

〈調査報告〉

旭川地方におけるタッカㇿについて

—杉村満さんの伝承より—

北海道立アイヌ民族文化研究センター

研究紀要

第10号

2004年3月25日発行

甲地 利恵

〈調査報告〉

旭川地方におけるタップカヲについて

一杉村満さんの伝承より一

甲 地 利 恵

目次	1	はじめに
	2	解題
	2-1	タップカヲについて
	2-2	杉村満さんのタップカヲについて
	2-3	杉村満さんについて
	2-4	採録状況
	3	調査報告
		参考文献

キーワード：タップカヲ(タップカル、タップカラ、タップカル、踏舞)、シノッチャ、サケハウ、アイヌ音楽

1 はじめに

本稿は、筆者がこれまで行なってきた採録調査において、旭川市の杉村満さんよりお話をうかがったもののうち、タップカヲ⁽¹⁾についてのインタビュー内容と解題である。

アイヌの伝統的な音楽の多様性と、その多様な各ジャンルにまたがる共通性（アイヌ音楽としての同一性）について探るための調査研究の一環として、筆者はこれまで実際に伝承する方々へのインタビューを実施し、演唱や、それぞれの音楽体験や知識といった内容をお話いただくことを通じ、アイヌ音楽に関する情報の収集と整理を目指してきた。

タップカヲは、独特な発声を伴う男性の独唱という声楽としての側面と、その音楽に一定の動作を伴う舞踊としての側面を併せもつことから、筆者の調査研究においてタップカヲはアイヌの伝統的な

(1) 杉村満さんの発音を聞くと、「tapkar」という単語の語末の-rは筆者の耳には、「ヲ」よりも「ル」と書く方が違和感がないように感じられる場合が多かった。ただしアイヌ語の発音と表記についての言語学的な問題は筆者の専門領域外であり本稿の目的とするところではないので、以下、引用及び本稿3の凡例に記した事項を除いては、北海道ウタリ協会(編)(1994)凡例に準拠して「タップカヲ」と表記しておく。

音楽ないし芸能のジャンルの一つとして位置づけている。

もちろん、タプカヲはアイヌの伝統的な信仰と深く結びついた儀礼の一部ないし信仰の表現の一形式であって、個々の要素を別個に取り上げたり、演じられる目的や場面や状況から切り離して理解しうるものではない。しかし同時に、そこで用いられている音楽の要素はタプカヲを行なううえで欠かせない部分を担っているし、それが直接間接に他のジャンルと連関してアイヌ文化における音楽ないし芸能の一部を成しているという側面も見逃せない。タプカヲにおける男性の独特な発声は、それがより「伝統的に」聞こえ響くための重要な要素と考えられるし、同じような種類の声は他のジャンルや場面での音楽行為に用いられたりもする。このことから、音楽としての面からタプカヲがどのように演じられているかを探ることは、アイヌ音楽の多様性の実態に迫り、伝統的なアイヌ音楽の演奏方法を把握するために必要な手続きの一つであると考えられる。またそのようにアイヌ音楽の多様性を把握していくことは、アイヌの信仰や儀礼ひいては文化を多面的に理解することにつながると思える。

とはいえ、他のジャンルと比べるとタプカヲが現在演じることのできる人や地域についての情報が当初は少なかった⁽²⁾ため、タプカヲについては機会のあるたびそのつど情報を集積するといった不規則な計画で調査を進めてきた。

そうした中で、旭川におけるアイヌ音楽についての採録調査において、^{すぎむらみつる}杉村満さん(1928～2001)よりタプカヲについて比較的まとまったお話を伺う機会があった。この時の採録では杉村満さんにタプカヲを実際に演じていただくことはできず、その後も改めてタプカヲについてお話を伺う機会を得ないうちに物故されたため、ご本人に再確認すべきことや尋ねそこねたことがらを残すなど、本稿は筆者の責任において聞き取りがなお不十分であることを否めない。しかしそれでもなお、ここで杉村さんにお話いただいている内容は音楽や芸能の研究にとって貴重な情報を多く含んでいると考え、杉村満さんの伝承するタプカヲを主題として、以下に報告する。

2. 解題

2-1 タプカヲについて

まず、芸能としてのタプカヲの要件について、杉村満さんが伝承している内容から抽出した諸要素を基軸として、主な既存の研究情報を引用する形で整理しておこう。

(2) 例えば、北海道アイヌ古式舞踊連合保存会(編)(1987)及び北海道教育委員会(編)(1990～1992)に挙がっている、国の重要無形文化財の指定を受けたアイヌ古式舞踊を伝承する17団体のうち、タプカヲを挙げているのは静内、阿寒、新冠の3団体である。ただしもちろん、上記の報告書に掲載はないが、旭川で杉村満さんがタプカヲの上演を復活させていたように、他地域でも行われている可能性はある。本稿は、そうした初動段階で得る情報と伝承の実態との距離を把握し、情報の空白を埋めていくという作業の一つでもある。

対象とした資料は、タツカヲやそれに関連する記述が、実際に演じられたものもしくは実演の見聞に基づいていると判断できるものとした。ただし、対象とする範囲がなお膨大なため、さしあたって近世以前の文献資料(いわゆる旧記類)等、絵葉書や写真などの図像資料に付属する記述等、口承文芸資料におけるタツカヲの描写などの検討は、原則として今回の作業の対象から外しておいた。

2-1-1 杉村満さんのタツカヲにおける諸要素について

本稿3で報告するインタビュー内容からは、杉村満さんの伝承するタツカヲは主に次のような(1)～(7)の要素を備えた演目であることがわかる。

- (1) (比較的年配の)男性が、一人で舞う。
- (2) 足は、踏みしめるようにゆっくり歩を進める。また、掌を上に向け両腕を上下させる動作をする。
- (3) 舞い手は自ら歌いながら舞う。
- (4) その歌には、唸るような独特の声をを用いる。声は比較的低音域で倍音成分を多く含む音色である。
- (5) 歌詞は、神々への感謝や報告を主な内容としている。本来は場に応じて(即興で)作るものとされる。またハヤシコトバのような詞を適宜挿入しながら演唱する。
- (6) 男性が舞う背後には女性が連れ立ち、空の杯の縁を捧酒箸で打って拍子を取りながら、かけ声を入れる(高い裏声で行なう)。なお男女一組はたいてい夫婦である。
- (7) どちらかといえばめでたい、改まった場面で舞う(そのため衣装は男女とも正装である)。

2-1-2 既存の情報

上記(1)～(7)は、あくまで杉村満さんの行なうタツカヲに備わっていると考えられる芸術的・音楽的な要素である。これを他の地域や時代の情報と比較すると、おおむね共通するものもあれば、必ずしも共通しないものも散見される(以下、地域や伝承者名がわかるものには引用文の末尾の()内に記す)。

- (1) 男性が舞うことについては、本来は必ずしもそれが男性だけに限られるものではなかった可能性がある。例えば用語例⁽³⁾から、タツカヲという語で示される行為は男女に関わらず行なわれていた⁽⁴⁾との解釈が示されている。

「従来男のするものと考えられていたタプカルが、実は古く女もするものであったことは、タプカルという語の用語例をしらべてみれば分る(略)古い語り物の中ではタプカルを後述のリムセと同じく、男女にかかわらず踏舞するという意味に使っている」⁽⁵⁾

(3) 「語源」としていたのを、査読者からのご指摘により「用語例」と改めた。

(4) むろん、女性も行なっていたという「タツカヲ」が、現在「タツカヲ」の語が示している内容・演目と果たしてどの程度同じか否かについて、別途検討が必要である。

(5) 知里(1972B) p.49.

一人で舞うというスタイルに対して、次のように複数で踊るものもある⁽⁶⁾。

「これは多くの人が集まって座興にやるのであつて一人でも踊る」⁽⁷⁾ (樺太白濱)

「一人でやる場合もあり、二人あるいは数人でやることもある」⁽⁸⁾

「主に踊っている踊り手 (エカシ) の後ろに、二、三の男が前の人の腰を押え (カシケ ラリ kasike rari) るようにして数珠つなぎになり、先頭のエカシと同じ動作をする。」⁽⁹⁾ (美幌、菊地股吉氏)

「男の人二人か三人で (略) 踊る」⁽¹⁰⁾ (屈斜路、日川キヨ氏)

(2) タブカラを表すのに「踏舞」という訳語がよく用いられるが、これは足の動作に由来するものと思われる。

「床を一步一步力強く踏みならして」⁽¹¹⁾

「床の上に一步一步、力足を踏みしめながら」⁽¹²⁾

「タブカルの語源は tap-kar 「タツとゆう音を発する」で、踏舞の際床を踏みならす音から名付けたのである」⁽¹³⁾

筆者には当初、タブカラを舞う際には目立った足音を立てるものとのイメージが強くあった⁽¹⁴⁾。しかし、杉村満さんにタブカラを指導した大村ユキ氏は「腰を落として」動くように言ったというが、かといってあまりドシンと音を立てるようなやりかたは好ましいものではないようである⁽¹⁵⁾。実際、筆者が1999年6月8日に実見した杉村満さんのタブカラでも、音をあえて立てるような足の動きではなかった (ただしこれは屋外の芝生の上で舞われたものであったため、音響の条件が室内とは違うことから断言はできない)⁽¹⁶⁾。むしろ音よりも、次の記述のような、ゆったり踏みしめる動作のもたらす荘重さや勇壮さが、タブカラには要求されるのかもしれない。

