



Title	アイヌ韻文の朗唱法 : カムイユカ の抑揚生成
Author(s)	丹菊, 逸治
Citation	1-312
Issue Date	2022-03-25
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/86214
Type	research report
File Information	recitation-ainu-verse.pdf



[Instructions for use](#)

アイヌ韻文の朗唱法

カムイユカラの抑揚生成

丹菊 逸治

北海道大学アイヌ・先住民研究センター
言語アーカイヴプロジェクト報告書

2021

目次

概要と本書の構成	8
第1章 先行研究	11
1. 先行研究	12
1-1. sákehe サケへの抑揚と本文の抑揚の関係	12
1-2. 朗唱時の各拍への言語音の配分	14
1-3. 朗唱時の抑揚と語句アクセントの関係	18
1-3-1. 谷本一之 (1966) の指摘	18
1-3-2. 奥田統己 (1991) による語句アクセント反映の指摘	21
1-3-3. 田村すゞ子 (2002)・北道邦彦 (2002) による指摘	23
1-4. 先行研究のまとめ	24
1-5. 本稿の目的	25
第2章 資料・表記法とリズム	27
2-1. 資料	28
2-2. アイヌ韻文朗唱の本稿での表記法	33
2-2-1. リズムの表記	33
2-2-2. 抑揚の表記	37
2-2-3. 「打」と「高さ」の呼び方	40
2-2-4. 「拍」について	42
2-2-5. 同一行内における複数の「拍子」の混在	43
2-2-6. 「裏声」の表記	44
2-2-7. リズム構造	45
2-2-7-1. 行から順に2分割されていく構造	45
2-2-7-2. リズムへの言語音の影響 (1) 音節数	50
2-2-7-3. リズムへの言語音の影響 (2) 先行拍	52
2-2-7-4. まとめ	53
第3章 サケへを持たない韻文の抑揚	55
3. サケへを持たない韻文の抑揚	56
3-1. アイヌ韻文と朗唱	56
3-1-1. sákoye サコイエ「朗唱 (recitation)」	56
3-1-2. 「旋律 (melody)」と「抑揚 (intonation)」	57
3-2. アイヌ語の言語音としての抑揚	58
3-2-1. アイヌ語の語アクセント	58
3-2-2. 句単位での音の高低、文イントネーション	60

3-2-3. 「語頭高アクセント」「低高アクセント」「低低高アクセント」	61
3-3. 叙景詩 (upopo ウポポ) の抑揚概説	62
3-3-1. 叙景詩の形式と実例	62
3-3-2. 叙景詩におけるアクセントと抑揚	64
3-3-3. Cup ka wa kamuy ran の分析例	65
3-3-4. Matnaw réra の分析例	68
3-3-5. 叙景詩の抑揚生成法のまとめ	71
3-4. 叙事詩 (yúkar ユカラ) の抑揚概説：二谷一太郎の朗唱法	72
3-4-1. 複数のスタイルからなる構成	72
3-4-2. スタイル1	74
3-4-3. スタイル2～複数の基本形	76
3-4-4. スタイル3～典型的な基本形	81
3-4-5. スタイル4	83
3-4-6. スタイル3の例	84
3-4-7. スタイル3の5音節行への適用	86
3-4-7-1. 行頭が語頭高アクセントの場合	86
3-4-7-2. 行頭が低高アクセントの場合(1)	87
3-4-7-3. 行頭が低高アクセントの場合(2)	88
3-4-7-4. 行頭が低低高アクセントの場合	89
3-4-8. スタイル3の4音節行への適用	90
3-4-8-1. 語頭がCVC音節の4音節行への虚辞の付加	90
3-4-8-2. 語頭がCV音節の4音節行への虚辞の付加	91
3-4-9. 単語境界の位置による抑揚の変化	92
3-4-10. 基本形の選択	94
3-4-10-1. 対になる詩連の対応行での基本形の選択	95
3-4-10-2. 対になる詩連の対応行での抑揚細部の調整	96
3-4-10-3. テキスト例の基本形の選択と行末の高低	98
3-4-10-4. 「継続」「強調」	101
3-4-10-5. 「中立」「終了」「開始」	102
3-4-10-6. 「対句」	104
3-4-11. スタイル2の抑揚	107
3-4-11-1. 基本形の主たるバリエーション4種	110
3-4-11-2. 詩句の音節数による音の配分の違い	112
3-4-11-3. 抑揚の主たる3種のパターン	115
3-4-11-4. 行頭におけるアクセントの反映	116
3-4-11-5. 行頭におけるアクセント違反	117

3-4-1 1-6. 4音節句における虚辞 u の付け方	119
3-4-1 2. スタイル1の抑揚	120
3-4-1 2-1. 行頭・行末の高低による4種	120
3-4-1 2-2. 強調による行頭高	122
3-4-1 2-3. 音節数が多いことによる行頭高	122
3-4-1 2-4. 関係節による行頭高	122
3-4-1 2-5. 行末の高低の機能	124
3-4-1 3. 叙事詩の抑揚生成法のまとめ	126
第4章 神謡（カムイユカラ）の抑揚生成	127
4. 神謡（カムイユカラ）の抑揚生成	128
4-1. サケへの抑揚生成	130
4-1-1. sákehe サケへという語の語義	130
4-1-2. サケへの言語音	131
4-1-3. サケへでよく用いられる音	131
4-1-4. 各サケへの意味	137
4-1-5. 各サケへの言語音としての抑揚	140
4-1-5-1. 意味がある程度わかるサケへ	140
4-1-5-2. 意味が全くわからないサケへ	141
4-1-6. サケへの抑揚生成規則の推定	144
4-1-7. 鍋沢ねぶき②（K2-6）のサケへ「paw co co pa hum hum」の抑揚	145
4-1-8. 鍋沢ねぶきの神謡8編のサケへ抑揚生成プロセス	146
4-1-9-1. 鍋沢ねぶき①（K2-5）「nou ou」	147
4-1-9-2. 鍋沢ねぶき②（K2-6）「paw co co pa hum hum」	149
4-1-9-3. 鍋沢ねぶき③（K3-1）「he i no u」	150
4-1-9-4. 鍋沢ねぶき④（K3-2）「hum hum toriate」	151
4-1-9-5. 鍋沢ねぶき⑤（K3-3）「tu kana kana」	152
4-1-9-6. 鍋沢ねぶき⑥（K3-4）「no pe」	153
4-1-9-7. 鍋沢ねぶき⑦（K3-5）「tusu na pa nu」	154
4-1-9-8. 鍋沢ねぶき⑧（K3-6）「pettu pettu」	155
第5章 鍋沢ねぶきの朗唱抑揚の基本形	157
5-1. 神謡本文の抑揚の基本形	158
5-2. 抑揚の基本形はなぜこのような形をしているのか	159
5-3. 4音節詩句の処理	161
5-4. 本文抑揚基本形へのサケへ抑揚の影響	164
5-4-1. 鍋沢ねぶき①（K2-5）「nou ou」	165
5-4-2. 鍋沢ねぶき②（K2-6）「paw co co pa hum hum」	166

5-4-3. 鍋沢ねふき③ (K3-1) 「he i no u」	167
5-4-4. 鍋沢ねふき④ (K3-2) 「hum hum toriate」	168
5-4-5. 鍋沢ねふき⑤ (K3-3) 「tu kana kana」	170
5-4-6. 鍋沢ねふき⑥ (K3-4) 「no pe」	171
5-4-7. 鍋沢ねふき⑦ (K3-5) 「tusu na pa nu」	173
5-4-8. 鍋沢ねふき⑧ (K3-6) 「pettu pettu」	176
第6章 鍋沢ねふきによる神謡3編の本文抑揚	
6. 鍋沢ねふきによる神謡3編の本文抑揚	179
6. 鍋沢ねふきによる神謡3編の本文抑揚	180
6-1. 神謡「no pe」(鍋沢ねふき⑥、K3-4)の謡い方	181
6-1-1. アクセントもイントネーションも反映されない神謡	181
6-1-1-1. 語頭アクセントは5音節行で反映されない	182
6-1-1-2. 語頭アクセントは4音節行で反映されない	183
6-1-1-3. 変則形になる6音節行	184
6-1-1-4. 変則形にならない6音節行	186
6-1-1-5. なぜ6音節行は変則形になるのか	187
6-2. 神謡「nou ou」(鍋沢ねふき①、K2-5)の謡い方	188
6-2-1. 音節構造が抑揚に反映される神謡	188
6-2-2. 鍋沢ねふき①(K2-5)のリズム	188
6-2-3. 抑揚が変化する基本形	191
6-2-4. 語頭アクセントの反映	194
6-2-4-1. 行頭が低高アクセント語の場合	194
6-2-4-2. 虚辞によるアクセント変更	195
6-2-4-3. 行頭で虚辞がない語頭高アクセント語	196
6-2-4-4. 行頭抑揚を高低に修正している例	198
6-2-5. 低高アクセントに抑揚が違反する条件	199
6-2-6. 語頭高アクセントに抑揚は違反しない	202
6-2-7. 対句を構成する固有名詞	204
6-2-8. 本当にアクセントの反映なのか	205
6-2-9. 行末の高低イントネーション	207
6-2-9-1. 「高」から「低」への基本的な流れ	208
6-2-9-2. 「継続」を表す行末高	209
6-2-9-3. 対句の影響	210
6-2-9-4. 押韻の影響	211
6-2-9-5. 対になる詩連、サケへの省略など	212
6-2-9-6. シンメトリックな行構成	213

6-3. 神謡「pettu pettu」(鍋沢ねふき⑧、K3-6)の謡い方-----	215
6-3-1. 音節構造をを反映する神謡-----	215
6-3-2. 謡い方の原則-----	215
6-3-3. リズムと抑揚の基本-----	216
6-3-4. 息継ぎによる拍数の変動-----	217
6-3-5. 基本形2種-----	218
6-3-6. 基本形1の適用-----	219
6-3-6-1. 基本形1の低高アクセント5音節句への適用-----	219
6-3-6-2. 基本形1の4音節句への適用(サケヘがある場合)-----	221
6-3-6-3. 基本形1の4音節句への適用(サケヘがない場合)-----	224
6-3-6-4. 基本形1の語頭高アクセント5音節句への適用-----	227
6-3-6-5. 基本形1の6音節句への適用-----	228
6-3-6-6. 特殊な虚辞e-----	229
6-3-7. 基本形2の適用-----	230
6-3-7-1. 基本形2の5音節句への適用-----	233
6-3-7-2. 基本形2の4音節句への適用-----	234
6-3-7-3. 基本形2の予備拍の高低-----	236
6-3-7-4. 6音節以上の行-----	240
6-3-7-5. 散文調-----	241
6-3-8. 基本形1で低高アクセントなのに行頭が「高」の5音節行-----	242
6-3-9. 低高アクセントなのに行頭が「高」になる条件-----	244
6-3-10. サケヘがある場合の特殊例-----	247
6-4. 神謡の抑揚のまとめ-----	248
6-4-1. 鍋沢ねふき⑥(K3-4)の抑揚生成のポイント-----	248
6-4-2. 鍋沢ねふき①(K2-5)の抑揚生成のポイント-----	248
6-4-3. 鍋沢ねふき⑧(K3-6)の抑揚生成のポイント-----	249
6-5. 神謡の抑揚-----	250
第7章 結語-----	253
7. 朗唱するものとしてのアイヌ韻文-----	254
巻末資料-----	255
引用文献-----	308

概要と本書の構成

概要

アイヌ口承文学の1ジャンル、いわゆる神謡（地域によって呼称は異なるが、北海道南西部日高地方では *kamuyyukar* カムイユカラと呼ばれる）の朗唱法モデルを提示する。このモデルは以下の3段階からなる。

- (1) *sákehe* サケへの言語音としての抑揚から「サケへ固有の抑揚」が生成される。
- (2) 「サケへ固有の抑揚」と「歌い手個人固有の抑揚基本形」から「作品固有の抑揚基本形」が生成される。
- (3) 「作品固有の抑揚基本形」に詩句の言語音が反映され、1行ずつ細部が異なる抑揚が生成される。
- (3') リズムと抑揚によっては、言語音のアクセントが行頭に、イントネーションが行末に反映される。

本稿の構成

第1章では先行研究をまとめ、サケへが神謡本文抑揚に影響している、という指摘が繰り返されていること、ただし具体的な例が提示されていないことを示した。また、朗唱時の各拍への言語音（歌詞）の配分に関する田村すゞ子の研究、語句アクセントが抑揚の行頭部に影響しているという奥田統己の研究についてまとめて示した。

第2章では表記法の説明とリズム構造の原理を述べた

第3章では叙景詩（ウポポ）の抑揚が第1行のアクセントから生成されること、叙事詩（ユカラ）の抑揚が基本形を元にちつつ言語音と文脈によって細部が決まることを述べた。また、叙事詩（ユカラ）のサケへの抑揚生成、個人の基本形とサケへ抑揚からの作品ごとの基本形の生成の推定プロセスを述べた。

第4章では鍋沢ねぶきの神謡3編を例に最終的な本文の抑揚生成の推定プロセスの検証をおこなった。

巻末に鍋沢ねぶき以外の沙流川流域の語り手による神謡のサケへの抑揚生成の推定プロセスを掲載した。

第4章で述べた神謡の抑揚に関する指摘は以下のようなものである。

- ・鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) は行頭・行末の高低が変化しない。
- ・鍋沢ねぶき① (K2-5) は行頭・行末の両方で高低が変化する。
- ・鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) は行頭のみ高低が変化する (基本形2種が交替する)。

鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) の抑揚生成について判明したこと

サケへ「no pe」の影響を受けたテンポの速い神謡であり、行頭も行末も高低が変化しない。詩句のアクセントも文イントネーションも反映されないためである。

鍋沢ねぶき① (K2-5) の抑揚生成について判明したこと

(1) 先行サケへの有無による影響

低高アクセント語句の行頭が低／高に分かれるのは、先行サケへの有無の影響である。

- ・先行サケへがない場合、低高アクセントなのに抑揚が高になる。
- ・先行サケへがある場合、低高アクセントならば抑揚も低のままである。

(2) 行末の高低の要因

- ・行末の高低は語句の意味に合わせて決まる、文イントネーションのようなものである。
- ・対句、押韻、シンメトリー構成などのために行末の高低の変化だけでなく、行頭でのアクセント違反がおこることがある。

(3) その他

- ・行頭の高さが「4・3 (高低)」で始まるのは前行との区切りを表す。
- ・4音節行は原則としてサケへがない場合のみ (それ以外は虚辞で5音節行化) である。

鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) の抑揚生成について判明したこと

行の音節数によってアクセントの反映度合いが異なり、4音節の場合、抑揚は低 (基本形1) か高 (基本形2) だがアクセントとは無関係である。ただし、基本形1ではサケへがある場合→行頭低、サケへがない場合→行頭高、というバリエーションになる。また、基本形2の予備拍の高低が語句の統語構造などによって変わる。

第 1 章

先行研究と問題の所在

1. 先行研究

神謡の朗唱法（抑揚をつけた語り方、謡い方）については、金田一京助による報告以来現在にいたるまで断片的ながら研究が続けられてきた。それらの研究では、

- (1) 神謡は作品ごとに **sákehe** サケヘ（各行に付く **refrain** リフレイン）が異なる
- (2) 神謡は作品ごとに抑揚が異なる
- (3) 本文の抑揚はサケヘの抑揚から作られている
- (4) 本文の抑揚に本文の語句アクセントが影響している

などが指摘されてきた。

1-1. **sákehe** サケヘの抑揚と本文の抑揚の関係

神謡の朗唱法については、金田一京助（[1931]1992）（[1934]1992）がサケヘとの関連に言及しており、サケヘが本文の朗唱の「歌の節」「調子」を与える、としている。

「…少しく茲で補注をして見るならば、毎句の頭に反復される、ストカイランナ、カイランナは、この一篇の歌の節を代表する部分で、句意は、今日は誰にも、伝承者自身にさえも、わからなくなりつつ、而も昔からそう歌い伝えている故に、今もそう歌い継いで居るというだけの無意味の音群である。（金田一京助[1931]1992 : 231）

「…その形式が必ず、サケヘ（*sakehe*）、即ち、『ふし』『調子』と呼ばれる無意味の音群を一句ごとに折り返し、全篇がその折返しと同じ調子をもって歌われて行くことである。（金田一京助[1934]1992 : 342）

その後、谷本一之（2000 : 177、178）では次のようにサケヘ抑揚から本文の「旋律」が生成されていることを改めて指摘している。

物語の主人公である動物神を示す何らかの表徴を条件とする神謡（カムイユカラ）の旋律は、表徴を担う折り返し（サケヘ）、多くの場合、その自叙する神である動物の鳴き声や唸り声、その動物が動くときに出す音響（意味不明のサケヘも多い）を真似た短い動機的音型を折り返しとし、その動機的音型を繰り返したり、またその動機的音型に対句の動機を配置して、それに物語の筋を運ぶ文句を載せる形式になっていたりする。（谷本一之 2000 : 177）

このように折り返しが冒頭に付くもののほか、句尾に、さらに途中で一つだけでなくいくつかの折り返しを持つもの等さまざまであるが、いずれにしても、折り返しの動機的音型が基本になり、それを繰り返して旋律句が構成されている。(谷本一之 2000 : 178)

なお、谷本一之(1966)(英文。日本放送協会編 1965 に一部が日本語で先に掲載されているが、谷本の署名はない)では、(1)サケへの「旋律」は固定されているが、本文の「旋律」は変化すること、(2)「折り返えしと句とが同じ旋律(動機)であるもの」と「折り返えしと句とが同じ旋律(動機)でないもの」2種がある、という指摘をしている。

久保寺逸彦も同様に作品ごとに違いがあることに言及している。また「歌うと語るの中間を行くようなもの」として、朗唱であることを強調している。

神謡の節は一篇毎に違って居るが、それでも歌うと語るとの中間を行くようなもので、あまり声に抑揚変化のない単純なものである。(久保寺 1977 : 19)

曲は一篇ごとに違っているが、それでも、歌うと語るとの中間をいくようなもので、抑揚変化に乏しく、単調なものが多い。(久保寺 1939 : 21)

知里真志保も金田一京助の見解を踏襲しているが、さらに、その結果作品ごとに異なる「ふし」があらわれることを強調している。また、その差異が大きいことを強調している。

「神謡の数は殆ど無数にあるが、それには一つ一つ特有の美しいふしをもつ折返し文句がついている。(知里真志保[1955]1973 : 366) 第2巻

神謡の数は殆ど無数と云って、いゝほどたくさん、一篇一篇、特有の曲が附いていて、中にはかなり変化のある花やかな調子で歌われるものもある。(知里真志保[1954]1973 : 165) 第1巻

中川裕(1997)でも作品ごとに固有の「メロディ」がある、としている。ただし、それが何に起因しているものかについては言及していない。

神謡のメロディというのはひとつひとつの話ごとに異なるものがついている。(中川裕 1997 : 19)

甲地利恵(2000)では、貝澤こゆき氏による神謡「クモの神の自叙」について、全文(サケへおよび本文)を楽譜(五線譜)で示したうえで、サケへの「音型」について後半部が高

くなるものと低くなるものの2種があること、本文の「音型」はより多様で11種あるとする。ただし、本文の抑揚はサケへ2種に対応して限定される、というモデルを推定する¹。

このように非サケへ部分にはいくつかの音型が聞いてとれる。それらはサケへ音型が2種しかないのに比べれば多様である。これは、非サケへ部分全体の音節数や、それぞれの語の本来のアクセントによりどう歌うかが影響されることに起因しているものと思われる。(甲地利恵 2000 : 157)

つまり、「クモの神の自叙」における非サケへ音型は多様であるが、その選択の幅は、先行するサケへ音型が「サケへ①」「サケへ②」のどちらであるかによって限定されてくるものと思われる。(甲地利恵 2000 : 157)

リズムという面からは、田村すゞ子(1996 : 163)(2000 : 15)でサケへと本文のリズムがしばしば異なることを繰り返し指摘している。甲地利恵(2006)は神謡38例を分析し、サケへの拍数と本文の拍数が一致するか否かはほぼ同数であると指摘した。この指摘は、リズムに関してはサケへが本文のリズムをそのまま決定しているわけではないことを示唆しているといえよう。

1-2. 朗唱時の各拍への言語音の配分

田村すゞ子による神謡のリズム記述

田村すゞ子(1996)(2000)は神謡の朗唱法については、基本的にはリズムのとり方に着目した記述をしている。本書では抑揚(高低パターン)を主として扱い、リズムに関しては最低限の言及にとどめているが、田村すゞ子は一貫して、言語音と朗唱の音形との間に相互的な関係がある、とみなしていた。このことはあまり指摘されないのでここで取り上げておきたい。

田村すゞ子(1996)では詩句を5音節にそろえる仕組みと、5音節以外の詩句がリズムに与える影響の概略を示している。また、基本的なリズムが「半・半・全・全・全」であり、本文の語形によってそのリズムへの音の配分が異なることを示している。

この中で、5音節の行はすべて、第1拍に2音節を入れて、半・半・全・全・全のリズムで歌っている。実はこの謡い手のこの叙事詩ではこのリズムが原則的なのである。(田村すゞ子 1996 : xxiii)

¹ 甲地利恵(2000)では、何がサケへの高低を決めるのかは述べていないが、筆者の見たところ、サケへは高低が「1行おき」つまり交互に現れる単純な仕組みである。

同じ神謡の 46 行目の、*asinuma anak* アシヌマアナク 《私は》 という 6 音節の行は、半・半・半・半・全・全として、つまり、1 拍目だけでなく 2 拍目にも 2 音節を入れることによって収めている。(田村すゞ子 1996 : xxiii)

田村すゞ子 (1996 : xxiii-xxiv) で示された例を本稿の表記に若干近付けて示せば以下のようになる。

基本的なリズム

●		●	●	●
半拍	半拍	全拍	全拍	全拍
CV	CV	CV	CV	CV

5 音節なら以下のように配分される。

a=ante hoku

●		●	●	●
半拍	半拍	全拍	全拍	全拍
a=	an	te	ho	ku

4 音節なら第 1 拍が半拍到分割されず、1 音節がそのまま配分される。

kamuy hene

●	●	●	●
全拍	全拍	全拍	全拍
ka	muy	he	ne

3 音節なら第 1 音節が 1・2 拍到引き延ばされるが、そのときは言語音によって配分の仕方は変わる。kamuy hene/yuk hene という対句の場合はそろえるため以下のように配分される。

kamuy hene/yuk hene

●	●	●	●
全拍	全拍	全拍	全拍
ka	muy	he	ne
yu	k	he	ne

3 音節句に関する一般的な規則は述べていないが、次のような後半部が削除される例を示して「字足らずの 3 音節で、2 拍しか使っていない」と指摘している (田村すゞ子 1996 : 73)。

nep ye ka

●		●
半拍	半拍	全拍
nep	ye	ka

6 音節なら第 2 拍も半拍 2 つに分割され、1 音節ずつ配分される。

asinuma anak

●		●		●	●
半拍	半拍	半拍	半拍	全拍	全拍
a	si	nu	ma	a	nak

ただし言語音によっては別の解決法がとられる。以下の 6 音節の例では -iu- という 2 つの CV 音節を -iw- のように 1 つの CVC 音節に再解釈し、5 音節として配分している。

eci=ukor ki wa

●		●	●	●
半拍	半拍	全拍	全拍	全拍
e	ciw	kor	ki	wa

同じく eci=ukokor yakka という 7 音節の場合は、6 音節のように再解釈して配分している。

eci=ukokor yakka

●		●	●	●	
半拍	半拍	全拍	全拍	全拍	
e	ciw	ko	kor	yak	ka

また、次の 6 音節句は同じ語の反復であるため、リズムも反復したものになる。

terke=as terke=as

●		●	●		●
半拍	半拍	全拍	半拍	半拍	全拍
ter	ke	as	ter	ke	as

対句があればやはりリズムをそろえることが優先される。pu tapka ta と pu or c=oahun が対句になっている例では、以下のようにそろえられる。

pu tapka ta / pu or c=oahun

●	●	●	●
全拍	全拍	半拍	全拍
pu	tap	ka	ta
pu	or	co	a hun

対句後半 pu or c=oahun は 5 音節なので、本来は第 1 拍が 2 つの半拍到分割されるはずだが、対句前半 pu tap ka ta は 4 音節なので pu という 1 音節だけが第 1 拍到配分される。対句後半は 5 音節だが第 1 音節の pu が対句の共通部分なので、第 1 拍到半拍到分割することができない。その代わりに第 3 拍到半拍到分割して co=a の 2 音節を配分している。

以上が田村すゞ子 (1996) による記述であり、神謡の朗唱法のうち、各拍到の言語音の配分法については概ねまとめられているとってよい。リズムに関する記述では、神謡全体に共通するリズムに語句をそろえようとする指向と、言語音に合わせたリズムにしようとする指向の両方が示されている (本稿はリズムだけでなく、抑揚に関しても同じような 2 つの指向が存在することを示す試みである)。

抑揚については田村すゞ子はあまり明確な記述をしていないが、断片的にいくつかの指摘をしている。

節 (メロディー、リズムを含む) は、叙情歌やその他の即興歌の場合と違って、伝承者が自ら持っている節に言葉を入れて歌うのではなく、その神謡に決まっている節があり、言葉と節と一緒に伝承される。もちろん、1 回 1 回の謡いでは、同じ人が謡っても違いは出るし、それもかなり違ってくる場合もあるにはある。しかし、どこで上がるか、下がるか、どこが伸ばされるか、など、その神謡の特徴的なメロディーのあらまは、言葉と一緒に伝えられる。(田村すゞ子 2000 : 15)

折り返しも、節と同様に、言葉とともに伝承されている。その中の一部の形が変わったり、短くなったり、などの変化はあり、本資料の付録でも、同じ伝承者による 2 回の違い (録音) の間で起こっている違いの例が見られるが、それでも、あらまはは伝承され、また、伝承しているつもりで謡われるらしい。(田村すゞ子 2000 : 15)

ちなみに、サケへとは、よく「折り返し」と訳されるが、ワテケ氏らの言葉では、「折り返し」(リフレイン) だけを指す場合もある一方、折り返しと節 (曲、メロディー) とを合わせてこう呼ぶ場合もあるのである。(田村すゞ子 2000 : 16)

ここで重要なのは、sákehe サケヘという語がリフレインだけでなく、リフレインと本文抑揚の両方を指すことある、という指摘である。

1-3. 朗唱時の抑揚と語句アクセントの関係

1-3-1. 谷本一之 (1966) の指摘

谷本一之 (1966)、日本放送協会編 (1965) では、神謡本文の抑揚は、言語音によって修正が加えられていると指摘している。

Usually in this kind, refrains stay unchanged while verse melodies are varied with the change in words as shown. Periods are formed by repetitive motive figures. This is most common structure of Kamui Yukar. (Tanimoto 1996:106)

普通この種類は折り返えしはほとんど変わらないが、句の方はここにもあらわれているように言葉の変化で多様な変奏が行われる。いずれにしても動機のくりかえしで小楽節を構成することとなる。神謡で最も普通な構成である。(日本放送協会編 1965 : 435)

谷本一之 (1966) および日本放送協会編 (1965) には楽譜が添付されているが、それらを本稿の表記法 (本稿では「格子譜」と呼ぶ。2-2-2 参照) で示せば以下のようなになる。

1. 折り返えしと句とが同じ旋律 (動機) であるもの²

サケヘ

●		●		●		●		●	

² 具体的にどの神謡のことかは示されていない。

本文 1

●		●		●		●		●	

本文 2

●		●		●		●		●	

「これは前二小節は折り返えし、後二小節が句で一節を構成している。普通この種類は折り返えしはほとんど変わらないが、句の方はここにもあらわれているように言葉の変化で多様な変奏が行われる。いずれにしても動機のくりかえしで小楽節を構成することとなる。神謡で最も普通の構成である。」(日本放送協会編 1965 : 435)

2. 折り返えしと句とが同じ旋律(動機)でないもの (hancikiki p464 のことか)

サケヘ

●		●		●		●			

本文 1

●		●		●		●	

本文 2

●		●		●		●	

本文 3

●		●		●		●	

「この場合にも折り返しはあまり変わらないが、折り返しと句とが同じ旋律である場合に比べて、句の部分に変奏される度合が大きく、極端になると句の部分が殆ど朗読するような調子になり、折り返しの旋律的な動きと対象的（ママ）な性格を示す場合が出てくる。」
 （日本放送協会編 1965 : 435）

この谷本一之（1966）および日本放送協会編（1965）の例示は金田一京助の漠然とした記述を一步進めたものといえよう。谷本一之の記述では「言葉の変化」が何を指すのかは明確でないが、付図より主として行頭部分の変化を念頭に置いているのは明らかである。また、行全体の音が高くなる現象、起伏の強弱が変わる現象を指摘しているものといえよう。ただ、残念なことに楽譜には該当する詩句自体が掲載されていないので、どのような言語音がこれらの変化を引き起こしているのかが全く分からない。

1-3-2. 奥田統己 (1991) による語句アクセントの反映の指摘

奥田統己 (1991: 25) は谷本一之の指摘のうち、行頭部の変化がアイヌ語の言語音の語頭アクセントによるものであることを具体例をあげて説明した。そこでは白沢なべの朗唱する「ワウォリ」「アテヤテヤテンナテンナ」の2作品 (ともに北海道教育庁生涯学習部文化課編 1990 に収録されている) について、それぞれ「基本的なメロディーの型」がある、という指摘がなされ、その型が本文語句の語頭アクセントによって修正される、というモデルが示されている。奥田統己 (1991) が示したのは次のような規則である。

(1) 5音節行では、

- ①言語音の語頭が高アクセントのとき歌う際の抑揚も高高または高低。
- ②語頭が低アクセントのとき、歌う際の抑揚は低高・高高・高低のいずれか。

(2) 4音節行では、

- ①言語音の語頭が高アクセントのとき、歌う際の抑揚は高高または高低 (5音節行と同じ)。
- ②語頭が低アクセントのとき、虚辞 u を語頭に付加して5音節にした上で抑揚は低高。

この奥田統己 (1991) の記述を本稿の表記法に近く直して示せば以下のようなになる。

5音節行

	第1音	第2音
言語音のアクセント		
歌の抑揚		

行頭高アクセントの場合

	第1音	第2音		第3音	第4音	第5音
言語音のアクセント	ar		=an ki na			
		pa				
歌の抑揚	ar	pa		an	ki	
						na

行頭低アクセントの場合

	第 1 音	第 2 音		第 3 音	第 4 音	第 5 音
言語音の アクセント		mo	run tono			
	sa					
歌の 抑揚		mo		run	to	
	sa					no

4 音節行

行頭高アクセントの場合

		第 1 音		第 2 音	第 3 音	第 4 音
言語音の アクセント		kes			an kor	
				to		
歌の 抑揚		kes		to	an	
						kor

行頭低アクセントの場合

	第 1 音	第 2 音	第 3 音	第 4 音		第 5 音
言語音の アクセント			tuy	tuyke		
		ko				
言語音の アクセント		ko	tuytuyke			
	u					
歌の 抑揚		ko	tuy	tuy		
	u					ke

この語り手の謡い方では、行頭に語頭高アクセントがくる 4 音節行では虚辞 u は挿入されないが、低高アクセントの 4 音節行では（人名および 2 例を除き）虚辞 u が挿入される（奥田統己 1991 : 30）。

これに関する奥田の解釈を簡単にいえば、意味のない接辞 u によってアクセント移動している、ということになるであろう。なお、この虚辞 u を巡る現象は、語り手によってはあてはまらないこともある。例えば田村採録 *hankakok* にはあてはまる。萱野茂採録の黒川てしめの *aworun* では 4 音節行はアクセントに関わらず原則として全て虚辞 u がつく。

奥田統己（2012 : 15）は甲地利恵（2002 : 52）などの研究報告などに言及しつつ、神謡の詩句のアクセントと「メロディー」の高低、リズムの強弱が一致する、と指摘している。

これは重要な指摘である。それはまさに「朗唱」だということだからである。

また、奥田統己（2012）では 5 音節行の行頭に比べて 4 音節行においては行頭に語頭高アクセント語が不自然に頻出することから、これを意図的な詩法とみなす「アクセント志向の韻律モデル」を提唱している。

1-3-3. 田村すゞ子（2002）・北道邦彦（2002）による指摘

田村すゞ子によるアイヌ語音声資料シリーズ（田村すゞ子編 1995～2004）では、歌謡に楽譜を付すなどの試みがなされていたが、神謡の抑揚に関するまとまった論考は掲載されなかった。近藤鏡二郎の採録した神謡 10 編を整理した田村すゞ子編（2002）では、北道邦彦（2002）（2003）が抑揚の分類を試みている。その「まえがき」として田村すゞ子は次のように書いている。

専門家がどんなに正確に楽譜を書いても、学習者のほとんどは読めない。かといって、なにも書かれたものがないと、何十回も聴いて覚えた一つか二つの旋律型だけを使ってすべての行を謡う、ということにもなってしまうのである。これは実際に起こっていることである。

私自身も、以前には、一つの神謡に使われている行の旋律型は 3 種類か 4 種類程度のように思っていた。実際には少なくとも十種類程度、神謡によっては何十種類もの旋律型が使われているのである。（田村すゞ子編 2002：180）

北道邦彦（2002）では神謡 10 作品の「旋律型」として、38 種、41 種、11 種、30 種、36 種、3 種、62 種、27 種、76 種、10 種があげられており、各行ごとにその略譜（折れ線による）が示されている。北道邦彦（2003）では以下のように述べている。

筆者は各編の旋律型の行数の多いもの 1 位または 2 位の旋律が、その神謡の基本旋律であると推定し、あとはいずれの旋律も基本旋律の変奏であると考え。1 編の神謡中にあるのは、どのような旋律型をとろうとも基本型の発展であり、変化の結果であることが認められる。つまりどの変奏された旋律も基本旋律と同じ要素をもっており、同じ曲想で統一感をもっている。だから変奏の過程においても、変化を聴く者に感じさせないほどである。

神謡という口頭芸術が、上演の場での即興の作詩によるものである以上、作詩にしたがって旋律も自在な曲調の変化があつて然るべきものである。そうした原理から言っても、変奏の多いことは当然のことであると考えられる。

上の表の 6 番目の神謡のように旋律型が非常に少ない場合もあるけれど、それはむしろ例外的な存在であつて、上演回数が一般に多いポピュラーな演目で、旋律の固定化が進み、独創性の希薄になった場合の例ではないかと推測される。

つまり北道邦彦（2003）では、抑揚の基本的な形は1つであり、それが言語音にしたがって数十のパターンに変化する、というモデルを考えている。そして変化後の最終的な抑揚パターン（北道邦彦の用語では「旋律型」）として捉えられたものが、アイヌ語原文1行ずつに付されているわけである。その表記には邦楽の符号が援用（転用）されている。

本譜は、（中略）旋律（節のある謡の部分）と抑揚（節のない語りの部分）を表す「はかせ」*的符号を付した譜表である。

*「はかせ」とは、正式には「節博士」といい、声明、平曲、謡曲その他の謡物の節を表すため、文句のそばに墨で記す点や線の譜をいう。「はかせ」「ごま」「墨譜」「胡麻点」などともいう。

しかし残念なことに、北道邦彦（2002）（2003）では「旋律型」の形が言語音のどのような特徴によって、どのようなプロセスで数十種に変化するのか、などは示されていない。邦楽に特化した符号を、どのようにアイヌ語の発声に合わせて用いているのかも必ずしも明確ではない³。折れ線による独自表記は高低の起伏が分かりやすい一方で、持続時間については明確とはいえないようである。また、数十のパターンはそれぞれ数種類に（例えば2002の第1話では全38種がA～F6グループに）まとめられているが、まとめた基準もはっきりしない。

1-4. 先行研究のまとめ

現在までのところ神謡の抑揚については、金田一京助（1931）以来「各作品ごとに本文の抑揚パターンが異なる」ということと、その要因として「各作品固有の *sákehe* サケへの固有の抑揚パターンの影響を受けているためである」という仮説が提唱されている。さらに各作品内部の現象として谷本一之（1966）以来「本文の抑揚パターンは数種類～数十種類ある」ということと、その生成の仕組みとして「本文の抑揚には1つまたは数種類の基本的な形があり、それが言語音によって数種類～数十種類の形に変化する」という仮説が示されている。そして、その具体的な仕組みとしては奥田統己（1991）が「行頭部は言語音アクセントに対応して変化する」ことを指摘している。

³ 例えば田村すゞ子（2002：182-195）に掲載された田村すゞ子（2001）の第1話「雀」の譜では、第2行 *ci=tatatata* と第4行 *tane ne kusu* には、起伏の形が同じだが線の切れ目が異なる別の記号が用いられている（田村すゞ子2002：182）。*ci=ta* と次の *ta* の間は線がつながっているのに対して、*tane* と *ne* の間では線が切れている。そのためにこれらの2つの行は別の型に分類されている（田村すゞ子2002：231）のだが、この線の切れ目がどのような音を表したものが分からない。実際の録音を聞いてみてもここに音の切れ目はない。

1-5. 本稿の目的

本稿では「神謡の朗唱の抑揚に言語音がどのように反映されているか」をなるべく具体的に記述しようと試みたものである。基本的には「詩句の言語音としてのアクセントおよびイントネーションがどのように朗唱の抑揚に拡張されるのか」という観点から説明する。そして、

- (1) サケへの語形からサケへの抑揚形が生成される
- (2) 本文抑揚の「個人ごとの抑揚基本形」とサケへの抑揚形から「各話固有の本文抑揚基本形」が生成される
- (3) 各話の「本文抑揚基本形」と本文の詩句の言語音としての抑揚から「各行の最終的な抑揚」が生成される

という 3 つの段階からなる朗唱抑揚生成モデルを提示することである。（「抑揚の基本形」という用語については 3-4-3 を参照）

第2章

資料・表記法とリズム

2-1. 資料

本稿では萱野茂編（1998）『萱野茂のアイヌ神話集成』（全 10 巻）の「カムイユカラ編」となる第 1～3 巻に収録された神謡（カムイユカラ）作品全 23 話、中でも最も多く 8 話を提供している鍋沢ねぶき（以下、語り手を含め人名では敬称を略させていただく）による神謡の朗唱法について、その仕組みを述べる試みである。萱野茂編（1998）に収録された神謡作品は 1961 年から 1975 年にかけて録音されたもので、伝統的な朗唱法をよく残しており、音質も非常によい。同じ語り手による複数の作品が収録されているため、個人差よりも作品差を確認しやすいことも重要である。また、全国各地の図書館でよく収蔵されており、比較的簡単に参照しやすい。近藤鏡二郎採録による田村すゞ子編（2001）（2002）（2003）も同一の語り手によるまとまった作品群（10 話）だが、やや音質が悪い上に、非売品の科研報告書なので一般に参照しにくい。アクセス性という点では田村すゞ子編による『アイヌ語音声資料集』シリーズ（田村すゞ子編 1995～2004）が早稲田大学の学術リポジトリでインターネット公開されているので、もっとも参照しやすいかもしれない⁴。こちらにも数編の同ジャンル作品が収録されている。それらにも適宜言及する。

これらの資料はいずれも北海道南西部日高地方、沙流川流域のものである。したがって地域的には限定された資料であり、本稿で述べることは他の地域では当てはまらない可能性がある。

萱野茂編 1998 『萱野茂のアイヌ神話集成』（全 10 巻）CD11 枚付 ビクターエンタテインメント株式会社

田村すゞ子編 1988 『アイヌ語音声資料 5 二風谷の昔話と歌謡・神謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 1997 『アイヌ語音声資料 10 川上まつ子さんの昔話と神謡（ペナコリ）』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 2000 『アイヌ語音声資料 12 ワテケさんの神謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 2001 『アイヌ語沙流方言の音声資料 1：近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡 I』大阪学院大学情報学部 文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-008（CD 1 枚付）

田村すゞ子編 2002 『アイヌ語沙流方言の音声資料 2：近藤鏡二郎の録音テープに遺された

⁴ 2022 年 3 月 16 日時点で <https://waseda.repo.nii.ac.jp/>からアクセス可能。

ワテケさんの神謡 II』大阪学院大学情報学部 文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-016

田村すゞ子編 2003『アイヌ語沙流方言の音声資料 3：近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡 III』大阪学院大学情報学部 文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-034

