

アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向

奥田統己

キーワード：アイヌ語、韻文、韻律規則、虚辞、音節、アクセント

※本稿は、2012年1月25日に「第2回北フォーラム」で行った研究発表の内容に基づいている。論文としてまとめるにあたっては、研究発表の場でいただいた多くのご指摘を踏まえ、また資料をより長い（行数の多い）英雄叙事詩に入れ替えている。ご指摘をくださった皆様にお礼申し上げる。

0. 要旨

アイヌ語の韻文が「5を中心とする音節数にまとめられた1行」を単位とすることは永く指摘されてきた。そして音節数の少ない行の音節数を整えるために「虚辞」と呼ばれる意味のない語が付加されることもすでに知られている。いっぽうで、とくに何らかの超分節的に有標な音節が現れる場合に、しばしば1行の音節数が5に満たなくなることも、近年指摘されている。

本稿では、沙流地方の英雄叙事詩の録音資料を分析し、行頭にアクセントがあっても虚辞を用いて4音節の行を5音節に整形する「音節数志向」と、行頭部分にアクセントがあれば行の音節数が4のままでも虚辞を使用しない「アクセント志向」との2種類の異なる韻律規則が、音楽的なリズムの型の違いによってそれぞれ適用されていることを指摘する。

そしてこの「音節数志向」と「アクセント志向」という観点から、アイヌ語の韻文一般を類型化できる可能性、およびとくに常套句が成立した韻律的背景を分析できる可能性を展望する。

1. 先行研究と問題の所在

1.1. 音節数への注目

アイヌ語に一定の音節数を単位としたまとまりを持つ韻文の技法が存在することは、早くから研究者の注意を引いていた。すでに金田一（1931、p.165）は以下のように、アイヌ語の韻文が4～6音節を中心とする句にまとめられ「曲節に載りよく」なっていると指摘している。

「一口四つずつのフートに収めて、四音節の語なら各音節が同じ長さにゆっくり発音され、五音節の語なら、ちょっと早口に収め、六・七節或はそれ以上の時でも、構わず早口に謡って四歩に収めて行くのである。大抵は四・五・六、多くても七音節位に各句が出来上って、曲節に載りよく出来上っている所が、律語である所以で、」

Philippi (1979)はアイヌ語の韻文の常套表現に関する先駆的な分析を含んだ著作であるが、その分析の前提として、以下のようにやはりそれぞれの行が平均5音節を単位として構成されると述べている。(p.28)。

Versification in Ainu song is syllabic. That is, the text is organized into verses (called “mouthfuls”) of approximately the same number of syllables. There are no requirements whatever about the sequence or arrangement of syllables within each verse, and no distinction is made between long and short syllables. The number of syllables is irregular. The average length is five syllables, and many verses also have four or six syllables.

1.2. 虚辞の使用への言及

田村（1973、p.56）は金田一（1931）の記述をより具体化して、1行の基本が5音節であるとしたうえで行の長さを揃えるためのさまざまな工夫があると次のように述べ、

「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、短い要素からなっているので、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。」

続けて「音節数を守りリズムをととのえるための工夫」を以下のとおり具体的に列挙している。

1.韻文用の決まり文句、2.音節数のよい語の選択、3.終助詞の使用または不使用、4.動詞と接続助詞、終助詞との間にki《する》の挿入、5.人称接辞k-のかわりにku-の使用、6.歌うとき、行の頭に/u/を加える、7.リズムの取り方による調節。8.その他（長くなる場合は、2行に分けてしまい、各行を5音節にまでのばすように、上記のいろいろな工夫を使う）

ここで6.の「工夫」の実例として指示されているのが、4音節の行の行頭へ/u/が付加されている次のような行である。

[u] pónkatkemat 「おじょうさん」

[u] mína tura 「にこやかに」

[u] páse kotan 「貴い町」

[u] késto ǎn kor 「毎日毎日」

なお田村（1987、pp.9-11）には、上の理解を以下の2点で拡張した記述がある（田村（1973）はiの挿入に言及していないことに注意）。

「(4) 後置詞などの前で、その前の行の名詞句の最後の名詞を行の頭にくり返す。」

「(7) 歌うとき、行の途中や頭にuやiを入れる。」

中川（1995、p.13）はアイヌ語の品詞についての記述のなかで次のように述べている。

「アイヌ文学の諸ジャンルのうち、ユカラ『英雄叙事詩』、カムイユカラ『神謡』、シノツチャ『即興歌』などは、おもに音律を整えることで成立している韻文である。…音節数が足りない場

合には、ひとつの音を長く引き延ばしたり、とくに意味の無い語を挿入して音節数を合わせる。この後者のような場合に挿入される語を虚辞と呼ぶことにする。」

ここで「虚辞」とされているのが、田村（1973）の「工夫」の6、田村（1987）の(7)の“u”などである。以下の本稿では中川（1995）に従って「虚辞」という用語を用いて論を進めていく。

さらに中川（1997、pp.195-203）は、韻文の音節数について以下の諸点を事例とともに述べている（なおここでの中川（1997）の記述は田村（1973、1987）を事実上超えていないが、それらを先行研究として明示してはいない）。

「アイヌ語の韻文は基本的に四ないし五という音節の数を基準にしている（四よりはむしろ五のほうが基本だと考えられる）。…また、次に挙げるようにそれを四ないし五音節に合せていくパフォーマンス上のテクニックがいろいろと発達している。（一）虚辞を入れる（二）代動詞キを用いる（三）長さの違う形を使い分ける」

1.3. 「歌詞の一部をなす音」（虚辞）と「歌詞以外の音」（旋律の要素）

田村（1996）は田村（1973、1987）を多くの事例とともにさらに拡張したものであるが、その末尾（p.xxiv）に「4.歌うときの発音のまがり」として次のような記述がある。

