［研究論文］

津島佑子『ジャッカ・ドフニ　海の記憶の物語』における口承の歌と物語
不完全な記憶の中で生きていくために

Oral Songs and Narratives in Tsushima Yuko's *Jakka Dukhuni: Stories of Oceans' Memories*
The Art of Living with Imperfect Momories

藤田 護
慶應義塾大学環境情報学部専任講師

Mamoru Fujita
Assistant Professor, Faculty of Environment and Information Studies, Keio University

Abstract:　本論文では、津島佑子『ジャッカ・ドフニ　海の記憶の物語』について、そこで引用されているアイヌの口承文学に注目した読みを試みる。それにより明らかになるのは、語り手が姿を隠すにつれて前景化していく口承文学と口承史が、時代を隔てて複数の物語を繋ぐ様相であり、それぞれの時代に登場人物らが不完全な記憶の中で言語と物語を想起していく生き方である。同時にこのテクストが、先住民文化の継承に関するきわめて現代的な関心の下で、しかし植民地主義の長い時間の幅の経験をつなぐという、驚くべき野心的な試みであることが明らかになる。

This article offers a reading of Tsushima Yuko's *Jakka Dukhuni: Stories of Ocean's Memories* from a close examination of the intertwined relationship between the text and the aynu oral literature cited within. I attempt to demonstrate that, as the narrator begins to hide behind the text, the oral literature and oral history comes to the fore connecting the plural stories and histories in two divergent moments of time, and that the personalities in these stories find their life pathways through a process of remembering based on imperfect memories. This leads to a conclusion that this work is an ambitious and successful endeavor linking the contemporary issue of the inheritance of indigenous cultures with the colonial experiences a few centuries apart.

Keywords: 記憶、アイヌ、口承文学、口承史、津島佑子
memory, aynu, oral literature, oral history, Tsushima Yuko

1　はじめに

津島佑子『ジャッカ・ドフニ　海の記憶の物語』(2016、以下『ジャッカ・ドフニ』と略する）は、書かれたテクストでありながら、口承文学（口承の物語と歌）及び口承史（オーラルヒストリー）と密接な関係をもちつつ展開する(注1)。その意味で、これはアイヌからユーラシアに向けて広がる英雄叙事詩をモチーフとした『黄金の夢の歌』(2010) から続くものだと考えられる。『ジャッカ・ドフニ』では、現代において北海道への旅を繰り返し、息子を幼なくして失った「わたし」――後に検討するように、この「わたし」は途中から「あなた」になる――の物語と、17 世紀において日本から東南アジアへと海を渡るチカップ（チカ）とジュリアンの物語とが、複雑に織り合わされている(注2)。そこでは、「わたし」「あなた」の物語が次第に時間を遡っていきつつ、チカップ（チカ）とジュリアンの物語が時系列に沿って先へと展開するだけでなく、その双方の展開の中にさらに細かい時間の行きつ戻りつがある(注3)。そして「わたし」「あなた」の物語には、2 編のアイヌの神謡と 2 編の歌謡（座り歌(upopo) と鯨取りの歌）が挿入される。チカップ（チカ）とジュリアンの物語では、一貫して 1 編のアイヌの子守歌が底流にあり、またチカップ（チカ）の幼い頃の身の上話は、限られた情報に基づきつつジュリアンが口承史として半ば創作したものである。そこには、記憶の問題が、特に何層にも重なった不完全な記憶の問題が現れている。なお、ここでの記憶の不完全性とは、決して否定的な意味で用いているのではなく、記憶と伝承の現代的なあり方を明らかにするものだと考える。

また、この物語は日本社会の周縁部から東南アジアまでの地理的広がりをもち、登場人物らの話の中では 17 世紀のラテンアメリカやヨーロッパまでが言及される。その中で、現代と 17 世紀の二つの時代における植民地主義が描き出される。現代においては、日本社会におけるアイヌだけでなくウィルタをも含めた少数民族が置かれた苦境が、部分的にはシングル・マザーで息子を亡くした「わたし」「あなた」が陥る苦境と響き合い、亡くなった自身の息子の記憶が、地震と原発事故とを通じて亡くなった子どもたちへの想いへと開かれていく。17 世紀においては、ヨーロッパ主導の初期段階のグローバル化の下での、各地域の人々の苦しみが東南アジアと日本とラテンアメリカと

をつないでいる。

本稿は、このテクストをアイヌ口承文学及び口承史（オーラルヒストリー）の側から読み、口承の物語と歴史とが具体的にどのような役割を果たしているのかを明らかにする。それによって、口承文学や海を一方的にロマン化する読みを退け、記憶と伝承と想起とがどのように複雑に絡み合いながらこのテクストを構成しているか、そしてそれが二つの時代における植民地主義について何を明らかにするかを明らかにする[注4]。以下の論考は『ジャッカ・ドフニ　海の記憶の物語』の構成をなぞる形で展開する。すなわち、2．が「二〇一一年　オホーツク海」、3．が「一章　一六二〇年前後　日本海～南シナ海」、4．が「一九八五年　オホーツク海」、5．が「二章　南シナ海」、6．が「三章　ジャワ海」、7．が「一九六七年　オホーツク海」に対応する。これは、それぞれのまとまりの中での口承文学と口承史との関係を具体的に検討する作業とその成果を明示するためである。以下、文献名を断らないページ数だけの表記は、このテクスト（単行本版）における位置を示すために用いる。

2　「わたし」から「あなた」へ、震災とアイヌ口承文学

「二〇一一年　オホーツク海」では、「わたし」がその時点で北海道を訪問している記録が、小さくして死んだ息子とのかつての北海道旅行の想起と交錯しつつ、さらには冒頭直後より引用される一編の神謡と織り合わされながら展開する[注5]。この山津波と沖津波の襲来を予言する老女の物語は、久保寺逸彦（1977）『アイヌ叙事詩　神謡と聖伝の研究』（以下『神謡・聖伝』と略する）に該当する神謡が収められており、神謡35「蝉を教え戒める神謡」（伝承者二谷国松、沙流）がそれである。なお、神謡34「蝉の自叙」（伝承者岩山ヨネ、千歳）及び聖伝13「オキクルミの神の自叙」（伝承者二谷国松、沙流）の二編が、この類話として収められている[注6]。

この神謡の引用には、幾つか興味深い点が見て取れる。一つには、神謡の内と外で、北海道を訪れている「わたし」とエコツアーのガイドのアイヌの青年との間のやり取りに、微妙な違いがあるのだ。日本語でのやり取りを読む限りでは、この青年は、オホーツク海岸では地震も少なく、放射能も関係なく、台風も来ないので、むしろ流氷がなくなるかどうかが観光客の数には

影響するという、3.11（東日本大震災）を受けた当面の「わたし」の心配とは無縁の呑気さを表している。しかし、その一方で、その青年が「わたし」に伝えた神謡が、山津波と沖津波の襲来を予言する伝承であり、その予言は3.11と呼応するだけでなく、その翌日から台風（の転じた温帯低気圧）が「わたし」の向かう先に到達することへとつながっていく。台風とは山津波と沖津波の合体したようなものとも考えられ、すなわち「わたし」に神謡を伝えた青年は、アイヌ語を通じては予言者の役割を果たしていたのでもあり、したがって鋭く的確な現実を示してくれるのは神謡の中身の方なのではないかと、われわれ読者に思わせる。このように、二人の間での日本語でのやり取りとアイヌ語の神謡の伝承との間に、奇妙なねじれと内容の落差が存在しており、読者は神謡とそれが伝承されていく様子に目を向けることを、冒頭から既に強く促される。

