



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	アイヌ叙景詩鑑賞 : 押韻法を中心に
Author(s)	丹菊, 逸治; TANGIKU, Itsuji
Issue Date	2018-08-25
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73701
Type	research report
File Information	Tangiku20181106.pdf



アイヌ叙景詩鑑賞

押韻法を中心に

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

2018

はしがき

ウポポなどとして歌われるアイヌ伝統歌謡の多くはその昔、誰かが作った詩です。あるいは誰かが作った詩をもとにして、人々が歌い継ぐうちに今の形になったものもあるでしょう。本書ではそれらを「叙景詩」と呼んでいます。詩としては非常に短いもので、複雑な内容を長々と語るようなものではありませんが、内容にはしっかりした展開があります。そしてしっかりした詩法にもとづいています。といっても、その詩法は作り手にとっても、現代まで続く歌い手にとっても、必ずしも言語化されたルールではなく、内面化されていていわば感覚的にとらえられていることでしょう。

ですから、この解説書を読んで「何を当たり前のことをくどくどと説明するのか」とか「考えすぎだ、もっと感覚的なものだ」とか、あるいは「全然違う！」（同じ歌でも地域によって全く解釈が異なることもあります）とお考えになる方もおられるかもしれません。一方で、もしかしたらこの解説書を読んで「ああ、そういうことだったのか！」という感想を持たれる方もおられることでしょう。

アイヌ伝統歌謡については、アイヌ語やアイヌ文学になじみのない人々が聞いて「あまりよくわからないなあ」という感想を持つ、ということが何十年も、いやおそらく何百年も続いてきました。

はるか大昔にこれら技巧を凝らした詩作をおこなった偉大な詩人たちに思いをはせながら、アイヌ民族とヤマト民族の間で少しでも相互理解が進めば、そしてまた、半ば忘れられつつあるアイヌ叙景詩の技巧が改めて認知されれば、と願っています。

2018年7月 著者

目次

はしがき-----	3
掲載した作品について-----	9
第1部 叙景詩解説-----	11
用語解説編-----	13
1. 叙景詩-----	14
1-1. 叙景詩の内容-----	14
1-2. 叙景詩の形式-----	14
1-3. 叙景詩の作者-----	14
2. 韻文体・韻文詩-----	15
2-1. 脚韻と頭韻-----	15
2-1-1. 脚韻-----	16
2-1-2. 頭韻-----	16
2-1-3. 「はさみこみ型」の韻-----	17
2-1-4. 行中韻-----	17
2-2. 母音韻と子音韻-----	18
2-2-1. 母音韻-----	18
2-2-2. 子音韻-----	19
2-2-3. 語頭声門閉鎖音による子音韻-----	21
3. 不完全韻-----	22
4. 軽音節と重音節-----	22
4-1. 重音節-----	23
4-2. 軽音節-----	23
5. しりとり型母音配置-----	24
6. 詩句形式-----	25
6-1. 行-----	25
6-2. 半行-----	25
6-3. 連-----	25
6-4. 対句-----	26
6-5. フレーズ-----	26
6-6. 半フレーズ-----	26
6-7. 打-----	27

6-8. 拍-----	27
7. 詩句構成・押韻構成-----	28
8. アクセントと歌の抑揚-----	28
9. 韻律-----	29
10. 詩の内容的構成-----	31
10-1. 起・承・転の3部構成-----	31
10-2. 修辭法-----	31
10-2-1. 隠喩-----	32
10-2-2. 省略-----	32
10-2-3. 含意-----	33
11. アイヌ語による韻文関連用語-----	34
11-1. Atomte itak アトムテイタク「雅語文体」-----	34
11-2. Sakoye サコイエ「朗唱」-----	34
11-3. Rupaye ルパイェ「語り」-----	35
11-4. Inonnoytak イノンノイタク「祈詞」-----	35
11-5. Sa サ「節(ふし)」-----	35
11-6. Sakehe サケヘ「その節」-----	35
12. 伝統詩と伝統歌謡-----	36
12-1. アイヌ伝統歌謡の作者-----	36
12-2. 歌われた場との関係-----	36
12-3. 詩法の意識-----	36
12-4. 韻文形式の意識-----	37
12-5. 輪唱形式との齟齬-----	37
鑑賞編-----	39
1. Cupka wa kamuy ran「東から神が降りた」-----	40
2. Atuy so ka ta「海原の上で」-----	52
3. Repun kaype「沖の波」-----	62
4. Urar suye「霧をはらって」-----	68
5. Ayoro hoao kotan「アヨロ村」-----	78
6. Hunpe pa wa kutukan「鯨を頭から」-----	84
7. Aspet un cási「アシペツの館」-----	92
8. Matmaw réra「北風」-----	98
9. Sarkiusnay kotan「サラキウシナイ村」-----	102
10. Ita so ka ta「板床の上で」-----	108

11. Saranpe ni niskoturi 「サランペを天に届けて」	114
12. kusuwep toyta 「キジバトがたがやす」	118
13. Ni ka rok un cikap 「木の上の鳥」	122
14. Utar hopunpare wa 「みんな立ち上がって」	128
15. Onne paskur 「年寄りカラス」	130
16. Konru ka ta 「氷の上で」	134
17. Sake yuukara 「節つきの歌」	140
第2部 物語詩の韻文	153
1. 神謡・叙事詩の韻文体の特徴	154
1-1. 連（詩連）	155
1-2. 1行の音節数	155
1-3. 押韻	155
1-4. 行中韻と不完全韻	156
1-5. 押韻構成	156
1-6. 虚辞 u	158
1-7. 5行以上の連	159
1-7-1. 意味的に追加された行	159
1-7-2. 対句による拡張	160
1-8. 3行以下の連	161
1-9. 行とフレーズ	162
1-10. 行中韻の多用	162
1-11. 物語詩のリズムと韻律	163
2. 叙事詩における押韻	164
2-1. 平賀さたも氏による叙事詩『村焼き国焼き』	164
2-2. 砂澤クラ氏による叙事詩『ポイヤウンペとルロアイカムイの戦い』	172
3. 神謡における押韻 黒川てしめ氏による神謡『支笏湖の大蛇』	178
4. 筆録作品にみる押韻	187
4-1. ワカルバ氏口述による叙事詩『虎杖丸』	188
4-2. ラマンテ氏口述による叙事詩『北蝦夷古謡遺篇』	192
4-3. イメカヌ（金成マツ）筆録による叙事詩『朱の輪』	196
4-4. モトアンレク筆録による叙事詩『ニタイパカイェ』	202
4-5. 上原熊次郎『もしほ草』に収録された叙事詩	204
4-6. 知里幸恵『アイヌ神謡集』	210

4-7. 『アイヌ神謡集』の草稿ノートと刊本の相違点-----	220
4-7-1. 『アイヌ神謡集』冒頭部分-----	221
4-7-2. 『アイヌ神謡集』途中部分-----	223
4-7-3. 『アイヌ神謡集』結末部分-----	226
第3部 近代文学の韻文-----	231
1. バチェラー八重子によるアイヌ語短歌-----	232
2. バチェラー八重子によるアイヌ語日本語混合文体の短歌-----	236
3. バチェラー八重子による日本語短歌-----	239
4. 伊賀ふでによるアイヌ語現代詩-----	242
5. アイヌ語と日本語の押韻感覚の違い-----	255
補論：モンゴル帝国との接触によるアイヌ叙事詩の成立仮説-----	257
1. ユーラシア大陸に広がる韻文形式とアイヌ語韻文形式の共通性-----	258
2. ニヅフ叙事詩の4行1連構造-----	258
3. 頭韻と脚韻の意味-----	261
4. トウングース系諸民族の叙事詩にみられるリフレイン-----	261
4-1. 満洲語の物語の韻文形式-----	261
4-2. ウイルタ叙事詩の韻文形式-----	262
4-3. エヴェンク叙事詩の韻文形式-----	261
4-4. リフレインの機能-----	265
5. アイヌの神謡のリフレイン-----	266
6. アイヌの叙事詩・神謡形式の歴史的成立過程-----	266
6.1. 元朝秘史-----	267
6-2. カルマク叙事詩「ジャンガル」-----	268
7. 結論：アイヌの叙事詩・神謡形式の成立仮説-----	271
参考文献-----	273
あとがき-----	281

掲載した作品について

本書ではなるべくよく知られた詩歌で、なおかつ音源が入手しやすいものを中心に選んで紹介しました。もともとアイヌ伝統歌謡に題名はついていませんが、本書では内容がわかりやすいように、慣例的な題名を用い、あるいは第1行もしくはその他の行を題名の代わりに掲載しています。

掲載した作品の出典は以下です。

『アイヌ語音声資料 7～9』（田村すず子採録・編著。早稲田大学語学教育研究所 1984～1991）の付属カセットテープ。現在は早稲田大学リポジトリで聞くことができます。

『アイヌ伝統音楽』（日本放送協会編。日本放送出版協会 1965）の付属ソノシート。古書店で入手可能です。なお、本書叙景詩第3番の *Repun kaype* 「沖の波」はソノシートに含まれておらず、公開された音源がありません。『アイヌの伝統音楽』に歌詞と楽譜が掲載されています。興味を持たれた方は知っている方に聞いてみてください。

『アイヌ・北方民族の芸能』（日本伝統芸能振興財団）。現在でも入手可能な市販 CD です。

『四宅ヤエの伝承 第1巻 歌謡・散文編』（四宅ヤエの伝承刊行委員会編 四宅ヤエの伝承刊行会 2007）付録 CD。現・アイヌ民族文化財団（当時の名称はアイヌ文化振興・研究推進機構）の出版助成による作品集です。図書館になければ財団にお問い合わせください。

『現地録音 日本の昔話 1 東日本編』（稲田浩二監修 株式会社サン・エデュケーショナル 2000）。現在でも入手可能な市販 CD セットです。

『Sakhaline :Musique Vocale et Instrumentale』（BUDA Records, 1996）。ニヴフ叙事詩はこちらに収録されたものです。市販 CD です。

文中では原則として故人に対する敬称を省略させていただきました。ただし本人が作品を執筆せず、語った（歌った）録音のみが残されている方については故人であっても敬称を付してあります。

第 1 部

叙景詩解説

用語解説編

本書で用いる用語も本来はアイヌ語であるべきだが、残念なことにアイヌ語による用語はごくわずかしか記録されていない。かつてはもっとあったにしても、現在では知っている人々もおられないだろうと思われる。本書で示すのは語り手の知識や分析ではなく、主として筆者の分析結果であるが、アイヌ語で全てが語られていた時代には叙景詩の詩法などにも細かいアイヌ語の表現があった可能性は高い¹。

ここでは多く英詩やフランス詩の分析概念を用いており、用語もなるべくそれにならったが、意味がずれることがある。アイヌ伝統詩の詩法は日本の古典的な定型詩（和歌など）よりは英詩やフランス詩に近いが、異なる部分も多い。

¹ 「韻」や「行」など、明らかに存在する現象についても、それらに相当するアイヌ語は記録されていない。

1. 叙景詩

upopo ウポポ、あるいはたんに「歌」などと呼ばれる短い歌謡は、人々が腕を競って作った詩が歌として伝承されてきたものであり、アイヌ伝統詩の韻文形式と詩法の粹である。アイヌ語名称は地域によって指すものが異なることも多い。叙景的な描写で構成される詩なので、本稿ではアイヌ叙景詩と呼んでおくことにする。

1-1. 叙景詩の内容

アイヌの伝統歌謡のうち、最小形式のものが叙景詩である。ある風景について「(1) 場所を提示し、(2) そこで起きていることを述べ、(3) 最後に何らかの展開を述べる」という構成で描写する。つまり内容的には「起・承・転」という3行詩的構成になっていることが多い。最後にみられる「展開」には「視覚→聴覚」という感覚の転換や、「過去→現在」という時間的な転換を示すものなどがある。日本の短歌や俳句にも似ているが、それ以上に省略や比喩が多く用いられる。

1-2. 叙景詩の形式

4音節(4拍)前後の行に分けられる。頭韻・脚韻など押韻を重視する。歌われる際には、全行が行単位で類似した抑揚とリズムを有し、拍の単位となるのは言語音としての音節である。CV音節(軽音節)とCVC音節(重音節)がリズムの調節のために使い分けられる。軽音節が多ければ緩やかになり、重音節が多ければ軽快になる。なおCVC音節を2つの軽音節として、鼻母音や流音を子音1つだけで軽音節としてあつかうこともある。

1-3. 叙景詩の作者

各詩はそれぞれ1人の作者の手による作品と考えられるが、今では作者の名前は伝えられていない。アイヌの歌謡伝統においては存命の作者の歌を複数の人々が歌ったりはしなかった。作者が物故したのち、当初は「某氏の歌である」と前置きして歌い継がれていたはずである。その後、何かの理由で作者の名が忘れられてしまい、共有の歌として歌われるようになったものであろう²。

² アイヌ伝統歌謡文化における「個人の所有」という特色については、古くから報告がある。松宮観山『蝦夷談筆記』(1710) p391「男歌は称名などのごとく長く節あり。笑戯れて面白そふにおどり申候。面々別々に歌をうたひ候由。自然人のうたひ候歌をうたひ候ばつくのひを出候由。大に無禮とする也。」。近年では谷本一之(2000)が指摘している。また、歌の作者に関する情報が本来は付属していたことについても、断片的な報告がある。金田一京助(1956)ではある伝承者について「殊に面白かったことは、誰がどういふときに歌った歌だと言って、たくさんに人の歌った歌を伝承していることだった。」と書いている。篠原智花・丹菊逸治(2012)も参照されたい。

2. 韻文体・韻文詩(英語:verse)

アイヌ叙景詩は韻文詩、つまり韻文で作られた詩である。韻文(英語:verse)とは韻律(英語:metre)と押韻(alliteration「頭韻」,rhyme「脚韻」)の形式が決まった文体のことである。アイヌ口承文芸のうち、叙景詩を含む伝統歌謡・神謡・叙事詩は全て韻文体である。アイヌ語にはAtomte itak「雅語(＜飾った・文体)」、Sa kor itak「節を持つ文体」という用語があるが、それらとの関係については別項で説明する。

韻文の構造には言語や文化により相違がある。アイヌ語の韻文の韻律については、朗唱のさいに一定の音節数で音の抑揚(高低パターン)が繰り返される「行」の存在が指摘されており、さらに行をそろえるための音節数の調節方法などが知られている³。また、複数の行に渡って音節の配列パターンをそろえる、という韻律を持っている⁴。

韻文のもう一つの特徴は押韻である。アイヌ韻文は押韻つまり「韻を踏む」ことを重視した文体である⁵。

「韻」というのは同じ音もしくは似た音のことであり、それを繰り返すことを**押韻**あるいは**「韻を踏む」**という。押韻は叙景詩を含むアイヌ伝統歌謡の歌詞のほぼすべてにみられる現象であり、伝承者自身によってそう明言されていなかったにせよ、意識的に用いられた技法と考えるべきである。

アイヌ叙景詩で用いられる押韻には次のようなものがある。

2-1. 脚韻と頭韻

韻を踏む場所は基本的に、行末と行末、あるいは行頭と行頭である。ただし、行頭と行末でそろえたり、行の内部にあちこちで同じ韻を繰り返したりする場合もある。行末と行末で韻を踏むことを**脚韻(rhyme** あるいは **end rhyme)**という。行頭と行頭で韻を踏むことを**頭韻(alliteration** あるいは **head rhyme)**という。

³ 詳しくは金田一京助(1908)、田村すゞ子(1987)、中川裕(1997)などを参照されたい。さらに奥田統己(2012)が語アクセントと叙事詩歌唱の抑揚に関する研究を、甲地利恵(2000)がやはり語アクセントと神謡歌唱の抑揚に関する研究をしている。

⁴ 「韻律」についてアイヌ語学ではしばしば「韻律とは韻と律のことである。韻は押韻、律は音節数をそろえることである」と説明されるようだが、少なくとも本書においては「韻律」は分割できない1つの概念であり、基本的にはmetreの訳語である。

⁵ アイヌ韻文体の押韻について日本の言語学者は無理解だった。例えば中川裕・中本ムツ子(2007)p107では「韻文といっても、いわゆる頭韻、脚韻のようなものは、踏んでみるようにみえることもまれにありますが、さして重要ではありません」とし、技法だと考えていない。太田満氏によれば唯一、浅井亨は詩法としての押韻に気づいていたようである。太田満氏自身も詩作において押韻は意識している、とのことである(2018年5月2日ネット上での個人的なテキストメッセージのやりとりによる)。

2-1-1. 脚韻（英語:rhyme, あるいは end rhyme）

Cupka wa
kamuy ran
Iwa teksam
oran

（本書 p40 「1. Cupka wa kamuy ran」より）

という4行はいずれも最後の音節の母音が a である。これが韻であり、wa 「～から」、ran 「下りる」、teksam 「～のそば」の-sam、oran 「～に下りる」が母音 a で韻を踏んでいる。最後の部分でそろえる「脚韻」である。ran と oran の-ran は（oran は ran に接頭辞 o-がついた語なので当然ではあるが）、完全に一致する「完全な韻」（完全韻, 英語: full-rhyme）である。wa と ran は同じ母音ではあるが、子音が異なるので「不完全な韻」である⁶。teksam の-sam と ran もやはり不完全な韻であるが、CVC という音節構造が同じであり、また音節末子音が m と n でともに鼻音なので一致度が高い。同じ単語であれば全ての音がそろえるが、同じ意味が繰り返されるだけでは詩そのものが成り立たないため、異なる単語同士で音の一部のみそろえる。それが押韻である。異なる単語にしつつ同じ音を目指さなくてはならず、結果的には完全に音が一致しないことが多い。詩というものは常に不完全なものなのである。

2-1-2. 頭韻（英語:alliteration, あるいは head rhyme）

複数の行頭で同じ音をそろえる。子音のみをそろえる場合、子音と母音をそろえる場合、母音のみをそろえる場合がある。

Sarkiusnay
kotan
kotuyma-
-rewke

（本書 p102 「9. Sarkiusnay kotan」）

という4行のうち、第2行と第3行の最初の音節が「ko」になっている。最初の部分でそろえる「頭韻」である。

⁶ なお、これは英詩における完全韻とは異なる。アイヌ伝統詩においては母音韻・子音韻が大半を占めるため、音節単位での「完全な韻／不完全な韻」という区分はあまり意味がないように思われる。

2-1-3. 「はさみこみ型」の韻

1つの行の行頭と行末で同じ音をそろえる。多くの場合母音でそろえる。

atuy tunna

etunun paye

(本書 p68 「4. Urar suye」より)

上記のようにこれが2行以上続くことがある。韻は行内部だけで踏んでおり、行同士は韻を踏んでいない。だがこの2行は同じ形式(はさみ込み型)を繰り返しているので、繰り返しの効果を持つ。

2-1-4. 行中韻

行頭や行末ではなく、第2音節目や、あるいは半行の行頭(後半行頭)など各行の同じ場所で韻を踏む。本書では「行中韻」と呼ぶ。

Sarkiusnay

kotan

kotuyma-

-rewke

(本書 p102. 「9. Sarkiusnay kotan」)

上記の例では2音節目の子音 t がそろっている。通常はこのように「前からいくつめの音節の頭」というように位置がそろえられている。ただしアイヌ伝統詩は歌として伝承されているため、書かれた語句だけからは押韻の場所がわかりにくいこともある。歌われる際には行単位あるいは半行単位で類似した抑揚(以下「フレーズ」と呼ぶ)が繰り返される。その際に各フレーズの同じ個所で韻が踏まれる。

上記例では kotan と kotuyma が同じフレーズとなっており、kotan の ta と kotuyma の tu はフレーズ内の同じ個所にあたる(音節の位置も、フレーズ内の位置でも同じ位置にあたっている)。

2-2. 母音韻と子音韻

韻を踏む場合に、母音と子音の両方がそろっていれば完全韻であるが、実際にはどちらかだけをそろえることが多い。母音をそろえるか子音をそろえるかで効果は異なる。母音だけが同じものを**母音韻**、子音だけが同じものを**子音韻**という。

2-2-1. 母音韻（英語:assonance）

母音のみが同一で子音が異なっている韻。子音が異なるため明確に同じだとは分かりにくい。特に行末など発声に持続性がある場所で用いられると、響きがそろうので安定した印象になる。

Aspet un cási
Kanras kasi ketunke
Hawwap punkar sararpa
(本書 p92. 「7. Aspet un cási」より)

という 3 行は最初の音節が as, kan, haw のように母音が a でそろっている。母音韻は頭韻にも脚韻にも用いられる。

Atuy so ka ta
Ekay ya
Okay ya
Okaykumaranke
(本書 p52. 「2. Atuy so ka ta」)

という 4 行詩では 3 行の行末が母音 a でそろっている。ただし、Ekay ya と Okay ya の行末の ya は同じ単語でもある。このように同一語でそろえた場合も、同音異義語でも、音としての同一性の効果は同じである。

同一行内で繰り返し出てくるという形で用いられることもある。これは**行内の韻**あるいは**中間韻**（英語: internal rhyme）などと呼ばれる。

Hawwap punkar sararpa
(本書 p92. 「7. Aspet un cási」より)

では3番目の母音が u である以外は母音が全て a でそろえられている。行内の母音韻、母音韻による中間韻である。

2-2-2. 子音韻 (英語:consonance)

子音のみ同一で母音が異なっている韻。特に頭韻で用いられた場合には母音韻より分かりやすく、リズム感が出る。頭韻や行中韻で用いられる。脚韻として用いられることもある。

頭韻の例

Hunpe pa wa kutukan

Tuyma saykur saykuste

Tarap so ka tareciw

(本書 p84. 「6. Hunpe pa wa kutukan」)

行中韻の例 (半行頭韻)

Urar suye

Ikamuy sinta

(本書 p68. 「4. Urar suye」より)

行中韻の例 (半行脚韻)

Repun kaype

kaype oka

oniwen kamuy

oniwen hawe

(本書 p62. 「3. Repun kaype」)

子音韻が脚韻として用いられるときにもっとも簡単なやり方は、音節頭の子音同士を一致させるというものだが、実際にはそれだけではない。CVC 音節には子音が2つある。そのため「最後の子音同士」以外にもさまざまな押韻がみられる。

脚韻の例①

Aranpe nisi
Ane nis koturi
Aranpe nise
A ho a ho a ho

(本書 p115 「11. Saranpe ni nisuri」の類歌「Aranpe nisi」)

脚韻の例②

Cupka wa
kamuy ran
Iwa nitek ka
orew

(本書 p40. 「1. Cupka wa kamuy ran」より)

子音韻が脚韻として用いられる場合は基本的に、上記①の *si* と *se* のように CV 音節で C を合わせるか、上記②の *ran* と *rew* のように C_1VC_2 音節において C_1 を合わせる。 C_1VC_2 音節の C_2 が脚韻に関わることはあまり多くないが、全くないわけではない⁷。

脚韻の例③

Cupka wa
kamuy ran
Iwa nitek ka
orew

(本書 p40. 「1. Cupka wa kamuy ran」より)

上記③の *wa* と *rew* のように $C_1V(C_2)$ 音節と $C_3V(C_4)$ 音節の C_1 と C_4 、 C_2 と C_3 を合わせることもある。

⁷ 英詩などでは頭韻で C_1 (onset) を合わせ、脚韻で VC_2 (coda) を合わせるのが基本である。アイヌ語伝統詩では頭韻でも脚韻でも C_1 を合わせる。さらに脚韻においては、ある行末 CV の C (例えば *ra* の *r*) と、次の行末 C_1VC_2 の C_2 (例えば *kar* の *r*) を合わせることがある。これはアイヌ伝統詩が基本的に歌われ、 C_2 が鼻音や流音の場合には 1 音節として扱われることが多い、ということと関係しているのかもしれない。先の例では *kar* の語末流音 *r* には母音が付加され *kara* と発声される。つまり詩句の段階で *ra* と *kar* で韻を踏むことには、歌として最終音が *ra* になるという実態が伴っている。この押韻法は音節化できる子音 (鼻音や流音) から他の子音に拡張されたのではないだろうか。

また、以下のように C₁VC₂ 音節において C₂を合わせる押韻もまれにみられる。

脚韻の例④

konru nupur manu cup rure
cup nupur kus tas ne nek
cup nupur manu kasi nis kus
nis nupur kus tas ne nek
(本書 p134. 「16. Konru ka ta」より)

この例は行内の韻を踏む言葉遊びの詩「Pon horokewpo konru ka ta hacir」の一行であり、前後関係からみて nis と kus が押韻の位置にある。

なお、子音韻も母音韻と同じく、同一行内で場所に場所に関係なくただ繰り返し現れることがある（行内の韻、中間韻）。このような繰り返しは非常に軽快な印象をもたらす。

Kanras kasi ketunke
(本書 p92. 「7. Aspet un cási」より)

2-2-3. 語頭声門閉鎖音による子音韻

行頭を母音でそろえる場合がある。同じ母音であれば明らかに頭韻の母音韻である。

Aranpe nisi
Ane nis koturi
Aranpe nise
A ho a ho a ho
(本書 p115 「11. Saranpe ni nisuri」の類歌「Aranpe nisi」)

だが、次のような例では異なった母音が行頭に並べられている。

Atuy so ka ta
Ekay ya
Okay ya
Okaykumaranke
(本書 p52. 「2. Atuy so ka ta」)

母音の音色が異なるので、少なくとも通常の母音韻とは異なる。これはアイヌ語の音節頭母音が声門閉鎖音をとまなっているためであり、実際には声門閉鎖音の子音韻と考えられる⁸。

3. 不完全韻（英語: imperfect rhyme） （複数の母音・子音が大まかに一致する韻）

アイヌ伝統詩では母音韻・子音韻が多く、完全韻（full-rhyme）はあまりみられない。しかし、多音節にまたがった一定の母音や子音の組み合わせを複数の行で繰り返したりすることがある。多数の音節にまたがるため、完全に一致することはほとんどない。これがアイヌ伝統詩における狭義の**不完全韻**であり、よく用いられている。実体としては複数の母音韻と子音韻が集中していることになる。頭韻や脚韻を兼ねていることも多い。

ikamuy sinta

atuy tunna

（本書 p68. 「4. Urar suye」より）

上の2行では、**--a-uy -in-a** と **a-uy -un-a** で不完全な母音韻を踏んでいる。完全に一致はしていないのだが、次に述べる軽音節／重音節の配置が一致している。このような場合には全体として一致度が高く感じられる。これが「不完全韻」である。行末を始めさまざまな場所で用いられる。一部だけ一致しているという点では母音韻や子音韻などの「不完全な韻」の一種だが、多くの音節にまたがった単位で同じような音の印象を与えるという特殊なものなので、本書では「不完全韻」と呼び、別の技法としてあつかう。

4. 軽音節と重音節

軽音節（CV 音節）と重音節（CVC 音節）は日常会話においても歌謡においても、ともに1音節として数えられる。日常会話において語単位のアクセント⁹（プロソディー）が決まる際でも、韻文において音節数をそろえる上でも、軽音節と重音節の間に区別はない。叙景詩など短い伝統歌謡の詩法においてもやはり1音節（1拍）として数えられるものの、CV 音節と CVC 音節はリズム構成上区別して扱われる。また、軽音節2つ

⁸ 本書では表記を省略しているが、アイヌ語の母音で始まる音節には音節頭に声門閉鎖音「ʔ」があると解釈すべきである。Beowulf など古英詩にも同じように異なった母音による頭韻がみられ、声門閉鎖音の存在が推論されている。岡崎正男（2014）p20 を参照。

⁹ アクセントの項でふれるように、アイヌ語のほとんどの単語は語頭の音の高さが自動的に決まる。自動的に決まらない語は少数である。

(CVCV) を重音節1つ (CVC) として1拍にあてたり¹⁰、逆に重音節を軽音節2つに分割して2拍に割り当てたりすることがある。本書では重音節を●、軽音節を○で表す。

4-1. 重音節 (英語:heavy syllable)

重音節 (CVC 音節) には、言語音としては語頭に来た場合にアクセントが置かれる。歌の抑揚としても高音や強勢があてられることが多く、リズム構成の主となる。そのため、子音韻 (母音の音色が異なっている) であっても一致度が高く感じられる。

Urar suye
Ikamuy sinta
Atuy tunna
Etunun paye
(本書 p68. 「4. Urar suye」)

1行目前半 rar と2行目後半 nun は、同じ子音で母音をはさむ音節構成であるために一致度が高く感じられる。また、sin と tun は n のみ同一だが、重音節であるため一致度が高く感じられる。

4-2. 軽音節 (英語:light syllable)

逆に、「重音節でないこと」つまり軽音節であることも一致とみなされることになる。

Cupka wa 東から
kamuy ran カムイが降りた
Iwa teksam 小山の近くに
Oran 降りた
Iwa teksam 小山の崖先で
konkani may na 黄金の軽い音が
cinu 聞こえた
(本書 p40. 「1. Cupka wa kamuy ran」)

¹⁰ 田村すゞ子 (1987) p11 「1音節の過不足は、歌うときのリズムの取り方で調整できる」として、1拍に2音節をあてる処理を指摘している。

oran と cinu の第 1 音節 o と ci は CV 音節（軽音節）という点が一致している。歌う際にもフレーズの同じ位置にあたり、母音を長く伸ばして歌われる。CVC 音節（重音節）ではそのように歌うことができない。

5. しりとり型母音配置（英語: tail to head）

Urar suye
Ikamuy sinta
Atuy tunna
Etunun paye

（本書 p68. 「4. Urar suye」）

2 行末の母音 a と 3 行頭の母音 a が一致している。これは叙景詩ではあまり多用されないが、言語音以外の母音がフレーズ内に挿入されることが多い叙事詩などでよくみられる。叙景詩におけるこのような母音の連続も行と行の連続性の印象をもたらす。母音だけでなく、単語全体が繰り返されることもある。次のような例は続けて歌われるわけではなく、一旦休止をはさむが、やはり行と行の連続性の印象をもたらす。

Repun kaype
kaype oka
oniwen kamuy
oniwen hawe

（本書 p62. 「3. Repun kaype」）

ここでは 1 行目後半と 2 行目前半がともに kaype であり、また 2 行目後半 oka と 3 行前半 oniwen がともに母音 o で始まっている¹¹。なお、このような単語の繰り返しは韻文において関係節のように用いられてもいる。

¹¹ 金田一京助（1908）p20「尚、『繰り返し』の今一つの他の仕方は、前の句の末の語を、次の句の頭に今一遍繰り返して綾を成して行く方法である」。田村すゞ子（1987）p18「位置名詞などの前で、韻文ではよく、その前の名詞句の最後の名詞を行の頭にくり返す： páse kotan/kotan tapkasi.」。

6. 詩句形式

6-1. 行（ぎょう、英語:verse）

アイヌ韻文では音節数をそろえる。韻文による口承文芸・歌謡においては音節数をそろえた「行」を考えることができる。歌われる際に類似したフレーズで歌われる単位でもある。伝統的な歌い手が自ら韻文作品を筆記した際に、この単位で行がえ（改行）をしている例がしばしばみられる¹²。1つの作品の中では、1行の音節数はある程度そろえられる。叙事詩や神謡では通常1行5音節を基本とし、4～7音節にそろえられる。叙景詩においては基本となる音節数は作品によって異なるが、全体として4～7音節に収まっている¹³。

6-2. 半行（はんぎょう、英語:half verse）

アイヌ叙景詩では1行が2語で構成されているなど、行の半分あたりで切れ目があることが多い。歌われる際には、その単位がより明確になる。半行単位でも押韻が行われることがある。

6-3. 連（れん、英語:stanza）

連続した複数の行が形式的・意味的にまとまりをなしている場合、そのまとまりを本書では「連（れん）」もしくは「詩連（しれん）」（英語: stanza）と呼ぶ。叙景詩は短いため複数の連からなる詩は少ないが、即興歌、神謡や叙事詩など物語詩においては重要である。物語詩においては4行1連でAABB形式、ABAB形式、ABBA形式の押韻が基本である。

¹² 知里幸恵（1923）つまり『アイヌ神謡集』などもその例と考えることができよう。

¹³ 田村すゞ子（1987）p9「アイヌの歌の多くは1行5音節が基本である。アイヌ語の単語は1音節、2音節、3音節のものが多く、長い単語でも、短い要素から成っているのので、要素と要素の間で行を分けることもできる。したがって、1行を5音節にするのは、そうむずかしいことではない。しかしこの音節数を守りあるいはリズムをととのえるために、なおいろいろな工夫がなされる」。なお、奥田統己（2012）（2017）は、アクセントによっては5音節化させないで4音節のままにしておく「アクセント志向」の存在を指摘している。

6-4. 対句（英語:couplet）

アイヌ韻文では2行が1つの組、すなわち対句になっていることが多い。「対句」といってもたんに「2行1組」という意味であって必ずしも「反対の意味の組」というわけではない。2行で押韻する、2行の行頭あるいは行末に同じ語句を含む、2行が意味的に連続している、などの場合がある¹⁴。叙景詩よりも神謡・叙事詩など物語詩に顕著な形式である。

6-5. フレーズ（英語:phrase）

叙景詩を含むアイヌ伝統歌謡は基本的に歌として伝承されている。歌にはたんなる言語音の発話とは若干異なる音の高低パターン、つまり抑揚がある。歌においては同じ持続時間で同じような抑揚が繰り返される構成となっていることが多いが、その繰り返しの単位をここでは「フレーズ」と呼ぶ。1フレーズは詩句の1行に一致することが多い¹⁵。

座り歌や踊り歌（upopo ウポポなどと呼ばれる）として歌われる場合、手拍子あるいはシントコの蓋を叩いてリズムをとる。また、叙事詩の朗誦の際には repni レプニ「拍子棒」と呼ばれる木の棒を（床や炉縁にあてて）打つ。多くの場合それらの2打もしくは4打が1フレーズに相当する。

6-6. 半フレーズ（英語:half phrase）

詩句の半行に対応する抑揚（音の高低パターン）もやはり、ある程度のまとまりを有している。あまりよい呼称ではないかもしれないが、本書では半フレーズと仮に呼んでおくことにする。

¹⁴ 田村すゞ子（1987）p9ではアイヌ歌謡における「韻文用のきまり文句」の使用と「雅語表現のきまり文句はだいたい5音節ずつになっている」ことを指摘している。中川裕（1997）p206では1行から2行への組み換えについても指摘している。

¹⁵ これは「メロディー（melody、旋律）」とは異なる概念である。メロディーというのは他の仕組みから独立した音の高低パターンのことである。アイヌ伝統歌謡の音の高低パターンは言語音としてのアイヌ語に密接に関連しており、言語音に合わせて作られている可能性が高く、メロディーという音楽用語を用いるのは適切でない。したがって本書では「抑揚」あるいはたんに「音の高低パターン」と呼んでいる。また、本文でも述べたように1行に相当する抑揚の単位をたんに「フレーズ（phrase）」と呼んでいる。言語と音楽の関係についてはトラシュブロス・ゲオルギアードス（1954）などを参照されたい。

6-7. 打 (英語:beat)

本書では音楽の記述の際に通常「拍」と呼ばれるものを「打」と呼び、1音節に割り当てられる長さを「拍」と呼んでいる。

歌われる際には、1つのフレーズは時間的に均等に分割されている。4拍子で歌われることが多いが、基本単位が2拍子なので、語句が足りなければ拍子単位でつめてしまうこともある。手拍子や叙事詩を歌うさいの repni レプニ「拍子木」は2拍子で打たれることが多い。これを本書では「打(だ)」と呼ぶ。

1フレーズは詩句の1行に一致することが多いが、5音節を基本とした詩句自体の音律、つまり詩句の音節数やモーラ数に従って分割されているわけではなく、基本的に持続時間で分割されている。本書では「歌い方」として||を用いて以下のように表している。

```
|◆      |◆      |  
|Cup ka|wa (a)|  
|ka  muy|ran  ○|
```

(本書 p40. 「1. Cupka wa kamuy ran」)

2本の縦線つまり「|」と「|」の間が1打である。打つタイミングは◆で示している。多くの場合1打には言語音2音節が入る。いわゆる「表(おもて)」と「裏(うら)」である。この1打の半分の単位が多くの場合「拍」(言語音としてはほぼ1音節に)相当する(一般的な音楽の用語としては「半拍」に相当する)。そして、空白をはさんで言語音を2つに分けて書く。伸ばされた母音は()内に、休止は○で表記する。この例では1行は4音節であり、2打に相当する。

上記例では、Cupは1打目の表の拍つまり第1拍、kaは1打目の裏の拍つまり第2拍、waは2打目の表の拍つまり第3拍に入る。(a)はwaの母音が2打目の裏まで伸ばされていることを示す。つまり、|cup ka|にけるcupとkaの分かち書きは1打の表と裏のどちらのタイミングでそれらの音が発声されているかを示しており、単語や形態素の境界を表すものではない。なお、行がえは1フレーズもしくは半フレーズ単位で行っている。

6-8. 拍 (英語:mora)

詩句の長さを細かく分割していった最小単位が「拍」である。歌う(朗唱する)さいには1音節に1拍が割り当てられることが多い。ただし、鼻音や流音は子音1つだけで1拍が割り当てられることもある。例えば、hunpe フンペ「鯨」はhun-peつまり重音節+軽音節だが、これをhu-n-peのように3拍にすることがある。また、kor コロ「持つ」は重

音節だが、最後の流音 r の後ろに母音を付加して koro とし、ko-ro のように 2 拍にすることがある¹⁶。

7. 詩句構成・押韻構成（英語: rhyme scheme）

最初の行と最後の行、両者にはさまれた複数の行がそれぞれ韻を踏む **ABBA 形式**（はさみこみ形式）がよくみられる。

- A Urar suye
- B Ikamuy sinta
- B Atuy tunna
- A Etunun paye

（本書 p68. 「4. Urar suye」）

このほかに **AABB 形式** およびその派生形式（AAAB, ABBB など）がある。叙事詩の韻文体では AABB 形式が基本であり、ABAB 形式も好まれる。

8. アクセントと歌の抑揚

アイヌ語は母音に高低がおかれる言語である。基本的なアクセント規則は次のようなものである。

1. 音節は CV 音節と CVC 音節の 2 種。
2. 語頭が CVC 音節であれば、その音節の母音が高くなる。ték-sam 「～の近く」
3. 語頭が CV 音節であれば、その次の音節の母音が高くなる。ko-tán 「村」
4. 例外的に語頭 CV 音節が高くなる語がある。hú-ci 「おばあさん」

¹⁶ 田村すゞ子（1987）p11 では「メロディーにのせるために語形が変わる場合がある」として「1. 音節末の r のあとに、母音が出る。例 prka 《よい》を pirika と、kor 《持つ》を koro と発音する。2. 逆に、音節末の r が落ちている。例 kukor wa 《私が持つ・て》を kuko wa と発音している。3. 発音意図はあっても、実際には、声が出ていない場合もよくある。例 yaysamanena の yay- が脱落して samanena だけが発音される。kuye yakka の末尾が欠けて、kuye ya だけしか声が出ていない」と例示している。金田一京助（1993）、藤本英夫（1973）などによれば、金田一京助は知里幸恵に指摘されるまで、r の後ろに母音があると考えていた。金田一の文字化は叙事詩に重点を置いていたが、叙事詩では r 音の後ろに母音が付加されることが結果的に多い。だからこそ r の後ろに母音が付加される現象を見過ごしていたのかもしれない。

叙景詩を歌うさいの抑揚は各行の言語音としてのアクセントに適合したものである。少なくともかけ離れたものではない¹⁷。

9. 韻律（英語:metre）

アイヌ伝統詩の韻文では音節数の調整がおこなわれている。叙事詩や神謡では通常1行5音節を基本とし、4～7音節にそろえられる¹⁸（もちろん例外があり、それ以下またはそれ以上のこともある）。叙景詩においては基本となる音節数は作品によって異なるが、全体としてやはり4～7音節に収まっている¹⁹。

だがそれ以上の韻律形式については、ほとんど先行研究がない²⁰。諸言語の韻文研究（詩学）によって、一般的に詩の韻律は単なる音節数の調整ではなく、重音節と軽音節など多様な音節同士（軽重、強弱、高低などは言語による）の配列規則であることが判っているが、アイヌ伝統詩については事実上「音節数のそろえ方」以上の研究がない²¹。本書では音節を重音節・軽音節の2種に分類し、その配列がもたらす効果についてある程度解説している。

韻律は文芸ジャンルによって異なるが、アイヌ叙景詩における基本的な韻律は各行で同じ軽重パターンを繰り返す、というものである。軽音節を○、重音節を●で表すと、たとえば

¹⁷ 金田一京助（1933）p322「書く歌とちがって、歌い出ずる歌であるから、少く短い所は、声を長くして補うことも出来るので、リズムに載せて、律語に収めて行くということは、寧ろ、形態の固定した今日の歌を作るよりは極めて容易なのであって、大胆に、簡単に歌は成るものなのである。」や、金田一京助（1935）p383「実際のその形式としては、声を長うして節附けに演出されたのであるから、」から分かるように金田一京助はアイヌ伝統歌謡を基本的に朗唱だとみなしていた。以降現在まで、アイヌ伝統歌謡や物語詩の音の高低パターンが実は音楽的なメロディー（旋律）ではなく朗唱、つまり言語音にもとづいて生成された高低パターンである、という考え方が研究者によって漠然と共有されてきたはずだが、なぜか明確に言明されたことはなかった。もちろん口承文芸ジャンルによっても違いはあり、甲地利恵（2000）p161は歌謡の1つ「イヨハイオチシ」より神謡のほうが言語音に近いと指摘している。

¹⁸ 金田一京助（1913）p46「一句一句音節の数が揃って、まあ大体七音、六音、五音位の所である」

¹⁹ 田村すゞ子（1987）p9「アイヌの歌の多くは1行5音節が基本である」

²⁰ 金田一京助（1933）p296では「詩歌としての形態は、こうしてだいたい一口一句ずつ、ほぼ長さを揃えるリズムの方法だけであって、アイアンビクだとか、トロケイクだとか、平起・仄起などというようなことはなく、」として、軽重・重軽パターンが同一行内でそろえられるということがない、と指摘している。確かに音節の配置パターンが完全に規定されているわけではない。だが行同士の配列パターンはそろえる傾向が強い。

²¹ アイヌ語の音の高低を韻律としてとらえる研究がいくつかある。奥田統己（2017）、甲地利恵（2002）はアクセントと歌唱の抑揚の一致・不一致に関するいくつかの法則を指摘している。

○●○○○ Atuy so ka ta
 ○●○ Ekay ya,
 ○●○ Okay ya
 ○●○○●○ Okaykumaranke
 (本書 p52. 「2. Atuy so ka ta」)

のようになる。ここでは○●○というパターンが各行の行頭部で繰り返されている。この詩は各行の長さが異なる変則的な構成で、内容的には3行詩である。そうとらえた場合は

○●○○○ Atuy so ka ta
 ○●○○●○ Ekay ya, Okay ya
 ○●○○●○ Okaykumaranke

となり、やはり同じパターンが繰り返されていることがわかる。
 逆に行ごとに大きく異なるパターンにすることもある。

●○○○○○● Hunpe pa wa kutukan
 ●●●●●○ Tuyma saykur say kuste
 ○●○○○○● Tarap so ka ta re ciw
 (本書 p84. 「6. Hunpe pa wa kutukan」)

上記例では第1・3行は軽音節の連続、第2行は重音節の連続になっている。

だが、多くの場合はこのような明確なそろえ方はせず、それぞれの作品ごとに自由な軽重パターンになっている。そのうえで、全体の構成上からみた効果的な配列がなされる。例えば後半部に重音節を多く配分する、などである。

●○●○○ Aspet un cási
 ●●○○○●○ kanras kasi ketunke
 ●●●●○●○ hawwap punkar sararpa
 (本書 p92. 「7. Aspet un cási」)

上記例では第2・3行の軽重パターンは類似しているが、第3行は重音節が多めになっている。

アイヌ語には kamuy カムイ「神」や cikap チカプ「鳥」など軽音節+重音節（○●、英語：iamb）、ranke ランケ「降ろす」や tuyma トゥイマ「遠い」など重音節+軽音節（●○、英語：trochee）の単語も多い。だが詩全体において、あるいは行単位で○●か●○のどちらかが優勢になるリズムが存在する作品は少ない。

○●○●○○○	Utar hopunpare wa
●○○●	Rimsere yan
○●○	Ha hoyyo

（本書 p128. 「14. Utar hopunpare wa」

上記例では第1行では○●が優勢である。ただし第2行ではシメトリカルな●○○●になっている。このようなシメトリカルな韻律のほうが好まれる。

10. 詩の内容的構成（英語:narrative structure）

10-1. 起・承・転の3部構成

詩全体は内容的には「起・承・転」とでもいうべき3部構成になっていることが多い。より詳しくいえば「場所・動き・展開」である。「どこで・何が起きていて・それはどうということか」ということである。

Atuy so ka ta	海原の上で
E kay ya o kay ya	上手（かみて）で波頭がたち、下手（しもて）で波頭がたち
Okaykumaranke	いっせいに波が砕け落ちる

（本書 p52. 「2. Atuy so ka ta」）

などはこの構造をよく表している。「海上で（起＝場所）・波がたち（承＝動き）・一気に波が崩れる（転＝展開）」である。叙事詩などの物語詩における4行1連でも、起・承・転ではないにせよ、基本的には何らかの意味的まとまりをなしている。

10-2. 修辞法（英語:rethoric）

アイヌ叙景詩にはさまざまな修辞法が用いられている。総じて直接的な表現ではなく、比喩的・間接的な表現が好まれる。あるべき明示的な語句がないとしても、たんに長い年月の間に語句が脱落したというわけではない。ただ、隠喩・省略・含意などが多用されているため、現在では作詩時の意味が分からなくなってしまうことが多い。

10-2-1. 隠喩 (英語:metaphor)

物事を直接表現せず比喩を用いる。一部を用いて全体を表す (提喩)、全く異なる事物を持ち出して同じ構造の別の事柄を表す (隠喩) などさまざまである。

Urar suye	霧をはらって
Ikamuy sinta	神の籠が
Atuy tunna	海を通過して
Etunun paye	通って行く

(本書 p68. 「4. Urar suye」)

これは熊送り儀礼の際に子熊の霊魂が無事に神の世界に帰れるように、という歌である。ikamuysinta「神の籠」が子熊を表す。つまり神の籠という想像上の「乗り物」で「乗っている者と乗り物全体」を表す提喩である。「霧をはらって」というのは障害をのりこえて、あるいは無事に、という隠喩である。人間世界と神の世界の間にあるさまざまな障害や、道に迷ったりするトラブルを「霧」の一言で表す。これはまた、たんに熊送りだけを表すのではなく、世の中の苦難を乗り越えて生きていこうという歌でもある。

10-2-2. 省略 (英語:omission)

詩句として直接発話せず省略されるが、聞き手は明確に理解できるようになっている。

Repun kaype	沖の波
kaype oka	波の後ろから
oniwen kamuy	恐ろしい神の
oniwen hawe	恐ろしい音が
sao sao	ごうごう

(本書 p62. 「3. Repun kaype」)

この例では oniwen hawe「恐ろしい音が」が sao「ごうごう」と言っているだけで、hawean「音がする」などの形になっておらず、文法的には動詞が欠けている。

Sarkiusnay kotan	サラキウシナイ村で
kotuymarewke	遠くに倒れている

(本書 p102. 「9. Sarkiusnay kotan」)

この例では「何が倒れているのか」が明示されない。サラキウシナイ「葦が生えている川」という地名から、倒れているのが葦だと分かるため省略されている。

10-2-3. 含意 (英語: implication)

直接的には言及しないが、同じ文脈を共有していれば分かるような別の表現を用いる。

Aspet un cási アシペツ (ワシペツ) の館は
kanras kasi ketunke 屋根の桁がはがれて
hawwap punkar sararpa ブドウヅルでしめたところが見えてきた
(本書 p92. 「7. Aspet un cási」)

「屋根の桁がはがれて」というのは手入れが行き届いていないことを含意する。cási「館」という語が用いられているのは、この家が大きいことを含意する。つまり建築時には人手があったのに、今では人手がない、つまりその家が没落したことを含意している。

11. アイヌ語による韻文関連用語

11-1. Atomte itak アトムテイタク「雅語文体」(英語:poetic style, style of poetry)

アイヌ語の Atomte itak アトムテイタク²²は「飾った・文体」という意味である。正式の挨拶や口承文芸などに用いられる文体の1つであり、「雅語」と訳されることが多い。

(1) 音節数の調整と押韻が行われていること²³、(2) 2行対句形式の定型表現や定型的な比喩、特殊語彙が用いられていること、という2つの条件を満たしている文体である。

(1) は韻文であるということであり、(2) は特定の修辞法が用いられているということである。この文体は Sa kor itak サコロイタク²⁴とも呼ばれる。ほかに kamuy itak カムイイタク「神の言葉」、yukar itak ユカライタク「ユカラの言葉」などという呼び名もあったらしい²⁵。

11-2. Sakoye サコイエ「朗唱」(英語:recitative)

アイヌ語の sakoye サコイエ「節(ふし)で言う」というのは、いわゆる「朗唱」のことである。雅語文体の文章に簡単な抑揚(音の高低パターン)、つまり sa サ「節(ふし)」を付けて歌うように語る²⁶。

²²久保寺逸彦(1977) p5「雅語は、日常語を『普通の言葉 yayan-itak』と呼ぶのに対して、『飾った言葉 a-tomte-itak』と呼ばれ、また『神々の言葉 kamui-itak』であると信じられていた」

²³ 押韻を Atomte itak の条件の1つとみなすのは、現段階では仮説である。Atomte itak の特徴であることは間違いないが、実際に押韻がどのような範疇の技法とみなされていたか明確ではない。

²⁴ 久保寺逸彦(1977) p6「アイヌの日常口語は yayan-itak (常の言葉) と呼ぶほかに、rupa-itak (散語) ともいわれるのに対して、雅語の方は sa-kor-itak (律語) とも表現されることは注意すべきことである。rupa-itak というのは、原義 ru (融ける) pa (口) itak (語・言葉) と分解され、融けてばらばらな言葉、すなわち散語・散文の意となる。sa-kor-itak の方は、原義、sa (節調) kor (持つ) itak (語・言葉) で、律語・韻文の意となる。」

²⁵ 金田一京助(1935) 381-382「日常語で唯の言葉(yayan itak) と言うに対して、往々神の言葉(kamui itak) という古語旧辞の異名がある。(中略)が、今日では、雅語は、その代表となっている叙事詩、ユカラで代称されて、日常語に対しては雅語(yukar itak) と呼ばれるようになってきている。」「しかるに、日常語は、散語(rupa itak) であるが、雅語はアイヌではたいてい律語(sakor itak) に表現される。ルパイタクは『融けたばらばらの語』サコロイタクは『節を有つ語』の意である」

