

ユッピックの在来知と知的財産概念： 人と伝統芸能の関係についての事例検討

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-05-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 久保田, 亮 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006011

ユピックの在来知と知的財産概念 — 人と伝統芸能の関係についての事例検討 —

久保田 亮

大分大学

1 はじめに

本稿はアラスカ州南西部の先住民村落における人と芸能の関係についての考察に基づき、在来知 (indigenous knowledge) を知的財産 (intellectual property) と定位することの問題点について検討する。ここで対象として採り上げるユピック (*Yup'ik* 以下ユピック語は斜字体で表記する) は、同地域を故地とするアラスカ先住民の一グループであり、ヨガック (*yuraq*) という伝統芸能の主たる担い手である。彼らは毎年新たなヨガック演目を創作しては、大小さまざまな機会ですそれを披露している。本稿ではユピックによるヨガックの創作から披露までの一連の過程を採り上げ、個々人とヨガックがどう結びついているのか、及びユピックがヨガックとの結びつきをいかに捉えているのかを明らかにする。その上でこのユピック伝統芸能が知的財産という概念とどのように結びつき得るのかについて検討する。

国連等の国際機関を中心に先住民の地位是正に向けた取り組みが続く現在、彼らの在来知 (ないしは伝統的知識、文化的財産、文化遺産) の収奪や不正使用 (misappropriation) を防ぐ手だてや、その補償のあり方についての議論が行われている。

その背景には、彼らの在来知に商品としての価値が付与されたこと、そうした商品が生み出す経済的利益が公平に分配されていないことに異を唱える声があがったことがある。たとえばアンデスの農民グループは、同地の伝統的作物「マカ」から抽出した強精剤の加工と販売を行う米国企業が取得した特許に対して異議申し立てを行っている (Brown 2003: 2)。彼らは商業的に価値のある遺伝資源、生化学資源の探索、研究、商品開発という一連の活動を「バイオパイラシー (biopiracy)」と強く批判している。またフランスの音楽ユニット「ディープ・フォレスト (Deep Forest)」は、ある民族音楽学者によって録音された「ピグミー」の音声資料をサンプリングした楽曲を含むCDアルバムを1992年に発売した。アルバムは約200万枚の売り上げを記録したとともに、名だたる大企業のCMソングにも採用された。しかし、彼らが「ピグミー」に対して支払った「使用料」はささやかなものだったという (Seeger 2004: 164-166)。

他方、在来知の商品化とは異なる文脈においてもこの問題は顕在化している。それは「文化の所有」をめぐるコンフリクトの場面である。たとえば、ニューエイジ運動はメディスン・ホイールやスウェットロジといったアメリカ先住民の宗教実践に由来する活

動を自らの宗教実践に組み込んだり、先住民の聖地を利用したイベントを実施したりしている (Brown 2003: 22)。こうした流用は、文化遺産 (cultural patrimony) 返還の制度化と相まって、アメリカ先住民があらゆる文化伝統に関する情報の流れをコントロールする取り組みを始めるきっかけとなった。たとえば1993年には、ホビの代表20人がアメリカ先住民のスピリチュアリティについてのワークショップの席上で、ワークショップが、本来厳格な宗教的規範に則って、宗教的権威者によって共有されうるべき観念を不正に公表する場になっていると非難する発言をしている (Brown 2003: 23)。またアパッチ諸族は、彼らに関するすべてのイメージ、テキスト、儀礼、音楽、歌、物語、シンボル、信念、慣習、思想、およびそれ以外の物理的・精神的客体物および概念を文化的財産 (cultural property) と見なし、その取扱いについての意思決定権を要望する宣言を1994年に発布している (Brown 1998: 194)。さらに2006年にワシントン DC で開催されたアーキビストの会合においては、故人となったある儀礼専門家が演じた歌の録音テープの取扱いを部族政府 (Tribal Council) がコントロールするための取り組みについての発言があった (Brown 2009: 152)。

こうした状況を改善する動きにおいては、先住民の在来知を知的財産と見なし、現行の知的財産法を活用することで保護すべきという意見と、先住民の在来知の保護に特化した制度を作り上げるべきという意見とがある (青柳 2004: 104)。知的財産法とは、特許法、商標法、意匠法、著作権法といった法律の総称であり、人間の創造的活動により生み出されたモノなどの創作者に、その利用に関わる諸権利を一定期間付与するものだ。たとえば著作権者には、独占的に複製を販売する権利、他者による創作物の複製、公的場面での創作物の上映ないし展示、創作物に関する音声記録や動画の制作、創作物の放映、翻訳、改作を止める権利などが期間限定で付与される (Posey and Dutfield 1996: 83-84)。

先住民を研究対象とする人類学者や民族音楽学者、先住民の権利に関心を寄せる法学者、そして先住民自身からは、先住民の在来知を知的財産レジームの中に位置づけることに否定的な見解が示されている。たとえば人類学者であるマイヤーズはアボリジナルアートデザインの不正使用事例の検討に基づき、「先住民のイメージメイキングを知的財産、所有、著作権という実践との類似性に基づき翻訳することは可能であるものの、それは部分的な理解にすぎない」と述べ、両者の乖離を指摘している (Myers 2004: 9)。さらに「知的財産の形式でアートデザインを取り扱う際には、モノや主体についての特定の観念や実践の理解をも伴うことになるが、そうした観念や実践は、アボリジニ社会における文化の生産、創造、循環を支える観念や実践とは異なる」とも指摘し、在来知とそれが存在する文化的文脈との密接な関係性に注意を喚起している。また民族音楽学者であるシーガーは、ブラジル西部に暮らす先住民スヤの音楽について「歌は精霊たちからもたらされるものであり、個々人の心からもたらされたり、経験から直接生まれた

りするものではない。歌はいずれの人間にも属するものではないのだ」と述べ、知的財産法制度は彼らと音楽との関係にそぐわないと指摘している (Seeger 2004: 161)。

法学領域からも同様の指摘がある。青柳は、国際的な知的財産権制度上の問題の一つとして同制度が西洋の文化伝統や歴史過程と分ちがたく結びついている点を挙げ、それゆえに先住民の在来知の保護になじまないと指摘する (青柳 2004: 105, 2005: 102)。具体的には知的財産権は私的なものとされていること、制度の性格上、保護期間が必然的に有限であること、知的財産の技術的側面と文化的側面を区別して保護することの三点をその原因として挙げている (青柳 2004: 105)。またハウエルとリプリーは、知的財産法制度に基づき在来知を保護する場合の問題点として、青柳の指摘する3点に加えて、知的財産法制度は商取引に立脚した制度であること、制度の保護対象基準 (新規性、発明性、オリジナリティ、固定性など) を在来知にそのまま当てはめることが出来ないこと、知的財産制度の枠組みに現地の伝統法や慣習を組み込む余地が存在しないことなども挙げている (Howell and Ripley 2009: 226-229)。

そして常本は先住民族自身の主張として2004年に提出された「先住知識の保護に関する先住民族の共同宣言」を採り上げ、「西欧型の知的財産法……は不十分であるだけでなく危険である。……先住民族の伝統的知識等に知的財産権を設定することは、先住民の知識や資源を、一定の短期間だけ知的財産権としての保護を受ける、個人所有の、譲渡可能な商品に変えてしまうことにほかならない」とこの問題に関する彼らの主張をまとめている (常本 2005: 29-30)。

