

沖縄民謡とメディア ——嘉手苺林昌の神話——

Okinawan folk song and the media: Mythology of Rinsyo KADEKARU

並木 浩一

桐蔭横浜大学スポーツ健康政策学部

(2016年9月29日 受理)

嘉手苺林昌の唄に関するディスコースは多彩に存在する。彼の他界から既に十数年を数えるが、今もう一度この不世出の唄い手に関して検証すべき時宜が訪れているように見える。嘉手苺林昌はその存在自体がメディア上の「事件」ともいえるものであったし、その過去進行形は今も完了していない。その嘉手苺「現象」を敷衍してみることで、現代における芸術表象のリアルな様相が見えてくる。

音楽の「メディア」が、アナログレコードからデジタル記録のCDに変わり、さらには形を持たないデジタルデータとして、ダウンロードの対象となる。それは沖縄において、ウチナーグチ（沖縄方言）がヤマトーグチ（標準語を中心とする本土の言葉）を旺盛に吸収し、変化していく特別な事情とも重なっていた。しかしながら沖縄の若者たちは、ウチナーグチの唄に合わせてエイサーを踊り、内地の若者はそれに感嘆し、憧れもする。期待される若手の唄者である堀内加奈子が、実は北海道出身であることも、決して偶然ではないだろう。沖縄民謡が言葉の理解という前提を必要とせず、熱狂的に受容されることを、嘉手苺は前駆的に証明した。しかもそ

れは、沖縄言葉の必要を否定するのではなく、むしろその逆であったことにも注目したい。

嘉手苺林昌という存在

嘉手苺林昌は現在も沖縄民謡におけるビックネームの位置を保ち続けている。観光客でも沖縄に一日いれば、彼の歌声をどこかで聞くことが不思議ではない。レンタカーのラジオから、あるいは店内のBGMとして、その唄と三線の演奏は「代表的な沖縄民謡」として受容される。それは沖縄体験の中に内包された、一つの刷り込みのようなものでもある。

一方でいわゆる「内地」において沖縄民謡のエキゾチックな音階と三線の音色で表される「曲」を耳にした時も、それが嘉手苺である可能性は低くはない。歌手が誰であるのかを知らないのは当然として、歌詞の内容がいったい何を語っているのかが判らないほど、それが嘉手苺林昌である可能性は高くなると言ってもいいだろう。同じく沖縄民謡の巨匠である登川誠仁は嘉手苺を評して「あの人の唄は意味がわからなくても面白いんです。昔風のコブシなんかを聴かせているんであって、意味は何でもいいんです」（小浜司：「Nature

Boy』、『エスクァイア日本版』1991年8月号(第5巻第8号、通巻44号)、ユー・ピー・シー、1991、p.90)と、いみじくも語っている。ましてや多くのナイチャー(内地人)にとって理解不能に陥るその歌詞を含めて、我々は知らず知らずのうちに、嘉手苺林昌を丸ごと受容しているのである。インストゥルメンタルの曲に詩情を聴き取るクラシック音楽の受容を考えれば、それはかならずしも不思議ではない。

沖縄であっても若者はごく普通にジャパニーズ・ポップスを聞くのであり、EXILEは内地と同じように人気がある。だからといって沖縄民謡が現地で「終わって」しまったコンテンツというわけでは全くない。それは沖縄における音楽シーンの多様性であり、重層的な音楽の景色をかたちづくるものなのである。沖縄において沖縄民謡はいま、年代やコーホートに依存する嗜好性と異なり、多くの人間が一度は通過するコンテンツとでも言えるだろう。これには、沖縄民謡のもう一つの側面であるところの、エイサーの地謡であるという理由があることも忘れてはならない。

沖縄におけるエイサーの練習と演舞は各地の「青年会」の主要な活動であり、旧暦7月の「七月エイサー」は、欠かせない伝統行事である。旧盆を終えたのちの週末に3日間の日程で実施される「沖縄全島エイサーまつり」が30万人の動員力を持つ一大イベントであり、それ以外にも各種のエイサーまつりや「エイサーナイト」といったイベントが実施されている。それらは観光客を楽しませるものであるが、むしろ地元民の楽しみである。それも「古くからの伝統行事」を愛でるというよりは、目の前で演じられる若者達の踊りのダイナミズムが経験的・前経験的に共有される、といった方がいいだろう。エイサーの踊り手たちは多くの場合に何らかの年齢制限があり、10代から20代の若者の世界である。つまり、沖縄における大小さまざまなサイズの音楽フェスとも似た状態で、青少年が沖縄民謡をバックミュージックとして踊り、それ

