

童謡・わらべ歌新釈(中)

若井勲夫

要旨

本誌第三十八号(平成二十年三月)で童謡の四編(「赤蜻蛉」「七つの子」「雪」「背くらべ」)を取上げ、従来、いろいろな解釈が出され、ことに最近、学問的に根拠のない俗説に興味を持たれる現状に決着をつけるべく、国語学・国文学の研究に基づき、歌詞の言葉と表現を言語主体の意識や感覚を中心に精しく分析し、作品の構想や主題を明らかにした。本稿はこれに引続いて、わらべ歌の「かごめかごめ」「通りゃんせ」の二編を取上げる。

「かごめかごめ」は江戸時代後期、十八世紀後半から十九世紀前半に溯れるが、歌詞の一部と遊戯の方法が現行のものとは違っている。本稿は江戸期のものを参考にしながら、明治期の歌詞を遊戯に絡ませて考察した。その前提として、わらべ歌を解釈する基礎的な方法と注意を説いた。続いて、一句一語ごとに語構成と意味の派生を基本にその意味の原義、意義を考証し、また、特に従来、不足していた文法的語法的な分析をもとに論証し、疑問点を解決した。併せて、そこに子供の言語意識と言語感覚がいかにかに働いているかを探った。また、歌詞の言葉がどのような過程で変化したかを言葉遊びの観点も入れて考え、そこに、国語の特質、ま

た、子供なりの思考の特色を見出そうとした。語釈に続いて、全体を会話体で通釈し、全体的な構造を明らかにして、この歌の主題を江戸期のものと合せて考察した。

「通りゃんせ」は江戸後期に短い歌詞で行われ、明治中期に原型ができ、大正期に現行のものが編曲された。この由来について諸説を紹介したが、根拠は十分でなく、既に説かれている天神信仰とともに、それに関連する寺子屋教育の視点を導入して、歴史的に天神の受容の意識として位置づけした。続いて、一句一語ごとに意味を語の成り立ちから究めた。特に、「行きはよいよい帰りは悪い」の中心的な表現は民俗学の立場から十三詣の行事を初めて援用して、子供の本質的な意識や心情を明らかにし、「恐いなながらも通りゃんせ」の表現意図も究明した。そうして、全体の通釈を施した後、この歌における問答形式の意味を言語表現の本質から考えて、子供の自問自答とも解せられるとした。このことは、これらの語句がことわざや歌謡曲にも使われることと結びついて、ここに日本人の思想と行動の一面があるのではないかと考えた。

キーワード…わらべ歌、かごめかごめ、鍋の底抜け、通りゃんせ、

天神様の細道

五 「かごめかごめ」

(1) 起源と成立

わらべ歌として全国に分布している「かごめかごめ」の発生を探るのは容易ではない。その起源は、今から二百数十年前に溯れ、安永八年(一七七九)、市場通笑作の黄表紙『かごめかごめ籠中鳥』が本文に付して遊戯図を載せている。従って、江戸中期、十八世紀中頃には既に行われていたであろう(後述)。次の天明八年ごろ(一七八八)に大田南畝(蜀山人)の『四方のあか』の「児戯賦」に「つるつるとい(引用者注、入る)名にめでて、籠目籠目とうたふ」とあり、歌いながら遊んでいたことが分る。歌詞を掲げる文献で古いのは寛政九年(二七七七)序の太田全斎の辞書『諺苑』である(後に、同書が改編された『俚言集覧』にも収録)。このように、江戸後期、十八世紀後半に江戸で行われていた。『雑俳語辞典』には次の用例が採録されている。「蓋置きはかごめかごめの唐子にて」(寛政二年)、「かごめかごめかがむと鍋の底が抜け」(享和二年、一八〇二)、「籠目籠目ですりむいた灸」(文政二年、一八一九)。

また、文政六年に江戸で興行された清元『月花茲友鳥』(通称、山姥)は富本節の『母育雪問鷺』(文化二年、一八〇五)の改作で、子供が出て来て、わらべ歌を歌って遊んでいる。それは「子を取ろ」「かごめかごめ」「お月さんいくつ」で、母と子が仲睦まじく語り合う。また、文政三年ごろ、四十三歳の行智が「いとけなき時うたひてあそびたるをおもひ出して、書附」けた『童謡集』(『童謡古謡』)にも収

め、年齢から逆算すると、前記の文政のころと一致する。さらに、嘉永元年(一八四八)に興行された常磐津『薪荷雪問の市川』(通称、新山姥)は、『四天王大江山人』(通称、古山姥)の改作で、前述の『月花茲友鳥』と本文が類似して、三つのわらべ歌が同じように歌われている。この作品は「数多く作られた江戸の所作事(山姥中、最も世に知られた曲である)」(『歌謡音曲集』)。その後、明治三十四年に刊行された大田才次郎編『日本全国児童遊戯法』に東京、下総、上野、伊勢のものが収録されていて、広く普及していたことが分る。以上のことから、この歌は江戸後期、十九世紀前後に江戸を中心に関東に及び、後に全国に流布したといえよう。

ここで問題は、この歌詞が江戸のころと現行で変化しているということである。従って、その遊戯の仕方も異なる。古くは(以下、古調と称す)終りの部分が「鍋の鍋の底抜け、一升鍋の底抜け、底を入れてたもれ」(『諺苑』)と歌い納め、くぐり抜ける遊びであった。それが明治十八年の『吾妻余波』、前掲の『日本全国児童遊戯法』から、一人がしゃがむ姿となり、歌い方も遊び方も変っていった。古調のくぐり遊びが、「中の中の小仏は」「坊さん 坊さん 何処行くの」の人当て遊びと複合されて、現行の「かごめかごめ」ができたのではないかという推測も成り立つ。「かごめかごめ」は常に「子とろ子とろ」と同時に歌われていたことも、(人当てと鬼遊びの―引用者注)関連の深さを考えさせてくれる(竹内道敬「わらべうた考」『金田一春彦博士古稀記念論文集』三)のである。本稿はこれらの歌の由来と関連、変遷を追究することが主題ではなく、時に古調の歌詞を参考にして考

察するが、現行の歌詞と遊びを中心に言語面から子供の発想と意識を探ろうとする。また、最近、「かごめかごめ」の語句の不思議な印象、歌詞に漂う一種の暗さと意味の不可解さから謎解きのような好奇心で歌を判断しようという傾向がある。当然この方法は排し、国語学の立場から国文学、民俗学の視野も入れ、解釈し、考証していく。