また、ここでの神謡が誰から誰へと伝承されるのか、という点も重要である。『神謡・聖伝』に記録された神謡は、当時の流暢なアイヌ語を話すアイヌの伝承者から和人の研究者へと、アイヌ語で伝えられ、記録され、原文対訳されている。それに引き換え、『ジャッカ・ドフニ』におけるこの神謡は、ほとんど棒読みをする、すなわちこの神謡を丸暗記しているアイヌの青年が、アイヌ語を解さない「わたし」へと、日本語に直しながら教えたものである。青年自身の以下の言葉にもあるように、青年とその母のアイヌ語の記憶は不完全なものである。

> アイヌ語は僕の母ですら断片的にしかわからないという始末だから、簡単なことではないです。(p. 13)

アイヌ語を聞こうとすれば教えてもらえるのではなく、誰もが十分に伝承することができなくなっている状況の下で、この青年は「それまでほとんど知らないままでいたカムイ・ユカラをも取り戻そうと」(p.13) し、自ら選んで繋がり直そうとするのである。並行する物語におけるチカップ（チカ）も、もちろん母親は流暢なアイヌ語話者であったはずではあるが、幼い頃に死に別れたために、母親に――あるいはそもそも誰かに――自分の来歴を尋ねると

いう選択肢を最初から奪われている。その意味で、冒頭のこの箇所で既に一見全く関係ないように見える「わたし」「あなた」の物語とジュリアンとチカップ（チカ）の物語とが、接点をもつ。

青年と「わたし」の間においても、エコツアーのガイドと観光客という、それ以上の深みへと踏み込みにくい関係の中で、不完全な形で神謡が伝承されている。「わたし」は和人として、あくまで外部からアイヌの口承文学に関心をもち、知ろうとしている。それは伝承としてそれぞれが分かち持つ記憶としての不完全さにまみれており、そのような不完全な記憶をもつ者たちの間で、アイヌ語も神謡も伝えられていく。しかし同時に、これは研究者とインフォーマントという関係を伴わずに伝承へと接近していくという意味で、倫理と節度に満ちた関係であるともいえるであろう。このような不完全な伝承のあり方に、このテクストの随所でわれわれ読者は出会い、考えさせられることになる。

ここでの蝉の神謡には、幾つかの特徴的な点がある。通常、神謡は何らかのカムイが自ら語るという形式をとるが、この神謡では、その語っているカムイが誰なのかが明示されていない(注7)。同様に『ジャッカ・ドフニ』全体においても、語り手が誰なのかがはっきりしない。後にまた詳細に検討するが、この箇所のすぐ後では、「わたし」という呼称が「あなた」へと転換することで、語り手が姿を隠し始めるのだと考えられ、またチカップ（チカ）とジュリアンの物語においては、そもそも語り手がどこにいるのかがはっきりしない。ここでは、語り手が姿を隠していくことで複数の物語が協奏し、静かに沸き立っていくような祝祭が、準備されているのではないだろうか。

この神謡では、その明示されていないカムイが、季節に先駆けて鳴く蝉に対して、お前は津波を予言した老婆で、一人避難せず海を漂い、人間のむら（アイヌ・コタン）に名残を惜しんで泣き続けているために、カムイたちが憐れんで夏にだけ人間の世界に回帰する蝉に姿を変えたのだから、今はカムイのむら（カムイ・コタン）へ戻れ、と諭す内容である。ここで、山津波と沖津波を予言したのは、神謡の原文を参照するならばiwan aynu ikir eposo rupnemat（人の六代を生き通した老女）である。本来アイヌ語の「6」という数字は「多くの」を含意し、文字通りに取るべきではないことをも考慮しつつ、これは遠

く時と場所を隔てた 1620 年と 2011 年をともに包摂しうる数字である。すなわち、津波に遭い、海の合間を漂流するこの老婆は、長い時間と時代を経つつ何度も繰り返し回帰するのであり、この老婆がアイヌの母親から生まれながら数奇な運命をたどり東南アジアへと海を渡る 17 世紀のチカップ(チカ)と、現代において 3.11 や息子の死という幾多の困難に遭いながら北海道へと回帰し続ける「わたし」とをつなぐ。

また、後にチカップ（チカ）は、子どもの一人（息子）にヤキ（蝉）という名を付け、もう一人の子（娘）のレラ（風）とともに、オランダの探索船に秘密裏に乗船させ、バタビアから北海道へと向かわせることを、ジュリアンへ宛てた二通目の手紙に記している（pp.387-397）。すなわち、チカップ（チカ）自身は自らの故郷へと戻ることはないが、蝉＝息子に姿を変えて、蝉＝息子に託して、アイヌのくにへと回帰する。すなわち、冒頭のこの神謡は、後のチカップ（チカ）の物語をも先取りして示しているのである。

また、この神謡で働いている論理は＜相手の正体を明かす＞ことである。すなわち、相手の素性を見破るということが、様々な経緯で姿を変えて彷徨っている者に対し、その本来の場所に戻るように促すということである[注8]。相手の素性を見抜く力は、自身の巫力の強さである。このような論理は、様々なアイヌの物語で働いているのを見ることができるが、例えば知里幸恵の『アイヌ神謡集』において、小さなオオカミのカムイ（pon horkew kamuy）の神謡として収められているものも、その型を持っている（知里 1978 [1923]）。この小さなオオカミのカムイは、出会った小さな壮年の男（pon rupnekur）から互いの素性の解き明かし合い（usinritpita）を持ち掛けられる。小さな壮年の男は、役に立たなかった炉縁が魚に姿を変えたもので、素性が分からなくなって人間に化けてうろついているのだと、小さなオオカミのカムイによって見破られる。このことにより、小さな壮年の男は海に帰っていく。

このように考えると、「二〇一一年　オホーツク海」の早い段階で「わたし」という呼称が「あなた」へと移行することに（p.13）、新たな光を当てられるであろう。「二〇一一年　オホーツク海」のその時その場にいた「わたし」は、2 年後すなわち 2013 年の「わたし」へと移行し、その時その場にいた「あなた」と対話の関係に入る。

> 近づきたくなかった記憶の大波のなかにたたずむわたしは、なにを見届けたというのだろう。あなたは、いったい、なにを見たの？　二年後のわたしは、そう問いかけずにはいられない。(p. 13)

ここで問いかけを通じた想起のダイナミズムが発動し、この「あなた」は、同じ「二〇一一年　オホーツク海」の中で 26 年前の 1985 年の記憶へと、そして後に続く「一九八五年　オホーツク海」及び「一九六七年　オホーツク海」へと時を遡り始める。それは、子どもと過ごした時期の記憶へと、子どもを亡くした記憶へと何度も立ち返るということでもあれば、既に距離のある過去の自分自身と相対しつつ想起するということでもあるのだが、それは自分の素性を明らかにすることで、素性を見失って彷徨っている自分をその隘路から解き放とうとする試みでもあるだろう。その意味で、「わたし」「あなた」の物語と、ここで引用される神謡とは、近く呼応するようにして、並行的に展開していると考えることができるのだ。

