

日本人の妖怪観の変遷に関する研究

—近世後期の「妖怪娯楽」を中心に—

香川雅信

目次

はじめに	1
序章 妖怪の研究史と本稿の視点	2
第1章 安永5年、表象化する妖怪——18世紀後半における妖怪観の転換	20
第2章 妖怪の作り方——妖怪手品と「種明かしの時代」	37
第3章 妖怪図鑑——博物学と「意味」の遊戯	76
第4章 妖怪玩具——遊びの対象としての妖怪	115
第5章 からくり的——妖怪を笑いに変える装置	137
第6章 妖怪娯楽の近代——「私」に棲みつく妖怪たち	151
結論	190
註	193
参考文献	212
あとがき	227
図版	228
図版出典・所蔵先一覧	263

はじめに

本稿の目的は、近世の 18 世紀後半、および近代において、日本人の妖怪に対する認識が大きく変容したことを明らかにすることである。なかでも、近世において妖怪が娯楽の対象となっていた事実注目し、妖怪手品、妖怪図鑑、妖怪玩具、からくり的といった具体的な題材を取り上げながら、それらを成立させた妖怪観の変容について考察することを中心とする。

妖怪（本稿では、とりあえず「不可思議な現象をひき起こしたり、人間に恐怖を与えたりすると想像された超自然的存在」であり、かつ「神仏や祖先の霊などとは異なるもの」として定義しておくことにする）に関する研究は、いずれの学問分野においても異端視されてきたため、その研究の蓄積はまだまだ少ないと言っていい。また、その大半は個別の妖怪種目について論じた各論であり、日本人の妖怪観の変遷という巨視的な視点に立った研究はきわめて少ない。さらに、娯楽のなかの妖怪について論じた研究は、二、三の例外を除いてほとんど試みられてこなかったと言っていいだろう。

だが、現在のわれわれの妖怪観は、筆者の考えでは少なくとも二度——18 世紀後半および近代——の大きな転換を経たものとして、われわれのうちに内在化されている。そして、そうした転換によって生まれた妖怪の娯楽としての側面という、これまで二次的、三次的なものとして等閑視されてきた要素が、現代において見逃しえない意味を持つようになっていることに、われわれはそろそろ気づくべきではないだろうか。

ここ 10 年ほどの間、静かな妖怪ブームが続いており、いまやサブカルチャーの一分野としてすっかり定着した感がある。日本の近代化とともに「迷信」として撲滅されるはずだった妖怪は、今もなお多くの現代人の心をとらえ続けているのである。こうした現代における妖怪を理解する上で、日本人の妖怪観の変容と、娯楽のなかの妖怪という二つの問題について考えることは必要不可欠なのである。

本稿は、主に文献資料に基づいて、18 世紀後半、および近代における妖怪観の変容について論じているが、その最終の目的は、現代の妖怪観を理解することにある。つまり、現在のわれわれが拠って立つ認識が、いかなる知の枠組の再編成によって生み出されたのかを明らかにするのが、本稿の真の目的である。

序章 妖怪の研究史と本稿の視点

妖怪研究の流れ

妖怪は近代人が否定すべき「迷信」であり、また一方で通俗的な読み物など「作り話」の領域に属するものとも考えられていたため、妖怪を学術的に探究する試みは、いずれの学問分野でも異端視されてきた。そのため、その学問的な蓄積はまだ多いとは言えないが、それでも明治期から続く研究の流れが存在している。

日本の妖怪研究は、明治の仏教哲学者・井上円了の「妖怪学」にはじまる。井上は近代合理主義の立場から「妖怪」を解明する学問として「妖怪学」を構想し、明治 29 年（1896）の『妖怪学講義』をはじめとして、啓蒙的な著作を数多く発表した。ただし、井上の「妖怪」概念は、今日用いられているものよりもかなり広い範囲を含むものであった。現在人口に膾炙した「妖怪」は、神仏とは異なる怪しい超自然的存在を指しているが、井上の言う「妖怪」は、さまざまな怪しい「現象」や、民間信仰、民間知識の類をも含むもので、いわゆる「迷信」の同義語として捉えた方がよいだろう。井上の「妖怪学」とは、啓蒙主義的な立場から、それらの「迷信」＝「妖怪」を合理的に解明し、結果として「妖怪」を否定するというものであった。つまり、「妖怪」はまず否定すべき対象として、はじめて学術的な研究の場に取り上げられたのである。しかし、井上の「妖怪学」は当時かなり話題になったようで、「妖怪」という言葉は江戸時代の「化物」に替わる「近代的」な語彙として、通俗的な領域で広く浸透していく。

井上の「妖怪学」は、「妖怪」の実在を問題にするという意味で、自然科学的な妖怪研究と言えるだろう。これに対し、妖怪の実在を問題にするのではなく、妖怪を一種の表象として、その変遷や背後にある心意を解き明かそうとする人文科学的な妖怪研究が、大正期以降に起こってくる。まず大正 8 年（1919）に風俗史家の江馬務が、みずからの主宰する風俗研究会の機関誌『風俗研究』第 20 号に、一冊分をまるごと使った長編の論文「妖怪の史的研究」を発表する。そして、大正 12 年（1923）にはそれをさらに発展させた形で『日本妖怪変化史』を刊行する。これらは絵画や説話などを基本資料として、妖怪の歴史の変遷やその容姿・性質などを総合的に把握し、分類しようと試みたものであった。この江馬の研究の立場は、『日本妖怪変化史』の自序に記された次の一文に端的にあらわれている。

吾人の専攷せる風俗史の見地から、この妖怪変化の現象を観る時は、これが実在せうがせまいが、かくの如き枝葉の穿鑿は無用のことで、過去に於て吾人の祖先が之を如何に見たか、之れを実見して如何なる態度を取り之に対したかを有りの儘、毫も其の間に仮作の機入なく材料を蒐集して組織的に編纂すれば、風俗史家の能事を終れりとすべきである。

妖怪が実在するかしらないかについては関知せず、ただ過去の人々が妖怪をどのように見、どのような態度を取ってきたかを資料に沿ってありのままに記述する、それが風俗史における妖怪研究であるとしている。これは妖怪研究にとって、画期的な転換であった。妖怪は否定すべき対象としてのみ研究の意味があるのではなく、それ自体人文科学的な研究に値するものであることを、江馬は高らかに宣言したのである。江馬の研究は、自序のなかでみずから述べているように、絵画や文献にあらわれた妖怪の特徴をさまざまな基準に基づいて整理し、その具体的な様相を明らかにするにとどまっており、それ以上の考察はおこなっていない。しかし日本人が妖怪に対して与えてきたイメージを、史料に基づいて初めて集大成してみせたという点で、やはり大きな意義を持つ研究であった。

さて、同様に人文科学的な妖怪研究の必要性を説いたのが柳田國男であった。柳田の妖怪研究の立場は、昭和 11 年（1936）に発表した「妖怪談義」のなかの次の文章にあらわれている。

ないにもあるにもそんな事は実はもう問題でない。我々はオバケはどうでもいるものと思った人が、昔は大いにあり、今でも少しはある理由が、判らないので困っているだけである。

柳田は、江馬と同様に妖怪の実在の問題を括弧にくくった上で、妖怪を信じていた人々の心意を研究の対象とすることを主張しているのである。

柳田は早くから妖怪に対して関心を示しており、大正 3 年（1914）の『郷土研究』第 2 巻第 8 号から「社告」として「妖怪など」言ひて神仏以外に人の怖るゝ物の種類名称⁽³⁾の採集報告を呼びかけている。また昭和 13 年（1938）から 14 年（1939）にかけて『民間伝承』誌上で「妖怪名彙」を連載し、雑誌や民俗誌に報告されたさまざまな妖怪について博物誌的にまとめている。こうした柳田の関心に応えるような形で、『郷土研究』や『民間

伝承』をはじめとする民俗学の雑誌には各地の妖怪に関する報告が数多く寄せられた。その大半が断片的な報告の域を出ないものだったが、この大正期から昭和戦前期にかけての時期が、民俗学において妖怪がもっとも関心を集めた時期だったと言えるかも知れない。

柳田の妖怪研究もまた主にこの時期に発表され、それらは昭和 9 年（1934）の『一目小僧その他』や、昭和 31 年（1956）の『妖怪談義』にまとめられることになる。こうした柳田の妖怪研究のなかで提唱された仮説のうち最も重要なものは、妖怪はかつての神が信仰を失って零落したものであるということであった。つまり、一目小僧はもともと片目の神であり、河童はもともと水の神だったのだが、時とともにその信仰が失われ、悪さを働く小さな妖怪へと化していったというのである。この柳田の「零落説」は、その後の民俗学の定説となり、妖怪研究を長らく支配することになる。

その後、柳田の妖怪論を乗り越えるような斬新な総論的研究はあらわれず、民俗学の雑誌に妖怪に関する報告が載ることも少なくなる。ただし各論においては、いくつか注目すべき研究があらわれている。例えば千葉徳爾「座敷童子」（『民俗学研究』第 3 巻第 1 号、1952 年）、同「人狐持と大狐持」（『民間伝承』第 16 巻第 4 号、1952 年）、速水保孝『憑きもの持ち迷信の歴史的考察』（柏林書房、1954 年）は、いずれも妖怪に関する伝承を社会経済史的な背景と関係づけ、その生成について考察した興味深い論考である。これは千葉が地理学、速水が社会経済史という民俗学以外の素養を持った研究者であったことが大きな意味を持っている。言わば「学際的」な視点を取り入れることで、妖怪研究は新たな展開を持つことができたのである。

なかでも「憑きもの」に関する研究は、民俗学の内部からは石塚尊俊の『日本の憑きもの』（未来社、1959 年）が出てからは目立った研究が見られなくなるが、1970 年代になると、吉田禎吾『日本の憑きもの』（中央公論社、1972 年）、石毛直道・松原正毅・石森秀三・森和則「カミ、つきもの、ヒト」（『季刊人類学』第 5 巻第 4 号、1974 年）などをはじめとして、社会人類学・文化人類学からの研究が多くおこなわれるようになる。

また文学研究の立場から、池田彌三郎『日本の幽霊』（中央公論社、1962 年）、馬場あき子『鬼の研究』（三一書房、1971 年）、佐竹昭広『酒吞童子異聞』（平凡社、1977 年）などの研究があらわれる。さらに 70 年代には、石川純一郎『河童の世界』（時事通信社、1974 年）、知切光歳『天狗の研究』（大陸書房、1975 年）、知切光歳『鬼の研究』（大陸書房、1978 年）など、「河童」「天狗」「鬼」など個々の妖怪種目について集大成した研究があらわれる。

つまり、終戦後から 70 年代までの妖怪研究は、民俗学における研究が停滞する一方で、社会経済史、社会人類学、文学研究といった異なる分野からの妖怪研究があらわれ、とりわけ「憑きもの」「幽霊」「河童」「鬼」「天狗」といった各論を充実させていくという動きが見られる。とは言え、これら各論の妖怪研究の多くは基本的には柳田の妖怪論に準拠しており、それに大きな変更を迫るものではなかった。また、いずれの研究も、社会人類学・文化人類学からの「憑きもの」研究を除けば単発的なものであり、大きな流れを形成するには至らなかった。

こうした状況に変化がもたらされたのは、1980 年代に入ってからである。小松和彦の『憑霊信仰論』（伝統と現代社、1982 年）、宮田登の『妖怪の民俗学』（岩波書店、1985 年）など、のちの妖怪研究に大きな影響を及ぼす著作が刊行され、妖怪がふたたび学問の対象として注目されるようになっていくのである。なかでも小松の『憑霊信仰論』は、柳田の「零落説」に異議を唱え、神が妖怪へと変容するばかりではなく、妖怪が神へと変容することもあることを指摘した上で、神と妖怪を超自然的存在のそれぞれプラスとマイナスの側面に対応したものとしてとらえ、祭祀の有無によってそれらを作業仮説的に弁別することを提唱した。そしてさらに、問題は妖怪とは何かを問うことにあるのではなく、妖怪を超えたところにあるもの、すなわち民俗社会の宇宙論を明らかにすることこそが必要であると主張したのである。また宮田の『妖怪の民俗学』は、それまで前近代的なもの、村落共同体的な社会に特有のものと考えられてきた妖怪が、マスメディアや都市伝説といった現代の都市文化のなかにも息づいていることを明らかにした。これらの研究は、いずれも妖怪研究の新たな可能性を広げていったという点で、大きな意義を持つものであった。この後、小松は『異人論』（青土社、1985 年）、『悪霊論』（青土社、1989 年）、宮田は『ヒメの民俗学』（青土社、1987 年）など妖怪に関連した著作を相次いで刊行し、妖怪研究をリードしていく。

このような動きに合わせて、いくつかの雑誌で妖怪の特集が組まれている。一つは昭和 59 年（1984）の『ユリイカ』第 16 巻第 8 号（青土社）の「妖怪学入門」で、もう一つは昭和 62 年（1987）の『別冊太陽』第 57 号（平凡社）の「日本の妖怪」である。このうち前者には、国文学、精神医学、思想史、宗教学などさまざまな分野の論者が執筆しており、民俗学の影は薄くなっている。すでに妖怪は民俗学の専有物ではなく、学際的な研究の題材であることが気づかれ始めていたのである。また、後者は民俗学者の谷川健一が監修者となっているが、ヴィジュアル中心の本であることもあって、さまざまな絵画資料の紹介

が中心となっており、辻惟雄、安村敏信といった美術史研究者も参加している。とりわけ注目すべきは、宗教学者の中沢新一による論考「妖怪と博物学」（のちに「妖怪画と博物学」と改題して『悪党的思考』平凡社、1988年に収録）である。これは江戸時代に妖怪画が数多く描かれた背景に、当時発達しつつあった博物学の影響があることを指摘した画期的な論考であった。このような発想は民俗学の内部からは生まれようもなく、またこれに対して反応した民俗学者もいなかったが、近世の妖怪のありようを考える上でまことに重要な示唆を与える論考であったと言えるだろう。

小松、宮田の登場に対しても、あいかわらず民俗学の反応は鈍かったが、妖怪に対する知的関心の高まりに刺激されるように、昭和62年（1987）に兵庫県立歴史博物館で開催された特別展『おばけ・妖怪・幽霊…』を嚆矢として、90年代には各地の博物館・美術館で妖怪・幽霊をテーマにした展覧会が開催されるようになる。妖怪が「文化財」として、ようやく認知されるようになったのである。またこの頃、それまで目に触れる機会が少なかった妖怪画が書籍の形で続々と公刊されるようになった。平成4年（1992）には江戸時代の「妖怪図鑑」と言うべき鳥山石燕の『画図百鬼夜行』（国書刊行会）が刊行され、平成6年（1994）には『稻生物怪録絵巻』（小学館）、平成9年（1997）には『絵本百物語』（国書刊行会）が刊行される。さらに平成11年（1999）には、江戸時代の大衆的な絵入り読み物である黄表紙のうち「化物」を題材にしたものを翻刻・解説した、アダム・カバット校注編『江戸化物草紙』（小学館）が刊行され、妖怪研究が扱う対象を拡大した。

このような動きを受けて、国文学、美術史、芸能史などの分野でも、妖怪を題材にした作品が研究対象として扱われるようになった。妖怪たちの行列を描いた『百鬼夜行絵巻』と呼ばれる絵巻を説話と関係づけながら読み解いた田中貴子の『百鬼夜行の見える都市』（新曜社、1994年）、歌舞伎を題材として近世から近代に至る怪談文化の成立と変遷を論じた横山泰子の『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』（風間書房、1997年）、近世の大衆的な読み物である黄表紙に描かれた「化物」に対するイメージについて論じたアダム・カバットの「化物尽の黄表紙の翻刻と考察（その二）―化物の概念をめぐる―」（『武蔵大学人文学会雑誌』第28巻第3号、1997年）などはその代表的なものである。

このように、90年代は民俗学以外の領域での妖怪研究が活発になっていった時期だと言えるが、民俗学においても注目すべき妖怪研究があらわれている。一つは常光徹『学校の怪談』（ミネルヴァ書房、1993年）であり、もう一つが小松和彦『妖怪学新考』（小学館、1994年）である。常光の『学校の怪談』は、「民俗社会」の消滅とともに、リアリティを

持った存在としては滅びていったかと思われた妖怪が、現代の学校に通う子どもたちのあいだにまだ息づいていることを明らかにした。言わば新たな「民俗社会」が発見されたのである。また小松の『妖怪学新考』は、著者の妖怪研究の一つの総括としての意味を持つものであるが、この中で小松は、妖怪研究とはすなわち人間研究であることを強調している。妖怪は人間の心のなかの闇から生まれるものであり、人間が存在し続ける限り妖怪もまた生き続けるというこの認識から、妖怪は衰退しつつある「民俗文化」の中だけではなく、現代文化においても見られるものであり、その研究は現代の問題を考える上でも意義があることを小松は指摘する。常光、小松のいずれの研究も、失われつつある「民俗文化」のなかでもっとも時代錯誤的なものとして一般的にはとらえられてきた妖怪を、現代の問題として考えることを可能にしたという点で大きな意義がある。

なお、小松は『妖怪学新考』のなかで、諸分野の妖怪研究の成果を共有し総合していくための場として「妖怪学」の必要性を提唱している。これは、妖怪研究は人間研究であり、したがって総合的・学際的な視点による研究が必要不可欠であるという認識に基づいたものであるが、この学際的な「妖怪学」を実践する試みとして、平成 9 年（1997）から国立国際日本文化研究センターで共同研究「日本における怪異・怪談文化の成立と変遷に関する学際的研究」が、小松の主導のもと平成 14 年（2002）まで行われた。そこに参加したのは、民俗学、文化人類学、文学研究、美術史、歴史学、地理学、宗教学、思想史、建築史、芸能史、遊戯史、情報科学といった実にさまざまな分野の研究者であった。妖怪に関する学際的な研究が、ようやく本格的に始まったのである。

2000 年代に入ると、それまでの妖怪研究を集大成するという試みが相次いで行われることとなった。その一つが、小松和彦責任編集による論文アンソロジー『怪異の民俗学』全 8 巻（河出書房新社、2000～2001 年）であり、もう一つが小松和彦編『日本妖怪学大全』（小学館、2003 年）である。『怪異の民俗学』は、「憑きもの」「妖怪」「河童」「鬼」「天狗と山姥」「幽霊」「異人・生贄」「境界」という 8 つのテーマに沿って、これまで発表された論文の中から特に重要な意義を持つと思われるものを集め、それぞれ 1 冊の本にまとめたものである。また、『日本妖怪学大全』は、国立国際日本文化研究センターで行われた共同研究「日本における怪異・怪談文化の成立と変遷に関する学際的研究」の研究成果報告論文集として刊行されたものである。

これら二つの論文集は、90 年代から続く妖怪ブームの中、満を持して刊行されたものであり、現在の妖怪研究の充実ぶりを示しているように見える。しかし、例えば『怪異の民

俗学』は、タイトルに「民俗学」を謳っておきながら、収録された論文の大半は民俗学の論文ではなく、文化人類学、国文学、美術史、芸能史、人文地理学など、さまざまな分野から集められたものである。実際には、現在の民俗学において妖怪研究はまったく盛んではない。それこそごく一部の研究者が関心を持っているにすぎないのである。もっとも、それは他の分野においても同様であって、つまり『怪異の民俗学』は、さまざまな分野で細々と続けられてきた妖怪研究を寄せ集めることで成り立っているのである。また、『日本妖怪学大全』の執筆者は、各分野における妖怪研究を代表する研究者であるが、実際のところ、彼らのほかに妖怪の研究者として知られている者の名を挙げるのはたいへん難しい。つまり、現在においても妖怪研究はいまだに層が薄いのである。妖怪ブームのなかで妖怪に関する著書は数多く刊行されたが、それらの大半は一般向けの概説書か、アマチュアによる趣味的研究であり、妖怪研究を進展させるようなものではなかったのである。

しかし、妖怪研究が現在、活気づいていることは確かである。最近の注目すべき動向としては、学問的領域と通俗的領域の共犯関係として「妖怪」概念が成立していく過程を追った京極夏彦の「通俗的『妖怪』概念の成立に関する一考察」（小松和彦編『日本妖怪学大全』所収）や、現在「未確認動物」として語られるツチノコが本来多彩な様相を見せる「妖怪」であったことを明らかにした伊藤龍平の「ツチノコの本地—妖怪から未確認動物へ」（『世間話研究』第10号、世間話研究会、2000年）、インターネットも含めた現代のマスメディアのなかで「妖怪」が「再発見」され、新たな様相を獲得していく現象を明らかにした飯倉義之の「『名付け』と『知識』の妖怪現象—ケサランパサランあるいはテンサラバサラの1970年代—」（『口承文芸研究』第29号、日本口承文芸学会、2006年）など、民間伝承あるいは「民俗学的知識」とサブカルチャーとの関係について論じた研究がある。これらの研究は、本稿とも問題意識を共有するものであるが、今後の妖怪研究に大きな影響を及ぼすものとなるだろう。現代における妖怪を考える場合、もはやサブカルチャーとの関連を抜きにしては考えられないのである。

また、妖怪ブームの影響もあって、研究の裾野は現在かなり広がっていると思われる。国際日本文化研究センターが作成した「怪異・妖怪伝承データベース」なども、妖怪研究を促進させる材料となるだろう。今後、さらに斬新な研究があらわれることは十分予想される。

こうして妖怪研究の流れを振り返ってみると、民俗学中心の研究から学際的な研究へと次第に移行していったという動きが見て取れる。これは、妖怪という「越境的」な題材が

おのずから求めた、必然の流れであったと言えるだろう。

先行研究の問題点

これまでの妖怪研究の流れについて、きわめて大雑把にはあるが、一通り確認してきた。ここで、これらの先行研究において不足していると思われる点、あるいはほとんど問われてこなかったと思われる点について挙げてみよう。

まず第一に挙げられるのが、概説書の類を除けば、総論的なものが少ないという点である。井上円了、江馬務、柳田國男などの最初期の研究者は、みな妖怪を総合的に論じていたが、それ以降の研究者で独自の総論的なものを述べているのは、宮田登、小松和彦のほかにはほとんど見当たらない。これは柳田の妖怪論の呪縛があまりにも強かったのに加えて、妖怪が民俗学、国文学、美術史、芸能史など多くの領域にまたがる「越境的」な題材であったために、一つの学問分野の内部で総論を組み立てるのが困難だったことが原因の一つではなかったかと推測される。民俗学における妖怪研究の停滞も、こうした題材を分析する「学際的」な視点を持ち得なかったことに起因すると思われる。

最近刊行された山内和の『もののけⅠ・Ⅱ』（法政大学出版局、2004年）はそのわずかな例外だろう。山内の研究は、日本の「もののけ」あるいは「もの」と、未開社会の「マナ」、西洋の「悪魔」を比較し、最終的には人類の世界認識の問題へと説き及ぶスケールの大きいもので、細部では乱暴な部分もあるものの、こうした巨視的な研究も妖怪研究には必要であろう。

第二に、歴史的な変遷を跡付けた研究、あるいは文化史的な視点を持った研究が少ないという点が挙げられる。江馬務の研究は、この点で先駆的なものであったが、あくまで妖怪そのものの変遷を追うことに終始しており、時代的な背景やその他の文化事象との関連などについてはほとんど触れられていない。また柳田國男の妖怪論は、神から妖怪へという変容の過程について論じているが、これは歴史資料などから十分に跡付けられたものではなく、言わば演繹的に導き出されたものであった。しかし、民俗学者たちは長くこの柳田の「零落説」に寄りかかり、その変遷の過程を具体的に検証しようとはしてこなかったのである。

こうした一方向的な変遷のなかで妖怪を考えようとした旧来の民俗学に対し、小松和彦、宮田登といった80年代以降に妖怪研究を主導した研究者たちは、むしろ妖怪の普遍性・通時代性を強調した。例えば小松は柳田の「零落説」が、妖怪が存在せず神だけが存在す

るという「初期状態」を前提とするものだったのに対し、人間の歴史の最初から妖怪は存在していたとする。また宮田は、現代の都市文化と、過去の民俗文化との連続性を示す事例として妖怪を論じている。これらの主張は確かに妖怪と人間との関係の重要な一面を言い当てているが、そこには普遍性とともにより歴史的に変容する部分も存在していることを忘れてはならないだろう。

この点に関して一定の成果を挙げているのが、『狸とその世界』（朝日新聞社、1990 年）、『河童の日本史』（日本エディタースクール出版部、1996 年）、『狐の日本史 古代・中世篇』（日本エディタースクール出版部、2001 年）、『狐の日本史 近世・近代篇』（日本エディタースクール出版部、2003 年）などの、科学史家の中村禎里による一連の研究である。例えば『河童の日本史』では、数多くの文献に基づき、河童がほぼ近世において成立した妖怪であったことや、さらに 4 段階にわたってさまざまなイメージが付加されていった過程を明らかにしている。なかでも第 4 段階の 18 世紀末以降に河童の祭祀がはじまったとする指摘は興味深い。こうした河童の変遷の過程は、水神から河童へ、という柳田の「零落説」に基づく変遷の過程とはまったく異なるものである。中村は「一般にこれまでの河童の研究には歴史的な視点が薄弱だったと思う。近年においては、構造主義の影響があるだろう。しかしそれ以前においても、民俗学者の研究には歴史的な問題意識が不足していた、と私は考えている。たとえば柳田国男があげる河童文献においても、近世各時期と明治以後の文献資料が、時の移りかわりを見無視して並列されている⁽⁴⁾」と民俗学の河童研究を痛烈に批判している。この中村の批判は、河童ばかりではなく妖怪研究全体に当てはまるものであろう。

第三に、妖怪研究には大きく分けて民間伝承や噂話などのなかで現実に語り継がれ、あるいは信じられてきた妖怪に関する研究と、文芸作品、絵画、芸能など、いわばフィクションのなかの妖怪に関する研究の二つのレベルがあり、これらは互いに影響関係にあるということは研究者の誰もが認めるところであるが、これら二つのレベルの関係がどうなっているのか、その間にある相異点は何であるのか、といった点に関しては深く掘り下げられることはなかった。ましてや、その歴史的な関係についてはほとんど問われてこなかった。

これら二つのレベルは、初期の妖怪研究においては明確に区別されることなく論じられていた。例えば江馬務や藤澤衛彦の著作など、大正から昭和初期にかけて風俗史学の立場から妖怪について論じた研究のなかでは、鳥山石燕の『画図百鬼夜行』をはじめとする江

戸期の妖怪画と、説話集や怪談集などに記録された話とが同等の資料価値を持つものとして扱われている。

これら二つのレベルを注意深く選り分け、そのあいだに明確な境界線を引いたのが民俗学であった。柳田國男は『妖怪談義』のなかで、泉鏡花や芥川龍之介の作品に登場する河童を「近代の絵空言の影響」として厳しく批判している⁽⁵⁾。民俗学の妖怪研究は、こうした「創作」としての妖怪を排除したところに成立したのである。

柳田の民俗学は、さまざまな民俗事例を比較対照して共通の要素を抽出し、日本人の精神文化の原初的な形態を復元することを目的とするものであった。このような視線の前では、「創作」的な要素は一種のノイズでしかなかった。「創作」というノイズを排除することで、民俗学の妖怪研究はより厳密な「科学」であろうとしたのである。しかし結局、対象を狭く限定したことで民俗学の妖怪研究は広がりを持てなくなり、柳田の妖怪論の呪縛から逃れることができず停滞を余儀なくされていった。こうした状況は、80年代以降、フィクションのなかの妖怪をも視野に含めた宮田登や小松和彦などの新しい妖怪研究があらわれるまで続く。

一方、民俗学が対象から排除した「創作」としての妖怪に関する研究は、国文学や美術史、芸能史などによって担われるべきものであったが、これもまた長く顧みられることがなかった。これらの学問にとっては、妖怪はあまりに通俗的で、研究に値しないものと見なされてきたのである。

しかし先に確認したように、90年代になるとこの分野における妖怪研究がにわかに活発化してくる。現在の状況を言うなら、民間伝承のなかの妖怪の研究よりも、むしろこうしたフィクションのなかの妖怪の研究の方が盛んであると言えるだろう。しかし、民間伝承のなかの妖怪とフィクションのなかの妖怪の関係については、フィクションとしての妖怪を読み解くコードとして民間伝承が参照される程度で、やはり深く掘り下げられてきているとは言えないのである。近年のサブカルチャーをも視野に入れた妖怪研究のなかで、ようやく両者の関係性が議論の対象となったと言えるだろう。

第四に、フィクションとしての妖怪は、人間の生活のうち「娯楽」の領域と密接なかかわりを持っているのだが、この点に関してもほとんど研究が深められてはこなかった。90年代になって、江戸時代から現代までの「お化け屋敷」の歴史を追った橋爪紳也の『化物屋敷』（中央公論社、1994年）や、江戸時代の娯楽としての「怪談文化」の様相を、歌舞伎の怪談狂言を中心に明らかにした横山泰子の『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』をは

じめとする一連の研究、妖怪を題材にした絵双六について分析した岩城紀子の「化物と遊ぶ―『なんけんけれどもばけ物双六』―」（『東京都江戸東京博物館研究報告』第5号、2000年）などがあらわれ、この分野の研究によりやく先鞭がつけられたという状態である。

これは、妖怪と娯楽との関係が、あくまで二次的なものと考えられ、重要視されていなかったことと、娯楽そのものを分析の対象とするのは非常に難しいという事実とが、その研究の進展を阻んできたためと考えられる。例えば民俗学では、「鬼ごっこ」は追儼の行事、「かごめかごめ」は神おろしの儀式といったように、「遊び」は「前代の信仰の名残り」としてとらえられ、またそうした性格を読み取れる伝統的な「遊び」のみが研究の対象となってきた。つまり民俗学は「遊び」そのものについてはほとんど関心を示さず、「遊び」そのものを分析するための方法を練り上げる努力をまったくおこなってこなかったのである⁽⁶⁾。これは妖怪研究にもほぼそのまま当てはまることであり、娯楽のなかの妖怪というテーマは、二重に不遇な研究テーマだったと言える。

本稿の目的

本稿は、以上のような妖怪研究の問題点を、新たな視点で補おうとしたものである。具体的には、フィクションとしての妖怪、とりわけ娯楽の対象としての妖怪が、いかなる認識の変容によって生まれてきたのかを明らかにすることが本稿の目的である。

鬼や天狗など、古典的な妖怪を題材にした絵画や芸能は古くから存在するが、妖怪が明らかにフィクションの世界に属する存在としてとらえられ、そのことによってかえっておびたらしい数の妖怪画や妖怪を題材とした文芸作品、大衆芸能が創作されていくのは、近世も中期に入ってからのことである。つまり、フィクションとしての妖怪という領域自体が歴史性を帯びたものなのである。

妖怪はそもそも、日常的理解を超えた不可思議な現象に意味を与えようとする、民俗的な心意から生まれたものであった。人間は常に、経験に裏打ちされた日常的な原因・結果の了解に基づいて目の前に生起する現象を認識し、未来を予見し、さまざまな行動を決定している。ところが時たま、そうした日常的な因果理解では説明のつかない現象に遭遇する。それは通常認識や予見を無効化するため、人間の心に不安と恐怖を喚起する。このような言わば意味論的な危機に対して、それをなんとか意味の体系のなかに回収するために生み出された文化的装置が「妖怪」だった。それは人間が秩序ある意味世界のなかで生きていく上での必要性から生み出されたものであり、それゆえに切実なリアリティをとも

なっていた。民間伝承としての妖怪とは、そうした存在だったのである。

妖怪が意味論的な危機から生み出されるものである限り、そしてそれゆえにリアリティを帯びた存在である限り、それをフィクションとして楽しもうという感性は生まれえない。フィクションとしての妖怪という領域が成立するには、妖怪というものに対する認識が根本的に変容することが必要なのである。その妖怪観の変容が起きたのが近世中期、18世紀後半であったと考えられるのである。

この時代を境にして、妖怪の絵双六、カルタ、おもちゃ絵、凧、人形などの「妖怪玩具」、さまざまな種類の妖怪が描かれた「妖怪図鑑」、そして妖怪を出現させる「妖怪手品」のマニュアル本、江戸時代の妖怪シューティング・ゲームとも言うべき「からくりずり」など、さまざまな「妖怪娯楽」がおびただしく出現している。かつて人間を恐怖で震え上がらせた妖怪たちは、人間を楽しませるための道具となってしまったのである。

本稿は、こうした「妖怪娯楽」の具体的な事例を通して、近世に起こった妖怪観の変容について明らかにしようとするものである。これまで二次的な現象としてさほど注意を払われてこなかった妖怪の娯楽化が、実は日本人の妖怪に対する認識の根本的な変容に基づくものであったことを、ここで示してみたい。

「妖怪娯楽」の研究は、すでに述べたように、90年代に入ってようやく何人かの研究者によって手をつけられるようになったのだが、なかでも注目すべきは横山泰子の研究である。横山は、近世の娯楽としての「怪談文化」の研究にいち早く取り組み、歌舞伎の怪談狂言に関するものを中心として多くの論考を発表している⁽⁷⁾。近年ではとりわけ「妖怪手品」の問題に関心を示しており⁽⁸⁾、本稿とも問題意識を共有しているが、横山の研究は、怪談狂言や「妖怪手品」といった「芸」が、民間伝承や芸能におけるさまざまな伝統を踏まえていることを詳細に検討し、それが当時の観客に及ぼした効果について考察したものであった。本稿ではこうした研究を踏まえつつも、むしろそれらの「妖怪娯楽」の成立を可能にした妖怪観の変容という問題に焦点を当てたい。「妖怪手品」は「妖怪娯楽」の一ヴァリエーションであるばかりではなく、近世の妖怪観を象徴する文化事象であったことが、本稿で明らかになるであろう。

そして、妖怪観の変容は、他のさまざまな文化現象とも連動したものであり、さらに大きな認識論的な変容の上に成立したものであったことも、本稿では明らかにしたい。このような大きな文化史的枠組のなかで妖怪観の変容を考えようとした研究は、これまでほとんどなかったと言っていいだろう。

さらに本稿では、近代において妖怪観がもう一度大きな変容を経験したことも明らかにし、近世および近代の二度の妖怪観の変容を経たものとして、現在のわれわれの妖怪に対する認識が成立していることを示したい。これによって、本稿の議論は日本人の妖怪観の変遷史としてより巨視的なスケールを持ったものとなり、また現代の妖怪観にも言及することで、より今日的な問題意識を持ったものとなるだろう。

なお、本稿では、民俗学・文化人類学的な視点を中心としながら、歴史学・文学史・美術史・芸能史・思想史・科学史・玩具史など、さまざまな学問分野の成果および方法論を活用している。すでに述べたように、妖怪は多くの領域にまたがる「越境的」な題材であり、またひとりそれのみで存在する事象ではなく、他のさまざまな文化事象と連動したものであるため、妖怪を理解するためにはこうした「学際的」な研究のあり方が必要不可欠なのである。90年代以降の「学際的」な妖怪研究は、妖怪という題材の性質から必然的に求められたものであり、本稿もまた、そのような「学際的」な視点で、妖怪という特異な文化事象を分析することにする。

アルケオロジーという方法

さて、妖怪に対する認識の変容について考察するうえで、本稿ではフランスの哲学者ミシェル・フーコーの「アルケオロジー」の手法を援用することにしたい。

アルケオロジー *archéologie* とは、通常「考古学」と訳される言葉であるが、フーコーの言うアルケオロジーは、思考や認識を可能にしている知の枠組み——「エピステーメ」（ギリシャ語で「知」の意味）の変容として歴史を描き出す試みのことである。人間が事物のあいだにある秩序を認識し、それにしがたって思考する際に、われわれは決して認識に先立って「客観的に」存在する事物の秩序そのものに触れているわけではない。事物のあいだになんらかの関係性をうち立てるある一つの枠組みを通して、はじめて事物の秩序を認識することができるのである。この枠組みがエピステーメであり、しかもこれは時代とともに変容する。事物に対する認識や思考が、時間を隔てることで大きく変貌してしまうのだ。

フーコーは、16世紀から近代に至る西欧の「知」の変容について論じた『言葉と物』という著作において、このエピステーメの変貌を、「物」「言葉」「記号」そして「人間」の関係性の再編成として描き出している⁽⁹⁾。これらは人間が世界を認識するうえで重要な役割を果たす諸要素であるが、そのあいだにどのような関係性がうち立てられるかによって、

「知」のあり方は大きく様変わりする。

本稿では、このアルケオロジーという方法を踏まえて、日本の妖怪観の変容について記述することにしたい。それは妖怪観の変容を「物」「言葉」「記号」「人間」の布置の再編成として記述する試みである。この方法は、同時代に存在する一見関係のないさまざまな文化事象を、同じ世界認識の平面上にあるものとしてとらえることを可能にする。これによって日本の妖怪観の変容を、大きな文化史的変動のなかで考えることができるだろう。

本論文の構成

本論文の構成は、次のとおりである。

まず第1章「安永5年、表象化する妖怪——18世紀後半における妖怪観の転換」では、安永5年(1776)に刊行された鳥山石燕^{とりやませきえん}『画図百鬼夜行』^{が ず ひやつきやぎよう}、平賀源内^{てんぐしやれこうべめききえんぎ}『天狗髑髏鑒定縁起』、上田秋成『雨月物語』、恋川春町^{そのへんぼうばけものばなし}『其返報 怪談』といった作品を検討し、それらが「表象」(人工的な記号)としての妖怪観に基づいたものであることを明らかにする。そして、「表象」としての妖怪観が、民間伝承における妖怪観とどのような点において異なっているのかについても検討する。

第2章「妖怪の作り方——妖怪手品と『種明かしの時代』」では、同じく18世紀後半に登場した「妖怪手品」(妖怪を出現させる手品)について検討し、それが妖怪現象を合理的に解釈したうえで、人工的に妖怪を作り出す娯楽であったことを明らかにする。これは「表象」としての妖怪のあり方を最もよくあらわしたものであるだろう。さらに、この「妖怪手品」を含め、18世紀後半が不思議なものの背後に隠された仕組みを白日のもとにさらそうとする「種明かしの時代」であったことを明らかにし、その歴史的背景についても考察をおこなう。

第3章「妖怪図鑑——博物学と『意味』の遊戯」では、『画図百鬼夜行』という「妖怪図鑑」が生み出された背景に、18世紀後半における博物学的思考、あるいは博物学的嗜好の広がりがあったことを明らかにし、それが妖怪観をどのように変えていったのかについて考察する。さらに「妖怪図鑑」が次第にパロディと化していった理由として、博物学と言葉遊びとが同じ認識論的基盤に基づいていることを明らかにし、これらが人工的な記号である「表象」を生み出す「知」であったことを指摘する。

この第3章までは、娯楽の題材としての妖怪という新しい妖怪観がどのような認識に基づいたものであったのか、そしてそれがどのような歴史的背景のもとで生まれたのか、と

いうことを議論の主題としている。これに対して、続く第4・5章では、妖怪がいかにして人間の快樂原理と結びつき、娯楽の題材となるのか、ということをも議論の主題としている。

第4章「妖怪玩具——遊びの対象としての妖怪たち」では、化物双六、妖怪カルタ、化物づくし絵、変わり絵、亀山の化物、妖怪風といった「妖怪玩具」について検討し、それらが①博物学的傾向、②「変化」の玩具化、③「驚き」の喚起、という視覚性に基づく三つの特徴を持っていることを明らかにする。また、妖怪の人形など立体的な「妖怪玩具」が少ないことに注目し、その意味するところについても考察をおこなう。

第5章「からくり的——妖怪を笑いに変える装置」では、「からくり的」という遊戯施設を例として、妖怪がいかにして人間の「笑い」と結びつき、娯楽の題材となるのかを、象徴人類学などの考え方をを用いて考察する。

第6章「妖怪娯楽の近代——『私』に棲みつく妖怪たち」では、近代においてふたたび妖怪観の転換が起こり、それによって妖怪娯楽が変質していくさまを描き出す。具体的には、近世に「見える」ものとして外在化され、人間のコントロール下に置かれていた妖怪が、今度は人間自身にはコントロールできない「内面」の働きによって「見てしまう」ものへと変貌していくのを、「神経」「催眠術」「心霊」という三つのキーワードを通じて検討していく。そして近代における妖怪的なものが、こうした認識の変容によって生み出された「私」という特異な観念と結びついて発達していったことを指摘し、その延長線上にある現代のオカルトブームや妖怪ブームについても考える。

妖怪という言葉

それでは、本論に入る前に、本稿での「妖怪」という言葉の使用について、若干の注釈を加えておくことにしよう。

「妖怪」は、現在では子どもでも知っている言葉であり、すっかり日常化している言葉であるが、いざ学術研究の対象として定義してみようとする、一筋縄ではいかない厄介な言葉である。例えば江馬務は「得体の知れない不思議なもの⁽¹⁰⁾」、柳田國男は「神仏以外に人の怖るる物」、小松和彦は「祭祀されない超自然的存在⁽¹¹⁾」と、それぞれ妖怪を定義しているが、いずれも「妖怪」という言葉から想像されるものの一面を言い当ててはいるものの、やや曖昧で物足りない印象を残す。しかし多くの妖怪研究においては、こうした定義すらなされることは稀である。その場合、研究者が使用する「妖怪」という言葉は、日常的な

用法に完全に寄りかかっているように思える。

最近、京極夏彦は、「妖怪」という言葉が学術用語として採用された言葉でありながら、通俗的な領域でさまざまなイメージを付加されていったことを、明治以降の「妖怪」に関する言説を詳細に検討することによって明らかにし、「妖怪」という概念の安易な使用を戒めている⁽¹⁾⁽²⁾。ここで京極の議論を手短にまとめておこう。

「妖怪」という言葉が日常語となったのは明治以降のことで、今日、「妖怪」という言葉で呼ばれている超自然的存在は、近世においては一般に「化物」と呼びならわされていた。草双紙などの大衆向けの読み物のなかでは、「妖怪」の二文字でこれらの存在を指し示すこともまま見られたが、それらは多くの場合「ばけもの」とルビを振られていたのである。妖怪という漢語はもっぱら知識人が用いる文章語であったはずだし、また必ずしも超自然的「存在」を意味していたわけではなく、単に「怪しい現象」を指す言葉として用いられることも多かったのである。

妖怪という言葉が一躍脚光を浴びるようになったのは、明治 20 年代に井上円了が「妖怪学」を提唱してからである。ただし、すでに見たように、円了の「妖怪」概念は超自然的存在に限定されるものではなく、不思議な事柄一般を指すもので、おそろしく広い範囲をカバーする概念だった。これに対し、江馬務は近世の「化物」に相当する「妖怪変化」を「妖怪」と「変化」の 2 種類に分類し、「変化」を「化ける」モノとして規定した上で、対比的に「妖怪」を「化けない」異形のモノとして規定した。これによって、「妖怪」からはじめて「ばけもの」というルビが払拭され、現在のものに近い「妖怪」概念が生み出された。さらに、風俗史家の藤沢衛彦の仕事のなかで、「妖怪」は「卑俗なもの」「前近代的なもの」としてのイメージと、図像的なイメージが加えられる。一方、柳田國男は「妖怪」を民俗学の学術用語として採用しながら、通俗語・大衆語としての「妖怪」が持っていたイメージを払拭しきれなかった。そして、民俗学的な「妖怪」イメージを流用した水木しげるの妖怪漫画が人気を博し、世間に認知されるなかで、現在の「妖怪」概念は完成する。

言わば、現在の「妖怪」概念は、学問的領域と通俗的領域の「共犯関係」によって成立したものなのである。京極は、こうした状況から考慮すべき点が二つあるとしている。一つは民俗学が通俗的な「妖怪」概念を書き換えることなく、明確な定義を与えることもないままに「妖怪」という言葉を使い続け、結果として民俗社会で起きている「妖怪的なモノゴト」と通俗的な「妖怪」との橋渡しをしてしまったこと、もう一つは、民俗社会の怪異が通俗的「妖怪」概念の影響を受けてしまったということである。これらはいずれも、

民俗社会の「妖怪的なモノゴト」を正確にとらえる上で障害となる点で問題だというわけである。

この京極の指摘はまったく正しい。だが、だからといって「妖怪」概念の有効性まで否定してしまう必要はないだろう。確かに、研究者自身が民間伝承のなかの「妖怪的なモノゴト」を対象とするにあたって、現在の通俗的な「妖怪」概念を何の疑問も抱かずに安易に適用してしまうことは対象を見誤る危険性がある。しかし、純粋な、何のバイアスもかかっていない「民俗」や「民俗社会」などというものは、そもそも民俗学者の頭のなかにしか存在しない。われわれは、通俗的な「妖怪」概念が、対象としての「妖怪的なモノゴト」や「民俗社会」に影響を与えていること自体、考察の対象とすべきなのである。また、妖怪観の変遷という視点から妖怪研究をおこなう場合には、その通俗的な「妖怪」概念自体が、現代の妖怪観を示す一つの事例となりうるのである。

さて、本稿では主に近世の「妖怪」を考察の対象としているが、本来ならばこれは「妖怪」ではなく「化物」と呼ぶべきである。近世にはそれはもっぱら「化物」と呼ばれていたのだから。だが、本論文は近世以前や近代以降も視野に入れた妖怪観の変容を描き出すことを目的としている。だから、近世に固有の「化物」という名称よりも、もともと学術用語として生み出された「妖怪」という用語のほうが、本稿の議論にとって適切であると判断した。また、本論文をこれまでの「妖怪」に関する研究史の上に位置づけるためにも、本稿では「妖怪」という語を使用することにしたい。

もっともそのためには、分析概念として「妖怪」をあらかじめ定義しておくことが必要である。本稿では、「妖怪」を「不可思議な現象をひき起こしたり、人間に恐怖を与えたりすると想像された超自然的存在」で、なおかつ「神仏や祖先の霊などとは違うもの」として定義する。つまり本稿は、神仏・祖先の霊のように信仰・崇拝の対象とならず、なおかつ人間の日常的理解をかき乱すような「存在」を人間がなぜ必要とし、またそれを人間がいかに解釈し、いかなる態度で接してきたのかをそれぞれの時代相とともに考えるものである。