「歌うときには、韻律に関係なく、話すときとは違う発音をすることがある。…母音や子音の発音が変わる場合…もある。」

また同書の本文中（p.18）には、

「行末についているu ウは歌い方によって入っている音である。この歌ではほかの行にも、ところどころ歌詞以外の音が入っている。」

という注記がある。

こうした記述と前後して、アイヌ音楽研究からも「歌詞以外の音」への言及があった。まず千葉（1996）は、アイヌ歌謡の旋律を大きく以下の2つの要素に区分した（pp.9-12）。ここで旋律を構成する「発声要素」に「構音」を含めていることは、アイヌの歌謡が「歌詞以外の音」を含んでいることの指摘であると理解できる。

「発声要素」（声区・音域・強弱・有声無声・呼吸吸気・構音（vocalなど））

「音程要素」（音の高さ）

ついで甲地（1997）は、田村（1987）、中川（1995）および千葉（1996）を参照しながら、アイヌの歌謡の「意味を持たない母音」を以下のように区分した（pp.50-57）。

「行の頭に、それ自体は意味を持たないが「音節数の調整」(田村(1987),p.9)のために発せられる母音(もしくは「虚辞」(中川(1995),p.13))：「歌詞の一部をなす音」

「単語の途中や、開音節で終わっている語の後に。直前の母音とは違う音が現れることがある。」：「音楽的な要求が先行して出現した音」

ここでいう「虚辞」つまり「歌詞の一部をなす音」として韻文の行頭に添えられる音の分布を、1.4.に述べる行頭部分のアクセントの分布とあわせて分析することが、本稿の主な目的となる。

1.4. アクセント(または「長めに発音される」こと)と行の音節数の関係

北海道のアイヌ語の多くの方言は高低アクセントを持ち、原則として、第1音節が開音節の場合は第2音節が、第1音節が閉音節の場合には第1音節が、高く発音される。以下これらの場合を「原則アクセント」と呼び、本稿の分析中ではとくにアクセントを表記しない。

kamúy 「神」

áynu 「人間」

ただしなかには、第1音節が開音節なのに高く発音される単語がある。以下この場合を「例外アクセント」と呼ぶ。アクセントの違いだけで意味が異なる単語のペアが生じる場合もある。

niná 「～をすりつぶす」：nína 「薪をとる」

cisékot 「家の址」：císekot 「泣き死ぬ」

また1音節の自立語も語アクセントを持つ。この場合も本稿では便宜上例外アクセントに含める。

rú 「道」

án 「いる／ある」

さて切替(1989, p.30)は、知里(編、1923)所収の神謡の韻律に関する記述のなかで、以下のように述べている。

「アイヌの叙事詩では、4音節、5音節の句(詩句)が最も好まれ、ついで、ずっと数は少なくなるが、6音節以上の句が認められる。3音節ときに2音節の句がわずかに見られるが、それは次のように説明できることが多い。

ma as wa 私は泳いで

ne ku その弓

すなわち、ma『～が泳ぐ』は一つの開音節からなる自立語で、そのような単語は長めに発音される。したがって、ma as waは4音節の句と同じ長さ数えられる。またne kuは、ne『その』とku『弓』がともに自立語であるためそれぞれ長めに発音され、結局4音節の句に相当する長さになっていると考えられる。」

いっぽう奥田（1991、pp.28-33）は、千歳地方の神謡のメロディーと詞句について以下のような観察を示した。なおここでは説明の便宜のために若干記述を整理した。

1. 5音節の行では、行頭の音節にアクセントがある（行頭の音節が開音節であるか行頭の語が例外アクセントである）とき、メロディーはほとんどの場合「高一高」で始まる。行頭にアクセントがないとき、メロディーは「低一高」になることが多いが「高一高」になることもある。
2. いずれにせよ、5音節の行のメロディーの2番目の音（最後から4番目の音）は必ず高くなる。
3. 4音節の行では、メロディーは「高一高」または「高一低」となる。また行頭の音節にはほとんどアクセントがある。
4. 4音節の行のメロディーの最後から4番目の音は、行頭の（ほとんどの場合アクセントのある）音節にあたることになり、やはり「必ず高く」なっている。
5. 4音節の行で行頭にアクセントがない場合、行頭に虚辞が添えられることで見かけ上5音節となり、アクセントが1音節前方に移動することで4.との衝突を避けていると解釈できる例がある。

4音節の場合について奥田（1991）があげた実例を整理すると、例えば以下のkáne maw neは、行頭が例外アクセントであり、メロディーは「高一低」で始まっている。いっぽうu osiraypaはそのままでは4音節の原則アクセントでアクセントはsiの音節にあるが、虚辞のuが添えられて5音節となりアクセントがoの音節に移動することで、メロディーの「高」の位置とのずれが避けられていると解釈できる。

káne maw ne 「金の息として」

メロディー：高一低一高一低

u ósiraypa 「～に推し進む」

メロディー：低一高一低一高一低

1.5. 当面の問題の所在

切替（1989）は「一つの開音節からなる自立語」が「長めに発音される」としているが、上述のようにアイヌ語では1音節の自立語はアクセントを持つ。アイヌ語の単語の多くは2音節以上からなりまたその大半は原則アクセントに従って第2音節にアクセントがあるので（第1音節が開音節の場合）、切替（1989）と奥田（1991）は「なぜ音節数の少ない行の行頭に長めに発音される（またはアクセントを持つ）音節が多く分布するのか」という問題を扱ったことになる。これが本稿の当面の問題である（なお筆者の予備的な観察の範囲では、知里（編、1923）所収の神謡の4音節の行においても、行頭にアクセントのある行が過半を占めている）。