ただし、「わたし」「あなた」と蝉は安易に同一化できるわけではなく、ひいては「わたし」「あなた」とチカップ（チカ）も安易に同一化できるわけではない。

> 九月のシレトコ、そしてアバシリで、あなたはセミの鳴き声を聞かなかった。セミはすでに、神々の村に戻っていたようだ。(p. 39)

チカップ（チカ）が何度も耳にしている蝉の声を「あなた」はついに聞くことがない。六代を生きた老女がつなぐ時間の幅の中で、蝉も、「わたし」「あなた」も、そしてチカップ（チカ）とその子どもも、何度も回帰する。しかし、お互いに実際に顔を合わせることはなく、互いの繋がりは具体的な繋がりではない。この物語の底流においては神謡が、そして多様なアイヌの歌と物語が主体となって、回帰するそれぞれの者を緩やかに繋げていくのであり、人々は口頭の伝承に深く浸透されて生きている。

すなわち、「あなた」は、このテクストの書き手自身の記憶の問題として現れつつも、それは同時に読者へ向かっての呼びかけであり、読者がテクスト

へと参加することへの招待でもあると考えられる。「あなた」という呼びかけを通じて、書き手は自身に対しては他者として距離を取りつつ、本来は圧倒的な距離で作中世界から隔てられているはずの読者を近くへと招き入れようとする。それは、アイヌの神謡に、そして様々な口頭伝承に深く浸透されることへ向かっての招き入れなのである。

3　母からの伝承の想起とジュリアンが創るチカップ（チカ）のライフヒストリー

「一章　一六二〇年前後　日本海～南シナ海」では、一旦身を寄せた「ナガサキの海辺にある小さな村」(p.144) からヒラドを経由してアマカウ（マカオ）に向かうジュリアンとチカップ（チカ）の旅程と並行するように、チカップ（チカ）の生い立ち、ジュリアンとの出会い、そしてナガサキの海辺にある小さな村への旅程が口承史（オーラルヒストリー）として語られていく。そして、その過程でチカップ（チカ）は、ゆっくりと時間をかけて、母の言葉と歌とを思い出していくことになる。この過程で何度もチカップ（チカ）が――最初は不完全な形で少しずつ――口に出す、母が歌っていた子守歌は、知里真志保による『アイヌ文学』に、その原文と知里真志保による説明を見ることができる（知里 2012［1955］）(注9)。

mokor	眠りの
sinta	お舟が
ranran	降りたぞ降りたぞ
hocip	それこげ
hocip	それこげ

（同、p. 96、アイヌ語表記は筆者が変更した）

このシンタについてジュリアンは、「モコロ・シンタに赤んぼのおまえ［チカップ（チカ）］は乗っておったんじゃねえか。三歳になっておまえはモコロ・シンタから、シサム［和人］の船に乗り換えただけや」（p. 91、［］内は筆者が補った）と述べており、この連続性の認識は『アイヌ文学』における知里

の認識を踏まえている。同書で知里はこの原文対訳の前後において、「アイヌはその揺りかごを舟と考えており、それを揺り動かすことは赤ん坊に舟を漕がせることだと考えている」、及び「子守歌にはよくホーチプ（hochip）というはやしが入るが、それは『ホー、チポ（hoo chipo「それ、こげ」）』の訛だった」と述べている（前掲書、p. 96）。この hocip という囃し言葉に対する知里の解釈がこれで良いかは難しいところで[注10]、萱野茂は hocip をシンタの別称であるとしており、宣教師ジョン・バチェラーも子を揺することだとしているが[注11]、ここを知里真志保の解釈に乗ることで、舟に乗り続けるチカップ(チカ)の人生と、それ以前のモコロ・シンタで揺られていた赤子時代とが連続する。そのような、か細い繋がりとして、チカップ（チカ）とほとんど思い出せないその母との関係はある。

ただし、ここでの知里の解釈はともかく、シンタがアイヌの口承文学の中で乗り物として活用されることは確実であり、例えば雷神（kannna kamuy）の神謡ではカムイがシンタによって移動することになっている。しかし、だとするならば、シンタは空中を移動するものなのである。平取地域の川上まつ子氏の伝承では、上方の天（sinis kanto）で魂を作るカムイ（ramat kar kamuy）が上座と下座それぞれ 60 のシンタを吊るして揺することで、それらの赤ちゃんの泣く声が地上に降ってきて、それが眠りとなるのだとされている[注12]。ならば、シンタは、チカップ（チカ）が自身の名のとおり鳥になることを可能にし[注13]、また地上と天とをつなぐものであることになろう。

後にマカオのニホン人集落に退去命令が出された際に、チカップ（チカ）は、「おらは鳥なんじゃ。どこにでん、飛んでいける鳥なんじゃよ」（「二章　南シナ海」、p. 336）と発言し、マカオを離れることを選択する。また、チカップ（チカ）は自らの母（ハポ）と聖母マリア(「マリヤしゃま」）を重ね合わせているが、その中でチカップ（チカ）は「チカのハポとマリヤしゃまがいっしょに、あわれみたまえと言っとるような気がする。（中略）モコロ・シンタがみんなを待っとるのに、だれもそれに気がつかん、と」（p. 140）と述べ、それに対しジュリアンは、「パライソからモコロ・シンタが降りてきて、わしら人間を救ってくれるっちゅうんやな。じゃっけん、せっかくのモコロ・シンタに気がつきもせんで、ひとがひとを殺し続け取る」（同頁）と反応している。ここでは、モ

コロ・シンタが地上の世界と天界をつなぐ乗り物として受け止められている。このような、鳥としての、そして天と地をつなぐモコロ･シンタの位置づけは、続く「一九八五年　オホーツク海」での神謡にもとづく鳥と、そして死んだ後にもそこに何度も回帰し続けるところの母（「わたし」「あなた」）と息子（「ダア」）との関係と呼応している。

チカップ（チカ）が体現する母からの伝承のあり方は、か細い母とのつながりとは対照的に、ゆったりとしてしなやかで、したがって力強い。何年もかけてチカップ（チカ）は子守歌の意味を理解していくが、その歌を口にするとき､チカップ（チカ）は「もうひとつのやわらかな声が､体にひびいていて、それはおそらく、ハポの歌声だったんだろう」（p.42）と感じ、その想起の過程では自らの身体が主体とも媒体ともなって母親の声を刻み、響かせていく。後のチカップ（チカ）がジュリアンに宛てた手紙の中にも見られるように（「声がでるようになってからのチカップはあたまのはたらきがよくなり、あたらしいかんきょうに、それなりになじめるようになったんですから。声をうしなっとるあいだ、チカップはおさなごにもどり、ハポがゆらしてくれるモコロ・シンタに身をゆだね、しずかにねむりつづけとった気がします」（p. 364））、思考が言葉よりも先にあるのではなく、歌を通じて母親の声が自らの身体に響いているときだけチカップ（チカ）の想起と思考のメカニズムは発動するのだ。これは､緩やかではあるが強靭な母親との繋がりであり､チカップ（チカ）はその後も引き続き歌やアイヌ語の単語を思い出し続けていく。

