

ロシアの歌文化と掛け歌の タイポロジーに関して

エルマコーワ・リュドミーラ

歌の掛け合いは、民間伝承の儀礼的慣習の中でもっとも古いものの一つであり、社会的行為の非常に重要な領域をなす。掛け合いの風習は様々な民族の文化に存在する。日本では折口信夫や大林太良の古典的な研究、さらには土橋 寛、工藤 隆、真下 厚、岡部隆志、狩俣恵一、手塚恵子、辰巳正明など各氏の権威的な研究のおかげで、日本における歌の掛け合いに関する包括的な理解が形成され、この理解を基盤に、日本の習慣と中国南部、東南アジア、沖縄をはじめとする琉球諸島地域、および、太平洋のいくつかの地域における民族の、儀礼歌謡の伝統との比較が可能となった。

しかし、地理的にみれば、この現象は上述の地域よりも広く普及しており、ヨーロッパの文化の多くにおいても見出すことができるため、こうした文化も比較対象として十分に利用できる。スラブ文化圏においても歌謡を伴う儀礼は広く見られる。ロシアではその収集や研究が18世紀という比較的早い段階で始まり、ヨーロッパのロマン主義、特にヘルダーの影響を受け、さらにはロシアの「スラヴ最良」といわれる、ある種の国学者の活動の貢献によって、19世紀には研究が非常に盛んとなる。特に1860年代ころから民俗学者による歌謡の記録に学問的な検証が加わり、その信頼性が高まった。同じころに西ヨーロッパの民俗学の基礎ともなった権威的な研究の数々が現れる。例えば、ロシアの高名な民俗学者A.N. ヴェセロフスキー(1838-1906)による、100年以上前に出版された「詩学の歴史的考察」(1898)という文学様式の起源に関する書籍において、彼は西ヨーロッパおよびスラブ圏の文化における歌の掛け合いを詳細に描写した。二つの集団が交互に歌う形式は合唱の慣習があるすべての民間伝承韻文に現れると彼は仮定し、その発展を以下のように描く。まず、歌をもって互いに対話する二つの合唱団が形成され、次に、合唱の形態が衰えた後、歌は二人の歌い手によって歌われる形式に変わり、最後には一人の歌い手が歌うようになるが、その場合でもかつては歌い手が順番をとって歌ったものは、繰り返しや対句といった本来の特性を保ったまま、一つの歌と化していく。

歌の掛け合いの発展に関するヴェセロフスキーのこの指摘は、今日の苗族の儀礼的実践の中にある程度残存している歌謡儀礼にも、早い段階で実質的に失われた歌垣という古代日本の慣習にも当てはまるといえよう。我々が日本の詩的伝統の最古の諸段階を明らかにしようとするならば、これは失われたどんな文化的現象を復元するにしても同じだが、さまざまな方法があることはよく知られており、現存する当該文化に残された古代の痕跡をたどることが一つの方法である。もう一つの方法は、典型的に近い文化現象、これは空間的にも時間的にも遠いものも含めてだが、こうした現象を資料として利用する、という方法である。つまり、現在まで残った苗族の儀礼の資料も、スラブ圏の諸民族の儀礼的掛け歌に関する情報も、古代日本の歌垣伝統に関する包括的な理解のために有用となることが期待できよう。

こうした類型的な比較を行うことで、儀礼の復元という目的以外にも、もう一つ得られるものがある。いかなる文化においても、文学の一形態としての詩の確立は何らかの形で文学成立以前の民俗文化の状態と特徴を共有しているため、古代歌謡の研究は民俗学領域の一分野にとどまらず、必然的に古代以降の文学の発展を理解する重要な手掛かりとなる。

もちろん、多くの文化において、文学の一形態としての詩の原点には外部からの影響があり、詩学の特徴をこうした影響の分析によって説明できる。たとえば、和歌が文学の一様式として形成された

時期に、日本は中国の「詩経」の影響、さらには隋唐時代の影響を受けていたことがよく知られている。しかし同時に和歌が歌垣儀礼に由来しており、その特徴や詩法の多くが他でもないこの歌垣儀礼における掛け歌の特性と目的に密接に関連していることも、ほとんどの日本研究者なら賛成するテーマである。詩のジャンルの外部からの流入は、文化的資産を増やすという単純な結果の他に、もう一つの結果を生み出すと考えられる。外部の要素は、受容文化の既存のジャンルがさらに発展するためにその時点で不足していたものを、別の視点から再発見するためのコンテキストや比較対象、特定の文化的背景を提供するというもう一つの役割を果たすといえよう。

ロシアに関して言えば、文学の一形態としての詩は17世紀という、比較的遅い時期に起源をもつ。これは、それ以前には民俗文化しかロシアになかったという意味ではない。一般に、歴史的なロシア文学の原点は10世紀だとされているが、当時の文学の形態は多種多様で、長い間、その主な目的と内容はキリスト教と不可分の関係にあった。愛の抒情詩は18世紀、ピョートル大帝以降の時代に初めて、当時の西洋化、国家の近代化や文学のある程度の世俗化の波に乗って現れる。この時初めて個人の世俗的な感情や人間関係など、聖書やキリスト教以外のテーマが社会的に許されたものとなった。内容の変化とともに、詩の韻律的構成も変容する。当時すでに長い歴史をもっていた民俗抒情詩では、韻律は強勢の原理に依拠していたが、文学的詩は最初、ポーランドの音節詩の影響で純粋に音節の原理のみで構成され、18世紀の時点で音節と強勢両方の原理に統制された西ヨーロッパの詩学の影響でそれとは異なった韻律が形成され始める。(この時に形成された、音節と強勢の組み合わせの新たな韻律こそ現在まで残ったものの、その後いくつかの発展段階で民俗的な音節詩へと傾倒していった。それは必ずしも意図的に美的効果を狙った結果ではなかったが、20世紀以降、この音節原理は詩における改革の強力な手法となった)。

しかし、ここでロシアの掛け歌の歴史と構造にもっと詳しく触れる前に、キエフのルーシにおけるフォークロアの展開に大きな影響を及ぼした一つのファクターに関して述べなければならない。つまり、ロシアには10世紀にギリシャ正教という形でキリスト教が浸透するとまもなくして、以前の民間信仰が危険な邪教としてのレッテルを貼られ、民俗の儀礼や儀式は悪魔の遊びとして位置づけられる。それにもかかわらず、民間信仰は庶民の間で途絶えることなく維持され、何世紀にもわたり発展し続ける。ただし、こうした民間宗教はキリスト教から影響や制限を受け、信条や儀式の多くがキリスト教のそれと融け合い一体化する現象と、多くの儀式が一変し、神聖な儀礼という本来の性質を失い、単なる伝統、慣習と化す現象とが同時に起こったことも忘れてはならないであろう。もっとも、民俗学者が目指すところの一つは、まさに衰退した儀礼の研究を通じ、儀礼の失われた本来の意味を復元することであるわけであるが。

