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.　修辞法---------- 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 サコイェ「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「それの節」---------- 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　「アシペッの館」---------- 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
12-. 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. ワカルパ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. モトアンレㇰ筆録による叙事詩『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.　ニヴフ叙事詩の 4 行 1 連構造---------- 258
3.　頭韻と脚韻の意味---------- 261
4.　トゥ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粋である。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得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、誰がどういう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、踏んでい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うが、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が、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 C2（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 C_1VC_2 音節において C_2 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も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「'」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・ゲオルギアーデス（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 《私が持っ・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、少しくらい短い所は、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、アイアンビックだとか、トロケイクだとか、平起・仄起など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 行ではシンメトリカルな●○○●になっている。このようなシン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っていることが多い。

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	海を通って
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　　アシペッ（ワシペッ）の館は
kanras kasi ketunke　屋根の柾がはがれて
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」）

「屋根の柾がはがれて」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 サコイェ「朗唱」（英語：recitative）

アイヌ語の sakoye サコイェ「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、ユーカラで代称されて、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「サコイェ sákoye【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「それの節」(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、これらをふしをつけずに語ることを言う。」

[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なく、ウエペケレ のように語ることをいう。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-「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っただけでなく、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。これらのことからは、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のであろう。

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うこと」「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『皆がそれによって曲がらせる』、uwekay『皆がそれによって曲がる』）等がある。音頭とることを『イエカエ』（iyekaye『それによって曲げる』、iyekay『それによって曲がる』）（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」というテクニッ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 ran	カムイが降りてきた
3	Iwa teksam	小山の近くに
4	oran	降りてきた
5	Iwa teksam	小山の近くで
6	konkani may na	黄金の軽やかな音が
7	cinu	聞こえた

歌い方

1 ｜Cupka｜wa　○｜
2 ｜kamuy｜ran　○｜
3 ｜i　wa｜tek sam｜
4 ｜o　ran｜○　○｜
5 ｜i　wa｜tek sam｜
6 ｜kon kani｜may 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 とも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	kamuy ran	カムイが降りてきた
3	iwa teksam	**小山の近くに**
4	oran	降りてきた
5	iwa teksam	**小山の近くで**
6	konkani may na	黄金の軽やかな音が
7	cinu	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	kamuy ran	カムイが降りてきた
3	iwa teksam	**小山の近くに**
5	iwa teksam	**小山の近くで**
6	konkani may na	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」
（ワカルパロ述・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（●○●○）と最も派手でリズミカルになり、重音節が続く（●●●●）とややおとなしいがリズミカルな印象になり、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）でリズミカルに始まり、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○○○×（軽軽軽・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。

白糠の伝承

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 :『冨水慶一採録　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

白糠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ろ

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

[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、尾を曲げるというなら、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げられている。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辞であり、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っぷ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	orew	尾を曲げている
5	Iwa tuysam	小山の崖先で
6	etanne maw	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、厳密にいえば同韻ではない。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 etannne maw から第 7 行 anu まで通しての母音配列 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。白糠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＜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	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

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るべきであろう。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、最後にリズミ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ミカルに終る。

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	3 行詩としてみた場合
Atuy so ka ta	Atuy so ka ta
Ekay ya	Ekay ya, okay ya
Okay ya	Okaykumaranke
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、ぞれぞれが 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、①tuy の最終音 y を i として母音化して伸ばす、②so 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、母音の音色が近い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で 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	オニウェン　カムイ	恐ろしい神の
oniwen hawe	オニウェン　ハウェ	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、歌う際にようやく明確になる。

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	アトゥイトゥンナ	海を渡る
Etunun paye	エトゥヌンパイェ	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　仔熊の檻をめぐるときの歌 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」と子熊の霊魂に聞かせる、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。子熊の霊魂もやはり sinta「ゆりかご」に乗っていくはずである[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。シンタとは一種の橇で、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「'」を用いて、urar でなく'urar、ooho でなく'o'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、通常の押韻が音節単位、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 音節と同じ長さとみなされ、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

