

# 国立アイヌ民族博物館

アヌココロ アイヌ イコロマケンル

研究紀要 第3号 2024

## National Ainu Museum

*an=ukokor aynu ikor oma kenru*

Journal Vol.3 2024

国立アイヌ民族博物館  
National Ainu Museum



## 「国立アイヌ民族博物館 研究紀要」の編集・査読の基本方針

- ・本紀要は、「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重し、国内外にアイヌの歴史・文化等に関する正しい認識と理解を促進するとともに、新たなアイヌ文化の創造及び発展に寄与する」という博物館の設立理念に則って、当館を含む民族共生象徴空間ウポポイが行う調査研究の成果として公表するにふさわしいと思われる内容の投稿を掲載します。
- ・本紀要に掲載される論文等について、研究倫理の遵守が徹底されていることを確認し、先住民族であるアイヌの尊厳が尊重されることを最優先事項として編集にあたります。
- ・本紀要は、学術的な研究成果の公表の場であるとともに、国立博物館や国立公園で行われる展示や文化体験プログラムの開発過程で行われた調査・事業の客観的な記録・分析等も公開します。
- ・「国立アイヌ民族博物館印刷物等編集委員会」が編集と査読に関する作業・決定を行います。

---

## National Ainu Museum Journal Editorial and Peer Review Policy

- ・ This journal will publish the results of research conducted by Upopoy National Ainu Museum and Park.
- ・ The Journal will be edited and reviewed in accordance with the museum's founding philosophy of "respecting the dignity of the Ainu as an Indigenous People, promoting correct understanding of Ainu history and culture in Japan and abroad, and contributing to the creation and development of new Ainu culture".
- ・ The Museum will ensure that the articles in this journal adhere to our strict research ethics, according to which the dignity of the Ainu, an indigenous people, is respected. This policy shall be given the highest priority throughout the Journal.
- ・ This journal is a place for the publication of academic research, as well as objective records and analyses of exhibitions and cultural programs at the National Museum and the National Park.
- ・ The Editorial Board of the National Ainu Museum will be in charge of editing and peer review.

# 目次

## CONTENTS

[研究ノート] 白老地域のアイヌ工芸について ……………	八幡巴絵……………6
—松永八重子資料を中心とした検討—	YAHATA Tomoe
[Research Notes] Traditional Crafts of Shiraoi Region	
- From the Collections and Creations of Yaeko Matsunaga -	
[研究ノート] スペインのカタルーニャ州における	
アイヌ関連資料に関する調査 ……………	カサド・パルド・ケラール… 24
	八幡巴絵
[Research Notes] A First Approach to Ainu-related Materials in Catalonia, Spain	
	CASADO PARDO Queralt
	YAHATA Tomoe
[研究ノート] 2020年以降のマユンキキの現代的芸術表現 ……………	谷地田未緒……………34
シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」から東京都現代美術館	YACHITA Mio
「翻訳できないわたしのことば」展まで	
[Research Notes] Contemporary Artistic Expression of Mayunkiki Post-2020:	
From the 22nd Biennale of Sydney 'NIRIN' to the 'Where My Words Belong'	
Exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo	
[資料紹介] 上野ムイテクンに関する写真資料—中野エミ子旧蔵資料—…	八幡巴絵…………… 79
[Cultural Resources] Photographs of Ueno Muytekun - From the Collection	YAHATA Tomoe
of Emiko Nakano -	
[資料紹介] 阿寒湖アイヌコタンの現代的舞台表現について ……………	谷地田未緒 ……………85
企画者たちへのインタビュー	笹村律子
[Cultural Resources] Contemporary Performing Arts of Akanko Ainu Kotan:	
Interviews with Five Creators	YACHITA Mio
	SASAMURA Ritsuko
阿寒湖の芸能と舞台の歴史：伝統と創造……………	秋辺デボ
The History of Performing Arts and Stages at Lake Akan:	AKIBE Debo
Tradition and Creativity	
「ユーカー座」：ストーリーと歴史……………	床明
The Yukar-za Theater: Story and History	TOKO Akira
「ロストカムイ」の舞台ができるまで……………	床州生
The Making of the “Akan Yukar Lost Kamuy”	TOKO Shusei
ユーカー劇、欧州旅行と川下りプロジェクト……………	千家盛雄
Yukar-za Theater, European Tour and River Project	SENKE Morio
口琴が繋ぐ阿寒と世界……………	郷右近富貴子
Connecting Akan and the World Through the Mouth Harp	GOUKON Fukiko

〔資料紹介〕 国立アイヌ民族博物館所蔵 知里真志保記入のアイヌ語基礎語彙調査表	……………深澤美香…………… 136
〔Cultural Resources〕 Preliminary Survey of the Basic Ainu Vocabulary: Chiri Mashiho's Materials from the National Ainu Museum	FUKAZAWA Mika, Dr.
〔資料紹介〕 石田収蔵の野帳等資料の紹介 (2) ……………	是澤櫻子…………… 159
1907年の樺太南部の先住民族調査に関する記録	田村将人 細縦雄貴
〔Cultural Resources〕 Fieldnotes by Shuzo Ishida (2): - Sketches and Notes About Indigenous Peoples' Life in Sakhalin in 1907	KORESAWA Sakurako TAMURA Masato HOSOMOMI Yuki
〔資料紹介〕 『樺太日日新聞』(1912-13年)掲載……………	田村将人……………212
サハリン先住民族と拓殖博覧会関係記事：目録と紹介	TAMURA Masato
〔Cultural Resources〕 Headlines and Contents of Sakhalin Indigenous Peoples and Colonization Expos-related Articles from KARAFUTO-NICHINICHI SHIMBUN (Sakhalin Daily News) 1912-1913	
〔資料紹介〕 邦訳「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」…	是澤櫻子…………… 239
〔Cultural Resources〕 Japanese Translation“ Principles for Responsible and Ethically Sustainable Sámi tourism”	KORESAWA Sakurako
〔資料紹介〕 19世紀中葉のアムール川下流域およびサハリン周辺の 先住民族交易に関するロシア民族学者の記録 ……………	佐々木史郎 …………… 257
邦訳：レオポルト・フォン・シュレンク『アムール地方の異民族たち』 10章 交易 ギリヤーク	是澤櫻子 鈴木建治
〔Cultural Resources〕 Records of Russian Ethnographers on Indigenous Trade in the Lower Amur River Basin and Sakhalin in the Mid-19th Century: Japanese Translation of Leopold von Shrenk, “Ob inorodtsakh Amurskogo kraya.” Chapter 10 Trade, Gilyak	SASAKI Shiro, Prof. Dr. KORESAWA Sakurako SUZUKI Kenji, Dr.
国立アイヌ民族博物館 研究紀要 編集・査読の体制……………	276
National Ainu Museum Journal Editorial and Peer Review Regulations	

# 白老地域のアイヌ工芸について －松永八重子資料を中心とした検討－

Traditional Crafts of Shiraoi Region  
－ From the Collections and Creations of Yaeko Matsunaga －

八幡巴絵 (YAHATA Tomoe)

国立アイヌ民族博物館 学芸主査 (Senior Fellow, National Ainu Museum)

## 要旨

北海道白老町に2018年まで開館した一般財団法人アイヌ民族博物館<sup>1)</sup>(以下、旧アイヌ博)では、工芸を専門として行う職員が勤務し、職員らが製作した民具の一部は資料番号が付与され、収蔵庫にて保管され、儀礼などの伝承活動や博物館の展示に使用した。2024年現在、それらの資料は2020年に開館した国立アイヌ民族博物館の収蔵品となっている。本稿では、その前身となる白老民俗資料館(以下、資料館)、旧アイヌ博における工芸技術の系統、参考とした原資料、複製事業に関することについて、元職員らへの聞き取り調査を行い明らかにする。

本稿では、ポロトコタンと呼ばれた資料館、旧アイヌ博に1978年から2002年に勤務した松永八重子(まつなが・やえこ)に焦点をあてる。検討手法は、松永の同僚や松永が主宰したサークル「チタラペ」に所属している人たちを対象とした聞き取り調査を行い、松永の経歴や工芸技術の系統について整理をした。さらに国立アイヌ民族博物館収蔵の、松永が製作した資料や松永旧蔵の資料のなかで、衣服とござを対象とし、松永が指導を受け習得した技術や、それが松永からどのように伝承されてきたかを明らかにした。それらの情報から、ポロトコタンを起点とし白老町に広がった工芸活動のなかで、松永が関与した衣服、ござの製作技術について考察し、今後の松永が製作した資料に関する課題を述べるものである。

キーワード：白老地域、アイヌ、ござ、ポロトコタン、国立アイヌ民族博物館、松永八重子

## Abstract

The Ainu Museum which operated in Shiraoi, Hokkaido until 2018, employed staff who specialized in traditional crafts. Some of the ethnic materials produced by staff were assigned a serial number, stored in the museum's collection storage facility, and used in exhibitions and cultural activities such as rituals. Today, in 2024, these objects form part of the collection of the National Ainu Museum, which opened in 2020. In this paper, the author interviewed former employees of the Shiraoi Folk Museum (the predecessor of the Ainu Museum) and the Ainu Museum in order to clarify lineages of craft techniques, materials used as reference sources, and the reproduction projects carried out at these institutions.

The paper focuses on the works of Yaeko Matsunaga, who worked at the former Ainu Museum, also known as Porotokotan, from 1978 to 2002. The research method used in order to investigate Matsunaga's background and the lineage of her craft techniques is based upon interviews with Matsunaga's colleagues and members of the craft circle "Citarpe", which she presided over. The author also conducted a survey of the objects in the collection of the National Ainu Museum, including clothing and mats that were made by Matsunaga and formerly in her possession to determine the techniques that were passed on under her guidance. Based on this information, the paper discusses the techniques used to make clothes and mats by Matsunaga and those around her that originated in Porotokotan and spread into Shiraoi town. The paper also describes issues that need to be addressed in future research into the materials created by Matsunaga.

Keywords : Shiraoi, Ainu, goza (mats), Porotokotan, National Ainu Museum, Yaeko Matsunaga

## 1. はじめに

これまで、アイヌ文化の研究は、「伝統」に着目される傾向がみられた。このため観光地におけるアイヌ文化の継承を具体的に明らかにした研究は少ない。北海道内では、いくつかアイヌ文化を紹介する観光地として有名になった地域があり、それぞれの時期でどのように文化が継承されてきたのか、基礎的な事実をおさえていくことが不可欠である。このような問題意識に基づき、本稿では白老出身であり、資料館、旧アイヌ博職員として工芸分野で活躍していた松永八重子の衣服とごぞを対象とし、得た情報を整理することによって、松永が指導を受け習得した技術や、それが松永からどのように伝承されてきたかを明らかにした明らかにする。

北海道白老町のポロト湖畔では、一般財団法人アイヌ民族博物館（以下、旧アイヌ博）が2018年3月末まで営業を行っていた。旧アイヌ博は、1965年オープンした「ポロトコタン」の名称を引き継ぎ、「ポロトコタン」や「白老ポロトコタン」の愛称で親しまれ、博物館の展示のみならず、伝承公開事業として、古式舞踊の定時公演や伝統的儀礼が公開されていた。しかし白老町内では、旧アイヌ博設立の1984年まで、白老のアイヌ民族の工芸に関する直接的な記録が少ないため、手仕事に関する一連の情報がまとまっていない。そのため工芸技術の系統の全容や製作物に関する情報などは、現在まで断片的にしか伝わっておらず、職員の「口伝え」に頼るのみとなっている。

旧アイヌ博では資料館、旧アイヌ博の元職員が製作したモノは、収蔵資料として資料番号が付与され登録が行われた<sup>2)</sup>。旧アイヌ博の収蔵資料は、国立アイヌ民族博物館（以下、現アイヌ博）に引き継がれ展示事業や調査研究事業等で活用されている。そのため民具を「生かす」には、工芸の記録をまとめることは急務であると考え、筆者は2018年から旧アイヌ博の手工芸の技術や、製作時に参考とした原資料、さらに民具収集などについて、元職員らに対して聞き取り調査を行ってきた。その中で、女性の手工芸分野では、主要な人物として松永八重子、工藤栄子、山崎シマ子などの名前が挙がった。

松永八重子（1941-2022）は、白老民俗資料館時代の

1978年から勤務し、2002年に旧アイヌ博を退職後、白老町内で工芸サークルを主宰し、女性の手仕事を中心とした技術伝承や製作した資料の成果品展などを行い、白老町内における人材育成やアイヌ文化の普及啓発活動に寄与した人物である（写真1）。松永の没後、製作した資料の一部は自宅にて保管されていた。2023年春に遺族から「八重子が製作した資料を、国立アイヌ民族博物館で保管し、後世に残して欲しい」と申出を受け、松永旧蔵の資料35点が新たに収蔵資料となった。

ポロトコタンにおいて継承されてきた工芸が、「口伝え」頼みとなっている現在の伝承活動は、今後元職員の高齢化に伴う町外への転出や養護施設への入所などの理由から、指導者の情報が後進へ伝わらず、伝承活動の先細りが懸念される。これは白老地域のアイヌ文化伝承の情報の損失につながってしまう。年を追うごとに聞き取り調査の実施が難しくなっている情勢を考慮した上で、ひとつでも多くの情報を集め、欠けている情報を補うことが不可欠である。情報を補うために聞き取り調査や資料調査を継続し、そこで得た個人の功績から、資料館、旧アイヌ博、そしてそのフィールドを包括した「白老ポロトコタン」で行われた工芸について考察し、ひいては白老地域全体のアイヌ工芸を明らかにしたい。その情報を白老地域のみならず、他地域の物質文化の実態解明に役立てたい。

このような背景から、本稿では工芸に関する情報が空白となる1975年から1984年のうち、1978年から2002年に工芸担当職員であった松永に焦点をあて、聞き取り調査と資料調査（文献、音声、民具資料）から、資料館・旧アイヌ博の勤務時代から退職後のサークル時代までの活動を明らかにし、松永の製作の特徴と背景にある資料館、旧アイヌ博の工芸技術の系統を考察する。



写真1 松永八重子（1941-2022）  
（白老町教育委員会蔵 2009年頃撮影）

## 2. 調査方法

本調査方法は、聞き取り調査と資料調査(文献、音声、民具資料)の2つを採用する。

### 2.1. 聞き取り調査

松永八重子が製作したものに関する情報は、現アイヌ博に収蔵されている資料に付帯する情報、古式舞踊公演の記録写真となる。それらをもとに、松永と同時期に旧アイヌ博に勤務経験のあった職員や松永が主宰したサークル「チタラベ」に所属したことのある人物、松永と交流があった人物に対し、聞き取り調査を実施した。なお、聞き取り調査で得た情報の公開については、個人情報やプライバシーの取り扱いについて各個人と協議を行い、公開許諾を得た内容のみ記載することとする。

上掲の人物に対し、下記の設問をインタビュー項目として設定し、聞き取り調査を行い、関連する情報をまとめた。

- ・松永は、いつからアイヌ関連資料の製作をはじめたのか。
- ・松永が指導を受けた人物や期間。またどのような民具の製作について指導を受けたか。
- ・松永が指導した人物。
- ・松永は旧アイヌ博在籍時や退職後にどのようなものを製作していたか。
- ・アイヌ文化伝承活動における松永のエピソード。
- ・松永が旧アイヌ博を退職した後に主宰したサークルの活動内容。

なお、話者が「ポロトコタン」と説明した箇所は、時期を明確に記すために、1965年～1984年3月までの事項は「資料館」と示し、1984年4月から2018年までの事項は「旧アイヌ博」と書き分ける。「ポロトコタン」は、資料館と旧アイヌ博での概念を説明する際に用いる。

### 2.2. 資料調査

資料調査は、現アイヌ博の収蔵資料を中心に、文献、音声、民具資料を対象とした。

文献調査では、松永の製作した民具と資料館、旧アイ

表1 調査協力者一覧(敬称略、順不同)

氏名	続柄、所属、勤務期間	現在	備考(聞き取り日時など)
松永陽子	松永八重子 長女	-	2023年7月、2024年4月聞き取り
山崎シマ子	資料館、旧アイヌ博工芸班 (1988-1996)	サークル「テケカラベ」主宰	2022～2024年6月聞き取り
山丸和幸	資料館、旧アイヌ博職員(1982-1990)、 常務理事(1992-1998)、専務理事(1998- 1999)、理事長(1999-2001)。旧アイヌ博館 長兼務(1995-2001)	一般社団法人白老アイヌ協会 理事長	2024年3月、9月聞き取り
岡田路明	資料館、旧アイヌ博 学芸課 (1977-1991)	一般社団法人白老アイヌ協会 事務局長	2024年7月23日聞き取り
野本正博	旧アイヌ博伝承課、学芸課(1997-2012)、 常務理事(2012-2018)	公益財団法人アイヌ民族文化 財団民族共生象徴空間運営本 部 副本部長	2024年7月28日聞き取り
清水綾子	サークル「チタラベ」所属		2023年7月聞き取り
平野敦史	仙台藩元陣屋資料館 学芸員		2024年9月20日聞き取り
森洋輔	しらおいイオル事務所「チキサニ」学芸員		2022年1月、2024年9月

ヌ博の工芸を関連づけた記録はない。そのため、間接的にでも触れているものも対象とし、旧アイヌ博の刊行物や、書類を調査した。白老民俗資料館、白老観光コンサルタント株式会社<sup>3)</sup>、財団法人白老民族文化伝承保存財団<sup>4)</sup>、財団法人アイヌ民族博物館、一般財団法人アイヌ民族博物館の名義で発行された刊行物を対象に調査した。しかし、松永の工芸関連の直接的な記録は非常に少なかった<sup>5)</sup>。

音声資料については、現アイヌ博の収蔵資料のなかで、松永への聞き取りの記録を対象としたが存在しなかったため、本稿では取り扱わない。

民具資料については、松永が製作または所有したことが判明している資料を対象に、旧アイヌ博から現アイヌ博へ移管された資料調査を行い、松永の製作した資料の特徴について検討した。松永の製作した民具とともに資料カード、管理用 Excel データが現アイヌ博に存在したため、民具の情報をまとめた一覧を付表で示す。

以下に、聞き取り、資料調査を実施した結果をまとめる。

### 3. 松永八重子について―聞き取り調査を中心に―

#### 3.1. 資料館勤務以前の経歴 (1978年以前)

松永八重子は、1941年、母・松永たけ (1912-1996)<sup>6)</sup> の長女として北海道白老町に生まれた。1978年に資料館に勤務する以前の経歴について、松永の長女・松永陽子 (1967-) へ質問したが、「母・八重子の若い頃の話は、あまり聞いたことがない」と話していた。これは山崎シマ子、岡田路明、野本正博も同様であった。そのため、資料館以前の経歴は現時点でよくわかっていない。2023年春に松永の自宅を訪れた際、室内にはアイヌ文化以外のさまざまなハンドメイド雑貨が飾られていた。陽子は「母は編み物などをよくやっていた」と話した。松永が元来、手仕事が好きであったことがうかがえた。

#### 3.2. 資料館、旧アイヌ博勤務時代 (1978～2002)

松永は1978年に白老民俗資料館を運営する財団法人白老民族文化伝承保存財団の定期職員<sup>7)</sup>として勤務をはじめ、同時期に白老民族芸能保存会に加入した<sup>8)</sup>。入社時は、資料館の学芸課工芸班に所属した。同時期に勤務した岡田路明によると、結婚前に和裁を習得していたようで、入社時からアイヌ女性の手仕事に関する技術を覚えることが早く、手先がとても器用であっ

たことが印象に残っているとのことであった。入社以降、野本ヨシエ<sup>9)</sup>や織田ステノ<sup>10)</sup>が製作した衣服やゴザなどを参考にして、ルウンペと呼ばれる木綿の衣服や模様入りのごぎを製作した。その後、織田ステノが白老へ招聘された1977年から1982年の5月から10月の期間に、ごぎ編み、樹皮衣、手甲、脚絆などの製作指導を直接受けた。

1988年から1996年に勤務した山崎シマ子によると、松永、山崎、工藤栄子<sup>11)</sup>の3人は、工芸だけではなく、古式舞踊公演にも参加しており、踊りの公演の合間に工芸を行い、年度毎に製作した資料を博物館の学芸課に持っていき、その一部は収蔵品として登録されたという。財団法人アイヌ民族博物館が1996年に刊行した『二十年の歩み』によると、「財団だが、設立と同時にアイヌ文化の伝承・保存事業の一環として、伝承課職員により民具を中心とするアイヌ民族資料の製作を日常業務に取り入れており、製作品の多くは資料として博物館に収蔵している。博物館では、これらの製作品を一次資料として保存している」とある (財団法人アイヌ民族博物館1996: 46)。山崎の話では、松永、山崎、工藤の3名は、工芸する時間を技術伝承の機会ととらえ、製作するものが年度単位で重複しないように、それぞれ違うものを作っていたという。例えば、松永はごぎ編み、山崎は衣服製作、工藤はアットウシ織というように、アットウシ織、ごぎ編み (模様無し / 有り)、サラニア (編み袋)、エムシアツ (刀掛帯)などを交代で製作していた。その背景に、運営側が松永、工藤、山崎に多くの種類の民具を製作できる人物になってほしいことと、工芸チセ<sup>12)</sup>で職員がそれぞれの民具製作している様子を「みせる」ことで、来館者により多様なアイヌ文化を知ってほしいという意図があったと考えられる。

松永は、特にごぎ編みに非常に高い興味関心を示していたようである。出張や外出の移動中、よく車窓からガマが自生している場所を探していたことをいう証言を、山崎シマ子や松永陽子、岡田路明が語っていた。松永は、常に良質なガマを求め、儀礼の際に使用のごぎ、チセ内を装飾する大型のごぎ、囲炉裏まわりで使用される無地のごぎを積極的に製作していた。

松永は、旧アイヌ博在職中となる1995年に白老町文化奨励賞を受賞した。その後、定年を迎えた2002年3月に旧アイヌ博を退職した。

#### 3.3. 旧アイヌ博退職後 (2002～2022)

退職後、松永は2004年に北海道観光連盟観光振興功

労賞を受けた<sup>13)</sup>。2005～2007年の期間、5月から10月末までの繁忙期は、ボランティアとして後進の育成にあたった<sup>14)</sup>。

2007年5月、松永八重子、清水綾子、吉田フサ子らを中心として、サークル「チタラベ<sup>15)</sup>」を結成した。サークルでは「織りや編みの技術を伝承するだけではなく、材料の採集や処理・加工などの流れを通して、カムイからいただいたものへの感謝の気持ちを大切にしていきたい」との思いのもと、織物や編み物を実践してきた(写真2)。

2009年に、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構<sup>16)</sup>より平成21年度アイヌ文化奨励賞(個人)を受賞した(公益財団法人アイヌ民族文化財団2018:44)。2013年には白老町指定無形民俗文化財伝統文化継承者<sup>17)</sup>の認定を受けた。継承区分は、「工芸:ゴザ編みや縫製や刺繍など伝統的技術の伝承」、「芸能:踊りやムックリなど伝統的芸能の伝承」である。

晩年は、体調を崩すことが多く、メンバーの協力を得つつ、精力的にアイヌ文化普及活動を行っていたが、2022年7月に永眠した。

松永の没後、サークルのメンバーの清水綾子や吉田フサ子を中心となり、活動を継続している。2022年11月に一般社団法人白老モシリは、松永を追悼し、松永がこれまで製作した民具をしらおいイオル事務所チキサニにおいて展示した。ルウンペ、チタラベ(模様入りござ)、松永が使用したござ編み機など計10点を披露した。



写真2 ござ編みをする松永八重子(2015年頃撮影)  
(しらおいイオル事務所チキサニ蔵)

#### 4. 松永八重子資料の紹介

2004年8月現在、松永が現役時に製作したことが判明している資料は、下記で収蔵されている。

- ①国立アイヌ民族博物館<sup>18)</sup>(北海道白老町)
- ②公益財団法人アイヌ民族文化財団(札幌市)
- ③個人(白老町ほか)

本稿では、資料の来歴を明確にするため、項目を分けて資料を紹介する。製作した資料の一覧は付表を参照いただきたい。

##### 4.1. 国立アイヌ民族博物館所蔵資料

国立アイヌ民族博物館所蔵資料は、財団法人アイヌ民族博物館の所蔵資料を引き継いだものと、国立アイヌ民族博物館の展示や調査研究事業等に供するため、文化庁の委託経費で令和5年度に購入した資料がある。

###### (1) 財団法人アイヌ民族博物館旧蔵資料

旧アイヌ博では、学芸課職員として勤務した岡田、山崎、野本らに対する聞き取り調査で、工芸職員の製作した資料は年度毎に、事業報告書に記載すべく、完成品を学芸課にて預かり、資料番号を付与したのちに、博物館収蔵庫にて保管された。松永が製作した資料は15点である。

松永が製作した資料は、退職後に従事していたボランティア活動の期間中に2点を製作し、計17点に増えた。

その後、松永は白老町内の伝承活動に主軸を置くようになったため、2007年から旧アイヌ博が閉館する2018年まで、松永の製作した資料の点数は増えていない。この期間に、苫小牧美術愛好会の遠藤忠志氏作が松永八重子をモデルとして描いた絵が1点寄贈された。この絵は、松永がポロトコタンでムックリ(口琴)を演奏する様子のため、本稿では付表にのみ掲載することとする。

###### (2) 国立アイヌ民族博物館令和5年度購入資料

現アイヌ博では、2023年4月に、松永八重子の長女・陽子より申出を受けた資料35点を文化庁委託経費にて購入した。

これらの資料は、松永が製作し所有してきたもので、白老町内の仙台藩元陣屋資料館やしらおいイオル事務所チキサニにて、サークルの成果品として活用されていた。没後、資料保管は松永陽子が、展示会などの渉外対応はサークルメンバーの清水綾子と吉田フサ子らを中心に行った。2022年11月にイオル事務所チキサニで追悼展示を実施した後、「八重ちゃんの資料はもうこれ以上増えることはない。ずっと自宅に保管し

ているより、国立アイヌ民族博物館で残していても  
raitaitoと考えて、現アイヌ博へ買取申出をした」と  
松永陽子、清水綾子からの話があった。

松永陽子が保管していたルウンベ（資料番号 R5-  
01001、R5-01002、R5-01003）とござ編み機（資料番号  
R5-01033、R5-01033）は松永が現役時に製作したもの  
の一部で、退職する際に旧アイヌ博から贈られたもの  
と考えられる<sup>19)</sup>。

#### 4.2. 公益財団法人アイヌ民族文化財団（事務局）資料

当該財団の札幌事務局で2000年に購入したござが1  
点収蔵されている。『財団法人アイヌ文化振興・研究  
推進機構収蔵品目録 1 1997.7-2000.3』には資料写真が  
掲載されており、「平成11年度工芸品制作」にて入手し  
たとあるが、製作年などは不明である（財団法人アイ  
ヌ文化振興・研究推進機構2000：67、71）。おそらく、  
1999年に行われた普及啓発事業の備品として購入され  
たのではないかと推定する。

幅92cm、長さ382cmあるこのござは、（公財）アイヌ  
民族文化財団のアイヌ文化フェスティバル等の会場内  
で、壇上を装飾するために使用されている。



写真3 松永八重子製作のござ（1999年に収蔵）  
（出典：『財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構収蔵品目録 1  
1997.7-2000.3』p67）

#### 4.3. 個人所蔵

個人所蔵の資料は、松永陽子が所蔵しているマタン  
プシ（鉢巻）やムックリ、サークル活動時に製作した  
ござなどがある。ござは、長さ、幅が60cm以内の大き  
さで、メンバーが製作し松永が保管したものと考えら  
れる。

また岡田路明、山崎シマ子からは「職員が製作した  
ものを博物館のミュージアムショップで販売してい  
て、松永の製作したものも過去に販売されていた」と  
話があったことから、来館者が松永の製作した民具を  
購入し、現在も保管している可能性がある。そのため  
現時点で個人所蔵の概要を把握するのは困難である。  
引き続き、松永の製作した資料の所在調査を実施する  
予定である。

## 5. 調査結果

以上から、松永が製作した衣服とござについての調  
査結果をもとにそれぞれ考察する。

### 5.1. 衣服について

#### (1) 聞き取り調査の結果

聞き取り調査を行った際、山崎、岡田、野本から得  
られた、松永の衣服製作に関する情報は下記の通りで  
ある。

「(略) これは（筆者付記：写真4、5に写ってい  
る松永が着用しているルウンベを指す）どちらも  
八重ちゃんが自分でつくった。この時期（筆者付  
記：平成10年頃）は、自分で着用する伝統的衣  
服や装身具は、自身で製作するよう努めていた。だ  
から何枚も縫ったよ（略）。わたしらのときは、同  
じ模様で何枚も作っている。その模様で慣れてい  
るから。」（2024年6月の山崎シマ子への聞き取り  
にて、筆者が写真4、5について尋ねた際の回答）

「八重ちゃんは、下河ヤエ<sup>20)</sup>さん、久保紀子<sup>21)</sup>さん  
たちに縫い方を指導していたと思う」（2024年  
6月の山崎シマ子への聞き取りにて）

「平成9年頃に自分は勤務しはじめた。自分の  
着物や手甲、脚絆は近藤ノリ子<sup>22)</sup>さんに製作して  
もらった。（略）八重ちゃんやシマ子さんたち工芸  
職員は、自分で賄っていた。」（2024年7月の野本  
正博への聞き取りにて）

「八重ちゃんが誰から着物づくりを教わったか  
はわからない。ただそのときには近藤ノリ子さん  
が工芸チセにいたから、もしかして近藤さんから  
作り方を教わったのかもしれない。」（2024年7月  
の岡田路明への聞き取りにて）

#### (2) 資料調査の結果と考察

上記の情報をもとに、松永の製作した衣服の特徴を  
分析する。松永旧蔵の衣服は、令和5年度購入資料の  
衣服3点（写真6、写真7、写真8）と半纏1点がある。  
衣服は一般的にルウンベと呼ばれるものである。

ルウンベとはアイヌ民族の木綿製の衣服で、白老を

含めた胆振地方や渡島地方で広く着用されている。ルウンペは、木綿の古裂(ふるぎれ)をつなぎ合わせて、その上に、絹、サラサ、メリンス、絹のなかでも日本刺繍のあるもの、木綿などの色物の古裂を細く切り、これを切伏<sup>23)</sup>している、きわめて手の込んだ衣服である(財団法人白老民族文化伝承保存財団1987:78)。資料館、旧アイヌ博では古式舞踊の公演や伝統儀礼に参加する際に職員が着用した。アイヌの衣服の部位名称については、図1の「アイヌ衣服解説図」(中谷1991:172)、和服の部位名称については図2を参照いただきたい(滝沢1999:71)。

松永が製作のルウンペは、和服に見られる前身頃に衿と身八ツ口が作られており、着物本体に模様を構成する切伏の布はミシンで縫われているため、模様が直線的になっていることが特徴である。その布の上に市販のレース糸(太)を使いチェーンステッチを施して完成している。ポロトコタンで製作されるルウンペの素材は、木綿または化学繊維のいずれかを選択していた<sup>24)</sup>。写真6、写真7の素材は木綿、写真8は化学繊維である。さらにルウンペに施されている模様の構成は写真7と写真8が同じである。

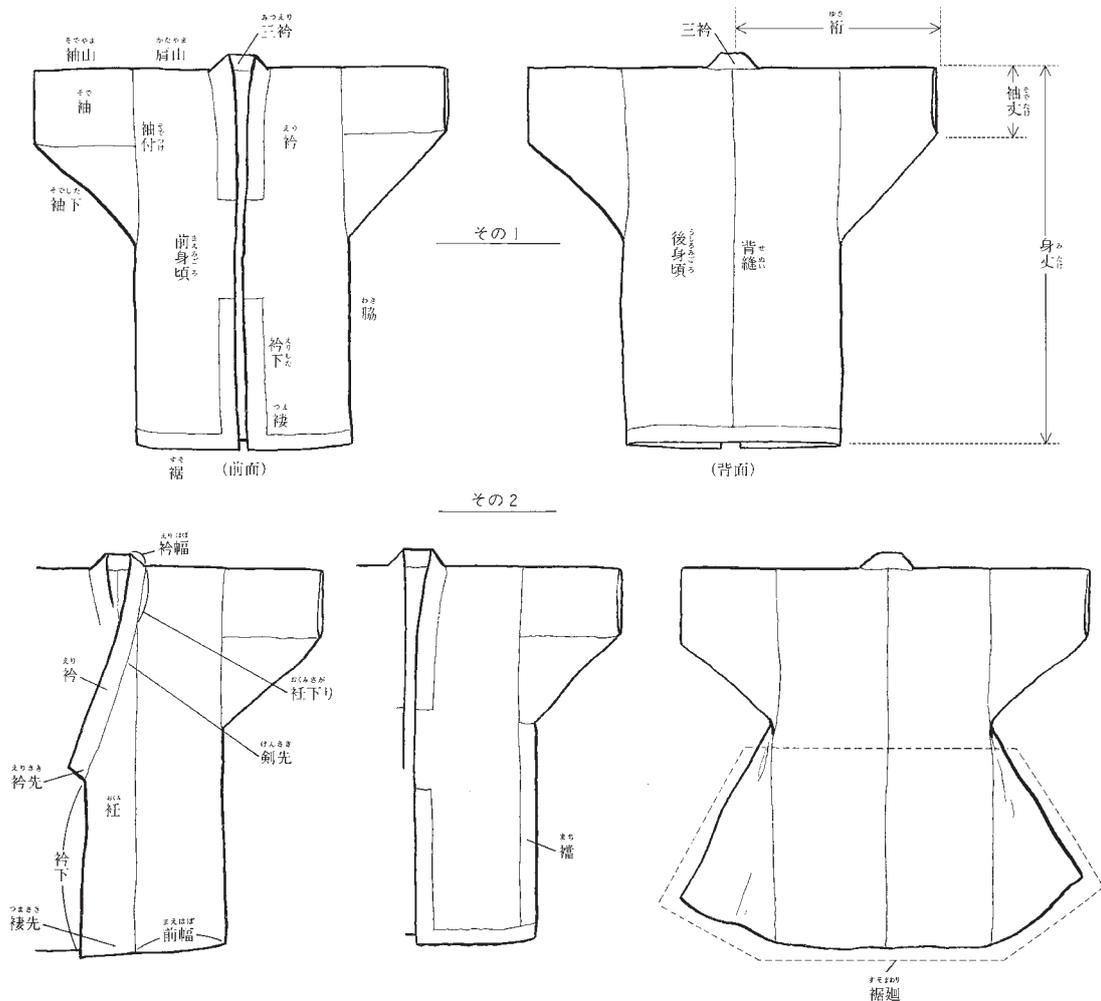


図1 アイヌ衣服解説図称  
(出典:「アイヌのきもの」『ひとものこころ』第3期第5巻 p172)

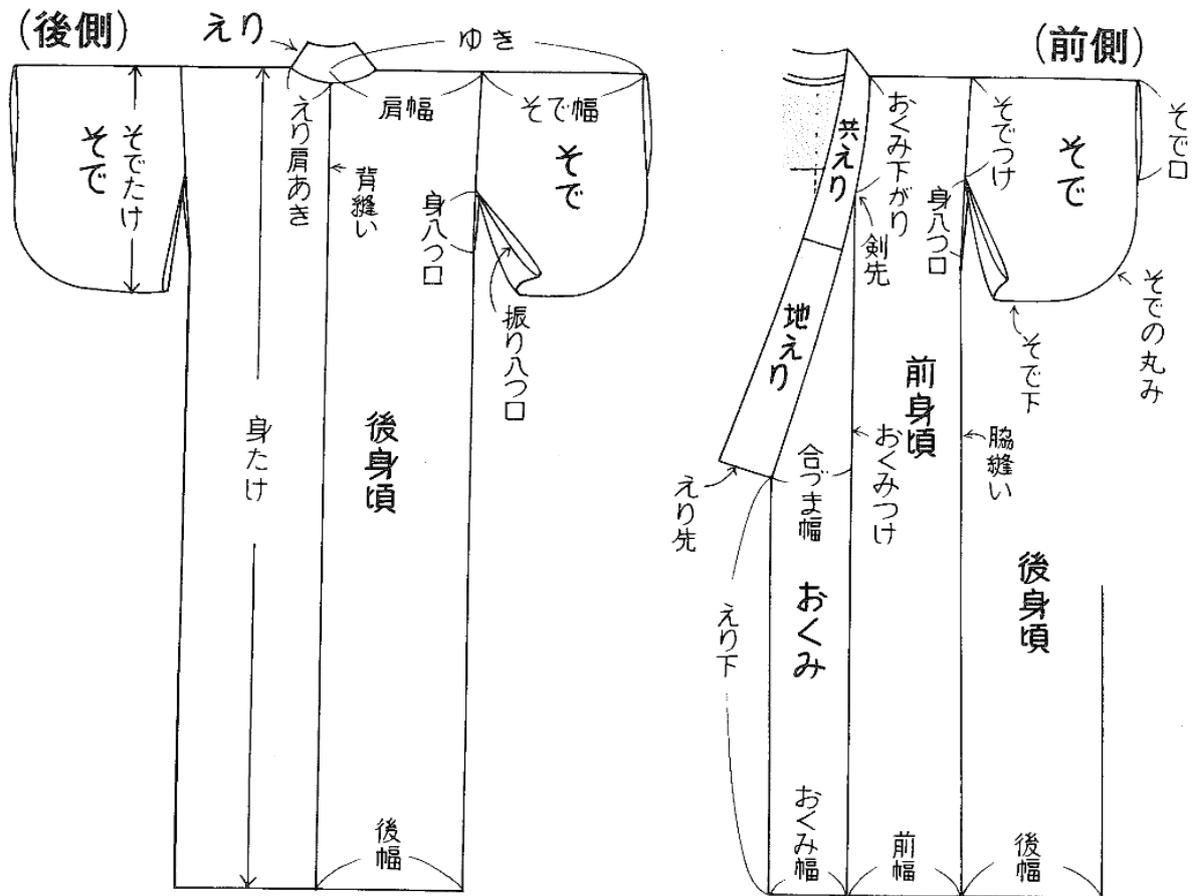


図2 和服の部位名称  
(出典：滝沢ヒロ子『新しい和裁全書』p71)

白老地域のルウンペは、1984年以降、多数の観光客を受け入れる過程のなかで、製作者が木綿から化学繊維に素材を変更した(八幡2024: 18)。白老民俗資料館からアイヌ民族博物館へと名称を変更した1984年頃に、白老という地域性を考慮しつつ、かつ一体感を演出していることを目的とし、衣装をユニフォーム化したルウンペが作られた。1984年前後は職員数が増加したことに伴い、和裁の要素を取り入れた本体に、白老地域のアイヌ模様が簡素化されたルウンペが大量生産された。このとき職員が参考とした資料は、1980年代に近藤ノリ子を中心となって製作した衤と身八ツ口があるルウンペである(写真9)。近藤が製作したルウンペは木綿であったが、1984年までに安価であった化学繊維に素材を変更し、この流れは1995年まで続いた。1996年頃から出張公演では木綿製のルウンペを着用するようになり、「ルウンペを伝統的な様式に戻す」時期(八幡2024: 19)となった。

この時期に記録された写真4、5を見てみると、写真4は1998年1月17日に国立劇場で行われた創作浄瑠

璃「ひなのひとふし、ひなの遊びⅡ - 菅江真澄の旅と日記より」の記録である<sup>25)</sup>。ここでは写真6のルウンペを着用していることがわかる。写真5は、2004年3月14日に皇居で行われた平成16年度「国際民俗芸能フェスティバル」の記録である。松永は2002年に退職していたが、この公演への演者が少なかったために一時的に出演したと考えられる。ここでは写真7のルウンペを着用している。さらに被写体となった人物は、写真4、5いずれもみな木綿のルウンペを着用している。

岡田、山崎、松永陽子の聞き取りから、松永は白老のアイヌ民族の伝統衣服のルウンペを含め、資料館に入社する1978年以前はアイヌ民族の女性の手仕事をしていたことがなかったと話があった。その上で2つの事項について整理する。

1つめは、松永の衣服製作について、指導者が現時点で不明であることだ。同時期に勤務していた近藤ノリ子の指導を受けた可能性があることもわかった。2つめは、写真で着用された衣服は、いずれも旧アイヌ博勤務時に着用されていたことから、松永は入社した

1978年から、写真4が撮影された1998年までにはルウンペを製作できたことがわかった。このことから入社以前はアイヌ民族の女性の手仕事をしたことがなかった松永が、入社以降に技術習得ができ、その製作した民具が博物館に残っていたという事実から、資料館、旧アイヌ博はアイヌ文化伝承の実践の場となり、人材育成という大きな役割を担っていたことがわかった。

以下、上記で分析した情報をもとに考察する。

松永の勤務期間は、旧アイヌ博ではルウンペの素材が木綿から化学繊維へ変更し、さらに化学繊維から木綿に変更した時期と重なる。さらに聞き取りで、同じ模様のルウンペを複数枚つくったとあったことから、松永は同じ模様で素材が違うルウンペを複数製作し、所有していたと考えられる。そして松永が製作したルウンペの特徴は、旧アイヌ博で製作された和裁の形態を本体とし、その上に白老地域のアイヌ模様を簡素化した切伏の上に刺繍されたルウンペ(写真9)と模様が類似している。近藤が製作したルウンペよりも切伏や刺繍が多いことから、松永は旧アイヌ博で「組織として製作されたルウンペ」の影響を色濃く継承した上で、模様や刺繍を増やしたルウンペを製作したと推測する。

写真記録と聞き取りから、ルウンペは、写真8(製作時期不明)、写真6(~1998年)、写真7(~2004年)の順に製作し、いずれも松永が旧アイヌ博勤務時に完成し、出張公演等で着用したと推定する。これらのルウンペは、今後白老におけるルウンペの製作、着用形態の変遷や、観光地における衣服の活用などを検討する資料となる。なお、衣服製作における技術の系統は現時点で不明であるが、近藤の影響が考えられることが指摘された。このことを踏まえた上で今後継続して資料調査を行う必要がある。



写真4 出張公演のようす

創作浄瑠璃「ひなのひとふし、ひなの遊びII-菅真澄の旅と日記より」(1998年) 国立劇場(東京都)(国立アイヌ民族博物館蔵)



写真5 出張公演のようす

平成16年度「国際民俗芸能フェスティバル」(2004年) 皇居(東京都)(国立アイヌ民族博物館蔵)



写真6 写真4で松永が着用したルウンペ R5-01001 (国立アイヌ民族博物館蔵)



写真7 写真5で松永が着用したルウンペ R5-01002 (国立アイヌ民族博物館蔵)



写真8 化学繊維製のルウンペ R5-01003 (国立アイヌ民族博物館蔵)



写真9 近藤ノリ子が製作したルウンペ 00245 (国立アイヌ民族博物館蔵)

## 5.2. ござ類について

### (1) 聞き取り調査の結果

聞き取り調査を行った際、山崎、岡田、野本らから、松永のござ製作に関する情報が下記の通り集まった。

「自分は1988(昭和63)年にポロトで働きはじめた。5月頃だったかな。工芸(筆者付記:班)に配属された。そのとき工芸班は、伝承課ではなくて学芸課だった。そして工芸班は、工芸チセってところで働いていた。私がいったときには、野本ヨシエさん、松永八重ちゃん、工藤榮子さんが先に働いていた。ヨシエさんはそのときはもう踊れなくて、ござ編みとか女の手仕事をやっていた。(略)ヨシエさんは、見て覚えてね、というタイプだった。八重ちゃんから聞いたのだけれど、ござの編みははじめだけはヨシエさんに習って、文様は織田さんに教えてもらったそうだ。私もそのようにして、編みはじめだけヨシエさんに習ったものだよ。

(略)ポロトコタンでは、編みはじめから模様を入れる列までの赤い布と黒い布の段数と配置や編み終わりの処理の方法が人によって違って、そこを見るとだいたい誰が製作したかわかるよ。」(2024年6月の山崎シマ子への聞き取りにて)

「私がポロトで働き始めたときは、織田ステノフチ<sup>26)</sup>がポンチセというところにいた。(略)織田さんからは、ござ編みも教えてもらった。また、工芸のチセには、野本ヨシエさんもいた。姉のハナエさんもいたと思う。そのころは、近藤ノリ子さん、小林トシさん、松永たけさんなどがいた。(松永)八重ちゃんは、お母さんのたけさんと少し時期ががぶっていた。(略)私が学芸課にいた頃は、川上シン<sup>27)</sup>さんに平取からポロトまで来てもらって、ござ編みやアツシ織、サラニブ(編袋)を教わった。ポロトは、冬にお客さんが来ないから、職員の人たちに手仕事をやってもらっていた。シンさんは季節雇用だったから冬は平取に戻っていた。(略)八重ちゃんはシンさんからサラニブを教わっていた。

八重ちゃんは、ござは最初ヨシエさんから習っていた。少しござが編めるようになってから、織田さんに文様入りのござを教えてもらっていた。素材の取り方や処理も含めて習っていた。」(2024年7月の岡田路明への聞き取りにて)

「八重ちゃんはなんでもできたしやっていた。キナ<sup>28)</sup>、着物も縫っていた。アツシ<sup>29)</sup>もやっていた。八重ちゃんがアツシを織るときの樹皮は、虎杖浜の温泉に浸けていた。これは自分も手伝った。

(略)1980年代は、伝承課職員の着物や装身具は自分賄い。自分で揃えなければならなかった。自分は近藤ノリ子さんに作ってもらった。(略)工芸チセに詰めていた職員が複数名いたことは大きい。工芸を主に行う職員がいたことは大切なこと。踊りだけが伝承というわけではなく、高齢で踊れないとか理由がある人が文化伝承に携われるようにしたことは大きいよね。

(略)ポロトの工芸は、学芸課、工芸課、伝承課というように組織改編を行っているなかで、色々なフッチ<sup>30)</sup>たちからの技術を後進が習得してそれを受け入れてきた。柔軟だった。

(略)ポロトは、教育的使命と人材育成という二輪があった。また、1970年の大阪万博へ、白老民族文化保存財団、白老民族芸能保存会、白老商業協同組合の大人数で参加したことで、文化伝承の組織化の素地もできたのでは。白老の強みだと思う。」(2024年7月の野本正博への聞き取りにて)

「わたしらは、八重ちゃんからキナ編み(ござ編み)を習ったんだ。八重ちゃんは、ずっと、アイヌだから自然素材使ったものづくりしなければならなかったって聞いていた。(略)それまでそれぞれ刺繍サークルいていた人たちもいたけれど、八重ちゃんがサークル立ち上げるってなったとき、みんな集まったんだわ。

(略)わたしらがつくったものは、チキサニ(イオル事務所)で何回か展示したよ。わたしらはござ多かったかな。ほかのサークルは着物とか手甲とかも展示していたよ。(略)チキサニは、それぞれのサークルがつくったものを展示する期間があるから。」(2023年7月の清水綾子への聞き取りにて)

### (2) 資料調査の結果と考察

本稿では松永八重子が製作したござについて、編み途中となる資料番号 R5-01035も含め、現アイヌ博所蔵資料27点を調査した。令和5年度に購入したござは、旧アイヌ博退職後に製作されたものである。資料

館、旧アイヌ博在籍時には、3メートルを超えるござを複数製作している。これは伝承活動となる儀礼やイベント時に装飾するために使用する大型のござの需要があり、素材となるガマを十分に確保できていたこともうかがえる。退職後となる2002年以降に製作したござは、幅が50cm、長さが80cmで模様入りのござと小型になっている。これは初心者がある程度の製作時間で完成が可能となる大きさである。退職後はサークル「チタラペ」や白老アイヌ協会の工芸研修における指導を行ったことから、小型のござを教材として活用していたと考えられる。旧アイヌ博では工芸担当職員として手仕事を専門に行い、退職後は習得した技術をサークル活動にて、後進の指導を行った。

また、松永の製作技術に着目して分析を行った。

ござの製作技術に関する先行研究では、「1本おき編み」と「スタレ編み」の2種類があることが指摘され

ている<sup>31)</sup>(貝澤2005)。ただし貝澤の調査は平取町で製作されたござが対象で、白老地域のものには触れていない。

また、素材選択の特徴に関しては、北海道アイヌ、樺太アイヌは、無文のござの緯材としてガマ、オオカサスゲ、ヤラメスゲ、フトイ、サンカクイなど、経糸にはシナノキ、オオバボダイジュ、エゾイラクサなどの繊維を撚った糸を用いることが指摘されている(大坂2023:30)。

山崎、岡田からの聞き取りで、松永は、編みはじめは野本ヨシエ、模様は織田ステノより教わったとあった。この情報を踏まえ、ござの部位名称を以下4つの視点に分けて資料調査を実施した。なお、本稿におけるござの部位名称①、③、④は、『アイヌ文化再現マニュアル 編むーゴザー』に使われている語句を踏襲する(財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構2006)。

①編み始め	編み1段目から模様を入れる前の段までを指す。
②製作技法	1本おき編みかスタレ編みか。
③編み終わり	模様の編みおわり後に、無地の部分をはさみ、布を入れ始めている段から編み終わりまでの段数。
④経糸の処理	まるめたござをまとめるための紐となる経糸をどのように処理したか。糸撚りか編みかどうか。



写真10 ござ部位名称の視点  
(国立アイヌ民族博物館蔵 MA62)

なお、今回は聞き取り調査でござの模様構成に関する言及が薄かったことから、ござに施された模様構成については除外する。模様構成については、現在調査を行っているため、今後まとめて発表を行うこととした。松永の製作したござの特徴は以下の通りである。

①編み始めは、黒3段、赤1段、黒2段を基本構成とし、その後は素編み3段または5段のあとに黒布の段がはいる特徴の資料が27点のうち18点にみられた。長さが200cm以下のもののなかには、編み始めを減らし黒

2段、赤1段、黒1段と製作する資料が4点確認できた。

②製作技法は、27点すべて貝澤が指摘する「一本おき編み」の技法である(図3)。模様の有無にかかわらず、技法に変化はみられない。

③編み終わりは、黒2段、赤1段、黒3段を基本構成とし、編みはじめと対になるように製作されている。

④経糸の処理は、カエカ<sup>32)</sup>で紐の端になる部分が細くなるよう、徐々に糸を減らしていく手法がとられている。これは27点すべてこの処理で糸を始末していた。

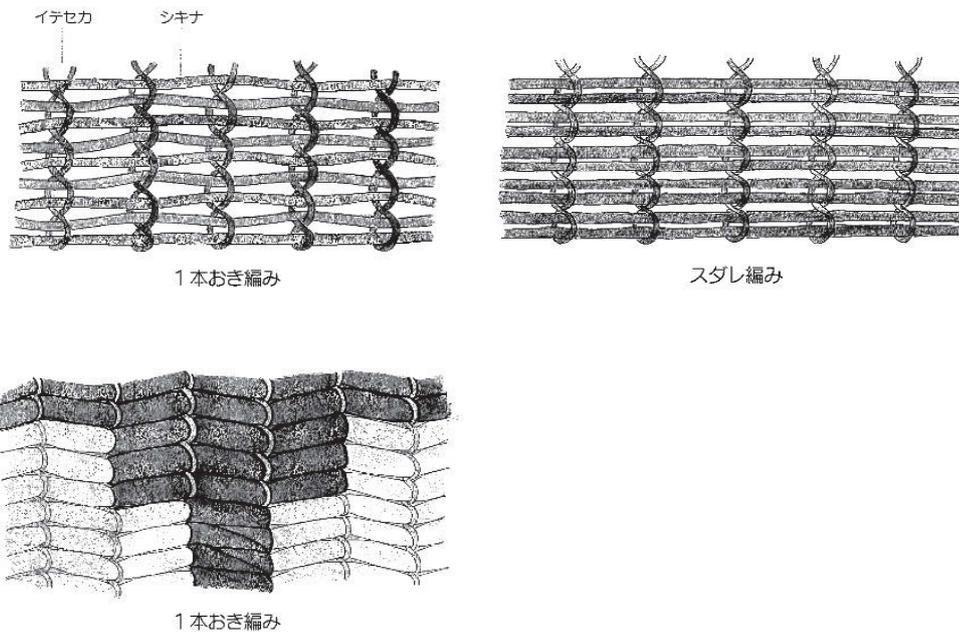


図3 一本おき編みとすだれ編み  
(出典：貝澤2005、p10)



写真11 松永の製作したござ 編み始め部分拡大 資料番号 MA001  
(国立アイヌ民族博物館蔵)



写真12 織田ステノが製作したござ 編み始め部分拡大 資料番号 MA97  
昭和52(1977)年9月15日完成品。  
(国立アイヌ民族博物館蔵)

松永の製作したござの緯材はすべてガマである。松永のござの調査をふまえ、織田ステノ製作の資料番号 MA97と比較してみると、編み始め、編み終わり、糸の処理が類似し、技法は一本おき編みである(写真12)。織田の他のござも模様の有無にかかわらず、変化は見られなかった。さらに松永のござの編み始めが野本ヨシエの影響があるとの情報を踏まえ、現アイヌ博所蔵が所蔵する野本が製作したござ35点の編み始めをみると、統一性がないことがわかった。松永の編み始めの構成と同じものは、野本が製作した模様入りござのうち1977~1979年に製作したござ5点<sup>33)</sup>が該当した。松永が資料館に勤務しはじめたのは1978年のため、この頃に野本ヨシエ嬢に編み始めのやり方を教わったという山崎の聞き取りと一致する。そして全体的な製作技術は織田ステノのござとも一致する。

しかしここで静内出身の織田ステノが製作したござと、白老出身の野本ヨシエが1977年~1979年の製作したござの編みはじめが同じ点に着目したい。この両者間で技術の伝承があったのかどうか疑問が生じた。織田から野本へ技術伝承があった可能性を考え、再度旧アイヌ博の勤務記録にあたった。織田は1977年4月から1982年に勤務し、野本は1977年4月から1991年まで勤務し、勤務開始年月は同じであった。織田、野本の製作したござの編みはじめをみると、織田のござは一貫して、同じ構成で編みはじめられているのに対し、野本のござは編みはじめに統一性は見られなかった。このことから、織田、野本それぞれがござ編みの技術を習得し、資料館に勤務しはじめてござを製作したし、両者間での技術伝承はなかったと結論づける。

松永のござの考察を以下の通りまとめる。

松永の製作するござはガマを素材とし、編み始めは黒3段、赤1段、黒1段または2段を基本構成とし、この構成は野本ヨシエと類似している。さらに製作技法はござの模様の有無にかかわらず「一本おき編み」の技法を採用していた。編み終わりは、編み始めと対になるように製作され、編み終わった経糸の処理は、紐の端になる部分が細くなるよう、徐々に糸を減らしていく手法がとられた。これらの技法は、織田ステノの製作したござと一致する。

旧アイヌ博在籍時のござと退職後の2002年以降に製作されたござと比較したところ、編み始め、製作技法などに変化はみられなかった。このことから、松永は織田ステノ、野本ヨシエから指導を受けたことを退職後も忠実に守り、ござの製作を長年継続してきたと結

論付ける。

今後は次にあげる点を踏まえた調査を行いたい。1点目は1977年以前に勤務経験ある元職員が製作したござを調査し、本稿で取り上げなかった模様構成も含めた製作技術を明らかにすることである。2点目は、織田と松永のござの模様構成を比較し明らかにすることである。織田のござを調査するとともに、織田から指導を受けた人物らの製作したござもあわせて調査することで、織田の周囲の指導系統や製作技術が明らかとなる。3点目は、松永より指導を受けた人物らが製作したござを調査し、松永の工芸技術がどのように伝承されているかを調査し、比較することである。

これらの点を明らかにすることで、「白老地域のござの特徴」の情報が蓄積し、白老地域のアイヌ文化における工芸活動の全容がみえ、1975年から1984年の空白となる情報を埋めることができるであろう。

## 6. まとめ

本稿では松永八重子に焦点を当て、松永の関係者への聞き取り調査、資料調査の結果から、資料館、旧アイヌ博、退職後の活動を明らかにし、松永が製作したアイヌ関連資料の情報をまとめ、松永の製作した資料の特徴を明らかとする。

①松永の製作したルウンペは、近藤ノリ子が製作した衤と身八ツ口があるルウンペとほぼ同じである。松永が勤務し始めた頃は、素材選択が木綿→化学繊維→木綿と変遷するなかで、化学繊維から木綿への過渡期であった(八幡2024:18-20)。さらに松永のルウンペに施されていた模様は今後検討する必要がある。聞き取りによって、松永が衣服製作を指導したことも明らかになったので、今後追加で調査を行う予定である。

②松永は、資料館、旧アイヌ博在職時にござ編み(模様無し/有り)、サラニア(編み袋)、エムシアツ(刀掛帯)などの編みを習得し、その技術は織田ステノ、野本ヨシエから指導を受けていることがわかった。退職後に製作したござも旧アイヌ博時に製作したものと変化がないことから、織田、野本の指導を忠実に守ったござ製作を退職後となる2002年以降も行っていった。本稿で模様構成について言及しなかったが、このことについて筆者は調査中であるため、今後の調査で模様構成に注目した内容をまとめたい。

聞き取り調査で明らかとなった松永のござの技術継

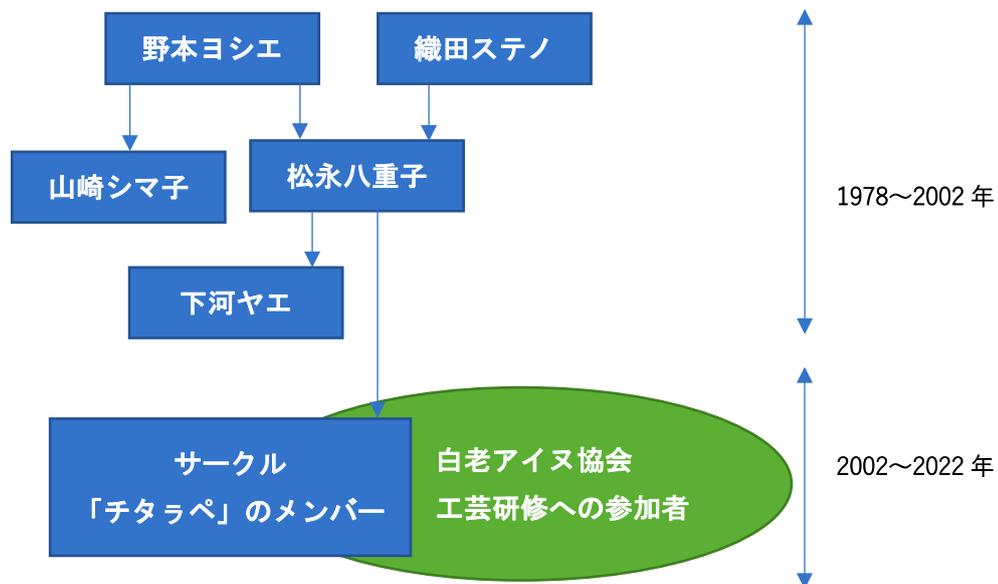


図4 松永のござの技術継承(1978~2022年)  
聞き取り調査をもとに筆者作成

承は図4のとおりである。松永が資料館、旧アイヌ博で習得したござの編み方を白老町内で普及していたことがわかる。白老地域のルウンペは、資料館、旧アイヌ博で得た知識や経験を、元職員が退職後にそれぞれ指導者として後進を育成したことでひろがりを見せた(八幡2024:26)。ござについても松永の周囲で同様の事象があったことが考えられ、「博物館」というフィールドで習得した技術を町内に波及し、伝承活動を行う意義を再認識できた。

今後の松永に関する調査の課題は、以下のとおりである。

①岡田からの聞き取りでは、松永が川上シンより編袋の指導を受けたとあった。現アイヌ博の収蔵品で、川上シン製作の編袋がないため、今後現アイヌ博以外の収蔵資料を対象とする調査が必要である。

②資料館、旧アイヌ博を起点とし白老町に広がった工芸活動のなかで、本稿では1978年から2022年の松永の周辺に関する衣服、ござの製作について述べた。今後は、松永以前に勤務していた人物の来歴や製作した資料、松永と同時期に勤務していた人物ら、その人物らよりも後に勤務した人物らに関してもあわせて調査を行い、1975年~1984年の工芸活動の空白の情報を補うことが不可欠である。

白老民俗資料館設立時代から旧アイヌ博設立期における直接的な記録はほぼなかったため、本稿は聞き取り調査で得た情報に拠ることが多かった。今後の調査は、元職員らは高齢化に伴い、聞き取り調査の実施

が年を追うごとに難しくなっていることを考慮した活動が求められるであろう。個々人の功績から、資料館、旧アイヌ博、そしてそのフィールドを包括した「白老ポロトコタン」で行われた工芸について考察し、ひいては白老のアイヌ工芸の地域性を明らかにすることが、白老地域のみならず、他地域の物質文化の実態解明に役立つよう、今後も調査を行いたい。

## 7. さいごに

本稿では、聞き取り調査と資料調査から1978年から2002年に資料館、旧アイヌ博に勤務した松永八重子のルウンペとござの特徴についてまとめた。1960年以降の記録が現アイヌ博にはほぼないことと、元職員の「口伝え」が今後の調査に不可欠であることを今回の調査で改めて実感した。現状として白老民俗資料館、一般財団法人アイヌ民族博物館の工芸活動が元職員の「口伝え」頼みであることに筆者は危機感を抱き、早急に聞き取り調査と資料調査から職員一人一人の経歴や製作資料の情報をまとめることが不可欠であると感じた。

本稿を執筆するにあたり、松永八重子が資料館勤務以前にハンドメイドが好きだったことから、アイヌ女性の手仕事に興味関心を抱き、長期にわたり資料館、博物館に勤務し、さらに退職後もサークルを立ち上げ主宰し、成果品展を精力的に行ったことがわかった。資料調査と聞き取り調査から、松永の製作意欲や文化伝承の熱意に間接的に触れることができたが、これら

の製作背景や想いなどを直接聞けなかったことが悔やまれる。そして文化伝承における口伝え頼みは、情報を覚えている人物が何らかの理由で不在となってしまったとき、簡単に情報が途切れてしまうことを実感した。口伝え頼みがいかに危ういかを認識させられたのである。

本稿では、松永の資料54点が現アイヌ博に収蔵されていたことが幸いし、資料調査や分析での情報のまとまりができた。さらに聞き取り調査から、松永が指導をおこなった職員の下河ヤエ、久保紀子などの人物名を明らかにすることができた。久保は既に他界して情

報が追えないため、今後は1980年代後半に勤務した下河ヤエを中心に追加調査を行う予定である。

1950年代以降の情報は、地元白老の住民でもその頃の記憶を持つ人物が高齢化などの理由から全容が把握しづらい。今回聞き取り調査で得た情報は、元職員たちのアイヌ観光とアイヌ文化伝承の両立をする苦勞についての言及もあった。資料館、博物館というフィールドを活用してモノ作りを行いつつ伝承活動を確立する工夫もみられた。白老という地域で、ポロトコタンにおける運営母体の組織名が変わっても、「アイヌ民族の歴史や文化を後世に残す」という個々人の想い

付表 松永八重子関連資料一覧

整理番号	所蔵先	資料番号	資料名	数量	サイズ (mm)	備考
1	アイヌ民族文化財団	11326	刃の下げ箸	1	-	※説明：製作者、エムシアツ：松永タケ氏、エムシアツ：松永八重子氏。
2	アイヌ民族文化財団	11327	刀削箸(房)	1	-	※説明：製作者、松永八重子氏、伊野野氏、エムシアツ(房部分)1992年03月8日。
3	アイヌ民族文化財団	m0906	紐	1	-	若小牧美術愛好会 遠藤忠志氏作 松永八重子氏を描いたもの
4	アイヌ民族文化財団	MN019	ござ	1	L3845×W910	H6.2.27
5	アイヌ民族文化財団	MN027	ござ	1	L3860×W990	2005.6.13
6	アイヌ民族文化財団	MN063	ござ	1	L3840×L950	穴あり・損傷が激しいので使用不可
7	アイヌ民族文化財団	MN075	ござ	1	L3815×W1000	568.10.16
8	アイヌ民族文化財団	MA001	ござ	1	L4065×W1580	1997.5.30. 材料がマ、ゴロチセ カムイノミ用 コタンノミにも使用
9	アイヌ民族文化財団	MA009	ござ	1	L480×W1060	松永八重子補修 「2号チセ 留」は使用していたもの2枚あり
10	アイヌ民族文化財団	MA018	ござ	1	L1500×W770	H4.2.5.
11	アイヌ民族文化財団	MA028	ござ	1	L1150×W575	松永八重子
12	アイヌ民族文化財団	MA044	ござ	1	L1990×W730	資料裏に「S63.9.3.カムイノミケトルベ ポロチセ用」と記載。
13	アイヌ民族文化財団	MA057	ござ	1	L3850×W1000	管理用Excelデータに「2006.7.26」と記載。
14	アイヌ民族文化財団	MA063	ござ	1	L2350×W1030	国立アイヌ民族博物館 基本展示室「私たちのくらし」壁面にて展示中。
15	アイヌ民族文化財団	MA072	ござ	1	W3800×W1010	管理用Excelデータに「1995.12.15」と記載。
16	アイヌ民族文化財団	MA083	ござ	1	W3800×W1000	管理用Excelデータに「H6.1.30」と記載。
17	アイヌ民族文化財団	MA102	ござ	1	L1820×W480	管理用Excelデータに「H7.6.27」と記載。
18	アイヌ民族文化財団	MA104	ござ	1	L1030×W645	管理用Excelデータに「細田ステキ・松永八重子、H7.5展示していたのを下げ途中から松永八重子氏仕上げ。」と記載。
19	アイヌ民族文化財団	74	ござ	1	L3820×W920	札幌事務所管理。素材：ガマ、木綿布
20	令和5年度購入資料	R5-01001	衣類(木綿)	1	1350×1320	故・松永八重子氏が着用した木綿衣。本体、テープ部とシン縫い。刺繍はチェーンステッチ。
21	令和5年度購入資料	R5-01002	衣類(木綿)	1	1385×1420	故・松永八重子氏が着用した木綿衣。本体、テープ部とシン縫い。刺繍はチェーンステッチ。一部シミあり。
22	令和5年度購入資料	R5-01003	衣類(木綿)	1	1380×1300	故・松永八重子氏が着用した衣類(化繊)。本体、テープ部とシン縫い。刺繍はチェーンステッチ。
23	令和5年度購入資料	R5-01004	半纏	1	775×1300	化学繊維製。本体、テープ部とシン縫い。刺繍はチェーンステッチ。
24	令和5年度購入資料	R5-01005	刀削箸	1	1470×660	房なし。シナ、レース糸(紺、白)使用。30本組みから始まって36本組みで完成している。
25	令和5年度購入資料	R5-01006	刀削箸	1	1440×580	房なし。シナ、レース糸(紺、白)使用。30本組みで完成している。
26	令和5年度購入資料	R5-01007	ガマ製バッグ	1	545×360	ガマ、たたみ糸使用。4cm幅のごをバック状にしたもの。持ち手もガマを編んだものが縫い付けられている。
27	令和5年度購入資料	R5-01008	ガマ製バッグ	1	560×370	ガマ、たたみ糸使用。4cm幅のごをバック状にしたもの。持ち手もガマを編んだものが縫い付けられている。
28	令和5年度購入資料	R5-01009	編袋	1	L780×W250	麻糸、たたみ糸使用。裏面から編み組のたもの。
29	令和5年度購入資料	R5-01010	編袋	1	L540×W330	シナ製。持ち手の一部にクセがついている。
30	令和5年度購入資料	R5-01011	編袋	1	L545×W250	サラニウ(松10)のなかにあつたもの。麻紐、たたみ糸使用。4.5cm幅で編まれたものを袋状にしたもの。
31	令和5年度購入資料	R5-01012	編袋	1	L870×W280	麻紐、たたみ糸使用。3cm幅に編まれたものを使用している。
32	令和5年度購入資料	R5-01013	編袋	1	L600×W240	シナ製。
33	令和5年度購入資料	R5-01014	編袋	1	L550×W330	シナ、たたみ糸使用。3.5cm幅に編まれたものを使用。
34	令和5年度購入資料	R5-01015	襷入りゴザ	1	本体L765×W545、紐785	3.5cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒、赤)。一本おき編み。
35	令和5年度購入資料	R5-01016	襷入りゴザ	1	本体L785×W540、紐590	3.5cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒、赤)。一本おき編み。
36	令和5年度購入資料	R5-01017	襷入りゴザ	1	本体L1235×W533、紐830	3.5cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒)、ブロード(ピンク)。一本おき編み。
37	令和5年度購入資料	R5-01018	ゴザ	1	本体L2000×W625、紐970	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒、赤)。
38	令和5年度購入資料	R5-01019	ゴザ	1	本体L1920×W780、紐825	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒、赤)。
39	令和5年度購入資料	R5-01020	襷入りゴザ	1	本体L1966×W700、紐680	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒)、ブロード(赤)。一本おき編み。
40	令和5年度購入資料	R5-01021	襷入りゴザ	1	本体L1460×W670、紐1590	3.5cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒)、ブロード(赤)、トワインロープ。一本おき編み。紐は、途中でたたみ糸からトワインロープをつなぎ、長さを定めている。
41	令和5年度購入資料	R5-01022	襷入りゴザ	1	本体L1700×W850、紐1250	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿布(黒)、ブロード(赤)、トワインロープ。一本おき編み。紐は、途中でたたみ糸からトワインロープをつなぎ、長さを定めている。
42	令和5年度購入資料	R5-01023	襷入りゴザ	1	本体L1450×W775、紐1010	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿(黒、赤)。一本おき編み。裏にマジックで松に○とマジック記載あり。
43	令和5年度購入資料	R5-01024	ゴザ	1	本体L1190×W780、紐1000	4cm幅。ガマ、たたみ糸、木綿(黒、赤)。模様の裏に模様の交差がくる編み方をしている。裏にマジックで松に○とマジック記載あり。
44	令和5年度購入資料	R5-01025	イテセニ	1	L1391×W50×T13	木材。裏面にマッキーペンで「松永」[4.5]、裏面に「松永4.5」と注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。編み目が4.5cm幅のごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。
45	令和5年度購入資料	R5-01026	イテセニ	1	L1500×W45×T14	木材。裏面にマッキーペンで「松永4」。裏面に「サバ用17目」と注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。編み目が4cm幅のごぞや、サラニウ、また男児の歯乳用冠等の製作に利用されたもの。
46	令和5年度購入資料	R5-01027	イテセニ	1	L1497×W45×T12	木材。裏面にマッキーペンで「松永4.5」が左右にある。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。編み目が4.5cm幅のごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。
47	令和5年度購入資料	R5-01028	イテセニ	1	L1500×W45×T14	木材。裏面にマッキーペンで左側に「松永3.5」、右側に「3.5イテセニ」の注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。編み目が3.5cm幅のごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。
48	令和5年度購入資料	R5-01029	イテセニ	1	L1300×W45×T14	木材。裏面にマッキーペンで左側に「松永3.5」、右側に「3.5松」の注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。編み目が3.5cm幅のごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。
49	令和5年度購入資料	R5-01030	イテセニ	1	L1495×W56×T13	木材。裏面にマッキーペンで「タケ用」と、裏面左側に「3」、右側に「松永3」の注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。大型ごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。タケは、松永八重子氏の母である松永タケ氏で、タケ氏が所有、使用した道具である。
50	令和5年度購入資料	R5-01031	イテセニ	1	L1500×W45×T12	木材。裏面にマッキーペンで左側に「無」、「松永 無」の注記あり。目印に中央部にマッキーペン(黒)で塗りつぶしあり。ごぞや、サラニウ等の製作に利用されたもの。右側に割れあり。うらに記載はなし。
51	令和5年度購入資料	R5-01032	イテセニ	1	L12150×W47×T14	木材。加工途中のため、切込みなどはなし。サワラン材。
52	令和5年度購入資料	R5-01033	ゴザ編み用の脚	1	(左) L655×W280、φ51 (右) L623×W320、φ56	左右ともに「松永用」と記載あり。くまが打ち込まれている。紐で結束されている。
53	令和5年度購入資料	R5-01034	ゴザ編み用の脚	1	(左) L582×W340、φ66 (右) L600×W255、φ54	素材はエンジン油と思われる。カビ多数。紐で結束されている。
54	令和5年度購入資料	R5-01035	イテセニ 編みかけ	1	L1220×H610×D615	編みかけ一式。脚一式、石35個、イテセニ、ひも付き紙1セット、3.5cm幅ごぞ編みかけ7570mm。編みかけのごぞは一本おき編み。

とそれを取り巻くさまざまな人たちが、そこに繋がった組織の活動をを知る機会となり、白老地域はもとより、織田ステノのように他地域から白老に来て生活文化を次世代につなげた諸先輩たちの努力や熱意を実感できた調査となった。これらの事柄を筆者の記憶や記録だけで留めておくことは忍びないため、今後論文や研究ノートなどにまとめ、公開できるようにしていきたい。これらの情報がモノ作りを行う人たちだけでなく、アイヌ民族として文化伝承を行う人たち、それらを取り巻く人たちへ寄与できるよう、今後も継続して調査を行っていきたい。

なお本稿で調査した資料54点のうち、公益財団法人アイヌ民族文化財団札幌事務局資料1点を除く53点は、2025年2月に国立アイヌ民族博物館収蔵資料データベースに情報を追加した。

## 謝辞

本稿を作成するにあたり、多くの方々にご指導ご鞭撻を賜りました。ポロトコタンの元職員のみならず、親類のみならずには、聞き取り調査にて多くのことを学ばせていただきました。厚く御礼申し上げます。

北海道博物館の大坂拓氏には、ご助言と激励をいただきました。

英訳に関しては、国立民族学博物館のマーク・ウィンチェスター氏にご協力いただきました。

二名の匿名査読者より極めて有益なご指摘を頂いたことで、記述を見直すことができ、さらに収蔵資料データベースの公開に繋げることができましたことを厚くお礼申し上げます。

最後に、本稿を作成するにあたり、国立アイヌ民族博物館の鈴木建治氏、谷地田未緒氏より、多大なご助言、ご協力をいただきました。ここに記して感謝申し上げます。

ソンソソノ イヤイライケレ。

## 注

1) 1965年に白老市街にあったアイヌ観光の機能を移転し、「ポロトコタン」として営業を開始した。1967年、ポロトコタン敷地内に白老民俗資料館が開館した(白老町1975)。収蔵資料点数の増加に伴い、施設が狭あいとなったことから、新しく博物館を建設することとなった。1984年、白老民俗資料館の建物とつなげたアイヌ民族博物館が開館した。ポロトコタンには、その周辺にあった商業施設「ミントラ」も含まれることに留意したい。ポロトコタンは2018年3月末日をもって閉館し、一般財団法人アイヌ民族博物館と公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構が合併し、名称を「公益財団法人アイヌ民族文化財団」と改め、4月1日から事業開始した。2019年4月に「アイヌの人々の誇りが尊重される社会を実現するための施策の推進に関する法律」(アイヌ施策推進

法)が公布され、5月24日に施行となった。アイヌ施策推進法に基づき、5月24日、国土交通大臣及び文部科学大臣から民族共生象徴空間(愛称:ウポポイ)の管理等を行う法人として指定された。財団は、2020年7月11日までの設立準備期間を経て、2020年7月12日に民族共生象徴空間の開園と同日に、国立アイヌ民族博物館が開館した。運営は公益財団法人アイヌ民族文化財団が行っている。詳細は、[https://www.ff-ainu.or.jp/web/overview/details/post\\_1.html](https://www.ff-ainu.or.jp/web/overview/details/post_1.html)を参照いただきたい。

- 元職員の成果品は、資料台帳や資料カードが存在しない資料が一部存在する。
- 『白老町史』によると、白老では古くからアイヌ民族居住の地として知られ、明治以降、北海道を訪れる人々を受け入れる「アイヌコタン」が現白老町大町を中心として形成された。1950年から1960年にかけて北海道観光ブームとともに、年間数十万人が同コタンを訪れるようになり、種々の弊害が生じたため、同コタンを1965年5月にポロト湖畔に移設し、「ポロトコタン」と称し営業を開始した。その運営にあたったのが、1965年3月に設立した白老観光コンサルタント株式会社である(白老町1975:709-710)。『二十年の歩み』によると、白老観光コンサルタント株式会社は、復元家屋チセとその内部における民族資料の紹介と古式舞踊の公開を行ったという。その後、ポロトコタンの財団法人化構想とともに1976年8月に発展的に解散し、これまでの事業は財団法人白老民族文化伝承保存財団の設立とともに、同財団に引き継がれた(財団法人アイヌ民族博物館1996:28-29)。
- 財団法人白老民族文化伝承保存財団は、注3に示した経緯にて設立された団体である。設立時の「寄附行為」に定める目的は、「白老地方のアイヌの文化的所産の伝承保存と公開に必要な事業を行い、もって北方文化の発展に寄与すること」であった。白老民族文化伝承保存財団は、復元家屋チセの建設とその維持管理や白老町の委託を受けて、白老町立白老民族資料館の管理運営などを行った(財団法人アイヌ民族博物館1996:29-30)。資料館は収蔵品の増大により狭あいとなったため、大幅の増築が検討され、1984年新館が完成し「アイヌ民族博物館」に建物名が変更となり、引き続き同財団が管理・運営を行った。1990年に財団の名称を「財団法人アイヌ民族博物館」と改め、2013年には公益財団法人改革に伴う法改正により「一般財団法人アイヌ民族博物館」と名称を変更した(一般財団法人アイヌ民族博物館2014:12-21)。
- 『二十年の歩み』に、松永のムックリ演奏が上手であり、それを指導したのは、浜弥一郎であることの一文があったが、工芸と関連がないため今回は割愛する(財団法人アイヌ民族博物館1996:20)。
- 松永だけは白老町出身で、白老地域のアイヌ文化、とくに衣食住に関する知識や経験がある人物である。松永だけは1977年から1980年まで資料館に勤務した。現アイヌ博の収蔵資料には、植物利用などを語った音声資料がある。
- 資料館、旧アイヌ博では、臨時職員(おおよそ3か月～半年の契約職員)、定期職員(単年度の契約職員)、正職員という3つの雇用形態が存在した。
- 白老民族芸能保存会は、ポロトコタン運営母体となる白老観光コンサルタント株式会社時代の1970年6月1日に発足した。発足した契機は、同年7月に大阪府吹田市で開催された日本万国博覧会「日本の祭り」における公演のためである。その後、観光コンサルタント株式会社は発展的に解散し、財団法人白老民族文化伝承保存財団の設立以降、財団職員を中心とした組織をもって、同保存会と実質的に一体となって古式舞踊の伝承・保存、並びに公演を実施していた(財団法人アイヌ民族博物館1996:53)。
- 野本ヨシエ(1922-2020)、白老町出身。1977年から1991年まで資料館、旧アイヌ博に勤務。2007年3月に白老町指定無形民俗文化財伝統文化継承者として認定を受けている。継承区分は、「工芸:ゴザ作成を中心としたアイヌの伝統的手工芸」と「芸能:白老地方のアイヌ古式舞踊等の伝統芸能」である。参考資料は下記の通り。  
・白老町webサイト「白老町の文化財一覧」<https://www.town.shiraoi.hokkaido.jp/docs/page2013012200618.html#:~:text=%E7%94%9F%E6%B6%AF%E5%AD%A6%E7%BF%92%E8%AA%B2%20%E6%96%87%E5%8C%96> (2024年9月30日閲覧)。
- 織田ステノ(1901?-1993)、北海道静内地方出身。戸籍名ステ。自称はステノ。大正期より、静内村の農業に従事した。1970年以降は、白老町のアイヌ民族博物館や静内町教育委員会などの業務に従事・協力した。そのため、アイヌ語や儀礼、口承文芸、生活文化などについて後進を指導し研究者に協力した人物として知られている(奥田2008:10)。

- 11) 工藤栄子は、1987年から1997年に勤務した元職員である。
- 12) 資料館におけるチセは、白老地域で記録された茅葺きの伝統的家屋である。
- 13) 白老観光協会が推薦団体となり、その理由としては「長年、アイヌ民族の文化の伝承・保存に力を注がれ、イヨマンテリムセやビリカの唄、ムックリの演奏など伝統古式舞踊の実演を行うとともにアットゥシ織の製作と指導にあたられてきた。また、アイヌ民族の伝統文化を国内外で紹介するとともに観光客誘致に努めるなど、地域の観光振興を通じて、北海道の観光の発展に寄与した功績はまことに大きい。」となる。なお、北海道観光連盟は、2008年に北海道観光振興機構へ名称を変更した。
- 14) 財団法人アイヌ民族博物館で保管されていた記録を参考とした。
- 15) アイヌ語で「ごぞ」を意味する(萱野1996:309)。
- 16) 現・公益財団法人アイヌ民族文化財団。1997年、「アイヌ文化の振興並びにアイヌの伝統等に関する知識の普及及び啓発に関する法律」(法律第52号)(アイヌ文化振興法)が、5月14日に公布され、7月1日に施行された。同日、北海道札幌市内に事務所を、9月13日には東京都内にアイヌ文化交流センターを開設し事業を開始した。2013年公益法人制度改正に伴い公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構として移行登記を行った。2018年一般財団法人アイヌ民族博物館と公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構が合併し、名称を「公益財団法人アイヌ民族文化財団」と改めた(公益財団法人アイヌ民族文化財団2018)。
- 17) 仙台藩元陣屋資料館の平野学芸員によると、白老町指定無形民俗文化財伝統文化継承者は、2007年度から認定を始めたという。白老町教育委員会からの諮問を受けた委員で構成された白老町文化財等運営審議会が「知識・技能に習熟し今後も後継者の育成に携わる可能性がある」「技量の保持が広く認められている」などの基準で候補者を選考する。これまで認定された分野はアイヌ文化、木彫り、鍛造などで、継承区分は「工芸：ゴザ編みや縫製や刺繍など伝統的技術の伝承」というように、詳細に設定されている。これまでの伝統文化継承者一覧については、「白老町の文化財一覧」(<https://www.town.shiraoi.hokkaido.jp/docs/page2013012200618.html>)を参考にしていきたい。
- 18) 国立アイヌ民族博物館は、公益財団法人アイヌ民族文化財団が管理運営を行っている。当該館は、民族共生象徴空間の一組織である。
- 19) 山崎らへの聞き取り調査によると、旧アイヌ博では、長期間勤務した職員に対し、在職期間中に製作したものを退職時に贈る習わしがあった。
- 20) 下河ヤエは、1987年から2003年まで旧アイヌ博に勤務した。2013年に白老町指定無形民俗文化財伝統文化継承者として認定を受けている。継承区分は、「工芸：縫製や刺繍など伝統的服飾技術の伝承」、「芸能：踊りや歌などの伝統的芸能の伝承」である。
- 21) 久保紀子は、1991年から2010年まで旧アイヌ博に勤務していた。伝承課所属のため、古式舞踊紹介が主な業務であったが、職員が着用するルウンベ製作やミュージアムショップに販売する商品の開発や製作を精力的に行っていた人物である。
- 22) 近藤ノリ子(1924-2017)は、1979年から1987年まで資料館、旧アイヌ博に勤務していた。2007年3月に白老町指定無形民俗文化財伝統文化継承者として認定を受けている。継承区分は、「工芸：衣服作成を中心としたアイヌの伝統的手工芸」である。
- 23) 『日本民俗大辞典 上』に切伏の記載がある。「きりふせ 切伏 アイヌの衣服に関する技法の一つ。アツリケの一種。布を細いテープ状に切ったものを、衣服において文様を作る。テープ状に切った布の縁は、かがって衣服に縫いつけ、この上に刺繍を施す」とある(笹倉1999:510)。
- 24) 本稿でさす木綿は、ワタの種子からとれる天然繊維のことをいう。化学繊維はポリエステル系合成繊維、セルロース系再生繊維であるレーヨンなどを含めた人造繊維のことを示す。
- 25) 文化庁デジタルライブラリーには、アイヌ古式舞踊出演者の氏名が公開されており、松永のほか山丸和幸、山丸悦子、新井田幹夫、山丸郁夫、河岸麗子、野本テツ子、久保紀子ほか8名の氏名がある。  
・文化庁デジタルライブラリー「公演名：第16回特別企画公演」  
[https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/plays/view\\_detail?division=plays&class=special\\_kikaku&type=series&trace=detail&did=1400017](https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/plays/view_detail?division=plays&class=special_kikaku&type=series&trace=detail&did=1400017) (2024年9月30日閲覧)
- 26) アイヌ語で「艦」のことをいう(萱野1996:390)。

- 27) 川上シン艦(1915-1990)。札幌生まれ。生後まもなく沙流郡平取町字荷負に移り、当地で結婚、生涯を過ごした。ヤイサマの歌手として著名で、また儀式についての詳しい知識を持つ伝承者として知られた。有形、無形を問わず、アイヌ文化に関する知識は多岐にわたる。1978~1979年に旧アイヌ博のアイヌ文化保存事業に協力した。このころ旧アイヌ博で学芸課長だった岡田路明が聞き取り調査を行った(財団法人アイヌ民族博物館1995:6)。
- 28) ごぞのこと。
- 29) アツシ(または厚司)はアットゥシ織のこと。
- 30) アイヌ語で「お婆さん」のことをいう。沙流方言ではフチ、白老方言ではフッチと発音される(白老楽しく・やさしいアイヌ語教室2012:143)。野本は白老出身のため、アイヌ語は白老方言を使用している。
- 31) 貝澤はその他に和人の「ムシロ編み」の技法を取り入れたものについて言及しているが、本稿では取り扱わない。
- 32) アイヌ語で「糸然り(をする)」こと(萱野1996:191)。聞き取り調査では「カエカして紐を作る」というように、「糸然り」として言葉が使われている。
- 33) 国立アイヌ民族博物館の収蔵番号、MA16、MA54、MA35、MA91、MA3の計5枚。

## 参考文献

大坂拓

2023「千島アイヌのゴザに関する基礎的検討 一市立函館博物館所蔵資料の位置づけについて」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要第8号』pp21-34、札幌：北海道博物館。

奥田統己

2008「織田ステ」『日本女性史大辞典』p10、東京：吉川弘文館。

貝澤美和子

2005『イテセ(ゴザ編み) - シキナ活用の調査研究 -』平取町：貝澤美和子。

萱野茂

1996『萱野茂のアイヌ語辞典』、東京都：三省堂。

公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構

2018『公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構活動史20年のあゆみ』p44、札幌：公益財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構。

財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構

2000『財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構収蔵品目録1 1997.3-2000.3』p67、p71、札幌：財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構。

2006『アイヌ生活再現マニュアル 編むーゴザー』札幌：財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構。

財団法人アイヌ民族博物館

1995『アイヌ民族博物館伝承記録2 川上シンの伝承』p6、白老町：財団法人アイヌ民族博物館。

1996『財団法人設立20周年記念誌 二十年の歩み』白老：財団法人アイヌ民族博物館。

財団法人白老民族文化伝承保存財団

1987『アイヌ文化の基礎知識』p78、白老：財団法人白老民族文化伝承保存財団(1993年増補・改訂、2018年の増補・改訂では見島恭子が監修)。

笹倉いる美

1999「切伏」『日本民俗大辞典 上』p510、東京：吉川弘文館。

白老 楽しく・やさしいアイヌ語教室

2012『アイヌ語 白老方言辞典』p143、白老町(北海道)：白老楽しく・やさしいアイヌ語教室。

白老町

1975『白老町史』白老町(北海道)：白老町役場。

白老町 web サイト

「白老町の文化財一覧」

<https://www.town.shiraoi.hokkaido.jp/docs/page2013012200618.html#:~:text=%E7%94%9F%E6%B6%AF%E5%AD%A6%E7%BF%92%E8%AA%B2%20>

%E6%96%87%E5%8C%96 (2024年9月30日閲覧)。  
滝沢ヒロ子 1999『新しい和裁全書』p71、東京都：株式会社永岡書店。  
中谷哲二 1991『アイヌ衣服解説図』『アイヌのきもの』(ひとものこ  
ころ：第3期第5巻) p 172、天理：天理教道友社。  
八幡巴絵 2024『白老地域に伝わるルウンベの伝承とその変遷につい  
て』『国立アイヌ民族博物館 研究紀要 第2号 2023』p 18、白老  
町：国立アイヌ民族博物館。

## スペインのカタルーニャ州におけるアイヌ関連資料に関する調査

### A First Approach to Ainu-related Materials in Catalonia, Spain

カサド・パルド・ケラール (CASADO PARDO Queralt)

国立アイヌ民族博物館 エducator (Educator, National Ainu Museum)

八幡巴絵 (YAHATA Tomoe)

国立アイヌ民族博物館学芸主査 (Senior Fellow, National Ainu Museum)

#### 要旨

アイヌ関連資料のコレクションは日本国内外に多数知られているが、バルセロナ民族学博物館 (Museu Etnològic de Barcelona, 以下「MEB」) が所蔵するアイヌコレクションについては、ヨーゼフ・クライナーの「Ainu Collections in European Museums」に一部記載されているのみで、コレクションの総数やその詳細は研究されていないようであった。その詳細を明らかにすべく、本調査では MEB のみならずスペインのカタルーニャ州のアイヌ関連資料をリスト化することを目的とした。そのため、令和 5 年度に文献・資料の事前調査および現地調査を行った。その結果、4つのコレクション、そのうちの3つは彫刻家・民族学者であるエウダル・セラに関するものを明確化することができた。しかし、それらの資料の地域性や作者などの詳細を明らかにするためには、さらなる研究が必要であると考えている。

キーワード: スペイン国カタルーニャ州、アイヌ関連資料、バルセロナ民族学博物館、エウダル・セラ・イ・グエイ、アペル・フェノザ・イ・フロレンサ

#### Abstract

Although many collections of Ainu-related materials are known in Japan and abroad, the Ainu collection held by the Museu Etnològic de Barcelona (MEB) was only partially described in Josef Kreiner's "Ainu Collections in European Museums", and neither the total number of collections nor their details seem to have been researched. In order to clarify the particulars, this research aimed to compile a list of Ainu-related materials not only from the MEB but also from all of Catalonia, Spain. For this purpose, a preliminary study of documents and materials and a field survey were conducted in 2023. As a result, it was possible to identify four collections, of which three related to the sculptor and ethnographer Eudald Serra. However, further research is needed to clarify details such as the locality and authorship of these materials.

Keywords: Catalonia, Spain, Ainu, Museu Etnològic de Barcelona, Eudald Serra i Güell, Apel·les Fenosa i Florensa

## 1. はじめに

筆者らは、令和4年度に北海道白老町にある国立アイヌ民族博物館の特別展示関連イベントの講演にてスペインにアイヌ関連資料がないことに気が付いた。その後、ケラールがヨーゼフ・クライナー (Josef Kreiner) の「Ainu Collections in European Museums」にてスペイン国内にアイヌ関連資料があることを知った。しかしその詳細については、不明な点があるのではないかと考え、ケラール、八幡の両名は、令和5年度に国立アイヌ民族博物館の調査研究プロジェクトの予算を利用し、MEB およびエウダル・セラ・イ・グエイ (Eudald Serra i Güell)<sup>1)</sup> (1911-2002) の相続人コレクションにあるアイヌ関連資料について調査し、一次資料と二次資料を特定しリスト化することを目的とし実施したものである。

本稿は、その調査研究プロジェクトで得た成果をまとめ、考察を加えて、今後の課題について記す。

## 2. 先行研究と本調査研究プロジェクトについて

### 2-1. カタルーニャにおけるアイヌコレクションに関する先行研究

1983年から1986年にかけて、ボン大学(ドイツ)のヨーゼフ・クライナーをコーディネーターとする研究者グループが、ロシアを除くヨーロッパの博物館に保存されている様々なアイヌコレクションを収集した最初の体系的な研究を行った(Kreiner 1993)。

この研究の中で、MEBというひとつの博物館で3点が確認されていることがわかった(Kreiner 1993: 272)。これは、1950年にアーティストのエウダル・セラによって寄贈された資料(「Inv. No Exp. 17-7」)と、1957年に入手したMEBのセラ・コレクションからの2点(「Inv. Nos. Exp. 70-716; 717」)である(Kreiner 1993: 291)。

しかし現実には、引用された研究に記載されている在庫番号は、資料の実際の収蔵番号とは一致しない: MEB 14-7 (1950年にエウダル・セラによって寄贈されたマキリ)、MEB 87-716a,b (1957年の日本への第一回資料収集旅行に入手した鞆付きマキリ)、MEB 87-717 (1957年の日本への第一回資料収集旅行に入手したイクパスイ)である。

残念なことに、またおそらく他のヨーロッパのコレクションに比べてMEBに保存されているアイヌの資

料の点数が非常に少ないこと、またスペインにアイヌの歴史や文化の専門家が少ないことのため、ヨーロッパにおけるアイヌ資料の収集という観点から、これらのコレクションに関する具体的な研究は行われていないのが現状である。しかし、MEBの日本コレクションに関する研究、あるいはアーティスト、コレクター、そしてMEBの開館以来の協力者としてのエウダル・セラの活動という観点から分析すると、状況は多少変わってくる。

したがって、アイヌ民族とMEBに関連する情報を探すと、最も繰り返し言及されるのは、1947年に北海道でエウダル・セラによって制作され、1949年にMEBが入手したアイヌ民族の頭像の彫刻に関連するものである(Soriano 1991: 39)。これらの言及は主に、MEBの最初の数十年間の活動に関連する報道記事(La Vanguardia 1953, Diario de Barcelona 1953, La Vanguardia 1965)、展覧会の図録(Huera and Soriano 1991, Català-Roca and Rubert de Ventós 1992, Boronet 1998)、学術的な文章(Gómez 2010: 213-214, Gómez 2011, Gómez 2013: 226, Bru 2016, Bru 2019, Bru 2020: 69)などに見られる。

これらの先行研究では、クライナーが記載した3点以外の資料についても言及されている。ムリエル・ゴメス・ブラダス(Muriel Gómez Pradas)の博士論文(Gómez 2011)では、エウダル・セラの彫刻と、クライナーのリストにあるマキリとイクパスイの他に、2つのイクパスイ(MEB 87-856, MEB 152-652)が記載されている。1つは1957年の日本への第一回資料収集旅行で入手したもののだが、最初はエウダル・セラの個人コレクションの一部だったようで、もう1つは1964年の日本への第三回資料収集旅行で入手したものである。しかし、MEBが保存するアイヌコレクションの他の資料、例えばMEB 280-9/10の箸のような資料があること、そしてカタルーニャに他のコレクションが存在することについても、より多くの情報を与えているのは、リカル・ブル・イ・トゥルイ(Ricard Bru i Turull) (1981-)である。ブル(Bru 2016)を通じて、カタルーニャ出身の彫刻家アペル・フェノザ・イ・フロレンサ(Apelles Fenosa i Florensa) (1899-1988)とその妻ニコール・フロレンサ(Nicole Florensa) (1925-2012)が1966年に北海道を訪問し、白老訪問の際に宮本エカシマトクから贈られたイクパスイがエル・ヴェンドレイ(El Vendrell)にあるアペル・フェノザ美術館に保存されているのを知ることができる。

同様に、この文章を通じて、エウダル・セラがMEBによるアイヌの資料の収集に貢献しただけでなく、セラ自身がアイヌ資料の個人的なコレクションを作り、それが現在も個人の手で引き継がれていることがわかった。

同様に、MEBが保存する優佳良織(ゆうからおり)<sup>2)</sup>の中には、アイヌのものと誤認されているものがあることも、これらの論文の一部(Bru 2016: 214)や、MEBもその傘下に入っている民族学・世界文化博物館(Museu Etnològic i de Cultures del Món, 以下「MuEC」)のコレクション管理システムに記録されている情報から確認することができた。

そのため、言及した文献の内容を分析すると、アイヌ民族に関連する資料がある程度存在することがわかるが、これらすべてを網羅的かつ体系的に調査していないため、正確な数はわかっていない。そこで、あらためてスペイン国内に焦点をあて、アイヌ文化関連資料の所在調査とその全容を調査し、リスト化する必要性を筆者たちは考え、令和5年度に調査を行うために計画を立てた。

令和5年度に行った調査の主な目的は、主にMuECに収蔵されているアイヌ関連資料と、かつてのエウダル・セラの個人コレクションの資料をリスト化し、さらに、これらすべての資料に関する知識を広げることのできる一次資料と二次資料を特定することとした。

文献に記載されている資料は多岐にわたっている。アイヌ資料、アイヌ民族に関連する資料、アイヌ民族とは直接関係はないが北海道に由来する資料などである。ほとんどの資料がバルセロナ市内で確認されたにもかかわらず、エル・ヴェンドレイでもわずかながらも見られたことから、調査する地理的範囲と対象資料の種類を設定する必要があることに気づいた。

## 2-2. 調査研究プロジェクトの地理的範囲

調査の対象地域に関しては、資料の大半はバルセロナ市内に集中しているが、アペル・フェノザ美術館に保存されている資料は、現在のスペイン国の地域区分では異なる県に属するエル・ヴェンドレイにあることがわかった。したがって、調査範囲をバルセロナ市、あるいはバルセロナ県に制限を設定すると、もしかすると貴重な価値があるかもしれない資料の一部が除外されることになる。しかし他方で、スペイン全国に範囲を広げると、あまりにも広大な地域を対象にすることになり、そのほとんどでアイヌの資料が存在するという情報は得られなかった。

そこで、調査範囲をカタルーニャ地方とすることが最良の選択だと筆者は考えた。しかし、この範囲内にはフランス領カタルーニャも含まれる可能性があり、この地域からもアイヌ資料に関する情報は得られていない。そのため、最終的には現在のスペイン国内のカタルーニャ州に限定することとした。

## 2-3. 調査研究プロジェクトで対象としたコレクションと資料の種類

決定する必要があるもう1つの事項は、どのような資料やコレクションを研究に含めるかということであった。

コレクションに関しては、MuECやアペル・フェノザ美術館といった博物館施設に保存されているものを含めることは不可欠だった。しかし同時に、MEBのアイヌ資料コレクションの始まりでもあるエウダル・セラの個人コレクションもまた重要であり、これを無視することはできなかった。その結果、博物館に保存されているコレクションとは別に、かつてのエウダル・セラの個人コレクションに関連する個人所有のコレクションも調査の対象とした。

資料の種類に関しては、アイヌ民族の資料のみを研究対象とするか、アイヌ民族に直接関係する資料を研究対象とするか、あるいはアイヌ民族と何らかの関連性があるように見える資料を研究対象とするかという選択肢があった。しかし、未調査のままこのような選択をすることは、関連する可能性のある資料を無視する危険性があり、また、「優佳良織」という名称の一部がアイヌ語由来であるということ以上に、アイヌ民族と優佳良織の作品との間に関連性がないなど、この分野に精通していない人にとっては明白ではない問題を未解明のままにしてしまう危険性があった。

したがって、本調査研究プロジェクトでは上記の選択肢のうち3番目のもの、つまり、ある時点でアイヌ民族に関連して言及されたすべての資料を調査の対象とすることを選択した。さらにそれらを以下の4つのカテゴリーに整理した。

### －アイヌ民族が作成したもの

このカテゴリーには、マキリ、イクパスイ、アットゥシ、木彫り熊、箸などを含む。

### －アイヌ民族が対象になったもの

アイヌ民族の肖像画、彫刻、写真など。

### －アイヌ民族に関連するもの

前項との境界が不明確な場合もあるが、アイヌ文

様をモチーフにした観光土産品などの大量生産品や、前項のアイヌ民族の肖像によらず、歴史的な版画や絵入り歴史書など、アイヌ民族の全般的な表象が見られるものを含む。

–アイヌ民族が住んできた地方に関わり、アイヌ民族に遠まわしに言及するもの

このカテゴリーでは、ほとんどが優佳良織である。

最後に、エウダル・セラの蔵書には1920年代のジョン・バチラー (John Batchelor) の文章を中心に、1940年代の他の出版物など、アイヌ民族に関する歴史的出版物がある (Bru 2016: 214) が、民具資料の全体把握を優先するため、これらの資料は本調査研究には含まれていない。

### 3. 調査結果

#### 3-1. コレクションについて

前述したように、アイヌ文化関連資料を保存する機関は2つある。旧 MEB のコレクションを保存する MuEC と、アベル・フェノザ財団の遺産を保存、研究、普及するアベル・フェノザ美術館である。そして、同じ由来を持つ一連の個人コレクション、エウダル・セラの個人コレクションは、大きく2つに分けることができる：セラ家相続人とセラ家の子孫の手中にあるものと、リカル・ブルの手中にあるもの。

この章では、それぞれのコレクションと、それを構成するアイヌの資料、そしてその持ち主について簡潔に紹介する。

##### 3-1-1. MuEC : MEB のコレクション

1948年、バルセロナに民族学・植民地博物館が設立され、翌1949年に開館した (Museu Etnològic i de Cultures del Món 2021a)。最初の収蔵品はバルセロナ市内の他機関から集められたものだったが、1970年代まで続いた様々な資料収集旅行で入手した資料により、すぐに収蔵品が増加した。

1962年に産業・民衆芸術博物館と統合したが、1999年まで2つの博物館は統合と分離を繰り返し、その年に最終的に統合された。そして2017年、民族学博物館と世界文化博物館 (2015年設立) が合体し、現在の民族学・世界文化博物館が誕生した。

1950年代から1970年代にかけて MEB が行った資料収集旅行は、ヨーロッパ、アフリカ、アメリカ、アジアなど多様な地域に及んだ (Museu Etnològic i de

Cultures del Món 2021b)。本調査に関連するのは、MEB の職員や協力者を日本に派遣したもので、数回実施され (Huera 1991: 16-22)、そのうち3回はアイヌ民族に関連する資料を収集するためであった。

これらの MEB の日本への旅行の立役者は、彫刻家のエウダル・セラである。セラは、時には単独で、また時には博物館の館長であるアウグスト・パニェリヤ (August Panyella) やコレクターのアルベルト・フォルク (Albert Folch) に連れられて、これらの日本への旅行を行った。

第1回目は1957年で、1961年と1964年に第2回目、第3回目の旅行が続く。さらに、1968年にはオーストラリアとニューギニアへの資料収集旅行の途中で日本に立ち寄り、若干の資料を手に入れた。

MEB コレクションのうち、本調査で確認できたものは以下の通りである。

–1947年エウダル・セラ作の頭像4点

アイヌ男性の頭像2点 (MEB 3-1と3-1bis)、アイヌ女性の頭像2点 (MEB 3-2と3-2bis)

–マキリ2点 (MEB 14-7、MEB 87-716a,b)

–イクパスイ3点 (MEB 87-717、MEB 87-856、MEB 152-652)

–箸2点 (MEB 280-9/10)

–ネックレス<sup>3)</sup>1点 (MEB 397-3)

–着物のミニチュア1点 (MEB 280-7)

–木版画<sup>4)</sup>1点 (MEB 210-42)

–優佳良織<sup>5)</sup>41点 (MEB 280-8、MEB 281-159/281-198)

MuEC のコレクション管理システムに記録されている情報によると、MEB によるこれらの資料の入手方法は、下記のように大きく3つに分類できる。

–バルセロナでの購入：

1947年エウダル・セラ作の頭像 (MEB 3-1と3-1bis、MEB 3-2と3-2bis)

–資料収集旅行での購入：

1957年の収集旅行で入手したマキリ (MEB 87-716a,b) とイクパスイ (MEB 87-717、MEB 87-856)

1964年の収集旅行で入手したイクパスイ (MEB 152-652)

1968年の収集旅行で入手した木版画 (MEB 210-42)

–人や組織からの寄贈：

エウダル・セラ (マキリ MEB 14-7)

欧州美術クラブ (優佳良織の40点 MEB 281-159/198)

鈴木重子 (アイヌ文様の紹介リーフレットと共に「北海道民芸品 アイヌ細工 トミヤ」の箱に保存さ

れている着物のミニチュア MEB 280-7、優佳良織の財布 MEB 280-8、箸 MEB 280-9/10) ジャウメ・ブヴェー・イ・プジョール (Jaume Bover i Pujol) (ネックレス MEB 397-3)

### 3-1-2. セラ相続人とセラ家コレクション

エウダル・セラ・イ・グエイは、バルセロナ生まれの彫刻家、民族学者であった (Teixidor 1979, Huera 1991)。1935年から1948年まで日本在留し、1945年から大阪のアメリカ占領軍の付属学校で美術を教師するなど、さまざまな仕事を体験した。1947年、アメリカ占領軍の任務で北海道を訪問することができた。日本からの帰国後、1949年から MEB との20年以上にわたる協力関係が始まった。

生涯を通じて様々な旅をした結果、セラはプライベート・コレクションも築き上げ、亡くなった2002年には1500点以上の資料を保存していて、そのうちのかなりの数は、現在も子孫の手によって保存されている (Bru 2020: 72-73)。

アイヌ民族に関連するものは、1947年6月にセラが函館を起点に登別、白老、札幌、旭川、近文と8日間かけて行った旅<sup>6)</sup>に由来する。

これらは以下の資料である。

- 1947年エウダル・セラ作の頭像4点
- アイヌの男性2人の頭像3点、アイヌの女性の頭像1点
- エウダル・セラ撮影のプリント60点
- エウダル・セラ作の絵11点
- 子供の絵7点

また、エウダル・セラによって撮影された写真のネガ・フィルムとすべての権利は、相続人が保持していることも分かっている。しかし、ネガ・フィルムの正確な数については不明である。本調査では、資料を直接資料調査することができず、セラ相続人とセラ家の手元に残っている資料に関する情報を集めることができたのは、リカル・ブルの協力のおかげである。

### 3-1-3. リカル・ブル・イ・トゥルイ個人コレクション

リカル・ブル・イ・トゥルイは、美術史の博士号を持ち、19世紀と20世紀のカタルーニャ美術、ジャポニスム、カタルーニャとヨーロッパにおける日本美術の研究を専門としている (Institut d'Estudis Catalans 2018, Bru 2024)。研究の一環として、エウダル・セラについて長年研究し、作品のカタログ・レゾネと伝記

を制作している。

アイヌ文化やアイヌ民族への関心から、エウダル・セラやセルス・ゴミス<sup>7)</sup>の個人コレクションからのもの、また、その他の収集した資料のコレクションを構築している。

令和5年度に実施した調査で確認した資料<sup>8)</sup>は、以下の通りである。

- アットウシ1点
- 住吉平吉チシカ作の木彫り熊1点
- 「三国通覧図説」の写本1点
- 「アイヌ藝術」表紙1点
- エウダル・セラ撮影のプリント<sup>9)</sup>13点
- 木下清蔵撮影のプリント46点
- 木下清蔵撮影のネガ・フィルム82点
- 写真葉書26点
- トレーディングカード<sup>10)</sup>10点

エウダル・セラの個人コレクションに由来する資料は、アットウシとセラ自身が撮影した写真である。一方、木下清蔵の写真は、セラが1947年に北海道を訪れた際に入手したと考えられるが、ブルの手に渡る前はセルス・ゴミスのコレクションであったため、写真葉書と同様に、どの資料が誰のものかを正確に把握することは困難である。住吉平吉チシカ作の木彫り熊、「三国通覧図説」の写本、「アイヌ藝術」の表紙、アイヌ民族をテーマにした10点のトレーディングカードについては、ブルがその後入手した資料である。

### 3-1-4. アペル・フェノザ財団コレクション

アペル・フェノザ・イ・フロレンサは、バルセロナ生まれのカタルーニャの彫刻家で、スペイン内戦後、亡くなるまで活動していたフランスに亡命した (Museu Apelles Fenosa 2024a)。その生涯を通じて、パリ、バルセロナ、マドリッドだけでなく、東京や大阪など世界各地で個展やグループ展を開催した。1966年、まさに日本初の回顧展を開催するのをきっかけに来日し、北海道も訪れた。北海道旅行では札幌、登別、洞爺湖、白老を訪れ、宮本エカシマトクに歓待され、食事で歓迎された後、カムイに酒を捧げる際に使用したイクパスイを贈られた (Fenosa 2002: 45, Fundació Apelles Fenosa 2012: 38-39, Fundació Apelles Fenosa 2015: 56)。

アペル・フェノザ財団は、アペル・フェノザの未亡人であり、ニコール・フェノザとしても知られるアーティストのニコール・フロレンサ (旧姓ダモッテ) の

呼びかけにより、1998年に設立された。財団の本部は、フェノザ夫婦の夏の別荘兼工房であった場所にあり、現在は2012年に開館したアペル・フェノザ美術館の本部でもある (Museu Apelles Fenosa 2024b, c)。

アペル・フェノザ財団は、1966年のフェノザ夫妻の日本旅行の結果として、以下の資料を保存している。

- イクパスイ 1点
- 写真 (プリント、ネガ・フィルム) 6点

これらの写真には、フェノザ夫妻が白老を訪れた際宮本家のの人々と撮影した時の姿が写っている。最初の写真では、夫妻が自分たちの服を着ているが、その後、さまざまなアイヌの伝統衣装やアクセサリーを試着している様子も見ることができる。

### 3-2. コレクションの入手の背景

この文章の冒頭で、いくつかの論文と報道資料を参照したが、そこでは様々なコレクションの存在と、この著作で紹介されている様々な資料、そしてその作成と入手に関わった人々についての言及が見られる。

本調査では、これらの資料の大部分について、入手の動機、場所、金額、写真の被写体や彫刻の対象になった人物など、制作の背景や入手の方法に関する詳細な情報を得ることができる一次資料をいくつか確認することができた。

1947年の北海道旅行中にセラが制作・収集した資料については、いわゆる旅日記やセラ自身によるアレーリヤ誌の記事のほか、主に MEB が行った展覧会や資料収集活動に関連するメディアに掲載されたいくつかの記事やインタビューなどがある。セラの日本滞在、特に北海道旅行は、その後の MEB の協力者たちが世界各地で民族の彫刻家として活動する際に、その先例として扱われてきた (Llopis 1964, Llopis 1966)。

MEB の資料収集旅行で入手したものに関しては、旅行計画からフィールド・イベントリーに至るまで、請求書を含むすべての書類を博物館が保管している。

令和5年度の調査では、これらの資料の存在を明らかにすることはできたが、すべてを調査することはできなかった。そのため、入手情報の詳細についてはさらなる調査が必要である。

アペル・フェノザ財団の資料については、ニコール・フロレンサの手書きのメモと、彼女が作成した亡き夫アペル・フェノザの伝記が主な情報源である (Fenosa 2002)。

最後に、リカル・ブルの資料については、彼自身の学術活動の関係で知っていたエウダル・セラとセルス・

ゴミスの個人コレクションのアイヌ関連資料が散逸されないようにするためにコレクションを始めた。その後、アイヌ民族への関心が高まり、現在ではコレクションの点数を増やしている。ブル自身が残した記録とそれに関する研究によって、資料の収集についての情報が得られている。

しかし、これらの資料が作られた、あるいは入手された背景を、資料の行き先 (この場合はカタルーニャ) の観点からだけでなく、出所、つまり北海道、特にセラとフェノザが訪れた土地の情報を含めて調査し、双方の視点から検討する必要があると考えられる。

次に、各コレクションが収集された、白老と旭川近文の情報を述べる。

#### 3-2-1. 1940~1970年代の白老コタンと収集した資料について

まずセラが来訪した1947年のアイヌコタンについて、文献調査を行った。1947年の白老は、戦時中に減った来訪者が一転して増加していた (白老町1965)。この頃の白老コタンは、貝澤藤蔵と宮本イカシマトクが中心となり、来訪者の対応を行っていた (田辺1984)。コレクションの内容から、セラは白老地域においては宮本の協力のもと、収集を行い、木下写真館で1947年6月頃に創作活動を行ったと考えられる。

創作活動は白老で行ったが、登別に滞在し、そちらで森久吉や知里眞志保と知り合ったことが旅日記で記載されている (「Noboribetsu visitar Mr. Chiri, Mr. Mori」<sup>11)</sup>)。

リカル・ブル・イ・トゥルイ所蔵から、白老にゆかりのある、住吉平吉チシカ作の木彫り熊1点について、本稿にて紹介したい (写真1)。チシカと名乗り、アイヌ文化伝承活動を行った人物については、これま



写真1 住吉平吉チシカ作の木彫り熊 リカル・ブル・イ・トゥルイ蔵

で不明であった。しかし2021年に刊行された『アイヌのくらし：時代・地域・さまざまな姿』において、チシカは住吉平吉という人物であることが新たに判明したためである。

本資料は、いわゆる「鮭背負い熊」と呼ばれるもので、台座の底面には「北海道洞爺湖温泉町遊覧記念 アイヌ家 チシカ作」と彫られている。この資料は、白老コタンで木彫りを行っていた住吉平吉(1900-1982)が製作したものであると想定される。住吉平吉は、1900年瀬棚生まれで、室蘭にて大工の仕事を行い、1930年頃にはすでに森久吉、知里眞志保、森竹竹市らと親交があった人物である。

その後白老に引っ越ししてからは、木下写真館のお抱え大工として働き、その一方で熊の木彫りで生計を立てていた。木下写真館では、観光はがきが売っていて、住吉はその封筒に「住吉ちしか」とサインをしていたという(八幡2021:47)。

1951年頃に白老に来て以降、貝澤藤蔵(ウサシカン)の観光チセにて解説員としてアイヌ文化の解説を行うことがあったという。また、白老だけではなく、森竹竹市らとともに北海道洞爺湖町の昭和新山アイヌ記念館の観光チセにて、観光客の受け入れを行っていた。

木彫り熊は、製作者のサインや製作日または販売日が彫りこまれることもあり、観光土産としてのニーズは高かったと考えられる。本資料から住吉も販売日、販売地、サインをサービスの一環として彫りこんでいたことが考えられる。

八幡が2022年に実施した、住吉の遺族への聞き取り調査では、遺族の手元に住吉に関する資料は少ないことが挙げられていた(八幡2021:47)。観光地にて販売を行っていたことから、来訪者が購入し各地に持ち帰ったことを考慮し、各地に散在していると考えられる。そのため、住吉平吉のサインがあり、本人が製作

したと考えられるこの木彫り熊は、非常に貴重な資料といえよう。

フェノザ夫妻が宮本トモラムのもとを訪れた、1966年の白老コタンは、白老市街地からポロト湖畔に観光機能が移転し、「ポロトコタン」として開館した翌年である。ここでフェノザ夫妻は「宮本エカシマトク」とサインが施されたイクパスイを所有していることに注目したい(写真2)。

リカル・ブルの論文(Bru 2016: 212)では、この宮本エカシマトクを、宮本芳雄(トモラム)として紹介していた。

しかし、ここで注すべきは、白老のアイヌ観光において、「宮本エカシマトク」を呼称していた人物は3名いたことである。宮本イカシマトク(伊之助)(1876-1958)、宮本芳雄(エカシマトク、トモラム)(1907-1967)、宮本登(エカシマトク)(1913-1988)である。フェノザ夫妻が会ったのは、伊之助の長男の芳雄または次男の登のいずれかが考えられる。なお、先行研究や文献において、宮本イカシマトク(1876-1958)の表記は、「エカシマトク」「エカシトク」「イカシマトク」などがある。直系子孫である大須賀るえ子の研究にて「イカシマトク」と統一されていることから、本稿ではそれを踏襲する(白老 楽しくやさしいアイヌ語教室 2013)。

このポロトコタン開業時における、宮本家の「エカシマトク」の呼称の情報整理を、今後の課題としたい。

### 3-2-2. 1947年の近文コタンについて

1947年の近文コタンには、川村カ子トアイヌが父より引き継いだ私設のアイヌ博物館があった。この頃の近文コタンでは明治末期より手工芸品の製作が盛んとなり、その中で熊の木彫りが代表となった。さらに1945年以降、近文では米軍のデザイナーの指導を受

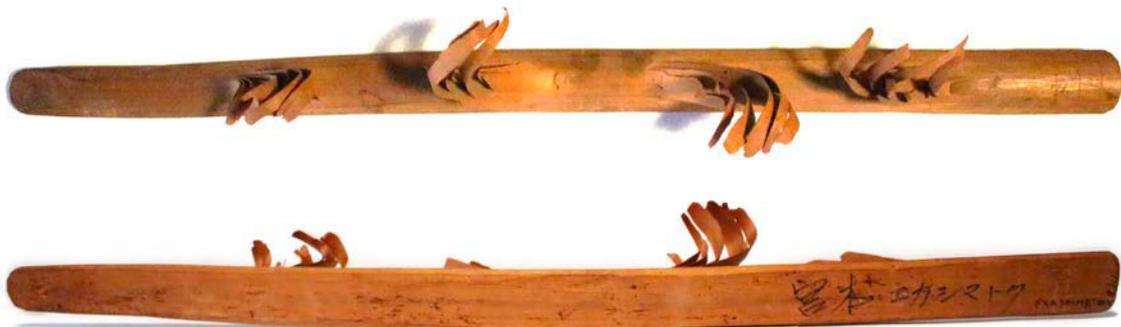


写真2 サインの入ったパスイ アペル・フェノザ財団蔵



写真3 砂沢ベラモンコロ作と推定される樹皮衣 リカル・ブル・イ・トゥルイ蔵、旧セラ個人コレクション

け、民芸活動が活発になり、輸出等のために製作したとある(旭川市史編集委員会編1959:281-283)。セラは、近文を訪問した際、間見谷良雄の頭像を製作している。間見谷は1957年に工芸組合を創設した一人として、近文における民芸活動の中心を担っていた。このことから、セラは近文コタンでは木彫ができる人物と交流を持ち、創作活動を行っていたと考えられる。

セラ個人コレクションのなかに、アツウシ(樹皮衣)がある(写真3)。これはベラモンコロ作とされている。ベラモンコロは、砂沢ベラモンコロ(1897-1971)で、1968年刊行の『アイヌ服飾調査』にて、上川地方で協力した人物である(『エカシとフチ』編集委員会1983:37)。アイヌ服飾調査では、「(略)今日までアイヌ衣服をたくさん製作し、現在でも数枚所持している。アツシ機織、エムシアツ、タラなどの編み細工もできる。」と紹介されている(児玉・伊藤1968:56-57)。この資料は、川村カ子トアイヌ記念館周辺にてセラが入手したと考えられる。また、セラが少なくとも1泊は川村カ子ト自宅に宿泊したことは日記でわかっている。

#### 4. おわりに

令和5年度に実施した調査では、MEBなどのアイヌ関連資料をリスト化し、MEB資料収集旅行の書類、セラの北海道旅日記、報道機関と、論文や展覧会の図録などという一次資料と二次資料を特定する目的は達成できた。しかしながら、セラ相続人コレクションは、直接資料調査できなかった。とはいえ、スペイン国内において、製作年、製作地、製作者が判明している資

料が新たに明らかになったことは、本調査研究での成果といえよう。

なぜならば、J. クライナーに始まる従来のヨーロッパの博物館に収蔵されるアイヌコレクションの調査に加えて新たな資料やコレクションの存在が見えるようになったからである。

今後の課題としては、セラ相続人コレクションの全容把握を行うこと、MEBの日本への資料収集旅行の全ての書類が確認すること、日本国内の現地調査を行うことで1947年と1966年の白老と1947年の旭川近文における資料収集についての不明な点を解決することである。

上記の課題を解決するために、追加調査を行い、資料全容の把握と収集地、製作者などの基礎情報を合わせたさらなる検討を行いたい。このことから、スペイン国内のアイヌ民具コレクションの形成史が明らかになるとともに、北海道のアイヌ観光における、一般旅行者とは違う属性を持つ、研究者やアーティストといった人物を受け入れる態勢の実態が明らかとなり、地域史や資料の情報等を、地域コミュニティへ還元することも視野に入れて調査を継続したい。

#### 謝辞

本稿は、国立アイヌ民族博物館調査研究プロジェクト2023B01「スペインのカタルーニャ州におけるアイヌ関連資料の調査」(代表:カサド・パルド・ケラール)の成果の一部である。

本調査研究プロジェクトに当たり、リカル・ブル・イ・

トゥルイの貴重な協力、ならびに民族学・世界文化博物館とアペル・フェノザ美術館とそれらのチームの協力をいただいた。ここに記して感謝の意を表する。

Les autores volem agrair la inestimable ajuda de Ricard Bru i Turull, sense la qual el present projecte de recerca no hauria estat possible. També volem donar les gràcies al Museu Etnològic i de Cultures del Món i al Museu Apelles Fenosa, així com als seus respectius equips, per la seva col·laboració i per obrir-nos les portes de les seves institucions.

## 注

- 1) 人物の名前表記の順番について  
この文章では、カタルーニャ語とスペイン語の名前は、「名・両親の姓(姓・姓)」の順で表記している。カタルーニャ語の場合、姓と姓の間に「i」「と」の意味をつける。日本語の名前は、「姓・名」の順で表記している。著者の名前は、本研究紀要の規則で表記している。
- 2) 優佳良織は、旭川出身の染織家、木内綾(1924-2006)によって1962年に生まれた。北海道の美しい自然と気候風土をモチーフとし、絵を描くように織りあげた色彩豊かな織物である。素材となる糸は、羊毛を中心に、絹や木綿などが組み合わせられている。優佳良織の最大の特徴は糸づくりにある。一つの作品に200色以上の色を使うため、染めた糸を交ぜ合わせる独自の工法で紡いだ糸を使って製作される(優佳良織2023)。
- 3) アイヌの伝統的な文様を持たない木製のペンダントであり、入手に関する詳細な情報がない限り、その出所を確認することは非常に困難である。
- 4) 再利用された紙に糊付けされている「北海道鮭大漁概況之図」の其4~7である。
- 5) 財布5点、長財布5点、かばん4点、ハンドバッグ1点、チョッキまたはベスト6点、マフラー9点、ネクタイ3点、テーブルセンター4点、羽織1点、帯2点、下駄1点である。
- 6) セラの北海道旅日記に残された手書きのメモと、1965年にアレーリャ誌に書いた3つの記事(Serra 1965a, b, c)を通じて、その期間とルートがわかっている。詳細はBru 2016, Bru 2019を参照。
- 7) セルス・ゴミス・イ・セルダニョンス(Cels Gomis i Serdañons)(1912-2000)は、カタルーニャの著名な民俗学者の孫であり、アパンギャルドな写真家兼アートプロモーターの弟であった。友人のエウダル・セラとともに日本に暮らし、日本の民芸品や民藝運動、アイヌ民族への関心を共有していた(Bru 2017)。プルによると、セルス・ゴミスはコレクターとしては、アイヌ資料は持っていなかったが、エウダル・セラによって撮影された数枚の写真、写真葉書、アイヌ民族に関する数冊の出版物を保管していたとのことである。
- 8) 2024年、プルがイクバスイ2点でコレクションを増やしたことは知っているが、これは本調査終了後に入手したものであり、調査することができなかったため、リストには含めていない。
- 9) 写真のネガ・フィルムとエウダル・セラが撮影したすべての写真の権利は、セラ相続人が所有していることを記憶しておくべきである。
- 10) スペインでは、おそらくフランス起源と思われる(Matesanz 2013: 14)「cromo」と呼ばれるトレーディングカードの収集現象が20世紀を通して勢いを増し、今日まで続いている。トレーディングカードは多くの場合、テーマごとにつくられ、アルバムに貼り付けられるようにデザインされている。最も一般的なテーマはスポーツや漫画・アニメに関連するものだが、歴史的なテーマや動植物に関連するもの、世界中の文化や民族を紹介するものも出版されていた。後者のテーマのコレクションの中には、アイヌ民族に関連するトレーディングカードがある。

- 11) 「VIAJE HOKKAIDO 1947 / VIAJE MARRUECOS 1952-1954-1956」(北海道旅 1947年/モロッコ旅 1952年 1954年 1956年)、16日条セラ相続人蔵

## 参考文献

- Boronet, C. (編)  
1998 *Eudald Serra. Rastres de vida*. Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona.
- Bru Turull, R.  
2016 Eudald Serra i el poble ainu. L'estada a Hokkaidō de 1947. *Locus amoenus*, 14: 199-214  
2017 En torno al movimiento *mingei*. Cels Gomis y el coleccionismo de arte popular japonés. *Goya* 359: 164-181.  
2019 El escultor Eudald Serra en Japón (1935-1948). Apuntes para una biografía artística. *Goya* 366: 68-87.  
2020 La col·lecció d'art de cultures del món d'Eudald Serra, un escultor viatger. In *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2019*, pp. 59-85. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.  
2024 RICARD BRU I TURULL. CV Ricard Bru i Turull. <https://ricarbd.wordpress.com/about-me/> (2024年9月2日 閲覧)
- Català-Roca, F., and Rubert de Ventós, X.  
1992 *Eudald Serra. Escultures*. Barcelona: Galeria Brok.
- Diario de Barcelona (編)  
1953年3月18日 Las actividades del Museo Etnológico. *Diario de Barcelona*, p. 2. Barcelona.
- Fenosa, N.  
2002 *Apelles Fenosa. Biographie*. El Vendrell: Fundació Apelles Fenosa.
- Fundació Apelles Fenosa (編)  
2012 *Fenosa i el Japó*. El Vendrell: Fundació Apelles Fenosa.  
2015 *La col·lecció Fenosa*. El Vendrell: Fundació Apelles Fenosa.
- Gómez Pradas, M.  
2010 Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona. Las colecciones de Eudald Serra. In *Cruce de miradas, relaciones e intercambios. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, pp. 211-230. Granada: Editorial Universidad de Granada.  
2011 *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyōdo-gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses*. Universidad de Zaragoza.  
2013 La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI (343), 221-236.
- Huera, C.  
1991 Eudald Serra i el Museu Etnològic de Barcelona. In *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*, pp. 7-30. Barcelona: Fundació Folch. Ajuntament de Barcelona.
- Huera, C., and Soriano, L.  
1991 *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*. Barcelona: Fundació Folch. Ajuntament de Barcelona.
- Institut d'Estudis Catalans  
2018 Bru Turull, Ricard. In *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*. [https://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=6](https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=6) (2024年9月2日 閲覧)
- Kreiner, J.  
1993 Ainu Collections in European Museums. In *European studies on Ainu language and culture*, pp. 271-314. München: iudicium verlag.
- La Vanguardia (編)

- 1953年3月15日 Dibujos infantiles japoneses. *La Vanguardia*, p. 13. Barcelona.
- 1965年7月16日 Nueva sala japonesa del Museo Etnológico. *La Vanguardia*, p. 20. Barcelona.
- Llopis, A.  
1964年4月5日 Barcelona en los Andes. Serra Güell, escultor de los aborígenes. *La Vanguardia*, p. 45. Barcelona.  
1966年3月24日 Barceloneses en Nueva Guinea. Fin de un viaje: Eudaldo Serra, escultor de los nativos. *La Vanguardia*, p. 53. Barcelona.
- Matesanz Mateu, J.  
2013 *La vida en cromos. Los álbumes de nuestra infancia*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Museu Apelles Fenosa  
2024a Apelles Fenosa. [https://www.museuapellesfenosa.cat/ca/museo-2-2/#apelles\\_fenosa](https://www.museuapellesfenosa.cat/ca/museo-2-2/#apelles_fenosa) (2024年8月31日閲覧)  
2024b La Fundació. <https://www.museuapellesfenosa.cat/ca/fundacio/> (2024年8月31日閲覧)  
2024c Museu. Història. <https://www.museuapellesfenosa.cat/ca/museo-2-2/#historia> (2024年8月31日閲覧)
- Museu Etnològic i de Cultures del Món  
2021a Història del museu. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca/el-museu/historia-del-museu> (2024年8月29日閲覧)  
2021b Les campanyes i els viatges. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca/coleccions/historia/campanyes> (2024年8月31日閲覧)
- Serra i Güell, E.  
1965a, 3月 Els Ainos. *Al·la*, Època 3a (49) : 4-5.  
1965b, 4月 Els Ainos. *Al·la*, Època 3a (50) : 4-5.  
1965c, 5月 Els Ainos. *Al·la*, Època 3a (51) : 4-5.
- Soriano, L.  
1991 Catàleg. In *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*, pp. 31-86. Barcelona: Fundació Folch. Ajuntament de Barcelona.
- Teixidor, J.  
1979 *Eudald Serra*. Barcelona: Fundació Folch.
- 旭川市史編集委員会編  
1959『旭川市史第一巻』pp281-283. 旭川市：旭川市役所。  
『エカシとフチ』編集委員会  
1983『創立二十五周年記念出版 エカシとフチ 資料編 文献上のエカシとフチ』p37. 札幌：札幌テレビ放送株式会社。
- 見玉作左衛門・伊藤昌一  
1968『アイヌ服飾の調査』北海道教育委員会編『アイヌ民俗資料調査報告』pp56-57. 札幌：北海道教育委員会。
- 財団法人白老民族文化伝承保存財団  
1988『「シラオイコタン」木下清蔵遺作写真集』白老：白老民族文化伝承保存財団。
- 白老 楽しく・やさしいアイヌ語教室  
2013『白老アイヌの研究 I -宮本イカシマトク・妻サキを中心に-』白老：白老 楽しく・やさしいアイヌ語教室
- 白老町  
1965『白老町史』白老町（北海道）：白老町役場。
- 田辺忍  
1984『白老今昔物語』白老：田辺眞正堂。
- 満岡伸一  
2003『アイヌの足跡』白老：財団法人アイヌ民族博物館（初出は1924年。白老：眞正堂）。
- 八幡巴絵  
2021『瀬棚アイヌ 住吉平吉』『アイヌのくらし—時代・地域・さまざまな姿』pp44-47. 札幌：公益財団法人アイヌ民族文化財団。
- 優佳良織  
2023『優佳良織とは』[https://yukaraori.com/?page\\_id=7](https://yukaraori.com/?page_id=7) (2025年2月10日閲覧)

# 2020年以降のマユンキキの現代的芸術表現

## シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」から 東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展まで

Contemporary Artistic Expression of Mayunkiki Post-2020  
From the 22nd Biennale of Sydney 'NIRIN' to  
the 'Where My Words Belong' Exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo

谷地田未緒 (YACHITA Mio)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

### 要旨

本稿は、アーティスト・マユンキキの2020年から2024年の活動に焦点を当て、音楽・舞台芸術・現代美術の文脈からその活動を読み解くものである。マユンキキはミュージシャンとしてキャリアをスタートさせると同時に、アイヌ語・アイヌ文化の専門家として講師やアドバイザー活動を実施してきたが、2020年のシドニー・ビエンナーレを境に現代美術作家としてキャリアを躍進させている。本稿では同展に加え、石巻のリボンアート・フェスティバル(2021-22年)、英国バーミンガムのIkon ギャラリーでの個展(2022年)、東京都現代美術館「翻訳できない わたしの言葉」展(2024年)等の主要な現代美術展を振り返るとともに、ラウテンシュトラウホ・ヨースト博物館(ドイツ)や北海道博物館、ウィリアムモリスギャラリー(英国)などの博物館展示へ介入する作品、近年の実験的な音楽活動、そしてパワーハウス・ミュージアム(オーストラリア)の主導で出版された『Galang』等の出版・執筆活動について網羅的に分析した。結論として、マユンキキの芸術表現が表現の脱植民地化／先住民化という概念に根ざしていることを確認し、また非先住民／和人研究者が提唱する「アイヌ・アート」という概念が含む問題点について指摘した。

キーワード：マユンキキ、アイヌ、アーティスト、現代アート、舞台芸術、ビエンナーレ／トリエンナーレ、脱植民地化、先住民化

### Abstract

This paper examines the works and projects of artist Mayunkiki from 2020 to 2024 within the contexts of music, performing arts, and contemporary art. Initially recognized as a musician and specialist in the Ainu language, Mayunkiki's career as a contemporary artist gained significant momentum following her participation in the 22nd Biennale of Sydney (2020). This study explores her major contributions to contemporary art exhibitions during this period, including the Reborn-Art Festival in Ishinomaki (2021-22), her solo exhibition at the Ikon Gallery in Birmingham, UK (2022), and "Where My Words Belong" exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo (2024). In addition to these exhibitions, the paper analyzes her interventions in ethnographic displays at institutions such as the Rautenstrauch-Joest Museum in Cologne, Germany, the Hokkaido Museum, and the William Morris Gallery, UK. Furthermore, it examines her recent experimental works in music and performing arts, as well as Galang, a museum decolonization project and publication initiated by the Powerhouse Museum, Australia. Ultimately, this paper reconfirmed that Mayunkiki's artistic methodology is a process of decolonization and indigenization of expression, while also critically questioning the problematic implications of the concept of "Ainu Art" led by non-indigenous/Wajin scholars.

Keywords : Mayunkiki, Ainu, artists, contemporary art, performing arts, biennial/triennial, decolonization, indigenization.

