

沖縄系ペルー人の音楽実践をめぐる一考察

山 脇 千 賀 子

An analysis on Okinawan-Peruvian Music Practices

Chikako Yamawaki

This paper aims to analyze the Okinawan music “boom” among the Okinawan-Peruvian younger generation around 2000 based on the interviews that the author realized in 2010 at Lima-Peru and Okinawa. The author tries to analyze the meaning of Okinawan music practices in Peru: how they came to form Okinawan music groups, what kind of music experiences they had had before forming their own groups, what they pursue through their music activities. At the same time, the author examines the historical experiences of Okinawan immigrants to Peru as a context of the Okinawan music practices in Peru.

にせた

青年よ、三線持ち立てい弾ち鳴らしい

世界に向かてい共に

かりゆしぬ船出さな

「片手に三線を」Diamantes

(第2・3回世界ウチナーンチュ大会テーマソング)

はじめに

ペルーへの日本人移民が始まったのは1899年だが、沖縄県からは1906

年に初めてペルー移民がでた。その後も沖縄県からは第二次世界大戦開戦まで次々に移民が移民を呼ぶチェーンマイグレーションのかたちで人の流れが続き、沖縄県系人（以下、ウチナンチュ¹⁾）はペルー日系社会の過半数を占めた。ペルーは戦後日本からの移民を受け入れる政策をとらなかったため、日系社会は現在に至るまでウチナンチュが60～70%を占めるものと考えられる（在ペルー日系人社会実態調査委員会 1969：91）。しかも、日系人口の七割以上がリマ・カジャオ首都圏に集中している（在ペルー日系人社会実態調査委員会 1969：67）。

【表1】からも分かるように世界の日系社会のなかでもペルー・ボリビア・アルゼンチンの三国だけが、ウチナンチュが多数派になっている。しかも、ボリビア・アルゼンチンへの沖縄県からの移民は戦後に集中している点でペルーとは異なる特徴をもつ。現在のペルーではウチナンチュ一世がほとんどおらず、二世も高齢化しており、在ペルー沖縄県人会の役員も三世が担う時代に突入している。

本稿では、こうした特徴をもつペルー日系社会において、2000年前後から沖縄音楽・伝統芸能の実践をするグループの結成が一種ブームの様相を呈した背景について分析することを目的とする。グループが結成されたきっかけは何なのか。グループの担い手はどのような人たちなのか。彼・彼女たちにとってペルーにおいて沖縄文化の実践をすることは、どのような意味をもつのか。ペルーと沖縄において沖縄音楽の実践をしている10～30代のペルー人の若者を中心にしたインタビュー調査（2010年2～3月および8月実施）をもとに分析を行う。

同時に、現代ペルーにおける沖縄音楽・芸能の実践を分析するためのコンテクストであるウチナンチュをめぐる歴史的背景についても論述する。トランスナショナルな移動をするウチナンチュの生活・人生経験に埋め込まれた音楽が、どのようなかたちで実践されてきた／されて

いるのかを分析することによって、異文化環境において沖縄文化の実践をすることの意味が明らかになると考えるためだ。

【表1】 海外日系人に占める沖縄県系人数推計（2005年算定）

国名	日系人総数	沖縄県系人数	沖縄県系人比率 (%)
ブラジル	1,657,444人	165,744人	10%
米国（ハワイを含む）	1,100,690人	88,055人	8%
ペルー	93,034人	65,123人	70%
アルゼンチン	36,204人	25,342人	70%
ボリビア	10,198人	6,118人	60%
カナダ	68,938人	1,378人	2%
メキシコ	16,606人	830人	5%
その他	33,282人	1,996人	6%
計	3,016,397人	354,586人	12%

【出典：沖縄県観光商工部交流促進課ホームページ（2010年6月アクセス）より作成】

（注）沖縄県系人の日系人総数に占める比率は、『沖縄県史第七巻』および県人会への聞き取り調査によっている。

1. 戦前から戦後にかけての日系社会におけるウチナンチュの位置

現代のペルー日系社会について語る前に、重要な歴史的背景を確認しておこう。

沖縄は第二次世界大戦前後にわたって日本屈指の出移民県である。沖縄県観光商工部の調べによると、海外在住日系人に占めるウチナンチュの占める割合は約12%に上る。しかし、琉球処分によって近代国民国家体制のもとで日本に組み込まれることになったウチナンチュについて、他の都道府県出身者（以下、ヤマトウンチュ）と区別する形で議論することは、どちらの立場からも微妙な心理的問題を引き起こすことになるために、一種のタブーのような扱いがされてきた²⁾。

では、ペルーの日系社会において、実際のところ、ウチナンチュとヤマトウンチュの関係性はどのようなものであったのだろうか。戦前か

ら日本人のペルー移住事業に深く関わってきた日本外務省関係者をはじめとする知識人層が主な執筆者となった日本人移住史では、以下のよう
に両者の関係性がかなり率直に描写されている。