○●○の派生型がならぶ美しい韻律である。

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 個所あるが、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 ×|ra ×r|もしくは|u ra|× 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：『冨水慶一採録　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と、以下のようになる。

○　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 拍に入れられて 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・鵡川の歌謡』（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・鵡川の歌謡：輪唱歌 3」「福満・鵡川の歌謡：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った歌も多いが、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く出来ている。

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いない（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、今目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・ニッ」（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、ものも食べずによ夜も昼も。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	ranke	いつも遊んでいる
4	kay	hoao	kaye	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が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　ミユーゼアム彙報第 17、アチツクミューゼアム刊　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
トゥイマ　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・鵡川の歌謡』（早稲田大学語学教育研究所 1987）p67「16.UPOPO 8 ウポポ（輪唱歌） HUNPE-PA WA 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ミカルにできているが、2 拍子のまま輪唱すると逆に面白みがない。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・鵡川の歌謡 ： 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、荷縄をのばして遠い列の影が、つながり通る」という訳（解釈）が紹介されている。さらにその上で毒銛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、ウポポの現代語意訳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、荷縄をのばして遠い列の影が、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、それを銛にして鯨に投げつけ、もしその竹の銛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、銛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のであろう。

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	Tu	y	ma	sa	y	kur
	④	sa	y	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ミカルな歌になる。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　y</u>　ma	<u>sa　y</u>　kur	<u>sa　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　y</u>　ma|sa　y　kur|
○○●○××　　④　|<u>sa　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「アシペッの館」

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

アシペトゥン　チャシ
カンラシ　カシ　ケトゥンケ
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・鵡川の歌謡』（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・鵡川の歌謡：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「はがれた柾」「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。「柾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 ケトゥンケは 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 Waspet 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 saranpa 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い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、リズミカルになっている。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。

8　Matmaw réra**「北風」**

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 マッナウ「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。少しくらい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 は母音の並びが近い不完全韻。
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みると、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	○○○○<u>●○</u>	apaca e<u>osma</u>
3	○●○○	Urannisi
4	●○○<u>○●</u>	kanto ko<u>rikin</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：『冨水慶一採録　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っていることが多い。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が、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「遠くにあって、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) 遠くの方向に倒れている」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	｜Sar　ki｜us　nay｜	
②	｜ko　(o)｜ta　an｜	
③	｜ko　(o)｜tuy　ma｜	
④	｜rew　ke｜(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④-rewke 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 koemusisanke
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 koemusisanke「～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	ヘルトゥンルトゥン	さあ、おしずらせ、おしずらせ
He rutun rutu	ヘルトゥンルトゥン	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」のことなのかはっきりしないが、お盆の上にいくら 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」というかけ声に続く、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|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|○	○|	

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になる。

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|○	○|	

とはいえ、拍への配分をそのままにして無理矢理リズミ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りうる。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、ニシコトゥリ
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『冨水慶一採録　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	細長い雲にのばして
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。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、膝をのば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こと」という可愛らし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	kúsuwep toyta	キジバトがたがやす
2	húci wakka ta	おばあさんが水をくむ
3	katkemat suke	奥さんが料理をする
4	pon tono ipe	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 tono 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 tono 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

木の上にいる鳥を猟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。

この詩では狩猟が「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、鳥に猟師が影響され、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。

狩猟とは一方的に猟師が対象物に働きかけるだけの行為ではない。鳥と猟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、狩猟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。だからこそここには 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。これによりリズミカルさが出ている。

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karí）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『冨水慶一採録　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猟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 hoyyo	ハーホーイヨー

ウタラ　ホプンパレワ
リムセレヤン
ハーホイヨー

歌い方（半行単位）

◆		◆	
u	tar	ho	pun-
-pa	re	wa	a
rim	se	re	yan
(n)	ha	(a)	ho
(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。

15　Onne paskur ine「年寄りカラスはどこへ」

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	殺されてしまって
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いる。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。単純に繰り返しになっているのではなく、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がない。

