

# 江戸の三大改革と妖怪文化

香川 雅信

## はじめに

江戸時代は、妖怪をフィクションとして楽しむ、大衆文化としての「妖怪文化」が、都市部を中心に大きく発達した時代であった。

そもそも妖怪は、人間にはコントロールすることのできない「自然」の象徴であり、それゆえに畏怖の対象となっていた。しかし江戸時代になると、「人は万物の霊」、すなわち人間は自然よりも上位にあるという世界観の変容にもなってリアリティを失い、一種の「キャラクター」となっていった。「キャラクター」としての妖怪は、草双紙などの読み物のなかで活躍し、また絵双六やカルタなどの玩具の題材となった。さらに手品・写し絵（幻灯）・歌舞伎・落語などの大衆芸能の分野では、妖怪や幽霊を人為的に作り出してその恐怖を楽しむという妖怪の「娯楽化」が見られるようになったのである<sup>1</sup>。

しかし、長きにわたった江戸時代においては、こうした「妖怪文化」も決して一様ではなかった。筆者の考えでは、それは大きく三つの時期に分けることができる。興味深いことに、その画期となっているのが、八代将軍徳川吉宗による「享保の改革」、老中松平定信による「寛政の改革」、そして老中水野忠邦による「天保の改革」という、いわゆる江戸の三大改革なのである。

服部幸雄は、江戸時代の文化は、元禄時代、天明時代、文化・文政時代、嘉永時代という四つの時代に区分することができるとし、江戸の三大改革がそれらの画期となっていることを指摘している<sup>2</sup>。この見方は「妖怪文化」についても当てはめることができるといえるだろう。

## 第1期：博物学とキャラクター化

まず第1期は、「享保の改革」から「寛政の改革」までの時期である。「享保の改革」は吉宗の在位期間中30年（1716-45）にわたって行われたが、その影響はゆるやかに文化のなかに現れた。

<sup>1</sup> 拙著『江戸の妖怪革命』角川ソフィア文庫、2013年。

<sup>2</sup> 服部幸雄「寛政期の前後における江戸文化への視座—『まえがき』に代えて—」『寛政期の前後における江戸文化の研究』千葉大学大学院社会文化科学研究科、2000年。

吉宗は幕府財政の再建のため殖産興業を奨励し、そのための基礎となる全国の物産の調査を行わせた。稲生若水・丹羽正伯による『庶物類纂』の編纂、そして諸国への採葉使の派遣などはその一環である。また、駒場薬園・小石川薬園などの薬園の新設・拡充、漢訳洋書禁輸の緩和など、吉宗の政策はのちに江戸で本草学・物産学＝博物学が興隆する下地を作ることになる<sup>3</sup>。

この時期の注目すべき人物として、植村政勝（1695-1777）を挙げておきたい。植村は紀州藩時代からの吉宗の家臣で、享保元年（1716）の吉宗の將軍就任にともない江戸城本丸の奥御庭方、いわゆる御庭番となった人物である。享保5年（1720）に駒場薬園の園監となり、また採葉使として諸国の物産の調査に携わった。その活動は『諸州採葉記』などによって知られるが、それによれば植村は、下野国の那須野におもむいた際、九尾の狐が化したとされる殺生石を打ち割り、舐めて味を見るという驚くべき行動を取っている。近づくものを死に至らしめると伝えられ、嚴重なタブーに守られていた殺生石を、植村は単なる「物」として観察し記録するのである。採葉使であり、本草学者＝博物学者であった植村は、対象を伝承や信仰といった「意味」の相においてではなく、五感によって観察可能な諸要素の集合体として見た。つまり、「物を物として」見たのである。こうした博物学の視線は、さまざまな物を「意味」の呪縛から解放し、いわば脱神秘化する。さらに「意味」の呪縛から解放された物は、ただその観察可能な特徴（とりわけ視覚的特徴）のみが重視され、来歴の異なる物どうしが同じ平面上に並べられ、一覽されるようになる。それが博物図譜であり、一種の博覧会としての薬品会であった。

