

千歳地方の神謡の韻律的志向性

奥田統己

目次 はじめに

1 はじめに

2 沙流地方の神謡における「アクセント志向」の韻律的志向性

3 千歳地方の神謡の事例

(1) 白沢ナベさん口演「ワオカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

(2) 白沢ナベさん口演「アベフチカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

(3) 白沢ナベさん口演の神謡におけるアクセントの音楽的配置

4 考察とまとめ

(1) 観察のまとめと解釈

(2) 今後の展望

参考文献

Key Words アイヌ語 (Ainu)、韻文 (Verse)、韻律規則 (Metric rule)、音節 (Syllable)、アクセント (Accent)

1 はじめに

筆者はこれまで、北海道日高地方沙流川中・下流域の語り手による英雄叙事詩、神謡および叙情歌の事例を分析し、その詩句のアイヌ語の韻律的技法のなかに「音節数志向」と「アクセント志向」の2つの志向性が、個人の語り手を越えた複数のジャンルを横断して、観察されることを論じてきた。そしてとりあげた資料から観察できるかぎり、これらの志向性の現れかたにはジャンルごとの違いがあり、神謡では「アクセント志向」の韻律が、叙情歌では「音節数志向」の韻律が、それぞれ優勢にみられること(奥田 2017)、英雄叙事詩では音楽的リズムの交替にあわせて韻律的志向性も交替している事例のあることを示した(奥田 2012)。

本稿では、千歳地方の語り手による神謡を分析し、沙流地方の神謡と同じく「アクセント志向」の韻律が優勢であることを示す。そして、これまで筆者が指摘してきた2つの韻律的志向性が地域を超えてアイヌ語の韻文のなかに広がっていることが、今後のアイヌ文学とアイヌ語の歴史にかんする研究にしても有効な分析を行うことができることを論じる。

2 沙流地方の神謡における「アクセント志向」の韻律的志向性

奥田(2017)では、北海道日高地方沙流川下流域にお住まいだった3名の語り手による神謡と叙情歌を分析し、神謡においては1行のなかのアクセントの配置を一定の範囲にする「アクセント志向」の韻律が、また叙情歌においては1行のなかの音節数を一定の範囲にする「音節数志向」の韻律が、語り手を問わず優勢に機能していることを論じた。

3名の語り手の語る神謡では、いずれも1篇を通じて同じ音楽的長さで繰り返されるメロディーに乗せてアイヌ語の詞句が語られ、そのうち4音節の行のほとんどでは行頭の音節にアクセントが置かれている(図表1~3)。

アイヌ語では、語または句の第1音節が開音節の場合は原則として第2音節にアクセントが置かれる。アイヌ語の音節のうち開音節は7割程度を占めると観察されまた開音節の接頭辞による派生や人称表示も多用されることから、アイヌ語の一般的な傾向としては行や句の第2音節により多くの場合アクセントが位置することになる。

したがって図表1~3にみるような4音節の行でのアクセントの行頭への偏りは自然な分布とはいえ、何らか

の韻律的な規則にあわせる技法が働いている結果であると考えられる(奥田 2017)。

図表1 鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo (雀の酒盛)」における行の音節数とアクセントの分布(奥田 2017。%は総合計に対する比(以下同じ。))

	総数	アクセント 行頭	アクセント 非行頭	左のうち 行頭が虚辞
4音節	14	12 (13%)	2 (2%)	(0)
5音節	51	8 (9%)	43 (48%)	(3)
6音節	22	1 (1%)	21 (23%)	(0)
7音節	3	0 (0%)	3 (3%)	(0)
合計	90	21 (23%)	69 (77%)	(3)

図表2 平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」における行の音節数とアクセントの分布(奥田 2017)

	総数	アクセント 行頭	アクセント 非行頭	左のうち 行頭が虚辞
4音節	21	21 (29%)	0 (0%)	(0)
5音節	48	13 (18%)	35 (49%)	(1)
6音節	1	0 (0%)	1 (1%)	(0)
7音節	1	0 (0%)	1 (1%)	(1)
8音節	1	0 (0%)	1 (1%)	(0)
合計	72	34 (47%)	38 (52%)	(2)

図表3 貝沢こゆきさん口演「クモの神の自叙」における行の音節数とアクセントの分布(奥田 2017)