---

[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 KAMUYYUKAR 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 kamuyyukar「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 siknupa 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、通常の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もいる。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。

17　Sake yuukara「節つきの歌」

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
nispaean kotan	豊かな都
nispaean 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	よく媼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 tono 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
Tono 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	のうちで
kuani ne naa	私も
wen kutura ahci ne yahka	私とともにきた媼も
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。お手本ともいうべき作品といえよう。Nispa acapo utara naa pirikano ahci yuukara nuu yanuwa eucaskuma yanuwa mosirikes pahno ka eucaskuma yanuwa「みなさま方よく媼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	
5	tan tuyma mosiri	この遠い島に
6	poro atuy tuntuye kueh wa	大海を越えてきました
7	ku'utari tura	私の仲間と
8	kuyaysinkare wa	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 kuyeysinkare 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	Nupuru mosiri	幸運の島
2	nispa mosiri	偉大なる島
3	tono 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 kusu	本当に
2	kamuy turano	神さまのおかげで
3	sapane mosiri	栄ある島
4	sapane kotan	栄ある都
5	nispaean kotan	豊かな都
6	nispaean 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 nispaean kotan、第 6 行が nispaean mosiri が nispanean 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）nispanean 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, nispaean kotan, nispaean mosiri
kukoyaysinkare kusu

第 4 連

1	Kamuy nupeki ka	神さまの光によって
2	wen kutura ahci kune yahka	しがない媼ではありますが
3	kuki a kinra, kuki yuukara	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	Nispa acapo utara naa	みなさま方
2	pirikano ahci yuukara nuu yanuwa	よく媼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	kamuy kotan ko'omanan 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、少しずらすこともある。

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。ないようのまとまりと、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、すべて五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、厳密にいえば頭韻が 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。厳密にいえば、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ればよい。

ABBA 形式の例

(u) pirkasuke　美味しいご馳走
eyaykesupka-　を料理するのに
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、たんに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 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）

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]。

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

（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付加される場合と、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 kaspa	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	その後に
isitomare	おそるべき
Ruroaykamuy	ルロアイカムイ
Tumuncikamuy	いくさの神

（砂澤クラ氏の伝承第 6〜9 行、稲田浩二監修 2000）

sikari tonpi	ぐるぐる回る丸い光
sikari tori	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『スマサムピューカ　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) pokna cep rup	下になった鮭の群れは
(u) suma siru	石がこすり
(u) kanna cep rup	上になった鮭の群れは
(u) sukus cire	日光が焼く

（鳩沢わてけ氏の伝承『スマサムピューカ　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 巻）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 巻）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 拍に配分される。

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 拍に言語音を配分する [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。

Iresu 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。
Iresu 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 sukus	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。

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 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 拍に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	|○	Ire|(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	|○	Ire|(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|wa (a)|to ○| たくさんあった
4 |○ (u)e|m ko|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 sukus 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)o	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) 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	|○	kamuy|ha	(a)|yo	(o)k|pe	○|	神の鎧が
3	|○	siknu|pi	(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	その後に
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
taporowano	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
enontasino	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
anehopuni	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　○|　その後に

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 ruroay 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)　ney|(i)　ta|an　pe|○　○|　どこにいるの