こうした状況は、在来知が知的財産との関わりの中で問題として顕在化しているいなくにかかわらず、それぞれの先住民社会において現在、在来知がどのようにその担い手と関係しているのかを改めて個別に検討することの重要性を示している。そこで本稿ではアラスカ州南西部の先住民村落チバック村 (Chevak) で文化遺産 (Cultural Heritage) とみなされているものの中から、伝統芸能ヨガックを採り上げ、村落社会における在来知のあり方についての事例を提供したい。具体的には、ヨガックの創作、演技、利用という、いわばヨガックという在来知のフローに注目し、それぞれの局面にどのような形で村落住民ないしそれ以外の人びとが関わっているのかについて検討する。その上でユピックの在来知と知的所有権制度の関係について若干の考察をおこなう。

本稿の調査地であるチバック村はアラスカ州南西部に広がるユーコン＝クスクウィムデルタ地帯に点在する行政村の一つであり、かつアメリカ連邦政府承認トライブ、カシュナミウト (Kashunamiut) の成員が暮らす先住民コミュニティでもある。2009年にアラスカ州が推定した村人口は922人、総人口に占める先住民人口の割合は95.5%である (State of Alaska 2009)。

本稿が依拠する民族誌的資料は2000年から現在まで断続的にチバック村とその周辺村落で筆者が実施した現地調査で収集したものである。

2 ヨガックの流れ

ヨガックは「踊る」を意味するユピック語であるが、ユピック伝統ダンス様式一般を指すことばとしても今日用いられている。エスキモー・ダンス (Eskimo dance) と呼ばれることもある。以下ではヨガックの創作、演技、利用というそれぞれの局面について言及する前に、最初にこの伝統芸能の構成について簡単に示しておきたい。

ヨガックのパフォーマンスにはドラマーとダンサーが関わる。ドラマーは太鼓を叩いてリズムを刻みながら歌う。ダンサーはその太鼓のリズムと歌にあわせて踊る。ダンサーは基本的には歌わない。ドラマーは複数の男性が担う場合が多い。ダンサーは男性と女性が担う。披露の際は、男性ダンサーは正座ないし胡座で一列に並び、その後ろに女性ダンサーがやはり一列に並ぶ。ただし披露するダンサーの人数が多い場合はその限りではない。

1つの楽曲は、5つのパートに大別される。それぞれ、はじまり (*mengluni*)、第一節 (*apalluan ciuqlia*)、真ん中 (*akuliik*)、第二節 (*apalluan kinguqlia*)、しっぽ (*pamyua*) という。これらのパートは連続して演技されることはなく、パートとパートの間には数秒から十数秒程度の中断がある。ドラマーの一人が次のパートをダンサーに口頭で伝えた後に、そのタイミングで次に移行するのが一般的である。



図1 チバック村住民によるヨガック披露 (2004年3月24日 フーバーベイ村学校体育館にて筆者撮影)

表1 ヨガックパフォーマンスの流れ

はじまり	①→① (中断) →第一節へ
第一節	③→①→② (中断) →真ん中へ
真ん中	①→①→② (中断) →第二節へ
第二節	④→①→② (中断) →しっぽへ
しっぽ	①→①→②

①……歌と太鼓にあわせて踊る部分

②……太鼓にあわせて踊る部分

③, ④……歌と太鼓にあわせて踊る部分で、歌には必ず歌詞がある。

(フィールドノートに基づき、筆者作成)

それぞれのパートは歌と太鼓に合わせて踊る部分と、太鼓のリズムやドラマーのかけ声にのみあわせて踊る部分とがある。また第一節と第二節の冒頭には、意味のある歌詞が必ずある。それ以外の部分は、歌詞がある場合、歌詞と「アイヤー」等の意味のない音で構成されている場合、意味のない音だけで構成されている場合とがある。

以上の点をまとめて、演技の流れを示したのが表1である。

実際の披露の場面では「しっぽ」まで演技が終わっても、パフォーマンスが続く場合がある。観客が「アンコール」を求めることがあるためだ。その際にはドラマーの判断によりいずれかのパートを披露することになる。

3 創作する

ヨガックについての音声資料を収集する際、筆者は「このヨガックは誰の手によるものなのか」と問うことが常だった。それに対し、チバック村住民は特定の個人名を挙げて応えてくれた。しかしこの応答に基づき、ヨガックとその創作者とが1対1の対応関係にあると見なすことは果たして適切だったのだろうか。以下ではこの点について、住民の語りやヨガックに関する民族誌的資料を基に再考していきたい。

3.1 歌に出会う

先に示したように、ヨガックは歌と太鼓のリズムにあわせて踊る伝統芸能である。そこでチバック村に暮らすジョン・ピンガヤック (John Pingayak) 氏の語りに依拠しながら、人びとが「歌」の作詞作曲、そして「振り付け」の創作をどのように行っているのか、また創作活動を彼がどのように意味付けているのかという点から検討していく。

ピンガヤック氏はチバック村学校の教員で「文化遺産プログラム」のコーディネーターを長年務める人物だ。彼は、1980年代以来のチバック村学校の文化教育科目の一つである「ダンキック・シアター (Tanqik Theater)」の担当者であり、その授業の中で生徒たちにヨガックを教えている。また彼は伝統チュピック文化の活性化に大きな役割を果

たしたと、評される人物でもある¹⁾。2005年には、アラスカ大学が彼の功績をたたえて名誉博士号を授与している。さらに2007年にはアラスカ先住民の全州組織であるアラスカ先住民同盟 (Alaska Federation of Natives) より「文化の担い手 (Cultural Bearer)」としての表彰も受けている。

ピンガヤック氏は歌の作曲について以下のように述べる。

歌を作曲するためにはツンドラへ出かけていかなければならない。なぜなら歌はツンドラに漂っているものだから。ツンドラで様々な活動を行っているときに、歌は人びとの魂に飛び込んでくるものなのだ。……釣りのために氷に穴をあける作業では「シャクッ、シャクッ」と氷を砕く音が聞こえる。雪が降り積もるツンドラを一步一步踏みしめるたび、「ザクッ、ザクッ」という音が聞こえる。スノーモービルでツンドラを疾走すれば、「ゴオーッ」という空気を切り裂く音が聞こえる。ツンドラにはこんな風に音が溢れている。それと同じようにツンドラには歌も溢れているのだ。……ただしツンドラへと出かけさえすれば、誰でも歌と出会うことができる訳ではない。私自身、若い頃にツンドラに出かけても歌に出会うことはなかった。けれど日頃から善い行いをするのを心がけ、人びとに奉仕するにつれて多くの歌と出会うことができるようになったのだ。……歌は造物主によりもたらされるものなのである

(下線は筆者加筆)。

この語りから歌は作曲するものではなく「出会う」ものだという彼の認識が見て取れる。ピンガヤック氏にとって歌の真の作曲者とは造物主 (the Creator) であり、彼自身はそうした歌を自らの魂で受け止める「器」であると考えている。別の機会にツンドラで出会う歌が誰の手によるものであるかを筆者が尋ねた際、彼はにっこりと笑って天を指差したこともある。彼にとって歌は彼自身の意思や創意工夫で生まれるものではない²⁾。

ここでいう造物主とは、チサム・チュア (Cillam Cua ユツピック語では *Ellam Yua*) のことである。チサム・チュアは「森羅万象の人格 (the person of the universe)」を意味し、人間と同様に五感を持ち、人間の営みをすべからく見つめ、逸脱を観察し、罰を与えることができる力と言われている (Fineup-Riordan 1994: 262)。またチサム・チュアは人型をした神格的存在というよりはジェンダーレスの感覚的な力のことであり、キリスト教の造物主=神とは異なるとの指摘 (Fienu-Riordan 1994: 263) もある。しかし人びとは現在、キリスト教の造物主=神を示す言葉としてもチサム・チュアを用いることがある³⁾。