だが、18世紀後半の都市の精神を特徴づけるのは、学問としての博物学が盛んになったということよりも、博物学的な物の見方が、思考の形式、あるいは嗜好の形式として広まっていたという点にある。さまざまな物や人を列挙し一覽する「見立番付<sup>たてばんづけ</sup>」や「名物評判記」のたぐいが作られるようになるのはこの頃のことだし、俳諧・狂歌に詠まれた動植物を細密な挿絵で紹介した「絵入り俳書」や「狂歌絵本」は、大衆化した博物図譜と見なすことができる。また、この時代を代表する本草学者・平賀源内によってはじめられた「薬品会」は、本草書に記された薬物をはじめとした珍しい品々を一堂に集めて展覧させるという一種の博覧会であった。これは基本的に学者向けの催しであったが、18世紀の終わり頃には、茶を飲みながら珍しい物や生き物を眺められる「珍物茶屋」という娯楽施設が登場した。これなどはまさに娯楽化した「薬品会」というべきものであろう。博物学的な思考は、同時に都市の人々にとって快樂のカタチでもあったのだ。そして、それが妖怪たちの世界に向けられた結果、生み出されたのが「妖怪図鑑」であった。

安永5年（1776）、まさに18世紀後半に、鳥山石燕<sup>とりやませきえん</sup>の『画図百鬼夜行』が刊行される。これは半丁（1頁）ごとに一種類ずつ、妖怪の名前と姿かたちを描いたもので、

<sup>3</sup> 土井康弘『本草学者 平賀源内』講談社選書メチエ、2008年。

江戸時代の「妖怪図鑑」というべきものであった。民間に伝えられた妖怪は、本来、決まった姿かたちを持たない観念上の存在であり、またそれを伝える社会の伝承の体系のなかに埋め込まれた存在であった。しかし、『画図百鬼夜行』の妖怪たちは、わかりやすい視覚的特徴によって規格化され、時代的な差異や地域的な差異を捨象した「流通可能」な存在となっている。このような妖怪は、まさに現代的な意味での「キャラクター」である。博物学的な思考／嗜好は、妖怪をただ見た目にわかりやすい特徴によって弁別される「キャラクター」に変えたのだ。

こうした「キャラクター」としての妖怪は、「黄表紙」と呼ばれる草双紙のなかで、実に生き生きと活躍している。安永4年(1775)の恋川春町『金々先生栄花夢』を嚆矢とする黄表紙は、それまでの草双紙が主に子ども向けだったのに対し、知的な諧謔や滑稽、風刺を旨とした、教養のある大人向けの草双紙としての意味合いを持っていた。この黄表紙には、登場人物の大半が化物(妖怪)という「化物尽くし」の作品が多く見られる。それゆえ黄表紙は、妖怪を題材としたメディアとしてこの時期を代表するものといえるだろう。黄表紙に登場する「化物」たちは、もはや恐怖をもたらす存在ではなく、人間の価値観を反転させた滑稽な存在である。また「化物」たちはみずからが虚構の存在であることを認識しており、さまざまな「お約束」を踏まえながら行動する。こうした黄表紙の「化物」たちは、現実の民間信仰のなかの妖怪たちとは異なる発展・進化を遂げ、やがて「豆腐小僧」のような黄表紙独自の「化物」を生み出すことになるのである<sup>4</sup>。

つまり、「キャラクター」としての妖怪たちは、いろいろな妖怪たちを見たい、知りたいという知的快楽の対象であり、またその転倒した価値観により笑いを生み出す滑稽な存在であった。いわば恐怖の対象から娯楽の対象へと変わっていったことで、大衆文化としての「妖怪文化」が18世紀後半に忽然と花開くことになったのである。そして「妖怪図鑑」と「黄表紙」が、この時期の「妖怪文化」を代表するメディアであった。