²⁶ 久保寺逸彦(1977) p6「われわれが古文や詩を節付けて、朗読あるいは朗誦するように、あるいは神官が祝詞を奏するように、アイヌによって、『節付けの語 sa-kor itak』をもって表現されるから、少なくとも、歌と普通の言葉との中間物といおうか、むしろ一種の歌謡とも見うるものなのである」。田村すず子(1996) p600「サコイエ sákye【他動】[sa-ko-ye 節/折り返し・とともに・...を言う(=歌う)][他方言(?)](神謡)を折り返しをつ

11-3. Rupaye ルパイェ「語り」(英語:recitation, narration)

アイヌ語の Rupaye ルパイェ²⁷もしくは Irupaye イルパイェ²⁸「節なしで言う」というのは、雅語文体を通常の語りと同じく節（ふし）つまり歌としての抑揚を付けずに語ることである。文体のアイヌ韻文形式は守られている。雅語文体ではない散文を語ることや日常の会話に対しては用いられないと思われる。つまり雅語文体の語り方 2 種のうちの 1 つである。

11-4. Inonnoytak イノンノイタク「祈詞」

アイヌ語の inonnoytak イノンノイタク²⁹「祈りを唱える」というのは、アイヌ韻文形式を守った文体で構成された正式の祈詞を朗唱することである。簡単な抑揚がつけられるが、叙事詩や神謡の歌い方とは異なり、喉を緊張させるなどの技法は用いられない。

11-5. Sa サ「節(ふし)」(英語:recitation)

アイヌ語の sa サ³⁰「節（ふし）」というのは狭義には歌の抑揚のことである。広義にはリズム、歌唱法の全体をも指していると思われる。

11-6. Sakehe サケヘ「その節」(英語:refrain)

「折節（おりふし）」あるいは「折り返し」などと訳されることもある。神謡を歌うさいに行ごと（あるいは数行ごと）に付される繰り返しの句である。原則として神謡一話ごとに独自のサケヘが付されている。アイヌ語として意味がとれるものもあるが、意味が明確でないもの、言語音としては意味がとれないものも多い。物語内容と関連する意味を有しているとみなしうる例もあるが、そうでない例もある。

け節をつけて歌う。参考 サダモさんは *sákekoye* サケコイェ と言う。」

²⁷ 田村すず子 (1996) p588 「ルパイェ *rupaye* 【自動】 [ru-pa-ye ただの・ロ・言う](?) (歌いもの)をふしをつけずに語る。 *rupaye ani ye* ルパイェ アニ イェ (ふしのある歌い物を)ふしをつけずに語る。」「参考 神謡(*kamuyukar* カムユカラ)やユーカラ(*yúkar* ユカラ 英雄叙事詩)等は本来ふしをつけて歌う韻文の口承文学であるが、これらふしをつけずに語ることがある。」

²⁸ 中川裕 (1995) p49 「イルパイェ *irupaye* 【動1】 散文語りで言う;ユカラ やカムイユカラのように節をつけるのではなく、ウエペケレのように語ることがある。千歳ではユカラを女性が語る場合は、イルパイェでなければならなかったという。<i>i</i>-「もの」*rupa*「溶ける」*ye*「～を言う」。」

²⁹ 自動詞なのでそのまま名詞としても用いられる。

³⁰ *sa* 「節（ふし）」は唱法についてのみ用いる。指や竹の節は *ik* イク という別語である。

12. 伝統詩と伝統歌謡

12-1. アイヌ伝統歌謡の作者

アイヌ民族の口承文芸・伝統歌謡の諸作品の作者は今となってはほとんどが不明になってしまっている。研究者が記録しなかつただけでなく、今ではアイヌ民族の間にも伝わっていない。歴代の歌い手たち、語り手たちは作者について伝えてきたはずだったが、ある時点で伝わらなくなってしまった³¹。散文説語などについては、伝播と改変を繰り返しつつ徐々に形成される、というモデルをとりあえず想定することも可能であろうが、本稿で取り上げたものをはじめアイヌ伝統歌謡には非常に凝った構成のものがあり、少なくともそれらは「歌っているうちに自然に出来上がった」とは考えにくい。さらにアイヌ語の伝統歌謡が「個人の歌」ともいうべきものであり、その個々の歌が作者個人の独占的なレパートリーであることについては江戸時代から記録がある³²。現代でも、叙情歌（ヤイサマ）などの中には作者の名とともに記憶され伝承されているものもある。これらのことから、伝統歌謡にはいずれも個人の作者が存在し、作者の存命中はその作者の独占的レパートリーだったと考えられる。作者の死後、それらの歌は当初は作者の名とともに伝えられていたが、やがて何かの事情により作者の名が忘れ去られて現在にいたっているであろう。

12-2. 歌われた場との関係

アイヌ伝統歌謡について初めて包括的な記述を試みた知里真志保は、儀礼、労働など場面ごとにその起源を求めており、酒造り歌・物搗き歌・熊祭り歌・綱を廻る歌などいくつか具体的な分類をしている³³。ただし彼の分類のいくつかは、儀礼歌が仮面舞踊劇に由来するという仮説にもとづいているので注意すべきである。本書では伝統歌謡のジャンル分類には深入りせず、まずは個々の歌謡の形式と内容について注目したい。

12-3. 詩法の意識

アイヌ語の詩法は厳密に守らなければならない、というものではない。音節数（拍）を合わせることや各種の押韻なども、どのように守るべきかというルールが明確化されてい

³¹ つい最近（1920年代生まれの人々くらい）までは「何某氏の歌った歌」というように作者の名前とともに多くの歌が伝承されていたが、現在ではそういった歌のあり方自体がほぼ失われてしまっている。

³² 松宮観山（1710）p391「面々別々に歌をうたひ候由。自然人のうたひ候歌をうたひ候得ばつくのひを出候由。大に無禮とする也。」

³³ 知里真志保（1955）第1～3章。

るわけではない。叙景詩においてはむしろ「できるだけ音節数がそろふこと」「できるだけたくさん押韻すること」などというふうに感覚的に評価されていたように思われる。ただし、形式自体は明確である。

12-4. 韻文形式の意識

アイヌ語の母語話者で口承文芸の大家たちが、韻文形式の韻律と押韻についてどのように考えていたかという証言はほとんど記録されていない。改まった文体と日常会話のくだけた文体が異なる、などの考え方があったことは分かっており、違いが意識されていたことは間違いない。だが「拍」「押韻」などにあたるアイヌ語の用語は知られていない。

12-5. 輪唱形式との齟齬

アイヌ叙景詩の多くは upopo ウポポとして伝承されてきたものである。ウポポには踊りを伴う踊り歌 (rimse upopo リムセウポポ「踊りのウポポ」などと呼ばれる) と、坐って歌う歌 (rok upopo ロクウポポ「座りのウポポ」などと呼ばれる) があるが、さらに坐って歌う歌には、輪唱形式 (ukouk ウコウク) で歌う歌とリード+コーラスの形式 (uwekay ウウェカイ) で歌う歌がある³⁴。

アイヌ叙景詩は内容も伴う韻文詩であるから、歌詞が聞き取りにくい輪唱形式よりリード+コーラス形式 (uwekay ウウェカイ) のほうが適している。したがって叙景詩は本来はリード+コーラス形式で歌われるものであり、輪唱形式で歌われるようになったのは比較的最近なのではないかと思われる。アイヌ伝統歌謡の輪唱ではリードをとる先導歌手が1人決まっている。先導歌手は変奏の先導役だが、歌い出しで1フレーズ分は単独で歌うことになっている。つまり輪唱の開始時には先導歌手が1フレーズ目を単独で歌い、2フレーズ目の途中から輪唱が始まる。先導歌手以外の歌い手たちは開始時の1フレーズ目は歌わないのである (その後は全員が同じように歌う)。このやり方に輪唱上の利点は特に見出せない。現在では1フレーズ目を先導歌手以外の全員が鑑賞する以外に意味はない。これはリード+コーラス形式の名残りではないかと思われる。

³⁴ 知里真志保 (1945) 「ウポポには、その歌い方から見れば、①斉唱するもの (uwopuk 『一緒に起る』)、②一句ずつ尻取りに輪唱するもの (ukouk 『取り合う』)、③1人が音頭をとって他がそれについて歌うもの (uwekaye 『皆がそれによつて曲げる』、ukokaykiri 『皆がそれによつて曲がらせる』、uwekay 『皆がそれによつて曲がる』) 等がある。音頭をとることを『イエカエ』 (iyekaye 『それによつて曲げる』、iyekay 『それによつて曲がる』) (胆振・日高沙流)、「ホシキオマン」 (hoski-oman 『先に行く』) (近文)、「ホシキサンケ」 (hoski-sanke 『先に出す』) (日高東静内)、「カイサキ」 (kay-sa-ki 『曲がる・ふしを・する』) (帯広) などと云うが、これには特に老練な者が選ばれる。よい人の音頭は『歌や踊りの先頭を緊める』 (hechir atpa yuppa) とさえ云われている。」

鑑賞編

録音があるものを中心に、アイヌ叙景詩の名作をいくつかとりあげて1首ずつ解説する。解説文中で「詩法」として言及するのはかなり厳格に守られる規範であり、作品ごとの独自の技巧については「鑑賞」として言及した。地域ごとに少しずつ異なる語句で伝承されているものもあるが、紙幅の関係上、全ての地域のものを紹介することはできなかったことをあらかじめお詫びしておく。

1 Cupka wa kamuy ran 「東に神が降りた」

Cupka wa	チュプカワ	東から
kamuy ran	カムイラン	カムイが降りた
Iwa teksam	イワテクサム	小山の近くに
oran	オラン	降りた
Iwa teksam	イワテクサム	小山の崖先で
konkani may na	コンカニマイナ	黄金の軽い音が
cinu	チヌ	聞こえた

歌い方

◆	◆	
Cup ka	wa	○
ka muy	ran	○
i wa	tek sam	
o ran	○	○
i wa	tek sam	
kon kani	may na	
ci nu	(u)	○

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）

「一、春採アイヌ リムセ 7」 Disc1-15（1954年録音）

非常に有名な詩であり、各地で歌われている。座り歌や踊り歌として歌われることが多い³⁵。ここにあげたのは春採の伝承である。詩としてみても、場所・動き・展開がある、典型的なアイヌ叙景詩の構成になっている。特に、「視覚的に見える光景」から「聴覚的に聞こえる音へ」、という展開がすばらしい。また、行末では wa, ran, sam, ran, sam na ときれいに脚韻を踏んでおり、詩法上も整っている。

³⁵ 日本放送協会（1965）p46 では「ウポポ（坐り歌）」に分類している。

内容

内容からみると以下のように場所・動き・音という、起・承・転の3つの部分からなる³⁶。

Cupka wa kamuy ran

Iwa teksam oran

Iwa tuysam konkani may na cinu

東からカムイが降りた（起：場所と動作）

小山の近くに降りた（承：場所の明確化）

小山の崖先で黄金の軽い音が聞こえた（転：音）

おそらく何かの鳥であろう **kamuy** カムイ（神、また動物全般）が、**cupka** チュプカ「東」の方から降りてくる。その折しも、そのとき、歌い手の近くでは「黄金の軽く鳴るような美しい音（定型句的な美称）」が聞こえている、という情景である。

アイヌ情景詩においては、基本的にまず最初の行で場所が提示される。この詩では場所（正確には方角）は **cupka** 「東、東方」であるが、なぜ東なのかはあまりはっきりしない。いずれにしても2行目でさらに **iwa** イワ「小山」という具体的な場所がさらに示される。そして、この場所の提示に続いて音や動きに展開して終る。この詩では風に木立がゆれる音で終る。**iwa** 「小山」といっても、「霊山」と訳されることもあるように、住居の裏山などではなく、少し遠くに離れた目印になるような山中の小さな孤立峰であることが多い。つまり、歌い手はそこにはおらず、遠くから離れているのである。

もちろん遠くの鳥が起こした風の音が「ここ」で聞こえるわけがない。はるか遠くに鳥が降りたという映像的な表現と、すぐ近くの風の音という音声的な表現を結びつける、という妙である。アイヌ叙景詩にはこのような「極小のものと極大のものを結びつける」「離れたものを結びつける」「映像と音のような次元の異なるものを結びつける」というテクニクが多く用いられる。

なお、この詩では登場するのがどんな鳥かは語られず、ただ **kamuy** 「神」という美称だけで表している。鳥はアイヌ文化において一般的に好まれる吉兆である。**konkani may** コンカニマイ「金属のような音」と並んで一種の寿ぎの歌になっている。

³⁶ 知里真志保は詩の行・句といった単位について明確に解説はしていないが、知里真志保（1937）ではこの詩を3行形式、知里真志保（1955）ではフレーズ単位で表記している。

詩法

いかにもアイヌ叙景詩らしい押韻となっている。押韻部を太字で示す

1	Cupka wa	東から
2	kamuy <u>ran</u>	カムイが降りてきた
3	lwa <u>teksam</u>	小山の近くに
4	<u>oran</u>	降りてきた
5	lwa <u>teksam</u>	小山の近くで
6	kon <u>kani</u> <u>may</u> na	黄金の軽やかな音が
7	cinu	聞こえた

歌い方

1	Cupka wa	○
2	kamuy <u>ran</u>	○
3	i wa tek sam	
4	o <u>ran</u> ○	○
5	i wa tek sam	
6	kon <u>kani</u> <u>may</u> na	
7	ci nu (u)	○

まず、頭韻と脚韻から確認する。

第1・7行が子音 c で頭韻。第2・6行が子音 k で頭韻。

第3・5・7行が母音 i で頭韻。第3・5行は声門閉鎖音による頭韻でもある（声門閉鎖音については次の詩 Atuy so kata 「海原の上で」でふれる）。

第1・2・3・4・5・6行、つまり最終行以外が全て母音 a で脚韻。ただし第3・5行は同一語句。うち、第2・3・4・5行は音節末を鼻音 n と m にそろえた重音節による不完全韻。

第6・7行が子音 n による脚韻。

次に「歌い方」におけるフレーズ内の同じ位置で踏む行中韻を確認する。これらは半行単位での脚韻でもある。

第1・3・4・5・6行の第2拍が母音 a で行中韻。うち第1・6行は子音も k でそろろう。第2・7行第2拍が母音 u で行中韻。第2行 kamuy の y と第6行 konkani の i は行中韻（半行単位での脚韻）。

なお、第6行において kani が1音節あつかいで第2拍に押し込められ、次の may と行内で不完全韻を踏んでいる。

鑑賞

詩句構成

アイヌ叙景詩は共通の構成が決まっているわけではないので、個別に構成がわかるようにしなければならない。また、音節数が短い行で構成されるので、行内の母音の一致や配列も重要である。それらは詩法として厳密に要求されるものではないが、聞いた時の印象を大きく左右する。この詩の場合は詩全体の構成ともかかわっている。

詩句構成において句切りを示す押韻

詩句全体は形式的には1行4音節（4拍）の7行（歌われる際には、1行が抑揚の1フレーズと一致する）構成である。歌われる際には1行が2打4拍である。音節数は3・3・4・2・4・5・2であり、第6行 *konkani may na* だけが5音節になっていて1音節余る。そのため歌うときには *kani* を1音節と同じく1拍で歌う。音節数が少ない行では最後の母音を伸ばしたり休止を入れたりして各フレーズを2打（4拍）にそろえる。

第4・7行はともに1打（2拍）しかなく、全体は第4行を境に前半（第1～4行）と後半（第5～7行）に分かれる。だが、それだけではない。第1・2行はともに3拍である。第2・4行は後ろに休止拍を伴う完全韻 *ran* になっている。第1・3行には *wa* が含まれ、第1行末にある休止拍を考慮すればどちらも *ran* の3拍前である。つまり前半は第1・2行と第3・4行に分かれ、詩全体は次のような AB・AB・ACB という3連構成である。これは内容からみた3区分と一致する。

- 1 A *Cupka wa*
- 2 B *kamuy ran*

- 3 A *iwa teksam*
- 4 B *oran*

- 5 A *iwa teksam*
- 6 C *konkani* *may na*
- 7 B *cinu*

第2連（第3・4行）と第3連（第5・6・7行）は、ともに同一句（同一韻）*iwa teksam* と2拍句（*oran, cinu*）を含む。第6行は第3連にいわば挿入された行である。第6行の第1・2音 *konkani* は第4行の第1・2音 *oran* と不完全韻になっている。ここの *kani* は *ay* と

も an と類似する便利な音連続である。

第1～6行末 wa, ran, sam, sam, na は母音 a で韻を踏んでいるが、第1行 Cupka wa と第2行 kamuy ran はともに母音 u, a で構成されていてまとまりを強めている。第3・4句の同一句 iwa teksam も句内で i-a, e-a という母音による不完全韻になっている。押韻は一種の「繰り返し」であり、行の、あるいは行と行のまとまりの印象を強化する。

第3・4行は雅語文体となっている。日常語散文体で iwa teksam ta ran とすることもできるが、ta は後置詞なので ran より teksam との結びつきが強く、iwa teksam / ta ran のように句の切れ目を入れるのは不自然である。それを避けるために雅語的な oran が用いられたのであろう。このように詩句を整えるために雅語文体が用いられることがある。

行内部の韻および、行同士の連続性を生む母音配列

アイヌ伝統詩では押韻以外にも、音の配置にさまざまな工夫が凝らしてある。まず、全体を通して母音 a を多く用いている。短い第4・7行を除く全ての行で母音 a が2回（あるいはそれ以上）繰り返されている。

母音の配列も重要である。第1行 cupka wa と第2行 kamuy ran は ú-a-a、a-ú-a という配列だが、アクセントがどちらも u にくる。全体のリズムについてはまた後にふれるが、ここでは第1行の Cupka と第2行の kamuy の連続性に注意したい。これらの母音 a-u, u-a は前後を入れ換えたものになっている。

次の第2行と第3行にも連続性がある。第2行 kamuy ran と第3行 iwa teksam は行末と行頭で i-a の繰り返しが隣接している。また、第3行内部では i-a-e-a という、狭い母音 i, a から広い母音 a へという繰り返しの母音配列になっている。そして第4行 oran の行頭は広い母音 o になっている。つまり、第3・4行 iwa teksam oran は、i-a-e-a-o-a という、最初の母音がだんだん広くなり、次に母音 a がある、という2つの母音の組の繰り返しになっている。

それだけではない。全行の語頭子音が c, k, i, o, i, k, c と美しいシンメトリーになっている。さらに脚韻も、第2・3・4・5行が重音節、最初の第1行と最後の第6・7行がそれをはさむように軽音節になっている。

これらも詩全体を結びつけるものであろう。ABCBA などのシンメトリー配列は交差対句形式とよばれ、アイヌ口承文芸のストーリー展開や詩の展開の構成としてしばしばみられることが大喜多紀明氏による一連の研究で指摘されており、偶然ではありえない³⁷。

頭韻や脚韻は音として聞いた際（あるいは口ずさんだ際）に非常に強い印象を与える。アイヌ伝統詩に子音韻による頭韻があることは、アイヌ語の言語構造とも関連しているはずであり、シンメトリー配列も音として何らかの印象を与えていると思われる。

³⁷ 大喜多紀明（2012）ではアイヌ語による散文・韻文の口承文芸テキストの文章構成に交差対句形式と並列形式がみられることを論じている。

「しりとり」型配置

第3行と第5行は *iwa teksam* という同一語句になっているが、これは「しりとり」型の修辞法でもある。

2	<i>kamuy ran</i>	カムイが降りてきた
3	<i>iwa teksam</i>	小山の近くに
4	<i>oran</i>	降りてきた
5	<i>iwa teksam</i>	小山の近くで
6	<i>konkani may na</i>	黄金の軽やかな音が
7	<i>cinu</i>	聞こえた

ここで韻を踏んでいない短い句からなる第4行 *oran* と第7行 *cinu* を除外すると、

2	<i>kamuy ran</i>	カムイが降りてきた
3	<i>iwa teksam</i>	小山の近くに
5	<i>iwa teksam</i>	小山の近くで
6	<i>konkani may na</i>	黄金の軽やかな音が

となり、叙事詩などで多用される、繰り返しを用いた連体修飾と同じような形式であることがわかる。

kamuy kar CÁSi, CÁSi upsor, aioresu

「神の作った砦、(その) 砦のふところで私は育てられた」

(ワカルパ口述・金田一京助採録『虎杖丸』第5～7行)

これは一種の「しりとり」のような形式であり、連続性を確保するために広く用いられる方法である。一種の関係節構文だが、口語ではあまりみられず韻文体で多用される。詩句全体を通しては交差対句形式の修辞や、あるいは先行行末と後続行頭で韻を踏む「しりとり」型 (tail to head) 押韻などにも広く連続する古い形式であろう。

リズム

この詩はリズムが整っているため、口ずさんでも非常に楽しい。各行の音節数は2～5とまちまちだが、3音節からなる行の前後どちらかに休止が入り、2音節の行は詰めるか休止を入れ（どちらにするかは歌い方による）、5音節の行はいずれかの2音節を1拍として数える（この詩の場合は第6行の-kaniを1拍として数えている）。

アイヌ伝統詩では重音節（CVC、本書では●で表す）と軽音節（CV、本書では○で表す）の配置が重要である。重音節と軽音節が交互に複数回並ぶ（●○●○）と最も派手でリズムカルになり、重音節が続く（●●●●）とややおとなしいがリズムカルな印象になり、軽音節が続く（○○○○）とゆるやかで静かな印象になる。

重音節（CVC）、軽音節（CV）、ウポポとして歌う際の休止（×）は以下のようになる。

- 1 ●○○× Cúpka wa
- 2 ○●●× kamúy rán
- 3 ○○●● iwá téksam
- 4 ○●×× orán
- 5 ○○●● iwá téksam
- 6 ●●●○ kónkani（あるいは kónkáni） máy na
- 7 ○○○× cinú(u)

まず、第4フレーズが2拍の休止を伴っており、ここで構成が区切られている。つまり第1・2・3・4フレーズが前半部、第5・6・7フレーズが後半部である。

第1フレーズの頭が●（重音節）でリズムカルに始まり、第1・2フレーズとも4拍目が休止という繰り返しであり、入りやすい導入部である。第3フレーズは休止拍がなく、前半部（第1～第4フレーズ）で最も派手なフレーズである。第4フレーズで発声されるのは2拍だけで残り2拍は休止である。第3フレーズは○○●●、第4フレーズは○●であり、長さは半分になるが「○（軽）から●（重）へ」という流れが同じ繰り返しになっている。

ここで前半部が終わる。後半部の最初となる第5フレーズは派手な第3フレーズの繰り返しである。4拍全てが発声される（休止拍がない）からこそ iwa teksam が同一句（同一韻）として用いられているのであろう。この派手な第5フレーズに続き、第6フレーズはさらに派手な●●●○になっていて、最後に○○○×（輕輕軽・休止）という第7フレーズで静かに終る。全体に盛り上げていって最後にいきなり静かになる構成である。

なお、この歌は konkani の-kani が2拍でなく1拍として歌われる以外は、言語音としての音節がリズムの1拍にあてられている。

白糖の伝承

Cupka wa	東から
kamuy ran ran	神が降りた、降りた
iwa tessam	小山のそばに
oran	降りた
iwa tessam	小山のそばで
tu kani maw ne	2つの金属音が
cinu	聞こえた

歌い方

Cup	ka	wa	○	
ka	muy	ran	ran	
i	wa	tes	sam	
o	ran	○	○	
i	wa	tes	sam	
tu	kani	maw	ne	
ci	nu	(u)	○	

出典：『富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』（四宅ヤエの伝承刊行会）p71
（付属 CD Disc 2-8）（1968年録音）

内容

白糖の著名な歌い手だった四宅ヤエ氏によると、この歌は落雷を歌ったものである³⁸。つまり、この詩に登場する kamuy とは雷のことである。後半の展開部も

iwa tessam konkani maw ne cinu
小山のそばで黄金の音が聞こえた

ではなく

iwa tessam tu kani maw ne cinu
小山のそばで2つの金属音が聞こえた

となっている。「2つの音」というのは何度も鳴る音、あるいは大きな音ということである

³⁸ 四宅ヤエの伝承刊行会（2007）p71

う。なるほど確かに *kamuyhum* 「神の音」とは雷のことである³⁹。この詩であれば雷という解釈もしやすい。雷の歌としてみた場合にはまた、情景と音という展開も明快である。極小と極大というような修辞はみられないが、雷だとすると第2行の *ran ran* 「降りた、降りた」というのは十分に詩的表現である。*ran* は落雷には用いず⁴⁰、人や動物が道を下ってくる、あるいは鳥が空から降りてくる様子をイメージさせる動詞である。つまり、第2行で鳥か何かだと思わせておいて、第6行では雷だったという転換になる。聞き手はいわば遡って第2行のイメージを修正しなくてはならない。初めて聞いた聞き手は戸惑い、知っている聞き手は第2行ののどかな *ran ran* 「降りた、降りた」が、実は *onisposo* 「落雷くその尻が・空・を突き抜ける」などと表現されるような落雷の音⁴¹が鳴った描写なのだ、と思いながら聞くことになる。

詩法とリズム

第1行の *cupka* と第6行 *tu kani* で頭韻を踏んでいる。第2行では *ran* を繰り返して母音 *a* の繰り返しを強化している。またそれにより第2行の休止がなくなっており、第2・3・4行と第5・6・7行がそれぞれ途切れない連続音になっている。これにより全体が第1行／第2・3・4行／第5・6・7行という明快な3部構成となっている。

リズム

1	●○○×	<i>Cúpka wa</i>
2	○●●●	<i>kamúy rán ran</i>
3	○○●●	<i>iwá téssam</i>
4	○●××	<i>orán</i>
5	○○●●	<i>iwá téssam</i>
6	○●●○	<i>tu káni máw ne</i>
7	○○○×	<i>cinú(u)</i>

³⁹ 服部四郎編 (1964) p228 によれば帯広では *kamuy hacir* 「神が落ちた」だけで雷を指すこともある。

⁴⁰ 田村すず子 (1996) p271 「*kamuyhum as* カムイ フム アシ 雷が鳴る」。

⁴¹ 田村すず子 (1996) p470 「*kamuy onisposo* カムイ オニシポソ 神が天から地上に下る＝雷が落ちる」。

平取の伝承

Cupka wa	東から
kamuy ran	神が降りた
Iwa nitek ka	小山の木の枝先で
orew	尾を曲げている
Iwa tuysam	小山の崖先で
etanne maw	長い風音が
anu	聞こえた

歌い方

Cup ka	wa ○
ka muy	ran ○
i wani	tek ka
o rew	○ ○
i wa	tuy sam
e tan	ne maw
a nu	(u) ○

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）

「二、平取アイヌ ウポポ 2」 Disc1-24（1970年録音）

内容

平取では鳥が降りてきたという積極的な解釈になっており、歌詞にもそれがよく表れている。降りてきた先は小山の木の枝先（iwani tek「アオダモの枝先」と解釈する人もいる）であり、尾を曲げている。枝先に落雷はしないし、尾を曲げるといふなら、いかにも鳥である。そして次の展開として、小山の崖先で吹いている風が聞こえる。鳥が尾を曲げて、風が起きる。この 2 つの出来事が並べられているのは因果関係の示唆である。もちろん遠くで鳥が尾を曲げたからといって風が起きるはずもなく、その音が聞こえるはずもない。だが、まるでそうであるかのような同時性が現前している、という詩である。ここでは極小（鳥の尾の動き）と極大（長い風音）が同時性によってつながられている。これは必ずしも叙景詩だけでなく、アイヌ文学に広くみられる伝統的修辭であり、例えば物語歌謡である神謡の 1 つにある「小さなスズメが巨大な化物を地獄に蹴落とす」という展開を思わせる⁴²。

⁴² 萱野茂（1988）p153-157 には平取町ペナコリの川上うつぶ氏の散文説話が紹介されている。化物の家に行ったスズメが恩人の娘の魂を奪還した場面「私はその魂をさっと拾っ

詩法

1	Cupka wa	東から
2	kamuy ran	神が降りた
3	Iwa nitek ka	小山の木の枝先で
4	<u>orew</u>	尾を曲げている
5	Iwa tuysam	小山の崖先で
6	etanne <u>maw</u>	長い風音が
7	anu	聞こえた

第4・6・7行末 rew, maw, nu が韻を踏んでいる。第4行 orew、第6行末 naw の半子音 w がここでは母音あつかいで第7行末の母音 u と同韻である。ただし、eu, au のように再解釈されて2拍になるのではなく、1拍の中に ew, aw が押し込められたままなので、厳密に言えば同韻ではない。類似の音というべきである。ただ、第6行末 maw と第7行 anu は母音 a も一致しているので低い類似度が補完されているのであろう。一方、同じ w が子音あつかいになって第4行 rew と第6行 maw で重音節の子音韻となっている。

鑑賞

全体構成をみると、春採の例と同じく第1・2行／第3・4・5行／第6・7行という3部構成ではあるが、第2行 kamuy ran と第5行 iwa tuysam の母音配列 a-uy-a が同じになっているので、白糠の例と同じく第2・3・4行／第5・6・7行の繰り返しという印象も生じている。行内部の母音は i-a(i)-e-a で繰り返しに近い印象を与える。なお、第3行 iwa nitek ka は歌う際に -wa ni- が1拍で歌われるが、詩句のリズムとしてもここはやはり1拍とみるべきだろう。

第5行 iwa tuysam は押韻の流れを分断するが、全体を通しての w の繰り返しという流れをなしているので、さほど気にはならない。第5行 Iwa tuysam、第6行 etanne maw は高くなる第2音と最終音が a でそろっており、むしろ繰り返しの印象が強い。また、第6行 etanne maw から第7行 anu までを通しての母音配列 e-a-e-a-u-a-u は、a をはさんだ e と u のシンメトリーな配列であり、最後にふさわしい連続性を示す。

全体構成は押韻でみると、AAABABB である。春採にみられるような語頭子音のシンメトリー構成はない。つまり、春採のような ABBA 形式への志向ではなく、AABB 形式への志向がよみとれる。

て口の中へ入れ、窓からぱっと外へ飛び出て、後ろ足であの家を踏みつぶすと、大地が二つに割れて、化け物が家とともに奈落の底へ落ちていく音が響きわたりました」

歴史的変化

平取の例では第 3 行 *iwa nitek ka* の *wa ni* が単語をまたいで 1 拍におしこめられている。他地域で *tuysam* に当たる部分が *nitek ka* になっているため 1 音節多くなっているのだが、これはたんに意味的な違いだけで選択されているのではないようである。これは春採の例で第 6 行 *konkani may na* の *-kani* が 1 拍になっていることと符合するように思われる。それであれば *wani* と *kani* が同じく 2 拍目に入り、韻を踏む。

そうすると、平取のバージョンは他地域のものより新しい改変であろう。まず「鳥の歌である」という解釈にそって、また元の第 6 行 **konkani may na* に行中で韻を踏むべく、元の第 2 行 **iwa tuysam* が *iwa nitek ka* に改変された。さらに第 4 行が鳥の尾の動きに改変され、それに合わせて第 6 行が *etanne maw* 「長い風音」に変更された。それによって、もともと韻を踏んでいたはずの *-kani* が消えてしまい、*-wa ni* だけが残ったのであろう。

各地域間の伝承の差異の意味

春採の例は頭子音のシンメトリー構成やしりとり型配置などを重視した詩句となっている。白糖の例はリズムにおけるシンメトリーを重視し、また「雷の音」という解釈に沿った詩句構成となっている。平取の例は逆に「鳥の姿」という解釈に沿った詩句であり、またシンメトリーより繰り返しを重視する構成となっている。

先にふれたように、平取の詩句は比較的新しい変化ではないかと思われるが、それを含めて各地域間にみられる差異は、たんに「歌詞がわからなくなったので変化した」というようなものではない。それぞれの地域で解釈や重視する詩法が異なり、それらに沿った形で整えられたのが現在の姿である。それぞれが固有の合理性を有する、いわば別の歌なのである。

2 Atuy so ka ta 「海原の上で」

Atuy so ka ta	アトゥイソカタ	海原の上で
Ekay ya	エカイヤ	上の波頭が砕ける、
Okay ya	オカイヤ	下の波頭が砕ける
Okaykumaranke	オカイクマランケ	そこで波が一気に崩れ落ちる

歌い方

◆	◆	◆	◆	
A	tuy so	(o) (o)	ka ta	(a)
e	kay ya	o (o)	kay ya	o
kay	kuma ran	ke ※		

※繰り返して歌うときはここから入る。

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）
「一、春採アイヌ 船歌 1」 Disc1-19（1954年録音）

海を歌うのは古くからの伝統であり、海の歌は数多い⁴³。題材としての海は、情景描写と音の描写を組み合わせたダイナミックな表現が可能であり、それを隠喩（メタファー）として感情を込めることができる。一般的にはそれをどう仕上げるかが作者の腕の見せ所である。だがこの詩では何より語句の「音」の構成が抜群に上手い。

もともとの詩の構成では第1・4行が長く、短い第2・3行をはさんでいる、歌としては少し変わった構成であるが、アイヌ伝統詩では必ずしも行の長さを全て同じにそろえる必要はない。歌うときには第1・3行を1フレーズとして歌う。ここにあげたのは春採の伝承だが、日本放送協会編（1965）によれば全道各地で伝承されている。

⁴³ 坂倉源次郎（1739）p410「高き山へのぼれば波のよせくる見ゆる、高き山へのぼれば波の音きこゆる」というアイヌ叙景詩が紹介されている。残念ながら日本語訳のみでアイヌ語の原文は記録されていない。

内容

- | | | | |
|---|---------------|---------------|----------|
| 1 | Atuy so ka ta | 海原の上で | (場所) |
| 2 | Ekay ya | 上の波頭が砕ける、 | (何が起こるか) |
| 3 | Okay ya | 下の波頭が砕ける | |
| 4 | Okaykumaranke | そこで波が一気に崩れ落ちる | (展開) |

海のあちこちで小さな波が砕けるうちに、やがて大きな波が一時に砕け落ちる、という情景を歌っている。第1行で場所として atuy so ka ta 「海原の上で」があり、第2行 Ekay ya と 3行 Okay ya が対句となって静かに予兆となる波の様子を示し、第4行 Okaykumaranke で一気に大波が崩れるという動きで展開する。見事にまとまった歌である。

描写も詩としての修辞法に従い、直接的な描写を避けている。「波」といわずにただ「折れている」という。もちろん、それだけで波の歌だと分かるのである。海の歌にしては珍しく、直接的な音（波音）への言及がない。だが、雅語的な動詞複合体が用いられた4行目 Okaykumaranke 「そこで白波が落ちる」は十分に波の音を連想させる。響き渡るような音ではなく、波頭が一気に崩れ落ちるときの音である。kaykuma 「白波く折れる・横棒」は横一線に伸びた大波の様子である。あちこちで白い波頭が立っていて、やがてそれが一気に崩れ落ちるのである。

もちろん、この歌は全体が一種の暗喩であろう。海の上というのは世界の寓意である。アイヌの叙事詩では、海の上、国土の上に声が響く、などという表現はよくみられる。「噂が国土に広がる」は叙事詩などで用いられる直接的な表現であり、「海の上の波」ならば寓意である。歌謡ではむしろ寓意表現が用いられるのである。この歌は世の中を上手く捉えている。世の中で何か大事件が起こるとき、まずはあちこちで少しずつ予兆のように小さな事件が続くが、いずれ一気に大きく動くのである。

詩法

1 Atuy so ka ta	海原の上で
2 Ekay ya	上の波頭が砕ける
3 Okay ya	下の波頭が砕ける
4 Okaykumaranke	そこで波が一気に崩れ落ちる

全行で母音の頭韻、つまり声門閉鎖の子音韻で頭韻を踏んでいる。第3・4行は母音も *o* で一致している。

第2行 *Ekay ya*、第3行 *Okay ya* と第4行 *Okaykumaranke* の第2音節が *kay* で完全な韻であり、第1行 *Atuy so ka ta* の第2音節も *tuy* で不完全な韻（*-y* で終わる CVC 音節）となっている。

3音節以降も第1行末 *ka ta*、第2行末 *ya*、第3行末 *ya* で母音 *a* の脚韻。第4句 *Okaykumaranke* の第3音節以下 *-kumaranke* も4つの母音のうち2つまでが母音 *a* になっている。行内の母音 *a* の繰り返しである。

鑑賞

- | | | |
|---|-----------------------|---------------|
| 1 | Atuy so ka ta | 海原の上で |
| 2 | Ekay ya | 上の波頭が砕ける |
| 3 | <u>Okay</u> ya | 下の波頭が砕ける |
| 4 | <u>Okay</u> kumaranke | そこで波が一気に崩れ落ちる |

第1行頭 Atuy と第2行頭 Ekay の頭韻は声門閉鎖音による子音韻であり、母音の音色がそろっていないが、それを補うかのように行全体で脚韻を踏んでいる。第2行 Ekay ya の第1音 e-「頭（上）」と第3行 Okay ya の第1音 o-「尻（下）」は対句表現である。第3行 Okay ya と第4行の頭韻は okay の完全韻である。つまり、第1行から第4行にかけては音としての押韻だけによらず、さまざまな形で連続性が強化されている。

2行目と3行目に対句を置いた、行頭母音の a, e, o, o という縦の配列も美しい。e-は「頭のほう」の意であり、o-「尻のほう」に比べて「近さ」が感じられる語だが、音声的にも a-e-o-o は広・狭・広・広という配置となり、緩急をつけつつ直線的に広がっていく。各行の2音節目は tuy, kay, kay, kay つまり縦の配列が u-a-a-a であり、1音節目より1行早く展開してやはり広がっている。このように交差対句的傾向（例えば ABBA のような配列）と、直線的な傾向（例えば ABAB のような配列）の両方が重ね合わされているのが、アイヌ文学韻文詩の特徴である。

リズム

現在歌われているリズムと抑揚を考慮せず、そのまま詩としてみた場合、シンメトリカルな美しい構成が目立つ。すなわち、

○●○○○	Atuy so ka ta
○●○	Ekay ya
○●○	Okay ya
○●○○●○	Okaykumaranke

となり、各行の2音節目に重音節（●）、以下は軽音節（○）が続いている。最後の第4行 Okaykumaranke は、行内部が対称になっており、また最後が●○（ran-ke）で調子よく終わる。

ただし、歌う際には（特に複数人で歌う場合には）長さがそろっていたほうが歌いやすい。歌う際にはこの詩の「行の長さがそろっていない」点が問題となる。短い行は母音を伸ばして他の行と同じ長さにしてもよいが、どんどん先に詰めてしまってもよい（このときフレーズもどんどん先に詰めてよい）。この歌の場合は、以下のように歌われる。

A	tuy so	(o) (o)	ka ta	(a)
E	kay ya	o (o)	kay ya	o
kay	kuma ran	ke ※		

※リード+コーラス構成の際には、ここでコーラスが入る。

元の詩句の行単位を考慮したこの示し方では、韻文形式が見えにくいかもしれない。実際にはかなりゆっくりした歌い方なので、さらに短い半行単位に相当するフレーズの部分①～⑤を考えることができる。この分け方は、輪唱に際して最後に休止を設けずそのまま続けることとも合致する。

	◆		◆		
①	A	tuy so	(o)		
②	(o)	ka ta	(a)		
③	E	kay ya	o		
④	(o)	kay ya	o		
⑤	kay	kuma ran	ke		

ただし、この分析だと単語が半フレーズ(=行)をまたいでしまう。通常、アイヌ伝統歌謡では単語がフレーズをまたぐことはないので、この半フレーズはあくまで潜在的なものと考えerべきであろう。しかし、この分析によって残りの押韻を説明できる。

まず何より、②～⑤までの第2・3拍でka-aという明確な韻が踏まれている(つまり行中の韻)。さらに各半フレーズの第1音の母音がa-o-e-o-a(はさみ込み型)で頭韻を踏むとともにシンメトリーな構成になっており、第4音の母音がo-a-o-o-eとなっていて、3行がoの母音aで脚韻を踏んでいる。

またこの分析によって、最後にリズムカルになっていることもよく分かる。各音節の軽重は

①	○●○×	①	A	tuy so	(o)
②	×○○×	②	(o)	ka ta	(a)
③	○●○○	③	E	kay ya	o
④	×●○○	④	(o)	kay ya	o
⑤	●●●○	⑤	kay	kuma ran	ke

となっている。①は「第2音(第2拍)に重音節」というリズムを示し、②はいったん緩やかになり、③④で再びそのリズムが繰り返され、⑤で3つの重音節が並べられてリズムカルに終る。

補遺: 歌としてのリズムと抑揚の生成過程の推測

この詩は4行1連構造としてみた場合、第2・3行が短い。3行詩としてみることももちろんできる。こうすれば長さもそろうので、歌うときも楽なはずである。

4行詩としてみた場合

Atuy so ka ta
Ekay ya
Okay ya
Okaykumaranke

3行詩としてみた場合

Atuy so ka ta
Ekay ya, okay ya
Okaykumaranke

ところが、実際に現在この歌を歌うときには、

Atuy so
ka ta
Ekay ya
Okay ya, O-
-kaykumaranke

のように、変則的なやり方で5つのフレーズに分割して歌っている。

奇妙な点は、下記①のように、最終行の Okaykumaranke が Atuy so ka ta の半分の長さのフレーズ (半フレーズ) にあてられていることである。同じ音節数なのだから、下記②のように同じ長さのフレーズに配分すればよいはずである。

①実際の歌い方

A	tuy so	(o) (o)	ka ta	(a)
E	kay ya	o o	kay ya	o
	kay kuma ran	ke		

②想定される別の歌い方

A	tuy so	(o) (o)	ka ta	(a)
E	kay ya	o o	kay ya	o
o	kay ku	(u) ma	ran ke	(e)

なぜこんなことになっているのか。それは、おそらく元の詩句からの歌の抑揚の生成の過程によるものである。以下に生成過程の推測を示す。

(1) 短い E kay ya と okay ya の 2 行が 1 フレーズにまとめられる。3 つのフレーズからなる全体の音の高低パターンのだいたいの構成がまず決まる。

A	tuy	so	ka	ta	○	
E	kay	ya	o	kay	ya	
O	kay	ku	ma	ran	ke	

現在の歌い方にあてはめれば、②と同じ

A	tuy	so	(o)	(o)	ka	ta	(a)	
E	kay	ya	o	(o)	kay	ya	o	
(o)	kay	ku	(u)	ma	ran	ke	(e)	

というような歌い方ができ、さらにこのままの構成で歌が固定されれば、現在でもこのように歌われていたと思われる。

しかし今回は、ここで「kay ya o」が繰り返しの単位にされてしまい、Okaykumaranke の語頭の o が切り離されて前のフレーズに送られてしまった。

A tuy so ka ta
E kay ya o kay ya o
kaykumaranke

そして第 2 フレーズ E kay ya o kay ya o が 2 分割され、それぞれが 1 フレーズに引き伸ばされた。その際「kay ya o」の繰り返しの意識から「E kay ya o / kay ya o」と分割する志向と、E-O の対句の意識から「E kay ya / o kay ya o」と分割する志向の両方があり、それらを両方満足させるために、さらに o が追加され「E kay ya o / o kay ya o」という形になった。

A tuy so ka ta
E kay ya o
o kay ya o
kaykumaranke

この状態では音節数が 5-4-4-5 である。できれば音節の長さをそろえたい。歌詞は変えずに早口で歌うか母音を伸ばすかしてそろえるのである。歌い手（つまり「作曲者」）はここで、すでに一度伸ばされた中央の第 2・3 フレーズをさらに伸ばすのではなく、第 1・4 フレーズを何とかすることにした。

(2) 第 1 フレーズが逆に 2 行に分割される。

```
| A tuy so ka ta |
| E   kay|ya   o |
| o   kay|ya   o |
| kay kuma|ran ke |
```

第 1 行を 4 拍に押し込めるのは無理なので、以下のように 2 行に分割する。意味的に *atuy so* と *ka ta* で切れるので、そこで切る。

```
| A tuy so |
| ka ta |
| E   kay|ya   o |
| o   kay|ya   o |
| kay kuma|ran ke |
```

以下のようにそれぞれのフレーズの同じ位置で韻を踏むように配置する。第 2 行の *ka ta* は第 3・4 行に合わせて中央に配置する。

```
| A   tuy |      so |
|      ka | ta   |
| E   kay | ya   o |
| o   kay | ya   o |
| kay kuma | ran   ke |
```

tuy を第 2 拍、*so* を第 4 拍に置く場合、①*tuy* の最終音 *y* を *i* として母音化して伸ばす、②*so* を第 3 拍において母音を第 4 拍まで伸ばす、の 2 つの方法があるが、残り全てが第 3 拍に母音 *a* を置いている。そのため以下のように、母音の音色に近い② (*so* を第 3 拍において母音を第 4 拍まで伸ばす) が選ばれた。

	A	tuy		so		(o)	
		ka		ta			
	E	kay		ya		o	
	o	kay		ya		o	
	kay	kuma		ran		ke	

(3) -kaykumaranke はそのまま

kuma を1拍に押し込めればそのまま1フレーズに入る。Atuy so ka ta と同じ音節数なので、同じく2フレーズに分割することもできる。

そのままの場合 (実際の形)

	A	tuy		so		(o)	
	(o)	ka		ta		(a)	
	E	kay		ya		o	
	o	kay		ya		o	
	kay	kuma		ran		ke	

分割した場合 (ありえたバリエーション)

	A	tuy		so		(o)	
	(o)	ka		ta		(a)	
	E	kay		ya		o	
	o	kay		ya		o	
	o	kay		ku		ma	
	(a)	ran		ke		(e)	

どちらの可能性もあったはずだが、ここではリズム感を重視してそのままになったものと思われる。

3 Repun kaype 「沖の波」

Repun kaype	レプン カイペ	沖の波
kaype oka	カイペ オカ	波の後ろから
oniwen kamuy	オニウエン カムイ	恐ろしい神の
oniwen hawe	オニウエン ハウエ	恐ろしい音が
sao sao	サオー サオー	ごうごう

歌い方

◆		◆		
Re pu n	○ kay	pe (e)	○	
kay pe (e)	○ o	ka (a)	○	
o ni we	n ka	mu y	○	
o ni we	n ha	we (e)	○	
sa o (o)	○ sao	(o) ○	○	

※ ○は休止。()内の母音は語形としてはないはずだが、前の母音を長く伸ばしてそこで発声されている。

出典：日本放送協会編『アイヌ伝統音楽』（日本放送出版協会 1965）p116 （十勝、伏古の伝承）（表記は丹菊が修正してある。なお付属レコードに音声は収録されていない）

これも海の歌である。詩としての音の面白さを追求すると同時に、極限まで無駄をそぎ落とした作品である。実に見事な構成となっている。この歌詞は十勝地方の伏古の伝承だが、日本放送協会編（1965）の解説によれば、似た歌が十勝地方の芽室太や、日高地方の新冠などにもある。

内容

1	Repun kaype	沖の波
2	kaype oka	波の後ろから
3	oniwen kamuy	恐ろしい神の
4	oniwen hawe	恐ろしい音が
5	sao sao	ごうごう

波の後ろから神の音がする、という。神の音というのはとどろくような音、つまり波の音である。hao というのはその擬音語である。それにしても、波の音が波の後ろからする、というのは現実には合わない。波の音は波そのものから鳴っているはずである。だが、アイヌ叙景詩の修辞法では、視覚で捉えるものと、音で捉えるものの距離をあえてずらして描写するという技法が用いられる。遠くの鳥と、風の音を並べて「遠くの鳥の立てた羽音が聞こえる」というように歌う。ここでは逆に「手前の波の音が、波の後方から聞こえる」というように歌っているのである。手前といっても **repun kaype** 「沖の波」なので、ここからは遠くに見える波である。音はそのさらにはるか後方から聞こえる、というのである。

これも一種の寓意と捉えることもできそうである。たんに **kamuy hawe** 「神のような音」ではなく、**oniwen kamuy oniwen hawe** 「(そこから聞こえる) 恐ろしい神の、恐ろしい音」と歌う。ここから見えている波が音を出しているのではない。もっと遠くにいる、ここからは見えない神の出す音だけが響く。本当に強く恐ろしいものは目に見えない。見えるように思えても、そこにいるわけではないのである。

詩法

典型的なアイヌ叙景詩の ABBA 形式の頭韻詩である。

1	Repun kaype	沖の波
2	kaype oka	波の後ろから
3	<u>oniwen kamuy</u>	恐ろしい神の
4	<u>oniwen hawe</u>	恐ろしい音が
5	sao sao	ごうごう

(下線部は対句)

第2行 kaype oka と第5行 sao sao が、母音 a で頭韻を踏む。第3行 oniwen kamuy、第4行 oniwen hawe は行前半の oniwen が同一語の繰り返しになった対句形式であり、頭韻にもなっている。また一見して判るように、半行単位では第1行 Repun kaype の後半 kaype の語頭 ka と第3行 oniwen hawe の後半 hawe の語頭 ha が a で母音韻を踏む。また第1行 Repun kaype の前半行 Repun の語末 un と、同一語となる第3・4行前半 oniwen の en が n で子音韻を踏む。同時に第2行 kaype oka の前半 kaype の語末 e と、第3・4行 oniwen の語末 en が e の母音韻にもなっている。

ただし、実際に歌われる際には、

1	Re	pu n	○	kay	pe (e)	○
2	kay	pe (e)	○	o	ka ○	○
3	o	ni we	n ka	mu y	○	
4	o	ni we	n ha	we (e)	○	
5	sa	o (o)	○	sa	o (o)	○

のように、AABB 形式的な傾向がより強くなる。第2行 kay-pe-(e)×o-ka-×-×、第3行 o-ni-we-n-ka-(a)-muy-×の第6拍がともに母音 a で行中韻、さらにその第3行 o-ni-we-n-ka-(a)-muy-×と、第4行 o-ni-we-n-ha-we-(e)-×、第5行 sa-o-(o)×sa-o-(o)×の第5拍が母音 a で行中韻を踏む。これは詩句そのものからは予想が困難であり、歌う際によく明確になる。

鑑賞

1	Repun kaype	沖の波
2	kaype oka	波の後ろから
3	oniwen kamuy	恐ろしい神の
4	oniwen hawe	恐ろしい音が
5	sao sao	ごうごう

第1・2行の Repun kaype, kaype oka「沖の波、(その) 波の後ろ」というつながりは、「しりとり」型の関係節であり、これはアイヌ語韻文でよくみられる修辞法である。日常語の散文体なら repun kaype oka「沖の波の後ろ」となるところである。

