

アイヌの歌謡

萩 中 美 枝

はじめに

はじめてユーカラを聞いてから四十年以上たつ。このときの語り手は夫知里志保のおば金成マツであった。彼女は平淡に語るタイプなので、だまって坐っていると眠くなる。これはいかん、と見様見真似で聞いた音をローマ字で手帳に書いてみた。終ると、夫はその手帳を取り上げ、ちらと目を通すと、そのまま自分のポケットに入れ、それっきりになった。

一九六一年四月、NHKで『アイヌ伝統音楽』の作業が始まると、私もスタッフに加えられた。監修者の知里が、アイヌ語をローマナイズする特殊技能を持っていると売り込んだのだ。彼は「手帳に書いたときのように、聞いた通りをそのまま書けばいい。それをアイヌ語にするのはオレだ」と言ったが、その二ヶ月後に知里は逝き、私はそのままNHKに残った。

『アイヌ伝統音楽』では採録されたテープを聞き、それをローマ字化することに専念した。終ると「ユーカラの世界」という映画の下働きをし、一九六四年一〇月にNHKを去ったが、このことがア

イヌの口承文芸を勉強する手がかりとなり、いまでもここに立ち戻って考えることが多い。

そこで、そのときの現場の事情なども報告しながら、アイヌの口承文芸を考えてみたい。

『アイヌ伝統音楽』始末記

まだ採録にとりかかっていなかったので、監修者を金田一京助に頼むなどして、改めて考え直すよう進言したが問題にされず、私はテープの音を機械的にローマ字にする作業に入った。

凡例に記されているように「翻訳には、平取町二風谷の萱野茂、鶴川町春日の平賀サダ、静内町東静内の佐々木太郎」が当たった。当然のことながら、地域差のこともあり、訳者にとってふにいちない言葉が少なからず出てくる。言い間違いではないかという疑問も起き、それが嵩じて「ここは、こうである筈」と主張することにもなった。すると、それを聞いた編者は直ちにテキストそのものを変えてしまった。

訳者の言い分は注記にし、テキストはそのままにすべきではない

か、という意見は即座に一蹴され、この時点で私の伝統音楽の仕事は終わりとなった。だが、このあと「ユーカラの世界」の方を手伝うことになる。

やがて映画が完成した。ついでがあれば試写を見せてもよいというので早速上京した。一人で見るよりは、と、金田一京助、山田秀三、久保寺逸彦を誘って行った。このとき、金田一はまだ『アイヌ伝統音楽』の原稿を見ていない。彼は「見るつもりはなかった」と述懐した。それをまとめると凡そ次のようになる。

NHKから序文を書けと言われたが即座にこたわった。監修者がSだと聞いたからである。知里とSとを同じように考えていることに納得いかないと話すのだが、どうもよくわからないらしく「とにかく置いて参ります」と帰って行き、時折様子を見に来ては押し問答を繰り返した。

「ユーカラの世界」をきっかけに、また交渉が再開された。教え子にも懇望され、やむなく書くことにしたが、二つの条件を出した。一つは、監修ではなく編集とし、NHKが責任をもってこれに当たること。もう一つは、序文ではなく、一文を寄せるという形をとることであった。

こうしてようやく「アイヌ伝統音楽について」の一文が載ることになったが、そのしめくくりの言葉に学問に対する気骨を伺うことができる。

「この本が出て、民族の立派な歌曲が科学的に遺憾なく、世にも拡がり、後代にも伝えられるのである。

もっとも、こういう本は、記録としてこの上もなく貴重なものであるけれども出版して収支償われるべき仕事ではない。NHKが大いなる努力を傾注して、これを印刷刊行してくれることは、前に成功した「ユーカラの世界」の映画の仕事と共に、アイヌ民族の記録として、現代人の負うべき仕事を果たす立派な仕事である。我々は衷心から敬意をささげて、成功を祈るところである。どうか骨が折れようが、しっかりお頼みしたい。」

