

奄美大島におけるシマウタの伝承

中原ゆかり

地域社会の人々の生活に密着して口頭で伝承されてきた民謡は、「近代化」に伴う急激な社会変容の中でどのように伝承され、どのようにその姿を変えてきたのか。そしてその地域社会における民謡の伝承状況を調査し把握した上で、今後の伝承に必要なものは何であるのか。本論は以上の事柄について、奄美大島のシマウタを研究対象として考察するものである。

奄美大島は鹿児島と沖縄本島の中間に位置する島であり、気候は亜熱帯、全長約一〇〇km、人口約八五〇〇〇人、行政上は鹿児島県大島郡に属しており、名瀬市、笠利町、龍郷町、住用村、大和村、宇検村、瀬戸内町から成っている。

シマウタの「シマ」とは “island” の島ではなく、生活共同体の最小単位である集落をさす。シマウタは「シマ」共同体の歌あそびの場で長い間伝承されてきた。しかし近年の急激な「シマ」社会の変容に伴って、従来の伝承の場であつた歌あそびは衰退し、シマウタのレコードや民謡大会・コンクール、民謡教室などのシマウタの普及活動があらわれている。

本論では最初に長い間シマウタの伝承の場であつた「シマ」共同

体の歌あそびについて考察し、次に近年の社会変容に伴うシマウタの伝承について私のフィールドワークによる資料をもとに考察し、さらに近年の変容をふまえた現在の伝承状況から今後の伝承について考察したい。

一、「シマ」共同体の歌あそび

歌あそびとは、親しい人々や歌の好きな人々が集まる三昧線一挺に歌をつけて遊ぶあそびであり、その場に居あわせた人全員が参加して行なわれる。歌あそびの始まりは、必ずあいさつの歌である「朝花節」で始まり、それからの二~三曲はシマによって決まった順序で歌われ、その後いろいろな歌を歌つて最後は別れの歌である「別れ朝花節」でしめくくられる。

歌あそびの場でシマウタは、個人による「歌掛け」のスタイルで、基本的に男女の交互唱の形で歌われる。歌う歌詞には元歌といつてそれぞれの歌専属の歌詞と、共通歌詞といってどの歌にでも歌うことのできる歌詞とがある。一曲を歌いはじめると最初のうちは

「ナガレ」といって元歌を次々と意味のつながるように掛けあい、それから共通歌詞を相手の歌つた歌詞の次に歌うのにふさわしいものを自分の知っている歌詞の中から即座に選んで歌いつぐ。

(女)

しゅんかねくわぬ節や
吾くなしうかば

三味線持ちいもれ
付けてうしやろ

(男)

三味線ぬ駒や
絃かめて立ちゆり

吾や加那偲で
道に立ちゆり

(女)

置ちゅけばも鳴りゆめ
下げとけばも鳴りゆめ

きもちやげぬ加那ぬ
弾ちど鳴りゆる

(男)

三味線や出じて
歌待ちどしゆたる

吾やぬば待ちゆり
加那ど待ちゆる

(女)

思てさえうれば
後先どなりゆり

節や水ぐるま
めぐりあゆり

(共通歌詞)

(男) まわる節までば
互に年ゆりゆり

年ゆらぬうちに
まわしたばれ

（大意）（女）しゅんかね節は私が歌えるようにしますから三味線を持って来て下さい。歌をつけてあげましょ。（男）三味線の駒は絃を支えて立っている。私は恋人を待つて道に立っているのです。

（女）置いておいても下げておいても鳴らない三味線は、いといあの人気が弾いてこそ鳴ります。（男）三味線は出てきて歌を待っている。私は何を待つかというと恋人を待っているのです。（女）時の流れるのは水車のようなもので、心に思つてさえいればまたいつかきっと会えるでしょう。（男）会える日を待つてると互いに年とつてしまます。年をとらないうちにはやく会える日が来て下さい。

「しゅんかね節」

また時にはその場の雰囲気や歌う人の感情で、即興的に歌詞を作つて歌うこともある。

このようにしてその場に居あわせた人々全員が歌詞をだしあい歌を掛けあうことによって、一曲一曲の歌の意味を納得し、味わうことができるのである。歌掛けのスタイルでは歌うことも聴き味わうことでも、すべてその場に居あわせた人全員の共同作業によつて成立することであり、そのようにシマウタを歌いあうことが、歌あそびに参加する人々全員を平等な立場にしているのである。