決まった舞踊法を伴う男と女の歌による掛け合いは、ロシアで20世紀まで存在した民俗文化現象の一つである。この儀礼的慣習は、語源的なルーツがはっきりしない古来の言葉、khorovod「ハラヴォード」またはkaragod「カラゴード」と呼ばれる。長年にわたり、こうしたハラヴォードにおいて、歌、劇と舞踊、それぞれの要素が分離不可能なほどに一体化していた。

ハラヴォードは若い、大体未婚の男女が行う儀礼である。参加者全員が男女別に二つの合唱グループに分かれ、それぞれのグループが順番に歌うと同時に、輪を描くように、或いは、二つの列をなして互いに近づいたり離れたりしながら、舞踊パフォーマンスを行う。つまり、ハラヴォードでは村落の若い男女が手をつないで、順番に歌うわけである。もちろん、地域によって、時代によってハラヴォードの形態に違いがあり、歌も動きなどの決まりも多種多様であったが、要約の形でロシアの多くの地

域で普及していたハラヴォードのもっとも主要な要素を紹介したいと思う。

若者のいわゆるグリヤーニヤ、というのは、祭り騒ぎか、祭り遊びか、訳は難しいが、正キリスト教の春の祭り、「イースター」（ロシア正教の七日間にわたり祭られる復活祭）から始まり、ペテロ断食を除いて、7月の半ばごろの聖ペテロ祭までに続いた。その後の季節になると若者が干し草作りにかわり、次に穀物の収穫が始まるので、忙しい時期の直前のこの祝日でグリヤーニヤが終わるわけである。

ロシア国立民族誌学博物館のデータによれば、グリヤーニヤは週末にも平日にも行われた。若者は、朝、昼、晩や夜中にも、日暮れから日の出まで、好きな時に集まることができた。

グリヤーニヤに参加できたのは一つの村落、またはいくつかの距離的に近い村落の、婚期に達した若い男女である。正当な理由なくグリヤーニヤに参加しないことは、社会的規則違反とみなされ、結婚ができなかったり、子供ができなかったり、または早期に夫を失ったりすることを招きかねない重大な罪として考えられていた。娘をグリヤーニヤに行かさない親は村では厳しく批判される対象であった。

民俗学では、ハラヴォードの際に歌われる歌を三つの種類に分けることが一般的である。

- a) 参加者選びの歌（歌によって、ある人をハラヴォードへ呼び込み、招待する歌）
- b) ハラヴォード自体の、または遊び自体の歌（ハラヴォードの参加者が輪になって集まり、儀礼が始まってから歌われるもの）
- c) ハラヴォードの解散、参加者の別れの挨拶の歌と見送りの儀礼

ハラヴォードの歌では求婚だけでなく、他のテーマについて歌われることもあるが、a) 参加者選びの歌では求婚や結婚のみが内容となる。このテーマはそのまの言葉で語られることもあれば、民謡でよくある象徴的なやり方で表現されることもある。例えば、「可愛い花輪」についての歌は処女の時代を表したり、また「(橋のように二つの川岸を繋ぐ) 太い枝の上を歩く娘」についての歌のグループは、愛の心を表したりする。

グリヤーニヤは一般的にそれ専用の場所で行われた。こうした場所は場合によって村の中にもあったり、その他に村の外れに、または村の外に、例えば、丘の上や川岸にあたりした。グリヤーニヤは必ず観客、すなわち、若者を見たいという村人の前で行うものであった。観客は主に中年を過ぎた男女で、彼らは若者の遊びの邪魔をせずに、興味津々にグリヤーニヤを眺め、遊んでいる若者達の振る舞いを賞賛したり、批判したりしたといわれる。

春から夏にかけて行われるグリヤーニヤは、歌ったり、踊ったり、ブランコに乗ったりする娯楽の機会として若者にとって非常に魅力的であったと同時に、一貫性のある儀礼的行為でもあった。儀礼としてみた場合、グリヤーニヤには特定の構造があり、遊び、歌、踊りと楽器の演奏の諸要素からなるレパートリーがあり、そして特殊な振る舞い方の規則があったのである。伝統によって方法が明確に規定された儀礼行為をしながら、若者が婚姻を目的とした独特の儀礼的ゲームに参加するわけである。

春夏のグリヤーニヤの開催行事として、婚期に達した女性が行列を作って、村、または集落の本通りで行進する。ハラヴォードに参加する権利は特定の年齢（一般的に15歳から16歳）に達した男女に与えられ、参加することが、ある種の成人儀礼、子供から大人への移行でもあったのである。一線に並び、またはいくつかの列を作り、若い女性がゆっくりとした歌を歌いながら、村の通りを一斉に動きをそろえて踊るように歩き、結婚相手を探している若い男性、そして息子にいい嫁を選びたいという親達に容姿と服装をじっくり見てもらった。その後に行列は観客用のベンチがあり、若者のグ

リャーニヤのために用意された場所に赴くのである。

そこに着くと、女性が二つの列を作って立ち、「プロソ」（キビ）と呼ばれる輪舞を舞う。「プロソ」はロシアの輪舞の中でももっとも古くからあるもので、ロシアのほとんどの地域で春夏の若者遊びが開かれる際に舞う。縦の2列や横の2列に並ぶ慣習は輪同様に古代に由来し、遊びの参加者が必ず二つの異なる社会的結合（氏族、小さな村、通りなど）に所属することを反映していた。「プロソ」輪舞には多くの場合女性しか参加できなかった。その理由は、女性だけの輪舞には、植物が目覚め、花を咲かす、という流れを、演技によって描くことが多かったからである。祭りは植物と人間の同形的性質、人々と自然の類似性を強調している。植物の成長が人間の婚期、結実が婚姻というようになぞらえられた。種が蒔かれ、植物が生長することを演技で描写することで、輪舞で女性の成熟が象徴的に表現された。と同時に、正常な成熟——危険を免れることや無事に結婚すること——に不可欠な、そしてこの成長期に相応しいとされる振る舞い方を象徴的に表現するのも、輪舞のもう一つの側面であった。興味深いことに、「キビの種蒔き」の儀礼的遊びでは畑の仕事の流れが再現されたものであるが、当時、つまり、19世紀に普及していた一般的なキビの種蒔きの過程や農機具ではなく、それよりもはるか昔の原始的な農作業が動きによって描かれたのである¹。

「キビの種蒔き」という遊びは、同時に、婚姻を象徴的に表し、婚姻儀礼の一部を模倣している。婚礼と同様に、この遊びにおいても、花嫁の妻への社会的地位や居場所の変容（通過儀礼）が表現された。近世中央ロシアからシベリアへ移民した村で20世紀まで残っている khorovod を目撃した研究者によると、遊びの中では、通過儀礼を真似て、主人公の娘は実際の（物理的）空間、および社会的な空間で移動し、結果として、象徴的な参加者の承認を得て、共同体のもっと高いグループの一員になってくる。そのために女性が象徴的な門を通り、「門扉を開けろ！女子を迎えろ！」と歌われたりする²のである。