を既に経過し、もしくはこれから経験するであろう老若男女を熱狂させる。

そして嘉手苺林昌が沖縄の唄者であるということは、同時にエイサーの地謡でもありうる。事実、嘉手苺は有名なエイサー団体である園田青年会とのジョイントによる録音の「七月エイサー」というCDをリリースしている。同種のCDも数多くリリースされているが、嘉手苺のこれはまさに名演奏・名歌唱であり、屈指の名盤である。エイサーの主役である若者たちにとって嘉手苺は、一種の「レジェンド」たり得るといってもいいだろう。

内地における嘉手苺林昌の受容

嘉手苺林昌が内地で本格的に知られるようになったのは、沖縄の本土復帰を挟んだ時期のことだ。様々な資料にこの件は詳しいが、嘉手苺林昌を売り出した中心人物であったのがルポライター竹中労であり、その存在が決め手であったことは一致している。竹中は沖縄返還に先立ち、渡航許可が出たのを機に沖縄に初上陸し、そこで初めて嘉手苺林昌と巡りあった。この後、嘉手苺の本土デビューと大ブレイクの陰日向に登場することになる。竹中労の本職はルポライターであるが、芸能界に関して幅広い知識と人脈を持ち、さらにこの時期には「全日本歌謡選手権」という歴史的にも著名なオーディション番組の審査員を務めていた。全日本歌謡選手権は五木ひろし、天童よしみ、八代亜紀らを輩出した番組である。その番組の審査員であるという立場で、当時の芸能界において小さくない影響力を有していた竹中ではあったが、初の沖縄行きの際、読売テレビ系列の全日本歌謡選手権は、沖縄では放映されていない。二人を引き合わせる役回りとなった作曲家・プロデューサーの普久原恒勇ですら「当初、竹中労さんが何者かわたしは知りませんでした。ルポライター、ぶった切りのルポルタージュライターの聞きました」(普久原恒勇:『芭蕉布——普久原恒勇が語る沖縄・島の音と光』、ボー

ダーインク、2009、p.94) と言う。

すなわち全国的には有名な竹中が、無名である沖縄に赴き、全国的には無名であるが沖縄では圧倒的に著名な嘉手苺が出会ったということになる。しかしながらその立場には差異があった。すなわち沖縄にはその頃、本土に対しての文化的な発信力は皆無と言ってよかつただろう。「嘉手苺林昌をはじめとする島唄の巨人たちはエネルギーをもてあましていたものの、それを沖縄の外へ持ち出そうなどという発想は誰も考えつかなかつた」(小浜司：『島唄を歩く 1』、琉球新報社、2014、p.82) のであるから。一方で日本の文化芸能は、復旧前にして流入を続けていた。つまりは沖縄においては、琉球とヤマトの芸能が重層していく中で、本土においては沖縄の芸能に対する興味はほとんどなかつた、と言つてもいいかもしれない。

この運命的な出会いがなされたところで、指摘しておかなければならないことがある。というのも竹中はプロモーターではなく(その後にはプロモーター的なことに手を出して失敗もするのであるが)、あくまでルポライターの職とし、自ら名乗る、メディア側の人間であるという点である。興行の才能はあつたともなかつたともいえるが、少なくとも興行師とはしてよりもそのメディア的な方法の立ち回りの役割が、彼の天職であつたのではないだろうか。

例えばディアギレフが率いたバレエ・リュスは、この天才プロモーターの手によってパリのメディアを起動した。ディアギレフは言うまでもなく、自らのバレエ・カンパニーを知悉し、作曲家のストラヴィンスキー、振付師のマシーンら、天才たちを差配した。一方、竹中労はこの時初めて沖縄民謡に触れたのであり、さらに言えば竹中はこの時点で、嘉手苺の喋るウチナーグチを全然理解していないのである。「最初に彼に会つたときから、およそ三年あまりも、「この人はヤマトグチを話さない(話せない?)」と、私は思いこんでいた」(竹中労：『琉歌幻視行 島うたの世

