



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	アイヌ叙情歌に対するフェミニズム的一考察：社会構造と語りの場の影響
Author(s)	長尾, 優花
Citation	アイヌ・先住民研究, 5, 83-133
Issue Date	2025-03-30
DOI	https://doi.org/10.14943/Jais.5.083
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94277
Type	departmental bulletin paper
File Information	07_5_p83-133.pdf



【研究ノート】

アイヌ叙情歌に対するフェミニズム的一考察 －社会構造と語りの場の影響－

長尾優花*

要 旨

本論文の目的は、アイヌ口承文芸の中でも叙情歌が社会構造や語りの場の影響を受け、固定的に伝承されたものでも歌詞内容が変化しうることを問題提起するものである。

まず、アイヌの叙情歌について、独唱歌の形をとるものは即興歌と伝承歌にさらに分けられることを確認する。即興歌とは、他の歌い手の旋律や常套句や内容のモチーフなどが部分的に引用され即興的に歌われる歌のことを指す。樺太地方の吉田フクの例のように、自分で作る場合も多い。また伝承歌とは、これらの要素が歌い手から他の歌い手に固定的に伝承されるもので、全体引用の形をとる。

本稿では、独唱歌のうち伝承歌に多く注目し、伝承の過程において歌詞内容が変化することを見る。

さらに、アイヌ女性を取り巻く抑圧の構造として、和人-アイヌの民族間の差による抑圧と、男性-女性のジェンダーによる抑圧とが存在する。このような抑圧が口承文芸の内容に影響する可能性を探っていく。また、口承文芸の語りの場ではより権力を有した存在に歌い手が配慮することによって、同じ話のものでも歌詞内容が変更される場合がある。これも一種の抑圧と言えるだろう。

このようなアイヌ女性を取り巻く抑圧が、叙情歌の内容にどのような影響を及ぼすのか検討していく。

キーワード：アイヌ口承文芸、アイヌ歌謡、ジェンダー、先住民研究

第1章 はじめに

1.1. 本論文の目的

本論文では、社会構造の変化がアイヌ口承文芸に与える影響について検討する。特に叙情歌において、歌詞に描かれる時代におけるジェンダーに関する価値観や民族間の抑圧を含めた社会構造や、語りの場そのものの影響があるのかどうかを探る。

本稿ではアイヌ女性への抑圧に注目する。今なお続く、容易に解決できないアイヌ女性への抑圧や社会構造といった現実に向き合い続けることが筆者をはじめとした和人一般には必要である¹。特に、現代の和人研究者には、これまでの研究における問題点に対し当事者性を持ちそれに向き合うことが求められると筆者は考える。その上で、これまでの研究の問題を解決するための議論を進め

* 北海道大学大学院文学院人文学専攻アイヌ・先住民学研究室博士後期課程

1 3章でモリス＝スズキ (2013[2002]) の「連累」についての論を借りて説明する。4章で和人研究者の持つ暴力性や権力性について詳しく論じる。

ていく必要がある。

これまでのアイヌ口承文芸研究とその研究者は、社会や政治の問題と自身との間に関係があることを見過ごしてきた。それによって、和人研究者は被調査者が抱える問題を無視し、また無意識のうちに、研究者は被調査者に抑圧的な影響を与えてきた。本論文ではアイヌ女性への抑圧に注目するが、口承文芸資料が記録された時期の研究者のほとんどが和人男性であったことに注意しなければならない。男性性と和人性という二重の特権性を和人男性の研究者が有していることが、被調査者であるアイヌ女性への抑圧へとつながる。これらが口承文芸の創造と研究の中に内在化されてしまっていることによって、和人による研究がはらむ暴力性という問題が見えなくなってしまう。口承文芸研究にも解決すべき問題があり、そもそも研究そのものがアイヌへの抑圧という問題を作り上げている構造を、和人研究者は克服しなければならない。

筆者が今後口承文芸を研究するにあたって、こうした歴史や社会構造に関する問題を抜きに語ることはできない。また一女性として、女性への抑圧の問題に声をあげたい。

本稿では、このような抑圧が口承文芸に内在し、ときに口承文芸の内容にも影響をもたらすことが少なからずあることについて問題提起する。本稿が、アイヌ口承文芸とその研究において、現実のアイヌ女性への抑圧構造が潜んでいることに関する議論と、和人による抑圧的な研究を克服するための議論の一つの意見となることを目指す。問題を解決するための方法を提示するものではなく、問題を解決するための議論の出発点になりたい。これまで不可視化されてきたことを可視化し、問題として捉えていく。

1.2. 問題の所在

口承文芸に含まれる歌謡のうち、叙情歌は即興歌と訳されることもあり、基本的には即興的に歌い手が自身の心情を語るスタイルを取る。一方で、叙情歌の中にも歌詞内容が固定的に伝承されるものもある。固定的ではありつつも、こまかな歌詞内容が変化することもある。

歌謡は男性も女性も歌い語るものであるが、これまでの調査研究では、女性の歌い手による資料が多く見受けられる。これらの研究はほとんどが和人男性によるものである。アイヌ女性が歌い語る歌謡を見てみると、その時代背景が表れていると解釈できるような内容が多い。特に恋愛をモチーフとしたものや子どもへの思いを内容とした歌謡が多く、それらの歌謡には女性への抑圧が内在していると受け取れる。全般的に女性が社会において、恋愛や子育てなど私的で情緒的な役割を固定的に担わされていることが関係しているのではないか。その抑圧への葛藤が、即興かつ叙情的に歌い語られる歌謡に表れていると考えられる。

1.3. 研究の方法

本論文では、アイヌ歌謡とりわけ叙情歌の内容を分析し、アイヌ女性への抑圧のありかを探るこ

とで歌謡と社会の関係についての問題提起を試みる。

まず第2章では、叙情歌を分析するにあたり、歌謡の分類整理を試みる²。先行研究では、研究者ごとに異なる分類の指標を用いており、概観することが難しいと筆者は考える。叙情歌を体系的に理解するために、分類案を示したい。第3章では、アイヌ女性を取り巻く社会構造を確認する。特にアイヌ女性が抱える和人とアイヌの間にある抑圧的関係性と、男性と女性の間にある抑圧的関係性の二つの抑圧に注目する。第4章では、歌謡の内容を分析し、アイヌ女性への抑圧のありかを探る。その上で類似する二つの歌謡を検討し、歌詞内容の変化がなぜ起こったのか考察する。

本論文では、口承文芸に描かれることを文学例とし、歌い手たちの発言の聞き書きからわかることを民俗例とし、それらを区別して考える。文学で描かれるものと区別するために、民俗例と用語を設定する。同じ事象や社会規範でも、文学で描かれる例と現実で行われる例に相違があることは本田（2006）や北原（2024）など複数の先行研究ですでに指摘されている。音楽に関するものでは、例えば田村（1996a）では「tapkar タプカラは男性が舞う」（田村 1996a:4）とされているが、女性の神でも tapkar を踊る例が文学例には見られる（久保寺 1977b:205 など）。

民俗例という用語は北原（2024）などに用いられる。歌い手ないし語り手が文学の中で描く登場人物の行動と、彼らが現実の生活で実践することは必ずしも一致するわけではない³。文学に描かれていることが真実とは限らず、また世界観そのものが現実社会と口承文芸の世界において異なることもある。また文学ジャンルによっても細かな相違もある。そのため、現実の話者がその事象についてどのように証言しているのか、確認する必要がある。本論文では文学に内在するアイヌ女性への抑圧を見るが、実際に現実の生活の中でそのような抑圧があったのか確認しなければ、その抑圧はまったくのフィクションだということになる。文学に描かれたことと実際に起こっていたことどちらも参照しなければ、問題のありかを見つけ、その問題に向き合うことは難しい。そのため、本稿では文学例と民俗例を区別し、その両方の内容を確認していく。

なお、本稿ではアイヌ語表記は引用・参照した文献の表記に基づくこととする。そのため、ローマ字とカタカナが混在し、ca と cha、s と sh が混在する場合などがある。ただし日本語の旧字体は、新字体に修正している。

人名は、一切の敬称を略して記すことをご了承いただきたい。

2 筆者が提示する再考案も改善の余地が多いにある。どのような分類が可能か、そもそも細かく分類することが不可能なのか、さまざまなご意見やご批判をいただければ幸いである。

3 本田（2006）は、現実の価値観が文学にも同様に描かれることがあることを指摘している。必ずしも文学例と民俗例が一致しないわけでもない。これは3章でも確認する。

第2章 用語の定義

2.1. sinotca

ここでは、sinotca をアイヌ歌謡全体の上位分類として位置させて考える。まずは sinotca と呼ばれるものについて、先行研究においてどのような記述がされてきたか確認する。さらに実際の民俗例では歌い手がどのように sinotca を定義し扱ってきたのか見ていく。この作業を通して、sinotca がアイヌ歌謡全体をまとめる用語であることを定義する。

2.1.1. 先行研究

2.1.1.1. 金田一京助

節や曲調、いわゆる「歌」のことを sinotca と呼ぶと金田一（1933:13）は述べる。また、音群が折返し⁴となり、これが基底となって歌全体を動かすとしている。sake haw に挿入される「ウェーウェー」という声は「熊の様な声で、実際に熊の神が自然体に物語る神謡の折返はウェーウェーである」と述べ、sinotca がと神謡の繋がりを示唆しているようである（金田一 1933:13）。

「吾々の拍子を取る掛声のような、ホーレー、ホーレーというような音群を、時としてはホーレンナーと入れたりなどして変化を作りながら、何時迄も、何偏でも繰返している。此はアイヌ語にシノッチャ shinotcha（即ち shinot-sha）というもので」ある（金田一 1993a[1942]:64）。また、「何処からともなく伝わって「此は何某が、どういう思をした時に歌った歌だ」と云って津々浦々、片山里まで歌い継がれているのがある」（金田一 1993a:64）として、歌い手が必ずしも即興で sinotca を歌うわけではないことも指摘している。

ホーレーやホーレンナーといった「前後の無意味の音群は、「折返し」という形になる。そもそも「折返し」というものの起源がこうした所に発生したものではないであろうか」（金田一 1993b[1959]:391）と述べ、神謡に挿入される折返しとの関連を示唆している。

さらに酒宴の際に歌うものを「シノチャ」とし、男子が歌うものはシノチャで、女子が歌うものはウボボと言うとしている。

感謝の意味や喜びの情を歌うだけのもので、もとより即興詩であるから、大した名吟の出よう筈もないが、時に取っての興趣を添えて愉快なものである。手拍子を取って満座調子を合せ、一人の歌が済むと、誰か又外の一人が応酬をやる。交る交る歌が流れ、手拍子が揃って興の尽きるを覚えぬ。その中にととう踊タフカラとなり舞ヘーチリとなっていくのである（金田一 1992b[1913]:48-49）。

4 本論文でいう折節のことを指す。引用文で折返し、サケへとなっている場合は引用の通りに記述することとする。

シノッチャではなくシノチャとしているが、sinot-ca という語構成からみてシノチャはシノッチャの誤記であると考えられる。その場合、sinotca の演唱が盛り上がっていく中で upopo や tapkar、heciri に発展していくと金田一は捉えていることになるだろう。

2.1.1.2. 知里真志保

知里 (1955) は、sinotca を「アイヌ歌謡のうち、一種の叙情歌謡を指す」(知里 1955:97) としている。

初めはただホーレーとか、ホレンナーとか、ハウオーとか、ハイタとか、ハイタヤナとか、一見無意味な音群を各自の曲調に乗せてくりかえして歌っているだけであるが、そのうちにいつしか異常意識に入つて行つて、心に浮んできたことをそのまま文句にして、次から次と歌曲の中に織りこんで行き、まるで物に憑かれたように夢中になつて歌い続けて行くのである。

従つて、シノッチャの文句はその場かぎりのもので、一定の歌詞などむろん無いのがあたりまえなのであるが、それでもその文句が特にすぐれていて、だれかそつと立ち聞きしていた者の心をとらえるようなことがあると、どこの村の何という者がどういう時に歌つた歌だつたと云つて、本人の知らぬまに他村にまで歌いひろめられ、また何代の後までも伝えられていることがあるものである (知里 1955:98-99)。

sinotca が囃し言葉のようなもののみで一曲として成立することもあれば、歌い手が自身の心情を述べるようなものも sinotca に当たるとするのは、基本的には金田一の論と一致している。本論文で筆者が「伝承歌」と定義する、誰かの叙情歌だったものが次の世代に受け継がれていくような歌の存在にも言及しており、こちらも金田一の論とほぼ同じことを述べている。

さらに、tapkar に合わせて歌い手が節をつけて即興的に祝いごとを律語で歌うことを北海道中北東部 (石狩、天塩、北見、釧路、十勝) では tapkar-sinotcha 「踏舞の歌曲」と言うとしている。これをシノッチャと単に呼ぶこともあり、雅語では tonoto-kanaw 「酒宴の上声」とも言う (知里 1955:45-46)。この記述は、前述の金田一 (1992b) の言う「シノチャ」と関連を見出すことができる。また美幌には、i-koyki-sinotcha と言って熊狩の際に熊の巣穴の入り口で歌った歌もあると指摘している (知里 1955:50)。

一方で upopo や rimse の項には sinotca の記述は見られず、sinotca の下位区分として upopo と rimse は位置していないようである。なお、iyohay'ocis については「シノッチャの内、悲哀の情を歌つたもの」(知里 1955:101)、yaykatekar は「叙情歌謡の内、特に恋慕の情を歌つたもの」(知里 1955:103)、yaysama は「叙情歌謡の内、ヤイサマネナという折返しを以て歌われるもの」(知里 1955:104) といった記述で説明している。この三種は sinotca の下位区分として理解しているようである。

子守歌についてはそれが叙情歌の一種だと明確に示していないものの「中には夫に対する嫉妬の情をぶちまけたもの、疱瘡神に対する恐怖の情をのべたもの、その他神謡と同じ内容と形式を有しているものなどもあつて、とおてい子供に聞かせるべくもないようなものが多い」（知里 1955:95）と述べ、叙情的な内容の子守歌もあると指摘している。

2.1.1.3. 久保寺逸彦

久保寺（1977a）は、sinotca を「抒情曲調」（久保寺 1977a:62）と訳している。嬉しいとき、悲しいとき、さびしいときなど、歌を歌う際の個人の節回しを指すという。また、「遊びの節まわし」「歌舞の曲調」（久保寺 1977a:62）といった意味にもなると述べる。

さらに、sinotca は「それ自身は言葉になってはいない」（久保寺 1977a:63）もので、“Hore ii, horeii.” や “Hore hore, horeenna.” といったものを例として挙げている（久保寺 1977a:63-64）⁵。鹿田シムカニ伝承の以下の資料では、「Hau o o」という囃し言葉のようなものを「シノッチャ」と呼んでいる。

【資料 1】

(Hau o o) haita (♫) ⁶ yana!	ああ情けない！
(♫) inunu (♫) kashki!	哀れなことよ！
(♫) isam shir (♫) puri	他にない振舞を
(♫) ku-kihi (♫) yana.	わたし ⁷ がしたのだろうか（他にもあるのに）。
(♫) kuani (♫) patek	妾だけ一人
(♫) ku-kip (♫) hetapne,	したという、
(♫) shukup-kur (♫) puri	恋の道
(♫) nepne (♫) kusu	でもないのに（かくなり果てたのは）
(♫) inunu (♫) kashki	哀れだな！

（久保寺 1977a:76-77, 石狩川流域）

「「Hau o o」という「シノッチャ」は、毎句頭もしくは毎句後に入る」（久保寺 1977a:76）と述べ、sinotca を折節のようなものと理解しているようにも受け取れる。確かに資料 1 を見ると、神謡の折節のように定型的に挿入されている。