## 第2期：諧謔からスペクタクルへ

この18世紀後半に花開いた「妖怪文化」に変化をもたらしたのが、「寛政の改革」であった。天明7年(1787)に老中となった松平定信により推し進められ、寛政5年(1793)に定信が老中を退いた後も、松平信明ら「寛政の遺老」によって文化14年(1817)まで続けられた改革政治のなかでは、綱紀肅正のため、言論・出版に厳しい統制が加えられた。その標的になったのが、風刺精神に満ちた黄表紙であった。朋誠堂喜三二『文武二道万石通』や恋川春町『鸚鵡返文武二道』など、改革を風刺した黄表紙はいずれもベストセラーとなったが、それらは軒並み発禁処分

<sup>4</sup> アダム・カバット校注編『大江戸化物細見』小学館、2000年。

となり、作者らは処罰された。十返舎一九の「化物尽くし」の黄表紙『化物太平記』もまた、幕府の成立にかかわることとして描くことを禁じられていた織田信長や豊臣秀吉の時代を題材としていることを理由に絶版となった。

黄表紙の書き手には武士階級の者が多く、その内容の読解にもある程度の教養が必要とされていたため、黄表紙は知識人を中心とした知的な遊びの文化であったといえる。そしてまた『画図百鬼夜行』などの妖怪図鑑も、知識人のあいだでの言葉遊びとしての側面を強く持っていた。

鳥山石燕は、説話・伝承のなかに原典のある妖怪ばかりでなく、言葉遊びによって作り出した創作妖怪を、その妖怪図鑑のなかに紛れ込ませていた。例えば、銭の異称である「鳥目」という言葉から、銭を盗んだ報いで腕に無数の目を生じた「百々目鬼」という妖怪を創造し、「沙弥から長老にはなられず」という諺から「三味長老」という三味線の妖怪を創造した。また森羅万象（森島中良）の『画本纂怪興』、山東京伝の『化物和本草』『怪談模模夢字彙』といった作品は、「野良息子」「箱入娘」「平気蟹」「岡目八もく」など、すべて言葉遊びから作られた妖怪たちで構成された「妖怪図鑑」であった。

石燕、中良、京伝といった「妖怪図鑑」の作者たちは、いずれも俳諧連歌のグループである「連」と深いかかわりを持っていた。それを考え合わせると、「妖怪図鑑」はいわば絵による俳諧狂歌、視覚化された言葉遊びであったと見なすことができるだろう。だが、こうした知的な遊びとしての「妖怪文化」は、「寛政の改革」によって勢いを失ってしまうのである。

それに代わって登場したのが、より庶民の現実に根ざしたスペクタクルとしての「妖怪文化」であった。商品経済の浸透によって、農村では貧富の差が大きくなり、また天明の大飢饉などもあって、農業を捨てて都市に流入する者が増え、江戸は多くの下層民を抱え込むことになった。文化の担い手が、やがて人口の大半を占める中下層の町人たちに移行していったのは必然であった。彼らは知的な笑いや言葉遊びよりも、より視覚的にわかりやすく刺激的な表現を好み、下層社会の現実を反映したりリアルな物語を好んだ。

この「寛政の改革」から「天保の改革」のあいだの第二の時期を代表するメディアとして、「怪談狂言」と「合巻」を挙げることができるだろう。怪談狂言は、さまざまな仕掛けや道具を使って観客を恐ろしがらせる歌舞伎のことで、文化元年（1804）に初演された四世鶴屋南北作『天竺徳兵衛韓 嘶』<sup>てんじくたくべ えいこくばなし</sup>がその嚆矢とされている。この作品は、蝦蟇の妖術を使う天竺徳兵衛が謀反人となって天下に仇なすという物語で、純然たる怪談とはいえないが、大きな蝦蟇の背中が割れて徳兵衛が姿を現す場面や、殺される五百機と殺す徳兵衛の二役を尾上松助が早替わりで演じ、その直後、五百機の幽霊が徳兵衛の後ろ髪を引くのを、人形を効果的に使って表現した場面、さらに五百機の幽霊が、閉まっている戸をすり抜けたたり壁のなかに消えたりする場面など、仕掛けによって観客を驚かせたり不思議がらせたりする演出がふんだ