「すこぶる武張った力の入ったもので、(略) 全身に力を入れ、動作はすこぶるいかめしく荘重にし、(略) 膝を少し屈めて、時々少しずつ歩を運び (略)」⁽¹⁷⁾

腕・手の動きは、杉村満さんの場合とおおむね同様の動きをするようである。

(6) 近世以前のいわゆる「アイヌ絵」にも複数によるタブカラが描かれている。谷本 (2000) p.62~67参照。

(7) 田邊 (1927) p.145。

(8) 河野 (1956) p.14。なおこれには、女性に背後から付添われた男性二人によるタブカラの写真も掲載されている。

(9) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1987) p.116。

(10) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1999) p.262。

(11) 久保寺 (1939) p.19。

(12) 知里 (1973A) p.303、同 (1973B) p.48。

(13) 知里 (1973A) p.319。

(14) 知里 (1973A) p.319~320の「タブカル」についての註解「アイヌ語はこのように、視覚より聴覚の表現に鋭敏で、(略) 各種の音の表現は微細を極めているのである」も参照。

(15) 2003年11月21日、杉村フサさんの談話による。また音を立てるほど足を踏みしめるのは、杉村フサさんの評価では「相撲取りじゃあるまいし」とのことであった。むしろ「腰を落とした」結果、足の踏みしめる音が多少大きくなることはありえよう。

(16) なお杉村満さんは、「タブカラ」と似ている (が違う) という「シノッチャ」の動作の場合は足踏みに力を入れるため「床が抜ける」と説明している。これが「タブカラ」と「シノッチャ」との相違点なのかどうかも含め、情報を慎重に仕分ける必要がある。

(17) 満岡 (2003 (9版増補)) p.113~114。

「両手を広げ、両手を上下して」⁽¹⁸⁾（屈斜路、日川キヨ氏）

「両手を前に出し、拳を上にして開き」⁽¹⁹⁾

「まっすぐに立って、両腕を前後に動かすというものである。手は胸に付けない。手の平は表を向いている。手を胸元に近づけるととき徐々に握るようになる」⁽²⁰⁾（本別、沢井トメノ氏）

なお、複数で行なう場合の動作については次のような報告がある。

「二、三の男が前の人の腰を押さえ（略）るようにして数珠つなぎになり、先頭のエカシと同じ動作をする」⁽²¹⁾（美幌、菊地股吉氏）

また、刀を手にして舞う場合もあるようである⁽²²⁾。

「このタプカルを踊る時は二人とも立上がって刀を手にし」⁽²³⁾（静内、鷲塚鷲五郎氏・森崎藤吉氏）

「男が踊るタツカヲ takkar の一種にエムシ テレケ emus terke といって、刀を持ってはりをたたき削りながら踊るものがあった」⁽²⁴⁾（美幌、菊池股吉氏）

「これに参加する男の人たちは（略）刀鞘を佩び、抜いたエムシ（刀）を右手に持ち、左手で刀鞘を握り締め、右手を前後に出したり引いたりして、勇ましく力強く踏舞をする」⁽²⁵⁾（三石～浦河、細川重二氏）

(3) 舞い手が自ら歌う、ということに関しては、特にこれと異なる形態（例えば舞い手と歌い手とが別であるなど）で行なうといった情報はこれまでのところ見当たらない。

歌と舞・踊との関係ないし区別について、知里（1973A）では（タツカヲとは違うジャンルのことではあるが）「坐り歌」「踊り歌」を示す語の使い方から、

「北海道の北半分から樺太へかけてウボボ（坐り歌）とリムセ（踊り歌）とを区別しないのは、それらが元来一つのものであつたからで（略）」⁽²⁶⁾

「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であったからである。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であったのである」⁽²⁷⁾

との解釈が示されている。アイヌ文化における音楽と舞踊の関係やその起源についてここで踏み込むことは控えるが、このような仮定に立てば、舞い手が同時に歌い手でもあるスタイルはアイヌ音

(18) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1999）p.262。

(19) 満岡（2003（9版増補））p.114。

(20) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1988）p.130。

(21) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1987）p.116。

(22) ただしこれらは、現在「剣の舞」などと呼ばれる演目の類、または輪になって踊る踊りに男性が加わる時の様態を指している可能性もある。

(23) 増田（1996）p.94。

(24) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1987）p.115～116。

(25) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（2000A）p.62～63。

(26) 知里（1973A）p.320。

(27) 知里（1973B）p.75。

楽においてはごく一般的なものであり、タプカラにおいても同様であるといえる⁽²⁸⁾。

(4) 歌う際の「独特な声」の呼称に関しては、タプカラの声(歌)だけをさして「サケハウ」「ラウクットム」などの別の呼称で呼んでいる場合もある⁽²⁹⁾。本稿では呼称にかかわらず「タプカラ」に直接間接に関与すると思われる男声を対象にした。なお、音色の要素については2-1-3に項を改め後述する。

(5) 杉村満さんのタプカラと同様に、ハヤシコトバとともに有意味の歌詞を歌う次のような例がある。

「踏舞する長老の吟誦する酒謡 sake-hau は喉の奥から絞り出す呻き声の様なもので(略)中には、歌詞を間に挿んだものもある」⁽³⁰⁾

「かけ声だけのときもあるし、その人に能力があれば、神をよるこぼせる言葉をはさんでいくこともある」⁽³¹⁾ (鶴居、八重九郎氏)

「タプカル tapkar は(略)何か自分の苦労話を言っていたのではないかと思うがはっきりとはわからない」⁽³²⁾ (鶴川、新井田セイノ氏)

また2-2で後述するが、次の説明は杉村満さんのいうところの「タプカラ(タプカル)」に最も近いものではないかと思われる。

「タプカル(踏舞)に合せて各人特有の曲調を唸りながら、その間に祝意を即興的に律語で綴って歌うことをする。それは「タプカル・シノッチャ」(tapkar-shinotcha「踏舞の歌曲」と称する」⁽³³⁾

一方で、有意味の歌詞ではなく、母音やハミング、ハヤシコトバのように意味を持たない音を歌詞として歌う場合もある。

「タプカラにはシノッチャ sinotca が付いているだけで、言葉は付けない(略)タプカラ シノッチャ tapkar sinotca (タプカラをするときにだす節)には文句は付かない」⁽³⁴⁾ (本別、沢井トメノ氏)

「タプカラ tapkar という踊りを踊りながら、サケハウ sakehaw という文句のない節をうなるようにして歌う」⁽³⁵⁾ (千歳、石田ナカ氏)

「ホー ホッという声を出しながら踊る。囃子のみで文句はない」⁽³⁶⁾ (屈斜路、日川キヨ氏)

なお、有意味でない歌詞で歌うことはタプカラ以外のアイヌ音楽でもしばしば聞かれ、歌詞が有

(28) ただし近年、舞台での上演などのため、他のジャンルの踊りにおいて歌い手と踊り手が別々であるということも珍しくない。その意味では、タプカラも今後そのような上演スタイルに移行する可能性も全くは否定できない。

(29) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1994) p.74、萱野(1998) p.102。

(30) 久保寺(2000) p.315。

(31) 札幌テレビ放送(編)(1978) p.46。

(32) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1989) p.81。

(33) 知里(1973B) p.52。

(34) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1988) p.130。

(35) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1994) p.74。

(36) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1999) p.262。

意味ではないことによって（言葉の示す内容ではなく）声や旋律そのものを聞かせることの方にいっそう価値があるとする場合もあり⁽³⁷⁾、タツカヲにおいても同様の考え方が作用しているとの推論も可能かと思われる。いずれにしても、これは有意味の歌詞で歌うのと同じくらいにアイヌ音楽においては一般的なスタイルであるといえよう。

(6) 女性が背後に連れ立つことについては、杉村満さんの場合とほぼ同様の例に、次のようなものもある。

「時にはその背後に一人或は二人の婦人が立つて、手を拍つて跳ねながら調子を合わせ、時々細い声で「アウ・チョー」（平取・幌別）、または「アウ・ホー」（北見・釧路・日高静内）などと叫んで唱和する⁽³⁸⁾」

「男の後には、女（その妻とは限らない）が一人、男の足の動きにあわせてつきしたが、アーチョ、アーチヨa:co a:coと相手の手を入れる⁽³⁹⁾」（千歳、石田ナカ氏）

これに対して、例えば鶴居の八重九郎氏の伝承では、女性は背後に立つのではなく、座っていて掛け声をかけるもの⁽⁴⁰⁾とされている。同様に、

「これは男がやるもので女と一緒に踊ったりしない⁽⁴¹⁾」（屈斜路、日川キヨ氏）

また女性以外の者が立つ、次のような場合もあるようである。

「多くの地方では男の後に女が一人ずつ付添うのが普通であるが、美幌では女はつかず男の子が後にしたがって動作の練習をしたものであるという⁽⁴²⁾」

「子供、前さ立てて子供に教える場合あるから⁽⁴³⁾」（鶴居、八重九郎氏）

女性が連れ立つ場合の、舞い手である男性との関係や立場について、杉村満さんの伝承では男女の組は「たいてい」夫婦であるという。これに対し、次のように、夫婦がタツカヲに際して組することをいわば積極的に避けている地域もあるようである。

「自分の夫がタツカヲを舞う時には、妻はその後ろについてははいけません（略）という昔からの約束事があったものです⁽⁴⁴⁾」

連れ立つ女性の動作として、捧酒箸で杯の縁を軽く打って拍子をとるというものについては、今のところ旭川以外での情報を得ていない。掛け声をかけながら男性の舞の移動につれて背後に付いて動くという基本的なスタイルはおおむね共通しているようだが、中には次のような動作の記述もある。