## 1. はじめに

### 1.1. 研究の背景、目的と方法論

本稿は、アーティスト・マユンキキの2020年から2024年の活動に焦点を当て、音楽・舞台芸術・現代美術の文脈からその活動を読み解くものである。本論に入る前にまず本稿でマユンキキの作家論・作品論を扱うに至った背景について説明したい。筆者はこれまで、近年のアイヌ民族に関する政策の中核に文化振興が置かれているにも関わらず、文化や芸術について専門的な議論がなされていないのではないかという問題意識のもと、文化や芸術の専門的観点から先住民政策における文化振興を検討する必要性を論じてきた(谷地田・押野 2021、谷地田 2022a、2022b)。本論はこの研究の一環として、アートマネジメント・文化政策研究の視点から、アイヌの文化振興や政策に関する議論で取り扱われることが少ない現代的な芸術表現について議論するものである。日本におけるアートマネジメントと文化政策研究は、自治体の文化政策やコミュニティ・アートの研究とともに発展し、同時代的に発生している表現や芸術活動を記録し、そのインパクトや傾向を分析することで、文化・芸術に関わる将来的な制度設計や政策形成のための議論の基盤を整備するという研究手法を発展させてきた。本稿はこの方法論に基づき、展覧会の公式カタログや会場での配布資料、本人のインタビューなどを一次資料として分析を進めた。

これまでアイヌ民族にルーツを持つアーティストの研究として、砂澤ビッキや床ヌブリ、藤戸竹喜、貝澤徹などの木彫り工芸を基盤とする男性作家の展覧会や、ミュージシャンのOKIに関する出版物や論文が発表されてきた。本稿では、音楽と美術の両方の分野で活動し、2020年以降躍進的にアーティストとしてのキャリアを発展させているマユンキキの現代的な芸術表現に注目した。本稿はアイヌでありアーティストであるマユンキキを対象とするため、美術・芸術分野の論文とも先住民研究の論文とも位置付けられるかもしれないが、西洋美術史を参照しながら現代芸術理論の枠組みにマユンキキの作品を位置付けることは可能な限り避けた。その理由は、後述するようにマユンキキの作品自体が表現の脱植民地化を指向していること、そして本稿の目的を、美術の文脈における先住民による表現のあり方を問い直すことではなく、先住民研究における現代芸術分野の議論の不足を補うこととし

ためである。結論として本稿は、芸術分野と先住民研究が交差する文脈の中で活動するマユンキキを記録し、後世において美術史と先住民史の両視点から、マユンキキの作品や言葉が解釈・理解されるための同時代的な資料を提供することを目指した。

ただし、後述するように、マユンキキは言葉を重視するアーティストであり、これまで発表された複数のロングインタビューや研究報告書において、彼女自身が作品の意図や活動の経緯を明確に言語化している。そのため、本稿の執筆にあたり、すでに本人が語っている内容を、第三者であり和人研究者である筆者が改めて語る意義について自問を重ねたが、芸術分野と先住民に関連する分野の両方で活動し、かつ国際的なプロジェクトに多数参加しているマユンキキの活動の全容を追うことは容易ではなく、いずれの分野からも見えにくい文脈もある。そのため本稿はそうした文脈を補足し、マユンキキというアーティストの活動を記録することを目的として定め、可能な限り本人の言葉を引用し、さらに引用されていない部分についても読者が参照できるよう、できるだけ多くの出版物を網羅した。その上で、第5章で筆者の分析を示した。

### 1.2. 「現代的表現」の定義と、現代美術の文脈

本論に入る前に、本稿では「現代的表現」という言葉について、ゆるやかに「同時代的でジャンルを横断する芸術作品や行為」を示す言葉であると定義したい。また「現代美術」「現代アート」「現代芸術」「現代的表現」などの言葉は互換的に使用するが、「美術」というジャンルに収まらない形式の作品について、よりジャンル包括的な「アート／芸術」という言葉を用い、さらに「アート／芸術」という概念に収まらないような生活に根ざした文化活動や、「アート／芸術」という表現が持つ権威にとらわれないものを「表現」と表している。では、「同時代的でジャンルを横断する芸術作品や行為」というのはどのようなものだろうか。西洋美術史における「現代アート(コンテンポラリーアート)」は、古典的な表現手法の脱構築や、それまでの(美術に限らず社会全体の)システムを抜本的に考え直す営みから出発しており、表現手法も、視覚的な写真や絵画、空間を使ったインスタレーションなどに加え、身体表現、映像、リサーチ型のプロジェクトやコミュニティ・観客による参加型作品など多様で、ジャンル横断的で形態が定まらないのが特徴である。その場限りでしか実現しない・再現ができない表現もあれば、観客が作

品の一部を持ち帰ることで成立するもの、雨風にさらされて風化することで成立するもの、物的な作品は存在せず、コンセプトだけが存在する作品もある<sup>1)</sup>。こうした現代芸術の概念は、主に欧米を中心とする、美学、美術史、音楽史、舞台芸術史の中で発展してきた概念であり、常識やステレオタイプ、確立された技法や理論などを根本的に見つめ直すという作業が繰り返された結果として、価値や権威の転倒が起こる。コンセプチュアル・アート以降の現代的な表現はまた、伝統的な表現と異なり、必ずしも技巧性を求められず、また作家性(署名性)も拡張されている。ある一人が中心(あるいはトップ)に存在する必要は必ずしもなく、束縛の緩やかなグループ(コレクティブ)で作品を制作することもあれば、作家自身はコンセプトだけをつくり実際にものを作るのは鑑賞者・参加者であるということもある。ただし次々と新しい表現形態や概念が生まれていく中で、その「作家らしさ」という連続性(や意外性)も問われ、一見相反するさまざまな価値がせめぎ合って評価されていく。

こうした作品の中には、芸術的な文脈、あるいは特定の社会的背景や歴史的な文脈の理解なくしては意図が読み取れないものも多数あり、そのために「難解で

ある」と思われることもある。このためコンセプチュアルな作品や政治的な作品に触れる機会が少なかった鑑賞者にとっては、マユンキキが美術の文脈で発表する作品が「作品」として認識されること自体が理解し難いものも多いかもしれない。しかし、このような一見わかりにくいとされる現代的芸術表現のルールを、表現手法として取り込むことができたのがマユンキキであり、また現代アートの世界も、マユンキキが悩みながら生み出すパーソナルな表現と鋭い視点を評価しているのである。ここで問われているのは、評価やアウトプットへの不安を抱えながらも、「これも表現になる」「こうしたら作品になる」というアイデアや確信を自分の中で生み出せるかどうか、そしてそれを実現する手段・手法を持っているかということである。つまりそれは、自分自身や社会の中に存在する課題や疑問について、自分が持つ技術や経験を活かしてアプローチし、あるディシプリンに基づいて考えた事象を具現化(言語化/視覚化)し、その結果を自分の名前と責任において世に送り出すことで、その課題や疑問を可視化したり、疑問自体をより広く提示したり、理解しがたいことへの糸口を提示したりする作業である。現代アートというディシプリンに存在する、

#### マユンキキによる主な展覧会一覧(2020年~2024年)

##### 【国際展・グループ展】

- ・《SINUYE: Tattoos for Ainu Women》(シドニー：第22回シドニー・ビエンナーレNIRIN、2020年3月14日~2020年11月15日)
- ・マユンキキ、池田宏「シヌイエ アイヌ女性の入墨を巡る写真展」(白老：飛生芸術祭2020、2020年9月11日~9月22日)
- ・《SIKNU シクヌ Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe》(石巻：Reborn Art Festival 2021-22、夏会期2021年8月11日~9月26日)
- ・「金サジ、マユンキキ、山本麻紀子」展(京都：KYOTO INTERCHANGE、2022年5月14日~2022年7月3日)
- ・《Sikuma 2023》(光州：第14回光州ビエンナーレ、2023年4月7日~7月9日)
- ・《Itak=as イタカシ》(東京：東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展2024年4月18日~7月7日)

##### 【個展】

- ・個展「SINRIT シンリッ —アイヌ女性のルーツを探る出発展 (teoro wano aynu menoko sinrici an=hunara)」(札幌：CAI03、2021年1月19日~1月30日)
- ・個展「SIKNURE- LET ME LIVE」展(バーミンガム：Ikon Gallery、2022年9月9日~2022年11月13日)

##### 【博物館展示への参加】

- ・「アイヌのくらし—時代・地域・さまざまな姿 aynu teeta cikora puri, tane okay cikora puri」展(札幌：北海道博物館、2021年10月16日~12月12日、高崎：群馬県立歴史博物館、2022年1月15日~3月6日)
- ・「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展(ケルン：Rautenstrauch-Joest-Museum、2021年11月5日~2022年2月20日)
- ・「Art Without Heroes : Mingei」展(ロンドン：ウィリアム・モリス・ギャラリー、2024年3月23日~9月22日)

##### 受賞

- ・2021年 社会彫刻家アワード

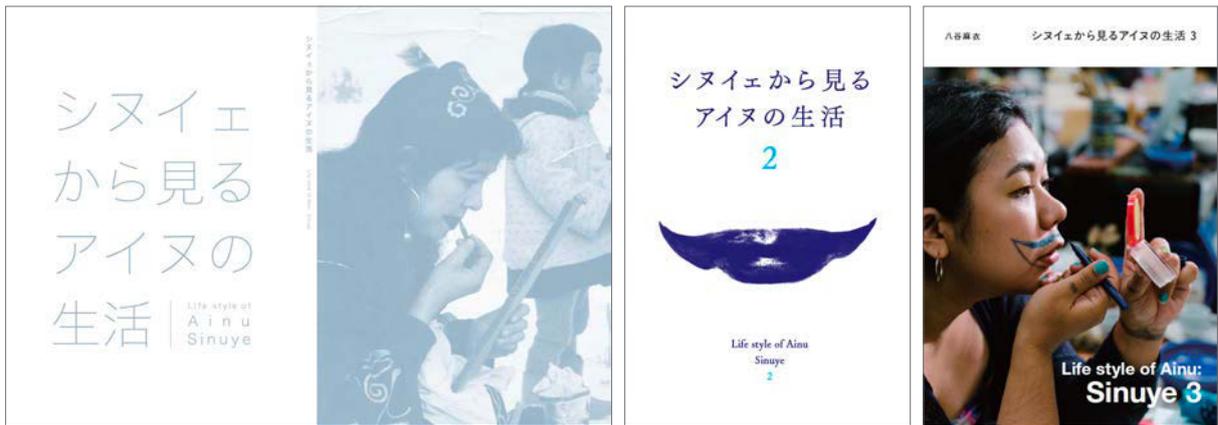


写真1：「シヌイエから見るアイヌの生活」1, 2, 3表紙 (画像提供：マユンキキ)

表現に関わるときに暗黙の「ルール」を読み取れること、そのルールの中で少しずつ実験を繰り返しながら表現の幅を広げることができるということ自体が、マユンキキが現代芸術という分野において発揮している才能・知性であり、各国からつぎつぎと招待を受けてキャリアを躍進させている理由であり、本稿でマユンキキの活動を取り上げるに至った理由である。

## 2. 美術分野での活動の始まり：シドニーからパーミンガムまで

### 2.1. 2020年以前のマユンキキの活動

マユンキキは1982年に生まれ、日本で最初のアイヌ民族による博物館「川村か子トアイヌ記念館」を実家として育った(マユンキキ2022:60)。子供の頃からこの博物館が日常にあり、女性が口の周りにするシヌイエ(旭川ではパーナイ)を入れる過程の展示が印象に残っているという(マユンキキ2023:90)。2008年ころからアイヌの伝統歌を歌うヴォーカルグループ「マレウレウ」のメンバーとして活動している。マレウレウはアイヌ語で「喋」という意味で、トンコリ奏者であり国際的に活躍するミュージシャン OKI とともに米国ジョン・F・ケネディセンターで公演したことをきっかけに活動を開始。次第にこのメンバーが固定化され、レパートリーが確立してきたことから独立したグループとして、2010年のミニアルバムでデビューした(OKI2021:見出し3、6段落目)。マレウレウはこれまでも数多くのアーティストと共演しており、2011年から始まった「マレウレウ祭り～目指せ100万人のウポポ大合唱!～」では、細野晴臣、後藤正文など著名なポピュラー音楽のミュージシャンと共演し、2011年にアサヒアートスクエアで開催された「アイヌ影絵ポロ・オйна～超人アイヌラックル伝」公演をはじめ、

首都圏で様々なジャンルのアーティストと共演・共同制作を行なっている<sup>2)</sup>。

音楽活動のほか、マユンキキはアイヌ語の専門家としても活動している。2011年には札幌テレビ放送(STV)の「アイヌ語ラジオ講座」の講師を務めているほか、アイヌ民族文化財団のアイヌ語指導者育成事業なども担っている。同年、白老町の旧アイヌ民族博物館で実施されていた「伝承者育成事業」に2期生として参加し、言語に加えて工芸、芸能、植生、儀礼などを総合的に学んだ。この頃伝統的な入れ墨<sup>3)</sup>に興味を持ち、自分の手に施し始めている。入れ墨に関する興味は実践だけでなく研究活動へと繋がり、2018年からはアイヌ民族文化財団の研究助成を得て、本格的にアイヌの伝統的なシヌイエに関する調査を開始する。同調査は感染症の影響を受けて途中で中断しながらも2019年、2020年、2023年にそれぞれ報告書として刊行されて、合計20組28名のシヌイエに関する記憶やエピソードがインタビューとして収録されている。なお本調査はマユンキキの和名である八谷麻衣名義で発表されている(八谷2019,2020,2023)(写真1)。

ミュージシャンとしての活動とアイヌ語・アイヌ文化の専門家としての活動の双方の経験が結実しているのが札幌国際芸術祭(以下、SIAF)のアドバイザーである。SIAFは2014年に始まった現代芸術の国際的な祭典で、ディレクターが選んだ国内外のアーティストが札幌を舞台に作品を展開する芸術祭である。3年に一度のトリエンナーレ形式を取っており、初回は坂本龍一、2回目は大友良英と、音楽分野のアーティストがディレクターに起用されている。こうした芸術祭では地域性が重視されるが、SIAFでも初回から複数のアーティストがアイヌ文化をテーマや素材、タイトルの一部として採用した。マユンキキが、2014年の第1

回芸術祭に参加していた山川冬樹の作品名に、アイヌ語が誤用されていることをソーシャルメディアで指摘したこと(マユンキキ2023:65-67)で、こうした外からやってくるアーティストとアイヌ(文化)との関わりが議論され始めた。2017年の第2回にはマユンキキは企画メンバー(ディレクター大友の発案により「バンドメンバー」と呼ばれた)として、また2020年の第3回は、企画はされていたものの新型コロナウイルスの影響で延期の上オンライン上のみでの開催となったが、日本の芸術祭史上初めての「アイヌ文化コーディネーター」を勤めている。

先へ進む前に、この「アイヌ文化コーディネーター」について少し述べると、本州や海外出身のアーティストが、札幌で実施される展覧会での作品制作を考える際、アイヌの歴史や土地の名称、文化的意匠、口承文芸の世界などを題材にしたいと思うであろうことは想像に難くない。しかし、単に自分の作品の「素材」として先住民族の文化を消費するだけで、深いリサーチをしたり、アイヌ民族の協力者を得たりすることをしない、あるいはそうしたくても実現しないまま作品を発表しなければならなかったというケースは多々ある。日本の地域芸術祭でよく指摘される問題点として、他所からやってきたアーティストが、表面的な知識と短期間の滞在で、地域性のある作品を作ることは難しいという議論がある。これがアイヌと和人アーティストとの関連では、単によそ者のアーティスト対地元のコミュニティという構図だけではなく、歴史的な搾取・被搾取、植民・被植民、マジョリティ・マイノリティというさまざまな不均衡を象徴する問題となってしまう(同じ構図は、在日コリアンや在日華人、部落出身者との共同において、多数者側出身のアーティストが、そうした歴史に疎いままその文化的側面だけを「素材」として消費するという状況でも生まれ得る)。アイヌに関するトピックが社会的にセンシティブな問題であると言われる所以は、こうした不均衡が生み出す問題点や痛みを、抑圧されている側だけが感じてしまい、多数者側が(多数者側であるが故に)そうした問題の存在や深刻さに気がつかないことにある。何が問題だったかわからないままに、「難しいのでやめた方がいい」と、なかったことにされることもある。北海道には美術、舞台、音楽などの分野で活躍する数多くのアーティストがいるにも関わらず、他者が一方的にアイヌを描く作品は生まれても、アイヌ民族の表現者との共同作品がほとんど生まれてこなかったのも、

こうした状況があったからだ。こうした、「無邪気・無意識の搾取」か、あるいは「みないふり・倦厭」という両極端の選択肢しか存在しなかった状況を打開するのが、芸術祭公式のアイヌ文化コーディネーターであり、その点において札幌で開催される国際芸術祭でマユンキキがアイヌ文化コーディネーターとしてキュレトリアル・チームに参加していることは、芸術祭運営として画期的なことである。

## 2.2. 現代美術作家としての活動のきっかけ：シドニー・ビエンナーレと白老のシヌイエ展

それまで主にミュージシャンとして、そしてアイヌ文化の専門家として活動してきたマユンキキが、現代美術の作品を初めて発表したのが2020年の第22回シドニー・ビエンナーレである。シドニー・ビエンナーレは1973年に始まり2024年に第24回を迎えた現代芸術の祭典である。「ビエンナーレ」という名が示す通り2年に一度、シドニー市内の主だった美術館やアートセンターが会場となり、芸術監督のもと選ばれた国際的に活躍するアーティストが作品を展示する。2018年には日本のキュレーターで森美術館館長の片岡真実がアジア人女性として初めて芸術監督となったことで話題となった。続く2020年の第22回ビエンナーレでは、オーストラリアの先住民であるウィラジュリにルーツを持つブルック・アンドリュウが芸術監督に選出され、ウィラジュリの言葉で「境界」を意味する「NIRIN」をテーマとし、世界から101組のアーティストが選ばれて参加をした。シドニー・ビエンナーレで先住民族の芸術監督が就任したのは史上初めてであり、自ずとテーマも先住民に関わるものとなったが、選出された全101組のアーティストのうち、驚くべきことに79組が先住民ルーツのアーティストとなった(The 22nd Sydney Biennale 2020)。こうした大型の国際展には、日本からキャリアのあるアーティストが数名選出されることが多いが、この年マユンキキは日本から唯一のアーティストとして参加し、シヌイエに関する調査をリサーチ型の作品として発表した(写真2)。マユンキキとアンドリュウとの出会いは、2018年に作家として同展に参加していたアンドリュウが北海道にリサーチに来た時であるという(マユンキキ2024a: 見出し3, 4段落目)。マユンキキの入れ墨の調査をアンドリュウが作品の一部として用いることになり、会期中には「初めて一人で海外に行って、ブルック(・アンドリュウ)の映像作品が流れている前で、一曲歌うと



写真2：第22回シドニー・ビエンナーレ「NIRIN」での、マユンキキと池田宏(写真)による《SINUYE: Tattoos for Ainu Women》の展示風景(2020年) Mayunkiki with photography by Hiroshi Ikeda, SINUYE: Tattoos for Ainu Women, 2020. Installation view for the 22nd Biennale of Sydney (2020), Museum of Contemporary Art Australia. Commissioned by the Biennale of Sydney with generous support from Open Society Foundations, and assistance from NIRIN 500 patrons. Courtesy the artist. Photograph: Alex Robinson.

いうパフォーマンスをやった」という(同前)。「自分が音楽以外で、何かをつくることは考えていなかった」(マユンキキ2023:70)というマユンキキであったが、アンドリューに「マユンの考えていることは絶対作品になる」と後押しされ、入れ墨の研究は「現代美術の文脈に乗せられるんじゃないか」と思って作品化したという(マユンキキ2024a：見出し3、8段落目)。

2018年に始まったこの調査は、マユンキキ自身がアイヌの先輩たちの元を訪れ、その人が知っている・覚えているシヌイエについて聞き取りを行うというものである。これまで数多く行われてきたコミュニティ外部の研究者による調査とは異なり、こうしたアイヌ自身による聞き取り調査は、文化的知識を再獲得するプロセスであり、それ自体が重要な意義を持っている。しかしそうした事実に加えてこのプロジェクトを顕著に特徴づけているのは、話し手に、記憶の中のシヌイエをマユンキキの顔に直接描いてもらい、描かれたシヌイエと伝統的衣服をまとったマユンキキのポートレートを、池田宏の写真により作品化するというプロセスである。マユンキキはこの過程の意図について、「その方が見ていた刺青がどういうものだったのかを、まだ30代の女性の写真でもいいから残したい」からであったと語っている(八谷2020:79)。マユンキキの顔にシヌイエを描くという行為は、若いアイヌと先輩のアイ

ヌとの親密さや、一瞬ペン先や肌が触れ合う感覚、生きている人間の顔に記憶の中のシヌイエが立ち現れる瞬間など、関わる人だけでなく作品や報告書を見ている側にも多くの感情を想起させる。実際報告書を読むと、「誰かの顔に線を引く」という行為の親密さゆえに、話し手が躊躇することも多く、話を聞きながら、あるいは写真を参考に、マユンキキ自身がその場で描いていることも多い。しかしそうして生きている人間の顔に再現されたシヌイエは、写真や資料とは異なる形で人の記憶と感情をゆさぶる。

このプロジェクトでマユンキキは、シヌイエの知識や技術を「取り戻す」だけではなく、シヌイエを顔に「描く」ことで、行為・存在としてのシヌイエの記憶を世代を超えて再獲得しようとしているようだ。もしかすると、自分の顔に書いてもらって写真を撮るのは、昔の誰かの写真を報告書に掲載したり、他の人に見せることが難しいからという理由かもしれない。しかし、マユンキキはこれまでの研究者のように、入れ墨の形を記録して地域ごとに分類するのではなく、入れ墨の入った古い写真を集めるのでもない。入れ墨の記憶をもつさまざまな人たちと繋がり、シヌイエをきっかけに彼ら・彼女らそれぞれのアイヌとしての人生の話を聞き、自分の顔をキャンバスにその記憶を再現することで、生きたシヌイエがその場に立ち現われる

という行為を記録する。こうしたマユンキキの「調査」の中に存在する創造性にアンドリューはいち早く気がつき、マユンキキに現代美術作家として作品を作ってみよう、背中を押したのだ。

2020年にシドニーで初めて作品としてこのプロジェクトを展示した結果を、マユンキキは以下のように振り返っている。

最初は分からなかった。これが作品になり得ているのかも。でもブルックがさ、芸術祭の来場者が絶対誰も見逃さないような場所に展示してくれちゃって。見てくれた人が、すごく素晴らしい作品だったって、たくさん声を掛けてくれて。

(マユンキキ2024a：見出し3、最終段落)

こうして現代美術作家として出発したマユンキキ

のキャリアは短期間に大きく変化していく。2020年の3月にシドニー・ビエンナーレがオープンしたあと、同年9月には、北海道白老町で開催されたシルキオ・プロジェクト(飛生芸術祭と同時開催)に参加し、写真家池田宏との二人展として「シヌイエ アイヌ女性の入墨を巡る写真展」を発表している(写真3)。シドニーと同じくシヌイエの調査をベースにした展示だが、シドニーではインタビュー相手との対話の過程自体が展示の中心になっていたのに対し、国内で初めての展示となった本展では、マユンキキ本人が被写体となった部分のみが展示された。会場はかつて岩盤浴場として営業されていた店舗で薄暗い。入口から奥へと続く通路には、マユンキキが自分の皮膚に刃物を当てながら伝統的な入れ墨を施術している過程の写真が展示してあり、来場者は自分の携帯電話の光をかざしながらその写真を見るよう勧められる。通路の先の岩



**SINUYE**  
A Photographic Exhibition of Tattoos for Ainu Women

Hiroshi Ikeda / Mayunkiki

アイヌ女性の入墨を巡る写真展

池田宏 / マユンキキ

会場 | 空きテナント(創作中心 雑居) 北海道白老郡白老町大町3丁目4-11  
三宮美術館2階2号ギャラリー(白老町駅より徒歩3分)  
会期 | 2020年9月11日(金)~22日(火・祝)  
※閉場日:9月14日(水)、15日(木)  
時間 | 10:00~16:00  
入場料 | 無料

トピ 主催:飛生アートコミュニティ



**SINUYE**  
A Photographic Exhibition of Tattoos for Ainu Women

アイヌの女性は「シヌイエ(またはバーナイ)」と呼ばれる伝統的な入れ墨を元や手元、地域によっては眉間に施していました。しかしながら、明治期に開始されたシヌイエは禁止され、現在でもその禁止令は明確には廃止されていません。そのため今日シヌイエは、イブや腕の腕にペンキなどで施されるものとなっています。このままではシヌイエ文化は消滅してしまいます。そこで私は、これまでアイヌが主体となつた研究・調査されることには疑問を感じ、シヌイエの歴史や美術、関する文化、生活についての調査を開始しました。また、私はシヌイエの中にアイヌ女性の持つ固有の美しさを発見し、それを探求したいと思うようになりました。その実践として、文獻などを参考に伝統的な方法で自分の手にシヌイエを彫っています。今回の展示には、調査対象の写真も含まれていますが、それは一連の事として、この場では撮影の作業に足るがままに撮りました。しかし、どうも私が自分の身体を彫りながら、まだ彫っていない何かを思うようにしているのが、調査や撮影の作業と合わせて見ていくことで、覚えていたかたがたに気がつくことがあります。 マユンキキ

池田宏 Hiroshi Ikeda  
1981年生まれ、佐賀県小城町出身。大阪外国語大学外国語学部スワヒリ語科卒業。2006年に Sakio FOTOS 入社。2009年よりフリーランスで活動する。2008年から北海道に在住。アイヌの人々の撮影活動に力を入れ、2019年写真集『アイヌ』を刊行。

マユンキキ Mayunkiki  
アイヌの伝統的な入れ墨「シヌイエ」のシンボル。アメリケのことで会場全体だけでなく、国内外のアーティストやインフルエンサーも参加。アイヌ民族、札幌国際芸術祭(SIAF)2017(札幌)、シヌイエ(金沢)、SIAF2020ではアイヌ文化コーナーブースでつとめる。2018年アイヌの伝統的な入れ墨「シヌイエ」の研究を行う。第22回シヌイエフェスティバル(NAMI)に参加して参加。

会場 | 空きテナント(創作中心 雑居)  
北海道白老郡白老町大町3丁目4-11  
会期 | 2020年9月11日(金)~22日(火・祝)  
※閉場日:9月14日(水)、15日(木)  
時間 | 10:00~16:00  
入場料 | 無料  
主催:飛生アートコミュニティ/創作中心 雑居/飛生アートコミュニティ



◎白老駅前 徒歩2分 / 浜白老駅より徒歩約10分  
◎駐車場あり / 建物正面

【開場・閉場時間】  
シルキオ・プロジェクト展覧会「HOPE」

くご場券受取の場はお読みください  
- 本展の開催に協力していただく、ご協力ありがとうございます。会場での飲食・飲酒は禁止です。会場での喫煙は禁煙です。  
- 会場内での撮影はご遠慮ください。撮影の際はフラッシュの使用はご遠慮ください。  
- 会場内での飲食・飲酒は禁止です。会場での喫煙は禁煙です。  
- 会場内での飲食・飲酒は禁止です。会場での喫煙は禁煙です。  
- 会場内での飲食・飲酒は禁止です。会場での喫煙は禁煙です。

飛生芸術祭 2020  
2020.9.7 Mon~13 Sun AT TOBIU ART COMMUNITY

会場 | 本館会場 飛生アートコミュニティ  
北海道白老町白老字作道320  
会期 | 2020年9月7日(月)~13日(日)  
時間 | 10:00~16:00 ※入場無料  
入場料 | 下等券(前) 100円(後) 500円  
駐車料 | 300円(前) 500円(後) ※10:00~13:00 入場無料  
※イベント参加費、会場費は別途要です。




写真3-2: 会場入り口に展示された、入れ墨の施術の様子を撮影した写真



写真3-3: 旧岩盤浴場に展示されたマユンキキのポートレート



写真3-4: ポートレートと同じ部屋に展示されている古い写真

(上記すべて展示中の写真=池田宏、会場写真提供=マユンキキ)

盤浴場であった空間には、各地のさまざまな形のシヌイエのペイントが顔に施された10点のマユンキキのポートレート写真が並んでいる。10人のマユンキキに見つめられる展示室の奥には、アイヌの衣装を着た古い家族の写真や資料が、ひっそりと壁に展示されている。同展開催時の白老町は、民族共生象徴空間ウポポイがオープンしたばかりであり、アイヌ民族やアイヌの文化に対する偏見や差別が社会問題として改めて大きく取り上げられている時期であった<sup>4)</sup>。そのため同展示では、誹謗中傷や差別的発言の対象にアイヌが晒される可能性があるため、シヌイエの調査に参加した関係者の名前や写真を一切使わないという息苦しい判断が感じられた。同じ調査報告を素材としながらも、シドニーの展示が若いアイヌと先輩アイヌとの親密なやりとりが中心になっていたのに対し、白老での展示は、入れ墨を入れるという行為が伴う痛みや、施術にかかる長く静かな時間を想起させる過程の展示、そして10人の物言わぬマユンキキにじっと見つめられるメイン空間の構成が、物理的にも比喩的にも暗さを伴う

展示を構成していた。

### 2.3. 美術を続けていくという選択：札幌、石巻

白老の「シヌイエ」展の後マユンキキは、2021年1月に札幌で最も主要な現代美術ギャラリーのひとつであるCAI03で、初めての個展「SINRIT シンリッ — アイヌ女性のルーツを探る出発 teoro wano ainu menoko sinrici an=hunara」を開催した。マユンキキによると、「シンリッ」は「植物の根・祖先」を表し、アイヌ語タイトルは直訳すると「ここからアイヌ女性のルーツを私たちが探す」となり、「現代日本に生きる私が育ってきた環境、家族、そして自分自身の『シンリッ』を探ることをテーマ」として制作したという（八谷／マユンキキ2024:113）。同展は、マユンキキの両親、姉、義兄、幼なじみの5名に、それぞれ同じ五つの質問をし、そのごく私的な会話の映像と壁面テキストから構成されるインスタレーションである（同上:113）。インタビューや調査をベースに作品として発表するという手法は共通するものの、それまで2

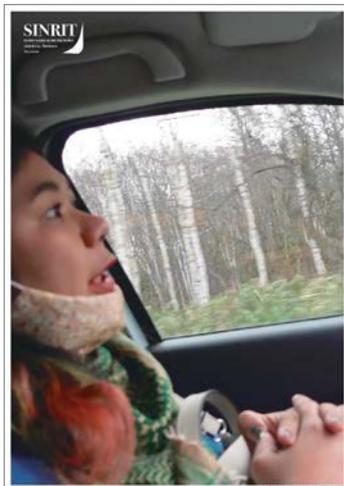


写真4-1：「SINRIT シンリッ — アイヌ女性のルーツを探る出発 teoro wano ainu menoko sinrici an=hunara」展のフライヤー（2021年）



写真4-2：同展会場の様子（写真提供=マユンキキ）



写真4-3：同展会場の様子（写真提供=マユンキキ）



写真4-4：同展会場の様子（写真提供=マユンキキ）



写真5-1 : Reborn-Art Festival 2021-22 (2021年)「SIKNU シクヌ Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」  
マユンキキの部屋 (Photo by Taichi Saito)

つの展覧会でテーマとしたシヌイェを離れ、インタビュー相手にマユンキキ自身について話してもらうという内容で、来場者は大きなスクリーンや小さな画面に流れる映像と、編集され壁面に設置されたテキストを行き来する構造になっている(写真4)。同展の趣旨とその結果について、マユンキキは2024年のインタビューで以下のように述べている。

美術作品をこれからもつくり続けるかどうか悩んでいたの。家族との作品をつくれたら続けよう、と賭けみたいな気持ちで挑んだ。これからもつくっていくなら、まず自分のことをまるっとさらけだそう、と。ルーツの話は、やっぱり一番重要だから。でも結局、家族や親友に、私という個人についての話をしてもらったところで、アイヌのことって外せないの。私がアイヌをやめたいとか、アイヌから抜け出したいかと思ったところで、絡みついてきてしまうということが、映像にはっきり現れていた。

(マユンキキ2024a : 見出し3、16段落目)

親しい家族や友人がマユンキキについて(本人に向かって)語った言葉に包まれる会場は、会場の壁面の白さも手伝って、直近の白老の展示とは異なる、どちらかというとき温かい雰囲気構成になっていた。そうで

ありながら来場者は、あるアーティストの家族と友人の日常的な会話の中に、こんなにもアイヌであるということが表れてくるのだということを知るのである。

「賭けみたいな」気持ちで新たな作品に挑んだわずか半年後、マユンキキは石巻市で開催されているリボーンアート・フェスティバル(Reborn-Art Festival) 2021-22に招待され、次なる作品を実現している。リボーンアート・フェスティバルは、東日本大震災で大きな被害を受けた宮城県石巻市・牡鹿半島を中心に2017年にはじめて開催された芸術祭で、2021-22年で第3回目を迎えた芸術祭である。震災復興支援の一環として音楽家の小林武史、櫻井和寿、坂本龍一が設立したap bankと石巻市の支援を受けて出発し、2019年の本祭第2回には44万人が来場した。感染症が拡大する2021年に様々な制約の中実現したマユンキキの展示は、「SIKNU シクヌ Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」と題された。Siknuは「生きる、死なずにすむ、命を取りとめる、生き返る」という意味をもち、アイヌ語のタイトルは「いつであっても私のまわりにあるもの」という意味だという(マユンキキ2021:1)。この展示は、マユンキキの親族などが写った古い写真やアイヌの民具が展示されている部屋、その奥の母親とマユンキキが対話する映像作品が流れている小さな部屋、そして同芸術祭の参加作家でもある大友良英などを含む新作の映像作品が上演され



写真5-2,5-3：展示会場の様子 (Photo by Taichi Saito)

ている元サウナの部屋などから構成されている(写真5)。展示を訪れた際に筆者が目をつかれたのは、新作の映像作品の出口付近にある、サウナ客が使ったであろう手洗いの大きな鏡に書かれた、アイヌとアイデンティティをめぐる長文のテキストのインスタレーションであった。アイヌであること、自分であることをめぐる環境についての文章を、観客はテキスト越しに鏡に映る自分の姿を見つめながら読み進む。アイヌであるということは来場者の多くの人にとっては共有できないことかもしれないが、鏡上のテキストという構造が、読み手に「自分とは・自分の属性とは」という普遍的な問いを投げかける仕組みとして機能していた。

上記の空間構成の中心にあり、本展で最も重要な作品として機能していたのが、展示会場の中心にある「マユンキキの部屋」だ。この部屋には洋服やアクセサリ、ギター、ソファカバーがわりの柄物の布やぬいぐるみと、アイヌに関連する写真や書籍、アイヌに関連する古い資料などが自然と混在している。この「マユンキキの部屋」の展示について、同展で配布されたコンセプトシートで、本人は以下のように説明している。

ふだんの私が日常を過ごしている部屋をサウナ石巻の一室に再現しました。この部屋に飾られている多くは私の私物です。パッとみた限りでは一般的な女性の部屋のように思われるかもしれませんが、私をつくりあげてきた様々な要素には皆さんが見慣れないものも含まれているかもしれません。その部屋を通ったあとに続く展示物、それらすべてを見終わってまたこの部屋に戻ってきたとき、最初に見え方と何が変わるでしょうか。

(マユンキキ2021:2)

実際に自宅にあるものを運び込んだというこの「マユンキキの部屋」は、「部屋の再現」というよりは「部屋の移設」であり、自宅の部屋と同様、マユンキキがソファでくつろいでいるときもあれば、いない時もある。筆者が展示を訪れた際も本人が部屋に滞在しており、本当にマユンキキの部屋を訪れたかのように、床やソファに座ってしばらくおしゃべりを楽しんだ。この「自分の部屋」のインスタレーションは、3年後の東京都現代美術館の展示にも繋がっていく。

さて、前述の札幌国際芸術祭や、このリボンアート・フェスティバルに関わるにあたり、マユンキキは、自分が展覧会に参加することによって起こりうるリスクを主催者と共有する場を持ったという。「何を注意しなきゃいけないか、何が起こる可能性があるか」を共有し、過去にアイヌに関連する作品と関連して起こった問題や、自分の札幌の個展で起こったことなどを共有し、主催者と話し合ったことを、以下のようにインタビューの中で語っている。

自衛もあるし、仲間たち、アイヌたちを守るためでもあるし、企画者や展示に関わるいろんな人を守るためにも、例えば会場に来てひどいことを言う人がいるかもしれないとか、アイヌなんていないのになんでこんな展示をしているんだって言われる可能性があるとか、ということをとくに国内でやるときは、一回一回話すようにしています。

(マユンキキ2023:77)

前述のようにアイヌ民族に対する明らかな差別も存在する上に、近年女性アーティストへの展示会場でのハラスメントも問題となっている<sup>5)</sup>。マユンキキが作品を発表するたびにこうした対話の場を設けているの



写真6 : 「Mayunkiki: Siknure – Let me live」展, Ikon Gallery, 2022年  
Photographer Stuart Whipps, courtesy of Ikon Gallery.

は、自分や自分の作品に関わる人を守るためだけではなく、こうした社会環境で活動することから逃れられないアイヌの表現者の状況について、一芸術祭、一美術館ずつ理解を広め、後進のアーティストが少しでも安心して作品発表ができるような環境を作るためでもあるのだろう。マウンキキの作品は、属性をもとにした差別や暴力が存在する現代社会の状況を来場者に露わにしていくからこそ、リスクも伴う。こうした作品を安全に発表できる環境を整備することも、芸術祭や博物館・美術館が自覚的に担っていかなければならない責任の一つであると筆者は考える。

#### 2.4. 海外での初個展：Ikon ギャラリーでの展示

2022年には、二つの大きな国際プロジェクトが実現している。一つは英国バーミンガムにある Ikon ギャラリー (Ikon Gallery) で、マウンキキにとって海外で初めての個展が実現したこと。もう一つはオーストラリアのパワーハウス・ミュージアムが主催する「Galang」で、これは詳しくは後述するが、先住民のアーティストが集い、博物館・美術館の脱植民地化を考えるというプロジェクトであり書籍である。Ikon ギャラリーは1964年にアーティスト主導のスペースとして設立された英国の著名な現代美術の民間ギャラリーであり、多様で国際的なプログラムが知られている。当時のディレクターであり、マウンキキの個展を

担当したキュレーターのジョナサン・ワトキンスは、2020年のシドニー・ビエンナーレをきっかけにマウンキキの個展を検討し始めたと書いている (Watkins 2022:7)。感染症による渡航制限のなか、メールで交わしたやりとりのなかで札幌と石巻の展示を知ったワトキンスは、「マウンキキの部屋」の展示に「現代の日本社会をアイヌとして生きる姿と、自分を取り巻く文化遺産の日常性」を見出し、日常的なものや家族の言葉で構成されるマウンキキの展示が「自分に最も魅力的に映るタイプの作品」であったため、同ギャラリーでの展示も「artfully artless (芸術的な芸術の不在)」という方針にしようと判断したという (Watkins 2022:8)。展示は「SIKNURE- Let me live」と題されたが、これはアイヌ語で「～を生かす」「～を生き延びさせる」という意味を持つ (八谷/マウンキキ 2024:114)。同展示は、各所に設置された映像作品を中心として、英国ピットリバース博物館が所蔵するアイヌの民具に対する個人的な関係を綴ったキャプションを添えるというプロジェクト、そしてマウンキキの言葉を手書きのテキストとして壁に配置するという要素から構成されている (写真6)。映像作品は、石巻で制作されたもののほか、Ikon ギャラリーが委嘱した新作として、父親のインタビュー映像作品が公開された。この映像は「父がどうすればアイヌとして後悔なく死ぬことができるか」(同上:114) についての対話であり、葬式の相

談や、離婚の記憶、「誇りを持って」と育ててくれた思い出など、親密な会話が交わされており、誰もが共感できるような父と娘の会話の中に、アイヌであることがごく自然に語られている (Mayunkiki 2022:49-59)。ワトキンスはこの映像作品の完成版を見た際、「全ての期待を超えていた」と感じたと言い、この新作をみて、この作品を展示全体に拡大することを決断するとともに、この作品をもってマユンキキの個展が、「映像作品を伴う展示ではなく、映像インスタレーションを中心とした展示になった」と語っている (Watkins 2022:12 / 強調は引用者)。映像についてワトキンスは、以下のように評価している。

マユンキキの対話には勇気が感じられる——これほどまでに率直に語るというところ、そして展覧会を訪れた何千人もの見知らぬ人たちと分かち合うという決断にも。彼女が魂をさらけ出すのを目撃できるのは光栄なことだ。あるアイヌの男とあるアイヌの女との、また父と娘との、世代を超えた言葉の交換。とても感情に働きかけるものでありながら、ただの意味のない会話ではない。言葉と言葉の間に何と多くのことが語られていることか。

(Watkins 2022:12) [原文英語、翻訳は引用者による]

### 3. 表現の広がり：出版、博物館展示、音楽・舞台、YouTube 配信

ここまでみてきたように2020年に初めて現代美術というフィールドで作品を発表して以来、マユンキキは稀に見るペースで国内外の主要なギャラリーや芸術祭へ招かれており、そのことが作品の国際的な評価の高さを端的に示している。そしてこうした国際的な活躍は、美術作品以外の表現分野へも拡張している。本章では美術展以外での活動のうち、2024年までにあった顕著な動きとして、出版、博物館展示への介入、音楽・舞台分野での活動、YouTube チャンネルでのプログラム配信の4つについて取り上げたい。

#### 3.1. 博物館・美術館の脱植民地化を考えるプロジェクト『Galang』

2020年から2024年マユンキキの作品・表現活動として、展覧会や主要な作品と同等に重要な表現活動であると筆者が考えるのは、プロジェクト「Galang (ギャラン)」への参加である。「Galang」とは、オーストラ

リア・メルボルン市にあるパワーハウス・ミュージアムが主催する先住民アーティストとキュレーターによるプロジェクトであり、またその成果としての2冊組の書籍『Galang 01&02』である (Andrew 他 2022a,2022b)。プロジェクトの発案者であり中心となっているのは、第22回シドニー・ビエンナーレの芸術監督であったブルック・ガル・アンドリューで、プロジェクトにはビエンナーレにも参加した作家やキュレーターなど10名が参加しており、日本からはマユンキキが、アートトランスレーターの田村かのこことパートナーシップを組んでメンバーとなっている。「Galang」とは、アンドリューのルーツであるオーストラリアの先住民族ウィラジュリの言葉で「つながり」という意味であり、プロジェクトとしての「Galang」は、「表現とその脱植民地化を考えるシンクタンク」であり、「参加メンバーの個々の実践に力を与える (エンパワーする) 場である」と説明されている (Andrew 他 2022a:6)。2022年にこのプロジェクトの一端の成果として出版された2冊組の書籍は、大判のアートブックで、冊子は表裏の天地が逆になっていてどちらからでも読めるようになっている。同書の内容は、メンバーがオンライン上で集まって自由に会話する「yarn」という4回にわたる企画の記録と、各参加者たちの寄稿から構成されている。同書は学術書とも美術書とも、作品集ともいえ、皆が持ち寄ったアイデアや作品を、自分たちの価値観や方法論に則って自由に表現する場となっている。

このプロジェクト及び本の背景には、2020年代以降に起こった先住民族と現代美術に関わるいくつかの大きな転換点がある。一つはアンドリューが総合芸術監督となったシドニー・ビエンナーレ、もう一つは、2022年の第59回ベネチア・ビエンナーレで「北欧パビリオン」が「サーミ・パビリオン」として公開されたことである。ベネチア・ビエンナーレは、周知の通り現代美術の世界では最も権威ある国際展の一つであり、各国が政府を代表してパビリオンを建設して参加している。フィンランド・ノルウェー・スウェーデンはこれまで3カ国共同の「北欧パビリオン」として作家を紹介していたが、2022年にはこれを「サーミ・パビリオン」と改称して、サーミのキュレーターの選出によるサーミのアーティストの作品が展示された。サーミの慣習に乗っ取り、それぞれのアーティストが長老にアドバイスをもらいながら作品制作を進める環境が整えられ、さらにサーミ大学の学生が「Sámi Pathfinders



写真7-1:『Galang01/02』



写真7-2:『Galang01』より、「To Be On the Same Page Mayunkiki in Conversation with Kanoko Tamura」(Andrew 他2022a:174-201)のうち、最初のページ

(サーミ・パスマインダー) (導き手)」として、来場者にサーミの文化や歴史的背景を解説する役割を担った。予算や外交力を駆使して国家がパビリオンを並べる博覧会形式の同美術展において、先住民のパビリオンができたのは初めてである<sup>6)</sup>。『Galang01』は、2020年にシドニーで集まった多くの先住民アーティストのエネルギーを継承し、現代美術の中心地ともいえるベネチアで起きている大きな流れを後押しするように、イタリア語翻訳を掲載した上でこのベネチア・ビエンナーレの会場で販売された。

先住民と芸術に関するもう一つの転換点は、先住民のアーティストやキュレーターによるネットワークの登場である。例えば2006年に設立されたカナダの先住民キュレーターによる団体「Indigenous Curatorial Collective (ICCA)」は「カナダの先住民芸術の分野において、非先住民のキュレーターやアカデミック・コミュニティに与えられている権威に対抗して」発足され、2024年現在で2,000人近いコミュニティ会員と85の団体会員がいるという<sup>7)</sup>。また2018年には、キュレーターでありアーティストのWanda Nanibush (アニシナベ, カナダ) が、キュレーターのみならず先住民のアーティストやライターを含めたネットワーク「aabaakwad」を設立し、毎年トロントと国外会場で交互に「先住民主導・アーティスト中心」の表現者による対話の場を設けているが、2022年時点で70名以上の先住民アーティストが参加している<sup>8)</sup>。このように、北米や欧州が中心となりながらも先住民というアイデンティティを持つアーティストやキュレーターたちのネットワークは、2000年以降拡大を続けている。「Galang」は、そうしたネットワーク型のプロジェクトとしては、アジア大洋州地域ではおそらく最初の活動である。

出版物としての『Galang』に話を戻すと、本書の核をなす「yarn」は、新型コロナウイルスで国際的な渡航が制限されている中、オンラインで集まった参加者が、その時々の状況をアップデートしながら自由に会話をした4回の集まりの記録であるが、先住民であるために経験する典型的かつ理不尽な状況や、ミュージアムという環境で先住民アーティストやキュレーターとして活動することの根本的な問題点などが、それぞれの個人の経験を通じて共有されている。「yarn」以外の寄稿では、各国からの参加者が写真や詩篇、コンセプトノートなどの作品、そして博物館、先住民、芸術作品などに関わる論文などを寄稿している。例えばサーミの研究者でキュレーターであるリーサ・ラヴナ・フィンボグは「先住民的手法」での論考執筆を試み、サーミの伝承と学術論文を織り交ぜながら論を展開しており、ミュージアムのみならず西洋中心主義のアカデミアをも批判する挑戦的な文面となっている (Andrew 他2022a:70-96)。パプアニューギニア出身の写真家リサ・ヒリは作家としての自身の来歴を写真と共に語り (Andrew 他2022b:66-105)、トレス海峡民であるゲイル・マボは島の先住権を勝ち取った「マボ裁判」を起こした父の記憶を自身の作品とともに紹介し (同:52-65)、台湾のブヌンのキュレーターであるピウン・イスマハサンは、自らの実践を通して「先住民的なキュレーション」を論じている (Andrew 他2022a:120-155)。

このように多様な紙面が展開されている同書で、マUNKIKIと田村かのこによる寄稿は「To Be On the Same Page - Mayunkiki in Conversation with Kanoko Tamura (同じページにいること - マUNKIKIと田村かのこの会話から)」と題され、チャットメッセージとして交わされる日常的で私的な会話が、ス

スマートフォンの画面を切り取ったような紙面で展開されている(Andrew 他2022a:174-201)(写真7)。その内容は、テレビ番組でアイヌ民族への差別用語がジョークとして放送されてしまった際に実際に二人が交わっていた会話や、夫婦別姓やアイヌの名前に関する習慣についての会話、入れ墨に関する何らかの出来事にマユンキキが葛藤している様子、アイヌ語で性器を表す言葉にどんな表現があるのかという会話まで、さまざまである。二人の会話からは、マユンキキが、日常の中で頻繁に、一般的に報道されるようなことで辛い思いをする様子や、楽しい会話の中にアイヌの知識が行き来する様子などが見て取れる。

現代美術の作品のうち、特にコンセプチュアルアートやミニマルアートは、ごくシンプルな発想や仕組みで構成されているものも多く、鑑賞者はつい、「これなら自分でも(誰にでも)できる」と思うことがある。マユンキキと田村かのこの寄稿も、そうしたコメントを向けられる種類の表現で、難解な長文を書いているわけでもなければ、誰にも真似のできない技術で制作した作品が紹介されているわけでもない。またもちろん、チャットの写真を誌面に掲載すること自体に、技巧的な要素があるわけではない。しかしこの寄稿は、難解で長大な書き言葉が重視される植民地主義的・西洋的視点の対極に軸を置き、全ての文章を「会話」のみで成り立たせていることが、現代的かつ先住民的であるとともに、「先住民族は昔と変わらない狩猟採集の生活をしている」というような古典的なステレオタイプへのカウンターとしても機能しつつ、かつ最大限に遊び心がある。また、フィクションではない「本物の」私的な会話であるところが、私生活を「覗き見」をしている気分を読者に抱かせる(もちろんそれも、先住民の生活は常に「覗き見」をされているようなものだという皮肉でもある)。こうした至極私的な会話を、表現手段として切り取って見せようという発想、そしてそれを実行することは、まさにワトキンスが述べたように「誰にでもできるものではない」。二人の寄稿には、脱植民地化というコンセプトと私生活との密接な距離感や、日々逃げ場のないアイデンティティがもたらす葛藤が、シンプルかつ巧妙にアウトプットされており、寄稿というより、紙面上の作品というほうが的確である。

2冊目の『Galang 02』では、「WE: Eメールによる往復書簡」と題したマユンキキと田村かのこの二人の電子往復書簡が掲載されている(Andrew 他

2022b:200-219)。一冊目の寄稿と同様、二人の会話を覗き見させる形式をとりながら、北海道と東京を行き来する往復書簡と、少しずつ季節が変わる両地の写真からなっている。会話の冒頭、ウポボイの開館を経てアイヌのイメージが多く広まる中、田村はマユンキキとの出会いを経て「アイヌという大きな枠組みに変な憧れを投影したりスペクトを払おうとするのではなく、一人の人間に対して適切なりスペクトを払おうとすることが先に来る」ようになったと伝えている(同:208)。その後マユンキキが、同稿のタイトルにもなっている「私たち」という表現について、「あ、犬」という差別表現がテレビで放送された際に「私たちはいつまでこんな思いをしなくてはいけないのか」という言葉を使った心境や、個人的な語りがアイヌ全体を代表しているかのように解釈されてしまうことについての葛藤を語る(同:205)。それを受けて田村は、「自分の属性を疑ったり、疑われたりしなくていいということが、マジョリティの大きな特権であり、そのことに対する無自覚・無知が他者への暴力につながるということをきちんと理解できたのは最近になってからだと思う」と発言する(同:204)。往復書簡の最後に、「生きやすい世界」とはなんだろうと二人は問う。言語や文化を学べなかったために自分は「アイヌとして生きることができなかった」と言う父や木彫りや刺繍、あるいはアイヌ語ができないと「自分は知らないから語れない」と口を閉ざしてしまう仲間がいる状況について、マユンキキは「私が生きにくい世界が嫌で、私が生きやすくなれば仲間も生きやすくなるはずだと信じて活動しているのだけど、もしかしたらそれも間違いなのかもしれない」「私が一番、アイヌだということに囚われていて、動けなくなっているのかもしれない」と言う(同:203)。アーティストとしてのみならず、音楽や言語も含む広い分野で専門家として活動するマユンキキの、強い信念と大きな不安との間をいったりきたりする、表現者・活動家としての真摯な葛藤の言葉で、『Galang02』の寄稿は締めくくられている。

マユンキキを含む各メンバーの寄稿や会話によって、博物館・美術館の脱植民地化を考える上で変え難い鋭い議論が交わされているこのプロジェクトについて、マユンキキは「こうして異なる先住民の背景を持つ人たちと団結すること(solidarity)やつながることが、本当に機能するのだということを展示でも見せたい」<sup>9)</sup>と発言している(Andrew 他2022b:129)。「Galang」で強化された脱植民地化・先住民族化という

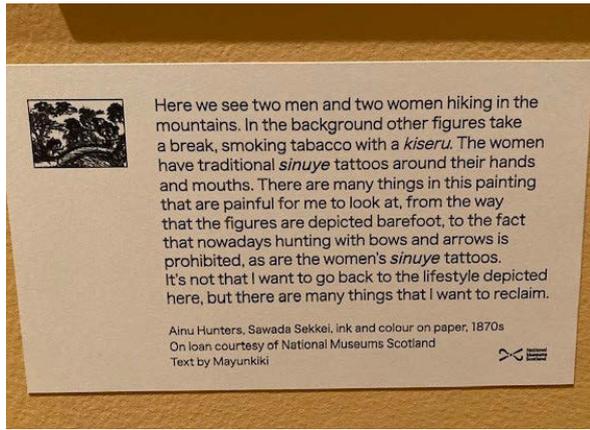


写真8, 9: ウィリアム・モリス・ギャラリー「Art Without Heroes: Mingei」展の一部(筆者撮影)

基盤は、本人の宣言の通り、展示や作品へも拡大されていく。

### 3.2. 博物館展示への参加・介入

美術ギャラリーでの展示や芸術祭へ参加する傍ら、マユンキキは2021年ころから「博物館に収蔵されているアイヌ関連のものの解説文を、私の言葉で上書きするというプロジェクト」を各地の博物館で実施している(マユンキキ2024a: 見出し2、2段落目)。つまり、先住民族の資料を扱ってきた博物館やその展示という装置に、個人として・アーティストとして、介入(インターベンション)するプロジェクトである。その先駆けとなったのは、アイヌ民族文化財団・北海道博物館・群馬県立歴史博物館が2021年に企画した「アイヌのくらしー時代・地域・さまざまな姿」展での関わりであろう。これは文化庁と北海道からの補助を受けて同財団が主体となって実施している「アイヌ工芸品展」という事業の一環であり、様々な時代・地域のアイヌの民具や工芸品が展示されたが、展示の重要なコンセプトとして、民具資料の作成者や持ち主の子孫、あるいは同じ地域のルーツを共有する若手の文化実践者などが、その資料に関連する個人的な記憶や思いをキャプションとして展示するという試みがなされていた。これは展示資料やひいてはその資料につながる人々を過去のものとして、現代を生きるアイヌと直接接続するという画期的な試みであった。マユンキキはこの展覧会に八谷麻衣名義で寄稿し、曾祖父の門野ナンケアイヌが製作したイナウに添える情報として、曾祖父の思い出を語る両親との会話のテキストを制作している(八谷2021)。この展示の一か月前にオープンした前述の Ikon ギャラリーの展示でもマユンキキは、前述

の通り自分の個展の中で博物館資料に個人的な関わりについてのキャプション付けることを作品として発表しており、また同年オープンしたドイツ・ケルン市のラウテンシュトラウフ・ヨースト博物館が企画した「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展でも、展示されている民具のキャプションとして、その資料とマユンキキとの個人的な繋がりを記載している。その後、2024年に英国ロンドンにあるウィリアム・モリス・ギャラリーが企画した「Art Without Heroes: Mingei」展にシアスター・ゲイツらとともに現代のアーティストとして参加し、展示された古いアイヌの民具資料にキャプションとして個人的な思いをつづるプロジェクトを作品として発表している(写真8, 9)。

このプロジェクトについてマユンキキは、「博物館の収蔵品に付いているキャプションは、収集した人の視点で書かれていることが多い。例えばアイヌの民具に、どこで何年に収集されて、なんと呼ばれていたってだけ書かれていると、過去の遺物にしか見えない。でも本当は、誰かにとってすごく大切に、思い出深いものだったかもしれない。(中略) 私が個人的な思い入れを示すことで、アイヌは今も昔もこれからも生きていて、博物館で見るようなものたちをいまもまだ大事にしている人がいるのだと伝えたい」と話している(マユンキキ2024a: 見出し2、2段落目)。こう問題意識を共有する先住民キュレーターや研究者は少なくない。例えばサーミでキュレーターであるフィンボグは『Galang01』で、博物館で自分自身が使っていた古いサーミの靴が展示されているのを見た祖父が、「ごみのようなものや捨てられたものばかり展示して、博物館っていうのは一体何のための機関なんだ?」と発言したことに触れ、



写真10：ウィリアム・モリス・ギャラリー「Art Without Heroes: Mingei」展の一部（筆者撮影）  
左下：シアスター・ゲイツ《Portal》《Preservation Exercise # 3》  
右上：池田宏「Hand with *sinuye*」2016  
（シヌイエを施したマユンキキの手を撮影した作品）

博物館で先住民が展示対象となってきたで非人間化されてきたことを批判している（Andrew 他2022a:79）。マユンキキのプロジェクトは他者により収集され展示されてきた先住民の資料に人間性を回復しようという試みであり、国際的な博物館の脱植民地化の議論の先端に位置づけられる実践である。

### 3.3. 実験的な音楽・舞台の活動

2020年以降のマユンキキは、美術館や博物館のみならず音楽や舞台の分野でも活動の幅を広げている。マユンキキはマレウレウの他に、アペトゥンベ（マレウレウメンバーであるレクポと2人のユニット）として、またソロとしても活動しており、近年は実験的な音楽企画も多い。特に2021年はマユンキキの音楽活動に新たな転機が生まれた年でもある。そのうちの一つは、アペトゥンベとして参加予定だった東京都内3ヶ所のライブに急遽レクポが参加できなくなってしまったことが、ミュージシャンとしてのマユンキキの本格的なソロ活動を幕開けとなったことである。この3ヶ所でのライブは、それまでに交流のあった関東を拠点とするアーティストの山川冬樹、廣瀬拓音、小谷野哲郎などが緊急友情出演したことで無事に開催された。これらの公演以降様々な実験が生まれ、「レスマカラッセ」（マユンキキ・永田真毅・山川冬樹）という現代音楽のユニットや、この頃から本格的に共演を始めた廣瀬拓音とマユンキキによる活動が発展し、のちに

「西瓜兄妹」というユニットが誕生している。また2022年には「アペトゥンベとパパイヤ、マンゴーズ」という名義で、平賀サダモ（1895-1972）が創作した「コンブサツケメノコ（昆布干し女）」という歌を現代シティポップ風アレンジした楽曲が発表されている。こうしたマユンキキが中心となった実験的でコンセプチュアルな音楽活動は、美術作家としての活動と近接して、石巻での展示や光州ビエンナーレ等に参加した際にも、現地のミュージシャンと共演ライブを実施している。特にIkouon ギャラリーでの個展の際に企画された、現地の音楽グループ Surge との共演は、2023年にロンドンのジャパン・ハウスで開催されたアイヌの展示の関連イベントとして登場している<sup>10)</sup>ほか、スキヤキ・ミーツ・ザワールド2024で来日も果たしている。

ただしマユンキキによる音楽活動の実験性は、美術作家や外部ミュージシャンとの共演時だけに現れるわけではない。2022年にアペトゥンベとして出演した第1回三石アイヌ音楽祭では、マユンキキの演出により、ほぼ真っ暗なステージに会場に背中を見せる形で立ち、説明なく、笑顔なく、休憩なく、30分間絶え間なくウポポ歌い続けるというパフォーマンスを行なった。「観客に背中を向ける」という点では、2021年にマレウレウと Kenji “Noiz” Nakamura との企画による「ヤイコトウイマシラムスイパ」<sup>11)</sup>でも、事前に募った来場者の思い出の場所を映像作品としてステージ上に流しながら、それを来場者と同じ目線で映像を見ながら

(つまり客席には背中を向けながら)、ウポポを歌い続けるというコンセプト的なパフォーマンスもあった。一方アイヌの伝統芸能の舞台では一般的に、出演者や司会が一曲(あるいは数曲)ずつ歌・踊りの背景などを説明しながら和やかに行われることが多く、三石アイヌ音楽祭でもそれは例外ではなかった。こうした文化交流としての和やかな雰囲気の中でアベトウンペは、登場から最後までパフォーマーとしての「愛想」をあえて拒絶し、暗い会場にウポポの音とアイヌ語の響きだけが圧倒的な存在感で響き渡る圧巻のパフォーマンスを披露した。それは「愛想よく、和やかに」あることを暗黙のうちに求められるアイヌの伝統芸能の舞台への挑戦であった。

こうしたさまざまな音楽分野の活動に加え、マユンキキが2020年以降に関わったものとして、ほしふね(小谷野哲郎、わたなべなおか)との共同による舞台作品がある。そのはじまりは2022年9月にリボンアート・フェスティバルの一環として公開された「ノチウ・チッ」で、同作品の発展形がその後10月に北海道演劇財団の企画により道内4ヶ所をツアーしている。2023年以降は「ノチウコタン」というタイトルとなり、これまでにウポポイで3回の公演が行われている。これらはアイヌの物語をベースに、マユンキキとレクポの歌と影絵が幻想的な空間を作り出し、ところどころ観客が参加したり、役者のコミカルな会話が登場する1時間半ほどの舞台である。

こうした活動の集大成として、2023年9月にはソロの音楽活動をする中で結成されたユニットや、活動を共にしてきたアーティストを集めたライブ「マユンキキ祭り(JAPAN LIVE YELL project Ayapol〜マユンキキと歌、そしてステージ〜)」が企画された<sup>12)</sup>。2日間にわたって開催されたこの音楽イベントは、マレウレウから出発し、美術分野での活動や実験的パフォーマンスを得意とするアーティストとの出会いを経て、音楽の舞台芸術の分野でも表現の枠を広げているマユンキキのマイルストーンを示すものとなった。

#### 3.4. マユンキキ公式YouTubeチャンネルによる「イタカンロ+」の配信

ここまで出版、博物館展示、舞台公演という三つのプロジェクトからマユンキキによる表現の広がりを検討してきたが、マユンキキのこの頃の表現としても一つ欠かせないのはマユンキキ自身の公式YouTubeチャンネルで配信されている「マユンさんとイタカン

ロ+(プラス)」というプログラムである<sup>13)</sup>。この番組は、2025年2月現在で合計34のエピソードが配信されているが、きっかけは感染症の影響で実施が叶わなかった2020年の札幌国際芸術祭(SIAF)にさかのぼる。SIAFは2020年、感染症が拡大する中でYouTubeチャンネルを通じた情報発信を開始し、その第6回に「マユンさんとイタカンロ!」というタイトルで、同芸術祭のコミュニケーションデザインディレクターを務めていた田村かのこと対話する形式の番組を公開した。その後芸術祭が中止となってしまったことを受けSIAFは、2021年3月に全面オンラインによるプログラム「SIAF TV」を実施し、その一部として「マユンさんとイタカンロ」を10回放送している<sup>14)</sup>。この企画が元となり、同芸術祭終了後も、マユンキキと田村かのこの二人の表現活動として配信が続いているのが「マユンさんとイタカンロ+(プラス)」である。

30回を超える配信の内容は様々で、アイヌに関する展示やウポポイ訪問のコメント、数度にわたるオーストラリアの滞在中に撮影されたものなどが公開されている。オーストラリア滞在中の報告では、パワーハウス・ミュージアムやフツクレイ・コミュニティ・アーツでの活動報告、現地で必ずなされる先住民への敬意を示す宣言(Acknowledgement)について、先住民の遺骨の返還について、土地の権利とその土地の神聖性を「説明しなくて良い権利」、音楽と植民地主義など、現地滞在中にマユンキキが感じたさまざまなトピックが話題となっている。また、美術に限らず多くの分野から仕事の依頼を受けるマユンキキが、いわれたくない「NGワード」を解説した回は、2024年9月現在で8000回以上視聴されている。「イタカンロ+」は、先住民や表現に関してマユンキキが日々経験する様々な楽しみや葛藤を包み隠さず直接共有する場であり、これまでの映像作品と同様私的な領域を垣間見せることを素材とした作品でもある。「イタカンロ+」が「作品」であることは、次章で扱う2024年4月にオープンした東京都現代美術館のグループ展「翻訳できないわたしの言葉」展で展示されたことで、より一層明らかになっている。

#### 4. 東京都現代美術館「翻訳できないわたしの言葉」展

2022年のIkonギャラリーでの展示以降、前章で示した出版や音楽活動に加えて、マユンキキは京都でのグループ展や光州ビエンナーレなど複数の展覧会に参加している。本稿ではすべての展覧会やプロジェクト



写真11-14：東京都現代美術館「翻訳できない わたしの言葉」展《Itak=as イタカシ》の部分（筆者撮影）  
（上左）金サジとの対話の映像作品  
（上右）「部屋」に入る前に設置されているパスポート  
（下左）「展示品」としてマユンキキが座っている「部屋」の様子  
（下右）日常的な品にキャプションが付いている

を網羅することはできなかったのでこれらについては次稿に譲りたいが、最後に2024年4月に東京都現代美術館の企画で開催された「翻訳できない わたしの言葉」展について取り上げたい。同展はユニ・ホン・シャープ、マユンキキ、南雲麻衣、新井英夫、金仁淑の5名の作家によるグループ展で、言語やコミュニケーションを取り巻く環境や立場の違いをテーマとした展覧会であった。マユンキキが《Itak=as イタカシ》というタイトルで発表した一連の作品は、主にマユンキキの部屋と二つの新作の映像作品から構成されていた。

来場者はまず、アーティストの金サジとマユンキキが対話する映像作品へ導かれる<sup>15)</sup> (写真11)。この映像

では、「母語だったかもしれない言語」を後から獲得しなければならないという二人が共通して経験したプロセスにおいて、通常の言語習得にかかる知的・金銭的・時間的負荷に加えて、歴史的な経緯によって感情的・精神的な負荷を抱えずにはいられないことが語られている。アイヌや在日コリアンの家庭の中で、家族が「民族的母語」であるアイヌ語や朝鮮語を話すことを選ばなかった、あるいは選ばなかった心情や、周囲から「言語もできないのに」と揶揄されること、趣味で楽しくその言語を学べる人を複雑な気持ちで見つめること、そしてトラウマを乗り越えながらでなければ言語が学べない環境で、学び続けることの負荷がいかに重い

か、といった内容である。二人の対話からは、言語とアイデンティティ、母語と民族性をめぐる痛みや葛藤が痛々しいほどに伝わってくる。展示の後半にある田村かこの対話の映像作品では、通訳をする／されるという関係性、媒介する／されることがいかに双方向に暴力的になりうるかという話が、やはり二人の信頼関係のもとに交わされている。

二つの映像作品の間にある「部屋」は、石巻同様マユンキキの部屋の移設で、マユンキキの部屋にある本や小物がそのまま配置され、ポストカードやイベントのチラシが壁に貼ってあり、友人からもらった土産品や人形なども並んでいる(写真13)。石巻の展示と大きく異なる点は、こうした身近な品々の一つ一つにすべてキャプションがつけられている点である(写真14)。マユンキキの部屋から持ち出されたクマのぬいぐるみや既製品のムーミンライトは、部屋を飛び出して金サジ、田村かこの映像作品の周辺にも設置されているが、そこにも床面近くに小さなキャプションが付いている。キャプションには、マユンキキがどのようにその品と出会い、なぜ大切なものとなったのかという内容が書かれている。二つの映像に挟まれた「マユンキキの部屋」の前には「パスポート」が設置されていて、その内容にサインをしてから入室する仕組みになっており(写真12)、サインをしにくい場合、部屋を迂回して次の展示を見に行くこともできるような空間構成になっている。入口にかけられている薄いカーテンをくぐって中に入ると、中は間接照明だけで夜の私室のように薄暗く、キャプションを照らして読むための懐中電灯が設置されている。壁にはポストカードや手ぬぐいなどに交じって、マユンキキによる手書きで、「人物(実物、写真ともに)の撮影をしたい方は必ず!! お声がけください。」などと注意事項が書かれている。奥にある小さなテレビには、「マユンさんとイタカンロ+」が流れており、その前にあるソファに座って永遠と見続けることもできるが、多くの人は横目で見ながら部屋の出口へ向かう。こうした様々な仕掛けにより来場者の多くは、マユンキキの私室に土足で入り、部屋に敷いてあるカラフルな布やじゅうたんを踏みつけ、その人の私物やそれにまつわる物語をライトを照らしてまじまじと観察し、ソファに座り込んで本棚から引っ張り出した本を読んだりテレビを見ることになる。

美術館の来館者を私室への(無遠慮な)来訪者に読み替えるこの展示は、歴史的に数多くのひとびとの興

味の対象となり、展示の対象となり、常に好奇の目を向けられてきた先住民の歴史を想起させる。興味深いのは、「展示品との個人的なかかわりをキャプションとして展示する」という、博物館で行われてきたプロジェクトが、ここでも延長されていることである。欧州の複数の博物館が展示に取り入れたこの「私的な文脈のキャプション」は、先住民の民具資料の歴史的・科学的情報と対比して、人間性のある現代の個人的な文脈が付加されているところが興味深い。しかしこの東京の展示では、現代のマユンキキの私室にあるものに、さらに個人の視点による背景情報が追記されているので、来場者は「このお土産品の人形はなぜキャプションが必要なのか」「どこからが作品なのだろうか」と頭を悩ますことになる。この点についてマユンキキと田村かこのは、インタビューの中で以下のように話し合っている。

田村 マユンさんの部屋にある個人的なものと、世界中の博物館にあるアイヌの民具とが対になって、作品として成立する感じがする。だってアイヌだけじゃなくて、先住民の展示品となっているもの、大英博物館とかに入っているようなものって、ほとんどすべて、もとは誰かが手で作った個人の持ち物で、個人の部屋に置いてあったわけでしょう。そう考えると、鳥肌が立つ。

マユンキキ しかもその持ち主たちは、博物館に飾ってくれと頼んでもいないし、それについて語ってもいない。その人たちが自らの意思で、これをここにぜひ飾ってほしいってお願いして、自分たちがそれに対してどう思っているかを解説に書いているなら、まだいいと思う。選択して置いているから。でも、選択できていないことが問題。

(マユンキキ2024a: 見出し2, 6段落目)

個人的な思いをキャプションとしてつける作品は、先住民が展示の対象となってきた博物館と美術作品の両方の文脈を往還しなければそのコンセプトを掴みにくい。しかし、この二つの文脈を行き来することが、人類学や博物館という組織が構築してきた他者を一方的に収集・分析の対象とする姿勢を批判し、学問や博物館が持つ植民地性に目を向けさせる仕掛けであり、また美術の外側へ目を向けさせる仕掛けでもある。そ

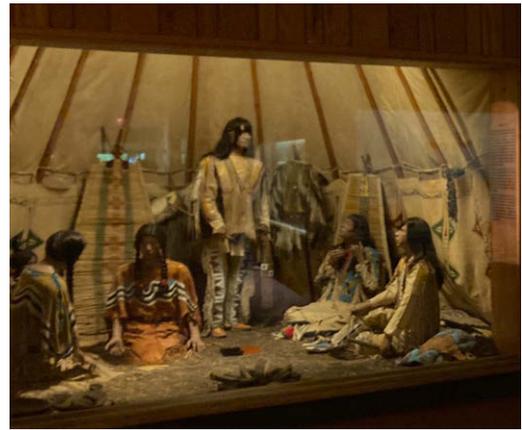


写真15,16：アメリカ自然史博物館（米国ニューヨーク市）におけるアイヌの展示と、北米先住民の展示（筆者撮影）  
左：1904年アメリカ合衆国セントルイス万国博覧会に参加したアイヌの人々のうち、辺泥五郎らが持ってきたものや、本人を模ったマネキンを含むこの展示は、1980年に「The Gardner D. Stout Hall of Asian Peoples」として公開された。小さな壁面ケースの展示の中にさえ、家の再現が展示されている。2023年撮影。  
右：人類学者 Stanley Freed によって構成され、1966年に公開された。実物大のマネキンを使っているため、ケースの中に人が囚われたまま時間が止まったように見え、不気味である。2023年撮影。

して、「マユンキキの部屋」そのものが展示会場に出現することまた、先住民の資料を扱う世界中の博物館で、先住民の家や生活が展示室に再現されていることを参照点とした、先住民族の生活そのものが展示・収集・分析の対象となってきたことへの直接的なメタファーである。

来場者はさらに、運がよければ、「マユンキキの部屋」にあるベッドの上に「展示」されているマユンキキ本人やその仲間たちに会うことができる（写真13）。たまたま会おうこの人たちが「展示」である証拠に、ベッドの上にはその人がだれであるかを説明するキャプションが設置されており、人が変わるとキャプションも変更される。来場者は、その人達を遠めに見て避けて通ることも、話しかけることもできる。

展示室に人が「展示」されているという仕組み自体は、現代美術の文脈だけで考えると目新しいことではない。オノ・ヨーコやマーリナ・アブラモビッチのように、展示品として存在する本人たちの服や肌を来場者が切りつけたりするようなセンセーショナルなパフォーマンスもあれば、同館で2008年に開催された川俣正の「川俣正 [通路]」展<sup>16)</sup>のように、アートプロジェクトを企画する人たちが展示品となり、展覧会会場で作業や打ち合わせをしている状況を来場者が目撃するような展示もある。また、偶然本展と同時期に開催されていたサエボグの展示「I WAS MADE FOR LOVING YOU」<sup>17)</sup>では、アーティスト自身が犬の形状をしたゴムのボディースーツに身を包んで「展示」されている。こうした文脈から考えるとマユンキキの展示で本人や友人たちが「部屋」の中に「展示品」として

座っていることは、それほど驚くことではない。

しかし、アイヌ民族をはじめとする先住民に関する歴史や、博物館・博覧会の歴史を紐解くと、マユンキキの目的がそれだけではないことがわかる。マユンキキは同展の終了後、「イタカンロ+」の中で「展示品」となった仲間とともに展示を振り返る会を設けた際、自身の実家がアイヌの博物館であったことも踏まえて、この展示自体が20世紀初頭の博覧会における「人間展示」を考え直すための実践であったと述べている。

私のひいおじいちゃんたちもしてたわけだから、見せるという選択。で、見せるっていうのはもちろん、自分たちの生活を100%見せるわけではないから、そこで何を選んで何を見せなかったかということについて、なんかあらためて、自分を問い直すというか、自分に対して問い直すみたいなのはしたかったからこれをやったというのもあって。まああと、ヒューマンズー [といわれる] 実際の人類館の時だって、そこにいたアイヌの人たちは、自分たちの文化を正しく見せようと思って行っているだろうし、強制連行的に無理やり連れていかれたというよりは、まあ問題はすごくあるけど、行って何を見せたかったのかということも重要だろうと思っていたの。何を見せなかったのかと。

（マユンキキ2024c：1:37:39-1:41:11。[]内の補足は筆者。）

ただし、上記の映像内で、参加者でアーティストの

アイヌは日本の先住民族です。日本からの植民地支配はまだまだ終わらず、差別に苦しむアイヌがたくさんいます。これまで生きてきた、いま現在を生きる、そして、これからの未来を生きていくアイヌの仲間たちに敬意を表します。

マユンキキ

下記の問いは私、マユンキキと  
関係性を築くために必要な質問です。

私のための答えではなく、  
あなた自身の答えを考えてください。

- ◆ 私はアイヌが日本の先住民族であることを知っている
- ◆ 私は日本でアイヌに対して何が起きたかを知っている
- ◆ 文化や人種に優劣はないのを理解している
- ◆ どんなに親しい間柄でも相手を踏みにじってしまうことがあるのを知っている
- ◆ 他者に対して、その人の属性や外見から特定のイメージを抱いたり、決めつけたりしないよう気をつけている
- ◆ 自分の属性による特権が何かを理解している
- ◆ 自分が無知であることを知った後に、そのことについて深く学ぶ姿勢がある

(中略)

所持人自署

図1：「パスポート」に記載されている内容(一部)

横山智子も指摘しているように(同上：1:23:01)、東京の展示では、20世紀前半のいわゆる「人間展示」とは異なる状況を形成している仕組みがいくつもある。そのうち最も重要なのは、部屋に入る前にパスポートが設置されていることである。このパスポートは、アイヌにまつわる状況を知っているかどうかを問われるもので、回答を提出したり答え合わせをする必要はないが、質問を読んだ上でパスポートに署名をしてから部屋に入るという仕組みになっている。この一度のアクションがあることで、来場者は一度立ち止まり、アイヌが置かれてきた状況のことを自分は知っているだろうかと問うことになる。

「パスポート」についてマユンキキは、以下のようにコメントしている。

私の作品だから、大きな枠組みに対しての知識というよりは、私とその相手と関係を築く上で知っていてほしい、考えてみてほしい、と思う質問に絞った。「アイヌ」を対象にしてしまうと、責任が取れないし、大きな主語では語らないと決めているので。それに、自分の部屋に誰でも招き

入れたりしないでしょう？だから、たとえ答えがノーだったり、これまで考えたことがなかったりしても、私からの問いかけに対して一度立ち止まって考えてくれる人に入ってきてほしいと思った。そういう人なら私も安心して対話ができるし。

(マユンキキ2024a: 見出し1、4段落目)

この「パスポート」というアイディアは、オーストラリア渡航の際に、現地で行われている先住民フェスティバル「WOMINJEKA」で配布されていたパスポートについて聞いたことがモデルとなっているという(マユンキキ2024a: 見出し1、1段落目)。このパスポートは、受け取った人に「先住民に何が起きたかあなたは知っていますか?」と問いかけ、最後に署名をしてもらうが、知っているかどうかを調査するわけではなく、答え合わせをするわけでもない。そこに足を踏み入れる前に、一度立ち止まって考えを巡らせるための象徴的な仕掛けとして配布されている。マユンキキのパスポートも同様に、答えを求められるものではなく、『「自分は何も知らないのかもしれない」と想起することができるもの』として存在している(マユンキ

キ2023:92)。マユンキキはこうした仕掛けを美術館に持ち込んだことについて、以下のように述べている。

いま、アイヌであるというのは、日々身の危険を感じるということ。あちこちでヘイトスピーチが横行していて、SNSを開かなくても見えてしまったり、聞こえてしまったりすることが多い。とくに北海道では目に見えるかたちでアイヌへの差別がたくさんある。不特定多数の人と向き合う今回の構成は、東京の美術館だから実現できた。これを例えば北海道の美術館でやってくださいって言われたら、たぶんまだ怖くてできない。なぜそんなに怖くて辛いのかというのは、全員に理解されなくてもいいけど、パスポートで一回止められるのはどうしてなんだろう、と思ってもらう必要はあると思っている。私が公に何かをできるときっていつでも怖いから。

(マユンキキ2024a：見出し1、6段落目)

《Itak=as イタカシ》の展示は、「人間展示」を底辺として、博物館・美術館という装置と先住民との関係性へのメタファーとして機能している一方で、一方的にこうした展示の暴力性を直接糾弾しているわけではない。本人のコメントからわかるのは、この展示が、マユンキキ本人が先人たちへ接続し展示物となった祖先たちの主体性や人間性を回復するとともに、表現という手段を選んだ自分自身の選択について問う場所となっていることである。そして、知るほどに辛い歴史や社会構造の葛藤を題材としているにも関わらず、会場の印象はとても暖かい。例えばきれいな色のカーテン、白老の展示のような肌寒く寂しい暗さではなく自分の寝室のような居心地の良い間接照明の暗さ、ベッドの上で足を伸ばしてくつろぐ「展示されている人」たち、そしてそこに向かい合う柔らかな椅子などはすべて、来場者が心地よく感じる仕掛けでもある。部屋に入る前に見る金サジとの映像作品からも、攻撃性ではなく、他者に自分の痛みを共有するときにあらわれるような、人の脆さと強さが同時に感じられる。パスポートという仕掛けも、一見国家権力やそこからこぼれ落ちる移民・難民などを想起するが、実際その機能は、来場者が知らずに人を傷つけないようにするために事前に注意を促してくれることであり、知らなかった分野へ足を踏み入れる人のための配慮である。こうした仕組みのせい、特に何らかのマイノリティ性を

持って現代社会で暮らしている来場者には、マユンキキの部屋で本人と対話することが痛みを共有する場ともなったようだ。長期間にわたって在廊することで来場者との対話を続けたマユンキキは、「私とまったく違う出自を持った人が作品を見て、自分も同じことを思ったことがあったんですとか、自分がそれに悩んでいたことに気付きました、とか言ってくれる。その人にとっては直接的に同じことじゃないはずんだけど、私の映像作品を見ることで、自分を振り返る契機になっているなら、すごく尊いと思って」と振り返っている(マユンキキ2024a：見出し2、後ろから5つ目の段落)。《Itak=as イタカシ》は、博物館・美術館と先住民との関係性への痛烈な批判でありながら、怒りや攻撃性のあるセンセーショナルな展示ではなく、来場者が自分の生きにくさや、多数派としての加害意識による息苦しさをぼんやりと実感し、目の前で痛みをさらけ出すアーティストへ深く共感し、自分の痛みもさらけ出したくなる展示となっている。

## 5. マユンキキの方法論——なぜアイヌとして・先住民として表現をするのか

ここまで、2020年から2024年までのマユンキキの作品について、主要な展覧会やプロジェクトを軸になぞってきた。本章ではこれらの作品からみえる、マユンキキの作品の根幹をなしているいくつかの特徴について分析を試みた。

### 5.1. マユンキキの方法論：私的な視点、ことばと、「コレクティブとしてのマユンキキ」

ここまで作品や展覧会を概観してきて明らかであるのは、マユンキキがごく「私的」な視点を表現の主体としている点である。本稿で論じるほとんど全てのマユンキキの作品は、家族や友人との対話、自分の部屋の展示など、私的な視点から出発し、私的な領域を素材としている。同時に、「いま私が外に出したいこと、かたちにして表に伝えたいことは、やっぱり自分のこと、アイヌであるということによって起きていることが多い」(マユンキキ2023:80)というマユンキキの表現は、現代の日本社会において「アイヌである」ことの現実が根幹的なテーマであることも明白である。アイヌであるという集団性に基づくアイデンティティを題材としながら、自分という個人の私的な(パーソナルな)視点を表現の中核に置くという手法を選択してきた理

由の一つは、日常的に不当な差別や誹謗中傷にさらされる、あるいはそうした行為を目撃する環境の中で、「周りの人を傷つけずに」「自分が責任をとれる」ように表現するためであるという。

自分のつくっている作品のタイプの、ものすごく向き合わなきゃ作れないんです。自分がアイヌであるということにどう向き合うかという話にいつもなっちゃってしまいます。なぜそうするかというと、他のアイヌを巻き込まないために、主語を自分で語らなきゃいけないと思っているからなんです。そうすると、自分のこれまでのことや、自分がこのように思ってきた苦しみみたいなものと、すごく向き合うことになる。(中略)とにかく自分を全部さらけ出すみたいにしてしか、いまは作品がつくれていなくて、そうじゃないと責任が取れないと思っているんです。自分が発表していくことによって、いろんな人に迷惑をかけることを避けたい。そうすると「私は」って、自分が全部責任を持つかたちでしかつけれない。

(マユンキキ2023:79)

上記に加えて、個人が主体となる作品を発表することのもう一つの理由は、それを見る人の「アイヌ」という存在を、概念や集団ではなく「一人の人間」としてとらえてもらうことであるという。

会ったことのない人でも、私がマユンキキっていう人で、アイヌだけどアイヌの代表なわけではなくて、って私のことがイメージできるし、一人のアイヌを知ること、それまで思い描いてきたアイヌへの固定概念が壊されれば、「もしかしたら他にもいろんな人がいるのかもしれないな」っていう想像することにもつながるじゃないですか。

(マユンキキ2022:87)

この二つの理由は、実は並列しているようで相反関係にある。一方は「私的な表現としなければならない(さもなくば安心して表現ができない)」と表現を拘束し、一方は「私的な表現にしたい(集団ではなく人間として見てほしい)」と表現を特徴づける。この相反性は、先住民族であるという逃れられないアイデンティティと、アーティストという自分で選択をしなければならないことがなかった仕事にたどり着いたマユンキキの

葛藤そのものを反映している。マユンキキは先住民であるというアイデンティティを「着脱できないもの」と語っている(北海道新聞2024:見出し3、2行目)が、この「着脱できない」ことの葛藤がたどり着いたのが、「私的(パーソナル)」な視点という方法である。

この「私的」であるという方法論に加えて、もう一つマユンキキの作品に顕著なのが「ことば」へのこだわりである。バーミンガムでの展示をキュレーションしたワトキンスも「言葉、言語、そして文章はマユンキキにとってとても重要なことだ」(Watkins2022:9)と述べているように、マユンキキの作品には多くの話し言葉や書き言葉、そして言語や言語にまつわりアイデンティティが現れている。言葉への関心は、アイヌ語を学んだことによる影響が背景にあるとマユンキキは説明している。

アイヌ語って主語を外せない言語なので、誰が何をしているかって明かさなきゃいけないんですね。(中略)日本語って、何か思ったこととかしてることに対して、それが「誰か」を明言しなくてもいいじゃないですか。アイヌ語で文章をつくっているとき、日本語の感覚でやると人称を落としちゃうので、それをアイヌ語を学ぶ訓練の中で全部主体が誰なのかとかをすごく意識的に考えるようになって。それが多分、今の状況の大本なんですよ。

(マユンキキ2022:64-65)

言葉へのこだわりは、日本語だけでなく英語にも表れており、マユンキキは英語を「『話さない』ことを選んでいる」(マユンキキ2023:95)という。その背景には、西洋の中心的な言語の一つであり植民地主義の結果として世界共通語となった英語を、先住民が学ばなければならないことへの違和感があるという(マユンキキ2023:71-72)。そのためマユンキキはアートトランスレーターの田村かのこと、単にアーティストと通訳という関係性ではなく、表現のためのパートナーとして、多くのプログラムで活動を共にしている(セゾン文化財団2023:1:23:18-24:39、マユンキキ2023:71-72)。

「英語」に限らず、難解な言葉を使わないというのも、マユンキキが意識的に行なっていることの一つである。

難しい言葉を使って話すほうが、じつは簡単だと思っていて。でも、言葉ってやっぱり意思疎通

するためのものなので、難しい言葉を使うことは、誰にとってもあまり優しくない。誰が聞いても分かるようにしよう、とすごく意識している。相手に伝わらないと意味がないから。人と人とは絶対に分かり合えないと思っているけど。でも分かり合えないなかでも、あがきたいじゃない。伝わってほしいし、分かり合いたい。

(マユンキキ2024：見出し3、13段落目)

アカデミアだけでなく現代美術の世界でも、複雑な概念を用い、難解な言語で作品を説明する権威的な風潮がある。こうした難解な英語は2010年代に「インターナショナル・アート・イングリッシュ」と揶揄されるようになり、この表現はまたたくまに世界の現代芸術界に広がった。マユンキキは、こうした「インターナショナル・アート・イングリッシュ」がもつ「難解言語礼賛主義」ともいえる傾向や、学歴主義、英語中心主義、芸術界の権威主義のどれもが、植民地主義を生み出した構造と同じ社会構造の延長であることを理解し、そうした構造に取り込まれることをはっきりと拒絶している。

拒絶していながらも、欧州やオーストラリアで作品やプロジェクトに参加できるのは、田村かのこのような協力者とともに作品を作ることを、自らの方法論としているからである。Ikon ギャラリーでの展示をつくるにあたりマユンキキは、自分の作品は、映像やテキストの編集、展示の構成などを信頼する協力者に委ねながら作っており、こうした活動の在り方を「マユンキキというコレクティブ」のような作り方であると説明している (Mayunkiki 他2022:65)。この「コレクティブ」<sup>18)</sup> 型の作品制作の形は、以降の展覧会へも続いていくが、そのような作品の作り方をする理由について以下のように話している。

できないことを無理にやるのが嫌なんです。もとはと言えば、英語もそうです。私はできないけれど、話したいことはたくさんある。中途半端に伝わるのが嫌だから、信頼できる人に訳してもらいたい。映像は観るのは好きだけれど、自分がこう受け取ってほしい、という意図をあまり入れたくない(中略)コンセプトだけつくって、あとは信頼している仲間たちと一緒にやっていく。

(マユンキキ2023:82)

「私的な領域からの表現」という視点、「ことば」が持つ権力性や植民地性への理解とこだわり、そして「できないことを無理に」やらずに協力者とともに作り上げていくという手法。これらはすべて、マユンキキが美術という分野を通じて表現をしていくために獲得してきた方法論であり、マユンキキが作品を作り続けることができる理由でもある。そしてこうした観点は、それぞれが直接的に「表現の脱植民地化／脱西洋化／先住民化」を指向している。マユンキキが何か表現をするにあたって、「アイヌである」ということから逃れられないという社会的構造は、植民地主義が先住民という存在を作り出してきたことの影響そのものであるし、マユンキキが言葉を重視しながらも英語や「難解言語礼賛主義」を否定することは、植民地主義の延長である構造への挑戦である。そして「できないことを無理に」やらずに、「コレクティブ」として活動していくという方法論の背景には、何かが「できる」ことは、その人個人の能力だけに由来するものでは必ずしもなく、その人がそのスキルを身につけることができた環境が大きく影響しているという理解がある。例えばアートトランスレーター田村は、マユンキキの映像作品の中や近年の著作で、「英語ができること」は多数者側である自分が特権を享受してきた結果であることを述べている (田村2024：3など)。「できないことを無理に」はやらないけれど、やりたいことは諦めないために、「コレクティブ」のような形で活動をするマユンキキの方法論は、個人を最優先する価値観を脱し、自らが生きやすい方法を選んでいくという点で、表現の「先住民化」の手法の一つであると筆者は理解している。

## 5.2. 「アイヌ・アート」を脱して

ここまでマユンキキの表現について語ってきたが、意識的に避けてきたのが「アイヌ・アート」という言葉である。マユンキキ本人は、「アイヌ」のアーティストであることについて、田村と以下のように語っている。

田村 アイヌであることから逃れられない、ということが、マユンさんの苦しみのもとでもあるし、作品の原動力にもなっているよね。そうすると、作品をどう見てもらうのがいちばん理想？ 女性アーティストの作品を「女性」ありきで評価するな、というように、作品は作品で評価されるべきというのが定説だけ

ど、マユンさんの作品からアイヌを引き剥がして「純粋に作品を評価する」ことは難しいでしょう？

マユンキキ 「アイヌの」って言われることは、しょうがないと思っている。いまは過渡期だし。アイヌの作家ということでは、選ばれていないだろうと思うことのほうが多いし。でも、それは甘んじて受けるって決めている。甘んじて受けて、でもちゃんと評価される作品をつくる。

(マユンキキ2024a: 見出し4、1段落目)

「アイヌ・アート」という言葉は、2000年に結成されたアイヌの音楽や工芸活動を行うグループ「アイヌアートプロジェクト」の名称としても知られているが、近年になってアイヌの文化や表現活動を「アイヌ・アート」と総合的に称した書籍や展覧会が公開されている。アイヌアートプロジェクトをはじめ、「アイヌ・アート」という言葉を自分自身の表現を示す言葉として取り入れている人や、これからそうしたいと思う人の想いは、如何にしても否定されるべきものではない。あらゆる表現手段において、自分自身の表現をなんと名付けるかは表現者自身の意思であり、表現の一部であり、他者が介入できる領域ではないからだ。また、私自身はマユンキキの表現を「アイヌ・アート」というラベルを貼らずに検証していきたいと考えているが、それはマユンキキが「アイヌ」であることも「アート」を表現手段としていることも否定するものではないし、これまでに「アイヌ・アート」と称してきた／称されてきた表現者と断絶していることを示しているわけでもない。しかし私自身は、和人数研究者として、主に和人数研究者らが提唱し普及を試みているこの表現について、大きな違和感を持っている。

筆者は、「アイヌ・アート」という言葉の最大の問題点は、自称ではなく主に他称である点であると考えている。非アイヌである研究者が、アイヌのアーティストが行う芸術活動・表現活動にあえて民族名称をつけ、様々なものを大雑把に一緒くたにしてしまうことは、個別の分野における技術的・芸術的・社会的評価を看過させてしまい、表現者が「アイヌ」であることにすべての価値を集約させて閉じ込めてしまう危険性があると感じている。例えば、現代美術、伝統芸能、漫画、建築、ロボットによる芸術活動を全てあわせて「ジャパン・アート」と称するとして、そこには「日本(人)」

という共通点の過度な強調と、全く異なる表現の過度な一般化、そして個々の表現(者)に対する過小評価が生じないといえるだろうか。またそこには、「国家」としての共通性が最も重視される文化外交や政治的な意図や、あくまでアイヌを「研究対象」としてひとまとめにしてしまいがちな外部研究者の視点が見え隠れしていないだろうか。

マユンキキは、美術手帖が「先住民の現代アート」という特集を組んだことについて、同誌のインタビューの中で、以下のように発言している。

田村 マユンさんから見て、ほかの国や地域の先住民のアーティストたちがやっている活動とか、作品ってどう思う？

マユンキキ 先住民らしさを出せ、という風潮がなくて羨ましい。もちろんアボリジナルのドット絵のように伝統的なものはあるけど、懐古主義的ではなく、いまの作家がいまの考えでつくっていいとされている。しかも、先住民自身がそれを選択してやっている。日本でアイヌに関することをやろうとすると、表現の仕方が限定されちゃうから。先日私の展覧会の様子をアイヌの友人に見せたら、「アイヌ文様のないアイヌの展覧会、初めて見た」って言われたの。そんなバカなって話でしょう。ほかの先住民の作品を見たときに、先住民らしさみたいなものを先住民自身が選ばなくて済んでいると、やっぱり衝撃を受ける。

田村 「先住民アート」なるものがあるとすれば、どこに線引きがあると思う？ それとも線引きはないと思う？

マユンキキ なんでそんなこと言われなきゃいけないんだろうと思う。先住民と一括りにしたところで民族も文化も違うのに、もともと住んでいた土地を奪われたって状況だけだとまとめられるのはおかしい。

田村 じゃあ、作品そのものを見ても、先住民としての共通点みたいなものはない？

マユンキキ それは何かしらあると思う。例えば、「取り戻す」というテーマとか。その場所がもともと誰のものであったかを主張したり、何を失ってしまったかということに向き合っている、とか。もちろん共通項はたくさん

んあるし、同じテーマでやっていることもたくさんあるけれど、結局「先住民のアート」とか言ってくるのって、大体マジョリティ側なんだよね。

田村 先住民は「先住民アート」をつくるためにやってないものね。

マユンキキ みんな私と同じで、いまはまだこれをつくらなきゃ自分が快適に暮らすことができないから、つくっているだけだと思う。その主張をしなくて済むなら、先住民がわざわざ先住民としての作品をつくらなくてよくなるはず。そうになったら、「先住民アート」とか言われなくなるのではと思う。いまは、まだ先住民が主張しなくてはいけないこと、取り戻さなくてはいけないものがたくさんあるから、似通った表現、似通ったテーマで、作品をつくっているだけ。得るべきものを得られていたら、わざわざ言わない。そして得られてない状況であるからこそこの「先住民アート」なんだとしたら、得られてない状況は誰のせいという話になる。「先住民アート」ってまとめでもいいのは先住民だけだと思う。

(マユンキキ2024b: 見出し1)

この対話には、筆者がここで議論したいことの全てが凝縮されているので、これ以上何を語っても蛇足になるが、マユンキキがこうした視点を持つようになった背景には、『Galang』のプロジェクトを含む、それまでの国際的事業で対話をした仲間たちの影響もあるだろう。たとえば『Galang』では、先住民の作品や活動を、植民地化により多数派となった「セトラ」たちが分類し、解説し、価値を決めてきたことの問題点が、文章の形態を取るほぼ全ての寄稿において言及されている。前述の寄稿でレウリ・エシュラギは、サモアの芸術史をサモアの視点で作り直すことを提唱し、リーサ・ラヴナ・フィンボグは美術館・博物館というシステムそのものが、植民者の価値で先住民を展示する施設である／あったという事実を先住民コミュニティにとっての「厄災」であると表現している。ピウン・イスマハサンは、台湾社会において先住民の作品が常に多数派でありセトラである漢族に覇権を握られてきたことを指摘し、キュレーションを取り戻すための実践を重ねている。そしてリサ・ヒリとゲイル・マボは、いずれも自分たちの家族やコミュニティの物が、西洋

の視点で分類され展示されることで、もともとの価値観に合致しない状況を生みだしていることを指摘し、人間性に基づいた根本的な価値転換の必要性を問うている。先住民の資料や作品について、研究やキュレトリアルなプロセスを先住民自身の手に取り戻そうという流れは美術の世界でも浸透しつつあり、シドニーやベネチア・ビエンナーレのような大規模国際展でもディレクターやキュレーターに先住民ルーツの人材が採用されている。そうした現代において、マユンキキの活動に、本人が自称していない「アイヌ・アート」というラベルを、筆者を含む和人研究者が貼り付けるならば、それは先住民の表現や研究に対する脱植民地化の完全な逆行といえるだろう。

であるならば、たとえば『Galang』が先住民のアーティストの集まりであることはどのように理解したら良いのだろうか。「アイヌ・アート」と「先住民アート」は同じことではないか、という反論があるかもしれない。しかし、『Galang』が重要である理由は、本書が徹底して「先住民主導(主権)」によってプロジェクトが構成され、その記録としての同書が出版されている点である。プロジェクトを率いているのがアンドリューであることも重要だが、書籍化について誌面上で議論がなされた際、書籍化も徹底的に先住民主導で実施することを、パワーハウス・ミュージアムの初代先住民ディレクターとなったエミリー・マクダニエルが約束している。マクダニエルは自身寄稿の中で、パワーハウス・ミュージアムの運営も、「非先住民的緊急性(non-indigenous urgency)」に振り回されず、コレクションポリシーから人事制度まで、先住民的思考方に適合させていくことを提唱し、実行しており、本書についても編集方針から本の装丁まで、そうした意図が反映されている。

では『Galang』はなぜ、自分自身で「先住民」という線引きをするのか。それは何かを分類し、ラベルをつけるためではなく、また政治的な資金を誘導したり、多数派から同情をさそうためではない。アンドリューが同プロジェクトの目的として述べているように、同じ痛みや思いを抱えてきた仲間が連帯し、互いを力づける(エンパワーする)ためである。『Galang』は現代芸術という分野で、社会を批判的に見つめながら表現活動をするアーティストやキュレーターのうち、先住民という共通アイデンティティを持った同時時代の参加者が、互いの思いを共有し、居場所を確かめ合う場になっている。美術館・博物館の脱植民地化を根本的

に考え直す闘争の場であると同時に、様々な向かい風を受けながらも表現し発信することを選んだマユンキキのようなアーティストたちにとって、居場所となり、休息の場となり、暖かい承認の場を作り出している。リサ・ヒリが述べているように、「言葉にならないつながり」を生み出し、私的で人間的な連帯を生み出していることが『Galang』の役割の核である。

では筆者を含む非先住民でかつ多数派側に属する研究者には何ができるだろうか。マユンキキは先住民と非先住民(マイノリティとマジョリティ)の共同は、「重いものをみんなで持つ」感覚であると説明する。

いつも言うけど、多様性って、それまで3割の人が超重いものを持っていて、7割の人が持たずにいられたものを、7割の人にも渡して全員でちょっと重いものを持つみたいなことでしょう。たぶん全員がちょっとモヤっとした気持ちになることでしか、多様性は得られない。みんながハッピーとかないの。これまで気づかずに過ごしていた人たちが、私とか(金)サジの話聞いて、いままで自分は知らないで済んでいたからその分持つよ、みたいに重たいものを一個でも持ってくれば、少し軽くなる。作品を一個つくと、ちょっと軽くなる。でも、作品をつくらなきゃいけない状態である限りは、ずっと重い。

(マユンキキ2024a:見出し4、12段落目)

先住民がさまざまな生きにくさを「抱えさせられている」状況を知ることは、そうした状況を強いてきた側の民族の出自を持つ多数派にとって、辛い事実を知ることでもある。そうした事実に向き合うことで、自分の属性という逃れられない影のような感覚、下ろすことのできない荷物を背負わされたような感覚を感じる人もいるだろう。しかし「重いものをみんなで持つ」ことで、そうした「荷物」を持つ人が増えれば増えるほど、もともとそうした荷物を「抱えさせられていた」少数派は、少しずつ楽になっていく。それは自分という個人がどのような歴史に接続しているのかを知ることでもあり、もしこれまで自分の属性についてそうした重たい気持ちを抱えたことがなかったとしたら、それこそが田村が指摘する通り多数派特権なのである(田村2024:2)。マユンキキは、自分の作品をきっかけに多数派特権や自覚していなかったマイノリティ性などに気がつくことで、作品に触れる人が息苦しさを

を抱えるようになることまでも受け入れる覚悟である。田村かのことの対談の最後に、作品を作り始めたことについての変化を聞かれ、以下のように回答している。

田村 作品を通して、何かが伝わっている感じはある？

マユンキキ ちょっとずつ楽にはなっている。一個ずつ作品にすることで、抱えさせられているものを手放せるから。でも見た人は辛そう。泣いちゃう方も結構いる。ごめんねって思う。自分が抱えていたものがなんなのか、気づいた途端に辛くなることってあるでしょう。言語化されちゃったら、もう無視できなくなるから。それをさせてしまっていることは申し訳ない。背負わせている感じ。でも、ごめん、一緒に重いものを持ってほしい。大丈夫、一緒に苦しむよ。私が受け取らせた分、私も受け取るよ。

(マユンキキ2024a:見出し3、15)

実は、マユンキキの作品の一番の特徴は、語るのも辛い歴史的事実を扱っていたり、社会構造への鋭い批判を伴っていたりしながらも、作品自体は見る人を穏やかに受容するところである。そしてマユンキキの作品が、先住民という状況や生きにくさを取り扱い、植民地主義の影響を巧妙に指摘し、鋭く社会へ問題提起をする作品であるにもかかわらず、センセーショナルな表現を用いたり、攻撃的な表象をしないのは、作品を作る行為自体が回復の過程だからでもある。そのために、マユンキキが語る理想は「いつかこのタイプの作品をつくらなくていい世界のためにやっている」(マユンキキ2023:79)、「こんなことをわざわざ作品にして主張しなくても、他の人に知ってもらわなくても、当たり前になっているといいなと思う」(マユンキキ2024a:見出し4、10段落目)という、作品のない将来である。マユンキキの作品は、多数派が課している重さの現れそのものであり、だからこそそのような方法で「作品をつくらなくていい未来」のために、私たちができることを考え続けたい。

## 6. 結論と今後の課題

本稿はここまで、2020年から2024年までのマユンキ

キの現代的表現活動を概観してきた。この間に実施された各展覧会について、マユンキキ自身の言葉をできる限り引用しながら記述し、展覧会以外のクリエイティブな活動についても網羅した。そして最後に、マユンキキの作品が私的な表現を核としていることや言葉を重視していること、コレクティブという働き方を選択していることも、すべてマユンキキの表現を脱植民地化・先住民化していくための方法論であることを指摘した。さらにそうした表現手段を用いているマユンキキをはじめとするアーティストたちの表現について、「先住民アート」「アイヌ・アート」という言葉で他者が（それも歴史的に被植民者側の属性を持つ多数派の研究者が）語ることの問題点について指摘した。

筆者は冒頭で、本論でマユンキキの活動を取り上げる理由として、先住民研究における現代美術分野の文脈の欠如を指摘した。マユンキキがこれほどまでに華やかに国際的なキャリアを躍進させているにも関わらず、アイヌ民族に関する論文や展覧会に登場してこないのは、作品を理解するために必要な現代美術という文脈が欠けているためだと感じているからである。ではなぜ現代美術の文脈が欠如するのか。筆者がここ数年で訪れた米国、カナダ、フィンランド、ニュージーランドの博物館における先住民展示では、一か所の例外もなく現代的な芸術作品を扱っていた。本論で述べたように、先住民自身による現代美術のアーティストやキュレーターのネットワークも広がっており、国際的には先住民の現代表現は、研究分野としても展示としても珍しいものではない。では、なぜ日本ではアイヌ民族に関する研究において現代美術という文脈が欠如するのか。筆者はその理由として考えられる多くの事柄のなかでも、日本の先住民政策が「伝統的」文化を核としてきたことと、先住民政策の中心が文化振興でありながら、文化振興を専門とする文化政策とは接続してこなかったことを指摘したい。現代を生きる先住民を伝統文化に押し込めることの危険性については、1997年にアイヌ文化振興法が施行されて以来多くの研究者が指摘してきた。しかし、文化や芸術を専門とする分野と接続してこなかったことで、「伝統文化」から現代の生活まで対象が拡張されて以降も、多くの文化振興策がプロジェクト支援・単発支援に留まっている。文化や芸術、表現活動を自分の中心に据えて生きていきたいと考える人たちが、工芸家・文化伝承者・文化伝承者として生活していくために、どのようにキャリアを形成し持続的に活動を続けていけるかと

いう視点での調査や政策形成はほとんどなされてこなかった。筆者が研究の素地としている日本のアートマネジメント研究・文化政策研究の分野では、ひとびとの生活の中で文化や芸術がどのような役割を果たすのか、アーティストという生き方を選んだ人が人間らしく生きていくためには何が必要かということを検討してきた。本論はその考え方に基づいて、マユンキキという、アーティストという生き方を選択した人が、どのように現代的表現の手法を身に付け、作品を作り、それが社会にどのようなインパクトをもたらしているかを詳細に追ってきた。その目的は、歴史的転換点を形作っているマユンキキの圧倒的なインパクトを記憶するためでもあるが、マユンキキ本人を含め、先住民というアイデンティティをもち、かつ表現という手法を選択した人が、いかに生きやすい世界を作っているかを考えるためである。

本論は、冒頭で述べたように先住民研究とも芸術分野に関する論文とも位置付けられる。そのため美術評論というには対象が広すぎるし、資料記録というには主観的な分析が多すぎるかもしれない。しかしこれらの情報や2024年時点での筆者の解釈が、アイヌの研究者やマユンキキの後にづくであろう多くのアーティストたちが、自分の生き方を見つけていく際に参照できるものとなることと、アイヌの歴史の中でコンセプチュアル・アートが発展した瞬間を後世に振り返る時に少しでも役に立つことを願っている。

本研究は JSPS 科研費基盤研究 (C)「アイヌ民族の＜舞踊＞に関する文化政策的研究：民俗文化財から民族文化遺産へ」(22K0023) (代表者：谷地田未緒) の助成を受けています。本研究の成果は著者自らの見解等に基づくものであり、所属研究機関、資金配分機関及び国の見解等を反映するものではありません。

## 謝辞

本稿を執筆するにあたり、できるだけ多くの展覧会や舞台に足を運んだが、そうした場でマユンキキさん本人から多くの情報や考え方の示唆をいただいた。ご本人の努力と勇気に敬意を表し、本稿をあたたく見守ってくださったことにも感謝したい。

## 付録について

長文になるが、以下紙面で『Galang』の全ての章について紹介することにした。コミュニケーションの記

録である4回の「yarn」と、各著者による寄稿を、筆者の言葉で簡単にまとめたものを本稿の付録として掲載する。この紗録を執筆するにあたっては、著者たちの表現を筆者が一方的に日本語に翻訳してしまうことはもちろん、まとめたり言い換えてしまうこと、さまざまな議論のもとつくられている紙面を無機能的でアカデミックな本誌の紙面で紹介することなどに、多くの葛藤を感じた。しかし、日本の多くの読者にとって、言語が大きな障壁となるため本書の内容が伝わることは容易ではなく、また書店などでも取り扱いが多くない状況を鑑み、上記のようなリスクをとってでも内容を共有したいと思いついた。

## 注

- 1) フェリックス・ゴンザレス＝トレスの作品は、物的な作品はあるが、鑑賞者がその作品の素材となっている鉛や印刷された紙を持ち帰ることで成立している。砂澤ビッキの《四つの風》は、野外に設置し雨風により朽ちていくことまでを含めて作品の一部である。またオノ・ヨーコの《インストラクション・ペインティング》は、作品のアイデア(コンセプト)が「指示(インストラクション)」として文字で記載されている作品で、実際に作品がその場にあるとはかぎらない。
- 2) 「Asahi Café Night アイヌ影絵プロジェクト ポロ・オйна～超人アイヌラックル伝～」(2011年12月16日、15日)、アサヒ・アートスクエア(東京)。主催アサヒ・カフェナイト実行委員会、企画制作:P3 art and environment /ウロツテノヤ子バヤンガンズ / ShadowLight Productions
- 3) 「いれずみ」には入墨、刺青、文身など複数の漢字があてられるが、本稿では「入れ墨」を使用する。ただしマユンキキ自身は「刺青」や「入墨」も使用しており、引用などはもとの原稿のままである。
- 4) 例えば2020年9月2日の北海道新聞には、同年7月に開業したウボボイについて「ウボボイ、差別投稿急増 専門家「抑止へ国法整備不可欠」と報道されている。
- 5) マユンキキ本人もアイヌであることを否定するような来場者の対応を札幌の個展で迫られている(マユンキキ2023:78)。この件に限らず、小規模なギャラリーなどで個展をし、長期間に廊下する女性作家に対するハラスメントも近年報告されている(美術手帖2021)。
- 6) The Sámi Pavilion, Office of Contemporary Art Norway. (<https://ocano/thesamipavilion>)
- 7) ICCA ウェブサイトより <https://icca.art/opportunities/executive-director/>。
- 8) <https://aabaakwad.com>
- 9) 本書ではマユンキキの発言が田村かのこの翻訳により英語で掲載されている。日本語への再翻訳は筆者。
- 10) 展示: 「Ainu Stories: Contemporary Lives by the Saru River」展、ジャパンハウス・ロンドン(2023年11月16日～2024年4月21日)。音楽公演: 「Re-imagining Ainu Song: An Evening with Mayunkiki & Surge」、ジャパンハウス・ロンドン、2023年12月1日。
- 11) 「ヤイコトウイマシラムスイバ(yaykotuyimasiramsuyupa)」扇谷記念スタジオ・シアター ZOO、2021年9月9日、主催: Kenji.Inc
- 12) 出演: アベトウンベ(レクポ・マユンキキ)、キウイとパパイア、マンガーズ(森川浩恵・Go Arai・大森誠也・廣瀬拓音・永田真毅)、ほしふね(小谷野哲郎・わたなべなおか)、Re sumakarkarse(レスマ カラカラセ)(マユンキキ・永田真毅・山川冬樹)、会場: 札幌市にある「ターミナルプラザ」ことにパトス。
- 13) マユンキキ公式YouTubeチャンネル <https://www.youtube.com/@88maymay/> (2025年2月10日確認)
- 14) その記録は札幌国際芸術祭の公式YouTubeチャンネル (<https://www.youtube.com/@sif5459/playlists>) で公開されている(2025年2月10日確認)

- 15) この映像作品の内容は、テキスト化されたものが会場で印刷物として配布された他、同展のカタログにも一部掲載されている(マユンキキ、金サジ2024:30-31)。
- 16) 「川俣正[通路]展、東京都現代美術館、2008年2月9日～4月13日。
- 17) Tokyo Contemporary Art Award 2022-2024 受賞記念展: サエボグ「I WAS MADE FOR LOVING YOU」/津田道子「Life is Delaying 人生はちょっと遅れてくる」、東京都現代美術館、2024年3月30日～7月7日。
- 18) 「コレクティブ」とは、複数のアーティストが平等な関係のもとに共同で作品を作る体制。例えばドイツの国際芸術祭「ドクメンタ」のディレクターにアジア圏から初めて就任した「Pangrok Sulap」は、インドネシアの複数のアーティストからなる「コレクティブ」である。

## 参考文献

- 飯田志保子・マユンキキ2022「何かを選ぶために何かを捨てる。二者択一の息苦しさをかかえないために」社会彫刻家基金編『へそ』株式会社 MOTION GALLERY 発行: 東京、pp77-87。
- セゾン文化財団2023「2022年度フツツクレイ・コミュニティ・アーツ交流事業報告会『マユンさんとイタカンロスベシヤル』」(2023年5月25日 配信、2024年9月30日 確認 <https://www.youtube.com/watch?v=DilYpES22yo>)
- 田村かのこ(2024)「マジョリティという当事者として生きる」『セゾン文化財団ニュースレター View Point』(105)、2024年11月20日、pp1-5。
- 八谷麻衣2019『シヌイエから見るアイヌの生活』シヌイエ研究会: 札幌。
- 八谷麻衣2020『シヌイエから見るアイヌの生活2』シヌイエ研究会: 札幌。
- 八谷麻衣2021「門野ナンケアイヌさんのお話」北海道博物館、群馬県立歴史博物館、アイヌ民族文化財団編『アイヌのくらし: 時代・地域・さまざまな姿』アイヌ民族文化財団: 札幌。
- 八谷麻衣2023『シヌイエから見るアイヌの生活3』シヌイエ研究会: 札幌。
- 八谷麻衣/マユンキキ(2024)、「多様な分野に進出するアイヌ 伝統歌、舞台表現、現代美術」、佐々木史郎、北原モコットウナシ監修『最新アイヌ学がわかる』、エイアンドエフ、pp110-115。
- 美術手帖2021「ギャラリストカー被害や館長からの性的強要も。表現の現場におけるハラスメントの実態とは?」(2021年3月24日公開、オンライン <https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/23788> (2024年9月10日確認))
- 北海道新聞(2024)「話している言葉は、話したい言葉なのか? 言語めぐる葛藤を作品で表現 札幌のアーティストら東京で企画展」デジタル版、2024年6月16日 (<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/1024721> 2025年2月10日閲覧)
- マユンキキ2021「SIKNU Henpara ne yakka en=piskani ta okay pe」(アーティストステートメントリーフレット)石巻リボンアートフェスティバル。
- マユンキキ2022「インタビュー 私を通過してうまれるもの」社会彫刻家基金編『へそ』株式会社 MOTION GALLERY 発行: 東京、pp58-76。
- マユンキキ/八谷麻衣2022「私とシヌイエ」、山本芳美・桑原牧子・津村文彦(編)『身体を彫る、世界を印す イレズミ・タトゥーの人類学』春風社: 横浜、pp369-374。
- マユンキキ2023「マユンキキ インタビュー 「わたし」という主語で話す」小田原のどか・山本浩貴編『この国の芸術 〈日本美術史〉を脱帝国主義化する』月曜社: 東京、pp61-100。
- マユンキキ2024a「マユンキキインタビュー。私が作品をつくらなくてよい世界にするために(前編)」美術手帖(オンライン): 東京。 <https://bijutsutecho.com/magazine/interview/29133> (2024年9月30日アクセス)

- マユンキキ2024b「マユンキキインタビュー。私が作品をつくらなくてよい世界にするために(後編)」美術手帖(オンライン):東京。
- マユンキキ2024c「マユンさんとイタカンロ+030「展示品になった人たちと振り返り会①」の巻」(2024年7月20日公開、2024年9月30日確認  
<https://www.youtube.com/watch?v=onJVDFppeDw>  
<https://bijutsutecho.com/magazine/interview/29135> (2024年9月30日アクセス)
- マユンキキ、小田原のどか、山川冬樹(2023)、「特集「アイヌ民族と建築」:座談会2泊3日の取材旅行を終えて」『建築ジャーナル』(No.1347),建築ジャーナル.
- マユンキキ、金サジ(2023)「言葉をめぐる対話『イタカシ(itak=as|サジと』より」、八巻香澄編『「翻訳できない わたしの言葉」記録集』、公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館、pp30-31。
- 谷地田未緒、押野朱美(2021)「芸能の継承——「アイヌ古式舞踊」の保存継承をめぐる文化政策研究」『文化政策研究』日本文化政策学会編(14)、138-154。
- 谷地田未緒(2022a)「『アイヌ古式舞踊』の文化財指定の経緯に関する考察——知里真志保と本田安次の原稿から——」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』(1)国立アイヌ民族博物館、p114-131。
- 谷地田未緒(2022b)「ウェルビーイング、多文化共生とアイヌ民族——「マジョリティ特権」と「和人フラジリティ」」『アートマネジメント研究』(23)日本アートマネジメント学会 編、2022年、p51-53。
- OKI(2021)、「トンコリでルーツと表現を繋ぐ OKIの音楽世界」、Performing Arts Network Japan, 国際交流基金。
- Andrew, Brook., Biennale of Sydney. (2020). catalogue: *NIRIN*. Biennale of Sydney Limited.
- Andrew, Brook. G., Eshrāghi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022a). *Galang 01 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.
- Andrew, Brook. G., Baniwa, Denilson., Eshrāghi, Léuli., Finbog, Liisa-Rávná., Hilli, Lisa., Ismahasan, Biung., Niilas, Beaska., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022b). *Galang 02 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.
- Andrew, B. G., & Neath, J. (2024). Marramarra: Indigenous artists making history visible. NewSouth Publishing.
- Hutchens, Jessyca., Brook Andrew, Stuart Geddes and Trent Walter, Eds. (2020). *NIRIN NGAA Y*. The 22nd Biennale of Sydney.
- Mayunkiki. (2022). "Mayunkiki In Conversation With Her Father", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp49-59.
- Mayunkiki, Asami Hosokawa and Hirohisa Asahara. (2022). "A Collective Named Mayunkiki", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp62-66.  
(<https://performingarts.jpf.go.jp/article/7152/> 2025年2月10日閲覧)
- The 22nd Biennale of Sydney. (2020). *NIRIN: Exhibition Report*.
- Watkins, Jonathan. (2022). "Making An Exhibition With Mayunkiki", catalogue: *Mayunkiki, Sikkure—Let me Live*, Ikon Gallery: Birmingham, pp7-13.