〔(前略) …戦前から、在秘コロニアには、沖縄出身者の数が多かった。これらの人々は、概して強健、質朴、勤勉かつ相互扶助と団結の念きわめて強く、困難な環境に在って努力を続けて来たのであるが、他面、その生活習慣には若干、所謂本土出身者共通のそれとは異なる点もあり、また、戦前コロニア一般の気風として、沖縄出身者を目するに所謂“島の者”として、やや差別的に見るといふ気風もあり、両者間の融和には必ずしも十分とはいひ難い点もあった。換言すれば、当時の日本本土の生活習慣および程度と沖縄の生活習慣及び程度とは、端的に在秘コロニアの両グループに反映されており、コロニア全体がペルー社会において、異分子的な冷遇を受けながら、コロニア内部においては、本土出身者が沖縄出身者を冷視するという傾向があったのである。そしてまた、一般に沖縄出身者側にも、彼等相互の強固な連帯、相互扶助意識に比し“本土人”に対しては内心かなりの違和感をいだく人々も絶無ではなかった。更に、こうした微妙な心理的対立の他に、戦前の沖縄出身者の生業及び生活程度も一般に所謂本土出身者に比して低かった。

しかしながら、戦時中及び戦後の数年間の打撃、混乱は、本土出身者も沖縄出身者も均しく経験した処であるが、この打撃、混乱からの立直りは、むしろ沖縄出身者の方に逸早くかつ堅実に見られた。未曾有の難局に際会して、沖縄出身者の粘りと勤勉、相互扶助と団結が遺憾なく発揮され、従来、彼らにある意味では白眼視し見下していた本土出身者の混迷状態を尻目にかけて、沖縄出身者は、逆に生活の基盤

を固め、やがて、商売、サービス業、農業、養鶏業等各方面にその触手を伸ばして来た。…（後略）」（日本人ペルー移住史編纂委員会 1969：257）

ウチナーンチュとヤマトウンチュは、お互いに言語・生活習慣などの面からして「異文化人」であることが分かっていた。しかし、ペルーという国においては「日本人移民」というひとつのカテゴリーに属する人々として、少なくともペルー側からは扱われた。そのため、「日本人移民」内部においては、二つの「エスニック・グループ」が存在することが暗黙の了解であったが、それは公式にはあってはならないこととみなされた。

しかし、実際には日本政府がウチナーンチュを「別のグループ」として扱うこともあった。その例は、日本国家に統合されて間もない沖縄県から「日本人移民」として海外に移民送り出しをすることは適切かどうかという議論がされたことに端的にみられる（沖縄県教育委員会編 1974）。さらに、沖縄県からの移民が始まった後も（ペルーへは1906年、ブラジルへは1908年以降）、ウチナーンチュに対して移民先でのトラブルメーカーというレッテルが貼られることは少なくなかった。実際にブラジルへの沖縄県からの移民は（呼び寄せ移民を除き）1912年からの4年間および1919年からの6年間にわたって日本政府が差し止めする処分をしている（屋比久 1987：48-50）。

こうした処分の根拠として、ウチナーンチュがヤマトウンチュ並に十分に「文明化」されていないことが挙げられた。実際、ウチナーンチュの中には日本の標準語が十分に通じない者もいた。そのため、沖縄県からの移民送り出しを進めたいと考えた組織・人々の間では移民教育の必要性が喧伝されるようになった。1933年には沖縄県海外協会が移民教育

のための施設（＝開洋会館）を設立して、移民しようとする人たちに対して、生活習慣を「改善」するための研修が行われるようになった（ペルー沖縄県人会 1984：196）。

こうした研修における訓話では、「船中の心得・上陸後の心得」として「三味線をもっていかないこと」が挙げられた³⁾。「三線を弾いて歌い踊ること」が移民先でウチナーンチュを排斥する根拠となったためだという（伊芸 1975：41）。これらの「規制」を設けることを、移民先の在ペルー沖縄県人会が率先して「在留県民の生活改善」・「新渡航者の風紀改善」を目的として沖縄県海外協会本部に対して提案している（ペルー沖縄県人会 1984：205）。

1936年当時の在アルゼンチン日本領事は沖縄県知事に対して移民教育について以下のような注意をしている。すなわち、家庭においても沖縄方言（ウチナグチ）による会話を慎むように開洋会館入所中はもちろん渡航許可に際しても特に注意するようという指導である（ペルー沖縄県人会 1984：195）。つまり、ウチナーンチュの心を表現する手段として最も重要な言語としてのウチナグチを移民の家庭内でも禁止している。さらには、感情の言語ともいべき音楽を奏でる三線までも「ウチナーンチュの後進性の証」として排斥の対象にせざるをえなかったことになる。

このようなウチナーンチュが自らの文化を抑圧しなければならない状況は、ペルーのウチナーンチュ間に分裂を引き起こすことになる。いわゆる保守派と革新派に分かれて、沖縄県人会を二分する事態が1930年代半ばの数年にわたって続いたのだ（伊藤・呉屋 1974：124-126）。分裂のきっかけの一つが、ペルーにおける沖縄古典舞踊披露のイベントを開催すべきか否かをめぐって起こっているということは象徴的だ。公式には沖縄文化は隠すべき後進性の証になるとみなされていたが、非公