自分たちのまつり

「ユーカラの世界」では、小道具係と出演の依頼に出向くことが私の仕事であった。すっぱかされたりもしたが、多くの人たちが自主的に参加してくれた。

熊を送るまつりを撮影することになったときも、歌や踊り手が少ないと盛り上がりがないだろうと、四〇人ほどからの内諾を得てあった。打合わせの日、予定より少なめだが元氣な若い人たちも多かった。で少しほっとしてモウルを着てもらうことにした。モウルはワンピース仕立ての女の肌着で、頭からかぶって胸明きについている紐を結ぶ。この胸紐をヌマツヒ紐という。ユーカラにも少女から大人になろうとする年頃を胸紐に託して表わす常套句があるほど特別な紐であった。(萩中 一九八三)

女の必需品だからと無理に計上した予算で作ったので、ミシン縫いの粗末なものだったが、モウルを見たフチル（おばあさま）たち

が「ヌマッポ numapoi (小紐ちゃん)」と一斉に華やいだ声を上げた。モウルを抱きしめて頬擦りする人や、早速着て胸紐を結び、それを大事そうに手で覆って考えにふける人などいて、フチたちの思い入れが伝わってきた。

モウルのおかげでフチたちが増えた。本番では六〇人を越えた。

この映画は古老たちの話を軸にし、文献も取り入れて出演者の考えと一致したのだけを選ぶようにしていたが、この日はシナリオもリハーサルも必要としなかった。それはもう自分たちのまつりであった。

はじめはカメラや周りの目などを気にしていた人たちも、次第に雑念を忘れてまつりの中に没頭した。六〇人以上の輪舞は壮観だった。首飾りがちぎれて雪の中にこぼれても見向きもしない。カメラが回っていないのを確かめてそれを告げても、拾おうともせずに行ってしまう。しゃがんで探していると、ひと巡りした当人から「じゃまだよ」と叱られる始末である。

このまつりで、私は歌や踊りの実態を知った。録音テープを聞く仕事についてから、それまで何気なく見物していたものが少しは変わったような気になっていた。だが、まつりの中で実際に目にふれ、耳で聞くのとは桁違いであった。後述するが、自分もその渦の中に入っていくと、歌が自由自在に動いているのがわかる。歌は、いきいきと息づいていた。

坐って歌う歌と、踊を伴う歌とを別々に考える地域もあるが、区別しないところも多い。「upopoの中には、単に無意味な囃子詞を

連ねたのに過ぎないものもあるが、大部分は本来神を讃美した唄であったらしい。たゞそれが古くから伝承されてゐる間に、また各地に伝播してゐる間に、段々とその本来の形状を失ひ、現在では殆どその真意を解し得ぬまでになつてゐるものが多い」と、例をあげて説明した(知里 一九三七) 本人が、三〇年ほど後には次のように記している。

「樺太でも北海道北部でも坐歌と踊歌とを区別しないで呼んでいるのは、実はそれが本来は一続きのものだったからである。と云うよりも、立って踊るのが本来の姿で、坐歌はそれへの準備行動として二次的に発生したものだのである。恐らく、始めは人が揃うまで、来合わせた連中だけで一隅に円陣を作って坐り、行器の蓋などを叩いて拍子を取りながら低く合唱しているうちに、人が揃い歌声が揃うと、立ち上って本格的な踊に入る習いだ。た。釧路のハルトリでは坐歌から立ち上って踊に移る際に音頭をとる者が、

utar ひとびと

uhopunpare ra 立ち上つて

urinsere yan 皆で踊れ

aa hoyyoo アーホイヨー (掛声)

という坐歌を歌い、それにつれて一同立って踊りながら踊歌を歌う。——中略——これなどは明らかに坐歌から踊へ移る指揮者の掛声だった。(知里 一九六〇)

