄」という言葉を使ったと回顧する。奄美のなかで、他の民謡と区別するために「島唄」という語が用いられたのは確かなようである。非在のナショナリズムの島にとって、「島唄」は、「大島紬」と並んで奄美発のナショナルブランドとして表出する語彙だったのかもしれない。しかし、今日の文化消費の市場では、沖縄音楽のイディオムを取り入れたものすべてが「島唄」としてイメージされるようになった。それもまたひとつの文化変容といえるのかもしれない。

奄美の最も有名な民謡大会「奄美民謡大賞」は、1980年に始まっている。つまり奄美では、この段階でも、制度的には島唄という言い方をしなかったことになる。奄美民謡研究の第一人者である小川久夫氏は、自著に対して『奄美民謡誌』（1979年）、『奄美の島唄』（1981年）、『民謡の島の生活誌』（1984年）、『奄美シマウタへの招待』（1999年）とタイトルをつけている。今日では、言説の次元では、沖縄の島唄と区別して、「奄美シマウタ」「奄美島うた」「奄美しまうた」「奄美島唄」などの語がつかわれる。奄美のなかで、「島唄」が言葉として定着は、上原が奄美に来た1965年にすでに使われていながら、奄美の歌謡の固有性を強く意識した言葉として使われ出したのはブームの「島唄」ヒットの後、1990年代以降ということになるのではないだろうか。いずれにしても今後の検証課題である。

予備的知見 : 「シマ唄」としての奄美島唄

奄美の島唄に関する研究は、多くの論文や書籍として結実している。例えばその一部を以下の表に示してみよう（表5）。

これらのなかで、小川学夫が果たしてきた役割は非常に大きい。彼が、

特に戦後、奄美の島唄を学問の対象として全国学会に発信をしてきた中心人物といえる。

小川は、奄美の島唄の特長を「5つのない」にあると指摘する。（『南海日日新聞』1984年1月3日特集「奄美民謡の行方」）この説明は今日、奄美島唄理解の「定番」となっている。

1. プロがない
2. 楽譜がない
3. 正調がない
4. 流派がない
5. 曲目に歌詞が決まっていない

以下、そのうちの1から3までについて補足的に説明しておこう。

1. 「プロがない」

この点について小川は、プロを養うだけの需要が少ないということだけではなく、もっと根本的な奄美の島唄の性格として指摘する。「奄美のシ

表5 奄美民謡を対象とした文献（一部）

| | | |
|--------|-----------|------------------------|
| 文 | 潮光（1933） | 『奄美大島民謡大観』南島文化研究社 |
| 小川 | 学夫（1979） | 『奄美民謡誌』法政大学出版局 |
| 小川 | 学夫（1981） | 『奄美の島歌』根元書房 |
| 池野 | 夢風（1983） | 『奄美島唄集成』道の島社 |
| 内田 | るり子（1983） | 『奄美民謡とその周辺』雄山閣 |
| 小川 | 学夫（1984） | 『民謡の島の生活誌』PHP研究所 |
| 小川 | 学夫（1989） | 『歌謡（うた）の民俗』雄山社 |
| 酒井 | 正子（1996） | 『奄美歌掛けのディアログ』第一書房 |
| 中原 | ゆかり（1997） | 『奄美の「シマの歌」』弘文堂 |
| 小川 | 学夫（1999） | 『奄美シマウタへの招待』春苑堂出版 |
| 初 | 芳晴（2001） | 『奄美島唄ひと紀行』南海日日新聞社 |
| 南日本新聞社 | （2003） | 『島唄の風景～復帰50年企画～』南日本新聞社 |
| 小川 | 学夫（2005） | 『奄美民謡誌』法政大学出版局 |
| 酒井 | 正子（2005） | 『哭きうたの民族誌』小学館 |
| 中村 | 喬次（2005） | 『唄う船大工～奄美坪山豊伝～』南日本新聞社 |
| 指宿良彦監修 | （2011） | 『奄美民謡総覧』南方新社 |

マウタはまだシマ（集落）共同体に属するものだという事だ。いまもシマ共同体に、強く制約されているということである。「シマウタとはウタアシビに参加したシマの人々みんなが平等に歌うウタであって、...その精神はシマンチュの心の底に流れているから、およそプロを生む風土にまだなっていないのである。」（同紙面）

紙面には、1981年の龍郷町秋名の浜辺でのウタアシビの写真が掲載されている。前述の森田が衝撃を受けた歌掛けが1991年であるから、今から20~30年前には、そうした歌掛けが各シマで行われていたことを物語る。

2. 「楽譜がない」

この点について小川は、奄美島唄の創造性と結びつけた評価を行う。

「本来、日本の民謡に楽譜などというものがあろうはずもなかった」「私は多くの伝統音楽の伝承過程で奄美のシマウタほど創造力が発揮できる世界をほかに知らない。それは何よりもメロディーやリズムを、がんじがらめに制約する楽譜というものがなかったからである。本来民謡はこうして歩んできたに違いない。」（同紙面）

小川はまた文化の伝承について興味深い自説を展開している。

「理論的に想定される伝統的なものの継承の仕方は、冷凍漬けするように寸分たがわず残す方法と、自然に変容・発展する余地を残しながら継いでいく方法とに分かれる。」「奄美のシマウタのようにまだ生活の場に呼吸しているものは自然のままに変容を認める方法がよいのではないか」（同紙面）。

奄美社会の変化のなかにあって島唄を見つめてきた小川のこの見解は重要であろう。

3 「正調がない」

奄美の島歌にはよく知られているように「ヒギャウタ（大島南部のウタ）」と「カサンウタ（大島北部のウタ）」がある。前者はグインというこぶし回しをともなった裏声を多様し、カサンウタは、裏声を使わず突き抜ける