この問題を説明するために、切替（1989）と奥田（1991）は異なるモデルを提示している。切替は、アイヌ語の韻文では1行の音節数を一定の範囲に整えることが要請され、「長め」の音節が配置されるのは、その音節数を多く数えることによって行全体の音節数への要請が満たされるからだという、「音節数志向」の韻律モデルを採用しているといえる。いっぽう奥田（1991）が採っているのは、4音節の行では音楽的な高みとアクセントの位置が重なることが要請されるので、高みのある行頭にアクセントを持つ音節が置かれるという、「アクセント志向」の韻律モデルである。この

モデルのどちらがよりデータを的確に説明するのだろうか、あるいはその他のモデルによる説明を検討すべきなのだろうか。

なおよく知られているように、言語史のなかではしばしばアクセントと長母音は置き換わってきたし、アクセントを持つ音節が同時に「長い」音節として解釈される場合もしばしばある。アイヌ語でも、例えば沙流・千歳方言の1人称単数接辞が1音節を失うかわりに語頭の例外アクセントを持つ例のように、音節数とアクセントとが交替するようにみえる現象がある。すると、あるいは「音節数志向」と「アクセント志向」の区別は存在せず、音節数とアクセントを同時に調整するモデルによってアイヌ語の韻律は説明できるのだろうか。

1.6. リズムかメロディーか

奥田（1991）が着目したのは音楽的なメロディーと歌詞のアクセントの対応であった。そして奥田（1991）を参照しながらアイヌ歌謡のメロディーと歌詞のアクセントの関係を分析した研究も、甲地（2000、2002）のように現れている。しかし本稿では、メロディーではなくリズムと、歌詞の音節数またはアクセントとの関連を分析する。その直接の理由は、奥田（1991）が分析した神謡に比較して、本稿が資料とする英雄叙事詩では、拍子が打たれているためリズムをより明瞭に観察できるからである。

また奥田（1991）が資料とした神謡を改めて観察しても、あるいは音楽学の専門的訓練を踏まえた甲地（2000、2002）の観察においても、メロディー上の「必ず高くなる音」（奥田、1991、p. 28）または「相対的に高い音」（甲地、2002、p.51）の位置はリズム上の「強い拍」（甲地（2002）では「拍の頭」）と一致している。そしてメロディーに着目してしまうと、奥田（1991）が観察した5音節の行でアクセントが「低—高」なのにメロディーが「高—高」になる（「相対的に高い音」が認定できない）といった例のように、歌詞と音楽との関連を消極的にしか説明できない場合が出てしまう。つまり観察において音楽的なリズムを認定できるなら、説明においてリズムのほうがメロディーよりも力を持つ。現時点で筆者は、アイヌの歌謡の少なくとも韻律と直接関係しているのはリズムであり、メロディーはより従属的な役割を果たしているという見通しを持っている。

2. 資料

本稿が資料とするのは、アイヌ語沙流方言の話者でありアイヌ口頭文芸の優れた語り手として知られた鳩沢ワテケ（ふじの）さん（1890-1961）が口演した、“tumi suykere wenpe suykere”という題名で知られる英雄叙事詩の録音である（1961年録音、門別町郷土史研究会、1999）。全体の録音時間は約74分、うち末尾の50秒ほどを除くほぼ全体がリズムとメロディーに乗せて語られ、その部分ではおよそ1秒に1打ちの速さで拍子が打たれている。以下で例示した行には、録音中のおよその位置を分秒で付した。またすでに述べたとおり以下のアイヌ語表記では原則アクセントを明示せず、また人称と語幹とは=で区切った。

なお門別町郷土史研究会が公刊したCDには田村すゞ子氏による解説とあらすじが添えられているが、本録音のアイヌ語のテキスト自体は現時点で公刊されていない。ここで分析に使用したテキス

トは、2008年の1月から8月にかけて、井筒勝信、上野愛里、遠藤志保、大坂拓、北原次郎太、佐藤暁子、白石英才、中田恭平、山下真吾の各氏と共同で行った聞き起こしと翻訳の作業の成果である。共同作業の成果の利用をご快諾くださった皆様にお礼申し上げる。

3. 分析結果

3.1. 資料中の1行の音節数とアクセントおよび「長めに発音される音節」の分布

われわれの聞き起こし作業の認定によれば、本資料のリズムとメロディーに乗せて語られている部分の総行数は1,707行である（言いよどみなどによる不完全な行を除く）。それぞれの音節数ごとに、アクセントが行頭にある（行頭の語の第1音節が閉音節または例外アクセント）か行頭の次の音節にある（行頭の語が原則アクセントかつ第1音節が開音節）か、また「一つの開音節からなる自立語」（切替、1989）を含むかを調べた結果は以下のとおりである（なおアクセントの位置が不明な行は原則アクセントとして数えた）。

	総数	アクセント 行頭	アクセント 行頭の次	1つの開音節 自立語
3音節	4	2 (50%)	2 (50%)	2 (50%)
4音節	275	213 (77%)	62 (23%)	36 (13%)
5音節	1,209	151 (12%)	1,058 (88%)	181 (15%)
6音節	161	13 (8%)	148 (92%)	23 (14%)
7音節	51	6 (12%)	45 (88%)	14 (27%)
8音節	6	2 (33%)	4 (67%)	2 (33%)
9音節	1	0 (0%)	1 (100%)	0 (0%)
合計	1,707	387 (23%)	1,320 (77%)	257 (15%)

275例の4音節の行のうち、以下の例のように行頭にアクセントがある行は213行と4分の3以上を占めており、他の音節数の行と比較して明らかに異なる分布を示している。なお5音節の行でのアクセントの分布は、アイヌ語として自然な比率になっていると考えられる。

tápne kane 「かくかくしかじか」 (00:00) né rok awa 「であったが」 (08:32)