2　|(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)　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 mo|(o)	sirka|(a)ta	(a)|○	○|	我が国の上に
2	|si e|(e)	mina|yara	(a)|(a)	○|	自分を笑い者にする
3	|(u) an|(n)	ku|(u)ni	(i)|(i)	○|	ことになると
4	|(u) yaynu|(u)	a|ki ku	su|(n)	(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 muy|(i)	mawsi|r(i)	(i)|ka	○|	神の風の上に
4	|an maw|(u)	noye|(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	me|(e)	toto|y	ka|○	○|	2 つの奥山を越え
3	|re	me|(e)	toto|y	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（各行につくリフレイン）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) hawas [h]awas	音がする
Hasusunhasusun	Inkaras akus	見てみると
Hasusunhasusun	(u) Okikurmi	オキクルミと
Hasusunhasusun	(u) Samayunkur	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 kor	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) Supunramka	スプンラムカ
Hasusunhasusun	(u) Sipkiramka	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	Ineap kusun	それで
Hasusunhasusun	ciruska kaspa	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) tek tuypoki	手のひら
Hasusunhasusun	tek tuykasi	手の甲に
Hasusunhasusun	tu kem poppise	たくさんの血豆が
Hasusunhasusun	ekohetuku	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	kema racici	脚を長く伸ばして
Hasusunhasusun	(u) tek racici	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、その霊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、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。そうい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)	Sa|ma	yun|kur	○|	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	sam|ta	arki|kor	○|	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	an|kor	○|	ここにきて
2	|(u)	Su|pun	ram|ka	○|	スプンラムカ
3	|(u)	Sip|ki	ram|ka	○|	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	|i	ke|san	pa|yak	○|	私のあとを追ったという
4	|we	n|ta	ra|pan	na|	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	rus|ka	kas|pa	○|	私は激しい怒りを
3	|(u)	hu|ma	sa|ka	○|	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 もそろう。
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	yun|ku	r|	サマユンクル
2	|(u)	tek|tuy	po|ki	○|	手のひら
3	|(u)	tek|tuy	ka|si	○|	手の甲に
4	|tu	kem|pop	pi|se	○|	たくさんの血豆が
5	|e	ko|he	tu|ku	○|	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	|ki	ra|rok	hi|ne	○|	逃げていたが
2	|(u)	Sa|ma	yun|ku	r|	サマユンクルは
3	|ki	ro|re	kot|na	○|	力尽きて死んだのだ
4	|(u)	O|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 拍に押し込めている。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-a と e-i-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)	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)	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ので、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。

Iresu yupi	養い兄
iresu sapo	養い姉
irespa hine	私を育ててくれて
okaan ike	いたのだが
kamuy kat cási	神が作った館
cási upsor	館の中で
aioresu	育てられていた

Tapan inuma	宝物の山	
ran pes kunne	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	
nispa mutpe	金持の刀	不完全韻
otusantuka	2 本も	不完全韻
oukauyru	3 本も	不完全韻
otupusakur	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	
rayap kewtum	感心して	不完全韻
ayaykorpare	いるのだった	不完全韻

Paknonekor	さてそれから	
amset kata	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	
tanpe patek	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ゥルンマッ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	ペストゥルンマッ姫	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 yakun	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『北蝦夷古謡遺篇』

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 オタストゥ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 オタスッの末尾子音が 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	私の寝床に
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：ラマンテロ述・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かと思われる。

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。

Iresu 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
Ineapkusu	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。本書でもそれにならった。

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
Ikiri pokihi	列の下に
ran pes kunne	低い崖のように
mewnatara	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
koyawnatara	古色ゆかしい
Ukoran pusa	下がる房飾りが
suypa 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
pen nutap wa	川上の湿原から
pan nutap un	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	続いていて
uweomanno	次々に
kamuy inotor	神の霊魂が
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 ニタイパカイェ』

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
iecoknure	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
aarakotomka	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	かのようである
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	髪のつやは
kane wakka	金の水が
ecirirpaye	流れ落ちている
semkoraci	かのようであった
Rametok iporo	勇者の風格を
eiporo tunma	そなえた顔
sinna kane	でもあって
atawki ruwe	切られた傷跡
aotke ruwe	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・アーカイヴ画像である [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で、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、それがな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	子ータウエベケレカ。	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

corookay 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

watara kitayke	ワタラキタイケ。	岩の頂上には
kannakamuy	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	チョーカイチヤシ。	私の館に
cási kanpara	チヤシカンバラ。	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	アンギガン子。	して
okay'an	オカイアン。	暮していた