(2) 解釈の基礎

わらべ歌を読解し、解釈する基礎として心得るべきことについてまず述べる。①わらべ歌は遊戯(動作)を伴う遊び歌であり、歌詞の基盤、背後に身体の動きを考えなければならぬ。机上の推論でその中に達することはできない。②従って、子供の動き、子供の思いつきによって歌詞の言葉が表現される。伝承されていくうちに、子供にとって身近で、分りやすいように解釈が入って、転化、変形していくことが多い。そこに大人の論理ではなく、子供の論理や心理を考えなければならぬ。③しかも、わらべ歌は一人の遊びではなく、集団の遊びである。そこには多人数対一人、つまり一人の鬼に対して、複数の者が問い掛ける問答体で進められる。一種の掛け合いであり、その対決、会話によって物語が運ばれていく。④同じ語を繰り返すのは幼児言語の特色であり、わらべ歌にもこの種のものが多い。そのようにして、意味が理解しやすく、同時に韻律がよく整い、身体の動きに調和していく。⑤これが定式化すると相手(鬼)に語りかけ、呼びかけ、囃し立てる囃し言葉が生れてくる。この語句は普通、冒頭に表され、歌全体の基調の響きさえ醸し出す。例えば、「ねんねんころよ」「凧、凧あ

がれ」「ホーホー蛍こい」など、歌の題として定着するほどその語句が慣用的な熟語句として定着する。⑥このことから「かごめかごめ」の冒頭句の「かごめ」は体言としての物を指すのではなく、用言として働きかけていることが分る。とすると。「かごめ」は「かごむ」の命令形であり、鬼に対して命令の口調で吹っ掛け、行動を促していると予想される。

(3) 語句の解釈

○かごめかごめ

「かごめ」は柳田国男によれば「身を屈めよ」「しゃがめ」であり(『小さき者の声』)、現在、通説になっているが、一方、「困め」という説もある(『日本国語大辞典』第二版)。前者は現行の歌詞、後者はおおむね古調によっているが、古調でも前者で解せないことはない(後述)。ここではまず、カガメがなぜカゴメに音が変ったのか、従来、説明されていなかったことを論証しよう。

上代にカガムの明証はないが、カガマル、セ(背)カガマルがあり、これはカガムの情態言(阪倉篤義『語構成の研究』)に動詞語尾ルがついたものである。後に、カガマヤカもでき、カガマは生産的な語基であった。一方、カガムの母音交代によりクグム、クグマル、クグセ(背)、クグモルも生れた。カガムは基本的には手や足が折れ曲がって伸びない状態、また、意識的に身を折り曲げることも表し、自動詞的他動詞的の両方の意味があった。さらに、コゴル、コゴシという凝り固まっている状態を表す語も派生した。中世からコゴムという動詞も

使われた。このように、カガ、クグ、コゴというカ行・ガ行の語基に折れ曲がる、折り曲げるといふ共通した意義素を見出すことができる。

ここで、カゴムという語は古語として確認できないが、方言として各地にあることに注意すべきである。薩摩、大隅、都城、延岡でカガムことをカゴムといい(上畝勝『九州方言辞典』上、原田章之進『宮崎県方言辞典』、瀬戸山計佐儀『都城方言集』)、長崎ではカンゴという(東条操『全国方言辞典』)。また、島根でもカゴム、カゴメルが用いられる(広戸淳、矢富熊一郎『島根県方言辞典』)。中国・四国以西で、カガンダをカゴウタというところがあり、カガムことをカゴムという(金田一春彦『童謡・唱歌の世界』)。このカゴウゴは「眉がまたかがうだ。鉤眉で候もの」(狂言「今参」)で、折れ曲っている、かじかむという意味で使われている。このことから、カゴムという語の存在を古い時代に想定することはなお可能であろう。

西日本に分布するカゴムの主な意味は『全国方言辞典』『日本国語大辞典』第二版によると、①隠れる、②礼をする、③手足がかじかむ、に要約できる。①隠れるは身を屈めてじっとしていること、②礼をするは身を屈めて低い姿勢になることで、『華厳音義私記』にある「曲身低影」の「曲」をカガマリと訓む(『時代別国語大辞典上代編』)。

③手足がかじかむは前述の狂言の通り、折れ曲ったようにごっこつと凝り固まるという意味である。このように、カゴムはカガム、カガマル、コゴムと共通して、身体またはその一部が折れ曲って縮こまっている、また、そうするという意義を内包している。

カゴムと同じ意味で近世より広く用いられた語にシヤガムがある。

これを訛って各地の方言として、シヤゴム、シヤゴム、シヨゴム、チヨゴムなどが使われる。このシヤは音の崩れた、やや侮辱するような卑俗な語感が伴うが、カガムからカゴムの変化と対応して、シヤガムからシヤゴムへの変化が見られる。

このカガムからカゴム、シヤガムからシヤゴムは母音aとoとの交代による。これは例えば関西地方でタタム(畳)―タトム、ハサム(挟)―ハソムの交代がある。また、母音交代により意義が分化した例として、ツマル(詰)―ツモル(積)、シバル(縛)―シボル(搾)、オサフ(押)―オソフ(襲)、カカフ(抱)―カコフ(囲)が見られる。

先に、カゴメをカコメ(囲)と考える説があると述べた。このカコムの元の形はカクムであり、「ある一画を占め構えること」という意義のカク(懸)を語基として、カクフ、カクム、カカフ、カコフという動詞を派生した(阪倉篤義『文章と表現』)。古調の遊びでは、鬼を輪の中に立たせて、輪を組む子供らは鬼の後ろ向き、つまり外に向っている。鬼を囲み、包囲するより、鬼の周りを取り巻いている。カクムの原義通り、鬼のいる場所を「占め構える」ことになる。古調のカゴメを「囲」と解するのは(尾原昭夫『日本の童謡』国文学臨増 平成十六年二月)、カゴメを現代的に解したのであって、これでは中にいる鬼に言ったことにはならない。外に向って構えよと、輪になる子供らの掛け声と理解するのが自然となる。とすると、わらべ歌本来の問答形式の型にならない。また、尾原は江戸時代のこの遊戯の資料に、シヤガむ姿勢は見られず、鬼は立っているという。この事実がカゴメ