付録

## 美術館・博物館の脱植民地化・先住民化を考える

### 『Galang01/02』の概要<sup>1)</sup>

#### 1. 本書に登場するメンバー及び著者プロフィールの概要<sup>2)</sup>

ブルック・ガル・アンドリュウ (Brook Garru Andrew) (博士)

アーティスト、キュレーターであり、自分のルーツであるウィラジュリの視点に動かされる研究者である。著者プロフィールによると、「彼のアート作品、研究、指導的役割、キュレーション・プロジェクトは、権力構造や歴史的健忘症、共犯関係によって課される制限に挑戦し、システム的な変化を通して先住民の在り方を中心に据え、支援するものである」。これまでにオーストラリア・リサーチ・カウンシルにおける研究プロジェクトを共同代表として主導した他、2022年の第59回ヴェネチア・ビエンナーレにおけるサーミ・パピリオンの国際アドバイザー、2020年の第22回シドニー・ビエンナーレ芸術監督などを歴任。Garru はカササギの意。

レウリ・エシュラギ (Léuli Eshraghi) (博士)

サモア、ペルシャ、広東系華人のルーツを持つアーティスト、キュレーター、研究者で、オーストラリアとカナダを拠点とする。アーティスト、キュレーターとして、「世界的な先住民やアジア・ディアスポラを可視化すること、感覚的言語や口語言語、儀式や政治的実践」を中心に据えた展示や作品制作を行なっている。作品、批評、論文、編著の書籍を数多く出版しているほか、2023年 TarraWarra ビエンナーレキュレーターを務めた。コミッション作品がオーストラリア現代アートセンター、シドニー・ビエンナーレ、シャルジャ・ビエンナーレ、スミソニアンアジア大洋州アメリカンセンターなどにある。

リーサ・ラヴナ・フィンボグ (Liisa-Rávná Finbog) (博士)

ノルウェー側のサブミ (サーミの土地) の出身であり、現在はフィンランド側のサブミで活動する研究者。博士論文では、サーミの美学と物語の慣習であるドゥオジの伝承者として、博物館学の中でドゥオジを

サーミの知的体系として位置付け、植民地主義の影響やアイデンティティとの関係について執筆した。これまで多くの研究会を企画し、執筆を続けてきており、2023年に単著『It Speaks to You- Making Kin of People, Duodji and Stories in Sámi Museums』が出版された。

ビウン・イスマハサン (Biung Ismahasan) (博士)

国立暨南国際大学(台湾) 人文学院 先住民文化産業とソーシャルワーク課程准教授。台湾にある16の先住民族部族のうち、プヌン、アタヤル、カナカナヴにルーツを持ち、キュレーター、アーティスト、研究者として活動している。ゴールドスミス・カレッジで文化政策・文化関係と文化外交の修士号を取得したのち、2021年、エセックス大学(英国) キュレトリアル・スタディーズで博士号を授与される。先住民のキュレーション理論と実践、脱植民地的美学と批評、パフォーマンスな先住民性を研究の中心とし、現代美術に関するキュレーションや執筆を多数行なっている。

マユンキキ (galang02掲載プロフィールに筆者追記)

旭川出身、札幌在住。伝統的なアイヌのウポポの再生と伝承をテーマに活動するボーカルグループ「マレウレウ」メンバー。音楽活動としてはこれまでマレウレウ、アペトゥンペ、ソロとして数多くの音楽フェスティバルに登場し、3枚のオリジナルアルバムを発表している。第22回シドニー・ビエンナーレ参加アーティストとして抜擢され、アイヌの伝統的な入れ墨(シヌイエ)についてのリサーチをもとにした作品を発表。以来現代アートの分野でも活動を広げている。札幌国際芸術祭におけるアイヌ文化アドバイザーや、アイヌ語講師としても活動している。

田村かのこ

アートトランスレーター。アート・トランスレーターズ・コレクティブ主宰。人と文化と言葉の間に立つメディアーター(媒介者)として翻訳の可能性を探

りながら、それぞれの場と内容に応じたクリエイティブな対話のあり方を提案している。非常勤講師を務める東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻では、アーティストのための英語とコミュニケーションの授業を担当。また、札幌国際芸術祭2020ではコミュニケーションデザインディレクターとして、展覧会と観客をつなぐメディアーションを実践している。2008年タフツ大学工学部土木建築科(米国)卒業、2013年東京藝術大学美術学部先端芸術表現科卒業。NPO 法人芸術公社所属。

#### ゲイル・マボ (Gail Mabo)

アーティスト、教育者、パフォーマー。トレス海峡、マレー諸島(マー島)出身で現在はタウンズビルを拠点とする。ゲイルは「マボ判決」を獲得した著名な社会運動家であるエディ・コイキ・マボとボニタ・マボの娘である。シドニーの「アボリジナル・海峡民ダンスシアター」(1975年に設立された舞踊家育成及び舞台公演のためのカンパニー)で研修を積んだ後、舞踊家・振付家としてキャリアを築いた。2004年ごろから絵画にとりくみ、バリアリーフ・インスティテュートTAFEでビジュアル・アーツのディプロマを取得。作品の多くはビクトリア・ナショナル・ギャラリーや大学、文書館などに所蔵されている。2022年ゲイルはオーストラリア高等裁判所やクイーンズランド州立図書館でマボ判決30年を祝う展示を担当した。

#### リサ・ヒリ (Lisa Hilli)

コンテンポラリー・アーティスト、キュレーター、研究者。メラネシアのフェミニンな視点を用いて、物語や美術史をシフトさせるような刺激的な展覧会を創作、キュレーションしている。美術館コレクションの解釈的活用、レンズ・ベースの実践、テキスタイルの言語の専門知識を持つ。彼女は、物語や知識が見過ごされている個人やコミュニティに力を与え、自分たちの物語を自分たちの方法で共有するスキルを身につけさせたいと考えている。

近代美術館、オーストラリア戦争記念館などからコミッションを受けているほか、現代写真センター写真賞を受賞。ビクトリア州博物館の先住民コレクション・マネージャーをはじめ、オーストラリア内外の博物館へ、パプアニューギニアに関連する先住民の視点を反映した文化プログラムや展覧会を作るためのコンサルテーションなどを行っている。

#### デニルソン・バニワ (Denilson Baniwa) (galang2のみ／寄稿のみ)

先住民バニワであり、ブラジル北部アマゾナス州のバルセロス生まれ、現在はリオデジャネイロを拠点とする。先住民の権利活動家として、2015年頃からブラジル南部、東南部、及びバヒア州でレクチャーやワークショップを開催。2018年には、「Terra Brasilis:agro is not pop」展をフルミネンセ大学アートギャラリーで開催。これまでにアフロブラジル博物館、CCBB、サンパウロ州立美術館ピナコテカ、サンパウロ文化センター (CCSP)、シドニービエンナーレなどで作品が展示されている。ビジュアル・アーティストであると同時に、広告業や、デジタル／ハッキングカルチャーの推奨者であり、雑誌・テレビ・映画などにおいて先住民のイメージを作成する仕事も担う。ブラジルのコンテンポラリー・アーティストに贈られるPIPA賞のオンラインカテゴリーを2019年に、本賞を2021年に受賞。

#### ベアスカ・ニラス (Beaska Niillas) (galang2のみ／寄稿のみ)

ノルウェー側のサブミ(サーミの土地)のデアトヌ出身で、2児の父であり、duojár(サーミ・ドゥオジの伝承者)、狩猟者、採集者、土地の保護者、そして政治家でもある。

#### エミリー・マクダニエル (Emily MacDaniel) (galang 1のみ／寄稿のみ)

パワーハウスの初代ファースト・ネーションズ・ディレクター。寄稿者のうち唯一著者一覧に登場せず、プロジェクトの企画主体であるパワーハウスのディレクターとして登場している。自身のウェブサイトによると、キュレーター、ライター、教育者であり、オーストラリアの中央ニュー・サウスウェールズのウィラジュリ・ネーションのカラリ・クランのルーツである。

## 2. 本書の内容<sup>3)</sup>

参加アーティストたちがオンラインで対話をする「yarn」を核に、各作家からの寄稿や作品、そしてメンバーの紹介からなっている。

### 「yarn」について

本書の核をなしているのは、「yarn」と名付けられた4回にわたるオンライン・コミュニケーションの記録

である。Yarn は英語で糸や毛糸、長い話などをさす単語だが、先住民理解のための研修プログラムを提供する Evolve Communities によると、yarn とは「アボリジナルの人々が借用した英語で、文化的に安全な環境での非公式な会話や語り合いを表す」という意味があり<sup>4)</sup>、先住民コミュニティのメンタルヘルスの文脈でも、yarn が必要であると話題にされることも多い。同書の全部で4回(1回目から3回目は galang01に、そして最後の第4回目は galang02に掲載)の yarn では、新型コロナウイルスで国際的な渡航が制限されている時期であったこともあり、オンラインで集まった参加者が、その時々をアップデートしながら自由に会話をした記録が掲載されている。まさに「安全な環境」で、それぞれが先住民であるために経験する典型的かつ理不尽な状況や、ミュージアムという環境で先住民アーティストやキュレーターとして活動することの根本的な問題点などが、それぞれの個人の経験を通じて共有されている。

#### yarn I (galang01掲載)

初めての yarn は2021年2月17日に実施された。まず各参加者が自己紹介をした後、主に以下の4つの話題について話し合われている。

ひとつめは「先住民主導の場をミュージアムに作る」ことについて。まずブルック・アンドリューが、パワーハウス・ミュージアムが主導するこの「galang」というプロジェクトは、「先住民の意見を聞いたというチェックボックスを埋めるためのもの」ではなく、「ミュージアムによって定義されるのではなく、私たち自身の存在感、リーダーシップ、方法論を持って」集まる場であり、シンクタンク、コレクティブ<sup>5)</sup>、ギャザリング(集まり)であると説明している。またパワーハウス・ミュージアムが史上初めてとなる先住民ディレクターを選考中であることも伝えられる。これについてリサ・ヒリは自身の経験から「素晴らしい先住民リーダーがいる組織では意義のある変化が内部に生まれるが、それが飾りだけのポジション(token leadership)である場合、皆にとって不幸な結果となる」ため、パワーハウスのディレクターが実際に決定権のあるポジションであることを歓迎するコメントをしている。またレウリ・エシュラギは、カナダの先住民キュレトリアル・コレクティブ(つまり学芸員ネットワーク)について紹介し、galangやこのグループが、先住民であることを理由にメンバーが辛い経験をした

時などに「助けを求められる場所」であることを提唱する。続いてマユンキキが、日本の博物館では先住民自身の関与が薄いこと、多くの場合美化された文化的側面だけが扱われることなどを指摘し、続いてブルック・アンドリューからの質問に答える形で、民族共生象徴空間ウポポイ(以下ウポポイ)においても同様の傾向があると意見している。これらの議論を受けリサ・ラヴナ・フィンボグは、先住民コレクションを持っているかぎり世界中どの博物館にも同様の問題があり、博物館という装置自体が「植民地主義のツール」であること、「博物館が帝国主義・植民地主義の結果として生まれた歴史は消えない」し、これは新しく設立される博物館も同じであると強く指摘する。先住民民族がこうしたシステムに意義を唱えるとき、それはシステムを根本から疑うことになり、権力に挑戦することになるため、煙たがられるのだと説明し、「ミュージアムはなんとも非先住民的なものだ(A museum is such a non-indigenous thing.)」とフィンボグは言う。

この議論の後、サモアの事例や、パワーハウスについてさらなる説明を経て、話題はマユンキキの故郷旭川にある「川村カ子トアイヌ記念館」の話題となる。1916年に世界で初めて設立されたアイヌ民族自身の手によるアイヌ博物館である同館の説明の後、マユンキキは、祖父母や先祖たちが使っていたものが「適切な形で保存されているのを見ることができるという事実が、自分が存在していることや、自分の自信につながっている」<sup>6)</sup>という。また先住民博物館の在り方について、この前に話題となった公的補助と博物館のコントロールの議論について、「自分たち自身で、どのように文化や資料を保存していくのかを決めることができる(記念館のような)形が理想的」であり、「理想形があったからこそ、公的博物館には疑問も感じる」という。

二つ目の話題としてブルック・アンドリューは、「先住民が望むミュージアムのあり方とは？」と問いかける。アンドリューは、近年自身のルーツであるウィラジュリのコミュニティに博物館から資料が返還された際、それらを保管・展示するため場所を設立するための資金が別途提供されたが、その資料は限られた人しか見るべきものではないので広く公開されることはないという事例を共有する。その後、ピウン・イスマハサンは台湾で国立先住民博物館の設立が国によって決定されたことについて、設立される場所の問題(都市か郊外の先住民の土地か)や、館長職をめぐる競合に

ついで懸念を表している。議論はサーミの芸術祭「リドゥリドゥ (Riddu Riddu)」へ展開し、フィンボグが(個人的な発言であることを再度断ったうえで)文化事業としては人気があり、近隣政府にとっては都合がよいが、権利や差別の話には発展しにくいこと、加えて博物館資料へのアクセスが必ずしもサーミの当事者に開かれていないことなどを話題にした。

最後のトピックとして、アンドリユーは土地や権利の問題も残る中で、「博物館における先住民権(sovereignty)」を語る難しさに触れたうえで、「先住民キュレーター」のありかたについて問う。これについてフィンボグは、19世紀に防虫剤として使われた薬剤の毒性のため、現在ではさわれなくなっている資料について言及した後、こうした、「他者の知識による管理」のためとらわれている資料があることについて、ミュージアムはアドバイザーとしてではなく実際に作業をする人材として先住民自身を雇うべきであること、ただしその資格は西洋的基準ではなく、コミュニティの中で議論されるべきであることを主張する。エシュラギは、ドイツの海外博物館で、世界で初めてサモア資料を担当するサモアのキュレーターが登用されたことを紹介し、こうした役割は民族差別も含め多くの困難を伴うのであろうから、ともに支え合うことのできるネットワークが必要だという。リサ・ヒリは、パワーハウスのように決定権を持つ役割に先住民自身がいることが必要だと述べたうえで、一人の先住民キュレーターがあらゆることに対応させられる実態について警鐘を鳴らす。大量・広範囲のコレクションを扱わなければならない体制もさることながら、自分の担当とは関連のない事業における先住民リエゾン(連絡係)の役割を負わされるなど業務外の役割が多いという。同僚から無邪気に「何か間違ったことをしていたら教えてね」と頼まれることについて、博物館全体の倫理的監視役を努めなければならないことへの負担に、周囲は気が付いていないと指摘する。このヒリの指摘に、フィンボグは、ミュージアムが「先住民的」でないことの証左であり、長老に話を聞きに行ったり、仲間と仕事や責任を分かち合っ前に進める「先住民的働き方」を許さない構造の問題であると指摘する。こうした「一人に責任を負わせる仕組み」は、「フェアでなく、植地的であり、(一人になんでも任せればいいという)先住民の単一化だ」とフィンボグは追及する。自分自身も、サーミが参加したという「アライ」として、専門に関係なく何でも声がかかるとい

こうした話題を受けて最後にマユンキキは、ミュージアムの脱植民地化の一方として、意見の異なる先住民コミュニティの間で「みんなが幸せにならないこと」も覚悟した上で、先住民コミュニティも一枚岩ではないことを前提にする必要があると提唱する。また、観光資源化されることに怒りや憤りを感じても、感情的・攻撃的になりたいわけではないという葛藤の中で、こうしたコミュニティで国境を越えて経験が共有されること自体が助けになると述べている。

#### yarn II (galang01掲載)

最初の yarn から2ヶ月後、2021年4月に実施された yarn の2回目は、(1)「脱植民地化」とその語彙について、(2)「脱植民地化」された展示とは、という二点について議論が交わされる。最初の点についてまずフィンボグが、ドイツの博物館からサーミ資料の返還について打診があり、サーミの団体としてその相談が進んでいるという事例を紹介し、資料がコミュニティに返還されることで知識や慣習、文化実践が取り戻せるのではないかと、慎重ながら前向きにこの取り組みを評価している。エシュラギは、ニュージーランドの3つの美術館・アートセンターで館長(ディレクター)職についているマオリルーツの3人のトークに参加したことを事例に、ミュージアムという機関を変化させることはすぐには難しくても、最高責任者として先住民ルーツのリーダーが立つことで、それまでとは全く異なるアクションが起こせるようになるとコメントする。リサ・ヒリは、最近の事例として、ある欧州の美術館から、植民地時代の作家が撮影したパプア・ニューギニアの人々の写真を展示に使用することについて相談を受けた事例を紹介し、使うべきではない場合もあるが、今回は使うべきと感じたという。こうした写真が公開されることによって起こる問題よりも、公開されないことによってこうした写真に直接結びつきのある長老たちが、写真を見ることなくこの世を去ってしまうことの方が心配だ、とリサ・ヒリは言う。話題は前後するが、アンドリユーが「脱植民地化」という言葉は「大雑把で、先住民の考え方 (agenda) には必ずしも合致しない」とコメントし、フィンボグは代わりに「サーミフィケーション(サーミ化) (sámáidahttin)」という言葉、ヒリはパプアニューギニアのクレオール言語で「私たちの方法、私たちの文化のあり方 (Pasin Way Blo Yumi: our ways, our cultural ways)」という表現を提案している。こうし

た自分たちの言語に語彙を取り戻していくことについて、フィンボグは脱植民地化は「なぜいつも私たちの仕事なのか」「〈あなたたち〉の仕事でもあるのに」「いつも仕事はこちらに課される」と指摘し、ヒリも「脱植民地化は内部の仕事 (inside job)」であるからこそ、「脱植民地化」という言葉で問題が形骸化されてはならないと警鐘を鳴らす。

話題は緩やかに、また前後しながら展示の話へ移り、フィンボグは、サーミの伝統的な考え方で、「同じ名前を共有するものは、物質と人が繋がっている (親戚である)」というというコンセプトを紹介し、自分と「繋がっている」ものが隔離され、コミュニティから剥奪されていることに心を痛め、先住民の歴史的写真を「人間性」をもって取り扱ってほしいというヒリに深く同調する。また、過日参加したという世界遺産に関する会議で、自然と物質、有形と無形という二項対立の考え方そのものが先住民的でないと感じた経験を話している。今回初めての参加となったゲイル・マボは、オーストラリアにとって歴史的契機となった「マボ判決」をもたらした父について展示がなされる際、神聖なものと日常のものや、リーダーであり法の執行者であった父と祖母のものが一緒に展示されることなど、他者の分類によって陳列され、ラベルがつくられることに抵抗していきたくて言う。同年に国立図書館で実施される「マボ判決」の展示を依頼されていることについて、「父の資料や書いたものを盗み、私が父の人生をどう見ているかという視点で」展示を構成したいと意気込む。

こうした議論についてマユンキキは、日本では北海道が植民地であったのかどうか議論されている段階であるために、「脱植民地主義」という語彙すら使われないと指摘する。新たに設立されるウポポイでも、文化の美化された部分が強調されることの違和感を示すとともに、アーティストである自分に委員会や研究組織の客員研究員として誘いが来ることについて、そうした登用を肯定したい気持ちと、「シンボル」として利用されることについての葛藤について話している。ビウン・イスマハサンから「国立アイヌ民族博物館の館長はどのように決められたのか」と質問され、委員会が設けられ、そこにはアイヌの委員もいたけれども、国立化される前は博物館館長をアイヌ自身が努めていたにもかかわらず、アイヌが館長に任命されなかった経緯を説明している。

ビウン・イスマハサンは、2021年の Nanhui Art

Project において、先住民のキュレーターが必要だと依頼されて企画を担当したが、プソンの言葉を使ったサブタイトルが行政主催者により勝手に変更されていたというショッキングな事例を共有する。このような事例についてイスマハサンは、「博物館を運営する能力を持っている非先住民の人々は、先住民のコミュニティと協力する方法を知らず、私たちの声や文化、地元の人々を尊重する方法を知らない」と強く糾弾する。そして、先住民のアーティストの声を聞き、活動することのできる場を作っていくことが、先住民キュレーターである自身の役割であるという。

Yarn の2回目は (少なくとも掲載されている部分は)、日本と台湾の事例を受け、エシユラギやフィンボグが、オーストラリアや北欧でも同様の事例が近年まで、また最近でも起こっていること、そのためにこうした galang のような集まりで声を上げていくのだと、連帯を示したところで終わっている。フィンボグは最後に、脱植民地化という流れを受け入れることは、今の自分たちが植民地影響下にあることを認めることであるため、長老たちとの会話の中でこうした語彙に反発があったことを紹介しながら、「この事実を飲み込むのは辛い」と言っている。

#### yarn III (galang01掲載)

2021年7月に開催された yarn の3回目は、どのような出版物にしようかという相談そのものが記事になっており、紙面では参加者それぞれが、現在考えていることや寄稿のアイディア、冊子自体への期待について述べられている。寄稿内容のアイディアとして、まずリーサ・ラヴナ・フィンボグが、事例や成功例を書くのではなく「先住民フューチャリズム (未来主義)」<sup>7)</sup>による本を想像したいと構想を述べる。学術書などの型にはまった形ではなく、英語という言語の植民性も疑いつつ、「新しいジャンルを創造する」ことから始めたいと言う。レウリ・エシユラギは、コロナや環境問題のためにますます往来が難しくなるサモアの同胞の活動をつなげるデジタル上のプロジェクトを進行していることに触れながら、動体 (パフォーマンス) としてのネットワークについて書いていく決意を述べる。リサ・ヒリは、メルボルンで開催されている RISING という芸術祭に関わったキンバリー・モールトン (Kimberly Moulton : ヨルタヨルタのルーツを持つキュレーター) の傑出した功績について書こうと思っていたが、自らがこれまで「コミュニティと博物

館をつなぐパイプ (conduit)」の役割を果たしてきたことについて、その役割が難しい理由に、精神的・感情的なものも流れるパイプであるためだと話し、博物館の取藏品も、精神的なコレクションであるという文脈で考え直してみたいというアイデアを出している。この話の途中で、感情が溢れて胸を詰まらせる様子が紙面からも伝わってくる。ビウン・イスマハサンが続いて、先住民女性の表現を主軸とした展覧会を企画しており、台湾で初めてかつ最大の現代美術館である「台北現代美術館」で開催されることについて共有しながら、いかに台湾原住民の女性たちが、原住民コミュニティにおいても声を聞く場がなかったか、その問題に芸術表現を通じてどのように介入するかということについて、先住民コミュニティの内部を越境し転換させていくつながりについて考えているという。こうしたメンバーの提案を受けてマユンキキは、いつもは原稿を書くときに、文字として残っていくことの怖さがあるが、今回はこのグループにいることの安心感があると話している。その上で、北海道博物館等で2021年に実施された展覧会<sup>8)</sup>の展示へ協力した例を挙げながら、展示資料について、総称としての「アイヌの民具」として説明するのではなく、その資料に関連する人物につながる伝承者がそれぞれ寄稿する形で、「一人の人間」の使っていたものであることを伝える同展の取り組みについて、「ある一人のアイヌ個人について聞き書きをできることがとても嬉しかった」と述べている。一方で、研究者や関係者からインターネット上のコメントまで、無意識のうちに発せられる言葉の暴力について、「いつもナイフで切り付けられているよう」な辛い気持ちであることを吐露し、悪気なく発言されたものまで時に暴力となりうることに、メンバーにとっては共通する経験であろうことから、本書で取り上げてはどうかと提案している。

このマユンキキの発言を受けてフィンボグは、サーミのコミュニティでは口頭での言葉による契約のほうに重視され、書き言葉が口頭の言葉よりも重視される慣習自体が西洋中心の考え方であること、こうした慣習に合わせて戦略的に書き言葉を使って声を届ける努力をしているが、長期的な視点で見るとそれも辛い努力であることと返している。精神や感情で取藏品につながるというヒリのコメントについて、先住民は子供じみていて感情的だと人々はいうが、歴史的トラウマに当事者として向き合うことは感情的な作業であり、精神性を重視したり、感情的であることがいかに

自然なことであるかと話す。ヒリも、先住民の文化や歴史が過度に研究され、人類学的に分析されていることから、これらに人間性を取り戻すためにも精神性や感情が大切であると同意する。

話題は、本の形態や掲載内容を誰がどのように決めるかということに発展し、エシユラギが、先住民にとっては非常に大きなテーマについて「脚注で説明してくれ」と安易に促された例や、先住民言語の単語が編集の過程でカッコ付き(英語の場合イタリック)にされてしまうことに抗った例を挙げる。こうした例をメンバーが上げる中、アンドリューはそうした不便さが起こらないよう「編集者もデザイナーも先住民にする」と宣言し、メンバーの対話を傍聴していたパワーハウス・ミュージアムの先住民ディレクター、エミリー・マクダニエルが、自身も「ウィラジュリの言葉や精神が編集過程で骨抜きにされてしまう」経験があるため、そうしたことが書籍制作の過程で起きないよう館としての約束を宣言する。このやりとりを受けフィンボグは、通常こうした「抵抗」は、先住民側の個人に負わされているが、パワーハウスという機関と一緒にその問題点に立ち向かう姿勢を、「本当の先住民主導のありかた」とであると歓迎する。アンドリューは、自身が芸術監督を務めたシドニーピエンナーレNIRINでも、同様に先住民主導・アーティスト主導で2種類の書籍が制作されていることを伝えた上で、組織が西洋的なあり方や権力を保持したままこうした取り組みをすると「とても恥ずかしい結果」になるが、組織が(固定概念や権力を)「手放すこと」、「異なる場であることを認めること」ができれば、「先住民主導」は実現可能であると述べる。最後に(本書の出版元となる)館の代表者の一人であるマクダニエルが、こうしたプロジェクトへの参画や寄稿は参加者から館への「ギフト」であり、それを受け取るパートナーとしてのミュージアムとしての責任を確認して、セッションは終了する。

#### yarn IV (galang 02掲載)

『galang』2冊目に掲載されている最後の yarn は、2022年5月に行われている。前回から10ヶ月が経過しているため、メンバーが近況を伝え合うところから会話が始まる。まず、いずれも欧州に滞在中のブルック・ガル・アンドリューとレウリ・エシユラギ、欧州拠点のリーサ・ラヴナ・フィンボグの3名が、近況の報告をする。パリ国際芸術都市 (Cité Internationale des

Arts) に滞在中のエシュラギは、過日ロツテルダムにある「Kunstinstituut Melly」で開催された、フィンボグも登壇したトークイベントが理想的な雰囲気と進行で進んだことを話す。一方でエシュラギは、同時期にフランスのアビニョンで実施されたトークでは、ブラジルの先住民族であり民族のリーダーである Almir arayamoga Suruí氏が、聴衆からの無神経で失礼な質問に晒されているながら、主催者が止めなかった話をする。フィンボグは、良い対話の場、無神経な質問に晒される場を比較しながら、後者の場合、登壇者として参加しているにも関わらず、「パフォーマンスとしての先住民性を求められ」、「研究対象」として晒されている気分になるという。ブルック・アンドリュウも同様の経験から、自分の作品や登壇している事業のトピックに関係のない、先住民を代表するような広いトピックまで回答を求められたことについて、「掘り尽くされる」気分であったが、別の機会にパレ・ド・トーキョーで実施されたトークの時には、その直前にブリティッシュ・ミュージアムにきていたオーストラリアの先住民の同僚たち(アーティストで研究者の Brian Martin とキュレーターの Kimberly Moulton) と親密な話をしていたことが、心の安定につながり、「今日は大丈夫だ」と来場者にも言った、という。これらの話から導かれるのは、ミュージアムが「驚異の部屋」である以上避けがたい、先住民であるという立場であるからこそ晒されるストレスを、問題に同調できる先住民の同業者で支え合うサポート・ネットワークの必要性と、不躰な質問をさせない「自分たちのルールの場所」をどのように作るかという話題だ。先住民アーティストたちの北米を中心としたネットワークである「aabaakwad」が、ヴェネチア・ビエンナーレで開催していたトーク・セッションは、質問を受け付けない方式をとるなど、不躰な質問に晒されない、安心して登壇できる環境が考えられていたが、同じヴェネチアでサーミ・パビリオンのキュレーションを担当したフィンボグは、「今回は大丈夫だろう」と思っていたが、準備の合間に一旦自宅に戻った際、先住民として振る舞うプレッシャーを周囲から強く感じていたことを実感し、どっと疲労を感じたと話す。

近況報告としてエシュラギは、オーストラリアの TarraWarra 美術館が主催する TarraWarra ビエンナーレの企画を務めており、第22回シドニービエンナーレ NIRIN のように、コミュニティの美術史、文化的プロトコル、過小評価されているアーティストを

計画の中心に起きたいと意気込みを話す。マユンキキは、バーミンガムにある IKON ギャラリーで実施される予定の個展<sup>9)</sup>や、ドイツで開催されたアイヌの民具の展示<sup>10)</sup>において、博物館資料に個人のストーリーを上書きするというプロジェクトを報告する。このプロジェクトをアンドリュウとフィンボグは、「他者に付けられたラベルを貼り替える作業」であると高く評価し同調する。マユンキキは、京都のギャラリーで開催されたイベント<sup>11)</sup>において感じた、白くまの着ぐるみが自分自身やアーティストの異質性を飲み込み、それまで遠巻きにしていた人々が話しかけてくるようになったという経験について話した後、札幌にあるデパートが、創業150周年を記念して作成したアイヌ模様があしらわれたロゴに、「これからも北海道にフロンティアを。」というコピーが掲げられたという件について話題する。詳細を説明するまでもなくマユンキキの問題意識に同調するメンバーに、「みなさんのリアクションを見ただけで、そう感じるのは私だけではないのだとわかってほっとした」と話している。続いてイスマハサンが、台湾で初めてとなる先住民トリエンナーレ「南島芸術三年展」が開催されることになったが、「芸術監督」がおらず、主催者である行政機関を説得しているところであるという話題が提供される。また、イスマハサンが故郷ナマシアで開始したアーティスト・イン・レジデンスヘカナダの先住民キュレトリアル・コレクティブを招聘予定であること、水源に関するリサーチベースの展覧会をグアム大学のアートセンターで企画していることなどが共有される。

ブルックは、雪の降る日にバスの中でマユンキキと交わした会話を振り返る。自分自身の伝統をパフォーマンスとして披露することの喜びと、文化が消費され利用されることの葛藤について話していた時から、この yarn の会話がされるまでに数年しか経過していないが、NIRIN が実現し、ヴェネチア・ビエンナーレにはサーミパビリオンができ、先住民のアーティストやキュレーターが次々と活躍の場を得る様子を見て、誇らしい気持ちだとブルックはいう。最後にマユンキキがバーミンガムの IKON ギャラリーで予定されている個展について、父親をインタビューするビデオ作品を制作予定であることを話し、「この galang の場があることが自分にとってとても大切に、支えられている」と気持ちを伝えている。

## Galang 01 (yarn 以外の寄稿)

ブルック・ガルー・アンドリュウ

「Notes of a Journal (ジャーナルの記載から)」

6編の詩のような文章が、ノートに描かれたスケッチと共に掲載されている。IからVIまで順番が振ってあるが、掲載順はバラバラで、また書かれている言語もゆれ動く。本書のルールに則り、英語+イタリア語で記載されているかと思えば、VIでは英語の部分はほとんど先住民言語(ウイラジュリか)の言葉になっていて英語話者にはわからないようになっており(ただしイタリア語には翻訳されている)、IIIでは、メインの文章は全てウイラジュリで書かれており、通常イタリア語の翻訳が入っている部分が英語になっているなど、バラバラとしているのも面白い。内容は、遺骨や先住民の身体に関わる展示、歴史上存在した差別的興行、奴隷と装飾、何かの指示書(ワークショップのアイデア?)などが並ぶ。全体像や意図ははっきりとはわからないが、アンドリュウが各地で出会ったもの、心がざわついた様子、プロジェクトの萌芽、英語とウイラジュリ語を行き来する思考など、一人のアーティスト・キュレーターの思考をほんの少しのぞかせている。

レウリ・エシュラギ

「サモアアート・ミュージアム=パフォーマンス」

「グレート・オーシャンのアートをカナダのミュージアムに位置付ける」

エシュラギは主にキュレーターの視点から2本の論考を掲載している。いずれもすでに発表されている論考(の改稿)で、博物館だけでなく美術界・美術館における深く染みついた西洋的思考や慣習を剥ぎ取りながら、サモアをはじめとする同地域の芸術の位置づけを見直すことを促す内容である。

1本目の論考は、トロントで開催された展示<sup>12)</sup>に際し執筆されたもので、展覧会で紹介されたサモアのアーティストによる映像作品をもとに、サモアの映像やデジタルアートの美術史を構築する試みとみられるが、こうした試みに意義があるのは「まずサモアの人々であり、次に近隣や遠くの繋がりのある人々(親類)であり、そして人類学、民族学、映画、テレビ、映像文化において、ヨーロッパ中心主義的な偏見の影響

に苦しんできた先住民やその他の人種差別を受けた人々」であると宣言している。つまり、西洋(特に欧州)を中心とした美術史への貢献としてサモアのアートを注視しているのではなく、そこから脱するための試みであるのだ。

2本目の論考は、Momus という美術に関するウェブマガジンに掲載された論考の再録である<sup>13)</sup>。「大洋州(Pacific)」という地域名称は、「植民地主義が名づけた通称(colonial moniker)」であるため、エシュラギは同稿でこの地域を「グレート・オーシャン」と称しているが、それは「先住民や人種化されたアーティストや美術史は、このヨーロッパ中心主義的な呼称と、それに付随するグレート・オーシャンに存在する何千もの美的・知的歴史への認知のなさ、いまだに闘っている」からであると説明している。カナダで実施された、主に2000年代以降のグレート・オーシャン地域の現代美術展や芸術祭、イベントを系列的に紹介し、その多くを高く評価している。またエシュラギは、西洋中心主義から逃れられない多くの美術館が、作家選出や資料購入においても、植民地主義が定めた文化圏や国境の枠を基準としてしまうため、グレート・オーシャンがもともと持つ多様性が反映されないこと、地域性を反映した現代を生きる作家よりも、そうした地域を描いた欧州からの入植者であった作家が描いた油絵の方に価値を見出してしまうような傾向があることを鋭く糾弾するとともに、西洋中心主義の専門家で占められているミュージアムに、先住民による作品や美術史を中心テーマとするポジションを恒常的に設置することの必要性を訴えている。

リーサ・ラヴナ・フィンボーグ

「HEAVDNI(蜘蛛): 時を織る者」

「(単数形・複数形の) 未来の、過去の、そして現在の——先住民主権の場を創るという役割を、ミュージアムが理解し、想像する方法はあるだろうか」

本稿は、yarn IIIで議論されていた「<私たち>らしい紙面とは何か」という議論を体現したような斬新な構成になっている。ミュージアムの脱植民地化をめぐる数多くの文献や先行研究を参照しながら論理を積み上げていく手法は論文に近いが、全体的構成はむしろ「ストーリーテリング(口述の物語)」を文章化したようである。例えば亡き父が博物館で経験したエピソードを物語的に紹介する部分や、死後の世界と現

在の世界を繋ぐチャンネルとして自分の「夢」に登場した祖先の言動を論旨の中心に置いて話が展開されている部分は、西洋的な学術論文では、そのままでは受け入れられ難い手法であろう。しかしこうした手法を躊躇なく用いていることに、フィンボグの、サーミの思考方法 (epistemology) で語るという強い意思が感じられ、また同時に、サーミの概念や言葉を、読者やアカデミアのルールに遠慮せずに織り交ぜて書くことのできる自由を楽しんでいる様子が文面から伝わってくる。フィンボグは、サーミである自分と、西洋式にトレーニングされた博物館学の研究者 (museologist) であるという自分自身の二面性について葛藤し、「ミュージアムの構造や制度を絶対的に軽蔑したくなる時もある、その存続に価値を見出す時もある」と語っているが、アカデミックな形式とサーミのストーリーテリングの手法の両方を駆使する本論は、まさにそうした二面性を持っているからこそ実現した新たな形式である。

話し言葉があちこちに飛び交うように動きがあるレイアウトで、構成も単純にはつかめないが、筆者は2つのパートから構成されているのではないかと考えた(フィンボグの意図とは異なるかもしれない)。ひとつは、文章のはじめと終わりを構成する、「heavdni」(サーミの言葉で蜘蛛を意味するようだ)の言葉だ。

heavdni が言った：「赤と黄色の大地から来た子よ、しばらく私と一緒に歩こう。私はあなたに海の動きを示し、私たちの未来を思い出し、私たちの過去を想像することをあなたが学び、時を紡ぐ者である heavdni の道を歩きながら、あなた方の民族の災難である博物館の物語を語ると同時に、あなた方の救いとなるかもしれない博物館の物語も語ろう」。

これがサーミの口承文芸の伝統的な形式であるのかどうかは筆者には解することができないが、heavdni の言葉で始まり、言葉で終わることで、フィンボグの論考は一つの物語として語られていることがわかる(実際は終わりの部分にはさらにもう一言、heavdni からの言葉が付け加えられている)。

二つ目が、「(単数形・複数形の) 未来の、過去の、そして現在の (Of future[s], past[s], and present[s])」というタイトルの文章本体である。物語の形式とはいっ

ても、そこで議論されている内容は非常に厳しく鋭い。フィンボグは、ミュージアムは「帝国主義の神殿であり、したがって植民地主義のツールである」と述べ、その歴史からミュージアムも先住民族も逃れられないと宣言する。ミュージアムがもたらした影響として文化財が有形・無形で分類されることを挙げ、サーミの文化では身体化された知識や伝承ものを分離することができないだけでなく、物質を「近親者 (kin)」として(あるいは祖先そのものとして)見る考え方があることを説明する。フィンボグは、書き文字が口承での伝承より優先されるような西洋の文化的思考は、書き文字を優先しなかった人々を「文盲」として蔑む慣習を強化し、物質と非物質、人間と自然などといったサーミの文化にはなかった二項対立を持ち込んだという。また時間(や歴史)の概念についても、サーミの文化にある、過去を「創造し」、歴史を「思い出す」という言い方や、既に亡くなった家族もまだこの世にいるように話される話し方について、また死者が夢を通じて現在の家族や知人に話しかけることなどの例を紹介しながら、西洋のように一方向にだけ流れていくものではなく、終わりとはじまりはなく、めぐっているものだという。植民地主義の産物である博物館が、サーミ社会に存在した物質・非物質の認識、書き文字と口承の優劣、時間や世界、家族や親類・祖先に関する認識など、「物事の方法論や考え方 (epistemologies)」、 「世界観や存在の認識 (ontologies)」、そして「価値観 (axiologies)」を除外し、侮蔑し、そして忘却させていったとし、博物館は先住民にとっての「厄災」であると表現する。

議論の中で、フィンボグの亡き父が、欧州のある博物館で、いつの間にか無くなったと思っていた自分が履いていたぼろぼろの靴が展示されているのを発見し、「博物館というのはガラクタを展示するところなのか」と言ったエピソードなどが紹介される。こうした、家族の実際の物語や、夢に出てきた近い祖先たちの物語から、博物館とのこじれた関係がコミュニティ全体の共有の経験ものであることを主張する。そして、博物館や研究者が、<他者>としてサーミのものを分類し、説明をつけ、名前を付け、共有する方法を決定する力を持っていたとしても、それでも<私たち>は「自由意思(主権)のある存在なのだ (we are nonetheless sovereign beings)」と宣言する。さらに「主権 (sovereign)」という言葉は、西洋の文脈においては国家と領土、人民との関係だけを指すかもしれないが、

「先住民主権 (indigenous sovereignty)」という考え方これとは異なるとし、以下のように定義している。

先住民の主権という概念は、関係性によって定義された私たちコミュニティの世界の中に共に居ることであり、私たちの精神的な考え方に組み込まれているものであり、私たちが——先住民のネーション (国家) について、そして自分たちの生活、信仰、故郷、文化、言語に関する自治について——自己決定をすることである。

The notion of an Indigenous sovereignty then, is to come together within a world defined by the relations between us all, embedded in our spiritual conception of those relations, and applied to mean self-determination – and the governance of Indigenous nations, holding rights of autonomy to our lives, our beliefs, our homelands, our cultures, and our languages.

フィンボグは最後に「博物館は人々のためにあるのか、それとも人間が博物館のためにあるのか？」と問う。この問いは、<展示される>側であることを余儀なくされる立場からの強い追及の言葉であり、博物館に関わるあらゆる人に、博物館というシステムの在り方自体を根幹から考えなおすことを促している。

エミリー・マクダニエル  
「yindyamarra」

ウィラジュリのルーツを持つマクダニエルは、パワーハウス・ミュージアムが歴史上はじめて設置した、ファースト・ネーション・ディレクターに就任し、先住民の考え方に基づいた組織運営の抜本的見直しを主張する。マクダニエルは、先住民のルーツをもって博物館で働いていると、先住民に関連することならば何でも任されてしまう状況を指摘する。例えば先住民を対象とした広報 (コミュニケーション)、先住民資料に関する寄贈や購入、遺産や資料の解釈や見せ方の戦略、文化や知的財産の使い方についてのアドバイスなど、通常の博物館業務ならばそれぞれ部門が異なるような、個別に研修や育成がされるべき業務について、幅広くこなさねばならない。マクダニエルは、こうした何でも合う「フリーサイズ型/全方位型」の業務を負わ

される現状を打開し、深く専門性を掘り下げ、「先住民型の思考による組織運営の抜本的改革」を目指しているという。

例えば、マクダニエルのディレクションのもとパワーハウスは近年、先住民コレクション室長を採用し、室長の元で「先住民コレクション (収蔵資料)」について二つの大きな改革を行ったという。一つは、収蔵資料の考え方を物質文化中心から「関係性」中心の考え方へシフトしたこと。「博物館に物としての資料は保管されていても、知識は伝承者の元のコミュニティにある」という考え方の元、画像使用や著作権の制限を見直し、資料に関連する人々との関係性を強化するための「資料アクセスコーディネーター」を設置した。すべての資料について、作者や関係者を調べなおし、「知識の所有者」として情報を蓄積した。収蔵資料に関するもう一つの改革は、「先住民資料」の定義を見直したことである。もともと6400点あった「先住民資料」から、非先住民が作成したもの (その大半は写真コレクション) を外した結果、「先住民資料」は1100点となった (ただし「先住民資料」ではないが、先住民が写されていたり、先住民の意匠が使われている物についても、先住民自身による管理を手放すわけではない)。こうしたコレクションの分類には、「文化が借用・流用・盗用されたもの (appropriation)、先住民の代表性があるもの (representation)、異文化間協働の結果であるもの (cross-cultural collaboration)」の三つに分けて検討したという。

マクダニエルは、博物館という装置が過去140年間の間、先住民族ではない人々によって構築され、維持されてきており、そうした装置が求める要求は「非先住民的緊急性・必要性 (non-indigenous urgency)」に基づいていると指摘する。「非先住民的緊急性」に相対する言葉として、マクダニエルはウィラジュリの「yindyamarra」という言葉を紹介する。Yindyamarra は、生き様やあり方であり、「その最も重要な側面のひとつは、時間に対する権利を持つこと」であり、140年間の時差があるシステムの中で、先住民的考えを構築するために、「非先住民的緊急性」に追い立てられることなく、ゆっくりと時間をかけることの権利を主張している。

こうした考え方が、先住民職員だけでなく、博物館全体に改革をもたらすとマクダニエルは主張する。例えば人材採用において、学術的専門性や関連する職務経験といった「非先住民的必要性」ではなく、コミュニティの中の役割——例えば仲介者、ストーリーテ

ラー、戦略家——を考えて、その人のことを理解し、そうした役割を博物館の中に位置づけていくことができるのではないかと筆者はいう。「Yindyamarra は茫漠としたものではなく、ウィラジュリとして、過去と現在の連続性を保つためのフレームワークである」とマクダニエルは結論付けている。

マユンキキ+田村かのこ

「同じページにいること——マユンキキと田村かのこの会話から」

マユンキキの最初の寄稿は、表現上のパートナーとして活動する、アートトランスレーターの田村かのこの協働による作品で、チャットメッセージとして交わされる日常的で私的な会話が、文字通り画面を切り取ったような紙面で展開されるものである。その内容は、yarn の1度目の感想を交わす会話に始まり、テレビ番組でアイヌ民族への差別用語がジョークとして放送されてしまった際に実際に二人が交わっていた会話、夫婦別姓やアイヌの名前に関する習慣、入墨に関する何かの出来事に葛藤している様子、アイヌ語で性器を表す言葉にどんな表現があるのかまで、本当に多様で数が多い。ニュースなどで辛い思いをすることが、いかに日常の中に頻繁にあるかということも伝わるが、一方で興味を惹かれる楽しい会話の中にもアイヌの知恵や文化があることも垣間見える。

マユンキキと田村かのこの寄稿は、難解な長文を書いているわけでもなければ、誰にも真似のできない技術で制作した作品が紹介されているわけでもない。チャットの写真を誌面に掲載すること自体に、技巧的な要素があるわけではない。しかしこの寄稿は、yarn III で話されているように、難解で長大な書き言葉が叡智に富む話し言葉よりも重視されるという植民地主義的・西洋的観点の対極に軸を置き、全ての文章を「会話」のみで成り立たせていることが、現代かつ先住民的であるとともに、遊び心があり、若い世代が共感できる形式であり、「先住民族は昔と変わらない狩猟採集の生活をしている」というような古典的なステレオタイプへのカウンターとしても機能している。また、フィクションではない「本物の」私的な会話であるところが、「覗き見」をしている気分を読者に抱かせる（もちろんそれも、先住民族の生活は常に「覗き見」をされているようなものだという皮肉でもある）が、こうした至極私的な会話を、表現手段として切り取って見

せようという発想も、それを実行することも、そもそも誰にでもできるものではない。二人の寄稿は、脱植民地化というコンセプトと私生活の密接な距離感や、日々逃げ場のないアイデンティティがもたらす葛藤が、シンプルかつ巧妙にアウトプットされており、寄稿というより、紙面上の作品というほうが的確である。

ビウン・イスマハサン

「復興と連帯：台湾とそれ以後の先住民女性アートにおける『一体性』のキュレーション」

イスマハサンは台湾の先住民であるタロコの出身のキュレーターである。遊び心をふんだんに取り入れたフィンボグやマユンキキらの寄稿とは異なり、イスマハサンの寄稿は、ごく最近イギリスの大学で博士号を取得した研究者らしく、理論的でアカデミックな形式をとっている。米国やカナダなどの状況と比較しながらイスマハサンが主張するのは、「先住民現代アート」の世界における「先住民キュレーション」の確立である。著者は台湾の現代アートシーンにおいて、これまで先住民のアーティストが取り上げられる時も、そのキュレーションは多数派であり「コロニアル・セトラー（植民定住者）」である漢族の台湾人が支配的な役割を果たしており、「西洋植民地主義のイデオロギーを通じ、先住民の長老や伝承者の視点はないままに、非先住民の研究者や学芸員が作品の解釈、展示、収集、そして紹介を担ってきた」という問題意識から本論を出発させている。こうした流れの反対側に自らの役割を位置付け、「先住民キュレーション」の定義や現状分析を試みたのち、「復興と連帯（Resurgence and Solidarity）」というテーマで自身が企画した4回の展示について分析している。これらの展示は、台湾の先住民アーティストのうち、特に女性に注目をしたもので、台湾原住民文化園区での展示に始まり、台北現代美術館、先住民文化センターである蘭陽原創館（Yilan Indigenous Cultural Centre）、そして国立台頭生活美学館と、4つのスペースで立て続けに1年の間に開催された展示である。女性に焦点を当てた理由は、先住民コミュニティの中でさえ声をあげにくい存在であること、先住民コミュニティの内部での協力関係が必要であること、こうした社会的状況に美術を通じて問題提起をしていくことなどであるという。イスマハサンが紹介する作家は、社会環境の変化や災害により被害を受けた故郷を思わせる、漁業網を使った空間作品、

近代化が進む中で都市に移住した先住民が新たに作った集落が不法占拠であるとされたことを題材にした映像作品、テキスタイルや伝統的な織物を素材とした作品などであり、空間を大胆に活用するものが多い。イスマハサンは、一体感をキュレーションする自身の試みについて、異なる文化の間に意義ある出会いをもたらす関係性を構築するだけでなく、「組織による（先住民による作品の）陳腐な解釈や覇権的な言説を内部的に変革することもできる」とその可能性を示唆している。

## Galang 02 (yarn 以外の寄稿)

ブルック・ガル・アンドリュウ  
「guulany (木)」

2021年8月に撮影されたマレー (Murray) 川沿いの guulany (木) の写真と、それを見ながらリサーチメンバーがコメントしている様子がドキュメントになっている。マレー川はヴィクトリア州とニュー・サウス・ウェールズ州の境界にあり、新型コロナウイルスの影響で州の境界を越えられないメンバーは、ヴィクトリア州側を歩いて散策した。マレー川沿いには、Yorta Yorta, Wemba Wemba, Wadi Wadi, Waveroo, Wiradjuri, Bangerang, Bidawal, Dhudhuroa など多くの先住民グループが存在しており、川沿いにある樹齢数百年の木々は、植民地政府によって引かれた境界ができる前からコミュニティの境界を示してきた。

このリサーチは、オーストラリア・リサーチカウンシルの助成により、モナシュ大学の教授でアーティストでもある Brian Martin (Bundjalung, Muruwari, Kamilaroi にルーツを持つ) とブルック・ガル・アンドリュウ (メルボルン大学美術学部教授) が代表者となり実施している研究プロジェクト「More than a guulany (tree): Aboriginal knowledge systems: オーストラリア南東部のアボリジニ文化における樹木の意義に関する先住民主導の研究」の一部として実施され、著名な研究者で活動家で Boonwurrung の長老の一人でもある N'arweet Carolyn Briggs (モナシュ大学招聘教授) も同行し、冊子では写真へコメントしている。

ベアスカ・ニラス  
「詩篇01-04」

サーミ・パピリオンの共同キュレーターを務めた著者による寄稿は、4つの詩篇と、それらに対応する4セットの写真により構成されている。詩はいずれもサーミ語で、英語の対訳がついている。詩篇は、「夏至・冬至の前には整頓して綺麗にしておくのだ」というおばあさんの言葉や、「異国の音に合わせて踊る」「祈りのない日々」「いまだ自分たちがここに存在していることへの感謝」などがテーマになっており、それぞれにぼんやりと対応している写真は、伝統的住居、水平線に沈む夕陽、雪の地平線など、作者のサーミの土地での生活を垣間見せる。言語復興活動や政治活動にも関わりつつ、フィンボグらとともに芸術活動やパフォーマンスもする作者の、私的で多くを語らない表現である。

ゲイル・マボ  
「GED: 故郷、祖国、水のある居住可能な島、子宮」

ゲイル・マボは1冊目から yarn には登場しているが、2冊目で初めての寄稿である。ゲイルはトレス海峡民であり、オーストラリアの先住民による土地の権利と主権にとって大きな転換点となった1992年「マボ判決」の原告であったエディー・コイキ・マボの娘である。本書では、「故郷、祖国、水のある居住可能な島、子宮」を意味する「ged」というメリアムの言葉をタイトルに冠し、時系列的に自身の作品と家族・島の歴史や背景について語っている。最初に紹介されるのは、祖父が語っていたという、欧州からの入植者が船で到着したときの記憶と1770年のジェームス・クックの船をモチーフにしたエッチングによる作品。次に登場するのは、ゲイルの代表作の一つでもある、竹や貝を用いた航海図・航海のための星図である。シンプルな意匠が美しいこの地図は、トレス海峡諸島を実際に行き来するのに使われた図を作品化したものであり、竹の線が主要な海流を、それぞれの貝が島を示している。ゲイルはその後、父エディー・マボが、「マボ裁判」でマボ島の権利を争った際に、証拠として提示するために描いた住民同士の土地所有概念や境界線に関する図を、父のエピソードと共に紹介している。この父による描画は、のちにゲイル自身が航海図の技法を使って竹と貝を用いて作品化している。寄稿は、父エディーが植民者による教育を拒み、自分たちの手で学校を設立したエピソードを紹介しつつ、こうした人々の声や

レガシー、それらを示す歴史的資料を含め、博物館・美術館が所有する先住民の資料については、先住民自身がガーディアン(保護者)であるのだと締めくくっている。

リサ・ヒリ

「Unspoken Bonds (言葉にならないつながり)」

映像や写真を表現手段とするリサ・ヒリは、葉脈が美しい大きな葉の接写写真を中心に、「言葉にならないつながり」について考察したエッセイを寄稿している。リサは、パプア・ニューギニアのニューブリテン島ラバウルに生まれ、生後まもなくオーストラリアに移住している。シングル・マザーながら必死にお金を貯めた母と兄と共に、16歳の時に訪れた故郷の島で、熱烈な歓迎と愛情を受け、平均20分も手を握ったまま親族と会話した記憶や、どこかへ向かっている年配の男性二人が手を繋いで歩いていた光景が印象的に語られる。オーストラリアの西洋社会とは異なる家族や親族への直接的な愛情表現は、作者のコミュニティに対する所属感やアイデンティティを強化していく。こうした目に見えない信頼や心のつながりについて、本論はさらに、メラネシアの写真家 Eric Bridgeman や Tania Basiou の作品に、被写体と写真家の間に親密な「言葉にならないつながり」があることを指摘し、長く植民地主義による暴力的な記録の対象となってきた自分たちのコミュニティが、カメラを挟んで交換される視点を自分たち自身がコントロールしていくことの必要性について強調している。本論はまた、2016～2017年にオーストラリア・コンテンポラリーアートセンター (ACCA) で開催された「Sovereignty」展での出来事に触れる。同展は、南東オーストラリアの先住民に焦点を当てた、メジャーな文化機関としては初めての大規模展覧会であり、ブルック・アンドリュースも作家として参加しているが、その同展のオープニングに参加した際、Wemba Wemba のルーツを持つ同展企画者の Paola Balla が、ヒリの手を無意識にぎゅっと握ったことに、故郷の習慣と「言葉にならないつながり」を感じたという筆者は、こうした人間的な連帯、私的なつながりを核にした(ミュージアムやアーティストの)コミュニティのつながりが、本書の核であることを確信している。

マユンキキ+田村かのこ

「WE Eメールによる往復書簡」

Galang 01に続き、マユンキキと田村かのこの二人の私的な会話を軸とした寄稿。01の「チャット形式」であった、二人の会話を覗き見させる形式は同様ながら、メールによる手紙の形式となり、文章が長くなったためそれぞれの意図するところがより深く理解できる。北海道と東京を往来する往復書簡は、少しずつ季節が変わる両地の写真を伴っており、二人の会話が特別な場や機関に限定されるものではなく、多くのことが起きる日常の中で長くつづくものであることが感じられる。テキストは英語と日本語の両方で掲載されている。

会話の冒頭、ウポボイの開館を経てアイヌのイメージが多く広まる中、田村はマユンキキとの出会いを経て「アイヌという大きな枠組みに変な憧れを投影したリスペクトを払おうとするのではなく、一人の人間に対して適切なリスペクトを払おうとすることが先に来る」ようになったと伝えている。その後マユンキキが、同稿のタイトルにもなっている「私たち」という表現について、「あ、犬」という差別表現がテレビで放送された際に「私たちはいつまでこんな思いをしなくてはいけないのか」という言葉を使った心境や、「私たち」ではなく「私」と言っている場合でも、個人的な語りがアイヌ全体を代表しているかのように解釈されてしまうことについての葛藤を語る。それを受けて田村は、海外留学の場で初めて「日本人」であることを意識したことを思い出しながら、「海外に出るまで自分が日本人であることを意識しなくて済んでいたことが、私が日本におけるマジョリティである証」「自分の属性を疑ったり、疑われたりしなくていいということが、マジョリティの大きな特権であり、そのことに対する無自覚・無知が他者への暴力につながるということをきちんと理解できたのは最近になってからだと思う」と発言する。往復書簡の最後、「生きにくさ」を感じるマユンキキが、田村からの問いを受け「生きやすい世界」とはなんだろうと考えている。アイヌであることを「恥じるんじゃないよ」と娘に伝えながら、言語や文化を学べなかったために自分は「アイヌとして生きることができなかった」と言う父をはじめ、木彫りや刺繍、言語ができないと「自分は知らないから語れない」と口を閉ざしてしまう状況を、「呪い」と表現し、その「呪い」がない世界が生きやすい世界ではないかと想像する。同時に、「自分にかげられた呪いを、

次の世代にかけてしまうのが怖い」「私が生きにくい世界が嫌で、私が生きやすくなれば仲間も生きやすくなるはずだと信じて活動しているのだけど、もしかしたらそれも間違いなのかもしれない」と、少し弱気の本音が垣間見える。往復書簡を最後は、アーティストとしてのみならず、伝統歌や言語をはじめ広い分野で専門家としても活動するマユンキキの、強い信念と大きな不安との間をいったりきたりする、表現者・活動家としての真摯な葛藤の言葉で締めくくられている。

「私が一番、アイヌだということに囚われていて、動けなくなっているのかもしれない。認めたくないけれど。」

往復書簡のほか、「私たち」をめぐる3つのエッセイ(一部再録)が掲載されている。これは『Galang 01』で何名かの寄稿者がそうしたように、他の機会に執筆した文章の再録(あるいは紹介)である。最初は新たに書き下ろされた「私たち」と題された文章であるが、これは<私たち>という言葉、最大限の意識を払って使っていくことへの宣言文のようにも見える。「私が含まれた形での「私たち」で語られていることでも、自分は置いてけぼりになっていると感じることも多い」と感じるからこそマユンキキは、「自分の仲間たちを守るために、私の発言のせいで迷惑をかけないために「私」という個人の視点で語る」のだ。他の2編は、2021年に北海道博物館で実施された「アイヌのくらしー時代・地域・さまざまな姿」展(2021年10月16日～12月12日)の記録集への寄稿の冒頭と、「食を知るといこと、変化を知るといこと」と題された「友人の研究報告書」に寄せた文章である。いずれも短い文章だが、一方は直接会うことはなかった曾祖父についてマユンキキ自身が、もう一方は食文化を伝える個人について報告書を作成した「友人」が、それぞれ話を聞くという手法で、いずれも大きな枠組みで「私たち」と括ることをせず、一人一人の物語を丁寧になぞっている。いずれの寄稿からも、2020年のシドニービエンナーレから今日に至るまで、マユンキキの表現手法として通底している<個人・私>という単数系の視点が、明確な意思と決意を持って表現されている。

デニルソン・バニワ

「詩篇」

デニルソン・バニワは、ブラジルの先住民バニワの出身であり、ブラジルの先住民の記録写真や意匠に

ポップカルチャーなどを参照したキッチュなアイコンを重ね合わせる作品などがある。本誌は、そうしたポップなイメージの作風とは異なり、静かで自然が美しい、アマゾンを通る大河リオネグロを流れて故郷に帰る、静かで感傷的な写真と詩篇から始まる。故郷とリオネグロ河への思いを語る一編目と比べ、二編目・三編目の詩は白人がもたらした「文明化」への痛烈で怒りのこもった批判や、資本主義社会と先住民コミュニティとの軋みを感じられる。四編目の詩には、作家の代表作の一つであるジャガー・シャーマンの写真作品が登場する。ジャガーの仮面や衣装は、あえてお祭りの出店で買えるもののようなチープな素材で作られており、デニルソン自身がジーンズ姿でこれらを身につけ、「先住民の土地」であるアマゾンの中でシャーマンの痕跡をめぐる。この写真作品は、先住民社会に押し付けられる原始的なイメージ、現代人として生活する作家本人、ジャガー・シャーマンのような地域の伝統や文化との連続性を、見るものの違和感を創発させることで描いている。詩篇も、押し付けられた文明化に対する怒りと、「エイリアンの侵略」との長い戦いについて語られており、アーティスト活動とともに先住民の権利運動を行うデニルソンの強い思いが感じられる。

リーサ・ラヴナ・フィンボグ

「GUORRAT-みちすじをたどる」

フィンボグは、2022年ヴェネチア・ビエンナーレにおいて、世界で初めてとなるサーミ・パピリオンのキュレーターを務めた3名のうちの一人である。Galang01に続き、作品と論考を寄せている(なお2冊両方に寄稿しているのは、マユンキキ・田村かのことフィンボグの2組のみである)。

冒頭、「Saaraahka Dances」と題された、以下のような内容の詩編が掲載されている。

<私たち>は<あなた>を家に招き、受け入れ、物語や歌を教え、大地や海の教えを共有した。

けれど<あなた>は聞いていなかった。海も狐も<あなた>には見えていない。

海は私の一族であり、狐は私の兄弟なのに。

<あなた>が、理解しないなら、見ないのならば、ここに居場所はない。

(引用者による翻訳及び要約)

フィンボグの『Galang02』での寄稿は、上記の先住民コミュニティに入り込む部外者・植民者の欺瞞を告発する詩編から始まり、家族の思い出を一片の苦みと共に思い出す私的な詩編で締めくくられている。いくつかの詩編やマニフェスト、写真作品などが登場する動きのある構成になっている紙面の中に登場するのは、「先住民主権——サーミの birget (理解方法) (Indigenous Sovereignty - The Sámi way of Birget)」と「植民地的のセクシュアリティとクィアネス (Colonial Sexuality and Queerness)」という二つの短い論考である。前者は、非先住民研究者から受けた「あなたは先住民主権 (indigenous sovereignty) について理解していない」という批判についてである。サーミの研究者である Kristin Jernsletten による、「先住民であるということは、誰かがその土地を自分たちのものだとして主張したために、自分自身の土地でホームレスになるということである (to be indigenous means to be homeless in one's own land because someone else claimed the land as theirs)」という言葉を用いながら、西洋 (植民者) 社会における主権・土地・国家の考え方と、その土地にある・いるものとの関係性や相互性に基づいた社会システムを比較し、先住民主権を「領土の自治を確保するための個人と国家間の契約に矮小化することは決してできない (そしてすべきではない)」と主張する。また、後者の論考では、植民者によって持ち込まれた「異性愛家長制 (heteropatriarchy)」が、もともとサーミ社会に存在した性の多様性を抑圧し、女性の権利、家族の在り方を強制的に変更させたことに触れながら、「先住民であり、クィアであることは、全く伝統的なことなのであり、そのことが先住民文化の多様性と抵抗の歴史を祝福している」と結論づけている。

先住民族との文脈において「脱植民地化」という時、特に博物館や美術館は、資料の返還や遺骨の問題にばかり話題が集中してしまうことも少なくない。そうした中でフィンボグは、「先住民主権」や「性の多様性」という、社会の根底となる概念自体に潜む植民性から検討しなおす必要性を投げかけている。

## 注

- 1) Andrew, Brook. G., Eshrághi, Léuli, Finbog, Liisa-Rávná, Hilli, Lisa, Ismahasan, Biung., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko.

(2022a). *Galang 01 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.

Andrew, Brook. G., Baniwa, Denilson, Eshrághi, Léuli, Finbog, Liisa-Rávná, Hilli, Lisa, Ismahasan, Biung., Niilas, Beaska., Mabo, Gail., Mayunkiki, & Tamura Kanoko. (2022b). *Galang 02 = belonging*. Powerhouse Publishing and Garru Editions.

本稿は原文の「ミュージアム」という言葉を文脈によって「美術館」、「博物館」、「ミュージアム」、「美術館・博物館」という4つの言葉で表現している。

- 2) プロフィールは、本書に記載のある内容から翻訳・要約したものである。なお名前のカタカナ表記は、アルファベット表記を元に筆者が書き起こしたものであり、可能な限り発音の確認しているが、実際と異なる場合があった場合、それは筆者の責任である。
- 3) 全編にかけて筆者による大幅な意訳が含まれており、内容の要約についても筆者の見解であることをお断りしたい。キーワードについてはできるだけ元の言葉を記載した。
- 4) <https://www.evolve.com.au/respectful-terminology/> (2023年9月1日参照)
- 5) 「コレクティブ」という言葉は、一般的には「集団的な・集合的な」という形容詞だが、特に近年、現代芸術の文脈ではこれを名詞として、アーティストなどによって形成された緩やかな組織のグループという意味で使用されることも多い(アートスケープの「アートワード」による定義を参照されたい)。作家活動もしているアンドリューの「コレクティブ」はこちらの意味であると思われる。マユンキキもまた、自身の作家活動は緩やかにつながる多くの仲間による「コレクティブ」としての活動であると語っている。
- 6) マユンキキの発言については、本書では田村かのこが翻訳した英語として掲載されている。これらの引用はそれを再度引用者が日本語に訳したものである。
- 7) これはもちろん、アフリカ系のルーツを持つ人々の表象を当事者の目から見つめ直し新たな現在や未来を想像する「アフロ・フューチャリズム」を意識した言葉であろう。
- 8) 令和3年度アイヌ工芸品展、北海道博物館第18回企画テーマ展、「アイヌのくらし—時代・地域・さまざまな姿」2021年10月16日 - 12月12日。
- 9) MAYUNKIKI (個展)「SIKNURE - LET ME LIVE」展 (2022年9月9日 - 2022年11月13日, IKON GALLERY, パーミンガム)
- 10) 「A Soul in Everything Encounters with Ainu from the North of Japan」展 (2021年11月5日 - 2022年2月20日, Rautenstrauch-Joest-Museum, ケルン)
- 11) Kyoto Interchange による、金サジ、マユンキキ、山本麻紀子の3人展 (2022年 5月14日 - 7月3日, 京都)。
- 12) 「Sāmoan Hxstories, Screens and Intimacies II」展 (2021年10月20日 - 12月11日), 『ImagineNATIVE Film + Media Arts Festival』(A Space Gallery, トロント)
- 13) 原文はオンラインで閲覧することができ、本書にはない作品写真も掲載されている。 <https://momus.ca/situating-great-ocean-art-in-canadian-museums/> (2023年7月4日閲覧)

## 上野ムイテクンに関する写真資料—中野エミ子旧蔵資料—

Photographs of Ueno Muytekun – From the Collection of Emiko Nakano –

八幡巴絵 (YAHATA Tomoe)

国立アイヌ民族博物館 学芸主査 (Senior Fellow, National Ainu Museum)

キーワード：アイヌ、写真、生活史、上野ムイテクン

Keywords: Ainu, photographs, life history, Ueno Muytekun

### 1. はじめに

本稿では、筆者が入手した写真やアイヌ舞踊の教材のうち、白老の伝承者として知られる上野ムイテクン (1872-1964<sup>1)</sup>) が被写体となった写真4点について紹介する (表1)。本資料は、筆者の祖母の中野エミ子旧蔵資料で、収集時にムイテクンに関しての聞き取りを行った<sup>2)</sup>。これらは白老地域のアイヌ観光や昭和初期

のくらしを働き手の視点から記録されたものであり、白老地方の現代史を語る上でも貴重な資料と位置づけられよう。白老地域のアイヌ観光や昭和初期のくらしを働き手の視点によって明らかにされることが期待できる。さらに国立アイヌ民族博物館で常設展示となる基本展示室においても、当事者性を意識したアイヌ民族視点から「白老地域で暮らすアイヌ」を紹介する展示に寄与することができると思われる。

表1 中野エミ子旧蔵資料 (写真)

No.	撮影内容	計測値 (mm)	所蔵
写真1	上野ムイテクンと祭壇	L58×W85	筆者蔵
写真2	上野ムイテクン 私服	L90×W60	筆者蔵
写真3	上野ムイテクン チヂリ着用	L115×W75	筆者蔵
写真4	集合写真 (住吉平吉、森竹竹市、野本イツ子、梅ヶ枝ツル、上野ムイテクン、氏名不詳の男性)	L75×W115	筆者蔵

## 2. 上野ムイテクンの写真資料について

本章では、ムイテクンのこれまでの記録と、写真資料の経緯を簡単にまとめる。

### (1) 上野ムイテクンに関するこれまでの記録

ムイテクンについては、『エカシとフチ 北の島に生きたひとびとの記録』の付録である「『エカシとフチ』資料編 文献上のエカシとフチ」によると、下記の5点に記録がある(『エカシとフチ』編集委員会(編)1983:15)。さらに『ポロトコタン官報』には、人物情報が記載されている。

- ・日本放送協会1965、『アイヌ伝統音楽』。  
ムイテクンが長女の野本イツ子らとともに、うたぐり歌などを歌った音声が収録されている。
- ・白老民族文化伝承保存財団1982、『白老民俗資料官報白老ポロトコタン No.3』p4「伝承の担い手たち」。  
ムイテクンの孫・野本亀雄からみたムイテクンの人となりについて口述した内容をまとめたもの。
- ・北海道文化財保護協会1964、『北海道の文化 No.7』p65-p81「アイヌの娘と雷姫」。  
ムイテクンが1958年にアイヌ語で口述した物語を、甥・森竹イタクノトが収録し、白老高等学校の北畠良治と原文の対訳したもの。
- ・北海道文化財保護協会1976、『昭和50年度アイヌ民俗文化財緊急調査報告書(無形文化財1)』。  
「上野ムイテクン」名で、カムイユカラ(神謠)<sup>3)</sup>エゾオオカミの小神の自叙伝について、概要をまとめたもの。
- ・財団法人アイヌ無形文化伝承保存会1982、「カムイユカラ エゾオオカミの子神の自叙伝」『アイヌ無形民俗文化財記録第1輯 神々の物語』p13-20。  
上野ムイテクンが口述したカムイユカラ エゾオオカミの子神の自叙伝の対訳。

『白老民俗資料官報白老ポロトコタン No.3』の「伝承の担い手たち」によると、ムイテクンは「白老地方の伝統を担った最大の伝承者として有名で、体格、気骨も男勝りであり、日本語も達者ながら、死ぬまで日常をアイヌ語で通し、祖先伝来

の伝統に厳格な人物であった」という。また森竹竹市<sup>4)</sup>(1902-1976)はムイテクンの甥にあたるということが記されている。ムイテクンは戦後、洞爺に復元された見学用のコタンでしばらく働いたあと、ポロトコタン創設のための力になったことが紹介されている(財団法人白老民族文化伝承保存財団1982:4)。また、本名はフッチエトクで、ユーカラ等の口碑伝承に特に優れていたが、手仕事にも秀でており、白老地方の着物、サラニフ(荷縄)、エムシアツ(刀掛帯)等を多く製作したことが知られている。(財団法人アイヌ無形文化伝承保存会1982:16)。

### (2) 旧蔵者の経歴

旧蔵者である中野エミ子(1933-)は、白老の伝承者として知られる上野ムイテクンの孫にあたる。幼少期は白老で生家の自営業(漁業)を手伝い、結婚後の1956年からは白老市街地にあったアイヌ観光を行う2軒<sup>5)</sup>のチセ近くで、観光客へスズランやクロユリなどの花売<sup>6)</sup>を行っていた。

1965年には町内にあったチセなどの観光施設を白老町ポロト湖畔へ移転し、「白老ポロトコタン」として営業を開始したことに伴い、ポロト湖畔に新設された民芸店へ販売拠点を移した。白老ポロトコタンでは、解説員がアイヌ文化の紹介や、屋外で白老地域に伝わる古式舞踊の披露を行って、観光客の受け入れを行ってきた。

中野の仕事は、花売であったが、白老ポロトコタンの出張公演などで、舞踊担当職員が足りない際は古式舞踊の手伝いをしてきた。こうした経歴から中野は昭和20年代以降の白老アイヌの観光や従事する職員に関する写真資料を数多く有し、さらにその被写体となった人物たちについて詳しい。

中野の生家となる上野家では、中野の姉・山田ミツエと花売をし、春になれば父・四郎が出稼ぎ漁へ朝里(あさり、現・小樽市)や白谷(うすや、現・留萌郡小平町)へ赴く際に中野が同行し、夏まで働いて、秋から冬は白老の前浜で働くなど日々労働し、嫁ぎ先では配偶者・中野清美(1932-1974)と42歳のときに死別したことから、70歳になるまで日々働いていた。そのなかで中野は「自分はアイヌの血を引いているけれど、日々食べるのに必死で働いてきたから、ハボ(付記:アイヌ語で「母」の意<sup>7)</sup>だが、上野家ではムイテクンのことをいう)や両親から民族のことは教わってこなかったから何も知らない。時代が変わって孫(付記:

ここでいう孫は筆者のこと)がこのようにアイヌのことをやるようになったから、着物の一枚でも縫ってやりたい」との思いから、山崎シマ子が主宰する刺繍サークル「テケカラベ」に所属して、ルウンベ(木綿衣)の製作を習得した。

このため、筆者は財団法人アイヌ民族博物館<sup>8)</sup>の学芸員となった2012年以降、中野やその姉・山田ミツエらを中心とした親族に、白老ポロトコタンや白老地域のアイヌの漁業に関する聞き取り調査を行ってきた。

### 3. 写真資料に関する聞き取り調査

旧蔵者である中野エミ子に対し、2012年から2024年11月末までに行ったムイテクンに関する聞き取りから写真について次のような情報を得た。

写真1は、祭壇を背景に写る上野ムイテクンで、白老地域の代表的な木綿衣であるルウンベを着用している。中野によるとこの祭壇は上野家にあったもので、中野の父、上野四郎(1903-1981)がイヨマンテ(クマの霊送り)を行っていたときに使用したものだという。聞き取りでは、「昔、実家の裏にヌサ(祭壇)があった。その近くに行くと、父さん(付記：上野四郎)がとんでもなく怒るので、子供たちに近寄せなかった。ヌサには、父さんとハボだけ行って、母さん(付記：上野ツギ)は行かなかった。父さんは周りから頼まれてイヨマンテに何回か行っていた。この祭壇は四郎が亡くなった1981年には既になくなっていった」との話を得ている。大きい祭壇の横に、先祖供養用の小さい祭壇があり、新しいイナウ(木幣)がつけられていることから、何らかの儀式が上野家であった際、記念に撮影されたものと推測される。なお、中野によると、上野の家屋はムイテクンと四郎の存命中となる1945年以降に建て替えが行われたことがあるという。上記の情



写真1 上野ムイテクンと祭壇



写真2 上野ムイテクン 私服

報から撮影時期は1945年から、ムイテクンの亡くなる1964年までに撮影されたと考えられる。

写真2は、私服姿の上野ムイテクンである。ムイテクンは、貝澤藤蔵(ウサシカン)<sup>9)</sup>(1888-1966)の観光チセにて働く際、切抜を多用した模様を施したルウンベを着用していた。しかし普段着では、和服またはブラウスなどの薄手のシャツの上に和服を着用していたという。観光写真や親族の記念写真で、普段着のムイテクンは映り込んでいないため、本資料はムイテクンの伝承者としての姿とは別の「普段の暮らし」を描写しており、戦後の生活史を物語る資料として貴重である。またムイテクンは、ショートボブで髪を短く切り揃えていたため、手ぬぐいやタオルなどをつかって髪の毛をまとめていたという。

中野によると、上野家では漁業を営むのと同時に、自宅敷地内では養豚、養鶏、畑作を行っており、ジャガイモ、カボチャ、ナガネギ、トウモロコシ、ササゲ、アズキなどを栽培し、自家消費していたという。写真は干したマメの外皮をとる作業中に撮影されたものと考えられる。現在この写真は、国立アイヌ民族博物館基本展示室内の探究展示「テンパテンパ」のグラフィックにて使用されている。なお撮影時期については不明である。またこの時に、筆者がムイテクンの配偶者について尋ねたところ「昔、ハボから聞いたことがあるが、シシンランケ(しねんらんけ)という人で、早い時期に亡くなったと聞いた。ハボは自分の若い頃の話をしたことはなかった」という。



写真3 チヂリを着用した上野ムイテクン

写真3は、チヂリを着用した上野ムイテクンである。写真1では、白老地域で伝統的に着用されるルウンベ姿のムイテクンを紹介した。これに対してこの写真ではムイテクンがチヂリを着用していることに注目したい。ムイテクンの関係者でチヂリを製作できたのは、親族となる住吉平吉(1900-1982)の妻ときである。ときの長女の林洋子(1942-)によると、「母のときは手先が器用で、平吉のルウンベやチヂリ、陣羽織などの装身具も一式作っていた。それを父親は着て貝澤さんのチセで働いていた。同じ模様のは貸衣装にしたこともあった」という<sup>10)</sup>。「貝澤さんのチセ」というのは、前述の貝澤藤蔵の観光チセである。貝澤のチセ

では、働き手は衣装となるルウンベや装身具を自前で準備する「自分賄い」だったことが知られている。また住吉平吉、とき、洋子がかつて室蘭に居住していて、白老に引っ越したが、その際に短期間上野家に同居していたことがわかっている。このことからこの写真で着用したチヂリは、住吉から借用していた可能性が高い。なおこのチヂリの所在は現在不明である。

写真4は、集合写真である。ここには、左上から住吉平吉、森竹竹市、左下から野本イツ子(1892-1978)、梅ヶ枝ツル(1897-1971)、上野ムイテクン、氏名不詳の男性が写っている。ムイテクンが同じ背景、チヂリを着用していることから、写真3と同じタイミングで撮影されていると考えられる。写真に写っている人物らとともに撮影された写真は他にも見られ、これまで貝澤藤蔵の観光チセや昭和新山アイヌ記念館などで撮影されたものが確認されている。中野によると、ここに写っている人物たちは、いずれもムイテクンの親類であり、仕事仲間でもあるという。さらに森竹竹市とムイテクンの長女の野本イツ子とともに撮影された写真は他にもあるという。氏名不詳の男性については、今後の調査で明らかにしたい。

#### 4. まとめ

写真とそれを基にした聞き取り調査の結果については次のようになる。

- ・ムイテクンの若い頃について、従事していた仕事や、夫・シシランケに関する詳細な情報は不明である。



写真4 集合写真(上の段左から住吉平吉、森竹竹市、下の段左から野本イツ子、梅ヶ枝ツル、上野ムイテクン、氏名不詳の男性)

老年期は貝澤藤蔵の観光チセにて働いていた。その仲間は、森竹竹市、住吉平吉、梅ヶ枝ツル、野本イツ子らであり、みな親族であった。

- ・上野家では代々漁業を行い、自宅敷地内にて養鶏や畑作を行っていた。敷地内で栽培していた作物は、ジャガイモ、カボチャ、ナガネギ、トウモロコシ、ササゲ、アズキなどである。
- ・上野家ではアイヌ民族の伝統的な祭壇があり、先祖供養用の祭壇も確認できた。ただし祭壇は四郎が管理しており、四郎が死去した1981年にはすでに存在

していなかった。このため、四郎の生前に祭壇を解体した可能性がある。

- ・ムイテクンはルウンペを製作し着用していたが、写真ではチヂリを着用しているものも存在する。なお普段着は、和服またはワンピースなどの薄手のものの上に和服を着用し、作業時には手ぬぐいやタオルを巻いていた。

また、家系図については、下記の通りとなる(図1)。

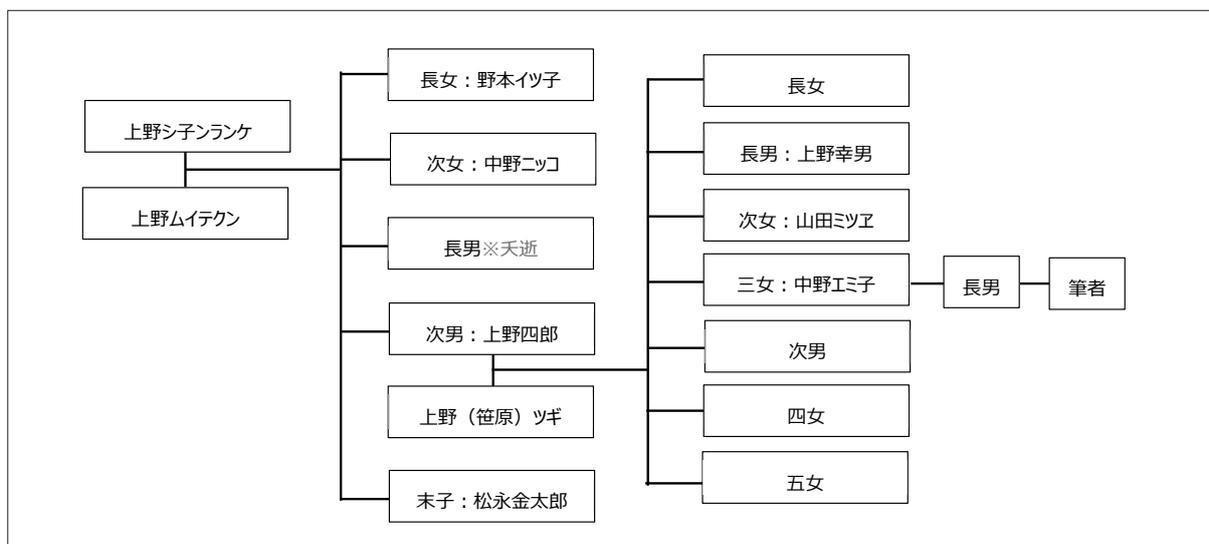


図1 上野家の家系図 筆者が聞き取り調査をもとに作成

これまでの上野ムイテクンの記録とあわせて、直系遺族の聞き取りから、ムイテクンの生活史に関する記録が追加された。

中野エミ子旧蔵の写真は、中野の生家となる上野家の人物、特に上野ムイテクンを起点にしたものと、旧白老市街地、1965年以降の白老ポロトコタンの様子、2001年までのポロトコタンの様子や勤務した人物を写したものである。これらの写真は、現在まで続く白老地域の歴史や文化を語るができる、アイヌ民族の視点からの記録として位置づけられる。また、働き手の視点から同地域のアイヌ観光や昭和初期の暮らしを明らかにすることができると考えられる。国立アイヌ民族博物館で常設展示となる基本展示室では、アイヌ民族視点の展示を行っているため、「白老地域で暮らすアイヌ」の視点が現代史の展示に寄与することができると考えられる。このような個人の事例を蓄積していくことで、アイヌ民族の地域の「現代性」を表すことが可能となるであろう。引き続き上野家、中野家の事例を集め、白老地域のアイヌ民族の現代史を明らか

にすべく、調査を行いたい。

### 謝辞

本稿と作成するにあたり、多くの方々にご指導ご鞭撻を賜りました。親類のみなさまには聞き取り調査にて多くのことを学ばせていただきました。

元・苫小牧駒澤大学教授の岡田路明氏、文化庁企画調整課調査官の内田祐一氏、北海道博物館学芸主査の大坂拓氏、国立アイヌ民族博物館の鈴木建治氏より多大なご助言、ご協力をいただきました。ここに記して感謝申し上げます。

### 注

- 1) 戸籍上の名前は「フツエトク」であることが除籍謄本からわかっている。出生年は1872年となっているが、2012年の聞き取り調査で中野エミ子、山田ミツエが「生まれてから何年か後に届出を行ったため、実年齢は戸籍に記述されているよりも数歳年上となるはずだ」と語っている。
- 2) 本稿では、集合写真に被写体となった人物名について、遺族の承諾を得たもののみ記載した。
- 3) カムイユカラは、アイヌの口承文芸のうち、神謡と呼ばれるジャンル

- で神が自らのことを語る話である。サケヘという繰り返し言葉がついている(萱野2002:200)。
- 4) アイヌ民族の三大歌人のひとりである森竹竹市(1902-1976)は、21歳で国鉄に入って以来13年奉職し、その後は自営業(漁業ののち食堂経営)を経て、1961年に昭和南山アイヌ記念館長、1965年にポロトコタン解説員を勤め、1967年にはポロトコタンの中に設立された白老民俗資料館の初代館長を3年間勤めた。
  - 5) 宮本イカシマトク、貝澤藤蔵(ウサシカン)の観光チセである。
  - 6) 花売は個人として行っていたという。組合がいつ設立したかははっきりとわかっていない。中野の聞き取りからは、戦後には既にスズランなどを売る個人が集まり組合を組織していたことがわかっている。花売組合は旧白老市街地の観光チセ周辺で販売をしていたが、1965年のポロト湖畔への移転に伴い事業所を移動した。白老町史によると1973年までは花売組合以外の業者もあり、任意組合として活動していたが、土産業界の状況などの理由から組合の法人が望まれ、白老観光商業組合(略称:観光商協)が1973年4月1日に設立されたとある(白老町史編さん委員会1992:65)。花売組合は、戦後13人で組織し、2000年以降は、中野ともう1名で組合を存続していたが、中野が離職した2007年頃に存続が困難として休止した後解散した。
  - 7) ハボは、アイヌ語で母という意(白老 楽しく・やさしいアイヌ語教室2012:139)。アイヌ語白老方言では、半濁音が濁音になる傾向がみられる(例:ハボ→ハボ)。上野家では、ハボというトメイテクンのことを指していた。他家からは「上野のハボ」とも呼ばれていた。
  - 8) 1965年に白老市街にあったアイヌ観光の機能を移転し、「ポロトコタン」として営業を開始した。1967年、ポロトコタン敷地内に白老民俗資料館が開館した(白老町1975)。収蔵資料点数の増加に伴い、施設が狭あいとなったことから、新しく博物館を建設することとなった。1984年、白老民俗資料館の建物とつなげたアイヌ民族博物館が開館した。ポロトコタンは、アイヌ民族博物館のみ指す言葉ととらえられがちであるが、その周辺にあった商業施設「ミンカラ」も含まれることに留意したい。このアイヌ民族博物館は、2018年3月末日をもって閉館したが、同地には民族共生象徴空間(愛称:ウポポイ)の設立準備期間を経て、2020年7月12日に民族共生象徴空間の開園と同日に、国立アイヌ民族博物館が開館した。運営は公益財団法人アイヌ民族文化財団が行っている。詳細は、[https://www.ff-ainu.or.jp/web/overview/details/post\\_1.html](https://www.ff-ainu.or.jp/web/overview/details/post_1.html)を参照いただきたい。
  - 9) 貝澤藤蔵は、北海道平取町二風谷出身で、青年期は平取村役場に勤務し、アイヌ書道家として、書を通じてアイヌ青少年の指導に尽くした(荒井1992:140)。老年期には、妻コーヨとともに白老において来館者を受け入れる観光チセをつくり、ウサシカンというアイヌ語名でアイヌ文化の解説にあたった(田辺1984:37-42、財団法人アイヌ民族博物館1988)。
  - 10) 2024年2月の聞き取り調査にて。

## 参考文献

- 荒井源次郎  
1992『荒井源次郎遺稿アイヌ人物伝』p140、札幌市(北海道):加藤好男。
- 『エカシとフチ』編集委員会(編)  
1983『「エカシとフチ」資料編 文献上のエカシとフチ』『エカシとフチ 北の島に生きたひとびとの記録』札幌市(北海道):札幌テレビ放送株式会社。
- 萱野茂  
2002『萱野茂のアイヌ語辞典 増補版』p200、東京:株式会社三省堂。
- 財団法人アイヌ民族博物館  
1988『「シラオイコタン」木下清蔵遺作写真集』白老町(北海道):白老民俗文化伝承保存財団。
- 財団法人白老民族文化伝承保存財団  
1982『白老ポロトコタン—白老民俗資料館報— No.3』白老町(北海道):財団法人白老民族文化伝承保存財団
- 白老 楽しく・やさしいアイヌ語教室  
2012『アイヌ語白老方言辞典』p139、白老町(北海道):白老楽しく・やさしいアイヌ語教室。

- 白老町  
1975『白老町史』白老町(北海道):白老町役場。  
白老町史編さん委員会(編)  
1992『新白老町史 上巻』p65、白老町(北海道):白老町役場。  
田辺忍  
1984『白老今昔物語』白老:田辺真正堂。

## 阿寒湖アイヌコタンの現代的舞台表現について 企画者たちへのインタビュー

Contemporary Performing Arts of Akanko Ainu Kotan  
Interviews with Five Creators

**谷地田未緒 (YACHITA Mio)**

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

**笹村律子 (SASAMURA Ritsuko)**

民族共生象徴空間運営本部 文化振興部主事  
(Cultural Programs, Cultural Promotion Department, UPOPOY National Ainu Museum & Park)

インタビュー：

**阿寒湖の芸能と舞台の歴史：伝統と創造**

The History of Performing Arts and Stages at Lake Akan: Tradition and Creativity

**秋辺デボ (AKIBE Debo)**

**「ユーカー座」：ストーリーと歴史**

The Yukar-za Theater: Story and History

**床明 (TOKO Akira)**

**「ロストカムイ」の舞台ができるまで**

The Making of the “Akan Yukar Lost Kamuy”

**床州生 (TOKO Shusei)**

**ユーカー劇、欧州旅行と川下りプロジェクト**

Yukar-za Theater, European Tour and River Project

**千家盛雄 (SENKE Morio)**

**口琴が繋ぐ阿寒と世界**

Connecting Akan and the World Through the Mouth Harp

**郷右近富貴子 (GOUKON Fukiko)**

キーワード：阿寒湖アイヌコタン、ユーカー座・ユーカー劇、阿寒湖アイヌシアターイコロ、人形劇、イオマンテ劇、ロストカムイ、ウタサ祭り、国際口琴大会

Keywords: Akanko Ainu Kotan, Yukara-za Theatre, Akanko Ainu Theater Ikor, puppet theatre, iomante theatre, Akan Yukar Lost Kamuy, Utasa Festival, International Jew's Harp Festival

## 1. インタビューの概要

本稿は、阿寒湖アイヌコタンの現代的舞台表現に関するインタビューを、話者自身の言葉としてまとめ、資料として紹介するものである。北海道東部にある阿寒湖アイヌコタン(釧路市阿寒町阿寒湖温泉)は、「約120人が暮らす道内有数のコタン(集落)」<sup>1)</sup>で、手工芸品の店舗が連なるエリアである。店舗の他、彫刻作品や工芸作品を展示するギャラリー「アイヌ文化伝統・創造館 オンネチセ」(小さいステージも併設している)、2012年に完成した300席のすり鉢型常設劇場「阿寒湖アイヌシアターイコロ」(以後：シアターイコロ)などがある。この劇場ではこれまでに、「アイヌ古式舞踊」の上演の他、人形劇「ふんだりけったりクマ神さま」(2012-)、「ちっちゃいカムイとゆっくりカムイ」(2015-)、「イオマンテの火まつり」などの演目が行われており、2019年にはプロジェクション・マッピングを使った舞台作品「阿寒ユーカラ ロストカムイ」(2019-)が、そして2024年には最新作の「満月のリムセ」(2024-)が上演されている。また2019年から「ウタサ祭り」という音楽祭が4年間実施され、2025年には国際口琴大会の誘致が企画されている。阿寒湖アイヌコタンの舞台表現は、その時代ごとの最新の表現を取り入れ、外部から様々な表現者を受け入れながら、進化し続けている。

本インタビューでは、こうした新しい作品が生まれてきた背景や制作過程を、各作品に関わった関係者に伺った。千家盛雄さんと床明さんには、こうした創造的な舞台の源流となっている、1968年に結成された舞台芸術グループ「ユーカラ座」についてお話を伺った。床明さんからは「ユーカラ座」が1976年に実施したパリ公演の演目の内容についての詳細と歴史的経緯を、千家さんからは「ユーカラ座」によるパリ公演の現地の様子や、公演のきっかけとなった出来事として、1960年代半ばに床ヌプリさんと二人で出かけた欧州旅行のお話を伺った。床州生さんからは、新作「ロストカムイ」の立ち上げから完成までのお話の中で、外部から呼ばれてきたクリエイターたちとの真剣な共同作業の様子を伺い、秋辺デボさんのインタビューでは、シアターイコロの各演目の経緯や、シアターイコロができる以前の芸能に関する事業のお話を伺った。こうしたインタビューを通じて見えてきたのは、阿寒湖アイヌコタンが、新たな公演を重ねるたびに舞台公演

を行うための演出や構成、音響効果や照明の技術を蓄積してきたことだ。また秋辺さんのお話の中で、阿寒湖の観光客は様々な場所から国際的な知見を持って訪れるため、観光客が興味深いと感じるような舞台を発信するためには、常に表現自体を刷新していかなければならないという話題があった。これは、なぜ阿寒湖アイヌコタンが現代的な舞台を制作してきたのかという背景を考えるうえで非常に示唆に富むものだった。郷右近富貴子さんからは、「ウタサ祭り」をきっかけに実演者(パフォーマー)から「ディレクター」という役割を新たに獲得してきたこと、そして現在プロデューサーとして誘致している国際口琴大会と、その背景にある口琴を通じた阿寒湖の国際交流の経緯について伺った。どの方も同様に、新しい表現は伝統に深く根ざしているからこそできるという視点を持っていらしたのが非常に印象的だった。

## 2. 調査の体制と手法について

筆者はこれまで、アートマネジメントや文化政策の分野で、芸術や表現活動が社会・個人・コミュニティにどのような意味を持つのかということの研究してきた。2020年以降は国立アイヌ民族博物館で、非先住民研究者として、国内外との事例と比較しながら主に芸能や音楽の分野を研究している。阿寒湖アイヌコタンが発信する現代的な舞台作品に強い関心を抱いた背景には、1997年以降の日本における先住民政策が、先住権や福祉、教育ではなく文化振興を中心としてきたという事実がある。これまでも筆者は、文化振興や芸術支援を専門とする立場から、「先住民政策」が「文化支援」を核とすることの意味や位置づけについて議論してきた(谷地田・押野 2021、谷地田 2022a、2022b)。本稿で現代的舞台表現を取り扱うのもこれらの議論の延長であり、先住権や福祉・教育政策の代替物としての消極的な文化振興ではなく、先住権や福祉政策を前に進めていく活動の一端として文化を支援し、アーティストの生き様を支え、社会の変化に働きかける積極的な文化政策としてアイヌの文化振興を検討したいという意図がある。

とはいえ、研究として阿寒湖アイヌコタンでインタビュー形式の調査を行うことには深い葛藤があった。マオリのルーツを持つ研究者で、「脱植民地化の方法論：研究と先住民(Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples)」を著したリンダ・

トゥヒワイ・スミス (Linda Tuiwai Smith) は、西洋社会の規範に則った「研究」に先住民がさらされて、実害を受け、規程され、文化を奪われる根拠となってきたことについて、『「研究 (research)」という言葉自体が、先住民が使う語彙の中で最も嫌がられている言葉であろう』と説明している (Smith 2012)<sup>2)</sup>。また Fournier らは2024年に発表された論文の中で、主に先住民を対象とした医療・健康に関する学術的研究について、倫理的指針やその実践を論文にまとめている。そうした中には、研究主体が先住民族ではない場合に考慮すべきこととして、研究が先住民族コミュニティに前向きな効果を生み出すことを目的としているかどうか、研究や研究資金獲得に準備段階から先住民族自身が参画しているか、先住民が参加したプロセスが明示されているか、先住民自身が共著者になっているか、先住民自身が論文の査読審査に関わっているか等、人文科学の分野にも援用できる多くの指摘がなされている。このような倫理的配慮がされた研究がなされているかの判断材料として、最も基本となることは、誰がどのように研究に関与したのかという情報を開示することである。こうした研究倫理に関する動向や、筆者が「先住民の文化を研究する非先住民研究者」であることを踏まえ、本研究の倫理的責任として、以下には本インタビュー調査についての調査環境を詳細に記載する。

まず本研究の目的は上記に述べた通りであるが、阿寒湖アイヌコタンの現代的舞台表現を対象とするという構想は筆者単独の着想であり、インタビューという手法を選択したのも筆者である。しかし、和人であり北海道移住民の子孫である研究者が、自分の関心に基づいてアイヌコタンでインタビューをすることは、これまで先住民族コミュニティに外部研究者が実害や迷惑を与えてきた構造の再生産ではないかという葛藤は今でもある。さらに近年は、石原真衣による『〈沈黙〉の自伝的民族誌 (オートエスノグラフィー)』をはじめとする、アイヌの研究者・調査者が自分自身に係る歴史を自伝的民族誌として記述する研究手法が実践されてきている。本誌でもこれまでに押野・秋山 (2022) や笹村 (2023) が、自分自身の家族や親しい人たちを対象とした「当事者によるアイヌ研究」ともいえる論文を発表しており、今回実施したようなインタビューも、他者ではなくアイヌ民族自身が質問者となるケースも増えている (笹村2022、八谷2019、押野・谷地田2024など)。アイヌ自身がインタビューの聞き手にな

ることの重要性について、笹村は以下のように述べている。

アイヌ民族である私自身がウタリの方々に聞き取りをすることによって和人研究者に語る内容とはまた違った内容が聞けるのではないかと考えた。私自身がアイヌ差別に苦しんだ経験上、同じ痛みを持つものとして胸懐が開けるのではと考えたからである。聞き取り調査を行うことによってアイヌ民族の内側からの体験や経験を後世に残すことが必要と考えたのだ。

(笹村2022、150)

今回のインタビュー調査の中でも、過去に和人研究者が阿寒で聞いた話を出版して一方的に利益を得たというエピソードがあったが、筆者自身が主体となって調査をするという構造の暴力性や植民地性は、過去のそれと根本的にはほとんど異なることはない。しかしそうであるなりに、アイヌがアイヌであることを変えられないように、筆者が和人であることも変えられないので、過去の研究者 (特に筆者自身と同じ民族である和人研究者) たちが犯した多くの間違いや罪をできる限り直視し、大小の具体的な実践や働きかけの積み重ねをもって、そうした態度や状況を少しでも克服したいと考えた。本研究ではとくに、自分の「マジョリティとしての当事者性」<sup>3)</sup>を自覚し、少しでも不正義を言語化し、正しいと思える方法を小さくても実践し、自分が研究者として「知りたい／明らかにしたい」と思うことと、それがその対象となる方々にもたらす影響や、自分の関心と話者の利益のバランスを常に考えながら、恐る恐るでも前に進んでいくことを選択した。それはアイヌと和人の関係性について、思考停止をすることと、語らない・触れないことを選ぶことが、現代を生きるマジョリティ当事者として最も非生産的な行動であると考えたからである。

こうした葛藤のなか、本インタビューは以下のような方針を持って臨んだ。まず、笹村律子さんにアドバイザーとして、有償で協力をお願いした。これは笹村さんがこれまでにインタビュー調査による研究を単独で実施した経験があり、阿寒湖アイヌコタンとも長い間の関係性があり、そして研究のプロセスを身近に相談をできる環境にあったことが理由である。笹村さんをお願いしたのは、インタビュー調査の調整時や質問内容についてのアドバイスと、インタビューへの同

席、そして出版前の確認である。インタビュー対象者の何人かへは、ご厚意で連絡調整のご協力もいただいた。今回のような調査経験が必ずしも多くない筆者にとって、笹村さんに準備段階から相談ができることは大きな安心材料であった。またほとんどすべてのインタビューに同席していただいたことで、どうしても対面になってしまう1対1の形式ではなく、3名が三角形に座る形式となり、話しやすい雰囲気が生まれるとともに、筆者が無意識に失礼な発言をしていないか、インタビューが望ましくない方向に進んでいないかという監視も間接的にしていただいた。インタビューの中で、外部者である筆者には文脈がわからなかった内容を、話し手が笹村さんに向かって「あとで説明しておいて」と声をかけるような状況もあった。今回の調査内容については必ずしも笹村さんの関心と重なるところではなかった<sup>4)</sup>にも関わらず、協力にご同意いただいたことを感謝したい。そして、今回は共同研究者ではなくアドバイザーとして協力を頂いたため、本研究から派生するあらゆる不利益や批判は、筆者個人の責任であることを追記したい。

インタビューについてもいくつか方針を設けた。そのひとつは、インタビュー対象者を選ぶにあたり、表現をすることを自ら選択し、それをこれからも続けていく予定がある(あるいは長年続けてきた)方に絞ることである。これまでアイヌ民族を対象とした調査は、分野によっては、公になるような活動を選んでいないような方々までが研究の対象となってきた。しかし今回お話を聞いた方々は、自分自身の職業(プロフェッション)として音楽や舞台を自ら選択した方たち(たとえそれが環境的に避けがたい選択であったとしても)である。それはそうした職業においては、活動や作品が世の中に共有されることが、その人自身の活動に対して多少でも有益になるのではないかと考えたためである。またお話を伺ったみなさんには、本当に些少ながらインタビュー謝金をお支払いした。

二つ目の方針は、このインタビューを話者自身のお名前で発表することである。多くの場合、アイヌ民族を対象としたインタビューは、インタビューを企画・実施した研究者個人の実績とされ、インタビューで語った内容や音声が開示されずに私蔵されてしまうことも多い。インタビューを受けた方は、研究者自身が論文や書籍を発表する段になって、ようやく自分が語ったことを文字として知ることができるようになり、事前にどのように引用や解釈がなされているの

か、確認できないこともある。ある日あるとき、その場で語ったことが「記録」として一人歩きするのを、語った当事者は見守るしかないという状況は今でもある。一方で一般的に、雑誌等でアーティストが取材を受けたインタビューは、編集された後、話者の確認を経て、話者自身の名前とともに発表されることがほとんどである<sup>5)</sup>。本稿では、このメディア報道に近い形で、話し手本人の名義でインタビュー内容を公開するという手法を実践しようと試みた。このことによつて話者は、出版される内容を事前にコントロールすることができ、また将来的に(筆者を含めた)研究者たちがこのインタビュー内容を引用したいと思った時にも、調査をした研究者(筆者)の名前ではなく、話者自身の功績として話者自身の名前で引用されることになる。また著作権者として、原稿の掲載先や取り下げについての意思決定を持つことができる。これは、これまで話者の知識を研究者が自身の功績として搾取してきた体制への反省であり、話者の知的財産権を守るための選択である。

三つ目の方針は、本人の意図を読み手に伝わりやすくするために、インタビュー原稿に編集を入れることである。上記で説明したようなアートのプロフェッショナルを対象とした調査では、編集されて読みやすくまとまった原稿としてインタビューが公表されることが一般的だが、アイヌ民族を対象とした文化人類学や民族誌の調査では、話者の言葉を一言一句、言い間違いや言葉のよどみまで含めてそのまま書き記すという手法も取られてきた。今回は民族史の調査ではないので、できるだけ雰囲気が伝わるよう口調を残しつつも、口語の言葉をそのまま書き起こすことはせず、必要に応じて追記したうえで、ご本人の確認と許可を得て掲載している。

最後に、こうした形式のインタビュー調査は、本人の確認を経て本人の名義で発表されているとはいえ、質問者である筆者が話題の方向性や内容を管理していること、また編集の過程でも筆者の意図が反映されてしまうことは自明であり、避け難いことである。日数や予算といった制限から、阿寒湖の現代的な舞台に深いかかわりがあるにも関わらず今回の調査ではお話を聞くことができなかった方も多数居り、また現時点では欠けている情報も多い。そして原稿化するにあたり、可能な限り事実確認はしたものの、話者には質問に対してその場で答えていただいているため、記憶の誤認や記載時点での誤りもあるかもしれない。本稿は

そうしたことを考慮してお読みいただきたい。またそのために万が一何かしらの不利益が生じることがあれば、それは原稿の公開に同意して下さった話者ではなく、インタビュー自体の企画・構成・発表を行った筆者の責であることを最後に明記したい。なお、原稿の順序及び共著者のお名前の順序は、それぞれのお話しの中で互いのことが参照されているタイミングもあるので、インタビュー順とさせていただいた。

本研究は JSPS 科研費22K00234の助成を受けたものです。

基盤研究(C)「アイヌ民族の〈舞踊〉に関する文化政策的研究：民俗文化財から民族文化遺産へ」(22K00234) (代表者：谷地田未緒(国立アイヌ民族博物館・大阪公立大学))

## 注

- 1) 阿寒湖アイヌコタンウェブサイトより (<https://www.akanainu.jp/>)
- 2) 原文は「The word itself, 'research', is probably one of the dirtiest words in the indigenous world's vocabulary.」。上記は筆者訳。2012年の改訂版にあたって著者本人が、同書からこの一文が最も引用されている言葉であると述べている。
- 3) マユンキキと活動を重ねてきたアート・トランスレーター田村かのこは、マジョリティとしての当事者性や加害性の自覚をもって行動を起こすことを「マジョリティ実践」と称している(田村2024)。
- 4) 笹村さんは二風谷を対象に、歴史に埋もれがちな女性を主な対象として、萱野茂・萱野れいこさんに関連する記憶を、インタビューや論考を通じて発表している(笹村2022,2023)。
- 5) 近年では「森川海のアイヌ先住権を見える化するプロジェクト」のウェブサイト上にある「フチとエカシのストーリー」でも多くのインタビューが掲載されているが、同サイトでも、編集を通じてまとめられ本人たちの言葉が、話して自身の名義で発表されている。(森・川・海のアイヌ先住権研究プロジェクト、2024)

## 参考文献

- 押野朱美・谷地田未緒編(2024)『創る、伝える、つながる私たちの芸能』(国立アイヌ民族博物館研究プロジェクト「芸能の持続的な継承と発展に関する研究」活動報告書)国立アイヌ民族博物館。
- 押野朱美、秋山里架(2022)「鶴川地方のアイヌ文化伝承者、吉村冬子フチの教え」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』2022(1), 56-68。
- 石原真衣2020『〈沈黙〉の自伝的民族誌(オートエスノグラフィー)サイレント・アイヌの痛みと救済の物語』北海道大学出版会。
- 笹村律子(2022)「二風谷のフチ萱野れい子とカッケマツたち」補遺』『国立アイヌ民族博物館研究紀要』2022(1), 150-174。
- 笹村律子(2023)「耳と耳の間—萱野茂からの贈り物「ユカラを聞きたいクマ」炎の馬 アイヌ民族シリーズ すずさわ書店から」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』2023(2), 45-60。
- 田村かのこ(2024)。「マジョリティという当事者として生きる」セゾン文化財団ニュースレター View Point 第105号、2024年11月20日、pp1-5。
- 八谷麻衣2019『シヌイエから見るアイヌの生活』シヌイエ研究会：札幌。

- 森・川・海のアイヌ先住権研究プロジェクト(2024)「フチとエカシのストーリー」『森川海のアイヌ先住権を見える化するプロジェクト』(ウェブサイト)、<https://mori-kawa-umi.com/stories/oralhistory/>
- 谷地田未緒、押野朱美(2021)「芸能の継承——「アイヌ古式舞踊」の保存継承をめぐる文化政策研究」『文化政策研究』日本文化政策学会編(14), 138-154。
- 谷地田未緒(2022a)「『アイヌ古式舞踊』の文化財指定の経緯に関する考察——知里真志保と本田安次の原稿から——」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』(1)国立アイヌ民族博物館、p114—131。
- 谷地田未緒(2022b)「ウェルビーイング、多文化共生とアイヌ民族——「マジョリティ特権」と「和人フラジリティ」」『アートマネジメント研究』(23)日本アートマネジメント学会 編、2022年、p51-53。
- Fournier, Cathy, Jenny R. Rand, Sherry Pictou, Kathleen Murphy, Debbie Martin, Tara Pride, Marni Amirault, and Ashlee Cunsolo. "Indigenous Community Engagement Requirements for Academic Journals." *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples* 20, no. 1 (2024): 243-249. <https://doi.org/10.1177/11771801241235051>.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2012. *Decolonizing Methodologies*. 2nd ed. London, England: Zed Books.

## 阿寒湖の芸能と舞台の歴史：伝統と創造

### 秋辺デボ

2024年9月24日

聞き手：谷地田未緒、笹村律子

構成：谷地田未緒

—：本日はよろしくお祈いします。今回は、阿寒湖アイヌコタンで行われている創造的な舞台表現についてお話をお伺いさせていただきます。阿寒湖では昔から新しい舞台の創作が行われていますが、日本のアイヌ文化政策では、伝統的なものばかりが支援されているように思います。

秋辺：それはあなたの認識が甘い。ここでは新しいものを国のお金でやっているよ。アイヌ交付金<sup>1)</sup>で。そこから間違っている。退場！（笑）

—：ああ20秒も持ちませんでした。出直して来ます。ありがとうございました。（笑）

秋辺：ご苦労さんでした。

—：気を取り直して……。

秋辺：（交付金）の初年度から毎年コタンの舞台にも予算がついている。例えばプロジェクションマッピング用の機材にも充てられているし、同じ年に古式舞踊の舞台もリニューアルした。そして今年は3年がかりで準備して、「満月のリムセ」という演目ができた。これも評判が良いんだ。今年の春から上演している。

—：それぞれの演目で、デボさんの役割はどのようなものでしたか？

秋辺：「ロストカムイ」は最初の相談までは自分がやった。その時に、東京2020オリンピック・パラリンピック（以下、オリパラ）の話がきて<sup>2)</sup>、アイヌの演目の総合監督を誰かやってくれと言う話だったので、じゃあ「ロストカムイ」の方は床（州生）君に任せるわと。彼はそれまであまり舞台の演出には関わっていなかったけれど、見事にやり遂げた。センスとか彼の考え方は、付き合いが長いからわかっていたし、できると思っていた。本人も勝算があったんだろう。

—：「満月のリムセ」は3年間の準備期間があったけれど、ロストカムイは1年で準備したと伺いました。

秋辺：アイヌ交付金は3年計画で使えるけれど、最初は観光・ビジネスに関するお金だったので1年で完成させなければならなかった。「KAMUY LUMINA」（以下、カムイルミナ）もスタートは同じころだった。「カムイルミナ」が「ボッケ遊歩道」の方で実施されることになったので、向こうで大々的にやるなら（阿寒湖アイヌ）コタンでもやらないとバランスが取れないということで、観光協会の大西会長<sup>3)</sup>がいろいろなつてを使って予算を獲得した。両方を担当した床君は大変だったと思う。ただその前に「ユーカラ劇」も役者として一緒にやっていたし、父親は舞台の演出家なので、ノウハウとセンスは伝わるものがある。

—：昔の記事に「ユーカラ劇」の演出を初めてデボさんが担当したことの時のことを書いていらっしゃいますね<sup>4)</sup>。「ユーカラ劇」はいつ始まったんですか。

秋辺：その記事の3年前なので、2004年くらいか。これはそれまでの活動を基にして、組合の出し物として新しく作った。その3-40年前から既に別にあったのは阿寒湖アイヌ民族文化保存会（以下、保存会）の中の一組織の「ユーカラ座」があって、そこで作った「ユーカラ劇」というのがフランス行ったり全国回ったりして、いい舞台だった。

—：「ユーカラ座」の舞台も「ユーカラ劇」と呼ばれていたんですね。

秋辺：そう、どちらもユーカラ劇と言っているので混乱する。

—：記事に、「常設の劇場で演劇を見せるのだ」とありますが、この時の会場はどこだったんですか？

秋辺：いまある「阿寒湖アイヌシアターイコロ」（以下、シアターイコロ）ができたころには、もう「ユーカラ劇」はやっていない。そのころは「アイヌ文化伝統・創造館 オンネチセ」（以下オンネチセ）の舞台でやっていた。新しくシアターイコロができて舞台の構造が変わったので、またやりたいなと思っているうちに、プロジェクションマッピングという技術が世の中に出てきた。その当時は、建物に投影する事例しかなかった。舞台にプロジェクションを打ち込むというのは、ヨーロッパでいくつか事例があるくらい

で、ダンスとかアイヌの舞踊をプロジェクションマッピングの中で実演するというのは事例がなかった。それで、まあお客さんにも受けるかどうかは、舞台自体の出来不出来に関わっているけど、やってみたいなと思った。シアターイコロができて3年目。イコロはステージを見下ろすタイプの劇場なので、床が使える。バックだけで水平にしか見えない舞台だとプロジェクションが映えないので、うちはいけると思った。

—：なるほど。少し戻りますが、最近ウポポイでも「イオマンテ劇」の上演がありました<sup>5)</sup>。「イオマンテ劇」と「ユーカラ劇」は別ですか？

秋辺：ウポポイの公演は保存会が中心となったので、自分は関わっていないけれど、「ユーカラ劇」というジャンルの中に「イオマンテ劇」がある。もう一つは「アイヌラックル伝」。「アイヌラックル伝」は初演の時は「コタンの森」という名前だった。金成マツさんが傳承しているユーカラの中に「ポイヤウンベ」の話が出てくる。その半神半人の神様は、同じ神様なだけで道東だと「アイヌラックル」と呼ばれている。それを金成マツの傳承から書き起こした高校の先生が居て、ある中学校の放送部が、それを基に声だけの放送演劇を作って全国で優勝した。釧路の丹葉節郎さんがそれを聞いて、ぜひこれを阿寒湖のアイヌコタンでやってはどうかと、娘婿であった千家盛雄さんに話を持ってきた。千家さんが舞台に明るかった床ヌブリさんにその話をしたら乗り気になって、その二人がメンバーを集めた。「ユーカラ」はアイヌ語だから読めないし、それだけだと分かりにくいけれど、舞台劇にしたらわかりやすいし自分たちも理解しやすいんじゃないかということで、やってみようということになった。だからまるっきり素人さ。そっから始まった。

—：丹葉節郎さんは釧路公民館の会長などをされていた方ですね。

秋辺：いろいろな役職をやっていた。ユネスコという組織を日本に最初に持ってきたために、早くから釧路にユネスコがあった。

—：それで「ユーカラ座」のパリ公演につながったのですか。

秋辺：フランスで第1回目のジャパンフェスティバル

をやるという情報ももらった。「ユーカラ座」の稽古がそこそこ始まっていたころ。そこで床ヌブリさんと千家盛雄さんが、ユネスコの日本の支部がその企画をすると聞いて尋ねて行った。そこでは当時、何百もの団体からの申込書が山積みになっていて、歌舞伎から能からいっぱいあった。そこで床さんたちは「自分たちは北海道のアイヌで、こういう神話を舞台にしているんだ」と説明したら、ユネスコの事務局長か何かをしていた服部先生<sup>6)</sup>という方が、その申請書を全部床に落として「ユーカラ劇にきまりだ」と言ってくれた。何か新しいものをやりたいと思っていたところに訳のわからない北海道の人たちが来て、情熱いっぱいだったから、何か感じるものがあったんじゃないか。それで決まったんだ。その後、(政治家の)中川一郎先生のところへ相談に行ったんだ。中川さんは阿寒湖の青年団が中心になって盛り上げて当選した人だから。そうしたら名刺の裏に「この人たちの話を聞いてあげてくれ」と一筆書いてくれた。その裏書の一言でみんな話を聞いてくれた。それで日本航空にお願いに行こうとして、まず中川先生の秘書に会えと言われて会ったのが鈴木宗男さん。当時パリには日本航空しか飛んでいなかったんで、鈴木さんが交渉してくれた。パリ公演のちょうど1週間後が「ホテルニッコー・ド・パリ」という日本航空が作った豪華なホテルの開業日だった。あと10日で開業という日にパリに着くというので、鈴木さんが、開業前のホテルにはモニター客が必要だからということで、無料で宿泊を提供してもらおうよう交渉してくれた。飲食代はもちろん別に払ったけれど、そうでもしないととも資金が足りなかった。全部で23名くらい、10日間くらい滞在したが、公演費用も含めて3,300万円くらい費用が必要だと言われていた。資金が足りないという相談の時に、阿寒湖アイヌコタンの地主の前田光子さんが、この人とこの人に話してあるからお金の相談をしきなさいと言って、人を遣わしてくれた。その資金集めをしてくれた一人が、当時町議会議員の一年目だった中島守一さんで、後で市町村合併前の最後の阿寒町長をやった。それで全道あちこち走り回ってくれて、資金を集めてくれた。

——：ユネスコが資金を出してくれたわけではなかったんですね。

秋辺：歌舞伎とか能も自前で手配をするらしいけれど、それにしても国からの支援がいろいろ入っている。また「我が県の踊り」だったら県がお金を出すじゃない。アイヌのものには国や県からは支援はない時代だった。ただ自分は中高生ぐらいだったから実際に行ったわけじゃないけど。

——：実際の公演は、セリフがない抽象的な舞台ですね。

秋辺：みんな舞台は素人だったから、セリフなんて言えなかったんだ。だから所作で表現をする演出を床さんが考えた。音は、最初にアイデアとなった学校の先生が録音したものがたくさんあってそれを使っていた。「ピリカピリカの歌」をクラシック音楽のようなアレンジでコーラスにしたものとか。すごく美しい音楽。でもその先生と一度トラブルになって、楽曲を使うなら著作権料を払って欲しいと言われた。当時は著作権のことなんかはよくわからなくて、交渉が決裂してしまった。同じ話は台本を書いた先生ともあって、その先生が書いた台本ではなく、当時の会長の四宅豊次郎が義父である山本多助エカシに頼んで、「ユーカラ劇」の題材となるユーカラを書き起こしてもらった。我々のユーカラ劇はその本が原点なので、「コタンの森」という題名からは離れていった。四宅さんはその議論の中で、「そういうことを言うならもう二度とアイヌのことを題材にするな。著作権の話をするのであれば、あなたたちは何をもとにしてその曲や台本を作ったのか。そんなこともわからないでアイヌのものを扱うんじゃない。」というようなことを言ったらしい。それで向こうも納得したらしい。著作権を主張しなかったアイヌのばあちゃんから話を聞いて、それを本にして自分がその著作権を主張するなんてもってのほかだと、40年も前にきちんと主張していた四宅さんはすごい人だと思う。

——：これはパリ公演の前ですか？

秋辺：直前だったと思う。それから壮行会を兼ねた舞台があって、それを自分は中学校3年の時に釧路まで見に行った。そのときに感動しちゃったのよ。テレビや映画は見てたけど、演劇っていうものは子供だから付き合いがなくて、それが

初めてだった。普段飲んだくれていたうちの親父とか暴れん坊のいところが、舞台立ったら演技すごい。ストーリーは全部アイヌの話だっていうからそれもまたびっくりして。それまでもう、アイヌなんか嫌だ、みんなろくでなしだし、いいとこなんもないと思ってたけど、その舞台見てこれはすごいと。俺は都合よく考えた。「俺はアイヌになる、これで和人に復讐してやる」と。文化で復讐しようと思ったんだ。

——：「ユーカラ劇」はデボさんにとって大きな出来事だったんですね。

秋辺：「ユーカラ劇」を見てなかったら、俺は東京で野垂れ死にしているわ。浮浪者になって。要するに、プライドをもてない人間って生きていけないから。そこから舞台に関わるようになったし、差別も経済もアイヌの自立も、新しい法律とかいろいろあるけど、アイヌのアートとか、アイヌの表現としての文化がいちばんの武器になるとずっと信じているから。人権の話だけをしてもしようがない。通じない。何にも変わらなかった。ということは人を感動させて納得させるには、もちろん人権とか成り立ちの話をするのも大事だけれど、より効果的に人に理解させるにはやっぱり映画とか舞台だよ、と思っている。

——：「モシリ詞曲舞踊団」(以下モシリ)もそうした表現の先駆者でしたね。デボさんはモシリにも関わっていらっしゃいましたが、どんな役割だったんですか？

秋辺：ボーカルとダンス。いやあ勉強になったよ。舞台の厳しさ、それから正確に何かをやり遂げるという訓練は「ユーカラ座」よりもモシリのほうが厳しかったね。しかもプロ中のプロのジャズの演奏者と一緒に舞台を作っていて、総合芸術として高いレベルにあったよね。俺の目線から言ったら、俺も含めて、あの時代のモシリのレベルには誰も届いていないと思うよ。

——：モシリの舞台がかっこよかったという話は、いろんな人からも聞いたことがあります。訓練になったというのは具体的にはどんな点でしょうか？

秋辺：役者とか演者としての訓練にもなったし、演出法とか。でも厳しさがいちばん大事な学びだったね。アイヌがアイヌとして甘えない。アイヌ

- だからいいんだっていう考えは一切ない。舞台としてちゃんとやっているかどうかということが問われた。
- ：デボさんが演出を受けたのもアトゥイさんだったのでしょうか？
- 秋辺：そう、豊岡征則さん。俺はポニさんって呼んでたんだ。
- ：モシリは東京も含めあちこちで公演していますよね。デボさんもそうした道外の公園にも出演されたんですか？
- 秋辺：行ったよ。アイヌ文化振興法<sup>7)</sup>ができる前夜みたいな時代だった時。あの時代にアイヌのことを大いにアピールしたのは「モシリ詞曲舞踊団」と、萱野茂先生と、貝澤正さんとかだったと思う。他に言う人は少なかった。表現する手段をまだ見つけてない時代だったと思うな。まだ手探りだったよな。
- ：その10年前くらいに「アイヌ古式舞踊」が国の文化財指定を受けていますね。
- 秋辺：古式舞踊は表現の中にも使われるけれど今でも踊り方は何にも変えていない。阿寒の凄さは、先に古式舞踊をきちっとやったこと。目指すところはもちろん、「ユーカラ劇」とか、今の舞台にあるけれども。
- ：ユーカラ座で初めて中学生の時に演劇を見たとき先ほどおっしゃっていましたが、古式舞踊は子供の頃から見ていましたか？
- 秋辺：俺が生まれる前からきっちりやっていた。それが基礎としてあるから「ユーカラ劇」ができたんだって先輩たちは言っていた。全道で二番目に早く文化保存会を作ったのが阿寒湖。いちばんは帯広。国から調査に来てた先生が、釧路の桂恋村で撮った踊りの映像を見て、感動したんだ<sup>8)</sup>。それがきっかけで、(釧路ではなく)阿寒湖に踊りを見に来たんだ。釧路ではもうあんまり踊ってなかったから。釧路で踊りを中心的にやっていたのが山本多助さんなんだけど、多助さんが阿寒湖に越してきちゃっていたもんだから。文化っていうのは、人について歩くものだから、人がいなくなればなくなる。それで阿寒湖の踊りを見て、最初は阿寒湖だけ文化財の候補として選ばれた<sup>9)</sup>。それで「選択書」というのが政府から送られてきた。そこから数年後に「本指定」があると。それを知った四宅さんが、
- 「そうじゃないんだ、阿寒湖だけでなく細々とも一生懸命やっているところがあるから見てくれ」って行ってあっちこっち連れて歩いて見せて、それで傾れ込むように8団体が指定された。この辺りの話も、「ユーカラ座」の設立の時の話も、床明さんや千家盛雄さんに聞いた話だから、その二人にはよく話を聞いた方がいいよ。
- ：はい、ぜひそうします。「ユーカラ座」の活動があって、「モシリ詞曲舞踊団」の活動があって、そしてアイヌ文化振興法の議論があって・・・冒頭にお話ししていた「ユーカラ劇」は、その後あたりですか。
- 秋辺：そう、観光振興策として始まったもので、演出をしてくれと言って任された。その前にもこの広場で、「イオマンテの火祭り」というイベントを始める時に、床ヌブリさんの「デボやれ」の一言で任されたことがある。床さんも癌を患って手術した後で、「次はおまえだ」ということで俺に白羽の矢が当たったわけだ。
- ：デボさんが初めて演出した2007年のユーカラ劇は、いろいろ失敗もあったと、ご自身で記事に書かれていますね。
- 秋辺：最初は大失敗で、1年目はつまらない舞台になってしまった。大反省して2年目から全部変えた。1年目は、ユーカラを素直に舞台化した。でもユーカラって、同じことを繰り返すんだ。似たような登場人物が出てきたり——最初はどうぐりのカムイで、次はとんがったカムイで、とか。それを素直に舞台でやったらつまらないのよ。おんなじことを何回も舞台でくりかえすことになるから
- ：この「ユーカラ劇」は「ユーカラ座」とは違ってセリフがあるんですよね？
- 秋辺：ある。それはぜひセリフを入れてやりたいと思って、アフレコでやった。録音したセリフを流して、口パクで。出演者は、合わせているとはわからないくらい上手に合わせていた。練習にはウォークマンを使って、録音した音声を流しながらひとりひとりセリフを吹きながらやった。お客さんは「ちゃんと役者さんが喋っていたよね」と思うくらいだった。最前列で真ん中のお客さんは、舞台上で喋っている声は聞こえないのになぜ両サイドのステレオから声が聞こえるのか、不思議に思うくらい。コタンの各商店

の若いのが舞台の役者をやっているから、舞台の後にお客さんが各お店に立ち寄ってその話をするので、2年目から「俺たち自分でセリフをやりたい」と言ってくれた。「やった」と思った。俺はそれを待ってた。それでモシリや、つきあいのあった「釧路演劇集団」<sup>10)</sup>の優秀な役者さんにきてもらって、セリフのやり方とか発声方法をみんながちゃんとできるように訓練した。2年目からは自分でセリフを言うようにして、中身も全部作り替えた。音楽はモシリのものを場面ごとに合わせて当てこんだ。5.1チャンネルのスピーカーで、音はすごくよかった。映画館と同じで、音が動くんだ。お客さんは音の渦に巻かれて、それに合わせて舞台が動くから感動ものだ。1年目の失敗は何かというと、お客さんがいうには、「あの舞台を見てもアイヌのことがさっぱりわからない」ということ。それはそうなんだ、アイヌのことを知ってるアイヌが伝承するユーカラだから、アイヌのことについて一言も説明がない。お客さんはアイヌのことをわかりたいんだけど、舞台では勝手にカムイとアイヌの話をやっている訳で、カムイのこともわからないしアイヌのこともわからない訳だから、それはつまらないよね。それで2年目からは、カムイとアイヌの話はしつつ、カムイとはなにか、アイヌとは何かっていうのをわかる台本に書き換えて、しかも冒険活劇にした。観光で楽しませようと思ってやったから、テキパキ場面転換した。これはうまくいった。これを見ればアイヌのこともわかる。2年目からすぐうけたよ。6-7年公演は続いた。犬魔王の役は、うちの親父が最後までやっていた。ピッタリそのままの配役だった。やりたいこと全部やったよ。この演出には異なる意見も内部からあったけど、みんなの前で言ったのは、批判されるような舞台を作りたいということ。アイヌだから立派だって言われるような風潮に大反対だった。ちゃんと批判を受けて、それが次の年にいかされてどんどん良くなっていった。それがなかったら今の新しいのもできなかっただろうな。

——：この「イオマンテ劇」は、2004年から2010年くらいまでですね。会場は「オンネチセ」ですか？

秋辺：そう、骨組みが変わってないから舞台の大きさ

も今と同じ。舞台用の劇を作る時に、照明とかは設置し直した。市町村合併になる前の時代、阿寒アイヌ工芸組合(以下、組合)は利益があがっていたので、毎年数百万円、阿寒町に寄付していた。阿寒町はそれを基金にしてくれていて、その使用目的をアイヌ文化に関することに限るという条件にしていた。それをこの舞台を作る時の費用に当てた。スピーカーも照明も入れ替えて、5.1チャンネルの音響を作った。そういう複雑な音響は、今はパソコンで操作や制御ができるけれど当時はできなくて、東京のスタジオまで行かないと音の仕込みができなかった。音楽はモシリの音楽があったけれど、舞台の動きに合わせたSE(効果音)を入れたかったが、そんな音源はない。豊岡征則さんのお知り合いで、人気アニメの音源を作る方を紹介してもらった。そうやって音を作ったけど、5.1チャンネルできちんと動くかどうかは5.1チャンネルの設備でないと再現できない。床(ヌブリ)さんと俺が東京へ行ってスタジオを借り切って試した。日中だと8時間しか借りられないが、全然間に合わなくて、音も思った通り飛ばない。夕方スタジオが閉まる時、夜の間使わせてくれと交渉をして、徹夜で作った。これは初年度の舞台が開く前。

——：「イオマンテ劇」も、相当な試行錯誤が合って完成したんですね。そしてその後が人形劇ですね。

秋辺：そう、人形劇でセリフがすごく進化した。コタンの中にはいい役者もいて、人形劇をやる前から有名だった。「釧路演劇集団」にも呼ばれて。俺も(釧路演劇集団を)やったけど、2作品出たすぐ俺はやめた。俺はアイヌのことしかやってないんだけどさ、一般的な演劇に出たのは一番勉強になった。舞台役者として演技をするのと、「ユーカラ劇」みたいにアイヌのことだけをやっているのと全然違う。最初の「ユーカラ劇」は素人のまま、素のままできた劇。それ以降のは、ちゃんと訓練を受けて、演劇も勉強して、目線のことから何から何までやらないとできない舞台になっていった。というかできることが増えたから表現力が増えていった。床(ヌブリ)さんはよく、「おまえらにセリフが言えたら俺はこんなに苦労しない」と言っていた。その通

りだと思う。

組合の商業演劇をやって一番よかったのは、みんなが演出家に従ってくれるようになったこと。最初は「ここでこうして」と言っても、「冗談じゃないお前のいうことなんか聞けるか」という人ばかりだった。それで俺は厳しくしようと思って、みんなに「今日から毎日怒鳴る」「演出のいうことを聞いてくれない人はクビにする」と宣言した。工芸組合は、組合員のための組合だから、みんなの相談次第では役割を下すこともできた。でも舞台はわがままではできないということを徹底して教えてきたのは「ユーカラ劇」だった。古式舞踊も子供の頃から見ていたけど、阿寒湖の女の人たちは恐ろしかった、厳しくて。「アイヌの踊りをなめるんじゃないよ」って言って、みんな泣いて帰るくらい。お金とって舞台をやっているからじゃない、もともとの伝統が厳しかった。舞台って厳しいから、ちゃんとやろうっていったら、みんなついてきてくれた。だけど毎日泣いている人がいた。俺が怒ったのは長年やっているのに楽をしようとする癖がついてしまったひと。俺はこれを治さないと、コタンの舞台の将来はなくなってしまうと思った。「昔は阿寒の踊りはすごいと思ったけど…」と苦言を呈されるような時代もあった。俺の時代になって徹底してやったら、2-3人ベテランが「ついていけない、冗談じゃない」といって辞めていった。でもここで徹底してやったから、みんな舞台をちゃんと務める覚悟と訓練ができた。

人形劇の前に、「イオマンテの夜」というイベントも10年くらいやっていた。10年目に豊岡征則さんに演出を任せようということになった。豊岡さんを総合監督に、「モシリ詞曲舞踊団」と合体して、2ヶ月間毎日、劇場の裏にあった施設で公演をやった。そのときは、豊岡さんの演出にみんな従って舞台を作った。豊岡さんが俺を呼び出して「10年前は何を言ってもみんな聞いてくれなかったのに、お前どうやったんだ」と言われた。

怒鳴り続けた1ヶ月目、みんなにお給料払ったとき、舞台に出ているひとの旦那さんに「毎日恐ろしいって言って帰ってくるから、もう怒鳴らないでくれ」と言われた。俺は「あんたの

奥さんには一度も怒鳴ったことない、一生懸命、精一杯やってくれるから怒る必要ない」と言った。でも、自分じゃなくても、他の人を怒鳴っている時に泣いて萎縮してしまうと聞いたんだ。それで「わかった、次の日から一切どならない」と約束した。もう自分も癖になっていた。そのたった1ヶ月のせいで「デボは怒鳴る」というイメージが10年以上抜けなかった。そういうもんだ。でもそれがあって今のコタンの舞台がある。でも今は、怒鳴らなくてもいい舞台を作れる方法論を勉強した。スポーツのコーチングを勉強したんだ。人を指導するって同じことだから、舞台に生かせると思って。一番有効な手段として、相手の心を汲み取って、やる気にさせる方法論というのがあって、それを勉強したんだ。怒ってやらせるのは三流以下ということに気がついた。だから今は優しいよ。

—：東京オリンピック・パラリンピックで、アイヌ舞踊の総合監督<sup>11)</sup>をなさった時も、同じようなリーダーシップの話をしてらっしゃいましたね。お互いの批判をしないことというのがルールの一つでした。

秋辺：オリパラのときの、「悪口をいうな」というルールは、文字にしたんだ。批評をしないでくれと。自分の意見と違うことを、表情で「あーあ」とみせるのもダメだと。それは言葉を発するのと同じだから。いろんな町・いろんな組織から集まってくるから、歌も振り付けも違う。一緒に踊ろうとした時に大変なので、きっと文句も出るだろうと、長いこと関わってきたのでわかった。だから、あの人のステップがこっちのステップと違う、ということも、誰かに聞こえたらそれは悪口で、批評じゃない。自分の気持ちを素直に出すのは良くないことだと覚悟して欲しいと言った。そしたら、ある街から来たすごく元気で前向きな人が、初日に、何も言わないし暗い感じだった。俺この人に何か悪いことしたかなと思って、練習終わったとその人にあって、「俺何か悪いこと言ったかい、あなた評判と違ってすごく暗い感じだったから心配なんだ、なんかあったら言って」と言ったら、紙を持ってきて、「これ、悪口言うなと書いてある。私これを言われたら喋れない」と。どういうことかということ、アイヌは男も女もやるんだけど、褒

めたいときに「なにさその服」と言ったりする。頑張ってパーマでもかけたら「なにさそのパーマ、もっとまともなパーマないのかい」と言いながら、実は褒めてるということがある。これが分かり合える仲間だったらジョークなんだけど、わからない人が増えている時代なのがいまだに言ってしまう。それを会話のきっかけにしてる人今でも多いんだ。でもそれは通用しないんだって思ったんだろうな。どこの保存会に行っても、内部分裂の一番の原因は悪口。それがあるところの(オリパラの演目は)まともじゃないと思ったから、そこから手をつけたのさ。それで次の日、急遽メニューを変更して、30数人のメンバーの中で、苦手そうなメンバー同士を近くにして、あるメンバーをみんなの前で褒めた。「あなたの踊りは本当に真剣でいい」と。その上で、サブリーダーは何度も手本を見せるのが仕事なので、息が上がらないように体力をつけたらもっと素敵になるんじゃないかとみんなの前で言った。こういう、欠点を褒めて直すというのを何度もやってみせた。メンバーは褒めるということをしなくて、いいなと思って「ふうん」っていう。悪い癖なんだこれが。本人はジョークとしてなんだけど、これをみんなにやめてもらった。そしたらみんな仲良くなったんだ。全員だよ。それで一致団結感ができたんだ。それで、「自分の保存会に帰ったらみんなと仲良くする方法見つけたから頑張る」というメンバーもいた。そのメンバーには、「その気持ちはいいけど、練習方法は真似するなよ。あなたの故郷にはあなたのふるさとのやり方があるんだから、それをええちゃいけない」と言った。しつこく言ったのにやってしまった奴もいて、それであいつら(サブリーダー)は生意気だ、エリート意識だと言われるようになった。

——：1ヶ月怒鳴り続けていた頃と比べると、全く異なるアプローチですね。

秋辺：今は天使だよ(笑)。いまのコーチ論を学んでたら、あの時代も怒鳴らないでできたんじゃないかな。

——：話は戻りますが、「シアターイコロ」がオープンしたのと人形劇の公演が始まったのが同じ頃ですか？

秋辺：オープンして2年目からかな。その時の最初の

人形劇が、天の国から血の雨が降る物語というのがあって。それがクマ神様の(もともとの)話。内容を解説していったらクマ神様のドジ話だったので、「ふんだりけったりクマ神さま」という子供が見ても笑えるような、ちょっと女の人(神)にチャホヤされて、うっかりしてたら一生懸命集めたシャケを持っていかれてたという話にした。原作では3年も4年も女と遊んでいたという話。札幌の人形劇団が、ユーカラをもとにした人形劇をつくって<sup>12)</sup>、札幌大学の本田優子先生と(観光協会の)大西会長が見にいった、あれは面白いとなった。何がいかといたら、人形がやると、生身の人間ができないことがいろいろできる。アイヌのユーカラって神様が空飛んだり地面もぐったり海の底いったり、とんでもないこといろいろする。それが人形だったらやりやすいし面白いよということで、じゃあ阿寒でもやろうという話になった。それで考えたのが、3、4年経ったら、自分たちの村だけで自走できるようになりたいということ。なので、俺は遠州まさきさんという外部の脚本家の下について一緒に脚本を勉強した。人形制作はコタンから澤井和彦くんが人形師にびっちりついて学んだ。舞台演出を、北村直樹さんという人が来たから、その人に床(州生)くんがくっついて演出を習った。あの人形劇でみんな進化したんだ。台詞回しもだけど、人形を扱いながら見えている人間も演技するって、ダブルですごく難しいんだ。でもきっちりセリフも言えるようになって、それまで苦手だった人もうまくやったよ。

——：私は札幌出身なんですけど、小さい頃にやまびこ座・こぐま座が中心になってつくった人形劇を見ていて、私の最初の演劇体験ってそこなんです。大人になってから、この劇場はすごく先進的なとりくみをしていたのだと学びました<sup>13)</sup>。

秋辺：当時、こぐま座も阿寒も同時に作品を作ることになったので、こぐま座に先行して先に作れと言った。同じ脚本で。それを見ながら俺たちも作った。向こうがやっていることをみて、「うちならあだな、こうだな」といって変更を加えてクマ神さまの舞台ができた。

——：お客さんの反応はどうでしたか？

秋辺：人形劇って、こどもの見るものだというイメージが日本では強い。僕らが目指したのは、ヨーロッパスタイルの大人向け舞台なんだけど、難しかった。

—：人形劇を2作作って、その次の独自のプロジェクトが「ロストカムイ」ですか。

秋辺：そう。「ロストカムイ」で一番驚いたのは、床(州生)くんのアイデアで、他所からダンサーを阿寒に連れてきたこと。あの発想には驚いた。すげえと思った。アイヌだけで舞台をつくるんだ、アイヌだけで演出するんだというのは10年前まであった。だけど人手不足やいろんなことがあって、工芸組合の事務所だってアイヌ以外の人も働くようになった。「阿寒の組合は、阿寒アイヌコタンのアイヌのために作ったのに、なんで日本人を使うんだって」みんな最初は言った。でも必要な人材がコタンにいないんだから、もっと視野を広げて、頼んで来てもらった。それは大英断だった。そのうちほら、いまでは舞台にもいろいろな国籍の人が出ている。今では「うちは国際劇場です」と言っている(笑)。

—：「ロストカムイ」に出演していたダンサーの山本樹生さんとKARINさんは、とうとう阿寒湖に移住されたらしいですね。

秋辺：阿寒湖を気に入って残ってくれて、いまこどもも三人もいる。最近ダンススタジオもオープンしたんだ。ストリートダンスの世界一を3年もとった人がきたんだからびっくりしたよ。まあそういうコラボレーションを超えた動きをうちの劇場で床くんがやってくれたというのはすごいなあと思った。いい仕事したよね。

—：最新作の「満月のリムセ」のポイントは何ですか。

秋辺：明るい舞台にしたこと。アイヌの舞台で明るい舞台って作りづらい。昔は説教モードの舞台も多かったし、アイヌの歌は無理やりピアノの鍵盤を乗せるとマイナーキーになるから、なんか暗くなる。それをなんとか明るくしようと苦労した。今回は交付金事業なので外部の業者も入ったけど、今回の舞台は俺が担当になったから、方針通りやってくれるようにした。

—：オリパラで助監督を務めていた日本舞踊の藤間信乃輔さんも舞台監督・脚本・演出として参加されていますね。

秋辺：藤間さんは俺もオリパラで気心がしれている

し、真面目な人だし、阿寒の舞台をどうしたいかということちゃんと話聞いて、そのとおり一生懸命全力を尽くしてやってくれる人だと知っていたから。尊敬もしているし。観客が何を求めているかっていう視線をきちんともっているひとと協議して仲良くやらないと舞台って作れない。だから和人社会と仲いいよ。昔は対立もよくしたけどね。

(了)

## 注

- 1) 「アイヌ政策推進交付金」のこと。2019年に施行された「アイヌの人々の誇りが尊重される社会を実現するための施策の推進に関する法律」(以下「アイヌ施策推進法」)に基づき、従来の文化振興や福祉政策に加え、地域振興、産業振興、観光振興等を含めた市町村の取組を支援するための交付金で、市町村が計画を作成するもの。(内閣官房アイヌ総合政策推進室：<https://www.kantei.go.jp/jp/singi/ainuisuishin/policy.html>)
- 2) 2020年のオリパラでは、札幌市がマラソン・競歩の会場となり、大会公認プログラムとしてアイヌ舞踊パフォーマンスが実施された。秋辺さんはその総合監督を務めた
- 3) NPO法人阿寒観光協会まちづくり推進機構理事長の大西雅之氏(役職は当時)
- 4) 秋辺日出夫「リレーコラム第34回天にとどく声」『ネットTAM:アートマネジメント総合情報サイト』(2007年9月20日) [https://www.nettam.jp/column/34/?utm\\_source=internal&utm\\_medium=website&utm\\_campaign=author](https://www.nettam.jp/column/34/?utm_source=internal&utm_medium=website&utm_campaign=author)
- 5) 北海道新聞で「『イオマンテ劇』ウボボイで初上演 阿寒アイヌ民族文化保存会」と報道された(2023年12月17日)。
- 6) ユネスコ本部事務局長顧問を務めた服部英二氏か。日本ユネスコ協会連盟の記事によると、1973年よりバリ勤務、それ以前は在日日本大使館で教育・文化担当を務めていた。
- 7) 「アイヌ文化の振興並びにアイヌの伝統等に関する知識の普及及び啓発に関する法律」(1997年施行)のこと。
- 8) 文化庁とともに文化財調査で訪れた本田安次のことと思われる。
- 9) 1975年に国が「記録作成などの措置を講ずべき無形の民俗資料」(のちに民俗文化財)として選定している。
- 10) 釧路市を拠点に1973(昭和48)年に結成された劇団。第27回1998(平成10)年に釧路郷土芸術賞を受賞(釧路教育芸術振興基金ウェブサイト <https://news-kushiro.co.jp/kikin/intro30/>)
- 11) 秋辺テボ(2022)、「特集2 北海道の物語～東京2020大会のレガシー～/文化の多様性を発信」『東京2020オリンピック・パラリンピック北海道』北海道環境生活部 (<https://www.pref.hokkaido.lg.jp/ks/ssk/legacyhokkaido/>)
- 12) やまびこ座(1988年設立)・こぐま座(1976年設立)のウェブサイトによると、2009年(平成21年)1月にプロデューサー人形劇(アイヌの超人伝説「空飛ぶ少年ボイヤウンベの冒険」、10月にプロデューサー人形劇(アイヌ民話人形劇)「金のひしゃく銀のひしゃく」が上演されている(<https://koguyama.jp/history/index.html>)。
- 13) 参照：岩崎義純(2008)『こどもの劇場が街を変える 札幌市立劇場やまびこ座・こぐま座の軌跡』寿郎社。

## 「ユーカラ座」：ストーリーと歴史

### 床明

2024年9月25日

聞き手：谷地田未緒、笹村律子

構成：谷地田未緒

——：今日はよろしくお願ひします。たくさん資料も持ってきていただいてありがとうございます。まずユーカラ座はどのような経緯で立ち上がったのですか？

床明：1968(昭和43)年に阿寒アイヌ民族文化保存会を結成したとき、当時の役員が保存会でどういうことをやるか議論したんです。その中で、アイヌ舞踊研究保存と、アイヌ語研究、それからユーカラ座の3部門を置くということで始まっています。

——：古式舞踊だけでなく新しい作品を作ろうという発想はどこからきたんでしょうか。その当時は、周りにも新しいものを作っていた例はあまりなく、先駆的なことでしたよね。

床明：当時の先輩たちのアイデアや考え方が素晴らしいんですよ。その時の代表が、四宅豊次郎さんと床ヌプリ(和名は昭一)の二人が中心となって、古式舞踊とは違うのものをやっていたと、ユーカラ座を立ち上げたんです。その二人が中心人物。それ以前の活動は床ヌプリは木彫りが中心で、「ユーカラ彫刻」なんて言われていた。四宅さんもアクセサリーなどを作っていたけれど、踊りの部門ではみんなを指導する立場にあって、阿寒湖アイヌコタンの古式舞踊の代表者であり、初代保存会長を務めたんです。床ヌプリは若い頃、コタンに入る前に東京にいて、そのころ文学座とか演劇関係の友人がたくさんいたんですね。そういう仲間の中でいろんなことを見たり手伝ったりしてきている。だから舞台っていうものとか、台本をどう作るのかとか、演技のこととかも、覚えてきたんじゃないかな。そういう環境にあったんですよ。だから台本は床ヌプリが作った。彼は本当に、人材を発掘するのに長けているというか、よく人を見ている人で、その力にはちょっと驚くくらいです。

——：最初のころは、ユーカラを演劇にした学校の先生と一緒にやっていたと古い報道がありました。

床明：釧路の学校の先生がユーカラを題材にしたお話を考えて持ってきてくれて、その後に札幌で放送劇にした先生もいて。釧路の先生は音楽をやっていた人で、ピリカピリカの歌をアレンジしていた。台本は最初、「コタンの森」というタイトルで、秋辺今吉さんがシカンナカムイの役をやって、素晴らしいポスターもできた。最初は1972(昭和47)年に札幌で、日本交通公社の全国大会というのに四宅さんが参加していて、そこでちょっと一部、まだ完成してはなかったんだが、披露した。それがまず始め。1週間後に札幌市民会館でも同じものをやった。次の年に、釧路の厚生年金会館で本格的な舞台を一つの流れでやりました<sup>1)</sup>。

——：この時の様子は新聞に「アイヌ語版で上演」と書いてあります。

床明：セリフはほとんどないんです。台本には、例えばコタンコロカムイが冒頭で「昔私が若いときには……」と語るセリフがあるけれど、これをアイヌ語版でやったのはパリ版。コタンコロカムイ役の豊岡喜一郎さんが、山本多助エカシが書き起こしたアイヌ語の語りを、「テエタオッタ……」とずっとやった。よく覚えたなと思うくらいしゃべりましたね。時間の制約があるから、書いてもらったのをすべてを話したわけではないけれど。パリ公演のほうはコタンコロカムイの役者のセリフはすべてアイヌ語だったけれど、そのあと日本でやった方は日本語にしたんです。主人公ラックルが育ての姉によびかけるアイヌ語は、あまり多くないですよ。「狩りに行きたいが、どうか」とね。イレシュサポ<sup>2)</sup>の最初の役者は釧路で日本舞踊をやっていた方。この方の娘さんと、もう一人とこの方の3人で、白鳥姫、黒鳥姫、イレシュサポを演じた。パリ公演から、90年代に日本の色々なところで公演するころまでずっとやってもらった。ある時期から、コタンのみんなだけでやるようになった。

——：公演の中身について伺えますか？

床明：まず「プロローグ『コタンコロカムイの話。』」の語りがある。そのあと「第一幕第一場 天と地

(シカントモシリ)』<sup>3)</sup>で、ユーカラクルとヘツチェクルが舞台そでで語っている。舞台中央、チキサニカムイが踊っているところに、シカンナカムイが真ん中の高い台の上から現れる。そしてシカンナカムイ役の秋辺今吉さんがタブカラ(踏み舞)という踊りを舞う。声もいいし、素晴らしかった。ああいう声はなかなか出せない。そして最後にチキサニカムイのところへ来て、雷鳴がどどんと舞台上に鳴り響いて、シカンナカムイが衣装の袖でチキサニカムイをさっと隠すことで、結婚したということ表現した。それでアイヌラックルが生まれ、次の神の家のシーンが始まる。このときチキサニカムイは弟子シギ子さん。このカムイの役の三人とユーカラクル、ヘツチェクルは、冒頭にしか登場しない。

——：迫力あるはじまりですね。

床明：実際の物語が始まるシーン(第二場 神の家(カムイ・チセ))では、四宅(ヤエ)ばあちゃんのイフケが後ろで流れていて、そして照明がつくとアイヌラックルとイレシュサポの二人が舞台に居る。ラックルは最初イナウケをしていて、そのあとイレシュサポに「狩りに行きたい」と呼びかける。「イレシュサポ、イレシュサポ、キマイネヌ ルシュイ、キマイネヌ ルシュイ」と。セリフは台本に書いてあるものだけ。ちょっと間をおいて、サポは首を振る。そのうちラックルが彫ったものをみて、やっと狩装束を出してくれる。それでラックルは狩に出かける。次は「ユックコイキ」、鹿狩りの場面(第三場 鹿狩り(ユックコイキ))。このシーンは、セリフはほとんどなく川のせせらぎや小鳥の声などの効果音だけ。カーン、コーンという音が鹿の足音を表現している。そして鹿神とラックルが二人きりで対峙する。ラックルは弓の舞をして周りを舞いながら、最後に鹿を射止め、鹿神はラックルの矢を受け取る。この所作がとても格好良かった。弓の舞は今と大体同じ型のものだけれど、舞台に合わせて鹿の周りを舞うなど違うところもある。鹿の役は、角がついた鹿の頭を持っている。そして頭の飾りとイナウを立てることで神であることを示している。この鹿の頭も角も木彫りで、差し込んで取り外せるようにしてパリまで持って行った。作家は瀧口政

満さん。いまでも大切にとってある。

——：鹿の神とのシーンが終わると、白鳥姫と黒鳥姫のシーン(第四場 白鳥姫と黒鳥姫(レタラチカップ、クンネチカップ))ですね。

床明：この場面は、バックにピリカピリカの歌がわーっと流れている。そして白鳥姫が中央にいて踊っている。白いマントがわっと広がる創作舞踊で、鶴の舞とはまた違う。そこにラックルが上手から、鹿の角を背負って弓と矢筒を持って現れる。中央に座って、鹿の角を置いて白鳥姫の踊りを見る。終わり頃になってから、白鳥姫がおもむろに自分のマンプシを外してラックルに差し出す。そこで舞台の高い台の上から、黒い装束の黒鳥姫が現れる。そして白鳥姫が今まさにマンプシを渡そうとする時に、ぱっとその手を跳ね除ける。同時に、ラックルは目が見えなくなって唸っている。白鳥姫が立ち向かっていると、魔人たちが4人入ってきて、白鳥姫を背負って闇の国へ攫い、下手へ抜けて、幕。冒頭ラックルが上手から出てくる時には、「ハンルレー ホォーイ ハッホー」という歌を歌いながら出てくる。白鳥姫と黒鳥姫が戦う時の背景には、「フッタレチュイ」が流れる。このシーンの音はこのアイヌ語の歌だけ。

——：いよいよ「第五場 神の刀(カムイ・タム)」ですね。

床明：目が見えなくなったラックルが、下手からよろしながらか出てくる。舞台はラックルの家で、奥には戦いに備えた神の刀などがすでにチタラベに下げている。イレシュサポが座しているところにラックルがよろしながらか来て、イレシュサポと対峙する。イレシュサポがラックルの両手をとって仕草をみると、目が見えるようになる。イレシュサポはそこで初めてラックルに、自分が誰なのか、ラックルは誰なのかを話す。ラックルはここまで、カムイの子供であるということは知らなかった。そのあとラックルは、イレシュサポから神の刀と装束を与えられ、刀を受け取ってから、「チュブカムイホー イレシュサポホー パセヤイライケレホー」と叫ぶ。イレシュサポのセリフは録音したものを流すという方法をとっていたが、ラックルのアイヌ語の叫びは役者が話した。

——：いよいよ最後の戦いですね。

床明：第六場「暗黒の国の戦い(クンネモシリ・ド

ミ)」は、闇の国が舞台。真っ暗いなかでムックリの音が低くポンポンボンとなっている。大魔王たちは酒盛りをやっているところに、ラックルが上手から現れる。黒鳥姫がラックルをめざとく見つけ、「アイヌラックル!」と叫ぶ。パリ公演時の大魔王は秋辺デボさんの親戚。体格がよくて良い男なものだから魔王役に抜擢されたんだ。黒鳥姫が「ラックルだ!」と叫んだあと、ラックルは魔王に招かれて、みんなが座っている炉縁の前に座る。そして戦いの前にお酒を飲み合い、挨拶をしあう。そうしている中で魔神の一人は早くも突っかかっていこうとするが、魔王に嗜められて止められる。みんな殺気立っているけれど、お互い儀式をして、礼を尽くしてから戦いに入る。魔神4人が盃を放り投げて立ち上がり、ラックルの周りを取り囲み、撃ち合いをする。この時の武器は、魔神は真っ黒な棒、ラックルはイナウがついた真っ白い長い棒を持っている。もはやこれまで、となってから、イナウのついた白い棒をぱっと投げすてて、神の宝刀を抜く。そこで稲光と雷の音が鳴る。そこで魔王と黒鳥姫を切り伏せる。ラックルにスポットライトが当たるとともに、魔神たちはうめきながら下手へ退場。陰で黒いマントに隠れて待っていた白鳥姫がバツと立ち上がり、ラックルが白鳥姫に、オンカムイ(礼拝)、そして客席に向かって3回、オンカムイをする。

——：舞台上の動きや構成の演出をつけていたのは、床ヌプリさんですね。

床明：そうそう。そういうところがやっぱりいろいろ見てきた彼の資質だろうね。アイヌの舞台ではないけど、東京で見てきた役者たちの様子とか、そこから視点が育ったのかな。

——：四宅さんは一緒に演出をしていたんですか？

床明：いや、自分の場面のところに基本的にはくるけれど、つきっきりでそこにいたということはない。みんな通して練習するような時には四宅さんもいたし、四宅さんを含めみんなでああした方がいいとは言い合った。ヌプリの演出の補佐のような、もっとこうしたらいいとか、そういう役割はあった。

——：パリ公演での明さんの役割はなんでしたか？

床明：魔神だね。魔人4人と魔王が居たんだ。

——：ヌプリさんの演出スタイルはどんな感じでした

か？

床明：あんまり細かいことは言わないよね。ポイントをうまく言う人だった。

——：今でこそ阿寒の皆さんは様々な舞台を作っていて、いろいろな挑戦もされてきていると思いますが、この時はストーリーのあるような舞台は初めてだったのでしょうか。とまどいとかはありましたか？

床明：まさにそうだね。かなり不安だったよね。古式舞踊であちこち公演することはあったから、舞台慣れみたいなものはあったけれど、演劇は初めてだった。

——：パリでの思い出はありますか？

床明：アイヌの劇を見てわかってもらえるだろうか、向こうの人はどうやって理解するだろうかというのが一番心配だった。ところが、領事館の人が言うには、パリの人は演劇を見る目は確かだと。外国のものも知ろうと努力するし。そういう人たちだから、わからなさそうでも理解しようとしてしっかり見てくれるから、安心してやりなさいというようなことを言ってくれたのが一つの救いだった。

——：お客さんの反応はどうでしたか？

床明：もう新聞にあるとおり<sup>4)</sup>、大爆発。拍手が止まらないので、舞台上で「もうそろそろ下がっていいかな」と思っても「ダメだ動くな」と(いわれると)いう感じだった。パリ公演はユネスコ本部のホールと、ギメ東洋美術館の小さなホールでやったけど、釧路や札幌で公演したときは全然違う。ユネスコの方は四宅さんがアイヌラックルの役だったが、ギメは配役を変えた。床ヌプリは、「お前たちいつもアイヌ舞踊やっているんだから、その気持ちさえ忘れなければいいんだ、いつもやっているようにやればいいべや」と言っていた。それもまた救いだった。いつもやっているようにやればいいんだと。みんな舞台慣れはしているんだから。だからそれ以上細かいことは言う人ではなかった。

——：忘れられない経験ですね…。ところで衣装は誰が作ったんですか？

床明：ヌプリがこういう形にしようといっって、コタンの奥さんがたみんなで作った。

——：練習はどこでしてたんですか？

床明：オンネチセの裏に、「アイヌ観光センター」と

というのが以前あった。その2階に大きな広間があって、コタンに買い物に来るお客さんがそこで食事ができるような施設があった。まりも祭りもそこでやって、ご飯食べて、寝泊まりして、朝まで騒いだりしていた。そこは、今の「ウヌカラチセ」(釧路市阿寒町緑町生活館)の2階にある和室より倍くらい大きかった。厨房がついていて、団体客を受け入れられるようになっていた。こういう場所で練習したり、舞踊を披露したんだ。観光センターは今取り壊されてない。そのあと1985(昭和60)年に「アイヌ文化伝統・創造館 オンネチセ」ができた。最初はヨシ葺き小屋だったのが、10年目にいまの鉄板屋根の形になった。でも骨組みとか土台は茅葺き小屋の時のまま。もう40年近くずっと建っている。大きな建物だからアイヌ式の屋根にできず、合掌組という組み方で組まれている。杉の丸太の梁は、外国の材料を手配した。みんなで屋根を茅葺きしたんだ。今は「イオマンテ劇」をあちこちで呼ばれてやっているけれど、「ユーカラ劇」はしばらくやっていないな。

—: いくつかの新聞には山本多助さんが「ユーカラ座」を立ち上げたと書いてあったんですが、座長はずっと床ヌプリさんだったんですか。

床明: もとになる阿寒のユーカラを書き起こしてくれたのが山本多助さんだから、原作というところ。座長と演出はずっとヌプリと四宅さんだった。

—: パリに出発前の東京公演というのもあったのですか?

