奄美島唄という文化生産：
島唄の教室化をめぐって（2）

加　藤　晴　明

『中京大学現代社会学部紀要』　第12巻　第2号　抜　刷

２０１９年3月　　PP. 33～70

奄美島唄という文化生産：島唄の教室化をめぐって（2）

加　藤　晴　明

はじめに
１節　〈教室化〉の前風景：生活の中にあった島唄
２節　奄美島唄の〈教室化〉：喜界島の教室から考える
　　●ひとつの文化伝播モデル：安田民謡教室
　　●集落（シマ）唄にこだわる教室
３節　奄美島唄の〈教室化〉：教室の景観から
　　●いろいろな教室がある
　　●大笠利わらぶぇ島唄クラブを訪ねて
小活

はじめに

地域の芸能文化は「古くからの伝統」の名のもとに固形物として保存されているのではなく、人びとの営みのなかで継承・創生される。そうした人びとの営みとしてあるからこそ、文化は単純な伝承ではなく、創成の要素をもつ。時代により、また伝承者の個性により、文化は変容・創生される。

こうした文化の継承・創成に関わる既存の学とては文化生産論がある。

ただ、生産という語彙が、あまりに狭隘であるとするなら、人びとの意図的な営みの総体として文化は「生成」される。つまり文化は、消費とセットになった狭義の産業的な「生産」を意味するのではなく、文化を意図的に伝承し、工夫し、創造しようとする人びとの実践によって生成される。その営み自体が、「文化媒介装置」であろう。

奄美島唄は、個人唄であり、またカノン（聖典）のない自由さ・柔軟さがその特徴とされている。それゆえに、一層、その継承過程では、それを媒介する唄者の個性がダイナミクスに作動する。同時に、奄美島唄は、個人の天分よってだけではなく、〈社会的制度化〉・〈情報メディア化〉・〈文化産業化〉などが絡みあった一つの文化胎動のベクトルとして、螺旋的な生成プロセスのなかで継承・創生されてきている。（拙稿、「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」（2018a）、「奄美島唄という文化生産：島唄の教室化をめぐって（1）」（2018b））

「奄美島唄という文化生産：島唄の教室化をめぐって（1）」では、主に公民館講座を事例に、その制度化の一端を描いてきた。そこでは、〈社会的制度化〉・〈情報メディア化〉・〈文化産業化〉として具体的に五つの要素を指摘した。

〈社会的制度化〉・〈情報メディア化〉・〈文化産業化〉の５要素

①．録音メディア化
②．大会化
③．教室化
④．楽譜化
⑤．組織化

（この五つに、さらに加えるなら、三味線購入の場としての楽器店化もあげることができる。）

この五つの要素は、独立してあるのではなく、相互に強く連関している。

肝要な点は、奄美島唄が、生活世界に埋め込まれたかたちでの自然継承ではなく、〈社会的なしくみ〉として伝承システムが形成され、それが島唄のさらなる生成へとつながってきたことだ。そして、その〈社会的なしくみ〉の内実が、〈社会的制度化〉・〈情報メディア化〉・〈文化産業化〉であり、それが現在の伝承の風景を形づくっていることだ。極論すれば、奄美島唄は、いままさに文化生成されつづけている。

本稿では、〈社会的制度化〉のなかの〈教室化〉に焦点をあてる。〈教室化〉はまた他の要素と連関している。たとえば、

・〈教室化〉は、教えるための〈楽譜化〉と連動している。
・〈教室化〉は、発表の場としての〈大会化〉とも連動している。
・〈教室化〉は、三味線購入の場としての楽器店化(三味線店)とも連動している。
・〈教室化〉は、島唄関係者の〈組織化〉とも連動している。

教室関係者は、多くの場合、大会出場者やその母体であり、また奄美の民謡協会の組織関係者でもある。そして、その教室の生徒たちが、三味線店の顧客でもある。名瀬の昇島唄教室のように、島唄教室の主宰者が三味線店を営むところもある。

1節　〈教室化〉の前風景:生活の中にあった島唄

筆者が奄美島唄の研究を始めた2008年頃、島唄の話をすると、「喜界島や笠利は島唄が盛んですよ」という話をよく耳にした。確かに、喜界島からたくさんの子ども達が島唄の大会に出場し、次々に賞を受賞した。後に紹介する安田民謡教室が排出した若い唄者たちである。現在も奄美島唄を代表する若手唄者である牧岡奈美や川畑さおりもその教室が排出した島唄スターたちである。ただ、島唄が盛んな島と言われていた喜界島を取材すると、そこには二つの教室の姿が浮かんでくる。それは島唄伝承のしくみ

を考える上でも興味深い事例である。

二つの教室というのは、生活世界に埋め込まれた島唄の景観、つまり歌遊びの継承する教室と、新しい録音メディアや大会などメディア時代に対応した形で島唄を伝承・創生していく教室である。本稿では、便宜的に、録音メディアが入る前の、大会化される前の、生活世界の中に埋め込まれていた昔ながらの島唄を、〈生活島唄＝元島唄〉と名づけ、大会や録音メディア、そして教室化によって変容してきた現代の島唄を〈メディア島唄＝洗練島唄＝大会島唄＝今島唄〉と名づけておく。もちろん、〈生活島唄＝元島唄〉と〈メディア島唄＝洗練島唄＝大会島唄＝今島唄〉という分け方は、極めて安易な二分法に陥りがちな危険が伴っていることには十分留意しておく必要がある。

そもそも〈メディア島唄〉という言い方には、少し補足が必要である。それはたんなるマスメディアや地域のマスメディア産業が作り出す島唄という意味ではない。島唄の継承･伝播･創生の形が、ひろい意味で人為的･都市的になってきたということである。島唄は、「どこどこにすごい唄者がいる」という伝聞もあるが、交通・交流の増大とそれに伴う〈大会化〉や〈録音メディア化〉などの〈文化産業化〉と同伴しながら、集落のエリアを越えた島唄の社会的世界（発表・伝播と需要・享受）を奄美大島や周辺の島々に形成していった。そうした社会的世界では、大島北部の南政五郎（1899 生）、上村藤江（1929 生）、南部の福島幸義（1905 生）、武下和平（1933 生）などの名が群島内にひろく知れわたる。メディア学の言い方をすれば、島唄界におけるスターシステムができあがったのである。そうしたスター島唄の影響をうけながら、続々と次の世代の唄者が誕生した。スターからの模倣と伝播。その意味でも、奄美島唄はメディア文化となった。集落の素朴な唄遊びの枠をより昇化した、「誰ら（複数）に習ったか」、「誰ら（複数）の影響を受けたか」が強く作用した唄者の誕生である。そうしたスターたちが、うわさメディアから録音メディアまでのひろいメディア回路を通じて次の世代に伝播し継承元となってきた。本稿で

は、そうした現代的な回路によって伝承・創成されてきた島唄を〈メディア島唄〉として捉えている。〈メディア島唄＝スター島唄＝有名唄者島唄〉というとらえ方もできよう。

奄美島唄は、個性がほとばしり出る個人唄が基本である。その意味では、ある教室を主宰する唄者・指導者が、「誰ら(複数)に習ったか」でその教室の島唄は異なってくる。模倣モデルの違いがその唄者の島唄を左右するということだ。つまり〈生活島唄＝元島唄〉は、住んでいる集落の身近な先達たちという模倣モデルから教わったという意味にすぎない。その喜界島でも、上手な唄者は、集落(シマ)内だけではなく、他の集落とも唄遊びを通じて交流しているし、他の島から有名唄者が来島することもあった。模倣モデルは集落内に止まらない。島唄は、孤絶した文化としてあったわけではない。その意味では、〈生活島唄〉も〈メディア島唄〉も境界域は重なり合ったグラディエーションになっている。

そうした「誰らに習ったか」(模倣モデル・影響モデル)が、唄者の島唄を左右することに目配せしながら、喜界島の島唄と島唄教室を、あえて単純に〈生活島唄〉と〈メディア島唄〉に二分して位置づけ直してみよう。

喜界島で、〈生活島唄〉を伝承する教室を主宰しているのが菅沼節枝氏(1939～:昭和14～)(以下敬省略)である。菅沼は月に2回、地区の公民館で、そして月1回は喜界島の中央公民館で島唄を教えている。その島唄は、喜界島の有志たちのグループYONによって録音メディア(CD)に残されている。『喜界の島唄～ランプのもとの座遊び唄』(2002)と『心に残る喜界島の島唄』である。また、鹿児島県が事務局となった「奄美島唄保存伝承事業実行委員会」が編纂した『歌い継ぐ奄美の島唄　喜界島』(2014年3月)にも、解説の曲目が何曲か収録されている。菅沼への取材(2018.3.22)とそうした資料をもとに、教室化される前の〈生活島唄〉の音の景観を素描してみよう。