界』、田畑書店、1975、p.289)。さらには彼の唄う民謡の歌詞についても、意味もわからず、そもそも聴き取れていない。竹中は後の著作で沖縄民謡の大胆な解題を試みているが、そのベースはほとんど、オリジナルの歌詞を、沖縄ではよく知られたメディア人である上原恒彦が翻訳したテキストに頼っていたのである。

竹中はこの件について、言葉がわからないからこそその神髄に触れた、というような意味の表現を行っている。「嘉手苺が乗りまかつたときに、言葉はないのである」(竹中：1975、pp.213-214)。「〈島うた〉に言葉は不要であつた。じっさいかくも蠱惑的に、やさしくも烈しく吹く風の調べに、どんな解説が必要だろう？」(竹中：1975、p.232)。それはかなりの強引な自己弁護の匂いもするが、一方でビートルズの初来日を目の前で経験したルポライターの確信であつたかもしれない。異国の言語で歌われ、聴き取りも理解もされているとは限らない状況で、オーディエンスは熱狂しうる。竹中の前に現れた嘉手苺林昌という歌手は、ビートルズの似姿であつたかもしれない。それは音楽であると同時に、一種の宗教における声明のような、意味を超越した純粹存在になりうるのである。意識していたかどうかはともかく、竹中はこの嘉手苺という見出されざる宝物を、メディア的に徹底的に磨きあげることになる。

嘉手苺の本土への初紹介は、当時の重要な文化的発信地であつた渋谷ジャン・ジャンで行われた。そこでのパフォーマンスが最先端の「カルチャー」であることのお墨付きでもあつたライブハウスでの独演会を通じて、嘉手苺の知名度は急速に拡大する。また、当時の左派知識人の代表格でもあつた竹中には、彼に心酔する左翼シンパのファン層が付いていた。執筆する家の前に公安警察が張り付けてることを得々として書き立てる肝の据わつたルポライターの存在は、セクトを超えて英雄的なものに見えたであろう。その竹中が推す沖縄の歌い手には、ある種の新奇性が備わ

っていたのである。その「理解できない」歌詞は、それだからこそ新しいカルチャーとして受容できる。しかも政治的にホットでシンボリックな存在であった沖縄からやってきた、一人の様に映ったのかもしれない。ともあれ竹中は嘉手苺の売り込みに成功した。竹中のメディア対応、もしくは竹中自身のメディア的＝それは媒介そのものである＝の立ち回りの元で、嘉手苺の価値は覚醒したのである。

消費されざる嘉手苺

世間知らずな才能がメディアに翻弄される、というのは、一つの典型的なストーリーである。しかしながら嘉手苺の場合には、そのようなありがちな話には少なくともなっていない。というのも前述したように嘉手苺は、沖縄において圧倒的な知名度と人気を誇る歌手手である。そもそも嘉手苺は沖縄ではスターなのであり、本土が遅れて発見しただけなのである。少なくとも竹中はそうした言説を作り得た。

それは沖縄の一つのエスニックカルチャーを本土が見出した、というオリエンタリズム的な話なのではなく、知るべきはず評価されるはずであるものを本土が見出し損ねていたというストーリーであり、それこそが竹中労のメディア的戦略でもあったと言える。先端的知識人であり多くのシンパを持つ竹中がその先駆けとなったということなのだ。結果として「これまで観光エキゾティシズムでしかとらえられなかった沖縄音楽を、一人の歌者の生身の歌を通して、沖縄を問えた」(小浜：p.122)のである。

その功績は小さくないが、一方でそのメディア戦略を「みんな竹中を崇拜するんだけど、竹中労には限界があった。私は会ったんだけど、独特の直観で、なんだこのひとは?」と思ったわけです。彼がメディアで紹介すると、有名になって権威がついてくるから、みんなそっちに流れていく」(喜納昌吉：『沖縄の自己決定権』、未来社、2010)との批判や、「民族音楽学者の小島美子さんはね、また違

う考え方を持っていました。嘉手苺林昌さんは、あれは竹中労さんが作った虚像、本物は登川誠仁だと」(知名：p.246)とする証言があることも指摘しておかなければならないだろう。

一方で嘉手苺は、自分を「見出した」はずの竹中にそれほど恩義を感じるような風には見えない。竹中自身が「嘉手苺林昌はそのステージで、「まあ、ある程度は竹中労サンも、沖縄のうたを聴き分けられるようになりましたので」と、冷水をあびせてくれた」(竹中：1975、p.289)となじるほどである。嘉手苺は、音楽マーケットの中で消費されることなく、使い減りも唄い減りもせず、テンションを変えることなく自らの世界を維持し続けることができた。コザの酒場で夜な夜な、求められるわけでも職としてでもなく歌った嘉手苺林昌は、唄うからという純粋な理由において、唄者という存在であった。

