

童謡・わらべ歌新釈(下)

若井勲夫

要旨

本誌第四十号(平成二十一年三月)でわらべ歌の二編(かごめかごめ)「通りゃんせ」を取上げ、国語学・国文学の研究に基づき、起源の形から歌詞が変化していく過程を跡づけながら、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、一語、一句ごとに解釈を施し、主題を明らかにした。本稿はこれに引続いて、わらべ歌の「ずいずいずつころばし」を考究する。

この歌は江戸時代の文献には見られず、明治十六年の綿絵風のおもちや絵が初出であり、二、三十年の歌謡集に見られる。内容については従来、意味がはっきりせず、明確な説明がされなかった。通説としては江戸時代のお茶壺道中によるとされるが、これには何の根拠もなく、歌詞の一部をそのように考えれば、その歌の部分的な解釈ができるという程度に過ぎない。この他に、意味不明説、不可解な点に意味を認める説、また、解釈そのものを否定する説などがあり、それ以上に進まなかった。その後、近世近代の歌謡研究家の西沢爽氏が「ずつころばし」と「胡麻味噌」を近世語からの転訛として解釈を試み、大体の全体像が初めて明らかになった。

本稿はこの西沢説によりながら、近世語の用例や関連語を挙げて右の二語の語釈を補い、「抜けたら」その他について新しい解釈を提示し、全体の展開と構成を矛盾することなく、整合的に明らかにし得た。さらに、元の歌詞が転訛していく過程を追い、異なった語句の解釈から逆に元歌の語釈を究め、また、多くの類歌の表現を分析し、そこに共通する意味や言語主体の発想と意識を探り、この歌を初めて総合的に解明することができた。研究の態度としては、先入観にとらわれず、独断やこじつけに陥らず、また、興味本位や卑俗に流れず、あくまで学問的に語釈、評釈し、考証することを心懸けた。わらべ歌は子供の素朴、純真な童心だけを歌うものではなく、特に意識しなくても、その底には善悪、明暗、清濁の入り混った心を表すものである。

キーワード・わらべ歌、ずいずいずつころばし、
いつちくたつちく、握りこぶし、近世歌謡

七 「ぞいぞいぞいころばし」

(1) 起源と成立

わらべ歌「ぞいぞいぞいころばし」の文献上の初出は、明治十六年に「錦絵一枚摺のおもちゃ絵資料」として板行された『しん板（引用者注、新版のこと）子供哥づくし』（歌川芳藤画）である。五曲の童歌の歌詞を四十二コマに分けて絵を付す。その一首目がこの歌で、六コマに漫画風の絵が描かれている（小野恭靖『絵の語る歌謡史』）。また、同十八年の『新板子供哥づくし』にも載せられている（同）。続いて、同年に岡本昆石が『古今百風 吾妻余波』を著し、歌詞はないが指遊びの絵を描いている。岡本は同二十六年、『あづま流行 時代子供うた』も刊行し、ここに、右のおもちゃ絵と同じく、現在通用しているものとは語句が一部違い、また短い、またまった歌詞を記録している。本書は「幕末期の童唄、童言葉二四三編を収録」したもので（『近世童謡童遊集』）、編者は嘉永五年生れ、後者の刊行時は四十二歳であった。次に、江戸後期の儒者、大田錦城の曾孫である大田才次郎編『日本全国児童遊戯法』（同三十四年刊）で、歌詞はやはり少し異なるが、東京と伊勢の歌詞が報告されている。また、明治二年生れで文部編修官であった平出鏗次郎編『東京風俗志』下（同三十五年刊）にも収められている。しかし、江戸時代の文献では行智編『童謡集（童謡古謡）』（文政三年）をはじめ見出すことができない。以上のことから、この歌は江戸末期から明治前期に東京で作られ、中期に広く流行したといつてよいだろう。

(2) 解釈の通説と無意味説

この歌詞について、従来必ずしもうまく説明されてこなかった。一般的な通説では、お茶壺道中に結びつけて説かれる。代表的なものとして、浅野建二は「宇治でとれた新茶を御茶壺につめて將軍家に献上するために東海道を下向する」とき、「子供たちが驚きあわてて逃げた様を言ったものとして解される」と言う（『新講わらべ唄風土記』）。この説は広く信じられ、初夏の八十八夜に早摘みした新茶を献上する行事が「…と童謡に歌われた江戸時代の茶壺道中を再現する昭和新版『第十七回お茶壺道中』が二日、京都市東山区の祇園一帯で繰り広げられた」（京都新聞、平成元年五月三日）と、毎年のように親しまれている。また、宇治の御物茶師の老舗ではこの歌に絡めて道中の説明をする。この通説をもとにした解釈は次の通りである。道中の警護が厳しいので、子供や家人があわてて家の中に駆け込み、隠れていたが、一行が通り抜けてほっと安心した、この騒ぎに、俵から米を取り出し、食べていた鼠が驚いてチュウと鳴いた、喉がかわいた子供達が井戸に集り、争って水を飲んだのでお茶碗を割ってしまった、というものである。この解釈は歌詞の順を追って、一つの物語として創作したような印象を受ける。これとは別に、歌詞の語句に基づいて解釈する試みもある。平岡正明は猪野建治から考えを得たとして次の通り説明する（『大歌謡論』）。

（お茶壺道中の）供先の土が道で遊んでいる子どもをズイズイズッ
コロバスのをおそれて、人々は茶壺に追われて戸を（引用者注、

トツも掛けるか)ピツシャンと閉めて行列が通り過ぎるまで家の中に入った。ゴマミソズイというのは、人間でもないのに茶壺が威張りかえって通りすぎることにの比喻で、通りすぎたらドンドンやろう、童謡のかたちを借りた民衆の怒りだとのこと、これで解けた。

語句を一応なぞってはいるだけで、基本的には通説と変りはない。この考え方と先入観は現在に至るまで牢乎としてあり、平成十九年一月、文化庁と日本PTA全国協議会が公募によって「心に残る日本の歌一〇一選」を選定した中に、この歌が入れられた。長田暁二はこれと同名の解説書で、通説によって説明し、「そのときの気持ちをユーモラスに歌い合ったのが、このわらべ唄」とする。

しかし一方、この歌は意味不明とされることも多く、上笙一郎は早くに次の通り述べていた(『童謡のふるさと』上)。「お茶壺道中説も…意味や解釈にとらわれすぎている…起源もおもしろさも、じつは、この唄が、解釈可能な意味をまったく持たぬものであるという、まさにその点にあった」。「一貫した意味なんか、はじめからなかった……何かの擬音めいたことばのおもしろさと、それが軽快なリズムではこぼれていくたのしさとがすべて」「この唄ほどナンセンスに徹し、しかも底ぬけに健康で明るいものはない」とは云え、伝播し、時代が流れるに従って意味が分らなくなることはあっても、その歌が発生した当初は十分に本来の意味があったのではないか。さらに、同種の捉え方として、金田一春彦は「支離滅裂、何を言いたいのかさっぱりわからない。…それ(お茶壺道中)を歌ったものだったと言うが、今の歌

からはその様子は想像しにくい」(『童謡・唱歌の世界』)と述べ、尾原昭夫は「歌の意味はいろいろいわれていますが、よくわかっていません」(『日本のわらべうた室内遊戯歌編』)としている。また、松永伍一は「シユール・リアリズム(引用者注、超現実主義)の詩を前にしたときの一種の難解さに似ている。…日本ではその初発の芽が無心に遊ぶ子供たちのわらべうた、すなわち『無心所着のうた』を土壌にして息づいていた」と説く(『うたの慰め』)。また、同じ趣旨が『定本うたの思想』にもある)。ここでいう「無心所着の歌」は萬葉集の卷十六(三三三八)に収められ、「心の著く所無き歌」で、「相互に無関係の語をくつつけて詠み込みわざと意味がわからないように作った歌」とされる(『日本古典文学全集 萬葉集』)。松永の説明では「うたの一句ごとに別々の…ことを言い、全体として意味をなさぬうた」で、「無心の状態が必然的に生み出すシャーマンの呪文の類に似てはいはしないか。出まかせと言つてもよい」ということである。これは無理に理窟をこじつけたような意見で、やや無責任である。佐佐木幸綱も同じような観点から次の通り言う(『現代詩手帖』昭和四十九年八月)。「意味をとることはむづかしい。…指突きの擬態語のニュアンス、そして何やら父母から独立しようとする子供たちの秘密結社的な結束のムードなどと言つてもはじまるまい。…子供は、反意味的歌詞を呪文のようにうたいつつ自らの遊びを遊ぶ。うたうことで自己に没入する。そのため歌なのだ」。結局、お茶壺道中に起源を求めると、それを否定、または放棄して、意味不明のところに意味を認めようとする説があることになる。前者が広く受入れられている通説であるが、後者もまた一