いっぽう「一つの開音節からなる自立語」を含む行は4音節で36行（そのうちその自立語が行頭に現れ、結果として行頭にアクセントが置かれているのは19行）と、他の音節数の場合と大きく変わらない（3音節の行のうち、行頭にアクセントがあるのは2例、「一つの開音節からなる自立語」を含むのも2例（うち行頭アクセントの行は0例）である）。

a=kí ruwe 「私たちはしたのか」 (04:01) né rok awa 「であったが」 (08:32)

こうした分布からは、本稿の資料では行頭のアクセントが4音節の行と強く結びついているのに対し、1つの開音節からなる自立語は音節の多少に関わらず平均に分布しており、「長めに発音される」ことは行の音節数に関与的ではないということが読み取れる。

3.2. 虚辞のuを伴う4音節の行

ここで注目すべきなのは、全体としては5音節であるが、行頭が虚辞uである行、つまり4音節の詞句の行頭に虚辞が添えられることで5音節になっている場合である。本稿の資料中にはこうした行が178例あるがそのすべてが、以下の例のようにuを取り除いて見たとき行頭にアクセントのある4音節の行になっているのである（5音節以外で行頭がuの行は少数観察される）。

u arki ki na : [u] arki ki na 「来たよ」(07:08) u cási tuyor : [u] cási tuyor 「館の中」(35:23)

またこれらの行から虚辞のuを取り除いた4音節の行の多くは、4音節のままのかたちでも本稿の資料中に見ることができる。

arki ki na (71:21)

cási tuyor (24:07)

もしも、虚辞のuの働きが一般に「音節数を守りリズムをととのえる」ものであるなら、行頭にアクセントのない4音節の行にもuが自由に添えられ、結果として [u+ [行頭にアクセントのない4音節]] という5音節の行が多く出現してもよいはずである。ここでわかることは、虚辞uが付加される場合もされない場合も、4音節の行は行頭アクセントを意識して整えられていること、そして虚辞uは。そのように整えられた4音節の行を、さらに5音節に転換しているのだということである。

ではどうして、行頭アクセントのかたちで整えられた4音節の行にさらに虚辞が添えられて5音節の行が作られるのだろうか。

3.2. リズムと行の音楽的長さ

本稿が資料とした英雄叙事詩の録音ではおよそ1秒に1打ちの速さで拍子（アイヌ語でrep）が打たれているとすでに述べた。拍子が打たれることによって、英雄叙事詩では音楽的な長さやリズムの強弱を明確に観察することができる。そして本稿の資料では、詞句の1行が、大きく分けて2種類の音楽的長さの異なるリズムに乗せて語られていることを観察できる（2種類のそれぞれはいくつかのヴァリエーションを持つ）。なお以下、拍子の打たれる位置（以下「表の拍」と呼ぶ）を二重の縦線（||）で表し、拍子と拍子のおよそ中間にあたる位置（以下「裏の拍」と呼ぶ）を1本の縦線（|）で表す。音節の置かれる位置を○で示す。また行頭にアクセントがある場合と行頭が虚辞uである場合にはそれぞれ付記する。

2種類のリズムのうちの1つめは拍子4打ち分の長さを持つ。このリズムを「4の長さ」と呼ぶ。こ

のリズムでの音節の配分は例えば次のようになっている。

「4の長さ」のリズムと音節の配分例

								行頭
○	○		○	○		○		
i=	re-		su	sá-		po		(00:10)5音節
	「私を育てた姉」							
in-	kar=		an	ru-		we		(02:29)5音節 アクセント
	「私が見たのは」							
u	ar-		ki	ki		na		(07:08)5音節 虚辞u
	「来たよ」							
u	cá-		si	tu-		yor		(45:49)5音節 虚辞u
	「館の中」							
○		○	○	○		○		
pi-		p a=	ki	ki		wa		(00:07)5音節
	「私たちはして」							
	○	○	○	○		○		
	o-	hon-	no	ne		ya		(02:04)5音節

もう一つのリズムは拍子2打ち分の長さを持つので、「2の長さ」と呼ぶ。なおここでの口演では、「裏の拍」の音節は正確に拍子と拍子の中間に位置していない。

「2の長さ」のリズムと音節の配分例

				行頭
○	○	○	○	
cá-	si	tu-	yor	(24:07)4音節 アクセント
	「館の中」			
ar-	ki	ki	wa	(71:21)4音節 アクセント
	「来たよ」			
○ ○	○	○	○	
i= re-	su	sá-	po	(03:18)5音節
	「私を育てた姉」			
in-kar=	an	ru-	we	(03:18)5音節 アクセント
	「私が見たのは」			
u cá-	si	tu-	yor	(35:23)5音節 虚辞u
	「館の中」			
○ ○	○	○	○	(15:49)5音節 アクセント
in- kar=	an	ru-	we	
	「私が見たのは」			

こうした音楽的なリズムの違いに着目して本稿の資料を改めて整理すると、次のようになる。

	総数	4の長さ			2の長さ		
		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	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	4				2 (50%)	2 (50%)	
4音節	275	4 (1%)	3 (1%)	(1)	209 (76%)	59 (21%)	(2)
5音節	1,209	64 (5%)	497 (41%)	(148)	87 (7%)	561 (46%)	(30)
6音節	161	8 (5%)	62 (39%)	(4)	5 (3%)	86 (53%)	(1)
7音節	51	3 (6%)	36 (71%)	(0)	3 (6%)	9 (18%)	(0)
8音節	6	2 (33%)	2 (33%)	(0)	0 (0%)	2 (33%)	(0)
9音節	1	0 (0%)	1 (100%)	(0)	0 (0%)	0 (0%)	(0)
合計	1,707	229 (13%)	453 (27%)	(153)	334 (20%)	687 (40%)	(33)