一九六四年には、坐っても踊りながらも歌われていた。歌い方

も、全曲を一人が歌うとそのあとを追うように皆が合唱したり、小節毎にその方法をとったり、また次に述べるウコウク *Ukoku* で歌うこともあった。

この歌にかぎらず、坐り歌と踊り歌とを区別するところでも、興が乗るとその差は感じられなくなる。夜を徹して歌や踊りに興じていると、歌い方も、さまざまに変化する。それは、誰が、どう合図するかという取り決めなどはなく、その場に合わせた歌い方をした。

まつりには、シマフクロウや飼っていた熊を神の国に送るような重要なものがある。そのような場合は、まつりの進行に従って、そのときどきに歌う歌や踊りも決められているし、厳重なタブーも見られる。それでも、神を無事に送った後の「あとまつり」では、穀物を粉にするときのイヌタウポポ *Ita upopo* などの労働歌や遊戯歌、酒造りの際のタブーの多いものなども取込み、まつり歌としてにぎやかに歌われる。

まつり歌

女たちが輪になって坐り、その輪の中に行器の蓋を据える。まず、先唱者のAが歌いはじめると、Aの隣に坐ったBは、この歌にはどの歌唱法が適切であるか判断する。いまは事前に打合せたりしているが、本来はBに選択権がある。

ウエカイ *Uekai* は、Aが歌った歌をAの歌にこたえるようにB以

下が繰り返し歌う方法である。全曲のこともあるが、フレーズ毎に区切って歌う方が多い。その場合、BはAの歌の切りのいいところを見計らい、Aの息継ぎの途中で皆を促して答唱する。AとBは互に呼吸をはかり、全員がそれに合わせれば、他の地域の者などが輪の中に入っても続けることができる。

その土地の歌を知らなくても参加できるのは、必ずしも先唱者のメロディーと全く同じに歌うことが絶対的必要条件でないからである。「実際には先唱者と全く同じメロディーでうたわれることはすくなく、多少にかかわらず変奏されてうたわれている。(中略)しかも二、三回とくりかえすうちにAならA、BならB自体がまた変奏されてうたわれることになり、各声部の関係は固定せず千変万化の変貌を示している。そして重大なことはこの旋律のちがいが彼等にとってほとんど意識されていないという点である。彼等が合わないとか、違うとか言うのは拍子がちがったり、テンポの遅・速があった場合のみで、音高に関しては今のような著しいちがいのある旋律を同時にうたいながら決して不調和と感じてはいない。ここでもアイヌ音楽の本質がその「即興性」にあることが知られるのである。ウポポにかぎらず、アイヌの歌は多少にかかわらず変奏されて歌われるのが普通である。」(谷本 一九六五)

重要なのはテンポと拍子を合わせることである。ウエカイで歌うときもそうだが、次に述べるウコウク *Ukoku* の場合は特に気をつけなければならない。これらを狂わせる者がいると歌は成り立たなくなるからである。

ウコウクは「互に取る、一緒に取り合う」というような意味を持つ。何を取るかというと、自分の隣で歌っている者の歌の一拍分のふしを取るのである。どこを取ってもいいが、先唱者の歌い出しを取るのとはタブーで、必ず途中から取り、前の歌の一拍あとから歌う。例えば先唱者Aが次の歌を歌うとする。

チュブカ	ワ	cupka wa	陽の登る方から
カムイ	ラン	kamy ran	神が降りてこられる
イワ	テクサム	iwa teksam	お山のそばに
オラン		o-ran	降りてこられた
イワ	テクサム	iwa teksam	お山のそばに
カニ	マウネ	kani maw ne	気高い息吹きが
チヌ		ci-nu	聞こえる

(十勝地方)

Bは、Aが「カムイ ラン」と歌ったところで、Aのランを取り、一拍ずらして「ラン イワ テクサム」と歌う。Aはそのまま歌い続けているし、Bもランから続けて歌うからAとBは輪唱の形になる。Bが「ラン イワ テクサム オラン」と歌ったところで、CはBのオランを取って「オラン イワ テクサム」とBより一拍ずらして歌うと三人の輪唱になる。DはCの、EはDの歌を一拍ずつずらして歌うので、歌は次々と起こり、人数分輪唱することになる。

