

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

奥田統己

- 目次
- 1 はじめに
 - 2 英雄叙事詩における音節数志向とアクセント志向
 - 3 神謡の事例
 - (1) 鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo (雀の酒盛)」
 - (2) 平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」
 - (3) 貝沢こゆきさん口演「クモの神の自叙」
 - (4) 観察の小括
 - 4 叙情歌の事例
 - (1) 鳩沢ワテケさん口演の叙情歌「yaysamanena」
 - (2) 平賀サダさん口演の叙情歌「yaysamanena」
 - (3) 貝沢こゆきさん口演の叙情歌「イヨハイオチシ」
 - (4) 観察の小括
 - 5 考察とまとめ
 - (1) 観察のまとめと問題
 - (2) 神謡の事例と「アクセント志向」の韻律
 - (3) 叙情歌の事例と「音節数志向」の韻律
 - (4) まとめと今後の課題

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

本稿では、北海道日高地方沙流川中・下流域の3人の語り手による神謡と叙情歌の事例を分析し、前稿(奥田2012)が提案したアイヌ語の韻律における「音節数志向」と「アクセント志向」の2つの志向性が、個人の語り手を超えまた複数のジャンルを横断して観察されること、またジャンルによってこれらの志向性のどちらがより強く働くかに傾向の違いがみられることを論じる。

この2つの志向性は、従来「アイヌの歌の多くは1行5音節が基本である」(田村1973)のように理解されてきたアイヌ語の韻文がより複雑な規則に従っていることを示すとともに、韻律を口頭文芸の音楽的な側面と結びつけて分析する際にも有効な視点を提供する。

2 英雄叙事詩における音節数志向とアクセント志向

本論に入る前に、アイヌ語の韻文における「音節数志向」と「アクセント志向」のモデルを提案した奥田(2012)の内容を略述する。

北海道日高地方沙流川下流域にお住まいだった鳩沢ワテケさんの語った英雄叙事詩の録音では、一定の拍子の上でひんぱんに交替するが音楽的にみて大きく異なる、2つのリズムの型が観察される。その一方では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、もう一方のリズムでは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」の韻律が機能していると解釈することができる。

鳩沢さんの英雄叙事詩に現れるリズムの型の一つは、拍子(rep)4打ちで詞句の1行を語る「4の長さ」であり、もう一つは拍子2打ちで詞句の1行を語る「2の長さ」である。「4の長さ」のリズムで語られる詞句は、総数682

行のうち5音節以上が675行であるのに対し4音節の行は7行である。いっぽう「2の長さ」のリズムでは総数1,025行のうち5音節以上が753行、4音節の行が268行、3音節の行が4行であり、そのうち4音節の行では行頭にアクセントを持つものが209行（2の長さの4音節の行全体の76%）である。

なお北海道のアイヌ語方言の多くは高低アクセントを持ち、第1音節が開音節の場合は原則として第2音節に、第1音節が閉音節の場合は必ず第1音節に、アクセントが置かれる。筆者の観察によればアイヌ語の音節のうち開音節は7割程度を占め、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音節により多くのアクセントが位置すると考えられる。

図表1 鳩沢ワテケさんの英雄叙事詩「tumi suykere wenpe suykere」における行の音節数とアクセントの分布
(奥田 2012: 10より、%は音節数ごとの割合。雑誌掲載時は表の最下行の数値に誤りがあったので修正した。音源は門別町郷土史研究会 1999による。)

	4の長さ			総数
	アクセント 行頭	アクセント 行頭の次	左のうち 行頭が虚辞	
3音節	0 (0%)	0 (0%)	(0)	
4音節	4 (1%)	3 (1%)	(1)	
5音節	64 (5%)	497 (41%)	(148)	
6音節	8 (5%)	62 (39%)	(4)	
7音節	3 (6%)	36 (71%)	(0)	
8音節	2 (33%)	2 (33%)	(0)	
9音節	0 (0%)	1 (100%)	(0)	
合計	81 (5%)	601 (35%)	(153)	
2の長さ				総数
3音節	2 (50%)	2 (50%)	(0)	
4音節	209 (76%)	59 (21%)	(2)	275
5音節	87 (7%)	561 (46%)	(30)	1,209
6音節	5 (3%)	86 (53%)	(1)	161
7音節	3 (6%)	9 (18%)	(0)	51
8音節	0 (0%)	2 (33%)	(0)	6
9音節	0 (0%)	0 (0%)	(0)	1
合計	306 (18%)	719 (42%)	(33)	1,707