またこのような歌あそびの場で人々は、シマウタを「教える」と

か「習う」とか「練習する」という意識はなく、すべて「歌を掛けあってあそぶ」という「あそび」として自然に行なわれている。覚えたての三味線を見よう見まねで弾き、他の人が歌いあうのを聴いては歌つて歌を覚える。また覚えたての三味線を弾く人をほめたりからかたりしながら皆で歌つて三味線を弾かせたり、歌を覚えたての人に聴かせては歌わせたり、まだ歌えない人にも覚えたての三味線を弾く人にも、まわりの人たちはあそばせながら練習させ、自分たちも楽しむ。その場に居あわせた人々全員が自然と協力しあつて歌をあまり知らない人や三味線を弾けない人を上達させ、しかも楽しみあそぶということでは平等な立場が守られているのである。

歌あそびの場で歌いながら歌を覚え、歌つていく過程では、多くの人々の歌を聴いては、例えば「朝花節」なら「朝花節」の音楽的骨格のようなものを感じ、自分で歌う時には自然と自分らしい歌になつてゐるのである。また他の人の歌を聴いて気に入つた節まわしや歌い方を自分の歌にとり入れたり、自分で好きな歌い方を工夫したり、シマウタの音楽的な面は即興的、創造的に伝承されている。シマウタの文学的な面についても即興性、創造性は強く、まわりの人々の歌を聴いては歌詞を覚え、次に歌うのにふさわしい歌詞を自分の知つてゐる歌詞の中から即興的に選択する能力、また時には即興的に歌詞を作つて歌う能力を身につけていた。歌う歌詞の選択や即興的な歌詞の創作には、歌う人の歌掛けの能力だけではなく、好みやその時々の感情、人柄が自然とあらわれてくるのである。シマウタは音楽的にも文学的にも、個々人の感情や個性の表現として歌われ、そのようなシマウタを歌あそびの場で歌いあいながら

人々は互いの歌掛けの能力、音楽、人柄を自然と感じとつてゐる。そして更にそれは「シマ」共同体の歌として、音楽的にも文学的にも伝統を守りながら創造的に伝承され、洗練されたのである。

またシマウタがこのようない歌掛けのスタイルで歌われることから、シマウタについて優れているという観念は声がよいとかいうことよりも、第一に歌掛けをいかにこなせるか、である。歌詞を多く知り、その場その場で上手に歌を返すことのできる人、歌掛けに優れた人が歌あそびの場をもりあげることのできる人であり、そのような人々を人々は「ウタシヤ」と呼んでいた。「ウタシヤ」と呼ばれる程に歌掛けの技量を身につけるまでには、多く歌あそびをして多くの歌つてきており、そうしたことは自然と音楽的な意味でも多く練習を積んできたことになる。そのためウタシヤの中には歌掛けの能力に優れているだけではなく、さらに歌あそびの場でまわりの人々にしみじみと聴かせる歌を歌う音楽的にも優れたウタシヤもいた。

歌あそびの場はシマウタを通じて人間教育をする場でもあつた。シマウタの歌詞の中には教訓歌も多くある。

花ならば匂い 枝振りやいらぬ

なり振りやいらぬ 人は心

カマクラぬ花や 手の先に染めろ
親ゆしごと 胸に染めろ

このような教訓歌を人々は子どもたちに歌つてきかせ、また歌い

ながら歌詞の意味を実感しているのである。

また奄美には「歌は半学問」という諺がある。シマウタを知った人はすでに学問を修めた知識人だと、人の性格や頭の程度をテストするにはシマウタが最良の方法だとかいう意味で、それだけシマウタは重要視されてきた。そしてそのシマウタを歌う歌あそびの場が「シマ」共同体における教育の場であり、次の世代の「シマ」共同体の構成員を育てる役割をはたしてきたのである。

歌あそびの場では自由に歌いあうことだけではなく、シマウタに対する意見や感じしたことなども自由に述べられる。それぞれの歌に関するいわれや物語、歌詞の意味などについて話しあったり、「誰々の歌い方が昔からのシマの歌い方でなつかしく感じる。」とか「誰々の歌い方は個性的で少し変わった感じがするが、またしみじみとしている。」など、歌についての意見が述べられたりする。時には痛烈な批判がでても気ままずい雰囲気にならないのは、歌あそびの場であつてこそその事である。また歌についての話だけではなく、シマの行事についての話など人々の日々の生活に即した話がかわされる。以上述べてきたように「シマ」共同体の歌あそびの場とは人々にとって生活に密着した娛樂、教育の場であり、共同体の結びつきを深める場として「シマ」社会における重要な役割を果たしてきたのである。