まだその土地の歌になじんでいなかったり、初心者などが入ると、隣の歌を少し聞いてから取る箇所をきめたりするから、時々間延びして聞こえることもあるが、最後の一人が曲のはじめに戻る頃

は、時間がかかっても何とか全員が輪唱する形が整う。

全員が先唱者の歌う歌を熟知していれば、一句目の終りのふしを次々に取ることが多いので「一句ずつ尻取りに輪唱するもの(wokou)」「取り合う」という説明もできる。(知里 一九六〇)この方法だと、またたく間に一曲めぐってくる。そのようなときは囃子言葉を入れて雰囲気を高めたりする。

同じ歌を何度か繰り返し、調子よくまとまったと思ったら、先唱者Aは別の歌を歌い出す。何の合図もしないのにBはすんなりとAの歌う歌の途中から取って歌う。CもDも同じように続くので、同じ円坐をつくっている者同志でも、前の歌う者と次の歌う者と違った歌を歌うことになり、一見騒然としてくる。

それでも、拍子とテンポさえ狂わせなければ、歌っている本人たちは何の違和感も持たない。巧者になると、前の歌やその前の歌が残っているうちに次の歌に移ることもできるので、幾通りもの歌が重なることも稀ではない。

ときに拍子を外したりする者がいても、Aは、少しテンポを遅くして同じ歌を繰り返すなどの工夫をして揃うのを待つ。中座したり、新たに加わる者がいても、歌を途切らせることのないようAとBは巧みにリードする。

先唱者Aは特に技に長けたフチエ二(おばあさま)が選ばれるが、その隣に坐るBも、Aの意向をとっさに捕えて呼吸を合わせられるような鋭敏な神経の持ち主でなければならない。「歌は先唱者によってもよくも悪くもなる」とよくいわれるが、Bの役割もAに優る

とも劣らない。むしろ、BによってAの歌う歌をいかようにでも料理できるのである。

それを実感したのは旭川の杉村家で飼っていた熊を送るまつりのときであった。まつりの中心ともいえる行事が終わって一息ついたとき、本別から招かれたフチが私に先唱者をやってみるよう進めた。それまでは皆のさまたげにならないよう歌のうまい人の両側にはさまっていたのに「とんでもない」とことわると、フチはBの役目を引き受けてくれた。

おそろおそろ歌い出すと、フチは何食わぬ顔で皆が歌い易いように少し変えて歌う。すると、その隣、その隣と次々に歌が続く。まるで手品師であった。はじめは、おっかなびっくり歌っていた私も、次第に我を忘れ、自分の知っている、ありったけの歌を声がつぶれるまで歌った。フチは本別で、大方は旭川の人達。私は、といえば、どこの土地とも知れぬ歌を歌う者。その上、フチと私は初対面であった。

ほかにも斉唱する方法や、二手に分かれて掛け合う歌い方などあるが、ある地域にかぎられていたりして普遍性に乏しい。

即興詩

「ユーカラの世界」の映画撮影が縁で、親しくしてくれるフチもできる。私は用もないのにフチに会いに出掛けるようになった。

道を歩いていると、向こうからきたフチから「クマタキヘーニニ」

atak: he? (わたしの妹じゃないの)」と声を掛けられる。そして間をおかずにヤイサマ yaysama を歌ってくれる。

ああ、うれしい

会いたいなあ

と思っていたら

こうしてカムイが

会わせてくれた

ありがたいこと

うれしいこと

などと、とっさに口をついて出る言葉をヤイサマネナという折返しの中に折り込んで歌ってくれる。その頃の私は三十代で、会ったとたんにヤイサマを歌ってくれるような人は大抵七〇を越えていた。それなのに私からフチと呼ばれることを嫌い、サボ^{sabo}と言うようにいわれた。sは姉で、oは指小辞だからおねえちゃまという意味になる。