ただし、前述の通り金田一が sinotca は折返しだと明言している一方で、久保寺はこれが折節な

5 これを繰り返してさらに即興的に心情を歌っていくことで叙情歌が生まれるとしている。

6 ♫ は Hau o o を示す。原文ママ。

7 原文ママ。

いし折返しのような働きをしているとは指摘しておらず、よくわからない。

2.1.1.4. 辞書の記述

田村 (1996b) は、sinotca について「歌 (ふしをつけて歌うもの)、歌のふし (メロディー)」(田村 1996b:640) としている。なお、折節との違いについては「sáke(he) サケ (へ)《(歌の) ふし》はその歌または歌い手が持っている歌い方で、折り返しだけを指すこともある。sinotca シノツチャは音楽 (曲) としての歌、歌声、メロディー」(田村 1996b:640-641) と述べる。金田一が明言し久保寺も示唆していると見える、sinotca が折返しと同じような役割を持つという論とは異なる見解である。

萱野 (1996) では、「歌」⁸ とされている。

2.1.2. sinotca の民俗例

川上まつ子は sinotca について、次のように語る。

【資料 2】

これ昔から yaysama って言ったもんだべかね? sinotca (歌) って言うんでないか。sinotca って言ったら、遊ぶ時に言うから、sinotca って言うんだと思うんだけど。yaysama っていうもの、本当に昔から yaysama って huci らも言ったもんだか。家の huci であったら、onne (年を取る) してからでもやっぱりもう、これより自分は生きて言った yaysama、若い時言ったみたいに言えなくても、なんぼかでも思い出した時に、言いたいなと思った時、言ってるのかなあと思うのが、一人で家にいて yaysama (即興歌) 言ってるの、聞こえる時あったもんだけど。おそらく文句入れているんだが、目も見えなかったり。

(中略)

昔から yaysama (即興歌) でないと思う。yaysama って言ったら、まるで日本語みたいでないかと思う。わしら子供のころだったら、子供でさえも…子供にさえも「pon sinotcaki, pon_ sinotcaki (ちょっと歌を歌え)」ってよく言われたもんだもの。だから sinotca っていうことが sinotca、sinotcaki (歌、歌を歌う) っていうのは、yaysama (即興歌) 言えっていうから sinotcaki、sinotca、ku=sinotcaki (歌を歌う、歌、私は歌を歌う) ってば、自分が yaysama 言ったっていうこと、言われていたもんだけど、いつから yaysama っていうことになったもんだか。だけど、それこそ yaysama の文句にも yaysama 入れるんだもの (笑)。だから昔からあった言葉かなあと思う。「yaysamanena horeнна hore yaysamanena soreнна

8 国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブを参照した。

sore」ってやっぱり yaysama 使うもの。これ yaysama の文句になるんだかねえ（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ 34623APL000171-203）。

この発言から、yaysama という言葉を挿入した歌を歌い語る際に、川上自身はその歌が yaysama だと自覚せず、sinotca を歌っていると考えていたことが読み取れる。川上自身が sinotca として歌い演じたものを研究者や他の歌い手に「それは yaysama だ」と指摘され、川上自身も yaysama という名称を用いるようになったのではないだろうか。

また川上は sinot sinotca があるとも述べる（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ 34623APL000223-285）。歌い手 2～3 人の周りを 5～8 人で囲み、踊ったそうだ。囲まれた歌い手たちは歌詞と呼べるような言葉は用いないが、囃し言葉を用いて歌い語る。「na e=ikkewe rite rite, na kosne no terke terke（もっとおまえの腰を伸ばせ伸ばせ、もっと軽く跳べ跳べ）」（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ 34623APL000263）といった囃子をはさんだという。

実際に歌を歌い語る歌い手が踊るわけではないが、sinotca が踊りとも結びついていたようである。

2.1.3. sinotca の小括

先行研究と辞書の記述を見ると、文学例と民俗例が混在しているように見える。特に知里（1955）の tonoto-kanaw のようなものは、川上の発言との類似が見られる。さらに複数のレベルの指標が混在していると考えられる。次項で詳しく述べるが、研究者によってどの指標で歌謡の分類を行うのか、統一されておらず、また同一の研究者であってもその時々で分類の指標が異なっているようにも見える。

sinotca はさまざまな形態を持つ歌謡であることがわかる。単に「歌」とされることもあれば、さらに具体的に「叙情歌謡」とされることもある。そのため、sinotca はアイヌ歌謡の中でも独唱の歌謡を包括的に捉えた用語だと考えることができる⁹。つまり、次節以降で解説する叙情歌を包括する用語である。

2.2. 叙情歌

叙情歌とは、アイヌ歌謡のうち歌い手が自身の思いを歌い語るものである。

叙情歌は、即興的に自身の思いが歌い語られるものや、ある程度固定的に伝承されて歌い語られるもの、物語として起承転結が見られるようなものに大きく分けることができる。また子守歌にも、叙情的な内容のものもある。

本節では、これらの歌謡に対して即興歌、伝承歌、子守歌と用語を設定する。さらに具体的にど

9 千葉（2019）は、siotca が総称に近い用いられ方をすることについて「範囲の限定の仕方が緩い」と述べる（千葉2019:46）。

のような例があるのかを確認する。

なお、本稿では叙情歌をこのように大きく三つの分類に分けたが、実際に歌謡を見てみると、厳密に分類できない例が存在する可能性は十分にある。硬直的な分類法であることの弱点は十分承知している。

しかし、本稿は叙情歌のなかでも特に伝承歌に注目する。これまでの研究は、叙情歌の持つ即興性に注目してきた。例えば田村 (1996b) では「歌謡の中で、一人で歌うものはほとんどが即興詩 (即興歌) である」 (田村 1996b:865) とされ、固定的に伝承された歌謡の存在が語られていない。しかし本稿で紹介するように、独唱のものの中にもある程度固定的に伝承されたものが存在することは明らかであり、このような歌謡に対して新たに用語を設定するのは有意義であると考ええる。

2.2.1. 即興歌

即興歌とは、歌い手が自身の思いをメロディーに乗せて即興的に歌い語るものである。多くの即興歌には *yaysamanena* という囃し言葉¹⁰ が挿入される (田村 1996b:865)。子や孫を思う歌、別れの寂しさを歌った歌、恋についての歌などさまざまな心情が歌われる。特に悲哀を歌った歌は *iyohay'ocis*、恋愛を歌った歌は *yaykatekar* と、研究者が分類することも多々ある (田村 1996b:865 など)。

【資料 3】

sama-ne-na	サマネナ
yaysama-ne-na	ヤイサマネナ
horin na hore	ホリン ナー ホレ
horen na hore	ホレン ナー ホレ
horen na hore	ホレン ナー ホレ
[p]oya yaysama	ああ ヤイサマ
hori ye hore	ホリ イエ ホレ
tori ta kune,	鳥になりたいなあ,
réra ta kune.	風になりたいなあ.
ne wa ne yakun	そうしたら

10 なお本稿における囃し言葉とは、先行研究で述べられている意味を除き、日本語で「お囃子」「間投詞」と解釈できるもの全般という意味で用いることとする。例えば歌い手が独唱している際の「*yaysamanena*」と、聞き手が投げかける「ハイ」「うん」といった詞は、厳密には分けて論じるべきである。また「子守歌の神謡」と分類されるものに挿入される折節と同一視するべきか、考える必要がある。そもそも「囃し言葉」と表記するか「囃子詞」と表記するか、性質や役割から論じるべきだろう。だが、本稿は歌謡のもつ音楽性には注目せず、あくまで歌詞内容の分析が目的である。そのため、囃し言葉の分類については今後の研究課題としたい。

tapan te wano	ここから
kukihopuni.	飛んで行くのになあ.
(中略)	
horen na hore	ホレン ナー ホレ
kukor son utar	孫たちの
paratekehe	てのひらや
pirka namuhu	かわいい顔を
kunukar ki pe	見られるのに.
[p]oya kimo ya	ああ, なさけない
horen na hore	ホレン ナー ホレ

(田村 1988:41-42, 沙流地方)

歌い手が本州へ行った際に、孫たちのことを思う気持ちを歌っている。田村はこの資料に「YAYSAMA(5)」とタイトルをつけているが、資料の最後に「iyohay'ocis「悲歌, 嘆き歌」である」(田村 1988:42)と述べている。歌い手である貝澤ちきがこの歌を yaysama としたのか iyohay'ocis としたのか明記されていないが、田村はさらに細かくこの歌を iyohay'ocis と分類している¹¹。

また、このような自分の気持ちを歌ったもの以外にも、

【資料 4】

yaysama-ne-na	ヤイサマネナ
yaysama-ne-na.	ヤイサマネナ
yaysama-ne-na	ヤイサマネナ
yaysama-ne-na.	ヤイサマネナ
yaysama-ne-na	ヤイサマネナ
iyoro rope.	イヨロ ロペ
yaysama-ne-na	ヤイサマネナ
iyoro roro.	イヨロ ロロ

(田村 1988:40, 沙流地方)

この資料のように、ただ yaysamanena、iyoro といった囃し言葉を連ねる歌もある。囃し言葉を

11 なお、同じく田村(1988:33-35)に収録されているYAYSAMA(1)は、歌い手である貝澤ちきがその歌をyaysamaと言っているが田村は「この歌のような悲歌, 嘆き歌のことはiyohay'ocisという」(田村1988:33)としている。歌い手本人がyaysamaとしているにもかかわらず、田村がなぜiyohay'ocisと細かく分類したのかはよくわからない。なお、このYAYSAMA(1)は本稿2.2.3.2.で資料8として用いている。

連ねるだけでも、それを歌った際の声調や旋律、テンポなどによって心情を表現することができる。むしろ囃し言葉は固定的な意味を持たないため、その時々気持ちを自由に反映させることができるかもしれない。

2.2.2. 伝承歌

真下（2017）は、歌謡について次のように述べる。

歌謡は伝承と生成という二つの側面をもつ。歌が歌われる場面において、昔から伝えられてきた歌詞を忠実に再現しようとし、（実際には全く同じように再現することは不可能であり、それどころか大きな差異が生じることはあっても）忠実に再現していると意識されるような、すなわち伝承に大きなウェイトが置かれる場合と、新たな歌詞を生み出そうとする、または実際には伝えられてきた歌詞のなかから選んで歌うことが多くとも新たな歌詞を生み出していると意識されるような場合とがある（真下 2017:216）。

アイヌの歌謡も、この二つの側面をもつ。

前者は歌謡の歌詞を忠実に伝承することから、これは叙情歌の中でも物語として固定され伝承されたものが当てはまる。本論文では、このような歌謡について「伝承歌」と独自に名称を設定したい。

2.2.2.1. 伝承歌であるもの

歌謡は、旋律や常套句、内容のモチーフなどによって形成される。歌い手はこれらのレパートリーを、誰かから聞き覚え、自身の頭の中のプールに貯めている。それぞれのレパートリーを組み合わせることによって、歌謡を歌い語る。叙情歌は自身の気持ちを歌い語るものであるから、それぞれの組み合わせは歌い手の裁量 / 自由によって決定される。ただ、自由とは言いつつも、実演は誰かが歌い語った旋律、常套句、モチーフを自身のレパートリーとして取り込んでいるため、いわば部分引用のような形をとることが多い。

しかし伝承歌の場合は、特定の歌謡 1 曲の旋律や常套句、内容のモチーフなどの組み合わせ全体が丸々引用される。また地名や人物の名前など、固有名詞がそのまま引用されることもあり、これは全体引用の形をとる¹²。

以下、図 1 と図 2 にまとめた。

12 現在、博物館やその他公共の場においてアイヌ音楽のパフォーマンスが行われている。そこで披露されるものは、かつて録音された音源を聞き覚えているものが多いと予想される。そのため、現在の実演のほとんどは全体引用の形をとっていることになる。



図 1

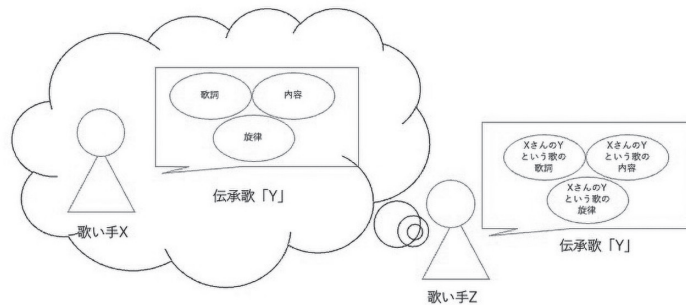


図 2

伝承歌も、はじめは誰かが自分の心情や身の上話を歌い語るもの、つまりその本人の叙情歌として発生しただろう。だが、その歌が人々のあいだで秀逸だと話題になり、次の歌い手がそれを覚え自分のレパートリーとして取り込むことによって、伝承歌となる。次の歌い手、さらにその次の歌い手にとっては、歌の中で語られる出来事や心情は自分自身のものではなく、フィクションである。通常の叙情歌は自身の心の内を歌い語るためフィクション性は薄い、伝承歌の場合は歌い手にとってのフィクション性が高くなる¹³。

13 中川（2010）は、伝承歌において、一人称のku=が用いられていることについて見解を述べている。伝承歌の場合は、それを歌い語っている歌い手と歌詞に出てくる人物（次節で視点人物と用語を設定する）とは異なる人物である。ku=は「私は」という意味になるが、中川（2010）が引用した資料では歌い手にとって自分のことでもないにもかかわらずku=が使われており、文法がおかしい。しかしそれについて中川（2010）は「「うた」と「ものがたり」の目的の違いが関係あるのだろうと思う」中川（2010:190）と指摘する。「ものがたり」というのは、誰かの体験談を情報として聞き手に伝えるためのものである。（中略）「うた」の場合は、早い話が歌っている本人が楽しむのが主眼で「「私」が歌っている本人のことを指しているかどうかをはっきりさせる必要はない」中川（2010:190）と述べている。筆者は「歌い手にとってフィクション性が高くなる」と記したが、これは歌い手の経験と歌謡の内容での経験が伝承歌の場合は一致しないことを意味する。本稿で参照する伝承歌でも確かにku=が用いられているが、中川（2010）の見解を念頭に歌詞を分析していく。

次の資料は、伝承歌の一例である。ある老人が歌った歌を覚えた吉田フクが、この歌を自分のレパートリーとして取り込んだ。

【資料 5】

ハイヤア ハイヤア
ヌチャ イレンカ ヌチャ イレンカ チヌイエカンピ
ロシア人の意向で ロシア人の意向で 文字をつづった手紙を
ウナンパレ クスネマヌ。
私に運ばせるのだそうだ。
セタ クオー クスンコタン コタン
イヌに乗りコルサコフの村へ
ヌチャ イレンカ カンピ アナンパレ
ロシア人の意向で手紙を運ばされて
アンラム オンナイケ タ トウ ポン チシラムポ ヤイコンテ
私の心の中で2つの泣きたい気持ちを抱いて
ヘマタ イコンテ チウエンテ イミーボ
何を私にくれたかボロボロの服よ
ハイヤアア ハイヤア

(北原 2017, 樺太西海岸多蘭泊¹⁴)

ロシア人の頼みで寒い中手紙を運んだのに、お礼にくれたのはボロボロの服で残念な思いをしたという内容である。手紙を運ぶのを頼まれるエピソードは誰にとっても普遍的なものではなく、もともとこの歌を歌い語った老人オリジナルのエピソードである。さらにこの歌が秀逸だったため次の歌い手に歌い継がれていったことから、この歌は伝承歌だと言えるだろう。

これは他の歌い手から聞き覚えた歌であるため伝承歌と分類できるが、他の歌謡に多く見られるような常套句は用いられていないようである。もとの歌い手の歌詞は確認できていないが、伝承歌の中でもこれはオリジナリティの高いものだと言える。

2.2.2.2. 伝承歌でないもの

一方で、あらすじや常套句といった歌謡の全体が伝承されているにもかかわらず、伝承歌とは定義すべきでないものも存在する。このような歌は真下（2017）の述べる歌謡像の後者にあたる。