	総数	アクセント 行頭	アクセント 非行頭	左のうち 行頭が虚辞
4音節	24	24 (30%)	0 (0%)	(0)
5音節	43	10 (13%)	33 (41%)	(0)
6音節	6	2 (3%)	4 (5%)	(0)
7音節	5	0 (0%)	5 (6%)	(0)
8音節	1	0 (0%)	1 (1%)	(0)
9音節	1	0 (0%)	1 (1%)	(0)
合計	80	36 (46%)	44 (54%)	(0)

奥田(2017)はさらにこれらの神謡のリズムと詞句の関係を調べ、いずれの事例でも、音節数にかかわらず詩句のアクセントの位置がリズムのなかで一定の範囲(図表4~6の着色部分)にあることを示した。

図表4 鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo (雀の酒盛)」におけるリズムとアクセントの関係(奥田 2017。アクセントは行の最初のものだけを示した(以下同じ。))

	音節数	行頭
○ ● ○ ○ ○	5音節	
si- né a- mam pus	5音節	
○ ● ○ ○ ○	5音節	
ci= tá- ta- ta- ta	5音節	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
kí wa tap- ne	4音節 ●	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
c=é- a- hun- ke	4音節 ●	

図表5 平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」におけるリズムとアクセントの関係(奥田 2017)

	音節数	行頭
○ ● ○ ○ ○	5音節	
ci= kí hi ku- su	5音節	
○ ● ○ ○ ○	5音節 u	
u mís- mu ray- ke	5音節 u	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
pís ta sa- p=as	4音節 ●	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
án- ra- ma- su	4音節 ●	

図表6 貝沢こゆきさん口演「クモの神の自叙」におけるリズムとアクセントの関係(奥田 2017)

	音節数	行頭
○ ● ○ ○ ○	5音節	
o- ká= a- s i- ke	5音節	
○ ● ○ ○ ○	5音節	
si- né an to ta	5音節	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
kót tu- re- si	4音節 ●	
● ○ ○ ○ ○	4音節 ●	
yá o u- sat	4音節 ●	

まとめると、奥田(2017)では、沙流地方の3名の語り手による神謡の事例において「4音節の行の第1音節にあたる位置にアクセントを置く」という「アクセント志向」の韻律規則が強く働いており、それは、音楽的なリズムのなかでのアクセントの位置を、4音節の行で第1音節がおかれる拍を中心とする一定の範囲内に指定するという、音楽を参照した言語の韻律にかんする技法であることを論じた。

3 千歳地方の神謡の事例

ここでは、北海道千歳地方にお住まいでアイヌ口頭文芸の語り手として知られた白沢ナベさんの語った神謡のうち、すでに音声が開示されテキストも報告されている資料2編(いずれも中川(監修)片山(訳・解説)1995)を例として取り上げ、リズムと詞句の音節・アクセントの関係を分析する。

なお以下では、資料に付属する解説書の文字化を参照しつつ、筆者が新たに文字化したテキストに基づいて分析を進める。なお白沢さんの発音を筆者が観察したかぎりでは、このジャンルのアイヌ語呼称はカムユカラ kamuyukarであり、沙流川下流域についてすでに報告されている(田村 1996)かたちと同じである。

(1) 白沢ナベさん口演「ワオカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

この神謡の折り節(白沢さんによればサケへ sakehe)はワウォリ waworiである。この口演では、末尾がメロディーを伴わない口調になっているほか、途中でもメロ

ディーを伴わない口調になってからまたメロディーを伴って歌うようになっている箇所があり、また編集によって1行ぶんが後から挿入されているように聴こえる箇所もあるので、白沢さんによってもともと歌われた行としては226行を認定した。すべての行の音楽的長さはほぼ一定で、折り節と詩句の部分を通じてほぼ等間隔の拍節感を認定できる（図表11）が、2音節、3音節の行のなかには他の行よりも少ない拍節で歌われているものもある。

226行のうち2または3音節の行があわせて3行、4音節が62行、5音節が132行、6音節が25行、7音節が4行あり、2/3音節の3行すべてと4音節の行のうち56行は行頭にアクセントを持つ。4音節でアクセントが行頭でない6行のうち2行は固有名詞（samayunkur）からなる。虚辞を伴うのは5音節の1行であり、虚辞を付加しなければ行頭にアクセントを持つ4音節の行となる。