henne nep ka	ヘン子子プカ。	何も
aneopetca	ア子ヲベツチヤ	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	アヌンチヤシ。	私がいる館
cási kanpara	チヤーシカンハラ。	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	リコフイチヤタ。	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	マツコシヤム。	ぱっと立ち昇った
eyarisone	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	アノヤ子ゝ。	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	モカイケウェ。（※）	風体か
asur kese	アシユルゲセ。	噂の端に（？）
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	カ子コソンゾ゜。（※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　ゾ゜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	ラゝバカン子	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	テツラレゝ。	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	ヤゝハシヤツ。	親類がいない
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	イワタフカシ。	その小山の上に
oran cimutpe	ヲランチムツペ。	降ろされた刀

aynu tumi	アイヌツ゜ミ。	人間の戦争は
an=enunuka	ア子ヌゝカ。	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 tumi	カムイツ゜ミ（※）	神の戦争に
ikohopuni	イコホフニ。	飛び込んだ
upepekere	ンベゝケレ。	という次第である

（※　句点脱落）

Tuyma asur	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 asur	ウライケアシユル。	殺し合いの噂を
cikoasurkor	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	子アクシタフ。	ものだから、

（横に「カキヨフカヨ。」と書き込みあり）

ankor mosir	アンコロモシリ。	私の国
rehe tap	レーヘダフ。	名前は
Urarmosir	ウラゝモシリ。	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	ア子クシユ。	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	子グンベリシユ。	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 rekpo	という歌を
ciki kane	私は歌いながら
pet esoro	流に沿って
sapas ayne	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	今の貧乏人になっている
kotom siran	様です。
Atuy teksam ta	海辺に
aynu hekattar	人間の子供たちが
aksinotponku	おもちゃの小弓に
aksinotponay	おもちゃの小矢を
euwesinot kor okay.	もってあそんで居ります。
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 rekpo	という歌を
ciki kane	歌いながら
hekaci utar	子供等の
enkasike	上を
cikus awa,	通りますと、
uncorpoke	（子供等は）私の下を
ehoyuppa	走りながら
ene hawokay	云うことには
“Pirka cikappo !	「美しい鳥！
kamuy cikappo !	神様の鳥！
Keke hetak,	さあ、
akas wa	矢を射て
toan cikappo	あの鳥
kamuy cikappo	神様の鳥を
tukan wa an kur,	射当てたものは
hoski uk kur	一ばんさきに取った者は
sonno rametok	ほんとうの勇者、
sino cipapa ne	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	今お金持になってる者の
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 サケヘ「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。サケヘ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。

サケヘはそれ自体が韻文形式を守っている。このサケヘの場合、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　　一ばんさきに取った者は

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　konkani ponay　　金の小矢を
2　sicorpok cikuste　　私は下を通したり
3　sienka 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」などがな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 rekpo	と、いふ歌を	arian rekpo	という歌を
chiki kane	うたひながら	chiki kane	私は歌いながら
pet esoro	川に沿ふて	petesoro	流に沿って
ainu kotan	アイヌ村の	sapashaine	下り
第 3 連			
kopakun	方へと		
sapash aine	まゐりました。そうして		
ainu kotan	アイヌ村に		
chikoshirepa	着きました		
		第 3 連	
第 4 連		ainu kotan	人間の村の
tan poro kotan	此の大きな村、	enkashike	上を
kotan kurkashi	廣々とした村を	chikushkor	通りながら
teshnatara		shichorpokun	下を
ingarash ko	見ますと	inkarash ko	眺めると

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で、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 ingaras

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 語にくっついているが、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 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ 「金持ちの子」たちが石を投げる ↓ かまわずに走り出す	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 ↓ 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	ちっとも
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	~~頭窓~~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	ちっとも
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。無くても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	sermakaha	後に坐して
		★hempara nakka	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、草稿と刊本の間の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。この倒置は厳密にいえば倒置ではなく、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。通常の口語体であれば、

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てのけ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』刊行時にはそ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 のほかに、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に同じ位置にくるが、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**キプウタリ**	ukoy**ki p utari**
レンカプアニ	**renka p ani**
アイヌ**ピリカプ**	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
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）

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
忘(わす)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
wasurunautari	*忘れるな仲間よ*
tokoshiemademo	*永久までも*