そこで私も「クサボヘー^{ku-sapo} he? (私のおねえちゃまじゃないかしら)」などと応ずることにして、片言のアイヌ語しか言えないから、「ヤイサマネナ」とか「ホーレンナ、ホレ」などというヤイサマの囃子言葉をやたら多くして歌っていた。

録音テープを聞く仕事をしているときにも囃子言葉の多いヤイサマを何度も聞いた。それどころか、囃子言葉だけで終わってしまうヤイサマも多い。このようなヤイサマは、とっさに口にする言葉がみつからないからだろうと思っていた。

そのうちに、囃子言葉だけを繰返すヤイサマを歌うのはシノツチャがいいからだということを知らされた。シノツチャがよければ下手な言葉なぞいらぬのだと。

シノツチャ *sinotcha* という語は、いくつかの意味を持っている。

語源についても、いろいろな説が出されている。(金田一 一九三一、久保寺 一九七七、知里 一九五五、中川 一九九五など) 私は *sinot-sa* (あそびのふし) の言葉通り「あそび心を巧みなふしで表現すること」だということも付け加えたい。歌詞がなくても、曲調だけで人の心をひきつけ、酔わせる術を心得ている、すぐれた遊び心の持ち主だからこそできる技ではあるまいか。

金田一京助は既に、言葉がなくても声だけで「うた」が成り立つことを指摘している。

「先年、久保寺逸彦博士と、豊原で、樺太一番の唄の名手、内藤ヨキを訪ねてその唄を聞いたが、やはり、意味のない歌、例えば、オオオオオオと徹頭徹尾オ音だけを曲折したり、次にはエエエエエと、エ音だけを曲折して歌ってくれたことがあった。即ちこの人にも「うた」とは声であつて、言葉でないこともありうるのである」

(金田一 一九六五)

この報告の前後に「ウボボが、意味のない音群の変化に過ぎなくとも「うた」であることは差支えない」(金田一同) ことを説明しているので、内藤ヨキのオオ……や、エ……だけの歌もその類かと思えないでもないが、叙情歌謡の可能性も考えられる。

叙情歌謡のうち、恋心を歌ったものを樺太ではヤイカテカラ *yaiakatkar* *atkar* という。樺太の神謡の中に、沼のほとりで若い女神が「草を刈りながら恋の唄ヤイカテカラを唄ってゐた」(知里 一九四四) というくだりがあるが、これによると、樺太では神謡と同じ時代、すでにカイヤテカラという語が使われていたことがある。

また北海道のヤイサマに相当するような即興詩を、樺太ではヤイプニハウという。

北海道でヤイカテカラ *yaiakatkar* といえどもっと広い意味で用いられるし、特に哀切な歌をイヨハイオチシ (イヨハイチシ) *iyohayois* といったりする。iyohay は、せつなく胸がしめつけられるようなとき、狂おしいような苦しいようなときに発せられるし、cis は泣く、という意味だから、ヤイサマでもカイカテカラでも、泣きながら、のどの奥からしほり出すように歌うことをさすのだというフチも多い。

今年の学会では、近世におけるアイヌと南部藩との関係をさぐる発表(三浦 一九九五)があつたが、北海道の叙情歌謡も和人との接触によって急速に変化したと考えられる。

鳥になりたい

風になりたい

そして あのひとつに

会いに いきたい

という恋歌の常套句に变りはないが、そこに挿入される歌詞に変化がみられる。古くは、親たちが決めた、まだ見ぬいいなずけや、

ひそかに恋したひとを想って

もしも 会えたなら

ふたつの語らい

みつつの語らいを

重ねましょう

そうしたならば

どんなに私の心は

晴ればれすることか

などと語り合うことに重きをおいているものが多く見られる。この場合の語らいをするというアイヌ語はウコイタク *uko-itak* (互に話し合う、一緒に話し合う) で、この時代は *uko-itak* より柔かい感触を持つと思われるウエネウサラ *uenuwsar* を使っているものは見たことがない。