を「しゃがめ」と解する説を否定することにはならない。なぜなら、立っているからこそ、坐って身を屈めよと注意して指示していると取れないからである。この考えは輪の子供が鬼に対して後ろ向きではあるが命令していることになる。先に引用した雑俳の「かごめかごめかがむと鍋の底が抜け」はカゴムとカガムの意味の関連を示していることを想起すべきである。なお、カコムは中世にカゴムと第二音を濁ることもあった。しかし、これはそれほど広がることなく、カゴメを囲めの意味で濁音で言つたと、この用例から断定することはできない。古調の歌詞であつてもカゴメを身を屈めという意味に解する余地は十分にあるといえよう。

「かごめかごめ」の歌詞は子供の身体運動に適った快い調子の語句である。この説明は従来されていないので、ここに付記する。この語句は一般的に「カアゴメ、カゴメ」と発音する。この韻律を图示すると「カアゴメーカゴメ〇」であり、最初の「カ」は長音、最後の「メ」の次の「〇」は休符を意味し、一拍分の休止がある。この韻律は二拍と二拍を重ねて四拍であり、四拍子が国語として最も安定した基本的なものである。これが日本人の身体の動き、例えば、農作業の動かし方と合致していることは既に指摘されている（別宮貞徳『日本語のリズム』）。この言葉の基調が輪になって廻る子供の遊戯のリズムに快く響き合っているのである。

○かごの中の鳥は

「かごめ」が身を屈めという意味であることが分ると、後の解釈は容易に導かれていく。「かごめかごめ」と「かごめ」を二回、四拍子

で繰り返すと、頭韻の滑らかな音調から二つのことが連想、想像される。まず「かごめ」を「籠目」、即ち籠の網目と解釈し、輪になって廻っている形が「かご」であり、その「かごの中」、つまり輪の中と続けたのである。次いで、「かごの中の鳥」を思いつき、それを大勢の子に囲まれ屈んでいる鬼に擬した。この連想を助けたのが、「かごめ」がつばめ（つばくらめ）、すずめ、かもめなど子供に馴染みの深い鳥と同じ語構成で、いかにも鳥らしい名前であることである。「かもめ」を方言で「かごめ」という地方が多くあることはその傍証になる。同音の言葉による連想作用であり、子供にとって一種の言葉遊びといえる。

○いついつ出やる

「出やる」の「やる」は中世から用いられ、もと「ある」で、軽い敬意や親愛を表す補助動詞である。ぐるぐる廻る輪の中からいつ出るとか鬼に尋ねている。「いついつ」の繰り返しだが、前の「かごめかごめ」と対応して、ゆったりした時間が流れている。「かごめかごめ」が囃し言葉で遊びの世界に入っていく一種の呪文、続いて「かごの中の…出やる」が鬼に対する問いかけで、その答えは次に期待されることになる。

○夜明けの晩に

柳田国男は「夜明の晩などといふあり得べからざるはぐらかしの語」（『こども風土記』）と言うが、果たしてそうだろうか。この表現は難解らしく、小野恭靖は次のように説明している。「助詞『の』の用い方が何か重大なことを省略して縮めてしまったような違和感を与

える：『夜明け』と『晩』は本来まったく異なる時間帯であつて、『夜明けの晩』などという言い方はありえない。これを無理に『夜明けに近い夜』などと考える向きもあるが：意味に矛盾が生じる：一種の言葉遊びである（『子ども歌を学ぶ人のために』）。

以上の考え方は「の」を形式的に格助詞としたために、十分な解釈に至り得ることができなかった。「の」はもともといろいろな語につきやすく、関係を構成する意味の内包が広い助辞であり、ここは時枝文法という指定の助動詞である。例えば「絶えむの心」（万葉集）「わが妹の姫君」（源氏物語）「夢の世」「懐しの古里」など、古くから用いられてきた語である。ここは「夜明けである晩」という意味である。子供にとつて朝とは太陽が輝き始めて明るくなってからのことであつて、まだ薄暗い明け方は夜にほかならない。これは例えば、大人になつても「昨日、夜の二時に寝た」の「昨日」は本当は「今日」のことであるのに感覚的に「昨日、昨晩」のように感じることと共通する心理である。さらに、輪の中で一人で屈んで目を押さえている子にとつては暗い一時、晩であり、恐しい世界であろう。暗い闇に対する子供の本能的な脅えの気持が表れていると見るべきである。従来の解釈は大人の感覚で考えたために十分に理解できなかったものであり、これを子供の心になつて解さなければならぬ。

○鶴と亀とすべった

いきなり「鶴と亀」が出て来て、「すべった」では何のことか分らない。ここは先に述べた『諺苑』『童謡集』にある元の形「つるつるつつべえった」に戻して考えなければならぬ。この「つつべる」

は現代でも関東地方を中心に方言として使われ、その主な意味は、入り込む、落ち込むである。これと同じ意味で「つつばいる」があり、近世にも使われ、今も方言として残る。この両語から考えると、この原形は「突き入る」で、突進するよう勢いよく入っていくことをいう。「はいる」を江戸語で「へえる」というのは、例えば「知らない」が「知らねえ」、「ひどい」が「ひでえ」に音が崩れて変化することと同じである。つまり「つきはいった」が音便で「つつばいった」になり、それが「つつべえった」に転訛したのである。この部分は「いつになつたら輪の外に出るのか」と問われたものの、直接に答えず、不本意にも「つるつる」と、籠の中、輪の中に入り込んでしまった、今となつては仕方がなく、何ともならないと泣き言めいたことを言う。但し、ここでは鬼は一言も発しない。鬼の立場からの発言を輪を廻る子供が代つて答えているのであろう。これを古調では「むりやり入り込んだよね」と口語訳している（尾原昭夫、前掲書）。これは輪を廻る子が鬼の心を推し量つて説明し、自問自答していることになる。どちらにしても同じことで、入りたくないのに突き入るように入ってしまったという鬼の残念な気持まで読み取ることが肝要である。

以上の解釈に異説がある。多田道太郎は「『つるつるつつばいた』がオリジナルに近いとすれば、あるいは『筒はく』という意味だったかも知れぬが、これは当て推量」という（『遊びと日本人』）。この用例は前述の清元によると思われるが、「つつばいた」という表記は「つ」の二字目が促音便の「っ」、「い」の次に同じく「っ」が無表記になつたのであり、「つつばいった」の「は」の半濁音の表記がなされなかつた