図表2 「4の長さ」のリズムと音節の配分例
(奥田 2012: 11より。|| は拍子、| は拍子と拍子の中間を、また●は行の最初のアクセントのある音節を、○はその他の音節を表す。「音節」欄の数値は1行の音節数を、「行頭」欄の●は行頭の音節にアクセントがあることを、uは虚辞が置かれていることを示す。以下同じ。)

								音節	行頭
○	●		○	○		○			
i=	ré-		su	sa-		po		5	
●	○		○	○		○			
ín-	kar=		an	ru-		we		5	●
	○	●	○	○		○			
	o-	hón-	no	ne		ya		5	
○	●		○	○		○			
u	cá-		si	tu-		yor		5	u

「4の長さ」では、アクセントの位置は比較的自由であるいっぽう、もともと4音節で整えられていたとみられる行では「音節数を守りリズムをととのえる」(田村 1973: 56) 働きを持つ「虚辞」(中川 1995: 13) が付加され、全体が5音節に整形されている。

これに対して「2の長さ」のリズムでは、4音節で行頭にアクセントがある場合でも5音節以上の場合でも、行の最初のアクセントは1打ちめの拍子と同時かその直前直後(前後の拍子との中間よりも近い位置)に配置され、拍子と詞句のアクセントのリズム感が大きくずれないように語られている。

図表3 「2の長さ」のリズムと音節の配分例
(奥田 2012: 11より。)

(前の行末)					音節	行頭
	●	○	○	○	4	●
	cá-	si	tu-	yor		
	○	●	○	○	5	
	i=	ré-	su	sa-	po	
	●	○	○	○	5	●
	ín-	kar =	an	ru-	we	
	○	●	○	○	5	u
	u	cá-	si	tu-	yor	
●	○	○	○	○	5	●
	ín-	kar =	an	ru-	we	

ただし、奥田(2012)が資料とした鳩沢さんの英雄叙事詩では、「2の長さ」のリズムによって語られる4音節の詞句のなかに、行頭ではなく第2音節以降にアクセントのある例が59行現れる。奥田(2012: 14, 17)はこれらの扱いについて、複数の行にまたがる韻律規則を導入することでアクセントの配置の揺らぎを説明できる見通しに言及しつつ、このリズムの型における韻律的志向性が相対的に弱いとせざるをえない可能性も指摘した。

そのうえで、これらの2つの韻律の志向性を軸としたアイヌ語の韻文の類型化にかんする「予備的な観察」として、鳩沢さんの妹でありやはりアイヌ口頭文芸の著名な語り手であった平賀サダ(さだも)さんによる叙情歌では「1行を5音節に整える強い音節数志向の韻律規則が観察される」といっぽう、語り手・地域を特定せずに「神謡ではどちらかといえばアクセント志向のリズムが支配的である」という見通しを述べた。

本稿ではこの見通しにそい、鳩沢さん、平賀さんおよび『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』においてすでに詳細な音楽的分析を伴うリズムつきテキストが報告されている(甲地 1997, 2000) 貝沢こゆきさん(沙流川中流平取町)がそれぞれ語る、神謡と叙情歌について、「音節数志向」と「アクセント志向」の韻律的志向性がどのように表れているかを分析する。

3 神謡の事例

ここでは鳩沢さん、平賀さん、貝沢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をそれぞれの語り手につき1編ずつ例として取り上げ、リズムと詞句の音節・アクセントの関係を分析する。

(1) 鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo (雀の酒盛)」(田村編 2001)

この口演では、折り節(「han cikiki」)を除く歌われる行は90行あり、すべての行の音楽的長さはほぼ一定である。90行のうち4音節は14行、5音節は51行、6音節は22行、7音節は3行あり、4音節の行のうち12行は行頭にアクセントを持つ。また虚辞を伴うのは5音節の3行であり、いずれも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4 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(以下%は総行数に対する割合)

	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5 鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo」における4音節の行/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	sópa wa rok sókes wa rok án ruwe ne tápkar tapkar 2例 sóywasamma 2例	kí wa tapne c=éahunke wén mina haw wén sakayo ráy wa isam
4音節アクセント 非行頭	osíraypa	nukár kane
5音節行頭に虚辞 u付加	u kí rok awa 2例	u síran awa

(2) 平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」(萱野 1998)

