

シマ唄は日本の宝物、島の誇り

一 「ハレレ ハアレー」 と「ハゲエー」——掛け合いの文化

シマ唄はまず「ハレレ、ハアレー」という掛け声から始まります。

私は、現在の奄美シマ唄の唄者中の唄者、武下和平さんからの聞き書きを重ね、そのときの武下師匠と私の対談のやりとりをそのまま生かして『唄者 武下和平のシマ唄語り』という本を二〇一四年に二人の共著として出版しました。その聞き書きの最中でした。武下さんはこうおっしゃいました。

「そもそもあの最初の『ハレレ、ハアレー』で唄い手の魂の姿勢が決まるんだから、それをほんとうに真剣に研究して自分の歌い出しをつくらなきゃならん、居合い抜きの一太刀、一発で勝負を決めるあの一太刀、それが『ハレレ、ハアレー』だ、そう思っただけで勉強しなさい、そう自分は弟子に繰り返し説くんだ」と。

だから、今日の私の話もまずこの「ハレレ、ハアレー」についてから始めることにします。

奄美では、歌は「ハレレ、ハアレー」から始まります。

では、会話は？

そうですね。「ハゲエー！」ですね。

「ハレレ、ハアレー」のハ音をローマ字で表したら ha ですね。じゃあ、h をとったら？ そうですね。「ア」ですね。つまり、「ハレレ、ハアレー」は「あれ、あれまあ」です。本土・ヤマトで喜怒哀楽一切に使われる感嘆詞の「あれ、あれまあ」が奄美の「ハレレ、ハアレー」であり、実は会話の始まりに必ずといっていいほど置かれてきたあの「ハゲエー！」です。言語の発生や伝播の歴史を考えたら、「あれ、あれまあ」が先で、「ハレレ、ハゲエー」がそののなまったものではなくて、逆に「ハレレ、ハゲエー」の方が先かもしれません。

あとでちよつと触れますけど、奄美と沖縄には、日本人の元々のいちばん古い文化、つまり中国から漢字や仏教や儒教や、さまざまな制度や儀式や規則、当時の最先端のエリート文化が輸入される以前の、いちばん古い、そして権力者とそれを支えた知識人たち、一言でいってエリート階級の文化ではない大多数の庶民の文化、民衆の側の文化、それがいちばん純粋なそのままに近い形で残ってきたという面があるのです。

日本の民俗学、つまり民衆の暮らし方・行事・芸能などをとおして現れてくる、民衆の実際の生き方となっている思想や文化、それを研究するのが民俗学ですが、この民俗学の創始者は柳田国男とその直弟子の折口信夫、この二人であるといわれています。この二人は異口同音にいましたが私が述べたことを主張しました。たとえば、折口はかつての琉球王朝で王の妹が「聞得大君」と呼ばれて「ノロ」と呼ばれる巫女たちの宗教組織のトップに立ち、きわめて大きな宗教的権威をもち、またノロ制度は完璧に女性だけの巫女制度であったとい

う点にたいへん注目しました。また御嶽うたきの文化を研究し、それが神殿崇拜ではなく神が降りてくる木や岩への信仰であり、社殿の建築を伴わない点に注目しました。そして、こういう

要素も含めてノロ制度の上に成り立つ琉球のかつての宗教を「琉球神道」と呼び、「琉球神道」こそが本土の「日本神道」の大元の形、原型に違いないと主張しました。

加計呂麻の呑みの浦にかつての特攻ポート「震洋」の秘密収納庫が保存され、そのそばに島尾敏雄という有名な作家の碑が立っていますね。この島尾は「ヤポネシア」という概念を発案しこう主張しました。

琉球諸島、沖縄本島、奄美群島、トカラ列島、それと日本列島、鹿児島から北海道までを一括りに捉え、「ヤポネシア」と発想すべきなんではないか？ インドネシアやニューギニアと同じように、海上交通による文化伝達を基軸にして一つの統一した文化圏が列島的に成り立っているのが日本だと、そう発想してこそ、日本文化のいろんな謎が解けるのではないかと。この彼の提案も、柳田、折口の民俗学的発見を再確認するところから生まれて来た発想だと思います。ちなみにいうと、島尾の奥さんのミホさんは加計呂麻の人でした。話を「ハゲエー」に戻します。