たと解すると、何ら問題はない。また、松永伍一は入るのとは逆に、「抜け出て行く、外に逃げる」と判断する（『ジュニア版わらべ歌』）。これは現行の一般的な輪になる動作ではなく、二人の子供が対面して手を握り、その中に鬼がしゃがみ、歌が終わると同時にどちらかの手の上に挙げ、鬼が外に出る、古い形の所作の遊びに基づいているように考えられる。しかし、古調ではこれに続けて「鍋の鍋の底抜け」で鬼が外に抜け出すのであって、鍋の底が抜けるように素早く外に飛び出すように鬼に促している。従って、既に外に逃げていたのでは、この歌詞の意味が成り立たない。

さて、以上は古い形の意味を考証したが、次に現行の「鶴と亀とすべった」はどのようにして成立したかを考察しよう。「つるつる」の擬態語は先の同音の繰り返しが三度目に及び、鳥の連想から鶴を思いついた。次に、鶴とくれば亀であり、「鶴は千年、亀は万年」のことわざ、また、不吉なことを見たり聞いたりした時に縁起直しに使う「鶴亀」など、めでたいものとして認識されてきた。また、わらべ歌特有の対照的な言葉の妙があり、「つるつる」が「鶴と亀と」に解釈し直され、変形していった。次の古調の「つっぺえった」は明治時代の子には分りにくい言葉である。元の「つっぺえた」は地方によっては「つーぺった」「つーぺーった」と歌いやすいように変っていく。これが「すーべった」に変っていく契機はまず、元の「つるつる」であり、つるつとすべる印象が漂う。それが「鶴と亀と」に具体化されると、動物そのものの特徴の連想に発展するのではないか。亀の甲羅はいつも水でつるつるしていて、また、岩の上でつるつとすべる感じがする。また、

鶴はあまりに細い足で立っていて、風が吹くと、つるつとすべる感じがする。これを詠んだのが石田波郷の俳句「吹きおこる秋風鶴をあやましむ」である（『鶴の眼』、昭和十二年）。これは上野動物園で鶴を見て詠んだものであるが、鶴の一瞬の生態をよく把んでいる。このような変化、変形は言葉の論理を超え、意味の作用とは無関係である。子供は意味を考えて遊んでいるのではなく、自分の知っている言葉に当てはめて物語の世界を造り、子供の立場で言葉のおもしろさといメージの連鎖を喜び、リズムの良さを楽しんでいるのである。

○うしろの正面

この語についても批判があり、小野恭靖は「あり得ない表現である。『うしろ』は背面であって正面ではない。…矛盾のある日本語なのである」とする（前掲書）。このように決めつけることができるかどうか。大相撲で「向う正面」といえば、土俵の正面（北側）から見て南側のところで「裏正面」ともいう。正面の北側に向って、その背後の正面である。「後ろの正面」とはしゃがんでいる鬼の後ろの場所の中で、鬼のちょうど後ろに当るところを指す。正面はいわば「前の正面」であり、一方、その反対の方向が「後ろの正面」なのである。鬼の背後から言えばまっすぐ後ろのところ、「裏正面」をもじって言えば「後ろ正面」である。要するに鬼の背後の真後ろという意味で、特に不可解な言葉ではなく、子供として素直で自然な表現である。小野は「夜明けの晩」「うしろの正面」のように「矛盾のある日本語表現を駆使した歌であるところに、この歌の謎めいた魅力があり、多くの人々の心に残るものとなっている」と結論づけている。しかし、この

歌の「魅力」は個別の限定的な言葉の使い方だけにあるのではない。上來、分析してきた言葉、表現の意味作用と感覚のはたらき、また、それに伴う遊戯などが総合されて不思議な世界を創造しているのである。

○だあれ

「後ろの正面だあれ」と輪の子供が鬼に語りかけて、全員がしゃがみこむ。この句は明治になって付け加ったとされるが、やはり「かごむ」動作が一貫していることに注意すべきである。この問いに対して、鬼が輪の一人の子の名を答える人当て遊びで終る。これを信仰的な神降し、口寄せの行事として起源を説いたのは柳田国男である(『小さき者の声』)。村の青年団で一人のよりましに神が降り、異様なことを口走りながら、どの地方が豊作かを答えることにより、村の豊作を占い、祈願する。この行事が子供に影響して、輪の子に神が依り憑き、その子は一種の催眠状態に入って、神懸りの状態になるという。現代の子がそこまで意識することはないだろうが、皆から切り離されて孤独の中に閉じ籠もり、ぐるぐると声を掛けられ続けると、特異な精神状態に陥ることは十分に予想される。ここにもやはり、身を屈めて、じつとしゃがんでいるという身体動作が重要な要素を任っているのである。

(4) 通釈と主題

以上の語句の解釈を踏まえて、全文の意味が分るように通釈すると、次の通りになる。「かがめ、かがめ。籠の中の鳥のように輪の中でか

がんでいる鬼さんは、一体いつになったら外にお出になるのか」「夜明けである暗い晩に、望まぬままに籠のような輪の中につるつと、まるで鶴と亀とがすべるように、入ってしまったよ」「では、真後ろに誰かがかんでいるか当ててごらん。当たったら外に出られるよ」

このように解釈すると、この歌は決して意味不明瞭な歌謡ではなく、筋の通った劇物語になっていることが納得できよう。あまりに整い過ぎて読解したようにも思えるが、一語一語の分析を重ねて、子供の心理の趣を合せ考えると、構成の一貫した文章になっている。古調(『諺苑』)では、前述の通り「出やる」の次が「鍋の底抜け」であり、中の子が外に出る動作を伴っている。この部分を通釈すると、「鍋の鍋の底を抜かして外に出なさい。一升鍋の底をくぐって早く出なさい。底が抜いたので、次は元通りに底を入れて入って下さいよ」となろう。尾原昭夫は「底抜け」を体言と考えて、「鍋の鍋の底抜けだ」と口語訳している(前掲『日本の童謡』)。これは結果の段階を言っているのだが、冒頭の「かがめ」と結末の「たもれ」と同じく、わらべ歌一般に命令形の表現が多く、それに対応した命令表現と解した方がいいだろう。なお、黄表紙では「つつぺえった」ではなく、「つつぱいれ」と命令形であることを考え合すとよい。こうして、主題は前者は人を当てる遊び、後者は人からくぐり抜ける遊びで、時代の移りに応じて前者に変化していったのである。

