
アイヌ民族博物館だより

THE AINU MUSEUM

1998. 3. 31

No. 38

特集：白老アイヌのうた ——



森スイサン（1867～1959 写真左・笠水上篤子氏所蔵）

本号で紹介するイフムケ（子守歌）の伝承者。岩手より移住した千石家の次女として、白老郡社台に生まれた。森サレキテ氏と結婚したスイサン氏は、和人でありながらアイヌ女性の成人儀礼であるシヌイエ（入れ墨）を口の周りに施したという。

「白老の子守歌をうたう」

白老民族芸能保存会は3月4日、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構のアドバイザー事業の一環として、講演会「白老の子守歌をうたう」を開催した。アドバイザーとして派遣された萩中美枝氏が40数年前、亡夫知里真志保氏から教わった子守歌がテーマである。

知里氏自身は当時、幌別町登別に住んでいた森久吉氏から「母が歌った子守歌」としてこの歌を教わっており、それを「幌別地方のイフムケ（ihumke 子守歌）」として萩中氏に伝えた。以来、萩中氏は幌別の子守歌として記憶していたが、氏が平成3（1991）年に白老町在住の伝承者松永タケ氏（故人）に対しておこなった聞き取り調査で、この子守歌が幌別ではなく白老で歌われていたことが明らかになった。

萩中氏はこの調査で、松永氏が歌って聴かせてくれた白老の子守歌のお返しにと、自分の知っているこの歌を「幌別地方の子守歌」として歌ったところ、その子守歌を松永氏が記憶していたことから、知里氏にこの歌を教えた森久吉氏が白老出身であることがわかり、この子守歌が白老で歌われていたものであることが明らかになった。

「白老の子守歌をうたう」の開催に先立ち、私はこの歌の伝承経路をたどるために、久吉氏とその母スイサン氏について調べてみた。

森久吉氏は明治28（1895）年、森サレキテ（戸籍名：佐代吉）とスイサンの次男として白老に生まれた。現在の社団法人北海道ウタリ協会の前身である、社団法人北海道アイヌ協会（昭和21年設立）の初代理事をつとめ、昭和35年には理事長に就任した。ウタリ保養施設として登別に建てられた「北星寮」、「うせない荘」の責任者として運営に当たっていた人物である。

久吉氏の母スイサン氏（表紙写真）は森サレキテの妻で、明治38（1905）年8月3日、飼っていた熊に頭などを噛まれ重傷を負うという事故に遭うが、90余歳まで長生きしたという記事が『北海道史研究』11・12号に掲載されている。

また、群馬県在住の研究者増田又喜氏よりアイヌ民族博物館に寄贈された音声テープの一本に、まったく偶然にも、

「昭和32.1.14

登別温泉町北星寮にて……

2.イヨハイチシ 森スイサ（90）（録音盤より）

3.イフムケ 森久吉（63）（同）」

とあったことから、スイサン氏が慶応3（1867）年の生まれであろうということがわかった。同時に、「3.イフムケ」は、まさしく萩中氏が知里氏から教わった子守歌である。このテープは寄贈者の増田氏自身が収録したもので、増田氏はこの時の調査について『アイヌの歌謡を尋ねて～私の場合～』（1996）のなかで詳しく紹介している。しかし、この時点ではスイサン氏の出自等については不明のままであった。

さて、「白老の子守歌をうたう」の開催を保存会の会員に呼びかけたところ、35名の参加があった。その中でスイサン氏について紹介すると、会場から「…祖母です。…」という声があがり、萩中氏も他の参加者も思いがけないことに驚きの声をあげた。スイサン氏のお孫さんが4名参加されていたのである。この会の開催について「…森久吉氏の母であるスイサン氏が歌っていたもの…」と案内したところ、祖母が懐かしくて参加したとのことで、増田氏から寄贈いただいたテープに聞き入り、数十年ぶりに聴く祖母の声に涙する場面もあった。

お孫さんたちによると、スイサン氏は戸籍名を「シュンサン」といい、また「ジュンコ」とも呼ばれていたという。文久2（1862）年、南部領（現在の岩手県九戸郡）より馬をもって移住をした千石熊吉とキクの2男5女の次女として社台に生まれた。アイヌである森サレキテと結婚し、4男4女の8人の子どもを育てた。アイヌの女性の通過儀礼のひとつであるシヌイエ（sinuye 入墨）を、結婚をしてから口のまわりに施したという。熊に頭を噛まれるという事故の後遺症により耳が少し不自由であった。大正12（1923）年に夫サレキテと死別し、晩年を末娘