嘉手苺の唄と三線

竹中労は「はじめて沖縄の土を踏んだとき、コザの作曲家・普久原恒勇氏のお宅で、嘉手苺林昌の〈島うた〉を聴いた。その第一印象は鮮烈だった、それは声というよりも、風のように、海鳴りのように私には聴こえた」(竹中：1975、p.232)と記した。ビセカツ(備瀬善勝)は「低音から高音部のファルセットまでの音域の広さ、声帯の強靭さと肺活量の大きさで、普通の歌手が三回は息継ぎしなければうたえないフレーズも一息でうたい切った」(ビセカツ(備瀬善勝)：「不世出の歌人、嘉手苺林昌」、『風狂歌人』(CD)ライナーノーツ、ビクターエンタテインメント、2000)という。最盛期と言われる70年代の録音は、まさにそれらの証言を裏打ちする。

一方、その嘉手苺の唄の晩年については、様々なタイプの評価がある。興味深いのは、多くの関係者が口を揃えて、「長所と短所が入り混じる」「短所が長所でもある」というような言い方をすることだ。

70年代の嘉手苺林昌のファンで90年代

の音源には振り向かない人も多かった。かつての力強さと生気がなくなった、とよくいわれた。確かに覇気は失せたかもしれないが、しかし90年代の嘉手苺林昌の歌には、自らの身体の矛盾を歌に表現しようとする時、そこに自由という羽をつけて押し出そうとする感情（歌）が存在したような気がする。（小浜司：2009、p.170）

その声を、寒川光一郎は「ちょっと鼻にかかった独特の声、飄々として飾り気のない素朴な味わい」（寒川光一郎：「Ryukyu Hit Parade」、『エスクァイア日本版』1991年8月号（第5巻第8号、通巻44号）、ユー・ピー・シー、1991、pp.134-135）と評し、大城學は「飄々とした歌声は枯淡の趣があった」（大城學：「嘉手苺林昌の世界」、『唄遊び 嘉手苺林昌の世界』（CD）ライナーノーツ、コロムビアミュージックエンタテインメント、2004）と表現した。

声質と滑舌については「図太い声ですね。美声ではありません。どちらかといえば悪声のほうに入る、かさついたような、ぬけない声ですけれども。彼の豪快なファルセットと力強いフィーリング、群を抜いています」（普久原：2009、p.90-92）という評が正しいだろう。

また嘉手苺の三線奏者としての評価も並べてみよう。嘉手苺の三線を賞賛する人々が多いが、それは「巧み」というのとはまた別の意味で秀でていているというニュアンスを持つ。嘉手苺の三線は力強く、荒っぽく、またそれ自身が即興性に満ちているというのだ。また嘉手苺は、楽器の出来にこだわらず、どのような三線でも弾きこなすともいう。その演奏は縦横無尽で天衣無縫である、とも。知名定男が嘉手苺と登川誠仁（セイ小）を比較した「セイ小さんの三線はすごくいい菌切れでしたけど、嘉手苺さんの三線のほうが僕は好きでした。そんなにテクニックを駆使する訳ではないですけど、何か三線が唄ってるように思えました」（知名：2006）という視点、「三

味線の荒っぽさもいいですけども、嘉手苺独特のもので。あの荒さというのは野蛮な弾き方でよくないともいえますが」（普久原：p.92）という意見には、多くの聴き手が頷くのではないだろうか。

嘉手苺芸術の「即興性」

「インプロヴィゼーション」という言葉が、おそらくは竹中が始めたのだろうが、嘉手苺の唄そのものもしくはその魅力を表現する言葉として使われることがある。「二度と同じ曲をうたわず、また同じ歌詞もうたわない、嘉手苺の演奏のそれが大原則。ジャズでいうインプロヴィゼーション、そのときの気分で音調をスライドする、急奏（リンズ）する、滑奏（グリッサンド）するのである。歌詞も変えてしまう」（竹中：1975、p.306）という表現が、時を超えて「嘉手苺林昌も、その日その日で歌詞や伴奏がどんどん変わっていく。正にインプロヴィゼーションの醍醐味」（寒川：1991）と変奏される。しかしながら嘉手苺の「即興性」は、単に演奏の中で完結するのではない。「嘉手苺の最たる魅力というのは、歌詞を、何を歌いだすかわからないというところです。ほとんど即興に近いような、素晴らしい歌詞が出てきますね」（普久原、p.90）のであり、さらには歌う歌自体が即興性を帯びるのである。「司会者が曲目を紹介しても、かならずしもその謡をうたうとは限らないのである、別の曲を突如として弾き出すのだ」（竹中：p.284）。