床明: パリ出発前に、東京の普門館というところで、前座でやった。この時は全部やったと思うなあ。どこかが映像撮ってないだろうか。

—: 当時の情報が記載されたノート、すごくいろいろ書いてありますね。

床明: 添乗員がいろいろ教えてくれたこととかを書いてたんだ。パリのホテルもちょうど立てたばかりのホテルで、開館前だったのに、経費を浮かすために泊めてもらったんだ。セーナ川の近くにあるニッコー・ド・パリ。資金繰りも大変で、全道に寄付を募った。でも当時は景気が良かったからね。観光ブームで、前田一步園の奥さんが、北海道庁とかに働きかけてくれて、かなりの寄付を募った。パリに行った時は、自分は30

歳代。千家盛雄さんはユーカラ座の音響をやっていた方。明日会うんでしょう?ぜひじっくりお話を聞いたらいいよ。

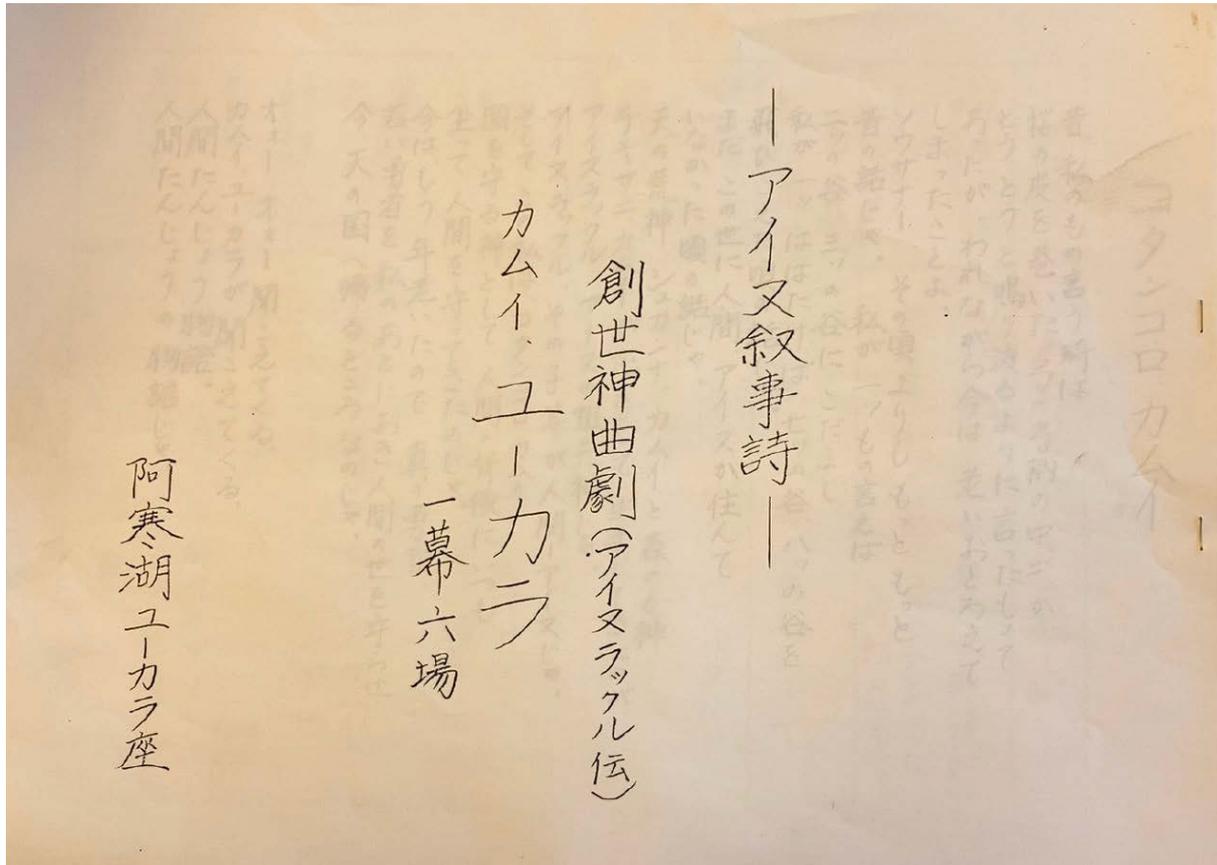
(了)

## 注

- 1) このころまでのタイトルは『コタンの森』。1976(S51)年2月25日北海道新聞によると、パリ公演から『アイヌ・ラックル伝』というタイトルになっている。
- 2) アイヌ語の表記は、台本の表記に準じた。
- 3) 幕・場の内容や番号は、床明氏に見せていただいた台本を基に記載している(日付不明)。ただし、1974(S49)年の札幌上演版は2幕7場、パリ版は2幕6場とそれぞれ新聞に記載があるので、本インタビューにある1幕6場の形式になったのはパリ公演の後。
- 4) 1976(昭和51)年4月30日の北海道新聞では「パリっ子熱狂『ユーカラ座』公演 ラストで拍手“爆発”『ともかくすばらしい』」と報道された。

【床明氏提供資料】

1. ユーカラ劇台本 (1幕6場版 / 発行日不明)



<p>プロローグ 『コタン・コロカムイの話し。』</p> <p>SE 風の音          (歴史を語るように)          照明          コタン・コロカムイ          スポット</p>	<p>コタン・コロカムイ 舞台中央 (板付)          風の音の中、コタン・コロカムイの話し。          (暗転退場)</p>
<p>SE ユーカラ          SE シンカント          照明          ユーカラと          シンカントに          (イヌベに炎)</p> <p>SE 風の歌          照明          (子キサニ)</p> <p>SE 雷鳴          シンカント          三発目で登場</p> <p>壇上で死          下りながら死          照明 シンカント          子キサニ</p>	<p>第一幕          第一場 天と地 (シンカント・モシリ)</p> <p>ユーカララックルとヘツチエ、クル          舞台上手又サ前で          ユーカラを語っている。</p> <p>子キサニ、カムイ (板付)          子キサニ静かに舞い踊る。</p> <p>三発目の雷鳴でシンカント、カムイ          登場</p> <p>タプカラの舞          やがて、雷鳴と雷光の中で          結ばれる。          暗転</p>

2.

第二場  
神の家 (カムイ子セ)

SE  
イフンケ

太陽と月に輝くカムイ子セ

イレシユサポ上座に坐り刺繍している。  
ラックル下座で狩りの道具に彫刻を  
している。ラックル弓を持ち、矢を射る  
動作をしながら

(イレシユサポ)

(キマイネヌ、ルシユイ)

と、山狩の許しを乞う。

イレシユサポ首を横にふり、なかなか  
狩りに行くことを許さず。

ラックル

(イレシユサポ)

イレシユサポなおも許さず。

ラックル

(キマイネヌ、キルシユイ)

腕を曲げ胸をたたき、大人になったことを示す。

そして、自分の彫刻した矢筒を見せる。イレシユサポ  
それを見て喜び、山狩りに行くことを許す。

ラックル、うやうやしく拝礼して感謝。

サポは狩り装束を出して、ラックルに着け

させる。そして最後にラックルの左手に

手甲をつけてやる。ラックル喜び勇み狩り

に出かける。(下手)

サポ、心配そうに見送る。

暗転

第三場

鹿狩り (ユックコイキ)

SE  
小鳥の声  
小川のせせぎ

深い森の中

ラックル、小鳥の声や小川のせせらぎに  
聞き惚れながら、楽しんで登場

(下手より上手に)

カーン、コーン

遠くに近くに、大鹿の足音

やがてユックカムイ登場(下手)

大鹿を見たラックル、矢を射ようとしたが、  
ただの鹿でないことに気付き、うやうやしく  
礼拝。弓の舞を踊る。ユックカムイも共に踊る。

ユックカムイ、ラックルの矢を受け取る。

二人相対座。(中央)

ラックル、ユックカムイのために、イナウを  
けずり、ユックカムイに渡す。

ラックル

ユックカムイが神の国へ帰るための美しい

道をつくるためにウッコッセとともに

天に向かって矢を射る。

ユックカムイはラックルが大人になった

ことを喜び、

天の国へと帰る。(上手)

見送るラックル

暗転

第四場  
白鳥姫と黒鳥姫 (レタチカップ、クンネチカップ)

SE ピリカ、ピリカ

SE (ラッフル)  
ハルレ  
ホライ  
ハット

SE 風の音

SE フタレ、テイ

(白鳥姫板付)  
白鳥姫の舞

遠くからラッフルの歌声

ラッフル登場 (上手)

白鳥姫の舞いに見惚れる。上手に坐って  
やがて舞いが終り、白鳥姫はラッフルに  
求愛のマタンプシを渡そうとする。

突然、黒鳥姫登場。ラッフルと  
白鳥姫の仲を裂く。

黒鳥姫もラッフルに求愛のマタンプシを  
渡そうとするがラッフルにはねのけられる。  
いかり狂った黒鳥姫は、魔の力をもって  
ラッフルの視力を奪う。

黒鳥と白鳥の戦いの舞

戦いの舞いの中、魔神達登場  
黒鳥を助けラッフルに戦いを挑む。

やがて白鳥姫は魔神達に闇の国  
へと連れ去られる。

黒鳥姫、ラッフルをけり上げ、  
マタンプシで打ちつけ闇の国へと  
消えて行く。

暗転

第五場  
神の刀 (カムイタム)

太陽と月に輝くカムイチセ。  
今は神の衣装に身をまとった  
イレシユサホ神の力をもって、ラッフルを  
山城へ迎へられる。

演技 (イレシユサホ)

そうです。私はイレシユサホ育ての  
姉なのです。あなたはシカンナ、カムイ  
天の荒神とチキサニカムイ、ハルニレの  
女神のあいだに生まれ、神の子  
なのです。

私は神の子であるあなたを、大切に  
育ててまいりました。

これがあなたの運命なのです。

さあ、この刀、神の刀と神の衣装を  
あたえます。

闇の国へ行き、白鳥姫を救いなさい。

演技

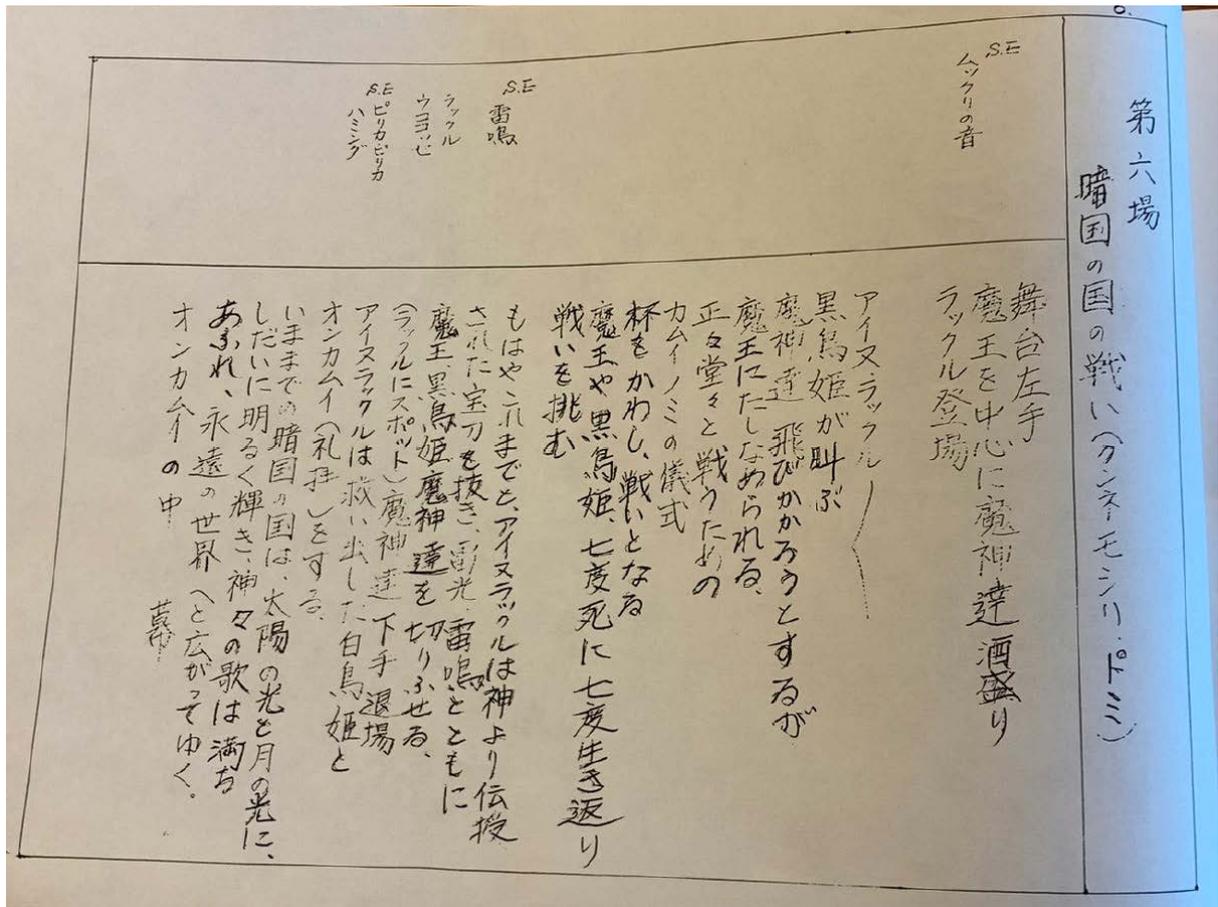
神の刀と衣装を身につけたアイヌラッフル  
力強く刀を抜いて叫ぶ。

チヌカムイ、ホー、イレシユサホ、ホー  
パセヤイライケレ、ホー

さあ、アイヌラッフル、勇気をもっておやさなさい。  
演技

見送るイレシユサホ

暗転



上記は1幕6場版。パリ版の構成は以下。

第1幕

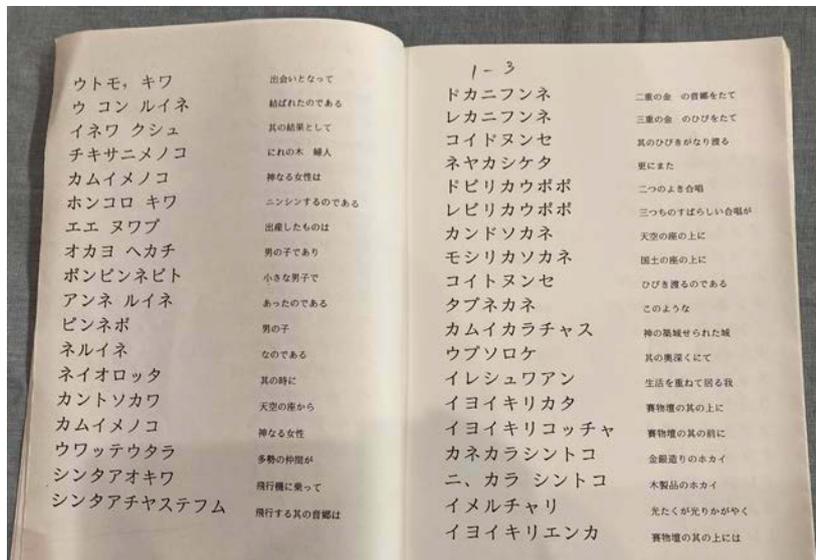
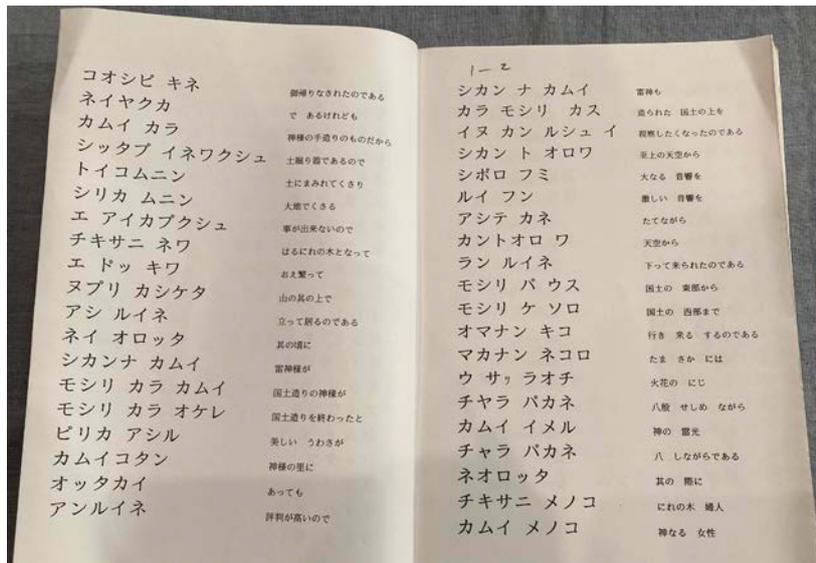
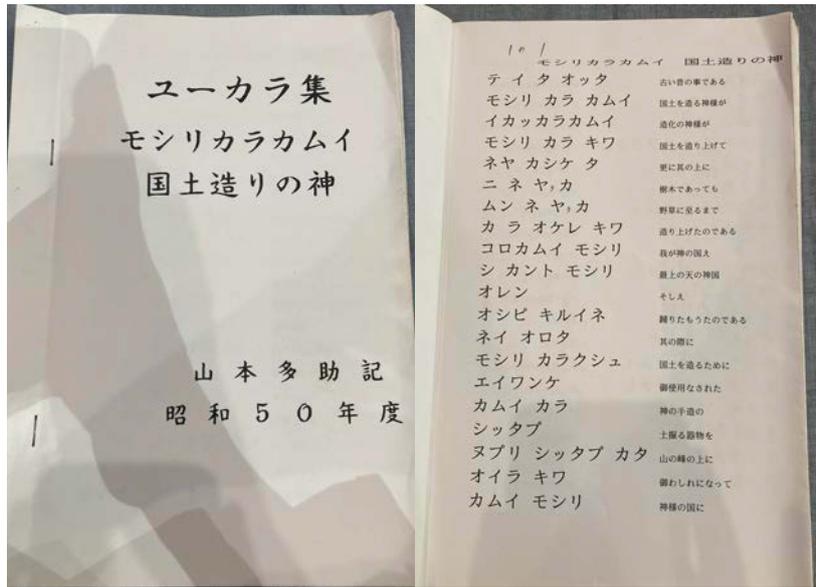
アイヌラックルの誕生(シカント・モシリ 天上界)  
 イレシュサポ(養育する姉)(カムイ・チセ 神の家)  
 鹿狩り(ユックコイキ)

第2幕

白鳥姫と黒鳥姫(レタラチカブ・クンネチカブ)  
 神の刀(カムイ・タム)  
 暗黒の国の戦い(クンネモシリ・トゥミ)

出典:「久摺(クスリ) 山本多助エカシ生誕百年記念特集号」(釧路アイヌ文化懇話会、2005年) p97.

2. 山本多助による、「プロローグ：コタンコロカムイの話」の元となったユーカラの原稿(一部)



### 3. パリ公演の際の写真



エッフェル塔を背景に記念写真(1976年パリ公演より)：

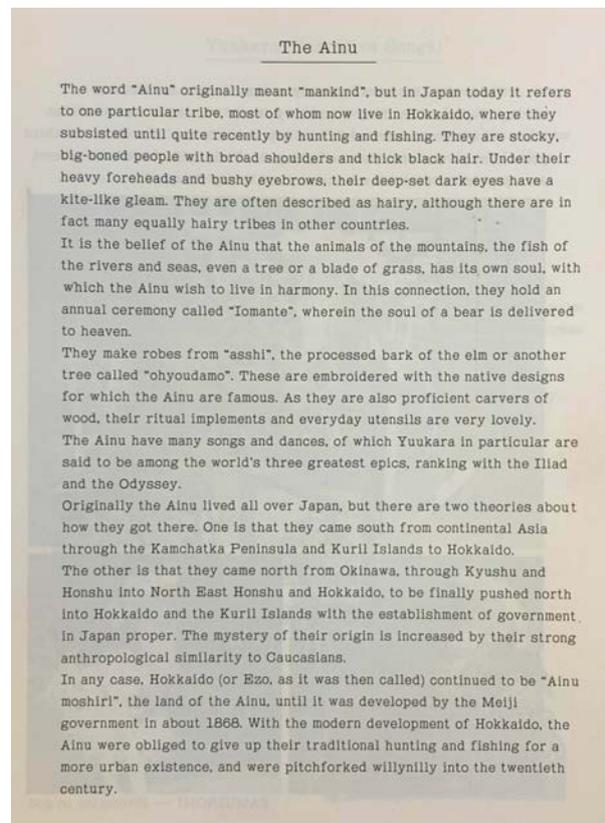
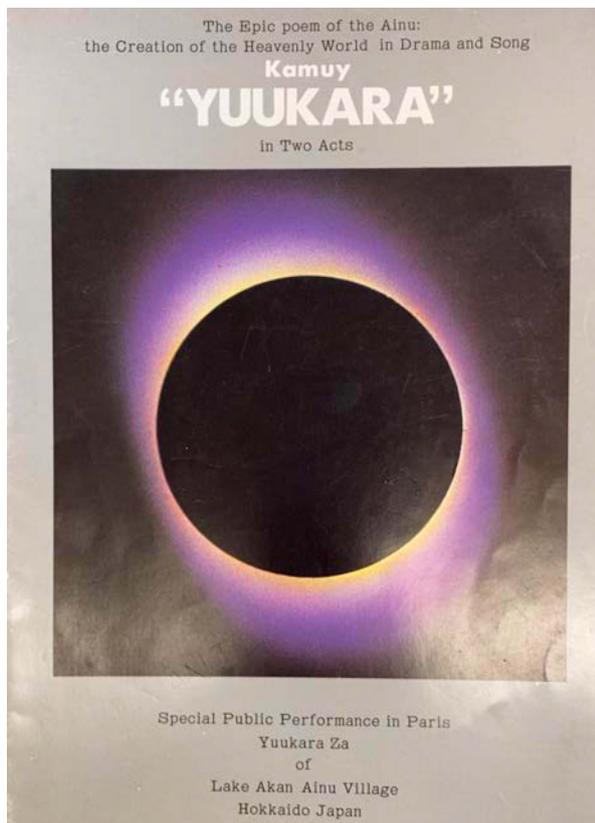
ウエンカムイ	ウエンカムイ	アイヌラックル	ウエンカムイ	前列右から…	ウエンカムイ	丹葉節郎	クタラチカブ	クンネチカブ	チキサニカムイ	イレシユサボ	ヘツチエクル	ユーカーラクル	シカンナカムイ	アイヌラックル	コタンコロカムイ	後列右から…
鯉屋進	小林隆男	四宅豊次郎	床明		秋辺金市	石田敦子	花柳寿芳記(藤田孝子)	花柳寿登芳(中村芳子)	弟子シギ子	西田トセ	山本多助	秋辺今吉	山本俊一	豊岡喜一郎		

\*名前の同定は床明さんに聞いたものと、「久摺(クスリ) 山本多助エカシ生誕百年記念特集号」(釧路アイヌ文化懇話会、2005年) 96ページの、パリ公演の後に訪れたローマ市内で撮影された写真の名前を参考にした。



対決のシーン (1976年パリ公演より) :

#### 4. パリ版 公演パンフレット (英語)



Today the Ainu have lost many of their habits and customs through Japanisation. They intermarry freely with other races, so that there are often occasions when it is impossible to say of a second or third generation person what race he belongs to. Thus estimates of the present Ainu population vary, between twenty and thirty thousand.



KAMUINOMI — Invocation to god

## Yuukara Drama

### Special Public Performance in Paris

Long, long ago, the gods in heaven decided to create the world, so they chose a god of creation and asked him to go down and make the Earth. So down he went with the Dog God the Eagle Owl God and they all worked very hard to make the Earth. So hard did they labour that a wonderful land was created in an instant. The works of the God of Creation were highly praised by the gods in heaven.

The first tree the God of Creation planted with his own hands was the Elm, making the land still more and more beautiful. At this point, the yuukara begins.

Hearing all the talk about the beautiful land beneath, the God of Thunder became very curious and decided to go and have a look for himself. One day, the God of Thunder went down to the Earth in a storm of thunder and lightning, of black clouds and white. Three times he flew into the furthest East, and three times into the remotest West, looking closely at the Earth. And indeed the land was even more wonderful than he heard. As he was inspecting the Earth, the God of Thunder suddenly discerned a woman standing in the forest. Bending closer, he saw that she was as beautiful as the most beautiful goddesses of heaven, though there were many beauties there. This lovely girl was Princess Harunre or Chikisani, Princess of the Elm. The God of Thunder fell instantly in love with her, and they married.

She bore a son. And the son she bore was Ainu Rakkuru, a god in human form. The boy was raised in the care of the Sun's younger sister, and as he grew, his exploits in turn became a story to be told in yuukara, a story developing in mystery, telling in song and dance of loves and battles long ago, before mankind began.



CHIP

## Synopsis

### Yuukara Drama

#### Act I

##### Scene 1: The Heavenly World (Shi Kanto Moshiri)

Shikanna Kamui, God of Thunder, in command of the Universe, descends to Earth, and catching sight of the most beautiful princess Chikisani of the Elm Tree, falls instantly in love with her. His descent is as gentle as thistle-down but in a ball of flame, and when they marry, it is as one flame they burn. Shikanna Kamui and Chikisani have a son, the hero Ainu Rakkuru, who is to become the protector of the Ainu people.

##### Scene 2: The Home of the Gods (Kamui Chise)

In the home of the gods there is a discussion about who should bring up Ainu Rakkuru, and it is decided that Ireshu Sapo, the Sun's younger sister, should bear this responsibility. As he grows, Ainu Rakkuru prepares himself for the hunt, making bows and arrows from wood. At last he receives Ireshu Sapo's permission to don his hunter's costume. He goes out to the mountains to hunt deer and prove himself a fully-fledged God of the Ainu.

##### Scene 3: The Deer Hunt (Yukku Koiki)

To test the power of Ainu Rakkuru, the Deer God comes down from heaven to the deepest part of the forest. Ainu Rakkuru succeeds in shooting the Deer God, and then goes to pray for his soul. As the Deer God returns to heaven, Ainu Rakkuru shoots an arrow into the sky to clear a path for the ascent of the Deer God's soul.



#### Act II

##### Scene 1: White Swan Princess and Black Swan Princess (Retarachikappu and Kunechikappu)

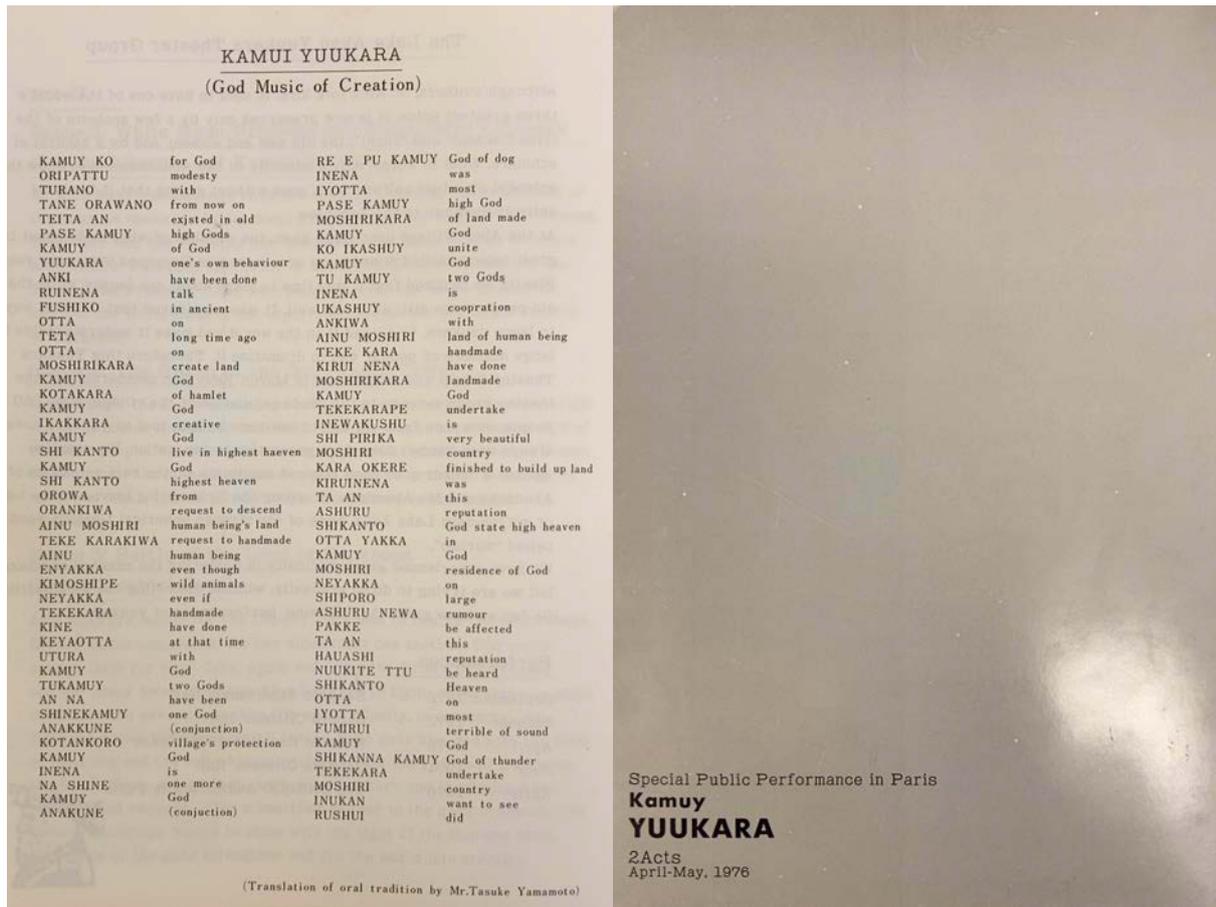
As Ainu Rakkuru descends from the mountain, bearing the great head of the deer, he meets the White Swan Princess and the Black Swan Princess. They both woo him, offering him "matanpushi" or embroidered wirework. Ainu Rakkuru accepts the favour of the White Swan Princess, but the Black Swan Princess, filled with jealousy, uses her magic powers to deprive the White Swan of her sight, and carries her off to the country of Darkness.

##### Scene 2: The Sword of the God (Kamui Tamu)

Ireshu Sapo, the Sun's sister, now reveals to Ainu Rakkuru that he is the son of Shikanna Kamui and Chikisani. The son of gods, and himself God of the Ainu people, his destiny is to create a peaceful land for mankind. Ireshu Sapo clothes him in the costume of a god and puts a bright sword in his hand, and like a lion he strides out on his journey to the Land of Darkness.

##### Scene 3: Battle of the Land of Darkness (Kunne Moshiri Domi)

Ainu Rakkuru leaves for the Land of Darkness to rescue the White Swan. Before battle commences, the two sides toast one another. The mortal combat lasts for many days. Again and again the Prince of Darkness and the Black Swan challenge Ainu Rakkuru to fight: seven times he slays them both and seven times they live again. Finally, in extremity, Ainu Rakkuru draws the sword which Ireshu Sapo gave him, and with the flash of lightning and the roll of thunder, he defeats the Prince of Darkness, the Black Swan, and all their host. Ainu Rakkuru and the White Swan, whom he has rescued, offer a heartfelt prayer to the gods in heaven. The Land of Darkness begins to shine with the light of the Sun and Moon. The songs of the gods strengthen and fill the world into eternity.



### 5. パリ公演配役 (床明氏のノートによる)

阿寒湖ユーカラ座 パリ公演団 1976年4月

団長 山本多助

副団長 秋辺今吉

事務局長 四宅豊次郎

総務部(記録・会計・その他) 沢井春光

顧問 丹葉節郎(釧路ユネスコ協会会長)

スタッフ

脚色構成: 阿寒湖アイヌ民族文化保存会・阿寒湖ユーカラ座

演出・舞台監督 床ヌブリ

舞台助手・装置 西山一幸

音響効果 千家盛雄

パリ公演団書記・会計 沢井春光

ユネスコ関係 丹葉節郎

<スタッフ・キャスト合計20名>

キャスト

- |             |       |
|-------------|-------|
| 1. ユーカラクル   | 山本多助  |
| 2. ヘッチェクル   | 西田トセ  |
| 3. シカンナカムイ  | 秋辺今吉  |
| 4. アイヌラックル  | 四宅豊次郎 |
| 5. ユックカムイ   | 小林隆男  |
| 6. チキサニカムイ  | 弟子シギ子 |
| 7. イレシュサボ   | 中村芳子  |
| 8. コタンコロカムイ | 豊岡喜一郎 |
| 9. レタラチカプ   | 石田敦子  |
| 10. クンネチカプ  | 藤田孝子  |
| 11. 魔王      | 秋辺金市  |
| 12. ウェンカムイ  | 鱈屋 進  |
| 13. 同上      | 滝口政満  |
| 14. 同上      | 床明    |
| 15. 同上      | 山本俊一  |

◎ダブルキャスト

山本俊一 アイヌラックル、ウェンカムイ  
小林隆男 ユックカムイ、ウェンカムイ

## 6. 阿寒湖ユーカラ座の歩み（公演パンフレット及び床明氏の記録から）

- ・ユーカラ座のパンフレットの記載と、床明氏提供の記録を合わせたものを掲載する。
- ・一部「ユーカラ座」以外のものも掲載した。

1968 (昭和43) 年 4 月	阿寒アイヌ民族文化保存会結成。 1) アイヌ舞踊研究保存部、2) アイヌ語研究部、3) ユーカラ座の3部門を置く。
1972 (昭和47) 年10月	札幌市厚生年金会館にて公演。(日本交通公社旅行クラブ全国交歓会) 札幌市民会館にて公演。(第一回全日本文化集会札幌大会)
1973 (昭和48) 年 4 月	釧路市厚生年金体育館にて自主公演。
1974 (昭和49) 年 7 月	札幌市民会館にて特別公演。 主催 北海道文化団体協議会・札幌文化団体協議会
1976 (昭和51) 年 4 月 〔フランス・パリ公演〕	17日 阿寒町・町民センターにて公演。 23日 普門館(東京都杉並区)にて一部公演。 パリ日本文化祭の東京での前夜祭。 28日 第1回ジャパンフェスティバル(日本文化祭) パリ ユネスコ本部・国際会議場にて公演 30日 パリ ギメ東洋美術館にて公演 主催: ユネスコ本部・日本ユネスコ協会連盟
1984 (昭和59) 年 1 月 10月	「アイヌ古式舞踊」が国の重要無形民俗文化財に指定される 舞踊劇「イオマンテ」第9回香港アジア芸術祭に参加
1985 (昭和60) 年12月 〔関西公演〕	3日 人権週間〔世界人権宣言37周年〕の事業として京都会館にて公演(昼夜2回)。 主催〔人権週間を考える〕京都府民実行委員会 部落解放基本法制定要求国民運動京都府実行委員会 4日 大阪市御堂会館大ホールにて公演 主催 大阪市人権啓発推進協議会・大阪市 5日 大阪市我孫市南中学校にて公演。 6日 〔人権を考える県民のつどい〕奈良県橿原文化会館大ホールにて公演。 主催 奈良県・世界人権宣言推進実行委員会 7日 大阪市矢田南中学校にて公演。
1991 (平成3) 年12月	阿寒町公民館大ホールにて公演。 主催 阿寒町・阿寒町教育委員会 札幌市教育文化会館にて公演(昼夜2回) 主催 (財)北海道公立学校教職員互助会
1992 (平成4) 年12月	久留米市民会館にて公演。 主催(財)福岡県教職員互助会 田川文化センターにて公演。 主催(財)福岡県教職員互助会
1993 (平成5) 年 6 月 10月	釧路市生涯学習センターにて公演。(昼夜2回) 〔ラムサール条約締結国会議開催記念〕 主催 釧路市・釧路市教育委員会・釧路市民文化振興財団 かでの2・7(札幌市)にて公演。主催 北海道 〔'93国際先住民年ウィーク イン 北海道〕
1994 (平成6) 年11月	青森市文化会館大ホールにて公演〔青森県教職員互助会設立30周年記念〕 主催 (財)青森県教職員互助会
1996 (平成8) 年 1 月 10月	イオマンテ劇をアイヌ語で公演 第8回アイヌ民族文化祭、函館市民会館 主催 北海道ウタリ協会 富山県高岡文化ホールにて公演(1時間公演) 主催 第11回国民文化祭富山県実行委員会、富山国際演劇祭実行委員会
2000 (平成12) 年10月	「イオマンテ劇」富山能楽堂にて公演 主催 (財)富山市民文化事業団、富山市
2002 (平成14) 年 4 月	「ユーカラ座」が公演主体となって、ブラジルの都市住民に先住民を紹介するための事業 「リトデパッセージ」(通過の儀式)に海外からの先住民として「ユーカラ座」が初めて 招聘され参加した。公演内容は「アイヌ古式舞踊」 14,15日 サンパウロ Agua Brancaparkにて公演 21,22日 リオ・デ・ジャネイロの Museu da Republicaにて公演 主催 インデオ発展協会 (Instituto de Desenvolvimento das Tradicoes Indigenas)
2003 (平成15) 年 2 月	「アイヌ古式舞踊」 20日 ニューゼaland・パーマストンノースの Rangitāne 部族のマラエ外で公演。 21日 オークランドコミュニティセンターにて意見交換。

## 「ロストカムイ」の舞台ができるまで

### 床州生

2024年9月25日

聞き手：谷地田未緒、笹村律子

構成：谷地田未緒

——：今日は「ロストカムイ」の制作のお話と、州生さんが関わってきた阿寒の様々な舞台のお話をお伺いしたいと思います。よろしくお願ひします。州生さんはこれまで木彫り作家としても活動されていますが、舞台の関りはどうでしょう。

床州生：僕が東京から阿寒に帰ってきたのが24歳ぐらいの時だと思うんだけど、そのころ(1990年前後)この辺の景気がすごく良くて、アルバイトも5、6人使って(店を)やっていて、忙しいから、一人息子だし、帰ってこいといわれてイヤイヤ帰ってきた。だいたい東京に3年、横須賀に2年くらい住んでいた。帰ってきてアルバイトの人たちと一緒にお店で働いていた。そのころってシーズンオフとシーズン中がはっきり分かれていて、まりも祭りが終わるとシーズンオフだった。だから帰ってきたころは冬は沖縄に1ヶ月行ったりしていた。で、父がユーカラ座の座長をやっていて、声をかけられていたけど、父親がやっているからということで、興味が無いとか照れ臭くて手伝ってなかった。でもそこでも人手が足りないからと言われて、最初は千家盛雄さんと一緒に裏方にはいっていた。それで手伝い初めて、そのうち舞台にも立ってくれないかといわれた。僕は子供の頃は踊りは習ってなかった。(阿寒アイヌ民族)文化保存会もまだなかったから、子供達に教えるようになったのは僕の10歳下くらいから。だから自分は帰ってきてからアイヌの踊りを覚えた。ユーカラ座も何度か出演した。その頃はもうパリ公演も終わっていて、日本国内で公演をしていた。主役は秋辺デボさんがやっていた。自分の役は魔人。秋辺今吉さんの手下だった。

——：デボさんがアイヌラックルで、今吉さんが魔王ということは、舞台では親子対決だったんですね。

床州生：確かね。それから今吉さんがだんだんお歳でうまく動けなくなったころ、俺は体が大きかったから魔王役もやってくれといわれた。

——：最初に始めた裏方の方はどのようなことをしていたんですか？

床州生：音響や照明。昔は機材もなかったし、「ロストカムイ」をやるようになってから機材にだいぶ詳しくなったけど、その頃はよく分かってなかったから、言われたボタンを押すような感じだった。今みたいにコンピューターで制御していないので、舞台のタイミングでボタンを押さないと音が出ないし、灯りもつかない。

——：そのあと阿寒湖では、イオマンテ劇や人形劇など様々なプロダクションが生まれましたが、それにも関わっていますか？

床州生：ユーカラ劇は魔王として出演していたし、人形劇は自分としては初めて外部の人と一緒に舞台を作った。ユーカラ座はアイヌが主体で動いていたけど、人形劇は、人形をつくるとか、台本を外部の人がつくったりしていて、関わって面白いなと思った。人形劇の最初の作品、「ふんだりけったりクマ神さま」なんかは本当に面白いなと思ったし、台本の質も高い。そのころ自分は(阿寒アイヌ工芸共同)組合の理事に入っていて、出演はしていなかったけれどこれはよい演目だと思っていた。けれど宣伝などがあまりうまくできなくて、営業としてはいまいち振るわず、それぞれ短い期間で上演は終わってしまった。人形劇というと子供向けと思う人も多かった。阿寒湖に来る観光客のうち、アイヌ文化に触れようと思ってくる人は、100人中1人位だと思う。それは今も昔も変わらないと思う。阿寒湖に来てホテルで食事をして、その後「古式舞踊っていうのがある」と初めて知ってくる人が多い。だからそれまで興味がなかったひとに人形劇というと、さらに混乱する。人形劇って小さな人形がちょこちょこ動いているイメージがあるけれど、僕らがやったのはそうじゃない。人形を作る先生も、「里見八犬伝」の人形劇をテレビでやっていた本格的な先生で、その人に教えてもらって澤井和彦さんがリーダーとして人形を制作したし、話もただ単に真面目なアイヌとカムイの話でなく、ウィットに飛んでいた。タイトルも、「踏んだり・蹴った

り」という動きと「ふんだりけったり」という表現がかけ合わさっていたり。カムイが宿っている石を「踏んだり蹴ったり」したことが話の中心になっているから、面白いなと思っていた。ユーカラ座に出ていた人も出てなかった人も、発声練習から初めて、声も出てくるようになった。国立民族学博物館や、倉敷によばれて上演したことがあって<sup>1)</sup>、そういうところでやると結構喜ばれていたから、勿体無いプログラムの一つだったなと今でも思う。

—：人形劇の後、すぐ「ロストカムイ」に繋がっていくのでしょうか？

床州生：「ロストカムイ」の前に「カムイルミナ」がある。札幌にコタンの組合が懇意にしている映画会社があって、そこの社長がプロジェクトマッピングをいち早く北海道でやっていて、阿寒湖でもやったらどうかというアドバイスがあった。シアターイコロで実際にプロジェクターを持ってきて映像を流して、音楽をかけて僕がちょっと踊った。そうしたら見ていたコタンのメンバーが「カムイの世界ってこういう感じじゃないのか」といった。後で映像を見たら、今までユーカラ劇とか、人形劇とかで表せなかった表現の一つだなと思って、ぜひやりたいと思った。これをやるために予算はどのくらいかかるかと聞いたら、2000万円だという。そのころは、東日本大震災があったところで、シアターイコロにはぜんぜんお客さんが入っていなかったの、その話は流れた。その次に、モーメントファクトリーというカナダの会社に来て、「ルミナ」という彼らの作品を阿寒湖でやりたいという話になった。それにもさっきの映像会社の人が、カナダに旅行に行った時にみたら面白かったということで、アイヌの物語をつかって日本で2番目の「ルミナ」を作りたいという話になった。お客さんの誘致のためには僕らもやりたい。だけど、モーメントファクトリー社は、「ボッケ遊歩道」のロケーションが良いのでそっちでやりたいと言ってきた。コタンの周りで「ルミナ」をやらないと、コタンの集客にはならない。その時も工芸組合の理事のなかでこの案件の担当をしていたので、「ボッケでやるならアイヌの話は貸したくない」と言った。シアターイコロと同じ時間帯でやると、お

客さんが取られてしまうから。そうしたら、その話に乗っていた当時の観光協会から「なんとかシアターイコロにも予算をつけるから、ルミナはポッケでやらせて欲しい」と頼まれた。しばらく交渉して、予算もきちんとついたので、「それならルミナも全力で手伝います」という話になった。

しかし当初、シアターイコロの方も「ルミナ」と同時進行でモーメントファクトリーが制作するという話になっていたの、ちょっと不安になって、通訳を通じて担当者に「もしかしてシアターイコロの方に、ルミナの二軍的な人を送り込んでいるつもりはないか」と聞いたら、向こうははっきり「そうだ」と言った。彼らは、自分たちがいま一番やりたいのはルミナであって、若手がイコロの方を担当するという話になったので、それでは嫌だと反対した。その頃日本語が通じないことで、細かいニュアンスが通じないので困っていたら、ルミナの手伝いできていたクリエイターの一人が、「僕はそっちに関わりたい」といって手を挙げてくれた。これが坂本大輔さん。彼と一緒に、最初から「ロストカムイ」を制作した。ルミナの方も、声優を選んだり、劇中で使う音楽のレコーディングなどは、自分と坂本に任せてもらったので、日本で録音した声優の声や音楽をカナダに送って、制作は向こうで行われた。

—：「カムイルミナ」の方もユーカラが元になっていますね。

床州生：そう、あれは四宅ヤエさんに伝わる、カケスが大飢饉を救ったという話。アイヌの物語の中でも、これに似た話は各地にある。主人公が違ったりすることも。ここでは、ヤエさんに伝わっている版をやりたいということになった。「フーンコフンコ フーンコ アイヌコタン」という部分、100年くらい前のヤエさんの録音が残っていたので最初はそれだけを使っていたけれど、物語の終盤に来ると、その孫の平(四宅)智子さんの声も被さって、ヤエさんから智子さんにユーカラが伝わっていくという隠れたメッセージもある。これも僕と坂本が一緒に考えたアイデア。

—：ルミナもロストカムイも、阿寒湖アイヌコタンからの強い協力体制がなければ絶対にできない

作品ですよ。そのコタン側の中心になっていたのが州生さんということですね。

床州生：そう。ルミナの経験はロストカムイの方にも決定的に役立った。最初は、俺が意見を出して通るようなプロジェクトじゃないと思っていた。アイヌの話とか、全体的なことをみればいいのかなど思っていたら、意外と、いろいろ気がついたことがあって。例えばフクロウのセリフは、おじいさんだけど低く通る声がいいとか、「フンコフンコ」を繰り返すのと同じで、セリフの前に「ホーホー」といったらどうだろうかとか、そういうアイデアも通った。制作中、エゾフクロウの翼が短い、実際は2メートルもあるのに、というNGが阿寒の方から出たとき、僕は実写に近づくより、ファンタジーである方が見るお客さんが楽しいと思ったので、そういうことを一つ一つ議論をして、すごく良い関係でルミナを作ることができた。モーメントファクトリーさんとはいまだに連絡はとっている。実施している間は監修してほしいといわれて、年に3回くらい、自分が直接見に行って、音のひずみとかがないかなどを確認して、レポートを出している。

——：ロストカムイはそれと同時進行で進んでいたということですよ。 「二軍では嫌だ」とはっきりと表明したというの、とても大切なことですね。

床州生：日本人のいいところでもあり悪いところでもあるのは、「それはしょうがないか」とうやむやにしてしまうところ。でもモーメントファクトリーは、向こうもはっきり言うからこちらも言いやすかった。違いがあるからこそ、「黙っていても伝わらないからはっきり言わなくちゃ」という気持ちもあった。ちょっと話はそれるけれど、例えばどこかの団体がアイヌの歌や踊りを依頼してきた場合、その会場や音響設備のことを確認するようにしている。何年前かに雪まつりで、アイヌのおばあちゃんがステージに立っていた時、ちいさなスピーカーを横に置いて、その横にマイクを置いて歌っていた。こんなに広いところで、しかも外で、そんな扱いは良くないとずっと思っていた。環境のこともはっきり言わないと、こちらのクオリティが低いと思われるから、きちんとというよう

にしている。謝金もきちんと、1日拘束したらいくらというようにしている。僕らの歌や踊りは特殊技能だと、他の人は持っていない財産だと思っているから、そんなに安売りはしたくない。例えばホテルでも、どこかの企業のパーティーで演じてくれないかと言われることがある。その場合、一人あたりの謝金を設定して、宴会場のカラオケ機材ではない、きちんとした音響機材を入れてくれるならやりますと条件をつけたら、結果的にその会社からは感謝された。そういうことも、ルミナやロストを経験してある程度機材のこととかもわかってきたから言えるようになってきた。

——：ルミナの方はモーメントファクトリーが主導していたと思いますが、「ロストカムイ」の方はどうのように進んでいったんですか？

床州生：モーメントファクトリーとの仕事で坂本さんに会って、最初はいかにも“業界”っぽいチャライ奴だなと思っていたんだけど(笑)、坂本さんは全体を見れる。映像も音響もわかるし、コピーライターをやっていたから台本もかける。そこでどうしようと相談するうちに、「ルミナ」は伝統的なユーカラをベースにしたプロジェクトになったので、こちらは新作を作ろうというアイデアで、「ロストカムイ」の前に「阿寒ユーカラ」というタイトルをつけた。僕らが阿寒で作ったユーカラという意味を込めて。別に昔の人たちだけがユーカラをつくれるわけじゃなくて、今の現代のアイヌも、先まで受け継がれるものを作ったらユーカラになると思うから。それで何をやるかという話になって、坂本さんがメッセージというかテーマは絶対必要だからそれを何にしようかという相談のなかで思いついたのは、「カント オロワ ヤク サク ノ アランケフ シネフ カ イサム (天から役目なしに降ろされた物はひとつもない)」という、アイヌの中でもおそらく一番有名な言葉で、これをテーマにしよう。今の時代にもあって、みんなに伝わるテーマだと。もう一つ相談したのは、阿寒湖は帯広、釧路、北見のちょうど真ん中あたりにあって、3-40代のファミリー層がドライブにくる。古式舞踊の公演には年配層がバスツアーで見に来てくれるけれど、この3-40代層は全くヒットしてなくて、今ま

で取りこぼしている客層だった。その人たちを取り入れることができるプログラムにしたと言ったら、坂本さんが、じゃあ音もいい音で、映像もカッコよくして、それで一人外部のダンサーを入れたいと提案してきた。カムイはクマやフクロウに比べて登場することが少ない、絶滅してしまったオオカミにしようと思見を出し合って、それをベースに坂本が台本を書いた。今までやったことがないが多かった。最初はダンサーを入れることも、舞台の構成もぼんやりとしたイメージだった。最初にダンサーとして紹介されたKARINというダンサーは、真金の金髪で眉毛もなくてちょっと驚いた。そのダンサーと振付師に東京で会った時も、最初は「派手な二人がきたなあ」と思った(笑)。でもダンサーって派手だけど、すごく真面目で、ストイックだった。音楽とか映像とかを同時進行で進めていて、音楽監督を誰にしようかという相談をしている時には有名なミュージシャンも候補に上がっていた。でもその頃にはチームが出来上がってきていて、方針が違うんじゃないかということで、札幌拠点のDJの名前が上がった。俺はDJってレコードを回す人だと思っていたけど、その人はニューヨークとかパリとかドバイとか、世界各国でDJをしていて、いろんなところでフィールドに出て音を録音して、それを使って音楽を作るという話を聞いて納得した。本人が阿寒に来た後、一緒にボッケに行って、ボッケの「ボコボコ」という音を録音したら、その「ボコ」というひとつを使ってビートを作った。トンコリの中に入っている玉が楽器に当たって「カツン」という音も、ビートの素材になったし、踊っている時のエムシの柄が「シャンシャン」と鳴る音とか、風の音とかカラスの鳴き声とかも。オオカミの「ワオーン」という鳴き声も録りたくて、円山動物園や旭山動物園まで行ったけれど、なかなか都合よく遠吠えしてくれなかった。だから舞台上で使っているオオカミの遠吠えは、実は人間の声を加工したもの。

—：その音が全て「ロストカムイ」の音楽に使われているということですか。

床州生：もちろん。そのころから、映像とかダンスとか、音楽とか、徹底的にやらないとダメだなと

思い始めた。そのころ、「ロストカムイ」を担当するか、オリンピック・パラリンピックを担当するかという相談があった。秋辺デボがオリパラをやりたいと言って、自分はルミナもやったから希望してロストカムイの担当になった。せっかく予算もかけてこういう機会もあるから、勉強のために全部一緒にやろうと思った。この音楽担当のDJは高橋邦幸さんという方だったんだけど、イコロで箆って音作りをするにも、イコロの営業が終わってからやるので、夜の11時ころスタートして夜中の3時か4時までずっと一緒にやっていた。最初は、「床さんこの音どう思う」と言われても、さっぱりちんぷんかんぷんだったけれど、例えば「今回は1週間居ますから」と言われて全部の行程に付き合っていたら、だんだん音のこともわかるようになってきた。ああ、こういう風な組み合わせで作るんだ、とね。最後の輪踊りの音も、最初は普通の女性の歌を録音したものがあっただけど、二人で「何かが足りない」と言い続けていて、もうすこし、包み込むようなものが欲しいという話をしていた。そうしたら邦幸さんが、「いいアイデアを思いつきました。明日男性陣と歌いましょう」といって、アイヌだけでなくプロジェクトに関わっている7-8人のメンバーと、「エッサーホーホー」と歌ったらすごく広がりが出た。「明日音を被せてくるから、現場で聞こう」と邦幸さんが言ったので、翌日会場で聞いたら、二人とも涙が出てきた。こんな優しい輪踊りの歌初めて聞いたと。映像は映像で、WOWという会社とやったんだけど、東京まで行って最初のプロトタイプを見せてもらった。そうしたら、なんのことはない映像で、全然面白くなかった。それで、「なんか馬鹿にしてる？東京まで来てこんな見せられるの？」と思わず言ったら、WOWがそれに対して腹が立ったみたいで、「じゃあ徹底的にやる」と言ったらしい。今ではすごく仲が良い。そう思ったのは、俺がアニメーションを作る行程を知らなかったからなんだけど、でも「床さんにそう言われたから徹底的にやることに決めたんです」とあとで教えてもらった。WOWというのもすごく忙しい会社だけれど、阿寒湖まで来てくれて、どんな映像にするか相談した。そこ

で、阿寒湖の「光の森」というところを舞台にしましょうということとして、そのような森をアニメーションで作って欲しいと依頼した。最初の映像を見せられてどう思うと言われたので、「森って、手前はすごく入っていて楽しいけど、奥が怖いことはよくあるんだ」といったら、「そうか、じゃあ少し怖く感じるような映像にしましょう」というアイデアに繋がった。出てくるオオカミについても、「オオカミはカムイだから、オーラが出ているような感じにして欲しい」といったら、「オーラってなんだ、オーラって見たことない」と。それでも一人途中で阿寒湖から東京に帰って、「オーラ」を作り始めてくれた。オオカミが木の横でパッと消える瞬間があるけれど、そのシーンに出てくる木も実際にその森に生えている木で、800年、いやもしかしたら1000年以上超えているかもしれないという木。だから、「この木も多分カムイだから、こっちもオーラを纏わせてほしい」と頼んだら、作業が大変なので嫌な顔はされたけれど、素晴らしいオーラを纏わせてくれた。

——：本当に州生さんが深く関わったからできた作品なんだということがよくわかってきたんですが、当初は「想像がつかなかった」と言っていました。まだ想像の及ばないものを判断していく基準はどのあたりにあったんでしょうか。

床州生：まず徹底的に、どういう風なものをつくるのか聞いた。その中で舞台の専門用語ってあるじゃないですか、SEがどうのとか、ホリゾント幕とか。最初はそれも聞いていて、「横から出る光のことです」とか説明してもらっていたけど、あまりにも多かったので腹が立ってきて、わからない言葉が出たら携帯でぱっと調べて、そういうことかと思いつきながら打ち合わせをしていた。そうしたらだんだんわかるようになってきて、映像とか、ダンスとか、音楽とか……。最初の方はいいんだけど、だんだん煮詰まってきた、あともう少しというところになったら、各クリエイターは我が強いので結構喧嘩して、それをまとめる役割が自分になってきた。「まあまあ」で済めばいいけど、だんだん口も悪くなってくるし、禿げるんじゃないかと思うくらいげっそりした時期もあった。人間関係とか、やらなきゃならないこととか、蓋を開けたらと

んでもない世界に入ってきたという感じ。

——：こういう多くの人が関わって大きな予算が動く事業って、わからない言葉が頻発して「もういいや」となってしまうたり、大事なところでは関わらせてもらえなかったりすることもあると思うんですが、床さんが喧嘩の仲裁に入るといことは、床さんがプロジェクトの中心にいて、みんな床さんに愚痴を言いにくるということですよね。ここまで徹底的に関わるんだと決めたのはどうしてですか？

床州生：いちばんにはとにかく面白かったから。やっているプロジェクトが面白くて、「これができれば何かちょっと違うことが起きる」という予感があった。喧嘩するほどみんな真剣にやっている。まあ喧嘩も、中にはくだらないこともあって、「あいつらいいもの食ってる」とか(笑)。でもやっぱりみんながいいものを作りたいから喧嘩になっているわけで、徹底的にやっけて、なんとか間にも入ろうと思った。それでも会う人会う人がすごく刺激的な人が多くて、多分それがいちばんだと思う。坂本が大体の大枠が固まってきたとき、「ビジュアルを撮りたい」といってきたので、「ビジュアルって何」「ああフライヤーとかポスターとかの元になるものです」という会話があって、いろんな候補がいた中で、人気のあるヨシダナギという人がいて、その人に写真を撮ってもらいたいんですという提案を受けた。世界の先住民の写真を撮ったものを見せてもらって、ああカッコいいなと思った。ちょうどスケジュールが合って、「まだ日本では撮影していない、アイヌだったら撮りたい」という話だった。打ち合わせで初めて会った時、マネージャーがすごく雰囲気のある人で、最初はその人がヨシダナギだと思っていた。そうしたら違って、隣にいた若い女性がそうだった。ロケーションにいこうという話になって、雄阿寒岳とか、滝に連れていったけど、全然気乗りしていない感じだったので、「何が違うの？」といったら「後ろがスッと抜けている感じがいいんです」と。それで色々ところをみて、俺にはさっぱりわからなかったけど、坂本と二人で話をしていた、ここで撮影したいというところが見つかった。そのあとナギ

さんが坂本に、ありきたりじゃなくて本格的なアイヌの衣装を用意してくれとリクエストした。ヨシダナギの徹底的なこだわりで、木綿の着物ではなく、明治以前のアイヌが来ていたものということで、アットウシの着物を探すことになった。最初は博物館に電話をかけまくって、貸してくださいと言ったけれど、外で撮影するといったらもちろんダメだと言われた。博物館が貸してくれないので、二風谷に電話をして、外で撮影するので貸してほしいと頼んだら「全然いいぞ」と言ってくれて、貸してもらった。西田(正男)さんと秋辺デボさんだけが自前のもの。衣装が揃ったら今度靴はどうしようかという話になり、鹿皮の靴は皮を買って作った。鮭靴の方は、博物館はやはり貸してくれないので、こちらも作るしかないと思って結局作ることにしたが、ホッチャレを売っているところがなくて困った。釧路市の水産課などに電話してもダメだったけれど、最終的に札幌の豊平川さけ科学館から冷凍しているホッチャレを譲ってもらえることになった。坂本は実家が寿司屋さんなので、お父さんに頼んで捌いてもらい、皮だけにして干して、資料を見て制作した。失敗するかもしれないから多めに6足作ろうということになり、札幌大学のウレシバクラブの学生さんたちに手伝ってもらって一緒に作った。

——：それだけで一大プロジェクトですね。

床州生：そうして衣装が揃ったので、1月、朝の4時に集まって、湖の氷上で撮った。ヨシダナギさんは日が昇る寸前と落ちる寸前にしか撮影しない。それでこの写真が出来上がった。

——：この衣装も靴も、本編のロストカムイの方ではぜんぜん登場しないものですよ。

床州生：そう、そこが坂本の策で、いままでいろんなアイヌの人の写真を見たけど、ポートレートみたいなものしかないから、すこしファッション性というか、かっこいい写真を撮りたいというコンセプトだった。実際この写真を見て、「ロストカムイ」はなんのことだかわからないけど、とにかく見に来たというお客さんも何人もいる。今までイコロでやるプログラムの宣伝は、旅行とか旅雑誌とかの媒体がほとんどだったけれど、これのおかげでアウトドア雑誌とか、

ファッション雑誌から連絡が来た。この写真を撮って本当に良かったと思う。

——：ヨシダナギさんは最近ソーシャルメディアで批判も受けていました。

床州生：俺には気にならないことだったけど、いろいろ言いたい人もいるよね。

——：外の人がたくさん関わったことで、内部からの反対の声や反発はありませんでしたか？

床州生：ないですよ。言わせないです、こんなに頑張ったんだから。ここの阿寒湖のコタンには外のものを受け入れる土壌がある。そもそもコタンがなかったところに、90年前くらい、札幌、旭川、帯広、釧路とかのアイヌが前田一步園の土地を借りて新しいアイヌコタンを作ったから、いろんなところの文化が混じり合って、今はもうハイブリッドもハイブリッド。何年前までは、「阿寒は文化をぶっ壊してる」と言われることもあった。アイヌ文化の中に多様性があったので、エカシたちも喧嘩ばかりしていたらしいですよ。俺たちのところは違う、とか。だからこそ「ユーカラ座」みたいなのが生まれたし、「ユーカラ座」も外部から俳優さんを連れてきて一緒にやったりしている。みんなそういう経験しているから、「ロストカムイ」を作っていることに関しては批判はない。議論があったといえば、「ロストカムイ」の第二期の時。その前に舞台を見にきていた夏木マリさんが「面白い、でも私ならもっと面白くできる」と言って、関わってきてくれることになった。興行的にも成功していたから変える必要はなかったけれど、「ロストカムイ」はまだまだ変われると思ったので、手伝ってもらうことにした。そこでマリさんが、シヌイエを使いたいと言い出した。「あれは誇り高いアイヌの文化なんだから、こういう舞台で使ったらどうか」と言われ、俺は最初「いいですね」と言ったけど、あるおばあちゃんに、「男が決める文化じゃないぞ」と言われた。それはその通りだと思って、マリさんも同席してもらって、女性の出演者に意見を聞きたいと言って集まってもらった。そうしたら、実際自分の家族の記憶があるので嫌だという人もいた。でも全体の意見を聞くと、確かに誇り高い文化だから使ってもいいんじゃないかという人が大半だった。こちら側で勝手に決めるんじゃ

なく、みんなで話し合っただけで納得して舞台でも使うことにしたので、この経験は「ロストカムイ」をやっている中でも良かった出来事の一つ。

—：多くの人が関わっている舞台では、こうやってみんなで相談して意思決定をしていくというのは簡単なことではないですよね。

床州生：普通舞台は監督のもので、監督がほとんどのことを決めなければならぬけれど、ずっとユーカラ劇とかを見てきて、「ここは違う」という感覚があった。だってプロの役者が、オーディションをして出ているならいいけど、ここはここに住んでいる人たちで作るから、プログラムを作るたびにやいのやいのと、当然いろいろある。それは聞くけど、聞くところと聞かないところをはっきりさせないと、とは思ってやってはいた。後から聞くことも、後から変えることもできると思っていたから、最初はかなり強引に進めていた。さっきの話にあったようなクリエイターどうしの喧嘩もあったから誰かが決めないといけなかった。

—：よい意見のぶつかり合いが起きている時に、最終決定権をもっていたのは誰ですか？

床州生：俺がなんとかしないといけなかったよね。ダンサーとかが阿寒に来て、寮も探さないといけないし、Wi-Fiが欲しいとか冷蔵庫が必要だとかになって、通信会社に電話したり、もうお金がないからどこから冷蔵庫をもらわないとというので、ホテルとかあちこち行って頼んだり。最終的には観光汽船の冷蔵庫をもらったんだけど、最終的なことは全部俺がやると決めてたから。

—：それはもうクリエイションだけでなく全てにおいてということですね。

床州生：「ロストカムイ」が最終的にでき上がったとき、通常だったらホテル業界とか旅行業界の人を呼んでお披露目をするところを、坂本は「そうじゃなくてパーティーをしましょう」とまたよくわからないことを提案してきた。例えばきてくれたお客さんに、トノトやアイヌのご飯をだして、俺とヨシダナギのトークショーを見てもらって、それで盛り上がってきた頃にガンツと「ロストカムイ」を出しましょうと。首都圏や道内からも、ソーシャルメディアで力を持っているような発信力のある人たちをわざわざ

呼んで、発信してもらおうという形をとった。ファッション業界のひとつとか、ロストカムイを作った人たちの周りの人をたくさん招いた。最後は立ち上がって拍手もしてくれた。

—：それはわっと話が広まったでしょうね。

床州生：広まると思ってたんだけどね。3月末に完成してみんなが帰って、4月初めから公演開始だった。2019年。最初は集客も入って5人とかで、それが1週間続いた。みんな不安になったので、1週間やったあとに、ロストカムイの公演のあとに10分間ミーティングを必ずやった。言うことは一緒なんだけど、「人が入らないのは、我々理事がプロモーションをちゃんとできていないからお客さんが少ないけど、やっていることは絶対に間違いがないから、このクオリティを保とう」とずっと言っていた。そうしたら、すこしずつ人が増えてきた。今は撮影禁止だけど、最初は写真OKにしていた、徐々にソーシャルメディアに写真が上がっていった。そしたら5月のゴールデンウィークくらいにお客さんの数がドンと上がって、今までシアターイコロ開業以来最高の売り上げを叩き出した。もう今年で6年目。踊り手がだれることがないのがロスト。だいたい何年もやっているとなれちゃう。それが無いのが強み。

ところで完成したから、クリエイターとかがみんな帰って行って、その後に来る取材は全部俺がやらなきゃならぬようになった。今でこそこうやってしゃべっているけど、俺は本当は無口なタイプで、本当に喋るのが苦手だった。特に人前では。取材とか、人に物を頼んだり、冷蔵庫くれとかね(笑)、いろいろしているうちに、だんだんペラペラ喋るようになった。今はどこかの会議に行くと資料もなく話してくれと言われても話せるようになった。

—：私が最初に見たのは2020年だったので、すでに2期目だったんですが、1期と2期はだいぶ違うんですか？

床州生：まずダンサーが女性1人から男性2人に変わった。今はまた1名に戻っているの、いくなれば3期目かな。この変更は大変だった。最初女性ダンサー1人の時には、来てくれたKARINさんの他にもダンサーを探さなくては

ならなかったの、坂本が北海道中のダンススクールにいて、「『ロストカムイ』に出ませんか?」とスカウトして回った。複数いないと、1人じゃ休みもあるから回らない。そうやってきてもらったのに、第2期に男性2人にするとき、自分の役割として、そのダンサーをクビにしなければならなかった。それは俺の役目だから、本人にも、また共演しているコタンの踊り手にも言わなくちゃいけない時が、結構辛かった。コタンの踊り手たちも、このダンサーに優しくしてたし、情が湧いているから。だから2年目の春になる前に「夏木マリさんに手伝ってもらおうと最終的に決めたのは俺だから、マリさんのやりたいことも聞きたい」と伝えた。男性のダンサーで2名というのはマリさんのアイデアで譲れないところだった。踊り手たちにはえらい怒られた。興行も順調なのに、なんで変更しないといけないんだと。でも、何かを変えていかなないともっと良くなっていかないと思ったから。そしたら、そのあとすぐにコロナウイルスが世の中に広がってしまった。男性のダンサー2人の体制になったので、1人が怪我をすると舞台が成り立たなくなるので、常にダンサーが3人阿寒湖にいなければならなくなった。しかも1期目はストリートダンスの人でも踊れる振り付けだったのが、2期目はクラシックバレエやコンテンポラリーダンスの振り付けになったので、その分野で男性のダンサーが圧倒的に少ないということも分かった。マリさんが選ぶのでレベルの高いダンサーが来ていたこともあって、コロナウイルスの対策も入って、上演ができない日も出てきた。1年間が終わるころ、マリさんに電話して、このままやったら飛行機代とか色々なことが回らないので、女性一人に戻りたいと思うので、納得してくださいといった。マリさんも舞台をやっている人だから、しょうがないねと言ってくれたけど、でもそれまでマリさんが関わってくれたところは使わせてもらっている。パークッションに厚みを持たせたりとか、そういうこともいろいろしていたので。関係性は今でもすごく良くて、マリさんがやるライブやフェスに、阿寒湖アイヌコタンの人がビデオで参加したりということもある。

——：女性1人に戻った時を3期目とすると、それは

2021年の春からですか？

床州生：そう、1期・2期・3期がそれぞれ1年ずつ。

3期目として再スタートしたときは、まだまだコロナ感染の世の中だった。シアターイコロは全然オープンできない時もあった。今ようやく「ロストカムイ」は完成したと思えるところまで来たかなと思う。3回変更があったことによって、削ぎ落とせるものは削ぎ落としたり、加えられるものは加えたから、それは良かったと思っている。

——：「ロストカムイ」以降はいかがでしょう。今年は「満月のリムセ」という新しい舞台も出来ましたね。

床州生：このコタンでは、現在やっている演目のプロモーションをする予算がつくときと、新作のためのお金があるタイミングがある。今回はアイヌ交付金を活用して新しい舞台を作るとなっていて、(秋辺)デボさんもそろそろ新しい舞台を作りたいという話になり、自分は「ロストカムイ」をやったし、ウタサ祭りとかもやっていたし、今回は担当しなかった。でもこの新しい繋がりから、日本フィルハーモニー交響楽団(日フィル)とのコラボレーションもあった。日フィルは、落合研一がジョン・ケージのパフォーマンスをやるのに誘われたもので、これらも「ロストカムイ」のつながりから来ている<sup>2)</sup>。WOWが映像で参加していて、落合さんがアイヌのコミュニティとつながりを探していて実現したものの。いってみたらサントリーホールという日本のクラシックの舞台としては最高峰のところで、俺はマネージャーみたいな感じで、コタンの踊り手やトンコリ奏者を連れていった。その前の年もやっていて、2年連続で参加した<sup>3)</sup>。

——：ジョン・ケージの作品は、あちこちでお経や舞踊や語りが同時進行で鳴っている、偶発性の高いパフォーマンスでしたね。「ロストカムイ」の過程でいろいろなタイプの人にあっただからこそその出会いですね。

床州生：本当に、ロストカムイを作ったおかげとか、真剣に外のクリエイターとかミュージシャンとかとやったおかげで、いろんなところに呼ばれていて、それは本当に俺の財産になっている。

——：最後に、「ロストカムイ」の後、「ウタサ祭り」と

いうイベントを4年続けて実施しました。こちらにも関りが深かったと思うのですが、何が印象的でしたか？

床州生：いま阿寒湖で俺がやっているのは、「アイヌの文化はこういうふうに進化もできるよ」と伝えること。それをミュージシャンの力を借りてできたというか。ただ昔の歌を昔風に歌うということも、古式舞踊としてずっとやっているけど、でも「こういうふうに伝えることもできるよ」とことも見せたい。例えば中村佳穂さんというミュージシャンがウタサ祭りに出てくれたんだけど、その後、彼女の「スカフィンのうた」という曲に、コタンみんながバックコーラスで参加した。中村さんもわざわざ阿寒湖まで来てくれてレコーディングをしてくれた。そういうこともできるんだというね。こういう外とのつながりは、これから活躍する若いアイヌには刺激になると思うし、こういう文化の繋げ方もあるというのは、ウタサ祭りで伝えられたことかな。まだまだこれからも伝えていきたいし、やろうと思っている。

——：「ウタサ祭り」は終わってしまったんですか？

床州生：いや、交付金に頼ってやるのをやめただけ。いまプロジェクトとして動いているのは、自分たちでお金を集めて、もっと自由にウタサ祭りをやりたいと思って。ウタサ祭りから派生したプロジェクトとして、今度沖縄の宮古島で12月に事業が企画されている。2023年のウタサ祭りで、新城大地郎くんという沖縄のアーティストと一緒に作品を作って、それを2023年のメインビジュアルにした。大地郎くんも「ウタサ祭り」のために阿寒湖まで来て、彼は宮古島の出身なので、宮古島でウタサ祭りをやりたいと言ってきて、いま計画しているところ<sup>4)</sup>。大事なことは人と繋がることだと思っていて、そこでどういう選択をするかによって次が決まっていく。「ロストカムイ」の最初に会った金髪のダンサーも、今では第2期のためにやってきた男性のダンサーと結婚して、阿寒湖に移住して、ダンススタジオをオープンしたばかり。ウタサ祭りに出演したGEZANというバンドは、こちらは予算も謝金もそんなにたくさんは払えないのに、全国ツアーの最終日を札幌にして、機材の運搬費が安く上がるようにしてくれてまで出

たいと言ってくれた。ボーカルのマヒトはプライベートでもきてくれている。こういう人とのつながりが、今までやってきたものの全てだと思っている。

(了)

## 注

- 1) 国立民族学博物館は2016年、倉敷は2013年の第27回倉敷音楽祭。
- 2) 2022年8月25日「《遍在する音楽会》落合陽一×日本フィルハーモニー交響楽団プロジェクトVOL.6」(於サントリーホール)において、ジョン・ケージ作曲の「ミュージサーカス」に「阿寒アイヌ(山本栄子、床みどり、渡辺かよ、下倉絵美、郷石近富貴子、西山知花)」が参加。ダイジェスト版が同楽団のYouTubeに掲載されている。(https://www.youtube.com/watch?v=N9C74aZlo6I)
- 3) 2021年8月11日「《醸化する音楽会》落合陽一×日本フィル プロジェクトVOL.5」(於サントリーホール)において、伊福部昭作曲「土俗的三連画」の前に、「アイヌ伝承音楽」としてトンコリで渡辺かよと西山知花が参加。ダイジェスト版が同楽団のYouTubeに掲載されている。(https://www.youtube.com/watch?v=Ek-M4d\_oGU8)
- 4) インタビューの際は計画中だったが、2024年12月11日、沖縄県宮古島GOOD LUCK!で「ウタサマーク」が開催され、宮古島と阿寒湖のアーティストに加え、ゲストとして中村佳穂が参加した。

## ユーカラ劇、欧州旅行と川下りプロジェクト

### 千家盛雄

2024年9月25日、26日

聞き手：谷地田未緒、笹村律子（前半）

構成：谷地田未緒

—：今日はよろしくお願ひします。ここはお店の二階なんですね。

千家：「チヌカラクル」というのが店の名前、それはアイヌ語で北極星（を見る人）という意味なんだ。100年、150年前に本州から北海道に来るときは、道路も飛行機もないから舟で来る。だから北極星をみて方角を知ったんだ。これは萱野茂さんに名付けてもらったんだ。

—：そうなんですね。今回はユーカラ座のお話をお伺ひしたくてお邪魔しました。

千家：ユーカラというのは、何万年も前から、命ある者すべてにお世話になって、いまここに人間「アイヌ」が生き抜いてきたということを物語るんです。命あるすべてのものにお世話になって、自分たち人間がいま生き抜いてきたんだということを忘れてはならない。そして自然界のことを、神々の世界とって感謝してきた。これはアイヌ、つまり人間の物語なんだから、白人だ黒人だといってるわけじゃない。あなただって、シャモ（和人）とかシシャモとかそういうことではない。人間だとしか言ってないんだ。いま戦争だ何だといって世界ではいろんなことが起きているけど、そういうのはもう人間なんて言わないんだ。

ほらここに、「人権を守る心が平和を作る」と書いてあるけど、これは国連憲章というもので、丹葉（節郎）のおじさんが書いておいて行ってくれた。まりも祭りも作った人だし、パリも一緒に行った人なんです。そしてユネスコのことや国連のことを釧路で初めてやったのが丹葉節郎という人で、その人と山本多助という人が、阿寒湖のまりも祭りを始めたんです。一人一人の人権が守られて初めて世界の平和につながるというのが国連憲章なんだ。ユネスコ憲章というのものもある。ユネスコ憲章は何ていっているかということ、戦争は一人一人の心の中から生

まれるものであるから、一人一人の心の中に平和の砦を築かなければならない、と。ユネスコは世界遺産（の一覧）を作るために作られた機関じゃないんだぞ。戦争というものは、戦っている人たちだけが殺したり殺されたりしているのではない、本当に困って苦労しているのは陰に居る家族や子供たちなんだ、だから戦争というのはやってはならないし、二度と戦争をしてほしくないというのがユネスコ憲章なんだ。

—：ユーカラ座はパリのユネスコ本部で公演されていますね。

千家：パリでは国連本部へ行って、北海道のアイヌはどういうことを考えているかということ、丹葉節郎さんや、いろいろな方と一緒に訴えたんです。丹葉節郎という人は、釧路の公民館長を17年やった人で、釧路育ちの教育者。戦時中に東京で学校の先生をやっていたけれど、戦争をしていると教育ということはさっぱりできないんだと言っていた。時間を惜しんで勉強をしていた教え子たちが、全部戦争に取られてしまった。戦争が終わったあともみんな亡くなって帰ってこなかったそうです。それでも教育というものはしたくないと言って、辞めて釧路に帰ってきたんです。それで釧路の公民館長を17年やった。この間に、戦争というものだけはやってはならないといって釧路でユネスコ協会の活動を始め<sup>1)</sup>、それで鶴居村というところにユネスコ村というのを作り<sup>2)</sup>、そこに山本多助の碑も作った。

日本が戦争に負けた後、イギリスやフランス、いろんなところから（阿寒湖アイヌコタンに）人が来た。私はアイヌ部落<sup>3)</sup>で、「アイヌ文化保存会」というものの事務局長をやったんです。四宅豊次郎が会長をして、自分はお金を仕切ることをしてた。だからそういうお客さんが来たときにも迎え入れていた。ユーカラ座を作った時、団長というか劇の一番ボスが床ヌブリだった。いとこなんだ、私の。そしてその下の事務局長というのが四宅豊次郎といって白糠出身の頭のいい男の人。3人でアイヌのユーカラというものを、どうしたらいいか相談したのよ。

第一回のユネスコの大会<sup>4)</sup>というのが札幌であった時に、丹葉節郎さんが阿寒のアイヌを連

れていったんだ。その時、床ヌブリ、四宅豊次郎と俺がいったんだ。その3人が行ったから、ユネスコが何をしてるのかも知って、何かやるんならやっぱりユーカラじゃないかと。

それでユーカラというものを勉強するために萱野茂さんのところに行って、ユーカラというものはどんなものだろうかと。ユーカラというのは人類創生の話で、太陽神が一番上で、その弟が雷神なんだ。その雷神が天から地球上を見たらものすごく素晴らしい木が生えていて、炎になって降りかかった。そこで炎が燃え上がって、初めて地球上に火というものが起きて、その火が消えたら真っ黒くなって木が燃えた淵から草が生えた。それが地球に最初に生まれた火の神の子供達で、そこから人間の祖先であるアイヌラックルも生まれた。だからユーカラに出てくる最高の神は太陽の女神で、イレシュサポ<sup>5)</sup>という太陽神の7番目の妹がアイヌのユーカラに出てくる。だから世界中にあと兄妹が7人いるんじゃないかと萱野さんがいったんだ。

——：最初は「コタンの森」というタイトルだったんですか？

千家：説明したら長くなるけど、アイヌでない札幌の学者連中とかが、「コタンの森」っていうタイトルでアイヌのユーカラの劇みたいなのやったわけよ。だけどアイヌから見たら、ただそこから辺の踊りかなんかでやったもんだから、「何が『コタンの森だ』」って、「どこのコタンのこと言ってるんだ」と、アイヌ文化を、人をバカにしたようなことをやって、何を考えているんだっていう風に怒って。それ以前に既に知里幸恵が東京に行って、金田一京助のところユーカラを本にしたから、みんなユーカラのことを知った。阿寒でもアイヌでない学者のひとが来て、四宅さんのばあちゃん(ヤエさん)のアイヌのユーカラを聞いて本にして、儲けた奴もいる。それで自分たちでユーカラ劇っていうのをやることになったんだよ。それで床ヌブリと四宅さんが俺に、「盛、なんかかなんねえか」というから、「歌とか録音とか、全部俺にいったら録ってやる」って。それで3人で相談して、ユーカラをやるんだったら、ただ勝手に阿寒湖だけでやったらまた北海道中のアイヌから文句くると思っ、北海道アイヌ協会というところに

行って、旭川、札幌、日高とかに「阿寒のアイヌが、阿寒のユーカラというものをやるけど、旭川でも札幌でも、何かある時には必ず協力するから」と言ってもらった。

そのころアイヌの部落に来ていたバスのガイドさんがいて、足寄とか弟子屈とかにいてる人なんだけど、その人が、「阿寒湖のアイヌのことについてお客さんに聞かれるけど何にもわかんない」って相談にきたんだ。「じゃああんなたちは何しにコタンに来てるんだ」と聞いたたら、「コタンにはトイレがあるから来てる」という。それで、「アイヌコタンには色々あるけど、阿寒の(アイヌの)歌とか踊りとかを見れないものかと思って」と。トイレだって高い金出してアイヌ部落で作ったのにタダで使ってるのかと冗談言いながら、「阿寒まできたらアイヌの踊りとか見ないと」ということでさ。

——：そういう話があって1970(昭和45)年の「アイヌ観光センター」のオープンにつながるんですね。ここに常設される舞台上で上演することを前提にユーカラ劇を練習していたと新聞にありました<sup>6)</sup>。ところでユーカラ座では、千家さんのご担当は何だったんですか？

千家：俺は音響効果と照明を担当してて、全部私が仕切るわけよ。向こうの音出す役のひとに、「はい、ここでこうするから、ここでこれやって」と指示したらそこにいる人たちがやってくれるんだ。私は音響効果が好きで、こういうもの(自宅の壁にある大きな蓄音機型のスピーカーを指して)つくってるもんだから。だから私が作った音を流してんだ。アイヌ部落の女性たちを集めて、ここからこうしてくれ、この歌はこうしてくれって言って、俺が録音したんだ。フタレチュイからフククンから、ラックルのまで。

——：ユーカラ劇には、ムックリの音が長い間響き渡るシーンもありますね。

千家：それ(ムックリ演奏と録音)は私がやってるんだよ。

——：千家さんは昔から音楽が好きだったんですか？

千家：もちろん。ムックリもいろんなものを自分で作ってるから吹くこともできるんだ。録音する機材もスピーカーも全部自分で拵えたもんだ。マイクもいいのも持っていてさ。ここの部屋で

俺がムックリやって豊岡（征則）がギター弾いて、それで録音したやつをユーカラ劇で使ったりもしたのさ。

——：照明はどこで覚えたんですか？録音とか、写真や映像を撮るのは、自分で機材を買っているの試してみることができるけれど、照明は会場に行かないとわからないからなかなか覚えるのも大変ですよ。

千家：ユーカラ劇も、札幌、網走、旭川といろんなところでやったけどそういう時に、ステージっていうものはどういう風にやるかっていうことを先に全部打ち合わせやるわけよ。いまこれからこうやって踊りが出てくるから、その時には最初に踊っている人たちを撮る時にはそのまま追っ、次に出てくる人を次の（二つ目の）カメラで撮らないと映像にならないんだとかね。アイヌ部落（の観光センター）に照明の機材とか買うときも、私が売人と呼んで、このステージでひとりひとり出てくる時はあそこの入り口とここの入り口から出てくるから、両方に向けないといけないんだとか、ここは高いところから明かり出してくれとか相談して。

白鳥姫が出てきて踊るシーンでは、（その役者さんに）「（客席の）ずっと後ろの高いところに、光が出てるところが見えるでしょ、あそこに私が居るんだよと、ちゃんとあんたを見て光を出してるから、踊る時には、まず下の方のお客さんを見て、そのあとは高いところの一番遠くのお客さんの方もちゃんと見ないとダメだから。全体を見て、そして最後終わる時には、私の居るところを見て、ちゃんと挨拶するんだよ、そうしたら私がちゃんと照らすから」って言ったら、ちゃんといった通りやってくれたんだよ。

——：白鳥姫の大事なシーンですね。

千家：そう、アイヌラックルって人間臭い神様、人間の最初。そのラックルが「弓を持って後ろからじっと、あんたが踊っているのを見てるから、後ろから見られているということわかって前を見るんだよ」と。カンナカムイのシーンでは、二人が出会ったところで真ん中の強い光をわっと明るくして、周りの灯りを暗くするんだ。そしたらガラガラガラっていう雷の音を出して、それで灯りをスーッと消していく。

——：雷の音はどうやって録ったんですか？

千家：NHK釧路の放送局にいて、そういう効果音とかが全部あるから貸してくれてって録音したんだ。ムックリの録音はマイクのそばにいたら音が大きすぎるから、少し離れて「ビヨン、ビヨン」って。そしてリズムに乗ってきたらマイクを近づけたりして。そんなことやってる人なんか当時いなかった。

——：ユーカラ座に出てくる、ユックカムイの面は瀧口政満さんが制作されたと伺いました。

千家：瀧口くんは耳が聞こえなくて話もあまりできないから、山本多助のところまで木彫りをやってたとき、俺も床ヌブリとかも木彫りやってたんだけど、俺はずっと面倒見てたんだ。

——：本当にみんなで手作りで舞台を作ったんですね。

千家：そうだよ。だから面白いんだ。

——：いよいよパリに出発です。中身はできたけど、渡航はきつといろいろと大変だったことでしょう。

千家：ユーカラ座のときは俺もだいぶ資金出したんだ。あとは北海道中いろんなところから少しずつ金を集めて、それで出発していく時に、札幌の空港まで行ったら、「東京でのみんなのホテル代、千家さん立替で払ってきてくれないか、パリまで来たら払うから」と言われた。もともと余計にお金を持って出発したから、女房に「何に使うんだ！」と怒られたんだけど、「向こうに行って何かあって、病院に入るんだなんだとなっても金がないと困るから」だと説明してたんだ。そうしたらそれを出発する前に使うことになった。それでパリまで行ったら行っただ、全部で20人以上もいるもんだから、荷物もたくさんあって大変なんだけど、電車に乗るときにもお金（チップ）を渡して荷物を運んでもらったり、そういうのも俺がやってたんだ。そういうときに渡すためにタバコとかもわざわざ持っていったし。フランスについたら、川を船で昇っていくんだ。みんな乗せて。俺はその前に行ってきたからチップとかもわかってたし、皆を案内したんだ。

——：ユーカラ座の前にも行ったことがあるんですね。やっぱり一度ご自分で行った経験がなかったら、なかなか他の人を連れて行くのは大変ですよ。

千家：行けない、行けない。連れてったってどうするんだか自分がわからなかったら大変だ。床ヌブリも外国が好きだったので、(ユーカラ劇でパリに行く前に)2人でヨーロッパ8カ国を1ヶ月かけて回ってきた。日本旅行の第一回の海外ツアーっていうのに参加して<sup>7)</sup>。木彫り彫刻家なんていうのは私と床ヌブリだけで、あとは札幌とか旭川、函館の大学生とか、そういう人ばかり、20人近くいた。2人でヨーロッパをずっと回って勉強してきたんだ。だからそのあと、ユーカラというものをやる時に、「フランスまで行ってやったら世界が認めるんだ」ということを2人で決めただ。

—：この旅行は、ユーカラ座でパリに行く、何年くらい前ですか？

千家：10年くらい前でないか。

—：ユーカラ座もその前のヨーロッパ旅行も、海外旅行が一般的でない時代に、いろいろと大変だったことでしょうか。

千家：旅行の方は資金は自分たちで稼いで払ったんだ。運転手の給料が6000円くらいの時代に、(ツアーの料金が)45万円。私はその前、太平洋炭鉱というところに3年働いていたんだ。その3年間坑内には行って危険なところで仕事して仕事して、貯金して、30万円くらいもってた。それで俺は英語もなんぼわかるんだ。なぜかというところ炭鉱に3年入ったとき、中で使う機械が全部ドイツの機械で、シャトルカーとかホイストとか、そういうのをいっぱい覚えて資格取らないとその機械を使えないんだ。それで炭鉱に入った時に、うちは貧乏で俺は小学校も行かなかったんだけど、炭鉱も仕事してもらわなきゃならないから資格取ってほしくて、わかりやすく全部説明があるわけ。そこでいろんな勉強して10個以上の資格取ったらすごい給料高くなるんだ。普通1日800円くらいの時に俺は1200円ももらってたんだ。その中に怪我人の面倒みる資格とかもあるんだ。足折ったらどうするか、血が出てたらタオルで止めてから病院に行くんだとか。それで資格取って、坑内で働いて、金貯めてヨーロッパに行った。一緒に行ってるのは大学生とかで、俺や床さんはそいつらより歳はなんぼか多いけど大学なんか行ってない。そういう人たちがへんな英語喋ってる時に俺た

ちは「カフェオレ、ワン」とか、フランスだったら「サバ、サバ」って言ってたんだ。

それでその45万円には、東京まで行く分は入ってなくて、貯金だけでは足りないから、阿寒で銀行で借りて(ツアー会社に)支払うお金はなんとかしたけど、今度はいった先で使う金がないので、親戚にも借りて。ヨーロッパに1ヶ月も行くんだっていうので、ここの商店街でも人集めて、みんなでお祝いしてお金も集めてくれたけど、それでも足りない。

—：そこまでしてまで、どうしてヨーロッパに行きたいと思ったんですか？

千家：なんでと言われてたら、ヨーロッパって、イギリスでもフランスでも、アイヌのこと研究に(阿寒に)来るわけよ。それにいろんなことやってたから、ヨーロッパに行ってなにかしたいなあと思って。それで飛行機で2日くらいかかって現地に着いて、フランスのセヌ川を船で回っていたら、アレクサンダー3世橋っていう、ロシアからフランスに贈られた橋に、アイヌのユーカラで出てくる太陽の女神とまったくおんなじような太陽の女神の彫刻がついてるのさ。私はカメラマンだから、そういうのも全部写真に撮った。

—：どんなところに行ったんですか？

千家：有名なところは全部行った。ムーラン・ルージュとか、リド<sup>8)</sup>とか。(ステージの)女の人、みんな裸みたいなもの、20人くらいが音楽に合わせてばんばん踊るんだ。ふつうなら団体で入っていくところに、俺たち個人で行ってるから、どっか後ろの方の空いてる方に座らせようとするから、案内してる人にチップやったら、ずっと端っこに行ったのにぐるっと回ってきて一番前に座れた。それで音楽入って、ちっちゃいパンツの女の人たちが、バンバン踊るんだ。いやあ、一番前の席だとどこ見ていいかわかんないくらい。

—：オペラとかバレエとかそういうのも見たんですか？

千家：バレエやなんかは時間かかるし、いろいろとうるさいんだ。服装はどうか、履くものがどうか、お昼はここで食べなきゃならないとか、それがまた5千円も1万円もするようなところで。それで食べたたらまた午後から見るとかいつ

て、そんなことやってられないって。

—：なるほど。じゃあやっぱりキャバレーの方が気楽ですね。踊りを見たのはそのくらいですか？

千家：ムーラン・ルージュとかリドとか、あとは向こうの王様とかが住んでた城の中に金払って入って見たりとか。デンマークなんかは、北海道と一緒に。木彫りの家で、階段やなんかも、「俺ら作れるよな」と床ヌブリと二人で話したり、そこでカムイノミしたら、一緒に行ってる20人くらいがそれをみんな見るわけよ。外国で運転できる車の免許もとって。北海道では大型二種（免許を）もってるんだけど、外国でも運転できるようにと思って自動車学校行って。どこだったかな、車借りて運転した。車の扱いはいいんだけど、道が左右逆なんだから、やっぱり乗れないね。あとは大学で木彫りやってる人たちのところにも行った。大学行ってる間、4年かけて1つのイエス・キリストの像を作るんだって。通訳つけてくれて話したら「お宅さんたちも彫刻家でしょ。お宅さんたちだったらどのくらいでこれ作れますか？」と聞かれて、丸太から掘り出しても、10日くらいあればできるんでないか、丁寧に作っても1ヶ月はかからないんじゃないべかと言ったら、びっくりして、「10日?!」と。それでまな板とか、そういうものも彫刻されてるものがあったんだけど、「こんなもんだったら1日で100枚くらいつくってやる」と。

私たちがイギリスとかフランスとかいろいろな勉強してきたから、ユーカラ劇も、みんなを連れて行けたんだ。ユーカラ座ではパリのあと、台湾、香港、沖縄にも行っている。台湾は台北でアイヌの舞台をやって<sup>9)</sup>。日本人って何にも手前の国のこと知らないで、外国に来てみて初めて日本の良さというものがわかるんだということも勉強させてもらった。

—：帰ってきた後、手作りの丸木舟で川を下るといって、壮大なプロジェクトをやってらっしゃいますね。

千家：私がアイヌ文化の勉強をするために、豊岡征則というのと二人で屈斜路湖で丸木舟を作って、丸木舟を作った、屈斜路湖から釧路まで川を下るかということになったんだ。そのとき、木を倒すならカムイノミから勉強しなければならない

となって、萱野茂さんに教えてもらいにいったんだ。それに札幌テレビがそれを映すからというのもあって<sup>10)</sup>、萱野さんもテレビでそんなことをやっている奴らはいないから、よし行ってやってやると言ってくれた。テレビ局から予算も出ているから、萱野さんのお礼や泊まる場所も手配するからといって車で迎えにいった。木を倒す前には「木の神様から丸木舟の神様が変わってください」と、今自分たちはこういうことをしてお願いしますと言って、木を切った。あとは残っている切り株に、「上はいただきましかつけど、根だけは残すから、ここに自分たちの子孫を残すために生き抜いてもらえませんか」、とお祈りをするんだ。それを全部萱野さんに教わった。それで1年かけて準備して、丸木舟を彫って、川を下って、魚とって、映像撮って、5日くらいで川を下ったんだ。それで、屈斜路湖から川を下って来て、最後、釧路で幣舞橋の下を通ったとき、橋にある乙女の彫刻<sup>11)</sup>の下を通ったのが感動的で。その様子を写したテレビで使った音楽も俺と豊岡で録音して作ったんだ。

—：東京にも結構頻繁に行っていたんですか？

千家：行ってた、行ってた。私なんて東京だけでなく九州や四国まで車で10回くらい行った。ユーカラ座でアイヌラックルをやったやつは、美輪明宏が東京の銀座7丁目で「銀巴里」っていう喫茶店で歌を歌ってた時、気に入られて時々行ってたんだ。いい男でさ。東京の作曲家とかに呼ばれて歌の勉強もしてたんだ。その人が東京によく行っていたから、私も行って。銀座7丁目では、北海道でラーメンを60円で食べる時に、コーヒー1杯400円だった。そいつと一緒に3人か4人で東京行って高いコーヒー飲んでいたら、美輪明宏が出てきてそいつに向かって手を振るんだ。終わった後も、なんでも好きなもの食べてくださいって。

—：これはパリに行く前ですか？後ですか？

千家：たぶん前だなあ。俺は東京のこととか、パリに行く時には知っていて行ったから。マンガ家の赤塚不二夫さんも阿寒によくきたから<sup>12)</sup>、東京に行ったらホテルに泊まんないで、赤塚不二夫のところ泊まったの。こっちに来るときには釧路空港まで迎えに行って阿寒湖まで連れて

きて、摩周湖、屈斜路湖、知床、羅臼、網走、稚内のほうもずっと北海道中回って赤塚さんと勉強して。テレビ局が赤塚さんに、北海道行ったら写真や映像とってきてちょうだいで、出たばかりの新しい機材を貸してくれて来たんだ。それをもってきて、「盛さん、このカメラあんたが上手いから撮ってくれ」といってよこした。それをもって網走では網走刑務所行って、赤塚さんが囚人用の風呂に入ったふりをするのを撮ったり、オンネトーの温泉で撮影したりしてたんだ。それで赤塚さんと半月くらい回って歩いて、帰る時になって、カメラから三脚から全部あなたにやると言って置いて行ってくれた。

—：屈斜路のジャズフェスティバル<sup>13)</sup>があった頃の話ですか？

千家：それ(フェスティバル)を考えたのが赤塚さんで、一緒にやったのが豊岡と私。そこで九州やいろんなところから来た音楽家が演奏するところに、私はムックリで出たんだ。最初阿寒でやるかといっていたんだけど弟子屈にした。これ(音楽祭)も、ムックリも川下りも、みんなおんなじようなもんだ。赤塚さんと一緒にやった映像とかそういうのがあったために、(音楽祭もパリ公演も)なんとも(特別なことだと)思わない。普通にやってるんだ。

—：千家さん、楽しそうですね。パリに行ったり、赤塚さんと北海道中回ったり、ジャズフェスティバルやったり。

千家：そりゃたのしいさ。東京オリンピック(1964)にも行ってアベベ(選手)と一緒に走ったんだ。新宿の橋の上で。韓国のオリンピック(1988)も見に行った。ここ(阿寒)では家族とか雇った店員が木彫りを売ってたから、俺が出て歩いててもどんどん売れていくんだ。

—：最初にヨーロッパに行った時は、炭鉱で働いたお金を貯金して、必死でお金集めてという感じだったのに！最後に、ユーカラ座の台本の元となったユーカラは、山本多助さんが書き起こしたと伺いました。

千家：私は春採の生まれで、すぐそばに多助さんがいた。そして息子たちもその時から仲が良かった。うちの親父は釧路の千代の裏で漁師の先導をやっていて、近所の子供達に魚を持って行ってやっていた。シャケとかは釧路で売るけど、

ニシンだのさんまだの残ったのをあげてやってた。だから船が戻ってくる頃になったら子供達がみんな船を待って海岸にいた。だから山本多助さんも私のことを可愛がってくれた。それでアイヌ文化のいろんなことを教えてくれたからみんなに尊敬されていたんだ。

—：山本多助さんもパリ公演に行っていますね。冒頭に登場して、ユーカラを炉縁で語るシーンがありましたが、舞台では実際に喋っているんですか？

千家：声を出して言うてはいるけど、最初やる時に録音したやつも流してる。口パクだったらバレるんだ。だからちゃんと(言葉を舞台で)言うんだ。それでこの人は代わりがきかない。この人がいないからっておんなじようなことを他の人はできないんだ。

—：ユーカラ劇の映像を拝見したら、多助さんたちは、人形浄瑠璃の太夫みたいに舞台袖に台があってそこに座っていましたね。

千家：ヌサの前にね。このヌサもイナウも全部私らで作ったんだ。(パリ公演で)劇が終わったとき、私は音響効果・照明のところにいるから、一番見えるところにいた。ピリカピリカの歌とか、雷の音とか、ここだと向こうの技術者に行って音を出してもらうんだ。最後、(公演が)全部終わった後、10分くらい、ものっすごい拍手が続いて。もう片付けるかなと思っていたくらいだけど、どうにもならなくて、「あっこれは録音しなきゃ」と思って、鳴らしていたほうのテープを外して、違うテープをばんっと入れて、拍手の音を録音したんだ。その録音だけでも5分くらい入ってた。終わって、記者団が20人くらい来て囲まれて、もう片付けなきゃなんないのに何しに来たのかと思ったら、「さっきの歌(ピリカの歌)、アイヌの人の音楽ですか？」と。「ユーカラ劇っていうアイヌのことをやってるんだから、アイヌの音楽だ」といったら、「違うでしょう、あれとおんなじ音楽が南フランスの少数民族の曲であるんです。おんなじですよ！」と言われて。私はアイヌの音楽だと思ってやってたけど、世界っていうのは繋がってるから、だから南フランスでもどこでも、そこで音楽があったら、それが北海道に来たかもしれない。音楽は世界をめぐるから・・・そうだあんたの携帯

で美空ひばりの「まりも哀歌」<sup>14)</sup> っていうの流せるかい。これピリカメノコって(歌詞にあつて)アイヌのこと歌うもんだから、昔はレコードにできなかったんだ。俺はこれが好きで。流せるか。もうちょっと大きい音で。よし、ちゃんと聞けよ。これレコードになってないんだからな。

(「まりも哀歌」を二人でじっと聴く。了)

## 注

- 1) 北海道ユネスコ連絡協議会ウェブサイトによると、釧路ユネスコ協会は1950(昭和25)年設立、札幌、小樽について3か所目。(https://www.unesco.or.jp/hokkaido/list.html)
- 2) 鶴居村ウェブサイト「鶴居村の歴史」によると、ユネスコ村は1964(昭和39)年に「設置現地視察」が行われ、昭和53(1978)年に開設したとある。https://www.vill.tsurui.lg.jp/soshikikarasagasu/somuka/somukakari/5/718.html
- 3) 千家さんは「阿寒湖アイヌコタン」のことを「アイヌ部落」と言われていたので、そのまま表記する。
- 4) 1967年の「北海道ユネスコ大会」か。(北海道ユネスコ連絡協議会 https://www.unesco.or.jp/hokkaido/activities.html)
- 5) 本稿のアイヌ語表記は、ユーカラ劇の台本に記載されているものにした。
- 6) 北海道新聞(1970(昭和45)年2月26日)「ユーカラ劇も上演<アイヌ観光センター>阿寒湖畔に5月オープン」: 記事には「アイヌ部落の人たちが資金を出しあい、会社を設立し、自分たちで運営するセンター。(略)チセが小さいため団体観光客ははやり切れず、素通りしてしまう人が多い。この悩みを解消しようと計画された(略)一階では民芸品の製作実演と販売、二階大広間で食事を出し、舞台上でアイヌ踊りを上演する。」とあり、ユーカラ座の稽古が進んでいることについても記載がある。
- 7) 1964年に海外旅行が自由化され、1965年5月には日本航空のバリ線が開通。同年、国内企業では初めてのパッケージ旅行として販売された「ジャルパック」を利用して2000人以上が欧州やハワイを訪れた(日本航空(2014)、「まだ見知らぬ空へ」『会員誌 アゴラ』(2014年1月・2月号:262))。
- 8) 1946年にシャンゼリゼ通りに開業した伝説的なキャバレー。2022年にキャバレーとしての営業を終了した。(産経新聞2022年5月13日「伝説のキャバレー終業へ パリのリド、劇場に」)
- 9) 保存会の年表によると台湾公演は1986年。
- 10) この様子は、「驚異の世界『タイムトンネルをくぐる!! 丸木舟159キロの大冒険』」と題した番組に記録されている。同番組は1980年にテレビ技術賞を受賞しているため、プロジェクトは1979年か。(一般社団法人日本テレビ技術協会 https://mpte.jp/outline/kennsyou/technology.html)
- 11) 市民運動の末、4体の乙女の像が1977年に設置されたばかりであった。萩本和之「探訪北の風景21 4体の乙女・道東の四季像 市民運動が結実した幣舞橋 釧路市」『北海道自治研究 2015年12月(No.563)』北海道地方自治研究所。
- 12) 赤塚不二夫のウェブサイトにある日記によると、阿寒湖に通い始めたのは1970年代のよう。(赤塚不二夫公認サイト「これでいいのだ!!」 https://www.koredeiinoda.net/nikki/2001-11/20011114.html)
- 13) 1983年と1984年に開催された「カムイドラノ屈斜路湖ジャズフェスティバル」のこと。
- 14) 1963(昭和38)年収録、1990年に未発売曲集として発表された。

## 口琴が繋ぐ阿寒と世界

### 郷右近富貴子

2024年9月26日

聞き手：谷地田未緒、笹村律子（前半）

構成：谷地田未緒

——：富貴子さんはこれまでパフォーマーとして、工芸家として、あるいはレストランのオーナーとして活動されてきましたが、最近ウタサ祭りではプロデューサーとしての役割もされていますね。まず、最初のころからお伺いしたいのですが、自分のコミュニティの人ではない、外の人に向けて芸能を披露するようになったのはいつ頃からですか？

郷右近：阿寒アイヌ民族文化保存会で地方公演などがあると、地方のお客さんがみたり聞いたりしている中で子供ながらに踊るというのはありましたね。小学生くらいかな。保存会自体は物心がつくつかないかの頃からちよろちよろしていて、親が練習しているのをみてたり邪魔したり、私もやると言ってみたり。

——：最初に覚える演目はどんな物ですか？

郷右近：鶴の踊り、フツレチュイ、狐の踊り、ロホンナとか…。幼少期はそんな感じですけど、働けるような歳になってからは、アイヌ以外の一般の人に向けてというのは、コタンのオンネチセでパートとして働きながら踊ってもしました。阿寒湖アイヌシアターイコロが完成したのは私が結婚したあとくらいなので、それまで踊りはずっとオンネチセでした。ちょっと欠員がでたら「この日でれる？」と言われるような。それが19から23歳の時かな。

——：富貴子さんは阿寒湖を出て生活していた時期もあるんですか？

郷右近：大阪にいました。自分なりに10年くらいいたような気がしたけど、振り返ると1年くらいでした。戻ってからは、踊りは呼ばれたらしょっちゅう行っていました。その後2007年頃に、観光汽船のガイドもはじめたんです。これはただのガイドではなくて、早朝1便、6時発の汽船にだけ乗るもので、「アイヌの語り部船」というのがあって、千家盛雄さんが声をかけて

くれて始めました。アイヌガイドとしては一人だけで、ウポポを唄ったり、伝説を語ったり、ムックリやトンコリを演奏したりという語り部の仕事をやりました。これは私の修行時代というか、良い経験になりました。私と、叔父である千家盛雄さんと、3日おき交代ぐらいの頻度で、コロナ禍で事業が終わる2020年までやったので、10年以上。すごくやりがいのある仕事でした。船自体は朝6時に出て7時に帰ってくるので、自分が何かをしているのはトータルで30分くらい。状況に合わせて考えているので、ずっと話したり演奏したりしているわけではないけども。お客さんは、語り部がいることを前提として乗ってくる人と、何も知らずにたまたま乗ってくる方がいる。多い時で200人、少ない時だと一桁で、日によってもばらばら。人前に出ているのは他に誰もいなくて、自分一人だから、船の出航の案内などもやるけれど、お客さんの反応と、天気と、景色の見え具合に応じて、例えば霧が出ているから霧の唄を唄おうとか、季節によってヨシが色付いているから「ああ今日はヨシの唄だな」とか、波が立っていれば「遠くに白く見えているのは波ですけど、昔のアイヌはカイクマとって、それはうさぎのことなんですよ」とか、そういう話を繋げながら、いかにお客さんがアイヌの唄の世界を感じて、景色とマッチして楽しんでもらえるのかを考えていた。自然の情景に合わせて、ムックリ、トンコリ、唄も。お客さんの反応が直に見えるので、2階に行ってしまったお客さんが降りてきたりすると、よし、何かやろうかなとか。反応がダイレクトなので、それがとてもやりがいがありました。修行でした。また綺麗なんですよ、朝が。本当に「神様タイム」で。7時に帰ってくるともう「人間タイム」なんだけど、6時から7時のその一瞬の時間だけが、静寂で、別次元。贅沢だった。ツアー客向けのもので、コロナが流行った年になくなってしまった。いつの日かまた乗船できたら嬉しいです。

——：船が舞台だったんですね。

郷右近：しかも自然の中にある船上の舞台で、贅沢な時間でした。

——：プログラムを自分で考えて調整するというのも、プロデューサー的なスキルですよ。

郷右近：そうですね、そういう意味でも鍛えられました。

——：大人になってから、下倉絵美さんと「カピウ&アパッポ」を結成して活動されていますね。

郷右近：2011年からですね。震災がきっかけになって始まったので。ドキュメンタリー映画<sup>1)</sup>にもなったんですが、その映画自体が「カピウ&アパッポ」の結成の頃に撮影していたものです。

——：「カピウ&アパッポ」としてやった公演で、印象に残っているものはありますか？

郷右近：共演したみなさんそれぞれに素晴らしいし、尊敬するし、素敵なお人ばかりですけど……。例えば姉（下倉絵美さん）が出演していた「Hybrid」という作品を手掛けていた平山素子さんというダンサーの方の公演に声をかけていただき、出演させていただいたことがあります。キプロス島という地中海の島が会場で、スペインのサン・セバスチャンで練習と打ち合わせを3-4日しました。「HYBRID\*k」という作品<sup>2)</sup>で、日本のコンテンポラリーダンサー3名、サン・セバスチャンのOREKA TXという、バスク地方の伝統音楽のグループとアイヌが出演しました。kは「コックリ」のことで、ものけとそこに迷い込んだ女性の物語。不思議で妖艶で、この世とあの世の境目なのか、夢か現実なのかかわからないような世界観。OREKA TXの音楽とアイヌのウポポ、コンテンポラリーダンスで表現していくんですけど、アイヌのウポポがOREKA TXの音に混ざり込んでいくことで、不思議な世界が生まれて。ただアイヌの唄を唄うんじゃないくて、OREKA TXの音楽にとけこませていく感じ。現地へ行く前にOREKA TXの曲の候補を姉と二人で聞きながら、平山素子さんのイメージを共有するという作業もしていました。その場面の曲と世界観に合うウポポを探しては唄ってみる。OREKA TXの音楽の中には独特な拍数の曲も多いので、ウポポの拍数をひとつ増やしたり減らしたり、イメージを共有したりしながら、素子さんの作品の世界観を共に作っていく。クリエイションをする素晴らしさと楽しさを知るきっかけになりました。

——：それは日本では発表されていない公演ですね。

見て見たかったです。

郷右近：高木正勝さんのプロジェクトは、「山咲み（やまえみ）」という作品で、姉が共演していて、規模が大きくなった「大山咲み（おおやまえみ）」というコンサートに私も参加させてもらったんです<sup>3)</sup>。これも高木さんの音楽の世界にウポポを乗せていくんだけど、それまでで一番大きなステージに立ったのが「大山咲み」だったかもしれない。その頃はまだ、アイヌの唄を唄う時、回数を決めたり踊りに合わせたり……というアイヌの世界観の中でだけ唄って来ていたのだけど、高木さんをはじめ様々な演奏家の奏でる音楽の中でウポポを唄う者としてともに出演させてもらって、「アイヌ音楽の世界観」の枠を飛び出すきっかけになった。皆の奏でる「音の中にみんなと共に混ざって、奏でて唄うということが、こんなに楽しいの！」ということを初体験した。最高に楽しかった。

——：それまでの公演と決定的に違ったのは为什么呢。

郷右近：やっぱり高木さんのスタンスが、「そのままでもいいよ」というところだったからかな。「僕たちはこうやっているから、乗れるところで乗って、声出せるところで出して、そのまんまでいいから」という。でも、「そのまんまで何」となった。実はすごく難しい。オーケストラのような人数がいる中で、「じゃあ次はこの曲やります」という感じでリハが進んでいくけれど、その波に全然乗れず、あ、ああっていう感じで。姉はもともと共演していたから、音楽の波に乗っていて……。私は自分だけがその波に乗れず、ドボドボドボって沈んでいく感じ。すごく美しい音楽が流れているけど、乗れなくて苦しくて、どうしたらいいんだとリハーサル中は苦しんでいたんですけど、その中でも感覚は少しずつ掴んでいたらしくて、本番幕が開いた時に、「うわ、なんか楽しい！」となった。「ああ、これか！」と。音楽の中に自分も居ることができているという感覚。

——：「ウタサ祭り」のようなご自身が企画側にかかわったイベントにも、こういう経験って役に立っていると思いますか？

郷右近：ものすごく。逆にいうとそれがなかったらできなかつたと思う。

——：「ウタサ祭り」に関わる前に、出演者ではなく制作側（演出とかプロデュースとか）として、中身をコントロールできる立場として関わったことはありましたか？

郷右近：明確に「あなたがその立場でコントロールしてください」というふうに関わったことはなかったと思う。でも例えば、口琴の会としてアイヌの音楽フェスティバルに出た時に、「この流れならこうしたほうがいいんじゃないか」とか、そういうことは言わせてもらったりした。一人が司会じゃなくて、今回は一人ずつ喋ることにしてみようよとか。そういうふう提案したり、話したり考えたりしてしまうタイプではあった。

——：「ウタサ祭り」にはどんな経緯で関わることになったんですか？

郷右近：明確にディレクターという名目ではなかったけど、第一回の時から関わってはいて、当時クリエイティブディレクターとして入っていた方もいろいろ話はしていた。それ以前に、もともと「阿寒湖でアーティスト呼んで自分たちでフェスをやりたい」という気持ちになっていた時に、音楽イベントを企画したらいいんじゃないかという話になって、それから。

——：「フェスをやりたい」と言っていたのはどなたですか？

郷右近：内輪の仲間です。ここのお店で集まって飲んでいるような。夫や姉も含めて。こんなことしたら楽しいよねとか、道東にはフェスがないよねとか、そういう話がだんだん大きくなっていった。

——：「ウタサ祭り」の初回はいつでしたか？

郷右近：コロナの感染が広まる直前、2020年の2月14日。湖上で、氷のステージ。寒いし、温めると溶けるし、湖の上だし、大変だった。その頃は制作周りあんまり関わってなくて、演出の方だけやっていただけ、「氷上の音楽フェスをやりたい」というイメージがみんなの中であって。

——：富貴子さんの役割は出演者側の調整ということでしょうか。

郷右近：出演する外部のアーティストは決まっていたので、そこは関わっていないけれど、「ウタサ」（互いに交わる）だから、なにか一緒にやることを考えないとねということで。コタンの人には

できるだけみんなに関わってほしいと思っていた。外部のアーティストは、相談はあったけど基本的にはお任せしていた。

——：外部のアーティストの方と一緒にやるというのはなかなか難しそうです。何年かあって仲良くなる前、最初の年には、どうやって誰と誰と一緒にやるかを考えたんですか？

郷右近：その年でいろいろですけど、1年目の時は開催の1ヶ月前くらいに、来れるアーティストに来てもらったんです。どういうアーティストで、どういう音楽をやるのかというのをコタンの人に聞いてもらって、コタン側も聞いてもらうという交流会をしました。「初めまして、マヒトゥ・ザ・ピーポー<sup>4)</sup>といます」みたいな感じで。GOMAさんというアーティストは、ディジュリドゥを演奏する人なのだけど、ちょうどその時に「イオンカ」という、エゾニューで作ったアイヌの楽器があったので、それを吹いてもらった。高橋邦幸さんやコムアイさん、青山翔太郎さんなど。高橋邦幸さんは「ロストカムイ」では関わっていたけど、コタンの人たちとはそんなにやり取りがなかったので、その時はすごく楽しかった。みんなの声を録音して、それをミックスして音楽にして、子供達はその辺に置いてあった鍵盤で遊んでいた音も、全部音楽にしていく。音が出るものが全部まとめて音楽になっていくのがとても楽しくて、昼間まずお話しして、少しずつ仲良くなって、夜に「邦幸さんの音を作るやつをやってみようか」というのでみんなで集まって、だんだん盛り上がり、みんなで踊ったりしました。外から来たアーティストの皆さんにもいろいろ聞かせてもらったけど、私たちもこういう踊りや歌があって、こういう意味ですよと、お互いに見せ合った。アーティストが事前に来たのは1年目ですけどね。

——：もともと何年かの計画で始まったということでしょうか？

郷右近：5年の計画だったんですけど、2024年は色々な事情で出来なかった。2020年(2019年度)が氷のステージ、2021年と22年はコロナ禍で観客が入れられず、シアターイコロでの映像配信だけやって、2023年によろやく有観客で実施できました。

—：1年目を経てすぐにコロナになってしまいましたよね。2年目は実施自体が危ぶまれたんじゃないでしょうか。

郷右近：そうですね、でもオンラインにすると決めたことで、そういうやり方もあるんだと。

—：お客さんは見に来れなかったけれど、オンラインで拝見していた限り、出演者の皆様はいろいろ一緒にやっていて、楽しそうでした。

郷右近：楽しかったですよ。演者といってもみんなコタンの人だから、コタンの人とアーティストと制作陣が、一緒に音楽で真剣に遊んでいるという感じ(笑)。オンラインになったことで、不特定多数の多くの皆さんにライブを見てもらったことがとても良かったです！

—：リハーサルはどんなふうに行ったのですか？場面転換など構成も考えられていましたし、コラボする楽曲など、かなり練習を重ねたんじゃないでしょうか。

郷右近：例えば青山さんとかは、自分で阿寒湖まで来てくださって、「アイヌウタサ」というアルバムを作ってくれました。それは青山さんご本人が作り込んだ感じ。きっちりパッケージとして作り込む感じの方だったので、どう「ウタサ」するかということで、青山さんの曲を流しながら、これに合うように鶴の舞をするにはどうしたらいいだろうかとみんなで相談した。ここで輪になるかとか、ここでしゃがんだら「そしたら私が見えないからもうちょっとこう斜めに！」とか。みんなで何度も集まって、「両サイドから出てくるようにしようか」「こっちのほうがいいんじゃないか」と。GOMAさんは本番の10日くらい前に来てくれていた。「阿寒口琴の会」とGOMAさんの組み合わせだった時は、いろいろな口琴を並べて見せていたら、「世界にはこんなに口琴ってあるんだね」「どんな音が出るの」と遊んでいるうちに、「ビョンビョンビョンビョン ビョンビョンビョヨン、これで行こう！」みたいなふうに演奏も決まっていた。それぞれのパートの中でどうするかは、一緒に打ち合わせていくうちに見つけていくみたいな感じ。最初にGEZANが来た時は、何を一緒にするかは全然決まっていなかったんです。曲も「東京」しか決まっていなくて。最初にコ

タンに来た時「ちょっとまずは聞いて」と。そしたらすごい音で、ドラムも歌も圧倒されて。どうしようかと思っていたら、ドラムのバチを2本叩くところがあって、それを見た渡辺かよさんが「あれってチュプカムイホー（月食の歌）の動きじゃないか」といって。もちろん彼らは彼らのスタイルでやっているだけなんだけど、似ていたのでそれを合わせてみたらバキッとハマったので、本番もそれでやりました。

—：外部からアーティストが来て、それとどうやって一緒にやろうかというアイデアは、コタンの皆さんの中から出てきている感じなんですね。

郷右近：そうですね。だから私がやっているのは、このアーティストには、この人とこの人ならいけそうだなとか、子供達とやりたいという人は、絡めるにはどうしたらいいかなと考えること。「ロホンナ」なら子供達が何人でも入れるなんて思って、それでメンバーを決めたり。この人とやるならこの人とこの人だけど、それだとこの曲になるから、その踊りならこっちの人たちも参加できる、とか。子供も一緒に出るためにこういうシーンを作ろうかなとか。馬追の踊りだとあの子に役目があるかなとか、みんながどうやったら関わられるかということを考えて構成します。参加したいという人は誰でも全員参加できるようにしていたので、それが実現するように考えるというか。

—：参加したいと思っても参加できないこともありそうですね。

郷右近：そう思っている人もいると思う。もっと出たかったとか、自分もやりたかったとか。アイヌの音楽の可能性を探るというか、古式舞踊をそのままやるだけじゃなくて、アイヌ音楽の懐の深さとか、そういうものを実際に感じてまず一緒に楽しもうということ、みんなで共有したかった。ただどうしても、相手はプロなので、おおざっぱにぶつけるわけにもいかず、プロに対して本気で向かって同じ土俵に立てる表現にはしたかった。だからこそそのせめぎ合いが本当に難しかった。アイヌはまあこんなもんだ、というふうにはしなくなかった。同じ土俵でやれるんだよ、でもそのためにはプロ意識というか、本気でいかないとね、という。そのモチベー

ションを私自身も出る人たちも、どこまで上げられるかというのがすごく難しかったですね。今でも難しい。

—：参加したい人はみんな参加してほしいけど、プロとしての意識も落としたいくないというバランスが、富貴子さんの演出の色なんだなと思いましたが、人によっては、本気でやりたい人だけついてきてくれればいいから、少数精鋭でいいという場合もありますよね。

郷右近：私は両方ですね。洗練されたすばらしい作品も作りたいけど、みんなで大団円でわーっとなるものも大好きだしやりたい。

—：話せる範囲でいいんですけど、マッチングがうまくいかなかったということはありましたか？

郷右近：コタンのメンバーが、阿寒に来たあるアーティストのファンで、一緒にやれたら嬉しいけどそんな個人的な希望は言えないと思っていた人がいて、それを汲み取ってあげられなかったことはあった。言ってくれれば良かったなと。でも練習もあるし、こちらも組まなくちゃいけなかったから時間が取れる人にしてしまったんだけど、実はすごくやりたかったという。あとは、「もっと私がメインじゃなかったの」ということはあった。こちらは脇役なんて一人もいないと思っているけど、自分もディレクターでありながら出演も多くて、減らしたいとは思っているけど、アーティストさんからリクエストされたりすることも多く、ディレクターに徹して、出るにしても自分の枠を誰かに委ねるということをもっともっとやっていかなければならなかったなあと。

—：ディレクターと呼ばれるようになったのはいつからだったのですか。

郷右近：2021年からかな。「え、私ディレクターなの、それなに？」というような。でもすでにその前年にも人を組みあわせるところをやっていたから、「そうじゃあそれ私の仕事か」というような。

—：すでにやっていた仕事に名前がついたということですね。

郷右近：そうですね、やりたいとかそういうことではなく、なっていたというか。

—：この4年間の間で役割の変化とかはありましたか？何度も戻ってきてくれるアーティストさん

たちもいましたね。

郷右近：戻ってきてくれるアーティストたちは、もうコタンの一員みたいな。老若男女一緒に祭りをやっている中に、自分たちも混ざり込んでいるという感覚がすごく良かったみたいで、すごく阿寒湖を好きになってくれて、プライベートでも来たいといってくる人も多くて。そういう意味では本当にありがたいつながりをいただいたし、コタンという場所の温かさや表現力、懐の深さは、毎年やるごとに、新しくアーティストが来るごとに感じる。それと反比例したすごい寒さも！ギャップ萌えみたいな感じで、みんなそれが楽しいらしい。「やっぱり冬だよ」とか言って。そういう意味で繋がりとか可能性が出てきたり、「タデクイ」という下倉幹人たちのバンドも本当に恵まれて。ウタサで表現したことで、どこかにいったときに「ウタサ出てたよ」と言ってもらったり、ウタサに出てた人によくしてもらったりとか、そういうふう広がってきていることがよかったなと思っています。

—：今後はもう「ウタサ祭り」はやらないんですか？

郷右近：やりたいんです。目標は自走すること。できれば交付金とか補助金なしで、ここのフェスとして定着させたい。でもそのハードルがすごく高く、一体何をどうしたらいいかなという状況。規模はぜんぜん小さくなるかもしれない。大きな予算でやってきたことなので、そこを指さずにできることからやってみようかという。これをずっと続けていきたいですね。

—：形は変わっても続くというのはすごいことですね。

郷右近：そうですね、やっぱりこの阿寒湖アイヌコタンの場所が、昔からアイヌだけじゃなくいろいろな表現者とかアーティストの人たちがよく出入りしていて、そういう中でお互いに影響されていろんな音楽やイベントをオンネチセでもやってきた。そういう原点に「ユーカラ劇」があったり。阿寒は先人たちが既に新しい表現をやり続けてきた場所なので、アーティストの人たちが来やすい環境をずっと維持していきたいし、繋がった縁をこの先のコタンにとっていいものにしていきたい。

—：「ユーカラ座」とか、「イオマンテ劇」とか、人形

劇とか、阿寒がいろんなことを試してきているのをご覧になってきたと思うんですが、そうした舞台が今に影響していることってありますか？

郷右近：固定概念にとらわれなくなったというのはある。でもどんなことをするにしてもまず、基本がないとできない。アイヌの歌、踊り、楽器。基本があれば新しいものにも挑戦できるんじゃないかと。ここのコタンはいろいろな人が居るけど、アイヌの血が入っていてもいなくても、やっぱりアイヌプリというか、そういう心を持っていて、基礎的な唄踊りがある程度知っていてできて、その上でハイブリッドなこともやるっていうのが、このコタンの姿だと思うんですよね。根っこは大事にしようねというところは共通認識でみんなが持つべきところ。観光アイヌだってバカにされたりすることもあるけど、根っこがしっかりしていれば、何を言われてもしっかり立っていられる。

——：本当に大事なことです。次に、口琴についての取り組みについてお伺いさせていただきます。今年国際口琴大会を阿寒に招致する予定だとお伺いしました。

郷右近：そうなんです、もう先に「やる」と決めてしまっただけ。やれることをやる、という感じじゃないともうやれないと思って。

——：数年前、富貴子さんが口琴で国際大会に出られているのをオンラインで拝見しました。

郷右近：それは名人コンテストの方かな。「世界口琴名人」を決める大会が2022年であって、オンラインで参加したんです。メイン会場は口琴のメッカ、サハ共和国のヤクーツク。だいたい10年に一回名人を決めるというので、10年前に9人選ばれていて、その10年後ということで開催された。審査には口琴に精通しているサハの著名な方々と、サハ国外の国際口琴協会のメンバーが入って、参加者は現地とオンラインで出たんです。私は別に名人になりたかったわけではなくて、弟子シギ子さんからずっとつながっているサハの口琴名人のおじいちゃんが居るんですけど、その人のソーシャルメディアで大会の情報を見て、その時ちょうどコロナ禍でどこにも行けず、ロシアとウクライナの戦争も始まったころだったから、音楽で垣根を超えてつ

ながり合えるっていいなと思ってね。一緒に演奏しようと思ったただけだったので、後で「名人コンテスト」だと知って遠慮したんだけど、でもその方、うちのおじいちゃんにもそっくりなんだけど、「出るためのサポートはするから富貴子は絶対出る！アイヌからも出てほしいから」と言ってくれて、それで出演したんです。

——：口琴大会に向けていろいろ計画は進んでいますか？

郷右近：機運が高まっているとは感じます。ムックリに関連するイベントが多くなりました。ウポポイや、釧路博物館とか、東京でもやっていて、オンラインで北海道からも参加する方とか。阿寒にはムックリや口琴を研究する人や演奏する人はよく来ますよ。

——：口琴大会を阿寒でやろうというのはどのような経緯だったのですか？

郷右近：初めて国際口琴大会に参加したのが、2011年にロシアのサハで行われた第7回の大会。そこで初めて世界中の口琴奏者の演奏を目の当たりにして、その時既に「絶対に日本でもやります！」と言っていたんです。10年後にやりたい、と。これは絶対北海道のみんなに聞いてほしいし、アイヌのウタリ達もここに参加してみんなで「ビョンビョン」やりたいと、そればかり言っていた。この時参加したのは私と、鈴木紀美代さん、千葉に住んでいる弓野恵子さん・正勝さん。それと東京のペウレ・ウタリの会の島田あけみさん。その後ハンガリーやドイツのタウハという町で開催されていたけど行けなかった。2022年にドイツ・ベルリンの第9回国際大会に参加して、次の日本開催が10回目になる予定。

——：何か国から何人くらい集まるんですか？

郷右近：まだ今打診しているところなんですけど、15から20カ国、総勢50名くらいを想定しています。演奏者と研究者。コンテストではなくコンサートの形式。まだ検討中ですけど、この人はみんなに聞いてほしいという方はシアターイコロのステージでやったり、野外ステージを作ったり、ワークショップもやりたいし、世界中の口琴が買える口琴マーケットもつくって垣根無くできたらいいと思っている。

——：大会というか、口琴フェスティバルですね。

郷右近：そうです。「大会」という名前なので何かを競う場に聞こえるのですが、フェスティバルです。出演者は国際口琴協会の推薦によって来るので、既に入選の検討を始めて来ています。皆さんそれぞれ助成金を探したりして、参加できるように画策しています。

—：どのような国から来るんですか？

郷右近：アジアとヨーロッパに大きく分かれていて、台湾、インド、インドネシア、フィリピン、ベトナム、それと中央アジアのキルギス、トゥバ共和国、アルタイ共和国。ヨーロッパはハンガリー、ドイツ、オーストリア、ノルウェー、リトアニアあたりかな。ロシアのサハ共和国は口琴のメッカだし、サハとの交流があって今につながっているの、来てもらえたらいいなと思っています。口琴って何がいうって、お手軽で小さくて、誰もが「ビオン」となる場所。どんなにすごいパフォーマンスやステージをやっても、どの音も結局は「ビオン」で共通しているということがたまらなくいい。メロディにしようとする人は、指に口琴を五個くらいはさんで音階をつくったり、弁の長さがピストルみたいになっていて、音の高さを変えられる口琴を自作した方がいたりとか。そんなに頑張っただけで音階を作らなくてもと思わないこともないけど、本当にみんな試行錯誤していて、それがカッコいいし、面白い。言葉はなかなか通じないし、英語じゃない言葉もたくさんあるけど、とりあえずお互いに近づいていって「それはいいね」と言ってもらったり、こちらが「こうだよ、こうこう」と言っていると、向こうも「コウ？コウ？」と返してくれてお互いの言語のまま会話している。とにかく口琴が好きなのは共通しているし、結果的に音も同じだから、それがやっぱり楽しい。ムックリって、今でこそ注目もされてきているけど、昔は踊りと踊りの間に「ではここでムックリを聞いてください」という感じで、そこまで目立つようなものでもなかった。でも実はこれが世界とつながっているんだってところが、私のはまっているポイントです。アイヌのことをやっている人だったら大体誰でもムックリは吹けるはず。ムックリ自体も同じ楽器だけど、人の体を通すから人によって音も全然違って、その人自身がすごく

出るのもまた面白いところだと思う。お互い性格が丸出しになる。文化事業で集まるときに、「あ、この音はあの人かな」とわかるようになってくる。逆に「え、こんな新しいことやりだしたの？今の音どうやって出したの？」というようなやり取りもある。

—：ムックリの解説では、「このような口琴はユーラシア全土にあり…」などというのが定番ですが、本当に多くの人がやっているのですね。

郷右近：口琴大会に行くと、だいたい3日間朝から晩までずっと「ビオンビオン」なので、だんだんわけがわからなくなってくる(笑)。2022年のドイツの大会の時に一緒に行ったメンバーと、「ちょっとお茶に行かない？」と行って一旦会場から逃げてきて休んでいたら、地下鉄に乗って会場に向かっている人が歩きながら「ビオンビオン」と鳴らしているのがどこからともなく聞こえてきて、「ああやっぱりここにも居た」と(笑)。

—：それが阿寒の町で実現するかと思うと楽しみですね。

郷右近：町中で「ビオンビオン」なっているっていうね。そういうのが理想ですね。

—：富貴子さんにとって、口琴が大事な表現になってきたのはいつ頃ですか？「カピウとアパツポ」の映画でも、「他は苦手だから口琴だけやっていたらいいんじゃないか」と思い悩んでいるシーンがありました。

郷右近：ムックリにはまるきっかけは、弟子シギ子フチです。私がサハ共和国へ行く10年前、1991年に弟子シギ子さんが第2回口琴大会でサハ共和国に行っています。磯嶋恵美子さんと、今井ノリ子さんという3人のアイヌが参加して、その時サハの人たちとすごく仲良くなって、その後帰ってきてからも交流が続く中で、サハの方たちをこのコタンに呼んで演奏してもらったということがあった。その来日の時に初めて海外の口琴奏者の演奏を聴くことになって、「なんだこれ！」となった。私が中学校とか、高校に入るか入らないかくらいの年。それと、シギ子おばさんが「Mukkuri Hawehe」というCDに収録した「世界の川に捧げる」というすごく美しい曲があって、それをサハの人たちと一緒に釧路でコンサートをした時に聞いて、また「ズ

キューン」ってなった。その時はちょっと吹けるくらいで、もともとムックリは好きだったし、お店の前でお客さんに向けてちょっと「ビョンビョンビョン」ってやったりはしていたけど、そんなにハマるといこともなく、まあ身近にある楽器という感じだった。それがシギ子おばさんの演奏を聞いて、倍音とか、3重4重の音を聞いて、「ムックリってすごい」と思った。「あの音はどうやって出しているんだろう」と思って、自分でも練習しだした。たまに踊りの手伝いにチセに行くと、マイクが使えるので、そこでいろんな音を出して練習したり。マイクを使うと自分の音が聞こえやすいからね。あと他の踊り手のおばさんたちの演奏を聞いたり、やり方を教えてもらったりしているうちに、はまっていった。そうしているうちに第3回国際口琴大会がオーストリアであって、その時に私の母や祖母、叔母、シギ子おばさんなどがみんなで行った。そのビデオを見せてもらったりして、国際的な交流ができるムックリっていいなあと思ったりして。だから国際口琴大会とのつながりはすべてシギ子おばさんから始まったんです。

——：阿寒口琴の会というのもできましたね。

郷右近：1991年にサハで口琴大会に参加した後、弟子シギ子さんとその仲間で翌年に作ったんです。今の主要メンバーは山本栄子さん、床みどりさん、渡辺かよさん、平良智子さん、姉の下倉絵美と私が主要メンバーで、呼ばれてどこかに出演するときにだけ参加してもらう人たちもいます。名前は「阿寒口琴の会」ですけど、きっかけが口琴だけで何でもやります(笑)。唄踊り、物語、ムックリ、トンコリ、何でも。やっぱりこのムックリという楽器がどんなに面白い楽器かをわかってもらうためには体感してもらうのが一番なので、国際口琴大会には、多くの人に来てほしいなと思います。