まず、CD『喜界の島唄　ランプの下での座遊び唄』の歌詞・解説集に

は次のような景観が描かれている。

> 座遊び（唄遊び）とは、昔、電灯のない時代、庭先のランプの下や月夜の浜などで、唄好きの老若男女が、三味線を弾き、島唄やはやり歌を唄って娯楽にしていた。ところが昭和三十三年喜界島に発電所ができ、ラジオやレコード、テープ、テレビなどが普及し、座遊びの伝統は次第に消えていった。それに伴い口伝で歌い次がれた島唄も又、大島の唄者の影響で、喜界独特の節回しや島唄が歌われなくなり、消えていきつつある。（『喜界の島唄』歌詞・解説集より）

喜界島の公民館で教室を営む菅沼は、そうしたランプの下での島唄を知る貴重な世代の唄者である。母親が唄者（うたさ～）だったという。菅沼は、母親の尻をおっかけて母親やその親世代の島唄遊びの中から島唄を習得していった。模倣モデルは、大正生まれ世代ということになる。当時は、結婚式、新築祝い、キカン式（出征式）などの場で、上手な唄者が呼ばれて島唄を披露した。

「豊年祭の後に、（おかあさんも含めて）うたさ～が集まって歌遊びをしよったよ。それに付いていって…」、「母親の尻をおっかけて聴きいて覚えた」。こう語る菅沼が島唄を身に付けていったのは、電気もない、戦後まもなく、昭和 20 年代の島唄遊びの世界である。

ただ、6 人兄弟のなかで島唄を継いだのは菅沼だけである。これもあちこちで聞く伝承のかたちであるが、たとえ親が唄者でも、子どもの全員がそれを引き継ぐわけではない。菅沼の母親も含めた年配のおばあちゃんの輪の中には、若い人はいなかったという。つまりその時期でも、菅沼のような例外を除いて、若い世代はほとんど歌遊びの輪に加わっていないことがわかる。ある人がたまたま関心をもって唄者を継ぐのである。

菅沼のキャリアついては、鹿児島県が編纂した『歌い継ぐ奄美の島唄 喜界島』で次のように紹介されている。

菅沼節枝［スガヌマ　セツエ］昭和14年生まれ。母である志戸桶集落の唄者、平田カネの唄を幼き頃より聴き育ち、消えゆく島唄を習得している。喜界島の島唄を残すべく、三味線の名手であった田中働助とともに、「喜界島民謡保存会」を立ち上げ、島唄伝承保存活動に努めおり、田中亡き後も、新たな島唄愛好者の方々と保存伝承活動、また施設の慰問などのボランティア活動も行っている。(『歌い継ぐ…』:9)

また同書に収録されている「稲口説～継母口説～天降り口説（あまりくどぅき)」には、菅原が語ってくれた当時のおばちゃん達の景観を彷彿させる次のような説明が添えられている。音源は、1959年（昭和34年）に、オープンリールテープで収録されたものである。

昭和34年当時の志戸桶集落の東部地区婦人会の方々とその家族の集まり。当時最年少の平田節枝を除けば概ね明治後半～大正前半生まれである。同集落は東部地区と南部地区に分かれる。音源収録時の頃は、同集落の唄者も多く、唄遊びが盛んに行われており、他集落へも出かけることも多かったとのことる本唄は、現在でも唄者として多くの唄数をもっている菅沼の父母（平田ユウテツ、カネ夫婦）が歌っていて、菅沼は数多くの唄を親から受け継いでいる。(『歌い継ぐ…』:87)

この唄が録音された1959年に、菅沼は若干20歳である。その当時、上記の菅沼が参加していた唄遊びの人びとは、仮に大正元年である1912年を基準にすれば、親世代は47歳前後という計算になる。つまり、1959年（昭和34年）頃、40歳から50歳くらいまでの世代は盛んに歌遊びを楽しんでいたことになる。

繰り返すが、菅沼の親や祖母世代にあたる明治後半から大正前半生まれの人びとは、普通に歌遊びを楽しむ世代であった。彼らは、ラジオも含めた娯楽のない時代に青春時代を生きた人びとである。菅原によれば、大島

から有名なの唄者（例えば、南政吾郎、上村藤江）などが来ると、有料で聞きに言ったものだという。まさに、島唄は生活の中の貴重な娯楽だった。

さらに、『歌い継げ…』の歌唱者の説明を読むと、歌遊びは集落の広場や浜辺で、集落内の人々だけで楽しまれていたのではなく、上手な唄者は、島内の他の集落とも交流をしていたこと、さらに大島とも交流していたことがわかる。前述したように、島唄は集落に孤立した文化として楽しまれているわけではない。ただ、それでも、集落にょって島口も島唄も微妙に違うという。テンポや節の曲げ方の違いである。。

『歌い継ぐ奄美の島唄　喜界島』にはさまざまな唄者の音源が収録されている。主な唄者を時系列の表にしてみたのが表１である。表だけをみれば、菅沼の母親世代、祖母世代にあたるのが、森タメから野島スマくらいの間ということになる。そしてそれは、喜界島にあった親子ラジオによって収録され盛んに放送されていた。『歌い継ぐ…』に収録された曲目の幾つかは、親子ラジオの音源を使っており、「昭和 36 年　佐藤喜三郎が親子ラジオ放送のため収録」とある。昭和 30 年代後半までは、喜界島の生活の音風景のなかに島唄が自然にあったことがわかる。

表 1：『歌い継ぐ奄美の島唄　喜界島』に収録されている喜界島の唄者

唄者		生年	和暦	関係集落	伝承土壌・備考
森　タメ	モ リタメ	1902	明 35	志戸桶	知られた唄者、他に我原米心、向アチャーの唄者がいる
兼　謙志	カネ ケンシ	?	明	上嘉鉄	不明。小川学夫が唄を採集
田中　かねまつ	タナカ カネマツ	?	明	城久手	1961 に親子ラジオが収録
生駒　あっちゃ	イコマ アッチャ	?	明	城久手	1961 年に親子ラジオが収録
田端　イシ	タバタ イシ	?	明	川嶺	近隣に知られた唄者。掛け合いの名手
禎　実彦	テイ サネヒコ	?	明	?	田中の兄、古い節回し歌い方で知られた
田中　かねまつ	タナカ カネマツ	?	明	?	禎の妹、古い節回し歌い方で知られた
山口　じろ	ヤマグチ ジロ	?	明	城久	?
花田　ジロウ	ハナダ ジロウ	?	明	佐久手	花田は嫁ぎ先の塩道集落で知られた唄者

唄者		生年	和暦	関係集落	伝承土壌・備考
富田トラガネ	トミタ トラガネ	?	大	佐久手	富田も唄好き⇒歌手富田勝己の曾祖母
亀島　季吉	カメシマ スイキチ	1912	大 1	嘉鈍	母、叔父など身近に多くの唄者
野島　スマ	ノジマ スマ	1913	大 2	島中	島遊び盛んな集落。父は三味線の名手 夫の母も有名な唄者、1961 に親子ラジオ収録
畑　ヨシ子	ハタ ヨシコ	1939	大 14	城久手	父親唄好き。叔母が唄者。幼少より名手
嶺山　ソノ子	ミネヤマ ソノコ	1926	大 15	佐久手	母親が島唄。安田宝英と歌う 島内外で活躍。公民館講座
榮田　久枝	サカエダ ヒサエ	1927	昭 2	早町	島内・島外で活躍。公民館講座講師
岩崎　恵一	イワサキ ケイイチ	1927	昭 2	上嘉鉄	父の影響。島内各地で活躍。 親子ラジオで流れる。公民館講座
向　てる子	ムカイ テルコ	1927	昭 2	志戸桶	若い頃から歌遊び、菅沼節枝の相方
河野　榮一朗	コウノ エイイチロウ	1928	昭 3	川嶺	戦後先輩の三味線と唄の影響で
生駒　アサエ	イコマ アサエ	1928	昭 3	城久手	幼少より唄者の母親から
盛　スミ	モリ スミ	1931	昭 6	上嘉鉄	父母が唄者。結婚後三味線付きで歌う。
西野　イシ子	ニシノ イシコ	1932	昭 7	上嘉鉄	母親が唄者
久倉　ユキ	ヒサクラ ユキ	1932	昭 7	佐久手	八月踊りの太鼓の名手
値　モト子	タモツ モトコ	1936	昭 11	上嘉鉄	祖母が唄者、父親が三味線を弾く
岡本　豊子	オカモト トヨコ	1936	昭 11	志戸桶	父方の祖母唄好き。公民館講座から練習
菅沼　節枝	オカモト トヨコ	1939	昭 14	志戸桶	集落の唄好きの集まり、公民館講座 母平田カネが唄者。父も三味線
濱田　エツ子	ハマダ エツコ	1939	昭 14	志戸桶	祖母が島唄。菅沼節枝の相方
玉利　トヨ子	タマリ トヨコ	1941	昭 16	上嘉鉄	親子ラジオの思い出、安田教室
永　房枝	ナガイ フサエ	1946	昭 21	白水	安田教室。唄者永志保の母。
卓間　憲江	タクマ ノリエ	1951	昭 26	荒木	両親唄好き。安田民謡教室。公民館講座
富村　チカ子	トミムラ チカコ	1953	昭 28	上嘉鉄	叔父・母て島唄に馴染み。安田民謡教室
富田　勝己	トミタ カツミ	1968	昭 43	佐久手	曾祖父が富田トラガネ。安田民謡教室
武　利奈子	タケ リナコ	1981	昭 56		叔母・富田勝己・安田教室
永　志保	ナガイ シホ	1981	昭 56	白水	母や祖父の影響。安田民謡教室
牧岡　奈美	マキオカ ナミ	1983	昭 58	赤連	祖母盛スミの影響。安田民謡教室
川畑　さおり	カワバタ サオリ	1983	昭 58	湾	9 歳から安田民謡教室。祖父は唄者