第3・4行の対句 oniwen kamuy, oniwen hawe「恐ろしい神の、恐ろしい音が」では第1・2行の「しりとり型」の繰り返しとは異なり、どちらも1語目が同一語になっている。この oniwen kamuy, oniwen hawe「恐ろしい神の、恐ろしい音が」のように連体修飾が重複するのも、アイヌ語韻文でよく見られる修辞法である。日常語の散文体であれば niwen kamuy hawe「恐ろしい神の音」もしくは kamuy kar niwen hawe「神の恐ろしい音」となるところである。なお、kaype oka oniwen hawe の oniwen のように充当相 o-「～で」が用いられているのも雅語文体的といえるかもしれない。日常会話であれば、kaype oka un niwen hawe (a=nu)などとなるところであろう。このような選択も注意深く行われている。こうしてさまざまな手法を駆使することで、全行をがっちりと組み合わせ、全体に連続性を持たせているのである。

リズム

詩全体の重音節と軽音節の配置は次のようになっている。

1	○●●○	1	Repun kaype	沖の波
2	●○○○	2	kaype oka	波の後ろから
3	○○●○●	3	oniwen kamuy	恐ろしい神の
4	○○●○○	4	oniwen hawe	恐ろしい音が
5	○○○○	5	sao sao	ごうごう

詩全体は前半に重音節が多く、最後は軽音節で穏やかに終わる。特に第 5 行 hao hao は接近音の子音 h が 2 個あるだけで、あとは母音だけ、静かでゆっくりとした行になっている。実際に歌われる際にはこれがさらに分割されて再構成されるが、全体のリズム感には上記の構造の影響が残っている。

歌い方

◆		◆			
Re	pu	n	○	kay	pe (e) ○ ○○○×●○○×
kay	pe (e)	○	o	ka ○	○ ●○○×○○××
o	ni we	n ka	mu y	○	○○○○○○●×
o	ni we	n ha	we (e)	○	○○○○○○○○×
sa	o (o)	○	sao	(o) ○	○ ○○○×○○××

4 Urar suye 「霧をはらって」

Urar suye	ウララスイェ	霧をはらって
Ikamuy sinta	イカムイシンタ	神の乗り物が
Atuy tunna	アトウイトウンナ	海を渡る
Etunun paye	エトウヌンパイェ	渡って行く

歌い方

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

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）

「三、塘路コタンの熊祭 仔熊の檻をめぐる時の歌 5」 Disc2-8（1954年録音）

もともとはクマ送りの際に歌われる歌だったという。日本放送協会編（1965）によれば釧路地方だけで伝承されている。

「霧を払って海を渡り、進んでいくんだよ」と子熊の靈魂に聞かせる、そして安心させる内容となっている。神は人間の世界との行き来の際に *sinta* シンタ「ゆりかご」という空を飛ぶ乗り物に乗っているといわれる。子熊の靈魂もやはり *sinta* 「ゆりかご」に乗って行くはずである⁴⁴。ただし、ここでは送られる子熊への直接的な言及はない。これも直接的な明示を避ける叙景詩の特徴である。

詩法的にも非常に整っている。4行すべてが不完全韻で行間の連続性を保っているのので、歌っていて気持ちがよい。

⁴⁴ たとえば、ブロニスワフ・ピウスツキ（1909）p30 ではクマ送り儀礼の際の子熊への呼びかけが解説されている。「熊には、どうやればふる里へたどり着けるかが教えられる。まず、熊は彼のために用意した『シンタ』に乗らなければならない。シンタとは一種の櫓で、英雄たちはこれに乗り呪力をもって何百マイルも進むのであるシンタは熊を雲まで引き上げるが、と同時に明るい霧が高い山々から降りてきて、彼を見ようと待ち受けている。遂に針葉樹林に覆われた山の斜面に着陸し、老人に教えられた道を先へと進むことになる」。

内容

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 1 | Urar suye | 霧をはらって |
| 2 | Ikamuy sinta | 神の乗り物が |
| 3 | Atuy tunna | 海を渡る |
| 4 | Etunun paye | 渡って行く |

アイヌ伝統詩の「場所・動き・展開」という起・承・転がそろっている。何も見えない霧の中（場所）、霧を吹き飛ばして **kamuy sinta** カムイシンタ「神の乗り物」の姿が現れる（動き）、霧が晴れたところは海上であり（展開）、神はその上を渡って行く。いかにも幻想的な光景である。

「神の乗り物」に乗る神の正体は詩句の中で明示されない。熊送り儀礼で歌われる以上、子熊であることは明確だから、省略されるのはアイヌ伝統詩としては自然である。だが、この詩にはもともとアイヌ伝統詩で好まれる間接的表現が使われている。

ikamuy sinta イカムイシンタ「その神の乗り物」が子熊を表す。つまり「神の乗り物」という言葉で「乗っている者と乗り物全体」を表す提喩である。

urar suye ウララスイェ「霧をはらう」というのは障害をのりこえて、あるいは無事に、という隠喩である。人間世界と神の世界の間にあるさまざまな障害や、道に迷ったりするトラブルを「霧」の一言で表す。子熊の霊にとっては山の親元（神の国）に戻る道中の無事を願う歌であるが、それはまた同時に歌い手にとっては、あるいはおしなべて人々にとって、世の中の苦難を乗り越えて生きていこうという歌でもある。

北海道の太平洋岸は霧の濃い地域であり、その風景を思わせるのだが、考えてみれば本来は子熊の霊魂は山へ帰るのであるから、海を渡って行くわけではないだろう。とすれば、この歌がクマ送り儀礼で歌われるのも実は転用であり、本来はこれも海の歌だったのかもしれない。

詩法

頭韻と脚韻

全行で頭韻を踏むが、脚韻からみると ABBA 形式である。

1	Urar suye	霧をはらって
2	Ikamuy sinta	神の乗り物が
3	Atuy tunna	海を渡る
4	Etunun paye	渡って行く

第 1 行 Urarsuye と第 4 行 Etunun paye が ye、第 2 行 Ikamuy sinta と第 3 行 Atuy tunna が母音 a でそれぞれ脚韻を踏む。各行の最初の単語 urar, ikamuy, atuy, etunun はそれぞれ語頭が u、i、a、e と、全て母音だが音色が異なる。韻を踏んでいないように見えるが全行で声門閉鎖音による子音韻を踏んでいると見るべきであろう。アイヌ語の母音始まりの音節頭には声門閉鎖音があると解釈される⁴⁵。つまり、urar, ikamuy, atuy, etunun の母音始まりは実際には声門閉鎖音による子音始まりであり、第 1~4 行は声門閉鎖音による子音韻で頭韻が踏まれている。

⁴⁵ これは音声的な実体もある程度伴っており、たとえば ooho 「深い」、oho 「チェーンステッチの目」などのミニマルペアが存在する。声門閉鎖音は「ʼ」を用いて、urar でなくʼurar、ooho でなくʼo'oho などと表記することもあるが、本稿では一般向け表記法にならって省略している。

不完全韻

この詩では「不完全韻」が効果的に用いられている。これは、通常押韻が音節単位、あるいは音韻単位であるのに対して、それを越える長さで同じ音をできるだけ並べて韻を踏むものである。全部そろっていれば「完全韻」だが、たいていの場合には全てそろわない（途中がそろわない）、断続的な一致となる。

1	Urar suye	霧をはらって
2	Ikamuy sinta	神の乗り物が
3	Atuy tunna	海を渡る
4	Etunun paye	渡って行く

第1行の *urar suye* と第4行 *etunun paye* は最初の母音 *u* 以下がよく似た音連続になっている。*rar* と *nun*、*suye* と *paye* で、母音 *a* と *u* が逆位になっている。*rar* と *nun* はそれぞれ同じ子音が最初と最後にくる音節構造だが、用いられている子音 *r* と *n* は、韻律上しばしば1音節と同じ長さともなされ、1拍を当てられることがある音節主音的な子音である。最終音はともに *ye* で同音になっている。

第2行の *ikamuy sinta* と第3行 *atuy tunna* は *kamuy* と *atuy*、*sinta* と *tunna* でやはり不完全韻を踏んでいる。特に *kamuy* と *atuy* は母音が2つとも一致している。

なお、実際に歌われる際には

1	u	ra (a)	r(a) su	(u) ye	○	urar suye	霧をはらって
2	i	ka mu	i sin	ta (a)	○	ikamuy sinta	神の乗り物が
3	a	(a) tu	i tu	n na	○	atuy tunna	海を渡る
4	e	tu nu	n pa	ye (e)	○	etunun paye	渡って行く

となって、不完全韻は第1・4行であまり明確でなくなるが、第2・3行ではむしろ明確になる。また第5拍にリズム上の強勢がおかれるため、第1行 *u-ra-(a)-ra-su-ye-×* の第5拍 *su* と第2行 *i-ka-mu-i-sin-ta-(a)-×* の第5拍 *sin* の頭子音の一致が目立つ。

鑑賞

この詩は押韻以外でも音が巧みに配列されており、それによって詩全体がひとつにうまく統合されている。

まず、行内部の母音配列パターンからみれば、AABB 形式である。つまり前半 2 行と後半 2 行の間に断絶がある。各行はそれぞれ 1 語からなる半行に分割できる。そして前半 2 行は半行単位でも押韻しているのである。

1	Urar suye	霧をはらって
2	Ikamuy sinta	神の乗り物が
3	Atuy tunna	海を渡る
4	Etunun paye	渡って行く

第 1 行は第 1 語と第 2 語の語頭音節の母音が u、行全体の母音配列は u-a-u-e
第 2 行は第 1 語と第 2 語の語頭音節の母音が i (//) i-a-u-i-a
第 3 行は行頭と行末の母音が a (//) a-u-u-a
第 4 行は行頭と行末の母音が e (//) e-u-a-e

つまり

1	A a-a-	頭韻
2	A b-b-	頭韻
3	c--c	はさみこみ型
4	d--d	はさみこみ型

になっている。

一方、行の長さからみると ABAB 形式である。つまり 1 行おきに同じ形式になっている。

1	urar suye	4 音節	霧をはらって
2	ikamuy sinta	5 音節	神の乗り物が
3	atuy tunna	4 音節	海を渡る
4	etunun paye	5 音節	渡って行く

AABB 形式と ABAB 形式の 2 つからみると、この詩句全体は前半の「霧をはらって神の

乗り物が」と「海を渡る、渡って行く」の間に形式的には断絶が生まれている。だからここで脚韻が重要になる。今一度脚韻を見てみると以下のような ABBA 形式である。

- | | | |
|---|--------------|--------|
| 1 | Urar suye | 霧をはらって |
| 2 | Ikamuy sinta | 神の乗り物が |
| 3 | Atuy tunna | 海を渡る |
| 4 | Etunun paye | 渡って行く |

詩句全体の構成を考えたとき、AABB 形式では前半 AA と後半 BB の間に断絶が生まれやすく、そこをうまくつなげる必要がある。ABAB 形式でも前半の AB と後半の AB が断絶しやすい。つまり第 2 行と第 3 行の連続性が重要になる。この詩では母音配列パターンからみた AABB 形式、音節数からみた ABAB 形式によって第 3 行と第 4 行の間に断絶が生まれているのに対し、脚韻からみた ABBA 形式が第 3 行と第 4 行の断絶を埋める力になっている。

リズム

詩句の軽音節と重音節の配置は次のようになっている。

1	○●○○	Urar suye	霧をはらって
2	○○●●○	Ikamuy sinta	神の乗り物が
3	○●●○	Atuy tunna	海を渡る
4	○○●○○	Etunun paye	渡って行く

○●○の派生型がならば美しい韻律である。

歌い方は少し変わっている。

音節の構成だけをみると、基本的には2打（4拍）で歌えるはずである。第2行 *Ikamuy sinta* と第4行 *Etunun paye* は5音節あるが、どこか連続する2つの軽音節を1拍に押し込めてしまえばよいのである。第2行には軽音節が行頭2音節 (*ika-*) しかない。第4行については軽音節の連続が *Etu* と *paye* の2箇所あるが、場所は第2行と同じく行頭 (*Etu-*) にそろえたほうがよい。すると、

U	rar	su	ye	○●○○
Ika	muy	sin	ta	●●●○
A	tuy	tun	na	○●○○
Etu	nun	pa	ye	●●○○

のようになる。これが基本である。だが実際に歌われるときには、アイヌ伝統歌謡が好む「裏拍に入れる」志向によって、もう少し複雑なプロセスで言語音が拍に配分されている。リズムは逆に単調になっている。

	◆	◆	◆	◆		軽音節と重音節
1	u	ra	(a) r(a)	su (u)	ye ○	○○○○○○○
2	i	ka	mu i	sin ta	(a) ○	○○○○●○○
3	a	(a)	tu i	tu n	na ○	○○○○○○○
4	e	tu	nu n	pa ye	(e) ○	○○○○○○○

第1行 *Urar suye* の *urar* を2打つまり4拍に分割する際、どちらかの母音を伸ばすことになる。 *u-u-ra-ra* もしくは *u-ra-a-ra* ということになる。この際、伸ばしている部分を除外して考えれば、 $|u \times |ra \times r|$ もしくは $|u \ ra| \times r|$ である。これがその母音の「本体」が位

置している拍ということになる。つまりアクセントがくる第2音aを第2打の表の拍（第3拍）に入れるか、第1打の裏の拍（第2拍）に入れるか、ということである。ここで表拍志向が強ければ第2打の表に入れ、u-u-r á-raと歌うことになり、裏拍志向が強ければ第1打の裏に入れ、u-r á-a-raと歌うことになる。そして実際に選択されているのは裏拍に入れるu-r á-a-raである。ここには、裏拍を強く打つアイヌ歌謡の特徴がよく現れている。一方suyeはそのまま表拍に入れているので穏やかな印象を与える。

第2行 Ikamuy sinta では2語目のsintaをどう配置するかが問題となる。リズム上は第3・4打にあたる。si-n-ta-aのように4拍に配分することもできるが、ここではむしろ重音節sinを丸ごと表拍に入れ、裏拍には母音を伸ばしてsin-ta-a-×としている。それにより他の行と同じく行末を休止でそろえている。

第3行 Atuy tunna の atuy の重音節 tuy を第2行の sin と同じように1拍に入れると、つまり a-tuy-tun-na のように裏拍に第2音節を入れると、前半4拍で語句が終わってしまい、後半に入れる音がない。a-tuy や tun-na を2拍ではなく、3拍以上に「伸ばす」必要がある。tun-na は子音 n を1拍にして tu-n-na にできる。atuy については、半母音 j を母音 i として伸ばし、a-tu-i-i とするのは好まれないようである。あるいはまた、第1行のように tu と i に分割して a-tu-u-i とする方法もあり、それも可能なはずだが、ここでは第1音の母音 a を伸ばして a-a-tu-i としている。それによって表拍が tu でそろっている。

第4行 Etunun paye では、第3行 Atuy tunna の tun と韻を踏む nun の nu が表拍に入るようになっている。

歌う際の全体のリズムは結果的に音節数を反映して ABAB 形式になる。

白糠の伝承

Urar suye kamuy sinta

Urar suye

歌い方

| ○ u | ra a | a ra | su ye | ka muy | sin ta |
| ○ u | ra a | ra su | u ye | e e | ○ ○ |

出典：『富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』（四宅ヤエの伝承刊行会）p71
（付属 CD Disc 2-7）（1968 年録音）

ここで白糠の四宅ヤエ氏の伝承を参照しておく。内容的には春採の伝承のちょうど前半 2 行のみで、最後に第 1 行を繰り返して終わる詩句構成になっている。

四宅ヤエ氏の歌い方では 6 拍子となっているが、無理やり春採のものと対照しておく、以下のようなになる。

○ u	ra a	a ra	su ye
ka muy	sin ta		
○ u	ra a	ra su	u ye
e e	○ ○		

第 2 行のフレーズは第 1 行のフレーズの半分の長さになっており、すぐに第 3 行に入る。第 4 行のフレーズは第 3 行の最後の母音を第 2 行 kamuy sinta と同じ長さの分だけ伸ばし、すぐに第 1 フレーズに戻る。

なお、白糠の伝承では ikamuy ではなく、kamuy になっているので、自然に ka-muy-sin-ta のようにそれぞれ 1 拍になっているが、春採の例で ikamuy sinta の ika-が 1 拍に入られて ika-muy-sin-ta となっているのとほぼ合致することに注意したい。

5 Ayoro hoao kotan 「アヨロ村」

Ayoro	howao	kotan	アヨロ	ホワオ	コタン	アヨロ村の
mintar	howao	kasi	ミンタラ	ホワオ	カシ	空き地の上で
osinot	howao	ranke	オシノッ	ホワオ	ランケ	いつも遊んでいる
kaye	howao	kaye	カイェ	ホワオ	カイェ	行くな(?) 行くな(?)

※hoao は意味のないかけ声

歌い方

◆	◆	
A	yo ro	o
ho	wa o	o
ko	tan (n)	(n)
mi	n ta	(a)r
ho	wa o	o
ka	si (i)	(i)
o	si no	ot
ho	wa o	o
ran	ke e	e
ka	ye (e)	(e)
ho	wa o	o
ka	ye e	e

出典：『アイヌ語音声資料4 福満・鶴川の歌謡』（早稲田大学語学研究所、1987）p38, p69（付属カセットテープあるいは早稲田大学リポジトリ⁴⁶）

「アヨロ村」で何者かが遊んでいる、という歌である。日本放送協会編（1965）によれば日高周辺の伝承である。内容については現在ではあまりよくわからなくなっているが、叙景詩らしい組み立てになっている。この歌は半行で区切られていて、毎行の中間に「ホワオ」というリフレインが挟まれている、変わった形式の歌である。

⁴⁶ <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「福満・鶴川の歌謡：輪唱歌3」「福満・鶴川の歌謡：輪唱歌9」。ファイル名は A04-08.pdf, A04-009.mp3, 04-17.pdf, A04-018.mp3（2018年6月7日最終閲覧）

内容

Ayoro	howao	kotan	アヨロ村の
mintar	howao	kasi	空き地の上で
osinot	howao	ranke	いつも遊んでいる
kaye	howao	kaye	行くな (?) 行くな (?)

日高地方に実在するアヨロという地名にまつわる歌であろうが、意味はもうあまり分からないという⁴⁷。田村すゞ子(1987)の解説は、演者の平賀さたも氏の解釈によっている⁴⁸。それによれば遊んでいるのは人の精神のバランスを失わせる悪神らしい。アイヌ叙景詩には、このように内容がよく分からなくなってしまう歌も多いが、それらも音からみると非常に上手に出来ている。だからこそ歌い継がれているのであろう。

内容が分からなくなっているにしても、全体的には「場所→動き」という定型になっており、伝統的な詩法がしっかり守られていたことがわかる。何者が踊っているのか、また何のために踊っているのか、などは当時は自明だからこそ語られなかった。それも詩法である。おそらく歌詞の一部、その「自明な踊り手」を示唆する部分が失われてしまったのであろう。そしてそのせいで全体の正確な解釈が出来なくなってしまったものと思われるが、歌詞自体は非常に上手に出来ている。

この詩を鑑賞する上では伝承されている部分だけでも十分である。アヨロ村の空き地が歌われている。村の外れの空き地(たいていは川原である)は、儀礼が行われたりする空間であり、いわば神々の空間である。もちろん、そこには普段は何者もない(見えない)。何もいないが、目に見えない存在はいる。あるいは、過去において何者かがいた。この詩は、今日の前に見える風景と、見えない存在(あるいは過去)を重ねて歌う。そしてまた現在の人々への呼びかけに戻る。短い中に時間と空間を行ったりきたりするダイナミズムがある。これがアイヌ叙景詩の詩想である。

⁴⁷ 日本放送協会編(1965) p42「このアヨロ川と登別との間に『カムイ・ワッカ』(神の飲水)という清水。「イマ・ニツ」(焼串)という立岩、更に岩崖に囲まれた砂浜があって、ここに昔六人の女神がいたという、カムイ・ミンダラ(神の広場)というところがある。この歌はこの付近を中心に胆振と日高とにあるので、この土地にある神々の伝説を歌ったものであろうといわれている。」

⁴⁸ 田村すゞ子(1987) p39「古いウポポだという。歌詞の意味もよくわからなくなっている。1971年8月に質問したときはサダモさんは次のように説明した。“天国から気違い(ママ)の神様が降りてきて、部落(ママ)の人ら全部気違い(ママ)になって、はだかになって、歌うやらおどるやら、ものも食わずによ夜も昼も。そして踊って踊って踊りつかれて、みな死んでしまった。”」

詩法

詩としての行でみると、最後の 2 行で -a-e の不完全韻の脚韻を踏んでいる。

1	Ayoro	hoao	kotan	アヨロ村の
2	mintar	hoao	kasi	空き地の上で
3	osinot	hoao	<u>ranke</u>	いつも遊んでいる
4	kay	hoao	<u>kaye</u>	行くな (?) 行くな (?)

だが、行単位での押韻がみられない第 1・2 行にも、歌う際に重要となる半行単位では押韻と行頭での ABBA 形式の母音配列がなされている。

鑑賞

第 1 行の語句 Ayoro kotan、第 2 行の語句 mintar kasi は、母音が a-o-o-a, i-a-a-i であり、口の開きが大きい母音を中央にしたシンメトリー配置になっている。

1	Ayoro	hoao	kotan	アヨロ村の
2	mintar	hoao	kasi	空き地の上で
3	osinot	hoao	ranke	いつも遊んでいる
4	kaye	hoao	kaye	行くな (?) 行くな (?)

第 3 行以外は第 2 語 kotan, kasi, kaye の語頭子音が k でそろっている。第 3 行では第 2 語 ranke の語頭子音が k ではなく、非常にやわらかい印象の r になっているが、その代わり第 4 行では第 1 語も第 2 語もどちらも kaye で語頭子音が k になっている。

1	Ayoro	howao	kotan	アヨロ村の
2	mintar	howao	kasi	空き地の上で
3	osinot	howao	ranke	いつも遊んでいる
4	Kaye	howao	kaye	行くな (?) 行くな (?)

リズムと歌い方

Ayoro	howao	kotan	○○○	○○○	○●	アヨロ村の
mintar	howao	kasi	●●	○○○	○○	空き地の上で
osinot	howao	ranke	○○●	○○○	●○	いつも遊んでいる
kaye	howao	kaye	○○	○○○	○○	行くな(?) 行くな(?)

この詩は各行が言語音としては各 2 語で 4~5 音節という、典型的なアイヌ語韻文の形式だが、全行で 2 語の間に **howao** ホワオというかけ声をはさまれた変則的な構成となっている。歌うときには半行単位、つまり 1 単語、1 かけ声ずつが実質上の 1 フレーズになる。かけ声が毎行繰り返されるというのは神謡を思わせるが、このように中央部にリフレインがはさまれる形式は神謡にはみられない。

類例

音源がないが、知里真志保は 3 行 1 連で 2 連からなる類例を紹介している⁴⁹。

Ayoro kotan	アヨロ村の広庭で
mintar kasi	いつも神々が遊んでゐて
osinot ranke	ピカピカ光る；

Karapto kotan	カラプト村の広庭で
mintar kasi	いつも神々が遊んでゐて
osinot ranke	ピカピカ光る

(出典：知里真志保『アイヌ民俗研究資料 第二 (謎・口遊び・唄)』(アチツク ミューゼウム彙報第 17、アチツクミュージウム刊 1937 年) (『知里真志保著作集 第 2 巻』平凡社 1973)

Ayoro と karapto が不完全な韻となっている。身近なアヨロ村からはるか遠くの樺太に展開するダイナミズムがある。

⁴⁹ 知里真志保 (1937) p267。伝承地については不明だが「茲に輯めた upopo の大部分は亡姉知里幸恵が祖母の口から採集して書残して置いたものを、私が整理して註釈を加えたものである。」とあるので、幸恵の祖母モナシノウクが伝承していたものか。

6 Hunpe pa wa kutukan 「鯨を頭から」

hunpe pa wa kutukan クジラを頭から私は射つ
 tuyma saykur saykuste 遠くから来た一団のものたちを、一団通せ
 tarap so ka tareciw 夢の上で刺せ (?)

フンペ パ ワ クトゥカン
 トウイマ サイクル サイクシテ
 タラプ ソ カ タレチウ

※ 以下の訳は出典に掲載されているもので、歌い手の平賀さたも氏の解釈によって
 いる。

クジラの頭から殺していけ
 遠くから来た大勢のものにとり囲まれている
 夢見ているうちにさされるぞ

歌い方 この歌は3拍子で歌われる

◆	◆	◆	◆									
Hu	n	pe	pa	a	wa	ku	(u)	tu	kan	○	○	
Tu	y	ma	sa	y	kur	sa	y	kus	te	○	○	
Ta	(a)	rap	so	(o)	ka	ta	(a)	re	ciw	○	○	

出典：『アイヌ語音声資料 4 福満・鶴川の歌謡』（早稲田大学語学教育研究所 1987）
 p67「16.UPOPO 8 ウポポ（輪唱歌） HUNPE-PAWA クジラの頭から」（付属カセッ
 トテープあるいは早稲田大学リポジトリ 50）（1959年録音）

重音節が多い詩である。2拍子で斉唱する、あるいは1人で抑揚をつけて朗唱するだけなら大変リズムカルにできているが、2拍子そのまま輪唱すると逆に面白くない。そこで重音節を軽音節に分割して3拍子で歌う、という変則的な歌い方になっている。

もともと1行が7音節もあるが、歌われるさいにさらに軽音節に分割され10拍になっている。しかし、半行単位の韻律も存在していて変化がある。だからこそ10拍もある長い単調な抑揚（この歌においては、むしろ朗唱というべきである）でも調子よく歌えるのである。

⁵⁰ <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「福満・鶴川の歌謡：輪唱歌8」。ファイル名は A04-017.mp3, 04-16.pdf（2018年6月7日最終閲覧）

内容

hunpe pa wa kutukan クジラを頭から私は射つ
tuyma saykur saykuste 遠くから来た一団のものたちを、一団通せ
tarap so ka tareciw 夢の上で刺せ (?)

そのままでは状況がよく分からない内容ではある。日本放送協会編（1965）が掲載した類例では、第2行と第3行の順番が逆であり「鯨の頭を、私が射て、荷縄をのぼして遠い列の影が、つながり通る」という訳（解釈）が紹介されている。さらにその上で毒銚によるクジラもしくは他の海獣猟との関連を簡単に論じている⁵¹。なお、ウポポの現代語意識をしている伊賀ふでは寄り鯨（シャチに追われるなどして打ち上げられた鯨）として解釈している⁵²。

田村すゞ子（1987）に掲載された平賀さたも氏の伝承（田村すゞ子採録）には、アイヌ伝統歌謡の詩法がよくわかる物語（解説）が付属している。

概略は「昔 *iwor* イウォロ『猟場』争いで、私たちの村が他村に夜襲された。6世代を生きてきた高齢の老婦人が最初に気づいたが、彼女は村を包囲している敵に気づかれないように『クジラの頭からやっつけよう、夢見ているうちにさされるぞ』という歌を歌って人々を起こした。そうして人々が武器を取って用意したので、敵は諦めて逃げ帰った」というものである⁵³。

この物語はアイヌ詩の隠喩という技法を「他の者に気づかれないように相手にメッセージを伝える工夫」として説明している。また、それができるのは「6世代を生き抜いてきた」長老である。つまり詩には技術が必要である。さらに少々うがった見方をするならば、詩というものは知恵者が真実を伝えるものである、ということでもあろう。

「夢見ているうちに刺される」という歌詞も複雑な入れ子構造をなす。アイヌ文化においては「夢」は真実である。真実を見ているうちに、真実の死を迎える。夜襲を仕掛けてくる

⁵¹ 日本放送協会編（1965）p94「ある程度の意味はわかるが、前後のつながりがはっきりしない。『鯨の頭を私が射て、荷縄をのぼして遠い列の影が、つながり通る』などと解されるが、だとすると前と後ろの句とのつながりが変になる。第一『鯨の頭を射る』などということが納得できない。昔は小山のように巨大な鯨に立ち向かうということは、当時の漁具から見て不可能にも思われる。もっとも古い鯨漁としては竹槍の先に毒（シルク＝トリカブトの根をすりつぶしたもの）を入れ、それを銚にして鯨に投げつけ、もしその竹の銚先が鯨の肉に達すると、毒のために鯨が斃れて漂着すると、銚先の竹に刻んである家紋によって所有者がわかるという方法が内浦湾方面にあったが、ことさら頭を狙ってやるというのではなかった」

⁵² 伊賀ふで（2012）p41に「フンペ バワ：鯨の歌」として類歌が掲載されており、日本語訳が添えられている。

⁵³ 金田一京助（1934）p344ではある神謡に付随して、やはり夜襲に対応したという伝承が記録されている。アイヌ伝統詩のレトリックの解説として人口に膾炙したものだっただけであろう。

敵の意識、それに対処するおばあさんの意識、眠っている村人の夢、これら 3 つの意識が並行していることがわずか 3 行のうちに凝縮して歌われているのである。

この詩について解釈が分かれるのは *tarap so ka tareciw* という第 3 行であり、特に *tareciw* の部分が何を意味しているかが理解できない点である。意味が失われ、あるいは崩れた語形と思われる *tareciw* がそのまま残されたのは、頭韻が踏まれているからであろう。アイヌ伝統詩の詩法の意識の強さを示すものである。

詩法

- 1 Hunpe pa wa kutukan
- 2 Tuyma saykur saykuste
- 3 Tarap so ka tareciw

第1行 humpe と第2行 tuyma が母音 u で頭韻。

第2行 tuyma と第3行 tarap が子音 t で頭韻。

行頭韻は典型的なアイヌ韻文の押韻法である。3行全てにわたる押韻をせず、第1・2行を母音韻で、第2・3行を子音韻でそれぞれ押韻する。

この歌は1行が長いので、半行単位でも押韻している。また、音楽的な1フレーズ中の同じ位置にあたる場所で行中韻を踏んでいる。以下、半行単位①～⑥で追加の押韻を示す。

		◆		◆		
1	①	Hu	n	pe pa	a	wa
	②	ku	(u)	tu kan	○	○
2	③	<u>Tu</u>	<u>y</u>	ma sa	y	kur
	④	<u>sa</u>	<u>y</u>	kus te	○	○
3	⑤	Ta	(a)	rap so	(o)	ka
	⑥	ta	(a)	re ciw	○	○

①と②が母音 u で頭韻

①・②・⑤が母音 a で脚韻。

③の tuy- と④の say- は不完全韻（ともに -y で終わる重音節）。

④・⑤・⑥が母音 a で頭韻。うち⑤と⑥は tar- で頭韻。

③kur と⑤の ka が k で脚韻。

①の最後の wa と⑥の最後の ciw が w で脚韻。

①の pa、②の kan、③の sa が母音 a で行中韻。

②の tu と④の kus が母音 u で行中韻。

③の ma と⑤の rap が母音 a で行中韻。

③の sa と⑤の so が子音 s で行中韻。

⑤の rap と⑥の re が子音 r で行中韻。

鑑賞

- 1 Hunpe pa wa kutukan
- 2 Tuyma saykur saykuste
- 3 Tarap so ka tareciw

第1行 Hunpe pa wa kutukan 中央部では、前半部最後の pa(a) wa と後半部最初の ku(u) tu が、言語音としては同じく 2 音節なのだが、同じ長さで同じような形で歌われている。第2行は行頭 Tuyma saykur が u-a-a-u という「はさみ込み型」の母音配列になっており、そこから saykur と saykus というほぼ同じ音、同じ a-u の繰り返しがみられる。この「はさみ込み型」配列 (ABBA) と繰り返し型配列 (ABAB) が合体した ABBABAB という配列は、アイヌ韻文で好まれる母音配列である。

リズム

詩としての全体のリズム構成はよくできている。軽音節（○）と重音節（●）がはっきりとコントラストをなすように配置されている。半行単位ではなく、1行7音節に戻してみればリズムは明確である。

●○○○○○●	Hunpe pa wa kutukan
●○●●●●○	Tuyma saykur say kuste
○●○○○○●	Tarap so ka ta re ciw

つまり第1行では○が続き、第2行で●が続き、第3行で再び○が続く。○の連続は●で挟まれ、●の連続は○で挟まれている。第1・2行は●○で始まり、第3行は○●で始まる、というように変化もつけられている。第2行と第3行は鏡像のように軽重が逆になっている。

この詩はもともと1行7音節なので、以下のように各行を4音節と3音節に分割してそのまま2打つまり2拍子のフレーズとして歌うことも可能である。1音節1拍、2拍子で歌った場合のリズムは

		●	●	
●○○○	①	Hun	pe pa	wa
○○●×	②	ku	tu kan	○
●○●●	③	Tuy	ma say	kur
●●○×	④	say	kus te	○
○●○○	⑤	Ta	rap so	ka
○○●×	⑥	ta	re ciw	○

となり、第3・4フレーズを中心に重音節が連なった大変リズムカルな歌になる。これは1人で歌えば軽快だが、輪唱形式の場合は特に重音節がどんどん多声で重なり、むしろ詰まった印象になってしまう。1人で歌うなら、長さを自由に伸ばせるが、(ukouk ウコウク形式にせよ、uwekay ウェカイ形式にせよ) 一定のリズムが要求されるウポポでは、予測がつかない伸ばし方は望ましくない。その結果としての3拍子の採用なのであろう。

実際の歌い方

この詩は各行が7音節でぴったりそろっているが、実際に歌う際にはそれぞれ10拍に引き伸ばして3拍子に再配置している。そのため、重音節の多くが軽音節2つに分割され、また軽音節のいくつかは母音が引き伸ばされ、それぞれ半行単位で3拍子に再配置される。軽音節が淡々と続き最後に重音節ではっきりと終わる。

歌としての音の再配置後の各行

(下線部は本来重音節だったものが軽音節2つ分に分割された部分)

●	●	●	●			
Hu	n	pe pa	a	wa ku	(u)	tu kan ○ ○
<u>Tu</u>	<u>y</u>	ma <u>sa</u>	<u>y</u>	kur <u>sa</u>	<u>y</u>	kus te ○ ○
Ta	(a)	rap so	(o)	ka ta	(a)	re ciw ○ ○

歌うときのリズム

○○○○○○○○○●××	Hu	n	pe pa	a	wa ku	(u)	tu kan	○	○
○○○○○●○○●○××	Tu	y	ma sa	y	kur sa	y	kus te	○	○
○○●○○○○○○●××	Ta	(a)	rap so	(o)	ka ta	(a)	re ciw	○	○

歌うときのリズム (半行単位)

○○○○○○○	1	①	Hu	n	pe pa	a	wa
○○○●××		②	ku	(u)	tu kan	○	○
○○○○○●	2	③	<u>Tu</u>	<u>y</u>	ma sa	y	kur
○○●○××		④	<u>sa</u>	<u>y</u>	kus te	○	○
○○●○○○	3	⑤	Ta	(a)	rap so	(o)	ka
○○○●××		⑥	ta	(a)	re ciw	○	○

軽音節○が続き、最後に重音節●で終る、あるいは3拍目に重音節●がくる、というように半行単位ではリズムが整理されている。

この作品はそれでも全体としてみれば単調なリズムと単調な抑揚になっている。それを埋め合わせるのが音の配列そのものの面白さである。

7 Aspet un cási 「アシペツの館」

Aspet un cási	アシペツ (ワシペツ) の館は
kanras kasi ketunke	屋根の柱がはがれて
hawwap punkar sararpa	ブドウヅルでしめたところが見えてきた

アシペトウン チャシ
 カンラシ カシ ケトウンケ
 ハウワプ プンカラ サララパ

歌い方

◆	◆	◆	◆	
A	(a)spe tun	ca si	○ ※	
kan	ras ka	si ke	tun ke	○
haw	wap pun	kar sa	rar pa	○

(※ 第2フレーズはここにすぐに入る)

出典：『アイヌ語音声資料4 福満・鶴川の歌謡』（早稲田大学語学教育研究所1987）
 p45 「10.UPOPO 5 ウポポ（輪唱歌） ASPET UN CÁSI 芦別の家」（付属カセット
 テープあるいは早稲田大学リポジトリ⁵⁴）（1958年録音）

大きな家の手入れが行き届かない様子から、過去の栄華を想う、という諸業無常の詩想の作品である。音節数が5・7・7であり第1行が短いので、ウポポとして歌うときにはそのままつめて歌う。ここにあげたのは沙流川下流の伝承だが、日本放送協会編（1965）によれば、全道各地で伝承されている。

⁵⁴ <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「福満・鶴川の歌謡：輪唱歌8」ファイル名はA04-011.mp3, 04-10.pdf（2018年6月20日最終閲覧）

内容

この詩は内容的には「あるものが別のことを示す」という構成である。「昔の金持ち」についても、かつての金持ちだったときの様子ではなく、今の零落した様子を歌うことで昔の栄華を偲ぶのである。

ここでは「はがれた桎」「そこに見えるブドウヅル」が「貧乏＝金持ちの没落」を示す。このような語り口は「直接的には語らない」というレトリックであると同時に、過去と現在の違いという時間的変化を描写するものでもある。

「直接的に語らない」「現在を語ることで過去を偲ぶ」だけではない。もう少し注意深くみてみよう。「桎がはがれて内部のブドウヅルが見える」という描写は「外側が消える」ことで「内側が出現する」ことになっている。両者は同じことだが、たんなる言い換えではなく、実際に「屋根」と「ブドウヅル」という具体的な2つの事物の交替である。ここでは具体的な事物によって「外側と内側」「消失と出現」という抽象的な2つのペアが示されている。そしてそれらが現在と過去のつながりの詳細を物語る。このように具体的な事物で抽象的な概念を表す、というのは基本的なアイヌ詩法のひとつである。

若干分かりにくい語彙が多い詩ではある。hawwap ハウワプは hat ハッ「ブドウヅル」のことであり、kanras kasi ketunke の ketunke ケトウンケは soske ソシケ「はがれる」と同義だという⁵⁵。

それらの部分の意味が万が一分からなくなっているとしても、「屋根が壊れる」から「内部構造が見える」へという大筋がつかめることには変わらないであろう。

⁵⁵ 田村すゞ子 (1987) p45 で付された注によれば、この歌には分からないように言いかえられた部分が多い。「本当は Waspēt だが、わからないように Aspet と言うのだという。」
「ketunke は、『はがれた』ことで、ふつうの口語ではこの語は使わず、soske という。」
「サダモさんによれば hat wap と言いたいが、言えば悪いから隠しことばで hawwap と言う。hawwap punkar とは、hat punkar 《ブドウヅル》だと言う。」

詩法

- 1 Aspet un cási
- 2 kanras kasi ketunke
- 3 hawwap punkar sararpa

全3行の第1語が Aspet, kanras, hawwap と母音 a で頭韻を踏む。また、第2行の kanras と第3行の hawwap が不完全韻を踏んでいる。

鑑賞

この作品は音が面白い。まず頭韻が a, ka, ha という音の近い子音（a の音節頭は声門閉鎖音）でそろっている。第2行 kanras kasi ketunke は行内で同じ子音 k を繰り返す子音韻である。重音節は全て何らかの形で不完全韻になっている。母音 a の繰り返しが多いのも気持ちがよい。第1行 Aspet un cási の cási と第2行 kanras kasi ketunke の kasi、さらに第1行 Aspet un cási の un cási と第3行 hawwap punkar sararpa の punkar は歌うさいの同じ位置の行中韻ではないものの、母音韻であり、調子を整えている。詩全体の最初の音と最後の音が母音 a でそろっているのも、円環的イメージを強化する。

アイヌ伝統歌謡では「同じ長さを繰り返す」制約が弱く、各句、各小節の長さは可変である。また、ウポポとして歌う場合は基本が2拍子なので、この詩のように各行の長さが異なっても偶数拍である限りつめて歌うことができる。歌っていると3行構成より2拍子のリズムが耳につく。

だが、詩句としてみれば3行の構成は守られている。この詩では第1行 Aspet un cási と第2行 kanras kasi ketunke の長さが異なっているが、先にみたように第2行の各語の頭子音が k でそろえられていることと、第2行末母音 e と第3行の頭韻の母音 a の音色の違いが、第2行の終わりを分かりやすくなっている。第3行 hawwap punkar sararpa は第2行 kanras kas ketunke と同じ長さであり、不完全韻を踏んでいるので対になった印象が強い。

この詩はウポポとして2拍子で歌ったさいに、きれいに音がそろろう。たとえば第2行|kan ras| ka si| ke tun|ke×|は歌うときの各打の頭（実際に打つタイミング）が全て子音kでそろえられている。これは最初から狙って作詩されているのかもしれない。2拍子になおして示せば以下のようなになる。太字は2拍子を行とみなした場合の押韻部である。

|● |
 |A (a)spe|
 |tun ca|
 |si ○|
 |kan ras|
 |ka si|
 |ke tun|
 |ke ○|
 |haw wap|
 |pun kar|
 |sa rar|
 |pa ○|

拍子が打たれる表では、ほぼすべての音節が何らかの「押韻」になっている。もちろん、2音節ごとに区切って任意の行で探せば一致する可能性が高いのは当然だが、それでも同じような音を繰り返す詩になっているのは確かである。

kの子音韻が表に（kは裏には1つだけ）、rを含む重音節（ras, kar, rar）が裏にそろっていることにも注目したい。また、nで終る重音節も表に3、裏に1で偏りがある。

リズム

重音節(●)と軽音節(○)の配列は次のようになっている。変化が非常に分かりやすい。なお、第1行のAs-pet-un (CVC・CVC・VC)はAs-pe-tun (CVC・CV・CVC)に再解釈されている。

1	●○●○○×	Aspet un cási
2	●●○○○●○×	kanras kasi ketunke
3	●●●●○●○×	hawwap punkar sararpa

最後に向けて重音節が増え、リズムカルになっている。第2行と第3行の最後はともに○●○となって調子がそろう。アイヌ伝統歌謡では最後を軽音節にして穏やかに終わるものが多い。最後は母音を伸ばしてもよいが、録音では必ずしも伸ばしていない。伸ばすほどのことはなく、穏やかでありさえすればよい。

アイヌ伝統歌謡で重要なのはむしろ「最後が重音節にならない」こと、つまりスタッカート気味のリズムにならないことである。だからこそ歌の最後の部分に軽音節をおくことが好まれる。

Matnaw réra	マッナウレラ	北風が
apaca eosma	アパチャエオシマ	戸口から入ってくる
Urannisi	ウランニシ	薄い雲が
kanto korikin	カントコリキン	天にのぼっていく

歌い方

Mat	na aw	ré ra	○
a	pa ca	eos ma	○
U	ra n	ni si	○
kan	to ko	ri kin	○

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）

「一、春採アイヌ リムセ 5」 Disc1-13（1954年録音）

冬の情景を詠んだ詩である。歌としても非常に調子がよく、あちこちで歌われている。玄関（あるいは前庭）に北風が吹き込んでいる音が聞こえる。夏の厚い雲とはうってかわって雲ひとつない秋空に灰やほこりが舞いあがっていった。そんな情景を歌ったものである。

内容

- 1 Matnaw réra 北風が
- 2 apaca eosma 戸口から入ってくる
- 3 Urannisi 薄い雲が
- 4 kanto korikin 天にのぼっていく

matnaw マツナウ「北風」は寒々しい語である。田村すず子（1996）では語源を mata マタ「冬」+maw マウ「風」とする。mata「冬」という語を含んでいるのであれば「冬風」とでも訳したほうがよいかもしれない。

apaca アパチャ「戸口」は暖かい室内のことではない。mosem モセムと呼ばれる玄関部分や前庭のことである。そこに北風が吹いていても部屋内が寒くなるわけではない。少しくらは風が吹き込んでくるかもしれないが。伝統的な生活では1年中囲炉裏で火を焚いており、少しでも寒ければ対策がとられる。地面に蓄熱するために本格的な冬が始まる数か月前からしっかり火を焚いているから、室内が寒くなるわけではない。

urannisi ウランニシ「薄い雲」は urar「霞（かすみ）」の nis(i)「雲」、つまり薄い雲のことである。灰やほこりが雲にたとえられている。

kanto korikin カントコリキン「天に立ち昇っている」は kanto「天」+korikin「に向かってのぼっていく」。空にあるはずの雲について「天に立ち昇っている」と描写するのも美しい表現である。

典型的な叙景歌であり、起・承・転がうまく歌われている。すなわち、

起：風が吹く

承：外へ出る（ここの描写は省略されている）

転：灰やほこりが空に舞いあがる

である。静かな中に季節の移り変わりという時の流れがうまく歌われている。なお、外へ出る場面は語られていないが、灰やほこりが空に舞い上がる様子は戸外の情景である。作者の視点はまずは屋内にある（だからこそ風が eosma エオシマ「入る」と表現される）。風の音を聞いて外に出て行くのである。もしかしたら外に出たときにはもう灰やほこりはどこかへ飛んで行ってしまっているかもしれない（そこは風の音から想起された情景なのであるから）。つまり kanto korikin「空に立ち昇る」のは作者の視線である。その視線の先には kanto「空」、それも冬空（秋空）があるはずである。

詩法

- 1 Matnaw réra
- 2 apaca eosma
- 3 Urannisi
- 4 kanto korikin

第1行 Matnaw réra と第2行 apaca eosma は母音の並びに近い不完全韻。

第1・2・4行は母音 a による頭韻。

第3行 Urannisi の nisi、第4行 kanto korikin の rikin は母音が同じ不完全韻。母音 i による脚韻でもある。

第2・3行が声門閉鎖音による頭韻。

鑑賞

不完全韻が2組もあるが、不完全韻を成さない（すなわち残りの部分）uran-と kantoko- も u-a に対して a-o という逆の母音配列に近い形となっていて美しい。ここまで完全に押韻している詩は少なく、名作というべきである。だからこそ歌い継がれてきたのであろう。不完全韻は歌うときのフレーズで同じ位置にくる行中韻が中心となる。頭韻・脚韻に加えて行中韻を示すと以下になる。

歌い方と行中韻

1	Mat	na	aw	ré	ra	○
2	a	pa	ca	eos	ma	○
3	U	ra	n	ni	si	○
4	kan	to	ko	ri	kin	○

こうしてみると、第2行の第4拍目が若干苦しいが、この詩が実に美しい母音配列になっていることがわかる。

リズム

ウポポ（座り歌・踊り歌）としての歌い方をはなれて詩句だけを見ると、冒頭 Matnaw が重音節 2 つで軽快な導入部となっている。

1	●●○○	Matnaw réra
2	○○○○●○	apaca eos <u>ma</u>
3	○●○○	Urannisi
4	●○○○●	kanto kor <u>ikin</u>

この詩は押韻からも内容からも、いかにもアイヌ韻文形式らしい 2 行単位が明確だが、第 2・4 行の終わりに重音節を配置して繰り返しのリズムを出している。つまり、第 1 行 Matnaw の行末は réra という軽音節 2 つだが、第 2 行 apaca eosma の行末は os-ma という「重音節+軽音節」になっている。第 3 行 Urannisi の行末は軽音節 si、第 4 行 kanto korikin の行末は重音節 kin である。

行中韻が多用されているため、歌うさいにもフレーズの繰り返しの印象が強い。歌うさいには以下のように第 1 行の naw が軽音節 2 つ分（2 拍）に分割され、第 2 行の eos が重音節 1 つ分（1 拍）にまとめられている。

歌い方とリズム

1	●○○○○×	Mat	na aw	ré ra	○
2	○○○●○×	a	pa ca	eos ma	○
3	○○○○○×	U	ra n	ni si	○
4	●○○○●×	kan	to ko	ri kin	○

第 1・4 フレーズ、つまり最初のフレーズと最後のフレーズの冒頭が重音節で軽快に入る。また最後のフレーズの最終部にも重音節で強勢をおいて締める。また、第 2・4 フレーズの終りも重音節をおいて 2 行単位の区切りのリズムを演出する。それ以外の部分は軽音節で穏やかに流す。全体が非常に整ったリズムである。

9 Sarkiusnay kotan 「サラキウシナイ村」

Sarkiusnay kotan サラキウシナイ村で
kotuymarewke 遠くに倒れている
(繰り返し)

歌い方

◆	◆	◆	◆
Sar ki	us nay	ko (o)	ta an
ko (o)	tuy ma	rew ke	(e) ○

歌い方 (半フレーズで表示)

◆	◆
Sar ki	us nay
ko (o)	ta an
ko (o)	tuy ma
rew ke	(e) ○

出典：『富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』（四宅ヤエの伝承刊行会）
p68（付属 CD Disc 2-2）（白糠）（1968年録音）

日本放送協会編（1965）によれば道東一帯に伝承されてきた歌であるが、ここでは白糠の例をあげた。短い2行詩である。このような短い詩はたいていの場合は ukouk ウコウク（輪唱）や uwekay ウェカイ（リード＋コーラス）で歌われるというより、むしろ踊り歌として歌われ、意味も分からなくなってしまうことが多い。だが短い詩の全てがそういうものでもなく、やはり詩想がしっかり保たれている場合もある。この詩もそういった短い秀歌の1つである。

内容

簡潔ながら、高度なテクニックを用いて短い歌詞の中に思いを込めた歌である。アイヌ叙景詩は基本的に 3 部構成の第 1 部でまず叙景の場所を述べる。この歌は非常に短い、内容的にはやはり 3 部構成と考えることができる。

Sarkiusnay kotan	サラキウシナイ村で
kotuyma	遠くに
-rewke	倒れている

やはり最初にまず場所を示す。ただし、詩の中の **Sarkiusnay** サラキウシナイ (サルキウシナイ) 村は、この詩の作者がこの詩を作ったときに立っていた場所ではない。というのは、この歌は『ある場所でサラキウシナイ村を想って歌っている』という内容の歌だからである。アイヌ叙景詩は情景を述べる詩であり、常にその情景から離れた場所に語りの視点がある。したがって語り (ナラティヴ) が常に枠構造を有している。この詩でもサラキウシナイ村の情景をただ歌っているのではない。

ではなぜ作者はサラキウシナイについて歌うのか。自分のいる場所でないところを歌うのは、何か縁がある場所だからである。おそらくは作者の故郷なのであろう。つまり、この詩は「遠くにあつて、故郷のサラキウシナイ村を懐かしむ詩」である。サラキウシナイ村というのは **sarki-us-nay** サラキ・ウシ・ナイ「葦・群生している・川」、つまり「葦が群生している川のほとりの村」という地名である。つまりここで「遠くにゆれている」のは故郷の川に生えている葦である。ただし、そのことはサラキウシナイという地名が示された時点でわかるので、ゆれているのが **sarki** サラキ「葦」だとは詩では明示されない。さて、その葦がさらに遠くに向かって倒れている。つまり風にゆれて倒れている。「遠くに」というのは、「ここから故郷の方向に向かって」ということである。故郷を思う作者の立っている場所から、故郷に向かって風が吹いている。その風が故郷の葦を遠くに倒している。吹いている風は「作者から故郷に向けられた思い」である。故郷への思いを、風に託して歌っているのだが、その際にも風を直接描写せず、「(葦が) 遠くの方に倒れている」と表現するのである。感情を込める歌は直接的に表さずに隠喩で表現する。遠く離れた故郷を思う思いがにじみ出てくるようである。