「本稿での略称」は語り手と本稿での登場順を番号で表す。「略号」は出典での収録巻と話番を示す。例えば「鍋沢ねぷき② (2-6)」は「鍋沢ねぷきの神謡の第2番目に登場したもので、萱野(1998)の第2巻第6話」という意味である。また萱野茂(1998)からの引用の際には付された行番号も示してある。

萱野茂編(1998)(萱野茂採録)

番号	本稿での略称	略号	萱野茂による題名	サケヘ	録音年月日
1	黒川てしめ①	K1-1	支笏湖の大蛇	hasusun hasusun	1961.10.29
2	黒川ちねぷ①	K1-2	私の夫はカッコウ鳥	no wa o	1961.10.29
3	木村うしもんか①	K1-3	大空に描いたコタン	hanna hore hore hore	1961.10.29
4	黒川きよ①	K1-4	カワウソとキツネの話	paw co co pa hum hum	1961.10.29
5	木村こぬまたん①	K1-5	火の女神と水の女神のけんか	ape meru koyan koyan mat ateyatenna	1962.10.4
6	平賀さたも①	K1-6	ムジナとクマ	tororohumpo	1965.9.20
7	平賀さたも②	K1-7	怪鳥フリと白ギツネ	howewepa hum	1965.9.20
8	平賀さたも③	K1-8	河童と美女	hen no ye	1965.9.20
9	黒川てしめ②	K2-1	襟裳岬のシャチの神	aworun	1966.1.14
10	黒川きよ②	K2-2	生け贄にされた娘	he no u he no	1967.2.20
11	西島てる①	K2-3	おキクルミとフクロウ神	tu noyake re noyake kutunke kamuy ke kamuycikappo hum hum	1967.2.21
12	平賀さたも④	K2-4	オオカミ神と村おさ	o o o o	1967.10.13
13	鍋沢ねぷき①	K2-5	人を呪った子グマ	nou ou	1968.4.17

14	鍋沢ねふき②	K2-6	キツネのチャランケ	paw co co pa hum hum hum	1968.4.17
15	鍋沢ねふき③	K3-1	神の国での木の名前	hey no u	1968.4.17
16	鍋沢ねふき④	K3-2	怪鳥フリとミソサザイ	hum hum toriate	1968.4.18
17	鍋沢ねふき⑤	K3-3	ホタルの婿選び	tu kana kana	1969.2.19
18	鍋沢ねふき⑥	K3-4	六つ首の化け物	no pe	1972.8.23
19	鍋沢ねふき⑦	K3-5	オキクルミとカジキマグロ	tusu na pa nu	1972.10.9
20	鍋沢ねふき⑧	K3-6	狩り場を司る神とオキクルミ	pettu pettu	1972.10.9
21	木村きみ①	K3-7	小鳥になった若妻	no o u	1973.1.11
22	淵瀬あきの①	K3-8	粟と貧乏な叔母さん	e ey no	1975.11.8
23	鹿戸よし①	K3-9	からっぽやみの子供の話	manayta sanke tar panke tar kocupu	1975.12.25

田村すゞ子編 (1988) (1997) (2000) (田村すゞ子採録)

番号	本稿での略称	略号	编者による題名	サケへ	収録年月日
	平村つる①	T5-16	小沙流の人の膝の上を	hey nu	1959.4.5
	平村つる②	T5-19	雀の酒盛り	han cikiki	1959.4.5
	川上まつ子①	T10-3	子犬たち	wo wo kar kanto kanto	1976.8.6
	鳩沢わてけ①	T12-1	カッコウの神	han kakkok kakkok	1959.10.31
	鳩沢わてけ②	T12-2	熊の兄妹	houwepahn	1959.11.1
	鳩沢わてけ③	T12-3	シリカブ	tusu na pa nu	1959.11.1

田村すゞ子編 (2001) (2002) (2003) (近藤鏡二郎採録)

番号	本稿での略称	略号	编者による題名	サケへ	収録年月日
1	鳩沢わてけ②	KK1-1	雀	1. han cikiki,	1961.1

				2. han cipyak, 3. soksok ki yak	
2	鳩沢わてけ③	KK1-2	オコジョ	1. ayiya tenru tenru 2. ayiya	1961.1
3	鳩沢わてけ④	KK1-3	ヨシキリ	1. cupu turmake turmake 2. raprap pispis	1961.1
4	鳩沢わてけ⑤	KK1-4	小熊	ho uwepahn	1961.1
5	鳩沢わてけ⑥	KK1-5	交易航海	henoo uwa o	1961.1
6	鳩沢わてけ⑦	KK2-1	シマフクロウ	a piska tu a piska	1961.1
7	鳩沢わてけ⑧	KK2-2	ツノザメ	tusu na pa nu	1961.1
8	鳩沢わてけ⑨	KK3-1	水汲みを言いつ けられた少年が 水汲みをいやが った	santasoo aso	1961.1
9	鳩沢わてけ⑩	KK3-2	襟裳岬で	a worun	1961.1
10	鳩沢わてけ⑪	KK3-3	オキクルミ神の 妹が人間の村シ シリムカを恋う	hore hore	1961.1

2-2. アイヌ韻文朗唱の本稿での表記法

2-2-1. リズムの表記

アイヌ伝統歌謡・韻文朗唱では伴奏楽器を用いない。upopo ウポポ「叙景詩」と呼ばれる数行からなる歌謡は複数人で声を合わせて歌うものだが、参加者が同じタイミングで sintoko シントコ「行器」(大型の日本製漆器)の蓋を叩いたり、手拍子を打ったりするなどして時間を合わせる。叙事詩の朗唱では、本人と聞き手がそれぞれ repni レプニ「拍子木」という棒で炉縁や床などを叩いてやはり時間を合わせる(リズムを確定する)。

叙景詩(ウポポ)の場合は以下で「●」で示したタイミングでシントコの蓋を叩いたり手拍子を打つ。歌詞で母音を伸ばす部分、挿入母音は()内で示した。

叙景詩(ウポポ)の例 (ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc2-8)

●		●		●		●	
u	ra	(a)	r(a)	su	(u)	ye	(e)
i	ka	mu	y	sin	ta	(a)	(a)
a	(a)	tu	y	tu	n	na	(a)
e	tu	nu	n	pa	ye	(e)	(e)

urar suye 霞を払って
 ikamuy sinta 神の籠がゆく
 atuy tunna 海の上を
 etunun paye 進んでゆく

yúkar ユカラ「叙事詩」の場合は以下で「●」と「○」で示したタイミングでレプニが叩かれる。●は強く、○はほんの軽く叩くだけである。以下のようなリズムが基本である。

叙事詩(ユカラ)の例 (田村すゞ子編 1993 : 11) (潜在的なリズム)

●		○		●		○	
i=	re	(e)	(e)s	ca	(a)	si	(i)
ta	n	po	ro	ca	(a)	si	(i)

ただし歌い手によっては歌うタイミングを変えて(アレンジして)歌うこともある。この叙事詩の例では実際には以下のように最初の音を「裏拍」に入れて謡われている。

叙事詩（ユカラ）の例（田村すゞ子編 1993：11）（実際のリズム）

●		○		●		○	
	i=re	(e)	(e)s	ca	(a)	si	(i)
	tan	po	ro	ca	(a)	si	(i)

upopo ウポポでは sintoko シントコの蓋や手が叩かれ、叙事詩では repni レプニで炉縁や床が叩かれることから、こういった朗唱のリズムについて「打」という語が用いられることがある。これは概ね実際に叩かれるタイミングのことを指す。本稿でも「打」と呼んでおく。ただし、録音では叩いている音が確認できない、あるいは録音時にそれらが「雑音」として排除されている（打たないように語り手に依頼していると思われる）ということも多い。したがって確認できないものについては「sintoko シントコの蓋や repni レプニを打つとしたらこのタイミングで打つであろう」と考えられる単位を「打」と呼んで「●」で表す。repni レプニは強く打つ単位を「●」軽く打つ単位を「○」で表す。また「○」を「拍」と呼ぶこともある。ただし、本稿では「アイヌ朗唱における『打』」そのものについて論じることはほとんどない。むしろ●や○は次の●や○までの長さが同じであることを示すものである。

先の upopo ウポポの第1・2行を示せば以下のようなになる。

叙景詩（ウポポ）の例（ビクターエンタテインメント[1976]2008：Disc2-8）

●		●		●		●	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
u	ra	(a)	r(a)	su	(u)	ye	(e)
i	ka	mu	y	sin	ta	(a)	(a)

神謡の朗唱ではシントコの蓋もレプニも用いない。筆者の知る限りでは、本人が膝を叩くなどして拍子をとることはあるようだが、少なくとも語り手と聞き手の間で拍子を共有する仕組みはない。それでもウポポや叙事詩と同じような等間隔リズムが守られている。

神謡（カムイユカラ）鍋沢⑥（K3-4：001～014）

no	pe	ra	n	ma	ka	ne	(e)
no	pe	ka	t	kor	ka	ne	(e)
no	pe	o	ka	=a	na	wa	(a)
no	pe	si	ne	an	to	ta	(a)
no	pe	pu	(u)	yar	sik	ra	(a)p
no	pe	ku	(u)	run	ku	ru	n
no	pe	in	ka	r=a	n a	wa	(a)

001	no pe	ranma kane	ノペ	いつも
004	no pe	katkor kane	ノペ	そうして
006	no pe	oka=an a wa	ノペ	暮らしていた
008	no pe	sinean to ta	ノペ	ある日
010	no pe	puyar sikrap	ノペ	窓のひさしに
012	no pe	kurun kurun	ノペ	影が映った
014	no pe	inkar=an a wa	ノペ	見てみると

(なお、萱野茂 1998 ではサケへも別の行として行番号がふられているため、本稿の表記法だと上記のように行番号が不連続となるが、行が抜けているわけではない)

そこで本稿では神謡についても、upopo ウポポや叙事詩と同じように sintoko シントコの蓋や repni レプニを叩いてリズムをとっているものと仮定して表記する。第1・2行について「打」と「拍」を表記した場合は以下ようになる。

神謡 (カムイユカラ) の鍋沢⑥ (K3-4 : 001-004)

●		●		●		●	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
no	pe	ra	n	ma	ka	ne	(e)
no	pe	ka	t	kor	ka	ne	(e)

sákehe サケへを省略して本文だけを示せば以下ようになる。

神謡 (カムイユカラ) 鍋沢⑥ (K3-4 : 001-004)

●		●		●	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍
ra	n	ma	ka	ne	(e)
ka	t	kor	ka	ne	(e)

なお、この神謡の no pe というサケへ（リフレイン）が各行の後ろについている、と考えるなら以下のようなになる。

神謡（カムイユカラ）鍋沢⑥（K3-4：001-004）

●		●		●		●	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
ra	n	ma	ka	ne	(e)	no	pe
kat	k	kor	ka	ne	(e)	no	pe

また、アイヌの神謡の謡い方ではこのように速く拍子を取ってはいない、と考えるなら叙事詩の repni レプニの叩き方を参考にして、以下のどちらかのように解釈することになるかもしれない。いずれにせよ本稿では「●」はあくまでまず等間隔であることを示す記号である。

神謡（カムイユカラ）鍋沢⑥（K3-4：001-004）

●		○		●		○	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
no	pe	ra	n	ma	ka	ne	(e)
no	pe	kat	k	kor	ka	ne	(e)

神謡（カムイユカラ）鍋沢⑥（K3-4：001-004）

○		●		○		●	
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
no	pe	ra	n	ma	ka	ne	(e)
no	pe	kat	k	kor	ka	ne	(e)

2-2-2. 抑揚の表記

アイヌ語日常会話文体は（少なくとも話者の意識としては）高低 2 段階抑揚によるアクセントであるが、韻文朗唱では抑揚の高低が最大 5 段階である。いわば「2 段階が 5 段階に拡張されている」のである。この最大 5 段階という抑揚は原則として叙事詩・神謡・叙事詩・祈詞などすべてに共通する。これについては、谷本一之（1966：88）がアイヌ伝統音楽は 5 音音階（pentatonic scale）である、と記述している。

Ainu melodies are fundamentally based on a pentatonic scale which lacks semitone intervals. But seldom is a scale complete in one melody. Definite scales or modes are not firmly established in most Ainu melodies (especially in Upopo and Rimses.)

丹菊訳：アイヌのメロディーは本質的に半音のない 5 音音階を基本とする。だが、一つのメロディーで音階が完結していることもある。多くのアイヌのメロディーでは音階や旋法（mode）が確立していないことが多い（特にウポポとリムセにおいて）

日本放送協会編（1975）に谷本が掲載した文章では以下のようにになっている。

アイヌの旋律は無半音 5 音音階であるが、しかし 5 音全部をそろえた旋律はすくなく、“旋法” “音階” を形成する以前の段階の音組織によるものが多い（特にウポポ・リムセ等伝統的なものに）。（日本放送協会編 1975：7）

谷本一之（1966：95、96）でも指摘されているように、実際には音階は不安定である。個人によって異なるし、それどころか実際に歌うたびに異なっていてよい。5 つの音を全て使うとも限らない。

千葉伸彦（2012：11）では叙景詩（ウポポ）の演者の感覚を以下のように報告している。

古い歌唱では、テクニックというよりも音楽の捉え方に関して、次のような性質の歌い方がありました。歌のメロディーの高い・低いの区別が正確な音程で区別されるのではなく、単に相対的な高さで「高い音」「もっと高い音（一番高い音）」、「低い音」「もっと低い音（一番低い音）」のように区別されるものです。

これは筆者の知る限りでも、2022 年現在までまだごく一部の演者（謡い手、語り手）の間では保持されている感覚である（ただしすでに日本的な音楽感覚を持った演者も多く、必ずしも一般的なものではない）。

したがって、アイヌ朗唱の表記法としては5段階表記が何よりも重要であり、それ以上に細かい高低の表記をした場合には、その音が5段階のどこに属するのか必ず表記されなければならないであろう。例えば五線譜による楽譜だけで5段階表記がないというのは、言語学のテキストにおいて精密表記だけして音韻表記をしないようなものである。本稿では以下のような5段階表記を採用し、それ以上細かい表記（例えば五線譜）は用いない。このような表記法を本稿では仮に「格子譜」と呼んでおくことにする⁵。

グレーになっている部分が謡われている部分である。縦は音の高さ、横は音の持続時間（タイミング）である。高さは5段階である。「●」の間は同じ間隔になっている。言語音は該当する高さ（拍）にローマ字で表記する。文字が書かれていない部分は前の母音が伸ばされている。

表記の例（2 打分のみ）

●		●	
	ra		r(a)
u			

第1拍は高さ3の「u」、第2拍が高さ4の「ra」、第3拍は全拍の母音「a」が伸ばされて入り、第4拍は「ra」が入る。ただし、言語音ではúraraという子音終わりの語形であり、uraraのように謡われる場合の最後の「a」は朗唱時の付加母音である。このように、もともとの言語音としては存在しないのに朗唱時に挿入されている音は「(a)」のように括弧で括って示してある。つまり「r(a)」はraと発生されているが、もとの語形では「r」であることを示す。

upopo ウポポ「叙景詩」の歌1曲全体を示せば次のようになる。

⁵ あえてこのような独自の譜や名称を用いるのは、「五線譜だろうがなんだろうが楽譜はあくまで解釈にすぎない」ということを強調したいためもあるが、もうひとつ「言語音を無視した分析を避けるべき」という主張を込めている。この「格子譜」では言語音を記入する空間があらかじめ確保してある。

『Úrar suye ウララ スイエ (霧を払って)』(ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc2-8)

Úrar suye

●		●		●		●	
	ra		r(a)	su		ye	
u							

ikamuy sinta (★は裏声)

●		●		●		●	
i ★							
	ka				ta		
		mu		sin			
			y				

atuy tunna

●		●		●		●	
a							
		tu	y			na	
				tu			
					n		

etunun paye

●		●		●		●	
	tu				ye		
e		nu					
				pa			
			n				

2-2-3. 「打」と「高さ」の呼び方

文中で言及するときには、抑揚の高低は下から「高さ1」～「高さ5」と呼ぶ。また「打」は●で表す。叙事詩で軽く repni レプニ「拍子木」を打つだけの場合は○も用いることがある。

upopo など

	第1打	第2打	第3打	第4打			
	●		●		●		●
高さ5							
高さ4		tu			ye	(e)	(e)
高さ3	e		nu				
高さ2				pa			
高さ1				n			

神謡・叙事詩

	第1打		第2打				
	●		○		●		○
高さ5							
高さ4		ne			ta	(a)	
高さ3	si		a		to		
高さ2				n			
高さ1							

ただし、「高さ」「打」については表中ではいちいち表記せず、基本的には以下のような簡易表記を用いる。

●		●		●		●	
	tu				ye	(e)	(e)
e		nu					
				pa			
			n				

upopo ウポポ「叙景詩」などのいわゆる歌謡と、神謡・叙事詩などの朗唱では「打」の打ち方が異なる。そのため、本稿では分かりやすさを優先して「●」が表記してある部分を「打」とする。また、●の有無にかかわらず、線で区切られた列を「拍」と呼び、必要に応じて左から順に番号で呼ぶ。あるいは1つの「打」内で「表／裏」もしくは1打内で順番を用いて「第○打表拍」「第○打第×拍」などと呼ぶ。例えば以下の格子譜において、「to」はたんに「第5拍」か、「第3打表拍」「第3打第1拍」であり、「高さ3」である。

sineantota

●		●		●		●	
	ne				ta	(a)	
si		a		to			
			n				

2-2-4. 「拍」について

本稿では抑揚の変化のうち、あまりリズムの関与しない音の高低を扱うが、表記する際にはリズムについても若干記述している。本稿では「同じ持続時間で区切られている時間」を「拍」と呼んでいる。格子譜表記では「格子線で区切られた1マス」にあたる。

sineantota

●		●		●		●	
	ne				ta	(a)	
si		a		to			
			n				

これは音楽用語の beat 「ビート」ではなくてむしろ言語学用語の mora 「モーラ」にあたる。アイヌの伝統的な朗唱（いわゆる伝統歌謡を含む）では強弱をつける beat 「ビート」は優勢ではない。上記でいえば「si が強く ne が弱い」という謡い方はしない。「●」は「強」を意味しているのではなく、たんに「●」と「●」の間が等しいことを示すだけである。叙景詩（ウポポ）の朗唱では「●」のタイミングで sintoko シントコ「行器」の蓋が叩かれたり、叙事詩の朗唱では repni レプニ「拍子木」が叩かれたりすることもあり、やや強弱を伴った拍子が機能していると思われる例もある。だが多くの場合、朗唱そのものは強弱を伴わない。特に神謡の朗唱ではシントコの蓋やレプニも用いないためか、強弱はほとんど機能していない。したがって「●」を用いずただ以下のように格子譜だけで表記することもある。

	ne				ta	(a)	
si		a		to			
			n				

2-2-5. 同一行内における複数の「拍子」の混在

1 打が 3 分割されている場合、下記のように表記する。これは「拍子」という観点からは 3 拍子ということもできよう。

humpe pa wa ku=tukan (★は裏声) (田村すゞ子編 1987 : 41-44)

●			●			●			●		
hu	m	pe	pa			(u)	tu				
				(a)★		ku					
					wa				kan		

神謡では叙景詩（ウポポ）と異なり 1 行の前半が 3 分割、後半が 4 分割されていることもある。その場合は下記のように格子状のスロットを設定する。これは「拍子」という観点からは 3 拍子と 4 拍子が混在しているともいえよう。

●				●						

前半が 5 分割、後半が 4 分割されている場合は以下のようなになる。これは「拍子」という観点からは 5 拍子と 4 拍子が混在しているともいえよう。

●					●					

ただし、これらの「●」はそれを置いた拍が「強」になっていることを意味しない。

2-2-6. 「裏声」の表記

アイヌ歌謡（朗唱）ではいわゆる「裏声」が用いられる。本稿では「★」を付してある。現在の観光地などでは聴衆の大半が和人であるため、彼らに馴染みのないアイヌ朗唱的「裏声」は敬遠され、現在のステージで行われるアイヌ歌謡ではあまり聞かれなくなっている。伝承そのものが各地で途絶えており、現在の若い世代はそもそもこれを技法として認識していない可能性も高い。しかし、アイヌ伝統歌謡においては基本的な技法のひとつである。

神謡や叙事詩の朗唱時には「ややかすれた低い声から瞬時に甲高い声を出し、再び低い声に戻る」というもので、それ自体が1拍内で行われる瞬間的な発声である。音の高さは曲線的に変わり、同じ高さで持続することはない。1拍内で行われるので、いわば「同時に低い声と高い声を出す」ような扱いを受ける。複数の高さの音が出るために「その拍の高さ」を確定することは困難である。本稿では「聞いた印象」で高さを定めてある。

千葉伸彦（2012）ではウポポの歌唱においては、この裏声にいくつかの種類があると報告している。確かに叙景詩（ウポポ）の朗唱時には例えば「裏声から低い声に移る」と「低い音から裏声に移り再び低い声に戻る」は別に用いられている。だが神謡・叙事詩の朗唱においては語り手単位では同じ裏声技法が用いられており、1人の人間が複数種の裏声技法を使い分ける、ということはないようである。これはジャンルによる違いかもしれない。

humpe pa wa ku=tukan (★は裏声) (田村すゞ子編 1987 : 41-44)

●			●			●			●		
							(u)	tu			
hu	m	pe	pa		(a)★	ku					
					wa				kan		

2-2-7. リズム構造

2-2-7-1. 行から順に2分割されていく構造

本稿では抑揚を分析対象としておりリズム構造はあまり扱わない⁶。ここでは概略のみ示す。アイヌ伝統歌謡・叙事詩・神謡などのリズムは強弱を伴う「拍子」による小節を繰り返すというより、むしろ「言語音に合わせて各行を等分割する」という構造をしている。基本的には詩句の行にあてる時間を前後に2分割し、前半・後半をそれぞれ等分割していく。

アイヌ韻文の基本構造

行							
行前半 (後ろから3番目の音節まで)				行後半 (最終2音節)			
3~6に等分割				3~6に等分割			
●		●		●		●	
	ne				ta		
si		a		to			
			n				

このような等分割構造については Новикова (2010) がブリヤート伝統歌謡について詳細に分析している。

Новикова (2010 : 40) によるブリヤート詩行のリズムの基本構造

Полустроки																
Блоки																
Времена																
Доли																
Части																

ブリヤート叙事詩の場合は2行で1単位になっている(アイヌ韻文の2倍の長さである)。そして1行は半行に、半行は四分の一行に、と順に半分に分割されていく。それがブリヤート

⁶ とはいえ、抑揚とリズムを完全に切り離すことはできない。特にアイヌ韻文朗唱は抑揚もリズムも言語音に大きく左右されているので、両方を視野に入れるべきではある。アイヌ韻文朗唱のリズムについてはまた別稿で扱いたい。

ト叙事詩のリズムの基本構造である。

アイヌ韻文朗唱のリズムもほぼ同じような構造である。ただしブリヤート叙事詩と異なりたいていは1行単位が基本である（2行単位のものもないわけではないが珍しい）。1行は前半と後半に分かれて（ほぼ「打」に相当する）それぞれが等分割される（「半打」「拍」に相当する）。行の前半と後半ではそれぞれに若干異なるルールが適用される。叙事詩や神謡の多くでは後半では常に2音節が配分され、そのリズムもほぼ固定されている一方、前半部には残り2～5音節が配分され、当分割を基本としてしばしば後半部とは異なるリズムになっている。以下に萱野茂（1998）第8巻に収録された二谷一太郎による叙事詩（二谷一太郎①K8）の例を示す。

アイヌの叙事詩のリズムの基本構造（二谷一太郎①K8）

行								
半行								
打（半打）								
拍								

音節の配分は「打」と「拍」にまたがる領域で行われる。

アイヌの叙事詩のリズムの基本構造（二谷一太郎①K8）

行								
半行								
打（半打）								
（音節配分）								
拍								

具体的な詩句には以下のように適用される。

二谷一太郎①（K8） 369 u san ru konna

行	u san ru konna							
半行	u san ru				konna			
打（半打）								
（音節配分）	u	san		ru	kon		na	
拍	u	sa	n	ru	ko	n	na	

二谷一太郎① (K8) 369 u san ru konna

行	u san ru konna							
半行	u san ru				konna			
打 (半打)					kon		na	
拍	u	sa	n	ru	ko	n	na	

このような構造では、下の階層に行くにつれて言語的な規則が強くなり、非音楽的な性格になっていく。

一番上の階層である「行」単位で決まっているのは、1行にはなるべく「句」を割り当てること（ただし定型表現などは複数行にまたがることも可能である）、また1行の音節数は4から7程度である、ということくらいである。

「半行」単位では「後半行は2音節」という制約がある。「打」単位ではどこにいくつ音節を配分するか決まる。ただし音節の配分法は「打」と「拍」にまたがって固定されている（第2音節は第2・3拍にまたがって配分される）。「拍」の階層ではモーラ（語頭子音+母音、音節末子音）が配分される。音節末子音がない場合は母音が延長される。

二谷一太郎① (K8) 369 u san ru konna 5音節句の配分法

行	u san ru konna							
半行	u san ru				konna			
打 (半打)								
(音節配分)	u	san		ru	kon		na	
拍	u	sa	n	ru	ko	n	na	

音節数が多い場合には音節配分が修正され、第2音節が第2拍、第3音節が第3拍到配分される。同時に、拍が半拍到分割されてモーラが配分される。

二谷一太郎① (K8) 366 a=yaykorpore kor 6音節句の配分法

行	a=yaykorpore kor											
半行	a=yaykorpa						re ko					
打												
音節配分	a	yay		kor	pa	re			kor			
拍												
半拍	a	ya	y	ko	r	pa	re			ko	r	

神謡の場合にはサケへと本文があるので構成がやや複雑になっているが、基本的には叙事詩と同じく、順番に分割していく構造である。

鍋沢ねぶきの神謡の基本的なリズム

サ+行	サケへ							本文							
半行															
1/4行															
(音節)															
拍															

鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) 097 tane anakne (5音節句)

サ+行	サケへ tusunapanu							本文 tane anakne							
半行								tane a				nakne			
1/4行															
(音節)															
拍	tu	su	na	pa	nu			ta	ne	a		nak	ne		

鍋沢ねぶき① (K2-5)

全体	サケへ							本文							
行															
半行	サケへ行前半				サケへ行後半			本文行前半				本文行後半			
(音節)															
拍															

鍋沢ねぶき① (K2-5) 018 a=kor heper po

全体	サケへ							本文						
行														
半行	サケへ行前半				サケへ行後半			本文行前半				本文行後半		
(音節)	no	u	o	u			a	kor	he		per	po		
拍	no	u	o	u			a	kor	he		per	po		

鍋沢ねぶき① (2-5) ではサケへと本文の長さが等分ではない。リズム上は先行行(サケへを含む行)の最終拍(最終2拍のこともある)に本文の第1音節が入る。「裏拍から入る」わけである。先行行に入っているのが本稿では仮に「先行拍」と呼んでおく。また、この神謡では行の前半と後半でしばしば分割数が異なる。ここで示した例では、サケへ行

前半が 5 分割、サケへ行後半が 4 分割されている。本文は前後半とも 4 分割だが、これも 5 分割になることもある。

2-2-7-2. リズムへの言語音の影響 (1) 音節数

叙事詩でも神謡でも音節を行のどこにいくつ配分するかというリズムは非常に安定している。しかし、半行の分割数は音節数によって変わる。また、実際の持続時間はモーラ単位になっており多様である。

神謡の例として鍋沢ねぶき (3-5) をとりあげる。本文は以下のような音節配分になっている。5音節行は前半が4分割、後半が3分割される。前半部は第1拍から第3拍まで1音節ずつ配分される。第4拍は第3拍の母音を伸ばすか音節末子音を入れる。本稿では「予備拍」と呼んでいる。後半部は2音節を前から順に1拍1音節で配分する。

鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) 006 utura hine

●				●		
u	tu	ra		hi	ne	

音節の配分では CV 音節と CVC 音節は区別されない。以下の例では CVC 音節 tok も第2拍に入っている。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 187 e=tokpa-tokpa

●				●		
e	tok	pa		tok	pa	

ごく少数 (3例) だが5音節行の前半部が3分割されていることがある。この場合は「予備拍」がなくなる。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 125 hay sar hetuku

●			●		
hay	sar	he	tu	ku	

4音節行も前半が3分割、後半が3分割され、前半部も後半部も2音節ずつ1拍1音節で前から順に配分する⁷。全体でみると第3拍と第6拍は「予備拍」である。

⁷ 野田映子 (2020) ではこの神謡の4音節行は前後半とも2分割されていると解釈している。音楽学ではそのように解釈するのもかもしれないが、実際の持続時間を計測すると3分割が34例、4分割が11例であり、3分割が基調である。またこの神謡では行の後半部は基本的に3分割されている。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 010 ki hi kusu (4 音節行)

●			●		
ki	hi		ku	su	

4 音節行でも 5 音節行と同じく、音節配分では CV 音節と CVC 音節は区別されない。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 018 arki hine (4 音節行)

●			●		
ar	ki		hi	ne	

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 050 ki rok ayne (4 音節行)

●			●		
ki	ro	(o)k	ay	ne	

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 080 tek tuykasi (4 音節行)

●			●		
tek	tu	y	ka	si	

このような構造は安定している。だがモーラ子音を含むような持続時間が長い CVC 音節がある場合、特に複数連続しているところの構造が維持できなくなる。そのような場合は、持続時間は 4 分割、3 分割にはならない⁸。4 音節行でも前半部が 4 分割される。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 073 komke-komke (4 音節行前半・後半に音節末モーラ子音 m)

●				●			
ko	m	ke		ko	m	ke	

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 106 sinna kane (4 音節行前半に音節末モーラ子音 n)

●				●		
si	n	na		ka	ne	

⁸ 野田映子 (2020) は神謡のリズム構造を音楽学的観点から分析したものであるが、ここでは上記のような言語音による持続時間の変化は「ゆらぎ」として記述の外に置かれている。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 111 tan wen sirkap (4 音節行前半に音節末モーラ子音 n (2 回)、後半に音節末モーラ子音 r および CVC 連続)

●				●			
ta	n	we	n	si	r	ka	p

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 056 tu atuy penrur (5 音節行後半に音節末モーラ子音 n および r、CVC 連続)

●				●			
tu	a	tu	y	pe	n	ru	r(u)

2-2-7-3. リズムへの言語音の影響 (2) 先行拍

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) では、拍の分割を変える以外にも第 1 音節をサケへ行の最終拍 (本稿では「先行拍」と呼ぶ) に入れる、という解決法も用いられている。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 133 siwri tay hetuku (6 音節行)

	●				●		
siw	ri	ta	y	he	tu	ku	

(この例では語り手は予備拍の位置を間違えている。先行拍があるためであろう)

鍋沢ねぶきの謡い方では他の神謡でも先行拍が用いられることが多いので、特に理由なく先行拍を用いることもあるようである。だが、6 音節行 (2 例) および、行前半部に CVC 音節が複数ある 5 音節⁹ (2 例) では全て先行拍が用いられている。

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 082 tu kem poppise (5 音節行)

先行拍	●			●		
tu	kem	po	p	pi	se	

鍋沢ねぶき⑦ (3-5) 039 sinki p ne kusu (5 音節行)

先行拍	●			●		
sin	kip	ne		ku	su	

⁹ このほかに sirun wen という例 (第 113 行) もあるが、n が w の前で規則的な音韻交替をしている。このような環境ではすでに必要な持続時間は短くなっているため、先行拍を用いないこともあるようである。

2-2-7-4. まとめ

叙事詩や神謡の謡い方は語り手によってかなり異なるが、詩句とリズムを合わせるおおまかな仕組みは共通している。行単位から順に等分割していき、半行もしくは1/4分割（1/4行）から1/8分割に至るまでの途中で音節の配分が決められている。さらに実際に配分される音節の言語音の性質（音節の種類、子音の種類など）によって半行単位から先の分割が修正される（1/4行単位を2分割と3分割のどちらにするか、あるいは半行単位を5分割するか、など）。

鍋沢ねぶき⑦（3・5）の音節の配分では、以下のようなリズムは常に守られている。

行前半		行後半	
後半部 2 音節以外の音節全て		2 音節	
	予備拍		予備拍

だが、この次の段階（より細かい段階）では5音節行であるか、4音節行であるかによって半行が3分割されるか4分割されるかが決まる。言語音によってリズムが左右されていることになる。

アイヌ叙事詩・神謡の朗唱時のリズムの細部を最終的に決定しているのは詩句の言語音である。言語音を除外して朗唱リズムを分析した場合、言語音に由来する違いを説明することはできないであろう。

第3章

サケへを持たない韻文の抑揚

3. サケヘを持たない韻文の抑揚

神謡 (kamuyyukar カムイユカラ) は *sákehe* サケヘと呼ばれるリフレインと韻文で構成されている。本稿はその両者の関係性のモデルを示そうと試みるものだが、その前にサケヘを持たない韻文朗唱の抑揚の概略を示しておく。これらのアイヌ韻文の朗唱では語句のアクセントと文イントネーションが重要である。

サケヘを持たない韻文の朗唱の抑揚についても、あまり多くの記述はない。田村すゞ子 (1996) (2000) は叙景詩・叙事詩・神謡の3ジャンルをまとめて論じているが、叙景詩・叙事詩に関する記述としても基本的なものである。谷本一之、甲地利恵、千葉伸彦らは叙景詩 (ウポポ) や神謡を五線譜に採譜しているが、抑揚がつけられるプロセスについての分析は残念ながらほとんど行っていない。奥田統己 (2012) (2017) は詩句のアクセントと抑揚の関連の記述を試みている。

3-1. アイヌ韻文と朗唱

アイヌ韻文は原則として日常会話とは異なる抑揚をつけて発される。「旋律を付けて歌う」と表現されることもあるが、その「旋律」は言語音と密接に関係したものである。「だいたいこんな抑揚にする」という基本的な抑揚のパターン (基本形、3-4-3を参照) があり、それを言語音のアクセントや文イントネーションに矛盾しないように適用する、いわゆる「朗唱」(recitation) である。

同じ朗唱ではあっても、言語音の抑揚 (アクセントや文イントネーション) と、「朗唱の抑揚 (イントネーション) の基本形」のどちらがどれだけ重視されるか、という点は歌謡ジャンル (文芸ジャンル) ごとに異なる。叙景詩 (upopo) の場合は、主となる行 (たいていは第1行) の言語音の抑揚をかなり忠実になぞるように拡張して歌謡としての抑揚の基本形が作られ、それが優先的に用いられる。それに対して、叙事詩 (yúkar ユカラ) の場合は、語り手ごとに決まった抑揚の基本形があり、それに言語音を当てはめる。つまり叙事詩の抑揚の型は汎用性がある (さまざまな言語音に概ね当てはまる) 形をしているが、ぴったり合わない場合には言語音の抑揚が優先される。

3-1-1. 「朗唱」「語り手」という訳語について

本稿ではアイヌ語の *sákoye* サコイエ「節を付けて言う」に「朗唱 (ろうしょう)」「謡う (うたう)」という訳語をあてている。つまり名詞としては「朗唱」、動詞としては「謡う」もしくは「朗唱する」を用い、その口演を行った演者を「語り手」と呼んでいる。「サコイエ」「サコイエする」などアイヌ語をそのまま用いてもよいのだが、実際にはこのような在り方はチュルク諸民族などユーラシア諸民族の叙事詩と連続していて必ずしもアイヌ文化

独自のものではない。研究が進んでいるチュルク叙事詩については Karl Reichl (1992) が韻文部分について英語 *sing* (歌う)、散文部分および全体について英語 *recite* (朗唱する) を用いている。それを念頭において全体を演ずることを指す *recite* の訳語として「朗唱」という語を用いた。「ろうしょう」には「朗唱」と「朗誦」の2通りの表記があり、いずれも「言語音にもとづき、かつ日常会話とは異なる抑揚での発話」を意味することができる。ただ、平野健次 (1990) が「平家物語」について吟誦／朗誦／詠誦の3種の形式を区別・定義しているため、これと混同しないよう「朗誦」の用字を避けた。もちろん問題はあり、「朗唱」「朗誦」のどちらも、一般にはたんに文字表記した言語音を日常会話と同じような抑揚で口に出すこと、つまり「朗読」を指すこともある¹⁰。また、「朗唱」はそれぞれ西洋古典音楽のレチタティーヴォ (イタリア語 *recitativo*) 形式を指すこともある。

叙事詩演者について英語では *singer* (歌い手) もよく用いられるが、日本では「語り手」という用語が定着しているためそれをそのまま用いる。そのため「語り手が謡う」などの表現が生まれてしまうが御容赦願いたい。

3-1-2. 「旋律 (melody)」と「抑揚 (intonation)」

先行研究においては、アイヌ伝統歌謡やアイヌ叙事詩が朗唱される際の「音の高低の配列」について「旋律」(melody) という語が用いられることが多かった。だが、民族音楽研究においては器楽の旋律 (melody) と朗唱の抑揚 (intonation イントネーション) は区別することが多い。前者は言語音のアクセントや文イントネーションなど外部の影響を受けない構造物であり、後者は言語音のアクセントや文イントネーションの影響を強く受けるものだからである。もっとも、朗唱の抑揚は日常会話における言語音の抑揚とも異なるものであり、両者も区別されねばならない。丹菊逸治 (2018) では朗唱の音の高低の配列に「抑揚」「音の高低パターン」という用語を用いた¹¹。本稿でも基本的にそれを踏襲し「抑揚」と呼んでおくことにするが、特に言語の抑揚 (文イントネーション) と区別したいときには「朗唱の抑揚」という表現も用いる。

¹⁰ 文科省の公式サイト <https://www.mext.go.jp/index.htm> のサイト内検索では 2020 年 3 月 18 日現在で「朗唱」12 件、「朗誦」9 件がヒットするが、いずれも既存の文字作品を暗記して発話する、もしくは朗読することである。

¹¹ Karl Reichl (1992:102) ではチュルク叙事詩の行単位の抑揚が同じ型の繰り返しであることについて、この「型」を指すのに *melody* という用語を用いているが「より適切には *melodic pattern* である」とも述べている (Karl Reichl 1992:101-102)。

3-2. アイヌ語の言語音としての抑揚

ここではアイヌ語の言語音としての抑揚の概略を述べておく。語アクセント、句単位の音の高低、文イントネーションなどがある。

3-2-1. アイヌ語の語アクセント

アイヌ語は「第1音節、第2音節のどちらが高くなるか」という高低2段階の語頭アクセント言語である。接頭辞が全て付いた後の単語（動詞複合体、名詞複合体）単位で決定される。アクセント規則は比較的簡単である。

- (1) 第1音節がCVC音節であればそこが高アクセントになる。
- (2) 第1音節がCV音節であれば第2音節が高アクセントになる。
- (3) 第1音節がCV音節なのにそこが高アクセントとなる多音節単語が少数ある。
- (4) 不定人称接辞 *a=* および2人称接辞 *eci=* はアクセント位置を移動させない。
- (5) 高アクセントとなった音節より後ろの音節の高低に義務的な規則はない。

というものである。以下1点ずつ簡単に述べる。

- (1) 第1音節がCVC音節であればそこが高アクセントになる。

níspa 「紳士」、*kátkemat* 「淑女、ご婦人」、*áynu* 「人間」

なお、アイヌ語の母音始まり音節は声門子音[ʔ]始まりのCV音節（音節末子音があればCVC音節）と解釈される。例えば *aynu* は[ʔaynu]であり、音節構造はCVCCVである。声門子音は実際の発音においても、日本語より明確に発音される。声門子音を「ʔ」で明示し、「ʔaynu」「ʔorowa」のように表記する表記法もあるが、現在もっとも普及している表記法¹²では省略している。本稿でも声門子音の表記は省略する。

- (2) 第1音節がCV音節であれば第2音節が高アクセントになる。

hekáci 「子供」、*cikáp* 「鳥」

¹² 現在のところ、北海道ウタリ協会（1994）で提唱されたいわゆる「アコロイタク式表記法」に近い表記があちこちで用いられている。これは必ずしも最適のものというわけではないが、もっとも普及していると判断して本稿でもそれに準じた表記を用いることにした。

現在もっとも普及している表記法においては、これらの語では高アクセント位置が音節構造から予想できるため¹³、アクセント符号は付さない。本稿でも説明上必要となる場合以外は付さない。