式には沖縄文化を誇るべき民族性の証と考えるウチナンチュの引き裂かれた主体性が表面化したともいえるだろう。

つまり、沖縄海外協会に代表される指導者たちの思惑とは裏腹に、非公式な生活の場におけるウチナンチュの言動を全て規制の対象とすることは不可能だったことになる。やはり、「民心をひきたてる力をもつ」音楽がウチナンチュの集まりには不可欠だった、と戦前に日本人小学校教員としてペルーに渡ったウチナンチュ一世の伊芸銀勇さんは語った（1995年7月12日面接記録）。そして、戦後にはウチナンチュが日系社会の復興を牽引したことによって、沖縄音楽・芸能の実践も徐々に正当な評価を受けるようになった。

2. ペルーにおける沖縄音楽・芸能の実践のかたち

では、今日のペルーにおいて沖縄音楽・芸能とふれる機会としては、どのようなものがあるのだろうか。本稿では以下の四つの機会に分けて、これらの機会が複合的に機能しながら沖縄音楽・芸能を日系社会で実践している現状について説明したい。1) 大規模なもの／公共の場における機会として日系／沖縄系社会を挙げて行われるイベント、2) それよりは小さい規模の沖縄の市町村単位で組織されている郷友会によるイベント、3) 家族や友人などの集まり（例：誕生日祝い）、4) 家族のなかに家庭内で音楽・芸能の実践をするメンバーがいる場合、である。

1) の最も大規模なものは、日系／沖縄系社会を挙げて行われる節目ごとの移住記念イベントであろう。2000年前後は、特に節目になる最も重要なイベントが目白押しだった。日本人移住百周年（1999年）、沖縄県人移住百周年（2006年）は、通常のイベント以上の予算と労力を費やして10年がかりで記念行事のための準備が行われた。

こうしたイベントには、日本や沖縄から著名なアーティスト（例えば

オキナワン・ポップスのりんけんバンドなど) が招かれると同時に、現地の沖縄音楽・芸能グループによるパフォーマンスが行われる。ビジュアル的にも音楽的にもインパクトがあるのはエイサーである。エイサーは今や世界のウチナンチュの間で実践される芸能になっているが、厳密にいうと、沖縄で年中行事として旧暦の盆に行われているエイサーとは異なり、パフォーマンスとしての創作エイサーである。

ペルーで初めて大規模なエイサー・グループが結成される契機となったのは、沖縄県人移住90周年記念行事(1996年)だったとされる。沖縄県への留学生・研修生だった経験をもつ20～30歳代の若者を中心にして、前年から日系人生徒の多い学校などでメンバー募集の呼びかけが行われた(2010年8月27日Aさん面接記録)⁴⁾。つまり、実際に「本場」沖縄でエイサーを目の当たりにした／実践をしたことのあるウチナンチュの若者が指導者となって、実際には沖縄に行ったことのない青少年を巻き込んでグループづくりが行われたことになる。メンバーはウチナンチュに限定されてはおらず、ヤマトウンチュ系および全く日系の血を引いていないペルー人も参加している。百周年記念行事に参加した当時は、四百名を越えるメンバーが集まった。

こうした活動が行われるようになった背景には、沖縄県が主催して1990年以降ほぼ5年ごとに行われている世界ウチナンチュ大会の影響があるだろう。1995年の第二回大会における国際通りで行われたパレードでは、世界のウチナンチュの母国における民族衣装を身にまとった人々(特に中南米諸国出身者)とエイサー・グループ(特にハワイを含めた北米出身者)が入り混じっている様子が印象的だった。ウチナンチュ大会に参加した人々が母国に帰って、エイサー・グループを組織しようという意欲をかき立てられるだろうことは想像に難くない⁵⁾。

次に大規模なのは、毎年開催される日系／沖縄系コミュニティのイベ

ントであろう。具体的には、日系スポーツクラブAELUで行われる「マツリ」、毎年11月の日本文化週間中の各種イベント、沖縄県人会が主催する沖縄演芸会などである。沖縄音楽の実践する若者のほとんどが、こうしたイベントで沖縄音楽・芸能に触れて、自身も実践に踏み出す契機にしている。沖縄音楽・芸能グループはこれらのイベントに向けて、日頃の練習を積み重ねているのだ。

では、そうした沖縄音楽・芸能グループはどのようにして結成されているのか。歴史を振り返ると、少なくとも1930年代から沖縄音楽・舞踊愛好家たちによって同好会が結成されていたようだ。戦前・戦後を通じて沖縄音楽の指導者であった屋嘉宗英は、1937年頃に「沖縄古典音楽琴研究会」を創設・主催しており、彼が1956年に亡くなるまで活動は二十年以上にわたって続けられた（「ペルー新報」1957年2月22日）。また、枢軸国民集会禁止令が1947年6月に解除されて間もない1948年に行われた沖縄戦災難民救済慈善舞踊会は、「琉球古典舞踊保存会」と「琉球古典音楽協会」の協力によって開催されていることにみられるように、ウチナンチュ一世の間では戦争中の断絶を乗り越えて音楽・芸能団体が機能していたと考えられる（池宮城 1975：19）⁶⁾。戦後1950年に創刊された日本語新聞「ペルー新報」紙上でも、沖縄音楽・舞踊団体の活動がたびたび紹介されている。

また、1920年代から結成されるようになった市町村字会においても、宴席の慰安として唱三線があった。移民が沖縄を出てきた当時は、沖縄でいう「部落」＝「シマ」単位の密接な血縁・地縁関係による自己完結的空間が、多くの人々にとっての生活圏であり、シマンチュの交流の場こそが最も親密な寛ぎの場であった（原 2005：166-167）。そのようなウチナンチュが集まる宴席には三線がつきもので、ウチナンチュの間では特に評価の高い演奏者は広く名前が知られていた（伊藤・呉屋