採譜者註

歌詞について

増田又喜氏寄贈の複製テープには、森久吉氏自身による歌詞の解説が収録されている。

「背負った子供よ、泣くではない
あまり泣くと
あの恐ろしい悪魔の鳥が飛んできて
お前の頭をついたり、髪をひっかくから
おとなしく眠るのだよ」

続いて森久吉氏自身の歌唱（の録音盤）が収録されている。これを採譜した増田又喜氏は、次のように聞き取っている。

- 1 ha ta ha ho ho..... (繰り返し)
- 2 iteki chisino ho ho
- 3 pirikano mokoro ho ho
- 4 somo emokoro chiki
- 5 asitoma chikapa ho ho
- 6 etopatopa kusu
- 7 erisiparisupa kusu
- 8 iteki chisino ho ho
- 9 pirikano hamu ki
- 10 ha ta ha ho ho
- 11 r... ha ta ho ho..... (繰り返し)

(増田又喜 前掲書より。分かち書きは筆者改)

オリジナルは森久吉氏がかけたSP盤を紙テープに録音したもので、聞き取りにくい箇所が多い。特に判別が困難なのは7行目、「erisiparisupa kusu」とされている部分である。私には「エリシパ」の後は「リスパクス」には聞こえないのだが、いずれにしても完全な復元は不可能なので、前行と対句で意味も通じる増田氏の歌詞を採った。

増田、萩中両氏の歌詞と寄贈テープを総合したのが、前頁楽譜の歌詞である。増田氏が聞き落とした子音などを萩中氏の歌などから補い、萩中氏の欠落部分を寄贈テープから補った。

紙幅の都合で萩中氏の歌は掲載できなかったが、「ハーターハ ホーホー」やホロロセ（巻き舌）は、萩中氏と森氏の録音では入る箇所もメロディーもかなり異なる。ただ、もともとが随意の場所に入るものである。萩中氏によると、子守歌にはシクタ（揺りかご）を揺らしながら歌う歌と、パッカイタラ（負い紐）でおぶって歌う歌があるが、この子守歌はおぶってハタハタと尻を叩いてあやす歌だそうである。

楽譜について

森久吉氏と萩中氏の旋律は、歌詞よりはるかに差が大きい。増田氏の採譜は前掲書にあるので略すが、増田氏は2/4拍子で採譜し、3箇所のみ3連符で記譜している。一方、萩中氏は全編6/8拍子で歌われた。両者がどう違うかといえ、一拍を3等分するか4等分するかの違いで、共に2拍子系である。録音を実聴すると、森氏の歌唱はどちらとも言えるもので、はっきり6/8拍子で拍をとっている箇所（4段目等）もあれば、2/4拍子で歌っている箇所（6段目等）もある。前頁楽譜の右上に、両者の傾向を示した。実際にリズムどおりに歌ってみると分かるが、男性の歌唱ということと相まって、「子守歌」としては少々武骨、または景気良く聞こえる。

森久吉氏の録音に忠実に採譜するなら2/4で記譜した方が読みやすいのだが、もともとは6/8拍子なのではないか、というのが私の推測である。和人の私の耳には、その方がはるかに歌いやすく、子守歌らしく聞こえる。森氏のリズムの揺れは、表現の範囲内と考える。ただし、「アイヌ音楽らしさ」を再現する手がかりとして、今回は煩を承知で2/4拍子に聞こえる部分は4連符を用い、装飾音も可能な限り記譜した。その結果、採譜者自身、楽譜どおりには歌えないものになってしまった。機をみて整理したい。

音階は、基本的に「ヨナ抜き音階」、つまりドレミファソラシドから「ファ」と「シ」の音を抜いた音階に近い。これは日本民謡や演歌、（ひと昔前の）歌謡曲、アイヌ音楽などに多用された大変なじみのある音階なのだが、「ヨナ抜き音階」には本来ないはずの「ファ」の音が楽譜には数回現れる（増田氏の採譜でも）。この音は和人にもアイヌにも違和感のある音なので、萩中氏も森久吉氏もミとファの間ぐらいで歌っており、両者共に後続のミの音程が乱れている。これも元々は「ミ」の音だったのではないだろうか。

萩中氏の子守歌とこの寄贈テープがもともと同じ歌であることは間違いのないだろうが、かなり大きく異なるため、一つの楽譜にするにあたってはかなり主観的な解釈が含まれている。また、素人の採譜ゆえ間違いが多々あるうかと思うが、ご指摘願えれば幸いである。