(3) 第1音節が CV 音節なのにそこが高アクセントとなる多音節単語が少数ある。

réra 「風」、sísam 「和人、ヤマト民族」

これらの語では高アクセント位置が音節構造からの予想と異なるため、現在普及している表記法においてはしばしばアクセント符号が付される。本稿では原則としてこれらの音にはアクセント符号を付しておく。

(4) 不定人称接辞 a= (an=という語形が用いられることもある) および2人称接辞 eci= (es=という語形が用いられることもある) はアクセント位置を移動させない。

これらの人称接辞は、付かない状態のアクセントがそのまま維持される。したがって第3音節、第4音節が高アクセントとなりうる。現在普及している表記法ではこれらにアクセント符号は付さない。本稿でも原則として付さないが、必要に応じて付すことがある。

kohósipi 「～が～へ帰る」(他動詞)

a=kohósipi 「<不定人称>は(そこへ)帰った」

eci=kohósipi 「あなたがたは(そこへ)帰った」

なお、上記以外の人称接辞は通常の接辞同様にアクセントを移動させる¹⁴。

ku=kóhosipi 「私は(そこへ)帰った」

(5) 高アクセントとなった音節より後ろの音節の高低に義務的な規則はない。

いわゆる「下がり核がない」というものである(服部四郎 1967: 56)ただし、大まかには「どこかで下がる」ことが多い。またどこで下がるかについても傾向はある。

¹³ ただし方言が異なるとアクセントの位置がずれることもある。

¹⁴ 「アコロイタク方式」と同様に本稿でも人称接辞と語幹の間に「=」を用いている。

3-2-2. 句単位での音の高低、文イントネーション

(5) 単音節語に後置される形態素は高アクセントにならず、下がりやすい。

下がる母音を下がりアクセント符号、あるいは高い音を●、低い音を○で表すと

ré kòr (●○) 「名 を持つ」

má kànè (●○○) 「泳ぎながら」

などとなるであろう。

(6) 後置助詞など非自立語は高アクセントにならず、また下がりやすい。

kùáni kà (○●○○) 「私 も」

Sáppòrò wà (●○○○) 「札幌 から」

cìsé òr (○●○) 「家 のところ」

(7) 半子音 y, w は低く発音される。

sáy (●○) 「列」、máw (●○) 「風」

ほかにもいくつかの規則があるようだが、あまり研究は進んでいない。とはいえ、アイヌ語学習者、特に調査経験のある研究者であればある程度の共通理解があるであろう。

(8) いくつかの終助詞は高くなる。

Kù=núkàr wá! (○●○○●) 「私が見た よ」

Ìsám ná! / Ìsám ná (○●●●あるいは○●○○●) 「ない よ」

É yán! (●●●) 「お食べ ください」

K=ék kùsù né! (●○○●) 「私は来るつもりですよ」

Kérààn hùmí! (●○○○●) 「美味しいですね！」

Pírkà siri né! (●○○●) 「(見て) いいですね！」

Pírkà rùwé né! (●○○●) 「(確定して) いいですよ！」

Pírkà hàwé né! (●○○●) 「(聞いた) いい話ですね！」

また、この方言（沙流・千歳など日高地方の方言）では疑問文末も高くなる。

3-2-3. 「語頭高アクセント」「低高アクセント」「低低高アクセント」

これらのアクセント規則に従い、アイヌ語の単語には、CVC 音節もしくは不規則アクセントによって「第 1 音節が高くなっている」語、CV 音節の後の音節であるがゆえに「第 1 音節が低く、第 2 音節が高くなっている」語、さらに人称接辞によって「第 1 音節と第 2 音節が低く、第 3 音節が高くなっている」語、の 3 種類があることになる。本稿ではそれぞれ、「語頭高アクセント」「低高アクセント」「低低高アクセント」と呼ぶことにする。

3-3. 叙景詩 (upopo ウポポ) の抑揚概説

アイヌ韻文の朗唱法はジャンルごとに少しずつ異なる。例えば、upopo ウポポ「叙景詩」は基本的に4行詩形式だが、複数人で歌うことも多いので音の高低はともかくタイミングが合うように朗唱する¹⁵。比較的「歌う」というイメージに近い。

3-3-1. 叙景詩の形式と実例

比較的良好に知られた例として「Cup ka wa kamuy ran」などと呼ばれている叙景詩 (ウポポ) を示す。

例1 「Cup ka wa kamuy ran」 (ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc1-15)

Cupka wa kamuy ran	東から神が下りた
iwa teksam oran	霊岩のそばに下りた
iwa teksam konkani mayna	霊岩のそばに黄金の音が
ci=nu	聞こえた

この叙景詩 (ウポポ) の4行全体を格子譜で表せば次のようになる。

¹⁵ 現在の upopo ウポポ歌唱のステージ公演では複数人で音の高さをそろえているが、もともとはそのようなことはなかったようである。全道各地の古い録音を聴く限り、音の高さは個人ごとに異なり、そろえられていない。タイミングはいわゆる「打」の部分は合わせるが、それ以外の細かいタイミングは個人ごとに異なる。

例 1 「Cup ka wa kamuy ran」 (ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc1-15)

●		●			●		●	
	cup							
		ka	wa			muy		
					ka			
							ran	

第 2 打が不均衡に 3 分割される。ka より wa が長いが、wa は音の高さで 2 分される。

●			●		●		●	
	wa		tek		o	ran	n	
i				sam				

第 1 打の後半拍がさらに 2 分割される (4 分の 1 打になる)。

●			●		●		●	
	wa		tek			ka		
i				sam			may	
					kon	ni		na

第 3 打の後半拍も 2 分割される。第 3 打後半拍には 2 音節が入る不規則である。

●		●		●		●	
	nu						
ci							

3-3-2. 叙景詩におけるアクセントと抑揚

叙景詩 (upopo ウポポ) は1曲の「歌」(詩)ごとに固有の抑揚で歌われる。それらはお互いによく似ているが、それでも完全に同じものにはなっていない。そこには次のような傾向がみてとれる。

1. 原則として1拍(2分の1打)に1音節が配分され、1拍ごとに抑揚が付けられる。
2. 基本となる詩行(多くは第1行)から歌としての抑揚の基本形が作られる。
3. 1で作られた抑揚の基本形が他の行に適用される。
4. 言語音のアクセントをできるだけ守る。
5. 各行末の高低は歌詞の構成・内容に左右される。
6. 半拍(音節の母音の半分)単位で高低が変化することがあるが、それは、その音節の前後で言語音アクセント上高低が変化することを示す。

先に示した例(Cup ka wa kamuy ran)を含め、以下で2つの叙景詩(upopo)の分析例を示しつつ、叙景詩における「抑揚の基本形」という概念を説明する。

上段が言語音としての抑揚(アクセント、文イントネーション)であり、下段が歌としての抑揚である。両者はほぼ一致している。このような場合、先に音楽的な抑揚が作られていて、その後に抑揚が合う歌詞が作られたとは考えにくい。先に「歌詞」(詩句)があり、その言語音としての抑揚が5段階に拡張されて、「歌」としての抑揚が作られていると考えるべきであろう。

3-3-3. 「Cup ka wa kamuy ran」の分析例

例1 「Cup ka wa kamuy ran」(ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc1-15)

音節構造 (●CVC ○CV)

Cupka wa kamuy ran	東から神が下りた	●○○●●●
iwa teksam oran	霊岩のそばに下りた	○○●●○○
iwa teksam konkani mayna	霊岩のそばに黄金の音が	○○●●●○○●○
ci=nu	聞こえた	○○

第1行 cupka wa kamuy ran

●		●			●		●		
	cup					mu		ra	
		ka	wa		ka		y		n
	cup								
		ka	wa			muy			
					ka				
								ran	

第2行 iwa teksam oran

●			●		●		●		
	wa					ra			
i			tek	sam	o		n		
	wa		tek		o	ran	(n)		
i				sam					

第3行 iwa teksam konkani mayna

●			●		●		●	
	wa				ko		ma	
i			tek	sam	n	kani	y	na
		a						
	wa		tek			ka		
i				sam			may	
					kon	ni		na

第4行 ci=nu

●		●		●		●	
	nu						
ci							
	nu						
ci							

概ね言語音の抑揚と歌としての抑揚は一致している。ただし、もっとも一致度が高いのは第1行である。第1行においては、cup-ka が高低、-ka と wa が同じ高さ、ka-muy が低高、主語に当たる kamuy に比べて動詞の ran が低い、など言語音との一致はほぼ完全である。おそらくこの歌の基本的な抑揚の形、つまり「5・4・3・2と下がり、また上がって下がる」という形は第1行の言語音を元に作られている。このような抑揚の基本的な形を本稿では「抑揚の基本形」（もしくはたんに「基本形」）と呼ぶことにする。叙景詩においてはこのように第1行が具体的な基本形を提供するが、他のジャンルでは語り手単位で一定の基本形がある（3-4-3参照）。

第2行も概ね一致しているが、-sam o-ran の部分で、言語音なら低低高となるべきところが低高高となっており、不一致である。これは4行詩を歌うときに2行目の後半部を平板にしたい、という全体構成による。これは「起・承・転・（結）」という内容とも合致する。

第3行にも不一致な個所がある。kon-ka-ni が低高低となっており、言語音としての高高低もしくは高低低という抑揚とは不一致である。言語音アクセントでは konkani の kon が低くなるが、この歌の抑揚基本形ではここが高くなってしまふ。ただし、ここでは「語源で

は一致」という方法がとられているようである。すなわち、konkani「黄金」の後半部 kani は語頭が高い例外アクセント語 káni「金属」なのである。そこが高になっているのは「次善の策」なのであろう。

第1行は第1打の裏に当たる第2拍から始まっており、他の行が第1拍から始まっているが、これは第1行のみ第1音節が高アクセント、残りの行は第2音節が高アクセントになっているためである。第1行も第2行も6音節であり、アクセント以外にずらす理由は見当たらない。アイヌ語の語頭のほとんどが「高低か低高」であることを考慮すると、このようにずらすのはうまい解決法であり、アイヌ韻文でよくみられる（ただし次の例2ではそうになっていない）。

なお、この「Cup ka wa kamuy ran」は押韻構造は半行単位だが（丹菊逸治 2018 : 42）、音節構造をそろえるという韻律では4行単位である。

3-3-4. 例2 「Matnaw réra」の分析例

例2 「Matnaw réra」(ビクターエンタテインメント[1976]2008 : Disc1-13)

Matnaw réra 北風が
 apaca eosma 戸口から入る (あるいは apacaeosma 吹き込んでくる)
 Úrannisi 薄雲が
 kanto korikin 天に昇る (あるいは kantokorikin 昇天する)

音節構造 (●CVC および語頭高アクセント音節 ○CV)

●●●○
 ○○○●○
 ●●○○
 ●○○○●

例2でも第4行を除けば、言語音としての抑揚と歌謡としての抑揚が概ね一致している。第2行および第4行は解釈がそれぞれ2つに分かれる。第2行は名詞 apaca「戸口」が動詞 eosma「～から入る」に抱合されているか、独立した単語かで抑揚が変わる可能性があると思われる。抱合形と解釈したほうが、言語音と歌謡の抑揚がより一致するのかもしれない。第4行も名詞 kanto「天」が動詞 korikin「に昇る」に抱合されていると解釈するか、独立した単語と解釈するかで抑揚が分かれると思われる。抱合されていると解釈する場合、おそらくアクセントは第2音節になり、それ以降は拘束が弱くなると思われる。第3音節以降は会話体では平板になると思われるが、歌謡においてはむしろ比較的自由に抑揚が付けられるのかもしれない。réraの語頭高アクセントは réが半分分割され、réeのように半拍単位で急に下がることで表されている。

第1行 matnaw réra

●		●		●	
mat			ré		
	naw			ra	
mat					
	na	w	ré	ra	

第2行 解釈1 apaca eosma

●		●		●	
	pa		os		
a		ca e		ma	
		ca e			
	pa		os		
a				ma	

第2行 解釈2 apacaeosma

●		●		●	
	pa	cae	os		
a				ma	
		ca e			
	pa		os		
a				ma	

第3行 urannisi

●		●		●	
ú				si	
	ra	n	ni		
			ni		
	ra			si	
		n			
ú					

第 4 行 解釈 1 kanto korikin

●		●		●	
kan			ri		
	to	ko		kin	
<hr/>					
		ko			
				kin	
	to			ri	
kan					

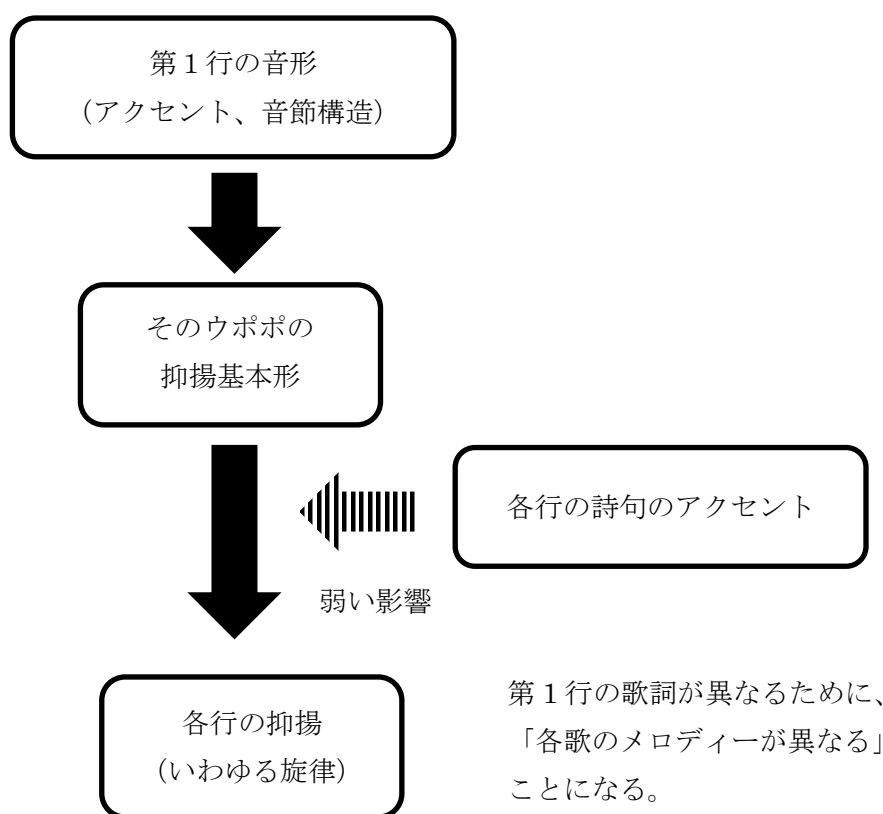
第 4 行 解釈 2 kantokorikin

●		●		●	
kan	to	ko	ri		
				kin	
<hr/>					
		ko			
				kin	
	to			ri	
kan					

3-3-5. 叙景詩の抑揚生成法のみとめ

このような「第1行の詩句の抑揚から抑揚基本形が作られ、残りの行もその抑揚で謡われる」という形式は、叙景詩（ウポポなど）の特徴であり、他のジャンルでは優勢ではない。これは、数行（ほとんどは4行）で完結している叙景詩だからこそ可能なのであろう。少なくとも最初の1行は詩句アクセントと朗唱の抑揚が合致しているわけだが、これは全体の最初の1/4を占めることになる。叙事詩は短い作品でも1000行を超え、短い神謡でも数十行あるので「最初の1行の詩句の抑揚」が合致しても1/1000、1/100でしかない。

また、叙景詩では行同士で音節構造をそろえるという一種の「韻律」が用いられている（丹菊逸治 2018 : 29-31）。アイヌ語のアクセント（言語音としての抑揚）は基本的に音節構造に左右されるため、音節構造がそろっていればアクセントも基本的にはそろう¹⁶。それにより、詩句の（言語音としての）抑揚と朗唱の抑揚が合致し、かつ叙景詩作品ごとに異なる抑揚（いわゆる「そのウポポのメロディー」）が存在する、ということになっている。



¹⁶ アイヌ語のアクセントは原則として語頭の第3音節までの高低である。だが、アイヌ韻文で音節構造をそろえるときには、語頭から4音節以降の音節も含まれている。したがってアイヌ韻文の「韻律」では音の高低（アクセント）ではなく音節構造をそろえている可能性が高いと考えるべきであろう。

3-4. 叙事詩 (yukar ユカラ) の抑揚概説：二谷一太郎の朗唱法

3-4-1. 複数のスタイルからなる構成

叙事詩の場合は、語り手（語り手）は1人だけなので、他と合わせる必要が一切ないためか、抑揚は細かい変動を伴った複雑なものとなっていることが多い。多くの語り手は数種類のスタイル（リズム、テンポ、抑揚や発声法などの組み合わせ）と、各スタイル内での1～2種類の抑揚の基本形で謡っているようである。ここでは二谷一太郎による叙事詩『カッコウ鳥の絵のある小袖』（二谷一太郎①K8、萱野茂 1998 第8巻）を例としてとりあげる。この作品は4種類のスタイルで謡われる。

スタイル1：1行4打（第1打が本文前半3音節、第2打がビブラート部、第3打が本文後半2音節、第4打がビブラート部）

スタイル2：1行2打（第1打が本文4～5音節全部、第2打がビブラート部）

スタイル3：1行2打（第1打が本文前半2～3音節、第2打が本文後半2音節、ビブラート部はなし）

スタイル4：1行1打（1打に本文4～5音節全部、ビブラート部はなし）

各スタイルは原則として数十行～数百行単位で用いられ、この作品では大まかに1→2→3→2→3と移行している。スタイル1は冒頭部50行のみであり、その後スタイル2で112行がスタイル2で謡われ、その後はスタイル2と3が数十行～数百号単位で交代する。最後はスタイル3で終わる。大半（全体の約70%）はスタイル3で謡われている。スタイル4はスタイル2と3に移行する際などに散発的に数行単位で現れるだけである。

001～050：	スタイル1
051～162：	スタイル2（150から録音2）
163～168：	スタイル4
169～459：	スタイル3（305から録音3）
460～463：	スタイル2（460から録音4）
464～507：	スタイル3
508～514：	スタイル3と4混在
515～584：	スタイル2
585：	スタイル4
586～1027：	スタイル3（615から録音5、770から録音6、925から録音7）
1028～1029：	スタイル4
1030～1061	スタイル2

1062 :	スタイル 4
1063～1077 :	スタイル 3 (1078 から録音 8)
1078～1079 :	散文調とスタイル 3 の混在
1081～1103 :	スタイル 2 (ところどころスタイル 4 混在)
1104～1108 :	スタイル 4
1109～1116 :	スタイル 3
1117～1129 :	スタイル 4 混在の散文調
1130～1154 :	スタイル 2
1155～1158 :	スタイル 4 混在
1159～1167 :	スタイル 3

以下では各スタイルの例をあげる。濃いグレー部分はビブラートであり音の高さが細かく変動する。

3-4-2. スタイル1

スタイル1と次のスタイル2はウポポや神謡と異なり、詩句の音の高さが2段階である。また、詩句部分のほかに、周期のやや長めのビブラート部分がある（以下の図では濃いグレーで表した）。

スタイル1（1行4打）

●		○		●		○		●		○		●		○	
詩句				ビブラート				詩句				ビブラート			
CV	CV							CV							
		CV								CV					

1行4打なので、行全体は1行2打のスタイルの倍の持続時間がある。前半と後半の切れ目は純粋に音節数によるものであり、単語の途中で切れてもよい。4音節行は全て虚辞uが付され5音節化されている。語句のアクセントも反映されない。この作品でこのスタイル1は冒頭部50行にのみ使用されている。導入部でゆっくり聞かせたいのであろう。

なお前半部と後半部の高さはそれぞれ下がる派生型が少数存在する。つまり合計で4通りが存在する。これらで高くなるのはアクセントの反映ではない。むしろ文イントネーションのようなものである。

スタイル1の行頭部と行末部のそれぞれのバリエーション

●		○		●		○		●		○		●		○	
詩句				ビブラート				詩句				ビブラート			
CV	CV	CV						CV		CV					

なお、6・7音節行は第1拍もしくは第9拍到2音節を入れる。もしくは第10拍に入れている。どこに入れられるかには詩句の形態論・統語論的構成が影響している。

020 a=eramiskari (6音節)

●		○		●		○		●		○		●		○	
ae	ra							ska		ri					
		mi													

人称接辞 a=+母音は優先的に1音節に入れられる。これはしばしばみられる。

046 u tanne etoro (6音節)

●		○		●		○		●		○		●		○	
u	tan							eto		ro					
		ne													

虚辞 u が本文第1音節と同じ拍に入れられることはない。ただ、ここでは虚辞がない状態でもすでに5音節あるので、本来は虚辞は不要である。

017 or sine ancikatta (7音節)

●		○		●		○		●		○		●		○	
orsi	ne	an						ci	ka						
										ta					

おそらく orsi (-VCCV-) は具体的な持続時間が短く1拍に入るが、cika は声門音以外の子音が最初にくる CVCV なので持続時間が長くなるため、1拍に入らず、ka が第10拍に入ったのであろう。

3-4-3. スタイル2～複数の基本形

スタイル2は1行2打、スタイル1と同様に全体の半分がビブラートで占められる。全体の持続時間はスタイル1の半分なので、詩句がその分「早口」になっている。音の高さは3と4のみで構成されている。

抑揚には行頭の高さが「3・4」で始まるパターンと、「4・4」で始まるパターンがある。これらはたんに行頭部分が異なるだけでなく、平板に同じ高さの音が続く行後半も、その高さが異なっている。このように全体的な抑揚パターンの違いがある場合に、それぞれの基本的な形を本稿では「抑揚の基本形」あるいはたんに「基本形」と呼ぶ。スタイル2では2種の基本形が用いられている。

基本形1 虚辞 u + 語頭高アクセント詩句、および低高アクセント詩句の一部

基本形2 語頭高アクセント詩句の全て、および低高アクセント詩句の一部

基本形1 虚辞 u + 語頭高アクセント詩句、および低高アクセント詩句の一部

●				○			●		○	
詩句							ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割						
	CV									
CV		CV		CV	CV					

基本形2 語頭高アクセント詩句（ほとんどが4音節）

●				○			●		○	
詩句							ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割						
CV				CV	CV					
		CV								

基本形2 低高アクセント詩句の一部

●				○			●		○	
詩句							ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割						
CV	CV	CV		CV	CV					

6 分割される場合

基本形1 5 音節詩句

●			○			●		○		
詩句							ビブラート			
詩句前半 3 分割			詩句後半 3 分割							
	CV									
CV		CV	CV	CV						

基本形2 4 音節詩句 語頭高アクセント

●			○			●		○		
詩句							ビブラート			
詩句前半 3 分割			詩句後半 3 分割							
CV			CV	CV						
	CV									

6 分割リズムの基本形 2 で 5 音節詩句が謡われた場合

●			○			●		○	
詩句						ビブラート			
詩句前半 3 分割			詩句後半 3 分割						
CV	CV		CV	CV					
		CV							

本稿で「基本形」と呼んでいるものは、これまでアイヌ口承文芸でも他の分野の用語を用いて、旋律型、曲節、音型、などさまざまに呼ばれてきたものとほぼ同じ概念である。しかし本稿では「旋律」などではなく「抑揚」という語を用いているので、それに合わせて「抑揚基本形」もしくはたんに「基本形」と呼ぶことにする。「基本形」としたのは、この形自体はあくまで基本的なものであり、以下でみていくように詩句の言語音としてのアクセントや、詩句の意味などによって変わるからである。

語頭高アクセントの4音節詩句は、虚辞 u を付さずに基本形2がそのまま適用される。虚辞を含まない5音節詩句の場合は語頭アクセントに関わらず基本形2が適用されるので、4音節詩句には全て虚辞を付けてしまうこともできるはずであるが、実際には虚辞 u を付ける場合と付けない場合がある。また、虚辞 u を付けて形成された5音節詩句には基本形1が適用され、虚辞を付けず4音節詩句のままなら基本形2が適用される。

基本形1 虚辞 u+4音節語頭高アクセント詩句の例

●			○			●		○	
詩句						ビブラート			
詩句前半 3 分割			詩句後半 3 分割						
	a								
u		r	ki	ko	r(o)				

基本形2 4音節語頭高アクセント詩句の例

●			○			●		○	
詩句						ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割					
a	y			mo	si	r			
		nu							

基本形 1・2 の変化形

基本形 2 の行末が低になったもの

●				○			●		○	
詩句							ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割						
CV	CV	CV								
				CV	CV					

基本形 1 の行末が高になったもの。これはほとんどない

●				○			●		○	
詩句							ビブラート			
詩句前半 4 分割				詩句後半 3 分割						
	CV			CV	CV					
CV		CV								

3-4-4. スタイル3～典型的な基本形

スタイル3は音の高さがウポポや神謡と同様の5段階と考えてよい。持続時間はスタイル2と同じ1行2打だが、各打の真ん中で軽く打つ（○で表記）。また、スタイル1・2と異なりビブラート部を持たないので、詩句の朗唱自体はスタイル2の半分の速度になる。抑揚基本形は2種類ある。抑揚の明確な「基本形」がみてとれる典型的な例である。

基本形1

●		○		●		○	
CV							
	CV			CV		CV	
			CV				

行頭から下がって再び上がる型である。最大の特徴は行頭の高さが「4・3・1」となっていることである。以下のようなバリエーションもある。

基本形1（第2打が高さ4の派生型）

●		○		●		○	
CV				CV		CV	
	CV						
			CV				

基本形1（第4拍高の派生型）

●		○		●		○	
			CV				
CV	CV			CV		CV	

基本形 2 (「平板型」)

●		●		●		●	
CV	CV		CV	CV		CV	

全体として平板だが、1、2 か所で下がったり上がったりする。「下がり型」が 3 段階以上のなだらかな変化を持っているのに対し、「平板型」の上下は 2 段階だけである。なお、これら以外にも行末が急な下がりを見せることがあるなど、細かい派生形がある。

3-4-5. スタイル4

スタイル4は2打で2行をまとめて謡い、散文調に近い。また別に考えたい。

163 iresu sapo 164 ene katkemat (この行の後ろにビブラート行が入る)

1行目								2行目							
i	re	su													
			u												
				sa	a										
						po	o	e	ne	ka	t				
												ke		ma	t

165 e nupur mat 166 tapan hawasi

1行目								2行目							
e	ne	nu													
			u	pu	ru	ma	t								
								ta	pan	ha					
											a	wa		si	

167 koyopenpatpe 168 ne wa ne i kor okay (この行の次からはスタイル3になる)

1行目								2行目							
	yo	pe	n	pa	t	pe	e	ne	wa	ne					
ko												ko	ro	ka	y

169 kotom kor kay ki (この行からスタイル3、ただし全面的に音が低い変則型)

1行目								2行目							
	★	to							a	i	i	ki			
ko	o			m	m	ko	ro	ka							

3-4-6. スタイル3の例

ここからは二谷国松氏の叙事詩『カッコウ鳥の絵のある小袖』(萱野茂 1998⑧)において、もっとも多く使用されている朗唱方法スタイル3の基本形2種の適用法を検討する。各行には基本形1・2のどちらかが適用され、言語音のアクセント、文イントネーションに合わせて調整されて最終的な抑揚の形が生成される。

ここで例示するのは、第364行～第405行の42行である。詩連の区切りおよび訳は丹菊による。また適宜アイヌ語表記を変えてある。

364	a=kewtumu oro ta	私の心に
365	u rayap kewtum	感嘆の気持ちが
366	a=yaykorpore kor	おこり
367	arpa=an ciki	私は行くと
368	u tan poro pet	この大河が
369	u san ru konna	下り行くさま
370	u maknatara	明るく光っている
371	u tan poro pet	この大河が
372	arpa ru konna	流れ行くさまは
373	u maknatara	明るく光っている
374	u arpa ruy pet	流れ行く激しい川が
375	ciesonere	よく見える
376	petosanoput	川の河口は
377	rikunitara	高くなっている
378	tesuitara	蛇行している
379	peterawta kur	川が低く流れる様子は
380	rorihitara	低くなっている
381	u pet turasi	川を上って
382	u ney ta pakno	どこまでも
383	u tan tumi ru	この戦争の跡が
384	arpa ru konna	続いているのが
385	u maknatara	明確に見える

386	u kurkasike	その上を
387	u neyta pakno	どこまでも
388	kamuy maw etok	神の風の先を
389	an=ehopuni	私は飛んで
390	arpa=an ayne	進んでいくとやがて
391	u pet ramtom	川の中ほどに
392	a=kosirepa	私は着いた
393	inkar=an ciki	みてみると
394	pet etok un wa	上流から
395	túmunci úrar	戦争の霞
396	u wenpe úrar	戦いの霞
397	iwor so kurka	山裾一帯を
398	eurarkamu	覆い隠している
399	kopaksam orke	その方向へ
400	arpa=an ayne	私は進むとやがて
401	poyatek úrar	濃い霞
402	u kunne úrar	黒い霞
403	u úrattumu	その霞の中を
404	a=koonisposo	私は通り抜け
405	inkar=an ciki	(私が) 見ると

3-4-7. スタイル3の5音節行への適用

叙事詩の各行の音節数は厳密に決まっているわけではないが、5音節行が最も多い。基本形1（「下がり型」）も5音節行にぴったり合うようになっている。

3-4-7-1. 行頭が語頭高アクセントの場合

行頭が語頭高アクセントつまり CVC 音節始まりであれば、最初の CVC 音節に高アクセントがくる。その場合には基本形1（「下がり型」）がそのまま適用される。

390 arpa=an ayne（第5拍 a は高低どちらもありうる）

●		○		●		○	
ar							
	pa	a	n	a	y	ne	
ar							
	pa			a	y	ne	
			n				
		a					

以下の例では ru「道」が意味的に強調されており、音を低くしなかつたためであるう、第2拍到無理やり押し込んでいる。

372 arpa ru konna（第5拍 ko は言語音としては高低どちらもありうる）

●		○		●		○	
ar							
	pa ru			ko	n	na	
ar							
	pa ru			ko	n	na	

3-4-7-2. 行頭が低高アクセントの場合(1)

行頭が低高アクセントつまり CV 音節始まりであっても、多くの場合は基本形 1 (「下がり型」) の行頭の下がり調子そのまま適用される。とりわけその音節がもともと単音節語であればそこが高アクセントになってもさほど不自然ではない。

379 pet erawta kur (pet と e が pete に再音節化されるか否か 2 つの可能性がある)

●		○		●		○	
	te		ra				
pe			w	ta		kur	
pet			ra				
	'e		w	ta		kur	
pe				ta			
	te		raw				
						kur	

人称接辞 a=, an=が行頭にあり、かつ行頭から 2 番目の音節が高アクセントになる場合も行頭は高いままである。これはそもそも人称接辞 a=, an=がアクセントを担わない(アクセント単位の外側にある)ためだと思われる。

364 a=kewtumu oro ta

●		○		●		○	
	ke						
a=		w	tum	o	r[o]	ta	
			tu★				
a							
	ke		m	o	ro	ta	
		w					

本来は低く発音される tum が裏声 (★) になっているが、ここでの裏声はむしろ「低い音」として解釈されているのであろう。

3-4-7-3. 行頭が低高アクセントの場合(2)

行基本形1の行頭下がり調子ではあまりに不自然である場合には、行頭を「4・3・1」ではなく、「3・3・1」にすることもあるようである。

388 kamuy maw etok

●		○		●		○	
	muy						
ka		ma	w	e		tok	
			ma				
ka	muy		w	e		tok	

基本形2に近く謡われている。maw はもともと語頭型で半子音 w は低く発音される。

3-4-7-4. 行頭が低低高アクセントの場合

行頭の言語音のアクセントが低低高になることがある。語頭が低高つまり CV 始まりの他動詞に、人称接辞 a=、an=が接頭した場合である。その場合には高アクセントがくるはずの第3音節を「高さ5」にしたり、裏声にしたりする。あるいは、基本形2を適用する。

第4拍（第3音節）を高くする例

392 a=kosirepa

●		○		●		○	
			si				
a=	ko	[o]		re		pa	
			si	★			
a=				re		pa	
	ko					a	

si が裏声 (★) になっており、すぐに高さ3に下がっている。

基本形2の適用例

389 an=ehopuni

●		○		●		○	
			ho				
a	n=e	[e]		pu	[u]	ni	
a	ne		ho	pu	u		
		e				ni	

行末は下がっている。

3-4-8. スタイル3の4音節行への適用

3-4-8-1. 語頭がCVC音節の4音節行への虚辞の付加

言語音が4音節しかない行では、行頭に「虚辞」と呼ばれる母音 **u** を付加して5音節にする。虚辞を除いた部分が4音節である行の多くでは行頭に語頭高アクセント語句がきている（CVC音節か、あるいは単音節単語）。奥田統己（2012）ではこれを「アクセント志向の韻律」として意図的な詩法とみなしている。

386 u kurkasike

●		○		●		○	
	ku						
*[u]		[u]r	ka	si	[i]	ke	
u							
	ku			si		ke	
			ka				
		(u)r					

3-4-8-2. 語頭が CV 音節の 4 音節行への虚辞の付加

低高アクセント (CVCV 始まり) の 4 音節行に虚辞 *u* が付加されると、虚辞を含めたアクセントは「低高」もしくは「低低高」になりそうなものだが、この作品では実際には「高低」にあたる基本形 1 がそのまま適用される。行の冒頭部の高さは「4・3・1」であり、言語音アクセントと矛盾するように見える。これは虚辞 *u* がたんに音節数の調整のための挿入句のようなものであり、接頭辞と異なりアクセントに関係するような単語の一部とはみなされないためであろう。

ここでとりあげた 42 行には例がないので、同じ作品の別の箇所からの例を示す。

萱野茂 (1998⑧ : 43)

643 *u asuraste* (言語音アクセントは *ras* の高低は 2 つの可能性がある)

●		○		●		○	
			su				
*[u]	a			ra	s	te	
			su	★			
u				ra	[a]s		
	a					te	

萱野茂 (1998⑧ : 26)

287 *u apa kari*

●		○		●		○	
			pa				
*[u]	a			ka		ri	
u	a						
				ka		ri	
			pa				

なお、287 の例では語頭は高さ 4 であるが、その後ろの「apa」自体は第 2 音節「pa」が前の音より高くなっているため、apá というアクセントが守られていることになる。

3-4-9. 単語境界の位置による抑揚の変化

詩句の単語境界によって抑揚の細部が変化することがある。

基本形 1 (第 4 音節が高い派生型)

●		○		●		○	
虚辞 u			CV				
CV	CV			CV		CV	

基本形 1 の第 4 音節が高い派生型である。第 4 拍は第 5 拍より高くなっている。この第 4・5 拍の部分に低高アクセント語の語頭が来た場合は「アクセント違反」になる。また、第 5 拍に語頭高アクセント語の語頭が来た場合はアクセント違反ではないが、単語境界の高低として不自然である（前の単語の最後の音より高くならなければならない）。

第 4・5 拍に低高アクセント語の語頭がある例

381 u pet turasi

●		○		●		○	
	pe	[elt					
*[u]			tu	ra		si	
			tu	ra			
u						si	
	pe						
		et					

381 では単語境界が第 3 拍と第 4 拍の間にある。turasi は低高アクセント語であり、tu より ra が高くならなければならない。だが基本形 1 に当てはめると逆に tu のほうが ra より高くなる。そこで次善の策として tu と「ra の開始部分」が同じ高さになるように抑揚を調整している。

第 5 拍到語頭高アクセント語の語頭がある例

387 u neyta pakno (再掲)

●		○		●		○	
	ne			pa	[a]k		
*[u]		y	ta			no	
u			ta				
	ne			pa	(a)k	no	
		y					

387では単語境界が第4拍と第5拍の間にある。neytaのtaは低くなるのが普通であり、pakは言語音としては必ず高くなる。だが朗唱の抑揚では、381の第5拍前半raと違って387の第5拍前半paは高くなっていない。どちらも第4拍が第5拍より高くなるのはアクセント上おかしいのだが、387は許容されている。u pet turasiのtuがraより高いのは単語内部のアクセント違反であるのに対し、u neyta paknoのtaがpakより高いのは単語内部のアクセント違反ではない(単語境界である)ためと思われる。なお、u neyta paknoという詩句は、数行後で再び用いられているが、そこでは基本形1の形を変えてpakが高くなっている(3-4-9参照)。

3-4-10. 基本形の選択

スタイル3において、同一の詩句でも基本形1であったり、基本形2であったりする。つまり、基本形のどちらを選ぶかは行単位での詩句の語形とは無関係である。アクセントの違いや音節構造の違いなどが基本形1・2の選択を左右しているのではない。これらは文の意味、つまり文脈の中におかれたものとしての詩句の機能に対応している。また、行末の高さが基本形の本来のものから変えられていることがある。これも文の意味と関係している。行末の高さと基本形の選択は、概ね以下のような機能を持っている。

- (1) 基本形1は「無標」である。「中立」もしくは「終了」を表す。
- (2) 基本形2は「強調」であり、「強い継続」「展開」「区切り」などを表す。
- (3) 行末の（イレギュラーな）高さ4は、「開始」もしくは「継続」を示す。

基本形1は高さ3、基本形2は高さ4だが、「基本形1なのに第2打の高さが4」という例がある。これはおそらく(1)に(3)のニュアンスを追加しているものと思われる。

また、基本形の選択、行末の高低以外にも文の意味（アクセントや音節構造など音形以外の要素）を反映していると思しき細かい抑揚の変化もある。

3-4-10-1. 対になる詩連の対応行での基本形の選択

基本形 2 種の選択は文の内容と関連している最もわかりやすい例は対句であろう。例えば以下の例で、2つの対になる詩連はどちらも **u maknatara** という同一の詩句で終わっている。語句は同一だが、先の詩連では「次につながる」ニュアンスを有する基本形2、後の詩連では「そこで終わる」ニュアンスを有する基本形1になっている。

- 368 u tan poro pet この大河が
 369 u san ru konna 下り行くさま
 370 **u maknatara** 明るく光っている (基本形2)
- 371 u tan poro pet この大河が
 372 arpa ru konna 流れ行くさまは
 373 **u maknatara** 明るく光っている (基本形1)

370 u maknatara

●		○		●		○	
	ma						
*[u]		[a]k	na	ta	[a]	ra	
			na				
u	ma	ak		a	ta	a	
						ra	

373 u maknatara

●		○		●		○	
	ma						
*[u]		[a]k	na	ta	[a]	ra	
			na				
u				a	ta	a	
	ma					ra	
		ak					

3-4-10-2. 対になる詩連の対応行での抑揚細部の調整

u neyta pakno という語句も頻出詩句である。以下の 2 つの連続した詩連は内容的に対になっており、同じ位置（第 2 行目）にこの同一の詩句が現れている。

381	u pet turasi	川を上って
382	<u>u neyta pakno</u>	どこまでも
383	u tan tumi ru	この戦争の跡が
384	arpa ru konna	続いているのが
385	u maknatara	明確に見える
386	u kurkasike	その上を
387	<u>u neyta pakno</u>	どこまでも
388	kamuy maw etok	神の風の先を
389	an=ehopuni	私は飛んで
390	arpa=an ayne	進んでいくとやがて

だが、先の u maknatara とは違い詩連最終行ではないので、基本形 2 による「継続」と基本形 1 による「終了」という対照的な使い方はできない。どちらも基本形 1 である。対になっている場合には、(1) 両方とも無標にする、(2) 両方とも強調する、(3) どちらかを強調する、の 3 つの選択肢があるが、どれを選ぶかによって長編詩全体の中でのその描写の位置づけが変わる。両方とも無標にすれば淡々とした叙述という印象になり、両方とも強調すれば非常に派手で慌ただしい印象を与える。どちらかを強調してメリハリをつけるのが最も標準的でむしろ中立的な描写にふさわしいであろう。そこで、ここでは語り手は、基本形の選択はできないにしても、対応する同一語句の抑揚の細部を変える、という方法をとっている。

382 u neyta pakno (再掲)

