

## 津島佑子『「私」』におけるアイヌ神謡 —触発され口承文学化する「私」の揺らぎと広がり—

藤田 護

### 要旨

本論文では、津島佑子が1999年に刊行した短編小説集『「私」』において、アイヌ語口承文学の神謡に言及している短編を中心に、そのような神謡への言及が、口承文学の語りの特徴を小説テキストへと呼び込み、複雑な想起と創出の仕組みが展開していく動態を跡づけようとする。この『「私」』においては、「私」と「私」という2つの1人称単数の人称代名詞が用いられるという特徴がある。アイヌ語の文法と口承文学のより詳細な理解に基づくならば、引用や想起の場面で用いられる「私」は、両義性や揺れを示したり、複数の時代の物語の叙述者へと分裂・拡散していったり、夢を通じて不定人称化していくなど、短編ごとに複雑な振る舞いを見せており、本論文はそのそれぞれの言語態を明らかにしようと試みる。

キーワード：津島佑子，アイヌ語口承文芸，神謡，人称

### はじめに

津島佑子が1999年に刊行した短編小説集『「私」』（新潮社）は15編の短編を収めているが、このうち主要な3編において、アイヌ語口承文学の「神謡」と呼ばれるジャンルの物語への言及がある。このアイヌ語口承文学への着目は、後の長編『黄金の夢の歌』（2010、講談社）や『ジャッカ・ドフニ——海の記憶の物語』（2016、集英社）へと引き継がれ、大きな展開を見せていくのだが、その端緒がこの短編集『「私」』にあると言えるであろう。では、それはどのような言及であり、このテキストはアイヌ語口承文学とどのように関わろうとしているのだろうか。また、直接にはアイヌ語口承文学に言及していない短編についても、このアイヌ語口承文学との関わりは何らかの影響を及ぼしていると言えるであろうか。

アイヌ語口承文学に言及している短編とは、「夢の歌」、「月の満足」、「鳥の涙」である。「夢の歌」は、後の長編『黄金の夢の歌』との何らかの連続性を思わせる。また、「鳥の涙」は、池澤夏樹が編集した『日本文学全集 28——近現代作家集 III』（2017）にもあらためて収録されており、池澤はこの作品について「いくつものテーマが交響する音楽的な短編である」とし、「このまま長編小説になりそうで、長編にも巧みだった津島佑子の全仕事がそのまま凝縮されたような作品である」と評している（池澤編2017、p.224）。

また、川村湊は、これらのアイヌ語口承文学に言及している短編における一人称「私」の使われ方について、「語り手（唄い手）の「私」は、語られる様々な動物神や自然神や道具神に憑依することによって、より変幻自在な、空を飛び舞うような「私」を手に入れることができたということが可能なのだ。それはまた、文字以前の口承的な「文学作品」であるゆえに、近代文学が持ち込んできた

「近代的自我」などとは無縁である」と評している（川村 2018、pp.207-8）。これは一般論としては正しいが、ここの『「私」』における 3 つの短編で言及されている神謡が、基本的に人間を主人公としているという点で、神謡のなかでも周縁的な位置にある物語であることを考慮に入れていない。『「私」』の「私」は、窮屈な括弧のなかに二重三重に閉ざされているように見えながら、実は外へ外へと広がり、無限に拡張してゆくような「私」なのだ」という批評が的を射ているとしても（川村 2018、p.208）、それが具体的にテキストにおいてどのように実現されているかを検討する作業が依然として必要とされているであろう<sup>1</sup>。

ここで『「私」』の構成を見てみると、全体が初出の発表順で並べられているのではない。目次において、全部で 15 編あるうちの冒頭の 4 編とその後の 11 編のあいだが「\*」で区切られており、巻末の初出一覧をみると、最初の 4 編は 1998 年 3 月の朝日新聞夕刊で毎週月曜日に 4 回にわたり掲載された新聞小説であり、残りの 11 編は『新潮』を中心とした文芸誌に 1995 年 1 月から 1998 年 12 月にかけて順次掲載されていったものである。初出の順番からすると、冒頭の 4 編は残りの 11 編のなかの「ルモイから」（初出 1998 年 1 月）と「魔法の終わり」（初出 1998 年 5 月）のあいだに位置づけられる。換言すれば、全体の最初に配置された「夢の歌」は、初出の発表順では後ろの 11 編の中にある「月の満足」や「鳥の涙」よりも後となる。また、後ろの 11 編では「私」と「私」という 2 種類の 1 人称の使い分けが試みられているが、最初の 4 編では冒頭の「夢の歌」にしかこれが見られない。そして、新聞小説である最初の 4 編は、おそらくは紙面の制約により、後ろの 11 編よりも遥かに短い字数のなかでたいへん緊密に構成されているという特徴をもつ。したがってここでは、「月の満足」と「鳥の涙」を先に検討し、その後で「夢の歌」を検討する順番で論を進めることとする。併せて周囲の同時期に発表された短編にも選択的に言及することにする。

『「私」』の本文への言及は新潮社の単行本のページ数で行う。また、元のアイヌ語口承文学のテキストに言及する際には、表記を現代のアイヌ語表記にあらため、韻文の行の変わり目は「/」と空白で示し、日本語訳もアイヌ語の論理が分かり易くなるように改変した。