図表7 白沢ナベさん口演「ワオカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

	総数	アクセント 行頭	アクセント 非行頭	左のうち 行頭が虚辞
2音節	1	1 (0%)	0 (0%)	(0)
3音節	2	2 (1%)	0 (0%)	(0)
4音節	62	56 (25%)	6 (3%)	(0)
5音節	132	23 (10%)	109 (48%)	(1)
6音節	25	0 (0%)	25 (11%)	(0)
7音節	4	2 (1%)	2 (1%)	(0)
合計	226	84 (37%)	142 (63%)	(1)

図表8 白沢ナベさん口演「ワオカムイ」における2~4音節の行/5音節で行頭に虚辞uが付加されている行（アルファベット順。アクセントは各行の最初のものだけを表示した。以下同じ。）

2音節 または3音節	ék ay	ós ek ay
4音節アクセント行頭	án=an korka árwen hura áy koani 2 céyaynita háwas ki kor kánna ruy no kí hikeka kí p ne kusu kú ani wa kús kiki na né a ne a pírka inaw sámormosir sírkominin sónno poka sóynasamma 3 tóykomunin tútko rerko 2 yáykacipi	árpa=an na 2 áy ani wa áynumosir é=yki ayne 2 hóski ek ay 3 kés to an kor kí p ne korka 2 kór wenpuri 2 kúrkasike 3 mína kane 3 nú kiki wa 2 rú kuste na 2 síknú=an na 2 sisammosir sóy ta soyne súmawne=an túr sak inaw wáwo kamuy 2 yáynu=an na
4音節アクセント非行頭	e=ék hawe e=yéwtanne samáyunkur 2	e=kí kusu i=cótca ay
5音節行頭に虚辞u付加	u tútko rerko	

(2) 白沢ナベさん口演「アペフチカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

この口演では、末尾がメロディーを伴わない口調になっているほか、途中でもメロディーを伴わない口調になってからまたメロディーを伴って歌うようになっている箇所がある。ここでは白沢さんによる歌われる行として220行を認定した。やはりすべての行の音楽的長さはほぼ一定で、折り節と詩句の部分を通じてほぼ等間隔の拍節感を認定できる（図表12）。

220行のうち4音節が79行、5音節が130行、6音節が9行、7/8音節がそれぞれ1行あり、4音節の行のうち71行は行頭にアクセントを持つ。

図表9 白沢ナベさん口演「アペフチカムイ」における行の音節数とアクセントの分布

	総数	アクセント 行頭	アクセント 非行頭	左のうち 行頭が虚辞
4音節	79	71 (32%)	8 (4%)	(0)
5音節	130	15 (7%)	115 (52%)	(2)
6音節	9	0 (0%)	9 (4%)	(0)
7音節	1	0 (0%)	1 (0%)	(0)
7音節	1	0 (0%)	1 (0%)	(0)
合計	220	86 (39%)	133 (60%)	(2)

虚辞を伴うのは5音節の2行であり、虚辞を取り除くとうち1行は行頭アクセント、1行は非行頭アクセントとなる。4音節でアクセントが行頭でない8行のうち3行は登場する神々の固有名（apemeru-koyankoyanmat, kamuyisiru-kamuyitunci, pitosiru-pitaitunci）の前半4音節である。

図表10 白沢ナベさん口演「アペフチカムイ」における4音節の行/5音節で行頭に虚辞uが付加されている行

4音節アクセント行頭	ámset ka ta 2 cárke kane ínkar awa kém ruetok kés to an kor kí p ne korka kúnne rerko mí wa an pe 4 né mawehe néun tapne nís ruture 6 nístoy ne pás tekumpe 2 pét turasi réhe tasi rék=an awa 2 rék=an hawe 2 síknak katu sóynasamma táp opitta tókap rerko 2 úna meru yáýkar=an wa yáýsikarun	árpa=an wa é=yramkoyki ínkar poka kém ruoka kí akusu 4 kúnne hene kúrun kurun mína kane nép cikappo nís reyere 6 nískur kamuy pás pirakka 2 páste hine réhe an nek rék ki hawe rék=an ciki 2 réw=an ki wa síkráp ka ta tán pe kusu 2 tókap hene tókpa tokpa yáyhuyamampa yáýmososo
------------	---	--