ように朗朗と歌う、と一般に語られる。しかし、われわれの調査でも、奄美の古い歌掛け世界を知っている方は、「もともと島唄は、地声で唄っていたもので、唄者以外は裏声なんかはあまり使わなかった。」という。また、ヒギヤウタとカサンウタ以外にも、宇検村あたりを中心にした西ウタがあったともいう。ヒギヤウタは、東（ひじゃ）節とも言うが、東とあるのは、この西があるからであるという。シマジマ（自然村）の唄だからこそ、その特長は、ある明確な類型にできないということでもあろう。

予備的知見：武下和平の島唄 という「標準」の誕生

今日の奄美の島唄関係者からは、必ず「畏敬の念」をもって武下和平の名前とその大きさや偉大さをめぐる語りが出てくる。ビクターが出したCD『武下和平 東節の心』には、「百年に一人の唄者 武下和平」とある。この「百年に一人の唄者」は、武下の島唄の大きさを体現するコピーとして広く流布している。われわれの調査でも、「天才です」という語りにしばしば出会っている。「現在の奄美の島唄は、全て武下流です」（カサン唄もあるので、たぶん、なんらかの影響を受けているという意味だと思うが）とまで言い切る関係者もいるほどである。

これまでの研究では、われわれはご本人にインタビューする機会を得ていない。そこで、ニューグランドのYY氏の場合と同じように、あくまでも氏をめぐる島唄関係者の「語り」から氏の島唄像を整理してみよう。少なくとも、島唄そのものに関して専門的な知見をもたないわれわれは、「武下和平の何が、何処が、すごいのか？」という素朴な質問を島唄関係者に繰り返し尋ねてきた。以下は、そうした素朴な質問に対するエピソード的な「語り」や、「武下」の舞台をみた衝撃やレコード体験をめぐる「語り」の中から浮かびあがる、奄美の島唄関係者のなかに蓄積されている武下和平の島唄像である。

ある関係者は、氏の島唄とのはじめての出会いを、衝撃をもって語る。瀬戸内の野外舞台に立った氏の唄は、耳に入ったとたん「思わず振り返っ

た」ほどであったという。小学生のころから、地元では学校などの舞台上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ようだ。叔父は、地元でも有名な唄者の福島幸義氏である。

またある唄者は、「現在地元で有名な唄者と比べても違うのですか?」という質問に「格が違う人」と答える。また、ある教室を主宰している唄者は、「雲の上の人」、「わたしたちと親しく飲んだりしてはいけないほどの人」という表現を用いる。まさに、氏の島唄は「畏敬の念」をもって語られている。現在も活躍している唄者をめぐって、これほどの語りが出てくることは、奄美の島唄史上でもなかったのではないだろうか。

武下和平の島唄、あるいは武下氏という唄者抜きに、今日の奄美の島唄は存在しないのかもしれないし、島唄を変えた革命児なのかもしれない。島唄をめぐる文化変容のキーパーソン（文化メディエーター）であることは確かであろう。

人びとの「畏敬」の念から出てくる「語り」は、だいたい以下の点に集約されるように思われる。

「(たぐまれな) 美声と高音、こぶしの技巧、拍子が一定 (それまでの島唄は表現として曲中でテンポが一定しないものであった)、前奏・後奏部分の開発 (これにより、弾きやすく、習いやすくなった)、またそれによって合奏ができるようになった (教室化と制度的伝承が可能となった)。」

繰り返すが、われわれは島唄自体を批評する立場にはなく、その資質もない。また、ある意味それは本研究の関心ではない。文化メディア学的には、人び



ニューグランドが主催した武下和平コンサートのチラシ

とに受け容れられているその受け容れられ方、そしてそれを表す語りに注目すべきだとも考えている。そのなかで特に、武下氏が奄美島唄にもたらした、拍子の一定、定型的な前奏・後奏部分の開発などは、島唄に西洋音楽とも共通するような合理性をもたらし、その結果上述のような島唄の新たな（近代的）伝承・制度化の道を開いたといえるように思われる。

そしてさらにいえば、奄美島唄にこのような「革命」をもたらし武下氏の島唄も、伝承論的にはひとつの社会的共同実践の産物と考えることもできるのではないだろうか。前述したように、福島真人は『身体の構築学』（1995）で、レイブとヴェンガーらの正統的周辺参加論を援用しつつ、身体に纏わる技能の社会的構築は、ある種の共同作業であることを強調した。福島は、「熟練の過程も含めた、広い意味での発達の過程が、一つの社会的共同作業であり」、「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」ことを強調したのである。こうした身体の構築学的視点は、かつてのシマジマの唄だけでなく、まさに、のちの武下流形成にもあてあまるように思われる。もちろん、武下氏が、小学校時代より卓越した唄者の資質をもつ者として抜きこんでいたことはある。それでも、武下氏の島唄が奄美の島唄の「標準」になっていく過程には、たくさんの人びとの社会的共同作業、社会的サポートがあったのであり、そうした人と録音機器などの、人とモノのアクター・ネットワークがあったのである（足立 2001, Law, J. 1992）。まさに奄美の島唄をめぐる共同実践の産物と、類い希な個人的な資質との融合のなかで、「百年に一人」という記号と実体を背負った唄者が誕生したといえるのではないだろうか（表 6）。

そして興味深いのは、舞台での武下体験の衝撃もさることながら、何人も唄者と言われる人びとが、彼のレコードを繰り返し聞いて練習したという事実である。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。そうした唄者たちが、今日では、それぞれの地域の代表的な伝承者・創生者＝文化メディエーター となっている。