1974：168)。ただ、だからといって特に自らが主催して団体を結成するわけではなく、趣味的に機会があれば演奏するという程度の音楽活動をする人たちの裾野はかなり広がったようだ。

1981年沖縄県人会創立70周年記念行事は、新しい沖縄県人会館・運動場の新築記念とあいまって戦後の沖縄県人会主催行事としては特に華々しいものだった。ウチナーンチュウ世が中心になった戦後の行事としては、おそらく最後の最大規模のものだ。沖縄県派遣による伝統芸能団がやってきただけでなく、同時に第33回ペルー沖縄県人会芸能大会、国際角力（沖縄相撲）大会、祝典演芸大会が開催されている。これらのプログラムをみると、どのような団体が主体となって音楽・芸能の担い手になっているのかが分かる。つまり、①「県人会演芸部」・「沖縄婦人会演芸部」のような県人会および婦人会の下部組織、②北中城村人会・名護市協友会・具志川協会などのような市町村人会、③その他の音楽・芸能に特化したアソシエーション（例：「琉舞研究所」・「野村流音楽協会ペルー支部」・「沖縄民謡協会」・「民謡クラブ」など）である（ペルー沖縄県人会 1986：56-60）。

こうした団体での活動とは別に、インフォーマルで親密な空間である家庭生活において家族メンバーから音楽・芸能を継承したウチナーンチュウも少なくない。親族・家族に音楽・舞踊の実践者がいると、物心のつかないうちから仕込まれることがある。しかし、移民の歴史でよく見られるように、一世の親と二世の間には、文化継承をめぐって微妙な心理的作用が働くため、ペルーの二世の間では三線文化は十分に普及しなかったと評価されている。ホスト社会で社会化された子にとって、親が母国から持ち込んだ文化を積極的に評価することは、ホスト社会への同化を否定することのように感じられるからだろう。それが、三世になると一世の文化を失われる前に受け継ごうとする意思に転換して

いく構図が、ペルーのウチナンチュの間では明確に観察される。

例えば、前述の野村流音楽協会ペルー支部は、2006年からメンバーの死亡・高齢化によって存続の危機を迎えていたが、2010年に三世が中心になって古典音楽を受け継ぐルートを決め直すべきではないという呼びかけを行って建て直しを図っている。この呼びかけを行ったのが、1996年にウチナンチュ三世を中心に結成された沖縄音楽グループ「ハイサイ・ウチナー」の創立メンバーである。かれらの内の何人かは、沖縄およびペルーで野村流師範の資格をもつ先達に師事した経験をもっている。

創立メンバーの多くによると、ペルーにおける三線文化は、世代をひとつ飛ばして受け継がれることになったと感じている。「ハイサイ・ウチナー」が2001年に行った第1回コンサートは、日系社会で熱狂をもって迎えられた。その後、2002年、2003年、2006年、2008年にもコンサートを行っているが、集客状況からみて、沖縄音楽への関心は三世以降の世代に確実に受け継がれている。「ハイサイ・ウチナー」自身、メンバーの世代交代が進み、2010年現在の主要メンバーは三世代目にあたるという。「ハイサイ・ウチナー」の元メンバーの中には、四世以降の子どもたちを対象にした三線教室を実践している者もいる。これらの指導者は、エイサー・グループ同様に、沖縄県または市町村レベルでの奨学生制度によって実際に「本場」沖縄で音楽実践を経験している⁷⁾。

そこで、次節では2000年前後の沖縄音楽ブームを牽引した「ハイサイ・ウチナー」を起点にしたペルーにおけるウチナンチュの音楽実践について分析していきたい。

3. 異文化交流の場としての音楽：ペルー性と沖縄性の出会い

「ハイサイ・ウチナー」創立メンバーの多くは、前節で紹介した沖縄音楽・芸能に触れる機会のすべてに関わりをもってきたといえるだろ

う。家庭環境において沖縄音楽を実践するウチナーンチュー一世と触れ合う経験をもっているメンバーもいるし、市町村人会などの集まりで沖縄音楽・芸能が実践されている現場に幼い頃から触れている人も多い。また、沖縄県・市町村レベルの留学生・研修生としての経験を持つ者も多い。そのような「自然に」沖縄音楽に親しみをもつ環境に恵まれた三世の若者たちが何人かで、週一回集まって三線を弾き始めたのが「ハイサイ・ウチナー」の歴史の始まりだった。同世代で気楽に好きな音楽を楽しむ雰囲気が、かれらの音楽性を「正統な沖縄性」に固執しない自由なものにしたのだろう。

2006年に行われた「ハイサイ・ウチナー」十周年記念コンサートは、かれらのそうした音楽性をよく表している。プログラムは、古典の「カギヤデ風」に始まった。沖縄における祝いの席の始まり方として定番である。その後、演奏される曲の多くはポピュラーな沖縄民謡であるが、いわゆるオキナワン・ポップとされる喜納昌吉の「花」やBEGINの「島人の宝」・「涙そうそう」なども演目に入っている。また、コンサート終盤ではペルー民謡とされる「コンドルは飛んでいく」を三線で演奏して、聴衆の圧倒的喝采を浴びている。つまり、かれらの音楽実践は、沖縄で受け継がれてきた民謡を単に繰り返しているわけではなく、現代性をもったオキナワン・ポップにも開かれており、さらには、自分たちが生まれ育ってきたペルーにおける音楽環境のなかで学んだものとのコラボレーションを意識したものになっている。