この表から直接読み取れるのは以下のようなことである。

1. 4の長さのリズムには、ほとんどの場合に5音節以上の行があてられている。2の長さのリズムには、9音節以外のすべての音節数の行があてられている。
2. 上の裏返しだが、4音節の行のほとんどは2の長さのリズムで歌われている。すでにみたとおりその8割近くは行頭にアクセントを持つ。4音節の行が4の長さで歌われている例は全体の3%に満たない。
3. 5音節の行の数・比率は2の長さのリズムでも4の長さのリズムでも大きく変わらない。
4. ただし5音節の行のうち [u+ 4 音節] のかたちになっているものの8割以上は、4の長さで歌われている。
5. 6音節以上の行は数が少ないこともあり、はっきりとしたリズムの制約は見られない。

本稿では、これらのうちとくに1点目と4点目が1.5.で述べた「音節数志向の韻律規則（1行の音節数を一定の範囲に整えることを要請）」、またとくに2点目が「アクセント志向の韻律規則（音楽的なリズムにあわせてアクセントを配置することを要請）」によって説明されると考え、ここで分析した英雄叙事詩が、これら2つの韻律規則をそれぞれ4の長さ2の長さという音楽的に異なるリズムと組み合わせるかたちで、語られていると推定する。

3.3. 音節数志向の韻律規則

「音節数志向の韻律規則」は一般に、詞句の音節を韻律上の単位として意識し、1行の音節数を一定の範囲に整えることを要請する。本稿の資料では、4の長さのリズムでは「詞句の音節数を5またはそれ以上に整える」ことが求められていると推定する。4音節以下の行は避けられるか、虚辞を付加して5音節に整えられる。いっぽうアクセントは1行のどの位置に置かれてもよい。以下の表では

詞句のアクセントの位置を●で表す。（なお最後の例の行頭のpipは、人称接辞a=で始まる4音節の行を5音節に整える働きを持っているようだが、アクセントの位置を移動させているかどうかはわからない。この語は用例がなお少なく、扱いは今後の課題としたい。）

								行頭
○	●		○	○		○		
i=	re-		su	sá-		po		(00:10)5音節
●	○		○	○		○		
in-	kar=		an	ru-		we		(02:29)5音節 アクセント
	○	●	○	○		○		
	o-	hon-	no	ne		ya		(02:04)5音節
○	●		○	○		○		
u	cá-		si	tu-		yor		(45:49)5音節 虚辞u
○		● ?	● ?	○		○		
pi-		p a=	ki	ki		wa		(00:07)5音節

3.4. アクセント志向の韻律規則

いっぽう「アクセント志向の韻律規則」は一般に、詞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。本稿の資料中の2の長さのリズムでは「詞句の行全体の最初のアクセントを、前の行の最後の『裏の拍』の直後から（行頭の『表の拍』を含め）最初の『裏の拍』の直前までに置く」ことが求められていると推定する。

この場合、4音節の行では行頭アクセントが期待される。4音節の行の第2音節は最初の「裏の拍」そのものと重なるので、そこにアクセントがあることは韻律規則の要請を満たさないからである。5音節以上の行は、行頭にアクセントがあっても第2音節にアクセントがあっても最初の裏の拍より前に位置することになるので、自由に現れうる。

（前の行末）

					行頭
	●	○	○	○	
	cá-	si	tu-	yor	(24:07)4音節 アクセント
	○ ●	○	○	○	
	i= re-	su	sá-	po	(03:18)5音節
	● ○	○	○	○	
	in-kar=	an	ru-	we	(03:18)5音節 アクセント
	○ ●	○	○	○	
	u cá-	si	tu-	yor	(35:23)5音節 虚辞
●	○	○	○	○	(15:49)5音節 アクセント
in-	kar=	an	ru-	we	

3.5. 4音節の行と2つの韻律規則

すでに見てきたとおり、4音節の行の多く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。それは、これらの行がアクセント志向の韻律規則を意識して整えられているからだと考えられる。このように整えられた4音節の行を音節数志向の韻律規則にあわせるとき、虚辞の付加などにより音節数を調整する必要がある。本稿の資料の4の長さのリズムにおいて、4音節以下の詞句がそのままではほとんど現れず、いっぽう [u+4音節] というかたちの行の大半が4の長さで現れているのは、4の長さのリズムが音節数志向の韻律規則を持っており、虚辞uの持つ音節数を1つ増やす働きによって、もともと4音節の行を5音節に整えているからだと考えられる。なお以下に見るとおり、もともと4音節の行にuが付加されても2の長さのリズムにおけるアクセント志向の韻律規則には違反しないが、こうした事例は少数である。

4の長さ

								行頭
○	●		○	○		○		
u	cá-		si	tu-		yor		(45:49)5音節 虚辞

2の長さ

●	○	○	○	
cá-	si	tu-	yor	(24:07)4音節 アクセント
○ ●	○	○	○	
u cá-	si	tu-	yor	(35:23)5音節 虚辞

ここで改めて切替（1989）のいう「長めに発音される」音節を含む4音節の行に注意してみると、以下のように2の長さではそのまま語られるいっぽう4の長さでは虚辞の付加によって音節数が5音節に整えられている。

4の長さ

								行頭
○	●		○	○		○		
u	né		rok	a-		wa		(50:46)5音節 虚辞
「であったところが」								

2の長さ

●	○	○	○	
né	rok	a-	wa	(08:31)4音節 アクセント

つまり「長めに発音される」音節はアクセントを持つ音節として意識されるいっぽうで、1音節のま

まで数えられていることになる。『アイヌ神謡集』所収の神謡がどのようなリズムであったのかは直接の記録がないが、おそらくは何らかのアクセント志向の韻律規則が支配していたと推定する。