※公民館講座は、講師の意。

明治末から大正前半の世代の歌唱者として野島スマは次のように紹介されている。大正時代から昭和にかけての島唄の景観描写としても優れているので紹介しておこう。

> 野島スマ（ノジマ　スマ）　大正2年生まれ。喜界島島中出身。島中集落は、青年になったらまず女は島唄、男は三味線といわれるほど唄遊びが盛んであった。野島はその中でも唄好きで、高い声が特徴的として知られ、島唄から八月唄などたくさんの唄を歌っていた。他集落にも歌いに行き、たくさんの方と交流したり、他集落からの来客のもてなしも積極的にしていた。また、夫は三味線弾ちゃー（三味線の音が唄に聞こえるほどの腕前）と呼ばれ、夫の母も有名な唄者だった。（『歌い継ぐ…』、11）

こうした〈生活島唄＝遊び島唄＝元島唄〉から〈メディア島唄＝洗練島唄＝今島唄〉と対比されて位置づけられるのが、喜界島で50年以上にわたって島唄教室を営んできた安田民謡教室だろう。安田宝英氏（1927～：昭和2年～）（以下敬省略）の島唄教室は、安田が41歳の1968年（昭和43年）頃にスタートしている。素朴な島唄の歌遊びの残り香がまだ各地にあった時から、安田教室はスタートしたことになる。これは〈生活島唄〉と〈メディア島唄〉が明確に区切れるのではなく、ある程度時期が重なる形で移行してきたということだろう。表1では、昭和16年生まれの玉利トヨ子以降に生まれた唄者は、全て安田民謡教室から育っている。つまり、菅沼やその相方をする濱田エツ子世代以降は、民謡教室で島唄を習得していることになる。島唄の〈教室化〉を如実に示すデータである。

逆にいえば、なぜ、〈生活島唄＝遊び島唄＝元島唄〉が伝承者を産み出さず、新しい島唄が伝承者を数多く輩出したのかという問いが生まれることにもなる。答えは、明確である。伝承の形が変わったのだ。それはまた島唄そのものの変容であり創生でもある。

2節　奄美島唄の〈教室化〉:喜界島の教室から考える

●ひとつの文化伝播モデル:安田民謡教室

奄美群島の島唄教室には幾つもの有名な島唄教室がある。代表的な一つが、前述した徳之島出身の安田宝英が主宰してきた喜界島の安田民謡教室(活動団体名は、奄美芸能島唄研究会)である。安田は途中で体調を崩し、その後は安田夫人と弟子達が伝承活動を続けている。これまでに1000名以上の弟子を育て、2017年11月には50周年記念イベントが600人余りの人を集めて盛大に開催された。安田民教教室は、永井志保、牧岡奈美、川畑さおりの3名の奄美民謡大賞受賞者をはじめ、指宿桃花や堺眞子など奄美島唄で活躍する若手唄者たちを何人も排出してきた。41歳だった1968年から実に半世紀の長い道のりである。

50周年記念イベントを地元の南海日日新聞は、紹介記事として大きく伝えている。

> 安田さんは伊仙町目手久出身。幼い頃から父母の島唄を聴き、興味を持ち、13歳から歌い始めた。1961年、農機具の販売で喜界島を訪れたことがきっかけで島に居を構えた。その後、鉄工所を営む傍ら、68年ごろに安田民謡教室を開設。島内数カ所で教え、徳之島には教室を開いた。(南海日日新聞、2017.11.1)

川畑さおり氏(以下敬称略)は自身のブログで、「9歳の頃、安田先生に出会えシマ唄が大好きになりました♪シマ唄の楽しさや伝統文化を後世に伝えていくことの大切さも教えていただきました。」た語っている(『さおりんと喜界島、今』2017.6.7)。

安田は、1968年頃に幼い娘さんに教えだし、また大人に請われて仕事のかたわら島唄と三味線を教えるようになり、1971年には子どもたちが増えるにようになり、そして1973年には喜界島町公民館講座の講師を始

めている。安田自身は喜界島出身であるが、1959 年に奄美大島名瀬に移り、奄美大島の島唄に親しみ、当時人気だった武下和平に影響されてヒギャ唄を習得している。ちなみに、「百年に一人の唄者」というコピーが掲げられた武下和平がセントラル楽器か島唄レコードを出し、武下節が島中で大人気になるのが 1962 年である。安田は、そうした大島で当時大人気だった武下の島唄と接触したことになる。

このため安田の島唄には、いろいろな地域の言葉が混ざって入っているという指摘もあって安田自身はセントラル楽器でのレコーディングには至らなかったという（取材：2012.9.7）。宿田が初めてコンクールに出場したのも 1997 年の日本民謡協会奄美連合大会（高年第 1 部、2 位）であるから、安田は、優れたそして熱意ある指導者として、奄美島唄界に貢献した唄者として位置づけられることになるのかもしれない。

徳之島出身の安田が、奄美大島南部のヒギャ唄を、喜界島で伝導する。これはまさに文化伝播としても興味深いが、奄美島唄が、集落（シマ＝自然村）の固有文化を超えた、〈社会的なしくみ〉〉として継承されていくことの格好の事例である。そうした文化の伝播には、島唄のレコード化という録音メディアの力も大きく作用している。

夫人によれば、安田には「本島に負けない唄者を育てたい」という強い願いがあったという。これもまた、本島の審査舞台という土俵で、本島の唄を本島の唄者たちと競い合うということである。そうした思いと実践が、結果としても奄美島唄の島内での共通文化化のベクトルを形成してきたといえよう。島唄は、〈教室化〉という文化生産のしくみによって、〈文化媒介装置〉によって生成してきた。

奄美群島で公民館講座が始まったのは 1971 年の名瀬市公民館や宇検村公民館の講座からとされているので、安田もほぼ同時期に教室を始めたことになる。1970 年前後が、「島唄を習う」あるいは、「島唄を教える」ことが必要だという機運が出てきた時期だったということになる。当時の各講座の講師たちには、福島幸義・吉永武英、石原久子、南政五郎ら、奄美

島唄の歴史に残る著名な唄者が並ぶ。

その後、安田教室の生徒であった牧岡奈美が教室生として最初に奄美民謡大賞を受賞したのが2002年。その年に開設35周年記念イベントや徳之島亀津でも教室を開設している。2002年は、元ちとせがメジャーデビューし、奄美島唄が島の〈外部からのまなざし〉によっても注目された年である。安田民謡教室にとっても、また奄美島唄の伝承にとっても一つの盛り上がりを感じさせる。ただ、それでも安田が島唄教室を始めてから30年以上という長い年月の蓄積があってのことである。