14 日本放送協会『アイヌ伝統音楽』に収録されている。本稿では北原（2017, 国立アイヌ民族博物館アイヌと自然デジタル図鑑）の記述を引用した。

例えば「cikap ta ku=ne/ tori ta ku=ne 鳥になりたい」や「rera ta ku=ne 風になりたい」という文句が用いられる歌である。鳥や風になって恋しい人に会いたい、もしくは家族に会いたいといった内容の歌である。これは特定の歌が伝承された例と考えるのではなく、多くの歌い手が先人の歌の常套句やモチーフを引用して新たに自分のレパートリーとして歌うようになった例と見た方がよい。

金田一（1993a:69-74）に収録されている「平取のフユが山小屋で歌っていた歌」は、歌い手が貫別の山小屋で仕事をするなかで、故郷の平取を思い歌った歌である。鳥になって故郷に帰りたいと歌い語られている。

【資料 7】

Yaishama ne na chikap ta kune	ヤイシャマネナ 鳥になりたい
Yaishama ne na ki wa ne yakne	ヤイシャマネナ そうしたなら
Yaishama ne na kuhopuni wa	ヤイシャマネナ 私は飛んで
Yaishama ne na k'arpa ki wa	ヤイシャマネナ 行きましょう

（金田一 1993a:70, 沙流地方）

次の資料は、幌別の金成太郎が札幌師範学校の寄宿舎で故郷を思い歌ったものである。

【資料 8】

ku-utaripo	故郷の人々に
ku-e-shikarun,	会いたいものだ、
chikap ta ku-ne,	私が鳥であつたら、
tori ta ku-ne,	禽になれたらいいになあ ¹⁵ 、
kiwane yakne,	そうしたら、
kamui-kar kanto	神様の造った空に
uko-hopuni,	飛び立って、
kanto kotor	天際を
ku-ra-ko-tesu	羽博き翔って
ku-ra-ko-chupu	翼すれすれに
ku-oman chiki wa	私が行って
ku-kor kotani	故郷の村の

15 原文ママ。

Por-pet kotan	幌別村の
kotan enkashi	村の真上に（行って）
ku-e-shirappa,	ばたばた羽博きの音を立てて、
ku-utaripo	私の村の人々
utarorkehe	あの人たちを
ku-nukar okai.	見たいものだ。

（久保寺 1977a:94-95, 胆振地方）

次の資料は、貝澤ちきが歌い語る恋人に会いたい女性の歌である。

【資料 9】

cikap ta kune,	鳥になりたいなあ,
tori ta kune,	トリになりたいなあ,
réra ta kune.	風になりたいなあ.
ne wa ne yakun[ne]	そうしたら
iyoro	イヨロ
iyoro rope	イヨロ ロペ
tapan te wano	ここから
kukihopuni,	飛んで行くのになあ,
kukitontaro.	とんで行きたいなあ.

（田村 1988:33-34, 沙流地方）

このように、「cikap ta ku=ne/ tori ta ku=ne 鳥になりたい」「風になりたい rera ta ku=ne」というフレーズは地域と時代をまたいで用いられる常套句である。歌い手たちは、はじめは誰かが歌い語ったものを聴いてこの常套句を覚えただろう。だがその後は歌い手各自が自分のレパートリーの一つとしてこの常套句を用い、自身の境遇を歌ったと考えることができる。

また樺太地方の叙情歌には、言葉は異なるものの「鳥になって親しい人に会いたい」のモチーフをもつものがある。

【資料 10】

neyra ka ku-ki wa	なんとかして
kina pon chikax	草原を飛ぶ小鳥
ku-yay-en-kara chiki	に身を変えて

kotan enka kus	村の上空を通り
mosiri enka kus	国の上空を通り
atuy enka kus	海の上空を通り
paye-an chiki	飛んで行って
omoy ne-no kaynu	恋しい彼の人
tokoy ne-no kaynu	いとしい彼の人
kotanu oxta	の村へ
sirepa-an chiki	着いて
omoy ne-no kaynu	恋しい彼の人
tokoy ne-no kaynu	いとしい彼の人
nanu an-nukara chiki	の顔を見て
tu pirika ukoitax	たのしい語らいを
re pirika ukoitax	いろいろと
an-ki kusu	したならば
an- ramu kayki	私の心も
pirika nankox!	晴れようもの！

(知里真志保 1973[1960]:110, 樺太東海岸南部)

これも同じモチーフが広まり、歌い手のレパートリーの一つとして歌い語られるようになったのだろう。

このような歌は、伝承歌とは異なる。確かに、常套句やモチーフが伝承されてはいる。だが、このモチーフは歌い手一人ひとりにとってはリアルな心情であり、フィクションではない。また、このモチーフはかなり多くの歌い手が歌い先行研究でも多く収集されている。成立させた歌い手の個人名や発生した地域を特定することは難しい。かつては誰かが歌い語り、それを次の人が引用していったのだろうが、それはあくまでレパートリーの一つとして取り込んだものであるため、部分的な引用である。歌い手各人が自身のレパートリーとして新たに叙情歌として歌い語っているならば、これらの歌はまさに真下（2017）の言う「新たな歌詞を生み出そうとする、または実際には伝えられてきた歌詞のなかから選んで歌うことが多くとも新たな歌詞を生み出していると意識される」歌（真下 2017:216）であると言えるだろう。これらは新たに用語を設定せず、即興歌の一部と見なす。

また、特定の歌い手が自分のレパートリーとして即興歌を反復して実演する場合は、それは伝承ではない。あくまで伝承とは、ある歌い手の歌を、他の歌い手が聞き覚え歌い語ることを指す。

2.2.3. 子守歌

子守歌は、即興的に囃し言葉を重ねるものもあれば、伝承歌としての側面をもつものもあり、さまざまな形態を取る。

「つらい境遇を嘆く歌詞のものが多く、囃子文句は異なるがほとんど「ヤイシャマ」や「イヨハイオチシ」と同じ内容の歌になっている。その意味では内容的には「イフンケ」を「ヤイシャマ」や「イヨハイオチシ」とともに「悲哀を歌う叙情歌」としてくくることができる」と谷本（2000:256）も述べており、歌詞の内容から子守歌も叙情歌の一部と捉えることも可能である。歌詞内容が叙情的なものについて、本論文では叙情歌の下位分類として子守歌を位置させたい。

子守歌は、沙流川中流では *iyonnokka*、下流で *iyonruyka* と呼ばれ、静内や白老では *ihunke* と呼ばれる。本論文では方言差、個人差による混同を避けるためまとめてこれらの子守歌と用語を設定したい。

また子守歌の場合は、研究者によって「子守歌の神謡」と分類されたものもある¹⁶。これは伝承歌として分類が可能だろう¹⁷。

以下、子守歌の中で伝承歌と分類できる例を挙げる。

【資料 6】

oro ta nesun haahoo	まさにそこで
ramatkarkamuy haahoo	魂を作る神が
rahotne sinta haahoo	60 のゆりかごを
siror wa atte haahoo	上座につるし
rehotne sinta haahoo	60 のゆりかごを
siutur wa atte haahoo	下座につるし
eronne wa haahoo	上座に
sikiru ki kor haahoo	向くと
rehotne sinta haahoo	60 のゆりかごを
iramno suye haahoo	一緒に揺らし
eutunne wa haahoo	下座に
sikiru ki kor haahoo	向くと

16 一部の子守歌を神謡と定義することは、再検討すべき課題である。折節と思われる句が挿入されるが、果たしてそれは折節であるのか、神謡と言えるのかなど議論があるだろう。過去の研究を批判的に見直すことが今後の研究には求められる。ただし、本論文では歌謡の語りの形式よりも、文学内容に注目するため、「子守歌の神謡」とされるものも一旦は子守歌として扱いたい。もちろんこの議論については関心があるため、ぜひ今後検討していきたい。

17 なお、即興的に子どもをあやす子守歌は、伝承歌ではなく即興歌にあたる。このように子守歌には即興歌の側面も伝承歌の側面も持つものがあるため、即興歌と伝承歌の下位分類ではなく、叙情歌の一つとした。

rehotne sinta haahoo	60 のゆりかごを
iramno suye haahoo	一緒に揺らし
nenno iki kor haahoo	そのようにすると
ikirok ponpe haahoo	それらの赤ちゃんの
u ciskar _hawe haahoo	泣く声が
aynu mosir haahoo	人間の国土
mosir _tapkasi haahoo	国土の上に
ciorankekar haahoo	降りて
kusu okay pe haahoo	それで（この世に）あるものが
mokor ne hike haahoo	眠りなのだが
e=nu rusuy kusu haahoo	それをおまえは聞きたくて
e=cis pe ne kusu haahoo	泣いているものなのだから
a=ye wa a=e=nure hawe ne	私が言って聞かせるのだ
yak _a=ye TO	というんだと

(国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ C0248KM_34704BPL00041-66)

この子守歌は資料情報によると歌い手の川上がカセットテープを聞いて覚えたようで、伝承歌として分類できる。

2.2.4. 叙情歌の小括—独唱歌として

本論文では、叙情歌、即興歌 / 伝承歌、子守歌の上位区分として独唱歌という用語を設定したい。

まず、叙情歌は、独唱で成り立つ例がほとんどである¹⁸。前述したように叙情歌を歌い聞くうちにその場が盛り上がり、踊りを伴うものや輪唱に発展することもある。ただし、今回はそのような付随する踊りや歌謡には注目せず、あくまで歌い語られる歌謡の内容について分析をしていく。そのため、一旦はこれらの歌謡が独唱である前提で検討する。

さらにこれらの歌謡は、歌い手の裁量により、歌詞の内容や、折節とよく似た機能を持つ言葉の挿入位置、挿入の有無などが決定される。そもそも意味を理解できるような歌詞が用いられず、囃し言葉のみで歌われるものもある。また、yaysama は yaysamanena という句が挿入される歌を指すが、yaysamanena という句が挿入されるのに iyohay'ocis と分類されることもある。必ずしもこの句を挿入しなくても内容から「叙情歌」と分類されることもある。yaysamanena の他にも iyoro

18 これまでの調査研究で明らかになっていないだけで、輪唱や斉唱の形をとる叙情的な歌謡もあるかもしれない。しかし、本稿では筆者の資料収集が不十分で、そのような例を探すことはできなかった。そのため、本稿では独唱であることを前提に検討を進めた。

ro pe のような囃し言葉も挿入されることがあるが、これも挿入するかどうかは歌い手の裁量による。

これらの囃し言葉は、前節で示した先行研究で指摘されているように、神謡の折節とよく似た機能を持つように見える。しかし、その挿入の有無や挿入の形式は歌い手が自由に決定できるものである。神謡の折節と比べて比較的自由的な形式¹⁹で歌い語られることに着目して用語を設定した。

さらにこれらの歌謡は、名称設定の仕方もしくは分類方法がそれぞれのジャンルごとに異なる。

例えば前述の通り、yaysama は yaysamanena という句が挿入されることによって分類される。iyohay'ocis は悲哀をテーマにした歌のことを指す。iyohay'ocis も、yaysamanena と句が挿入されるため形式に注目すれば yaysama と分類しうるし、歌詞の内容からさらに細かく分類されることもある。

また子守歌は、子供を寝かしつけるという機能に基づいて分類される。囃し言葉を連ねるだけで意味を理解できないものもあるが、資料によっては和人による抑圧をモチーフにしたものもある。これは歌詞の内容を見れば iyohay'ocis と言えそうであるが、これを子守歌と呼ぶ場合には、内容ではなく、機能に着目している。

このように、一言で「アイヌ歌謡」と言ってもその小分類の方法にはさまざまな基準があり、まったく同じ基準に則って分類されているわけではない。これは研究者によっても歌い手によっても同様である。また yaysama であり iyohay'ocis でもあるように、一つの歌に対して複数の名称がつけられることもある。分類整理の仕方が歌謡ごとに異なるのは面白いことであるが、それらを総体として表現するため、一旦は日本語で「独唱歌」と用語を設定したい。

さらにその上位に sinotca を位置づけたい。2.1.3. では sinotca がさまざまな形態を持つ歌謡であり、独唱の歌謡を包括的に捉えた用語であることを確認した。

なお、アイヌ語で用語を設定すると考えることもできる。歌い手一人ひとりがその資料をどう定義しているか尊重するため、アイヌ語で用語を設定するのはもちろん重要な姿勢である²⁰。だが、実際には歌い手本人もその資料について明確に定義していない場合もある。

例えば本稿で紹介する資料 15 は、冒頭で歌い手自身が「貝澤こゆき。イヨハイオチシ ヤイシャマ」と述べている。これについて甲地（1997）は、歌い手が「イヨハイオチシ ヤイシャマ」と述べた際の二つの用語の間に注目し、この間の持つ解釈の可能性について言及している（甲地 1997:43-44）。なお、筆者はこの間について、「イヨハイオチシでもヤイシャマでもどちらでもいい」

19 ここでの「自由」とは、歌い手の裁量が考慮されやすいという意味である。

20 例えば川上まつ子は「yaysamaに文句入れて、自分の旦那でも、彼氏でものことを悩んで、文句入れて言うことがiyohay'ocis（恋歌）なの。（中略）だからみんながyaysama（即興歌）に文句入れているからiyohay'ocisでなくて、本当にあの芯から、あの人でないば夜も日も明けない思い出を、影にyaysamaに文句入れて言うことがiyohay'ocisで。悲しいこと悔しいこと涙ながらに言うことは、cis koytak。」（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ34623APL000141-159）と述べる。誰を思っているのか、内容によってジャンルが変わると認識しているようである。ただ、すべての歌い手がこのように毎回ジャンルを区別して、今歌ったのはiyohay'ocisだ、あれはciskoytakだなどと厳密に定義しているわけではないだろう。

という意味があるのではないかと解釈した。このようにジャンル名の特定や分類についての解釈は個人によってさまざまであり、厳密に定義するのは難しいことがわかる。

また、地方や個人によっても異なる名称を用いている。沙流地方の川上まつ子は、前節の通り sinotca は yaysama だと述べている（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ 34618APL00306）。sinotca とは歌もしくはメロディーのことを指すが、川上は叙情歌として sinotca を用いているようである²¹。なお、sinohsa は樺太では踏舞歌の意味を持つ言葉であるが、踏舞歌であることと独唱歌であることは矛盾しないので、今回はそのような例は分析しないこととする。ただし、知里（1955）の tapkar-sinotcha のような例と独唱歌を区別するために、いったんは sinotca の下位区分として独唱歌を設定する。

以下、本稿での歌謡の分類を図3に示した。

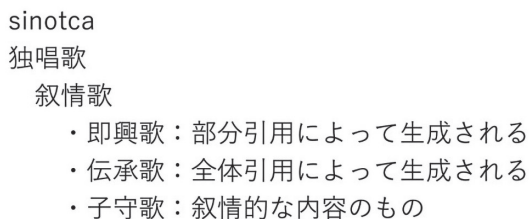


図3

2.3. その他の用語

ここでは、本稿で用いる歌い手、視点人物、主人公という用語について、その定義をまとめる²²。

歌い手とは、聞き手に向けて叙情歌を語る現実の人物のことを指す。

視点人物とは、叙情歌を歌う物語内でのキャラクターを指す²³。基本的に叙情歌は歌い手が自身の心情をそのまま歌うものであるため、即興で歌われた場合は歌い手と視点人物が一致する。一方で、叙情歌のなかには、歌そのものが伝承され、伝承歌として形成されたものもある。このような資料の場合は、本源的には歌い手と視点人物が一致していただろうが、伝承歌となったあとは歌い手と視点人物が異なることになる。そのため、歌い手のほかに視点人物という用語を設定する。

歌い手と視点人物が一致しない例として、平賀さだもの語る叙情歌を挙げる（門別町郷土史研究会 1966:29-31）²⁴。

21 前述を参照されたい。

22 ここで用いた用語は、長尾（2024）で設定したものである。歌謡だけでなく神謡や英雄叙事詩など、ほかの口承文芸のジャンルにも応用ができると考える。なお長尾（2024）では歌い手を「伝承者」としている。