一、近年の社会変容に伴うシマウタの伝承

筆者は一九八五年春に現地におもむき、奄美大島を代表する三五

名のウタシャを面接調査してバイオグラフィーを作成した。さらに今後の伝承を考える上で重要なものとして、島内で行なわれている民謡教室などのシマウタの普及活動を指導者との面接と普及活動の見学により調査し資料を作成した。以上の資料についてはまた別な機会に公にさせていただくことにして、ここではその資料をもとに考察した近年の社会変容に伴うシマウタの伝承について論じたい。

最初に「シマ」共同体の歌あそびについて、道彈き三味線とお伽の経験をみてみよう。

道彈き三味線とは、歌あそびへ行く途中や帰り道に、三味線を弾きながら歩くことである。かつて夜を徹する歌あそびもししばしばで「シマ」全体が歌あそびにわきたつていた頃には、夜ごとに「シマ」のあちこちで道彈き三味線の音が鳴り響いていた。道彈き三味線がさかんだったのは一九六〇年頃までであり、その後はほとんど聴かれなくなっている。道彈き三味線が聴かれなくなった理由は、歌あそびが衰退したこと、車が普及して歌あそびの行き帰りも車が利用されること、三味線をケースに入れて持ち運ぶようになったことがあげられる。

お伽とは、島の主な産業である紬機織りをしている娘さんの家や紬工場などへ男性が三味線を持って行き、三味線を弾きながらシマウタを歌つて聴かせたり、歌を掛けあってつらい仕事をなぐさめたものである。お伽についても道彈き三味線と同じ時期である一九六〇年頃までがさかんに行なわれており、その後は全くといってよい程消滅しているといえる。

以上、道彈き三味線とお伽の衰退の状況が「シマ」共同体の歌あ

そびの衰退の状況であり、「シマ」共同体の崩壊しつつある状況である。

次に近年「シマ」共同体の歌あそびの衰退に伴なつてあらわれ、シマウタの伝承に大きく影響を与えていたシマウタのレコード（本論ではレコードをテープにダビングしたものも含める）、民謡大会・コンクールについてみてみよう。

レコードも民謡大会も、もともと「シマ」共同体の歌あそびの場で育つたウタシャを対象としたものであった。「シマ」共同体の歌あそびの場でのウタシャは、まわりから注目される存在であり、ヨソジマ（自分のシマ以外のシマ）へ招かれて歌あそびをする機会も多い。ヨソジマでの歌あそびは歌掛けの技量を競いあう、シマヒシマとの歌合戦となることもしばしばであった。こうして「シマ」の外へ出たウタシャは、次第に広い範囲で有名になつてきたのである。

民謡大会がいつごろから始めたものかは詳しい調査はしていないが、明治時代にはすでにそのようなものがあつた。その当時の民謡大会は、全員が舞台に出て歌を掛けあい、歌を返せなくなつた人は負けとなり、最後まで歌を返すことのできた人が勝つ、という歌掛けの技量を競いあうものであつた。

一方、シマウタのレコードが初めて製作されたのは一九二三年、泉栄秀氏（宇検村出身）芝貞子氏（瀬戸内町出身）で、東京で録音されている。その後は島内の商店個人がレコードを録音するようになつたが、当時レコードにしたのはやはり歌あそびから次第に人々の間で評判になつたウタシャの歌であった。そしてそのようなウタシャたちの歌は、レコードや民謡大会でますます有名になり、有

名になればますます多くあちこちから呼ばれて歌あそびをする機会もふえる、といった具合にレコード、民謡大会と歌あそびとのつながりは深かつたわけである。

最初のころのレコードや民謡大会は個人の主催するものが多かつたが、一九六一年、文部省主催の民俗芸能大会が東京で開かれ、それ以降は地元の南海日日新聞社が主催して名瀬市で民謡大会を開くようになっており、レコードの方も地元のニューグランド社が一九四八年から、セントラル楽器店が一九六二年から製作発表にあったようになつた。この頃には民謡大会といえばウタシャの独演形式となり、ウタシャが一曲につき一節か二節を離子を入れて歌う、という形をとるようになつた。またレコードも同じようにウタシャの独演形式で製作され、民謡大会もレコードも独演の形をとることから、三味線の前弾きを入れて演奏されるようになつてきた。