詩法・鑑賞

2行しかない詩で、しかも行間では押韻されていない。

1 Sarkiusnay kotan

2 kotuyma rewke

第1行の行頭が **Sar**、行末が **tan** で行内の母音韻となっている。

第2行の行頭が **ko**、行末が **ke** で行内の子音韻となっている。

このように「はさみ込み型の韻」による行を並べる、という形式はしばしばみられる。だが、この詩でなされている押韻はもちろんそれだけではない。この詩の場合は、半行単位でみると韻文形式が守られていることがわかる。この詩の半行は実際に歌うときには2打に相当する。また、歌の抑揚（音の高低パターン）も半行単位（つまり半フレーズ）で繰り返されている。音節数は4, 2, 3, 2となる。半行（半フレーズ）を①～④で表す。

歌い方

	◆	◆	
①	<u>Sar</u> <u>ki</u> us	nay	
②	<u>ko</u> (o) ta	<u>an</u>	
③	<u>ko</u> (o) tuy	<u>ma</u>	
④	<u>rew</u> <u>ke</u> (e)	○	

①kotan と③kotuyma-が ko で頭韻。

①・②・③が母音 a で脚韻。

①の第2音節 **ki** と④の第2音節の **ke** は歌うときのフレーズ内で同じ位置にくる行中韻。しかも④は短いので **ke** は行末つまり脚韻の位置でもある。

②の第3拍と③の第3拍は子音 **t** による行中韻。

①Sarkiusnay の最初の音節 **sar** と④rewke の最初の音節 **rew** はともに重音節、次にあるのが **ki** と **ke** であり、**Sarki-**と**-rewke** は不完全韻になっている。

これらの韻は、（半行単位でなく）同一行内で同じ子音が頻出する、いわゆる子音韻と考えることもできるかもしれない。だが、半行ごとに類似の抑揚（音の高低パターン）が繰り返される歌謡形式であることを考慮すると、やはり頭韻・脚韻的なものと解釈すべきだろう。

リズム

重音節 (●) と軽音節 (○) の並び方は各行内できれいなシンメトリーをなす。

●○●●○●	Sarkiusnay kotan
○●○●○	kotuymarewke

また、半行単位でみると ABBA 形式の志向がみてとれる。

軽音節 (○) と重音節 (●)

①	●○●●	Sarkiusnay
②	○●	kotan
③	○●○	kotuyma-
④	●○	-rewke

だが、実際に歌われるときには、第 2 半行 kotan の重音節 tan は軽音節 2 つ (2 拍) に分割されるので、重音節は 5 つである。

歌い方 (半フレーズ単位)

	◆	◆		
①	●○●●	sar	ki us	nay
②	○○○○	ko	(o) ta	(a)n
③	○○●○	ko	(o) tuy	ma
④	●○×	rew	ke (e)	○

①の最初と最後にある重音節 Sar と nay は半フレーズという単位を明確にしている。①と④の最初にある「重音節+軽音節」(●○) Sarki と rewke は歌全体の形を明確にしている。③の第 3・4 拍の「重音節+軽音節」(●○) tuyma は、rewke との繰り返しとなっており、この繰り返しの部分が歌全体を締めくくっている。

詩句自体に Sarki, tuyma, rewke など●○の語彙が多く含まれ、あとは kotan○●、usnay●●、接辞 ko○が 1 つずつである。そうしてみると一種の trochaic meter (強弱格) の詩といえなくもない。歌われる際には kotan○●の重音節 tan が ta/n○○のように 2 つの軽音節に分割されてしまうので、その印象はさらに強くなる。

他地域の伝承

阿寒の歌い手日川キク子氏は、同じ抑揚で

Sarkiusnay kotan koemuisanke

サラキウシナイ村で 刀が降ってきた

(繰り返し)

という歌詞も歌っている。日川氏はこの歌詞の場合には、最終句-sanke を san·ke のように重音節+軽音節 (●○) ではなく、sa·n·ke のように3つの軽音節 (○○○) として歌っている。

この2つめの歌詞にある koemuisanke 「～に刀が降ってきた」は、初句 sarki と最終句 -sanke の韻がきれいだが、内容的には寿ぎの歌になっていて、叙景詩らしい展開が欠けている。おそらく kotuymarewke に合わせて後から作られたものであろう。とはいえ寿ぎの歌としてみれば、この2つの歌詞が通して歌われた場合それなりに合っているように思われる。アイヌ伝統歌謡の様式を踏まえた素晴らしい続編といえる。

その他、最終句が rewke ではなく ruyke になっている例も複数ある。直前句の kotuyma に引っ張られた、rewke ⇨ riwke → ruyke という逆位転倒かもしれない。意味的にみると rewke でよいように思われるが、音自体はうまく韻を踏んでいる。

10 Ita so ka ta 「板床の上で」

He rutun rutun	ヘルトゥンルトウン	さあ、おしずらせ、おしずらせ
He rutun rutu	ヘルトゥンルトウン	さあ、おしずらせ、おしずらせ
Ita so ka ta	イタソカタ	板床の上で
kani pon	カニポン	金属製の小型の
kutosintoko	クトシントコ	タガ付きシントコ

歌い方

◆	◆	◆	◆	
he	ru tu	n ru	tu n	○
he	ru tu	n ru	tu i	ta
so	(o) ka	ta ka	ni po	n
ku	to si	n to	ko ○	○

出典：日本放送協会編『アイヌ伝統音楽』（日本放送出版協会 1965）p106（芽室太）
（1961～1962年録音）

叙景詩ではなく「酒作りの歌」（酒漉し作業歌）だが、詩としても面白く出来ている。不完全ながら回文構成になった独特の作品である。詩としての行と、歌としてのフレーズに対応した語句がずれた、変則的な歌い方をする。第1行は「He·ru·tu·n·ru·tu·n·×」のように語句が7拍分になっていて、直後に休止拍が1拍ある。第2行の最後にはそもそも語句にnがなく、歌われるさいには第3行 Ita so ka ta、第4行 kani pon がつめて歌われ、第5行 kutosintoko で再び行とフレーズが一致する。

なお、第1・2行の He rutun rutun/He rutun rutu については、He rutun rutun/ He rutun cari のように、最後が rutu ではなく cari と歌われる地域もある。

内容

第1行 He rutun rutun、第2行 He rutun rutu にみられる He は「さあ」というようなかけ声である。rutu「おしずらす」というのは酒漉しの動作のことであろう。つまり、rutun というのは rutu から派生した一種のオノマトペ（擬態語）である。第3行 Ita so ka ta の ita が「お盆」のことなのか「板床」のことなのかははっきりしないが、お盆の上にくら pon 「小さい」とはいえ sintoko シントコ「樽、行器」を乗せるのはおかしいので、おそらく板床と解釈すべきなのであろう。

詩法

- 1 he rutun rutun
- 2 he rutun rutu
- 3 ita so ka ta
- 4 kani pon
- 5 kutosintoko

第1・2行 He rutun rutu はほぼ同じ語句の繰り返りになっていて、いわば頭韻および脚韻になっている。

第4行 kani pon と第5行 kutosintoko が子音 k で頭韻、母音 o で脚韻。

第1行 He rutun rutun、第2行 He rutun rutu、第3行 Ita so ka ta の行末が tun, tu, ta で子音 t で子音韻の脚韻。

第1行 He rutun rutun、の行末 rutun、第2行 He rutun rutu の行末 rutu と、第4行 kani pon kutosintoko の行末-toko が類似の母音で韻を踏む。

また、分かりにくいですが、第3行 Ita so ka ta の so と第4行 kani pon の pon は母音 o が前から数えて同じ3拍目（3音節目でもある）にあり、行中韻を踏んでいる。

この歌は「歌い方」として示したように、行を次々に詰めて歌うが、その際のフレーズ内の同位置に現れる韻、つまり行中韻がある。歌うときのフレーズを①～④で表す。

- ① |he ru|tu n|ru tu|n ○|
- ② |he ru|tu n|ru tu|i ta|
- ③ |so (o)|ka ta|ka ni|po n|
- ④ |ku to|si n|to ko|○ ○|

①の tun、②の tun、④の sin が不完全韻による行中韻。

③の so と④の kuto が、不完全韻による行中韻（フレーズにおける頭韻の位置）。

鑑賞

この詩は全体に子音 t, k が繰り返されており、独自の音の面白さを志向している。特に特徴的なのは、不完全ながら一種の回文構成になっている点である。これも音の面白さを追求した結果であろう。

- 1 He rutun rutun
- 2 He rutun rutu
- 3 Ita so ka ta
- 4 kani pon
- 5 kutosintoko

この詩では第4行と第5行にかけて **kani pon kutosintoko** という名詞句が、アイヌ語韻文では珍しい「2行またがり」になっている。連体修飾句 **kani pon** 「金属製の小型の」被連体修飾語 **kutosintoko** 「タガ付きシントコ」が2行になったこのような詩句構成は破格だが、その代わり、回文という独特の構成を持つ。

第1行 **He rutun rutun** と **He rutun rutu** の最初の「He」というかけ声が続く、**rutun rutu** (歌うさいには第1行の最後の **n** は次のフレーズに送られている) は **ru-tu-n-ru-tu** という回文になっている。r と n はシンメトリーになっていないが、近い子音である。

第3行 **Ita so ka ta** の最初の **i** は歌うさいに第2フレーズの最後に続けて発声されるので、そちらにくっつけておく。そうすると **ta so ka ta** となる。これは最初と最後が **ta** だが、中央の **o-a** も近い母音である。

第4行の **káni pon** の母音配列 **a-i-o** は第3行の中央部の母音配列 **o-a** と逆位になっている。**káni** は本来は2拍だがここでは **pon** と同じく1拍になっている。無アクセントの **i** が無視され、アクセントがある **á** だけが数えられている。

第5行 **kutosintoko** は **ku-to-sin-to-ko** という一種の回文である。最初の母音が **o** ではなく **u**、中央の **sin** の子音は同じではないが、これらは大きな差異ではない。

リズム

軽音節 (○) と重音節 (●) の配列

1	○○●○○●	He rutun rutun
2	○○●○○	He rutun rutu
3	○○○○○	Ita so ka ta
4	○○●	kani pon
5	○○●○○	kutosintoko

第4行以外はまとまりがよい。全行が同じようなリズムであり、第1行のみ行末に重音節があるのもアイヌ伝統歌謡で好まれる配置である。

ただし、行を詰める変則的な歌い方のためか、実際に歌われるさいには、以下のように重音節が全て2拍に分割されて平板な印象になっている。

①	○○○○○○○×	he ru <u>tu</u> n ru tu n ○
②	○○○○○○○○	he ru <u>tu</u> n ru tu i ta
③	○○○○○○○○	so (o) ka ta ka ni po n
④	○○○○○○××	<u>ku</u> to <u>si</u> n to ko ○ ○

音節末の n は前の拍に近づけて歌われる。極端に示せば以下のようなになる。

①	○○●×○●××	he ru <u>tu</u> n ru tu n ○
②	○○●×○○○○	he ru <u>tu</u> n ru tu i ta
③	○○○○○○●×	so (o) ka ta ka ni po n
④	○○●×○○××	<u>ku</u> to <u>si</u> n to ko ○ ○

とはいえ、拍への配分をそのままにして無理矢理リズムカルにしようとしても限界があり、やはりリズムの観点からは平板な印象が否めない。むしろ、回文的な対称性や繰り返しの感覚に身を任せるのが正しい楽しみ方であろう。

補遺:形成過程の推測

この詩は第4行がkáni ponという3音節であり、そのまま歌おうとすると2拍もしくは3拍が余ってしまう。この第4行はなくとも意味は通じるので、もともとはなかったのかもしれない。その場合は以下のような4行詩だったことになる。

He rutun rutun	さあ、おしずらせ、おしずらせ
He rutun rutu	さあ、おしずらせ、おしずらせ
Ita so ka ta	板床の上で
kutosintoko	タガ付きシントコ

これはこれでいささか押韻が物足りないにしても、詩としての形はできている。

その場合には以下のように第3音節目（3行で重音節になっている）を2拍にし、歌詞を単純に6拍に当てはめ、2拍の休止を追加した4拍子でそのまま歌うことができたであろう。

He ru tu	n ru	tun ○	○
He ru tu	n ru	tu ○	○
i ta so	(o) ka	ta ○	○
ku to si	n to	ko ○	○

だが、これではあまりに単調である。何よりも最後に追加された休止の部分が物足りない。そこで休止を埋めるために、2行目の後ろに3行目を繰り上げてそのままつめてしまった。もともとアイヌ伝統歌謡においては、ウポポのような多人数で歌う歌でさえなければそういう方法はある。1人で歌う限り、各フレーズは同じ長さでなくても良い。だから、この歌を面白く工夫しようとした歌い手が、たまたま詰めてみたのであろう。

He ru tu	n ru	tun ○	○
He ru tu	n ru	tu i	ta
so (o) ka	ta ○	○ ○	○
ku to si	n to	ko ○	○

そうすると第3フレーズが4拍分空白になるが、4拍の語を追加してここを埋めればちょうどまとまりがよくなる。もともとの詩に戻って考えると、

He rutun rutun

He rutun rutu

Ita so ka ta

○○○○

kutosintoko

上記の○○○○を埋めるということである。詩としてみれば、意味が通じるだけでなく、できれば *Ita so ka ta* か *kutosintoko* と押韻したい。そして結局 *kutosintoko* の前に置いて意味が通じ、*Ita so ka ta* と行中で押韻する *kani pon* を入れた……。

この推測が当たっているかどうかはもちろんわからないが、この部分もよくできていることは確かである。

11 Saranpe ni nis koturi 「サランペを天に届けて」

Ha, saranpe ni...,	ハ、絹織物を、て…
Ha, ni-, niskoturi	ハ、て…、天に届けて
Ha saranpe nisi	ハ、絹織物の雲
Ha ho, ha ho u	ハ、ホ、ハ、ホ、ウ

ハ、サランペニ
 ハ、ニ、ニシコトウリ
 ハ、サランペニシ
 ハ、ホ、ハ、ホ、ウ

歌い方

○	Ha sa	ra n	pe ni	(i)
○	Ha ni	(i) nis	ko tu	ri
○	Ha sa	ra n	pe ni	si
○	Ha ho	(o) (o)	ha o	u

出典：四宅ヤエの伝承刊行会編『富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』
 (四宅ヤエの伝承刊行会 2007) 「21.布雲がたなびいている様子の歌」 p74-75
 Disc2-12 (白糠) (1968 年録音)

歌い手の四宅ヤエ氏によれば、夕焼けを **saranpe** サランペ「絹織物」に見立てた歌だという⁵⁶。現在では一般に「サランペをもらって喜んでいる歌」だと説明されることが多いようである。

⁵⁶ 四宅ヤエの伝承刊行会編 (2007) p74-45 「それからまたね、夕焼け小焼けの歌もあるんだ」「サランペがこうその、てえ[手]さこの伸びたようになったちゅうことねえ、」

内容

Ha, saranpe ni...,	ハ、絹織物を、て…
Ha, ni-, niskoturi	ハ、て…、天に届けて
Ha saranpe nisi	ハ、絹織物の雲
Ha ho, ha ho u	ハ、ホ、ハ、ホ、ウ

一般的には「絹織物をもらった娘が嬉しくてそれを天に向かって振っている歌である」というような説明が付されることが多い。いずれにしてもいくつか解釈が分かれる歌である。

詩句そのものについても、よく分からない部分がある。まず第1行から第2行にかけての ni, ni, という繰り返しである。このような語頭子音のみを繰り返す形式は他にみられない。おそらく完全に破格の手法であるか、さもなければ何らかの混乱が生じているのであろう。あるいは、夕焼けではなく雲を歌っているのだという説明もある。『アイヌ伝統音楽』（日本放送協会編 1965）では美幌の例として

Aranpe nisi	たれさがった雲を
Ane nisi koturi	細長い雲にのぼして
Aranpe nise	大空にすくいあげて晴らせ
A ho a ho a ho	ア ホワ ホワ ホ

(ローマ字表記は一部改めた)

という歌詞を掲載している⁵⁷。saranpe「絹織物」ではなく aranpe「たれたもの＝雲」だということ。通常の「Saranpe バージョン」に対してこの「Aranpe バージョン」のほうが古形であるということは、『アイヌ伝統音楽』（日本放送協会編 1965）の解説でも推論されているが⁵⁸、確かにこちらの方が意味を理解しやすい。また四宅ヤエ氏による「夕焼けの歌」である、という別の解釈も雲の歌だった名残であれば無理がない。

⁵⁷ 日本放送協会編（1965）p189「釧路一円と北見美幌、それに十勝本別にまでうたわれているが、釧路地方では普通の輪舞（軽く手を叩き、両膝を屈伸し、膝をのぼした拍子に半歩ほど身体を左に移動させる）のときにうたわれるが、昔はなかった歌で美幌から伝わったといい、それを自分流に解釈して、サランベは絹地の布などをいうので、布雲が棚曳いている風景をうたったものとして、新らしい振り付けをして観光用に踊ってみせたりしているが、この歌は美幌では、昔美幌峠を越えるときに、峠の神（ルチシ、カムイ）に木幣（イナウ）をあげてことわって通るときに、女達がうたい踊ったものであって、歌詞も、」とあり、続いて美幌の例が紹介されている。

⁵⁸

詩法

- | | | |
|---|--------------------|------------|
| 1 | Ha, saranpe ni..., | ハ、絹織物を、て… |
| 2 | Ha, ni-, niskoturi | ハ、て…、天に届けて |
| 3 | Ha saranpe nisi | ハ、絹織物の雲 |
| 4 | Ha ho, ha ho u | ハ、ホ、ハ、ホ、ウ |

第1・2・3行末が母音 i で韻を踏む。

『アイヌ伝統音楽』（日本放送協会編 1965）掲載の出だしが「Aranpe」になっている詩句ではもう少し押韻がはっきりしている。まず、a で頭韻を踏んでいる。また第1句末 nisi, 第2行末 koturi で母音 i で韻を踏み、さらにその第1句末 nisi と第3句末 nise も不完全だが韻を踏んでいる。やはりこちらが古形と思われる。

鑑賞

第4行の Ha ho, ho u は第2句 ane nis koturi の母音 a, o を再現しているが、母音 i だけ除外している。言語音ではなくたんなるかけ声なので、例えば A hoy a hoy などのように、母音 i を含めることもできたはずである。そうしなかったのは、ABAB という直線的な詩句構成を強化し、AAAB 形式に近くしたということなのであろう。こうしてみると、アイヌ伝統詩において ABBA 形式に対して ABAB 形式とその派生形が持っている直線的な志向がよくわかる。

類歌

一般には以下のような歌詞で知られていると思われる。

Saranpe ni, ni,	絹織物を、て…、て…、
niskoturi	天まで届けて
saranpe nise	絹織物をすくいあげて
a ho a ho a ho	あそらそらそら

この解釈では、第3行の nise は母音 i が末尾にきておらず、うまく韻が踏めていないが、意味的には整合性がとれている。

12

kusuwep toyta 「キジバトがたがやす」

Kúsuwep toyta	クスウェプトイタ	キジバトがたがやす
Húci wakka ta	フチワッカタ	おばあさんが水をくむ
Katkemat suke	カッケマッスケ	奥さんが料理をする
Pon tono ipe	ポントノイペ	ちいさな殿様が食べる

歌い方

ku	su wep	toy ta	○
hu	ci wak	ka ta	○
kat	ke mat	su ke	○
pon	to no	i pe	○

出典：日本放送協会編『アイヌ伝統音楽』（日本放送出版協会 1965）p317-320、
 付属レコード 5面第3番、（平取ペナコリ）（1961年録音）

これは「キジバトの鳴き声の聞きなし歌」である。つまり一種の遊び歌であるが、アイヌ叙景詩の詩法が使われている。

内容

内容的には他愛ないものである。キジバトが餌を探して地面をつつく様子を *toyta* 「たがやす」と歌っている。*toyta* 「たがやす < *toy* (地面)・*ta* (掘る・汲む)」からの連想で *wakka ta* 「水を くむ」が出てくる。さらに *húci* 「おばあさん」からは同じく「尊敬される女性」という意味で *katkemat* 「奥さん」が出てくる。ここまでが起・承である。次の *pon tono ipe* 「ちいさな殿様が食べる」が転となる。もちろんこの *pon tono* は和人の殿様のことではない。隣で寝ている小さな子供であろう。大人たちは仕事をする。「子供の仕事は食べる」という可愛い転換により幸せな食卓で終る。

耕作、水汲み、料理はいずれも女性の仕事だった。キジバトにはもちろん男性も女性もない。「キジバトがたがやす」と歌いだして初めて、このキジバトが女性の仕事をしていることになり、女性の仕事の連鎖となって幸せな食卓まで続く。つまりこの第1行から詩情が始まるのである。キジバトの動作からそのまま生まれてきた詩である。地域によっては第1・2行のみで伝承されているようであるが、それが原型なのかもしれない。第3・4行は自然な「下の句」である。

詩法

1 <u><i>kúsuwep toyta</i></u>	キジバトがたがやす
2 <u><i>húci wakka ta</i></u>	おばあさんが水をくむ
3 <i>katkemat suke</i>	奥さんが料理をする
4 <i>pon tono ipe</i>	ちいさな殿様が食べる

第1行 *kúsuwep toyta*、第2行 *húci wakka ta* は *ku-*, *hu-* と *ta*, *ta* で頭韻と脚韻を両方踏んでいる。しかも第3拍（第3音節）目に *wep* と *wak* がきており、全体として行全体が不完全韻になっている。

第3行 *katkemat suke*、第4行 *pon tono ipe* は母音 *e* で脚韻を踏む。

なお、全体が4行1連の整然とした物語詩的構造になっている。頭韻・脚韻とも AABB 形式だが、頭韻は前半2行のみで後半2行は踏まない（ただし行頭に重音節がくる）。

鑑賞

キジバトの鳴き声の聞きなしの歌ということもあってか、不完全韻や音の類似が効果的に用いられている。

第5行をのぞいた残りの第1~4行は全て第一母音にアクセントがある語句で始まっている。すなわち kúsuwep、húci、katkemat、pon tonó である。

行中における位置も音楽フレーズにおける位置も異なるが、第2行の wakka ta と第3行の katkemat も韻を踏んでおり、結果的には第1行 kusuwep toyta、第2行 húci wakka ta、第3行 katkemat suke の3行が不完全韻を踏む形になっている。これは全体の繰り返しの印象を強めている。

リズム

遊び歌だけあってリズムが重視されている。軽音節 (○) と重音節 (●) の配置は次のようになっている。

- | | |
|-------------|---------------|
| 1. ○○●●○××× | Kúsuwep toyta |
| 2. ○○●○○××× | Húci wakka ta |
| 3. ●○●○○××× | Katkemat suke |
| 4. ●○○○○××× | Pon tonó ipe |

行と行でリズムをそろえる典型的なアイヌ韻律である。第1・2行、第3・4行でリズムがそろえられている。さらに両者をつなぐ第3行では両方のリズムが取り込まれている。

13 Ni ka rok un cikap 「木の上の鳥」

Iya ko ko	イヤココ	イヤコーコー
Ni ka rok un cikap	ニカロクンチカプ	木の上にいる鳥
Iya ko ko	イヤココ	イヤコーコー
Kari kor okay ya	カリコロカイヤ	まわっている

歌い方

◆	◆	◆	
○	Iya ko	(o) ko	(o)
Ni	ka rok	un ci	kap
○	Iya ko	(o) ko	(o)
Ka	ri ko	ro kay	ya

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）

「一、春採アイヌ リムセ 3」 Disc1-11（1954年録音）

鳥を矢で射る歌であるという。美しい鳥を射るにしのびず、ためらう所作の踊りという「弓の舞」の際に歌われることが多い。簡単な歌詞ではあるが、頭韻・行中韻・不完全韻・脚韻と押韻法がそろっている。

内容

木の上にいる鳥を獵師が弓で狙っている。狙いながらも、鳥の美しさに矢を放てずにいるうちに鳥は飛び立ってしまった。そして今度はその鳥は降りる枝を探すかのように飛び回っている。起・承・転にうまくおさまった詩である。

この詩では狩獵が「感情のやりとり」というコミュニケーションとして語られている。狙っているが、なかなか矢を放てない、というのは上手く狙えないからである。本当に鳥が美しいために惜しむ気持ちからなのか、実は腕の未熟さによるものなのか、それはどちらでもよい。たんに物体を的に矢を当てるのではなく、鳥に獵師が影響され、そしてそれによって矢が当たらないという事態が生じている、という点がこの詩の重要な部分である。

狩獵とは一方的に獵師が対象物に働きかけるだけの行為ではない。鳥と獵師が互いに影響を与え合う、一種のコミュニケーション行為なのである。それはアイヌ民族の宗教観というより、狩獵というものの持つもう少し普遍的な特性として歌われている。だからここには *kamuy* カムイ「神」という呼び方ではなく、たんに *cikap* チカプ「鳥」という呼び方が用いられている。そしてその *cikap* はまた歌としての切れのいいリズムも生んでいる。

詩法

- 1 Iya ko ko
- 2 Ni ka rok un cikap
- 3 Iya ko ko
- 4 Kari kor okay ya

4行のうち、第1行 *Iya ko ko*、第2行 *Ni ka rok un cikap*、第3行 *Iya ko ko*（第1行の繰り返し）が母音 *i* で頭韻。

第1・3行は第2行 *Ni ka rok un* と最後以外の母音が同じ不完全韻による頭韻。

第3行 *ko ko* と第4行 *kor o-*が不完全韻による行中韻。

第2行 *Ni ka rok un cikap* の末語 *cikap* は第4行 *Kari kor okay ya* の末尾の母音配列 *i-a* で不完全韻 (*okay* の *y* は *i* として押韻) による脚韻。

鑑賞

iya ko ko というかけ声に言語音としての意味は特にないが、うまく押韻する語形になっている。iya ko ko に類似した、iya ho などのかけ声は他の踊りの際の歌にもみられるので、先に第1行 Iya ko ko が決まり、それに韻を踏む詩句として第2行 Ni ka rok un cikap と第4行 Kari kor okay ya が作られたのかもしれない。

詩句の構成は、頭韻がAAAB形式、不完全韻は2行が対になったAABB形式、脚韻はABAB形式である。基本的には2行単位の志向がみてとれる。

リズム

1	○○○○	Iya ko ko
2	○○●●○●	Ni ka rok 'un cikap
3	○○○○	Iya ko ko
4	○○○○●○	Kari kor okay ya

リズムは第2行（第2フレーズ）が焦点になる。歌う際には第2フレーズNi ka rok un cikapの最初の軽音節Niを伸ばして緩やかに入り、重音節rok, -kapをスタッカート気味に歌う。

kor okay (●○●) がko/ro/kay (○○●) のように再解釈されるのに対し、rok un (●○) はro/kun (○●) のように再解釈されず、rok/'un (●●) のままである。これによりリズムカルさが出ている。

なお、歌の抑揚は基本的に言語音のアクセントと矛盾しないが、第4行頭Kariが高低になっているのはアクセント違反（言語音としてはkari）である。

白糠の伝承

白糠・釧路の伝承では次のようになっている。

Iya ko ko イヤコーコー
Ney ta rok un cikap どこにとまる鳥か
Iya ko ko イヤコーコー
Kari sir okay ya まわっている

○ Iya	ko ko	
Ney ta	rok un	ci kap
○ Iya	ko ko	
Ka ri	si ro	kay ya

出典：四宅ヤエの伝承刊行会編『富水慶一採録 四宅ヤエの伝承 歌謡・散文編』
(四宅ヤエの伝承刊行会 2007)「49.弓踊り (チカプリムセ)」p100 Disc3-4 (白糠)
(1968年録音)

『アイヌ伝統音楽』(日本放送協会編 1965)では釧路地域の歌だとしているので、こちらの白糠・釧路の歌詞のほうが本来の形だったのかもしれない。空高く円を描いて飛んでいる鳥を見て「いったいどこにとまるつもりなのだろう」と歌う内容になっている。おそらく、先にあげた歌詞におけるような獵師は本来は登場しないものだったのであろう。とすれば「鳥が降りる場所を探して飛んでいる」という、非常に簡潔な情景の詩である。だが、これも起・承・転という叙景詩の作法は守っている。

	作者の行動	鳥の行動
起	「空に円を描いて飛んでいる鳥を発見」	「飛んでいる」(現在)
承	「鳥は何かを探している」(理由の推測)	「飛んでいる」(現在)
転	「下りる場所を探している」(さらなる推測)	「降下する」(未来)

とはいっても、円を描いて飛んでいる鳥が降下するという展開のうち「鳥の降下」は実際には行われず、最後まで鳥はただ円を描いて飛んでいるだけである。鳥はまだ降下していない。この詩の中には現在と未来という別の時間が歌われているのである。

さて、空に円を描いて飛んでいる鳥といえばワシ・タカ類だが、それらの鳥は「獲物を探して飛んでいる」のであって、降りやすい場所を探して仕方なく飛んでいるわけではな

い。そんなことは作者も知っていたはずである。つまり第 2 行 *Ni ka rok un cikap* 「どこにとまる鳥か」というのは、いわば婉曲な表現なのである。「獲物を探していて、獲物を見つけたら降下する」という積極的な行動を、「降りる場所がないから飛んでいる」という正反対の消極的な陰像で語っているのである。まさに風流である。

14

Utar hopunpare wa 「みんな立ち上がって」

Utar hopunpare wa	みな立ち上がって
Rimsere yan	躍らせなさい
Ha hoyo	ハーホーイヨー

ウタラ ホブンパレワ
 リムセレヤン
 ハーホーイヨー

歌い方 (半行単位)

◆		◆		
u	<u>tar</u>	ho	<u>pun</u>	
-pa	re	wa	a	
rim	se	re	yan	
(n)	<u>ha</u>	(a)	<u>ho</u>	
(o)	oy	yo	(o)	

出典：日本放送協会編『アイヌ伝統音楽』（日本放送出版協会 1965）p197（春採）
 （1954 年録音）

内容

詩としては短く、叙景詩というような内容でもないが、アイヌ韻文形式は守られている。歌としては「ハーホーイヨー」というかけ声が印象的である。『アイヌ伝統音楽』（日本放送協会編 1965）によれば、釧路などで座り歌から踊りに移行するときに歌われる。この歌を機に皆で立ち上がり rimse リムセ「踊り」を始めるという。最近ではあちこちのイベントで輪踊りの代表として歌われている。

詩法・鑑賞

1 | u tar | ho pun | pa re | wa a |
 2 | rim se | re yan |
 3 | ○ ha | ○ ho | ○ oy | yo ○ |

第1行 Utar hopunpare wa の行末-re wa と第2行 Rimsere yan の行末-re yan が不完全韻を踏む。

第3行 Ha hoyyo は歌われるさいに、第1行 Utar hopunpare wa の tar hopun と同じ位置にくるので、母音 a-o-u と a-o-o で不完全韻となっている。

第1行 Utar hopunpare wa の pun と第2行 Rimsere yan の yan は行頭から4音節目（フレーズ内の4拍目）という同じ位置にあり、ともに n で終る重音節である。この位置は第3行 Ha hoyyo（第3フレーズ）では ho の位置であるが、ho は hahoyyo を言語音としてみた場合にアクセントの要となる（高アクセントがくる）音節である。

短いなりに語形（音）の面からは上手くまとまっている。

リズム

第1・2行は○●（iamb）が優勢で、第2行では●○（trochee）と○●（iamb）をならべた●○○●になっている⁵⁹。実際の歌い方の通り半行単位（①～⑤）で示せばより明確になる。歌うときにも重音節は軽音節に分割されないでリズムを生んでいる。

1	○●○●○○○	Utar hopunpare wa
2	●○○●	Rimsere yan
3	○●○	Ha hoyyo

1	① ○●○●	u tar ho pun
	② ○○○○	pa re wa a
2	③ ●○○●	rim se re yan
	④ ○○○○	(n) ha (a) ho
3	⑤ ○●○○	(o) oy yo (o)

⁵⁹ iamb は短長あるいは弱強の構成、trochee は長短あるいは強弱の構成をいう。アイヌ語のアクセントは高低だが、韻律は軽音節（CV）と重音節（CVC）の配置によるので、iamb は軽重、trochee は重軽と定義される。本書用語解説「韻律」の項目を参照のこと。

Onne paskur ine	年寄りカラスはどこへ
Tara tak wa isam	米俵を担いで行ってしまった
Ne tara ine	その米俵はどこへ
Sake akar wa isam	酒にしてしまった
Ne sake ine	その酒はどこへ
Aku wa isam	飲んでしまった
Aku ruwe ine	飲まれてどこへ
Aeosoma wa isam	ウンコになってしまった
Aeosoma ruwe ine	ウンコになってどこへ
Seta e wa isam	犬が食べてしまった
Ne seta ine	その犬はどこへ
Arayke wa isam	殺されてしまった
Arayke ruwe ine	殺されてどこへ
Ne paskur e wa isam	あのカラスが食べてしまった
Ne paskur ine	あのカラスはどこへ
Arayke wa isam	殺されてしまった
Arayke ruwe ine	殺されてどこへ
Arayke wa tos to	殺されてしまつて
rapuhu ay ne akar wa	羽は矢にされて
aemuncotca	草むらを射たり
aetoycotca wa tos to	地面を射たりしたから
ayrapkina hetuku ruwe an nek	矢羽草（コゴミ）が生えたということだ

出典：田村すゞ子『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(1988) p82 「18. UPARPAKTE 口くらべ ONNE PASKUR INE 年寄りカラスはどうした？」付属カセットテープあるいは早稲田大学リポジトリ⁶⁰ (1959年録音)

pon kamuyyukar ポンカムイユカラ 「小さな神謡」と呼ばれるジャンルの詩である。「年寄りカラスはどこへ行っちゃったの？米俵を持って行っちゃったよ。その俵はどこへ行った

⁶⁰ <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「二風谷の昔話と歌謡・神謡：口くらべ」。ファイル名は A05-18.pdf, A05-019.mp3 (2018年6月21日最終閲覧)

の？お酒にしちゃったよ。そのお酒はどうなったの？…」と続く連鎖型の詩である。最終的には *ayrapkina* アイラプキナ「矢羽草」（コゴミ）の起源譚になってもある。形式的からみると 2 行対句が繰り返されている。叙景詩と異なり語句は語り手が語るたびに少しずつ変化することもあるようである⁶¹。とはいっても、叙事詩や神謡に比較すれば作品ごとの語句の変動は小さい。

内容

連鎖型の詩は主に因果関係で連鎖させていくが、必ずしも常に同じ因果関係だとは限らない。最初は「カラスはどこへ」に対して「米俵を担いで行ってしまった」であるのに対し、米は酒になり、酒は人に飲まれて排泄物になり、排泄物は犬に食べられ、犬は殺され、と形を残さない「食べる／食べられる」関係で連鎖する。最初に立ち去ったカラスは最後に戻ってきて殺され、その羽が矢羽にされ、最終的には「矢羽草」（コゴミ）になる。単純に繰り返しているのではなく、最初と最後がうまくつながっている。

なお、*onnepaskur* オンネパシクルという語は多くの地域でワタリガラスを指す。だが、ワタリガラスが珍しい地域では、*onne* オンネ「年寄りの」*paskur* パシクル「カラス」という言葉通りに「年寄りカラス」と理解しているようである。今回の例も伝承者の理解に従い、「年寄りカラス」とした。また *ayrapkina* 「コゴミ」という語は、その語源となる構成要素 *ay* 「矢」*rap* 「羽」*kina* 「草」が内容と関わるため、そのままの構成要素単位で翻訳して「矢羽草」と表現した。

詩法

2 行対句の行頭は、*ne* 「その」のせいでいくらか崩れている個所もあるが、基本的に同じ語になっているので、同一語による頭韻である。

2 行対句の行末は全て *ine* と *wa isam* が交互になっているので、同一語による ABAB 形式の脚韻である。こちらは頭韻と違って崩れない。

⁶¹ 田村すゞ子（1987）による。他に *uparpakte* という呼び名も記録されている。名称を含むジャンルの問題は大谷洋一（1996）が詳細に論じている。

鑑賞

主として単語単位で押韻する。また全体として *wa isam* にあわせて母音 *a* を含む語が用いられている。遊び歌なので、押韻というより一種の言葉遊びというべきかもしれない。

- 1 Onne paskur ine
- 2 Tara tak wa isam
- 3 Ne tara ine
- 4 Sake akar wa isam
- 5 Ne sake ine
- 6 Aku wa isam
- 7 Aku ruwe ine
- 8 Aeosoma wa isam
- 9 Aeosoma ruwe ine
- 10 Seta e wa isam
- 11 Ne seta ine
- 12 Arayke wa isam
- 13 Arayke ruwe ine
- 14 Ne paskur e wa isam
- 15 Ne paskur ine
- 16 Arayke wa isam
- 17 Arayke ruwe ine

- 18 Arayke wa tos to
- 19 Rapuhu ay ne akar wa
- 20 Aemuncotca
- 21 Aetoycotca wa tos to
- 22 Ayrapkina hetuku ruwe an nek

第2行 *Tara tak wa isam* の *Tara* と *tak* は母音 *a* で行内の韻。

第4行 *Sake akar wa isam* の *Sake* と *akar* は母音 *a* で行内の韻（語単位の頭韻）。

第6行 *Aku wa isam* の *Aku* は第8行 *Aeosoma wa isam* の *Aeosoma* と母音 *a* で頭韻。

第11行 *Ne seta ine* の *Ne seta* と第12行 *Arayke wa isam* の *arayke* は母音配列が *e-e-a* と *a-a-e* で逆位になっている（つまり両者で *ABBA* という配列になる）。

第13行 *arayke* と第14行 *paskur* が不完全韻。

第18行 *arayke* と第19行 *ay* は位置が異なるが行中韻となっている。

第 20 行 *aemuncotca* と第 21 行 *aetoycotca* が対句。

第 22 行 *ayrapkina* は第 19 行 *rapuhu* 「羽」と *ay* 「矢」の両方からなる複合語 *ayrap* 「矢羽」を含む語である。

展開自体は簡単で連鎖も単純な形式だが、その分脚韻が崩れておらず、旋律をつけて歌われる部分は全てきれいに *ine* と *wa isam* でそろっている。頭韻が不要とも思える *ne* 「その～」によって崩れているのは、脚韻が完全にそろっているからであろう。

16 Konru ka ta 「氷の上で」

Konru ka ta pon horkewpo hacir	氷の上で子オオカミが転んだ
Konru nupur kus tas ne nek	氷は強いからね
Konru nupur manu cup rure	氷は強いけど太陽が溶かす
Cup nupur kus tas ne nek	太陽は強いからね
Cup nupur manu kasi nis kus	太陽は強いけど雲が上を通る
Nis nupur kus tas ne nek	雲は強いからね
Nis nupur manu oro wa apto hacir	雲は強いけどそこから雨が降る
Apto nupur kus tas ne nek	雨は強いからね
Apto nupur manu toy ka osma	雨は強いけど土にしみこむ
Toy nupur kus tas ne nek	土は強いからね
Toy nupur manu kasi ta ni hetukpa	土は強いけど木が生える
Ni nupur kus tas ne nek	木は強いからね
Ni nupur manu aynu tuypa wa isampa	木は強いけど人が切ってしまう
Aynu nupur kus tas ne nek	人は強いからね
Aynu nupur manu ray wa okerpa	人は強いけれど死んだらおしまいだ
Ora oraun	そうしたら
Aynu nupur wa kus tas ta	人は強いからね
Hussa hussa ikipa kor	フッサフッサと息を吹きかけると
Orowaun	そうしたら
Siknupa nek	生き返る

出典：田村すゞ子『アイヌ語音声資料 5 二風谷の歌謡・神謡』早稲田大学語学教育研究所 (1988) p51-53 「13. PON KAMUYUYUKAR 小さな神謡 KONRU KA TA PON HORKEWPO HACIR 氷の上で小さな狼の子がころんだ」⁶² (1959 年録音)

これも pon kamuyuyukar 「小さな神謡」作品である。押韻による連鎖という独特の形式になっている。... nupur kus ne nek 「～は強いからね」という繰り返しが神謡形式のリフレインを思わせる。

⁶² <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「二風谷の昔話と歌謡・神謡：小さな神謡」。ファイル名は A05-13.pdf, A05-014.mp3 (2018 年 6 月 21 日最終閲覧)

内容

「氷の上でオオカミが転んだ。氷は強いからね。氷は強いけど太陽が溶かす。太陽は強いからね。太陽は強いけど雲が上を通る…」と続く連鎖型の詩である。この話の類話はユーラシアに広く分布する。日本でも「鼠の嫁入り」として古来から親しまれているモチーフの小咄（こばなし）である⁶³。先の *Onne paskur ine* 「年寄カラスはどこへ」はカラスから始まり、カラスで終る循環型になっているが、*Konru ka ta* 「氷の上で」は子オオカミから始まり人間で終わっており、循環型になっていない。また、他のユーラシア諸地域の伝承はもう少し描写の細かい昔話などになっており、*Konru kata* 「氷の上で」はおそらくもっとも簡潔な形式である。伝播してきた物語をアイヌ民族の詩人は韻文に落とし込み、押韻と韻律をもって詩としたのである。

詩法

2行対句形式が明瞭であり、2行の行頭が同一語でそろっている、一種の頭韻形式とみなすことができよう。

各対句で同一語となる語は話が進むにつれて *konru* 「氷」 → *cup* 「太陽」 → *nis* 「雲」 → *anto* 「雨」 → *toy* 「土」 → *ni* 「木」 → *aynu* 「人」と入れ替わるが、これは意味的にばかりでなく各行内における単語単位の押韻による連鎖になっている。「強い」とされた名詞に対して、その名詞と韻を踏む動詞（意味的にはその名詞に対する動作になる）が提示され、さらにその動詞と韻を踏む名詞（その動詞の意味的な動作主になる）も登場する。そしてその名詞が次の行に連鎖していくのである。連鎖に関係する語句を太字で、押韻部は下線で表す。

⁶³ 立石展大（2013）、野村純一（2011）を参照。立石展大（2013）では中国・日本とその周辺の「鼠」で始まるタイプの話と、氷の上で動物が転ぶエヴェンク、カザフの類話などとの比較から、アイヌの伝承は日本からではなく北方からの伝播とみなしている。

- 1 Konru ka ta pon horkewpo hacir
- 2 konru nupur kus tas ne nek
- 3 konru nupur manu cup rure
- 4 cup nupur kus tas ne nek
- 5 cup nupur manu kasi nis kus
- 6 nis nupur kus tas ne nek
- 7 nis nupur manu oro wa apto hacir
- 8 apto nupur kus tas ne nek
- 9 apto nupur manu toy ka osma
- 10 toy nupur kus tas ne nek
- 11 toy nupur manu kasi ta ni hetukpa
- 12 ni nupur kus tas ne nek
- 13 ni nupur manu aynu tuypa wa isampa
- 14 aynu nupur kus tas ne nek
- 15 aynu nupur manu ray wa okerpa
- 16 ora oraun
- 17 aynu nupur wa kus tas ta
- 18 hussa hussa ikipa kor
- 19 orowaun
- 20 siknupa nek

第1行 Konru ka ta pon horkewpo hacir 「氷の上で子オオカミが転んだ」

これは発句なので対句になっていない。konru と horokewpo が母音 o で行内での頭韻を踏む。horokewpo と hacir が子音 h で頭韻を踏む。ここで konru が次の行に連鎖する。

第2・3行＝第1対句

Konru nupur kus tas ne nek 「氷は強いからね」

Konru nupur manu cup rure 「氷は強いけど太陽が溶かす」

konru 「氷」に対して cup rure 「太陽が溶かす」。konru と rure が ru で脚韻を踏む。rure と cup が母音 u で頭韻を踏む。ここで cup が次の行に連鎖する。

第4・5行＝第2対句

Cup nupur kus tas ne nek 「太陽は強いからね」

Cup nupur manu kasi nis kus 「太陽は強いけど雲が上を通る」

cup 「太陽」に対して kasi nis kus 「雲が通る」。cup と kus が母音 u で韻を踏み、kus と

nis は不完全韻（ともに子音 s で終わる重音節）、kasi と nis は母音 i による脚韻を踏む。ここで nis が次の行に連鎖する。

第 6・7 行＝第 3 対句

Nis nupur kus tas ne nek 「雲は強いからね」

Nis nupur manu oro wa apto hacir 「雲は強いけどそこから雨が降る」

nis 「雲」に対して apto hacir 「雨が降る」。nis と hacir が母音 i で脚韻を踏む。hacir と apto は母音 a で頭韻を踏む。ここで apto が次の行に連鎖する。

第 8・9 行＝第 4 対句

Apto nupur kus tas ne nek 「雨は強いからね」

Apto nupur manu toy ka osma 「雨は強いけど土にしみこむ」

apto 「雨」に対して toy ka osma 「土の上にしみこむ」。apto と osma が母音 o によるしりとり型配列 (a-o-o-a) になっている。osma と toy は母音 o で頭韻を踏む。ここで toy が次の行に連鎖する。

第 10・11 行＝第 5 対句

Toy nupur kus tas ne nek 「土は強いからね」

Toy nupur manu kasi ta ni hetukpa 「土は強いけど木が生える」

toy 「地面」に対して kasi ta ni hetukpa 「上に木がたくさん生える」。toy と hetukpa は韻を踏んでいないが、toy は高アクセント、hetukpa も tuk が高アクセントになるので、一致していると感じるのであろう。ni と kasi は母音 i で脚韻を踏む。ここで ni が次の行に連鎖する。

第 12・13 行＝第 6 対句

Ni nupur kus tas ne nek 「木は強いからね」

Ni nupur manu aynu tuypa wa isampa 「木は強いけど人が切ってしまう」

ni 「木」に対して aynu tuypa wa isam pa 「人が切ってしまう」。ni と isam が母音 i で頭韻を踏む。また、aynu と tuypa は同じ構造で母音が逆になっていて面白い。ここで aynu が次の行に連鎖する。

第 14・15・16 行＝第 7 対句

Aynu nupur kus tas ne nek 「人は強いからね」

Aynu nupur manu ray wa okerpa 「人は強いけれど死んだらおしまいだ」

Ora oraun 「そうしたら」

aynu 「人間」に対して ray wa okerpa 「死んでしまう」。aynu と ray が ay で頭韻を踏む。

第 15 行後半 ray wa okerpa 「死んだらおしまいだ」では次の第 16 行に連鎖すべき名詞が登場しない (ray wa okerpa に名詞は含まれていない) ので、ここで「より強い名詞」による連鎖は終りであるが、okerpa 「おしまいだ」との意味と押韻による連鎖は続く。次の第 18 行の hussa と第 13 行の okerpa が不完全韻になっている。

第 17・18・19 行

Aynu nupur wa kus tas ta 「人は強いからね」

Hussa hussa ikipa kor 「フッサフッサと息を吹きかけると」

Orowaun 「そうしたら」

死には何者も関わらないので、意味的な動作主となる名詞が存在しえない。だから第 16 行で本来は連鎖が終わるのである。だが、そこで詩が終わるのも面白くないので、最後に生き返らせて終わる。ただし因果関係ではなく orowaun 「それから」でつながっていく。そのため、aynu 「人」が第 14・15 行の対句だけでなく第 17 行にも登場する。第 1・2・3 行の horokewpo 「子オオカミ」と同じく 3 回繰り返されることになる。見事にシンメトリカルな構成である。

第 20 行 (最終行)

第 18 行 ikipa と第 20 行 sikhupa が不完全韻になっている。

鑑賞

一種の遊び歌であり、歌い方は抑揚（音の高低パターン）が単調で、歌というより語りに近いものとなっている。また、行内における単語単位での押韻が主であるため、通常に行単位での押韻と印象が大きく異なる。それでも 2 行対句の同一語が 2 回の押韻で次の対句に持ち越される、という構成によって結果的に各対句の行頭が次の対句の行頭と韻を踏みやすくなっている。行末でも（結果的にかもしれないが）何箇所かで脚韻を踏んでいる。

詩とは形式と内容がともに重要な文芸ジャンルである。この詩も内容だけでなく語句の音の面白さを追求することで多くの人々に愛される作品となった。

作者（歌い手）にはそれが分かっている。だからこそ、*nupur*「強い」という意味的な連鎖よりも押韻による連鎖の方が優先されている。第 1 行が *konru ka ta pon horkewpo hacir*「氷の上で子オオカミが転んだ」になっており、他の行と論理が逆転していてもいいのである。他の行と並行的な文章にするなら *horokewpo manu konru ka ta hacir*「子オオカミは強いけれど氷の上で転ぶ」となっているはずである。

いや、むしろこういうところで論理が貫徹されない点こそがアイヌ詩の面白味なのだというべきだろう。これは一種の論理遊びにもなっている。

作・歌：藤山ハル

Tan pa ne an pa	今年なる年
nispa utara	みなさま方から
tono irenka kusu	御招きいただき
u a uu u u	
Tan tuyma mosiri	この遠い島に
poro atuy tuntuye kueh wa	大海を越えてきました
kuutari tura	私の仲間と
kuyaysinkare wa	遠路はるばる
Nupuru mosiri	幸運の島
nispa mosiri	偉大なる島
tono mosiri	日本の島まで
kukoyaysinkare	遠路はるばる
Sonno kusu	本当に
kamuy turano	神さまのおかげで
sapane mosiri	栄ある島
sapane kotan	栄ある都
nispaeaan kotan	豊かな都
nispaeaan mosiri	豊かな島まで
kukoyaysinkare kusu	遠路はるばる
Kamuy nupeki ka	神さまの光によって
wen kutura ahci kune yahka	しがない媼ではありますが
kuki a kinra, kuki yuukara	私の芸、私の歌は
kamuy pahno kayki	神のみもとまで
oman kun pe nankoro	届くでありましょう

Nispa acapo utara naa	みなさま方
pirikano ahci yuukara nuu yanuwa	よく唄の歌をお聞きになり
eucaskuma yanuwa	土産話にしてください
mosirikes pahno ka	世界の隅々まで
eucaskuma yanuwa	伝えてください

Tan tonos mosiri orowa	この日本の島から
kamuy kotan ko'omanan kayki	神の世界に私が去っても
okake ta pirikano	後世によくよく
mosirikes pahno	世界の隅々まで
eucaskuma yanuwa	伝えてください