——：富貴子さんのおっしゃるような「ズキューン」とくる感じが広まるといいですね。

(了)

## 注

- 1) 「kapiw (カピウ) と apappo (アパッポ) アイヌの姉妹の物語」(佐藤隆之監督、2016年)
- 2) アーツカウンシル東京ウェブサイトにも同事業の詳細が掲載されている (<https://www.artscouncil-tokyo.jp/ja/what-we-do/support-program/29330/>)
- 3) このコンサートの様子はアーティスト本人のYou Tubeで公開されている。 <https://youtu.be/yQJL003y2o0?si=2l8HA7z27ZeN0yks>
- 4) オルタナティブロックバンド「GEZAN」のボーカル。

# 国立アイヌ民族博物館所蔵 知里真志保記入のアイヌ語基礎語彙調査表

Preliminary Survey of the Basic Ainu Vocabulary:  
Chiri Mashiho's Materials from the National Ainu Museum

深澤美香 (FUKAZAWA Mika, Dr.)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

キーワード：知里真志保、アイヌ語、基礎語彙調査表、服部四郎、方言学

Keywords: Chiri Mashiho, Ainu language, basic vocabulary list, Hattori Shiro, dialectology

## 1. はじめに

アイヌ語の方言学において、服部・知里(1960)「アイヌ語諸方言の基礎語彙統計学的研究」に掲載されたアイヌ語諸方言の調査記録は、アイヌ語の基礎語彙200項目を19方言にわたり広く均一に調査した研究として重要である。この調査記録は、服部四郎と知里真志保が1955年4月に行ったアイヌ語方言調査がベースとなっており、その後、さまざまな協力者を得ながら方言データを追加・修正していったものである。国立アイヌ民族博物館には、知里が所有していた1955年4月の調査時のものと思われる基礎語彙資料が所蔵されている。本稿は、当該資料を画像とともに紹介し、その内容と価値について概説するものである。

## 2. 服部・知里のアイヌ語方言調査

服部四郎と知里真志保が1955年から1956年にかけて行ったアイヌ語方言調査は、文化人類学者である泉靖一の「アイヌ語諸方言の言語年代学的調査を試みたい」という言葉が発端となって始まったとされる。服部・知里(1960: 32)は、1955年4月の調査について次のように述べている。

昭和30年の4月に、北海道全道にわたり、約25日間旅行した。そのとき調査し得た諸方言は次のようである。このうち、カラフトの方言(タラントマリ【引用者注：多蘭泊】と落帆)を、北海道最北端の町稚内市から少し南下した豊富駅から西方3里のワッカサクナイという新開の漁村で調査した

外は、ほとんど現地調査である。

宗谷、タラントマリ(2例)、落帆、名寄、旭川、美幌、釧路、帯広、様似、平取(および福満)、新冠、幌別、長万部、八雲

この調査旅行に際し、知里氏は、調査地点を選定したほか、被調査者を極めて適切に誘導して質問に答えしめ、該博なアイヌ語の知識により調査を効果的に進行せしめた。

当初、服部と知里の二人で行っていた調査は、のちに協力者を増やして進められることとなる。服部は自らの調査地とは別に、1955年夏には北村甫と福田(田村)すゞ子を、1956年夏には北村・福田に加えて、三根谷徹、木村彰一、山本謙吾を各調査地へ向かわせた。1956年9月に服部が樺太の方言をひとつ追加した段階で、服部・知里(1960)に掲載される19方言のデータが揃うことになる<sup>1)</sup>。

図1は、服部・知里(1960)のデータに含まれる19のアイヌ方言の地点(北海道13方言、樺太6方言)を示したものである。表1は、方言調査の日程および調査者の対応表である。

国立アイヌ民族博物館には、知里真志保が所有していたカーボンコピーの基礎語彙リストが所蔵されている(以下、当館資料と呼ぶ)<sup>2)</sup>。A4版で表紙を除き50枚、表紙裏面に「横野 原稿用紙 東京大学協同組合特製」とある。リストにあるアイヌ語方言が1955年4月の調査方言と一致することから、このときの調査記録をまとめたものと考えられる。知里はこのリストの記入後、自らはカーボンコピー版を保有し、原本は服部に渡したのではないかと推測される。なお、服部は1955年4月の調査で「アイヌ語にもかなり方言差があることが



図1 アイヌ語方言の地点(表1の地点番号と対応)  
 (Fukazawa 2023: Figure 1)

地点	調査方言	調査日程と調査者					
		1955年 4月	1955年 夏	1956年 夏	1956年 9月	1956年12月 ~1957年冬	1957年 2、3月
1	八雲	服部・知里 (4/30)	北村	北村			北村
2	長万部	服部・知里 (4/30)					
3	幌別	服部・知里 (4/29)		知里 <sup>3)</sup>			
4	平取(福満)	服部・知里 (4/28)	福田	福田			
5	貫気別		服部 (8/7)				
6	新冠(受乞)	服部・知里 (4/28)					
7	様似	服部・知里 (4/26, 27)					
8	帯広	服部・知里 (4/24)		福田			
9	釧路	服部・知里 (4/23)					
10	美幌	服部・知里 (4/22)	北村			福田 <sup>4)</sup>	
11	旭川	服部・知里 (4/19, 20)		山本			
12	名寄	服部・知里 (4/19)		木村			
13	宗谷	服部・知里 (4/13, 14)	服部 (8/13, 14)	三根谷			
14	落帆	服部・知里 (4/16)					
15-1	多蘭泊 (西崎氏)	服部・知里 (4/17)					
15-2	多蘭泊 (川村氏)	服部・知里 (4/15, 18)					
16	真岡		服部				
17	白浦				服部 (9/18, 19)		
18	ライチシカ		服部	服部			
19	内路		服部				

表1 アイヌ語方言調査の日程と調査者  
 (服部・知里(1960)および服部(1964)の情報をもとに作成)

明らかとなったが、今のうちに調査しておかないと、アイヌ語の方言分布に関する組織的な知識は永久に獲られなくなるだろう」とし、1955年7月に『第1次調査表』を作成してアイヌ語の調査を執行することにしたと述べている(服部 1964:8)。よって、本稿では、当館資料に見られる1955年4月の調査を「第一次調査」ではなく、「基礎語彙調査」もしくは「予備調査」と呼ぶことにする。

当館資料と服部・知里(1960)の語彙項目は一致するが、当館資料にはどのような例文を用いてその語彙を集めたかが注記されるなど、服部・知里(1960)にはない情報が記載される。また、当館資料は服部・知里(1960)の掲載方言よりも方言数が5方言少ないものの、多蘭泊方言の話者である西崎氏と川村氏の二人の語彙が別々に収録されていることも大きな特徴である。服部・知里(1960)では、それぞれの話者のデータを統合して多蘭泊方言と呼んでいる。

なお、これまで服部・知里(1960:31)の基礎語彙200項目は「SWADESHの調査表(本稿では新しい200項目のものを用いる)」という情報しか手がかりがつかめていなかったが、当館資料の項目に付された番号から今回新たに明らかになったことがある。「SWADESHの調査表」というのは、Swadesh(1952)に掲載された200項目(あるいは除外前の215項目)ではなく、どうやら服部(1955:144)宛に「SWADESHが本年【引用者注:1955年】3月3日附の航空便に同封して来た最新の調査表」に対応しているらしい。Swadeshは、前年の1954年9月18日にも服部宛に調査表「新調査語彙」を送付している。服部(1954)によると、1954年9月の調査表ではSwadesh(1952)の200項目に16項目が追加され、さらに前半の100項目がより安定的な残存率を示す(借用されにくい)という項目分類が行われている。その後の1955年3月に服部に宛てた「最新の調査表」では一部前半と後半の項目での入れ替えがあり、「最新の調査表」の前半100項目が有名なSwadesh(1955)の「新しい100項目リスト(The new list of 100 items)」と呼ばれるものと一致する。

服部(1954, 1955)は自身に宛てられたSwadeshの1954年9月及び1955年3月の調査表をそれぞれA(前半の100項目)、B(後半の100項目)、C(201~216番目の項目)の三つに分類し、AとBの200項目を自らの基礎語彙調査に採用、項目の配列は1955年の「最新の調査表」に準じたようである。この基礎語彙200項目は、

1955年4月に行われたアイヌ語の基礎語彙調査だけでなく、服部(1955)の沖縄方言の言語年代学的研究にも採用されている<sup>5)</sup>。

さらに、1964年には表1に示す1955~1956年の現地調査の集大成として、服部が『アイヌ語方言辞典』を編纂する。項目は1956年7月に服部と田村すゝ子が作成した『第二次調査表』に依拠しており、その分類や配列は『アイヌ語方言辞典』の編纂に際して田村が大幅に変更したという。服部・知里(1960)に比べて『アイヌ語方言辞典』の収録項目は約2,000項目となり10倍に増えたが、方言数は19方言から10方言に減っている。このうち千島北部の1方言は自らのデータではなく鳥居(1903)からの引用である。以上のことから、アイヌ語の方言分類などの研究は、方言数の多い服部・知里(1960)の基礎語彙のデータがAsai(1974)をはじめ現在にも参照され続けている。

### 3. 当館資料の特徴と方言学的価値

本節では、Fukazawa(2023)の研究を参照しつつ当館資料の特徴と方言学的価値について紹介する。Fukazawa(2023)は「使用語」と「理解語」という二つの分類について紹介し、当館資料が示す基礎語彙の予備調査では「使用語」、その後の服部・知里(1960)や服部(1964)では「理解語」が追加されるような関係になっているのではないかと提示した。

柴田(1969:40-41)によれば、「使用語」とは、意味をあらわすのに“使用する”言語形式で、「これこれは何と言いますか?」といったたずねて得た語形のことを示し、「理解語」とは、意味をあらわすのに使用はしないが“理解できる”言語形式で、「このことばを使いますか? わかりますか?」とたずねて「使う」もしくは「使わないが知っている」と答えたものを指す。また、徳川(1966:11)は、特定の個人にとってすべての語が「無関係 > 理解 > 使用 > 理解 > 無関係」という歴史的な過程をあらわす座標のどこかに位置づくとして述べている。ある語彙は、特定の個人が生まれた時には無関係の状態にあり、その語彙と接触をすることで、その人の理解語、さらに使用語になっていく。しかし、それらの語彙のうちいくつかは、理解されても使用されなくなり、最終的に無関係な状態になるという。つまり、ある話者(ここでは被調査者)にとっての理解語は、使用語より新しい語である場合もあれば、使用語より古い語である場合もある。

柴田 (1969: 42) は、「同じ調査票で同じ項目を使用語と理解語の両面から聞くことは一般に困難」であるとし、「原則としては、第1回の調査によってその語の分布地域を明らかにした上で、第2回の調査票に理解語の項目として盛ることになる」と述べている。同様の事情があるとすれば、服部・知里の1955年4月の予備調査で行われた結果が当館資料に反映され、服部・知里 (1960) さらに服部 (1964) に追加された語形は、「使用語」に対する「理解語」であると解釈することが可能になる。前述したように、「理解語」とみなされた語形がこれからその土地で使われるようになるのか、衰退していくのかは個別に判断していくことになるが、「使用語」と「理解語」の区別はその語彙項目に対して歴史的な解釈の幅や可能性を広げてくれるはずである。

Fukazawa (2023) では、当館資料と服部・知里 (1960)、服部 (1964) のそれぞれに記載される語形の差異を地図上にレイヤーで表した。ここでは、アイヌ語の「三つ (three)」を表す項目を取り上げて紹介する<sup>6)</sup>。

図2で示した各地図を比較すると、当館資料の八雲・長万部方言で採録されていた語形 /reppis/ が、服部・知里 (1960) ではどちらも /rep/ となり、服部 (1964) の八雲方言で /rep/ と /reppis/ の両方を記録するようになったことがわかる。図3は、図2の三枚の地図を重ね合わせた地図である。/rep/ 型 (/rep/, /reh/) が地理的に広く分布しているのに対し、/reppis/ 型 (/rehpis/, /reppis/, /teppis/) は少数であるものの周縁部に分布していることがわかる。地理言語学的な考え方によれば、/reppis/ 型は /rep/ 型よりも古い形である可能性がある。以上のことから、八雲 (や長万部) 方言では、/reppis/ が /rep/ に押しやられて「使用」から「理解」へと衰退する歴史的過程のなかで、より「使用」に近い位置にあるのではないかと推測される<sup>7)</sup>。

このように当館資料は、語形の調査記録の過程におけるレイヤーを一枚増やし、その語形が当該地域における使用や衰退の歴史的過程のどこに位置づくのかという推測にも役立つ可能性をもたらすものである。

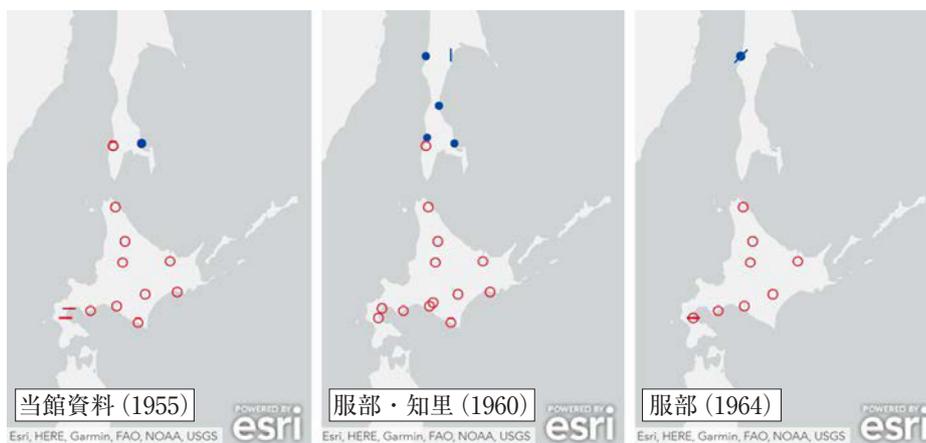


図2 「三つ」(Fukazawa 2023: Figure 9)

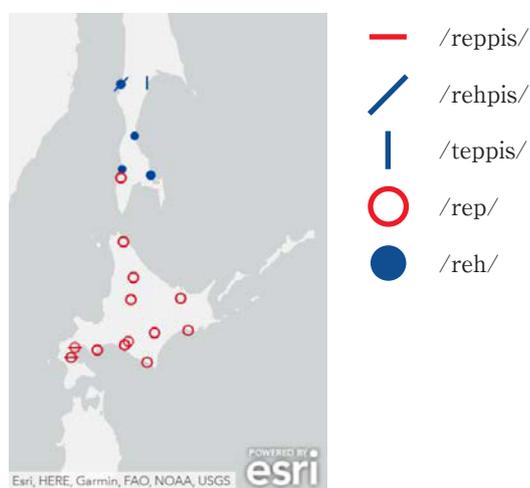


図3 「三つ」を重ねた図 (Fukazawa 2023: Figure 10)

#### 4. 凡例

活字化にあたり、利用に際して一部表記を改めた箇所がある。実際の表記については、画像を確認していただきたい<sup>8)</sup>。具体的には以下のとおりである。

- (1) 原本の頁番号は記載しなかった。
- (2) 原本では注記の番号 (1), (2) ... が頁ごとに (1) から改められるが、全頁に対する通し番号に振り直した。また、(9) の注記号に漏れがあったので追加した。
- (3) 原本の表紙に記載される地点(方言)の名称は頭文字のみを表示した。多蘭泊(タラントマリ)方言のみ、インフォーマントの氏名の頭文字を括弧付きで表示した。(西)は西崎氏の語彙、(川)は川村氏の語彙である。  
八:1. 八雲、長:2. 長萬部【長万部】、幌:3. 幌別、平:4. 平取、受:5. 受乞【服部・知里(1960)では新冠】、様:6. 様似、帯:7. 帯広、釧:8. 釧路、美:9. 美幌、旭:10. 旭川、名:11. 名寄、宗:12. 宗谷、多(西):13. 多蘭泊(西崎)、多(川):14. 多蘭泊(川村)、落:15. 落帆
- (4) 地点(方言)番号は原本に合わせた。本稿の図1、表1で示す服部・知里(1960)の番号とは異なるため利用の際は注意すること。
- (5) 各項目の後ろについている括弧付きの番号は、Swadesh(1952)で示された200項目をアルファベット順にした通し番号である。ただし、数字の後ろに a や b がある項目は、Swadesh が1954年以降に追加した16項目で、アルファベット順により挿入される位置がわかるようになっている。  
例) "59. fruit (or berry)", "59a. full", "59b. fur", "60. to give"  
(“59a. full” と “59b. fur” は1954年以降に追加された項目)  
原本では、括弧付きの番号について一部記入漏れや読み取り不能な項目が見られたため、服部(1955)の表記に則って番号を付加した。具体的には、以下の4項目である: 20. bird (12), 116. fog (55), 164. dirty (29), 192. squeeze (149)。
- (6) 原本のノノ字点「ㇿ」は、直前にある語形を入れて表記した。
- (7) 原本で j と一部表記される箇所は y で表記した。

j と y の書き分けについては今後の課題である。  
n は服部・知里(1960)でも n と書き分けがあることからママとした。

- (8) 原本の日本語に対するアクセント表示はカタカナの上に傍線で示されているが、次のように表示した: クモ<sup>ː</sup>。
- (9) 原本の例文注でどの部分を尋ねているかを示す際には下線や傍点などが使用されるが、次のように下線で統一した: 家で働く。
- (10) 書き損じは活字化や注記をしなかった。項目名の誤植は注記して改めた。
- (11) 語形や補足となる日本語が二語以上にわたる際、原本では改行などが用いられるが、コンマ (,) を用いて区切った。

## 5. 資料紹介

	1. I (78)	2. thou (168)	3. we (182)	4. this (167)	5. that (161)	6. who (188)	7. what (184)	8. not (107)
	ワタシ (私) [オレ]	アナタ [オマエ]	ワタシたち (私達) [オレたち]	コレ (之)	ソレ、アレ <sup>(1)</sup>	ダレ (誰)	ナニ (何)	ナイ <sup>(2)</sup>
1. 八	ku'aní	'e'aní	ci'okáy 'utár	tánpe	to'anpe	nen	nep	somoné
2. 長	ku'aní	'e'aní	ku'aní 'utár	ta'anpe	to'onpe	nen	nep	'oyapéhe
3. 幌	ku'áni	'e'áni	ci'okáy 'utár	tánpe	ta'anpe, to'anpe	nen	nep	somóne
4. 平	káni	'e'áni	cóka	tapánpe	ta'anpe, to'anpe	húnna	hemánta	somóne
5. 受	ku'áni	'e'áni	cóka	tapánpe	ta'anpe, to'anpe	húnna	hemánta	somóne
6. 様	ku'ani	'e'ani	ci'okay	ta'a	to'o	nen	nep	henné (先行)
7. 帯	ku'áni	'e'áni	ci'okáy	ta'anpe	to'onpe	nen	nep	somóne
8. 釧	ku'ani	'e'aní	ci'utari	tanpe		nen	nep	omó (先行)
9. 美	ku'ani	'e'aní	cokay	tanpe	tu'anpe	nen	nep	omone
10. 旭	ku'áni	'e'áni	ci'okáy	tánpe	ta'anpe	nen	nep	somóne
11. 名	ku'áni	'e'áni	ku'utari	tánpe	to'anpe	nen	nep	somóne
12. 宗	cóka	'e'áni	cóka 'utár	tánpe		nen	hemáta	somóne
13. 多 (西)	'anóka	'e'áni	'anóka 'utá	tánpe	taránpe	náta ~ naháta	hemáta	somó
14. 多 (川)	'anúkay	'e'áni	'anóka (y) 'utári	tánpe	taránpe, túymanó 'anpe	náta	hemáta	somó
15. 落	'anókay	'e'áni	'anókay 'utár	tánpe		náta	hemáta	hánne

(1) 形式が一つしか挙げてない場合は大体《あれ》の義、(2) 「これは犬でない」という文例を用いた。  
 【深澤注】1. Iの項目：14. 多 (西) " 'anúkay " のアクセント記号の近くに "?" と書き込みがあるが、úではなくóではないかという疑問提示かもしれない。

	9. all (1)	10. many (95)	11. one (109)	12. two (176)	13. big (11)	14. long (92)	15. small (140)	16. woman (195)
	ミンナ (皆) <sup>(3)</sup>	タクサン (沢山)	ヒトツ (一)	フタツ (二)	オーキイ (大)	ナガイ (長)	チツチャイ (小) [コマイ]	オンナ (女)
1. 八	'opítta	porónno	sinép	túppis	poró	tánne	pon	mat
2. 長	'epítta	poro'ónno	sinép	túppis	poró	tánne	pon	menokó
3. 幌	'opítta	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
4. 平	'opítta	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
5. 受	'opítta	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
6. 様	'opítta	poronno	sinép	cup	poro	tanne	pon	menoko
7. 帯	'opítta	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
8. 釧	'oputtano	poronno	sinép	tup	poro	tanne	pon	menoko
9. 美	'oputta	poronno	sinép	tup	poro	tanne	pon	menoko
10. 旭	'opittano	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
11. 名	'opítta	porónno	sinép	tup	poró	tánne	pon	menóko
12. 宗	'opita (?)	porónno	sinép	tup	poró	'otánne	pon	menéko
13. 多 (西)	'anpáhno	'okáyno	sinép	tup	poró	'otánne	háciko	máynepo
14. 多 (川)	'ánpahno	'okáy	sinép	tup	poró	'otánne	háciko	máynepo
15. 落	'emúyke	porónno	sinéh	tuh	poró	'otáne	haciko	máhnekuh

(3) 「皆来た。」

	17. man (94)	18. person (111)	19. fish (49)	20. bird (12)	21. dog (30)	22. louse (93)	23. tree (174)	24. seed (131)	25. leaf (86)
	オトコ (男)	ヒト (人)	サカナ (魚)	トリ (鳥)	イヌ (犬)	シラミ (虱)	キ (木)	タ <sup>コ</sup> ネ (種) (タネ <sup>コ</sup> )	ハツバ (葉)
1. 八	'ókkayo	'áynu	ci'ép	cikáp, círi	setá	'úrki	cikuní	pi	ham
2. 長	'ókkayo	'áynu	ci'ép	cikáp	setá	'úrki	cikuní	pi	ham
3. 幌	'ókkay	'áynu	cep	cikáp	setá	'úrki	cikúni	pi ~ tané	ham
4. 平	'ókkayo	'áynu	cep	cikáp	setá	'úrki	cikúni	pi	ham
5. 受	'ókkayo	'áynu	cep	cikáp	setá	'úrki	cikúni	pi	ham
6. 様	'ókkay	'áynu	cep	cikap	sita	'urki	ni	pi	ham
7. 帯	'ókkay	'áynu	cep	cikáp	sitá	'úrki	ni	tané	ham
8. 釧	'ókkay	'áynu	cep	cikap	sita	'urki	ni	pi	ham
9. 美	'ókkay	'áynu	cep	cikap	sita	'urki	ni	tane	ham
10. 旭	'ókkayo	'áynu	cep	cikap	setá	'úrki	ni	pi	ham
11. 名	'ókkayo	'áynu	cep	cikap	setá	'úrki	ni	pi	ham
12. 宗	'ókkáyo	'áynu	cep	cikap	setá	'úrki	ni	pi	ham
13. 多 (西)	'ókkáw	'áynu	cep	cikap	setá	'uríki	ni	tané	yam
14. 多 (川)	'ókkáw	'áynu	cep	cikap	setá	'uríki	ni	tané	yam
15. 落	'ókkayo	'áynu	ceh	cikáh	setá	'uríki ~ rasí	ni	tané	yam

【深澤注】20. bird (12) の10. 旭~14. 多 (川) は、ノノ字点が直前で途切れているため、“cikáp” としたかった可能性がある。

	26. root (121)	27. bark (8)	28. skin (137)	29. meat (96)	30. blood (15)	31. bone (17)	32. grease (fat 42)	33. egg (38)
	ネッコ (根)	カワ (皮)	カワ (皮)	ニク (肉)	チ (血)	ホネ (骨)	アブラミ (脂肉) [シロミ]	タマゴ (卵)
1. 八	sínrit	níkap	kap	kam	kem	poné	kírpu	nok
2. 長	sínrit	cikunikap	kap	kam	kem	poné	kírpu	cikapnók
3. 幌	sínrit	cikúnikap	kap	kam	kem	poné	kírpu	nok
4. 平	sínrit	níyarkap	kap	kam	kem	poné	kírpu	cikapnók
5. 受	sínrit	cikúnikàp	kap	kam	kem	poné	kírpu	
6. 様	sinrit	kap	kap	kam	kem	pone	kirpo	
7. 帯	sínrit	níkap	kap	kam	kem	poné	kírpo	cikapnók
8. 釧	sinrit	nikap	kap	kam	kem	pone	kirpo	
9. 美	sinrit	nikap	rus	kam	kem	pone	kirpo	cikapnok
10. 旭	sínrit	níkap	kap	kam	kem	poné	kírpo	nok
11. 名	sínrit	yar	kap	kam	kem	poné	kírpo	nok
12. 宗	sínrit	kap	kap	kam	kem	poní	kírpo	cikapnok
13. 多 (西)	cínkew	kap	rus	kam	kem	poní	kirípo	'árep
14. 多 (川)	sínrit	níkap	kap	kam	kem	poní	kirípo	tamánko
15. 落	cínkew	níkah	kah	kam	kem	poní	kirípu	tamáko

	34. horn (74a)	35. tail (160)	36. feather (45)	37. hair (65)	38. head (68)	39. ear (35)	40. eye (39)	41. nose (106)	42. mouth (99)
	ツノ(角)	シッポ(尾)	ハネ(羽)					ハナ(鼻)	クチ(口)
1. 八	kiráw	sar	rap	kíski	sapá	kisár	sik	'etú	par
2. 長	kiráw	sar	cikapráp	kíski	sapá	kisár	sik	'etú	par
3. 幌	kiráw	sar	cikapráp	kenúma	sapá	kisár	sik	'etú	par
4. 平	kiráw	sar	rap	numá	sapá	kisár	sik	'etú	par
5. 受	kiráw	sar	rap	kenúma	sapá	kisár	sik	'etú	par
6. 様	kiraw	'akkocike	rap	numa	pake	kisar	sik	'ecu	car
7. 帯	kiráw	sar	rap	numá	paké	kisár	sik	'etu	car
8. 釧	kiraw	sar	rap	numa	pake	kisar	sik	'etú	car
9. 美	kiraw	sar	'is	numa	pake	kisar	sik	'etu	car
10. 旭	kiráw	sar	rap	numá	paké	kisár	sik	'etú	par
11. 名	kiráw	sar	rap	numá	paké	kisár	sik	'etú	car
12. 宗	kiráw	sar	konkon (?)	kenúma	sapá	kisár	sik	'etú	car
13. 多(西)	kiráw	'otcár	rap	numá	sapá	kisár	sik	'etúpuy	car
14. 多(川)	kiráw	'otcár	rap	numá	sapá	kisár	sik	'etú (?)	car
15. 落	kiráw	'óhcar	rah	numá	sapá	kisár	sis	'etúpuy	car

	43. tooth (173)	44. tongue (172)	45. claw (20a)	46. foot (56)	47. knee (82a)	48. hand (66)	49. belly (10)	50. neck (103)
	ハ(歯)	シタ(舌)	ツメ(爪)	アシ(足)	ヒザ(膝)	テ(手)	オナカ(腹) [ハラ]	クビ(頸)
1. 八	mimák	parúnpe	'am	'uré	kokkasapa	paratéek	hon	rekút
2. 長	nimák	párunpe	'am	cikír	kokkasapa	tek	hon	rekút
3. 幌	nimák	parúnpe	'am	cikír	kokkasapa	tek	hon	rekút
4. 平	nimák	parúnpe	'am	pará'urè	kokkasapa	parátek	hon	rekút
5. 受	mimák	parúnpe	'am	'uré	kokkasapa	parátek	hon	rekút
6. 様	'imak	parunpe	'am	cikir	kokkapake	tek	hon	rekut
7. 帯	'imák	parúnpe	'am	paráwre	kókkapakè	tek	hon	'onánci
8. 釧	'imak	parunpe	'am	cikir	kokka	tek	pise	rekut
9. 美	'imak	parunpe	ham	cikir	kokka	paratek	'on	rekut
10. 旭	nimák	parúnpe	'am	cikír	kókka (sapa)	tek	hon	rekút
11. 名	nimák	'aw	'am	kemá	kókka	?	hon	rekút
12. 宗	'imák	'aw	'am	kemá	kókkasapà	parátek (?)	hon	'okkèw (?)
13. 多(西)	'imák	'aw	'am	parúre	kúysapà	tek	hon	rekút
14. 多(川)	'imák	'aw	'am	kemá	kúysapà	tek	hon	rekút
15. 落	'imah	'aw	'am	pára'urì	kúysapà	teh	hon	rekúh

	51. breast (17a)	52. heart (70)	53. liver (91)	54. drink (31)	55. eat (37)	56. bite (13)	57. see (130)	58. hear (69)
	ムネ (胸)	シンゾー (心臓) [キモ]	キモ (肝) [アブラワタ]	ノム (飲)	タベル (食) [クウ]	カミック (噛附)	ミル (見)	キク (聞)
1. 八	pénram	sánpe	kúnne ra	ku	'e, 'ipé	kupá	nukár	nu
2. 長	pénram	sánpe	kúnne húypa	ku	'e	kupá	nukár	nu
3. 幌	pénram	sánpe	ra	ku	'e	kupápa	nukár	nu
4. 平	pénram	sánpe	ra	ku	'e, 'ipé	kupápa	nukár	nu
5. 受	pénram	sánpe	(?)	ku	'ipé	kupápa	nukár	nu
6. 様	penram	sanpe	ra	ku	'e, 'ipe	kupapa	nukar	nu
7. 帯	pénram	sánpe	ra	ku	'e, 'ipé	kupápa	nukár	'inú'an
8. 釧	penram	sanpe	ra	ku	'e, 'ipe	kupapa	nukar	nu
9. 美	rerar	sanpe	ra	ku	'ipe	sirkupa	nukar	'inu
10. 旭	pénram	sánpe	ra	ku	'ipé	'ikúpapa	nukár	nu
11. 名	rerár	sánpe	ra	ku	'ipé	kupápa	nukár	nu
12. 宗	rámka	sánpe	ra	ku	'ipé	'ikupa	nukár	nu
13. 多(西)	ram	sánpe	'uráka	ku	'ipé	kupápa	nukár	nu
14. 多(川)	rerár	sánpe	'uráka	ku	'ipé	kupápa	nukár	nu
15. 落	ram	sánpe	huy, 'uráka	ku	'ipé	kupápa	nukár	nu

	59. know (83)	60. sleep (139)	61. die (27)	62. kill (82)	63. swim (159)	64. fly (54)	65. walk (178)	66. come (23)
	シッテル (知)	ネムル (眠)	シヌ (死)	コロス (殺)	オヨグ (泳)	トブ (飛)	アルク (歩)	クル (来)
1. 八	'eramán	mokór	ray	ráyke	ma	hopuní [飛上ル]	'ápkas	'ek
2. 長	'eramán	mokór	ray	ráyke	ma	hopuní [飛上ル]	'ápkas	'ek
3. 幌	'eráman	mokór	ray	ráyke	ma	rikín [上ッテ行ク]	'ápkas	'ek
4. 平	'erámu'an, 'eráman	mokór	ray	ráyke	ma	hopunpa [飛ビ立ッ]	'ápkas	'ek
5. 受	'erámu'an	mokór	ray	ráyke	ma	hopuni	'ápkas	'ek
6. 様	'eramu'an	mokor	ray	ronno	ma	payekay	'apkas	'ek
7. 帯	'erámu'an	mokór	ray	rónno	ma	'oyúpu	'ápkas	'ek
8. 釧	'eramu'an	mokor	ray	ronno	ma	'oyupu	'apkas	'ek
9. 美	'eramu'an	mokor	ray	rayke	ma	'oyupu	'apkas	'ek
10. 旭	'eráman	mokór	ray	ráyke	ma	'opúni	'ápkas	'ek
11. 名	'erám'an	mokór	ray	ráyke	ma	'opúni	'ápkas	'ek
12. 宗	'erám'an	mokór	ray	ráyke	wa	hopúni	'apkás	'ek
13. 多(西)	wánte	mokór	ray	ráyke	ma	tussé	'akkás	'ek
14. 多(川)	wánte	mokór	ray	ráyke	ma	tussé	'akkás	'ek
15. 落	wánte	mokór	ray	ráyke	ma	párase	'áhkasi	'eh

	67. lie (89)	68. sit (136)	69. stand (151)	70. give (60)	71. say (127)	72. sun (157)	73. moon (96b)	74. star (152)
	ネテル (寝) 〔ナガマツテル〕	スワツテル (坐)	タツテル (立)	アゲル (与) 〔ケル〕	ユウ (言)	オヒサマ (日) 〔タイヨウ〕	ツキ (月)	ホシ (星)
1. 八	hótke	'a	'as	koré	'iták, ye	(tókap) cup	kúnne cup	nocíw
2. 長	sitúri	'a	'as	koré	ye	(tókap) cup	cup	nocíw
3. 幌	hótke [床ニ入り]	'a	'as	koré	ye	tókap cup	(kúnne) cup	nocíw
4. 平	hótke	móna 'a	'as	koré	ye	tókap cup	kúnne cup	nocíw
5. 受	sitúri, hótke [床ニ入ッテ]	móna 'a	'as	koré	ye	tókap cup	cup	nocíw
6. 様	sitúri, hokke [床ニ入ッテ]	mona	'as	kore	ye	peker cup kamuy	cukkamuy	nocíw
7. 帯	hókke	món 'a [暫ク]	'as	koré	'awki	cup kamuy	cúpkamuy	nocíw
8. 釧	hokke	'a	'as	korar	hawki	(sirpeker) cup	kunne cup	nocuy
9. 美	hokke	'a	'as	kore	hawki	sirpeker cup kamuy	cupkamuy	rikop
10. 旭	hókke	'a	'as	koré	'iták, ye	(tókam) cup kamuy	cup	nocíw
11. 名	hókke	'a	'as	korar	'iták	tókam cup	cup	nocíw
12. 宗	hókke	'a	'etarás	koré	'iták	sirpeker cup	cupkamuy	ketá
13. 多 (西)	sitúri	'a	'etarás	kónte	ye	tóno tónpi	tónpi	ketá
14. 多 (川)	sitúri	'a	'etarás	kónte	'itak	tóno tónpi	(kúnne) tónpi	ketá
15. 落	sitúri	'a	'etarás	kónte	ye	tóno cuh	kúnne cuh	ketá

	75. water (181)	76. rain (115)	77. stone (154)	78. sand (126)	79. earth (36)	80. cloud (21)	81. smoke (142)	82. fire (48)
	ミズ (水)	アメガフル (雨降)	イシ (石)	スナ (砂)	ツチ (土)	クモ (雲) 〔クモ〕	ケム (煙) 〔ケムリ〕	ヒ (火)
1. 八	wákka	wení 'as	sumá	'otá	tóytoy	kur	sipuyá	'apé
2. 長	wákka	wení 'as	sumá	'otá	tóytoy	kur	sipuyá	'apé
3. 幌	wákka	'ápto 'as	sumá	'otá	tóytoy	nískur	supúya	'apé
4. 平	wákka	'ápto 'as	sumá	'otá	tóytoy	nískur	supúya	'apé
5. 受		'ápto 'as	sumá	'otá	tóytoy	nískur	supúya	'apé
6. 様	wakka	ruyanpe 'as	suma	hota	toytoy	nis	supuya	'ape
7. 帯	wákka	ruyánpe ruy	sumá	'otá	toy	nis	supúya	'apé
8. 釧	wakka	ruwanpe 'as	suma	'ota	toy	'urar	supuya	'ape
9. 美	wakka	ruwanpe 'as	suma	'ota	toy	nis [飛雲], húrar [雲, ガス]	supuya	'ape
10. 旭	wákka	ruyánpe 'as	sumá	'otá	toy	'urar	supúya	'apé
11. 名	wákka	ruyánpe 'as	sumá	'otá	toy	'urar (?)	pa	'apé
12. 宗	wákka	ruyánpe 'as	sumá	'otá	toy	'urar	pa	'apé
13. 多 (西)	wakká	'átto ran	sumá	'otá	toy	'urar	pa	'unci
14. 多 (川)	wakká	'attó ran	sumá	'otá	toy	'urar	pa	'unci
15. 落	wáhka	'áhto ran	sumá	'otá	toy	nískur	pa	'unci

	83. ash (ashes 4)	84. burn (19)	85. path (road 120)	86. mountain (98)	87. red (116)	88. green (63)
	ハイ(灰)[アク]	モエル(燃)	ミチ(道)	ヤマ	アカイ(赤)	アオイ
1. 八	'úyna	'uhúy	ru	kim〔普通ノ〕, nupúri〔高イ〕	húre	síwnin
2. 長	'úyna	'uhúy	ru	kim〔普通ノ〕, nupúri〔高イ〕	húre	síwnin
3. 幌	'úyna	'uhúy	ru	kim, nupúri〔高イ〕	húre	mún 'iróho, síwnin〔淡緑色〕
4. 平	'úna	'uhúy	ru	nupúri	húre	kinápetòmne
5. 受	'úna	'uhúy	ru	nupúri	húre	síwnin
6. 様	'una	'uhuy	ru	'iwor〔普通ノ〕, nupuri〔高イ〕	hure	siwnin
7. 帯	'úna	'uhúy	ru	húnki〔小山〕, nupúri〔高イ〕	húre	síwnin
8. 釧	'una	'uhuy	ru	nupuri	hure	不知
9. 美	'una	'uhuy	ru	nupuri	hure	siwnin
10. 旭	'úna	'uhúy	ru	nupúri	húre	síwnin
11. 名	'úna	'uhúy	ru	nupúri	húre	síwnin (?)
12. 宗	'úna	'uhúy	ru	nupúri	húre	síwnin
13. 多(西)	'úna	'únci he'á (?)	ru	yamá, nupúri〔高イ〕	húre	síwnin
14. 多(川)	'úna	'únci 'a, hukúy	ru	yamá, nupúri〔高イ〕	húre	síwnin
15. 落	'úna	'u 'a (?), hukúy〔ヤケル〕	ru	orí〔低イ〕, nupúri〔高イ〕	húre	不知

	89. yellow (200)	90. white (187)	91. black (14)	92. night (105)	93. hot (74b)	94. cold (22)	95. full (59a)	96. new (104)
	キイロイ(黄色) 〔カボチャイロ〕	シロイ(白)	クロイ(黒)	ヨル(夜)	アツイ(暑)	サムイ(寒)	イッパイ(一杯)	アタラシイ(新)
1. 八	síwnin	retár	kúnne	kúnne	sírsèsek	mé'an	síkno	'asír
2. 長	わからない	retár	kúnne	kúnne	sésesek〔熱?〕	mé'an	síkno	'asír
3. 幌	sikérpepus	retár	kúnne	kúnne	sírsèsek	mé'an	'esík	'asír
4. 平	síwnin	retár	kúnne	kúnne	sírsèsek	mé'an	síkno	'asír
5. 受	síwnin	retár	kúnne	kúnne	sírsèsek	mé'an	sík	'asír
6. 様	siwnin	retar	kunne	kunne (?)	sirsesekek	mé'an	sík	'asír
7. 帯	síwnin	retár	kúnne	kúnne	sirsesekek	mé'an	síkno	'asír
8. 釧	不知	retar	kunne	kunne	sesekek〔火ガ〕	mé'an	sík	'asír
9. 美	siwnin	retar	kunne	kunne	sissesekek	menoye	sík	'asír
10. 旭	siwnín	retár	kúnne	sírkunne〔暗イ〕	sissesekek	mé'an	(?)	'asír
11. 名	(?)	retár	kúnne	kúnne	sírsèsek	mé'an	síkno	'asír
12. 宗	siwnin	retár	kúnne	kúnne	sésekek	mé'an	sík	'asír
13. 多(西)	síwnin	tetár	kúnne	kúnne	sésekek	mérayke	sitténo	'asír
14. 多(川)	síwnin	tetár	kúnne	kúnne	sésekek	mérayke	sitténo	'asír
15. 落	síwnin	tetár	kúnne	kúnne	séseh	mérayke	sísteno	'asír

【深澤注】89. yellowの項目:10. 旭“síwnín”のアクセント記号に“?”と書き込みあり。前のiにアクセントが来る推測に反しているためであろう。

	97. good (61)	98. round (123a)	99. dry (32)	100. name (100)	101. ye (198)	102. he (67)	103. they (163)
	イイ (良)	マルイ (円)	カワイタ (乾)	ナマエ (名前)	アナタタチ [オマエタチ]	アノヒト (彼)	アノヒトタチ
1. 八	pírka	sikarí	sat	re	'eci'ókay 'utàr	to'ánkur	to'ánkur 'utàr
2. 長	pírka	sikarí	sat	re	'e'áni 'utàr	ta'ánkur	to'ónkur 'utàr
3. 幌	pírka	sikánnatki	sat	re	'eci'ókay 'utàr, 'eci'utàr	to'ánkur	to'ónokay 'utàr
4. 平	pírka	sikánnatki	sat	re	'ecioká	to'ánkur	to'oká 'utàr
5. 受	pírka	sikarínpa	sat	re	'eci'oká	to'ánkur	to'óka 'utàr
6. 様	pirika	(?)	sat	re	'eciokay	to'o'ankur	to'o'an 'utar
7. 帯	pírka	sikánnatki	sat	re	'eciokáy	to'ónkur	to'ókay 'utàr
8. 釧	pirka	sikannatki	sat	re	'eciokay	tuankur	tuanutar
9. 美	pirka	sikannakki	sat	re	'eciokay	tuankur	tuan 'utar
10. 旭	pírka	sikari	sat	re	'esokáy ('utàr)	ta'ánkur	ta'ánutar
11. 名	pírka	sikári	sat	re	(?)	ta'ánkur	toká 'utàr
12. 宗	pírka	sikári	sat	re	'e'áni 'utari	(?)	(?)
13. 多 (西)	piríka	sikárinpa	riwá	re	'ecóka 'utà(ri)	tará'aynu	tará 'aynu 'utàr
14. 多 (川)	piríka	sikárinpa	riwá	re	'ecóka 'utar, 'ecókay 'utari	tará'aynu	tará 'utàr, taroka 'aynu
15. 落	piríka	sikárinpa	sahteh (?)	re	'e'áni 'utar	tará'aynu	tará 'aynu 'utàr

	104. how (75)	105. when (185)	106. where (186)	107. here (72)	108. there (162)	109. other (110)
	ドー (如何) <sup>(4)</sup>	イツ (何時)	ドコ (何処)	ココ (此处)	ソコ (其処), アソコ (彼処) <sup>(5)</sup>	ホカノ (外)
1. 八	nékona	hénpara	néyta	téoro	ta'aní, to'aní	'anún
2. 長	nékona	hénpara	néyta	téta	to'ónta, 'ikústa	'oyá
3. 幌	nékon	hénpara	néyta	té'oro	ta'áni, to'áni	mósma [近イ], 'oya [遠イ]
4. 平	mak	hénpara	hunákta	té'oro [ココ], téta [ココニ]	ta'ánuske, ta'ánta, to'ánuske, to'ónta	mósma, 'oyá [外国]
5. 受	mak	hénpara	hunákta	té'oro, tá'ani	tá'ani, tóani	mósma
6. 様	nekon	nenpara	neyta	ta'an(ta)	to'an(ta), cuyma'an(ta)	'oya
7. 帯	nékon	nénpa	néyta	ta'ánor, ta'ánta	to'onta, na to'ónta	'oyá
8. 釧	nekona	nenpara	neyta	tanta	tu'anta	'oya
9. 美	nekona	nenpara	neyta	temanta	tu'anta	'oya
10. 旭	nékon	hénpara	néyta	téta	ta'anta	'oyá
11. 名	nékon	hénpara	néyta	téta, tanta	ta'ánta, to'ánta	mósma [同種デ別ノ], 'oya [異種デモ]
12. 宗	nekona	nénpa	néyta	tánteta, téta	'awta, tuymano 'awta	'oyá
13. 多 (西)	temáta he [ドウカ]	hénpara	náhta	téta	'úkita	'oyá
14. 多 (川)	temána	hénpara	nattá	téta	'úkita	'oyá
15. 落	temána	hénpara	náhta	téta	taráta	'oyá

(4) 「どうやったらいいかなあ」、「どう云おうかなあ」

(5) 形式が一つしか挙げていない場合は大体《あすこ》の義。

	110. three (169)	111. four (57)	112. five (50)	113. few (46)	114. sky (138)	115. day (26)	116. fog (55)
	ミツ (三)	ヨツ (四)	イツ (五)	スクナイ (少) スコシ	ソラ (空)	ヒルマ (昼間)	キリ (霧)
1. 八	réppis	'inep	'asíknep	pónno	kánto, nískotòr	tókap	'úrar
2. 長	réppis	'inep	'asíknep	pónno	niskotor	tókap	'úrar
3. 幌	rep	'inep	'asík	pónno	kántokotòr, nískotor	tókap	'úrar
4. 平	rep	'inep	'asík	pónno	kántokotòr, nískotor, kanto	tókap	'úrar
5. 受				pónno, po'ónno	nískotòr	tókap	'úrar
6. 様	rep	'inep	'asik	po'onno	rikun (?), nískotor (?)	to	'urar
7. 帯	rep	'inep	'asíknep	pon	nískotor, kanto	sírpeker	'úrar
8. 釧	rep	'innep	'asik	ponno	nískotor, kanto [上天]	sirpeker	'urar
9. 美	rep	'inep	'asnep	ponno	nis	sirpeker	hurar
10. 旭	rep	'inep	'asíknep	pónno	nískotor, kanto	tókam	'úrar
11. 名	rep	'inep	'asíknep	pónno	nískotor	tókam	'úrar
12. 宗	rep	'inep	'asnép	pónno	kántokotór	tóno	'úrar
13. 多 (西)	rep	'inep	'asnép	háyta	nisóro	tónnosike	'úrar
14. 多 (川)	rep	'inep	'asnép	pónno [少ナイ] háyta [足りナイ]	nisóro	tóno	'úrar
15. 落	reh	'ineh	'asísneh	pónno	(?)	tónoske	'úrar

	117. wind (191)	118. flow (52)	119. sea (129)	120. lake (84)	121. river (119)	122. wet (183)	123. wash (180)	124. snake (144)
	カゼ (風)	ナガレル (流)	ウミ (海)	ミズウミ (湖)	カワ (河)	ヌレタ (濡)	アラウ (洗)	ヘビ (蛇)
1. 八	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	hurayé	tókkoniw
2. 長	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	hurayé	tókkoni
3. 幌	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	huráye	kamí 'asi
4. 平	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	huráye	kinásut
5. 受	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	huráye	tánne 'okóikko
6. 様	rera	mom	'acuy	to	pet	teyne	huraye	tanne kamuy
7. 帯	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	'uráye	tannep
8. 釧	rera	mom	'atuy	to	pet	teyne	'uraye	tanne kamuy
9. 美	rera	mom	'atuy	to	pet	teyne	'uraye	kokkopipi, tanne kamuy
10. 旭	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	'uráye	(?)
11. 名	réra	mom	'atúy	to	pet	téyne	'uráye (kuhúraye)	kinásutun kamúy
12. 宗	réra	mom	'atúy	to	nay	téyne	huráye	hunkokko
13. 多 (西)	réra	mom ~ mon	'atúy	to	nay	tóyre	huráye	'oyáw
14. 多 (川)	réra	mom	'atúy	to	nay	tóyre	huráye	'oyáw
15. 落	réra	mon	'atúy	to	nay	péhne	huráye	'oyáw

	125. worm (197)	126. back (6)	127. leg (88)	128. arm (3a)	129. wing (192)	130. lip (89a)	131. fur (59b)	132. navel (101a)
	ムシ	セナカ(背中)	アシ(脚)	ウデ(腕)	ハネ(翼) 〔ツバサ〕	クチビル(唇)	ケガワ(毛皮)	オヘソ(臍)
1. 八	kikír	setúr	cikír	tápsut	cikáprap	páksar	rus	hánku
2. 長	kikír	setúr	cikír	tápsut	rap	páksar	rus	hánku
3. 幌	kikír	setúr	cikír	tek	cikáprap	pápus	numá	hánku
4. 平	kikír	setúr	kemá	tek	tekkup	páttoy	rus	hánku
5. 受	kikír	setúr	cikír	tek	tekkup	páttoy	rus	hánku
6. 様	kikir	secur	cikir	tek	rap	capus	?	hankapuy
7. 帯	kikír	setúr	cikír	tek	tekkúp	cápus	rus	hankapuy
8. 釧	kikir	setur	cikir	tek	tekkup	capus	rus	hankapuy
9. 美	kikir	setur	cikir	tektumam	tekkup	capus	rus	hankapuy
10. 旭	kikír	setúr	cikír	tápsut	tékkup	capús	rus	hánkopí
11. 名	kikír	setúr	kemá	tek	tékkup	páttoy	rus	hánku
12. 宗	kikír	setúr	(?)	tápsut	rap	cápuske	rus	hankapuy
13. 多(西)	kikír	setúr	kemá	tek	tékkup	cápus	rus	hankapuy
14. 多(川)	kikír	setúr	kemá	tek	tekúp	cápus	rus	hankapuy
15. 落	kikír	setúr	kemá	táhsut(u)	rah	cápus	rus	hankapuy

【深澤注】128. arm (3a) の項目：15. 落 “táhsut(u)” の二つ目の t に “h?” と書き込みあり。

	133. guts (64)	134. salva (124a)	135. milk (96a)	136. fruit (59)	137. flower (53)	138. grass (62)	139. with (194)
	ハラワタ(臓腑)	ツバ(唾)	オツパイ(乳) 〔チチ〕	ミ(実)	ハナ(花)	クサ(草)	ト <sup>(6)</sup>
1. 八	tuyóromap, tuy	non	tópe	niyepuy [木の実]	nónno	mun	turá
2. 長	tuy	non	tópe	níka'op [老人が]	nónno	mun	turá
3. 幌	tuy	non	tópe	níka'op [木の実]	nónno	mun	turá
4. 平	kánkan	non	tópe	níka'op	nónno	mun	turàno
5. 受	tuyórop	non	tópe	ní'epúy [木の実]	nónno	mun	turàno
6. 様	cuy [肝臓ナド], kankan [腸]	(?)	tope	ni'ipe [木の実]	nonno	mun	cura
7. 帯	kánkan	non	tópe	níka'op [木の実]	haná	mun	tùra
8. 釧	'oske	nun	tope	なし	'apappo	mun	turàwa
9. 美	tuy	non	tope	'epuyke	'apappo	mun	tura
10. 旭	tuy	non	tópe	níka'op	'epúyke	mun	tura
11. 名	tuy	non	tópe	niyepuy [木ノ実]	わすれた	mun	turawa
12. 宗	tuykonpi	non	tópe	(?)	hapáppo	mun	
13. 多(西)	ramóro [腸]	non	tópe	(?)	'ekípuy	mun	tura
14. 多(川)	tuwórop	non	tópe	turép [草木の実]	haná	mun	tura
15. 落	ramóro	non	tópe	turéh [草木の実]	'epúy (?)	kina (?)	'issini

(6) 「誰と行ったか」「…と行く」「…と来た」

	140. in (81)	141. at (5)	142. if (80)	143. mother (97)	144. father (43)	145. husband (77)	146. wife (190)	147. salt (125)
	ニ <sup>(7)</sup>	テ <sup>(8)</sup>	モシ(若) <sup>(9)</sup>	オカーサン(母) [オッカサン]	オトーサン(父) [オトツツァン]	シュジン(主人) [テーシユ]	カナイ(家内) [カカー]	シオ(塩)
1. 八	'óttá	'óttá	...ko	hápo	'acápó	hokú	mat	síppo
2. 長	'óttá	'óttá	...ko	hápo	'acápó	hokú	mat	síppo
3. 幌		'óttá	...ko	hápo	micí	hokú	mat	síppo
4. 平	'óttá	'óttá	...yakùn	hápo	míci	hokú	mat	síppo
5. 受	'óttá	ta	...yakùn	hápo	míci	hokú	mat	síppo
6. 様	'óttá	'óttá	...ciki	hapo	'aca	hoku	mat	sippo
7. 帯	'óttá	'óttá	...cikanàk	hápo	micí	'okú	mat	síppo
8. 釧	'óttá	'óttá	...ciki	hapo	micí	'oku	mat	sippo
9. 美	'óttá	'óttá	...ciki	hapo	micí	'oku	mat	sippo
10. 旭	'óttá	'óttá	...ciki, ...yak	tóttó	hánpe	'oku (kuhókuhu)	mat	síppo
11. 名	'óttá	'órpeka	...ciki	tóttó	hánpe	'oku (kuhóku)	mat	síppo
12. 宗		ta	...ciki	hapó	'aca	hokú	mat	sippó
13. 多(西)	ta	'óttá	...ciki	nánna	'oná	hukú	mat	síppo
14. 多(川)	'óttá	'óttá	(?)	nánna	'ápa	hokú	mat	síppo
15. 落	ta	'ohta	...ciki	'unu	'oná	hóko	mah	sísipo

(7)「家に居る」、(8)「家で働く」、(9)「もし雨が降ったら行かないよ」

【深澤注】144. father (43) の項目：12. 宗 “'aca” に「アクセント？」と書き込みあり。アクセント位置の調査漏れという意味であろう。

	148. ice (79)	149. snow (145)	150. freeze (58)	151. child (20)	152. dark (25b)	153. cut (25)	154. wide (189)	155. narrow (101)
	コーリ(氷)	ユキ(雪)	コール(凍)	コドモ(子供)	クライ(暗)	キル(切)	ヒロイ(広)	セマイ(狭)
1. 八	kónru	'upás	rupús	hekáci	kúnne	tuyé	sep	hútne
2. 長	kónru	'upás	rupús	hekáttar	kúnne	tuyé	sep	hútne
3. 幌	kónru	'upás	rupús	hekáttar	kúnne	tuyé	sep	hútne
4. 平	kónru	'upás	rupús	hekáttar	sírekùrok	tuyé	sep	hútne
5. 受	kónru	'upás	rupús	hekáttar	sírkunne	tuyé	sep	hútne
6. 様	konru	'upas	rupus	hekattar	sirkunne	cuye	sep	hutne
7. 帯	kónru	'upás	rupús	'ekáci	sírkunne	tuyé	sep	hútne
8. 釧	konru	'upas	rupus	'ekaci	kunne	tuy	sep	hupne
9. 美	konru	'upas	rupus	'ekaci	sírekurok	tuye	sep	hutne
10. 旭	kónru	'upás	rupús	'ekáttar	sírkunne	tuyé	sep	húpne
11. 名	rup	'upás	rupús	'ekáttar	sírkunne	tuyé	sep	húpne
12. 宗	rup	'opás	rupús	hekáci	sírkunne	tuyé	'osép	'ohúpne
13. 多(西)	rup	'opás	rúpkoró	hekáci	'ekúrok	tuwé	'osép	'ohné
14. 多(川)	rup	'opás	rúpkoró	hekáci	sírekúruk	tuwé	'osép	'ohné
15. 落	ruh	'opás	rupús	póho <sup>(10)</sup> (?)	'ekúroh	tuyé	'oseh	'ohóhne

(10) 'ánpohó《私の子供》だから、póho も《…の子》で、一般に《子供》というのは hekáci かも知れない。

	156. far (41)	157. near (102)	158. thick (164)	159. thin (165)	160. short (134)	161. heavy (71)	162. dull (33)	163. sharp (133)
	トーイ (遠)	チカイ (近)	アツイ (厚)	ウスイ (薄)	ミジカイ (短)	オモイ (重) [オモタイ]	キレナイ (切)	キレル
1. 八	túyma	hánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
2. 長	túyma	'ehánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
3. 幌	túyma	hánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
4. 平	túyma	hánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
5. 受	túyma	hánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
6. 様	cuyma	hanke	'ironne	kapar	tatne	pase	'enukar	'e'en
7. 帯	túyma	'ehánke	'irónne	kapár	tákne	páse	'enukár	'e'en
8. 釧	tuyma	hanke	'ironne	kapar	takne	pase	'enukar	'e'en
9. 美	tuyma	hanke	'ironne	kapar	'otakne	pase	'enukar	'e'en
10. 旭	túyma	hánke	'irónne	kapár	takne	páse	'enukár	'e'en
11. 名	túyma	hánke	'irónne	kapár	takne	páse	'enukár	'e'en
12. 宗	túyma	hánke	'irónne	kapár	'otákne	páse	'enukár	'ituyeno
13. 多 (西)	túyma	hánki	'irónne	kapár	takkon	páse	'énke koyákus	'énke
14. 多 (川)	túyma	hánke	'irónne	kapár	takkon	páse	'énke koyákus	'énke
15. 落	túyma	hánke	iróne	kapár	'otahkon	páse	'enukár	'e'enke

【深澤注】163. sharp (133) の項目：1. 八～5. 受は、ノ字点が直後で途切れているため、“e'en”とした可能性はある。

	164. dirty (29)	165. bad (7)	166. rotten (123)	167. smooth (143)	168. straight (155)	169. correct (right 117)	170. left (87)	171. right (118)
	キタナイ (穢)	ワルイ (悪)	クサッタ (腐)	スバッコイ (滑) [ツルツル]	マッスグナ [真直]	イイ (正)	ヒダリ (左)	ミギ (右)
1. 八	'icákker	wen	munín	rarak	'ikne	pírka	hárki	símon
2. 長	'icákker	wen	munín	rarak	'o'upéka	pírka	hárki	símon
3. 幌	'icákker	wen	munín	rarak	'o'úpekano	pírka	hárki	símon
4. 平	'icákker	wen	munín	rarak	'ówpeka	pírka	hárki	símon
5. 受	'icákker	wen	munín	rarak	'owpeka	pírka	hárki	símon
6. 様	'icakker	wen	munin	rarak	'owpeka		わすれた	(?)
7. 帯	'icákker	wen	munín	téstek	'o'úpeka	pírka	hárkisamon	símon
8. 釧	'icakker	wen	munin	testek	'owpeka		harkisam	simon (?)
9. 美	'icakker	wen	munin	testek	'oypeka	pírka	harkisam	simoyanma
10. 旭	'icákker	wen	munín	rarak	ku'ánno (?)	pírka	'oharkisam	símon
11. 名	'icakkér	wen	munín	téstek	(?)	pírka	hárkisam	'osímon
12. 宗	'icakker	wen	munín	rarak	córi pírka	pírka	hárki	símon
13. 多 (西)	'icáker	wen	munín	rarak	kuánno	pírka	haríki	simón
14. 多 (川)	'icáker	wen	munín	rarak	kuánno	pírka	haríki	simon
15. 落	'icáker	wen	munín	rarah	kuánno	pírka	haríki	simon

	172. old (108)	173. rub (124)	174. pull (113)	175. push (114)	176. throw (170)	177. hit (73)	178. split (148)
	フルイ	コスル(擦)	ヒッバル(引張)	オス(押) [オツツケル]	ナゲル(投) [ホール]	ナゲル(殴)	サケル(裂)
1. 八	húsko	sirsíru	'etáyé	'opútuye	yápkir	kik	yáske [木ガ]
2. 長	húsko	sirusíru	'etáyé	'opútuye	'eyápkir	kik	yáske [木ガ]
3. 幌	húsko	sirúsiru	'etáye	'opútuye	'eyápkir	kik	yáske [木ガ]
4. 平	húsko	sírsirù	'etáye [静カニ], 'ehékem [急ニ]	'opútuye	'eyápkir	kik	yáske [二ツニ]
5. 受	húsko	sírsirù	'etáye [静カニ], 'ehékem [急ニ]	'opútuye	'eyápkir		yáske [二ツニ]
6. 様	húsko	surisuri	'etaye	'opucuye	'eyapkir	kik	soske [木ノ枝ガ]
7. 帯	húsko	sirúsiru	'etáye	'opútuye	'eyápkir	kik	sóske
8. 釧	húsko	sirusíru	'etaye	'oputuye	'eyapkir	kik	soske
9. 美	húsko	síru	'etaye	'oputuye	'apkir	kik	perke
10. 旭	húsko	sirúsiru	'etaye	'oputuye	'osúra	kik	pérke [木ガ]
11. 名	húsko	sirúsiru	'ehékem	'opítuye	'osúra	kik	pérke [木ガ]
12. 宗	húsko	sirúsiru	'ehékem	'e'áciw	'osúra	sitáyke	pérke [木ガ]
13. 多(西)	húsko	sirúsiru	'ehékem	'e'áciw	'ocípa	sitáyke	náske [マキナドガワレル]
14. 多(川)	húsko	sirúsiru	'ehékem	'e'áciw	'ocípa	sitáyke	náske [ナタデ]
15. 落	húsko	sirúsiru	'ehékem	'okácitúypa	'ocípa	sitáyke	náske

	179. pierce (stab 150)	180. dig (28)	181. tie (171)	182. sew (132)	183. fall (40)
	ツキサス(突刺)	ホル(掘)	ムスブ(結)	ヌウ(縫)	オッコチル(落)
1. 八	'ótke	'o'urí	siná	ninú	hácir
2. 長	'ótke	'o'urí	'ukohópitte	nínninù	hácir
3. 幌	'ótke	'ohóri	'e'úkopitè	nínninù	hácir
4. 平	'ótke	'o'uri	'e'úwopitte	keméyki	hácir
5. 受	'ótke	'o'uri	'e'úkote	keméyki	túrse
6. 様	'okke	'o'uri	sinasina	'utapke, 'ukawka [合セテヌウ]	hacir
7. 帯	ciw	'o'uri	'ukópite	'ukáwka [ホコロピナド], keméyki	hácir
8. 釧	ciw	'oyre	'ukopitte	'ukawka	hacir
9. 美	cuy	'o'uri	'e'ukopite	'ukawka	hacir
10. 旭	'ótke	'o'uri	'e'ukóte	'ukáwkaw	hácir
11. 名	'ótke	'o'uri	siná [シバル, ムスブ], 'e'opíta [結び合セル]	'ukáwka	hácir
12. 宗	ciw	(?)	'uwe'usi	'ikarkar	hácir
13. 多(西)	ciw	poyé	siná	'ukáwka	hácir
14. 多(川)	ciw	poyé	siná	'ukáwka	hácir
15. 落	ciw	poyé	tásko [カナガク, ツナグ]	'ukáwka	hácir

【深澤注】181. tie (171) の項目：15. 落の日本語は「カラガク」ではなく「カナガク」となっている。

	184. swell (158)	185. think (166)	186. sing (135)	187. smell (141)	188. puke (vomit 177)
	フクレル (脹)	カンガエル (考)	ウタウ (歌)	カグ (嗅) [ニオイカム]	ハウ (吐) [ヘドハク]
1. 八	sekúkke [袋ガフクレテ行ク]	yáykosiràmsuyè	'iyoháy 'ocisi	húra nu	'atú
2. 長	'uku [吹イテフクラマス]	yáykosiràmsuyè	sinótcaki	húra nu	'atú
3. 幌	sekúkke	yáykosiràmse	sinótcaki	húra nu	'atú
4. 平	sipísese	'eyáykosiràmsùypa	sinótcaki	húra rakkár	'atú
5. 受	sipísese	yáykosiràmsuyè	sinótcaki	húra rakkár	'atú
6. 様	(?)	sanniyo	sinotcaki	hura nu	'akúr
7. 帯	pise [風船玉ガ]	yáykopepekèr	sinóca	hura nu	'atú
8. 釧	putke [御飯タベテオナカガ]	yaynu	知らない	hura nu	'atu
9. 美	pise [フクレタモノ]	yaykosaniyo	'upopo [女], sinotca [男]	hura nu	'atu
10. 旭	pisé 'ukú [フクラマス]	'eyáykopèker	sinótcaki [酒飲ンデオ祝ノ歌ヲ]	húra nu	'atú
11. 名	pisé 'ukú [フクラマス]	'eyáyko'uwepekèr	sinótcaki	húra nu	'atú
12. 宗	pise [オモチガ]	'eyayko'opepekèr	yúkar	(?)	'atú
13. 多 (西)	simásasà [吹イテ], sekúkke [フクレテル]	pákari	yúkar	huráhu rak	'atú
14. 多 (川)	sekúkke, simásasà [風船ヲフクラマス]	we'ománte	yúkar	huráhu rak	'atú
15. 落	sekúhke [ハラナド]	'ipákari	yúkar	húraha rah	sekóse

【深澤注】185. think (166) の項目：11. 名 “'eyáyko'uwepekèr” の w に “p?” と書き込みあり。

【深澤注】187. smell (141) の項目は、原本では swell となっているが誤植のため改めた。

	189. suck (156)	190. blow (16)	191. fear (44)	192. squeeze (149)	193. hold (74)	194. down (30a)
	スウ (吸)	フク (吹) [風ガフク]	コワガル (恐) [オッカナガル]	シメツケル (締付)	モツ (持) [タナク]	シタエ (下)
1. 八	hop [オカユヲススル]	réra 'as	'isítoma		'aní	herás
2. 長	sokoní	réra 'as	sítomá		'aní	herás
3. 幌	núnnun [オ乳], ni [オツユ]	réra 'as	'isítoma		'aní	herás
4. 平	hópse kár [スツ音ヲ立テテ]	réra ruy	sítoma		'aní	herás
5. 受	hópse kár [スツ音ヲ立テテ]	réra ruy	'isítoma		'aní	herás
6. 様	ni	rera 'as	sítoma		'aní	herari [斜ニ], rata [マツグ]
7. 帯	'orópse	réra ruy	'isítoma		'aní	'erás
8. 釧	num	rera 'as	sítoma		'aní	'erasi
9. 美	ni [オツユ]	rera 'as	sítoma		'aní	rata 'an [下ニアル]
10. 旭	'orópse	réra 'as	sítoma		'aní	ráta ran [下ニ下リル]
11. 名	'orópse [ススル], nun [赤坊ガ乳ヲ]	réra yúpke, réra ruy	'isítoma		'aní	'erás
12. 宗	ni	réra yúpke	'oháyne		'aní	ráta ran
13. 多 (西)	sikónun [吸着スルヨウニ両唇デ]	réra yukke	'eyáykupàre		'ánpa	ráwta ran
14. 多 (川)	núnnun [乳, キセルナド]	réra 'as	yáykupàre		'ánpa	ráwta ran, herá'ok háciri
15. 落	serú	réra 'an	'oháyne		'ánpa	ráwta ran

【深澤注】193. hold (74) の項目の日本語は「タナグ」ではなく「タナク」となっている。

	195. up (176a)	196. ripe (118a)	197. dust (34)	198. alive (live 90)	199. rope (122)	200. year (199)
	ウエエ (上)	ジユクシタ (熟)	ホコリ (埃)	イキテル (生)	ツナ (綱)	トシ (年)
1. 八	herekás	ci	maná	tusá	tus	pa
2. 長	herekás	ci	maná	tusá	tus	pa
3. 幌	herikas	ci	maná	síknu	tus	pa
4. 平	herikas	ci	túmum	síknu	tus	pa
5. 受	herikas	ci	paná	síknu	tus	pa
6. 様	herikasi [斜ニ], ritta [マッスグ]	ci	pana	siknu	cus	pa
7. 帯	'erikas	ci	paná	síknu	tus	pa
8. 釧	ritta 'an [上ニアル]	ci	tóypana [土ホコリ]	siknu	tus	pa
9. 美	ritta rikín [上ニ上ル]	sisak [イチゴガ], (ci は《枯レタ》)	pana	sítnu	tus	pa
10. 旭	ríkta	'ónne, (ci は《煮えた》)	paná	síknu	tus	pa
11. 名	'erikas	ci	pána	síknu	tus	pa
12. 宗	ríkta rikín	ci	(?)	sítnu	harikka	pa
13. 多(西)	heriko, ritta rikín	ci	paspás	sihnú	tus	pa
14. 多(川)	rittá rikín	ci	paspás	síhnu	róppu	pa
15. 落	herikoh rikín	ci	kómun	sísnu	káyta	pa

画像1 (1. I, 2. thou, 3. we, 4. thisの項目)

No.

	1. I (78)	2. thou (168)	3. we (182)	4. this (167)
	ワシ (私)	アタ	ワシレヤ (私達)	コレ (之)
	[オレ]	[オマエ]	[オレヤ]	
1	ku'ani	'e'ani	ci'okáy'utár	tánpe
2	"	"	ku'ani'utár	ta'anpe
3	ku'ani	'e'ani	ci'okáy'utár	tánpe
4	káni	"	cóka	tapánpe
5	ku'ani	"	"	"
6	ku'ani	'e'ani	ci'okay	ta'a
7	ku'ani	'e'ani	ci'okáy	ta'anpe
8	ku'ani	'e'ani	ci'utari	tanpe
9	"	"	cokay	"
10	ku'ani	'e'ani	ci'okáy	tánpe
11	"	"	ku'utari	"
12	cóka	"	cóka'y'utár	"
13	'anóka	"	'anóka'utá	"
14	'anúkay	"	'anókay'utári	"
15	'anókay	"	'anókay'utár	"



画像3 (9. all, 10. many, 11. one, 12. twoの項目)

No. 3

9. all (1)	10. many (95)	11. one (109)	12. two (176)
ミンナ(皆) <sup>(1)</sup>	タクサン(沢山)	ヒトツ(一)	フツツ(二)
'opítta	porónno	sinép	túppis
5 'epítta	poro'ónno	"	"
'opítta	porónno	"	tup
"	"	"	"
"	"	"	"
"	poronno	sinep	cup
10 "	porónno	sinép	tup
'oputtano	poronno	sinep	"
'oputta	"	"	"
'opittano	porónno	"	"
'opítta	"	"	"
15 'opita (?)	"	"	"
'anpáhno	'okáyno	"	"
'ánpahno	'okáy	"	"
'emúyke	porónno	sinéh	tuh
(1) 「皆来た。」			

## 謝辞

本稿は、国立アイヌ民族博物館調査研究プロジェクト2023C01「アイヌ語の基礎語彙に関する研究」(代表：深澤美香)及び2024B02「当博物館収蔵の知里真志保関連資料活用にむけた、公開基準の検討及び整備」(代表：ナアカイ(中井貴規))の成果である。

## 注

- 1) 服部・知里(1960:32)によれば、方言データは1955年4月の服部・知里の調査を基礎とし、その後の調査を参照して多少修正したものに、服部の採録した北海道の貫気別方言と樺太の真岡・白浦・ライチシカ・内路方言の資料を加えたものと説明されている。
- 2) 管理資料名：「アイヌ語の基礎語彙調査表(原稿)」、収蔵資料番号：H30H17-44。
- 3) 服部(1964:10)によれば、「知里氏には、伯母様の金成まつ氏の幌別方言を調べて頂くこととし、旭川方言は山本謙吾氏にお願いした」とある。
- 4) 服部(1964:10)によれば、北村に7月末に調査を依頼したが成功しなかったので同年12月に調査を委嘱したとある。
- 5) 深澤(2017)やNakagawa & Fukazawa(2022)で解説しているSwadeshの調査表と服部の基礎語彙調査表との関係から進展がみられたことになる。Swadeshの1954年の調査表において、Swadesh(1952)の200項目へ新たに追加された16項目は、3a. arm, 17a. breast, 20a. claw, 25b. dark, 30a. down, 59a. full, 59b. fur, 74a. horn, 74b. hot, 82a. knee, 89a. lip, 96a. milk, 96b. moon, 101a. navel, 113a. pus, 118a. ripe。さらに、Swadeshの1954, 1955年の調査表で200~216番にあたり、服部の基礎語彙調査でCとして省かれた項目は、2. and, 3. animal, 9. because, 18. to breathe, 24. to count, 47. to fight, 51. to float, 76. to hunt (game), 112. to play, 113a. pus, 128. to scratch (as with fingernails to relieve itch), 146. some, 153. stick (of wood), 175. to turn (change one's direction), 193. to wipe, 196. woods。
- 6) 比較の際の便宜上、語形のアクセントや声門閉鎖音を除いた音素表記//で表記する。
- 7) 服部・知里(1960)で reppis という語形が記録されなかった理由として、1955年以降の調査の際に「rep という語形を知っていますか」などという質問を行い、reppis しか記録のなかった八雲・長万部方言においても、理解語として rep を採録することに成功したことが大きいのではないかと考える。その上で、「三つ」に関する語形の調査記録をまとめる過程で、reppis が rep とは別の文法や機能を持つ形式であると判断されたのではないかと推定される。
- 8) 当館の収蔵資料データベース (<https://archives.nam.go.jp/DB/>) で、「アイヌ語の基礎語彙調査表(原稿)」として公開している。

## 参考文献

- 柴田武  
1969『言語地理学の方法』東京：筑摩書房。
- 徳川宗賢  
1966「理解の等語線」『国語学』64: 11-21。
- 鳥居龍蔵  
1903『千島アイヌ』東京：吉川弘文館。
- 服部四郎  
1954「言語年代学」即ち「語彙統計学」の方法について：日本祖語の年代』『言語研究』26, 27: 29-37。  
1955「沖縄方言の言語年代学的研究」『民族学研究』19(2): 142-151。

- 服部四郎(編)  
1964『アイヌ語方言辞典』東京：岩波書店。
- 服部四郎・知里真志保  
1960「アイヌ語諸方言の基礎語彙統計学的研究」『民族学研究』24(4): 307-342。
- 深澤美香  
2017『加賀家文書におけるアイヌ語の研究』千葉：千葉大学。
- Asai, Toru  
1974 Classification of dialects: Cluster analysis of Ainu dialects. *Bulletin of the Institute for the Study of North Eurasian Cultures, Hokkaido University*, 8: 45-136.
- Fukazawa, Mika  
2023 Tracking basic Ainu vocabulary: Updates and changes of geographical distributions. In: Lan, Trịnh Cẩm, Hạnh, Trần Thị Hồng, Suzuki, Hiroyuki and Endo, Mitsuaki (eds.) *Proceedings of the fifth International Conference on Asian Geolinguistics*, 34-48. Tokyo: Geolinguistic Society of Japan.
- Nakagawa, Hiroshi and Fukazawa, Mika  
2022 Hokkaido Ainu dialects: Towards a classification of Ainu dialects. In: Bugaeva, Anna (ed.) *Handbook of the Ainu Language*, 253-328. Berlin: Mouton De Gruyter.
- Swadesh, Morris  
1952 Lexico-statistic dating of prehistoric ethnic contacts: With special reference to North American Indians and Eskimos. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 96: 452-463.  
1955 Towards Greater Accuracy in Lexicostatistic Dating. *International Journal of American Linguistics*, 21(2): 121-137.

## 石田収蔵の野帳等資料の紹介(2) 1907年の樺太南部の先住民族調査に関する記録

Fieldnotes by Shuzo Ishida (2)

- Sketches and Notes About Indigenous Peoples' Life in Sakhalin in 1907

是澤櫻子 (KORESAWA Sakurako)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

田村将人 (TAMURA Masato)

国立アイヌ民族博物館 資料情報室長 (Head, Division of Collection Management, National Ainu Museum)

細縦雄貴 (HOSOMOMI Yuki)

板橋区立郷土資料館 学芸員 (Curator, Itabashi Historical Museum)

キーワード：石田収蔵、野帳、樺太、先住民族、アイヌ、ニヴフ、ウイльта

Keywords: Ishida Shuzo, Fieldnotes, Sakhalin, Indigenous Peoples, Ainu, Nivkh, Uilta

### 1. はじめに

石田収蔵(1879~1940)は、東京帝国大学人類学教室の大学院生として坪井正五郎(1863~1913)に師事しながら東京人類学会の幹事などを務め、現地調査によるスケッチやメモ、撮影技術を用いて樺太<sup>1)</sup>南部のアイヌ、ニヴフ、ウイльтаの生活を記録してきた。生涯にわたり計5回の樺太調査を行った石田は、3冊の野帳(フィールドノート)を残している。本稿で紹介する「野帳1 樺太調査野帳」(板橋区立郷土資料館所蔵)は、石田が1907年の坪井正五郎の樺太調査に写真係として同行した第1回目の樺太調査の記録をおさめたものである。現地調査を主な研究手法とする人類学の黎明期の一次史料としてその意義は高く、本稿では野帳に書かれた内容を翻刻および公開し、同史料の活用を図ることを目的とする。

### 2. 解説：「野帳1 樺太調査野帳」

翻刻した「野帳1 樺太調査野帳」(以下、野帳1)は石田の1907年の調査期間中に記録されたもので、板橋区立郷土資料館が所蔵している。縦1500mm×横900mmで62頁ある。野帳1は、数香の記述がはじまるおよそ26頁目を境に、それ以前はアイヌ民族、以降は

ニヴフ、ウイльтаに関する記述が中心になっている。

野帳1が記された1907年の調査については、石田の文章「樺太紀行」(上)・(中)・(下)(『東京人類学会雑誌』265~267号)がその全容を語っており、先行研究では小西雅徳氏が詳述している(小西1996, 1998, 2000, 2004)。1907年の調査に関連する一次史料として、本稿で紹介する野帳1(板橋区立郷土資料館蔵)、葉書資料4枚(板橋区立郷土資料館蔵)、調査協力の依頼を仲介する樺太庁の紹介状(板橋区立郷土資料館蔵)、複数枚の写真資料(アイヌ民族文化財団蔵)がある。これらの記録によると、東京帝国大学理学部人類学教室の坪井正五郎を筆頭に、野中完一、石田収蔵、ニッ家仁太郎ら4名は、1907年の主に7月から9月にかけて樺太南部の東西両海岸を調査した。坪井、石田は東京帝国大学の官費で調査に来ており、坪井は「本邦石器時代人民は何種族なりしかの疑問」に関する「由来研究」のため、貝塚の調査等を主な目的とした<sup>2)</sup>。一方、石田はアイヌ、ニヴフ(「ギリアーク」)、ウイльта(「オロツケ」)などの「分布」や状況の調査を行うことを目的としており、特に写真係としてその「容貌風俗等」を記録することを期待された<sup>3)</sup>。野中完一は二條家銅駝坊陳列所から資料収集を目的とした派遣、ニッ家は石田の助手として調査に参加した。1907年の調査はアイヌ語研究者の金田一京助、地質学者の下斗米秀二郎らと同行する場面もあった。既に指摘されている通り、

1907年の調査は漁場のネットワークをベースに行われており、板橋区立郷土資料館では坪井や石田の調査の便宜を図るために樺太庁職員が各地の漁場主宛に発行した紹介状などが確認されている(小西2004)。

今回の野帳1の翻刻により「樺太紀行」に記載された各地の漁場主の名前と突合可能な部分があることが分かった。よって、本稿では野帳1に記載された地名と「樺太紀行」(石田1908a-c)を突合し、野帳1の各頁の概要と石田の調査行程の関連について表にまとめた(表1)。これにより、当時の和人研究者らの樺太調査を可能にした行政と漁場のネットワークを更に明らかにすることにつながると考える。

また、野帳1のうち樺太アイヌに関するものについて、ごく一部ではあるが説明を付しておく<sup>4)</sup>。既に佐々木利和(2000)の論考で言及されているものもあるが、本稿では筆者らが特記すべきと判断した事項について翻刻やスケッチの内容に基づいて記す。例えば野帳1には、樺太アイヌのあいだで鯨の骨が犬櫓の滑走板として用いられていたこと(2頁)、家族が多い場合はチセ(家屋)のなかの炉が2つつくられたこと(10頁)、ホホチリに関する記述(15頁)、家の梁に犬の血で文様を描くこととその文様のスケッチ(15頁)、小田寒で招待されたクマの霊送り儀礼に関する記述(17-20頁)等がある。

#### 〈ホホチリ(額飾り)〉

野帳1の15頁は相浜から小田寒へ向かうなかで記録されたものであり、その中にホホチリの記述がある。ホホチリは、樺太アイヌの子どもが身に着けていた額飾りである(田村2022)。細かいビーズの玉をつづり合わせたり、布に縫い付けてたりして三角形型にしている。野帳1には「子供用小弓ニテ何ノ鳥デモ一疋捕フレバ一人前トナル故コノ髪ヲ剃リ落ス ソレ迄ツケテ置ク」とあり、子どもがはじめて自分一人で動物を射られたときに一人前の証としてこの飾りを切り落としてもらうことが分かる。また「次ノ弟ニツケテモヨシ」「又タ小供生レタ時 昔ヨリ傳ワリタル故 着ク」と書いてあることから、切り落としたホホチリは兄弟間や祖先の品として伝わっていたのかもしれない。ホホチリは現存する資料がごくわずかな数しかなく、世界的にみても貴重な資料である<sup>5)</sup>。石田はホホチリをつけた子どもの写真も撮影しており、その使用方法が分かるメモは重要な意味を有している。

#### 〈家の梁に犬の血で文様を描く〉

野帳1のホホチリと同じ頁(15頁)に、家の梁に犬の血で文様を描くことについてのメモがある。この行為については、1906年に相浜の小田寒で生まれた樺太アイヌの男性による証言がある(北海道開拓記念館1973:17-18)。男性の証言によると、犬の血で文様を描くのは新築した家に魂を入れるためで、どの家にもあるというわけではない。位のある家にしかないもので、文様はその家によって異なる。また、文様をつける場所は寝床側の梁だけで、寝床を中心に上座と入口の方に描かれている。文様の数は3~4個で数種類を交互に描く。男性は魯礼と大谷でしかこの文様を見たことがなく、時代の変化のせい、自身の家を新築した際も梁に文様を描くことはしなかったようである。石田のスケッチは、相浜から小田寒へ向かうなかで記録されたと考えられ、男性が生まれた時期の小田寒近辺の記録として貴重である(田村2001:169-173)。

#### 〈祖先の伝来品について〉

野帳1の3頁には、樺太アイヌが資料を手放さなかったことについて、「仲間間に制裁アリテ祖先ヨリ伝ワリタル物品ヲ他人ニ売り払フ時ハ人ニ笑ハル、ト云フコトヲ恐レ固ク守テハナサズ」と記してある。祖先から伝わった物品を他人に売り渡すことは人に笑われることであるため、決してそれらを売り渡さないという記述であり、これは後の1930~41年に樺太や北海道で多くの資料を収集した馬場脩の記述とも合致する(馬場1979:27)。また、野帳1の17頁には、6年ほど前に東白浦で火の不始末があり、多くの道具が焼かれ失われてしまったことが記されている。そのような中でも石田は礼冠やイナウなど信仰に関するものや、作成途中のマキリの柄やトナカイの鞍など生活に関する資料をいくつか収集しており、野帳3(未翻刻)に同じ資料と思われるスケッチがある。

野帳1はニヅフやウイルタに関する記述も豊富にあり、今後の専門的な検証が待望される。

### 3. 翻刻:「野帳1 樺太調査野帳」

翻刻について、以下のように凡例を記す。

- ・判読できなかった箇所は■にて示した。
- ・翻刻する上で註釈をつけた内容は〔 〕にて示した。
- ・先住民族の個別の家族に関するプライバシー情報や、身体的特徴に関する情報は、現時点では翻刻

して公表する必要がないと考えて割愛した。

- ・総じて、現時点から見ると不適切な表現も散見されるが、民族差別等を助長する意図がないことを申し添える。
- ・民族名称(「ギリヤーク」「オロッコ」)について、翻刻では石田の記述通りに記した。

## 謝辞

本稿は、国立アイヌ民族博物館調査研究プロジェクト2021A06「近現代アイヌ民族史(誌)と博物館展示をめぐる実証的研究」(代表:田村将人)、2023 B03「日露のアイヌ資料収集者の日記・書簡資料を中心とした20世紀初頭の樺太先住民族のコレクション形成史に関する研究」(代表:是澤櫻子)、2024A02「近現代アイヌ民族史(誌)論Ⅱ―〈実践〉から考える」(代表:田村将人)の成果である。

## 注

- 1) 本稿では、1905~45年の日本統治下におけるサハリン島北緯50度以南を指す名称として「樺太」を用いる。また、地名についてもアイヌ語を反映してつけられた日本語地名を主に用いることとした。
- 2) 執筆者不明(「AM生」)「坪井教授の樺太調査」『東京人類学雑誌』22巻256号、433-434頁
- 3) 前掲
- 4) 本内容は板橋区立郷土資料館の特別展示の図録の論考(是澤2025)で記載した内容を一部修正したものである。
- 5) 2024年8月には、ドイツ・ケルン市のラウテンシュトラウフ・ヨースト博物館から国立アイヌ民族博物館へホホチリが寄託された。国内では北海道博物館に次いで2例目である。

## 参考文献

- 石田収蔵 1908a「樺太紀行(上)」『東京人類学会雑誌』23巻265号、257-266頁
- 1908b「樺太紀行(中)」『東京人類学会雑誌』23巻266号、302-305頁
- 1908c「樺太紀行(下)」『東京人類学会雑誌』23巻267号、341-346頁
- 小西雅徳1996「石田収蔵とカラフトの調査」『北方博物館交流』9、北海道博物館交流協会
- 1998「石田収蔵の南樺太調査について」、野村崇先生還暦記念論集編集委員会編『北方の考古学』、野村崇先生還暦記念論集刊行会
- 2000「石田収蔵 謎の人類学者の生涯と板橋」板橋区立郷土資料館
- 2004「東京人類学会と樺太調査行」、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構(編)『樺太アイヌ民族誌 ―工芸に見る技と匠―』118-123頁
- 2012「石田収蔵と写真記録」、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構『収蔵品目録7 石田収蔵旧蔵写真』、120-131頁
- 是澤櫻子 2025「石田収蔵資料にみるサハリン先住民族との関係史」、細樫雄貴(編)『樺太紀行 ~徳丸の人類学者と樺太の北方諸民

- 族~』板橋区立郷土資料館、94-105頁
- 是澤櫻子、細樫雄貴 2022「石田収蔵の野帳等資料の紹介―20世紀前半の樺太先住民族の暮らしの風景―」『国立アイヌ民族博物館研究紀要』(1)、186-220頁
- 佐々木利和 2000「隠れたる先達石田収蔵先生」、小西雅徳(編)『石田収蔵 謎の人類学者の生涯と板橋』板橋区立郷土資料館、106-112頁
- 田村将人2001「樺太アイヌにおけるイヌの「供犠」」『千葉大学ユーラシア言語文化論集』4、168-186頁
- 2007「温存された首長の役割―樺太庁が任命した樺太アイヌの「土人部落総代」について」『北海道・東北史研究』4、36-53頁
- 2022「樺太アイヌにとってのガラス玉・ビーズ」池谷和信編『アイヌのビーズ 美と祈りの二万年』平凡社、146-151頁
- 2025「樺太アイヌ、ニヅフ、ウイлтаの歴史と文化」、細樫雄貴(編)『樺太紀行 ~徳丸の人類学者と樺太の北方諸民族~』板橋区立郷土資料館、106-115頁
- 丹菊逸治2011「あるニヅフ人の戦前と戦後」『和光大学現代人間学部紀要』4、129-143頁
- 馬場脩1979『北方民族の旅』北海道出版企画センター
- 守屋幸一(編)2012『明治・大正期の人類学・考古学者伝 板橋区立郷土資料館所蔵 石田収蔵氏 旧蔵はがき資料集』板橋区立郷土資料館
- 北海道開拓記念館1973『北海道開拓記念館調査報告書第5号 民族調査報告書資料篇Ⅱ』、北海道開拓記念館
- 山本祐弘1968『北方自然民族民話集成:オロッコ・ギリヤーク・ヤクート・樺太アイヌ』相模書房

表1 1907年調査の主な行程と野帳1の該当箇所

日付	場所	内容	野帳1該当箇所	葉書、写真等 関連史資料
7月13日	大泊（コルサコフ）	大泊に到着。北方のソロウイヨフカ貝塚など「石器時代遺跡」調査を行う。		石田 1908a 葉書 No.671
7月16日	鈴谷（ススヤ）貝塚	ススヤ河口の貝塚を採掘。		石田 1908a 葉書 No.648
	大泊	コルサコフに戻る ※翌日ロシア人墓地調査		石田 1908a 写真 90031, 90203（推定）
7月20日	女麗（メレイ）	・金田一と別れる。 ・「遺跡探究の目的をもて」女麗に向う。その後、内音（ナイオンナイ）でも遺跡調査。		石田 1908a
		・ロシア人宅を訪問。 ・途中、ユカンケノレーチカという「由松氏」の漁場の上陸。その後女麗に帰着。「小倉氏」と別れ、大泊へ戻る。		石田 1908a
7月25日	豊原（ウラジミロフカ）	大泊から豊原まで鉄道で移動。豊原の旅館で理科大生の下斗米秀二郎（地質調査）に遭遇。		石田 1908a 葉書 No.669
7月26日	クレストイ	「空きし腹を」満たし、「土俗品の採集」。		石田 1908a 写真 90035、90064 （推定）
	大谷（バリショエタコエ）	大谷に到着。下斗米と別れる。その後、大谷から北に約三町行き、「樺太に於ける最南の」アイヌの集落で日が暮れるまで過ごす。	2-4 頁か ・この土地のアイヌがロシア人の影響を受けていること ・祖先伝来の品を渡	石田 1908a 写真 90085
7月27日	大谷	雨風が寒い中、合羽に身を包み再び集落を訪ね、半日見学。 村の長は「オハイベカ」。	さないこと（売り払ったら人に笑われる） ・家の中、夫婦、食事の様子	石田 1908a

			・道具のスケッチ など	
7月28日	ガルキノ ヴラスコエ	一人で出発し、後で坪井たちを待つ。昼頃にガルキ(ガルキノヴラスコエ)に到着。「白水氏」という出張所所長の案内をうける。	5,6頁 ・道具スケッチ (ヘトムイエヘ、サヤウトゥルンペ、炉が2つあるチセの間取り) など	石田 1908a
	ニコライフ スコエ	白水氏の案内でニコライフスコエに到着。鱒漁の様子をみる。	7頁 ・道具スケッチ (ポンルイ、トララなど) ・人名：千徳太郎治 など	
7月29日か 30日	ドブキー 栄浜 内淵	ドブキーにて2泊。「土人部落の訪問と竪穴調査」を「唯一の目的」とする。この間に栄浜や内淵も調査。	8-12頁 ・トンチに関するメモ ・「テー、ヘマタ」 (之ハ何ンダ) ・人数多い時は炉を2つ ・戸口記録に関するメモ など	石田 1908b 葉書 No.668
7月31日 か8月1日	相浜	相浜に向い、パフンケに会う。	12-13頁 ・育児(赤ん坊をあやす様子) ・水難で亡くなった人の財産の処理方法 など	石田 1908b
8月2日か	小田寒(オ タサン)	途中「赤松氏」の漁場で昼食をし、午後4時に小田寒到着。「六助」と会う。坪井ら一行と別行動をした石田とニツ家は、「霧の晴れ間をぬすみて、土人の撮影をなし、半日を費やし」た。「午後は六助に誘はれ、熊送る	14-20頁か ・道具スケッチ (ホホチリなど) ・犬の血の使用について ・クロユリを数珠状に繋いで乾かしたも	石田 1908b

		祝ひの席に列なつた」。	の ・クマの霊送り儀礼 についてのメモ（時 期、料理、儀礼など）	
8月3日	東白浦（シ ララカ）	二時に到着。「局長中山氏」が 宿を訪ねてくる。夕食後、野中 と共に「北敷町なるアイヌ町」 を訪ねる。この日、坪井は輪荒 で「石器時代遺跡」を探索し、 東白浦に帰る。	21頁 ・風景スケッチ （シララカなど） ・道具スケッチ（櫂 など） ・クマの霊送り儀礼 についてのメモ	石田 1908b, c
8月4日	東白浦	「一行にとりては特筆大書す べき日」、坪井、野中と別れ、 単独で北に進むことを決意。 東白浦を離れ輪荒に向う。	22頁 ・熊の骨の置き場所 ・道具スケッチ （真縫の渡舟場で出	石田 1908c
	輪荒（ワー レ）	輪荒の場主は「笹野氏」、釜風 呂につかる。翌日は雨のため休 息。	会った少女の耳飾 り)	石田 1908c
8月6日	真縫（マヌ イ）	ようやく雨が止むが天気は悪 いままのため、滞在を続け真縫 を訪れる。「土俗の調査と撮影 とに時を過ごし」た。		石田 1908c
8月7日	輪荒→辺計 礼（ベケレ） →フレチシ	晴れたため、輪荒から辺計礼を 経てフレチシに向い宿泊。 「内山氏」の漁場へ行く。	23頁 ・風景スケッチ （フレチシに至るま で、入ろうとするこ ころ） ・海岸付近のイナウ	石田 1908c
		※新間、トイクシ村も訪問した か	24頁か ・風景スケッチ （新間、トイクシ） ・道具スケッチ ・食べ物、味付け	
8月8日	フレチシ→ ポロナイ河			石田 1908c
8月11か	敵富内（ウ	敵富内に「西村」氏の漁場を訪	25頁か	石田 1908c

12日頃か	ネ ト シ ナ イ) →内路 (ナヨロ)	問し、8月11か12日頃に内路に到着。内路畔の集落は漁期のため無人化していた。	・風景スケッチ (コタンケシ岬) など	
8月12日以 降か	内路→敷香 (シスカ)	「シスカ出張所長、成富氏」に迎えられる。敷香に「十有餘日」滞在。ニヅフ、ウイルタの調査を主に進める。この間、地学協会一行を迎えた。	26頁～ ・風景スケッチ ・道具スケッチ ・単語リスト など	石田 1908c
	多来加 (タ ライカ)	多来加訪問。「湖畔に石器時代遺跡を発見し、漁業家外川木田」の2名に歓迎される。また「成富氏」と船にのり海豹島へ行く。海獣の生態を学ぶ。	・トナカイの生態 (30頁) ・数の概念、顔の洗い方 (31頁) ・ニヅフの出産など (33頁)	石田 1908c
8月22日以 降か	敷香→ドブ キー→富内 (トシナイ チャ)	樺太庁警備船の雷電丸に乗る。途中ドブキー、モルドウイノワ湾にある富内に立ち寄り、「佐々木漁場の厚志によりて」、約1週間留まり、「土人部落に踏査を試み」た。	・木田氏から聞いた話 (41頁) ・ニヅフからみたアイヌの毒矢について (52頁)	石田 1908c 写真 90083 紹介状1通 (〔石田収蔵調査便宜の件ニ付書状〕_敷香支庁長・稲垣敏夫氏より) i046239
	落帆 (オチ ヨボカ)	「土人の漁業を観、傍ら撮影」をする。 警察署長からも厚遇を受ける。		石田 1908c
	大泊	その後、金田一、野中と再会。雷電丸に乗り、「樺太庁水産部員小山氏」と「船長弘田氏」の厚意で小能登呂岬(ノトロ)の灯台をみる。その後、大泊に到着。		石田 1908c

※石田収蔵「樺太紀行」(1908a,b,c)と野帳1(板橋区立郷土資料館)の記述に基づき作成した。

※葉書の番号は守屋(編)(2012)による。

※写真の番号は『収蔵品目録7 石田収蔵旧蔵写真』(財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構)による。

※紹介状は板橋区立郷土資料館の資料番号。

<p>(下段)</p> <p>二寸 煙管ヲモテ 喫煙ス 入墨ハ上唇ノ一部ニノミ</p> <p>飯鍋モ魚ヲ煮タル鍋モ其マハニ</p> <p>ヘラヲ以テ其俣ニ坐シカユノ如キ飯ヲ食シ居ル子アリ又タ魚ヲ手</p> <p>ツカミニニシテ食シ居ルアリ 生鱒アリ カタバミノ葉アリ 魚ノ内臓ヲ鹽</p> <p>■構アリ 老女ノ入墨ハ完全 子供ハ耳輪 (男 24人 女 26人)</p> <p>シケニ</p> <p>二間位 一尺位ノ高サ ソコニ鯨骨ヲ用フ 木ニテトメル (木ノネジ)</p> <p>小供等ハ輪遊ビヲナス</p> <p>ニツコロイ笑ツテノ歌ヲ知ル</p> <p>十二三子ノ男子</p> <p>画ノ</p>	<p>野帳 1.3 (上段)</p> <p>此処ノアイヌハ一般ニ露人ノ感化を受け 其ノ性モ悪シクナリ人ニ接スルモ高慢ノ風アリテ容易ニ言ヲ容レズ 又タ祖先傳來ノ品、具を失ハザルベク守ル頑風アリ衣服ハ一定セズ古キ洋服ノスボンニシヤチノモノアリ又タシヤツツの見ル陰モナクノ汚レタル又破レナキモノ、如キヲ着ケタルアリ 坐スルニモ立ツニモ左手ヲ■ニスル風アリ 小女ハ上唇ノ角ニ僅カノ入墨をなせり 何れも足に用ふるものなし 物置小舎ノ柱ニ木材ノ円ク クリタルヲノセル家ノ周囲ハ多ク木の皮、屋根ハわら、又は木皮、板ニテ作ル仲間間に制裁アリテ祖先ヨリ傳ハリタル物品ヲ他人ニ売リ扱フ時ハ人ニ笑ハルハト云フコトヲ恐レ固ク守テテハナサズ</p> <p>左手ヲヒロシ 居</p> <p>アル風</p> <p>一尺 チエベニボボ 丸クゲルン (C) 三四尺 イメシベ</p> <p>二寸 プサコ フリユ (O) 食物一般ニ用フ チオイネ 大■ヤルモノ犬ニ食ヲヤル</p>
---	--

<p>野帳 1.1</p> <p>50 25 50 25 150 175 300</p> <p>ガノコウラシ</p> <p>イソツツシ</p> <p>サノノスケ</p> <p>シヤチエカシ</p> <p>長ノ名 ワシガヌ (三十一)</p> <p>ニコラノ (二) (二十七)</p> <p>外</p> <p>トウール (イナフ)</p> <p>セルプトウ</p> <p>ゴヨー サリ一船板 (和?)</p> <p>爐 ブマックトゥ</p> <p>火箸 シヤボー</p> <p>火ツギ ホウワ</p>	<p>野帳 1.2 (上段)</p> <p>其ノ状態</p> <p>アハレム可シ</p> <p>主水ヲ■子</p> <p>■■■■る</p> <p>立ツテひしやく</p> <p>に水ヲ入レテ</p> <p>持來ル主人</p> <p>立膝ヲナシ</p> <p>取リテ飲ム</p> <p>妻ハ耳飾</p> <p>ヲ付ケヒカ</p> <p>ケ前垂フ</p> <p>ナシ サビタ</p> <p>製ノ長ヲ</p> <p>新古■■混</p> <p>家ノ神</p> <p>毎年一本ヅツヲ</p> <p>加ヘル</p> <p>ツペウシベ</p> <p>酒ヲ造リカモイノミを</p> <p>する時、加フル</p> <p>イゲーレツツ (船ヲ造ル)</p> <p>廿寸</p> <p>一般ニ怠惰ノ風</p> <p>夫モ妻モ怠氣?ヲ帯ビ</p> <p>ダラシナキ爐辺ニ座</p> <p>シ或ハ横臥シ何事モ為事?</p> <p>ナキモノ■■■■子モ之ニ同シク</p> <p>遊ビマハリ居ルモノ普通ナリ</p> <p>然シ子ハ朝早くボロヲ身ニマトヒ纏ヲ包シタル</p> <p>コモヲ背負ヒニ売リニ■■■</p>
--	--

酒ヲカキヤワラスモノ トシコリユウ 糸ハ織製ノ tendon	ワリエ (オロッコ)
	煙管入 ガツモノ
鱧ノ皮ニテ造リシ靴ヲカキ 衣ヲカキ イト (チライ) (鮭位ノ大サ)	アザラシ皮ノ衣ヲ ワツコ イト (チライ) (鮭位ノ大サ)
	ニーボ
只ター一人ノ子供 (♂♀) ノミニテ 友達ナクササビシキ 時作り玩具ニサセル	只ター一人ノ子供 (♂♀) ノミニテ 友達ナクササビシキ 時作り玩具ニサセル
	食用ノ油入 アザラシ膀胱
	ビセ ビセ
	一人ノアイヌをダラシク といふ。此ノ家には 父とも見ゆる老人と老母 と見ゆるものとあり
	ボリシヨエタコエ村家屋ノ一 ノ板ナルアリ、柱ニブリキヲ巻キタルアリ 又タ全ク何ニモ無キアリ
<b>野帳 1_4</b> (上段)	
水ヲハハ小川ヨリ汲ミテ用フ 43 戸ノ中 露ハ 1 戸 日本ハ 20 戸 トルコハ 4 戸 いもノ塊ヲ円ク作り 乾カシタル形ハ黒バンノ如シ	天祥ヲ用フ イナオニハ六ノ頭ヲツク トルコハ 4 戸 いもノ塊ヲ円ク作り
ヨハイベカ ロクシン	カスターク 夫婦ト 娘四人 リハカロク (ヲハト兄) 人 人口総計五十人 戸数七十
ペスタロニキイ ダラスカ	妻ト男二人 同居
	ムコ、子、女 妹

孫 女 二 人 娘 二 人 ムコ	男 子 三 人 女 五 人 男 五 人	男 三 人 女 二 人 妻 八 人
日本人ハ牛馬ヲ置ク時ニ垣ヲ作レト露人ハ之ニ反シ作アスル処ニ垣ヲ結ビ以テ 牛馬ヲ防グ ロシヤ白	二尺七寸	一尺五寸
	一本ノ枝ヲ曲ケ	一本ノ枝ヲ曲ケ
	厚三分 広八分 一尺一寸	一尺五寸 二尺
	カツヨ 太鼓 (折ノ脚)	musk deerノ皮或アザラシノ皮
	テヒヘネ	テヒヘネ
	二尺七寸	二尺
	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
(下段)	ボリシヨエタコエの アイヌ村ニ至ル途にて	板 アイヌ家 ムシロ 皮 ワラ
ト、松ノ枝ノ輪	乾カシタルアリ ふきヲ生テ食スル	短髪モアリ又タ
耳輪 (ニシカリ)	銀 直 三 寸 三 分 洋 銀 ガラス玉	一般ニ b p ハ 大ナリ
	皮ヒモヲ貫キ居ルアリ	内地ノ田舎トト變ザル アリ

**野帳 15**  
(上段)

熊人シ  
フミダン  
(マアロイタコエにて)

窓  
草色  
うまの  
天井  
を貯ふ  
天井との間には牧草  
此上に屋根あり屋根と

トルコ人 (ガルキに至る迄にて)

大種タアリ

遠山  
カンゾ (黄)

アイ  
鉄  
三尺  
マーレ

二尺  
一寸三分

二倍半  
二寸五分  
二寸三分

巾一寸三分  
厚サ七分

食  
道具  
24ヶ

火  
道具  
火 (フシ)

ミツ組  
(フロンソ) ノモノニアリ  
ハ無ク

カ  
ワ  
ウ  
ソ  
ノ  
を  
取  
る

(下段)

一厘銭  
真鍮  
ネトコ  
食物  
道具  
四尺七寸

**野帳 15**  
(下段)

ガルキ村入口

熊人シ

フミダン  
(マアロイタコエにて)

窓  
草色  
うまの  
天井  
を貯ふ  
天井との間には牧草  
此上に屋根あり屋根と

トルコ人 (ガルキに至る迄にて)

大種タアリ

遠山  
カンゾ (黄)

アイ  
鉄  
三尺  
マーレ

二尺  
一寸三分

二倍半  
二寸五分  
二寸三分

巾一寸三分  
厚サ七分

食  
道具  
24ヶ

火  
道具  
火 (フシ)

ミツ組  
(フロンソ) ノモノニアリ  
ハ無ク

カ  
ワ  
ウ  
ソ  
ノ  
を  
取  
る

(下段)

一厘銭  
真鍮  
ネトコ  
食物  
道具  
四尺七寸

**野帳 17**  
(上段)

ニコラエニスコエ村にて

水舟ヲ取ルモノ  
シヨウフ (C)  
モムタルス (C)

フカア  
ヨモ熊ヲ捕フルモノ  
C キヤンケsガsニケフ  
O カタラキララサニ  
フンベホニ (鯨)

梅太郎ナルモノ  
ひげヲ生ヤシ屋ル  
モノ  
マ、ロウエチキノ  
村にて見なる  
屋根  
むね

アサランノ皮ノ  
ひも  
トトラ  
ヲツキタ 三四寸

皮製  
人物 (ポソレイラマ)  
砥石 (ポソレイ)

ア、ロウエチキノ  
キキ村  
を尊む

(下段)

ナイブチ村ノ仙徳太郎治 (三十七才)  
札幌中学二年マデ学ベリ

**野帳 16**  
(前段)

ガルキ村家のマドカケ (露)

丸木船ヲ松ノ根ニテシバル  
家ノ如シ

ホニウエ  
間ニ光ヲ入ルハコト

隠金体ヲ含ム  
(ハトウモムエ) (ハト?ウムエ)

二十本ニテ一枚ノ  
小板  
黒  
青玉

長二寸 中、七八分ノ板  
帯ヲくト云フ

フイブチ川  
タコイ川トノ合一点  
ハラガラモ火ニ食ハス  
金 皮

暫ク日々乾カシタ後燻ノ土ニツルシ管ガ■■製ヲナス

サヤ  
ウトウルンベ  
サヤト帯トノ中間ニアルモノト云フ意  
白銅

白  
青  
青  
太鼓ニケアリ

<p>昔シ トシチノ用ヒタル斧鍋ノ如キモノヲ見出シタ 四角ナ突ハ方ニアラシトシチノ住ミシ 穴ナリト云フ此処ヲ掘レハ石器土器ナド出ル シラ、カニ小高キ山アリ其ノ周囲 ニ深キ身ヲカクシ長サ百間モア孔ヲ掘リ回ラシトシチト戦ヒタル 此ノ 孔ヲボロキト云フ 四角ナ穴ヲトシチチセコフ (トシチノ住ミシ家ノ跡)</p>	<p><b>野帳 1.9</b> (上段)</p> <p>何レノ方ニニダタルカ分ラン フキノ話ハ無シ 土人モ穴ヲ掘リテ住ヒシ例アレ任深サ 三尺其ヲ木ニテ掩ヒ其ニ草ヲカブセ 其上ニ土ヲカブセル トシチノモノハ 一層深ク四尺位 トシチノモノハ海岸 或ハ平地ニアレ任 アイヌノモノハ 山ノ木ノ中ニアリ 数モアイヌノモノハ少ナシ 十三年前ナイブチノ林中 ニ此ノ穴居土人ハ一軒アリキ (冬期) 四月頃マデ此処に居リテ暖カクナレハ 海岸ニ出ル 周囲ハ一尺位高マツテ居ル (トソノ穴ハアイ村ニ近キ海岸) 昔ヨリ 手ニ入墨セズ 唯ダ手ハ痛ク 底ニ石ヲ敷イテ居ル 時ニ小サキ傷ヲツク出血サスル b p ニハ十二才ノ時ヨリ始ムル 始メ上下ニスル 専門ノ人ニヨツテナス 上ハ少シ大ナリ 皮膚ハ広マルニツレ色ハ薄クナル 耳孔ヲハ初メ針ニテアケ 其ヲ■ [金+公] ノ輪ニテハサミ置ク 輪モ先祖伝来 ユリ、サクラキガミ 加へ アザラシノ油ニテ煮テ食ス 木ノ frid ニシテ火ヲ■ イキサ (道具)</p> <p>カラニノ fibre ニテアツシ ストルキナ (サク) ミヲキガム カモイカラシク 一 天ヨリ賜リタルモノ 七八才ニナリ役ニ立ツ様ニナリ命名スル 名 メレコボ (女ノ子) イマレツブ (男子) 男女ニ係ハラズ 子供ヲ ヘカチト云フ</p> <p>産ノ時ハ近所五ニ世話ヲスル 難産ノ時ハ祈ヲナシ或ハサワグ 結婚ハ遠近ヲ論セズ 娘ノ親ノ方ニ種々ノ贈品ヲスル 結婚後ハ別々ノ家 イナオノ長キハ日ヲ祭ル 日モ一疋ノ犬ヲツケル 木ノ焼ケクツヲ棄テル処 小ナルイナオヲ立テル ウンジ アシシケ イナオト云フ</p> <p>春一回爐ヲ清ムル時 熊祭ヲスル処ハ山ノ中ニアリ 一定シテ居ル</p>
---	---

<p>廿九日 ニシハラレ 朝鮮人ノ妻ト云フ者 五十前後 日本語ニ明カナリ</p> <p>ドブキーに入る</p>	<p><b>野帳 1.8</b> (上段)</p> <p>アイヌハ冬期 アカ 用フル靴ノ中 green ニスルハ草</p> <p>スマ サカエハマ アカヒモ 煙草人 リヨマ (冬) 五 寸</p> <p>テ 之 一、何 マ タ</p> <p>scab to march トノ間ノ tat ラ一層ヨリ煮テ 粘着ノ用ニ供ス 妻ハ四十位 髪ノ毛ハ navy 黒 夫ハ五十位</p> <p>ノモノハ 一人前ノ 女ノ用フルモノ ニシテ未婚 女ハ之ヲ帯 ブル能ハズ 又タ未亡人 鞆ノミヲ 帯ブ</p> <p>銅 火打金 内ニ火打石 及ヒ木ノ腐敗 セルヲ入ルハ</p> <p>嘉慶通宝</p> <p>皮製</p> <p>エブルク</p> <p>サカエハマヨリ ドブキーに至る 途上</p> <p>(下段)</p>
---	---

<p>日ヲ祭ルハ春秋ニ度 シユメルングル (アイヌ)、シユメといふ処の人 オロツコ (自) オオラカダ (アイヌ)</p>	
<p>野帳 1_1011 翻刻なし</p>	
<p>野帳 1_12 (上段)</p>	<p>丸 破船の難に逢ひし件■ふ■となりし人の 木 生前有せし諸道具 を死■たるもの其の 松 帰着せる船の一 及び死者へ捧げたるもの 利 部をきりて 用 屋根トせり 三 尺位</p> <p>出来多時ソノ財家ニ移ス ソノ間妻子他ノ家 ニ居ル</p> <p>家ヲ新築シ イナラモ 明ニ入レ置キ一年後 破クソノ財ハ別ノ 水ヲ死スル時ハソノ家ハ (渡川) 夫ハ小人ノ別ナク</p>
<p>野帳 1_13 (上段)</p>	<p>古舟ヲ利用セルモノ アイ村 バフンケ</p> <p>ツラサム</p> <p>ク ロ ソノ色 白 アカ ベニ糸 地</p> <p>火箸 金ノ カ 木ニ作りタルモノ (灰フルイ)</p> <p>イコソマ 銅 木 角 金</p> <p>ニケ 青ネツミ色 O.C.不用 カバ色 ニアナタ</p> <p>ニケ 二寸位</p> <p>ク ロ 地 ク ロ 白</p> <p>二寸位</p>
<p>野帳 1_14 (上段)</p>	<p>ウエオスモン 靴ニ入ルハ草</p> <p>ニケ 二寸位</p> <p>ク ロ 地 ク ロ 白</p> <p>二寸位</p> <p>ウエオスモン 靴ニ入ルハ草</p> <p>ニケ 二寸位</p> <p>ク ロ 地 ク ロ 白</p> <p>二寸位</p>



**野帳\_L17**  
(上段)

六年バカリ前男子ハシラ、カニ出魚 際露人(霧巻兵)  
多 焼カレ 諸道真ヲ尽ク失ヒタリ  
(火ヲ失シタルヨリ)

角 木

六寸弱 之等ハ古ヨリ靴類ヲ利用セルモノ  
直徑四寸位

四寸 厚サ四分 巾一吋  
セ | タ

ウラニ

キジニテ画ケル figure 三尺 二尺五寸  
アザラシノ皮

(下段)

学ブ ツボイノ  
熊ノイノカ  
カダ

熊ヲ殺ス楯 熊祭

シカツカ 老女(■)ノ用フル 帽子(ハツカ) 五寸位  
カフセ

熊祭

熊ノ肉ヲ水ニテ煮  
タルヲ茗ニ分テ食ハス  
イナウル(熊ニ着セル)

熊ノ枝ニカケテ送ル

アイ

アイノ(トバ松)

アイラ

**野帳\_L16**  
(前段)

イナウ 宝物  
織 糸  
ニ糸  
ニ糸  
ニ糸

夜具

看

ノ上 棚ニ看

ハ

ノ上ニハ木ノ皮 魚皮

台ノク 繩ヲ

カニ 食 眞 ナニ

■類

OCナシ 鹿皮「クノ皮」如シ  
カニ 或ハ行 眞 糸  
カニ 眞 眞 眞 眞 眞 眞  
カニ 眞 眞 眞 眞 眞 眞

赤キレ 赤 黒

コニキリノ金

チムムベ

脚 脚

小 子 佳角

煮 魚 ノ 内部

胸ニ 眞 獲ス

ル 様ニ

病 時トシ

アニスヨリ聞キ

タル 腐物

オリ、治ス

ヒ、味ノ上ニ

カケテ置ク

ホタテノ カヤキ鍋 セイ  
ク

コフ

十七個位モ並べル  
リクン(上)

ク コ フ カニニエ

アカ ノ ツバ

火ノイナウ

松

ヤナギ

ハンノキ

サヤ(イナサコク)

クギ

ニテ打ッ処

(タハニ)

木クギ カバノ皮

ダカリム(ヒンカク)

金  
満州人トランノ皮  
ニテ交換スル  
一人前ニ  
二枚  
真 下ノ方  
ランケ  
ク コ フ  
カニニエ

ヲトイバラ(火棚)  
ソアウネ(カギツケ)  
ウツシヤツカ(火蓋)

<p><b>野帳 1.18</b> (上段) 四月ト十月ト二度外ニ出ス 熊ヲ料理セルマキリヲハフナナ [?] へ箱ニスレイナオニテ包ジ外ニイナオ (短キ) ト共ニカケテ置ク天気ヨケレハ</p> <p>キトビル ダイコ、イナホヲ田メテ入レハ 頭ニ孔ヲ石ニテアケ (男ハ右方、女ハ左) 脳ヲ出シ 村ニヨリ少シク異ル 八寸位 (火入レノ石) nose ニ入ルハ 熊ヲ捕ヘシハ ヤマンノト云フ人 (四十前後) エンコルスベ 新ニ熊ニナラスタメ 目球 (両側ノ短キ片ニツケ) 目球 エンコルスベ アル時ハ 酒と飯をそなへる 箸一本ヲツケ</p> <p>(熊ノ馳走) (下段) 老年の人々一列に並び熊頭の前ニ膳に盛りたる肉を三膳そなへる そこで膳を各人にくばる (主人は) 各人まきりにて切りて食す 終れば下坐に居る青年及び小供に膳をくばる。 終ればゆり (はつ) とつぼこを煮たるものを に入れてへらと共にくばる (頭を山に送りたる後なるものでは食事を外に出す事能はず) ゆりを食す 子供等は出づれば女は入り来りて (主婦は食フ) ゆり、つぼこ何れも湯熊に捧ぐるもの 膳にて 煮となしたる後あざ食フ外に らしの油にて煮る 串にさして与ふるもあり へらニアラ尽ク食す 草の葉にて手及び口マキリをふく 六寸ニ七八分</p>	<p><b>野帳 1.19</b> (上段) 女ハ皆ナ横ねまり 女ハ入口ノ前に坐す (左右トモ) 主人肉を膳に盛りて更に女客にくばる 受けたる時は膳をさへ上げて拝し然る後食す 四時前の如きは 驚つかみとなしまきりにてけつり食す 老客運はあぐらより変して足を延ばし 自由になり 女客等の食するを見る時々談笑する様集ニ骨槽 山盛りにされたる肉もまたよく間に平らげらる</p>
--	---

<p>イノカ 死セル熊ノ かた</p> <p>チ ユ フ イ ノ 鉾</p> <p>青 キ レ</p> <p>イナナル (鉾ノタメ)</p> <p>足ノ皮、眼ヲ樺ニテ 包ミタルモノ ノ辺ニハ舌、耳ナド ヲカケル</p> <p>女客肉を終れば もろみをくばらるゝへら にてなめる</p> <p>酒は木ノどんぶり 茶碗、皿等ニ入るゝ 大なる鍋に飯とゆり (煮たるもの) とを等分に入れ油にてか きまはし膳に盛りて熊の廻に供ふ次で腕 [ママ] は 盛り男の客よりくばり始める 客は同じくへらにて 食す 飯とゆりとはあらかじめ膳に盛られ備準され たるものなれば量は量に制限あり故に多く小供等に与ふ 主人は立つて頭の側に置かれたる酒瓶より麹少量を入るゝ客は順 次 [?] に熊の前にあぐらをかき へらにて碗の上を一まわり廻し たる後 一口に飲むニ三人にて終る (酒不足なるためか)</p> <p>(下段) 七寸強</p>	<p><b>野帳 1.20</b> (上段) 主人は熊の komer の肉に下等の枝を挿しこみ nose ニイナオをさし 一度 は 小熊をあごノ下ニ台となし安置す 客の中の老人 (一定セズ) は立つて敷物 (木ノ枝) を東ノ窓より出す 主人はあらかじめ widow [ママ] ノ外に立つて 受取る 次で かけられたる イナオを出す 次で 頭を出し 次に 足、耳、耳の如きを出し 又た敷物を出す 俵にては口、手な どを ふきたる草や 料理の時用ひたる葉や枝の如き敷物 を一まとめに むしろに包み入口より出る 脳腔 [?] に入物をなし 家の内なる老人は小熊を頭の代りに立て其の両側には前に 壁にかけられたる耳かくしの一■を取りて かける 此の小熊も同じく木ノ枝の小なるものゝ上に載せらるゝ之は暫くの間置かれ 女ハ脚絆をはく 小便をするには草原に入りかゝまりて便ずる 男子は海岸の草原近く かゝまりて大便をする</p> <p>小刀と共に箱に入れて棚に仕舞ふ</p>
---	--

<p>(下段)</p> <p>式様トシテ居ル</p> <p>シラハカに入る</p> <p>一本ハナシ ネルクム シ フ</p> <p>トナ (一般ノ名) フフク 連ふ■長クナレハ金■</p> <p>キテ (モリ) ドララ (ヒモノ) ドナ (橋) トナルクム (二本ノ時) トルクム (二本ノ時)</p> <p>アザラシヲ捕フル (氷ノ上ニテ) 時</p> <p>ラッハ 一丈モアル (何テモツク) 水面ニテ</p> <p>三寸 二尺 四寸位入 ニヶ処ニテ結ブ</p> <p>一寸</p>	<p><b>野帳 1.22</b> (上段)</p> <p>熊ノ骨ハ尺ク山ニ持ッ行キ イナヲノ</p> <p>七ハケ月位モ 傍ニ置ク (以前ハ棚ヲ作りテ載セタル モノナリト)</p> <p>シメシレハ (?) サルヲカセテ靴シタモノヲ用フ モノナリト)</p> <p>キレ 或ハ繩ニテ 山ニ送レニハ四五行ク 一定ノ場所ナリ</p> <p>ワ ー レ ー</p> <p>ア イ ス 村</p>
<p>(下段)</p> <p>マスイ村邊松塚にて吾等を渡し呉れし十四五才ノ一少女耳に飾れる 輪は■に■ふ思■や過くる日 貝塚にて發掘せるものと寸分違はざ る事を発見せり — 半透明にしてギョクの如きものに少しく</p> <p>洋銀 綠色を斑らに帯べるもの 直径五六分</p> <p>ヲサンブタ 支那ヨリ来リシモノナリト</p> <p>長 9寸 5分 巾 8分</p>	<p>(下段)</p> <p>火の事 — 熊ヲ飼ヒタル家ノ外 外ニ出スコト自由ナリ 火ヲ絶ヤサズ様心配スルコトナシ 大便ノ時間なるもの 一何物テモ用ユルコトナシ</p> <p>人間ノ本源</p> <p>結婚 — 年令、法、一相五ニ愛シ合フ仲ナレハ自由ニスルモ父母ハ闘争セズ、然シ父 母ノ方ニ氣ニ入ラスモノナレハ不承諾ノコトアリ 一家ニ夫婦</p> <p>者ハ何組モ同居スル</p> <p>乳の出でざる時 — 他ノ女ニ子ヲ頼ム 或ハ砂糖</p> <p>臨終の時</p> <p>漁法ノ種類、——あみ、もり (鉤金ニテ製シタル鉤ニテ小サキうぐい類ヲ捕フルコトモアリ) かぎ やり、ヤサ</p> <p>猟法ノ種類、 鉄砲、わな、虎ばさみ、置き弓、やり (昔ハ■狩ニ用ヒタリ) わなニ用フル線ハ さねづみ、ねづみ、やまどりナリ</p> <p>入墨 ——昔ハ手ニモ入レタリ</p> <p>髪を切る法 ——かみそり (今ハ) はさみ (今)</p> <p>アフト ラン 雨ハ降ル</p> <p>他人ノ難破松ニテ死セシコトヲ聞キシモ哭泣ス、一般ニハ死後墓ニ来ラ旨スル コトヲ忌ム (殊ニ女ハ) ト雖モ —— [右上へ]</p> <p>墓ニ至リテ煙草ノ少量ヲ</p> <p>ツマミテ供スレハ死人ハ大ニ喜ブモノトナス</p> <p>東海岸ニテハ又ノアル墓標ヲ用ヒズ</p> <p>一般ニ女ニハ墓標ナシ 一般ノ人々ハ海ニテ死セシム</p> <p>ヲ恐ルハコト甚タシク 其ノ語ヲ聞クタケニ大ニ泣キカナシム</p>

<p>(下段)</p> <p>式様トシテ居ル</p> <p>シラハカに入る</p> <p>一本ハナシ ネルクム シ フ</p> <p>トナ (一般ノ名) フフク 連ふ■長クナレハ金■</p> <p>キテ (モリ) ドララ (ヒモノ) ドナ (橋) トナルクム (二本ノ時) トルクム (二本ノ時)</p> <p>アザラシヲ捕フル (氷ノ上ニテ) 時</p> <p>ラッハ 一丈モアル (何テモツク) 水面ニテ</p> <p>三寸 二尺 四寸位入 ニヶ処ニテ結ブ</p> <p>一寸</p>	<p><b>野帳 1.21</b> (上段)</p> <p>熊ヲ捕ヘ家ニ歸リテモ婦女子ハ 哭泣ス (カモイハ来タト云フテ)</p> <p>又タ熊祭ヲスルタメ殺サルハ熊ノ前ニ至リテ 充分ニ哭泣シテ別レテ告グルモノナリ 他人ノ死セシ報告ハ来レハ婦女子ハ 先ツ泣テカナシムヲ 一ノ儀</p> <p>ポロナイ村に入る</p>
--	--

**野帳 1.25**  
(上段)

頭ヨリ ■ヲ通シテカブセ、  
小サキ布ノ中ニテ足ヲ  
巻キ包シ其上ニ足袋  
ヲカブセセル、再ヒシヨールニ包ミ伏セシム  
取り出し

微温湯ニテ体ノ下部  
及ビ頭ナドヲ洗ヒ  
然ル後母ハ其ノ湯  
ヲロニ含ミテ子  
ニロヲ近ツケ、吐キ  
出シツ、右手ニテ全身  
ヲ摩シ 洗ヒ漚メ  
再三繰リ返ス  
全ク終レハ シヨールノ  
如キニテ極メテ粗雑  
ニ体ヲヌグヒ且ツ包ミテ一暫ク頭ナドヲヌグヒ 不潔ナルシヤツヲ  
コタンケン岬ヨリ  
嬰兒

**野帳 1.26**  
(下段)

シスカカに入らんすとす、

**野帳 1.27**

オロココモニナレル  
襦袢ノ物入シ  
コクト (■) 山ガツタ (■)  
ハト (■) 水  
ホリア (ハ) ナ フラツタンダツタニ (■) 摩毛  
エハ (■) 魚  
ナリ (■) 魚 アダツタ (ト) ドルボツニ (■) 豆  
ウインダ (犬) ニルクト (カ) シ ベイ (■) 月  
マバトチャ (親) バア (■) 陰 (■) シエ (■) 日  
マ、(老) 女 ツクツク (■) 陰 (■) ナ (■) 地  
ウツト (女)  
シイ (恋) ツエウ (■) 子 (■) 天  
ダイ (恋) シヨソ (■)  
ジャツカ (宝) アム (■) シヤインナ (■) 天  
グワヨ (■) 軸 ホシタ (■) モーモ (■) 天  
キヨウ (■) カ (■) ホトリ (■) 権 (■) キセシ  
キョウトクリ (■) ガ (■) ラ (■) 之 (■) テトウ (■) 土 畫  
ウタ (■) 魚 バンナコレ (■) 彦 モゴ (■) ア (■) 柳  
ガイノイト (■) エ (■) レ (■) 之 (■) シエ (■) 毛 (■) ワンバツク (■) 毛 彦  
テクト (■) 彦 (■) 権 (■) タ (■) シエ (■) ウタ (■) 靴

**野帳 1.23**  
(上段)

薄岸ノイナラ  
家ヨリ 三三 離レタル処  
フンカ ーシラ、カのちやく  
フレチシに至る  
途にて  
フレチシに  
入らんすとす

本漁ノ名鼻所、 二尺八分  
或は険しき所、  
漁されし處に立つ

(下段)

**野帳 1.24**  
(上段) ヨタンケン ニートイ 渡船場  
コタンケン浜

(下段)

コタンケンヨリ春移住セリ  
ヘガチイオ  
トイケン村アイヌ (ヌッコンバイ)

煙草人、火打石入、  
マキリ 角ヲサゲル  
細管ノ両端ニ此ノモノヲ  
ツケ前二重  
■ル

生にて食するは鱈ノ頭 (ヒジキ)  
ト尾より二三寸の処のみを食す。  
又たイトウ (ちゆらい) をも生  
にて食す。  
米をかみてこね団子となし  
焼きて食す  
鱈の焼乾をかみ其をアザラン  
の油にて料理する  
野菜を好まず ふきを  
食はず 唯たバツカエの時に  
アザランの油にて  
食す。

幼 児  
病 ヌ  
ル 時

黒 赤

一本  
一尺三四寸ノ  
ヲシコニ  
といふ木  
(柳ノ木ノ  
如キモノ)

鉄 glass  
ゴブサ red  
B B ねり玉  
yell. 青、白、桃  
R B red  
green blue(g)

野帳 1.29

(上段)

マングンコタン以北ニアイスハ二百、オロッコハ350 ギリヤクハ150 トングースハ国境 (キーリン)

ノ三里南ムイカに三人 タランコタンニサンダー (露) 親子  
秋ニハ山ニ入り てルヲ捕ル冬ニハ川馴鹿ヲ食スルタメ山ニ入ル 三ヶ  
四ヶツハ 天幕使ヒヨスル 若キ人ハ 常ニ働ク セムシハナイ  
以上モ居ル 之レ肉食ノタメナリ 病ニカハレバ急ニ死ス 春ニナ  
レバ テルベニ一岬ヲ越ヘテ フナコシ ヲ越ヘテアアザラシヲ  
捕フル 夏ニナレハ川ノ上流ヤ河口ニテ漁スル 中ニハ内地人ニ雇ハレ  
トナカイヲ<sup>■</sup>フ 其数ハ畜ノ度ヲ示ス 故ニ妻ヲ娶ルニモ  
トナカイノ数ニヨル 即チ 女ノ売買ナリ 又タ祖先伝来ノ  
刀、劍、ニシキヲ宝トシテ居ル 血族結婚ヲハ決シテナサズ  
之レ神ノ罰ヲウケルカラト信ジテ居ル オロ、トギリ、トノ間ニハ昔ハ  
出来ザリシモ今ハアル 妻ノ意ニサカラウコトナシ 之レ買ヒタル  
モノナレハナリ 妻ノ財産ト夫ノ財ト分レテ居ル

(下段)

鼠ノ皮、カワウソノ皮ノ如キ妻ノ財産、テン、トナカイノ皮ハ  
夫ノ財、

ニコラエスクノ北ニハヨコト云フ人種アリ 冬ナレハ 三日ニテ国  
境ニ達シ今ハ六日ニテ丸オ松ニテ行カレル 故ニ土人ノ捕ヘタル  
皮ヲ 買フタメ 露人ハ南下スル 一年間に八万匹モトレルト  
スシカ (シスカ) 附近ニテ日本人ノ買ヒタルハ二万五千匹モアル 他ハ  
露人ニ買ハレタ 土人ハ皆チ露領ニ行キテ買フテ来ル 毎モ  
1/3 ニテ出来ル 故ニ此処ノ土人ハ日本人ヨリ買フヨリモ露人ヨリ  
買フ傾キアリ 之レ 日本物品ハ粗雑ナルタメナリ  
露人ハハマグンコタンニ 16 スハカニ露人ヲ妻ニシテ居ルアリ

野帳 1.30

(上段)

露人ハ<sup>■</sup>が河ヲ逆行を試みられど九月頃なる故失敗せり  
然しノービックの水兵ハ土人ノ船にて種々の困難を経て上  
れり  
三四百貫ノ荷と四五人の人夫とにて水を<sup>■</sup>る事は出来る  
ナヨロより三十六里にて国境に至る

野帳 1.28

(上段)

ハウラッコ (手拭)  
アナイアト (指編)  
トッホ (ボタン)  
ウマリ (鹿)  
バリウ (アザン)  
カカ (釜)  
ララケガール (酒下サイ)  
ギナンバ、ガール (煙草下サイ)  
ドルクホ (鹿)  
マエトガ (マキ)  
ネンキ (ニシ)  
ハゼ (小ニシ)  
ウニエーエ (ウゴ)  
ダウ (鹿)  
ウール (鹿)  
ブダダフリ (ヌシ)  
ウーガリ (鹿)

アウット (小虎<sup>■</sup>)  
ウアムトア (罈<sup>■</sup>)  
プトウリツカ (トグリ)  
チャーミ (茶碗)  
ビニエシ (皿)  
ウラムカ (釜)  
エスピルト (アルコール)  
ホツアリ (罈<sup>■</sup>)  
ラウラタ (刀)  
シイ (鹿<sup>■</sup>)  
カルツカ (エゴ)  
ペラト (鹿<sup>■</sup>)  
シヨクシヨ (トシ)  
ダシ (ア)  
<sup>■</sup>バシタ (アゴ)  
シエジエクタ (ヘイ)  
ガイイ (鹿)  
ハピノウ (鹿)  
ナルマクタ (鹿)

(下段)

トキーモエ (刀)  
エーウ (へら)  
イエンヌーウ (鍋)  
ウツボツタペー (鹿)  
ウアキーウア (クラ)  
ウエチエンシエレー (鹿<sup>■</sup>)  
シユナー (天ノ口輪)  
ウベルタニカ (鉄砲)  
バト (煙草)  
チャーニカ (釜)  
ヌストーニ (鹿<sup>■</sup>)  
カウララーバ (杖)  
モーツユ (モエ木)  
モイ (木)  
タウ (火)  
ニ雨半  
家屋  
ボシチヨイ (ノミ)  
チエツカ (シラミ)  
ロトア (チンキ虫)  
シエトホ (トレッサ)  
オモツタ (鹿)  
モロツチヨ (人物)  
ハラタ (一番)  
シヨウラ (ニシキ)  
フルバト (女鹿)

蚊にてトナカイは襲はる、トナカイは冬期人間ノ尿を好む(塩分を含むためならん) 犬ハ糞を好む 犬嚙ハ一月ヨリ三月マデトブキーまで三日にて通る 以北はトナカイの檻にて旅行する、一月より三月までは晴天のみなる故トナカイにて旅するに好期なり 故に土人は移住する一ケの檻に積む丈ケの財産より多く存せず 眠るにもトナカイの皮を敷き 寒さに堪へる

(下段)  
カウラ テンを捕ふるに馬の尾のわなにて水にヲボレシヌ翌朝捕へる、区賦は定まり 他の場所にて捕ふる能はず

づるくして  
利コ一なるはオロチョヨンより ギリヤクは三ケ国の言を事る  
オロチョンはニケ国(アイヌ、ヲロ) 最も利コ一  
ギリハ 昔の風を棄てず lait,  
トナカイは放牧にて番人もある アイヌは脂の為め乾期に堪ゆ  
雪は五尺 北に行けばは少なし 土人は脂の為め乾期に堪ゆるのみ 生脂にて  
脂の粥を食す 五月雪解けの時は交通最も悪し  
雨期ハ八月の中より九月の末まで

**野帳 1\_31**  
(上段)  
七十位ハ最高年令 一般二年令ニ比シテハ老衰、 ■女ハ二十ニシテ結婚す  
男は年多く財産を貯へるまで  
一夫多妻なるが 日常の生活上老妻は眼病を患ひ仕事も出来るさざる様になる  
故 若キ妻を娶る事を夫に勤(勤) めるほどよい 若キ妻は母に事ふる  
如く老妻に事へる 決して そねむ如き事なし  
財産は長子に伝はる  
数の觀念なき故 分配する際には 其の数の多少に開せず最も初めに得る事を以て最上のものと心得て居る  
日本人の■は如何なる事にも其意に従ふさま 実をあげははへし  
顔を洗ふには湯を口にくみ両手を廣げ其を吐きつゝ  
行ふ

チェンポー (0) トージュス (6)  
メイープ (6) トゥンエー (0)  
ワゴス (6)  
ウルンド (0)

(下段)  
○ G ツェグース (青紫花)  
● ト エスクトゥ (イソツハジ) G?  
● フ ウグーフ (カンコーラン)  
● ラ ガノワハ (地衣)  
ドフガsチフ (6) ハワガチフ 八九寸 ゴsヨー (6)  
0 (ドリエフクトウ) (タルダボケトウ) メジエグス (6) 上ホ (6)

一 間位  
一尺二寸  
一尺七八寸  
ハワガチフ 八九寸  
カハノ長サ 九尺  
ゴsヨー (6)  
メジエグス (6) 上ホ (6)

五 寸 四分  
一 尺 六寸  
一 尺 六寸  
ギョウク (キエーグス)  
シヨウリ (トモカチ) (マイニエ)  
フレイ (0)  
キケヌヘイ (6)

ハマルブクトウ (0) パストレ (0) シヨウリ (トモカチ) (マイニエ)  
アカルガチエフ (6) タネヘス (6)  
ワクソゴ (ソリ) フレイ (0)  
キケヌヘイ (6)  
ムモツクダ (0)  
ムモワクス (6)  
上部ノ板