チカップ（チカ）は自らの来歴についても、ジュリアンが創りあげた物語を自分の物語として引き受ける。もちろん、ジュリアンが苦労して創ったこのライフヒストリーを、完全なでっち上げと言うことはできない。パードレの一行は、当初チカップ（チカ）が引き取られていた軽業の親方と、マツマエからツガル、タカオカへと向かう道中を共に進んでおり、その際に親方から生い立ちについて何がしかのことを聞いている可能性は高い。軽業の親方は、母親がチカップ（チカ）を生んだ旅籠の主人から、物事の経緯をある程度は聞いているであろう。そう考えると、ジュリアンはある程度の情報は伝えられたうえで――ライフヒストリーの作成と検討に加わっているもう一人の青年も軽業の親方を実際に見ている――、チカップ（チカ）を傷つけないように様々

な改変を施したうえで、ライフヒストリーを組み立てていることになる。しかし、チカップ（チカ）自身が、この人生の物語をジュリアンが作ってくれたものとして認識しており、他者が作り出した物語を自分を支えるものとして引き受けることで、その者との掛け替えのない出会いを感じ取っている。

ただし、同時に指摘すべきは、この章のチカップ（チカ）のライフヒストリーは、それ自体を誰が語っているのかは必ずしも明らかではなく、ジュリアンとチカップ（チカ）と信者の青年はそれぞれにコメントしていくが、本体部分の語りからは彼らそれぞれの姿は見えなくなっていく。何度も語り直されていくうちに、そこから一旦語り手の姿が消え、誰が語ったのかが重要ではなくなり、口承史だけがそこに残り、人を支え、かつ繋げるものとなっていくかのようである。

4　植民地主義と家父長制と受苦者の連帯

「1985 年　オホーツク海」は、同年の息子のダアを連れてのメマンベツとアバシリへの旅行が想起されつつ、部分的に時間は 2011 年へも戻り（pp. 210-212）、また息子ダアが死んだ直後のことも語られるという複雑な時間上の構成をもつ。

ここでは、冒頭から神謡が引用される。これは『神謡・聖伝』においては「神謡 92」に相当し、久保寺逸彦が平目カレピア（沙流地方、荷菜村）から記録した神謡であるが、ここでの作中世界では、「あなた」が「大手の出版社で営業の仕事をしている知り合い」からメマンベツの「別荘」を借りる約束と前後して教えてもらったことになっている（p. 202）。

「1985 年　オホーツク海」に至り、「あなた」とチカップ（チカ）は、対照的に向かい合っていることが明らかになる。「あなた」は、より北方へ、大陸へと関心が向かい、よそ者として記憶を不十分にしか共有できない。チカップ（チカ）は、より南方に、海へと関心が向かい、記憶を不十分にしかもたない中で当事者として生きている。

神謡で始まり、同じ神謡の結末部分で閉じられるという意味で、神謡は「あなた」の物語とさらに緊密な相互浸透を実現している。この神謡 92「人間の娘の自叙」では、妹を連れて和人との交易に出かけた兄二人が、鳥となって

現れた死んだ他のアイヌの魂により、悪い和人の通辞がアイヌを毒殺しているとの警告を受けたにもかかわらず、結局交易に行き、毒の入った酒により兄二人が殺されてしまい、残された妹が嘆き悲しむ。佐々木（2013）は、これを場所請負制の下でアイヌ人を和人の下に隷属させた時代を反映しているとしており、その隷属の最先端にいたのが蝦夷通辞（和人のアイヌ語通訳である）とする。これは坂田（2011）が検討するような和人とアイヌ人とのより対等な関係を扱った他の交易に関する散文説話と対照を成している[注14]。後者の散文説話が、カムイとの良好な関係にもとづいた、アイヌのより主体的かつ対等な和人との関係への志向が物語として現れているとするならば、ここでの神謡92では、和人からの暴力は理不尽であり、主人公たちが不可避にかつ唐突に殺されていく。既に殺されて鳥となったアイヌの死んだ魂からの警告にもかかわらず、兄二人は結局交易に赴き、そこでなすすべもなく殺される。この植民地主義の圧政の下で理由もなく繰り返し起こる殺人が、唐突に訪れた「あなた」の息子の死とつながる。前者が何度も繰り返されることで口頭伝承と化していくとするならば、「あなた」はその後の人生を通じて何度も息子の死に立ち返っていくことになる。ここに口承文学と現代小説との高度な通底のさせ方を見て取ることができるだろう。

この神謡と「あなた」の物語との関係は、さらなる複雑さをもつ。この神謡では、死んだ者の魂が空を飛ぶ鳥となって残された者を訪れるが、「でもたまには、空から落ちるハクチョウだっているにちがいない」（p. 204）とし、そして同年の日航機墜落事故との連想から（pp. 204-205）、9階に住んでいたマンションのベランダからのダアの転落死とのつながりが形成されていく。神謡では、叙述者である妹が悪い和人の通辞（通訳）に兄二人を殺されている。この小説の題名でもある「ジャッカ・ドフニ」（「大切な物を収める家」）というウィルタ文化資料館の館長でもあり、サハリンの少数民族ウィルタの出身で第二次世界大戦で日本政府に召集されたゲンダーヌさんは、和人に同胞たちを殺されている。「あなた」は自分の息子を失っている。神謡と単純に重ね合わせるならば、死んだ者つまり息子の魂が空を飛ぶ鳥となって「あなた」を訪ねてくるはずである。しかし、ここでは「あなた」は、ダアも自らをも空を飛ぶ鳥と重ね合わせ、いつ堕ちるかもしれない鳥として位置づけている。

神謡の述べる物語と「あなた」と息子のダアの物語とは、屈折を通じてつなぎ合わされてもいるのだ。

しかし、このような屈折を通じた神謡とのつながりこそが、現代人の口承文学との繋がりを実現すると考えられえているのかもしれない。ここまで一貫して『神謡・聖伝』の久保寺逸彦による訳を踏襲していた神謡の訳が、ここでは末尾だけ変更されており、そこでは神謡の叙述者である「人間の女」と「あなた」が重ね合わされていることが見て取れる。まず、『神謡・聖伝』の「神謡 92」においては、結末部分は以下のようになっている。

kosampehawke	心を弱め
kosampetoranne	気力も失い、
kor_ nesi un	いつも
tapne kane	このようにして
yayerap=an ruwe ne na	悲しみにくれているのだ
sekor okay pe	と
nea menoko	その女が
yayeyukar	その身の上を物語った
hawe ne.	のである。

(p. 416、アイヌ語部分のみ現代的な表記に改めた)

しかし、『ジャッカ・ドフニ』においては以下のように変更されている。

ルカニンカ　フォー、ルカニンカ　心を弱め
ルカニンカ　フォー、ルカニンカ　気力も失い、
いつも、今も、わたしは悲しみにくれつづけているのです。

……このように人間の女が自分の身の上を物語った。(p. 226) (注15)

両者を比較すると、『ジャッカ・ドフニ』における「今も」「わたしは」「悲しみにくれつづけている」「人間の女」「自分の身の上」に訳の改変がある。

この改変からは、神謡を自分へと引きつけ、自分も神謡の語り手として参加しようとする動きを見て取ることができるであろう。すなわち、神謡と「あなた」の物語とが、より緊密に相互浸透しているのであり、そしてその延長線上で、この二つの物語のゲンダーヌさんの物語との接続も実現していよう。「あなた」は、底流としての神謡へアクセスすることを通じて、和人とアイヌの関係及び和人とウィルタの関係の複数の苦しみと悲しみの物語へとつながっていく。