(附)「籠の中の鳥」の解釈

さて、この古調で一方、「籠の中の鳥」を遊女、子供の輪を廓と解

して、輪の中の一人の子をそれに見立てる説があり(尾原昭夫、前掲書)、前述の黄表紙で既にそのように解釈している。この『かごめかごめ籠中鳥』三巻の表紙には鳥居清長画の遊女、その背景に吉原の見返り柳が描かれ、内容を示している。わらべ歌「かごめかごめ」を材料にして、この歌詞をお松、お鶴の母子の身の上の物語として、解き明かすという趣向である。それは「応用」(水谷不倒著作集二、棚橋正博『黄表紙総覧前篇』)、「こじつけ」(中山右尚『日本古典文学大辞典』)であり、かなり曲解された創作物語である。しかし、少なくとも、当時、この歌をそのように解釈しようという意識と立場があったのであり、しかも「籠の鳥」という語句がこれより早く百年ほど前、延宝(一六七三—一六八〇)ごろから小歌に取り入れられて流行し、類歌が多い(小野恭靖『近世流行歌謡 本文と各句索引』)ことに注意しなければならぬ。

この小歌は『色道大鏡』の作者、藤本箕山(宝永元年没、一七〇四)が初めて作ったといわれる(野間光辰編著『完本色道大鏡』)。以下、例歌を挙げる。「籠の鳥かやあかぬ投節」(浮世草子『浮世栄花一代男』(元禄六年、一六九三)、「女郎は…籠の鳥かや恨めしや」(同『傾城禁短気』宝永八年)、「逢ひた見たさは飛び立つばかり 籠の鳥かや恨めしや」(『延享五年小歌しやうが集』一七四八)、これと同じ歌詞が『当世なげ節』(寛文から元禄、一六六一—一七〇三)にある。その他、近松門左衛門の浄瑠璃『丹波与作待夜の小屋節』(宝永四年ごろ)、『冥途の飛脚』(正徳元年、一七一二)、また、『山家鳥虫歌』(明和九年、一七七二)、福森久助(初世)の清元『其小唄夢廓』(文政元年没、

一八一八)ほか、川柳にも詠み込まれた。

ここで、時系列で一覧すると、歌謡の「籠の鳥」が一六八〇年代から一八一〇年代まで、黄表紙『かごめかごめ籠中鳥』が一七七九年刊、わらべ歌「かごめかごめ」の初出が一七九七年ごろとなる。この百年以上の経過を見ると、互いに重なり合いながら広がっていったことが改めて分る。そこで、わらべ歌の元歌は近世流行歌謡の、特に三味線を伴い、遊里中心に広がった投節にあったという推定も成り立つ。大正十一年の千野かほる作詞の歌謡曲「籠の鳥」は明らかにこの詩句を使ったもので、翌年に映画化され、大流行した。このように歌謡の一部が取り入れられ、後の世に、復活していくのである。

「かごめかごめ」の起源が投節だとすると、「籠の中の鳥」が先に觀念としてあって、それを輪の中の子に擬し、次に、「かご」の音の相通、連想から「かごめかごめ」の囃し言葉ができたことになる。しかし、意味としては中で立っている鬼を外に出させないように、かがませようとし、また、「鍋の底抜け」はそこから鬼が出ようとする意味を示すと考えられる。さらに、推論を進めると、「鍋」は女陰、または、女性の異称として『誹風柳多留』二十一(天明六年、一七八六)、四十(文化四年ごろ、一八〇七)に使われ(『江戸語大辞典』)、「なべかま」は宝永四年(一七〇七)、元文元年(一七三六)の用例がある(『近世上方語辞典』)。これは前述の「籠の鳥」が流行していた時期と一致する。しかも、現代まで隠語として消えてはおらず、また、「おなべ」は下女、あるいは女性を卑しんで言う場合にも使われる。とすると、「鍋の底抜け」の句も新たな視点から検討することもできるが、これ

は本稿の主題からはずれる。

このように、この歌の発生から考えると、解釈は複雑になってくるが、わらべ歌としては「鍋の底」はぐるぐる廻る子供の輪を破って外に抜け出よと、少なくとも『諺苑』所収のころには意識されていたであろう。同じように、古調から明治への変化も遊びの型が変化するに伴い、歌詞も変り、それ以上に、学校教育が整えられるに従って、全国にこの歌と遊びが広がっていき、定式化、固定化されたと受止めればよいであろう。

六 「通りゃんせ」

(1) 起源と成立

わらべ歌として全国的に著名なこの歌は江戸時代にほとんど全国に普及したとされているが、一説に幕末期に発生し明治時代に流行したとも言われる（尾原昭夫『日本のわらべうた戸外遊戯篇』）。文献として古いのは、江戸時代の風俗図誌と言われる岡本昆石の『吾妻余波』（明治十八年）に男女遊戯として「天神様の細道」が記されるが、歌詞は短い。次いで、同じ著者の『あづま流行・時代子供うた』（同二十七年）に現行のものと同様同じ歌詞が採録されている。また、『日本全国児童遊戯法』（前掲・同三十四年）には東京の「こはどの細道じゃ」と伊勢の「天神様の細道」がある。さらに、平出鏗次郎の『東京風俗誌』（同三十二―十五年）に「天神様の細道」の遊び方を詳しく説明している。明治十年代から三十年代以前に文献的にどこまで溯れ

るか是不詳である。従って、やはり江戸後期に発生し、明治に普及したとしていいだろう。その後、大正十年十月、松竹合名会社の小雀雀で児童歌劇「移りゆく時代」が上演され、本居長世が江戸時代を担当した。本居は東京で歌われていた旋律をもとに編曲し、ピアノ伴奏をつけた。これが定着し、広く伝えられていった（金田一春彦『十五夜お月さん―本居長世 人と作品』）。このように、他のわらべ歌と違って、時代としては比較的新しいことを先に知っておく必要がある。