4音節アクセント非行頭	ahún kuni hapúr wakka pitósirupuyar sikráp	apémeru- kamúysiru- puyár onne 2
5音節行頭に虚辞u付加	u án ruwe ne	u tu úturu

(3) 白沢ナベさん口演の神謡におけるアクセントの音楽的配置

詞句と詞句のあいだに挿入される折り節のリズムとの関係、および各行末の2音節がほぼ定型のリズムとなっていることを手がかりに、これらの口演で観察される4音節と5音節の行の音楽的リズムと詞句のアクセントの関係を図示すると次のようになる。

図表11 白沢ナベさん口演「ワオカムイ」におけるリズムとアクセントの関係（●は詩句の各行の最初のアクセントを持つ音節、○はそれ以外の音節。神謡では拍子が打たれないので、文字と●○の間隔で拍節感を表した。折り節と詩句の部分を通じてほぼ等間隔の拍節感を認定でき、最初の行でいえばkés toとankorがほぼ同じ長さで歌われている。ここではそのことを表の上部の[]で表した（折り節部分は省略）。またsineanto taの行頭の音節は、直前の折り節の後半のriとともに[]で表される長さのなかで歌われている。）

[]	[]	[]	音節数	行頭
●	○	○	○				
kés	to	an	kor	4音節	●		
○	●	○	○				
sa-	má-	yun-	kur	4音節	○		
○	●	○	○				
sa-	mó-	run	to-	no	5音節	○	
●	○	○	○				
sí-	sam	ko-	tan	ta	5音節	●	
○	○	○	○				
sí-	sam a-	nak-	ne	5音節	●		

図表12 白沢ナベさん口演「アベフチカムイ」におけるリズムとアクセントの関係（●は各行の最初のアクセントを持つ音節、○はそれ以外の音節。図表11と同じく、文字と●○の間隔で拍節感を表し、また等間隔の拍節感を表の上部の[]で表した。a=sikkotesuとranke kakencaの行頭の音節は、その直前の詞句または折り節の一部とともに、[]で表される長さのなかで歌われている。）

[]	[]	[]	[]	音節数	行頭
●	○	○	○						
kún-	ne	he-	ne	4音節	●				
●	○	○	○						
tó-	kap	he-	ne	4音節	●				
○	●	○	○						
a-	pé-	me-	ru-	4音節	○				
○	●	○	○						
a=	sík-	ko-	te-	su	5音節	○			
○	○	○	○						
a=	kár	wa	an	pe	5音節	○			
○	○	○	○						
●	○	○	○						
rán-	ke	ka-	ken-	ca	5音節	●			

あわせて14行ある、4音節で行頭にアクセントのない行（図表11のsamáyunkur、図表12のapémeru-など）を除けば、奥田（2017）が扱った沙流地方の神謡の例と同じくこれらの口演においても、音節数にかかわらず最初のアクセントの位置が音楽的なリズムのなかで一定の範囲、すなわち4音節の行の第1音節にあたる位置とその前後（図表11および12の着色部分）にある。

4 考察とまとめ

(1) 観察のまとめと解釈

以上のとおり、白沢さんの語る神謡の事例2編では4音節の行があわせて141例現れるが、そのうち127例では行頭にアクセントが位置しており、アイヌ語のアクセントの一般的な傾向（本稿2参照）に反している。

こうした行の音節数とアクセントの位置の分布の偏りは、奥田（2012、2017）が沙流地方の英雄叙事詩と神謡について論じたのと同じく、アイヌ語における「アクセント志向」の韻律的技法によって説明できる現象である。つまり4音節以下の行では第1音節が、5音節以上の行では第1ないし第2音節が最初のアクセントの指定される位置であり、それは音楽的なリズムのなかでも行の最初の拍節の冒頭とその前後だけに詞句のアクセントが現れるという効果を生んでいると分析できる。

音楽的なリズムのなかでのアクセントの位置の指定が、行の最初の拍節の冒頭つまり4音節の行の第1音節にあたる位置だけではなく、その前後の一定の範囲に広がることは、筆者がこれまで分析した沙流地方の神謡や英雄叙事詩でも観察される。例えば図表5に示した平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」では、行頭のリズムを2分割することで5音節の行を歌い、アクセントのある第2音節は分割されたリズムの長さぶん後方にずれている。また奥田（2012）が分析した鳩沢ワテケさん口演の英雄叙事詩では、アクセント志向の韻律で歌われていると解釈できる音楽的リズム（「2の長さ」）において、やはり5音節の行で行頭のリズムを2分割することでアクセントが後方にずれる例（図表13のi=resu sapo）に加え、直前の行に含まれる拍節の末尾にアクセントが位置する例（図表13最後のinkar=an ruwe）をみることができている。