23 本論文での視点人物は、中川の「叙述者」、奥田の「自叙者」にあたる用語である。

24 この歌と似た内容の叙情歌を平賀はレパートリーとして持っているようである（田村1973:44）。田村（1973）の説明では、沙流地方の人々に広く歌われた歌で、平取から浦河まで馬に乗って若者が愛する娘を思って会いにいきながら歌った歌だとされている（田村1973:44）。門別町郷土史研究会（1966）の歌とは地名が異なるが、類話の可能性として考慮に入れたい。

レネンジョという名前の浦河に住む男性が、沙流太の飲み屋で働くリキアントックという女性に馬に乗り通っていた。レネンジョはリキアントックのもとへ足繁く通うが、結局二人は結ばれないというあらすじである。

歌い手は平賀さだもで、視点人物がレネンジョである。平賀は女性であり、名前も異なるため視点人物とは言えない。おそらく、平賀が誰かから聞き覚えた叙情歌を自分のレパートリーとして新たに取り入れ、語ったのだろう。これは歌のストーリーとキャラクターの両者がそのまま伝承されているため、伝承歌と分類できる。

また、伝承歌でなくとも、歌い手が視点人物と一致しないものもある。

萱野長太郎が歌った歌で、平賀さだもと鳩沢ワテケが伝承しているものがある（門別町郷土史研究会 1966:32-35）。酒をつい飲み過ぎてしまい、酔っ払って千鳥足になってしまった。これからはまともに生きるから笑ってはいけないというあらすじである。歌い手はそれぞれ平賀、鳩沢で、視点人物は萱野である。

酒を飲んでフラフラになりながらもまだ酒を楽しむモチーフは、萱野が歌い平賀や鳩沢が伝承した例以外にも、多くの歌い手が歌っている²⁵。これは常套句として歌詞が伝承されていき、次第に多くの歌い手が自分のレパートリーとしてこのモチーフの歌を歌うようになったのだろう。このような場合は、2.2.3.2. であげた「鳥になりたい」と同じく、伝承歌とは言えない。

主人公とは、ストーリーにおいて中心的な役割を担うキャラクターを指す。視点人物と主人公が異なる資料もあるため、ここでは分けることとする。

例えば久保寺(1977b)神謡 98²⁶は、歌い手、視点人物、主人公の三者すべてが異なる資料と言えよう。

Poro-kur ekashi が自分の娘を鯢に渡してしまい、後悔して死のうとするが引き止められ、浦河の首長から娘を妻にもらう。その後はシャチに娘をやったことから鯨が寄り揚がるようになった。この先祖の話を聞きたいがためにあなたは泣いているのだ、と menash-un-mat が語るというあらすじである。

歌い手は平賀エテノアである。久保寺は「これを歌うのは、menash-un-mat（東蝦夷の女）である」（久保寺 1977b:429）と述べており、この menash-un-mat が視点人物と言える。さらに主人公は Poro-kur ekashi と言えるだろう。menash-un-mat が視点人物として Poro-kur ekashi の話を語る構造になっている。

伝承歌として伝承されている子守歌には、この資料のように歌い手、視点人物、主人公の三者が一致しないケースもある。

25 例えば知里（1955:104-107）にも、同様の叙情歌が掲載されている。

26 この資料は久保寺（1977b）では子守歌の神謡と分類されている。前述の通りこの資料を子守歌として分類すべきかどうか再検討が必要である。ただし、今回はこの資料を一旦は子守歌として扱い、特に伝承歌として伝承されたものと考えてことにしたい。

第3章 アイヌ女性を取り巻く抑圧

3.1. 基本的な結婚観

近代アイヌ社会には、さまざまな婚姻に関する倫理観や価値観が存在する。ここではいくつかの基本的な結婚に関する考えを共有したい²⁷。特にここでは瀬川（1998[1972]）の記述をもとに、1800年代後半に見られる婚姻の形態や価値観について確認する。

まず、1800年代後半において結婚は生活の中で必須であった。瀬川（1998）には、夫と離婚ないし死別した後の処遇についての記述がある。例えば、

食物を不自由する者は妾になるもんだ。イソンクル(狐運のよい人)のポンマチになりたがる。夫が死ねば、「女ひとりでくらされないものだから」と、年とったおやじでももたせるが、おれは、夫が死んでもヤスで魚とったり、鹿をとったりして食った。「生意気だ。男は神様を拝む者だから」といわれたが、「おれはひとりでくらす。助けてくれとはいわない」といったらぶんなぐられた（瀬川 1998:107）。

この記述から、女性は死別が原因だとしても再婚する必要があると周囲の人々が考えていることがわかる。身体が悪いために結婚しない例もあるようだが（瀬川 1998:103）、基本的には女性は男性と結婚をしなければいけないとされていたようである。

親が許嫁を決めていたこともあり、その場合はその約束に従わなければならなかった。許嫁が決まっていなくとも、男性親族が結婚を主導することも多かった。女性が嫁に行く場合もあれば、婿をもらう場合もあった。それは結婚が社会の中で前提として存在し、生活の基盤は男性がつくるものであると認識されていたからである²⁸。

近代の女性は *upsor* と呼ばれる帯を成人ごろから²⁹つけ始めた。*mour*(女性の肌着)の下につける。

27 なお本章で参照・引用する先行研究は和人研究者によるものがほとんどである。次章で詳しく検討するが、和人研究者による対面での聞き取り調査は、時にアイヌの話者に対して圧力となる場合がある。例えば本節で扱う *upsor* に関して、貞操観念や穢れについての観念など、和人にとっての常識に沿うように、話者が事実を脚色し、表現を調整した可能性もある。さらに、和人研究者の望む価値観が話者の価値観にも内面化されてしまい、次第にその価値観が話者たちの中で正当なものに変化していく可能性もある。本論文では民俗例としてこのような非対称的な関係が映された資料を用いており、フェミニズム的批判を行う上で資料の限界性を認めなければならない。しかし、これまでの研究のほとんどが和人による研究であり、それ自体が暴力性を帯びていることは十分に承知の上である。

28 民族にかかわらず、一般論として、親族の女性の結婚は家計の繁栄を目的としたものであることも少なからずある。「あの家族に嫁げばいい人生が送れる」という男性の意見は、女性を心配しての言葉とも受け取れるが、一方で自分の家の繁栄を期待しての言葉であることもある。より力を有した男性との結婚は、女性とその家族にとっては喜ばしいものに映る。今後の生活の安泰につながるからだ。しかし、それも後に振り返ると搾取とも受け取れる。アイヌ社会にもそうした面が少なからずあった可能性もある。本稿では具体的なアイヌ社会でのこのような事例を見つけることはできなかったため、今後調査を進めていきたい。

29 嫁入り前その直前、初潮が来てからなど、家庭によって *upsor* をつけ始める時期はさまざまだったようである。基本的には嫁入りの際には *upsor* をつけたそうだ。

upsor は他人に見せてはいけないものとされている。日本語で「貞操帯」と訳されることもあり、upsor を「ウプソルを見せることはもちろん、話すことも好まない」(瀬川 1998[1972]:22)「“見るな、言うな、聞くな”の古い禁忌がまた生きている」(瀬川 1998:23)などといった記述がある。一方で、upsor を見てはいけないという男性側の規範は見られない。また upsor 以外の貞操観念に関する規範も見られない。このことから、女性にのみ貞操観念が求められ、男性は主体的かつ自由に恋愛が可能だと解釈することができる。

また瀬川は「人間の男女の節操を超越したもので、むしろ、神と女性の間の神約のようなものが感じられる」(瀬川 1998:23)と述べている。沙流地方には

山中で卒倒した妻が、他の男に助けられると、その男にウプソルを見られたのではないかと
思って、その人の妻になる。嫌だったら死ぬ。夫もそれを何ともいえない。一方の見た男は、
妻があっても、いやおうなしに、その女をもらわねばならぬ。ウプソルは命の次のもので、夫
にも見せない。妻の許しなくこれを解くと、妻の親からチャランケされ、妻にも火の神にも詫
びる (瀬川 1998:22)。

と述べる民俗例がある³⁰。

さらに、瀬川 (1998:61-62) には、北海道西部での婚姻禁忌とそれにまつわるエピソードがまとめられている。母方の血統と同じ upsor を持つ人と結婚してはいけないとされた。いとこ同士の結婚もタブー視された。どうしてもそうしたい場合は他人の upsor を譲り受けることもあったそうだが、基本的には禁忌とされた。いとこ婚を周りに反対されたことが苦痛で yaysama を歌ったこともあったようである。

離婚に関するルールもあったようである³¹。十勝地方には「娘の離婚は父がきめる」(瀬川 1998:106) という証言があり、女性が自由に離婚することは難しかった可能性がある。なお離婚後の親権については男性が持つ場合と女性が持つ場合があったと同じ話者が語る。「男はめったに子をつれてゆかぬが、女はどうしてもはなさない。女が出る場合には、男の子だったらしかたなしにおいて出る者もある」(瀬川 1998:106)。

3.2. 二重の抑圧構造

3.2.1. 男性 - 女性という抑圧構造

3.1. で述べたようなジェンダールールが存在し、女性はそれを受け入れている。女性は無意識のうちにこの見えない縛りに囚われてきたと考えることもできる。

30 北海道西部の方が upsor を見せることについての禁忌が強い傾向にある。

31 次章で離婚をめぐる女性の自由度を考えていく。

女性への抑圧は、現実社会に多々見受けられる。これはアイヌにも和人にも見られることであり、民族間の差に関係なく存在する。

例えば高橋（1976）は、男性の活躍は町史に記述され人々に語り継がれるが、それを支えた女性たちの姿はどこにも描かれないことを指摘している。「そのことを不思議におもうひとさえいなかった。女たちも、結婚したそのときから、男たちの影の伴走者として、むしろそのことを誇りにさえてきた」（高橋 1976:359）とある。この「誇りにしてきた」というのは、まさに内助の功を指す。女性は前に出ることは決してしないことを受け入れるのが世間一般的に美德とされた。この価値観に疑問を持ったとしても、多くの女性たちが「誇りにしてきた」ために、声に出すことができず、この価値観を受け入れざるを得なかったのではないだろうか。

男性が優位に立つという構造は、家庭内にも存在する。これは民族の違いに関係なく、女性一般に言えることでもある。

高橋（1976）には、20 世紀前半における、和人女性への和人家族による抑圧が描かれている。例えば、女性が夫のことが嫌いなので暇をくれと姑に頼んでも、姑は「繁造（夫のこと：引用者注）の胸に釘を刺す様なものだ」（高橋 1976:245）と言い聞き入れてくれなかった。また、家の後継に執着した姑が女性に対し「これはお前に食べさすのではない、お前の腹の中にいる奥寺（夫の苗字：引用者注）の跡取りに食べさすのだから」（高橋 1976:246）と言ったなどと記述がある。さらに夫からは「腹の子は俺の子だ、昔から腹は借り物と言ってお前の物ではない。まともに生まないと承知しないぞ」（高橋 1976:246）と言われたそうである。女性は「腹の子さえいなければと、高い木から飛び降りたり、崖から飛んだりした」（高橋 1976:246）そうである。

これらの記述は、民族に限らず少なくとも日本において、家庭内において女性が弱い立場におり、男性方の家族の立場が強かったことを示すだろう。これは女性への抑圧と言えるのではないか。

またアイヌ男性からの家庭内暴力についても記述が残されている。例えば高橋（1976）には、夫からの暴力に悩まされた女性の発言が多く見られる。その中でも「わしばかり辛い目にあっていると若いうちさ思っていたけどな、あとで年いってから、ばば達に聞いてみたらよ、アイヌの男たち皆そうだったんだ。昔からアイヌの男は女の上に立つもんだってことに、ちゃんと決まっておったんだ」（高橋 1976:153）は見逃せない発言である。家庭内で男性が優位に立ち、時に暴力を女性や子どもたちに振るうこともあったことを、女性が受け入れてしまっている。「嫁というものはこういうものなのだ」（高橋 1976:153）と我慢していたと夫から暴力を受けていた女性は語る。結局この女性は離婚した。

しかし、離婚が成立したからと安堵してはいけない。先に述べた内助の功と同じく、女性が夫からの暴力を受け入れざるを得なかったことそのものが問題である。

さらに日常生活だけでなく、儀式にもさまざまなジェンダーのアンバランスが存在する（以下、北原 2023 を参照）。儀式の際に前に座るのは男性で、女性はその後ろに座らなければならない。ま

た祝詞を述べるのは男性でなければならず、基本的に女性が述べることはできない。他にも月経が忌避され月経中の女性が狩猟に行くことは禁忌とされた。

これらのことから、男性優位の社会構造が読み取れる。

さらにこのような抑圧構造は口承文芸にも表れている。例えば林（2024）は、英雄叙事詩には女性への抑圧が内在していることを指摘している。女性としての「正しさ」が英雄叙事詩の中のヒロインには求められ、ヒロインがその正しさを遂行しなければ罰せられる。

例えば、女性キャラクターが自己のために戦ったり感情を表現したりする場合、フェミニズムにおいては自然で当然の行為だと思われるが、英雄詞曲では非難や罰を受けることになるだろう。なぜなら、英雄詞曲には女性は主体性を持つべきではなく、男性の指示に従い、柔弱であるべきだという感覚が強く根付いているからである。

一方で、男性キャラクターが許嫁に対して暴力を振るう場合、フェミニズムの観点では非難や謝罪が求められるだが³²、英雄詞曲では何の懲罰も受けず、むしろ物語が日常の一部として進行するように描かれることがある。以上のように、フェミニズムと英雄詞曲の視点からは、正しさの規準が異なることが明らかであり、ここに女性への抑圧が埋め込まれていると考えられる（林 2024:15）。

文学例と民俗例が必ずしも一致するわけではない³³が、口承文芸にジェンダーのアンバランスが描かれていることは、語り手が現実の価値観を無意識のレベルで反映している可能性もある。また男性優位の価値観を浸透させたいという意図があった可能性も考えられる。

英雄叙事詩の語りの場において男性が聴衆として存在している場合は、男性が納得できるような内容でなければならない。林（2024）は「女性作家であっても、物語が男性の視点から語られる場合、その影響を受けることがある」（林 2024:14）と指摘している。男性の歌い手から聞き覚えた物語なら、男性向けの性的なシーンやジェンダーのアンバランスがそのまま語り継がれることも十分考えられる。本稿において英雄叙事詩についての分析は主題ではないが、口承文芸にこのような女性への抑圧が描かれていることには、十分注意したい。

また、現在はアイヌも和人も、例えば結婚に関する儀式を自分の出自やアイデンティティに基づいて執り行うことはできる。しかし、アイヌにせよ和人にせよ、現代日本社会における婚姻についての法律に則った婚姻形態を遵守しなければならない。今日では夫婦別姓や同性婚など婚姻に関す

32 原文ママ。

33 例えば本田（2006）の研究では、英雄叙事詩に父方交々いとこ婚が見られるが現実の婚姻には見られないことが指摘されている（本田2006:35-36）。なお本田（2006）は、母方平行いとこ婚、つまり母と同じupsorを持つ女性との結婚が忌避される例は英雄叙事詩にも現実の婚姻にも見られることを明らかにしている（本田2006:35-36）。文学例と民俗例が一致する/しないと言い切れるわけではないことがわかる。

る壁が多くあり、これはアイヌも和人も出自や民族性に関係なく抑圧を受けている。さまざまな問題によって、現在は女性だけでなく男性も抑圧を受けていることになる。

3.2.2. 和人 - アイヌという抑圧構造

和人によるアイヌへの差別は根強い。高橋（1976）には、アイヌ女性が受けた差別についての手記が記録されている。

私が若い頃働いていた家のお婆さんが、「アイヌを殺しても矢張り徴役にいかねば駄目かね」と私にきいたことがありました。（中略）私の生れた村で、小学校の先生が「この村からアイヌを追放しよう」といったことがありました。その時シャモ（和人）のこどもたちは毎日のようにアイヌのこどもたちに向かって「アイヌはこの村から出てゆけ」と石を投げる、はやしたてる（高橋 1976:17）