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
ウコヤイカタヌ	ukoyaykatanu
ピ**リカプリ**	pirka puri
わす**るなウタリ**	*wasu*runautari
とこしえまでも	*tokoshiemade*mo

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
若人(わかうど)よ　サポを助(たす)けて　はげまれよ
ミチのオカケタ　ハポのオカケタ

Wakoodoyo	**若人よ**
sapo o tasukete	姉**を助けて**
hagemareyo	**はげまれよ**
Mici no okake ta	父**の**あとから
hapo no okake ta	母**の**あとから

わこうど**よ**	*Wa*k*oo*d*o*yo
サポをたす**け**て	sapo o *tasu*kete
はげまれ**よ**	ha*gemare*yo
ミチ**の**オカ**ケ**タ	Mici *n*o okake ta
ハポのオカ**ケ**タ	hapo *n*o okake ta

1 句目「わこうど」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**

カン**ト**オッタ	Kanto otta
アイヌカラカンチ	aynu kar kanci
ありという	a*ri*to*yuu*
う**ちな**おして**よ**	*uch*in*aoshitey*o
いためるウ**タリを**	*itameru* utari 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
浪風(なみかぜ)の　あらずばよしと　思へども
荒浪(あらなみ)しのぎ　漕(こ)ぐ力(ちから)ほし

Namikazeno
arazuba yoshito
omoedomo
aranami shinogi
kogu chikara hoshi

なみかへ**の**	Namikazeno
あらずばよし**と**	Arazubayosito
おもえど**も**	Omoedomo
あらなみし**のぎ**	Aranamisinogi
こぐちから**ほし**	Kogucikarahosi

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「あらなみしのぎ」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「あらなみしのぎ」、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

示(しめ)されし　道(みち)にすすまむ　ともすれば
怠(おこた)りがちの　我(われ)に鞭(むち)うち

Shimesareshi
Michini susuman
tomosureba
okotarigachino
wareni muchiuchi

しめされ**し**	Simesaresi
みちにすすま**ん**	micinisusuman
ともすれば	Tomosureba
おこたりがち**の**	okotarigacino
われにむちう**ち**	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

吾(わ)が會(あ)ひし　軍(いくさ)のさまを　詠(うた)ひつつ
なせる詩舞(うたまひ)　みごとなりけむ

Waga aishi
ikusanosamao
utaitsutsu
naseru utamai
migotonariken

わがあいし	Wagaaisi
いくさの**さま**を	ikusanosamao
うたいつつ	utaitutu
なせるうたまい	naseruutamai
みごとなりけん	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」は位置が違うが不完全韻。

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
マッネシリ　ピリカ　ナンガ
ナンガピリカ　サンケ　ワ　ピリカ
ニィオイカ　フレチカップ
レタラチカップ　ウタウタ　カニ
オンエ　ト　ポンペッ　ピリカハエ
マカヨ　アナッネ　パッケパッケ　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
パッケカニ　チャロ　オマカワ
アッハッハ　アッハッハ
エミナ　カイクシ　ナ
アッハッハ　アッハッハ
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プ美恵子氏によって紹介されていたが、2012 年に伝統詩意訳を含む 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」はチカップ美恵子氏も著書『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
蕗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、リズミ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ッカートにしにくい、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ッケ（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 行もほぼ繰り返しだが、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」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-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**け**

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っただろう。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ったのである。

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るべきである。

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（ŋastund ンガストゥンド）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。

pʰev vara narʰkina	一人だけでいるかのように、誰となのか
pʰxexɣugin	自分の守護霊とともに
toraf pa pʰita	半地下式住居に住み
toraf pʰit pandŋa i	半地下式住居に住んで育ったのだ
kʰikaru**χ**a	高いところ（高床か？）で
kʰikaruʁ　a poniŋa	高いところ（高床か？）で眠り
hava avataca	そうしていて