つの通説として認識されている。

(3) 通説への疑問と反対説

以上の通り、この歌の歌詞については従来、十分に解明できていなかった。お茶壺道中に起源を求める考え方も説得的とはいえず、素朴な疑問が湧いてくる。

① わらべ歌は冒頭の歌い出しが肝腎で、これが歌の基調を提示し、全体の雰囲気、情調を醸し出して包み込む。しかも、これが歌の場の基底をなして、展開し、関わり、いわば囃し言葉の役割も果たしている。しかし、この歌い出しは道中の様子やそれに対する子供の反応や動きに全く結びついていない。道中説でこの冒頭句について説明したものはほとんどない。

② お茶壺道中は江戸時代前期に制度化されたが、この歌は江戸期の文献には記録されていない。道中に結びつける根拠は「茶壺に追われて」の一句のみである。しかし、嚴重で傲慢な振舞があったという道中を避けて逃げようとする動作が「茶壺に追われて」という表現と必ずしもびったりしない。ここはもと「烏坊（からすべ）に追われて」であり、「茶壺」は後の変化である。このことから、道中に由来を求める説は成り立たない。さらに、「茶壺」であって「お茶壺」でないことに注意すべきである。お茶壺道中は公式には茶壺道中であるが、一般的には「お」を付けて表し、また、「お茶壺」一語のみで、宇治から將軍家におくられるものを限定的に意味した。これは例えば、おあし（銭）、おまん（饅）、おやつ、おつむ（頭）、お礼、

御身拭いなどの「お」と同じく、「お」があつてこそ特定の意味を持つ語として成り立つ。「茶壺」では一般的な普通名詞に過ぎない。

③ これに続く歌詞で、「とっぴんちゃん」を戸を締める音、「ぬけたらどんどこしょ」を行列が通り過ぎるのを喜ぶ姿にとるが、そのように解釈すればできるという程度であり、必然性がない。まして、これに続く「俵の鼠が…」の説明がうまくいかない。

④ 道中は往路が東海道、復路が中山道の官道を通るが、子供の遊び場として適切かどうか。わらべ歌は細い路地や奥まった細道を舞台にしている。また、この歌全体を通して、子供の遊びや動きの描写に乏しく、子供らしい明るさやのどやかさに欠けている。むしろ、秘密めいた隠し事の世界、親の目を掠めて、いたずらをしている秘儀めいた印象が感じられる。

⑤ この歌の旋律は他のわらべ歌と同じく伝承されてきた曲調に基づいていようが、全体として滑稽なおどけたところがあり、また、冷めたひやかしの感じがして、他と比べると異質である。少なくとも子供らしさがない。また、道中から逃げて隠れようとする恐怖と曲のふしが合っていない。恐怖というより、隠微な暗ささえ漂っている。

⑥ この歌は指遊び唄であるとともに、鬼決め唄である。前述の『しん板子供哥づくし』や『吾妻余波』の絵の通り、数人の子供が両手の握りこぶしを並べ、一人が人差し指で、そのこぶしの穴を突き刺しながら歌っていく。わらべ歌は動作、遊戯を伴うもので、その歌の内容に応じた遊びになっている。この歌の仕草は道中とは全く関

係がなく、逆に、他のわらべ歌と同じく、右の手遊びから歌の意味を考える手懸りになりそうである。

⑦ わらべ歌は全国に広がっていくにつれ、言葉が訛り、形が崩れていく。基本的な流れは変わらないが、歌詞の一部が異なる類歌が多く生じてくる。これを調べていくことにより、逆に元の歌詞の内容がわかってくることもある。この歌詞の別語や類歌を比較し考察すると、道中とは何ら関わりのない、ある一定の別の意味が見えてくる。

⑧ この歌は一般に一番のみとされるが、後に新しく作られた二番の歌詞が存在する。これを読むと、一番の意味をどう捉えたかということがはっきりしてくる。道中に関係する表現はやはり何もなく、別の意味が想定される。

このような疑問は直感的で、ごく自然なものであり、わらべ歌であるという先入観、願望、あるいは期待感がこの歌の正当な解釈を妨げてきたのではないか。一方、前述の、解釈は不可能で、意味のないところに意義を見出そうという説も一つの見識ではある。しかし、歌はもとは何らかの意味、つまり言語主体の対象に対する捉え方や態度に基づいて表現されたものである。その歌の発想や心意を言語表現に即して探ることはやはり可能である。この歌が長く伝えられてきたのも、単にリズムのよさやおもしろさだけではないであろう。この無意味説（解釈不可能説）を突き詰めると、解釈否定説になる。寺山修司は別役実との対談「わらべ歌考」で次のように述べる（『日本童謡集』、後に新編集して『日本童謡詩集』）。「童謡ブーム、童謡ブームというものも

一つの分解運動のなせるわざ」（別役）に対して、「分解するという言葉につきまとう真理探求的な感じがいや」であり、「事」を分解しようとするときに、「事」にも一つの真実があるんだという前提を受け入れることになる。それは一般的理性への退行」であるという。そして「いくつかの解釈をしてみても、結果としてはどれも『正解』ということになり、『正解』を発表しても、それに見合うだけの保証というものがない」と述べる。これは評論家の立場であり、それはそれとして許されるであろうが、国語学徒として放置しておくわけにはいかない。右の指摘は研究上の注意として受け止めて、やはり「真理探求」に向わねばならない。

そこで、この歌を解釈するもう一つの視点を以下に述べる。この説は内容に問題があるからか、正面きって扱われることがなかった。また、論者の述べ方も控え目で、発表した書物も一般の目に触れることが少なく、世にそれほど知られなかった。それは性の意味が含まれているとする考え方で、中野栄三が早くに指摘していた。中野はこの歌を「全然に意味の続かないような言葉が混っている」とし、語呂、尻取り、早口などの「言語遊戯があったか」としつつも、続いて「丁稚と小娘の蔵の中の出合を思わせるような文句」であると、一つの見通しをつけていた（『性風俗事典』昭和三十八年）。また、添田知道は、「わらべ唄のおもしろさが、意味よりも音感に多くかかわっている：おろかな解説はしないが、この歌を性意でうけとるようになるのは、おとなになってからのことで、子どもはただ無心にうたっていたのである。そして語意よりも、まず音による吸収とするのである」と、大人

と子供の区別をして、意味深長な示唆を与えていた（『日本春歌考』同四十一年）。さらに、高橋鐵は三箇所が「はつきりセックスを表わしている」とだけ述べていた（『日本の神話』同四十二年）。この方向づけを決定的にしたのが西沢爽で、まず昭和五十三年に日本歌謡学会で研究発表をした後、「わらべ唄『ずいずいずつころばし』はエロ唄だった」を公にした（『雑学艶学』同五十四年）。ここで、この歌が猥歌、戯歌であることを多くの資料に基づいて論証している。この説は内容が性に関わり、しかも子供の歌ということで、半信半疑か、触れられることが好まれないからか、一般には普及していない。しかし、わらべ歌や民謡、また、子供の替歌に性意を含んだものがかなりあることは周知の事実である。民俗学では性の問題が微妙に避けられるが、それに反する立場の研究もある。成句も例外でなく、笹間良彦は「ちゅうちゅう蛸かいな」とか『ずいずいずつころばし』の歌は大人が子供に教えて、無邪気に子供はそれを口にするが、本来の意味はもつと姪猥である」という（『好色艶語辞典』平成元年）。

この歌は通説通りに、また、意味不明とされても、それだからこそ長く親しまれた。それはそれとして意義を認めるべきである。しかし、この歌について正当な解釈を施し、わらべ歌の中に位置づけることは十分に意味のあることである。ただ、内容が内容なだけに、この読解は予断と先入観を排し、客観的に慎重でなければならぬ。小野恭靖は性意でとることに「疑問を抱いて」次のように述べる（『子ども歌を学ぶ人のために』）。

「茶壺」を性的な意味で深読みしてしまえば、その他の歌詞もすべ

て深読みに深読みを重ねて一曲全体をセクシュアルな歌に解釈してしまうことにつながる。それこそが現在種々行われている牽強付会で恣意的な解釈を導いている原因に他ならないのである。

この所論も語句の一部に新説を述べるものの根拠がなく、歌全体の内容との関わりが不明である（後述）。「性的な意味」に取らない立場に立とうとするあまり、逆に同じように「深読み」をしているのではないか。ただ、「恣意的な」こじつけにならないように注意しなければならぬ。

本稿は西沢の論を参考にしながらも、触れていないことを補い、誤りと思われる説には私見を呈し、語句の変化の過程を跡づけ、類歌を追加して併せて考察する。そうして、一貫した流れを把み、発想と趣意を説き、全体像を明らかにしようとする。従来のわらべ歌研究に一番欠けていた点は国語学の立場からの追究がなされず、言葉の面の究明が十分にされなかったことである。本稿は前稿（中）（本誌前号）で取り上げた「かごめかごめ」「通りゃんせ」のわらべ歌の国語学的研究の一環であり、特に今回は近世語、近世文学の知識、方法に基づき、あくまで学問的に語義を考証し、究めていく。なお、主に参照した近世語の辞典は次の通りである。