時代が下がるにつれて、外に出て行った恋人や夫に切ない想いをのらせる言葉が使われるようになる。その相手が和人で、つかの間の夫だという場合も珍しくなかった。

鳥になりたい

風になりたい

鳥になったら

すぐさま飛んで行って

ひと言でも

切ないわたしの胸のうちを

恋しいひとに聞いてほしい

そして、恋慕と怨恨の思いをあらわに訴えるようになる。

鳥になって、海を越え

隣国まで飛んで行って

私を置いていったあのひとに

ふたつの耐え難いこの心

みつつの恨めしい私の気持を

思いつきり ぶつつけて

ののしってやりたい

人文神の物語

一九六〇年代にウバラパクテ *upar-pakte* として早口を競う歌を何度も聞いたが、大谷洋一の発表(大谷 一九九五)によって、同じ地域でも、呼称法や歌に対する意識も違っていることを知らされた。

石狩・十勝・釧路などで英雄叙事詩をサコロベ *sakorpe* という(知里 一九五四)。だが、それも一九六〇年代半ばまでで、いまは殆どがユーカーラと呼ぶようになった(萩中 一九七六など)。

オйнаヨナと呼ばれていたジャンルがある(金田一 一九二三、一九三一、久保寺 一九七七 など)。大方は人間の始祖神の物語だが、国造りの神や、国造りを終えたのちに此の地を守るために最初に下り立った神、人間に文化を教えた神の物語などを含むこともある。

英雄叙事詩をユカラ^{Yukara}と呼ぶ沙流や幌別（いまの登別）などではオイナというが、オイナといえは別の意味になる地域も多い。（萩中 一九八九）が、ここでは、呼称法を問題にするのではなく、この種のもの——一応人文神の物語と呼ぶ——を、伝承者自身はどう捕らえ、どう意識していたかをさぐる。

物語の導入部は英雄叙事詩によく似ているし、物語の展開の方法も同じような形態をとる。沙流でも平取町ピラカ出身の平賀^{Satsumo}は人間の始祖になるために神につくられたという少年が自分のことを語る物語をユカラといい「創造神話の『続き』」として語られた（田村 一九九一）。

その創造神話はウバシクマ^{Ubasikuma}の形をとる。ウバシクマのはうは、先祖のおじいさんから順々に口から口へ語り伝えられてきた話として語っている（田村 一九九一）。この地域では地名伝説やごく短い言い伝えなどもウバシクマといって散文で語るが、平取町去場の鍋沢ネブキからは、とくに人間の始祖を生んだいわれを語るときは、男がふしをつけてやるのだと聞いた。

静内町東静内の佐々木太郎は、人文神の物語をカムイウバシクマ^{Kamuy-ubasikuma}といった。語り口は英雄叙事詩と同じように聞こえるが、本人は「全然違う」のだと言ってゆずらない。言われてみれば時折「トゥワシ、トゥワシ、トゥワシ……」と、声をおさえるように低く入る。彼はそれがサケヘ^{sakehe}（折返し）で、神の物語りだから入れるのだという。

道東から道央にかけて、帯広、釧路、阿寒、旭川などの広い地域

で英雄叙事詩をサコロベと呼び、主人公はボンオタストウ^{Bontastou}ンクルである。阿寒町鶴居村出身の八重九郎は人文神の物語の方をユカラと呼んで特別な意識を持っていた。ユカラの主人公はボンオタストウ^{Bontastou}ンクルと同じようなところもあるが、「ずっとえらい神」で、語るには資格がいる。自分はシルンクル^{Surunkur}（いやしい者）だから語るのは遠慮しているという。