「ハゲエー」から奄美の会話は始まる、これは何を意味しているでしょうか？

こうではないでしょうか？ 奄美の会話は相手の言ったことに「ハゲエー」と相槌を打つことから始まる、相手の言ったことに「あつれまあ〜」とびっくりしてあげて、それで会話に勢いをつけ、弾ませる、これが奄美の会話の作法、ルールだ。

最近の若者の一部で流行っている黒人音楽のラップやヒップホップの精神を指す言葉としてよく使われる言葉を使えば、「Call & Response」です。お互いに会話に向けて「ハゲエー」と励まし合っているのです。

「ハゲエー！ 聞いて聞いて、こんなことがあったんだぞ！」、それを聞いて、「ハゲエー！ そんなことがあったのかー！ いや、じつはなあ、こっちにもな……」という具合です。

モノログ文化、「独り言」文化の正反対です。

「掛け合い文化」が奄美の文化の背骨なんです。

モノログ文化は、もともとはインテリの書き言葉文化とそれに対応した黙読文化に特有なものです。昔は、奄美だけではもちろんありませんが、民衆は文字が書けず読めませんでした。何事も長所は短所、短所は長所です。文字の読み書きができなかった代わりに、その短所を補う長所として、民衆は「口承文化・口づたえ文化」に含まれている長所を最大限發揮することで、自分たちのあいだのコミュニケーション、精神交流を豊かに発展させ、日々の暮らしと辛い人生の出来事を次々と乗り切つて、生き抜いてゆくための、自前の力を育てました。

その問題を考えるためのキーワードが、「掛け合い文化」と「シマ唄」の、この二つです。

「ハレ〜、ハア〜レ〜」と「ハゲエー！」は「掛け合いの文化」こそ奄美の文化の根っこだということ象徴します。そしてこの「掛け合いの文化」の華が「シマ唄」なんです。ついでにこういう風に言い換えてもみたいと思います。

「掛け合いの文化」は「感嘆詞の文化」であり、「感激屋の文化」である、と。根っ子に感激がなければ「ハレ〜」も「ハゲエー」も生まれません。

歌手は、唄者は人一倍感激屋です。だから、武下師匠は「ハレ〜」は居あい抜きの一太刀だぞ、といったんだと思います。これから歌うことにどれだけお前自身が感激しているか、その感激を「私と分かち合ってくれ！」と聞き手に届ける、その感激ぶりを一発で

相手に届ける、その宣言が「ハレ〜」なんだから、よくよく自分流を考え、工夫し、練習しろ、と。

そしてもう一言。奄美のシマ唄ではたんにいわゆる「恋人・愛人」のみならず「可愛い人・愛する人」のことを「カナ(加那)」といいます。「カナ」は「かなし」という感情動詞から来ていますが、「かなし」は「可愛い」という意味と「可哀そう」という意味とを一身に兼ね備えた感情の動きを指す言葉です。本土の「アワレ」も同じです。そして「アレ〜」は「アワレ」から来たといわれています。可哀そうにしる、可愛いにしる、感極まって「アレ〜」です。「可哀想」は「可愛い」とメダルの裏と表の関係にあります。可愛いから可哀想、可哀想なのは可愛いから。

人間の感情のことを「喜怒哀楽」といいますね。喜があるから怒がある。怒があるのは喜があるからこそ、哀楽も同じ、哀楽は、究極可哀想と可愛いの関係。一番楽しいのは自分達が愛しあっていると感じる時。つまり、「喜怒哀楽」とは、感情が濃い、情が濃い。生命感が強い、生命力が強い、リズムが強い。感情にメリハリがくつきりして、いつも感極に弾んでいるということです。

ここでもう一つ奄美の指笛、ハトについても振り返ってみませんか？

ハトもあの「ハゲエー」の一つだと思いませんか？ 感嘆・感激の合図 合いの手 思わず、相手の話に感嘆して「ハゲエー」、同じくハトの「ピーッ」。

奄美のシマ唄は、まさに「掛け合いの文化」の象徴だからこそ、同時に、「感激屋の文化」、「喜怒哀楽の強烈なリズム感・メリハリ感の文化」の象徴である、といえる。われわれとしてはそういつて自慢したい。

如何にシマ唄がこの「掛け合い文化」の華であるか、ということを示すシマ唄の特徴についてもう一点述べます。

シマ唄の歌詞は、上の句と下の句から成り立っています。本土の和歌なら、五七五・七七ですが、シマ唄の方は八八・八六です。これは琉球から来た形式だということで、流歌形式と呼ばれます。たとえば、「行きゆんにゃ加那」なら、上の句は