ただし、この定義はあくまで第一義的なものである。というのは、この定義ではフィクションとしての妖怪が二次的なものになってしまうからである。例えば、近世の「化物」は厳密に言えば「超自然的存在」ではなく「超自然的存在を元にしたキャラクター」であるが、妖怪観の変容について考える場合、この近世の「化物」は重要な意味を持つものである。

これについては、小松和彦が最近の研究のなかで整理した「妖怪」概念についての考え方が有効であると考えられる。小松は、「妖怪」を「神秘的な、奇妙な、不思議な、薄気味悪い、といった形容詞がつくような現象や存在、生き物」と広く定義し、そのなかに①出来事としての妖怪（現象 - 妖怪）、②超自然的存在としての妖怪（存在 - 妖怪）、③造形化された妖怪（造形 - 妖怪）という三つの意味領域が存在することを指摘している⁽¹³⁾。つまり、「妖怪」とは意味の多層性を持つ概念であると考えることができるのである。

「妖怪」をこうした多層性を持つ概念だと考えれば、フィクションのなかの妖怪を単なる「妖怪の表象」としてではなく、民間伝承のなかの妖怪と同じく「妖怪」そのものとして論じることができる。そしてこれによって、両者のあいだの歴史的関係という、これまでほとんど問われることなかった問題を論じることができるのである。

第1章 安永5年、表象化する妖怪——18世紀後半における妖怪観の転換

『画図百鬼夜行』の登場

安永5年(1776)は、老中田沼意次^{たぬまおきつぐ}が権勢をほしいままにしていた時代、いわゆる「田沼時代」の絶頂期にあたる。文化の中心が上方から江戸に移り、江戸に生まれ江戸に育った人々が、自負をこめて「江戸っ子」を称するようになったのも、このころのことである。

この年、画期的な「妖怪絵本」が、江戸で刊行される。鳥山石燕^{とりやませきえん}の『画図百鬼夜行』^{がずひゃくきやぎやう}である。

鳥山石燕(1712～88)は狩野派に学んだ絵師で、浮世絵師喜多川歌麿^{きたがわうたまる}の師としてその名を知られている。この石燕の代表作『画図百鬼夜行』は、半丁(1頁)ごとに種類ずつ妖怪を描いた、まさに「妖怪図鑑」と言うべきものであった(図1)。この本はたいへん好評を博したようで、その後、安永8年(1779)に『今昔画図続百鬼』^{こんじゃくがずしよくひゃくき}、さらに安永10年(1781)に『今昔画図百鬼拾遺』^{こんじゃくがずひゃくきしゅうい}、天明4年(1784)に『百器徒然袋』^{ひゃくきつれづれがくろ}と、続編が次々と刊行された。この『画図百鬼夜行』四部作に描かれた妖怪の総数は、実に203種。江戸時代を通じて、これほど多くの妖怪を描いた書物はほかにない。

この『画図百鬼夜行』四部作は、その後の妖怪画に多大な影響を及ぼした。鈴木重三は、読本や合巻など怪奇色の強い長編小説の挿絵に、『画図百鬼夜行』から取ったと思われる妖怪の絵がしばしば登場することを指摘し、これを「石燕ブーム」と評した。「多くの挿絵画家も時代の怪奇趣味に応じて妖怪画の筆は取らぬ者が不在位だが、殆ど石燕の域内で表現を細緻化するに過ぎなかつた⁽¹⁾」と鈴木は述べている。この『画図百鬼夜行』の影響は、水木しげるの描く妖怪漫画を通じて現代にまで及んでいる。われわれが妖怪と聞いてまず思い浮かべる画像は、その大部分が石燕によって完成されたものであると言っても過言ではない。

ところで、筆者はいま「われわれが妖怪と聞いてまず思い浮かべる画像は」と何のためらいもなく述べてしまったが、実はここには深刻な問題がひそんでいる。妖怪というものに対してまず画像が思い浮かんでしまう、というこのわれわれの反応は、決して自明なものではないのだ。なぜなら実際に妖怪が伝承されている場においては、その視覚的なイメージが伝えられていることの方が少ないからである。これは、筆者のフィールドにおける実感でもある。

筆者がかつて調査をおこなっていた奥能登の海岸部では、いわゆる「河童」に相当する

妖怪的存在として「ミズシ」という妖怪の伝承が語り伝えられていた。とりわけそれは「スイカやキュウリを食べて海に入ってはいけない」という禁忌と結びついて語られることが多いようだ。スイカやキュウリを食べて海に入ると、ミズシに水のなかに引き込まれて内臓を抜かれ、溺死させられてしまうというのである。水遊びをしようとする子どもたちに、親はミズシの恐怖を語って聞かせ、その子どもたちがやがて親になった時には、やはり自分の子どもたちをそうやって戒め、ミズシの伝承はえんえんと語り継がれてきたのであろう。

ところが奇妙なことに、その恐怖を語り伝えながら、誰もミズシがどんな姿をしているのか、筆者に語るができなかったのである。たった1人だけ「ミズシは体が透き通っているので、水のなかで近づいてきてもわからない」と語った人がいたが、このミズシの透明性、不可視性は、その形象に関するイメージの欠如の象徴的表現であるようにも思える。

また、筆者は徳島県のある町で「犬神」という憑きものに関する調査をおこなったことがあるが、インフォーマントの人びとに「犬神とはどのような姿をしているのか」という質問をぶつけてみると、ほとんどの人がとまどったような表情を見せ、「いや、犬神は霊だから、特に姿というものはない」と曖昧な返答をする。それはまるで、そんなことは考えたこともなかった、とでも言いたげな反応であった。確かに筆者のフィールドにおいて、犬神という憑きものは「犬神筋」と呼ばれる特定の家筋の人びとの生霊^{いきりょう}のようなものとしてイメージされている。人の霊であるから、とりたてて特徴的な姿というのは持たないのかもしれない。しかし、犬神「によって」どのような事態が引き起こされるのか、ということについては雄弁に物語ることができる人びとが、犬神「について」の話になると途端に語れなくなってしまうのは、筆者にとってやはり驚きであつた。⁽²⁾

これらのエピソードからわかるのは、民間伝承のなかの妖怪は、ある不可思議な現象、日常的な思考によっては理解できない物事を説明するために持ち出される「概念」にすぎないということである。重要なのは、それが何を説明してくれるか、ということであって、それがどのような姿形をしているか、ではないのだ。つまり、民間伝承のなかの妖怪たちにとって、視覚的な要素は本質的なものではないのである。

ところが、現代の多くの人びとは、妖怪と聞けばやはりなんらかの図像を思い浮かべるのではないだろうか。それは民間伝承における妖怪のあり方を本来的なものとすれば、一種「後天的」な妖怪認識と言えるかも知れない。そうした妖怪認識は、ある歴史的条件の

もとで新たに作り出されたものなのだ。

この「視覚的な存在としての妖怪」という新たな認識が人びとのあいだに広がっていくうえで、石燕の『画図百鬼夜行』は非常に大きな役割を果たしたと考えられる。実を言えば、『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪の絵の多くは先行する絵巻類から取られたもので、石燕の独創によるものではなかった。『画図百鬼夜行』が画期的であったのは、それまで絵巻という形で一部の人間しか目にすることのなかった妖怪の図像を、版本という大量複製のメディアによって、多くの人びとのあいだに広く流通させたことであった。

そして、妖怪を一種類ずつ描いていく図鑑的スタイルは、天保12年(1841)刊の『絵本百物語』など、その後の「妖怪絵本」に踏襲されていくものだが、これは妖怪というものを決定的に変質させることになった。なぜなら、もともと伝説や世間話、あるいは禁忌や俗信など、「言葉」と不可分であったはずの妖怪たちが、そのコンテクストをまったく剥ぎ取られ、時代や地域も飛び越えて、純粹に視覚性のみの存在として一つの場に集められているからだ。そこにはもはやリアリティは存在しない。妖怪たちはただ、人間の博物学的な好奇心を満たすものとして整然と陳列されている。かつて不可思議な現象を説明する「概念」であった妖怪は、今度は人間たちの目を楽しませるものへと姿を変えたのである。人間と妖怪との新しい関係がはじまったのだ。

平賀源内と『天狗髑髏鑒定縁起』

ところで、安永5年は、本草学者・平賀源内^{ほんぞうがくしや ひらがげんない}(1728～79)が摩擦起電器「エレキテル」の復原製作に成功した年でもある。彼もまた石燕の同時代人であったのだ。

この源内の著作に、『天狗髑髏鑒定縁起』^{てんぐしやれこうべめききえんぎ}といういかにも奇妙な題名のついた書物がある。序文および跋文に記された年はやはり安永5年。その内容は、明和7年(1770)に源内のもとに持ち込まれた「天狗の髑髏」(図2)をめぐる、源内と門人たちが議論を交わすというものである。

明和7年9月のこと。源内の門人である大場豊水が、天狗の夢を見た後に芝の愛宕山^{あたごやま}を訪れ、小川のなかに異様なものを発見する。人びとが「天狗の髑髏」と騒ぎ立てるその物体の正体を確かめるべく、豊水は源内のもとを訪れる。源内の門人たちは、その異物を、大鳥の頭だ、いや大魚の頭骨だとさまざまな説を開陳するが、まったく意見の一致をみなかった。そこで源内が一言、「これ天狗のしやれかうべなり」と――。驚く門人たちに向かって、源内は次のように語る。

今どきの医者、薬に関する知識が欠如している。しかしその薬を用いる病人はさらに無知であるので、薬の効き目がなくても医者を恨むこともなく、医者の方も気の毒だとは思わない。これを憂えた私は、薬物の真偽を正して世間の医者を目を開かせようと苦心したが、医者どもは私を山師呼ばわりするばかりである。一方、儒者はそもそも理屈の通じない者に対して無駄な講釈をしている。薬のように人の命にかかわるものならば、相手が聞く気がなくとも説得しなければならないが、毒にも薬にもならず、世の人びとが天狗と言って嬉しがるならば、天狗ということにしておくのが卓見であろう。もし天狗がなぜ死んだと問う者があれば、あまり高慢が過ぎたため、天狗の親玉である太郎坊殿が引っ捕らえて首をねじ切って捨てたのだと答えればよからう。これはわれわれ自身にも言えることで、高慢が過ぎる時は必ずや憂き目にあうものである。皆も慎むように。

この文章は、医者や本草学者、儒者の無能を痛烈に批判したものとしてとらえられている。宝暦6年（1756）、生まれ故郷の讃岐・高松を後にして江戸に出てきた源内は、本草学者・田村藍水の門下に入り、翌年には師の藍水を動かして、日本最初の博覧会である「薬品会」を、昌平坂学問所があり日本の学問のメッカであった湯島で開催している。源内が学んだ本草学とは、さまざまな自然物の薬としての実用性を探究する学問である。しかし、多くの本草学者たちは、文献に見える自然物の実物を目にする機会が乏しかった。そうした現状を憂えた源内は、さまざまな薬物を一堂に集めて陳列し、本草学者の情報交換と薬物鑑定能力の向上の場を作ろうとしたのである。「薬物の真偽を正し」とあるのは、このことを言ったものであろう。だが、高松藩士であった源内は宝暦11年（1761）に脱藩し、本草学者としてさらなる立身出世をめざそうとしたが、高松藩は源内の脱藩は認めなかったものの他への仕官を認めなかった。これによって、源内は一生を浪人学者として過ごすことになったのである。また、明和2年（1765）から源内は秩父で金山開発に着手するが、莫大な費用をかけながら失敗に終わり、文字どおり「山師」の汚名を着せられることになった。このように、志もかなわず、世間からも認められなかった源内の憤懣が、彼の戯作にはあらわれている。この『天狗髑髏鑑定縁起』も、真に価値のあるもの、才能のある者を認めない社会を痛烈に皮肉った文章であると言えるだろう。

けれども、この文章はまた、この時代の妖怪観を端的に反映したものとして読むこともできるのである。源内の門人たちは、豊水が拾ってきた異物を「天狗の髑髏である」と言い切った源内に対し、「これ皆画工の思ひ付にて、実に此のごとき物あるにはあらず」と反論する。天狗などというものは絵描きの想像の産物であって、実際にそのようなものが存

在しているわけではない、というのである。しかし源内は、それを重々承知した上で、人びとがそう言って嬉しがるならば、「天狗の髑髏」ということにしておこうと主張するのである。源内のその姿勢は、末尾に添えられた次の狂歌にもよくあらわれている。

天狗さへ野夫^{やぶ}ではないとしやれかうべ極めてやるが通りものなり

ここで「天狗の髑髏」だと鑑定してやるのが通人なのだと、そう言っているのである。

この時代の通人とは、主に遊郭での遊びに通じている者のことだが、遊郭とは擬似恋愛の場所、つまり虚構を虚構として割り切った上で、一時の色恋沙汰を演じる場所であったと言える。こうした虚構を虚構として楽しむ態度が、この時代、妖怪に対しても用いられていたのだ。

怪談から幻想文学へ

安永5年に刊行された書物として、もう一つ、どうしても忘れてはならないのは、上田秋成^{うへだあきなり}の『雨月物語』である。これはいまさらあらためて注釈するまでもないほどの、近世怪談文学の名作である。

例えば第六話「吉備津の釜」。裏切られた妻・磯良^{いそら}の怨霊が、夫・正太郎をどこまでも追いかける。正太郎は家の出入り口という出入り口に護符を貼りつけ、42日の厳重な物忌みに入り、怨霊を退けようとする。そしてようやく42日目の夜が明けたと思い外へ出てみれば、なんと外はまだ夜であった。怨霊に欺かれたのだ。正太郎の絶叫を耳にした隣人が、灯火を掲げて恐る恐る周辺を見渡せば――

明けたる戸^と腋^{わき}の壁^{かべ}に腫^{なま}しき血^ち灌^{そそ}ぎ流^{ながれ}て地につたふ。されど屍^{しかばね}も骨^{ほね}も見えず。月あかりに見れば、軒^{つば}の端^はにもものあり。ともし火を捧^{たも}げて照^てし見るに、男の髪^{かみ}の髻^{もとどり}ばかりかゝりて、外には露^{つゆ}ばかりのものもなし。浅ましくもおそろしさは筆につくすべうもあらず⁽³⁾なん。

あとに残されたものはおびただしい血と軒の端にかかった髻だけで、磯良の怨霊が正太郎に何をしたのか描写されていないところが想像力をかき立て、かえって恐怖感を高めている。ようやく恐怖の夜から解放されたと思われた瞬間、訪れたのがこの凄惨な結末である。現代人のわれわれが読んでも十分に怖い、完成度の高い怪談である。

しかし、この「完成度の高い」というところがミソである。『雨月物語』は中国白話（口

話) 小説の翻案、つまりはフィクションなのである。

江戸時代には、寛文年間(1661~73)の『因果物語』『伽婢子』^{おとぎぼうこ}『曾呂利物語』^{そろり}以降、多くの怪談・奇談集が刊行されている。それらは、因果応報譚や仏の靈驗譚などを集めた「唱導仏教系怪談」(『因果物語』に代表される)、中国の白話小説を翻案した「中国小説系怪談」(『伽婢子』に代表される)、日本各地で伝説・世間話として語り伝えられていた怪異譚を集めた「民俗系怪談」(『曾呂利物語』に代表される)の三つの系統に大きく分類されるという⁽⁴⁾。

なかでも、「民俗系怪談」として、『諸国百物語』『百物語評判』『太平百物語』など、「百物語」の名を冠した怪談集が数多く刊行されており、優に一ジャンルを形成するほどである。こうした「百物語怪談集」は、もともとは怪談を語る催しである百物語に起源を持っている。怪談を一つ語るごとに灯心の火を一つずつ消しながら百の怪談を語るという百物語は、戦国時代には武辺の練胆の場として真摯な習俗であったが、近世になると、一夜の無聊^{りよう}を慰める一種の娯楽としておこなわれるようになっていったという。「百物語怪談集」は、この百物語の場で語られた怪談を書きとめたもの、という意味で「百物語」を名乗っていたが、やがて「百物語」の名はむしろ諸国咄、すなわち日本の各地で語られていた怪談・奇談を集めたものとしての意味を帯びようになっていった。宝暦・明和(1751~72)のころには、「百物語」の名を冠した怪談集がとりわけ多く刊行されているが、百物語怪談会との結びつきが表明されることはなく、諸国で聞き集めた怪異譚の集成であることを謳うのみとなっていた⁽⁵⁾。つまり「百物語怪談集」とは、民間で語り伝えられていた伝説・世間話の類を採集し収録した、一種の民俗誌であったとすることができよう。

ところが、これら「百物語怪談集」の系譜は、宝暦・明和年間の出版ブームののち、ぶつかりと途絶えてしまう。それは寛延2年(1749)の『古今奇談英草紙』^{ここんきだんはながさそうし}(都賀庭鐘^{つがていしやう}著)の刊行を機に、「中国小説系」の怪談集が台頭してきたことの影響であるとされている。宝暦・明和の「百物語怪談集」の出版ブームは、それに対抗して起こった最後の徒花^{ただはな}とも言うべき動きだったのである。『雨月物語』の登場は、「中国小説系」の怪談集、そしてそのなかから生まれた「読本」^{よみほん}としての怪異小説の流れが、「民俗系怪談」をついに圧倒してしまい、その転換点に当たっている。

高田衛によれば、近世怪異文学は、1760年代を境目にして説話の時代と幻想文学の時代に二分できるという⁽⁶⁾。高田がそこで怪談を幻想文学へと昇華させたものとして重視するのは、怪異譚を夢のなかの出来事に仮託して描く「夢」の趣向である。これは、明和3年(1766)の都賀庭鐘^{しげしげや}『繁野話』^わ、明和5年(1768)の建部綾足^{たけべあやたり}『西山物語』、そして同年に成稿し

た『雨月物語』にみられるものである。高田は、本居宣長の夢に関する発言を引きながら、この文学的仕掛けとしての夢について説明している。

作り物語とは何か。それは範疇論的に、実人生・実社会などの「世の中」そのものとは別なものだ、それは「世の中」を基礎としてできている。しかし、それは作者が創造した架空のものだ、という識別において、いわゆる「夢のごとし」というのは、そういう虚なる世界のみに固有な、真実性、美、あるいはそれらへの詠嘆語なのだと、宣長はいつているのである⁽⁷⁾。

すなわち「夢」の趣向とは、現実世界から切り離された虚構の世界を意識的に作り出す仕掛けにほかならない。そしてこれこそが、怪談を「説話」ではなく明確な「作者」が存在する「文学」へと変貌させる仕掛けなのである。

つまり、18世紀後半において、虚構というものが明確に意識されはじめ、怪談もまた、民間伝承に根ざしたリアリティの世界から、人為的に作り出されたフィクションの世界へと移行していったのである。『雨月物語』は、そのもっとも完成されたものの一つであったのだ。

『其返報怪談』と「表象の時代」

18世紀後半に生まれた、「妖怪を虚構として楽しむ」という態度。それが明確にあらわれたものとして、もう一つの作品を紹介しておこう。恋川春町^{こいかわはるまち}画作^{そのへんぼうばけものばなし}『其返報怪談』、その刊行は、やはり安永五年である。

恋川春町は、本名を倉橋格^{するがおじま}と言い、駿河小島藩の藩士であったが、安永4年(1775)に『金々先生栄花夢^{きんきんせんせいえいがのゆめ}』を発表して、大人向けの草双紙^{くさそうし}である「黄表紙^{きびょうし}」というジャンルを創始した戯作者として知られている。ところがこの春町という人物、実は鳥山石燕の弟子なのである⁽⁸⁾。そして、石燕の『画図百鬼夜行』と同様、この春町の『其返報怪談』もまた、日本の妖怪観を考えるうえで画期的な意味を持つ作品であった。

ともかく、まずは『其返報怪談』のあらすじを簡単に紹介しておこう⁽⁹⁾。

田舎の画工^{しゅんちやうさいれんせん}春町^{かすかわしゅんしやう}斎恋川は、浮世絵の名人数川春章^{かずかわしゅんしやう}に弟子入りするため江戸へと赴く途中、化物たちが密議をこらしている場に出くわす(図3)。化物たちは、かつて狐たちが鳥居清信の役者絵を用いて自分たちを化かし、あまつさえその次第を『古今名筆化物咄^{ここんめいひつぽけものばなし}』

という草双紙⁽¹⁰⁾に描かれたことを恥辱と感じ、その報復をするべく策を練っていた。恋川は化物たちに春章の助けを借りるよう提案し、連れ立って春章の隠れ家を訪ねる。春章は諸葛孔明よろしく三顧の礼を受けたすえに、化物たちに錦の袋を与える。

化物たちは狐たちを酒宴に招いて酔わせた後、春章から与えられた錦の袋を開くと、なかには役者絵を描いた団扇と計略を記した巻物が入っていた。化物たちは団扇を使って歌舞伎役者に化け、狐たちを散々にやっつける。最後は恋川の取り持ちによって両者は和解し、以後の「化物本」では仲間として仲よくやっていくことを約束しあう。

ここに登場する春町斎恋川という絵師は、明らかに作者の春町自身である。彼が弟子入りを望む数川春章とは、実際に春町が絵を学んだとされる勝川^{かつかわ}春章の名をもじったもの。黄表紙にはしばしば作者自身が登場することがあるが、その嚆矢は本作であるとされている⁽¹¹⁾。この、作者自身が登場するという「楽屋オチ」的な趣向は、黄表紙の虚構性をいっそう高める仕掛けである。

なによりも、この作品に登場する化物たちは、みずからが虚構の存在であることを十分に認識している。長い首をもった入道姿の妖怪、見越入道^{みこしにゅうどう}は、「此世の中に、化物本始まりてよりこの方、誰極むるとなく、この入道を化物の頭となしたり」と語っている。見越入道を「化物の頭」とするのは、草双紙のなかでの約束事である。彼は自分が「化物本」のなかの存在であり、その内部でのみ成立する約束事に拘束されていることを十分に承知しているのである。

また、うぶめ（出産で死んだ女性が化すという妖怪）の台詞として、「おはもじながら、私などは『今昔物語』などにも出まして、名の高い化物。おまいは白うるりとて、『徒然草』に確かお名が見へました」とある。ここに登場する化物たちは、みずからの存在の根拠を書物に求める傾向にある。そもそも化物たちが狐どもに復讐しようと考えたのは、『古今名筆化物咄』という草双紙のなかで狐たちに化かされ、恥をかかされたからであった。

そして最後に、化物たちと狐たちとは「此上は狐も化物中間へは入、年毎、新版の化物本にも、仕打ち、役割を書き入れ給われ」として、以後の草双紙のなかで共存していくことを約束しあう。すべては書物の世界のなかで自己完結しているのである。

ここで筆者が思い起こすのは、ミシェル・フーコーの『ドン・キホーテ』に関する議論である。フーコーによれば、セルバンテスによって書かれた『ドン・キホーテ』は、西欧の「知」の歴史において「ルネサンス」と「古典主義時代」のはざまに位置する作品である。16世紀、ルネサンスにおける「知」は、「類似」を中心原理とするものであり、類似

したものあいだに対応関係を見いだす占いや呪術にも通底する魔術的な思考であった。しかし、『ドン・キホーテ』が書かれた17世紀初頭においては、すでに「類似」は「知」を構築するものではなく、それどころか錯誤を生み出すものとして退けられるようになっていた。娼婦に姫君を、風車に怪物の姿を見いだすドン・キホーテは、人びとに狂人扱いされる。それは「類似の時代」の終焉を象徴する物語であった。

ところが、『ドン・キホーテ』第2部において、ドン・キホーテはその第1部を読んだ人物と出会い、『ドン・キホーテ』物語の正当な主人公として、偽作や間違った続編から物語を守り抜くべく戦うことになる。このとき、ドン・キホーテは新たな「知」が構築する世界のなかによくみずからの現実を見いだすのである。書物（騎士物語）のなかの物事と、その外部にある現実とを、「類似」によって結びつけようとしたドン・キホーテは、17世紀においては物笑いの種でしかなかった。だが、いまや彼はみずから紡ぎあげた『ドン・キホーテ』という書物の世界のなかに居場所を見つけるのである。それはもはや書物の外部にある現実の世界とかかわることではない。みずからみずからを支えているような自律的な空間のなかで、すべては完結してしまうのである。

フーコーはその空間を構成するものを「表象 (représentation)」という言葉で呼んでいる。このフランス語の *représentation* には「表現」と同時に「代理」「代行」の意味も含まれている。つまり「表象」とは、人間が現実を「代行」させるものとして作り出した人為的な記号なのである。それはあくまで現実の「代理」であって、現実の物事とはまったく別のレベルに属している。それが何かに類似していたとしても、もはや現実の物事と魔術的なつながりを持つことはないのだ。かつて「類似」が「知」を構成していたころ、世界は「類似」を手がかりに読まれうる1冊の書物であった。しかしいまや書物は現実の世界から切り離され、「表象」という人為的に作り出された記号によって独自の領域を形成するのである。『ドン・キホーテ』は、「類似」の時代の終わりを告げる作品であると同時に、「表象」が「知」の世界を構成する時代のはじまりを告げる作品なのである。⁽¹²⁾

『其返報怪談』は、まさにこの『ドン・キホーテ』と同じ位置にある作品であると言えるだろう。みずからを書物のなかの存在として認識する化物たち。彼らの復讐の根拠となっているのは、『古今名筆化物咄』という別の書物のなかでの出来事である。『其返報怪談』の世界は、『ドン・キホーテ』の第2部と同じように、徹頭徹尾書物のなかの世界、すなわち「表象」の世界におのれの根拠を求め、その内部にみずからを封じ込めている。彼らはみずからが人為的に作られた世界の存在であり、そのなかでの約束事に拘束されているこ

とを自覚している。また彼らは化けるために役者絵を用いるが、それは彼らが人物の「表象」である肖像画（役者絵）と等価な存在であることを端的にあらわしている。

『其返報怪談』に見られる「書物に依拠する化物たち」という趣向は、安永7年（1776）刊の黄表紙『化物箱根先』^{ばけものはこののさき}（鳥居清長画）のなかでも用いられている。「箱根からこっち（江戸）は野暮と化物なし」ということを残念に思った化物たちは、草双紙を読んで新しい化け方を工夫しようとする（図4）。「野暮と化物は箱根から先」とは、「江戸っ子」意識の確立したこの当時のことわざであるが、このほかにも、「ないものは金と化物」「下戸と化物は世のなかにない」など、妖怪たちの不在を表明することわざがしきりに用いられるようになる。もはや妖怪たちの居場所は現実世界にはなかった。この時代の妖怪たちにとっては、「表象」の世界こそが彼らのリアリティなのであった。

かつて、妖怪たちを生み出したのは、それこそ「類似」を基本原理とするような呪術的・民俗的思考であった。しかし、18世紀後半の都市において、妖怪たちはもはや民俗社会のリアリティのなかではなく、人為的に構築された「表象」の世界に生きるようになっていたのである。

『其返報怪談』は、日本における「表象の時代」を象徴する作品である。その作品が、石燕の『画図百鬼夜行』と同じ年に、しかも石燕の弟子にあたる人物によって世に出されたという事実には、単なる偶然以上のものを感じずにはいられない。18世紀後半、石燕や源内、秋成、春町が活躍したこの時代に、妖怪に対する認識に重大な変化が起こっていた。その後の日本人の妖怪イメージの形成に大きな影響を及ぼす『画図百鬼夜行』、そして近世怪談文学の傑作とされる『雨月物語』もまた、その変化のなかで生み出されたものだったのである。

化物づくしの黄表紙と表象空間

ところで、恋川春町の『金々先生栄花夢』にはじまるとされる黄表紙は、当時の流行や風俗、最新の話題を積極的に取り入れた諷刺文学であると同時に、虚構性を極限まで高めたナンセンス文学でもあった。その意味で、黄表紙というジャンル自体が、「表象の時代」の産物であったと言える。

この黄表紙のなかに、『其返報怪談』のように妖怪を主な登場人物としたものが少なからず存在する。江戸時代には、こうした黄表紙に登場する妖怪は「化物」と総称されていた。アダム・カバットは、こうした化物が登場する黄表紙を「化物づくしの黄表紙」と呼んでいる⁽¹³⁾。

黄表紙の妖怪たちの多くは、民間伝承のなかにその起源を持っている。しかし、その属性はメディアのなかで独自の発展を遂げ、実際の伝承にはないさまざまな「約束事」を踏まえたものになっている。例えば民間伝承のなかでは「背丈が伸びる妖怪」であった見越入道は、「首の長い妖怪」として描かれ、さらに「化物たちの棟梁」として位置づけられている。河童も「尻子玉（^{しりこたま}人間の肛門をふさいでいるとされた玉）を抜く」という性質から転化して、男の尻を狙う男色趣味の妖怪になってしまった。また、中村禎里によれば、昔話などの説話伝承や文芸作品などに登場する狸は、かつては人間を襲って殺す凶悪で残忍な存在であったが、18世紀後半を境に、「狸の八畳敷」や「狸の酒買い」に象徴されるような愚鈍で滑稽な存在になっていったという⁽¹⁴⁾。つまり狸のキャラクター化が進行したのである。やはり18世紀後半が、妖怪たちにとって重要な画期のようなのだ。

こうした傾向はさらに進んで、ついにはまったく新しい妖怪をメディアが生み出してしまふ。その代表的な例が豆腐小僧である。豆腐小僧は大きな頭に笠をかぶり、紅葉豆腐の乗った丸盆を手にして現れる小僧姿の妖怪（図5）で、安永期（1772～81）ごろ、すなわち18世紀後半に、突如として草双紙のなかに登場するようになった。しかし、民間伝承にはこの妖怪に関するものを見いだすことはできない。豆腐小僧が活躍するのは、草双紙や玩具、歌舞伎などのメディアのなかだけなのである。また、その属性も豆腐を持って現れるというだけで、少しも妖怪らしくないのだが、豆腐小僧は「化物」の代表格として江戸時代の人びとに認知され、なおかつ人気のキャラクターとして親しまれていたのである⁽¹⁵⁾。

こうした妖怪をめぐるメディア環境について、カバットは次のように述べている。

江戸の創造性は、すべて「真似」から始まったといってもよいだろう。「著作権」というものは、まさに近代的な発想である。これによって、個人の権利が尊重される反面、人間の想像力が束縛されてしまう。黄表紙の作者たちは、好き勝手に、お互いの「趣向」や「着想」を借りていたのである。だから、形を少し変えただけの、同じ話や同じ化物が何回も繰り返されることにもなる。だが、逆に、そこには一種のエネルギーさえも感じられる。想像力が、自由自在に、また、猛スピードで駆けめぐっていた時代だともいえるだろう⁽¹⁶⁾。

江戸時代においては、想像力は近代的な「著作権」、あるいは「作家性」や「オリジナリティ」といった概念のなかに封じ込められてしまうことはなかった。ある一つの作品のな

かで用いられた「表象」が、さまざまなメディアによって引用、借用、あるいは盗用されることが頻繁におこなわれる。このような引用・参照のネットワークの内部を往還するうちに、「表象」は独自の生成・発展を遂げていくのである。

筆者は、このさまざまなメディアによって形成された引用と参照のネットワークを「表象空間」と名づけたい。これは、サイバーパンクと呼ばれるSF小説群に登場する「電腦空間（サイバースペース）」のイメージに触発されたものである。⁽¹⁷⁾「電腦空間」は、情報が行き交うコンピューターネットワークの上に構築された仮想の空間で、現実世界とは異なる独自のリアリティを持っている。この「電腦空間」と同じように、人工的に作られたメディアのネットワークのなかに、現実世界とは異なるリアリティを持った「表象」独自の世界が切り開かれていくのである。

現実世界とは異なる「表象」独自のリアリティ、それをバーバラ・マヤホフにならって「ハイパー・リアリティ」と呼ぶことができるかもしれない。マヤホフは、この言葉を、ディズニーランドで用いられる特殊な水「ハイパー・ウォーター」から発想している。それは機械仕掛けの人魚が泳ぐ水槽に満たされた水で、人魚の故障を避けるために、通常の飲料水よりも純度の高い水となっている。ハイパー・リアリティとは、現実以上の純粋さ、「表象」の「表象らしさ」と言い換えることができよう。⁽¹⁸⁾

黄表紙に登場する「化物」とは、こうしたハイパー・リアリティ、「表象らしさ」を備えた妖怪であると言えるだろう。化物たちは、「表象空間」における化物の作法、約束事を完璧に踏まえている。しかしそうした「化物らしさ」は、現実のリアリティとはまったく異なるものである。実際の伝承においては、見越入道は「背丈が伸びる妖怪」であって、首の長い妖怪ではない。もちろん見越入道を妖怪たちの総大将とする伝承もない。それらの約束事はあくまで「表象空間」のなかで作り出されたものなのである。にもかかわらず、そうした約束事を踏まえなければ、それらは一人前の化物として認知してもらえない。「表象」としてのリアリティに欠けるのである。このような現実世界とは異なるリアリティを持った世界、「表象空間」がメディアのネットワークの上に姿をあらわしつつあったのが、18世紀後半という時代なのであった。

民間伝承から表象空間へ

鳥山石燕の『画図百鬼夜行』、平賀源内の『天狗髑髏鑒定縁起』、上田秋成の『雨月物語』、恋川春町の『其返報怪談』と、安永5年に刊行された作品を通じて明らかになったことは、

妖怪たちの棲息する環境が、民間伝承の世界から、人為的に作り出された「表象空間」へと移り変わっていった、ということであった。

民間伝承のなかの妖怪は、不可解な事象を説明するための一種の文化装置と考えることができる⁽¹⁹⁾。人が行方不明になる、特定の川や池で溺死者が相次ぐ、突然不可解な病気にかかる、人がいないはずの場所から怪しい物音が聞こえてくる…こうした日常的な理解の枠組みを超えた現象を前にした時、人びとは不安と恐怖を覚える。それはさまざまな因果関係の了解によって支えられた日常世界の危機だからである。

例えば、何かわからない病気は人を不安にさせる。人は少なくとも、その病名を知りたいと願う。そして、その病名がわかりさえすれば、多少なりともその不安は軽減されるのである。たとえ、病気そのものが消えてしまったわけではないにしても。

妖怪とは、この場合の「病名」にあたるものと言えよう。常識では考えられないような出来事、不可解な現象を、妖怪のしわざとして説明することによって、人はその出来事を取りあえず了解可能なものとするのである。すなわち、あの人が行方不明になったのは天狗にさらわれたためである、あの池に溺死者が多いのは河童のせいである、突然わけのわからない病気になったのは犬神に憑かれたせいである、などなど…。

また、妖怪には「小豆洗い」「砂かけ婆」「算盤坊主^{そろばんぼうず}」など、不可解な現象そのものを名前に冠したものが多い。こうした妖怪はまさに「病名」と同じで、現象に名前をつけて概念化したものにすぎない。それでも人びとは、それによって不可解な現象を了解可能なものとすることができ、類型化して伝承というファイルのなかに綴じておくことができるようになる。そして、再び同じような現象が起きた時は、そのファイルを引っ張り出してきて、前例に当てはめていけばいいわけである。

このように、民間伝承のなかの妖怪の主な役割とは、不可解な現象の「概念化による説明」であると言うことができる。それは、理解を超えた現象を前にして日常的思考に生じた亀裂を埋めるために求められるものであり、言わばマイナスの状態をプラスマイナスゼロの状態に戻すためのものである。

これに対して、「表象空間」のなかの妖怪はどうであろうか。それは不可解な現象を説明しているわけではなく、日常的思考を修復する必要性から求められたものではない。マイナスをゼロに戻すために存在しているわけではないのである。それはむしろ、ゼロの状態をさらにプラスの状態へ持っていこうという、言わば生の「余剰」の部分に属している。つまり、「表象空間」のなかの妖怪は、「遊び」や「楽しみ」のために求められるのである。

妖怪が人間の楽しみの対象となる、という表現は、言語矛盾のように聞こえるかも知れない。妖怪は人間の不安や恐怖から生まれたものである。それは楽しさや快さの対極にある感情ではないか。しかし、不安や恐怖が快楽に化す例は、少し考えればいくらかでも挙げることができる。怪談、ホラー映画、お化け屋敷、ジェットコースター…これらはすべて、恐怖を遊戯化したものである。自分の身の安全が保証されたうえでなら、恐怖はたやすく快楽へと転化しうるのだ。具現化した恐怖である妖怪もまた同様である。怖い怖いと思いつつも、人は妖怪に強く魅かれるのである。

もっとも、妖怪を遊びに用いるためには、怪談などの場合を除けば、「視覚化」という作業が重要な手順として必要になってくる。なんらかの図像表現を与えることによって、妖怪は人間の快楽の対象となるのである。

視覚化された妖怪は、ほとんどの場合「奇形」として描かれる。正常な人間の秩序を逸脱した存在、それこそが妖怪であるのだから。そうした妖怪の姿は、人に恐怖の感情を呼び起こさせる。しかしいっぽうで、妖怪の姿は滑稽さを感じさせるものでもある。不完全であったり、逆に余計なものが加わっていたりする妖怪の姿は、「不格好なもの」として人の笑いを誘う。視覚化された妖怪は、人に恐怖と笑いという両価感情的な反応^{アンビヴァレント}を呼び起こすのである。

そこで、民間伝承のなかの妖怪が果たす機能が「概念化による説明」であるとするならば、「表象空間」のなかの妖怪が果たす機能は「視覚化による感情操作」であると言えることができるだろう。そして、前者がどちらかと言えば人間の論理的側面（ロゴス）に訴えるのに対し、後者は人間の情動的側面（パトス）に働きかけるものとなっていると言える。さらに前者がさまざまな怪異を「解釈」する結果として生み出されたものであるのに対し、後者は快楽を生み出すための道具として、最初から人為的に作り出されたものであるという点は、両者を決定的に異なったものにしている。

18世紀後半の日本の都市において起こっていたのは、こうした妖怪に対する意味づけの一大転換であった。われわれはこれから、江戸時代に生み出されたさまざまな「妖怪娯楽」について見ていくことになる。妖怪手品、妖怪図鑑、妖怪玩具、からくり的…これらはいずれも、妖怪を人為的に操作可能なものと見なす、新しい妖怪観に根ざしたものであった。そしてその画期が、石燕や源内らが活躍した18世紀後半という時代だったのである。

鬼娘——見世物にされた妖怪

さて、この章を締めくくるにあたって、一つの象徴的なエピソードを紹介しておくことにしよう。

安永7年(1778)6月1日から^{うるう}閏7月17日にかけて、両国橋の東岸にある本所回向院^{ほんじょえこういん}で、信濃国善光寺阿弥陀如来の出開帳^{でかいちやう}がおこなわれた。出開帳というのは、地方の寺社が都市部で秘仏・霊宝などを公開し、神仏と人びととの新たな結縁の機会を設けるという宗教行事だが、18世紀後半になると、人集めのために目を引く飾り物の奉納や見世物などの興行がおこなわれるようになり、行楽的な要素を強めていったとされている⁽²⁰⁾。なかでもこの安永7年の善光寺の出開帳は、さまざまな工夫を凝らした見世物が話題になり、後々までの語り草となったが、その一つに、「鬼娘」という見世物があった。

鬼娘は、頭に^{あぐろづの}袋角^{こぶ}という瘤のような隆起があり、鬼のような風貌をした、一種の奇形の女性であった。それが西両国広小路の見世物小屋の舞台の上で、藤の花模様の振袖に緋の袴を着け、頭から^{うろこがた}鱗形模様の打掛をかぶって立っている。やがて口上が、これは^{ほうきのかくに}伯耆国大千山の麓、多佐江村の百姓太次衛門が娘お松の子で、生まれた時から頭に袋角が生え、口は耳の根まで裂け、2本の牙さえ生じていたが、産婆に噛みついたので、牙を抜き口を縫い縮めた、などと述べ、娘の打掛を取ると、娘は口を開けて突っ立ち、その恐ろしい顔を見物人に披露するのである(図6)。現代では決して許されない非人道的な見世物だが、江戸時代にはこの種のフリークスの見世物が多かった。ただ、この鬼娘はそれほど人間離れた風貌というわけでもなく、また何の芸をするわけでもなかった。見世物としてはむしろつまらないもののように思えるのだが、これが異常な人気を博し、両国橋の対岸に^{にぎもの}贗物が登場するほどだった⁽²¹⁾。

なぜ鬼娘がこれほどの人気を得たのか。アダム・カバットは、その理由を次のように推測する。

人気の秘密は、すべて「鬼娘」という名前に集約されているような気がする。つまり、「鬼娘」という言葉が、マスメディアの力によって、実物から独立して、江戸人の想像力をかき立てていたのである⁽²²⁾。

すなわち、まず第一に「鬼娘」と名づけられたこと、そして第二に、それがマスメディアを通じて喧伝され、イメージを膨れあがらせていったこと、この二つの要因が、鬼娘を見世物のトップスターの座に押し上げたと言うのである。

伝統的な妖怪である鬼の名を冠した鬼娘は、例えば同様の見世物である「熊女」や「蟹娘」などに対して、単なる奇形の女性というだけではなく、「妖怪の実物」としてとらえられたことは想像に難くない。昔話や怪談のなかで聞くのみであった鬼を実際に目にすることができる——そうした妖怪の「視覚化」への欲望が、鬼娘の「商品価値」となったのである。

そして、その「商品価値」をなかば実物から遊離した形で増殖させていったのが、当時のマスメディアであった。この鬼娘の見世物の興行に際しては、『鬼の趣向草』『古々路の鬼』といった「際物」の黄表紙が刊行されている。これらは鬼娘を主人公にした読み物であり、見世物の宣伝を兼ねた刊行物であった。鬼娘はメディアミックスの申し子であったのだ。

重要なのは、これらの刊行物が鬼娘の宣伝に役に立ったということよりも、むしろこれらによって「実体としての鬼娘」から「表象としての鬼娘」が遊離し、「表象空間」のなかでひとり歩きを始めた、ということにある。カバットが指摘しているように、本物の鬼娘が姿を消した後も、鬼娘という「化物」は黄表紙のなかで生き続けた。寛政2年(1790)刊の『本能見世物』では、遊女に売られた鬼娘が描かれ、寛政8年(1796)刊の『怪席料理献立』では、熊女、蟹娘、三足の娘といった見世物仲間や化物たちとともに人間の女に復讐しようとする鬼娘が描かれる。また、安永9年(1780)刊の『鬼袋豊物語』では、鬼の世界で見世物にされる「人娘」、寛政9年(1797)刊の『今度者鬼息子』では、男性版の「鬼息子」という変種が登場する。

このように、鬼娘は「表象」として、現実から自律して存在する引用と参照のネットワーク、「表象空間」のなかでひとり歩きを始めていた。ではその「表象空間」を動かしていたのは何だったのかと言えば、それは「商品価値」である、ということになるだろう。「商品価値」があるからこそ、それは引用され、参照され、「表象空間」のネットワークのなかを動き続けたのである。逆に言えば、「商品価値」がなくなれば、それは「表象空間」のなかから消滅し、もはや顧みられることもなくなるのである。18世紀後半において、現実世界からゆっくりと離陸していった巨大な「表象空間」、それを動かす原理は商品経済の論理、貨幣の論理だったのである。

さて、「表象としての鬼娘」がその後も生き残ったのに対して、「実体としての鬼娘」にはやがて終焉がやってきた。それはなんとも象徴的な幕切れであった。鬼娘の大き当たりを見た香具師が、両国橋の対岸、東両国に鬼娘の贗物を出したのである。それは鞆皮で顔面

を張り、当時流行の墓の目玉を嵌め、蠟石を尖らせて牙とし、頭上には子牛の角をつけたまったくの作り物であったが、そのほうが絵に描かれた鬼によく似ていたので、やがて本物を圧倒してしまった⁽²³⁾という。

贋物の鬼娘は、本物以上の本物らしさ、「表象」の「表象」らしさである「ハイパー・リアリティ」を獲得したのだ。完全な人工物が本物を圧倒してしまうというこの逆説。それは、「表象」がまさに「表象」らしくあることによって「商品価値」を持つ18世紀後半を象徴する出来事であったと言えるだろう。

第2章 妖怪の作り方——妖怪手品と「種明かしの時代」

永代橋の亡霊

文化4年(1807)8月、江戸深川八幡の祭礼の最中、隅田川にかかる永代橋の上におびただしい数の群衆が詰めかけ、その重みに耐えかねた橋が崩れ落ちて多くの人が水死するという大事故があった。少し前に起きた、明石市の花火大会での事故を思わせる出来事だが、その後日談として、実に興味深い記事が加藤曳尾庵の随筆『我衣』のなかに見える。

○追日右の評判つよく、段々改見るに水死凡五百人余。此節いろ〽浮説あるが中に、夜な〽永代橋の下に陰火燃、亡霊出るよし、専取沙汰にて、間々見たる人も有りといふ。九月初旬、右幽霊四人迄召捕れたり。みな盗賊也けらし。(頭書——人をよせず、川に落たる財宝をとらんが為也)

大惨事の現場で、亡霊を装い死者が身に着けていた金品をあさる盗賊たち。彼らには亡霊も死者の祟りも存在しなかった。それは彼らにとって、犯行を隠す格好の「トリック」でしかなかったのである。言わば怪異はその神秘性を剥奪され、人工的に作り出されるものとなっていた。怪異は人の手でコントロールされるものとなっていたのだ。

もちろん、これは江戸時代においても珍しい部類の事件であろう。しかし、ここに見られる怪異の非・神秘化とそのコントロールは、すでに18世紀後半以降、人びとの怪異に対する態度として一般化しつつあったのである。