即興性は嘉手苺の唄三線そのものが内在している性質そのものだった。ちなみに沖縄民謡が持っている一つのルーツに「遊び庭（あしびなー）」と呼ばれる風習がある。結婚前の若い男女が、労働を終えた日暮れに集まり、三線と唄、踊りに興じるというものだ。戦前、特に昭和初期ごろまでは、重要な男女の出会いの場で会ったと言われるこのあしびなーにおいては、即興の歌の掛け合いが行われたという。あしびなーは当意即妙の機知をほめあう場でもあった。嘉手苺はその最後の世代と

いうこともできる。すなわち、ジャズ用語を借りたインプロビゼーションという表現は、沖縄においては伝統の中にある。

嘉手苺はまさにその機知に長けていたのである。アルバム「7月エイサー」の中で、嘉手苺は繰り返し繰り返し「待ちかねておたる、七月ンケーなてい」といった同じフレーズを違う曲に乗せて歌う。「テンヨー節」「いちゅび小節」「スーリー東」で繰り返され、「唐船どーい」の歌い出しにも使われた。沖縄民謡においては歌詞は固定されたものではなく、即興に改変され、無限のレパートリーを持つ。「唐船どーい」はよくエイサーの代表として呼ばれるカチャーシー曲だが、そもそも全く違う歌詞の無限のバリエーションがあるといっても過言ではない。また、同じくエイサーのオープニングに多用される（念仏歌であることから当然とも言えるのだが）「仲順流り」では、冒頭の「七月七夕中ぬ十日」以外は、幾つかのストーリーがあり、さらに様々のバリエーションに展開され、ほとんど予想ができない。嘉手苺は「7月エイサー」の中でもこの曲を唄っているが、生き別れた親を探すストーリーに進んだ後は一転、途切れることなく「久高万寿主」に続ける。同じテンポ、同じチンダミ（三線の調弦）で共通する曲ではあるが、こちらは一転、「久高のお大尽が美しい妾を探している」という冒頭で始まる、コミカルな囃し歌である。

おそらく内地の専門家たちは、沖縄民謡のこうした機転を表現するのに、インプロヴィゼーションという言葉都合よく使った。しかし沖縄民謡のそれは、その発想が即興であると同時に、実は無限の引用でもある。すなわち、創造と同様に古今の「うた」に通じていなければ、それは成立しないのである。嘉手苺の即興は、実は千曲を超えと言われる民謡の知識であり、琉歌の教養でもあった。

嘉手苺の人となりを表現する言葉として、最も有名になったのが「風狂歌人」である。アルバムのタイトルにも使われたこの表現には、一つにはこの自由奔放な歌人を表現して

いるのであるが、やはりこの自在なインプロビゼーションの歌い手を的確に表現しているのであり、そのような闊達な才気を繰り出してくる歌人を評価し得ている。

しかしながら竹中はじめ内地のヤマトンチュの多くは、嘉手苺の歌う歌詞を訳詞なしには理解しえなかった。知識と教養を表現に活かす歌手の言葉は、理解されない。これが嘉手苺の唄の持つ両義性である。さらに言えば、なまじの教養と理性を拒む、と言いつてもいいかもしれない。竹中が優れていたのは、その嘉手苺を、読解も理解もせず、批評する前に受容したことだろう。すなわち「言葉のわからない唄」を無条件に受け入れたのである。事実、エイサー曲が念仏歌に源流を持つことを言い募るつもりはないが、それは声明は読経にも似て、否定することを拒むのかもしれない。