イ・キ・ユン・ニ・ヤ・カ・ナ とまず始まりますが、歌詞の上では上の句は

ワ・キヤ・ク・トウ・ワ・ス・レ・テイ(八) イ・キ・ユン・ニ・ヤ・カ・ナ (八)

そして下の句は

ウ・タ・チャ・ム・ン・ウ・タ・チャ(八) イ・キ・グ・ル・シ・ヤ(六)

シマ唄の一番古い形は上の句と下の句自体が男女の掛け合いで歌われたといえます。

つまり、たとえば男がまず「俺のこと忘れて、行っちゃうのか 愛しい人よ」と詠うとしますね、すると、それに今度は女が「出発してしまうのよ、出発は とも行くのが苦しいんよ」と返すわけです。たぶん、そこには、「そのことがお前にわかってんのか！ この苦しい私の気持ち」という言外のニュアンスが込められていますよね。それでいつそう切なさが増す。

こう考えると、上の句と下の句が実は男女の掛け合いだったという説に、なるほど！です。そういう目で、シマ唄を見渡してみると、なるほどなるほどと思わせる歌詞が実に多い。まさに男女掛け合いの精神が、また男女に限らず、人間と人間との掛け合いの精神が波打っている唄、それが奄美のシマ唄だ、ということが強く実感されます。

そして、この線を押ししていくと、シマ唄のパワーの源が掛け合い精神にあるということの、

何よりの証拠は何といってもはあの裏声歌唱法だという話になります。

でも、その前に、これまでの話の続きとして、奄美の言葉遊び精神についても一言しておきたいと思います。

二 奄美の言葉遊び精神についても一言

「喜怒哀楽」という言葉について述べました。奄美のシマ唄、特に三味線唄の方では切々たる哀愁の表現が裏声歌唱法と一体となって聴く者の心を打ちます。しかし、その迫力が生まれたというのも、奄美人が「感激屋の文化」を生きてきた人間たちだったからだ、そして喜怒哀楽の「哀」が強烈なのは、その裏側の「楽」がこれまた強烈だからだ、この点は見逃してはならない点です。

そのことについて少し話させてください。

さつき少し触れた島尾敏雄は面白い指摘をしています。奄美に長年住んであらためて奄美には本土にはない或る独特な明るさ・陽気さ・あけっぴろげさがあるとつくづく感じる。それはどこから来たかと考えていて、ある時ひらめいた。それは、奄美には武士がいなかったかではないか、と。本土のようにそびえ立つ城があり、殿がいて、大量の武士が結集し、武家屋敷がそれを取り巻き、そこにはとてつもない武力と武器が集結している。威圧感のともない塊が風景の中心にある。それが本土の風景の全体構造だとすると、奄美には全然それが無い。その無さが奄美の明るさの源にあるのでは？と。

本土では文化の天井あるいは上部には支配者・エリート階級の物書き文化がドン富を構えています。他方、昔の奄美は物書きのできない民衆の口承文化が大手を振って、ほとんどそれしかないという風情で人々によって担われ、享受されてきました。

ところで、口承文化は必ず同音異義のすれ違いを産みます。耳で聞いたら同じだから、意味を取り違えてしまうという問題はつきものです。そこから、駄洒落の文化が発展します。すると、言葉遊びの精神が発展し、人々は会話の妙を楽しみ、冗談を連発できる人が人気者となるのです。

私は古仁屋で大の仲良しになった故義永秀三さんに聞いた話を二〇〇八年に『根の国へ——秀三の奄美語り』という本にしましたが、そこにはこういうシーンが入っています。奄美の方言・シマ口では「いったいどうするの？」ということをや「イキヤスリカヤチ」といいます。そのことを秀三さんが僕に説明してくれるシーンです。ちよつと読ませてもらいます。

あのね、どうするかということをや「イキヤスリカヤチ」と言うのよ。ところで、イカのことを「イキヤ」と言うのよ、それで、「どうするんですか？」って言葉は「イカするんですか？」とも聞こえるわけ。すると、「イキヤスリカヤチ」と聞かれて、わざとそれを「イカするんですか？」ととって、「イカするって？ イカは食うよ」ととぼけたり、たとえば鯖びた包丁があつてそれ指して「イキヤスリカヤチ？」って聞かれたら、笑って「これは食わん、研ぐよ」なんて答えるのよ。包丁はイカでないからね。