「あなた」は、「子供を失ったかわいそうな母親」(p. 216) が向けられる視線——それはそのような母親を弱い立場に置き続けて監視する家父長制を前提とした視線でもある——から、ゲンダーヌさんが自らの活動において日本社会や同胞たちから受けた反発と非難へと想像力を広げていき、またダアのことを今でもよく覚えているという青年と出会うことでダアの遺品を少しずつ整理することに着手する。そこで実現しているのは、外への広がりと受苦者の連帯である。短編の「ジャッカ・ドフニ」(1988) では、物語の最後まで息子の記憶が語り手自身の中に閉じこもっていたことを想い起せば、長編『ジャッカ・ドフニ』においては、息子の死が、口承文学と受苦者の横の連なりと記憶の分有の確認とを通じて、少しずつ複数の連なりの中へと開かれていく様相を見て取ることができるであろう。

5　植民地制度の中での人生の分岐と文字による記述

チカップ（チカ）のマカウでの暮らしの始まりから終わりまでが収められた「二章　南シナ海」においては、文字で書かれたものがチカップ (チカ) の口承の世界のレパートリーとして取り込まれるようになる。パードレ・アンジェリスが書き留めたえぞ地の記録にあったアイヌ語の単語 (とされるもの) を、チカップ (チカ) はジュリアンから教わるが、これはおそらくポルトガル語の干渉を強く受けて解釈された単語である。例えば、hapo は、元々アイヌ語でも habo に近い音で発音されることがあり、またポルトガル語には「ハ」の音がないためにファイボウとなったのであろう。また、リップとあるのはレㇷ゚であり、シェキはレキである。これは、植民地主義の下での言語記録の一つの姿を如実に示しており、拠点となる地の話者人口の多い言語以外は、植民者自身の母語の干渉が入った断片的な記録しか残されない。しかし、チカップ (チ

カ）は、それを自分が知っているパードレ・カルワーリュが人に質問し、書き留めている場面を想像しながら、そして神父の死の場面を想像しながら、それをも自分のレパートリーに加えていく（pp. 322-323）。それは本来の自らのものであるはずの言語について、不十分な記録を自らの不十分な記憶へと取り込んでいくという難しさであるが、自らの言語についての様々な響きをも自らのものにしようとする柔軟さでもある。

マカウでチカップ（チカ）は、ナガサキやヒラドで思い出しかけていた母の呪文と歌を、ここに至り完全な形で思い出す。ここで着目されるのは、知里真志保の『アイヌ文学』においては、ここで思い出される二編が、ともに水難に関係すると位置づけられている点である。ウサギが跳ねる呪文は以下のとおりである。

ota ka ta	オータ　カタ	浜辺　で
isepo	イセポ	うさちゃん
pon terke	ポン　テルケ	ぴょんと　とぶ
pon terke	ポン　テルケ	ぴょんと　とぶ

（『知里真志保の「アイヌ文学」』、pp. 8-9）

これについて知里は、「一般にアイヌは、海上に白波が立つのをイセポ・テルケ（isepo terke　兎が・跳ぶ）と云い、沖では兎の名を口にしない。それを云えば波が出て来て海が荒れる、と信じているからである」（p. 9）と説明している。また、もう一つの坐り歌／踊り歌（ウポポ）は以下のとおりである。

huaoou atuy so	フアオーウ　アトゥイ　ソ	沖の方の
huaoou ka ta	フアオーウ　カ　タ	海上で
huaoou epinne	フアーオーウ　エピンネ	雄の
huaoou sirpok	フアオーウ　シリポク	小鳥が
huaoou tepakan tepakan	フアオーウ　テパカン　テパカン	危難に会って助けを求めている
huaoou ematne	フアオーウ　エマッネ	雌の

huaoou sirpok	フアオーウ　シリポク	小鳥が
huaoou san ota ka ta	フアオーウ　サノタ　カ　タ	浜の砂原の上で
huaoou ecisrimimse	フアオーウ　エチシリミムセ	泣き叫んでいる

（『知里真志保の「アイヌ文学」』、pp. 83-84）

知里はこれを「水難のウポポ」として位置づけている（同、p.82）。実際には tepakan tepakan の語義が不明であり、確実にそうかどうか判断に苦しむところではあるが、『ジャッカ・ドフニ』でもこの解釈が踏襲されている(注16)。この解釈を踏襲するならば、この水難のウポポが、カトリックの制度に入っていき、そこで溺れそうになるジュリアンと、その外側からそれを懸念するチカップ（チカ）の物語を語り始めるかのようである。また、「二〇一一年　オホーツク海」における山津波と沖津波を扱った神謡と向き合う関係にもある。

一方で、チカップ（チカ）が思い出した呪文は、アイヌでない女性たちにも広まっていく。水を汲む際に唱える呪文は以下のとおりである。

wakka rak! rak!	ワッカ　ラク　ラク	水　澄め　澄め

（『知里真志保の「アイヌ文学」』、p. 11）

これは、井戸端の洗濯に従事する女たちにも広まり（『ジャッカ・ドフニ』、p. 231）、チカップ（チカ）がいなくなった井戸端においても歌われ続けている（同、p. 354）。

このようにして、チカップ（チカ）は、母から伝承された口頭伝承を完全に思い出し、その口頭伝承がアイヌ以外の人々にも広まりつつも、パードレの記憶を通して書き言葉の制度の世界とも関わりを持つようになる。そこでは不完全な手探りの記憶でありながら、チカップ（チカ）の口頭伝承の世界は複雑さを増し、躍動を始める。そこでは、同時にセミの声が何度も響いている（『ジャッカ・ドフニ』、p. 231、p. 262、p. 289 など）。このセミの声は、「2011 年　オホーツク海」と「二章　南シナ海」をつなぎつつ、「三章　ジャワ海」でチカップ（チカ）が息子をヤキ（セミ）と名付け、子どもたちをアイヌの地に

送り返そうとする、大きなつながりを構成している。

書き言葉と口承の世界との断絶と相互の関わり合いなどは、植民地主義と密接に関わり合っているものでもある。植民地主義の制度化された場においては、純潔さが重視され、異端や混淆は周到に排除される[(注17)]。そこには、ジェンダーに基づく階層秩序があり、女であるチカップ（チカ）はセミナリオで勉強することが許されていない。同時に、信仰の内容自体が厳密に決められている中で、チカップ（チカ）のハポとマリヤ様を重ねる信仰は、それはそれで一つの真摯な信仰であることが十分にテクスト内で示されているが、カトリック教会の制度内で到底受け入れられるものではない。制度の中で生きることを決意したジュリアンと、制度の外で生きるチカップ（チカ）の軌跡は、離れていく。

しかしこれは、制度の中心にいるジュリアンが悪で、制度の周縁にいるチカップ（チカ）が善だという図式でもない。決して主流ではない日本出身のパードレとなろうとするジュリアンがセミナリオの中で直面している困難が直接に記されているのではないが、原神父（パードレ・カンポ）の死に際してのミサで苦心して練り上げた独自性を持った説教が、後に処罰（謹慎）の対象となることからも、ジュリアンはジュリアンで困難な闘いの渦中にあることが窺い知れる。