それゆえ、作曲活動において重要なのはツンドラで出会った歌を忘れない、ということだと彼は述べる。彼は小型のテープレコーダーを持参して、ツンドラへと出かける。そして歌と出会った時には、その歌を口ずさんで録音し、後日その歌に改めて耳を傾ける。

また歌を作曲するためには人びとへの奉仕をしなければならない、ということも彼は指摘している。ここでいう奉仕とは、助けを必要としている人びと、とりわけ古老たち

のために汚物を捨て⁴⁾にいたり、水汲み⁵⁾を手伝ったりするといった雑用を積極的に行うことを意味している。こうした雑用への従事は、ピングヤック氏と同世代のチバック村住民にとって「学びの場」だったとも、彼は別の機会に述べている。古老たちへの奉仕を通して、人びとは「チュピックの生き方」を学んだのだという。

作曲を個人による創造的営みと捉えた場合、奉仕と創作との間に直接的なつながりを見いだすことは出来ない。しかし上述した通り、ピングヤック氏にとっての作曲とは造物主のもたらす歌を「受け止める」ことに他ならない。またユピック／チュピックの価値観において、古老は伝統的知識を保持する畏敬されるべき存在であると同時に、その強い思考の力によって人びとの将来を左右する力を保持する存在でもあるという指摘もある (Fienup-Riordan 1994: 53)。以上の点を踏まえると、古老への奉仕は単なる慈善行為ではなく、人びとに成功をもたらしうる実践としての意味付けがあることがわかる。

だからこそピングヤック氏は「歌を受け止める器」としての資質を高める作用がある奉仕を強調している。歌は聴覚を通して受け止めるのではなく魂に直接響くものであるからこそ、作曲にかかわる技術や経験よりも善き魂を持つことが重要だと、彼は述べているのである。

さらにピングヤック氏は歌が漂う領域として「ツンドラ (tundra)」を挙げている。彼はこの言葉を「永久凍土で覆われた一帯」を指し示す言葉として用いている訳ではない。ピングヤック氏は、「村落」と対比する言葉として「ツンドラ」を用いている。これはチュピックの伝統的生業である狩猟・漁撈・採集を営む領域のことを、具体的には意味している。ピングヤック氏にとって伝統的生業活動に従事することもまた、歌の創作にとって必要不可欠な活動なのだ。

つまりピングヤック氏にとっての作曲活動とは、チュピックの伝統文化実践と切り離せないものとして位置づけられている。それは作曲の技術に精通することを通してなし得るものではなく、古老への奉仕や伝統的生業活動への従事を通してはじめてなし得る実践として意味付けられているのである。

他方、作詞には歌を受け止めた人物の実体験が大きく関わっている。この点について、再びピングヤック氏が実際に創作した歌を紹介しつつ具体的に記述していこう。以下は1980年代後期から1990年代に彼が創作した楽曲の歌詞を並べたものだ。

聞け / 太鼓を打ち鳴らす音を
 聞け / 歌声を
 そうした響きを喜びあるものとするのは / 踊り手たちだ
 聞け / ユーコンの人びとを
 聞け / 太鼓を打ち鳴らす音を
 ドラムビートを喜びとしながら
 聞け / カシューナックの人びと

聞け / 歌い手たちを

歌を喜びあるものへとしながら (2004年2月にチバック村にて筆者収録)

2001年の『Anchorage Daily News』紙には、ピンガヤック氏によるこの楽曲についての解説が掲載されている (Dunham 2001)。それによると、この楽曲はスノーモービルや四輪バギーが走り回ることによってその排気音がいつも騒々しく聞こえる以前の、静かな村生活の記憶に基づいた歌だという。彼は「昔は全く静かだった。しかしその静寂の中、遠くから太鼓を叩く音が聞こえたものだ。音のする方へ近づいてみると、今度は歌が聞こえてきたものだ。その音はこの上なく幸福な気持ちにさせるものだった。現在でも人びとは村の公民館で踊りに興じている。だからそこに出かければ太鼓の音や歌が聞ける。昔と同じ気持ちを味わえるのだ。」と述べている。すなわちこの詞は、近代化が進む現在の村生活の中にヨガックがなお息づいていること、そしてヨガックが人びとの幸福感を高めるものなのだというピンガヤック氏の経験や想いを表現したものと解釈できる。

また以下も同じくピンガヤック氏の楽曲の歌詞を並べたものだ。

ボートを別の川に載せかえる

私はとても不安な気持ちだ / なぜならこの川は浅すぎるから

ボートを押してみる / ボートを押してみる

今度はボートを引っ張ってみる

クスコクウィム川 / 私はその川をくだっている。

ジョンソン川に / さしかかろうとしている

ヌナビチャック村で / ガソリンをもっと給油しなければ

行動を共にする友人は / 不安な面持ちだ

狭い水路を / 私は舵をとる

だんだんと川が浅くなってきた / なんとかして村にたどり着こう

(2004年2月にチバック村で筆者収録)

この詞もピンガヤック氏の経験に基づいている。彼はかつてベッセル村 (Bethel) からチバック村までボートで旅したことがある。ベッセル村まで飛行機で出かけ、そこで新しく購入したボートを受け取り、そのままボートを操縦してチバック村まで戻ってきたのだ。しかし直線距離にしておよそ220キロメートルある行程は順調ではなかった。詞にあるように、浅瀬を通る際にボートが座礁してしまったり、ボートの陸上運送を余儀なくされたりしたのだった。こうしたピンガヤック氏の苦い経験が、この歌には織り込まれているのである。

このように詞は特定の個人の経験や想いと結びついている。そのためその経験や思索の主体として特定の個人を見いだすことは不可能ではない。

3.2 振り付けをあてる

ヨガックの振り付けは詞の内容を反映している。詞に対応する身振りを組み合わせることで一つの演目が完成する。以下では振り付けについての概要を示した上で、チバツク村でどのように振り付けが当てられているのかを記述する。

身振りの中には形式化したものがある。たとえば、図1は「歌う」を意味する *atur-* に対応する身振りだ。この身振りは「手のひらを口元へと持っていった後、手のひらを上にして斜め前方へと投げ出す」という連続的動作を右手と左手で順番に行う。また図2は「カヤックを漕ぐ／水上を移動する」ことを示す *anguar-* に対応する身振りだ。この他にも「踊る」を意味する *yurar-* に対応する身振り、「歩く」を意味する *ayag-* に対応する身振り、「犬ぞりで移動する／雪上を移動する」を意味する *ikam-* に対応する身振り、

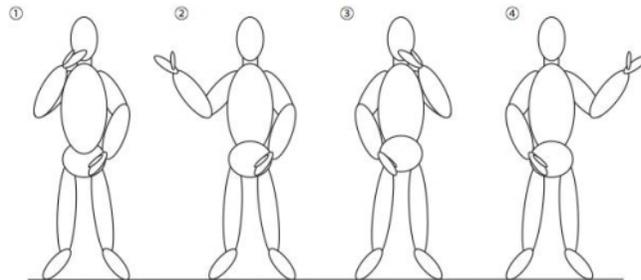


図2 歌う身振り (筆者作成)