Tonos irenka	日本の招きで
nispa irenka	みなさまの招きで
kusu kanne	おかげさまで
tan poro kotan	この大都
kamuy mosiri	神なる島
kamuy kotan	神の都の
nikoroke ta kueh wa	ただ中にやってきました

Pirika cise	美しい家
pirika casi	美しい館
onnayke ta	のうちに
kuani ne naa	私も
wen kutura ahci ne yahka	私とともにきた唄も
pirika ipe wa	美食を楽しみ
yuukara kanne	歌を歌いましょう

Kestoasin koh	これから毎日
kamuy turano	神とともに
hecirean wa	踊りましょう
yuukara'an wa	歌いましょう

出典：CD 『アイヌ・北方民族の芸能』（ビクターエンタテインメント）
「七、樺太アイヌ ユーカラ（序詞）」 Disc3-5（1971年録音）

樺太エストル（恵須取）出身の高名な語り手、藤山ハル氏（1900～1974）による sake yuukara サケ・ユーカラ「節つきの歌」である。叙景詩が「過去の他人が作った固定的な歌詞」を伝承したものであるのに対し、伝統的な語句を使いつつ個人が自由に作る。歌い方（抑揚の着け方）も個人ごとに異なる。従来この歌謡ジャンルは誤って「即興歌」などと呼ばれてきたが、実際には即興の部分はほとんどなく、十分に時間をかけ吟味して作詩する。

この作品は、藤山ハル氏が1971年3月に国立劇場（東京）で芸能公演をした際に録音されたものである⁶⁴。北海道常呂町（当時）からわざわざ出向いての東京公演とあって、かなり入念に作られた詩であり、韻文形式の面からも修辞の面からも申し分ない傑作である。お手本ともいえるべき作品といえよう。Nispa acapo utara naa pirikano ahei yuukara nuu yanuwa eucaskuma yanuwa mosirikes pahno ka eucaskuma yanuwa 「みなさま方よく唄の歌をお聞きになり土産話にしてください、世界の隅々まで伝えてください」という歌詞にも作者の自信がうかがえる。

内容

遠方へ客となって行く場合、あるいは遠方より大切な客を迎える場合には、挨拶の歌を歌うことがあった。歓迎のしるしの贈り物である。贈り物であるから、しっかりと準備されている。当然ながら、手がかかっているものほど価値があるのである。しかも客観的な基準で価値が判定できなくてはならない。そのためにこそ形式を守る必要があった。

挨拶の歌は叙景詩などと異なり、相手への感謝と称賛の念を礼儀正しく伝えるものでなくてはならない。この歌では特定の個人が相手ではなく、国立劇場の人々に向けてのものであるから、むしろ東京という街をほめたたえ、そこで自分がすべきこと（芸能公演の予定）を述べる内容となっている。

⁶⁴ CD 付属小冊子には「1970年3月26日ビクター収録」とある。だが、藤山ハル氏の関係者によると「公演前日に収録した」とのことである。公演は1971年3月26日～28日であり収録年が合わない。本書では関係者の証言にしたがって1971年としておく。

詩法と鑑賞

2行単位の対句を2つ以上含む連を基本的な単位としている。この歌の場合は9連で構成される。連は基本的には4行1連を志向するが、この歌の第1連のように、2連が合体して1連になっている場合もある。また、対句表現や結句などにより5行以上になっている連も多い。

第1・2・3連は最終行が *kuyaysinkare* を含む結句になっている。

第4連は結句なし

第5・6連は *eucaskuma yanuwa* が結句

第7連は結句なし

第8・9連は *yuukara* が結句

導入を兼ねた第1連をのぞくと、共通の結句を持った2連の組が3組、各組の間に2つの結句なしの連がはさまれたシンメトリカルな構成になっている。

第1連

1	Tan pa ne an pa	今年なる年
2	nispa utara	みなさま方から
3	tono irenka kusu	御招きいただき
4	u a uu <u>u u</u>	
5	<u>tan tuyma</u> mosiri	この遠い島に
6	poro <u>atuy tuntuye kueh wa</u>	大海を越えてきました
7	<u>ku'utari tura</u>	私の仲間と
8	<u>kuyaysinkare wa</u>	遠路はるばる

形式的には第1～4行からなるAABB形式の前半連と、第5～9行からなるやはりAABB形式の後半連からなる。ただし意味的にも連続性が強く、前半連が結句を伴わないので、ここでは合わせて第1連とみなしている。なお、歌うときも長い母音唱法がはさまれない（第1連の第4行は母音唱法だが非常に短く、第3行と押韻してもいる）

第1行 Tanpa ne an pa は tan pa と an pa が押韻（同一行内の韻）。

第1行 Tanpa ne an pa と第2行 nispa utara が母音 a で脚韻。nispa と utara が半行単位で脚韻。

第3行 tono irenka kusu の kusu と母音唱法の第4行 u a uu u u の行末が -u-u で不完全韻の脚韻。

第5行 tan tuyma mosiri の行頭 tan tuy- と第6行 poro atuy tuntuye kueh wa の行中の atuy が（位置は行頭ではないが）不完全韻。

第7行 ku'utari tura と第8行 kuyaysinkare wa が ku で頭韻。

第6行 poro atuy tuntuye kueh wa、第7行 ku'utari tura、第8行 kuyaysinkare wa が wa, ra, wa で脚韻。

第6行の tuntuye kueh wa、第7行全体 kuutari tura、第8行全体 kuyaysinkare wa が不完全韻。

第8行 kuyaysinkare は第2・3連と共通の結句。

第2連

- | | | |
|---|----------------------|--------|
| 1 | <u>Nupuru</u> mosiri | 幸運の島 |
| 2 | nispa mosiri | 偉大なる島 |
| 3 | <u>tono</u> mosiri | 日本の島まで |
| 4 | kukoyaysinkare | 遠路はるばる |

AAAB形式の4行連。結句 *kuyaysinkare* は4行構成の内部に数え入れられている。

第1行 *Nupuru mosiri*、第2行 *nispa mosiri* が子音 *n* による頭韻。

第1行 *Nupuru mosiri*、第2行 *nispa morsiri*、第3行 *tono mosiri* は *mosiri* を用いた3行の対句。

第1行 *Nupuru mosiri*、第2行 *nispa mosiri* は *nupuru* と *nispa* を用いた言いかえの対句。

第1行 *Nupuru mosiri* の *nupuru* と第3行 *tono mosiri* の *tono* が不完全韻。

第4行は第1・3連と共通の結句。

第3連

1	Sonno <u>kusu</u>	本当に
2	<u>kamuy turano</u>	神さまのおかげで
3	sapane mosiri	栄ある島
4	sapane kotan	栄ある都
5	nispaeen kotan	豊かな都
6	nispaeen mosiri	豊かな島まで
7	kukoyaysinkare kusu	遠路はるばる

ABBA 形式による 7 行からなる連。2 つの対句表現からなる AABB 形式の 4 行が中央にあるが、対句表現からなる 2 行はそれぞれ 1 行とみなすことも、合わせて 1 行とみなすこともできる。ここでは 2 組の 2 行対句からなる第 2～6 行の合計 4 行が合わせて 1 行となった ABBA 形式とみるべきであろう。

第 1 行 Sonno kusu 後半の kusu と第 2 行 kamuy turano の中央部の -muy tu- が同じ母音になっており、行中の不完全韻を踏む。

第 1 行 Sonno kusu、第 3 行 sapane mosiri、第 4 行 sapane kotan が子音 s で頭韻。

第 2 行 kamuy turano、第 7 行 kukoyaysinkare kusu が子音 k で頭韻。

第 3 行 sapane mosiri、第 4 行 sapane kotan が sapane を用いた対句。

第 5 行 nispaeen kotan、第 6 行が nispaeen mosiri が nispaeen を用いた対句。

第 3・4 行（第 2 対句）の sapane と、第 5・6 行（第 3 対句）nispaeen は言いかえ。

第 3・4 行（第 2 対句）と第 5・6 行（第 3 対句）の kotan と mosiri の配列が、ABBA 型の交差対句配列になっている。行頭は AABB 型である。言いかえ語句 2 対から生まれる 4 通りの表現をうまく並べている。

第 7 行 kukoyaysinkare kusu は第 1・2 連と共通の結句。

参考：以下のような ABBA 形式である。

Sonno KUSU

kamuy turano

Sapane mosiri, sapane kotan, nispaeen kotan, nispaeen mosiri

kukoyaysinkare KUSU

第4連

1	Kamuy nupeki ka	神さまの光によって
2	wen <u>kutura ahci kune yahka</u>	しがない媼ではありますが
3	kuki a <u>kinra, kuki yuukara</u>	私の芸、私の歌は
4	kamuy pahno kayki	神のみもとまで
5	oman kun pe nankoro	届くでありましょう

ABBA形式の5行連。

第1行 Kamuy nupeki ka、第2行 wen kutura ahci kune yahka、第3行 kuki a kinra kuki yuukara が ka, -ka, -ra で脚韻

第1行 Kamuy nupeki、第4行 kamuy pahno kayki は kamuy を用いた一連の表現。

第1行 Kamuy nupeki ka、第4行 kamuy pahno kayki は第3語が ka と kayki で行中の韻。

第2行 kutura ahci kune yahka と第3行 kinra kuki yuukara が不完全韻。

第5連

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | <u>Nispa acapo utara</u> naa | みなさま方 |
| 2 | <u>pirikano</u> ahci <u>yuukara</u> nuu <u>yanuwa</u> | よく唄の歌をお聞きになり |
| 3 | Eucaskuma yanuwa | 土産話にしてください |
| 4 | Mosirikes pahno ka | 世界の隅々まで |
| 5 | eucaskuma yanuwa | 伝えてください |

本来は第1・2・4・5行からなるAABB形式のはずだが、結句が第3行として誤って挿入されている。

第1行末naa、第2行末yanuwa、第3行末yanuwa、第4行末pahno ka、第5行末yanuwaの全行で母音aによる脚韻を踏む。ただし、そのうち第2・3・5行はyanuwaの繰り返し。

第1行Nispa acapoと第2行pirikanoが不完全韻。

第1行utaraと第2行yuukaraおよびyanuwaが行中の不完全韻。

第4行Mosirikesのkと第3・5行eucaskumaのkが同じ位置で行中の子音韻。

第2・3・5行末がyanuwaの繰り返しだが、第3・5行は同一句eucaskumayanuwaで第6連と共通の結句。

第6連

1	Tan tono mosiri orowa	この日本の島から
2	<u>kamuy kotan ko'omanan</u> kayki	神の世界に私が去っても
3	okake ta pirikano	後世によくよく
4	mosirikes pahno	世界の隅々まで
5	eucaskuma yanuwa	伝えてください

「AABB 形式+結句」という構成。結句は4行1連の内部に数え入れられていない。

第1行 Tan tono mosiri orowa の行頭 Tan と第2行 kamuy kotan ko'omanan kayki の行頭 ka-が頭韻。

第1行 Tan tono mosiri orowa、第2行 kamuy kotan ko'omanan kayki、第5行 eucaskuma yanuwa の行末が wa, kayki, wa で脚韻。第2行末は語形上は韻を踏まないが、歌われる際には kayki の kay に強勢がおかれて押韻していることがわかる。

第3行 okake ta pirikano、第4行 mosirikes pahno が行末-no で脚韻。

第3行 okake ta pirikano、第4行 mosirikes pahno、第5行 eucaskuma yanuwa の行頭が o, mo, eu で頭韻。第5行頭は eu で同じ母音ではないが、類似の音である。

第3行 okaketa pirikano、第4行 mosirikes pahno の第2語の語頭が pir-, pa で子音韻。

第4行 mosirikes pahno、第5行 eucaskuma yanuwa の第2語の語頭が pa, ya で母音韻。

第2行 kamuy kotan ko'omanan kayki では、行内の4語全ての語頭が子音 k で同一行内の子音韻、さらに kamuy kotan と koomanan は同一行内で不完全韻にもなっている。

第5行 eucaskuma yanuwa は第5連と共通の結句。

第7連

1	Tono irenka	日本の招きで
2	nispa irenka	みなさまの招きで
3	kusu kanne	おかげさまで
4	tan poro kotan	この大都
5	kamuy mosiri	神なる島
6	kamuy kotan	神の都の
7	nikoroke ta kueh wa	ただ中にやってきました

AAB+AAAB という変則的な連。

第1行 Tono irenka、第4行 tan poro kotan は子音 t による頭韻。

第2行 nispa irenka、第7行 nikoroke ta kueh wa は nis と ni による頭韻。

第3行 kusu kanne、第5行 kamuy mosiri、第6行 kamuy kotan は子音 k による頭韻。

第1・2行末語 irenka、第4・6行末語 kotan、第7行末 kueh wa は母音 a による脚韻。
ただしうち2組は同一語。

第1行 Tono irenka、第2行 nispa irenka は irenka を同一語とする対句。Tono と nispa は言いかえ。

第4・5・6行は3行対句。第5行 kamuy mosiri と第6行 kamuy kotan が kamuy を同一語とする対句で mosir と kotan は言いかえ。第4行 tan poro mosiri と第6行 kamuy mosiri が kotan 同一語とする対句で poro と kamuy は言いかえ。形式的には3行対句は2行対句の拡張である。

この連は対句表現による拡張が多く、その結果1連が7行になっている。対句は1行あつかいにも2行あつかいにもできる。第3行 kusu kanne 「～のおかげで」は意味的に仕方なく付属的に入ったものであり、それを除外し、さらに第4・5・6行の3行対句をそれぞれ1行あつかいにすると、元の ABAB 形式の4行が再構できる。おそらく最初の押韻の構想は次のようなものだったろう。

Tono irenka
nispa irenka (kusu kanne)
tan poro kotan (kamuy mosiri kamuy kotan)
nikoroke ta kueh wa

第8連

1	Pirika cise	美しい家
2	pirika casi	美しい館
3	onnayke ta	のうちで
4	kuani ne naa	私も
5	wen kutura ahci ne yahka	私とともにきた媼も
6	pirika ipe wa	美食を楽しみ
7	yuukara kanne	歌を歌いましょう

AAB+AAAB という変則的な連。

第3行 onnayke ta、第4行 kuani ne naa、第5行 wen kutura ahci ne yahka、第6行 pirika ipe wa は母音 a で脚韻

第1行 Pirika cise、第2行 pirika cási は pirika を同一語とする対句。cise と casi は言いかえ。

第1行 Pirika cise と第7行 yuukara kanne が母音 e で脚韻。

第4行 kuani ne naa、第7行 yuukara kanne が ku と yuu で頭韻。

第7連に続き、この連も拡張が多く1連が7行になっている。第1・2行の対句を1行あつかいにし、さらに付属的な第3行をそこに含め、意味的につながるのに押韻していない第4・5行をひとまとめにすると、元の ABAB 形式の4行が再構できる。

pirika cise pirika casi onnayke ta
kuani naa wen kutura ahci ne yahka
pirika ipe wa
yuukara kanne

第9連

1	Kestoasin koh	これから毎日
2	kamuy turano	神とともに
3	hecirean wa	踊りましょう
4	yuukara'an wa	歌いましょう

AABB 形式の 4 行連。

第 1 行 kestoasin koh と第 2 行 kamuy turano が子音 k による頭韻。母音 o による脚韻。

第 3 行 hecirean wa の-rean wa と、第 4 行 yuukara'an wa の-ra'an wa が不完全韻。

第 1 行 Kestoasin koh との Kes と第 3 行 hecirean wa の he-が頭韻。

なお、この詩については歌い方の記載を省略する。藤山ハル氏の個人の節（ふし）による個人の歌であり、叙景詩と異なる歌謡ジャンルだからである。「個人の歌」の歌い方については別の機会に譲りたい。

第2部

物語詩の韻文

韻文体のアイヌ口承文芸ジャンルは叙景詩だけではない。叙景詩のほかに、神謡や叙事詩などの長編物語詩も押韻を基本とする韻文体で歌われ（あるいは語られ）る。歌い方は異なるが、韻文体そのものに大きな違いはない。叙事詩・神謡の録音、言語学者による筆録作品、また伝承者自身による筆録作品の韻文体をとりあげる。

1. 神謡・叙事詩の韻文体の特徴

歌詞が完全に固定されている叙景詩と異なり、叙事詩や神謡は歌詞つまり詩句が完全に固定されているわけではないが、それでも基本的には語り手にとって物語内容（ストーリー）は固定されており、それに従って詩句もある程度用意されたものである。すべてが定型句ではないが、定型句でない部分であっても、散文体とは異なり詩法に則って語られている。

叙景詩の韻文と異なり、物語詩の韻文では4行1連の構成がはっきりしている。主にAABBもしくはABAB、ABBAというように2行単位で頭韻または脚韻により押韻する⁶⁵。押韻は必ずしも連続した2行でなされるとは限らない。基本的には「4行のうちの2行で踏む」のでABBAのような2行おきの押韻も多い。

また、虚辞と行中韻が多用される。歌うさい、叙景詩のフレーズが4拍、6拍、8拍など多様なのに対し、叙事詩は基本的に1フレーズが8拍である。神謡も叙景詩ほど歌い方が多様ではない。結果的に1フレーズの拍数に対して詩句の音節数が少なくなっている。虚辞は音節数の不足を補う、あるいはフレーズ内の語句の位置をずらして行中韻を踏むために用いられる。

物語歌謡は個人で歌うものであり、文面自体は個人の作品である。押韻や4行1連構造をどの程度重視するかは歌い手によって異なる。

⁶⁵ アイヌ叙事詩の2行対句構造は知られていたが、その押韻については叙景詩におけると同様、従来全く指摘されてこなかった。

1-1. 連(詩連)

叙事詩は基本的に4行1連が複数連鎖した構成になっている⁶⁶。連は形式的にも意味的にもまとまりになっている。

kamuy iyoykir	神の宝器
kamuy inuma	神の武具が
(u) rampes kunne	断崖のように
cisiturire	並んでいた。

iyoykir enka	宝器の上には
(u) nispa mutpe	豪華な刀が
otusanktuka	何本も
(u) owkauyru	重なるようにかけてあった。

(平賀さたも氏の伝承第23～30行、田村すゞ子 1993p12-13)

1-2. 1行の音節数

5音節を基本とする。歌うさいには8拍に伸ばすが、最後の拍は休止拍になることが多い。また、歌い手によっては拍にぴったり入れるのではなく、少しずつすることもあ

1-3. 押韻

叙景詩と同じく、頭韻・脚韻・行中の韻が用いられる。特に叙事詩においては、歌われる際のフレーズで強勢が置かれる、後ろから2拍目(多くの場合2音節目)で多く押韻する。行頭には虚辞と呼ばれる意味のない挿入的な母音u(およびip)が多用される。虚辞で音節数を補ったり、行の位置をずらして行中韻を踏みやすくしたりすることがある。歌わずに語られた録音、虚辞を脱落させた筆録作品などでは頭韻や行中韻が必ずしも明確ではない。

⁶⁶ 先行研究では4行1連構造を定型表現における局所的現象とみなしている。金田一京助(1908) p18～19では2行対句とその連続として考えており、4行単位はないと考えていたようである。田村すゞ子(1991) p8は「行のふしには数種類あり、だいたい2～3行ずつ(ときには2+2=4行など)でひとまとまりとなる。ないようなまとまりと、ふしのまとまりとを合わせるような工夫がなされている」としており、詩の連というより意味と抑揚パターンの形式ととらえている。中川裕(1997) p201では「この一連の行は、すべて5音節でまとめられているが、」として定型句からなる5行に対して「連」という語が用いられている。同p213では4行からなる定型的表現2種と2行からなる定型的表現が例示されている。

1-4. 行中韻と不完全韻

フレーズ内の同じ位置（同じ拍）で押韻する行中韻が多用されると、行単位での不完全韻をなすことになる。両者を区別することは本来できないと思われるが、本書では行中韻がある程度そろっている場合には不完全韻として示した。

1-5. 押韻構成

押韻は 2 行単位が基本だが、3 行以上に渡る押韻や意味的なまとまりからは、AABB 形式、ABAB 形式、ABBA 形式による 4 行 1 連の構造がみてとれる。

AABB 形式の例

iyoykir enka	宝器の上には
(u) nispa mutpe	豪華な刀が
otusanktuka	何本も
(u) owkauyru	重なるようにかけてあった。

(平賀さたも氏の伝承第 27～30 行、田村すゞ子 1993p13)

上記例では頭韻が AABB 形式である。第 1・3 行が ka による ABAB 形式の脚韻になっているが、第 2・4 行は押韻されていない。つまり、厳密に言えば頭韻が AABB、脚韻が A-A-である。なお虚辞 u（括弧内で示した）は押韻上は無視される（まれに押韻に参加することもある）。

kamuy iyoykir	神の宝器
kamuy inuma	神の武具が
(u) rampes kunne	断崖のように
cisiturire	並んでいた。

(平賀さたも氏の伝承第 23～26 行、田村すゞ子 1993p12-13)

上記例では第 1・2 行が同一句による頭韻、第 3・4 行が母音 e による脚韻になっている。厳密に言えば、頭韻が AA--、脚韻が--BB である。このように 2 行単位で押韻されていけばよい。

ABBA 形式の例

(u) pirkasuke 美味しいご馳走
 eyaykesupka 料理するのに
 ewakitara いそがしく働き
 (u) ciwre kane そればかりしながら

(平賀さたも氏の伝承第 61～64 行、田村すゞ子 1993p15)

上記例では頭韻・脚韻とも ABBA 形式になっている。4 行すべてで押韻している。つまり頭韻が ABBA、脚韻も ABBA である。ここまで完全に押韻されている例は少ない。

AABA 形式・ABBB 形式の例

tapan pe rékor これこそ言うなれば
 kamuy hayokpe 神の鎧が
 siknu pito ne 生きている神のごとく
 (u) an an kane 鎮座ましましていた

(平賀さたも氏の伝承第 34～38 行、田村すゞ子 1993p13、ただし第 37 行は実際には発話されていないので削除した)

上記例では頭韻が AABA、脚韻は ABBB となっている。AABA 形式は AABB 形式の前半と ABBA 形式の後半の接合形式、ABBB 形式は ABAB 形式の前半と AABB 形式の後半の接合形式である。第 3 行は頭韻では押韻されていないが、脚韻は押韻されている。逆に第 1 行は脚韻では押韻されていないが、頭韻で押韻されている。

ほとんどの 4 行 1 連はこのように全行が何らかの形で押韻されている。だが、「4 行のうち任意の 2 行で頭韻および脚韻を踏む」というやり方なので、場合によっては 4 行のうちに押韻されていない行が生じることがある。

kane sutuker
aure kasi ta
uruki humi
kokiknatara

(平賀さたも氏の伝承第 126~129 行、田村すゞ子 1993p19)

上記例では頭韻が、子音 **k** による子音韻で A—A の頭韻、母音 **a** による母音韻で AA—の頭韻になっていて、第 3 行が頭韻では押韻されていない。また、脚韻はやはり第 2・4 行が母音 **a** による—B—B の脚韻になっているので、第 3 行が押韻されていない。

また、たんとうまく押韻できていないこともある。

(u) cási upsor	館の中は
(u) tonon suku	昼間の光が
cieomare	入っている
(u) semkoraci	かのように

(平賀さたも氏の伝承第 6~9 行、田村すゞ子 1993p12)

1-6. 虚辞 u

虚辞は基本的に押韻上は無視されるが、押韻に参加している例もある⁶⁷。

<u>Horkew kamuy</u>	ホロケウカムイ (狼神) が
ikoyki patek	私を襲っただけ
neyakka	でも
(u) <u>sawre kuni p</u>	おだやかなこと
somo ne a wa	ではないが

(砂澤クラ氏の伝承第 1~5 行、稲田浩二監修 2000)

上記例では、第 4 行に虚辞 **u** があることで、**Horkew kamuy** と **u sawre kuni p** の不完全韻が成立している。**Horkew** と **u saw** の部分に虚辞 **u** がなければ、この不完全韻は非常に曖昧なものになってしまうと思われる。

⁶⁷ 田村すゞ子 (1991) p9、中川裕 (1997) p199 では虚辞 **u** により各行の音節数をそろえる現象を指摘している。

1-7. 5 行以上の連

実際には1連が4行ではおさまらず、5行以上になる場合がある。意味的に必要な行が附加される場合と、対句による拡張である。

1-7-1. 意味的に追加された行

物語詩であるため、4行以外に意味的に必要となる語句が追加されることがある。

ineap kusun	それで
ciruska kaspera	私は激しい怒りを
(u) humas ya ka	感じたのも
aeramiskari	分からないほどだ
Orowano	それから
po to kes un	なおさら湖のはじまで
(u) to pa un wa	湖のはじから
kese aanpa	追いかけた
enune ayne	そうすると
Samayunkur	サマユンクルは
(u) tek tuypoki	手のひら
tek tuykasi	手の甲に
tu kem poppise	たくさんの血豆が
ekohetuku	できた

(黒川てしめ氏の伝承第 27-40 行 萱野茂 1998 (第 1 巻) p11-12 リフレインは省略、訳は丹菊による)

上記の第 2 連では、第 1 行 *orowano* 「それから」もしくは第 5 行 *enune ayne* 「そうすると」が本来不要である。物語展開上は必要な接続表現であり、しかも押韻しているので連の内部に入っているが、連全体は 5 行になってしまっている。この例では押韻しているが、押韻しないこともある。第 3 連も 5 行になっているが、これは次項で述べるように対句表現を含んでいるためである。

1-7-2. 対句による拡張

押韻の単位も意味的なまとまりも 2 行単位が基本である⁶⁸。定型的な対句表現も 2 行単位が基本となる。2 行の対句表現をまとめて 1 行として数えることもできるし、それぞれ 1 行として数えることもできる。つまり 4 行 1 連が基本ではあるが、内部に対句表現を 1 つ含む際には 4 行連にすることも、5 行連にすることもできる。なお、2 つの対句表現だけで 1 連を構成することもできる。なお、2 行単位の押韻形式と 2 行対句という修辞形式は無関係ではないと思われる。たとえば 2 行対句をそのまま 2 行として数える場合、他の押韻された 2 行と組み合わせて 4 行 1 連を作りやすい。

対句がそのまま 2 行に数えられている例 (4 行連)

imakaketa	その後
isitomare	おそるべき
<u>Ruroaykamuy</u>	ルロアイカムイ
<u>Tumuncikamuy</u>	いくさの神

(砂澤クラ氏の伝承第 6~9 行、稲田浩二監修 2000)

<u>sikari tonpi</u>	ぐるぐる回る丸い光
<u>sikari tori</u>	ぐるぐる回る丸い鳥 (が)
(u) ek sirikonna	やってくる姿
kopannatara	輝いている

(鳩沢わてけ氏の伝承『スマサンプューカ 魔性の村 (1)』第 101-104 行 萱野茂 1998 (第 7 巻) p14 訳は丹菊による)

また、2 行対句の 1 行が長い場合は、そのまま 4 行 1 連になる。

(u) <u>pokna cep rup</u>	下になった鮭の群れは
(u) <u>suma siru</u>	石がこすり
(u) <u>kanna cep rup</u>	上になった鮭の群れは
(u) <u>sukus cire</u>	日光が焼く

(鳩沢わてけ氏の伝承『スマサンプューカ 魔性の村 (1)』第 29-32 行 萱野茂 1998 (第

⁶⁸ 2 行対句形式自体は古くから指摘されてきた。金田一京助 (1908) p18、田村すゞ子 (1987) p8、中川裕 (1997) p206、など。だが、いずれも定型句以外においては意味的まとまりにすぎないとみなしている。押韻においては、AABB や ABAB のような隣接する 2 行の押韻、ABBA のようなはさみ込み型の押韻があり、後者は連続した 2 行が単位ではない。ひょっとしたら後者は後から発達したのかもしれない。

7 卷) p14 訳は丹菊による)

対句が 1 行として数えられている例 (5 行連)

mosan akusu	目覚めてみると
(u) nitek ka ta	木の枝の上に
kema racici	脚を長く伸ばして
(u) tek racici	手を長く伸ばして
aki wa anan	いたのだった

(黒川てしめ氏の伝承第 49-53 行 萱野茂 1998 (第 1 卷) p15 リフレインは省略、訳は丹菊による)

1-8. 3 行以下の連

3 行のみの連もしばしばみられる。独立性の高い 1 行のみの連、対句表現などで 2 行のみからなる連もある。

iyoykir enka	宝器の上には
(u) nispa mutpe	豪華な刀が
otusanktuka	何本も
(u) owkauyru	重なるようにかけてあった。

ukopusakur	刀の房飾りが
(u) suypa kane	風に吹かれたようにゆれ、
iyoykir ka ta	宝器の上には

tapan pe re kor	これこそ言うなれば
kamuy hayokpe	神の鎧が
siknu pito ne	生きている神のごとく
(u) an an kane	鎮座ましましていた

(平賀さたも氏の伝承第 23~38 行、田村すゞ子 1993p12-13)

上記は押韻からみた詩句構成上は第 2 連が 3 行連と思われる例である。後述する行中韻からもそれは支持される。詳しくは分析例を参照されたい。

1-9. 行とフレーズ

叙景詩の場合、たとえば「Ita so ka ta」（本書 p108）のように、詩句としての行の語句と歌としてのフレーズ相当の語句がずれていることがある。

詩句としての行

he rutun rutun
he rutun rutu
ita so ka ta
kani pon
kutosintoko

歌としてのフレーズ相当の語句

he rutun rutun
he rutun rutu
ita so ka ta kani
pon kutosintoko

だが、叙事詩においては基本的にはこのようなことがない。詩句としての行の語句と、フレーズ相当の語句は一致している。

1-10. 行中韻の多用

物語詩の韻文の最大の特徴は虚辞と行中韻が多用されることである。歌うさい、叙景詩の1行に相当する、歌としてのフレーズが4拍、6拍、8拍など多様なのに対し、叙事詩は基本的に1フレーズが8拍である。神謡は叙事詩に比較すれば多様な歌い方をするが、叙景詩ほどではない。叙事詩も神謡も結果的に1フレーズの拍数に対して詩句の音節数が少なくなっている。虚辞は音節数の不足を補う、あるいはフレーズ内の語句の位置をずらして行中韻を踏むために用いられる。

以下は先に「うまく押韻できていない例」として取り上げた連である。

(u) Cási upsor	館の中は
(u) tonon sukus	昼間の光が
Cieomare	入っている
(u) semkoraci	かのように

(平賀さたも氏の伝承第 6～9 行、田村すゞ子 1993p12)

この連は詩句構成上は押韻されていない。だが、歌うさいには言語音が以下のように 8 拍到配分される。

1	○	(u)ca (u)	si u	(u)p sor	○	館の中は
2	○	(u)to (o)	nOn su	(u) kus	○	昼間の光が
3	○	cie (i)	o ma	(a) re	(i)	入っている
4	○	(u)se m	ko ra	(a) ci	○	かのように

こうしてみると、第 2・3・4 行の第 4 拍が母音 o でそろっている。また第 1・2 行の第 5 拍が母音 u で、第 3・4 行の第 5 拍が母音 a でそろっている。第 3・4 行の第 1 拍も実は cie と se となっていて、母音 e でそろっている。このように歌としてみれば、フレーズ内の同じ位置でそろえる行中韻が多用されている。

1-11. 物語詩のリズムと韻律

叙事詩の歌い方は基本的に 8 拍到言語音を配分する⁶⁹。音節主音となりうる子音つまり鼻音 n, m・流音 r は 1 つの軽音節として配分されることが多い。重音節が重音節のまま 1 拍にあてられることが少ない。そのためか物語詩における韻律、つまり重音節と軽音節の配列規則は明確ではない⁷⁰。とはいえ、重音節・軽音節の配列パターンは有限であり、歌い手によっては虚辞 u の有無で重音節の配置を調節している可能性がある⁷¹。

⁶⁹ 奥田統己 (2012) では「4 の長さ」と呼んでいる。

⁷⁰ ここで問題にしているのはあくまで韻律つまり重音節と軽音節の配列パターンであり、抑揚つまり音の高低パターンのことではない。

⁷¹ 従来「音節数の調整」として指摘されている。奥田統己 (2017) ではアクセントを有する音節の移動とみなしている。

2. 叙事詩における押韻

2-1. 平賀さたも氏による叙事詩『Kotan Sitcire Mosir Sitcire 村焼き国焼き』

平賀さたも氏（1881～1962）は平取町去場出身の高名な語り手・歌い手で、多くの録音を残している。日高地域の叙事詩には、明確な4行1連構造とはっきりした押韻を持つ作品が多いように思われるが、氏の叙事詩にはとりわけ整然とした詩法がみてとれる。

叙景詩と同様、押韻として頭韻・脚韻のほかに、各行が歌われるさいにフレーズのリズム上の同じ位置に同じ子音・母音を配置する行中韻が用いられる。まず、行中韻を除く押韻部（すなわち頭韻と脚韻）を太字で示したテキストを紹介する。次に、歌うさいに8拍に言語音が配分された状態で詩連ごとに行中韻を含む押韻を確認する。

lresu cási	私が育てられた館
tan poro cási	この大きな館が
cisireanu	たっていた。
lresu sapo	私を育ててくれた姉が
irespa ki wa	私を育ててくれて
okaan katu	暮したさまは
anomommomo	いろいろである（省略する）。
(u) Pakno ne kor	それはそれとして
(u) cási kotor	館の壁が
koyaykar_ ruwe	作られているさまは
ene oka hi	このようだった
Sikari cup noka	満月の模様
(u) nin cup noka	三日月の模様が
earuwato	たくさんあった
(u) emko kusu	そのおかげで
(u) Cási upsor	館の中は
(u) tonon suku	昼間の光が
Cieomare	入っている
(u) semkoraci	かのように

(u) cási upsor	館の中は
enipekooma	光が入っていた。
(u) Pakno ne kor	それはそれとして
kamuy iyoykir	神の宝器
kamuy inuma	神の武具が
(u) rampes kunne	断崖のように
cisiturire	並んでいた。
lyoykir enka	宝器の上には
(u) nispa mutpe	豪華な刀が
otusanktuka	何本も
(u) owkauyru	重なるようにかけてあった。
Ukopusakur	刀の房飾りが
(u) suypa kane	風に吹かれたようにゆれ、
iyoykir ka ta	宝器の上には
tapan pe rékor	これこそ言うなれば
kamuy hayokpe	神の鎧が
siknu pito ne	生きている神のごとく
(u) an an kane	鎮座ましましていた

出典：沙流川下流の伝承 出典：田村すゞ子『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（1993）p11～88（第 1～38 行）

「KOTAN SITCIRE MOSIR SITCIRE 2 村焼き国焼き 2」付属カセットテープあるいは早稲田大学リポジトリ⁷²

（表記の修正、訳は丹菊による。第 37 行は実際には歌われていないので削除した）

叙景詩と異なり、詩句上では 2 行の同じ位置に同じ子音・母音がなくとも、歌う際に同じ位置になるようにずらし、フレーズの同じ位置で子音韻や母音韻が押韻されていることがある⁷³。つまり、詩句だけを見ても韻を踏んでいるか否か分かりにくい場合がある。

⁷² <https://waseda.repo.nii.ac.jp> から検索可能。該当項目は「サダモさんのユーカラ. 2 : 村焼き国焼き 2」。ファイル名は A04-01.pdf, A08-002.mp3（2018 年 6 月 22 日最終閲覧）

⁷³ フレーズ内の言語音の配分にはこのほかにも規則があると思われる。奥田統己（2012）では「語句のアクセントを韻律的単位として意識し、音楽的なリズムとアクセントの配置が一定になることを要請する」という「アクセント志向の韻律規則」を指摘している。

歌うさいには、基本的に各行が同じ持続時間で語られる。これが1フレーズになり、全フレーズが類似したリズムと抑揚（音の高低パターン）で歌われる（ただし、緩急の2種が使い分けられることもある⁷⁴）。**repni** レプニと呼ばれる拍子木が通常1フレーズに2回打たれる（2打）。

各フレーズは8拍に等分され、各行を構成する（つまり4~7音節の）言語音が配分される。1フレーズの拍数のほうが1行の音節数より多いので、重音節を2つの軽音節に分割する、母音を2倍の長さに伸ばす、最初か最後に休止を入れる、などの方法で8スロットを埋める。

なお、この作品の歌い手である平賀さたも氏の場合は1打目の頭つまり第1拍を休止にし、第1拍に入るべき言語音は第2拍と一緒に押し込めて歌う歌い方と、第1拍から均等に言語音を配分する歌い方があるが、韻律上では均等に配分していると考えてよい。以下では連ごとに「歌い方」に合わせて8拍に言語音を配分した状態で各行を示しつつ押韻を確認する。連ごとの表記では歌ったままの配分で示すが、文中では韻律に従って示した。「歌い方」としては

|○ ire|(e) su|ca (a)|si ○| 私が育てられた館

のように2拍ごとに縦線で区切って表記するが、文中で拍を示すときには

|i|re|(e)|su|ca|(a)|si|×|

などのように拍ごとに縦線で区切って表記している。

⁷⁴ 奥田統己（2012）p8-9など。

第1連

	◆		◆			
1	○	lre (e)	su ca	(a) si	○	私が育てられた館
2	○	tan po	ro ca	(a) si	○	この大きな館が
3	○	cisi (i)	re a	(a) nu	○	たっていた

この語りでは導入連は3行連になっているが、導入部が3行連に決まっているわけではなく、4行連でももちろんよい。ただ、主人公の養い手の人数などは話によって異なるので、導入部で行が増減することもある。

第1行 Iresu cási と第2行 tan poro cási は cási を同一語とする2行対句で、cási は脚韻にもなっている。

第1・3行が母音 i で頭韻。

第2・3行の第4拍 ro と re が子音 r の行中韻。

第2・3行 tan poro cási、cisi reanu は cási、cisi が隣接した「しりとり型」に近い不完全韻。

第2連

1	○	lre (e)	su sa	(a) po	○	私を育ててくれた姉が
2	○	ire es	pa ki	(i) wa	○	私を育ててくれて
3	○	oka a	n ka	(a) tu	○	暮していたさまは
4	○	ano mo	m mo	(o) mo	○	いろいろである

第1行 Iresu sapo、第2行 irespa ki wa は2行対句となっており iresu と irespa で頭韻を踏む。

第2・3行の第5拍 ki と ka が子音 k による行中韻。

第4行 anomommomo は「詳しく語る」という意味の定型句で、描写を省略する場合に用いる。ここでは第1行 Iresu sapo と母音 o で脚韻を踏む。

第3行 okaan katu と第1連第3行 cisireanu は行末で母音 u により、連をまたいだ脚韻になっている。

第3連

1	○	(u)Pa (a)k	no ne	(i) kor	○	それはそれとして
2	○	(u)ca (a)	si ko	(o) to	r(o)	館の壁が
3	○	koya y	kan ru	(u) we	○	作られているさまは
4	○	ene (e)	o ka	(a) hi	○	このようだった

第1行 Pakno ne kor は「そこまでとして」という意味の定型句で接続的に用いられる。ここでは第2行 cási kotor と母音配列 a-o-e-o と a-i-o-o で不完全韻となっている。脚韻にもなっている。

第1・2・3行が第2拍で母音 a による行中韻。

第2・4行が第5拍で子音 k による行中韻。

虚辞 u を考慮するなら、第1・2・4行が声門閉鎖音による頭韻

第4連

1	○	Sika ri	cup no	(o) ka	○	満月の模様
2	○	(u)ni n	cup no	(o) ka	○	三日月の模様が
3	○	e a	ru <u>wa</u>	(a) to	○	たくさんあった
4	○	(u)e <u>m</u>	<u>ko</u> ku	(u) su	○	そのおかげで

第5・6連と連続性が強い連となっている。

第1行 Sikari cup noka、第2行 u nin cup noka は cup noka を同一語とする2行対句で、脚韻にもなっている。

第3行 earuwato の行頭母音 e は第4行 u emko kusu の第2拍の e と声門閉鎖音および母音で頭韻を踏んでいる。

虚辞を考慮するなら、第2行と第4行は虚辞 u で頭韻。

第5連

1	○	(u)ca (u)	si u	(u)p sor	○	館の中は
2	○	(u)to (o)	non su	(u) kus	○	昼間の光が
3	○	cie (i)	o ma	(a) re	(i)	入っている
4	○	(u)se m	ko ra	(a) ci	○	かのように

第4・6連と連続性が強い連となっている。

第1・3行が子音cによる頭韻。

第2・3・4行の第4拍 non, o, ko が母音oで行中韻。

第1・2行の第5拍が母音uで行中韻。なお、ここは行末母音がu-o、u-uなので不完全韻による脚韻にもなっている。

第3・4行の第2拍 e, se が母音eで行中韻。第5拍 ma, ra が母音aで行中韻。

第3行 cieomare の第5拍 ma と第4連の第3行 earuwato の第5拍 wa とは、連内の同位置にあり、連をまたいだ行中韻になっている。

第4行 u semkoraci の第2・3・4拍の emko と第4連の第4行 u emko kusu の第2・3・4拍の emko とは、連内の同位置にあり、連をまたいだ行中韻になっている。

虚辞を考慮するなら、第1・2・4行が虚辞uで頭韻。

第6連

1	○	(u)ca (a)	si u	(u)p sor	○	館の中は
2	○	eni (i)	pe ko	(o) ma	○	光が入っていた
3	○	(u)pa (a)k	no ne	(i) kor	○	それはそれとして

第4・5連と連続性が強い連となっている。第5連とは2行対句的な表現となっており、また第3行 u pakno ne kor の第4拍の-noは第5連第2行 u tonon suku の同じ位置の-non と韻を踏むので、同じ連になっていると考えることもできるかもしれない。

第1行末語 upsor と第3行末語 kor が-or で脚韻を踏む。

虚辞を考慮するなら、第1・3行の行頭が虚辞uを含み、u ca と u pak で不完全韻を踏む。また第1・2・3行いずれも声門閉鎖音による頭韻。

第7連

1	ka	mu (u)y	i yo	y kir	○	神の宝器
2	ka	mu (u)y	i nu	(u) ma	○	神の武具が
3	(u)	ram pes	ku (u)	n ne	(i)	断崖のように
4	ci	si tu	(u) ri	(i) re	○	並んでいた

第1・2・3行が母音 a で頭韻。第1行 kamuy iyoykir と第2行 kamuy inuma は kamuy を同一語とする2行対句で、kamuy i-が頭韻にもなっている。

第3行と第4行は ne と -re で母音 e による脚韻。

この連には以下のように、直後の拍に伸ばされた母音が行中韻を踏んでいる例がある。

第1・2行の第3拍(u)y は kamuy の第2母音 u が次の拍まで長く伸ばされた部分だが、第4行の第3拍 tu が母音 u で行中韻を踏んでいる。

第3行の第5拍(u)は kunne の母音 u が次の拍まで長く伸ばされた部分だが、直前行である第2行の第5拍 nu と母音 u で行中韻を踏んでいる。

第8連

1	Iyo	y ki	ri e	n ka	○	宝器の上には
2	(u)	nis pa	(a) mu	(u)t pe	○	豪華な剣が
3	otu	(u) sa	n tu	u ka	○	何本も
4	(u)○	w ka	(a) u	y ru	○	重なるようにかけてあった

第1行 Iyoykiri enka と第3行 otusantuka が行末 ka で脚韻。

第1・3・4行の行頭 i, o, o が声門閉鎖音による頭韻。第3・4行は母音も同一。

第1・2行の第2拍 y, nis が母音 i による行中韻。

第1・4行の第3拍 ki, ka が子音 k による行中韻。

第2行 nispa mut pe、第3行 otusantuka、第4行 u owkauyru の第3拍から第5拍までがそれぞれ |pa|a|mu|, |sa|n|tu|, |sa|(a)|u| となっており、不完全韻の行中韻になっている。なお、第3・4行は第2拍も u と w で母音 u による行中韻である。

虚辞 u を考慮するなら、第1・2・3・4行の行頭 i, u, o, u が声門閉鎖音による頭韻。

第9連

1	uko	(u) pu	sa (a)	(u) kur	○	刀の房飾りが
2	<u>(u)</u> su	y pa	(a) ka	(a) ne	○	風に吹かれたようにゆれ
3	iyo	y ki	ri ka	(a) ta	○	宝器の上には

第1・2行が母音 u で頭韻。

第2行の第4拍(a)は直前の pa の母音が長く伸ばされた部分だが、第1行の第4拍 sa と行中韻を踏む。

第1・2行は第3拍が pu、pa で子音 p による行中韻。

第2・3行は第2拍が y で、第5拍が ka で行中韻。また、第1行の第5拍も母音が長く伸ばされた部分だが(a)で押韻している。

第2行頭 usuy と第3行頭 iyoy は不完全韻。

第1・3行は行頭 u, i が声門閉鎖による頭韻。

虚辞を考慮すると、第1・2・3行はすべて行頭が声門閉鎖音による頭韻であり、第1・2行は母音も一致している。

第10連

1	○	tapan pe	(e) ré	(i) kor	○	これこそ言うなれば
2	○	<u>kamuy ha</u>	(a) yo	(o) k pe	○	神の鎧が
3	○	<u>siknu pi</u>	(i) to	(o) ne	○	生きている神のごとく
4	○	(u)an a	n ka	a ne	○	鎮座ましましていた

第1・2行が ta と ka で母音 a で頭韻。

第2・3・4行が母音 e で脚韻。うち第3・4行では子音も一致。

第1・3行の第3拍 pe, pi が子音 p で行中韻。

第1・4行の第2拍 pan, an が an で行中韻。

第2行 kamuy hayokpe と第3行 siknu pito ne が行単位で不完全韻。

2-2. 砂澤クラ氏による叙事詩『ポイヤウンペとルロアイカムイの戦い』

Horkew kamuy ホロケウカムイ（狼神）が
 ikoyki patek 私を襲っただけ
 neyakka でも
 (u) sawre kuni p おだやかなこと
 somo ne a wa ではないが

imakaketa その後
 isitomare おそるべき
 Ruroaykamuy ルロアイカムイ
 Tumuncikamuy いくさの神

(u) ney ta an pe どこにいるの
 (u) ne nankor であろうか
 a p tukari その前に
 cise kohosipi 家に帰る
 (u) an yakun ならば

imosir ka ta 我が国の上に
 sieminayar 自分を笑い者にする
 (u) an kuni p ことになると
 (u) yaynu aki kusu 考えたので

taporowaŋo それから
 homar ぼんやりした
 kamuymawsirka 神の風の上に
 anmawnoyene 私は風になり

enontasiŋo いずこへか
 tu metotoyka 2つの奥山を越え
 re metotoyka 3つの奥山を越え
 anehopuŋi 私は飛んで行った

出典：稲田浩二監修『現地録音 日本の昔話 1 東日本編』株式会社サン・エデュケーション
 ナル 2000年（1970～1971年録音）

この録音は語り出しからではなく、物語の途中、オオカミ神を倒した主人公の回想の場面から始まっている。語り手である砂澤クラ氏の歌い方では、拍と言語音を微妙にずらして配置し、複雑な行中韻を踏んでいる。8拍に分配している点では平賀さたも氏と同じなのだが、1拍に2音節を押し込めて歌うさい、韻律上も1拍あつかいの不完全韻（kipa と ka など）で押韻する傾向がある。以下では連ごとに詩法を確認するが、実際の歌い方のタイミングを反映した形で示す。

第1連

	◆		◆		◆		◆			
1		Hor	kew	(u)	ka	(a)	muy	○	○	ホロケウカムイが
2		i	koy	(i)	kipa	(a)	tek	○	○	私を襲っただけ
3		ne	ya	(a)	(a)kka	(u)	(u)	○	○	でも
4		(u)	saw	(u)	reku	(u)	nip	○	○	おだやかなこと
5		so	mo	(o)	ne a	wa	(a)	○	○	ではないが
6		(a)	(a)	(a)	(a)					

複雑な韻を踏んだ、美しい5行連である。第5行のあとに母音唱法でやや短く第6行に当たる部分がある。なお、録音は途中から始まっているが、便宜的にこの連を第1連としておく。

第1・5行が母音oで頭韻。

第4・5行が子音sで頭韻。

第1・4行の行末uyとkuni pが母音u-iによる不完全韻。

第3・5行が詩句としては母音aで脚韻を踏む。ただし、歌う際に第3行の最後は母音唱法で母音uが発せられているようであり、歌としては脚韻を踏んでいないのかもしれない。

第2・3行が子音kで脚韻。

第1行Horkew kamuyと第4行u sawre kuni pが行全体で不完全韻。

第1・2行の第2拍kew, koyが「子音k+母音+半子音」という不完全韻。

第2・5行の第2拍koy, moが母音oで行中韻。

第1・2・3・5行の第4拍のka, kipa, (a)kka, neaが不完全韻の行中韻。

第2・4・5行の第4拍kipa, reku, neaが不完全韻。

第3・4行のyak, sawが母音aで押韻。

虚辞uを考慮するなら第2・4行が声門閉鎖音による頭韻。

なお、第1行から第4行まで、第5拍は第3拍の母音を伸ばした部分になっている。ただし、第3行の第3拍はkaなので、第5拍がuになっているのは本来はおかしいが、これにより第5拍の縦の母音配列をa-a-u-uつまりAABB形式にしているのであろう。なお、第5行は音節waが配分されている。

第2連

1	i	ma (a)	kake (e)	○ ta	○	その後
2	i	si (i)	toma (a)	re ○	○	恐るべき
3	Ru	ro (o)	ayka muy	(i) (i)	○	ルロアイカムイ
4	Tu	mun (n)	cika muy	(i) (i)	○	いくさの神

2行対句を含むAABB形式の4行連。

第1・2行が声門閉鎖子音と母音iで頭韻。

第3・4行は後半にkamuyを同一語句として含む2行対句だが、前半部もruroyaとtumunciで不完全韻。

第1・4行第2拍が子音mで行中韻。

第1・3・4行第4拍が子音kで行中韻。

なお、第2行isitomareの行末reは次の第3連の第1行(u)neyta an peの行末と母音eで連をまたいだ脚韻。

第3連

1	<u>(u)</u>	ney (i)	ta an	pe ○	○	どこにいるの
2	<u>(u)</u>	ne (e)	na nko	r ○	○	であろうか
(※ ここで1行分、母音唱法による休止が入る)						
3	ap	tu (u)	ka (a)ri	(i) ○	○	その前に
4	ci	se (e)	koho (o)si	pi ○	○	家に帰る
5	<u>(u)</u>	an (n)	yakun (n)	○ ○	○	ならば