こうした傾向は、その後、「ハイサイ・ウチナー」の初期メンバーを中心に、それぞれの音楽性を志向して独自のグループをつくった実践の中により明確に現れてくる。例えば、福島県にルーツをもつ三世Rさんは「オキナワ・チャンプルー」というグループで、三線だけでなく津軽三味線・和太鼓・ベース・ケーナ（ペルー先住民系音楽の縦笛）・

カホン（ペルーの黒人系音楽の箱状打楽器）を用いたフュージョン音楽の実践をしている⁸⁾。ウチナンチュ三世Tさんは、三線・チャランゴ（ペルー先住民系音楽の弦楽器）・キーボードなどを使ったフュージョン音楽の実践を「ウチナムン」というグループで実践している。

上記のTさんは、2001年にK市の研修生として3ヶ月間沖縄に滞在した時の思い出をエッセーで以下のように書いている。

ところで、僕たち奨学生はフェスティバルなどで三線を弾くように招待されることもあった。最も思い出に残っているのは、りんけんバンドがライブを行うステージで奨学生仲間（筆者注：「ハイサイ・ウチナー」メンバー）と一緒にカハマルカのコブラス（筆者注：ペルー先住民系音楽の一種）をたっぷりとアレンジして弾いたときのことだ。日本人の聴衆たちはたぶん分かっていなかったのも、誰も咎めはしなかった。そして、僕たちが「コンドルは飛んでいく」を三線で弾くようになったのは、まさに沖縄においてだった。

(Kobashicawa 2006【筆者日本語訳】)

Tさんは仕事の関係で、先住民系音楽が実践されている山岳地域の一つであるカハマルカ県に滞在した経験をもっていて、チャランゴの演奏もする。彼によると、チャランゴの初めの三弦は三線と同じ音程である（一般的チャランゴは一音程に二弦張った五音程）。ペルーで沖縄音楽の実践をしていた若者が、沖縄に滞在する経験を通じて、今度は三線でペルーの先住民系音楽を演奏するようになったのだ。

このように音楽の境界をクロスオーバーすることは、おそらく一世の世代では非常に困難なことだった。それは、ウチナンチュを取り巻く文化的アイデンティティに関わるポリテクスの問題だからだ。一世にとっては、ペルーという異文化環境にあって沖縄音楽は、外国暮らしの

中で故郷を出現させるメディアであった。また、対外的には、沖縄音楽はウチナンチュのエスニック・マーカーとして機能していた。どちらにしる、ウチナンチュとしてのアイデンティティを支える音楽は、沖縄独自の特徴が純粹に表現されることが最も望ましいと考えられた。ウチナンチュにとっては、他に比べるものがない崇高な誇りの源泉なのだ。他の音楽とのクロスオーバーは、沖縄文化を冒瀆するものと考え、一世がいてもおかしくない。

しかし、ペルー生まれの両親をもち、ほとんどウチナーグチを理解できない三世にとって、沖縄音楽は自らの音楽環境を構成する複数の音楽の一部として位置づけられるようになっていく。三世たちにとって沖縄民謡の歌詞は、ローマ字を使って暗記するものになっており、全体的な意味はスペイン語への翻訳によって理解するよりほかにない。そうした三世にとって、音楽のクロスオーバーに対する抵抗感はかなり低いものになるだろう。ペルーという音楽環境の中で生活してきた三世にとって、沖縄音楽も他の様々な音楽も「音楽」としての価値としては等価である、という文化相対主義的枠組みの中に沖縄音楽が位置づけられるようになるのは自然なことだろう。クロスオーバーする音楽の実践は、沖縄音楽至上主義からは生まれない。

もっとも、三線を弾くようになる三世は、沖縄音楽に特別な魅力を感じていることには間違いない。「ハイサイ・ウチナー」に関わった多くのメンバーが、三線の演奏をする場を「自分が自分のままで認められる場」と語る。興味深いことに、そう語るのはウチナンチュの血統的バックグラウンドをもったメンバーに限らない。沖縄音楽を自らの感性を受容してくれる「心のふるさと」のように感じているのだろう。同時に、自分の楽しみのためだけに演奏するというよりも、コミュニティに受け継がれるべき音楽を実践しているということを強く意識している。

それは、沖縄音楽に特別な思い入れをもつ一世世代の気持ちを、演奏活動を通じて感じとる経験を積み重ねた結果だといえよう。

「ハイサイ・ウチナー」メンバーは、イベントで演奏するだけでなく、特にウチナーンチュ高齢者を囲む家族的集まりに招待されて演奏することがある。病気の人を励ますために寝たきりになっている枕元で演奏を頼まれることもあるという。そうした異世代間交流の中で、高齢者が青年たちの奏でる沖縄音楽に感動するだけでなく、その感動を受け取ることによって演奏者も沖縄音楽が何であるのかを学ぶのである。上述のTさんのエッセーから、そうした体験のひとつを引用しよう。