- 『江戸語大辞典』（昭49、『江戸語の辞典』昭54）『江戸語辞典』（平3）『江戸語事典』（昭46）『江戸時代語辞典』（平20）『雑俳語辞典』正統（昭43、昭57）『川柳大辞典』（昭37）『江戸川柳辞典』（昭43）『新編川柳大辞典』（平7）『近世上方語辞典』（昭39）『上方語源辞典』（昭40）『俚言集覧』（明32）『隠語辞典』（昭31）

(4) 語句の考証と解釈

○ずいずい ずっころばし

ズイズイは次のズッコロバシを序詞のように導き、調子を整える語句である。「つんつん つばき」なんなん なつめ」など現代の歌謡や童謡のように、同じ音の語句を引き出し、中心的な語句を強く引き立てることになる。ところが、この形に定着する前は、ズイズイ スッコロバシヤ(『時代子供うた』)、ツイツイ ズコバシ(伊勢、『遊戯法』)であり、語形は一定していない。従って、現在のズッコロバシは少なくとも訛って変形したものであると推定できる。そこで、この語をよく見ると、コロブ、コロバシという動詞を含んでいることに気付く。西沢爽は『江戸語大辞典』の用例にもある式亭三馬の『小野 篁 諺字尽』(文化三年)に、最下層の私娼である夜鷹の別称として「惣嫁、夜発、辻君、ついころばし…」とあることに着目し、このツイコロバシをケ(蹴)コロバシの転訛だろうとした。これは卓説であり、この冒頭句がこの歌全体の意味を方向づけ、決定することになる。ツイコロバシは他動詞形であるが、その自動詞形のツイコロビ、訛ってツイコロボも『鳴絃之書』(元禄十五年)『正風集』(享保十五年)などにあり、夜鷹、惣嫁の別名として使われた。

以下、詳論すると、まず、コロブ(転)は「ころぶからそれではやると芸者いひ」(柳多留)のように、遊女以外の女、芸者などが隠れて売春することで、江戸期の川柳や戯作本に多くの用例がある。コロバスは「茶屋の二階でげいしやをころばし」(吉原楊枝)のように、口説

いて自由にする事、コロビは不見転芸者で、コロビゲイシャともいい、コロビチャヤ(茶屋)もあった。コロビアウは私通、野合で、コロビハオリは深川の岡場所の羽織芸者のことである。

このように広く使われたコロブの他動詞形コロバスにケル(蹴)がついて、ケコロバスができ、その体言形がケコロバシである。これは下谷、浅草あたりにたむろしていた下等な私娼を指し、「けころばしごみも無いのにはいて居る」(柳多留)「煙たつ下谷の籠かまどけころばし」(雲鼓評万句合)などと詠まれて居る。これを略したのがケコロで「十二文ほどの機嫌でけころ出る」(柳多留)は銚子一本のほろ酔い景氣をいう。この語はケコロバセとも訛り、ケコロミセ(店)、ケコロヤ(屋)なども使われた。これらの語句の中心はコロブとケルである。この転ぶ、転がるという発想からケツマツクやケマロ、また、ダンゴ(団子)もあり、コロブという意味の定着と広がりが見られる。一方、ケルの方はケタオス(倒)、ケタオシが同種の意味で使われた。ここからケルそのものに交接する意味にとる説もあるが(小松奎文『いろの辞典』)、これは右の使用例からケルにその意味が付加されたのであり、ケルはこの時代では本来の意味を保って比喩的に使われた。現代語の隠語的な用法はその名残であろう。

ズイコロバシの原形がツイコロバシであるとすると西沢爽の所論の考証は後述するが、このツイはもとツキ(突)であり、ツキコロバシの音便がツイコロバシである。ケコロバシとともに、突く、蹴るという行動的な意味の動詞であることに注意すべきで、つまり、同じ発想によってできた語である。それだけでなく、ツクはこれ単独で「戸立て

ゆへつく事ならず」（擲錢青楼古）のように交合の意味があった。このツイコロバシがさらに音便化して、ツッコロバシができた。ツッコロバシを夜鷹の異名とする説があるが（『絵解き・江戸っ子語大辞典』）、その用例は挙げられていない。この語はむしろ歌舞伎で使われ、ちよつと突くと、すぐに転びそうな、頼りないことから、若くして二枚目の色男の役どころをいう。ここでは、原義を保ちつつ、ツッコロバシが広く使われていたことを知ればよい。

さて、ズッコロバシの前に歌うズイズイは江戸の明和ごろから動詞に付く接頭語として、ずっと、ついと、すぐの意味で用いられた。例えば、ズイニゲ（逃）、ズイカクレ（隠）、ズイユキ（行）、ズイカエリ（帰）など、目的のもとに勢いよく力強く進むさまを表す。幸田文の「（父は）ずい／＼のん／＼と講釈師の通りにやりだした」（『こんなこと』）のズイズイはまさにその調子が出ている。このズイズイが次にズッコロバシを引き出すのだが、この語は見当たらない。ここは西沢爽の推測通りに、ツキコロバシからツイコロバシ、またツッコロバシの一群の語を想定して、それを導く音として、また、突イの意味を持ってツイツイが成立したのであろう。前述の通り、伊勢では「ツイツイ ズコバシ」と歌っていたことは、その例証となる。つまり、ツイを前置きの語として二拍を二度重ねて、四拍子にして、国語の基本的な韻律を整え、まず、ツイツイ ツイコロバシと歌い、次に言いやすいように、ツイツイ ツッコロバシとなった。この韻律を図示すれば、ツイーツイーツッコロバシー、と四拍子が等拍に平板に滑らかに進んでいる。このツイツイは「ついついといた」（さっさと通り

ぬけた）（上田秋成『胆大小心録』）「ついついと藪の中より菜種かな」（小林一茶『文化句帖』）のように、動作の素早いさまや真直に突き出るさまを意味する語で、ツイコロバシに続く語として意味的には合っている。それがツイツイより言いやすく、重くて大きい音感のツイツイと濁音化して、さらにより発音に近い文字表記として、ズイズイに取って代ったと思われる。この速く進む音感が同時にこの語の意味と関連してくるのである。なお、このあたりのズはズと表記して考える

○ごまみそ ずい

ここが一番難解な箇所ので、一般的には「胡麻味噌」と漢字で表している。前述の『しん板子供哥づくし』では、少女がすりこぎと杓子を持って、すり鉢で胡麻味噌をつくっている絵が描かれている。しかし、これでは前後の脈絡がつかめず、意味が取りにくい。今はそれを離れて、ゴマミソが何かの語の変化ではないか、また、清音のコマミソが考えられないかと、追究しなければならぬ。これについて、西沢爽はゴマミソはコマイシヨから転じたと考え、これによってこの歌全体の意味が把むことができた。以下、西沢の所論をもとに説明しよう。

コマイ（木舞）とは壁の下地として、竹を細かく縦横に編み、細い縄で絡げたもので、その職人をコマイカキという。この職人は指の使い方が巧みで、複雑に交叉した竹を組んでいく。これが川柳の題材に生まれ、「こまいかき根津の入り訳け聞いて居る」（柳多留）は、職業柄、遊女との入り組んだ事情を聞き、「こまいかき茶人にいぢりころさ

れる」(川柳評万句合)は建築にうるさい茶人に苦勞する。このコマイカキの練達した指の動きが探宮、探春することを連想させ、コマイヲカクという熟語もできた。「女房を稽古所にするこまいかき」(柳多留)「くじる手の鶴鴿らしいこまいかき」(柳の葉末)と、妄想が膨んでいく。後の句は古事記にあるように、鶴鴿の尾の上下運動を指し、「こまかい指の動きが…くじる手つきを教える先生のようにだ」といっている(矢野貫一「淫諭辞彙」『文学』平成十一年七月)。江戸語では他に「(指)人形(を使う)、指遣う、指木偶、指てんごう」「二本指」なども用いられた。以上により、コマイシヨの元の形はコマイシヨウと想定され、コマイシヨウを経て、コマイシヨと短縮形になったのである。その意味は抉り、弄ろうと、いたずら遊びをしようといっているのである。これが明治期になって元の意味が分らなくなり、コマイシヨがコマミソ、さらにゴマミソ(胡麻味噌)という日常の食物に解釈し直されたものと思われる。わらべ歌はもとより、現代の唱歌、童謡でも、子供は意味の不明の語を自分がよく知っていて、分りやすい単語に当てはめ、何となく分った気分で歌うことは一般的に見られる国語の現象である。これは例えば、西条八十が「ズイズイズッコロ橋」という童謡(コドモノクニ、昭和九年一月)で、「ズイズイズッコロ橋、どこの橋、お山の奥の丸木橋」と、橋の名前に敢えて転化して、「親豚コロリンと落ちました」に続いて、「あわてて子豚もズイコロリン」とズイの意味を効かせて、危ない橋を詠み、ズイコロリンを造語したことと、根本的に同じことである。「胡麻味噌」という、もっともらしい宛字にとらわれることなく、ゴマミソ、コマミソと仮名に直して考察