この歌の由来については諸説がある。まず、関所遊びが起源という説は、江戸時代、箱根の関所で通行の厳重な取締りがあり、手形のないう者は通されず、特例の場合のみ許されることがあったが、その帰りは通されることがなかったという史実を子供が模倣して遊んだという。しかし、これは後世の現代的な解釈であり、子供にとって関所がどれだけ身近で、関心があったか不明である。「御用のない者」の部分を手形のない者」と古く歌ったというが、確証はない。また、埼玉県入間郡川越町（現、川越市）にある三芳野神社に由来を求める説がある。この神社は川越城天神曲輪くわにあった天神社で、現在も本丸殿の近くに昔のまま鎮座する。一般の参詣は年に一回の大祭にだけ許されたが、警備の侍がにらみながら、おどしつけ、その恐かった気持が「行きはよいよい、帰りは悪い」になったという。しかも今も本殿に到る細い道、「天神様の細道」が長く続き、両側は樹々が茂り、昼でも薄暗い。しかし、この説も話としてうまくまとまり過ぎ、前掲の『遊戯法』にも武蔵の部に掲げられず、根拠がない。その上、一地方の天神詣の実感がどのようにして全国的に広がったかが説明できない。この他、天

神が人身御供をとったという伝説が愛知や長野にあり、これに基づくとともに、牽強附会の説である。

子供の遊戯と結びつける考え方として、江戸時代に「天神様の細道」以前にあつた備前や伊勢の観音まいりの鬼遊び、江戸の尻打ち式のくぐり遊びが複合されたという説もある。観音まいりは「もどりが大事」で、くぐり抜ける時は何もせず、帰りに戻る時に尻を打ったりする（尾原昭夫「歌と遊びと子供たち」文藝春秋テラックス、昭和五十四年四月）。「通りゃんせ」はくぐり遊びが基本であつて、傾聴すべき意見である。しかし、「天神様の細道」に結びついて、全国に広がる根本的な源泉は天神信仰に求めるべきである（後述）。

(2) 解釈の基礎

先の「かごめかごめ」と同じように、語句を解釈するに当って、基本的なことを認識しておく必要がある。まず、わらべ歌特有の型として問答体であるということである。一読して、通る者と通さない者が登場するが、歌謡文芸として誰と誰とが問答しているかを全体を通して考察しなければならぬ。作曲でこの掛け合いが合唱と独唱によって構成されているのはこの作品の構想にも関わることである。次に、この歌詞は大正十年に整えられたが、意図的に古風な言葉遣いを用いて、近世らしい雰囲気を出そうとしている。「かごめかごめ」の古調が庶民の子供らしい俗語を使っているのに対して、この歌は上品にまとめ上げられている。さらに、この歌は筋の通った物語風に展開している。もともと児童歌劇用に編曲されたため、昔話の調子で進んでい

る。自然発生的に生れたというより、創作的な情調があることを認めなければならぬ。

(3) 語句の解釈

○通りゃんせ 通りゃんせ

この歌詞は近世の原形にはなく前記の『吾妻余波』だけに記されていることから、後に付け加えられたかもしれない。「ゃんせ」の基本形（終止形）は「ゃんす」で、この元の形は近世後期の上方語「やす」である。「通りゃんす」が訛つて「通りゃんす」となった。意味は尊敬（「居ゃんす」と丁寧（「成りやした」）に使われ、ここは前者である。「かごめかごめ」と同じく、冒頭に命令形が使われ、囃し言葉として、わらべ歌の世界に導き入れ、以下、問答が続いていく。

○ここはどここの細道じゃ／天神様の細道じゃ

「細道じゃ」を繰り返している。「細道」は文字通り細く狭い道であるが、これに特別の意味を込めているかどうか。一般に寺社の参道は直線か曲線かに拘らず長く続くもので、はるか遠くに鎮座する神仏を尊ぶ日本人の心情に適っている。「細道」によって「天神様」への尊崇の念を高め、子供心に緊張感を覚えさせる効果があるかもしれない。次の「じゃ」は指定の助動詞「だ」の訛つた言い方で、古風な言い方である。今なお西日本の各地に残る老人語であるが、昔話の語り口調としても使われる。後に続く「通して下しゃんせ」「通しゃせぬ」「恐いながらも」とともに全体を一貫して、古い時代の文語的な言葉の響きを意図的に漂わせ、一種の郷愁を感じさせようとしている。

○ちいっと通して下しゃんせ／御用のない者 通しゃせぬ

「ちいっと」は「ちと」「ちいと」を経て転訛した語で、江戸後期の小説によく用いられた。「ちよっと」では口語的になるので、ここは古風らしさを出させている。ここで初めて参拝路を通ろうとする者と通させない者が登場してくる。天神には御用がなければ道を通ることができない。以下に続く「七つのお祝い」「行きはよいよい 帰りは悪い」を先廻りして考え合せて、ここで、天神信仰と寺子屋の関係を考察しておく。従来、この歌を天神信仰に基づいて考える説は一般的であるが、寺子屋教育との関わりは説かれて来なかったので、注意を要する。

近世の庶民の教育機関として寺子屋が全国に普及した。教場では天満天神像を掲げ、庭に祠を祀ることもあった。古代では怨霊の活躍により雷神に結び付けて、火霊天神と恐れられていた菅原道真が、近世になると学問、詩歌、書道の神として崇められ、やがてその守護神になった。寺子屋入門に当っては天神にお参りし、天神を信仰して一心に勉強すれば学業は上達し、人格が向上すると信じられた。日常の躰や作法も天神を模範にして教えられた。教科書として使われた往来物の中で道真の生涯を記し、その徳を讃えた『菅丞相往来』『菅神御一代文章』は、他の歴史物が和漢混淆文体であるのに対し、漢字平仮名交じりで書かれ、広く用いられた。寺子が勉強を怠ると罰が当ると諭され、訓戒する時も神前でなされた。また、毎月二十五日は師弟相揃って天神に詣で、天神講があった。この講では寺子が師匠の家に集り、祭壇を設けて天神像を掲げ、学問手習の上達の祈願をした後、師匠が

菅公について講話し、会食し、遊戯や余興を行った。また、正月には「奉納天満天神」と書いた反故紙を火鉢にくべ、燃え上る炎の高さによって天神の功德を占い、翌朝、天満宮に昨夜書いたものを奉納することもあった。寺子屋の机を天神机と言い、また、梅干しの種の中の果肉を天神さんと呼び、食べると頭がよくなるとも言った。何人かで物を選ぶ時、「どちどち、どちらがよいか、天神さまの言ふ通り」という唱え言もあった。また、郷土人形の中でどの地方も天神人形が最も多く作られた（以上、遠藤泰助『天満天神信仰の教育史的研究』、石川松太郎『藩校と寺子屋』、『日本教科書大系往来編第十一巻歴史』、高取正男『菅原道真』による）。