この口演では、折り節(「howewe pahum」)を除く歌われる行は72行あり、やはり行の音楽的長さは全体をとおしてほぼ一定である。72行のうち4音節が21行、5音節が48行、6/7/8音節がそれぞれ1行あり、4音節の21行はすべて行頭にアクセントを持つ。虚辞を伴うのは5/7音節が1行ずつであり、5音節の例から虚辞を除くと行頭にアクセントを持つ4音節の行となる。

図表6 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

	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7 平賀サダさん口演「怪鳥フリと白ギツネ」における4音節の行/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	wén kasuno 2例 pís ta sap=as ánramasu húri kamuy 2例 kór wa yan na pét turasi ránke teke ránke kane kánto kotor	púnpa kane ás rukonna nítek ka ta nísap ram ta kánto or un 2例 kór piye hi 2例 hóppa hine yáynu kusu
4音節アクセント 非行頭	なし	
5音節行頭に虚辞 u付加	u mísmu rayke	
7音節行頭に虚辞 u付加	u a=ukónoncake	

(3) 貝沢こゆきさん口演「クモの神の自叙」(甲地 2000、音源は東京芸術大学小泉文夫記念資料室が公開)

この口演では、折り節(「noo noo」)を除く歌われる行は80行あり、行の音楽的長さは全体をとおしてやはりほぼ一定である。80行のうち4音節が24行、5音節が43行、6音節が6行、7音節が5行、8/9音節がそれぞれ1行あり、4音節の24行はすべて行頭にアクセントを持つ。虚辞を伴う行はみられない。

図表8 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

	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)

図表9 貝沢こゆきさん口演「クモの神の自叙」における4音節の行/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	kór turesi yé nukuri 2例 yá o usat rép oraye rép o usat yá oraye kúrkasike náypa kane wén kasuno yé ruwe ne	árpa manu kí rok kusu 2例 ék kunihi ék ruwe ne hóski an a p áynu kotan 2例 áynu mosir wénte kuni 2例 né wa siran kí rok korka
4音節アクセント非行頭	なし	
5音節行頭に虚辞u付加	なし	

(4) 観察の小括

以上3例の神謡ではいずれも、もっとも多く現れるのは5音節の行（全体の54～67%）であるが、4音節の行も全体の15～30%現れている。4音節の行のうち、鳩沢ワテケさん口演「amamecikappo」中の2行を除くすべての例で行頭にアクセントが置かれている。4音節の行が虚辞uによって5音節に整えられているとみられる例はあわせて5行ある（全体の行数は242行）。

4 叙情歌の事例

続いて、同じく鳩沢さん、平賀さん、貝沢さんが語り、すでに音声が開示されテキストも報告されている叙情歌の資料をそれぞれの語り手につき1編ずつ取り上げて分析する。

(1) 鳩沢ワテケさん口演の叙情歌「yaysamanena」(田村 1973、1987)

この口演では掛け声（yaysamanenaなど）以外の行数は34行であり、うち5音節が33行、6音節が1行である。5音節の行のうち、行頭に虚辞uが付加されており、それを除くと4音節の行になるものが3行ある。これらの3行は、虚辞uを除いて考えるといずれも行頭にアクセントがあることになる。

図表10 鳩沢ワテケさん口演の叙情歌「yaysamanena」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
5音節	33	14 (41%)	19 (56%)	(3)
6音節	1	0 (0%)	1 (3%)	(0)
合計	34	14 (41%)	20 (59%)	(3)

図表11 鳩沢ワテケさん口演の叙情歌「yaysamanena」における行頭に虚辞uが付加されている行

4音節アクセント行頭	なし
4音節アクセント非行頭	なし
5音節行頭に虚辞u付加	u pón katkemat u páse kotan u mína tura

(2) 平賀サダさん口演の叙情歌「yaysamanena」(田村 1973、1987)

この口演では掛け声（yaysamanenaなど）以外の行数は26行であり、うち5音節が25行、6音節が1行である。5音節の行のうち、行頭にアクセントがある4音節の行に虚辞uが付加されているとみられるものが1行ある。

図表12 平賀サダさん口演の叙情歌「yaysamanena」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
5音節	25	6 (23%)	19 (73%)	(1)
6音節	1	1 (4%)	0 (0%)	(0)
合計	26	7 (27%)	19 (73%)	(1)