しなければならぬ。

次のズイは西沢の説くように「強調の口拍子」で、冒頭のズイズイをもう一度、念を押すように反復して、調子を整えたものである。それとともに、ズイの次に二拍の休み(休符)を置き、わらべ歌らしい、というより国語らしい「二拍十二拍四拍」の韻律を整え、一区切りを示している。このことから、ここまでの本来の形は、ツイツイ ツッコロバシ コマイシヨ ツイということになる。これがコマイシヨをゴマミソと濁音化することにより、ツイツイがズイズイと類推して意識され、前述の通り、この方が調子がよく出て、ズイズイの觀念が定着し、口承文芸であるが文字表記するときに、ズイズイと書き直され、ツとヅの関連を失ったまま、この形が現代に至っているのである。

○ちやつぽにおわれて

ここまで進むと、チャツポが何を意味するかが推測できよう。古代語でツビは女陰のことで、その母音交代による語がツポである。これが近世に「能い壺へ懸る明石の浮れ蜻」(柳多留)「壺がいづみをたたへたは相模が下女」(同)のように隠喩として使われるようになった。また、ツボワリ(壺割)は情交することをさすらしい(『江戸時代語辞典』)。近代に至ると、ツボフリ(壺振)は爛壺振りの略で酌婦、私娼のこと、ツボヤキ(壺焼)は情交の意である。チャツポはツポと同じ比喩として、「新茶の茶壺よなふ、入れての後は、こちや知らぬ、こちや知らぬ」(閑吟集三三三)のように、中世の小謡に早く使われている。近世の諸国の民謡集『山家鳥虫歌』(明和九年)に周防の民謡として、

「一夜馴れ馴れこの子が出来て、新茶茶壺でこちゃ知らぬ」があり、両者ともコチャは「古茶」と「此方こち」が掛けられている。これは他にも『延享五年小歌集』や山崎美成『歌曲集』（文政三年）などに類歌が多くある。古茶と掛けない単独でも、近松門左衛門『傾城江戸桜』中（元禄十一年上演）に「是は私が女房でございます。まだ新茶ちやつばで、ゆふべ口切をいたしました。よいちゃでございます」と、この語が普及していたことが知られる。このツボが形容詞となつて、「つばいなふ、せいしゃう、つばいなふ、つばや、寝もせいで、睡ねむかるらう」（閑吟集二八一）のように、かわいいという意味に拡大して使われた。また、「待ち受ける茶つばがみちてけさか明日」（軽口頓作）「うれしさよちやつば見るよな婢よめの腹（磯の波）のように、子宮や妊婦の腹へと意味が広がっていく。また、コツボ（子壺）は子宮を指す。さらに、短縮されてチャ（茶）そのものが女陰を表すことにもなり、例えば「茶入れ、茶袋、お茶碗、茶を嫁ぐ、茶立女」など多く使われた（『講座日本風俗史別巻 性風俗』一）。なお、御茶壺そのものが女陰を意味することもあり、『吉原讚嘲記時之大鞍』（寛文七年か）に用例がある（『日本国語大辞典』第二版）。

次のオウレテは追い払われるのではなく、追い駆けられるの意味であり、茶壺（遊女）に追われるように攻められる、強要されるということである。関東地方で「茶壺に蹴られて」という形もあるが（北原白秋編『日本伝承童謡集成』三、昭和十年代に収集、同五十一年に全六巻刊）、特に意味を考へてのことではないだろう。また、この部分を「『茶壺が追われて』とあるべきところ」とし、「小娘は悲鳴をあげ

る」と口語訳する考えがある（須藤豊彦『国文学』平成十六年二月臨増）。しかし、この歌の本来の形は「に」であり（後述）、ここは茶壺を受身ではなく、積極的な主体として表現し、話のおもしろさ、意外性を強めたと考えたらいいだろう。

○とつぴんちゃん

トツピンチャンは寛政ごろの流行語で、特に深川で口拍子に用いられた語である。「『ヲヤ此子は大それた事をいんなんちゃからか、とつぴんちゃん』『又おかぶの唐人が』（辰巳婦言）のトツピンチャンは唐人語をまねたもの、「いんなん」は言いなさるの意で、この後に唐言めかした軽口がつけられた。特に一定の意味はなく、前句に合わせて調子を整える囃し言葉とも一応は考えられる。

しかし、この語はここでは前後の文脈からいって、実質的な意味を担い、一種の擬態語であろう。また、トツピンチャンやドツピンシヤンの語もあることから、西沢爽の説の通り、トツピはドツピの転訛であろう。ドツピ（ト）は「どつぴとわめいて」（日葡辞書）「嫁を見にどつぴと路次へかけて出る」（柳多留）のように勢よく立ち騒ぐさまを表す。また、ドツピドツピは「さまざまの者を内へ取込で、どつぴどつぴと騒ぐやら、茶屋だの女郎屋など、すべったはころんだはと」（浮世風呂）と、勢いがさらに盛んになるさまを表す。また、ドツピサツピは「表ざしきが乱妨な、どつぴさつぴの大一座」（与話情浮名横櫛）と使われた。また、トツピキシヤという形もあった（半沢敏郎『童遊文化史』）。このことから、ドツピキシヤ→ドツピンシヤ→ドツピンシヤ

ン→ドツピンチャンという変化が考えられる。いずれにしろ、ここはドツピを語基とした複合語を考えればよい。ドツピが清音化してトツピ、さらにトツピンのように撥音をつけて四拍子にした方が語として安定し、シャンがチャンに転訛して、より強い滑稽な様子を印象づける。以上によつて、歌意は、遊女と攻め合つて、戯れいちゃつき、大騒ぎをしていることになる。

○（からすべにおわれて とつびんしゃん）

（烏坊に追われて すっぱんちゃん）

前者は『しん板子供哥づくし』、後者は『時代子供うた』の歌詞である。この方が「茶壺」よりも古い形であり、この原形から考えると意味がよりはっきりしてくる。カラスベはカラスメと同じくカラスの蔑称で、船中で売春した比丘尼を指す隠語である。烏のような黒い頭巾を被っているところから、この異名がついた。「比丘人はからすのわきへ少し生へ」（川柳評万句合）「からすめはかへるにたかは見せを出し」（同）などの用例がある。

次のスツポンチャンは、スツパリ、スツペラポン、スツプリ、スツベリ（ボン）、スツポ、スツポリなどの一連の語を考え合すとよい。全部を包み、また露出するときに使う。その上に、「此竹鏝で泥亀突」（三日太平記）や「臍の下の開帳、すっぱん入れる放生会」（伊勢冠付）のスツポン（ツキ）は男根の比喻で、その連想もあろう。「すっぱすっぱと抜き差しをして、独りにてのよがり泣き」（遺精先生の夢枕）寛政元年）はスツポの意をよく示している。現代語でもスツポリ、スツボン、スポット、スパットというように、中にすっきり入った状態の擬

態語、擬音語として使われている。

○（茶壺に追われて とち車）

（鴉べいに追われて とち車）

どちらも『東京風俗志』にあり、後者は別の例として掲げられている。このことからチャツポとカラスが同じ意味で用いられていることが分る。トチグルマという語の用例はないが、これは本来トチグルウ（狂）という動詞であろう。トチはトチル、トチメクのトチで、あわてる、うろたえるの意味で近世から使われている。トチグルウはトチクラウ、ドチクルウともいわれて、「憎らしい娘男とどちくるひ」「さわつたらころびたそふにとちぐるひ」（川柳評万句合）のように、男女がふざけて、狎れ合っていることである。トチトチ（ト）という副詞もあつた。以上、四つの異なつた歌詞を考え合せることにより、言葉は少し違つても共通した一儀を示していることが看取される。

○ぬけたら

この句は先の、ズッコロバシとゴマミンとともに難しい。西沢爽はこれについては何も触れていない。ここで肝腎なことは、ヌケタラのヌク、ヌケルをどのように考えるかということである。ヌクは中から物を取り出す、自分の側に引き寄せる（抜く）意味と、物を突き刺して対象の向うに出るようにする、向う側へ押す（貫く）意味の両面がある。これは「抜き出す」と「通し入れる」という「方向を可逆的に：対義的共義をなしたものである」（森重敏『統上代特殊仮名音義』）。このように、ヌクは先後、内外の両方向への進む二つの意義を持つて

いて、大別すれば、「ひきぬく」と「さしこみつらぬく」である(『角川古語大辞典』)。このことは方言の使用例を見ても理解できる。『日本方言大辞典』によれば、ヌクは「刺す、刺し貫く」(熊本)、「差す、差し込む」(佐賀)、「刀を鞘にぬく」、「指先や棒の先で突く」(沖繩)、ヌケルは「穴や深い所に入り込む」(新潟)など、向うや内への方向の意味にも用いられている。