という内容である。これは 20 世紀前半～中頃のことである。

差別はここで挙げたかたち以外にも、さまざまなかたちとなって現れる。次節で結婚や出産に関する差別について挙げるが、差別は日常的なものだけではない。制度的な差別も多く存在する。

現在でもアイヌへの差別は多い。佐々木（2016）によると、青年層では札幌市で 50.0% の人が、白糠町で 76.9% の人が差別を受けたことを経験している。伊達市と新ひだか町で 11.1%、むかわ町で 20.0% となっており、札幌市と白糠町に比べて低い結果となっている（佐々木 2016:45）。

佐々木（2016）はこの結果に対して「現代において、基本的には若い世代におけるアイヌ差別は減少してきており、今後もますますアイヌ民族への差別意識は社会的に弱まっていくのではないかと予想できる」（佐々木 2016:46）と述べる。これはいささか楽観的な態度である。現在、少なくとも一割の人が差別を経験しており、回答していない人がいることも考慮すると、数値よりも現実は厳しいものだと考えられる。

また和人とアイヌの民族間の格差は、現在でも根深く存在する。「経済や教育の状況でいえば道民一般との間には格差が見られ、北海道庁が実施した調査によれば生活保護率は平均の 2 倍という結果が出てい」る（北海道観光振興機構 2019:119）。

アイヌのことが直接に書かれていなくても、和人優位と受け取れる文章の場合、アイヌにとってはそれは抑圧となる³⁴。北原は、和人の主観による語りがアイヌを排除してしまうことを指摘している。

34 和人による記述だけでなく、アイヌの語りの中にも和人による抑圧があらわれる可能性は十分にある。これは次章で詳しく検討するが、アイヌ口承文芸の調査研究において、現在もこの問題は残っている。

もっぱら和人について語ったものや、一見するとアイヌを肯定的に描いた言説、アイヌ施作の必要性を述べる言説によっても、疎外や排除、加害の否認は発生する。それはこれらの言説が和人を中心・標準とする価値観や認識の表れであり、他者への尊重や配慮を欠いているためである（北原 2021:24）。

和人がアイヌに対して配慮しているつもりだったとしても、それが当事者にとっては抑圧や排除でしかないこともある。和人は無意識のうちにアイヌを抑圧しており、それは今日でも解決できていない。

今なお存在する和人 - アイヌの抑圧について、和人が抑圧のありかを知り、それに向き合い続けるための出発点として、テッサ・モーリス＝スズキ（2013[2002]）の論考を挙げたい。「先住民アボリジニに対して過去に行われた収奪や虐殺の悪行と現在のわたしとの関係を考え、わたしには「罪」の意識ではなくて、「連累 implication」がある³⁵」（モーリス＝スズキ 2013:65）。モーリス＝スズキは自身のもつ加害性についてこのように述べるが、連累の理論は戦時中の日本が行った植民地の拡大と侵略の歴史と、戦後の日本人との間にも適用できるとも指摘する（モーリス＝スズキ 2013:66）。

確かに現代に生きる和人は、自分たちをアイヌの土地や文化を収奪した加害者という当事者意識は少ないだろう。現代の和人にとってそれは過去の出来事であり、自分が実際に行ったことではないからだ。

しかし、「過去の不正義を是正する「責任」が」（モーリス＝スズキ 2013:65）和人にはあると筆者は考える。モーリス＝スズキは「過去の迫害によって受益した社会に生きている」（モーリス＝スズキ 2013:67）と語る。これはまさに現代の和人にも重なる。和人一人ひとりが連累の意識を持つことが、求められるだろう³⁶。

3.3. 和人男性との恋愛

3.3.1. 不誠実な和人男性との恋愛

和人男性とアイヌ女性との恋愛は、悲恋として叙情歌で描かれることがある。ここでは、叙情歌の内容の時代設定に則して、現実の和人男性との恋愛について検討していく。

和人男性とアイヌ女性の恋愛を検討する上で、近世からの和人男性の北海道への出稼ぎが一つの

35 連累とは、「過去との直接的・間接的関連の存在と、（法律用語で言うところの）「事後共犯（an accessory after the fact）」の現実を認知する」（モーリス＝スズキ2013:66）ことだという。また「まさに歴史的暴力に対応するのに政治的に失敗してきたことが、歴史的嘘で塗り固められた差別と排除を生き残らせ、その再生産を許してきたのではなかったか」と述べる（モーリス＝スズキ2013:67）。

36 本稿はあくまで抑圧のありかを考えるものであるため、具体的な解決方法への言及は行わないが、このような論考には十分注目して研究を進めていきたい。

重要な問題となるだろう。

海保（1992）は、松浦武四郎『丁巳日誌』『戊午日誌』に蝦夷地内の各場所の支配人や番人の妻や妾のアイヌ女性が多くいたという記述があることを指摘している³⁷。名前がわかる者で60数名、イシカリ場所だけでも32人の妻妾がいたという（海保1992:179）。海保（1992）によると、このようなアイヌ女性の妻妾化は1780年代末以降に発生し、18世紀初頭に導入された場所請負制におけるアイヌへの関わり方と大きく関係するようである（海保1992:180）。アイヌ女性が和人男性の妾となることは、1821年に蝦夷地が松前藩領に復帰して以降にエスカレートした。これは和人の越年者が急増したことが要因で、和人男性はいわゆる単身赴任で北海道に来ていたため「アイヌ女性の「女房」同様化に拍車をかけた」（海保1992:181）。

和人男性は出稼ぎとして北海道に来て、そこに住むアイヌ女性と恋愛関係になる。多くの和人男性は家族を本州に残して来ているため、仕事を終え北海道に住み着くという発想はなく、任務が終われば本州へ帰るのが普通であった³⁸。そのため、北海道でアイヌ女性と恋愛関係になったとしても、それは結婚を視野に入れた恋愛ではなかったと考えられる。当然ながら、アイヌ女性が和人男性との結婚を必ずしも望んでいたわけではない。いずれにせよ、多くの場合に和人男性にアイヌ女性との結婚が視野になかったことは推測できる。

次に、明治以降の恋愛に関する民俗例を見ていく。

明治30年頃に生まれた浦川タレ（アイヌ語名ハル）というアイヌ女性は、母親が漁場で働いていた際にその漁場の親方との間に生まれたそうである。親方が本州に残していた本妻とその家族が北海道に来ることになり、浦川の母親はそこで別れたという。

これについて高橋（1976）は「親方衆と呼ばれるシャモは、なかには四人も五人もアイヌの女を妾にしている男もいた。妾にするのは、むしろ手のいい方で、殆んどが一時慰めの玩具にして捨ててしまった」（高橋1976:101）と述べる。浦川の母親も妾として和人男性とその家族と共にいることはできなかったのも、捨てられたと言っても過言ではないだろう。

さらに浦川自身も、和人男性との恋愛を「初恋だったかもしれない」（高橋1976:117）と述べる。この和人男性は、東京から地図を作るために北海道へ来た青年技師で、当時浦川が働いていた旅館の常連だった。この和人男性が東京へ帰る際、浦川に指輪をプレゼントし、来年帰ってくるから待っていてくれと言った。しかしその和人男性が北海道へ戻ってくることは無かった。

この和人男性が、本当に浦川との結婚を望んでいたのか、それとも本気ではなかったのか定かで

37 松浦武四郎の記述の信憑性は、多くの歴史学研究者によって検討されている。本稿筆者は歴史学が専門ではなく、また知識が乏しいため、この情報が正確ではないという弱点は十分に理解している。だが次に指摘するように、雇い主である和人男性の妾だったアイヌ女性が存在したことは民俗例からも明らかである。したがって、ここで松浦武四郎の記述をもとに論じることに対して慎重にならざるをえないが、他の民俗例を見ることによって、本論文の主張を補強できると考える。

38 次章で扱う資料13や資料15には、和人が出稼ぎに北海道へ来てアイヌ女性と恋愛関係になったが、結局アイヌ女性とは結婚せず本州に帰ってしまったエピソードが描かれる。

はない。しかし浦川にとっては「忘れられなかった（高橋 1976:117）」ものであり、恋愛が終わったあとに振り返って悲恋だったと受け取れる。

他にも堀内（1987）にも、和人男性がアイヌ女性との間にできた子どもを置いて家を出ていったことが語られている。

わたし自身わしの祖先を憎む。その人は日本人だよ、わしらを産んでおいて無責任きわまるんだよ。そんなのが北海道にたくさんいる。内地から来てメノコ（娘）にはらませて、ぶっとばしてゆく。（中略）浜のアイヌたちはそんな彼ら（和人：引用者注）に食をあたえ、ねぐらを提供する。そこにしばらく住みつき働いているうちにメノコを妾にして女の子が生まれた。その子がわたしの母親だ。（中略）てめえ（話者の父：引用者注）は親方せおって函館にも妾をつくり女をはべらせていた。放蕩者だ……。 （堀内 1987:8）

次章では出稼ぎに来ていた和人男性との恋愛をモチーフにした独唱歌をいくつか挙げるが、どれも悲恋として描かれている。また、検討する二編の資料では、和人男性がアイヌ女性と一夜を共にするという願いが叶わず、女性を呪うという暴力的な手段に出ることが描かれている。

3.3.2. 結婚相手としての和人男性

今日、和人男性とアイヌ女性の結婚が当事者同士で自由に進められることもある。フェミニズムの隆興やマイノリティ / マジョリティ問題への関心も高まっており、アイヌ女性を抑圧する立場にある和人や男性の中でも理解を示す人もいる³⁹。

例えば堀内（1987）は、小学校でいじめを受けていたアイヌの同級生を堀内自身が助けることができなかったことが一因で、「アイヌ問題」に目を向けるようになったという（堀内 1987:2）。堀内（1987）は、アイヌの女性たちが働く姿について「北の港に水揚げする人々は和人たちであり、その陰で和人漁業者のつかう漁網の修理にいそしむアイヌ女性らのなんとやるせない光景がみられ」と述べる（堀内 1987:58）。和人がアイヌを搾取する立場にいることが指摘されている⁴⁰。

39 本稿では和人によるアイヌへの聞き取り調査・研究を参考にしている。これらの研究は、和人研究者自身が自らの加害性を理解した上で行われてきたと推測できる部分もある。しかし、和人による聞き取り調査は、たとえ和人側にその意識がなかったとしても、アイヌの話者に対して、和人研究者にとって都合の良い答えを語るように仕向けてしまう場合がある。次の注でも述べるが、和人研究者が無意識的に加害性を有していることには十分注意しなければならない。

40 一方で堀内（1987）はアイヌ女性を「夫たちの精神的な支えであるアイヌの妻たち」（堀内1987:57）だとも語る。女性は男性を陰で支えるべきだという美徳から、堀内が抜け出せていないことには注意が必要である。

現在でもアイヌ女性への抑圧は根深く残っており⁴¹、アイヌ女性が主体的かつ自由に恋愛をできるようにしたとは言い切れない。

品川（2016）によると、アイヌ男性よりもアイヌ女性の方が、結婚の際に民族性を意識し、それが結婚に影響したと回答している（品川 2016:16）。

朝日新聞アイヌ民族取材班（1993）には、和人男性と結婚したアイヌ女性が、義母から差別を受けたことが記録されている。

義母は出産のたびに見舞いに來たが、孫を抱き上げて、いつも「おーや、クマヒメ」と繰り返す。（中略）「クマヒメ」はアイヌを連想させる「熊姫」だったのだ。義母は嫁が憎いばかりに無垢な孫に向かって差別の言葉を浴びせていたのだった。

また、四十年前、周囲に反対されながら結婚したある女性には子どもがいない。というより、産むことを拒絶されたのだ。「自分（和人）たちの血を汚さないでくれ」と、義母が妊娠のたびに墮胎を強要するのだという（朝日新聞アイヌ民族取材班 1993:259-260）。

また本田（1997）にも、和人によるアイヌへの差別の現実が描かれる。「妊娠したけれど、相手のシャモの男は両親に反対されるやいなや知らんぷりを決めこみ、やむなく実家で子どもを育てていた女性。結婚はできたものの、シャモである新婦側の親戚はもちろん両親すら出席しなかった結婚式（本田 1997:66）」とあり、結婚差別が女性にも男性にも向けられていたことがわかる。さらに「人生でいちばん大事な時期に、あちらさんとまちがいがおこったら取り返しがつかないって心配する親もいるらしい」（本田 1997:67）とある。これは、二風谷に住む和人の優秀な男子を苦小牧や札幌の高校に通わせること理由について述べられたものである。「あちらさん」とはアイヌのことを指すだろう。アイヌ女性との恋愛、さらに妊娠が和人にとっては「まちがい」とされていることは、現代でもアイヌへの差別が根深いことを示すだろう。

上の二つの記述は 20 世紀後半の事例である。和人男性との結婚には障壁があり、結婚したとしても、妊娠や出産も制限されてきたことがわかる。

アイヌ女性への抑圧は、アイヌ男性から支配ないし抑圧をすでに受けており、その上にアイヌ男性よりも力を持った和人男性 / 女性からの支配が重なるという構造である。つまり女性一般への制約や圧力が存在し、そこに民族の抑圧が重なっている。

41 例えば石原は、石原の祖母が自身と娘（石原にとっての母）に和人との結婚を望んだことに対して「日本社会の生存戦略」（石原2021:97）と指摘している。もちろん、すべてのアイヌ女性がアイヌであることの抑圧から抜け出すことを目指して和人と結婚したわけではないだろう。だが、そうせざるをえない現実があること、さらに問題が複雑に絡み合っていることは注意しなければならない。和人男性との結婚を選ばざるをえない状況において、女性が受動的にそれを受け入れたのではなく、主体的にそれを選択したと捉えることもできる。本論文では筆者の勉強不足で検討することができなかったが、女性が主体的に抑圧と闘おうとしてきたことについては、今後勉強を進め考えていきたい。

3.4. 小括—変化したこと／変化していないこと

現在「伝統の継承」が営まれる中で、女性への抑圧は解決された問題ではない。

北原（2023）は、文化復興運動において「伝統」を意識するあまり、かつてのジェンダー観とそれに基づくルールが今でも残り、女性への抑圧が今なお解決されていないことを指摘している。

儀礼や芸能などについては、より「伝統」に沿うことが重視されている。そこで、儀礼などへの参加のあり方について、男性や年長の女性が、若年層に向かっていわゆる「伝統」を重んじるよう促すことがあるが、それはしばしば叱責や論難の形をとり、結果としてハラスメントになったり、女性をその領域から排除してしまったりすることもある（北原 2023:28）。

3.2.1. で述べたような儀式におけるジェンダー差は「昔はこういうふうにやっていたから」とそのまま現在の儀式に表れてしまっている。またそれが当たり前のこと、普通のことだと先入観を持ってしまい、そこに女性への抑圧が潜んでいることに気づけない場合も多い。問題の所在に気づくこと、問題意識を持つことが求められる。そういった問題を克服したいと考える当事者もいるだろうが、なかなかそれが実現できていないのが現状である。

また婚姻においても、親が決めた結婚や許嫁結婚が減り当事者同士での決定が尊重されるようにはなった。しかし、今日でも和人による結婚差別の問題は消えてはいない。そこには和人優位の社会が前提としてある。アイヌへの抑圧、女性への抑圧が現在でもアイヌ女性の婚姻には潜んでいる。

第4章 抑圧関係が内在された独唱歌

本章では、アイヌ女性への抑圧が内面化していると見ることのできる独唱歌を挙げ、その問題のありかを見ていく。なお本章での解釈はあくまで、多数の解釈のなかの一つであり、解釈の幅を固定するものではない。このように読むことも可能であるという提案の一つだと、読者の方々には捉えていただきたい。

4.1. 和人との関係が描かれた口承文芸に関する先行研究

中川（1989）は、アイヌ口承文芸における和人描写の類型を次のようにまとめている。

A. 交易相手としての関係

- (1) 交易に行くことが、主人公ないし主人公の家族が単に家を留守にする、あるいは家を離れて海旅にでるという展開のためだけに導入される場合。
- (2) 交易によって訪れた和人地で何かの事件が起こり、和人地を舞台に物語が展開する場合。
つまり、交易に行くということが、和人地に渡るという展開のために導入される場合。