「クブシム」って言葉がある。「クブシム」っていうのは小イカの名前で、そういう名の小さいイカがいる。ほらその塩辛ができるイカ。おいしいので有名なイカ。でも「こぼそうか？」という意味の「クブシム」っていう言葉もある。同じ音になるけど、意

味は全然違う二つの言葉なわけ。

だから「クブシム、クブシム」って続けたら、「クブシムをこぼそうか？　こぼそうか？」っていう意味になる。だけど、ほら、そこが反語になってるわけよ。

奄美の人には「クブシム」ってイカはおいしいイカだっことがわかってる。こんなおいしいイカをこぼすなんてありえないってことは暗黙の前提なの。そのうえで、「クブシムをこぼそうか？　こぼそうか？」言うことは、意味は反対になるのよ。「冗談じゃない、こぼすな、こぼすな、あーっ、もったいないよ」っていう意味に。そしたら、「クブシム、クブシム」って駄洒落から「こぼすな」って言葉が生まれるわけ。だから今度は、別にイカの「クブシム」に限らずにね、「もったいないよ、こぼすなよ」という意味で「クブシム、クブシム」って言うことになった。

これが奄美の会話世界のいちばん愉快な面だと、私は思います。口承文化はこういう愉快な面を発達させる高級な文化だと、そうとらえる必要がある、と私はいま強く思います。というのも、今の日本ではこういった会話の冗談力も確実に落ちてしまっていると思うからです。

ところで、秀三さんの話に関して、最近私はこう思っています。「イキヤスリカヤチ」は「如何にするのか？」から来ている可能性が強いと。「如何に、如何せん」のあの堅苦しい「如何に」ですが、実は奄美には日本の古語がたいへんたくさんずつと生きた日常語として使われてきた歴史をもっている、いわば古代日本語のガラパゴス島という性格が奄美にはあるのです。

シマ唄の土台をなす八月唄にこういう掛合いがあります。私が古仁屋の「八月踊り保存会」の会長を長年やられた富島甫さんと対談しながら二人でつくった『奄美八月踊りの宇宙』の或る頁を読ませてもらいます。

男が女に「一人寄せい寄せいと　遊ぼやらと思ぼ」と歌い掛けると、女がそれに返歌でこう返します。「汝きやが他心ぬありば　如何しゆり」と。

「そこのおひとり、寄せて寄せてと　遊ぼうと思ってるんだよ」という男の呼びかけに対して、「あんたに他の女を想ってる心があるのに　どうしたらいいのよ」と女が返しているのです。秀三さんが言った「イキヤスリカヤチ」は「イキヤシユリカヤチ」とも表記できるし、それは「如何しゆり」から来ていると。

その「イキヤシユリカヤチ」にイカの「イキヤ」を巧みに引っかけてお互い分かったうえでのボケと突っ込みのダジャレ遊びを楽しむ、こういう文化の持ち主が奄美だと思うのです。

掛け合いの妙

—— 男と女の物諍いの精神

さつき触れました折口信夫は古代日本の歌垣、男女の相聞歌、歌掛け合いの本質を一言でいうなら、男女の「諍い」であるといっています。いくつか紹介します。

「男女対立して物諍いするのが、日本古代の祭儀の一部だった」。「異性間の唱和・問答が、常に採る方法は、性的屈服を強いるか、又は之を弾ね返そうとする外にないのは考えるまでもない、だから、恋愛或いは性欲の衝動なくとも、そうした様式は出来て行くのである」¹。

この点で僕はこう付け加えておきます。——「男女対立して物諍いする」ということが重要なお祭りの儀式とされ、祭としてエンジョイされるということは、少なくともその祭儀の《場》では男女の活き活きした対等性と自由な批判のしあいが村全体で認められ保証されていることを意味している。言葉をかえていえば、たとえば儒教的な封建的観念に典型化するような家父長制的な男性中心主義的な男尊女卑の関係の下では、こうした相聞歌つまり掛け合い歌の関係は決して成立しないであろう、と。

ここで先の島尾の言葉、奄美には武士文化がなかったからあの明るさがあるに違いないという言葉を思い出してください。ついでにいうと、彼は奄美に来て最初の強い印象として、奄美の村の女性たちが頭に東南アジアの女性のように荷物を載せて、外またで男みたく堂々と道を行くその姿に打たれたと書いています。