やや論旨がずれるがここで付言しておく、奥田（1988）は、沙流地方の神謡においてn、m、rで終わる閉音節が韻律上の単位としてはその他の音節と同等に扱われていることを論じた。現時点での奥田の観察によれば、散文においても、少なくとも北海道南西部の方言（千歳方言など）では、すべての音節は発話のリズム上同等に扱われているようである。今後は、2モーラの音節を持つとされる樺太方言の韻文などを視野に入れながらこの点の考察をさらに進める必要がある。

さて遠藤（2010）は鳩沢さんと生活体験地および年代の近かった語り手である鍋沢元蔵さんが自ら筆録した英雄叙事詩のテキストを分析し、そのなかに多く見られる4音節の行に虚辞が添えられていないことについて、以下のように述べている。

「虚辞uは単に省略されただけではないだろうか。」（p.139）

「虚辞を含めた5音節句の形で、認識されていたのではないだろうか。しかし、筆録にあたっては、意味がない音であると判断されたためか、虚辞uだけが書き落とされているのではないかと考える。」（p.132）

しかし遠藤（2010）が鍋沢氏の筆録テキストに現れる4音節の行として例示しているのは、実は以下のように行頭の音節にアクセントがある（例外アクセントまたは閉音節である）ものばかりである（p.131、p.138、訳は遠藤論文のまま、例外アクセントには奥田がアクセント記号を付した）。

án=an awa 「いたところ」

aynu mosir 「人間の国土」

cási upsor 「山城の中」

pakno ne kor 「そうすると」

kanna ruyno 「ふたたび」

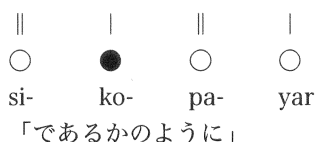
kí rok ayne 「したあげく」

né nankora 「なのだろうか」

鍋沢氏の筆録資料の全体を精査するには今後の公開作業を待たなければならないが、もしやはり4音節の行の大半で行頭にアクセントがあるなら、鍋沢氏の筆録作業は少なくとも4音節の行ではアクセント志向の韻律規則を前提としており、遠藤（2010）の推定とは逆に、虚辞uは「省略された」「書き落とされた」のではなく本来付加されていなかったと推定することができる。なおこうした推定は、鍋沢氏の残された口演録音を確認することでさらに検証できる可能性がある。

3.6. 行頭にアクセントのない4音節の行：ここでの推定の「穴」

すでに見たとおり、本稿の資料の中では4音節の行のうち約22%、2の長さのリズム全体から見れば約6%が行頭にアクセントを持っていない。こうした行は、以上で述べた音節数志向とアクセント志向のどちらの韻律規則にも違反している、つまり本稿の提示した推定の「説明の穴」になっている。



(26:52)4音節

ここで何らかの「第3の韻律規則」を導入すれば、これらの例も説明できる可能性が技術的にはある（以下の5.2.でその可能性の一例に言及した）。しかし現時点ではこれらの例の説明を性急に試みず、今後のさらなる研究課題とする。

あるいは結局、本稿が資料とした英雄叙事詩を支配している韻律規則はある程度緩やかなものであり、この程度の例外（破格）を許容しているのかもしれない。説明できない事例を安易に例外とすることはむしろ許されない。しかし、本稿の資料のように2種類の音楽的なリズムが交替し、それぞれに原則の異なる韻律規則が適用されている場合、とくに短時間で行を組み立てなければならない2の長さにおいて韻律規則が緩やかになるというのは考えることである。

いっぽう以下に見るように、アクセント志向の韻律規則が全体をとおして強く働いていると見られる事例もあり、また音節数志向の韻律規則が安定して用いられている事例もある。今後の研究がどのように進むにせよ、「アクセント志向」と「音節数志向」の両方の韻律規則がアイヌ語の韻文にとって重要な意味を持つことは揺らがないという見通しを筆者は持っている。

なお1.5.で述べたとおり、奥田（1991）はこうした行の行頭が虚辞uを伴うことで韻律規則にあうよう揃えられている可能性を指摘した。しかし本稿の資料を見るかぎり、そうしたuの用例は見られない。この点も今後の課題としたい。

3.7. 小括

1. 本稿の資料では、詞句の1行が、「2の長さ（拍子2打ちぶんの長さ）」と「4の長さ（拍子4打ちぶんの長さ）」の2種類のリズムに乗せて語られている。
2. 4音節の行のほとんどは2の長さのリズムで歌われており、またそのうち8割近くは行頭にアクセントを持つ。
3. 4の長さのリズムには、ほとんどの場合に5音節以上の行があてられている。その中には、4音節の行の行頭に虚辞uが付加されて5音節になっているとみられるものもある。
4. 2の長さのリズムではアクセント志向の韻律規則が働いており、そのために4音節の行では行頭アクセントが大半を占めていると推定できる。
5. 4の長さのリズムでは音節数志向の韻律規則が働いており、そのため、4音節以下の行はほとんど現れず、また4音節の行に虚辞uが付加される例が多く観察されると推定できる。
6. ただし、4音節の行で行頭にアクセントを持たない例が無視できない割合で観察される。これらの例の説明は今後の課題であるが、ここで分析した英雄叙事詩においては、韻律規則の制約がある程度緩やかであるとも考えられる。
7. 「長めに発音される音節」が関与的なのはアクセント志向の韻律規則が働く場合であり、音節数志向のリズムではあくまで1音節として数えられていると考えられる。