この章で取り上げる、妖怪現象を人工的に作り出す手品——「妖怪手品」⁽²⁾は、そのような怪異への態度を象徴するものである。ある意味、「妖怪手品」ほど、江戸時代の「妖怪娯楽」の本質をあからさまに表明しているものはないと言えるだろう。

妖怪手品本『放下筌』

宝暦14年(1764)、大坂で『放下筌』^{ほうかせん}と題する書物が刊行された。著者は、大坂で薬と書籍を商っていた平瀬輔世^{ひらせすけよ}。版元である千草屋新右衛門とは輔世その人である。「放下」とは手品・曲芸、「筌」とは手引き、案内の意であるから、『放下筌』とは「手品のマニュアル本」という意味である。上・中・下の三巻から成り、上巻に手品の内容をあらわす絵を載せ、中巻・下巻でその種明かしをするという構成になっている。

こうした手品伝授本は、元禄 10 年（1697）に刊行された『神仙戯術』を嚆矢として、とりわけ享保以降に相次いで出版されている。そのなかでもこの『放下筌』は、茶碗と玉の手品や、金輪はずしの手品、縄や一文銭を用いた手品など、現在のマジックでも見られるような手品が多数紹介されており、江戸時代の手品伝授本の名著とされている。

ところが、一方でこの本は、「化物の本」であることを高らかに謳い、人の手で妖怪を作り出す手品——「妖怪手品」を数多く紹介しているのである。

その序文は次のように言う。

今迄世にばけ物の本あまたありといへども、皆怪く恐敷のみにて其変化の正体しるべからず。黄金の精が人に変じ、川太郎が女にばけ、天狗が小性になりたる類あれ共、ばけ様を見たる人なし。然る時ハ人其妖怪を恐れて、神明の如く貴ことあり。人ハ万物の霊長なれば、人こそばけて畜類をたぶらかす程に有べき也。茲ニ放下筌あり。此書始にハしな玉の術を極、其外手ずま人作の妖物の作様を著事ハ、仏仮に法便を解玉へる諭の如し。

この書物は、今までの怪しく恐ろしいだけの「化物の本」とは異なり、妖怪たちの「ばけ様」を解明して、「人作の妖物の作様」、つまり人工的な妖怪の作り方を教えるものだと言うのである。つまり『放下筌』という書物は、新しいタイプの「化物の本」として、みずからを位置づけているのである。

実際、『放下筌』の上巻のみを取り出してみれば、それは「妖怪絵本」となんなら変わるところがない。最初の巻で手品の上演の場面を絵で紹介し、後の巻でその種明かしをするのは、手品伝授本がよく取る構成である。後の巻で説かれる手品の内容に比べて、絵の方は若干誇張したものになっているのも、手品伝授本にはありがちであるが、『放下筌』の場合は極端である。

例えば「摩醯首羅王三目の術」（図 7）の図版を見てみよう。山のあいだから、真っ黒い三つ目の妖怪が巨大な顔を突き出し、口から火を噴いて通りかかった木樵たちを追い立てている。絵には、次のような詞書が添えられている。

四国の山中に異形の者あり。そのかたち人に似て、三つの目青く光り、口に火を吹、そのゆく事飛がごとく、夜をこのんで夜出づ。そのばけ物をあらハし見する戯れ。

このような妖怪伝承が実際に四国にあったのかどうかは不明である。そもそも「摩醯首羅王」と言えば、ヒンドゥー教の最高神シヴァが仏教に取り入れられて護法神となった大自在天の別名である。大自在天は三目八臂の姿であらわされるので、そこから三つ目の妖怪に「摩醯首羅王」の名を冠したのかも知れない。つまりは平瀬輔世の創作ではないか。

それはともかくとして、この「摩醯首羅王三目の術」の図版は、手品の上演の場面を描いたものではない。誇張と言うよりは、イメージを伝えようとしたものと考えられる。この「摩醯首羅王三目の術」の実態は、ホタルかアワビの貝殻を三つ目の形になるように顔に貼りつけ、火のついた消し炭を口にくわえて火を噴いているように見せる、というばかりかしいとも言えるものであった。あまりの「誇大広告」に腹を立てる者もいたかも知れないが、それは、この『放下筌』上巻を「妖怪絵本」としても見られるように工夫した結果だったととらえることができるだろう。

狸七ばけの術

では、『放下筌』にはどのような「妖怪手品」が紹介されているのだろうか。

まず最初に、「狸七ばけの術」と題して、「大坊主を出す事」「行灯俄に頭手足を生ずる術」「見越入道を出す術」「逆に歩く女のすがた」「大蝦蟇赤気を吐事」「小き穴より大きな頭を出す事」「障子に人の面をあまた生ずる術」の7種の手品が紹介されている。

「大坊主を出す事」は次のように解説されている。

高入道をするにハ、火燵のすびつをぬきて杖一ぽんとうちわにかくのごとくの顔を書てたゝみの下に入をき、屏風をひきて、その内へ人二人かくれ一人ハたいこをうつべし。これハたゝみをあげるおとをまぎらかすためなり。さて一人ハ帯をゆるめて衣裳を上のかたへくりあげ、そで口より杖をとをし、彼うちわと杖のまん中と一ツにもちて、上のかたへさしあぐれば、身の長つねに三ぞうばいに見ゆるものなり。そのとき又別の人を出して役につかひ、しまひにハ皆屏風の内へかくれ、もとのごとく穴より逃し、やはり二人にてするやうに見せ、一人ハ形をかくしはたらく也。此仕やうにて、ばけ物ハ幾色も思ひ付次第に出すべし。但し此たゝみ半間たゝみを工面すべし。取なやみかさびくにて自由也。

これは、トリックを重視した手品と言うより、大掛かりな仕掛けや道具を用いる座敷芸と言うべきものであった。『放下筌』に紹介された「妖怪手品」の大半はこの種のものであるが、この「狸七ばけの術」の眼目は、図版に添えられた詞書によれば、「屏風のうちより高入道その外^{ほか}いろ〽のばけ物を出し、屏風をひらけバすこしも其あとを見せざる」というところにある。つまり、隠し穴や複数の人間を使って、あたかも無から有を作り出しているような不思議な効果を生み出すことが、この手品の眼目だったのである。「此仕やうにて、ばけ物ハ幾色も思ひ付次第に出すべし」とあるように、これは「高入道」以外の妖怪を出現させる場合でも応用のきく「妖怪手品」の基本テクニックとも言うべきものであった。

また、「逆に歩く女のすがた」は次のようなものである。

手にきやはんと襪^{たび}とをはき、白き衣物^{きるもの}を逆^{さか}にき、黒き帯^{おび}をし、灸^{やいと}ば^うといふ様に前後をまわし、提灯^{ていとう}にはりぬきの女のかづらきせて帯^{おび}にさげる。あるひハさばき髪^{がみ}の体^{てい}につくるもよし。

これは、服部幸雄が論じてつとに有名になった「さかさまの幽霊」に扮する「妖怪手品」である。足のない幽霊が一般化する以前、近世前期においては、幽霊は、倒立した「さかさま」の状態⁽⁴⁾で出現すると信じられていた。「この世」ならぬものを表現する手段としては、「さかさま」にするというのが最もわかりやすく、効果的だったのである。

だから、「逆に歩く女のすがた」というのは、幽霊に扮したものとしてはそれなりにリアリティがあったのだろう。元禄 12 年（1699）初演の歌舞伎『一心女^{なな}雷^{かみ}師』では、頼豪法師が弟子坊主の手に足袋をはかせて「さかさま」の姿に扮装させ、幽霊に見せかけるという場面がある。フィクションではあるが、「さかさま」の姿に扮装することで、実際に幽霊に見せかけることが可能だったということを示したものであると言えよう。

科学応用「妖怪手品」

『放下筌』には、この「狸七ばけの術」のほかに、「鬼火を現ずる術」「摩醯首羅王三目の術」「川太郎をよび出す術」「人の面^{おもて}長く見せる術」「庭前に化粧^{ていざん}者^{けしょうのもの}を集め五色の雲を發さしむる術」などの「妖怪手品」が紹介されているが、これまで見てきたように「妖怪手品」の大半は、身のまわりの品を用いて作った妖怪の扮装や造り物を種とするものであつ

た。作者は、鬼灯提灯（^{ほおずきとうちん} 赤色の紙を張った小さな球形の提灯）、起き上がり小法師、米俵、はじき鉄砲など、さまざまな日用品を例に挙げ、「右の道具類にてをもひつくべし」と、それぞれの創意工夫で妖怪の造り物を製作するよう記している。

この『放下筌』のなかで説かれている「妖怪手品」の仕掛けは、われわれの目には時にばかばかしいものに見えてしまう。それをどれだけ効果的に見せることができるかは、ひとえに場を演出するテクニックにかかっていたと言えよう。

しかし、なかには当時の科学的な知識を応用した「妖怪手品」もあった。その一つが、「狸七ばけの術」のうちの「障子に人の面をあまた生ずる術」である。

鉄汗とめうばんと二色合せて障子に一間^ま 顔^かをかき、能乾^{よくかわ}かせをけバ白紙のごとし。さてばけ物^{もの}を出^いすときハ、障子をさしまわし、風^{かぜ}のぬけぬやうにして、屏風^{びやうぶ}の内^{うち}より大^おうちわにてあをげバ、障子^{しやうじ}ことく^く鳴動^{めいどう}するものなり。そのとき障子の外^{そと}より苞帯^{すばうき}に水^{みづ}をひたしてうちふれば、障子紙^{しやうじがみ}ぬれている 顔^かあらわるゝなり。

鉄とミョウバンの水溶液で紙に絵を描くと、乾いてしまえばただの白い紙に見えるが、水で濡らせば再び絵が浮き上がってくる。その「化学的」性質を利用した「妖怪手品」である。

また、「庭前に化粧者を集め五色の雲を発さしむる術」は、当時「五色目鏡^{ごしきめがね}」と呼ばれたプリズムを用いる「妖怪手品」である。

五^ごしき目^めがねといふものをあま戸^とのふしあな^{そと}に外^{そと}よりあて、あつ紙^{がみ}にてふちをはり、戸^とにかたくしりざしをしてあかぬやうにしつらひをき、(中略) さて庭^{にわ}にいる 顔^かのすがたのつくりものをこしらへて、鬼^{おに}のめん、猿^{さる}のめん、きつね、天狗^{てんぐ}、大黒^{だいこく}、おふく、金平^{きんぺい}などの面^{めん}をきせて、くだんのあなよりのぞき見れば、つくり物^{もの}ハはるか上^{うへ}のかたに見へ、その四方^{しほう}ハすべて五しきに見へ、そのけしきはなハだあやしくおそろしきものなり。前^{まへ}にかきしごとく、此^{この}目鏡^{めがね}一切五しきに見ゆるしかけなり。そのつくりやうハ、硝子^{びいどろ}なりとも水晶^{すいしやう}なりとも三角^{さんかく}にすれば一切五色^{いっさいごしき}に見ゆるなり。其理^{そのり}の根元^{こんげん}ハ、天^{てん}の虹^{にじ}を考^{かんが}てつくりたる物也。日^ひの出^いに中天^{ちうてん}にあめあれば西^{にし}に虹^{にじ}となり、日^ひの入^{いり}に中天^{ちうてん}にあめあれば東^{ひがし}に虹^{にじ}見ゆる。中天^{ちうてん}に日^ひあり、東西^{とうざい}に雨^{あめ}ありて虹^{にじ}出来ることなし。これ 則^{すなわち}、水気斜^{すいきなめ}に光^{ひか}りをとす故^{ゆへ}に五色^{ごしき}の虹^{にじ}となる。此理^{このり}を以^{もつ}て五色目鏡^{ごしきめがね}をつくれり。一名^{いちめい}天人^{てんじん}目^めかねとも

いふなり。

プリズムによる光の屈折によって、庭に置かれた妖怪の造り物は実際にある位置よりもはるか上方に見え、さらに光の分解によってすべてが五色の光に包まれて見える、というわけである。

プリズムを用いた手品は、すでに享保 18 年（1733）刊の『唐土秘事海』に「天人めかねの伝授」として紹介されており、「此目鏡一切五しきに見ゆるしかけなり」以下の文章はほぼその引き写しである。『放下筌』の独自性は、それを人工的な妖怪現象を惹き起こす手段として用いたところにある。また、引き写しとはいえ、その原理を詳しく説明しているところに、著者の妖怪現象に対する合理的態度があらわれていると言えるだろう。

『天狗通』の光学的妖怪手品

平瀬輔世は、安永 8 年（1779）にも『天狗通』と題する手品伝授本を刊行している。この『天狗通』にも、「釜をならす術」「狐火をあらはす術」など、いくつかの「妖怪手品」が紹介されているが、とりわけ光と影を用いた仕掛けが重要な役割を占めているのが目につく。

例えば、「大入道の頭たちまち消うせる術」。上巻に載せられた図版（図 8）には、実にものすごい妖怪出現の場面が描かれているが、その種明かしはこうである。

丸あんどうの上の方ニ、如^つ図^ご目^め鼻^{はな}口^{くち}を紙^{かみ}にてほりぬき、糸^{いと}にてつなぎたるを付て火^ひをともし、下なるあんどうを見へぬようにしてくらき所ニおけば、天井^{てんじやう}かべに大のかしらうつる。扱其^{あつか}ともしたるとうしんにいとをつけ、ひけば火きゆるゆへ、たちまち見へぬやうになるなり。

要するに、丸行灯を用いた一種の幻灯である。相変わらず、図版と実際の手品の内容とのギャップが大きい。暗闇のなか、天井や壁に突然映し出された巨大な顔は、現代のわれわれが考える以上に、当時の人びとを戦慄させたのではないだろうか。

「幽魂霊鬼をあらはす術」もまた、幻灯器を用いて妖怪の姿を映し出すという「妖怪手品」である。

影絵目鑑といふ物、目鑑屋にあり。是を用ゆべし。色々の姿あらはる。何の絵にても此箱の内なる目がねにゑがき入レをくときハ、何をうつしてもその絵のとふりのもの見ゆるなり。此めがねにている 〽 のすがたをうつし、先年大坂難波新地見せものにせし事なれども、其仕かけ見へがたきゆへこゝにしろす。其図次二つまびらかなり。

この説明の後、「影絵眼鏡にて白壁ニ絵を写す図」（図 9）として幻灯器の図解が載せられている。実は、これは日本で初めて、幻灯器について紹介したものなのである。

幻灯器は、17 世紀に神聖ローマ帝国のイエズス会修道士アタナシウス・キルヒャー（1602～80）によって発明されたというのが通説となっている。それは、幻灯器に関する最初の記述が、1646 年に刊行された彼の著書『光と影の大いなる術』に登場するからである。現在では、キルヒャーはむしろすでに発明されていた幻灯器を発展させた人物だった、と見られているが、いずれにしろ、幻灯器の誕生は 17 世紀中期ごろであったと推測される⁽⁵⁾。

それからおよそ 100 年の時を経て、幻灯器はヨーロッパから日本に渡ってきたようだ。『天狗通』のこの記述は、18 世紀後半の日本で幻灯器が「影絵目鑑（眼鏡）」という名ですでに商品化され、販売されていたらしい、ということを見せてくれる。

ところで、蘭学者の大槻玄沢は、寛政 11 年（1799）刊の『蘭説弁惑』のなかで、「とうふる、らんたある」という幻灯器のオランダ名を挙げ、それを「妖燈」と訳している。「とうふる、らんたある」とは *tover lantaarn*、直訳すれば「悪魔のランタン」である。もとのオランダ語の名前も怪しい色合いを帯びているが、それを訳した「妖燈」の字面がまた怪しい。玄沢は、その原理が理解できないものだからこそ「妖燈」と呼ばれるのだとしているが、同じ言葉を、玄沢の師・杉田玄白は『蘭東事始』（文化 12 年 [1815]）のなかで「現妖鏡」と訳しており、森島中良は『蛮語箋』（寛政 10 年 [1798]）のなかで「招魂燈」と訳している。「妖を現す鏡」と言い、「魂を招ぶ燈」と言い、それはこのちっぽけな箱が、この世ならぬ存在を眼前に召喚する力を持つと考えられていたことを示している。影絵眼鏡は、平瀬輔世の思いつきから「妖怪手品」に転用されたのではない。むしろそれが、幻灯というものの本来の姿だったのだ。

何もない暗闇のなか、薄ぼんやりと浮かびあがった映像。それは色と形を帯びながら実体を持たず、一瞬のうちに現れ、そして消える。18 世紀後半の日本人がはじめて体験した「映像」とは、まさに彼らが考える「霊」のありようと何ほども変わらぬものだった。

ファンタスマゴリアと妖怪手品

『天狗通』に影絵眼鏡による「幽魂霊鬼をあらハす術」が紹介されたその約 20 年後の 1798 年、ベルギー生まれのエティエンヌ・ガスパール・ロバートソンは、パリで「ファンタスマゴリア」と銘打った幻灯興行を始め、大当たりを取る。それは、まさに「幽魂霊鬼をあらハす術」にほかならなかった。彼が発明した「ファンタスコープ」と呼ばれる車輪つきの幻灯器によって繰り上げられるスペクタクルの中身は、「魔宴のための下準備、血まみれの尼僧、魔女たちの踊りなど。ときには室内に若い娘の骸骨が出現したり、切りとられた生首が、ひとりでに動きまわ」るといような、怪奇を旨とするものだったのである。

興味深いのは、こうしたあたかも降霊術師の所業を思わせるスペクタクルを人びとの眼前で繰り上げながら、ロバートソン自身は啓蒙哲学の熱烈な宣伝家であったということだ。彼は聖職者を痛烈に批判し、奇蹟なるものの虚偽性をあばきたいという熱意に燃えていた。そして、彼はそれを彼の「現妖鏡」たる「ファンタスコープ」の力を用いて実行したのである。そう、ファンタスマゴリアとは、この世ならぬ魔物を呼び出しておきながら、それがまさに人為的に作り出すことが可能なものであることを暴露する試みでもあったのだ。

これは、『放下筈』の序文で述べられた平瀬輔世の立場と非常に似かよってはいないだろうか。人びとが妖怪を恐れるのは、その化け方がわからないからである。しかし、人間は万物の霊長であり、最も知恵のある存在なのだから、本来、人間こそが化けて畜類をたぶらかすべきである。だからこそ、この『放下筈』を著して「人作の妖物の作様」、つまり人工的な妖怪の作り方を説くのである——平瀬輔世はそう主張していた。

『天狗通』には、この『放下筈』の序文を地でいく「狸形を化すいはれ」という「妖怪手品」が紹介されている。

狸ハ白昼ニばける事なし。夜いりてばけるなり。今迄こゝにあるかと思ふニたちまち消る事あり。其いはれハ、狸の背中ハ毛黒し。腹ハ毛白し。并ニのどの下の毛も白きゆへ、立てあるく時ハ、のどの下ハ人の顔の如く見へ、身にハ白き物を著たる人の立たる如くに見ゆ。左ニしるす図にてしるべし。扱形をけすときハ、うしろむきになりてにげるゆへ、黒き毛闇にまがへて見へず。人にてても面よりはらへかけ、ごふんかおしろいかにて白くぬり、せなかをすみにてぬり、くらがりにてたぬきのごとくいたせば其理一ツなり。

ここでは、狸が人間に化ける仕組みを解き明かし、それを応用して「妖怪手品」にしている。狸は背中毛は黒く、喉の下と腹の毛は白いので、立って歩く時は喉の下と腹の方が見えて白い着物を着た人の姿に見える。そして逃げる時は背中毛の黒い毛の方がこちらに向くので、闇にまぎれて消えたように見える、というわけである。同じように人間も前面を白く塗り、背面を黒く塗っておけば、狸のように姿を消すことができるというのである。

妖怪現象の仕組みを理解することによって、その怪異性・神秘性を無化し、さらにはその仕組みを用いて人為的に妖怪現象を作り出すことができる、というこの認識は、ファンタスマゴリアの背後にあったロバートソンの哲学と通じあうものである。「妖怪手品」とファンタスマゴリア、日本とヨーロッパでほぼ同時期に誕生したこれらの怪奇娯楽は、ともに怪異の否定と裏腹の現象だったのである。人は怪異を否定することによってはじめて、それを娯楽として楽しむことができるようになったのだ。

化物蠟燭——妖怪手品の商品化

ところで、「妖怪手品」のなかに光と影を用いた仕掛けが多く見られるのは、18世紀後半において、妖怪がまず何よりも視覚的な存在であるととらえられるようになっていたためであろう。そうした妖怪のあり方は、それ以前には決して自明のものではなかった。それは、妖怪のヴィジュアルが書籍や玩具、芸能などの形で大量に流通した結果、人びとのあいだに形成されていった認識なのだ。そして、視覚的なものが妖怪に対する認識のなかで特権的な地位を占めるようになったとき、妖怪は光学的なイリュージョンによって容易に代替されうるものとなったのである。

このような光と影を用いて妖怪を出現させる仕掛けは、『天狗通』が刊行された少し後、天明年間（1780年代）になると、もっと手軽な形で人びとのあいだに広まることになる。それが「^{ばけものろうそく}化物蠟燭（^{（7）}幽霊蠟燭）」である。

大坂の世相・流行について年代順に記した『摂陽奇観』の天明5年（1785）の条に、次のような記事がある。

一 幽霊蠟燭新製

一夜座敷金百匹ツゝにて相催シ諸方よりまねきて興じけるにいつしか価いやしき売物と成たるのミならず蠟燭の仕掛薬法まで委しく記したる艸紙出て此本大ひに弘り^{（8）}たり

これによれば、「幽霊蠟燭」は創製された当時は高価な座興であったが、いつしか安い売り物となっただけではなく、その仕掛け・薬法まで詳しく記した種明かし本が出版され、大いに広まったという。では、「幽霊蠟燭」とは具体的にどのようなものだったのか。弘化3年（1846）刊の手品伝授本『風流秘事袋』^{ふうりゅうひじぶくろ}に、その図と解説が掲載されているので紹介しておこう（図10）。

ゆうれいらうそくハ、ゆうれいのかたちをきりてらうそくのしんニ立る。うしろのこよりに火を付れば、まへのゆうれいあらはれる也。らうそくのしんに火うつれば、ゆうれいきへるなり。

この絵の「幽霊蠟燭」は、かなりおおげさに描かれてはいるが、形状としては実際のものに近いと考えられる。蠟燭の芯に幽霊や化物の形に切り抜いた紙を立て、その接合部につながる形で、こよりが後ろに伸びている。これが「化物蠟燭（幽霊蠟燭）」の一般的な形状であった。

その使い方については次のようなものであったと推測される。後ろのこよりの部分に火をつけると、幽霊の形に切った紙の影が障子などに映し出される。そして、火がだんだん紙の方に近づいていくにつれて、幽霊の影も大きくなり、ついに火が紙に燃え移ると、紙には火薬が塗ってあるので、幽霊の影はあっという間に燃え尽きて消えてしまう。これを障子の向こうから見れば、幽霊の影がだんだん近づいてきて、さあ障子を突き抜けて出現か——というところで突然消えてしまうという風に見えるわけである。しかも仕掛けは燃えてしまい、あとには残らない。よくできた「妖怪手品」であると言えよう。「化物蠟燭」とはすなわち、「妖怪手品」を商品化したものであった。

天明期ごろの刊行と推定される手品伝授本『座敷芸手妻操』^{ざしきげいてづまからくり}にも「化物らうそくの手妻」についての記述があり、さまざまな種類の「化物蠟燭」があったことが書かれている。

一蠟燭^{らうそく}のしんを少しとぼし、其とぼし口へ油をつけたる紙そくのしりをさし込て、其紙そくのまゑへ、幽霊^{ゆうれい}にても鬼にても、くろい紙にて形をきり、竹にはさミて、らうそくのらうへ差込、障子より沓尺五寸程間を置て立てをき、其紙そくへ火をともし候へば、其かげしやうじへうつり、化物乃様に見へ申候。是化現香^{けげんかう}と申口伝ニ御座候。此外くわ

いらんしよく、^{くわいさいかう}怪哉香、百物語化物蠟燭杯と申、いろゝの仕形御座候へ共、むつかしく御座候ゆへ、こゝニハ^{けげんかう}化現香斗書しるし申候。其内にもわけて面白キハ、百物語化物蠟燭ニ御座候事。

ここでは「化現香」という簡単な「化物蠟燭」のこしらえ方が紹介され、そのほかに「くわいらんしよく」「怪哉香」「百物語化物蠟燭」などの「化物蠟燭」があったことが記されている。「くわいらんしよく」「怪哉香」については未詳だが、天明7年(1787)に刊行された^{ほうせいどうきさんじ}朋誠堂喜三二作・北尾重政画の黄表紙『^{まさんじんいそのはけもの}龜山人家妖』のなかに、「はやりのくわいらんしよくなどで案じはあるまいか」「くわいさいこうというあんじも口もとの⁽⁹⁾所だ」という言葉が見えることから、それらの「化物蠟燭」が天明期のはやり物であったことがうかがい知れる。

「化物蠟燭」はその後も安価な玩具として定着していった。とりわけ、天保年間(1830～44)に浅草^{なかもみせ}仲見世の^{いずみめきち}泉目吉の店で売られていた「化物蠟燭」は江戸っ子たちの評判を集めた。天保7年(1836)刊の^{ためながしゅんすい}為永春水の人情本『^{しゅんしよくめぐみのはな}春色恵之花』には、主役の男女を結びつける重要な小道具として、この泉目吉の「化物蠟燭」が登場する。

さらに「化物蠟燭」は、明治維新以降も夜店の玩具として親しまれた。エロティックな「責め絵」で有名な絵師・伊藤晴雨が江戸・東京の風俗について描いた『江戸と東京風俗野史』第6巻(昭和7年[1932]刊)のなかで、「化物蠟燭」は「現代でも時々坊間に見掛ける」と⁽¹⁰⁾されている。

兵庫県立歴史博物館の所蔵品のなかには、昭和30年代の駄菓子屋などで売られていたものと思われる「お化け花火」(図11)の実物がある。その形状は、江戸時代の「化物蠟燭」とまったく変わらないものである。

天明年間に創製された「化物蠟燭」は、数ある「妖怪娯楽」のなかでも、最も息の長いものであったと言えるだろう。そして、それは18世紀後半に出現した「妖怪手品」に起源を持つものであったのだ。

写し絵——江戸のファンタスマゴリア

さて、18世紀後半の「妖怪手品」は、言わば素人が座敷芸として演ずるものであった。しかし19世紀に入ると、「妖怪手品」的な仕掛けがプロフェッショナルの芸能のなかに組み込まれるようになっていった。その結果として生み出されたのが、写し絵・怪談狂言・

怪談噺である。

まずは、幻灯の興行である写し絵について見てみよう。すでに述べたように、幻灯器は 18 世紀後半にはヨーロッパから日本にもたらされ、「影絵眼鏡」として商品化されてもいた。また、『摂陽奇観』によれば、寛政 2 年（1790）5 月に大坂の難波新地において「彩色かげ絵阿蘭陀細工」の名で幻灯の興行がおこなわれている⁽¹¹⁾。しかし、幻灯が芸能として定着するのは 19 世紀に入ってからのことである。ヨーロッパにおいてファンタスマゴリアが発明された、その少し後だ。

享和元年（1801）、まさに 19 世紀最初の年の春、上野山下で「エキマン鏡」、すなわち幻灯の興行があった。それを見た上絵師（焼き物や布地に彩色を施す絵師）の亀屋熊吉が、蘭医を父に持つ友人の協力を得てガラスに絵を描く薬法を習得し、自分で描いた種板を用いて幻灯の興行を始めた。それが享和 3 年（1803）のことで、その新しい芸能は「写し絵」と名づけられた。熊吉は三笑亭可楽^{さんしやうていからく}の門下に入り、三笑亭都楽^{さんしやうていとらく}と号したが、のちに都屋^{みやこや}を名乗り、写し絵の祖「都屋都楽」として知られるようになる⁽¹²⁾。

写し絵は、「風呂」と呼ばれる木製の幻灯器で、ガラス板（種板）に描かれた絵を紙のスクリーンに映し出す。光源に用いられたのは灯心か蠟燭の火だったようで、いずれにしてもあまり強い光ではなかったと考えられる。写し絵は現在の映画の映写方法などとは異なり、スクリーンの裏側から映写するリア・プロジェクション方式を採っていた。また幻灯器本体は台の上などに据え置くのではなく、演者が手に持って映写した⁽¹³⁾。

この写し絵の演目として、怪談ものはとりわけ好まれた。写し絵の引札（宣伝用チラシ）には、ほぼ決まって幽霊の絵が描かれていることからそれはうかがえる（図 12）。写し絵といえば幽霊、そうした連想が、すでに当時の人びとのあいだにできあがっていたのである。

写し絵では、種板にスライド式の仕掛けを施すことによって、変化や動きを表現することができた。例えば墓場から幽霊が現れている場面を描いた種板に、黒く塗りつぶした部分を作ったもう 1 枚のガラスを重ねあわせ、これをスライド式で動かせるようにしておく。黒く塗りつぶした部分が幽霊の絵柄の上にある時は、ただの墓石だけがスクリーンに映し出されるが、ガラスを横にスライドさせると、幽霊が突然現れたように見える（図 13）。こうした仕掛けは当時の観客をさぞ驚かせたことだろう。

天保 5 年（1834）に刊行された寺門静軒^{てらかどしやうけん}の『江戸繁昌記』三篇には、「影紙^{かげし}」として写し絵の上演の様子が詳しく記述されている。

却つて又那の羽生村累女の幽鬼、祟りを為すの図を照らし出だす。霊牌前、仏灯暗く、香煙細し。別に一大蘭盆灯を懸下す。那の与右衛門なる者、鉦を敲きて仏を念ず。只見る、幽鬼の灯籠内より現出するを。還た滅し、還た現じ、漸く小に、漸く大なり。嚶々怨みを訴ふ。須臾にして漸滅す。乍ち見る、一団の微量、光を葆みて洩らさず、朧月輝きを収め、毬卵破れんと欲す。漸く凝り、漸く明らかなり。眉目了々、遂に一大鬼首と作る。鮮血噴き、怒眼裂く。高僧祐天を点出す。合掌して経を念じ、一喝数珠を揮へば、怨火即ち消ゆ。只見る、紫雲變變、金仏来迎す。蓮花台上、怨魂成仏す。妙光四散、天花繽紛たり。

これは、歌舞伎や草双紙などで知られた累の怪談を上演している場面を描いたものである。殺した妻・累の亡霊に怯え、仏壇に向かい一心に念仏を唱える与右衛門。しかし盆灯籠のなかから累の亡霊が出現し、消えたり現れたり、小さくなったり大きくなったりを繰り返しながら恨みごとを述べる。それが突然消えたと思いきや、ぼんやりした丸い光が現れ、孵化する卵のようにかすかに揺れながら、次第にはっきりした像を結んでいく。果たしてスクリーンいっぱいに映し出されたのは、すさまじい形相の累の首であった。と、その時、高僧祐天上人が現れ、経を唱えて一喝すると、怨火はたちまち消え、紫雲とともに金色の仏が現れて、怨霊は成仏する――。

この『江戸繁昌記』の記述から、写し絵が現在のスライド上映のような静止画像の連続ではなく、変化と動きに満ちた一種のアニメーションであったことがわかるだろう。それを可能にしたのは、前述した種板の仕掛けばかりではなく、演者自身のテクニックによるところも大きかった。例えば累の巨大な首が、ぼんやりした丸い光から次第にはっきりした像を結んでいくところは、明らかに演者が幻灯器のピントを調節することによってもたらした「特殊効果」である。またレンズの前に垂らした布の覆いを上げ下げすることで、映像が突然に消えたり現れたりといった効果を生み出すことができた。

嘉永6年(1853)に刊行された喜田川守貞の『守貞謄稿』には、「影画」、すなわち写し絵は「専ら児童ヲ集ム」とある。子どもたちの娯楽となっていたということは、見料も安く、またかなりポピュラーなものとして広まっていたのだろう。『天狗通』のころ、18世紀後半にはおそらく一部の金持ちの座敷芸であったと思われる「影絵眼鏡」は、19世紀に至って大衆娯楽の仲間入りを果たしたのである。

怪談狂言——機械仕掛けの幽霊

さまざまな仕掛けによって観客を恐ろしがらせることを目的とした「怪談狂言」の誕生は、「写し絵」が創始された翌年、文化元年（1804）のことである。この年に上演された『天竺徳兵衛韓^{てんじくよくべえいこくばんし}嘶』が、その嚆矢とされているのである。

『天竺徳兵衛韓嘶』は、蝦蟇^{がま}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、四世鶴屋南北（1755～1829）が初代尾上松助（後に松^{しょうろう}緑、1744～1815）と組んで世に送り出した作品であった。南北はまだ勝俵蔵と名乗っていたところで、前年に立作者になったばかり、松助も 60 歳という高齢で芸歴こそ長かったが、いわゆる千両役者ではなく、次世代の役者たちに圧され引退をもささやかれていた。この『天竺徳兵衛韓嘶』にしても、芝居にとってはオフシーズンと言うべき夏場の狂言として作られたものであったのだ。

そこに南北と松助は、起死回生を狙ってさまざまな仕掛けを盛り込んだ。大きな蝦蟇のぬいぐるみの背中が割れてなかから徳兵衛が現れたり、五百機^{いおはた}が徳兵衛に殺される場面では松助が殺される五百機と殺す徳兵衛の二役を早替りで演じ、さらに人形を用いて五百機の幽霊が徳兵衛の後髪を引くさまを見せる場面は、観客の目を驚かせたという。また、五百機の幽霊が竹藪から現れたり壁のなかに消えたりする場面も好評であった。大詰では越後座頭（実は徳兵衛）に扮した松助が舞台の前の池に飛び込み、その直後に花道から上使の姿になって登場するという「水中早替り」の場面があり、「此早がはり三ヶ津にまねる者あるまじと大評判」（『歌舞伎年代記』）であった⁽¹⁵⁾という。

果たして、『天竺徳兵衛韓嘶』は夏狂言としては異例の大入りを記録し、涼しくなって水中の早替りができなくなる 9 月半ばまで打ち続けられるロングランとなった。この作品は純然たる怪談とは言えないが、妖怪・幽霊の怪異さを仕掛け・からくりを用いて演出し、観客を驚かせたという点において、「怪談狂言」の嚆矢とされているのである。そして、この『天竺徳兵衛韓嘶』の成功を受けて、南北と松助のコンビはその後もうこうした「怪談狂言」をつぎつぎに生み出すのである。文化 5 年（1808）の『彩入御伽草』^{いろえいり おとぎぞうし}では木幡（小幡）小平次の怪談と皿屋敷の物語、文化 6 年（1809）の『阿国御前化粧鏡』^{おくにござんけしょうのすがたみ}では牡丹灯籠と累の怪談を題材として取り上げ、いずれも大当たりを取っている。

しかし、「怪談狂言」の代表格と言え、やはり『東海道四谷怪談』をおいてほかにはない。これは、南北が松助の養子であった三世尾上菊五郎と組んで文政 8 年（1825）に初演

した「怪談狂言」で、毒薬を飲まされて醜い顔になった貞淑な妻・お岩が非道な夫・民谷伊右衛門に裏切られ、死して後に壮絶な祟りをなすという物語は、そのすぐれた怪異の演出と、同時代の社会状況を反映したリ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』は、そのストーリーと演出の巧みさもさることながら、「怪談狂言」ならではの仕掛けやからくりをふんだんに使い、観客の恐怖と驚きを最大限に引き出すことに成功した。例えば、毒薬によって顔の崩れたお岩が髪を梳くと、髪がばさばさと抜け落ち、お岩の形相はますます化け物のようにになる。そして、お岩が抜けた髪の毛をねじ切ると、そこから鮮血がしたたり落ちる。これらはあらかじめ用意しておいた髪の毛や蘇芳の赤い煎じ汁を用いた簡単な仕掛けだが、お岩の恨みの深さを実に効果的に表現している。

とりわけ有名なのは「戸板返し」の場面である。片面にお岩の死体、もう片方の面に小仏小平（民谷家に伝わる薬を盗んで伊右衛門に殺された小者）の死体を打ちつけて川に流された戸板が、隠亡堀で釣りをしている伊右衛門のもとに流れつく。伊右衛門が恨み言を言うお岩の死体にムシロをかけ、戸板を裏返すと、今度は小平が「薬を下され」と手を差し出してくる。驚いた伊右衛門が死骸に切りつけると、死骸は骨と化して水中に落ちる。お岩と小仏小平は菊五郎の二役で、つまりこの場面は、菊五郎の早替りによって演じられていたのである。戸板には顔を出す穴が開けられており、作り物の胴体が両面に取りつけられている。菊五郎は顔だけを抜き差しすることで、お岩と小平、二人の亡霊を演じたのである。早替りは「怪談狂言」につきものの趣向だが、一人の人間が一瞬にして別の人間に変わる早替りは、幽霊・妖怪の「不思議さ」「怪しさ」を視覚的に表現する一つのテクニクだったと言えるだろう。

『東海道四谷怪談』では、このほかにもお岩の亡霊が壁のなかに消えたり、赤ん坊が石地藏に変わったりとさまざまな仕掛けやからくりが用いられているが、再演を重ねるにしたがってさらに大がかりな舞台上のからくりが用いられるようになっていった。例えば天保2年（1831）8月の江戸市村座での上演で、お岩の亡霊が提灯のなかから現れる「提灯抜け」の仕掛けが初めて取り入れられ、以後この作品に欠かせないものとして定着した⁽¹⁶⁾。また、秋山長兵衛がお岩の亡霊によって仏壇のなかに引きずり込まれる「仏壇返し」の仕掛けものに工夫されたものである。これは大道具の家の一部が人を乗せたまま車輪状に回転するというかなり大仕掛けのものであった。

このように「怪談狂言」もまた「妖怪手品」と同様に、仕掛けを用いて幽霊・妖怪のひ

き起こす怪異を作り出す芸能であった。もっともプロの役者により、大舞台で演じられる

「怪談狂言」の場合、仕掛けはより大がかりになり、そしてより高度な技能が要求された。

「怪談狂言」は、怪異を虚構として楽しむ感性が見いだした一つの到達点だったと言えるだろう。

怪談噺——視覚的落語の誕生

鶴屋南北の「怪談狂言」がつぎつぎに大当たりを取っていた文化末年ごろ、仕掛けや道具を用いて怪談を語る落語が、初代林屋正蔵^{はやしやしょうぞう}（1781?～1842）によって創始された。これは当初、「化物噺^{ばけものばなし}」と呼ばれたが、のちに「怪談噺」の名で定着する。

正蔵は文化3年（1806）に三笑亭可楽の門人となった。ちなみに「写し絵」の創始者である都屋都楽も可楽の門人であるから、二人は同門ということになる。正蔵は文化14年（1817）正月に西両国の寄席を取得して興行を開始する。「化物噺」を始めたのはその少し前だったようであるが、大仕掛けの怪談を語るにあたって常設の寄席はどうしても必要なものであったろう。正蔵は「元祖大道具大仕掛妖怪ばなし 林屋正蔵」の看板を掲げ、江戸っ子ばかりではなく、全国から江戸見物にやってきた多くの人びとを相手に怪談を語⁽¹⁷⁾った。こうして、「怪談噺」が落語の一ジャンルとして確立していったのである。

初代正蔵の「怪談噺」が具体的にどのようなものであったのかはよくわかっていないが、幕末ごろの「怪談噺」の様子は、いくつかの資料からうかがうことができる。例えば『守貞謄稿』には「近世、道具入怪談咄ト号ケ、終始トモニ婦女怨念等ヲ咄シ、終ニ高坐背ヨリ、幽霊ノ木偶等ヲ出スコト行ル⁽¹⁸⁾」とある。『四谷怪談』や累の怪談のような「婦女怨念等」の話を語り、最後にいよいよ幽霊が登場という段になって、高座の後ろから幽霊の人形を出して聴衆を驚かせる、というのが典型的な「怪談噺」だったようである。

『昔々歌舞伎物語』（柳亭種彦作、歌川国貞画）には、この「怪談噺」が語られている時の様子が描かれている（図14）。高座の袖に姿を現した骸骨は、おそらく人形であろう。演者の左右には一対の燭台が置かれ、そこから延びている紐の端を、演者がしっかりと握っている。噺の最後でこの紐を引けば、蠟燭が黒い筒のなかに落ち真っ暗闇になる、という仕掛けである。

初代林屋正蔵は絵心があり、手先が器用だった。「怪談噺」に用いるさまざまな小道具類も、正蔵自身の工夫によるところが大きかったようだ。一説には、『東海道四谷怪談』の中村座初演の際に、舞台の仕掛けを手伝ったとも言われている⁽¹⁹⁾。とは言え、つぎつぎに生み

出される新しい演目に対応するには、やはり専門の細工師の存在が必要であった。正蔵の「怪談噺」にとってその役割を果たしたのが、「化物蠟燭」でもその名を知られていた泉目吉であった。『ききのまにまに』の天保元年（1830）の条には、「両国元町回向院前に目吉といへる人形師有。化物咄をなす林屋正蔵が小道具共を作れり」と記されている⁽²⁰⁾。元来この泉の家は寺社の彩色御用を請け負うのが本職であったが、目吉の先代から怪談の道具を作るようになったという。ちなみに泉目吉というのは通称で、「泉屋の目玉の吉兵衛」の略である。人と違った目つきをしているというのでこう呼ばれたらしい⁽²¹⁾。

目吉はまた自らの製作した人形を見世物興行にかけていた。天保9年（1838）3月に両国の回向院でおこなわれた井の頭弁財天の開帳の際、多くの参詣者を当て込んでさまざまな見世物が興行されたが、そのなかに泉目吉の「変死人形競^{くさべ}」があった。これは、水死体や首くくり、獄門のありさま、そして自らの髪の毛で木の枝に吊るされた女の生首から血がしたり落ちるさま、木に縛りつけられた裸の男が喉に刀を突き立てられて絶命しているさまなど、さまざまな変死体のリアルな生人形を見せるというもので、かなり評判になったようだ⁽²²⁾。目吉は10年後の嘉永元年（1848）6月にやはり両国回向院でおこなわれた京都嵯峨釈迦如来開帳の際にも、前年に話題となった実際の事件に材を取った「身投げ三人娘人形」の興行をおこなっている⁽²³⁾。これらの人形の見世物は現在のお化け屋敷のはしりだと言える。正蔵の「怪談噺」は、こうした目吉のすぐれた技術によってさらに迫力のあるものになったと思われる。

『江戸風俗総まくり』のなかで、天明3年（1783）生まれの老武士が「林屋正蔵といふもの、怪談を取組んで咄す内に音曲のみか、人形を遣ふにいたりてぞ、此道の衰へとは成にける」と慨嘆しているように⁽²⁴⁾、鳴り物や人形などの道具や仕掛けを用いて客を驚かす「怪談噺」を、語りのみで客を楽しませる落語の正道から外れたものと見なす向きもあった。しかし、「怪談噺」は視覚が特権的な役割を果たした「表象の時代」にふさわしい芸であったといえるだろう。

もちろん、道具や仕掛けを用いて怪異を作り出す「怪談噺」は、同時代の「怪談狂言」の影響のもとに生み出されたものであったと考えられる。また、初代林屋正蔵と「写し絵」の創始者である都屋都楽が同門であったことは先に述べたが、正蔵の弟子には橘さん鳥のもとで「写し絵」を学び、のちにその技術を生かして、鳴り物や幽霊をすべて一人で演じる「ひとり怪談」を創始した人情亭錦紅がいる⁽²⁵⁾。「写し絵」「怪談狂言」「怪談噺」は、演目や技術などの面でたがいに影響を与えながら、19世紀における「怪異を作り出す芸能」と

して、大衆のあいだに浸透していったのである。

幻術から妖怪手品へ

18 世紀後半に登場した「妖怪手品」。それは 19 世紀に相次いで生み出された「妖怪娯楽」——写し絵・怪談狂言・怪談噺のルーツであり、その意味で近世後期の妖怪観の形成において重要な意味を持つものであった。

それでは、こうした「妖怪手品」の出現は、何を変えたのだろうか。ここで日本の手品の歴史をふりかえってみることにしよう。

日本の手品の歴史は、奈良時代に中国から伝来した^{きんがく}散楽にまでさかのぼるとされている。しかし、中世以前の手品の実態を見きわめることは難しい。それらは「^{げんじゅつ}幻術」「^{げじゅつ}外術」「^{めくらまし}幻戯」などと呼ばれ、「妖術」のたぐいと区別されることがなかったからである。言わば手品師は、本物の「妖怪」だったのだ。これは、手品の種、トリックが、手品師たちの「秘伝」とされ、一般の人びとの窺い知ることのできないものだったことによる。

12 世紀初めごろに成立した『今昔物語集』には、こうした「幻術」にまつわるエピソードがいくつか収められている。例えばその一つ、巻第二十第九「^{テングヲマツリシ}祭天狗法師、^{ヲノコニコノズツヲナラハシメムトシタルコト}擬男習此術語」。

今昔、京ニ^{グエズツ}外術ト云フ事ヲ^{コノミ}好テ役トスル下衆法師有ケリ。^{ハキ}履タル^{アシダ}足駄・^{シリキレ}尻切ナドヲ^キ急ト犬ノ子ナドニ成シテ^{ハハ}這セ、又懷ヨリ^{ナカ}狐ヲ^{イダ}鳴セテ出シ、又馬・牛ノ^{タテ}立ル尻ヨリ^{イリ}入テ、口ヨリ^{イッ}出ナド^{（26）}為ル事ヲゾシゲル。

ここでの「外術（幻術）」の内容は、①足駄・草履などを犬の子に変える、②懷から狐を鳴かせて出す、③馬や牛の尻から入って口から出る、というものであるが、③はともかくとして、①②あたりは簡単なトリックを用いて実現できそうなものである。だが、この物語のなかではその種や仕掛けが明らかにされることはなく、しかも術は天狗から授かったものとされているのである。