このように、天満天神は近世において寺子屋を中心にして子供の日常生活の根本にあり、学問、手習、行動を律していた。それは尊敬、崇拜、信仰の対象であり、裏返せば、神罰を蒙る畏敬すべき存在であった。一般の庶民においても、農業の守護神であると同時に、恐ろしい火霊をもたらす神と信じられ、日常生活に密着していた。こういう天神様にお参りするからには「御用のない者」は参れず、清い信心としっかりした祈願の目的を持って初めて入ることを許される。この厳肅な気持がこのような問答によって言葉として形を成し、心の内面に確認されていくのである。ちなみに、「天神へ素顔で参る手習子」（『誹風柳多留』七）は普段は手習の墨で汚れているのに、天神詣の時はきれいに身繕いをしているおかしさを詠んだもので寺子の緊張した態度がよく表れている。

○この子の七つのお祝ひに お札を納めに参ります

「この子の七つのお祝ひ」とあることによって、母と子が七五三の七つ詣りに行くとうとしていることが分る。数え七歳は前稿「七つの子」で述べたように、通過儀礼の年代で、幼児から子供へ成長する一区切りの節目の時機である。氏神に参拝して、幼な心を捨てて精進を誓い、氏子入りして、子供組にも入る。同時にこの年齢で多く寺子屋に入学でき、勉学に励むことを誓願して、その加護を祈る。なお、この部分を「天神様へ筆上げに」「天神さんに願かけに（願かけて）」と歌う地方もある。前者は天神に筆を上げると手が上がる、書道の腕が上達すると信じられ、そうなるよう祈願するのである。どちらも天神信仰と寺子屋に関わっている。

次の「お札を納めに」は今まではほとんど説明されなかった。これは納札といって、神社や寺に参詣して、祈願や記念のために御札（守り札、護符）を納めることであり、千社札は今も知られている。その札を納め札ともいう。あるいは、七歳になるまでに自分を守ってくれたお守りを納める、つまりお返しに行き、代りに新しいお守り札をいただくという意味もあるうか。京都では「御札をもらひに」と歌っていた（高橋美智子・中川正文『京わらべうた』）。七歳に達したので、天神様のお守りをいただきに参るというわけで、この方が分りやすい。

○行きはよいよい 帰りは恐い

この歌の眼目はこの句にあり、これが解明されれば、全体の趣意が理解される。この歌が通説通り江戸後期にあったことを前提にして、この句は子供にとっての天神信仰と寺子屋の関係に基づいて考えるべきである。まず、この句を解釈するに当たって、京都で行われている十

三詣を参考にすると解決への糸口になる。これは嵐山の法輪寺の本堂、虚空蔵菩薩（虚空蔵さん）に数え十三歳に達した子がお参りして、智慧を授かるという行事である。十三歳といえど千支が一巡して新しく二巡目が始まり、子供から成人になったことを祝福し、新しい人生に再出発する人生儀式である。参詣した帰り道、大堰川に掛る渡月橋を渡る時、後ろを振り向いてはいけなという約束が課せられる。行く時は何も考えず気楽であるが、帰る時は緊張した心持ちで、ひたすら真直ぐ前を向いて渡り切らねばならない。この意味についてはいろいろ言い伝えられていて、一般には虚空蔵さんからいただいた智慧・福德を後ろを振り向くことによって失うことになるという民間で言われている。当の法輪寺の説明（直話）では、渡月橋は昔、法輪寺橋といっていて、ここまでが寺の境内地であった。橋を渡り切る、つまり寺を出るまでに後ろを振り返ると、いただいた智慧と御利益を返してしまうことになるので、大事なものとして持たねばならない。さらにそれ以上に、大人になって初めて一つの禁止事項、約束を守り、戒めを守らせ、最初の試練に耐えることによって、信仰を深めていくということである。少年から成人になった重要な節目に際し、もう子供ではない、子供時代を振り返らない、もう後戻りはできないと心に期す。初めて人生に関わり、大人としての厳しい自覚と責任を持ってこれから生きていかなければならない。古くから十三歳は成人式として、男子は元服、女子は髪上げ、裳着が行われた。その覚悟を一つの禁制として与えることによって、身をもって体験させたのである。

なお、一般の生活上においても後ろを振り返ることは嫌

われ、怖れられることがあるのではないだろうか。例えば、木登り、階段や橋、特に吊り橋などで後ろを振り向くと却って恐怖心が増すであろう。後ろを振り返り、後ろを見ることが忌み憚られる例にギリシャ神話がある。妻エウリュディケーを亡くしたオルフェウスは冥界に妻を迎えに行くが、地上に着くまで振り返ってはいけないという禁忌を破り、妻は再び冥界に戻ってしまうことになる。後ろを振り返る後ろめたさ、無気味さ、恐さは今に至るまで生き続けているようである。

さて、このように十三詣はまさに「行きはよいよい 帰りは悪い」であつて、この心境を七つ詣に援用して考えたと解決が導き出される。お参りする前は幼児の気分でお掛けても、天神に自覚を持つて一人前の子供、少年として精を出すことを誓い、神の御加護を祈つた。もう元に戻ることはできない、怠けると罰が当る、神の教えを守り、しっかり勉強して努力していこう。このように緊張して心を引き締め、自己の新しい段階に強く踏み出そうとする。一方、心のどこかに戸惑いと重みを覚え、未知の世界へのおのきも感じる。前述の通り、七歳に多く寺子屋に入門した。現代で言えば入学式で、式に赴く前は希望と喜びに満ちていても、式が済んだ後は心に重圧と負担を感じて、これから始まる新しい生活に不安を覚える心境と共通していよう。なお、この句は地方によつて表現が異なり、行きは「ゆるゆる」(伊勢)、帰りは「つらい」(長野県)「ひどい」(栃木県)というところもある(前掲『遊戯法』『日本のわらべうた戸外遊戯篇』)。「ゆるゆる」はのんびりとゆったりした状態を表し、まさにお参りする前にふさわしい。