その教室の伝承方法について、夫人は次のように語っている。

> 教えるというよりも、聞いて、見て、覚えるというのが安田のやり方。…歌詞はある、楽譜はむしろ、ダメだろう…。楽譜に頼ると固定するので、自分なりの唄をちゃんと歌わせるには、聞き覚えで歌うように、固定しないで練習されている。みんなで輪になって、先輩たちが先にうたったら、後輩達が歌う。ついてきなさいというやり方…です。唄と三味線、一緒にやる。…とにかく、いっしょにがんばろうという気持ちで、涙ぐましい・・・。最初、さいたさいたができれば、勝手についてきなさい。不思議とやれる。一人で弾きなさいといったら弾けないけど。教えるというよりもみんなでいっしょに勉強しようという…。だからどういうやり方してるかということで取材が入ってくる。…私はただお行儀とか、よこでこそこそしゃべったりする子を注意したり…だから、(親御さんは)おばちゃんにまかせておけば大丈夫と…。(取材:2012.9.7)

安田夫人の言葉からは、文化伝承をめぐる身体技法の典型的ともいえる景観が垣間見える。身体技法に関する理論である正統的周辺参加論では、徒弟制度のような世界では、学習とは実践の共同体への参加であり、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付けていくとされている。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られている[(1)]。

安田教室をはじめとする幾つもの島唄教室の伝承の景観からは、まさに、正統的周辺参加論が展開しているような、教室という共同体での社会的共同作業での文化的実践に基づく身体技能の伝承という姿が浮かんでくる。逆にいえば、安田教室が多くの優秀な唄者を排出できたのは、教室が単なる学校の教室のようではなく、安田夫妻やその弟子達が親身になってつくりあげた社会的つながりが、優れた実践共同体として機能していたからといえよう。

「島の文化を大事にする」、「受け継いでいく」、「今のお姉ちゃんたちのように唄いなさいよ。おうちの方たちともコミュニケーションをとって、子ども達に唄をちゃんと唄っていく姿勢と心構えを教える。雑に歌うんじゃないよが私の口癖…」。夫人のこうした発話からは、実践への強いミッションが垣間見える。また、安田夫人によれば、かつては、生徒の集いとして新年や夏に手作りのもてなしもしていたという。強い信念と気配りのあるケア。そうした姿勢が、安田教室という実践共同体を強く結びつけ、身体技法の学習と伝承を生成してきたのである。

JAL グループの機内誌『スカイワード』（2011.3 号）は「島唄専門　ラジオ喜界島」の特集記事のなかで、2011 年の安田教室の模様を次のように描いている。

> 次の日の夜は、役場のホールで安田民謡教室の練習に立ち会った。40 年以上にわたって安田宝英さんが手がける、島唄と三線の伝承の場だ。体育館の板張りのホールにパイプ椅子を円形に配置し、計 30 人が集まっている。制服を着た小中高校生が多いが、その輪に交じってタクシードライバーの宇陽さんや、川畑さん…の姿もあった。実際の場を仕切るのは安田宝英さんの孫にあたる博樹さん。…パイプ椅子に腰掛けた足が、つま先しか床に着かないような小学生でも、三線の腕前は並じゃない。誰ひとり音を外さず課題曲を全身で演奏する。それは圧巻の光景だった。（46-18 頁）

筆者が2012年に取材した当時、安田教室は、水曜日が大会用の教室、木曜と金曜は一般教室に分かれ、大会用の教室は一番まで市と孫が講師を務めていた。これは他の教室にも言えることだが、大会用には特別の指導が必要となる。多くの生徒は「楽しく弾ければいいかなというのが正直なところ」で、大会で上位を目指すような意欲がある子は20人中、2から3人くらいだという。教室という母体があり、その中から意欲ある生徒が強い意志で大会を目指し、そしてその意欲を受け止める伝承の場が用意されている。安田教室からは、奄美島唄の伝承のひとつの典型が見えてくる。

●集落(シマ)唄にこだわる教室

繰り返し指摘してきたように、教室化に焦点を当てているのは、島唄伝承が、自然伝承・口頭伝承から、制度的・メディア的伝承に変容してきたことを明らかにするためである。ただ、現在の年配の講師たちは、この自然伝承・口頭伝承によって唄者や教える立ち位置にいたっている。その意味では、最後の世代ということになる。

こうした教室の中には、古くからの集落の島唄にこだわり、そのままのものを伝承しようと試みている教室もある。つまり、現在でも島唄教室のすべてが大会を意識し、奄美島唄というローカルな共通文化化のベクトルを形成しているわけではない。そうしたベクトルがあるからこそ、そうでない文化伝承のベクトルもある。それが、集落(シマ)にこだわったシマの唄の教室である。安田教室が隆盛を誇る喜界島にも、そうした教室がある。

この点については、すでに「教室化をめぐって(1)」で、「シマ準拠教室」と「一般島唄教室」として類型化し、喜界島の生島常範氏(1960～:昭和35～)(以下敬省略)の教室や菅沼節枝の教室の例を紹介した。

生島は、喜界島でも固有の文化が濃厚な上嘉鉄集落で、「集落の子どもたちに集落の島唄を教え、集落に根ざした文化の伝承」に取り組む文化の媒介者である。筆者が生島の「上嘉鉄民芸保存会三線クラブ」を訪ねたの

は、9月初旬の金曜日の夜の教室であった（2012.9.7）。夏の暑さがつつづく夜に、公民館の庭のテーブルを囲みながら、小中学生5名ほどが、生島の用意した映像を見たり、和気藹々と島唄を唄い、チヂン（奄美の太鼓）を叩き三味線を弾く。そののどかで飾り気のない雰囲気は、生島がこだわる「泥臭い、上嘉鉄の中で唄われている島唄」にふさわしい伝承の景観であった。

※上嘉鉄の教室の景観（2012.9.7：加藤晴明撮影）

ただ､生島は島の文化に精通した知識人である｡大学を出て海外生活（台湾）の経験もあり、そうした経歴をへて自文化へのまなざしやこだわりにたどり着いている。生島は、30代前半で島に帰り、集落内の唄者の女性たちに習うことで習得していった。地元の唄者が健在だったという文化環境に恵まれてもいた。「誰らに習ったか」が重要だと書いたが、比較的若い生島も、前述した菅沼同様に、先達たちから生の〈生活島唄＝元島唄〉を直接に伝授されることで唄者になることができたのである。

他方、彼は安田教室にも通いヒギャ唄にも精通している。つまり、成長した大人として、島唄への経験年数を重ねた後に、島唄とは何かについての自身の見解を持ち、その上で自分の集落（シマ）の唄に立ち返り、それを発掘して伝承する道を選んでいるその道すじはまさしく〈自文化の自分化の回路〉の形成である。その生島も、若い時は「島を嫌って出て行った

人間ですから、子どものころは(島の唄や文化には)ぜんぜんま興味がなかった」という。では、生島の生徒の中から、喜界島の中でもとりわけ濃厚だといわれる上嘉鉄の集落(シマ)の文化にこだわるような次の世代の伝承者が生まれてくるのか、子どもたちの中に文化的なDNAとして蓄積されるものなのか、それがわかるのはまだ先のことなのだろう。

3節　奄美島唄の〈教室化〉:教室の景観から

●いろいろな教室がある

2018年7月と9月に、中京大学の社会調査実習生の島唄研究班とともに、改めて奄美の島唄教室の幾つかの現場を集中的に取材した。筆者はこれまで奄美群島内の全ての島の数々の教室を訪問してきたが、集中的な取材を通じて改めて、教室の雰囲気がそれぞれみんな異なることを痛感した。その意味では、公民館講座であれ、自主講座であれ、個人教室であれ、その教室の島唄には、講師=指導者の個性が表にでる「個人教室」なのである。つまりすでに述べたように、教室を主宰する講師=指導者が「誰ら(複数)から島唄を習ったか」、「誰を唄のモデルにしているか」に大きく左右される。

それぞれの教室は、教室の形態・場所・規模・指導・練習方法・発表会・特徴・雰囲気、考え方などがそれぞれ異なる。

〈教室の形態・場所・規模〉については、すでに地域教室のなかにも、公民館講座と公民館自主講座、さらに自宅・店での個人教室があることを指摘した。教室に来る生徒数も、日によって異なる。子どもたちなら、学校行事などの都合で変動する。

個人指導を除けば、基本は、〈全員で合唱・合奏する集団学習方式〉である。それは、正統的周辺参加論の表現を使えば、「教室という共同体での社会的共同作業での文化的実践」である。つまり教室は島唄の実践共同