では、奄美の八月唄からその一端を紹介しましょう。現代標準語訳だけで示します。本当はシマ口の響きを伝えたいのですが。まだ私にはその力がありませんし、時間もないので。

男が上の句を歌い、女が下の句を歌って掛け合いをします。「うちやに」という唄の一節です。さつきの「汝きやが他心ぬありば 如何しゆり」が出てきます。

◆遊んでもらうために 引き寄せておきました

○そこのおひとりさん、寄せな寄せなと 遊んでくださいな

◆そこのおひとりさん、寄せな寄せなと、遊ぼうと思えば

○でも、あんたに他の女を思う心があれば、私はどうしたらいいの？

◆俺は今まで他想いなんてしたことなんかありません

○あら、牧牛のように 私は自由よ

◆こんなに愛しあっているも 世間に恥をかく縁だったら

○後は牧牛のように もう泣き別れしかないわ

◆牧場にいる牛なら 鼻繩をつけられればわかるよ、そのつらさが

○それがわからない、あんたではないでしょ？

¹ 折口信夫「相聞歌概説」、全集第九卷所収、中央公論社

◆これほどまでに想って、想われないならば

○これから先は 想って何になる？

◆想ってさえいれば、後先こそあれ

○時節は水車のように回り きっと逢えるわ

ではもう一つ、薩摩の支配に抗する奄美の女の心意気を示すシマ唄を紹介します。これは富島甫さんが奥さんのおじいさんから聞いたという笠利の八月唄の歌詞です。話はこうです。薩摩の役人が黒糖隠しをしていないか村を検分に来た。鶴松という美人の唄者が庭先で機を織っていた。夏の暑い盛りで、胸元を広げて織っていた。案のじよう役人はこう迫った。

腕上げよ 腕上げよ 綾入れ墨を拝見しよう

胸開けよ開けよ 玉乳房拝見しよう

そして、無礼にも役人は鶴松に抱きつき後ろから乳房を掴んだ。すると鶴松はこう歌い返した。

玉の乳房つかんだら 添うたよりもまさる

あとに心残さず 行きなされ旦那様

つまりこうです。「私の玉のような乳房を掴んだからもういいでしょう。私に添うよりもずつといいでしょう。満足したんだから、さっさとお帰りなさい」と。

私が解釈するに、この返歌は反語です。というのは奄美の言葉で「添う」というと、実はそこには「肌を添わせて一緒に暮す」愛し合つてセックスをして暮らす」という強い愛の関係を示唆する意味が孕まれているのです。だから、「添うよりも」というのは、一見そばに体をつけて立つということを言ってるようでいて、実はそこには無礼な薩摩の役人に対する次のような鶴丸の強烈な軽蔑が隠されている。「お前が出来ることと云ったらそれぐらいで、決して私と恋仲なんかになれやしなないし、恋人とするセックスがくれる快樂なんかお前は得ることができないわ、さっさと帰れ」。これが隠されたメッセージなのです。

ところが、この返歌に対して、もともとシマ口のわからぬ薩摩の役人はさらなる返歌を送り返すというような粋な振る舞いなどできもせず、思わず鶴松の乳房を掴んだ自分の行動にさすがにバツが悪くなり、隠匿調査もせずに引き返した。

さて、この事件はさっそく北大島一帯に知れ渡ったが、龍郷の或る集落の男の唄者がそれを聞いて今度は鶴松に唄者としての対抗心を燃やし、それなら自分が代わりに鶴松に唄試合を挑もうとやってきて、彼女にこう返歌を返したのです。

笠利は禿げシマさ ギーマ木株がたった三株

笠利の鶴松の 陰毛はたった三筋

すると鶴松はこう返した。

たくさん陰毛があっても 家や倉の萱葺きはできないわ

加那（恋人）を満足させる分 あれば十分

こういう唄が堂々と歌われたのが奄美のシマ唄の世界なのです。

四 ヨイスラ節から——ウナリ信仰と裏声唱法

富島さんはつねに強調なさっていました。八月踊りを産み出した奄美の文化は一言でいえば「女尊男卑」のウナリ（あるいはオナリ）神文化であった、と。

さつき男女の掛け合いが「歌喧嘩」として成り立つほどに活き活きと唄われあうためには男女対等でなければならぬといいましたが、対等どころではない、実は奄美は「女尊男卑」のウナリ神文化が土台にあったのだという問題がここに浮かび上がります。奄美を二五〇年近く支配した薩摩島津藩の男尊女卑の武家文化とはまったく対照的でした。富島さんの言葉を紹介します。