## 1. 「月の満足」——口承文学と月の満ち欠け

「月の満足」の冒頭は以下のようにになっている——

月に男の子が閉じ込められ、もう二度と地上に戻れなくなった。いつまでも、月が夜空に光りつづけているかぎり。（p.33）

「先生」の家で一緒に暮す「私」は、中秋の名月の日に「先生」を訪ねて来た者たちから、ものぐさな男の子が罰として月に送られてしまうアイヌの神謡の物語を聞かされる。「月の満足」の冒頭は、この神謡の物語の結末部分を説明したものであるが、「もう二度と」「いつまでも」「月が夜空に光りつづけているかぎり」という表現から読みとれるのは、不変と永遠とそれがもたらす閉塞感であろう。そして、このテキストにおける「私」はこのアイヌ神謡の物語の結末に対し、強く反応することになる——

そんな罰、たとえお話としても、ひどすぎませんか。最初の話のことです。ほかの話は、まあ、いいです。そういうお話もあるんだろうな、と納得できます。でも最初の話はあんまり、不自

然ですよ。どうして、そんな残酷な罰を男の子が受けなければならないんですか。命令された仕事に、ちょっと文句を言ったぐらいで。ほんの子どもですもの、仕事なんかしたくないのは当たり前だし、もっとひどいいたずらも平気でしますよ。男の子って、そういうものでしょう。それに、体の調子がわるかったのかもしれないじゃないですか。そんな事情もなにも聞かないで、どうしようもないなまけものだと決めつけて、月に閉じ込めてしまうなんて。しかも、二度と地上に戻してもらえないなんて、どうしたってひどすぎる……。 (p.37)

この「私」が見せる強い反応は、「鳥の涙」や「夢の歌」には見られない、「月の満足」の特徴である。「月に閉じ込めてしまう」や「二度と地上に戻してもらえない」では、テキスト冒頭に示された物語解釈が反復され、強化されている。興味深いのは、ここでの「私」がもつ違和感は、言及される口承文学の物語のロジックとは相当に食い違っていることだ。水汲みは家族のなかでの子どもの日常作業の一環であり、アイヌの物語の論理に基づくならば、この男の子が罰せられたのはカムイへの敬意なき振る舞いによると考えられるが、ここでの「私」は、この男の子を「ほんの子ども」ととし、そこには「体調」などの「事情」があるのではないかと推察すべきだという、より近代的な子ども観に基づいて反応しているようだ。

この口承の物語には幾つかのバージョンが存在することが知られており、それらが同席している男性の一人によって説明される。そこには、男の子が罰せられる物語とともに、サハリン／樺太における物語の記録では、貧しい生活を送る女の子が月に送られて救済されるバージョンがあることも説明される。だが、「私」は「最初の話のことです。ほかの話は、まあ、いいです」と、先の主人公が男の子で、罰せられるというバージョンに対してのみ、特に反応している。これは、この「私」が後に述べられるように自身の息子を神社の階段からの転落で亡くした経験をしていることに基づいているのだが、しかしこれは、同じ物語が時間を経て同じ語り手によって幸せな結末と不幸な結末という真逆の展開で語られることがある口承文学の物語展開の両義性を踏まえず (Lord 2000[1960]、特に「テーマ (theme)」を扱う第5章を参照)、その1つのバージョンだけに固執しようとする身振りであるとも言える。

さて、「私」を含めたその夜の会の列席者たちが、双眼鏡で実際に月を見る経験をする事で物語に転機が訪れる――

月の影がどれほど、人間の子どもの姿に似ているか、そのときまで、私はまったく知らないままでいた。

月の子どもからすぐに眼を離し、そばにいただれかに双眼鏡を手渡してから、部屋のなかに戻った。ただのクレーターの影に、なつかしさも悲しさも感じなくなかった。 (p.40)

試行錯誤するなかで双眼鏡が不意に像を結んだことで、遥か遠いはずの月に、人間の子どもであるとしか見えない「黒い模様」(p.40)が、「好き勝手に踊りだしそうに見え」たり、「疲れと悲しみで、月を揺るがすほど全身を震わせながら、泣きつづけているようにも見え」る。この(遠隔)視覚がもたらした両義性により、ここで「私」は口承文学がもつ性質に突如として開かれていく。

「私」は、原典の情報を得て、アイヌの神謡全般とこの月に送られる子どもの物語の知識を得始める。ここで「私」が参照しているのは、久保寺逸彦の『アイヌ叙事詩——聖伝・神謡の研究』におけ

る「神謡 72 自叙神未詳」(久保寺 1977, pp.332-4) と、知里真志保の『知里真志保著作集 1』における「アイヌの神謡 (二)」の「13 月中の人の起原を語る神謡 (折返し「オワイ・オワイ・ヅールケ・オワイ」)」であると思われる(知里 1973[1961], pp.248-250)。神謡には「サケヘ (sakehe)」と呼ばれる折り返し句がつくが、その説明は後者からとられている。実際に「私」が着目する神謡は、前者の「神謡 72」という久保寺逸彦に平目カレピアが語った物語からとられている。

そして「私」は、その平目カレピアの語った神謡の再話を始めるが、その再話においては「私」という 1 人称の代名詞が用いられている。アイヌ語の神謡においては、主人公が自らの行為を語っていくという形式がとられるが、そこで主人公は自らの行為を 1 人称複数または 4 人称を行き来しながら語るといった言語的特徴をもつ。この平目カレピアの物語において、それぞれの人称は以下のよう