ここで思い合せられることは、「いろはかるた」(京、江戸とも)の「月夜に釜を抜く」である。このヌクは一般的にはヌカレルと同じで、句意は油断、迂闊なこととされる。ところが、駒田信二は別解として『艶笑いろはかるた』で、ツキは月の障り、カマは「表門でなく裏門」と考え、ヌクを「裏門を使う」と解き、江戸の川柳として「月の夜は釜を抜く気になる亭主」「おりふしは妾月夜に釜抜かれ」の句を挙げている。この種の用例は他にもあり、「月夜に釜も親のした事」(武玉川)「釜を抜いて、式朱ではやすい」(東海道中膝栗毛)がある。後者は風呂釜を踏み抜いたことを掛けている。また、永井荷風の『濠東綺譚』で有名になった玉の井遊廓の各路地の入口に掲げられた看板「抜けられます」のヌケルをどう解釈するかである。「ごたごた建て連なつた商店の間の路地口には「ぬけられます」とか、「安全通路」とか…書いた灯がついてゐる」。この「ぬけられます」は普通に考えれば狭い路地を通り抜けて、外に出られるということであろう。しかし、笹間良彦はそのような「ご親切な意味ではなく、玉の井私娼窟の一面にたどりつきます」という意味であると指摘する(『図録性の日本史』)。もしそうであれば「ちかみち」「安全通路」(滝田ゆう『寺島町奇譚』『昭和

流れ唄』)も目的地に至るための指示ということになる。このように考察していくと、このヌクはヌキサシのヌキではなくて一応は刺し込む、突き入れると解釈できる。

この語の基本的な意味はこれでよいのだけでも、このままでは前句の内容とやや重複することになる。そこで、もう少し近世語としての分析を究めていかねばならない。中野栄三の『江戸秘語事典』によると、ヌクは「交會御法まじりかたでいう秘語」であつて、「抜けるまでおけば女房機嫌也」のように、「遂情」にいい、ツツハラ筒払イ(筒払)やトツパズス(トリハズス)と類語であると説明する。後者は「女のあさましさについてとつぱしそうになる時、紛らかすが法さ」(部屋三味線)のように、女郎が「思わず真情を現わしてしまふ」ことで、これはシオチ(仕落)で恥とされるが、ついうっかり我を忘れてしまふのである。ヌケルは中野の説くように、江戸語のイク、デル、オクルと同じ状態を表す閨房語であつた。このヌクは現代語の「生きぬく、勝ちぬく、困りぬく」のように、「最後まで、すつかり…しとげる」のように、頂点、限界を極め、至り着くという意味もある。このような語感が江戸語のヌケルにもあつたと思われる。以上により、ヌケタラは絶頂感の境地まで読み取っていいだろう。なお、付け加えれば、現代の風俗業界で使われるヌク、ヌキの意味(『日本俗語大辞典』その他)が近世語にあつたとは考えられない。

ところで、小野恭靖はこのヌケタラの意味について、「茶壺に見立てられた子どもたちの親指と人差し指で作った穴から、順番に挿していく指が抜ける状態を言うものと考え」、「茶壺はそれ自体に意味はな

く、指遊びの様子が歌詞の中に混入したものと見たい」と述べる（『子ども歌を学ぶ人のために』）。本体の歌詞の流れに別の歌詞が「混入」して一つの歌になったというのである。この考える方向に沿えば、仮に、「指が抜ける状態」に対して、指を入れる状態を冒頭の句で、「突き、突き、突き転ばし」と仮に想定することもできよう。しかし、突いたり抜いたりする動作、状態そのものを言葉で表現するほど重要であらうか。また、「茶壺」に意味がなくて「追われて」以下の内容が成り立つであらうか。ヌケタラの新しい解釈がこの歌全体とどのように関わり、位置づけられるか、明確にできず、結局、他の論者と同じく、一部の語句の解釈のみに終っている。ヌクには「飽く」「いい」「いみじ」「かげ」のように対義的な共義（両義）があること、近世語として特別の用法があったことから考え直さねばならない。なお、変形した歌詞として「まけたら（負）」があるが（東京、『童謡集成』）、意味を持つ一定の解釈が入っていないよう。

ちなみに、前稿（中）の「かごめかごめ」の（附）『籠の中の鳥』の解釈で、大略、次の通り述べた。安永八年、黄表紙「かごめかごめ籠中鳥」で「籠の中の鳥」を遊女として解している。同じ時代にこの語はその意味で浮世草子や浄瑠璃、歌謡、川柳などにも使われ、長い間、一つの観念を形成していた。従って、わらべ歌にもその影響があるかもしれない。古調の「鍋の底抜け」も新たな視点から検討し直せる。ここで、「鍋」が女陰、または女性の異称として使われてきたのが一つの手懸りである。しかし、前稿は現行の歌詞を読解、解釈することが中心で、以上そのまま置いておいた。ここで、その続きとして、本稿

の内容の関連から解釈を提示する。

黄表紙の「一生鍋の底抜け」は、続いて「鍋の底抜いてたもれ」と問答していることから「底抜けだ」という体言ではなく、「底を抜け」という命令形である。前者は輪を廻る子供達、後者は輪の中にかがむ子が発言している。ここは表面上の意味は、輪である鍋の底を抜いて早く外に出て行けと問いかけ、鍋の底をどうか抜いて外に出して下さいと答えたということである。しかし、ナベを前述の秘語と解し、また、ヌクを前述のヌケタラと同じように解したら、別の意味が浮び上がってくる。即ち、鍋の底に突込めとみんなで言い合うと、遊女に見立てられた子はどうか鍋の底を突き通して下さいと泣き言めいて答えたのであろう。それが意味が取りにくくなり、二十年後の太田全齋の『諺苑』で「抜いてたもれ」が「入れてたもれ」と、より分りやすい語に取って代ったのであろう。この解釈はあくまで「かごめかごめ」の発生を当時の「籠の中の鳥」とする観念から考えたもので、これが遊戯を伴うわらべ歌になった後のことを言っているのではない。ヌクという動詞を「ずいずいずつころばし」と同じ意味に取って解釈し直したのである。「かごめかごめ」も元の歌は大人の歌であり、それが子供に伝わったと考えるのが自然であらう。

○どんどこしよ

さて、ドンドコシヨは大声で呼び立てる声を意味するドンド、ドンドリ（ト）、また、物事が勢いよく進んだり、唄や鳴物入りでどんちゃん騒ぎをするドンドン（ト）に関連しよう。これらは「二階中が引っくり

返りの大どんどん」（辰巳婦言）のように大騒ぎをしているときの擬音語、擬態語である。景気よく派手にという意味のドントもあり、「芸者なども大勢呼んでどんとさわいで居さっしゃる」（南門鼠）のように、現代語にも引継がれている。シヨは「よいしょ」「わっしょ」「どっこいしょ」のシヨで、力を入れた掛け声を示し、その上、語として安定させる接尾語である。

ところで、大阪で明治時代まで「十二月」という手まり唄があった。正月で「じつと手に手をメの内とて、奥も二階も羽根や手まりで拍子そろえて、音もドンドと突いてもらえば、骨正月や、こたえかねつついく如月の…」と歌う（牧村史陽『大阪ことは事典』）。このドンドは左義長のことで、大阪ではトンドというが、問題のドンドコシヨと共通した意味合いを含み持つことは推定できよう。江戸も上方も同じ発想で捉えていたのである。ちなみに、この歌について、田辺聖子は「一年十二月の季節や年中行事をよみこんである手まり唄だが、性的な意味を大胆に含ませている。これを遊里で歌うのではなく、一般良家の童女が日常に歌い慣らし、いつとなく性教育をかねていた」と言っている（『あかモカのおっちゃん』）。

このドンドコシヨは本来ドンドンシヨであったかもしれないが、どちらとも太鼓の音を連想させる。『しん板子ども哥づくし』では、鉢巻をした少年が太鼓をたたいている絵がある。また、ドンドコカッカといえは神輿が渡御するときの太鼓の音であるが、そのままで祭りをも意味する。そこで、オマツリといえは、「御祭りは先祖の血筋きらぬ為め」（柳の葉末）「おくびに出るほど」（引用者注、いやというほど）お祭

をしたら、明日は目が窪むだらふ」（小袖曾我薊色逢）のように、交合のことである。オマツリガワタルという語もあった。これは「神輿振りの擬態」という要素もあったが、もともと神と人間との交流である祭りを神人合一と考えたことの類推による（樋口清之『性と日本人』）。このことから、ドンドコシヨが祭りを想像させるほど大騒ぎをしている状態であるとともに、オマツリの様子であることが分り、それはやはりヌケタラによってなのである。

○（抜けたアら との字のどんどこしよ）

『時代子供うた』ではこの形になっており、これが古いもので、トノジノが四音で長く、また意味が分らなくなって省略されたのであるうか。このトノジは語頭に「と」の字がつく言葉という意味で、「床」の「と」を取って表した。これは中世の女房詞の伝統を引く文字言葉で、江戸語としては「ほの字」（ほれる）「御目文字」（お目見え、目通り）「はもじ」（はずかしい）など好んで使われた。トノジとは「何かあらいあひさつばかりで、さっぱり、との字なんざアなしさ」（猶謝羅子）のように、もともと岡場所の隠語で、床、つまり閨中のことである。また、「との字が荒い」は床が荒い、多姪であるという意味で、右の原注に「ひつつこひきやくをいふ」とあり、「山さんはだい一とこがあらし、そしてすかぬ事をいひんす」（こんなく手引車）という用例もある。現行の句と比べて、この古い形の方が意味がより明瞭になっている。なお、『時代子供うた』の歌詞はここで終わっている。元来、ここまででまとまった歌であったが、流布するにつれて、次に語句が新た