体なのである。

こうした集団学習のために、どの教室にも基本的に歌詞集がある。一部の教室は、簡単な楽譜もある。その歌詞集を見ながら、前に立つ講師や先輩の唄と三味線に合わせて、全員で歌う。まず講師が歌い、それに生徒たちがついていく場合もある。あるいは、合奏し歌う。歌うだけの子と三味線を弾きながら歌う子とが混ざり合っている場合もある。「講師の三味線・唄に合わせて全員が合唱､反復練習するという集団学習方式」（豊山宗洋：2015：9）が、島唄教室での伝承の基本形である。ただ、それでも個々の教室景観は、主宰する講師＝指導者によって大きく異なる。あえてその景観をわかりやすく描写するとすれば、次のように類型化することもできるかもしれない。

景観１：学校の授業・部活のような教室
景観２：地域の子ども会のような教室
景観３：和気藹々の家族的雰囲気の個人教室
景観４：大会出場を意識した個別指導教室
景観５：大人の習い事的な和気藹々教室

子どもが多くを占める教室の場合、その景観で、教室の背後に父母が参加する教室とそうでない教室という違いもある。親が熱心に子どもを見つめる場合には､講座教室であってもある種の熱気と緊張感が漂う。さらに、親が当番制で運営のケアをする場合には、自分たちの教室という当事者感が強くなる。

教室の物理的な配置を、仮に［教室型］､［円卓型］､［個別指導型］に分けてみた。

［教室型］公民館教室の場合、四角い部屋に長机が並ぶ、いわゆる講座風の景観となる。講師が前にいて、授業のような感じになる。学校の授業のような景観である。2018 年 7 月に訪問したある奄美大島内のある公民館

講座では、子どもたち 20 人あまりに数名の大人が混じり、楽譜を机のに並べ、一斉に三味線を弾きながら島唄を唄う姿がみられた。担当の講師は、集団指導の教室の場合には、楽譜が必要だという。楽譜がない場合には、見よう見まねのために、講師と生徒は一対一の指導になってしまうからだ。

2016 年の 9 月に訪問した与論島の公民館教室（取材：2016.9.7）は、主に大人が通う教室であったが、そこでも同様のスタイルの教室であった。子どもたちではなく、若い女性も含めて大人が通う教室であったが、その景観は教卓の位置に講師が座り、机を前に生徒が三味線と唄を練習する。

［円卓型］そうした公民館講座の場合でも、車座的な座り方で、椅子で輪になって座って、和気藹々の教室もある。大学でいうなら、さしずめ教室授業とゼミ教室の違いのようなものと言ってもよいのかもしれない。和室で、少人数の教室の場合には、特にそうした円卓型の着座となる。徳之島の伊仙町の公民館教室（取材：2017.3.23）では、7 人の小中学生と講師が環状に椅子に座り、三味線・島唄の練習をしていた。やさしく話かける講師とわいわいと楽しそうに参加する子ども達。子ども達に気をつかいながらも、一生懸命に指導する講師。こうした伝承の姿は多くの教室で目にする。

［個別指導型］一般の公民館講座などとは異なり、大会を目指したりする場合には、先生と生徒の個別指導となる。個別指導で忘れられない景観がある。宇検村で個人三味線島唄教室を開いているある有名唄者の自宅を取材した折に出会ったのは、夕方、両親と小学生の低学年の子が指導者の自宅に来て、両親の三味線と合わせてチヂンを叩きながらのびのびと歌う姿であった。親と子が一緒に三味線や島唄を習う光景と出会ったのは、これ一回かぎりであった（取材：2014.3.16）。

こうした自宅に呼んでの個別指導の他に、公民館を使った個別指導も行なわれている。瀬戸内町でのことである。三味線の名手として知られる老年の指導者とその弟子筋になる中堅世代の唄者の 2 人が先生となり、2 人の若い弟子を個別に鍛錬している風景があった（2012.3.15）。一般の教室のレベルではなく、大会に出るレベルを指導するにはこうしたハイレベル

の講師による指導が必要となる。

また、大会に出場するレベルの弟子だけが集まった個別指導の教室もある。一人ひとりが順番に持ち唄を歌い、それに指導者がこぶしの使い方（節の曲げ方）などの技法について批評を入れていく。それは、通常の公民館の合唱的な島唄とは違い、真剣勝負といってよい緊張する景観であった（2018.9.6）。

このように島唄教室といっても、公民館から個別指導までみなそれぞれ個性的である。ただ、奄美の島唄教室といっても、各集落にあたりまえのように島唄を教え、習得するしくみがあるわけではない。とりわけ、奄美大島の民謡大会に出場する水準の歌い手、さらには受賞する歌い手を輩出する教室は限られている。喜界島・奄美大島の主な教室主宰者を列挙するなら、前述の喜界島の安田宝英、奄美大島北部なら大笠利のわらぶぇ島唄クラブの指導者たち（対知広夫らの集団指導制度）、赤木名の森山ユリ子氏（以下敬省略）、名瀬の松山美枝子氏（以下敬省略）、昇喜代子・昇氏親子、宇検村の石原久子氏、瀬戸内町の永井しずの氏など、現在、民謡民部奄美連合会を担う唄者が主宰する教室が列挙されよう。森山ユリ子は山ゆり会、松山美枝子はあやまる会という形で、それぞれの習い事のコミュニティを形成している。

●大笠利わらぶぇ島唄クラブを訪ねて

奄美で子ども達の島唄教室として最も知られている教室は、大笠利わらぶぇ島唄クラブであろう。クラブは、中村端希、別府まりか（旧姓吉原）らの奄美民謡大賞受賞者を輩出してきたことでも知られている。奄美群島日本復帰 50 周年の際には、奄美パークで平成天皇・皇后の前で島唄を披露するなど、対外的な活躍も多く、奄美を代表する子どもの教室の一つである（取材：2012.9.11、2013.3.9、2018.9.8）。

[設立の経緯と継承]

もともと大笠利出身で地元中学の教員をしていた山田望氏(以下敬省略)が、「このままでは奄美の文化が廃れてしまう」という危機感から、退職後に呼びかけて地元の公民館講座として開講したのが始まりである。1983年(昭和58年)8月のことである。

奄美大島での島唄の公民館講座は、1971年開講の名瀬公民館講座、宇検村中央公民館講座をかわきりに70年代半ばまでに各市町村で開講されている。旧笠利町でも、1972年に島唄の大御所である南政五郎が講師となって始まっている。筆者が行なった龍郷町での調査では、中央公民館から集落にまで講座がひろがり出すのは1980年代の終わりくらいからであるから、大笠利の講座は地区の講座としてはかなり早い時期にスタートしたことになる。

笠利でも幼稚園から標準語が使われ、家でも父母世代だけでなく、祖父母同居の世帯でも孫との会話でも、たまに島口(奄美語)を使う程度で、ほとんど標準語で話しをするようになっていた。山田は、「方言が亡くなってしまうこと」への危機感をつのらせていた。そこで、「いずれ島を出て行く子に、島を思い出すきっかけとなるように」と島口を教えることを思い立った。だが、島口そのものを教えるのは難しいと考え、その方策として島唄を通して教えることにしたという。

教室が始まった1980年前後は、集落でも、当時の年配者に島唄の上手な人達がいて、三味線同好会などの活動があった。つまりみんなで教え合うような場があったということである。実際、現在の中心的な実技指導者である対知広夫氏(1940～:昭和15～)(以下敬省略)が10年あまりの都会生活の後に地元に帰ってきた時には、集落内に伝承にかかわるグループが幾つもあったという。対知もそうした先輩たちから教わるかたちで島唄・三味線を習得している。

教室では、スタートして1年くらいして八月踊りも教えるようになった。

もともと教室を立ち上げた山田望が、地元の小学校・中学校で長く教員

をやっていたこともあり、始まった頃は、子どもたちの父母も教え子である。学校の教師の社会的地位が、今よりも遙かに高い時代である。元教師の影響力もあって、元教え子の子どもたちである集落の小学生たち全部が通いだした。最初は地元大笠利2区だけであったのが、3集落へとひろがった。生徒数は、60人から70人程度。子ども達の島唄教室は、当時の奄美では初のことであったという。

ただ、山田の逝去により一時途絶えていたものが、その遺志を継ぐかたちで息子の山田逸郎氏（1949～：昭和24～）（以下敬省略）らによって1988年に復活し今日に到っている。毎年、年始め頃に定期発表会を開催しており、2019年1月で30回を迎えている。復活した1988年は、まさに1980年代終わりごろからの島唄教室の地域への拡張の時期にあたる。

2016年に中村端希の表紙絵になる新しい『大笠利わらぶぇ島唄クラブ』と題された歌詞集がつくられている。その奥付の「編集後記」には次のような文が添えられているが、そこにはこの会の考え方がよく表れている。