1 人称複数 (他動詞に ci=が、自動詞に =as がついて主語を示す)

hekaci ne kur / ci=wakkatare 「男の子に 私は水を汲みに行かせる」

ci=hunara kusu / rap=as rok wa 「私は探しに 下って」

4 人称 (他動詞に a=が、自動詞に =an がついて主語を示す)

orwa san=an / ki rok ayne 「それから私は山を下って 行ったあげくに」

この物語では主人公においては他動詞の主語を示す 4 人称の人称接辞が用いられていない

この物語では、語り始めが 1 人称複数であり、途中で 4 人称に移行して、そのまま 4 人称で語りが終わっている<sup>3</sup>。すなわち、ここでの「私」は、アイヌ語の文法に基づくと、複数化されているとともに、2 つの人称のあいだで揺れている「私」である。

ここでの「私」による「私」を用いたアイヌの神謡の再話は、短編冒頭の男によって要約されたあらすじの語りとは異なり、平目カレピアの語りを日本語でかなり忠実に辿っていく。そこには口承文学特有の繰り返し構造が現れており、男の子が炉縁の台木、炉縁、戸口の柱、そして入口小屋の柱に繰り返し文句を言う様子や、男の子を探しに行った主人公が会えるイトウ、アメマス、マス、そしてサケとのやり取りが、順に述べられていく。そしてマスとのやり取りに差し掛かったところで、「私」の語りは神謡の物語から逸れていく。神社ではぐれてしまった息子を発見して呼びかけたことで、息子がバランスを崩し石段を転がり落ち、石塔にぶつかって亡くなってしまうという記憶が想起され、息子を「自分で殺してしまった」(p.48) という自分を責める思いが、アイヌの物語における男の子がものぐさの罰として月に閉じ込められることの理不尽さと同期し、亡くなった「私」の息子とアイヌの物語の男の子が重ね合わされていく。

そこからの「私」の語りにおいては、両義性が加速する。想起される転落直前の石段の上の息子の笑顔は、「私を苦しめないことで、私を苦しめつづける。生まれる前から母親の私をゆるしているかのような笑顔に、私はなぐさめられ、そして追いつめられていく」(p.51) のであり、罰を受けているのは息子よりも「月をあおぎ見るしかない地球に」(p.51) 残された「私」なのだ。それは「地球に残り、地球と一緒に回転し、めまいのなかであの子のゆるしを願いつづけるという、単調で、もどかしい罰」(p.51) である。そこでは息子の声がリフレインのように繰り返され、「……ぼくを殺しておいて、まだそんなに自分の喜びがたいせつなの？」(p.52)、「……ぼくを殺しておいて、まだ、そんなことが言えるの？」(p.53)、「……ぼくをお母さん、どうして殺したの？」(p.53) と次第に「私」

を追い詰めていくが、その一方で「あの子の声。そうではない。これは私自身の声なのだ」(p.53)という意識もある。このような記憶の両義性に関われていくことは、口承文学に関われていくことでもある。

そこでは、「あの子はどうしたって、ゆるしてはくれない」(p.54)という個別性と永遠性が、「子どもたちはいつかきっとゆるしてくれる、思いがけない時に、思いがけない形で」(p.54)という集合性と偶発性へと開かれていく。そこでは、子どもと連動して「私」も集合性と偶発性へと開かれていっているはずである。このテキストでその集合性と偶発性に重ね合わされるのは「月の満ち欠け」(p.54)である。月の満ち欠けは、世界の揺らぎをもたらし、連動した揺らぎを我々の身体にもたらし、「私」を通じてアイヌの口承文学における複数化と揺らぎへと開かれていくことで、「私」は世界の揺らぎのなかで息子の死が示す両義性と向き合っていく。そしてそのような複数化と揺らぎは、繰り返しを含む口承文学の語りの特徴とが可能にするものでもあるのだ。

平目カレピアが語った物語は、tane oka aynu / eupakasnu yan「今いる人間よ この話を互いに教訓しなさい」という一節で結ばれており(久保寺 1977 : p.334)、これが短編の最後で引用されている(p.54)。基になる動詞は pakasnu「～を教える」であるが、このアイヌ語の動詞は同時に「～を罰する」という意味をもち(例えば中川 1995 : p.318を参照)、これに u-「互いに、みなで」および e-「～でもって」という接頭辞がついている。人に物語を教えることが人を罰することにつながるという、この短編のモチーフは、このアイヌ語の動詞が基になっていたと言えるのではないだろうか。と同時に、この短編の登場人物たち(「今いる人間たち」)は、この神謡の呼びかけに応え、口承文学の論理と特徴に関われていき、そこに想起の新しい展開の可能性が示されているのだ。

## 2. 「鳥の涙」——同時代批評としての口承文学

「鳥の涙」では、「月の満足」とはまた異なる口承文学の動態が現れる。冒頭は以下のようになっている——

——おまえのお父さんはまだ帰らない。……

こんな言葉から、私の母の「お話」ははじまった。私と弟は二つ並んだふとんに寝ている。私が七歳のころ、とすると弟は四歳だったことになる。とてもこわいお話だったので、私と弟は眼をつむり手をつないで聞いていた。眠る前の子どもに聞かせるにはあまりにこわいお話だと母もやがて気がついたのか、いつの間にか、私たちは別のお話しか聞かなくなっていた。(p.117)