(37) 萩中（1996）p.95～96では、ヤイサマ（叙情歌）の場合にハヤシコトバのみで歌っていくことについて「[シノッチャ（＝曲調、筆者注）がよければ下手な言葉なぞいらぬのだと]知らされた、と述べている。

(38) 知里（1973A）p.320。

(39) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1994）p.74～75。

(40) アイヌ民俗文化財伝承記録テープ TA-O-44-99（北海道立図書館蔵）による。八重氏はまた、そもそも女性が男性の背後に立つことを「あんな馬鹿なことみたことないば」（北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（2000B）p.155）と否定的に述べている。

(41) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（1999）p.262。

(42) 河野（1956）p.14。

(43) 北海道教育庁生涯学習部文化課（編）（2000B）p.155。

(44) 萱野（1998）p.102。

「一人或いは二人の婦人が立って、手を拍ってはねながら調子を合わせ (略)」⁽⁴⁵⁾

「女は後から男の腰に両手をかけながら足踏みして (略) 声援をおくりながらついて歩く」⁽⁴⁶⁾

(7) 演じられる目的や場面に関し、杉村満さんの場合は「神への報告と感謝」「神前の舞」などの表現から、カムイノミに準ずるような位置づけと読み取れる。同様に次のような例がある。

「ふつうのカムイノミ *kamuynomi* (神への祈り) の時行う」⁽⁴⁷⁾

「クマ祭り以外のカムイノミ *kamuynomi* のときに踊る」⁽⁴⁸⁾ (美幌、菊地股吉氏)

「一年に一度の祭りには (略) 先祖の神様 (略) は喜んで下さい、と言ってやる」⁽⁴⁹⁾ (屈斜路、日川キヨ氏)

「イヨマンテ (略) のときは、(略) エペレ *eper* (子熊) を外に出す時にやる」⁽⁵⁰⁾ (鶴居、八重九郎氏)

「カムイノミが終わった後、(略) 上座でウエソナキ (カムイノミのため、向い合って2列に並んで座ること) している人々の後です」⁽⁵¹⁾ (千歳、石田ナカ氏)

一方、カムイノミよりややくだけていると思われる、酒宴の席や余興で行なわれるとの記述や報告もある。

「祭祀の酒宴の席上、飲ようやくたけなわになるに及んで、(略)」⁽⁵²⁾

「饗宴も漸く飲酣な頃、(略)」⁽⁵³⁾

「酒宴のときなどまだ座があまり乱れない時分に演じられるものである」⁽⁵⁴⁾ (白老)

「多くの人が集まって座興にやるのであつて、」⁽⁵⁵⁾ (樺太白濱)

もっとも、酒はアイヌの伝統文化においては熊送りなどの改まった儀式の時に造り神々と共に飲むものであるから、その意味では (式次第にタプカラがことさら位置づけされていなくとも) 儀式に準じるものであるという共通理解が前提にあるとも考えられる。

「チセ コロ エカシ *cise kor ekasi* (家の主人) はカムイノミ *kamuynomi* をして、酒を飲んだ (イクパ *ikupa*) あと、カムイ エネウサラ *kamuy enewsar* (神様とお話する) と言って (*cise kor kamuy* に *enewsar* と言って)、イヌマ コッチャ タ *inuma kotca ta* (宝壇の前) でタプカラ *tapkar* をする」⁽⁵⁶⁾ (本別、沢井トメノ氏)

「お酒を飲んだときする。カムイノミ *kamuynomi* の終わった後などに」⁽⁵⁷⁾ (千歳、北野ハル氏)

(45) 知里 (1973B) p.48。

(46) 河野 (1956) p.14。

(47) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1987) p.100。

(48) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1987) p.116。

(49) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1999) p.262。

(50) 札幌テレビ放送 (編) (1978) p.46~47。

(51) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1994) p.74。

(52) 知里 (1973B) p.48。

(53) 久保寺 (2001) p.314。

(54) 満岡 (2003 (9版増補)) p.114。

(55) 田邊 (1927) p.145。

(56) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1988) p.129~130。

(57) 北海道教育庁生涯学習部文化課 (編) (1994) p.74。

「イチャルパ icarpa (先祖供養) の時でも、酒をこしらえたときでも酒宴でサケハウをやるものだ」(千歳、白沢ナベ氏)⁽⁵⁸⁾

2-1-3 タツカラにおける声について

タツカラを、アイヌ音楽の一ジャンルとして聴くとしたら、まず筆頭にあげられるであろう音響的な特徴は、そこで用いられる独特な発声にある⁽⁵⁹⁾。

「タツカラ」が、その歌唱と舞を含めた総合的な演目に対する呼称であるとして、一方その声のみを特に区別して「サケハウ」と呼んだり、「ラウンクットム」などと呼ぶ場合もあるようである。

「男がタプカル (tapkar 踏舞) の際に発する特有の調子を帯びた声である (略) このタプカルの際、手ぶり足どりに合せて、太く沈重な、のどの奥底から絞り出したような、熊のうめきにも似た音群を特有の調子を以て反復する。これが胆振から日高の沙流地方で云うサケハウ (sake-haw 酒・声) である (略)」⁽⁶⁰⁾

「喉の底から絞り出す唸き声のやうで (略) 唸くが、歌ふのではなく、歌詞もない、節調のある一種の音群を反復するとでもいふより外に説明のしやうもない様なものである。(略) 酒謡は (略) 踏舞 tapkar する時の発声なのである」⁽⁶¹⁾

「言葉には書くことができませんが、上手なラウンクットムです。これは座ったままで出している声ですが、立ち上がって「タツカラ=舞」を舞う時に出す声はサケハウと言います。これは男達だけのもので、男達はそれぞれ自分特有の声の出し方を持っていて、上手な人の声を真似したりしたものです。」⁽⁶²⁾

ただしこうした音質・音色の声は、「タツカラ」「サケハウ」「ラウンクットム」などと呼ばれるものにおいてのみ用いられているわけではない。伝統的なアイヌ文化において男性が行なうとされる歌唱行為には、祈り言葉を朗読したり、英雄叙事詩などの物語を旋律に乗せて語るなどがあるが、それらの歌唱に際しても (要素の出かたに濃淡の差はあるにせよ) 基本的に同じ音色の発声が聞かれることはしばしばである⁽⁶³⁾。

これらをふまえ、本稿を含め筆者の調査研究におけるタツカラの音色とは、(呼称の如何によらず) アイヌ音楽の脈絡で用いられている、比較的低音域で喉を強く緊張させて発声した結果倍音成分を多く含んだ声の領域の一部として捉えることとする (このような、声の音色ないし音響という

(58) 北海道教育庁生涯学習部文化課(編)(1991) p.148。

(59) 音声資料として、知里(監修)(1948、1949)、日本放送協会(1965)(付録ソノシート)、萱野(1998)(付属CD)、久保寺逸彦音声資料(道立図書館蔵)、北海道教育委員会による「アイヌ民俗文化財伝承記録テープ」(同前)などにおいて、タツカラ、サケハウ、シノッチャ、ラウンクットムなどの表題で所収されているものを参照。

(60) 知里(1973A) p.303。

(61) 久保寺(1939) p.18~19。

(62) 萱野(1998) p.102。

(63) なお、こうした音色の声は単に「響きが似ている」という点では例えば和人の音楽(浪花節、僧侶の読経など)でも聴かれるが、それ以上に北方諸民族の音楽文化において、背景となる信仰儀礼との関わり方も含めて類似した音楽的要素ないし行動が見出されることは興味深い。

視点からアイヌ音楽におけるタプカラの枠組みもしくは位置づけを検討し再設定する試みは将来的な課題ともなる)。

2-1-4 まとめ

以上のように、タプカラは音楽・舞踊・信仰・儀礼その他様々な側面を有し、地域や個人、時代によってその内容も呼称も多様多彩であり、一概に定義しがたい。しかしその起源や変容過程はともかく、現在の時点で成立しているタプカラは、信仰・儀礼の場といぜん密接に関わりながら、概ねにおいて「男性が舞う」「歌いながら舞う」「(低く唸るような) 独特な声を用いて歌う」ことを共通の軸として展開する音楽的行為の一つである、と考えてよいと思われる⁽⁶⁴⁾。

2-2 杉村満さんのタプカラについて

杉村満さんの伝承するタプカラは、3に語られているとおり、父の尾澤カンシャクトク氏のタプカラ⁽⁶⁵⁾を実見してはいるものの1回だけで、具体的な舞い方は、尾澤氏のタプカラを何度も観ていた大村ユキ氏(1897~1983)⁽⁶⁶⁾に教わっている。

歌詞は、「ダイエ デヨ」というハヤシコトバを挿みながら「神や自然」に対して「お礼」や「報告」をする言葉を、その場その時に応じて節(=旋律)にのせて歌う(唱える)ものであるという。本来は即興的なものであり自身でもそのように意識し、人に説明もしていたようだ⁽⁶⁷⁾が、一方本稿3でも述べているとおり、自分が上演する場合は「年に2、3回」とだいたい決まっていることもあり、実際には各行事に応じて予め詞章を推敲していたようだ。

旋律については、父のカンシャクトク氏の演唱を取めたものを所持していること、指導を受けた大村ユキ氏はカンシャクトク氏とともにタプカラを上演した経験があることなどから、杉村満さんのタプカラの旋律はカンシャクトク氏のタプカラを踏襲しているものと推測するが(ただし本稿が紹介する資料では演唱を行っていないため分析的聴取に基づくものではない)、今のところはっきりしたことはいえない⁽⁶⁸⁾。