表 6 社会的共同実践としての天才唄者の誕生

| 武下和平 | | |
|------------------------|----------------------------|--------------------|
| 福島幸義氏 (唄者・叔父・詩吟の名人) | ニューグランド・YY氏 セントラル楽器・IY氏 | 島内外の奄美同郷ネット ワーク |

4 節 奄美島唄をめぐる社会的世界の変容：島唄のメディア化

島唄のメディア化とは

奄美の近代化・都市化も、今日的な言葉ではグローバリゼーションと無縁ではない。ファスト風土化という標準文化を揶揄する言葉があるが、奄美でも、そうしたロードサイドの景観がひろがっている。ファーストフード店、大型チェーン店、量販店は、シマ（集落）の生活を変え、奄美の東京とでもいうべき位置をもつ名瀬の下町商店街さえをも変えようとしている。

伝統文化の変容という意味では、今日では、八月踊りの方が伝承の危機といわれるが、逆に八月踊りは集落単位で伝承されるために、変容過程は島唄よりも遅いのかも知れない。

一方島唄は、個人技の伝承である。その分、今日的な変容を被りやすかった。コンクール主体の舞台芸能化、芸踊化、CD化などはこれまでいろいろな方によって繰り返し指摘されてきた。これらを前述の録音メディア化、ステージ化という過程を含んだ、島唄のメディア化という視点から整理したい(図1)。

島唄のメディア化

録音メディア化（レコード化等による模倣する対象としての島唄の誕生）

ステージ化（大会で受賞されるような島唄への変容）

とによるスターシステムの誕生 模倣の対象としてのひな形島唄の誕生（ある種の正調島唄化）

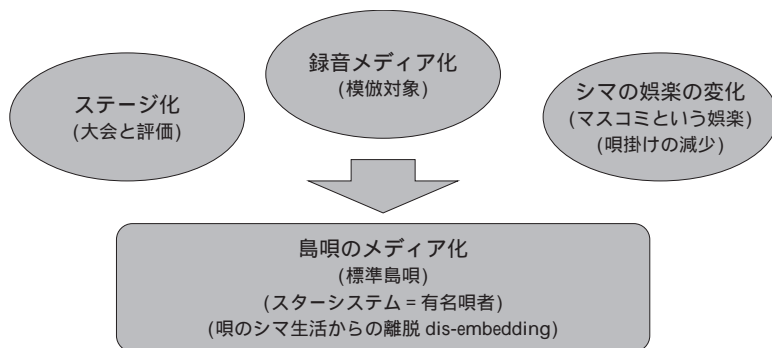


図1 島唄の変容（メディア環境の変化）

小川学夫は、前出の紙面で、「お互い歌い合うアシビの場」にあった島唄が、「シマのウタアシビからの離脱」により「人に聞かせるかせるウタ」へと変化したことを指摘する。

それは、島唄自体に「遅速度化」と「高音志向」をもたらしたという（表7）。

小川は、そうしたシマ唄から島唄への変容が逆に島唄をまがりなりにも保存・伝承してきたことも指摘する。「シマウタが生き生きと生き延びたのは、案外シマ離れが適度に、しかも上手にいったからではないかと思っている。」

われわれの調査でも、笠利地区の島唄・八月踊りの伝承をつよく嚮導してきた集落の文化メディエーターのひとりM氏は、「島唄はなんとか伝承できるカタチができた。島唄は、個人でできるからだ。今の危機は八月踊りだ」という。

その一方、島唄は、やはり、島唄の原点であるウタアシビに立ち返るこ

表7 島唄の変容（実演と伝承の変化）

| 実演の変化 | | 伝承の変化 | |
|-------|-----|-------|---------|
| 遅速度化 | 高音化 | 教室化 | 譜面化・合理化 |

とを忘れてはならないことも強調される。ジャバラレコードを主宰する M 氏も同様の指摘をする。ウタアシビという生き生きしたコンテクストを離れた島唄は、島唄の本質を見失う、というのがその理由だ。今奄美では、7月下旬から8月初旬にかけて開催される「奄美祭り」の際に、「ウタアシビの夕べ」が開催されている。おそらく、これからのウタアシビは、集落としてのシマではなく、ある意味では奄美群島全域を対象としたコンテクストのなかでのウタアシビとなっていくのかもしれない。それでも、その生きたコンテクストがシマウタの地元に根ざした自然な変容として重要だということだろう。

島唄の文化変容をめぐる論点整理

改めて、シマジマの唄から島唄への文化変容をまとめておこう。また表 8 は、それらの諸点と地域社会との関係をギデンズ概念なども参考にしつつ、段階的（時系列的）に整理を試みたものである。

源流：シマ（集落）の生活に根ざした島唄

島唄は、元来群島内の各シマ（集落）の生活のなかで唄われていた民謡であり、そこには個人的な伝承を通じて生まれた上手な唄者があり、歌掛あそびの世界があった。つまり、集落や家々で唄遊び（歌掛け）などが行われており、日常生活のなかでシマジマの唄が歌われていた。そのなかには、「あの人は唄がうまい」と認知されている人がいたであろうが、結婚式など祝いの席も集落の家などで行われたため、そうした人たちが集落の範囲を大きく超えて知られたり、歌う為に他村からよばれたりすることは少なかったのではないかと。結果として、シマ歌はまさにその地区の歌であり、今よりもっと歌詞やフレーズに地区ごとの個性があったのではないかと。