AABB+B形式の5行連。

第1行u ney ta an peと第2行u ne nankorは不完全韻。neによる頭韻でもある。

第3・5行が声門閉鎖音による頭韻。

第1・4行が子音pによる脚韻。

第2・3行が子音rによる脚韻。

第2・3行が子音kによる脚韻(あるいはむしろkorとkariによる不完全韻か)。

第3・4行の第4・5拍ka(a)ri, koho(o)sipiが不完全韻。

第1・2・3・5行の第4拍ta, na, ka, yakunが母音aによる行中韻。

第2・4行の第2・3拍ne(e), se(e)が母音eによる行中韻。

虚辞を考慮するなら、第1・2・3・5行が声門閉鎖音による頭韻。

第4連

1	i	<u>mo</u> <u>(o)</u>	<u>sirka</u> <u>(a)</u> ta	(a) ○	○	我が国の上に
2	si	<u>e</u> <u>(e)</u>	<u>mina</u> yara	(a) (a)	○	自分を笑い者にする
3	<u>(u)</u>	an <u>(n)</u>	ku <u>(u)</u> ni	(i) (i)	○	ことになると
4	<u>(u)</u> yaynu <u>(u)</u>	a ki ku	su <u>(n)</u>	(n)		考えたので

AABB 形式の4行連。

第1行 imosir ka ta、第2行 sieminayar が行単位での不完全韻。母音 i による頭韻にもなっている。

第3・4行が母音 a による頭韻。第5拍(u)ni, kiku は母音 i による行中韻。虚辞を考慮するなら第2拍の an, yaynu が母音 a による行中韻である。

第1・3行が声門閉鎖音による頭韻。

虚辞を考慮するなら第1・3・4行が声門閉鎖音による頭韻。

第5連

1	tapo	(o) (o)	rowa (a)	no (o)	○	それから
2	ho	ma (a)	r(a) (a)	(a) (a)	○	ぼんやりした
3	ka	<u>mu</u> y (i)	ma <u>ws</u> i r(i)	(i) ka	○	神の風の上に
4	an	<u>ma</u> w (u)	no <u>y</u> e (e)	ne (e)	○	私は風になり

ABAA 形式の頭韻と ABBA 形式の脚韻による4行連。

第1・3・4行が母音 a による頭韻。

第1・4行が子音 n による脚韻

第2・3行が母音 a による脚韻

第2・3・4行第2拍が子音 m による行中韻。第2・4行では母音も一致、第3・4行は母音は一致しないが重音節である点が一致する不完全韻。

第1・2行第4拍が rowa と r(a)の不完全韻による行中韻。

第1・4行第4拍が母音 o による行中韻。

第1行第4拍 rowa、第3行第4拍 mawsi の子音 w が行中韻。

第6連

1	e	no n	tasi (i)	no (o)	○	いずこへか
2	tu	<u>me (e)</u>	<u>toto y</u>	ka ○	○	2つの奥山を越え
3	re	<u>me (e)</u>	<u>toto y</u>	ka ○	○	3つの奥山を越え
4	a	ne (e)	hopu	(u) ni	○	私は飛んで行った

2行対句を含む ABBA 形式の 4 行連。

第 1・3 行が母音 e による頭韻。

第 1・4 行が声門閉鎖音による頭韻。

第 1・4 行が子音 n による脚韻。

第 2・3 行が metotoyka を同一語句とする対句。

第 1・4 行第 2 拍が子音 n で行中韻。

第 1・2・3 行第 4 拍が子音 t による行中韻。

第 2・3・4 行第 4 拍が母音 o による行中韻。

3. 神謡における押韻

神謡も叙事詩と同じく、頭韻や脚韻、行中の韻、不完全韻を踏む。4行1連の志向を有するが、必ずしも守られているわけではない。神謡も叙事詩ほどではないがそれなりに長いので、やはり全文を掲載せず、叙事詩同様にして部分のみ例示する。サケヘ（各行につくりフレイン）は最初に示した。なお神謡を歌うさいには叙事詩と異なり *repni* レプニ「拍子棒」は用いない。

黒川てしめ氏による神謡『Sikot un sak somo ayep 支笏湖の大蛇』

黒川てしめ氏（1895～1973 平取町荷負本村出身）による神謡 *Sikot un sak somo ayep* 「支笏湖の大蛇」である（タイトルは採録者萱野茂による）。

サケヘ：Hasusunhasusun（各行頭につく）

Hasusunhasusun	Sikot emko ta	支笏地方に
Hasusunhasusun	poro to an wa	大きな湖があった
Hasusunhasusun	(u) Ne to otta	その湖に
Hasusunhasusun	okaas ike	私はいたのだが
Hasusunhasusun	(u) sineanta	ある日
Hasusunhasusun	(u) hepasi wa	川下で
Hasusunhasusun	(u) <u>hawas [h]awas</u>	音がする
Hasusunhasusun	<u>Inkaras akus</u>	見てみると
Hasusunhasusun	(u) Okikurmi	オキクルミと
Hasusunhasusun	(u) Samayun <u>kur</u>	サマユンクルが
Hasusunhasusun	cipo wa arki	舟に乗ってやってくる
Hasusunhasusun	(u) Okikurmi	オキクルルミは
Hasusunhasusun	isam ta arki <u>kor</u>	私のそばまでくると
Hasusunhasusun	ene hawean [h]i	こう言った
Hasusunhasusun	(u) Ukuran ne	「昨夜、
Hasusunhasusun	wentarapan a p	私は夢を見た
Hasusunhasusun	aoyra ki na	忘れていたのだが

Hasusunhasusun	teta arkian kor	ここにきて
Hasusunhasusun	(u) <u>Supunramka</u>	スプンラムカ
Hasusunhasusun	(u) <u>Sipkiramka</u>	シプキラムカ
Hasusunhasusun	iwan re kor pe	6つの名前を持つ者
Hasusunhasusun	sipusu ki wa	飛び出してきて
Hasusunhasusun	ikesanpa yak	私のあとを追ったという
Hasusunhasusun	wentarapan a p	夢を見たのだが
Hasusunhasusun	aoyra sekor	忘れていた」と
Hasusunhasusun	hawean	言った
Hasusunhasusun	lneap kusun	それで
Hasusunhasusun	ciruska kaspā	私は激しい怒りを
Hasusunhasusun	(u) humas ya ka	感じたのも
Hasusunhasusun	aeramiskari	分からないほどだ
Hasusunhasusun	Orowano	それから
Hasusunhasusun	po to kes un	なおさら湖のはじまで
Hasusunhasusun	(u) to pa un wa	湖のはじから
Hasusunhasusun	kese aanpa	追いかけた
Hasusunhasusun	Enune ayne	そうすると
Hasusunhasusun	Samayunkur	サマユンクルは
Hasusunhasusun	(u) <u>tek tuypoki</u>	手のひら
Hasusunhasusun	<u>tek tuykasi</u>	手の甲に
Hasusunhasusun	tu kem poppise	たくさんの血豆が
Hasusunhasusun	ekohtuku	できた
Hasusunhasusun	Kira rok hine	逃げていたが、
Hasusunhasusun	(u) Samayunkur	サマユンクルは
Hasusunhasusun	kirorekot na	力尽きて死んだのだ
Hasusunhasusun	(u) Okikurmi	オキクルミを
Hasusunhasusun	kese aanpa ap	追いかけたが
Hasusunhasusun	nen ikian ya ka	どうしたことか

Hasusunhasusun	aeramiskari	分からない
Hasusunhasusun	Enune ayne	そうして
Hasusunhasusun	mosan akusu	目覚めてみると
Hasusunhasusun	(u) nitek ka ta	木の枝の上に
Hasusunhasusun	<u>kema racici</u>	足を長く伸ばして
Hasusunhasusun	<u>(u) tek racici</u>	手を長く伸ばして
Hasusunhasusun	aki wa anan	いたのだった

出典：萱野茂『萱野茂のアイヌ神話集成』（ビクターエンタテインメント株式会社
1998）第1巻カムイユカラ編第1話（1961年録音）
（表記の修正、行空け、訳は丹菊による）

物語のこの時点で大蛇はオキクルミに退治されており、その靈魂が木の枝の上から自分の死体を見下ろしている。そしてオキクルミが大蛇に事の次第を説明する。大蛇の毒で支笏湖には人も動物も住めず、植物も生えない。だからといって理由もなく殺すわけにもいかないのです、故意に大蛇を挑発して先に手を出させ、それに反撃する形で退治したのだ。そうやってオキクルミは大蛇を諭すと、サマユンクルを生き返らせて帰る。それからは支笏は緑豊かな土地になった。以上で物語は終わる。

次ページ以降では引用部の詩法を示す。神謡では基本的に拍子を打たないので（歌い手が手を動かすなどはあるが、音は立てない）、ここで示すのは発音のタイミングの目安のための暫定的な拍である。

第1連

- 1 | Si ko|tem ko|ta ○| 支笏地方に
2 | po ro|to an|wa ○| 大きな湖があった

導入部。2行のみの連。母音 a で脚韻、2音節目で母音 o による行中の韻を踏む。また、母音配列が第1行 i-o-e-o-a に対して第2行 o-o-o-a-a であり、ある程度母音がそろった不完全韻である。

第2連

- 1 | (u) ne|to ot|ta ○| その湖に
2 | o ka|a si|ke ○| 私はいたのだが
3 | (u) si|ne an|ta ○| ある日
4 | (u) he|pa si|wa ○| 川下で

第1・3・4行が母音 a で脚韻を踏む。第1・3行はともに ta で子音もそろっている。

第1・4行が母音 e による頭韻。

第2・4行の第3・4拍が -a si- と pa-si- で韻を踏む。

第1・3行の虚辞 u は行全体を1拍後ろにずらし、第2行と韻の位置をそろえるために挿入されている。

虚辞 u を考慮すると、全行が声門閉鎖音で頭韻を踏む。

第3連

- 1 | (u) ha|wa sa|was ○| 音がする
2 | in ka|ra sa|kus ○| 見てみると

2行のみの連。母音配列と一部の子音がそろった不完全韻。

第1行の虚辞 u は第2行と韻の位置をそろえるために挿入されている。またそれによって行頭が声門閉鎖音で頭韻を踏む。

第4連

1	(u)	O ki	kur mi	○	オキクルミと
2	(u)	<u>Sa ma</u>	<u>yun kur</u>	○	サマユンクルが
3	ci	po wa	ar ki	○	舟に乗ってやってくる
4	(u)	O ki	kur mi	○	オキクルミは
5	i	<u>sam ta</u>	<u>arki kor</u>	○	私のそばまでくると

5行連。Okikurmi と Samayunkur という対になった登場人物の名が2行対句になっている。この2行は、第3連と合わせるとちょうど4行になるが、押韻からみると第4連に含まれる。ここでは2行対句は1行として数えられており、そのため全体が5行連になっている。第1・4行は繰り返し語句になっている。このため押韻が交錯する。

第2・5行が母音 i で頭韻。

第1・4行が母音 o で頭韻。

第1・3・4行が母音 i で脚韻。

第1・3・4行が第4拍で子音 r による行中韻。

第1・4・5行が声門閉鎖音で頭韻。

第2・3・5行が子音 k で脚韻

第2行 sa-a-u-kur と第5行 sa-a-a-i-kor が不完全韻。

第1・2・4の虚辞 u は第3・5行と韻の位置をそろえるために挿入されている。

虚辞を考慮するなら、第1・2・4・5行が声門閉鎖音で頭韻。

第5連

1	e	ne hawe	a ni	○	こう言った
2	(u)	u ku	ran ne	○	「昨夜、
3	we	n ta	ra pan	na	私は夢を見た
4	a	oy ra	ki na	○	忘れていたのだが

第1・3行が母音 e で頭韻。

第1・3・4行が第3拍で母音 a による行中韻。

第1・2・3行が第4拍で母音 a による行中韻。うち第2・3行は子音も r でそろっている。

第3・4行が第3拍で母音 a による行中韻。

第1・2・3・4行すべてが行末で子音 n による脚韻（不完全韻）。第3・4行では母音も一致。

第1・2・4行が声門閉鎖音による頭韻。

第6連

1	te	ta arki	<u>an kor</u>	○	ここにきて
2	(u)	Su pun	<u>ram ka</u>	○	スプンラムカ
3	(u)	Sip ki	<u>ram ka</u>	○	シプキラムカ

3行のみの連。意味的には次の連と連続性が強いが、押韻からみると、おそらくこの3行だけで連となっている。

第2・3行は子音sによる頭韻と-ramkaによる脚韻をそろえた2行対句。第1行も行末のankorがramkaと不完全韻。

第1行第3拍のarkiと第3行第3拍のkiが行中韻。

第7連

1	i	wan re	kor pe	○	6つの名前を持つ者
2	si	pu su	ki wa	○	飛び出してきて
3	<u>i</u>	<u>ke san</u>	<u>pa yak</u>	○	私のあとを追ったという
4	<u>we</u>	<u>n ta</u>	<u>ra pan</u>	<u>na </u>	夢を見たのだが

第1・2・3行が母音iによる頭韻。第1・3行は声門閉鎖音も一致。

第2・3・4行が母音aによる脚韻。

第1・2行第4拍で子音kによる行中韻。

第2・3行第3拍で子音sによる行中韻。

第3・4行第3拍で母音aによる行中韻。

第3行の母音配列がi-e-a-a-a、第4行の母音配列がe-a-a-a-aで不完全韻。

第8連

1	a	oy ra	se kor	○	忘れていた」と
2	ha	we an	○	(息継ぎ)	言った

2行のみの連。第2行の第5拍で息継ぎをしたので次から新しい連になったのであろう。

母音aによる頭韻、第3拍がやはり母音aによる行中韻であり、a-o-aとa-e-aによる不完全韻にもなっている。

第9連

1	i	ne ap	ku sun	○	それで
2	ci	<u>rus ka</u>	<u>kas pa</u>	○	私は激しい怒りを
3	(u)	<u>hu ma</u>	<u>sa ka</u>	○	感じたのも
4	a	era mis	ka ri	○	分からないほどだ

第1・2行が母音 i で頭韻。

第1・2・4行が第3拍で子音 k による行中韻。

第2・3行が母音 a で脚韻、母音配列 i-u-a-a-a と (u)-u-a-a-a で不完全韻。

第3・4行が第3拍で子音 m による行中韻。

第1・4行が声門閉鎖音で頭韻。

第10連

1	o	ro wa	no ○	○	それから
2	po	to ke	sun ○	○	なおさら湖のはじまで
3	(u)	to pa	un wa	○	湖のはじから
4	ke	se a	an pa	○	追いかけた
5	e	nu ne	ay ne	○	そうすると

5行連。第1行 orowano 「それから」もしくは第5行 enune ayne 「そうしていると」は意味的な理由で追加された行。

第1・2行が母音 o による頭韻。

第1・5行が声門閉鎖による頭韻。

第3・4行が母音 a で脚韻。

第1・2・5行が子音 n で脚韻。

第4・5行が第4拍で母音 a による行中韻。

第1・2・3行が第2拍の母音 o による行中韻。うち第2・3行は子音 t もそろふ。

第1・3・4行が第3拍で母音 a による行中韻。

第2・3行が第4拍で un による行中韻。

第2・5行が第3拍で母音 e による行中韻。

第 11 連

1	Ok...(*) Sa ma	<u>yUn ku</u>	r	サマユンクル
2	(u)	<u>tek tuy</u>	po ki	○ 手のひら
3	(u)	<u>tek tuy</u>	ka si	○ 手の甲に
4	tu	kem pop	pi se	○ たくさんの血豆が
5	e	ko he	<u>tu ku</u>	○ できた

※正しくは虚辞 u か。

5 行連。第 2・3 行が 2 行対句となっている。ここでは 2 行対句は 1 行として数えられており、そのため全体が 5 行連になっている。第 1 行の Ok...は言い間違いであり、

Okikurmi と言いそうになったものである。本来はここで虚辞 u が入るべきと思われる。

第 1・5 行が -yunkur と -tuku で不完全韻による脚韻。第 1 行末 kur、第 5 行末 ku は第 2 行末 ki と合わせた 3 行での不完全韻による脚韻でもある。

第 2・3 行が tektuy poki と tektuy kasi で同一語を含む 2 行対句。不完全韻による脚韻にもなっている。

第 2・3・4 行が子音 t による頭韻（対句含む）。

第 2・3・5 行が母音 e による頭韻（対句含む）。

第 3・4 行が子音 s による脚韻（不完全韻）。

第 4・5 行が第 2 拍で子音 k による行中韻。

第 12 連

1	<u>ki</u>	ra rok	<u>hi ne</u>	○ 逃げていたが
2	(u)	Sa ma	yUn ku	r サマユンクルは
3	<u>ki</u>	ro re	<u>kot na</u>	○ 力尽きて死んだのだ
4	(u)	○ ki	kur mi	○ オキクルミを

第 1・3 行が kir-r-k-n という子音を中心とした不完全韻。ki による頭韻、子音 n による脚韻（不完全韻）にもなっている。

第 2・4 行は登場人物の人名による 2 行の対句。

第 3・4 行が第 2 拍で母音 o、第 3 拍で子音 k による行中韻。

第 13 連

1	ke	se a	an pa	ap	追いかけたが
2	ne	n'i ki	a na	ka	どうしたことか
3	ae	ra mis	ka ri	○	分からない
4	e	nu ne	ay ne	○	そうして

第 3 行は韻の位置をそろえるために行頭で軽音節 a, e を第 1 拍到押し込めている。行全体の音節数は 6 音節しかないので、音節数が多すぎるためではない。

全行が母音 e で頭韻。ただし第 3 行は一種の行中韻として押韻に参加。

第 1・2 行が e-e-a-a-a と e-i-i-a-a という母音配列による不完全韻。母音 a による脚韻にもなっている。

第 3・4 行が声門閉鎖音による頭韻。

第 2・3 行が第 3 拍で母音 i、第 4 拍で母音 a による行中韻。

第 2・4 行が第 2・5 拍で子音 n による行中韻。

第 14 連

1	mo	sa na	ku su	○	目覚めてみると
2	<u>(u)</u>	ni tek	ka ta	○	木の枝の上に
3	ke	ma ra	ci ci	○	脚を長く伸ばして
4	<u>(u)</u>	tek ra	ci ci	○	手を長く伸ばして
5	a	ki wa	a nan	○	いたのだった

5 行連。第 3・4 行の 2 行対句が 1 行として数えられているためである。

第 2・5 行が(u)-i-e-a-a、a-i-a-a-a という母音配列による不完全韻。母音 a による脚韻にもなっている。

第 3・4 行が母音 e で頭韻。

第 3・4 行は同一語を含む 2 行対句であり、脚韻にもなっている。

第 1・3・4・5 行が第 3 拍で母音 a による行中韻。

第 1・3 行が第 2 拍で母音 a による行中韻。

第 4・5 行が第 2 拍で子音 k による行中韻。

4. 筆録作品にみる押韻

叙事詩・神謡の筆録作品においても、頭韻や脚韻、多音節にまたがる不完全韻や、4行1連の構成などが確認できる。ほとんどの筆録作品では歌い方、つまり言語音を8拍にどのように配分していたのかがわからないため、行中韻の位置は確定できない。

筆録作品には

- (1) 伝承者の語りを言語学者が文字化したもの
- (2) 伝承者自身が書記作品として書いたもの
- (3) 江戸時代の筆録

の3種がある。

(1) は金田一京助ら録音が困難だった時代の言語学者が語りの現場で筆録したものである。これは実際の発話を介しているため、録音と類似する。言語学者の筆記の方法等が問題になる。筆録後アイヌ語話者に確認している場合があるが、文章を大幅に変更することは少ない。

(2) はイメカヌ（金成マツ）や知里幸恵らアイヌ語話者が自分の知っている伝承を書記作品として書いたものである。これは実際に発話を介していない。書く前に文章を吟味する事が可能である。知里幸恵は推敲もしている。

(3) はいわゆる「蝦夷通詞」の筆録で残されたものである。おそらく(1)と同様に語りを聞いて筆録したものである。ただ、アイヌ語話者自身が筆録した、あるいは話者による校正を経ている可能性も全くないわけではない。したがって(1)とは区別して考える必要がある。

4-1. ワカルパ氏口述による叙事詩『Kutunesirka 虎杖丸』

鍋沢ワカルパ氏（1863～1913、北海道南部、平取出身）が1913年に語り、言語学者金田一京助（1982～1971）が筆録した叙事詩 *Kutunesirka* 「虎杖丸」は、おそらくもっとも有名なアイヌ叙事詩作品であろう。

館で養い兄と養い姉に育てられた主人公シヌタプカウンクル（敵からはポイヤウンペ「小さな・本土の者」と呼ばれる）の物語である。黄金のラッコの争奪戦から始まり、敵の来襲と宝刀「*Kutunesirka* クトゥネシリカ」による戦い、さらにヒロイン *Nisaptasum* ニサプタスム姫の救出へと続く。姫との結婚の後も戦いが語られるが、敵のペストゥルンマッ姫を殺したところで話は終わり、その続きは語られない。

以下に冒頭部と結末部の押韻を示す。ローマ字表記は金田一京助のものを修正したもの。訳は丹菊による。押韻部は太字で、ただし不完全韻は下線で示し、日本語訳の右に「不完全韻」と付した。行がえは金田一京助によるものをそのまま踏襲したが、連は丹菊が区切ったものである。4行連が基本だが、5行連や3行連、さらには2行連もみられる。冒頭部分から結末部分まで美しく整った詩句が続く傑作である。興味を持たれた方には是非とも本編を通して音読されることをお勧めする。

冒頭部分（0001～0042）

主人公シヌタプカウンクルの視点で語られる。冒頭部分は主に館の内部がきらびやかなさまが描写される。

<i>lresu yupi</i>	養い兄
<i>iresu sapo</i>	養い姉
<u><i>irespa hine</i></u>	私を育ててくれて
<u><i>okaan ike</i></u>	いたのだが
<i>kamuy kat cási</i>	神が作った館
<i>cási upsor</i>	館の中で
<i>aioreSu</i>	育てられていた

<u>Tapan inuma</u>	宝物の山	
<u>ran pes kunne</u>	ちょっとした崖のように	
cirikinka	高く積まれていて	
Enkasike	その上には	
<u>nispa mutpe</u>	金持の刀	不完全韻
<u>otusantuka</u>	2本も	不完全韻
<u>oukauyru</u>	3本も	不完全韻
<u>otupusakur</u>	飾り房が	不完全韻
suypakane	ゆらゆらしていた	
asso kotor	壁面は	
mike kane	輝き	
anramaSu	私はそれが好きで	
auwesuye	気に入っていた	
Inuma kotca	宝物の山の前には	
cituye amset	寝台が置かれ	
amset kasi	寝台の上で	
aioresu	私は育てられていた	
Oharkiso un	左の席には	
retan ni tunpu	白い木の部屋が	
asrukonna	立っているさまは	
mewnatara	輝いていて	
nekonankur	一体どんな人が	
aorespa tunpu	そこで育てられているのか	
citomte ruwe	美しく飾っている	
okanankora	そのさまは	
aeramiskari	他に知らぬほどだった	
<u>rayap kewtum</u>	感心して	不完全韻
<u>ayaykorpare</u>	いるのだった	不完全韻

Paknonekor	さてそれから	
<u>amset kata</u>	寝台の上で	不完全韻
tomika nuye	刀の鞘を彫刻し	
ikorka nuye	剣の鞘を彫刻し	
<u>tanpe patek</u>	そればかりに	不完全韻
akosineani	集中して	
nantuyere	顔を向けていた	

結末部分（7007～7035）

主人公シヌタプカウンクルが敵のペストウルンマツ姫に侮辱を与えて殺し、それに対しニサプタスム姫が苦情をいう。それを聞いたシヌタプカウンクルが決意を固めて終わる。

Nisaptasum	ニサプタスム姫は	
ikohosarpa	私をふりかえり	
Oha menoko	「ただ、女同士で	行内の韻（後の行と対）
ukoikemnu	決着をつけ	行内の韻（前の行と対）
atekehe ani	私の手で	
arayke kusu ne p	殺そうと思っていた	
Pesuturunmat	ペストウルンマツ姫	この行は押韻していない
awenkor sapo	私の敵の女性	
ne rok kusu	だったのに、	
arayke etoko	私が殺す前に	
kamuy ne an kur	神のようなお方が	
rayke yakka	殺してしまったけれど	
nocipanakte p	厳しい罰により	この行は押韻していない
arayke yakun	殺されたならば	この行は押韻していない
inkus sakno	心配せず	
ayaykotan or	私たちの村に	
ikohosippa	帰還する	
ki nankor wa	としましょう」	

sekor itak ruwe ne	と言った。	行内の韻（後の行と対）
Ne samake	その傍らで	行内の韻（後の行と対）
"Neyta an kotan	「どこの村なのか	
Pesutunne	ペストゥル	
hawe iki	というのは	
Tukarikehe	その手前で	
eehosipi	私が帰る	
ki wa ne <u>yakun</u>	ようであれば	不完全韻
semokkayoram	男の勇気が	不完全韻
aekore" sekor	ないことになる」と	
yaynuan ruwe ne	私は思ったのだ。	

出典：ワカルパ口述・金田一京助編訳 「虎杖丸」『アイヌ叙事詩 ユーカラの研究』（東洋文庫 1931）、ここでは『金田一京助全集 第9巻 アイヌ文学 III』（三省堂 1993）を用いた

頭韻と脚韻の密度といい、4行1連の構成が整った詩連といい、見事というほかはない。語り手のワカルパ氏は非常に評価の高い詩人だったという。この叙事詩を筆録した金田一京助は、後日別の伝承者たちのもとへノートを持参した際のことをエッセイに書いている⁷⁵。人々は金田一を税務署の調査員と疑い、言語学者である証明を求めた。彼らは金田一が叙事詩の筆録ノートを持っていることを知り「やあ、ワカルパは名人だった。ワカルパのユーカラなら聞きたいね」と朗読するよう求めている。金田一の素性を確認するという目的もさることながら、そこでは「筆録された叙事詩」に鑑賞しうる価値があることが前提となっている。筆録されたものに元の歌い方や声音がないことは誰でも知っていた。それでも人々がワカルパ氏の語りの筆録に価値があるとみなしたのは、まさにそれが「名文」だったからである。そしてその名文たる所以はまさにその韻文としての完成度であったろう。

⁷⁵ この時には村に着く前にも、待ち受けていた若者に対して口頭で叙事詩の冒頭部を唱えてみせている。エッセイで引用されるその冒頭部は、この『虎杖丸』の冒頭部とよく似ているが完全には一致しない。

4-2. ラマンテ氏口述による叙事詩『北蝦夷古語遺篇』

ラマンテ氏（東内忠蔵、1868～1908 樺太・トンナイチャ（富内）出身）が1907年に語り、金田一京助が筆録した叙事詩である。樺太の叙事詩は **hawki** ハウキと呼ばれ、**Otasutunkuh** オタストウンクフを主人公とする冒険譚である。主人公の故郷が **Otasuh** オタスフ（北海道でいう **Otasut** オタスツの末尾子音が **h** 化したもの）であるところなどは、北海道道東などの **Sakorpe** サコロペと共通する。

以下に冒頭部を示す。太字は押韻部、下線は不完全韻である。

Ponramuorowa	幼いころより
tanonne, caca	おじいさんが
temkon, cireske	その手で育ててくれて
iekarakara	いたのだった
tuupis, paa, keta	2年たち
iyosserekere	なんとまあ
Anamayoye	私の寢床に
rampesi, kunne	低い崖のように
komewnatara	光り輝く
sintoko, tesi	シントコの列
puyassam, pakno	窓際まで
ciurenkay	ならんでいる
Sintoko, tuyka	シントコの上には
tokomusipaci	足つきの容器
Otopi, repi	2つも3つも
ucareroski	口を並べている
Tekuspaci	把手つき容器
sintoko, <u>tuyka</u>	シントコの上に
eokay, <u>katu</u>	あるさまは
iyosserekere	なんとまあ
Soo, kototta	床面には
tetaratunkina	白いゴザが

anesoopinu	敷いてあり
iyosserekere	なんとまあ
Aikassoo, ta	左の床面には
hureatunkina	赤いゴザが
anesoopinu	敷いてあり
Cási, tuy otta	館の中は
tetarurassone	白い霞がかかって
eokay, katunno	いるのも
iyosserekere	なんとまあ
hure, kamuykur, ne	赤い神の雲がかかって
eokay, katu	いるのも
iyosserekere	なんとまあ
us, kan, nike	漆器の輝く光
cási, tuy otta	館の中に
komaknatara	煌々としている
reupis, paa, keta	3年たち
temkon, ciresike	その手で育てて
aniekarakara	くれて
tani kossimano	今や
okunne pakno	少年にまで
koyaytuhpare	育った
anki manu	のだった

出典：ラマンテ口述・金田一京助編訳『北蝦夷古謡遺篇』（甲寅叢書刊行所 1914）ここでは『金田一京助全集 第9巻 アイヌ文学 III』（三省堂 1993）を用いた。金田一京助による表記はカタカナ。ローマ字表記、日本語訳は丹菊による。樺太方言には母音の長短があるが、ここでは書き分けを省略してある。

かなり明確な頭韻・脚韻である。4行1連構造もはっきりしている。金田一は筆録時には樺太方言があまり分からなかったこともあり、筆録後に他の話者の協力でアイヌ語を確

認し日本語訳をしている。ただし iyosserekere など間投詞的な語句による行が残されていることから、刊行の際に大きな修正は行われなかったのではないと思われる。

4-3. イメカヌ(金成マツ)筆録による叙事詩『Kemka karip 朱の輪』

イメカヌ（金成マツ、1875～1961、北海道南部 幌別出身）が自らの伝承する叙事詩を筆録したものである。彼女は叙事詩その他自らの伝承を筆録したノートを言語学者の金田一京助に送った。金成マツ『ユーカラ集』（全9巻 三省堂 1959～1975）はそれらの筆録作品に金田一京助が日本語訳を付して刊行したものである。第4巻に収録された *Kemka karip* 「朱の輪」は中でも屈指の傑作である⁷⁶。

冒頭部と「朱の輪」の登場場面の描写を紹介する。太字は押韻部である。

lresu sapo	育ての姉が
tan poro cise	この大きな家の
upsor orke	その懐で
kamuy ciresu	神なる養育
sisak ciresu	この上ない養育を
iekarkar wa	してくださった
Ramma kane	いつでも
katkoro kane	どんなときも
okay'an	暮らしぶりは
lneapkusū	なんとまあ
auncise	私の家の
upsoro	中は
pirka wa	美しい
siran nankor a	様子であって
Tan poro cise	この大きな家の
aman enpoki	梁の下では
ciipiyere	ぎっしりとつまっている
kamuy korpe	神の宝物
kani sintoko	金のシントコ

⁷⁶ 金成マツ（1964）の訳者金田一京助による解題にもあるように、*Kemka karip* というのは「血の輪」という意味だが、金田一は優雅に「朱の輪」と訳している。本書でもそれになった。

kani suyop	金の箱
yayan sintoko	木のシントコ
yayan suyop	木の箱
urutkopoye	立ち並ぶ列が交錯し
lkiri pokihi	列の下に
ran pes kunne	低い崖のように
mewnatarata	きらきら輝く
Enkasi ta	その上には
nispa mutpe	金持の刀
Otu san atkan	たくさんの下げ紐が
koyawnatarata	古色ゆかしい
Ukoran pusa	下がる房飾りが
suyupa kane	ゆらゆらゆれ
ikor nupek	刀の輝き
tomi nupek	剣の輝きが
cise upsoro	家の中を
komaknatara	照らしている
Kamuy imoma	神の宝の山
imomakes wa	宝の山の隅に
kani matsuyop	金の女性用小箱が
ikiri poki	列の下に
uturun sikkew	下座の隅に
cieomare	置かれていた
ne kotcake	その前に
kanimukru	金の枕が
cisiturire	横たわり

Enkasita	その上には
rikun kakencay	高いかけ棹
ram kakencay	低いかけ棹があり
kamuy cikiripe	そこに神の刺繍衣が
eereweuse	かけられていた

Kurkasike	その上は
kamuy imeru	神の稲妻で
eesimaka	明るくなっていて
ikittukari	その列の前には

Cituye amset	独立した寝台が
Cisiturire	置かれていた
amset kurka	その寝台の上で
aereSu	私は育てられた

以上が冒頭部である。押韻・4行1連構成が非常によく整っている。次はこの作品の鍵となる **Kemka karip** 「朱の輪」の登場場面である。

「朱の輪」登場場面 p 68735-779

Rapokita	それから	
kamuy kar kanto	神の作った空が	
ukohehorak	一気に崩れた	
semkoraci	かのように	
kamuyniska	神の空が	
sepepatke	音を立てて	
pen nutap ta	川上の湿原に	
hemanta an pe	何ものかが	
ciranaranke	降りてきた	次の行と連をまたいだ押韻か

Inkaran hike	見てみると	
kemka karip	血の輪	
ari haw'as kusu	というから	
karip nekor	輪のようなもの	
an pe hene	であろう	
ne kuni	などと	
aramu awa	思っていたが	
hetuku cup	昇る太陽の	前の行と連をまたいだ押韻か
akoenenpap	ようなもの	
iki korkayki	ではあるが	
naa porop	もっと大きなもの	
sikanatkip	真円のものが	
rani moyre	降りるが早いか	
<u>pen nutap wa</u>	川上の湿原から	
<u>pan nutap un</u>	川下の湿原まで	
pas wa ek sir konna	走るさまは	
ramamatki	はげしく	
piskanike	あたり一面	
kemka cupki	赤い光が	
imeru kunne	稲妻のように	
eemakkemakke	照らしている	
uren ru piskan wa	道の両脇から	
tan inne kuni p	たくさんの者たち	
ukohumse	お互いに声を	
turupa kane	あげつつ	
aukootke	お互いに刺し合い	
aehaytakarpe	的を外した者は	
irutaspa	たがいに	
uotke hine	突き合う	

tu kamuy ray hum	2つの神の死の音
re kamuy ray hum	3つの神の死の音
arukesure	続いている
uweomanno	次々に
kamuy inotOr	神の靈魂が
hopunpa humi	飛び去る音
kewrototke	ごうごうと響く

金成マツ筆録・金田一京助訳注「KEMKA KARIP」『アイヌ叙事詩 ユーカラ集 IV』
 (三省堂 1964)

ローマ字表記の修正、行空け、日本語訳は丹菊による

4行1連構造を基本とした押韻構成も非常に整然としている。何よりほぼ全行に渡って頭韻・脚韻を両方用いるという密度の濃い押韻になっていることが特徴である。また、連と連をまたぐような押韻もあるようである。

4-4. モトアンレク 筆録による叙事詩 『Nitaypakaye ニタイパカイエ』

モトアンレク（鍋沢元蔵）（1886～1977）が自らの伝承を筆録したものである。1969年刊の『アイヌの叙事詩』（門別町郷土史研究会）では本人によるカタカナ書きを扇谷昌康ら編集者がローマ字に転写してある。ここでは冒頭部と勇者 Kamuyotopusi カムイオトプシの登場場面を紹介する。ローマ字表記の修正、日本語訳は丹菊による。太字は押韻部（同一語句を含む）、下線は不完全韻である。

冒頭部分

135

Akor ekasi	私のじいさまが
iresu katuhu	私を育ててくれたのは
poru upsor	洞窟の中で
iyoresu katuhu	私を育ててくれたのは
etasipe kiripu	トドの脂身
humpe rika	クジラの脂身
cep pirkahi	魚の美味しい身を
ipareoyki	私に食べさせてくれた
citomte resu	ぜいたくな育ちを
iekar <u>kar</u>	したものだ
ineap kusun	どれだけ
iyomap siri	私を可愛がってくれた
oka nan <u>kor</u>	ものであろうか
tekorna wa	私の手に
paronna wa	私の口に
ieco <u>knure</u>	キスをして
ki kor nesi	育ててくれて
Okaan katuhu	いた、その様は
anomommomo	いろいろである

勇者カムイオトプシの登場場面

143

Kamuy otopusi	カムイオトプシ
aaarakotomka	と思われる者は
anukar ruwe	私が見るに
kamuy he ne	神であろうかと
anukar kunihi	そう私が見る
semkoraci	かのである
Nan kurkasi	顔の上には
tu imerukur	2筋の稲妻の光が
ekotuytuyke	きらきらと輝き
Otopnekorpe	髪の毛は
mOrew ne otop	美しい巻き毛
Otop kurkasi	髪の毛のつやは
kane wakka	金の水が
ecirirpaye	流れ落ちている
semkoraci	かのものであった
Rametok iporo	勇者の風格を
eiporo tunma	そなえた顔
sinna <u>kane</u>	でもあって
atawki <u>ruwe</u>	切られた傷跡
aotke <u>ruwe</u>	突かれた傷跡
koukesiuyru	が縦横に走っていた。

出典：鍋沢元蔵『アイヌの叙事詩』（門別町郷土史研究会 1969）

ローマ字表記の修正、行空け、日本語訳は丹菊による

この語り（実際には筆録であるので、いわば書かれた語り）は簡潔な文体によっており、物語の展開が早くスピード感にあふれたものだが、しっかり押韻している。4行1連構造も守られている。

4-5. 上原熊次郎『もしほ草』に収録された叙事詩

江戸時代のアイヌ語通訳上原熊次郎によるアイヌ語辞書『もしほ草』（1792）には巻末に「ユーガリ 浄瑠璃の事」として叙事詩が収録されているが、そこには4行1連の構造と、押韻が確認できる。

以下では冒頭部の押韻を確認する。使用した写本は函館市中央図書館デジタル・アーカイブ画像である⁷⁷。同筆録では各行末に句点「。」が確認できる。第1行をはじめところどころ句点が脱落していると思われる箇所があるが、基本的には各行末に付されているとみてよい。句点の存在からは、20世紀に録音された叙事詩とほぼ同じような歌い方が推定できる。行の区切りをわざわざ表記しているのも、もしもそこにサケヘ（リフレイン）があったのであれば注記されているはずであり、それが無い以上サケヘもなかったのであろう。

評価が分かれる作品ではあるが、しっかりした韻文であることを考えると、アイヌ語話者、しかもアイヌ韻文形式を知っていた伝承者による作品であることは間違いない⁷⁸。

冒頭部の内容は、現代の叙事詩の多くにあるような、養い親や家の内部などの描写は少ないため、それらに慣れ親しんだ読者には若干の違和感があるかもしれない⁷⁹。

冒頭部分をローマ字転写と原文のカナ表記、わかる範囲での日本語訳で紹介し押韻を示す。押韻部はローマ字表記に太字と下線で示している。原文カナ表記の下線部は原文にあるもので、CVC音節であることの注記である（例えば「マツ」は **matu** でなく **mat** であることを表す）。ローマ字表記、日本語訳、連の区切りは丹菊による。

⁷⁷ 函館市中央図書館デジタル資料館 URL <http://archives.c.fun.ac.jp/>（2019年5月25日閲覧）

⁷⁸ 金田一京助（1913）p205は「本文のアイヌ語は、ずいぶんこれもいかがわしいもので、所々和臭を帯びた語格があってしっかりした筆録ではない」とする。浅井亨（1972）は「理解しがたい部分もあるが、内容や言葉遣いから和人の創作であるときめつけるわけにはいかない」「興がのってくるにつれて演者が作品中の人物になっていく様が浮んでくる」としている。佐々木・田中（1985）でも「確かに不正確ではあるが、ユーカラの詩句が所々見出され」「これは、当時の他の文献の資料と比べて、かなりしっかりした筆録であると言える」としている。

⁷⁹ 内容について論じるのは別の機会に譲るが、こういった淡白な描写は樺太アイヌに隣接してきた、ニヴフ民族の叙事詩を思わせるものである。アイヌにもこのような語り出しの叙事詩がいくつかあったのかもしれない。

Tane sinene	タ子シ子ニ (※)	そのとき 1 人
patek okay	ハテキヲカイ。	だけで暮らしていた
ne ta uwepeker ka	子一タウエベケレカ。	何の言い伝えも
eramuskari	イラムシカレ。	知らずにいた
(※ 句点脱落)		
Soyta	シヨイタ。	外へ
asin wa	アシヌワ。	出て行って
nukar	ヌカル。	見た
orota anakne	ヲロタアナキ子。	すると
curookay kotan	チヨリカイコタン。	私の住む村の
us repke ta	ウシレプケタ。	沖の方には
watara sine p	ワタラシネフ。	岩が 1 つ
roski wa okay	ロシケワヲカイ。	立っていた
<u>watara kitayke</u>	ワタラキタイケ。	岩の頂上には
<u>kannakamuy</u>	カンナカムイ。	雷神が
nosit humian	ノシツフミアン。(※)	遊んでいる音がした
orowa arki	ヲロハアラキ。	それから、その
(※ 傍に「戯」と添え書きがある。ノシツはシノツの誤記か)		
kamuy kuri anak	カモイグリアナツ。	神の影は
cokay cási	チャーカイチャシ。	私の館に
cási <u>kanpara</u>	チャシカンバラ。	館の周囲に
kouekarpa	コウエカラバ。	集まった
Tanpe patek	タンベバテキ。	そればかりを
newsar siri ne	子ウシヤラシリニ。	楽しみに
anki kanne	アングガン子。	して
okay'an	オカイアン。	暮っていた

henne nep ka	ヘン子子プカ。	何も
aneopetca	ア子ヲベツチャ	渡って行かずに (?)
Okay=an ayke	ヲカイアナイケ	暮していたが

Tan sine to	タンシ子ト。	ある日
anun cási	アヌンチャシ。	私がいる館
cási kanpara	チャーシカンハラ。	館の周囲に
kewkosanu	ケウコシヤヌ。	大きな音がして

tap turano	タプツラノ。	それと同時に
rikopuyca ta	リコフイチャタ。	天上窓 (?) から
kamuytam ne	カモイタム子。	神の刀
ape nikep ne	アベニケプ子。	火の輝き
matkosam	<u>マツ</u> コシヤム。	ぱっと立ち昇った

eyarisono	エヤリシヨ子	左座に
aynu hene wa	アイノヘ子ワ	人間だろうか
sirosima hun ka	シロシマフンガ。	座った様子で
rinkosanu	リンコシヤヌ。	金物の音がする

humias kuni p	フミアシクニプ。	音を立てたのは
an=oyanene	アノヤ子ㄣ。	何者かと怪しんで
inkar=an ike	インカラアニケ。	見てみると

ine kotan ta	イ子コタンタ。	どこの村の
kamuy kewe	モカイケウエ。(※)	風体か
asur kese	アシユルゲセ。	樽の端に (?)
ciarkesitekka	チアラゲシデツカ。	美しい (?)

(※「神形」と添え書きがある。モカイはカムイの誤記か)

kamuy ne an ta	カムイ子アンタ。(※1)	神なるもの
kane kosontu	カ子コソソ [°] 。(※2)	金の着物を
tu pe re pe	ツーペレペ。	2つも3つも
anupokeciw	アヌボケチユ。	着ていた

(※1 「霊形」と添え書きがある。タはクの誤記か)
(※2 ソ[°] はツ[°] の誤記か)

kimuy kasi ta	キムイカシタ。	頭には
kane pon kasa	カ子ホンカサ	金の小兜
yaykimuyka	イヤケイムイカ。	その頭に
rarpa kanne	ラ ^ヽ バカン子	被っていた

tumamu kasi ta	ツマムカシタ。	身体の上には
kamuykorpe	カムイコロベ。	神の道具を
yaytumamu ka	イヤイツマムカ。	その身体に
kutpokeciw	クツポケチユ。	着ていた

tannep kasi	タンニフカシ。	刀が
teturarere	テツラレ ^ヽ 。	手に握られていた
tukaysike	ツ [°] カイシケ。	その者が (不明)
itakomare	イタコマレ。	言葉を発した

tan ruwesani	タンルウエシヤニ。	このルウェサニ村
ar sinep ne	アロシ子プニ。	ただの1人で
yayapasak	ヤ ^ヽ ハシヤツ。	親類がない
iki kor kay ki	イキコロカイキ。	ので、

tuyma kanne	ツイマガン子。	遠くに
Kuruyse mosir	クルイセモシリ。	クルイセの島
mosir pake	モシリバケ。	島の先に
iwanire wa	イワニレワ。	(不明)
iurankopasite	イウランコバシテ。	力を合わせて

tanpe kusu	タンベクシユ。	そのために
ikootan	イコヲタン。	下された (?)
iwatapkasi	イワ <u>タ</u> フカシ。	その小山の上に
Oran cimutpe	ヲランチム <u>ツ</u> ペ。	降ろされた刀
aynu tumi	アイヌツ° ミ。	人間の戦争は
an=enunuka	ア子ヌヽカ。	充分にやったから
kamuy tumi	カムイツ° ミ。	神の戦争を
anetanki ka	ア子タンギガ。	しようとして (?)
tanpe kusu	タンベクシユ。	そのために
iyaysiksak no	イヤアシユクシヤクノ。	闇雲に
kamuy <u>tumi</u>	カムイツ° ミ (※)	神の戦争に
ikohop <u>uni</u>	イコホフニ。	飛び込んだ
upepekere	ンベヽケレ。	という次第である
(※ 句点脱落)		
Tuyma <u>asur</u>	ツイマアシユル。	遠くの噂を
a=nu p ne kusu	アヌプ子クシユ。	聞いていたから
urayke <u>asur</u>	ウライケアシユル。	殺し合いの噂を
ciko <u>asurkor</u>	チコアシユルクル。	聞いていたから
an=eikar ka a p	ア子イガラカフ。	準備をしていた
an=oyanene p	アノヤ子子フ。(※)	どうしようかと思い
yaymosir sina	ヤイモシリシナ。	自分の国に身を縛られる
ne akus tap	子アクシ <u>タ</u> フ。	ものだから、
(横に「カキ <u>ヨ</u> フカヨ。」と書き込みあり)		

ankor mosir	アンコロモシリ。	私の国
rehe tap	レーヘ <u>ダフ</u> 。	名前は
Urarmosir	ウラヽモシリ。	ウララモシリ (霞の国)
iyura(t)cino	イユラチノ。	私のように (?)
arapasakpe	アラバシヤクベ。	身寄りがない者
a=ne kusu	ア子クシュ。	なので
uray ani	ウライアニ。	戦争で (?)
i=kurkasike	イグルガシケ。	私の身を
citamomare	チタモマレ。	刀で散らせようと
an=ekarkar i	ア子カラカリ。	したのである
ne kun pe kusu	子グンベリシュ。	そのために
tan ruwesani	タンルエサニ。	このルエサニ村に
cikosirepa	チコシレバ。	着いた
iki ekarakara	イチエガラカラ。	のである
(リはクの誤記か)		

出典：上原熊次郎「もしほ草」函館市中央図書館デジタル・アーカイヴ画像⁸⁰

詩の形式上は 1960 年代の録音と比較しても驚くほどの共通性を示す。1790 年代から 1960 年代までアイヌ韻文の詩法は約 170 年間あまり変わっておらず、非常に安定していることがわかる。

⁸⁰ 函館市中央図書館デジタル資料館 URL <http://archives.c.fun.ac.jp/>から「藻汐草」で検索可能。本書引用部分該当ファイルは <http://archives.c.fun.ac.jp/fronts/detail/reservoir/51ce4a1c1a55724270005470> から <http://archives.c.fun.ac.jp/fronts/detail/reservoir/51ce4a5d1a55724270005475> まで (2019 年 6 月 22 日最終閲覧)

4-6. 知里幸恵『アイヌ神謡集』

知里幸恵（1903～1922）が執筆した『アイヌ神謡集』（1923 郷土研究社）には13編の kamuyyukar カムイユカラ「神謡」が収録されている。いずれも4行1連の構造、頭韻と脚韻、不完全韻が確認できる。口頭で歌われたものを筆録したのではなく、初めから筆記により作られた「書かれた詩」である。しっかりした押韻がおこなわれており、美しく整った固い印象を受ける。最大の特徴は、念入りに推敲された原稿を作者自身が最終段階までチェックしていることである⁸¹。作者が意図したことが明確になっており、また草稿と刊本を比較することで、何を目指したのかが分かる。アイヌ文学研究上も非常に重要な作品である。

第1話「梟の神の自ら歌った謡「銀の滴降る降るまわりに」」の冒頭部分を例として示す。ローマ字表記は修正してある。日本語訳は知里幸恵自身によるものである。行がえは刊本のままだが、連の区切りは丹菊による。

アイヌ神謡集第1話

Sirokanipe	「銀の滴
ran ran piskan	降る降るまわりに、
Konkanipe	金の滴
ran ran piskan	降る降るまわりに。」
ari an <u>rekpo</u>	という歌を
ciki <u>kane</u>	私は歌いながら
<u>pet esoro</u>	流に沿って
sapas <u>ayne</u>	下り、
aynu kotan	人間の村の
enkasike	上を
cikus kor	通りながら
sicorpok un	下を
inkaras ko	眺めると
teeta wenkur	昔の貧乏人が
tane nispa ne	今お金持になっていて、
teeta nispa	昔のお金持が

⁸¹ 著者は最終原稿のチェックを終えた直後に亡くなっており、いわゆるゲラの校正はしていない。

tane wenkur ne
kotom siran

今の貧乏人になっている
様です。

Atuy teksam ta
aynu hekattar
aksinotponku
aksinotponay
euwesinot kor okay.