> 今まで使ってきた島唄の冊子が古くなり、早く作成しなければと考えていました。今回、やっと形にすることができました。私たちシマンチュにとって、島唄は心の灯であり希望の光を与えてくれるものです。大笠利わらぶぇ島唄クラブは、毎週土曜日に集まって練習することをとおして、島唄が好きな子どもたちを育ててきたつもりです。人数こそ少なくなりましたが、確実に島唄を好きな子どもたちが育ってきています。きっとシマの心を感じ取りながら、大きくなり、島唄にシマの魂を感じながら生きていってくれることと思います。…笠利で育った子どもたちが、これからの社会を生きていくときに、心の中に島唄があり、太鼓と三味線の音が響いていることで、多くの試練乗り越えられるような気がします。（『大笠利わらぶぇ島唄クラブ』歌詞集の編集後記）

[教室の形態・場所・規模など]

教室は週に1回、以前は平日の夕方に開かれていたが、現在は土曜日の夜8時から2時間あまりの教室である。場所は、地元の公民館である。

最盛期には、子ども達が60～70人あまりいたというが、20～30名程度に減ってきている(取材:2013.3.9)。現在は、少子高齢化の影響で地元の子どもの数自体が減少し、一時は存続の危機さえも感じられたという。他地域の小学生も受け入れるかたちで生徒を確保し、2018年の9月に筆者らが取材した際には、子どもたち22人余りが参加した賑やかな教室であった(取材:2018.9.8)。島唄の他、八月踊り、奄美太鼓(チヂン)も教えている。

島唄クラブが他の教室と違うところは、集団指導の体制であり、また地元自治区(学校区)に根ざした教室だということだろう。運営体制として指導者会、保護者会(1991年発足)、OB会が組織されている。山田逸郎が運営をマネジメントし、対外的な窓口となり、実技的な伝授は指導者会が担う。最初は6～7名いたという。指導者会には、唄者の対知広夫・中村武廣(故人)・本田栄雄(1969～:昭和44～)・中村端希・別府まりからが名をつられていたが、現在(2018.9.8)は対知・本田・別府が担っている。またこうした指導者の他に、高校生になった子が準講師の位置づけで加わったり、OBやOGが指導に参加することもある。

豊山宗洋はクラブを束ねる山田逸郎の考え方について次のように紹介している。

逸郎の行動の根底には「自分も島が好きだから、子どもたちも島を好きになってほしい」という、島人としての彼のアイデンティティにもとづいた考え方がある。したがって山田はクラブのなかで島唄のうまい下手で子どもたちに差をつけるようなことはしない。…実際大笠利わらぶぇ島唄クラブは島唄を学ぶだけでなく、遠足やバーベキュー、他地域の子どもたちとの交流といったイベントも実施している。子どもたちの親を巻き込み、そうした活動を通して子どもたちに飽きさせないよう工夫しながら島唄学習の場を提供しているのである。（豊山宗洋：2015、12）

［指導・練習方法・発表会］

板張りの床に、折りたたみの座卓テーブルを何列か並べて、子ども達がめいめい座る。一番前には、向かい合うように指導者や三味線を弾ける上級生が座るが、上級生の何人かが下級生の間に入っていっしょに歌う。指導者だけではなく、上級生と下級生がいっしょに学びの空間がつくりあげている光景には、このクラブ独特の温もりがある。それを後ろで見守る母親たち。

2013年に取材した際には、大きな紙に書かれた歌詞を、子どもたちが一斉に歌う。全員が合唱する集団学習方式である。学習という言い方よりも、いわゆる「群唄（ぼれうた）」を楽しんでいると言ったほうが合っている。実際、島唄はもともと「群唄」であるという考え方にたってこうした指導をしているという。歌詞集はあるが、楽譜はない。譜面ではなく、耳で目で覚える。指導者の先生が歌い、それについていって覚える。まさしく豊山が指摘するように、「講師の三味線・唄に合わせて全員が合唱、反復練習するという集団学習方式」である。

クラブは小学校の1年生から入れる。まだ文字も十分に読めない1年生でも、一緒に歌うことで早い子はどんどん覚えていく。2時間の間で、前半に島唄、後半に八月踊りを学ぶ。

※大きな紙をみながら全員が合唱する。(2013.9.8:加藤晴明撮影)

2018年9月に学生たちと取材した際には、新しくできた歌詞集を使っていたが、これまで同様にみんなで歌って覚えるという景観は相変わらずであった。指導“会”があるように、特定の先生と生徒が向かい合うというかたちではない。それは、クラブが大会参加者を養成するということを目指しているわけではないからである。

島唄教室の場合、発表の場があることが習う側の大きな励みともなる。クラブでは、年に1回1月下旬頃に地元の公民館(里前文化センター)で発表会を開催している。この集落の公民館自体が、「自力で、みんなでつくった」施設であるという。

発表会には、毎年、魅力的なポスターがつくられている。喜界島出身で笠利で小中学校を過ごし、日本国内でも指折りといわれる広告写真家が友人のコピーライターらと協力してボランティアで作成してくれるポスターは秀逸である。発表会のポスターにはこんなコピーが掲げられてある。

「母を忘れる人はいない。島を忘れる人はいない。唄を忘れる人はいない。」（第 24 回）
「昔の人が歌った唄を、同じ浜で歌い継ぐ、島の絆は、時間を超える。」（第 26 回）
「島の子が好きなのは、おばあと唄える歌なんだ。」（第 27 回）

まさに、歌詞集の編集後記に書かれているように、クラブの願いである、巣立っても「心の中に島唄がある」子どもに育って欲しいという思いを体現したコピーであろう。

発表会では、子どもたちがそれぞれ選曲した唄を 1 人で歌う。個人唄を指導するのは、この発表会の前だけである。あとは全て「群唄」として練習する。

発表会は地区の子どもたちの成長を、父母や祖父母らに披露する場である。地区の人たちにとって「この子が去年よりもこんなに出来るようになったんだ」というのを楽しみにしている。「誰々の子」、「誰々の孫」といった、互いに顔の見える地縁・血縁に支えられたクラブならではの発表会である。「基本的に上手下手ではなく、ほんとに子どもたちが島唄を好きになってくれたらいいなということで指導している」と指導者会のメンバーが語るように、このクラブは、どこまでも、島唄や八月踊りが好きな子どもを育てることが目標である。三味線を習いたい子や大会を目指す子は、クラブとは別に個別に指導する。

もちろん、こうした活動は、子供たちや若い人びとの島唄リテラシーを高め、島唄の受容・文化消費の裾野を拡大してきたとともに、結果としてだが、より上達して大会に出る子も排出してきた。豊山も述べているように、結果として、「コンクールへの出場意思のある子を個人指導へとつなぐ窓口機能」を果たしてきたということである。

[特徴・雰囲気・考え方(ミッション)]

大笠利の島唄クラブには、これまで3度訪問させていただいた。そして、何度訪れても感動する。そこには、地域の中で、地域の人びとの営みによって地域の文化が継承されていくモデルのような姿があるからだ。上級生から下級生へとつなぐ継承。それもこのクラブの特徴だろう。

島唄は、子どもが習うことが多いが、その親が島唄・三味線を始めるケースは少ない。もともと島唄で活躍し、そのベースの上でポピュラー音楽の世界に転出した中孝介の母親が奄美民謡大賞を受賞したケースは希である。他でも、民謡大賞を受賞した子どもの母親が、相方をするために島唄ができるようになり、大会に出場したケースはあるが、やはり通常は極めて希である。

クラブには、数は少ないが世代をつなぐ継承のシーンもある。30年間続くクラブでは、最初の世代はすでに母親世代である。クラブで育った子が地元で母となり、指導的な立ち位置でその子ども世代を指導する光景である。奄美民謡大賞を受賞した女性が、小さな子どもを抱えながら、年少の子どもたちに一生懸命に島唄を教えるシーンは、ある意味感動的でさえあると同時に、こうした継承が奄美の各地にもっとあったらと思わせる。

※先輩が次の世代を教える(2018.9.8:加藤晴明撮影)

確かに、教室化以降の世代が島内で、あるいは島外で、その子どもたち

に「自文化」として島唄を習わせることはこれからもっと増えていくのかもしれない。教室化によって、「島唄を習ったことがある」、「大会に出たこともある」、そうした奄美島唄の経験者の裾野の拡大は、次の世代の島唄需要層を島内外で生みだしていくことになるだろう。

すばらしい指導陣。そして先輩たちが子どもたちを教える継承力をもつ教室である。クラブでは、指導者は「先生」ではなく、「おじい」であり、大会で賞をとった先輩も、「○○ねぇ」である。その指導の中心的な存在の「おじい」である対知は、その継承の姿をつぎのように語る。