●		○		●		○	
	ne			pa	[a]k		
*[u]		y	ta			no	
u			ta				
	ne			pa	ak	no	
		y					

387 u ney ta pakno

●		○		●		○	
	ne			pa			
*[u]		y	ta		[a]k	no	
u				pa			
	ne				ak	no	
			ta				
		y					

pakno の pak の部分が、1 回目では低く、2 回目では高く調整されている。前半部分 nayta はどちらも他と同じ「4・3・1」なので変わりはない。pak を高くすることによって繰り返しを強調しているのであろう（強調されてよい文脈でもある）。1 回目は「戦いの跡がどこまでも続いている」のであり、2 回目はその戦いの跡を「どこまでも飛んでいく」のである。繰り返しにおいてニュアンスを変えるのは u maknatara と同様であるが、ここでは適用する基本形を変えているのではなく、調整の仕方を変えているのである。

3-4-10-3. テキスト例の基本形の選択と行末の高低

基本形の選択と行末（第2打）の高低は単独ではあまり複雑な機能を持たないが、詩連構造と組み合わせられることで細かいニュアンスを演出することができる。つまり文イントネーションのようなものである。

以下は先（3-4-6）に掲載した二谷一太郎による叙事詩『カッコウ鳥の絵のある小袖』（萱野茂 1998⑧:30-32）のテキスト例（364～405行）の基本形とその機能を示したものである（訳は丹菊による）。日本語訳の後ろに基本形の1/2の別とその機能を記した。行末（第2打）が高さ4のものは（4）を付した。「変則型」とあるのは基本形から大きく異なる調整が行われている行である。

行番号	本文	丹菊訳	基本形	機能
第1詩連				
364	a=kewtumu oro ta	私の心に	1	
365	u rayap kewtum	感嘆の気持ちが	1	
366	a=yaykorpore kor	おこり	1 (4)	継続
367	arpa=an ciki	私は行くと	1 (4)	継続
第2詩連				
368	u tan poro pet	この大河が	1	
369	u san ru konna	下り行くさま	1	
370	<u>u maknatara</u>	明るく光っている	2	強調・継続
第3詩連				
371	u tan poro pet	この大河が	1	
372	arpa ru konna	流れ行くさまは	1	
373	<u>u maknatara</u>	明るく光っている	1 (4)	終了・継続
第4詩連				
374	u arpa ruy pet	流れ行く激しい川が	1	
375	ciesonere	よく見える	1 (4)	継続

第5詩連

376	petosanoput	川の河口は	1	
377	rikunitara	高くなっている	1 (4)	継続
378	tesuitara	蛇行している	1 (4)	継続
379	peterawta kur	川が低く流れる様子は	1 (4)	継続
380	rorihitara	低くなっている	1	終了

第6詩連

381	u pet turasi	川を上って	1 (4)	開始
382	u ney ta pakno	どこまでも	1	
383	u tan tumi ru	この戦争の跡が	1	
384	arpa ru konna	続いているのが	1 (4)	継続
385	<u>u maknatara</u>	明確に見える	2	強調

第7詩連

386	u kurkasike	その上を	1	
387	u neyta pakno	どこまでも	1	
388	kamuy maw etok	神の風の先を	1	
389	an=ehopuni	私は飛んで	1 (4)	継続
390	arpa=an ayne	進んでいくとやがて	1	終了

第8詩連

391	u pet ramtom	川の中ほどに	1	
392	a=kosirepa	私は着いた	1	

第9詩連

393	inkar=an ciki	みると	1	
394	pet etok un wa	上流から	1	
395	túmunci úrar	戦争の霞	1	
396	u wenpe úrar	戦いの霞	1	
397	iwor so kurka	山裾一帯を	1 (4)	強調
398	<u>eurarkamu</u>	覆い隠している	2	継続

第 10 詩連

399	kopaksam orke	その方向へ	1
400	arpa=an ayne	私は進むとやがて	1

第 11 詩連

401	poyatek úrar	濃い霞	1 (4)	開始
402	u kunne úrar	黒い霞	1	
403	u úrattumu	その霞の中を	1	
404	a=koonisposo	私は通り抜け	1	

第 12 詩連 (第 1 行のみ)

405	<u>inkar=an ciki</u>	(私が) 見ると	2	開始
-----	-----------------------------	----------	---	----

3-4-10-4. 「継続」「強調」

テキスト例において、「継続」と「強調」は次のようなものである。

第1詩連

364	a=kewtumu oro ta	私の心に	1	
365	u rayap kewtum	感嘆の気持ちが	1	
366	a=yaykorpore kor	おこり	1 (4)	継続
367	arpa=an ciki	私は行くと	1 (4)	継続

第2詩連

368	u tan poro pet	この大河が	1	
369	u san ru konna	下り行くさま	1	
370	<u>u maknatara</u>	明るく光っている	2	強調・継続

第3詩連

371	u tan poro pet	この大河が	1	
372	arpa ru konna	流れ行くさまは	1	
373	<u>u maknatara</u>	明るく光っている	1 (4)	終了・継続

第4詩連

374	u arpa ruy pet	流れ行く激しい川が	1	
375	ciesonere	よく見える	1 (4)	継続

364～375は4つの詩連に分かれている。行が「句」に対応するように、詩連はほぼ「文」に対応する。行末高（つまり基本形1の行末が高さ4になっている）は各詩連の最終行（もしくは最終2行）に来ている。第1詩連から第4詩連まで一連の描写が続いていることと対応する。4つの詩連が継続していることを表している。また、370の「基本形2」は「強調」「継続」であり、373の基本形1に対応する。

3-4-10-5. 「中立」「終了」「開始」

「中立」と「終了」は「基本形1の行末低」によって表される。先に見た第1詩連～第4詩連においては、基本形1は「中立」である。だが、次のような場合は「終了」を表す。

第5詩連

376	petosanoput	川の河口は	1	
377	rikunitara	高くなっている	1 (4)	継続
378	tesuitara	蛇行している	1 (4)	継続
379	peterawta kur	川が低く流れる様子は	1 (4)	継続
380	rorihitara	低くなっている	1	終了

第6詩連

381	u pet turasi	川を上って	1 (4)	開始
382	u ney ta pakno	どこまでも	1	
383	u tan tumi ru	この戦争の跡が	1	
384	arpa ru konna	続いているのが	1 (4)	継続
385	<u>u maknatara</u>	明確に見える	2	強調

第7詩連

386	u kurkasike	その上を	1	
387	u neyta pakno	どこまでも	1	
388	kamuy maw etok	神の風の先を	1	
389	an=ehopuni	私は飛んで	1 (4)	継続
390	arpa=an ayne	進んでいくとやがて	1	終了

第8詩連

391	u pet ramtom	川の中ほどに	1	
392	a=kosirepa	私は着いた	1	

第5詩連の第1行である376は先に見たものと同様の「中立」である。次の377～379は行末高で「継続」を表しているが、同一詩連内で「継続」が用いられると継続は強調される。詩連を構成するそれらの複数行が「一連の描写」（ここでは川に関する描写）になっていることと対応する。そして次の第6詩連は川そのものの描写ではなく、戦いの痕跡

への言及である。ここにいったんの内容的な区切りがくるので、第5詩連の最終行は「基本形1の行末低」で「終了」を表す。なお、第6詩連の開始行が「行末高」なのは新たな内容の「開始」を表す。また、第7詩連の最終行もここで意味的に終了となる。ayne「～し続けるとやがて」は次に別の展開になるような接続詞であり、意味的にはここで「終了」する。

第6詩連の最終行385 u maknatara は、少し前の第2詩連370・第3詩連373のu maknatara を受けている。u maknatara を最終行とするこれら3つの詩連は「川の描写」「川の描写」「戦いの痕跡の描写」という3連続の流れになっている。第2詩連最終2行の「基本形1行末低+基本形2」(369, 370) を受けるものとして「基本形行末高+基本形2」(384, 385) に変えてある。

その後の391～393で基本形1が続くのは「中立」ととっても良いが、392でいったん「終了」している、とみることもできるだろう。

3-4-10-6. 「対句」

全ての対句が同じ抑揚にはならないが、対句は何らかの形で前半行と後半行が関連する抑揚になっている。基本形がそろえられるだけでなく、基本的に細部を合わせた同じ派生型にしてある。その上で一部のみ対照させたりする。

同じような言い換えの場合は、同じ抑揚にそろえられることが多い。

第9詩連

393	inkar=an ciki	みてみると	1	
394	pet etok un wa	上流から	1	
395	túmunci úrar	戦争の霞	1	
396	u wenpe úrar	戦いの霞	1	
397	iwor so kurka	山裾一帯を	1 (4)	強調
398	eurarkamu	覆い隠している	2	継続

ここでは 395 **túmunci úrar** 「戦争の霞」と 396 **u wenpe úrar** 「戦いの霞」は同じ基本形1になっている。抑揚の細部も一致している。

言い換えの対句

395 tumunci urar

●		○		●		○	
tu				u			
	mu	n	ci		ra	r	
<hr/>							
tu	mu						
				u	ra	r	
			ci				
		n					

396 u wenpe urar

●		○		●		○	
	we			u			
u		n	pe		ra	r	
<hr/>							
u	we						
				u	ra	r	
			pe				
		n					

ただし、もっと複雑に対応関係が表されることがある。第 5 詩連は全体が複雑な対句構成になっている。376 と 379、377 と 378、さらに 377 と 380 が対句である。

第 5 詩連

376	petosanoput	川の河口は	1	
377	rikunitara	高くなっている	1 (4)	継続
378	tesuitara	蛇行している	1 (4)	継続
379	peterawta kur	川が低く流れる様子は	1 (4)	継続
380	rorihitara	低くなっている	1	終了

ここでは「対比的な対は行末（第 2 打）の高さを変え、同じような意味のものは高さをそろえる」という方針になっているようである。全体としてみると、376 **petosanoput** 「川の河口は」と 379 **peterawta kur** 「川が低く流れる様子は」が対比され高さが変えられており、377 **rikunitara** 「高くなっている」（＝高く見える）と 380 **rorihitara** 「低くなっている」が対比されてやはり行末（第 2 打）の高さが変えられている。対比的でない 377 と 378 は高さ 4 にそろえられている。

対比的な対句（1）

376 pet o sanoput 「川の河口は」

●		○		●		○	
	to	o					
pe			sa	no	[o]	put	
pe							
	to			no		put	
			sa				

379 pet erawta kur 「川が低く流れる様子は」

●		○		●		○	
	te		ra				
pe			w	ta		kur	
pet			ra				
	'e		w	ta		kur	
pe				ta			
	te		raw				
						kur	

対比的な対句（2）

377 rikunitara i 「高くなっている」

●		○		●		○	
	ku	[u]					
ri			ni	ta	[a]	ra i	
			ni	ta			
ri	ku					ra	
							i

380 rorihitara

●		○		●		○	
	ri	[i]					
ro			hi	ta	[a]	ra	
ro				ta			
	ri				a	ra	
							a

列举的な対句

377 rikunitara i 「高くなっている」

●		○		●		○	
	ku	[u]					
ri			ni	ta	[a]	ra i	
			ni	ta			
ri	ku					ra	
							i

378 tesuitara i 「蛇行している」

●		○		●		○	
	su	[u]					
te			i	ta	[a]	ra i	
			i				
				ta			
te	su					ra i	

3-4-11. スタイル2の抑揚

スタイル2はあまり多く使われているわけではないが、スタイル3とは少し異なる仕組みで抑揚が付けられている。複数の「抑揚の型」があるというよりも、行頭部と行末部が2種類ずつあり、その組み合わせで4通りの形が現れる。そして行頭においては詩句のアクセントがかなり明確に反映される。これはスタイル3との大きな違いである。また、スタイル3でみられた「文脈による基本形の選択」に相当する現象が「行頭と行末の高低」で起きる。

3-4-11-1. 基本形の主たるバリエーション4種

行頭高・行末高 (5音節)

●				○			●			○	
CV	CV	CV		CV	CV						
							ビブラ	ート			

行頭高・行末低 (5音節)

●				○			●			○	
CV	CV	CV									
				CV	CV						

行頭低・行末低 (5音節)

●				○			●			○	
	CV										
CV		CV	CV	CV							

「行頭低・行末高」はごくわずかである。

●			○			●		○	
	CV		CV	CV					
CV									

3-4-1 1-2. 詩句の音節数による音の配分の違い

「行頭高・行末高」「行頭高・行末低」「行末低・行末低」の3つの基本的なパターンのそれぞれに語句の音が配分されるときには、4音節行と5音節行で配分の仕方がやや異なる。

行頭高・行末高 (5音節)

●				○			●		○	
CV	CV	CV		CV	CV					

行頭高・行末高 (4音節)

●				○			●		○	
CV	CV			CV	CV					

行頭高・行末低

行頭高・行末低 (5 音節)

●				○			●		○	
CV	CV	CV								
				CV	CV					

行頭高・行末低 (4 音節)

●				○			●		○	
CV										
		CV		CV	CV					

行頭低・行末低 (5 音節)

●			○			●		○	
	CV								
CV		CV	CV	CV					

行頭低・行末低 (4 音節)

●			○			●		○	
	CV								
CV			CV	CV					

3-4-11-3. 抑揚の主たる3種のパターン

スタイル2には以上、行頭・行末それぞれ「高・低」2種による合計4通りの組み合わせがあるが、実際にはそのうち「行頭低・行末高」は例が極めて少ない。行頭と行末の高さが「高・高」「高・低」「低・低」の組み合わせになった行はそれぞれほぼ同数出現する。2段階で示せば以下の3種である（スタイル2では実際には2段階しか使っていないので、以下、5段階でなく2段階で抑揚を図示する）。

①高・高

CV	CV	CV		CV	CV	

②高・低

CV	CV	CV				
				CV	CV	

③低・低

	CV					
CV		CV		CV	CV	

これらの高低は以下の規則で決まる。

規則1：行頭では言語音アクセントに高低を合わせる。

規則2：行末では意味によって高低を選択する。

規則3：行頭でも意味上必要ならアクセントに関わらず高にする。

行頭においては言語音のアクセントが守られる。つまり語頭高アクセント語句の場合は「①高・高」もしくは「②高・低」になり、低高アクセント語句の場合は「③低・低」になる。しかし、文脈上「高にしたほうがよい」と語り手が判断したら高にしてしまうようである。そのため「行頭に低高アクセント語があるのに、抑揚は高になっている」という例が半数以上生じている。これは奥田統己（1991）（2012）などが指摘する傾向と同じである。

3-4-11-4. 行頭におけるアクセントの反映

行頭に低高アクセント語句が来た場合には行頭は低（高さ3・高さ4の連続）になる。

141 hetopo horka

	to					
he		po		hor	ka	

83

	kun				
ri		kan	to	wa	

行頭に語頭高アクセント語句が来た場合には行頭は高（始まりが高さ4）になる。

109 senne ohewke

sen	ne	o				
				hew	ke	

121 Sínutapka un

Si	nu	ta				
			(a)p	ka	(y)un	

不定人称 a=による語頭「低低高アクセント」も反映されることがある。この場合行の後半部の音節が1つ足りなくなる（本来は2つ必要）。

098 a=eyám katu

		ya	m			
a	e			ka	tu	

「低低高」アクセントが反映されずに「低高」扱いになることもある。行後半の音節が足りなくなるのを回避するためであろう。

059 an=esánniyo

	ne				
a		san	ni	yo	

3-4-11-5. 行頭におけるアクセント違反

前節（3-4-10-4）で示したように行頭ではアクセントが反映されるが、次節（3-4-10-7）で示すような意味の強調による行頭の『高』が適用された場合にはアクセントは無視されて行頭が「高」になる。

054 koturimimse

ko	tu	ri				
				mim	se	

ただし、意味的な強調では「高」になるだけであって、「低」になることはない。したがって、語頭高アクセント語句が行頭に来たときは常に「高」であって「低」になることはない。これは奥田統己（1991）で指摘されているが、それが何によるものなのかはよくわかっていなかった。これは以下で示すように文イントネーションのようなものである。

この054の前後の行とその行頭・行末の高低は以下のようにになっている。冒頭のスタイル1が第050行で終了し、第051行からはスタイル2になる、ちょうどその部分である。アクセントを記号で付す。行頭の高低の右横にアクセントと抑揚が合致する場合は○、合致しない場合は×、虚辞uを除けば合致する場合は△を付した。

番号	本文	丹菊訳	行頭・行末
051	herépassi	沖の方から	高×・低
052	sipásekamuy	重要な神が	高×・高
053	u yán hum kan	上陸する音が	高△・高
054	kotúrimimse	響いてきた	高×・低
055	sénne ohewke	どこにも寄らず	高○・低
056	i=áttomsama	私のところへ	低○・低
057	u yáypekare	向って来る	高△・高
058	arí kotomno	という風に	高×・低
059	an=esánniyo	私は考えた	低○・低

これだけでも「高×」つまり「低高アクセントに違反して高くなっている」ものが低高アクセント6例中4例、一方「語頭高アクセントは低にならない」も守られる、という傾

向がみてとれる。そして3つの詩連からなる一連の描写の前半部に「高×」が偏っている。後半部では「低○」つまり低高アクセントが守られているのである。

このような偏りはもっと局地的にも見られる。

071	notó kottori	凧を司る鳥	高×・高
072	notó kotcikap	凧を司る鳥よ、	高×・低
073	iták=an ciki	私が話すから	高×・低
074	uónnere yan	お聞きください	低○・低

これらの詩連、あるいは詩連を超えた文脈との対応からみて、行頭・行末の高低パターンは詩句の音形ではなく、意味内容に合わせた高低、つまり文イントネーションのようなものと考えられるべきである。

3-4-11-7. 4音節句における虚辞 u の付け方

4音節行でも5音節行と同じく、原則として語頭アクセントは反映される。ただし、語頭高アクセント語の扱いが異なる。

行頭に低高アクセント語が来た場合はそのまま行頭が「低」になる。

106 mosir kikkar

	si				
mo		r(i)	kik	kar	

行頭に4音節の語頭高アクセントが来た場合は虚辞 u によって5音節化し、行頭を「低」にする。ただし次節(3-4-11)で示すように文意を「強調」する場合はそのまま(虚辞 u を付けずに)行頭を「高」にする。

(1) 文意を強調しない場合

088 u aynurakkur (aynurakkur は語頭高 4 音節語)

	ay				
u		nu	rak	kur	

(2) 文意を強調する場合

066 koskosanu (語頭高 4 音節語)

ko	s			sa	nu	
		ko				

虚辞 u が付くかつかないかは詩句の音形(音節構造やアクセント)からは予想できない。これも文イントネーションのようなものであり、文意を強調するために高くなっている。なお、虚辞 u が付加されるか否かによって高低が変わるのではなく、高低を変えるために虚辞 u が付加されるか否かが決定されているのであろう。

5音節語でもこのような虚辞の使い方は可能なはずだが、この語り手(二谷一太郎)は5音節語句には虚辞を付加しない。

3-4-1 2. スタイル1の抑揚

3-4-1 2-1. 行頭・行末の高低による4種

スタイル1も高低2段階である。行頭と行末でそれぞれ2種の形があるので、以下の4種があることになるが、そもそもこのスタイルで謡われている冒頭部分は50行しかない。4種の内訳は以下である。なお、このほか途中でスタイル2および変則スタイルで謡われている行が2行ある。

行頭低・行頭低 (50行中23行)

CV	CV			ビブラート部	CV				ビブラート部
		CV					CV		

行頭低・行末高 (50行中19行)

CV	CV			ビブラート部	CV		CV		ビブラート部
		CV							

行頭高・行末低 (50行中6行)

CV	CV	CV		ビブラート部	CV				ビブラート部
							CV		

行頭高・行末高 (50行中0行、つまりこの作品では現れない)

CV	CV	CV		ビブラート部	CV		CV		ビブラート部

スタイル1では原則としてアクセントが反映されない。行頭の2音節は常に連続して「高」になっている。ただし、3音節目も「高」になっている行が50行中6行ある。その行が「強調」された場合、特に「継続」性を示したい場合である。また、高低をそろえていることもあるように見える。

ややわかりにくいのが、行頭(行前半)の3音節が「高・高・低」となっている場合に「行頭低」、「高・高・高」となっている場合に「行頭高」と呼ぶ。同じく行末(行後半)の2音節が「高・低」となっている場合に「行末低」、「高・高」となっている場合に「行末高」と呼ぶことにする。

行頭・行末の高低は基本的に「強調」を表す。だが他にもいくつかの機能があり、それらは行頭と行末でもやや異なる。行頭の高低には「強調」のほかに、音節構造や統語関係などが反映されている。

3-4-1 2-2. 強調による行頭高

			行頭	行末
第 11 詩連				
042	pikan rapoki	そのとき	低	低
043	i=resu sapo	私の養い姉が	高	低
044	mokonno kuni p	眠っている	低	低
045	ciesonere	音がしていた	高	低

ここで 043 i=resu sapo 「私の養い姉が」 の行頭が高くなっているのは主語の強調によるものだろう。045 ciesonere 「音がしていた」 の行頭が高くなる理由は意味的にはない。おそらく 043 との抑揚を合わせただけであろう。

3-4-1 1-3. 音節数が多いことによる行頭高

			行頭	行末	
第 5 詩連					
016	okay=an ciki	暮らしていたが	低	低	
017	or sine ancikatta	ある夜のこと	高	低	強勢反映か多音節
018	nekon ne kusu	どういうこと	低	低	
019	u ne nankora	なのだろうか	高	低	
020	a=eramiskari	私にはわからないが	低	高	

017 or sine ancikatta 「ある夜のこと」 は強調によって行頭が高になっているとも考えられるが、もしかすると音節数が多いためかもしれない。019 が行頭高になっているのは第 11 詩連同様に 1 行おきに抑揚をそろえたものと思われる。

3-4-1 1-4. 関係節による行頭高

関係節など「特に継続を示したい場合」には先行行の行末高と後続行の行頭高が組み合わされるようである。

046	u tanne etoro	長いいびき	低	高	関係節
047	etoro poki	いびきのときに	高	低	関係節
048	ohumsenere	音がする	低	高	
049	osinkanere	音が出ている	低	低	
050	u an rapoki	そのうちに	低	低	

046 から 047 にかけての *tanne etoro etoro poki* 「長いいびき・いびきのときに」というのは「長いいびきのときに」という意味である。アイヌ語日常会話ではあまり用いられない、韻文特有の表現である。ただし、同じような関係節があっても抑揚がそうならない場合もある。

021	<i>i=resu tunpu</i>	私の部屋	低	低
022	<i>u tunpu upsor</i>	部屋の中に	低	低
023	<i>a=kosini katu</i>	私は寝て	高 (スタイル 2)	
024	<i>u ne rok a wa</i>	いたが	低	低

(023 はスタイル 2 で謡われている)

3-4-12-5. 行末の高低の機能

スタイル1の行末でもスタイル2・3と同様に「高」が「強調・開始・継続」を、「低」が「中立・終了」を表す。

冒頭部ではそれが顕著に表れている。

001	i=resu sapo	私の育ての姉が	低	高
002	i=respa ki wa	私を養育して	低	低
003	u an=an ciki	暮らしていたが	高	低
004	ineyuy mosir	どこの国	低	高
005	u ne nankora	であるのか	低	低
006	kamuy rorunpe	神の戦争が	低	高
007	ciesonere	あるようだ	低	低
008	u kunne hene	夜も	低	高
009	u tókap hene	昼も	低	低
010	tu otomrim	2つの轟音	低	高
011	re otomrim	3つの轟音が	低	低
012	otukitara	響いている	低	高
013	koyoyamokte	何なのだろうと	低	低
014	a=ki rok hi	私は思っていた	低	高
015	an=omommomo	そこは省略する	低	低

行同士の結びつきが強い場合に、先行行末が「高」になる。001 i=resu sapo「私の育ての姉が」は002 i=respa ki wa「私を養育して」の主語であり、002の最後は接続詞 wa「～して」で終わっているために、次の行との結びつきはそれに比べると弱い。004 ineyuy mosir「どこの国」も005 u ne nankora「であるのか」の主語になっている。また、対句も2行の結びつきが強いため前半行の行末が「高」になる。008と009、010と110の対句で前半行の行末が「高」になっている。

この冒頭部分では結果的に、最初の3行を除き行末で「高」と「低」が交互に現れている。これは2行単位でまとまった構成になっているためである。このような「2行単位」の構成は金田一京助（[1908]1992：18-19）の頃から指摘されている。なお第1詩連は3

行目 003 u an=an ciki 「暮らしていたが」が 2 行単位になっていないので、その部分では「交互」が崩れている。

2 行間の「継続」を表すために先行行の行末が「高」になるだけでなく、詩連間の継続を表すために詩連の最終行の行末が「高」になることもある。

025	e aman enpok	梁木を	低	高	
026	u anpa kamuy	支える神	低	低	
027	e anpa kamuy	支える神が	低	高	
028	i=yaeranakur-	私を見下ろして	低	高	
029	u -otke kane	睨んでいるようで	低	高	
030	u sokki asam	寢床の底を	低	低	
031	u anpa kamuy	支える神が	低	高	
032	i=yerikikur-	私を見上げて	低	低	
033	u-naypa kane	睨んでいるようで	低	高	
034	u emkosama	そのせいで	低	低	
035	mokor pokayki	眠ることも	低	低	
036	an=etoranne	できない	低	高	継続
037	u taniyunma	あちら側へ	低	低	
038	u teniyunma	こちら側へ	低	高	対句
039	mokorkosikirmanpa	寝返りを打ち	高	低	(スタイル 2)
040	a=ki rok katu	などしていた	低	高	継続
041	an=omommomo	のは省略する	低	低	

(039 はスタイル 2 で謡われている)

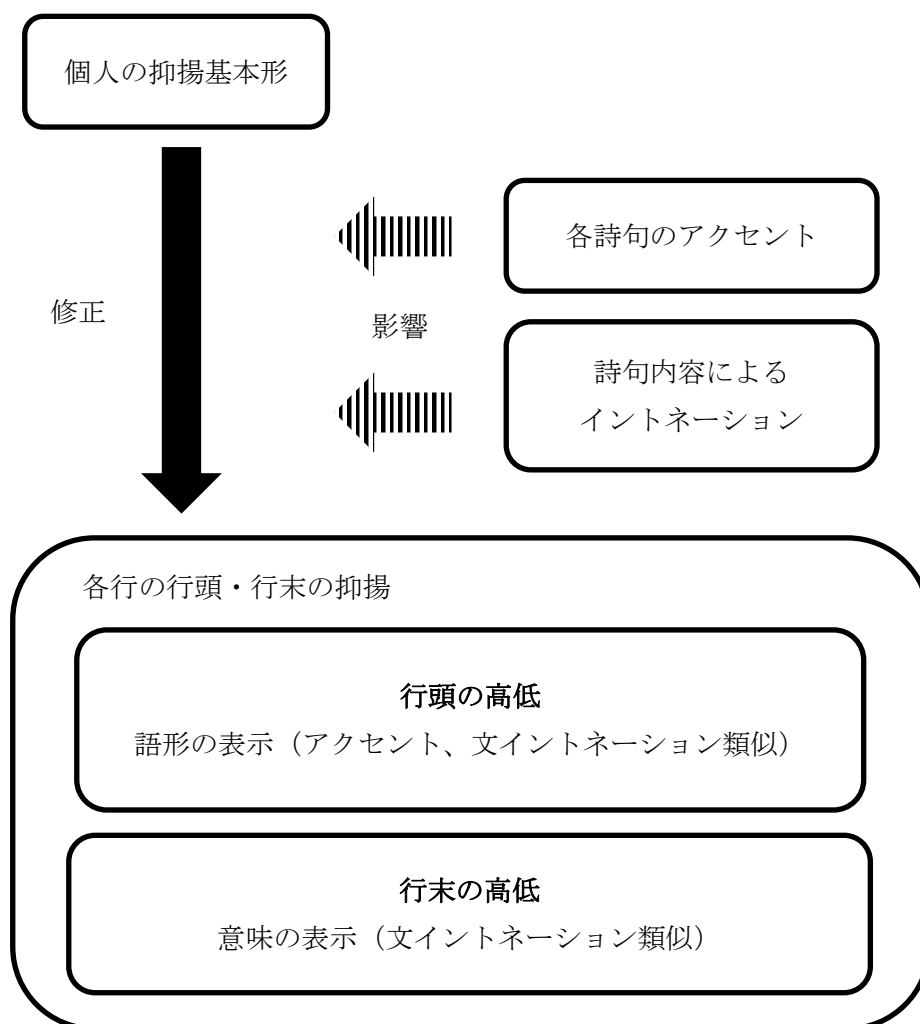
ここで 029 の行末「kane」、033 の行末「kane」、036 の行末「-ranne」、040 の行末「katu」が「高」になっているのは、これらの詩連が意味的な連続性が強いからである。そして最後の 041 an=omommomo 「のは省略する」は話を端折る場合の常套句であり、ここでは実質的に詩連の外側にある。だから「低」になっている。

3-4-13. 叙事詩の抑揚生成法のとまとめ

以上例示したように、叙事詩の朗唱では複数のスタイルが用いられるが、各スタイル内部では多くの場合2種類の基本形が用いられている(1種類だけのこともある)。基本形はそのまま詩(歌詞)の言語音に適用しても概ね問題ない形になっているが、言語音のアクセントやイントネーション、単語境界などによって抑揚の細部の調整が必要となる。

行頭の抑揚には言語音のアクセントが反映され、基本形の選択と行末の高低はイントネーションのように機能する。

抑揚基本形は、いわゆる「歌謡の旋律」と異なり、言語音に優先するものではない。むしろ言語音が優先される。言語音としての2段階の抑揚を、5段階に拡張するための「基本」を提供するものである。叙事詩の各行の抑揚は各行の言語音(意味を含む)によって左右されている。

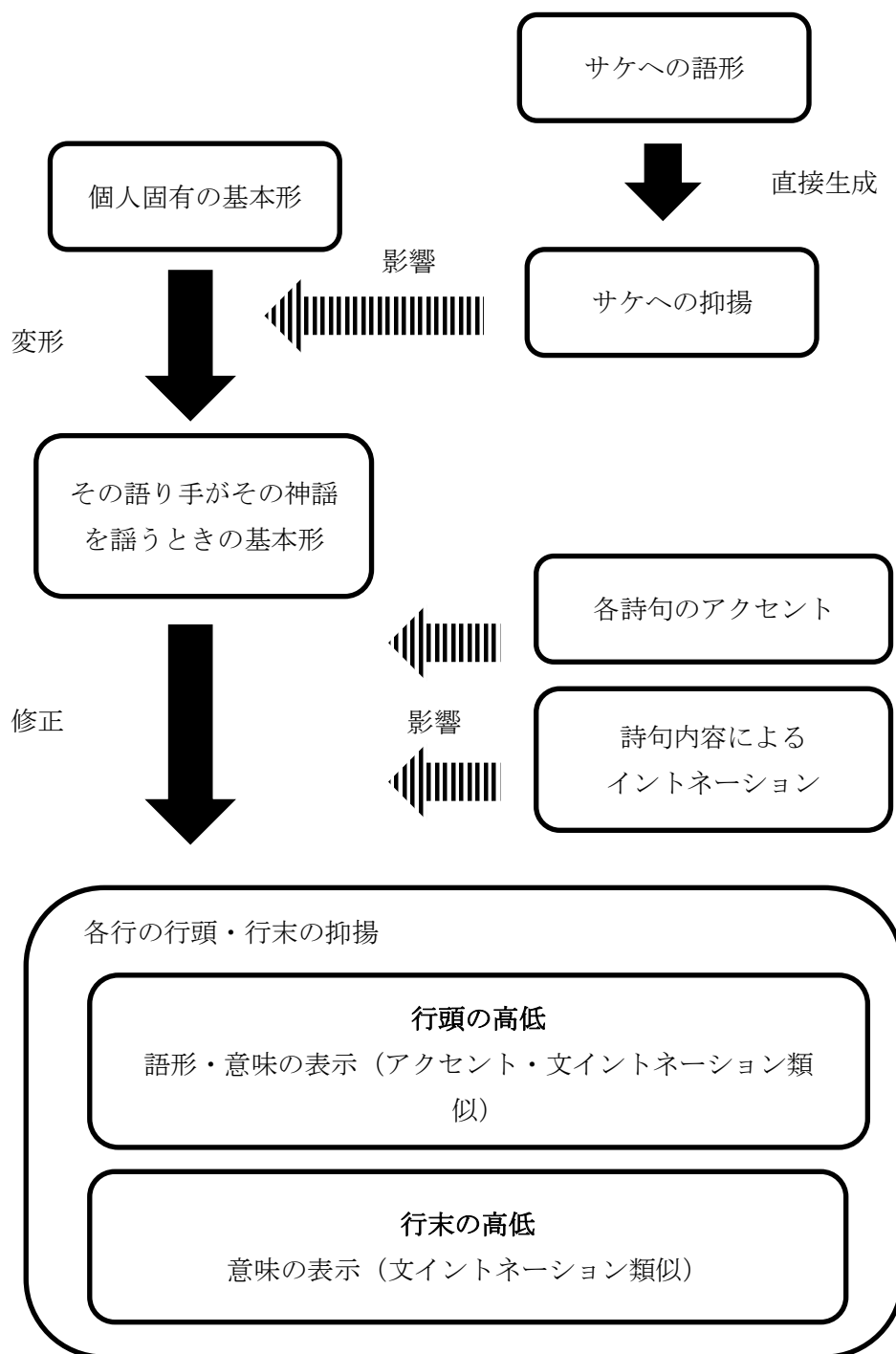


第 4 章

神謡の抑揚生成

4. 神謡（カムイユカラ）の抑揚生成

ここからは、神謡の抑揚生成法を検討する。神謡の各行はサケヘと呼ばれるリフレイン部と、本文（詩句）からなる。サケヘは基本的に全行同じである（ただし1種ではなく数種類あることもある）。サケヘの抑揚は叙景詩と同様に語形から生成される。生成されたサケヘの抑揚は個人固有の基本形に影響を与え、神謡各編固有の基本形を生成する。本文抑揚は神謡各編固有の基本形が叙事詩と同様に各詩句の影響を受けて修正されたものである。



4-1. サケへの抑揚生成

この章では、神謡に付されるリフレインである「sákehe サケへ」の抑揚がその言語音としてのアクセントやイントネーションから生成されていることを示す¹⁷。ただし、アイヌ語の一般的な言語音と比較すると「na」という音が多く用いられ、逆に「s」は少なくなっている。言語音としては意味が通らないことも多いが、「それらしいアクセントやイントネーション」を想定することが可能な語形となっているため抑揚がほぼ決まる。そしてそれが5段階の「朗唱としての抑揚」に拡張されるのである。

4-1-1. 「sákehe サケへ」という語の語義

神謡の sákehe サケへ「その節（ふし）」という語は所属形（被所有形）である。では、何に所属している（所有されている）のか。過去においては主として2つの見解があった。

解釈1. 主人公（多くは動植物や英雄神）に所属する。すなわちサケへは主人公となる動物神の鳴き声、植物神や英雄神の所作などである。（知里真志保 1954[1973]:166-168 など）

解釈2. その神謡自体に所属する。すなわちサケへが、その神謡の節（リフレイン、もしくは抑揚の型）であることを意味している。（田村すゞ子 2000:16 など）

これらの解釈は必ずしも対立するものではない。どちらの解釈も文法的には可能である。しかし、sákehe サケへの sá サ「節（ふし）」という語幹は、神謡だけでなく、他のさまざまな口承文学ジャンルの「抑揚」を表すときに用いられる語である。sá-kor-itak 「sa・を持つ・言葉＝節をつけた話し方」、sá-ko-ye 「sa・で・言う＝節をつけて叙事詩を語る」などである。それを考慮すると「全てのアイヌ口承文学は本来は主人公の鳴き声や所作なのだ」というようなやや曖昧な説明でも試みない限り、解釈1だけでは不足であろう。

結論から言えば、田村すゞ子（2000:16）で指摘されているように、サケへとはサケへ自体であると同時に、その語形から生成された抑揚のことでもある。重要なのは抑揚の差を生むのがサケへの言語音の差そのものだ、ということである。

¹⁷ サケへの抑揚形がサケへの言語音としての音形にもとづいている、という指摘は丹菊逸治（2021）で具体例とともに示してある。

4-1-2. サケへの言語音

各神謡作品に付された *sákehe* サケへはいずれも言語音である。音の長短についてはわかるとは限らないが、基本的にはアイヌ語の通常のパターンにしたがった語形を持っている。

ただし、意味が完全に判るような言語音ではない。例えば、平賀さたも④のサケへ「ooo o」などは全く意味がわからない。また鍋沢ねぷき②のサケへ「paw co co pa hum hum」はキツネの鳴き声だということは分かるし意味もほぼ通じるが、真ん中あたりの「pa」だけは言語音としては意味が今一つ明確ではない。

4-1-3. サケへでよく用いられる音

サケへに用いられている母音・子音は本文とあまり変わらない。ただし、若干の偏りを示す。甲地利恵（2006）では沙流川流域の神謡 38 話をとりあげて本文とサケへのリズム比較を行っている。そこで示されているサケへの各母音の出現数を調べてみると、以下のようになっている。

母音	出現数	比率 (%)
a	60	27.40
e	36	16.44
i	14	6.39
o	56	25.57
u	53	24.20
合計	219	

久保寺逸彦（1977）は沙流川流域の神謡・聖伝を計 124 話収録している（サケへ未詳のものも含む）。そのサケへの各母音の出現数は以下のようになっている。

母音	出現数	比率 (%)
a	230	30.30
e	131	17.26
i	99	13.04
o	127	16.73
u	172	22.66
合計	759	

同じ地域の語り手である平賀さたもの叙事詩「国焼き村焼き 2」（田村すゞ子編 1993）の本文テキストの各母音の出現数（虚辞 u を除く）は以下のようにになっている。

母音	出現数	比率 (%)
a	1847	33.00
e	1104	19.70
i	869	15.51
o	979	17.47
u	805	14.36
合計	4799	

以上ざっと見ただけでもわかるように、sákehe サケへでは韻文一般に比べて母音 u の比率が高い。u 以外の母音比率はほぼ同じである。

参考までに日本放送協会編（1965）に掲載された upopo ウポポ 159 歌のアイヌ語原文の場合は以下のようにになっている。ただし、伸ばされた母音を幾つに数えるかなど問題は多いのであくまで便宜的な数字である。

母音	出現数	比率 (%)
a	1126	35.66
e	518	16.40
i	334	10.58
o	813	25.74
u	367	11.62
合計	3158	

各資料における各子音の出現率は以下のようにになっている。

甲地の 38 話の子音出現比率

子音	出現数	比率 (%)
p	24	11.16
t	24	11.16
k	31	14.42
h	35	16.28
s	13	6.05
r	21	9.77
c	8	3.72
m	18	8.37
n	41	19.07
母音数	219	

久保寺 124 話における子音出現比率

子音	出現数	比率 (%)
p	77	10.48
t	91	12.38
k	109	14.83
h	81	11.02
s	50	6.80
r	98	13.33
c	21	2.86
m	34	4.63
n	174	23.67
母音数	759	

平賀さたもの叙事詩本文の子音出現比率

子音	出現数	比率 (%)
p	508	8.93
t	552	9.71
k	1372	24.12
h	165	2.90
s	649	11.41
r	806	14.17
c	129	2.27
m	439	7.71
n	1067	18.76
母音数	4799	

upopo156 歌の子音出現比率

子音	出現数	比率 (%)
p	7.70	
t	9.70	
k	12.97	
h	21.83	
s	11.37	
r	14.86	
c	2.76	
m	4.10	
n	14.71	
母音数	3158	

各子音の出現比率

子音 (音節 頭、末尾 とも)	田村すゞ子編 (1993) 平賀さたも 叙事詩本文	久保寺逸彦 (1977) 掲載 124 話	甲地利恵 (2006) 参照 38 話	日本放送協会編 (1975) 掲載ウポポ 159 歌
p	8.93	10.48	11.16	7.70
t	9.71	12.38	11.16	9.70
k	24.12	14.83	14.42	12.97
h	2.90	11.02	16.28	21.83
s	11.41	6.80	6.05	11.37
r	14.17	13.33	9.77	14.86
c	2.27	2.86	3.72	2.76
m	7.71	4.63	8.37	4.10
n	18.76	23.67	19.07	14.71

子音は叙事詩本文に比較すると、p, t, h, nが多い。比較するとまず、hの出現比率が数倍高くなっている。upopoの場合は叙事詩本文とあまり変わらないが、k(最多)とh(最少)の出現比率が逆転している。