そもそも、日本で殉教の危険を背負って布教に当たるパードレたちは、マカウそしてローマにおける機構の中でそれほど主流の位置にいるのではないらしいことも、我々は知ることとなる。ラテンアメリカにおけるカトリック教会による苛烈な布教活動及びそこで先住民――インドとの勘違いから「インディオ（インド人）」と呼称された――を人間であるとして守ろうとした神父――これはバルトロメ・デ・ラス・カサスのことを指しているであろう――の歴史が展開する一方で、東南アジアを中心とする覇権争いの周縁部に日本が位置付けられ、すなわち、ヨーロッパから見た「西インド」（アメリカ大陸）と「東インド」を世界同時性の中で、日本とアメリカ大陸とをつなぐ図式が提示されている。その中で、日本は周縁に位置しつつも、当時から既に植民者・抑圧者として位置づけられており、それはガスパルの発言の中でヨーロッパ植民地主義の下で抑圧されたすべての人々が「土人」と括られながらも、日

本人が「土人」と位置付けられない点にも見て取れる（pp. 342-344）。

マカウから日本人が追放されることになり、残留するにはカトリック教会の制度に完全に入っていくことが要請される中で、チカップ（チカ）はジュリアンから離れ、マカウを離れることを決意する。

6　手紙とその積極的な代筆者

「三章　ジャワ海」において、最終的にオランダ領のバタビア（現在のジャカルタ）に移ったチカップ（チカ）は、対立して戦闘を繰り返していたポルトガルとオランダ、カトリックとプロテスタントの境界を越えて生き続けていく。この章は、チカップ（チカ）が異なる時代にジュリアンに宛てた手紙から構成されており（1 通目 1639 年、2 通目 1643 年、3 通目 1673 年）、「代筆による三通の文の物語」という表題が付けられてもいる。この三通の手紙の 1 通目と 3 通目は、シマバラの乱（1637-38 年、1 通目の手紙で言及）とサクサイン戦争（1669 年）を受けて書かれている。2 通目は、彼女の最初の二人の子どものレラ（「風」）とヤキ（「セミ」）を北方の探索船に乗せてえぞ地へ戻そうとする、チカップ（チカ）の企ての成功について述べられている。

シマバラの乱について語るのはチカップ（チカ）であり、チカップ（チカ）は、シマバラの乱の反乱軍の頭がジュリアンではないかという思いに取りつかれるが、「かしらは、むかし、パードレ・ド・カンポしゃまとごいっしょにローマへいき、そのご、きりしたんをすてたひとのむすこだった」（p. 366）という彼女自身の説明を読む限りはジュリアンではないとも読めるような、情報と確信のあいまいさの中でチカップ（チカ）はジュリアンに手紙を書くことを決める。この手紙は、チカップ（チカ）が生きている人物（カタリナ）から実際に受け取った手紙にヒントを得たと言っているが（p. 362）、同時にジュリアンが死んでいて、天国でそれを聞く（読む）ことを想定した語り方（書き方）にもなっている。

1 通目の手紙の冒頭から、その手紙が代筆されたものであることが示されている。

ひらがなをほとんど忘れてしもうたので、こんげんしてチカップのことば

をほかのひとに書きしるしてもらうけんど、それでかんべんしてくんしゃい（p. 361）

この三通の手紙は、2 通目と 3 通目については、チカップ（チカ）の子どもたちの出産に産婆として立ち会った娘が代筆しており、その娘はチカップ（チカ）の事情をよく知り、幾つかのチカップ（チカ）の企てに協力してきた、近しい位置にいるとされている。

3 通目の、おそらくチカップ（チカ）の死が迫っている中で書かれた手紙では、初めて代筆者がテクストに書き手として登場する。この代筆者は積極的な代筆者で、チカップ（チカ）の言葉を書き留めつつも、チカップ（チカ）ならばこう言ったであろうという内容を積極的に書き加えていく。その文体は、必ずしもチカップ（チカ）の語りの文体と合っていない。この積極的に代筆された手紙が、ジュリアンがチカップ（チカ）の生い立ちの物語を創り上げたことと彼女の人生の始まりと終わりで向き合う関係にあるが、彼女の人生についての口承の歴史は、それをめぐってコメントをし合うような無人称的な語りになっていたのに対し、この手紙では代筆者による書き加えが個別性をもち明瞭に現れる。また、3 通目の手紙では、サクサイン戦争と関連してアイヌを和人が毒殺することに言及されることで、「一九八五年　オホーツク海」における人間の女が自叙する（兄二人を和人に毒殺される）神謡とのつながりが出てくる。つまり、代筆者がテクストに積極的に介入することで、チカップ（チカ）の物語と「あなた」の物語とを結ぶつながりが生まれてくるのだ。

この段階に至っても、単語のレベルで、チカップ（チカ）は母のアイヌ語を思い出し続けている。出産の際に母の声が教えてくれる形で、後に生き残る子どもの名前を彼女は付けていく。また同時に、手紙という書かれた媒体を利用するようになっただけではない。チカップ（チカ）の言語能力は、以前よりも書かれた言葉に大きく依存するようになっている。バタビアに移ったチカップ（チカ）は、下紐に結びつけておいた、ジュリアンが伝えたアイヌ語を自ら筆記した紙を取り上げられてしまい、それが原因となってしばらくの間は言葉を失った状態になる。また、ジュリアンへ言葉を伝えようとする際に、祈りではなく（「二章　南シナ海」でチカップ（チカ）はパードレ・カルワーリ

ュに祈りを通じて語りかけている、pp. 281-282)、手紙を用いてそれを行い、そこで筆記者を積極的に利用しようとする。それは、筆記者による介入と新たな創作へと道を開くものでありつつ、作中世界と読者をつなぐ物語の伝達経路を想定するとすれば、筆記者による記録を通じておそらく作中世界から現代の我々へとチカップの物語を伝えられることが可能になった。

ここで代筆者が登場したことで、このテクストの語り手・書き手と伝承経路に幾つか光が当たることになる。特にチカップ（チカ）とジュリアンの物語は誰がどう語り伝えたのかが明らかではないが、以下のような経路が考えられる。

(1) ジュリアンがチカップ（チカ）の幼い頃の物語をつくる
(2) チカップ（チカ）が母からの伝承を徐々に思い出していく
↓
(3) (1) と (2) を合わせてチカップ（チカ）が自らの物語を先へと紡ぐ
↓
(4) 手紙の代筆者がチカップ（チカ）の物語を土台に自らの手で書き直した（つくり直した）
(4') えぞ地に渡ったレラとヤキが母の物語として語り継いだ
↓
(5) このテクストの書き手が (4) と (4') のいずれかの経路において、あるいは両方で伝承へとアクセスし、それを土台に編集し、書いた

興味深いのは、ほぼすべての伝承者が伝承を（少なくとも一部を）創りあげていく中で、チカップ（チカ）だけが徹底して受け身な伝承者として提示されている点である。彼女は伝承を創るというよりは、伝承によって自らが生かされ、それを広めていく。伝承が後へと伝えられていく中で、チカップ（チカ）自身が消えていくかのような 3 通目の手紙の末尾は、そのことを示している。そのように考えると、誰かがこの物語を伝えてきたことは確かであろうが、伝承者が消えていくことで後に人称をもたない口頭伝承だけが残っていき、それを伝承された者たちはそれぞれの方法で改変を加えながら、受け継