に付け加えられたものと思われる。

○たわらのねずみがこめくつて ちゅう ちゅう ちゅう ちゅう

このタワラは『遊戯法』では東京、伊勢とも「棚」とあり、これが本来の形と思われる。西沢爽はタワラはタナ(棚、店)^{たな}で「貸家、長屋」か、また、ネズミについては、約束があるのに短時間、他の客の相手がある女郎か、あるいは、ネヅレ(夜這い)かと推測する。しかし、前者は近世ではヌスミ(盗)といい、上記の意味にネズミが使われるのは明治中期である。これはヌスミとネズミの相似た語形の混同による。また、須藤豊彦は「田原の鼠(いたずら者)ではないか」というが(前掲『国文学』)、この歌の場を野原という前提で解釈している、やや唐突の感を免れない。ここで参考になるのが京都のわらべ歌の「下駄かくし ちゅうねんぼ はしりの下のねずみが…」である。この「はしり」は台所の流しのことだが、今の子供には縁遠く、だんだん意味が分らなくなる。そこで、子供は使い慣れた言葉に替えて、「柱の下」「橋の下」と納得して歌うことになる。以上のことから、こはもと「棚の鼠」であり、これが次のコメクツテの関連から、コメを「米」と考えて、「俵の鼠」と転化したのであろう。

次のコメクツテはやや難しい。西沢は「ひどい目にあうの江戸語」で、「やり込められる」のコメだと言う。しかし、出典の明示はなく、江戸語のどの辞書にもこの語は見当たらない。また、他動的なコムが右のような受動的な意味で使われることはない。また、ネズミを私娼、密娼の意とすると、「子めくつて」とも考えられようが、これは中古

語である。あるいは「込め狂って」なら、色狂い、色情にふけるとしてもよいが、少し無理がある。『東京風俗志』では、「これがほんとの鬼ごっこ、俵の鼠が豆喰ってちゅう、米喰ってちゅう」と、豆と米を対比的に並列している。また、「俵の鼠が米喰ってちゅう、粟喰ってちゅう」という変形もある(関東地方、『童謡集成』)。これらを参考にしてみると、もつと素直、単純に、驚きあわてる意のアワ(ヲ)クウ(クラウ)の「泡」を「粟」と取り、それが日々の生活に馴染みのある「米」に転じたと解したらどうだろうか。つまり、元の形はタナノネズミガ アワクツテではないか。タナは店ではなく、棚(戸棚)で、それがネズミの関連から米俵のタワラに転じたのであろう。ここはあまりの狂態に鼠が当惑し、驚きあわてている滑稽さを表している。さて、ここで気付くことは、今までの中心的な内容から批評的、第三者的な口吻に移っていることである。以下の文句を見ても、それまでと違って江戸語ではなく、現代語の感覚で表現されているように思える。この部分は後の、明治後期ごろの追加と判断してよいであろう。

この後に、まずチュウと歌い、続けて三回チュウを歌う。この三回は三拍子ではなく、次に一拍分の休止を置くことにより、四拍子の韻律として、口拍子を整える。ここで、意識的に繰り返すことによって、特別の意図を生じさせるのが国語の表現というものである。鼠の鳴き声を擬音的に表すだけでなく、特定の意味合いをそれとなく漂わす。ネズ(ミ)ナキは枕草子で、人が鼠の鳴き声のように口をすばめて鳴らして呼ぶことに使われているが、今昔物語(巻二十九第三)に「半部はんじぶのありけるより、鼠鳴きを出して手をさし出でて招きければ、男寄り

て」と、女の客引きとして用いられている。近世には特に遊女が客を呼び入れるときにこの声を発した。ここは鼠が鳴いていることになっているが、女郎が客を引く媚態の様子の雰囲気を同時に漂わせている。さらに、この擬音語はクチスイ（口吸）をも表しているだろう。三回のチュウは接吻の音をも意味し、夢中になっている男女の切実な状態を暗示し、鼠のおもしろい動作と落差をつけ、二重写しにする表現効果をもたらす。ちなみに、「ちゅう ちゅう たこかいな」は二つずつ、五度数えて十にする数取りの文句であるが、意味のない句ではない。熱烈な情が激しく、吸付がまるでタコ（蛸）のようだというが、タコそのものが特殊な女陰を意味する。さらにまた、タコカイは蛸たこかい開であり（中野栄三、前掲書）、カイ（女陰）と終助詞カイを掛けている。このように、チュウの畳語は単なる強調ではなく、いくつかの暗示を含ませ、この歌の淫靡な諧調を成しているのである。

○おとつあんがよんでも おつかさんがよんでも いきつこなあし（よ）
この句は明治期の資料にはなく、第二次のやはり批評的な、観察的な追加であろう。意味は説明するまでもなく、子供の遊びでもいいが、「丁稚と小娘」（前掲）のような、男女の若者が隠れて秘密の性戯にふけている最中で、親に呼ばれても行くはずがなく、息をこらしていると考えてもよい。

○いどのまわりで おちゃわんかいたの だあれ

この句は普通には省かれることがあり（町田嘉章、浅野建二『わら

べうた』）、第三者の評語めいた口吻になっている。第三次の補作、追加であろう。イドは一般的に居所、居処で、尻のことであり、京都では現代でもオイドという。西沢爽はこれをその意味に解した上で、「あどを廻して」とも考えてか、「廻すは輪姦の意味にも考えられる」と述べる。この解釈は「廻りを取る」から類推したのであるが、一方、江戸語で「廻しを取る」があり、前者の語が後者の語の意味に使われることもある。このことから、イドノマワリをどのように考えるのは曲解である。このイドノマワリは江戸語のイドバタ、イケノハタと同じ意味であり、陰門のふち、へりを指している。次のオチャワン（御茶碗）は無毛の女陰、カク（欠）は割るで、「新鉢を破る」と同じ意味であり、ハチはやはり女陰である。このカクはそれ単独で、また、タレ（垂）ヲカク（掛）、カクヤツカイとともに交合を意味する。ここは前の句と同じく、第三者的な立場から処女を犯したのは誰だとひやかして、囃し立てていることになる。さらに、自分のことを言いながら、しらばくれて自分は知らない、一体誰だと平気を装っているとも考えられる。

以上が第一義で、次に、イドノマワリを比喩的ではなく、そのまま井戸の廻りと二重に解することにより、「井戸（の）端の茶碗」という語ができた。あるいはこの語句がもととあって、先の句ができたかもしれない。この句は井戸の端に茶碗が載っていることから、危なものの譬えに用いられる。「井戸端の茶碗、有常油断なり」（柳多留）は伊勢物語の業平と有常の娘との幼馴染みの初恋（筒井筒）を踏まえている。この句は年頃の娘の危うさをも暗示していることになる。そ

れ以上に、「ちの字とめの字まくり逢ふ筒井筒」（柳多留）「めめつことちんこが井筒覗いてる」（末摘花）のような破礼句も詠まれた。イドノマワリ以下のこの句は三重の意味を持って、想像が広がってきたのである。なお、このように、ドンドコシヨまでを本体、以下を後代の追補とした場合、この歌を当然、性意に解していたことになる。この歌をそのような意味がないとする立場に立つならば、右の本体の句まで、別のまとまった構成、趣意で解釈し通さねばならない。

○ずいずい ずっころばし／ごまみそ ずい／なんべんやつても

とつびっしやん／やめたら どんどこしよ／こたつの こねこが／
ころんで ニヤア／ニヤア ニュア ニヤア／とだなの ねずみが
／それきいて たまげて／こしぬかしたよ

第四次の追加といふべきものが、この二番の歌詞である、これは一般的には知られていないが、その成立について調べた結果は次の通りである。昭和三十年に岡田和夫編『日本民謡合唱集』（飯塚書店）が刊行され、二番の歌詞が掲載された。これが初見だが、この作者については不明である。一方、戦後まもなく「うたごえ運動」が働く若者を中心になって起り、同三十年代半ばに最盛期を迎えたが、この周辺から、この二番の歌詞が生まれたという説がある（上笙一郎編『日本童謡事典』）。これが事実であれば、右の『日本民謡合唱集』の発行の時期とほぼ一致する。その後、同四十八年ごろにキングレコードがレコードアルバム集『美しき日本の歌』を刊行し、その『幼き日の調べ』の中に一、二番を三橋少年民謡隊が歌っている。続いて、『日本唱歌童