次に絶対数の順では

叙事詩本文 k, n, r, s, t, p, m, h, c

久保寺サケへ n, k, r, t, h, p, s, m, c

甲地サケへ n, h, k, p/t, r, m, s, c

upopo159 h, r, n, k, s, t, p, m, c

となる。特にnの比率が高く、sの比率が低くなっている。ではこのnはどのような音節で多いのか。

子音 n と母音の 組み合わせ	田村すゞ子編 (1993) 平賀さたも 叙事詩本文	久保寺逸彦 (1977) 掲載 124 話	甲地利恵 (2006) 参照 38 話
na	13.31	20.69	17.07
ne	26.90	8.62	0
ni	9.47	4.60	0

no	9.37	13.22	24.39
nu	8.62	6.32	12.20
音節末 n	32.33	56.55	46.34
合計	1067	174	41

叙事詩本文に比べると、ne の比率が低く、na の比率が高くなっている。また音節末での出現数も高くなっている。

h の出現数が高くなっていること、絶対数でもっとも出現数が多いのが na であること、これらは upopo における h の出現率の高さを想起させる。ただし、2 番目に多い子音は叙事詩本文、サケへとも n であるのに対し upopo では r であり傾向の違いも存在する。

母音・子音ともサケへは韻文の本文と全く異なる傾向を有するわけではない。細かい点では違いもあるが、全体として自然な言語音と同じような印象を与えるであろう。

4-1-4. 各サケへの意味

sákehe サケへには言語音としての意味が通らない例も多い。以下で鍋沢ねぶき①～⑧、および平賀さたも①～④、鳩沢わてけ①～⑩のサケへの語形と意味を確認しておく。概ねこのようなものであることには異論はあまりないであろう。これ以上解釈するとしたら「語形が変形している、もしくは語句の一部が欠落して意味が通らなくなっている」ということを前提とした解釈ということになるはずである。

鍋沢ねぶき

		意味	備考
①	nou ou	不明	
②	paw co co pa hum hum		paw キツネの鳴き声 co co 犬を呼ぶときのかけ声 hum 大きな音を示す擬音語
③	hey no u	不明	
④	hum hum toriate	不明	hum 大きな音を示す擬音語
⑤	tukanakana	不明	
⑥	no pe	不明	
⑦	tusunapanu	不明	
⑧	pettu pettu	不明	類似史料に pet ru 「川の道」あり

平賀さたも

		意味	備考
①	tororo hum po	不明	tororo はいびきなどの擬音語
②	howewepa hum	不明	we 犬の鳴き声 hum 大きな音を示す擬音語
③	hem no ye	不明	
④	o o o o	不明	

鳩沢わてけ

		意味	備考
①	(1) han cikiki (2) han cipyak (3) soksook ki yak	ほら チキキ ほら チピヤク 不明	han かけ声 cikiki 鳥の鳴き声 cipyak 鳥の鳴き声 soksook おそらく鳥の鳴き声
②	ayiia tenru tenru ayiia	不明	
③	cupu turmake turmake raprap pispis	不明	rap 「下る」 pis 「浜」
④	ho uwepa hn	不明	ho かけ声
⑤	henoo uwa	不明	
⑥	apiskatu apiska	不明	
⑦	tusunapanu	不明	
⑧	santasoo aso	不明	
⑨	a worun	不明	
⑩	hore hore	不明	hore かけ声

その他、萱野茂採録

		意味	備考
黒川てしめ①	hasusun hasusun	不明	
黒川てしめ②	aworun	不明	
黒川きよ①	paw co co pa hum hum	不明	
黒川きよ②	he no u he no	不明	
黒川ちねぶ	no wa o	不明	
木村うしもんか	hanna hore hore hore	不明	han かけ声 hore かけ声
木村こぬまたん	apemeru koyankoyan matateyatenna	前半は火の神の雅名	apemerukoyankoyanmat は火の神の雅名
西島てる	tunoyake renoyake kutumke kamuyke kamuycikappo hum hum	2 つのヨモギを削る、3 つのヨモギを削る、神が削る、神の鳥、ホウホウ	hum hum はフクロウの鳴き声
木村きみ	no o u	不明	
淵瀬あきの	e ey no	不明	
鹿戸よし	manayta sanke tarpanke tarkocupu	まな板を出して紐の下部で紐で縛れ	

4-1-5. サケへの言語音としての抑揚

以下では *sákehe* サケへの言語音としての抑揚を推定する。「サケへの元の語形を推定する」という作業にも重要な意義はあるが、ここではあくまで「現在のサケへの語形を言語音として捉えた場合に、どのような区切りと抑揚で発話されるだろうか」を推定する。

4-1-5-1. 意味がある程度わかるサケへ

サケへは必ずしもそのままでは意味が通じなくとも、部分部分だけなら同形の単語がアイヌ語に存在することが多い。例えば、鍋沢ねぷき②のサケへ *paw co co pa hum hum* は半分以上が擬音語で構成されている。*paw* はキツネの鳴き声であり、日本語でいえば「コンコン」などにあたる。*co co* は人間が犬を呼ぶかけ声であり、日本語でいえば「来い、来い」などにあたる。そうすると、このサケへはキツネの鳴き声に続いて人間が犬を呼ぶ、という組み合わせに見える。最後の *hum hum* は大きな音を示す擬音語であり、日本語でいえば「ボンボン」などにあたる（あるいはフクロウの鳴き声でもある）。*hum* 単独ならば「音」という名詞である。*pa* は他動詞「発見する」、名詞「年」「湯気」、動詞の複数形助詞、などいくつもの同音異義の単語や形態素があるが、どれもこの位置では用いられない。無理矢理に日本語に訳すとすれば、

paw co co pa hum hum 「コンコン！（犬に）来い、来い！ *pa*（不明）ボンボン」

というようなことになるであろう。つまり *pa* 以外は何とか意味が通じるのである。そしてそこから言語音として可能なアクセントと抑揚の形もある程度は絞られてくる。

「*paw*」という語形では *pa* が高く *w* の部分は低くなる。ただし、擬音語として真似る時には *w* の部分が高くなることも多いようである。*co co* はどちらも同じように高く発声される。*pa* が助詞のようなものであれば低く発声される。名詞や動詞だとしても、その直後の擬音語のほうが強く発声されるであろう。擬音語 *hum* は *hu* を強く高く、*m* を弱く低く発声する。そうすると、

<i>pa</i>	<i>w</i>	<i>co</i>	<i>co</i>		<i>hu</i>		<i>hu</i>	
				<i>pa</i>		<i>m</i>		<i>m</i>

というような抑揚が得られる。*paw* の *w* には2通りの可能性があろう。図では濃い部分が2カ所にしてあり、可能性の高い方に言語音表記を重ねてある。

4-1-5-2. 意味が全くわからないサケへ

鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) は類話が多く記録されており、それらの記録でも *sákehe* サケへは *tusunapanu* となっていることが多い。このサケへの意味は語り手にも全く分からないものであるが、名詞または動詞として発音するとすれば語頭が CVCV であることから、以下のように低高アクセントになることに特に異論はないであろう。

	su			
tu		na	pa	nu

ただし、*tusu*-の後ろ、つまり *-napanu* の部分は言語音としてどのような抑揚になりうるのか推測は難しい。もしも *tusunapanu* 全体が 1 単語であれば、どこかで下がって単語境界を示すことになるであろうが、単語境界が分からない音連続の場合、*na*, *pa*, *nu* の各音節のどこから下がるべきだと話者が考えるのか (考えていたのか) 推測するのは難しい。おそらく次のいずれかになるであろう。

a. 高アクセント音節の直後から下がる

	su			
tu		na	pa	nu

b. 単語の最後から 2 番目の音節で下がる

	su	na	pa	
tu				nu

c. a と b でもない位置で下がる

	su	na		
tu			pa	nu

実際には、語義不明のサケへについては、*nu* があればとりあえずそれを切り離して 1 単語とみなすようである。したがって *tusunapanu* 全体が 1 単語とみなされることはなく、上記 a~c と解釈されることはない。複数ある類話の録音資料のいずれも *nu* の部分は高く発音されている。

では、*nu* より前の部分はどのような語で、どのような抑揚が付けられるべきと感じられる (感じられていた) のだろうか。神謡の物語内容から考えると *tu* 「2つ」 *tus* 「綱」 *tusu* 「巫術」というような語がまず思い浮かぶであろうが、実際には *tusu* のように解釈する。

(1) tus 「綱」と解釈する場合。以下のような2つの可能性がある。

tus-únapanu : 「綱・を(不明)する」(抱合形)

tús unápanu : tus 「綱」 unapanu (意味不明)

実際には語義不明のサケへの語頭の音節構造が CVCV の場合、CVC を1単語とみなして CVCV とするのではなく、CVCV-のように開音節始まりと解釈して CVCV-とする。つまり tús unápanu というような解釈は事実上行われない。

(2) tu 「2つ」と解釈する場合は以下の可能性しかない。

tu sunápanu : tu 「2つの」 sunapanu (意味不明)。

tu 「2つ」は re 「3つ」と対になることがほとんどなので、単独で tu 「2つ」と解釈されることはほぼないであろう。

(3) tusu 「巫術」と解釈する場合。先の(1)(2)の可能性が消えたため、この解釈だけが残る。では tusu napanu 全体はいくつの単語と解釈される(感じられる)であろうか。2語と解釈するなら可能性は以下の1通りしかない。

tusúnapa nú : tusuna-pa 「巫術を(?)する・(複数形語尾)」 nu 「たくさんある」

3語と解釈する場合は以下の2つの可能性があるが、1つは先の解釈と抑揚が同じである。またおそらく pa (場合によっては na も) は非自立形態素と解釈されて低くなるであろう。

tusúna pa nú : tusu-na 「巫術・の方向に(?)」 pa (複数の助詞) nu 「たくさんある(?)」

tusú napá nú : tusu 「巫術」 napa (意味不明) nu 「たくさんある(?)」

つまり可能な抑揚は以下の2つに絞られることになる。

tusúna panú、tusúnapa nú、tusúna pa nú

	su			nu
tu		na	pa	

tusú napá nú

	su		pa	nu
tu		na		

4-1-6. サケへの抑揚生成規則の推定

語義が不明の *sákehe* サケへを疑似的に言語音として解釈するときのルールとしては以下のようなものがあるようである。

- (1) 以下のような疑似的な「単語」を認定してそのアクセントを用いる。
 - ①意味が通る CVCV、CV
 - ②意味が通る CVC (ただし子音か休止の前)
 - ③類似度の高い音節が繰り返された場合はその単位

- (2) 疑似的なイントネーションを付ける。
 - ④行末は高くても低くてもよいが、高くなることが多い
 - ⑤CV 音節が連続した場合は「低高低高…」と交互に続くことがある

- (3) 特定の音節の扱いが決まっている。
 - ⑥no、nu は自立した単語とみなし、高アクセントにすることが多い¹⁸。
 - ⑦pa、po、na、pe、tu などは非自立形態素とみなし、低アクセントにすることが多い。
 - ⑧単独の hem, ham, hum は高くても低くてもよい(CVC だが高にならないこともある)。

¹⁸ 同じ単音節語でも高低どちらになるかは傾向がある。ho, no, nu などは特に高くなりやすいように見えるが、これは母音 o が高い音象徴となっているからかもしれない (丹菊逸治 2021 : 142)

4-1-7. 鍋沢ねぶき② (K2-6) のサケへ「paw co co pa hum hum」の抑揚

sákehe サケへを言語音としてみた場合の抑揚の可能性はある程度絞られる。ただし、これらが実際に朗読されない状態の言語音として発声される機会は必ずしも多くない（特に録音として残されていることは珍しい）。実際の朗唱の際には5段階（以内）の高低を付けて朗唱される。

例えば鍋沢ねぶき②のサケへ paw co co pa hum hum の言語音として推定される抑揚と、実際の朗唱時の抑揚は以下のようにになっている。

paw co co pa hum hum の

言語音として推定される抑揚（上段）と実際の朗唱時の抑揚（下段）

●		○		●		○		●		○	
pa	w	co		co		hu		hu			
					pa		m		m		
pa	w							hu	m		
		co	(o)								
				co	pa						
						hu	m				

両者は完全に同じではないが、少なくとも部分的には関係があるように見える。朗唱冒頭の paw co の部分はキツネの鳴き声を真似た paw の発声とみて矛盾がない抑揚である。だが、それ以外の部分は全く異なるように見える。朗唱の第1・2拍 paw から第3・4拍 co (o) にかけての「2拍単位で音が1段階ずつ下がる」という「下がり調子」が8拍（2打）にかけて維持されているのであろう。そして最後は第1・2拍と同じ高さ4に戻っている。この「最後を高くする」というのはサケへによく見られる終わり方である。つまり全体としては以下のようなプロセスで抑揚が生成されているのであろう。

- (1) paw は鳴き声であることを強調するために半子音部 w も pa と同じ高さを維持
- (2) paw はキツネの甲高い声であることを強調するため、次の co を低くする
- (3) 以下(2)を契機に全体を下降調にする
- (4) co pa は CVCV の1語ではないのでアクセントを「低高」にしなくてよい
- (5) 最終部を高さ4にする（疑似的なイントネーション）

4-1-8. 鍋沢ねぶきのサケへ朗唱抑揚生成プロセス

以下では実例として、鍋沢ねぶき① (K2-5) ~⑧ (K3-6) のサケへを言語音とみなしたときに推定される抑揚と実際のサケへ抑揚を示す。鍋沢ねぶき以外の語り手による例については巻末に付した。

アイヌ語のアクセントは高低の 2 段階であり、アイヌ韻文朗唱の抑揚は 5 段階である。つまり、サケへの言語音としての 2 段階の抑揚が 5 段階の朗唱の抑揚に「拡張」されることになる。そのプロセスは必ずしもはっきりしないが、いくつかの傾向と技法はみてとれる。

(1) 大きなデザイン傾向・技法

1. 「下降調」などの大きな起伏をつける
2. 起伏を極端にする
3. 最終部を高くする
4. 極端に多音節の場合は全体として平坦かつ高低を交互にする
5. 極端に音節数の少ない場合には、母音を伸ばして極端に長くするか、短いままにする。

(2) 細かい技法

1. 語頭高アクセント音節の直後の音節を下げ、その次の音節をその高さで続ける。
2. 高アクセント音節を 2 つに分割して前半部を高、後半部を低にする
3. 2 とは逆に「前半部を低、後半部を高」にする。

などがある。これらは言語音アクセントを反映してはいるものの、言語音アクセントそのものとは異なる。そもそもアクセントのように完全に語を弁別するためのものではないためであろう。

なお、格子譜ではリズム (1 行の分割数、持続時間) は近似値で示してある (本文行の音節数や息継ぎの有無などに関連して分割数は行ごとに異なることも多いためである)。

4-1-9-1. 鍋沢ねぶき① (K2-5) サケへ「nou ou」

nou、ou という同じ母音で頭子音のみ異なる（声門閉鎖音と n）2 音節が 2 回繰り返されているので、それぞれを 1 単語とみなす。低高アクセントの繰り返しとなる

noú ou の推定プロソディー

	u		u
no		o	

サケへ抑揚（リズムは近似値）

●		●	
	u★		u★
no			
		o	

u は裏声（★）気味になる

5 段階への拡張

（1）全体として下降調：第 1 打から第 2 打にかけて下降。表拍（第 1・3 拍）が高さ 3 から高さ 1 へ下降、裏拍（第 2・4 拍）が高さ 5 から高さ 4 に下降。

（2）起伏を極端にする：第 1 打内では高さの差が 2 段階、第 2 打内では高さの差は 3～4 段階

このサケへは実際には多くの場合 1 打が 4 分割もしくは 5 分割になり、最終拍（あるいは最終 2 拍）に本文の第 1 音節がくる。

前半 5 分割 後半 4 分割

●					●				
		u				u			
no									
									本文開始
				o					

前半 4 分割 後半 5 分割

●				●					
	u				u				
no									
								本文	開始
				o					

このほか、3 分割（6 分割）、前後半とも 5 分割などさまざまパターンがある。

4-1-9-2. 鍋沢ねぶき② (K2-6) サケへ「paw co co pa hum hum」(再掲)

paw はキツネの鳴き声

coco は co の繰り返し

pa は助詞→低アクセント

humhum は hum の繰り返し (ただし hum は高くも低くもなる)

páw có có pa hum hum

pa		co	co			hum
	w			pa	hum	

実際のサケへ 下降調にアレンジ (その契機は不明)

●		●		●		●		●		●	
pa		co		co		hu		hu			
	w				pa		m		m		
pa	w							hu	m		
		co	(o)								
				co	pa						
						hu	m				

5 段階への拡張

- (1) paw は鳴き声であることを強調するために半子音部 w も pa と同じ高さを維持
- (2) paw はキツネの甲高い声であることを強調するため、次の co を低くする
- (3) 以下 (2) を契機に全体を下降調にする
- (4) co pa は CVCV の 1 語ではないのでアクセントを「低高」にしなくてよい
- (5) 最終部を高く (高さ 4) する (疑似的なイントネーション)

4-1-9-3. 鍋沢ねぶき③ (K3-1) サケへ「he i no u」

no は独立した 1 語

u は w という可能性もある

héy (CVC) もしくは heí (CVCV)

可能性 1 heynou の 3 音節と解釈

he		no	
	y		u

可能性 2

	i	no	u
he			

可能性 3

	i		u
he		no	

実際のサケへ ★は裏声

●	○	●	○
	i★		u★
he	i	no	

5 段階への拡張

- (1) 起伏を極端にする (高さ 3→高さ 5、つまり差が 2 段に拡大)。
- (2) リズムを調整する (裏声を用いているので持続性がなく、第 2 拍の後半で下がる)
- (3) CV 音節が続くときには交互に高低の繰り返し
- (4) 最終部を高く (ここでは裏声を用いた高さ 5)

4-1-9-4. 鍋沢ねぶき④ (K3-2) サケへ「hum hum toriate」

繰り返し音節 hum hum (huma は高低どちらでもよいがそれぞれ 1 語)

toriate は CVCV 開始なので語頭低アクセント tori-

tori 「鳥」とするなら tori até の 2 語

-te を使役語尾とみなすなら toriate で 1 語

可能性 1

			ri		te
hum	hum	to		a	

可能性 2

			ri		
hum	hum	to		a	te

●		●		●		●	
				ri			
					a		
	m	hu	m			te	
			to				
hu							

5 段階への拡張

起伏を極端にする : tori (低高) を強調するために to を 1 段階下げ、ri を 1 段階上げる ri からは下降調にする

なお、hum hum の最初の音が低いのは語り手の発声法による

4-1-9-5. 鍋沢ねぶき⑤ (K3-3) サケへ「tu kana kana」

kana の繰り返しはそれぞれ 1 語とみなすので kaná kaná。

tu は tu「2」としか解釈されない。この語は日常会話では高低どちらもありうるが韻文では低アクセント扱いになる。

したがって、全体としては tu kaná kaná もしくは tukáná kaná a

可能性 1

		na		na
tu	ka		ka	

可能性 2

	ka	na		na
tu			ka	

実際の抑揚。1 打が 5 分割されている。

●					●				
		ka	na						
					ka		na		
tu									

5 段階への拡張

- (1) 起伏を極端にする : tuká- (低高) の tu を 1 段下げ、ka を 1 段上げる。
- (2) tukana 以降を下降調にする : ただし na は高アクセント位置なので次から下がる。
- (3) 最終部を高くする (高さ 4 ではないが、高さ 3 になっている)

なお、低アクセント部である 2 回目の ka (1 打目第 1 音節) を前半部高、後半部低にしているが、これはウボボなどによくみられる方法である。

4-1-9-6. 鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) サケへ「no pe」

no は単音節の高アクセント語

pe は形式名詞（低アクセント）で低アクセント。

nó pe

no	
	pe

実際のサケへ

●	
no	
	pe

このサケへは事実上 5 段階に拡張せず、高い音域（高さ 5・4）で 2 段階のままである。だが、no の高さを、基本となる高さ 3 ではなく高さ 5 に「強調」しているともいえよう。

4-1-9-7. 鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) サケへ「tusu na pa nu」(再掲)

pa は非自立形単音節形態素で低アクセント (na もその可能性がある)

nu は自立単音節語で高アクセント

tusu は tusú 「巫術」と一致

tusúna pa nú 全体は以下のようなになる

	su			nu
tu		na	pa	

実際の抑揚。

●	○	○	●	○	○
			nu		
tu	su	na	pa		

5 段階への拡張

起伏を極端にする : nu は高く解釈されまた最終部なのでそこが極端になる (高さ 5)

4-1-9-8. 鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) サケへ「pettu pettu」

繰り返し部分 pettu がそれぞれ 1 語で pettu pettu
pettu は CVC 音節始まりなので pet が高アクセント

pet		pet	
	tu		tu

実際の抑揚（

●		○		●		○	
pet							
		tu	u		pet	tu	
				u			

5 段階への拡張

- (1) 起伏を極端にする：行頭の高アクセント pet を高さ 5 にする
- (2) 全体を下降調にする：ただし後半の pet は高アクセントなので完全に下降調にはならない。
- (3) 最終部を高く（高さ 4）にする。

第 5 章

鍋沢ねぶきの神謡本文の抑揚基本形

5. 鍋沢ねぶきの神謡本文の抑揚基本形

5-1. 神謡本文の抑揚の基本形

神謡の本文や叙事詩の抑揚には「基本形」がある。だが、それは upopo ウポポ（叙景詩）などのように歌詞から直接導き出されるものではない。叙事詩の場合、同一個人作品であれば同一の基本形が用いられる。だが、神謡の場合には基本形が作品ごとに少しずつ異なっている。これは、金田一京助（1934：342）ですでに指摘されているように、作品ごとに異なる *sákehe* サケへの影響と考えられる。

第4章で示したように、各サケへにはその言語音から導き出された5段階からなる抑揚がある。それがその語り手個人の「本文抑揚の基本形」に影響を与えて、「その神謡固有の本文抑揚基本形」を生成する。なお、それに加えて叙事詩と同様に比較的平板なもう一つ別の本文抑揚基本形があるが、こちらは原則としてサケへからリズム以外の影響を受けない。

個人の本文抑揚基本形は語り手ごとに固有だが、実際には複数の語り手の間でおおよそ似ている。

鍋沢ねぶき個人の抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

鳩沢わてけ個人の抑揚基本形

●		○		●		○	
						CV	
	CV	CV					
CV							
				CV			

平賀さたも個人の抑揚基本形

●		○		●		○	
				CV			
	CV						
CV		CV				CV	

5-2. 抑揚基本形はなぜこのような形をしているのか

これらの、個人ごとに異なるものの互いによく似ている「個人の抑揚基本形」は、そもそもなぜお互いに似ているのか、またなぜお互いに少し異なるのか¹⁹。つまりどのように決定されているのか。おそらくはアイヌ語のアクセントやイントネーションなどのプロソディーと何らかの関係があると思われる。

まずリズム（拍への音節の配分）である。田村すゞ子（1996）は単純な4分割リズムを考えていた。5音節の場合には増えた1音節は1拍目に押し込められる。

単純な4分割モデル

行前半		行前半	
CV	CV	CV	CV

神謡の基本リズム（鍋沢ねぶき、鳩沢わてけ、平賀さたも）

行前半			行前半	
CV	CV	CV	CV	CV

第3章（3-4-4）でみたように、叙事詩の場合には以下のような基本形もある

叙事詩の基本リズム（二谷一太郎、平賀さたも）

行前半			行前半	
CV	CV	CV	CV	CV

いずれにしても第1音節が短くなっている。これはアイヌ語の言語的特徴と合致してい

¹⁹ このように個人を超えて抑揚が共通する現象そのものは珍しくなく、例えばクルグス（キルギス）民族の叙事詩マナスは伴奏楽器なしで朗唱されるなどアイヌの叙事詩とよく似ているが、やはり複数の語り手（謡い手）に共通する抑揚の基本形で謡われる。

る。アイヌ語は CV 音節からなる接頭辞が多用される言語である。したがって音節数が多い単語ほど語頭に CV 音節が立っている可能性が高いはずである。CV 音節は CVC 音節に比べて発声の持続時間が短い。つまり第 1 音節に短い持続時間があたる、という配分はアイヌ語の性質と合致しているのである。

次に抑揚であるが、抑揚はアクセントと音節構造による。第 1 音節に CV がくることが多く、その場合は第 2 音節が高くなる。第 3 音節は高低どちらでもよいが、音節末子音が鼻音や流音であればそこは下がる。つまり第 3 音節が長くなる基本リズム（神謡）では第 4 拍が下がり、第 2 音節が長くなる基本リズム（叙事詩）では第 3 拍が下がる。

神謡

行前半				行後半
	CV	CV		CVCV
CV				

叙事詩

行前半				行後半
	CV			CVCV
CV			CV	

最後に検討すべきは句末もしくは文末である。アイヌ語のイントネーションでは文末は下がる。文末以外は高くなる。基本的に四行詩連形式かつ 1 詩連が 1 文になるようになっているので、全体の 4 分の 3 の行は文の途中であり、行末が高くなる。

神謡

行前半				行後半
	CV	CV		CVCV
CV			C	

叙事詩

行前半				行後半
	CV			CVCV
CV		C	CV	

抑揚を強調するために高低を 1 段階増やす。その際にいくつかの選択肢があるが、言語音として問題がなく音の高さを増やすには「下げ」るのがよい。「上げ」てしまうとアクセントと誤解されるであろう。もっとも問題がない箇所はすでに一番低い部分、すなわち第 4 拍である。そうすると、以下のようになる。

神謡

行前半				行後半			
	CV			CVCV			
CV		CV					

叙事詩

行前半				行後半			
	CV			CVCV			
CV		C					
			CV				

このような抑揚は、アイヌ語の語形でもっとも多くみられる語形の言語音としての抑揚に合致しやすいはずである。

5-3. 4 音節詩句の処理

アイヌ韻文朗唱では 4 音節詩句にしばしば行頭に虚辞 *u* を付して「見かけ上 5 音節にする」という方法が用いられる。神謡でも同様である。このとき、虚辞 *u* はあくまで行頭にあるだけで、単語の語形を変えるわけではない。もとの 4 音節詩句の句頭が低高アクセントの場合には、アクセントの位置が「低・低・高」のように虚辞を含めて第 3 音節目にくる。朗唱の抑揚が高くなるのは第 2 音節の部分なので、言語音としてのアクセントと朗唱の抑揚が合致しなくなるはずである。

4 音節語への適用

行前半				行後半			
	CV			CVCV			
虚辞 <i>u</i>		CV					

鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) u isam ki na (アクセントは isám)

行前半				行後半			
	i				na		
虚辞 u		sa		ki			
			m				

虚辞を付けたために、詩句のアクセントと朗唱の抑揚が不一致である。

しかし実際には、奥田統己 (2012) が指摘するように 4 音節行の多くが語頭高アクセントである (すべてではない)。そのためこの方法でアクセントと朗唱抑揚が合致することが多いのである。この傾向自体はは次のように説明できるであろう。4 音節語は 5 音節語に比べて単音節接頭辞が語頭にある可能性が低い。つまり、5 音節語に比べれば語頭高アクセントになる傾向が高いはずである。この虚辞の付加法はそれに合致している。

これらの仮説を検証するのは必ずしも簡単ではない。アイヌ語のどんな文章においてもそのような傾向があるかどうか、各語彙の使用頻度なども考慮して検証する必要がある。だが、アイヌ語の語形自体がどうなっているか、ということだけならある程度は確認できる。以下では沙流方言辞典 (田村すゞ子 1996b) の全見出し語が以下の仮説に合致するかどうかみてる。

仮説 (1) 「5 音節語では CV 音節は前に来やすい」

5 音節語で語頭が CV 音節の語は 83.2%、第 2 音節が CV の語は 72.0%、第 3 音節が CV の語は 75.7% である。確かに CV 音節は語頭に来やすい。また CVC 音節は第 2 音節、第 3 音節、第 1 音節の順で出現しやすい。

仮説 (2) 「4 音節では語頭に CVC 音節が立ちやすい」

語頭が CVC 音節の語が 5 音節語では 16.6% なのに対し、4 音節語では 28.2% ある。つまり 4 音節語では 5 音節語の 1.7 倍である。確かに立ちやすい。

奥田統己 (2012 : 7) は (2) の「アイヌ韻文の 4 音節行では行頭に CVC 音節が多い」ことを「アクセント志向²⁰⁾」と呼び、全 1707 行の叙事詩資料で「行頭に語頭高アクセント

²⁰⁾ 現象自体は「4 音節行の行頭に CVC 音節が多い」ということである。アクセントによるというのは仮説であり、3-3-5 で示したように音節重視の韻律である可能性もある。したがって正確には「CVC 音節志向」などというべきかもしれないが、本稿ではひとまず奥田統己 (2012) にしたがって「アクセント志向」と呼んでおく。

がくる行の割合は 5 音節行で 12%なのに対し 4 音節行で 77%」という数字を示している（なお、虚辞を付けて 5 音節化した語頭高 4 音節語を含めると 86%になる）。確かに高い数字であり、奥田はこれを意図的なものと推測している。日常会話と韻文で比較しなければ決定的なことはいえないにせよ、田村すゞ子(1996)の全見出しの比較(4音節単語の 28.2%)とは大きな開きがあるので、何らかの仕組みでこの傾向が強化されているのは間違いないと思われる。とはいえ、このような極端な傾向はアイヌ韻文全般にみられるわけではない。例えば鍋沢ねぷき① (K2-5) では 4 音節行 9 例のうち、語頭高アクセント語が行頭に来るのは 3 例 (≒33.3%) である。これはむしろ辞書の見出しの数字に近い。

意図的であるにせよ、何らかの意図的でない仕組みで生じているにせよ、この「4 音節行では行頭が高アクセントになりやすい」という傾向はアイヌ語の性質に合致している²¹。

²¹ これはアイヌ韻文の「押韻」(詩連内部での行頭・行末での母音の一致)が「4 母音であるがゆえに一致しやすいが、実際には一致する割合が自然に生じるより高くなっている」というものであることとよく似ている。

5-4. 本文抑揚基本形へのサケへ抑揚の影響

神謡の本文の抑揚の基本形は、個人の本文抑揚基本形が、その神謡のサケへの抑揚形に影響を受けて形成されたものである。

影響を受ける際の規則は大まかには以下のようなものがある。以下のいずれか、もしくは可能な場合は複数の規則が適用される

1. サケへのリズムに合わせる
2. サケへに起伏の型の類似を高める
3. サケへの起伏を逆転させる
4. サケへに用いられていない音域を用いる

以下では鍋沢ねぶき①～⑧について、本文抑揚基本形がサケへの抑揚基本形の影響でどのように変形しているかを示す。

5-4-1. 鍋沢ねぶき① (K2-5) サケへ「nou ou」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

サケへ抑揚 (リズムは近似値)

●		●	
	u★		u★
no			
		o	

★は裏声

鍋沢ねぶき① (K2-5) の本文抑揚基本形

●				●					
		CV	CV		CV				
CV						CV			

- (1) 本文抑揚はサケへがあまり使っていない高さ3と高さ4を用いている。
- (2) 全体の起伏とリズムは似ていないが最後部が長く伸ばされるのは類似している。

5-4-2. 鍋沢ねぶき② (K2-6) サケへ「paw co co pa hum hum」

鍋沢ねぶき個人の抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

サケへ抑揚形 paw co co pa hum hum

●		○		●		○		●		○	
pa	w							hu	m		
		co									
				co	pa						
						hu	m				

鍋沢ねぶき② (K2-6) の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
				CV			
	CV	CV	CV				
CV							

- (1) リズムはサケへと本文で同じ1打4分割。
- (2) サケへの最後の hum に合わせて本文の最後が高くなっている (サケへとの類似)。
- (3) 行末直前の半拍を高さ1段階下げて、行末との起伏を強調 (サケへとの類似)。
- (4) 全体はサケへの下降調を逆転した上昇調。
- (5) サケへが用いている一番低い「高さ1」を逆に本文抑揚基本形では用いない。

5-4-3. 鍋沢ねぶき③ (K3-1) サケへ「he i nou」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV	(V)	
CV		CV		CV			
			(V)				

サケへ抑揚形 hei nou

●		○		●		○	
		i★				u★	
he			i	no			

(★はかなり高い裏声)

鍋沢ねぶき③ (K3-1) の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
						★	
	CV						
		CV		CV★	CV		
CV							

★の部分に裏声

(1) 全体としてサケへと本文は「行頭の起伏が大きく、次に平板が続いて最後に高く上がる」という**同じ構想**になっている。その結果、もとの本文抑揚基本形にはあった2打目から3打目にかけての起伏が平板になっている。

(2) 行頭部ではサケへと本文は同じく「上がって下がる」起伏になっているが、**音の高さは異なる**（サケへでは高さ3と高さ5なのに対して、本文では高さ1と高さ4）。行頭部ではリズムもずらされている。

5-4-4. 鍋沢ねぶき④ (K3-2) サケへ「hum hum toriate」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		●		●		●	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

サケへ抑揚形

●		●		●		●	
				ri			
					a		
	m	hu	m			te	
				to			
hu							

鍋沢ねぶき④ (K3-2) の本文抑揚基本形

先行行						後続行					
	CV	CV				CV			CV	CV	
CV			CV	CV			CV				
								CV			

本文 2 行が続けて謡われ、その前後にサケへが謡われるという珍しい形式。以下のような起伏の類似がみられる。

- (1) サケへ hum hum toriate の後半部が本文後続行の前半 3 拍の「3 段落ち」に反映。
- (2) サケへ前半部の hum hum の平板が本文先行行の第 2・3 拍の高さが同じ平板に反映。

リズムのとり方

リズムのとり方はサケへと本文で 1 打の長さが異なる変則的なものである。サケへと本文の全体は以下のようにになっている。

サケへ								本文先行行						本文後続行								
4 分割				4 分割				3 分割			3 分割			3 分割			3 分割					

神謡としては珍しくこの作品には「拍子」という概念があてはまるかもしれない。サケへは 4 拍子、本文は 3 拍子で 1 打の長さが異なるが、拍の長さは全て同じである。多くの神謡では逆に 1 打の長さが同じになり、拍の長さが異なる。

5-4-5. 鍋沢ねぶき⑤ (K3-3) サケへ「tu kana kana」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		●		●		●	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

サケへ抑揚形

●					●				
		ka	na						
					ka		na		
tu									

鍋沢ねぶき⑤ (K3-3) の本文抑揚基本形

●					●				
	CV	CV							
					CV		CV		
CV									

サケへの抑揚をほぼ忠実に反映している。第2～5拍の4拍同じ高さ(高さ5)の連続は、サケへの3拍連続同じ高さを反映。ただし、行頭部では1拍ずらしている。

5-4-6. 鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) サケへ「no pe」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV	(V)	
CV		CV		CV			
			(V)				

サケへ抑揚形 nópe

●	
no	
	pe

鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) の本文抑揚基本形

●		●		●	
	CV			CV	
CV		CV			
			CV		

(1) 短いサケへは下降調であり、本文も下降調（起伏の類似）。

抑揚自体は語り手固有の本文抑揚基本形がそのまま用いられているが、上がり方は急で、下降調を強調。また、本文はサケへと異なる音域。

ただし、サケへが1打と短く、本文と一体化している。これはリズム上のサケへの影響ともいえよう。

全体は以下のようにになっている。

サケヘ		本文					
●		●		●		●	
no							
	pe						
		CV	CV			CV	
				CV			
					CV		

テンポが速い独特の謡い方である。これはサケヘが短い事と関係しているであろう。また、サケヘと本文の全体を通しての「下降調」が明白である。

5-4-7. 鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) サケへ「tusu na pa nu」

鍋沢ねぶき個人の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV	(V)	
CV		CV		CV			
			(V)				

サケへ抑揚形 tusunapanu

●	○	○	●	○	○
			nu		
tu	su	na	pa		

鍋沢ねぶき⑦ (K3-5) の本文抑揚基本形

●		○		●		○	
						CV	
CV	CV						
					CV		
		CV					

- (1) サケへと同じく本文も第2打から第3打にかけて平板になっている（起伏の類似）。
- (2) サケへの類似として最後が急に高くなる（起伏の類似）。
- (3) サケへが用いていない高さ3・高さ4を用いている。

なお、本文の冒頭が高い理由はない。

なお、全体は以下のようになっている。この神謡は2-2-7でもとりあげているので、やや詳しくリズム（行の分割）について述べておきたい。本文が5音節なら8分割、4音節なら6分割が基本である。サケへも6分割あるいは8分割されるが、サケへと本文の分割数が異なることもある。

サケへ 8 分割								本文 8 分割 (5 音節)							
●				●				●				●			
				nu											CV
								CV	CV					CV	
											CV				
tu	su	na	pa												

本文が4音節で6分割される場合（tusuが1拍に入る珍しい配分法）

サケへ 6 分割						本文 6 分割					
●			●			●			●		
			nu								CV
						CV			CV		
									CV		
tusu	na	pa									

サケへと本文の分割が異なる場合

サケへ 8 分割						本文 6 分割									
●				●				●				●			
				nu											CV
								CV				CV			
											CV				
tu	su	na	pa												

さらに本文の前半部が4分割、後半部が3分割ということもある。

サケへ 8 分割				本文前半 4 分割				本文後半 3 分割						
●				●				●				●		
			nu										CV	
								CV	CV			CV		
										CV				
tu	su	na	pa											

田村すゞ子編（1996 : xxiii）以来たびたび指摘されてきたように、本文音節数が増えた場合には本文前半部に入る。この神謡の場合は本文前半部の分割数を増やして増えた拍に入れている。本文後半に配分される音節数は常に2音節で固定されているので、本文後半の分割数を変えなくてもいいのであろう。

前半部の分割数を増やすのではなく、以下のようにサケへの最後の部分に本文の第1音節が先行して配分されることもある（3分の1弱がそうになっている）

サケへ 8 分割				本文前半 3 分割				本文後半 3 分割						
●				●				●				●		
			nu										CV	
								CV	CV			CV		
										CV				
tu	su	na	pa											

このような場合にはサケへと本文の長さも異なっていることもある。

5-4-8. 鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) サケへ「pettu pettu」

原本文抑揚基本形

●		○		●		○	
	CV				CV		
CV		CV		CV			

サケへ抑揚形 pettupettu

●		○		●		○	
pet							
		tu	u		pet	tu	
				u			

鍋沢ねぶき⑧ (3-6) の本文抑揚基本形 (9拍)

基本形がほぼそのまま用いられている (9拍になっているが発声部分は同じである)

サケへと比較して全体的に1段階音が低い (サケへと異なる音にしてある)。

特に4拍目はもう1段階低い (音の高さ1) になっていることが多い。

全体はおおよそ以下のようにになっている。サケへと本文を合わせた全体が 16 分割され、7 拍がサケへ、9 拍が本文になっている。あるいはサケへの 2 打目の最後の拍から本文が始まる。

前半 8 拍							後半 8 拍							
サケへ							本文							
●				●				●				●		
pe	t													
		tu			pet	tu		CV				CV		
							CV		CV		CV			

第 6 章

鍋沢ねぶきによる神謡 3 編の本文抑揚

6. 鍋沢ねぶきによる神謡3編の本文抑揚

ここまでみてきたように、語り手は神謡の朗唱用の各自の抑揚基本形を、各神謡固有のサケへの語形から導き出された「サケへ抑揚形」を参考にして修正し、「その神謡の抑揚基本形」を作る。そしてその抑揚基本形は、各行の詩句の影響で細かく修正されて最終的な「各行の抑揚」になる。

各行の詩句によってどのように抑揚基本形が変化するかは神謡ごとに異なる。神謡ごとに異なるのは「その神謡の抑揚基本形」そのものであるから、結局のところ抑揚基本形のリズムやテンポ、抑揚そのものの形などによって異なる、ということになる。

ここからは鍋沢ねぶきによる3つの神謡の具体的な本文抑揚の生成の仕組みについて述べる。例とする3作品は、鍋沢ねぶき3-4（サケへ「no pe」）、2-5（サケへ「nou ou」）、3-6（サケへ「pettu pettu」）である。これらは「2音節もしくは4音節の2回繰り返し」という類似したサケへを持っているが、謡い方はかなり異なる。リズムやテンポのみならず、言語音プロソディーの朗唱抑揚への反映の仕組みも異なっている。鍋沢ねぶき3-4では、音節構造がわずかに影響するが、アクセントもイントネーションも反映されない。鍋沢ねぶき2-5では音節構造が反映され、またイントネーションを反映した2種類の基本形が用いられる。鍋沢ねぶき3-6では語頭アクセントとイントネーションが反映されている。