海辺に
人間の子供たちが
おもちゃの小弓に
おもちゃの小矢を
もってあそんで居ります。

Sirokanipe
ran ran piskan
Konkanipe
ran ran piskan

「銀の滴
降る降るまわりに、
金の滴
降る降るまわりに。」

ari an rekpo
ciki kane
hekaci utar
enkasike
cikus awa,

という歌を
歌いながら
子供等の
上を
通りますと、

uncorpoke
ehoyuppa
ene hawokay

(子供等は) 私の下を
走りながら
云うことには

“Pirka cikappo !
kamuy cikappo !
Keke hetak,
akas wa

「美しい鳥 !
神様の鳥 !
さあ、
矢を射て

toan cikappo
kamuy cikappo
tukan wa an kur,
hoski uk kur

あの鳥
神様の鳥を
射当てたものは
一ばんさきにとった者は

sonno rametok
sino cipapa ne

ほんとうの勇者、
ほんとうの強者

ruwe tapan	だぞ。」
hawokay kane	云いながら、
teeta wenkur	昔貧乏人で
tane nispa ne p	今お金持になつてる者の
poutari,	子供等は
konkani ponku	金の小弓に
konkani ponay	金の小矢を
uweunupa	番えて
untukan ko	私を射ますと
konkani ponay	金の小矢を
sicorpok cikuste	私は下を通したり
sienka cikuste	上を通したりしました。

出典：知里幸恵編訳『アイヌ神謡集』（郷土研究社 1923）ここでは岩波文庫版（1978）を用いた

ローマ字表記の修正、行明けは丹菊による

この作品については知里幸恵本人がかなり念入りに推敲したことがうかがえる。次頁以下、上記で紹介した部分について、さらに連ごとに詩法を確認しておくことにしたい。

第1連

- 1 Sirokanipe 「銀の滴
- 2 ran ran piskan 降る降るまわりに、
- 3 Konkanipe 金の滴
- 4 ran ran piskan 降る降るまわりに。」

4行連。sakehe サケへ「繰り返し句」と呼ばれるリフレインである。この神謡のリフレインは毎行つくのではなく、数連おきに連として繰り返される。サケへ自体は対句になっている。2行対句だが、長いので1行が2行に分割され、対句だけで4行1連を構成する。

第1・3行は kanipe で脚韻。

第2・4行は行全体が同一語句の繰り返し。頭韻・脚韻にもなっている。

サケへはそれ自体が韻文形式を守っている。このサケへの場合、第2・4行 ran ran piskan の行内部で ran と kan の不完全韻が繰り返されている。これは半行単位での前半行 ran ran と後半行 piskan の間での an による脚韻になっている。

第2連

- 1 ari an rekpo という歌を
- 2 ciki kane 私は歌いながら
- 3 pet esoro 流に沿って
- 4 sapas ayne 下り、

4行連。

第1・4行が母音 a で頭韻。

第1・3行が母音 o で脚韻。rekpo と pet esoro は不完全韻にもなっている。

第2・4行が母音 e で脚韻。kane と ayne は不完全韻にもなっている。

第1行の arian rek と第2行の ciki kane は不完全韻になっている。

第3連

- 1 aynu kotan 人間の村の
- 2 enkasike 上を
- 3 cikus kor 通りながら
- 4 sicorpok un 下を
- 5 inkaras ko 眺めると

5行連。第1行が余っているような印象があるが、この行は直前の第2連第4行と通して sapas ayne, aynu kotan となるので、不完全な「しりとり型」修辞である。

第1・2・5行が声門閉鎖音による頭韻。

第1・4行が子音 n による脚韻。第1行の kotan と第4行の pok un が不完全韻でもある。

第2行 enkasike と第5行 inkaras ko が行全体で不完全韻。子音 k による脚韻でもある。

第3・4・5行が母音 i で頭韻。

第3・5行が ko で脚韻。

第2・3・4・5行が子音 k で脚韻。

第4連

- 1 teeta wenkur 昔の貧乏人が
- 2 tane nispa ne 今お金持になっていて、
- 3 teeta nispa 昔のお金持が
- 4 tane wenkur ne 今の貧乏人になっている
- 5 kotom siran 様です。

5行連。第1・2・3・4行は対句で、第5行は追加の行である。

第1・2・3・4行は子音 t で頭韻。teeta, tane で ABAB 型の頭韻でもある。

第2・4・5行が子音 n で脚韻。うち第2・4行は母音もそろった ne で脚韻。

第3・5行が母音 a で脚韻。

第5連

- 1 Atuy teksam ta 海辺に
- 2 aynu hekattar 人間の子供たちが
- 3 aksinotponku おもちゃの小弓に
- 4 aksinotponay おもちゃの小矢を
- 5 euwesinot kor okay. もってあそんで居ります。

5行連。対句を1行として数えれば4行連である。

第1・2・3・4・5行つまり全行で声門閉鎖音による頭韻。第1・2・3・4行は母音も同一。

第1・2行は母音 a で脚韻。行全体が不完全韻にもなっている。

第3・4行は aksinotpon まで同じ対句。

第4・5行は ay で脚韻。行全体が不完全韻にもなっている。

第3・5行が子音 k で脚韻。

第6連

- 1 Sirokanipe 「銀の滴
- 2 ran ran piskan 降る降るまわりに、
- 3 Konkanipe 金の滴
- 4 ran ran piskan 降る降るまわりに。」

第1連と同じ。

第7連

- 1 ari an rekpo という歌を
- 2 ciki kane 歌いながら
- 3 hekaci utar 子供等の
- 4 enkasike 上を
- 5 cikus awa, 通りますと、

5行連。第1・2行は第2連と同じ。

第1・4行が声門閉鎖音で頭韻。

第2・5行が ci で頭韻。ciki と cikus で不完全韻による頭韻でもある。

第3・4行が母音 e で頭韻。hekaci と enkasi で不完全韻による頭韻。

第2・4行が母音 e で脚韻。

第3・5行が母音 a で脚韻。

第8連

- 1 uncorpoke (子供等は) 私の下を
- 2 ehoyuppa 走りながら
- 3 ene hawokay 云うことには

3行連。

第7連と第8連は押韻からみる限り5行連と3行連であり、2つの4行連ではない。

3行全てが声門閉鎖音による頭韻。

第2・3行が母音 e で頭韻、母音 a で脚韻。

第1・3行が子音 k で脚韻。

なお、第1行の2つの母音 o は、それぞれ第2行と第3行の母音 o と行中韻になっている可能性が高い。

第9連

- 1 “Pirka cikappo! 「美しい鳥!
- 2 kamuy cikappo! 神様の鳥!
- 3 Keke hetak, さあ、
- 4 akas wa 矢を射て

4行連。うち2行は対句。

第1・2行は cikappo を同一語とする対句。cikappo は脚韻にもなっている。

第2・4行が母音 a で頭韻。

第2・3行が子音 k で頭韻。

第3・4行が母音 a で脚韻。

第10連

- 1 toan cikappo あの鳥
- 2 kamuy cikappo 神様の鳥を
- 3 tukan wa an kur, 射当てたものは
- 4 hoski uk kur 一ばんさきにとった者は

4行連。うち2行は対句。

第1・2行は cikappo を同一語とする対句的表現。cikappo は脚韻にもなっている。

第1・3行が子音 t で頭韻。行頭の語 toan と tukan が不完全韻にもなっている。

第1・4行が母音 o で頭韻。

第3・4行が kur で脚韻。

第 11 連

- 1 sonno rametok ほんとうの勇者、
- 2 sino cipapa ne ほんとうの強者
- 3 ruwe tapan だぞ。」
- 4 hawokay kane 云いながら、

4 行連。うち 2 行は対句。

第 1・2 行は同一語彙を含まない対句。ただし、行頭の語 sonno と sino は子音 s で韻を踏み、両語は一種の不完全韻でもある。

第 2・4 行は ane で脚韻。行全体が不完全韻でもある。

第 2・3・4 行は子音 n で脚韻。

第 3 行の行頭 ruwe の we と第 4 行の行頭 hawo の wo はおそらく同じ位置にくる行中韻。

第 12 連

- 1 teeta wenkur 昔貧乏人で
- 2 tane nispa ne p 今お金持になってる者の
- 3 poutari, 子供等は

3 行連。うち 2 行が 2 行対句。

第 1・2 行は同一語彙を含まない対句。子音 t で頭韻。

第 1・3 行が子音 r で脚韻。

第13連

- | | | |
|---|---------------|--------|
| 1 | konkani ponku | 金の小弓に |
| 2 | konkani ponay | 金の小矢を |
| 3 | uweunupa | 番えて |
| 4 | untukan ko | 私を射ますと |

4行連。うち2行は対句。

第1・2行が **konkani pon-**を同一語句とする対句。頭韻にもなっている。なお、残りの **ku** 「弓」と **ay** 「矢」も対の語である。

第1行末 **ku** と第4行末 **ko** が子音 **k** で脚韻。

第3・4行が声門閉鎖音と母音 **u** で頭韻。

第2・3行が母音 **a** で脚韻。

第14連

- | | | |
|---|-----------------------|-------------|
| 1 | <u>konkani</u> ponay | 金の小矢を |
| 2 | sicorpok cikuste | 私は下を通したり |
| 3 | <u>sienka</u> cikuste | 上を通したりしました。 |

3行連。うち2行は対句。

第2・3行は **si- cikuste** を同一部分とする対句。頭韻および脚韻になっている。行全体が不完全韻でもある。

第1行は押韻しないが、第1行の前から3音節 **konkani** と第3行の前から4音節 **sienka ci-**は不完全韻になっている。

知里幸恵本人が刊行直前に亡くなっているため、校正が完全ではなく版下作成時のものと思われる誤字がいくつか残されている⁸²。だが、いずれにせよ推敲を経た詩句であり、「語り」で不可避となる「言い間違い」や「韻の踏みそこない」などが無い書記文学ならではの作品になっている。次項では草稿と完本の比較から、知里幸恵がどのように詩作をおこなったのか、その一端を考えてみたい。

⁸² 北道邦彦（2002）では初版以来の誤字の変遷について詳細に指摘している。

4-7. 『アイヌ神謡集』の草稿ノートと刊本の相違点

『アイヌ神謡集』には草稿ノート⁸³が残されており、それを見ると刊本とはかなり異なっている。押韻を中心にみると、その推敲過程もある程度推測できる。草稿において4行1連構造になっていない部分、押韻ができていなかった部分が、根本において修正されている場合が確認できる。簡単にいえば、知里幸恵は金田一京助からの原稿依頼を受けて、より美しく韻を踏もうとしたのである。

以下で示すローマ字表記・日本語訳文は原文のままである。行がえはアイヌ語・日本語とも丹菊による。刊本の行がえも修正してある。またアイヌ語と日本語訳との対応も丹菊による。

⁸³ 知里幸恵のノートは北海道立図書館（江別市）に収蔵されており、北海道指定有形文化財に指定されている。復刻版（知里森舎「知里幸恵ノート刊行部」編（2002））が非売品として部数限定出版されている。書店では入手困難なので古書店等で探すか、アイヌ民族文化財団に問い合わせられたい。

4-7-1. 『アイヌ神謡集』冒頭部分

草稿	刊本
第1連	第1連
Shirokani pe あたりに 降るふる	Shirokanipe 銀の滴
ran ran pishkan 銀の水	ranran pishkan 降る降るまわりに
kongani pe あたりに 降るふる	konkanipe 金の滴
ran ran pishkan 金の水	ranran pishkan 降る降るまわりに
第2連	第2連
ari an <u>rekpo</u> と、いふ歌を	arian <u>rekpo</u> という歌を
chiki kane うたひながら	chiki kane 私は歌いながら
<u>pet esoro</u> 川に沿ふて	<u>petesoro</u> 流に沿って
ainu kotan アイヌ村の	sapash <u>aine</u> 下り
第3連	第3連
kopaku <u>n</u> 方へと	<u>ainu kotan</u> 人間の村の
sapash <u>aine</u> まゐりました。そうして	enkashike 上を
<u>ainu kotan</u> アイヌ村に	<u>chikushkor</u> 通りながら
chikoshirepa 着きました	shichorpokun 下を
第4連	<u>inkarash ko</u> 眺めると
tan poro <u>kotan</u> この大きな村、	
<u>kotan</u> kurkashi 廣々とした村を	
<u>teshnatara</u>	
<u>ingarash ko</u> 見ますと	

冒頭部分は草稿においても刊本においても、4行1連の構造が守られていること、押韻法が守られていることが判る。

刊本では草稿の3連目に当たる部分が ainu kotan だけを残して丸々削除されている。ただ ainu kotan をそのまま次の連にくっつけただけでは文がおかしくなるので、草稿の第4連も大幅に書き直されることになった。この ainu kotan と草稿の第3連第1行 kopakun の kun が不完全韻で脚韻を踏んでいたのも、それを活かして刊本でも第2連に shichorpokun が入れられている。完全に書きかえられた草稿の第4連だが、最後の ingarash

ko が残され、それを活かす形で最後の音節に子音 k が並ぶようにしてある。押韻上はすっきりした印象である。

なお、刊本ではサケへの 2・4 行目が **ranran** のように 1 語にくっっているが、草稿では **ran ran** ように 2 語に分かれている。これは草稿のほうが正しいのではないだろうか。そもそも **ranran** という合成動詞は存在しないと思われる。

4-7-2. 『アイヌ神謡集』 途中部分（刊本第 191 行～第 210 行⁸⁴）

主人公の鳥（フクロウ）は貧乏な子に射落とされることを選び、地面に落ちる。「貧乏な子」は真っ先にかけてつけしっかり腹の下に抱え込む。草稿と刊本では若干場面が異なる。

草稿では「金持ちの子」らが石を投げつけるが、「貧乏な子」はかまわず走り出す。刊本では「金持ちの子」らが取り囲んで蹴ったり叩いたりするが、「貧乏な子」は何とか抜け出して走り出す。「金持ちの子」たちが石を投げつけるが、かまわず家に走って帰る。

草稿	刊本
鳥の上に覆いかぶさる	鳥の上に覆いかぶさる
↓	↓
↓	「金持ちの子」たちが囲んで蹴る
↓	↓
↓	囲みから抜け出して走り出す
↓	↓
「金持ちの子」たちが石を投げる	「金持ちの子」たちが石を投げる
↓	↓
かまわずに走り出す	かまわずに走り続ける

刊本では「金持ちの子」たちに囲まれて蹴られる場面が追加されている。次に示すのは「金持ちの子」たちに石を投げられたところからの部分である。「第 1 連」などの表記は原文にはない。★印は草稿版もしくは刊本にだけある行、●印は別の場所に移動された行である。アイヌ語日本語とも行がえは丹菊による。行間も対応する行が並ぶように調整してある。

⁸⁴ 北道邦彦（2017）による行番号。

草稿：第1連

shuma ari 石や
 yapni ari 寄木（海辺の）を
 koyapkir korka 打ぶっつけますけれど
 wenkur hekachi 貧乏な子は

senne ponno ちつとも
 ekottanu 構はずに

第2連

●un honko kishma, 私を抱きしめた
 ★Orowa no まま
 ●un e hoyupu fumi 足音高く
 ●taknatara 走り出しました。

第3連

shine ponchise そして一軒の小さい家の

rorun purai kari 稟容第一の窓から
 un afunge 私を内へ入れて
 kurkashike

第4連

★hese emko ki kane 喘ぎ喘ぎ
 itak omare
~~ingar kusu~~
 tapne tapne 今までの一什
 ne katufu 始終を
 eisoitak awa 物語りました

刊本：第1連

shuma ari 石や
 nihum ari 木片を
 yapkir korka 投げつけるけれど
 wenkur hekachi 貧乏な子は

第2連

senne ponno ちつとも
 ekottanu 構わず
 ★wenotaupun 砂吹雪を
 ★shiokote たてながら

第3連

★hoyupu aine かけて来て
 shine ponchise 一軒の小屋の
 ★chisesoikehe 表へ
 ★akoshirepa. 着きました。

第4連

★Pon hekachi 子供は
 rorunpurai kari 第一の窓から
 unahunke 私を入れて
 kurkashike それに

第5連

itakomare 言葉を添え
 tapne tapne 斯々（かくかく）の
 nekatuhu ありさまを
 eisoitak 物語りました。

草稿から刊本へは次のように 4 行 1 連に整理されている。

- (1) 草稿版第 1 連の最終 2 行が切り離され、新たに 2 行を追加され 4 行連になっている。
- (2) 草稿版第 2 連は刊本にない（注：この部分の直前に移動。削除されてはいない）。
- (3) 草稿版第 3 連の第 1 行が切り離され、新たに 3 行を追加され 4 行連になっている。

上記部分の草稿から刊本への変更には以下のように押韻が関わっている。

草稿版第 1 連（刊本第 1 連）

最後の 2 行が切り離され、刊本では 2 行を追加して ABAB 形式にして解決している。草稿では *senne ponno* の直前の *wenkur hekachi* と母音 e で頭韻を踏んでいた。刊本では追加された *wenota upun* とやはり母音 e で頭韻を踏み、さらに子音 n で脚韻も踏んでいる。

草稿版第 2 連（刊本第 2 連）については省略。

草稿版第 3 連第 1 行（刊本第 3 連）

草稿では *shine poncise* と *rorun purai* がうまく押韻できていなかった。そこで刊本では *shine ponchise* を切り離し、思い切って母音 e で終る 3 行を新たに追加し 4 行 1 連に書きかえて押韻している。残った 3 行には *pon hekachi* を追加して *rorun purai kari* と母音 i で脚韻、さらに行全体の不完全韻で押韻している。

草稿版第 3 連第 2・3・4 行（刊本第 4 連）

先述のように第 1 行を切り離した後の残りの 3 行には新たに *Pon hekachi* という 1 行を加えて 4 行にしている。今度は *rorun purai kari* とうまく不完全韻を踏んでいる。

草稿版第 4 連（刊本第 5 連）

hese emko ki kane 「喘ぎ喘ぎ」という 1 行を削除している。これはもともとうまく押韻できておらず、第 3 連の最後にあるのか、第 4 連の最初にあるのかも分かりにくい行である。無くて前後の文意は通るので、4 行連構造と押韻を優先して削除したのであろう。

こうして、草稿で 4 行 1 連になっていなかった部分、押韻できていなかった部分が刊本では解決されている。

4-7-3. 『アイヌ神謡集』 結末部分

結末部分も若干変更されている。

草稿	刊本
最後の連	最後から2番目の連
chiokai nakka 私もまた	chiokai nakka 私も
ainu utar アイヌ達を	ainuutar 人間たちの
sermaka ha いつも	<u>sermakaha</u> 後に坐して
	★ <u>hempara nakka</u> 何時でも
	最後の連
chi e horari kane 守護って	chiehorari
	★ainumoshir 人間の国を
	chiepunkine 守護って
okai ash ruwe ne, 居るのです	wa okayash. います。
ari と	ari と、
kamui chikap kamui 神鳥神(※)が	kamuichikap kamui ふくろうの神様が
isoitak 物語りました。	isoitak. 物語りました。
[大空白] ari	

※「カムイチカプカムイ」とルビがふってある。

うまく押韻できていない5行連を3行と2行に分割し、それぞれ1行、2行を足して2つの4行連にしている。

草稿の第3行 sermakaha のあとに、頭韻と不完全韻を踏む hempara nakka を追加している。また、これは第1行の chiokai nakka とも脚韻を踏む。これでかなりきれいな4行連になっている。

草稿第4行 chi e horari kane と第5行 okai ash ruwe ne は最後の ne 以外はうまく韻が踏めていなかったが、第4行末の接続詞 kane を削除し、ainumoshir を入れることで、第4行と母音 i で脚韻を踏む。次に chiepunkine を入れて第4行と頭韻を踏む。また草稿第5行は文意を整えるために接続詞 wa を行頭におき、同時にこれは挿入した ainumoshir と韻を踏む。さらに第4行で削除した kane と韻を踏んでいた ruwe ne は不要になったので削除する（なくても文意は変わらない）。

こうして余っていた2行が4行連に整えられている。

4-7-4. 比較から分かること

『アイヌ神謡集』の草稿は全話分がそろっているわけではないが、少なくとも第1話冒頭部・結末部だけでなく随所にこうした推敲の痕跡が確認できる。

韻文としての完成度をあげる推敲方針

草稿と刊本の比較からはいくつかのことがわかる。1つは推敲の具体的な方針である。草稿でうまく4行1連になっていなかった部分を4行連にし、押韻できていなかった部分を押韻している。

また全体として、草稿と刊本の間に対応がかなり明確だということがわかる。草稿の詩句から刊本の詩句への加筆・修正の過程はかなり明確に推測できる。草稿と刊本の違いは「原稿全体を何度も作り直した」というようなものではない。実際には相違点はあまりない。韻文形式を守ったままの変更では「少しだけ」ということが困難である。1か所変更すれば押韻が変わってしまい、連鎖的に複数の点を修正しなくてはならない。結果的に大幅な変更になってしまうのである。

『アイヌ神謡集』の直訳文体

もう1つわかるのは、刊本は草稿よりさらに直訳調になっている、ということである。『アイヌ神謡集』のアイヌ語・日本語対訳は知里幸恵本人の文章である。だからこそ彼女は「アイヌ語の神謡を日本語に訳した」のではなく「アイヌ語の神謡をアイヌ語と日本語の両方で書いた」のだといわれる。だが、実際にはしばしば指摘されているように『アイヌ神謡集』の日本語の文体は直訳調であり、韻文ではない。

草稿と刊本を比較すればわかるように、韻文の推敲や詩の翻訳は難しい。直訳すれば韻文形式が失われ「なぜその語句が選ばれているのか」が分からなくなってしまう。だからといって韻文形式を守って翻訳しようとするれば、翻訳に用いる言語（この場合は日本語）の韻文を作成しなくてはならない。言語にはそれぞれ固有の韻文形式・詩法がある。アイヌ韻文を「日本語の韻文」にしようとした場合、「アイヌ語の詩法」と「日本語の詩法」のどちらで日本語訳を作成するのか、から考えなくてはならない。アイヌ語の詩法を日本語に当てはめるにせよ、アイヌ語の詩法で作られた語句を、意味を保ったまま日本語の詩法にしたがった日本語韻文に移し替えるにせよ、どちらも実験的な試みであり膨大な時間がかかる。元のアイヌ語韻文の原文を変えながらであれば、なおさらである。

しかし、北道邦彦（2001）が指摘するように彼女は散文説話集の執筆を控えていた。神謡集推敲のための時間はできるだけ短縮したかったはずである。

その解決策として直訳調をさらに進めることになったのであろう。直訳調であれば少なくとも意味は通る。修辞も直訳して注釈をつければよい。何より押韻しなくてすむ。その結果、『アイヌ神謡集』の日本語文は音節数（拍数）すらそろわない直訳調になった。

この「アイヌ語で詩を書き、後から自分で日本語に直訳」というやり方は、それはそれで実験的な試みである。直訳文体の日本語には、日本語韻文が持っているはずの力も美もない。そこにいくばくかの力と美があるとすれば、それは元のアイヌ語文が持っているものでしかない。日本語訳を直訳調ですませ、アイヌ語韻文の洗練に専念するのは大きな賭けだった。そしてその結果が『アイヌ神謡集』の独特な日本語文である。普通の日本語として読むといささか読みにくい。だが思わぬ効果も生んだことは、第1話の有名なリフレインを見ればわかるだろう。草稿にある「あたりに降るふる銀の水、あたりに降るふる金の水」という、やや凡庸な訳が、刊本の「銀の滴降る降るまわりに 金の滴降る降るまわりに」という倒置⁸⁵を含む詩的な訳に変更されたのは、Shirokanipe「銀の滴」ran ran「降る 降る」pishkan「まわりに」というアイヌ語の語順に従って日本語の単語が並べられたからだった。それが「銀の滴降るふるまわりに」という日本語を生んだのである。

タイトルだけではもちろんない。1例として第1話の結末部分をあげよう。刊本の「私も人間たちの後に坐して何時でも人間の国を守護っています」の「後に坐して」の表現は草稿の「私もまたアイヌ達をいつも守護っているのです」にはない。草稿でたんに「守護って」と訳されたアイヌ語 sermakaha ciehorari「その背後に・鎮座する」を直訳することによって現れた、神謡集独特の日本語表現なのである。

⁸⁵ 補遺を参照されたい。この倒置は厳密に言えば倒置ではなく、おそらく2回の繰り返しの最後が欠落したものである。

4-8. 補遺:『アイヌ神謡集』第1話のサケへで「piskan」はなぜ「倒置」されているのか

この神謡の有名な Sirokani pe ran ran piskan, Konkani pe ran ran piskan 「銀の滴ふるふるまわりに、金の滴ふるふるまわりに」というサケへ（リフレイン）は中川裕（1997）が指摘するように、アイヌ語文としてはおかしい。倒置文になっている上に、あるべき場所格助詞の ta が欠けている。通常的口語体であれば、

Sirokani	pe	piskan(i)	ta	ran	ran.
銀の	滴	まわり	に	ふる	ふる

となるはずである⁸⁶。だが倒置という技法はアイヌ韻文ではあまりみられない。ここにみられる「倒置」も本来は倒置ではなかったのではないだろうか。

本来あるはずの ta を補完した piskan ta は sirokani pe と不完全韻となる。不完全韻はフレーズの同じ位置にくることが望ましい。そして残る ran ran はこれらの後ろにつければよい。ran ran はたんに2回繰り返しているだけで畳語ではないから、もともとは ran だっただろう。すると

Sirokani pe ran
Piskani ta ran

のようになる。これが原形であり、そこからこのサケへや久保寺逸彦（1977）に収録された類話のサケへ a piska to a piska が作られたのではないか⁸⁷。

この原形は ran を2回繰り返したり、Konkani を用いた対句にしたりすれば、

Sirokani pe ran ran
Piskani ta ran ran
Konkani pe ran ran
Piskani ta ran ran

という4行1連の構造になる。2行で示せば

⁸⁶ 中川裕（1997）p74

⁸⁷ しばしば指摘されるように、久保寺逸彦（1977）には類話がいくつか掲載されている。中でも p249 「神謡 55 斑文鳥の神の自叙 Kesorap-kamui yaieyukar」は「Apishkato apishka」というサケへ（リフレイン）がついており、出だしも「Shirokani-pe ran-ran konkani-pe ran-ran」である。

Sirokani pe ran ran piskani ta ran ran

Konkani pe ran ran piskani ta ran ran

となる。ここから各行最後の「-i ta ran ran」が脱落すれば、そのまま神謡集第1話のサケへと同形となる。

このようなプロセスであれば、このサケへにみられる *piskan* の「倒置」も説明できる。つまり、倒置されているのではなく、2回繰り返して最後を脱落させているのである。

第3部

近代文学の韻文

アイヌ近現代文学は、日本によって同化政策が強力に進められていた時代に生まれ、当初から「アイヌ語と日本語」の2つを抱え込んでいた。

その様相は韻文文学においてはっきりとした形をみせる。つまり、アイヌ語の韻文と日本語の韻文の衝突である。「衝突」というと穏やかではないが、創作する立場からすれば、それは苦悩であると同時にひとつの豊かさの源泉でもある。

ここでは、押韻という観点からバチェラー八重子（向井八重子）、伊賀ふでという2人の詩人の作品をとりあげる。修辞の観点からはさらに他にもたくさんの創作者たちの仕事があり、内容を問うならさらに対象は増える。だが、アイヌ語韻文と日本語韻文という異質な2つの韻文世界の行き来と、両者の融合を目指した創作者は必ずしも多くない。アイヌ韻文によるアイヌ語短歌とアイヌ韻文形式による日本語短歌を試みたバチェラー八重子、アイヌ韻文による現代詩をやった伊賀ふでは稀有な存在である。

1. バチェラー八重子によるアイヌ語短歌

バチェラー八重子（向井八重子）（1884～1962）はアイヌ語だけを用いた短歌をいくつか作っている。自身は日本語訳をしておらず、1931年の歌集『若きウタリに』刊行時にはこれらの短歌には金田一京助による日本語訳が付されていた。

5・7・5・7・7の短歌形式は、アイヌ伝統詩からみれば4行1連形式に余分の1行が追加されているようなものである。2行対句形式を軸とした、4行1連のアイヌ伝統詩形式ではAABB、ABABのほか、ABBAや、2行対句形式を拡張して3行で押韻するAAABなどの押韻形式がみられる。アイヌ叙事詩においてもこれらに1行追加した5行連はしばしばみられるが、バチェラー八重子のアイヌ語短歌の押韻はそれを思わせるものである。

表記・番号等は岩波現代文庫版に従った。また、初版にある「バチラー」の表記を岩波現代文庫版にならない「バチェラー」にしてある⁸⁸。

1

モシリコロ カムイパセトノ コオリパカン
ウタラパピリカ プリネグスネナ

Mosir kor	国を司る
kamuy pase tono	神のような偉大な殿様を
kooripakan	敬いなさい
Utarpa pirka	（そうすればその）人々の長は善き
puri ne kusu ne na	おこないをするでしょう

ローマ字転写、日本語訳は丹菊による。以下にひらがなカタカナ混じり文に直したものと押韻を示す。以下も同様である。

モシリコロ	Mosir kor
カムイパセトノ	kamuy pase tono
コオリパカン	kooripakan
ウタラパピリカ	Utarpa pirka
プリネグスネナ	puri ne kusu ne na

⁸⁸ バチェラー八重子（1931）の初版では「バチラー」だが、2003年に岩波現代文庫版が刊行されたさいには「バチェラー」となっている。村井紀による解説末尾に「なお、「バチラー」と「バチェラー」との両表記があるが、本書では『若きウタリに』出版時の表記や本書資料の署名（『婦人公論』では、八重子の自筆署名が印刷されている）により、「バチェラー」と表記した。」とある。

第1句 mosir kor と第2句 kamuy pase tono が母音 o による脚韻。

第1句 mosir kor と第3句 kooripakan が母音 o による頭韻。

第2句 kamuy pase tono と第3句 kooripakan が子音 k による頭韻。

第3句 kooripakan と第4句 utarpa pirka、第5句 puri ne kusu ne na が母音 a による脚韻。

第4句 utarpa pirka と第5句 puri ne kusu ne na が母音 u による頭韻。

第2・3・5句が子音 n による脚韻。

この作品には行中韻が2つ用いられていると推定できる。

まず、第2句 kamuy pase tono、第3句 kooripakan、第4句 utarpa pirka は pa の位置が重なる行中韻になっていると思われる (kamuy の y、utarpa の r を1拍にすると pa が第4拍目にあたる)。次に、同じく第1句 Mosir kor の r を1拍の ri にし、第2句 kamuy pase tono の y を1拍にすると、第3句 kooripakan の ri とあわせて、ri, y, ri が同じ第3拍にあたる。これもおそらく行中韻である。

これらはカナで表記した場合と同じ位置にくるが、仮に叙事詩のように8拍に配分した場合にも同じ位置にくるのかもしれない。

3

ウタシパノ ウコイキプウタリ レンカプアニ
アイヌピリカプ モシリアエケシケ

Utaspano	お互いに
ukoyki p utari	争い合う人々
renka p ani	そのために
aynu pirka p	よき人々が
mosir aekeske	世の中に絶えてしまった

ウタシパノ	Utaspano
ウコイ <u>キプウタリ</u>	ukoyki p utari
<u>レンカプアニ</u>	renka p ani
アイヌ <u>ピリカプ</u>	aynu pirka p
モシリアエケシケ	mosir aekeske

第1句 Utaspano と第2句 ukoyki p utari が母音 u による頭韻。

第2句 ukoyki p utari の ki p utari と第2句 renka p ani の ka p ani が不完全韻。脚韻にもなっている。

第3句 renka p ani の renka p と第4句 aynu pirka p の pirka p が不完全韻。

第1句 Utaspano と第3句 renka p ani が子音 n による脚韻。

バチェラー八重子のアイヌ語による短歌は 2 行単位で押韻するというアイヌ伝統詩の押韻法を守っている。アイヌ叙事詩において、すでに頭韻が ABAB 形式、脚韻が ABBA 形式というような押韻形式はあった。アイヌ伝統詩の 4 行 1 連形式はたんに 2 行対句が 2 つ意味的なまとまりをなしているだけではない。4 行の中の任意の 2 行単位（あるいは 3 行）で押韻する、というものである。今一度、叙事詩の 4 行連を示す。

tapan pe rékor	これこそ言うなれば
<u>kamuy hayokpe</u>	神の鎧が
<u>siknu pito ne</u>	生きている神のごとく
(u) an an kane	鎮座ましましていた

(平賀さたも氏の伝承第 34～38 行、田村すゞ子 1993p13、ただし第 37 行は実際には発話されていないので削除)

上記例第 1・2 行の tapan と kamuy の頭韻 (=AABB 形式) は明白であり、第 2・3 行

の kamuy hayokpe と siknu pito ne の不完全韻 (=ABBA 形式) も明白である。意味上の対句とは別に、押韻はどの 2 行でおこなってもよい。

バチェラー八重子の短歌においても、押韻はさまざまな 2 行単位でおこなわれている。しかも短歌は 4 行でなく 5 行ある。アイヌ韻文の 4 行詩連より 1 行多い分さらに組み合わせのバリエーションが豊かになっている。バチェラー八重子がアイヌ語で詠んだ短歌について「アイヌ語が 5・7・5・7・7 に押し込められた」とみるのは一面的な見方であろう。押韻法の観点からはむしろ 5 行に拡大されたとみるべきである。

2. バチェラー八重子によるアイヌ語日本語混合文体の短歌

バチェラー八重子の短歌には、アイヌ語と日本語の混合文体の作品がいくつかある。これらにもアイヌ韻文形式が用いられている。とはいっても、日本語の部分はアイヌ叙事詩のように歌った場合の拍の配分を考えることは難しい。ここでは頭韻および脚韻、不完全韻などに限定して示しておく。

5
ウタシパノ ウコヤイカタヌ ピリカプリ
わす ^{ねす} るなウタリ 永久 ^{とこしへ} までも

Utaspano	お互いに
ukoyaykatanu	尊重し合う
pirka puri	良きやりかた
<i>wasurunautari</i>	<i>忘れるな仲間よ</i>
<i>tokoshiemademo</i>	<i>永久までも</i>

ローマ字表記と日本語訳は丹菊による。日本語は斜体で示した。以下にひらがなカタカナ混じり文に直したものと押韻を示す。以下も同様である。

ウタシパノ	Utaspano
<u>ウコヤイカタヌ</u>	<u>ukoyaykatanu</u>
<u>ピリカプリ</u>	<u>pirka puri</u>
わす ^{ねす} るなウタリ	<i>wasurunautari</i>
<u>とこしえまでも</u>	<u>tokoshiemademo</u>

第1句 Utaspano と第2行 ukoyaykatanu が声門閉鎖子音と母音 u による頭韻、子音 n による脚韻。行全体も不完全韻といえるかもしれない。

第2句 ukoyaykatanu と

第2句 ukoyaykatanu と第5句 tokosiemademo が不完全韻である。u と o、u と m は類似の音であり、しばしば押韻として用いられる。

第3句の終り -r(i)kapuri、第4句の終り -runautari が不完全韻である。

6

わかうど
若人よ サポを^{たす}助けて はげまれよ
ミチのオカケタ ハポのオカケタ

Wakoodoyo
sapo o tasukete
hagemareyo
Mici no okake ta
hapo no okake ta

若人よ
姉を助けて
はげまれよ
父のあとから
母のあとから

わかうどよ
サポをたすけて
はげまれよ
ミチのオカケタ
ハポのオカケタ

Wakoodoyo
sapo o tasukete
hagemareyo
Mici no okake ta
hapo no okake ta

1 句目「わかうど」wakoodo と 2 句目「サポを」sapo'o が頭韻を踏む。1 句目「わ」と 2 句目「は」は母音 a で頭韻を踏む。1 句目と 3 句目の終わりは「よ」で同一音（同一語）である（これも一種の押韻）。さらに、2 句目「をたすけて」o tasukete と 4・5 句目の「のオカケタ」no okaketa は不完全韻である。

10

カントオッタ アイヌカラカンチ ありといふ
うちなおしてよ 痛^{いた}めるウタリを

Kanto otta	天には
aynu kar kanci	人を打ちなおす鍛冶
aritoyuu	ありといふ
uchinaoshiteyo	うちなおしてよ
itameru utari o	痛める仲間を

<u>カ</u> ントオッタ	<u>K</u> anto otta
<u>ア</u> イヌカラカンチ	<u>a</u> ynu kar kanci
<u>あ</u> りという	<u>a</u> ri <u>t</u> oyuu
うちなおしてよ	uchinaoshiteyo
いためる <u>ウタ</u> リを	itameru <u>u</u> tari o

第1・2・3句頭「カ、ア、あ」が母音 a で頭韻を踏む。第4句末「よ」と第5句末「を」が母音 o で脚韻を踏む。

なお、この作品でも行中韻が強く意識されていると考えられる。第2・3・4句の第2音「イ、り、ち」および、第1句「カントオッタ」の「ト」と第3句「ありという」の「と」はそれぞれ同じ位置であろう。2句目の「ヌ」とは、4句目の「な」が同じ位置で子音 n による行中の韻、あるいは5句目の「る」が同じ位置で母音 u による行中の韻になっていると思われる。

また、第3句「ありといふ」の「ありと」と第5句「痛めるウタリを」の「タリを」は位置が異なるが一致度の高い不完全韻で押韻している。

これらの作品でバチェラー八重子がアイヌ日本語混合文体を用いた一つの理由は、押韻のためであろう。「カントオッタ」と押韻する表現を模索するさい、アイヌ語と日本語の両方から選べるのであれば、可能性は2倍になる。うまく押韻できるアイヌ語が見つからなくとも、日本語の「ありといふ」が出てくればそれでよい。問題は理解できる読者が少ないことである。

3. バチェラー八重子による日本語短歌

バチェラー八重子の短歌の多くは日本語で作られている。それらのいくつかには、日本語にアイヌ韻文形式の押韻法が用いられている。

122
なみかぜ
浪風の あらずばよしと 思へども
あなみ
荒浪しのぎ 漕ぐちからほし

Namikazeno
arazuba yoshito
omoedomo
aranami shinogi
kogu chikara hoshi

なみかぜの	Namikazeno
<u>あ</u> らずばよしと	Arazubayosito
<u>おも</u> えども	<u>Om</u> oedomo
<u>あ</u> らなみしの <u>ぎ</u>	Aranamisino <u>gi</u>
<u>こ</u> ぐちから <u>ほ</u> し	<u>Kogu</u> cikaraho <u>si</u>

ローマ字表記・かなのみの表記は丹菊により、押韻部参考のために付したもの。太字は押韻部、下線は不完全韻。以下も同様である。なお、押韻参考のために付した日本語ローマ字表記はアイヌ語と対照しやすいよう、sh の代わりに s、ch の代わりに c、tsu の代わりに tu を用いている。

第1句「なみかぜの」、第2句「あらずばよしと」、第4句「あなみしのぎ」は母音 a による頭韻。第2句と第4句は「あら」まで一致する。

第3句「おもえども」、第5句「こぐちからほし」は母音 o による頭韻。

第1句「なみかぜの」、第2句「あらずばよしと」、第3句「おもえども」は母音 o による脚韻。

第4句「あなみしのぎ」、第5句「こぐちからほし」の句末「のぎ」と「ほし」が母音 o・i による不完全韻。脚韻にもなっている。また、第2句の「あらずばよし」の「よし」は行末ではないが、これと押韻している。

第3句「おもえども」は母音が配列が o-o-e-o-o のシンメトリー配列。

125

しめ されし 道にすすまむ ともすれば
おこた りがちの われ 我に 鞭うち

Shimesareshi

Michini susuman

tomosureba

okotarigachino

wareni muchiuchi

しめされし

みちにすすまん

ともすれば

おこたりがちの

われにむちうち

Simesaresi

micinisusuman

Tomosureba

okotarigacino

warenimuciuci

第1句「しめされし」、第2句「みちにすすまん」は母音*i*による頭韻。

第2句「みちにすすまん」、第4句「おこたりがちの」は子音*n*による脚韻。

第3句「ともすれば」、第4句「おこたりがちの」は母音*o*による頭韻。

第1句は母音の配列が*i-e-a-e-i*のシンメトリー配列。

第4句は母音の配列が*o-o-a-i-a-i-o*であり、ほぼシンメトリー配列である。

第4句「おこたりがちの」の「がち」と第5句「われにむちうち」の「むちうち」は「ち」の繰り返しになっている。

230

わが^あ會ひし 軍^{いくさ}のさまを 詠^{うた}ひつつ
なせる^{うたまひ}詩舞 みごとなりけむ

Waga aishi
ikusanosamao
utaitutsu
naseru utamai
migotonariken

わがあいし
いくさのさまを
うたいつつ
なせるうたまい
みごとなりけん

Wagaaishi
ikusanosamao
utaitutu
naseruutamai
migotonariken

第1句「わがあいし」、第4句「なせるうたまい」は不完全韻。母音 a による頭韻にもなっている。

第2句「いくさのさまを」と第5句「みごとなりけん」は母音 i による頭韻。

第2句「いくさのさまを」の「のさま」は第4句「なせるうたまい」の「うたま」と不完全韻。位置もほぼ一致。

第3行「うたいつつ」の「うたい」と第4行「なせるうたまい」の「うたまい」は位置が違いますが不完全韻。

4. 伊賀ふでによるアイヌ語現代詩

ウエノソイマ エミナ カイクシ

ピリカ シクシ ピリカ パエカラ

ニシ カ オイカワ ピンネシリ ナン

マツネシリ ピリカ ナンガ

ナンガピリカ サンケ ワ ピリカ

ニオオイカ フレチカッ

レタラチカッ ウタウタ カニ

オンエ ト ポンペツ ピリカハエ

マカヨ アナツネ パツケパツケ ルシイカニ

ネッカカッカ パエカラ アンゴ

イベ ルシイ ウボボ ルシイ

クアニウサ モニ コチャンワ

パツケカニ チャロ オマカワ

アツハツハ アツハツハ

エミナ カイクシ ナ

アツハツハ アツハツハ

エミナ カイクシー

伊賀ふで（1913～1967）は釧路町春採に生まれ、釧路を拠点に働きながら 1950 年代から 60 年代にかけてノートに詩や文章ををしたためていた。その詩のいくつかはご息女の故チカッ美恵子氏によって紹介されていたが、2012 年に伝統詩意識を含む 71 編がまとめられた麻生直子・植村佳弘編『アイヌ・母（ハポ）のうた 伊賀ふで詩集』（現代書館 2012）が刊行され、広く知られるようになった。

同書にはアイヌ語と日本語の対訳になった現代詩が 10 編収録されている。そのうち「ウエノソイマ エミナ カイクシ：おてんばは喜ぶ春」はチカッ美恵子氏も著書『森と大地の言い伝え』で紹介している。アイヌ韻文体と散文体を自由自在に操った作品になっている。少し長いが詩の全文を引用（アイヌ語・日本語とも）した。

おてんばは喜ぶ春

よいお天気 よい春

雲のかなたに雄阿寒岳

雌阿寒岳の美しい顔

美しい顔出してまた美しい

木の間からは

赤い鳥 白い鳥

さまざまな小鳥が歌をうたって

大きい湖 小川も美しいこえ

落のとうはいまにもはねそうに

何もかも春になれば

おどっては食べたくなり飲みたくなり

私なんか仕事はいや

はねまわって大きな口をあけ

アッハッハ アッハッハ

笑いきれ うれしいな

春だもの

アッハッハ アッハッハ

笑いきれない

以下のローマ字表記は丹菊による

Pirka sikus /pirka paykar
Nisi ka oyka wa/ Pinnesir nan
Matnesir /pirka nanka
nanka pirka /sanke wa pirka
Ni oyka /húre cikap
retar cikap /utauta kani
onne to pon pet /pirka hawe
Makayo anakne /pakke pakke/ rusuy kani
nekka kakka /paykar an ko
ipe rusuy /upopo ruSUY
kuani usa /monikocan wa
pakke kani /caro omaka wa
Ah hah ha ah hah ha
Emina kay kusu na
ah hah ha ah hah ha
Emina kay kusu

伊賀ふでのアイヌ語対訳詩は日本語版もアイヌ語版もともにアイヌ詩法で作られた、すさまじい作品群だが、中でもこの作品は押韻が縦横に駆使されており見事である。実際に口に出して読んでみるとその完成度が分かる。1行の拍数が多く重音節が多い韻律、現代的なテーマながらも古典的で固い印象の修辞法から始まり、中盤にかけては拍を少なくし、リズムカルに子音韻を用い、最後には行単位の不完全韻と、中盤とは類似の音ながらスタカートにしにくい、hによる子音韻の形式で締める⁸⁹。

内容的には「春のふきのとう」という一見よくありがちなテーマだが、形式上の実験と重ね合わせるとその意味も異なってくる。風景を歌い上げる伝統的な叙景的テーマで始まり、自分の感情を重ねる叙情詩的な要素を入れ、最後には現代的な笑い声ではじける。形式上の実験とぴったり一致して、内容も変化していくのである。Emina kay kusu「笑いきれない」という終わりがまたよい。

アイヌ語と日本語の対訳詩になっているが、アイヌ韻文形式だけでなく、アイヌ文学の修辞法が用いられているので、アイヌ語版のほうが日本語版より先に作られたと思われる。まず、アイヌ語の詩法から確認する。

⁸⁹ 編者の一人麻生直子は伊賀ふでの詩の特色を「リズム感」と評している。慧眼である。

アイヌ語版（「ウエノソイマ エミナ カイクシ」）

第1・2連（冒頭4行）

1. Pirka sikus pirka paykar
2. Nisi ka oyka wa Pinnesir nan
3. Matnesir pirka nanka
4. nanka pirka sanke wa pirka

最初の4行がすでにアイヌ韻文形式を駆使したものである。このままでAABB形式の4行1連になっている。

第1・2行が不完全韻で頭韻を踏み、第3・4行が母音aで頭韻を踏む。全行が母音aで脚韻を踏むが、第3・4行は完全韻kaによる脚韻となっている。

ただしこのままでは、1行あたりの音節数が通常より多い。古典的なアイヌ4行1連構造に比べると1行の長さが2倍になっている。しかも実は内部にはさらに古典的な4行1連構造も保っている。発表された状態での1行を2分割すると、古典的な4行1連の物語詩の韻文形式に合致しているのである。

1. Pirka sikus
 2. pirka paykar
 3. Nisi ka oyka wa
 4. Pinnesir nan
-
1. Matnesir
 2. pirka nanka
 3. nanka pirka
 4. sanke wa pirka

次頁以下では1行を2行に分割し、4行1連に表記しなおして示す。

第1連

1. Pirka sikus
2. pirka paykar
3. Nisi ka oyka wa
4. Pinnesir nan

AABB形式の4行連。

全行で母音 i による頭韻。

第2・3・4行が母音 a による脚韻。

第1・2行は *pirka* を同一語とする対句。

第2・3行は行単位で不完全韻にもなっている。

第2連

1. Matnesir
2. pirka nanka
3. nanka pirka
4. sanke wa pirka

AABB形式と ABBA形式が融合した形式。

第1・3・4行が母音 a による頭韻。

第3・4・5行が ka による脚韻。

第1行の行頭行末の母音は a-i、第2行の行頭行末の母音は i-a になっていて、2行合わせて a-i-i-a という「しりとり型」母音配列。

第2・3行は *pirka nanka, nanka pirka* という「しりとり型」修辞。

ここまでは古典的な韻文形式に従っている。この先も対句表現は用いるが、古典的アイヌ韻律としてみると1行が極端に短くなっていて、むしろアイヌ韻文形式をとりこんだ散文といった趣である。行頭を下げた部分がアイヌ文学の定型的な対句になっている。ただし叙事詩の雅語のような派手なものではなく、散文にみるような対句である。それによって現代的でスマートな印象が出てくる。

第3連

1. Ni oyka
2. húre cikap
3. retar cikap
4. utauta kani
5. onne to
6. pon pet
7. pirka hawe

第3連は7行の変則的な構成で、短い対句である *húre cikap*, *retar cikap* と *onneto pon pet* の2組を含んでいる。これは対句それぞれを1行として数えれば全体で5行連である。第1対句は鳥の歌に関するもの、第2対句は川や湖の水音に関するもので、対句2組も対になっている。なお、日本語版のほうはおそらく2連に分割して考えたほうがよさそうである。

第4連

1. Makayo anakne
2. pakke pakke
3. rusuy kani

3行連。第3連に続いてさらに固い調子を捨て、音の面白さに突き進んでいる。

第1行頭 *makayo* と第2行頭 *pakke* が不完全韻による頭韻。

第2行末 *anakne* と第2行末 *pakke* が一致度の高い不完全韻による脚韻。

押韻はされているが、全体の調子はむしろ散文的、口語的である。そして *pakke pakke* という繰り返しは次の行 *nekka kakka paykar an ko* という子音韻 *k* につながっていく。なお *pakke* 「はねる」はフキノトウの方言名バツケ（北日本）とかけられているのかもしれない。

第5連

1. nekka kakka
2. paykar an ko
3. ipe rusuy
4. upopo rusuy

現代的な内容だが、伝統詩の形式を守っている。

第1・2行にかけて子音 k による行内部の子音韻。行末が ka, ko で子音韻による脚韻にもなっている。

第3・4行が声門閉鎖音による頭韻。ipe と upo- で不完全韻による頭韻にもなっている。

第3・4行は rusuy を同一語とする対句。脚韻にもなっている。

第6連

1. kuani usa
2. monikocan wa
3. pakke kani
4. caro omaka wa

現代的な内容だが、伝統詩の形式を守っている。

第1・2行が母音 a による脚韻。

第3・4行が母音 a による頭韻。

第2行 monikocan と第4行 caro omaka wa が不完全韻。wa による脚韻にもなっている。

第7連

1. Ah hah ha ah hah ha
2. Emina kay kusu na
3. Ah hah ha ah hah ha
4. Emina kay kusu

第1・3行が繰り返しになっている。

第2・4行もほぼ繰り返したが、行末が異なっている。

全行が声門閉鎖音による頭韻。

第1・2・3行が母音 a による脚韻。

「笑い」にはじけた連である。この連は冒頭4行に対応しており、1行あたりの音節数が多い行である。ただし、冒頭4行と異なり各行を2行に分割することができない。内容的にも笑い声、および感情を表面に出した **Emina kay kusu** 「笑いなさい」という、きわめて現代的なものになっている。

日本語版（「おてんばは喜ぶ春」）

日本語も見事な 4 行 1 連で詩で頭韻と脚韻を踏んでいる。以下では行がえを 4 行 1 連形式にし、ひらがな表記にして押韻を示す。

第 1 連

1. よいおてんき
2. よいはる
3. くものかなたに
4. おあかんだけ

第 1・2 行は対句になっていて「よい」による頭韻。

第 1・3 行は母音 i による脚韻。

第 2・3 行は「よいはる」「くものかなたに」で「る」と「く」が母音 u で連続性を出している。

第 2 連

1. めあかんだけの
2. うつくしいかお
3. うつくしいかおだして
4. またうつくしい

第 1・2 行が子音 m による頭韻。

第 1・2 行が母音 o による脚韻。

第 2・3 行は「うつくしいかお」という同一語句による頭韻。なお、この「雌阿寒岳の美しい顔 美しい顔出して」はアイヌ詩法の「しりとりに」型配置である。

第3連

1. **きのあいだからは**
2. **あかいとり**
3. **しろいとり**

アイヌ語の第3連前半部にあたる。

3行連。ただし、2行連と考えることもできよう。

第1・3行が母音*i*で頭韻。

第2・3行が「とり」で脚韻。なお、「あかいとり」「しろいとり」は「り」と「し」で母音*i*による連続性がある。

第4連

1. **さまざまなことりが**
2. **うたをうたって**
3. **おおきいみずうみ おがわも**
4. **うつくしいこえ**

アイヌ語第3連後半部にあたる。

第2・3行が母音*u*による頭韻、母音*e*による脚韻。さらに「うたをうたって」「うつくしいこえ」は拍数が同じになっており、一種の不完全韻である。

第3行は内部に「おおきいみずうみ」と「おがわ」という母音*o*で頭韻を踏む対句を含んでいる。

第1行「さまざまなことりが」の「さまざまなことり」と、第3行「おおきいみずうみおがわも」の対句前半部「おおきいみずうみ」は同じ拍数で母音*i*で終わっている。これは一種の行中の韻とみてよい。