また、巻第二十八第四十「^{グエズツヲモテウリヲヌスミクハレタルコト}以外術被盜食瓜語」には、次のような「外術」が描かれている。

大和国から瓜を運んできた下衆たちが、木陰で瓜を食べながら休息していたところ、年老いた翁があらわれて、のどが渴いてたまらないから瓜を一つ食わせてくれ、と懇願する。

下衆たちが、この瓜は自分たちのものではないから、と言って断ると、翁はそれなら自分で瓜を作って食おうと言い出す。下衆たちはたわごとを言うものだと言っていたが、翁は木の枝で地面を掘り返して畑のようにし、そこに下衆たちが食い散らした瓜の種を植えると、ほどなく双葉が生え、さらに大きく生長して、ついに花が咲き実が成った。翁は立派に熟した瓜を取って食い、さらに下衆たちや道行く人びとにもふるまう。瓜をすべて食い尽くすと、翁はどこへともなく去っていったが、その後で下衆たちは運んできた瓜がすべてなくなっていることに気づく。先ほど翁が生やしてみせた瓜は、すべて下衆たちが運んできた瓜だったのである。

この物語で翁が駆使した「外術」は、「マンゴーの奇術」として知られる古典的な手品と同様のトリックを用いたものだとされている⁽²⁷⁾。これは現在でもインドや台湾などで実際に演じられており、その手順についても明らかになっている。それによると、手品師は三本の棒を三脚のように組み、そのなかに土の入った鉢を据える。そしてこの鉢にマンゴーの種をまき、三脚の上に布をかぶせて鉢を覆い隠す。しばらく経って布を取ると、鉢のなかからマンゴーの芽が顔を出している。ふたたび布をかぶせ、またしばらくしてから布を取ると、先ほどよりもマンゴーの芽が生長している。このように布で隠してからふたたび取り去るという手順を何回か繰り返すうちに、マンゴーはどんどん大きくなり、最後にはたわわに実をつけたマンゴーの木が見物人たちの前に現れるのである。

その仕掛けはいたって単純で、三脚にかぶせる布の裏にマンゴーの芽を隠しておいて、布をかぶせる際にそれを鉢のなかに植え込むのである。その後は、布をかぶせて取り去るという手順を繰り返すなかで、マンゴーの木を少しずつ大きくしたものと入れ替えていく。そうすると見ている者はあたかもマンゴーが生長しているように錯覚するのである。実際には、マンゴーを植えた鉢は何度も人びとの目の前から隠されているわけだから、そこに仕掛けがあるのだと気づいてもよさそうなものだが、この手品を見た者の大半は鉢を覆い隠した布と三脚の存在を忘れ、目の前でマンゴーがみるみるうちに生長していったように記憶しているという。驚きが記憶を改変してしまうのだ。こうして、「目の前で生長するマンゴー」の語りが生まれ、さらにその語りが伝聞によって膨れあがっていくことによって「マンゴーの奇術」の神秘性が保証されるのである。

この『今昔物語集』のエピソードでも、登場人物、そしてこの話の書き手ですら、それが種や仕掛けのあるものだと認識していない。それどころか、この「外術」を使った翁は「変化ノ者」ではなかったかとさえ書かれているのである。「幻術」を使う者は、まさ

に妖怪だったわけだ。

こうした「幻術」の描写に触れて、それをトリックの存在する「手品」であろうと考えるのは、ある大きな認識の枠組の転換を経たからこそ可能なのである。中世以前において、「幻術」はまさに種も仕掛けもない不可知の「術」としてあったのだ。

ところが、江戸時代中期、18世紀に入るところになって、こうした手品を取り巻く状況は一変する。先に触れた『神仙戯術』を嚆矢として、手品の種明かしをする本が作られるようになり、多くの人にそのトリックが知られるようになったのだ。これにより、手品はその質をまったく変えてしまう。手品はもはや神秘のヴェールに覆い隠された不可知の「術」ではなく、種も仕掛けもある、誰にでも再現可能な「技術」となったのである。

橋本裕之は、「幻術」について「修辞を尽くしてさまざまに『語る』ことをとおしてしか十全に浮かびあがってこない、つまり真偽のあわいにすべりこむ不可思議なパフォーマンスだったのではないだろうか⁽²⁸⁾」と述べている。つまり「幻術」とは、「語り」(=「騙り」)によって保証され、さらに噂や説話といった「語り」が「語り」を呼ぶような空間のなかで自己増殖を続けるものであった。だから、「幻術」の正体を正確に見きわめようとしても、その周囲に幾重にも折り重ねられた「語り」の分厚い層にはばまれ、ついにその本質にたどりつくことはできないのである。言わば、「幻術」は「語り」によって構築される共同幻想の空間に根ざしたものであった。この空間を仮に「物語空間」と名づけておくことにしよう。

近世中期における手品伝授本の登場は、「語り」の分厚い層によって覆われ、またそれによって保証されていた「幻術」を、「視覚化」という契機によって明るみに出し、その神秘性を無効化して、誰にでも再現可能な「手品」に変えてしまった⁽²⁹⁾。この時、手品は「語り」によって形成される「物語空間」のなかの存在から、視覚的なメディアのネットワークのうえに仮構された「表象空間」のなかの存在へとシフトしていったのである。

これは、ちょうど妖怪が民間伝承のなかの存在から「表象空間」のなかの存在へと転換していく過程と同形の現象である。「妖怪手品」とは、「妖怪」と「手品」とが重なり合う領域として同じ運命をたどっていったということを端的に示すものであると言えよう。まさに妖怪の「術」としてあった「幻術」は、みずからの神秘性を否定しながら妖怪現象を人為的に再現する「妖怪手品」へと、その姿を変えていったのだ。

からくりと「種明かしの時代」

さて、手品に隣接する領域の一つに、「からくり」がある。⁽³⁰⁾ からくりもまた、仕掛けを用いて人を驚かせるものであるが、やはり 18 世紀後半、そのあり方を根底から変えてしまうような、重要な出来事が起こっている。

寛政 8 年 (1796)、『機巧図彙』^{からくりずい}と題する書物が刊行される。著者は土佐出身の細川半蔵。幕府の天文方を務めた人物である。からくりについて書かれたこの書物は、科学者の冷徹さで、からくり人形を一つ一つのパーツに分解し、その仕組みを詳細に解説していく。とりわけ多くの紙数を費やして図解されているのが「茶運び人形」である (図 15)。その図解の正確無比なることは、昭和 42 年 (1967) に科学史家の立川昭二氏がこれをもとに江戸時代の「茶運び人形」を再現することに成功したことからも証明されている。⁽³¹⁾

「茶運び人形」は、江戸時代のからくりを代表するもので、非常に精巧な動きをするからくり人形である。手に持った盆の上に茶碗を乗せると、ゼンマイ仕掛けで自動的に動き出し、客が茶碗を取ると、ストッパーが働いて動きが止まる。そしてふたたび茶碗を乗せると、Uターンして元の場所へと戻っていくのである。かの井原西鶴も、この「茶運び人形」を実見して、「さながら人間のごとし」(元禄 5 年 [1692] 刊『独吟百顔』) と驚嘆している。

なお、明和のころから寛政の末にかけて、江戸の道化役者・嵐音八が人形町 (長谷川町) に開いた「鹿の子餅」(表面に小豆をまぶした餅) の店先には、4 尺 (約 120 センチメートル) ほどの大きさの「茶運び人形」が置かれ、客が来ると茶を運んでくるという趣向で老若男女の人気を集めていた。⁽³²⁾ 江戸の人びとには、「茶運び人形」はおなじみのものだったのである。

ところで、「茶運び人形」はなぜ茶を運ぶのだろうか。いささか唐突な問いかも知れないが、このような問いを發してみたのには理由がある。私は、「茶運び人形」とはまさに妖怪であることを意識して作られた人形ではないか、と考えているからである。

実は、「茶運び小僧」とでも呼ぶべき妖怪が、江戸時代の人びとのあいだに伝承されていたようなのだ。この「茶運び小僧」はいくつかの黄表紙や錦絵のなかに見いだすことができる。例えば寛政 7 年 (1795) 刊の黄表紙『桃食三人子宝嚙』^{もくいさんにんこだからばなし}(市場通笑作・栄松斎長喜画) には、化物の一人として、茶を運ぶ小僧が登場する (図 16)。しかも、この「茶運び小僧」は、「鹿の子餅の看板」のようだと書かれているのである。「茶運び人形」が、まさに妖怪と重ね合わされていたことを示す例であろう。

この「茶運び小僧」は、頭が少し大きいことを除けば、普通の人間とまったく変わらない

いように見える。にもかかわらず、それはまぎれもなく「化物」として扱われている。ここで思い起こされるのは、第1章で紹介した「豆腐小僧」という妖怪である。豆腐小僧もまた、およそ妖怪らしくない妖怪である。豆腐を乗せた盆を手に持つ小僧、それだけだ。しかし、「豆腐小僧」や「茶運び小僧」はまさに「豆腐を持つ」「茶を運ぶ」という属性を持つがゆえに、妖怪たりえていると言うことができよう。江戸時代において、妖怪とはキャラクターにほかならないのだ。明瞭な一つの属性に固定された存在、それがキャラクターであり、妖怪なのである。

そして、「茶運び小僧」と「豆腐小僧」とは、明らかに同じ系譜を引く妖怪である。「飲食物を手に持って現れる子どもの妖怪」というカテゴリーを妖怪の分類体系のうちに立てるとするならば、「茶運び小僧」と「豆腐小僧」とはそのヴァリエーションとみなすことができる。このカテゴリーに属するものとしては、ほかに「酒買小僧」(図 17)がある。徳利と通帳かよいちようを持って現れる「酒買小僧」も江戸時代にはポピュラーな妖怪で、多くの場合は狸が化けたものとされていた。関西では、「酒買小僧」は豆狸まめだという狸の妖怪とされ、「雨のショボショボ降る晩に、豆狸が徳利持って酒買いに」という俗謡はよく知られていた。有名な信楽焼の狸の置物は、この「酒買小僧」の伝承を踏まえたものである。⁽³³⁾ これら「運び系・小僧系妖怪」は、いずれも狸やカワウソなど、動物が人間に化けたものとされることが多い。

「茶運び人形」が妖怪を意識して作られたからくり人形であるということの傍証はまだある。常陸国筑波郡谷田部村やたべの名主であった飯塚伊賀七いづつかいがしち(1762~1836)は、「からくり伊賀七」の通称で知られ、自らさまざまなからくりを製作した。そのなかに、「酒買い人形」というからくり人形があったと伝えられている。地元語り継がれている話によると、この人形は、ガッタン、ガッタンと音を立てながら、飯塚家の近所の酒屋に酒を買いにやって来たという。店の主人が人形の持っている酒ビンに酒を入れると、再びガッタン、ガッタンと音を立てながら帰っていったが、酒の量をごまかして入れると人形は動かなかったと伝えられている。⁽³⁴⁾

酒の量をごまかすと動かないというのはいささか不気味に感じられる話だが、この人形が「茶運び人形」と同じメカニズムを持つものだとしたら、ありえないことではない。「茶運び人形」は、盆の上の茶碗を取り上げると腕が上がってストッパーが働き、ふたたび茶碗を乗せるとその重みで腕が下がってストッパーが外れ、動き出すようになっている。だから、ある一定の重さに達しないとストッパーが外れないように調整しておけば、まさに

この「酒買い人形」のようになるのである。なお、伊賀七は『機巧図彙』を見て「酒買い人形」を製作したのだとも言われている。

この「茶運び人形」と同様のメカニズムを持つ「酒買い人形」は、明らかに妖怪「酒買小僧」を意識して作られたものである。興味深いことに、「妖怪手品」の一つにこの「酒買小僧」の手品がある。嘉永2年（1849）の『^{てづまはやでんじゅう}手妻早伝授二編』に紹介された「狸に酒を^{かい}買に遣る伝」である。

據さきに、徳利と^{くわ}㊦とおきて坐しきへもどり、かねてふところへ、たんぽへ酒をいれてかくしもち、もはや^か買て来つらんといふてたち、行てみるふりにて、ふところのたんぽをいだし、とつくりへそうと酒を^きあけ^{ぜい}銭ハよくつゝミ、ふところへかくし座しきへもどり、いまた^か買てかへらずといふて座し、しばらくしておのゝがたゆきて御らん下さるべし、^{ただいま}只今かへりたる^{おと}音がいたしましたト、ほかの人をミせにやるに、酒^きいりてあるゆへ、人々おどろきおそれて、これハかの馬の^{しやうべん}小便でハござるまいかと、まひげぬらすも一興^{いつけう}のたね、まことにたぬきが^{かつ}買てきたとミゆること一興ゝ。

「酒買小僧」は狸の化けた姿とされており、この「狸に酒を買に遣る伝」は明らかにそれを前提とした手品である。もっとも、この手品の種は湯たんぽのなかに酒を入れて懐に隠しておくといういたって単純なもので、実際に「酒買小僧」が姿を現すことはない。しかし、からくり伊賀七の作った「酒買い人形」とは、まさにこの「妖怪手品」を地でいくからくりだと言える。そこでは、人の目をあざむくトリックの代わりに、常人の理解を超えた複雑怪奇なメカニズムが、妖怪の役割を果たすのである。「茶運び人形」もこれと同様で、そこにはからくり人形と妖怪とを重ね合わせようとした細工人たちの遊び心が透けて見える。

では、なぜからくり人形は妖怪と重ね合わされることになったのか。ここで筆者が思い起こすのは、フロイトが「無気味なもの」について考察した有名な論文である。フロイトが考察の材料としているのは、E・T・A・ホフマンの幻想小説『砂男』であるが、そのなかには、オリンピアという名の自動人形(オートマタ)、つまりからくり人形が登場する。E・イェンチュは、それらは「外見上は生きているように見えるものが本当に生きているのかどうかという疑惑、また逆に、生命のない事物にひょっと生命があるのではあるまいかという疑惑」をいだかせるがゆえに、無気味な感覚を呼び起こすと述べている。いっぽ

うフロイトは、無気味なもの（das Unheimliche）とは、一度抑圧を経て、ふたたび戻ってきた「馴れ親しんだもの」（das Heimliche）であるという仮説を立て、自動人形の呼び起こす無気味さを、生きているものと生きていないものとを厳密に区別しない子どもの感覚世界と結びつけて論じている。それは子どものころに馴れ親しみ、しかし成人するに至ってすでに克服されたはずのアニミズム的世界観を不意によみがえらせることから、「無気味なもの」として知覚されるのである⁽³⁵⁾。

いずれにしても、からくり人形が「無気味なもの」として論じられている点で、非常に興味深い。生命のないはずのものが、生命のあるもののようにみずから動いてみせる。それは確かに、生命と非生命という根源的な境界線をあいまいにさせる。分類体系を侵犯するものとして、知的に構築された人間の世界認識に混乱をもたらすのだ。それは、まさに妖怪としてのありようである。自ら動き出すモノ、日本人はそれを「付喪神^{つくもがみ}」というおどろおどろしい名で呼んできたのではなかったか。からくり人形とは、正真正銘、人間が作り出した妖怪だったのである。

しかし、それも仕掛けが秘密であればこそである。『機巧図彙』は、その秘められたからくりを白日のもとにさらしてしまう。この『機巧図彙』について、美術史家のタイモン・スクリーチは、「内部構造の暴露は善なのであり、暴かれていないものは怪しいとか猥褻だとか感じられるようになっていた⁽³⁶⁾」という 18 世紀後半に広まっていた思考パターンと一致していると述べている。スクリーチはその例として、手島堵庵^{てしまとあん}・中沢道二^{なかつかき}らの心学、メタファーとしての時計やからくりの流行、そして安永 3 年（1774）の杉田玄白らによる『解体新書』の刊行を挙げている。18 世紀後半とは、隠された仕掛けを白日のもとにさらす「種明かしの時代」でもあったのだ。

象徴的なエピソードがある。明和年間（1764～72）に京都二条に住む生田中務^{いくたなかつかき}という人物が、奇怪な術をおこなったかどで死刑に処せられた。それ以後、「幻術」「幻戯」の名にふさわしい芸を演ずる者は絶えてしまったという⁽³⁷⁾。橋本裕之は、「この事件はおそらく、幻術の根ざしていた曖昧かつ中間的な領域が地上から消滅しつつあった過程をしめしている⁽³⁸⁾」と述べている。先に触れたように、「幻術」「幻戯」と呼ばれた芸能は、そのトリックが秘されていたために、神秘的な妖術・魔術のたぐいと区別のつかないものであった。それは世界を解釈しつくそうとする理性の「残余」の部分、「曖昧かつ中間的な領域」として残されていたのである。

江戸時代にも、元禄年間（1688～1704）に馬や牛を丸呑みする（！）「吞馬術」で評判

を呼んだ塩売長次郎のように、「幻戯」の芸を演ずる者はいた⁽³⁹⁾。しかし 18 世紀後半に至って、そのような「曖昧かつ中間的な領域」は存在を許されなくなったのである。すべては理性によって割り切れるもの、すなわち「種も仕掛けもあるもの」として存在することが要求されるようになったのだ。妖怪現象の仕組みを暴く『放下筌』『天狗通』の「妖怪手品」は、まさにこうした「種明かしの時代」に出現したのであった。

「種明かしの時代」における怪談

謎や神秘とされるものごとの背後に隠された仕掛けや真相を暴きたてる「種明かしの時代」。それは怪談の世界にも大きな影を落としている。

安永 9 年 (1780) に京都で刊行された『怪談見聞実記』(華久軒如環子撰)は、著者が実際に見聞した怪談を記した書物であるが、興味深いのは、序文のなかで「妖怪現象は人の心が生み出すものである」とはっきり言いきっていることである。

誰かいふ、世間に下戸と妖物なしとは。当代下戸有、妖物あり。往昔とても亦然り。古人も妖は徳に勝ずといふハ、これ化物の事にあらずや。然といへども、その性質の強実なるハ、邪魅も妖をなす事能わず。適怪異に逢ふといへども、亦曾而害なきのミ。柔弱虚臆に生し人は、邪魅の為に侵るゝ事亦鮮からざるなり。至若怪をして実怪とし、神魂忽悩乱して、精神殆傷損す。豈これを慎ざらむや。是所謂妖は人によつて発る物なり。予熟惟に、深山幽谷の間に在て山魅魍魎の諸妖ハしらず、大低村里の間に在もの、狐狸の所業に過ぎるのミ。是みな人の虚に乗じて妖怪をなす物にして、譬バ門戸を鍵ずして盜賊を導が如き也。(後略)⁽⁴⁰⁾

「当代下戸有、妖物あり」としながらも、「妖は人によつて発る物なり」ととらえ、妖怪現象のほとんどは狐狸が人の心の隙につけ込んでひき起こすものだとして述べている。実際に、この『怪談見聞実記』に掲載された怪談の大半は、狐狸のしわざとして解釈されている。例えば巻之四の「建仁寺中の門前廊の図子幽霊の事」では、著者が実際に幽霊と遭遇した体験が語られているが、その最後に「按するに、世に幽霊の取沙汰多し。されども、人間一ト度死してふたゝび形質を現さんや。是ミな狐狸の所為なり。今見し怪しき女なども、誠に幽霊といふべき者なり。しかれども、其実性ハかの古狸の化たるならむか⁽⁴¹⁾」と短いコメントを付けている。狐狸が人を化かすということについてはリアリティを残しながらも、

ある意味「合理的」な説明を試みているのである。また、巻之一の「洛西壬生寺の西辺宗玄^{そうげん}火の事」では、宗玄火という怪火の正体を、地面に染み込んだ人間や動物の脂肪や血液に含まれた燐が燃え出たものだと「科学的」に説明している。

極めつけは、巻之五に記載された「轆轤首^{ろくろくび}間違^{まちがひ}の事」「干魚^{あぎら}の膏^{あぶら}も夜陰にハ光りを出せし事」「臆病なる人狸の間違^{まちがひ}の事」の三つのエピソードである。これらは皆、怪異に見えたことが実は怪異ではなかった、という話なのだ。

例えば「轆轤首間違^{まちがひ}の事」では、京都片原町の酒屋の徳兵衛という男が、闇夜のなか家に帰る途中、火を噴きながら空中を飛ぶ生首を目撃する。だが、翌日になって、近所に住む山伏にその話をしたところ、山伏は大笑いしながらそれは自分だと言い出した。山伏が夜中に庭で用を足そうとした際に、手にしていた松明が邪魔になり、口にくわえていたところをたまたま徳兵衛が目にして、轆轤首と勘違いしたのである。

著者はこの話の最後に、「是怪談^{くわいたん}にあらねども、正しく怪しき有さまなれば、虚^き弱^{じやく}に生れし人などハ誠^{まこと}に怪異^{くわいぎ}と見るものなれば、人々心得あらんため巻末^{くわんまつ}に記^{しる}せしなり⁽⁴²⁾」と書いている。つまり、本当の怪異でないものをむやみに恐れることのないように、このようなエピソードを記したというのである。また、「干魚の膏も夜陰にハ光りを出せし事」は、怪しい光の正体が干魚の膏の発光したものであったという話、「臆病なる人狸の間違^{まちがひ}の事」は、夜道で出会った小坊主を狸が人に化けたものと勘違いするという話である。これらは、いわば怪異の「種明かし」である。18世紀後半において、ついに怪談はその「種明かし」を必要とされるに至ったのだ。

安永5年(1776)に刊行された『怪談重問書種^{くわいたんじゅうもんしゆしゆ}』(河田孤松著)は、全編がこうした怪異の「種明かし」を眼目とするもので、もはや怪談集とは呼べないものとなっている。例えば巻二の「弁屋宅鳴動^{やたくのめいどうをべんずること}事」は、蔵のなかから聞こえてくる怪しい音の正体が、鼠が糸車を回す音であったことを著者自身が突き止めるという内容である。巻一の「元山村忠右衛門逢妖怪^{ばけものにあうこと}事」でも、小坊主の化物が出たという場所に著者自身がおもむき、それがカワウソであったことを明らかにしている。なお、このエピソードの最後に、著者が「人ハ万物^{ばんぶつ}の霊^{れい}なり。其心をさへ正しくせば、狐狸及天狗魍魎^{ちゅうりやう}の類ハ皆人間よりはるかに劣^{おと}たる畜類^{ちくるい}共の事なれば、いかで人間^{たづな}を証^{あかし}す事有べき。努々世の俗談^{ぞくだん}に迷ふべからず」と述べていることは実に興味深い。それは「人ハ万物の霊長なれば、人こそばけて畜類をたぶらかす程に有べき也」という『放下筌』の序文にある言葉と趣旨を同じくするものである。

これらは「百物語怪談集」などと同じく、当時実際に語られていた話を集めたものであ

るが、怪異の「種明かし」を主眼とする物語は、実はすでに宝暦のころからフィクションとして創作されていた⁽⁴³⁾。宝暦2年(1752)に大坂の絵師・北尾雪坑斎辰宣によって著された『古今弁惑実物語』は、道成寺伝説や葛の葉伝説といった著名な説話の「真相」を種明かしするという内容になっている。例えばその巻頭に載るエピソード「幽霊片袖を古郷へ送る事」は、謡曲『善知鳥』などで知られる片袖幽霊譚(旅の宗教者が山中で亡霊と出会う遺族への伝言を託され、証拠の品として着物の片袖を渡されるという物語)を踏まえているが、その真相は亡妻の幽霊の言葉にかこつけて恋しい男と夫婦になろうとした女のはかりごとであったことが最後に明らかになる。このように『古今弁惑実物語』においては、古典的な怪異譚が「人が人を化かす話」として読み替えられている。怪異は人によって作り出されるという認識が、この作品の通奏低音になっているのである。

宝暦5年(1755)に刊行された『化物判取帳』になると、怪異の「種明かし」はパロディの手法にまでなっている。例えば「夜間天狗」という話では、放蕩息子がある夜天狗と化し、「鼻ハ反て七八寸も長くなり。骸ハ六十本の骨。前後左右にわかれて。翼のごとく羽をたゝむ時ハ。小児の身よりも細くなりぬ。口にハ熱湯を吐き。羽がひにハ雨を起す。其魂。西国。まつた北国の方へ飛行する」ということが語られる。ここだけを読むと怪談のようなのだが、この後「実説に」として、この話の「真相」の暴露が始まる。天狗というのは、実は放蕩息子が親の目を盗んで吉原や品川の遊郭に遊びに行くために、自分の身代わりとして寝床のなかに入れておいた薬罐と傘であった。「鼻ハ反て七八寸も長くなり」「口にハ熱湯を吐き」というのは薬罐、「骸ハ六十本の骨。前後左右にわかれて。翼のごとく羽をたゝむ時ハ。小児の身よりも細くなりぬ」というのは傘、そして「北国の方へ飛行する」というのは、江戸城から見て北の方角にあったことから「北国」と呼ばれていた吉原遊郭へ行くことを意味している。ここまで来ると、もはや落語である。

怪談すらも「種明かし」を要求されるようになった時代。そのなかで、伝統的な怪談は次第に人々を惹きつける力を失っていった。第1章で述べたように、17世紀後半以降数多く出版されてきた怪談集は、18世紀後半に至って急速に減少しはじめる。代わって人々は、「種も仕掛けもある」創られた怪談を求めるようになる。それは創られたものであるがゆえに、より効果的に適度な恐怖を人びとに提供していった。18世紀後半においては、『雨月物語』に代表される読本系怪異小説が、そして19世紀には、鶴屋南北の『東海道四谷怪談』などの大掛かりな仕掛けを用いた怪談狂言や、化物や幽霊の人形などを用いて聴衆を驚かす怪談噺が、その役割を担うことになるのである。

「化物化」する人間

「種明かしの時代」である 18 世紀後半において、妖怪は「種も仕掛けもある」ものとなり、それゆえに人の手によって再現可能なものとなった。その帰結の一つとして現れたのが、「人間の化物化」という現象である。

いわゆる浮世草子の一種に、さまざまな性質を持つ人間を列挙し描写した「^{かたぎもの}気質物」というジャンルがあるが、明和 8 年（1771）刊の『^{せけんばけものかたぎ}世間化物気質』（増谷大梁・半井金陵著）は、いわば化物的気質を持った人間の姿を描いた作品である。なかでもその最初のエピソード「^{かどやしき}角屋敷をのみこんだ^{ばけもの}妖怪の^{はかりごと}計」は、たいへん面白い内容なのでここで簡単に紹介しておこう。

大坂島之内堺筋に住む住吉屋才右衛門は、何かの商売をしているようにも見えないのに暮らしぶりは悪くなく、近所の者からも不思議がられていた。ある日、庄太郎という男が才右衛門の家を訪れる。才右衛門は以前に、庄太郎の伯父・五郎右衛門にのど町の屋敷を斡旋したことがあった。しかし庄太郎によれば、その屋敷は化物屋敷で、女の生首が座敷に転がってくるわ、鬼の腕が天井から突き出るわ、行灯が歩きだすわと「化物の絵本」に描いてあるとおりの怪異が起こるという。そして今では住む者もなく、買い手もつかず難渋しているということを才右衛門に打ち明ける。

才右衛門はたいへん恐縮しながら、「しかし、地中に埋もれた金銀は妖怪をなすということもあるから、よくよく化物の出所を見極めて必ず金銀を掘り出してみせましょう」と言って屋敷の留守番を引き受ける。その夜、才右衛門が五郎右衛門の手代伝蔵とともにくだんの屋敷で酒を酌みかわしていたところ、果たして笠をかぶった小坊主が現れた。しかし才右衛門はまったく動じない。小坊主は次に八尺ばかりの高入道に化けてみせるが、才右衛門は「人は万物の霊といへば人ほどこわいばけものなし」と逆に化物を退散させてしまう。

後日、五郎右衛門のもとに才右衛門からの使いがやって来て、化物の行動を見ていて気づいたことがあるので屋敷に来るように告げる。五郎右衛門らがのど町の屋敷を訪れると、才右衛門は^{ひごみ}樋込の^{うしろ}丑寅（北東）の隅が怪しいと言い出し、その場所を掘り返させる。すると地中から、金銀銭の入った小さな壺が出てきた。才右衛門は化物はそのせいであると言い、事実それ以来ぴたりと妖怪は出なくなった。掘り出した金銀は、才右衛門の手柄として、そっくり譲り渡されることになった。

さてその後、昼屋町の角屋敷が化物屋敷のため誰も借りる者がなく、売りに出されたということを聞いた五郎右衛門は、再び金銀を掘り当てようと、才右衛門の勧めにしたがって屋敷を購入する。さらに嶋之内の狸屋敷、神明の前の狐屋敷、安治川^{あじがわ}の河太郎屋敷^{かわたろう}、天満^{いたち}の魴屋敷^{さいやい}、幸^{こう}町の蝙蝠屋敷^{こうもり}など、いろいろな名のついた化物屋敷を安い値で購入するが、いずれも噂ばかりで化物も出ず、次第に借り手も現れて、結果的に五郎右衛門は大儲けをする。しかし昼屋町の屋敷ばかりは実際にさまざまな怪異が起こるので、売り値がさらに安くなっていった。そこへ才右衛門から屋敷を譲ってほしいとの申し出があり、五郎右衛門はこれ幸いと屋敷をただ同然に売り払う。ところが売却の済んだその数日後、屋敷に住みついていた古狸を叩き殺したとして、狸の死骸が屋敷の外にさらされる。その評判が広まり、もはや化物も出るまいと借り手も出てきたので、家の値は大きく上がり、才右衛門は大儲けする。

そこで五郎右衛門もようやく気がつく。すべては才右衛門が昼屋町の屋敷を手に入れんがために仕組んだ策略だったのだ。化物もすべてこしらえ事、壺のなかの金銀も才右衛門がみずから埋めたものだった。そして仕上げに黒焼屋で買ってきた狸の死骸をさらすことで、己が手で作り上げた化物屋敷の評判を終わらせたのである。五郎右衛門はこれこそ「ばけものの所為に極まりし」と震え上がるのであった。

この作品のなかで才右衛門は「化物気質」を持つ人間だとされている。すなわち、「化物化」した人間である。そして、才右衛門が人びとを「化かす」その手段は、まさに「妖怪手品」であったと言えよう。事実、高入道を出す術も、行灯がみずから動き出す術も『放下筌』のなかに見ることができるのである。この当時、同じ大坂の町中には『放下筌』の著者平瀬輔世も住んでいたのだが、それは果たして偶然だったのだろうか。

この『世間化物気質』には、おそらくモデルとなった人物が存在したのだろうが、あくまで創作には違いない。ところが、実際にこうした「人を化かす」化物的人間がいたのである。

その一人として、雲州松江の藩主・松平出羽守^{でわのかみ}（宗衍^{むねのぶ}）を挙げることができるだろう。この変わり者の大名は、実在の人物を化物に見立てて風刺した『当代江都百化物』^{とうだいえとひゃくばけもの}（宝暦8年〔1758〕刊）に「松江の化物」として登場する。そこでは、異常なまでの芝居好きが化物にたとえられているのだが、同時に化物好きでもあったらしい。『江戸塵拾』^{えどちりひろい}によれば、自分の屋敷の間を、張付^{はりつけ}から天井にいたるまで化物の絵を描き込んだ「化物の間」としていたと言うから相当のものである。絵を描いたのは狩野梅笑^{かのうばいしょう}。狩野派の絵師で、お

そらくは狩野派に伝わる『百鬼夜行絵巻』の妖怪たちを描いたのだろう。

さて、この松平出羽守が、ある時親しい者を集めて「化物の饗あそび」ということをやった。夜、寂しげな東屋あずまやに案内された客人たちの目の前に茶を運んできたのは、大きな目が額に一つあるだけの一つ目小僧。そして、小僧が引っ込んだあとは、今度は身の丈七尺余りの童子が現れ、客人たちを驚かした。ところが、後日明らかになったところによれば、一つ目小僧は出羽守の領地の山里に住んでいた一種のフリークスで、本当に一つ目なのだが、まぎれもない人間だった。七尺の童子も出羽国の釈迦という名の力士で、並はずれた身長を持つとは言え、やはり現実存在する人間には違いなかった。出羽守はこの二人を見いだしたことから、くだんの趣向を思いついたらしい(『落栗物語』)。まことに悪ふざけの過ぎる変人大名である。

実際に妖怪的特徴を持った人間を探してきて使うなど、大名ならではの大仕掛けであると言えるが、それこそ手品伝授本に紹介されたような「妖怪手品」を使って、現実に悪事を働いていた輩もいた。

寛政期(1789～1801)ごろの出来事を書き記した『梅翁随筆』には、「加賀にて天狗を捕へし事」という実に興味深い記事がある。金沢の富豪・堺屋長兵衛の前に、社の森から天狗が飛来し、仲間を饗応する費用三千両を用立てよと命ずる。長兵衛はおおいに恐れて約束どおり三千両を用意するが、その話を伝え聞いた奉行所では、捕り手を物陰にひそませて様子を見届けさせる。果たして長兵衛の目の前に、羽音とともに六人の天狗が飛来し、千両箱をそれぞれ二人ずつで抱え、社の後方に姿を消す。その様子を見ていた捕り手たちは、まことの天狗ならば三千両や五千両くらいの金はひつつかんで飛び去るはずだといぶかしみ、天狗たちを一網打尽にしようとする。奉行所でよくよく吟味してみたところ、それは鳥の羽と獣の皮で天狗の扮装をしたただの人間で、空を飛んできたように見えたのは、傘をパラシュートのように使って樹上から飛び降りてきただけのことであった。だから飛び降りることはできたが、飛び上がることはできなかったのだ。

天狗の扮装、そして傘を用いた空中飛行のトリック。まさに手品伝授本に出てきそうな仕掛けを用いて、悪事を働いていた人間が本当にいたのだ。また、少し時代は下るが、松浦静山の『甲子夜話続篇』巻四十一には、次のような話が紹介されている。

高橋作左衛門(文政11年[1828]のシーボルト事件で処罰された幕府天文方：引用者註)が子兩人八丈遠嶋になりしとき、十四人とか一同に出船せし中に、五十五歳なる婦

も其中なりし。その婦のゆゑを聞くに、去年三月築地辺大火の後、幽霊と偽り人を欺き盗をせし者とぞ。その幽霊の仕方は、身に白き^{キキノ}衣を着、衣の腰より下を黒く^{シメ}染、背に黒き^{イダ}版の巾広なるを負ひ、ちらり〜と人前^{イデ}に出、又逃去んとするときは、負たる板黒きゆゑ、人目には^{キヘウセ}消失たるが如し。^{カク}斯して多く人を欺き、人の逃行しあとにて家財を奪去りしとなり。実に新しき仕方なりと人々云しが、文化年中深川永代橋^{オチ}墜しときも既に斯事ありて、『夜話』前篇第二巻に載たり。さればその故智を⁽⁴⁴⁾仮りたるなり。

闇のなかで腰から下を黒く染めた着物を着て足のない幽霊に見せかけ、さらに黒い板を背負うことによって、背中を向けて逃げる時に闇に溶け入って消えたように見せる、これは『天狗通』に描かれた「狸形を化すいはれ」と同じトリックである。「妖怪手品」は、まさに人が人を「化かす」手段として用いられたのである。

この『甲子夜話続篇』の記事のなかでも触れられているが、本章の冒頭で紹介した永代橋の幽霊の話も、同様の例として考えることができる。妖怪が人の手で作り出せるものとなった結果、人間はまさに「化物」として現れることができるようになったのである。

「人間化」する世界

ところで、『世間化物気質』のなかで才右衛門が「人は万物の霊といへば人ほどこわいばけものなし」と言い切っているのは非常に興味深い。これもまた『放下筌』の序文における「人ハ万物の霊長なれば、人こそばけて畜類をたぶらかす程に有べき也」という主張と響きあうものだからである。『怪談^{おどろき}重問^{おもひ}書^な種^な』でも同様のことが述べられていたように、こうした認識は当時広く行きわたっていたものと考えられる。この「人は万物の霊長」という認識、人間にできないことは何もないという全能感が、いっぽうでは人間の「化物化」としてあらわれ、そして他方では人間の領域の拡大、すなわち化物の領域を含めた世界の「人間化」としてあらわれている⁽⁴⁵⁾。

この世界の「人間化」は、18世紀後半に作られた化物尽くしの黄表紙のなかで象徴的に語られている。例えば安永7年(1778)刊の『化物箱根先』。江戸では「箱根からこっちは野暮と化物なし」と言い習わされていることを残念に思った化物たちは、新しい化け方を研究するため芝居見物に行くが、役者たちの化けぶりを見て、反対に肝をつぶしてしまう。そのうえ丑三ツ刻になっても化かすべき人間がおらず、蕎麦^{そば}を食い逃げしようとして蕎麦売りに散々に打ちのめされる始末である。化物の親玉である見越入道は、業を煮や

して仲間を大勢引き連れ江戸にやって来るが、浅草で一本足の足駄を履いた行者に逆に見越されて気を失ってしまう（図 18）。所詮人間にはかなわぬと悟った化物たちは、西の海へと去っていき、唯一狐だけが稲荷として江戸にとどまることになる。

寛政 9 年（1797）刊の『化物大閉口』^{ばけものだいのへいこう}（南仙笑^{なんせんしょう} 楚満人作・歌川豊国画）では、人間の「化物化」のありさまがさらに極端になっている。化物たちがオランダ眼鏡（望遠鏡）で遊郭を覗くと、花魁^{おいらん}を待ちわびて首を長くする客、あの手この手と多くの手（恋愛でのさまざまなテクニック）を持つ花魁、高慢のため鼻の高くなった色男など、化物以上にものすごい人間たちの化物ぶりが見える。揚げ句の果てに入目・入鼻・入歯の看板、髪生え薬・白髪染めの薬の看板を目にするに至って、化物たちはすっかり怖じ気づき、江戸から立ち去っていく。

「化物化」した人間たちによって、本物の化物たちは棲みかを追われ、代わって人間たちが、それまで化物が支配していた領域を侵食していく。つまり、人間が化物に近づけば近づくほど、世界はより「人間化」されるのである。これらの黄表紙、そして「妖怪手品」は、妖怪を人びとの前に顕現させながら、実は世界の「人間化」を宣言していたのだ。

妖怪たちは、単に人間の領域の外に追いやられただけではない。江戸の黄表紙は、さらに妖怪たちそのものが「人間化」していくありさまを描き出す。寛政 12 年（1800）刊の『化物見世開』^{ばけもののみせひらき}（十返舎一九作・画）は、「箱根の先」、すなわち江戸の人びとにとっての「人間の領域」の外へと追いやられた化物たちのその後を描いている。

化物仲間ともども箱根の先へと引っ越した見越入道は、そこで新しい商売を始めようとする。最初は生臭い風を吹かせる轡^{わづ}を商品化して売り出そうとするのだが、正直者の田舎の化物はなかなか買ってくれず大損をする。しかし、往来の人間を脅かして金銀を奪う新商売が当たり、裕福になった見越入道は、化物相手の金貸しとなる。

ここに描き出されているのは、貨幣経済に巻き込まれた妖怪たちの姿である。商売を始める妖怪、商品を開発する妖怪、金を貸す妖怪、そして金を借りる妖怪。妖怪たちは皆、貨幣を求めている。

もちろんこれはフィクションにすぎない。しかし、これは同時代に進行していた世界の「人間化」の動きをやはり象徴していると考えることができる。18 世紀後半といえど世に言う「田沼時代」、金が万能とされた時代としてつとに知られている。この世のあらゆるものは貨幣によって換算され、手に入れられるようになっていた。貨幣の論理がすべてを覆いつくそうとしていた時代、それが 18 世紀後半であったのだ。

貨幣に支配される神仏

18 世紀後半における世界の「人間化」——すなわち、人間を「万物の靈長」と見なし、世界のすべてが人間の力によって支配することができるという認識が、「妖怪手品」、そして神秘とされてきたものごとの真相を暴き出す「種明かしの時代」の根底にある。この世界の「人間化」をうながしたものが何であったかを考えてみた時、そこにはやはり 18 世紀後半に生活のあらゆる局面に浸透していった「貨幣」という怪物が、大きな意味を持ってくるだろう。

18 世紀後半は、貨幣によってあらゆるものが手に入り、あらゆることが可能になるという貨幣万能主義が横溢した時代だった。例えば十八大通^{だいとう}と呼ばれた人びとをはじめとして、経済力を身につけた富裕な町人たちが金にあかせて遊興にふけり、喧嘩は 10 文、間男は 5 両あるいは 7 両 2 分というように、人間関係のトラブルも「定価」で解決できるようになっていた⁽⁴⁶⁾。また平賀源内の『根南志具佐』^{ねなんしきさ}（宝暦 13 年 [1763] 刊）や山田桂翁の『宝暦現来集』（天保 2 年 [1831] 刊）には、水売り、年の暮飾藁売り、看板書き、七月短冊紙売りなど、実にさまざまな種類の物売りが 18 世紀後半に簇生したことが描かれている。あらゆるものを貨幣によって手に入れられる「商品」へと変えてしまうのが、18 世紀後半の都市の姿だった。そして、それは神仏でさえ例外ではなかったのである。

18 世紀後半において神仏が貨幣の論理に巻き込まれていったことを示す例の一つとして、まず第一に挙げられるのが、開帳の変化である。第 1 章で触れたように、開帳とは寺社がその本尊仏や秘仏・靈宝を期間を限って公開し、参詣者との結縁の機会を設けようとした宗教行事であるが、湯浅隆によれば、18 世紀後半を画期として、開帳は「流行るものから流行らせるものへ」と転換していったという。つまり、人の目を引く奉納物や見世物の興行といった行楽的要素、そしてさまざまな媒体を用いた宣伝などによって、より多くの人びとの関心を惹こうとしていた⁽⁴⁷⁾というのである。

『明和雑記』巻之八に載る明和 4 年（1767）の上総国称念寺齒吹如来の開帳は、そうした 18 世紀後半の開帳のあり方を端的に示している。3 月 3 日より大坂・阿弥陀池でおこなわれた齒吹如来の開帳では、百度参りが大流行し、「大坂中の人、百度参りせぬハなかりし也」と言われるほどの活況を呈した。ところがそれはすべて「日本一の山師」と呼ばれた人物の仕組んだことだったというのだ。おそらく最初に「山師」の手の者によって百度参りがはじめられ、また意図的に噂が流されてその効験が広く喧伝されたのだろう。この

ように、本来宗教的行事であったはずの開帳が、人の手によってプロデュースされうるものとなっていたのである。第1章で触れた安永7年(1778)の善光寺阿弥陀如来の開帳でも、「鬼娘」をはじめとしてさまざまな見世物興行が江戸の人びとの話題を集め、大成功を収めている⁽⁴⁸⁾。

安永6年(1777)刊行の洒落本『中洲雀』^{なかずすずめ}(道楽山人無玉作)は、そうした当時の宗教的環境を風刺的に描いている。

今の世の中に、神仏^{かみほとけ}を始としてだれしも金銀をほしからぬものハない。去に依て、江戸中諸国の神仏が、いろ／＼な事を思ひ付て、折節^{おりふし}開帳をして見れ共、ねつから参詣する人もなく、まして養錢^{まいせん}ハ猶取れず(中略)したが当世ハ、とかく人の思ひ付ク事でなけれハはやらぬ⁽⁴⁹⁾。

「当世ハ、とかく人の思ひ付ク事でなけれハはやらぬ」とあるように、18世紀後半の都市の人びとはつねに新しいものを求めていた。それは、開帳をはじめとする宗教的事象に対してもそうだったのである。このことは、信仰ですら「商品」となりつつあったことを暗示していると言えよう。「今の世の中に、神仏を始としてだれしも金銀をほしからぬものハない」という一文はそのことを如実に物語っている。18世紀後半の人びとの社会生活のありとあらゆる局面に浸透しつつあった貨幣経済は、いまや神仏をもその絶対的な力の支配下に置こうとしていたのである。

流行神——神霊との市場交換

この問題を考えるうえで、もう一つ、見逃してはならない重要なトピックが、流行神の登場である。

井上智勝は、安永末期から寛政のあいだ、すなわち18世紀後半において御霊・座摩^{いかすり}・難波という大坂の三つの氏神社が、いずれもその主祭神を天皇に近い神格へと据え替えていることに注目し、それが当時簇生してきた下級宗教者による流行神の創出とその隆盛に対抗するための措置であったと推理している⁽⁵⁰⁾。井上が定義する流行神とは、「一時的に民衆の信仰を集めた神仏⁽⁵¹⁾」という従来の定義よりも広く、「特定の効能を約束し、人々の信仰を集める個人祈願の対象」を指している。確かに、一時的な流行現象を示すというのはきわめて興味深い要素であるが、それは井上が流行神として定義した神格が示す二次的な現象

にすぎないのである。

井上は流行神の発生の原因を社会不安に置いているが、流行神の靈験の多くは頭痛や歯痛などといった日常的で個人的な問題に関するものであつた。⁽⁵²⁾だから、社会不安と言うよりは、むしろ個人祈願という形が、都市の人びとと神仏とのコミュニケーションのあり方として一般的なものになりつつあつたことがその背景にあつたのではなかろうか。そして、これは人間と神仏との関係のさらに大きな変化のなかに位置づけることができる。すなわち、贈与交換型の関係から市場交換型の関係への変化である。

贈与交換とは、贈り物をするという行為にみられる交換の形であるが、フランスの社会学者マルセル・モースによって、人類の経済活動の原初的な形態であり、またすべての経済活動の基盤を成すものと位置づけられた。⁽⁵³⁾贈り物をするという行為は、贈られた相手に一種の「負い目」を刻印する。そのため、贈った者と贈られた者のあいだには持続する関係が生まれる。だからこそ、贈与交換は親しい関係にある者のあいだで、あるいはこれから親しい関係を築こうとしている者のあいだでおこなわれる。贈与こそが人間どうしの関係を創造し、また補強するのである。贈与交換において重要なのは、贈り贈られるモノよりも、それを介して実現される人と人との結びつきのほうなのだ。だから贈り物は必ずしも実用性のあるものとは限らないし、それを受ける者の欲求に即したものでない場合も多い。