この「プロソ」という歌は、勿論、数多くのバリエーションが存在していて、その歌詞の一部は次のようなものである。男女それぞれの合唱団が歌う。

1. 僕たちはキビの種をただ蒔いて、蒔いて、
おい、ディド、ラド、蒔いて、蒔いて。
2. 私たちはキビを踏ん付けるぞ、踏ん付けるぞ！
 1. 何で踏ん付けるんだ、踏ん付けるんだ？
 2. 馬を放つぞ！放つぞ！
 1. 馬を捕まえるぞ！捕まえるぞ！
 2. 何で捕まえるんだ？捕まえるんだ？
 1. 絹の手綱で、手綱で！
 2. 僕たちは馬を買い取るぞ、買い取るぞ！
 1. 何で買い取るんだ？買い取るんだ？
 2. 百ルーブルだよ、百ルーブルだよ！
 1. 千出しても、要らないんだ、要らないんだ！
 2. 何が要るんだ？要るんだ？
 1. 女子が要るんだよ、女子が。
 2. どの女子が要るんだ？要るんだ？
 1. 端っこの女子が要るんだ、端っこのが。等々³

この儀礼的遊びで、もっとも重要な意味を持っているのは、種蒔きや動きの方向である。遊びを始める人や歌を歌い始める第一列は、必ず太陽と同様に東から西へ動き、二つ目の列は太陽の方向に逆らい、西から東へ動く。このように、第一列は、別の負の空間にいる女性が特定の試練を乗り越えた後に、最終的に移行する正の空間を象徴しているのである。

グリャーニヤの最終日は「別れの日」と呼ばれる。全員が互いに頭を下げあい、来春まで別れを告げる。

もう一つ、述べなければならない点であるが、伝統的に女性しか参加しない聖霊降臨祭の日（トロイツァ）に行われたいくつかの輪舞を除けば、ほとんどの輪舞に男性も女性も参加できた、ということである。

さて、19世紀終わり頃の輪舞における移動形態についても少し述べておきたいと思う。当時の輪舞の参加者や観客が残した記述から、儀礼の内容や地域等によって、移動は多種多様であったことが窺える。なかでも、頻繁に当時の記述に出てくるのが、途切れのない輪を作って踊る形式で、これは輪舞に参加する全員が手をつないで、左へ動いたり、右へ動いたりするものである。それ以外にも、例えば上述のキビの種蒔きの輪舞儀礼では、参加者が二つの横列を作り、それぞれが交互に互いに近づき、遠ざかる、という動きから構成される輪舞もあった。また「ズメイカ」（小蛇）の輪舞が存在していたデータがある。ここでは繋がっていない列が蛇のように揺れ動いたとされる。あるいは「ポロツァ」（小門扉）という輪舞では男女が二人一組となって一つの廊下を作り、高く上に掲げられた、相手とつないだ手の下を先頭のペアから順番にくぐって渡る、という輪舞があった（類似的に通りゃんせの一種と言えよう）。さらには「クルボック」（糸玉）という輪舞では糸巻きに糸が巻かれる動作を動きで真似るのもあったようである。

ハラヴォードのパフォーマンスは、例えば、シェイン氏の記述によれば、次のような段階から構成された。

- 1) 若い男女が手をつないで輪を作り、ある方向に動き始める。同じ歌が歌われ続け、輪舞の頭（男性の場合もあるが、女性が頭になることが多い）が輪の中に入る。頭が先頭で全員が踊りながら8の字を描いていき、次に再び輪を作る。
- 2) カーチフの輪舞。まずは輪が作られ、遊ぶ全員、またはその半分が手にカーチフを持つ。男性の頭が隣の女性にカーチフの端を渡し、彼女がそれを左手で持ち、二人ともが互いから離れながら手を高く上げて門を作る。この門の中に次のペアが入って行き、通ってから最初のペアの後ろに立ち、同じように手を上げて新たな門を作る（以下繰り返し）。
- 3) 十字架。踊る人の列が輪を作り、その中に二ペアが入って真ん中に立つ。足で地面をとんととならしながら、カーチフを手にとって振りながらペア同士が近づいて行き、くるっと回って再び離れる。回りの輪になった男女がその間に歌を歌う。

ハラヴォードの基盤をなすのは、その性質と内容を規定する特殊な“ハラヴォード専用の”歌であった。それに応じて、歌の内容を見ればすぐに分かることは、ハラヴォードに参加することの最も重要な目的は相手を見つけ、ペアを作ることであった、ということである。ペアが最終的に求婚を経て、結婚することが予想されていたわけである。この目的に合わせて、ハラヴォードの歌の内容は一番頻繁に相手選びに関係があったが、そのほかに人間関係、家族や、日常生活におけるものか、または恋愛関係、あるいは労働の諸過程に関連するものが主であった。

その一例として、参加者全員が男性と女性とに分かれ、二つの合唱団が歌う一つのハラヴォード歌を紹介したい。この歌は19世紀終わり頃に収集され、もともとは婚姻儀礼の一部がハラヴォード用に劇化された、という可能性が高いものである。

母さんよ、外に
女子が輪舞を踊る
母さんよ、おいらは
独身で、結婚していない
結婚しな、坊や、結婚しな
結婚しな、ツアーのものよ
坊や、坊や、
貴族の娘を取りな
貴族の娘とは、母さん
畑では一緒に仕事できない
畑で仕事できない
家で母さんの仕事を
代わりにしてもらえないよ

殆どの行は2回繰り返される。歌がさらに続き、息子が「あきんど」の娘を勧められ、最後にやっと農民の娘が勧められる。すると歌の終わりの部分が次のように変わる。

農民の娘は、母さんよ
畑と一緒に仕事できる
畑と一緒に仕事できる
家で母さんの仕事を
代わりにしてもらえる。

若者のこうした遊びの内容には、求婚や結婚以外にも自然の現象（例えば、渡り鳥の移動）の象徴化や日常生活の行為（農作業など）の真似が入ることがあったようである。

多くの場合にロシアにおけるハラヴォードは春や夏に行われたが、冬で行うこともあったといわれる。寒い時期の場合には、若者の遊びは時には屋根があり暖かいという利点がある農民の伝統的な家屋、「イズバ」の中で行うこともあったが、外で行うこともめずらしくはなかったようである。例えば、ハラヴォードに形態的に近い習慣として、マースレニツァ（2月のバター祭）や降誕祭に行う「輪歩き」または「輪描き」、という慣習を挙げることができる。ちなみに降誕祭と違って、マースレニツァは非キリスト教徒の祭りであるが、同じく冬に行う祭日であり、冬に別れを告げ、春を迎える“異教的”なものであった。マースレニツァのために村人が冬を代表する巨大な人形を作り、それを荘厳に焼きました。また、この日には春の太陽の勝利を祝うために大きな酵母入りパンケーキを焼く慣習もあった。