> 長く30年ももつのは、自分たちが下の子を教えていく、（そうすると下の子が大きくなって今度は）先輩のみなさんに難儀させたや～と思う。（そして下に教える難儀を）それを喜んでやってくれる。それが他の地区（の継承の仕方）とは違うと思う。（括弧は筆者補足：取材：2012.9.11）

クラブには父母会がある。教室の間、母親たちは当番で会場の準備やおやつタイムの準備やお茶出しをする。こうした仕組みも、地域に根ざした教室の継承を支えてきた。

すでに述べてきたように、大笠利わらぶぇ島唄クラブの最大の特徴は、大会で賞をとる有名唄者を排出することを目指しているのではないことにある。それは結果である。クラブが目指しているのは、地区に野差し、地区の文化を次の世代に伝えていくことであり、そのためのクラブである。もともとの設立の目的が、島口を残すこと、子どもたちに伝えること、その一助としての島唄教室であった。取材でも、指導者たちの口から何度も出てくるのは、「唄者を育てる教室ではない」、「唄の上手下手に関係なく」という言葉である。「大会で賞をとるよりも、その過程が大事」、「地区の教室はこうあるべきなのではないか」といった語りには、このクラブの立ち位置が明確に表れている。

だからこそ、練習の基本は「群唄」であり、個別指導は、それを超えて三味線を習いたい者や大会に出たい者に限られることになる。三味線を習うのは、四分の一程度であるという。

こうした「群唄」と「一人唄」・「大会唄」との明確な指導の区別は、島唄についての考え方を背景にしている。「群唄」に対して、「一人唄」は、節曲げが一人ひとりみんな違う。喜界島の生島も、八月踊りが「みんなで融合する」のに対して、島唄は個人唄であり、唄と三味線の関係にしても「個性と個性のぶつかり合い」だという言い方をしていた。

対知は、「民謡と島唄は違う。…自分が楽しんで歌うのが島唄だ」という。そして集落(シマ)それぞれにシマの唄があったのであり、「民謡という言葉は外来の言葉で、もともと島唄やわきゃ唄と言われていた」のだという。ここからは、みんなで歌う「群唄」としての島唄と、大会で競い合う民謡島唄との違いへの鋭い認識を読み取ることができる。

指導者たちが、集落(シマ)唄に根ざした奄美島唄に対する明確な考え方をもって、その継承を志向していること、しかし、それが結果として奄美民謡大賞優勝者という産物も産み出してきたことが興味深い。それはクラブのもっている両面性でもあるだろうし、ある種の理想の伝承の形でもあるのかもしれない。

もちろん、教室も課題を抱えている。笠利の小学校はすでに全校児童が60人あまりと減少してきている。習う子どもたちも減ってきた。また、中学生になると部活が始まる。勉強、部活、その他の習い事とのバランスのなかで、親の意識と指導陣との意識に違いも出てきたりもする。とりわけ、部活との関係はなかなか難しいという。たとえば、「明日試合があるから、早く帰る」といったケースなどである。さらに島口がだんだん使われてこなくなったという現状もある。その意味では、当事者たちにとっては、悩み深い、そして強い思いと現実との葛藤のなかでの30年であったのかもしれない。

［講師のキャリア］

本節の最後に、講師達のキャリアについても触れておこう。奄美島唄の場合には、教室の主宰者が、「誰らから島唄を習ったか」、「誰らをモデルにしているか」が極めて重要だからである。すでに紹介した、喜界島の菅沼は、母親世代の島唄遊びの中から島唄に接し、生島は集落の年配者たちから伝承していた。

クラブの中心的な実技指導者である対知の場合には、30 代前半の頃（1970 年代前半になる）、集落の 70 代の先輩たちと交流するなかで島唄を習得していったという。先輩世代は、1970 年代で 70 代であるから、その先輩たちは明治の最後の世代ということになる。これは、喜界島の菅沼が伝承した世代である、明治から大正にかけて生まれた世代とも重なる。それは、奄美の歌遊び・歌掛けの文化が濃厚に残っていた時代であり、「教えるのではなく、自分たちの楽しみ」として島唄があった時代である。対知も、こうした奄美島唄が生活のなかに自然にあった歌遊びの時代の島唄を継承していることになる。

対知によれば、家にテレビもラジオもない時代で、家に三味線があったのでいたずらしていたら、「あんたも入りなさい」ということでつきあいと伝承が始まったという。学びのスタイルは、聴いて覚えるであった。「こういう風に歌うんだな」と覚えていったという。

ただ、対知は、先輩から伝承しただけではなく、自らも研究熱心である。奄美北部の島唄であるカサン唄でけではなく、南部のヒギャ唄である武下和平のレコードをよく聴いたという。レコードを買ってきて、弟の持っていたプレーヤーで繰り返し聴いて三味線を練習。レコードの回転数の 14 回転を 33 回転に下げてまで練習したという。レコードの回転数を下げて練習するというアイデアにも驚かされるとともに、ヒギャ唄の名手である武下和平の島唄を範型として練習したこと自体が興味深い。喜界島の安田宝英もそうだが、それくらい武下和平のレコードが島唄の革命と言えるほどの衝撃をもって島内に伝播していた証左でもある。

他の指導者によれば、対知は「普通は自分の弾き方が一番偉いと思うものだが、対知さんは、いろんなことを勉強して、いろんな弾き方ができる。そういう形でヒギャも弾ける」のだという。もともと三味線の名手は「誰の唄にも合わせられる」ものだと言われるが、それはいろいろな唄に合わせて弾くことを長くやってこないと出来ないことである。つまりいろいろな人といっしょに稽古したうえで習得されていくスキルなのである。対知自身は、「三味線は、かんくる、かんくるすればあたる。かんくるするのも技術なんですよ。ずっとやってきて、培った技術」なのだと解説する。

また、対知の指導を「名プロデューサー」だと評する。つまり、その唄者の個性に合わせた選曲や歌い方を指導できるだけの指導力の高さがあるということである。

クラブのさばくり役に徹する山田、三味線の名手である対知、この両輪に、琉球芸能などにも関わりをもつ本田栄雄氏(以下敬省略)などが加わることで、質の高い講師陣を形成してきたこと。そうした指導陣がクラブの活動を長く支えてきたのである。

また母子ともに教室育ちのある女性は、教室に深くかかわりながら、毎週毎週、指導者としての男性を送り出してきた女性たちの貢献を指摘し、背後にいる各家庭の女性たちの理解の深さを賞賛する。地域に根ざす教室は、指導者たちとその家族たちの強い思いに支えられながら、今日まで継続してきたということであろう。

小活

奄美島唄の〈教室化〉の景観を描いてきた。最初に述べたように、奄美島唄は伝統文化といわれながらも、聖典・正調がない自由で柔軟な唄文化である。個人唄である一方で、群唄としてみんなで楽しく唄い合い、また競い合ってきた歌唱文化である。

本稿ではラジオやテレビなどのメディアが生活の中に入り込んでいない時代、ランプの下で楽しまれた集落内の島唄を、〈生活島唄=元島唄〉と

捉えてみた。他方、〈録音メディア化〉や〈大会化〉やスター唄者が登場して以降に、そうした島唄を模倣モデルにして伝播してきた島唄を〈メディア島唄＝洗練島唄＝大会島唄〉として対置した。

〈生活島唄〉は、世代でみれば、現在高齢な唄者に島唄を伝えた世代である明治から大正に掛けて生まれの唄者たちの島唄である。本稿の中では、喜界島の菅沼、笠利の対知らは、そうした生活の中で生きる島唄を直接に継承してきている。昭和 14 年生の菅沼や昭和 15 年生の対知らは、こうした〈生活島唄〉をまだ元気な先達の島唄遊びを聴いて島唄・三味線を習得できた世代である。菅沼や対知らよりも若い世代の喜界島の生島や笠利の本田らでも、すでに 60 ～ 50 歳くらいである。おそらく、この世代が〈生活島唄〉に直接接することのできた最後の世代ということになろう(2)。

ただ、伝承という点では、大笠利わらぶぇ島唄クラブも、集落の島唄を伝承している。地域に根ざした地域の島唄を伝承する教室だからである。テキストも大笠利で歌われてきた島口・島唄に基づいている。本稿の位置づけではそれは〈生活島唄〉である。しかし、そのクラブの中から、意欲ある子は個人指導を受け大会に出て受賞する。時に優勝する。つまり〈生活島唄〉を〈メディア島唄＝洗練島唄＝大会島唄〉にアレンジできるということだ。そこにはそれをプロデュースする対知のような優れた指導者がいるということもあるだろう。ただ、その展開の回路が何なのかは、島唄そのものの素人である筆者にはまだよく理解できない。繰り返すが、集落（シマ）唄をベースにした島唄教室でありながら、大会に出て受賞する生徒を輩出するのは極めて珍しいからである。