(採譜：安田益穂)

「イヨハイオチシ(叙情歌)」について

世界民族音楽大集成3『アイヌの歌と踊り』(キングレコード株式会社1992)には、白老の伝承者野本イツコ氏による「イヨハイチシ」が収められているが、これは本稿の題名「イヨハイオチシ」と同一のものである⁽¹⁾。「イヨハイオチシ」は現在白老の伝承者間で用いられている名称であり、「イヨハイ」とは、この種の歌謡において、原則として歌の区切りごとに⁽²⁾挿入される泣き声を表現する擬声語を指していると考えられる。その「イヨハイ」が「オ(～が入っている)」「チシ(泣く)」というのがその原意であろう。

当館ではこの歌謡を学芸員の村木美幸が伝承しており、他地域の伝承者からもこの歌謡を覚えたいという要望が寄せられることがしばしばある。この歌謡のアイヌ語聞き取りに着手したところ、いくつかの特徴に気がついた。音楽等の専門的な問題について筆者は素人であり、明解に説明することは難しく、用語等に不適切なものがあるかも知れない。思い違いしている点も含めて、ご指摘いただければ幸いである。

以下、歌詞と日本語訳を記すが、囃し言葉には訳語を付さなかった。またアイヌ語カタカナ表記には、一般に「虚辞」あるいは「生み字」といわれる「音律を整えるために挿入される、意味を持たない音」は示さなかった。ローマ字表記には生み字⁽³⁾と思われるものを<>内にいれて表記し、それ以外の虚辞には、その直前に*印を付した。なおこの記号は、甲地利恵氏⁽⁴⁾の表記に従ったものである。

< 1 >

ヤイサマネナ
yaysama ne <he> na <ha>

ヤイサマネナ
yaysama ne na *u

クコロオペレポ
ku=kor operpo *u

私のかわいい娘

クトウレシポ
ku=turesipo

恋人よ

< 2 >

タナント オッタ
tanan to <yo> otta <ha>

今日は

クトウレシポ
ku=turesipo *u

恋人よ

ネフモンライケ
nep monrayke *i

どんな仕事を

エキコロアンルウェ
<u> e=ki kor an ruwe

したのだろう

< 3 >

クヤイヌカコ
ku=yaynuka <ha> ko <ho>

考えると

クモントウムコンナ
ku=montum konna *u

体の力が

コスムナタラ
kosumnatara *u

抜けてゆく

コレンナタラ
korennatara

萎えてしまう

< 4 >

アリネキナ
ari ne ki <hi> na <ha>

のだよ

ハヨサタタ
ha yosa tata *u

ハヨサランケ
ha yosa ranke *i

ヤイサマネナ
yaysama ne na

< 5 >

ハヨサタタ
ha yosa ta <ha> ta <ha>

ハヨサランケ
ha yosa ranke *i

ヤイサマネナ
yaysama <ha> ne na *u

ハイタヤナ
hayta ya na

(会いたやな)?

< 6 >

ハイクヤハイヌ
hayku ya haynu <hu>

ハヨサタタ
ha yosa tata *u

ハヨサランケ
ha yosa ranke *i

ヤイサマネナ
yaysama ne na

この謡は4行ごとに区切られるように思ったので、その区切りは行を空け、番号を付した(次頁の楽譜1~6番に対応する)。さてこのように見ると、例外はそれぞれあるにせよ、各番の一行目では、だいたい4音節目と5音節目の後ろ二カ所に生み字がはいるということに気付く。2,3行目では最後に「ウ」「イ」などの「開音節で終わっている語の後に、直前の母音とはちがう音⁶⁾」の虚辞がはいり、さらに4行目ではほとんど虚辞、生み字が入らない。一行目の虚辞はアイヌ歌謡独特の「節(音の転換)」の特徴を有しており、都節の音階をベースとしたなかに伝統的な節が内在することになっている。それがこの歌謡の最も興味深い点である。

次に言葉の意味についてであるが、女性によって伝承されている歌謡であるにもかかわらず、オペレ(oper = 女の子)、トゥレシ(tures = 妻)など女性を想って謡われたものであるという点に気付く。これはもともと男性が伝承していた歌謡であると推測されるのである。これに関しては、久保寺逸彦著『アイヌの文学』(岩波新書 989 1977)に非常によく似た歌詞が載せられているので、関連部分をここに引用することにしたい。