それでも少しだけ、と言って語ったことがある。本人は「サコロベと全く違うだろう」と言うが、導入部の内容も語り口も殆ど同じである。サコロベは「ふしを持つもの」という意味だが、彼の言によると、ふしは問題でなく語りを聞かせるもので、ユカラはふしも語りも大事なのだという。

わずかな例をあげたが、これまで接した殆どの伝承者は英雄叙事詩と人文神の物語とは明らかに違うという意識を持っていた。どちらも「半ば神で半ば人間のような方」で、両方ともカムイ、ピト、という言葉を使つて呼ぶが、前者の英雄はアイヌで後者はあくまでカムイだと識別していた。

文字で表わされたものを読むときとテープに吹き込まれたものを聞くと、伝承者に接してその声にかふれるときでは受け取り方に差違がある。時代が動き、世態も世代も変れば伝承者自身の考え方にも変化がおきる。そのギャップをどうするか。単に埋めることで事足りる、では済まない問題である。

おわりに

与えられたのは「アイヌの口承文芸の現状」であった。考えていたことだったので簡単に引き受けたが、どうしても感情が先走りして自分でも読むに堪えない。そこで方向を変えた。先ごろ、知里が一九四六年にとった録音盤を現地で聞かせたら即座に「この歌い方ではない」と言われたのも理由のひとつ。これが現状なのである。学生に歌わせてみると、発声法はともかく、テクニクの呑み込みが早い。アイヌの若い人はもっと早く覚える筈である。何とか復元させてほしいと思う。

先住民年をきっかけに、北海道では毎日のようにテレビや新聞などで「アイヌ民族」の文字が目に入ようになった。それにつれて民族意識を強く持つアイヌもふえた。それはまことによることばしいことではある。

だが気になることもふえた。いちいち「民族」をつける。アイヌ文化と書いたのにアイヌ民族文化と直してあったりする。アイヌのことはアイヌが考えるのは当たり前だが、和人の研究者に対する風当たりが強い。言語学にのっとって解釈してあるアイヌ語を排除したり、文法を無視した造語ができたりする。

鮭はシペ・シロともいい、語源は*si-lie*（本当の食物）である。新しくできた教科書『アコロイタク』（ウタリ協会 一九九四）にも記載されている。だが、それをシ・エ・ペル本当に、食べる・物と

分析したのがマスコミに取り上げられて流行ったり、モシリ*mosiri*をモ・シリに分けて静かな・大地だとテレビで演説したのが受けて「アイヌ民族は静かな大地に住んで静かに暮らしていたから、盗むというアイヌ語はない」とか「アイヌ民族は物を大切にすることから鮭も産卵後のものしか食べない」などといったりする。

モシリ*mosiri*もシリ*si*も地名に多く用いられている。モシリという地名は、はげしく波とぶつかり合うような小島や、水が増すと姿を消す中洲などにも大きなモシリ、小さなモシリと名付けてある例は少なくない（萩中 一九九四）。口承文芸の中でも、人間の近寄り難い地や恐ろしい魔神だけが住む地。荒々しい岩山をモシリと呼ぶこともある。

盗むという語は口承文芸にもたびたび表われる。人間の始祖が神の国のヒエの種を盗んで自分の脛を切り、その中に隠して持ってきたという話も広く言い伝えられていて（知里 一九五三など）、いまでも祈詞の中で「国を守る食糧の神・神の国から来られた女神」と対句で呼ぶ古老がいる。ヒエの夫はアワで「食糧の夫婦神」といわれることもある。

上の方を泳ぐ鮭は 背中が太陽の光で焦げ
下を泳ぐ鮭は 腹が砂にこすられて擦り切れる

という常套句があるほど鮭は豊富であった。時期になると押し合ひへし合い川を上る。はじき出されて岸でバタバタする鮭もいる。産卵後の鮭を食べるのは川の上流に住む人で、そこではこれが一番うまいといって食べる。川口の近くの人が「脂が乗ってうまい」と