いでいく。

さらには、「わたし」「あなた」の物語とチカップ（チカ）とジュリアンの物語という、系統の違う二つの物語をつないでいるのは、人ではない。人と物語をつなぐのは、セミであり、鳥であり、水難（津波、台風、荒波）である。すなわち、深層においてこの物語を成り立たせているのは、鳥や虫であり自然であり、それと人間が関わるアイヌの口承文学であって、それが複数の物語を生み出し、お互いに接しない中でそれらを繋いでいく。

7　そして過去の時点から未来を向く――過去未来形の希望と祝祭――

「一九六七年　オホーツク海」では、若き日の「あなた」が北海道を訪れる。そこでは、一つの文句がリフレインのように何度も現れる。

> アイヌは人間。……わたしはシサム。ここはアイヌ・モシリ、人間の大地
> （p. 445）

「あなた」が手にしたアイヌ文化の入門書らしき本を基にしたこのリフレインは、和人(シサム）がこれをサケヘとして神謡をうたっているかのようである。このサケヘは、当初はアイヌとシサムの分断を強調する方向に、アイヌの文化へと入っていくことのできない自分を強く意識する方向に作用しているが、結末部分において「あなた」が海を見ることで、同じ言葉が他の人間（集団）と口承の歌謡への関心へと開かれていく。

> アイヌは人間、ここはアイヌ・モシリ、人間の大地、海はアトゥイ。でも、ウィルタのことばでは、これがどう変わるんだろう。ウィルタやニブヒの歌も聞いてみたい。（p. 458）

前者が句点で区切られていて、後者が読点で区切られているという差異も、ここでは分断の意識が尽きせぬ好奇心へと転換するにあたっての積極的な役割を果たしていよう。

ここで一つ補助線を導入する。スペイン語やポルトガル語には、過去未来形（または条件法）と呼ばれる動詞の活用の形があり、それは過去の時点を基準として、その時点のことやその先のことを推量するために使われるが、この同じ活用が非現実の想定に基づき、そこから推量をするためにも用いられる。その二つの機能に何か相通じるものがあるからこそ、それは同じ活用で示されるのであるとすれば、この物語でも非現実の想定と過去から未来を向いた推量が確かに通底している。この物語では、ゲンダーヌさんとダアが実際に会ったのかどうかは定かではなく、この「一九六七年　オホーツク海」においても、マシュウ湖を見に行く際に「あなた」が会ったとされるオートバイに乗った初老の男や徒歩の青年が、本当に会ったのかどうかも不明であるが、しかしそうなのだと想定されている。息子を失った過去へと回帰し続けていた「あなた」「わたし」は、そのように過去と非現実の想定が混ざり合う時点に戻ることで、そこから他民族／多民族についてもっと知りたいとする将来に向けた願望を語り、前を向くことに成功する。何度も 1985 年へと回帰するしかなかった「あなた」「わたし」は、その更に前の 1967 年まで遡ることで、前を向くことに成功するのだ。

ここで複数提示されているアイヌの歌謡の中で、中心の位置を占めるのが、クジラが上がったときの歌である（pp. 447-8、p. 457）。これは知里真志保の『アイヌ文学』において白老の歌として、原文対訳ではなく、日本語訳と折り返しフンポ・エーの組み合わせのみで記されている（知里 2012［1955］、p.73）。これは鯨肉を皆で分け合う祝祭であり、開かれて前を向いた「あなた」「わたし」の内には、驚くほど賑やかに歌声が響き、それが他の歌をも呼び込んでくる。終わりの静けさの中で、複数の歌と複数の歌声が互いを呼び込みながら、響き合い、広がっている。

8　おわりに

本稿では『ジャッカ・ドフニ』を、そこで言及される口承文学と口承史を含めた口承と文字による書き記しの相互作用に着目して読むことを試みた。そこから明らかになったのは、アイヌの口承文学としての神謡や歌や呪文がただの意匠として用いられるのではなく、テクストの基底を構成しており、

時間を遠く離れた「わたし」「あなた」の物語とチカップ（チカ）の物語を複雑に織り合わせている様相である。そこでは、身体に刻み込まれた遠い母の声を時間をかけて回復していく口頭の伝承者としてのチカップ（チカ）が、不完全に作られた口承史や文字の記録をも自らの伝承として取り込み、代筆者による文字の記録の自らへの介入を許す。より文字による書き記しの世界に近い「わたし」「あなた」は、アイヌの神謡の世界にアクセスすることで、息子の喪失の記憶が、和人によるアイヌやウィルタの抑圧の記憶、シングルマザーとして家父長制社会で受けた抑圧、地震と原発の事故で死んだ子どもたちの記憶へと開かれていく。

『ジャッカ・ドフニ　海の記憶の物語』は、記憶を過去に遡っていきながら、しかし同時に極めて現代的な問題を扱っている。研究者はアイヌ語を母語話者から十分に教わることが既にできない状況にあり、外部の人間がアイヌの暮らしがどのようなものかを知ることは容易ではない。当事者も、自分が常に話していたという記憶の下でアイヌ語を取り戻すのではなく、不完全な断片の記憶が伝承される中でアイヌ語を回復しなければならない。不十分な記憶と記録の中で、そして書記と口承の狭間で我々はどのようにアイヌ語を、先住民言語を生きていくのかという問いは、現代の課題そのものではないだろうか。これは我々が依然として植民地的状況にあり、植民地主義が強く持続した後の状況にある中で、それでもそれに抗って生きようとするする際に、不可欠の課題となるのではないか。

また、子どもを亡くした記憶に何度も立ち返らなければならない中で、短編「ジャッカ・ドフニ」で扱われたのはその喪失の哀しみだけであったが、長編『ジャッカ・ドフニ』では複数の苦しみや記憶へと想像を続けてつながっていき、最後は「それ以前」へと戻り、＜前を向いて＞終わる。その中で、物語の深層における主語は鳥やセミであって、人間ではない。物語を大きく広げ、開いていくことで、それを通じて見知らぬ人間が生かされ、時代を通じて繋がることへの信頼を、私たちはここから伝承されるのだ。

謝辞

この論文は、筆者がSFCで教員として開講している研究会（B）「アイヌ語とアイヌ語口承文学を学ぶ」で、2016年度秋学期にこのテクストを取り上げ、学部生たちと検討と議論を重ねたことが元になっている。教育の現場と連動した形で研究成果を発表できることは、一つの理想的な形であり、熱心に参加してくれた学生たちに感謝したい。特に、千葉佳織さんからは、このテクストにおける時間の複雑さについて指摘があったが、まだ十分に分析・考察ができていないことについて本文と注の幾つかの箇所で言及している。また、東京大学駒場キャンパスでの研究会で初期段階の研究を発表する機会を得て、金ヨンロン、小森陽一、逆井聡人をはじめとする各氏から有益なコメントを得て、幾つか議論の方向性に厚みを加えることができた。なお、この研究は、部分的に文部科学省科学研究費の助成を受けて行ったものである（基盤研究（C）、課題番号17K02741）。