ここでの「私」は3歳までしか父と暮らしておらず、この父は別の女性と暮らし始め、そして東欧に行って消息不明になっている。「まだ帰らない」という「私」の母の語り始めは、出て行った父が母のなかで永遠に宙ぶりのままに位置づけられていることを伺わせる。「とてもこわいお話」そして「あまりにこわいお話」と繰り返し強調され、そのため語られなくなったこの「お話」を、「私」は(後ろで子どものうちに亡くなったことが明かされる)弟とともに聞いていた。この物語を「私」が母から聞いていたのは子どもの時分のことで、後に何度も「私」はそのことを想起しながら考え続けてきたことになる。このテキストで母の語りであるとされる叙述も、「私」が想起した母の語りであることを、先に確認しておく必要があるだろう。

母の語った物語は、まさに語り出しの部分に大きな特徴がある。後に「私」がこの物語の出典を調

べ始め、祖母が青森の出身であったことを手掛かりに辿り着いたアイヌの「神謡」は、久保寺『神謡・聖伝』の「神謡 96 子守歌の神謡」であり、これは旭川の鹿田シムカニの語った物語である（久保寺 1977 : pp.425-6）。また、続く沙流の平目カレピアの語った「神謡 97 子守歌——涕泣歌」も、一部参考にしたと思われる形跡がある（久保寺 1977 : pp.427-8）。千歳や沙流ではイヨンノッカやイヨンルイカ、それ以外の地域ではイフムケと呼ばれる「子守歌」は、アイヌ文学上は「神謡」とは別ジャンルに分類され、ホロロセ（舌先を転がして音を出すこと）を子どもに聞かせることに主眼があるが、子守歌のなかにはサケへをもち、神謡と同じように物語が展開していくものがある。久保寺（1977）には、ここでの 2 編を含め、そのような子守歌が「神謡」として数編収録されている。

さて、この鹿田シムカニの語った「神謡 96」冒頭は以下のようにになっている——

e=kor aynu / an a korka / tono irenka / hokampa kusu / tonon kotan wa / sak pa iwan pa / mata pa iwan pa /  
kampiy yan wa

「お前の父親が いたのだけれど 和人の掟が 難しくて 和人の村から 夏の年六年 冬の年六年 書状がやって来て」

和人から呼び出されて海を渡る夫は、出立の前に、自分が殺されるかもしれない、その場合は沖からきれいな風の風が吹き上げる日に、鳥の群が渡ってきて、その先頭に首のない鳥がいたらそれが自分だと告げる。果たして夫の予言した展開となり、それを見た妻が夫から言われていたように料理を作って供えと、夫がそれをもってカムイのくに（カムイモシリ）へと行き、カムイたちと暮らしているのだ、と叙述者である妻が語る物語である。

この鹿田シムカニの語りには、「私」の母親が語った「おまえのお父さんはまだ帰らない」という文言を見出すことができない。「鳥の涙」における母親の語りには、この文言に続いて「毎日、私はおまえを泣きながら育てています」（p.117）という文言が入り、これは鹿田シムカニの語りの後半に出てくる表現である。そして続いて、父親が和人の下で強制的に漁場労働に使役させられているという場面の描写があるが、これは鹿田シムカニの語りには見出すことができない（pp.117-8）。その後からは、鹿田シムカニの語りをなぞるように物語が展開していくが、末尾に再び付け足された部分があり、「私」が砂浜に倒れ伏して泣いており、首のなくなった鳥のカムイには妻の姿も子の姿も見えないため、「もう私たちのところには二度と戻ってこないのです」（p.121）と締めくくられる。ここには「まだ帰ってこない」と語り始め、「二度と戻ってこない」と締めくくすることで、夫の不在に区切りをつけようとする（鹿田シムカニの神謡にはなかった）語りのはたらきが作動している。

口承文学では、それぞれの時代の要素が加味されて物語が後代に伝承されていくことが起きる。そしてその加味された時代要素は、その時代における社会批評であると読むことができる。記録された鹿田シムカニによる語りにおいては（そして続く平目カレピアによる語りにおいても）、アイヌが和人に殺害されたのであろうということは読みとれるが、その詳細な経緯は述べられていない。「鳥の涙」においても、「私」が母の物語の原典として見つけ出した神謡においては「父親が殺されたという言葉は一言も出てこなかった」（p.224）と述べられている。では、付け足されて語っていると思われる部分は、どのようにして加えられたのだろうか。

母の語りでは、家族を捨てて去ってしまった自分の夫は、「この子どもたちの父親は自分で自分の頭を切り捨てたのだった。私たちを見なくてもすむように。私たちを忘れ去るために」（p.121）と解

釈されていて、それは物語を語り終えた後の心内語のような形で与えられている。だとすると、漁場労働における和人によるアイヌの酷使のくだりが付け加わったのは母がこの物語を知る以前であり、祖母がこの物語を聞き知った（とされる）時へと遡らねばならないだろう。

「私」は上述の久保寺『神謡・聖伝』に記録された鹿田シムカニの語りを見つけてから、実際には知らない祖母の語り口や、青森出身であった祖母が北海道に渡った際にアイヌの少女から子守歌を教えてもらう場面を思い描く。そこでは、実態が想像とは違うかもしれないとは意識されながらも、物語が伝承されたありうべきかたちを復元し、創出しようとする小説の仕事がおこなわれ、想起と想像の境界がぼやけてくる。祖母の夫は「工場の機械に殺され」（p.129）で亡くなっている。上述の場面に続き、祖母が母たちを育てているなかで物語を語る場面が想起・創出され、そこでは鹿田シムカニの語りに祖母の夫の体験が重ね合わされていく――