この句は整った対句表現として意味がより明瞭になり、記憶しやす

く、教訓的でさえある。そのためか、いつの間にか成句として一般化し、日常にもよく使われる表現となり、ことわざ辞典にも採録されるほど普及している。その意味は、「行きは何事もなくうまくいきそうだが、帰りは事故や障害などが起こりそうなおおそれがあることのため」(『成語林』)と記述されている。ここで「悪い」が何かよくないことが起る恐れがあるというように、第三者的、客体的なものによる支障と捉えていることに注意しなければならない。「通りゃんせ」では言語主体の主観的な心の作用であり、現今のことわざは客観的な事態を表している。時枝文法でいえば、前者は対象語、後者は主語として、文法的機能が異なる。これは対象語を主語と明確に区別できないことがある(阪倉篤義『改稿日本文法の話』)例である。しかし、形容詞は主観、客観を経合的に表すことがあり、ここは「通りゃんせ」は「帰り」を対象語的に捉えて「主観的な感情を概念化した表現」であるが、ことわざは「帰り」を客体的に捉えてその「性質状態を示す」表現と解釈すればよい。時代の変遷によつて主体の捉え方、つまり意味が変化した一例であることを指摘しておく。

さて、この「行きはよいよい 帰りは悪い」という思想と行動の淵源は『古事記』にまで溯ることができる。倭建命は東征の帰途、伊吹山の神を撃ちに登った時、山麓で白い猪に遭った。「今殺らずとも還らむ時に殺りなむ」と言挙げして登って行ったが、「ここに大氷雨を零らして、倭建命を打ち或はしまつりき」と、結果的に命取りになった。この物語は行きは気楽に油断したが、帰りに困難な目にあつて、うちのめされた一例である。また、中世の『御伽草子』の「一寸法師」

には見られないが、明治三十八年に巖谷小波が「一寸法師」を『尋常小学唱歌』用に作詞した。「姫の相伴で清水へ」行き、「さても帰りの清水坂に、鬼が一匹、現れ出でて」戦い、勝って打出の小槌を打てば大きくなったという創作である。これは帰りの試練を乗り越えて幸福を得たという物語である。このように、行きて帰るという行動で、帰途に何らかの恐く怖しい目に遭わせて、それに耐え、より成長、向上をめざして進ませようという考え方が日本人の精神の基底にあるのではないかと思われる。

○恐いながらも 通じゃんせ 通じゃんせ

この歌詞は明治期にはなく、大正期に付け加えられたものであるが、この句の意味について説明されることは従来、なかった。帰りは恐いけれども「通じゃんせ」と言うのはどうしてか。参詣の途中、通そうとしない者が結局は通そうとする。ここに大人から子供へのまなざしがあるのではないか。これから成長していこうとする子供に対し、励まし、力づけ、導いていく。恐いといって脅かすだけではなく、期待し、見守る愛情を読み取るべきである。この内容は現代的で、少なくとも子供からの発想ではない。大人の立場からこの句を付け足したことが理解されよう。

(4) 通釈と主題

ここで全体の通釈を次に示す。「お通りなさい、お通りなさい」「ここはどこに行く細道ですか」「天神様にお参りする細道です」「ちよつと通してくださいませ」「天神様に御用のない者にはお通ししません」

「この子の七歳のお祝いのためにお札を納めに参ります」「行きはよいけれども帰りは恐いですよ。恐いけれども、どうぞお通りなさい、お通りなさい」

他のわらべ歌に比べて、内容、展開は整然として、構成も整えられている。しかし、素朴さ、自然さに欠け、都会的で、整い過ぎたうまさがある。七歳の子が出てくるけれども、一言も発しておらず、子を連れる母親と道を遮る大人との会話によって成り立っている。もともとは子供どうして歌い、遊ぶ中から生れたものであつたろうが、大人の立場、見解が入ったわらべ歌である。

さて、この会話は問答である。では誰と誰との問答であろうか。表面的、形式的には、前述の一説によると参詣人对警固の武士、あるいは関所を通る子と尋問役の子であるが、この説自体、成り立ち難い。七つ詣に限定すると前述の通り、お参りする者と道を見張る者である。しかし、これは形式だけで解釈した考え方であつて、これを文芸として捉え直したらどうだろうか。しかも大人を介在させずに、子供の立場から、子供を主体にして考え直すのである。すると、これは七歳の子と、その心の中のもう一人の自分との対話と考えられないか。幼児から少年へと成長する境目に立つて、これから先の生き方を心配し、苦悩し、葛藤する子供の心理世界と解するのである。七つ詣を親と行つていても、心の中は先行きの不安な気持ちがめぐり、その恐れ的心境がこのような問答になつて心の中で揺らいでいると考えたらどうか。つまり、この歌は子供の心の中の自問自答によって成り立っている。この私説は文献から考証してのものではなく、鑑賞的立場からの考えで

ある。形式的には七つ詣の華やかさの中にある真剣なまじめさであるが、その心理の奥底を探ると、成長への活気の中に潜む少しの脅えを問答によって形象化していると解釈したのである。

ちなみに、この句が引用された歌謡曲に五木寛之が作詞し、田川寿美が唄う「女人高野」がある。恋に破れた女性がひとり、奈良の室生寺をめざして「女人高野のおんな道」を歩く。「通りゃんせ 通りゃんせ／ここはどここの細道じゃ／若い命を惜しむよに／花が散りますすはらはらと」。この句は主人公が心の中で問い、答え、歩みにつれて響き合ってくる。この「細道」はどこに続くのか、それは「女人高野」であり、また、まだ見えない先の、生きゆく道である。「通りゃんせ 通りゃんせ／行きはよいよい 帰りはこわい／迷うわたしを招くよに／灯り揺れます ゆらゆらと」。参詣する時はそうでなくても、戻って、帰る路はどうなることか、これからどのように生きていこうとするか、迷うばかりである。

このように、子供の歌が大人の歌に、天神信仰と七つ詣が恋に泣く悲しみにと変化したが、わらべ歌特有の哀調と郷愁、懐旧の念がうまく調和している。二つの引用句は主人公の心の中に息づき、自問自答を超えて、自己の生きてゆく姿勢に同化している。「通りゃんせ」はただ単に子供の歌遊びに止まらず、その創作過程から見ても大人の解釈が入り込んでいる。ここにこの歌は意外にも日本人の精神や行動、つまり文化的な態度に根ざしていたことに気づくのである。

A Commentary on Nursery Rhymes

— Part 2 —

Isao WAKAI

Abstract

1. The origin and completion
2. The basis for interpretation
3. The interpretation of words and phrases
4. A translation into spoken language and subject

Keywords: A nursery rhyme, Stoop and Stoop (kagome kagome), Bore the Bottom of a Pot (Nabe no soko nuke), Pass Through (Toryanse), The Narrow Lane to the Deified Spirit of Sugawara Michizane (Tenzinsan no hosomichi)