(64) (1)~(7)としてあげたものには、現在のところタプカラ以外のジャンルにおいてむしろ特徴的といえる要素もある。これら歌や踊りに関わる様々な要素の現れ方が、現在成立しているアイヌ音楽の各ジャンル間の音楽的關係・歴史的関係などを示唆していないとも限らない。しかし、今のところはそういう可能性もありうるという消極的な推論の域を出ないので、更なるデータの集積とともに考察を重ねていくことが必要である。

(65) なお後日杉村フサさんより、「自分の若い頃に旭川の近文では他にタプカラをやる人を見なかった」「カンシャクトク氏は上川町の層雲峡温泉で作った観光用の舞台でタプカラを上演した」「カンシャクトク氏の交友範囲は各地方にわたっていた」旨を伺った(2003年11月21日談)。これらから、あるいはカンシャクトク氏が他の地域のタプカラを教わった可能性も考えられるが、今のところはっきり分らない。

(66) 『エカシとフナ』編集委員会(編)(1983) p.18参照。

(67) 旭川竜谷高等学校郷土部(編)(2001)「体験学習会の中で」の項参照。

(68) 杉村満さんが本稿3で言及されている1999年6月8日の「銀の滴降る日」での上演を拝聴した限りでは、長2度の2音を中心とした2音ないし3音の旋律で、倍音成分が多出する、喉を絞った音色で演唱されており、音域と音色の点では知里(監修)(1948)での尾澤カンシャクトク氏の演唱する旋律と異質なものであるような印象を受けた。一方、曲全体のリズム感はやや異なるようにも聞こえた。いずれにしる現在の時点ではっきりしたことはいえない。

呼称とその意味する内容について、杉村満さんによれば「タプカラ」と「シノッチャ」とは違うものであるという。しばしば「神前の舞」という言葉で表現されているように、「タプカラ」は神々に対して感謝を述べあらわすものと認識されている。これに対して「シノッチャ」とは、タプカラと「節は同じ」だが、「熊獲りに行ってきてこうやって獲った」「シャケ（鮭）獲りにいってこんなに釣れた」などの「武勇伝」「自慢話」を自ら語り舞うものだという。タプカラがより畏まった場で一組かせいぜい二組までの長老により行われるものであるのに対し、シノッチャは宴会の席で男性がこぞって披露する、神々に対してというよりは人間のための娯楽的饗宴的な演目として捉えられているようである。また、タプカラでは男性の後に女性が付いて合いの手を入れるが、シノッチャでは女性は付き添わないという。

なお、杉村満さんが「親父のタプカラだ」といって採録前に筆者に聞かせてくださった音源は、おそらく（ア）知里真志保（監修）『アイヌ歌謡集 第一集』（1948）所収のC-PR166「シノッチャ」（昭和22年録音）と思われる。

関連して、（イ）知里真志保「アイヌの歌謡（第一集）」（知里1972A）p.303～304では「尾澤カンシャトク翁が歌つたシノッチャ」の日本語訳のみが掲載されている。

また（ウ）知里真志保「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」（知里1972B）p.52～53では、演唱者名は明記せず「旭川市近文コタンの人が」「昭和22年」に歌った「シノッチャの例」として、歌詞のアイヌ語と対訳が掲載されている。

採録時期からは（ア）と（ウ）が、演唱者名からは（ア）と（イ）が、歌詞の訳の内容からは（イ）と（ウ）が共通しており、おそらくこれらの資料三者は相互に関連しているものと思われる。ただし筆者が（ウ）と突き合わせて（ア）を聞いた限りでは使用している単語など一部に違いが聞き取れたので、（イ）（ウ）の音源があるいは（ア）以外にあるという可能性も、完全に否定できない。

知里真志保は（ウ）の記述を「タプカル・シノッチャ（tapkar-sinotcha 踏舞歌）」の項に挙げており、「タプカル・シノッチャ」のことを「単に「シノッチャ」とだけ」いうことも多い、としている。そして、尾澤カンシャトク氏のそれを「シノッチャ」として紹介している。

この「シノッチャ」は、杉村満さんの言う「タプカラ」の範疇に重なっているものようであるが、同じ地域の父子の間でどうしてこのような呼称の食い違いが生じているかについては、今のところ分からない。

2-3 杉村満さんについて

杉村満さんは、1928（昭和3）年2月、父・尾澤カンシャトクさん、母・ナツさんの四男として旭川市近文に生まれた。

父をはじめ古老らに教わった伝統的な技術を活かし、若い頃から狩猟用具、笹葺き家屋、丸木舟、民具や祭具などの製作に携わっていた。現在各地の博物館や資料館等には、杉村さんの総指導のもとに建設した復元家屋をはじめ、大小さまざまな資料が納められている。

地元の長老として、カムイノミや本稿で紹介するタツカラなど、伝統的な儀式の際に男性が担うとされている重要な役割を長らく務められた。また旭川アイヌ協議会の伝承部長として、伝統的な生活技術や知識を後輩らへ伝えることに尽力された。

こうした活動のほか、早くから古老らの伝承を記録することにも意識を向け、折に触れて自ら採録したり資料を集めたりなどされていたようである。北海道教育庁振興部文化課(編)(1977)の報告によれば、この事業では杉村満さんが旭川地方の古老らによる口承文芸や歌などの採録を担当している。

1997(平成9)年、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構よりアイヌ文化奨励賞を受賞する。
2001(平成13)年12月逝去される。

2-4 採録状況

本稿3は、北海道立アイヌ民族文化研究センターが所蔵する採録音声資料(CC000863)より、タツカラに関する話題の箇所を抜粋して文字化したものである。この時の採録は、杉村満さんと妻の杉村フサさんから旭川地方における歌や踊りについてお話をうかがう予定で1999(平成11)年5月25日と翌26日の二日間で日程を組んだもので、本稿3に報告する部分は5月25日に杉村さん宅で録音した⁽⁶⁹⁾。原資料の記録メディアはデジタルオーディオテープ(DAT)、機材はSONYのTCD-D10とECM-959DTを用いた。なお本稿3の音声は、同センターの公開資料CC800031に含まれている。

3 調査報告

〔凡例〕

- ・筆者による注記は()内に記した。
- ・聞き取りにくい箇所は□□で示した。
- ・歌詞の一部など本来旋律を伴っていると思われるものには、冒頭に#を付した。
- ・杉村満さんと杉村フサさんによる話中のアイヌ語の単語は、初出のみカナとローマ字の併記とし、他はカナのみで記した。表記は原則として北海道ウタリ協会(編)(1994)凡例に準拠した。ただし、杉村満さんによる発音のうち、「tapkar」は「タツカラ」「タツカル」、「ape」は「アベ」「アペ」、「huci」は「フチ」「ウチ」、「iomante」は「イオマンテ」「イヨマンテ」など、いずれもどちらにも聞こえたり発音のつど揺れているようでもあるため、暫定的ながらカナ表記はそのつど筆者に聞こえたとおりに表記しておいた。

(69) このとき採録した原資料3点(CC000863~CC000865)は、公開資料番号CC800031~CC800034として、平成16年度より公開予定である。

- ・単なる相づち、言い直しなどは割愛した。
- ・本稿の主題であるタツカラに直接関連しないことがらに話題が及んでいる箇所は割愛し、その部分は（略）と記した。

〈タツカラの形式や演じ方について〉

（略）（甲地）ええと、今聞かせていただいた⁽⁷⁰⁾（テープでの歌い手は）お父様…（尾澤）カンシャトクさん、ですか？

（杉村満）カンシャトク、カンシャトク。

（甲地）あの、ことば（を）ずっと言ってましたけど、あれは…ふつうなんですか？（タツカラの中で）ことばをずっと言っていくのは？

（杉村満）あのね、その時のあの、場所と、何のためにタツカラ tapkar やるか、それと。いわゆるヤイサマ yaysama と同じ、即興でもってやってるから。…それほど長いことば（は）入らないんだわ。長いことばは入らないの。…今「#デヨ デヨ」って言った、あれもまあ、ハヤシコトバみたいなものだと思うんだけど、それやって、で、少しお話…しゃべりながら。うん、しゃべるたって、ただまっすぐしゃべるわけじゃなくしゃべって、また「#デヨ デヨ」って。で、これ、あの、必ず夫婦…後ろで女の人（が）ついてるんだわ。

イクパ（イクパスイ ikupasuy）と、トゥッキ tuki 持って。で、「#ヒョー」と声出すんだけど。これは、録音はね。どこでやったか知らんけど、みんな手叩いてるけど。ま、手叩かながらするんでないかと思うんだけど。な。

（甲地）やるときは、男の人一人だけでやるんですか？

（杉村満）一人だけ、一人だけ

（甲地）女…後につく女の人は何人ですか？

（杉村満）うんと、後ろで、女の人（が）一人ついて。

（甲地）（男）一人に（対し）、（女）一人。

（杉村満）□□でもって「#フー」って声出すの。

（甲地）…男の人は何も持ってないんですか？

（杉村満）持ってない。ただ、こうやって、こう…

（甲地）手で…？

（杉村満）うん。…あの、これ、親父の見たのはね、昭和31年ごろかなあ。このタツカル（を）一回見たっきり。他の人のタツカルって見たことないんだわ。

(70) この録音の開始前に、杉村満さんは「父の声だ」として、自分が所有しているテープを筆者に聞かせている。本稿2-2参照。

〈タプカラとシノッチャの違いについて〉

(杉村満) 子どもの頃はね、タプカルとシノッチャ sinotca ってちょっと間違っただけども。シノッチャの、うんと、あれ、熊なんか獲ってきたばあい、皆でもって家(に)集まって、酒盛り始まるでしょ。したら、床、ドーンドーンって力入れるもんだから、床(の)底(が)抜けたって話。…それ、タプカラとシノッチャと違うから。シノッチャは武勇伝みたいなね、物語みたいので、自慢話みたいになって入ってくるから。タプカルの場合は、その場その場の、「今ここで何をする」、で、神に「ありがとうよ」って、そういうことばしか入ってこないと思うんだ。だから、シノッチャとタプカルと同じく考えているんだったら(それは違う)。