んに用いられ、本来は閑散期であった夏場に上演されたにもかかわらず大評判となった<sup>5</sup>。これ以降、「怪談は夏のもの」という観念が定着していくのである。

鶴屋南北はその後も次々と怪談狂言を発表していくが、文政8年（1825）に世に送り出した『東海道四谷怪談』は、怪談狂言を代表する傑作となった。貞淑な妻・お岩が非道な夫・民谷伊右衛門に裏切られ、死してのちに壮絶な祟りをなすという物語は、そのすぐれた恐怖の演出と、当時の社会状況を反映したりアリティのある内容によって大きな反響を得、「お岩さん」は恐ろしい幽霊の代名詞ともなった。

『東海道四谷怪談』には、戸板の表裏に打ち付けられたお岩と小仏小平の幽霊を一人の役者が早替わりで演じる「戸板返し」、お岩の亡霊が提灯のなかから飛び出す「提灯抜け」、人が仏壇ごと壁のなかに引きずり込まれる「仏壇返し」など、人を驚かせる大がかりな仕掛けがいくつも盛り込まれていた。こうした仕掛けや早替わりなどの目を驚かす演出を「外連」といい、怪談狂言、ひいては化政期の歌舞伎の特色であった。『東海道四谷怪談』の怪奇演出はそのなかでも出色のもので、その意味でも怪談狂言の最高峰と称するにふさわしい。

しかし、『東海道四谷怪談』が江戸の人びとの心をとらえたのは、そこに社会の下層で貧困にあえぐ庶民のリアルな生が描き込まれていたからである。主人公の伊右衛門は、武士とはいえ浪人の身で、すさんだ暮らしのなかで悪事をいとわぬ人間に成り下がっている。お岩も武士の娘ながら糊口をしのぐため夜鷹（街娼）に身を落とす。ほかの登場人物も、行商人や按摩といった下層の町人たちで、そうした人びとが生活苦や人間同士の愛憎、疑心暗鬼のなかで罪を犯し、悲惨な運命に見舞われ破滅していくのを、観客たちは肌を感じる戦慄とともに見守ったのである。こうした南北の作風を「生世話」という。庶民を主役とした世話物のなかでも、さらに下層の庶民の生活を描き、徹底したりアリズムに基づいた作風が南北の特徴であり、そうしたアリティゆえの恐怖が、『東海道四谷怪談』の真骨頂であった。

そして、草双紙の分野では、黄表紙に代わって主流を占めるようになったのが合巻であった。合巻は数冊を綴じ合わせた形で出版された長編の草双紙で、文化3年（1806）の式亭三馬『雷太郎強悪物語』をもって嚆矢とする。滑稽や諧謔を旨とした黄表紙とはうって変わって、合巻は敵討ちなどを中心とする殺伐とした内容のものが大半を占めていた。寛政の改革により風刺を禁じられた草双紙が活路を見いだしたのは、残虐や怪奇など刺激の強い表現であったのである。

18世紀後半、宝暦～天明期の知識人を代表する大田南畝は、すでに文化2年（1805）の書簡のなかで、最近の草双紙の大半が「敵討之世界殺伐之風」とであると慨嘆していた。文化5年（1808）9月には、町奉行所から草双紙の作者・画工たちに向けて「合巻作風心得之事」として、悪人や奇病、怪異、残虐な表現、天災、異鳥異獣の図、近親相姦などを描かないよう求める通達が出されている。逆に言えば、この時期の

<sup>5</sup> 横山泰子『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』風間書房、1997年、58-60頁。