このような贈与交換においては、贈与に対する返礼は必ずなされなければならないが、その場ですぐにお返しをすることはかえって失礼であり、適当な間隔を置いたうえでなされなければならない。そのほうが「負い目」が長く留め置かれ、贈る者と贈られる者との関係が持続するからである。また、贈り物やその返礼に用いられるモノは、なるべく価値の不確定なものの方がよいとされる（例えば値札のついたままのモノを贈れば、これは失礼である）。これもまた、贈る者と贈られる者との関係（あるいは「負い目」）を長く保とうとする機制のひとつと考えられる。

いっぽう、市場交換とは、現代の日本人の多くが日常的におこなっている交換の形、すなわち商品は何らかの代価（とりわけ貨幣）によって売買するという交換の形である。市場交換では、商品に対してはすぐに代価が支払われる。そのため売り手と買い手のあいだには何の「負い目」も生じず、両者の関係はその場で清算される。市場交換は何の関係も生み出さないのだ。さらに市場交換では、代価の支払いをすみやかにおこなうために、モノの価値を可能な限り確定させようとする。貨幣によるモノの価値の数値化はこうした要

求に応えるものであり、やがてはあらゆるものが貨幣によって価値が計られるようになる。また当然、交換されるのはそれを購入する者が実際に必要だと認めたモノのみである。だから、市場交換においては実用性や必要性が何より重視される⁽⁵⁴⁾。

かつての人間と神仏、もしくは人間と祖先の霊との関係は、贈与交換によって築かれていた。モースは『贈与論』のなかで、死者の霊魂と神々は、人間が贈与交換をおこなう相手としてもっとも重要な集団であったと述べている⁽⁵⁵⁾。なぜなら、彼らは地上の物と財産の真実の所有者であったからだ。人間が今この世界で生活を営むことができるのは、すべて祖先の霊と神々のおかげである。田畑から収穫される農作物、海から水揚げされる魚、山から伐り出される木々、それらはすべて、祖先の霊や神々から与えられたものなのである。人間はそのため神霊に感謝し、祭祀をとりおこない、さまざまなお供え物をささげてきた。これこそは人間と神霊との贈与交換であると言えよう。

しかし、伝統的な共同体社会で守り続けられていたこのような神霊との関係は、18世紀後半の都市社会において一変する。それは流行神という現象においてもっとも顕著にあらわれる。

流行神の場合、人びとが個人的な願望を満たすため、必要に応じて願掛けをおこなうという形を取る。いわゆる「苦しい時の神だのみ」である。願掛けの際には賽銭やさまざまな奉納物を神仏に供え、大願成就の際にはお礼の品々をやはり奉納するが、多くの場合それで神仏との関係は清算されてしまう——あたかも代価を支払った途端に売り手と買い手の関係が清算されるように。もちろんその後も引き続き信心し続けるということもないではないが、そもそも流行神は病気なおしや災難除けなど特定の御利益に特化されているので、需要は長続きしない。その願望が満たされるか、あるいは効験がないと判断されるや否や、ただちに関係が一方的に断ち切られてしまう。そうした関係のあり方が、時として振幅の大きい流行現象を生み出すのである。神仏との持続的な関係よりも、あくまで「実用性」本位なのだ。また、流行神への願掛けには、貨幣やそれによって購入された商品が用いられる。これによって神仏への「投資」は数量化され、それに見合った効験が要求されるようになるのである。このような神仏との関係は、明らかに商品をなんらかの代価によって売買する市場交換型である。

かつての神霊は「絶対的贈与者」として、人間よりも圧倒的に優位の立場にあった。しかし、人間と神霊との関係が贈与交換に基づくものから市場交換に基づくものへと変化したことによって、人間と神霊とは、貨幣をなかだちとしてお互いに対等な立場に置かれる

ようになった。いや、むしろ貨幣を有する人間のほうが、神霊をも意のままに「消費」するほどの力を手にしたと見ることもできるだろう。

このように 18 世紀後半とは、かつて人間世界をその外側から規定し、支配していた神霊が、貨幣の力によって逆に人間たちの支配下に置かれるようになった時代であった。つまり貨幣によって人間世界の「外部」が消失し、すべてが人の力によって動かせるという信念が広まっていったのである。これこそが世界の「人間化」であり、「妖怪手品」が 18 世紀後半において登場した理由も、ここにあると考えられる。

妖怪手品と博物学——平瀬輔世をめぐって

ところで、『放下筌』『天狗通』の著者である平瀬輔世は、『放下筌』の 10 年前、宝暦 4 年 (1754) に平瀬徹斎てつさいの名で『日本山海名物図会』という書物を著している。その内容は、日本各地の名物や特産品が生産される様子を挿絵入りで紹介したものである。宝暦～天明期は、地域における特産物の形成・発展期にあたり、平賀源内が田村藍水とともに各地の物産を集めて日本最初の博覧会、「薬品会」を催したのが宝暦 7 年 (1757) であるから、『日本山海名物図会』の刊行は、当時の「物産」に対する関心の高まりを反映したものだったと言えるだろう。

平瀬輔世は、大坂で薬と書籍を商っていた人物であると先に紹介した。『放下筌』の初版本の巻末には、赤松閣の薬の広告と「宝暦十四年申初春、調合所大坂書林千草屋新右衛門」の奥付が載せられている。⁽⁵⁶⁾ 千草屋新右衛門と平瀬輔世とは同一人物、赤松閣とは彼の経営する書店の名であるが、それが薬の「調合所」であると同時に「書林」でもあったという事実は、現代のわれわれからするといささか奇異なものに見える。しかし、江戸の大書林・須原屋茂兵衛をはじめとして、本屋が薬種商を兼ねるというのは、近世にはしばしば見られることであった。これは元来、書籍と生薬が中国からの輸入品として一手に扱われていたことに由来するものだと⁽⁵⁷⁾いう。

ただ、千草屋新右衛門＝平瀬輔世に関して言えば、彼がこうした薬屋と本屋を兼ねる商人であったという事実はたいへん示唆的である。なぜなら、『日本山海名物図会』という物産案内書を著した彼は、一種の博物誌家でもあったからである。日本における博物学が、そもそも薬になる動・植・鉱物を見分ける本草学として発達したことを考えあわせるなら、平瀬徹斎＝千草屋新右衛門が薬屋でもあったという事実は、むしろ腑に落ちるものとなるだろう。

わからないのは、「妖怪手品」との結びつきの方である。だが、そこには趣味家的知識人の単なる道楽と片づけてしまうことのできない重大な秘密が隠されているような気がしてならない。

松嶋健は、手品伝授本である『天狗通』と物産案内書である『日本山海名物図会』とが同じ平瀬輔世という人物によって著されていることに注目し、その一見かけ離れた二つの書物の背後に、18世紀において生起した「モノ」に対するまなざしの再編成を見いだしている。

松嶋によれば、『天狗通』のような手品伝授本は、それまで謎と秘密によって覆われ、それゆえに「語り＝騙り」と「伝聞」によって増幅される物語空間のなかにあった「幻術」を、視覚化によって「種も仕掛けもある」手品へと変容させるものであった。いっぽう、『日本山海名物図会』のような物産案内書は、さまざまな地方の産物をもととの「場所」における意味連鎖から切り離し、それぞれの差異が同一性の場における偏差として処理されるような公共的な情報空間を作り出した。これらはともに視覚化によって、「モノ」や「技術」をそれらが本来属していた場所における意味の連鎖や「語り」を無限に増殖させていく物語空間から切り離し、「言葉」と「物」とが一対一対応の関係にある「情報」へと変換する試みであったとい⁽⁵⁸⁾う。この「物語空間」から「情報空間」への転換は、民間伝承の世界から「表象空間」へ、という妖怪たちがたどってきた道筋と重なりあ⁽⁵⁹⁾う。

松嶋は、平瀬輔世がこうした「モノ」に対するまなざしを持つことができたのは、彼が商人であったからだ、と考える。商人は、「モノ」をそれが本来属していた意味世界の外に連れ出し、別の場所で商品として交換する。ただ、それだけでは「モノ」は別の意味世界に入っていくだけであるが、意味世界と意味世界の接合部に公共的な情報空間が生まれ、そこに差異としての情報＝商品が一堂に会する。それが「図会」であり「市場」であるとい⁽⁵⁹⁾う。つまり商人のまなざしの延長上に、博物学的なまなざしが生まれるのである。

「モノ」を意味世界の外側から見るまなざし。それこそが、神秘と幻想に包まれ、さまざまな物語を紡いできた「幻術」や「妖怪」を再現可能な「手品」へと変え、いっぽうで、本来それぞれの土地における固有の意味を持っていたはずの「モノ」を、同一平面内における差異の集合へと変えてしまう博物学的思考を生み出したのである。手品伝授本と物産案内書という一見かけ離れた内容の書物が、同じ平瀬輔世という人物によって著されたという事実の背後には、この新たなまなざしの出現があると考えられる。

そして18世紀後半、「妖怪手品」の登場と前後して、鳥山石燕の『画図百鬼夜行』をは

じめとする「妖怪図鑑」があらわれているという事実もまた、このまなざしの出現と関係づけることができる。「妖怪図鑑」は、妖怪を本来それが伝承されていた場所における固有の意味づけなどのコンテキストから引き離し、名前と視覚的形象、そして「生物的」性質などといった単純な要素の集合体に変えてしまう。それは博物学のまなざしのありようであり、「モノ」を意味世界の外側から見る 18 世紀後半のまなざしのありようにほかならない。さらに「妖怪手品」が物理的手段によって人工的な妖怪を作り出すわざであったように、「妖怪図鑑」もまた、抽象的なレベルにおいてやはり人工的な妖怪を作り出すものであった。それは「表象」としての妖怪であり、また「キャラクター」としての妖怪という新たな妖怪の存在形態であった。次章では、この「妖怪図鑑」の問題について、考察してみることになろう。

「百鬼夜行」のイメージ

百鬼夜行とは、異類異形の妖怪たちが真夜中に群れをなして徘徊する怪異である。その実例として必ずと言っていいほど引かれるのは、『今昔物語集』巻十四の四十二「尊勝陀羅尼の験力によりて鬼の難を遁るる語」である。

延喜（901～23）のころの話。ある夜、西三条の右大臣の息子藤原常行が、愛する女のもとに通うためにわずかな供だけを連れてこっそりと外出した。彼の父母は、「夜行」を恐れて息子の夜の外出に反対していたが、常行は女に会いたい一心で、親の忠告を無視して家を出たのであった。そして一行が大内裏の東寄りの門、美福門の前にさしかかった時、二条大路を反対側からやって来る集団に出くわす。常行らは神泉苑に身を隠し、その集団が通り過ぎるのを息をひそめて待った。火を掲げ、何ごとかざわざわと声を立てながら大勢の気配が通り過ぎようとした時、常行は好奇心からそっと門の扉を開いてその姿を確認しようとした。ところがそれは、人ではなくて「さまさまの怖ろしげなる形」をした鬼どもであった。常行は鬼に見つかり、捕らえられそうになるが、どういうわけか鬼は常行に触れることができず、「尊勝真言のおはしますなりけり」と言って逃げていった。実は常行の身を案じた乳母が、ひそかに常行の着物の襟に尊勝陀羅尼を書いた護符を縫いつけていたのである。そして、後日曆を見ると、その夜は「夜行」を忌む日に当たっていた。

百鬼夜行の様子を描いたものとして有名な話だが、ここに描写された百鬼夜行のイメージは思いのほか貧弱である。何しろ、「さまさまの怖ろしげなる形」と書いてあるだけなのだから。しかし、これを貧弱と感じてしまうのは、おそらくは『百鬼夜行絵巻』と題した絵巻群の絵柄が、あまりにも知られすぎてしまったからだろう。

『百鬼夜行絵巻』は、室町時代中期（16世紀）に成立したとされる伝土佐光信作のもの（図19）を初めとして、同種のものが数多く制作されている。従来、この絵巻は平安時代の怪異である百鬼夜行の情景を描いたものとして参照されてきた。

これを痛烈に批判したのは国文学者の田中貴子である。『百鬼夜行絵巻』は室町時代の作品であるのに、それを平安時代の百鬼夜行と同一視するのは、いかにも無理がある。田中は、『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪の多くが器物の妖怪、すなわち「付喪神」であることに注目し、それが器物の妖怪たちの物語を描いた『付喪神記』の一系統から、「妖怪たちの祭礼行列」の部分だけを抜き出して作られたものではないかと推測している⁽²⁾。

田中の指摘するとおり、平安時代の百鬼夜行は、『百鬼夜行絵巻』に描かれたような器物の妖怪の行列ではない。先に紹介した事例では、「さまさまの怖ろしげなる形」としか書かれていないが、『今昔物語集』巻十六の三十二「^{ロツカクダウノクワンオンノタスケニヨリテミヲアラハセルコト}隠形ノ男、依六角堂観音助顯身語」には、「^{アルイ}或ハ目一ツ有ル鬼モ有リ、^{アルイ}或ハ角生タルモ有リ。^{オヒ}或ハ手数タ有モ有リ。^{アルイ}或ハ足一ツシテ踊ルモ有リ⁽³⁾」と描写されている。つまり基本形は人間で、その肉体に「過剰」あるいは「欠損」といった変形を加えたものが「鬼」なのである。

これと同じような百鬼夜行の鬼たちの表現は、『今昔物語集』とは共通の説話集から生まれた兄弟関係にあるとされる『宇治拾遺物語』にも見られる。

…大方やうゝさまゝなる者ども、赤き色には青き物を着、黒き色には赤き物を着、^{たふさぎ}襪にかき、大方目ひとつある者あり。口無き者など、大方いかにも言ふべきにあらぬ者ども⁽⁴⁾…（巻第一第三話「鬼に癩取らるゝ事」）

近くて見れば、目一つ附きたるなどさまゝなり。人にもあらず、あさましきものどもなり。或は角生ひたり。^{つのお}頭もえも言はず恐しげなるものどもなり⁽⁵⁾。（巻第一第十七話「修行者、百鬼夜行に逢ふ事」）

この『宇治拾遺物語』の二つの表現に共通するのは、「さまゝなり」、つまり鬼たちの形象が多種多様であることと、「いかにも言ふべきにあらぬ」「えも言はず」と、その異形のさまが言語化できないことを表明している点である。

このことは、百鬼夜行の鬼たちが確固とした形象を持つものとしてではなく、人間の形態からの「逸脱」という形でしか表現されえない、不定形の実在であるということを物語っている。実は、『今昔物語集』や『宇治拾遺物語』が作られた平安末期まで、鬼という字の読み方には「おに」と「もの」の二種類があった。「もの」とは、「もののけ」という言葉にあらわれているように、霊的な存在を総称する言葉だった。それは具体的な形態を取ることと取らないことも、また目に見えることも見えないこともあった。この「もの」という言葉で表現されてきた存在のうち、具体的な形態を持ったものは「おに」と呼ばれるようになっていくが、平安末期の時点ではまだ「おに」と「もの」の弁別は明確ではなかった⁽⁶⁾のである。

こうした不定形の「おに＝もの」の前では、言語によって世界を分節化していく人間の

知の企てはすべて無効化する。名づけられ、分類され、体系化されたわれわれの世界の裂け目に生じた、名づけられぬ混沌の領域。百鬼夜行の「百」とはこの場合、その無秩序性に対する驚きを表現したものととらえることができよう。それはまさに旧約聖書に言う^{レギオン}悪魔——「大勢なるもの」なのである。

これに対し、『百鬼夜行絵巻』の妖怪たちはどうか。先に述べたように、その多くは器物の妖怪である。デフォルメされ、擬人化されてはいるが、どこかにもとの器物の形状を残している。わらわらと群れをなして駆けていくその姿は確かに多種多様であり、無秩序に増殖していくように見える。だが、それはもはや分類不能のものでも、名づけることができないものでもない。なぜなら、彼らの霊の依代^{よりしろ}である器物が、彼らを潜在的に名ざしているからである。彼らをいまだ猥雑で、無秩序な集合体に見せているのは、ひとえにその「行列」という形態であり、「百鬼夜行」という物語である。

そして、18世紀後半、鳥山石燕の『画図百鬼夜行』になると、妖怪たちはもはや行列をなしてはいない。その題名にうたわれた「百鬼夜行」という物語すら共有していない。妖怪たちにはそれぞれ「木魅^{こだま}」「天狗」「幽谷響^{やまびこ}」といった名が与えられ、さらに1種類ずつが1枚の絵のなかに閉じ込められている。『画図百鬼夜行』は、まさに「妖怪図鑑」と呼ぶにふさわしいものであった。『画図百鬼夜行』の「百」とは、この場合、多くの種類の妖怪が分類されてそこに収められていることを示している。それは無秩序ではなく、秩序の表現なのである。

この『画図百鬼夜行』という江戸の「妖怪図鑑」の登場は、妖怪たちをめぐる認識のあり方の大きな変動を物語っている。この章では、18世紀後半という時代に文化・社会のあらゆる位相を巻き込んで起こった、その変動について考えてみることにしよう。

『山海経』と『化物づくし絵巻』

鳥山石燕は、『画図百鬼夜行』の自跋において「もろこしに山海経、吾朝に元信の百鬼夜行あれば、予これに学てつたなくも紙筆を汚す⁽⁷⁾」と述べている。『画図百鬼夜行』は、中国の『山海経』と狩野元信の『百鬼夜行絵巻』を手本としたというのである。

『山海経』は戦国時代（紀元前5～3世紀）にその最も古い部分が成立したとされる中国古代の地理書である。地理書と言っても、どこの山や川にどのような生き物がいるか、といったことをえんえんと列挙したもので、むしろ一種の博物誌と言うべきものになっている。例えばこのような具合である。

さらに東へ三百里、基山といい、山の南には玉が多く、北には怪木が多い。獣がいる、その状は羊の如く、九つの尾、四つの耳、その目は背なかにあり、その名は^{まぐ}獬豸。これを佩びると^{ものおじ}畏^{おそ}しない。鳥がいる、その状は雞の如くで三つの首、六つの目、六つの足、三つの翼、その名は^{あや}鸛^か鵲。これを食うと眠らなくともよい。

先ほど「生き物」と言ったが、このような「生き物」は現実には存在しない。つまりこの『山海経』は、山川沼沢といった人間の生活領域の外側に棲む怪物や神獣などを、地理的な記述にしたがって列挙した書物なのである。

一説によれば、『山海経』は「山海図」というさまざまな怪物の姿を描いた図を絵解きするものとして作られたとも言う。この「山海図」は現在は伝わらないが、明の時代（14～17世紀）に怪物たちの絵が挿図として新たに付け加えられた。『山海経』は日本でも近世に版本として流布するが、そこにはこの新たに加えられた怪物たちの図像が入れている（図20）。つまり、近世の日本において、『山海経』は妖怪・鬼神の名前と姿形について記した一種の「妖怪図鑑」であったのだ。そして、石燕が参照したのも、この「妖怪図鑑」としての『山海経』であったにちがいない。

一方、狩野元信の『百鬼夜行絵巻』とはどのようなものであったのか。狩野元信（1476～1559）は、室町後期から江戸時代にかけて画壇の中心を占めた狩野派の始祖・正信の子で、狩野派を大成させた人物として知られている。『百鬼夜行絵巻』と言えば、京都大徳寺・真珠庵蔵の『百鬼夜行絵巻』（真珠庵本）がもっとも有名であり、同様の図柄を持つ模本が多数残されているが、元信の『百鬼夜行絵巻』はこれとは別系統のものであると考えられる。

これに関しては、文政13年（1830）刊の喜多村筠庭著『嬉遊笑覧』に次のような記述がある。

○化物絵 花山院のあそばしたるめかゝうは伝わらず、光重が百鬼夜行を祖として、元信などが書たるもあり、扱その奇怪の物に名のあるは、浄土絵双六など其始にや、其名の大略は、赤口、ぬらりひよん、牛鬼、山彦、おとろん、わいらうわん、目一ツ坊、ぬけ首、ぬつぺらぼう、ぬりほとけ、ぬれ女、ひやうすべ、しやうけら、ふらり火、りうんぼう、さかづみ、身の毛だち、あふゝ、どうもかうも、是ら其さまによりて作リた

る名多かり。其外猫また、野きつね、雪女、かつば、山わらは、犬がみ、山姥、火車、
みこし入道⁽⁹⁾（下略）

元信の「百鬼夜行」について言及があるが、注目すべきは、「赤口」「ぬらりひょん」「牛鬼」など、妖怪の名を一つ一つ記した「化物絵」の存在である。この「化物絵」の模本と思われる絵巻が、現在、数点確認されている⁽¹⁰⁾。これらは『百鬼夜行絵巻』と呼ばれることもあるが、むしろそのスタイルから『化物づくし絵巻』と呼ぶべきだろう。この『化物づくし絵巻』の一つ、福岡市博物館が所蔵する『百怪図巻』（図 21）には、「本書、古法眼元信筆 阿部周防守正長写 元文第二丁巳冬日 佐嵩指写」との奥書がある。「古法眼元信」は狩野元信のことであり、この奥書を信ずるならば、『百怪図巻』は元信の描いたものの写本を、さらに元文2年（1737）に英一蝶^{はながさいちよう}の門人であった佐脇嵩之^{さわきすうし}（1707～72）が模写したものということになる。

ただ、この『百怪図巻』を紹介した吉川観方は、その風俗から見た場合、とても足利時代のものとは思えず、やはり享保元文ごろの作であろうと述べており⁽¹¹⁾、またこれと同系統の絵巻である『化物づくし』（個人蔵）について紹介した辻惟雄は、そこに描かれた「ろくろ首」の髪形から判断して、江戸の中期、元禄時代をさかのぼるものではないとしている⁽¹²⁾。権威づけのために高名な絵師の作であることを謳うことはよくあることであり（なにしろ『化物づくし』にいたっては「鳥羽僧正真筆」と書き添えられているのである）、これらの絵巻の原本も、実際に元信が描いたものかどうかは疑わしい。

しかし、これら『化物づくし絵巻』が、狩野元信の作として伝えられていたのは事実であろう。そして、石燕が参照したという元信の「百鬼夜行」とはこれだったにちがいない。安永5年（1776）に刊行された『画図百鬼夜行』には、これらの絵巻に描かれた妖怪が、構図もそのままに多数引き写されている。『画図百鬼夜行』は、『化物づくし絵巻』を版本へと移し替えた作品ととらえることもできよう。

一方、『山海経』のほうは、安永10年（1781）の『今昔百鬼拾遺』に「燭陰」^{しよくいん}が引き写されているぐらいで、直接的な影響というものは見られない。『山海経』の場合は、妖怪を名前と図像によって一つずつ紹介するという博物誌的なスタイルを手本にしたと考えるべきであろう。そしてこのスタイルは、元信の「百鬼夜行」、すなわち『化物づくし絵巻』にも共通するものである。興味深いことに、江戸時代には『怪奇鳥獣図巻』と題する、『山海経』を元にした『化物づくし絵巻』と言うべきものも制作されている⁽¹³⁾。『山海経』と『化

物づくし絵巻』が同種のものとしてとらえられていたことの証左と言えよう。

妖怪画と博物学

『百鬼夜行絵巻』と『化物づくし絵巻』とは、同じく妖怪を描いた絵巻でありながら、その描き方はまったく異なっている。『化物づくし絵巻』は『百鬼夜行絵巻』の名で呼ばれることがあるにもかかわらず、妖怪たちが行列をなしていないばかりか、背後の風景さえ共有していない。一つ一つの妖怪のあいだには、妖怪の名を示す言葉が書き込まれ、それが個々の妖怪を完全に分けている。言葉による分節化がおこなわれているのである。妖怪たちはもはや、得体の知れない異形のものどもの群れとしてではなく、言わば個物として扱われている。これは、一種の「自然科学」的な態度であると言えるだろう。

宗教学者の中沢新一は、江戸時代に妖怪画が数多く描かれた背景に、博物学的な理性の発達を見いだしている。

…江戸時代の人にとって、妖怪はどんな分類の意識をも拒絶する、徹底的に非合理的な世界の住人などではない。そこがなにか特別なパラサイコの世界であることはたしかだとしても、分類も表現も可能な世界なのである。たんなる非合理の闇の世界などではない。すこし風変わりな理性の力をかりれば、そこに深くわけいっていくこともできる別の種類の秩序をもったひとつの世界にほかならなかったのだ。ものごとを分類したり体系化しようとするのは、理性のいちばんプリミティブな衝動だ。江戸時代につくられたたくさんさんの妖怪図にあらわれているのは、昔ながらの「もののけ」にたいする恐怖心とはちよっとちがう、「もののけ」の世界にむけられた新しい近世的なタイプの理性の登場なのである。博物学的な理性、そう、それは昔ながらのフォークロアの世界よりもむしろこの時代に生まれつつあった新しい科学精神である博物学の理性のほうに、密接なつながりをもっている。「もののけ」の世界における博物学、それがこの時代の妖怪図の世界にほかならない⁽¹⁴⁾。

博物学とは、自然界に存在するものに関する情報を収集・記録し、さらにそれを分類・整理する学問である。西洋において **natural history** (**history** は「記述」の意) などと呼ばれたものだが、博物学に相当する学問は洋の東西を問わず存在し、日本では「本草学」と呼ばれるものがそれに当たる。本草学は本来、薬となる植物・動物・鉱物を研究する実

用的な学問であったが、18世紀に入ると、本草学は薬物に限らず、自然界に存在するありとあらゆるものを列挙し、分類し、記述すること自体を目的とするようになっていった。

海洋生物学者の西村三郎は、博物学について次のように述べている。

さて、博物学は、このように、人間が身のまわりに見出すありとあらゆる事物を関心の対象とする知の体系である。知的関心の対象とするためには、いうまでもなく、事物を見分け、それに命名しなければならない。命名とは、言語によって世界を分節化することであり、分類することにほかならない。したがって、博物学においては命名することと分類することとがなによりも重要な用件となる。このふたつの行為は、博物学の黎明および成立の初期だけでなく、その後も中心的な課題として博物学の流れと性格とを大きく規定してきた。ある意味では、博物学の歴史は命名と分類の歴史であったといっても差し支えない⁽¹⁵⁾。

命名することと分類すること。『百鬼夜行絵巻』から『化物づくし絵巻』を分けるのは、まさに妖怪に対するそのような知的作業の有無である。その意味で、『化物づくし絵巻』は妖怪に対する博物学的な知の所産であると言えよう。

かつて妖怪が描かれたのは、『土蜘蛛草子』にしろ、『付喪神絵巻』にしろ、また『酒呑童子絵巻』にしろ、ある一つの物語を描いた絵巻のなかでのことであった。詞書のない『百鬼夜行絵巻』にしても、妖怪たちは百鬼夜行（あるいは付喪神の夜の祭礼）という一つの説話的出来事を構成するものとして描かれていた。つまり、妖怪たちは何らかのコンテキストを離れて描かれることはなかったのである。ところが『化物づくし絵巻』では、妖怪たちは物語性やコンテキストを剥奪されて、その代わりに一つの名と一つの形象を与えられ、個物として扱われるようになった。これが近世になって新たに創造された妖怪画のあり方だったのだ。

『化物づくし絵巻』は、近世日本における博物学的な知性の発達を反映している。そして、この『化物づくし絵巻』に基づいて制作された『画図百鬼夜行』は、そうした妖怪に対する博物学的知性の最終的形態とでも言うべきものだった。『化物づくし絵巻』は、絵巻というメディアの性質上、最初から順を追って見ていかなければならない。妖怪たちはもはや行列をなしてはいないが、それでも順番に人びとの目の前に現れてくることになる。いっぽう『画図百鬼夜行』の場合、妖怪たちは絵巻のように連続した平面ではなく、それ

ぞれが独立した頁のなかに封じ込められていて、頁をめくればお望みの妖怪のもとに簡単に行き着ける。また巻頭には目次までついていて、検索も容易にできるのである。これこそまさに妖怪の百科全書であり、博物図譜にほかならない。

実は日本において博物学的な思考、あるいは嗜好が一般社会にまで広がり、ブームの様相を呈したのが、『画図百鬼夜行』が刊行された 18 世紀後半の都市であった。『画図百鬼夜行』の登場は、この文化全体を巻き込んだ動きのなかで起こった現象の一つであったと見なすことができるのである。以下ではこの点について、少し詳しく見てみることにしよう。

18 世紀日本における博物学の転換

18 世紀には、日本の博物学である本草学にとっていくつかの重要な転換が起きている⁽¹⁶⁾。まず第一に、18 世紀以前の本草学は、中国の文献に記されたさまざまな植物・動物・鉱物（の名前）が、日本においてはどのようなもの（の名前）に対応するのか、ということを実明する「名物学」であった。これに対し、宝永 5 年（1708）に刊行された貝原益軒の『大和本草』は、日本各地のさまざまな植物・動物・鉱物を、実際に自分の目で見て観察し、その形態を描写していくことによって作られた、初の日本独自の本草書であった。そしてこれ以後、日本の本草学は「文献中心主義」から「実物中心主義」（あるいは「視覚中心主義」）へと移行していくのである。

さらに重要な意味を持つ出来事として、8 代将軍徳川吉宗がおこなった諸国産物調査を見逃すことはできない。放埒な支出によって傾いた幕府の財政を再建するため、吉宗は彼の新しい政策、いわゆる「享保の改革」の一つとして、全国規模での殖産興業を推進する目的で各地の特産物を調査し、その産業化と商業ルートの開発をはかったのである。

享保 19 年（1734）、吉宗は全国の各藩・天領・私領・寺社領に対して、その領内に存在するすべての植物・動物・鉱物を調査し、報告することを命じた。この諸国産物調査をきっかけとして、本草学は「物産学」としての性格を帯びるようになっていく。物産学とは、「物産」——すなわち産業につながる自然物を研究する学問である。自然物の実用性について探求するという点では本来の本草学と共通しているが、本草学が医学的・薬学的必要性を起点としているのに対し、物産学は経済的必要性を起点にしているというところに違いがあると言えよう。しかし、本草学と物産学とは明確に境界を画するものではなかった。

吉宗の殖産興業政策は、続く 9 代将軍家重・10 代将軍家治のもとで政権を握った田沼意

次の政策にも継承される。元禄～享保期（1688～1736）に全国各地に形成された特産物地帯は、意次が幕政にかかわった宝暦～天明期（1751～89）に飛躍的な発展を遂げた⁽¹⁷⁾とされる。そして、平賀源内という特異な個性を持った本草学者＝物産学者が活躍するのも、ちょうどこの「田沼時代」においてであった。

源内は師である田村藍水とともに、宝暦7年（1757）、江戸は湯島で最初の「薬品会^{やくひんえ}」を催した。薬品会とは、本草学者・医師・薬種商などが薬の原材料となる植物・動物・鉱物などを持ち寄って展示し、さまざまな情報交換をおこなう催しのことである。だが薬品会は、「物産会」とも称されることから分かるように、薬の原材料ばかりではなく、各地の特産物や人工物などの「物産」や、珍しい品・変わった品なども集めて展示する催しとなっていた。ちなみに鳥山石燕は当時根津に居を構えていたが、根津と湯島とは現在で言えば地下鉄千代田線で一駅の距離である。あるいは石燕も源内の薬品会を覗きに行ったことがあったかもしれない。

宝暦12年（1762）に源内の主催でおこなわれた「第五回東都薬品会」には、全国各地から1300種あまりの品が集まったとされている。そのなかには、朝鮮人参や甘蔗（サトウキビ）のように殖産興業政策のなかで重要な位置を占める産物や、のちに源内自身が「火浣布^{かんぷ}」と名づけてその特産品化をめざすことになる「石麴^{せきめん}（石綿）」、アルコール漬けにされた「鼈龍^{かいりゅう}（イグアナ）」などの珍品もあった。

この薬品会（物産会）という催しに象徴されるように、「名物学」を脱した18世紀の日本の本草学においては、物の視覚的側面により重要な位置づけがなされるようになっていた。ヴィジュアルイメージは本草学の記述のなかで欠かせぬ要素となり、注意深い観察によってディテールまで細かく描かれたさまざまな自然物の絵が、本草学の書物に載せられるようになった。

宝暦13年（1763）に刊行された平賀源内の『物類品隲^{ひんしゅ}』は、源内がそれまでにかかわった薬品会に出品されたもののうち、重要とみられる品360種を精選して解説した書物である。そのなかには、「弁説之千百言を累ぬるは、図絵之一に如かず」として、40点の図が載せられている。同じころ、源内の主君でもあった讃岐高松藩主・松平頼恭^{よりなが}の『衆鱗図』および『衆禽図』や、肥後熊本藩主・細川重賢^{しげかた}の『虫類生写^{いもうつし}』『昆虫簪化図^{しよか}』など、博物趣味の大名らが絵師に描かせた画帖は、周到な観察に基づいた驚くべきリアリティと圧倒的な美しさで、江戸時代の博物図譜を代表するものとなっている。

博物学的思考／嗜好の広がり

このように江戸時代の博物学は、大きな転換を 18 世紀において経験するのだが、それは単に学問としての博物学にとどまらなかった。博物学的思考、あるいは博物学的嗜好と言うべきものが、18 世紀後半の都市の人々のあいだに大きな広がりを見せるのである。

例えば、珍奇な品がおびただしく並んだ薬品会・物産会は、好奇心旺盛な庶民の格好の娯楽となっていた。やや時代は下るが、天保 15 年（1844）に刊行された『尾張名所図会』には、尾張の医学館でおこなわれた薬品会の様子が描かれている（図 22）。「蛇皮（ニシキヘビの皮）」「海獺皮（ラッコの皮？）」「双頭蛇」「出雲ニテ龍蛇ト称スルモノ」など、珍奇なものが数多く陳列された展示場のなかは見物人であふれかえっており、その盛況ぶりがうかがえる。知的な情報交換の場であるはずの薬品会・物産会は、一般大衆にとっては珍しいもの・変わったものを目にすることのできる視覚的快楽の場にほかならなかった。

天明 5 年（1785）には、大坂・難波新地で本草学者・木村兼葭堂^{はんかどう}の秘蔵品 108 点を公開する「唐の開帳」という催しがおこなわれている。これは薬品会というよりも、むしろあからさまに見世物興行に近いものであった。出品物は中国・朝鮮・オランダなどの異国の産物であったが、そのなかにはダチョウの卵・人魚の骨・比翼鳥（翼が左右どちらかに一つしかなく、二羽一組でないと飛ぶことができないという伝説上の鳥）などの怪しげなものもあつた。⁽¹⁸⁾

この「唐の開帳」の名前にもあらわれているように、本来宗教行事であった開帳もまた、18 世紀後半以降、見世物興行とほぼ同義の視覚的快楽の場へと変貌していった。人びとは神仏との結縁よりも、珍しい秘仏・霊宝や、開帳にあわせて興行される見世物などを目当てに開帳場へと足を運ぶようになったのである。当時の開帳の様子を描いた絵（図 23）を見ると、毛氈を敷いた壇の上に秘仏・霊宝が横並びに陳列され、さらにそれぞれの名称が題箋によって示されている。その様子は現在の博物館・美術館の展示を彷彿とさせるもので、この時期の開帳が薬品会・物産会と同様の博物学的思考／嗜好によって支えられたものであったことを物語っている。

寛政のころ（1789～1801）になると、薬品会・物産会、あるいは開帳・見世物を常設化させたような形で、珍奇なものを見せることを売りにした娯楽施設があらわれる。「珍物茶屋」と呼ばれるものがそれで、江戸では下谷稻荷町にあったものが有名だった。茶を飲みながら、珍しい物や動物を見ることができるというもので、類似の施設として「孔雀茶屋」「鹿茶屋」などというものもあつた。⁽¹⁹⁾ 現代の博物館や動物園に当たるものと言えるが、そ

れが「茶屋」という形態を取っていたところがおもしろい。

こうした実物を見せる場ばかりでなく、さまざまな自然物の絵を載せた博物図譜的な書物もまた、この時期に数多く作られている。実際の博物図譜は学者など限られた人間の目に触れる程度であったが、一般の人びとにとっては、絵入り俳書や狂歌絵本が博物図譜の役割を果たすものとしてあった。これらは俳諧・狂歌の書物でありながら、むしろ絵本としての性格を持ったもので、見開き、あるいは半丁（1頁）ごとに、草花や鳥、虫、魚などの絵が描かれ、それらを詠み込んだ俳諧・狂歌が添えられる、というのが一般的な形であった。詩に絵が従属しているのではなく、絵に詩が従属しているのである。

安永10年（1781）に刊行された『^{はいかいなをしおり}俳諧名知折』（谷素外編・北尾重政画）は絵入り俳書的一种であるが、単なる句集ではなく、俳諧や狂歌に詠まれた物の名は知りながらも、それらの実際の形状を知らない俳諧の同好者のために作られた一種の図鑑であった。素外は序文のなかで、「連歌は雅言をもて章をなし、俳諧連歌は俗語をもて句となす。雅俗則文質なり。文質すなわち名と状なり」と述べている。物の名前と形状を知ることが、句を詠むうえでの前提とされたのである。そこで『俳諧名知折』では、見開きいっぱいさまざまな動植物を描き出し、そのかたわらに名前を書き込んでいく（図24）。俳諧のための知識を提供するものとは言いながら、これはもう博物図譜以外のなにものでもない⁽²⁰⁾。

天明年間になると、狂歌が一大ブームを巻き起こし、数多くの狂歌絵本が刊行されたが、その多くは多色刷りの美しいものであった。なかでも浮世絵師・喜多川歌麿の手がけたものは、その美しさにおいて群を抜いていた。天明8年（1788）に刊行された『^{えほんむしえらみ}画本虫撰』には、歌麿の師であった鳥山石燕が跋文を寄せており、そのなかで歌麿が幼少の時から物事に対してこまやかで、生きた虫を手のひらの上にのせて遊びながら「物」に対する観察眼を養っていったことを述べている。それはまさに博物学的な視線と呼んでもいいものであった。⁽²¹⁾

さて、博物学的思考／嗜好とは、こうした具体的な「物」への関心ばかりを言うのではない。数多くのものを列挙し、記述するあり方それ自体が、この時代の特異な知と快樂のスタイルとして、文化のさまざまな局面において見られるのである。

それがもっとも極端な形であらわれたのが、18世紀後半以降、おびただしく作り出されることになる番付であった。今日もそれは相撲番付などとして目にすることができるが、江戸相撲の番付がはじめて発行されたのは宝暦7年（1757）のことで、このころから番付は定型化され、江戸文化のなかに定着していったとされている。代表的な番付といえば相

撲番付、歌舞伎番付だが、18 世紀後半の都市では、実にさまざまな題材の番付が作られている。遊女の番付、料理の番付、銘酒の番付、蘭学者の番付、さらには、「おそろしい人つよゐ人」「浮世たくさんの人すくない人の見立番付」「うそとまこと見立番付」などといった実にばかばかしいものまであった。高山宏は、番付を「百科全書や博物誌とおそらく同じ分類的な欲望を分かちもちながら、もっとはるかにラブレー的な放恣さに満ち満ちた〈表^{タフロー}〉⁽²²⁾」であると述べている。収集し、分類し、列挙することが認識や思考の基盤であるばかりではなく、快楽や欲望の発現形態ともなっていたのが、18 世紀後半以降の都市なのであった。

番付だけではない。役者評判記に擬して世間のさまざまなものを列挙し、批評した「名物評判記」が簇生するのはやはり宝暦から文化の間、18 世紀後半のことである⁽²³⁾し、世間の人びとを「気質^{かたぎ}」というキャラクター類型によって描写する「気質物」という文学ジャンルがポピュラーなものとなるのも宝暦・明和⁽²⁴⁾ごろ、「名所」の博物誌とも言うべき「名所図会」などの地誌類がさかんに生産されるようになるのも宝暦・明和期以降⁽²⁵⁾、特に安永 9 年（1780）に『都名所図会』が刊行され、大好評を博してからのことなのである⁽²⁶⁾。本草学・物産学、薬品会・物産会、開帳、珍物茶屋、絵入り俳書・狂歌絵本、番付、名物評判記、気質物、名所図会…どうやらこれらは、18 世紀後半以降（元号でいえば宝暦以降）の博物学的思考／嗜好の同時多発的表現ととらえることができそうである⁽²⁷⁾。

こうした博物学的思考／嗜好が都市の人びとのあいだに広がっていったのは、現実には多くの物や情報が都市に集積されつつあったことが背景として考えられるだろう。18 世紀後半とえば商品・貨幣経済が大きく発展した時代である。日本全国で特産物の生産が盛んにおこなわれるようになり、都市には多種多様な物が商品として運び込まれた。またさまざまな情報も、発達を遂げた印刷メディアのなかで商品と化していった。このような大量の物と情報を処理する必要性から、博物学的思考／嗜好が都市に生きる人間の知として根づいていったのではなかろうか。

少々寄り道がすぎたかもしれない。しかしここまでくれば、石燕の『画図百鬼夜行』がいかなる思考の地平の上で生み出されたのか、よく理解できるだろう。『画図百鬼夜行』四部作が刊行されたのは、安永 5 年（1776）から天明 4 年（1784）にかけて、まさに 18 世紀後半の江戸においてであった。『画図百鬼夜行』もまた、収集し、分類し、そして視覚化して列挙する、18 世紀後半の思考のあり方のなかで生み出されたものととらえることができるのである。

「神の言葉」としての怪物

だが、博物学的思考／嗜好の対象となったことで、妖怪は根本的な変容をこうむることになる。それは妖怪のリアリティの喪失と、キャラクター化という言葉でとらえることができるだろう。そのことについて論じる前に、博物学が対象を認識するしかたが、それ以前とどう異なっているのか、さらに言えば、博物学において「人」と「物」と「言葉」とのあいだの布置がどのように変容したのか、ということについて、まずは考えてみることにしよう。

ミシェル・フーコーによれば、16 世紀末までの西欧において「ある生物の記述とは、それと世界とのあいだに張りめぐらされた意味論的網目全体の内部における、その生物の姿をそのまま描きだすことだ⁽²⁸⁾」という。第1章でも触れたように、16 世紀西欧の知においては、物と物とはたがいに「類似」によって結びついていた。それゆえに、物はたがいに他の物を指し示す「記号」となっていたのであり、その意味で、「物」と「言葉」とは同じレベルに属していた。そのような知のなかであって、生物もまた意味を読み取られるべき記号として存在していた。だから、ある生物を記述する際には、解剖学的特徴や生態など観察に基づいた記述とともに、その魔術的利用法や神話・伝説などの「物語」が区別されることなく列挙されたのである。

ところが 17 世紀の半ばにあらわれた博物学は、このような知とはまったく異なる知のあり方に基づいていた。そこでは記号としての物ではなく、物それ自体にはじめて注意深い視線が注がれることになったのである。フーコーは言う。

…この新たな記述のための資料は、他の語やテキストや古文書ではなく、庭や押し葉にした植物や蒐集された標本という、物と物とが並置された透明な空間である。この記述のおこなわれる場所は、非時間的なひとつの長方形であって、そこでは、いっさいの註釈や付属的言語から解放された諸存在が、その可視的な表面をこちらに向けて一列になり、その共通の特質にしたがって比較され、そのことによってすでに潜在的に分析され、もつべき唯一の名を提示している⁽²⁹⁾のだ。

博物学において、生物を記述する際に重視されるのは、そこに読み取られるべき「意味」ではなく、生物そのものの視覚的特性である。この「いっさいの註釈や付属的言語から解

放された諸存在」が、「その可視的な表面をこちらに向けて一列にならび」、「もつべき唯一の名を提示」する「物と物とが並置された透明な空間」のことを、フーコーは「³⁰表」と呼んでいる。博物学とは、この「³⁰表」を作り上げる知の営みであり、「可視的なものに名をあたえる作業」⁽³⁰⁾なのである。

ここで西欧の「怪物」に目を向けてみる時、それがまさにフーコーが論じたような認識論的変容を経験していることが確認できよう。英語の「怪物 monster」の語源は、ラテン語の monstrum、すなわち「前兆」「警告」であり、「表明する demonstrate」という語もここから派生している⁽³¹⁾。つまり怪物とは、解説されるべき「言葉」であったのだ。そしてそれは誰の言葉かと言えば、もちろん神の言葉にほかならない。とりわけルネサンスの時代において、怪物は神からのメッセージ、すなわち「警告」であり「前兆」であると考えられていたのである⁽³²⁾。ルネサンスの人びとにとって、怪物の出現はなにか悪いことが起こる前兆であった。

ところが 17 世紀初め、イギリスの哲学者フランシス・ベーコンは、これまで怪物と呼ばれてきた奇形児たちを、神の意思をあらわすものとしてではなく、博物学の立場から自然の逸脱として考察することを提唱した。こうした立場は、のちに³³畸形学という一つの学問領域をうちたてることになる。また、怪物は酒場や宿、コーヒーハウスといった場所で、見世物として陳列されるようにさえな⁽³³⁾った。すなわち、かつて読み取られるべき「言葉」として、あるいは「記号」として人間の前にあらわれた怪物たちは、科学的観察あるいは娯楽のまなざしの対象たる「物」として扱われるようになったのである。

「記号としての妖怪」から「生物としての妖怪」へ

ひるがえって、日本の妖怪たちに目を向けてみた時、面白いことにそれらがほぼ同様の運命をたどっていることが見て取れる。笹本正治は、中世においてさまざまな自然界の異常な出来事や人間界の異常な事件が災厄の前兆として解釈されてきたことを指摘し、それらが神や仏などあの世の住人からのメッセージととらえられてきたと述べている⁽³⁴⁾。西欧ルネサンス期と同様、日本中世においてもあらゆる「物」は同時に解説されるべき「言葉」でもあり、妖怪の出現はなにか不吉なことの³⁵前兆とされてきたのである。