労働争議がつぎつぎに起こってはつぶされていく時代だった。ストをしたからといってまさか殺されはしないだろう、と思っていたけれど、運のわるいあの人は、すでに調子の狂っていた機械に頭を押しつぶされ、呆気なく死んでしまった。現実にしたことが私〔＝祖母（引用者注）〕には理解できないまま、簡単な葬式が済み、骨だけが残った。（p.130）

ここでは漁場労働における和人によるアイヌの搾取が、近代産業資本主義によって祖母の夫が圧死させられたことと重ね合わされている。ここにも解釈の二層化が生じている。そもそも鹿田シムカニの語りにおいては、主人公の女性の夫は海をわたって和人の村へと向かっており、これは漁場における強制使役が行われる以前の、本州に出向いて交易が行われていた時代が舞台となっていると思われる。これを歴史の知識を元に漁場での使役の話に読み替えたのは祖母であると「私」は考えており（p.128）<sup>4</sup>、そしてその上で、漁場での和人によるアイヌの使役と、工場において労働争議や夫が巻き込まれた事故とが重ね合わされていくのだ。

口承文学が見せる複数の世代をまたいだ多層的な伝承においては、そこで再解釈による語り直しが行われ、その再解釈と語り直しのなかに歴史認識と社会批評（社会批判）が入り込む。そこでは「私」という人称代名詞が複数の時代の物語の叙述者へと分裂し、そしてそれぞれの「私」同士がつながられ、「私」がその個別性を維持しながらも不定人称のように一般化されていく。アイヌ語の4人称には不定人称としての用法があることを、併せて想起したい。それは小説においては、口承文学の文字による記録と、それをもとにした想起と創造の仕事によって実現されていく。「鳥の涙」においては、「母」や「祖母」はこのように3人称で言及されているが、母と祖母もその同時代においては「私」であったはずであり、語りを通じて想起・創出された「私」を通じて、その同時代のそれぞれの「私」へと限りなく近づいていくことができる。

「鳥の涙」における「私」が、この祖母と母から伝えられた物語を語り継ぐとき、この「私」は夫を失っていないが、かつて弟をなくした経験をしており、長いこと自分の息子も死んでしまうのではないかと恐れていた。母が語る段階で、物語の「私」とその夫の関係には相当な解釈が加えられていたが、「私」が語る段階においては、（夫がいなくなっていないという点で）物語の「私」と「私」とのあいだの断絶は深まっている。そしてその断絶は「私」から息子へと手渡されることになる。アイヌ語の子守歌が他の神謡と異なる点は、子守歌は眠らない赤ん坊に対して語りかけ、その眠くならない原因や泣いている原因を説き明かしていくという形式をとるために、語る相手に対して2人

称で呼びかける言葉が入ってくる。したがって「おまえのお父さんはまだ帰らない」という語り初めに対して、子どもが「ぼくのお父さん、いつつも帰ってくるよ」と「変な顔をして」(p.132) 返答することになる。その先の「私」の語りは、いつしか実際にそのように語っているのかが不分明になり、そこで亡くした弟が首のない鳥のカムイとなって飛来して、姉の「私」へと呼びかけてくる。そして鳥が飛び去って行った後も、何度でも「弟の声が聞こえてくる」(p.134) ようになる。

「おまえって、ぼくのことじゃないね」という子どもの言葉に、「知らんふりをして」(p.132) 語り続ける「私」は、伝承が生み出していく新たな時代での新たな解釈、批評、そして追悼の可能性に賭け、その可能性を受け渡している。

### 3. 「夢の歌」——夢を通じた想起と多層的コミュニケーション

「夢の歌」の冒頭では、年配の姉弟の弟が姉に話を聞かせている——

こんなアイヌの神の歌があるんだって、と私の弟が言った。私も弟もすでに七十歳を越え、私のほうは体を自由に動かさなくなっている。まだ元気な弟は時おり、わたしのそばに来てはひまつぶしに、本や雑誌で読んだ話を聞かせてくれる。私にはちっとも意味のわからない話もあれば、あまりばかばかしくて、そんな話を選んだ弟にまで腹を立ててしまうこともある。(p.9)

この短編においても、「月の満足」や「鳥の涙」と同様に、アイヌの神謡は「私」に別の人から聞かされる。アイヌの神謡自体が、物語を自叙する叙述者が語ったものを、語り手が語り伝えるという形式をとっているが、ここでは「弟」が「私」にそれを語ることで、物語の引用の多重構造にもう一段さらに付け加わっていると言えるであろう。「私」は「体を自由に動かさなくなってい」て、これはここで語られるアイヌの神謡でオキクルミの妹が人間のくに（アイヌモシリ）が恋しくて病んでいることに重ね合わされているとも考えうるし、「私」が口承文学の物語を耳で聞いて受けとめる体勢を、身体の不調により半ば強いられているのだと受けとめることもできよう。弟の側も、かつては「なにかに追い立てられるように息苦しい早口で話していた」のが、「まるでひとり言のように、ゆっくり話した」(p.9) というのは、アイヌの神謡の演唱されるペースに合った語りになっているかのようだ。「私」の側は、「月の満足」と同様に、聞かされる物語を「意味の分からない」と思うこともあれば「腹を立ててしまうこともある」。それは、アイヌの神謡について調べても自分が十分にそれを分かっているという方法論的節度でもあれば、そのような葛藤を通じて神謡の物語を自分で受けとめ、自分の形で語り継ごうとしている態度の現れでもあるだろう。