草双紙にはそうした表現が氾濫していたのである。実際に、そうした場面を描いた草双紙はよく売れたようだ<sup>6</sup>。

そのようななかで、妖怪は物語に怪奇性を付加するためのものとして登場していた。そのため、合巻の妖怪は、人間を襲う恐ろしい存在としての性格が強くなっている。なかでも「幽霊」は、物語の上でも重要な役割を担うようになった。とりわけ江戸のような都市では、「自然」に由来する狐狸妖怪のたぐいよりも、人間社会の矛盾や葛藤を体現した幽霊のほうがリアリティをもって迎えられたのである。それは怪談狂言も同様で、登場するのは妖怪よりも圧倒的に幽霊のほうが多かった。三田村鳶魚も、江戸の人びとの怪談好みは文化年間までは妖怪中心であったのが、文政から天保にかけては幽霊が中心となっていったことを指摘している<sup>7</sup>。大衆の、より直接的な「怖いもの見たさ」にに応じてくれる幽霊は、いわば時代の寵児であった。

### 第3期：風刺画とおもちゃ絵の時代

江戸の「妖怪文化」にふたたび変容をもたらしたのは、これまた江戸の三大改革の一つ、「天保の改革」であった。ただしこの時は、改革そのものをもたらした影響というより、むしろ改革の失敗がもたらした影響のほうが大きかったといえるだろう。

老中水野忠邦によって天保12年(1841)より断行された「天保の改革」は、庶民の生活の細部にまで統制を加える苛烈な政策であった。天保12年5月から14年12月までのあいだに出された町触まちふれの数は178にもなったという。奢侈贅沢品は禁止され、違反者は厳罰に処された。また庶民の娯楽である歌舞伎・浄瑠璃・落語などの芸能にも厳しい統制が加えられ、出版の分野でも、男女の恋愛を扱った人情本の作者らが風紀紊乱のかどで処罰され、役者や遊女の姿を描き、ふんだんに色を使った錦絵は販売禁止、以降は摺り色を極端に減らし、忠孝貞節、勸善懲悪を題材としたもののみが販売を許された。経済面では、物価高騰の元凶と目された株仲間を解散させ、強制的に物価引き下げを命じたが、商品流通が停滞しかえって景気は悪化した。結局、改革はほとんど成果を上げることがないまま、忠邦は天保14年(1843)に老中を罷免された。

この「天保の改革」以降の時代を代表するメディアは、「風刺画」と「おもちゃ絵」である。改革のさなかに板行された歌川国芳の三枚続きの錦絵「源頼光公館土蜘蛛作妖怪図」は、熱病に伏せる源頼光の屋敷に土蜘蛛の妖怪が現れるという、謡曲『土蜘蛛』などでよく知られた題材を描いたものであったが、頼光と四天王らが將軍

<sup>6</sup> 佐藤至子「残虐から幻妖へ—合巻に描かれた怪異」『妖怪文化の伝統と創造—絵巻・草紙からマンガ・ラノベまで』（小松和彦編）せりか書房、2010年、177-181頁。

<sup>7</sup> 三田村鳶魚「江戸末の幽霊好み」『江戸の風俗』大東出版社、1941年。

徳川家慶<sup>いえよし</sup>と水野忠邦ら幕閣たち、そしてモノトーンで描かれた無数の妖怪たちが改革の犠牲となった町人たちに見立てられ、改革に不満を抱えていた人々の喝采を博して大きな評判となった。この絵は、あまりの評判に恐れをなした版元によって自主的に回収され、絶版となったが、人気に目をつけた別の版元によって類似の絵が相次いで制作された。

改革が失敗に終わったのも、幕府を公然と皮肉るような風刺画がさらに多く板行された。そのなかで、妖怪たちは大いに活躍している。例えば、嘉永4年(1851)に板行された江戸川北輝画<sup>ほんちようふりそでのはじまり</sup>「本朝振袖之始<sup>すさのおのみこと</sup> 素戔鳴尊 妖怪降伏之図」は、天保の改革の際に解散させられた株仲間の再興を風刺したもので、素戔鳴尊の前に平伏し、証文に手形を捺しているのは、株の定まった豆腐屋・両替屋・水鳥屋で、闇のなかで騒いでいるのは、いまだ株の定まらない遊女屋・髪結床・絵草紙屋・箱屋・玉子屋であるという。