次の歌は、昔、胆振・幌別の秀才、金成太郎氏(アイヌ出身の小学校教師として前途を嘱望されたが、夭死した)が札幌師範在学中、寄宿舎で、望郷の念に堪えず、戯れに口ずさんだもの(神成マツさん伝承)。

……(中略)

Shimoshi ne ya シモシ(娘の名)
ku-turesho 私のいとしい人には
ku-eshikarun 会いたいものだ。

ku-kor operpo! 私のいとしい娘さん!
tapan-to otta 今日あたり
nep monraike 何の仕事
e-iki kor 汝はして
e-an ruwe ta an いることだろうか
ari ku-yainu chiki と私が想えば、
utarpa rakpe 首領の裔
rametok rakpe 勇者の子孫
ku-ne a korka たる私ではあるが、
tu-peken nupe 二つらの熱涙
re-peken nupe 三つらの熱涙を
ku-yai-ko-ranke 潸然と流して、
ku-montum konna 我が身内の力も
ko-shum natara 衰えしなえてしまうことだ。
a hai! ああ、つらいなあ!

(前掲書p80~96)

本稿のイヨハイオチシの歌詞のなかで、「クモントウムコンナ/コスムナタラ/コレンナタラ」というフレーズは、白老の他の歌謡でも頻繁に使われている常套表現であるが、この金成太郎氏の即興歌にも類似の表現がみられる。歌詞の内容といい、男性が謡ったものを女性が伝承したという経緯といい、非常によく似ている。幌別と白老という伝承地域の近さからみても、これらの歌は近しい関係にあるのかも知れない。

註

- (1) 久保寺逸彦著『アイヌの文学』(岩波新書 989 1977)では、「哀傷歌」というジャンルについてイヨハイオチシ、イヨハイチシ、オハイチシという3つの単語を記載している。
- (2) 野本イツコ氏の歌謡では、各フレーズ毎ではなく、唄い終わりの一箇所にのみ「フーワム」という嘆きの擬声語がつけられている。
- (3) 「歌詞の中のある字の母音を、その字のあとに、一字のようにうたうこと」という従来の定義に一応あてはまっているものとする。
- (4) 『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第3号』 1997
- (5) 前掲論文 p50 3-6-1

(安田千夏)

イヨハイオチシ

歌：野本イツ子
(KING RECORD KICC 5503)

採譜者註

各節の細かな違いはアドリブの範囲と考えれば、基本的には有節歌曲と言えるかもしれない。が、ここではアイヌ音楽独特の節回しをできるだけ再現することを採譜の目的と考え、比較的差が大きい1~2番は通作歌曲の方法で譜面化した。3番~6番は、装飾音の付け方とテンポの揺れ方に若干の差があるだけなので、ここでは一つの譜面にまとめた。

もともとが即興歌なのでテンポの伸縮が激しく、特に2番の後半は拍が停止したような感じで、実際には他の節より2拍分程度短くはらずである。と同時に、この部分が最も「聞かせどころ」となっている。

各節3小節目等に現れる ✱ 記

第7回アイヌ文化教室

チェブケレ（鮭皮靴）を作ろう

2月21日、平成9年度第7回アイヌ文化教室「チェブケレ（鮭皮靴）を作ろう」を開催した。今回は体験型の文化教室であり、野本リヨ（当館伝承課芸能顧問）、村木美幸（当館学芸員）両講師の指導のもとに、参加者が実際にチェブケレを製作した。

チェブケレ（鮭皮靴）

かつてのアイヌの生活は素足が主だったが、山歩きの際や冬の寒い時期などには、足の保護や防寒のために様々な履き物を用いた。ブドウ蔓や陸海獣の毛皮などもその材料となったが、チェブケレという魚皮（主に鮭皮）製の靴もよく使われた。チェブケレの形にはいくつかのバリエーションがあるが、背びれの部分が靴底で滑りどめの役目を果たすなど、素材を生かした工夫が多くみられる。履く時には、草や木の内皮を柔らかくしたものを中に詰めたり、それらを靴下状に編んだものを履くなどして、保温性を高めた。

織田ステノ媪の伝承

当館では平成3年に、静内に在住しておられた伝承者の故織田ステノ媪を招き、職員を対象に2種類のチェブケレの製作方法を指導していただいた。そのなかから本文化教室では媪が「昔のケレ」と呼んでいた形のもを製作した。これは鮭皮1枚が片足分の材料となり、一足作るには鮭皮2枚が必要となる。