図表13 平賀サダさん口演の叙情歌「yaysamanena」における行頭に虚辞uが付加されている行

4音節アクセント行頭	なし
4音節アクセント非行頭	なし
5音節行頭に虚辞u付加	u késto an kor

(3) 貝沢こゆきさん口演の叙情歌「イヨハイオチシ」(甲地 1997、音源は東京芸術大学小泉文夫記念資料室が公開)

この口演では掛け声（yaysamanenaなど）以外の行数は102行であり、うち4音節が1行、5音節が88行、6音節が10行、7音節が3行である。4音節の1行のアクセントは行頭にはない。5音節の行のうち虚辞uを伴うものは9行あり、いずれも行頭にアクセントがある4音節の行に虚辞uが付加されているとみられるものである。

図表14 貝沢こゆきさん口演の叙情歌「イヨハイオチシ」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	1	0 (0%)	1 (1%)	(0)
5音節	88	16 (16%)	72 (71%)	(9)
6音節	10	0 (0%)	10 (10%)	(0)
7音節	3	1 (1%)	2 (2%)	(0)
合計	102	17 (17%)	85 (84%)	(9)

図表15 貝沢こゆきさん口演の叙情歌「イヨハイオチシ」における4音節の行/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	なし	
4音節アクセント 非行頭	cikóterke	
5音節行頭に虚辞 u付加	u sónno poka u hémtasumi u hóskinopo u péncay ani u kánna ruyno	u háwki hi ta u háwki korka u hémsiyeye u tútko rerko

(4) 観察の小括

以上3例の叙情歌では、4音節（およびそれ以下の音節数）の行は貝沢こゆきさん口演の叙情歌「イヨハイオチシ」に1行現れるだけであり、5音節の行がもっとも多く全体の87~96%を占めている。そのうち4音節の行が虚辞uによって5音節に整えられているとみられる例はあわせて14行ある（全体の行数は162行）。

5 考察とまとめ

(1) 観察のまとめと問題

以上のとおり、鳩沢さん、平賀さん、貝沢さんの3人の語り手はいずれも、4音節の行がしばしば（15~30%）現れる口演とほとんど（1%以下）現れない口演を記録に残している。つまりこれらのなかでは、4音節の行と5音節の行は自由に交替しているのではない。またジャンルごとの傾向をみると、本稿は3名の語り手の神謡と叙情歌をそれぞれ1例ずつ取り上げたにすぎないが、4音節が多用されるのはいずれも神謡であり、同じ語り手でも叙情歌を演ずるときは4音節の行をそのまま用いず、虚辞uを付加した5音節の行として語っている。

また4音節の行は6編あわせて60例（うち神謡が59例、叙情歌が1例）現れるが、そのうち57例（すべて神謡）では行頭にアクセントが位置しており、他の音節数の場合と大きく異なっているとともに「2」で述べたアイヌ語のアクセントの一般的な傾向に反している。

こうした行の音節数とアクセントの位置の分布の偏りを、本稿では前稿（奥田 2012）に引き続いて「音節数志向」と「アクセント志向」の2つの志向性によって説明することを試みる。

(2) 神謡の事例と「アクセント志向」の韻律

神謡の3つの事例ではいずれも、音節数にかかわらずアクセントの位置がリズムのなかで一定の範囲（図表16~18の着色部分）にある。これは、これらの神謡の韻律の「アクセント志向」が強いからだと解釈できる。4音節の行のアクセントの位置にほとんど例外が許されていないことから、これらの神謡での「アクセント志

向」は前稿（奥田 2012）が扱った鳩沢さんの英雄叙事詩の「2の長さ」の場合よりも強いといえることができる。いっぽう行の音節数のばらつきは大きく、「音節数志向」は比較的弱いと解釈できる。

図表16 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（神謡では拍子が打たれないので、●○の間隔で拍節感を表した。以下同じ。）

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

図表17 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

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

図表18 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

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

甲地（2000）はすでに貝沢こゆきさんの「クモの神の自叙」のリズムと行の音節数の関係を分析し、以下のような問題を立てている。

「言語の面でアイヌ口承文芸の韻律は5音節を主とすると言われるが、(中略) 行数の上では5音節の歌詞の方が優勢であっても、音楽の流れの上では4音節の行のとりリズムが全体の基調をなしている場合がある、とはいえないだろうか」

「仮に5音節の歌詞のリズムの方が曲の基調リズムであるとしたなら、「クモの神の自叙」の演唱に限っては、なぜ（たとえば虚辞の「u」を用いるなどして）4音節を5音節に整えるといった工夫が1度も現れないのだろうか」