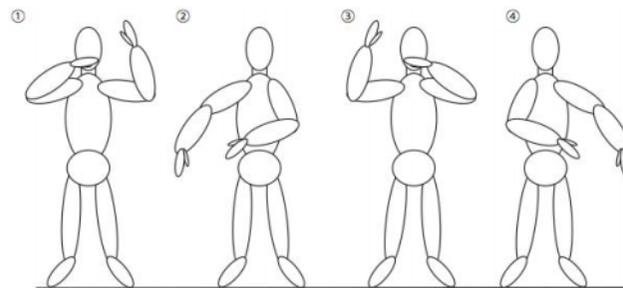


図3 水上を移動する身振り (筆者作成)

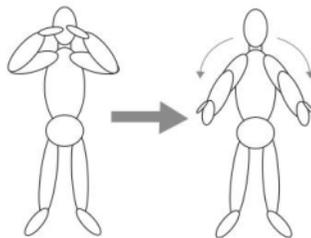


図4 祖先、人間、カイギの身振り (筆者作成)

「太鼓を叩く」を意味する *cayyar-* に対応する身振りがある。ただし身振りと詞が一对一に対応していない場合もある。たとえば図3は祖先を表現するだけでなく、人間、カイギ (*qaygiq*)⁶⁾などを表現する身振りとしての位置づけもある。

またヨガックには太鼓の刻むリズムのみに合わせて踊る箇所(表1の②の部分)がある。この箇所の振り付けも詞の内容に即した身振りがあてられることが一般的だ。たとえば以下は筆者が録音したあるヨガック演目の詞を並べたものである。

やあ、みなさん！
あなたのところへやってきましたよ。
私のイトコ、友人たちが続々と崖の上にある私の村にやってきました。
彼らはたどり着くと、互いに冗談を言い合いながら、おしゃべりに興じています。
彼らを蒸し風呂⁷⁾に入ろうよって誘うべきかなあ？
私のイトコ、友人たちが続々と私の村へとやってきました。
蒸し風呂を浴びた後、私はおしゃべりをしとても愉快的な気持ちです。
もうどこにも出かけたくない気分です。

このヨガックの詞は、年中行事などに参加するために村を訪問した友人たちとの交流に心躍らせる心情を描くものだ。そして訪問者たちを蒸し風呂に招待する、というユックピック社会で一般的な歓待の仕方について触れている。そうした詞の要素を踏まえて、このヨガックでは、ダンサーは太鼓のリズムだけの箇所で蒸し風呂の支度から入浴の様子を身振りで表現する。それは以下のような動作の連続となっている。(1) 薪を割って、



図5 ヨガック授業の様子 (2010年9月2日 チバック村学校にて筆者撮影)

蒸し風呂内に設置してあるストーブにそれらを次々に詰め込む、(2) マッチを尻でこすって火をつけ、薪を燃やす、(3) 上半身、頭を洗う、(4) 室内の高温に耐えかねて、転がり回りながら「痛いっ！熱い！」と叫ぶ。

この振り付けの創作過程の中心となるのは歌を受け止め、詞を創作した人だ。ピンガヤック氏は、自身が担当する授業の中で、歌に振り付けを考える。彼は曲を録音してある小型テープレコーダーを教室に持参し、それを聞きながら歌に即した身振りを次々とあてていく。

しかし歌を受け止めた人物、ないし詞を創作した人物と振り付けの創作者が必ず重なり合うわけではない。たとえばピンガヤック氏は、ダンキック・シアターの受講生たちに歌を聴かせた後、その歌の振り付けを各自考えてくるようにという宿題を出したことがある。翌日、受講生はそれぞれが考えた振り付けを発表し、受講生が最も気に入ったものを「正式」な振り付けとした。ピンガヤック氏によると、互いにアイデアを持ち寄って振り付けを決めるのはユピック伝統に基づいたヨガックの創作方法だという。

すでに完成した振り付けを変更してしまうこともある。授業の際、受講生の一人がある楽曲の振り付けを部分的に変更した方が良いと言い始めた。するとピンガヤック氏は彼女の考えた身振りを組み込み、すぐさま振り付けを変更してしまったのである。

誤った振り付けが結果的に正式な振り付けとなってしまうこともある。筆者が村のダンス練習に参加していたときのことだ。あるヨガックの振り付けを筆者はしっかりと覚えていなかったために、筆者は練習の輪に加わずに歌にあわせて適当に踊っていた。すると練習に参加していた村人たちから「そちらの動きの方が今の振り付けより良いから、この曲はお前の振り付けに変えてしまおう」という声があがった。その結果、筆者の「間違った振り付け」が「正式な振り付け」となってしまったのだ。

ピンガヤック氏やチバック村学校でユピック文化教育を担当するジェームス・アユールック氏によると、こうしたヨガックの振り付けの変更は珍しくないことだという。ダンサーがその振り付けを気に入らなかつたり、もっと良いアイデアがあつたりする場合には、躊躇することなく振り付けを変更する、と述べている。

以上の点は、振り付けの創作が一個人による実践としてのみ位置づけられていないことを示している。最終的な振り付けが確定には歌を受け止めた人物や作詞を行った人物だけが関与する訳ではないし、彼らがその決定権を独占している訳でもない。むしろピンガヤック氏はアユールック氏が述べるように、振り付けの創作は歌の作者とダンサーとが協同して取り組むものとして捉えることが妥当と言える。詞が個人の経験を語るものであれ、それをどのように身体で語るかは、創作過程に関わる人びとのコンセンサスに基づいているのである。

3.3 創作のバリエーション

筆者がチバック村で記録したヨガックの中にはこうした過程とは異なる過程をへて今日に至るものもある。本稿はこれをヨガックの「リサイクル」と呼びたい。

その事例として、一つは2006年に筆者が収録したヨガック演目Aをあげることができる。実はこの演目には「オリジナル」が存在する。チバック村古老リオ・モーゼス氏によると、演目Aのメロディはキツネのしぐさを振り付けに組み込んだ、キツネの仮面⁸⁾をかぶって演じたヨガックのメロディなのだという。モーゼス氏は「オリジナル」のヨガックの一部を演じてみせてくれた。彼が演じたヨガックはメロディこそ同じであったものの、筆者が記録したヨガックとは全く異なる歌詞、異なる振り付けだった。モーゼス氏への聞き取りに同席していたアユールック氏は「振り付けや歌の全てを思い出すことが出来なくなってしまった場合、別の歌と振りをつけ直すことがある」と述べ、この事例がそれほど珍しいことではないと指摘した。

その他にもヨガック演目Bをリサイクルの事例としてあげることができる。ヨガック演目Bにも「オリジナル」が存在する。演目Bは2004年に筆者が収録したものだ。ピンガヤック氏からは、当初演目Bはその年に彼が創作したヨガックだとの説明を受けた。しかし他の住民によると、演目Bのメロディはチバック村住民であるビリー・アンドリュウ氏が創作した演目に手を加えたものだという。「オリジナル」のヨガックの詳細については不明だが、それはアザラシ猟に関するものだったとのある住民の指摘がある。一方で演目Bの歌詞は、歌と出会わないこと、ダンサーがいないことを悲しむ内容であり、「オリジナル」の演目とはその内容が大きくかけ離れているのである。

こうした「リサイクル」の事例では、作曲ないし曲の受容過程が異なる。人びとは過去のヨガックの記憶から、新たなヨガックを生み出してもいる。ただ「オリジナル」の創作者とされる人物はいずれも故人であり、彼らがどのように創作活動を意味付けているかについては定かではない。そのためピンガヤック氏と同様に、作曲における造物主との関わりの有無についても指摘することは出来ない。