**野帳 1\_32**  
(上段)  
ギリヤク種族、埋葬法 人死スレハ其ノ身ニヨリ相違アリト雖モ先ツ相応の衣服を着セ 且 ツ裝飾品ヲ帯ベセ且 ツイナヲ帽子ニツケタルヲ冠ラセ火葬ニス、此法ハ薪ヲノ如ク高ク積ミ此上ニ人ヲ臥セシメ其ノ四方ノ角ヨリ点火スル点火シ終レハ其周囲ニ哭泣シ居タル群集ハ尽ク立去リ僅カニ一人其ノ死者ノ子或ハ近親ノモノノミ残り尽ク焼ケ終ルマテ此処ヲ去ルコトナシ而テ即チ此ノ焼ケタル骨ハ普通見ル如ク拾ヒ集メラルハコトナク其ノマ、此ノ場所ニ捨テラルハモノナリ 家ニテハ木ニテ高サ七八寸ノ人形ヲ作り之ニ新ニ仕立タル小ナル美ハシキ衣ヲ着セ且 ツ身分ヨキ処ナレバ 錦ニテ帽子ヲ作りテ其ヲ冠ラセ 加フルニ





(下段)	1 ゲーダ 2 トー 3 イラー 4 ジェン 5 トンダ 6 ノー 7 ナダ 8 チヤックポー 9 ホエン 10 ジョン 11 ホリゲーダ 20 ホレー 30 イランドラー 40 ジェンドー	100 タング 101 タング ゲーダ	小便 (シエウ)
	男 女 三寸位ノ人形 アザラシノ皮		
	女ノ方ノ下端 男ノ方ノ下端	カノー (昆布) ハスナシ (ウタラゴ) コケノミ (バマー) トレツブ (シユツダド) ユリ (カツカ) 麦粉 (ヲバマー)	食物

**野帳 1.39**  
(上段)  
(ギリヤクの墓) 住ヒより一町ばかり離れたる処にして比較的高さ場所ニあり  
而メオロツコのものとは明かに境界あり 焼きたる跡に  
あるモエ木や灰の上には 比較的円き木の一間ばかりのもの  
を積み重ねて木の発腫を防ぐ 加之 死人の日用品中  
貴重なる ソリ を 破りて其の材木の上に置く 而メ眞の墓ともいふ  
べきものは 焼場より十五六間内 [ママ] 至二十間ばかり離れ少しく小高さ  
処にあるは普通なり 此処に小き家屋状のものを安置する  
は規定なれど 時には 焼きたる場所に其のまま 木を積み  
ソリの破皮を置きたるあり 又た此の如き時には其の周圍に  
木の枝を以て 垣様のものを囲らしたるあり

オロツコは火葬をせずして  
寝棺にする習慣なるが  
埋めたる上に木を積み重  
ね木の害を防ぐ 事 ギリヤクと

如 堤  
く の

(下段)  
同一なり 然し多くは十字架を建て 又た 樹枝を地になて、 垣  
の代用とするさま一種異なる点を有す 古き墳墓には柵

(下段)	ク グ ス	9.5 五寸	タスクス ウリウドニ ボックス (G)	ノ内部ニ入ル ボックス (G)	ドゥリ	丸 九寸 一尺八寸	ウ ス ク オ ド ル ボ ー (種)	深サ二寸 樽ノ弁	枕へハ小ナル坐ぶとん様ノモノ
	ウ ム ア 〇 〇 〇		一尺三寸						
	ト ウ ー シ ン		松の薄き品物	ギレ此上ニ	ナ モ ー チ ウ タ 〇				
	タ ス ク ス				枕 重 木 ル (ツル)				

**野帳 1.38**  
(上段)  
一ニテ帯ニツルシ——下ラス様ニナス  
モ、引 (之ニモ白キ細キ皮ヲ入レ  
ガロ ナメシタルモノ  
カダル (皮ナメシ器)  
横様  
八分
 二尺四寸、 ブルウダ 眞ノ股引 | ナカイ毛 ナカイ毛皮 冬角上着 タルモアリ 又タモヲス ケタルアリ |

<p><b>野帳 1.41</b> (上段)</p> <p>(木田氏より聞きたる話)</p> <p>アイヌは自分の仕事なれば如何なる事をも意とせされど他人に雇はるれば1/3もなさず仲々狡猾なり タライカは女■■足なる故妻を娶るにはナヨロに至る妻を娶らんとせば二年位も其の親の家に至り手伝をなし然る後■■に連れて来る</p> <p>若き婦人ノ一人居ル処に遊■■に行くも一言も■■せず</p> <p>ニシヨス 盆 木田漁場ニテ</p> <p>セトノ飲ミ (蠶ニテ) 飲ムコト 女子の言葉を以て上等の言葉として居る</p> <p>独立して漁業を始めんと運動し居るものあれど 一度漁を充分にすれば其にて満足し■■年分の貯をなすべき考を■■さず 鍋をかけて後薪を取るに■■るといふ有様なり 家をば未子に譲るはアイヌの例なり 知らざる他人にても若し訪ぬるものあれば快く迎へ馳走をするは感すべし</p>	<p>(下段)</p> <p>樺太のあつたは樹皮ならず アエソといものより取れる絲なり 他の場所を見た事なき故自分の居る処を以て極楽と考へて居る故に■■に観光なし内地に行く事を好まず、アイヌは他の土人と異り 酒食をねだる如き事をせず 食は一般に少なし七分通り 是菜にて腹を■■たして居る 一食に 片身二本位 ヒマリ、シジャモ (狐の如き日本人) 一村にて三四人も病人は出来る時には他に他に移る</p> <p>ニヤツ</p>
<p><b>野帳 1.42</b> (上段)</p> <p>タライカ湖ヲ望ム</p>	

<p>木もなく墳もなく唯だ等しく高まり居るに過ぎず、 十字架を初めより建てざるものもあり</p> <p>ギリヤクにてもオロツゴでも 主人死する時は口必す幾匹かの犬は墓側にて打つ殺され 其ま、風雨にさらさるゝ故 暫くの間は臭気鼻をうつものなり 又た由遠方にて死する時は 其の遺物を運搬する事能ははざる故 唯だ 小きき屋形を作り其をもの内に宝物を入れて普通のものゝ如くするなり 葬式の時には其の墓の傍に火をもやし むしろを敷き種々の馳走をもて村人に分つ習慣なる故 新しき墓には米、麦粉、瓶、空きかん■■等の其散在するを見る</p>	<p>料理をなし且つ外にて馳走をする オロツゴは 家の内にて行ふ 故にギリヤクのなしたる跡には 火をもやしたる残物あり且つ 瓶などもあり</p>
<p><b>野帳 1.40</b> (上段)</p> <p>ギリヤクは熊を捕へたる時は一定の処に樹枝にて小舎様のものを造り其処に樹皮製の入物に食物を入れて供ふ 又た其の傍には木にて 丸太小屋 (熊を飾る如きものなれど小にして■■なり) を作り其内に骨を納め 其上に木を積み重ね 又た其処の木に立てかけ居るものは太く大なる柱の一端に熊の頭状に刻めるものなり ギリヤクは多く外にて</p>	<p>(タランコタン)のギリヤク村にて)</p> <p>(下段)</p> <p>水中にて死セル子供ヲ両足ヲ洗ヒテ倒ニツルシ外 (内ニ入ルハヲ好マズ) ニ置ク 焼カズ コケノミヲ葉ニシテ 焼酒 サンピンナドヲ飲ミ 二三十人集リ 親 婦女子ハ泣ク ■メタルニテ 船ヲ破リ カケテ置く のんどの病む 時 海岸の左方にあたる 原野に堅六あり タランコタン 河岸にて オロツゴ墓 四尺</p> <p>ナラ 頸に巻く ギリヤク</p>



<p>(下段)</p> <p>カスボ山口地ニハ蛇ハ居ラズ トカガハ アイヌ、オロツコ、ニクブン、キューリン、ヨツコ、サンダシ、 (トンダグース) ■ムガ衣食住ハ服モ清潔 家産ノ大部ハ長子に少しは次のものに</p>	<p>カスボ山口地ニハ蛇ハ居ラズ トカガハ アイヌ、オロツコ、ニクブン、キューリン、ヨツコ、サンダシ、 (トンダグース) ■ムガ衣食住ハ服モ清潔 家産ノ大部ハ長子に少しは次のものに</p>
<p>(上段)</p> <p>カスボ山口地ニハ蛇ハ居ラズ トカガハ アイヌ、オロツコ、ニクブン、キューリン、ヨツコ、サンダシ、 (トンダグース) ■ムガ衣食住ハ服モ清潔 家産ノ大部ハ長子に少しは次のものに</p>	<p>カスボ山口地ニハ蛇ハ居ラズ トカガハ アイヌ、オロツコ、ニクブン、キューリン、ヨツコ、サンダシ、 (トンダグース) ■ムガ衣食住ハ服モ清潔 家産ノ大部ハ長子に少しは次のものに</p>

<p>ケアング (大陽) 三寸 ロング 二寸 之ヲ 破ルト 同シ</p> <p>苦ハナシ 月二女ノ形ハ 見ユル故</p> <p>ラシカシク一寸八分</p> <p>上二下ガ置ク 悪魔</p> <p>ノ所存 安眠不能ノ時</p>	<p>シヤツカレの ラムケツキヨと云ふ蛇の作りしもの にして祈禱の時持つ 来る。</p> <p>オロツコ 頭痛ノ時 〔一部、翻刻せず〕</p> <p>(下段) 〔一部、翻刻せず〕</p>
<p>野帳 1.46 (上段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p> <p>四分</p> <p>bl. yell. Red オラハク (ギ)</p> <p>野帳 1.46 (下段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p> <p>野帳 1.46 (上段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p> <p>野帳 1.46 (下段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p>	<p>野帳 1.46 (上段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p> <p>野帳 1.46 (下段)</p> <p>八分</p> <p>シヤマ (オロツコ祈禱人) チヤモ (ニクブン) ジヨウキヤウツツムという(ニクブン) オラハク (ギ)</p>

<p><b>加減</b> あはれはむきものなり 又た 片手にて子を背に負ひ片手に物品を携ふことあり 普通前に抱くには 日本人の行ふ法と同一なり 女子等は河中にありて 遊泳にたくみなり 女の体には フクタ毛の如きは あれど 長からず トナイチヤのアイヌ一般に日本化し 他のものより一歩進み居るの外見を有す 女子の倉庫に入入るため梯子を上下する様實に巧みなり 女は年令に關はず立小便をなす 顔を洗ふには 手拭に水をふくませ一度顔をふき 然る後 かるく しぼ</p> <p>(下段) りて ふき 同法にて髪を湿〔?〕ふして櫛る。 さみせんの頭を出して外て歩めば風は吹く 石と石とを打つ合はすときは波は出る</p>	<p><b>野帳 1_49</b></p> <p>ペンノウリ 箸シヤポ一 茶チヤエ (ニッス) (G) (チヤフカ)</p> <p>カワウソフ 黒モノ 針ケターア (ノッホ) ホーラ (ノゴルホントク) 仕立袋</p> <p>クチユウ 皿 皿 シエナツクタ (ガ s ウスケー) ホナツト (キウルー) ■■■ 小刀 (ジヨッコー) 鉄 (ハサン) トナカイの毛</p> <p>ダーレ コープト フキサラ (■) 太鼓 鉢巻</p> <p>ヤオドブ 中ニゆりノ実ヲ入レガザク音ヲサスル ばづ ニケ キシヨボ 持ツテ舞ふもの</p> <p>皮、アカネ色、シマ、白、黒、ソメ、トナカイ、八寸五分、二寸三分、二分</p>
---	---

<p><b>野帳 1_47</b> (上段) ノ背ニ施ス凡テノ斑紋ハ千篇一律ナ不自然ナ唐草模樣テアルガ其ノ型ハ 礎ニ太古式ヲ興床シイ 文字 絵画ナシ サレト原野ニテ熊ヲ獵 セシ時ハ傍ノ樹木ニ此ノ斑紋ヲ刻ミ置テ深山大沢ヲ跋渉セル時ハ 休息ノ処ニ又タ此模樣ヲ彫刻スルト後ノアイヌノ旅行者ハ其ヲ見テ 誰レカ何ヲシタカヲ知ル 之レ真ノ結繩ノ文字トモ云フモノナラン 腰刀ノ鞘ニ施シタ 西蔵仏画ノ如キ彫刻 前掛脚絆ニ於ケル龍宮 殿式ノ縫式ノ鏡箱ニハ美ニ精巧ヲ極メタルアリ 腰刀ノ鞘ニ施コシ ニモ五六ヶ月モカハルト 北海道ヤ東北方ノ婦女ハ此ノ刺子ノ 筋ニ長ケテ居ルノハ永〔ママ〕ノ冬期戸刃ニ驅逐シテ所詮ナサノ糸リニ習練〔?〕 シタ工藝ダト思フ 家ヲ造ルニ当テガツテハ切リテハ当テガツ 日本ノ大工ハ予メ切リ組ミ置クヲ見テ不思議〔ママ〕ト驚歎スル 左右同一型ニ ■ヲシタ造船ノ筋ニ■リ到底及バズト彼等及ヒ露人ハ不思議〔ママ〕ニ思フテ 居ル</p> <p>(一部、翻刻せず)</p> <p>(下段) (一部、翻刻せず)</p> <p>脈カ■ク体カモアルガ押スト引ク即チ真向正面ノカデ横ニ耐ユル 力ガ更ニ無イ 天性ノ健脚ニシテ一回二十里ノ行程ナラハ幾日ニテモ靴 ユル其歩ムヤ■シト■風ノ如キモノデ一步毎ニ足ノ関節ハ屈曲スルニアラズシテ膝 ノ如クニ爪先ニテ歩ム 故ニ 其ノ足跡ヲ見テ分ル 而メ彼等ハ 常ニ脂ヲ食スル 故 呼吸切レノセスノデアル</p> <p>(一部、翻刻せず)</p>	<p><b>野帳 1_48</b> (上段) アイヌ婦人の子を取扱ふ法、一 つ 左のわきをゆるくなし わきの下より子供を横に出して乳房をふくませ 手にて子供を抱き右手には桶の如きを さげ 其後ろには 皿を持ったる子供や長き煙管 (円のもの) と煙草入とを持ったる 子供の従ふさま實に奇観といふべきか 又た 其のだらしなき</p>
--	--

<p>(下段)</p> <p>ヲ入カサキ言ラサル カモノ頭</p> <p>(ヤングsバング) ヤックバ 背ノ帯</p> <p>鱒</p> <p>トウク (日干シ) ボクパー (焼キムシ) (オソムム)</p> <p>6</p>	<p>(ゴイガs) トウングドウ 柳木</p> <p>アーラへ</p> <p>トウニ 着物 上着 緋入モアリ</p> <p>色布 一本ハ 黒 赤 一 白 黒 キ 六 色 一</p> <p>ボウニトウ (ノントナオ)</p> <p>バスババルントウ (6) アツゼ 雷 雷光</p> <p>二本 持ッテ まうもの</p> <p>一尺九寸</p>	<p>ウ井ツスタト云フハオロツコノ自称 アイヌハオロツコト云フ</p> <p>露人 orochon ト云フ</p> <p>フウジユ 骨ヲ何レモ煮スシテ刀ニテ肉ヲトルオロツコハ称シテ <u>ギョエルダ</u>ト云フ 男 内ニテ或ハ外ニテ鍋ニテ ヲモ煮ルカ 何処ニテ煮ルカ骨ヲ折ルカ <u>ギリ</u> <u>オロ</u> <u>ヲ</u> <u>オスグ</u> <u>紐</u>ト云フ</p> <p>ウークタウ (女) 熊ヲ殺シタル時 野ニテ腹ヲサキ内臓物ヲ捨テ 皮ヲムキテ家ニ持来リ 煮タル後骨ノ中 頭骨ト骨 [?] 骨トヲ モトノマノノ形ニ棒ニサシテ ツナギ 樹ニ結ビツク近クニ立テル 四指 [?] 骨ヲハ ニ入ル (御馳走ノ後) 膳の一ヲバ昔時捨テシモ今ハ日本人ニ へ売ル (酒ア■■■■スル様ニナツタ、争アルヲ恐れ)</p>
---	---	---

<p>彫刻ある 持ち方ハ日本人ト同一ナリ 今ハ普通ノぬり箸及ビ spoon ヲ用フ</p> <p>(下段)</p> <p>箸ヲ昔ヨリ用フ</p> <p>馴鹿ノ角ハ冬期 (春早ク) 何レモ落チテ (山中ニ) 新ニ出ル 老ヒタルモノハ角ハ六キク幼ノモノハ 小ナリ 主ムハ土人ハ角ヲ用ヒズ 悪シキ順 [ママ] 鹿ニテモ二十五円位 河ヲ泳グ故山ニ入ル時ニハ泳ガセル 耳ニ小刀ニテ所有ノ印ヲ附ス 乳ヲ人ハ飲ム 甚タ甘シト 小供ニハ米ヲツブシ布片ニ包ミ シヤブラスル (乳ナキ時ナドニ) 母ノ死後ハ砂糖ト milk ノミニテ養フ 石器ヲ知ラズ 〃石器 [?] ヲ用ヒタリト</p> <p>キーリンノ話ニ 国境ニ近ク居ルモノニテ オロツコト同ジク tail ナシト 満州ニ居リテバケ物 (鹿ノ皮ニテ身ヲ掩ヒシモノニテ人ノ形) トイチシノ話ハオロツコトニハナシ 石器ヲ見テ甚ダ奇異ナル面貌ヲナシ賞讃セリ ニグブンニテハ穴居家ヲトニタート云フ ばげものノ用ヒシモノノナラント云フ (ホトクチ) ナルアイヌハヨク知ル 売らざるやと余に問ひし程ナリ タライカ及ビナヨロ近辺ニトイチセラ作りタリ 木及ヒ草、砂ニテ掩フ (アイヌ ワレラン)</p> <p>中央ニ火ヲタカズ 砂ニテ かまどノ如キヲ作りテ窓ノ一方ニ置キ之ニ 火ヲタ ク ニグブンノ穴居ハ アイヌノモノヨリモ大ナリト シスカノ上流 ゴードニアリ</p>	<p>草ヲカケ <u>ボニコノ</u>ニ聞ケハ分ル (ニグブン)</p> <p>砂ニテ掩フ <u>ハツグド</u>ト云フ 病氣ノ時 皮ハ山脚鹿ノ皮 オロツコノ穴居ヲ呼ブニ 占フ時ハ三四日 カハル 生キレハ フチニ groove [?] ヲ 金ヲ物ヲ沢山送ル 作りテ張ル 偶像 [?] ヲ作ル 物金 アリ シヤーマノ占ヲスル時アリ 又タ鹿ヲ殺シテ神ニ捧 グル時アリ ボウニトウ ニテ皮膚ヲ コスレバ 其レ病人ヨリ何物カハ ハゲテ 附着スルコト 恰モ魚鱗ノ取レ去ルト同シナリ</p>
--	---

野帳 1.60  
(上段)

オロツコは昔よりアイヌと同ジク本島ニ <絵> アルモ無キモ同じ (前かみ)  
居りたるものにて何処より来リシカを知らず

ウ井ツスタト云フハオロツコノ自称 アイヌハオロツコト云フ

露人 orochon  
ト云フ

フウジユ 骨ヲ何レモ煮スシテ刀ニテ肉ヲトルオロツコハ称シテ ギョエルダト云フ  
男 内ニテ或ハ外ニテ鍋ニテ  
ヲモ煮ルカ 何処ニテ煮ルカ骨ヲ折ルカ ギリ オロ ヲ オスグ 紐ト云フ

ウークタウ (女)  
熊ヲ殺シタル時 野ニテ腹ヲサキ内臓物ヲ捨テ 皮ヲムキテ家ニ持来リ 煮タル後骨ノ中  
頭骨ト骨 [?] 骨トヲ モトノマノノ形ニ棒ニサシテ ツナギ 樹ニ結ビツク近クニ立テル  
四指 [?] 骨ヲハ ニ入ル (御馳走ノ後)  
膳の一ヲバ昔時捨テシモ今ハ日本人ニ へ売ル  
(酒ア■■■■スル様ニナツタ、争アルヲ恐れ)

野帳 1.52 (上部)	アマツボ 竹製(袋丈) 七月 十八日 北海道土人(樺太)のものにして ギリヤークは、しづこ(袋丈)一樽を亨く てこれを五種と氏へたるものなり と、ギリヤーク曰く、此ギリヤークの 知らざるものにして其の毒は恐ろしき故用ざる意 もなしと、只だ、アイヌの毒の毒の恐ろしきを聞き ■しよの余り交換せざるものなり、此の毒によつて 御■なな(熊)を立地に懸るとのアイヌの物語を聞き いたく驚き居るを、録なり	黒 桃	露領 ノニグレン 外見同ナレト 露人古 家二居ル数少シ 露人恐レト甚 シ 穴居ルモノモアリシヤト 漸絶滅 セリ 沿海州ノギリヤークハ 露風 ノ丸太(釜)を建ストト用ト居ル 露語ニ通ス ギリリン(トング)ノ 國境ニ江ノ住シ外見オロンコ ト異ルトコロナシト 雖モ其ガ高クシテ立派アリ (十九日)	黒 白	一箇を糸にて付付 かんむり ノ 前部 所有	赤 黒 青、黒	衣ノ左袖 サマサ(?)	糸ニテスイ付ケ	一尺二寸 六寸 一尺五寸 八寸五分 二間	黒繩 玉ヲ並べ 前 糸 トナカイ毛 角 荷物用被ニシテ之ヲノセタル後ひも ニテ樽ヲ占ム 荷籠ヲス 二本ヲ並べ合旨ニシケル	其上一ニ敷皮ヲカケル↓ ひもニテ両方ニ下グル
-----------------	---	--------	--	--------	-----------------------------	---------------	----------------	---------	----------------------------------	--	---------------------------

難(?) 船ノ時 Shaman ハ其人ノ生死 ヲ予言ス ■ニ昨冬土人ハ風ニ 流サレ三日モタバヨモシ間 家ニ居ル 妻ナドハ 泣キサガビ Shama ニ頼ミ占ヲセシニ Shaman 曰ク決 シテ死セズト 果シテ 陸ニ揚ゲラレタリト	ボシメ (五十才位) ノオロツコノ妻 マーレア (同年位) ハ Shaman	(下段) シャーマニハ男モアリ女モアリ 舞踊ハ甚ダ奇ナリ太鼓ヲ打ツ腰ヲ異様ニフリ顔 ヲシカメ或ハ上ヲニラメ下ヲ見 或ハ舌ヲ出シ 眼球ヲ白クシ 種々ノ容貌(?) ヲナスモ少シモ笑フコトナシ 其ノ真面目(真面目)ナル様 傍觀人ヲシテ笑ヲ感ヘ得ザラシム 腰ヲフルニ今ハ(?) 仲々六ヶ敷ク見ヘ其ノ鬮子ニ合ハセテ 太鼓ヲ打ツ 種々ノ舞ヒ様アリ 歌フ	帆木綿糸或ハ皮 pole ニ近ク皮 ヲ用フルハ普通ナリ 二、五本	犬繩ヲ用フルヤ 用フ トナカイノ繩■ノマヲ引ク 土人ノ数 ギリニ tail ナキアルヤ 有リ キーリンは昔より居るや、河を下らぬや 以前露人居ル 時來リシモ今	後ニ母 徑ニ間位 ニ百ハ ス位 まきかり ワルチ メク 命名	異ナル 來ラズ シテ居ル、漁ヲモ 大ナルモ小ナルモアリ 妻粉■を如何にして食するや 焼キテ食ス 舟ノ木ハ流■木ナルヤ 立樹及ヒ流依ボテ用フ	太鼓ノ皮 山ノ馴鹿ノ皮
--	--	---	---	---	--	--	-------------



<p>男子結髪ノ時ハ女ハ鉄瓶ヨリホヲロニ入レ 其ヲ頭ニ少シツハ吐キテシメス 然ル後櫛シテ ケツリテ虫ヲトリ後結ブ 其間男ハ ウタハネシテ居ル 凡ノ顔ヲ洗フ時ニモ 一度口ニ水ヲ入レ 手ニハキテナデル 女ハ耳ニ敷ケノ孔ヲ有スルアリ 故ニ大ナリ 針ヲ通シ糸ヲツケテ置ケハ孔ハ大キクナル</p>	<p><b>野帳_155</b> (上段) <u>ロカ</u> (二十六七) の彫■し馴鹿 (かばノ皮ニテ)</p> <p>神ヲ有ス人ト有セザル人トアリ</p> <p>土人ニ向ヒ目ニ見ヘザル神様アルヤト 問ヒシニ チヨーカーイ ハ 見ヘナイ神ハ知ラナイヨト答ヘタ 露人ハ 強制的ニオロッコヲ■教(キリスト教?)ノ 信者トナセシト 雖モ今ハ此ノ如キ有様、idol 及ビ シヤマノ カハヤハリ彼等ニハガリアアル信仰物タリ</p> <p>煙 火トマニル (11+10)</p> <p>ドウダウ 火トマニル ピンノウク トウダ</p> <p>チヤキ ラ</p> <p>照無ヘ豊照山鹿 (6) 火トマニル (ロハハヘ櫛ヘ盛) (下段)</p> <p>玩具 ヤブトウホウイ cradle ニ ツケル 人形 ライカン 卵形 (木) 音 スル</p> <p>ホウリエ セル ダシヨクボ ダリ 籠 ニテノ ニテノ ニテノ</p> <p>耳ニ孔ヲアケルニハ幼 時ニ針ニテスル 泣カズト云フ</p> <p>煙草入 シヤツノ縫ヒ模様</p>
---	--

<p><b>野帳_156</b> (上段) ギリヤークの自稱 地名 大ノ形ヲ作ルコト 体温 脈 呼吸数 排泄、 がまノ織物ニテカババンヲ作り居ルモアリ 他人ノモノニハ 決シテ手ヲ付セズ ピロードノ 衣ノ背ニつばヤ玉を連ネタルヲ付セルアリ 幼時ニハ耳ニ銀貫ヲサゲシアリ 鱧ノ尾ニ近キ部ヲハ生ニテ塩ニツケ食ス 女ニテモ内輪ニ■ムモノナシ■ケハ体ノ上部ヲ動かサズ 下方ノ■ニヲ■ム■王■</p>	<p>家ニ居ル時ニハ女ハ脚ヲ 寒キニモ係ハラズ幼見ハむしろノ 上ヲシヤチ [シヤツ] 一枚ヲ着テ面ニ居ル 刀ヲトグニハ刀ノ刃ヲニテ摩スル モアリ</p> <p>音 ノノくト家内ニ入り来リ勝手ニ坐ヲ■■■■ノ姿勢 ニテ座スルアリ 横ハアリ 鞘ヲシテ茶ヲ出シ着ヲ出セ ハ食シ又タ出テ行ク 子供ハカバノ如キ草ノ葉ヲロニコクワヘ、バタクト 音サシテ葉シム ハ指ニテ動かス</p> <p>(下段) ニグブン 自稱ナリ 其ヲアイヌハニグブント云フ 露人ハギリヤークト云フ 子供等 遊ビニ角カモアリ 又タ草原ニテ角カノ真似、小高キ処ヨリ飛ヒ下リ来リネコロブ アリ 子供ヲシカル 頭ヲタハク 煙管ヲロニコクワヘ幼見ヲワキノ下ニシ瓶ヲ作ル膝ヲクツシ ギリヤーク ハ外ヘ天幕住居ニ変シテモ 中央ニ四角形ノ炬形ヲ作ル 器物ヲハ洗フコトナク 種々ノ布片ニテフクノミ ■ナル魚ニテモ アザラシノ 油ヲツケテ食スレハ甘ク且ツ 腹ハ空キルコトナシ 大ナルアザラシニ正アレハババな樽一ヶニ一杯出来ル 肉ト皮トノ間ニ厚クナリ居ル 取りタルマハヲ樽ニ入レテ置ケハ油ハ上ニ浮ブ 一人デモ多ク捕フル人ハ百モ取ル 鉄砲及ビ鎗 ノ上手ナ人ハ主トシテ捕フル皆ナ 捕フルモノナラズ 分ケル 氷ノ上ニ座リ居ル処ヲ鉄砲及ビ鎗ニテ捕フ 乾シタ鱧ヲ三片位ヲ焼キ、油ヲツケテ食シ茶ヲノム 油ハ飯ニ入レテモ食ス 冬期 油ヲ食ハサレハ身体ハ悪クナル</p>
--	---

**野帳 1.58**  
(上段)

片 (風呂敷ノ色サメテ白クナレルモノ) 刀ノ鞘ニハメタ (布片ノ細キモノニテ)  
白キ布ヲ頭ニ巻キ (ハジマキ)、くびニケケノ飾 (輪) ヲサガ更ニにしきヲ男くびニ巻キ  
帯ヲ占メ、びろーどノ 煙草ノ底ヲカシ破リ 薬煙草ヲ入レ きせるヲ入レ 脚ニサガ襪ニ入ルハ  
守 っじ (イナツチジ) 及ヒカヤニテ人形ノ形ヲ作り (一尺五六寸長サ) 白布ニテさるまた襟ニ  
夕 巻キ びろーどノ脚絆ヲ皮ノ靴ヲツケ 皮ノ靴ヲツケ (新シキ日本煙草)

帯 サラサ (別ノ襪) ノ中衣、びろーどノ上衣 (短シ)  
男ノモノヨリモ小ナルニ■■■■ 男■■■■宝ヲ頭ニサガ  
脚絆 白布ノはし■■、さらさノ風呂敷ヲカブリ にしきノ帯

同シク煙草入 (長サ五六寸細シ)  
男ノ右側ニ■■ (熊ヲ殺スモノニテ 宝トセルモノ)  
■■■■ニ粗ナル■■ツケタルモノヲ入レ  
粗ナル弓 (皮ノ弓弦)、宝刀 (身ハ木) 及 一本ノ かん、(二尺許リノ急剣) ヲ置キ  
薬煙草ヲ少シク頭部ニ敷キ サラサヲ上ニカケ枕トス 小キモノニテ

(下段)

男ヲ先キニ箱ニ入レ (中央ヨリ折リ) 頭側ニ 米ヲ少量 (一杯トカケ)  
人形ヲ男ノ腰ヨリ以下ニ側ニ横へ 間ニ ばん等に少シ  
上ニさらさヲカケル (さらさヲ敷キツメタ後) 足部ニどんぶり コヒー茶器ヲ一組  
破リテ入レ  
酒ヲ頭ニカケ■■■■箱ノ外ニモフトト後  
ふたヲナス 白布片ヲ十字形ニ組ミ ふたノ上ニ打ツツケル  
老女ノミーニ二人ソバニ居リテ指示ヲナシ 若キ女ハ来ラズ  
ホノツツ村ノ一本油ノ居タ穴居 シルトルヨリ七八里間先キ海岸ヨリ五六丁後シ  
鹿ヲ殺スレハ延蹄部ニ マキリヲ刺ス 立処ニ死ス (熊ヲ殺スニハ肋骨三枚目一刺  
焼酎ヲ少シツツ、■■■■ヲ■■■■ニ飲マス (残リタルモノ) 及ヒ  
西枕ニ埋メ酒ヲマク 布片ノ小ギレ パン菓子ヲ足部ニ入レ  
トナカイヲ他ノ穴ニ入レル 前ニ着セテ居ツタ衣ヲバ 別ノ穴ニ 入レル (箱外ニ)

**野帳 1.57**  
(上段)

子供等モ傍ニ座シ脂ヲツケテ食ス 昼ハ生鱒ヲ煮タモノ 夕食ハ乾肴  
食後ハ皿、茶碗ヲ フキ 入物ニ入レル 嬰児ノにやく笑ノ様 異ナラズ  
子供等ハ ■■■ニノリー人ハカタ■■■メテ曳ク  
ホシブー (オ)

酒ヲ一瓶買フテ来ル 小ナル量ニテ  
分ケテ飲ム女ニツ盃ヲヤレハ一口  
飲ミ他ノ女ニヤル又タ一口飲ミ又  
夕返ヘシ 一口飲ミ返ヘシ之レ親  
ミアアラハスコトナラン 男ハ然ラズ  
夜ニナレハ夜食トシテ生魚、  
女ハ靴ヲヌグ

朝ハ米 食前網ヲヒクタクメ早ク  
起キル

荷 女ハ早ク起キ水ヲ汲ムニ  
な 行ク  
二 行ク

片 女ハ早ク起キ水ヲ汲ムニ  
イ 行ク  
ツ 行ク  
ツ 行ク  
ツ 行ク  
シ 行ク  
小 行ク  
枝 行ク  
人 行ク  
二 行ク

手ばなヲカギ何処ニテカマハズナデル  
結 片 行ク  
ツ 女 行ク  
ツ 女 行ク  
ケ 女 行ク  
ル 女 行ク  
小 女 行ク  
枝 女 行ク

葬式 六尺八寸  
穴ノ深サ三尺  
東西東西方向ニ掘ル  
舟ニテ直ク煙草池ニ運ビ  
決シテ家ニ入レルズ野原  
ニ置キ  
ノ新靴 (紐未ニ縫ヒタルモノ)  
ヒロードノ股引 (腰部マテ達スルモノ)  
さらさノシヤチノ上ニ 糸ニテトム  
にしき 半シヤチ (袖ナキ) ヲ着セ  
びろーどノ上衣ヲ着ケ  
糸ニテ縫ヒツツケ (ボタンノ代リニ)

船様ノふた三枚ヲ

<p>イナヲ 山ノ神 トウール (オ) シヤーマンハ(稚) トシチエハル (ギ) 清風ノ時多ク作レガ 病ナキ時 ヲハ作ル人アリ) ワロバニ (ワロ) (みなきのこ) ヲ傷ニ付ス ゴヨガソゴソフクリ ギ</p> <p>シヤーマンノ眼ニ取ユル 神 ■ハタルナリト故ニ 木ノ先端 イツヲヲ (ワ) (ナヲ) (ギ) ニツケ手ノ如クスル</p> <p>草ルヲ フニテ クテ 成ハ</p> <p>各色 食ヌル土 角ノ根ニ孔アリ 各種 及ヒ取リ方</p> <p>ソロゼ (今日ハ) アヤカンゼゾ (オランバ)</p> <p>サウダ語ニテ (ギ) モ今ハ用フ (オロツコ語) (オランダモ用フ)</p>	<p>北 器区 罎通 罎通 罎通</p> <p>切 口 ヨ リ 雨 ク ス ル 故 根 ハ ク ル</p>
<p><b>野帳 1.59</b> (上段)</p> <p>常用ノ罎 飲テ破リ 頭ノ方ニ入ル、ガ茶釜カマヲ破リテ 野ニ捨アル 女ノ用ヒタル、 十字架ヲハ足部ニタツル マサカリ 長子 (十才バカリノモノ) ハ少シク土ヲカケル 肉ヲハ墓場ニテ煮テ食フハ ■ナレハ当日ハ時違キ故之ヲ陸セル 日本人ニノミ分テリ、盛土ノ土ニ十字形ヲカク 墓ヨリ北方川ニ面セル方ノ両側ニ柳ノ小枝二本ツハ、(下ノ方ヲ皮ヲ ムキ イナオノ如ク少シクケツリ) 立テ道トナシ中間ニアザラシヲ捕フル ヤリ 及ヒ船ノ破レ (残り) ヲ置ク 此道ヲ横ギルハ悪シ 別ニ折リハナシ 五ニ酒ヲ飲ムノミ 酒ヲ有スル時ハ家ニ帰リテ後身内ノモノノミ酒ヲ飲ムト云フ 葬式ニ用ヒタル物ヲ普通ノ舟ニ入ルハ悪シ 之レ 其舟ハ河上ニ浮ベシ魚類ハ皆 ナ ニガ去ル故ナリト 又タ葬儀ニ用ヒタル鹿ノ肉ヲ家ニテ食スル</p> <p>(下段)</p> <p>際ニ他ノ魚類ト混食スルハ悪シ 必ズ一方ヲ先キニ食シ終リ 然ル後水ヲ飲ミ 而メ一方ヲ食フ然ラザレハ 河ノ神ハ怒リ 魚族ハ河ヲ去ルト (水死人ニ対シテノミ) 土ヲカケル際ニ他人ニテモ土ヲカケテ可ナリ然スレハ 死人ハ感謝スルト 後二度ト墓地ニ行クヤ 他ノ馳走ヲセズヤ (三年間、同月ニ、行キ酒ヲアゲル)</p>	<p>野帳 1.61 (上段)</p> <p>トカケイ 大ナレハ四尺 脚ノ圍リハ五尺位 角ノ長キハ三尺半 十月 交尾期 八ヶ月ニ産ム 角ノ落ッルハニト雄ハ長ク交尾期ハ 終レハ初マル 十二月十五ナリ 他ハ二月頃分ナリ 雌ノ受胎中 時ノ十ナル間ハ落ッルコトナシ 大ニナレハ落ッル 天気 時ハ山中ヨリ出ル 交尾期ニナレハ角ノ毛ハヌケル ニテナレハ交尾スル力アリ、此期ニ至レハ去勢ノ 糞ヲカミチラス 野生ノモノニシテ雌ヲ持テハ ■もモノハ飼育ノモノニテ交尾スル此間 子 籠 ヲシク使用サレシ 野生ノハ飼ノモノト交尾スルコトアリ</p> <p>(下段)</p>

<p><b>野帳 1.59</b> (上段)</p> <p>常用ノ罎 飲テ破リ 頭ノ方ニ入ル、ガ茶釜カマヲ破リテ 野ニ捨アル 女ノ用ヒタル、 十字架ヲハ足部ニタツル マサカリ 長子 (十才バカリノモノ) ハ少シク土ヲカケル 肉ヲハ墓場ニテ煮テ食フハ ■ナレハ当日ハ時違キ故之ヲ陸セル 日本人ニノミ分テリ、盛土ノ土ニ十字形ヲカク 墓ヨリ北方川ニ面セル方ノ両側ニ柳ノ小枝二本ツハ、(下ノ方ヲ皮ヲ ムキ イナオノ如ク少シクケツリ) 立テ道トナシ中間ニアザラシヲ捕フル ヤリ 及ヒ船ノ破レ (残り) ヲ置ク 此道ヲ横ギルハ悪シ 別ニ折リハナシ 五ニ酒ヲ飲ムノミ 酒ヲ有スル時ハ家ニ帰リテ後身内ノモノノミ酒ヲ飲ムト云フ 葬式ニ用ヒタル物ヲ普通ノ舟ニ入ルハ悪シ 之レ 其舟ハ河上ニ浮ベシ魚類ハ皆 ナ ニガ去ル故ナリト 又タ葬儀ニ用ヒタル鹿ノ肉ヲ家ニテ食スル</p> <p>(下段)</p> <p>際ニ他ノ魚類ト混食スルハ悪シ 必ズ一方ヲ先キニ食シ終リ 然ル後水ヲ飲ミ 而メ一方ヲ食フ然ラザレハ 河ノ神ハ怒リ 魚族ハ河ヲ去ルト (水死人ニ対シテノミ) 土ヲカケル際ニ他人ニテモ土ヲカケテ可ナリ然スレハ 死人ハ感謝スルト 後二度ト墓地ニ行クヤ 他ノ馳走ヲセズヤ (三年間、同月ニ、行キ酒ヲアゲル)</p>	<p><b>野帳 1.60</b> (上段)</p> <p>仕度ノ時ハ男子タリトモ アマリ ソバニ行 クコトナシ 又タ死人ヲ運ブニ他人 (近親 者ノ外) ハ手伝ヲセズ 家ニ帰リテ入口ニテ如何ニスルヤ 酒ヲ飲ムヤ 自他ノ隔ナク 皆ヲ飲ム オロツコノ方ハ一概ニ hair ハ brown ヲ帯ビ居ル殊ニ小児ノモノハ 赤ク ■リ帯ビ silkish ナリ</p> <p>(下段)</p> <p>死人ノ家ニ帰ルヤ会葬者ハ何レモ ハ例ナリ 火ニ松枝ヲクハ其上ニマタガリテ衣ヲフル</p>
--	--

野帳 L.62

(上段)

5 (大2) ポント  
4 (男2女2) ギ チエレブユンヌ (アンジュット)

6

4 (夫妻ニ小供) ニコス

7 (姥、兄弟、主、小四人) クタスケ

6 (主、姥、子) チエッタカ

2, 3 ルカ

3 (大2、小1) 内一人 カラノ子

ホモガンー 小3 大5

ビシヨング ムヌ 小2 / 中一人へ■■子 大3 夫妻ノ外に男

ペムルシ 大2 小4 女 (小供)

チェルム、ヌ 大 大4 小1 / 外男 (夫ノ兄弟)

カスペ 大2 小5 女3 男2

ボーコンヌ 大5 小2 女2 内一人へ妻

5 (大2小3) ボンメ (六十位) 先妻ノ子二人

7 ( ) クシヤレ

4 ( ) グヤシヤ

(下段)

フレジウ

4寸 五十

アツチラ (カラノ 三番目ノ 弟) 四十位

トノ 兄弟

ノ 間ニ

子

グ (s) ー ジェヌ

トウサガノ妻ノ母

マカウダ (女)

ガイカス

グ (s) ー ジェヌ

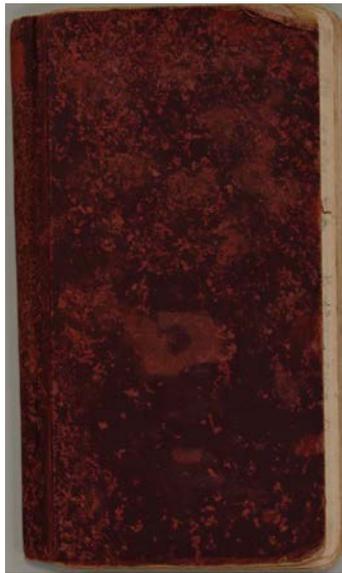
トオロツコ (女)

グ (s) ー ジェヌ

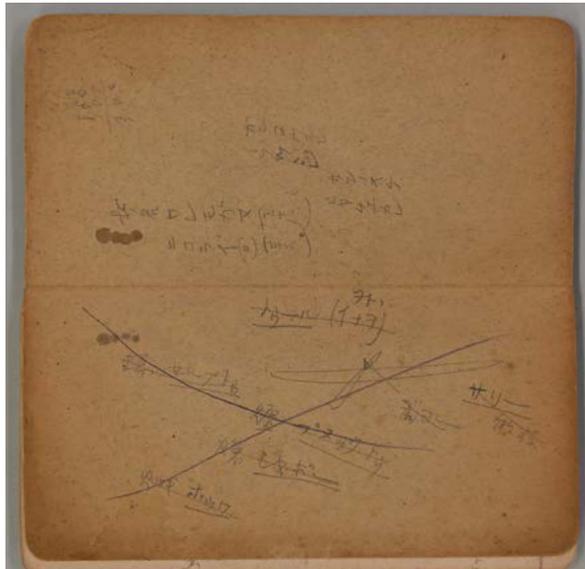
トオロツコ (女)

グ (s) ー ジェヌ

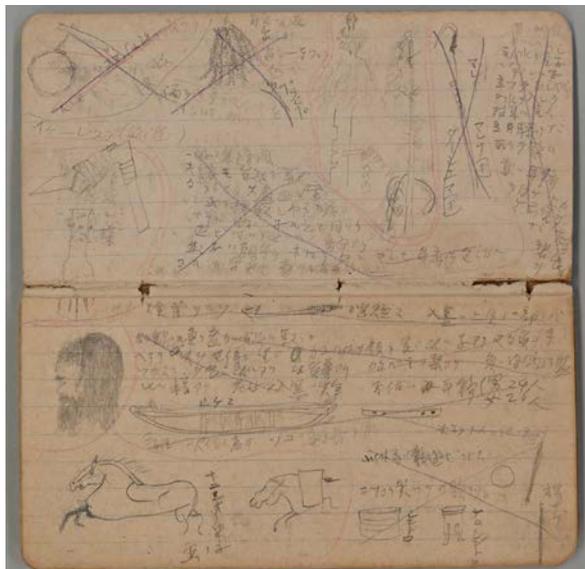
野帳1\_0



野帳1\_1



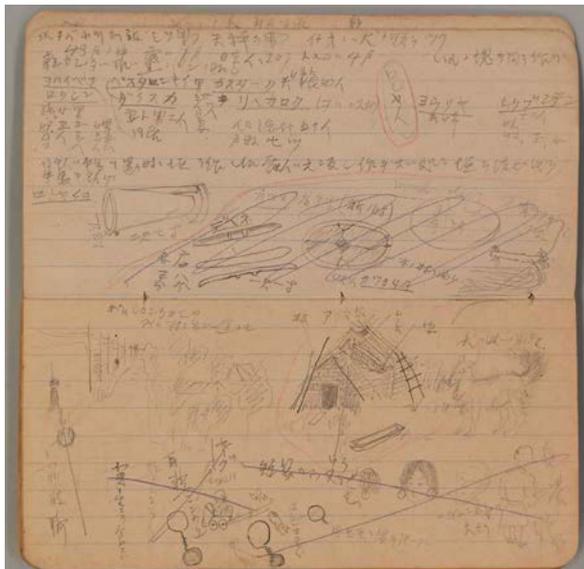
野帳1\_2



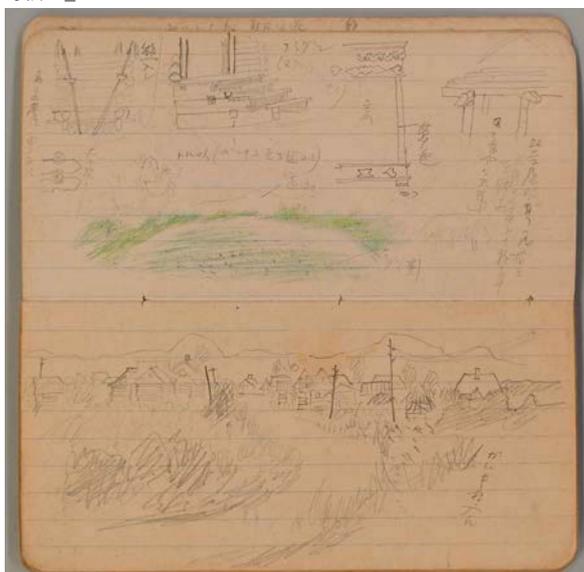
野帳 1\_3



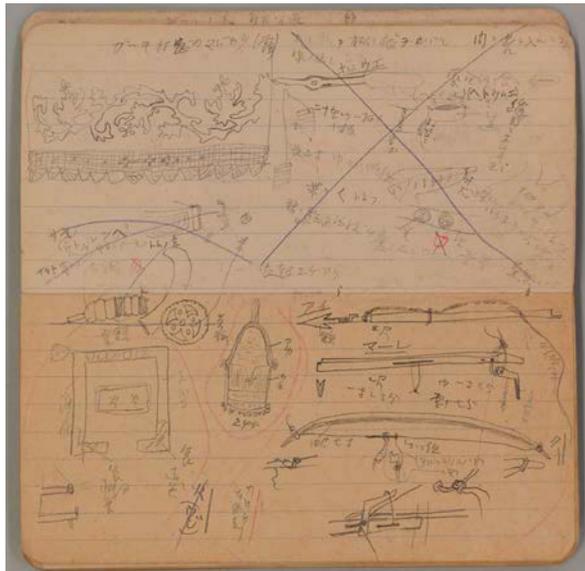
野帳 1\_4



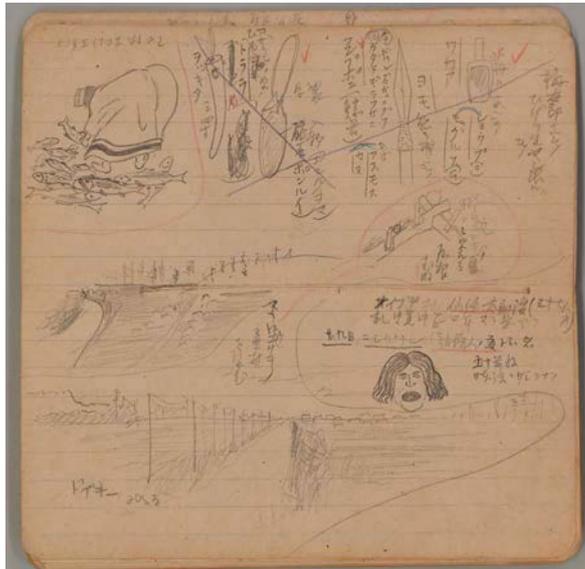
野帳 1\_5



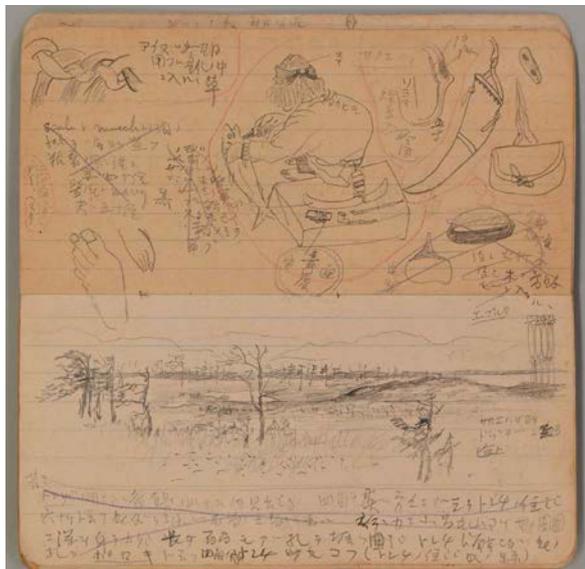
野帳1\_6



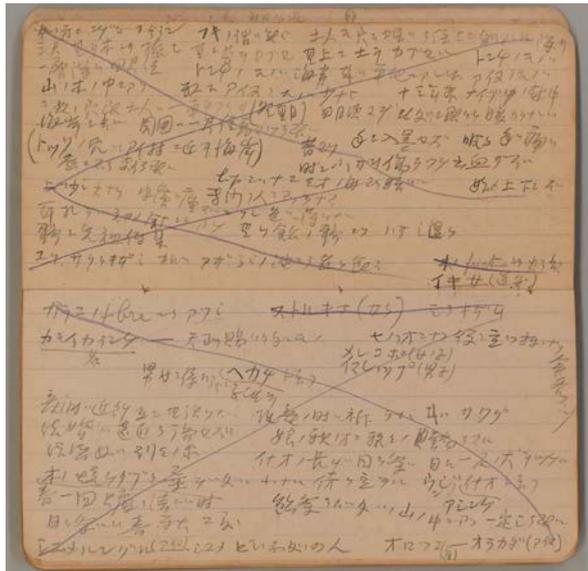
野帳1\_7



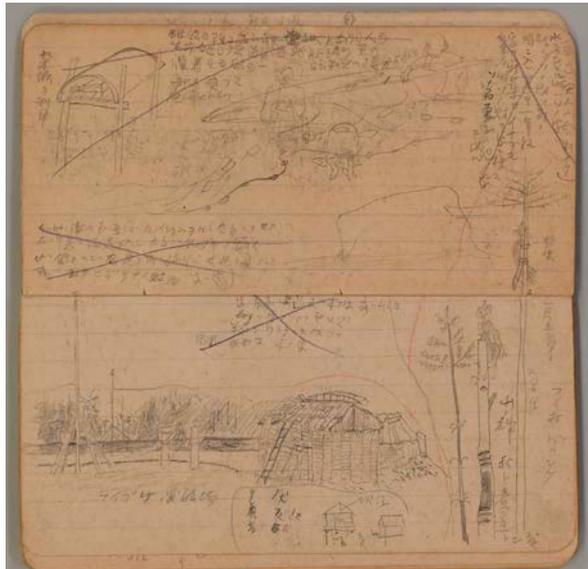
野帳1\_8



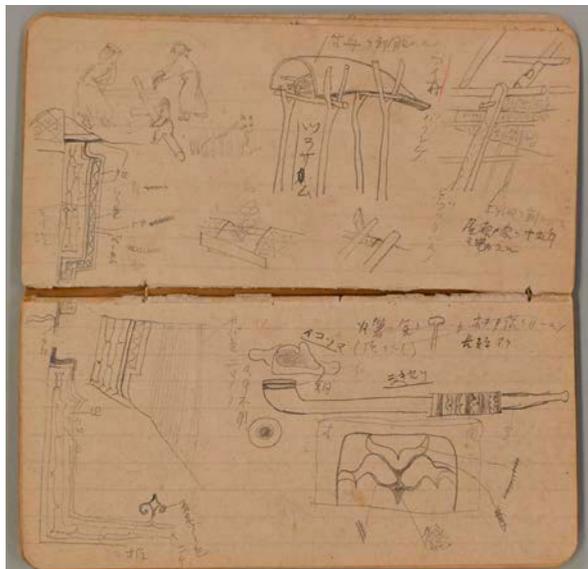
野帳 1\_9



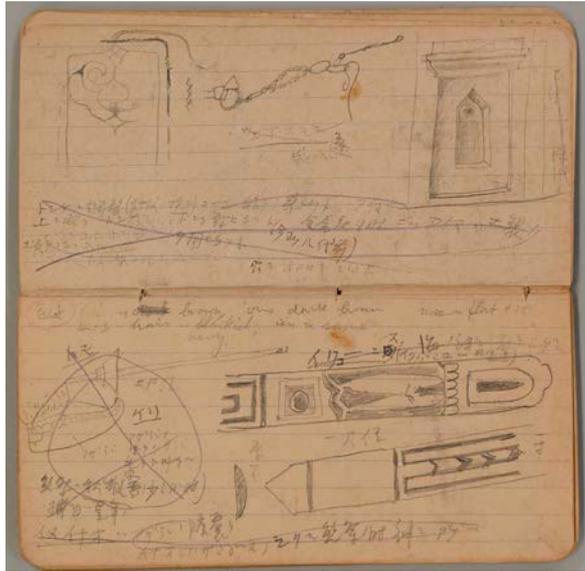
野帳 1\_12



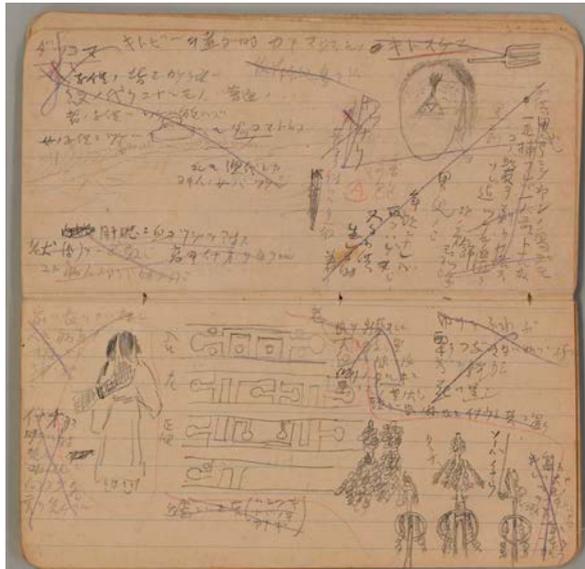
野帳 1\_13



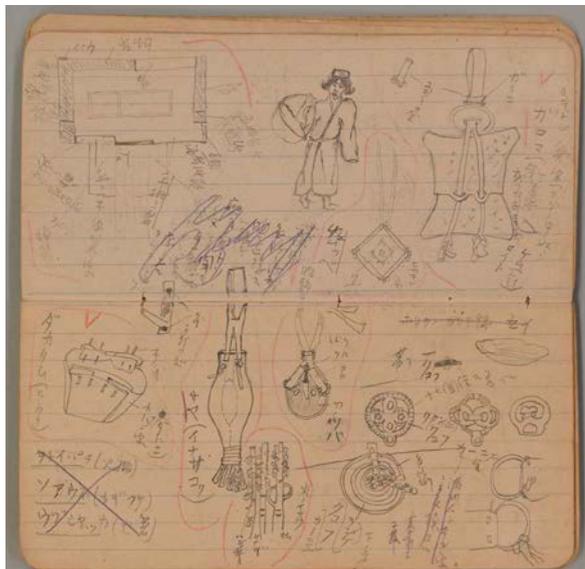
野帳 1\_14



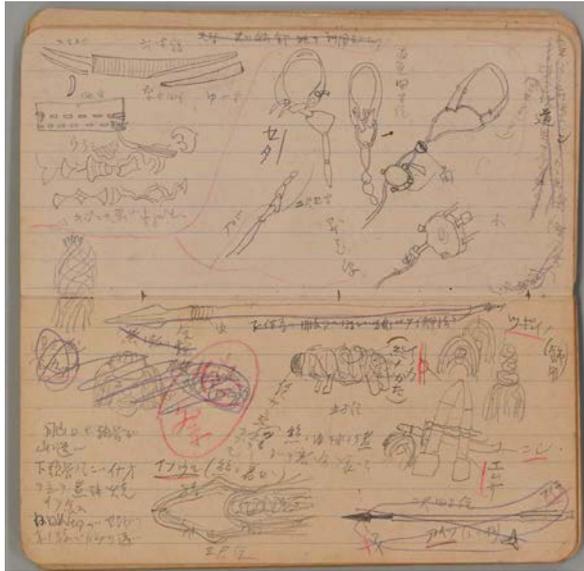
野帳 1\_15



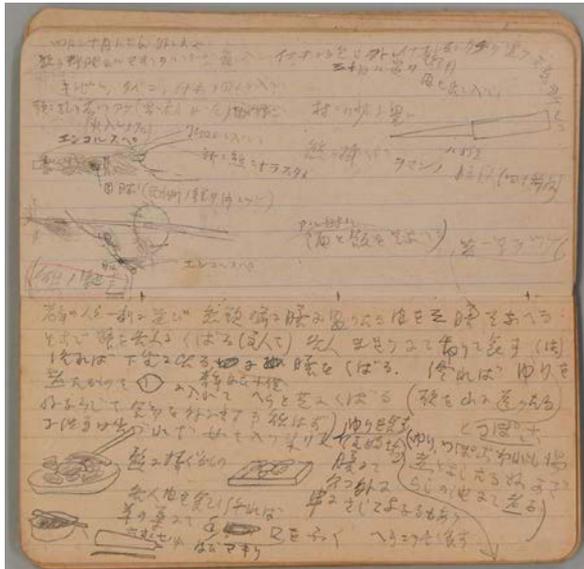
野帳 1\_16



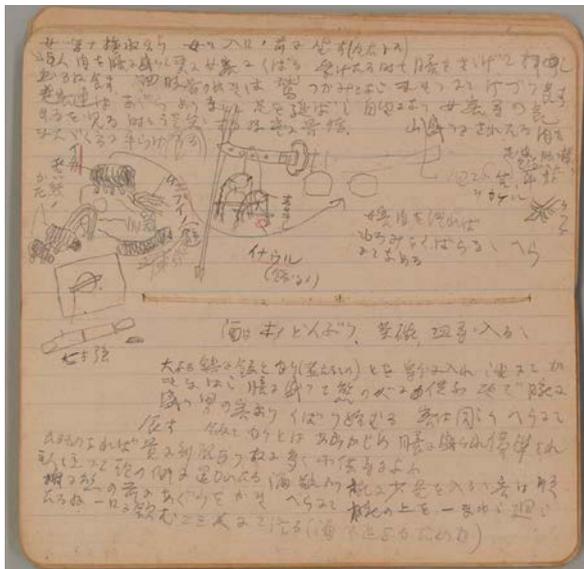
野帳 1\_17



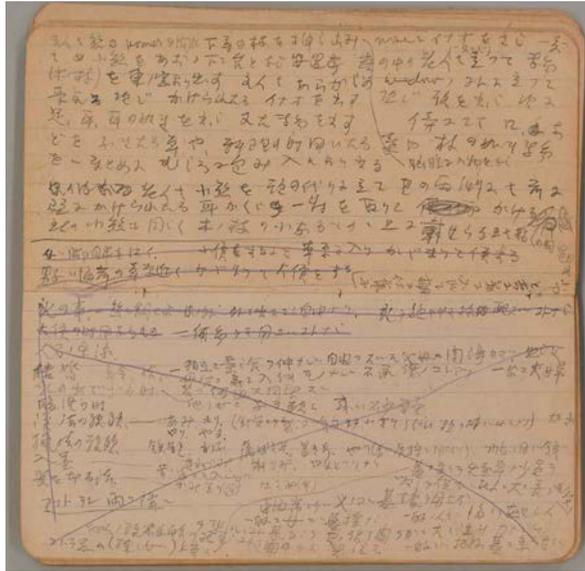
野帳 1\_18



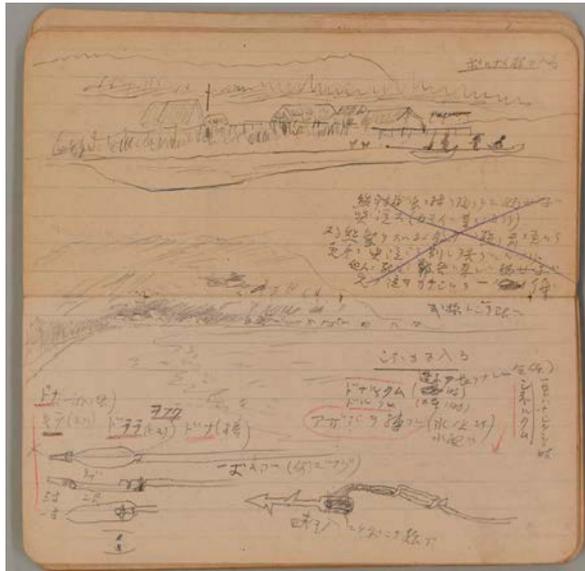
野帳 1\_19



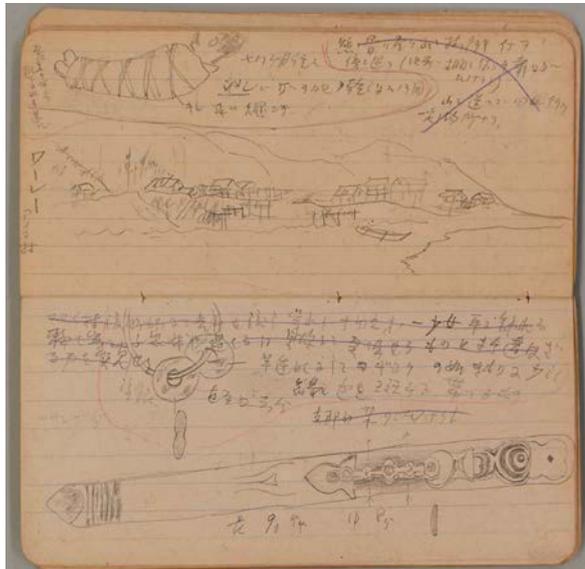
野帳 1\_20



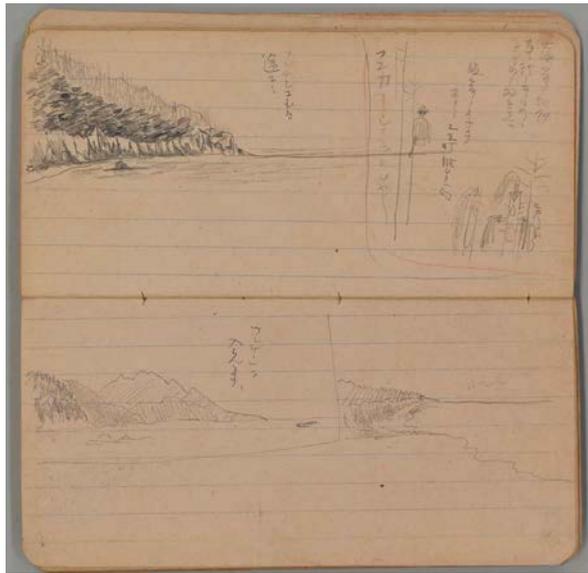
野帳 1\_21



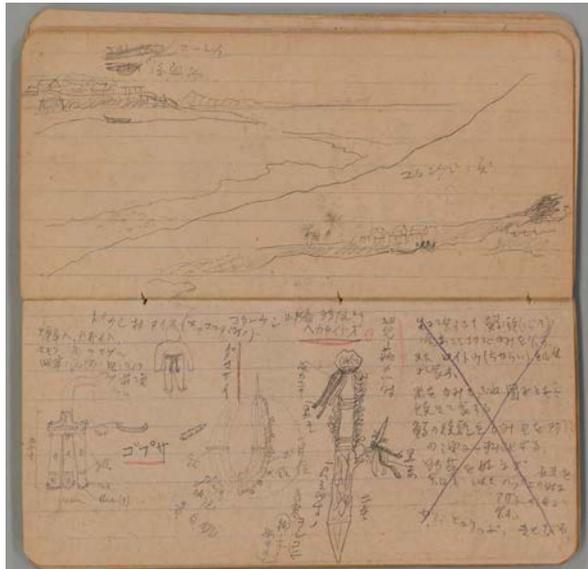
野帳 1\_22



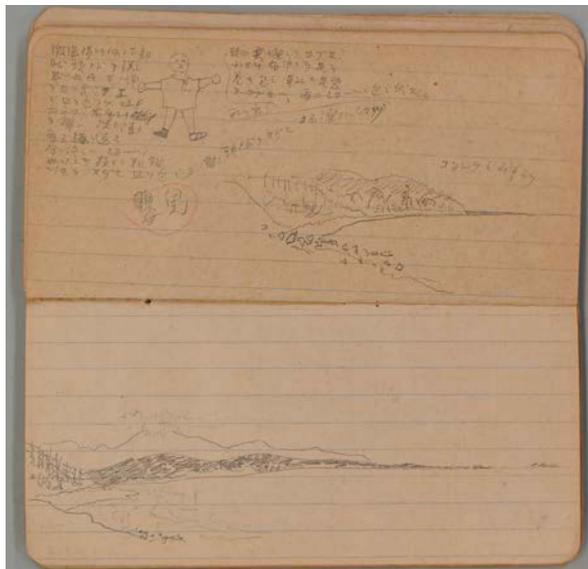
野帳 1\_23



野帳 1\_24



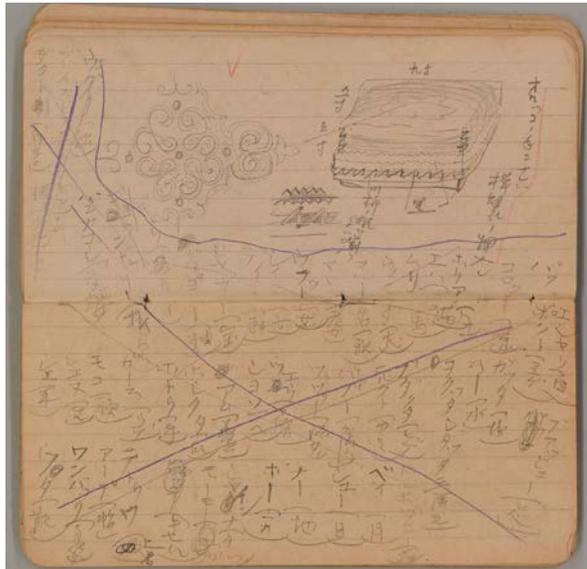
野帳 1\_25



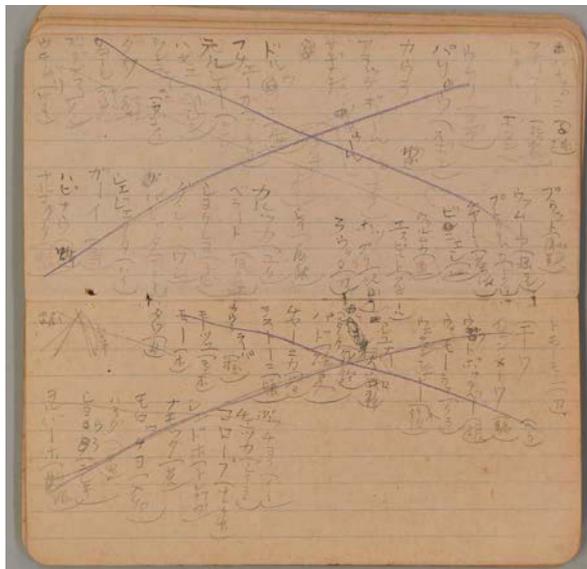
野帳 1\_26



野帳 1\_27



野帳 1\_28



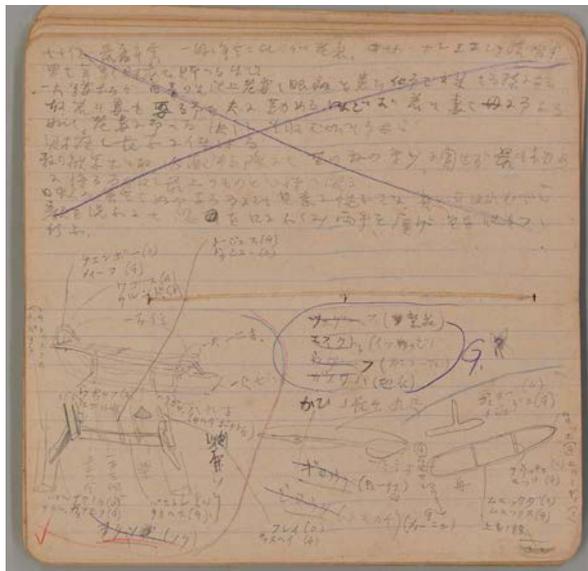
野帳 1\_29

~~Handwritten Japanese text on a lined page, crossed out with a large X. The text is dense and appears to be a list or detailed notes.~~

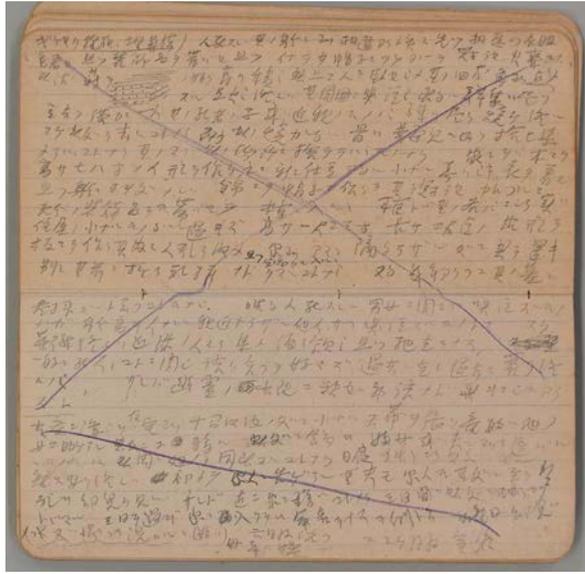
野帳 1\_30

~~Handwritten Japanese text on a lined page, crossed out with a large X. The text includes some numbers and descriptive phrases.~~

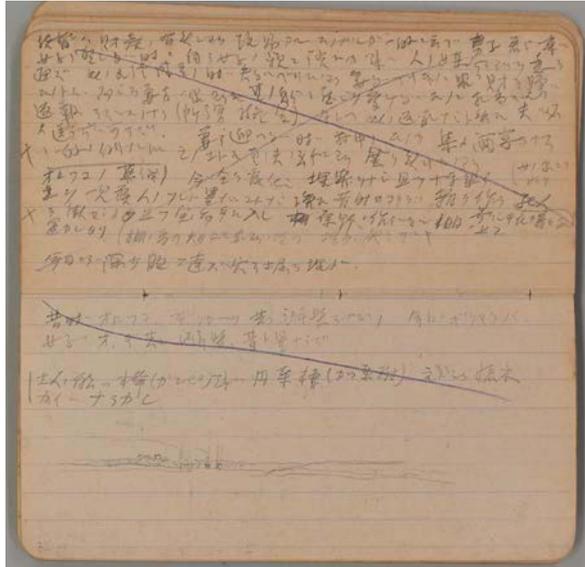
野帳 1\_31



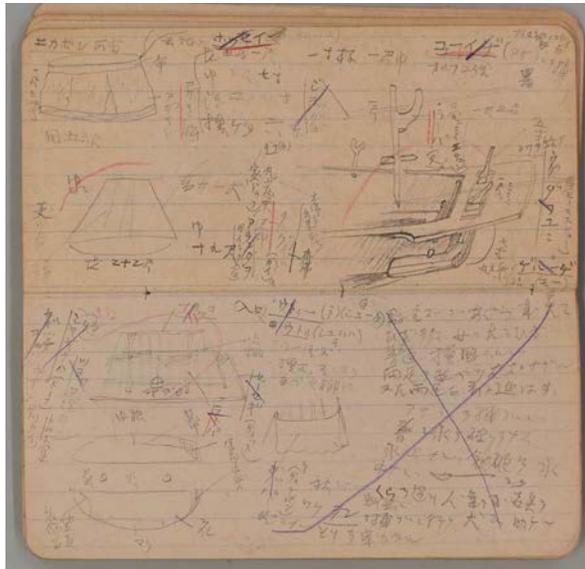
野帳 1\_32



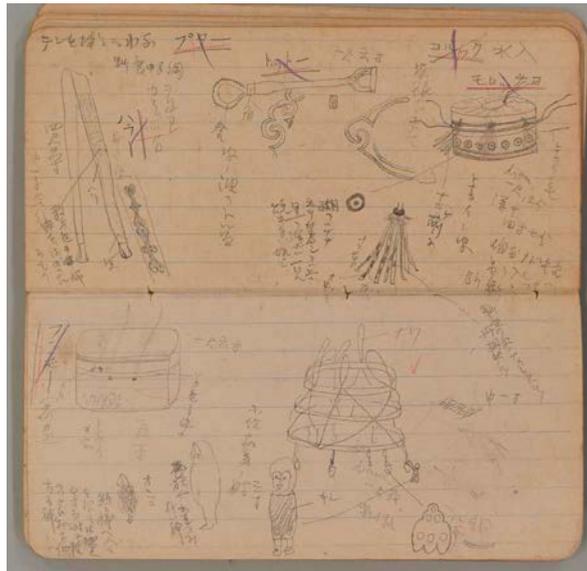
野帳 1\_33



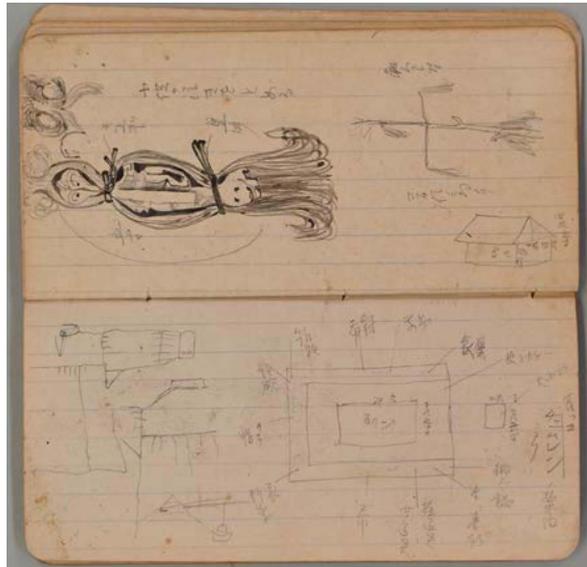
野帳 1\_34



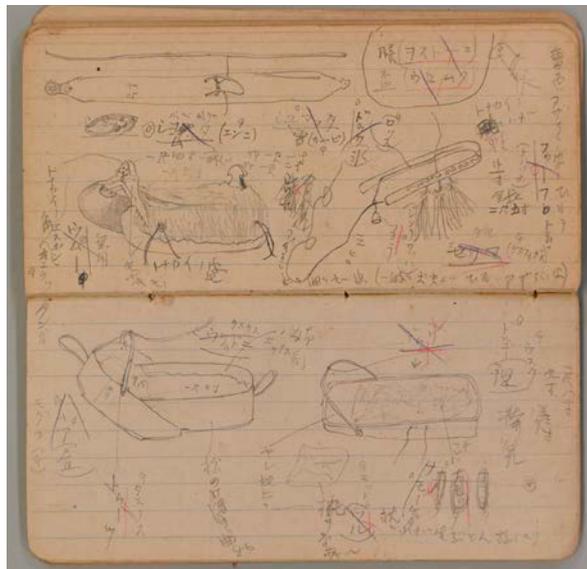
野帳 1\_35



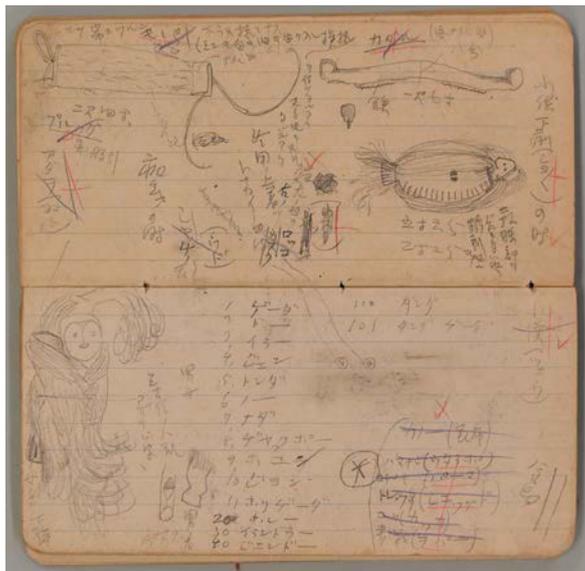
野帳 1\_36



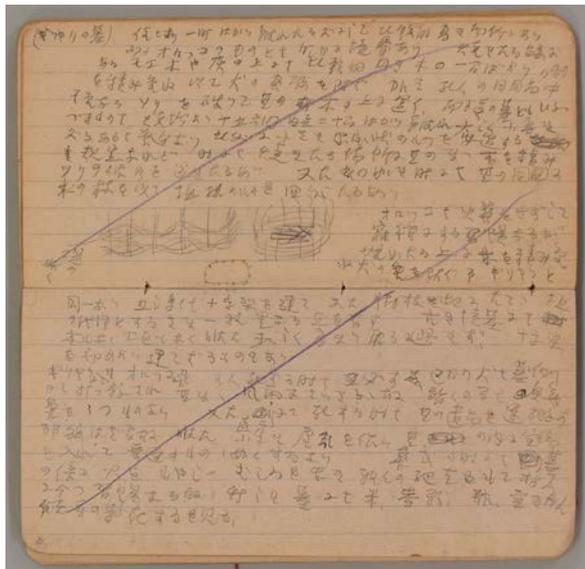
野帳 1\_37



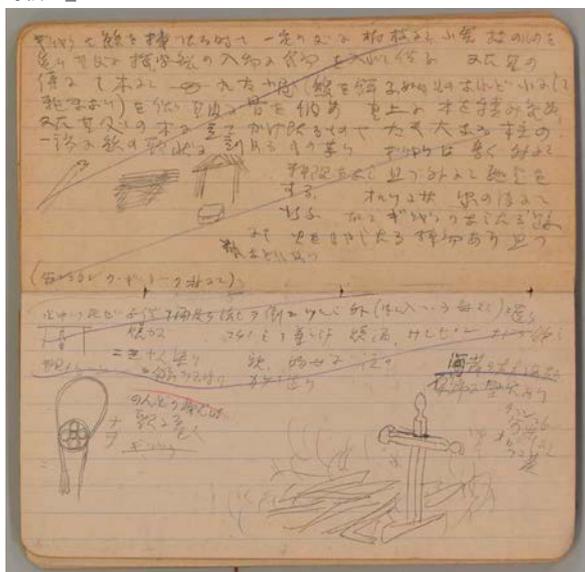
野帳 1\_38



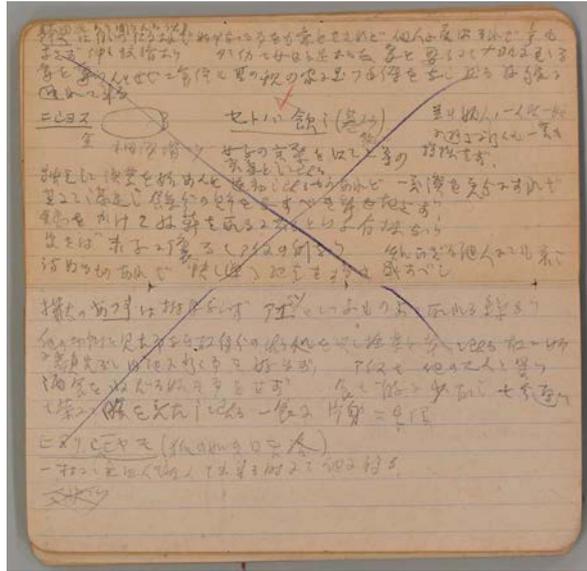
野帳 1\_39



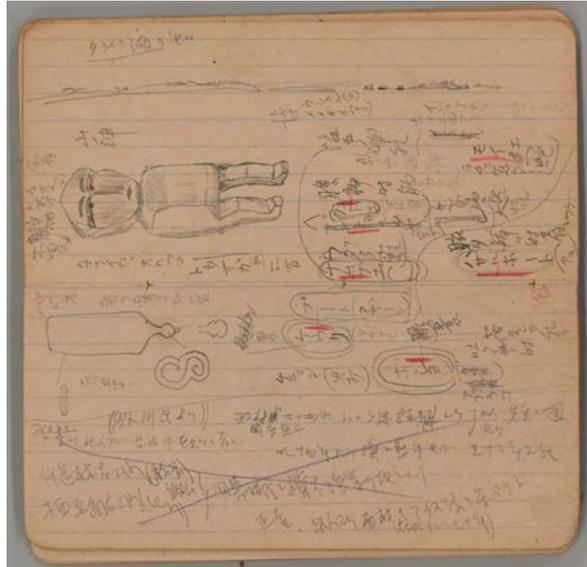
野帳 1\_40



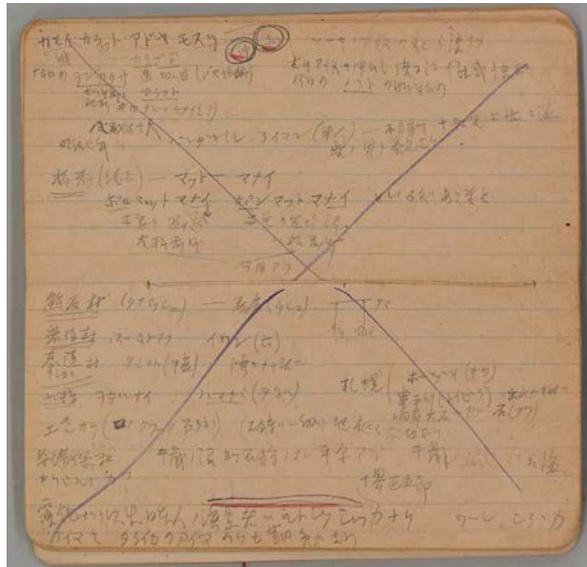
野帳 1\_41



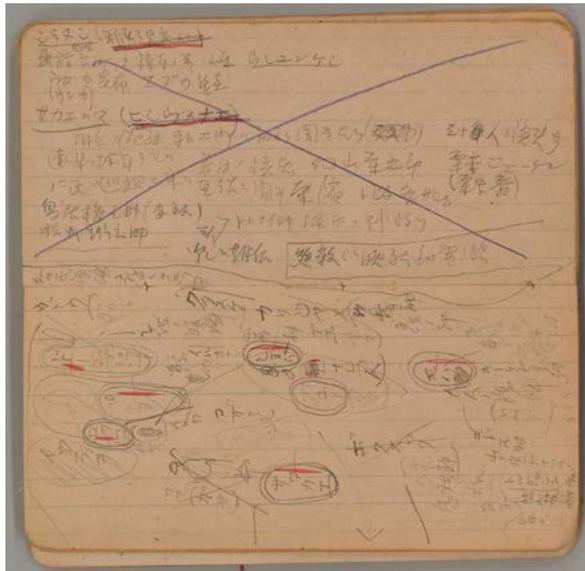
野帳 1\_42



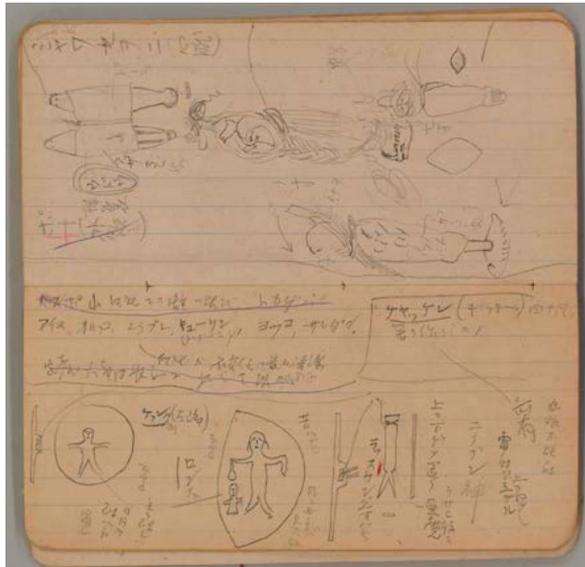
野帳 1\_43



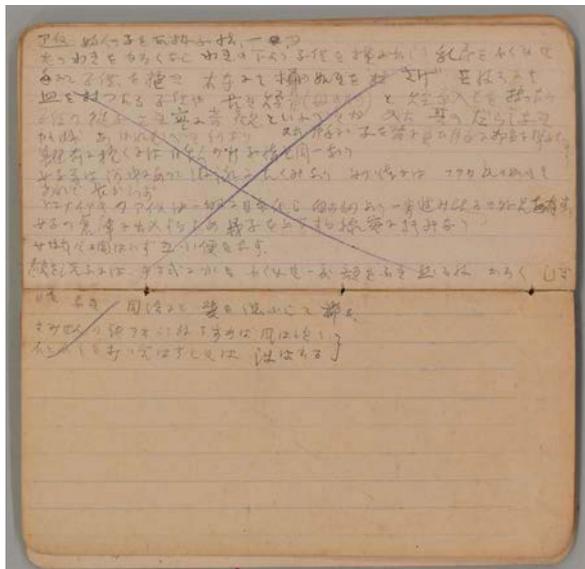
野帳 1\_44



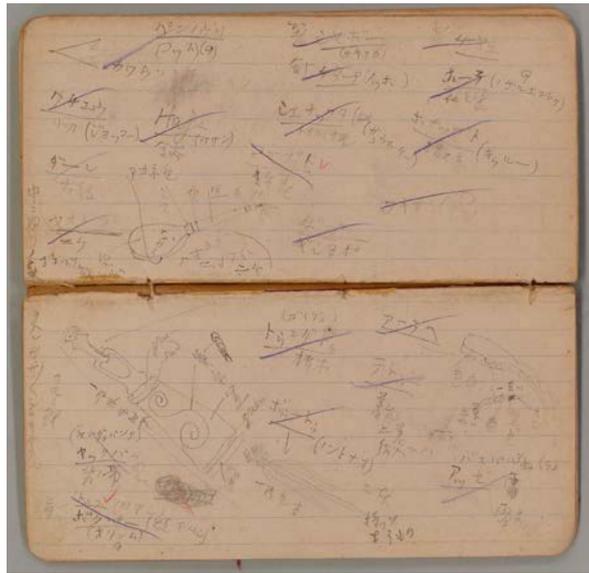
野帳 1\_45



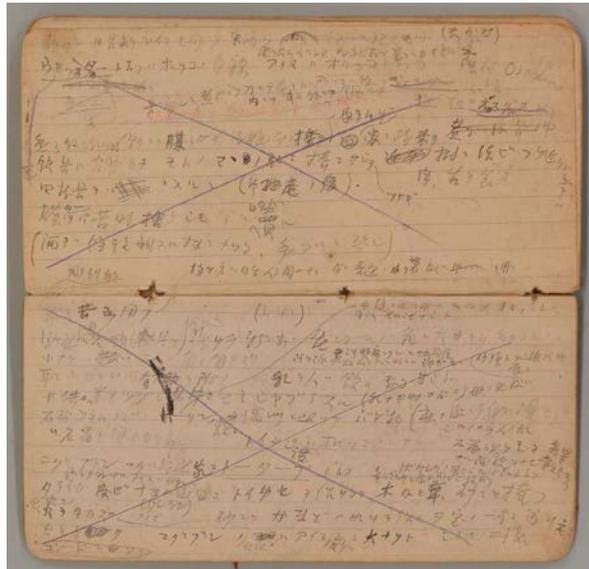
野帳 1\_48



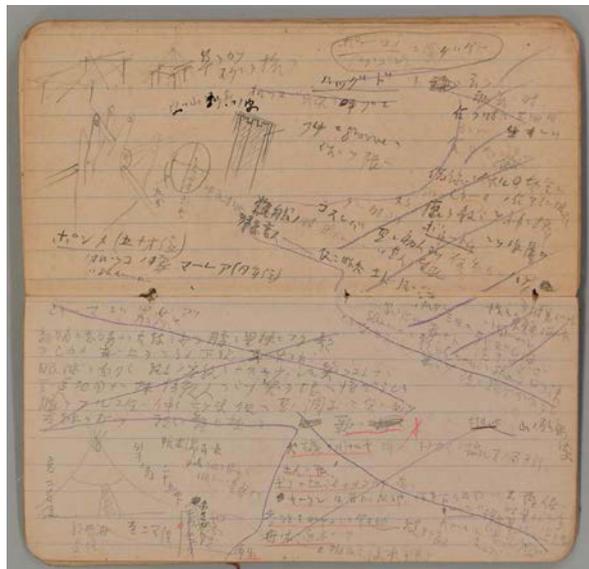
野帳 1\_49



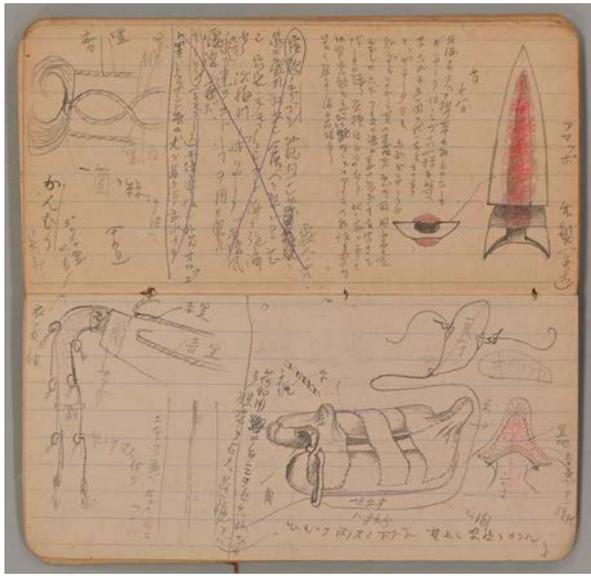
野帳 1\_50



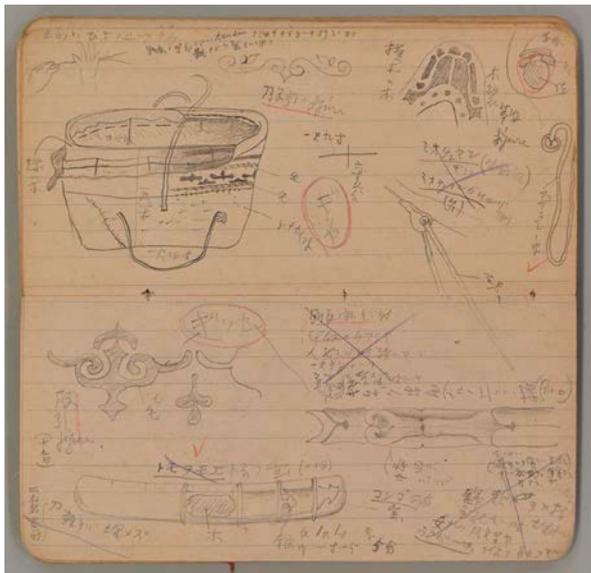
野帳 1\_51



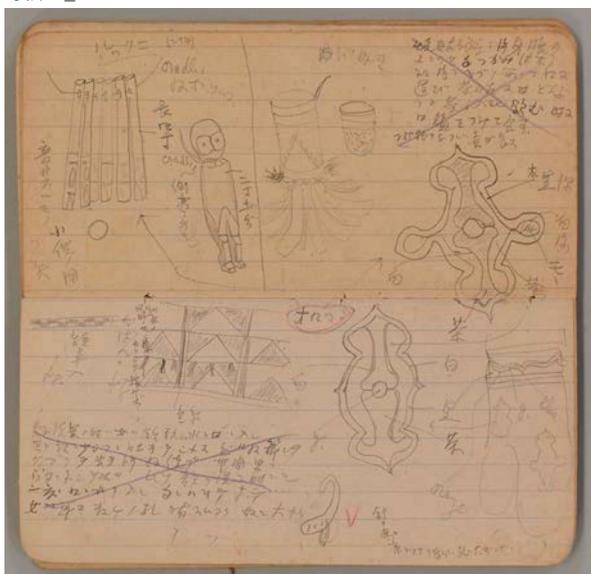
野帳 1\_52



野帳 1\_53



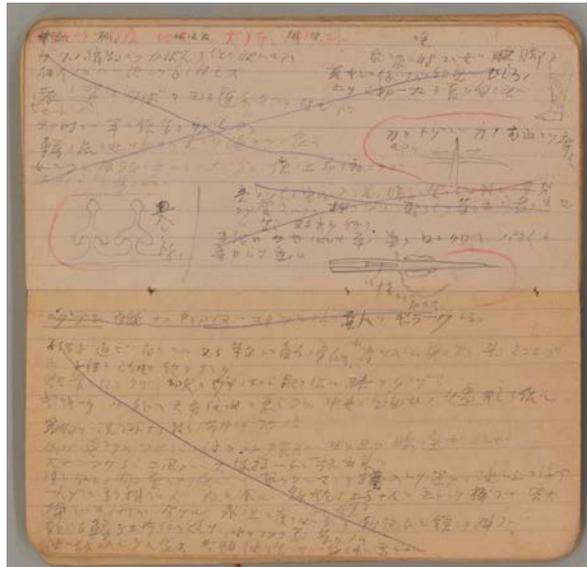
野帳 1\_54



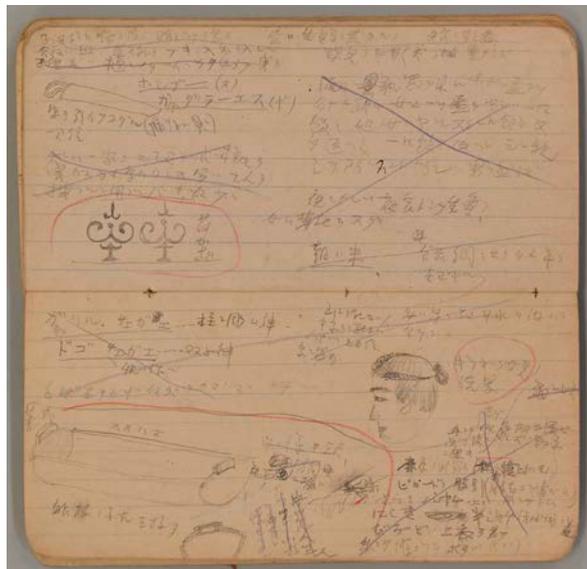
野帳 1\_55



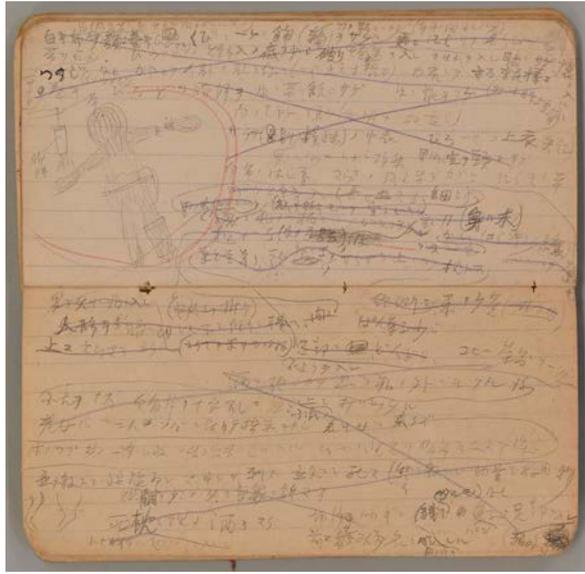
野帳 1\_56



野帳 1\_57



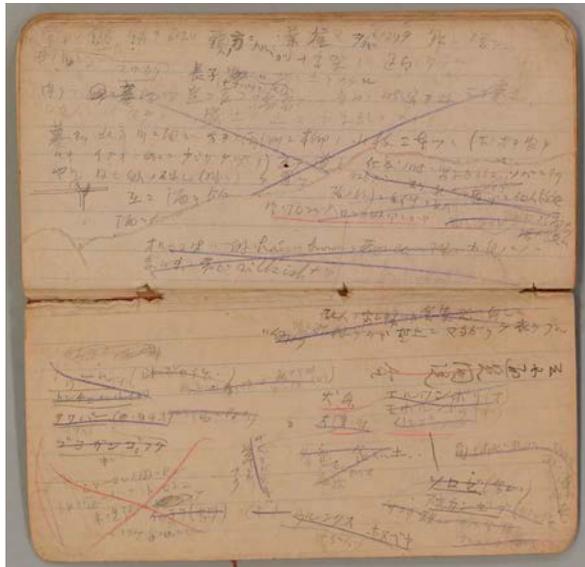
野帳 1\_58



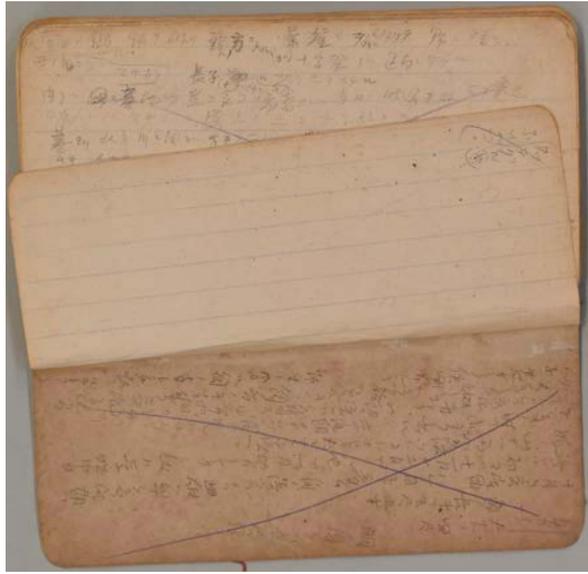
野帳 1\_59



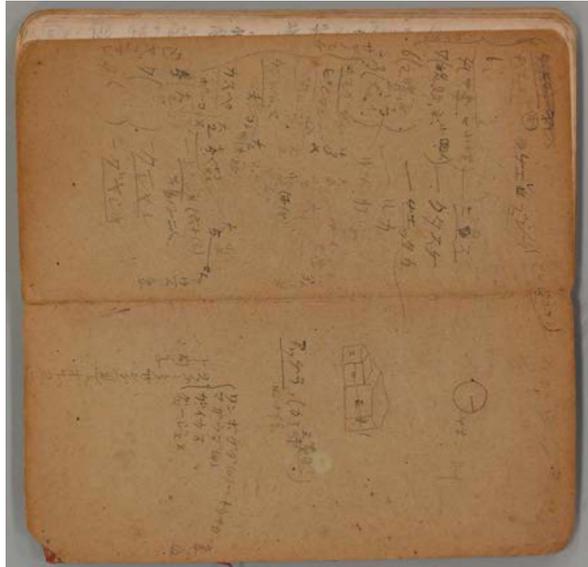
野帳 1\_60



野帳 1\_61



野帳 1\_62



## 『樺太日日新聞』(1912-13年) 掲載 サハリン先住民族と拓殖博覧会関係記事：目録と紹介

Headlines and Contents of Sakhalin Indigenous Peoples and Colonization Expo-  
related Articles from KARAFUTO-NICHINICHI SHIMBUN(Sakhalin Daily News)  
1912-1913

田村将人 (TAMURA Masato)

資料情報室長 (Head, Division of Collection Management, National Ainu Museum)

キーワード：アイヌ、ニヴフ、ウイльта、新聞記事、人間展示

Keyword: Ainu, Nivkh, Uilta, Newspaper Articles, human display

### 解題

1912(大正元)年10月1日～11月29日、東京の上野で開催された拓殖博覧会(北海道出品協会主催)と、翌1913(大正2)年4月21日～6月19日、大阪の天王寺で開催された明治記念拓殖博覧会(大阪商工会主催)に出場した、サハリン先住民族(樺太アイヌ、ニヴフ、ウイльта)や北海道アイヌに関する『樺太日日新聞』(以下、『樺日』)の記事を翻刻して紹介する。

各地の先住民族が博覧会場で暮らしながら出場するという〈人間展示〉に関する情報を、樺太で発行された新聞から関係記事を蓄積して、出場した先住民族の〈声〉に可能な限り迫ることを目的とする。具体的な検証、検討は別稿にて行うことを期して解題にかえる。

拓殖博覧会に北海道、サハリン、台湾の先住民族を出場させた目的は、次のように説明されている。「拓殖博覧会ハ新領土及勢力圏内ニ於ケル天産物、加工品ノ蒐集ノミニ満足セス理学博士坪井正五郎ヲ顧問トシ帝国版図内ノ各人種ヲ招来シテ親シク彼等ノ性格及生活状態ヲ観覧シ今後如何ニ彼等ヲ訓導スヘキカヲ研究スルノ機会ヲ内地人ニ寄与スル」(『拓殖博覧会事務報告』1913年、p.64)。開催にあたっては、当時の東京帝国大学教授で東京人類学会の坪井正五郎のほか、石田収蔵が関わっていたことは板橋区立郷土資料館に残されている資料から分かっている。また、翌年の明治記念拓殖博覧会の報告書では東京人類学会の関わりが触れられていないが、ほぼ同様の目的だったことが分かる。

これら2つの博覧会と先住民族の関わりについて山

路勝彦『近代日本の植民地博覧会』や小原真史「『人類館』の写真を読む」に詳しく、また新聞記事から分析を試みたものに小西雅徳「拓殖博覧会における人種展示と東京人類学会の役割について」などの先行研究がある。

『樺日』記事では、拓殖博覧会と明治記念拓殖博覧会の出場者名について、異言語である先住民族の各言語を聴き取るのは至難だったとみえ、記事によって氏名には多くの異表記があるため、公式の報告書と比較しながらいくつかの名前の表記例を挙げる(表1、2)。日本語名のほか、アイヌ語名に関しては別名でも記録された可能性がある。出場者である先住民族のうち、男性の中には首長の役職に就いていた者がいたり、男女ともに文化伝承にたずさわる者がいたり、出場後にも氏名を知られている人物が多いことから匿名としなかった。

アイヌなど先住民族の歴史資料の資料論として、先住民族自身の著述(発言記録)がほとんどない時代にあつて、あくまでも新聞記者のフィルターを通した言説であることを踏まえた上で、新聞記事からどのように先住民族の〈声〉や生活のリアリティを読み取るかは大きな課題である。匿名のマイノリティの〈声〉としなかった所以でもある。

また、今から約110年前の新聞記事では、現在では使われない差別的な表現が多用されるが原文のまま翻刻した。あくまでも当時の歴史的背景を明らかにすることを目的としており、民族差別を助長する意図はない。当時の新聞記事が「内地人」の〈文明〉に比べて先住民族がいかに〈遅れて〉いるかを奇異なまなざしで

描いてそれを読者が受容するという構図を痛感せざるを得ない。この点において、110年を経て幾多の改善がなされてきたことも実感するが、マイノリティへの偏見は形を変えて再生産されてきたことも想起せざるを得ない。

本稿で紹介する記事は、編者が北海道立図書館や北海道大学附属図書館にて2003年頃に『樺日』のマイクロフィルムから複写したもので、見逃した記事があることを恐れる一方、一部を厳選して翻刻し紹介することとした(表3)。

なお、東京で開催された拓殖博覧会に比べて、大阪での明治記念拓殖博覧会の記事は『樺日』では少なく、樺太と大阪の関係性が東京と比べて薄かったのか、『樺日』と提携する新聞社の有無に起因するのかは分からない。大阪での北海道アイヌに関する記事も少ない。なお、同内容の記事が『北海タイムス』や『小樽新聞』に掲載されていることが分かっていることから、配信記事や転載という可能性も含めて検証する必要がある。

『樺日』に関しては、北海道大学文学部が報告書の中で「資料篇『樺太日日新聞』掲載のサハリン先住民に関する記事データベース」を掲載しているほか、山田伸一や会田理人がほかのテーマにおいて資料紹介を行っている。編者も『サガレン新聞』を紹介するにあたり、新聞記事の資料論的な位置づけを考えた経緯がある。

翻刻について、判読できなかった文字は■、活字が空白の場合は□、(人名を除き)旧字や異体字、変体仮名は現在一般的に使われる漢字・ひらがなに統一し、その他編者の気づいたことは〔 〕内に入れた。

この資料紹介は、国立アイヌ民族博物館調査研究プロジェクト2021A06および2023B03、2024A02の成果の一部である。

## 参考文献

- 会田理人「『樺太日日新聞』掲載コンプ関係記事: 目録と紹介(1923-1929年)」『北海道博物館研究紀要』1, pp.149-160, 2016年。
- 小西雅徳「拓殖博覧会における人種展示と東京人類学会の役割について」『國學院大學博物館學紀要』第29輯, 2004年。
- 小原真史「人類館」の写真を読む」『photographers' gallery press』14, 2019年
- 拓殖博覧会編「拓殖博覧会事務報告」拓殖博覧会残務取扱所, 1913年(国立国会図書館デジタルコレクション, 閲覧日: 2024年12月9日)
- 拓殖博覧会北海道出品協会編「拓殖博覧会北海道出品協会事務報告明治記念拓殖博覧会北海道出品協会事務報告」1914年。
- 田村将人「サガレン新聞(1921-1924年)掲載アイヌ関係記事: 目録と紹介」『北海道開拓記念館調査報告』第46号, pp.179-188, 2007年。
- 田村将人「1912年、サハリン先住民と研究者、行政の三者に関するメモ」『北海道開拓記念館研究紀要』39, pp.117-124, 2011年。
- 北海道大学文学部古河講堂「旧標本庫」人骨問題調査委員会編「古河講堂「旧標本庫」人骨問題報告書」II, 2004年。
- 明治記念拓殖博覧会編「明治記念拓殖博覧会報告」1913年。
- 山路勝彦「近代日本の植民地博覧会」風響社, 2008年。
- 山田伸一「『樺太日日新聞』掲載のサハリン朝鮮民族関係記事: 目録と紹介」『北海道開拓記念館調査報告』第46号, pp.117-178, 2007年。

表1 拓殖博覧会に出場した先住民の名前

『拓殖博覧会事務報告』	『樺日』記事
樺太オタサムアイヌ ロコ チカマ(婦) イネヘンエコンノ(長女) チュココモリ(大工)	「小田寒板坂六助長男妻つかよ、娘てる子及び内淵チュココモ(土人大工)」(9月25日付) 「樺太方面アイヌオタサンの酋長坪澤六輔の娘テル子」(10月20日付) 「酋長坪澤六助」「嫁女のチカマ」「棟梁チュココモリ」(11月1日付) 「刺繍 樺太アイヌスクタリー製作」(11月9日付) 「樺太アイヌ、オタサンの酋長坪澤六助同人嫁チカマ、娘テル子、大工のチュココモイン」(11月23日付) 「アイヌ種の坪澤六助(六〇)同テル子嬢(一二)同チカマ(二三)チュココモリ(五〇)」(12月18日付)
ギリヤーク ポーコン チエフレスト(妻) プニユン(従僕)	「ギリヤーク人数香支庁内ホウエ村の酋長ポーコン(五十)妻チエクレン(五十二)及びプニオン(十九)」(10月9日付) 「ギリヤーク種族のポーコン(四十五六)チエフレット(五十二)の夫妻」「ギリヤークのプキオン(十九)」(10月13日付) 「フギオン」(10月15日付) 「舟 ギリヤーク族ポーコン製作」(11月9日付) 「樺太ギリヤーク族の統領ポーコン、同人妻サンカ、青年プキオン」(11月3日付) 「ギリヤーク種のポーコン(四七)チエフレンド(六〇)プニオン(一九)」(12月18日付)

オロツコ チバロツク	「敷香キューリン川の畔に住むオロチョン酋長パロフ(五十五)」(10月9日付) 「オロチョン族の酋長イヴロツク」(10月10日付) 「オロツコ種族のイバロク(六十位)」(10月13日付) 「オロツコ族の統領エバロク」(11月3日付) 「オロツコ種のイバロク(五七)」(12月18日付)
北海道日高アイヌ コレヤタン キシノ(孫) ウエンサナス(彫刻師)	「北海道アイヌのウエサナシ」「北海道のアイヌのバッコ(お婆さん)コレヤタニ」(11月1日付) 「端書入函 北海道アイヌ貝澤ウゴサナシ製作」(11月9日付) 「北海道アイヌの老翁貝澤ウエサナシ、老媪南邊澤コレヤアタン」(11月23日付)

表2 明治記念拓殖博覧会に出場した先住民族の名前

『明治記念拓殖博覧会報告』	『樺日』記事
樺太アイヌ 男 白川モイマ 同女子 クルバルマ 男 ハイバ貞介 同女子 スユカ	「保呂の白川茂衛門(五四) 同人妻アソワンマ(三七) 及小田寒ハイバツテイ(四十) 同人娘シュカ(一三)」(3月13日付) 「愛奴はモイマ君(五六) ハイバツテイ君(四〇) クルバルンマさん(二九) ハイバツテイ君の娘シューカさん(一三)」(7月4日付)
樺太ギリヤーク 夫 ウエラツカ 妻 アルライカ	「ギリヤークでは男ウエラッカ(二八) 其妻アルライカ(一八)」(卯太郎)(4月3日付)
樺太オロチョン 男 ワイセル 同女子 マイヤ	「オロツコではシャチカに部落の男ワシラノ(三六) 其娘マリヤ(一五)」(4月3日付) 「オロチョンではワシライ君(三三) に娘のイマリヤちゃん(一二)」(7月4日付)
北海道アイヌ 男 貝塚〔貝澤〕ウエサナシ 妻 モヌンパ 甥 前太郎 男 ウタンレカ	〔見つからず〕

表3 『樺日』に掲載された拓殖博覧会および明治記念拓殖博覧会関係記事目録

日付	面	記事表題
1912.04.14	?	「愛奴の大气焰／△犬橇は汽車より早い／△貯蓄して博覧会見物」
1912.05.10	2	拓殖博覧会
1912.05.29	2	拓殖博覧会
1912.06.05	2	拓殖大博覧会／本秋上野に開催さる／出品に意匠を加へよ
1912.06.06	2	拓博と樺太
1912.06.08	2	拓殖博覧会と樺太／▽参観団も組織されん
1912.06.09 ?	?	拓博観覧団計画
1912.06.16	2	拓博出品調査／▽代表的出品研究
1912.06.20	2	拓博出品計画／優良獣皮の買上
1912.06.21	1	拓博計画決定／▽六十日間下谷池の端にて
1912.06.21	2	拓博局と当局／拓殖局某高官談
1912.06.22	2	拓殖博覧会彙報／▽趣意書と諸規則
1912.06.27	2	拓博委員会
1912.06.28	2	拓博彙報
1912.06.28	2	大泊と拓博出品
1912.07.02	1	拓殖博覧会方針

日付	面	記事表題
1912.07.03	2	拓殖博協議会／▽本島農村模型出品
1912.07.03	2	拓鉄の全通式彙報／▽賓客列車南北同時着／▽或は豊都未曾有盛観
1912.07.05	2	大泊の拓博出品
1912.07.06	2	拓博出品の模型
1912.07.10	1	拓殖博の趣旨
1912.07.11	1	拓博の外国出品
1912.07.11	2	拓博と北海道出品／▽出品約二千点
1912.07.11	3	本島の名物菓子／拓博へ出品の申込み
1912.07.14	2	拓殖博と本島
1912.07.14	2	樺太産鯨骨のアーチ／▽拓殖博準備進捗
1912.07.16	1	拓博の経費予算
1912.07.16	2	拓博出品協議
1912.07.17	2	拓博出品計画／△表門意匠募集か
1912.07.18	2	国境標の模型〔模型〕／△拓博■出品せむ
1912.07.20	2	拓博と本島出品
1912.07.23	2	拓博出品協議
1912.07.23	2	馴鹿四頭到着
1912.07.24	1	拓殖博の出品
1912.07.24	1	博覧会規則改正
1912.07.25	1	拓殖博と農商務
1912.07.26	2	牝牡四頭の馴鹿
1912.07.28	2	乾籬〔乾溜〕場模型出品
1912.08.02	2	拓博中止せず
1912.08.03	2	拓殖博と視察
1912.08.03	2,3	拓博出品物は無税
1912.08.07	2	拓博手工部の調査
1912.08.07	2	犬橈実物模型
1912.08.07	2	拓博事務囑託
1912.08.07	2	公人私人
1912.08.09	2	拓博と樺太の出品／露式家屋の模型も有／麝香鹿の鞆丸もあり
1912.08.10	2	拓殖博と樺太／▽陳列意匠は当分秘密／▽剥製台は第一呼物乎／漁場模型一個千余円
1912.08.14	2	拓博船車賃の割引／団体観覧は五割引
1912.08.18	2	拓博出品物発送期
1912.08.28	2	樺太の禽獣類
1912.09.01	2?	拓博出品の発送
1912.09.07	2	拓殖博と土人▽オロチョンの迷信
1912.09.11	2	活動写真撮影
1912.09.19	2	拓殖博前景気／▽樺太は随一也
1912.09.25	2	拓殖博と土人
1912.09.27	2	土人馴鹿出発
1912.09.29	2	拓博前景気／▼樺太館の好評
1912.10.01	2	拓殖博の内容
1912.10.01	3	己れの領分だ／アイヌ六助の逸話
1912.10.03	2	本社東京特電／拓殖博覧会開館
1912.10.05	3	拓博は大景気／異彩を放つ樺太館
1912.10.08	2	両極土人握手

日付	面	記事表題
1912.10.08	2	拓殖博の瞥見
1912.10.09	3	始めて世界の広まを知った／拓博出場の珍客／本当固有の土人
1912.10.09	1	座して殖民地を巡遊す拓殖の設備
1912.10.10	?	拓博の土人館／人気の焦点となれる樺太に特有の二種族
1912.10.10	2	拓博の開館(続)／土人を囲んだ群集
1912.10.10	2	拓殖博覧会より
1912.10.10	3	土人握手会の後報／▽樺太アイヌの謝辞
1912.10.10	3	拓博の土人館／人気の焦点となれる樺太に特有の二種族
1912.10.10	3	拓博と余興館△二日目の大盛況
1912.10.10?	2	拓殖博樺太館／人気殆んど樺太館に集る
1912.10.11	2	樺太館の好評
1912.10.11	3	宛然殖民地に巡遊するの感あり／奇抜尽の余興館／三日より開館す
1912.10.12	3	拓博の人気を一手に集めてる馴鹿／▽珍奇なる北樺太の動物／▽土人の最も大切な家畜
1912.10.12	3	三大臣樺太少女の筆跡を貰ふ／拓博開館第一日の各大臣と松方老候
1912.10.13	2	三大臣と少女／拓博開館第一日樺太少女の筆跡を貰らふ
1912.10.13	3	樺太土人自動車で東京見物／帝都の大いに喫驚す
1912.10.13	3	六人種観光館に握手会を開く
1912.10.15	3	樺太土人自動車で東京見物／帝都の大に喫驚す
1912.10.15	3	勇猛果敢なる樺太犬／拓殖博覧に於ける愛犬家の垂涎三尺
1912.10.16	2	拓殖博樺太館／▽人気殆んど樺太館に集る
1912.10.16	2	拓博観覧団員募集
1912.10.16	3	生た学問をする博覧会／正午までに一万人学生らの喜ぶ出品
1912.10.17	1	輝ける拓博
1912.10.17	1	拓博記念絵葉書
1912.10.17	3	拓殖博樺太館／△人気殆んど樺太館に集る
1912.10.17	3	生蕃観光団と樺太アイヌ
1912.10.19	2	拓博は完全無視／志賀重昂氏談
1912.10.20	2	樺太館大成功／木内技師談片
1912.10.20	3	生蕃観光団拓博の生蕃を訪なふ／無事かとはばかり相擁して泣き樺太土人アイヌ等も一堂に会す
1912.10.20	3	テル子の大繁忙／拓博樺太の美人寒い日の好対照
1912.10.22	1	日本版図内の人種
1912.10.23	1	拓博の樺太館／思ふに勝る樺太物産今や正に奮励の秋ならむ
1912.10.23	2	拓博観覧団員募集
1912.10.25	1	拓殖博の概観／殖民地の縮図
1912.10.29	1	拓殖博を観る
1912.10.29	2	日々小言
1912.10.29	3	樺太愛奴結婚の奇習(上)／姦通の場合は奈何
1912.10.30	1	拓博樺太館所見
1912.10.31	2	拓殖博覧会より
1912.10.31	3	李王世子殿下拓博を観る／樺太土人と生蕃等は動物園で大喜び
1912.11.01	2	東宮殿下御台覧／樺太出品には特に興味／を以て御覧あらせ給ふ
1912.11.01	2	小学生の拓博観(一)(先生は酷いなア)
1912.11.01	3	土人一堂に会し／て唄ひ且つ踊る／拓博樺太アイヌの／落成移転の大祝宴
1912.11.01	3	オロッコ君と生蕃君の帝劇観
1912.11.03	3	拓博の土人歓／喜首相を迎ふ
1912.11.06	3	樺太土人の珍／妙な結婚(一)／オロッコ君と／ギリヤーク君

日付	面	記事表題
1912.11.07	3	樺太土人の珍/妙な結婚(二)/オロッコ君と/ギリヤーク君
1912.11.08	3	拓博土人へ菓子料を賜はる▽米田侍従の視察
1912.11.08	3	樺太土人の珍/妙な結婚(三)/オロッコ君と/ギリヤーク君
1912.11.09	2	本社東京特電(七日、八日)▼各人種懇親会
1912.11.09	2	樺太の古文書/間宮林蔵使用の測量鎖と古頭巾
1912.11.09	3	拓殖各土人へお土産
1912.11.09	3	東宮拓博御成/各植民地の風俗産物に御趣味深く/三時間に渡りて御熱心の御見学
1912.11.10	3	樺太土人の珍/妙な結婚(四)/オロッコ君と/ギリヤーク君
1912.11.12	3	樺太土人の珍/妙な結婚(五)/オロッコ君と/ギリヤーク君
1912.11.14	3	拓博六人種の/懇親会と余興
1912.11.15	?	六人種の大宴遊(二)
1912.11.21	1	拓博の樺太館
1912.11.22	1	拓博の事務所より
1912.11.23	1	拓博の事務所より
1912.11.23	2	人種懇親会が与へた効果/小松小浜両氏の談
1912.11.23	3	拓博人種懇親会/各地の蕃人連と内地人と/何れも一堂に歌舞宴遊す
1912.11.26	1	拓博の事務所より
1912.11.26	2	常設拓殖博物館に就て(上)
1912.11.27	2	常設拓殖博物館に就て(下)
1912.11.28	1	樺太協会出品(一)/拓殖博覧会陳列場
1912.11.29	1	樺太協会出品(二)/拓殖博覧会陳列場
1912.11.30	1	樺太協会出品(三)/拓殖博覧会陳列場
1912.12.01	1	樺太協会出品/(四)拓殖博覧会陳列場
1912.12.03	1	樺太協会出品/(五)拓殖博覧会陳列場
1912.12.03	3	犬橇で氷海を突破して帰る樺太人/土人連の深い印象
1912.12.05	1	樺太協会出品/(五)拓殖博覧会陳列場
1912.12.05	2	拓博受賞者
1912.12.06	1	樺太協会出品/(六)拓殖博覧会陳列場
1912.12.07	1	樺太協会出品/(七)拓殖博覧会陳列場
1912.12.18	3	珍客郷に急ぐ
1912.12.19	3	拓博帰りの珍客
1912.12.20	3	昨朝の停車場/▽珍客愈々郷に向ふ
1912.12.20	3	珍客の神社参拝
1913.01.08	2	土人等の着敷
1913.02.15	2	冬の夜話(二十九)/アイヌにしてはお綺麗な方
1913.02.20	2	大正博の樺太出品
1913.03.02	2	拓殖樺太出品協会/昨日の発企人会開催
1913.03.07	2	拓博出品彙報/△出品協会役員会決定
1913.03.08	2	拓博出品物の発送
1913.03.13	2	拓博と土人出場
1913.03.13	2	拓博参考部出品規程
1913.03.13	2	公人私人
1913.03.14	2	拓博と団体観覧
1913.04.03	3	拓博行の土人/一昨夜到着す
1913.04.05	2	拓博行土人全部着
1913.04.05	2	馴鹿の輸送

日付	面	記事表題
1913.04.08	2	拓博行土人出発
1913.04.13	2	拓博開会延期
1913.04.18	2	拓博出品発送済
1913.04.22	2	拓博と特設郵便局
1913.04.23	2	樺太館の大好評
1913.04.25	2	拓博と樺太館(上) /▽設備万端遺憾なく▽到る処賞讃を博す
1913.04.26	2	拓博と樺太館(下) /▽設備万端遺憾なく▽到る処賞讃を博す
1913.04.29	3	拓殖博覧会の樺太館
1913.05.07	3	樺太風光映写の大成功 /大坂〔大阪〕拓博に於ける
1913.05.08	2	拓博史(承前)(四月三十日)
1913.05.10	2	拓博史・第二信
1913.05.21	2	拓博史
1913.05.22	2	拓博史 /▽北海道館(二)
1913.05.23	2	拓博史 /特派員▽樺太館
1913.05.23	2	出品協会予算
1913.06.04	2	拓博史 /特派員▲満洲参考館 /主任事務官説明
1913.06.12	2	拓博褒賞授与式
1913.06.17	2	拓博受賞評報
1913.06.17	2	明治記念博覧会参加
1913.07.02	2	拓博土人帰還
1913.07.04	3	拓博行の土人帰嶋す
1913.07.10	2	拓博出品物寄贈
1913.07.24	2	福永事務官帰庁
1913.07.24	2	拓博褒状の到着
1913.09.14	2	大正博と拓殖館
1913.10.03	2	樺太と特産品博覧会
1913.10.03	2	明治博の感謝状

## 関係記事

1912.04.14「愛奴の犬燐／△犬橿は汽車より早い／△貯蓄して博覧会见物」

過日東海岸地方を旅行した守備隊の某将校が小田寒の丸メ漁場で休憩した折に丁度アイヌ部落総代六助の次男某に邂逅した、此の〔坪沢〕六助といふ老愛奴は若い時分には東海岸の愛奴中唯一と呼ばれた剛の者で、真偽は判然せぬが徳川幕府の末に松前公の取立てで士分となり両刀を帯んで江戸へ上ったこともあるとは六助自からの常に人に語って居る所である、斯様に多少は若い時分から邦人にも接して居たから愛奴中での開けた男として他からも取扱はれて来たのであるが、六助には二人の男の子があって何れも父の感化を受けて早くから日本の文明に接して居た殊に其次男は愛奴中での才子であって日本風に云ふたならば快活な至極く面白い気象〔ママ〕の男であるのだ、彼は常に父六助から、江戸見物の物語を聞かされてあるから自分も生涯一度は是非其内地へ渡って所々方々を見物したいとの希望を抱き、それには奈何しても金から先に拵えねばならぬと、好きな酒も禁じ煙草も喫まずに一生懸命になって働いて居る、此の事は予ねて某将校の聞知して居る所であったから漁舎で邂逅したを幸ひ尚ほも出精して働くがよいと励ました、そして内地を一度見物しろ、内地に行けば電車といふものもあるし鉄道も至る所に敷かれて夫は夫は賑かであるぞと勧めた、ところか六助の次男は内心では日本の文明に驚いて居るもの、其所が人情普通の負惜みといふものがあるから、鉄道や汽車は栄浜で一度見たことがあるが如何ら日本人の鉄道でも雪には到底叶はぬと見へて運転を休む場合があるが、愛奴の犬橿は雪が降れば降る程調法で汽車と駆つこをしても負けぬ、此点は愛奴の方が、余程同本〔日本カ〕人よりも豪いのだと、反返っての大汽焔に某将校はギヤフンとばかり一本参つたとやら、それから此の男は前にも記した通り内地へ渡って見物したいばかりに酒も煙草も禁めて働いて居る甲斐かあり今では二百円ばかりの貯金をして居るさうだが今後五ヶ年を辛抱して来る五十年に大博覧会の開かれた時東京へ行きたいと希望してるさうな。〔全文〕

1912.05.10「拓殖博覧会」

拓殖局は来九月一日より東京上野不忍池畔に拓殖博覧会を開催し朝鮮満洲台湾樺太等の産業に関する出品を陳列すべく同経費は総額九万五千円にて内六万円は入

場料其他の雑収入より支弁の計画なりと〔全文〕

1912.06.20「拓博出品計画／優良獣皮の買上」

土人に関する出品に就ても目下資料蒐集中にて土人の偶形、犬橿(犬は剥製)等の出品計画あれども陳列場狹溢なる為未だ決定に至らず〔一部〕

1912.07.14「樺太産鯨骨のアーチ／▽拓殖博準備進捗」

余興の代りにはアイヌ人のパイプ製作生蛮〔ママ〕人の竹籠製作の如きは場内に試みしめ観覧者をして身親しく是等殖民地にあると同一の感を起さしめんとて理科大学の坪井博士此方面の顧問となり頻に種々珍奇の計画を試みつゝあり〔一部〕

1912.07.16「拓博出品協議」

樺太庁の拓殖博覧会出品計画は竹内事務官主任となり柄内技師、中牟田技師、福永属、細田技手等執筆し着々と準備を進めつゝあるが過般各殖民地の委員協議会に参列し諸種本会との打合せを終りて帰庁せる福永属の復命も既に終りたるに付昨日は午前より長官室に於て各部長以下の会議を開き万事の打合せをなせり〔全文〕

1912.07.20「拓博と本島出品」

拓博出品に関する本事は未だ纏らず、陳列■意匠等は東京に於て之等の事に慣熟せる人に託しあり其内何等かの成案を齎らすべし、島内民間よりの出品申込は既に各支庁より廻付し来り目下其選定中にあり本庁出品中、模型は森林、漁場、農業地等既に決定注文し、国境の模型は其調製指示方を他に依頼したるが引き受けらるゝや否未だ回答に接せざれば未定なり、剥製は臘腸獸、麝香鹿、山猫、海豹、クツリ、狐、鳥類、馴鹿等を出す見込なり、思ふに剥製はよく樺太の自然界を説明し模型は各産業界の人工的進歩をよく説示し得るも■なし〔ママ〕と信ずとは出品計画事務に関する主任竹内審査事務官■談なり〔全文〕

1912.07.26「牝牡四頭の馴鹿」

敷香より送り来れる四頭の馴鹿は一昨日二番列車にて牧夫に牽かれ当地に着せり、其内二頭は牡、他は牝にして概して牡は牝より大なく〔ママ〕、色は牡一頭は白く、他は皆黒褐色なり、角は十月となれば鹿の如くなる由なるも今はまだ身体同様の毛を有する皮もて蔽はる其大なる事驚くに堪え、中にて最も大なる白き牡の如きは長さ三尺を越え、両角共根本より前方に向け親

角に匹敵するが如き枝を生ず、幹の所々にも枝あり、殊に末端は五、六に岐れ、恰も巨鬼の掌を挙げたらんが如し、弯形をなして頭の上に枯木の如く拡がる体は総て鹿に酷似し、傍人の顔は牛に似て長く、頸は馬の如く、体は馬の瘠せたるに似、尾と蹄は鹿の如しと云ふを聞けり、最も大なるもの高さ約四尺、長さ七尺内外、頻りに青草を喰ひ、角もて脚、臀部等を搔く、或人は塩を与へざれば衰弱甚しと云へり、樺太庁にては一昨日より博物館横に繋居るが昨日は庁前の遊園地にて学校生徒に参観せしめたり、此内博覧会に出品するは牡牝各一頭にして本日屠殺剥皮する筈〔全文〕

#### 1912.08.02「拓博中止せず」

拓殖博覧会中止の旨昨報せしも誤聞に出でたり実は予定通り計画を続行し九月下旬開会すべしと〔全文〕

#### 1912.08.03「拓殖博と視察」

今秋上の公園不忍池畔に於て開催すべき拓殖博覧会にては其附属事業として各殖民地土人の生活状態を实地に示すべき手工場を建設するの計画を立て理学博士坪井正五郎氏は其設計を講じ氏は土地住宅の構造及び建築材料の調査並に手工業者の庸聘に関し石田理学士を北海道樺太に大西理学士を朝鮮台湾に特派することに決し両氏は何も其目的地に出発せり〔全文〕

#### 1912.08.07「拓博手工部の調査」

拓殖博覧会本会にて土人工工部を特設し人類学者坪井博士之が監督を託せられたる事既報の如し同部の事業は各殖民地の土人を招き各土人特種の建物を建て、其中に入れ夫々特種の手工をなさしめ製品を販売せしむるにあり本島の土人はアイヌ、ギリヤーク、ヲロッコ〔オロッコ〕等各人種を網羅し手工はアイヌの刺繡彫刻ギリヤークの樺皮細工其他可成特色あるものを集めて其施工の实地を観覧せしめ希望者に頒つ事となり本島の实地調査は去四十年及四十二年の両回人類調査〔ママ〕のため来嶋したる事ある石田理学士囑託され同氏は去四日来嶋樺太庁に出頭万事の打合せをなし一昨日調査のため敷香に向へり今回は先づ建物及び生活状態等を調査し帰京後諸準備を整へ各土人は其上迎える事となるべしと〔全文〕

#### 1912.08.07「公人私人」

▽村田庄十郎(樺太庁囑託)敷香、名寄方面動物調査のため四十五日の予定を以て人夫三名を卒る一昨日先

づ敷香に向へり

▽石田修蔵〔石田収蔵〕(拓博囑託)一昨日土人調査のため敷香に向へり

#### 1912.08.07「犬橿実物模型」

樺太庁の拓博出品計画中に犬橿実物模型の出品をなす事に決せり犬は剥製にて頭数六頭位の予定にて其製作方は多分東京教育標本社に托せられるべく橿は本嶋より送付すべしと〔全文〕

#### 1912.08.09「拓博と樺太の出品／露式家屋の模型も有／麝香鹿の辜丸もあり」

▽土人

土人関係の出品物中には敷香に於て射殺したる麝香鹿の辜丸二個、海豹鳥の膾牖獸皮三枚先づ目を煮くべく、丸太造家屋模型は実物其儘ならしめんが為めペーチカの実物をさへ据付くべし愛奴用外套も珍なるべく獸皮製の頭巾、同靴、さてはギリヤーク、オロチョン用の防寒長靴、同雑囊大小共、其他土人衣服地装束物一式あり、トンコリユ一と称する三味線も奇なれば六頭付犬橿の実物は観者をして、驚嘆せしむるに足るべし其他樺太庁庶務課関係出品物の大要左の如し

狼皮一三、熊皮一、獺皮二、海豹皮四、窟狸皮二、スキー一、防寒靴三、ステッキ二十、菓子、交通図、教育図、気象図、鞍掛、防寒用手袋、チヌエルナ(花筵)二、チヌエ、ニエイボ碗二、シャアレソ碗二、アックエヌチ挟一、髭払二、等あり

尚ほ樺太中学校、豊原小学校、豊原駅、豊原郵便局、樺太庁、樺太慈恵院、病院、寒敷競走会等の各写真は引延の上着色写真となりて会場的美観を添ふべしと云ふ〔一部〕

#### 1912.09.07「拓殖博と土人▽オロチョンの迷信」

拓殖博覧会事務所にては場内に参考館を建築し各殖民地土人の実生活を移す計画あり本嶋土人に関しては大学講師石田理学士囑託を受けて之が調査のため去七月末来島其後東海岸方面に入り实地調査中なりしが、同氏はギリヤーク、オロチョンの各夫妻アイヌの夫妻及一子の上京を交渉決定□又各土人の家屋生活器具等も総て買入れの契約をなし彼等土人引連れ及び置入れ品発送のため本会事務所よりは更に本月中に委員来島すべし茲に滑稽なるはオロチョンの女は一度船に乗る時は直ちに死神の襲ふ所となるとて上京を肯んぜず数回交渉の結果漸くにして納得せしめたる由〔全文〕

1912.09.11「活動写真撮影」

中沢商会活動写真撮影技師は既に用務終りて帰京したるが其撮影せる者は海豹嶋臘豚獸、汽車沿道、多来加に於ける馴鹿放養実景等にして之に用したるフィルムは長さ一千六百尺に達せりと尚汽車沿道実景中には大泊、豊原、栄浜の各市街、樺太神社、樺太庁、栄浜沖鱒漁、農村、土人部落、牧場、森林平野等の実景をも含める者なる由〔全文〕

1912.09.25「拓殖博と土人」

拓殖博覧会本部の招に応じ上京す可き本嶋アイヌは小田寒板坂六助〔ママ〕長男妻つかよ、娘てる子及び内淵チユコモ(土人大工)の四名にして同人等は本日栄浜を経て来豊し二十六日出発す之が監督のため樺太庁土人事務嘱託佐々木政治氏上京す可く同時に出張の馴鹿四頭をも送付の筈也と〔全文〕

1912.09.27「土人馴鹿出発」

既報せし如くアイヌ四名は拓殖事務所の招ぎに応じ佐々木嘱託の率ゐられ昨日出発せり尚馴鹿四頭も同時に送付せり〔全文〕

1912.10.01「己れの領分だ／アイヌ六助の逸話」

今度拓殖博覧会の招に応じて上京したる東海岸小田寒のアイヌ板坂六助〔ママ〕について面白い話がある儘か四十二年の事と思ふ久春内より山越へして真縫より豊原に出る漁夫連れの三人が小田寒と相川の間に来蒐ると一頭の大鯨が海岸に打寄せ居るを発見したので飛んだ宝を見付けたものと二人は其所に見張りを為し一人は早速今日の栄浜当年のドブキー出張所へ拾得の届を為した此の届を受取つた出張所はその処分方を本庁へ交渉すると漂流取扱規則に依り競売に付せよとの命令依り吏員は現場に出張し競売せし処発見した三名が承知せず是迄鯨の漂着せし時は先づ発見者が三分の一を取り残りを其村中にて分配するが例であるのに発見者の効勞〔ママ〕を無視して只だに公売し全部国庫の有に帰せしむる法あると北海道の例を取りて中々に承知せず果ては打つても懸らん形勢に出張員は狼狽し取つて返へして其旨所長に報告し所長より再び樺太庁に伺ふと是非公売にせよとの事に今度は万一の乱暴に備ふる為め態ぎ態ぎ巡查二名を附して出張せしめしに偕てと現場に臨み見ると驚くべし山の如き鯨は散々に切開され上肉は悉く持去られ御負けに発見者として頑