また、祝いの席など前後に人々の会話によって挟まれて歌が歌われたはずなので、歌の前後のその場所の時間の流れとの連続性、言い換えれば、現場の文脈からの影響を受けやすく、その分、即興性・アドリブ性が高かったと思われる。（これは、民謡大会などコンクールが、前後の文脈なく、

表8 島唄の文化変容段階

| 段階 | 文化変容 | 契機 |
|-------------------|--|---|
| 民俗文化 | <ul style="list-style-type: none"> ・多様なシマのなかの唄（唄掛け） ・土俗的（ヴァナキュラー）な島唄（シマジマの唄） | |
| メディア化（脱埋め込み） | <ul style="list-style-type: none"> ・録音メディア化 ・ステージ化（大会化） ・島唄自体の合理化・標準化 | <ul style="list-style-type: none"> ・奄美における録音機器・録音者の登場 ・都市（名瀬）の発展 ・各種大会の開始 |
| 再評価化（再埋め込み） | <ul style="list-style-type: none"> ・習いごと化・教室化～「ピアノか島唄か」という音楽教室の選択 ・文化消費のデータベース化（差異化のアイテム）（特に、島と関係のない若者） ・本州で奄美文化の祭典 | <ul style="list-style-type: none"> ・ブームの「島唄」ヒット ・中野律紀・元ちとせらのデビュー ・ナショナルマーケットにおけるローカリティの記号的評価 |
| 「奄美」メディアコンテクストの生成 | <ul style="list-style-type: none"> ・唄掛け遊びの復活 | （記号的再評価への地元での発展的な反作用） |

ただ歌う事だけを取り出して競うのと対照的である）。

当時島外で島唄を歌っていた人を挙げれば、出稼ぎで本土に出た人たちが、都市圏の郷土コミュニティでシマの唄を歌っていたということであろう。こうした人たちも、そのコミュニティや奄美の地元で知られる存在という範囲をでなかつたと想像される。

ステージ化：名瀬を中心にして行われるようになった大会（代表的な存在としての奄美民謡大賞）と島唄の変化

島唄の大会がいつごろから始まったかは、さらに詳細の検討が必要であろうが、例えば、1979年に日本テレビ主催の日本民謡大賞の全国大会第2回で、奄美の唄者（築地俊造氏）が大賞を獲得したこと、さらに翌80年から、南海日日新聞社主催で奄美民謡大賞が始まったことは、シマジマの唄を大勢の前で聴かせるもの、優劣を競うものへと変化させる象徴的な出来事となったと思われる。高音を多用したり、一聴して印象的な歌唱への

注目が集まるようになる。こうした大きな大会は、唄者の出身集落を超え、島唄に関心のある人に広くその歌や歌唱法を伝えることとなる。島内（群馬）各地から名瀬への人口流入によるシマジマの文化の融合と並行して、島唄の歌唱の融合も行われていったといえよう。

録音メディア化と学びの変化（模倣・教室）

こうした傾向に拍車をかけるものが、島唄のカセット、レコード、CDである。民謡大会などで賞をとった唄者の音源が流通することで、さらに「うまい歌い方」のプロトタイプが普及する。すでに述べたように武下和平のレコードの衝撃は、島唄に一つの標準をもたらした。

また、以前は「生活の中の遊び」というフレーム、あるいは「日常生活」そのものがフレームであったものが、島唄教室の「学習」というフレームで島唄と接することで、とくに子供たちの間では、「正しい歌い方」を習得しようという姿勢が強くなる。その結果、年輩の人達の中には近年の若い唄者のとくに初期のCDにおける島唄は、一様に「固い」印象を受けると語る人がいる。これはかつての自由闊達なある意味上手下手という物差しには乗らない「懐かしい感じ」のする島唄と対照的な音という意味もあろう。例えば、「勝島徳郎」のライブ音源のCD（1981年、1987年）などを聴くと、そうしたかつての「なつかしい」味わいが感じられるという。

また、島口（方言・奄美固有言語）がわからず、歌詞としてのみ島口を覚えているため、結果として歌詞や歌い方のアドリブが効かず、何度歌っても同じ歌になる傾向があるといったことも指摘される。

民俗文化とテレビメディアや舞台との関係について、中原ゆかりは『奄美の「シマの唄」』（1997）のなかで、八月踊りとテレビや芸能大会の事例をとりあげている。「シマの八月踊りの継続は、かつてはシマがありさえすれば当然のものであると考えられ、その将来を案ずる人さえいなかった。しかし今、シマは目に見えて衰退し、シマの人たちがシマを強く意識する

機会といえば、シマの八月踊りをおいてしかないといえる。」（中原，1997：215）テレビや大会という「シマの外の観衆の目」が、「八月踊りがシマのものであることを強く意識させ、より一層シマの八月踊りのパフォーマンスが洗練されていくと考察される。」（214）

この「洗練される」という中原の考察は鋭い。八月踊りの「洗練」という文化変容は、メディア化を媒介にしたシマジマの唄の洗練と島唄の誕生とまったく同型である。島唄の場合には、「洗練」の契機は、レコードであり大会であり、そして、やはりテレビ出演（例えばNHKのご当地歌番組など）でもあったといえよう。

ポップスと島唄の結婚：そして島唄の記号化

奄美の唄者が、その基礎的な歌唱力を買われポピュラー歌手としてデビューしていく（表9）。かつて沖縄ポップスが、(a) 琉球音階、(b) サンシン、(c) 方言を歌詞に一部混ぜる、という島唄風の音楽レパートリーを形成した。つまり (a), (b), (c) の技法を意図的に組み入れることでポップスのなかに沖縄を記号化して挿入したのである。その結果、沖縄出身者でなくてもこうした記号を用いて「沖縄ポップス」を作成することが可能となった。