謡集』（昭和五十二年、飯塚書店）に、「日本古謡 岡田和夫編曲」として収まり、カセットテープ『わらべうたベスト30』（平成十一年、キングレコード）にも収録された。以上により、この作者も年代も確定できないが、言葉遣いや発想がより現代風で作為的であることから、昭和三十年ごろに岡田和夫、あるいはその周辺の好事家が補作したとあっていいだろう。

この歌詞を読むと性の意味に基づいていることは明らかで、このことから、本来の一番の歌詞もそのように解していたということになる。ただ、このヤメタラは一番のヌケタラを江戸語ではなく、現代語の感覚で解いているが、止むを得ない。鼠の代りに猫を登場させ、コロンデとしたことは一番のコメクツテを簡単にあわてると考えたからであらう。タワラノネズミに対してトダナノネズミとしたのも、より分りやすく仕上げたのであろう。ネズミがタマゲテ コシヌカシタというのも、よりおもしろさを引き立てようとした。総じて、この二番は一番の内容をなぞって、別の簡明な言葉に言い換えただけで、新しい独自の発想には欠けている。

以上の通り、一語一句ごとに、また、違った歌詞を比較対照させながら、詳細に分析し、解釈してきた。この歌は支離滅裂でも、不可解でも、無意味でもなく、前後に矛盾なく、整合して一貫した物語をなしていることが理解された。しかも、わらべ歌特有の動作、遊戯を伴っていて、その指の動きが歌の内容に合っていることも確認できた。これは決してもとから子供が歌ってきた歌でも、子供らしい歌でもない。

まして子供が作ったとは考えられない。西沢爽の言うように「江戸の私娼窟の岡場所あたりの戯れ唄だったのが、子供達へ伝播したため、元の歌詞が転訛し、意味不明の歌になってしまった」とするのが妥当である。大人が世間に持ち込み、子供がそれを聞いて、韻律のおもしろさと難しい言葉から興味を持って、子供に分る言葉に置き換えて、遊びの唄、鬼決め唄として、歌い、遊びながら広がっていったのであろう。

(5) 類歌による検証

「ずいずいずつころばし」にはこれを元歌として相似た歌詞の類歌が数多くあり、全国に分布している。これを見るには、尾原昭夫編『日本のわらべうた室内遊戯歌編』（昭和四十七年）と『日本わらべ歌全集』全二十七卷三十九冊（昭和五十四年／平成四年）が便利である。それらはやはり指遊び唄、鬼決め唄で、指の使い方とも元歌と変りはない。その歌詞を詳しく読解することにより、「ずいずいずつころばし」の本来の意味がより明確にされてくる。以下、両書から引例して、解釈していく。

○からすぼう、とちぐるま、どんぶりばち

「からすぼうにぬかれて とちぐるま」（長野）「からすぼうに追われて とちぐるま」（静岡）は、前述の『時代子供うた』と『東京風俗志』の歌詞が入り混じっている。カラスボウ、ヌカレテ、トチグルマと、元歌の中心語を使って意味は通っている。「どんぶりばちしょいちくにくなめたか…そらぬけた たのすけよ」（群馬）のドンブリバチ

（鉢）は女陰の隠語である。イチクニクのクは口の意であろうか。あるいは、イチクを一と解し、二をニクとしたのであろう。「ずいずいくるまのはかたごま このちよへあわせて あわすかぼん」のクルマはトチグルマカクルワ（廓）であり、ハカタゴマはこぶしの大きさの蓮の房の形をした木製のこまのこと、握ったこぶしの比喩である。それをチヨと表しているが、チヨはチヨ（ン）コ、チャ（ン）コと同じく女陰で、アワセテはアウ（合）を含み、交合のことに他ならない。

○「いっちくたつちく」の歌

『童謡集（童謡古謡）』にも収められる「いっちくたつちく」は片足飛び唄で、これが後に鬼決め唄になり、広く分布している。『時代子供うた』では、次の通りになっている。

いっちくたつちく 太右衛門殿たえもんどのの乙姫様は／湯屋ゆやで押されて泣く
声聞けば／ちんちんもぐもぐ おしやりこしアリいこ

イチクタツチクは歌い出しの句として軽やかで明るい調子のよい韻律であるが、はつきりした意味は不明である。次のタエモンを引き出すための序詞的な言葉であろうか。タエモンはタヘモノ（妙者）で、美しい娘、よい女のこと、柳多留、膝栗毛、浮世風呂などに多くの用例がある。額原退蔵は「牡丹屋太右衛門の花壇が名高くなった寛政頃の文献から見える点で、牡丹の美しさに比する意で言出した言葉であるまいか」という（『川柳雑俳用語考』）。ユウヤは銭湯、風呂屋のこと、江戸時代、男女入込浴とあって、混浴の時期があり、狭い上に暗く、騒々しく、風紀上よくなかった。ここは、押されもがいて、よがり泣いているとも解釈できる。湯女風呂もできており、遊興的な一

面もあつたことに注意しなければならない。なお、オサレテの代りにモマレテ(揉)という形もあるが(千葉、『童謡集成』)、より真に迫っている。また、「茶ば壺」と歌い出す地方もあり(栃木、同)、この歌の一定した受け止め方がうかがえる。「陸中国盛岡雑謡」では「ほッぶくほッぶく」と歌い出し、「ちやうすの茶釜に毛がモックとはいのすけ」という類歌がある(『統日本民謡全集』)。チャウスとチャガマは女陰で、モックトは岩手の方言で、むっくり、たくさんという意味である。イッチクタツチクの歌は軽快に、片足で飛ぶように遊ぶ歌が起源であるが、握りこぶしの指遊び唄になったためか、だんだん露骨に卑猥に落ちていく。こういうところから、元歌の性格も考えてみなければならぬ。

次のチンチンモグモグはチンチンという語をもとにして、チンチンカモ、チンチンモ(ン)グラ、チンチンモ(ン)ガモ(ン)ガ、チンチンオテマクラ(手枕)、チンチンコツテリ、チンチンスルなどの語や、チンチンカモノアジ、チンチンアヒル、チンチンマツリなど、もじつた語が派生して、すべて男女が睦み合うこと、仲のよい情交を意味する。オシヤリコ、シヤリイコはシ音とヒ音の混同からオヒヤリコ、ヒヤリコともいう。オヒヤルはおだてる、なぶることで、ここはおだててなぶりものになっている状態を意味しよう。『東京のわらべ歌』では、この代りに「しっし しらの貝 ほっほ ほらの貝」とある。このシシ、カイ、ホラ(ノ)カイは江戸語ではどれも女陰を表す秘語である。「乙姫さんがね、ちんからぼうに、負はされて、泣はく声きけば、ほっほ、法螺はらの貝」(群馬、『童謡集成』)のチンカラボウは元歌の別語カラスボ

ウとチンチンカモの合成語であろう。ホバサレテは不詳だが、「負」の漢字から意味は分る。ホラノカイはホラガイで現代の隠語として大きな女陰を表し、全体として卑猥なことを歌っている。このように「いっちくたつちく」の歌は全体として美しい娘がいじめられている様子を歌い、やはり性意を含んだものと認められるのである。

○東西、井戸端の茶碗、花が咲く

「いっちくたつちく…東西まくらで銭ぜせて 金せて おチヨン
チヨン車の こすず小山の 松竹のけろオ」(千葉)のトウザイとマツタケは男根のことだが、前者は興行物の言葉かもしれない。オチヨンチヨンは女陰、(オ)スズ(鈴)はスズグチ(鈴口)とともに亀頭の隠語である。セイテはセクで急かす、促すということだろうか。露骨な言葉を並べて、隠喩的な表現をしているが、全体の意味はおおむね通っている。また、同じ千葉で「おちちよんちよんぐるまの 松の花 咲いたか咲かねか」(『童謡集成』)とある。マツはマツタケの異名であるが、ハナサクには別の意味がある(後述)。「…東西ざくら いろさし名乗れば 子ども衆もチヨイチヨイ 抜ける抜ける」(長野)はトウザイとヌクがあり、チヨイチヨイはやはり女陰である。東西ざくらのザクラはザクロ(女陰)の転訛であろう。「おちんちん ころ おまんまん ころ」(静岡、『日本歌謡集成』十二)もある。

「井戸のはたの茶碗は あぶない茶碗で 麦の粉に花が咲いて…抜けた」(鳥取)は一読して分りにくいだが、鍵となる言葉が散りばめられている。「男鬚まげやめねばならぬ花が咲き」(柳多留「初花が咲いて母親垣をゆひ」(同)のハツハナ、(ハツ)ハナガサクは初潮を見ることで