例えば、応安年間（1368～75）成立とされる南北朝時代の軍記物語『太平記』には、次のような場面がある。元弘2年（1332）のある夜、前年の元弘の変で後醍醐天皇を廃した北条高時の前に、鳶のような嘴や翼を持ち山伏のような姿をした天狗たちが現れ、「天王寺

のやうればし（妖霊星）を見ばや」と囃した。後日、藤原仲範はこれを天王寺の方面から動乱が起こり、国家が滅亡する前兆と解釈した。果たしてその予言どおり、翌3年に新田義貞により鎌倉が攻略され、高時は自刃、鎌倉幕府は滅亡する。

また、伏見宮貞成親王の日記『看聞御記』には、数多くの怪異が記されているが、嘉吉元年（1441）2月27日の条には、次のような話を書き留められている。一条戻橋の東橋詰に夜な夜な音を立てるものがあり、3日目に細川讃州が人を遣わして何者か確かめさせようとしたところ、忽然と消えてしまった。これは「妖物」のしわざであり、「凶事」であると判断した讃州は、このことを將軍に注進したという。また嘉吉3年（1443）8月10日の条には、室町殿に背丈が7尺（約2.1メートル）ほどもある女房や大入道などの「妖物」が現れ、さらに「家鳴り」（家の鳴動）などの怪異が起こったことが記されている。7月の室町幕府7代將軍足利義勝の夭折以降、怪異が続いており、それらは神祇官の占いによって日照り、火事、疫病、兵乱などの予兆と解釈されたという。

妖怪を不吉な物事の予兆と見なす考え方は近世の初頭においても見られ、『当代記』慶長11年（1606）の条には、「やぶれ車」という「変化の物」が京に出現し、「凶兆」と解釈されたことが記されている。⁽³⁵⁾「やぶれ車」とは、車が通る音がするのにもかかわらず、目には見えないという怪異であるが、これはのちに「片輪車」の名で知られる怪異と同類のものであると考えられる。⁽³⁶⁾

このように、日本中世における妖怪は、西欧ルネサンス期における怪物と同様に神霊からのメッセージとしてとらえられていた。これに対し、18世紀以降の博物学の視線のもとでは、妖怪たちは生物の一種として扱われ、その「生物学的特徴」を淡々と記述されるようになる。

例えば貝原益軒の『大和本草』では河童は「獸類」に分類され、次のように記述されている。

河童（和品） 処々大河ニアリ、又池中ニアリ、五六歳ノ小兒ノ如ク、村民奴僕ノ独行スル者、往々於河辺逢之、則精神昏冒スト云、此物好シテ人ト相抱キテ角力、其身涎滑ニシテ捕定ガタシ、腥臭満鼻、短刀^{ワキザシ}ニテ欲刺不中、角力人ヲ水中ニ引入レテ、殺スコトアリ。人ニ勝コトアタハサレハ、没水而見エス、其人忽恍惚トシテ如夢而帰家、病コト一月許、其症寒熱、頭痛、遍身疼痛、爪ニテ抓タルアト有之⁽³⁷⁾（後略）

ここでは民間伝承における河童の性質が記されているが、それはあくまで河童の「生物としての」性質であり、決して「怪異」としては扱われていない。つまり博物学においては、河童は超自然的な現象を引き起こす超自然的な存在ではなく、あくまで自然のなかに存在する珍しい「生物」にすぎないのである。

さらに時代が下ると、妖怪は言語によって記述されるばかりではなく、その「実物」とされるものが絵図に写しとられ、あまつさえミイラや骨、爪、歯など、生物としての実在の痕跡とされるものが「発見」されるようになる。例えば河童は、栗本丹洲の『千虫譜』をはじめとして、多くの「写生図」(!)が残されている(図25)。また河童や人魚のミイラと称されるものも数多く残され、竜骨や天狗の爪に関しては本草学者たちの論争の種となっている⁽³⁸⁾。近世の博物学のまなざしのもとで、妖怪はなにか他のものを指し示す「記号」ではなく、それ自体が観察され、収集され、分析され、記述される「物」としてとらえられるようになっていたのだ。

博物学のまなざしのありようが端的にあらわれた、ひとつの興味深いエピソードを紹介しておこう。8代将軍徳川吉宗が、殖産興業政策の一環として全国規模での物産調査をおこなったことはすでに述べたが、その調査のために採薬使と呼ばれる者たちが各地に派遣されている。彼らは、言わば幕府に雇われた博物学者であった。その一人である植村左平次(政勝)は、本丸の奥御庭方(御庭番)を務め、のちに駒場薬園の園監(園長)となった人物である⁽³⁹⁾。この植村が享保五年(1720)から宝暦3年(1753)までの期間にわたって、山野を巡って採薬調査をおこなった際の行動記録が『諸州採薬記』として残されている。そのなかに、次のような記事が見える。

同国(下野国:引用者註)那須野の殺生石。那須野が嶽の麓に在。此所湯本と云。彼殺生石を打割様子を見。又是を嘗て味を察るに。更に常の石に異なる事なし。此石の有所硫黄壺と見ゆる。此山の温泉涌出の時。殺生石ある場所に行逢ふ時は。禽獸に至迄⁽⁴⁰⁾忽死と云り。予彼殺生石を打割て持参し二ツ三ツ差上る。

天竺・中国・日本の三国を股にかけ、絶世の美女に化けて国王をたぶらかし悪行の限りを尽くした大妖怪・九尾の狐が、下野国(栃木県)の那須野が原で退治されたのち化したという殺生石。それに近づいた鳥獣はみな死ぬという。この話に名高い殺生石に対し、植村は信じられないような行動に出る。石を打ち割って様子を見、さらにそれをなめて味を

見るのだ。ここには、博物学者の「物」に対する冷徹なまなざしがある。博物学者である植村にとって、殺生石は大きな「意味」を秘めて屹立するモニュメントではなく、視覚的特徴や味覚的特徴に還元される「物」にすぎない。彼にとって重要なのは、それがどのような性質を持っているかということであり、どのような「意味」によって支えられているかではないのだ。フーコーが言うように、博物学における観察とは、「見るだけで満足すること、体系的にわずかな物しか見ないこと、表象のやや混乱した豊かさのうちで、分析されうるもの、万人に認められうるもの、だれにでも理解できる名をもちうるものだけを見ること」⁽⁴¹⁾なのである。

では、こうした博物学のまなざしを可能にしたのは何だったのか。先に挙げた殺生石に関する記述の直前に、それを考える手がかりとなるような記述を見いだすことができる。

此男体権現の山へ七月七日より外に人登る事なし。予七月朔日此山に登る。所の者は禁止すと雖^(いへども)、彼山に登る。此山上に於て大小便する事を常に禁止す。然と雖予が従者^(じゅうしや)其外人数等迄是を構^(かま)はず。されどもなにの障⁽⁴²⁾なし。

これほどまでに神を恐れぬ大胆な態度は、現代のわれわれの目から見ても驚くべきものであろう。博物学者の視線の前では、禁忌^(タブー)によって守られた聖山もただの山にすぎないのだ。

このように、妖怪を単なる「物」として見る博物学のまなざしを可能にしたのは、神霊の支配力からの解放であったと考えられる。前章で述べたように、かつての神霊は絶対的な贈与者として信仰され、人間の世界を外部から規定していた。このような世界観のもとでは、あらゆる「物」は究極的には神霊から与えられるものであり、それゆえに神霊の意思を伝える「記号」となりえたのである。しかし、世界が「人間化」され、神霊の支配力が世界内の事物からはるかに後退してしまったことで、人間ははじめて事物そのものを見ることができるようになったのだ。

妖怪の「情報化」と「キャラクター化」

博物学のまなざしは、かつて「凶兆」としてとらえられていた妖怪を、単なる「物」として見ることを可能にした。これは妖怪からその「記号性」を奪うことであったと言える。

しかし、博物学のまなざしが奪ったのはそれだけではない。『画図百鬼夜行』に描かれた

妖怪が「怖くない」ことを、多くの論者が指摘しているが、横山泰子は、これは石燕の描く妖怪がことごとく「情報化」されていて、人間が怪異の存在に対して恐怖する生の現場のリアリティを失っているからにほかならない、と述べている。

人間が自分達の世界の外なる世界を想像した時に強いイメージとして表れてくるのが妖怪の像であるとするならば、その姿はどのような形のものであれ、異常で不気味であるに違いない。石燕の妖怪画にはそういった緊張感が捨て去られていて、「情報」として伝達の可能な「形態」や「生態」が残されているにすぎない。「情報」部分以外の生身の恐怖感を、実際にその場所に住み常に何らかの圧迫感を「妖怪」と呼ばれる不可思議な現象から与えられている人々の世界の外で、どうやって伝達することができようか。石燕の場合はその可能性を放棄して、「情報」の部分にのみ神経を集中させたことで、逆に「伝達しやすい妖怪像」を確立することができた、と言えるのではないか。⁽⁴³⁾

「分析されうるもの、万人に認められうるもの、だれにでも理解できる名をもちうるもの」だけを見る博物学的なまなざしは、妖怪を視覚的特徴、名前、生態などの要素の集合に変換する。これによって妖怪は伝達可能な「情報」と化すが、その一方で、特定の場所における「意味」を奪い去られ、リアリティを喪失していく。中沢新一は、これを「デラシネ」という概念でとらえている。

…妖怪たちをつぎからつぎへと産み出してくる「霊界」は、ここではすでに大地との直接的なつながりをたたれているのだ。妖怪図をうむ意識の自然は、博物学者にとっての自然がそうであったように、すでになんらかのかたちでデラシネされ書物や絵画のなかにあらためて根っこをおろすことのできるような、ひとつのテキストとしての自然にほかならない。博物学と妖怪図とは、それぞれ違った方向から、このデラシネされた自然というものにとりくんでいるのである。⁽⁴⁴⁾

デラシネとは「根こそぎにする」という意味であり、ある特定のものを生まれた土地から引き離し、そしてまた新たな土地に根を下ろすことができるような形に加工することを言う。各地方の産物が、博物学の視線のもとで「物産」と化し、特定の土地にとどまらず「特産品」という商品として流通する、ということと、妖怪がやはり博物学的な視線のも

とで「情報」と化し、特定の土地における「意味」から解放されてメディアのなかを流通する、ということは、同じ現象なのである。

博物学的思考／嗜好が扱うのは、このような「情報化」あるいは「デラシネ」されたものである。特定の場所と結びついた固有の「意味」が削ぎ落とされ、視覚的特徴、名前、生態・性質といった伝達可能な要素の集合に変換されてはじめて、それらは等価値なものとして横並びに配列することができるのである。それがフーコーの言う「^{タブロー}表」であり、博物図譜や狂歌絵本、番付、名物評判記、名所図会だったのである。

そして、18世紀後半以降、妖怪もまたこれらの「^{タブロー}表」の形式によって記述されていく。『画図百鬼夜行』をはじめとする「妖怪図鑑」ばかりでなく、妖怪の狂歌絵本⁽⁴⁵⁾（図26）や、妖怪の番付なども作られており、さらには幕末から明治にかけて数多く制作された妖怪の絵双六、カルタ、おもちゃ絵なども、妖怪の「^{タブロー}表」としての性格を持つものであった。この「^{タブロー}表」のなかで、妖怪たちはその出自やコンテキストの違いを問われることもなく、ただ「その可視的な表面をこちらに向けて一列になら」⁽⁴⁶⁾んでいる。それは博物学の視線によって、はじめて可能であったのだ。

こうして博物学的思考／嗜好によって一つの名と一つの形象を与えられた妖怪たちは、その瞬間からリアリティの次元を離れ、新たな生の様態を手に入れてメディアのなかを浮遊しはじめる。これは、まさにキャラクターとしてのあり方である。妖怪たちはキャラクターとして、民俗社会のリアリティから、メディアによって形成された自律的な虚構の世界——「表象空間」へとその棲息地を移していく。

一例を挙げよう。『画図百鬼夜行』前篇・陰に描かれた「犬神」は、中国・四国・九州地方などで現在も伝承されている憑きものの一種である。石燕は、この「犬神」を犬の顔をした神官風の姿で描いている（図3参照）。しかし、実際の民間伝承のなかの「犬神」の姿はこれとはまったく異なっている。「犬神」は小さな犬のようなものとされたり、鼠のようなものとされたり、あるいは人間の生霊とされたりとさまざまな伝承があるが、いずれも石燕が描いた「犬神」の姿からはほど遠い。『画図百鬼夜行』に描かれた「犬神」の図像は、明らかに「犬」・「神」という言葉のイメージから創造されたものである。母体となった民俗的世界から引き離され、独自の形象を与えられた妖怪たち。『画図百鬼夜行』の世界を形づくっているのは、そのような妖怪たちなのである。

18世紀後半において、このキャラクターとしての妖怪という存在が大量に増殖することになる。それは民俗的世界が博物学的思考／嗜好によってすくい取られ、一種の「情報」

として加工されることによって生成するのだが、やがて博物学的思考／嗜好は、まったくの人工的な空間のうちから妖怪たちを生み出していくことになるのである。ここからは、その問題について考えてみることにしよう。

パロディ版「妖怪図鑑」

鳥山石燕の『画図百鬼夜行』は、妖怪に対する博物学的思考／嗜好の最終的形態であり、その「妖怪図鑑」的スタイルは、その後の妖怪絵本に多大な影響を与えた。ここで注目したいのは、『画図百鬼夜行』の図鑑的スタイルが、パロディの方法として流用されているという事実である。

『画図百鬼夜行』の「妖怪図鑑」的なスタイルをパロディの方法として最初に取り入れた作品は、寛政3年（1791）刊の『^{えほんさんかいきょう}画本纂怪興』である。作者の名は^{しんらまんぞう}森羅万象。蘭学者・^{もりしまちゅうりょう}森島中良の戯作者としての名である。中良は、幕府の奥医師であった桂川甫三の子で、中良自身も医師として松平定信に仕えている。また彼は、平賀源内の弟子でもあり、師の源内と同様、戯作者としても多くの作品を発表している。蘭学者としては、西洋の文物に関する博物誌である『^{こうもうざつわ}紅毛雑話』を著しており、言わば『画本纂怪興』は、正真正銘の博物学者によって作られた「妖怪図鑑」なのである。しかしその内容は、まったくのパロディであった。

『画本纂怪興』には、次のような28種の「妖怪」が描かれている。

品玉 ^{さんみちこぞう}三一小僧 ^{おおつら}大頼 ^{のうらむすこ}野良息子 ^{うしろびくり}後恟 ^{いつてうら}いつてうら ^{まくらさがし}枕探 山水天狗
引づり女 ^{づる}づる ^{べつたり}べつたり ^{こうじがくれ}小路隠 ^{ちやうちん}ぶら挑燈 瘦我慢 花車 のたまく 箱入娘
^{ほみこみかぶろ}引込禿 ^{せんず}銭首 ^{あにらみ}藪にらみ ^{しわん坊}しわん坊 ^{へまむし}へまむし与入道 山の主 がらくた 三日坊主
^{おりめだか}折目高 棒だら 鯰坊主

これらの「妖怪」は、半丁（1頁）ごとに1種類ずつ、名前および簡単な説明とともに紹介されており、明らかに石燕の『画図百鬼夜行』シリーズを模したものであることがうかがえる。しかしこれらはすべて、さまざまな人間の性格（キャラクター！）を妖怪に見立てたものである。

例えば親の臍をかじる「野良息子」（図27）。「昔息子あり。^{おきち}親兄の^{すね}脚をかぢりたる^{むく}報ひに依、^{よりて}火炎の^{ぐわん}猛火に^{もうくわ}むせび、^{はんてん}半点ひと^{だいかん}ゑの大寒地獄に^{ちごく}沈みしとなり、^{しづ}所謂^{いわゆるおにつこ}鬼子なるべし⁽⁴⁷⁾」

ともっともらしい説明までつけられている。「しわん坊」(図 28) はケチな人間を妖怪化したものであるが、その姿は爪に火を灯した手として描かれている。「爪に火を灯す」とは、非常にケチであることのたとえである。つまり中良は、『画図百鬼夜行』を見立ての材として用いて(書名はやはり中国の「妖怪図鑑」というべき『山海経』をもじっている)、人間世界を諷刺してみせたのである。

こうしたパロディとしての「妖怪図鑑」がどのような妖怪観に基づいたものであるのか、この『画本纂怪興』の序文には端的に示されている。

古語に曰く、「箱根より^{こつち}以内、未だ^や野父と化物とを見ず」となり。是れ、元化物と云ふもの無きが故なり。鳥羽院の玉藻前、茂林寺の文福茶釜の如き、皆、狐狸の為す所、其の余、水虎^{かつば}血鉢^{きはち}を載き、猫股手拭^{ねこまたぬぐい}を被^{かぶ}るの類、^{にひき}二疋三文にして^{およ}奚そ怪と為すに足らんや。特に往古^{みな}称ふる所の化物の元祖、裳紋^{ももん}翁々・毛門^{けもん}賤内なる者、其の名を聞て、未だ其の物を観ず。然れば即ち往古^{みな}変じて化物の無きと謂ふも、亦可なり。今、北尾^{きたおし}政美画く所の集^{けみ}を^み観して、始めて化物の名、此れ即座・出来合に在ることを知る。猶、^{とり}取^{のこし}残の化物を^み観んと欲せば、^{しばら}姑く百物語の夜半、行燈の消える時を俟つこと^{しか}爾⁽⁴⁸⁾り。

「是れ、元化物と云ふもの無きが故なり」、つまり「化物は存在しない」という考え方が、パロディとしての「妖怪図鑑」の根底にあるものである。前章で見たように、妖怪が存在しないことを認識することによってはじめて、人は妖怪を作り出すことができるようになるのである。また、「其の名を聞て、未だ其の物を観ず」という物言いからは、観察可能な「物」を基本とする博物学的な思考が透けて見える。しかし博物学的思考／嗜好にとって、妖怪とは実に矛盾に満ちた対象である。『画図百鬼夜行』が示すように、妖怪は収集し、命名し、列挙していく博物学的思考／嗜好の格好の材料である。にもかかわらず、妖怪の「実物」は(河童や人魚など、そのミイラとされるものが残されているいくつかの「例外」を除いて)どこにも存在していないのである。つまり妖怪とは、「実物」の裏づけのない「名」のみの存在なのだ。こうした存在は、いとも簡単に人間の手で創作することができる。「化物の名、此れ即座・出来合に在る」という言葉は、そうした認識を示している。もっともらしい名前をつけることで、妖怪は簡単に作ることができる。パロディとしての「妖怪図鑑」は、こうして作られるのである。

こうしたパロディとしての「妖怪図鑑」というスタイルは、^{さんとうきようでん}山東京伝の^{ばけものやまとほんぞう}『化物和本草』

(寛政 10 年 [1798] 刊)、『怪談模模夢字彙』(享和 3 年 [1803] 刊) に受け継がれる。
山東京伝 (1761~1816) は、本名を岩瀬醒^{いわきさむる}といい、江戸は銀座で煙草入れの店を営
るかたわら、黄表紙、洒落本、読本などを発表し、当代随一の戯作者となった人物である。

『化物和本草』は、その題名からして明らかに貝原益軒の『大和本草』を踏まえたもの
であり、本草学を強く意識した作品になっている。つまりこの作品は、本草書のパロディ
でもあるのだ。

『化物和本草』に描かれた「妖怪」は、次の 19 種である。

獅子身^{ししんじゅうのむし} 中虫^{へいきがに} 平氣蟹^{にんめん} 人面の鯰^い どぶから蛇^{うどん} 爪の火^{うどん} 温飩げの花^{うどん} 四四しんちうの
鼠^{やっこ} 金のなる木^{かんしやく} 利欲の鳥^{なご} 奴のひぼし^{みいら} 疳積^{なご}の虫^{みいら} 六足の鰲^{うその} 蜜人^{くろい}とりのミいら
うその皮^{くろい} 両頭の筆^{くろい} 手の長き猿^{くろい} 山の神の角^{くろい} 三足の猫足^{くろい} 頭の黒鼠^{くろい}

『画本纂怪興』では、人間のさまざまな個性 (キャラクター) がそのまま妖怪として描
かれていたのに対し、この『化物和本草』では、奇抜な発想から作り出された動物、植物、
また「奴のひぼし」「蜜人とりのミいら」「うその皮」などの「珍物」が描かれている。こ
れらは「化物」であると同時に、薬品会・物産会などに陳列されていたような本草学の標
本のパロディとなっているのだ。序文には「恰も詞書^{あたかもことばがき}ハ化物屋舗^{ばけものやしき}の日記^{にっき}の如く、画図^{えがら}は珍
物茶屋^{ぶつちや}の招牌^{かんばん}に似たり」と記されており、珍物茶屋という博物学的娯楽施設との近接性が
うたわれている。実際にこの作品の最後の場面は、まさに珍物茶屋か、寺社の開帳の光景
を思わせるものになっている (図 29)。この作品が博物学的なものをパロディの方法とし
て意図的に取り入れていることがわかるだろう。

いっぽう、『怪談模模夢字彙』は、明の梅膺祚^{ばいようそ}によって作られた字典である『字彙』と、
「化物」の別名である「ももんじい」をかけた題名になっており、冒頭部には「化物虚字之^{ばくきょじ}
部^ぶ」として、「𧈧」で「キツネ」、「𧈧」で「カッパ」と読ませる類の「虚字^{うきじ}」がいくつか挙
げられている。こちらは文字あるいは言葉の事典のパロディを意図したものと考えられる。

『怪談模模夢字彙』に描かれた「妖怪」は、次の 25 種である。

見越入湯^{けんごうとう} 悋氣^{りんき}の角^{こせんじょう} 古銭場^{こせんじょう}の火^こ のうらく息子^こ こんにやくの幽霊^{じゅうめん} 十面^{じゅうめん}のおや
ぢ 壁に耳^{かべにみみ} 船幽霊^{ふねおづら} 大面^{おおづら} 岡目八もく^{おかめはちもく} 邪魔^{やまがら}あらし 山水天狗^{さんすいてんこう} 瓶花蟹^{へいかがに} 大磯^{おおいそ}のはけ
地藏^{とくろくくび} 欲路首^{よくろくくび} 屁^への玉^{たま} へび女^{へびめ} 五ツまへ小僧^{ごまへしやうそう} 気^きの車^{くるま} 番頭空屋敷^{ばんとうからやしき} 質^けの亡魂^{むしやう} 戯^け

ちよう へまムシヨ入道 かねたま せつ き
鳥 ヘマムシヨ入道 金玉 節鬼

これらは当時よく知られていた妖怪キャラクターを、言葉遊びや文字遊びによってパロディ化したものである。例えば、「古銭場の火」は、『今昔画図続百鬼』巻之中・晦にも描かれた「古戦場火」のパロディである。「古戦場火」は古戦場にあらわれる燐火であるが、それが「古銭」とかけられ、雨の降る夜に銭を求めてあらわれる「爪の火」(『画本纂怪興』『化物和本草』にも描かれた「妖怪」)に変えられている。また、「岡目八もく」(図 30)は、第三者の立場に立って見ると物事の善し悪しがよくわかるという意のことわざであるが、それが人の打っている碁に口出しをしたいという一念が生み出した妖怪に変えられている。これは『今昔画図百鬼拾遺』下之巻・雨に描かれた「目目連」(図 31)のパロディであろう(「目目連」は碁打ちの住居であった廃屋にあらわれる妖怪とされている)。

文字遊びの趣向としては、「山水天狗」(図 32)と「へまムシヨ入道」(図 33)がある。これらは、「へのへのもへじ」と同様に一連の文字で一つの図像を形づくる「文字絵」を妖怪に見立てたもので、「山水天狗」は「山水」という漢字の行書体(くずし字)を逆さにして天狗の顔に見立てたもの、「へまムシヨ入道」は「へまムシヨ」という片仮名を横顔に、「入道」という漢字の行書体を僧衣を着て座した体に見立てた文字絵である。なお、この二つは『画本纂怪興』でも妖怪として登場する。

見立て絵本と妖怪

以上のような「妖怪図鑑」のパロディは、「見立て絵本」の一種としてとらえることができる。「見立て」とは、よく知られたモチーフにまったくの別物を当てはめ、それによって生じる意味のズレや多重化を楽しむ知的な遊びであるが、この「見立て」を主題とした絵本——「見立て絵本」が、宝暦以降、幕末に至るまで、近世文芸のなかで優に一ジャンルを形成するほどの流行を見る⁽⁴⁹⁾。

その嚆矢となったのは、宝暦5年(1755)に刊行された『絵本見立百化鳥』(山本亀成作・漕川小舟画)であった。この絵本は、「はぼう木」と「ちり鳥」(図 34)など、半丁(1頁)ごとに日用の器材を木と鳥に見立てた絵とウィットに富んだ説明文を載せたもので、徹頭徹尾遊び心に基づいた絵本であった。この『百化鳥』以降、「見立て絵本」のたぐいが続々と刊行されることになる。それら「見立て絵本」の多くが、序文のなかで口を揃えて『見立百化鳥』の趣向を踏襲していることをうたっていることから、その影響力の

大きさがうかがえよう。⁽⁵⁰⁾

「見立て絵本」が、見立てる対象を妖怪にした場合、それは先に見た「妖怪図鑑」のパロディとなる。とりわけ山東京伝には「見立て絵本」に分類される作品が多いが、『化物和本草』と同年の寛政 10 年（1798）には『百化帖準擬本草』^{ひゃくちやうみだてほんぞう}、『怪談模模夢字彙』と同年の享和 3 年（1803）には『奇妙図彙』を、それぞれ刊行している。『百化帖準擬本草』は、『見立百化鳥』と同様の趣向を京伝なりに試みた作品で、半丁（1 頁）ごとに一つずつ、さまざまなものが木と鳥に見立てられた絵とその説明が載るが、これは『化物和本草』と共通するスタイルである。加えて、題名にどちらも「本草」の語が用いられていることから鑑みて、この二つの作品は本草書のパロディという一連の作品として構想されたと推測することができる。一方、『奇妙図彙』は、略画風の至ってシンプルな「見立て絵」を集めた本であるが、とりわけ文字を絵に見立てた「文字絵」が半数近くを占めているのが特徴である。この本のなかに、『怪談模模夢字彙』にも登場する「山水天狗」や「ヘマムシヨ入道」が描かれているのである。延広真治は、『怪談模模夢字彙』の画文を簡略にすれば、『奇妙図彙』のなかに加えても何の異和感も生じないとし、これら二作を対になる作品と見なしうるとしている。⁽⁵¹⁾つまり、京伝の「妖怪図鑑」は、彼の一連の「見立て絵本」の一つであり、彼にとって妖怪は「見立て」の表現形態の一つにほかならなかったのである。⁽⁵²⁾

見立て絵本と博物学的思考／嗜好

『化物和本草』『百化帖準擬本草』に限らず、江戸期に刊行された「見立て絵本」には、『本草綱目』『大和本草』『和漢三才図会』などの本草書や、『訓蒙図彙』などの百科全書のパロディと見られる作品が数多く存在する。ここでそれらを列挙してみよう。⁽⁵³⁾

題名	作者	刊年	見立ての対象
錦心綉口珍画譜	一竜子	宝暦 7 年（1757）	『訓蒙図彙』
暗夜 ^{ヨシハラ} 訓蒙図彙	芝立	宝暦 9 年（1759）	『訓蒙図彙』
青楼和談新造図彙	山東京伝	天明 9 年（1789）	『訓蒙図彙』
羽勘三台図会	朋誠堂喜三二	寛政 3 年（1791）	『和漢三才図会』
化物和本草	山東京伝	寛政 10 年（1798）	『大和本草』
百化帖準擬本草	山東京伝	寛政 10 年（1798）	本草書
怪談模模夢字彙	山東京伝	享和 3 年（1803）	『字彙』

しほい 戯場訓蒙図彙	式亭三馬	享和 3 年 (1803)	『訓蒙図彙』
本草盲目集	東西庵南北	文政 2 年 (1819)	『本草綱目』
あかん 無飽三才図会	暁鐘成他	文政 4 年 (1821)	『和漢三才図会』
和談三細図会	暁鐘成	天保 13 年 (1842)	『和漢三才図会』

このように、博物学は「見立て」と容易に結びつくものだった。この両者を結びつけたものは、いったい何だったのであろうか。

その理由は、まずは次のように考えられるだろう。「見立て絵本」の多くは一貫したストーリーを持たず、一画面ごとに完結した「見立て」の趣向を披露することを旨とするため、必然的に項目羅列的な構成を取ることになる。こうした「見立て絵本」にとって、本草書や百科全書などは格好の形式を提供するものだったと言えるだろう。しかし、単にそうした実際的な理由ばかりではなく、もっと本質的な、思考や認識の形式にかかわる要因があるようにも思える。

「見立て」とは何か。それはある物を別のなにかに重ね合わせることによって、既存の意味をひっくり返し、また多重化させることで笑いを生み出す知的な遊びである。いっぽう、博物学は、物を意味の世界から引き離し、観察できる要素の集合体へと変換する知の体系である。これらは両方とも、物とその意味を操作する技術としてとらえることができる。

物はそれが存在している場所において、複雑な意味の網の目のなかにあり、物であると同時に読み取られるべき記号であった。だが、博物学の視線は物をその意味の層から切り離して見ることを可能にする。物は本来それが存在していた場所から根^ヅこ^ラそ^シぎ^ネにされ、その固有の意味をぬぐい取られて、他のさまざまな物とともに陳列される。生まれた場所も、それぞれの土地での意味づけも異なる物たちが、同じ平面のうえに、まったく等価値なものとして整然とならぶのである。この時はじめて、物と意味との固定的な結びつきが無効化されるのだ。こうして人びとの前に、意味から解放された大量の物が出現することになる。それが薬品会・物産会であり、珍物茶屋であり、また博物図譜・百科全書であった。

18 世紀後半の都市の人びとが直面していたのは、あたかも原子から電子が遊離したプラズマのように、物と意味とが遊離した状況であった。固有の意味がすべて流動化し、物そのものに付随するのはただ可視的な表面のみという状況は、しかし新たな意味をそこに重ね合わせることを可能にした。それが「見立て」ではなかったか。

「見立て」は陳列された大量の物に再び意味を与える。だがそれはかつての物と意味とのローカルで固定的な関係とは異なる。物と意味との結びつきは一時的なものでしかない。なぜなら、それは「遊び」にほかならないからである。物と意味との重ね合わせは、ただ単にそれが笑いを生み出すからという理由でおこなわれるにすぎない。

クラウド・ライヒャルトは、『不思議の国のアリス』に代表されるイギリスの「無意味文学」の登場が、博物館、辞書、万国博覧会、世界図絵、文字謎遊び、活人画といった 19 世紀特有の文化事象と同型の現象であるという興味深い指摘をしている⁽⁵⁴⁾。例えば博物館のケース内の展示物は、一つ一つを取って見ればなんらかの意味を持ったものであるが、「客観的に見た」場合の組み合わせとしてはまったく無意味である。もちろん博物館の展示ケースは独自の文法（メタ言語的記号論）を持ち、おのこの展示物はその文脈内での意味を受け取っているのであるが、まさにそれゆえに観覧者は、展示ケース内のものが本来それが語るのとは異なる語り方をする、という事実を目の当たりにする。「潜在的には、事実としての物を解説する可能性は無限にあり、そういう場合個々の物の持つ固有の意味は、単なる例えとしての偶然性に成り下ってしまう⁽⁵⁵⁾」。生きた人間によって文やことわざをあらわす活人画、一見バラバラな複数の言葉を読み解いて一つの語や文を当てさせる文字謎遊び、本来なんの関係もない物どうしがアルファベットを図示するものとして一つの画面に寄せ集められたABCブックやコメニウスの絵入り教科書『世界図絵』など、ヴィクトリア朝のイギリスに出現したさまざまな文化事象は、いずれも一見しただけではその組み合わせの意味を理解することのできない、「無意味」な物の集合というものを人びとの前に提示していた。「無意味文学」はまさにこのような環境のもとで生まれたのだと、ライヒャルトは主張する。「無意味」を視覚化したこれらの現象、あるいは「無意味文学」は、単に物のあいだの乖離を際立たせただけではなく、「むしろ慣習からすればつながりのないはずのもの同士の間」に新しい関係が樹てられ、その関係によって一つ一つのは他のものによって規定され且つ他のものとなげられ、新しい、ただしすぐに疑問視される自己同一性がつけ加えられる⁽⁵⁶⁾という状況を生み出した。

18 世紀後半の日本の都市は、このヴィクトリア朝のイギリスと同じ状況下にあったと言えるだろう。薬品会・物産会、あるいは珍物茶屋といった場において、人びとはおびたらしい数の「物」の出現に立ち会っていた。それは、かつて「物」が人びとの意味世界のなかに埋め込まれてあったころとはまったく異質の、あらたな経験の領域であった。そこでは、「物」がただ見られるものとして、そしてさまざまな異なる出自を持つはずの「物」が

ひとしなみに等価値なものとして、無表情に並べられている。ここにおいて人びとははじめて「物」そのもの、「物語」や「意味」や「言葉」から解放された「物」そのものを見ることになったのである。そのいっぽうで、「物」から遊離させられた「意味」もまた、その周囲を漂っていたのだ。「物」と「意味」との結びつきはもはや固定的ではありえない、というあらたな認識のもとで、「物」と「意味」とはふたたびかりそめの結合を果たす。それが「見立て」という遊びであったのだ。

博物学的思考／嗜好は「物」と「意味」との結びつきを、リアリティの次元から切り離して単なる遊びに変えてしまったのである。博物学と「見立て」は、それぞれ物の「脱文脈化」と「再文脈化」という、「物」と「意味」との操作にかかわる技術だったと言えよう。

宝合——「物」と「意味」との遊戯的再結合

こうした状況をもっともラディカルに体現した「宝合」^{たからあわせ}という奇妙な遊びが、18世紀後半の知識人たちによっておこなわれている。最初の「宝合」は安永3年（1774）2月4日に江戸牛込原町の光恵寺の書院で催されたもので、市ヶ谷左内坂の名主島田左内（狂名酒上熟寝^{さけのうすのじくね}）が催主となり、大田南畝・唐衣橋洲・塙保己一^{おおたなんぼ からごろもきしゅう はなわ ほ けいち}といった狂歌師たちが参加している。

「宝合」とは、参加者がそれぞれなんの変哲もない日常的な品物を持ち寄り、それをあたたかも開帳における「靈宝」のように仰々しく壇上に飾り立て、それがいかにありがたい「宝」であるか、その由来をもっともらしくこじつけるといふ、知的な、しかしまったくナンセンスな遊びであった。例えばサツマイモを「麒麟角」^{きりんのかど}と称して出品し、魯哀公十四年^{ろのあいこう}庚申、西の狩に麟を獲たり。麟、孔夫子の時に遇給はざる事をなげきてなく。涙は落て松露となり、角は落てさつま芋と変じたり。是角に肉あつて生物に触れざる形なるべし。此角琉球国より吾国に渡りしを持伝へて家宝とす^{なみだ おち}と漢籍や歌謡の文句を引用しながらでたらめな縁起をこじつける。つまり「宝合」とは、物に勝手な意味を付与する遊びなのである。

注目したいのは、センザンコウの皮や「天狗の爪」と呼ばれたサメの歯の化石、ハリネズミの皮、コヤスガイの貝殻など、当時の薬品会・物産会で陳列されていたような品が「宝」として出品されていることである。これらが単にセンザンコウの皮、天狗の爪として並んでいれば、それはまさに薬品会・物産会にほかならない。ところが、センザンコウの皮には「やつとせい」（オットセイと松坂踊の囃し言葉「やつとせい」をかけた名）という名が

つけられ、天狗の爪は、遊女が愛の証として生爪を剥がして相手に捧げる慣習があったことにかけて、天狗が牛若丸に今後の守護を約束して贈ったものとされる。ハリネズミの皮は地獄の剣の山の道芝との由緒が付けられ、コヤスガイは女性器に似ていることから、壇ノ浦で安徳天皇を抱いて入水した二位の尼の一念が変じた「平家開」(開は貝と同時に女性器を意味する)として披露される。

つまり、博物学によって脱意味化されたはずの物が、今度はこの上なく虚構化されたかりそめの意味を与えられ、笑いを生み出しているのである。博物学がいったん分離させた「物」と「意味」とが、以前とは異なる形で再結合を果たす。それは、もはや固定的な意味などありえない、ということを前提にしたうえでの「物」と「意味」との遊戯的な結びつきなのである。

天明3年(1783)4月25日、両国柳橋の料理茶屋河内屋半次郎方で催された「宝合」は、さらに薬品会・物産会に近づいたものとなった。安永の「宝合」では、出品者が一人ずつ自ら持参した「宝」を披露しながら、その由来を記した狂文を朗読するという形を取っていた。これは参加者が十数名というこじんまりとした会であったからこそ可能だったのだが、天明の「宝合」は空前の狂歌ブームの勢いもあって、出品数が100をゆうに越えたため、「宝」は会場となった河内屋の座敷にずらりと並べられることになった。その様子は、まさに物産会そのものであったろう。また、出品物は主催者側のもの＝「主品」と、ゲスト側のもの＝「客品」とに分けられていたが、これは薬品会・物産会と同じ構成であった。それはこの会の実質上の主催者が、あの平賀源内の弟子であった森島中良(森羅万象)だったということも関係していよう。中良はこの「宝合」の前年の天明2年(1782)に竹杖たけつゑのすがる為軽の名で狂歌師としての活躍を始め、わずか1年足らずで狂歌壇の中心人物となっていた。

ここで思い出すのは、第1章で紹介した平賀源内の『天狗髑髏鑑定縁起』である。源内のもとに持ち込まれた異形の物体をめぐって、源内の門人たちが真剣な議論を繰り広げるなか、源内はそれを「これ天狗のしやれかうべなり」と断定する。もちろん源内はそれが天狗の髑髏などではないことは百も承知のうえで、一種のフィクショナルな「お遊び」として、その異形の「物」を意味づけたのだ。すなわち、それは源内なりの「宝合」だったのである。

「天狗の髑髏」は、最初、博物学的な議論の対象として取り沙汰されながら、すぐさま博物学者である源内その人によって諧謔的な「意味」をこじつけられる。そこには、本草

家や医者らが実際の「物」に触れる機会を提供するために薬品会を催したものの、それが多くの人びとにとって「無意味」でしかなかった、という源内の無力感が影を落としている。しかし、それはそもそも博物学というものが本質的に抱える性質ではなかったか。源内といい、中良といい、すぐれた博物学者が同時にすぐれたパロディストであったという事実は、それを物語っている。そして「宝合」とは、博物学的なまなざしの延長上に生まれた、「意味」の遊戯であったのだ。

ところで、「宝合」は物産会のパロディであると同時に、開帳のパロディでもあった。すでに何度か述べたように、開帳は18世紀後半を境として、その性格を大きく変えていた。神仏と参詣者との結縁という本来の宗教行事としての要素に、行楽や宣伝といった要素が付加され、開帳は「流行るものから流行らせるものへ」となっていたのである。その際に重要な役割を果たしたのが、開帳神仏とともに拝観させる「靈宝」であった。開帳を実施する寺社にとって、人びとの足を開帳場へ向けさせるような話題性のある「靈宝」をいかに多く取り揃えるかということが、開帳を成功に導くうえでの鍵となっていたのである⁽⁵⁹⁾。だが、こうした「靈宝」を取り揃えることは、一部の寺社にとっては容易なことではなく、そのためかなり真偽の怪しい「靈宝」も多くあらわれることになった。例えば宝暦9年(1759)の川柳に「靈宝のよろひがちつと見知り越」というものがあり、同じ鑑が複数の開帳で使い回されていたことがうかがえる。また安永2年(1773)の『再成餅』には、「開帳」と題する次のような小咄が載っている。

回向院に開帳あり。「靈宝は左へ〜。これは頼朝公のこうべでござい。近う寄つて拝あられませう」。参詣の人聞いて、「頼朝公のこうべなら、もつと大きそうなものだが、これは小さなものじゃ」といへば、言立の出家、「これは頼朝公、三歳のこうべ⁽⁶⁰⁾」。

これはもちろん笑い話だが、現実には怪しげな「靈宝」が多かったことを諷刺したものととらえることができるだろう。このような「靈宝」の出現も、「物」と「意味」との結びつきの不確かさを人びとの前に提示することになったと考えられる。だからこそ開帳もまた、「見立て」の格好の材料となったのである⁽⁶¹⁾。

なかでも安永6年(1777)の春に両国広小路で興行された「飛んだ靈宝」という見世物は、その後の開帳の「見立て」に決定的な影響を与えた。これは、乾物などで作られた仏像を、寺社の開帳に見立てて陳列し、滑稽な口上とともに人びとの展覧に供したもので、

例えば三尊仏は体はトビウオ、頭は串貝、後光は干鰯で作られており、不動明王は頭はサザエ、顔は鮭の頭、手足は干ダコ、火炎は鎌倉海老、台座はサザエとアワビでできていた(図 35)。「俗」の象徴である「生臭もの」によって「聖」なる仏像を作ってしまったというのがこの「飛んだ霊宝」の眼目で、この趣向は大いに当たり、翌 7 年(1778)の春まで大入りを続けたとされている。⁽⁶²⁾

これと同様の見世物が、大坂では「おどけ開帳」の名で天明 5 年(1785)ごろからおこなわれるようになった。⁽⁶³⁾が、この「おどけ開帳」は、やがて造り物の面白さよりも、勝手道具や小間物などを霊宝に見立てて陳列し、面白おかしく絵解きするという口上の面白さを旨とするものへと変質を遂げていった。⁽⁶⁴⁾これはまさしく「宝合」の見世物版であった。

こうした開帳と「見立て」の結びつきは、物産会や珍物茶屋が人びとにとってそうであったように、現実の開帳が、本来の趣旨に反して「物」と「意味」との関係をあやふやなものに変えてしまう場に成り下がっていたことを物語っている。⁽⁶⁵⁾そればかりか、このような開帳のありさまは、神仏の権威をかえっておとしめることになったとさえ言える。「流行るものから流行らせるものへ」と変貌を遂げた開帳は、同時におこなわれる「霊宝」の公開や見世物の興行の力なくしては、人を集めることができなくなっていた。もはや開帳というイベントを支えているのは「信仰」ではなく、「娯楽」であったのだ。そして、この「神仏の遊戯化」という現象と表裏一体をなすものとして、「妖怪の遊戯化」という現象もまたあらわれてきたと考えられる。

ふたたび「宝合」に目を向けてみよう。興味深いことに、天明の「宝合」にはいくつもの「妖怪」が出品されている。例えば半分に切った車輪が、都の大路を夜な夜な徘徊した「片輪車」の化物を捕らえて陰干しにしたものとして陳列されているのだ。かつてはその出現が「凶兆」として解釈された「片輪車」が、ここでは人を笑わせる材料として登場させられている。このほかにも、焼き物の花器が「鬼の角」、狸の尻尾のついた茶釜が「文福茶釜」として出品されている。「物」と「意味」との遊戯的な再結合は、「霊宝」ばかりではなく「妖怪」をも生み出したのである。源内の「天狗の髑髏」も、その同類だったと言えるだろう。

そして、天明の「宝合」の仕掛け人となった森島中良は、その 8 年後の寛政 3 年(1791)にあの『画本纂怪興』を著し、同様の「妖怪」を多数生み出すことになるのである。『画本纂怪興』の序文にあった「化物の名、此れ即座・出来合に在る」とは、まさに「宝合」的な創作のあり方を示している。つまりパロディ版「妖怪図鑑」とは、一種の「宝合」だっ

たのである。

考えてみれば、「見立て」が生み出すものとは、「物」が異なる意味づけによって「化けた」という意味で、すべからく「化物」であったと言える。「見立て絵本」の嚆矢『見立百化鳥』に描かれたのはまさに「化鳥」であったし、文字絵を集めた『奇妙図彙』は、序文のなかで文字絵を「文字の化物」と言っている。また、恋川春町作・画の黄表紙『^{ことばなにかい}辞蘭戦新根』(安永7年[1778]刊)では、「大木の切口太いの根」「天井みたか」「とんだ茶釜」といった当時の流行語が「化物」として登場する。つまり、新しい意味を付与された言葉そのものが「化物」としてとらえられているのである。「物」と「意味」との遊戯的再結合が生み出すもの、それが18世紀後半に新たに出現した「妖怪」であったのだ。

「類似」から「表象」へ

「物」と「意味」との固定的な関係がいったん解体され、遊戯的な連想のなかでふたたび結合する。これは「記号」の再編成の過程としてとらえ直すことができよう。ミシェル・フーコーが論じたように、かつて、「類似」が思考の根本原理であった時代、「物」は同時に「記号」であり、人間たちはその秘められた意味(記号内容)を「読解」することで、世界に働きかけようとしていた。しかし、エピステーメの変容によって、意味(記号内容)はあらかじめ「記号」のうちに秘められたものではなくなり、新たな約束事によって物(記号表現)とあらためて結びつけなければならないものとなったのである。「知はもはや、古い〈^{ことば}言葉〉を、それがかくされているかもしれぬ未知の場所から掘りおこすのではない。知はいまやひとつの^{ラング}言語を創りださねばならぬ⁽⁶⁶⁾」のだ。こうして「記号」は、約束事によって成立した完全な人工物となる。それが「表象」である。

この「表象」の時代において、かつて知の根幹をなしていた「類似」は、どのような運命をたどったのであろうか。フーコーは言う。

…類似者の時代は閉ざされつつあった。それが背後に残していくのは遊びにすぎない。類似と錯覚との新たなあの近縁関係によって、しだいにその不思議な魅力をましていく遊びである。あらゆるところに相似関係の妄想が描かれるが、それが妄想であることをだれもが知っている。それこそ、^{トロンプ・ル・œil}だまし絵、滑稽な錯覚、二重化されて劇中劇を演ずる芝居、取りちがい、夢と幻覚、そうしたものの幅をきかす時代な⁽⁶⁷⁾のだ。