図表13 鳩沢ワテケさん口演の英雄叙事詩「tumi suykerewenpe suykere」の「2の長さ」におけるリズムとアクセントの関係（奥田 2012より。■は語り手と聞き手が打っている拍子を、|は拍子と拍子の中間の位置を表す。）

						音節数	行頭
	●	○	○	○		4音節	●
cá-		○	tu-				
	○●	○	○	○		5音節	○
i=ré-		○	sa-				
	●○	○	○	○		5音節	●
ín-kar=		○	ru-				
	●○	○	○	○		5音節	●
ín-		○	ru-				
kar=		○	we				

(2) 今後の展望

アイヌ語千歳方言は、地理的に比較的離れたアイヌ語沙流方言と語彙的にも形態論的にもよく似た特徴を持つことがすでに知られている。そのことと結びつけて、千歳地方に沙流川からの移住の伝承があることも指摘されている（中川 1988）。本稿が指摘したような千歳地方と沙流地方の神謡にみられる共通の韻律的特徴は、今後のさらなる研究をつうじて、言語文化的特徴の地理的分布からアイヌ語アイヌ文学の歴史を探るための、手がかりとなる可能性がある。

具体的には、もしも本稿が指摘したような沙流地方と千歳地方の神謡に共通する技法が他の地方では観察されないなら、これらの技法は千歳地方と沙流地方に限定的な類似の新たな例ということになり、沙流地方と千歳地方が言語的に共通する特徴を持つに至る過程のなかで、これらの韻律さらには韻律を支える常套句や口頭文芸そのものが広がったことを示唆する。逆にここで指摘した

技法が沙流地方と千歳地方を超えて他地域にも広がっているならば、沙流方言と千歳方言の共通性が生じた歴史的契機は、アイヌ口頭文芸のリズムや韻律の現在知られている特徴の少なくとも原型が他の地域にもみられるようになったあとに、発生したと推定できることになる。

また白沢さんの2つの口演にみられた「行頭にアクセントのない4音節の行」14例のうち5例は、神または半神半人の登場者の固有名である。このことの一つの解釈は、これらの固有名は「アクセント志向」の韻律を持つ口頭文芸とは独立に生じたということである。この解釈と、たとえば「アペフチ カムイ」に現れる神名はもっぱら神謡などの口頭文芸にみられ、現実の祈詞のなかでは聞かれないこととの関係を考えることも、祈詞を含むアイヌ口頭文芸の歴史のなかでの韻律の成立を推定するうえでの一つの手がかりとなるだろう。

参考文献

- 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 14:1-19.
 奥田統己 2017. 神謡と叙情歌の韻律的志向性 —沙流地方の語り手の録音から. 北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要 2:33-40.
 田村すず子 1996. アイヌ語沙流方言辞典. 草風館.
 中川裕 1988. 解題. 昭和63年度アイヌ向け民俗文化財記録刊行シリーズ I アイヌ民話. 北海道教育委員会.
 中川裕(監修)片山龍峯(訳・解説) 1995. カムイユカラ. 片山言語文化研究所.

(モニターの皆様ならびに甲地利恵氏から多くの有益なコメントをいただいた。未筆ながら厚くお礼申し上げます。)

Metric Orientation in *Kamuyukar* of Chitose District

Osami OKUDA

Following the author's previous papers (OKUDA 2012, 2017), this paper examines 2 examples of *kamuyukar* (songs of gods) performed by a singer from Chitose district, Hokkaido. The distribution of accented syllables in lines and the rhythmic patterns of lines with 4 or 5 syllables observed in the examples are similar to those in the performances by singers from Saru district (OKUDA 2012 2017).

Thus, in the examples of Chitose district, the

accent oriented metrical rule, which specifies the position of the first accented syllable in lines both linguistically and musically, is applied as is the case with examples of Saru District.

With a distance of more than 50 kilometers, the geographic span of such metrical rules in Ainu verse is suggestive of certain historical development of the genres and techniques in the Ainu oral literature.