注

(1)　文芸誌『すばる』で2015年1月から8月にかけ連載され（4月号休載）、2016年に集英社から単行本化された。また、「ジャッカ・ドフニ――夏の家」という題名の短編が文芸誌『群像』1987年5月号に発表されており、単行本『夢の記録』（文芸春秋、1988年）に収められている。この本文では双方に言及することになるが、両者は鍵括弧の種類によって区別することとする。本文からの引用は、ともに単行本版にもとづく。

(2)　「鳥」を意味するアイヌ語の単語cikapは、現代アイヌ語のカタカナ表記ではチカㇷﾟとなるが、ここでは原文の表記に従う。なお、以下の議論の展開で、彼女の名前を「チカップ」と一元的に表記したほうが読み易くなるだろうが、アイヌとしてのアイデンティティをベースにしつつも、不完全な記憶を分有しつつ他者によって自分の物語を紡がれるという性格を強調するため、読みにくさを覚悟の上でチカップ（チカ）と表記することとしたい。同様に、「わたし」と「あなた」はその使い分けが重要でありつつ、それが同一人物を指すことで互いに響き合っている側面が否定できないため、両者を重ねて「『わたし』『あなた』の物語」という呼称を用いることとしたい。

(3)　馬場（2016）は、「話者の時間は現在から過去へ、十七世紀日本から出発する女性の時間は過去から現在へ、と運動している」「時の極として、たがいにむかいあう、緊迫した円環構造」の存在を指摘している（同、p. 85）。それぞれの時間は一層複雑な動態を示すが、これを体系的に論じる準備がないので、本稿でも幾つかの箇所で指摘するだけとなる。

(4)　海については、川村（2016）が、その「津島佑子の根源的な『水』への深いイメージが、ついに大きな海へと広がっていった」（同、p. 191）とし、チカップ（チカ）を通した3.11後の「人の海との和解…（中略）…怨恨の寛解」（同、p. 192）をそこに読み取ることができる、との重要な指摘がある。

(5)　テクストにおいては「カムイ・ユカラ」と呼ばれている（現代アイヌ語のカタカナ表記では「カムイ　ユカㇲ」）。アイヌの口承文学は、アイヌ語での呼称が地域によって異なるため、本稿では「神謡」として言及することにする。

(6)　『ジャッカ・ドフニ』の巻末の文献リストにも同書が挙げられているため、出典を突き止めることはそれほど困難な作業ではない。

(7)　聖伝13ではオキクルミ（Okikurmi）という人文神（人間のくにで、人間のような

姿格好をして、人間に生活の様々な知恵を教え伝えるカムイ）が自ら語っていることになっている。これは、ここでの神謡 35 と同じ、沙流川筋の二風谷の二谷国松氏の伝承だが、なぜこの違いが生まれたのかは分からない。

(8) 同時に、相手の素性を見抜くことで、力比べの場面において相手の上に立つことができるという論理も働くが、ここではそれほど関係しないであろう。

(9) 『ジャッカ・ドフニ』の参考文献一覧では、『知里真志保著作集』が挙げられているが、ここでは近年に再刊された『知里真志保の「アイヌ文学」』を参照することとする。

(10) cip は確かに「舟」であるが、なぜ hocip が ho-cip と分解できるのかが説得的でない。

(11) 萱野茂『萱野茂のアイヌ語辞典（増補版）』三省堂、2002 年、p. 411。

(12) ジョン・バチェラー『アイヌ・英・和辞典（第 4 版）』岩波書店、1938 年、p. 163。

(13) 白老のアイヌ民族博物館所蔵資料。アイヌ文化振興・研究推進機構作成の「オルシペ・スウォプ」2013 年度版でアニメ化されて公開されている――「60 のゆりかご rehotne sinta」http://www.frpac.or.jp/animation/details/h24.html

(14) 佐々木（2013）は、第 11 章においてこの神謡 92 を取り上げている。坂田（2011）は第 5 章を参照。

(15) 神謡のサケヘ（折り返し・リフレイン）である rukaninka huo, rukaninka が実際どこで挿入されて歌われたかは、『神謡・聖伝』においては情報として伝えられていない。実際の語りにおいて、このような長いサケヘは数句ごとに挿入されていた可能性が高く、その点も『ジャッカ・ドフニ』での記され方とは異なるが、これはおそらく意識的なものではないので、ここでは扱わない。なお、この神謡の別訳は久保寺逸彦『アイヌの神謡』（草風館、2004 年）にもあるが、このテクストで参照され改変されているのは『神謡・聖伝』における訳であると考えられるので、ここでは扱わない。

(16) 例えば以下の記述を参照――「沖の海でオスの小鳥が危ない、助けを求めている、メスの小鳥が砂原で泣き叫んでいる、そんな意味の歌だとも、今のチカは理解している。でも、なにを伝えようとする歌なのかはわかりそうでわからない」(p. 296)。

(17) アイヌ語のチカプ（cikap）は鳥を意味する。ジュリアンの語るチカップ（チカ）のライフヒストリーによれば、チカップ（チカ）の母親は娘に「鳥」を意味する名前を付けたがっていたと、母親が出産をすることとなった旅籠の下女が読み取って、アイヌ語の単語を人に尋ねて付けた名前である。ここでも、娘の名前の命名が、母親からの直接の名づけではなく、間に入った和人の下女による解釈を通じて母親の意向が伝えられた、とジュリアンによるチカップ（チカ）のライフヒストリーではなっている、という構図が重要であろう。不確かな命名とその経緯の物語ではあるが、逆説的に喚起力のある名前として物語を貫いていく。

(18) ラテンアメリカにおけるカトリック教会による偶像崇拝撤廃の取り組みや、再征服の過程とその後のイベリア半島で信仰と関係した純血が強調されていった過程などを想起されたい。

参考文献

岡和田 晃「津島佑子と『アイヌ文学』―― pre-translation の否定とファシズムへの抵抗」『津島佑子　土地の記憶、いのちの海』河出書房新社、2017 年、pp. 153-166。

川村 湊「“ジャッカ・ドフニ” 論――津島佑子の『大切』なもの」『すばる』2016 年 6 月号、pp. 184-195。

木村 朗子「ことばの揺りかごにゆられて」『津島佑子　土地の記憶、いのちの海』河出

書房新社、2017 年、pp. 92-106。
久保寺 逸彦『アイヌ叙事詩　神謡と聖伝の研究』岩波書店、1977 年。
坂田 美奈子『アイヌ口承文学の認識論＜エピステモロジー＞　歴史の方法としてのアイヌ散文説話』御茶の水書房、2011 年。
佐々木 利和『アイヌ史の時代へ』北海道大学出版会、2013 年。
知里 真志保『知里真志保の「アイヌ文学」』クルーズ、2012［1955］年（原著は『アイヌ文学』の題名で元々社より刊行）。
知里 幸恵編訳『アイヌ神謡集』岩波文庫、1978［1923］年（原著は郷土出版社より刊行）。
馬場 徹「越境するルル・ロロロの世界――津島佑子『ジャッカ・ドフニ』の世界」『民主文学』第 613 号、2016 年、pp. 84-93。

〔受付日　2017. 2. 24〕
〔採録日　2017. 8. 17〕