奄美大島のヒギヤ歌のグインは、同様に、ポップスのなかに奄美を記号化して挿入する役割を果たしている。元ちとせ、中孝介、さらに城南海らの歌がそうである。見方を変えれば、こうした記号が定着すれば、奄美大島出身者でなくても、奄美的ポップスを歌えることになる³。

また、一方で、ネリヤカナヤ、ハシケンのように、島唄とポピュラー音楽の融合を計ろうと試みるポピュラー・ミュージシャンも存在する。

島唄の多様な現在形

奄美の島唄は変遷の過程にあるといってもよい。ひとつの試みとして、現在、奄美の島唄は、5つの島唄として表出されていると仮定しておこう

表9 唄者とポピュラー音楽との関係 (例)

| 島唄大会で受賞 (唄者としての話題) | a 唄者 | 島内 |
|--|-----------|--|
| | b ポピュラー音楽 | 島内 (インディーズ) |
| | c ポピュラー音楽 | 島外 (メジャー) |
| 例：中野律紀 (島唄とポピュラー 音楽の最初の 「結婚」) | a + c | ・ 島唄出身のポピュラー音楽アーティスト ・ 島外で活動 |
| 例：貴島康男 | a + b | ・ ピンポンズとして島唄をポップスにア レンジしてうたう。 |
| 例：里アanna, 元ちとせ, 中孝介 | a + c | ・ 島唄出身のポピュラー音楽アーティスト ・ 島外で活動 ・ 島唄とポピュラー音楽をうたう場所は 原則分ける。 |
| 例：中村瑞希, 川畑さおり | a + b | ・ ポピュラー音楽も歌う唄者 ・ 鹿児島県内在住, 又は島へUターンし在住 |

(表 10)。

集落に根ざしたシマの唄

メディア化された島唄 = 標準化された島唄

ジャズ・ポップス化した島唄

ビート系島唄

ポップス内島唄 (記号)

である。それらを表にまとめてみた (表 10)。

の 集落に根ざしたシマの唄 は、自然村的集落の生活のなかのシマジマの唄という意味での継承である。自然な形では島口を語る 70 代、80 代以上の世代にしか継承されていないといえよう。もちろん、シマに残る島唄、あるいは自分たちの島に残る島唄を保存伝承しようとする教室もある。また郷友会 (名瀬・鹿児島・関西と関東) での島唄継承も同様である。奄美一世の語りからは、家に集まっては、延々と地声で民謡を唄う文化や、箆三味線での唄の楽しみや、うまい唄者を呼んでの唄の宴席の話などを聞くことができる。

八月踊りのような集落単位で伝承する民俗文化に対して、島唄は、基本

表 10 島唄の多様な現在形

| | |
|---------------------------|---|
| 集落に根ざしたシマの唄 | ・シマ（集落）の唄掛けのなかにあった島唄（民謡） |
| メディア化された島唄＝標準化された島唄 | ・唄者の中の島唄・島唄教室のなかの島唄・音楽 CD のなかの島唄 |
| ジャズ・ポップス化した島唄（都市文化としての島唄） | ・島唄が都市的な音楽消費に適するかたちでアレンジされる島唄。（都市文化化の比喩としてのジャズ化，ワールドミュージック的アレンジ含む）例：朝崎郁恵 |
| ビート系島唄 | ・ポピュラー音楽を歌う奄美関係のミュージシャンが歌う島唄自分のロックの音楽の旋律に島唄をアレンジして唄う。例：ロック系ミュージシャンのワイド節など |
| ポップス内島唄（記号） | 島唄のイディオム（例えば，ゲイン）を取り入れたポップス 例：「アイツムギ」（城南海） |

的に一人芸能であること，大会化したこともあり，わきゃシマ（生まれシマ＝集落）の唄として伝承されなくとも「伝承」できるようになった。それは伝承であると同時に創生である。

の 標準化された島唄 は，島唄がシマの生活文化，民俗文化であった段階から，教室と大会に向けた島唄に変化しながらの文化継承を意味する。

高校 3 年の時に奄美民謡大賞（1996 年，第 17 回）を受賞した元ちとせは，比較的かつての奄美のシマの雰囲気を残しているといわれる，瀬戸内町の 30 世帯ほどの，ある小さなシマで育った。高齢者の民謡を聴きながら島唄に馴染み（その意味では民俗文化の口頭伝承を経験している），また中野豊成氏に師事することで唄者として頭角を現した。その意味で，元ちとせは，習いごとではあるが，その素地・苗床にシマのうた文化を身体化されているという意味ではラストラナーともいえるかもしれない。元ちとせが民謡大賞で優勝してから，子供達の島唄熱は高まったといわれている。大会にも子供達の参加が増えたといわれる。

そのコースには，島唄教室から島唄大会に出て受賞することで唄者となり，さらに島唄だけでなく，アーティストとしてポップスにも乗りだして

いくルートがある。その島唄教室の前には、身近な親族や地縁関係者に唄者やアーティストがいたりする。

奄美では、中野律紀、元ちとせ以来、島唄とポピュラー音楽との結婚という新しい文化がはじまったともいえよう。小学生の頃から数々の大会で受賞を続けてきた H 氏（奄美民謡大賞受賞者の孫）は、ライブでのトークで、「おじのバンドの島唄を聴いて、島唄を習い始めた。」（2010 夜ネヤで）と語る。「元ちとせ」から H 氏への転換は、憧れの対象となる島唄が、シマ（集落）の生活のなかのシマの唄から、島唄となって以降の島唄、しかも、場合によっては、ポップス風アレンジされた島唄になっていったことを示唆している。