「夢の歌」の元になっているアイヌの神謡は、久保寺『神謡・聖伝』における平賀エテノアが語った「神謡 86 オキクルミ神の妹神の自叙」(久保寺 1977 : pp.385-9) であり、そこに挙げられているように類話が複数知られた神謡である。そこでは、人間の村で人間とともに住み、文化的な暮らしのあり方やカムイとの関係のあるべき姿を教えるオキクルミという名のカムイ（人文神、文化英雄）がいるが、その妹が人間の村を恋しがって患ってしまう（ここでは二人は人間のくにではなくカムイのくに（カムイモシリ）に住んでいると考えられる）。それに対し兄のオキクルミが人間の村の像を描き出し、妹に見せてあげる。これが「アイヌの老人が夢のなかで聞いた歌」(p.9) であるという設定は、この「神謡 86」ではなく、「神謡 86」の説明書きにおいて言及されている金田一京助「アイヌ聖典」に記録されたタウクノが語った類話に基づいている（金田一 1993[1923] : pp.264-270）。



夢は、アイヌの物語において人間とカムイのコミュニケーションに重要な役割を果たす。夢においては、カムイが人間の姿——カムイモシリにおける本来の姿であると考えられる——をして現れ、人間の言葉によって人間に対して語りかけることができる。この「夢の歌」では、夢を通じてオキクルミの妹が老人に物語を語り伝えたことになっている。「私は眼をつむり、アンナ、ホーレ、ホーレ、ホーレとそっと口ずさんでみる」(p.10) が、この平賀エテノアの語りにおけるサケヘ(リフレイン)を唱えることで(タウクノの語りにおけるサケヘは「ホーレ ホーウレ」である)、「私」は自分たち姉弟が子どもの頃の情景を、既に亡くなった父母の姿とともに想起し、しかしその父母と自分たち姉弟の境界が不分明になり、子どもたちも(既に亡くなった)他の子どもたちと重ね合わされていく。

末尾で「私」は「弟」に対し、恋しいというのは「アイ・ミス・ユウ」であり、「私の存在からお前が欠け落ちている、故に私は十分な存在になれない」(p.12) という意味だと述べている。「私」は、オキクルミの妹もそうだし、弟もそうなのだと続いて述べるが、ここに「私」も入るとすると、「私」が語りかけている「弟」も既に亡くなっていて、この短編全体がその弟を夢で追っている、すなわち短編全体が夢であると読むこともできるであろう。アイヌの神謡とこの「夢の歌」が示す語りの伝承の多層性、すなわち引用の多層性は、同時に夢の多層性と重ね合わされていることになる。

#### 4. 周辺の短編への着目

『「私」』においてここまで着目してきたアイヌ語の神謡と関わる短編では、神謡のなかでも人間を物語の叙述者とするものが扱われてきた。上述したように、神謡はカムイが自叙するという形式を基本とし、虫を含めた動物たちがその主人公・叙述者であることが多いため、人間が主人公・叙述者である物語は例外的な位置にあると言える。『「私」』に収められた、上述3編以外の短編においても、「私」は人間による語りの主語として用いられているが、「月の満足」の2編後ろに位置する「セミの声」においては、その人間の声とセミの声がほとんど重ね合わせられるところまで接近していく。

「セミの声」の冒頭はこのように始まっている——

——セミの鳴かないところで暮らしたい。おとうは夏になると、いつもこう言ってたね。おぼえている?……

娘がファックスで、こんなことを書き送ってきた。(p.77)

「私」は男性であり、日本人ではない妻と離婚した後で、「私」の方が娘を引き取っていたが、元妻は亡くなってしまったらしい。そして娘はカナダに留学している。自分のことを「わたし」と呼び、男のことを「おとう」と呼ぶ娘から、「私」へと送られてきたファックスのやり取りでは、セミが話題の中心となっている。「私」は、「セミの鳴かないところで暮らしたい」と常に言いながら、セミの声を常に聞きながら暮らし続けている。娘はカナダに留学して「セミの鳴かないところ」(p.79)で暮らし、「セミの鳴き声に今は、恋いこがれている」(p.79)。

このセミが人間と重ね合わされていく。「私」はセミが「妙に人間に似た声を張りあげる」(p.79) と思っており、娘がかつて「セミがいないところには、人間だっていないんだよ」(p.80) と言ったことを記憶している。「セミが鳴いている」という言葉がリフレインのように繰り返される中で、「私」の用いる自称が「おれ」に代わり、そしてセミの声と合わさって、娘の亡くなった母親の声が「私」

という人称代名詞とともに聞こえてくる——

あの子がかわいそう！

セミだ。セミが鳴いている。……

あの子がかわいそう。私の子どもなのに。(p.87)

セミの鳴き声が娘の死んだ母親の声を聞こえさせ、セミがうるさく鳴いている限りは「私」で語る声が聞こえ続けることになる。

「セミの声」にはアイヌの神謡への言及は直接にはないが、久保寺『神謡・聖伝』においてもセミが自叙する神謡は存在する(久保寺 1977: 神謡 33)。ただし興味深いのは、これとは別に、人間のおじいさんがセミに語りかける形式の神謡も記録されているところであり(久保寺 1977: 神謡 34, 35)、セミの声が娘の死んだ母親の声と重ね合わされ、それが男(「私」)に呼びかけてきて、男(「私」)がそれに応答を続ける「セミの声」の形式は、これら 2 種類のアイヌのセミの神謡、両方の形式を踏まえているかのようである。この女性との再婚まで考え、しかし女性の死に「間に合わなかった」(p.94) 男にとっては、セミをうるさいと思いつつも、娘に対しては「早く、帰ってきたほうがいいよ」(p.94) と勧めることになる。