4 披露する

一つのヨガック演目の完成は「舞台芸術」としてのヨガックの成立を意味するわけではない。ヨガックは複数の個人がドラマーないしダンサーとして関わることで初めて成立する。以下では、チバック村住民によるヨガック披露についてその演者の構成についての概略を示した上で、チバック村住民にとって誰がヨガックを演じるのが「適切」であると考えているのかを考察する。

4.1 ヨガックを披露する場面

ローカルレベルにおいてチバック村住民がヨガックを披露するのはチバック村学校主催の学校行事およびチバック村ないし近隣村落が主催する年中行事の折だ。またチバック村出身者の結婚式や葬式があった場合にもヨガックを披露することもある。表2は主な披露の機会をまとめたものである。

ヨガックが重要な要素となっているチバック村の学校行事には、クリスマスダンスと文化遺産週間とがある。いずれの行事でも、主たるヨガックの演者はヘッドスタート⁹⁾生から高校生までの村の子どもたちだ。彼らは学年毎にそれぞれ異なるヨガック演目を披露することになっている。一学年に在籍する子弟の数が多い場合は二つのグループに分かれ、それぞれ異なるヨガック演目を披露することもある。練習はヨガック披露の1ヶ月ほど前から、週に1、2回ずつ授業時間内におこなう。

ただし学校行事としてのヨガック披露の際には、子弟の近親者が「飛び入り」で参加する場合が多い(久保田 2006)。ここでいう近親者とは、子弟の父親、母親、そして祖父母である。彼ら近親者たちはヨガック披露が中盤にさしかかると、やおら観客席からステージへと向かう。そして自分の子どもないし孫の背後で、ともにヨガックを披露する。

表2 チバック村住民がヨガックを披露する主な機会^{*1}

名称	時期 ^{*2}	開催地/会場
ツンドラ祭	8月中旬	チバック村/公民館
クリスマスダンス	12月下旬	チバック村/公民館
チマイ	3月下旬	ベッセル村/ベッセル村高校体育館
ルイ・パニヨン祭	3月下旬	フーパーベイ村/フーパーベイ村学校体育館
文化遺産週間	4月上旬	チバック村/公民館
冬祭	4月上旬	チバック村/公民館
結婚式、葬式	不定期	チバック村/公民館

表注 ※1 この他にも他村の年中行事でチバック村住民がヨガックを披露することもある。

※2 開催日程は年により異なるため、おおよその時期を示した。

(フィールドノートに基づき、筆者作成)

他方、村主催の年中行事には他村の演者を招待することが恒例となっており、ヨガック演者はチバック村住民と他村からのゲストということになる。ヨガックの披露は、主催者側が指定した曲数と順番で村毎に実施する。

年中行事の際にチバック村のヨガック披露に関わるのは、ダンキック・シアターの受講生と、それ以外のチバック村住民一般だ。しかしすべての演目を同じ面子が常に披露するわけではない。披露に参加するか否かはあくまでも個人の判断によるところが大きいからだ。ヨガックの披露はドラマーの独唱からはじまる。この独唱を聴き、人びとは次に何が披露されるのかを理解する。そしてそのパフォーマンスに参加するか否かをそ

れぞれが決める。演目とそれを演じるチバック村の一般住民との間には、対応関係が予め確立している訳ではない。

村主催のヨガック披露は基本的に村単位で行われる。そのため、ある村のヨガック披露に別の村の住民がはじめから加わることはない。しかし別の村の住民が演技の途中から「飛び入り」で披露に加わることがしばしばある。たとえば、フーパーベイ村主催の年中行事において同村住民からなるグループが演目を披露している時、あるチバック村住民男性がその披露に飛び入り参加したことがある。彼はおもむろに観客席から立ち上がり、フーパーベイ村のダンサーの一人と対面して共に踊りだした。彼はこの行為について「自分はイルック (*iluk*) のためにヨガックを踊ったのだ」と後ほど述べている。

このイルックという言葉は、イルンガック (*ilungaq*) およびイルーガック (*ilugaq*) というユピック／チュピック親族名称の短縮形だ。前者は男性話者が同性の交差イトコに対して、後者は女性話者が同性の交差イトコに対して用いる (Fienuq-Riordan 1986: 145)。また交差イトコ関係にない場合でも、親族関係にある近い人をそのように呼ぶこともある (Jacobson 1984: 166)。そして重要なのは、イルック同士が冗談関係にあるとされている点である。すなわちこの種の「飛び入り」はイルックに対する親愛を示すための「からかい」としての意味があり、文化的に許容される「飛び入り」なのである。

4.2 誰が踊るべきなのか

このようにステージ上でヨガックを披露する演者には予め特定のヨガックを披露することが決まっている人、演者との親族関係に基づき「飛び入り」で参加する人、そして個々の判断に基づいて披露に加わる人、の三者が含まれている。チバック村学校主催の行事の主たる演者である生徒であれば、誰が何を踊るのかは予め決まっている。しかしその他のチバック村住民一般にはこうした事前の演目割り当てはなく、ヨガック披露への参加は個人の裁量に委ねられている。

ただチバック村住民のなかには、こうしたあり方に不満を持っている人びとがいる。たとえばあるチバック村女性は以下のような不満を口にしている。

今のやり方よりも昔のやり方の方が良かった。昔は古老たちがグループ毎に歌を予め割り当てていた。人びとは自分たちの歌がはじまったときだけ、ヨガックを披露していた。……ステージ上は人びとですぐに一杯になるので、私が踊るスペースなどすぐになくなってしまふ。参加するチャンスはさほど多くない。私はヨガックを踊るために出かけているのに、参加を諦めなければならないこともしばしばある。気に入った歌の披露があったとしても、演技するためのスペースがない。そんなときには何のためにここに来たのだらうと自問してしまう。

彼女はかつて行われた演目の割り当てが無いが故に、ヨガック披露が「早い者勝ち」になってしまった現状に「いらだち」を募らせている。

この語り示される女性のいらだちの所在は、下記の別のチバック村女性の発言を踏まえることでより具体化に把握することが出来る。彼女は以下のように述べている。

近年、多くの人びとがヨガックを踊りたがるようになった。そのことが人びとの不満の種になっている。沢山の人びとが一度にステージにあがると、とても窮屈な状態で演技しなければならなくなるからだ。……ヨガック披露に参加する人びとの中には、練習にも一度も顔を出さず、披露のときだけやってきて踊りに加わる人びとがいる。そういった人びとに対して私は腹を立てている。……昔は他の人びとへの配慮があった。けれど最近の人びとは他者に対する敬意が足りない。

彼女の不満の矛先は「練習に一度も顔を出さずに披露のときだけやってきて踊る人びと」に向けられている。チバック村には住民一般を対象とするヨガックの練習会があり、毎週火曜日の夕方に開催されることになっている。この女性はこの練習会にはほぼ欠かさず参加する、ヨガックに非常に熱心な住民の一人だ。前出の女性もこの練習会の常連だ。練習会の参加者は1回あたりおよそ2時間をヨガックの練習に費やし、振り付けの習得にはげむ。また振り付けの変更や修正にも関わることもある。しかし実際の披露に参加するのは彼女たちのように練習会に参加した人びとだけではないため、彼女たちがヨガック演目を披露することが出来ない事態が生じることもしばしば起こりうる。ここに彼女たちが抱くいらだちの所在があるのだ。