マースレニツァの祭日の場で、「輪描き」という慣習があった。参加者が列を作り、村の家々の間を通る一本道の片端に雪を掻いて作った細道をまず歩き、向かい側に同じように作られた細道を歩

いて引き返すというようにして、楕円形に近い「輪」を動きで描くのである。踊る人々は歩きながら交互に歌を歌った。

通常の khorovod の以外でも、冬の間、若者の「パシデルカ」（家に若者が集まって、皆で時間を過ごすこと）や、室内で祝う家族関連やその他の祭りのときに、いわゆる「クルゴワーヤ」（輪の踊り）はよく踊られた。「クルゴワーヤ」では参加者全員が輪を描くように動きながら一斉にさびの部分で歌った後に、女性参加者の一人が歌の節、またはチャストゥーシュカ（テンポの速いからかい歌）を歌う。次に再び全員が一周しながら、さびを歌う（以下繰り返し）。

もう一つ、興味深い歌の種類として、「ザイニカ」（兎ちゃん）と呼ばれるものを挙げるができる。この類の歌の演奏中、「兎ちゃん」を演じる若い男性の一人が輪の真ん中に立ち、全員が歌っている内容を手振り身振りで実際に行っている様子をする。最後に、「兎ちゃん、キスして！」と周りが歌い込めば、若者がハラヴォードに参加している若い娘の一人にキスをする。

ある記述に出ているように、「兎ちゃん」という khorovod では、女性参加者が、その輪の中で立った「兎ちゃん」に花嫁を選ぶように歌いかける「三人の姉妹がいる、三羽のハクチョウのよう。一人がタフタ（光沢ある薄い平織の絹織物）を着て、もう一人がカムチャ（絹の布）を着て、三人目が黄金の冠を被っている」。若者が一人を選んで：

” ナースチャが好きで、好きで
ナースチャは綺麗好きで
綺麗好きで、お話も好きで
ドレスは
絹みたい
フリルがゆらゆら
キスを三回しよ！⁶

これが歌われると、男女がキスを三回して、次の「兎ちゃん」の登場のために場所を譲る。

ハラヴォードは、次第にその儀礼的な意味を失い、花婿探しという直接的な目的以外に、もう一つの目的を徐々に色濃くしていく。これは、いわば、一つの娯楽、自由な時間のすごし方としてのハラヴォード。

20世紀初頭に外で若者が遊ぶときに行ったハラヴォードで、後に室内の娯楽として広まった次のものがそのいい例であろう。ハラヴォードの輪の中に若者が一人入り、うたた寝をしている振りをしている。すると、周りが次のように歌う。

黄金の椅子の上に居眠り坊やが座っている
居眠り坊やが絹でクジュリ（籠）を編んでいる
居眠り坊や！寝るのをおやめなさい！
居眠り坊や！女子をお選びなさい！
（彼が起きる振りをする）
居眠り坊や！ハラヴォードをお踊りなさい！
居眠り坊や！好きな女子をお選びなさい！
居眠り坊や、膝にお座らせなさい！

居眠り坊や、好きなだけキスをしなさい！

居眠り坊や、変えてもらいなさい！

居眠り坊や、変えてもらいなさい！⁷

(若者が輪舞に参加する女性の一人を選び、輪の中に連れて行き、何回かキスをする。次に同じ遊びが新たな参加者で繰り返される。)

興味深いことに、女性が輪舞の儀礼で上手に振る舞えるならば、将来的に彼女が家で妻として、また畑で農民として高く評価されるだろうと予想されていた。例えば、花嫁選びについての次の諺を紹介しよう。「女子はハラヴォードでよければ、アガロード（菜園）でも良い」。ロシア語なら輪舞と菜園とで韻を踏むのであるが、この二つの言葉が音声学的に似ているだけでなく、女性の描写なら同意語といえるほど密接に関連していた。しかし、ハラヴォードが徐々に求婚におけるその儀礼的な役割を失うと同時に、諺も意味的にも形態的にも変わらざるを得なかった。既に18世紀に新たなバージョンが出現し、「花嫁は輪舞ではなく、菜園で選べ」といわれるようになる。このように、輪舞と求婚の直接的なつながりがそこで失われ始め、壊れつつあったといえる。

ハラヴォードが儀礼的行為であるという認識が段々と薄れていき、ある種の若者娯楽として捉えなおされていった。それでも、ハラヴォードの多くの要素が変化した形で、さまざまなイベントのとき、パフォーマンスのなかで、または、小さな子供の遊びのなかで（遊びとしてのハラヴォードは年上のロシア人なら多くがまだ覚えていると思うが）残り、昔の目的や行い方についての推測が可能なくらいで伝わってきている。日本列島における同様の例が多く沢山挙げられると思うが、その一つの珍しい例として、沖縄の掛け歌の習慣は現在アメリカ文化の影響でいわゆるビーチパーレーに変わって、変貌してきたそうである。

ロシアの歌謡フォークロアや苗族の歌の研究は、近現代の文章・録音記録を資料とするため、古代におけるこれらの儀礼の形態については憶測とならざるを得ない。それでも、こうした資料は豊富で、典型的な分析を可能にするものであり、これらをもとにいくつかの推測を試みたい。

上述のように、ロシア文学の様式としての詩は17世紀に起源をもつ。それに対し、実質的に書き言葉をもたない苗族の場合、民族文学はこの時期には開始もされていない。二つの文化を比較すると、日本の和歌は詩学の発展として稀で、非常に興味深い道を辿ったことになる。というのも、既に書き文化の領域に位置する万葉集の多くの歌が書かれたのは、おそらく、奈良時代に行われていた歌垣儀礼とはほぼ同時代であり、万葉集に収録されたいくつかの歌のグループは、そのテキストの次元において歌垣の歌謡と密接に関係している。

同じくフォークロア、輪舞、祭りや儀礼の中で形成されていったインドのプラークリット語の恋歌の発展にも同様な現象を見出すことができる。興味深いことに、インドのフォークロア詩および初期の文学の詩には、ロシアのフォークロアよりも、季節ごとの農耕儀礼の一環としての抒情詩の前史がはっきりと現れている。インドにおける抒情詩の確立は雨期に密接に関連しており、愛し合う二人が雨宿りするきっかけを作ったり、逆に恋人の家までの道を通行できなくしたりする「雨」という概念自体と不可分の関係にあると論じる研究者が少なくない⁸。歌謡において、雨の神話素は、豊穰をもたらすものというその呪術的な衣をもはや纏ってはおらず、恋人の幸せな出会いや不幸な別れを物語る歌の属性として必ずと言っていいほど登場する。

その例として、《優雅表現集（Subhāṣitaratnakosa）》いう、ビドヤカーラの、7世紀から11世紀の詩を集めた詩集に掲載された次のサンスクリット語の詩が挙げられる。

雨降る夜に

南瓜のつるにて編まれた堅き藁屋根の下

吠える雲から流れ出る激流の音を聞き

美女と胸を合わせ寝る者は

なんと幸せなことか

この詩を次の万葉集の和歌に比較しよう。

彼方の埴生の小屋に小雨降り床さへ濡れぬ身に添へ我妹（巻第十一，2683.）

あるいは、同じ万葉集のこの和歌も良い例である。

妹が門行き過ぎかねつ久かたの雨も降らぬかそを由にせむ（巻第十一，2685.）

次にサンスクリット語の詩で、雨が逆に愛する二人の別れの象徴として登場する詩を挙げよう。

夜に雨音と

遠雷の音を聞き

彼はわれ知らず 遠くに残った妻を思い出し

悲しくため息をつき、涙を流した ...