さらに南海日日新聞社は、一九七五年から新人育成の方針で「奄美民謡新人大会」というコンクールを主催するようになつた。このコンクールは、一九七八年以降、日本テレビネットワーク主催・文部省後援「日本民謡大賞」へと通じるようになり、一九七九年には築地俊造氏が出場して日本一となつている。地元でのレコードの製作も、次第にこのコンクールの入賞者を対象に製作されるようになり、一般的にウタシャといえば「シマ」のウタシャではなく、レコードや民謡大会・コンクールなどの舞台で有名な奄美大島のスター的存在的なことをさすようになつた。

このようなシマウタのレコードや舞台では、全員が平等な立場で

参加する歌あそびとは異なり、歌い手と聴き手にはつきり分かれている。さらにウタシャの独演形式で行なわれることから、ウタシャの歌掛けの技量は全く發揮されない。そのためレコードや民謡大会・コンクールの場では、「シマ」共同体の歌あそびと比べるとウタシャ個人の節まわしや声などの音楽的側面が聴き手から主に評価されることになる。

ではこのようなレコードや民謡大会の影響で、人々はどのようにシマウタとかかわるようになったのだろうか。

レコードについて録音する作業からみてみると、録音の際はふだんより緊張して歌われる。さらにレコードに録音するために特別に練習することもあり、中には録音のために半年以上も製作者から特訓をうけたウタシャもある。

またこういったシマウタのレコードを聴く機会は、車を運転しながらとか、紬機織りをしながら聴くという場合が圧倒的に多い。紬機織りについては、かつては人が来て三味線を弾き歌っていたお伽がなくなり、レコードやテープなどの機械がこれにかわって仕事をなぐさめる役割をはたすようになっている。

またレコードは、直接歌あそびをする機会のないウタシャの歌をいつでも自分の好きな時間に聴くことを可能にした。自分の「シマ」以外のウタシャの歌を聴いてみたり、最近のウタシャの様子を知つて参考にするためにも利用されている。さらに自分の好きなウタシャの歌を何度も集中的に聴くことも可能であり、そのようなウタシャの歌を集中的に聴いて節まわしなどを意識的に自分の歌にとりいれることもなされるようになつた。自分の歌は自分の「シマ」

の歌でなければいけない、といつかつての共同体意識は薄れ、レコードの上手なウタシャの歌を嗜好するようになってきている。またウタシャの中には、レコードを多く聴いてレコードのウタシャの歌に影響されたり模倣して歌うことによりも、自分独特の歌を作らうと意識的にレコードは聽かず自分の歌を作りあげることに熱中しているウタシャもいる。この場合は何よりも「自分の歌」をみがくことが強く意識されている。

一方、民謡大会やコンクールなどの舞台についてみてみると、まず舞台で歌う側はふだんより緊張して歌う。そこで問題となるのが三味線の調絃である。舞台で歌つてみて途中で調絃が高すぎたため声が出なくなり、もう一度低く調絃し直して始めから歌いなおしてみる等、調絃の高さがうまくいかないとなかなかうまく歌えない。本土で三味線、尺八を学んだ笠利町出身のウタシャ池野無風氏が一九五五年に島に調子笛をもつて帰ってきた後は次第に調子笛が普及し、現在、舞台に関係したウタシャは皆調子笛を使用している。

さらに民謡大会がさかんになるにつれてウタシャたちは、舞台から聴衆へ聴かせる歌、聴衆を感激させる歌を歌うことを意識するようになつた。全員で多くの歌詞を歌いあって一曲一曲を味わつていた歌あそびとは違つて、舞台では一節のみを歌つて聴かせなければならぬ。これでは歌あそびをして歌を味わう立場からすれば、一節のみで意味もわからずものたりないまま一曲が終つてしまつてになる。このような点を克服して舞台から聴衆に聴かせる歌を歌うために、歌い方に工夫をこらすようになつた。シマウタ独特的の裏声を聴かせようということ、精一杯歌いあげているという印象をもた

せようといふことから音高は高音嗜好になつた。さらに一節の歌詞をたっぷりと聴かせ、節まわしに技巧をこらすようになつたことから、テンボはゆっくりと、ことばは聴く人にわかるようにはつきりと発音されるようになつてきた。

このような舞台の歌の傾向は、コンクールが開かれるようになつてからは競争意識が加わって舞台の歌を作りあげるための練習がさかんになり、ますます顕著になつてきていた。また練習にはカセットテープも利用され、自分で歌った歌を録音しては聴きなおし、気がついたところをなおす、という練習方法もとられている。