あり、右の語句は「あぶない」思春期で、母親の監視が厳しくなったことをいう。また、ムギはこの場合、現代の隠語として、バク（麦の音読み）、オシムギ（押麦）とともに女陰を表す。「麦の粉」の「粉」は余計な言葉で、単純に「豆に花咲くと小豆の飯を焚き」（同）と同じ構造と考えればよい。これに続いて、元歌と同じくヌケタがあり、これで全体の意味が推測できよう。この類歌として、「井戸端の茶碗かけ、危いのんの、野菊の花が咲いたか咲かぬか まだ わしや知らぬ ちよこつん ぬけろ」（埼玉、『童謡集成』）がある。麦が野菊に変わっただけで、基本の構成は同じであるが、「まだわしや知らぬ」が思わせぶりで、陰湿である。チヨコツンは少しの意の副詞ともとれるが、（オ）チヨコ（猪口）で女陰と考えるべきであろう。また、「…乙姫さまらは 鬼に追われて…畑のねずみが麦食ったポイ 抜けたかポイ」（栃木）のムギクウは元歌の「米食う」の変化かもしれないが、次のヌケタによつて別の意味かもしれない。また、「池のはたへ茶碗置いて あぶないものだよ」（福井）、「おかみさん おかみさん 井戸端茶碗おいて あぶないと 抜けたとせ」（静岡）も前述のイドバタノチャワンが歌われ、筒井筒の子供の幼い恋をやはり暗示する。この種の歌は千葉、山梨にも伝えられているが（『童謡集成』）、「あぶない」とともに、同じように、ヌケタも使われていることから、元歌の趣意を踏まえている。「東西見つけた 鬼とさかさずき なるてんと」（島根）はトウザイがあり、サカズキ（杯）はやはり女陰の隠語である。

○中世の童謡の断片

「じっぼうはっぼう」といって、中世から歌われた童謡があり、その

断片が残るとされる類歌（尾原昭夫）もよく注意すると、破礼句を含んでいる。「いっぷくてっぷく まめだかよだか 咲いたかつぽんだか ごしようぐるまに ほっかいほろほろ 手いれてみたら あぶらしつかのしか かわらげばかりが つえのしシャッポ」（山口）について、マメダカのマメ（豆）は陰核、転じて女陰の秘語で、マメイリ（豆炒）は情交を表す。ヨダカ（夜鷹）は夜の最下等の私娼、ホツカイホロホロは古事記（大国主神）の「内はほらほら、外はずぶずぶ」を類推させるか。カワラケは無毛の女陰である。サイタカツボンダカはサイダカツムダカという形もあり（全集）、何か意味があるかもしれない。大まかな内容はとれそうである。このような思わせぶりで露骨な歌がわらべ歌として残っていたのである。ちなみに、ゴシヨウグルマは後生車のことと思われる。これは標柱に南無阿弥陀佛と記し、下の方をくり抜いて、車井戸の車輪のようなものをはめ込み、これを廻しながら亡くなった人の菩提を弔うものである。山口県に確かにあるが、岩手、宮城、山形県など東北地方に多く見られる。この語がどのような意味を持つか、推測できないことはないが、未だ確言できない。

同じく、「いにふにだし」という中世の童謡の類歌で、「ひにふにだる まどんが 夜も昼も 赤い頭巾かずきとおしもうした」（京都、大阪、『守貞漫稿』）のダルマは私娼、ズキンは白手拭を頭に被っていたヨタカや前述の黒頭巾のカラスの類推による語であろう。「ひいふうひんだり だるまのだっちゃー きんたまししくわれて しっしらしのししのけ」（岩手）は、ダルマ、キンタマ、シシ、シシノケと下品な言葉が並んでいる。

○「ジョイタカケンポ」

「ジョイタカケンポ」という鬼決め唄が鹿兒島の三地域で伝えられ、元歌と同じく握りこぶしを使う。そのうち、比較的分りやすい肝属郡串良町（現、鹿屋市）の歌を挙げる。

ソイダケンブシ 豆ちゃんに長次郎 長次郎が母は きど豆
 チャンゴメ イツクイチャツクイ 大福殿でぶつだんのおかげで のしやら
 んせ

キド豆のキドは珍しいという意味の方言、マメは陰核である。チャンゴメは「ある種の隠語」と注があり、前述のチャコ、チャンコと同じく女陰である。イツクイチャツクイは前述のイツククタククの訛りかもしれない。デブッドンでぶつどんは方言で「大黒様」（大黒天）のことで、これは「性神的」な要素を持ち（樋口清之『笑いと日本人』、男根を象徴している（西岡秀雄『図説性の神々』）と解釈できる。ノシヤランのしやらんは南九州の方言で幸運であるという意味で、注に「いい目を見なさい」とある。以上によって大体の意味が理解できよう。

○「つぶや つぶや」

「つぶや つぶや」は北海道、東北、東海地方で元歌に代るわらべ歌として伝承されている。

つぶや つぶや 豆つぶや／醤油で煮つけて あがらんせ／どうも どうも しょっぱいな（青森）
 つぶやつぶや ぬけつぶや／去年の春 行ったれば／からすとい
 う ばか鳥に／ズックリモックリ 刺された（宮城）

このツブは田螺たにし（巻貝）のことで、現在も全国で方言として使われ

ている。握りこぶしを田螺に見立てて、指を刺して鬼を決めるときに、元歌と同じように歌われる。右の前者は特に意味のない歌であるが、後者はどこか隠喩的な意味合いが含まれていそうである。『角川古語大辞典』によれば、タニシの古名はタツビ、タツボであり、巻貝の総称であるツビが「同源」として女陰を意味した。また、タツブともいい、カタツブリはカタツビともいう。『日本方言大辞典』によると、タにツブヤツボがついた語、ツブにドンやメがついた形が多く収録されている。このことから、タニシを女陰と考えるのが妥当であろう。次のマメツブ、ヌケツブの他に、ムキツブ（剥）の形もあり（『新講わらべ唄風土記』）、転訛であっても共通の意味を保っている。

このタニシは川柳の題材に好まれ、「田螺ばかり拾ふ十三」（末摘花）は「十三ぱっくり毛十六」（同）を利かせたとされる。従って、カラスはこの場合は黒いことから男を指し、ズックリモックリは擬態語である。以上によって、この歌は、タニシを茶壺と同じく、物として握りこぶしの比喩と解釈するだけでは表面的で浅い。全体を見れば今まで挙げてきた歌と同じように性意で取るのが自然ではなからうか。

○チンボラー

『沖繩のわらべ歌』によると、「いっちくたっちく」系の歌がいくつか採取されていて、指遊びは元歌と同じで鬼決め唄である。ただし、意味不明とするものが多く、ここでは代表的な那覇市首里の歌を掲げる。

いっちく たっちく／十二じふにがふいがー／ちくむく チンボラーが
 ／御殿うどんぬ 後んじごんじ／ふーるが やい

チンボラーとは「沖繩の浜では、どこでも見られる…小さな巻貝」で

「ちよこんと突立っている」といわれる。ジュウニは十二歳で、イッチクタツチクの歌から若い娘と考えたらどうだろうか。チクムク チンボラーは「みだれ髪」という説がある（鳥袋全發『沖繩童謡集』）。ウドウンは御殿と漢字表記があるように、御殿、豪邸であるが、フルは便所という意味がある（『沖繩語辞典』）。しかし、これだけでこの一首を解釈するのは不可能で、現在も意味不明とされている。ただ、イッチクタツチクの歌い出しの句、巻貝と娘、また指遊びの動作から、元歌と何らか関連した意味は本来あったのであろう。

この他に『日本わらべ歌全集』で各県のこの類歌を調べていくと、同種のもので省略したものが多く、形が変化して、その土地の方言らしい言葉で綴られている。この書の語釈には既に意味不明とされるものも多く、これ以上明らかにすることができない。とは云え、これだけの説明からだけでも、「ずいずいずつころばし」が転訛、派生した類歌と元歌との根源の捉え方は基本的に同じであって、拙論の補強になっているとしてよいであろう。

(6) おわりに

わらべ歌は必ずしも子供が作り、伝えていったものではない。また、いつも素直で明るく、かわいらしいものでもない。子供の持つ性質と同じく、意地悪で陰湿な面もあるはずである。子供は歌の意味を前もって、また、十分に知って歌うことはなく、その必要もない。調子が整い、おもしろければそれでよく、大人になって自然に気づくこともあつ

てよい。江戸以来のわらべ歌を現代の童謡と同質のものと思つてはならない。純真な童心を歌うというのは大正時代の「赤い鳥」のころで、それはそれで大切なことであるが、子供の歌にはもつと別の一面もあるのではないか。替歌でもかなりきわどい内容を歌っていることはあり得るのである。

以上に説明してきた通り、わらべ歌の中には性の意味を含んだものが残っており、子供ははっきりと意味は分らなくても、何かを感じているのではないか。それは子供なりに避けて通れない長い道である。無意識的であつても、感覚的であつても変に思いつつ、またどこか興味、関心を引きつけられながら成長し、自然に性教育の役割を果たしてきたかもしれない。そこにわらべ歌の、人間味の籠る真実の深さがあつたのである。

A Commentary on Nursery Rhymes

— Part 3 —

Isao WAKAI

Abstract

1. The origin and completion
2. A common view of interpretation and nonsense verse
3. The question and counterargument of a common view
4. The historical investigation and interpretation of words and phrases
5. The verification by similar songs
6. in conclusion

Keywords : A nursery rhyme, Zuizui Zukkorobasi, Ittiku Tattiku, A clenched fist, modern ballad