「八月唄の主題の多くが女性であり、女性ヲナリカミは女神と唄われた。当時は女性上位で言語でも

女性が上で先行している。女ヲナクキナガ男アンマシユ・母トシユト父ヲナリキヒ・婦ヲナリキヒ夫ヲナリキヒ・女ヲナリキヒ男ヲナリキヒ・めヲナリキヒいヲナリキヒ・めヲナリキヒすヲナリキヒをヲナリキヒすヲナリキヒ、すべて女

性が上位である。祭マツリりのマツリ主ヌシ権カミが女性メノコのメノコ手テにテあり、出産ウツマ育イク児コ縫ヌイ物モノ家カ畜チク台ダイ所ショ畑ヘ仕事シゴトでもモそうソウだダ」

この点では面白い資料があります。幕末期に薩摩藩士名越左源太が奄美の民俗を記録した『南島雑記』には、ノロの指導者（ノロクメの頭）が当時「ヲクカン」（今でも奄美のノロ・ユタ信仰と深いつながりをもっている家庭では母親はオツカンと呼ばれる）と呼ばれたこと、および次のことが報告されています。「ノロクメの夫、神事ツマのときは頭カビを地チにつけツケ婦メノコをツケ拜ヒするヒなり」と。こうしたことは儒教文化に支配された父権的な武家文化の眼差しにとつてはいかにも奇異なこととして映ったにちがいません。

姉ウナリ妹ウナリ神ウナリ信ウナリ仰ウナリをウナリ歌ウナリったウナリ有ウナリ名ウナリなウナリシウナリマウナリ唄ウナリをウナリ紹ウナリ介ウナリしウナリますウナリ。「ヨイスラ節」です「船タカトモぬタカトモ高タカトモ艫タカトモ節」タカトモともタカトモ呼タカトモばタカトモれタカトモますタカトモ。その最初の一節を紹介します。なおここでいう「高艫」というのは船尾の高くせり上がっている部分を指す言葉ですが、辞書によるとこの言葉は古事記にだけでてくるとあります。さつき言ったようにまさに奄美は日本の古語のガラパゴス島なんです。

舟フネぬフネ 高タカ艫トモにタカトモ ヨイスラ

船フネぬフネ 高タカ艫トモにタカトモ ヨイスラ

居イちチゆるル白シロ鳥トリぐグわワ ススララヨヨイイススラ

白シロ鳥トリやヤあアらラぬヌ ヨヨイイススラ

白鳥やあらぬ ヨイスラ

ウナリガミ^{かなし}
姉妹神加那志 スラヨイ スラヨイ

昔の奄美では姉妹のことをオナリ・ウナリといいます。兄弟はイエヘリです。長田須磨『奄美女性誌』で紹介していた奄美に伝わる姉妹神信仰にかかわる伝承を紹介します。

「ある日オナリが機織の手をやすめて居眠りをしていた。母親がそれを見つけて娘をゆり動かして起こした。娘は言った。『お母さんもう少し私に居眠りをさせておいてくださるとよかったのに。今、兄さんが難船にあつて、海に放り出されているところを、私が縄を投げたので、兄さんはそれにつかまって私はそれを救うところだったのに。お母さんに起こされてその縄を離してしまった。ああ兄さんは…』彼女は泣いた。」³³

オナリの霊力がイエヘリを護る、だからイエヘリはつねにオナリに感謝し、敬わなければならぬ、これが奄美の宗教の大元の観念だったというのです。ノロの文化はこのオナリの霊力への信仰を中心に置く文化であったのです。

ところで、先に私は奄美のシマ唄の裏声歌唱法はシマ唄が「掛け合い文化」であることを象徴するものといえると思いました。

この点で、次の沖繩の民謡研究家の故仲宗根幸市さん——ラジオ沖繩の「民謡ジョッキー」を五年間担当した経歴の持ち主——の指摘はたいへん重要です。ここでも島尾の先の言葉を思い出しながら聞いてください。