鮭皮の入手と処理

本文化教室では一人一足の製作を予定していたため、多くの鮭皮が必要となった。

材料には当初、当館の体験学習のメニューとして秋季に実施している「マレク体験」（マレク：鉤鉾。アイヌの鮭捕獲具の一種。鉤の部分が逆さまに柄にはめこまれ、突いた時の衝撃ではずれて鮭に刺さる）で使用した鮭の皮を使うことを考えた。しかし、どうしても皮に傷がついてしまうため、最終的に白老漁業協同組合の

ふ化場から、採卵後の鮭を譲り受けることとなった。

鮭の皮は、海にいるころにはまだ薄く、川にあがって婚姻色を帯びた産卵期のものになると、皮が厚く丈夫になり脂も抜けてくる。いわゆる「ホッチャレ」と呼ばれる鮭の皮が、ケレを作るには適しているといわれている。

鮭の皮の処理は10月から12月にかけて、当館職員2~3名でおこなった。

① 鮭の解体 まず鮭の頭とえらを切り落とし、腹を割いて内臓を取り出す。背骨に沿って一枚に開いてから背骨は取り除く。その後の、皮から身をはぐ方法については、試行錯誤を繰り返しながらの作業となった。

② 皮剥ぎの準備 開いたばかりの鮭の身と皮はしっかりとくっついて剥離しにくい。また、この段階で無理に身をそいでも、乾燥する段階で皮が縮んでしまい、材料として使いにくくなるのがわかった。何度かにわけて作業をしていく中で、開いたものを5~6日乾燥させた生乾きの状態が比較的身をそぎやすく、皮も縮みにくいということがわかったので、その方法で作業を進めた。開いたあとの鮭の頭側と尻尾側の2か所に、身を横に縫うようにして細い棒をさし、歪まないようにして戸外につるす。水分がある程度抜けて生乾きの状態になった頃に身をそいでいく。

③ 皮剥ぎ この作業には「カブメスブ（皮・剥ぐ・もの）」という、先をへら状に削った木製の皮剥ぎ具を用いた。

鮭の皮と身の間のカブメスブを差し込むように入れながら、傷をつけないように皮から身をそいでいく。腹の辺りの脂肪もできるだけいねいにそぐと、きれいな皮に仕上がる。この時に、背びれは前述のように滑りどめの役目を果たすのでそのまま残しておくが、尾びれと腹びれは必要がないため切り取る。

④ 脂抜き・乾燥 さらに皮の脂気を抜くために石灰水に数日間漬け、石灰をきれいに洗いながら、縮まないようにベニヤ板に張り付け

て、戸外で一週間ほど乾燥させた。ほぼ水分の抜けたところで室内に移し、数日間かけて完全に乾かしてから保存した。

文化教室「チェブケレを作ろう」

21日の文化教室当日は、見学者を含めて30名近くの参加があった。

保存しておいた鮭皮は、文化教室の3日前から水に漬けて柔らかくしておき、制作開始直前に水からあげた。

チェブケレは本来、履く人それぞれの足にあわせて作る。しかし今回は大きな鮭皮がそろわなかったため、モデルとなるサイズを決め、それにあわせて制作をしてもらうことにした(図1~2)。

図のような形に裁断が終わると縫製に入る。実際に鮭皮を手にとると、そのしっかりとした厚みや水気を含んだ状態のしなやかさというものを指先で実感できるが、その皮の丈夫さゆえに作業は大変である。

太い針と木綿糸(昔はツルウメモドキやシナなどの繊維を縫い糸に用いた)を使い、皮を中表にあわせて、かかとにあたる部分からかがり縫いをしていく。その次に尻尾側の皮をおりかえし、爪先の立ち上がり部分から足を入れる口の部分までを、同様にかがっていく。

縫い方自体は難しくはないが、作業の間にも皮が乾燥して固くなっていくため、指ぬきで針を押しこむようにして通していく。どうしても針が通らない場合には、釘でまず鮭皮の縫い目に沿って穴をあけ、そこに糸を通していき、という方法も採った。

すべてを縫い終えたら、中表になっていた皮を表にかえして形を整える。紐とおし部分に入れた切りこみに靴紐をとおして、できあがりである。靴紐にはシナの木の皮をよったものを用いた。