本稿および前稿（奥田 2012）はまさにこれらの問題を共有し解決の提案を試みたものである。甲地（2000）の最初の問題に対して本稿は、「音楽の流れの上」から「4音節の行のとりリズムが基調をなしている」だけではなく、詞句の韻律の上からも「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」志向性が強いという解釈を示した。この解釈を支えるのが、図表16～18で着色したように「リズムのなかでアクセントの位置する一定の範囲」を特定できることである。また2つ目の問題に対して本稿が提案したのは、「クモの神の自叙」を含め、アイヌ語の韻文のなかには行の音節数を一定にしようとする志向性の比較的弱い韻律を持つものがあるという解釈である。

(3) 叙情歌の事例と「音節数志向」の韻律

いっぽう本稿が分析した3人の語り手による叙情歌では、いずれも4音節の行はほとんど現れず、もともと4音節の行だったと考えられる常套句なども、虚辞uを付加した5音節の行として語っている。さらに神謡の例に比べて行の音節数のばらつきは小さく、5音節の行は全体の大半（88～97%）を占めている。ここで提案しているモデルに基づけば、これらの叙情歌で働いているのは強い「音節数志向」の韻律であると解釈できる。

なお筆者によるこれまでの予備的な観察によれば、音節数志向の強い韻律が働いているとみられるアイヌの韻文の場合、音楽的なリズムのパターンにはばらつきが大きく、「5 (2)」で述べたような「音楽の流れ」と結びつけた解釈・説明を示すのはより難しい。ここでは一つの可能性として、やはり甲地（2000）が述べている以下のような観察や、図表19に示すように、手拍子の表す音楽的なリズムと詞句の音節の配置がずれるいわゆるシンクペーションを多用した叙情歌のリズムが、「アクセント志向」よりも「音節数志向」の韻律と結びつきやすいという予測を述べるにとどめる。

『イヨハイオチシ』では一つの母音が高さの異なる複数の音に配されるという、いわゆる『メリスマ』が多かった。これに対し、『クモの神の自叙』の演唱では、一つの音節に対してほぼ一つの音高が配されるという、いわゆる『シラビック』な旋律となっている。（甲地 2000）

図表19 平賀サダさん口演「yaysamanena」におけるリズムとアクセントの関係

		♪ (手拍子)			音節	行頭
○	●	○	○	○		
ci-	káp	ta	ku=	ne	5	
●	○	○	○	○		
ré-	ra	ta	ku=	ne	5	●
○	●	○	○	○		
ta-	pan	te	wa-	no	5	
○	●	○	○	○		
ku=	ki-	ho-	pu-	ni	5	

また「2」でも略述したとおりアイヌ語のアクセントは語頭の狭い範囲に置かれるので、音節数志向の韻律の場合でもアクセントの位置はある程度特定される。しかし例えば図表20に示した鳩沢ワテケさんのyaysamanenaでは、アクセントの分布する拍節の範囲は神謡の場合よりも広がっている。前稿（奥田 2012：15-16）ではすでにこれらの2つの志向性はさまざまな程度で共存しようとしたが、本稿が分析した叙情歌にもアクセントへの韻律的志向性は存在するものの、その程度はより弱いとみることができる。

図表20 鳩沢ワテケさん口演「yaysamanena」におけるリズムとアクセントの関係

		♪ (手拍子)			音節	行頭
●	○	○	○	○		
ré-	pun	mo-	sir	wa	5	●
○	●	○	○	○		
e-	tún	ne	ki	wa	5	
	●	○	○	○		
yáy-	nu	=as	ka-	ne	5	●
○	●	○	○	○		
o-	yá	mo-	sir	wa	5	

(4) まとめと今後の課題

本稿では沙流地方の3人の語り手による神謡と叙情歌の事例を分析し、4音節の行が神謡ではしばしば現れるのに対し叙情歌ではほとんど現れないこと、4音節の行のほとんどはアイヌ語のアクセントの一般的な傾向に反して行頭にアクセントを持つこと、つまりアイヌ語の韻文において4音節の行はなんらかの制約に従って分布していることを示した。そしてその分布は、前稿（奥田 2012）で提案したアイヌ語の韻律における「音節数志向」と「アクセント志向」の2つの志向性によってやはり解釈・説明できること、具体的にはここでの神謡はいずれもアクセント志向が強く音節数志向の弱い韻律規則によって演じられているいっぽう、叙事詩の事例はいずれも音節数志向が強くアクセント志向の弱い韻律規則によっていると考えられることを論じた。