この詩のイメージの創造方法としてはっきりした類似性を持つのは、1810年にロシアで記録された次の歌である。

夜、恋人を遠くまで見送りに行った

見送って、私は悲しくため息をついた

遠い余所の土地で、恋人よ、ため息をついて

私はあなたがいないといつも寂しくて、悲しくて

悲しくて、ため息をついて、涙流した。

若い私は涙流して、どこに行けば分からなくて。

暗い森の中を通れば、赤い色が見えない

足跡を覆うのは、草原の絹のような草ではなく、

苦い雑草ばかり。

山の奥からか、高い山の奥からか雲さん、雷さんが出てくる

雲さん、雷さんが強い馬になって転がってきたんだ。

これに類型的に近いのは次の和歌である。

秋の雨に濡れつつ居ればいやしけど我妹が宿し思ほゆるかも（巻第八，1573. 大伴村上）

「雨」と「受精」の呪術的な関連は、例えば、このロシアの輪舞歌謡にも見出せる。（白樺はロシアの口頭伝承、フォークロアの歌文化で若い未婚の娘を象徴している）。

白樺を濡らすのは雨じゃない

輪舞するおなごが増えているんだ。
美しいおなごよ、飛び回れ！
ひとり身の君たちは見るだけじゃだめ！
見るだけじゃおなごはもらえないよ、
とるなら、愛すおなごをとりなされ、
父にすすめられたおなごを、
母の祝福をうけたおなごを。

この歌の始唱（歌の始めの常套語）は、ヴェセロフスキーがその研究ですでに注目したフォークロアの愛の抒情詩の典型的な手法で、彼が「心理的対句構成」と名付けたものである。それは、つまり、ある自然現象が、人の状況、または抒情的な感情と列挙され、比較されることである。言い換えれば、「自然が泣く——主人公の女性が不幸、自然が喜ぶ——主人公の女性がその男性の選択のおかげで幸せ」、といった類のモデルの創造である。こうした手法の典型的な例として、別の歌謡の何行かを挙げよう。

寒気が来なけりや、
冬でも花が咲く。
陰気にならなけりや、
あたしも悩まない。

この歌はすでに長年にわたり、一人称で歌われるものとして認識されているにもかかわらず、そこにもやはりかつては二人、または二つの合唱団によって歌われた、自然と人間という二つのテーマの対話をはっきりと見えている。それぞれの歌が特定の掛け合い的なフォークロア・プロトタイプから発生したか、フォークロア一般の掛け合い的な様式と構成をただ単に再現しているに過ぎないかを特定することは、もちろん困難である。しかしどちらにせよ、このような異種混合の二分法は儀礼的な歌に由来することは確かである。

万葉集の歌の大部分も同じくこの二分法に基づく二つの部分から構成されているが、日本の場合には対句構成の要素が自然・人間ではなく、宇宙論的な領域と個人の領域のまた異なった関係性を描写することが多い。初期の和歌の自然描写は、ある種のコスモロジカルな次元、または目に見える風景として、感情をもった小さな人間の営みの、単なる背景を構成する役割を果たす。それでも呪術的な比喩、呪文的構造をもつ願い文が少なくなく、その一例として、次の歌が挙げられる。

久かたの天飛ぶ雲になりてしか君を相見む落つる日なしに（巻第十一、2676.）

実際にこの歌が含まれている巻のタイトル、「物に寄せて思を陳ぶ」には、すでに和歌で描かれる世界の意図的な二項対立、二分法が現れている。

日本の詩的伝統において、このような歌の掛け合い、応答的で対話的なシナリオの詩作活動の慣習は、現在まである程度残っている。短歌の世界からこの伝統が一方でその社会的、伝達的な機能を、もう一方では（形態的に変化し、非常に複雑化した）フォークロア時代の対句構造を維持し、今度は俳句へと受け継がれていった。日本人にとって、和歌の創造と流通がもつ二者、または多数者間での対話性はごく自然で当たり前のように思われるのは、上述のように、宮廷の文学詩が成立当時にはまだ

生きた伝統としてあった口碑を背景に形成されていったからである。ここで強調しておきたいが、対話的、または多声的な詩のシナリオはロシアの文化には全く存在しない。ロシアにも応答的な歌と輪舞からなる、歌垣に非常に似た儀礼は存在していたが、書かれた文学詩は現地のフォークロアとは無関係に、フォークロアの諸形式からすでに遠く離れた西欧の詩をモデルにかなり後の時代に形成されたことを考えれば、それは不思議ではない。

おそらく、フォークロアの後に訪れた文学時代における和歌を、同じ題のもとでまとめる傾向も、まさにこの対話のシナリオに由来する。初期の万葉集の長歌には、必ず短歌の応答が伴い、多い場合には六つの短歌が長歌に続く。異なった詩人の歌が状況とテーマを共有して一群のまとまりとなることもあれば、一人の詩人がいかにも詩作活動のこうした集団的な本質を一人で再現するかのようになり、一つのテーマについての数々の詩を書くこともある。万葉集における対話的な要素はそれ以外にも数多く挙げられよう。

もちろん、詩歌集や歌集におけるこうしたグループ化もそうだが、書かれた文学の多くの手法は中国から導入された。しかし、外部からの導入とは受動的な過程ではなく、受け入れ文化の能動的な選択によるものである。受容以降の普及の度合いには、導入の時点における当該文化の好み、その性格や特質が反映されるといえる。

さらに、万葉集時代の日本の文字文化はおそらく中国のそれとは決して同じではなかったに違いない。中国では文字と、それが指し示す音としての言葉との関係が、その文字が導入された日本よりも密接で、中国では文字と音の二つの領域の結びつきに関する時代的な起源は不明で、神話的古代に帰されていた。日本とは例えば、第一に、文字と大和言葉が完全には重ならず、両者の間でより広い意味論的な空間が残っており、その空間には同音異義語や漢字をめぐる様々な遊びや詩的手法が可能であった。第二には書き言葉は、その呪術的な力はともかく、その導入については、多かれ少なかれ日本書紀において、現実に存在する「外国」の名や、具体的な中国の知識人の名前を挙げつつ、実際にあった歴史的出来事としての描写がある。ゆえに、言語の音声的な領域と書かれた領域とがそれぞれ独立して存在しているという認識は、おそらく、中国よりも断然強かったに違いない。