僕のパドリーノ（筆者注：カトリック教上の代理父。Tさんの二世のおじ。）とグループの関係は、沖縄県人会の活動の後ではほぼいつも歌ったり踊ったりして最後には酔っ払いになるというものだった。そういうわけで、三線がもつ「魔術的な効果」についても書いておかないといけない。パドリーノの病状はもう手遅れであると聞いて、パドリーノの奥さんにグループメンバーと一緒に三線を弾きに行きよいか尋ねた。許可がでて数日後にお宅にお邪魔して少しばかり僕らが弾き始めたら、パドリーノは気持ちが高ぶったようで自分の三線を手にとって、誰の目にもかなり弱っているように見えるその手で弾き始めたのだ。それは僕たちにとって偉大なレッスンとなった。僕たちはまだ三線が弾けていないということ。大事なことは早弾きができるのか、美しい声をもっているとかということではなく、本当の意味でどのように三線を弾くべきかという「なんだかわからないもの」にこそあるということを教えてくれたのだ。パドリーノには「また来ます」と約束したけど結局その約束は果たされることがなかった。葬儀の日に会った奥さんによると、僕たちが訪ねて三線を弾いて笑って、ほこりを被っていた三線を手に取った後の1週間は、パドリーノは三線を弾いたのだという。それは、数ヶ月間にわたってパドリーノにはできない

ことだったのに (Kobashicawa 2006 【筆者日本語訳】)。

ウチナンチュ一世が沖縄での生活のなかで学習し、異郷のペルーにおいても実践してきた音楽は、まさにかれらの生活と人生そのものと言えるだろう。そのような生きられる文化としての音楽は、世代を越えて、三世の三線奏者自身の実践を通じて受け継がれる。人生儀礼や年中行事に深い関わりをもつ音楽・芸能のあり方を、実践しながら学習することによって、何を受け継ぐべきなのかを自覚するのだ。それは、「なんだかかわからないもの」なのだが、自分達の存在を支える大事なものであることは否定のしようがない。

そして、こうした生きられる文化としての音楽・芸能が、ペルーでは非常に大事にされていることも、三世世代の感性に大きな影響を与えているだろう。本稿では、この点についての詳細な分析をする紙幅はないが、ペルーが先住民系・ヨーロッパ系・アフリカ系文化の混淆による豊かな音楽・芸能文化に恵まれていることを考慮に入れたウチナンチュの音楽・芸能の実践に関する考察は、今後の課題としたい⁹⁾。

おわりに—トランスナショナルな移動と音楽

現代ペルーにおける沖縄音楽・芸能の実践の背景には、まずウチナンチュの沖縄からペルーへのトランスナショナルな移動があり、そのことによってシマンチュの音楽・芸能の実践（市町村字会レベルでの交流）がウチナンチュという主体によって実践される音楽・芸能として定義しなおされ（県人会レベルでのイベント）、ペルーにおけるウチナンチュにおいて受け継がれるべき沖縄音楽・芸能として意識されるようになる（ペルーの様々なルーツをもつ豊富な音楽のうちの一つとして三世世代によって「再発見」される）過程があった。また、世界のウ

チナンチュ大会に典型的にみられように、様々な異なる文化・歴史的バックグラウンドをもつウチナンチュとの出会いのなかで、沖縄音楽・芸能というウチナンチュにとっての「共通言語」が存在することを発見して、それを共有する喜びは、生きていることの意義を実感させるほど大きなものになっていることが分かった。このような出会いを可能にしているのは、人々のトランスナショナルな移動である。

さらに、このようなペルーにおける沖縄音楽・芸能の実践を支えたメディアとして、楽器という「もの」がもつ意味は非常に重要であろう。三線がどのようなかたちであれウチナンチュの家庭や集まりの場に存在してきたことによって、沖縄音楽は実践されてきたのだ。一世が亡くなって家庭の物置でその存在さえも忘れられている三線はないか、沖縄県人会は2009年から広く日系社会にそうした三線の県人会への寄付を呼びかけている。家庭内で三線文化が継承されないのであれば、ウチナンチュ・コミュニティが継承の場を作っていこうという働きかけだ。この運動の中心になっているのが、血統的にはウチナンチュではない三線奏者であることも象徴的である。

また、音楽・芸能の継承を支える重要な役割を果たしてきたのは音楽・芸能の複製技術であろう。音楽に関していうなら、レコードおよびテープという録音・再生技術の発達と楽譜化の普及が、その継承に決定的な影響を与えたことは間違いない。音楽の先達との直接的な交流によってしか継承されえなかったものが、1910年代に沖縄音楽教育界で「口説」の五線譜化がされ、1935年に『野村流声楽譜附工四』が開発されたことの意味は計り知れない（遠藤 2008：171）。沖縄民謡のレコード録音がされるようになるのも1920～30年代であるが、この時期はまさに沖縄からペルーへの出移民最盛期に重なる。レコードというかたちで音楽が地球上に拡散することになるのだ。さらには、1950年代の

ラジオ普及期には、電波を通じて多くの人々が日常生活の中で録音された沖縄音楽を耳にする機会を獲得することになる。その後、1990年代にはビデオが個人ユーザーへ普及し、2000年代にはインターネットを通じて個人のビデオ録画を世界の人々が共有できる時代に突入した。