4. 2つの志向性によるアイヌ語の韻文の類型化

以下では、本稿が資料とした英雄叙事詩を含めこれまで公開されているアイヌ歌謡のなかから、アクセント志向と音節数志向の韻律規則が働いていると見られる事例をいくつか取り上げ、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の可能性を展望する。なお以下に示す観察はいずれも予備的なものであることをお断りする。

4.1. それぞれの志向性が強く働いている例

奥田（1991）が分析した白沢ナベさんによる神謡「ワウオリ」と「アテヤテヤテンナテンナ」では、1.4.で整理したとおり4音節の行の行頭音節はほとんどの場合アクセントを持ち、またメロディーの「必ず高く」なる音にあたる。現時点での奥田の観察によればこの音は同時にリズム上の「強い」拍の置かれる音でもある。つまりこれらの神謡では、詞句のアクセントの位置と音楽的なリズムの一致がほぼ必ず要請される、強いアクセント志向の韻律規則が働いていることになる。

甲地（2002、p.52）は、貝沢こゆきさんが語った「クモの神の神謡」について、奥田（1991）の検討結果を踏まえ以下のように述べている。

「ところで、偶然にも『クモの神の自叙』では、4音節の非サケへ部分冒頭の単語は、すべて最初の音節にアクセントがあると見なされる語である。したがって、歌い語る際に、3拍目の第1音に最初の音節を配分すれば、アクセントと音の高低の関係も（中略）原則のとおり調節され、それ以上余計なものを付け加える必要がないのは自明である。」

この場合も、4音節の行がすべて行頭にアクセントを持つのは、「偶然」というよりもアクセントへの志向性がこの神謡の韻律規則を強く支配している結果だと考えるべきであろう。

いっぽうで、例えば田村（1973、『アイヌ語音声資料4』『アイヌ語音声資料—韻文篇—』にも所収）が示している平賀サダさんのyaysamanena（「叙情歌」）「鳥になりたい風になりたい」では、虚辞uの使用に加えて「人称接辞k-のかわりにku-」を使用するなどして、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。

予備的な観察に重ねてさらに大胆な見通しを述べれば、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いっぽう、英雄叙事詩では本稿の資料のような音節数志向／アクセント志向の交替、または基本的に音節数志向の韻律規則が観察されるようである。

4.2. 2つの志向性の共存とさまざまな「志向の程度」

アクセントへの志向性と音節数への志向性は、一つのリズムあるいは韻律規則の中である程度独立に機能することができ、その結果さまざまな程度で共存することができる。

実は本稿が資料とした英雄叙事詩の2つのリズムでも、それぞれ1つの志向性だけが働いているわけではないと考えられる。3.4.においては、2の長さのリズムではアクセント志向の韻律規則が働い

ているとした。しかし3.6.で検討したように、ここでの韻律規則はある程度の「破格」を許容する程度の緩やかさを持つものだと考えることもできる。またこのリズムでは、多くの行は4音節または5音節であり6音節以上の行は少数なので、「やや強い」音節数への志向性も存在していることになる。いっぽう3.4.では4の長さのリズムでは音節数志向の韻律規則が働いているとした。しかし実際には、比率は小さいものの4音節や6～9音節の行も語られており、音節数を一定にする志向性は強いといっても完全なものではない。アクセントの配置が意識されている根拠は見いだせず、アクセント志向は極めて弱い。

4.1.に示した例においても、例えば白沢ナベさんの2つの神謡では4音節と5音節の行が主であり、貝沢こゆきさんの神謡でも全体の8割強が4～5音節の行になっている。つまりこれらの神謡では、「強い」アクセント志向に加えてやはり「やや強い」音節数への志向性が働いていると考えられる。いっぽう田村（1973ほか）が示した平賀サダさんの叙情歌では、囃子を除くすべての行が5音節で歌われており音節数志向は極めて強いが、アクセント志向は観察できない。

奥田（1990）は、織田ステノさんの英雄叙事詩のなかに大きく2つのリズムの形式が観察できるとした。そのうち「地のリズム」では、多くの行が4～5音節に整えられる「やや強い」音節数への志向がありまたアクセント志向は見られない。いっぽう「急のリズム」では、日常会話のアクセント句と平行的な関係にある詞句の「リズム単位」の冒頭と末尾が、音楽的なリズムの強弱と結びつけられており、「強い」アクセント志向が働いていると見ることができる。またこの場合「リズム単位」のなかの音節数には制約がなく、音節数志向は「弱い」と考えることができる。ここでも大胆な見通しを述べておくと、織田さんの「急のリズム」は、アイヌ語の韻律の文化がもともと持っていたアクセントへの志向性を強く推し進めた結果、生まれたものである可能性がある。

5. 韻律的志向性と地理・歴史・ジャンル・常套句

5.1. 韻律的志向性の歴史的関係は推定可能か

これまで述べてきた「アクセント志向（が優勢）」と「音節数志向（が優勢）」の2つの韻律規則は、歴史的にどちらの韻律規則が古いか推定できるだろうか。もしその推定が可能で、かつジャンルと韻律規則の志向性との結びつきが推定可能であれば、それぞれのジャンルの少なくとも口演形態の歴史的な関係をも推定できる可能性がある。

共時的に見るなら、アクセント志向の韻律規則に合うよう整えられた4音節の行から、虚辞の付加などによって音節数志向の韻律規則に合う5音節の行を生成するのは容易であるのに対し、5音節の行の音節数を減らして行頭アクセントの4音節の行を得るのは一般に困難である。ただし歴史的に見るなら、それぞれの志向性を持つ韻律規則は独立に成立して後に合流したとも考えられ、韻律規則の枠組みを直接比較しても、歴史的な見通しを得るのは難しい。