いう鮭も「しつこくてまずい」と感じる。それぞれの土地でとれるものが性に合うのである。鮭は銀鱗の時代から産卵を終えたのちまで別の呼称を持ち、それに因んだ地名も残っている。

鮭の皮には、さまざまな利用法がある。魚皮衣は博物館などにも展示してあるし、まだ靴の製法を知っている人もいる。ニカワも鮭の皮から作られ、道具や食物の粘着材として使用した。当然皮をとったあとに魚肉や魚卵などが大量に残るので料理法もバラエティーに富み、ききんに備えて保存食も豊富に蓄えていた。

アイヌの口承文芸には、荒れ狂う大地で激しく戦う場面も多いし、恋しいひとに会うためには身を捨てても悔いがないという潔さを感じる話も多い。白糠町出身の四宅ヤエは、次のような白鳥伝説を語った。

風になりたい、鳥になりたい。そうしてあの恋しいひとに会いに行きたい、と念じ続けていたら、とうとう白鳥になった。早速六つ（たくさんの意）の山を越え、六つの谷を越えて彼のもとに飛んで行った。彼の肩や背中を羽でたたいて「私よ、私よ」と鳴くが彼は気付いてくれない。ただ「きれいな鳥だなあ」と言ってくれただけ。私はもう人間に戻ることはできない。でもこれだけ。彼に会えたのだから。

彼女は語ったあとにこう言った。白鳥が飛びまわるときは雨が降る。覚悟していてもやっぱり自分の村に帰りたいときもあるんだらうと。

虹も雨を降らせる。次の伝説は広く分布している。

下天を支配する神の妹は一寸みだらなところがあった。女の最もたいせつな下紐は白と黒とで編むものののに、色糸を編み込み、ひそかに身につけていた。嚴重なタブーを持つ下紐で他人の目にふれる筈がないのに、神の知るところとなり、罰を受けて天から地下の国に落とされてしまった。その途中でカシワの女神が枝をのぼして休ませてやった。時折故郷が恋しくて虹の姿になって現われる。カシワの女神はそれを見て可愛想だと涙を流す。それが雨となる。

この話は最近までよく知られていて、下紐に関するタブーも守られていた（萩中 一九九二）。それを犯した虹に出会ったら呪文を唱えながら急いで身をかくさなければならぬ（知里 一九六〇）。うろうろしているとフチたちから叱られたものだった。

いまは虹を見ても美しいと感じ、静かな暮らしを良しとする。その感覚は現在の生活からの発想である。アイヌ語を使っていた時代は、きびしい自然と向き合いながら、しかも豊かに生き生きと暮らしていた。その中から優れた口承文芸が生まれ、発達したのである。

アイヌの若い人たちが柔軟な考え方で、もう一度口承文芸を見直してくれらることを願う。いまの生活からではなく、いまの生活に置き換えてみてほしい。いまでも立派に通用することに気付き、新鮮な考えが展開するに違いない。

参考文献

大谷洋一

一九九五

会発表

金田一京助

一九二三

一九三一

一九六五

本放送協会

久保寺逸彦

一九七七

谷本一之

一九六五

送協会

田村すゞ子

一九九一

所

知里真志保

一九三七

ム彙報 17

一九四四

一九五四

一九五五

一九六〇

文化財保護委員会

中川 裕

一九九五

萩中美枝

一九七六

一九八三

一九八七

報告別冊 五

一九九一

Sita-himo—pojas celomdrilias
B.O.Piludskij: issledovatel' narodov Saxalina

一九九四

2号 小樽商科大学言語センター

北海道ウタリ協会

一九九四

三浦佑之

一九九五

『ワオとマオ——アイヌと東北と』 本学会発表
(はぎなか・みえ／札幌)

『アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究』

『アイヌ語千歳方言辞典』 草風館

『八重九郎のサコロベ』 『アイヌ文化』 一号

『ユーカーラと女』 『口承文藝研究』 第五号

『アイヌの口承文芸オйна』 『国立民族学博物館研究