彼仲宗根さんによれば、そもそも「琉球王朝文化の音楽は男性中心社会でつくられている」のであり、沖繩の古典音楽は「首里の士族社会で育まれた音楽」である。だからそれは、男の地声をもって「莊重、典雅、優美に情感深く表現するよう確立してきた」。したがって、「沖繩では男性が裏声を使用する必要がないので、裏声は邪道とされ、タブーだった」。

付け加えて言えば、この点で、沖繩の首里の歌謡文化のなかには奄美民謡を比類なく特徴づける男女の即興を基本とする歌掛け合いの伝統、相聞歌の伝統もないのです。

ではなぜ奄美では逆に裏声唱法が発展したのか？ 彼の意見はこうです。

「奄美は、姉妹神信仰^{オナリ}が厚く、霊的にも文化的にも女性の地位が高かったのではないか、ということ。それゆえに、生まれつき男性より高音の女性の声に合わしたい、近づきたいという男性の願望が強くあつたのではないか、ということ」がある。ここから「奄美の男女混成の歌遊びで、男性は高音部に移行すると裏声を用いることによって、女性たちと対等にうたう習慣が考案されてきた」。そして、彼はこう断言しています。「日本の民謡界で地声と裏声を巧みに使い独特の世界をつくっている地は奄美だけといっても過言ではない」と。

瀬戸内町の元町長の義永秀親さんはシマ唄の唄者としても有名な方ですが、こういうことをおっしゃってます。拙著から引きます。

結局唄というのは、返しがあり、またそれに対する立て返しがあり、そういうことで成り立っているわけでしょ。女が唄う、それを聴いていると、よければよいほどその唄声

。長田須磨『奄美女性誌』、農村漁村文化協会、一九七八年、九頁

や唄振りに興奮します。興奮すると、男はなおいつそう昂^{たか}まる、昂まるなかで裏声が出る。力を入れれば入れるほど裏声は出る。裏声は力を入れなければ出ませんから。力むというところに裏声は出るんですから。興奮するというのは、相手の興奮になおいつそう興奮するということです。興奮が興奮を呼ぶ掛け合いというものがそこにある。相手が高い声で返してくる、それになおいつそう高い声で返す、それが上達の秘訣。だから、上達の道はやはり掛け合いの道。独りでは上達しません。裏声は高音になったときの裏声がいちばんいい。低音で裏声を出せないわけではないけど、高音になって、そこで力んで、裏声にひっくり返る。掛けてくる高音にいつそう高音で応えようと力んで、それがひっくり返って裏声として舞う。だから、男の声なんだけど、女よりももっと高音になろうと舞い上がる。

唄が男女の掛け合いで歌われてきたという伝統が、男の裏声唱法をも生み出し、それが奄美の民謡を歌う《声》の独特な力、深さ、張り詰めた緊張力と深々とした懐かしさに満ちた優しさとの絶妙なコントラスト、そういうものを鍛え上げてきたといえるのです。三味線歌の場合はこの男女の掛け合いはまず唄の合いの手、囃子の重要性として受け継がれます。巧みな囃子が入らなければ唄は絶対になまく弾まないし、唄い手の気持ちはしぼんでしまうのです。先に紹介した仲宗根幸市さんは裏声唱法に関してもう一点こうも述べています。

「裏声は非日常的世界に登場することば^ハ声^Vである。裏声は祭りの中によくみられ、神事や聖なる行為と深く関係している。奄美のシャーマンの世界では気持ちが高揚すると、叫声（仮声）を発したりすると言う」と。

この指摘は奄美の姉妹神信仰^{オナリ}の担い手であったノロあるいはユタと呼ばれる巫女たちの存在に深く関連します。富島さんは先に紹介した文章のなかで八月踊りを仕切ったのはノロであったと指摘していました。

五 神おろしとしての歌

先に紹介した折口は歌と踊りというものの本質を古代の日本人は「タマふり」と捉えていたと指摘しています。「タマ」とはタマシイのタマ、つまり靈魂であり靈力です。「フル」は「降りる」という意味と、そこからして「附着する・取り憑く」という意味の言葉です。つまり、歌を歌うことは、神の靈力を天から自分の心のなかに降ろし、自分にとりつかせることだ、と。「鎮魂」という言葉がありますね。今では、「鎮魂」というと、死んだ人の魂をやすらかにおねむりくださいと慰めるという意味あいが使われる言葉ですが、折口はこの言葉の元々の意味は逆だといいます。靈魂の力を自分の身の大元にしっかりと住ませ、そういう意味で、自分の心の根っこにせずめ、それで生きるパワーを何倍にも増強させることだという意味だと取るので。そして「遊び」という言葉の大元の意味もそこにあつた。古代人にとっては、遊びとは神の靈力を自分たちに降ろしつかせる儀式を兼ねたものであつた。というのも、遊びの中心は歌舞音曲でわいわい楽しむことでしたが、さつきいった通り、歌い踊ることは神のパワーを自分たちに取り憑かせることだったからです。