「セミの声」の末尾では、この男と離婚した女性(娘の死んだ母親)が「私たち」という人称代名詞で指し示されるようになる——

カナダにいる娘への返事を、私たちは早く書き送らなければならないのだろう、たぶん、私たちのために。(p.94)

ここでは「私」に「私たち」が取って代わり、男性の声を通じて女性の声とセミの声がそこに響いていくことになるだろう。アイヌの神謡で見られる、実際に語っている語り手の人間の声と、神謡の物語を主人公として自ら叙述していくカムイの声と、物語に登場する登場人物(カムイも含む)たちの声が多層的に重ね合わせられる構図が、「セミの声」の末尾でも実現している。

「鳥の涙」の 2 編後ろに位置する「母の場所」では、母に死なれた「私」には死んだ後の母が見えている——

せつかくひっそり死んだひとを、どうして私たちはそっとしておくことができないのだろう。戸口でうろたえている母の顔を見つめながら、私もうろたえていた。ひとが死ぬとなぜ、とたんにまわりが騒がしくなるのだろう。(p.153)

この「母」は、「八十五年の生を終えた母の小さな体が横たえられ」(p.156) と表現される体とは離れて、騒がしさに自分の部屋を追い出されている。「戸口でうろたえている母」は、「私」によれば自分が死んだことをまだ知らずに部屋に戻りたがっているのだ。これは、アイヌの神謡でカムイが人

間の世界で死んだ後の以下のような定型表現を連想させる――

ci=netopake / asurpe utur\_ ta / rok=as kane / okay=as ayne (知里幸恵 2023[1923] : pp.20-1)

「私の身体の 耳と耳のあいだに 私は座って いたあげくに」

カムイは人間の世界で「死ん」でも、その魂としての姿は死ぬわけではなく、肉体が死ぬだけである。カムイは魂としての姿でカムイのくに（カムイモシリ）へと送られていくが、この「母の場所」の母は送られるというよりも、騒がしさにむしろ追い出され、「部屋そのものが母の体になっていたのだ」（p.155）とされる自分の部屋に入れなくなったことに戸惑っている。

「母の場所」においては、当初、この戸惑って戸口にいる母のことが、「母は」と3人称で語り始められてから、短いあいだ「私」で言及されるようになり、また「母」という3人称へ戻っていく。そして「私」は、母がそのほとんどを捨て去った日記の何冊かが残っているのを見つけ、そこで母の夫（「私」の父）や母の父や「私」の息子（母の孫）が亡くなった際のある期間が空白になっていることに気づく。この日記の空白になっている箇所を読みながら、「私」は母が「私」として語る語りを想起・創出し始める。そこから顔をあげた「私」は母がそこにいるのを短いあいだ見ることができている。ここでは空白こそが母（「私」）の語りを可能にするのであり、そこで語られる母は想起・創出されているというよりも、テキストに実在しているとしか言いようがない。空白が促す語りは死者を実在させる巫力をもっているのだ。

「夢の歌」の2編後ろに位置する「マルハナバチ」では、母と「私」が家から引っ越そうとしている。冒頭は次のように始まる――

窓際の床に、黒と黄色のマルハナバチの死体が転がっていた。三つ、四つ、全部で五つも。いつ、この部屋に入り込んできて死んだのか、わからない。今年のマルハナバチなのか、五年前、それとも十年よりもっともっと昔なのか。（p.27）

そこで見つかったマルハナバチの死体は、「いつ、この部屋に入り込んできて死んだのか、わからない」と無時間的な時間を指し示していつつ、「今年のマルハナバチなのか、五年前、それとも十年よりもっともっと昔なのか」とあるのは、「今年」「五年前」「十年よりもっともっと昔」で3層の時間を指し示しているようでもある。

人間の側の時間も3層で構成されているようだ――

がらんどうになった家をたたきつぶすのは、おそらくあつという間に終わる。それなのに、この家をがらんどうにする仕事はなんてやっかいだったことだろう。そして、この家を家具やら衣類やら食器やら、なにやかやで雑然と窮屈に埋めてきた年月の、あくまでものろのろと進めなければならなかった、日々の生活という仕事。（pp.27-8）

「がらんどうになった家をたたきつぶす」が最も表層的な時間で、「この家をがらんどうにする仕事」をしてきたのが2層目、そして家を「なにやかやで雑然と窮屈に埋めてきた」長期の日常の第3

層がある。この家でマルハナバチが入り込んで、出られなくなり、死んでいった時間と、この家で母と「私」が「閉じこもっていた」(p.28) 時間が重なり合い始めるのだ。