守せし三名の漁夫さへ見へぬ始末に什麼した事と附近に聞けば一昨日の事小田寒の六助アイヌが大勢の郎党を引率し来り切り取つて持ち帰れるなりとの事に偕ても奇ッ怪な奴官有物を無断拐帶するからはアイヌだからとて容赦はならぬと其儘押蒐け其不都合を詰りたり(未完)〔全文〕

1912.10.08「両極土人握手」

拓殖博の土人工場出場の樺太アイヌ、ギリヤーク、オロチョン、北海道アイヌ、台湾土人生蕃の六人種は五日午後三時参考館内にて握手会を催ふせり会は坪井博士の挨拶後、早乙女、佐々木(本嶋)吉岡三氏の通訳にて其意味を陳べたるに皆嬉々として握手し各自宅に帰れり(以上六日)〔全文〕

1912.10.09「始めて世界の広まを知った／拓博出場の珍客／本当固有の土人」

去る一日より上野不忍池畔に開会されたる拓殖博覧会に出場せし樺太土人北海道アイヌ台湾生蕃土人の内樺太側のギリヤーク人数香支庁内ホウエ村の酋長ボーコン(五十)妻チエクレン(五十二)及びプニオン(十九)敷香キューリン川の畔に住むオロチョン酋長パロフ(五十五)の四人は吉岡信平氏に率ゐられて二十九日午後八時上野に到着し車坂町旅館伊勢清方に入つた彼等は子供の時から強い酒を飲めば煙草も吸ふ現に類りにゴールデンバットを燻かして居た人を訪問する時には必ず手土産を持参する習慣で其品物の多寡に依つて対応に差異があるのが極めて現金である平生丸木舟で居村の近海へ行く位で遠く土地を踏み出さないのが、臍の緒を切つて始めての大旅行見る物毎に胆を潰さぬはない小樽へ来て這入つてからは気候の激変に感じて居た三十日も普通では少し小寒い時候を一行は如何にも暑さうにして居たのでも知れる物々交換の旧慣も近來は貨幣を得る趣味を知つて来て従来馴鹿の多い程財産家と称されて来たのが、遠からず変化するのであらうと云ふ事だ出京させた目的は手工を實習させるのにある天気都合さへ好くば博覧会場内へ彼等の住居を構造する筈であつたが気候の関係から材料の蒐集に困難であるらしい今度の出京に當つてイバロクはカーキー色の背広プニオンは紺の背広服を着る事にしたさうな〔全文〕

1912.10.10「拓博の開館(続)／土人を囲んだ群集」

▲更に後庭の各土人の住家と土人とは実に拓殖博覧会

中最も人を呼ぶもので何人も一度は皆其家屋の中を覗いて見る

▲北海道アイヌは窓から覗かれても平気で何か木の皮で細工をして其の傍に娘が父親の仕事を手を助けて居た而して過日到着したギリヤーク、オロチョンの兩人種も午後から各其棲家と定められた所に入つて例の両酋長は堂々として観覧客を迎へて居るのであった〔一部〕

1912.10.10「土人握手会の後報／▽樺太アイヌの謝辞」  
六日拓博の土人握手会は樺太アイヌ、ギリヤーク、オロチョン、北海道アイヌ、台湾土人生蕃の六人種にて坪井理学博士は土人を来賓に紹介し土人に対し南北より集まり軒を並べて住むも心と心と近かざれば相距る千里なりと挨拶し早乙女、佐々木、土岡〔吉岡〕三氏通訳せるに何れも満足し樺太アイヌ立ちて謝辞を述べ嬉々として暗き握手を交換し余興として活動写真ありたり〔全文〕

1912.10.10「拓博の土人館／人気の焦点となれる樺太に特有の二種族」

一日から開催される拓殖博覧会にギリヤークとオロチョンの二種族を代表する人間が来た二十九日午後八時上野着吉岡信平氏附添一切の世話をしてゐるギリヤークは

▲酋長ポーコン と云ふ打見た処四十六七位だらう彼等には第一に自分の年齢が自分で分ら無いんだから厄介千万である身長は五尺四五寸位頭は支那人の弁髪のように長く背部に下げてゐる唯頭の頂辺を剃つて居無い処が支那人と違ふ位だ顔は黒銅色を呈し鼻下には立派な八字鬚を生やしてゐる着物は丁度支那人と朝鮮人との合の子のやうな者で緑色の上衣を前で合せて釦で止め其へ皮帯を締めてゐる皮帯を締めた処は大分露西亜に感化されて居るらしい下にはズボンの様なものを穿いて居る此種族は今では殆んど二百人位しか残つて居無い仕うしても太古の人間である然し之れも日本国を形成する一民族なのだ

▲妻君チクレン と云ふのが一緒だ之れは五十位のお嬢さんと銀環を両方の耳に飾つた処などは却々洒落れて居る頭髪はマガレットと云ふたやうに結んで居る浅黄色の筒袖の着物を前で合せてスカートの様なもの穿いた処は一寸妓生の様にも見える着物の周囲には黒い赤のピロード縁を取りスカートには金具をきらきら付けて居た此外に十九歳位なプニオンと云ふ青年が一緒に来たポーコンと同様な容子〔ママ〕を為て居た彼

等の言葉を二つ三つ書くと娘の事をサンカヘハラ父親の事をアツミチハラ、二人と云ふ事をドウナシと云ふさうなまだ此他に身長五尺六寸位な容姿堂々たる

▲オロチョン族 の酋長イヴロックが控えて居た赤味を帯びた頭髪を散髪にして光色燦爛ととして眼を奪ふ許りの大礼服を着用に及んで居る大礼服の上衣には龍と雲と波とを金糸で刺繍し袖は長く上衣も膝位迄あつた此大礼服は黒貂の皮十五枚以上と交換するさうだ日本の値段に換算すると□寸二百円以上に成る財産と云つては馴鹿位なもので大財産家は二百頭位を所有して居る彼等は火酒のやうな非常に強烈な酒を好む少しは日本語も出来るさうだ常食としては馴鹿、鮭、鱒、熊などを生のまゝ、食ふ時には蒸して食ふ事もある今は牛肉をシチウの様にしパンと一緒に食べて居る

▲アイヌの住家 には三人のアイヌが一生懸命に働いて居た細工物をして販売もすると云ふ北海道を始め樺太朝鮮台湾関東州など悉く整頓した椰子が茂り熊が歩行き漢人満人が佇立して居るかと思へば昆布の灯あり南大門あり台湾少女の美しいのがお酌もする却々面白い〔全文〕

1912.10.11「宛然殖民地に巡遊するの感あり／奇抜尽の余興館／三日より開館す」

朝来細雨靡々として霽□可くも非らざりし天候を物ともせず青山葬場殿より乃木將軍墓前に参拝の爲め上京したる地方人の拓博目蒐けて上野行電車は間斷無しの満員続きにて雨の拓博開館第二日は予想外の盛況を呈した

▲月明の夜の鯨漁 二日目より開館の筈で有つた余興館の殖民地活動写真は準備の都合にて此の日は試験的映写に止め、三日目から一般入場者に観覧せしめる事となつた、試映された写真は北海道と朝鮮を後廻はしにして樺太、台湾、関東州丈けで有つた、何れも殖民地の風光、殖産よりギリヤーク、生蕃等の風俗人情扱は生蕃討伐の実況など到底浅草あたりでは見られぬ珍しづくめである、樺太の部は最初汽船にて大泊に上陸し汽車に乗つて寒浪奇岩に激するアニワ湾を左膝下に望みて数千丈の断崖直下を進み一の沢二の沢の漁村に着□月明霜白き秋の夜の海原に建網曳く舟唄の『トーコイドツコイショ』の節も長閑に聴て海岸一帯鯨の山と化せば恰も戦場の如き光景と変じて大漁祝の歓声に湧き返へる壯観を偲ばせる、鯨漁は樺太に於ける物産の大半を占め二十万石以上五百万円余の巨額に上つて居る鯨の石数計算は凡そ米一石の重量と同一重量の鯨

を一石と算したので一石が約四十貫に相当して居る筈である

▲大森林と豊原市街 それより土人の遺跡で有名な貝塚を経て汽車は漸く樺太森林中に突入する、見渡す限り山又山で蝦夷松、とゞ松、落葉松等寒帯地方特有の良材密林をなして物凄い光景となる、面積に於て之れ等の森林は日本領樺太全土の八分余を占め総坪数三百三十万町歩に達し十五億尺メの良材之に繁茂し目下盛んに鉄道枕木として伐木されて居るので鉄道附近は行けども行けども之等良材は山と積まれて居る汽車の懸て豊原停車場に着し此所にて樺太庁及び大貴己命〔ママ〕外二種の神を祀れる官幣大社樺太神社其他を見物して再び汽車に塔ずれば汽車は又森林に入り進みてナイブチ川を渡り栄浜停車場に着く大泊より五十五哩、栄浜一帯の地は魚漁盛んに土民〔ママ〕多く居住して居る

▲土人の風俗と馴鹿 之より写真は漸く佳境に入つて土人の天幕生活より酋長バフンケが尺余の銀髯を撫しつゝ、此の写真撮映をされし時群集する村童等の生活をする所より橈を曳く樺太犬、露西亞式食器を用ひて、飯を喰ひ馴鹿の乳を呑む状態愛児を哺育する土人の妻山獵の光景、日本人と相親しみて会食する様などは蓋し見物人をして知らず北海の新殖民地に遊ぶの感あらしめる殊に馴鹿飼養の光景は最も興味深くタライカ湖畔の夕、土人小舟に棹して馴鹿数頭を引いて水に入り静かに波紋に送られて遊ぶなど得も言はれず、馴鹿は彼等が唯一の財産にして能く馴れたるは一頭七十円□値する、彼等が簡單なる天幕生活は折々此の馴鹿の背を借りて引越しをやるのである、結婚の折は唯一の結納として聳君は少くも四五頭を花嫁の家に贈る、若し非常の美人でも娶る時は十頭を贈ると云ふ

▲海豹島の臘腸獸 更に観衆を喜ばすものは此の栄浜海岸より便船して海豹嶋を見物する光景である、我が海豹嶋は露領と米領と世界唯三箇所の臘腸獸の群集する所で三国協議の結果政府の外捕獲するを得ざる事となつたが臘腸獸は七月より十一月の出産期に際し此の嶋に蟄集するもの七八千一万よりに達するので居るわ居るわ全嶋真黒に化して群り遊ぶ様面白く捲けば忽ち群を成して逆巻く怒濤を巧に遊泳するなど恐らくは第一の呼物たる可きか此の島には又背は黒く腹は白き海鳥と称する数万の海鳥群を成して飛び交はして居る此の鳥の産卵した卵は岩上一面に堆高く足の踏み処も無いとの事である

▲生蕃討伐の実戦 台湾の部にては昨年我が梅沢隊が

生蕃大討伐に向つた実戦を映写したもので海拔数千尺の巍峨たる山上を攀て糧食弾薬を運搬する苦心の光景より密林中に深く隠れて自没自在、討伐軍を苦ませる生蕃の部落、蕃社を目蒐け打ち出す山砲隊、弾丸命中して山間の蕃社は濛々たる黒烟を上げて焼失する壮凄の光景帰順式、權を以て船を漕ぐ如くにしてトロリーを走らす土人之に乗つて行く内田民政長官視察の一行、一行が奇岩に咽ぶ溪流を瞰下しつゝ、一本の針金を便りに対岸を渡る放れ業、愛国婦人より贈りし慰問袋に討伐隊野營の賑ふ様、綿火薬を用ひて討伐隊が伐木する光景、一丈に余る萱の竹の如きを押し分けて悪戦苦闘を続ける討伐隊苦心の状態ボンボン山其の他の風景等趣味津々として尽きぬ〔全文〕

1912.10.12「三大臣樺太少女の筆跡を貰ふ／拓博開館第一日の各大臣と松方老候」

南は台湾、朝鮮、関東州、北は北海道、樺太の物産を蒐め風俗人情を描きて茲に帝国殖民地の縮少天地を現出した拓殖博覧会開館第一日の盛況は別項記載の如くである此の日各省大臣は閣議を了りて後馬車、自動車〔自動車〕を駆って来館各館を視覧した

▲三相珍客を見る 記者は恰も林通信、長谷場文部、牧野農商務の三大臣が午後三時頃来賓館に休憩中其行に加つた三大臣共黒のフロックコート山高帽の軽快な扮装で左腕に喪章を附し主人役の鶴原定吉氏等と共に茶菓を喫しつゝ、珍客北樺太の土人四人と台湾の生蕃四人とを引見して居た三相は説明者の日本人に向つて種々なる質問を連発する赤字に金色燦として目も眩なる礼服を着込み八字鬚豊かに蓄へた生蕃酋長に先づ目を睜りたる林通信相は『生蕃自ら織つたのですか』と問ふ『之は支那人の手で織られたもので後等の大礼服です』と聞いて『成程』と三相等しく感心する、樺太土人の鱒の皮を赤き毛糸にて縫ひ合せた上着、マキリと称する小刀様の物を十二歳の少女まで腰にして居るなど大臣が好奇の眼をクリクリさせる説明者は『此の小刀はマキリと称して彼等常に腰にして放さず如何なる細工も此の刀一つにして巧にやつて居ります此の十二歳の少女は日本語を語ります』と云ふ未完〔全文〕

1912.10.12「拓博の人気を一手に集めてる馴鹿／▽珍奇なる北樺太の動物／▽土人の最も大切な家畜」

拓殖博覧会は二日も早朝より入場者で非常の混雑をして居る、特に各出品と毛色を異にして館内只一つの生ける動物なる馴鹿は殊に奥の庭にありながら人気を一

手に引受けてるやうに観客は皆不思議さうに此遠来の動物を飼つてある柵を取囲んで其長い角の獣を見てるギリヤーク、オロチョンを引率して来た吉岡氏を尋ねて此動物の話を開〔ママ〕

▲北樺太の二鹿類 樺太には内地のやうな鹿は棲息して居ない、僅に鹿の種類で棲息してるのは此馴鹿と麝香鹿との二種で麝香鹿は野生、馴鹿はギリヤーク、オロチョンの大切な家畜である、麝香鹿は野生である丈、余り多くは棲んで居らぬ此鹿の腹(俗に鞆丸)と云はる、処は麝香原料となるものを貯へてるので之を捕ると大分宜い値になる馴鹿は之に反して家畜で皆土人が飼養してるものである、土人の中でも多きは一軒で二百頭乃至三百頭も所有してる、馴鹿と云ふのは〔ママ〕アイヌ語でオロチョン人は之をウラーと称してる

▲温和有益の獣 馴鹿は土人の財産である土人は之を多く野飼いにしてる其放牧の場所はツンドラを云つて苔が五尺も七尺も堆積してる処で馴鹿は此のツンドラを常食としてるのであるが内地の草でも喜んで食してるのであるが今度も其食物としては此ツンドラの苔を持つて来て毎日之を与へてる塩水が好きで淡水の中に食塩を少し混じて与へると幾らでも飲む肉は内地の鹿の肉の臭気がなく味も美で乳は山羊の乳よりも濃い土人は此乳を搾つて飲んで、皮は鞣すと普通の鹿の皮の如く柔かで土人は此皮で股引、サルマタの如きものを作り更に雪中唯一の防寒靴になるケリは此馴鹿の脛の皮で作ると云ふことである

▲毎年一度の角 角は鹿の如く毎年一度宛抜け変わる目下の価格にして一噸三十円位で彼等の間には物々交換されてる土人は此の馴鹿を常に自分等の住んでる天幕の周囲一里以内に飼畜して常に番人を附して之を守らしてる然し柵も無く他人のものと雑居してるので之を区別する為めに土人はその角を切つて標章を附ける例へば上の角のないのは誰の所有、下の枝の短いのは誰の所有と云ふやうな事である、此の獣は頗る柔和で時々アイヌの犬に襲はれるアイヌの犬は頗る獐猛な奴で群をなして来襲すると忽ちに其一頭位を食つて了ふで、犬に襲はれると彼等は逃途を川の中に求めて泳ぎ去る面白いのは此の馴鹿が火を焚くと直ぐ其風下に集つて来ることで之は彼等を最も苦しむる蛇の類か烟の為めに追払はれるので之を目的に集り来るのである〔全文〕

1912.10.13「六人種観光館に握手会を開く」

拓殖博覧会内土人手工場に出場せる樺太アイヌ四名ギリヤーク三名オロチョン一名北海道アイヌ一家族三名台湾生蕃一家族四名は五日午後同会内観光館に於る人類学講演会を終りし後其握手会を挙行せり坪井博士は先づ右土人を来賓に紹介し次で土人に対し南より北より各異なれる地より来りて、斯く一園内に軒を並べて住むこと、なりしも言語通ぜず風俗を異にせる為め心と心とは遠く離れて相距る、と万里なり然れば本日特に一堂に会せしめ和親を結ぶ為め握手会を開きたりと述べ早乙女氏は之を生蕃に佐々木氏は之を樺太アイヌに吉岡氏は之をギリヤークオロチョン語に訳して其旨を語れるに流石の土人も其意を了したるもの、如く満面に笑を湛へて首肯きたり之に対し特に樺太アイヌ立ちて此好機会に吾等の新しき同胞と相知るを得たる上に和親を結ぶことを得たるは頗る喜ばしと述べ各々温かき握手の礼を交換したる後引続き開館せる活動写真を見樺太人は台湾の写真に生蕃君は雪多き樺太の写真に興味を遣り嬉々として各自の住宅に引取り〔全文〕

1912.10.13「三大臣と少女／拓博開館第一日樺太少女の筆跡を貫らふ」

▲文相と樺太の少女 長谷場文相は流石に教育的の興味を此の珍客に対しても感じたらしくつと立つて『文部大臣長谷場純孝』と記した名刺を出してそれに片仮名にて振仮名を施して彼の少女に読ましめた、北樺太〔ママ〕の土人と文相と相對して語るなどは一寸面白い少女は鈴の様な清らかな声を張り上げて一字も誤らずに読み上げた文相はいと喜ばしげに打ち笑みて其の名刺を少女に与へた少女は叮嚀に押し戴だいて懐にをさめる通相も農相もいと興ある事に思ひ文相の通ほり自分の名刺に振仮名して読ませて少女に与へる少女は又た前の通ほり押し戴だく文相今度は更に一葉の名刺と鉛筆とを取出して『お前の名前を書いて御覧』と言ふ日本語を少女は少しも聞き誤らず静かに頷いて手跡も美見に『ツボサハテル子〔坪沢テル子〕』と記した、三相顧みて『ウム上手だ書けるわと〔ママ〕通相も農相も名刺を出して少女の筆跡を貫ひ休憩所を出ようとすると坪井人類学博士とバツタリ出口で会つたので又引き返へして珍客の見物をする。〔一部〕

1912.10.13「樺太土人自動車で東京見物／帝都の大いに喫驚す」

拓博の樺太土人四名、七日は朝から自動車に乗つて東京見物をさせると前夜の宣告に喜んだの何のつて、雀

躍して『嬉しい嬉しい』を連発し其夜は碌々寝付かれず七日の朝は滅法界早起きして『自動車に乗るのは未だか未だか』と樺太出発以来付添居る吉岡信平氏に強請む

▲日本一の大将 用意の出来たのは午前九時、総員直ちに二台の自動車に分乗する、一はギリヤク種族のポーコン(四十五六)チエフレット(五十二)の夫妻と吉岡氏の三名、一はオロッコ種族のイバロク(六十位)ギリヤクのプキオン(十九)と東大理科大学人類学教室の理学士石田収蔵氏と爆音勇ましく会場を出発した上野より小川町、神田橋を過て二重橋外に下車二重橋前より皇居を拝観させた始めて自動車に乗た彼等は如何にも愉快気に沿道の光景を見ては独り微笑むだが、遠慮深い温順な彼等是不遠慮に『愉快々々』と狂喜する事をせぬ『面白いか』と尋ば流暢な日本語で『ウム面白い』と感嘆する、流石に心中の愉快さが色□現はれて居る二重橋では一同を整列させて石田教授と吉岡氏と記者と三名交る交る畏くも 聖上陛下のまします所なる事と説いたが、彼等は天皇とか陛下とか言ふ言葉を知らぬ、唯一番えらい人神様のやうな人と言ふ観念は有るので『日本で一番えらい人』『王様、日本一番の大将』と恐れ多いが斯んな言語を用いて説明すると初めて会得したらしく『ママ』判つた判つた』と言ひ一同殊勝にも容を正して脱帽し一斉に敬礼した、彼等も我が仁慈なる 陛下の赤子である。

▲人が何人居る 初めて皇城なるを知つた彼れ等は好奇の眼を睜つて『一番えらい日本の王様は何所に居られる』『此の濠の水は着い、深いか』『何所から這入つて行くのか』と種々なる質問を連発する。それから楠公の銅像の説明を聞いて感心し『妙な着物だ矢張り日本人の昔の着物か』と尋く、馬場先門を出ると商業会議所、帝劇、警視庁其の他宏壮な建築物を見て胆を潰し『あの家の中に人が何人居るか』と奇問を發する、彼等が樺太に在りては百人以上の集団を見た事無ければ毎日拓博内の己等が棲家に居て群集する見物人を見ては『昨日来た人が今日も来たのだらう。斯んなに沢山人が居る筈が無い』とまで疑つた位で内地は人が多い』『ママ』と言ふ事が先入主になつて居るから大きな建物さへ見れば内に人が何人位居ると尋ねる、百人以上の集合を見た事は無くとも千、万などの言葉丈けは有る由だ(未完) [全文]

1912.10.15「樺太土人自動車で東京見物／帝都の大に喫驚す」

▲日比谷の池畔 日比谷公園に入ると水道の水を珍しがり、見た事も無き鳥類、草花等一々珍らしく珍奇な声を出し感嘆し互に相顧みてペチャクチャと語つては喜んで居た、松本楼で紅茶を飲み直ぐ側の池畔に出ると群り遊ぶ鴨が岸に近く群游して驚きもせず落付いて居ると喜び緋鯉を水中に発見した時はポーコン君、妻女のチエフレットを引つ張つて来て見せる、夏服を着ては来たか樺太の土用の内より暑いと一同落つる汗を拭いつ、『暑い暑い』で又も自動車上の人となる

▲家の多いに驚く 愛宕山に登付く『ママ』と同時に眼に映ずる市街の光景、一同声を揃へて『アッター』と驚嘆の声を漏らし『家が素的『ママ』に沢山集つて居る』と驚きの眼を剥き出して記者の袖を惹き品川湾を指して海!海!』と言ひ汽船を見出して『彼麼大きな船が此所まで来るか』と感心する、それより銀座に出で丸善の三階楼上でエレベーターには愈々驚いて不審かりエレベーターが下に降りて行のを上から覗いて自分が現在居る三階の高いのに恐れをなし『危険い危険い』と後退りする、茲でもお茶の御馳走になり四階から市内の光景を眺めて又『家が多い』と連呼する

▲次は三越見物 今度は三越呉服店に行く、いやもう其の美々しさに無性に興に入り、殊に女帯地には垂涎三尺、店員の案内で各室を廻り、電話室で受話器を耳元に当てがわれ、『聞える、聞えるが言葉は判らぬ』と言ふ、子供のポンチ絵や教育画の絵本を見ては色彩の美しさに一番若いフギオンが買ひたいと申出たので、二部宛お土産に買つて貰ふ、ポーコン君は小樽で海軍帽を買つて被り込み日本語は頗る上手で而も日本の片仮名位は読み且つ書けるので其の絵本の仮名文字を読んで居た、此所でも茶菓菓の御馳走を受けて午後零時卅分拓博の棲家へと引き上げたり [全文。無関係の写真あり]

1912.10.15「勇猛果敢なる樺太犬／拓殖博覧に於ける愛犬家の垂涎三尺」

開館以来人気沸くが如き拓博七日月は月曜日なるにも係はず非常の盛況を呈した今日は方面を換へて樺太館に附属する入口左手に飾られた犬籠に使用する勇猛果敢なる樺太犬の談を聞くに

▲奮闘力戦能く努む 樺太犬は樺太に於けるギリヤク、オロッコ両種族が馴鹿を唯一の財産とせる如く樺太アイヌが財産中の第一のものである此の犬は全身の毛色黒又は黒白の斑多く耳は短く尾は必ず巻いて居

る、元来動物は耳の長いのは勇猛で尾の長い程臆病で有る事は彼のブルドックと兎とが好適例で耳の長いのは敵の襲来を最も早く知り得る自然の保護である而して又尾の巻いたは力の強さを表現したもので有る事は動物学者の説く如くで樺太犬は此の二つの要件に最も能く適応したものと云ふ可く遠吠などせず敵に近い後一挙に勝を制するなどは全くブル式である、然れば土人は之を熊狩に使役する獯猛なる熊族と相対すれば力に於ては引き裂れる事は彼自身も自覚して居るのだが主人の命なれば死を決して奮闘する熊は何をとばかり一声の下に粉碎せんと後足にて立ち上る其の瞬間獵夫の手にせる小銃の火蓋は切つて放たれ、熊は遂に斃れるのである

▲忠実に主に使ふ 而し此の犬は熊獵よりは橇を曳かせる犬として最も多く使用されるので彼が北海の吹雪逆巻く深山を物ともせず橇を曳く状態は拓博内の模型其儘にて橇一台に十頭より十二頭を普通とし冬期雪上氷海の上に唯一の交通運搬の機関となって居る、普通七十貫の重量を一日三十里の外に運ぶ力を有して居るので露領時代には南北樺太の郵便物運搬にも使用して居た、十頭乃至十二頭の内にても先登〔ママ〕に立つ一頭は其の値一頭数十円の高価にて力強く能く之を馭する者の命令を理解し馭者が取る方向舵を些の誤りも無く先導し行くのである、舵の外主人がアイヌ語にてトウトウ(急げ?)クワイクワイ(曲れ?)など其他極めて単簡〔ママ〕なる命令語を能く解して居る食物は常に乾魚其他主人と食を同うして居るがいざ今日は橇にて出発と云ふ日には其の前一度食を与へたるのみにて目的地に達するまでは決して食を与へぬ、満腹すれば動かぬ為である

▲財種家は犬三四十 橇は幅二尺二三寸長さ廿尺位にて船の形をなし其の底には滑走に便する為必ず鯨骨を用ひる橇に乗るアイヌ等は彼等特得〔ママ〕の狐の皮の帽を戴き足にはあざらしの皮の満洲式長靴を穿ち腹及び腰を同じ皮にて包み更に両足にスキーを付けて橇に跨つて疾走する、方向舵は両手及び両足を以て操縦する如何なる險阻も森林中も吾等が平地を行くが如くである、斯くて春秋両季に入れば熊獵にも使役するのである、樺太アイヌは殆んど毎戸之を飼養する状態にて多きは橇二三台と犬三四十頭を所有し以て彼等中の財産家と称せられるのである〔全文〕

1912.10.17「拓殖博樺太館／△人氣殆んど樺太館に集る」

△土人 土人手工館は本会の計画するところにして其状況は曩きに詳報したり而して本嶋の土人としてはアイヌの外ギリヤークオロチョンあり其人種の多き第一位に居る殊にアイヌの刺繡ギリヤークの木皮桶製造等各独特の作業を実地に見分せしむる事と□興味更に多からむ

△活動

活動写真亦本会の催□か、り本嶋の実景としては鉄道沿線臘肭獸、馴鹿等ありフィルムの長さ実に二千尺に及ぶ〔一部〕

1912.10.17「生蕃觀光団と樺太アイヌ」

生蕃觀光団は十二日拓殖博覧会を參觀し館内に居住の生蕃チュワス一家と異郷の奇遇に一目見るや互に目に涙を宿し無事を祝しチュワスの家を見て『お前はもう台湾に帰らぬつもりか〔ママ〕と悲し気に尋ねたるに同人は『いや今度月の出る頃には必ず帰るから老父や兄きによく云つて呉れ』など、答へ鬼の如き彼等にも人情の变りなく引卒〔ママ〕の警官も同情の涙を禁じ得ざりき夫より觀光館にてアイヌの活動写真を見其風俗の奇なる又は臘肭獸の大群集等に総立ちとなりて愉快を絶叫し尚愛奴と会見して互に奇異なる姿に眼を睜りギリヤークの服装を見ては支那人に似たりなど、評し其美髯を珍し気に見やり夫より名残を惜しみつゝ退出したるが彼等を見たる樺太愛奴の坪沢老人『は〔ママ〕日本政府もこんなのが沢山あるので世話が焼けるのだ』と納まり返り居りしも可笑しく又彼等を見物せんと集まれる群衆頗る雑踏し混雑烈しかりし〔全文〕

1912.10.20「生蕃觀光団拓博の生蕃を訪なふ／無事かとはばかり相擁して泣き樺太土人アイヌ等も一堂に会す」十二日生蕃觀光団四十三名は飯島、今澤兩警部以下数名の巡査に引率されて午前八時頃旅宿なる麴町平河町の繁星館を出て今日も珍奇なもの美しい所を見物出来ると聞いて嬉々として互に語り合ふて打ち興じつゝ、先づ二重橋前に出で畏くも汝等を赤子の如く慈み給ふ神の如き日本帝国の至尊陛下は此所に在すのだと説き聞かされて一同整列して一斉に敬礼し「立派々々」と感心して白木屋を見て拓博に向ふ

▲奇遇を喜び泣く 拓博内に居住して居る生蕃パットチュワス夫婦は早くから此の事を聞いて待ち兼ねて居た事とて親子五人打ち連れて会場を出で途中で一行を迎へる一行はチュワスのウライ社附近の連中にて、ユワス〔ママ〕とは予ねて知己の間柄である、シーラン

ワット外二三名が居つたので一目見るより早く互に眼には涙の露を宿して『チュワスお前に本に行つたと聞いたが何所へ行つたかと思つて心配して居たが此所に居たのか、それでも体に変りはない』かと言へばチュワス夫婦も奇遇を喜び涙を流して『体には別に変わりはないよ安心して呉れ』などと打ち語りつゝ、拓博内のチュワスの家を見て東京の真中に己れ等の家の有るに驚きチュラス〔ママ〕をおつ取り巻いて『チュワスお前家まで作り子供も連れて来てもう台湾へ帰らぬ積りか』と悲しげな顔色をして語る『ナーニ帰へるよ月も変つて又月が出る頃には用が済むから爺父や兄哥に無事で居るからと言伝へて呉れ』と言ふ鬼の如き彼等にも斯んな美しい感情の血潮は其の鉄の如き五体に流れて居るのである

▲余興館の奇観 夫から余興館に入つて活動写真を見る樺太の土人ギリヤーク、オロッコ、アイヌ等の風俗やら馴鹿、湖水の漁舟などに頗る興がつてウエウエターライカイ(オヤマア)を絶え間無く連呼する殊に一万余臘腸獣が海豹嶋に蝟集して岸に碎くる怒涛に遊泳する様を見た時は一同総立になつてウエウエターライカイを絶叫する、一回済むと入口で貰つた記念写真帳の外に此所では彼等の好きな日本酒と巻藁の御馳走になり良い気持ちに酔つて居る所へ帝国装飾会社の三井氏から塩煎餅を貰ひ会場内に居住して居る樺太のギリヤーク三名オロッコ一名アイヌ四名とがやつて来て向合ひに座を占める樺太連の方は開会以来場内の蕃君と懇意になつて居るので大して驚かぬが余り多に仰天したがギリヤーク先生記者をとらへて沢山来たな生蕃皆か〔初めの『なし』と尋くアイヌも『生蕃もたくさん居るんだな』と感心して居た生蕃連の方では始めて見る事として日本人じゃ有るまい『矢張り吾々に似た蕃人か』などと考問を發し説明を聞いて成程と合点しギリヤークの服装を見て『支那人に似て居る』と評しアイヌの美髯を珍しが

▲郷里へ言伝 余興館を出で館内を一周し動物園に行つた猿は例に依つて最も彼等の興を惹き獅子、虎、熊、扱ては金魚など見るもの総て驚きの眼を睜つた、拓博を見た時もチュワス夫婦に残り惜し気に見送つたが妻は流石に女で有るオーガツミツネポーベ(病気は無かつたか)と尋ねられたことを思ひ出してか(実はパイパイバット(当歳の女兒)が熱が出たが大した事も無いから唯無事だと言伝へて呉れ心配するから)〔括弧の不一致〕と言ひ『米の取入れ時から盗まれない様と言ふて呉れそうしてお父さんや兄さん達で取入れて置

いて呉れ、ば帰つてから相当の礼をすると是非言付けて呉れ』と諄々と郷里への便りを頼む、やつぱり女は女である斯く観光団側の一団は動物園でも茶菓の御馳走になり夕刻宿に引き上げたが十三日には浅草見物と洒落れるさうだ〔全文〕

1912.10.20「テル子の大繁忙／拓博樺太の美人寒い日の好対照」

十一日の拓博は今にも降り来らんず〔ママ〕天候なりしに係はず朝来非常の盛況を呈した勿論十日には天気予報が降雨と有りし為め入場者頗る減じたと云ふても一万五千に近く十一日も亦一万五千に達した快晴の日の三日日曜の五万以て其の人気の素晴らしきを窺ふに足る朝鮮入口の朝鮮門、虎、其の反対のかわに在る樺太犬と橇、台湾館入口の阿里山の檜を以て作つた日本式の門、台湾館の大壁画、朝鮮人參と砂金、関東州の鷄冠山砲台日露戦役当時の惨状、朝鮮慶雲宮内の慶会楼、樺太の丸太の家、自然林中の各動物其他例に依て一として観衆の眼を惹かぬは無く生蕃、北海道アイヌ樺太アイヌ、ギリヤーク、オロッコ等の土人は恐らく場内第一の呼物で余興の活動写真も新に到着した北海道を加へて這入るは這入るは満員続きの大景気、殊に海豹島に於る万余の臘腸獣大群を成して遊泳する様なぞは割れんばかりの大喝采を博して居る生蕃は朝来の寒風に顫へ上つて焚火に暖を取つて居て一向表に出ぬので見物人は『出る出る』と怒鳴る、一方には樺太の連中『今日は丁度いゝ時候』だと言つて居る南と北と此行□会してこん□面白い対照をなして居る、樺太方面アイヌオタサンの酋長坪澤六輔〔坪沢六助〕の娘テル子さんは拓博記念帳売場に手伝ひに来て居たが記念帳を買ふ女学生から署名して呉れと望まれて筆をとつて筆跡鮮かに『ツボサハテルコ十二歳』と記してやつたので之を見た群衆は吾も吾もと記念帳を買つて書いて呉れと強請むのでテル子さんの忙しい事それでは可愛そうだからと『テル子』とのみ記させる事にしたがそれでも間断なしの御註文にテル子さん一向に驚かず書いてやつて居た、其翌日からから二百部に限つて書いてやると言つて居□テル子さんは東京でも珍しい程の美人で日本の姉さん達に可愛がられて大の人気娘である、ギリヤークのプニオン(一九)君も退屈凌ぎに記念写真帖を売つて居た樺太アイヌのお嫁さんも売る買ふ人共瞬く間に五六円も売上げた日本語が上手な丈けにお客さんに対して少しも不自由せず売る人も買ふ人も面白がつて居た。〔全文〕

1912.11.01「土人一堂に会し/て唄ひ且つ踊る/拓博樺太アイヌの/落成移転の大祝宴」

拓博の樺太アイヌは二三日前まで仮小屋に住居して居たが過般樺太で買ひ入れた家の材料が到着したので主人公の酋長坪沢六助君監督の下にアイヌの棟梁チュコモリ君が日本大工三名を指揮して廿三日落成直ちに移転して其の夜場内の生蕃北海道アイヌ、ギリヤーク、オロッコ等□招待して大祝宴を開いた飲む程□呻ふる程に唄つたり踊つたり此所帝国の南の端から北の端まで御他人の打ち交つての芸比べに歓声堂に充ちて破天荒の珍現象を現出した

▲祀りと料理の役 さあ今夜はお客さんだと云ふので嫁女のチカマさんは甲斐々々しく御馳走の用意をする一方主人の六助翁は手伝に來た北海道アイヌのウエサナシ君及棟梁つ〔ママ〕チュコモリ君と共にイナヲを家の内外に立て、天地の神を祀り且つ祈る其中にアイヌ部落特有の乾し鮭を名物として牛肉に馬鈴薯を入れ味噌の混合煮と特に菓子料理の出来て酒は日本酒の上等で珍無類の会合が始まつた

▲酒宴始まる 午後六時頃になつてお客は全部集まつた生蕃親子五人、ギリヤーク〔ママ〕オロッコの一隊五人、北海道アイヌ三人を始めとして早乙女、吉岡佐々木の各附添監督者、事務所よりに〔ママ〕筒井、中尾、藤井氏外数名理科大学人類学教室の石田理学士、各土人語研究の爲め毎日拓博通ひをして居るアイヌ語専門の金田一文学士それに日本大工三名を加へて総勢凡そ卅余名、室の中央半坪ばかりの炬を押つ取り巻いて車座にずらりと並ぶ、猪口は一人に一個宛行き渡りそろそろ酒宴に移つた且つ飲み且つ食ふ程に主人六助は突と立つて神前に備へた〔ママ〕ドウキ(五合も入も〔ママ〕大盃にて木製漆塗)をタカイサラ(同じく漆器の盃台)に乗せたま、持ち來り己れ先づ満々と注がせて左手に之を提げて右手に竹籠の如きものを持ちて其の先を酒に浸して神前に滴らし神に捧げて後其の竹を以て鼻下の美髯を上方に搔き上げて凡そ三口程に呑み尽して一同に其の大盃を廻す

▲アイヌの唄と踊り 祝宴の場合のアイヌの儀式だが扱て他の土人連には一向そんな事には頓着せず兎も角も満を引いてグッと呑み干す美事〔ママ〕な事、之に比べては内地人の貴賓として一段高い所に坐つた筒井氏始め面々なかなか此の大盃を受け切れず此の所豪酒の太刀打には聊か後れを取つたりと相見えた儀式の酒も済めば之からは無礼講となり棟梁先づ美髯を撫し

て氣遣〔ママ〕を唄へば主人の六助君起つて盛んに踊るアイヌの唄にアイヌの踊意味は藪張り判らぬが一同腹の皮に振れる程に面白ががつて〔ママ〕大喝采暫しは止まなかつた歌は『神に捧げた酒の残りを吾々一同が頂戴する頂戴出来るのは皆神の賜です〔ママ〕と感謝の意を表したものだ由だ

▲各土人の即吟の唄 唄■踊か済むと盃■人方から降つて二人は盃攻めの重囲に陥入り次に生蕃は顔色に似も付かぬ美音を張り上げて『オレン、ベンセパカン、マラホウ、ワトノシレタタノヤサ……』と唄ひ出して万葉調を帯びた其の節の優美な事余韻嫺々として尽くる所を知らず一同寂として酔へるが如くであつた歌の意味はオレン、ベンセパカレマラホウ即ち先祖の神の大將の恵を受けて家内安然〔ママ〕無事で斯うして日本に來て色々珍しいものを見る事が出来るのはどんなにか幸福であらう云々と云ふ即吟だ由だ次いでオロッコもギリヤークも同じやうな意味の即吟を立つて唄ひ且つ踊る喝采は止む間も無い北海道のアイヌのバッコ(お婆さん)コレヤタニも興に乗じて唄ひ出した愛嬌の有るニコヤカナ顔と細い細い十四五の乙女のような素的な喉を聞かせてヤンヤと賑ふ六助翁堪ら無くなつて又起つて踊り出した

▲鳥の立つ踊り と又今度アイヌのバッコはシトリと云ふ鳥の立つ時の踊りを自ら唄ひ且ひ〔ママ〕踊つた両手にアツシの袖口を取つて羽ばたきを真似折々其鳥の鳴く音其の儘にフアフアと言ふ面白さに歓興〔ママ〕尽くる所を知らなかつたが更に次会を期して散会した、扱ても珍しい会合かな〔全文〕

1912.11.03「拓博の土人歡喜首相を迎ふ」

二十三日の拓殖博覧会は西園寺首相の一行と百四十名の朝鮮觀光団とを迎へて館内殊の外賑ひを呈した

▲首相の來館 午前九時四十分黒の背広に中折帽子と云ふ至つて瀟洒たる服装をした首相は文展の見物を済ませて黒田清輝氏らを伴ひ自動車で來着された吉植、奥氏等博覧会幹部諸氏の出迎を受けて第一に台湾の出品から見物され、総督府出張員の説明で一々詳細に聴取され続いて館庭に在る台湾喫茶店に立ち寄られて紅茶の饗応を受けられ台湾南北の風物産業の模様なぞに就て色々の批評を試みられた折柄土人の少女五名が年嵩な婦人に伴はれて首相の前に出て丁寧な御辭儀をすると首相は余程御機嫌に叶つたと見えて『帰り度くは無いか寒いだらう』など、質問された娘等は皆な十歳前後の至つて無邪気なものばかりである笑靨を見せて

『別に帰り度くはムいせん内地の方が宜うムいます』と答へたれば更に首相は『折角身体を丈夫にするが可い』とて一少女の捧ぐる一椀の茶に舌鼓を打たれ臆がて筒井氏の案内で更に樺太土蕃と北海道アイヌとの住居を訪問された

▲蕃族の歓喜 ギリヤーク族オロチョン族等の一家は何れも此光栄に歓喜して、悉く部屋の入口に首相を出迎へた首相は彼等に親しく言葉を掛けて『寒くはないか身体は健康か』と丁寧と遠来の労苦を稿らはた[ママ]ので彼等は身に余る喜びを添へて感謝の言葉にも困つた様子だつたアイヌの妻は立派な内地語で『寒くも無い帰り度くも無い慣れたから別段恐しくも有りません』とて其青い刺青のある口辺を撫てみた台湾生蕃の小屋では首相の来臨と聞いて年増の主婦さんが頻りに機織りをしてゐる青だの紅だの白だの色々の糸を見事に織りなして出来上つたらば大人に献上したいと云ふ首相は蕃婦の篤き志を心から感謝されたらしく帽子を取つて有難う有難うと云つて此処を出られた

▲アイヌ首相と語る 続て樺太アイヌが昨晚新築祝をした丸太作りの小屋を見舞はれた真黒な丸木を組み合はした穴のやうな処を潜つて部屋の内へ這入られるとアイヌ夫婦と美しいその娘は珍らしいお客様の来訪に逢つて今更のやうに驚いたらしく石田理学士等の指図でをづをづ挨拶した新築祝ひの名残と見えて正面に餅だの幣だの飾つてあつた斯くて関東州、北海道、朝鮮等順次に詳密な見物をされて正午少し前に退去されたが首相が拓殖に関する熱心とその丁寧な態度は尠なからず一同を感動せしめた[全文]

1912.11.08「拓博土人へ菓子料を賜はる▽米田侍従の視察」

天皆[ママ]陛下より御差遣相成りたる男爵米田侍従は既記の如く卅日午後一時拓殖博覧会に着し奥田会長の案内にて朝鮮館、北海道館、関東州館を順次詳細に視察し台湾喫茶店にて少憩の後更に樺太館、台湾館を視察し一々各館の当局者説明をなしたるが侍従は最も詳細に陳列品に付き反覆訊す処あり終て階上なる人類学室及び三階の陳列品を参観したり当日天皇陛下には出場の土人の上を思召されか畏くも菓子料として金百円を土人に賜ひたれば土人等は階上の一室に集りて御礼を申上げたり尚ほ博覧会より侍従を経て左の品々を陛下へ献納したり

台湾人製作通草紙製造花▲台湾蕃人製作織物▲北海道アイヌ製作木彫盆及アツシ袋▲樺太アイヌ製作刺繡▲

オロッコ製作馴鹿櫓雛型▲ギリヤーク製作舟の雛型並に献品製作者及家族写真絵葉書[全文]

1912.11.09「拓殖各土人へお土産」

東京の香蘭女学校生徒は去卅一日拓殖博覧会を参観した其折生徒より出場の土人の子供等へ土産として生蕃のユーミンパットにはサーベル其妹に人形、又北海道アイヌの娘には下駄樺太アイヌの伊沢[ママ]テル子、[ママ]へはリボンと夫々贈物があつたので何処の子供も大喜をして居た、[全文]

1912.11.09「東宮拓博御成／各植民地の風俗産物に御趣味深く／三時間に渡りて御熱心の御見学」

東宮殿下、淳宮、光宮三殿下には既電の如く三十日朝七時卅分上野不忍池畔なる拓殖博覧会に行啓あらせられ学習院生徒二百余名と共に三時間に亘りて御見学の為め同会各館を御巡覧遊ばされたる後御機嫌いと麗はしく十一時三十分御還啓遊ばされたり

▲三殿下時着 六時五十分といふに青山御所を御出門あらせられたる東宮殿下及び淳宮、光宮三殿下には御予定の如く暁靄尚ほ池畔に罩めたる七時三十分半ば枯れたる不忍の蓮に滴露潜々たるを打見やり給ひつゝ、東宮には一條侍従長と御同乗、次いで両皇子御同乗にて波多野東宮大夫、村木侍従武官長、丸尾、土屋、作間、松平御用係供奉にて御三方とも学習院制服にて金紋鮮やかなる御馬車颯々として淨砂打敷かれたる博覧会正門前に向はせ給ふ、是より先き元田拓殖局総裁、江木、宮尾両部長、奥田博覧会長始め幹事井上角五郎、早川鉄治、吉植庄一郎、筒井、川路両監督始め職員一同御出迎へ申上げ更に学習院職員等に率ゐられて先着の山階宮、久邇宮、華頂宮各王子を始め学習院生徒二百六十名正門に整列して一同と共に奉迎申上げたり  
▲総て御記憶に止めさせ給ふ 御聡明感佩すべし 東宮殿下始め淳宮、光宮二皇子、山階宮、久邇宮、華頂宮各若宮殿下には石井教授の御説明にて仔細、御巡覧遊ばされたるは悉く御記憶に止めさせ給ふも殊の外御感に入りたる折々の御模様を拝観すれば台湾館に入るや先づ聳え立てる

▲阿利山[ママ]の檜門 を御覽ぜられ『大きな門だナア』との御言葉あり、果物の前に立ち給ふては『皆な台湾の果物は大きい』とて玉の御手に取らせられて周囲の人々に示し給へり、種々なる生蕃の武器に対して石井教授は質問のご教授申上しに三殿下ともいと御聡明にお答へあらせられしには何も感佩の外なし蕃人の

船に向はせられては一々御点検あり『此船んは釘が用つて無い』と仰せられしには御詮索の御頭脳恐懼の外なかりき、夫れより台湾全土の模型、塩田、農産物、海産物、森林等の各部にて塩、樟脳等の製法に就て詳しく御説明申上げしに悉く御会得あり例の大蝦は頗る御感に入りたる物の如し動物標本に向はせられては『あれはオケラ此れは何々』など互ひに指示し合ひて興じ給へり、又た台湾土人同学年生徒の成績品を御覧ぜられハルムクリンが画きたる狸の絵には『旨いのう〔ママ〕』と御賞讃遊ばされたり

▲山猫は強からう 夫れより樺太館に入りアイヌの用ふる器具に付仔細に御点検あり彼等が用ふる三味線の形いと可笑しきには声を上げて御失笑あり、平素より動物類を好ませ給ふ三殿下には教授がアイヌの幣など御説明申上ぐるも御もどかし気に剥製の馴鹿、山猫、スリ、雷鳥、白鳥などいろいろの動物の前に走り寄り給ひ、〔ママ〕山猫は強からうナ』と其の獐猛なる形に見入り給ひ又た日露境界線石標には年々名も知れぬ鳥の渡り来り尾を露西亞に向け頭を日本に向けて棲むとの説明標を御覧ぜられ今更の如く吾が国の尊きを感じ給へるが如く拝せられたり

▲土人を労はり給ふ 後庭の馴鹿群を御覧ぜられ三殿下には御手づから牧草を投与せられギリヤークの馴鹿に乗りて諸種の芸を演ずるを喝采遊ばされ夫れより一々土人の棲家の穢くろしきをも厭はせ給はず立入り給ひ其の生活状態を御覧ぜられ殊に生蕃の児童等には深く御眼を止めて御労はりの御言葉まで給はりたり、活動写真にてはオットセイの幾万となく群り棲める、海豹嶋の実況には『面白い面白い』と御喝采ありたり

▲御疲労の御色なし 朝鮮館にては模型の前にて熱心に御覧あり『曲玉のある処は父様がお上りになつた処だ』と先年 今上帝御上陸の仁川を示し給ひ鉱物標本の前にて淳宮殿下には手を触れ給ひ『アッ手が真黒になつた』と笑はせ給ひ関東州にては東鶏冠山の模型を御覧ぜらるゝや『鉄条がコンなに破られてしまつた』と仔細に御覧あり三時間に亘る御見学にも更に御疲労の御模様なく関東州より出で、台湾貴賓楼に至る途中朝鮮疫病除けの『天下大將軍』と書きたる人の首を附けたる柱をお目に止め給ひ『コレは何ぞ』と御質問あり『あの首は閻魔だ』と仰せらる

▲台湾貴賓楼 にて御休憩の後再び正門左側なる名和昆虫所出品の虫類京都平瀬出品の陸上貝類標本を御覧あり朝鮮、北海道、関東州の各館を御覧の上本館楼上に成らせられ人類学上の諸標本文書等を御覧ぜられ更

に三階にて樺太協会出品の考古書類及び本派本願寺布教団東洋協会出品古図等を御覧ありたる後奥田会長より謹んで献納品を奉りたるに殿下には博覧会職員等に対して優渥なる御言葉を賜ひたり

▲土人製作品の献納 皇太子殿下啓の砌り拓殖博覧会より同会楼上にて献納し奉りたるは左の品々にて土人等が殿下啓の趣きを拝承するや雀躍謹んで製作したる種々の製作品は面白き品々よとて殊の外御嘉納あらせられたりと洩れ承はる

一、籐籠 生蕃パットチューワス製作

一、造花 台湾土人呉炳文製作

一、薄草紙 同慮氏銀製作

一、端書入函 北海道アイヌ貝澤ウゴサナシ〔ウエサナシ〕製作

一、舟 ギリヤーク族ボーコン製作

一、刺繍 樺太アイヌスクタリー製作

一、写真 関東都督府製

一、絵端書〔絵葉書〕 同

一、絵端書 東洋拓殖会社

一、絵端書 樺太庁製

一、苹果 北海道出品協会採取

一、バナナ、台湾総督府採集〔全文〕

1912.11.23「人種懇親会が与へた効果／小松小浜両氏の談」

去る九日午後六時より拓博の主催にて催はした人種懇親会に列席せられた小松通信次官は其感想を語て曰く拓博は今迄あり触れた博覧会や展覧会と其趣を異にして誠に趣工〔ママ〕の好い立派な者である由だが尤も開会以来随分入場者もある由だが尤もだと思ふ、恰度時候も佳いのだが丁度先帝陛下の崩御後人心の消沈している居る時に此会を開いた為め之か外の騒々しいものとは違つて殖民上にも教育上にも裨益あると同時に亦先帝陛下の御威徳を具体的に表示したもので誠に其の時を得たものであると思ふ、殊に一昨日の懇親会の如きは実に趣味津々として云ふべからざる感興に打たれた、実際東京で蕃人の偽はらず飾らざる歌や踊りを見ようとは夢更ら思はなかつたが九日の会で遺憾なく彼れ等数千里を隔てた南北両地の土人の歌や踊りを見て、実に面白く可笑しかつたが斯様に彼等遠方より来つた土人達が多勢の内地人の前で赤裸々に無邪気に躍つたり跳つたりしたのは之れ彼等か唯酒を飲むで酔つたからだとのみ思ふてはならぬ、彼等が内に邪心なく懐疑なき為めに酔ふたので畢竟彼等土人に我内地人の真

意が了解せられて親しくなつたためである之も此拓博といふ一の媒介物によつて其効果を見る事が出来たのであらうと思ふ

此拓博の開かれたために彼等蕃人をして内地人を了解せしむることに大なる便利あるのみならず南北両地の土人が共に日本国民であるから親交を結ばねばならぬと云ふ観念が出て来るに違ひない

何にしても此拓博は啻に内地人に我殖民地の実情を知らしめて我国に殖民思想を喚起することに利益あるのみならず、又彼等蕃人をして我内地人の真意及び事情を知らしむるに利益ありと思ふて大に此度の挙を賛成して且つ其成功を祝した訳である、同じく当夜の懇親会に列席せられた警視庁小浜第二部長は曰く、拓博は確に大成功であつた此催しが殖民上教育上に及ぼした裨益の大なることに就ては最早多くの人々が云はれて居るから自分は今更改めて之が称讃の辞を呈しないが九日の人種懇親会に招待せられて列席した処実に面白かつた、近來稀に見るの愉快を感じて腹の皮を捻つた實際斯かることは空前で実に教務が多い見給ひ数千里を隔てた我国の新版図の南北の土人一堂に会して互に握手し献酬し内地各種の階級即ち上は大臣から下は俳優芸者に至る迄各種の階級を網羅し互に胸襟を開て毫も障壁を設けず大に打寛いて快談歎笑し盃の廻るに従つて南北の土人は酔ふて歌ひ出し遂には誰も勤めないのに自ら舞台上に飛び出して得意の妙技を躍り出すに至つては其天真爛漫で且其滑稽なものには一同抱腹絶倒して自分も覺えず痛快を叫んだ、之は唯一時の座興として面白いといふのではなく彼等蕃人が我々内地人の厚き同情の有る処を知つて大に喜び自分も日本人であると云ふ観念を以て何等の城府をも設けずに興に入つたもので誠に結構なことであるが此会が終つて後彼等が南や北に袖を別つて歸つた後は大に内地人の同情あり親切あることを吹聴して益々皇沢に霑ふと同時に樺大人〔ママ〕も台湾人も共に陛下の赤子であることを知つてお互に親しみを感ずる様になるに違ひない、自分は此会の如きは確に殖民政策の上にも教育上にも多大なる効果あることを信じて此会のために努力せられた諸君に感謝して居る〔全文〕

1912.11.23「拓博人種懇親会／各地の蕃人連と内地人と何れも一堂に歌舞宴遊す」

九日午後六時から拓殖博覧会の観光館内の土人懇親会が催された、南は台湾から北は樺太の端の端までの各土人を中心にして内地人は國務大臣から下つて俳優芸

者に至るまで各階級の人々を残らず網羅した千余人、飲む程に喰ふ程に感興自から湧いて唄ふ踊るわ生蕃美人の尻放踊、アイヌ老婆の鳥の踊果ては笛やらドンコリユー（五弦琴）やら満堂笑声の絶間無く腹の皮が捻れてお臍が宿換へをすると云ふ珍妙無比の盛況を呈した

▲七人種一堂に会す 六時來賓一同が活動写真の樺太海豹嶋に群衆せる万余の臘腸獸の壯觀やら朝鮮官妓の踊などに奇異な眼を睜つて居る所へゾロ〇と這入つて來たのが真裸に赤い布を巻き付けた素裸足の生蕃ハットチュワス君と妻君の美人ピスイヤゴ……次女のパイ〇パット（一つ）を背負つて長男のユミンパットと長女のチュワスパットを具して居る之れに続いて樺太ギリヤーク族の統領ポーコン、同人妻サンカ、青年ブキオン、オロツコ族の統領エバロク、樺太アイヌ、オタサンの酋長坪沢六助同人嫁チカマ、娘テル子、大工のチューコモイン、北海道アイヌの老翁貝澤ウエサナシ、老嫗南邊澤コレヤアタン台湾土人牧草商呉炳文の六人種が中央に座を占める、内地人を加へて七人種扱て之から愈々開会と有つて主催者たる理科大学教授坪井人類学博士が簡単な開会の辞として『等しく我が至聖至仁なる陛下の赤子である、日本帝国の国民である斯く一堂に会して且つ語り且つ飲む事は実に愉快である之れが本会主催者の希望であつたのだ』と簡単に述べて壇を下だると樺太アイヌの坪沢六助君つと立つて壇上に現はれた

▲アイヌの演説 拍手は急霰の如く流石に広い館も裂けんばかり六助君は六十余歳の老体ながら〇〇として<sup>くわくしやく</sup>壯者を凌ぐ頑丈作り、アツシ裕に着なして胸を埋むる美髯を撫しつ、静かに聴衆を睥睨する、六助君は其の昔樺太が嘗て吾が領土なりし旧幕時代江戸の役人水上忠太夫に仕へ一度び主に従ふて江戸に來り五日間滞在したる事さへ有り、今はオタン〔ママ〕の酋長として非常な名望家である流暢な日本語で開口一番『私等は拓殖会に來て東京見物を出来るのさへ嬉しいに今日は又日本の南の端から北の果まで各人種が此所に集つて共に楽しい会をする事は此の上も無い仕合せであります、一同に代つて御礼を申し上げます』と怯まず憶〔ママ〕せず言ひ終つて壇を下ると喝采は暫し鳴りも止まなかつた、続いて奥田拓博会長の挨拶が有つて階上の食堂が開ける原大臣、内田外相も芸者も女優も土人も入れ乱れて同じ御馳走を頂戴する何だか同じ国民が何の距も無い斯うした様を見ると無性に嬉しい感じがする

▲アイヌの踊 素より無礼講である、盃は八方に飛んで飲むは、食ふはわけても土人連を見てれば紅裙連の一隊腕に捻をかけて差しつ押へつ片や大臣やら学者やら文士やらとの間に斡旋する、内地人酒豪多しと雖も生蕃のアイヌ等が豪弓〔ママ〕の矢面には立つべうもあらず面早やしどろもどろに打乱れたが土人等少しも騒かず大盃を傾けて呻ふる程に酔ふ程に先きの程から囃し立てる太神楽や剣舞に、浮かれ出六助翁真先きに舞台に現はれたれば我れも我れも嫁女のチカマチユコモイン、貝澤ウエサナシのアイヌ連之に継ぐサー大変、之れからアイヌの踊の始まりとあつて群眼を皿にして見物する、鱧の皮の着物を着たチカマがドンコリユー（五弦琴）の音も妙に弾奏する他の三人打ち連れて足拍子可笑しく踊り出す其の珍其の妙到店〔ママ〕筆紙には尽せ無い、踊も一段済むと先きの程から首を長うして居たギリヤーク、オロツコもジツとして居られ無なつた

▲太古の楽の音 豚尾漢のギリヤーク頭領ポーコン君プキオン君オロツコのユバロク君何れも舞台の人となる新手の役者を加へて前記チカマはドンコリユー（五弦琴）アバロフはビヤポンをプキオンはテンコイン（胡弓）を合奏する、低い音調の余韻嫋々として太古を偲ぶ床の音に連れて一同円陣を作つて樺太ダインス〔ママ〕をやる単調ながら足拍子手拍子揃へて踊る様子の可笑しさは面白さに一同酔へるが如く拍手は間断無く起る、と今度は生蕃親子五人も舞台に現はれる、新手を入れかへて御覧に供するは生蕃美人の踊、亭主のパツトチュワスが唳々たる笛の音に連れて妻君のピスイヤゴは踊り出す其の踊の珍妙なる事、お尻を後方二三尺も突き出して右に左に振り出す、手も足も一向活動せずにお尻許り無性に振る、満堂をつと洪笑〔ママ〕する

▲珍妙な尻踊 此の踊りの一段こそ天地も引つ繰り返る程の大喝采土人踊中の最なるものである、此の体を見た依の六助盛に尻を振つて居る生蕃の後ろに廻つて妙な腰付きで踊る、入替つて北海道アイヌのバツコ（老婆）コレヤアタン刺身〔刺青〕の中の口からとは思へぬ優に優しい音声で鳥の立つ時の目出度歌を唄ひながらアツシの袖を両手に取つて舞ふ芸者連が現はれて三味を揃へて活惚れを弾く六助翁か日本式に之に合せて踊る、果ては土人全部が一同に成つて踊るやら跳ねるやら此の■俗塵と放れたる歡樂境の如く歡興時の移るを忘れて早や九時は過ぎたので名残惜くも閉会した、来賓の重なる者は

原内相、内田外相、元田総裁、樺山伯、二條公、徳川頼倫侯、徳川達孝伯、小松次官、押川次官、古賀警保局長、吉植代議士、管原代議士、近藤廉平、大倉喜八郎、江見水蔭、吉井勇、久方博士、桜井東大総長事務取扱、古在、井上哲次郎、奥田、坪井の各博士、寺崎廣業、岡田三郎助、横山大観、高村光雲、片岡仁左衛門高、〔7文字分空白〕田実、藤沢浅次郎、村田正雄、市川猿之助、佐藤千枝子、森律子、鈴木トク子、村田カク子、桃川■燕、三遊亭円遊、談州樓燕林、下谷松葉家おいろ、日本橋区藤村小稲、向嶋松島家小歌、同若狭家おきく、吉原伊勢家なつ、葭町布袋家さだ、富士町富士家辰奴、全栄家房吉等、大臣、名士、新聞記者、学者、美術家、男優、女優、講談師、芸者等無慮千余名

#### ▲人種懇親会と諸名士の感想

近頃催はされた総ての集會に通じて是程成功した會を見た事が無いとは昨夜拓博の人種懇親會へ出席した人の悉く感じた處である今其如何なる會であつたかと云ふ事を列席の諸君の口から聞いて見た先づ此會と尤も関係深き元田拓殖総裁の談を聞く

▲元田総裁曰く 『如何して未開の人民と云つて決して馬鹿に出来ないまあ彼の風彩〔ママ〕と容貌を見給へ却々立派なものだ就中あの生蕃を見給へ、あの子供等は教育次第で屹度立派な人間になると思ふ國家の爲め慶賀すべき事ではないか』

▲江見水蔭君曰く 『僕は從來■■蕃人の事を小説に書いた縁故から別段に面白いと思ふあの酒に酔て面白さうに騒いでる様子は確かに小説中の人物だ何れ何か考へて見ませう』

▲市川猿之助君 新□い趣味を解する俳優猿之助君を樺太アイヌに紹介した處が猿之助君痛くアイヌが気に入つて膝を乗出して曰く『此奴ア面白い、芝居になります然しこの面は一寸困りますなあ何か一番工夫して見ますかな』

▲寺崎廣業君 廣業君杯を手にしてアイヌの踊りを見ながら隣の海野美盛君を顧みて曰く『アノ躍りなら僕にも出来るイレヲ〔ママ〕一つ稽古して大に流行させる事にするかな』美盛君曰く『妙？妙？一所にやらう』

▲長晴登君 生蕃の婦人が臀部を突出しての大に振つた舞□に感心して曰く『之が今日の圧巻だね』前席の小林源蔵君は曰く『あの点是用蕃□却々進歩して居る之は世界中何處へ行てもある形サ』

▲吉原のさだとなつ 全じく生蕃婦人の尻振<sup>おどり</sup>■を歎服して曰く『あの躍りを芸にして芸妓になれば屹度亮

れますね自宅へ抱へやうか知らん』

▲新歌手吉井勇君曰く『余り感興が多くつて歌も出来ません何れ後から考へて御覧に入れませう』

▲坪井正五郎博士 自分の内の子供達が評判の美いのを見る様に喜んで曰く『イヤ斯う皆が一致して楽しみ遊ぶと云ふ事は二度と出来ない事です今夜は余程嬉しいと見えてあゝした愉快を尽して居るが全く容易に出来ない事です之が彼等の郷里の同胞に与へる感化は非常□ものでせう〔全文〕

1912.12.03「犬橿で氷海を突破して帰る樺太人／土人連の深い印象」

不忍池畔に天下の人気を聚めた拓殖博覧会も愈々予定の会期終つて去る廿九日を以て閉会する為め其前日の日曜の如きは開会当時に優る稀有の入場者を見た又同館内で非常な人気を博した各土人連のうち本場のギリヤーク、オロチョン、アイヌ等は厳寒の候に入と

▲海面が結氷 して内地との交通が絶える為め去月二十四日小樽出帆の東海岸行き終航船で帰国する筈であつたが本年は寒気の至るが早かつた為め同船は既に去る二十二日出帆して仕舞つたので樺太土人も閉会まで居る事となり本月初旬郵船会社の砕氷船で帰国の途に就き交通の便なき柴浜から奥の方の彼等の郷里まで約八十里は海と無く河となく一面に張り詰めた氷雪の上を一行八人で最も危険にして痛快なる犬橿旅行で来春に入つてから故郷に帰り着く筈である又生蕃や北海道アイヌも閉会と同時に久しぶりで故郷に帰るのを待ち焦がれてゐるが生蕃の方は

▲樺太土人 と反対に更に暖かい国へ帰るのだから心配はない彼等が滞京中の印象を聞いて見ると樺太土人も生蕃も一様に驚いたのは人の多いのと家の大きい事面白かつたのは動物園の猿と花屋敷の生人形と操り及び奥の常盤で半玉と一緒に踊つた嬉しいのは内地の人がいる☒と親切にして呉れて宴会なぞの時には思はず知らず踊り出すほど興が乗つて来るまで打解けて呉れること更に智識を得た事は樺太土人や北海道アイヌは日本語に益々円熟して日用語には殆んど差支のないやうになり生蕃の子供ユミンパツトは『今日は、お早う』も覚え甚だしく遊び方まで文明化して来たと生蕃夫婦は喜んで居る又ギリヤークのお婆さんは半玉の着物が非常に気に入つたから娘に買って行つて遣りたいと言つてゐた。〔全文〕

1912.12.18「珍客郷に急ぐ」

過般催せし拓殖博覧会よりの招ぎを受け華の都に於て天下の視聴を喜ばしめ楽しめ数旬の間到る所より優遇歓待せられ日本人すら羨む底の光栄を得たるアイヌ種の坪沢六助(六〇)同テル子嬢(一二)同チカマ(二三)チユコモリ(五〇)オロッコ種のイバロク(五七)ギリヤーク種のポーコン(四七)チエフレンド(六〇)ブンヨン(一九)一行総て八名の珍客は何れも附添人佐々木政治(樺太庁)吉岡信平(敷香部落総代)両氏に率ゐられ五日帰還の途に就き八日小樽に到り旅館江州屋に宿泊、毎日便船の無きに焦慮中の処十五日愈々敦賀丸の出帆となるや彼等は拵躍禁じ難くの思して之れに乗り込み翌日午後九時大泊に無事上陸旭館に一泊昨日二番列車に搭じて当町を経此所より各自今や陸路を辿りて家郷に急ぎつゝあり彼等の如きは真に一歳一遇の幸運者と謂つ〔ママ〕可きか次号には彼等の逸話並に感想等記者の最も趣味深く感ぜしものを掲載す可し〔全文〕

1912.12.19「拓博帰りの珍客」

昨紙新報の珍客一行八人の本嶋土人は昨日大泊より当町に來り北越館に投宿し昨日は樺太庁を訪ふて竹内、尾崎両部長より食堂に於て午餐の饗応を受け今朝柴浜行の列車に搭じて愈々帰郷の途に着く筈なり。一行中最も能く日本語に通ぜる坪沢六助爺さん往訪の記者に語りて曰く、東京は気候が暖か過ぎるのと食物が違ふのとで最初は一同如何しよかと心配しましたが其の内に段々と馴れて来て何ともなくなりました。東京は賑かです併し私共の一番驚いたのは賑かなよりも凡ての物が立派なよりも何よりも人間の多いの事です之れには全く魂消てしまいました言語が相互に通ずる事なら東京に住みたいような気もしますがヤツパリ寒くとも淋しくとも生れた所が良いと見えて愈う明日は東京を立つと云ふ本月の四日になると一同は飛立つ程に喜びました。小樽へ着いてから娘テルが感冒で臥れたので非常に心痛しましたが小樽のお医師さんに助けて頂きました。小樽で一週間ばかり船待ちして居る間に無聊の余り寿館へ活動写真を観に行つたが客は五六十人より来ませんでした小樽は未だ田舎です。御存知の通り私共は東京へ参りまして、非常な歓迎を受けましたので斯麼幸福な事はありません私だけ又大阪の博覧会へ是非行きたいと思つて居りますが其迄生きて居ればよいが娘は片仮名を読み書きしますの幸に帰つたら学校へ入れて将来は東京へでも住ませたい望を持つてゐます。樺太へ帰つて来たら恐ろしく寒いので

困ります云々と胡麻塩頭を振り乍ら元気良く話した。アイヌの方はあぶないながらも皆日本語を話せるが他の二種と来ては殆んど通じない様子である。

佐々木囑託曰く

△電報の迅速に驚く 彼等も電報の迅速と云ふ事は知つて居たが小樽へ出てから敷香支庁へ電報をうち其返事が二時間程で達したのでギリヤークのボシコン叱驚して曰く、巳<sup>あ</sup>らが七日もかゝて来た所をこんなに早く行つゝ来るとは余り早過ぎる

▽生蕃とアイヌ アイヌ生蕃を評して曰く彼等はいつても裸体で野蛮さ加減が判つて居ると生蕃曰くアイヌの様にボンカリではとても人の首はとれないワイ

▽六歳教育を説く 六歳〔六助〕大に感じ入り帰つたら児童の教育をウンとやらねばならぬワイと他のアイヌを説き他のアイヌ亦大に之を賛した

▽テル大に弁を振ふ 六歳の娘テル(一一)が絵葉書店の売子をやつたが仲々人気が多い、いつも其前は人の山テル折々叫んで曰くそんなに妾しの顔を見なくても此絵葉書に皆んな書いてあるから買つて下さい〔全文〕

1912.12.20「昨朝の停車場／▽珍客愈々郷に向ふ」

昨日の北部行きの停車場は頗る賑かなものであつた。拓博で一時に天下に其名を轟かした珍客アイヌ坪沢六助外七名の一行が敷香の部落総代吉岡氏に引卒〔ママ〕せられて懐かしき家郷に急ぐの旅であつた。オロッコ、ギリヤークのポーコン、チエフレンド、プシヨンは何れも華の都で新調した背広服にオーバーを着し中折帽子を被つて一見紳士然として居つたソレカラ六助の愛嬢で東都で評判されたテル子と嫁のチカマは日本服に角巻を着し編上靴を穿いて居た六助とチエコモリは二人共矢張り東京で新調して無尻外套に中折帽子を被つて何やらいろ〓と話して汽車の発車を待合して居た記者が行くと六助は昨日はドーモと謝意を述べてソシテ今朝の寒は随分ヒドヒネイと云ふ傍に居たテル子や其他のオロッコ、ギリヤークも各々笑顔を作つて記者に挨拶をした六助は記者に是非東海岸に出た時は小田寒の自分の家に寄つて呉れと云ふ孰れもの顔は愉快ソウに輝て居た其内に発車の時間が来たので一同は列車に乗込んだオロッコギリヤークの面々は得意になつて二等室に乗込んだが吉岡氏は其れではない此方だとして三等室を指して教へると妙な顔をして氏の後に随つて指定の室に乗込んだ僕と吉岡氏と話して居る中に佐々木氏か来た八名の珍客は何れも佐々木氏を見るや

待構へたと許りに種々話し掛ける佐々木氏は都合があつて此度は同行する事が出来ないから明日は屹度行くと云ふと是非一処に行かうと云ふ今まで数旬の間起居行動を俱にして来たので彼等の名残を惜むものも無理はない其内に列車は定時より二十分遅れて動き初めた佐々木氏や僕が左様ナラと云ふと一同は窓に寄つて左様ナラと言つて別を惜んだために皆の眼は潤んで居つた(天の字)〔全文〕

1913.01.08「土人等の着敷」

拓博よりの帰途当地に立寄り先月二十日出発したるオロッコ、ギリヤーク等は一昨日無事敷香に着したる由〔全文〕

1913.02.15「冬の夜話(二十九) / アイヌにしてはお綺麗な方」

西園寺総理の臨場の際は生憎樺太館に案内者がなかつたにしろ東拓対樺太は成功であつたソーなアイヌギリヤーク馴鹿のあるを知らした丈けでも成功であつたと云ふ事だ処が余りの成功であつた為めか樺太と云へば丸でアイヌギリヤークの国であるかの様に一般から思はしめた開会期日も早や済んで今や残務の其時委員栃内福永菅野松山の諸君は種々樺太関係者と留別の意味で小宴を張る事になり樺太の連中が何人後に行くからと手近かな鶯谷の伊香保に電話し暫らくして出懸けると不思議や出迎ふ下女から男衆迄ジロジロと異様の目で側で不気味の悪るサ夫れのみか座敷へ迄遣つて来て代る代るに隅見をする有様固より見せるが本意の博覧会役員でも余り好い気特〔ママ〕はせんので拍手一番女将を呼んで其理由を詰しるとハイ誠に申澤〔ママ〕は御座いません実を申せば樺太の御客様との事でしたから刺墨した御髯の沢山な御方と思ふて居ました処打つて変つて枕尽にあるような殿御の御出でにアイヌでもアー御立派な方があるかイヤアイヌかアイヌであるまいかと皆の者が評定中で飛んだ失礼致しましたが旦那方は樺太でも全くアイヌとやらでは御座いませんかと又しても半信半疑の間に年若丈けに是非がなく福永先生人を馬鹿にするなど赫と怒鳴りつけたので是れ幸ひ一番アイヌになつて珍趣向の遊をせんと栃内松山の先生等がソロソロ狂言に取懸らんとする所を打ち毀して了まつて果ては大笑になつたが若しや菅野君独得メノ子直伝の尻振り踊を遣つ付けたらエライ御土産であつたらうに〔全文〕

1913.03.07「拓博出品彙報／△出品協会役員会決定」

明治紀念拓殖博覧会出品に就ては藤井囑託は過般来大阪に出張諸種陳列場の計画を進行しつゝ、有るが一方樺太庁及び出品協会に於ても頻りに其計画を進め今日にては大体の方針確立したるが明日の上川丸にて第一回の発送を為す由尚出品に就ては今日の本島としては農作物、海産物等到底新生産品を得る見込無く幸ひ前回東京に於て開催せられし拓博の出品が今日尚多く其まゝになり居るを以て之等前回の出品を主とし之れに林産物其他多少の新品を加へ陳列する筈、此他前回出品に比し特に新らしく計画せられたる特種出品少き模様なるも今回は嶋産清酒の各種を出品するの計画あり又土人の出販は之亦前回同様アイヌ、ギリヤーク、オロチョン等各種土人を出販せしむる筈なるも人選定らず本日樺太庁佐々木囑託小田寒方面に出張決定の筈なりと

尚之等各種出品の陳列に就ては藤井囑託の既に出販奔走しつゝ、有るも前回拓博に際し其陳列事務を担当して成功せる福永審査事務官は今回も出販陳列事務に鞅掌する事となり明日大泊出帆の上川丸にて出発す可し尚出品協会役員は左の如く決定昨日夫々囑託状を發せり△幹事 福永尊介(長) 川西幸八、中牟田五郎、前嶋進、中村隆、藤森正隆、藤井祐敬△評議員 池上安正、村上祐兵、大橋秀次、向瀬庄次郎、扇田彦八、乗富慶之、大井寛二、神代澤身、脇田嘉一、柳川振、河合梅三郎、前嶋進、川西幸八、藤本正隆、米木六右エ門、遠藤米七、竹内友二郎、本居幸吉、田中文太郎〔全文〕

1913.03.13「拓博と土人出場」

今回大阪市に開催さるべき明治紀念拓殖博覧会にては本島土人の出場を希望し過般樺太庁へ其勸誘並に手配方を依頼し来りたるを以て庁は夫々手配を為したり其結果出場人種はアイヌ、オロチョン及ギリヤークの三種族にして其人数はアイヌ四人オロチョン及ギリヤーク各二人宛に決定しオロチョン、ギリヤークの方は敷香総代吉岡信平氏が例に依つて囑託を受け彼等を周旋し又上阪の際は三人種其の附添役を為す筈なるがオロチョン、ギリヤーク人の撰定は未だ確定するに至らざる由なり而してアイヌ種の方に対しては樺太庁庶務課勤務囑託技手佐々木政治氏去る八日東海岸相浜へ出張し大酋長バフンケ事木村愛吉の許に於て万事を取決め来れり其談に拠れば小田寒の坪井〔ママ〕六助は昨年の東京拓殖博覧会へ家族を率ゐて出場したる経験あるを以て彼れなれば事情にも精通し居るのみならず日本

語も好く解し殊に娘のテル子の評判頗る好かりし故今回も是非上阪せしめ度く交渉せるも彼は病気にしてテル子も亦近頃兎角健康優れざる為めとて承諾を得るに由無く已を得ずバフンケの処へ行き他の候補者に就て相談したる処結局保呂の白川茂衛門(五四) 同人妻アソワンマ(三七) 及小田寒ハイバツテイ(四十) 同人娘シュカ(一三)の四人に決定したるを以て佐々木氏は彼等に対して来月上旬早々出発せざるべからざるものなるに付き今より土人アイヌとしての仕度其他の準備を整へ置く様にと命じ来れる由因に白川茂衛門は嘗つて二十歳台頃には函館の某漁業家の本嶋漁場を支配したることあり尚ほ最近迄は東白浦の部落総代を勤めたる程の老人にして勿論日本語にも精しく現に保呂川の渡船業を営み居り仲々の元気者なりと次にハイバツテイは茂衛門程の人物にはあらざれ共彫刻其他アイヌとしての手芸に頗る堪能なる者にして其娘シュカは目下土人学校の尋常二年生なるがテル子嬢にも劣らぬ美人なる由なれば大阪に行かば定めし大もてにもてるなるべしと云ふ〔全文〕

1913.03.13「公人私人」

▽佐々木政治(本庁庶務課囑託技手) 去る八日榮浜方面へ出張中の処一昨日帰庁

1913.04.03「拓博行の土人／一昨夜到着す」

大阪拓殖博覧会行土人中アイヌの事に就ては先日の紙上に詳しく報導〔ママ〕した通りて保呂の、白川などの男女四人と決定し其中にはハイバツテイの娘シュカ(一三)とて愛らしく盛りもあり、出阪後は例によつて絵葉書売りに人気を惹くなる可く彼等は近く船便の都合を見計らつて出て来る筈である、所でギリヤーク、オロチョンの方は敷香の吉岡総代が引連れ先月二十六日敷香を出て一昨日当地へ着した、一行は四人でオロッコではシャチカに〔ママ〕部落の男ワシラノ(三六)其娘マリヤ(一五)と云ふ之も可愛盛り、ギリヤークでは男ウエラッカ(二八)其妻アルライカ(一八)所で此ソシライ〔ママ〕はオロッコ中での才子とかで去年中目文学士がオロッコ語研究に出かけた時、其語学の先生と云ふは此ワシライだそうな、親に似てマリヤも亦愛らしい計りでなく仲々に才の利く方だそうな、夫からギリヤークのウエラワカ〔ママ〕は一寸日本語の片言位ひを聞き覚えて居つて自分の名を卯太郎と云つて居る由、之も昨年此方面の人類調査に従事した鳥居龍藏氏のコックスを勉めた男で其当時は無妻であつた

が此冬馴鹿轎で露領に這入つた時其所のギリヤークの娘と相思の仲となり未来の契りをしたが卯太郎帰来此娘の事が忘れず直ぐ引返して貰つて帰つて宿の妻としたのが此アルライカであるそうな娘らしく、羞んで居る所など此人種の間には矢張り、雨に濡れたる海棠とか露に萎る、女郎花とか持て囃さるゝのであらう〔全文〕

1913.04.05「拓博行土人全部着」

今回大坂〔ママ〕拓殖博覧会へ赴く本島土人は既報の通りアイヌ四人、オロッコ二人、ギリヤーク二人にして一昨日アイヌ四人当地に到着したるを以て之れにて全部打揃ひたれば吉岡氏保護の下に七日大泊出帆の大礼丸にて愈々上坂の途に就くべき予定なりと因に一行は北越館□宿泊し居れりと〔全文〕

1913.04.08「拓博行土人出発」

大坂〔ママ〕市に於て開設さるべき明治紀念拓殖博覧会へ出場すべき本島土人の事に就いては屢々記載せしが之等土人のアイヌ四人、オロッコ二人ギリヤーク二人は一昨日二番列車にて敷香総代吉岡信一〔ママ〕氏附添ひ当地を出発し一行は昨日大泊出帆の大礼丸に乗込みしが途中東京に三四日間滞在し諸方を見物したる上開会の前日即ち来る十四日大坂市に到着の予定なりと〔全文〕

1913.04.18「拓博出品発送済」

出品協会よりの大阪拓殖博覧会に対する出品物は去る八日真岡よりの発送貨物を最後として全部発送済となれるが出版土人は二十日着阪す可く又馴鹿は本日函館より三池丸に積込廻付の由〔全文〕

1913.04.23「樺太館の大好評」

大阪拓殖博覧会は既報の如く一昨廿一日午後開会式を挙行し午後より一般観覧者に入場を許せるが樺太部の犬轎中央森林並に海の模型等に対する評判非常に高く人気を集中し場内中独り樺太館は多大の雑鬧を極めた結果同所に雇はれ居たる女看守の如きは人に酔い遂に卒倒するに至れる由昨日樺太出品協会へ電報ありたりと〔全文〕

1913.04.26「拓博と樺太館(下) /▽設備万端遺憾なく▽到る処賞讃を博す」

〔前略〕教育及土人風俗に関するものは美術館に陳列

したり、館の入口の上部に「樺太」と書したる華やかなる扁額を掲げ、館内に入れば周囲の壁面には種々なる図表並に写真類を懸け特に交通図に附して大礼丸の模型を添へたるもの先づ眼を惹く、天井には四間四方に亘る樺太神社紋を付け其の思ひ切つたる大袈裟には何人も驚かざるものなし

土人ギリヤーク、オロッコの二種族は本館入口の正面に当る広場に天幕を張りたる中に二種族四人仲善く住ひ、アイヌ族は美術館の前面西側□特有の家屋を模造して其の中に住み何れも頗る元気善し

馴鹿は本館前に在る池の辺りの松林に遊牧せしむる筈なるも未だ到着せず、右は二十三日大阪発の電報を訳出したるものなるが〔後略〕

1913.05.07「樺太風光映写の大成功 /大坂拓博に於ける」

拓殖博の活動写真は二十六日から映写して居るそして開館当時は台湾、関東州、朝鮮、北海道のみで樺太のものは無かった、館の工合が、写真の工合か、夫れとも技師の工合であるか如何にも不鮮明で余りに観客の興を惹くに至らなかつた所へ三十日樺太のフィルムが着して其午後始めて撮影した所意外に鮮明であり且つ画面が如何にも目新しいため非常の人気、五百尺のフィルムを映じ終る迄拍手は急霰の様、

先づピリピリと笛が鳴ると胸をそゝる様な楽隊の音がピタリと止る、弁士がスーと横から出て直角に前へ五六歩型通りの礼があつて『さて今回映写しますのは新に着しました樺太の光景』と云ふともうワーッと云ふ賑ひ、ピリピリと又笛が鳴つて電灯がパッと消えると□一に東海岸の土人の頭目バフンケを中心としてアイヌ生活の状態が移る〔ママ〕、

『同じだすナ、同じだすナ』

と彼方此方から聞える之れは出場のアイヌとの比較であらう、画面が変わりますとオロッコ、ギリヤーク生活の状態と御座いましてギリヤークの小屋の前で頭を糶り出して来た観衆の事とて大喜び、

『アラアラ彼処に小屋ん中に居やはつたのが居やはりま、居やはりま』

『違つてまんがナ』

『□やずへん』

『子供はんや、子供はんや』

『土人はんにも子供はんがおまんのやろか』

『土人はんやかて子供はんがおまんがナ』

など、姦しい、食事を終つて二、三の荒くれ男が狩に



つ、樺太絵葉書を売つて居るのは可愛いアルライカさんとマリヤさんワシリイ君や、ウエラツカ君は肉を切つたり飯を炊いたりして居る、そして総代の吉岡君が朝夕と此小屋に立寄る毎に今日の卵は、腐敗して居つたとか肉が臭かつたとか、さては退屈だからトランプを買つて呉れ、之でも露助を相手の上手だよなど、我儘を云つて居る、

本館の門を出で、宝橋と云ふ支那の芝居でも有りそうな朱塗りに模様のある橋の下を通つてダラダラ坂を上り詰めると其所には参考館がある、此参考館は前の博覧会の時の美術館で階上から後方を望めば其所は一帯の花園で其尽きる所が靖国神社で風光甚だ愛す可き者がある、アイヌの小屋は此美術館庭の一隅、ピヤホール紅葉亭の傍大松の下に建てられてある、此小屋の傍には又例の如く卓を置いて娘シューカさんが愛嬌をまきつ、絵葉書や細工物を売つて居る小屋の中では男二人は彫刻、クルバルンコ〔ママ〕さんは刺繍を遣つて居る、併し絵葉書は売れるが趣味の低い大阪人には此アイヌ細工などは向かないと見えて一向に売れない模様、唯ステッキなどを持つて来ては彫刻を頼む位らしい

彼等が初めて大阪の見物をしたのは五月の四日で、三越呉服店の好意で同店の自動車に乗り込み意気揚々として全市中を乗り廻し、夫から三越の休憩室に入り込んで色々御馳走になつた上土産物迄貰つて帰つた、夫迄は彼等は何れも樺太へ帰りたい帰りたいと口癖の様に云つて居つたが、其後と云ふ者はすっかり大阪が好きになつて終い、今度は吉岡君を捉えては見物に伴れてつて呉れと強要んで居た、其結果彼等は樺太でもまだ沢山参拝した事の無い明治天皇の御陵を参拝し宇治見物と洒落た、堺は見物の筈であつたが遂に見合せとなつたので残念がつて居る、土人と土人は非常に仲がよく毎日の様に小屋と小屋との間を往訪して居た

彼等は愈々明日樺太へ発つと云ふ日絵葉書、写真、反物其他一人約五円位の品を土産として本会から貰ひ勘からぬ貯金を持つて、先月の二十四日に大阪を發つた、

彼等は皆一日一円の日当で夫れに時々手当が出る、食料は全部本会から現品で渡す、見物の費用、旅費皆本会持であるから、何れも尠くも六七十〔ママ〕の貯金をして居る、

停車場に彼等を迎えると車窓から早くも記者を見つけたワシリイ君はヤー何とかと挨拶をした、イマリヤに何うだ大阪と樺太と何らがよいかと云ふとウエラツカ

が引取つて、大阪に居る間は樺太が恋しいかつたが、来て見ると大阪の方がよい併し東京が一番面白そうだと云つて居た、

一行は昨夜は北越館に宿つて活動写真を見て今日は栄浜に向ふ筈である、皆んな又山奥へ行くのかいやだいやだなど、云つて溢して居る、一番面白いのは彼等はいつの間にか大阪訛を飲みこんで終い宿屋へ泊つた時など半可の大阪訛に女中を驚かすのを唯一の愉快として居る、北越館のゾーズの女中が此大阪訛に中てられて『土人でも隅へはハア置けにやいです!』〔全文〕

1913.07.10「拓博出品物寄贈」

曩に大阪に於て開催せられたる明治紀念拓殖博覧会に対して樺太庁より参考として出陳せる露国式丸太小屋及び材鑑は之れを研究資料として京都帝国大学に寄附すること、なり既に其の手続きを終りたるが此の程右に關し京都帝国大学総長澤柳政太郎氏より平岡長官に宛て懇篤なる謝状到達したりと〔全文〕

# 邦訳「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」

## Japanese Translation “Principles for Responsible and Ethically Sustainable Sámi Tourism”

是澤櫻子 (KORESAWA Sakurako)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

キーワード：先住民族、サーミ、観光業、倫理

Keywords: Indigenous Peoples, Sámi, Tourism, Ethics

### 1. 解説

本稿では、フィンランドのサーミ議会が2018年9月24日に採択した「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」(以下、原則とする)の英語版を邦訳し、その内容を紹介する。

サーミは、現在のフィンランド、ノルウェー、スウェーデン、ロシアの4カ国にかかる地を伝統的な土地とする先住民族である。本原則は、マジョリティによる先住民族文化の商品化によって生じる個々の問題群を丁寧に見直し、サーミ自身が「新しい生業」の一つとして如何に観光業をサーミにとって有意義なものにしていけるのか/いくべきなのかを言語化した文書である。本原則はサーミ・コミュニティだけではなく、読み手としてサーミ文化の商品化や表象、マーケティングなどを行うサーミ・コミュニティ外の観光業者、運営者、サーミの土地を訪れる観光客も主な対象にしており、今後、先住民族と観光業の適切な関係が真摯に問われる現場で参照されるべき多くの論点を含んでいる。

#### 1.1. 「原則」の内容

2024年12月現在、「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」はインターネット上で閲覧・ダウンロード可能であり、フィンランド語と英語で読むことができる (Sámi Parliament 2018)。フィンランド語版には、付録に倫理ガイドラインの用語集、サーミ・ツーリズムに関する法律、国際条約、憲章、宣言、成果文書、参考文献がついている。本稿は英語

版を日本語に邦訳しており、本原則が必要になった背景と、「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズム」を実現するための7つの原則が記されている。

本原則の必要性和背景について、英語版3頁では、「サーミ・ツーリズム (Sámi tourism)」「サーミ文化に基づく観光 (tourism based on Sámi culture)」「サーミ文化を利用 (搾取) する観光 (tourism exploiting Sámi culture)」という3つのキーワードが挙げられ、個々の定義とその関係が示されている (Sámi Parliament 2018 : 3)。特に「サーミ文化を利用 (搾取) する観光」という用語は、「サーミ・コミュニティの外から来たさまざまな観光業の利害関係者が、サーミ・コミュニティとの実際のつながりを持たずに、観光サービスの中でサーミ文化と結びついた、あるいはサーミ文化を参照した要素を活用・搾取 (utilise and exploit) するもの」とされる。サーミ文化の商品化がよそ者によって定義され、実行されることで、真正のサーミ文化とはほとんど関係のない誤謬に満ちたサーミのイメージができあがってしまい、サーミ・コミュニティを過度に客体化し、その活力を損なわせるという有害な影響が生じてきたことが述べられている。また、文化の活力を守るためには、サーミ・コミュニティの出身者が観光サービスを提供する「サーミ文化に基づく観光」が求められると強調している (Sámi Parliament 2018 : 3)。

「サーミ文化に基づく観光」を行うために、本原則はサーミ・コミュニティと、サーミ・コミュニティ外の観光業全体に関わる人々へ向けた倫理ガイドラインとして、以下の7つの原則を挙げ、各々の説明が詳細に

述べられる。

- 原則1. サーミの文化遺産の価値と豊かさを認識し尊重する
- 原則2. 次世代のためにサーミの文化遺産の活力を保持し維持する
- 原則3. 互いに利益のある理解と協力
- 原則4. サーミ・ツーリズムの問題点—その認識と是正
- 原則5. サーミ・ツーリズムがサーミ民族、サーミ文化、環境に与える積極的な影響
- 原則6. サーミ・ツーリズムの責任ある・倫理的に持続可能なマーケティングとコミュニケーション
- 原則7. 質の高い観光体験—質の保証

その内容をごく簡潔にまとめると、「原則1」は、観光業でサーミ文化を商品化・表象する際の誤用や搾取を避けるために、サーミの文化的規範を認識する必要があること、それらの文化と文化表象の活用決定権がサーミ議会、スコルト・サーミ村委員会、各地のサーミ・コミュニティなどにあることが述べられている。「原則2」は、地域文化の過度な商品化により、外部の人間に見せる必要のない風習が晒されたり、観光業に関係ない人々のプライバシーまでもが侵害されたりすることで、地域文化を維持する活力が失われることへの警鐘を鳴らしている。「原則3」は、観光業全体がサーミと協力し、サーミとサーミ文化に関する正確な情報を共有・発信することが、サーミ文化の活力を促進する一つの方法だとし、サーミと観光業が互いに利益のある関係になるために守るべき点が列挙されている。「原則4」は、今までの観光業（「サーミ文化を利用（搾取）する観光」）が生みだしてきたサーミ・ツーリズムの問題点を5つの概念（①文化的アイデンティティの窃盗、②文化の盗用、③発明された伝統、④借用された伝統、⑤ステレオタイプ、エキゾチック化、動物園化、原始化）から詳述したものである。「原則5」は、「倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズム」の定義にかかわるものとしてサーミ・ツーリズムにおける文化的、社会的、生態学的、経済的な持続可能性と収容力について述べており、本文書のコンセプト全体に通底する内容である。「原則6」は、サーミ・ツーリズムの商品化や真正性についての責任が観光業界のすべての関係者・事業者にあることを述べ、サーミとサーミ

文化を描写する際の画像利用の決まりなど、具体的な事例と基準が述べられている。「原則7」は、サーミ・ツーリズムにおける観光客へのガイドラインの提示と遵守の必要性を説き、正確な情報に基づく質の高い観光がサーミ・コミュニティの幸福を向上させるとともに、観光客が満足する体験を提供できると述べている。

以上の点に鑑みると、本原則は、商業ベースで一般向けに観光サービスを提供するためにサーミ文化の資源を活用する「サーミ・ツーリズム」自体を批判するものではない。むしろ、観光を通してサーミ文化の活力を守っていくことに主眼が置かれており、その提供者がサーミ自身であるべきだという点が強調されている。提供者がサーミ自身ではない、あるいはサーミ・コミュニティと実際のつながりをもってないことを指す「サーミ文化を利用（搾取）する観光」という用語には、サーミ文化を不当な形で悪用する従来の観光への批判という意味合いが強く込められていると考えられる。本稿では、主に「サーミ文化を利用する観光」と訳したが、特に従来の観光への批判を強調する文脈だと訳者が判断した場合に限り、「サーミ文化を搾取する観光」と訳した。

## 1.2. フィンランドにおける観光業とサーミ文化

本原則は、先住民族と観光業にかかわる人々、先住民研究、観光人類学などに携わる人々にとって、示唆的な内容を多く含んでいる。特に「原則4」は、今までのサーミ・ツーリズムの問題点を社会学や文化人類学の概念を用いて抽象化して述べており、世界各地の先住民族コミュニティが抱える観光業の問題について比較検討しうる点を多く提示している。また、本原則が採択されたフィンランドという場所とその地で行われる観光業に係る問題について、文化人類学では葛野(1998)が詳細な論考を残している。本原則の歴史的な位置づけを示すために、葛野の研究の一部を紹介したい。

南北に長いフィンランドでは、観光業が歴史的に大きな存在感を放ってきた(Pretes 1995、葛野 1998など)。フィンランド北部のラッピ県の中心地であるロヴァニエミでは、1984年に「サンタクローズ村」が設立され、サンタクローズの郵便局、レストランや売店などが入る建物が建設された。年間40万人が訪れる一大観光地となったこの場所では、サンタクローズとの写真撮影、トナカイ橇や郵便局からサンタクローズの手紙を送る体験、北極圏(北緯66度33分以北)を示し

たラインめがけて「北極圏入り」する体験など、多くのコンテンツに溢れていた。その様子について疑問の目を向けたのが、1986年12月19日にフィンランドの国営テレビで放映された『観光の切り札 サーミ人』という番組であった。本テーマの第一人者である葛野浩昭(1998)によると、本番組は隣国のノルウェーに居住するサーミの集団が制作したものであった(葛野1998:174)。番組によると、当時のサンタクロース村では、サーミの衣服を来た人々が観光客を出迎えていた。番組制作陣は、サーミ語で「あなたはサーミ人なのか」という問いかけをし、困惑した表情でフィン語で回答する現地スタッフの姿が映された。葛野はこの番組の紹介を通して、観光の商品として「サーミ」を演じることを認めるのか認めないのか、認めるとしてもどのような内容のものであるべきなのかは、サーミ以外の他の何者かが判断できるものではなく、民族文化の表象に関する自決権を主張する運動、あるいは民族文化の著作権運動として本番組を捉えることができるとしている(葛野1998:175)。

このようにフィンランドでは、民族的なマジョリティであるフィン人が大半を占める観光業者による一方的なサーミ文化の商品化と、それを楽しんで消費する観光客の共犯的な関係が長らく問題視されてきた(葛野1998:173)。本稿で紹介する2018年に採択された「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」は、マジョリティによる先住民族の商品化と消費という従来の観光業の形を徹底的に見直し、サーミ自身が「新しい生業」の一つとして如何に観光業をサーミにとって有意義なものにしていけるのか／いくべきなのかを言語化したものである。読み手としてサーミ・コミュニティだけではなく、サーミ文化の商品化や表象、マーケティングなどを行うサーミ・コミュニティ外の観光業者、運営者、サーミの土地に訪れる観光客を対象にしている。葛野(1998)が言及した民族文化の表現に関する自決権の提起から約20年が経ち、観光業とその業界を構成するメンバーの不均衡な力関係やその自覚自体を見直す議論へと移行していることが伺える。

### 1.3. 邦訳の経緯について

本原則の翻訳者(是澤)は、北極域研究加速プロジェクト(ArCSII)の現地調査として2022年にフィンランドのサーミ議会があるイナリに訪れ、当時のプロジェクトメンバーである福山貴史氏、ユハ・サウナワラ

氏に本原則の存在をご教示いただいた。イナリでは、サーミ議会があるサヨス(Sajos)というセンターの入口で、来館者向けに「やっていいこと」「やってはいけないこと」をイラストで示すガイドライン(ビジター・ガイドライン)が掲示されており、観光客がサーミの土地を観光することについて責任を自覚するよう促している。同様の内容をより詳細に紹介したものはサーミ議会のホームページに掲載されている(Sámi Parliament 2024)。また、サヨスから徒歩で10分ほどに位置するシーダ(siida)というサーミの博物館では、写真にスタッフや他の来館者が映りこまないように細心の注意を払うよう入口に注意書きがある。このように、イナリには観光客がサーミの土地に足を踏み入れ、行動をする際の心の準備をするための仕掛けが多くあるのだ。翻訳者(是澤)は、これらの実践やその考え方の基盤である本原則は、白老町の民族共生象徴空間(ウポポイ)をはじめ、先住民族と観光業との関係が真摯に問われる現場で参照されるべき資料になると考えた。そこでウポポイの職員をはじめとした多くの関係者に本原則の存在を伝えるために邦訳したい旨を「責任あるサーミ・ツーリズム」プロジェクトコーディネーターのKirsi Suomi氏に伝え、邦訳の許可をいただいた。邦訳にとりかかった2023年時点、是澤自身はサーミに関する分野の研究はほとんど行った経験がなく、勉強しながらの邦訳となった。そのため、原文にある「シーダ」というコミュニティを含む複数の意味をもつサーミ語の用語など、適切な日本語訳を検討すべき必要があると考えた箇所は、あえてカタカナ表記としたり、原文をそのまま記したりした。また、本原則の邦訳は、謝辞に記したとおり多くの方の御協力によって成り立っているものだが、誤訳など訳文に関する責任は全て翻訳者(是澤)にある。多くの方からのご指摘、ご指導をいただければ幸いである。最後に、本原則が、先住民族文化の商品化や消費をめぐる観光業の不均衡な関係に悩みを抱える方々にとって、改善の糸口を探る有意義な実践例の一つとして広く参照されることを切に願う。

### 凡例

- ・注について、原文で記されたものは本文中に注として挿入した。特に注で引用された文献については、邦訳せず原文のママとした。
- ・訳語について、原文を示す必要があると訳者が考えた箇所は、初出に限り角括弧([ ])で挿入した。

・原文ではいくつかの文章、およびキーワードが太字で示されている。訳文も原文通りに太字を反映した。

## 謝辞

本資料の翻訳にあたり「責任ある・倫理的で持続可能なサーミ・ツーリズム」コーディネーターの Kirsi Suomi 氏に事前に邦訳の許可を頂いた。また、ArCSII で観光をテーマにしたプロジェクトメンバーの福山貴史氏、ユハ・サウナワーラ氏、小林英俊氏、上田裕文氏、田中佑実氏、本多俊和氏には現地調査や研究会などでご支援や重要なご指摘を頂いた。本原則を邦訳する意義やその内容にあたっては、国立アイヌ民族博物館の谷地田未緒氏および関口由彦氏から多大なるご協力を頂いた。記して感謝申し上げる。

## 参考文献

- Pretes, M.  
1995 "Postmodern tourism: The Santa Claus Industry", *Annals of Tourism Research*, 22 (1), 1-15
- Sámi Parliament  
2018 Principles for Responsible and Ethically Sustainable Sámi tourism  
<https://samediggi.fi/en/areas-of-expertise/livelihoods-justice-and-environment/ethical-guidelines-for-sami-tourism/>  
(Accessed : 10.12.2024)
- 2024 "Responsible Visitors' Guide to World of Sámi Culture and Sámi Homeland in Finland"  
<https://matkailu.samediggi.fi/en/> (Accessed : 10.12.2024)
- 福山貴史 (他)  
2024「アドベンチャーツーリズムと先住民観光に関する研究報告書」北海道大学 観光学高等研究センター
- 葛野浩昭  
1998「サンタクローズの大旅行」岩波書店
- 小林英俊  
2024「交通評論 サーミ人のオーバーツーリズム対策」『交通新聞』(3月11日)

## 2. 邦訳「責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則」

サーミ・ツーリズム [Sámi tourism] の倫理ガイドラインの必要性と背景

サーミ文化の象徴は、何十年もの間、フィンランドのサーミ文化を利用する観光 [tourism exploiting Sámi culture] の中で商品化され、表象されてきた。サーミ文化の商品化は、長い間、よそ者 [outsiders] によって定義され、実行されてきた。よそ者によって商品化され、あるいは表象されたサーミのイメージは、一般的に真正のサーミ文化とはほとんど関係がない。最悪の場合、サーミ文化を利用する観光に蔓延している誤った・原

始化されたサーミのイメージは、サーミのコミュニティを不快にさせたり、客体化させたりする。このような公然と繰り返される誤った描写や虚偽の情報の流布は、サーミ・コミュニティとサーミ文化の活力 [vitality] に有害な影響を及ぼす。

サーミ文化は全体として豊かで多様性に富んでいる。サーミの衣服はサーミ文化の中で大きな意味を持つ。サーミの衣服は、サーミのアイデンティティを示す重要な表明のひとつである。サーミの衣服の使用は、サーミの構成員が監視する不文律により規定されている。特にサーミ文化を利用する観光では、サーミ文化の商品化や表象は、サーミの衣服や、サーミの衣服に似たものに焦点を当てることが多い。これは、物語であれ、他の観光サービスであれ、観光商品を「サーミ」にすることを目的としている。実際、サーミの衣服は、サーミ・ツーリズムにおける主要なアイデンティティ・マーカーとなっている。しかし、サーミ文化を搾取する観光では、サーミの衣服に込められた文化的規範や意味が忘れ去られ、無視され、「サーミの衣服」は魂のない衣服へと変貌を遂げた。

サーミ・コミュニティとサーミ文化の活力を守るために、サーミ文化の責任ある・倫理的に持続可能な観光商品化と表象は、サーミ文化に基づく観光 [tourism based on Sámi culture] という形をとってサーミ・コミュニティの条件と出発点に基づいて行われなければならない。倫理ガイドラインの目的は、サーミ・コミュニティ全体、特に観光業に携わっていないサーミの一部に対して、観光業がサーミ・コミュニティやその構成員個人の文化遺産や文化的行為に悪影響を与えることなく、サーミの文化を実践できる可能性を提供することである。

現代の文脈におけるサーミ・ツーリズムとは、商業ベースで一般向けに観光サービスを提供するためにサーミ文化の資源を活用する観光のことである。これは、観光サービス提供者がサーミ・コミュニティの出身者である場合、サーミ文化に基づく観光となる。あるいは、サーミ・コミュニティの外から来たさまざまな観光業の利害関係者が、サーミ・コミュニティとの実際のつながりを持たずに、観光サービスの中でサーミ文化と結びついた、あるいはサーミ文化を参照した要素を活用・搾取する場合は、サーミ文化を利用する観光となる。

## サーミの概要

サーミはEU圏内で唯一の先住民族である。サーミ・ランド [Sámiland]<sup>1)</sup> または Sápmi, Säämi, Säämm は、サーミが住む中心的な地域で、ノルウェー、スウェーデン、フィンランド、ロシアのコラ半島の広大な地域に広がっている。フィンランドでは、サーミの土地はエノンテキオ、イナリ、ウツヨキの各自治体全体と、ソダンキラ自治体の北部 (ブオツォ村周辺、すなわちラッピ・トナカイ放牧協同組合) を含む。

フィンランドでは、有形・無形の文化遺産を含むサーミの文化に対する権利はフィンランドの憲法<sup>2)</sup> で保障されており、言語・文化自治に関する憲法でも保護されている<sup>3)</sup>。フィンランドでは、サーミ議会がサーミの公式見解を表明する機関である<sup>4)</sup>。サーミ議会は、国内外を問わず、サーミに関する問題においてサーミを代表する<sup>5)</sup>。実際には、サーミ議会の国際的な代表活動のほとんどは、3カ国のサーミ議会とロシアのサーミ組織との協力機関であるサーミ議会評議会を通じて行われている。

サーミの世界観では、人、自然、言語は切り離して考えられていない。「サーミ」という言葉はサーミの土地だけでなく、個人としてのサーミ、民族としてのサーミ、そしてサーミ語をも指す。サーミ語は、周囲の自然に対する深く徹底した知識と、有生無生の、人間と自然の密接で非常に特異な相互作用を反映している。自然環境、文化的環境、社会的環境、言語的環境は全体的な実体を形成しており、その要素は相互に依存しているため、環境の概念は統一体として考えなければならない<sup>6)</sup>。

サーミ語10言語のうち9言語が現在もサーミの土地で話されている。このうち3つはフィンランドで話されている：イナリ・サーミ語、スコルト・サーミ語、北部サーミ語である。サーミにとって、自分たちの文化を守ることは極めて重要である。サーミ文化<sup>7)</sup> には、サーミ語、サーミの文化遺産、文化表象、サーミの芸術、サーミの伝統的知識、サーミと自然との関係、サーミの伝統的な生業とそれを他の文化慣習と同様に実践する現代的な方法、先住民族としてサーミが実践している表現などが含まれる。したがって、例えば、サーミ語、物語、音楽、そしてサーミの衣服や手工芸品といった最も目に見える文化的象徴は、とりわけ伝統的なサーミの生業と密接に結びついており、それぞれの要素が他の要素に依存して活力を維持し、サーミ文化の保存、発展、次世代への継承を可能にするための不

可分の統一体を形成している。例えば、サーミ文化の1つの要素が消滅したり、その活動領域が制限されたらすれば、他の領域にも直ちに影響が及ぶだろう。

伝統的な生業と文化の結びつきは、サーミ社会の中心である。土地利用に関連する生業は、サーミの文化とアイデンティティの物質的基盤を形成し、サーミの土地、サーミ語、伝統的知識、自然との関係、サーミ文化の社会的結束、サーミの手工芸品の活力を維持している<sup>8)</sup>。サーミの伝統的な生業とは、トナカイ放牧、漁業、狩猟、採集、手工芸品<sup>9)</sup>、小規模農業、そしてそれらを実践する現代的な方法である。なかでもトナカイの放牧は、重要な雇用の機会を提供し、それによって周辺地域の居住を維持するのに役立つと同時に、言語の使用や、衣服、手工芸品、食文化などの材料として文化的に重要な場を提供しているため、サーミ文化の重要な基盤のひとつとなっている。サーミ・ツーリズムは、小規模で責任ある・倫理的に持続可能な生業として、伝統的なサーミの生業を実践する現代的な方法に含まれている。伝統的なサーミの生業と密接に結びついた新しい形態の生業は、サーミ文化の保存、発展、世代間の継承を支えるものであるため、サーミ文化の活力にとって重要である<sup>10)</sup>。したがって、伝統的な生業とサーミ・ツーリズムの需要を、例えば土地利用などに関して調整することは特に重要である。サーミの土地の活力を維持するためには、サーミの住民が健康で元気であることが必要であり、そのためにはサーミの文化が不可欠であり、適切な雇用機会が必要である。

本文書で使用する「倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズム」とは、社会的、文化的、生態学的、経済的に持続可能な観光のことであり、地域レベルでの社会的、文化的、生態学的、経済的な収容力 [carrying capacity] を考慮したものである。社会的、文化的、生態学的、経済的に持続可能であることが、観光に関わるすべての事業や活動の基礎となるべきである。持続可能な開発の要素が一つでも満たされていなければ、サーミ文化の観光利用は持続可能とは言えない。社会的、文化的、生態学的、経済的な収容力は、サーミ文化の保存、発展、自然な継承を可能にするという観点から、主にこの文書で議論される地域的影響の要因である。収容力の様々な側面は、全ての観光関連事業や活動において、常に考慮され、定期的に再評価されるべきである。

サーミ・ツーリズムに関する倫理ガイドラインは、主にサーミ・コミュニティの外部の旅行者や運営者に

よる、サーミ文化の観光商品化および／または表象、マーケティング、コミュニケーションに関わるものである。その第一の目的は、サーミ文化を搾取した観光を終わらせ、観光を通じて流布されるサーミに関する誤った情報を排除することである。基本的には、観光業全体が、サーミ・ツーリズムに関わるすべての事業や活動がサーミ文化の保存と発展を支援し、サーミ自身が識別し認識できる形で、重要なサーミ文化を次世代に伝えることができるよう努力しなければならない。今日の多くの課題の中でも、文化の均質化、現代的な生活様式、長年の人口流出、サーミの権利の不履行などの圧力の下で、サーミ文化は脆く、その保存、発展、次世代への自然な継承は、これ以上の外部からの混乱には耐えられない。したがって、観光産業全体が、サーミの土地において、責任を持った倫理的に持続可能な観光を一般的なレベルでどのようにどの程度まで実践できるのかについて特別な注意を払わなければならない。さらに、サーミ文化に基づく観光は、サーミのルーツにより運営され、サーミ文化の活力を支え、高める必要がある。

観光産業全体が、繊細で深く文化に結びついた北極圏の自然環境を未来の世代に保護するためのあらゆる手段を用いる必要がある。サーミ文化とそれと不可分の関係にある自然が持つかけがえのない価値、そしてサーミの知的遺産の豊かさ、これらすべてを保護することの重要性についての理解が共有されなければ、ラップランドの主要な観光資産は危機に瀕するかもしれない。サーミの土地の観光資産は、清らかな自然、サーミの文化、トナカイの放牧などの伝統的な生業、そして静寂である。サーミ文化に基づく観光は、真正であること、独自性があること、量より質に重点を置くべきであり、それによって脆弱な環境をいたづらに侵食することのないようにしなければならない。

観光産業をも通じて、サーミに関する正しい情報を増やし流通させることが最も重要である。サーミ文化の活力を維持することは、ラップランド観光の発展にもつながる。相互利益のためにこれらの要素を組み合わせることは可能だが、そのためには協力し合い、知識を増やし、観光産業とサーミ文化の保護者の間に新たな交流の手段と道筋を確立する必要がある。倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムを発展させるための前提条件は、多角的な理解と尊重に基づく幅広い協力関係である。その第一の基盤は、サーミの構成員、サーミの観光起業家、その他の観光産業関係者が、責任あ

る・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの定義と理解を共有することである。

#### サーミ・ツーリズムのビジョン

サーミは4つの国の領土内に住む1つの民族であり、サーミの共同体意識は強い。サーミ文化に対する評価は高まっており、フィンランドは、フィンランドとEUにおける唯一の先住民族に対する国際的義務を果たしている。サーミ民族は、サーミの文化と自然を尊重し、活力に満ちた差別のない環境の中で暮らしている。サーミの伝統的な生業、すなわちトナカイ放牧、漁業、狩猟、採集、手工芸は、重要かつ有益であり、伝統的な文化的な習慣に従って実践されている。伝統的な生業と並行して、サーミ文化に基づく責任ある倫理的に持続可能な観光業などの新しい生業 [new livelihoods] も、伝統的な生業<sup>11)</sup>の収益性を支え、地域での雇用を促進している。サーミの土地は、清潔で生物多様性に富んだ自然で知られており、サーミの自然価値はすべての行為によって尊重されている。一時はこの地域の自然を脅かしていたゴミは、現在では規制されている。

サーミの土地の観光は管理されている。絶えず増加する観光客から生じる課題に対処し、観光事業と観光活動を監視し、不正行為には制裁を加えている。責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの原則は以下の通りである。サーミ・ツーリズムは、自然の収容力に特に注意を払いながら、あらゆる面で責任があり倫理的に持続可能なものである。観光は、サーミの正確な描写を世界中に広め、増加させる上で積極的な役割を果たす。サーミ文化に基づく観光は、サーミ・ツーリズム情報センターによって支援されており、様々な関係者や事業者がサーミ・ツーリズムに関する助言やサーミ文化の活用方法に関する手引きを受けることができる。センターは、サーミやサーミ文化に関する正確な情報を提供し、サーミやその文化、特に周囲の自然に対して敬意をもって行動するための案内を観光客や観光業界に提供している。さらに、センターは責任ある倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズム事業を行っている企業についての情報も提供している。サーミ・ツーリズム情報センターは、国家予算から恒久的な運営資金を得ている。基本的に、責任ある倫理的に持続可能な観光は、サーミ文化の明確な特徴を尊重し、価値を認め、サーミとサーミの土地の幸福を

促進し、サーミ文化の保存と発展を可能にする。サーミ・コミュニティの生活や祝祭と同様にサーミの土地の土地利用は、サーミとサーミ文化の権利を考慮し尊重しながら、観光業と調和してきた。サーミの土地での観光による経済的利益は、文化的権利の所有者にも均等に分配されている。

サーミ・ツーリズムの基本は、サーミ文化の商品化と表象が、その文化や伝統的に居住してきた土地や地域を観光商品として利用したり、表象したりするサーミ・コミュニティや家族と／あるいはシーダとの強い結びつきと、それに対する責任に基づいていることである。サーミとサーミ文化は、自らの世界観を表現する観光において積極的な役割を担っており、サーミ、サーミ文化、サーミ語を、受動的な装飾や小道具、地元色の強い、文化的背景から切り離されたエキゾチックで原始的な客体として利用することは、もはや終わりを告げている。

## 責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムのための原則

### 原則1：サーミの文化遺産の価値と豊かさを認識し尊重する

サーミの文化的規範 [cultural integrity] は認識され、尊重されなければならない。サーミ文化はその多様性のすべてにおいて、サーミ・コミュニティとその構成員に帰属する。サーミが自らのアイデンティティを確立し、文化遺産を所有・保管する権利は、基本的に尊重・保護されなければならない。サーミ・ツーリズムについて議論する際には、サーミが4カ国の領土に住む先住民族であり、有形・無形の文化遺産の一部を共有し、その集団的責任を負っていることを念頭に置くことが非常に重要である。したがって、サーミの文化遺産を観光に活用することについては、フィンランドだけで決定できるものではない。同じ理由から、サーミ文化の観光商品化や表象に関連する誤用や搾取は、フィンランドの国境を越えて影響を及ぼすことを認識することも重要である。サーミ自身の文化に対する所有権と管理権は、観光商品におけるサーミ民族および／またはサーミ文化遺産の商品化、利用、および／または画像、ロゴ、サーミ語を含む表象のあらゆる側面に及ぶ。

サーミは、サーミ文化と文化表象とは何かを集団で定義し、同様にサーミ文化と文化表象の活用とその限

界について集団で決定する。フィンランドでは、一般的な政策はサーミ議会で決定され、スコルト・サーミ文化に関する場合はスコルト・サーミ村委員会<sup>12)</sup>でも決定される。サーミ文化は不均質で豊かで多様である。そのため、サーミ文化の観光利用の詳細については、サーミ議会とスコルト・サーミ村委員会が、サーミ文化の観光商品化および／または表象が影響を及ぼすか、及ぼす可能性のあるサーミ・コミュニティ、家族および／またはシーダと共に共同で決められる。必要であれば、サーミ議会評議会を通じて、サーミ文化遺産に関するより広範な集団的観光政策が合意される。

サーミの文化遺産の商品化および／または表象に問題が生じた場合、その問題は、特定の文化表象の観光商品化および／または表現が問題視されているか、係争中であるサーミのコミュニティ、家族および／またはシーダ内で、集団的に協議・交渉する必要がある。必要であれば、サーミ議会、スコルト・サーミ村委員会および／またはサーミ議会評議会とともに問題を協議することもできる。

### 主な対象グループ [Primary target groups] <sup>13)</sup> :

フィンランドのサーミ議会、スコルト・サーミ村委員会、ビジット・フィンランドから草の根の観光起業家までの観光業界全体

サーミ文化に関する内部交渉の場合：関係するサーミ・コミュニティ、家族、シーダ、必要に応じてサーミ議会および／またはスコルト・サーミ村委員会、サーミ議会評議会、フィンランド、スウェーデン、ノルウェー、ロシアのサーミ・コミュニティ、フィンランド国家、すべての公的機関および政治的意思決定者

### 原則2：次世代のためにサーミの文化遺産の活力を保護し維持する

文化観光は一般的になりつつある。その基盤のひとつは、観光客に体験を提供することを目的とした、地域文化の商品化である。しかし、この発展がもたらす危険は、経済的な野望を満たすためだけに地域の文化や伝統が過度に客体化され、地域社会を維持する意義が失われてしまうことである。このような場合、文化は急速にその真正性を失ってしまう。倫理的に持続可能な観光は、地域住民の需要を考慮し、地域社会の活力の基盤として、また知的資本の一部として地域文化を尊重する<sup>14)</sup>。

地域文化を活用した商品やサービスを創造する場合、地域文化はその文化に属するすべての人の私生活の一部であることを忘れてはならない。したがって、観光事業が文化的・社会的に責任あるものであることを宣言するためには、観光事業や活動、協力ネットワークが地元の人々に配慮したものでなければならない<sup>15)</sup>。旅行産業の領域外に留まることを望む地元の人々には、観光業がその可能性にわずかな影響を与えることなく、文化に根ざした習慣や活動を維持しながら領域外に留まる可能性が保証されなければならない。

サーミ文化は、サーミ・コミュニティとその構成員に属するものである。活力があり自然な形で継承される文化なしには当該文化に基づく真の文化観光はありえない。その第一の目的は、サーミ文化とその様々な表象を、自然な継承を通じて次世代に継承し発展させることである。

また、サーミ文化には数多くの風習や習慣があり、それらをよそ者に見せる必要はない。また、すべての文化表象を観光用に活用することも望まれていない。サーミ共同体や／あるいはその家族集団のみが知るべき文化表象や、観光の対象から完全に除外すべき文化表象の要素に関する決定は、関係するサーミ共同体や／あるいはその家族、シーダの中で集団的に行われる。この場合、サーミ議会および／またはスコルト・サーミ村委員会の一般方針と、サーミ文化遺産の広範な利用に関するサーミ議会評議会の方針が考慮される。

サーミの文化が、外部からの干渉を受けることなく、自然な形で継続し次世代に継承されるためには、観光産業は、日常的な文化習慣や／あるいは文化の継承を妨げないよう、特定の地域や／あるいはルート、コース内での事業や活動を制限しなければならない。旅行業に従事する者と旅行業以外の者との違いは、観光客にも明確に伝えなければならない。旅行者は、特にサーミの住民の境界とプライバシーの保護を尊重しなければならない。法律で保障された家庭内のプライバシー、すなわち家庭の神聖さには特に注意を払わなければならない。家庭の神聖さには、所有地近くのトナカイ柵も含まれる。トナカイの放牧においては、年間を通じての放牧の平和 [grazing peace]<sup>16)</sup>、つまり全ての時間においての放牧の神聖さが保証されなければならない。放牧の平和とは、トナカイ放牧者が、放牧地内での他の人間の活動など、外部からの大きな妨

害なしに生計を営むことが許されることを意味する。放牧の平和には群れの平和 [herd peace]、つまり群れの神聖さも含まれる。群れの平和とは、トナカイの群れの所有者や、その群れにトナカイがいるトナカイ飼いのグループからの許可なく、トナカイの群れに立ち入ったり、妨害したりしてはならないということの意味する。実際には、例えばスノーモービルや犬橇、スキーなどで、許可なくトナカイの群れに近づいてはならないということである。また、トナカイの放牧柵、牧夫のコテージ、トナカイの餌やりに使われるような自然の中の特定の場所は、観光産業に携わっていない人々の仕事場であることに注意しなければならない。そのため、これらの場所は労働安全上の理由などから観光客の立ち入りが禁止されており、許可なく立ち入ることはできない。特にトナカイの出産地は観光から除外されなければならないが、春の出産期には、問題になっているトナカイ飼いやトナカイ放牧協同組合の主導や許可なしに、出産地への立ち入りやすべての観光事業や活動を完全に禁止しなければならない。また、サーミの川漁文化では、住居近くの海岸線も生活環境の一部である。例えば、テノ川とその支流の岸辺は主に私有地に位置しているため、所有者の家屋の一部、つまり私有地の一部とみなされる。従って、サーミの慣習法<sup>17)</sup>を尊重し遵守することを前提に、これらの地域は観光から除外されるべきである。これらの規則を観光客に知らせることは、観光産業の責任である。

特に観光に関係のない人を、観光のアトラクション・小道具 [prop]・物として扱わないことが良いマナーである。旅行業界以外の私人が関与する場合、写真撮影やその他の文書作成には特別な注意を払わなければならない。サーミの衣服を着用し、旅行業に直接携わっていない人物を、本人の同意なしに撮影してはならない。観光業に携わっていない人は、観光客の利益のためにサーミの衣服を着ていない。写真撮影やその他の記録を拒否する場合は、その人の意思を尊重しなければならない。例えば、観光客のカメラの対象になるのを避けるために、サーミの衣服を着ないと決めた人が一人でもいれば、それは多すぎる一人である。

宗教および宗教を実践する様々な形態は、常に個人的な問題であり、プライバシーの権利によって保護されているため、被写体の同意がある場合に限り撮影することができる。結婚式、葬儀、儀式、または同様の集団行事などの教会の儀式は、関係するサーミ・コミュニティの特別な許可なく撮影してはならない。サーミ

の精神的文化遺産は、法律と適正な慣行に従って尊重されなければならない。

観光客にとっては「野生」であっても、地元のサーミにとっては故郷であり、多くの人々にとっては観光とは無関係な生計や／あるいは自給自足の源でもあることを認識しなければならない。自然の中に人間の存在を示すものが目に見える形で存在しないとはいえ、サーミの土地には、サーミ語の名前がなく、季節に関連した文化的利用や意義のない場所や地域は一つもない。

主な対象グループ：サーミ議会、スコルト・サーミ村委員会、ビジット・フィンランドから草の根の観光起業家まで観光産業全体、サーミの土地に到着した観光客、行政区 [parishes]

### 原則 3：互いに利益のある理解と協力

サーミ・ツーリズムは、次世代に伝えることのできる重要な文化として、サーミ文化の保護を第一に支援しなければならない。サーミ文化の活力と観光商品の真正性を保証するために、サーミの旅行サービスはサーミ文化に基づいた観光でなければならない。つまり正しい情報と真正性に基づいたものでなければならない。したがって、サーミとサーミ文化に関連する観光活動やサービスは、責任ある倫理的に持続可能な方法で運営する知識豊富なサーミ観光業者から購入しなければならない<sup>18)</sup>。こうすることで、訪問者に誠実で本物の観光体験が保証されるのである。

サーミの土地に到着した国内外の観光客や、サーミ文化を利用する観光に携わるすべての関係者は、自分たちが文化的慣習の豊かな地域の客であることを認識し、尊重しなければならない。地域や地域の環境、サーミ文化には、有形無形の様々な要素が含まれており、それらは全てその地域の天然資源の利用方法、特にその利用の限界と制限に影響を与える。この地域を訪れる人は、このような地域特有の季節ごとの慣習や、文化に固有の習慣を考慮しなければならない。様々な関係者に利益をもたらす広範な協力は、旅行産業から直接的・間接的に利益を得ている住民以外の地域レベルまで広げる必要がある。土地利用や観光業界のその他の慣行に関して、伝統的な生業と観光業の間の調整は、サーミにとってコミュニティレベルでも個人レベルでも不可欠である。連携の重要な当事者の一つは、伝統的な生業を営むコミュニティである。例えば、各地域のトナカイ放牧協同組合は、放牧やトナカイの移

動によって異なる季節的な土地利用について、共同で協議し、合意しなければならない。特に、トナカイ放牧協同組合の集合地に観光客を案内する場合は、必ず事前に当該のトナカイ放牧協同組合の地区の長と交渉しなければならない<sup>19)</sup>。

旅行業界全体がサーミと協力し、サーミとサーミ文化に関する正確な情報を共有・発信することは、サーミ文化の活力を促進する一つの方法である。しかし、有形・無形のサーミ文化遺産の観光商品化や表象は、サーミ観光起業家および／または他のサーミの関係者が実現するために残されなければならない。提供される商品にサーミ文化に基づく要素が含まれる場合、例えばヨイクの公演などは、サーミの事業者と協力して企画されなければならない。原則として、サーミの観光商品は、サーミ文化や、文化遺産が問題となっているサーミのコミュニティ、家族、シーダを傷つけることのないよう、サーミのコミュニティによって承認され、責任ある・倫理的に持続可能なものでなければならない。サーミ文化に基づく観光の商品化や表象において重要なことは、それらがサーミの価値観や世界観を支持するものであることを確認することである。

すべてのサーミ観光事業者は、法律、個人的信条や／あるいは職業倫理に抵触する活動に従事することを拒否する選択肢を持たなければならない。言い換えれば、観光産業はサーミ文化や、倫理的な持続可能性や／あるいは、サーミ文化の保存・維持・発展と相反する旅行サービスを提供する圧力を生み出してはならない。責任ある、倫理的に持続可能な旅行業界は、観光客に真正でない商品や／あるいはサービスを提供したり、その他の方法で促進したり、支援したりしてはならない。

主な対象グループ：ビジット・フィンランドからサーミ・ツーリズムの起業家やその他のサーミ関係者を含む草の根の観光起業家まで観光産業全体、トナカイ放牧協同組合

### 原則 4：サーミ・ツーリズムの問題点—その認識と是正

サーミの真正でない描写を提示・配布することは、すでに流通している誤った情報をさらに増やし、サーミ・コミュニティの幸福と、時と場所を生きるダイナミックな文化としてのサーミ文化の活力を損なう有害な実践を支援することになる。また、誤った情報を流布し、真正でない描写を提示することが、フィンランドに住むサーミだけでなく、国境を越えたスウェーデ

ン、ノルウェー、ロシアに住むサーミの文化や文化的権利にも影響を及ぼし、予期せぬ広範な結果をもたらす可能性があることを認識するのは良いことである。サーミとその歴史や文化に関する既存の一般的な無知を考慮すれば、意識的であれ無意識的であれ、サーミに関する誤った情報をこれ以上増やすことは無責任である。このため、サーミとサーミ文化に関する正確な情報を発信することは観光における商品化と表現における主要な要素である。観光客は、サーミ文化に基づく本物の商品とそうでない商品の違いを見分けることはできない。従って、商品化や表象における真正性、またサーミの正確な描写を制作・流通させる責任は、観光におけるサーミやサーミ文化の表象に直接的・間接的に影響を与える観光産業の全セクターにある。サーミ・コミュニティ以外の関係者やオペレーターは、責任ある・倫理的に持続可能なサーミの観光商品を商品化したり、表現したりするために必要な十分な文化的リテラシーや理解を持っているとは限らない。

したがって、責任ある倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムの商品化と表象は、サーミ・コミュニティ自身が本物のサーミ文化として受け入れているものに基づかなければならない。数十年にわたりサーミ文化の商品化と表象に根強く残る問題、つまりサーミ文化を利用する観光における「サーミ」の誤った表象は、大きく5つのカテゴリーに分けられる：

1. 文化的アイデンティティの窃盗 [cultural identity theft]
2. 文化の盗用 [cultural appropriation]
3. 発明された伝統 [invented traditions]
4. 借用された伝統 [borrowed traditions]
5. ステレオタイプ、エキゾチック化、動物園化、原始化 [stereotypes, exoticisation, zooification, primitivisation]

文化的アイデンティティの窃盗とは、ある人物が無許可で他の個人および／または他の集団の代表者になりすます行為を指す。これは、例えば他の集団を示す知識および／または象徴を利用することで、第三者を誤認させようとする意図的な試みであり、この行為によって、その知識または象徴が利用されている集団に軽微な損害以上の損害を与えるものである。この例として、サーミ・コミュニティとの実際のつながりがなく、かつ／またはサーミ・コミュニティの同意もなく、サーミを装った旅行業界の代表者が挙げられる。

サーミの精神的遺産に基づく、またはサーミ文化を参照する遺産を基に構築されたシャーマニズム、および／またはサーミ・コミュニティとの実際のつながりがなく、および／またはサーミ・コミュニティの同意がないにもかかわらず、彼らの文化遺産を利用するためにシャーマンとして活動することも、文化的アイデンティティの窃盗とみなされる。

文化の盗用は、サーミの文化的自治、つまり、サーミが自らの文化とその利用方法を決定する憲法上の権利を侵害するものである。文化の盗用とは、搾取する側の文化に属さない他文化の要素を利用することであり、搾取はその文化の所有者の同意なしに行われる。文化の盗用は、少数派と多数派の間の権力構造に関わるものである。無許可の搾取に加え、文化の盗用が有害なのは、他文化の要素を搾取する者が、搾取の対象となる文化や、搾取される文化的要素のより広い文化的意義やメッセージを理解しておらず、かつ／または評価していないからである。この文脈では、文化の盗用とは、サーミ文化の要素のうち、長い間、観光商品化や表象に商業的に利用されてきたものを指す。多くの場合、観光に利用されるサーミの象徴は、サーミにとって非常に価値のあるものである。これらの象徴には数多くの文化的意味やメッセージが込められているが、関連する文化的知識がない人は、それらを深く理解することはできない。より深い文化的意味に対する無自覚は、文化の誤用や、歪んだ文化情報の流通につながる可能性がある。無知は、よそ者を責任から解放するものではない。むしろそれは、悪用される文化に対する無関心や／あるいは敬意の欠如を示すものである。文化の盗用とは、特にサーミの精神的遺産である太鼓を観光目的で不適切に使用することを指す。

サーミの衣服も、しばしば無許可の模造品という形で文化の盗用の対象になってきた。サーミの衣服は民族性を示す重要な目印であり、集団間の交流において集団や個人の文化的アイデンティティを表現するために目に見える形で使用される。サーミの衣服は、おそらくサーミ文化の中で最もよく知られ、最も目につく要素であるにもかかわらず、サーミの衣服やサーミの手工芸品全般に込められた象徴性は、よそ者にはまだ知られていない。サーミの衣服の着方は、サーミの人々が従う不文律によって決められている。サーミの伝統に従えば、サーミの衣服を着る権利は、その人がサーミの出自をもつことと密接に結びついている。サーミ・コミュニティの同意があれば、この伝統

を例外とすることもできる。例えば、尊敬する人物にサーミの衣服を贈る場合や、サーミのフィンランド人配偶者がサーミの衣服を着用する場合などである。第一に、サーミの衣服はサーミによって作られ、サーミの衣服のエチケットに従い<sup>20)</sup>、敬意をもって着用されなければならない。サーミ文化を搾取する観光では、サーミの衣服を着用することは認められない。

サーミ文化の象徴および／または要素が、真正でない表象および／またはオリジナルの象徴に類似したバリエーションで繰り返し使用される場合、文化の盗用もまた、発明された伝統の範疇に重なる可能性がある。

**発明された伝統**とは、特定の目的のために発明および／または開発された「伝統」を指す。発明された伝統は、歴史的な連続性を確認するような形で過去とつながることを目的としている。このような「伝統」は、古くからあるように見えたり、古くからあるように見せかけられたりするが、実際にはごく最近のものであり、創られたものである<sup>21)</sup>。サーミ文化を搾取する観光は、有形・無形の「文化遺産」をつくり出し、本物のサーミ文化を無視したり、サーミの意見を聞かなかったり、無関心なまま商業的に利用してきた。最も不快な例のひとつは、「ラップランドの洗礼」として知られる製品で、純粋に観光目的で発明された通過儀式である。これは実際のサーミ文化には何の根拠もない。さらに、サーミを汚れた原始的な民族という非常に不利なイメージで描いている。「ラップランドの洗礼」儀式以外にも、発明された伝統のなかには、サーミ文化を貶めるような模倣品が含まれる。例えば、低コストの国から輸入された「手工芸品」をサーミの手工芸品として販売したり、サーミ文化に基づくと称した観光用に捏造された架空の物語だったり、ヨイクの模倣、サーミやサーミ文化をサンタクローズのようなおとぎ話の登場人物と関連付けたりすることである。

**借用された伝統**は、その伝統が属するとされる文化の一部ではないという点で、発明された伝統と大部分が重なる。借用された伝統と発明された伝統の違いは、借用された伝統が別の文化や地域の伝統として存在することである。言い換えれば、借用された伝統とは、別の文化から盗用され、例えば旅行業などを通じて外国の文化的景観に根付いたものである。借用された伝統は、それが伝統的に属していない地域の本来の文化の一部であると誤解を招くような主張がなされた場合、発明された伝統とみなされる。借用された伝統が特に有害なのは、その伝統がその地域文化のオリ

ジナルかつ真正な部分である伝統と対立する場合である。特に有害で文化的に持続不可能な借用された伝統の一例として、観光用の犬橇がある。特に特定の地域では、この慣習はサーミ文化の根幹のひとつであるトナカイ放牧と強く対立し、この伝統的な生業に直接的・間接的な損害を与えている。借用された伝統のうちひとつの例は、イグルーと呼ばれる観光用の建造物である。他の文化から伝統を借用する代わりに、地元の観光資源、つまり真正な文化や倫理的、特に文化的な持続可能性を支援することで、旅行業界の様々な関係者や運営者は、観光関連の商品化、表象、マーケティングにおいて、その地域に真に根付いた要素を強調することができるだろう。観光客がオーロラを観測するための文化的に持続可能な代替案としては、たとえば、サーミの伝統的な建築様式に似た木造建築が考えられる。伝統の借用や創作は、観光の均質化につながり、北極圏の観光地が、それぞれの地域文化の多様性や豊かさに関係なく互いに類似したものになってしまう可能性がある。その結果、観光客は文化的な混淆性を目にするようになる。これは、観光がサーミ・コミュニティとサーミ文化の活力に良い影響を与え、正確で現実的なイメージを促進し、観光を通してサーミ文化を支援するという原則と強く対立するものである。

**ステレオタイプ**とは、固定化され、一方的に一般化され単純化された、しばしば否定的で誇張された、ある民族集団やその集団の代表としての個人について想定された性質についての信条のことである。ステレオタイプは、社会的現実を単純化するために使われる慣行であり、しばしば省略をしたり、他人の単純化されたイメージを提示したりする方法である。ステレオタイプは、ステレオタイプを作り出した集団の肯定的な特徴を強調し、誇張する一方で、ステレオタイプの対象に想定された性質を軽んじる。サーミ文化を利用する観光では、サーミの衣服や伝統的なサーミの住居の模倣などが主なステレオタイプとして使われている。サーミの衣服の模倣は、サーミ文化を利用する観光で長い間使われてきたため、サーミの衣服はサーミ・ツーリズムの同義語とみなされるようになった。言い換えれば、サーミの衣服の模倣は観光で使われるありがちな小道具となっており、サーミの衣服を着た人が現れなければ、その旅行体験は必ずしもサーミの体験とはみなされない。また、「ラップランドの洗礼」のような観光のために発明された伝統では、サーミは汚く、すすにまみれ、ナイフを振り回す単純な原始人