こうした複製技術がペルーのウチナンチュの音楽実践にもたらした影響の詳細な分析は、本稿の主題を越えるものになるので、今後の課題として提示するにとどめたい。

【注】

- 1) ウチナンチュという呼称は、沖縄県在住の沖縄県出身者に限らず、沖縄県出身者の子孫であれば、出生地や居住地にかかわらずに使用される。ウチナンチュ以外の日本人の場合、特に80年代以降、海外へ移住した日本人の子孫を「日系人」と呼び、企業などの派遣によって海外へ駐在する日本人と区別するようになったのとは対照的である。
- 2) 主要な日系人研究においても、琉球大学の研究グループを除いては、ウチナンチュに焦点をあてた研究は1990年代後半までほとんどなかったといえよう（移民研究会編 2008a・b）。ただし、琉球大学の研究グループによる研究は、沖縄県からの出移民の分析およびウチナンチュの内部分析であり、ヤマトウンチュとの関係性については、ほとんど触れていない。そうした意味では（山脇 1996）は、ペルーにおけるウチナンチュとヤマトウンチュの関係性に焦点をあてた数少ない研究のひとつであろう。また、日系人研究において、特にウチナンチュに焦点をあてた論考が特に多いのはハワイを扱ったものである（Nakasone (ed.) 2002, Chinen (ed.) 2007）。ハワイ大学マノア校では1960年代より琉球舞踊・古典音楽・

ウチナーグチ・沖縄の歴史に関する授業が行われており、2008年秋には日本研究センターとは別に沖縄研究センターが設立された。ハワイにおいて沖縄研究が盛んな背景には、戦前期からの沖縄知識人と移民コミュニティとの交流の歴史があっただけでなく、米国の沖縄占領戦略も関わっている。第二次世界大戦後、沖縄が米国占領下に置かれている間、ハワイのウチナーンチュ・コミュニティは、米国の沖縄占領政策を支持するために重要な役割を果たしてきた。沖縄の米国支配を正当化し、「本土復帰志向を抑制するために、本土とは違う琉球王朝の歴史を強調する」文化政策を展開する一環として、ウチナーンチュ同胞間での絆を深める交流政策—沖縄からハワイへの留学制度など—が打ち出された（屋嘉比ほか 2008：125-6）。ちなみに、1984年時点でハワイの日系人全体（約23万人）に占めるウチナーンチュ割合は約17%とされる（石川 1984：214）。

- 3) ここでいう三味線は、沖縄で一般に三線（さんしん）と呼ばれる楽器を指す。日本の三味線のほうが一回り以上大きく弦の張りが強い。三線は三味線同様に三弦の楽器であるため沖縄三味線とも呼ばれるが、三味線は猫や犬の皮を張ったものが一般的であるのに対し、三線は蛇皮を張ったものが多い。
- 4) 沖縄県の県費による留学制度が実施されるようになったのは、1969（昭和44）年のボリビアからの受け入れが最初である。以降、ブラジル（1970年）、アルゼンチン（1971年）、ペルー（1974年）からも受け入れが始まる。さらに、海外技術研修員制度も1982年以降、ブラジル、アルゼンチン、ボリビア、ペルー、フィリピンの5カ国からの受け入れが始まり、1998年以降は中国からも受け入れている（沖縄県観光商工部交流推進課HP）。こうした留学・研修制度

は、沖縄からの出移民が始まった当初より、海外から郷里に送金などを通じて貢献してきた世界のウチナーンチュに対する、郷土からの「恩返し」的意味合いを持つものとされている。

- 5) ハワイにおけるエイサーの歴史は戦前にさかのぼる。1930年代には、日系社会の「盆踊競演大会」においてウチナーンチュは「琉球盆踊」としてエイサーに様々な要素をフュージョンさせたパフォーマンスを披露しているが、沖縄県人会を主体として、こうした実践は戦後にも引き継がれている（城田 2010：105-107）。1980年にはハワイのエイサー・クラブが国際的パレードには欠かせない存在になっていたという（比嘉 1980：9）。南米では2000年以降支部が作られるようになった「琉球國まつり太鼓」（沖縄市泡瀬において1982年創設）も、ハワイでは1996年に支部ができている（城田 2010：117）。
- 6) ペルー政府は、日米間の太平洋戦争が勃発すると米国との協調を表明して、日本語新聞社の閉鎖・日本人の資産凍結・日本人の集会の禁止などの一連の敵国民に対する措置を行っただけでなく、米国当局が作成したリストに基づき二世を含めた日系人を「危険人物」として米国へ強制連行する事態を引き起こした（伊藤・呉屋 1974：143-158）。そのため、戦争中はペルー日系社会にとって暗黒の時代といわれる。ただし、こうした環境においても、家庭的な集まりまでは禁止されていなかったようで、子どもの誕生日パーティーなどは行われたようで、当局の監視の目を盗んで日本人が集まることも少なくなかったようだ。
- 7) 留学生・研修生として沖縄に滞在して音楽の実践をする経験は、沖縄音楽の「本場」を経験することの意味も大きいのだが、同様なほど、ペルー以外の世界のウチナーンチュ留学生・研修生と交流する機会をもつことによって大きな影響を受けていることが、「ハ