(甲地) …違う、ものなんですか？

(杉村満) うん。

(甲地) ええと、シノッチャってのはそうすると、男の人だけがやるものなんですか？

(杉村満) 男、うん。同じような形式でもって。タプカルと同じように、こうやりながらそうやってあの、物語でしゃべって、こう。…で、タプカラもね、やはり足ドーンと入れるんだけどね、シノッチャの場合はね、力が入るから。ドーンドーンと足踏みするからね、床が抜けてしまっということ。

(甲地) タプカラも、でも足踏みしますよね？

(杉村満) うん、やるやるやる。

(甲地) ええと、じゃ、シノッチャっていうのは、ウポポとはまた違うわけですね？

(杉村満) 違う違う、うん、うん。

(甲地) (これは) 男しかやらないんですか？

(杉村満) これ(=シノッチャ) は一人でもってしゃべることだから。…や、うんと、ただしゃべるじゃなく、今のこの、カムイノミ kamuynomi みたいな、ああいう風に、男のカムイノミみたいな形でもって、節をつけてお話をしていく。…ユーカル yukar と(は) また、カムイユーカル kamuyyukar と(は) また違うっということ。うん、立ってやる、やはり立って、こう。

(甲地) ああ、立って？シノッチャもやっぱり？

(杉村満) うん、立って。シノッチャも、タプカルも、立ってやるの。

(甲地) (両者が) 一番違うのは、何なんですか？タプカラとシノッチャ…

(杉村満) タプカラは神様にお礼のことばでしょ。カムイ kamuy に対する。報告とお礼のことばだから。…シノッチャは、自慢話とかいろんなもの(が)入ってくるから。

(甲地) 自分の(自慢話) …？ああ。それはやっぱり、カムイを…お迎えした⁽⁷¹⁾ から？

(杉村満) うん、うん、神にも聞かせるし、そこにいるアイヌ aynu 達にも聞かせるって。自分の、「熊獲りに行ってきてこうやって獲った」とか「シャケ(鮭)獲りにいってこんなに釣れた」と

(71) 「熊の魂を迎えたのち送り帰す際に楽しませるために(シノッチャなどを行なうのか)」という主旨で質問している。

かって、そういうお話を、語っていくから。シノッチャの場合はね。

…タツカラは、ほんともう、神に、「今、こういうことやって、皆集まって、神にお礼のことばを申しあげる」と。「これからも私たちを見守ってくださいよ」って意味のことばしかしゃべらないから。タツカルの場合はね。で、その場…例えば旭川でやるのと、旭川（以外の）よその場、村へ行ってたとき、その村の名前（を）必ず挙げて、そして皆で「ありがとう」って。それから（儀式などが？）始まって。…タツカラはね。

（甲地）ふうん。そうすると、その場所その場所で、タツカラやるわけですよね？

（杉村満）うん、あのね、タツカルやったその…、節は同じだよ。ただ、内容ね。その場所場所でもって内容取りかえてお話、あの、話すっていうことだから。

…これは、「神前の舞」というけどもね、神へ…カムイと、自然に、報告と、感謝と…の踊りだと思ってるんだわ。タツカルは。神にありがとうって（言って）、今何をやってこうやった、って。またこれからもお願いします、って。それがタツカラ。神前の舞。…よそは知らないよ。旭川の場合だけ。

（甲地）ああ、はい、ここの話を聞きたいんで。はい、旭川の話。

〈タツカラの演じ方について〉

（杉村満）で、必ず、女の人（が）後ろについてね、トッキを持って、で、こうやりながら、トッキ、カチンカチン（とトッキとパスイを）鳴らしてみたり。で、かけ声「#ホー」ってかけて。

（甲地）…そうすると例えば、カムイに対する報告とかであれば、お祈りも同じような感じだと思ってるんですけど、お祈りの後にやるんですか？前にやるんですか？⁽⁷²⁾ タツカラは…

（杉村満）あのね（笑）、ハヤシコトバ入るでしょ。まず神にお礼を言って、それから自然の、自然に対してもお礼を言って。で、今の状況、何をしてもってタツカルやるかっていう状況をお話しして。そして…お話って、聞いてもらって、カムイに聞いてもらって。で、これからのアイヌの幸せを、っていうことを物語って、語るっていうことだな。

（甲地）…それは、家（うち）の中でやりますよね？

（杉村満）家（いえ）の中でも外でもやるよ。

（甲地）外でもやりますか？

（杉村満）外でもやるよ。

（甲地）…外でやるっていうのは、どういうときになりますか？

（杉村満）例えばイオマンテ *iomante* なんかあるでしょ。イオマンテ。あの、熊、マラット *maratto*、並べた、祭壇、祭壇つくって、祭壇の前でもって。「今ここでイオマンテした」って。そういう意味でやっぱり報告と、「ありがとう」ってことば（を）述べるから。外で。…家の中でやるときはまた、あの…家の中だったってそんなに広い家じゃないからね。やはりけっこう…3名とか4

(72) 「祈りとは区別しているのか」また「儀式などの式次第のどのあたりにタツカラが入るのか」という主旨で質問している。

名とか、行ったり来たり、歩くからね。あんまり狭いとこじゃできないと思うし。で、たくさん人のいるとこでないとやらないから。夫婦二人でもってこん中にいた□□ったってしょうがないからね。夫婦二人で(タツカヲ)やるのは、練習はするかもしらんけども。やはりお客さんに見てもらふ、カムイにも見てもらふってことでもって。

(甲地) あれ、そしたらその、男の人と女の人は夫婦じゃ「ない」んですか?⁽⁷³⁾

(杉村満) ん、夫婦。たいてい夫婦でやるからね。夫婦(が)いなかったら、親戚の人でも誰でも。女の人、必ず後ろについてくから。…あんまりふつつかない、2メートルぐらい離れてね。男の後ろに。

〈タツカヲのやり方を父のいとこに教わったことについて〉

(杉村満) あの、親父が具合悪くなってからね、ここでもって、親父のイトコがいるんだわ。大村ユキバって行って。その人がまた□□後ろで、かけ声とったり、練習、何回かやったことある人だからね。「親父(が)できたんだからお前もやれ」ってだいぶ言われて。して練習したんだけども。…(フサさんに)もう、何年? 40…49年…50…

(杉村フサ) もっと後…□□

(杉村満) 52~53年ごろか? 昭和52~53年ごろかな?

(杉村フサ) …(大村ユキさんが)「最後だよ」って言って(教えてくれた)。

(甲地) ああ、大村ユキさんが?

(杉村満) うん、ばあちゃんからね、「こうやんな」って、手振り足振り教えてもらった。

(杉村フサ) …かあっこいいんだ、□□

(杉村満) だいたい(自分は)タツカヲ(は)1回しか見たことない、昭和33年ごろ(に)1回しか見てないんだから、親父がやったやつ。親父もね、あんまりやらなかったから。その、他の場所へ行っても全然やらなかったからね。その以降、誰もやる人いないんだわ。タツカヲやる人いなかった。

(甲地) はあ…もったいないですねえ

(杉村フサ) …やる気もなかったしね。本人も…今になったらもう。

〈タツカヲをする時や場所、演じ方について〉

(甲地) それはええと、例えばこのあいだのチノミシリカムイノミ⁽⁷⁴⁾みたいな、儀式みたいな、ま、お祭りみたいな時にもやりますよね?

(杉村満) 必ずやる、必ずやるよ、うん、そういうときは

(甲地) で、どのあたりでやりますか? 例えばお祈りの後だとか前だとか決まって…⁽⁷⁵⁾

(73) 直前に杉村満さんが「夫婦二人でやるのは、練習はするかもしらんけども」と言った言葉を、もしかしたら「練習はしても儀式などでは夫婦でやらない」という意味だろうかと疑問に思ったので、確かめている。

(74) 「チノミシリ カムイノミ」と呼ばれている、現在は毎春5月に嵐山公園内の「アイヌ文化の森・伝承のコタン」(鷹栖町)で行われている儀式。

(75) 再び「儀式などの式次第のどのあたりでタツカヲが入るのか」という主旨で質問しているが、杉村満さんには場所についての質問と受け止められた。

(杉村満) ん、あの、ヌサ nusa、ヌササン nusasan の前。…それから、家で□□だったら、神の窓、カムイプヤル kamuyputyar かい？そっちでもって（やる）。

(甲地) …あれは、一人一人節がちがうんですか？

(杉村満) うーん、やっぱり、カムイノミだって（一人一人）大分違うからね。おそらく違うと思うよ、節は。でも、「デイエ デヨ」おなじだよ。このハヤシコトバ（は）みんな同じ。…これは俺も聞いたけども、阿寒の人も、日高の人も、同じく「デイエ デヨ」ってやってたから。あすこ、浦河かどっかの人がだったか？あの、アイヌ文化祭にやってたの（を）見たけども、あれ、「デイエ デヨ」、やっぱり同じ。でも…あんまりことば（は）入ってなかったと思ったな。ただ「デイエ デヨ」で。⁽⁷⁶⁾