- (3) (2) と重なるケースもあるが、主人公の家族・身内が交易相手である和人に殺される場合。

B. 会所の番人と労働者としての関係

- (1) 会所の番人との関わりが物語の発端となるが、その後の展開は会所や和人自体とは関係のない場合。
 (2) 会所からの逃走、あるいは会所の番人との闘争が物語の主題となる場合。
 (3) 内地へと去った会所の役人への恋慕の情、あるいは怨みが主題となる場合。

C. 偶然の遭遇者としての関係

(中川 1989:74-78)

また、A (3) や B (3) のタイプが本稿で取り上げる叙情歌や子守唄に多いとしている (中川 1989:80)。これらの資料は和人への怨恨が主題となったものであり、他のタイプの資料に比べて物語内での和人の重要度が高いと言える。

4.2. 独唱歌から見るアイヌ社会の問題

大谷 (2022) には、夫に浮気された女性の子守歌が収録されている。大谷はこの資料を「折り返し句 (サケヘ) を付けて神謡形式で語る」「イヨンルイカ」としている (大谷 2022:41)⁴²。夫が交易先で和人女性を妾にして連れて帰ってきた。視点人物 / 主人公である女性は憤慨して家を出ようとするが、和人女性の方も怒って親戚たちを連れてきて夫に談判を仕掛ける。それに負けた夫は家にあった宝物や和人女性を失い、それからずっと不貞寝してしまう。そうして夫は死んで地下に落ちてしまったというあらすじである。

【資料 11】

sapaha kitay ta huwa hao	頭のとっぺんに
paskur repa pekor huwa hao	カラスが止まったよう
an menoko huwa hao	になっている女を
tura wa yan ruwe ne huwa hao	連れて上陸したのです。
wen kinra ne huwa hao	激しい怒りが
i=kohetari huwa hao	私にわき起こって

42 この資料を語った際に同席していた上田トシがそれを聞き覚え散文説話として語ったものも大谷 (2022) には収録されている。このことから、資料11は伝承歌であると言える。なお、本論文はあくまで歌謡に焦点を当てているため、この散文説話は検討しないこととする。

yaykeste=an kusu huwa hao	私は家出をするために
a=sikehe a=kar wa huwa hao	荷物をまとめて
iki=an hike huwa hao	いたところ
hororo roro huwa hao	
sisam menoko huwa hao	和人の女が
tono menoko huwa hao	殿様の女が
iruska ki wa huwa hao	腹を立てて
kampi nuwe wa huwa hao	手紙を書いて
utari utar huwa hao	親戚たちを
hotuypakar wa huwa hao	呼んで
(中略)	
cip raysikehe huwa hao	大船団が
tono raysikehe huwa hao	和人の大集団が
yappa ruwe ne huwa hao	上陸したのです。
e=ona anak huwa hao	お前の父さんは
a=kocaranke huwa hao	談判をされた。
a=kotumikor wa huwa hao	戦いを挑まれて
iyasinkere huwa hao	償い品を取られ
a=kire p ne kusu huwa hao	せしめられたために
hororo roro huwa hao	
cise or ta okaype huwa hao	家の中にあった物
(中略)	
pirka hikehe huwa hao	良い物を
cipesiktepa wa huwa hao	船をそれでいっぱいにして
sisam menoko a=tura wa isam	和人の女性は連れられて行ってしまった。

(大谷 2022:43-44, 日高地方)

上で引用した箇所のうち、四点に注目したい。

まず、視点人物が夫と浮気相手である和人女性に対して怒りを覚えていたことである。その後和人女性も怒り本州の親戚を呼んでいることから、視点人物である女性が何らかの攻撃を和人女性

に対して行っていたことが推測できる⁴³。視点人物であるアイヌ女性が家出を試みていたことから、夫の不貞を働くことは許さないという価値観が読み取れるのではないだろうか。

次に、視点人物 / 主人公の女性が家出を試みたがそれが叶わなかった可能性があることだ。本文には実際に家出ないし離婚したという記述が無い⁴⁴。そのため、和人女性が親戚を呼び彼らが来たことによって、視点人物の女性の家出は叶わなくなったと解釈することもできる。また、資料の最後には夫が死んだことが描かれる。結局この女性は夫の死の最期まで看取り、家出もしくは離婚が叶わなかったとも受け取れる。和人女性がなくなった後にも家出をしようと思えばできるわけだが、そうしなかった、もしくはできなかったことが伺える。女性側が離婚をしようとしてもそれが阻まれることから、離婚を願う原因が何であれ男性の方が家の中で力を持つことがわかる。女性の主体性が抑え込められてしまったと解釈することもできるだろう。離婚後は男の子なら家に残していくという例を3章で挙げたが（瀬川 1998:106）、資料11はそもそも女性の子どもに対する子守歌である。資料11では離婚が成立した / していないことが書かれていないため、決定づけることはできない⁴⁵。ただし仮に離婚が成立しなかったならば、女性の希望を男性が通さなかったという抑圧を読み取ることができるだろう。

アイヌ男性が和人女性を妾としていることにも注目したい。4章で挙げている他の資料とは、アイヌ男性と和人女性の恋愛が妾という形だが描かれている点で性格が異なる。海保（1992）は、水戸藩の医師・木村謙次による1793年の記述を引用し、箱館にアイヌを相手とする「売女」がいたことを指摘している（海保 1992:211）⁴⁶。海保（1992）は、他にも蝦夷地の「売女」の実態について述べている。しかし、実際にアイヌ男性が和人女性を妾としたという民俗例は管見の限りでは見つからなかった。

さらに、男性 - 女性の力関係のほかに、和人 - アイヌの力関係も働いている。和人から談判を仕掛けられ、夫は負けてしまい財産も妾も奪われてしまう。仮に夫が和人女性に「（結婚する意思がないにも関わらず）自分はあなたと結婚したい」と伝え騙して和人女性と恋愛関係になっていた場合、和人女性の家族が怒るのは当たり前である。しかし結局和人側がアイヌである夫の財産を奪っているのだから、和人 - アイヌの力関係も読み取ることができる。

和人 - アイヌの力関係を描いたものは、他にも久保寺（1977b）に収録されている子守歌がある。

43 大谷（2022）に収録されている上田トシの散文説話では、夫と和人女性に怒りのあまり強く当たったと描写されている（大谷2022:47）。一方で資料11にはそのような記述は見当たらない。だが和人女性も怒っていることから、視点人物の女性と和人女性とのあいだに何らかの衝突やトラブルがあったと読むことができる。なお、大谷（1995）収録の、別日に録音した資料11と同じ歌い手で同じ子守歌には「日本の女が起こった理由は、男が本妻のいることを知らせずに連れて来たからである」（大谷1995:33）と注がついている。

44 大谷（1995）の資料では「手紙には、本妻が家出したことも書いた」（大谷1995:33）と注がある。しかし大谷（1995）でも資料11でも、家出を実行したとは歌の中で歌われていない。

45 もちろん、資料11と3章で挙げた例は地方が異なるため、地方差があることも考慮する必要がある。

46 なお木村謙次の記述によると、石狩にはアイヌ女性の「売女」がいたとされている（海保1992:211）。

例えば神謡 96 と神謡 97 では、和人の村へ行った視点人物の夫が和人に不当な扱いを受け殺されてしまう。

【資料 12】

e-kor ainu	汝のお父さんは
tono-kotan hene	和人の村へ
oman kuni,	行こうと決心したが、
etoko-ta	出立に先立って
ene itaki ; —	こういったのだった ; —
“tono-kotan ta	「和人の村へ
ku-oman wa	私が行って
ku-hoshihi shir ka	帰って来る様子が
isam yakne	(万一) なかったら
ene shir-an kuni,	このような兆があるだろう ,
shine-an-to ta	いずれの日か
pirka-noto mau	いい風の風が ^が
chi-yana-yanke	沖から吹き上げて来る
penuki yakne(newa neyakne)	であろうから , そうしたら
soi-ta e-ashin	汝は外へ出て
shi-atui ka hene	遙かな沖を
e-inkar yakne	見渡すと
ene shir-an kuni	こんな風に見えるだろう
inne sayuntar	沢山の鳥の群が
o-yan nankor.	陸をさしてやって来るだろう .
sayutar-pa ta	その鳥群の先頭に
rekut-sak kamui	首のない鳥の神が ^が
i-opuk anak(iyorot anak)	混じっているが , それ ^が
kuani ne na.	私なのだ .

(久保寺 1977b:425, 石狩川流域)

神謡 97 にも同様の描写がある⁴⁷。この引用の前に、和人からの呼出状がいくつも夫のもとに来て

47 神謡96 (資料13) と神謡97では歌い手が異なる。このため、この二つは伝承歌である。

いたことが描かれる。しかしその呼出の内容は明かされない。夫がついに決心して和人地へ向かい、遺言とも取れる言葉を残しているため、生きて帰って来ることは難しいと夫が考えていたことがわかる。そうして最後には、実際に首のない鳥が妻のもとに飛んでくる。

なぜ夫が殺されてしまったのかは描かれておらず、ただ夫が実際に首のない鳥になって空を飛んでいるとしか語られていない。和人からの呼び出し状の詳しい内容や夫が殺された理由が語られない。理由が語られないため詳細は不明だが、語られている状況や内容を見れば、資料 13 の中の世界ではアイヌの人々が和人の圧倒的かつ不条理な暴力にさらされていたという状況は伺える。また、歌い手が何らかの都合でこれらの内容を詳しく語らなかったと考えることもできる⁴⁸。

さらに久保寺（1977a）に収録されている叙情歌を挙げる。

【資料 13】

Akita wenkur!	秋田生まれの乞食野郎！
Akita pinpo!	秋田生まれの貧乏野郎！
an akusu,	汝のお蔭で
tu-sui chi-raike	二度も殺されそうな目に遭い
re-sui chi-raike.	三度も責めさいなまれたぞ。
chikap ta ku-ne	鳥になりたい
tori ta ku-ne.	禽になりたや。
kiwane yakne	そうしたら
Akita kotan	秋田の町へ
ko-yaiterker	飛んで
ku-ki wa neyak	行って、そして
shine-itak poka	せめて一言葉だけでも
tu-itak poka	二言葉だけでも
ku-ye wa ku-nure	いって（あいつに）聴かせて
ki rusui yakka,	やりたいけれど、
tekkup sakpe	翼もない
ku-nep nekusu	私のことだから
ene ku-yehi	何と言いようもなく
ene ku-kari	どうして見ようも

48 次節で詳しく説明する。資料12や神謡97がさらに昔から伝承されてきた歌謡である場合、これらの内容が語られているバージョンもあるかもしれない。次節で詳しく検討するが、歌謡生成の過程において何らかの事情があり、歌詞内容を変更した可能性もある。

oar isam.	ないのです。
haipota! ku-yainu wa	ああ情けない！と思うて
tapan ku-yainu	この私の切ない思いは
nekon ku-ye ya?	何といたらいいでしょう？
nekon ku-kar?	何としたらよいものでしょう？
haita ya na!	ああ情けない、ああ切ない！

(久保寺 1977a:74-75, 沙流地方)

この資料において、和人男性は北海道内での仕事が終わり故郷に帰った後はアイヌ女性に対して恋愛関係を続ける意思が無いことが読み取れる。視点人物である女性は秋田に行って和人男性に会いたいと語っているが、彼からの音沙汰は無い。まさに 3.3.1. で述べた不誠実な和人男性像が描かれている。

また、この資料ではアイヌ女性が和人と関係を持ったことによって罰せられたことが描かれている。「tu-sui chi-raike 二度も殺されそうな目に遭い re-sui chi-raike. 三度も責めさいなまれたぞ」の部分について、久保寺（1977a:75）では「和人と関係したため、折檻されたのだが、親・兄弟からか、会所の役人からか不明である」と注をつけている。誰から罰せられたのかわからないが、この歌謡の中でのアイヌ社会において和人男性との恋愛はタブー視されていたようである。

なおここでの「恋愛」は、現在の我々が想像する「恋愛」とは様子が異なる可能性を考慮する必要がある。資料 13 は「むかし、沙流・紫雲古津のコウセパという娘が、門別の会所に勤めていた下役の秋田の人某（アイヌたちは Chokko nishpa と綽名したという）とわりない仲となったが、男が郷里秋田に帰ってしまってから、それを慕って歌った「イヨハイオチシ」が、今に伝えられている」（久保寺 1977a:73）とあり、伝承歌であると言える。もとの歌が語られた時代は不明だが、3.3.1. で見た 18 世紀頃～20 世紀頃の和人男性とアイヌ女性との恋愛とよく似た内容が描かれている。和人男性に対し恋愛感情を抱き、ときに肉体関係になり身ごもったとしても和人男性にアイヌ女性は捨てられてしまうことが問題視されていたように資料 13 では受け取れる。

さらに、この資料の中でのアイヌ女性は非力な存在である。和人男性に対してもアイヌ社会から罰せられたことに対しても、文句は連ねているが実際に報復を行動には移していない。女性に気持ちを乗せて歌う以外にはなすすべがなく、ただ社会の中での見えない規範に縛られている。和人に対してアイヌが非力であること、また男性に対して女性が非力であることが内在化してしまっている。

久保寺（1977a:75）は「Akita wenkur! 秋田生まれの乞食野郎！ Akita pinpo! 秋田生まれの貧乏野郎！」について「哀慕の情の切なるあまり、男を罵っている」としている。久保寺はこの女性が男性に対して好意を寄せていると解釈しているようである。

だが、上で述べたように二つの抑圧構造がこの資料に内在しているならば、女性の苦しみや恨みを描いていると解釈することも可能ではないだろうか。

中川（2010:110）は、和人を罵った言葉が叙情歌の中に出てくることについて「和人の男性は、このような歌の中では、自分を捨てて故郷へ帰ってしまった憎い恋人として描かれることが多い」と述べる。この資料でも、男性は自分を捨てて故郷に帰った人物として描かれる。自分との恋愛を結婚が前提のものとしてせず、永続的なものとしなかった不誠実な男性に対しての苦しみを語っているのではないだろうか。

確かに恋愛がテーマの歌謡ではあるが、単に好意を描いたポジティブなものではなく、むしろナイーブでネガティブなメッセージとも解釈できる。

4.3. 二つの資料の検討

4.3.1. 資料紹介

ここでは、金田一（1992a[1908]）収録の叙情歌⁴⁹と甲地（1997）収録の貝澤こゆきの叙情歌を分析し、独唱歌に見られるアイヌ女性への抑圧構造が時代を経ていくなかで変化したのかどうか、探っていく。独唱歌が語られた時代の社会の関係や構造が歌詞内容に影響するのか、さらに他の要因による歌詞内容の変化が見られるのか検証していきたい。

この二資料の選定理由は、この歌謡が伝承歌として伝承された可能性があるからである。金田一（1992a）の叙情歌（以下、資料 14 とする）は胆振地方（有珠）の歌い手によるもので、貝澤は沙流地方（平取）の歌い手である。地域が少し離れており、この二つの地域には通常、アイヌ語の方言差が見られる。

二資料は、あらずじ全体の一致のほか「磯谷」という地名が一致している。また沙流方言では通見られない胆振地方の方言が貝澤こゆきの資料（以下、資料 15 とする）には見られる。

例えばセリフの引用を示す単語は、沙流方言では *sekor* である。「"hinak un e=arpa wa isam wa a=e=epotara kor an=an a p" *sekor* hawan wakusu「どこに行っていたんだい。心配していたのに」と言うので」（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ 34600APL00218-220）というように用いられる。一方で胆振方言では、この *sekor* は *ari* となる。「*okaketa shinewe kusu-ne, ari itak koro* あとで訪れようと（西浜の神が）言いつつ」（金田一 1959:315）というように用いられる。