さらに幕末維新期には、討幕派、あるいは佐幕派の諸藩を妖怪に見立てた風刺画が数多く描かれた。もはや幕府には、寛政の改革の頃のように言論を統制する力は残っていなかったのである。そうしたなかで、妖怪たちは再び滑稽なキャラクターとしての性格を取り戻していった。

また、天保の改革では、色彩をふんだんに用いた華美な出版物が奢侈品として規制されたが、改革後はその反動で、かえって改革前よりも豪華なものが作られるようになった。絵双六をはじめとするおもちゃ絵が大量に作られるようになるのも、この時期である。芳藤、芳虎、芳幾などの国芳の高弟たちをはじめとして、この時期の主な浮世絵師らは皆おもちゃ絵に手を染めている。そのなかで、妖怪を題材とした「化物双六」や「お化けかるた」、そして「化物尽くし」などと呼ばれた妖怪図鑑的なおもちゃ絵が、明治初期までおびただしく制作された。ここに至り、江戸の「妖怪文化」は低年齢化が急速に進んだといえる。妖怪は、知的な笑いやおどろおどろしい怪奇趣味を体現したものから、子どもたちを中心に純粋にキャラクターとして楽しまれるものとなったのである。

この流れは、明治以降の「漫画」のなかに細々と受け継がれ、百年ののちに水木しげるの妖怪マンガにおいて劇的な再創造を果たす。その意味で、江戸の「妖怪文化」は今も息づいているといえるのかもしれない。

表1 「妖怪文化」の時期区分

第Ⅰ期	第Ⅱ期	第Ⅲ期
「享保の改革」以降 (1716～)	「寛政の改革」以降 (1787～)	「天保の改革」以降 (1841～)
博物学的傾向、滑稽	怪奇趣味、生世話（リアリズム）	風刺、華美
妖怪図鑑、黄表紙	怪談狂言、合巻	風刺画、おもちゃ絵
鳥山石燕『画図百鬼夜行』	四世鶴屋南北『東海道四谷怪談』	歌川国芳「源頼光公館土蜘蛛妖怪図」
武士、上層町人など 知識人層	庶民	庶民 子ども

### 流転する豆腐小僧

以上のような江戸時代の「妖怪文化」のそれぞれの時期の特徴をまとめてみると、表1のようになるだろう。

「豆腐小僧」という妖怪がたどった運命は、この江戸時代の「妖怪文化」の変遷をそっくりなぞっている。豆腐小僧は、豆腐を載せた盆を手に現れる小僧姿の妖怪で、安永6年（1777）に刊行された恋川春町『妖怪仕打評判記』<sup>ばけものしうちひょうばんき</sup>を初出として、黄表紙のなかで活躍した当時の人気キャラクターである。この豆腐小僧は、「酒買小僧」などの「小僧系」妖怪の伝統を受け継いでいることが認められるものの、民間伝承のなかには見いだすことのできない妖怪であり、黄表紙オリジナルの妖怪と推定されている。まったく怖さを感じさせず、滑稽な行動で笑いを誘う豆腐小僧は黄表紙の人気妖怪であったが、「寛政の改革」で黄表紙がすたれたのち、「怪談狂言」や「合巻」全盛の時代には登場の機会が減少してしまった。

幕末になり、おもちゃ絵がおびただしく板行されるようになると、そのなかで豆腐小僧は再び人気のキャラクターとして活躍するようになる。だが、おもちゃ絵の豆腐小僧は、「一つ目小僧」として描かれることが圧倒的に多い。黄表紙の豆腐小僧は、一つ目で描かれることもあったとはいえ、普通に二つ目で描かれるほうが主流であった。こうした変化が生じたのは、やはり豆腐小僧が一時期忘れられた妖怪となっていたことによると考えられるのである。

妖怪たちの世界も、時代の変化とは無縁ではなかったのである。