「表象」の時代において、「類似」はもはやリアリティの構築とかかわることはなくなり、ただ「遊び」の領域においてのみ生き残る。西欧においては 17 世紀が、そして日本においては 18 世紀後半がまさにそうした時代であった。「見立て」とは、「類似」に基づく遊びにほかならないからである。

「見立て」「妖怪」「博物学」——18 世紀後半を画期として大きな発達を遂げたこれら三つのジャンルは、いずれも人工的な記号である「表象」の成立にかかわるものであるといえる。そして、『画本纂怪興』『化物和本草』などの「妖怪図鑑」のパロディは、これら三つのジャンルが交差する点にあらわれた、「表象の時代」の究極的表現形態だったのである。『画本纂怪興』の作者である森島中良が蘭学者であると同時に戯作者であり、『化物和本草』『怪談模模夢字彙』の作者である山東京伝が、「見立て絵本」の傑作を数多く著した戯作者であるいっぽうで古い器物に関心を寄せ、『近世奇跡考』『骨董集』というさまざまな物に関する考証随筆を遺しているという事実もまた、「見立て」「博物学」「妖怪」が同じ認識論的基盤から生じたものであることを示唆していると言えよう。

空を飛ぶ摺子木——表象としての妖怪

ここで、18 世紀後半における「記号」の再編成——「類似」から「表象」へ——という問題を具体的に考えてみるために、パロディ版「妖怪図鑑」に描かれたある一つの「妖怪」を取り上げることにしよう。

『怪談模模夢字彙』には、摺子木に羽が生えて飛んでいく「戯鳥」(図 36) という「妖怪」が描かれている。これは、『太平記』巻十二「^{ひろありけつうきいること}広有射怪鳥事」をパロディにしたもので、『今昔画図続百鬼』巻之下・明にも「^{いづま}以津真天」として描かれた化鳥を空飛ぶ摺子木として描いたものであるが、実はこの空飛ぶ摺子木は、「鳥羽絵」という滑稽画のなかでよく知られたものであった。「鳥羽絵」とは「^{くるい}狂画」とも呼ばれる滑稽画で、人物の手足を異様に細長く描くのが特徴である。⁽⁶⁸⁾この「鳥羽絵」を最初に広めたのは、大岡 ^{しゅんぼく} 春卜が享保 5 年 (1720) に著した絵手本『^{えほんてかがみ}画本手鑑』であるとされているが、実はそのなかに、空飛ぶ摺子木がすでに描かれているのである (図 37)。『嬉遊笑覧』巻三は、この春卜の「空飛ぶ摺子木」に触れ、これは古い諺ではないかとして、『犬筑波集』(16 世紀成立) の「天狗にもなれるかはねの生ぬらん くらまの寺に古きすりこ木」という歌を引いている。⁽⁶⁹⁾ 少々やうらめしく、摺子木に羽が生えて飛ぶというモチーフは古くからあったようだ。

川柳にも、空飛ぶ摺子木を詠んだものがいくつか見受けられる。⁽⁷⁰⁾

さかる市摺子木迄に羽ネかはへ

(桃人評万句合・宝暦 11 年)

ばけものゝ内てすりこ木はとぶがやく

(川柳評万句合・明和 3 年)

このように、当時、空飛ぶ摺子木のモチーフは、人びとのあいだに広く浸透していたのである。このモチーフは、まったくの独創から生み出されたものではなく、もともとは民俗的な世界に根拠を持つものであるようだ。ここで少し、摺子木に関する民間伝承、および民俗的なシンボリズムについて見てみることにしよう。

十方庵敬順の『十方庵遊歴雑記』初編之上第七に「川越喜多院の怪談」として、次のような記事がある。

当時住職の内何代目の寺務にてやありけん、天狗になりし僧あり、或時弟子等へ申けるは、我時節到来せしまゝ、今妙義山の中の嶽へ飛^{とて}なり逆、鈴を鳴^{なり}しながら雲を踏で立去けり、此時、京の君とかや名付し小性(姓)の味噌摺^{すり}て居しが、我も御供申べしと、つづいて虚空へ飛上^{うせ}り失^{うせ}ぬ、中の嶽といふまでは、川越より三十里になん〜とす、然るに、彼少人は中途にして心身^{こころみ}勞れしや、空より墮^{おち}て死しけるとなん、是によりて、その処に死骸を埋み、研木明神と崇めぬ、しかしより以来、摺木^{すりこぎ}を横に寝かし置事山法なり、若^{もし}誤りて釘柱等へ懸、又は立懸、つるし杯^{など}すれば、忽然として摺子木^{すりこぎ}に目鼻を生ず、故に、嚴敷^{きびしく}摺子木の作法と鈴を鳴す事を、堅く禁制とす、甚奇怪といふべし、⁽⁷¹⁾

このような摺子木に関するタブーと、それに違反すると摺子木が化けるという伝承は、民俗学の報告事例のなかにも見いだすことができる。例えば肥後には、椿の木を摺子木に用いると、のちに「木心坊^{きしんぼう}」という妖怪になるという伝承がある⁽⁷²⁾。また南方熊楠は、和歌山県日高郡由良村のあたりでは、家の周辺に柚の木を植えることを忌み、柚の木で摺子木を作れば化ける、という伝承があることを報告している⁽⁷³⁾。椿も柚もタブーの対象とされた特殊な樹木であり、それを摺子木という卑近な調理道具にすることを戒めるものとして、これらの伝承が生み出されたと考えることができよう。しかし川越喜多院の摺子木に関する伝承は、摺子木自体がタブーの対象となりうる、一種の呪術性を帯びた道具であったことを推測させる。

それでは、摺子木は民俗的なシンボリズムのなかで、どのような意味を担わされていた

のだろうか。この問題については、柳田國男がその著作のなかでたびたび触れている。柳田は杵と臼がその形状からそれぞれ男性と女性に見立てられていることを述べ、同じ発想が摺子木と摺鉢にも受け継がれているとし、その一例として沖縄の八重山諸島で摺子木をダイバノブトと呼んでいる事例を挙げている。ダイバとはライバン（播盆）の訛りで摺鉢のこと、ブトとは夫のことで、すなわちダイバノブトとは摺鉢の夫の意である⁽⁷⁴⁾。また甲州郡内地方で道祖神の勧進の際に携えるオカタブチという棒は男女二体あって、男の方は大摺子木、女の方は杓子の形であるという⁽⁷⁵⁾。

つまり、摺子木は男性、というよりも、その形状から男性器を象徴するものであったと考えられる。男性器をかたどったものは、古くより神秘的なパワーを秘めた呪物とみなされてきた。新婦の尻を叩いて多産を願う「孕み棒」「嫁叩き棒」の習俗は広く見られるし、蘇民将来と呼ばれる六角柱形の魔除けも、もともとは男性器をかたどったものであったという説がある⁽⁷⁶⁾。そして、男性器形の石などを神体とする「金精神」^{こんせいしん}は、男性器をかたどった呪物の究極の姿だろう。これらは、生命を生み出し豊饒をもたらす「生殖」に対する畏怖の念に基づくものであった。それゆえに、摺子木もまた神秘的なパワーを秘めた呪物となったのである。

摺子木の呪術性・神秘性を支えていたのは男性器との「類似」であったと言える。しかし、鳥羽絵やパロディ版「妖怪図鑑」に描かれた空飛ぶ摺子木は、もはや神秘性を喚起することはなく、ただ滑稽な笑いのみをひき起こす。男性器との「類似」は、神秘的なパワーではなく、単なる卑俗性との結びつきだけを意味するようになるのである。これは、「類似」がもはやリアリティと結びつくことはなく、ただ遊びの意識のなかでのみとらえられるようになっていたことの帰結である。こうして空飛ぶ摺子木は、人工的な記号＝「表象」となっていく。

「表象」は所与のものとしてあったかつての「記号」とは異なり、人間の恣意によって自由に意味を付加されていく。さらに、「表象」は引用と参照のネットワークのなかをめまぐるしく往還することによって、生き物のように成長していくのである。民俗的世界にその淵源を持つ空飛ぶ摺子木は、やがて俳諧や鳥羽絵の題材となり、さらにその鳥羽絵の絵柄が、「見立て絵本」や妖怪を題材にしたおもちゃ絵、絵双六、カルタなどの玩具にも用いられる。そしてついに空飛ぶ摺子木は、おなじみのキャラクターとして定着するのである。このような「表象」が幅をきかす時代、それが 18 世紀後半であったのだ。

『画図百鬼夜行』とパロディ

ところで、『画本纂怪興』『化物和本草』『怪談模模夢字彙』などの作品をこれまでパロディ版「妖怪図鑑」と総称してきたが、これはパロディではない正統派の「妖怪図鑑」が存在することを前提とした表現である。だが実は、「妖怪図鑑」とはそもそもの始まりからパロディであったのだ。

明和8年(1771)に刊行された『百慕々語』^{ぼぼがたり}は、安永5年(1776)の『画図百鬼夜行』にさがけて登場した最初の「妖怪図鑑」である。ところが、これはなんと性器を妖怪に見立てた春画であったのだ(図38)。絵を描いたのは当代きっての浮世絵師、勝川春章。この『百慕々語』には、次のような16種の「妖怪」が描かれている。

へきぞろ ぼどんぐわア ばんしうまらやしき ねこまら屋敷 ひとつまらこ ぼづめ
ろくろつび つびぎつね 大まらそこのかくれんぼう くずのきがぼづこん 大いその
ばけさくぞう たぬきのまらつづみ へきおんな やまらのおろち せつしやうへき
ぶんぶく小まらにけがはへた

これらの名前は、いずれも性器をさす言葉(「ぼぼ」「つび」「へき」は女性器、「まら」は男性器)をもじったものである。

また、『画図百鬼夜行』の前年の安永4年(1775)に刊行された『当世故事附選怪興』^{とうせいこじつけせんかいきよう}は、絵を主にしているわけではないが、妖怪の名とその説明を一つずつ列挙した、言わば「妖怪事典」である。だが、そこで列挙される妖怪は、やはりすべてパロディであった。ここにその名前を挙げてみよう。

腹穀^{はらふく} 万蓼^{まんりょう} 鷓鴣^{ぼんくろ}黒足^{くろあし} 親壁^{おやだま} 青二才^{せいにしさい} 鼠鬼女^{ねずおにめ} 腥^{なまぐさ} 坊主^{ぼくしゅ} 漢ッ垂^{はなたらし} 花左鬼男^{はなさきおとこ} 笠守仙^{かさもりせん}
女^を 鐘人婆々^{やうてばばあ} 臍^{すね}乃火^{のひ} 大借金^{おおかりがね} 己等野^{おいらが}の夜婦会^{よふかい} 矢口の茶里場狐^{やぐちのちりば} 躍狐^{おどりこ} 山寝子^{やまねこ}
古老薬鐘^{ころうやくかん} 野暮女^{やぼめ} 意気婦^{いきおんな} 見得坊^{みえぼく} 坪皿坐鋪^{つぼざらざしき} 赤坂野狐^{あかざのう} 五十象^{ごもんじい} 御門祖父^{ごもんそふ} 真黒^{まぐろ}
首^{くび} 晩女童^{おおくさる} 大甲^{みなやうらい} 舟夕来^{ふねゆらい} 木葉点者^{このはてんじや} 飛茶釜^{とびちやかま} 無腰入道^{むこし} 陰婦^{へびい} 蛇爺^{あんな} 闇魔^{やみま} 一ツ盲^{いちつめう}
目口狸^{めくち} 番太狼^{ばんたろう} 榎本^{えのもと}の悪鬼^{あくおに} 一鹿^{いちろく} 侠^{きやん} 十二挑灯^{じふにてんとう} 図外若衆^{ずはづれわかしゅ} 惣縄^{しゅうばん} 天鷲絨娘^{てんりゅうどう}
四本脚

これらの妖怪名からして、この『選怪興』が明らかに『画本纂怪興』や『化物和本草』

などの先行作品であることがわかるだろう。この『当世故事附選怪興』の作者である「真赤堂大嘘」が何者であるのかは詳らかではないが、一説には恋川春町であるという⁽⁷⁸⁾。第1章でも触れたように、恋川春町は鳥山石燕の弟子であるが、『選怪興』が刊行されたのは『画図百鬼夜行』が刊行される1年前。つまり弟子の春町の方が師の石燕よりも先に「妖怪事典」的な作品を著していたことになる。しかもこの『選怪興』はまったくのパロディだったのである。

このように、石燕の『画図百鬼夜行』以前に刊行されたこれらの「妖怪図鑑」「妖怪事典」に登場する妖怪は、いずれもパロディであった。このことは、この時代の妖怪がはじめから「表象」であり、フィクションであったということを意味している。すでに妖怪は民俗的世界のリアリティとは別なところ、自律し浮遊した「表象空間」のなかで生きる存在となっていたのである。

もしそうだとするならば、われわれは『画図百鬼夜行』をどうとらえればよいのだろうか。この作品だけは、パロディでもフィクションでもない、「正統派」の「妖怪図鑑」なのだろうか。いや、実を言えば、この『画図百鬼夜行』もまた、パロディ精神に満ち満ちた作品であったのだ。

多田克己は、石燕の『画図百鬼夜行』シリーズを「言葉遊び」として読み解くという野心的な試みを続けている。例えば『今昔画図百鬼拾遺』中之巻・霧にある「岸崖小僧」について、多田は「がんぎ」とは「雁木」、すなわち空を飛ぶ雁の編隊のようなギザギザの形のことであり、獣角を磨く目の粗いヤスリや目の粗い大型のノコギリも「雁木」と呼ばれていたことを指摘し、「岸崖小僧」を「雁木」のような歯をもった妖怪として石燕が創作したものと推理している。また、船着き場の階段のある栈橋や、人の気づかない所に出ていて邪魔になる棒、ギザギザの川岸など、「雁木」の意味するさまざまなものが「岸崖小僧」の絵のなかに描き込まれていることを、多田は指摘する⁽⁷⁹⁾。

このような言葉遊びとして『画図百鬼夜行』を読み解くことは、石燕が俳諧・狂歌の余技を持っていた、という事実を考え合わせた時、説得力を持つものになってくる。石燕はいくつかの俳書に挿絵と句を載せており、また天明の狂歌ブームの立役者大田南畝とも交遊があったことが知られている。言葉遊びは、俳諧・狂歌の基本をなすものである。石燕は『画図百鬼夜行』の自跋において、「詩は人心の物に感じて声を発するところ、画はまた無声の詩とかや。形ありて声なし⁽⁸⁰⁾」と述べており、彼の描いた妖怪画は、言わば絵として表現された俳諧・狂歌であったと推測することができるのである。

そのような視点で石燕の『画図百鬼夜行』シリーズを見なおしてみると、実に多くの言葉遊びをそこに見いだすことができる。さらに言えば、石燕が言葉遊びによって創作したとおぼしき妖怪も思いのほか多いのである。

例えば、『今昔画図続百鬼』巻之下・明にある「百々目鬼」という妖怪。絵には「函関外史云、『ある女生れて手長くして、つねに人の錢をぬすむ。忽腕に百鳥の目を生ず。是鳥目の精也。名づけて百々目鬼と云』。外史は函関以外の事をするせる奇書也。一説にどゞめきは東都の地名ともいふ」という詞書が添えられている。『函関外史』という書物は、「野暮と化物は箱根から先」という江戸の諺から石燕が創作した、架空の書物であると思われる。また、「百目鬼」「百目貫」「百目木」などを書いて「どどめき」あるいは「どうめき」と読ませる地名は日本の各地にある。もともとは水流がぶつかる「どうどう」という音に由来する地名であるらしい。石燕は、この「どどめき」という地名と、銅銭の異名である「鳥目」（中央の穴が鳥の目を思わせたため）との連想から、「百々目鬼」という妖怪を創作したと推測される。

『画図百鬼夜行』シリーズの末尾を飾る『百器徒然袋』に至っては、登場する妖怪のほとんどが言葉遊びによって創作されたものである。その多くは真珠庵本系統の『百鬼夜行絵巻』に描かれていたものであるが、妖怪名やその説明は『徒然草』の文章などから石燕が考え出したものなのだ。例えば冒頭に登場する「塵塚怪王」と「文車妖妃」は、『徒然草』第七十二段にある「多くて見苦しからぬは、文車の文、塵塚の塵」という一節から発想された妖怪で、「絹狸」は、八丈島産の織物である「八丈絹」と狸の「八畳敷」（狸は陰囊を広げると八畳もの広さになると言われていた）との洒落から生まれた妖怪、「三味長老」は「沙弥から長老にはなられず」という諺から生まれた妖怪である。この『百器徒然袋』において、絵に添えられた詞書がすべて「…と夢のうちにおもひぬ」という言葉で終わっているのは、そこに描かれた妖怪が石燕の「夢」、つまり個人的な空想の産物であることを暗示している。高田衛の言うように、夢とは虚構の世界を作り出す仕掛けなのだ。

なお、『百器徒然袋』の最後に描かれた「甌長」（図 39）という妖怪は、石燕の弟子であった恋川春町ではないかと思われる。なぜなら、春町の絵師としての雅号は「亀長」だからである。さらに春町の狂歌師としての雅号は「酒上不埒」である。絵のなかの「甌長」は、飲みすぎて厠の壁にもたれかかり、しきりに吐いている酔っぱらいのようにも見える。まさに「酒の上の不埒」である。『今昔画図百鬼拾遺』上之巻・雲に描かれた「泥田坊」という妖怪も、狂歌師の泥田坊夢成をモデルにしたものではないかと言われており、狂歌師

たちと親交の深かった石燕は、知り合いの文人を何人か妖怪に仕立て上げて遊んでいたのかも知れない。

『百器徒然袋』は天明の「宝合」の翌年の天明4年(1784)に刊行されているが、石燕は「宝合」を念頭に置いてこの作品を著したのではないだろうか。『百器徒然袋』は、上巻の巻頭と下巻の巻末にそれぞれ「宝船」の図を置いている。つまり、『百器徒然袋』に描かれた妖怪画は、前後を「宝船」の絵によって挟まれているのである。これは、そこに登場する妖怪が「宝合」の「宝」であることを暗示しているのではないだろうか。そして、『百器徒然袋』に描かれた妖怪は、いずれも器物の妖怪であった。まさに「物」に新たな意味を付与することによって、これらの妖怪たちは生まれたのである。これは絵による「宝合」であった。冒頭の「塵塚怪王」の詞書に「それ森羅万象およそかたちをなせるものに、長たるものなきことなし」とあるのも、天明の「宝合」の仕掛け人だった森島中良(森羅万象)のことを暗に指していると解することもできよう。

このように見てくると、これまで「正統派」の「妖怪図鑑」と考えられてきた『画図百鬼夜行』4部作も、『画本纂怪興』や『化物和本草』などの妖怪の「見立て絵本」とほとんど大差ないものに思えてくる。そのことを最もよく象徴する例を挙げておこう。『今昔画図百鬼拾遺』中之巻・霧にある「火間虫入道」(図40)は、明らかに文字絵の「へまムシヨ入道」を妖怪として描いたものである。すでに触れたように、「へまムシヨ入道」は『画本纂怪興』や『怪談模模夢字彙』といったパロディ版「妖怪図鑑」のなかにも登場する。『画図百鬼夜行』とパロディ版「妖怪図鑑」との距離は、思いのほか近かった——と言うより、その両者のあいだに境界線を引くこと自体、もはや意味のないことなのかも知れない。⁽⁸³⁾

『画図百鬼夜行』4部作のうち、安永5年(1776)に刊行された最初の『画図百鬼夜行』は、実際に民間に伝承されていた妖怪を描いている。だが、そこには詞書がほとんどなく、妖怪は単なる図像と名前の組み合わせに還元されている。これはまさにあの博物学のまなざし、「物」から「言葉」や「物語」を切り離し、ただ観察可能な諸特徴の集合体に還元するあのまなざしである。ところが安永8年(1779)の『今昔画図続百鬼』、安永10年(1781)の『今昔画図百鬼拾遺』になると、俄然詞書が多くなり、いっぽうで石燕が創作したとおぼしき妖怪がそこに混じるようになる。そして天明4年(1784)の『百器徒然袋』になると、ほとんどすべてが創作妖怪となるのである。

この『画図百鬼夜行』4部作の変容の過程は、博物学的思考／嗜好がもたらす「物」と「意味」との関係の変容をそっくりそのままなぞっている。博物学的思考／嗜好は、「物」

を「意味」の世界から切り離し、観察可能な要素からなる「情報」へと変換した。しかし、「物」はそれ以前とはまったく異なった形で、ふたたび「意味」と結び合わされることになる。「物」と「意味」との固定的な関係がもはや成り立たないことを前提に、フィクショナルな「遊び」の位相において、「物」は「意味」と再結合させられるのである。こうして、「物」と「意味」との関係は完全に人為的なものとなる。

博物学的なまなざしが「物」を記述するために創り出した観察可能な要素からなる「情報」、そして「物」と「意味」との遊戯的な再結合によって生み出された新たな「記号」、これらはともに人間が知的操作のために創り出した「表象」であったと言える。『画図百鬼夜行』4部作のなかで、実際に民間に伝承されていた妖怪と、石燕が創作した妖怪が等価値なものとして並列させられていたことを思い起こしてみよう。博物学の「^{グロー}表」の空間のなかでは、民俗的世界に起源を持つ事物も、フィクショナルな「遊び」から生み出された空虚な記号も、すべて可視的特徴と名前の組み合わせとして人為的に構築された「表象」へと変換されるのである。

こうして博物学的思考／嗜好が生み出した「表象」としての妖怪が、やがて絵画、書籍、玩具、芸能などさまざまなメディアによって形成された引用と参照のネットワーク＝「表象空間」のなかに解き放たれ、その自律的な世界のなかで独自の成長を遂げていく。だが、妖怪たちを成長させるその原動力は、人間たちの欲望なのだ。妖怪たちは人間の「楽しみ」の対象として、流用され、操作され、加工され、消費されるのである。それは妖怪たちがすでにリアルな意味世界に根ざした存在ではなく、人間によって自在にコントロールされる人工的な記号＝「表象」となっているからである。そして、「表象」としての妖怪の役割とは、人間のよき遊び相手だったのである。次章では、妖怪を「楽しみ」の対象として用いた、さまざまなモノについて見ていくことにしよう。

第4章 妖怪玩具——遊びの対象としての妖怪

遊びの対象としての妖怪

ここで、あらためて前章までをまとめておくことにしよう。

18世紀後半において、妖怪に対するあらたな認識が、都市の人びとを中心として胚胎していく。それは妖怪を人工的な記号＝「表象」としてとらえる認識である。

それ以前は、妖怪は所与の記号として人間の意味世界のなかに織り込まれていた。人間は、妖怪を神霊からのメッセージとして解釈したり、あるいは空間認知（「どこそこには○○という妖怪が出るので危険だ」）や自己の経験の組織化（「病気になったのは○○という妖怪のせいだ」）のための指標として用いていた。つまり、妖怪は人間のリアリティを構成する重要な要素の一つだったのである。

ところが18世紀後半において、妖怪の記号としての先験性が崩れ去る。妖怪は所与の「存在」として世界にはじめから組み込まれてあるものではなく、人間が作り出した「表象空間」においてはじめて存在することができるものとなったのである。つまり、妖怪とは人間が作ったもの、という認識が、18世紀後半の都市において広がっていくのである。

こうした認識のもとで生み出されたのが、妖怪手品と妖怪図鑑であった。妖怪手品は妖怪の神秘性を無化しながら、みずから妖怪現象を作り出し、人びとに驚きを与えるわざである。また妖怪図鑑は、本来それが伝承されていた場所における意味世界と不可分なはずの妖怪たちを、比較・分類の可能な「情報」へと作り変え、原初的な「知」の快樂の具と化すとともに、「物」と「意味」との遊戯的再結合によって新たな妖怪を作り出し、知的な笑いを生み出すものである。より簡単に言えば、妖怪手品とは物理的に妖怪を作り出すわざであり、妖怪図鑑とは知的・観念的に妖怪を作り出すものなのである。そして、これらはともに18世紀後半においてあらわれたのであった。

さて、ここからもわかるように、人間が妖怪を作り出すその主な目的は娛樂のためであった。18世紀後半以降の都市の人間は、遊びの対象としてみずから妖怪を作り出していったのである。かつて妖怪が所与の記号としてあったころは、それは恐怖の対象でしかなかった。人間にはどうすることもできない、絶対的な「外部」であったからだ。ところが妖怪が人工的な記号＝「表象」となり、人間のコントロール下に置かれるようになると、それはむしろ「快樂」を生み出すものとして積極的に作り出され、利用されるものとなった

のである。

この章では、妖怪を題材としたさまざまな玩具——「妖怪玩具」を紹介し、遊びと妖怪との関連について、さらに詳しく見ていくことにしよう。

化物双六——玩具化された妖怪図鑑

さまざまな「妖怪玩具」のなかで、もっとも早く見られるものは、絵双六である。

文政7年(1824)から8年(1825)にかけて、谷文晁^{たにぶんちやう}、屋代弘賢^{やしろうひろかた}、山崎美成^{やまざきよししげ}、滝沢馬琴^{たきざわばきん}など、当時の文化人らが、おのおのの所蔵する珍品奇物を持ち寄り批評する「耽奇会^{たんきかい}」という催しをおこなっている。その記録が『耽奇漫録』として伝わっているが、そのなかに、山崎美成が絵双六について解説した次のような文章が見える。

扱この後一鋪の紙にしるしたる双六いで来にけり。名目双六^{なめのろく} 官職双六^{くわんしやくのろく} あり。これらミな飛双六にて、童子をしてそのことをしらしめんが為也。猶くだりてハ、浄土双六、ばけ物双六等あり。また一変して道中双六といふもの⁽¹⁾あり。

これは絵双六の歴史についての記述となっている。まず天台宗の用語を記した「名目双六」と、官職名を記した一種の「出世双六」である「官職双六」が最初に存在し、のちに「浄土双六」や「化物双六」が作られ、さらに新しく「道中双六」が作られるようになったというのである。「名目双六」や「官職双六」が「浄土双六」以前の最古の絵双六であるかどうかは、文献による裏づけがなく大きな問題がある⁽²⁾が、ここで重要なのは、「化物双六」、すなわち妖怪を題材とした絵双六が、絵双六の一つの種目として存在し、しかもそれが「浄土双六」に次いで古いものとみなされている点である。

寛延元年(1748)に和田正路によって著された随筆『異説まちまち』にも、そのことを裏づける記述がある。

予幼少の時、父の許へ高野より来れる浄土双六有。(中略)予が幼少の時遊びし化物双六、美人双六も、南無分身諸仏にて、わり合は右の浄土双六とおなじことなり。今世此類の双六すたりたるにや。幼年の者の遊ぶを見ず⁽³⁾。

この著者が幼少のころと言え、少なくとも享保以前のことであるだろう。そのころす

で「化物双六」が存在していたというのである。

この著者が遊んだという「化物双六」は、おそらく図 41 のようなものであったと推定される。この絵双六は、極楽浄土を上がりとし、最下段に地獄界が描かれていることから、「浄土双六」の一種と考えられる。

「浄土双六」は絵双六の最初のものでされており、15 世紀後半、文明年間（1469～87）のころから文献のなかに登場してくる。⁽⁴⁾「南無分身諸仏」などの文字が刻まれた特殊なサイコロを用いて、仏典に説かれたさまざまな世界——仏・菩薩・縁覺・声聞・天上・人間・阿修羅・畜生・餓鬼・地獄の十界など——を移動し、上がりである「浄土」をめざすゲームである。もともと「双六」と言えば西洋のバックギャモンと同系統のゲームである「盤双六」のことで、「浄土双六」がなぜルール of 全く異なる盤双六と同じ「双六」という名称で呼ばれるようになったのかははっきりしないが、おそらくサイコロを振って駒を進めるという点が共通していたためであろう。

「浄土双六」は、最初のころは公家などごく一部の上流階層の遊戯具だったが、出版業が次第に盛んになってきた江戸時代、17 世紀後半には、一枚摺りの印刷物として販売されるようになり、庶民の遊戯具として普及していった。井原西鶴の『諸艶大鑑好色二代男』など、当時の仮名草紙などにも、「浄土双六」で遊ぶ庶民の姿が描かれている。

しかし、本来の「浄土双六」が、十界などの仏教の宇宙観をかなり忠実に再現したものとなっているのに対し、図 41 の絵双六は、マス目の半分近くを妖怪の絵が占めるという異様なものとなっている。そこに描かれている妖怪は、おとろし・ぬっぺっぼう・ぬらりひょん・うわんなど、石燕の『画図百鬼夜行』にも描かれたもので、そのためこの絵双六の制作年代が『画図百鬼夜行』が刊行された安永 5 年（1776）以降とされたこともあるが、むしろこれは、石燕が『画図百鬼夜行』を描く際に手本にした『化物づくし絵巻』の絵柄に基づいたものとすべきであろう。そのことは、『画図百鬼夜行』には出てこない「髪切り」の絵が描かれていることや、下から 3 番目の段の左端に描かれた「ぬりほとけ（塗仏）」の姿が、石燕のもの（図 42）よりも『化物づくし絵巻』に描かれたもの（図 43）の方に近いことなどからも明らかである。だとすれば、この絵双六の制作年代を享保以前にさかのぼることも可能であろう。『異説まちまち』の著者が遊んだ「化物双六」は、「浄土双六」の様式を踏襲していたようであるから、少なくともこの絵双六によく似たものであったと考えられる。

これとは別に、明らかに享保期のものであることがわかる「化物双六」も現存している。

それが「なんけんけれどもばけ物双六」(図 44)である。⁽⁸⁾これには、江戸芝神明前の井筒屋から、享保 16 年(1731)の正月に板行されたことが明記されている。振り出しは「ばけ物やしき」と記され、「日くれたぞ はやくでろ」と古唐櫃をこじあける鬼と、その古唐櫃から現れようとしている妖怪が描かれている。マス目は時計回りの渦巻き状に配置されており、各マスには 1 匹ないし 2 匹の妖怪が描かれている。そして、上がりの絵柄は、夜明けとともに退散する器物の妖怪たちである。先に紹介した「化物双六」があくまで「浄土双六」のヴァリエーションの一つであったのに対し、この「なんけんけれどもばけ物双六」は、明確に妖怪を主題に据えたものとなっている。

この絵双六もまた、その絵柄を絵巻物から取っており、『百鬼夜行絵巻』と『化物づくし絵巻』という二つの異なる系統の絵巻物を元としている。例えば振り出しの「古唐櫃と鬼」の絵柄は、真珠庵本系統の『百鬼夜行絵巻』に描かれている。しかし、マス目に描かれた妖怪のなかには、京都府立総合資料館蔵の『百鬼夜行絵巻』や、兵庫県立歴史博物館蔵の『百器夜行絵巻』(図 45) など、真珠庵本とは系統の異なる『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪の姿も見られる。一方で、『化物づくし絵巻』系統の絵巻物に登場する妖怪たち——ぬらりひょん・山彦・うわん・ぬっぺっぼう・河童など——も、この双六には描かれている。ただし、名前は変更されており、ぬらりひょんは「むしやくしやほうす」、うわんは「ももんぢい」となっている。

このように、妖怪を主題にした絵双六、「化物双六」は、享保のころにはすでに現れていた。元禄期(17 世紀末)以降、「浄土双六」から派生して「道中双六」などさまざまな絵双六が作られるようになるが、そのなかでも「化物双六」は早い部類に属する。ただ、『異説まちまち』に「今世此類の双六すたりたるにや」とあったように、18 世紀半ばには、「浄土双六」や「化物双六」の類はあまり見られなくなっていたらしい。

しかし、幕末から明治初期にかけて、再び「化物双六」が作られるようになった。安政 5 年(1858)に板行された「^{むかしばなしばけものすごろく}百種怪談妖物双六」(図 46)は、「化物双六」としては最も精緻な作りのものである。

この絵双六に登場する妖怪たちは、いずれも当時においてポピュラーであった妖怪である。「^{ひきまど}天窓の笑鞆」「^{もろけら}底蘭谷の垢管」「^{そくらだに}幽谷響」など、明らかに石燕の『画图百鬼夜行』から引き写したと思われる妖怪の姿も見える。また、「見越入道」や「^{うがはら}鬼ヶ原の^{ひとめ}独目」(豆腐小僧)、「^{ふるつづら}古葛籠の^{きくきくび}飛頭猿」(『舌切雀』の葛籠のお化け)、「^{ちようちん}挑灯お岩」(『東海道四谷怪談』のお岩の怨霊)などは、草双紙や歌舞伎などを通じてよく知られていた定番妖怪である。こ

うした妖怪たちに混じって、「摺鉢山の^{れんぎぼう}雷木棒」の名である「空を飛ぶ摺子木」が描かれているのは、これらの妖怪が「表象」にほかならないことを再認識させてくれるという意味で、まことに興味深い。

この「百種怪談妖物双六」のように『画図百鬼夜行』に基づいて作られた絵双六はいくつかあり（図 47・48）、「化物双六」が一種の「妖怪図鑑」としての意味あいを持っていたことが分かる。事物の多様性を一つの平面の上に視覚的に表現する絵双六は、近世都市の人びとにとってもっとも身近な図鑑であり、玩具化された「^{グブロー}表」であったのだ。さらにその上で駒を動かして遊ぶことによって、それら妖怪が構成する「^{グブロー}表」をアクチュアルに体験することができる。玩具化された妖怪図鑑、それこそが「化物双六」なのであった。

妖怪カルタ——博物学の遊戯化

同様のことは、妖怪を題材にしたカルタ（図 49）についても指摘することができるだろう。

「妖怪カルタ」は、「いろはカルタ」の一種として作られたものであるが、「いろはカルタ」の創始は意外に新しく、文化（1804～18）前後とされている。⁽⁷⁾「いろはカルタ」は、もともと「いろは^{なま}譬カルタ」であり、和歌の代わりに「いろはにほへと」の文字で始まる譬（諺）を 48 集めたものであった。しかし、のちには譬ばかりではなく、さまざまな主題に関して「いろはにほへと」の文字で始まるものを集めたものが作られた。その一つが「妖怪カルタ」なのである。

「妖怪カルタ」も、やはり「いろはにほへと」の 47 文字に「京」を加えた 48 の文字で始まる文章を読み札に書き入れている。だがそれは諺ではなく、「いどから出るさらやしき」「ろくろくびのあぶらなめ」「はにふむらのかさね」など、妖怪の性質やそれが現れた土地などが読み込まれた文章になっている。幸いにも、近年、多田克己氏の手によって江戸時代の「妖怪カルタ」が復刻された。⁽⁸⁾ここでは、その「妖怪カルタ」を中心に検討してみることしよう。

「妖怪カルタ」に登場する妖怪の種目を分類してみると、次のように大別することができる。

①有名な説話・伝説に登場する妖怪

本所の置いてけ堀、ぬえ、殺生石、土蜘蛛、化け地蔵、舟幽霊、楠の亡魂、産女、

夜啼石、清姫（道成寺説話）、片輪車など

②草双紙の人気妖怪

ろくろ首、見越入道、狸、重い葛籠の化物、豆腐小僧、分福茶釜など

③歌舞伎・浄瑠璃の人気妖怪

皿屋敷、累、岡崎の化け猫、四谷のお岩、小幡小平次など

④創作妖怪

利欲の心火（爪の火）、連木の化物（空飛ぶ摺小木）、碓氷峠の撞木娘など

まず①は、有名な説話・伝説に登場する妖怪たちである。例えば「楠の亡魂」は『太平記』に登場する妖怪で、北朝の武将大森彦七の前に女の姿となってあらわれた楠木正成の怨霊である。こうした説話・伝説は、歴史物語、説話集、怪談集といった書物などを通じて近世の人びとに知られていた。いっぽう、「本所の置いてけ堀」（江戸本所のいわゆる「本所七不思議」の一つ。この堀で釣りをすると、水のなかから「置いてけ、置いてけ」という声が聞こえ、釣った魚を奪われるという）などのように、江戸の人びとにとっては同時代の怪談として語られていた妖怪も、「妖怪カルタ」のなかに見いだすことができる。

②は草双紙の人気妖怪である。化物の棟梁とされた見越入道をはじめ、ろくろ首、豆腐小僧など黄表紙でおなじみの妖怪や、『舌切り雀』の重い葛籠の化物、分福茶釜など子ども向けの赤本を通じて広く知られていた妖怪がここに含まれる。

③は歌舞伎・浄瑠璃の人気妖怪である。『播州皿屋敷』のお菊、『伊達競阿国戯場』の累、『ひとりたびごじゅうさんつぎ』の岡崎の化け猫、『東海道四谷怪談』のお岩、『彩入御伽草』の小幡小平次など、当時よく知られていた歌舞伎・浄瑠璃に登場する妖怪や幽霊が、「妖怪カルタ」の定番キャラクターとなっていた。これらの歌舞伎・浄瑠璃の人気妖怪に共通するのは、いずれも実際の事件や民間伝承に基づいてはいるが、それら自体は完全にフィクションであるということである。まさにこれらは、近世の「表象空間」のなかで生まれ、成長を遂げた妖怪だと言えることができる。

そして④は遊び心や洒落っ気から生まれた完全な創作妖怪である。パロディ版「妖怪図鑑」でもおなじみの「爪の火」や「空飛ぶ摺子木」もしっかり登場している。「碓氷峠の撞木娘」（図 50）は、鉦を叩く撞木のような形（T字形）の顔を持つ娘姿の妖怪で、「妖怪カルタ」には必ずと言っていいほど登場する人気妖怪の一つであるが、この妖怪に関する伝承・文献の類はいっさい存在しない。おそらく江戸本所の撞木橋（新辻橋・北辻橋・南辻

橋の三つの橋の総称)のあたり一帯が私娼窟であったことから、遊女をパロディ化した創作妖怪であったと推測される。

このように、中世の歴史物語の妖怪も、同時代の怪談の妖怪も、フィクションのなかの妖怪も、さらには遊び心から作り出された妖怪も、「妖怪カルタ」のなかではすべて等価値なものとして共存している。これは、あの博物学的「^{タブー}表」のありようにほかならない。

そしてカルタ遊びとは、視覚的な図像をいかに速く言葉と一致させるかを競う遊びである。それはまさに、「可視的なものに名をあたえる作業」である博物学の知的操作を遊戯化したものであると言えよう。博物学においては、それら妖怪の図像を名前と対応させることによって、知的な悦びがもたらされるが、ここではその作業が速さを競う競技へと転換させられているのだ。カルタというメディアが、あえて妖怪という題材を選んだのは、やはり妖怪に対する博物学的関心が背景にあったからであると見てよいだろう。

妖怪のおもちゃ絵——江戸のポケットモンスター

江戸時代の多色刷り木版画である錦絵は、現在、喜多川歌麿や東洲斎写楽などの作品が世界的に知られているために「芸術」としてのイメージが強いが、実際には大量生産できる安価なものであったため、当時は子どもたちでも手軽に購入することができるものであった。錦絵のなかには明確に子どもを購買層として意識したものがあり、一種の玩具として遊べるようになっていた。こうした錦絵は、現在では「おもちゃ絵」と総称されている(当時は単に「絵草紙」などと呼んでいた)。先に挙げた絵双六やカルタも、広い意味では「おもちゃ絵」の一種である。

この「おもちゃ絵」のなかに、「物づくし絵」とも言うべき種類のものがある。ある一つの主題について、そのなかに含まれるありとあらゆるものを一枚の絵のなかに網羅的に描き込んだもので、言わば一枚絵の図鑑である。幕末から明治にかけて、このたぐいの「おもちゃ絵」が大量に板行されている。

遊び方は特に決まっていたわけではなく、一つ一つの絵を切り離してカルタにしたり、折りたたんで小さな豆本にしたりと、子どもたちの工夫一つでさまざまな遊び方が可能であった。もちろん単にながめて楽しむという使い道もあった。幼い子どもたちにとっては、この世のありとあらゆるものを見つくり、その名を覚えていくという行為自体が、原初的な「知」の悦びをもたらすものだったのである。現代の子どもたちが動物図鑑や乗り物図鑑、あるいは怪獣図鑑やポケモン図鑑などを見て楽しむように、江戸時代の子どもたちは

この「物づくし絵」をながめたにちがいない。

この「物づくし絵」のなかに、妖怪を題材とした「化物づくし絵」が数多く見られるのである（図 51）。こうした「化物づくし絵」はおびただしい種類のものが作られており、子どもたちがいかに妖怪好きであったかを物語っている。

こうした「化物づくし絵」は、まさに博物学的な知の「^{タブロー}表」としての性質を持つものである。それらは絵双六やカルタ以上に、博物学が本来的に持っている「知り尽くすことの快楽」を、より純粋な形態で発現させるものであった。

「物づくし絵」はもっぱらながめて楽しむだけのものであったが、現在のペーパークラフトのように、切り抜いて組み立てるようになった「おもちゃ絵」もあった。そのなかには妖怪を題材としたものもあったが、それらの多くは、組み立てると絵柄が変わる仕掛けを持つものになった。こうした「おもちゃ絵」を「変わり絵」という。

例えば「怪談皿屋敷」（図 52）は、「播州皿屋敷」を題材にした「変わり絵」で、次々に紙をめくっていくとストーリーが進行し、お菊の怨霊の出現からさまざまな怪異の発現、そして仇敵の青山鉄山^{てつさん}の最期と、お菊の成仏までが仕掛けによって見事に再現されている。

また、「大仕掛大がらくり吹矢」（図 53）は、「からくり^{からくり}韻」をかたどった「変わり絵」である。「からくり的」については次章で詳しく見ていくことになるが、小さな的を弓矢あるいは吹矢で射ると、妖怪の人形が飛び出してくるという、射的とモグラ叩きを合わせたような江戸時代の娯楽である。この「変わり絵」は、その仕掛けを忠実に再現し、的を上引き上げると妖怪たちが姿をあらわすようになっている。

こうした「変わり絵」の題材として妖怪が多く見られるのは、それが妖怪の本質的特徴である「化ける」「変化する」ということを再現するのに適していたからであろう。「変わり絵」とは変化の面白さを主眼とする「おもちゃ絵」であり、妖怪はその格好の題材であったと考えられる。

亀山の化物——「変化」する玩具

浅草名物として知られていた「亀山の化物」（図 54）もまた、こうした妖怪の「化ける」「変化する」という性質を玩具化したものであった。

「亀山の化物」（「飛んだりはねたり」とも言う）は、割竹の上に小さな人形を取り付けたもので、その頭には張子のかぶりものがかぶせられている。これが細い竹片をバネにして、宙に飛び上がって一回転すると、かぶりものが外れて、下から別の顔があらわれる。

つまり、「化ける」ようになっていたので、「化物」と呼ばれたのである。竹片の端を割竹に^{にかわ}膠で軽く接着しておくと、しばらくして竹片が外れ、ひとりで飛び上がるようにすることもできた。

『嬉遊笑覧』には、「亀山の化物は、四国を廻て猿となると云諺を飛人形に作りたるが始にて、其外さま^へ作りしなるべし。亀山の化物と云ことは、観せ物あやしきものを亀山にて生捕しと云しこと度々ありしゆゑしか云なれたること^ゝみゆ」と書かれている。「亀山の化物」という名は、珍しい動物などを見世物に出す際に、「亀山にて生け捕りました」と口上を述べるのがしばしばあったことからついたものだというのである。当時、見世物の口上として「丹波の山奥にて生け捕りました」というせりふが、実際に丹波で生け捕ったものか否かに関係なくお決まりのフレーズとなっていたが、亀山云々というのもそのヴァリエーションの一つなのだろう。見世物ばかりではなく、化物のたぐいも丹波の山奥を棲みかにしていると考えられていたが、亀山もまた同じような場所であると考えられていたのだろうか。

天保3年(1832)刊の『江戸繁昌記』初篇には、浅草寺雷門のそばでこの「亀山の化物」が売られている様子が、次のように書かれている。

雷門の側^{かみなりもん かたはら}に一^{いつ}隻あり。紙^{ハリ}桶^{コニ}を売る。桶、人体猿面^{あんめん}、笠^{かさ}を蒙^{かぶ}らして之を竹片^{ちくへん}上に坐せしむ。竹の裏面、其の半^{なか}ばに糸^{いと}し、又細片竹^{さいへんちく}を以て、前端^{ぜんたん}より其の糸^{いと}を銜^{くは}ませ、此を反^{かへ}して後端^{こうたん}に膠^{にかは}し、以て蒲席^{むしろ}の上に置き、乃^{すなは}ち説白^{せつぱく}す。「一間^{ヒトツナ}伍中^{ガヤ}の左次平^{さじへい}殿、四国を巡^{まは}つて猿^{サル}と為^なる」と。説^をき了^はつて手^てを拍^うつ。桶^{くづが}覆^くへり、笠^{かさ}飛^とぶ。嗚呼^{ああ}、竹片^{ちくへん}膠^{にかは}を離^{はな}るるの機^き、心^{こころ}に得^えて手^てに応^おず。輪扁^{りんぺん}が謂^いはゆる、口^{くち}言^ごふこと能^{あた}はず、数^{かず}あつて其^{その}の間に存^{ぞん}する者^{もの}か。今^{いま}は則^{すなは}ち其^{その}の物^{もの}を見て、其^{その}の人^{ひと}を見^みず。蓋^{けだ}し繼^つぐこと能^{あた}はざるなり⁽¹⁰⁾。

これによると、「亀山の化物」を売っていたのは一人の老人で、「一つ長屋の左次平殿、四国を廻って猿となる」と口上を述べた後に手を打つと、むしろの上に並べた「亀山の化物」が飛び上がったという。おそらく、竹片が膠から離れるタイミングを見計らって手を打っていたのだろうが、その見極めが難しく、後継者ができなかったようだ。

ところで、この「亀山の化物」を売る時の口上、「一つ長屋の左次平殿、四国を廻って猿となる」とは、安永年間に流行した数え唄の一節である。大田南畝の随筆『半日閑話』には、「此頃(安永5年：引用者註)かぞへ歌の童謡大に行はる」として、「一ツとや 一ツ