神謡の具体的な朗唱法については、甲地利恵（2000）（2006）、奥田統己（1991）（2012）、野田映子（2020）などの先行研究がある。中でも奥田統己（1991）による「語頭高アクセント語が『低高』の抑揚で謡われることはない」という指摘は重要であり、これは多くの語り手の神謡の朗唱に共通する。これから検討する神謡3編でもほぼ同じ現象がみられる。

6-1. 神謡「no pe」（鍋沢ねぶき⑥、K3-4）の謡い方

6-1-1. アクセントもイントネーションも反映されない神謡

鍋沢ねぶき 3-4（サケへ「no pe」）は短いサケへが本文と一体化しており、テンポが速くリズムがはっきりした神謡である。そのため本文言語音のアクセントもイントネーションも最終的な抑揚には反映されない。本文行頭も行末も行によって高さが変わるということはない。また、リズムを優先するため本文が 5 音節以下になるように極力調節されており、4 音節行が 35 行、5 音節行が 47 行あるのに対して 6 音節行は 5 行、7 音節行は 1 行である。他の神謡で 4 音節行の 5 音節化のために用いられる虚辞 u も 1 例しか現れない。

基本形（5 音節行）

サケへ		本文					
		第 1 拍	第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍
●		●		●		●	
no							
	pe						
		CV	CV			CV	
				CV			
					CV		

基本形（4 音節行）

サケへ		本文					
		第 1 拍	第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍
●		●		●		●	
no							
	pe						
		CV				CV	
				CV			
					CV		

4 音節行の場合は言語音アクセントに関係なく常に第 1 音節が高さ 3、第 2 音節が高さ 2 という「語頭高」のような抑揚になってしまうが、それに対する修正は行われない。サケへから本文第 4 拍まで 1 拍 1 音節が配分されるが、最終拍は予備拍もしくは休止である。4 音節行の場合、第 2 拍が予備拍になる。

6-1-1-1. 語頭アクセントは5音節行で反映されない

5音節行では語頭高アクセントでも低高アクセントでも朗唱の抑揚は「高・高」である。

低高アクセントの例 (5音節)

006. oka=an awa

●		●		●		●	
no							
	pe						
		o	ka			wa	
				a			
					na		

語頭アクセントの例 (5音節)

036. túnasno kira

●		●		●		●	
no							
	pe						
		tú	nas			ra	
				no			
					ki		

本文の言語音が語頭高アクセントでも低高アクセントでも抑揚の冒頭部第1・2拍は「高さ3・高さ3」で第3拍は「高さ2」になっている。つまり語頭アクセントは反映されていない。5音節の場合は予備拍がないので、本文抑揚の冒頭の「高さ3」の2拍に2音節が入る。CV音節もCVC音節も1拍である。同じ高さなので言語音アクセントとしては許容範囲であろう。

6-1-1-2. 語頭アクセントは4音節行で反映されない

4音節行では語頭高アクセントでも低高アクセントでも朗唱の抑揚は「高・低」である。

語頭高アクセントの例（4音節）

002. ranma kane

●		●		●		●	
no							
	pe						
		ra	n			ne	
				ma			
					ka		

低高アクセントの例（4音節）

010. puyar sikrap

●		●		●		●	
no							
	pe						
		pu				ra	p
				yar			
					sik		

4音節の場合は第2拍が予備拍になる。第1音節はCVでもCVCでも常に「高さ3の2拍」に入り、第2音節はそこから1段階下がった「高さ2」に入る。語頭アクセントにかかわらず朗唱の抑揚の冒頭が「高・低」になる。これは語頭高アクセント語と矛盾するように思えるが、修正は行われぬ。

6-1-1-3. 変則形になる6音節行

言語音が6音節の場合は基本形が修正される。第1・2拍を3分割し行前半を高さ3でそろえ、後半の最初の拍の高さが1段階上げられる。つまり平板になり、「下降」が単純になる。

変則形：基本形の第1・2拍を3分割にし、抑揚を修正（第015・097行）

サケヘ		本文						
		第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍
●		●			●		●	
no								
	pe							
		CV	CV	CV	CV		CV	
						CV		

この変則形になっているのは5つある6音節行のうち、以下の3行である。

016. enumnoya sekor

●		●			●		●	
no								
	pe (V)							
		e	num	no	ya		kor	(o)
						se		

030. iwanrekutuspe（言語音に合わせて本文第1～3拍の持続時間が異なっている）

●		●			●		●	
no								
	pe(V)							
		i	wan	re	ku		pe	
						tus		

181. hai ku=ikkewe

●		●			●		●	
		ha	i	ku	ik		we	
						ke		

(第 181 行は散文調の行の後なのでサケへを欠いている)

030 では本文第 2 音節 wan は後に持続時間が長い r が来ているために他と同じ長さで発音できず、少し持続時間が長くなっている。016 でも同じように鼻音を音節末に含む音節 num が第 2 音節になっているが、後に持続時間が短い n が来ているためにこちらは他と同じ長さで発音できている。

なお、7 音節行が 1 例のみあるが、6 音節行と同じ変則形になっている。

070. iyutani okkayo (7 音節)

●		▲	△	△	●		●	
	i	u	ta	ni	ok		yo	
						ka		

サケへの後に休止を置き、第 1 音節を先行拍の裏に入れている (上の表ではサケへは表外になる)。それ以外は 6 音節行と同じである。

6-1-1-4. 変則形にならない6音節行

6音節なのに変則形になっていない行が2行ある。

052. ruwekem okkayo (6音節のためサケへから前半部にかけてリズム乱れ)

●		●			●		●	
no								
	pe							
		ru	we	kem			yo	
					ok			
						ka		

064. amuspe okkayo (全体が圧縮、最後に行外のタイミングに息継ぎあり休拍長め) 本文第1音節 a はサケへに食い込んでいる。

●		●		●		●	
no							
	pe a						
		mus	pe			yo	
				ok			
					ka		

第052行は基本形のまま本文の第1拍に無理矢理2音節を入れようとしたように思える。そのため、本文開始のタイミングが少し早めにずれてしまっている(図でも●の位置が前に少しずれこんでいる)。

第064行はサケへの最終部分に(休止も置かずにそのまま)本文第1音節を無理矢理押し込んでいる。そのためサケへの最終音節が短くなってしまいあわただしい印象を与えている。

これらの行の語形や文脈には他の6音節行と異なる点はないので、いわば朗唱の「失敗」なのであろう。ただし、このように謡ったからといって必ずしも聞き手からは重大な間違いだとみなされることもないであろう²²。

²² アイヌ韻文物語は完全に各行が固定された作品ではない。ある程度用意されているのは間違いないが、謡いながら文章表現が作られている。つまり限定的ながら一種の即興性を有する。したがって多少の「調整ミス」があっても許容範囲である。このような在り方はモンゴル叙事詩やチュルク叙事詩にも共通する。

6-1-1-5. なぜ6音節行は変則形になるのか

変則形は6音節行に適用されている。4音節行に基本形を適用する際は、たんに第1音節の持続時間を伸ばすだけであるが、6音節行の場合には特定の拍に2音節を押し込めるのではなくて、第1・2拍を3等分して配分する。これは一見、リズムが大きく修正されているように見える。だが、実際にはたんに音節を等分しているだけであり、いわば最小の修正である²³。

では、なぜ抑揚の形まで修正されている（下がる部分が下がりきらない）のか。これはおそらく「下がる場所が分かりにくい」ためである。基本形で下がる場所は「3音節目」である。アイヌ語のアクセントがくる可能性がある音節は前から数えて第1音節、第2音節、第3音節までである。つまり話者は第3音節までは高低をコントロールすることに慣れている。だが、4音節目はアクセントの射程外である。歌いながらそこをコントロールするのは難しいのであろう。それで全て「高さ3」にそろえているのだらうと思われる。

変則形で下がる唯一の箇所は5拍目（もとの基本形で第4拍目）である。ここは後半部の冒頭拍であり分かりやすいのであろう。少なくとも鍋沢ねぶきの謡い方では本文の前半部と後半部の間に下がり目が来ることが多く、ここは把握しやすい場所だと思われる。ただし、これはたんに個人的なものではない可能性がある。リズムや抑揚の単位が半行単位つまり、前半部と後半部に大きく分かれるという構成は多くの語り手に共通する。

いずれにせよ、変則形はあくまで基本形が6音節というその行の言語音の特徴によって修正されて生成されたものであり、別の基本形があるわけではない。

²³ 第2章（2-2-7）でふれたブリヤート叙事詩における拍の分割システムを想起されたい。

6-2. 神謡「nou ou」(鍋沢ねぶき①K2-5)の謡い方

6-2-1. 音節構造とアクセントが抑揚に反映される神謡

神謡には先にみた鍋沢ねぶき⑥(K3-4)のように、抑揚やリズムが毎行ほぼ同じで、言語音の影響も受けないものもあるが、言語音の影響を強く受けるものも多い。鍋沢ねぶき①(K2-5)は鍋沢ねぶき⑧(K3-6)と同じく、物語・詩句の内容に合わせて行末の高低が選択され、さらに詩句の音節数とアクセントの影響で行頭の高低が変わる。

6-2-2. 鍋沢ねぶき①(K2-5)のリズム

鍋沢ねぶき①(K2-5)は、先の鍋沢ねぶき⑥(K3-4)に比較すると、テンポも遅くリズムも明確でない。その結果、同じ強弱パターンの繰り返しという意味での「拍子」的な性格はさらに弱くなっている。また、行によってサケへと本文の長さが変わる。リズムに関してはまだわからない部分も多いので暫定的な解釈を示しておく。

基本的なリズムは以下のようなものと思われる。「サケへと本文」を合わせた全体がまず前半・後半に分割される。これを「サケへを含む行」と「本文を含む行」と呼ぶことにする。それがさらに前後に分割される。それら「半行」が基本的な単位である。「半行」は3~5分割される。すべての半行が4分割された場合は以下のようなようになるであろう。

前半 8 拍							後半 8 拍							
サケへ 7 拍				本文 7 拍							休拍			
●				●			●				●			
									CV	CV		CV		
							CV					CV		

ただし、実際にはどこかの半行が 5 分割されていることが多い。

サケへの前半行が 5 分割 018 a=kor heper po

前半 9 拍							後半 8 拍								
サケへ 8 拍							本文 9 拍								
●5 分割				●4 分割			●4 分割				●4 分割				

このような場合は前半行の最終拍が本文の第 1 拍になるが、その拍だけは第 2 拍以降より持続時間が短いことになる（実際そうになっているようである）。

サケへ前半が 4、後半が 3、本文前半が 5、後半が 4 に分割 014 itakomare

前半 7 拍							後半 9 拍								
サケへ 7 拍							本文 10 拍								
●4 分割				●3 分割			●5 分割				●4 分割				

サケへ前半が 5、後半が 4、本文前半が 5、後半が 4 に分割 047 hosari pentok

前半 9 拍							後半 9 拍								
サケへ 8 拍							本文 8 拍					休拍			
●5 分割				●4 分割			●5 分割				●4 分割				

サケへのない行が続く場合には、概ねサケへを含む行前半部と同じ持続時間になる。そして本文に当たる持続時間の部分はなく、再び次のサケへから再開する。

031 inaw e=kor yakka

前半 10 拍										後半 7 拍 (あるいは 8 拍)									
サケへ 9 拍										本文 6 拍 (あるいは 7 拍)						休止			
●5 分割					●5 分割					●3 分割 (6 分割)						●4 分割			
			u					u											
n	o																	息	継
					o														

032 e=esinot wa

本文 10 拍									
●5 分割					●5 分割				

034 e=eniotke

前半 10 拍										後半 8 拍									
サケへ 9 拍										本文 9 拍									
●5 分割					●5 分割					●5 分割						●3 分割			

この例では先行サケへのない 017 行と先行行の間の休止は 2 拍だが、3 拍になっている例もありやや揺れがある。

6-2-3. 抑揚が変化する基本形

本文部分のみの抑揚基本形を簡単に示せば以下のようにになっている。色が濃い部分は変化しない部分、色が薄い部分は高低が変化する部分である。この神謡は原則として1行が5音節である。4音節句には虚辞 u を付して5音節行として扱う。

本文前半が4分割の場合

サケへ	本文行							
最終拍	4分割				4分割			
CV	語頭高	CV	CV		CV	CV	基本形2	
CV	低高					CV	基本形1	

本文前半が5分割の場合

	本文行								
	5分割					4分割			
CV	語頭高	CV		CV		CV	CV	基本形2	
CV	低高						CV	基本形1	

行頭は条件によってアクセントを反映して高低が変化する。行末は基本形1か2かで変化する。この基本形の選択（行末の高低）は文イントネーションのようなものである。

014 itakomare

		ta		ko		ma			
i					o		re		

実際の組み合わせの数は以下のようにになっている（全て4分割モデルに合わせた）

基本形1（23行）

		CV	CV		CV			
CV						CV		

基本形2（37行）

		CV	CV		CV	CV		
CV								

基本形1・語頭高アクセント反映型（15行。うち5行は行頭が特に高い）

CV		CV	CV		CV			
						CV		

基本形2・語頭高アクセント反映型（19行。うち6行は行頭が特に高い）

CV		CV	CV		CV	CV		

最後のまとまった散文部に入る前までの韻文部では、基本形が92行、そこにその他の散文調に近い変則型約11行が混在している。

5音節行の実例については次項（6－2－4）以降であつかい、ここでは先に4音節行をみておく。4音節句は語句アクセントに関わらず虚辞uを付けて5音節行として扱う（18例）。ただしリズム（行の分割数）や持続時間は不安定である²⁴。

005 u enoye kor

		e	no		ye		
u						kor	

103 u réhe tasi

		re		he		ta		
u							si	

先行サケへがない場合は虚辞を付けない。行頭は語句アクセントに関わらず高である。9例あるがうち6例は散文調であり、基本形で謡われているのは3例である。

116 réhe tasi

息継ぎ		re		he		ta		
							si	

²⁴ おそらく虚辞uの部分が長く伸ばされてしまうためだと思うが、これについてはまだよく分からない。今後の課題としたい。

6-2-4. 語頭アクセントの反映

行頭部分の抑揚は言語音の語頭アクセントを部分的に反映する。行頭が低高アクセントであれば、抑揚も低高で始まる。行頭が語頭高アクセントであれば、抑揚も高高もしくは高低で始まる。

6-2-4-1. 行頭が低高アクセント語の場合

008 otu sanaske 4/4

	●					●			
		tu		sa		nas			
o							ke		

008 otusanaske

前半						後半								
サケへ						本文								
●				●		●5 分割					●4 分割			
		u			u									
no														
			o											

6-2-4-2. 虚辞によるアクセント変更

156 u sonko atpa

先行拍		●5 分割					●5 分割				
			so	n	ko		at	pa			
u											

156 u sonko atpa

前半 10 拍							後半 10 拍							
サケへ 9 拍					本文 9 拍					休止				
●5 分割			●5 分割				●5 分割				●5 分割			
		u												
n	o								so	n	ko		at	pa
							u							
				o										

(おそらく間違えて1拍多くなってしまっている。サケへの最終拍を1拍余計に伸ばしてしまったものと思われる)

以下でははサケへと本文の全体像を省き、本文部分の抑揚のみ示す。

虚辞 e が用いられている例 (1 例のみ)

061 e koyka wa kus pet

先行拍		●前半 5 分割					●後半 5 分割				
		koy	ka		wa		kus				
e								pe			t

この行は息継ぎによって変則的になっているが、この部分のリズムは守られている。

6-2-4-3. 行頭で虚辞がない語頭高アクセント語

例は少ない（全 103 行中 17 行）が、語頭高アクセントが行頭にくると、その音節がある部分が「高さ 3・高さ 3」になる。

004 aynu a=onaha

前半 4 分割				後半 4 分割			
ay	nu	a		na			
			o		ha		

127 wakka carse

前半 5 分割					後半 5 分割				
wak	ka		ca		ra	se			

142 póru otta

前半 6 分割						後半 4 分割			
息	継	po		ru		ot	ta		

ただし、語句としては明らかに語頭高アクセントなのに、行頭の抑揚が「低」になっている例が 1 例ある。

070 cuppok wa kus pet

前半 6 分割							後半 4 分割			
			po	k	wa		kus			
cu		p						pe		t

(cu の第 1 拍のみ先行拍)

このような明瞭な「アクセント違反」ではないが、語句として語頭高アクセントの可能性があり、行頭の抑揚が「低」になっている例は以下の 6 例である。

- 020 pirkano arpa
- 077 ne ruwe ne wa
- 121 ne ruwe ne wa
- 132 ki ruwe ne kusu
- 141 an ruwe ne kus
- 150 ki ruwe ne yakun

これらのうち 020 pirkano arpa は pirkano を piri-ka と CVC でなく CVCV の語形にする一種の強調形である。これは同時にアクセントも「低高」になるので除外してよい。残りは ne ruwe、ki ruwe、an ruwe であり、これらは口語では高アクセントのように発音されることもあるが、おそらく韻文においては高アクセント扱いではないようである。

6-2-4-4. 行頭抑揚を高低に修正している例

130 cup noka oma

前半 5 分割					後半 4 分割			
cup								
	no		ka		o			
						ma		

鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) では「5音節の語頭高アクセント語」は虚辞 u によって「6音節の低高アクセント語」扱いにされていた。だが、この鍋沢ねぶき① (K2-5) では虚辞を付けずに、逆に朗唱の抑揚をアクセントに合わせて修正している。

このように行頭が「高さ4・高さ3」になっている例は以下の11例あるが、そのうち8例に先行サケヘがない。また、2行にまたがる語の後半行頭、(虚辞を除いた状態で) 語頭高アクセント語、2人称接辞が用いられているなど、一定の傾向がある(サケヘがない場合に低高アクセントに抑揚が違反することについては6-2-5参照)。

先行行/本文 (該当行)	先行サケヘ有無	語頭アクセント及び備考
004 aynu a=onaha/006 u aynu nispa	○	語頭高
070 cuppok wa kus pet/072 u rehe tasi	○	語頭高
103 u rehe tasi/105 sirar mekiyo	○	低高
044 e=sitekorasam-/045 u -unte kane	×	語頭高 (行またがり語)
052 taana=kor pet/053 u pet turasi	×	語頭高
063 u rehe tasi/064 cup erikin pet	×	語頭高/低高
129 e=arkehe wa/130 cup noka oma	×	語頭高
049 hekiru pentok/050 e=eunkeske	×	低高 (2人称接辞)
137 nea nupuri (散文) /138 e=sisounma	×	低高 (2人称接辞)
159 u sonko sarkes/160 e=atte kane	×	低高 (2人称接辞)
083 u c=ekantoor/084 u -soypa kane	×	低高 (行またがり語)

これらを見る限りでは、前行との関係をいったん区切りたい場合、また継続しているが虚辞が語句の一部でないことを明瞭にするために、差異化のために高くしている場合があるようである。

6-2-5. 低高アクセントに抑揚が違反する条件

「低高アクセントなのに抑揚が高く始まる」のは、この神謡においては、原則として「先行サケへがない場合」である。また、先行サケへがない場合は低高アクセントでも抑揚が高く始まる。

023 ene an kuni

前半 5 分割					後半 4 分割			
e	ne		a		ku	ni		
				n				

023 ene an kuni

先行行後部					息継ぎ					後続行									
●5 分割					●5 分割					●5 分割					●4 分割				
										e	n	e	a		ku	ni			
														n					

同じような環境で行末が低になっている例もある。

154 iteki e=a no

前半 5 分割					後半 5 分割				
i	te	ki	e		a				
						no			

この神謡では先行サケヘが無い場合は全て先行行末が（朗唱される限り）高くなっている。先行サケヘが無い場合に低高アクセントでも抑揚が高く始まるのは、この先行行末の高さを（息継ぎがあっても）そのまま維持しているためと思われる。

「先行サケヘが無く、先行行末が低く、本文行頭が低高アクセントになっている」例は残念ながらも（行末が低くサケヘが省略されている例だけなら1例あるが、後続行は散文である）。

先行サケヘがあるのに低高アクセントの抑揚が「高」になっている行は朗唱行では3例しかない。うち1例は虚辞u付きであり、虚辞を除くと語頭高アクセントである。残り2例は音節数が多い。1例は8音節ある。もう1例は9音節あり、途中で言い淀みを挟んだ散文調に近い早口である。これらは早口で発話するために最初から高さ3でそろえた可能性がある。

012 u kurkasike

前半 5 分割					後半 4 分割			
u	ku	ru	ka		si	ke		
				a				

012 u kurkasike

前半						後半							
●3 分割			●4 分割			●5 分割				●4 分割			
	u		u										
no													
		o											

027 ramuisam pe e=ne kus (ra は先行拍)

	5 分割					5 分割				
ra	mu i	sam	pe	e		ne				
							ku			s

057 tapan a=kor pet arpa ayne (前半 6 分割、後半 6 分割の 12 分割)

6 分割						6 分割					
tap	a	n	a	kor	pet			ar	pa	ay	ne

「先行サケへがない低高アクセント始まりの行」(29 行) のうち行頭がやや低めになっているものが 2 例ある。語頭の声門閉鎖を強く発音したため低めになったようである。

148 e=apa akkari

先行拍	5 分割					4 分割				
e	a	pa				ka	ri			
					ak					

151 a=eapamaka

6 分割						4 分割				
a	e	a		pa		ma				
					a		ka			

6-2-6. 語頭高アクセントに抑揚は違反しない

行頭に語頭高アクセントが虚辞無しで来ている行は 17 行である。言語音アクセントと朗唱抑揚の一致・不一致について、抑揚の高低を◎、高高を○、低高を×として評価すると、以下のようになる。

064	Cup-erikin-pet	高低	◎
130	cup noka oma	高低	◎
004	aynu a=onaha	高高	○
027	ram isam pe e=ne kus	高高	○
061	koyka wa kus pett	高高	○
088	ranke wenkut	高高	○
111	cup pokikehe	高高	○
127	wakka carse	高高	○
139	si ahunporu	高高	○
142	póru otta	高高	○
020	pir(i)kano arpa	低高	×
070	Cup-pok-wa-kus-pet	低高	×
077	ne ruwe ne wa	低高	×
121	ne ruwe ne wa	低高	×
132	ki ruwe ne kusu	低高	×
141	an ruwe ne kus	低高	×
150	ki ruwe ne yakun	低高	×

◎（高低）が 2、○（高高）が 8、×（低高）が 7 でわずかだが合致する例のほうが多い。そして、×になっているものは以下のような特徴がある。

まず、020 は韻文などでよくみられる、r が独立音節化した例である。r の後ろには母音 i が付加され、しかも長めに発音され、そこに高アクセントが移動し、[pirí:ka] と発音される。これは散文説話等でも用いられるので、pirika という低高アクセント型の語形とみなすべきであろう。

020 を除いた 6 例は以下である。

070	Cup-pok-wa-kus-pet	低高	×
077	ne ruwe ne wa	低高	×

121	ne ruwe ne wa	低高	×
132	ki ruwe ne kusu	低高	×
141	an ruwe ne kus	低高	×
150	ki ruwe ne yakun	低高	×

070を除いた5例は「単音節動詞+形式名詞 ruwe」という構成である(070については次項で検証する)。このような句は日常会話においては、動作や存在があったことを強調する場合には単音節名詞が高く、そうでない場合には単音節名詞が低く発音される傾向がある。ここでは単音節動詞をいったん高アクセントとして解釈してみたが、少なくとも行の抑揚との関連では、低アクセント扱いされていると解釈すべきであろう²⁵。

こうしてみると、語頭高アクセントに抑揚が違反することはないと考えてよい。これは奥田統己(1991)で指摘された現象と同じである。先にとりあげた鍋沢ねぷき⑥(K3-4)では抑揚の行頭で高低は変化せず抑揚形は「高」で始まるように固定されているが、これも「語頭高アクセントに抑揚が違反することはない」という規則に当てはまっていると考えてよいであろう。

²⁵ この現象はこれらの語句の句頭にある単音節語が CV 音節扱いされているためなのかもしれない。実際に多くは CV 音節である。つまりアクセントの高低ではなく音節種(CVかCVCか)で処理されているのかもしれない。

6-2-7. 対句を構成する固有名詞

語頭高アクセントに抑揚が違反することはない、というルールに唯一違反しているのが「070 Cup-pok-wa-kus-pet」である。これはこの話中で登場する架空の川名である。このアクセント違反が cup という語形自体に関係しているかもしれないので、確認しておきたい。この神謡では cup 「月」は繰り返し登場するキーワードである。

cup が行頭にくるのは以下の 8 行である（虚辞付きのもの、再音節化により語頭アクセント移動済みのもの、散文調のものを含む）。

064	035	Cup-'erikin-pet	高低	◎
070	038	Cup-pok-wa-kus-pet	低高	×
074	040	Cup-'orakan-pet	低高	×
098	055	u cup kasike	低高高	○（虚辞が低、cup が高）
111	064	cup pokikehe	高高	○（散文調）
118	069	Cup-esikan-mat	低高	○（再音節化により低高化）
130	077	cup noka oma	高低	◎
132	078	cup kasike	高低	◎（散文調）

070 と 074 が語頭アクセントと抑揚が合致していない。アイヌの語構成規則では、合成語中の語頭声門閉鎖音は脱落して音節は再構成されるため、118 は声門閉鎖音が脱落して cu-pe-si-kan-mat となっており、その結果、低高アクセントになっている。074 もそうなるはずなのだが、声門閉鎖音が脱落せず、再音節化が起きず、CVC-CV のままになっている。これは本来行われるべき再音節化によるアクセント移動だけが行われたとみるべきなのかもしれない。074 は他の架空の地名 Koykawakuspet, Cuppokwakuspet と対句を構成してもいる。それらと音節構造をそろえておく（CVC で始まっている）ために再音節化を嫌ったのかもしれない。

この 070 と 074 の語頭高アクセントに抑揚が違反しているのは、以上のアクセント違反を許容しやすい状態に加えて、最終的には文脈（物語の意味内容）に合わせたイントネーションによっていると思われる（6-2-9-5を参照）。

6-2-8. 本当にアクセントの反映なのか

鍋沢ねぶきの謡い方では、基本形2種の選択は語句アクセントとは無関係である。基本形2種で行頭の高さが異なる場合にも語句アクセントにそろえられることはない（部分的に修正されることはある）。鍋沢ねぶき⑧（K3-6）では同じ基本形でも、サケヘが無い場合に先行行の行末の高さに影響されて後続行の行頭の抑揚が「高」で始まることがあるが、これもアクセントではなく統語的關係などによるものだった。鍋沢ねぶき①（K2-5）でも、まずはアクセントの反映に見えているものが、実はサケヘの有無に左右されているのではないかと、という可能性を考えるべきであろう。

鍋沢ねぶき①（K2-5）の「詩句のアクセント」と「朗唱時の行頭の抑揚」、「先行サケヘの有無」の対応は以下のようにになっている。この神謡では虚辞uが付されるのは4音節行だけである（つまり5音節行のアクセント変更のためと思しき例はない）が、「語頭高アクセントに虚辞uが付されて低高アクセントになっているもの」も一応示しておいた。

	語頭高 (全8行)	虚辞付き語頭高 (全13行)	低高 (全63行)
サケヘ○ 行頭高	1	3	3
サケヘ× 行頭高	6	3	14
サケヘ○ 行頭低	1	7	44
サケヘ× 行頭低	0	0	2

ne ruwe, ki ruwe, an ruwe, pir(i)ka 始まりは「低高」に入れてある（6-2-6を参照）

まず、鍋沢ねぶき⑧（K3-6）と同様に「先行サケヘが無い場合に朗唱の行頭が高になる」という傾向がある。

低高アクセント詩句では、詩句のアクセントに反して朗唱の行頭が高になっている例が全体では75行中19行である。内訳をみると、サケヘがある行では46行中2行、サケヘが無い行では19行中17行であるから、確かに強い傾向である。

語頭高アクセント詩句では、全体では8行中7行、サケヘがある行では2行中1行、サケヘが無い行では6行全てである。

なお、虚辞付きの語頭高アクセント詩句では、全体では13行中6行、サケヘがある行では10行中3行、サケヘが無い行では3行全てである。

ただし、サケヘがある場合でも行頭が高で始まっている行が7例あるので、行頭の高低はサケヘの有無だけで決まっているのではない。この7例のうち、語句アクセントを反映している可能性があるのは4例である。うち1例は語頭高アクセント詩句、3例は虚辞を除いた部分が語頭高アクセント語句である。

次に、全体の傾向とは別に以下の点にも注意すべきであろう。

1. 先行サケヘが無い場合には、語頭高アクセント詩句が「低」で始まることはない。
2. 先行サケヘが無い場合には、語頭高アクセント詩句に虚辞を付けても「低」で始まることはない。

この2点からは、少なくともサケヘが無い行においては語頭高アクセントが反映されている可能性が高いと考えられる。これは奥田統己（1991）が指摘する白沢なべによる謡い方（語頭高アクセント語が低く開始する抑揚で謡われることはない）とも一致する。

6-2-9. 行末の高低イントネーション

鍋沢ねぷき① (K2-5) は、基本形は1種だけであり、その行頭と行末の高低が変化する。これは二谷一太郎① (K8) などの叙事詩 (yúkar ユカラ) と共通の形式である。叙事詩の行末の高低が詩句の内容に応じて選択される、文イントネーションのようなものであることは述べた (3-4-9-3)。この神謡においても基本的には同じであると考えられる。

二谷一太郎による叙事詩朗唱と同様に、鍋沢ねぷき① (K2-5) でも行末において「低」が無標であり、「高」が有標である。「低」は「中立」であり、「中立・終了」を表す。

「高」は「強調」であり多くの場合「開始・継続」を表す。

個別の機能とは別に神謡の開始部 (冒頭数行) では行頭・行末が高くなる傾向があり、後になるにつれて低くなっていく傾向がある。この基本的な「高」から「低」への流れは全体を通しての「開始・中立」なのかもしれない。また、神謡の各文は物語内容を持った文であると同時に、詩としての構成を持っており、対句やシンメトリックな構成、さらには押韻を用いている。行頭・行末の高低はそれらの影響も受ける。

6-2-9-1. 「高」から「低」へ、という基本的な流れ

第1・2詩連

第1詩連は謡い始めでまだ形式（リズムおよび抑揚）が不安定だが、謡いの冒頭なので全体として高めになっている。

行番号²⁶ サケへ 本文 行頭抑揚 行末抑揚
 (★は「低高アクセントなのに抑揚が高」などのアクセント違反)

第1詩連

002	nou ou	u Okikurmi	低	高（開始）
004	nou ou	aynu a=onaha	高（継続）	低（区切り）
006	nou ou	u aynu nispa	高★（継続）	高（継続）
008	nou ou	otu sanaske	低	低
010	nou ou	u enoye kor	低	低

第1行を強調形である「アクセント違反かつ行末高」で開始している。002 u Okikurmi「オキクルミ」と004 aynu a=onaha「人間の我が父」、006 u aynu nispa「人間の旦那」は並置された同格名詞句すなわち「言い換え」なので、行末高と行頭高でつなぎ、2行目の行末低で終えていったん区切りにしつつ、第3行目を行頭・行末とも高にして継続性を強調している。かなり複雑な高低になっている。

第2詩連

012	nou ou	u kurkasike	高★（継続）	高（継続）
014	nou ou	itak omare	低	低
016	nou ou	ene oka hi	低	低（区切り）

第2詩連（012～016）の第1行は虚辞uによって低高開始にできるはずなのに、高高というアクセント違反で前詩連からの継続を強調している。行末も「高・低・低」の順、つまり第1詩連の後半の繰り返しになっている。016 ene oka hi「（その言葉は）は次のようであった」は継続性・区切りのどちらもありうるが、ここでは低で区切りになっている。

²⁶ 行番号は萱野茂（1998）のものを用いたが、そこではサケへが別の行として表記されている。本稿ではサケへと本文を同じ行で表記しているため行番号が不連続になっている。

6-2-9-2. 「継続」を表す行末高

第3詩連

第3詩連はオキクルミの台詞の冒頭部分で、行末高で台詞の「開始」を表している。

第3詩連

018	nou ou	a=kor heper po	低	高 (開始)
020	nou ou	pirkano arpa	低	低 (区切り)
022	nou ou	e=ki nankonna	低	高 (継続)
023		ene an kuni	高★	高 (継続)

第1行の行末高は同時に第2行との継続性を表している。すなわち、

018	a=kor heper po	「我が子なるクマよ」
020	pirkano arpa	「恙なく行く」

は「主語・述部」の2行なので行末が「高・低」の組になっていて、ここの低でいったん区切れる。だが、次の

022	e=ki nankonna	「ことをなされますよう」
023	ene an kuni	「このようになさいますように」

という部分も連続性を持っている。特に第3行 022 e=ki nankonna 「ことをなされますよう」は直接第2行 020 からつながる。そこで行頭では第1・2・3行 (018~023) とも行頭はそのまま低でそろえていてイレギュラーな要素はない。第3行 022 末は次につながるなので行末高である。

018	nou ou	a=kor heper po	低	高
020	nou ou	pirkano arpa	低	低
022	nou ou	e=ki nankonna	低	高 (継続)
023		ene an kuni	高★	高 (継続)

最後の 023 ene an kuni 「このようになさいますように」は行末高で、次の詩連への継続性を表す。

6-2-9-3. 対句の影響

第4・5詩連

第4・5詩連は全体として行頭行末ともあまり細かい起伏がない落ち着いた詩連だが、対句が多く用いられている。

第4詩連

025	nou ou	hekaci e=ne kus	低	低 (中立)
027⑦	nou ou	ram'isam pe e=ne kus	高★ (音節数)	低 (中立)
029	nou ou	emus e=kor yakka	低	低 (中立)
031	nou ou	inaw e=kor yakka	低	高 (中立)

第4詩連は対句になる2行が2組並べられた構成であり、全て低でおとなしくつながっている。あえていえば「中立」である。内容的にはこの詩連で完結せず、次の詩連への継続性があるので最終行が行末高になっている。

027 ram'isam pe e=ne kus は7音節行であり(⑦を付した)、それによって行頭高になっている。それは同時に「強調」にもなっていると思われる。ram isam pe「思慮が足りない」というすでに4音節の句とe=ne kus「者でお前はある」という3音節の説明部分は「注目すべき内容」である。

第5詩連

032		e=esinot wa	高★ (結句)	高 (継続)
034	nou ou	e=eniotke	低	高 (継続)
036	nou ou	e=enitawki	低	高 (継続)
038	nou ou	iwente kusu	低	低 (区切り)

第5詩連の開始行032 e=esinot wa「それでお前は遊んで」は前第4詩連の027 ram'isam pe e=ne kus「思慮が足りない者でお前はあるから」の結句にあたるため、同じく行頭高になっている。

032 e=esinot wa「それでお前は遊んで」の言い換えが次の034 e=eniotke「それでお前は木を突く」および038 e=enitawki「それでお前は木を叩く」である。一種の3連句なので行末高で継続し、次の最終行が区切りとして行末低になっている。

6-2-9-4. 押韻の影響

第5・6詩連

040	nou ou	heru kuwanno	低	低
042	nou ou	ci=tuye kuwa	低	低
044	nou ou	e=sitekorsam-	低	高 (継続)
045		u -unte kane	高★	高 (継続)
047	nou ou	hosari pentok	低	低 対句
049	nou ou	hekiru pentok	低	高 対句
050		e=eunkeske	高★	高 (強調)

この2つの詩連は内容的に関係が強く、押韻もしているなので同じ構成を繰り返している。第5詩連の第1行040 heru kuwannoのheと第6詩連の第1行047 hosari pentok、第2行049 hekiru pentokが子音hで行頭で押韻している。母音eで開始される行が多いのも押韻である。そのため各詩連を「行頭低を続けて行頭高で終わる」「行末低で始めて行末高で終わる」でそろえてある。最後の050が行末高なのは次行への継続性も表す。

なお、この詩連からは行頭サケへの省略がみられるようになる。省略可能な行は詩連の最終行、2行対句の前半行もしくは後半行などである。サケへが省略された行では、先行行の最終音が高さ3の場合に、行頭の高さが言語音アクセントに関わらず同じく高さ3で開始されることがある。これが「低高アクセントなのに高高で始まる行」である。

6-2-9-5. 対になる詩連、サケへの省略

第9・10詩連

061	nou ou	koyka wa kus pet	低	低
063	nou ou	réhe tasi	低	高（継続）
064		cup erikin pet	高★	高（継続）
066	nou ou	kamuy rikin pet	低	高（継続）
068	nou ou	ne ruwe ne	低	高（継続）
070	nou ou	cuppok wa kus pet	低★	低
072	nou ou	u réhe tasi	高	低
074	nou ou	cep orakan pet	低	高（継続）
075		kamuy rakan pet	高★	高（継続）
077	nou ou	ne ruwe ne wa	低	低（区切り）

第9詩連と第10詩連は対になる詩連である。全体として第9詩連が行末高、第10詩連が行末低となっている。また、第9詩連は行頭低、第10詩連の行頭は高低交互となっている。これは次のような内部構造による。

第9詩連064は先行サケヘが省略されて行頭高になっているが、これは第10詩連075と対応する。第9詩連第1行061 *koyka wa kus pet* 「東から流れる川」と第10詩連第1行070 *cuppok wa kus pet* 「西から流れる川」、および第9詩連第3行064 *cup erikin pet* 「太陽が昇る川」と第10詩連第3行074 *cep orakan pet* 「魚が群れる川²⁷」はそれぞれ対句である。第10詩連の070が行頭高アクセントにもかかわらず、行頭低になっているのは詩連同士の継続性のためであろう。

第9詩連では継続性は最大限に表示されていて、川の名を述べる063、064、066の3行は行末高でそろえられている。次の068が行末高なのは次への継続である。一方、第10詩連では継続性の表示は最低限にとどめてあり、言い換えの074、075だけになっている。

²⁷ *cep orakan pet* は *cup oran pet* 「太陽が没する川」の誤りではないかと思われる。

6-2-9-5. シンメトリックな行構成

第 17 詩連

123	nou ou	u ne wa an pe	低	高
124⑦		e=epenupur kusu	高★	低
126	nou ou	e=arkehe wa	低	高
127		wakka carse	高	高
129	nou ou	e=arkehe wa	低	高
130		cup noka oma	高	低
132	nou ou	ki ruwe ne kusu	低	高

それによって
 お前は巫力が強いので
 お前の半身には
 水が流れ
 お前の半身には
 太陽の形がある
 ということなのだから

この詩連は 126～130 の 4 行定型表現「お前の半身には水が流れ、お前の半身には太陽の形がある」を中心として 7 行が決まり文句のようになっているためか、全体としてシンメトリック（対称的）な構成になっている。1 行おきにサケヘが省略され、「アクセント通りの行頭低かつ行末高」と「行頭高かつ行末低」がほぼ交互に現れる。127、130 の行頭高はアクセント通りだが、124 はアクセント違反の行頭高である。これはサケヘが省略されかつ先行行末が高いためである。

真ん中の 127 のみ「行末高」になっているが、これは変化を付けるため、また行末高で改めて連続性を示すためと思われる。最後には行末低で区切りとなる。

なお、ここで始まる「1 行おきのサケヘの省略」は最後にかけて続く。

第 22 詩連

156	nou ou	u sonko atpa	低	高	(継続)
157		e=pita kane	高★	高	(継続)
159	nou ou	u sonko sarkes	低	高	(継続)
160		e=atte kane	高★	低	(区切り)
162	nou ou	e=sonkoye yakun	低	高	(継続)
163		a=e=kopuntek na	高	高	(継続)

伝言の最初を
 お前が述べ
 伝言の最後を
 お前が結び
 そのようにお前が伝言を話せば
 お前は褒められるぞ

この詩連にも 4 行の定型表現「伝言の最初をお前が述べ、伝言の最後をお前が結び」が用いられている。第 17 詩連と同様に、1 行おきのサケへの省略により、アクセント通りの行頭低とアクセント違反による行頭高が交互に現れている。4 行定型表現内では行末高が 3 行続いて継続を表し、4 行目が行末低になって区切りを表している。