第1行「さまざまなことりが」は行頭から母音*a*が5拍分並び、最後に再び*a*に戻る、*a-a-a-a-o-o-a*配列である。これは「同じ母音の並び」と「シンメトリー」というアイヌ詩で好む配置からなる。

第5連

1. ふきのとうは
2. いまにもはねそうに
3. なにもかも
4. はるになれば

アイヌ語では第4連にあたる。

第1行「ふきのとうは」と第4行「はるになれば」は子音 **h** による頭韻。母音 **a** による脚韻。この2行は拍数も同一。

第2行は行頭と行末が母音 **i** により行内の韻を踏む。

第3・4行は母音 **a** による頭韻。

全体に「ふきのとう」「いまにも」「はねそう」「なにもかも」と語句末で母音 **o** が繰り返されている。

第6連

1. おどっては
2. たべたくなり
3. のみたくなり

アイヌ語では第5連にあたる。

3行連。ただし、第3連「木の間からは 赤い鳥 白い鳥」と同じ構造の2行連と考えることもできよう。

第1・3行が母音 **o** で頭韻。

第2・3行が「たくなり」で脚韻（同一の語尾）。

第2・3行は対句。「たべたくなり」行末の「なり」と「のみたくなり」の行頭「のみ」は不完全韻。

第7連

1. わたしなんか
2. しごとはいや
3. はねまわって
4. おおきなくちをあげ

アイヌ語では第6連にあたる。

第1・3行が母音 a で頭韻。

第1・2行が母音 a で脚韻。

第3・4行が母音 e で脚韻。

第1行「わたしなんか」と「しごとはいや」は拍数が同一で、行頭・行末の4か所のうち3か所の母音が a になっている。また、「わたしなんかしごとはいや」は子音 n をはさんで i-a-a-i というシンメトリーな母音配列がある。

第8連

1. **アッハッハ**
2. **アッハッハ**
3. わらいきれ
4. うれしいな

アイヌ語では第7連前半にあたる。

全行が5拍でそろった AABB 形式の4行連。

第1・2・3行が母音 a で頭韻。

第1・3・4行が母音 a で脚韻。

第1・2行は繰り返し語句だが、行内でも行頭・行末が母音 a になっている。

第3・4行を通すと行頭と行末が母音 a で韻を踏む。

第9連

1. はるだもの
2. アッハッハ
3. アッハッハ
4. わらいきれない

アイヌ語では第7連後半にあたる。

第8連と連続性がある連。ただし、AABB形式の第8連とは異なり、繰り返し語句が中央になったABBA形式。最後の行が7拍になっており、リズムをわざと崩している。さらに母音aの連続による安定感も、最後に母音iで破っている。

5. アイヌ語と日本語の押韻感覚の違い

ある言語で確立された韻文形式を他の言語に導入するのは簡単ではない。日本語に子音韻による頭韻がないのは日本語の音韻構造と関係があり⁹⁰、(アイヌ語の音韻構造にもとづく) アイヌ韻文風の子音韻による頭韻を用いた日本語詩を作っても、一般の日本語話者に理解される可能性は低い。多音節からなる不完全韻も、日本語詩として読まれる限り必ずしも評価されなかつただろう。実のところ、研究者を含む一般の日本語話者たち(和人たち)はバチェラー八重子や伊賀ふでが作った「アイヌ韻文形式による日本語詩」のアイヌ韻文形式に気づきさえしなかつたのである。

したがって、それらは外部に向かって作られたのではない。事実上、自分たちのためのものであった。彼女らと同世代のアイヌ語話者たちは、「アイヌ韻文形式による日本語詩」の美しさを、それがまるでアイヌ語韻文であるかのように鑑賞し、評価し得たであろう。例えば、山本多助・鍋沢元蔵・萱野茂らの文章(叙事詩や祈詞に限らず、演説や宣言文なども)にはアイヌ語韻文形式(韻律・押韻とも)がみられる。伊賀ふでは兄である山本多助のアイヌ語同人誌『アイヌ・モシリ』に寄稿してもいる。アイヌ語の韻文感覚はある世代までは確実に広く共有されていたのである。

⁹⁰ 日本語の CVC 音節の内部構造は CV-C である。だから最初の C (onset) を合わせるだけでは押韻が成立しない。一方アイヌ語の CVC 音節の内部構造は C-VC と考えられる。

補論

モンゴル帝国との接触によるアイヌ叙事詩の成立仮説

アイヌ語韻文における押韻法と4行1連構造の存在は、ほぼ間違いなく大陸からの影響で成立したものである。この知見はアイヌ文学史研究上大きな意義を持つ。補論では「アイヌ叙事詩が14世紀以降にモンゴル叙事詩の影響で成立し、その後おそらく17世紀以降にリフレインを持つ神謡形式がトゥングース系民族の口承文芸の影響で成立した」という仮説を提出する。

1. ユーラシア大陸に広がる韻文形式とアイヌ語韻文形式の共通性

2行対句を重ねた4行1連で頭韻と脚韻を踏むアイヌ韻文は、日本の韻文とは大きく異なる。日本列島には5・7・5・7・7形式や8・8・8・6形式に代表されるような定型詩群があるが、それらは1行当たりの拍数が決められている一方、押韻は重要ではない。ところが、アイヌ韻文においては1行当たりの音節数は比較的自由である一方、押韻が重視されているのである。

アイヌ韻文のこういった特徴はむしろ大陸方面の韻文と共通するものである。古くからペルシア語・チュルク諸語・モンゴル語圏に広がる2行対句・4行1連構造の韻文形式をとりこんだものと考えべきである。

しかし少なくとも現在ではペルシア語はもとより、チュルク・モンゴル諸語とアイヌ語は隣接していない。伝播の可能性を考える上では、その伝播が可能であった時期と、両者の間に存在するニヴフ語・トゥングース諸語の存在を考慮する必要がある。

現在のアイヌ韻文における、AABB形式、ABAB形式などは、実際にはほとんどの場合4行のうち2行で押韻というAA―、―BB、A―A―、―B―Bである。だが、特に定型表現を中心に、AABBやABAB、ABBAなどで4行で頭韻を、さらには4行全てで頭韻・脚韻を押韻しているケースもある。このことは、アイヌ韻文が潜在的にはやはり4行すべてで押韻することを志向しており、それがもともとの韻文形式だったことを示唆する。本来2行のみで押韻する形式だったとしたら、4行すべてで押韻する例が混在するはずはない。

2. ニヴフ叙事詩の4行1連構造

アイヌ韻文は北海道でも樺太でもほぼ同じ4行1連詩の構造を持つ。樺太アイヌ語に隣接するのはニヴフ語だが、ニヴフの英雄叙事詩(ḡastund ḡガストウンド)にも頭韻・脚韻を踏む4行1連詩の構造がみられる。以下に冒頭部を示す。太線は押韻部、下線は不完全韻を表す。

p ^h ev vara nar ^h kina	一人だけにいるかのように、誰となのか
p ^h xexyugin	自分の守護霊とともに
toraf pa p ^h ita	半地下式住居に住み
toraf p ^h it pandŋa i	半地下式住居に住んで育ったのだ
khikaru x a	高いところ(高床か?)で
khikaru x a poniŋa	高いところ(高床か?)で眠り
hava avataca	そうして

ha qolxqola tara ta	何も知らずに (?)
ina hunfke hunvfke ay ^{rh} pə ^{rh} ka klə lo ay ^{rh} pə ^{rh} ka mux lo	彼らは暮していたが 暮していたが いつが空 (夜?) なのか いつが日々 (昼?) なのか
(hoŋ !)	(聞き手のかけ声)
<u>hafke nafa jasaqakara</u> <u>kotle roxa</u> guzura tarava tayavara tayavara	そして今や弟は 外に出て 家の周囲で、 周囲で
coŋexguna qara innanaxayara p ^h otə ajra koj ajra	ハエどもを射たり 彼の姉は 紐を作って、 束 (?) を作って
(hoŋ !)	(聞き手のかけ声)
hafke jasqa piləŋa nivŋa mujvuŋa katŋalka usarura p ^h otə ɣeta elgura	やがて弟は大きくなって 立派な青年になったが 十分休んだので、 紐を取り、きつく縛って
təŋr tətŋafka k ^h eŋə marŋankə kuzu harora palaroxa vidara	そうして朝早く 太陽が昇る前に 外へ出て 森まで出かけたが
(hoŋ !)	(聞き手のかけ声)
palanaka vinra vira harora pr ^h əŋa qarəxgu axara	森まで行ったが 行ってきたが 立ち止まらずに、

les hara oxvul	たいそう (?) して
oylof xaxra	クロテンを射て
olvi sarugura	毛皮をたくさん満載して
p ^h r ^h aftox r ^h orpud furu i	家に持ち帰ったということだ

(最終行のみ散文調)

出典：CD『Sakhaline :Musique Vocale et Instrumentale』(BUDA Records, 1996)
 Anna Stepanovna Khadzigan アンナ・ステパノヴナ・ハジガン氏 (1930 年生まれ)
 1996 年録音

ニヴフの叙事詩には頭韻と脚韻の両方が確認できる。母音韻・子音韻・不完全韻がある。特徴としては行末を母音 a でそろえる強い傾向がみられる。ほとんどが動詞の連用形 ra 「～して」, ŋa 「～したときに」および名詞の呼格形である。だが、-fke 「～したあげく」や疑問の終助詞 lo などが用いられることもあり、例は少ないものの脚韻の押韻はされていると考えてよい(たんに同じ品詞を行末にそろえるだけではなく、品詞にかかわらず音をそろえている)。

特定の同じ単語・形態素を用いて押韻するやり方は、アイヌ韻文には少ないが、1913 年に話者自身によって筆録された満洲語による物語詩『ニサン・シャマンの歌』の形式にはみられるようである⁹¹。

つまり、ニヴフ韻文は規則上はアイヌ韻文と同じく脚韻(品詞に関わらず音をそろえる)を有しているが、実質的にはトゥングース韻文と同じように同じ品詞の形態素を行末に持ってくることが多い。いわばアイヌ韻文とトゥングース韻文の中間的な様相を呈している。

なお、清帝国における宮廷詩としての満洲語詩は漢詩と同じように脚韻も志向するようになるが⁹²、それがどの程度周辺のトゥングース系諸民族に広まったのかはよくわからない⁹³。

⁹¹ 津曲敏郎(1980) p95 「なお本資料の詩では、一般に脚韻は同一語ないし同一語尾の反復を除けば特に認められない。ただし次のような個所では、末尾の音節構造の似た語を並べることによって、脚韻的効果をあげていると言えるかもしれない」として、fainggo be farganambill.../buhime genembill.../ergen be ganambi など本書で「不完全韻」と呼んでいるような脚韻については存在を指摘している。

⁹² ただし、Brian Tawney (2007) p81 では満洲語詩のいくつかの脚韻は漢詩からの影響ではなく満洲語の音韻体系に由来する可能性を指摘している。

⁹³ 池上二良・谷本一之(1974) では歌謡の音の高低パターンについてアムール流域以北東(サハリンを含む)の共通性を指摘しているが、押韻については何も述べていない。

3. 頭韻と脚韻の意味

アイヌ語は語頭にアクセントがある言語であり、詩において頭韻が重視されるのは自然である⁹⁴。そしてまた、叙事詩の歌い方ではほとんどの場合7音節以下の言語音を8拍に分配することになるが、その結果最後の拍には言語音の最後の母音をそのまま伸ばすことが多い。最後の母音を伸ばす傾向はニヅフ叙事詩（の複数の録音）やウイルタ叙事詩（『シーゲーニ物語』）ではさらに顕著である。したがって最後の母音をそろえる、つまり脚韻を踏むことにもそれなりに境界を示す機能があると思われる。

4. トウングース系諸民族の叙事詩にみられるリフレイン

4-1. 満洲語の物語の韻文形式

満洲語による物語『ニサン・シャマンの歌』に含まれる韻文詩や、ウイルタ語叙事詩（*niŋmaa* ニングマー）の歌われる部分にはいわゆるリフレインが確認できる。『ニサン・シャマンの歌』のリフレインは各行についており、アイヌの神謡形式に似ている。また、3行1連の構造が見られる⁹⁵。

『ニサン・サマンの歌』からの韻文例①

<i>ama i age ara</i>	父の皇子
<i>susai sede ara</i>	五十歳で
<i>ujihe ningge ara</i>	養ったもの。
<i>sergudai fiyanggo ara</i>	Sergudai Fiyanggo
<i>bi simbe sabuhade ara</i>	私はおまえを見たときに
<i>ambula urgunjehe ara</i>	たいへん喜んだ。
<i>ere utala morin ara</i>	このこれ程の馬
<i>ihan honin adun ara</i>	牛、羊の群
<i>we salire ara</i>	だれが受けつぐだろう。

⁹⁴ 例えば英詩においては古英詩段階では頭韻が優勢だったが、アクセントが語頭がないロマンス語の影響を受けてからは脚韻が優勢になる。

⁹⁵ 津曲敏郎（1980）p68 ではこの歌（第一歌）について、全体が3行1連構造を持つと指摘している。

『ニシャン・サマンの歌』からの韻文例②

hobage yebage	
doguun dobure hobage yebage	渡し場渡らせる
doholo age hobage yebage	跛の兄長
donjime gaisu hobage yebage	聞き取れ
nekeliyen San be hobage yebage	薄い耳を
neifi donji hobage yebage	開いて聞け。
giramin San be hobage yebage	厚い耳を
gidafi donjireo hobage yebage	押しつけて聞いてくれ。
arsun laihi hobage yebage	醜い無頼漢（※）
ejeme donjireo hobage yebage	覚えて聞いてくれ。
wecen sain de hobage yebage	供物良いので
wesihun oho hobage yebage	貴かった。
jukten sain de hobage yebage	供物良いので
julesi oho hobage yebage	前になった。
ejin ilifi hobage yebage	主人立って
erdemungge oho hobage yebage	有徳になった。

①②はそれぞれ津曲敏郎（1980）p67、および p74-75 によった。ローマ字表記および訳は津曲敏郎（1980）によった。行空け、太字部分は引用者による）※津曲敏郎（1980）p76 の注によるとこの行の行頭 *arsun* は *ersun* の誤記と考えられ、したがって次の *ejeme* と押韻しているとのことである。

韻文例①の *ara*、韻文例②の *hobage yebage* という部分がリフレインである。文の一部ではない。また、『ニシャン・サマンの歌』における押韻には行内部で行われるものがある。韻文例①の1行目の「*ama i age ara*」の *ama* と *age* が頭韻を踏む。

4-2. ウイルタ叙事詩の韻文形式

『ニシャン・サマンの歌』は満洲語で語られていた（そして筆録された）ものだが、サハリン島でニヴフ語やアイヌ語と隣接していたウイルタ語で1977年に録音された叙事詩『シーゲーニ物語』にもリフレインが見られる。この作品では、リフレインは4行1連構造の間に挿入されているように見える。

『シーゲーニ物語』

nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
čuumə go mənʊmə[i]	くろがね、しろがねの
kidaki dəginjəu	空飛ぶ鳥舟
[n]obdookinjəu go	私の鳥舟よ
[n]ukčə[a]kinjəu go	私のくくい舟よ
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
daapsi[g]raakin go	強く羽ばたいて
dullen dundəəŋiu	中のくにの
sigijaalani go	森に
nulgeejiinjan	(羽音が) こだまする
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
gunčəən gəə	と言った (引用者注: この行は歌わず散文調)
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
nuree nuri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
dullen dundəəŋiu	中のくにで
sigidun baldenčai	森に生まれた
siinjuunikəən	シーゲーニ
Sooji sooniŋi	勇ましい剛の者

(佐藤チヨ (2014) p34-35 太字は引用者による。行頭は頭韻を、それ以外はリフレインおよび間投詞を表す。go も間投詞である)

このリフレインの配置は『ニシャン・サマン』とは異なる。採録した池上二良によればこのウイльта叙事詩の韻文部分はエヴェンク語であるという⁹⁶。

⁹⁶ 佐藤チヨ (2014) p253 「ニグマーでは、語りの部分とうたう部分が交互に連続し、語りの部分はウイльта語で語られるが、うたう部分は、おなじツングース語に属するキーリン語 (エウエンキー語) でうたわれる。」

4-3. エヴェンク叙事詩の韻文形式

エヴェンク叙事詩の録音としては Мыреева (1990) の付属レコードの断片などがあるが、それらの録音ではリフレインは各行にはついていない。それらの作品ではリフレインは登場人物の台詞の最初と最後に挿入される。Мыреева (1990) ではテキストと録音が別作品であり、詳細な確認がしにくい。筆記テキストのリフレインは以下のようなものである。数十行に渡る会話の最初につけられる。もしくは最初と最後に繰返される。ここでは最初と最後に繰返されている。

Ugele ugele ugender!	ウグレ・ウグレ・ウゲンデル!
icekel, er bii	聞かれよ
degrii dektendeŷ,	私の翼よ飛べ
tuksarii halganmi,	私の足よ走れ
suptarii sooniŷ sumuŷ,	英雄の血よ私を運べ
taniŷ seekseduk tekelkeen,	お前の血
odun seekseduk ooniilkaan	お前の血の運命
anallaak meenmi ukcakiv,	私が乗るトナカイ
irkin bejuun avduuŷ,	私の野性トナカイ
itcileek tuureenmeŷ	私の予言を
irgeleevii ikteŷkel,	自分の脳に打ち込め
doolaavii dooldakal,	内臓のにおいをかけ
seenduuvii sildakal!	耳にねじ込め
Soot turgendi ememelcekel!	私は自分を失い
seemceenŷer bakam	考えて行動した
djqlinŷar djqluvum,	誰が必要だったのかがわかったのだ!
naadanŷar djavam!	「来たのは誰か」と
er ŷii, emeksee,	問われれば
u lguurilkeen oondə? -- gunekis,	答えよう
sii hunŷiis, dulin buga boojuniŷ	それは私だ、お前の主人、「中の国」の英雄
irkimekte irkin bejuun avduulkaan	イルキニチェンの名で馬に乗り
irkiniiceen gunmurii	新たな角の生えた野性トナカイ
aŷii evenkii boojuniŷ oodam.	エヴェンクの英雄
nekun gundəə nekunmii	私の妹、わが妹よ
aŷa aŷii	美しい少女
aŷakcaan iveekcan kilivliiva	アヤクチャン・イヴェクチャン美女よ
herguu buga heredukin	地底の世界から

er dulin bugalaa tuktövum.	私はこの「中の国」で育った
Soot turgendi emekel!	すぐに来たれよ
Sirii beeven ekel siriiCivcara,	さすらいびとを待たせるな
ajan beeven ekel alaacivcara!	旅人の足を遅らせるな
bugalaavar soot uutaarav!	私たちは故郷へと急ぐのだ
U gelee ugelee ugendeer!	ウグレー・ウグレー・ウゲンデール!

出典：p222-223（第1294～2326行）

原文はキリル文字表記。ローマ字転記は丹菊による。長母音はローマ字を重ねた。訳はロシア語からの重訳。太字は丹菊による。最初と最後の太字部分はリフレイン、それ以外の太字は押韻部。

こうしてみると、エヴェンク叙事詩には4行1連構造はない。それどころか形式的に明確な詩連はないように思われる。だが、押韻自体は明確である。連続する複数の行で頭韻と脚韻が踏まれている。

4-4. リフレインの機能

こうしてみたように、トゥングース系諸民族の叙事詩におけるリフレインは少なくとも3種が確認できる。すなわち、各行に挿入される満洲の『ニシャン・サマン物語』型、各詩連に挿入されるウイルタの『シーゲーニ物語』型、登場人物の会話の前後に挿入されるエヴェンク叙事詩型、の3種である。これらは形式的には行、詩連、会話の区切りを明確化する機能を担っていると考えられる⁹⁷。

『ニシャン・サマン物語』型の「各行に挿入する」リフレインは行の区切りを明確化する。そしてこの機能は頭韻・脚韻とは冗長的である。つまり、リフレインが行頭にあるのであれば頭韻と、リフレインが行末にあるのであれば脚韻と境界を示す機能が重複する。したがって、『ニサン・シャマンの歌』にみられるような「頭韻+行末リフレイン」という組み合わせは合理的である⁹⁸。リフレインが行の後につくと、本文の行末はいわば行中に位置することになり、そこに境界機能としての脚韻をおいてもあまり意味がなくなって

⁹⁷ 津曲（1980）p87「本資料の詩においては折返し句がきわめて重要な特徴をなしている。本資料の詩はいずれも本来ある旋律を伴って歌われたものと考えられ、その際折返し句は調子をととのえるためのかけ声のような役割を担うものであったろう。また本資料にあっては、詩の存在を明瞭にするのみならず、各行に繰返されることによって行の構成を明確にする効果を持っている。この効果は同時に、行ごとの頭韻がある場合にはそれをきわ立たせる役目を果たしていると言えよう」

⁹⁸ 津曲（1980）では、リフレインは行末についているとしている。

しまうからである。だからこそリフレインが会話全体をはさむだけのエヴェンク叙事詩においては、頭韻と脚韻が明確に用いられるのであろう。リフレインが各行につかず、行の区切りを明確化する機能を有していないからである。

こうしてみると、リフレインが詩連ごとに挿入される『シーゲーニ物語』は中間的であるが、やはり行の明確化の機能は持たない。そこで間投詞を用いるなどして行末をそろえようとしているのかもしれない。

5. アイヌの神謡のリフレイン

トゥングース系諸民族の口承文芸にみられるリフレインとアイヌ神謡のサケへ形式の類似は従来から注目されてきた⁹⁹。

アイヌの神謡のリフレインは『ニシャン・サマン物語』と同様に各行についている。だが、アイヌの神謡形式では頭韻のみの『ニシャン・サマン物語』とは異なり、頭韻と脚韻がありなおかつリフレインがついている¹⁰⁰。これは「行の境界の明確化」という機能の面では冗長である。

アイヌ韻文の神謡が押韻とリフレインという冗長性を有することは、歴史的に叙事詩形式より神謡形式のほうが新しいことを示唆する。頭韻・脚韻を両方備えた叙事詩形式が先に存在し、そこにリフレインが追加された。そして頭韻・脚韻を持つ叙事詩形式と、リフレインを持つ神謡形式がともにアイヌ口承文芸に存在するようになった。そのために神謡形式において冗長性が生まれてしまったのであろう。

『ニシャン・サマン物語』のような「リフレイン形式を持つ頭韻詩形式」からリフレインを除いた頭韻・脚韻形式の叙事詩が生まれるということも考えられなくはないが、それならば神謡形式にはリフレインと機能が重複する頭韻もしくは脚韻のどちらかが消失するか、少なくとも消失する兆候を示しているはずである。

6. アイヌの叙事詩・神謡形式の歴史的成立過程

異言語文学からの押韻形式の導入は、バイリンガル話者によるものだったと思われる。言語を多少知っている程度では押韻の美しさはなかなか理解できない。例えば日本語へのアイヌ韻文形式の導入を試みたのも、バチェラー八重子や伊賀ふでらバイリンガル話者だった。創作を試みなければ押韻の存在にすら気づかないこともある¹⁰¹。大陸から4行1連構造の押韻構成がアイヌ語に導入されたのは、バイリンガル話者を生むような強力な言語接

⁹⁹ 斉藤君子(1988)、荻原眞子(1996)など。

¹⁰⁰ なおリフレインが行頭にあるのか、行末にあるのかは神謡の1編ずつ固有で決まっていると考えられる。

¹⁰¹ 日本語を第一言語とする言語学者たちもアイヌ語を知ってはいたが、アイヌ韻文に押韻があることに気づけなかったのである。

触があった時期であろう。大陸方面との強力な接触としては13～14世紀にかけてのモンゴル帝国との戦争とその後の交易関係が考えられる。

6-1. 元朝秘史

モンゴル語の『元朝秘史』は13世紀にはすでに成立していたと考えられている。同書は基本的には散文で書かれているが、随所に2行対句で頭韻と脚韻を踏む形式の韻文詩がみられる（ただし、同じ語・形態素でそろえている場合も多いようである）。

『元朝秘史』の韻文部分（小澤重男（1997）による。太字は押韻部、丹菊による）

qara kerī' ē
qarambai nogosu bariqu bolba
qara ču bo' ol
qan-dur-iyān car k ürgekü bolba
qahan anda minu ya' ü egdekü
bo'ol nekün
budun ejen-iyen bosoju nemdejü bariqu bolba
bogda anda ya' ü egdekü

黒き鴉の鵲（むらさきおしどり）を拿うるに到れり
下民・奴隸の己が罕（かん）に手を下すに到れり
合罕（カハン）なる我が盟友よ 何ぞ過つべき
灰色の鷓鴣（はしたか）が葦鴨を拿うる
奴隸・徙者の全き己が主を囲み襲いて拿うるに到れり
懸命なる我が盟友よ 何ぞ過つべき

そして、ちょうどこの頃（1264～1308）にアイヌはモンゴル帝国と戦争という形で直接接触している¹⁰²。最終的に1308年に戦争が終結し交易関係が結ばれて以降は、たんに交易品の交換だけでなく、モンゴルからアイヌへの文化的な影響もあっておかしくない¹⁰³。

¹⁰² 中村和之（1991）（1999）など。

¹⁰³ 中村和之（2005）はニヴフがモンゴルとアイヌの和平の仲介をしたことから、ニヴフとアイヌの混住・婚姻を推定している。確かにニヴフの社会制度として婚姻関係は集団間（同じ民族の別氏族も異民族も等しくそこに含まれるであろう）の紛争解決において重要だった。エルヒム・クレイノヴィチ（1973）p235「氏族間の使いとして各氏族が派遣していたのは、このことがL・Ya・シュテルンベルグのデータから予想できるように、自己の氏族の成員ではなく、ニヴフ族のもとでヒン（サハリン方言）とヒ（アムール方言）〈使

6-2. カルマク叙事詩「ジャンガル」

『元朝秘史』は基本的に対句形式であるが、ある時点でモンゴル地域に4行1連形式が広まる。13世紀もしくは14世紀といわれている¹⁰⁴。その後この形式は各地のモンゴル語叙事詩にも広まったのであろう。近代以降の採録によるカルマク（カルムイク）、モンゴル西部などの叙事詩「ジャンガル」には頭韻・脚韻、そして一部に4行1連構造がはっきり見てとれる。

第一歌 冒頭部

Aldr nojn Džanγrig erkñ tavn nastadñ
Töwün ģirkgin kövün
Bök Möngñ ģıģıγ olzd avad,
Evrænñ ornd bælygsñ tsagtñ
ģındzin nērēr ģındzłød,
En narn dork æmtig
Ezłm aldr ik zajata kün bolx ģidz windzłød,
Enüg ert xoradz darn ģixłø,
Evræ bijinñ kövün,
Erkn tavta Arg Ulan Xoγyr
Aldr Džanγrin deerñ kiisød,
Əmndñ xor kürgüll uga bæøv.

誉れも高いジャンガルが五歳の時、トゥブシン・シルケの子、ビョケ・ミョングン・シクシルゲが彼を捕虜にして、その国へ連れ帰った。この時、シクシルゲがジャンガルの姿をとくと見るうち、「この日の下の民衆を支配して、誉れも高い男となる運が具わっている」と感じたので、その場で彼を殺そうとした。しかし五歳の我が子ホンゴルがジャンガルの体の上におおいかぶさって、その命に危害を加えさせなかったのであった。

Oda ģaydz xoraxv ģidz sann,
Bajn Künkæn Altn Tseedzin

い) と呼ばれる自己の婿の中立的氏族の成員に限られていたのは興味深いところだ」
¹⁰⁴ 4行1連の頭韻・脚韻詩形式はペルシアなどユーラシア大陸の西地域に古くから存在していた。中村健太郎（2007）では14世紀前半に4行頭韻詩形式がウイグル語伝典からモンゴル語へ導入されたとしている。

Nəəmn түmn маҗхн көк җалзп аду көөгсн тсагт
En Altn Tseedzin үүдн ептә
Көк кивр саадгтп харьдз xorx гидз санад,
Erkn зурьа оргтп насндп
Aldr Dзaҗьриг арнзл Zeerdп unулad jovulv.

さてどうやって殺そうか、と彼が思案をめぐらしているうち、「千里眼アルタン・チェージの八万頭の青馬の群を盗ませたら、あのアルタン・チェージの門枠ほどの幅の青いキビル矢袋の矢で射られて、瞬時に事切れるであろう」と思いついたので、誉れも高いジャングルをその六歳の時に、アランザル・ゼールデに乗せて送り出した。

Narn suux үд xojran xoorndayur
Nərxn Zeerdər nəəmn түmn аduyan көөхәр җарv.

Egts җурvн sara җазрт
Söög sö gil uга,
Ödrig ödr gil uга гүүлгәd оркна.
Mörп degd xurdnd
Eməlin xööt talп сууьад,

Deerp җарьsn тоосн
Oytryud күрн tsoonglgсн jovdg болна.
Dəki җурvн sara җазрт гүүлгсн тсагт
Öl Maҗхн Tsayan үүлән ora харьад иrv.

Kürs-kürsər күртп irəd,
җуьл möҗgn tsulvuran суььдз бәрəd,
Ərstin xar elдңgen тп irəd,
Kiitn xar нүдәрн дөрвн talan xələv.

Bajn күҗкә n Altn Tseedzin
Barvad altn бәәпп bas тпг xargdv.

ジャングルは、八万頭の馬群を追い立てるため、日没と正午の間の方角へすらしとしたゼールデを馳せて行った。

彼はまっすぐに三か月程の距離を、夜といわず、昼といわず、乗馬の余りの速さのために鞍の後ろ寄りに座りながら、

土煙を天に届くほどに巻き上げて突っ走った。さらに三か月走った後、灰青色のマンハン・ツァガン山の峰が見えて来た。

その頂上へやっとのことで上がって、銀の差綱を長く伸ばして待ち、黒い革鞭をぴんと引っ張りながら、冷たい黒い目で四方を見回した。

すると千里眼アルタン・チェージのバルバート黄金宮殿も見えた。

出典："*Жаңһр*", Элиста, ООО Фирма МСП, 2013, p27

(テキスト典拠："*Жаңһр*", Элиста, Калмыцкое книжное издательство, 1990

初出："*Джангар*", Москва, Гослитиздат, 1958.)

ローマ字転記は丹菊による。訳は若松寛 (1995) p25-26によった。

上記例最後の部分は4行1連構造になっている。Chao Gajin (2001) はモンゴル叙事詩についても、次のような4行1連形式を指摘している¹⁰⁵。

例①

Irehü yeren yisün jil I	The upcoming 99 years [things]
Ailadchu mededeg	He knows by forecast
Önggeregsen yeren yisün jil i	The past 99 years [things]
Tagaju mededeg	He knows by retrospect

例②

Ama tai hümün	People who have mouths
Amalaju bolosi ügei	Dare not to gossip [about him]
Hele tei yaguma	Creatures that have tongues
Helejü bolosi ügei	Dare not to talk [about him]

例③

Utalhula	When they cut him
Ulagan chilagun boldag	He turns into red rock
Chabchihula	When they cleave him
Chagan chilagun boldag	He turns into white rock

¹⁰⁵ いずれも Chao Gajin (2001) から。Bölög"というタイトルで Arimpil 氏によって1991年に歌われたものである。

これら現在まで伝わるモンゴル叙事詩「ジャンガル」は、モンゴル語圏西部オイラートモンゴル地域で成立し、17世紀以降のオイラート・モンゴルの移動に伴いモンゴル各地に広まったと考えられている¹⁰⁶。だが、それ以前にも何らかの叙事詩、つまり原モンゴル叙事詩ともいべき長編物語歌謡は各地に存在した可能性がある。ジャンガルに先立ち、頭韻・脚韻・4行1連構造を持った原モンゴル叙事詩のうちのひとつが、14～15世紀にサハリン・アムール地域にもたらされ、交易関係（そしておそらくは婚姻関係をも）を結んでいたアイヌ民族にも伝わり、アイヌ叙事詩「ユカラ」が成立したのではないかと推測されている。

だが、モンゴル帝国は15世紀にはアムール川河口・サハリン島地域から後退する。その後は基本的にはトゥングース系諸民族の世界だったと考えてよいだろう。15世紀初頭に明帝国が進出しヌルガン都司をおくが、15世紀後半には再び後退する¹⁰⁷。17世紀半ばにはロシア帝国の民族混成コサック部隊が数十年ほどサハリン島に拠点をおいていた可能性があるが¹⁰⁸、ネルチンスク条約（1689）以降は彼らはアムール・サハリン地域に入れなくなる。そして代わって1732年には清帝国がサハリン島まで進出する。その際、清帝国は樺太アイヌと直接接触している¹⁰⁹。そして18～19世紀にはいわゆる「サンタン交易」が盛んになる。

7. 結論：アイヌの叙事詩・神謡形式の成立仮説

ここまで示したようなユーラシア大陸東部の叙事詩の押韻形式・詩連構造と、極東における歴史的背景を考慮すると、アイヌ民族の叙事詩と神謡の韻文形式について、以下のような経過での成立が仮説できよう。

(1) 14世紀後半以降、ニヴフ・アイヌ両民族がモンゴル帝国と直接接触していた時期に、頭韻・脚韻・4行1連構造を持った韻文による英雄叙事詩がモンゴルからサハリン島のニヴフ・アイヌ両民族に伝播した。それがニヴフとアイヌのそれぞれの韻文と英雄叙事詩の原型となった。

(2) 15世紀にアムール地域からモンゴル帝国が後退すると、同地域は（再び）トゥングース系諸民族が主役の世界になり、そこでは『ニシャン・サマン』にみられるような「頭

¹⁰⁶ 若松寛（1995）p287-288 はジャンガルの成立仮説について簡単に紹介している。

¹⁰⁷ 15世紀前半には永寧寺が破壊されている。ニヴフ民族の間ではアムール下流域における侵入者の撃退に関するいくつかの伝説が現在まで語られている。ロシア人との戦闘に限らず、「中国人」（満洲民族あるいは漢民族）との戦いとする伝承もある。

¹⁰⁸ チュネル・タクサミ（1998）p20

¹⁰⁹ 松浦茂（2006）p83は1732年に清帝国が接触した「クイエのシルン国のもの」がアイヌだろうと指摘している。

韻＋リフレイン」形式が盛んになった。ニヴフ韻文はある程度の影響を受けたがリフレインは受容しなかった。その代りシャマンの歌はそのまま受容した¹¹⁰。

(3) 17世紀に清帝国がサハリンに進出すると、清帝国からもたらされる交易品を目当てにしたアイヌ民族とアムール地域の諸民族との交流（ある程度の規模の交易関係）が再び盛んになった。そしてアイヌ民族はトゥングース系諸民族の口承文芸からリフレイン形式を取り入れ、「神謡」形式が成立した¹¹¹。

もちろんこれはあくまで大雑把な枠組みであり、まだ疑問が残ったままである。例えば「アイヌが直接聴いたであろうモンゴル叙事詩」の具体的な姿である。4行1連形式のモンゴル叙事詩の故地はモンゴル諸語圏の西部に位置しており、アイヌ叙事詩とは地理的に離れている。13世紀に極東に進出してきた当時のモンゴル軍の人々がどのような叙事詩を携えてきたのか、形式・内容ともに具体的な情報はない。

また、アイヌとニヴフの韻文文学の差異に関する疑問も残る。アイヌがアムール下流地域のトゥングース系叙事詩からリフレインを受容して神謡形式を成立させたのであれば、なぜ両者の間にいたニヴフはリフレインを受容しなかったのか。

これらの疑問についても今後の詳細な比較検討によって答えが得られる可能性がある。少なくともアイヌ叙事詩、ニヴフ叙事詩については、ここ数十年で鑑賞できる作品点数は飛躍的に増えているからである。形式・内容の両面において文学研究が大きく前進する時期にきていると思われる。

¹¹⁰ シャマンの補助霊招来歌のニヴフとトゥングースの類似については荻原真子（1996）が指摘している。

¹¹¹ トゥングース諸民族の伝承とアイヌの伝承の内容が直接的に類似しないことは荻原真子（1996）が指摘している。

参考文献

アイヌ語釧路方言語彙編集委員会 2004 『アイヌ語釧路方言語彙』 釧路アイヌ語の会（私家版）

アイヌ無形文化伝承保存会 1982 『英雄の物語 アイヌ無形民俗文化財記録 2』 アイヌ無形文化伝承保存会

天野恵・鈴木信吾・森田学 2010 『イタリアの詩歌』 三修社

伊賀ふで 2012 『アイヌ・母のうた 伊賀ふで詩集』 現代書館

板倉源次郎 1739 『北海随筆』 高倉新一郎ほか編 『日本庶民生活資料集成 第4巻』 三一書房 1969

上原熊次郎 『もしほ草』 函館市中央図書館デジタル資料館「蝦夷方言藻汐草」「蝦夷方言藻汐草 下」(URL <http://archives.c.fun.ac.jp/>) (2018年6月5日閲覧)

大喜多紀明 2012a 「『アイヌ神謡集』に掲載されたカムイユカラについての考察 修辞論的視点より」『人間生活文化研究 22』 大妻女子大学人間生活文化研究所

大喜多紀明 2012b 「アイヌ口承テキストに確認される2種類の修辞配列パターンについての資料」『人間生活文化研究 23』 大妻女子大学人間生活文化研究所

大喜多紀明 2013 「知里幸恵の文章にみられる修辞技法 アイヌの民俗的修辞による影響」『北海道言語文化研究 11』 北海道言語研究会

大谷洋一 1996 「「オンネパシクル」について」『口承文芸研究 19』 日本口承文芸学会

岡崎正男 2014 『英語の構造からみる 英詩のすがた 文法・リズム・押韻』 開拓社

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 14』 千葉大学ユーラシア言語文化論講座

- 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紀要 2』北海道博物館
- 荻原眞子 (1996) 『北方諸民族の世界観 アイヌとアムール・サハリン地域の神話・伝承』草風館
- 小澤重男訳 1997 『元朝秘史』(上・下) 岩波文庫
- 小澤重男 1994 『元朝秘史』岩波新書
- 片山龍峰 2003 『「アイヌ神謡集」を読みとく』草風館
- 萱野茂 1988 『カムイユカラと昔話』小学館
- 萱野茂 1996 『萱野茂のアイヌ語辞典』三省堂
- 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
- 金成マツ筆録・金田一京助訳注 1964 「KEMKA KARIP」『アイヌ叙事詩 ユーカラ集 IV』三省堂
- 北道邦彦 2012 『アイヌの叙事詩』北海道出版企画センター
- 北道邦彦 2017 『アイヌ神謡集を読む』北海道出版企画センター
- 切替英雄 2003 『アイヌ神謡集辞典』大学書林
- 金田一京助 1908 「アイヌの文学」『中央公論』1・2・3 月、23-1-2-3 (『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』三省堂 1992)
- 金田一京助 1913 「蝦夷浄瑠璃考」『国学院雑誌』19-9 国学院大学 (『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』三省堂 1992)
- 金田一京助 1932 「アイヌ文学」『岩波講座 日本文学 5』岩波書店 (『金田一京助全集 第 7 巻 アイヌ文学 I』)

- 金田一京助 1933 「アイヌの歌謡と万葉集の歌」『万葉集講座 第3巻 言語研究篇』春陽堂 (『金田一京助全集 第7巻 アイヌ文学 I』三省堂 1992)
- 金田一京助 1934 「口誦文学としてのユーカラ」『文学』2-2 特輯口誦文学号 岩波書店 (『金田一京助全集 第7巻 アイヌ文学 I』三省堂 1992)
- 金田一京助 1956 「万葉集の歌とアイヌの歌謡」初出国文学解釈と鑑賞 21-10 至文堂
- 釧路アイヌ文化懇話会 1998 『アイヌ・モシリ 幻のアイヌ語誌復刊』釧路アイヌ文化懇話会
- 久保寺逸彦 1977 『アイヌ叙事詩 神謡・聖伝の研究』岩波書店
- 久保寺逸彦 1977 『アイヌの文学』岩波新書
- クレイノヴィチ、エルヒム 1973 『サハリン・アムール民族誌』楢本哲訳 1993 法政大学出版社
- ゲオルギアードス、トラシュブロス 1954 『音楽と言語』木村敏訳 1965 音楽之友社
- 甲地利恵 2000 「クモの神の自叙」の音楽について 旋律構造とリズム配分を中心に『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要 6』北海道立アイヌ民族文化研究センター
- 甲地利恵 2002 「クモの神の自叙」の音楽について (続) 神謡の演唱にみる音節数・アクセント・音型・リズム型の相互関係『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要 8』北海道立アイヌ民族文化研究センター
- 甲地利恵 2015 「アイヌ音楽における歌唱スタイルの多様性の検討に向けた試み 平取地方の「cupka wa kamuy ran」録音資料の比較をとおして」『北海道立アイヌ民族文化研究センター紀要 21』北海道立アイヌ民族文化研究センター
- 甲地利恵 2017 「アイヌ音楽における奇数拍節及び「音頭一同」形式との関係について」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター紀要 2』北海道博物館
- 斉藤君子 (1988) 「ツングース系民族の語り」『口承文芸研究』1988年 (第11号)

佐藤チヨ (2014) 『ウイルタ長編英雄叙事詩ニグマー シーゲーニ物語テキスト』(佐藤チヨ演唱、池上二良採録・解説、山田祥子編訳、エカチェリーナ・ビビコワ露訳、津曲敏郎監修・序) 北海道大学大学院文学研究科

篠原智花・丹菊逸治 2012 「ニヴフ民族・アイヌ民族の伝統的な芸術における『個人の作品』と『複製への志向』」『船橋市飛ノ台史跡公園博物館紀要 第9号』27-34

菅原真理子編 2014 『音韻論』朝倉書店

タクサミ、チュネル・コーサレフ、ワレーリー1990 『アイヌ民族の歴史と文化』熊野谷葉子訳 中川裕監修 1998 明石書店

立石展大 2013 『日中民間説話の比較研究』汲古書院

田中聖子・佐々木利和 1985 「近世アイヌ語資料について とくに『もしほ草』をめぐって」『松前藩と松前』24 (佐々木利和『アイヌ史の時代へ 余瀝抄』北海道大学出版会 2013)

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

田村すゞ子 1987 『アイヌ語音声資料 4 福満・鶴川の歌謡』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子 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 1991 『アイヌ語音声資料 7 サダモさんのユーカラ 1 村焼き国焼き』早稲田大学語学教育研究所

田村すゞ子 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 1994 『アイヌ語音声資料 9 サダモさんのユーカラ 2R 村焼き国焼き 2R』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

- チカッブ美恵子 2005 『森と大地の言い伝え』 北海道新聞社
- 知里森舎 「知里幸恵ノート刊行部」 編 2002 『復刻版知里幸恵ノート』 知里森舎
- 知里真志保 1937 『アチツク ミューゼウム彙報 第17 アイヌ民俗研究資料 第二
(謎・口遊び・唄)』 (『知里真志保著作集 第2巻』 平凡社 1973)
- 知里真志保 1948 『アイヌの歌謡』 第一集 日本放送協会編 (『知里真志保著作集 第2
巻』 平凡社 1973)
- 知里真志保 1955 『アイヌ文学』 元々社
- 知里真志保 1960 「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」 文化財委託研究報告
II 文部省文化財保護委員会 (『知里真志保著作集 第2巻』 平凡社 1973)
- 知里幸恵 1923 『アイヌ神謡集』 郷土研究社 (岩波文庫 1978)
- 津曲 敏郎 (1980) 「Nišan Saman i Bithe における満州語詩の分析」 『北海道大学文学部
紀要』 28(1) p61-104 北海道大学
- 中川裕 1995 『アイヌ語千歳方言辞典』 草風館
- 中川裕 1997 『アイヌの物語世界』 平凡社
- 中川裕・中本ムツ子 2007 『カムイユカラでアイヌ語を学ぶ』 白水社
- 中村和之 1999 「北の「倭寇的状况」とその拡大」 入間田宣夫・小林真人・斉藤敏男編 『北
の内海世界』 山川出版社
- 中村和之 2005 「大陸から見た中世日本の北方地域」 『日本海域歴史大系 第3巻』 清文堂
- 中村健太郎 2007 「ウイグル語伝典からモンゴル語伝典へ」 『内陸アジア言語の研究 22』
p71-118 中央ユーラシア学研究会
- 鍋沢元蔵 1969 『アイヌの叙事詩』 門別町郷土史研究会

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

野村純一 2007 「説話の来た道ー北方民族と「鼠の嫁入り」」『地域学 五巻』弘前学院
大学地域総合文化研究所(『野村純一著作集 第五巻 昔話の来た道・アジアの口承
文芸』 清文堂 2011)

バチェラー八重子 1931 『若きウタリに』竹柏会 (岩波現代文庫 2003)

ピウスツキ、ブロニスワフ 1909 「サハリン・アイヌの熊祭」和田完編『サハリン・アイヌ
の熊祭 ピウスツキの論文を中心に』 第一書房 1999

服部四郎編 1964 『アイヌ語方言辞典』岩波書店

松浦茂 2006 『清朝のアムール 政策と少数民族』京都大学学術出版会

松宮観山 1710 『蝦夷談筆記』高倉新一郎ほか編『日本庶民生活資料集成 第4巻』
三一書房 1969

ラマンテ口述・金田一京助編訳 1914 『北蝦夷古謡遺篇』甲寅叢書刊行所 (『金田一京
助全集 第9巻 アイヌ文学 III』三省堂 1993)

若松寛訳 1995 『ジャンガル モンゴル英雄叙事詩2』 平凡社

ワカルパ口述・金田一京助編訳 1931 「虎杖丸」『アイヌ叙事詩 ユーカラの研究』 東
洋文庫 (『金田一京助全集 第9巻 アイヌ文学 III』三省堂 1993)

Chao Gejin 2001, "The Oirat Epic Cycle Jangar" *Oral Tradition* Vol.16 No.2 pp402-435
URL: <http://journal.oraltradition.org/issues/16ii/gejin> (2018年6月4日閲覧)

Hoong Teik Toh 2010, "The poetic forms and two longer poems in the Manju gisun i
yobo maktara sarkiyon", *Bulletin of the SOAS*, 73, 1 (2010), 65–99. © School of
Oriental and African Studies, 2010. doi:10.1017/S0041977X09990358
URL: [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-
core/content/view/S0041977X09990358](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0041977X09990358) (2018年6月4日閲覧)

Kara, Gyorgy 2011, "Alliteration in Mongol Poetry", *Alliteration in Culture*, ed.Roper, Jonathan, Palgrave Macmillan

Tawney, Brian 2007, "Reading Jakdan's Poetry: An Exploration of Literary Manchu Phonology", Submitted to the Committee on Regional Studies—East Asia in partial fulfillment of the requirements for the A.M. degree in Regional Studies—East Asia Harvard University, September 27, 2007
URL: http://www.manjurist.net/Thesis_Final.pdf 2018 年 6 月 4 日閲覧)

Е.Н. Бошева и Т.А. Михалева 2013, *Жаңһр*, Элиста, ООО Фирма МСП (テキスト典拠 : "Жаңһр", Элиста, Калмыцкое книжное издательство, 1990、初出 : *Джангар*, Москва, Гослитиздат, 1958)

О.И.Городовиковин и В.А. Фаворский 1960, *Жаңһр -Хальмг героическ эпос*, Ин-т востоковедения Калм.

А. Н. Мыреева 1990, *Эвенкийские героические сказания*, (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока) Новосибирск: Наука.

あとがき

アイヌ語の話者は急減しており、アイヌ語の言語学的な記述が優先されてきたのはやむをえないが、そのためかアイヌ口承文芸、つまりアイヌ文学も言語学の分析対象として扱われることが多く、文学的な研究が盛んとはいえないのは大変残念なことである。

現在の研究は、カムイ（神）と人間との狩猟を軸とした関係性を説く神話的世界観の解明を重視するあまり、アイヌ文学の言語芸術としての面を見落としてしまっているように思う。アイヌ民族の自然観・世界観を前面に出す文芸ジャンルであるとして *oyna* オイナ「神謡」や *uwepeker* ウエペケレ「散文説話」などがもてはやされる一方、勇猛な戦いと細かな機微を歌った *yukar* ユカラ「叙事詩」すら、荒唐無稽と切り捨てられがちである。*upopo* ウポポ「坐り歌・踊り歌」として歌われるアイヌ伝統詩にいたっては、未だに「踊りのための歌の、意味がよく分からない歌詞」とみなされ、まともに文芸ジャンルとして扱われない傾向が強い。

だが実際には、アイヌ伝承歌謡のうち特に叙景詩はきわめて文学的な構築物である。内容的にも形式的にも技巧が凝らされた極小の文学作品であり、ちょうど日本文学における短歌・俳句のようなものである。内容からみれば、起・承・転の劇的構成であり、形式からみれば多様な押韻法を駆使している。緻密な詩法にもとづいた詩作品なのである。ところが、従来のアイヌ文学研究は実際には言語学の方法論に偏りすぎており、私を含む研究者たちは「我々は口承文芸研究もしている」といつつも、押韻の存在にすら気づかなかった。私自身「言語研究ではなく文学研究を」と考え始めてしばらくしてから、ようやく押韻その他の韻律に気づいたのだった。アイヌ韻文の押韻の存在と、モンゴル帝国との接触によるアイヌ叙事詩成立仮説については2018年6月12日～15日にイタリア共和国ラグーザ（シチリア島）にあるカタニア大学外国語外国文学学部で行われた国際口承文芸学会（ISFNR : International Society for Folk Narrative Research）国際研究大会で報告した。本書の一部はそのときの発表にもとづいている。

本書ではアイヌ叙景詩とアイヌ語韻文の仕組みについて、その内容と形式をできるだけ分かりやすく、かつ致命的な不足のないよう説明を試みたつもりである。従来完全に無視されてきた押韻法を初めて紹介できたことは重要だと考える。とはいえ筆者の勉強不足もあり、不十分な部分も多いと思われる。掲載した歌も必ずしも網羅的なものにはなっていない。しかし主だった有名な叙景詩はできるだけ取り上げたつもりである。

詩人たちが持てる限りの技巧を凝らしたアイヌ語韻文作品の美しさが再評価される一助となれば幸いである。

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。

Ainu Poetry Appreciation

Alliteration and Rhyme

Ainu and Indigenous Language Archive Project Report 2018

Published on August 25, 2018

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 Himawari Printing

アイヌ・先住民言語アーカイブ・プロジェクト報告書

アイヌ叙景詩鑑賞 押韻法を中心に

2018年 8月25日 第1刷発行

2018年 10月30日 第2刷発行

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 有限会社ひまわり印刷