ha qolxqola tara ta	何も知らずに（？）
ina hunfke	彼らは暮していたが
hunvfke	暮していたが
aɣrʰ pərʰka klə lo	いつが空（夜？）なのか
aɣrʰ pərʰka mux lo	いつが日々（昼？）なのか
(hoɲ !)	（聞き手のかけ声）
hafke nafa jasaqakara	そして今や弟は
kotle roχa guzura	外に出て
tarava taɣavara	家の周囲で、
taɣavara	周囲で
coŋexguna qara	ハエどもを射たり
innanaχaɣara	彼の姉は
pʰotə ajra	紐を作って、
koj ajra	束（？）を作って
(hoɲ !)	（聞き手のかけ声）
hafke jasqa pilaŋa	やがて弟は大きくなって
nivŋa mujvuŋa	立派な青年になったが
katŋalka usarura	十分休んだので、
pʰotə ɣeta elgura	紐を取り、きつく縛って
təŋr tətŋafka	そうして朝早く
kʰeŋə marŋankə	太陽が昇る前に
kuzu harora	外へ出て
palaroχa vidara	森まで出かけたが
(hoɲ !)	（聞き手のかけ声）
palanaka vinra	森まで行ったが
vira harora prʰəŋa	行ってきたが
qarəxgu aχara	立ち止まらずに、

les hara oxvul　　たいそう（？）して

oɣlof χaxra　　クロテンを射て
olvi sarugura　　毛皮をたくさん満載して

pʰrʰaftoχ rʰorpud 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 far*ganambi*/.../buhime *genembi*/.../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ヴフ叙事詩（の複数の録音）やウイルタ叙事詩（『シーグーニ物語』）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．トゥ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]。

『ニシャン・サマンの歌』からの韻文例①

ama i age ara	父の皇子
susai sede ara	五十歳で
ujihe ningge ara	養ったもの。
sergudai fiyanggo ara	Sergudai Fiyanggo
bi simbe sabuhade ara	私はおまえを見たときに
ambula urgunjehe ara	たいへん喜んだ。
ere utala morin ara	このこれ程の馬
ihan honin adun ara	牛、羊の群
we salire ara	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、アクセントが語頭に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『シーグーニ物語』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。

『シーグーニ物語』

ɲuree **ɲ**uri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
ɲuree **ɲ**uri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
čuumə go məŋumə[i]	くろがね、しろがねの
kidaki dəginǰəu	空飛ぶ鳥舟
[n]obdookinǰau go	私の鳥舟よ
[n]ukča[a]kinǰau go	私のくくい舟よ
ɲuree **ɲ**uri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
ɲuree **ɲ**uri 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
nulgeeǰiiŋan	（羽音が）こだまする
ɲuree **ɲ**uri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
ɲuree **ɲ**uri 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）
ɲuree **ɲ**uri ikaandaan	ニュリニュリイカンダン
ɲuree **ɲ**uri 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
siiŋuunikəən	シーグーニ
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ルタ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、語りの部分はウイルタ語で語られるが、うたう部分は、おなじツングース語に属するキーリン語（エウェンキー語）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）ではテクストと録音が別作品であり、詳細な確認がしにくい。筆記テク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 dektendev,	私の翼よ飛べ
tuksarii halganmi,	私の足よ走れ
suptərii sooniŋ sumuv,	英雄の血よ私を運べ
tənis 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 avduuv,	私の野性トナカイ
itcileek tuureenmev	私の予言を
irgeleevii iktevkel,	自分の脳に打ち込め
doolaavii dooldəkal,	内臓のにおいをかげ
seenduuvii sildəkal!	耳にねじ込め
soot turgendi ememelcekel!	私は自分を失い
seemceeŋŋer bakam	考えて行動した
djqliŋŋar djqluvum,	誰が必要だったのかがわかったのだ！
naadaŋŋar djavam!	「来たのは誰か」と
er ŋii, emeksee,	問われれば
u lguurilkeen oondə? -- gunekis,	答えよう
sii hunŋiis, dulin buga boojunin	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
aii evenkii boojunin oodam.	エヴェンクの英雄
nekun gundəə nekunmii	私の妹、わが妹よ
aja ahii	美しい少女
ajakcaan 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 tuktəvum.	私はこの「中の国」で育った
soot turgendi emekel!	すぐに来たれよ
sirii beeveen ekel siriicivcara,	さすらいびとを待たせるな
ajan beeveen 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 l294～2326 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『シーグーニ物語』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『シーグーニ物語』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ヘ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ていいはずである。