先に述べた通り、ヨガックへの参加はその機会に参加したチバック村住民全てに対して開かれてはいる。しかしここで挙げた不満は、ヨガックを踊るための「権利」についてチバック村住民がそれとは異なる認識を持っていることを示している。それはヨガック演目に対する、個人のコミットメントの濃淡である。それぞれの演目に対する精通度、習得に費やした時間などに応じて、それに見合った機会を得ることが望ましいとする認識が、ここに現れている。

この点はチバック村住民がしばしば言及する「わたしたちの歌」という言い方にも現れている。公的学校教育の枠組みにヨガック学習を組み込む以前、チバック村住民はカイギで村古老たちからヨガックの手ほどきを受けていた。先述の女性も述べているように、村の古老たちは年齢別にグループ分けをしてそれぞれのグループ毎に異なるヨガック演目を教えた。そして古老から学んだ演目だけを人びとは演じた。この歌のことをチバック村住人は「わたしたちの歌」と呼ぶ。またヨガック学習が学校教育課程に組み込まれた以後においても、自らの学年に割り振られた演目を「わたしたちの歌」と言及することがある。

こうした「わたしたちの歌」をはじめとする過去のヨガック演目は練習されることはあっても、年中行事等で披露されることは滅多にない。チバック村の年中行事で披露されるヨガック演目は、その年に創作された新たな演目であることが多いからだ。

しかし結婚式の折にはこれら「わたしたちの歌」を含む過去のヨガックを披露することがある。チバック村での結婚式は教会で執り行われるが、その後場所を移して食事会を開催することが常となっている。この食事会は結婚式への参列したか否かにかかわらず、誰でも参加することが出来る。そして食事会の終了後にヨガックの披露が実施される場合がある。たとえば、2004年6月に筆者が参加したキブナック村出身の新郎とチバック村出身の新婦の結婚式では、食事会後にヨガック披露が村公民館で実施された。このヨガックに参加したのはおよそ50人で、披露されたヨガックは11演目だった。そのうち1演目が新婦の「わたしたちの歌」だった。その演目の披露の前に、ドラマーの一人が新婦に「お前の歌はなんだ？」と聞き、それに新婦が応えるというやり取りがあった。この演目披露には、新郎新婦と彼らの近い親族のみがステージにあがって踊った。

また結婚式だけでなく、葬儀においてもヨガック披露の機会が設けられることがある。葬儀は、上記とは異なる形の、特定の個人ないし集団と演目との結びつきが可視化する。2004年2月に古老が亡くなった際に執り行われたヨガックでは、全部で11のヨガック演目が披露された。そのうち故人の手によるヨガック演目が2回披露された。その演目のダンサーとしてステージにあがったのは、故人の遺族だった。

別の機会にも故人の手による演目をその遺族が披露するという事例があった。それは葬儀の後に執り行われたヨガック披露ではなく、チバック村の年中行事「ツンドラ祭」でのことだった。その際、故人の妻がドラマーと事前に打ち合わせを行い、夫の演目を披露に付け加えてもらった。また妻は家に遺されていた録音テープを聞くことで夫の演目についての記憶を呼び覚まし、それをドラマーたちに伝えておいた。その演目の披露に参加したのは、故人の妻とその子ども、そして孫、ひ孫たちのみだったという。この披露について、故人の娘は「父の歌を家族で踊りたかった」のだと語っている。

5 利用する

チバック村のヨガックが各種行事で披露されるという形式以外で利用されている事例がわずかながらある。以下では、アラスカ州を中心に活動する音楽ユニット「バンミヨオ (*pamyua*)」によるチバック村のヨガック利用について記述する。

バンミヨオは1997年に結成された音楽ユニットだ。メンバーはベッセル村出身のステファン・ブランシェットとフィリップ・ブランシェット (Stephen and Phillip Blanchett) の兄弟、チェフォーナック (Chefornak) 村出身のオッシー・カイガイオック (Ossie Kairaiuak), そしてグリーンランド出身のカリーナ・メラール (Karina Møller) の4人である。その音楽の特徴として、伝統的ユピック／チュピック音楽とジャズ、ゴスペル、ブルースとが融合している点が挙げられる。

彼らの音楽はユピック／チュピックの間だけでなく、アラスカ州内外で広く認知さ

れ、かつ高い評価を得ている。たとえば2003年度第45回グラミー賞では、アラスカ先住民音楽を代表するグループに選出されている。また三作目のアルバムはNative American Music Awardで「Record of the Year」に、四作目のアルバムがAboriginal Peoples Choice Music Awardsで「Best Inuit Traditional CD」にそれぞれ選出されている。さらにNational Museum of American Indianが主催したIndian Summer Showcase Programでのライブも2006年11月に実施している（Pamyua 2009）。

彼らは自身の音楽活動を通して、伝統文化を学習することの重要性を先住民の若者たちに伝える活動も行っている。たとえば2007年にはアラスカ州北部の先住民村落を訪問し、村学校に通う学生を対象としたワークショップを実施している。その中でメンバーは音楽制作に関する技術を説明しただけではなく、自分たちの文化を学び続けることの重要性を説いている（Yosef 2007）。また2008年にはベッセル村高校においてメンバーの一人であるステファン・ブランシェット氏が「マスメディアとユピック」という授業の講師を務めた。受講生たちは、彼の授業でヨガックに関する映像作品制作をおこなった（Alaska Public Radio Network 2008）。

このバンミヨオのアルバムには、ピンガヤック氏の歌が2曲含まれている。彼らはピンガヤック氏に対して「若者たちに対するあなたの贈り物は時を越えて受け継がれるでしょう。あなたのビジョンと寛大さに感謝します。チュピックの歌と踊りをバンミヨオで伝えることが出来たことを名誉に思います」との謝辞を掲載している。また彼らがピンガヤック氏の歌を演奏する際には、彼らの楽曲はチバック村のピンガヤック氏が手がけたヨガックのアレンジであることが観客に告げられる。

このバンミヨオへの楽曲提供について、ピンガヤック氏は以下のように述べている。

私の祖父はどんな願いであってもそれを受け入れ、それに対して何かしらの返礼を要求することは一切なかった。私もそれを見習っている。だからバンミヨオに対しても、曲を利用した見返りを求めるようなことは一切していない。また彼らの母親は私のイルックであり、だから彼らは私のオイでもある。

彼はバンミヨオに対して楽曲を無償提供したことについて、二つの理由を挙げている。一つはそれが彼の祖父であるジョー・フライデイ（Joe Friday）氏のやり方だったからというものだ。このフライデイ氏について、ピンガヤック氏は別の機会に「私は祖父からチュピック文化を学んだ。しかし祖父は『この文化はお前のものだ』とは決して言わなかった。祖父は『この文化は次の世代に受け渡さなければならない』と言った」とも述べたことがある。これらの発言を踏まえつつ、先のピンガヤック氏の語りを勘案すると、彼にとってチュピック文化、およびその一部であるヨガックの歌は彼個人のモノではなく、世代を超えて共有されるべきモノだという前提が浮かび上がる。だからユピック／チュピック伝統音楽を新たな形で創造し、かつ伝統文化の継承活動にも取り組む

バンミヨオから楽曲利用の申し出に無償提供という形で応じることは、ピンガヤック氏にとって当然の判断だったといえる。

ピンガヤック氏が挙げた理由の二つ目は、バンミヨオのメンバーに彼のイルックの子がいるからというものだった。ブランシェット兄弟の母親であるマリー・ミード (Marie Meade) 氏はユピック語と英語の二言語教育プログラムの開発、ユピックの伝統文化知識の収集や記録に従事する、著名な人物である。ミード氏とピンガヤック氏の具体的な系譜関係については定かではないが、ピンガヤック氏が彼女をイルックと呼んでいること、並びにバンミヨオのメンバーに親族呼称を用いていることに注目したい。これはバンミヨオがピンガヤック氏に楽曲提供を申し入れる以前から、両者はユピック社会において意味のある関係にあったことを示唆している。