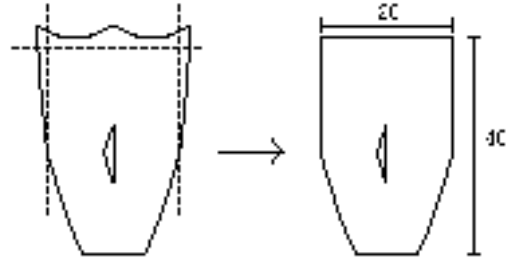
四苦八苦しなながらも、3時間ほどの作業時間内で、参加者のほとんど全員がなんとか一足仕上げる事ができた。

完成品は靴底の長さがほぼ20センチくらいのもとなり、大人の足には少々小さいが、お母さんと一緒に参加した小学生の女の子が、はいて見せてくれた(写真)。そのまま外にでて雪の上も歩いてもらったが、「とっても軽い」「滑

らない」という感想で、はきやすそうであった。ただし靴の中に何も詰めなかったため、雪の上は冷たかったようだ。

今回のチェブケレの製作をとおして、自然の素材をうまく利用する工夫や大変さを、参加者それぞれが自分の手で感じ取ることができたことと思う。また、アイヌ文化の一側面を、楽しみながら体験する良い機会となったのではないだろうか。

図1



: 鮭皮の破線部分を切りとる。(単位: cm)

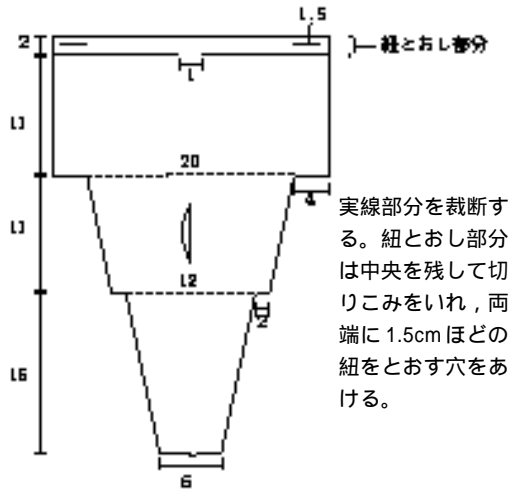


写真 製作したチェブケレを実際にはいてみる。

(飯塚晶子)

「アイヌの衣服」

2月1日、巡回展「アイヌの美 土佐林コレクション展」の開催に合わせて平成9年度第6回アイヌ文化教室が開催され、同展の図録を参考資料としながら児玉マリ学芸員が講演を行った。以下は講演前半、概説部分の要約である。

アイヌ衣服の形

いま私たちが目にするアイヌ衣服の大半は晴着で、儀式用です。普段はほとんど文様の無い雑なものを着ていました。絵はがきなどによく晴着で農耕などしている様子がありますが、本来はあり得ません。

アイヌの衣服は、和服から衤おくみと棒衤を取ったような形、といえは分かりやすいでしょうか。前開きに着て軽く打ち合わせにして、細い紐で結びます。今では帯をする場合もありますが、これも本来の形ではありません。中に2枚重ねて着たり、女性は下にモウルという肌の見えない衣服を着て、上に晴着を重ねます。

着物の男女差は、かつては明確だったようですが、今日では大きいものは男性用、小さいものは女性用というぐらいで分けています。

着物の裾丈は、膝下10cm程度の短いものでした。衣服の下にホシ（脚絆）をつけ、十分にホシが目立つようになっていましたが、時代とともに丈が長くなり、現在では和服同様くるぶしまできています。これ以上長くなることはないでしょうけれども。

袖の形はもじり袖が主流になっていますが、その他に筒袖、舟底袖、和人袖などがあります。

衣服の素材と種類

昔は動物の毛皮や樹皮衣を着ていました。これは400年位前の記録にも残っています。

樹皮衣はオヒョウなどの木の内皮を織ったもので、アットウシといひます。その後、近隣諸民族から木綿を入手して木綿衣が作られるようになります。これは木綿の古裂をはぎ合わせて作ったもので、ルウンベ、チカラカラベ、カバ

ラミフ、チヂリなどの種類があります。

木綿衣の種類は、「色裂置文衣」とか「黒裂置文衣」等、日本語で呼ばれることもあります。これは30年程前、私と父（児玉作左衛門）が4、5人で各地のコタンに調査に出かけ、着物を見せてアイヌ語名称の地方差を調べた際、こちらでアイヌ名を出すとその言葉でよいということになってしまいますので、着物の特徴をもとに仮につけた日本語名称がそのまま通り名となったものです。