と と は、奄美のうた・音楽シーンのなかで受容されている。は都会の島外者に受容される。いわば東京・六本木のジャズクラブで聴く島唄、あいはジャズとコラボした島唄のようなものだ。従来、 から への変容は指摘されてきた。小川 酒井図式 だが、今日では、 の存在や から への回帰現象にも注目して島唄文化を把握する必要があるように思われる。

文化メディエーターとしての「島唄教室」

ここまでシマの唄から島唄への変容を簡単に図式化してきた。

繰り返すが、そうした変容は、島唄のメディア化 という大きな流れのなかで捉えることができる。

奄美内での島唄は、今日では、集落に根ざしたシマの唄 と、メディア化された島唄（録音メディア化やステージ化） という 2 つの要素が共存するかたちとなっている。

当然、伝承・創生のプロジェクトもこの二つの要素の関係の中で展開されている。いま、奄美の島唄の習いごとは、地元の子供たち以外は、鹿児島など本土からの転勤族とその家族が多いという。若い教員やその家族が、3年間の奄美滞在中に島の文化を身につけるために島唄・三味線・八月踊

りを習うのだ。地元の子供たちが習う教室も、大会に向けた島唄とシマジマの歌との間を揺れ動くことになる。それは3つのパターンを見ることができる。

ひとつの地域のなかで、2つのタイプの教室がある事例

ひとつの教室がその2つを使い分けている場合：たとえば、教室は、みんなで島唄を合奏する世界。大会用は教室とは別の個人指導のシステムとして展開するケース。

一人の唄者のなかで二つの側面を使い分けている事例

こうした、集落に根ざしたシマジマ唄 と メディア化された島唄 は、螺旋的な伝承プロセス を経ていくことになる。その関係は、いわば、オートポエシス論でいうところの「構造的なカップリング」とでもいうような不可分で相互浸透的な関係となっている。

集落に根ざしたシマジマの唄のままでは、島唄は伝承しない。しかし、集落から離れた島唄も生成しない。いわばダブルバインドの関係にある。おそらく、こうした関係と 螺旋的な伝承プロセス は、津軽三味線のようなメディアに注目されている伝統芸能にも言えるのかもしれない。奄美の島唄は、古典芸能として、様式が定まってしまった文化ではない。そしてその 螺旋的な伝承プロセス を担うのが、文化メディエーター たちである。それはまさに 広義の地域メディア であるといえるだろう。

奄美の今日の島唄にとっては、「教室」の存在も重要な 文化メディエーター である。奄美島唄の葛藤も含めて、「教室」とその「担い手」としての 文化メディエーター たちの実践のなかに、今日の奄美の文化表出があるからである。「島唄教室」が具体的にどのような 文化メディエーター として活動しているかについては、稿を改めて論じたい。

終節 広義の地域メディア と残された課題

われわれは本論で、奄美の特長的な文化として島唄に焦点をあて、その

伝承・創生を「文化メディエーター」という担い手を中心に俯瞰してきた。

あらためて述べれば、それは奄美という地域内メディアプロジェクトの総過程を明らかにすることにあつた。そのなかで、文化を担うエージェントとして文化メディエーター概念を紡出し、その活動自体が広義の地域メディアであることを指摘した。

島唄文化をみても、インディーズレーベルや島唄教室、八月踊りの伝承者たち、そうした文化を伝承し創生していく多層な「担い手」が、奄美の地域メディアの流域を形作っている。

「地域からの情報発信」という言葉を使うのは容易だが、その割に、その情報発信の流域自体を、その地域に準拠して包括的に読み解いた研究は少ないのではないか。既存の業界縦割りのスポット的な地域メディア研究からも、インターネットなどICTに特化した地域情報化論からも浮かび上がることのない、情報発信の流域がある。われわれは、文化メディア学的視点を掲げて、文化メディエーターに着目することで、そうした流域を読み解き、その「ローカリティ」に関わる局面として地域メディア概念そのものの拡張を試みてきた。

これまで調査してきた奄美の地域メディアの総過程の範囲は以下である。
既存マスメディア流域：新聞，ケーブルテレビ，コミュニティFM，出版など

多層な情報発信エージェント流域：タウン誌，ネットサイト，ブログなど

歌をめぐる文化メディエーター流域：レーベル，楽器店，ライブハウス，島唄教室，カラオケ教室，さらには唄者など

さらにここには、文化メディエーターとして<観光>を加える必要があると考えている。<観光>という視点を加えれば、広義の地域メディアには、工房系のカフェやクラフト、さらには観光物産などの流域も加わってくるだろう。工房系カフェが生み出す地元フード、クラフトが生み

出す衣装や小物類，そして砂糖・塩などを使ったさまざまな物産，そうしたものを生み出す「担い手」もまた 文化メディエーター であり，彼らの発信力は，まさに「地域メディア」としてのそれである。

本稿では奄美のうた文化に焦点を当てた。しかしそれさえもまだ入り口における試論の域を出ない。広義の地域メディア論や文化メディエーターの重要性を指摘するなら，それぞれの島唄教室の現場とその担い手たちの語りにも注目する必要があるだろう。また，島唄や八月踊りだけを見ても，それを掘り起こし，メディア媒体化しようとする民間のプロジェクトがあり，それらを掘り起こしていく必要もある。非在のナショナリズムの島にとって，広義の地域メディアは，郷土意識や使命感の発露と表出の姿でもある。まさに，奄美の文化は奄美の地域メディアに仮託されているとも言える。そしてそれを仮託する文化メディエーターたちの魅力，それが奄美の魅力なのかもしれない。