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かなかったのである。

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 keri' ē
qarambai̯ nocosu bariqu bolba
qara ču bo' ōl
qan-dur-iyān car k ürgekü bolba
qahan anda minu ya' ū egdekü
bo'ol nekün
　　budun eǰen-iyen bosoju nemdeǰü bariqu bolba
bogda anda ya' ū egdekü

黒き鴉の鸂鶒（むらさきおしどり）を拿うるに到れり
下民・奴隷の己が罕（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
灰色の鷂鷹（はしたか）が葦鴨を拿うる
奴隷・従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 Dʒaŋɣrig erkn tavn nastadɲ
Tövwün ʃirkgin kövün
Bök Möŋgn ʃigʃrɣ olzd avad,
Evrənnɲ ornd bəəlɣgsn tsagtan
ʃindʒin nərər ʃindʒləd,
En narn dork əmtig
Ezlm aldr ik zajata kün bolx gidʒ windʒləd,
Enüg ert xoradʒ darn gixlə,
Evrə bijinɲ kövün,
Erkn tavta Arg Ulan Xoŋɣr
Aldr Dʒaŋɣrin deerɲ kiisəd,
Əmndɲ xor kürgüll uga bəəv.

誉れも高いジャンガルが五歳の時、トゥプシン・シルケの子、ビョケ・ミョンゲン・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 jaɣdʒ xoraxv gidʒ sann,
Bajn Küŋkən Altn Tseedʒin

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仏典からモンゴル語へ導入されたとしている。

Nəəmn tümn maŋxn kök ɣalzn adu köögsn tsagt
En Altn Tseedʒin üüdn eŋtə
Kök kivr saadgtŋ xarɣdʒ xorx gidʒ sanad,
Erkn zurɣa orgtʃ nasndŋ
Aldr Dʒaŋɣrig arnzl Zeerdiŋ unulad 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、誉れも高いジャンガ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 üd xojran xoorndaɣur
Nərxn Zeerdər nəəmn tümn aduɣan kööxər ɣarv.

Egts ɣurvn sara ɣazrt
Söög sö gil uga,
Ödrig ödr gil uga güülgəd orkna.
Mörŋ degd xurdnd
Eməlin xööt talŋ suuɣad,

Deerŋ ɣarɣsn toosn
Oɣtrɣud kürn tsoonglgsn jovdg bolna.
Dəki ɣurvn sara ɣazrt güülgsn tsagt
Öl Maŋxn Tsaɣan üülən ora xarɣad irv.

Kürs-kürsər kürtʃ irəd,
ʃuɣl möŋgn tsulvuran suŋɣdʒ bərəd,
Əərstin xar eldŋgen tʃirəd,
Kiitn xar nüdərn dörvn talan xələv.

Bajn küŋkən Altn Tseedʒin
Barvad altn bəəʃŋ bas tʃig xargdv.

ジャンガルは、八万頭の馬群を追い立てるため、日没と正午の中間の方角へすらり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う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。

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も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「クイェのシルン国のもの」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眞子（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眞子（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』枡本哲訳　1993　法政大学出版局

ゲオルギアーデス、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　シーグーニ物語テキスト』（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・鵡川の歌謡』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

田村すず子 1996『アイヌ語沙流方言辞典』草風館

チカップ美恵子 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　ミユーゼアム彙報　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「倭寇的状況」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「ウイグル語仏典からモンゴル語仏典へ」『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－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

ラマンテロ述・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

ワカルパロ述・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 sarkiyan", *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（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）と人間の間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）にあるカター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いる。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・先住民族言語アーカイヴ・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