イサイ・ウチナー」に関係したメンバーの語りからうかがうことができる。沖縄ではない場所で沖縄音楽を実践する仲間が、ペルー以外の外国に存在していることを知ることは、世界のウチナーンチュの水平的ネットワークの性質を強化する方向性を示す。そうすると、(森 2003) において分析されているようなブラジルにおけるウチナーンチュの間にみられる沖縄を「本場」として特権化するような動向とは違う性質をもつ、ウチナーンチュの文化実践を支えるネットワークが、留学・研修によって作られていることになろう。

- 8) 「ハイサイ・ウチナー」メンバーは、血統的にウチナーンチュでなければならないわけではない。メンバーには、Rさんのように血統的には父方・母方ともに沖縄系ではない日系人がいるだけでなく、中国系と日系のミックスのメンバーもいる。二世までの三線実践者の中には、ウチナーンチュ以外の人には教えたくないという考え方が支配的だったというが、三世以降はもっとオープンな雰囲気を作られているといえよう。
- 9) こうした視点からの論稿としては、(崎山 2003) がある。ウチナーンチュ三世ペルー人であるアルベルト城間の音楽実践について、かれのペルーにおける豊かな音楽経験との関わりに触れている。アルベルトを中心に1991年に沖縄で結成したオキナワン・ポップのグループがDiamantesである。Diamantesの「片手に三線を」が、第2・3回世界ウチナーンチュ大会のテーマソングになったこともあって、沖縄では知らない人がいないほどの人気グループになっている。

【文献：研究論文】

石川友紀 1986 「沖縄県移民の特色」ペルー沖縄県人会（編集責任

- 者：伊芸銀勇)『ペルー移民75周年記念誌(1906-1981)』：
pp.212-219.
- 移民研究会編 2008a 『日本の移民研究 動向と文献目録Ⅰ』明石書店。
2008b 『日本の移民研究 動向と文献目録Ⅱ』明石書店。
- 遠藤美奈 2008 「ハワイにおける沖縄音楽」『ムーサ』9巻：
pp.41-54.
2009 「海外における沖縄民俗芸能の実践」『ムーサ』10
巻：pp.41-49.
- 崎山政毅 2003 「いくつもの「故郷」へ／いくつもの「故郷」から」
西成彦・原毅彦編『複数の沖縄』人文書院：pp.254-286.
- 城田 愛 2010 「踊りと音楽にみる移民と先住民たちの文化交渉の
動き」石原昌英・喜納育江・山城新編『沖縄・ハワイ コ
ンタクト・ゾーンとしての島嶼』彩流社：pp.97-126.
- 原 友章 2005 「ハワイのオキナワン・コミュニティと電子メディ
ア」飯田卓・原友章編『電子メディアを飼いならす』せり
か書房：pp.164-180.
- 三島わかかな 2008 「沖縄音楽の近代化と園山民平」『沖縄県立芸術大学
紀要』No.16：pp.157-178.
- 森 幸一 2003 「ブラジルの琉球芸能と主体の構築」西成彦・原毅
彦編『複数の沖縄』人文書院：pp.287-300.
- 屋嘉比収・近藤健一郎・新城郁夫・藤澤健一・鳥山淳編
2008 『沖縄に向き合う一まなざしと方法』社会評論社。
- 山脇千賀子 1996 「語られない文化のベクトル」伊豫谷登士翁・杉原
達編『日本社会と移民』明石書店：pp.201-239.
- Nakasone, Ronald Y. (ed.) 2002 *Okinawan Diaspora*, University of
Hawai'i Press.

Chinen, Joyce N. (ed.) 2007 *Social Process in Hawai'i vol.42*
Uchinaanchu Diaspora, University of Hawai'i Press.

【在ペルー日系人関係資料】

- 伊藤力・呉屋勇 1974 『在ペルー邦人75年の歩み』 ペルー新報社
日本人ペルー移住史編纂委員会 1969 『ペルー国における日本人移住史』
『ペルー新報』 (1950-)
在ペルー日系人社会実態調査委員会 1969 『ペルー国における日系人社会』

【ウチナーンチュによる記録・資料】

- Haisai Uchina - 10 años de música, tradición y amistad, 10 de setiembre de 2006. (ハイサイ・ウチナー結成10周年記念コンサート・パンフレット) +DVD
池宮城秀長 1975 「第二次大戦とペルー在留民」『雄飛』 第32号 : pp.14-21.
伊芸銀勇 1975 「ペルー日系人の今昔」『雄飛』 第32号 : pp.40-44.
沖縄県教育委員会編 1974 『沖縄県史第七巻』 沖縄県教育委員会.
大城文雄 1980 「琉球芸能を守る人々」『雄飛』 第37号 : pp.30-34.
比嘉武信 1980 「ハワイ移民八〇年と沖縄文化」『雄飛』 第37号 : pp.7-12.
ペルー沖縄県人会 (編集責任者: 伊芸銀勇) 1987 『ペルー移民75周年記念誌 (1906-1981)』 .
屋比久孟清 1987 『ブラジル沖縄移民誌』 在伯沖縄県人会.
Kobashicawa, Tony 2006 “ Ensayo para IV Festival Haisai Uchina ”. (未刊行)