6-3. 神謡「pettu pettu」(鍋沢ねぷき⑧K3-6)の謡い方

6-3-1. 音節構造を反映する神謡

多くの神謡では、各行の音節数が異なる場合でも原則として各行の後半部に配分する音節数は変わらない(たいていは2音節)。変わるのは前半部に配分する音節数である。だがその際に、前半部の拍数を変えるか、前半部を「いくつに分割するか」を変えるか、は語り手によって、あるいは神謡によって、さらにはそのときどきによっても異なるが、たいていは両者が混在している。鍋沢ねぷき⑧(K3-6)では音節数や音節構造によって分割数を変えている。

6-3-2. 謡い方の原則

鍋沢ねぷき⑧(K3-6)は、鍋沢ねぷき⑥(K3-4)とよく似た謡い方である。サケへと本文行がリズム上一体化していて、下降と上昇が目立つ。ただし本文抑揚基本形は2種あり、その選択は各行の意味に連動した、文イントネーションのようなものである。最終的な抑揚は本文の音節数やサケへの有無によって細かい修正を受ける。

原則として各行にサケヘが付く鍋沢ねぷき⑥(K3-4)と異なり、サケへの付き方は「各行に付く」「数行おきに欠ける」「1行おきに付く」「数行おきに付く」という4種が混在している²⁸。

基本形1・2は行頭の語句アクセントによって適用の仕方が異なる。

基本形1 語頭高アクセント：虚辞uを付けて(低高アクセントに変えて)適用
 低高アクセント：5音節ならそのまま、4音節なら虚辞uを付けて適用
 ただし先行サケヘが無い4音節にはそのまま基本形1を適用

基本形2 語頭高アクセント：そのまま適用
 低高アクセント：そのまま適用

つまり「語頭高アクセント語が行頭に来た場合、基本形1を適用するためには虚辞uを付加する」ということになる。

²⁸ 神謡においては、このような「1行おき」のサケへの付き方も、それが他と混在しているのも珍しくはない。甲地利恵(2000)で分析している『クモの神の神謡』にはサケへの末尾が高低2種あるが、それも第3行～第26行までは高低が交互になっており、冒頭数行と第27行以降は「高は強調」ととれるような文脈に応じた高低になっている。

6-3-3. リズムと抑揚の基本

この神謡はサケへと本文の長さが異なる。サケへと本文の全体はおおよそ以下のようになっている。

基本形 1

前半 8 拍							後半 8 拍							
サケへ (7 拍)							本文 (9 拍)							
●		○		●		○		●		○		●		○
pe	t													
		tu			pet	tu		CV				CV		
				a			CV		CV			CV		

013 sinean to ta

前半 8 拍							後半 8 拍							
サケへ (7 拍)							本文 (9 拍)							
●		○		●		○		●		○		●		○
pe	t													
		tu			pet	tu		ne				ta		
				a			si		a		to			
										n				

サケへも本文も 2 打 (8 拍) ずつなのだが、本文の第 1 音節がサケへ拍の最終拍に入っているため、サケへが 1 拍短く (7 拍に) なり、本文が 1 拍長く (9 拍に) なっている。

このような構成であるため、本文抑揚の拍を参照する際に「本文第×打の第○拍」というような呼び方では混乱を招きかねない。以下では本文の最初の音節が配分されている拍から順に「第 1 拍、第 2 拍、第 3 拍、…」と機械的に呼ぶ方法も適宜用いることにする。

6-3-4. 息継ぎによる拍数の変動

息継ぎによる2拍の休止がサケへと基本形1の間に入ることがある。その場合は行全体が2拍長くなることが多い。つまりその行の「サケへと本文を合わせた長さ」の持続時間は他の行より絶対長が長くなる²⁹。

006 peratne ki na

前半9拍							後半9拍							
サケへ (7拍)						2 休拍	本文 (9拍)							
●				●				●				●		
pe	t													
		tu			pet	tu		rat				na		
							pe		ne		ki			

サケへと本文を足した全体は前半と後半がそれぞれ9分割されていることになるが、本来のサケへ行と本文行の間に2拍の休止が余計に挿入されているだけである。なお、息継ぎによる変化はほかにもあるが、本稿ではあまりふれない。

²⁹ 叙事詩では謡う際に repni レプニ「拍子木」を叩くため、行単位でこのような短い単位での絶対長の長さの変更はできない。レプニを叩く単位(1打単位)で変えることになる。

6-3-5. 基本形2種

この神謡では2種の基本形が用いられる。これは言語音によって修正された変則形ではなく、言語音の語形とは無関係に（言語音の意味によって）どちらかが選択される。原則として先行拍が用いられているので、ここでは先行拍を「第1拍」として順に番号をふっておくことにする。

基本形1

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	CV				CV			
CV		CV		CV				

基本形2

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
CV	CV	CV			CV			
				CV				

第4拍と第7拍は「予備拍」である。ここには前の拍の母音が伸ばされるか、前の拍の音節末子音があてられる。なお、後ろに予備拍があれば音節末子音は予備拍に入るが、後ろに予備拍が無ければ音節末子音は本来の拍と一緒に含まれる。

以下では音節数と語頭アクセントによってどのように基本形が適用されるか具体例を示す。

6-3-6. 基本形1の適用

6-3-6-1. 基本形1の低高アクセント5音節句への適用

5音節・低高アクセント語句には基本形1はそのまま適用される。第1拍・第2拍・第5拍到CVC音節が来た場合にはそのまま1拍に入れる。第3拍・第5拍到CVC音節が来た場合には音節末子音を予備拍である第4拍や第7拍に入れる。

基本形1

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	CV				CV			
CV		CV		CV				

011 oka=as a wa

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	ka				wa			
o		a		sa				

013 sinean to ta

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	ne				ta			
si		a		to				
			n					

064 iwor kor kamuy

第 1 拍	第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍	第 7 拍	第 8 拍	第 9 拍
	wor				mu	y		
i		ko		ka				
			r(o)					

6-3-6-2. 基本形1の4音節句への適用 (サケへがある場合)

先行サケへがある場合と無い場合で4音節句の扱いは異なる。先行サケへがある場合は4音節語句にはアクセントに関わらず、行頭に虚辞uを付して「5音節の低高アクセント語句」として適用する(15例)。虚辞は先行拍に入る(入らないこともある)。

前半8拍							後半8拍							
サケへ (7拍)							本文 (9拍)							
●				●				●				●		
pe	t													
		tu			pet	tu		CV				CV		
				a			u		CV		CV			

038 u isam ki na

前半8拍							後半8拍							
サケへ (7拍)							本文 (9拍)							
●				●				●				●		
pe	t													
		tu			pet	tu		i				na		
				a			u		sa		ki			
									m					

本文部分だけを示せば以下のようなになる。アクセントに関わらず虚辞uが付されて、全く同じ抑揚形になっている。

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	CV				CV			
虚辞 u		CV		CV				

043 u aynu nispa (aynu は語頭高アクセント)

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	ay				pa			
u		nu		nis				

前半 8 拍								後半 7 拍							欠	
サケへ 7 拍						本文 8 拍								欠		
●4 分割				●4 分割				●4 分割				●4 分割				
pe	t															
		tu		pet	tu		ay				pa					
			a			u		nu		nis						

この後ろもサケへなしで詩句が続くため、1拍少なくなっている。

083 u Okikurmi (Okikurmi は低高アクセント)

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍
	o				mi		
u		ki		kur			

前半 8 拍								後半 8 拍							
サケへ 8 拍								本文 8 拍							
●				●				●				●			
pe	t														
		tu			pe	t	tu		o				mi		
				a				u		ki		kur			

この例ではサケへが長めで最後の拍に入れなかった虚辞が後半から入っている。そのため後半が全体的に 1 拍後ろにずれている。結果的にサケへ行が前半、本文行が後半にぴったり分かれている。

6-3-6-3. 基本形1の4音節句への適用 (サケへがない場合)

先行サケへがない場合、虚辞 u を付けずにそのまま基本形1が適用される (26例)。4音節句でサケへがない場合には虚辞が付けられないため、音節数が足りなくなる。絶対長もその分短くなってしまふ。先行行との間でリズムが乱れることもある。多くの場合先行行との間に1拍の予備拍が入る。また、低高アクセント語 (例は少ないが) は「虚辞がないのに言語音アクセントが無視される」ことになる。

4音節でサケへがない場合

先行行 (7拍)							本文 (8拍)							
●				●			●				●			
		CV				CV	CV				CV			
tu	CV		CV		CV			CV		CV				

(第1拍の「tu」は先行行に先行するサケへの最終音)。ここで第2打は1拍足りない。

参考：4音節でサケへがある場合

前半 8拍							後半 8拍							
サケへ (7拍)							本文 (9拍)							
●				●			●				●			
pe	t													
		tu			pet	tu		CV			CV			
				a			u		CV		CV			

053 isam ki na (4 音節行)

先行行 (基本形 1) 7 拍							本文 8 拍						
●4 分割				●3 拍			●4 分割				●4 分割		
		ne				ka	i				na		
tu	e		ne		hi			sa		ki			
									m				

この例では先行行が 1 拍短くなっている (実際の持続時間も短い)。

016 kurun kurun (4 音節行)

先行行 (変則型) 8 拍							本文 8 拍						
●4 分割				●4 分割			●4 分割				●4 分割		
	pu												
		ya	ro			hi	ku				ru	n	
					ne			ru		ku			
				n									
									n				

031 pita kane (4 音節行)

先行行 (基本形 2) 8 拍							本文 8 拍						
●4 分割				●4 分割			●4 分割				●4 分割		
	so	n	ko		at	pa	pi				ne		
								ta		ka			

050 kemus ki wa (4音節行)

先行行 (基本形 2) 8 拍								本文 8 拍							
●4 分割				●4 分割				●4 分割				●4 分割			
	a	y	nu			ta	n	ke				wa			
					ko				mu		ki				
										s					

つまり、行頭の語句アクセントが語頭高でも低高でも「高」で始まる同一の抑揚であり、低高アクセント語が来た場合にはアクセントと抑揚が相反することになる。サケへを除いた本文だけを示せば以下のようなものである。

基本形 1 と言語音アクセントが一致している場合

028 terke terke

行前半 最終拍	行後半														
		ter						ke							
			ke			ter									

基本形 1 と言語音アクセントが一致していない場合

031 pita kane

行前半 最終拍	行後半														
		pi						ne							
			ta			ka									

6-3-6-4. 基本形1の語頭高アクセント5音節句への適用

5音節・語頭高アクセント語句には語頭に虚辞uが付されて低高アクセント化される。全体の持続時間は変わらないが半行単位で分割数が変わる（増える）。全体としてみると9分割から10分割に変更され、予備拍の位置も変わる。なお、この神謡作品では適用例が少ない。他の分配の仕方もありうるのかもしれない。

039 u inkar akusu

	●5分割					●4分割			
第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍	第10拍
	i	n				su			
u			ka		ku				
				ra					

語頭高アクセントを反映するために、9分割時（虚辞が無い状態）の第1拍の音（高さ3）が1段階高くなり、第2拍で高さ4になる。空いた第1拍には高さ3で虚辞uが入る。

参考例

語頭高アクセントの5音節語句に虚辞を付さずにそのまま基本形1を適用した行が1例だけある。これは語り手の失敗例と思われる。言語音アクセントと抑揚の高低が一致しないため、本来は回避されるのであろう。だからこそ1例しかないのだと思われる（ただし、次項6-3-6-5でみるように、このような失敗例が出現する要因はある）。

010 inkar=as a wa

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍	第8拍	第9拍
	ka				wa			
in		ra		sa				

6-3-6-5. 基本形1の6音節句への適用

6音節行はこの神謡作品では12行あるが、虚辞uおよび虚辞eを付したものを除くと8行である。うち基本形1が適用されているのは2行である（その他は散文調が5行、基本形2が1行）。どちらも語頭高アクセント語は行頭にきていない。

022 upakkanpasuyka

先行拍	●4分割				●5分割				
	pak	ka	n					ka	
u				pa		su	y		

113 a=ukomawtekka（この語は不定人称により、低低高アクセントとなっている）

先行拍	●4分割				●4分割				
	ko				ka				
a u		ma		tek					
			w						

073では、「au」が1モーラあつかいされることで、語頭の低低高アクセントが反映されている。また、実質的に5音節行と同じように基本形1が適用できている。

6-3-6-6. 特殊な虚辞 e

なお、6音節句では特殊な虚辞 e が用いられている例がある（この神謡では 1 例だけである）。抑揚上は虚辞 u と同じあつかいのようなのである。

156 e iwor so ka ta (e は虚辞)

第 1 拍		第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍
CV	CV	CV				CV
		CV		CV		

第 1 拍		第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍
e	i	wor				ta
		so		ka		

6-3-7. 基本形2の適用

基本形2を適用する場合、前半と後半が同じ持続時間でも、分割数が異なることがある。先行サケへがある場合、原則としてサケへと本文の間に2拍の休止が入る。先行拍に本文が入ることはない。

5音節行

047 iworkorkamuy

前半 9 拍 (サケへ)								後半 10 拍 (本文)							
●4 分割				●5 分割				●5 分割				●5 分割			
■	■														
		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		■	■	
				■								■			

4音節行

041 Okikurmi

前半								後半							
サケへ								本文							
●4 分割				●4 分割				●4 分割				●3 分割			
■	■														
		■	■	■	■	■	■		o	ki	■		mi		
				■								kur			

基本形2は語句の語頭アクセントや先行サケへの有無に関わらず、以下のように適用される。第4拍は予備拍であり、高さ3もしくは高さ4である。この予備拍の高さは言語音によって左右される。4音節行の場合は第2拍が新たに予備拍になるか、予備拍より前の部分が1拍短くなる（全体の持続時間の絶対長もその分短くなる）。後続サケへが無い場合は最後の2休拍はなくなり、次の行にすぐ続く。6音節行は1例しかないが、第1拍到2音節が押し込められている。

4音節行、5音節行、6音節行の間の関係だけを示せば以下のようなになる。

5音節行

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍
CV	CV	CV			CV	
				CV		

4音節行（1）

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍
CV		CV			CV	
				CV		

4音節行（2）

第1拍	第2拍	第3拍	第4拍	第5拍	第6拍	第7拍
CV	CV			CV		
			CV			

6 音節行 (100 sintoko otcota の 1 例のみ。散文調に近い)

第 1 拍	第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍	第 7 拍
CV		CV	CV		CV	
				CV		

実際には行は 3~5 に分割されるので、必ずしも上記のように整然とした形にはなっていない。

6-3-7-1. 基本形2の5音節句への適用

基本形2も基本形1と同じく、後半に2音節が配分される。前半と後半はそれぞれ3~5分割されて言語音が配分される。行頭は語句アクセントに関わらず、原則として常に「高」である。5音節行では行頭は低高アクセントになることが多いが、高いまま（高さ4が続く）である。予備拍は高くなる場合と低くなる場合があるが、これについては4音節行のところでもまとめて述べる。

●4分割				●4分割			
CV	CV	CV			CV		
				CV			

025 kikeuspasuy

●4分割				●4分割			
ki	ke	u			su	y	
			(u)s	pa			

047 iworkorkamuy

●5分割					●5分割				
	i	wor	ko	r(o)		mu	y		
					ka				

また、047では5分割になっているためにサケへと本文の間に休止拍が入っている。

6-3-7-2. 基本形2の4音節句への適用

4音節行では以下の4種のバリエーションがある。

1. 予備拍が2つあり、2つめの予備拍が低く、3音節目が高い。

CV		CV		CV	CV		

2. 予備拍が2つあり、2つめの予備拍が高く、3音節目が低い。

CV		CV			CV		
				CV			

3. 冒頭に休止があり、予備拍が高い。

	CV	CV			CV		
				CV			

4. 冒頭に休止があり、予備拍が低い。

	CV	CV			CV		
				CV			

それぞれの具体例をあげておく。

1. 予備拍が2つあり、2つめの予備拍が低く、3音節目が高い（特殊な形）。030

son		ko		at	pa		

2. 予備拍が2つあり、2つめの予備拍が高く、3音節目が低い。188

so	n	no			ka		
				pó			

3. 冒頭に休止があり、予備拍が高い。098

	ne	a			ki		
				tú			

4. 冒頭に休止があり、予備拍が低い。020

	po	ro			ki		
				tú			

6-3-7-3. 基本形2の予備拍の高低

基本形2のバリエーションは以下のようになっている。まず、行の前半と後半で語句に切れ目があることが前提である。そのとき、

- (1) 基本形2で、最後から1つ前の音節の「高」はそこから始まる語句を強調する。
- (2) 基本形2で、予備拍の「低」は、そこで終わる語句を強調する。

どちらでもないものは中立である。これは4音節行、5音節行に共通している。前項(6-3-7-2)で上げた例では以下のグレー色の部分(atpa, poro)が強調される。

030

son		ko		at	pa		

188

so	n	no			ka		
				pó			

098

	ne	a			ki		
				tú			

020

	po	ro			ki		
				tú			

基本形2が適用されている5音節行は8行、4音節行は14行ある。そのうち(1)と(2)に当てはまるのは以下の例である。高低2段階で示しておく。

(1) 基本形2で、最後から1つ前の音節の「高」はそこから始まる語句を強調する。

5音節行では例がない。4音節行の以下の2例のみ。

030	so	n	ko		at	pa		

092	so	n	ko		sa	r	ke	s

(2) 基本形2で、予備拍の「低」は、そこで終わる語句を強調する。

5音節行

025	ki	ke	u			su	y	
			(u)s		pa			

089	ki	ke	u			su	y	次行頭
			(u)s		pa			

4音節行

020		po	ro			ki		
					tu			

049		ay	nu			ta	n	
					ko			

077	sa	ke				ni		
					a			

074	ay	nu	u	ta	n	sik	nu		kun
								ya	

(1) でも (2) でもない例

5 音節行

047		i	wor	ko	r(o)		mu	y		
						ka				

124	i	na	w	ka			k	no		次行
						sa				

159	u	pe	t	ko	r(o)		mu	y	次行	次行
	先行					ka				

102	i	way	si	n			ko			次行頭
						to				

4 音節行

188	so	n	no				ka			
						po				

138		ci	s	ko	r(o)			ki		
						ar				

041		o	ki					mi		
						kur				

098	ne	a						ki		
						tu				

066	yu	ka	t					wa		次行頭
						te				

069	ce	pa	t					wa		次行頭
						te				

183	yuk	ko	y		wa	
				ki		

170	pok	na			p	rup
				cep		

次の2例は中央に語句の切れ目がなく、語句の途中で母音が2拍に分割されて後の拍のみ下がっている。2例しかないのではっきりしたことはわからないが「中央で語句が切れていない」ことを示しているのではないか。

106	u	tut	co		ye		
				ra			

108	ka	muy	o		ta		次行頭
				pit			

6-3-7-4. 6音節以上の行

6音節行 (1例のみ) (息継ぎの直前で早口になっている)

100 sintoko otcota (<or c=ota)

4 分割				4 分割			
si	n	to	ko		co	ta	
				ot			

073 aynu utar / 074 siknu yakun は合計 8 音節の行 (1例のみ) だが母音連続 uu を 1 つの母音 u として配分している。この行は散文調で始まっており、持続時間も長くなっている変則的な行である。

073 aynu utar / 074 siknu yakun

第 1 拍	第 2 拍	第 3 拍	第 4 拍	第 5 拍	第 6 拍	第 7 拍	第 8 拍	第 9 拍
ay	nu u	ta	r	sik	nu		ya	kun

6-3-7-5. 散文調

この神謡の基本形2は、下がる部分が決まっている固定的な抑揚だが、それ以外にやや高い音の、早口で抑揚もリズムも平板な「散文調」とでもいうべき謡い方も混ぜられている。これらは機能的には基本形2と共通性が高いようである。

056 muy oma p ranke wa

muy	o	map		
			ran	ke wa

057 a=eikasma yakka

a e	i kas	ma	yak	ka

162 cep pone o saranip an

cep	pone	o sa	ranip	an

6-3-8. 基本形1で低高アクセントなのに行頭が「高」の5音節行

5音節行の行頭が低高アクセントで基本形1なのに、その抑揚が高さ4で始まる例が10例ある。うち8例はサケヘがない行である。残り2例はサケヘの最後の高さ4の音をそのまま（誤って）続けてしまったのであろう。なお、サケヘが無くとも高さ3で始まる例が7例あるので、サケヘが無いからといって必ず高く始まるのではない。「サケヘがある場合には5音節行が高く始まることがない」だけである。

通常の5音節行（先行サケヘがある場合）：本文の最初の音が低くなっている

043 u aynu nispa（前半7分割、後半8分割だが同じ長さ）3'368

サケヘ行							本文行									
サケヘ（7拍）							本文（7拍）							欠		
●4分割				●4分割				●4分割				●4分割				
pe	t															
		tu			pet	tu		ay			pa					
				a			u		nu		nis					

この行は後続行にサケヘがないので、2拍欠いた状態で終わる。休拍1拍ののちすぐに次行の本文行が始まる。

先行サケヘが無い場合：本文の最初の音が高いままである

044 i=utek hawe、045 ene oka hi、

第026行							第027行								
●4分割				●4分割				●4分割				●4分割			
	i	u						we	e	ne		hi			
			te		ha					o	ka				
				(e)k											

043は直前にサケヘを持つ通常の5音節行である。その後ろに044、045の5音節行がサケヘ無しで直接続いているが、これら2行は第1拍（第1音節）が高さ4になっている。通常の5音節行であれば高さ3に下がらなければならない。

ただし、直前のサケへが無い場合でも、本文の最初の音が低くなっていることがある。

156 e iwor so ka ta、109 a=catcari na

第 026 行 (5 音節、8 拍)							第 027 行 (5 音節、8 拍)								
●4 分割			●4 分割				●4 分割			●4 分割					
e	i	wor				ta		cat				na			
			so		ka		a		ca		ri				

奥田統己（1991）は別の語り手の神謡の録音の分析ではあるが、行頭に 5 音節の語頭高アクセント語が来た場合には朗唱の抑揚も「高」だが、低高アクセントであれば「低」だけでなく「高」になることがある、と指摘している。

「これに対して、アクセントが「低—高」で始まる語句でメロディーが「高—高」で始まっている例は少なくない。しかし「高—低」（高—高）のアクセントに対してメロディーが「低—高」となる例は 5 例しかない。（p 28）

これはよく似た現象である。もしかしたら同じ現象なのかもしれない。だが、いずれにせよ奥田統己（1991）ではどのような条件で「低」と「高」に分かれるのかについては述べていない。鍋沢ねぷき⑧（K3-6）に関する限りこれはイントネーションのようなものである。それについて次項（6-3-9）で述べる。

6-3-9. 行頭が低高アクセントなのに「高」になる条件

前項のように、5音節行で「先行サケヘがなく、かつ本文行の行頭が低高アクセント語」の基本形1には、第1音節が「高」になる場合(8例)と「低」になる場合(7例)がある。

先行行							後続行							
●4分割			●4分割				●4分割			●4分割				
							高							
							低							

後続行の行頭が「高」(8例)

行番号	先行行	後続行	日本語訳
036-037	u sonko ye hawe(1)	ene oka hi	伝言の内容は／こうだった
043-044	u aynu nispa(1)	i=utek hawe	人間の旦那が／私に託した伝言
044-045	i=utek hawe(1)	ene oka hi	私に託した伝言は／こうだった
057-058	a=eykaosma yakka★	tane anakne	私が持って行ったが／今では
080-081	yayattasa kus ne na★	sekor okay pe	お礼をするだろう／ということ
084-085	aynu nispa(1)	i=utek hawe	人間の旦那が／私に託した伝言
119-120	a=ye akusu★	ene hawas hi	私が言うと／彼はこう言った
144-145	somo neno iki pa kuni★	a=ye kus ne na	そうしないように／私が言うよ

後続行の行頭が「低」(7例)

行番号	先行行	後続行	日本語訳
008-009	cipirapira★	kasi ta rok=as	それを広げ／その上に坐っていた
066-067	yuk atte wa(2)	i=korpore yan	鹿を群れさせて／くださいませ
069-070	cep atte wa(2)	i=korpore yan	魚を群れさせて／くださいませ
074-075	siknu yakun(2)	keray ne yakne	生き延びたなら／そうなったら
156-157	e iwor so ka ta(1)	a=catcari na	山の一带に／ばらまいた
164-165	askonne a=uk hine★	peciwor otta	片手に私は抱えて／川の流域に
165-166	peciwor otta(1)	a=catcari na	川の流域に／ばらまいた

行末に★を付した行は散文行、(1)を付した行は基本形1、(2)を付した行は基本形2

音形に左右されているわけではない。しかし、ene oka hi や i=korpare yan など、同じ語句なら「高」になるか「低」になるか決まっておらず、ランダムに変わっているのでもない。つまり決めているのは語句の内容である。これらは以下のように分類できよう。

「高」になっている例

- ・ 後続行が.... ene oka hi 「～は次のようである」など ene で始まる (045、037)
- ・ 先行行の行末が主語、後続行の行頭が動詞 (044、085)
- ・ 先行行が散文調、後続行が朗唱 (058、081、120、145)

「低」になっている例

- ・ 先行行の行末が動詞終止形 (009)
- ・ 先行行の行末が接続詞 wa, yakun, hine (067、070、075、165)
- ・ 先行行の行末が場所格助詞 ta (157、166)

これらの例から見る限り、語句の音節構造等の音形ではなく意味もしくは統語構造によって、意味的に、あるいは統語上で、前後の連続性が強い場合は高のままであり、区切れがある場合にはいったん低になっている。つまり、これは文の内容に応じたイントネーションのようなものである。

ただし、アイヌ語の口語文において、上記で「高」になる例の文イントネーションは必ずしも同じ抑揚になっているわけではないように思われる。例えば

sonko ye hawe ene oka hi は例えば以下のように hawe の語末の「we」と ene の語頭の「e」はむしろ「低」になり、ともに「高」になることはないように思われる。

son		ye				ne			
	ko		ha	we	e		o	ka	hi

したがって、ここでは「アイヌ語のイントネーションが反映されている」というよりも、「朗唱の文イントネーションとして高低が決まる」というべきかもしれない。いずれにせよ、サケヘが無い場合には本文同士が直接つながるために、文としてのイントネーションが生じるのであろう。

なお、奥田純己 (1991) で分析対象とされている 2 作品の音源は公開されていないが、サケヘの有無を含めて全文文字化されたものが北海道文化財保護協会 (1990 : 100-137) に掲載されている。それを見る限り 2 編とも「先行サケヘが無く、本文行頭が低高アクセ

ントになっている」行を複数含んでいる。鍋沢ねぷき⑧（K3-6）と同じ規則になっている可能性があると思われる。音源が公開されることがあれば是非とも確認したい。

6-3-10. サケへがある場合の特殊例

「サケへがあるのに、基本形1が適用された5音節行の行頭が高い（高さ4）」という例が以下の2例のみある。

002 matapa sak kur

サケへ（6分割）						本文（おそらく1拍おいてから8分割）								
●4分割			●4分割			※	●4分割				●4分割			
pet														
	tu		pet	tu			ma	ta				ko	r(o)	
		u							pa		sak			

「※」の拍は休止になっている。

055 u kesto an kor （虚辞 u は判別困難だが多分ある）

サケへ行						本文行								
サケへ						本文								
●4分割			●4分割			●4分割	●4分割				●4分割			
pe	t													
		tu		pet	tu	u	kes				kor		mu	
			a				to		an					

本文最後の拍から次行（散文）が始まっている。

002 はまだ謡い方が定まっていないためであろう（リズムも不安定である）。5音節行と4音節行の基本形1の適用の区別がまだ決まっていないために、5音節行も4音節行と同じく高さ4で始めてしまったものと思われる。

055 の次の行はサケへが無い散文調（行頭は高アクセント語。高さ5で始まる）の5音節行である。実は055も散文調で始める可能性があったので、その若干の迷いが第1音節の高さ4に表れているのではないか。

6-4. 鍋沢ねぶきの神謡3編の抑揚生成のポイントまとめ

ここまで鍋沢ねぶきによる神謡3編の抑揚についてやや詳しくみてきた。3編の特徴はそれぞれ以下のようなものである。

- ・ 鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) は行頭・行末の高低が変化しない。
- ・ 鍋沢ねぶき① (K2-5) は行頭・行末の両方で高低が変化する。
- ・ 鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) は行頭のみ高低が変化する (基本形2種が交替する)。

以下で抑揚生成の規則についてももう少し詳しくまとめておく。

6-4-1. 鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) の抑揚生成のポイント

サケへ「no pe」の影響を受けたテンポの速い神謡であり、行頭も行末も高低が変化しない。詩句のアクセントも文イントネーションも反映されないためである。

6-4-2. 鍋沢ねぶき① (K2-5) の抑揚生成のポイント

サケへ「no u o u」の影響を受けたテンポの遅い神謡であり、行頭と行末の高低が変化する。行頭には詩句アクセントが反映され、行末には文イントネーションのようなものがある。詩句アクセントと意味は以下のように抑揚に反映されている。

行頭の高低

低高アクセント→抑揚は低か高

語頭高アクセント→抑揚は高 (虚辞を用いて低高アクセント化した行はない)

(これらは奥田統己 1991 による指摘があてはまっている)

新たに判明したこと

(1) 先行サケへの有無による影響

低高アクセント語句の行頭が低/高に分かれるのは、先行サケへの有無の影響である。

- ・ 先行サケへがない場合、低高アクセントなのに抑揚が高になる。
- ・ 先行サケへがある場合、低高アクセントならば抑揚も低のままである。

(2) 行末の高低が意味によって変わる

- ・ 行末の高低は語句の意味に合わせて決まる、文イントネーションのようなものである。

・対句、押韻、シンメトリー構成などのために行末の高低の変化だけでなく、行頭でのアクセント違反がおこることがある。

(3) その他

- ・行頭の高さが「4・3 (高低)」で始まるのは前行との区切りを表す。
- ・4音節行は原則としてサケへがない場合のみ（それ以外は虚辞で5音節行化）

6-4-3. 鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) の抑揚生成のポイント

サケへ「pettu pettu」の影響を受けたテンポが中くらいの神謡である。基本形が2種あるがそれらは行頭の高低とみなしてよい。行末に文イントネーションのようなものはない。詩句の音節構造が反映され、アクセントも部分的に反映される。

新たに判明したこと

(1) 他の神謡の行頭の高低にあたるのは基本形1・2であり、基本形1は行頭低、基本形2は行頭高にあたる。このような複数の基本形の存在はこれまでも指摘されてきた（田村すゞ子 2002、北道邦彦 2002 など）が、これが行頭の高低と同じものだという指摘はおそらく新しいと思われる。

(2) 行の音節数によってアクセントの反映度合いが異なる。

5音節の場合

- ・低高アクセント→抑揚は低（基本形1）か高（基本形2）
 - ・語頭高アクセント→抑揚は高（低にするためには虚辞uを用いて6音節化）
- （この部分は奥田統己 1991 による指摘に合致する）

4音節の場合

抑揚は低（基本形1）か高（基本形2）だがアクセントとは無関係
ただし、基本形1ではサケへがある場合→行頭低、サケへがない場合→行頭高、というバリエーションになる。

(3) 基本形2の予備拍の高低は語句の統語構造などによって変わる。

6-5. 神謡の抑揚

鍋沢ねぶきの3編の神謡のサケへは互いによく似ているが、テンポ・リズム・抑揚のどの点でも違いはある。そしてそれらの差異は各神謡の本文のテンポ・リズム・抑揚に影響している。そこから次のような仮説がたてられよう。

「鍋沢ねぶき⑥ (K3-4) はテンポが速いために行頭・行末の高低が変化しない。鍋沢ねぶき① (K2-5) はテンポが遅いために行頭・行末の両方で高低が変化する。その中間的なテンポの鍋沢ねぶき⑧ (K3-6) は行頭のみ高低が変化する (基本形2種が交替する)」

もう少し細かく検討してみよう。

3編の神謡の各サケへはいずれも母音が2つまたは4つからなる。no pe と nou ou はともに no で始まる。nou ou と pettu pettu は「同じ母音の繰り返し」という点で同じである。だが、もちろん語形は異なり、異なりの分だけ抑揚やリズムが異なるものになる。

神謡「no pe」と神謡「nou ou」はテンポとリズムが大きく異なる。その差を生んでいく大きな要因がは no pe というサケへと、nou ou というサケへの「長さの差」であることは間違いない。no pe の代わりに nou ou や pettu pettu を入れて同じテンポとリズムで謡うことはできない。だが、それは「人間にはその能力がない」というようなことではなく、たんにアイヌ韻文の朗唱法としてそういう謡い方はしない、というだけである。

また、サケへ「nou ou」とサケへ「pettu pettu」はテンポとリズムがほぼ同じだが、抑揚が異なる。nou ou が「低・高・低・高」であるのに対し、pettu pettu は「高・低・高・低」である。nou ou を pettu pettu のように「高・低・高・低」で謡うことはできても、逆に pettu pettu を nou ou のように「低・高・低・高」で謡うことはできないであろう。これもまた「このようなサケへはそのように謡わない」というものとしてのアイヌ韻文の朗唱法として、というだけである。

だが、そういった朗唱法の規則と慣習に従いつつ、最終的にはこれらサケへの語形がその神謡1篇全体のテンポやリズムを左右している。「no pe」というサケへを持つ神謡でアクセントもイントネーションも反映されないのは、その早いテンポと固定的なリズム(行の分割数)、それによって生まれた起伏の大きな抑揚によるものであろう。それに対し

「nou ou」「pettu pettu」のようなサケへによる、遅いテンポでリズム(行の分割数)が音節数の影響を大きく受ける神謡では部分的にせよアクセントが反映され、あるいはイントネーションが反映される(あるいはイントネーションのような仕組みを持つ)。

こうしてみると、まさにサケへは「節(ふし)」であり、神謡のテンポ、リズム、抑揚などおよそ「音楽的」といえる要素の全てに関わっている。「神謡は1編ずつ異なるメロディーを有する」というときの「メロディー」というのは、サケへの抑揚によって決まる、その神謡の抑揚の基本形のことである。だからこそサケへは「節(ふし)」である、

と話者たち、語り手たちに言われてきた。サケへ自体が節なのか、サケへが節を与えるのか。それは同じことである。サケへ自体のテンポ、リズムと抑揚がその神謡の独自の抑揚になるのだから結果的には同じことである。

第 7 章

結 語

7. 朗唱するものとしてのアイヌ韻文

アイヌ韻文は、その文芸ジャンルによって差異はあるものの、全体としては共通する仕組みを持っている。原則として朗唱されるものであり、朗唱を前提とした詩法で組み立てられている。

文芸ジャンルによっては、各行に繰り返し適用される音の高低のパターン、つまり「抑揚の基本形」が存在している。叙事詩や、本稿ではふれなかった祈り詞（kamuy nomi カムイノミ）などがそのような朗唱の典型である。個人単位で異なる基本形にそのときどきの詩句が影響して最終的な抑揚が決まる。つまりアイヌ韻文の抑揚は「詩句の影響を受ける前に、音の高低パターンの良し悪しや美しさだけによって決められた抑揚」としての「音楽」ではない。基本形は詩句への適用前に存在しているが、基本形の変化は全て詩句の言語音によって決定されているのであって、音楽的な理由で決まるのではない。

叙景詩（ウポボ）では第1行の詩句の言語音としての抑揚にもとづき、それがアレンジされて4行全体の抑揚が生成されている。

叙事詩（ユカラ）では個人単位の基本形（複数ある）が詩句（のアクセントや意味）の影響で変化して各行の抑揚が生成される。

神謡（カムイユカラ）ではサケへの語形で決まる「サケへの抑揚」と個人の基本形から「その神謡の抑揚の基本形」が生成され、それがさらに詩句の影響を受けて各行の抑揚が生成される。

詩句の言語音から生成されうる抑揚には複数の（だが無限ではなく少数の）可能性があるが、実際には語り手はそれらの可能性のうちから記憶に合致する1つを選びとる。つまり「伝承」されているのは物語のストーリー、抑揚生成の規則、さらに叙景詩や神謡については「複数の可能性のうちどれを選ぶか」という個別の情報、それだけである。

いずれにせよ、どの文芸ジャンルにおいても詩句の言語音としての性質によって最終的な抑揚が決定されている。まさに「朗唱」である。

今後もアイヌ韻文朗唱の研究は続けられていくだろうが、それが「旋律」「メロディー」「歌謡」「音楽」などの名で行われるせよ、より適切な「抑揚」「朗唱」などの名で行われるにせよ、分析対象となる韻文を構成するアイヌ語詩句そのものを無視した研究は意味がない段階にきている。

卷末資料

沙流川流域の神謡のサケへの抑揚生成プロセス推定

ここにあるのは、萱野茂（1998）、田村すゞ子（2001）（2002）（2003）、田村すゞ子（1988）（1997）（2000）に収録されている神謡のサケへの抑揚生成プロセスを推定したものである。

表題およびサケへの表記は原資料のままである。

萱野茂採録資料（萱野茂 1998）（鍋沢ねぶきによる 8 編は本文第 4 章に掲載した）

（1）平賀さたも（4 編）

K1-6 平賀さたも「ムジナとクマ」（tororohumpo）

K1-7 平賀さたも「怪鳥フリと白ギツネ」（howewepa hum）

K1-8 平賀さたも「河童と美女」（hen no ye）

K2-4 平賀さたも「オオカミ神と村おさ」（o o o o）

（2）黒川てしめ（2 編）

K1-1 黒川てしめ「支笏湖の大蛇」（hasusun hasusun）

K2-1 黒川てしめ「襟裳岬のシャチの神」（aworun）

（3）黒川きよ（2 編）

K1-4 黒川きよ「カワウソとキツネの話」（paw co co pa hum hum）

K2-2 黒川きよ「生け贄にされた娘」（hey no un hey no）

（4）さまざまな語り手による 7 編

K1-2 黒川ちねぶ「私の夫はカッコウ鳥」（no wa o）

K1-3 木村うしもんか「大空に描いたコタン」（hanna hore hore hore）

K1-5 木村こぬまたん「火の女神と水の女神のけんか」

（apemeru koyan koyan mat ateyatenna）

K2-3 西島てる「オキクルミとフクロウ神」

（tunoyake renoyake kutumke kamuyke kamuycikappo humhum）

K3-7 木村きみ「小鳥になった若妻」（no o u）

K3-8 淵瀬あきの「粟と貧乏な叔母さん」（e ey no）

K3-9 鹿戸よし「からっぽやみの子供の話」（manayta sanke tarpanke tarkocupu）

近藤鏡二郎採録資料（田村すゞ子 2001、2002、2003）

（5）鳩沢わたてけ（10 編）

第 1 巻

1. 「雀」(han cikiki / han cipyak / soksox ki yak)
2. 「オコジョ」(ayiya tenru tenru / ayiya)
3. 「ヨシキリ」(cupu turmake turmake / raprap pispis)
4. 「小熊」(ho uwepahn)
5. 「交易航海」(henoo uwa o)

第 2 巻

6. 「シマフクロウ」(apiskatu apiska)
7. 「ツノザメ」(tusunapanu)

第 3 巻

8. 「水汲みを言いつけられた少年が水汲みをいやがった」(santasoo aso)
9. 「襟裳岬で」(a worun)
10. 「オキクルミ神の妹が人間の村シシリムカを恋う」(hore hore)

田村すゞ子採録資料（田村すゞ子 1988、1997、2000）

（6）鳩沢わたてけ（3 編）（田村すゞ子 2000）

1. han kakkok kakkok (12-02) (音声 A12-002)
2. houwepahn (12-03) (音声 A12-003)
3. tusunapanu (12-04) 音声 A12-004)

（7）平村つる（2 編）（田村すゞ子 1988）

1. heynu (05-16) 平村つる (音声 A05-17) (
2. hancikiki (13-14、05-19) 平村つる (音声 A05-20)

（8）川上まつ子（1 編）（田村すゞ子 1997）

1. wowo kar kanto kanto (13-17) 川上まつ子 (音声 A10-004)

K1-6 平賀さたも tororohumpo 「ムジナとクマ」

(1) アクセント

tororohumpo に想定されるアクセントは

1 語とみなすとき

torórohumpo

複数の語とみなすとき

toróro húm po

である。tororo という語はないが、piyororo (トンビの鳴き声) などから擬音語的であるとみなされるであろう。その場合は拘束的でないものの最後は上がる。したがって

toróro húm po

ということになる。

hum po の po は指小辞であり、サケへ行末でも高にならなくてよい。hum が高なのでそのまま hum po は高低でよい。hum が高アクセントであることを示すために、直前の ro は低い方がよい。ここは tororo を擬音語とみなして最後を上げる志向と矛盾するが、アクセントを優先する。