5.2. 韻律的志向性からみた常套句論の可能性

アイヌ語の韻文が多く、常套句から成り立っていることはこれまでも繰り返し指摘されてきてい

る。これらの常套句が韻律的に見てどのような志向性を持っているかは、それぞれの行の音節数とアクセントの配置を観察することで、音声にあたることができなくてもある程度明らかになる。

例えば本稿の資料中にも現れる以下のような常套句は3行すべてが5音節からなっており、音節数志向の韻律規則を前提していると解釈することもできる。

i=tameokte p (5音節) / i=oppekare p (5音節) / sinen ka isam (5音節) (57:50)

私に刀をかけるもの / 私に槍をかけるものは / 一人もいない

しかしアイヌ語の韻文では、4音節の行は常套句であっても多く行頭にアクセントを持つ、つまりアクセント志向の韻律規則を前提していると解釈される。

tapne kane 「このように」 (00:00ほか) (4音節)

pakno ne kor 「そうすると」 (12:50) (4音節)

また行頭アクセントの4音節の行と5音節の行が固定的に結びついた常套句も多く観察され、これらも全体としてはアクセント志向を前提していると見るべきである。

nupur cipanup (5音節) / erurikikur- (5音節) / raypa kane (4音節) (26:23)

巫力の強い鉢巻きを / 頭に高く / 締めつけて

以上の例を見ると、アイヌ語の常套句の多くは、その成立過程において、アクセント志向の韻律規則を前提としていたかのようにも見える。しかしいっぽうで、3.6.で検討した本稿の「穴」にあたる、4音節で第2音節にアクセントを持つ常套句も少なからず観察されるのである。

tanepo mos pe (5音節) / sikopayar (4音節、koにアクセント) (26:50)

今初めて目覚めたもの / であるかのように

こうした事例をどう解釈すればよいのか、現時点では筆者も結論を得ていない。あるいは、日本語のように複数の行にわたる韻律、例えば (5+4)、(5+5+…4) または (●○○○+○○●○○) のような韻律が、かつてアイヌの韻文にも存在したことがここから導かれるのかもしれない。いずれにせよ、このように韻律的志向性の観点からアイヌの韻文の常套句を分析し、どのようなパターンの常套句が、どのようなジャンルで、どのような地域に分布しているかを分析することは、共時的な常套句論としても重要な今後の課題であり、また韻律的な志向性ごとの常套句(群)そのものと、それらを多用する物語(群)またはジャンルの、歴史的な成立過程を推定する上でも有効な材料を提供する。その手がかりとして本稿が当面明らかにしたのは、sikopayarのような常套句が「4音節かつ第2音節にアクセント」という注意すべき韻律的特徴を持っていることである。

参考文献

- 遠藤志保 (2010) 「鍋沢元蔵氏筆録のアイヌ英雄叙事詩における虚辞ならびに韻律調整方法」、『人文社会科学研究』21、pp.122-139 (千葉大学大学院人文社会科学研究所)
- 奥田統己 (1988) 「沙流地方のカムイユカラにおける閉音節の音韻解釈について」 (卒業論文発表要旨) 「北方言語・文化研究会成果報告(19)」、『早稲田大学語学教育研究所紀要』36、pp.98-101
- (1990) 「静内地方のユカラにおけるリズムの形式について」、『口承文芸研究』13、pp.44-50
- (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』13、pp.22-33.
- 切替英雄 (1989) 『『アイヌ神謡集』辞典 テキスト・文法解説付き』 (北大言語学報告第2号)
- 金田一京助 (1931) 「ユカラ概説」、『アイヌ叙事詩ユカラの研究』第一冊、東洋文庫 (引用表記・ページ数は『金田一京助全集第八巻』による。)
- 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、pp.41-75
- (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、pp.151-186
- (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研究紀要』8、pp.41-59
- 田村すゞ子 (1973) 「アイヌの民謡」、*ILT NEWS*, 51/52、pp.56-58
- (1987) 「アイヌの歌謡について」、『アイヌ語音声資料4』早稲田大学語学教育研究所、pp.9-12
- (1996) 「韻律と表現—歌われる韻文の言葉—」、『アイヌ語音声資料選集—韻文篇—』早稲田大学語学教育研究所、pp.xv-xxiv
- 千葉伸彦 (1996) 「アイヌの歌の旋律構造について」、『東洋音楽研究』61、pp.1-21
- 知里幸恵 (編) (1923) 『アイヌ神謡集』郷土研究社
- 中川裕 (1995) 『アイヌ語千歳方言辞典』草風館
- (1997) 『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I「近藤鏡二郎録音テープより」ユカラ yukar ドミ スイケレ ウェンペ スイケレ tumi suykere wenpe suykere』
- Philippi, Donald, (1979). *Songs of Gods, Songs of Humans*, University of Tokyo Press.

(おくだ おさみ・札幌学院大学人文学部)

Syllable number orientation and accent orientation in Ainu verse

OKUDA Osami

Summary:

In Ainu verse, it has long been pointed out that the lines are composed with around 5 syllables. For the adjustment of the number of syllables in lines, addition of meaningless “empty words” to the “short” lines as a technique of poetry has also been observed. Recently some researchers have suggested that lines in Ainu verse may have less than 5 syllables when some supra-segmentally marked syllables appear in the lines.

The present study examines a recorded material of the Ainu epic in *Saru* dialect and argues that, according to the difference of musical rhythm patterns, following two differently oriented metrical rules are applied to the lines in this epic: the syllable number oriented rule in which lines should be 5 syllables or more and the lines with 4 syllables should be adjusted with empty words, and the accent oriented rule in which 4 syllable lines can be recited without empty words if the first syllables of the lines are accented.

Finally, from the viewpoint of the metrical orientation described in the present study, a perspective on the typological and historical research of Ainu verse in general and especially of formulaic phrases is presented.