以上のことから、現在ウタシャと認められることは、かつての「シマ」共同体でウタシャであると認められることと比べると、歌掛けの技量や人格よりも声や節まわしなどの音楽的側面が重要視されていることがいえる。そしてその音楽的側面とは「シマ」共同体のなつかしい歌としてではなく、人に聴かせる舞台の歌として優れた歌を歌うウタシャ個人として評価されているのである。

また「シマ」共同体の歌あそびの衰退、レコードや民謡大会、コンクールと関係してあらわれたのがシマウタの普及活動である。普及活動には、名瀬市における民謡教室などの個人による普及活動、市町村の公民館活動として行なつている普及活動、わずかではあるが学校教育で授業やクラブ活動としてとりあげている普及活動がある。普及活動は一九七〇年頃から行なわれるようになつてきたものであり、その出現の最も大きな理由は「シマ」の歌あそびが衰退したため、何とかシマウタを保存していくたいという気持ちが島の人々におこつてきたことである。またかつては島の中でもユカリッチ

ユと呼ばれる上層家庭ではシマウタはやらず、農家やホーレムンと呼ばれる放浪者がシマウタをやつており、さらにウタシャは遊び人である、といった風潮があつたが、レコードや舞台の影響でウタシヤであることが名誉であるように思われてきたことから、かつてに比べるとシマウタが理解されるようになつてきたことも普及活動を促した理由としてあげられる。さらに「シマ」の歌よりもレコードや舞台の歌を嗜好する人がふえ、自分の好きなウタシャの歌を習いたいとか、コンクールをめざしてウタシャになりたいとかいう人が増えてきたことも普及活動のあらわれたきつかけであり、名瀬市における個人によるシマウタの普及活動ではこの傾向が強い。

シマウタの普及活動についてその内容をみてみると、次のようなことを特徴としている。

まず、かつての南島の原則に反して女性が多く三味線を習うようになつており、今後は三味線を弾く女性が増えることが予測される。指導方法については、三味線は指導者の演奏を模倣する形で全員が合奏するという方法をとり、さらに指導者の作成した楽譜が使用されている。楽譜とは左手の勘所を数字で記したもので、音価については記されていない。そのため楽譜のみを見て三味線を弾くことは不可能であり、楽譜と指導者の直接の指導との両方で習う方法をとっている。また歌の指導についても、指導者の歌い方を全員が模倣して合唱するという方法で教えられており、指導者の作成した歌詞集を見ながら歌詞集に書いてあるとおりの歌詞の順序で合唱している。

このような三味線、歌の指導方法は、歌あそびの場で歌掛けのス

スタイルで歌いあい、あそびとして自然な形で即興性、創造性をもつてシマウタを学ぶ方法とは大きく異なっている。こういった合唱、合奏の演奏形態は教室の発表会等の形で舞台にももちこまれている。また普及活動では、先生と生徒という人間関係ができつつあり、全員が平等な立場で参加している歌あそびとは人間関係についても大きく異なっている。

普及活動の生徒たちの中には、家の個人的な練習と教室での先生の指導とが主なシマウタの学習となっている生徒もいるが、普及活動で歌や三味線を習い始めたことをきっかけとして多く歌あそびをするようになっていく生徒もあり、そのような面では衰退している歌あそびを支える役割を果たしているということができる。

以上述べてきたことから、近年のシマウタは「シマ」共同体の歌から奄美大島全域の共同体の歌になりつつあり、歌いあう歌から人に聴かせる歌へと芸能化している傾向にあることがいえる。

三、シマウタの今後の伝承について

「シマ」共同体の急激な変容とそれに伴うシマウタの伝承の中で、衰退したとはい、現在でもなお続いている歌あそびの場とは、かつての「シマ」共同体の歌あそびの場とは異なった意味合いをもつようになつた。

かつて「シマ」共同体の歌あそびの場から育てられた「シマ」のウタシャたちはレコードや舞台で歌う奄美大島全域のスターとなつたが、なおいつでも歌あそびへと戻つていくことができるるのである。

そして歌あそびの場では、舞台やレコードのスターとなつたウタシャと「シマ」の人々とが平等な立場で「あそび」として自然な形でシマウタが伝承されているのである。また自由に歌いあい、聴きあい、意見を述べあう歌あそびの場では、舞台で歌つたウタシャの歌に対する人々の意見も自由に述べられ、舞台で歌うウタシャにとっては、聴衆の積極的な意見を聞くことのできる貴重な場ともなつてゐる。