多くの島唄教室や公民館講座は、講師・指導者の個性に準拠している。その講師の唄者が「誰らから島唄を習ったか」に拠って島唄の個性が異なる。それが良いとか悪いということではない。少なくとも、今日の奄美では、各教室を主宰する講師・指導者の、まさしく身を削った、ミッションある営みによって次の世代へと島唄が伝承されている。〈教室化〉は、奄美島唄を廃れさせないで伝承してきた、そしてこれからも伝承していく〈文

化媒介装置〉であり、〈社会的なしくみ〉である。かつて集落(シマ)の中に埋め込まれていた島唄は、もはやそうした島唄の〈社会的制度化〉抜きには継承されない。そして各教室・各講師の個性が、教わる生徒のなかでアレンジされ、その唄者にあった個人唄として融合されていくことで、単純な伝承ではない個性豊かな島唄が生成されていく。奄美島唄の〈教室化〉の景観からは、そうした文化生成のダイナミックで螺旋的なプロセスの一端が見えてくる。

注

(1). 身体技法いう視点から、伝承を捉える視点は、ジーン・レイヴとエディエンム・ヴィンガーの「正統的周辺参加論」(LPP)が知られている。彼らは徒弟制の概念を現代的に再評価するなかで、新参者が「実践共同体」(community of practice)に加わっていく社会的相互作用プロセスを「正統的周辺参加」(Legitimate Peripheral Participation: LPP)と名づけたのである。

> 私たちが正統的周辺参加と呼ぶプロセス…。つまり学習者は否応なく実践者の共同体に参加するのであり、また、知識やに技能の習得には、新参者が共同体の社会文化的実践の十全的参加へと移行していくことが必要だということである。(J.Lave and S.Wenger,1991=1993:1)
>
> 共同体ということばを使うとき、私たちは何か原始的な文化の共有体を意味しているわけではない。…私たちの見解では、多層的レベルでの参加が実践共同体の成員性には必然的に伴っているとする。…それは参加者が自分たちが何をしているか、またそれが自分たちの生活と共同体にとってどういう意味があるかについての共通理解がある活動システムへの参加を意味している。…要するに、他者のパフォーマンスを複製して学習するとか、あるいは教授で伝達される知識を獲得するとかで学習するというよりも、学習は取り巻く共同体の学習のカリキュラムでの向上心参加を通して生じるということである。(同:60-83)

このレイヴの理論に依拠しながら、身体の構築学を展開しているのが福島真人である。レイヴや福島は、熟練と徒弟制度に焦点を当てて身体技法の伝承に関する学習理論を展開している。福島によれば、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。つまり技能の発達は、一つの社会的共同作業であり、身体に関わる技能は、社会的に構築される。（福島真人、1995：18-19）

（2）やがては〈生活島唄〉を直接経験しない、〈教室化〉の後の世代が島唄教室を主宰する時代がくるだろう。現在の対知のような世代を〈教室化〉第1世代とするなら、教室で育った世代が教室を主宰するようになるのが第2世代ということになる。それは集落（シマ）に根ざした〈生活島唄〉を残り香や間接的な伝聞でしか知らない世代である。では〈生活島唄〉は完全に無くなっていくのだろうか。あるいは、奄美島唄はどう変容していくのだろうか。島唄の文化変容は、奄美島唄の〈大会化〉や〈組織化〉とも深く関わっている。それは、奄美の島唄だけではなく、奄美のポピュラー音楽も含めたひろい視野での奄美のうた文化の生成と発展のプロセスを俯瞰することなしには語れないテーマでもあるだろう。

※①本稿の島唄教室の一部は、すでに発表した二つの論考、加藤晴明・寺岡伸悟（2013）「奄美群島・喜界島と文化メディエーター」『中京大学現代社会学部紀要』第7巻第1号、pp.29 ～ 58 と加藤晴明・寺岡伸悟（2014）「奄美大島の唄文化と文化メディエーター」『中京大学現代社会学部紀要』第7巻第2号、pp.93 ～ 126、を部分的に再録した。ただ、その後の取材調査を踏まえて大幅に加筆修正している。

※②文中の氏名については、学術論文の体裁では「氏」を省略することが多いが、直接に取材に対応していただいた方々には初出のみ氏名に「氏」と「（以下敬称略）」を記載し、それ以外は全て敬称略とさせていただいた。

【謝辞】本稿は2012年から2018年の6年間での取材に基づいていますが、これまでの島唄教室の取材にあたっては、実に多くの方々にご協力いただいてきました。とりわけ今回の論考の対象となっている喜界島では、北島公一、菅原節枝、生島常範、安田宝英ご夫妻、川畑さおりの各氏に、また奄美大島の取材では、山田逸郎、対知広夫、本田栄雄、森山ユリ子、松山美枝子、永井しずの、昇喜代子、昇和美、石原久子の各氏に、関西では早田信子氏にご協力いただいきました。また論考をまとめるにあたり本田栄雄氏から何度も貴重な御示唆をいただきました。ここに記して感謝いたします。

■参考・参照文献

福島真人（1995）『身体の構築学』ひつじ書房

福島真人（2010）『学習の生態学』東京大学出版局

Lave Jean and Wenger Etienne. (1991) *Situated Learning*, Cambridge Univ Press=（1993）佐伯胖訳『状況に埋め込まれた学習』産業図書

増淵敏之（2010）『欲望の音楽　「趣味」の産業化プロセス』法政大学出版局

酒井正子（2005）「越境するシマウタの現在」『口承文芸研究』第28号、pp.105～116

島添貴美子（2008）「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楽理科博士論文ライブラリー

末岡三穂子（2004）「東京で奄美のシマウタを習う」『民俗文化研究』5、pp.171～182

須山聡他（2014）「シマ唄の継承と学校の役割」須山聡編著『奄美大島の地域性　大学生が見た島／シマの素顔』海青社

豊山宗洋（2015）「島唄唄継承における公民館講座の役割ならびに文化と経済の関係に関する一試論」『大阪商業大学アミューズメント産業研究所紀要』第17号、pp.1～26

梁川英俊（2011）「なぜ島唄を習うのか？　―奄美大島における島唄教室の調査か

ら―」『南太平洋海域調査研究報告』52、pp.11 ～ 15

〈著者論考〉

※以下の論考では、奄美島唄の教室主宰者を「文化媒介者」として捉えて紹介した。

加藤晴明・寺岡伸悟（2013）「奄美群島・喜界島と文化メディエーター」『中京大学現代社会学部紀要』第 7 巻第 1 号、pp.29 ～ 58

加藤晴明・寺岡伸悟（2014）「奄美大島の唄文化と文化メディエーター」『中京大学現代社会学部紀要』第 7 巻第 2 号、pp.93 ～ 126

※以下の論考では、奄美島唄とイベント事業・音楽産業の関係を論じた。

加藤晴明・寺岡伸悟（2017）「奄美のメディア：音楽メディア・ネット編　～〈うたの島〉の音楽産業と変容するメディア環境～」『奄美文化の近現代史』南方新社

※以下の論考では、文化産業・文化生産論の示唆も含めて地域になかで文化を研究する方法について先行研究の整理を行い、奄美研究との対話を試みた。

加藤晴明（2018a）「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、pp.1 ～ 70

加藤晴明（2018b）「奄美島唄という文化生産：島唄の教室化をめぐって（1）」『中京大学現代社会学部紀要』第 12 巻第 1 号、pp.41 ～ 70

【付記】：論考（2018a）の訂正

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、pp.1 ～ 70 に於ける一部訂正。

［訂正 1］p.51 に下線を追加

高橋は、丸福レコードの設立者である普久原朝喜のような直接的な音楽産業従事者だけではなく、そうした音楽産業を媒介した民俗学者喜舎場永珣をも〈媒介者〉として視野に入れていることに注目しておきたい。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（高橋 2012:175-192）。

［訂正２］p.69 に下記を追加

■参照・参考文献

高橋美樹（2012）「沖縄音楽レコードにおける〈媒介者〉の機能　―1930 年代・日本コロムビア制作の SP 盤を対象として―」細川周平編著『民謡からみた世界音楽　―うたの地脈を探る』ミネルヴァ書房、pp.175-192

【記】

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