(甲地) ことば（が）入らない時ってのは、あるんですか？

(杉村満) いやいや、ただハヤシコトバでやってる。お礼と、お願いだからね、やっぱりことばが入らなきゃ。カムイと自然にお礼を言って、また自分達の幸せをお願い言うんだから。だから、ことばが入らなかったら。…だから、それも、その場所によって、なぜこういうものをやるかっていうことを、頭に置きながら（言う）。…あの、ふつうの、ユーカヲとかオйна oyna だとかそういうのだったらまあ、男の場合でもカムイノミやるけども、そんなにタツカヲってのはいつもかつもやるわけじゃない。なんかの儀式（が）あったとき、重たい儀式あったときにやるっていうことでもって。

(甲地) はあ。…重たい儀式、例えばイオマンテとか？

(杉村満) イオマンテとか。誰かが熊を獲ってきて、おめでたいときとか、そういうとき。

(甲地) 婚礼とか、そういうのは…しないんですか？

(杉村満) あ、婚礼にもやる。結婚式でも。

(甲地) …お葬式はしないですか？

(杉村満) しないしない（笑）怒られる（笑）

(杉村フサ）（笑）いやだあ。

(甲地) あ、じゃ、これやっぱり、どっちかというとおめでたいことの…時の？

(杉村満) うん、そうそう、おめでたい時に（やるもの）。

〈シノッチャについて〉

(甲地) …で、そういうときにやっぱりさっきのシノッチャっていうのもやるんですか？

(杉村満) それも入る入る、うん、必ず入る。やりたくてうずうずしてるの（が）たくさんいるから（笑）。「今度は俺の番だ」と思ってね、次々と出てくるから。片一方では女の人（たちが）ウ

(76) 杉村満さんがいつどこで「阿寒、日高、（浦河）」の誰のタツカヲを聞いたのかは今となってはわからないが、おそらくそれらと同じく「デイエ デヨ」と杉村さんが聴きなしたのは、歌詞がどの地方でも一律に文字通り deye deyo と発音されているというよりも、「ハヤシコトバ」つまり言葉としては特に意味のないその部分の声色（音色）が同じような響きをもって聞こえてくる、ということなのではないかと筆者は考えている。

ポポ upopo やってるだろうし。聴く人がいなくても一人でもってしゃべってる人(も)いる。…(自分が)子どもの頃はね、小学校3年の頃だったらけっこう見たものだったけど、シノッチャ やってるのを。うん。…昭和10年ごろね。

(甲地) そうすると、タブカラもシノッチャも、男の人(が)やるけれども、ええと、まず内容が違っているし、…節はどうなんですか？

(杉村満) 節は同じようなもの。

(甲地) 節は同じなんですか？

(杉村満) うんうん、「デイエ デヨ」が入らないだけ、シノッチャの場合。カムイノミの祈りことば、節があるしょ？ああいうことでもってしゃべるから。…それも、小さな声じゃだめだから、おっきな声でもってやるからね、みんな聞こえるっていうことだから。

(甲地) で、シノッチャの時には女の人(後ろに)つかないんですね、誰か、かけ声とか…？

(杉村満) シノッチャ、つかないつかない。…あの…昭和ね、12、3年ごろまではシノッチャも聞いたことあるんだけど。あとはあんまり聞いたことないなあ。…でも、お酒盛り、酒盛り始まったら、子ども達(は)、いないから。外で遊んでるからね。だから聞かなかったのかもしいけども。昭和…12、3年ごろまでは、ほんと、よく聞いたけど。

(杉村フサ) 毎年、イオマンテやってたもね？どっかこっかで。…外で遊んでんだも、子ども達。手つないで「わーっ」てそこら。雪の上。…(大人たちが)何やってるか(よくは)知らない(けど)…ウボボやったりしてる。

(甲地) …満さんは、タブカラけっきょく習ったんですか、その、大村さんから。

(杉村満) うん、親父が(やったの)1回見たのと、それから、おばあちゃんに「こうだよ」って身振りかい？教えてもらって。

(甲地) 節とかは？

(杉村満) …こうやるのって。…ことばは、その時その時で考えるからね。

〈タブカラを演じる最近の機会、タブカラの歌詞について〉

(杉村満) …あんまり、1年に2回か3回ぐらいやるかな、やっぱり俺も。2、3回。

(甲地) あ、そうですか？いつごろやるんですか？

(杉村満) あ、こんどあれ、「銀の滴」⁽⁷⁷⁾でやるから。

(甲地) あ、そうですか？

(杉村満) 6月8日に。(略)

(甲地) …ええと、そのときそのときのことばじゃないとだめだから、その時に行って拝見させていただいた方がいいですか？

(77) 「銀の滴降る日」という催しのこと。『アイヌ神謡集』を著した知里幸恵(1903~1922)を記念して1990年に建立された「知里幸恵文学碑」(旭川市立北門中学校内)前で、毎年6月8日(知里幸恵の誕生日)に開催されている。

(杉村満) うん、あのね、タツカル、あれ、アペフチ ape huci、火の神の、お祈りあるからね⁽⁷⁸⁾。あの、知里幸恵の…ことばを、言いながらカムイノミするから。そんときの中から選んでね、何ぼか入れてそしてタツカヲやって。…知里幸恵の生い立ちから全部しゃべるったら長くなっちゃうから。…だからね、「コンカニランラン konkani ranran シロカニランラン sirokani ranran」⁽⁷⁹⁾ぐらい言って。で、幸恵の名前(も)言って。…で、タツカルの場合だよ。

(甲地) ああ、はい。

(杉村満) アペフチノミ ape huci nomi はまた違うけども。だから、アペフチノミのね、ことばを、中から選び出してやれば(うまくいく)。

(甲地) …ええっと、アペフチへの祈りも、杉村さんするんですか？

(杉村満) うん、うん。(略)

(杉村満) アペフチ、火の神の祈りと、タツカルやるから、俺。

(甲地) そのとき、女の方は、どなたか(が)つくんですか？

(杉村満) うん、やっぱり後ろに、このフサ(が)ついてるから。

(甲地) ああ、そうですか。

(杉村フサ) 他に誰もしてないから(笑) 教えて覚えてもらおう。…リズムがあるから。

〈後ろにつく女性の動作について〉

(甲地) その、トッキを、どういう風にして、拍子をとるんですか？

(杉村満) あのね、イクパスイだからね、ただ横にして…

(杉村フサ) トッキの、上、お椀の上、こう、はたく(=叩く)だけだ。…こう持って。

(マイクの方を変える)

(杉村フサ) 下に、台あるしょ。…で、こう、下持ってるからね。

(甲地) はい…お椀の、下持って…

(杉村フサ) リズムとって、こう(カチカチ鳴らす音)、父さん(=杉村満さんのこと。以下同)の後ろ(を)こう付いてくの。で、ことばも、□□か、なんか、#アウ ホー ってこう高い音で、やってるの、聴いたから。もうずっと(小さい頃から)見てたの、私。一回じゃなくて何回も見てるから(笑)。層雲峡まつり行ったら、舞台でね、おじいちゃん(=尾澤カンシャトク氏のこと。以下同)ね。カムイに対して、すごい勢い、ユキババみたいだね、すごいタツカヲやるんだわ。父さん(に)「もっと軽く」って(笑)。(略)

(甲地) こういうときは、(お椀の)中は空ですよ？

(杉村フサ) 空、みんな空。ただ、歌に合わせてリズムをとるためにやってるの。…それあるの

(78) 杉村満エカシ追悼誌発行委員会(編)(2002) p.25に、「知里幸恵生誕祭」における火の神への祈詞が掲載されている。

(79) 知里幸恵『アイヌ神謡集』(1923初版)に記載されている神謡の冒頭の詩句「Shirokanipe ranran piskan, konkanipe ranran pishkan」のことを指している。

(甲地) へええ…

(杉村フサ) ことばは、合い間をちゃんと、呼吸合わせないと。(略)

『上川アイヌ熊祭り』の記述について

(杉村満) …(倉光(1953)を示しながら)まとめてあんだけどもね、…。これ⁽⁸⁰⁾、(歌い手が)「ナンケアイヌ」⁽⁸¹⁾って書いてあるんだけども…(題名が)「タプカラ」って書いてあるんだけどもね、これシノッチャなんだ。

(甲地) ああ…タプカラ…

(杉村満) タプカラでなくシノッチャなんだ⁽⁸²⁾。

(甲地) シノッチャなんですね?…これは…(本の奥付けを見る)?

(杉村満) 昭和にじゅう…

(甲地) くら…くらみつ…

(杉村満) 裏に書いてる、裏に。

(甲地) くらみつひであき、っていうんですかね…

(杉村フサ) 上川神社の宮司さん。…おっかさんも来てたけな。

(杉村満) (昭和) 28年か。…護国神社の神主さんがね、まとめたの。

(甲地) 護国…旭川の?

(杉村満) うん。(略)

(杉村満) これもね、「タプカラ」って書いてあるけどもね、これ(=歌詞)、シノッチャって入ってくる、ことば「シノッチャ」って入ってくるんだわ。だからうんと、この、(著者に)聞かれるしょ、何回も。おじいちゃんだからね、「うんうん」って言ってるからね、書く人もそう□□、だから間違っってこういうよう(に)なる。

(甲地) そうかあ…けっこう、

(杉村満) タプカルとシノッチャと、ごちゃまぜになってるんだわ。だから、アイヌの言葉もね、だいぶん違うところあるんだ。だから訂正したけども、親父(が)訂正したんだけども。

(甲地) なるほど…あれですよ、節は、節はおんなじような感じなんですよ?