●	○	●	○	●	○
	ro		hum		
to		ro		po	

5 音節なので、最後に休止を入れて 6 音節にすることもできるが、hum が鼻音 m を含むので hum を 2 拍にしてもよい。この場合は 5 音節しかないのにわざわざ hum を用いているので、2 拍にする。また、これによって 1 音 1 拍型でなく不均等配分型になる。

●	○	●	○	●	○
	ro		hu	m	
to		ro			po

(2) 高低を5段階に拡張

humが高いことを強調するために後半部 hum po 全体の音を1段階高くする。それに伴い、直前の ro を下げる必要がなくなる。

●	○	●	○	●	○
			hu	m	
	ro	ro			po
to		ro			

K1-7 平賀さたも howewepa hum 「怪鳥フリと白ギツネ」

(1) アクセント

howewepahum という単語はない。1 語ではなく最低でも howewepa hum という 2 語になるであろう。そのときに想定されるアクセントは

howéwepa hum

である。最後の hum は高でも低でもよい。サケへ行末なので高にする傾向がある。

howewepa という単語はないが、ho-~-pa という語形から見て動詞と想定されるであろう。つまり全体として「howewepa する音」というような意味が想定される。

1 音 1 拍型とすると、

●	○	●	○	●	○
	we			hum	
ho		we	pa		

また ho-we-we の we-we は we-の二重化（畳語形）であり、このような場合はこの部分は HL になるので、第 3 拍は低である。動詞末尾の pa が上がるのは不自然なので第 4 拍も低になる。これでももちろんよい。

(2) 高低を 5 段階に拡張

ここからは語り手の裁量である。ここでは語り手は **wewe (HL)** という高から低に行く傾向を重視して、**pa** をさらに 1 段階下げている。それに伴い **hum** も 1 段階低くなる。また、バリエーションとして下降傾向を強調し **hum** をさらに 1 段階下げた個所もある（サケへの旋律型が 2 種類になっている）。

●	○	●	○	●	○
	we				
ho		we		hum	
			pa		

●	○	●	○	●	○
	we				
ho		we			
			pa		
				hum	

K1-8 平賀さたも hen no ye 「河童と美女」

(1) アクセント

hennoye という単語はない。これを言語音としてみる場合いくつかの可能性がある。

- ① hénnoye 「ねじらない」というような意味の未知の1つの動詞と想定。
- ② hén noyé 「否定副詞・よじる」古風な否定副詞 hen(?) + 動詞 noye 「よじる」と想定。
- ③ hénno yé 「否定副詞・言わない」否定副詞の未知の語形 + 動詞 ye 「言う」と想定。
- ④ hén nó ye 「否定副詞・良いことを・言う」古風な否定副詞 hen(?) + 古風な動詞 no 「よい」 + ye 「言う」と想定。

これらのどれを想定するかで言語音としてのアクセント・プロソディーが変わる。ただしいずれにせよ、hen は高アクセントとみなされるだろう。

hen no ye (サケへ)

mokorkur he an (本文)

●	○	●	○	●	○
he	n	no	[o]	ye	[e]
mo	kor	kur	[u]	he	an
he	n	no	[o]	ye	[e]
mo	nak	kur	[u]	he	an
he	n	no	[o]	ye	[e]
ka	muy	o	[o]	rus	pe

なお、3音節のサケへは他にも複数ある。hennoye、nowao、aworun、noou はいずれも3音節だが、抑揚形が異なる。

hennoye > hén nó ye

●	○	●	○	●	○
he	n	no	o		
				ye	e

nowao > nó wa o

●	○	●	○	●	○
no		wa	o	o	o
	o		a		e

aworun > áw orún

●	○	●	○	●	○
a		ru			
	wo		n	n	n

nooun > nó ó un

●	○	●	○	●	○
		o★	o		
no	o			u	n

★裏声

K2-4 平賀さたも 〇〇〇〇「オオカミ神と村おさ」

(1) アクセント

「o」や「oo」などの動詞はありうるが、これだけでは人称接辞がなく、単独の発話としては不適切である。そもそも元のサケへの語形を話者がどう認識していたかも判然としない。「o」だけともいえそうだが、持続時間は約4秒と長い。通常のサケへ、本文行のおおよそ2倍の長さである。

●				●				●				●			
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
o	[o]	[o]	o	o	[o]	[o]		o	[o]						
							o			o	[o]				
											★				

★裏声

声門閉鎖を基準として考えるなら単純に以下の6音とみなすこともできそうである。

〇〇〇〇〇〇

そこから遡及的に考えるとoooの3音節かもしれない。だが、全て高アクセントの3音節とみると、

óóó

という3音節しかないので、各音を延長したものとみなして、

óó óó óó

とすることもできそうである。このような発声自体は実際の会話文体でも可能である。

基本的な高低

●	○	●	○	●	○	●	○
o		o		o			
	[o]		[o]		[o]		

変化をつけるために、2 拍目を高にする。これでもアクセント規則に違反はしない。

●	○	●	○	●	○	●	○
o	[o]	o		o			
			[o]		[o]		

(2) 高低 5 段階への拡張

実際の話し方は以下のようにになっている。

●				●				●				●			
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
o	[o]	[o]	o	o	[o]	[o]		o	[o]						
							o			o	[o]				
											★				

★裏声

K1-1 黒川てしめ hasusun hasusun 「支笏湖の大蛇」

(1) アクセント

hasusun hasusun という単語自体はない。ha-su-sun ha-su-sun で3音節が2回繰り返されている。これを言語音としてみた場合のアクセントは2通り考えられる。

① 長すぎてやや不自然だが、hasusunhasusun 1語としてみた場合、高アクセントは第2音節。第3音節に制約はないが最終音節は通常は低になる。

hasúsunhasusùn

	su	sun	ha	su	
ha					sun

② hasusun hasusun の2語としてみた場合は、hasúsun hasúsun もしくは hasúsún hasúsún ということになる(ただし語末が高になるのは、擬音語など特殊な場合が多い)。

hasúsun hasúsun

	su			su	
ha		sun	ha		sun

hasúsún hasúsún (これは何かの鳴き声や擬音語などであるように感じられよう)

	su	sun		su	sun
ha			ha		

(2) 高低5段階への拡張

実際の歌い方は以下のようにになっている。3音節の2回繰り返しという珍しいタイプだが、そのまま3拍子的に配分。第2拍めは高低どちらも現れる。

●	○	○	●	○	○
	su	sun		su	sun
ha			ha		

K2-1 黒川てしめ aworun 「襟裳岬のシャチの神」

(1) アクセント

aworun という単語はない。

áw or ún

aw 「舌」 or 「のところ」 un 「に」 というように解釈は可能であろう。

a		ru	
	wo		n

(2) 高低を 5 段階に拡張

●	○	●	○	●	○
a		ru			
a					
	wo		n	[n]	休止

最後が下がるタイプである。アクセントそのままである。

なお、サケへの行末は一般に「上げることができる」だけなので下がってもよい。どちらが選択されるかは決まっていないようである。上がるほうが多い。

K1-4 黒川きよ paw co co pa hum hum 「カワウソとキツネの話」

(1) アクセント

paw co co pa hum hum という単語はないが、文章としては意味が通る部分がある。

想定される区切りは

paw cocopa hum hum

などようになるが、cocopa の部分は多様な解釈が可能である。このとき想定されるアクセントは

páw cocopa hum hum

であり、hum は低く大きい音を表すかけ声だが、高でも低でもよい。

(2) リズム配分

このような長いサケへではリズム配分にも複数の可能性があり、それも言語音によってある程度左右されると思われる。

可能性 1. 1音1拍型。これも可能なはずだが今回は採用されていない。もしそうなら、cocopa は1語として扱われ、アクセントは cocópa となる。このとき行末を高にするのが普通であろう。その前の hum も高にそろえてもよい。直前が HLHL なので合わせて H にする可能性が高い。これが採用されなかったのは paw がキツネの聞きなしなので高くまた持続時間が長くなったほうがよい、という内容からの判断であろう。

páw cocópa hum hum

●	○	●	○	●	○
paw		co		hum	hum
	co		pa		

可能性 2. 不均等配分型。不均等配分型にする場合、paw と hum が以下のように 2 拍になりやすい（音節末が「予備拍」に入る）。

pa-w-co-co-pa-hu-m-hu-m (9 拍)

●		●		●		●		●
pa	w		co		hu	m	hu	m
		co		pa				

このとき、以下のような志向が働いているであろう。

- ・ hum の音節末子音は 1 拍になっても、表拍にはしたくない。
- ・ 奇数拍の 9 拍ではなく偶数拍の 8 拍もしくは 10 拍にしたい。

上記 2 つの条件から hum hum の配分は最後の 2 拍にほぼ決まる。この場合は 1 つ目の hum は高低どちらでもよい。

	●	○	●	○
	hum		hu	m

ここから先は複数の選択肢があるが、語り手の裁量に任されているであろう。

8 拍の場合（今回は不採用）

●	○	●	○	●	○	●	○
paw		co		hum		hu	m
	co		pa				

10 拍の場合（細かい高低。今回は不採用）

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
pa		co		co		hu		hu	m
	w		[o]		pa		m		

10 拍の場合（今回これを採用） copa の部分はどのように処理してもよい

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
pa	w			co pa		hum		hu	m
		co	[o]						

(3) 高低 5 段階に拡張

paw はキツネのかん高い鳴き声の聞きなしなので、一番高いレベルにする。それに伴い次の co[o]の高さも 1 段上げることが可能になる。

paw をレベル 4 にする

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
pa	w								
		co[o]		copa		hum		hu	m

ここからはさまざまな可能性がある。ここでは語り手は paw の次の coo の可能性がレベル 4 もしくは 3 である、という点を利用している。つまり paw の次に 1 段下がる、というもっとも簡潔な下がり方である。

最初の co の高さを確定する

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
pa	w								
		co	[o]	copa		hum		hu	m

次に paw から co[o]への「1 段下がり」を繰り返す形で copa をまた「1 段下がり」にする。これは最も安易な拡張の 1 つである。

次の co とその先の pa の高さが決まる

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
pa	w								
		co	[o]			hum		hu	m
				co	pa				

hum の音の高さはもともとはレベル 3 か 4 を想定していたが、ここまできると、最初の 6 拍に合わせたほうが簡単である。まだ下の音が残っているので、copa より 1 段下げる。

最初の hum を下げる

●	○	●	○	●	○				
pa	w								
		co	[o]					hu	m
				co	pa				
						hu	m		

最終的に paw-coo-copa-hum をそれぞれ 2 拍単位にして順番に下げる、という簡潔な構成になっている。

なお、hum が 1 つしかなかった場合は以下のようにになっていたのではないだろうか。

参考 hum が 1 つだった場合の可能性

●	○	●	○	●	○
paw					
		co		hu	m
	co		pa		

K2-2 黒川きよ hey no un hey no 「生け贄にされた娘」

サケヘが heyno o un heyno と heyno の 2 種あり、リズムにもバリエーションがある。

サケヘ 1 A

●	○	●	○	●	○	●	○
he	no					he	no
		o	o				
				u	n		

サケヘ 2

●	○
he	no

サケヘ 1 B

●	○	●	○	●	○	●	○
he	no					he	no
		o	o				
				u	n		

サケヘ 1 A

●	○	●	○	●	○	●	○
he	no					he	no
		o	o				
				u	n		

(1) アクセント

heyno という単語はない。heyno o un heyno も文章としてこのままでは意味がとれない。だが、語形は明確である。アイヌ語話者にとってはすぐに以下のようなアクセントが想定されるであろう。

héyno un héyno

un は格助詞「～に」もしくは他動詞「～にある」だが、heyno が名詞だとすると、このような位置では un は高アクセントにならない。また heyno は語形からして副詞と想定されるので、un は格助詞や動詞よりも、タイミングをはかるためのかけ声のようなものとみなされるであろう。実際にこの語り手はそう判断していると思われる。タイミングの調整のためにほかにも un, in など本文とサケへの中に入れていく。

② hey-no-un-hey-no で 5 音節。最後に休止拍を置くと 6 拍である。

●		○		●		○	
he				he			
	y	no	un		y	no	

これでもよいと思うが、行末を上げるとすると、以下のようなになる。

●		○		●		○	
he				hey	no		
	y	no	un				

上記のように heyno が 2 回ほぼ並んでいて抑揚が異なるのは好ましくないと判断するならば、以下のように前も平板にすることができる。このとき、平板なら語頭高アクセントと矛盾しない（アイヌ語では高低でも高高でもアクセントとしては同じとみなされる）。

●		○		●		○	
hey	no		hey	no			
			un				

上記のようなものでもよいとは思いますが、un-hey (CVCCVC) が 2 拍 (2 打目) になっているのは、長すぎてあまりバランスが良くない。n-h という子音連続もあまり好ましくない。

そこで下のように1拍タイミングをずらした方が好ましいのであろう。

●	○	●	○	●	○
hey	no			hey	no
		un	[n]		

(2) 高低を5段階に拡張

ここから先は語り手の裁量と思われる。語り手はこのサケへの高低を5段階に拡張する際に、さらに長さも8拍(4拍子)に拡張した。HLLLHHという単調な抑揚をもう少し動きのあるものにする。HLという下がり調子を拡大した。そのために1打(2拍)を増やした。その結果、実際の抑揚は以下ようになった。

●	○	●	○	●	○	●	○
hey	no					hey	no
		o	o				
				u	n		

なお、本文の旋律基本型もこの下降調を採用したので、「hey no + 本文」でもおさまりがよくなってしまった。そのため、hey no un hey no 全部ではなく、hey no だけですませることも可能になった。それが短い方のサケへなのであろう。

実際の謡い方では、タイミングが間に合えば hey no だけをサケへとして用い、そのまま次の行に移行している。かなりせわしないので、全体がそうなのではない。

K1-2 黒川ちねぶ no wa o 「私の夫はカッコウ鳥」

(1) アクセント

nowao という語はない。音節数が 3 しかないので、そのまま短い特殊なサケへとするか、各母音を伸ばして 1 行分にするか、2 つの可能性がある。後者が普通かもしれない。

可能性 1. 特殊な場合 nowano で 1 語 (今回は不採用)

no-は高アクセントと解釈可能。したがって

nówao (HL~)

no		
	wa	o

nowáo (LH~)

	wa	
no		o

の 2 通りが可能。後半部は拘束されないので、さらにいえば HLL, HLH, LHL, LHH のいずれも可能である。つまりサケへの原形としては、以下の 4 種類の可能性がある。

no		
	wa	o

	wa	
no		o

no		o
	wa	

	wa	o
no		

可能性 2. 通常の場合 no wa o を 5 音節以上にする (今回の例)

どこの母音をどのように伸ばしてもよいが、通常はそれぞれを 2 音節扱いにする。これでちょうど 6 音節になる。

noo waa oo

このような場合は原則として、新たにできた CVV の高低を HL とする。特に no は高アクセントと解釈可能である。高アクセントが可能な音を 2 音節扱いにした場合には高アクセントとして扱う。またその場合は nóo のように HL となる。いずれにせよ、ここの抑揚は以下のようなになるはずである。

nóo wáa óo

ただし、一般的な傾向としてサケへの最後は高くするので

nóo wáa óo

HLHLHH

となってよい。これで6音節なのでこの神謡ではこのまま用いられている。

(2) 高低を5段階に拡張

このサケへでは実際には5段階にせず、2段階（高さ3と4）のサケへにしている。

●	○	●	○	●	○
no		wa		o	[o]
	[o]		[a]		

K1-3 木村うしもんか hanna hore hore hore 「大空に描いたコタン」

(1) アクセント

anna hore hore hore は 1 語ではないが、このままでは意味が通じない。hóre はかけ声としてよく用いられる語である。これが繰り返されているのでそれらを 1 語の 3 回繰り返しとみなして区切る。それに合わせて anna も 1 語にする。それで以下のようなになる。

anna hóre hóre hóre

想定されるアクセントは

ánna hóre hóre hóre (HL HL HL HL)

hóre はもともと HL のかけ声なので、行末でも高くない。このサケへの高低はこれでほぼ完全に決まっている。あとはリズム配分だけである。音節数が 8 なので、このまま使えそうである。リズム型には大まかに 2 つの可能性がある。

可能性 1. 1 音 1 拍型

可能性 2. 不均等配分型

上記のどちらでもよい。今回は採用されていないが 1 音 1 拍なら以下のようなになる。

●	○	●	○	●	○	●	○
an		ho		ho		ho	
	na		re		re		re

ただし、おそらく hóre というかけ声が（どちらかと長く伸ばしたいので）1 音 1 拍型になじまないため、ここでは上記のようにせず、可能性 2 の「不均等配分型」が採用されている。その場合には以下のように hóre を hóóre とすることがもっともやりやすい。

●		○		○		●		○		○	
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
an		ho	[o]			ho		ho	[o]		
	na			re			re			re	

上記のように3つのうち2つの hóre を hóóre とし、さらに休拍を入れることで、6拍を2回という簡潔な繰り返し型にしている。

○○hóre○○hóre というサケへからは、もっとも単純な高低とリズムとして

○-○-hó-ó-re-休 ○-○-hó-ó-re-休

というパターンがほぼ一義的に決まるであろう。今回は具体的には以下のようなになる。

an-na hó-ó-re-休 hó-re hó-ó-re-休

(2) 高低を5段階に拡張

繰り返しを明確にするために、かけ声である hó-[ó]-re の部分の音の音域を広げる。それぞれ1段ずつ広げる。また前半と後半の間の休止を埋める。an-na および hó-re はそのままにしておく。最終的な抑揚は以下のようになっている。

●		○		○		●		○		○	
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
		ho	[o]					ho	[o]		
an						ho					
	na						re				
				re	[e]					re	

K1-5 木村こぬまたん apemeru koyan koyan mat ateyatenna 「火の女神と水の女神のけんか」

(1) アクセント

apemerukoyankoyanmatateyatenna はもちろん 1 つの単語としてはない。複数の語からなる語句としてはある程度は解釈可能である。

まず、14 音節あるので、1 音 1 拍になりやすい。

a-pe-me-ru-ko-yan-ko-yan-ma-ta-te-ya-ten-na

言語音としての区切りは

apémerukoyankoyanmat ateyatenna

のように apemerukoyankoyanmat という 9 音節の単語を含むが、この単語は

[[ape-meru] {[ko-yan][ko-yan]}] mat

という内部構造となっている。そのためか、副アクセントのようなものがある。それを下がり符号で示せば

apémerukoyànkoyànm^ːat

となる。この部分を 1 拍 1 音型に当てはめると、以下のようなになる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●
	pe	meru			yan		yan	
a				ko		ko		mat

上記のように、アクセントおよびプロソディー (mat が低) に拘束された部分がぴったり適合する。meru の部分はアクセントにもプロソディーにも拘束されないので語り手の裁量

に任される。

次に、後半部 *ateyatenna* は火の神のサケへとして他でも見られるものである。想定されるアクセントは、

atéyaténna

である。これは高低が交互に現れるので、以下のように1音1拍型に合わせやすい。

●	○	●	○	●
	te		ten	
a		ya		na

さて、以上 *apemerukoyankoyan* と *ateyatenna* の2つを1音1拍に当てはめてから合体させると以下のようなになる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	pe	meru			yan		yan			te		ten	
a				ko		ko		ma	ta		ya		na

上記の1音1拍型を修正して最終的な発話に持っていくのがもっとも簡単であるが、この先はおそらく語り手の裁量によるので、いくつもの可能性があるはずである。この語り手は実際には *apemerukoyankoyan* と *matateyatenna* の間でいったん区切り（意味的にもここに切れ目がある）、ここまでの8拍を4拍子のように再解釈している。そしてそれに伴い後ろに新たに2拍を足している。そうすると以下のようなになる。

●		○		○		○		●		○		○		○	
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	pe	meru			yan		yan			te		ten			
a				ko		ko		ma	ta		ya		na		

後ろに 2 拍を足したので、行末も高く終えやすくなった。tenna で鼻音 n が続いているので、ten を 2 拍にして te·n·na として na を高にすると以下ようになる。

●		○		○		○		●		○		○		○	
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	pe		ru		yan		yan			te		te		na	
a		me		ko		ko		ma	ta		ya		n		

こうすると mata の部分以外は全て「高低が交互」になっていてしかも最後は高で終わっている。

これだけでもよいはずだが、mata の部分を気にするのであれば、アクセントに拘束されない meru の部分を mata のように高高もしくは低低にすることもできる。こういうときには高高を優先するようである。それに伴い、最後の 3 拍も高にそろえる。最終的な抑揚はいかのようになっている。

●		○		○		○		●		○		○		○	
●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	pe	me	ru		yan		yan			te		te	n	na	
a				ko		ko		ma	ta		ya				

K2-3 西島てる tunoyake renoyake ktumke kamuyke kamuycikappo humhum

「オキクルミとフクロウ神」

(1) アクセント

tu noya ke re noya ke ku tunke kamuy ke kamuy cikappo hum hum という語句は言語音としてもかなり意味が通るものである。

tu noya ke re noya kutun ke kamuy ke kamuy cikappo hum hum

「2つの・ヨモギ・を削る・3つの・ヨモギ・を削る・弓・の中ほど・神が・削る・神・の鳥・フム・フム」(フムは擬音語もしくは「音」の意)

というような語句を想定できる。アクセントは

tu noyá ké re noyá kú túnke kamúy ké kamúy cikáppo húm húm

である。tu、ke、re、hum については高低どちらもありうる。これは基本的には高低が交互に現れる形式になりそうであるが、実は内部的には詩形式に近い。

tu noyá ké 2つの・ヨモギ・を削り (?)

re noyá ké 2つの・ヨモギ・を削り (?)

kú túnke 弓・の中ほど (?)

kamúy ké 神・が削り (?)

kamúy cikáppo 神の・鳥が

húm húm フム・フム (と鳴く)

というような3連の2行対句構成とみるべきであろう。このような場合はこの構造を反映し、この対ごとに似た抑揚になる可能性が高い。

まず、アクセントはだいたい以下のようなになる。

		ya	ke			ya	ke
tu	no			re	no		

ku	tun			muy	ke
		ke	ka		

	muy		kap		hum	
ka		ci		po		hum

上記で tu「2つの」、re「3つの」は通常高くなるが、低くなることもある。kamuycikappo の -muyci- の部分は高いままでもよい。hum·hum は 1 語ととるならば húmhum であり、2 語ととるならば húm húm である。

ここで ku tunke の ke を他の ke と同様に高にそろえ、単音節語で目立つ ke を高に固定したまま高低が交互になるようにし、さらに最後の hum を高にすると以下のようなになる。以下では、グレーの着色は先ほどのままだが、ローマ字の位置だけを新しい位置にしてある。1 行目では ke だけが合致、2 行目では ke は不一致だが全体はだいたい合致、3 行目はほぼ合致している。

	no		ke		no		ke
tu		ya		re		ya	

	tun	ke		muy	ke
ku			ka		

	muy		kap		hum	hum
ka		ci		po		

最終的に確定したのが以下のような抑揚であろう。

	no		ke		no		ke
tu		ya		re		ya	

	tun	ke		muy	ke
ku			ka		

	muy		kap		hum	hum
ka		ci		po		

(2) 高低を5段階に拡張

これを5段階に拡張する。おそらくはリズムは以下のようにとっている。CVC音節の音節末子音には1拍とっている。

打		●				●		
拍	○	●	○	●	○	●	○	●
5								
4		no		ke		no		ke
3			ya		re		ya	
2	tu							
1								

打		●				●		
拍	○	●	○	●	○	●	○	●
5		tu	n	ke				
4						mu		ke
3							y	
2	ku				ka			
1								

打		●				●				●	
拍	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
5											
4											
3				ka	p						
2	ka	muy	ci			po		hu	m	hu	m
1							o				

K3-7 木村きみ no o u 「小鳥になった若妻」

(1) アクセント

noou などに類する語はない。no という語根はある。いずれにせよ、noou に言語音として想定されるアクセントは

nó ó u

であろう。u は高アクセントに解釈されることは少ない。おそらく虚辞の u、タイミングをはかる un などアクセントを担わない音として出現することが多いためであろう。以下のようになる。

●	○	●	○
no	o★		
		u	

★裏声

判断が分かるとしたら o の部分である。ここを高アクセントととるか否か確定できる情報はない。なお、この語り手は★の場所に「裏声」を入れている。音の高さが確定できないためであろう。裏声は必ずしも「高」と限らないが、ここでは「高」とみてよいであろう。

(2) 高低を 5 段階に拡張

裏声の部分が上がっている。

●	○	●	○
	o★		
no			
		u	

★裏声

K3-8 淵瀬あきの e ey no 「粟と貧乏な叔母さん」

(1) アクセント

ey no という語はない。言語音としては

éyno

éy nó

どちらかである。2音節しかないが、3—(4)のように2拍にするには半子音の y が邪魔である。したがって ey と no をそれぞれ2拍に延長するしかなさそうである。最後は上げても下げてもよいが、行末なので上げるのが普通であろう。そうすると、以下のようになる。

●	○	●	○
e		no	o
	y		

この先は語り手の裁量に任される。スタッカート気味にしている。

●		○		●		○	
●	○	●	○	●	○	●	○
e	[e]	[e]		no	休止	o★	[o]
			y				

(2) 高低5段階に拡張

このまま最後だけを1段階高くしている。

●				●			
				no	声門閉鎖	o★	[o]
e	[e]	[e]					
			y				

★裏声

K3-9 鹿戸よし manayta sanke tarpanke tarkocupu 「からっぽやみの子供の話」

(1) アクセント

manayta sanke tar panke tar kocupu という語句はある程度は解釈可能である。manayta は日本語の「マナイタ」であろう。sanke「下ろす」は頻出する語である。tarpanke tar kocupu のうち tar「紐」もよく用いられる語である。panke「川下、下(しも)」、kocupu「包む」であるから、全体として「マナイタを下ろす 紐を下(しも)に包む」というような意味になる。意味はあいまいでも、このように区切ることでアクセントが確定する。

manáyta sánke tár pánke tár kocúpu

アクセントはほぼこれで決定である。以下のようになる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	nay		san		tar	pan		tar		cu	
ma		ta		ke			ke		ko		pu

行末を高にすると以下のようになる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	nay		san		tar	pan		tar		cu	pu
ma		ta		ke			ke		ko		

上記のように、12音節あるので「1音1拍」になりやすい。ほぼこの高低でいけそうである。ただ前半6拍と後半6拍の間で「高高」になっていてここから高低の表裏が入れ替わっている。また、第2・4拍という裏拍に nay、san という CVC が当たっているのも「惜しい」感じである。このような場合は後ろにどンドンずらして CVC 音節を表に当ててしまおうほうがよい。すると以下のようになる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	nay			san		tar	pan			tar		cu	pu
ma		ta			ke			ke			ko		

次に manayta sanke tarpanke のリズムをそろえる。

●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○
	nay			san				tar	pan			tar		cu	pu
ma		ta			ke					ke			ko		

(2) 高低を 5 段階に拡張

起伏を大きくしてある。

●	○	●	○	●	○	●	○
	nay			san			
		ta			ke		
ma							

●	○	●	○	●	○	●	○
	pan						
tar				tar			pu
		ke			ko		
						cu	

第1巻

1. 「雀」 アマメチカッポ han cikiki / hancipiyak(録音にはない) / sokksok kiyak

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

han cikiki

●			●		●		●	
ha			ki					
	n	ci		ki				
		i★	ki	ki				
han	ci							

★ 裏声

sokksok ki yak

●			●		●		●	
so			ki					
	k	sok		ya	(a)k			
			i★					
				ak	ak			
	sok	ki						
sok(1)								
sok(2)								

★ 裏声

2. 「オコジョ」 ウパシチロンヌプ ayiya tenru tenru / ayiya

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

ayiya tenru tenru

●		●		●			●		
	yi	(i)		te			te		
a			ya		n	ru		n	ru
					n	ru★			ru
				te					
	yi	i							
a			ya				te	n	

★ 裏声

ayiya

●		●		●		●		
	yi	(i)						
a			ya					
	yi	i						
a			ya					

3. 「ヨシキリ」 サロレンチカッポ cupu turmake turmake / raprap pispis

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

cupu turmake turmake

●		●		●		●		●	
	pu	tu				tu			
cu		r	ma	ke	(e)	r	ma	ke	
	pu	tur	ma			tur	ma		
cu				ke	e			ke	

rap rap pis pis

●		●		●		●		●	
ra				pi	s				
	p	ra	p			pi	s		
							is		
ra	ap	ra	ap						
					is	pi			
				pi					

4. 「小熊」へペレ ho uwepahn

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

ho wewepahn (1)

●		●		●		●	
		we		hu			
ho	u		pa		m		
	u	we					
ho				hum	m		
			pa				

ho wewepahn (2)

●		●		●		●	
	u	we					
ho				hum	m		
			pa				

ho wewepahn (3)

●		●		●		●	
	u	we		hum	m		
ho							
			pa				

5. 「交易航海」 ウイマムレブンカ henoo uwa o

(1) アクセントとしては以下の2つの可能性がある。

●		●		●		●		●	
he		no		u		wo			
	(e)		(o)		(u)		(o)		

●		●		●		●		●	
		no	(o)			wo	(o)		
he	(e)			u	(u)				

上のものが選ばれたのであろう。

(2) 上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

●		●		●		●		●	
he		no		u		wo			
	(e)		(o)		(u)		(o)		
				u	u				
he	y	no	o★			o	o		

★裏声

第2巻

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

6. 「シマフクロウ」カムイチカブ apiskatu apiska

●		●		●		●		●	
		pis				pi	(i)s		
	a		ka	tu	a			ka	
		pis	ka	tu					
	a					pi	is	ka	
					a				

7. 「ツノザメ」シリカブ tusunapa nu

●		●		●		●		●	
	su			nu					
tu		na	pa						
				nu	u	u			
	su	na	pa						
tu									

第3巻

8. 「水汲みを言いつけられた少年が水汲みをいやがった」

アワッカタレ ヘカチ ワッカタ コパン santasoo aso

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

●			●		●		●	
sa			so		so			
	n	ta		a				
		so★		so	o			
san	ta		a					

★裏声

9. 「襟裳岬で」 エルム オッタ a worun

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

●			●			●		
			ru					
a	a	wo		n				
a	a							
			ru					
				n	n			
		wo						

10. 「オキクルミ神の妹が人間の村シシリムカを恋う」

オキクルミ カムイ トウレシヒ コタヌ エシカルン シシリムカ エシカルン

hore hore

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

●		●		●		●	
	ho		ho				
		re		(o)	(o)	re	
		o		o		o	
		re	e		o		re
				ho			
	ho						

鳩沢わてけ I. han kakkok kakkok (12-02) (音声 A12-002)

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

●		●		●		●		●		●	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		kak						kak			
han				kok						kok	
		ka	k					ka	k		
ha	n			ko	o	o	k			ko	k

サケへの抑揚は言語音のアクセントをほぼ忠実になぞっている。本文抑揚は大まかに2種サケへが数行に1回入るタイプなので、本文抑揚にはかなりのバリエーションが生じているが、基本形は2種のみである。

1. 下降型 (サケへ派生)

サケへを「下降の2回繰り返し」ととらえ「1回の下降」からなる基本形を生成。

●		●		●		●	

2. 平板型

●		●		●		●	

鳩沢わてけ II. houwepahn (12-03) (音声 A12-003)

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。実際の抑揚にはいくつかのバリエーションがある。

サケヘ

●		●		●		●	
	u			hu			
ho		e	pa		m		
	u	e		hu	m		
ho			pa				

実際のサケへのバリエーション1

●		●		●		●	
		e		hu	m		
	u						
ho			pa				

実際のサケへのバリエーション2

●		●		●		●	
	u	e					
				hu	m		
ho			pa				

なお、実際の長さは第1拍、第3拍がそれぞれ長くなっている。

●		●		●		●	
	u			hu			
ho		e	pa		m		
	u	e		hu	m		
ho			pa				

●		●		●		●	
		e		hu	m		
	u						
ho			pa				

参考：本文 基本形

●		●		●		●	

鳩沢わてけ III. tusunapanu (12-04) 音声 A12-004)

おおまかに tusunapanu / tusunapa nu の2つの解釈の可能性がある。

tusunapanu と解釈した場合

●		●		●	
	su				
tu		na	pa	nu	

tusunapa nu / tusu na pa nu など nu を別に解釈した場合

●		●		●	
	su			nu	
tu		na	pa		

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

基本形 1

●		●		●	
	su			nu	
tu		na	pa		
				nu	(u)
	su	na	pa		
tu					

基本形 2

●		●		●	
	su			nu	
tu		na	pa		
				nu	(u)
	su	na			
tu			pa		

参考：本文抑揚 基本形1 サケへ派生型

●		●		●		●	

参考：本文抑揚 基本形2 平板型

●		●		●		●	

平村つる 16 heynu (05-16) 平村つる (音声 A05-17)

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

he		nu	
	y		
<hr/>			
he★		nu★	
	y		

★は裏声

平村つる 19 hancikiki (13-14、05-19) 平村つる (音声 A05-20)

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

hancikiki

ha			ki				
	n	ci		ki			
		ci	ki				
han	n			ki	i	休	休

上段に言語音として想定されるアクセント、下段に実際の抑揚を示す。

wo	wo	ka				ka			
			r	kan	to			to	
wo	wo				to				
		kar						to	
				kan		kan			

「wo」というのはイヌやオオカミの遠吠えの擬音語であり、アクセントは高くなる。kar「作る」は単独の CVC 音節語なので高くなるが、音節末 r は低くなるのが普通である。kanto「天」は語頭高アクセント語だが、kar kanto「彼が作った天」のように動詞連体形に修飾された場合は低くなってもよい。最後の kanto「天」は kan-が高、-to が低になるはずだが、アクセントに関係なく「サケへの最後は高」になる傾向があるので、-to が高くなっている。また、kar kan の部分は音の繰り返しになっている。これを kar-kar というような重複だと考えれば最初の kar が高で次の kar が低になる。つまり kar-ka-...という音連続からは「高・低」という抑揚が自然に浮かぶはずである。

引用文献

- 奥田統己 1991 「カムイユカラの詞句のアクセントとメロディーの関係」『アイヌ文化』第 16 号 アイヌ無形文化伝承保存会 pp22-33
- 奥田統己 2012 「アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向」『千葉大学 ユーラシア言語文化論集』千葉大学ユーラシア言語文化論講座 14, pp1-19
- 奥田統己 2017 「神謡と叙情歌の韻律的志向性 沙流地方の語り手の録音から」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要 2』北海道博物館 pp33-40
- 奥田統己 2019 「千歳地方の神謡の韻律的志向性」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要 4』北海道博物館 pp73-78
- 萱野茂 1998 『萱野茂のアイヌ神話集成』（全 10 巻）CD11 枚付 ビクターエンタテインメント株式会社田村すゞ子編 2001
- 金田一京助[1908]1992 「アイヌの文学」『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』三省堂 pp7-44（初出『中央公論』1・2・3 月）
- 金田一京助[1931]1992 「原始文学と叙事詩」『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』三省堂 pp229-236（初出『国文学踏査』1 大正大学郊北文学会）
- 金田一京助[1934]1992 「口誦文学としてのユーカラ」『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』三省堂 pp340-367（初出『文学』2-2 特輯口誦文学号 岩波書店）
- 久保寺逸彦 1939 「アイヌの音楽と歌謡」『民族學研究』第 5 巻,5-6 号 pp507-549
- 久保寺逸彦 1977a 『アイヌ叙事詩 神謡・聖伝の研究』岩波書店
- 久保寺逸彦 1977b 『アイヌの文学』岩波新書
- 甲地利恵 2000 「「クモの神の自叙」の音楽について」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』第 6 号 北海道立アイヌ民族文化研究センター pp41-59
- 甲地利恵 2006 「沙流川流域に伝わるアイヌの「神謡」の音楽について（1）概説（2）拍

節構造」『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要』第12号 pp1-42

谷本一之 2000 『アイヌ絵を聴く—変容の民族音楽誌』北海道大学出版会

谷本一之 1966 「アイヌ音楽音組織の研究」『北海道大学紀要』17(2) 北海道大学 p83-106
(英文、英語題名 A Study on the tone-system of Ainu music)

田村すゞ子編 1987 『アイヌ語音声資料 4 福満・鷓川の歌謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 1988 『アイヌ語音声資料 5 二風谷の昔話と歌謡・神謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 1993 『アイヌ語音声資料 8 サダモさんのユーカラ 2 村焼き国焼き 2』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 1996 『アイヌ語音声資料選集 韻文篇』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子 1996 『アイヌ語沙流方言辞典』草風館

田村すゞ子編 1997 『アイヌ語音声資料 10 川上まつ子さんの昔話と神謡 (ペナコリ)』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 2000 『アイヌ語音声資料 12 ワテケさんの神謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子編 2001 『アイヌ語沙流方言の音声資料：近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡』文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-008 大阪学院大学情報学部

田村すゞ子編 2002 『アイヌ語沙流方言の音声資料：近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡』文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-016 大阪学院大学情報学部

田村すゞ子編 2003 『アイヌ語沙流方言の音声資料：近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡』文科省特定領域研究 A「環太平洋の言語」成果報告書 A2-034 大阪学院大学情報学部

丹菊逸治 2018 『アイヌ叙景詩鑑賞 押韻法を中心に』 アイヌ・先住民言語アーカイヴプロジェクト報告書 北海道大学アイヌ・先住民研究センター

丹菊逸治 2021 「アイヌ語のオノマトペ—擬音語の仕組み」『早稲田文学 二〇二一年春号』早稲田文学会 pp134-145

知里真志保 [1955]1973 「かむい・ゆうかる—アイヌ叙事詩入門—」『知里真志保著作集 第2巻』平凡社 pp339-368 (初出 アポロ書店)

知里真志保 [1954]1973 「アイヌの神謡 (一)」『知里真志保著作集 第1巻』平凡社 pp153-222 (初出「アイヌの神謡」『北方文化研究報告』第9輯)

中川裕 1997 (増補改訂版 2020) 『アイヌの物語世界』平凡社

日本放送協会編 1965 『アイヌ伝統音楽』(ソノシート付) 日本放送出版協会

野田映子 2020 「アイヌの叙事詩「神謡」における音節数とリズムの関係について—二つの物語の伝承を例に—」『千葉大学ユーラシア言語文化論集』22 千葉大学ユーラシア言語文化論講座 pp333-356

平野健次 1990 「語り物における言語と音楽」『日本文学』39 日本文学協会 pp33-43

服部四郎 1967 「アイヌ語の音韻構造とアクセント」『音声の研究』日本音声学会 pp207-223

北海道教育庁生涯学習部文化課編 1990 『オйна (神々の物語) 1』北海道文化財保護協会

Reichl, Karl 1992 *Turkic Oral Epic Poetry*, Routledge

Новикова, Ольга Владимировна 2010, *Пентатоника в Песенной Традиции Бурят*, Новосибирск

CD

ビクターエンタテインメント [1976] (2008) 『アイヌ・北方民族の芸能』(初出 LP レコード 『日本の民俗音楽 別巻 アイヌ・オロッコ・ギリヤークの芸能』ビクター音楽産業株式会社)

丹菊 逸治（たんぎく いつじ）

アイヌ・先住民研究センター准教授。
専門は口承文芸論、アイヌ語アイヌ文
学、ニヴフ語ニヴフ文学。

**Recitation of Ainu Verse
—Intonation of Kamuyyukar—**

Ainu and Indigenous Language Archive Project Report 2021

Published on March 25, 2022

Written by Itsuji TANGIKU

Published by Center for Ainu and Indigenous Studies, Hokkaido University

Kita 8-jo Nishi 6-chome, Kita-ku, Sapporo, Hokkaido 060-0808, Japan

Printed and bound by Hakuyo Printing

アイヌ・先住民言語アーカイヴ・プロジェクト報告書

アイヌ韻文の朗唱法—カムイユカラの抑揚生成—

2022年 3月25日発行

著者 丹菊逸治

発行 〒060-0808 札幌市北区北8条西6丁目

北海道大学アイヌ・先住民研究センター

印刷・製本 柏楊印刷株式会社