6 ヨガック実践にみる在来知と人との関係

これまでの記述に基づき、ここではあるヨガック演目についてチバック村住民がどのような形で関わっているのかについて整理する。

ピンガヤック氏の語りに基づくと、ヨガックに用いられるメロディは彼個人の創作物ではない。メロディは造物主が創造したものである。彼にとって作曲とは、造物主の手によるメロディを受け止める器としての資質を高めることを意味する。そのために必要なのは「チュピックとしての生き方」を実践することだ。他方、ヨガックの詞は同氏の経験や思想を反映したものであり、またそうした経験や思想を表現したものとして語られる。これらの点を踏まえると、ヨガックの歌は作曲者としての造物主と、作詞者としてのピンガヤック氏による共同作品だと一応理解することは可能だ。

それでは歌とともにヨガックの重要な構成要素である「振り付け」についてはどうだろうか。ヨガックの「振り付け」は詞の内容に大枠で対応したものとなるのが一般的である。しかしすでに指摘したように「振り付け」の創作には作詞者だけが関わっている訳ではない。まず「振り付け」の創作は、特定の行為を表現する「振り」を組み合わせるという実践を含む。これら「形式的な振り」が確立した時期は定かではないものの、これらが作詞者個人の純粋な創作物ではないことは確かだ。その意味で「振り付け」の創作は先祖から継承されてきた知識を利用することなしに実践は出来ない。また振り付けには作詞者以外の人物も関わっている。詞をいかに表現するのかということを決定するにあたり、作詞者であるピンガヤック氏は最終的な決定権を放棄している。あくまでもピンガヤック氏が創作する「振り付け」は仮のものであり、そのヨガックにダンサーとして関与する人びとの意見を通して最終的な「振り付け」は決まる。しかもその「振り付け」が一度決定した場合であっても、変更の余地は残されている。以上の点を踏まえると、「振り付け」の創作についても特定の個人を創作者として位置づけることは難し

く、創作がやはり協働的色彩を帯びた実践であると言えるだろう。

次にヨガック披露の局面について見ていきたい。複数の村落出身者が集うチバック村の年中行事ではヨガック披露は村毎が原則である。そのため演目を披露するためにステージにあがることが出来るか否かは、その演目が創作された村落に居住しているか否かに応じて判断されると言っていいたい。ただしダンサーが自分のイルックであった場合は、披露への参加が許容されている。また村落レベルのヨガック披露とは文脈を異にするが、バンミヨオへ演目を提供した理由にもメンバーとピンガヤック氏とが「親族」関係にあるという点、より具体的にはメンバーの母親がイルックであることが挙げられている。

同一村落に居住する人びとの中で誰がどの演目を披露しているのかを見た場合、人と演目の結びつきとして2点指摘できる。ひとつは、特定の集団と演目を結びつける割り当てに基づき、その演目に対する「親密さ」が深まるという過程をへて、その結果として演目と集団に属する諸個人の間により生まれる結びつきだ。たとえばチバック村学校主催の行事においては、特定のヨガック演目と特定の学年グループが結びついている。またヨガックが学校教育の枠組みの中で継承される以前の段階においても、特定の集団と特定のヨガック演目との結びつきを「わたしたちの歌」として表現する語りもある。いずれも村古老や教員という権威者に割り振られたヨガックを実践する行為それ自体を通して、演目と個人とが結びつきを深める訳である。

ただしこれは学年や集団が異なる人物によるその演目披露への参加を制限するほどの強制力を持つものではない。ヨガックの現状に不満を持つチバック村女性のように、実践を通じた演目との結びつきへの配慮を求める声はあるものの、現段階でそれを踏まえた了解事項が共有されている訳ではない。

もう1点は、原作者との親族関係に基づき、個人ないし集団が特定のヨガック演目と結びつく場合である。学校行事における両親や祖父母の飛び入りや、結婚式後のヨガックの事例では、新婦の親族とその演目との結びつきは一時的なものと言える。これらの事例において重要なのは演目が何であるかではなく、誰が踊っているかだからである。しかし故人の演目披露が遺族によって行われた点は、実践する行為を通して生まれる結びつきとは異なる位相の、ヨガック演目と個人との結びつきをユッピークが意識していることを示している。ヨガックの「創作」者との系譜関係の遠近が「だれがその演目を披露するのか」を決定するための一因として意味付けられているのである。

だがバンミヨオへの楽曲提供の経緯についての語りには、ヨガックは個人のモノではなく、世代を超えて共有されるべきモノという認識が示されている。果たしてこの語りと上記に示した楽曲と個人との結びつきのあり方との関係はどう捉えるべきだろうか。

ヨガックを演技する行為を通して、また「創作」者との親族関係に基づき演目とつながる人物と、ツンドラで歌を受け止め、自らの経験をその旋律に載せる人物とでは、演

目との関係に質的な違いがあることは指摘できる。後者の人物は、「器」としての資質を備え、かつその詞の背景にある経験や思索を語ることが出来る人物だからである。しかしピンギャック氏はそうした違いを根拠として、ヨガックが私のモノとは主張していない。さらに彼は歌の創作者としての他者からの認識を一応は受け入れてはいるものの、創作者としてその利用を制限しようともしない。

なぜか。これまでの彼の語りに基づく、彼が模範とする「祖父のやり方」を通じて学んだ「チュピックの生き方」と齟齬を来すからという理由がその一つとして挙げられよう。彼にとって「チュピックの生き方」からの乖離は、歌を受け止める為の器としての資質に影響を与えかねない。また彼は祖父がそうしたように、自らのその「生き方」を実践することで、ヨガック演目だけでなく、次世代を担う人びとに対してこうした「チュピックの生き方」を伝えようとしている。つまりピンギャック氏は演目との関係が密接であるがゆえに、そして演目創作の中心にあるがゆえに、演目の利用に対して制限や対価を求めないのではないだろうか。

ただし誰であれヨガックを自由に利用してよいと言う訳ではない。創作者と利用者は、ユピック社会において意味のある社会関係にあることが、その前提としてあることが伺えるためだ。ヨガックの自由な利用は、バンミョオのような親族名称で言及されうる人びと、及びユピック／チュピックとしてのアイデンティティを担う「次の世代」の人びとに対して優先的に開かれているのである。

7 在来知と知的財産——むすびにかえて——

以上の検討に基づき、ユピックの在来知であるヨガックと知的財産との関係について若干の考察を加え、むすびにかえたい。

すでに指摘した通り、知的財産権はその権利主体として個人が想定されている。創作者についての筆者の質問に対して、ユピックが個人名を挙げて答えることを踏まえると、知的財産法制度の文脈にヨガックを位置づけるにはなんら問題がないようにみえる。

しかし村落社会において人びとがヨガックといかに関わっているのかについての事例を検討すると、特定の個人をヨガックの創作者として想定することは、不可能ではないにしろ、不適切なことは明らかである。個々のヨガックは一つの作品ないしは劇である。そしてその創作には、複数の個人に加え、超自然的存在が深く関わっている。また「リサイクル」創作の場合、そこには「オリジナル」の創作者も関与してくる。そのため創作者を特定の個人に同定することは難しい。またヨガック演目は必ずしも一定不変のものでないため、知的財産としての認定要件から外れてしまう可能性もある。そして、仮にピンギャック氏のような人物を知的財産法制度の文脈における創作者と位置づけた場合、個人に創作物に対する特権を付与するという知的財産法制度における保護のあり方