ここではあくまで3人の語り手の記録のなかからそれぞれ神謡と叙情歌1編ずつの事例を検討したに過ぎないが、少なくとも前稿から提案している2つの志向性による分析が複数の語り手を横断して有効なことは確認され、さらにこれらの志向性がジャンルごとに異なる強さで現れている可能性も指摘できる。今後はさらに検討対象とする事例／語り手／地域を拡大して、ここでの提案の有効性の範囲を検証したい。

また本稿では、甲地（2000）の立てた問題を踏まえ、こうした韻律的志向性の違いが音楽的な流れやリズムの違いと結びついている可能性について、予備的な考察を行った。こうした音楽的分析との協働も、前稿（奥田 2012：16-17）で述べた歴史的解釈の作業と並行して、今後進めていきたい。

なお奥田（1991：28-33）はかつて千歳地方の神謡の詞句のアクセントをメロディーの高低と結びつける分析を試みており、この分析を踏まえて甲地（2002：53）も、「クモの神の自叙」の4音節の詞句に虚辞が添えられないのは、行の最初の音がメロディーのなかで相対的に高い音高になり、かつ「たまたま」行の最初のアクセントが第1音節にあるという条件が整っているからだと述べている。

本稿と前稿（奥田 2012）は、詞句の韻律を音楽面と対応づける着想をこれらの先行研究から引き継いでいるが、新たな提案として、個別の音楽的特徴から独立してアイヌ語の韻文の内部に2つの志向性が存在するという分析を示した。この分析によって、前稿（奥田 2012：15）でも述べたとおり、4音節の行でのアクセントの分布の偏りは偶然ではなく韻律的志向性によってあらかじめ要請されたものだと推定できる。またやはり前稿（奥田 2012：6）が述べたように、どのような音楽的要素

と韻律を対応づけるかは、いったん観察や記述の便宜の問題だとしたうえで、韻文の内部の分析を進めることもできる。韻律にとって音楽のどの要素が決定的に関与するのは、アイヌ音楽の内部でリズムやメロディーなどの相互の関係の分析が進んだ時点で、改めて論じる必要のある課題である。

参考文献

- 奥田統己 1991. カムイユカラの詞句のアクセントとメロディーの関係. アイヌ文化 16:22-33.
- 奥田統己 2012. アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向. 千葉大学ユーラシア言語文化論集 14:1-19.
- 萱野茂 1998. 萱野茂のアイヌ神謡集成 第1巻 カムイユカラ編 1. ビクターエンタテインメント.
- 甲地利恵 1997. 「貝澤こゆきのイヨハイオチシ」について. 北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要 3:41-75
- 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研究紀要 6:151-186.
- 甲地利恵 2002. 「クモの神の自叙」の音楽について(続) 一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研究紀要 8:41-59.
- 田村すゞ子 1973. アイヌの民謡. ILT NEWS 51/52:56-58.
- 田村すゞ子 1987. アイヌ語音声資料4. 早稲田大学語学教育研究所.
- 田村すゞ子編 2001. アイヌ語沙流方言の音声資料1—近藤鏡二郎の録音テープに遺されたワテケさんの神謡. 大阪学院大学情報学部.
- 中川裕 1995. アイヌの物語世界. 平凡社.
- 門別町郷土史研究会 1999. 沙流アイヌの歌謡CD版「近藤鏡二郎録音テープより」ユカラyukar トゥミ スイケレ ウェンベ スイケレtumi suykere wenpe suykere.

（末筆であるが、多くの有益なコメントを下さったモニターの皆様に厚くお礼申し上げます。）

Metric Orientations in *Kamuyukar* and *Yaysamanena*: from Recorded Performances of Singers in the Saru District

Osami OKUDA

This paper, upon examination of examples of *Kamuyukar* (songs of gods) and *yaysamanena* (lyrical songs) performed by three singers from middle and lower basin of Saru river, Hokkaido, insists that two metric orientations of Ainu verse proposed by the author's previous research (OKUDA, 2012), i.e. syllable number orientation and accent orientation, are observed across individual perform-

ers and multiple genres. This paper also suggests that these orientations are applied in different degrees among different genres. These two metric orientations not only illustrate that Ainu verse obeys more complex metric rules than previously thought but also provide an effective perspective for correlating metrics with the music in Ainu oral literature.