しかし資料 15 では、貝澤こゆきが *sekor* ではなく胆振方言の *ari* を用いている場面が複数ある。

貝澤はこの歌を誰から聞き覚えたのか、この歌を録音する際には語っておらず、真相はわからない。だが、具体的な固有名詞の一致や胆振地方の方言が見られることから、資料 14 が伝承され、

49 誰が歌い手なのかは不明。

その過程の伝承経路は不明だが、貝澤がそれをどこかで聞き覚えた可能性は否定できない⁵⁰。あるいは、資料 14 の歌い手も資料 15 の歌い手である貝澤も、同一の歌謡を聞き覚えた可能性もある。つまり資料 14 も資料 15 も伝承歌である。

これらのことから、この二つの叙情歌を非常に関連の高い資料として検討していく。

まず、資料 14 を紹介する。アイヌ語原文が掲載されていないため、金田一（1992a）による文章を引用する。なお管見の限りでは、この資料のアイヌ語原文を参照することはできなかった。

【資料 14】

哀歌の起源に関して (?)⁵¹、今一つ変った歌を、有珠のアイヌに聞いたことがある。この物語も亦、年若い帳場、はん次郎と呼ぶる和人と、独身のアイヌ婦人との間に起った恋語りである。歌は、この女が怨死の最期の述懐的情叙から出来て居る。で事はやっぱり帳場の帰国から起る。曲中の主人公なるアイヌの婦は、それを送って、彼の迫分で有名な磯谷まで行った、磯谷の一夜、若いカンピは、お別れに、一所に寐ようと云った。婦は流石に操を守って聴かなんだ。カンピは盃を啣んで、浪に恨みの詞の数々、メノコが後生を呪って、惨として別をなした。メノコ郷へ帰りて重く病む。明け暮れおとこの呪を気にやみては怖れおののいて、怨嗟悶絶、病はいよいよ重る、遂に自ら最期の近きをあきらめた。そこで、一人の娘を枕頭に呼んで、泣く泣く苦しき胸の思を打明け且つは戒める。この母を手本に、ゆめゆめ和人と近づいてはならぬ。若し和人と近いて、分れ際に互に心よう、気を打晴らして分れずば、こんなに詛われて、人の恨みに死んで了うであろう。妾が心根をいとしと思わば妾が死んだら、手向けには妾が歌、長くとも、短くとも、有りとあるアイヌの口々に、国土の浜の廻れる極み、皆歌うて呉れ！（金田一 1992a:12-13）

この資料の「ゆめゆめ和人と近づいてはならぬ」という部分は、和人と物理的 / 心理的に近づいてはいけないということで、和人と恋愛をしてはいけないことだと解釈することもできる。和人と恋愛をすると自分のように呪われてしまうことが強調され、和人との接触がネガティブに描かれている。

なお資料 14 がアイヌ語原文ではなく、金田一による要約文であることには十分注意しなければならない。次節でも検討するが、金田一は権威あるアイヌ語研究者であり、歌い手が金田一の求め

50 有珠と平取は、歴史的なつながりも指摘することができる。例えば沙流地方に見られる墓標が、有珠周辺にも見られることがある（河野1932）。「室蘭から有珠に至る間は、現在ではシムクルが多いが、サルンクルもかなり混じて居るので、昔はどちらの勢力範囲であつたのか明かでない」（河野1932:142-143）としており、沙流地方の人々と胆振地方の人々の交流があったことがわかる。このような例から、有珠と平取のつながりを完全に否定することはできないと考える。

51 原文ママ。

る内容を歌い語った可能性がある。また、金田一の生きた明治時代の価値観がこの要約文に反映された可能性も否定できない。金田一が「アイヌは和人を嫌っているに違いない」と考え「ゆめゆめ和人と近づいてはならぬ」と書いたかもしれない。「婦は流石に操を守って聴かなんだ」は、女性は貞操を守らなければならないということだろうが、これも金田一が女性に求める貞操観念が影響している可能性は十分にある。このような金田一の価値観が反映してしまっていること自体も女性やアイヌへの抑圧と見ることができる。

資料 14 の検討材料としての資料の正確性が不十分であるのは承知している。しかし、資料 15 との内容の重なりもあるので、そこを足がかりに検討していきたい⁵²。

次に、貝澤が歌い語る資料 15 の叙情歌を挙げる。少し長いが、甲地（1977）全文を引用する。なお下線は筆者が引いたもので、資料 14 との相違点 / 共通点を考える際に注目したい部分を指す。

【資料 15】

yaysamanena	ヤイサマネナ
teeta kane	その昔に
hmmm	……
u hoskinopo	以前に
OTARU wa ek kur	小樽から来たおかた
sisam ne korka	和人であるけれど
yupo ne ku=ye	お兄さまとわたしは呼んだ
kor yupo yupo	わたしの愛しいお兄さま お兄さま
turano kane	ともに
pirka uramu	互いを想い慕っ
hmmm	…
ci=ki a korka	たけれども
sine an to ta	ある日のこと
kor yupo yupo	わたしの愛しいお兄さま お兄さまが
ene itak hi	こうおっしゃることには
「nisatta anak	「明日は
u pencay ani	弁財船で
ku=kotanu un	わたしの故郷へ
hmmm	……

52 共通性が高いことから、資料14にもある程度の原型が残されていると考えられる。

ku=hosipi p ne na	わたしは帰るのだよ
ISOYA pakno	磯谷まで
en=rura」 ari	見送っておくれ」と
hawean korka	おっしゃったけれども
「e=kotanu ta	「故郷へ
e=hosipi yakun	あなたがお帰りになったら
ciram'oyrare	わたしとのことなど忘れ
en=ekarkar」 ari	られる」と
ku=yaynu akus	思うと
ku=rura kuni	お見送りするのは
ku=kocankocan	お断りした
penune akus	こうしたところ
u kanna ruyno	いくたびも激しく
「en=rura wa en=kore」	「見送っておくれ」と
u hawki hi ta	おっしゃったときに
「ohayne」 ari	「ああそれもそうね」と
ku=yaynu kusu	考えたので
ISOYA pakno	磯谷まで
ku=rura hine	お送りした そして
paye=as akus	(磯谷まで) 行きましたところ
kor yupo yupo	わたしの愛しいお兄さま お兄さまは
「iyayraykere	「ありがとう
kor oper oper	わたしの愛しい娘 愛しい娘
tananto anak	今日この日は
ratci unukar	ゆっくりと見つめかわすこと
ratci uhoppa	ゆっくりとお別れかわすこと
pirka uhoppa	美しくお別れかわすこと
a=ki kus ne na	になるだろうよ
arsuy en=kire」	ひとたびの契りを与えておくれ
ari no kane	と
u hawki korka	おっしゃったけれども
ku=kocankocan	わたしは拒んだ
penune akus	こうしたところ

ene itak hi
 「ku=pirkaye pi
 cikoterke
 en=ekarkar wa
 e=kotanu ta
 e=hosipi yakun
 u hemsiyeye
 e=ki nankor na」
 hawean korka
 「itak tapan na」
 ku=yaynu ki kor
 ku=kotanu ta
 ku=hosipi awa
 u sonno poka
 u hemtasumi
 ku=ki wa ne korka
 u tutko rerko
 ku=yaynu awa
 tane anakne
 otu kespa ta
 ku=hotke ayne
 tane anakne
 otoyposo kuni p
 ku=ne kotpok ta
 sine matnepo
 ku=kor pe ne kus
 sisam un k=ekte
 「kor oper oper
 ku=ye itak hi
 ihoppa hi ta
 ku=ye hawe ne na
 e=pirkanu na
menoko anak

このようにおっしゃることには
 わたしの申し出が
 はねつけ
 られて
 お前の村へ
 帰ったら
 急の病に
 お前はみまわれるだろうよ」と
 おっしゃったけれども
 「言葉のうえでのことだわ」と
 わたしは気にしながらも
 わたしの村へ
 帰ったところ
 はたして本当に
 急の病に
 みまわれたけれども
 ふつかみっかと何日も
 わたしは病んだところが
 今となっては
 幾ふたとせも
 臥せったあげくに
 今となっては
 土にくぐるべき身
 となるまぎわに
 一人の女の子が
 わたしにあったので
 傍らにわたしは呼び寄せた
 「わたしの娘よ 娘よ
 わたしが告げる言葉は
 この世を去るときに
 わたしが言うのですよ
 よくお聞きなさいな
女は

<u>hoku turano</u>	<u>連れ合いとともに</u>
<u>okay pe ne na</u>	<u>いるものですよ</u>
<u>hoku e=kor ki cik</u>	<u>連れ合ったなら</u>
<u>hoku ye itak</u>	<u>夫の言う言葉に</u>
<u>e=pirkanu na</u>	<u>よく耳を傾けなさいな</u>
kuani anak	わたしは
okkayo itak	男の言葉を
somo ku=nu wa	聞かないで
ciwenpakasnu	ひどいめに
a=en=ekarkar ki na	あわされたのですよ
ku=ray uske ta	わたしが死ぬ時には
apa ko inne p	親類の多い
ku=ne akusu	わたしでしたから
ci=tekekar pe	わたしたちが手がけたもの
haru anakne	穀物は
poronno an na	たくさんありますよ
munciro anak	粟は
sitoho e=kar	お前が粟の団子につくって
apa ne utar	親類のかたがた
anun ne utar	よそのかたがたに
poronno e=ipere」	たくさん召し上がっていただきなさい」

(甲地 1997:60-73, 沙流地方⁵³)

叙述者 / 主人公であるアイヌ女性は死に際に、女は夫の言う言葉をよく聞くものである。私は男の言葉を聞かなかったのでひどいめにあったと語る。

4.3.2. 変化したこと

ここで注目したいのは、資料 14 では歌の最後で「和人の男」と恋愛の相手を限定しているのに対して、資料 15 では「和人」というキーワードが消失している点である。資料 14 も資料 15 も、恋愛の相手は和人男性である。資料 14 の視点人物も和人男性と恋愛をして恨みを買っているにも

53 甲地 (1977) では、例えばpirkaをpir il kaというように、母音が発音されている場合にその母音を補って記述している。音楽的にこの資料を聞くと確かに発音されているが、今回は音楽性には注目しないため、省略して記述した。

かわらず、死に際には「和人の男」に限定せず「連れ立った男の言うことを聞かなければならぬ」と語っている。

中川（1989）は、叙情歌や子守歌に和人への怨恨が歌われることについて

かつて対和人戦争が繰り返された時代、和人側のだましうちにあい、肉親を殺されたものの恨みや怒りも、こうしたジャンルによって表現されたに違いない。しかし、本質的に即興歌であるこれらのジャンルは、その古い歌詞を今日までとどめることがなかったのではないだろうか（中川 1989:83）。

と述べている。中川は恋愛がきっかけの恨みではなく肉親を和人に殺されたことによる恨みに焦点を当てているが、これは恋愛における恨みでも同じことが言えるだろう。

資料 15 の「menoko anak hoku turano okay pe ne na 女は連れ合いとともにいるものですよ」という部分からは、女性は結婚するものだというメッセージを受け取れる。それに続く「hoku e=kor ki cik hoku ye itak e=pirkanu na 連れ合ったなら夫の言う言葉によく耳を傾けなさいな」からは、結婚したからには夫の言うことに従わなければならないという意味が読み取れる。

このように解釈するためには「e=pirkanu」の「nu」に注目する必要がある。これは「(声や音)を聞く / 聞こえる、(話や事柄)を聞く / を聞いて知る / を聞いて従う」といった意味の動詞である（田村 1996b:437）。単に「聞く」という意味以外にも、「従う」の意味でも用いられる。

例えば「ta ene ne wa kusu a=ye p e=nu wa a=ye p neno e=iki yakne pirka hike, a=ye p e=nu ka somo ki hi an. ほら、こういうことから、私が言うことを聞いて、私の言うようにすればよかったのに、私が言うことをお前が聞きもしない。」（国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ N002PL00639-640）という文章がある。ここでの nu は「聞く」と訳されてはいるが、「私の言うことに従えばよかったのに、お前は私の言うことに従わなかった」という意味に解釈することが可能である。

このように、nu には従うという意味での用例がある。そのため資料 15 の nu も同じように「従う」として解釈することができる。

資料 15 では、確かに和人の誘いを断ったことによって女性は病に臥しているが、それに対する悔しさや恨みがメインテーマとして語られているようには見えない。むしろ、女性は結婚することが前提で、結婚した後は夫のいわば支配を受け入れるべきだという価値観が内在していると言える。

さらに、歌謡が歌い語られた場における人間関係や権力構造が歌詞の変化に影響した可能性も否定できない。

口承文芸の語りの場において、聞き手の属性やアイヌ語の力量などを歌い手が考慮して、同じ話でも詞句内容をわざと変化させることがある。

例えば田村（1988）は収録した「雀の酒盛り」型の神謡について「新しい記録ではだんだん話が短く簡単にな」と述べている（田村 1988:87）。この神謡は 1959 年に録音されたもので、喧嘩の仲裁の場面が無い。一方で、1969 年に録音された国立大学法人千葉大学（2015）収録の神謡には喧嘩を仲裁する鳥が登場し、話が長くなっている。そのため、新しい記録であるほどあらすじの改変があるわけでもないと考えられる。むしろこの場合は、歌い手の個性やその語りの場の状況によって変化が起こったと考えることができるだろう。田村（1988）の場合は、田村がその神謡の内容を詳しく知っていたためにあえて細かいストーリーを語る必要はないと歌い手が判断したのかもしれない⁵⁴。

また田村（1973）にも、歌い手が聞き手である田村に配慮して歌詞を変更させたことが書かれている（田村 1973:44）。男が女を思って歌った内容の歌が原型だったそうだが、「pónkatkemat 《おじょうさん》（筆者のこと⁵⁵）に聞かせるのにこれでは具合が悪いと言って、これを kukór hekáttar 《わたしの子どもたち》と言いかえて歌っている」（田村 1973:44）。またこの歌は、歌い手がアイヌ芸能ショーの巡業のために茅ヶ崎の宿に宿泊していた際に田村に聞かせたようである（田村 1973:44）⁵⁶。歌い手が出張で家を離れていたためにこのような歌詞の変更を行ったとも考えられる。さらにその場で同時に録音している他の歌い手による即興歌は、田村と同席している服部四郎に対する歓迎をモチーフとしている（田村 1973:46-47）。他の歌い手の歌を聴き、恋愛を歌った歌ではなくあえて家族を思う歌にした方がよいと歌い手が判断した可能性もある。

このように、歌い手が聞き手の属性や語りの場に合わせて歌詞内容を変更する可能性は十分にある。

これは資料 15 に当てはまるのではないか。資料 15 の場合、音楽学者の小泉文夫と谷本一之のほか、ウルグアイの作曲家のトサール、萱野茂が録音の場に同席したそうである（甲地 1997:42）。小泉と谷本は和人男性で民族音楽の研究者であり、この語りの場において権力性を有する立場の者である。

また同席している萱野も、この場において権力性を有する立場の者である。萱野は和人ではなくアイヌであるが、男性である。また萱野は 1960 年からアイヌ語の記録を行っており（萱野茂二風谷アイヌ資料館ホームページ）、資料 15 の録音はその活動の一環と見られる。資料 15 の録音時には、萱野は貝澤の歌唱後に日本語で歌謡の解説を行っている（甲地 1997:42）。そのため、貝澤にとって萱野は権力性を帯びた存在であると言える。

他に同席しているトサールも、アイヌや和人ではないが、男性であり、権力性を有していると言えるだろう。

仮に貝澤が有珠の歌ないしそれを伝承した誰かの歌を聞き、和人との接触を反対する内容を覚え

54 なお、これについては長尾（2024:6-7）でも指摘した。

55 つまり田村のこと。引用者注。

56 本稿2.3.でもこの歌について述べている。

ていたならば、貝澤があえて歌詞を変更したことになる。上記のような属性の人の前で「和人に近づくな。和人男性と恋愛してはいけない」と歌うことは避けるべきだと貝澤が判断し、歌詞を変えた可能性は十分にある⁵⁷。