注記：メディエーターに関わる語彙

本稿では、「メディエーター」に関して、「エージェント」「メディエーション」などの語彙を多用している。

まず，メディアを単なる情報メディアというモノとしてではなく，メディアに関わる人びと（人エージェンシー＝行為主体性）の事業実践や，情報資源・情報内容を受け手に伝える伝播の実践＝媒介過程として捉えたことが，メディエーション（実践プロセス・伝播のための実践）に着目した理由である。

そしてそうしたメディエーション活動や実践は，人と資源とがミックスして織りなされる事業（プロジェクト）である。その事業主体＝エージェンシーのなかでも，本書ではうた文化の担い手の媒介的な活動に注目して，文化メディエーター（媒介者）という語彙を用いた。

筆者らは，人びとのメディア事業を，その担い手が（歴史的な資源も含めて）環境資源と共同で織りなすエージェントなのだ捉えてきた。ただ，

その際にも、「担い手」を起点に非人的な資源を動員（ネットワーク）するという人間を重視するアプローチをとってきた。人に焦点を当てた場合には、「エージェンシー」「メディエーター」以外にも、「アクティベーター」といった語彙が用いられることもある。メディエーター、アクティベーター、エージェンシーは推進する人・制度体であり、その実践の様相がメディエーションや事業（プロジェクト）ということもできよう。

注記：うた文化に関わる語彙

本稿では、島唄、シマ唄、民謡、ウタ、唄、歌、歌謡、うたなどの語彙が多出している。先行研究においても、それらの使い方は多様である。また、1人の研究者でも時代で変化した使い方をする場合が見られる。

本稿内でも書いたが、もともと奄美の島唄は、集落内での祭事や歌掛け世界での歌謡という意味でのシマジマの歌であった。かつての生活世界に準拠した唄がシマ唄である。ただ、人びとがそれを自覚して「シマ唄」という言葉として使っていたわけではない。人びとの日常語としては、「唄」「歌」「うた」という言葉だったのだろう。本稿では、総称としてあえて「うた」という語彙で範疇化している。「童唄」のように、口ずさまれる素朴な歌世界を表すときには「唄」が使われる。今日では、逆に「唄」はそうしたネイティブな語感を意図的に出すための語彙ともいえよう。

そうした民俗文化としてのシマジマの唄に、「音楽」としての歌が入ってきた。流行歌としての新民謡や歌謡曲・演歌などである。そうして内地の音楽メジャー産業で、また奄美のインディーズレーベルで創生された歌を「新民謡」「新歌謡」の語で範疇化しておきたい。そして、今日ではそれに、地元のポピュラー音楽が加わる。本稿では、そうした3つの層のうたの文化を総称して「うた文化」という語彙を使った。

奄美の古来からの「うた」は、沖縄の「島唄」がブームとなり、「島唄」という語彙がポピュラーな語として人口に膾炙するまでは「民謡」というジャンルや種類を表す語彙で包摂されていた。それゆえ、「民謡」の次の

段階の唄として「新民謡」や「新歌謡」といった言葉が登場したのである。

総称して、「歌謡」として範疇化しておきたいが、古来からある「うた」文化も歌謡というので、紛らわしいことになる。例えば、小川学夫は、歌掛けを意味する「うた」の意味で、『歌謡（うた）の民族誌』を著している。本書では、「歌謡」の語彙を、主に「民謡」以外の「新民謡」、「新歌謡」（合わせて「奄美歌謡」ともいう）を指す言葉として使いたい。語の範疇を広くとれば、現代的なポピュラー音楽を含めた歌世界を指して「歌謡」という語を使うこともできる。本稿では、当面、ポピュラー音楽と区別して、「新民謡」や「新歌謡」だけを指す語彙として使っている。

そして、シマジマのうたは、現代では「島唄」という形で社会的に流布し定着した。そうしたなかで、あえて沖縄の「島唄」と区別し、シマジマ固有の歌の流れを汲んだものであることを強調した際には「シマ唄」という言い方になる。だが、共同体に根ざしたシマの唄のそのものの伝承が困

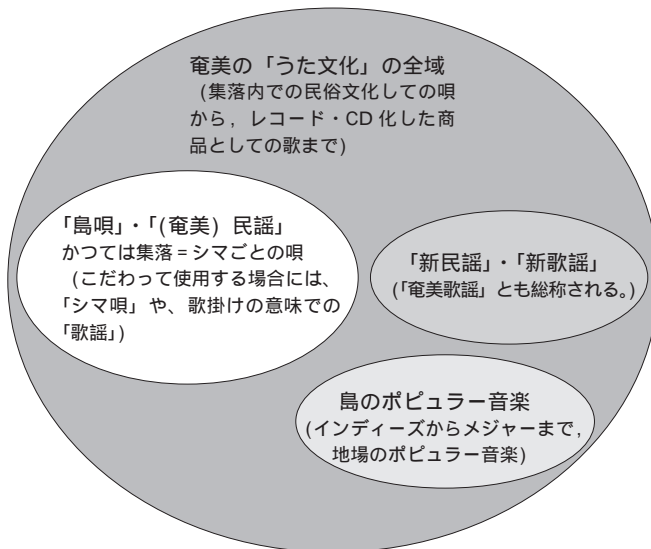


図 奄美の「うた」文化の全域

難となり、自覚的な「歌掛け」を通じて伝承される今日では、やはり「シマ唄」はこだわりを表す語彙であっても、かつてのシマジマの唄とは異なる。その意味では、「唄」と同様に、「シマ唄」は、極めて現代的なそして奄美の島唄の差異を強調するために使われる表現ともいえる。そのため本稿では、集落に根ざしたうたを強調する際には、できるだけ「シマの唄」や「シマジマの唄」を用いている。