嘉手苺はスタジオ録音においても極めてライブに近いような音作りを行っている。すなわちほぼワンテイクという、いわゆるスタジオ録音におけるアドバンテージとテクニカルな部分をすべて放棄したレベルで録音を行う。その場所がスタジオであるという点を除けば、それは嘉手苺にとってライブなのだろう。気に入らない録音はテイクを取り直すのではなく、そのまま収録曲からはずしてしまうことまで行ったという。『コロムビアで録った時、オペレーターが「録音を録る時に非常に怖いのは、ひばりと嘉手苺、この二人だ」と言っていた。テレコを二台同時に回すんだそうです。彼らを録るのは非常に怖い、テイク2を録ろうなどと言っても聞かない』（普久原恒勇：p.89）これが嘉手苺が、無意識にとっている戦略である。すなわち「音を作る」といった20世紀的テクノロジーを無視し、あたかも目の前の観客に語りかけるように歌い、そのままメディアに載せることによって、その演奏の強度を維持した。

嘉手苺は同じ歌について、曲によっては30年の隔たりの録音が存在する。若い時期に吹き込んだ同じ曲が、晩年の声で歌うそれ

と聞き比べることが可能になる。全盛期の魅力と、枯れた魅力。それはまさに嘉手苺という神話の広がりを見せる。衰えていくのではなく、物語の時間的拡張に他ならないのである。

いま嘉手苺林昌という表象は、諦めてアクセシブルな状況にある。数十枚とも言われるアナログレコード、CDやDVDの類があり、そこに時間的な隔りがあることを含めて、どこをとっても嘉手苺林昌であるというコーパスをかたちづくる。嘉手苺の40数年は、豊富なメディアに収められることによって、ヴェールがはがされるのではなく、その豊かさが逆に神話性を強化した。それはまさに、沖縄返還をまたいだ嘉手苺とメディアの40数年に、沖縄復帰からの40数年を重ねて、永続性を証明し担保するのである。

【参考・引用文献】

上原直彦：「風の唄者」『嘉手苺林昌 唄と語り』（DVD）ライナーノーツ、エム アン ド アイ カンパニー：ポニーキャニオン（発売）、2004

大島保克：『嘉手苺林昌 インナルフォン全曲』（CD）ライナーノーツ、インナルフォン / キャンパスレコード、2013

大城學：「嘉手苺林昌の世界」、『唄遊び 嘉手苺林昌の世界』（CD）ライナーノーツ、コロムビアミュージックエンタテインメント、2004

小浜司：『島唄レコード百花繚乱』、ボーダーインク、2009

小浜司：『島唄を歩く 1』、琉球新報社、2014

小浜司：「Nature Boy」、『エスクァイア日本版』1991年8月号（第5巻第8号、通巻44号）、pp.90-91、ユー・ピー・シー、1991

嘉手苺林次：「父・嘉手苺林昌」、『沖縄の魂の行方』（CD）ライナーノーツ、Spiritual Nature Island、2005

喜納昌吉：『沖縄の自己決定権』、未来社、

2010

寒川光一郎：「Ryukyu Hit Parade」、『エスクァイア日本版』1991年8月号（第5巻第8号、通巻44号）、pp.134-135、ユー・ピー・シー、1991

高嶺剛・高嶋正晴・尾場瀬一郎：「嘉手苺林昌——唄と語り」、『立命館言語文化研究』13(3)（通号67）、pp.87-95、立命館大学国際言語文化研究所 [編]、2001

竹中労：『琉歌幻視行 島うたの世界』、田畑書店、1975

知名定男：『うたまーい——昭和沖縄歌謡を語る』、岩波書店、2006

知念初雄：「ミュージック・キャンプの事」、『沖縄の魂の行方』（CD）ライナーノーツ、Spiritual Nature Island、2005

ビセカツ（備瀬善勝）：「不世出の歌人、嘉手苺林昌」、『風狂歌人』（CD）ライナーノーツ、ビクターエンタテインメント、2000

平井玄：「風の呂津——竹中労と沖縄」、『ユリイカ』3(9)（通号450）、2001.8、pp.223-229、青土社

普久原恒勇：『芭蕉布——普久原恒勇が語る 沖縄・島の音と光』、ボーダーインク、2009

宮里千里：「嘉手苺林昌」、『ウルマ』2000年1月号、pp.8-9、三浦クリエティブ、2000

宮良ミキ・宮城一春：『沖縄カミさん繁盛記』、沖縄教販、2008

森田純一：「嘉手苺林昌——島唄と三線、そして沖縄を誰よりも愛したウタサー」、『Latina』（通号559）、2000.9、pp.29-31、ラティーナ、2000