フォークロアの音声的な領域、すなわち、口頭にて伝承する歌の諸様式はいかなる文化においても、「短い歌」と「長い歌」、そして「ゆっくりした歌」と「速い歌」、という二つに分類される。この点に関連して、すべてのフォークロアの歌の普遍的な特徴でありつつ、文化ごとに異なるリズムの問題について少し論じるべきであろう。人類の一般原則として、フォークロアのテキストの韻律構成の発生には、何よりも呼吸の両要素である「吸う」と「吐く」のリズムと、歌がうたわれる労働や運動の特色とが、もっとも強い影響を与えたと一般的に考えられている。この議論をするにあたり、人類の歴史の中でも推測することしかできない最古の段階が問題となるが、それでも比較されるフォークロアの資料をもとにいくつかの推測が可能である。

音楽理論においては、歌謡を *cantilena* カンティレーナと *recitativo* レチタティーヴォという二つの主要な旋律様式に分類するのが一般的である。カンティレーナでは、音を長く引いた歌い方が前提となり、一つの母音がいくつかの音長で歌われる。レチタティーヴォという声楽の特殊様式では、固定された音楽的な音高と特定のリズムを維持しつつ、歌い手が発話のイントネーションとアクセントの置き方を再現し、いわば、日本のお経の読み方にある程度似た様式で歌う。ロシアや他の東スラブ圏の輪舞歌謡の歌い手は主として動きながら歌う。輪舞の参加者は手をつなぎ、蛇、または門の形を描きながら歩き、歌を歌うが、歌の演奏も必然的に演奏者の足並みに合されなければならない。ゆえに、音節の演奏時間（それぞれの母音が歌われる時間）がカンティレーナではなく、レチタティーヴォ

に近い性質をもっていたと考えてもよいだろう。

一方 2008-2009 年々の苗族居住地域へのフィールドワークの際に、筆者を含む調査団が見たのは、全く異なった現象である。苗族の場合、歌の掛け合いに参加する演奏者は立っているか、座っているか、若しくは一定のゆっくりした足並みで山道を歩いているかである。自分の妻とこのような歌謡儀礼で知り合ったインフォーマントの一人は、その儀礼は村の近くにある洞窟で行われたと筆者に述べ、我々調査団をその場所に連れて行った。その狭い場所では、参加者は限られた身振り手振りはできないものの、ロシアの掛け合い儀礼、輪舞のような動きは全く不可能である。

このように、儀礼を伴う運動の性質と規模自体が、演奏される歌のリズムを統制する要因となりうる。苗族の歌い手がロシアの輪舞の参加者と比べれば、不動の極に近いからこそ、苗族の歌掛け合い儀礼で使われる歌のメロディがより長く引いた調子を備えているのだろう。苗族のみならず一般的に山岳地帯においては、ロシアの平地地帯に見られるほど、行進曲のような歌構成は稀かもしれない。もちろんこれは仮定でしかなく、現在に残っている資料、観察可能な儀礼に対してしか当てはまらず、フォークロア活動の初期段階についての確か証拠とはなりえないのかも知れない。

苗族の歌謡儀礼のフィールド調査と観察をもとに、もう一つの仮説を立てることができる。一人のインフォーマントによると、15 歳 -16 歳の若い男女は歌垣儀礼に参加するための準備として、兄や姉、時には親、またはある種の「歌の専門家」として名高い同じ村の人から指導を受ける。それに加え、近年は中国の漢字を苗族の言葉の音声記録用に利用した文字資料を使うこともあるという。だが、こうした指導を受け、資料から情報を得ても、我々の調査団が居合わせた演奏では、儀礼参加者が場面に相応しい決まり文句を思いつくことができないことがしばしば起きる。そのたびに参加者の隣、または背後に立ち、手伝い人の役割を果たす別の儀礼参加者が、躊躇した者の耳元にいくつかの言葉をささやくという光景を、我々は何回も目にした。

ここで強調しなければならないのは、知られている歌謡儀礼のすべてにおいて、歌の対話に参加する二人は常に他の人とともに空間を共有し、二つの合唱団であろうと、二人の独唱者であろうと、儀礼は集団的な性質を常に維持しているということである。合唱ではなく、二人だけが対話して歌う場合では、その内の一人が躊躇すると、その場にいる他の参加者が台詞をつけてやることもある。ロシアの輪舞儀礼も、苗族の歌謡儀礼も歌の演奏が集団的なものだからこそ、次の歌を歌い始める前に参加者の一人が、その歌の主な情報、そこに含まれるモチーフ、または主要な比喻を示す何らかの合図を出さなければならない。たとえば、好友村で 38 歳、52 歳、58 歳と 38 歳の女性が歌った時には、その背後に 59 歳と 74 歳の二人の男性が立ち、次に歌うべき台詞を付ける役割を果たしていた (2009 年 3 月 25 日の我々の調査団による録音)。苗族の他のインフォーマントからこのように言われたことがある：「すぐに答えられない時は同伴者が台詞をつけてくれる」、あるいは、「私は一人では恥ずかしくて、歌えないのよ。いつも友達と一緒に歌う」。

長年の反復を通じ、こうした台詞づけが一つの纏まりとなっていき、さらには次の歌の発展方向を決定する、ある種の決まり文句の集大成となっていったと仮説を立てることができよう。恐らく、この決まり文句の集大成は文化ごとに内容的にも構造的にも異なる。この仮説が正しければ、このような台詞づけの纏まりが、フォークロア歌謡の独特な詩法の形成原因の一つとなり得たことは、我々の議論にとって重要なポイントである。たとえば、日本の場合だと、万葉集の文書化と同時代に文化的に存在していたこのような詩法が、この詞華集のごく初期の対話的な詩に反映される。

台詞づけの性質についての洞察はもちろん、憶測とならざるを得ないが、さらに推測するならば、次の歌の始唱、その主な直喩や隠喩、もしくは、相手の歌詞を反復し、洒落をいう対象とする部分を、

台詞づけを行う役割を果たす参加者が助言していたと考えられる。

ロシアの文学詩の状況は、苗族の歌謡儀礼とはもちろん異なる。というのもロシアの詩は、村落のフォークロアが衰えたかなり後の時代に、フォークロアから独立して西洋の文学から主な影響を受けつつ発展したものであり、フォークロアの要素を入れたとしても、それは意図的に一つの表現法として活用する形のものであった。

苗族の歌謡の実践、さらにはロシアの民俗学の資料からすると、集団的な詩作活動は、ある特別な組織化や儀礼のパフォーマンスの監督者を必要とする。それに加え、演奏される歌の歌詞には、皆が知っている決まり文句の部分と、即興の部分の二つの部分が常に含まれるため、原文の拡大と新たな文の増加としての歌の掛け合いの進行も、ある種の監督者による修正を要した。経験の豊富な演奏者が行う台詞づけは、共同体で既に知られている民俗的定番と、新たなモチーフの双方からなっていたに違いない。後者は、最初は一つか二つの単語として現れ、段々と反復を繰り返す過程で形容詞を付与され、新たな定番という性質を帯びつつ歌謡のテキストに入っていく。