木綿衣も樹皮衣も、全て「巻縫」（かがり縫い）です。和裁でいう「ぐし縫い」はしていません。布の耳と耳を中表に合わせてかがって縫います。

切り伏せは、例えばルウンベだと、絹布を細いテープ状にして縫いつけ、カーブは片側を少し曲げてかがることで模様を作ります。絹布は白、茶色、空色などの平絹やもみがよく使われています。切り伏せを留める糸は、古い衣服ではイラクサを使用していますが、木綿糸よりも入手しやすかったからではないでしょうか。

ルウンベ

ルウンベは噴火湾から白老ぐらいまで分布していて、背中の文様の配置から3種類ぐらいに分けられます。

第一に、文様が左右2箇所箇所に施された衣服（図1）。

第二に、左右2つにある文様を更にそれぞれ2分割したような形。上から下まで全面に文様が施されているものもあります（図2）。

第三は、白老に多い形ですが、上部中央に

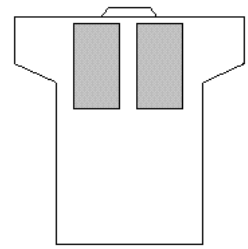


図1 ルウンベ1

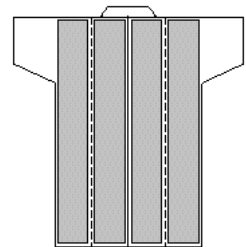


図2 ルウンベ2

四角い文様が入っていて、上部の文様は肩から前にまで続き、背中では途中で途切れ、裾に近づくともた文様が入ります。上部の四角い形の文様は、絹布を4つ折りにして4分割にするか、あるいは全体

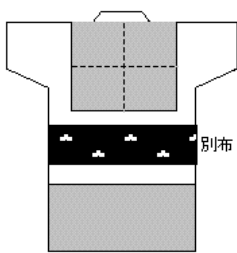


図3 ルウンペ3

で一つの文様を構成します(図3)。白老のルウンペの特徴として、赤色で真ん中に切り抜いたような文様(ケブチャ)が入ったり、上下の文様の間に別布が入っているものもあります。他方、上部の四角い切り抜きがなくすべて細い布で文様が構成されているものは、虻田を中心とする噴火湾沿いのルウンペです。どうして分かるかといえば、函館市立博物館の馬場コレクションにこのような文様のルウンペがあって、虻田や有珠と記録されていますし、北大植物園にも同種のルウンペが何点かあって、自分の目で見て覚えたわけです。

チカラカラベ

チカラカラベは、地方によってはチニンニヌブ、ごく一部では、クネカパラミフという言葉もあるようで、一冊の本に出ています。

チカラカラベは「我々が作る物」という意味ですが、もともとアイヌ自製の樹皮衣だったものが、木綿が手に入るようになってから木綿地で代用されたのだと思います。ですからアットゥシと同様に黒や紺の切伏が施されます。

木綿地の種類によって地方差があって、静内にはサクリという縞木綿で作った厚手のもの、沙流川筋では真岡木綿や浴衣地に裏をつけて作った比較的柔らかいチカラカラベがありますが、静内方面にはありません。つまり浴衣や丹前地のような柔らかい縞の生地の衣服は静内ではないといえます。

沙流川筋では、文様が上下に分かれるのが特徴で、木綿衣に限らず裾の先に特徴的な刺繍がよく見られます(図4)。

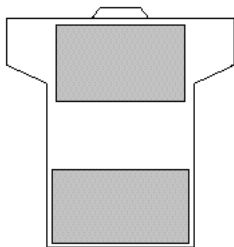


図4 チカラカラベ

北海道西海岸には、衿・衽がついた男物の和服にそのまま刺繍を施したものが残っています。おそらく漁場の親方や船頭のような人のしゃれ着と考えられますが、古いものになると衿を取って覆輪だけのものもあります。

チカラカラベは、もともとアットゥシだったものが、縞模様の生地を気軽に使いたいという思いから木綿地に移ったのではないのでしょうか。

チヂリ

チヂリは切り伏せがなく、生地にそのまま刺繍をしています。和名は切伏無刺繍衣または無切伏刺繍衣といいますが、長い名称のため刺繍衣と呼ぶこともあります。

カバラミフ

カバラミフは静内方面で発祥したといわれていて、大きな白布で文様を置いて貼ります。後ろから肩を越えて胸のところまで白布がきています(図5)。また、横に続けて布を貼る場合もあります(図6)。他の木綿衣は、はいだりまち襷を入れたり様々なことをして衣服の形にしていますが、カバラミフは一反の生地で衣服の全部が出来上がっています。

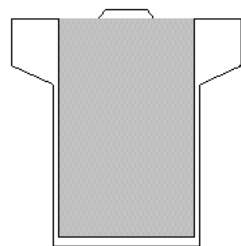


図5 カバラミフ1

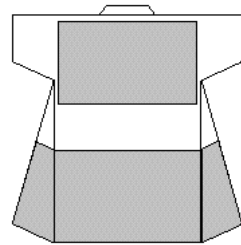


図6 カバラミフ2

.....