歌を腹のそこから自分の魂そのままの声で大声をあげて歌うと、心がすっきりと浄化され、歌詞は悲しい歌詞であっても、心が癒され、心のパワーはむしろ増強する、人生を強い心で生きていけるようになる。これは誰でもが経験することですが、そのことを古代人は「タマフリ」と捉えたというのです。

奄美のシマ唄のあの何ともいえない心の高揚感、あの裏声歌唱法がもつ高揚感はまさにこの「タマフリ」力に由来するものと思えますし、実際、昔の奄美人にとって遊びの中心は一同介しての「唄あしび」でした。

六 宇宙歌としてのシマ唄

最後にもう一点だけ。私は奄美八月唄の醸し出す宇宙を「宇宙歌」と名付けました。八月唄は七日七夜、夜明けまで歌い通されました。古仁屋の富島さんは二六曲の歌を集め「古仁屋八月唄歌集」を編纂しましたが、そもそもシマ唄は男女の、それも即興で歌詞をぶつけあうことを基調に置いた掛合いで歌われましたから、豊年祭のあいだに歌われた唄は三〇を楽に超える数の歌だったかもしれません。その膨大な歌は実は個々の歌としてではなく、一個の宇宙への参加として歌われたのです。

野山から害虫を駆除するという意味の「ぬやまくじょ」というタイトルの歌があります。この歌は、親が子に伝えたいと思う人生の教訓を歌に織り込んだ教訓歌として有名で、その意味で「半分学問みたいなもの」という意味で「半学」と呼ばれてもいる歌ですが、ここで注目したいのは、シマ唄では人生訓を歌うさいにいかに自然の事物が比喻として駆使されているかという点です。

「えへちかどこ」という唄の歌詞。

嘉徳の浜崎に這っている 絹カズラよ／ 這える先がないわ 根に 一元に戻ろうよ
根元こそ根元だよ 木の上に根は出るか？／ 木の上に根が出るのは 根なしカズラ

花ならば匂うよ 枝の多くはいらぬ／ なりふりはかまわない 人は心さ
花は、さ 根があるから 二度目も咲くは／ 二度と咲かないわ あんたの花 あた
しの花は

「浜なごし」という唄のなかにこういう歌詞もあります。

海の笹草だ、ほら シュクの子が生まれるよ／ お母さんのふところよ 私たちは生ま
れるよ

この母（阿母^{あんま}）の懐を出て、男のところへと赴くところから女の恋愛は始まるのです。あるいは、男が女にそこを出ることを誘うことから始まるのです。右のフレーズに続いて唄はこう歌います。

海の笹草だ、ほら 風下によっていく／ 寄って来い、我が玉黄金よ 抱きあって語ろう

よ

恋愛歌も母への懐かしい敬愛の歌と切り離せない形で歌われるのが、そして海の風景と切り離せない形で歌われるのが、奄美の歌なのです。

奄美の人々がいちばん愛している感覚、それは「懐かしや」だといわれています。シマ唄が奄美の人々を捉えて離さないのは、なんとも「懐かしい」その味わい、その音と歌う《声》とシマ口の懐かしさが魂を揺するからでしょう。この「懐かしや」という情緒は、人をしてその存在の根源にある自然との共生・他者との共生、この二つの共生が産み出す宇宙という全体との響きあい、そこへ人の魂を導くはたらきをするものだと思います。

最後にもう一言。

いままで述べてきた奄美のシマ唄のもつ素晴らしい点は、今日の日本人が、それが衰弱してきているから一番悩んでいる問題を全部表していると思います。シマ唄に触れると、今何が自分たちに欠けているか、何が弱まっているのか、それに強く気づかされ、何を自分たちが回復しなければいけないのか、それがわかるのです。そういう気づきの役割を果たせるところに、シマ唄のいわば宝物性がある。奄美はそのことをもっと強く自覚し誇らねばならないと思います。