ロシアの歌謡儀礼に関して言えば、過去における演奏の諸相についての情報はそれほど多くはない。19世紀にはこのような台詞づけは、経験の豊富な参加者以外にも、当時の若者の祭りの踊りと歌の伴奏をするアコーディオンの演奏者から発せられることがあったと推測できる。村のアコーディオン奏者は儀礼の規則の専門家として評価され、ある程度はその立法者でもあった。たとえばある女性が、彼女を踊りに誘った若者を拒否するなど祭りの掟に反する行為をすると、幾晩か祭りへの参加を拒否される。それでも輪に入って踊ろうとしたものなら、アコーディオンの演奏者が即座に演奏をやめたという。つまり、実質的に彼こそが儀礼の監督であった。参加拒否の取り消しと、違反した女性の輪舞への復帰は歌によって行われた。ある男性が女性を輪の中に連れて行き、彼女について即興曲を歌った¹³。さらには、メロディの選択、またはリズムの変化をもって、アコーディオンの演奏者が歌の主題を変えたり、次の儀礼の始まりの合図を出したりもしていた。とはいうものの、アコーディオンの演奏者が登場する以前から、おそらく、儀礼執行の監督者としての権力を暗黙の了解でもつ者、F. ボアスが「song leader」¹⁴と呼んだ者は、どの文化のこうした儀礼にも不可欠であったに違いない。

集団的儀礼の参加者を組織化すること、特にテキストに関する活動をある程度統制することがテキストの構成に直接的な影響を及ぼした、と考えるのも十分に妥当であろう。儀礼の一対一の対話、多声的な対話において、新たな歌謡テキストは扇状に発生し、扇子の要、すなわち、新たなテキストに出現する要素となり得るのは、先行する歌のキーワード、その具体的な主題（主張、または質問）、あるいは使用された詩法（比喩、定番の形容語句など）などであろう。対話の参加者が躊躇し、答えられない場合には、台詞づけする者はその助言として、相手の歌のどの部分が要に当たるか、または要を変えるにはどの部分を要として選ぶべきかを教えた、と推測するのが妥当ではなかろうか。

もう一つの要素について一言述べておきたい。周知の通り、歌の掛け合い儀礼において、前の参加者の歌に出現したいくつかの言葉を繰り返すことは非常に一般的である。フォークロアや文学の詩的なテキストにおいて、このように先行部分を取り上げ、反復することの意味について、様々な議論がなされている。この議論に関連して、直接的に儀礼に関連した一つの側面を考察しておきたい。反復は、コミュニケーションの場、その状況自体と密接に関連している可能性が十分にある。というのも、歌謡儀礼は基本的に屋外の比較的広い面積の場所で、あるいはロシアの場合なら冬に家の中で行われるが、いずれにしても多数の参加者を交えて行われるため、儀礼参加者の声以外にも様々な音が儀礼の際に常に歌に交わる。つまり、歌の答えに含まれる反復は、伝達の成功を示す合図、前の参加者の歌がきちんと聞きとられ、理解されたことを示す合図としての役割も果たしていると推測できる。同

じ指摘が日本のフォークロアにおける歌の掛け合いにも有効であり、また、全く同じことが日本の初期文学についても言えよう。たとえば、伊勢物語や大和物語から分かっているように、口頭の歌の掛け合いは、対話の両参加者の間に距離がある場合や、媒介者を通じて歌が交換される場合、そして歌を受ける女性が几帳で隠されているときに行われた。

さらに近年までは「国家言語」は存在せず、言語が方言の連続的集合体としてしか存在しなかったことを考えれば、方言性を常に保っていたフォークロアにおける反復は同時に差異を統合する役割もしていたと考えられよう。S.Ju. ネクリュードフが指摘するように、「文字使用以前の社会、書く伝統文化の地理的周縁、または社会的に残された集団において、フォークロアは常に方言性と地域性をもち、当該地域の枠組みをほとんど脱することがない¹²⁵」。このテーゼをもとに、もう一つの推測ができる。たとえば、苗族のインフォーマントから得た情報によれば、歌の掛け合い儀礼はしばしば市場が開催される日に行われ、いくつかの山村の住民が儀礼に参加する。近親相姦をより確実に回避できるという意味において、同村の男女よりも異なる村の二人が婚姻関係を結ぶことが望ましいと考えられる。七樹村で我々の調査団が聞いた情報によれば、歌垣の参加者が二回目に儀礼で出会った時、二人が必ず互いの名前を聞き、互いの親族関係を明確にする。日本の事例では、男性が「名のらさね」と女性に話しかけ、女性が答えた場合には、その答えが婚姻への同意として受け止められる、という流れが出現する歌が多い万葉集とも、この点は明らかに類似性をもつ。近い親族関係にあることが判明した場合、女性が婚姻関係が不可能である、ということを伝える意味で、答えずに黙ったであろう。

現在の国家言語のような民族言語が存在しない、特に山岳地帯の村落のように儀礼的、言語的差異がある場合、反復は二つ、またはそれ以上の伝統の異なる集団が共有する詩的文彩、語彙や形象の形成を助長する役割をも果たしていたのかもしれない。

このような方言性は歌の旋律構成にも現れ、村ごとにメロディが異なった可能性も十分にある。が、儀礼への参加を可能にするためには、異なるメロディが、共有された一つの典型に統一されたのであろう。そうならば、共有される一つのメロディの存在は、このジャンルがすでに長い間機能しており、テキストの交換が既に異種のメロディの交換を伴わない段階に入っていたことを物語る。メロディが不変になれば、それが特定のテキスト、または特定の演奏者を特徴づける役割を失い、歌の掛け合いという一つの歌謡様式の記号としてのみ機能する。

興味深いことに、古事記のいくつかの歌謡には、明らかに旋律の特性に関する追記が付与され、例えば、此歌者夷振也思國歌、哭爲歌や酒樂之歌なども記される。このような追記は歌のジャンルやテーマを示した可能性も確かにあるが、こうしたテーマやジャンルもやはり演奏者の生業や居住地域などと関連していることを忘れてはならない。

万葉集の歌謡の韻律については、万葉集のテキスト自体には情報がないため、提唱できることは非常に少ない。おそらく、7-8世紀のころの、この詞華集が文字化される段階で、歌謡のメロディは歌謡様式の記号、演奏者の地域や家系を示す記号としての役割を既に失っていた。それでも、メロディが完全には消えず、他の発話ジャンルとははっきりと異なる、特殊な韻律の抑揚の様式として残ったと推測できる。その証拠は幾つもの時代の和歌論に見出すことができる。たとえば、次のものである。