アイヌの衣服は、和服にない特徴を見ることができます。まず、和服では縦の生地に横の生地をつけるということはありませんし、切り伏せして文様を作ることもしません。また、鎖縫(チェーンステッチ)は大正時代まで本州にはありませんでした。それ以前にアイヌが鎖縫をしているということは、北方からの流れが入っているのではないかと考えています。もちろん本州からの文化の影響も大きかったでしょうが、アイヌの交流はたいへん広く、北方の影響も見逃せないのではないかと思います。

(文責：浅野みどり)

博物館短信

平成9年度博物館文化普及事業を下記のとおり開催した。

第5回アイヌ文化教室 / 講演会

テーマ：「アイヌの送り儀礼」

日時：1月24日（土）午後5時半～7時半

会場：アイヌ民族博物館2階研修室

講師：秋野茂樹（当館学芸課長）

参加者：42名

- * 送り儀礼にみるアイヌの世界観について、近年の送り場の発掘事例を踏まえて解説。併せて送り儀礼の一例として、94年に当館で実施したイオマンテをスライドを交え紹介した。

第6回アイヌ文化教室 / 講演会

テーマ：「アイヌ服飾講座～アイヌの衣服」

日時：2月1日（日）午後5時半～7時

会場：アイヌ民族博物館研修室・展示場

講師：児玉マリ（当館学芸員）

参加者：45名

- * 開催中の巡回展に併せて実施。巡回展図録をもとに、アイヌ衣服の特徴、地方差などを解説した。後半の展示場での解説では、参加者から熱心な質問が多数寄せられた。（pp.10～11）

第7回アイヌ文化教室 / 体験講座

テーマ：「チェブケレ（鮭皮靴）を作ろう」

日時：2月21日（土）午後13時半～17時

会場：アイヌ民族博物館研修室

講師：村木美幸（当館学芸員）

野本リヨ（当館芸能顧問）

参加者：26名

- * 故織田ステノ氏の伝承に基づく鮭皮靴づくりを体験した。参加者の大多数が時間内に一定仕上げた。20名限定としたが、遠来を含め参加希望者が殺到する人気講座となった。（pp.8～9）

東京国立劇場で創作浄瑠璃に出演

1月17、18日の両日、東京国立劇場において、アイヌの伝統舞踊を織り込んだ創作浄瑠璃『ひなの一ふし・ひなの遊び II - 菅江真澄の旅と日記より』が上演され、蝦夷地の場面に当館職員15名が出演し、6つの古式舞踊を披露した。



「アイヌの美・装い - 土佐林コレクションの世界」展開催

財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構が主催する巡回展が2月1～22日、当館において開催された。早稲田大学所蔵の同コレクションから、衣服を中心にアイヌ民具約50点を展示した。

「機構」アドバイザー事業「白老の子守歌をうたう」開催

3月4日、財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構アドバイザー事業として、白老民族芸能保存会主催による講演会を実施した。萩中美枝氏（口承文芸学会員）を講師に迎え、当館職員を中心に35名が参加。氏が知里真志保氏から教わった子守歌を白老アイヌに伝える趣旨であったが、予期せぬ展開となった。（pp.2～4）

平成9年度入館者数

4月	17,895	10月	69,728
5月	55,719	11月	28,717
6月	76,666	12月	12,273
7月	60,048	1月	11,114
8月	51,455	2月	26,501
9月	55,500	3月	9,205
		計	474,821

アイヌ民族博物館だより No.38

発行：（財）アイヌ民族博物館
〒059-09 北海道白老町若草町2-3-4
TEL：0144-82-3914
FAX：0144-82-3685

THE AINU MUSEUM 1998. 3. 31

印刷：（株）北海道機関紙印刷所
〒006 札幌市北区北6条西7丁目
TEL：011-716-6141
FAX：011-717-5431