であるという軽蔑的・蔑視的なイメージをよそ者は思い浮かべる。このような表象は「サーミ文化」をサーミにとってはまったく異質なものとして描いているため、不快であり不正確でもある。

エキゾチック化とは、人、物、場所が異質で魅力的でロマンチックなものとして表現されることである。エキゾチシズムの対象は他者であり、「私たち」とは異なるもの、つまり「普通」からの逸脱を表わしている。異国情緒や異質さ、つまり他者性を求めることは、何世紀にもわたって観光の動機となってきた<sup>22)</sup>。部外者が作りあげてきたサーミの観光イメージは、サーミの他者性、つまり、人里離れた生息地や色彩豊かな衣服といったサーミのエキゾチックな差異に基づいている。これは、マーケティングで使われる「魔法」や「神話」といった語彙によって、さらに強調され強化されている。

動物園化とは、先住民族のコミュニティや個人が客体化され、あたかも自然の中の観光名所のひとつであるかのように、観光の目玉として扱われる表現方法を指す<sup>23)</sup>。フィンランドの観光業界では、サーミの概念はサーミの衣服と強く結びついている。サーミの衣服を着ている人は、しばしば「展示物」、つまり個性のないモノであるかのように扱われる。これは特に、旅行業界とは無縁の個人がサーミの衣服を着ている場合に問題となる。さらに、サーミやサーミ文化は、観光において常に受動的な装飾品や小道具、その土地の色彩、あるいは文化的背景から切り離されたエキゾチックで原始的な客体として利用される。

観光関連のマーケティング、コミュニケーション、商品化、表象において、原始化は過去に縛られた生活様式を貫く先住民族のイメージを強調し、強化する。言い換えれば、原始化はサーミ・コミュニティが過去から抜け出せず現代の生活や文明に汚染されていないという不変の、博物館化されたイメージを支持する。原始化は、「手つかずの」したがって「本物の」人々、あるいは「高貴な野蛮人[Nobel savage]」<sup>24)</sup>、つまり過ぎ去った時代の遺物というイメージを作り出す。観光においてサーミの精神的遺産や神話的過去を強調することは、サーミを原始化し、現代の現実とは似ても似つかない間違っただけのステレオタイプや間違っただけの表現を支持し、強化することになる。観光における原始化は、サーミやサーミ文化が可変的なダイナミックな現代文化であることを妨げる。それどころか、原始化によって作り上げられたイメージは、サーミを神秘的な過去に閉じ込めてしまう。

特に先住民族観光においては、ステレオタイプ化、エキゾチック化、動物園化、原始化が強調されている。これらの慣行はすべて、よそ者が作り上げたサーミのイメージを支持するもので、現実とは似ても似つかぬものであり、サーミ自身の民族観や共同体に対する観念を表すものではない。

サーミ文化とその象徴および／またはそれらを参照するあらゆる要素は、サーミが管理する領域に属するものである。サーミ文化の要素を観光で描写する場合は、明確な正当性があると同時に、サーミ・コミュニティの同意が必要である。

サーミに対する誤ったイメージの提示に加え、サーミ文化にとって有害な観光活動や慣習がサーミの土地で行われている。サーミのトナカイ放牧は、他の土地利用形態と競合しながら、自然の生息地や資源に妥協することを絶えず強いられてきた。犬糧は他の文化から借用された伝統で、1980年代に観光産業によってラップランドの観光業にとり入れられた。サーミのトナカイ放牧の観点からすると、犬糧活動は文化的に侵略的な外来種とみなされ、北方の自然の本来の一部である伝統的な生業に生態学的、経済的、健康的、社会的な悪影響を及ぼしている<sup>25)</sup>。

商業的な犬糧だけでなく、直接的・間接的な金銭的損失やトナカイの健康への被害は、特に、放し飼いにされている観光客の犬によって引き起こされる。放し飼いにされた犬や、逃げ出したそり犬による被害は、トナカイを怖がらせるものから殺すものまで多岐にわたる。こうした極めて深刻な被害に加え、狩猟犬を連れた個人観光客の狩猟も増加傾向にある。近年、サーミの土地では、地域外からやってきた狩猟集団によるヘラジカ猟の圧力が高まり、変化が顕著になっている。このため、ヘラジカ猟がトナカイ放牧にもたらす問題が増加している。例えば、地域外、特にフィンランド南部から連れてこられたヘラジカ猟のための犬はトナカイに慣れておらず、近くで草を食んでいるトナカイをすぐに追いかけてしまい、害を及ぼす。また、この地域外からの狩猟観光客は、トナカイの放牧や、狩猟においてそれをどのように考慮すべきかについて必要な知識を持ち合わせていないことが多い。したがって、ヘラジカの狩猟許可証にトナカイ放牧への配慮に関する規定を追加し、狩猟によるトナカイ放牧への不必要な被害を許可証の規定によって防止または最小化できるようにすることが極めて重要である<sup>26)</sup>。サーミの土地でヘラジカ(シカ科動物)猟に使用され

る追跡犬は、その犬がトナカイを追跡しないことを保証するために、地元のトナカイ放牧協同組合の承認を得る必要がある<sup>27)</sup>。

サーミ文化を搾取する観光やサーミ文化にとって有害な観光事業や活動を積極的に継続・支援することに代わって、観光業界全体とサーミの土地に到着するすべての訪問者は、上記の問題に注意を払いそれらを是正すべきである。これはサーミ議会やサーミ議会が指定する団体と協力し、観光産業においてサーミやサーミ文化を商品化したり表現したりする必要がある場合には、責任ある・倫理的に持続可能なサーミ観光事業者や生産者と協力することで達成できる。

主な対象グループ：ビジット・フィンランドから草の根の観光起業家までの観光業界全体、サーミの土地やメツァハリトゥス (Metsähallitus) に到着する観光客、トナカイ放牧の協同組合

#### 原則5：サーミ・ツーリズムがサーミ、サーミ文化、環境に与える積極的な影響

サーミ・ツーリズムは、そのすべての形態、事業、活動においてサーミ・コミュニティ自身が決定し、サーミの世界観に沿った条件でサーミ文化の自然保護と活力の発展、そして次世代への継承を支援しなければならない。

観光は、生態学的な持続可能性だけでなく社会的、文化的、経済的な要素とその影響を総合的に考慮しなければ持続可能とはいえない。持続可能な観光とは、サーミのコミュニティ、サーミの文化、サーミの生業を第一に保障し、同時に観光客のニーズを満たし、将来の世代にも同じ機会を保障するものでなければならない。

文化的に持続可能な観光は、地域の文化遺産の保護と向上を考慮し、守るものである。観光産業は、その行為によって文化遺産を絶滅の危機に晒したり、消滅させたりしてはならない。先住民族観光において、文化的持続可能性の第一の基盤は、関係する文化の保持者の承認であり、彼らの文化を商品化したり、表現したりする方法を管理する可能性である。サーミの地域文化を尊重し、その文化を利用する際の信憑性は、文化的に持続可能なサーミ・ツーリズムの不可欠な要素である。また、文化的に持続可能な観光とは、観光地におけるサーミ・コミュニティが、日常生活や祭事において、観光や観光客が彼らの文化的慣習や習慣に少

なからず混乱や変化を与えることなく、彼らの文化を実践し、伝えていくことを可能にするものである。観光におけるサーミ文化の商品化および／または表現に責任を持つ関係者は、サーミ・コミュニティ内部からのものでなければならない。サーミ文化に基づく文化的に持続可能な観光の主な特徴は、真正性と、サーミの伝統、習慣、サーミの現在の生活に基づいた、責任ある持続可能なサーミ文化の商品化および／または表象である。

社会的持続可能性は、地元住民と旅行者の視点から定義することができる。サーミの地元住民の視点から観光が社会的に持続可能であるためには、旅行業界は地元住民のニーズ、観光が地元住民の日常生活や生活の質に与える影響や変化を考慮しなければならない。観光は管理可能なものでなければならない。観光は管理可能なものでなければならない。社会的に持続可能な観光がもたらす利益は、例えば地域のインフラやサービスの改善という形で、可能な限り広く地域住民に分配されなければならない。また、観光がサーミ・コミュニティに与える否定的な影響は、可能な限り小さく抑えなければならない。社会的持続可能性の重要な部分は、サーミのコミュニティを参加させ、彼らの生活環境に影響をもつ観光に対してサーミ・コミュニティが力を及ぼす機会を与えることである。観光産業や観光客による自然資源の利用は、伝統的な生業やサーミがその地域の自然資源を利用する機会を弱めてはならない。

生態学的持続可能性は、観光における持続可能な発展の基礎のひとつであり、特に観光が自然や天然資源の活用に大きく依存している場合には重要である。生態学的に持続可能な観光では、自然を基盤にした観光サービスは環境に優しい方法で生産され、自然の生物多様性を保全し、観光による否定的な影響や観光によって引き起こされる変化を可能な限り最小限に抑えなければならない。

サーミの価値観、哲学、伝統的な生活様式によれば、自然は保存され、人々に糧と生計を提供するために利用されなければならない。サーミは自然を変えようとはせず、自然に適応してきた。トナカイの放牧、漁業、狩猟、採集、手工芸品の製作など、伝統的なサーミの生業に基づく生活様式は、常に広大な伝統的地域を持続可能な方法で利用することに依存してきた。自然の持続可能な利用は、サーミと彼らの伝統的な生計にとって、常に不可欠な条件であった。自然と大地が

サーミを支えてきたのである<sup>28)</sup>。

土地利用や天然資源の利用について決定を下す際には、環境への有害な影響やサーミの伝統的な生業活動への否定的な影響を防止するか、少なくとも最小限に抑えなければならない<sup>29)</sup>。天然資源を利用する観光がサーミ文化の活力の維持を支援するためには、サーミ・コミュニティが、例えばサーミの伝統的知識、自然に対する知識と理解、地域の専門知識を考慮にいれるなどして、サーミの土地における自然観光の責任と倫理的な持続可能性に影響を与える機会を持つべきである<sup>30)</sup>。特に、自然や文化に対する理解や考え方、北極圏での生存戦略や行動がサーミのそれと大きく異なる場合、多数の観光客や無秩序な観光客は自然の観光地を破壊する可能性すらある。

気候変動がサーミの土地の自然や伝統的なサーミの生業に与える影響を予測することは難しいため、予防のための原則の適用が必要である。例えば、積雪の増加や積雪期間の長期化は春の出産期におけるトナカイ放牧の観光に悪影響を及ぼし、伝統的なトナカイの放牧をより困難なものにしている<sup>31)</sup>。そのため、観光客が北極圏の状況やサーミの生活文化環境について必要な情報やノウハウを持っていない場合、サーミの文化や脆い北極圏の環境だけでなく、観光客自身にも取り返しのつかない被害が及ぶ可能性があるため、観光客への情報提供や案内は非常に重要である。

経済的持続可能性とは、主に集団レベルおよび個人レベルでの地域経済の支援に焦点を当てたものである。経済的持続可能性の基本は、観光による収入をできるだけ多くの観光地に残すことである。これは、地元のサーミの労働力を雇用したり、地元での事業活動を通じて達成することができる。経済的持続可能性には、例えば、地元産の食品の利用や、本物のサーミの手工芸品などのサーミ産品の利用、サーミが提供する地元サービスなどが含まれる。経済的持続可能性の目標は、観光産業とサーミ・コミュニティが一体となり、その経済的利益を可能な限り広く地域に分配することである。旅行業に携わっていないサーミ・コミュニティのメンバーも、観光をポジティブで有益な活動であり、コミュニティにとっての資源であると考えることが非常に重要である。

観光収容力とは、ある地域やコミュニティが、その物理的、社会的、文化的、経済的環境に軽微な損害を与えることなく、あるいは、観光客の顧客満足度が許容レベルを下回ることなく、一度に許容できる観光客

数や観光事業や観光活動の最大数を指す。言い換えれば、観光収容力は、特定の場所、特定の期間内に観光によって引き起こされる変化の許容限度を定義するものである。従って、観光収容力を超えると、観光によって引き起こされるサーミのコミュニティ、サーミの文化、環境、価格レベルでの変化は、もはや地元では受け入れられなくなる。したがって、観光の影響を定期的に評価することが第一に重要である。収容力を評価する際には、地元のサーミ・コミュニティの声も聞かなければならない。

観光収容力は、常に特定の場所と時間に関連しており、絶えず変化し、狭い地理的範囲内でもかなり異なる場合がある。ある地域における観光収容力の限界、つまり許容レベルに達した場合、それは観光によるマイナスの影響がプラスの影響を量的に上回ったことを意味する。サーミ・ツーリズムは、サーミ・コミュニティとサーミ文化、そしてその保存、発展、次世代への継承にプラスの影響を与えることが第一である。

旅行産業の絶え間ない拡大と成長、そして訪問者数の大幅な増加に伴い、観光収容力には特別な注意を払う必要がある。観光客が天然資源を利用する度合いに応じて、自分たちの天然資源へのアクセスが貧しくなったという認識を地元のサーミ・コミュニティが持つことは、許容範囲に達する、あるいはそれを超える速度を加速する。観光収容力とその限界を評価する場合、第一の目標は、その地域の魅力と観光のプル要因の保全を忘れることなく、観光地における地元のサーミの幸福と満足を守ることではなければならない<sup>32)</sup>。観光によるネガティブな影響が積極的な影響を上回ると感じられる場合、地元コミュニティが抱くネガティブな感情や態度は、すぐに観光客に対する行動に反映され、ひいては観光客の満足度に直接影響することになる。従って、定期的に観光収容力を評価し、許容量を超えてしまった理由を是正することが、サーミのコミュニティにとっても旅行業界にとっても最善の利益となるのである。

本ガイドラインでは、サーミのコミュニティとサーミ文化の保護・発展の観点から、社会的収容力を評価する。社会的収容力の許容レベルを評価する際には、観光客数、観光事業、観光活動の最大許容量を決定しなければならない。この許容量を超えると、サーミ・コミュニティのアイデンティティ意識、生活様式、社会的行動、慣習が弱体化することになる。観光がサーミ・コミュニティの利益や権利よりも優先され、サー

ミ・コミュニティのサービス水準に悪影響を及ぼしてはならない。また、観光客の観点からも、観光客数と観光事業・活動の比率は、観光客の顧客満足度を低下させないために、受け入れ可能なレベルに保たなければならない<sup>33)</sup>。社会的収容力は、サーミ・コミュニティ内でも、コミュニティ構成員が観光から直接的または間接的に利益を得ているかどうか、コミュニティやその構成員が基本的サービスからどの程度離れているか、観光客の増加がコミュニティや個人の安心感にどのような影響を与えるかなどによってかなり異なる可能性がある。社会的収容力を計画する際には、基本的なインフラの収容力も、場所や時間、季節による変化を考慮して、訪問者数の増加に応じて再評価する必要がある。特定の観光地において、観光客や訪問者が地元住民の通常の日常生活や基本的なニーズの充足に支障をきたすと思われる場合、あるいは観光客や訪問者が地元住民の安心感に悪影響を及ぼすと思われる場合、サーミ・コミュニティや他の地元コミュニティ、訪問者の幸福の低下を防ぐために、できるだけ早くその状況に対処し改善しなければならない。

文化的収容力という用語が使われる場合、文化的収容力は社会的収容力と関連付けられることが多い。しかし、本ガイドラインの目的においては、文化的収容力を別の概念として議論することが不可欠である。観光客や観光事業・活動は、直接的・間接的を問わず、手工芸品、信仰、伝統、慣習を含むサーミ文化を変えてはならない。サーミ・ツーリズムの商品化および／または表現が、サーミ文化の保存および／または発展、および／または次世代への継承にとって有害であると認識された場合、文化的収容力を超えたともみなされる。観光事業、活動、訪問者が、サーミ文化の表現形式を直接的に減少させることが判明した場合、これは文化的収容力を超えたともみなされる。観光客の視線を避けるため、あるいは観光客に写真に撮られるのを避けるために、サーミの衣服を着ないというサーミが一人でもいれば、それは文化的収容力を超えているともみなされる。

特定の観光地の生態学的収容力は、当該観光地が環境を悪化させることなく維持できる、訪問者数および／または観光事業・活動の最大数で表される<sup>34)</sup>。自然収容力は、観光サービスの計画段階において、場所ごと、季節ごとに評価されなければならない。観光に関連した資源利用のニーズに関して、生態系の収容力を評価する際には、サーミ・コミュニティの他の自然

資源利用のニーズを第一に考慮しなければならない。サーミの地域社会のニーズには、例えば、使用権や地域、その他の既存の土地利用や天然資源の利用が含まれる。

経済的収容力は、観光地における観光客および／または観光事業および活動の最大数を定義する。これを超えると、地元住民が自らの地域で生活および／または事業を行うのに多額の費用がかかることになる。

主な対象グループ: デジタル・フィンランドからサーミ・ツーリズムの起業家やその他のサーミ関係者を含む草の根の観光起業家まで観光産業全体、フィンランド国家、すべての公的機関および政治的意思決定者

#### 原則6：サーミ・ツーリズムの責任ある倫理的に持続可能なマーケティングとコミュニケーション

観光客が、本物のサーミ文化に基づく観光商品とそうでないものを見分けるだけの文化的知識を持つことは期待できない。従って、サーミ・ツーリズム商品の真正性についての責任は、旅行業界内のすべての関係者・事業者にある。

サーミとサーミ文化に関連するすべての観光マーケティングとコミュニケーションにおいて、正しい情報を作成し、配布することを目指す絶対的な義務がある。本物のサーミ・ツーリズム商品に関する正しい観光マーケティングとコミュニケーションは、サーミ・コミュニティの幸福を促進し、真に本物のサーミ文化に出会いたいと願う観光客に、金額に見合った価値を提供するものである。

サーミ・ツーリズムの責任ある・倫理的に持続可能なマーケティングとコミュニケーションは、その文化および／または伝統的に居住してきた土地／生活用地を観光商品に利用したり、表現したりするサーミ・コミュニティ、家族および／または関係するシーダに対する強い責任に基づいていなければならない。

責任ある・観光マーケティングとコミュニケーションにおいて、サーミ文化の活力と真に本物のサーミ・ツーリズムを維持するためには、サーミ議会、もしくはサーミ議会が指定した当事者、および／またはサーミ・ツーリズム事業者、および／またはサービス提供者を一方の当事者とし、旅行業界の様々な当事者と部門が相互尊重に基づいた緊密な協力をを行うことが不可欠である。

責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムのマーケティングとコミュニケーションは、主に2016年10月にサーミ議会が発表した画像使用ポリシーに従うべきである。この方針によると、サーミおよび／またはサーミ文化を紹介するすべての画像やその他のマーケティング要素は、法律や一般的良識のルールに従わなければならない、また誠実で正しくなければならない。

サーミとサーミ文化を描写する画像の主な原則は以下の通りである：

1. 写真・絵画にサーミが描かれている場合、その人はサーミでなければならない。
2. 画像の人物がサーミの衣服を着ている場合、その人物はサーミでなければならない。
3. 画像にサーミの衣服がある場合、それは本物のものでなければならない。
4. 画像の人物がサーミの衣服を着用する場合、それはサーミの慣習法に従って着用されなければならない。

サーミおよび／またはサーミ文化を紹介する場合、一般的な良識のルールを尊重しつつ、常に誠実で正しい描写を基本としなければならない。観光マーケティングやコミュニケーションにおいては、サーミの服装が真正であること、サーミの慣習法に従って着用されていることに注意を払わなければならない。例えば、男性が女性の衣服の一部を着用することはなく、その逆も同様である。したがって、女性は「フォー・ウィンズ・ハット [four winds hat]」や男性の衣服を着ることはできない。さらに、異なる地域や異なるサーミのグループで着用されているサーミの衣服を混ぜることはできない。さらに、冬に着る服を夏に着ることはなく、その逆もまた然りである。一般的な良識のルールに従って、サーミは決して汚れたり破れたりした服装で描かれてはならない。上記の方針は、必要な文化的知識を持ち、文化的規範を熟知したサーミのカメラマンを起用することで簡単に守ることができる<sup>35)</sup>。

サーミ文化の観点からは、サーミ文化と一体化した倫理的に持続可能な製品のマーケティングを積極的に優先することで、サーミ文化の活力を次世代に残すことができる。トナカイはラップランドの主要観光アトラクションのひとつとして知られている。トナカイとトナカイ観光の優先順位付けは、国内レベルだけでなく、特に国際的な旅行マーケティングとコミュニケー

ションにおいて最も重要である。観光を目的としたサーミの土地での犬糧のマーケティングは、無責任かつ倫理的に持続不可能である。

サーミの伝統に基づく土地利用、つまり観光以外の目的での土地利用は、観光マーケティングにおいても考慮され、強調されなければならない。サーミの土地に手付かずの自然は存在しない。サーミは伝統的に、北部の壊れやすい環境に物質的な痕跡を残すことなく自然を利用してきた。他の文化圏からの訪問者が抱く自然の概念は、サーミのそれとは大きく異なるかもしれない。したがって、特にフィンランドの慣習法である「すべての人の権利」に関して、国際観光マーケティングとコミュニケーションは、自然における責任ある行動、これらの権利の制限、痕跡を残さないことの重要性を強調しなければならない。その絶対的な根拠は、北極圏観光の重要な魅力のひとつにもなっている、純粋で健全な自然は、未来の世代のために保全されなければならないということである。国際市場向けの倫理的で持続可能なマーケティングおよびコミュニケーション資料のコンテンツを作成・デザインする際には、この側面をすべての訪問者と旅行業界全体に周知させなければならない。

観光マーケティングとコミュニケーションは、プライバシー、家庭内の平和、生業、トナカイが法律によって保護されていることも強調すべきである。私有地、つまり家屋やその周辺の庭に柵が設けられることはほとんどないが、それでも憲法で定められた家庭の神聖さによって保護されている。トナカイがいる家の庭やその近辺にフェンスで囲われたトナカイ用の囲いがあり、それが旅行業に使用されるものであることが明記されていない場合も、憲法上の家の神聖さによって保護されており、所有者の許可なく近づいたり立ち入ったりしてはならない。観光マーケティングやコミュニケーションにおいて、トナカイがサーミの土地で自由に歩き回り、放牧されている野生動物であるにもかかわらず、トナカイは個人の所有物であること、つまり誰かの私有財産であることを明確にすることが望ましい。

冬の終わり<sup>36)</sup>から春にかけては、メスのトナカイが妊娠しており、最も脆弱な状態にあるため、トナカイの放牧において最も重要な時期である。トナカイの出産期は、放牧に関係ない外部の団体による市場の対象にはならない。また、その前のメスのトナカイの妊娠時期も同様である。実際、この時期には例外なくトナカイはそっとしておかなければならず、部外者は

許可なくトナカイに近づいてはならず、ましてや邪魔をしてはならない。

責任ある・倫理的に持続可能なサーミ・ツーリズムのマーケティングとコミュニケーションは、現代のサーミ文化に焦点を当てなければならない。神話的な過去を強調することは、観光客に誤った考えを与え、結果的に誤った期待を抱かせることになる。期待に応えることができなければ、失望や否定的な顧客体験につながる。

原則として、サーミやサーミ文化を受動的な装飾や小道具、地域色、エキゾチックで原始的なオブジェとして利用することを止め、観光マーケティングやコミュニケーションにおいてサーミやサーミ文化が自らの世界観を表現する積極的な役割を与えられなければならない。サーミやサーミ文化が、販売する商品や観光地と直接関係がない場合、サーミやサーミ文化の象徴やサーミ語を利用してはならない。サーミまたはサーミ文化の利用や言及はすべて、サーミまたはサーミ文化と直接的な関連性を持ち、サーミまたはサーミ文化の文脈に沿ったものでなければならない。サーミ・コミュニティ外部の団体が誠実でないサーミのイメージを広めることは、誰の利益にもならない。それはサーミ文化の保存や発展、サーミ・コミュニティの幸福を促進するものではなく、また、EU圏内で唯一、今日の現実世界で生活している先住民族の現実的な姿を訪問者に示すものでもない。

サーミ文化には、暗黙知に基づく多くの不文律の習慣や慣習があり、それは異文化の出身者には意識されず、異文化の出身者は必ずしもそれに気づいたり理解したりする立場にない。責任ある・倫理的に持続可能な観光マーケティングとコミュニケーションにおいては、この暗黙知が尊重され、考慮される。サーミの土地を訪れる観光客が、サーミのコミュニティとサーミ文化に対する正しい敬意ある行動を認識できるように、サーミのコミュニティが集団で決めた知識を観光客と共有し、配布するのである。サーミ・コミュニティが集団で共有しないと決めた暗黙知は、他の誰によっても公開されてはならない。

観光産業の事業者、行為者、起業家がサーミの土地で無責任に、および／または倫理的に持続不可能な方法で事業を遂行する場合、および／またはその行為や事業が、責任、倫理的持続可能性、および／またはサーミ文化の維持、保全、発展に抵触する場合、その抵触に対処し解決するまで、その事業者、行為者、起業家

のマーケティングをあらゆるレベルで中止しなければならない。

主な対象グループ: ビジット・フィンランドからサーミ・ツーリズムの起業家を含む草の根の観光起業家まで観光産業全体、特に観光マーケティングとコミュニケーションの責任者、フィンランド国家、すべての公的機関および政治的意思決定者

#### 原則7：質の高い観光体験 一質の保証

サーミ文化に基づく観光の基盤は、サーミ文化に対する真の深い理解とそれに基づく知識と専門知識である。この知識は、サーミ・ツーリズムの真正性と責任、倫理的持続性を保証し、サーミ・コミュニティと旅行業界の双方に利益をもたらす。正確な情報を発信し受け取ることは、サーミ・コミュニティの幸福を向上させるとともに、観光客が本物の、つまりポジティブな旅行体験と満足を楽しむことを保証する。

サーミの土地の観光マーケティングにおいて、他文化から借りた伝統である犬橇観光ではなく、トナカイ観光を優先することは、サーミの生業を支え、それによってサーミ・コミュニティとサーミ文化の幸福を向上させる。

観光客は、本物とそうでないものの違いを見分けるために必要な文化的知識を持ち合わせていないかもしれないが、だからといって、一般的な良識を持って行動し、現地の慣習や慣習法を尊重し、現地の文化やその構成員を尊重するという責任から解放されるわけではない。サーミの土地に到着した観光客がサーミの習慣や慣習だけでなく、サーミの文化にも配慮できるようにするためには、観光客にそれらを知ってもらう必要がある。サーミ・コミュニティや観光地の文化や自然の価値を認め尊重すると同様に、サーミ・コミュニティが受け入れている行動規範を伝えることは、旅行業界のすべての関係者・運営者、特にサーミおよび／またはサーミ文化に関する情報を販売・配布する者の責任である。いかなる場合においても、この責任や義務を旅行業界に関与していない地元のサーミ・コミュニティに負わせることはできない。

サーミの土地の重要な観光資源、すなわち純粋な自然と多様なサーミ文化を観光客の増加によって危険にさらすことのないよう、旅行業界のすべての事業や活動、特に自然体験に基づく事業は、責任と倫理的持続可能性を念頭に置いて実施されなければならない。責

任ある・倫理的に持続可能な観光を保証するために、観光客は自然の中での行動や歩き方について適切な指示やガイドラインを提供されなければならない、これらの指示やガイドラインは確実に守られなければならない。これらのガイドラインが守られない場合は、制裁を受けることになる。

サーミの文化遺産をもとに開発され観光客に提供される観光商品はすべて、関係するサーミ・コミュニティ、その文化遺産、世界観を支持し、事実に即して反映されたものでなければならない。しかし、サーミ・コミュニティがサーミの土地における観光の質や量、サーミ文化の活用について決定する権利を否定されるのであれば、観光におけるサーミ文化の責任ある・倫理的に持続可能な商品化や表象だけでは不十分である。サーミ・コミュニティとサーミ文化への悪影響を軽減し、サーミ文化の活力維持を最大限に支援するためには、サーミ・コミュニティがサーミの土地における観光の量と質、責任、倫理的持続性に影響を与える可能性を持たなければならない。サーミ・コミュニティの幸福とサーミ文化の活力は、ポジティブな旅行体験を通してサーミの土地を訪れる人々に反映される。

主な対象グループ：ビジット・フィンランドから草の根の観光起業家まで観光産業全体；フィンランド国家、すべての公的機関および政治的意思決定者

## 注

- 1) サーミ・ランドとは、北部サーミの Sápmi、イナリ・サーミの Säämi、スコルト・サーミの Säämm を指す。
- 2) Finlex, *Constitution of Finland (in Finnish) 11.6.1999/731*, <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731>, Article 17 (3)
- 3) Saamelaiskäräjät (2017), *Saamelaiskäräjien lausunto saamelaiskulttuurin hyödyntämisestä Lapin ammattikorkeakoulun koordinoimasta "Our Stories - the business of using Storytelling to draw people in" -projektissa, Dnro: 113/D.a.9/2017 (in Finnish); Constitution of Finland, Article 121 (4)*
- 4) Act on the Sámi Parliament (974/1995), 5 §
- 5) Act on the Sámi Parliament (974/1995), 6 §
- 6) Saamelaiskäräjät (2006), *Saamelaisten kestävän kehityksen ohjelma 2006 (Sustainable Development Programme of the Sámi, in Finnish)*
- 7) 一般的に、文化を定義すること自体が非常に挑戦的である。サーミ文化の定義は、一般的に使われている文化の定義よりもかなり幅広く、複雑である。
- 8) Saamelaiskäräjät (2017), *Saamelaiskäräjien lausunto hallituksen esityksestä eduskunnalle valtion talousarvioksi vuodelle 2018, 27.9.2017, Dnro:392/D. a. 4/2017 (in Finnish)*
- 9) 北部サーミ語では *duodji*、イナリ・サーミ語では *tyeji*、スコルト・サーミ語では *tueji* である。
- 10) Saamelaiskäräjät (2015), *Saamelaiskäräjien lausunto hallituksen esityksestä ILO 169 -sopimuksen ratifioimiseksi (HE 264/2014)*,

- 26.1.2015, Dnro: 35/D.a.4/2015 (in Finnish)
- 11) Saamelaiskäräjät (2017), *Saamelaiskulttuuriosio Lapin maakuntaohjelmassa 2018 - 2021 (Lapin-sopimus)*, 29.8.2017, Dnro:370/D.a.5/2017 (in Finnish)
- 12) Finlex, *Kolttalaki, 24.2.1995/253*, <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1995/19950253> (in Finnish)
- 13) 主な対象グループ (Primary target groups) という用語は、フィンランド語の用語解説で詳しく定義されている (フィンランド語版)。
- 14) Saamelaiskäräjät (2007), *Lausunto Lapin matkailustrategialuonnoksesta, 13.6.2007, Dnro: 362/D.a.5 /07 (in Finnish)*
- 15) Saamelaiskäräjät (2007), *Lausunto Lapin matkailustrategialuonnoksesta, 13.6.2007, Dnro: 362/D.a.5 /07 (in Finnish)*
- 16) 放牧の平和・群れの平和については、フィンランド語版の用語解説で詳しく定義されている (フィンランド語版)。
- 17) 川岸の平和については、フィンランド語版の用語解説で詳しく定義されている (フィンランド語版)。
- 18) サーミ提供者 [Sámi providers] には、例えばサーミの観光起業家、手工芸家、音楽家、芸術家、その他のサーミの事業者や運営者が含まれる。
- 19) 「トナカイ放牧協同組合地区長」については、フィンランド語の用語解説で詳しく定義されている (フィンランド語版)。
- 20) Saamelaiskäräjät (2010), *Saamelaiskäräjien lausunto saamenpuvun käyttämisestä, 1.3.2010, Dnro126/D.a.9/2010 (in Finnish)*
- 21) Hobsbawm (1983), 'Introduction: Inventing Traditions'
- 22) Saarinen (1999:81)
- 23) Mowforth & Munt (2016:264)
- 24) 「高貴な野蛮人 [Nobel savage]」はフィンランド語の用語解説で詳しく定義されている。
- 25) <http://vieraslajit.fi/fi/content/invasive-alien-species-finland>
- 26) Saamelaiskäräjät (2018), *Saamelaiskäräjien lausunto maa- ja metsätalousministeriön esityksestä metsästysasetuksen muutokseksi, 9.4.2018, Dnro: 197/D.a.2/2018 (in Finnish)*
- 27) Saamelaiskäräjät (2017), *Saamelaiskäräjien lausunto luonnoksesta valtioneuvoston asetukseksi metsästyksessä säädetystä ilmoitusmenettelystä sekä metsästysasetuksen muuttamisesta (1164/01.02/2017), 17.7.2017, Dnro 347/D.a.2/2017 (in Finnish)*
- 28) Saamelaiskäräjät (2006), *Saamelaisten kestävän kehityksen ohjelma 2006 (in Finnish)*
- 29) Saamelaiskäräjät (2006), *Saamelaisten kestävän kehityksen ohjelma 2006 (in Finnish)*
- 30) Ympäristöministeriö (2003:99) (in Finnish)
- 31) Saamelaiskäräjät (2006), *Saamelaisten kestävän kehityksen ohjelma 2006 (in Finnish)*
- 32) つまり地元コミュニティの許容量のレベル
- 33) European Commission (2001:14)
- 34) Tyrväinen Liisa (2017:94)
- 35) Saamelaiskäräjät (2016), *Kuvaohjeistus koskien saamelaisia ja saamelaiskulttuuria, 17.10.2016, Dnro 474 /D.a.9 /2016 (in Finnish)*
- 36) サーミの土地には四季の代わりに8つの季節がある。春、夏、秋、冬のほかに、春夏 (初夏)、秋夏 (晩夏)、秋冬 (初冬)、春冬 (晩冬) がある。

# 19世紀中葉のアムール川下流域およびサハリン周辺の 先住民族交易に関するロシア民族学者の記録

邦訳：レオポルド・フォン・シュレンク『アムール地方の異民族たち』  
10章 交易 ギリヤーク

Records of Russian Ethnographers on Indigenous Trade in the Lower Amur  
River Basin and Sakhalin in the Mid-19th Century:

Japanese Translation of Leopold von Shrenk, "Ob inorodtsakh Amurskogo kraya."  
Chapter 10 Trade, Gilyak

監修・解題 Supervision and the Review

佐々木史郎 (SASAKI Shiro, Prof. Dr.)

国立アイヌ民族博物館 館長 (Executive Director, National Ainu Museum)

翻訳 Translation

是澤櫻子 (KORESAWA Sakurako)

国立アイヌ民族博物館 研究員 (Research & Curatorial Fellow, National Ainu Museum)

鈴木建治 (SUZUKI Kenji, Dr.)

国立アイヌ民族博物館 室長補佐 (Senior Fellow/Assistant Manager, National Ainu Museum)

キーワード：サンタン交易、先住民族、シュレンク、アムール、サハリン、ニヴフ、アイヌ、19世紀

Keywords: Santan trade, indigenous peoples, shrenk, Amur, Sakhalin, Nivkh, Ainu, 19<sup>th</sup> Century

## 1. 解題

佐々木史郎

レオポルド・フォン・シュレンク（ロシア風にはレオポルド・イヴァノヴィチ・シュレンク、1826–1894）はロシアの人類学者（民族学者）、動物学者である。彼を著名にしたのは、1853年から57年にかけて実施した極東地域の総合学術調査で、その中で1854年から56年にかけてアムール川流域とサハリン（樺太）で集中的な調査を行った。その成果は、自然科学も含む調査全体を網羅した書籍がドイツ語で刊行され、民族学の部分がロシア語でも刊行された（Schrenck 1858-1900; Шренк 1883-1903）。動物学者として、彼の名前はいくつかの動物種（魚、ヘビ、昆虫など）の学名に含まれているが、ドイツ語とロシア語で刊行された民族学の報告書はこの地域の古典的な民族誌とされている。

意外と知られていないが、彼は言語学、文化人類学（民族学）、自然人類学の言語的、文化的、形質的分類概念として知られる「パレオアジア」（シュレンクは「パレアジアート」paläasiaten / палеазиаты という、

日本語では「古アジア」ともいう）という概念を初めて提唱した人物である。この概念は、彼がアムール・サハリン地域の民族誌をまとめるにあたって、シベリア各地や北米までも視野に入れた言語学的、文化人類学的、自然人類学的な比較検討を行った結果導き出されたもので、そこには歴史的な視野も加味されていて、シベリア、北東アジアに比較的古い時代から住んできた人類の子孫という意味が含まれている（Шренк 1883: 257）。ちなみに、ここに訳出した部分に登場する民族では、ギリヤーク（ニヴフ）とアイヌが「パレアジアート」に分類されている。

また彼は、1714年にピョートル1世が創建し「クンストカメラ」の名前で知られたロシア最古の博物館が、動物学部門、植物学部門、地質学部門などを切り離して、帝室アカデミーの人類学民族学博物館に改組されたときに初代館長（1879–1894）となっている。その博物館は現在のロシア科学アカデミーピョートル大帝記念人類学民族学博物館である。

彼がアムール川流域やサハリンを調査した1854年から56年は、日本では安政元年から3年にあたり、ペ

リーの浦賀への来航(黒船来航)、プチャーチンの長崎来航により、開港、ヨーロッパ諸国との条約締結といった幕末の激動が始まった時代と重なっていた。特にサハリンではロシアの急激な進出(侵略)と条約締結交渉のために、幕府は松前藩に北方対策を任せるとを止め、北海道、サハリン、千島列島からなる「蝦夷地」の再直轄地化を決断した。そして、箱館奉行所(現函館市内)を中心とした統治体制を再構築し、サハリンでの日本側の拠点だった白主会所に役人を常駐させ、「北蝦夷地」(サハリン)から大陸にかけての情勢に関する情報を積極的に集めた。箱館奉行所に集められていた記録の多くは、現在東京大学史料編纂所や北海道立図書館、函館市中央図書館などに収蔵されている。それらは1850年代から60年代のサハリンやアムール川下流域の情勢を知る恰好の史料であるが、シュレンクの調査はちょうど同じ時代だった。彼の民族誌を幕末史料と比較することで、当時のこの地域の諸民族の状況を多角的な視点から分析できるわけである。

シュレンク自身も触れているが(Шренк 1883: 1)、彼が調査した頃には、アムール川流域やサハリンにはヨーロッパ文化の影響は極めて小さかった。外からの影響があっても中国、日本、満洲といった周辺「文化的」民族の影響だとシュレンクは考えていた。事実、まだこの地域では近代国家による帝国主義的植民地建設が始まっておらず、彼の民族誌では住民の言語や文化に近代国家の同化政策の影響はほとんど見られない。しかし彼が記録したことが、外からの影響を一切受けていない「自然状態」の文化だったということではない。現代の視点から見れば、彼が観察したのは清、江戸幕府といった前近代的国家が放つかなり強力な政治経済的な影響の下で成り立っていた社会や文化だった。したがって、シュレンクの民族誌は当時の清の辺民政策や江戸幕府の北方政策の文脈に置いて見直す必要がある。

本稿で訳出した「第10章 交易」は、まさに当時幕府の役人たちが管理していた「サンタン交易」である。幕府側が自主で行われていた日本とサンタン商人(現在のニヴフやウリチの祖先たち)の取引の現場に立ち会っていたのに対して、シュレンクは「アムール・ギリヤーク」(アムールのニヴフ)を中心とした地元住民間の交易を見聞していた。すなわち同じサンタン交易を異なる立ち位置、異なる視点から見ていたわけで、これは歴史研究にとってとても都合のよい状況である。すなわち、日本側の記録とシュレンクの民族誌

が相互補完的に実証し合う関係になるからである。筆者は日本側とシュレンクのデータを使って、サンタン交易を地元住民(ニヴフやウリチの祖先)の政治経済的な側面から分析したことがある(佐々木1998; 2011; Sasaki 2023)。しかし、従来の日本側のサンタン交易の研究で、このシュレンクの民族誌が活用されることは皆無ではないが稀で、また、ロシア、ヨーロッパ側ではアムール・サハリン地域の人類学的研究に、日本や中国側の記録が使われることはまづなかった。つまり、従来の歴史学、人類学の研究では、この相互実証性を活用できていなかったわけである。

今回、「交易」を扱った章の一部(ニヴフに関する部分)ではあるが、シュレンクの民族誌をロシア語から日本語に翻訳したことで、日本におけるサハリンアムール川下流域に関する歴史研究や先住民族研究に活用の道が開かれた。実は、ドイツ語版の民族誌(第3巻第1~3綴)は日本語翻訳の試みがあった。例えば、クマの霊送りの儀礼を扱った第13章はすでに刊行されている(歳原1999)。また、第2章以外の他の章も函館高等工業専門学校の奥村博司教授によって翻訳されている。しかし、これはまだ刊行されていない。ロシア語版については、管見のかぎり日本語訳の試みはまだない。

今回の翻訳は国立アイヌ民族博物館の研究学芸職員の研修の一環として実施したロシア語講読の成果の一部である。筆者はその監修を行った。この民族誌はロシア語自体が難解な上に、19世紀中期の北東アジアに関する歴史学的、地理学的、人類学的知識をかなり持っていないと読解できない代物である。そのような難解な本の講読に挑戦し、実際に翻訳を行った是澤櫻子と鈴木建治には感謝申し上げたい。

今後この膨大な情報量を誇るシュレンクの著作(ロシア語版)の日本語訳を進めていく予定だが、それが将来のわが国における北東アジアの歴史研究や文化人類学的研究に少しでも寄与できれば幸いである。

## 文献

Schrenck, L. von  
1858-1900 Reisen und Forschungen im Amur-Lande in den Jahren 1854-1856, Bd. 1-4, Sankt Petersburg: Commissionäre der K. Akademie der Wissenschaften.

Шренк, Л. И.  
1883-1903 Об инородцах амурского края, том 1-3, СПб: Императорская академии наук.

佐々木史郎  
1998 「18、19世紀におけるアムール川下流域住民の交易活動」『国立民族学博物館研究報告』22巻4号 pp.683-763

2011「サンタン交易の経済学」菊池俊彦編『北東アジアの歴史と文化』pp.515-536、北海道大学出版会

Sasaki, Shiro

2023 Economics of the Santan Trade: Profit of the Nivkh and Ul'chi traders in Northeast Asia in the 18th and 19th centuries. Ziker, J. P., J. Ferguson, and V. Davidov (eds.) The Siberian World, pp.531-548. London and New York: Routledge. <http://doi.org/10.4324/9780429354663-44>

歳原佳代子 訳

1999 「熊送り」、北構保男編『アイヌ民族関連研究論文翻訳集』北地文化研究会

## 2. 邦訳：レオポルド・フォン・シュレンク『アムール地方の異民族たち』「10章 交易」のうちギリヤークに関する記述

監修 佐々木史郎

翻訳 是澤櫻子、鈴木建治

### 《凡例》

- ・本稿の原文は『Об инородцах Амурского края』（アムール地方の異民族について）に所収されている「Глава 10. Торговля」（10章 交易）のうち、ギリヤークに関して記述した276頁から298頁である。
- ・原文は書き流しであるため、訳文では小見出しをつけた。小見出しの内容は訳者の判断でつけたものであり、原文と区別するために【】を用いている。
- ・民族名はシュレンクが記したロシア語原文のまま、それを単数・男性形でカタカナ表記とした。現在の公的称では、ギリヤーク（Гиляк）はニヴフ、ゴリド（Гольд）はナーナイ、オリチャ（Ольча）はウリチ、オロク（Орок）はウイルタ、ツングース（Тунгус）はエヴェンキとなっている。その他、ネギダール（Негидаль）、アイヌ（Айну）、サマギール（Самагир）とした（公的にはサマギールは現在ナーナイの一分派とされている）。
- ・動物名、地名はカタカナ表記をとった。原則としてシュレンクが記した通りの名前を用いたが、一部書き間違いと思われる箇所については訳注等にて補足を付した。読者の便宜のため、原文に基づいて主要な地名を記した地図を作成し、これに付した（図1）。
- ・本文中は中国商人と満洲商人がしばしば混同される箇所があるが、シュレンクの記したとおりに翻訳した。
- ・原文で固有名詞として《》で示されたものは、訳出の際に〈〉を付した。
- ・注について、シュレンク自身が記したものは本文中に丸括弧で挿入し、訳者によるものは角括弧（〔 〕）

で挿入、あるいは訳注としてまとめた。

- ・人名か地名かの識別をしづらいと訳者が判断したもののみ初出に限り、本文中で〔地名〕あるいは〔人物〕とした。

## 第10章 交易

交易。経済活動等で得られた主要な交易品の価格。アムールの異民族<sup>1)</sup>間および満洲中国人、和人<sup>2)</sup>、そしてロシア人との交易関係。近年のアムール川下流域における満洲中国支配下の交易の歴史的展望。

### 【交易の民ギリヤーク】

アムールの異民族の生活において漁撈や狩猟は重要な意義を持っているにもかかわらず、それらだけでは彼らの需要を満たしていない。これら異民族が日常で使うもののうち、かなりの部分である食料、衣服、そして彼らにとって必要不可欠になった嗜好品などは、漁撈や狩猟によって得た獲物の一部を近隣の文化的民族に譲渡することによって入手されている。すなわち、交易によってである。交易とともに第三の生業がひらかれる。それは前者二つ〔漁撈と狩猟〕を補完するもので、その二つの意味は、交易との関係によってはじめて明らかになる。

ギリヤークを取り巻く物事の状態を考えると、これまでの章よりも本章でこそ、ギリヤークから説明をはじめなくてはならない。アムール川下流域のすべての異民族において、ギリヤークが最も商売気が強く、大きな規模で交易をしている。ロシア人によるギリヤークについての情報は、ヴィチム〔地名〕・ツングースの聞き取りを基本にしたものである。それは、1639年と1640年に、コサックのアタマン〔頭領〕であるペルフィリエフにより伝えられている。それによると、ギリヤークは、アムール（シルカ）川下流域に住んでおり、中国人と交易関係を結んでいる。ギリヤークは、実際に他のアムール川下流域の異民族よりも和人や中国人から離れて住んでいるにもかかわらず、彼らと最も積極的に交易をおこなっている。その上、彼らは、土着民<sup>3)</sup>と2つの文化的民族の間の仲介者として働いているだけでなく、2つの文化的民族の相互関係を構築する仲介者としての役割を担っている。このように、ギリヤークはある程度までアムール川下流域における全民族間の交易の中心とみなすことができる。これは、アムール・ギリヤークだけにあてはまること

である。サハリンとオホーツク海南岸に住んでいるギリヤークは、このような交易関係において、おそらく、アムール地域よりも周縁的な位置づけにあらう。アムール・ギリヤークは、まさにこの点に関し自身の地理的な位置づけにおいて、より好都合な条件下にいる。彼らはリマン経由のサハリン西海岸沿いの日本への海上ルート以外に、もう一つアムールへのルートを持っており、それはアムールやさらに上流のスنگリ[現在の中国・松花江]に住む中国人へと彼らを導くものである。そして、ギリヤーク—再びアムール・ギリヤークのことだが—は、ロシア人との交易においても、近隣の諸民族と比べてかなり中心的な位置づけを占めている。これは1850年代にロシアがアムールの河口から占領をはじめたからである。最初のロシア人の移入者たちは、ギリヤークの世界で生活をはじめた。そこにはニコラエフスク哨所も含まれており、長い間、ロシアの地方行政局が置かれ、ここから先に位置するアムール川下流域やサハリンなどにさらなる占領地が広がっていた。

#### 【ロシア人との関係】

奇妙なことに、ロシア人によるこの地域の占領は、最初は少数であったにもかかわらず、平和的な方法で血にまみれた争いなしに行われた。17世紀にロシア人の略奪集団の襲来に直面したギリヤークの強い反発を考慮にいと、これはさらに驚くべきことのように思われるかもしれない。加えて、これらの異民族[ギリヤーク]は、少しもツングースのように温厚だったり、人の言いなりになったり、呑気ではない。それどころか、彼らはかなり狡猾、強情、貪欲で、無礼をはたらいた場合、血まみれの行為をためらわない(なお、この証拠はデ・ラ・ブリュニエールの殺害である(78頁の注を参照)。私がアムールに到着する少し前に、サハリンの北西端の海岸に打ち上げられた捕鯨船の乗組員が殴打され、その上、船自体が略奪された。この壊滅的侵略(ボグロム)の英雄は、タムリヤ・ヴォ村のギリヤークで、特に評判の悪い村だった。1855年にボゴビ村で私が見た数字と英語の銘が書かれている桶もおそらくこの船からのものである[原文277頁 註1])。もちろん、この場合、事を平和的に変えるには、ギリヤークにそなわっている高い商業精神に訴えるのが最も作用する。その後、彼らはロシア人の居住地において、魚、肉、ベリーなどその時まで彼らの手元に残っていたさまざまな品物の余剰分を販売し、タバコ、衣

類の生地、その他の価値のある品物と交換することができた。これにより、彼らは来訪者に対して平和的になった。彼らとその活発さ、機知、要領の良さによって自分たちのために得た利益は、人口も力も増大しているにもかかわらず、そのような外国人<sup>4)</sup>に対する不信感や恐れをかき消した。ニコラエフスク哨所はすぐにアムール・ギリヤークとロシア人の貿易の中心となった。そして、アムール・ギリヤークと、オホーツク海とサハリンの同族、アイヌ、そしてアムールのツングースとの活発な交流により、ロシアの商品のいくつかは急速に地域全体に広がりつつある。それに対して、サハリンでは現在廃止されているムラヴィエフ哨所を除いて、私の時代には他のロシア人の移住者がいなかったもので、ギリヤークはロシア人に対して疑い深く、敵対的だった。旅行者は、予期しない攻撃を受けないように常に警戒していなければならなかった。ユルタ[天幕]のなかで燃えさかる炉の周りに座りながら、彼らがロシア人の来訪についてどのように考えているかを何回か聞いたことがある。私が理解していないと確信していた彼らは、私のように彼らの国土を研究している招かれざる客が、最後に彼らを追い出し、彼らを亡ぼすのではないかという不満と恐れを大声で表明した。ティック、ドゥイ、ティミ川の上流にある村など他の場所では、彼らは公然と敵意を露わにした。私が休息所を使うのを拒否し、彼らの火で料理することを許さず、イヌのエサを売りがらまなかった。最新の事例では、彼らは脅迫するような拳銃の前でも屈しなかった。しかし、私はギリヤークの交易への情熱に毎回救われた。私はいつも物々交換のためにさまざまな品物を持ち、まるで意図せず、それらのいずれかを見せた。1人が誘惑に屈すると、他の人は彼に従い、先を争って私に必要なものを提供してくれた。するとその後は、他のすべての事項について容易に合意に達した。ギリヤークは、交易において多くの実用的な理解力、用心さ、忍耐力、巧妙さを示した。彼らは一般的に、実際の使用方法を知っているものだけを手に入れる傾向がある。新しく、珍しく、いかに目立ち印象的なもの(加えて、彼らは承認の証として手のひらで頭を叩き、ツァ・ツァ・エと叫ぶ)でも、決して購入することはなく、贈与としてのみ受け付ける。彼ら自身、交易取引の開始時に粗悪な製品を提供しそれを賞賛することを止めず、一度設定された価格を引き下げることなく、徐々に良い製品に変えていく。一言で言えば、彼らのこのやり方にこそ交易に対し習慣化

し、成熟した民族性が現れる。だからこそ我々は彼らの交易活動の今後をみていく必要がある。

#### 【価格の共通単位—「ヤ」について】

アムールの異民族の交易は、例外なく物々交換であり、それはギリヤークも同様である。アムールの異民族は、貨幣を全く流通させていない。それにもかかわらず、交易的・経済的な生産物に対して、相対的だけでなく、絶対的な価値も機能していた。その価値づけは、決められた数字によって表される。アムールの異民族における共有された評価単位の存在は、品物の価格決定を行い、そして単位の数値的な違いによって品物の価値づけと標準化がなされる。[評価の]単位とは何か、それは何によって表現されているのか。私にとって、ここに到達することは容易ではなかった。例外なく物と物とを交換をしながら、ギリヤークは双方の品物に価格を付けるという問題において、手に入れた商品量を一定にするという形で評価している(例えば、煙草3箱、布地2サーゼンなど)。物々交換の基礎をなす品物の絶対的価値についての疑問は、よほど聡明な人を除いて、土着民の頭にはほとんど浮ばない。しかし、その場合の回答は、単なる数字に限られている。その数字は、どのような価格を示す単位もつけずに、「価する」という動詞(ギリヤーク語で「チャルハチ」)の前におかれる。さらに、彼らはいつも生物を数えるときに用いられる数字の形を使う。これはどのような根拠に基づいているのかについては、私にはわからない。物の価値に関する前述のような考え方に対する明瞭な疑問点について、ギリヤークは次のように答える：すなわち、「ニユン」、「モル」、「チョル」(これは生きていないものを数える数詞「ニヤクル」、「ミヤクル」、「チャクル」の形ではない[原文279頁 註1])など、「チャルハチ」あるいは一動詞「存在する」に接尾語「ラ」を追加して—チャルハラ(「カクク」が「～がない」を意味することに応じて、「カククラ」は「存在しない」を意味する：あるいは「ンガルズゴチ」は「悪い」、「ンガルズコラ」は「不快」を意味する[原文279頁 註2])、すなわち、物が1、2、3の価値があるということである。これを暗示している評価単位は言われぬものであり、それ自体が明白なものであり、より正確に語る必要がないかのようなものである。この点を念頭に置いて、私はすべての品物に関する価格表をつくることに以前から成功した。それはギリヤークの交易、経済、生活という、多かれ少なかれ目に見え

る場を支配しているものである。しかし私は、品物の価値を決めるための数字につけるべき単位について完全なる無知の中にいた。私は、はじめにオリチャのところでこの勘定を見抜いた。それは、自身の母語のみならず、ギリヤーク語を巧みに操っているオリチャの道案内人のもとで見つけることができたおかげであった。しかしギリヤークやすべてのアムール川下流域の異民族たちの評価単位について最終的に知ったのは、しばらくしてゴリドと親しくなってからだった。ホシアムボ[人物]—このように呼ばれている私の道案内人(オリチャの土地のウダ村出身で、彼はギリヤーク語の知識を有している。主にそれはテバフ出身のギリヤークの女性を妻に迎えたことによるものである[原文279頁 註3])—は、ギリヤークのように品物の価格を正確に決めているが、唯一の違いは対応する数字のあとに動詞「サレ」をつけていることである(すなわちギリヤーク語「チャルハチ」で「価する」という意味である)。これにより、彼は時折「オム(1つ)サレ」の代わりに、「オム ヤン サレ」などと言う。明らかな韻の種類である文字「ン」を除いてしまって、私は、オリチャやギリヤークにおける品物の価格の基礎になる単位が「ヤ」と呼ばれているという結論に達した。これは、おそらく中国語起源による評価の値であろう。私が既に話した推測は、すぐにゴリドのところで証明された。ゴリドには「ヤ」と言う単語があり、すでに評価額の単位だけを意味するものではなくなっていた。むしろどのようなときも、対応する数字のあとに発音される。私がゴリドから知った事実は、中国人は「ヤ」を10分割し、それらをゴリドは「ディハ」と呼ぶこと。1ディハは100枚の中国銅貨(ゴリド語では「ツイリクタ[銅の]・ディハ」と呼ぶ)に分割され、[中国銅貨]1000枚は1ヤに相当すること。中国の銀1両分(リャンまたはテール)は、すなわち、ロシアの銀貨2ルーブルに相当することである。アムール川下流域の交易における中国人の主導的な役割は、彼ら中国人の評価額の単位が商品や資産の価格設定において地元の異民族にとって共通の基礎として機能するという事実が証明している。スングリのゴリドは、中国人の最も近くに住んでおり、活発で細かい取引を行っている。彼らは、銀1両の10分の1、場合によっては100分の1、あるいは1ヤを考慮せざるを得ない。そのため、必然的に彼らの商品の価格に応じて評価額の単位を(ヤかディハで)指定する必要がある。反対に、中国から遠く離れた異民族、オリチャやギリヤークは、我々が見

るように彼らが必要とする中国の商品を主にスガリのサン・シン〔地名〕〔三姓〕から卸売で受取っており、「ヤ」の10分の1や100分の1は、彼らにとって何の実際の意味も持たない。彼らは分割しない単位と倍数の単位のみを所有する。したがって、常に名前をつける必要はなく、対応する数値にのみ限定できる。もし私がギリヤークではなくゴリドを対象にこの問題に関する調査をはじめていたら、彼らの商品の値付けの基礎にある評価額の単位をすぐに理解しただろう。とはいえ、中国人から借用した単位は、硬貨で表されるものではなく、アムールの異民族にとってはもっぱら漠然としたままである。その大きさについては、あれこれの商品の量や数について概算的な理解しかない。この中央に四角形の穴が空いた銅の丸いものは、何十、何千と紐に通されている（ギリヤーク語でチハと呼ぶ）。これ自体価値が低いため、これらのコインはギリヤークの尊敬を全く集めておらず、さまざまな形状の他の銅板と一緒に、女性の衣服の装飾、またはシャツやベルトのボタンとして使用されている。私がいたときのロシアの硬貨は、ギリヤークは同様にチハと呼んでおり（つまりもっぱら硬貨を意味する）、ギリヤークの間でも、他のアムール川下流域の異民族の間でも流通していなかった。そして、その価値は全く知られていなかった。中国商人が自分達の側でその受入れを拒否したからだ（硬貨の呼称のうち、私のアムール滞在中は、スペイン語（メキシコ）のピアストル、中国人はいわゆるコロンナドスのみを受け入れた。しかし、この硬貨は事前に手持ち式のはかりに掛けられていた〔原文280頁 註1〕）。しかしそれ以来、ギリヤークはロシア人との絶え間ない関係のおかげで、すでにロシア貨幣を使うことに完全に慣れてきた（現在、彼らは商品の支払いとしてあらゆる種類のロシアのお金を喜んで受け入れている—硬貨だけでなく紙幣も。彼らの機転と機知に富んだ商売の証として、私がアムールに滞在していた頃の次の出来事を挙げることができる。すでに何度も言及したように、ロシア人によるこの地域の占領初期からロシア人と密接な関係にあった私のクリ出身のギリヤークのボズヴェイン〔人物〕は、同胞たちのもとで金銀の存在を知り、同胞から銀貨や金貨を含めた様々な価値のあるものを引き出そうと計画してニコラエフスクからサハリンへ小さな商品を持って行った。これらの貴重品は、アメリカの捕鯨船の乗組員をほぼ完全に殴打した強盗により、サハリンのギリヤークにわたった。サハリンでの事業を成功裏に終

わらせた後、ボズヴェインはニコラエフスクに戻り、持ってきたものをロシア人に転売して大きな利益を得た〔原文280頁 註2〕）。

アムール川下流域の異民族の間に中国人に由来する同じ評価額の単位が存在することは、異民族相互間の取引だけでなく、対中国人の相互取引においても確立された規範があることを伝えている。物々交換では様々な多くの商品が扱われているにも関わらず、質量ともに等価とみなされるのは同じ評価額の単位が維持されている場合であり、したがって、物々交換は買い手と売り手の両方に損害を与えることなく行うことができる。一方で、多かれ少なかれ中国人の需要と、他方で、ギリヤーク、オリチャ、ゴリドの需要の程度は、交易品の価格に関する尺度として機能する。そして、後者の需要は、これらの品物が和人と異民族のさらなる取引取引高に適するかどうかによって制約される。しかし、中国人によるアムール地域の取引において、排他的に優勢であったときの品物の価格は、ギリヤーク、そして彼らの後に続く他のアムールの異民族が中国人にとって危険な競争相手となったロシア人と接触した後、大きく変えねばならなかった。その結果、アムール川下流域の取引の様相についての私の観察は、異民族とロシア人が接近する初期に関してであり、その結果は今ほどはっきりとしていなかったということ。以前にもまして受け入れなければならないであろう。取引の対象にはならないが、日々の生活に必要なもので構成されているギリヤークの品物の価格については、彼らの規範、認識、世界観によって規定されている。そのことについて、我々は遅かれ早かれ証明するだろう。

#### 【ギリヤークの価値観】

根気のいる調査と私の個人的なギリヤークとの交易関係、その他の関係は、中国人、和人、ロシア人との取引による主要な品物や、それと同様に彼らの様々な生活必需品の価格表を手に入れる可能性を私に与えた。これらの品物の価格一覧をここで示す。

- クロテンの毛皮、質次第 価格 1～3ヤ
- アカギツネ（パズーンガ）の毛皮 価格 2ヤ
- クロギツネ（プラドゥフェ）の毛皮 価格 3ヤ
- ギンギツネ（ヘドゥフェ）の毛皮、良質次第 価格 10ヤ以上
- 頭、両足、しっぽ付きのオオヤマネコの毛皮 価格

8～10ヤ

頭、両足、しっぽなしのオオヤマネコの毛皮 価格 5ヤ

カワウソの毛皮は1指尺単位のサイズで評価される 価格 1ヤ

良質のアザラシ、ゴマファザラシ属<sup>5)</sup>(ピグヒ)とアゴヒゲアザラシ属<sup>6)</sup>(キーチ) 価格 1ヤ

一般的な木綿織物(ポシ)4サージェン(ギリヤーク自身は腕全体を伸ばして計測し、それはサージェンと同様である。また指あるいは指尺[18cm]によっても計測する[原文281頁 註1]) 価格 1ヤ

半ピロード(パルプレツ・ポシ)2サージェン 価格 1ヤ

羅紗(ドウジャングタ)1.5サージェン 価格 1ヤ  
満洲製(おそらく中国製を指す。このような4サージェンとは、1本あるいは1反となる[原文281頁 註2])シルク(非常に不揃いな)織物(チャルピ)4サージェン 価格 5ヤ

ギリヤークの衣服は、素材の価値や質に依存している：満洲製シルク織物を使った幅の広い袖の長い上着(ウハト)<sup>7)</sup> 価格 5ヤ

満洲製シルク織物を使った女性用帽子(チャルプ・ハク) 価格 3ヤ

オオヤマネコの頭の毛皮を使った女性用帽子(チリイギ・ハク) 価格 2ヤ

上質のリスのしっぽを使った襟巻(トルピ) 価格 1ヤ

刺繍を多用した魚皮(チュルク)製の女性用衣服 価格 1ヤ

オオヤマネコの毛皮を使った外套(おおよそ6枚の毛皮を使用) 価格 30ヤ

イヌの毛皮の価格は、まずは色で、次に毛皮の質とイヌの年齢で決められている。：以下、

灰黄褐色のイヌの毛皮(チャブル・オクハ) 価格 1ヤ

褐色の斑点が混じる白色のイヌの毛皮(アルハルハ・オクハ) 価格 1ヤ

白色のイヌの毛皮(チャング・オクハ) 価格 2ヤ

黒色あるいは暗褐色の成獣のイヌの毛皮(ウイル・オクハ) 価格 3ヤ

幼獣のイヌの毛皮 価格 2ヤ

ギリヤークの他の衣類：一般的な木綿のシャツ、羅紗製あるいは半ピロード製の半カフタン[足首までである上着]、アザラシの皮を使ったズボンと前掛(コシキ)、普通の冬用帽子、白樺樹皮製の夏用帽子、手甲、耳当て、手袋など。特に最後の3点は通常刺繍が施されているにもかかわらず、1ヤ以下となる。続いて：

小麦1袋 価格 2ヤ

脱穀したキビ(満洲製(非常に長細い))4袋はクロテン4匹と同等で、つまり約6ヤである 価格 4～8ヤ

ウォッカ1箱(クイルムル・ヴァクケ) 価格 10ヤ

煙草の葉10束、収穫が乏しい時期は5束 価格 1ヤ

大きなチョウザメ(トウクキ・チョ) 価格 2ヤ

大きなダウリヤチョウザメ<sup>8)</sup>(パトフ・チョ) 価格 4～5ヤ

生きた仔グマ 価格 25ヤ

生きた成獣のクマ、大きさ次第 価格 30～40ヤ

中型・中品質のイヌ 価格 1ヤ

普通の橇 価格 1ヤ

ヘラジカの毛皮を張ったツングースのスキー1セット(ギリヤーク語でルドゥヒ・エン、すなわちサマギールのスキーの意) 価格 1ヤ

アザラシの毛皮を張った地元民[ギリヤーク]のスキー1セットは1ヤ以下である。

小型・中型の舟、大きさ次第 価格 3～7ヤ

大型で新しい舟 価格 13ヤ

魚皮製の帆 価格 1ヤ

魚網10サージェン毎 価格 1ヤ

クジラのひげ製の小札を敷き詰めた弓 価格 1ヤ

銀製の取っ手付の水牛あるいはサイの骨製小札を敷き詰めた弓(ングイヒフ・ブンチ)、銀製取っ手の数次第 価格 8～10ヤ

単銃身の猟銃 価格 2ヤ

ロシアシベリア式のライフル 価格 4ヤ

双銃身の猟銃 価格 6ヤ

銀製装飾がない長さ1ローコチ[ひじの長さ]の槍 価格 1ヤ

銀製象嵌細工を施した長さ1ローコチの槍 価格 3ヤ

銀製装飾が施されていない、肩から指先までの腕の長さの槍先 価格 3ヤ

銀製装飾が施されている、肩から指先までの腕の長さの槍先、銀細工の数次第、価格 8~10ヤ

満洲製の斧 価格 1ヤ

古い満洲製の鎧(ヴィチ・ペチ)<sup>9)</sup> 価格 30ヤ

地元民がつくった古い紐製の鎧(ケ・ペチ) 価格 3~4ヤ

カマド用や携帯用の鍋の値段は、部分的には容量で確定されるが、主にその製作元で決められる。満洲製(中国製)の鍋は、日本製よりも劣ると考えられている。前者は空焚きすると直ぐにひびが入り、後者はそれがない。そして：

カマド用の大型の満洲製鍋(オルモチ・ヴン) 価格 4ヤ

小型の満洲製鍋 価格 3ヤ

吊耳が付いた携帯用の満洲製鍋(マチ・ヴン)、容量次第 価格 3~7ヤ

小型の日本製鍋(ギリヤーク語でクギ・ヴン、すなわちアイヌの鍋の意) 価格 7~8ヤ

大型の日本製鍋 価格 20ヤ

3つの吊耳あるいは取っ手が付いた大型の日本製鍋 価格 30ヤ

ギリヤークの住居に対する評価は、非常に独特である。

2つのカマドが付く冬用ユルタ(チャドゥルイファ) 価格 4ヤ

夏用ユルタ(ケルイファ) 価格 2~4ヤ

倉(ニヨ)、敷居の数次第 価格 10ヤ以上

### 【ギリヤークの交易の主な特徴】

この表はギリヤークの交易の認識についての定義を我々に示している。表に記載された数字によると、彼らの性格や習慣について十分正確な結論を出すことが出来る。しかし、これについての結論はまだ先である。まずは、以下の一般的な結論について考えてみよう。

1) ギリヤークと中国人の主な交易品は、私たちがすでにみてきたように、毛皮製品である。毛皮の価格は比較的安く、これはアムール川下流域に疑いもなく動物が豊富に生息しているためであり、いままで枯渇したことはない。全ての毛皮の中でも、ここで特に価値があるのは、ギンギツネとオオヤマネコのたった2

種類の毛皮である。最初の毛皮は、その確かな美しさと希少性ゆえ、中国人の間で高く評価される。オオヤマネコの毛皮については、ギリヤークが思い描く価値の高さが交易での拡大を妨げている。

2) しかし、実際の価値とはあまり一致しない高値ゆえに、オオヤマネコの毛皮以外にも私たちに驚かせるいくつかの他の交易品がまだある。例えば、古代満洲の鎖帷子(くさりかたびら)や兜、吊り耳あるいは取っ手が3つある日本の鍋などである。残念ながら鍋は見たことがない。しかし、それほど大きな価格の差を正当化するほど、2つの耳やその他の形状のわずかな変化を備えた同じ日本製の鍋をこれらが凌駕するかは疑わしい。ここには、率直にかくも他の全てに実用的であるギリヤークの財産に関する卓越性と敬意に対する強い嗜好が示される。

3) 同じ虚栄心ゆえ、ギリヤークは生きているクマを高く評価する。生きているクマを獲ることは、利益にならないだけでなく損になる。[ギリヤークが]生きているクマを殺し、その肉を荘厳な盛り付けでごちそうすることは、常に大金を使い果たすことに関連する。しかし一方で、これによって裕福で尊敬に値する人として高い評判を得ることができる。

4) 主に中国人と品物を交換して得る生地の中なかでも、ギリヤークは何よりも金や銀、または龍やその他の中国の模様が織り込まれた様々な色の絹織物を高く評価する。とはいえ、女性の盛装用の帽子を除いて、彼ら自身は絹織物をあまり使用しない。そして明らかに絹織物を評価するのは、彼らがそれらの布を特に気に入り、彼らの好みや豊かさに満足にあたえるからというよりむしろ、和人との交易の商品として機能するためである。これはギリヤークが商業精神と交易事業において機知に富んでいることの最良の証拠である。

5) ギリヤークと中国人の物々交換においてウォッカ(アラキ)の価格が高いことも同様の説明ができる。ギリヤーク自身がウォッカに貪欲で、それゆえに搾取される関係に容易に陥ると考えるのは間違いである。もし死ぬほど飲むとしたら、私にとっても同じ量である。しかし、儲けに関するすべてのものに極めて敏感な彼らは、概して生産地から遠く離れた他の異民族のお気に入りの飲み物への強い嗜好を利用することができた。このように、ウォッカもギリヤークの商業精神を刺激するものの一つである。我々はすでにロシアの水兵やコサックとの物々交換においてさえ、ウォッカの助けによりギリヤークが自分達のために利益を引

き出してきた姿を見てきた。

6) 生業の道具、衣服の様々な部分や生活用具に関するその他の製品において、装飾がどんなに繊細であろうと、またどんなに装飾されようと、それらは自製品のひとつでしかない。それらはいつもギリヤークにとってとても価値が低いものである。それらは中国製品が入っている場合のみ、価値が上がるだろう。例えば、水牛の角製の小札をはり合わせた弓、あるいは銀製装飾を施した槍等がこれに当たる。つまり、これらの製品の価値について、ギリヤークは、細工の巧みさや彼らの費やされている労働力や時間の位置づけではなく、お金が費やされる角製の小札や銀のみを考慮している。

7) 異なる種類の建築物に対するギリヤークの評価は、一見すると矛盾している。例えば、2つのかまど、大きな窓、下に暖房用の管を通した広い4つの床を持つ中国風の複雑で広々とした冬用住居が、最も手が込んでいないことで特徴的な倉庫の値段の半分の価値しかないということが信じ難い。少なくとも、ギリヤークが複数回私にそれを証明したので、私は前述した数値の信憑性について支持している。私は今後、家屋の建築時や使用時に現れる共同体的精神に貫かれたギリヤークの社会生活の記述について、ギリヤーク自身の証言に基づいて明らかにするほうがより良いと期待している。

8) 今、私のギリヤークの価格表とマクシモヴィッチによるゴリドのものとの比較しよう(彼から私に裁量を任された、彼の手稿記録を参照[原文285頁 註1])。価格表は、多くの場合それぞれ類似しており、それはスガリの中国市場で支配的な価値が両者の基準として機能しているためである。ただ、その他の細目において、地域やその住民を表している特徴的な違いだけがそこにみられる。例えば、柔らかい毛皮類は、総じてギリヤークよりもゴリドの方が高く評価している(ゴリドでは、上質のクロテンは4~5ヤ; アカギツネは3ヤ; ギンギツネは30ヤで、60ヤすることもある)。これは、おそらくゴリドの地域では毛皮獣がより北に位置する森林地帯よりも少ないからである。しかし、これは地域におけるすべての交易の熱心な仲介者としてのギリヤークが、この商品の大部分を手に行っていることについて幾分か考慮する必要があるかもしれない。ちなみに、ゴリドはリス、オコジョ、チョウセンイタチなどの小動物も嫌いではない(リスの毛皮10枚が1/2ヤ; リスの毛皮による外套が7ヤとなる)。

ギリヤークはといえば、毛皮についてはとても豊かであり、小物ほど軽んじる。しまいには、唯一毛皮獣の狩猟や交易に専念しているギリヤークとは反対に、ゴリドはシカ科の動物もまた熱心に狩猟し、その毛皮も中国人と交易している(ゴリドにおいて、シベリアノロジカの毛皮が1/2ヤ; 鞣していないワピチの一種あるいはヘラジカの毛皮が1ヤで、鞣したものが2ヤである)。毛皮商品と同様、漁撈による主要な食品においても、ギリヤークよりもゴリドの方が高い価値を見出している(ゴリドでは、例えば大きなチョウザメは10ヤとなる)。これは第一に魚がアムール川上流域に行くに従って減少すること、第二にゴリドがギリヤークよりも漁撈に従事することが非常に少ないことからである。その代わりに、穀物となる植物や野菜(さやのある様々な豆類)は、ゴリドではギリヤークよりもその価値が低く、その理由として、ゴリドは農耕が盛んな中国人に近いところに住んでおり、また彼らが部分的に野菜を栽培しているからである。ゴリドにおいて300束が20ヤするタバコ<細ひも>もまた、同様に明確に関係している(上記の価格表に従うと、ギリヤークでは30ヤする[原文286頁 註1])。ギリヤークが住む地にロシア人がやってきたことに伴い、中国製(満洲製)のタバコの価値が彼らの中で著しく低くなった。なぜなら、とてもきついロシア製(チェルカースキー製)のタバコは、彼らの嗜好に合っていたからである。

#### 【毛皮交易】

したがって、アムールの異民族と中国人の交易の主な対象は動物の毛皮である。つまりクロテン、キツネ、カワウソの毛皮だ。しかし、これまで見てきたようにギリヤークは一般的に狩猟行為を好まず、商業精神に心を惹きつけられている。そしてこれは、もちろん狩猟を除き、その他に彼らの好みや傾向に反しない方法を探すことを彼らに奨励する。そのような方法とは、例えばツングースのような、より狩猟に積極的な他の民族との接近である。ギリヤークはあらかじめ彼らと関係を結び、彼らが狩猟した獲物の大部分を得る。しかし、中国人への毛皮商品の主な供給者であるアムール・ギリヤークは、その他にもオホーツク海岸やサハリン島にいる遠く離れた同胞からも毛皮を買い付けている。彼ら[アムール・ギリヤーク]でチョミ出身のギリヤークは、中国の商品をギリヤークのあらゆる土地の隅々まで、そして最も近い隣人であるネギダール、トナカイ牧畜民のツングース、オロクヤアイスマ

でも運ぶ運搬者でもある。言うまでもなく、この交易の主要な利益も彼らのものになる。この地域全体で中国商人は一人もいない。アムール川下流域において、最北端と最東端では中国商人は周期的に現れ、多かれ少なかれ継続的に残っている。それはギリヤークとの境目付近のオリチャのプリ村である。冬には、この場所は前述のティミからガゼラフスキーにわたる道に沿って、チョミのギリヤークでも簡単に辿り着くことができる。中国商人は、人のいないアムールの左岸を利用して、プリ村からアムグン〔地名〕のネギダールのもとへ密かに向かうことがある。中国商人は、ギリヤークが多く住む右岸を慎重に避けている。ギリヤーク自身は、私に中国商人に自分達を訪問することを許可しないと断った。25年前、彼らのうちの一人が立ち寄った際、彼らはその人物でさえ殺したのだ。中国商人に対するギリヤークのこの敵意が何に基づいているかを判断するのは困難である。満洲中国人のくびきから身を守りたいという願望、または中国人を下にみたいという願望なのか。いずれにせよ、そのような行動パターンは交易関係において彼らに非常に有益である。アムール川を上ると、オリチャ、ゴリド、サマギールにとって、スナガリに定住した中国商人との交易における仲介者の役割は、その状況において中国商人と利害関係でぶつかる。ギリヤークとツングースの地域では、この役割はアムール・ギリヤークに属する。そして、彼らは自身に多大な利益をもたらしつつ、非常に上手くその役割を遂行する。狩猟の巧みさや機動性はツングースの隣人たちに負けるが、ギリヤークは、その代わり交易において最高度のこれらの特性を持っている。彼らは自宅でタバコ、ウォッカ、パン製品、織物、その他の中国製品、そして最近ではロシア製品を取引し、ネギダールやツングース、オホーツク海やリマン、サハリンの彼らに属する同胞からもたらされた動物の毛皮と交換する。加えて、彼らは前述の異民族の商品の在庫や、チョウザメやペルーガのような地元の生産物をもって、これらの異民族のもとへの旅を自身で行う。アムール・ギリヤークは、漁業における生産性が最も低い冬のような時期を、この旅のために使っている。彼らは犬橇で移動するが、アムールでとれる魚のおかげで大量の飼育が可能である。実際、このようにアムールのギリヤークは冬のほほすべての間、交易を目的に各地を旅して過ごす。彼らの原始的な移動手段では多くの商品をすぐに運搬できない。しかし、旅は次から次へと頻繁に繰り返されるため、結

論として十分に大きな結果をもたらす。彼らの旅の主要な目的は常に同じで、中国人との交易用の獣の毛皮や毛皮製衣服の入手である。そして最終的に、この様な目的はそうでなければ狩猟に費やされたであろう労働と時間を十分に埋め合わせるのである。したがって、ここでもこれらあるいは別の商品の生産者は、それを巧みに流通にのせることができる仲介人と比べて、得られる利益が常に少ないことが実証される。

#### 【アムール・ギリヤークの交易ルート】

アムール・ギリヤークの交易ルートは主に3方向ある：ネギダールのもとへ向かうアムグン（ギリヤーク語でヒィンク）行きとサマギールのもとへ向かうウディリ湖行きの西ルート、同胞のもとへ行くオホーツク海行きの北ルートとサハリン島行きの東ルートである。ギリヤークとネギダールの関係はずっと古くから続いている。ちなみにネギダールは、オリチャの次にツングース系の他のすべてのアムール異民族よりも強くギリヤークと一体化している、あるいはギリヤーク化したといわれている。この点において、ネギダールはオリチャ同様、他のどの民族よりも交易を仲介する役割が高い傾向にあり、それは彼らの地域における地理的条件が、彼らにその方策を少なからず与えているからである。ネギダールは、既にアムグン川において、アムールにいる中国人商人に直通する道を持っている。そして冬の時期だけは、同じく中国商人が訪れているゴリンのサマギールと彼らを小さな氷原が隔てている。そしてアムグン川の北の支流の中で主要な支流であるネミレン川下流域のその背後に位置する最北限の境界付近に、ブルカンという場所があり、周辺のツングースや主にネギダール (Fr. シュミット, Histor. Bericht über die Sibir. Exp. der Russ. Geogr. Gesellsch. (Beitr. zur Kenntn. des Russ. Reiches, Bd. XXV. 134と150頁) を参照のこと [原文287頁 註1]) と交易するためにロシア人とヤクート人の商人が毎年12月にそこに集まっている<sup>10)</sup>。それゆえ交易の仲介者としてふるまっているギリヤークは、ネギダールの住む場所ではその成功は少ない。ただし、ギリヤークが住む地域の近くでオホーツク海沿岸南部からアムールにつながる道沿いにある人里離れた場所が例外として存在している。例えば、ギリヤークの村しかないオレリ湖やチリヤ湖の隅がこれにあたる。また、サマギールも同じく、いつもはゴリン（ギリヤーク語でクィル）〔地名〕流域に住んでいるが、ギリヤークに隣りあった

小さい集落があった。例えばウディリ湖の辺りで、ネギダールの湖とも言えるが、そこにはアムール・ギリヤークが冬だけでなく夏も交易のために訪れていた。バト〔地名〕では私自身、メズクン〔地名〕のギリヤークのこのような交易にむけた集まりを目撃した。これは1856年5月18(30)日のことである。様々な中国製品を積んだ舟がウディリ湖のくルドフィ>(サマギール)へ向けて出航する準備を整えていた。しかしところで、ウディリ湖は地理的にも言語的にも、ギリヤークよりもオリチャに共通性を持っている。

#### 【アムール、オホーツク、サハリンのギリヤークの関係性】

アムール・ギリヤークは交易の仲介者として、オホーツク海沿岸の同胞よりもはるかに適している。彼らの道は、パルヴォからクリへ、あるいはヴァエラからヒスカへ、そこへは直線的でしかも短い。アムール・ギリヤークは、中国製商品の、あるいはペトロフスク哨所の廃止時以降はロシア製商品の唯一の運搬者であり、それらの商品と引きかえで毛皮を得ていた。オホーツク・ギリヤークは一部、オホーツク海沿岸やシャントールスキー諸島で狩猟を行い、また一方で幾分かにはトゥグル〔地名〕やメヴァチャンスキー山脈からきたツングースの狩猟者のところで毛皮製品を買い占める。そして彼らは、漁撈やアザラシ漁で得た品物、そして同様に、アムール・ギリヤークのところで手に入れた様々な品物を売りさばっている。最近では、オホーツク・ギリヤークは、この他にもアムール・ギリヤークが第一に和人に転売するワシ羽も売っている。また、アムール・ギリヤークは、オホーツク海沿岸でアザラシの毛皮と油を自分たちで使用するため、または南に住む隣人のオリチャやゴリドとの今後の交易のために安く買っている。

しかし、アムール・ギリヤークとチョミのギリヤークは、中国人との交易用の主要な動物の毛皮の在庫をサハリンで得ている。ひとつはリマンとトロの島の海岸の北へ行き、2つめは西にボゴビから南に向かってティミの上流に沿う。とはいえ、ここではどちらも自身の活動範囲として選択した場所の厳密な境界については執着しない。奇妙なことに、サハリン・ギリヤークはアムールの同胞ほどあまり遠くへ移動しない。彼ら自身はめったに大陸を訪れることはなく、交易のために長旅をすることはない。彼らは最も近い隣人であるオロクとアイヌから動物の毛皮を得ることに限定し、それらをウォッカやタバコ、その他の中国製品の

ようなここでも高く評価される品々と交換する。先に述べたように、彼ら自身は後者を直接受け取るのではなく、すべてアムール・ギリヤークを介して得る。オロクも同様に、中国商人との個人的な取引のためだけにティミとガゼラフスキーをつきぬけてプリへ訪れることは稀である。アイヌは彼らの島を離れることは決してなかった。このように、サハリンにおける中国製品の交易は、大陸のギリヤークに集中することによって、彼らに大きな利益がもたらされる。我々が既に見てきたように、島は特に最も需要がある毛皮をもつ種類の動物が豊富に生息している。サハリンに住む三つの民族は、すべて等しく狩猟に長けているが、三民族の生産物は主に地元民ではないギリヤークにわたっている。オロクの狩猟はたしかに最も生産的である。なぜなら、彼らは冬中を狩猟に費やしているからだ。しかし、彼ら自身の生活様式と一般的にツングースに特徴的な屈託のなさのおかげで、彼らはしばしば、あるいは必要に迫られて、ティミ川やその他のサハリンの地域に定住し商業化したギリヤークに自身が得たものの大部分を安く売る傾向がある。オロクの移動性の高い生活は、彼らの食べ物、余暇の手段、犬の飼育をほぼ絶え間なく不足しがちにする。サハリン・ギリヤークはこれをうまく利用し、高値でこれら、あるいは地元の在庫品やアムール・ギリヤークから前もって得た品物を供給している。加えて、彼らはオロクに貸し付けることを拒まない。それはもちろん彼ら自身に有利な条件をつけることができ、彼ら自身の手利益が渡る。彼らはアイヌから同様の利益を引き出している。これら後者〔アイヌ〕は、喜んでいかなる場合も、ごく僅かな量の酒や米と交換して、あるいは全くタダで借金のかたのように生産物をもっていってしまう和人に対してではなく、サハリン・ギリヤークに対して自身が得たものを安く売る。したがって、サハリン・ギリヤークは、大陸の同胞と同様の企業心を持っていないが、それにもかかわらず民族固有の商業精神と利己主義を十分に証明している。前述の方法で獲得した動物の毛皮をアムール・ギリヤークに売りながら、彼らは同胞に中国人とより広範な交易をする手段を供給し、それにより自身の富を増やす。とはいえ、アムール・ギリヤークは、自身の同胞を通じてのみサハリンの商品を購入するわけではない。彼らは、必要があればティミの流域を通過し、オロクやアイヌと直接交渉することもある。最終的に、彼らはさらなる動物の毛皮を和人から得る。しかし、このことについては、アムール

ル・ギリヤークと中国人との交易関係が日本との交易を可能にしているという観点から詳述したい。

#### 【中国人、満洲人との関係】

オロチとゴリドの国であるアムール川下流域において、私たちが既に述べたように、中国人が時々訪れ、幾分か長期滞在する多くの場が存在している。彼ら[中国人]は国境付近の土着民との交易のための拠点を選ぶことにおいて、高い先見の明を発揮している。これは巧妙な仕事であり、それはどんな労働や困難をも恐れず、ただ自分自身や自分の雇い主のためにできるだけより多くの成果を引き出すようなどんな方法を選ぶのもいとわない。しかし、土着民に対して、表面的には彼らは極めて親切で優しい。プリ村でかつてあったように、私は気が付くと、この村に滞在中の中国人3名のうちの1名が暮らしているユルタの中にいた。リマンから私を案内してきたオリチャとギリヤークたちが、そこにちょうど入ってきた。中国人は、雪を外套から払うのを手伝い、タバコの葉をそれぞれにすすめながら、彼らの周りを奔走していた。その後、自分の場所に戻り、再びそこから客人たちに座るようすすめ、火鉢の中の火のついた炭を煙管に近づけ煙草に火をつけ、それを手渡す。そして会話を始めた。中国人は、炭箱からウォッカの入った容器を取り出し、自身の客人たちの前に陶器製のおちょこを小さな机の上に並べ、そこに魅惑的な液体を満たし、そして客人たちにすすめた。中国人は、言葉を重ねていくうちに少しずつ自身の目的に徐々に近づいていく。同胞であるニカン<sup>11)</sup>のように彼は、良い友人であるオリチャ、ゴリド、ギリヤークや、私を含め自身の聴衆者たちを徐々に信じ込ませていく。中国人というものは、それぞれの毛皮の対価として彼らに対し希望に沿った様々な織物、脱穀したキビ、ウォッカ、タバコによって支払う用意をしている。一言で言えば、中国人は彼らを手なづけており、ただ強奪や迫害をおこなう満洲人のような彼らの共通の敵ではないのである。私は後に、ウォッカを気前よくふるまう、このような話をアムール下流地方で何度も耳にすることになった。彼らは少なくともゴリドに対していつも目的を達成していた。ゴリドは満洲人の隣に住み、完全に彼らに依存しなければならず、特に彼らからの暴力や貪欲さに耐えていたのである。恨みを持っているゴリドは、苦い皮肉を込めて自身を迫害している者たちを<シンガレ>やクマネズミ[小役人]と呼び、それらはゴリドの財産と

所有物を独占し飲み込んでしまうことを暗に意味している。それとは反対に、ギリヤークは彼らの国の入口を閉じ、満洲人の役人や税の徴収人からの略奪的欲望から守られており、中国商人の甘い言葉に無関心でいられる。しかし今度は、彼らが欲に駆り立てられて、これらの商人たちがスガリで商品を卸で安く買い入れ、それらを細かくしてアムールの異民族たちに高く転売することでいかに利益を上げているのかに無関心ではいられない。ギリヤークは、彼らの利益に奉仕することを望まず、そのやり方を模倣することを好み、そして自分自身で儲けようとする。これによって、小さな儲けさえ中国商人に許さない、彼らの頑強さを幾分かは説明できるであろう。プリ村のギリヤークの居住地の境界近くにある中国交易の中心は、オリチャ、サマギール、オロクが快く訪れているが、ギリヤークの中ではチョミに住む者たちだけが訪れている。チョミはアムールから離れている事から、ここのギリヤークは主にティミ川のサハリン・ギリヤークとの交易のための手段を得ることができる。アムール・ギリヤークといえば、アムール川の自然が彼らに与えた天然の道のおかげで、河川沿岸に散らばっている略奪的な仲介者に会わずに済むことができ、そしてスガリで個人利用またはこの先の交易のための品物を直接手に入れることができる。

#### 【商品運ぶ道】

スガリへの交易の旅は、ギリヤークが<満洲人>に話すように、彼らの全ての希望と現実的な要求で構成されている。このために、彼らは主にクロテン、カワウソ、キツネを狩り、貴重な毛皮を購入するために近隣の民族のもとへ向かう旅に出る。スガリの中国人にとって、価値のあるほぼ唯一のものであるこれらの交易のための品物の大量の在庫を有していなければ、ギリヤークにとって不利益であるだけでなく、満洲の役人の巨大な賄賂による買収から避けられない状況で長距離の旅に出ることはとても考えられなかったであろう。しかし、この種の在庫品を用意することは、概して容易ではない。ギリヤークは普段、より経験豊富な指導者の指揮のもと数人で一緒に毛皮獣を求める旅に出る。そして、より経験豊富なギリヤークのうちの一人が自分の責任で旅に出て、一定の賃金または利益の分け前を支払って助手として何人かの若者を連れて行く。犬ぞりで冬期の道に沿ってひとりでスガリへ行くことは禁止されている。ちなみに、これ

は旅の遠さによっても妨げられている。ここでのギリヤークのたどる道は、その時間の長さは言うまでもなく、彼らとその犬を友好的にもてなす傾向にあるオリチャ以外に、常に友好的にもてなすとは限らないゴリドの地域にまで及ぶからだ。旅行者は、ウスリとスングリの間で彼らの犬が容易に疲れ果て死んでしまうような荒野を旅する。しかし、最も有利な条件下でも、一人の商人は一度に極端に少ない商品しか運べないため、彼にとってその道を行くことは割に合わないだろう。そのような旅のための最善かつ唯一の便利な方法は、アムール川とスングリを舟で上ることである。しかし、ここでも舟を漕ぐために数人の手助けなしに済ますことはできないため、毛皮商品や食料品を多く積んでいない場合でも、状況に応じて、舟の櫂をこいだり、速い流れに逆らって綱で引っ張ったりする。したがって、この旅は普段、大規模ではないにしても経験豊富な指導者を先頭に常によく組織された集団で行われる。

#### 【スングリでの交易】

スングリへのギリヤークの旅の最終的な目標は、サン・シンの街、あるいはアムールの異民族がイチャ・ホトン<sup>12)</sup>と呼んでいるスングリのフルハ〔地名〕あるいはムチャン・ホ〔地名〕の河口付近である。満洲・中国政府は、彼らがそれ以上国に入ることを許可していない。また、彼らは、他の全てのアムール川下流域の異民族と同様に、スングリの合流地点の河口より上のアムール川、いわゆるサハリ川へのアクセスも禁止されている。ジャンジュ〔地名〕では、これらの川の合流地点付近に満洲の役人の宿営地があり、禁止事項を厳守することが義務付けられている。したがって、ここは最西端と最南端の境界であり、それを超えると、ギリヤークとアムール・スングリ地域の直接の交流は途絶える。「キルク・ホトン」街と「スングドゥイ・ホトン」(ニングタ?)街はスングリ沿いに位置し、イチャ・ホトンの上流、ギリヤークが「ウラ」(満洲語、ツングース語の方言で単に「川」という意味)と呼ぶ前述の支流に位置する。また、同様に<大>都市の<アイホ>(アイグン)はサハリ川にあり、アムールとスングリの中国人や、おそらく部分的にはブルカンにいるツングースやヤクートの話から、伝聞によってのみギリヤークの間でよく知られている。もし満洲・中国政府がギリヤークに他の全ての外国人の立ち入りが禁止されているスングリに入ることを許可した場合、

これは政府が彼らを自分たちの支配下にある民族と見なしていることを示している。しかし、満洲・中国政府はギリヤーク固有の地域に対して何の権利も主張せず、軍のスパイも送ることはなく、徴税人も派遣していない。ゆえに、ギリヤークは自身が独立していると考えている。満洲・中国政府のこれらの寛容さは、この場合、抵抗を避けるための詭計以上のものではないのかもしれない。ギリヤークたちの抵抗を抑え込むことは、利益よりも手間と費用がかかるだろう。しかし一方で、サン・シンに交易に来るギリヤークに高い税金を課すことで、彼ら自身は報われている。そして、もし儲けに対する希望が灰のように飛び散らず、旅を無益に終らせたくなければ、ギリヤークは高い税金を払うことに従わなければならない。加えて、満洲・中国人に直接依存しているゴリドや他の民族らが遭わされているのと同様の待遇に耐えなければならない。ギリヤークは、それと同様に敬意を持って満洲・中国人に振舞う必要がある。満洲・中国人に要求や挨拶のために近づく際、彼らの証言によると、満洲・中国人の前にひざをついて頭を垂れる。これはギリヤークの規則や習慣には全くない行為である。そのため、サン・シンに現れるギリヤークは、満洲・中国政府との関係において、完全に服従しているように装っている。そして、政府はこれと貢納の形で賄賂を徴収することに満足している。それらは、現地の役人のポケットに非常に静かに留まっていると考えられなければならない。

毎年スングリに来るアムール川下流域の異民族に対する満洲の役人や中国商人の扱いは、極めて残酷で無礼で屈辱的なものである。謙虚で忍耐強いゴリドに対しては最も悪い。1866年と1872年にスングリを沿ってペトゥネー〔ボドゥネー(伯都訥)]まで登ったヒルコフスキー〔人名)(ヒルコフスキー(著名なロシア人地理学者。общ., Т. П, 1866, отд. П, 227頁. Petermann's Geograph. Mittheil. (1868)の抜粋を参照, p.345)〔原文292頁註1])とバラバシュ〔人名)(Y. バラバシュ『スングリ語辞典』1872(Воени.Сборн., 1874, No3, 141頁)〔原文292頁註2])によると、アムールから来るすべての商人は、まずサン・シンへ行くための通行証と自由交易のための証明書を用意する必要がある。そして、これらはいずれもスス〔蘇蘇〕という満洲の役人が駐在している村で提示される。ゴリドたちはこれらの証明書を手に入れるために、非常に多くの魚の膠やチョウザメ類の軟骨を取り立てられた。サ

ン・シンでは、中国商人のための新しい税金と貢物<sup>13)</sup>が彼らに期待されていた。各々の交易商から高品質のクロテンの毛皮を収賄し、この目的のために任命された役人は全ての商品を容赦なく選ぶ。所有者たちは、全ての時間おとなしく両膝をつき、しばしばこれは1時間かそれ以上続く場合がある。当然のことながら、これは1匹のクロテンだけでは止まらない。そしてこれは沈黙を引き出す。さもないと、少しでも逆らえば竹製の棒で容赦なく打たれてしまう。役人たちの後は、中国商人の出番が到来する。しかし、これは暴力だけではなくウォッカの誘惑に屈するものもある。ツングースはウォッカに抗えないのである。そして中国商人はさらにゴリドを追跡し、最小限の債務として彼らの父や祖父の時代につくったと思われるような借金の返済として大量のクロテンの毛皮を要求する。ゴリドは刑罰への恐怖ゆえ、商人と大部分の行動を共にする役人が彼らの交易権を剥奪することのないように、ただ反論せず待つのである。

ギリヤークは、毛皮製品に加え自身の生産品からチョウザメ類の脊柱、軟骨、膠もサン・シンで取引している。彼らは、これらすべてを一部は自分たちのため、一部は近隣民族との貿易のために交換し、必要な品物を得る。このように穀物や野菜、特に熊祭<sup>14)</sup>を構成するものの一つである小麦、大麦、きび、白豆、黄豆、ウォッカ、タバコがある。また関連器具では、陶器のカップ、テーブル、いたる所に普及している銅製、ガラス製、石(瑪瑙、玉髓)製の吸口のついた中国産のパイプがある。中国製の織物では、男女ともに服に使用されるグレーやブルーの木綿、黒い絹とベルベット、斑模様の絹、多彩な絹糸、裁縫用の針、ボタンなどがある。装飾品では、銀のイヤリング、指輪、プレスレット、ビーズ飾り、女性のワンピース用の銅や真鍮製の飾りなどがある。最後に、家庭用品では大小の鍋などがある。しかし、サン・シンで取引される大量の商品は、以前ギリヤークがアムール川を遡りスンガリに沿って困難な航行を果たした小型舟で損傷なく運搬するには、大きすぎて扱いにくかった。そこで、彼らはゴリドが製作したより大きな満洲船を入手し、それに乗って容易かつ迅速に川の流れに沿って下流に戻ったのである。このような場合、ギリヤークは通常、流れが最も速い川の中央の位置を保ち続け、常駐または一時的に停泊している満洲の役人や中国商人からの攻撃、新たな強盗を避けている。彼らはそこかしこにおり、ギリヤークを待ち伏せている。ギリヤークによっ

てサン・シンで購入された満洲船は、そこから戻る際も彼らのために働き続けている。さらに彼らはシザム(和人)への更なる航海にとりかかっており、我々はこれからその交易を検討することにする。

#### 【和人との交易—蝦夷錦など】

ギリヤークがサン・シンの中国人と交易する前述のすべての品物の中で、第一に占めるのは、龍やその他の図像を描いた銀糸や金糸が一面に織り込まれた色とりどりの絹織物である。これらの布の一部は一反単位で販売され、一部はすでに幅広の袖を備えたゆったりとしたガウンの形で販売される。アムール地域外での主な販売先は和人である。したがって、中国製の織物はギリヤークと和人の間の直接交易関係の手段となっている。しかし、この交易は日本国内ではなく、サハリンの和人移住地で行われている。このことは、和人から我々に伝わったこの島に関する最も古い証言の中ですでに言及されている。1652年以前にもエッソ<sup>15)</sup>を訪れた日本語通訳カンネモンは、この島で<クラト>または<クラフト>(サハリン)から得られる特別な種類の絹織物についてすでに言及しており、その結果、彼はそれらを<クラフトリ>と名付けた(Iesoki, ou Descr. de l'île de Jesso, traduit du japonais par feu M. Titsingh. (Annales des Voyages, publ. par Malte-Brun, T. XXIV, Paris 1814, 162, 164頁) [原文293頁 註1])。この主題に関するさらに明確な情報は、1785年か86年に江戸で出版されたリンシフェ<sup>16)</sup>の著作<San kokf tsou ran to sets [三国通覧図説]>にある(Klaproth, San kokf tsou ran to sets, ou Aperçu général des trois royaumes, Paris. 1832, 190頁。また、Ritter, Asien, Bd. III, 487頁も参照のこと [原文294頁 註1])。エッソ(マツマイ)の住民は、自国の製品をクラフト[サハリン]にある<マンチュ>に送り、そこで淡い青色のビーズやワシの羽根、タバコを吸うためのパイプ、龍柄の絹織物、さまざまな色の木綿や亜麻布と交換していると述べられている。ここでそれは疑いなくサハリンにおける満洲・中国人、ギリヤーク、オリチャの交易を指しており、一部は輸入品、主に中国製品、一部はアムール地域の地元製品(例えばワシの尾羽など)である。彼らは地元のアイヌと和人と交易を行っており、先述したアムール川下流域の二つの民族と一部のゴリドが今でも交易を行っている。確かに、言及された証言には彼らの名前は記載されていないが、当時の和人とアムール川下流域の異民族との面

識がほとんどなかったことを考えると、このようなことは期待できなかっただろう。むしろ、和人が<マンチュ>という一般名で呼んだのは、中国と満洲の商品を交易するためにそこに来たすべてのアムールの異民族を意味していたと考えなければならない。後世のロシア人の記述でも、サハリンでは和人と交易に来たオリチャやギリヤークもしばしば<満洲人>と呼ばれることがあったのだ(例えば、ルダノフスキー(チフメネフ『ロシア・アメリカ会社の成立と現在に至るまでの事業に関する歴史的考察』第二章、1863年、127頁)、およびブッセ(『サハリン島と探検、1853年』サンクトペテルブルク、1872年、62,72,85頁など)を参照のこと[原文294頁 註2])。けれども後者の、ロシア人が一般に満洲の名で呼んでいる中国商人も、現在はサハリンを訪れていない。しかし、この交易に関するロシアの最初の情報は、日本のリンシフェ[人名]の証言とはほぼ同時期に遡る。遅くとも1792年にアダム・ラクスマンはエツツの和人から<カラブ>(クラフト、サハリン)にビーズや織物を持ち込み、そこで動物、クロテン、キツネの毛皮と交換した<サンダン・アイヌ>の話聞いていた(ポロンスキー『クリル』(Зап. Имп. Русск. Геогр. / Общ., по отд. Этногр., Т. IV, 493, 541頁を参照のこと[原文294頁 註3])。彼[ラクスマン]が<サンダン出身の人々>という名前で行ったのは、確かに朝鮮人<sup>17)</sup>を意味していた。しかし、前述したように、和人とアイヌは一般にアムール川下流域に<サンタン>という名前を適用しているので、間違いなく交易目的でサハリンを訪れるギリヤーク、オリチャ、ゴリドのことを言っているのである。

#### 【シラヌシに辿り着くまでの道】

ギリヤークと和人の交易の中心は、和人の主な居住地である島の南西端のシラヌシにある。つまり、ギリヤークが和人だけでなくアイヌとも交易するために<シザム>を目指す旅の最終目的はここにある。旅は夏にも冬にも、舟と橇の両方で行われる。海路の場合、ギリヤークはスガリで購入した満洲船か、前述した自分たちの舟を使用する。自分たちの舟の側面には、大きな波から守るために、両側に追加の板を取り付けている。しかし、ギリヤーク独自の舟には竜骨がなく、舟の構造を考慮して、ひらけた外海を慎重に避けている。おだやかな天気を選んでマミア・リンソ<sup>18)</sup>海峡を越えると、彼らはサハリンの西海岸に到達する。その海峡の最も狭い地点は、ラザレフ岬(ギリヤーク語で

ピリヤンクフィ、すなわち大きな岬、オリチャ語ではワズフンという)とポゴビ岬の間で、幅わずか4海里である。そして、ギリヤークは常に西海岸にできるだけ近づこうと努力する。しかし、この海岸は特にドゥイから南に下ってピリヤヴォ[地名]までは険しく岩が多いため危険も多い。危険を避けるため、ここでもギリヤークは穏やかな天候が微風だけを利用して航海する。このような状態での航海がとても長くつづくため、特に舟に負担をかけないように、わずかな食料しか持っていらず、航海中の食料はもっぱら例外なく網漁に頼っている(シュミット 前掲 54頁[原文295頁 註1])。しかし条件がよければ、ドゥイからクシュナイ[地名]までの舟旅の最悪の場所を、しばしば4~5日で行くことができる。しかし、この岩だらけの海岸沿いを犬橇でシザムへ向かう冬の旅は、さらに困難である。その海は常に凍るとは限らず、凍った場合も波の圧力に耐えられないことが多い。強風が氷を砕き、横に吹き飛ばすのだ。その後、旅行者たちは陸路で旅を続けるが、サハリンのこの地域は山が多いため、長い迂回を余儀なくされる。ドゥイ近くのアルカイ<sup>19)</sup>[地名]で海辺を離れ、低い峠を越えてティミ川の源流に向かう。ここからプリまたはポロナイ[地名]に向かい、下流に下ってテルペニヤ湾に達すると、ギリヤーク、ウイルク、アイヌのサハリンの3民族が暮らす集落にたどり着く。彼らは島の東岸に沿ってマヌエ[地名]まで進み、サハリンの最も狭い部分にある低くて便利な峠を通して、クシュナイで再び西岸に渡り、最終的にシラヌシに到達する(シュミット前掲 110頁[原文295頁 註2])。

#### 【サハリン・アイヌとの交易】

ギリヤークがシザムに渡航する際には、すでに述べたように、彼らだけと交易するのではなく、アイヌとも交易をする。品物は同じ動物の毛皮であり、ギリヤークはその代価として同じ木綿布、タバコ、パイプ、ビーズ、その他満洲・中国産の品物を支払う。交易はサハリンの東西両海岸で行われており、ギリヤークがアイヌと出会うところならどこでも行われている。しかし、その中心はクシュナイ近郊のナヨロ[地名]で、アイヌは遠くの、例えばアニワ湾などからも集まってくる(ブッセ84頁、シュミット前掲92頁[原文295頁 註3])。和人はこの交易を好ましく思っておらず、ありとあらゆる方法で妨げようとしている。和人はアイヌの毛皮製品のすべてを手に入れたがっているが、アイ

ヌと取引する際は、貪欲に彼らを抑圧する。脅しや恐喝によって、和人は異民族に望みの商品を非常に安く手放させ、あるいは架空の借金を口実に無料でとりあげさえする(ブッセ71頁[原文295頁 註4])。そのため、アイヌは可能な限り和人との交易を避け、和人から動物の毛皮の在庫を隠し、サハリンのギリヤーク、さらに望むらくはアムール・ギリヤークやオリチャに売ろうとする。この両者ともクロテンの毛皮の代価として、彼らの厚意にもよるが、中国製の木綿布2サージェンから3サージェン[1サージェンは2.133m]を支払う。カワウソの毛皮の場合は、1/4アルシン[1アルシンは0.711m]、1ピヤド[約18cm]ごとに同額を支払う。つまり、カワウソの毛皮の長さが5/4アルシンであれば、なめしの際に皮がひっぱられるのは避けられないが、前述の10サージェン分を支払うことになる(ブッセ 前掲.84頁[原文296頁 註1])。ギリヤークがここで設定した毛皮製品の価格は、彼らの土地での価格とほぼ同じである。

#### 【ギリヤークと和人の交易の様子】

シラヌシに到着すると、ギリヤーク商人たちはまず、シザム[和人]により特別に用意された儀式を受ける。彼らはそれぞれ、従属の印として和人の役人の手により背中を棒で2、3回叩かれる。その後、商品は彼らから取り上げられ、部外者が立ち入ることのできない指定された建物に検査のために持って行かれる(ルダノフスキーによる。チフメネフ『ロシア・アメリカ会社の成立と現在に至るまでの事業に関する歴史的考察』、127頁も参照のこと。この著作では、シラヌシという名前は<シラクーシ>と間違っただけで発音されている[原文296頁 註2])。品物の中の良いものは、もちろん持ち主に返されないと想定しなければならない。しかし、和人は訪れたギリヤークやオリチャからアイヌに行くように大胆に奪おうとは思わない。あまりに乱暴な暴力は、彼らが国へ訪れる気をなくし、その結果、彼らの熱烈な欲望の対象である輸入品を奪ってしまうことを恐れているのだ。ギリヤークとの交易は、和人にとって大きな利益となる。和人は、サハリンやエッセのアイヌから強奪して手に入れた動物の毛皮(クロテン、キツネ、カワウソ)を大量に、しかもほとんど無料で得ている。良く知られている和人の毛皮嫌いのために、日本では毛皮製品はまったく大切にされていない。ギリヤークは日本の取っ手付き大鍋が好きで、彼らにも少なからぬ利益をもたらしている。そ

して、米、タバコ、酒、陶磁器、木製の漆器は、和人とギリヤークとの間の有益な交易の対象である。そしてギリヤークの側では、赤や青の色とりどりの絹織物や鷺の尾を和人に提供する。和人がこれらの品物に支払う高値は、ギリヤークのこれらの品目に対する傾倒を十分に示している。クリ村のギリヤークのボズヴェインによれば、和人は幅1アルシン、長さ7サージェンの絹織物1枚に、カワウソの毛皮5枚と、同じ枚数のクロテンやキツネの毛皮を支払う。オオワシ<sup>20)</sup>の尾にはカワウソの毛皮12枚を、それよりもはるかに価値の低いオジロワシ<sup>21)</sup>の尾には米を望んだ分だけ与えるという。当時、アヤンにあったニコラエフスクとムラヴィヨフ哨所のロシア・アメリカ会社の事務所と倉庫の管理責任者であったフルギエリム[人名]の証言によれば、アムール川下流域からシラヌシに毎年やってくる商人たちがシラヌシで購入する動物の毛皮の総量は、カワウソの毛皮が2400枚、クロテンの毛皮が1300枚、キツネの毛皮が640枚であった(チフメネフ『ロシア・アメリカ会社の成立と現在に至るまでの事業に関する歴史的考察』128頁[原文297頁 註1])。ギリヤークやオリチャがシザム[和人]から得て故郷に持ち帰った毛皮は、アムールや主にスンガリの中国人との交易の対象として役立っている。このようにして、彼らはアムール川下流域の一般的な交易活動の活性化に大きく貢献した。

サハリンのシザム[和人]のもとでのギリヤークとオリチャの滞在は、時にかなり長期に及ぶ。夏に到着した後、その多くは犬に乗ってクシュナイ、マヌエの冬の道を通り、ポロナイ、ティミ川の流れて沿って故郷へ戻る。また、シザムで越冬した後、次の春か夏の訪れとともに帰路につき、再び舟でサハリン西岸を航行していく者もいる。途中、彼らは可能な限りアイヌとの交易を続ける。シュミット(Histor. Ber. etc., l. c., 54頁[原文297頁 註2])によれば、特に仔グマを捕らえようと努力し、それを家で育てる。

シラヌシは、和人と交易するアムール川下流域の商人がサハリンで最後に立ち入る場所である。ちなみに、彼らはアニワ湾のクシュンコタンへの立ち入りは禁じられている。西にある中国のサン・シンがギリヤークにとって直覚的になじみ深い世界の南方への極限だとすれば、ここ東の日本では、その極限はシラヌシである。現在のシザムの国[日本]は、サハリン(ler - mi)から<小さな海>(Mach - kerhk)で隔てられた小さな土地であるにすぎない。その

後、アムール地方がロシアに占領されると、和人はシラヌシとサハリン西海岸で2番目に大きな和人数集落であるエンドウゴモ<sup>22)</sup>〔地名〕への商人の立ち入りを許可しなくなった。同時に、和人は島の北部にまで植民地を拡大しようとした。ロシアの勢力拡大に歯止めをかけ、アイヌに対する支配権を保持し、従来通りアイヌを抑圧し略奪することを望んだのだ。すでに1859年には、ギリヤーク商人のシラヌシへの立ち入りが禁止され、翌年には交易のために樺太に来たオリチャもエンドウゴモに入ることが許されなかった<sup>23)</sup>。彼らの一部はクスナイに留まり、他の者は島の東岸のタライカに移動した(ブルイルキン『サハリンからの手紙』(Зап. Сиб. Отд. Имп. Русск. Геогр. Общ., Кн. VII, 22, 26頁)およびシュミット前掲107-108頁〔原文297頁 註3〕)。この禁止令はテバフ出身のギリヤークのユージン〔人名〕の耳にも達したが、彼はそれまで何度もシラヌシを訪れ、そこでよく知られていた。アイヌの母から学んだアイヌ語の知識のおかげで、通訳として使われたことも一度や二度ではなかった。しかし、こうしたことやロシアに占領された後のアムール地方の交易に起こったその後の変化については、この評論の範囲外である。

### 【小括】

つまり、ギリヤークは高度に商業化された民族であり、交易の利益にかなり熱心であることがわかる。狩猟が苦手な彼らは、自分たちの狩猟だけでは2つの文化的民族〔中国人と和人〕と大規模な交易を行うための手段を得ることができない。しかし、彼らの活動におけるこの欠陥は、より巧みな猟師である隣人との交易における彼らの不断努力と一貫性によって十分に埋められる。原始的な移動方法にもかかわらず、十分な量の物資を確保した彼らは、スナガリ沿岸やサハリンの南部、つまり<満洲>や<シザム>への長旅を行う。このように、ある国の産物と他の国の産物の交換を促進することで、ギリヤークは東アジアの2つの主要な文化的民族、つまり中国人と和人の間の交易仲介者にもなっているのだ。このようなギリヤークの交易活動の側面は、否応なしにもうひとつのパレオアジア人であるチュクチと比較されることになる。チュクチも狩猟は苦手だが、交易には長けており、北のツンドラを縦に横断し、ベーリング海峡を渡り、ユーコバ〔地名〕の海岸で捕られた動物の毛皮をエスキモーから買う。その見返りとして、彼らはロシア・シベリア産の

商品を渡し、アニューイ〔地名〕に戻ると、エスキモーから得た毛皮製品で代金を支払って、再びロシア・シベリア産の商品を買い占める。こうして極北の彼らは、ヨーロッパ、アジア、アメリカの交易仲介者となっている(チュクチの交易については、マチュシュキンの極めて詳細な報告によっている(『ランゲル旅行記』ロシア語版、第1巻331頁以降)。また、デイトマラ(Bull. de la cl. hist-philol. de l'Acad. Imp. des sc. de St-Petersb., T. XIII, 1856, 129頁以降や Mel. russes, T. III, 39頁以降)などもある〔原文298頁 註1〕)。どのシベリアの異民族も、交易活動に関する限り上記2つのパレオアジア系民族と比較することはできない。たしかにオリチャも交易において大きな商業精神を有しているが、これから我々がみるように、彼らの発展はもっぱらギリヤークの影響下で起こったものである。

(オリチャの話につづく)

### 訳注

- 1) 原文は「イノローツィ (инородцы)」。本稿では、ロシア史における歴史用語として「イノローツィ」を「異民族」と訳す。「イノローツィ」は、1822年の「異民族統治規約」において法令用語として使用されて以来、19世紀を通じてシベリア及びその周辺の非スラヴ系の異民族全般を指し示す用語として広範に使用されてきた(吉田2018:68)。2024年現在、ロシアでは人口5万人以下の先住民を表す法律用語として「先住少数民族」という用語が用いられ、47民族が政府の公認リストにあげられている(Правительство России 1999, 2000)。「イノローツィ (異民族)」はこの「先住少数民族」という現在の法的枠組みを大きく超え、タタール系、モンゴル系、テュルク系などの諸民族をも包摂した範疇の用語である(吉田2018:68)。
- 2) 原文は「ヤボンツイ (японцы)」。シュレンクはギリヤーク語で日本の土地や民族としての日本人を表す用語として「シザム (Сизамъ)」を用いている。また、「ヤポーニヤ (япония)」や「ヤボンツイ (японцы)」などの用語も併用している。本稿では、原文で「シザム」と記載されたものは原則「シザム」と訳出した。また文脈に応じ、国籍としての日本人ではなく、民族としての日本人を指す際は「和人」とし、地理的な場所を指す場合は「日本」とした。
- 3) 「トゥゼムツイ (туземцы)」もロシア史における歴史用語であり、本稿では「土着民」(文脈に応じて「地元民」)と訳した。「トゥゼムツイ (туземцы)」は「ゼム (зем)」(土地)という語根をもち、「彼の地の住民」のようなという意味を有している(Соколовский 1998:58, 吉田2018:69)。
- 4) 原文は「イノゼムツイ (иноземцы)」。文脈的に、ギリヤークとは異なる(ино-)土地(зем-)からやってきた人々という意味で「外国人」としてのロシア人を指すと考えられる。
- 5) 原文は Phoca nummularia。
- 6) 原文は Phoca barbata。
- 7) いわゆる蝦夷錦のことか。
- 8) 原文はベルーガ (белуга)。アムール川に生息する大型のチョウザメを指す。現在はカルーガと呼ばれる。
- 9) 間宮林蔵『北蝦夷図説』に満洲製の鎧の記録がある。
- 10) エトロフ島の番人小頭であった中川五郎治はこの交易を目撃し、その様子を「五郎治申上荒増」に記している。五郎治は1807(文化4)年にロシアのフボストフらのエトロフ島襲撃によりシベリアに連行され、1812年まで抑留生活をした。『五郎治申上荒増』は五郎治のシベリア生

活に関する記録で、秋月(1994)や左近(1999)らにより翻刻、現代語訳等が行われた。なお、五郎治はロシア語の知識を活かし、種痘に関する書籍(『通花秘訣』)を日本語で初めて記した人物でもある。

- 11) 中国人をゴリドやギリヤークと呼ぶときのスラング。
- 12) シュレンクの聞き間違いにより区別して記されているが、サン・シンと同じ場所を指す。イチ・ホトンは新しい街という意味。イラン・ハラ、サン・シン、イチ・ホトンは全て同じ場所を指す。
- 13) 原文は「アルバン(албань)」。満州語で貢物の意味。
- 14) 原文は「принадлежности медвежьих праздничеств(クマの・祭りの・一部(付属品))」。国立アイヌ民族博物館の基本展示室では「クマの霊送り儀礼」としているが、本稿ではシュレンクの書き方に倣い、あえて「熊祭」と訳した。
- 15) 現在の北海道のこと。
- 16) 江戸時代の経世家である林子平(1738-1793)のこと。
- 17) 原文は「コレイツィ(корейцы)」。
- 18) 江戸時代の探検家である間宮林蔵(1780-1844)のこと。サハリン、および海峡を渡り黒竜江周辺を調査した。サハリンが大陸とはつながっていない離島であることを明らかにし、この海峡を「間宮海峡」とした。シュレンクは、シーボルトの著作の影響でこの名称を用いている可能性がある。
- 19) アルコエのことか。
- 20) 原文はHaliaeetus pelagicus。
- 21) 原文はHaliaeetus albicilla。
- 22) エンルモコマフのことか。
- 23) シュレンクの間違いか。サンタン交易の記録は1867年まであり、政府が立入を禁止したのは1868年である。

года)。

<http://gov.garant.ru/document?id=81870&byPara=1&sub=10393>

## 参考文献

秋月俊幸(翻刻・解説)

1994 『北方史料集成 第五巻』北海道出版企画センター

左近毅

1999 「和人のシベリア認識：『五郎治申上荒増』をめぐって」  
『人文研究 大阪市立大学文学部 紀要』51巻7号、47-94頁

佐々木史郎

1996『北方から来た交易民一網と毛皮とサンタン人』東京：日本放送出版協会

ブッセ、ニコライ(著)、秋月俊幸(訳)

2003『サハリン島占領日記 1853—54 ロシア人の見た和人とアイヌ』平凡社

吉田睦

2018「シベリア史における先住民の成立—先住民概念と用語について」、永山ゆかり、吉田睦(編)『アジアとしてのシベリアロシアの中のシベリア先住民世界』、66-81頁、勉誠出版。

Shrenk, L. I.

1899 Ob inorodtsakh Amurskogo kraja. Tom 2, Imperatorskaya Akademiya Nauk, Sankt-Peterburg

Шренк, Л. И.

1899 «Об Инородцах Амурского Края», Том 2. Санктпетербург

Соколовский С. В.

1998 «Образы «Других»: историческая топология мышления о коренных народов России». В кн. : Этнометодология Вып. 5 : Сборник статей. М. : стр. 57-84.

Правительство России

1999 О гарантиях прав коренных малочисленных народов Российской Федерации. Федеральный закон от 30 апреля 1999 года. № 82-ФЗ (с изменениями и дополнениями на 13 июля 2020 года) .

<http://iv2.garant.ru/document?id=80406&byPara=1&sub=9576>

2000 О Едином перечне коренных малочисленных народов Российской Федерации. Постановление Правительства РФ от 24 марта 2000 года. № 255 (с изменениями на 26 мая 2020

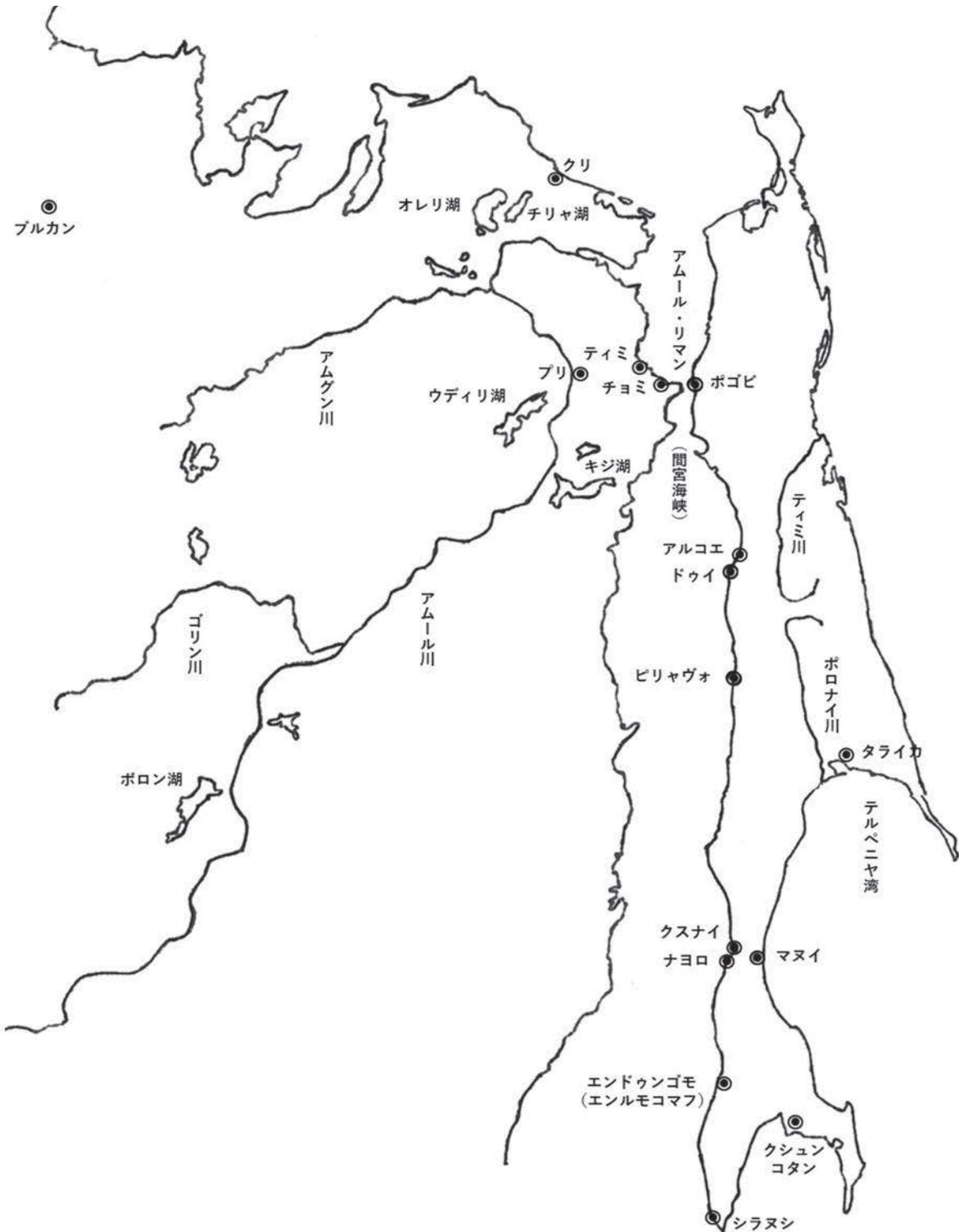


図1 19世紀中葉のアムール川下流域およびサハリン周辺の地図

## 国立アイヌ民族博物館 研究紀要 編集・査読の体制

『国立アイヌ民族博物館研究紀要投稿要領』（2021年7月1日制定）では、本紀要の編集方針・体制を以下のように定めている。

『国立アイヌ民族博物館研究紀要』投稿要領（2021年7月1日制定）より抜粋

（目的）

第1条 『国立アイヌ民族博物館研究紀要』（以下「紀要」という。）は、「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重し、国内外にアイヌの歴史・文化等に関する正しい認識と理解を促進するとともに、新たなアイヌ文化の創造及び発展に寄与する」という博物館の設立理念に則って、当館が行う調査研究の成果を公表することを目的とする。

（審査）

第9条 投稿された原稿の掲載可否については、別に定める査読要領に基づいて、委員会または委員会が指定する外部専門家で審査のうえ決定する。

（倫理的配慮）

第15条 委員会及び投稿者・執筆者は、本紀要を発行するにあたり、「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重し、国内外にアイヌの歴史・文化等に関する正しい認識と理解を促進するとともに、新たなアイヌ文化の創造及び発展に寄与する」という博物館理念、及び民族共生象徴空間の設立理念である「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重する」という理念を遵守すること、及び当館「研究行動に関する倫理規程」を遵守することが求められる。論文の内容が倫理的考慮を要する場合は、必ず論文中に倫理的配慮をどのように行ったかを記載する。また、写真・図版等の著作権等使用許可に関しては執筆者が責任を負う。研究内容・手法に倫理的問題がある場合には、委員会において掲載不可とする。また後日判明した場合には掲載を取り下げのものとす。

『国立アイヌ民族博物館研究紀要査読要項』（2021年11月26日制定）では、本紀要の査読方針・体制を以下のように定めている。

（目的）

第1条 この要項は、国立アイヌ民族博物館（以下「当館」という。）が編集、発行する国立アイヌ民族博物館研究紀要（以下「紀要」という。）への掲載を目的に投稿された論文、研究ノート、資料紹介、事業報告及びその他紀要への掲載が適当と認められる文章（以下「論文等」という。）について、査読の方法、掲載基準等必要な事項を定めることにより、紀要の掲載内容の質を保証し、もって当館を含む民族共生象徴空間ウポポイの発展に資することを目的とする。

（査読者の匿名性）

第2条 原則として、査読者名は匿名とする。ただし編集委員会は、当該巻の編集終了後、紀要発行に際し、誌面で査読者を公開することができる。

（掲載基準）

第5条 紀要の掲載基準は以下のとおりとする。

（1）編集委員会は、「先住民族であるアイヌの尊厳を尊重し、国内外にアイヌの歴史・文化等に関する正しい認識と理解を促進するとともに、新たなアイヌ文化の創造及び発展に寄与する」という博物館の設立理念に則って、当館及び民族共生象徴空間ウポポイが行う調査研究の成果として公表するにふさわしいと思われる内容の投稿を掲載する。

（2）紀要に掲載される論文等について、研究倫理の遵守が徹底されていることを確認し、「先住民族であるアイヌの尊厳が尊重されること」を最優先事項として査読にあたる。

（3）掲載の可否は、独創性、新規性、整合性、資料的意義等から判断され、投稿に含まれる発見、資料、考察、分析等の学術的価値及び記録・資料的価値が共有される意義を考慮して判断する。

（4）掲載後に自由に関連な議論が交わされるよう、著者が論文などにおいて表明する見解を尊重し、建設的・客観的な批判や見解を表明する機会となることを重視する。

（5）掲載原稿は、原稿の分量、参考文献表記の方法等について執筆要領を遵守し、字句表現等が適切なものでなければならない。

（原稿掲載の決定）

第6条 編集委員会は、査読者による査読意見を参考にしながら、前条各号に示された掲載基準に則して、原稿掲載を決定する。

- 2 原稿掲載の決定は、編集委員会委員の過半数の賛成によって行う。

なお、「国立アイヌ民族博物館印刷物等編集委員会設置要項」（2022年6月9日改正版）では、本誌発行について次のように定められている。

（検討事項）

第2条 編集委員会は、次の事項について検討する。

- (1) ニュースレター「アヌアヌ」の編集・発行に関すること
- (2) 研究紀要の編集・査読審査・発行に関すること
- (3) 調査研究報告書の編集・発行に関すること
- (4) 年報の編集・発行に関すること
- (5) その他、各種印刷物等発行及び公開に必要な事項について

（組織）

第3条 委員会は、次に定める委員長及び委員をもって構成する。

- 2 編集委員会は、事案ごとに次の委員をもって組織する。

- (1) 館長
- (2) 副館長
- (3) 研究学芸部長
- (4) 事業課長
- (5) 研究学芸部室長

- 3 委員長は、館長をもって充てる。

（会議）

第4条 委員会の会議は、委員長が招集する。

- 2 委員長は、必要があるときは、関係者の出席を求め意見を聴くことができる。
- 3 編集委員会の下に、各種印刷物等発行及び公開に関し専門的な調査及び検討をするため、必要に応じて部会を設置することができる。

なお、紀要第3号の編集委員は以下の通り（肩書は2025年3月時点）。

館長 佐々木史郎

副館長 南健一

研究学芸部長兼展示企画室長 藪中剛司

研究学芸部 資料情報室長 田村将人

研究学芸部 研究交流室長 霜村紀子

研究学芸部 教育普及室長 森岡健治

事業課長 成田昭夫

紀要発行担当

谷地田未緒（研究交流室）、深澤美香（研究交流室）

## **National Ainu Museum Journal Editorial and Peer Review Regulations**

**The "Guidelines for Submission to the National Ainu Museum Journal" (in Japanese/enacted on July 1, 2021) stipulates the editorial policy and system for this journal.**

[tentative translation]

(Purpose)

Article 1.

The purpose of the Journal is to publish the results of research conducted by the Museum in accordance with the Museum's founding philosophy of "respecting the dignity of the Ainu as an indigenous people, promoting correct recognition and understanding of Ainu history and culture in Japan and abroad, and contributing to the creation and development of a new Ainu culture".

(Review)

Article 9.

The Committee or outside experts designated by the Committee shall review and decide whether or not to publish the submitted manuscripts in accordance with the review procedures specified separately.

(Ethical Considerations)

Article 15.

In publishing this journal, the Committee and the contributors and authors shall be guided by the museum philosophy above, and the philosophy of the establishment of Upopoy National Ainu Museum and Park. The applicant is required to comply with the museum's philosophy of "respecting the dignity of the Ainu as an indigenous people" and with the museum's "Code of Ethics Concerning Research Conduct". If the content of the paper requires ethical considerations, description of how those considerations were taken is required to be written within the paper. In addition, authors are responsible for copyright and other permissions for the use of photographs, illustrations, and other materials. If there is an ethical problem with the research content or methods, the committee will reject the article for publication. If the ethical issues are discovered at a later date, the publication of the article will be withdrawn.

**The "National Ainu Museum Journal Peer Review Guidelines" (in Japanese/ enacted on November 26, 2021) defines the review policy and system for this Journal as follows.**

(Purpose)

Article 1.

These Guidelines shall apply to the National Ainu Museum (hereinafter referred to as "the Museum"). The following are the methods of peer-review and the procedures for the publication of articles, research notes, introductions to cultural resources, program reports, and other writings deemed appropriate for publication in the Journal (hereinafter referred to as "Articles"). The purpose of this regulation is to guarantee the quality of the contents of the journal and thereby contribute to the development of Upopoy, including the Museum.

(Anonymity of reviewers)

Article 2.

In principle, the names of reviewers shall remain anonymous. However, the Editorial Board may disclose the names of the reviewers in the journal after the completion of the editing of the volume of the Journal.

(Review Criteria)

Article 5.

The criteria for publication of the Journal shall be as follows.

- (1) The Editorial Committee shall publish the results of research conducted by the Museum and Upopoy, in accordance with the Museum's founding philosophy of "respecting the dignity of the Ainu as an indigenous people, promoting correct recognition and understanding of Ainu history and culture in Japan and abroad, and contributing to the creation and development of a new Ainu culture".
- (2) The articles and other materials to be published in the Journal will be peer-reviewed to ensure that research ethics are thoroughly observed and that the editorial policy of "the dignity of the Ainu as an indigenous people is respected" is given the highest priority.
- (3) Acceptance or rejection for publication will be judged based on originality, novelty, consistency, material significance, among other criteria. It will also be taken into consideration that the academic value of the findings, materials, and analysis included in the article, as well as the significance of the resources and material.
- (4) To encourage free and vigorous discussion after publication, the views expressed by authors in their papers will be respected. The review will be based on a good will of providing an opportunity to express constructive and objective criticism and views.

(5) Manuscripts for publication should be written in compliance with the Guidelines for Writing Manuscripts in terms of volume, references, and should be appropriately worded.

(Decision to publish manuscripts)

Article 6.

The Editorial Board shall make a decision on the publication of a manuscript with the publication criteria indicated in the preceding article, while referring to the opinions of the reviewers.

2. The decision to publish a manuscript shall be made by a majority vote of the Editorial Committee members.

**The "Guidelines for the Establishment of the Editorial Committee for Printed Materials of the National Ainu Museum " (June 9, 2022), stipulates the following regarding the publication of this journal.**

(Article 2.)

The Editorial Committee shall consider the following matters.

(1) Matters related to editing and publishing the newsletter "anu anu,"

(2) Matters related to the editing, peer reviewing, and publication of the Journal,

(3) Editing and publishing research reports,

(4) Editing and publishing annual reports,

(5) Other matters necessary for publication and release of various printed materials.

(Organization)

Article 3.

The Committee shall consist of a chairperson and members as specified below.

(1) Executive Director

(2) Deputy Director

(3) Director of the Research and Curatorial Department

(4) Manager of the Administrative Division

(5) Managers of Divisions at the Research and Curatorial Department

The chairperson of the committee shall be the director of the museum.

(Meetings)

Article 4.

1. The chairperson shall convene meetings of the Committee.

2. The Chairperson may, when necessary, request the attendance of relevant persons and hear their opinions.

3. The Editorial Committee may establish subcommittees under the Editorial Committee as necessary to conduct specialized studies and deliberations on the publication of various printed materials, etc.

**The members of the Editorial Board of the Journal are as follows (titles are as of March 2025).**

SASAKI Shiro (Prof. Dr.),	Executive Director of the Museum
MINAMI Kenichi,	Deputy Director of the Museum
YABUNAKA Takeshi,	Director of Research and Curatorial Department cum Manager of Exhibition Planning Division
TAMURA Masato,	Manager of Collection Management Division
SHIMOMURA Noriko,	Manager of Research Management and Exchange Division
MORIOKA Kenji,	Manager of Museum Education Division
NARITA Akio,	Manager of the Administrative Division

Secretary for the Publication of the Journal

YACHITA Mio (Research Management and Exchange Division), FUKAZAWA Mika, Dr. (Research Management and Exchange Division)

本誌に掲載した論文等はすべて、当博物館ウェブサイト上で電子版を公開しています。

<https://nam.go.jp/>

本誌に掲載されている論文の内容は、すべて著者の文責によるもので、発行者・資金出資元の意向を反映するものではありません。各論文の著作権は各著者に帰属します。

## 国立アイヌ民族博物館

研究紀要 第3号 2024

2025年3月31日発行

編集 国立アイヌ民族博物館印刷物等編集委員会

発行 国立アイヌ民族博物館

北海道白老町若草町2丁目3番1号

<https://nam.go.jp/>

ISSN 2758-2760

非売品

© 2025 国立アイヌ民族博物館

---

All the articles published in this journal are available online at the museum website below.

<https://nam.go.jp/>

The content of articles published in this journal is solely the responsibility of the author(s) and does not reflect the intent of the publisher or funding source. The copyright of each paper belongs to the respective author(s).

## National Ainu Museum Journal Vol.3 2024

March 31, 2025.

Edited and Published by National Ainu Museum

2-3-1, Wakakusa cho, Shiraoi, Hokkaido, JAPAN

<https://nam.go.jp/>

ISSN 2758-2760

Not for Sale

© 2025 National Ainu Museum