時代が下がるが、後鳥羽院の「三体和歌」という歌学書のなかで、「明月記」の記事に「今夜歌各宜…大ニフトキ春夏、からひやせすき由之云々秋冬、艶体恋、¹⁶旅、」

この引用は、ある意味では歌垣に似た歌会の際に唱えられる六つの和歌についての指摘であり、ここでも「三体」という概念はテーマの類型だけでなく、和歌を唱える韻律と抑揚の構図における差異

をも含むと筆者は考える。

以上の議論で、異なるフォークロアや詩的伝統のいくつかの現象の比較分析を試みた。筆者にとって上述の中でもっとも重要なのは、筆者が以前から興味をもっていた一つの問題、すなわち、古代日本において、和歌の掛け合いがどのように行われたか、万葉集における和歌の交換やその交換と古代の歌垣との結びつきはどうであったか、という、現在では資料も、仮説も非常に少ない問題について、いくつかの仮説を立てることができたことである。

1. См. Шейн П. В. **Великоросс в своих песнях, обрядах, обычаях, легендах.** т. 1. вып. 1. СПб. 1898. Shejn P. V. **Velikoross v svoih pesnjah, obrjadah, obychajah, legendah.**
Shejn P. V. Velikoross v svoih pesnjah, obrjadah, obychajah, legendah.
「歌謡、儀礼と伝説でみるロシア人」、第一巻、第一号、ペテルブルグ 1898 を参照。
2. **Хороводные и игровые песни Сибири / отв.ред. А.И. Федоров; [вступ. статья, сост. и прим. Ф.Ф. Болонева, М.Н. Мельникова]. Новосибирск : Изд-во "Наука," Сибирское отд-ние, 1985, с. 178.**
Horovodnye i igrovyje pesni Sibiri
「シベリアの輪舞と遊戯の歌謡」ノボシビルスク、ナウカ社シベリア支部 1985 178 頁
3. **Хороводная («А мы просо сеяли, сеяли...») // Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изд. О-вом любителей росс. словесности при I-м Моск. ун-те. — М., 1911—1929. — Вып. I—II.**
Horovodnaja (« A my proso sejali, sejali... ») // Pesni, sobrannye P.
V. Kireevskim. Novaja serija / Izd. O-vom ljubitelej ross. slovesnosti
pri I-m Mosk. un-te. 「
輪舞歌謡「キビを播いて、播いて」『Kireevski P.V. が収集した歌謡、新シリーズ』モスクワ大学付属ロシア語と文学愛好会出版 モスクワ 1911—1929. 第一号、第二号.
4. **Шейн, op.cit., с. 45.**
Shejn, 前出、45 頁参照。
5. **Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изд. О-вом любителей росс. словесности при Имп. Моск. ун-те. — М., 1911-1929. — Вып. I-II. Вып. I. (Песни обрядовые). — М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911. — С. 42**
Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim. Novaja serija / Izd. O-vom
ljubitelej ross. slovesnosti pri Imp. Mosk. un-te.
『Kireevski P.V. が収集した歌謡、新シリーズ』、モスクワ大学付属ロシア語と文学愛好会出版、第一号、第二号（儀
礼歌謡）モスクワ 1911 42 頁
6. **Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии. М., Искусство, 1964, с. 139.**
Golejzovskij K.Ja. Obrazy russkoj narodnoj horeografii. Голейзовский К.Я.
「ロシア民族舞踊の諸相」モスクワ Iskusstvo 社 1964, 139 頁.
7. **Вятская губерния. Календарь Вятской губернии на 1894 год, стр. 374**
Vjatskaja gubernija. Kalendar' Vjatskoj gubernii na 1894 god, str. 374
「ヴァツカ県、ヴァツカ県の 1894 年行事表」 374 頁
8. **А.М.Дубянский. О происхождении лирики в Индии. (Поэзия дождей). — Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007, с. 240-241.**
Dubjanski A.M. O proiskhozhdenii liriki v Indii.
ドゥビャンスキー А.М. 「インドにおける抒情詩の起源について—雨の詩歌」『抒情詩—起源と展開』モスクワ
2007 年 240 — 241 頁.
9. **Там же, с.143.**
同上 243 頁。
10. **Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. — Т. V. — СПб., 1899. — С. 74—75.**
Velikorusskie narodnye pesni / Izd. prof. A. I. Sobolevskim.
ソボレフスキー「ロシア民謡」A.I. — T.V. — ペテルブルグ ペテルブルグ 1899. 74—75 頁
11. Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim. (Pesni neobrjadovye). Novaja serija / Izd. O-vom ljubitelej ross. slovesnosti pri I-m Mosk.

un-te.

『Kireevski P.V. が収集した歌謡、新シリーズ』、モスクワ大学附属ロシア語と文学愛好会出版、第一号、第二号（儀礼以外の歌謡）？モスクワ 1911?1929. Vyp. II, ch. 2. ?モスクワ 1929 289 頁

12. 発話を真似た旋律であるレチタティーヴォは 16 世紀に西欧オペラの確立とともに発生し、結局のところは、おそらく、カソリック教の典礼 (cantus planus) に由来する。
13. I.N. Nekrasova. Goluzinskaja kadril'. K voprosu ob jeticheskikh i jesteticheskikh normah muzhskogo povedenija na besedah. ? Materialy nauchnoj konferencii « Muzhskoe » v traditsionnom i sovremennom obshestve. Moskva, Institut jetnologii i antropologii RAN im. N.N. Mikluho-Maklaja RNII kul'turnogo i prirodnogo nasledija im. D.S. Lihacheva MK RF i RAN, 2003, 2 頁
ネクラソヴァ I. N. 「ゴルジノ村のカドリールー 語らいにおける男性の振舞いの倫理的および美学的な側面について」『伝統社会および近代社会における男性性』研究大会記録
モスクワ ロシア科学アカデミー、ミクルホマクライ民族学人類学研究所、リハチョフ名称文化・自然遺産研究所出版 2003, 2 頁
14. F. Boas, The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians (Report of the U. S. National Museum for 1895, 381 s.
15. S.Ju. Nekljudov. Samobytnost' i universal'nost' v narodnoj kul'ture (k postanovke problemy) - "Geopanorama russkoj kul'tury: Provincija i ee lokal'nye teksty".
「民族文化における独創性と普遍性（問題提起）」『ロシア文化の地理的全貌、周辺地域およびそのテキスト』モスクワ Jazyki slavjanskoj kul'tury 社 2004 15-22 頁
16. 「三体和歌」『日本歌学大系』第 3 巻、佐佐木信綱編 風間書房 1956 269 頁。その他、田野慎二「後鳥羽院の『三体和歌』：歌会の場と六首の構成」広島大学紀要 『国文学攷』1995 N146 1-13 頁参照。
17. Ermakova L.M. Rechi bogov i pesni lyudei. 「神々の言葉と人々の歌」（古代和歌における神話と儀礼）モスクワ ナウカ 1995 271 頁；「声から記号へ：八世紀前後の歌詞」『諸国文学における抒情詩一起源と展開』モスクワ RGGU（ロシア国立人文科学大学）出版社 2007 289-336 頁