レコードや民謡大会・コンクールで自分の気に入つたウタシャをみつけた人々は、今度はあのウタシャはどのくらい歌掛けをこなすことができるのか、どういった人柄の人なのか、ということに興味をもつており、そのウタシャを新築祝いや歳の祝いなどに招待して歌あそびをする。人々の望んでいたウタシャとは、レコードや舞台の上から聴かせる歌を歌うのみではなく、いつでも人々と歌あそびをし、歌掛けの能力にも優れ、信頼できる人柄のウタシャなのである。言いかえれば、舞台やレコードで聴かせる歌を歌つているウタシャたちが島の人々に要求されているウタシャになるための修業の場は、歌あそびの場に他ならない。

このように歌あそびの場は、舞台やレコードのウタシャと島の人々とが人格的接触をもつて歌いあう場として、シマウタが芸能化しながらも民謡本来の形で生き生きと伝承されていくことを可能にする場として、重要な役割を果たしているのである。

しかし近年のシマウタの傾向の中には、こういった歌あそびをばむ危険性も多くある。舞台で聴かせる歌を歌うウタシャは非常に高音で歌つているが、このようなウタシャが三味線を高く調絃して

歌あそびで歌った場合、ウタシャのような高い声を出すことのできない人々は同じ音高の三味線では歌えない。そのため歌を掛けあうたびに三味線を調絃しなおすか、もしくはウタシャのみに歌わせて他の人々は聴く、ということになってしまふ。ウタシャの中には舞台で歌う時と歌あそびの時は別のことと考へて音高を変え、人々と平等な立場の歌あそびを守つていいるウタシャも多いが、今後舞台の歌のために練習するウタシャが増え、歌あそびの場でも練習したい、自分の最高の状態で歌いたいと考えるようになる可能性もあり、その場合にはウタシャと島の人々との平等な立場で参加して楽しむ歌あそびは成り立たなくなる。

またコンクールをめざしてウタシャになりたいと、ウタシャの指導している普及活動へ通う場合、家での個人練習と普及活動でうけたる指導のみをくり返し、歌あそびは全く経験しなくともコンクールで入賞し、ウタシャと認められることも可能である。そしてそのようなウタシャの指導する普及活動では、先生と生徒という人間関係もあり、コンクールの競争意識も加わってシマウタの流派のようないものができる可能性もある。そのような流派は「島」共同体の歌あそびに対しては閉鎖的で、ウタシャと島の人々とが分離してしまうものと思われる。そして普及活動の場で合唱、合奏の形で楽譜や歌詞集を使って指導者の歌を学んでいるということは、歌掛けの生命である即興性や創造性の失なわれた指導方法であり、シマウタの流派化に結びつきやすい危険性があるばかりか、歌あそびの場に合唱や合奏をもちこんだり、普及活動の指導方法、人間関係をもちこむ恐れもある。

以上のような危険性をとり払うためには、かつて「シマ」共同体のさかんな歌あそびが優れたウタシャを育ててきたように、「島」共同体の人々が多く歌あそびをし、自分たちの要求するウタシャを育てていかれるほどの大衆の力を持たなければならない。

以上のことから、シマウタの今後の伝承に何よりも必要なことは、島の人々の歌あそびをする力を保存することであることがいえる。そしてその歌あそびをさかんにするための役割の求められているのは、シマウタの普及活動であり、普及活動の指導方法はそのためで今後充分検討されなければならないのである。

近年になつて「シマ」は急激に変容した。しかし「シマ」の人々にとって「シマ」が生活の根拠地であることには変わりがない。変容する「シマ」の人々の生活に即してシマウタを次の世代へと伝承させていくための「シマ」全体の嘗みが、シマウタの伝承のためにあるだけでなく、「シマ」社会を支えていく伝統と創造性の問題をふまえた扱い手の育成へとつながつているのである。

【参考文献】

小川学夫『奄美民謡』一九七九年、法政大学出版局。

九学会連合奄美調査委員会編『奄美——自然・文化・社会』一九八二年、弘文堂。

内田るり子『奄美民謡とその周辺』一九八三年、雄山閣。

小川学夫『民謡の島の生活誌』一九八四年、P H P研究所。

(なかはら・ゆかり／東京学芸大学研究生)