(杉村満) 同じ同じ。

(甲地) して、声の使い方なんかもそんなに…

(杉村満) 変わらない、うん。

(80) 倉光(1953) p.16。

(81) 門野ナンケアイヌ氏(1881~1963)のことと思われる。『エカシとフチ』編集委員会(編)(1983) p.60参照。以下、杉村満さんが「ナンケエカシ」と呼んでいるのは門野ナンケアイヌ氏のこと。

(82) 杉村満さんはこのように判断する理由を、「シノッチャ」という言葉が入ってくるからと後述している。ただ、倉光(1953) p.16に記されている歌詞とその対訳を読む限りでは、内容は熊送りのときに神(熊)に向かってこのようにお送り申しあげるといふものであり、少なくとも杉村満さんが言うところの「シノッチャ」のような自慢話や武勇伝ではない。

(甲地) 変わらないですよ？なんか、#ンンンっていうような…感じなんですよ？さっきの#エ デヤ デヨ …っていうような…したら、知らない人(が)聞いたら、同じに考えちゃうのかもしれないですね。

(杉村満) うん、まあ、そうそう。(略)

〈タプカラはそう大勢はやらず、儀式ではだいたい役割分担があることなどについて〉

(甲地) …そのタプカラ、まあシノッチャはその自慢話ですけど、タプカラってのはさっきおっしゃったように、神様や自然に対する報告や感謝ですよ？そうすると、男の人(がその場に)何人もいますけれども、みんながするもんですか？

(杉村満) いや。そんなにやらない。

(甲地) そんなにやらないですか？

(杉村満) うん、やらない。ま、せいぜいやっても2人(ぐらい)かしらん。でね、若いもん(が)出てこないから。年寄りに遠慮するから。そういう貫禄ないから、まだ。やっぱり貫禄のある人からやってかんかったらね。だから…二組も三組もやらないっていうことだ。たいてい一つでもって終わるか、もうひと組ぐらいやるか、せいぜいやっても二組ぐらいなもんだ。だからその、前の日にやったら、次の日にまた、なんかやる場合に別の人が加わってやるかもしれないけども、たいてい一組しかやらないから。これは、タプカラ…だから、タプカラやるならこのエカシ、カムイノミはこのエカシ、って決まってるからね。若い者出て、これしゃしゃり出てきたら、怒られるから。□□、やる人もだいたい決まってるからね。もうしぜんとみんな、今度はあのエカシ、このエカシ(と)なってくる。だから、この親父の声(=採録前に聞かせていただいた音声資料)だってね、昭和22年でしょ？22年だからね、そのころまだこの、ナンケエカシとか、アツチャシクル⁽⁸³⁾エカシ、二人いるんだけどね、また、おじさんみたいなもんだから、「カンシャトク、やれ」ってやらされたのかもしれない、これ。22年だら(父は)まだ若いときだもの。40ぐらいの年だから。(略)

〈父たちのタプカラを見る機会がなかったことなどについて〉

(杉村満) あの、親父まだ元気なころだから、ナンケエカシもアツチャシクルエカシもぴんぴんしてただけども、どうしてタプカラなんかはやらなかったのかなあ。見たことないんだよ。あの、イヨマンテ、あっちこちでやったんだけどね、俺も行ってるんだけど、やったのみたことないんだ。

(杉村フサ) 太田トリワのところ(へ)、(自分はまだ)ちっちゃかったけど、行くんだ、真ん中に座っててみんな丸くなって、暗闇(で)踊るの。すごい踊りしてるけど、□□。子どもの(頃の)話。やってたんだろうね…

(83) 倉光(1953) p.69~70には「アツミヤシクル歌詞」の「タプカラ」が紹介されている。

(杉村満) 昭和21年から昭和52年まで、イオマンテやった…のを、俺 (が) 記録してあったやつ、あるんだけど。 (資料を甲地に見せる)

(甲地) はい

(杉村満) 昭和21年から始めて、戦後のやつね。

(甲地) はああ…「21年に、戦後初のもの」。「ときわこうえん」って読むんですか? 「常盤公園」、「市が企画して進駐…」

(杉村満) あのね、進駐軍相手にね、あの、池の中でもって、見せてやって。それが戦後初めてのイオマンテ。

(甲地) はい。「昭和21年2月」…

(杉村満) で、これだけイオマンテやってんだけどね、俺もあちこち行ってんだけど、タヅカル見たことないの。やらなかったのかもしれない。まだエカシたち、元気なエカシ二人か三人いたんだけど。

(杉村フサ) …よくじいちゃん思い出してやってくれてたね…それは私知らないわ。(略)

(杉村満) だから、こういうときにはね、イオマンテやったら必ずタヅカルが入るんだけどね。俺一回も見たことないの。で、雑用係やってるからね、若いもんだから。だから、んと、いろんな道具運んだり、なんだかんだそうしてやってるしょ? たら、初めっから終わりまで必ずついてるんだけど、タヅカル (は) 見たことないもの。

〈タヅカラの振り付け、舞う場所や位置、舞い手の身体の向きなどについて〉

(甲地) タヅカラは、その、ひとりひとりちょびとずつ節が違うってことでしたけど (身振りを示す)。

(杉村満) 振り付けかい?

(甲地) はい、振り付けはどうなんですか?

(杉村満) おんなじ、おんなじ。おんなじ、これだけ (動作)。ただ手のひらでこう…こんな感じでもって。多少ね、こう (手の高さを水平に) じゃなく、(左か右か) どっちか低いか…

(甲地) ああ、手のひら…ちょっと上に向けて、

(杉村満) うん、上下があるの。おんなじ高さでなく、どっちかこう。こっちやるときはこっち高くするし、こっち、左からやるときはこっちやって…

(杉村フサ) (笑) また、そうはやらないわ、そんな (笑)。そんな踊りでないもの (笑) 向かって自分からだもの、なんぼか下がるしょ (笑)

(杉村満) だから、真正面だったらね、これでもっていくらか、ちょっと、どっちか低くなって。

(甲地) ああ、手のひらが、どちらか低めで…

(杉村満) 東西のほうに必ず、向き変えてこうやるからね。このときはこっちのほうに、向いたほうは手を高く、ちょっと高くして。手首、こっちやったときは、例えば左手の手首は高くなるの。正面やったらやっぱりこうやってるけれども。…あと、足の開き方はね、半歩ぐらいずつこう寄

ってただけだから。歩くんじゃなくこう。こんな感じ…こんな感じで行くからね（例示）。

（甲地）横に…？ああ、ええと、半歩、

（杉村満）半歩ぐらいずつこう、こうやって、

（甲地）少しずつ、こう…ええと、足を寄せて行くんですか？こんな感じで…

（杉村満）足、開いてる、始めから。

（甲地）開いた状態で

（杉村満）で、こうやったらそしたら、右から始まるから。で、右から始まったらこう…（例示）で、またこっちきて。でこんど左でやったらこう。でまた正面でもって、声出しながらだよ。こうやって。#デエエエ…っていいながら、うん。

（甲地）…右から最初やるんですか？

（杉村満）右から最初。必ず右から、やっぱり

（甲地）そうしてから、左やって。で、場所、立ってますよね？その、例えばこっち側がロールンピヤヲだとしたら、男の人、ここらへん（＝上座）ぐらい（に）立ってるんですか？

（杉村満）その…場所にも（よる）…だいたいね、そんなに、やっぱり、こっから…このぐらいは移動するからね。この辺ぐらいまで移動するからね。

（甲地）2メートルぐらい…

（杉村満）だから、後ろ（へ）は下がらないから。後ろは下がる、ただこう、こう、歩くだけだから。女の人、後ろにいてこう、やってるからね。だからあんまり狭くても、女ふつついてたらどうもならないから。けっこう、やっぱり、一坪二坪ぐらいの土地…場所がなければ、できないうちゅうこった。

（甲地）…ロッタの方でやるんですよね？

（杉村満）そうそう、うん。

（甲地）で、そのときにあの、右とか左とか言うけど、どっち向いて右左なんですか？アベフチ（の方を）向いて右なんですか？

（杉村満）アベフチ（に）向かって右からさ。

（甲地）じゃ、こ、こっち（＝上座から炉の方向を）向いてですか？

（杉村満）尻の、尻の座る方に。必ず、んと、あれ、上座からモセム mosem 見たら、入り口見たら、右手の方が主人の座でしょ。そこに、ちょっとあのいろんなシントコ sintoko とかなんだかいろいろ伏せてある。必ずそっちの方（を）向かうよ。

（甲地）あ、必ずそっち側に？じゃ、お尻はピヤヲ向いてるんですか？はああ

（杉村満）うん、プヤル puyar 向いて□□

（甲地）なるほど。

（杉村満）…イヨマンテを外でやる場合でも、ヌササンがあれば、ヌサを背にしてやるから。…ヌササンを背にしたり、

（甲地）すると、（ノートに図を描き出す）これ（が）うちだとしますよね？で、炉があつて

モセムがあって。男の人、ここらへん (=上座の中央) ぐらいから立つわけですか？

(杉村満) そうそう、うんうん。こっちが、と、

(甲地) こっち側 (=宝壇側) に、(舞い手から見て) 右向いて。で、こっち (に向かって動作して) やって

(杉村満) やってそれから、(舞い手から見て) 左。

(甲地) 左にいて。と、動くんですよね？

(杉村満) 動く。うん。

(甲地) どのあたりを動きますか？

(杉村満) この、炉ぶち(上座側の短辺)あるしょ？これ(の長さ)をちょっと、はみ出るぐらい(の範囲を動く)。

(甲地) 炉ぶちの、…ちょっとはみ出るぐらいの、このあいだで。

(杉村満) で、男の動きによって女の人も、いっしょにこう、□□にこう、右行ったり左行ったりするから。

(甲地) あ、じゃあ女の人ここら辺 (=上座) にいるんですか？

(杉村満) うん、そうそう。

(甲地) …女の人(は) ぶつう、ここら辺は立っちゃいけないんじゃないんですか？

(杉村満) いや、そんなことない(笑)