追記1：本論文は、1節・2節を加藤が、3節・4節を寺岡が執筆したのうち、加藤と寺岡で全体を検討修正するという形をとった。

追記2：本論文の1節・2節は、平成23年度(2011年度)中京大学特定研究助成「地域メディアの維持活性化と地域文化・地域社会に果たす役割：島メディアを準拠にして」による研究成果の一部である。

注

- 1 こうした理論的な予備考察については、加藤晴明・寺岡伸悟「奄美における地域メディア研究のための予備的考察」『中京大学現代社会学部紀要』第6巻第1号2012年、を参照のこと。
- 2 こうした事例としては、他に喜界島でライブハウス SABANI が立ち上げられた事例も注目される。
- 3 すでに情報科学の世界では、電子的にゲインを発生させるシステムが開発されているという。詳しくは村主・森勢・片寄2010、を参照のこと。

参考文献

- 足立明(2001)「開発の人類学 アクター・ネットワーク論の可能性」『社会人類学年報』27
- De Musik Inter 編(1998)『音の力 沖縄 奄美ノ八重山ノ逆流編』インパクト出版会
- 福島真人(1995)『身体構築学』ひつじ書房
- 福島真人(2010)『学習の生態学』東京大学出版会
- 平山和彦(1993)『伝承と慣習の論理』吉川弘文館
- 指宿良彦(2004)『大人青年』セントラル楽器
- 指宿良彦監修(2011)『奄美民謡総覧』南方新社

- 池野無風 (1983) 『奄美島唄集成』 道の島社
- 伊藤幹治 (2011) 『贈答の日本文化』 筑摩書房
- 文 潮光 (1933) 『奄美大島民謡大観 (復刻版)』 南島文化研究社 (復刻版 (1983), 発行: 文秀人)
- 加藤清明・寺岡伸悟 (2010) 「メディアとパトリの島・奄美」 『中京大学現代社会学部紀要』 第4巻第1号
- 加藤清明・寺岡伸悟 (2012) 「奄美における地域メディア研究のための予備考察」 『中京大学現代社会学部紀要』 第6巻第1号
- 川田順三 (1992) 『口頭伝承論』 河出書房新社
- 木元玲一 (2009) 『グローバル化と音楽文化』 勁草書房
- 喜山荘一 (2009) 『奄美自立論』 南方新社
- 久万田晋 (2005) 「二〇世紀沖縄におけるポピュラー音楽の展開」, 櫻井哲男・水野信男編 『諸民族の音楽を学ぶ人のために』 世界思想社
- Lave, J. and Wenger, E. (1991) "Situated Learning", Cambridge University Press =佐伯胖 (1993) 訳 『状況に埋め込まれた学習』 産業図書
- Law, J. (1992) Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity, "System Practice", 5-4.
- 松元幸一郎 (2004) 「奄美の『島うた』 その美と真実」 『現代のエスプリ別冊 奄美』 至文堂
- 南日本新聞社 (2003) 『島唄の風景 奄美復帰 50年企画』 南日本新聞社
- 初 芳晴 (2001) 『奄美島唄ひと紀行』 南海日日新聞社
- 中原ゆかり (1997) 『奄美の「シマの歌」』 弘文堂
- Keith Negus (1996) Popular Music in Theory, Polity Press.= (2004) 安田昌弘訳 『ポピュラー音楽理論入門』 水声社
- 西村富明 (1999) 『奄美群島の近現代史』 海風社
- 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 (1984) 『民謡の島の生活誌』 PHP
- 小川学夫 (1989) 『歌謡 (うた) の民俗』 雄山社
- 小川学夫 (1999) 『奄美シマウタへの招待』 春苑堂出版
- 小川学夫 (2005) 『奄美民謡誌』 法政大学出版局
- 小熊英二 (1998) 『日本人の境界』 新曜社
- 大橋愛由等 (2003) 「奄美- 島尾敏雄の棘を抜く」 西成彦・原毅彦編 『複数の沖縄』 人文書院
- 佐伯胖訳 『状況に埋め込まれた学習』 産業図書
- 酒井正子 (1996) 『奄美歌掛けのディアローグ』 第一書房
- 酒井正子 (2004) 「シマウタから元ちとせまで」 『現代のエスプリ別冊 奄美』 至

文堂

- 酒井正子 (2005) 『奄美・沖縄 哭きうたの民族誌』小学館
- 笹原亮二編 (2009) 『口頭伝承と文字文化』思文閣出版社
- 白水繁彦 (2011) 『イノベーション社会学』お茶の水書房
- 村主・森勢・片寄 (2010) 「奄美大島民謡節回し付加システム 『ゲインレゾネータ』」『情報処理学会研究報告. [音楽情報科学]』 87 (8)
- 高橋美樹 (2006) 「沖縄音楽レコード制作における 媒介者 としての普久原朝喜」『ポピュラー音楽研究』Vol.10, 日本ポピュラー音楽学会
- 高橋美樹 (2012) 「沖縄音楽レコードにおける 媒介者 の機能」, 細川周平編著 『民謡からみた世界音楽』, ミネルヴァ書房
- 東谷 護 (2008) 『拡散する音楽文化をどうとらえるか』勁草書房
- 内田るり子 (1983) 『奄美民謡とその周辺』雄山閣
- 山田晴通 (2003) 「ポピュラー音楽の複雑性」東谷 護編著 『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房
- 義永秀親 (2010) 『温故知新』海風社
- 弓削政己他 (2012) 『名瀬のまちいまむかし』南方新社