それどころか、人間が次第にマルハナバチのように描写されていく。人間が「ツツジの季節には花の甘いにおいを嗅ぎながら、家のなかになにができるだけ閉じこもっていた」(p.28) とあるのは、まるで家に閉じ込められたマルハナバチであるかのようなのである。そして、マルハナバチがどのようにして家の中に入ってくるのか、「私」は「見当がつかなかった」(p.28)。すなわち、人間はマルハナバチをコントロールできず、入って来られてしまう。ここには人間とマルハナバチの相互浸透が見える。そして、引っ越しで家を出ていくことが「[マルハナバチは] 花の蜜と花粉でおだんごを作り、土に穴を掘ってそのおだんごを埋め、そこに卵を産みつけて自分は立ち去っていく。祖父が死んだこの家に蜜と花粉を残して、私たちも今、立ち去ろうとしている」(pp.29-30) とあるのは、人間がマルハナバチになったかのようなのである。

ここでは、虫と人間が相互浸透し、それぞれが時間の層を積み重ねていくにあたって、「私」という語りの装置は既に必要とされていない。

## おわりに

本論文においては、『「私」』を構成する短編が、アイヌの神謡と相当に深い関わりをもっていることを示そうと試みた。アイヌ語の文法と口承文学のより詳細な理解に基づくならば、引用や想起の場面で用いられる「私」は、両義性や揺れを示したり、複数の時代の物語の叙述者へと分裂・拡散していったり、夢を通じて不定人称化していくなど、短編ごとに複雑な振る舞いを見せている。そして、アイヌの神謡に直接言及はしていない短編においても、アイヌの神謡を想起させる語りの構造が読みとれたり、むしろこの直接言及はしていない短編においてこそ、人間と動物(虫)の相互浸透が実現していたりする。口承文学との相互交渉が、それぞれの短編に複雑かつ豊かな言語態を発揮させており、その動態を明らかにしようと試みた。

## 註

\* 本論文の元となった研究は科学研究費補助金基盤 (C)「南米アンデスと北海道アイヌ語の口承文芸と言語復興を繋ぐ」(課題番号 24K03849) の助成を受けている。

<sup>1</sup> なお津島佑子の『「私」』、特にその中の「鳥の涙」に関しては、フランスでアンヌ・クレール・カシウス氏の修士論文があることが知られている。そこでは「多層的な「私」の分析」がなされ、インターテクスチュアリティ(間テキスト性)が扱われているとされているが(参考:(ブログ)「吉田司雄の欧州日記」2002年11月28日 <http://www.kaibido.jp/yoshida/oshu/oshu11.html>、最終アクセス 2024年7月26日)、同論文は一般にアクセスできる形にはなっていないようだ。そこで読む限りは本論文の関心と一部重なる点が扱われており、まさにそれこそが取り組まれるべき研究課題だという思いを抱かせるが、残念ながら同論文の知見を参照することなく本論文の議論を展開することになった。また、カシウス(2024)においても『「私」』についての言及があり、「その中の「鳥の涙」という作品の分析をしてみると、リフレインになっているアイヌの子守歌であるイフンケの繰り返しや入れ子状の構造が明らかになった」とされているが(同、pp.241-2)、「イフンケの繰り返しや入れ子上の構造」とされている点が具体的に何を指すのかが十分に把握できなかった。

<sup>2</sup> これはこのテキストが近代的な観念の押しつけに無自覚であると言っているのではない。むしろこのテクス

トはその点に十分に自覚的であり、口承文学の物語の論理と「私」の当初の違和感と衝突を「方法」として用いて展開しているのであると読むことができる。

- <sup>3</sup> アイヌ語口承文学の神謡において 1 人称複数と 4 人称が併用されることについては、中川（2011）を参照。
- <sup>4</sup> 梅澤（1995）は、久保寺『神謡・聖伝』の「神謡 96」に言及しているが、この神謡自体を「和人の強制労働に連行された」（p.133）と解釈するのは神謡の物語展開に合っていないように思われる。続く「神謡 97」と同様に、おそらく夫は和人の側から何か目障りな存在であるとして目をつけられ、本州の町へと呼び出された上で、難癖をつけられた末に殺害されたのであろう。また、「私」を単に「四人称的」（p.132）であるとしているが、上述したように神謡の語りにおいてこれは、1 人称複数と 4 人称のあいだを行き来する「私」である。

## 参考文献

- 池澤夏樹編（2017）『日本文学全集 28——金現代作家集 III』河出書房新社。
- 梅澤亜由美（1995）『「私」』——口承文芸と現代小説との融合』川村湊編『現代女性作家読本③——津島佑子』鼎書房、pp.132-135。
- カシウス、アンヌ・クレール（2024）「津島佑子再読」『名古屋外国語大学論集』第 14 号、pp.235-246。
- 川村湊（2018）『津島佑子——光と水は地を覆えり』インスクリプト。
- 金田一京助（1993[1923]）「アイヌ聖典」『金田一京助全集第十一巻——アイヌ文学 V』三省堂、pp.7-283。
- 久保寺逸彦（1977）『アイヌ叙事詩——神謡・聖伝の研究』岩波書店。
- 知里真志保（1973[1961]）「アイヌの神謡（二）」『知里真志保著作集 1』平凡社。
- 知里幸恵（2023[1923]）『アイヌ神謡集』岩波書店（岩波文庫）。
- 津島佑子（1999）『「私」』新潮社。
- 中川裕（2011）「アイヌの神謡における叙述者の人称」『北方言語研究』第 1 号、pp.139-156。
- 中川裕（1995）『アイヌ語千歳方言辞典』草風館。
- Lord, Albert (Stephen Mitchell and Gregory Nagy eds.). 2000[1960]. *The Singer of Tales* (second edition). Cambridge: Harvard University Press.