なお資料14についても、聞き手が話者よりも権力を有している存在であることに注意が必要である。資料14は聞き手が金田一で、和人男性の権威あるアイヌ語研究者である。金田一がどのような状況でこの歌謡を聞いたのか不明であるため、断言することはできない。しかし、仮に金田一がアイヌの歌い手から資料14とまったく同じ内容の歌謡を聞き取ったならば、金田一すなわち和人の求める貞操観念を描いた内容を歌い手が歌い語ったと解釈することもできる。資料14の歌い手は歌謡の視点人物とは異なる人物であることから、資料14は物語としてのフィクション性を持つ。資料14もまた資料15と同様に他の歌い手から聞き覚えた伝承歌であるなら、資料14の語りの場において、資料14の歌い手が聞き手に配慮した可能性も十分にありえるだろう。

また前節でも述べた通り、金田一の貞操観念が資料14に影響している場合、そこには女性やアイヌへの抑圧がはらんでいることになる。資料14は要約文であるため、まったく同じ内容を歌い手が歌い語ったのか、それとも金田一の価値観が内在されているのかわからない。しかし、どちらにせよアイヌ女性への抑圧が反映された資料であると言える。歌い手が金田一に配慮して歌詞内容を変更した場合は、語りの場の権力構造が影響している。また金田一の価値観によって要約が改変されてしまったとしても、金田一はアイヌ語原文を忠実に要約しなかったという点で、そこに金田一の内部に形成されたアイヌ観が抑圧として働いていたと言える。

これを踏まえると、伝承歌の歌詞内容の変化について、時代経過による社会構造の変化だけでなく、語りの場における人間関係 / 力関係や、それをふまえた歌い手による配慮も影響していると考えられる。

4.3.3. 変化していないこととその問題点

人とアイヌの間にある抑圧的関係性と、男性と女性の間にある抑圧的関係性はこの二資料のあいだに依然として見出せるのではないだろうか⁵⁸。

前項の通り、資料15からは「男の言うことには従わなければならない」というメッセージが受け取れる。ここには婚姻関係の中で女性の立場が不利であることが内在化されていると考えられる。3章で見た通り、女性は結婚後、自由意志に基づいて行動することは許されず、男性の支配下におかれると言うこともできるのではないか。

57 これをネガティブに評価するのではなく、貝澤の力量の高さによるものとポジティブに捉えることも可能である。その場の状況を見て、瞬時に歌詞内容を改変したのだとすれば、叙情歌の即興性をうまく取り込みながら自身のレパトリーを披露したと評価できるだろう。

58 もちろん、二重の抑圧がこの二資料間に限って存在しているわけではない。

ただし、これは女性の主体性がまったく存在しないことを意味するのではない。3章では現代でも和人男性との結婚や恋愛においてアイヌ女性に対して差別があることについて述べたが、その中でアイヌ女性たちは最善とされる選択をしていったとも受け取ることができる。

前項で語りの場が歌詞内容の変化に影響していることを述べた。これにはまさに、和人とアイヌの間にある抑圧的関係性と、男性と女性の間にある抑圧的関係性の双方が関わっているだろう。資料15の語りの場において、和人男性×研究者という、二重の権力を有した者が少なくとも二人いることがわかっている。また萱野とトサールは和人ではないが、男性であり、女性に対して権力性を有する存在である。記述されていないだけで、抑圧する側の属性を持つ者やアイヌ語を理解する聞き手が他にも同席していたかもしれない。このような場合、貝澤が和人との関係が悪くなるような歌詞内容を選けて歌い語った可能性が十分に考えられる。

貝澤が語りの場の状況や人間関係をふまえ、あえて歌詞内容を変更したのならば、そこには、和人とアイヌの間にある抑圧的関係性と、男性と女性の間にある抑圧的関係性という二つの構造だけでなく、研究する側-研究される側の抑圧も内在していることになる。

もちろん、そうではなく有珠の歌が伝承されていく過程で内容が変化し、変化したものを貝澤が聞き覚えた可能性も十分にある。どちらにせよ断定することは現時点ではできないが、なにか一つの事柄が影響して歌詞内容の変化が起こったわけではなく、さまざまな要因が複雑に絡み合いながら影響している可能性を指摘したい。

第5章 おわりに

このように、アイヌ口承文芸、歌謡にもアイヌ女性に対する抑圧が内在している例が多数見られる。文学例と民俗例が必ずしも一致するわけではないのは承知の上だが、社会の中での規範や倫理観、価値観が口承文芸に表れる可能性は十分にある。この可能性を考慮に入れて口承文芸を検討することは、現実社会の問題点を浮き彫りにすることにつながるのではないだろうか。アイヌ女性への抑圧は今日でも解決されていない問題であるが、和人女性への抑圧とも重なってきており、日本社会全体での女性への抑圧は根深く残る。

さらに、社会構造やその中での規範は、語りの場を通して口承文芸の歌詞内容に影響する可能性もある。その歌謡が歌い語られた際にその場に同席した人たちの人間関係や、それを録音した人の権力性が語りの場において複雑にからみあい、歌詞内容に変化を及ぼす。現実社会の価値観が文学に影響し、さらに文学で描かれる価値観が現実社会にもまた影響し、ループしていく。

しかし本稿では、これらの抑圧にアイヌ女性が屈して、文化が衰退したと結論づけたいわけではない。上記のような歌詞の変化は一見するとオリジナルの内容が消えてしまったように見えるが、そうではなく、歌い手の個性による表現や、女性が抑圧と闘おうとしたとポジティブな理解もできる。社会状況が変化していくなかでの歌い手たちなりの葛藤や奮闘を念頭に入れたい。本稿では語

りの場による影響に大きく注目したが、資料 14 や資料 15 が歌い語られるさらに前の段階で歌詞内容が変化した可能性は十分にある。あくまで本稿での解釈は可能性の一つでしかない。今後はさらに類話の資料の収集や、女性への抑圧が内在していると見られる資料の分析を進め、解釈の可能性の幅を広めていきたい。

本論文での問題提起は、他の口承文芸ジャンルの資料やさらに多くの独唱歌の検討を進め、論を展開させる必要がある。特にジャンルによって規範となる価値観は異なるため、その違いに十分留意しながら検討していかなければならない。

さらに本論文では、検討が不十分な点が多かった。特に、4 章で資料分析として用いたものはアイヌ語原文ではなく、和人研究者による要約文である。口承文芸や音楽の研究にあたり原文を参照するのは、研究の正確性を求める上で必須である。しかし本論文はその点で未熟であることは認めなければならない。今後も資料収集を続け、この弱点を補強する必要がある。

また、歴史的な検討が不十分だった。和人男性の北海道への出稼ぎの実情や婚姻形態など、歴史的な観点をを用いての分析が今後の筆者の研究には求められる。また個別的で具体的な事例をアイヌ全体の問題としてまとめるのではなく、現実にはさらに複雑に絡み合っていることを理解しなければならない。

【参考・引用文献】

朝日新聞アイヌ民族取材班（1993）『コタンに生きる』東京:岩波書店

石原真衣（2021）『〈沈黙〉の自伝的民族誌——サイレント・アイヌの痛みと救済の物語』札幌:北海道大学出版会。

大谷洋一（1995）「松島トミの伝承」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』1:27-50.

大谷洋一（2022）「アイヌ口承文芸—夫に浮気された女—」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』7:41-50.

海保洋子（1992）『近代北方史—アイヌ民族と女性と』東京:三一書房

萱野茂（1996）『萱野茂のアイヌ語辞典』「国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ」

<https://ainugo.nam.go.jp/search/word?word=sinotca&typeDict=on&typeCont=on&typeText=on&person=&matCd=&minLineCd=&maxLineCd=>

[2024年9月28日アクセス]

「萱野茂二風谷アイヌ資料館」<https://kayano-museum.com/>

[2025年1月1日アクセス]

北原次郎太（2017）「『シンリッウレシパ（祖先の暮らし）18』樺太アイヌのヌソ（犬ぞり-3）」『月刊シロロ』2017年2月号「国立アイヌ民族博物館アイヌと自然デジタル図鑑」

<https://ainugo.nam.go.jp/siror/monthly/201702.html#01>

[2024年9月28日アクセス]

北原モコットウナシ（2021）「歴史的トラウマ概念のアイヌ研究への導入を探る」『アイヌ・先住民研究』1:7-34.

- 北原モコットウナシ（2023）「アイヌのジェンダーを再考する」『第36回北方民族文化シンポジウム網走報告書 北方諸民族文化とジェンダー1』27-32.
- 北原モコットウナシ（2024）「アイヌ民族の葬制・祖霊祭祀と遺骨の「再埋葬・慰霊」：民族誌・文学による検討」『アイヌ・先住民研究』4:127-145.
- 金田一京助（1933）『アイヌ文学』東京:河出書房.
- 金田一京助（1959）『アイヌ叙事詩ユーカラ集I PON OINA（小伝）』東京:三省堂.
- 金田一京助（1992a[1908]）「アイヌの文学」『金田一京助全集第7巻アイヌ文学I』東京:三省堂.
- 金田一京助（1992b[1913]）「アイヌの詩歌」『金田一京助全集第7巻アイヌ文学I』東京:三省堂.
- 金田一京助（1993a[1942]）「ユーカラ概説」『金田一京助全集第8巻アイヌ文学II』東京:三省堂.
- 金田一京助（1993b[1959]）「アイヌの芸能」『金田一京助全集第8巻アイヌ文学II』東京:三省堂.
- 久保寺（1977a）『アイヌの文学』東京:岩波書店.
- 久保寺（1977b）『アイヌ叙事詩 神謡・聖伝の研究』東京:岩波書店.
- 甲地利恵（1997）「「貝澤こゆきのイヨハヨチシ」について」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』3:41-75.
- 河野広道（1932）「アイヌの一系統サルンクルに就て」『人類学雑誌』47:137-148.
- 国立大学法人千葉大学（2015）『アイヌ語の保存・継承に必要なアーカイブ化に関する調査研究事業第2年次（北海道沙流郡平取町）調査研究報告書』2/3,千葉:千葉大学.
- 「国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ」34600AP 川上まつ子の伝承 鳥とアイヌ語1/C0146散文説話（ア）『スズメの恩返し』
- <https://ainugo.nam.go.jp/search/media?matCd=34600&keyword=&person=&dialect=&collection=&typeCont=on&typeAudio=on&typeVideo=on>
[2024年12月20日アクセス]
- 34618AP川上まつ子の伝承（先祖供養5）
- <https://ainugo.nam.go.jp/search/media?matCd=&keyword=&person=%E5%B7%9D%E4%B8%8A&dialect=&collection=&typeCont=on&typeAudio=on&typeVideo=on>
[2024年9月28日アクセス]
- 4623AP川上まつ子の伝承 芸能1（ヤイサマ、イヨハイオチシ、ウボボ）
- <https://ainugo.nam.go.jp/search/media?matCd=&keyword=&person=%E5%B7%9D%E4%B8%8A&dialect=&collection=&typeCont=on&typeAudio=on&typeVideo=on>
[2024年9月28日アクセス]
- C0248KM_34704BP 川上まつ子さんの子守歌 60のゆりかご（1987）
- <https://ainugo.nam.go.jp/search/media?matCd=&keyword=60&person=&dialect=&collection=&typeCont=on&typeAudio=on&typeVideo=on>
[2024年9月30日アクセス]
- N002P 平取町音声資料002貝澤とうるしの（1969）
- <https://ainugo.nam.go.jp/search/media?matCd=N002&keyword=&person=&dialect=&collection=&typeCont=on&typeAudio=on&typeVideo=on>
[2024年12月18日アクセス]
- 佐々木千夏（2016）「現代におけるアイヌ差別」小内透編著『調査と社会理論・研究報告書35 先住民族多住地域の社会学的研究—札幌市・むかわ町・新ひだか町・伊達市・白糠町を対象にして—』45-70.札幌:北海道大学

大学院教育学研究院教育社会学研究室.

品川ひろみ (2016) 「アイヌの家族形成と子育て」小内透編著『調査と社会理論・研究報告書35 先住民族多住地域の社会学的研究—札幌市・むかわ町・新ひだか町・伊達市・白糠町を対象にして—』11-25.札幌:北海道大学大学院教育学研究院教育社会学研究室.

瀬川清子 (1998[1972]) 『アイヌの婚姻』東京:未来社.

高橋三枝子 (1976) 『北海道の女たち』旭川:北海道女性史研究会

谷本一之 (2000) 『アイヌ絵を聴く』札幌:北海道大学図書刊行会.

田村すず子 (1973) 「アイヌの民謡」『ILT NEWS』51・52:43-62.

田村すず子 (1988) 『アイヌ語音声資料』5.東京:早稲田大学語学教育研究所.

田村すず子 (1996a) 『アイヌ語音声資料選集:韻文編』東京:早稲田大学語学教育研究所.

田村すず子 (1996b) 『アイヌ語沙流方言辞典』東京:草風館.

千葉伸彦 (2019) 「アイヌの歌の伝承をサポートするメソッド—口頭伝承音楽の現代に適応した学習方法を探る—」東京藝術大学大学院, 博士学位論文.

知里真志保 (1955) 『アイヌ文学』東京:元々社.

知里真志保 (1973[1960]) 「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」『知里真志保著作集2 説話・神話編Ⅱ』東京:平凡社.

テッサ・モーリス=スズキ (2013[2002]) 『批判的想像力のために グローバル化時代の日本』東京:平凡社.

中川裕 (1989) 「口承文芸に見るアイヌ人と和人との関係」早稲田大学語学教育研究所北方言語・文化研究会(編)『民族接触』73-85. 東京:六興出版.

中川裕 (2010) 『語り合うことばの力—カムイたちと生きる世界』東京:岩波書店.

長尾優花 (2024) 「アイヌ神謡における折節の研究」北海道大学大学院文学院, 修士論文.

北海道観光振興機構 (2019) 『アイヌ文化・ガイド教本』札幌:北海道観光振興機構.

堀内光一 (1987) 『伏わぬ人々・アイヌ』東京:新泉社.

本田優子 (1997) 『二つの風の谷—アイヌコタンでの日々』東京:筑摩書房

本田優子 (2006) 「金成マツの英雄叙事詩にみられるイトコ婚」『比較文化論叢』18:19-40.

真下厚 (2017) 「歌謡と歌い手」日本口承文芸学会(編)『こえのことばの現在』216-230. 東京:三弥井書店.

門別町郷土史研究会 (1966) 『沙流アイヌの歌謡—録音資料目録とその解説—』門別:門別町郷土史研究会.

林姝彩 (2024) 「アイヌの英雄詞曲に見る女性像について」北海道大学大学院文学院, 修士論文.

A Feminist Perspective on Ainu Lyric Songs

Yuka NAGAO*

ABSTRACT

The purpose of this paper is to propose that among the Ainu oral literatures, and songs are influenced by social structures and narrative sites, and that the lyrical content of songs can change even if they are fixedly handed down.

First, I will confirm that Ainu songs in the form of solo songs can be further divided into two types: improvised songs and traditional songs. Improvised songs are those that are sung in an improvisational manner by partially quoting the melody, common phrases, or content motifs of other singers. In many cases, as in the case of Yoshida Huku in the Sakhalin region, the singer makes up her own songs. Traditional songs are also one in which these elements are passed down from one singer to another in a fixed manner and takes the form of a whole quotation.

In this paper, I will focus on the lore songs among the solo songs and see how the lyrical content changes in the process of transmission.

Furthermore, as a structure of oppression surrounding Ainu women, there is oppression based on the ethnic difference between the Japanese and Ainu, and oppression based on the gender of men and women. I will explore the possibility that such oppression affects the content of oral literature. In addition, the lyrics of the same story may be changed by the singer to accommodate a more powerful figure in the oral storytelling. This can also be considered a form of oppression.

I will examine how this kind of oppression surrounding Ainu women affects the content of songs.

Keywords: Ainu Oral literature, Ainu Songs, gender, Indigenous Studies

* Ainu and Indigenous Studies Graduate School of Humanities and Human Sciences HOKKAIDO UNIVERSITY