と「チュピックの生き方」という行動規範との間に齟齬を生み出す結果をもたらす。創作者が創作を続けるためには、創作物を個人的に独占してはならないのである。

またヨガックとそれを実践する人びとの関係は、創作者と創作物との関係ばかりではない。人びとはヨガックの実践を通して特定のヨガック演目との「つながり」を認識している。またヨガック演目の「創作者」との社会関係を通して、その演目との「つながり」を認識し、披露を通してそれを表明している。

ただしチバック村住民は、これらの「つながり」に基づいて、特定のヨガック演目に対する所有権を声高に主張している訳ではない。彼らが求めているのは特定の演目との「つながり」の承認である。しかし仮にヨガックを部族のモノとしたとすると、こうした「つながり」を捨象してしまうことになる。ヨガック実践へのコミットメントや「創作者」とされる人物との社会関係の有無にかかわらず、部族の成員であれば、その利用について同等の権利を持ちうるようになってしまうためだ。その意味で、ヨガックという在来知に対する知的財産制度の適用は、現代チュピック／ユピック社会における人と在来知との関係を大きく変える可能性を孕んでいるといえる。

本稿ではユピック社会における在来知と人のあり方の現在について、伝統芸能ヨガックを採り上げてそれに関する一事例を提供した。今後はヨガック以外のユピック在来知がいかなる形で人びとと関係しているのかについて視野を広げた検討を進めていきたいと考えている。

謝 辞

本稿は、国立民族学博物館共同研究「カナダにおける先住民芸術の歴史的展開と知的所有権問題—国立民族学博物館所蔵の北西海岸インディアンとイヌイットの版画の整理と分析を通して」（2007年10月～2011年3月）における筆者の研究発表「ユピック舞台芸術と「知的財産権」：エスキモー・ダンスの創作・流通・消費を手がかりに」（2009年7月）の内容を、その後の討論内容を踏まえつつ加筆・修正したものである。また本稿で利用した民族誌的資料は、チバック村伝統評議会の許可の元、東北大学COEプログラム「社会階層と不平等研究教育拠点」特別研究奨励費（平成15年度～平成18年度）を得て実施した野外調査、並びに科学研究費補助金（課題番号20720234研究代表者 久保田亮、および課題番号23720436 研究代表者 久保田亮）を得て収集した。ここに記して感謝申し上げる。

注

- 1) チバック村出身者はユピックではなく、チュピックを自称とする。
- 2) ビンガヤック氏は自身が手がける木彫品についても「木の中にはあらかじめ形がある。木彫はそれを削りだしていく作業に他ならない」と説明したことがある。
- 3) ただし「神」について言及する場合、アガユン (*Agayun*) を用いることが一般的である。

- 4) チバック村に上下水道施設がなかった当時、人びとは便所にプラスチック製バケツを設置し、その中に用を足していた。このバケツのことをハニーバケツ (honey bucket) という。溜まった汚物は専用の集積場に定期的に捨てにいかねばならなかった。現在は全戸に上下水道施設が設置してあるため、汚物を捨てに行く必要はなくなった。
- 5) チバック村に上下水道がなかった当時、人びとは公共井戸を生活用水として利用していた。現在は全戸に上下水道施設が設置してあるため、日常的に井戸を利用する住民はいない。
- 6) 伝統的ユピック／チュピック村落にあった建物の名前。ユピック語ではカジギ (*qasigiq*)。カイギは成人男性が寝食を共にした住居であるだけでなく、社交場、火風呂場、各種伝統儀礼が執り行われる場でもあった。いわば伝統的社会生活の中心としての機能を有していた。
- 7) 広さ2畳から3畳ほどの小屋内に設置してあるストーブの上に石を置いて加熱し、その上から水をかけることで発生する蒸気で室内を高温にする。室内の温度は摂氏140度にもなると言われている。
- 8) この仮面は現在アラスカ大学博物館が収蔵している。フランク・ワスキーという交易商人が1946年にこの仮面を取得したという記録が残っている。またミロット夫妻が同年に撮影した写真の中には、この仮面をかぶってヨガックを披露する人物が写っている (Fienup-Riordan 1996: 298)。同夫妻は、ドキュメンタリー映画製作のためのロケ地選定のために村を訪れていた。実際の撮影は別の村で行われた。
- 9) ヘッドスタート (Headstart) とは、幼稚園入園前の子弟に対する、本格的な学校教育への適合を促すための教育制度のことである。

文 献

青柳由香

- 2004 「伝統的知識をめぐる問題の状況」『季刊 企業と法創造「知的財産法制研究」』2: 101-110。
 2005 「伝統的知識等に関する法整備への先住民及び地域共同体について」『知的財産法政策学研究』8: 95-112。

Brown, Michael F.

- 1998 Can Culture be Copyrighted? *Current Anthropology* 39(2): 193-207.
 2003 *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press.

Dunham, Mike

- 2001 Have Drum Will Travel: John Pingayak Helps Keep Native Culture Alive with his Devotion to Teaching and Music, *Anchorage Daily News*, October 21.

Fienup-Riordan, Ann

- 1986 *When Our Bad Season Comes: A Cultural Account of Subsistence Harvesting and Harvest Disruption on the Yukon Delta* (Alaska Anthropological Association Monograph Series 1). Anchorage: Alaska Anthropological Association.
 1994 *Boundaries and Passages: Rule and Ritual in Yup'ik Eskimo Oral Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press.
 1996 *The Living Tradition of Yup'ik Masks Agayuliyararput (Our way of making prayer)*.

Seattle and London: University of Washington Press in association with the Anchorage Museum of History and Art and the Anchorage Museum Association.

Howell, Robert G. and Roch Ripley

- 2009 The Interconnection of Intellectual Property and Cultural Property (Traditional knowledge), In Catherine Bell and Robert K Paterson (eds.) *Protection of First Nations Cultural Heritage: Law, Policy and Reform*, pp.223–246. Vancouver and Toronto: UBC Press.

Jacobson, Steve A.

- 1984 *Yup'ik Eskimo Dictionary*. Fairbanks: Alaska Native Language Center, University of Alaska Fairbanks.

久保田亮

- 2006 「社交期としての冬——冬季娯楽行事にみるユピック／チュピック社会生活の変化と持続」『東北人類学論壇』5: 1–17。

Myers, Fred

- 2004 Ontologies of the image and economies of exchange. *American Ethnologist* 31(1): 5–20.

Seeger, Anthony

- 2004 Traditional Music Ownership in a Commoditized World, In Simon Firth and Lee Marshall (eds.) *Music and Copyright*, pp.157–170. Edinburgh: Edinburgh University Press.

常本照樹

- 2005 「先住民の文化と知的財産の国際的保障」『知的財産法政策学研究』8: 13–36。

ウェブサイト

Alaska Public News Network

- 2008 APRN Headlines, In *APRN/ alaska public. org*, <http://www.alaskapublic.org/aprns>. 2008年5月8日閲覧

Pamyua

- 2009 Pamyua, In *Pamyua*, <http://tribalfunk.wordpress.com/> 2009年7月10日閲覧

Yosef, Tamar Ben

- 2007 Pamyua rocks North Slope Borough Schools, In *the Arctic Sounder*, <http://www.thearcticsounder.com/news/show/858> 2009年7月8日閲覧