(甲地) い、いいんですか(笑)？

(杉村満) タブカルだも、だって。

(甲地) ああ、そうですか。はあ。

(杉村満) そして、男の動きによって、女も、ぴったり並ぶんじゃなく、ちょっと遅ればせながら、男(が) ここにいたら女(は) ちょっと外れた感じでもって。

(甲地) じゃ、女の人(も) (身体の) 正面(は) こっち (=炉の方) 向いてるんですよね？お尻こっち (=神窓の方) 向けてるんですよね？それあの、ウポボやるときはあの、カムイプヤルの前に行ったら向き(を) 変えるじゃないですか。

(杉村フサ) うん、お尻向けちゃいけない。

(甲地) タブカラはいいんですか？

(杉村満) …らしいよ。

(杉村フサ) だって、そこ (=室内もしくは上座) でやったことないもの。じいちゃんは山に、山に…□□

(杉村満) 確定、完全にはそうだと言わないけどもね。だってここにやる、□□、こっち向けてやる場合と、こっち向けたらカムイプヤラでしょ？…やっぱり、(演じるのを) 見せるんだからね、いいんでないか？それでもって。

〈父が行っていたタブカラについて〉

(杉村フサ) …□□でやったから、じいちゃん。大雪山に向かって。

(甲地) どっちに？

(杉村フサ) 大雪山。やったから。山に向かってやった。

(甲地) じいちゃんてのは、カンシャトクさん？

(杉村フサ) 父さんの親、うん。よく見てたわ。で、山に向かってやって（から）お客さんに向かってやって。…すごかったね、体格。…うちの中で（は）見たことない。

(甲地) 大雪山に向かってやった「外」ってのはやっぱりチノミシリ…でやったんですか？じゃなくて？…うちの近く…？

(杉村フサ) (満さんに)あれ、層雲峡まつりだったか？ねえ？舞台の上だけ。舞台の上だから、山に向かってやってたよ、こうやって。じいちゃん。…父さんの親ね。山に向かって言いながら、お客さんに。もう、上のほう向かって、こうやってたね。ずっと。それまだ目に浮かんでくる。「かっこいいなあ」と思ったよ（笑）。ばあちゃん□□、#ホー ってまたやってるから。全部分かった。

(甲地) そのとき後ろについてたのは誰なんですか？

(杉村フサ) その、じいちゃんの（妻）…父さんの親、母親。

(甲地) ああそうですか。

(杉村満) あの、チノミシリ cinomisir でもって俺まだタッカルやったことないんだけどね、ここにヌササンあるしょ？で、

(杉村フサ) …ヌササンは違うんだ、山だ。

(杉村満) 外でやればヌサに向かってやるか。こっち（＝方向不明）みたってしょうがないからヌサに向かってやると思うんだけど。チノミシリ（で）一回もやったことないからわかんないんだわ。

(杉村フサ) …まあ、思うようにやれば。男の考えだ（笑）。

(杉村満) あの、去年、一昨年からやってないのかな俺。一昨年12月に一回やったけど、去年やってないな…あ、タッカルやった、やった。あのあれ、丸瀬布町の滝の祭り、滝祭り⁽⁸⁴⁾ っていう、カムイソ kamuy so の時に。神の滝に向かって。

(杉村フサ) 滝に向かって、やっぱりやってるしょ。…あ、それ、何回も出てくんだよ。

(甲地) ああ、そうですか。じゃやっぱりその、なんてのかな、見せるっていうか、報告する相手に向かって、やってるわけ…ですか？

(杉村満) その場合、こっち（＝滝の方）向いて…やるのかなあ？この辺（＝場所不明）でもってやるかな？□□のあたり。そうすれば…

(甲地) ちょっと、こちら…左…右側寄り？

(84) 丸瀬布町の「山彦の滝」で同町の観光協会や郷土史研究会により始められた行事で、毎年7月28日に開催される。旭川からアイヌ文化伝承者らも参加してカムイノミや踊りを行うのが恒例となっている。

(杉村満) ここ⁽⁸⁵⁾ じゃなくここでもってやるか…こっちじゃなく…、その場所は、はっきり分からん。ここでやるんだったら、ヌサに向かってやらんかったら、うん。外の場合だったらヌサに向かってやる。

(甲地) はい。

(杉村フサ) …(記録に) 残ることだから、ちゃんと考えないと困る(笑)。

(甲地) (笑) そのとき、周りの人たちは、なんか…やっぱり…(手拍子を示す) さっきのテープでも…

(杉村満) うん、手叩いてたけど。

(甲地) 手拍子の音(が) ありましたけど。

(杉村フサ) あれ、部屋の中でないの?

(杉村満) 手、叩いてるのかなあ、どうか、そこらへん(は) わかんない。

(杉村フサ) 手だ、手…リズムとって

(杉村満) …軽く手、こうやって叩いてるかしらん。あの、あれ、後ろでもって #ホー っ
こう、イクパスイ、ぱちんとやって…

(杉村フサ) 誰もつかんかったんだわ、きっと。

(杉村満) …みんなお座りしてきているわけじゃないと思う、やっぱり。

(杉村フサ) ハヤシしないとね。

(杉村満) 合いの手(を)入れるかしらん。…そこまで(は) 見てないから分からない(笑) (略)

参考文献等 (五十音順)

- ・旭川竜谷高等学校郷土部(編) 2000 『平成12年度(2000年)上川アイヌの研究 その35 男の踏舞—Tap-kar=タツカラー』旭川竜谷高等学校郷土部
- ・『エカシとフチ』編集委員会(編) 1983 『エカシとフチ 資料編 文献上のエカシとフチ』札幌テレビ放送
- ・萱野茂 1998 『萱野茂のアイヌ神話集成 10』ビクターエンタテインメント
- ・久保寺逸彦 1939 「アイヌの音楽と歌謡」『民族学研究 第五卷第五・六号』日本民族学会
- ・久保寺逸彦 2001 「アイヌの建築儀礼について 沙流アイヌよりの聴書き」(1968年初出) 『久保寺逸彦著作集 1』草風館
- ・倉光秀明 1953 『上川アイヌ熊まつり』アイヌ祭祀研究会
- ・河野広道 1956 『アイヌの踊』楡書房
- ・札幌テレビ放送(編)・萩中美枝(執筆) 1978 『サコロベの世界』札幌テレビ放送
- ・杉村満エカシ追悼誌発行委員会(編) 2002 『ペニウクル 杉村満エカシ 追悼集』杉村満

(85) この会話文中の「ここ」「こっち」の指す場所・方向は不明。

エカシ追悼誌発行委員会

- ・田邊尚雄 1927 「樺太土人の音楽」『島国の唄と踊り』磯部甲陽堂
- ・谷本一之 2000 『アイヌ絵を聴く 変容の民族音楽誌』北海道大学図書刊行会
- ・知里真志保（監修） 1948 『アイヌ歌謡集 第一集 石狩 十勝 釧路 胆振 日高』日本放送文化研究所・日本コロムビア
- ・知里真志保（監修） 1949 『アイヌ歌謡集 第二集 北見 天塩 釧路 胆振』日本放送文化研究所・日本コロムビア
- ・知里真志保 1973A 「アイヌの歌謡（第一集）」（1948年初出）『知里真志保著作集 2』平凡社
- ・知里真志保 1973B 「アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究」（1960年初出）『知里真志保著作集 2』平凡社
- ・日本放送協会（編） 1965 『アイヌ伝統音楽』日本放送出版協会
- ・萩中美枝 1996 「アイヌの歌謡」『口承文芸研究 第19号』日本口承文芸学会
- ・北海道アイヌ古式舞踊連合保存会（編） 1987 『北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録』北海道アイヌ古式舞踊連合保存会
- ・北海道ウタリ協会（編） 1994 『アコロイタッ《アイヌ語テキスト 1》』クルーズ
- ・北海道教育委員会（編） 1990～1992 『アイヌ古式舞踊調査報告書 I』『同 II』『同 III』北海道教育委員会
- ・北海道教育庁生涯学習部文化課（編） 1982～1999 『アイヌ民俗文化財調査報告書』北海道教育委員会
- ・北海道教育庁生涯学習部文化課（編） 2000A 『アイヌ民俗文化財調査報告書（アイヌ生活技術伝承実態調査）I』北海道教育委員会
- ・北海道教育庁生涯学習部文化課（編） 2000B 『八重九郎の伝承(8)（アイヌ民俗文化財口承文芸シリーズXⅧ）』北海道教育委員会
- ・北海道教育庁振興部文化課（編） 1977 『昭和51年度 アイヌ民俗文化財緊急調査報告書 無形民俗文化財 2』北海道教育委員会
- ・増田又喜 1996 『アイヌ歌謡を尋ねて～私の場合～』近代文芸社
- ・満岡伸一 2003（9版増補） 『アイヌの足跡』（1924初版）財団法人アイヌ民族博物館

謝辞

杉村満さんを悼むとともに、生前のご協力に謹んで感謝申し上げます。

杉村フサさんに謹んで感謝申し上げます。

投稿に際し有益な意見を賜った査読者諸氏に感謝申し上げます。