長屋の佐次兵衛どの四国を廻て猿となるお猿の身なればおいてきタンノウ」から始まる長い数え唄が記載されている。⁽¹¹⁾かの平賀源内の『放屁論後編』(安永6年[1777]刊)をはじめとして、安永年間の滑稽本や噺本、草双紙などのなかに、四国八十八か所巡礼の途上で猿に姿を変えてしまう佐次兵衛の話が多く見られるが、それらはすべてこの数え唄に材を取ったものであった。

さて、『江戸繁昌記』の記述にもう一度戻ってみると、「亀山の化物」は「人体猿面」と書かれている。笠をかぶせられた状態では人間の姿に見えるが、宙に飛び上がって一回転すれば、笠が取れて猿の顔があらわれるというわけだ。つまりそれは、「一つ長屋の佐次兵衛殿」の数え唄を玩具化したものだったのである。先に引いた『嬉遊笑覧』の記事にも、「亀山の化物ハ四国を廻て猿となると云諺を人形に作りたるが始にて」とある。それゆえに、「亀山の化物」は「一つ長屋の佐次兵衛殿」とも呼ばれていた。

もっとも、「亀山の化物」には、人が猿に変わるものばかりではなく、多くの種類があったようだ。例えば、明治12年(1879)の『雨の夜新聞』には、安永～寛政ごろのものとして、6種の「亀山の化物」の絵が載せられている。⁽¹²⁾その「変化前」と「変化後」について記してみると、次のようになる。

蛇の目傘	→ 助六
提灯	→ 奴
太鼓	→ 子猿
一つ長屋の左次兵衛	→ 猿
吉原狐	→ 花魁
カッパ	→ 狐

このうち、蛇の目傘の下から「助六」があらわれるものは、「亀山の化物」の代表選手と言っていっくらいによく知られたもので、錦絵などにもよく描かれている。助六とは、歌舞伎十八番の一つ『助六由縁江戸桜』^{すけろくゆかりのえどざくら}の主人公で、蛇の目傘に黒羽二重の着付け、紫色の鉢巻きをトレードマークにしていた。蛇の目傘のかぶりものが取れてその下から助六の姿があらわれるこの趣向は、芝居好きの江戸っ子たちに受けて「亀山の化物」の定番となり、長きにわたって親しまれてきたのである。

それにしても、狐が花魁に化けたり、カッパが狐に化けたりするものはともかくとして、

蛇の目傘の下から助六があらわれるものは、いささか「化物」の名にそぐわないもののように思える。しかし、どうやらこれは、「唐傘お化け」が助六に化けるという趣向であったらしい。文政2年（1819）刊の草双紙『新板化物念代気』（藍亭晋米作・歌川国丸画）には、化物の一種としてこの助六の「亀山の化物」が描かれ、「からかさのばけものがとんだりはねたりかハつた所へ助六と」云々とある。それはまさに「からかさのばけもの」が助六に変わるものとして認識されていたのである。なお、提灯のかぶりものが取れてその下から揚巻（助六の恋人の遊女）の姿があらわれるものもあったが、これなどは「提灯お化け」が揚巻に化けたものと解することができる。

さて、天明7年（1787）刊の黄表紙『龜山人家妖』（朋誠堂喜三二作・北尾重政画）には、「亀山の化物」と名乗る入道姿の化物が登場する。この化物は、玩具としての「亀山の化物」を思わせる要素はまったくなく、ただ名前を借りただけのようである。「亀山の化物」が、江戸の人びとにとって「化物」の代名詞のようになっていたことがうかがえる。

この玩具が「化物」の代名詞にまでなったのは、それがまさに「化ける」ということを眼目とした玩具であったからだろう。宙で一回転し、あっという間に別のものになるということが、人を驚かせ笑わせる。また「変身前」と「変身後」の姿のギャップが、さらに人の笑いを誘うことになる。妖怪の特性の一つである「化ける」ということを、徹底的に遊戯化し滑稽化したもの、それがこの「亀山の化物」という玩具だったのである。

「亀山の化物」は、明治維新後廃絶の憂き目にあうが、江戸玩具復活のブームに乗って何度もリバイバルし、現在でも、浅草仲見世の江戸玩具専門店「助六」で製作・販売されている。

妖怪花火「眉間尺」

動きのある「妖怪玩具」として面白いものに、「眉間尺」がある。これは一種の花火で、細い棒に取りつけられた円盤が、火を噴きながら猛烈な勢いで回転するというものであるが、その回転部分に三つの生首が描かれているのが異様である。この玩具は次のような中国の古い伝説に基づいている。

楚の国の王妃は、酷暑をしのぐため常に鉄の柱を抱いて過ごしていた。そのため遂に身ごもって一つの鉄の塊を産み落とした。楚王は干将と莫耶という刀鍛冶の夫婦に命じて、この鉄塊で剣を打たせた。3年の月日ののち、干将と莫耶の夫婦は雌雄二振りの名剣を作り上げ、自分たちの名を取って干将・莫耶と名づけた。

干将はこの剣を二つとも王に納めてしまうのが惜しくなり、干将の剣を南山の松の木の下に隠して、莫耶の剣だけを王に奉った。ところが剣を隠したことが発覚し、立腹した王によって干将は打ち首になってしまう。

この干将と莫耶のあいだには1人の男子があり、やがて力自慢の偉丈夫に成長した。彼は眉のあいだが1尺ほどもあったため、「眉間尺」と呼ばれていた。眉間尺は母から父の非業の最期を聞かされ、父の仇である楚王に復讐を誓う。

そのころ楚王も眉間が1尺にも及ぶ大男が自分を殺そうとする夢を見て、その男を探し出して殺すよう国中の家来に命じる。これを知った眉間尺は身を隠すが、ある日彼のもとに1人の旅人が訪れ、「お前の首と干将の剣を私に与えれば、代わりに仇を討ってやろう」と持ちかける。これを聞いた眉間尺は喜んで自分の首をはね、剣とともに旅人に差し出した。

旅人は楚王に眉間尺の首を献上し、それを釜で煮るよう進言した。王はその言葉どおり眉間尺の首を釜で三日三晩煮つづけた。ところが眉間尺の首はいっこうに煮えただれる気配はなく、さながら生きているかのような様子であった。王が怪しんで釜のなかを覗きこんだ時、旅人は干将の剣を抜き放って、あっという間に王の首を切り落としてしまった。そして旅人もまた、その剣でおのれの首を切り落としてしまう。

2人の首は釜のなかに落ち、眉間尺の首とともに、釜のなかをいつまでもぐるぐると回り続けたという⁽¹³⁾。

この眉間尺の伝説は、古くは東晋の時代(四世紀)、干宝がさまざまな怪異について記した『搜神記』に見え、日本でも『今昔物語集』や『太平記』などに取り上げられている。享保18年(1733)にはこの伝説に材を採った浄瑠璃『眉間尺 象 貢』^{みけんじゃくそうのみつぎ}(竹田出雲・長谷川千四作)が初演されており、江戸時代の人びとにも知られた伝説であった。

この伝説に基づいて作られたのが、「眉間尺」という花火であった。それはたがいに憎みあい、争いながら、ぐるぐるといつまでも釜のなかを回り続ける3人の首を再現したものである。寛政6年(1794)に刊行された山東京伝作・北尾重政画の黄表紙『箕間尺 参人 酩酊』^{みけんじゃくさんになまえい}は、眉間尺の伝説をパロディ化した作品であるが、そのなかにこの「眉間尺」の花火が描かれている(図55)。このことから、「眉間尺」はすでに18世紀後半には人気の玩具であったことがわかるが、その後明治に至るまで、長く子どもたちに親しまれていたようだ。

よく知られた「眉間尺」の伝説に材を採り、回転部分に三つの生首という異様な絵柄を描くことで、この玩具は見る者に強い印象を与えたと思われる。この場合、妖怪は人の情

動に働きかけるための手段として用いられていると見ることができよう。

天保12年(1841)に刊行された桃山人作・竹原春泉斎画の妖怪図鑑『絵本百物語(桃山人夜話)』には、三つの生首がたがいに争い続ける「舞首」という妖怪が描かれている。これは小三太、又重、悪五郎という鎌倉時代の悪人の首と説明されているが、そこには明らかに、この「眉間尺」のイメージが影を落としているように思われる。

妖怪風と幽霊風

風が庶民の遊戯具として浸透した江戸時代には、多種多様な図柄の風が作られたが、そのなかには妖怪の姿を描いた風も数多くあった。

江戸の「妖怪風」の代表格とえば、「猪熊風^{いのくまど}」をおいてほかにはないだろう。猪熊風とは、「前太平記」物の演劇や小説に登場する猪熊入道という悪僧の生首が、鎧の袖をくわえて宙を飛んでいるという絵柄の風である(図56)。『江戸と東京風俗野史』第2巻(昭和4年[1929]刊)に、猪熊風のことが次のように紹介されている。

むかし 丹波の国大江山に猪熊入道雷雲と謂へる大盗住みたり。都より征伐に向へる某といふ大将に討ちとらへけるが、この入道、首を切られながら一念すまじく、討手の大将の鎧の袖を啣えて空中高くとび上りしと謂ふ。これ風の始源⁽¹⁴⁾なり。

これが江戸の人びとのあいだに伝えられていた猪熊風の起源伝承であるが、同時にこれは風そのものの起源伝承となっている。つまり鎧の袖をくわえて飛ぶ猪熊入道の首から、風が発想されたというのである。もちろんこれは信ずるに足りないが、それほどまでに猪熊風が江戸の風の代表格であると考えられていたことがうかがえる。

さて、この起源伝承をもう一度検証してみると、これがまったく大江山の酒吞童子説話の焼き直しであることに容易に気がつくだろう。丹波国大江山を本拠とし、平安京をおびやかしていた鬼どもの首領・酒吞童子は、源頼光と坂田公時ら四天王によって討たれるが、その時切り落とされた酒吞童子の首が空中を飛んで頼光の胃^{かど}に喰らいついたとされている。この酒吞童子の首を猪熊入道の首に、胃を鎧の袖に変えれば、これはそっくりそのまま猪熊入道の伝説となる。酒吞童子説話の世界を借りた猪熊入道の物語としては、天明5年(1785)刊の黄表紙『全体平氣頼光邪魔入』(唐来三和作・北尾政美画)や文化元年(1804)初演の歌舞伎『四天王 楓 江戸粧』(鶴屋南北作)などの作品もあり、江戸っ子たちにとっ

ては、酒呑童子と猪熊入道は入れ替え可能な存在だったのだろう。

「豆腐小僧」もまた、凧の絵柄として好まれた妖怪であった。すでに紹介したように、豆腐小僧は豆腐を載せた丸盆を手に現れる小僧姿の妖怪である。現代ではすでに忘れ去られてしまった妖怪であると言ってよいが、江戸時代には妖怪を題材とした草双紙や絵双六・カルタ・おもちゃ絵などのなかに頻繁に現れ、その頻度からすれば、見越入道や河童、狐、狸、猫股などの定番妖怪と肩をならべるほどであった。豆腐小僧は間違いなく江戸の妖怪の「代表選手」であったのである。そうした「代表選手」としての位置づけを反映してか、豆腐小僧は凧の絵柄としてもよく描かれたようだ。『江戸と東京風俗野史』にも、江戸の凧として豆腐小僧の凧が描かれている（図 57）。

なお、豆腐小僧と同系統の妖怪である酒買小僧の凧もまたポピュラーなものであった。『守貞謄稿』には次のような記述がある。

今世三都ともに英雄の武者の図多し又達磨或は狸小童に化て壺を提げ籥笠をかむりたる図此二図の者は両眼を除き別に銀紙を以て○如此眼とし中に竹を横へ風にて反る⁽¹⁵⁾也

「狸小童に化て壺を提げ籥笠をかむりたる図」とは明らかに酒買小僧を描いたものである。しかもこれは眼の部分が銀紙で作られ、風によって回転しギラギラと光を反射するような凝った仕掛けがほどこされていたようだ。

さらに、巧みなからくり仕掛けがほどこされた「からくり凧」にも、妖怪を題材としたものがあつた。『嬉遊笑覧』には次のようにある。

予が幼かりし頃までは大なる凧に切ぬき凧とて、種々に作り其間を切ぬき透したる細工凧またからくり凧とて、傀儡師など作りたるは箱の人形かはり舟弁慶のさまあらはる、又何の凧にてもよくあげ、また小く凧のやうにこしらへたるものありてのぼせたる凧の糸にとをし、糸をしやくり上れば、凧の糸めの処まで上り行なり是を猿をやるといふ、たとへば頼光など作りたる凧に土蛛をさるとし、上に行尽たる時急に糸を引て凧をとんと響かすれば、頼光の太刀抜て蛛を切るが如く蛛より血の如く赤き紙垂れ、又細に截たる赤紙飛出るなどする類なり、竹また鯨を用ひて機^{カラクリ}撥⁽¹⁶⁾を作れり

ここでは、源頼光の土蜘蛛退治が「からくり凧」の題材として用いられている。この仕

掛けにおいて重要な役割を果たすのが、空中に揚がっている凧の糸をのぼっていくように作られた「猿」という装置である。この「猿」を土蜘蛛の形に作り、糸をのぼらせる。そして頼光が描かれた凧のところまで到達すると、あたかも血潮のごとく赤い紙が垂れ、あるいは細かく切った赤い紙が飛び出るように細工しておくのである。

この「からくり凧」において明確にあらわれているように、凧の絵柄として妖怪が選ばれたのは、それが人を「驚かす」ものだったからにほかならない。凧は大空という公共の空間に高々と揚げるものである。そこでは当然、凧は不特定多数の人びとの目に触れる。凧は人に「見せる」ものでもあったのだ。そうすると、人の注目を集めるような絵柄、人に強い感興を起こさせるような絵柄が、凧には求められるようになる。そこで妖怪たちの登場というわけだ。

妖怪たちは、その奇怪な姿で人間の強い感情を喚起するものとして最大限に利用されている。この時、妖怪たちは完全に人間の支配下にあると言えるだろう。さらに、これらの「妖怪凧」に描かれた妖怪は、猪熊入道にしても、また豆腐小僧にしても、民間伝承として連綿と伝えられてきたものではなく、浄瑠璃・歌舞伎や草双紙などといった都市のメディアのなかで成長してきた妖怪、「表象」としての妖怪なのである。

このことを考える際に、実に興味深い問題を提起してくれるのが「幽霊凧」である。ここで言う「幽霊凧」とは幽霊を描いた凧のことではなく、何も絵を描かない真っ白な凧のことである。幽霊や死者の装束を連想させるためこう呼ばれ、また「とむらい凧」とも呼ばれた。この「幽霊凧」は、不吉であるとして江戸の人びとに忌み嫌われた⁽¹⁷⁾という。ここには類似したもののあいだに影響関係を認める俗信の論理が表れており、明らかに「妖怪凧」を支えるものとは異なる心意がはたらいている。フーコー流に言えば、「表象」とは異なる「類似」の時代の心性である。

「幽霊凧」は忌み嫌われるが、「妖怪凧」は忌み嫌われない。こうして二つを対照してみると、凧に描かれた妖怪がどのようなものとして認識されていたのかが浮き彫りになると言えよう。ここでは妖怪たちは不吉なものとみなされていない。すでにそれらは現実に対する負の影響力を失っているのである。むしろ何も描かれていないことのほうが、人びとの不吉な想像力をかきたててしまう。視覚化された妖怪たちは、あくまで現実世界とは切り離された「表象」のなかに押し込められた存在なのである。これは凧に描かれた妖怪ばかりではなく、玩具に登場する妖怪すべてにあてはまることであろう。

妖怪人形——信仰と遊びのあいだ

これまで紹介してきた「妖怪玩具」の多くは、紙で作られた平面的なものであった。立体的な「妖怪玩具」としては、「亀山の化物」があったわけだが、そのほかにはどのようなものがあったのだろうか。

立体の「妖怪玩具」の中心は、妖怪の姿をかたどったもの、すなわち「妖怪人形」であった。人形といっても、雛人形のように精巧に作られたものではない。材料も加工の手間のかかる木ではなく、大量生産の可能な土や紙であった。「妖怪人形」はあくまで庶民が簡単に入手することのできるものだったのである。

さて、これまでの「妖怪玩具」に見られた妖怪の多彩さから、さぞかし多くの種類の妖怪が人形になっているだろうと思われるかも知れない。ところが、意外にも江戸期に玩具の人形として作られた妖怪はそれほど多くないのである。例えば、あれほど人気のキャラクターであった河童の人形がほとんどみられないのは不思議ですらある。郷土玩具には、妖怪を題材にした人形を多く見かけるが、江戸時代にまでさかのぼることを確信できるものはほとんどないのである。

江戸時代の「妖怪人形」として最もポピュラーなモチーフであったのは、おそらく狐であろう。江戸時代には各地に土人形の産地が形成され、子どものおもちゃや土産物としての素朴な土人形を生産していたが、それら土人形の発祥とされ、最古の歴史を持つとされるのが京都の伏見人形である。伏見人形は、伏見稲荷大社の参道で土産物として売られていたもので、「稲荷人形」とも呼ばれていた。こうした伏見人形にとって、稲荷神の使われめである狐は特別な意味を持っていた。伏見人形のなかでもっともよく売れたのは狐の人形であったが、それは稲荷への奉納物、あるいは稲荷の御神体そのものとして求められたのである。

寛政のころ、京都の人百井塘雨^{ももいとうう}によって著された『爰埃随筆』^{きょうあいずいひつ}には、伏見人形の狐が祭祀を求めて寺の小僧にとり憑いたという話が載っている。このエピソードからうかがえるのは、伏見人形の狐が稲荷神そのものと見なされ祀られていたということである。つまり狐の人形は、玩具というよりはむしろ信仰の対象なのであった。

稲荷信仰の盛んだった江戸では、浅草の今戸で作られていた今戸人形の狐がポピュラーで、落語には「今戸の狐」という題の噺もある。今戸人形の狐には、袷姿や羽織姿のものがあつたが、これらは現在も台東区清川の玉姫稲荷の境内にある口入稲荷神社において、「狐のお姿」の名前で授与されている（図 58）。「狐のお姿」という呼び名からもわかるよ

うに、口入稻荷神社では狐の人形を玩具ではなく信仰の対象として授与しており、その取り扱いについてはくれぐれも慎重であるよう求められる⁽¹⁸⁾。

「妖怪人形」の題材として、狐に勝るとも劣らぬ人気キャラクターと言えるのが、^{しょうじょう}猩々である。猩々とは、もともとオランウータンから想像された中国の伝説上の怪物で、かの『山海経』にも登場する。顔は人間で体は猿、オウムのように人の言葉をしゃべり、酒を好むというのが、中国の文献に見える猩々のイメージである。

ところが、日本では室町時代に作られた能⁽¹⁹⁾（『猩々』『大瓶猩々』『竜宮猩々』の3編）のなかで、猩々は海中に棲み、汲めども尽きぬ酒の甕を有する一種の福神としてあらわされるようになった。その姿も人面猿身の野獣から、赤い髪の童子へと変えられている。かなり大きなイメージの変更であるが、おそらく猩々が酒を好むという点と、毛色が赤く、またその血で染めた染め物が鮮やかな赤色（^{しょうじょうひ}猩々緋）をしていると信じられていたことから、こうしたイメージが作られたのであろう。いずれにしても、日本人が慣れ親しんだ猩々のイメージは、この能に登場する猩々のそれであり、人形・玩具の題材となったのもこの能の猩々であった。

猩々の人形が作られるようになったのは比較的早く、元禄3年（1690）刊の『人倫訓蒙図彙』に描かれた「^{もちあそび・おももの}持遊細物や」、すなわち玩具や小物を売る店の棚の上に、さまざまな人形や玩具にまじって猩々の人形が置かれているのを確認することができる。安永2年（1773）に刊行された『^{えどにしき}江都二色』は、当時のさまざまな玩具を描いた絵本であるが、このなかにも、猩々をかたどった玩具が描かれている。一種の笛玩具であり、下の台から突き出た笛を吹くと、酒甕の上の猩々が回転する仕掛けになっていたようだ。また文政13年（1830）刊の『嬉遊笑覧』には、「猩々小僧、浮人形にあり、また飴細工にもするなり」と書かれている。浮人形とは、底に樟脳をつけ、水に浮かべて走らせて遊ぶ小さな人形である。このように、猩々はさまざまな種類の玩具の題材となっていたのである。

しかし、猩々の人形は、狐の人形と同様に、単なる玩具以上の意味を持っていた。実は、猩々の人形は、^{ほうそうがみ}疱瘡神、すなわち疱瘡（天然痘）の疫病神を祭る儀礼に用いられていたのである。

江戸時代において、疱瘡は乳幼児の死亡原因の上位を占める恐ろしい疫病であった。だが、疱瘡は流行周期が短く、殊に江戸や京都、大坂のように人口稠密で人の出入りも激しい大都市においては、毎年のように小さな流行を繰り返していたため、その罹患を避けることはきわめて困難であった。そこで江戸時代の人びとは、疱瘡にかからないようにする

のではなく、疱瘡の神を祭って丁重にもてなし、できるかぎり症状を軽くしてもらおうとしたのである。⁽²⁰⁾この儀礼を「疱瘡神祭り」というが、その際、疱瘡神の神体として、猩々の張子人形が用いられたのである。

江戸生まれの旅芸人・富本繁太夫の日記『筆満可勢』の天保7年(1836)2月12日の条には、京都での疱瘡神祭りの様子が、次のように書かれている。

当所は疱瘡神を祭に猩々祭りと言て張子の猩々人形酒甕に干杓杯持し形有り、是をさんだわらの上へ為乗、其脇へ張子の達磨を置く。都て余は江戸の通り。⁽²¹⁾

猩々の張子を^{さんだわら}棧俵(米俵の両端の蓋)の上に乗せ、その脇に張子の達磨(起き上がり小法師)を置く。これが上方における疱瘡神祭りの作法であったようだ。こうした猩々の人形を用いる疱瘡神祭りは、明和3年(1766)初演の浄瑠璃『太平記忠臣講釈』を初出として、18世紀後半以降、文献のなかに書き留められるようになる。⁽²²⁾18世紀後半という時代は、玩具や縁起物などの商品と信仰とが結びついていく時期、いわば信仰が商品経済の論理のなかに巻き込まれていく時期であったと考えることができるだろう。

寛政10年(1798)に京都の平安書林から刊行された『^{ほうそうこころえぐさ}疱瘡心得草』は、疱瘡に関するさまざまな知識について記した一種のハウツー本だが、そのなかに疱瘡神祭りの様子を描いた絵(図59)が掲載されている。壇の上に祭られているのは、柄杓と盃を手にし、酒甕の上に乗った猩々の人形である。そのかたわらには起き上がり小法師も描かれている。この疱瘡神祭りの作法は、江戸時代には上方で一般的に見られたものと考えられるが、滋賀県草津地方では、種痘をした子どもに草津張子の猩々(図60)を贈るという風習が戦前まで残っていた。⁽²³⁾この草津張子の猩々はやけにひよろ長い胴体をしているが、これは酒甕とそれに乗った猩々の体が一体になっているためである。

なぜ猩々の人形が疱瘡神の神体とされたのだろうか。それは、猩々が赤い髪、赤い顔を持っていたからにほかならない。江戸時代には、体中にあらわれる発疹の色が赤に近いほど軽い疱瘡であると考えられており(逆に、紫色に近いと重いとされた)、赤は疱瘡の患者にとって縁起のいい色とされたのである。患者には赤い頭巾や着物が着せられ、見舞いの品にも、達磨・鯛車^{たいぐるま}(車つきの台に乗った鯛の玩具)などの赤色の玩具や、赤一色で刷られた一枚絵や絵本、また赤飯・鯛・落雁^{らくがん}といった赤い色の食べ物などが用いられた。また疱瘡神の依代として、赤い御幣を用いるのが慣例となっていた。言ってみれば、江戸時代

には、「疱瘡と言えは赤色」という観念結合ができあがっていたのである。そのような論理からすれば、赤い髪が鮮烈な印象を残す狸々が、疱瘡神と同一視されたとしても不思議ではない。

最後に注目してみたい「妖怪人形」のキャラクターは、人魚である。伏見人形のなかには、かつて人魚をかたどったものがあったという。関西の郷土玩具研究の第一人者であった川崎巨泉は、それについて次のように書いている。

伏見に人魚のあるのは不思議と思えるが、これは安政五年八月に全国に（トンコロ）という虎列剌病が流行した。当時に人魚の絵の一枚摺を各家に貼って呪禁とした、其れを見て伏見でも土焼で作ったものである。求めて室内に置いたもので、即ちトンコロ除けの人魚ということになる。⁽²⁴⁾

この伏見人形の人魚は、頭に2本の角が生え、胸の部分には3つの宝珠の形があるというものである（図61）。川崎巨泉のこの文章によれば、安政5年（1858）のコレラ大流行の際に、コレラ除けの効験があるとされた人魚の絵をもとに作られたものだということだが、どうやらこれは文政2年（1819）の「コロリ」の流行と取り違えているようである。加藤曳尾庵の随筆『我衣』巻十四（文政2年成立）には、次のような記事がある。

いつもあるか^(ママ)の事なれども、異形の魚の出たりしを板行にして売あるく。其前に往々紙に写して人にもてはやしけり。是は当五月の末より江戸中痢病大に流行して貴賤となく斃るゝ者夥し。（中略）扱前の異形の魚を絵に見ても此煩ひを受る事なしとて、例の愚俗の習しなれば、其形を家々に写したる事にぞ有ける。

其詞に曰

当四月十八日九州肥前国去る浜辺へ上りしを、獺師八兵衛と云もの見付たり。其時此魚の曰、我は龍宮よりの御使者神社姫といふ物也。当年より七ケ年豊年也。此節又コロリといふ病流行す。我姿を画に写して見せしむべし。其病をまぬかれ長寿ならしむると云々。海神のせわやき給ふか、いか成事にや。丈二丈余、はら赤き事べにの如しとぞ。⁽²⁵⁾

「コロリ」はのちにコレラを指す言葉となるが、もともとは発病するとすぐに「コロリ」と死んでしまう病気のことであって、コレラと語感が似ているのは偶然にすぎない。そも

そも、日本で初めてコレラが流行するのは3年後の文政5年（1822）のことなのである。文政2年の「コロリ」はコレラではなく、どうやら赤痢であったようだ。その「コロリ」除けとされたのが「神社姫」の絵であるが、それは2本の角が生えた女の顔と、竜のような胴体を持ち、胸と尾の先端には剣が生えた異様な姿であった⁽²⁶⁾（図62）。この「神社姫」の胴体を縮めて、愛らしいキャラクターに変えたものが、伏見人形の人魚だったのではないだろうか。

尾張藩士・高力種信^{こうりきたねのぶ}の日記である『猿猴庵日記』の文政2年7月の条には、

肥後国の海より、人魚出て、人のごとく物をいふ。此後に、はやり病にて人多く死すべし、我姿を見たるものは、其難をのかるべし、と告し由、風説ありて、絵図に書て世上にはやる⁽²⁷⁾。

と同様の記事が見えるが、ここでははっきりと「人魚」と書かれている。さらにその月の24日には、「矢場の地藏賑合に、人魚の形を土細工のもてあそびにして商ふ⁽²⁸⁾」とあり、人魚の土人形が名古屋城下でも売られていたことがわかる。

この人魚の土人形は、「コロリ」流行の際の一時的なものだったようで、その後はいつしか姿を消していった。人魚の土人形は、あまりに呪符的な意味あいが強すぎたために、玩具として定着することはなく、「コロリ」流行の終焉とともに需要がなくなっていったのだろう。

以上、「妖怪人形」について見てきたが、絵双六やカルタ、おもちゃ絵などに見られる妖怪の種類の豊富さに比して、そのレパートリーの少なさはやはり意外と言わざるをえない。また、狐は別として、狸々、人魚など、江戸時代の妖怪キャラクターのなかではいま一つマイナーなものが「妖怪人形」の題材となっているいっぽうで、見越入道や河童などの人気キャラクターの人形がなぜ見当たらないのか。もちろん技術的な問題もそこにはあったのだろうが、理由はそれだけではないだろう。

「妖怪人形」が、まず何よりも信仰と結びついていたということに、その秘密を解く鍵があるように思う。モノとして質量を持つ人形は、厚みを持たない絵に比べて、何か神秘的なものを人に感じさせてしまうのではないか。つまり、娯楽の対象とするには、人形はあまりにもリアリティを帯びすぎているのである。「表象」としての妖怪が宿るのは、やはり表層だけの薄っぺらな世界、平面的な絵の世界こそがふさわしい。

また、妖怪の立体物化とは、同時に妖怪の「個別化」であったととらえられるが、子どもたちの関心はそちらの方向には向かわなかった。彼らは、個々の妖怪の特性よりも、「化物づくし絵」などにあらわれているように、妖怪にはどれだけ多くのヴァリエーションが存在するのか、といったことのほうに関心を示したのである。そこに妖怪の「個」はなく、ありとあらゆる「差異の集合」のみがあった。つまり、「表象」としての妖怪は、まさに「百鬼」として存在していたのである。こうした関心のあり方からすれば、一つの画面のなかに数多くの妖怪を「^{フロー}表」としてあらわすことのできる平面的なもののほうが、やはり適していたのである。

妖怪玩具の三つの特徴

以上、江戸期の「妖怪玩具」について一通り見てきたわけだが、それらは大別して、次の三種類に分けることができる。

- ①妖怪の多様な姿形や特徴を見て楽しむ「博物学的思考／嗜好」に基づいたもの。
- ②妖怪が「化ける」ということを遊戯化したもの。
- ③妖怪の異様な姿形によって、人を「驚かす」ことを主眼にしたもの。

絵双六やカルタ、「化物づくし絵」などは、①の部類に入る。第3章で触れたように、博物学的思考／嗜好は、18世紀後半以降の妖怪に対する関心のあり方の基盤をなすものである。それは、この世界に存在するあらゆるものを知り尽くしたい、見尽くしたいという子どもたちの原初的な「知」の欲望にも通じる。多くのものを知るということは、それだけで一つの快楽となりうるのである。

この博物学的思考／嗜好において重要なのは、まず第一に妖怪たちの視覚的な形象であり、次いでその名前であった。極端な話、なんら怪しい現象をひき起こさなくとも、姿形さえ奇怪なものであれば、十分に妖怪たりうるのである。いや、奇怪というほどでなくても、十分にキャラクターとして特徴的でさえあれば、それは妖怪として認められてしまうのである。その典型が豆腐小僧であろう。豆腐小僧は豆腐をのせたお盆を手に行っているだけの、ただの小僧であるが、当時は誰もがその絵を見て妖怪であることを疑う者はいなかったのである。

つまり、18世紀後半以降の博物学的思考／嗜好の対象とされたのは、視覚化され、キャ

ラクター化された妖怪たち——「表象」としての妖怪たちなのであった。それらはもはや恐怖や信仰の対象ではなく、知の悦び、目の悦びをもたらすものなのである。だからこそ、妖怪たちの「^{グロー}表」は、玩具となりうるのである。

一方、②の部類に属するのは、変わり絵、亀山の化物である。あるものから別のものに姿を変えるというのは、確固とした日常世界に根本的な揺さぶりを与える現象であり、現実にもそのような現象に直面したならば、人は混乱と恐怖に襲われるにちがいない。しかしそれがあくまで「表象」のレベルで、遊びとしておこなわれるならば、それらはかえって「快樂」に転じる。また、「化ける」前後の意味のギャップは、知的な笑いを喚起する。「亀山の化物」を例に取るなら、宙で一回転してかぶりものが取れ、別のものに姿を変えするというその動きの面白さもさることながら、唐傘お化けと助六というまったく異なったものが、傘という共通項を媒介として結びつくことを見る者に気づかせることで、知的な笑いを生み出すのである。

③の部類に属するのは、眉間尺と妖怪凧である。これらは、妖怪たちの異様な姿形を効果的に使った玩具である。異様なものには、人の情動に働きかける力がある。これらの玩具はそれを利用して、その面白さを最大限に引き出すことに成功していると言える。

これら3種類の「妖怪玩具」においては、いずれも妖怪の視覚的側面が重要な役割を果たしている。逆に言えば、妖怪たちは視覚的な存在となることによって初めて、人間の「遊び」の対象となることが可能になったのだ。

第1章で述べたように、民間伝承における妖怪は、怪異を説明するための「概念」としてあった。そのような妖怪にとって重要なのは、それがどのような姿をしているかではなく、それがどのような現象を惹き起こすか、それによって何が説明できるのか、ということであった。本来、妖怪にとって視覚的特徴は二次的な要素でしかなかったのである。

しかし、18世紀後半以降、妖怪に博物学的なまなざしが注がれるようになり、視覚的特徴が妖怪を弁別する重要な属性とみなされるようになる。こうして妖怪は視覚的存在へと変換されていくが、その視覚的特徴のゆえに、人間の「遊び」の道具として用いられるようになるのである。

それでは、妖怪の視覚的側面は、いかにして人間の「快樂」を生み出すのだろうか。次章では、この問題について、「からくり的」という具体的な事例に基づきながら、さらに深く考察してみることにしよう。

妖怪シューティング・ゲーム「からくり的」

江戸時代には、現代のゲームセンターを思わせる「からくり的」という遊戯施設が存在していた。嘉永6年（1853）刊の『守貞謄稿』には次のようにある。

カラクリマトハ、的甚近ク、竹ヲ曲テ弓トナシ、竹ヲ削テ矢トナシ、羽ヲ矧ス。的中スレバ^{アツ}帰ハツレ、紐ユルムニヨリ、種々戯作ノ木偶、或ハ妖怪幽霊等ノ木偶ヲ出スノカラクリアリ。童形ノ戯射⁽¹⁾也。

ここでは弓で矢を射るものとなっているが、吹矢を用いることも多く、「吹矢店」と「からくり的」とはほとんど同義であったようである。いずれにしろ、矢が的に当たるとからくり仕掛けでさまざまな人形や細工物、特に「妖怪幽霊」の人形が現れるようになっていたことが、からくり的の最大の特徴であった。言わばからくり的とは、射的とモグラ叩きをミックスさせたような遊戯装置だったのである。

伊藤晴雨の『江戸と東京風俗野史』には、からくり的の構造についての図解がある（図63）。まず吹矢の矢が紙製の的に命中すると、的は金具から外れて下に落ちる。すると的に糸で結びつけられていた人形が土手板の陰や天井から飛び出すのである。人形は薄板に極彩色の絵を貼りつけたものであったという⁽²⁾。

からくり的は伊勢路などの路傍にあって旅人の慰みとなっていたらしく、寛政9年（1797）刊の『伊勢参宮名所図会』にも描かれている（図64）。また、伊勢参りを題材とした道中双六にもからくり的が描かれているものがあり、いわば伊勢道中の名物としてとらえられていたことがわかる。

もともと、常設のからくり的は江戸にもあり、なかでも生姜市で名高い芝神明（飯倉^{いいくら}神明^{しんめいぐう}）の前にあった吹矢店がよく知られていた。明治38年（1905）刊『江戸府内絵本風俗往来』の九月飯倉神明社の祭礼の項に次のようにある。

社内に吹矢あり。矢を吹き付て当てるや種日様々の人形及び鳥獣・樹木・妖怪^{ようかい}の作り物、下より出で上より下がり、或いは竜宮の楼閣の戸左右に開くなどの細工、美をつくし巧みを極めしは江戸に類なく当所一軒なり。この店表間口七、八間ありたり⁽³⁾。

ここでは「江戸に類なく当所一軒なり」と書かれているが、おそらくこれは明治になってからのことで、それ以前には、江戸の代表的な盛り場の一つであった両国界限にもからくり的小屋があった。安政3年(1856)刊の『狂歌江戸名所図会』(天明老人内匠編)に、「夕風の吹矢の小屋の両国にあたりてきもをひやす入道」「両国に吹矢を出す見世物師宅ハ本所一ツ目あたり」などの句がある。「入道」「一ツ目」というのは、からくり的人形として用いられることの多かった妖怪「見越入道」と「一つ目小僧」にかけた言葉だろう。また、「一ツ目」は両国付近の地名「本所一ツ目」にも掛けられている。

『江戸と東京風俗野史』によると、明治のころには浅草公園に二、三軒のからくり的小屋があったという。大正のころまでは京都の円山公園の一角にわずかに生き残っていたよう⁽⁴⁾だ。なお、大阪では「ドンカチ屋」と呼ばれ、明治の初頭、歓楽場になったばかりの千日前にもあったとい⁽⁵⁾う。

それでは、実際のからくり的小屋がどのようなものであったのか、からくり的小屋を描いた絵をもとに検討してみることにしよう。

『伊勢参宮名所図会』に描かれたからくり的小屋は、弓矢で射るタイプのもので、人形は右から大蛇、無間の鐘、鬼の念仏、福祿寿、鬼の腕である。大蛇は天井から下がっている釣鐘のなかから現れているが、これは明らかに道成寺説話を題材とした能や歌舞伎に基づいたものだろう。僧安珍に恋慕した清姫が、裏切られて蛇に姿を変じ、紀伊国日高の道成寺の鐘のなかに逃げ隠れた安珍をついに焼き殺してしまう、というのがもともとの道成寺の伝説であるが、釣鐘のなかから大蛇が現れる、という趣向は、伝説よりもむしろ能や歌舞伎の表現に基づいたものである(伝説では、鐘のなかに入るのは安珍のほうである)。また無間の鐘は、撞けば現世で富を得るが、来世では無間地獄に落ちるというもので、遠州小夜の中山の観音寺の梵鐘が最も有名なものであった。ただしここに見えるものは、元文4年(1739)初演の浄瑠璃『ひらかな盛衰記』のなかで、傾城梅ヶ枝が手水鉢を無間の鐘に見立てて柄杓で打つ場面を人形にしたものである。そのほか、鬼の念仏は近江国の大津で土産物として売られていた大津絵の画題、福祿寿は七福神の1人であり、いずれも近世の人びとにはよく知られた題材であった。

「童戯五拾三之内 四日市」(図65)に描かれたからくり的小屋では、破れた障子の穴から見越入道の首が飛び出している。そのほかには、一つ目小僧、化け灯籠の人形が見られる。このからくり的小屋は、弓矢ではなく吹矢を用いるもので、また的は下に落ちるのではな

く上に引き上げられるタイプのようだ。また、手前の板垣などに稲むらが描かれているが、これはどうも、この後ろに何か潜んでいるぞ、ということを暗示する記号として描かれたものらしい。からくり的には、これと同じように稲むらが描かれたものがしばしば見られるのである。

「しん板猫のふきや」(図 66) は、擬人化された猫がからくり的で遊んでいる様子を描いた戯画である。雷神、蛸入道、竜宮、道成寺の大蛇、与市兵衛と斧定九郎(『仮名手本忠臣蔵』の登場人物)、化け灯籠、見越入道、提灯お化け、一つ目小僧、猫又、酒買小僧、狸の傘お化け、手足の生えた達磨など、実に 14 種もの人形が描かれている。竜宮はかたわらに「蛤」があることから、「蟹気楼」の作り物と思われる。本来、蟹気楼とは、蟹という巨大な蛤が吐き出した気によって生じた楼閣の幻影のことなのである。

これらの絵は、実際のからくりのをそのまま写實的に描いたものであるかどうかはわからないが、少なくとも、からくりの一般的なイメージを伝えるものではあるだろう。これらの絵から明らかなように、からくり的人形の大半を占めるのは妖怪の人形であった。からくり的は、言わば「妖怪シューティング・ゲーム」であった。

ただし、からくり的には現代のシューティング・ゲームとは決定的に異なる点がある。それは、からくりにおいては、弓矢あるいは吹矢は妖怪を射るためには用いられず、逆に妖怪を登場させる手段となっていることだ。古来、弓矢は妖怪を退治するための武器であったが、ここではそうした使い方をされてはいないのである。

からくり的は、妖怪退治をシミュレーションするゲームではなかった。それでは、からくりの面白さは一体どこにあったのだろうか。

江戸時代の滑稽本の代表作として名高い十返舎一九の『東海道中膝栗毛』五編下(文化 3 年[1806]刊)に、弥次郎兵衛・喜多八の 2 人が伊勢参りの途上でからくり的に興じる場面がある。

このしゆくをすぎて、磯山といへるにつく。此所に吹矢のいろゝ、かざりつけたる小見世の親父、わうらいを見かけて「サアゝおなぐさみにやてかんせ。外題はちうしんぐら、十一だんつゞき。ソレふかんせヤレふかんせ。おあてなさとたちまちかはる。新板の上細工は、これじやゝ北八「ハ、アなんだ。勘平おかる、魂膽夢の枕、イヤこいつ、やらかして見よふ」フゝゝゝ、引カチリガツタリ弥次「なんだ。ハアゑらい松茸が出た。コリヤおかしい。ハゝゝゝ。与一兵へ子故の闇の夜は、何が出るだろふ。

フツ ヽ フヽヽ、引カチリガサ ヽ ヽ ヽ、ヒヤアみこし入道。ハヽヽヽ⁽⁶⁾。

この弥次喜多の「笑い」こそが、からくりの面白さ、遊戯性をわれわれに伝えてくれるものであるにちがいない。では、われわれはこの「笑い」をどう解釈すればよいのだろうか。その分析に入る前に、まずは「遊びとは何か」について、考えてみることにしよう。

象徴操作としての遊び

『遊びと人間』(1958年)という著作をあらわし、おそらくははじめて遊びそれ自体についての本質的な考察をおこなったフランスの社会学者ロジェ・カイヨワは、遊びを(1)自由な活動、(2)分離した活動、(3)不確定の活動、(4)非生産的な活動、(5)ルールのある活動、(6)虚構的活動という特徴をもつ活動として定義している⁽⁷⁾。

また、文化人類学者の青柳まちこは、遊びを「余暇行動」としてとらえている。余暇行動とは、「人間が生きていくために必要な諸種の行動——生物的な行動も文化的な行動もふくめて——を取りさった残りの部分にふくまれる行動」であり、儀礼や生業など、生きていくために必要な行動と対置されるものである、という⁽⁸⁾。

これらの定義は、多様な活動を含む遊びという概念を総合的に把握するために、抽象的で範囲の広いものとなっている。しかし、遊びは何よりも、「楽しさ」や「面白さ」、すなわち「快楽」をともなう活動ととらえるべきであろう。奇妙なことに、この単純明快な特徴が、先に紹介した遊びの定義からは抜け落ちていたのだが、これこそが遊びの本質であることは、多くの人びとが認めるところであろう。

もっとも、ある遊びがなぜ「楽しさ」「面白さ」を喚起することができるのか、ということを考える場合、さらなる本質的な考察が必要になってくる。

民俗学では、柳田國男以来、遊びを過去の信仰の遺制とみなす見かたが長らく支配的であった。すなわち、鬼ごっこを追儼(鬼やらい)の、綱引きを年占^{としうら}の、「かごめかごめ」を神降ろしのそれぞれ変化した(零落した)姿とみなす類いのものである。しかし、これは遊びを通して「信仰」という別のものを見ようとするものであり、遊びそのものを分析しようとする視点ではなかった。こうした見かたには批判が多いが、残念ながら民俗学はいまだにその呪縛から抜け出してはいない。

いっぽう、文化人類学においてもまたエドワード・タイラー以降、遊びを過去の習俗の遺制(survival)とみなす見かたが強かった⁽⁹⁾。しかし、1970年代に文化記号論、象徴論と

いった新しい理論が現れて、遊びや娯楽そのものを分析するための方法論として用いられるようになった。ポール・ブーイサックのサーカスの記号論的研究⁽¹⁰⁾や、クリフォード・ギアツのバリ島の闘鶏の象徴人類学的研究⁽¹¹⁾などがそれに当たる。とりわけ文化人類学における遊び研究の「論理的出発点」⁽¹²⁾とまで言われているギアツの研究は、「象徴」という概念を用いることによって、「遊び」それ自体を分析の対象とすることに成功している。

文化人類学では、象徴はなんらかの意味を担う観察可能な物体や行為などと定義されているが、象徴には情動に強く訴える効果があることも指摘されており、例えばヴィクター・ターナーは、象徴とその諸関係は「世界を秩序づけるための認知的分類のしかたのセット」であるばかりではなく、「憎しみ、恐れ、愛、苦悩という強力な情念を、喚び起こし、それに方向を与え、そして、手なづける喚起装置の一セットである」と述べている⁽¹³⁾。つまり象徴とは、意味と情動、ロゴスとパトスの双方に喚起力を持つものととらえることができる。

ギアツは、バリの闘鶏が、しばしば勝った場合の利益よりも負けた場合の不利益のほうが大きい「深い遊び (deep play)」になることに注目し、バリの人々の一見不合理な（非経済的な）行動の理由を解き明かそうとした。そこで重要な意味を持ったのが、雄鶏という象徴である。

バリにおいては、雄鶏は男性あるいは男性器の象徴であり、バリの男性は雄鶏に対して強い一体感を抱く。しかし雄鶏はまたバリ人が嫌悪すべき動物性の直接的表現であり、血の供犠を通じて「暗闇の力」(魔力)とも結びつく。つまりバリの男性にとって雄鶏は理想的自我と同時に、通常は隠されている破壊的な動物性を表現するものでもある。また闘鶏において賭けられる金は、経済的有用性を持つものと言うよりは、栄誉や尊敬といった「地位」の象徴であると解される。こうしてバリの男性と両義的に結びつけられた雄鶏が血みどろの闘いを繰り広げる闘鶏とは、参加者の名誉や威信が賭けられる「地位の賭け」であるという。ただし、その結果によって実際の地位が変更されるわけではなく、それは一種の演劇的なものにすぎない。ギアツ自身の言葉を用いれば、闘鶏とは、動物的憎悪の噴出、象徴的自我相互の模擬戦争、地位の緊張の形式的模擬といった3つの属性が、象徴を介して結合したものである。

バリの闘鶏において遊びを「深く」していたのは、象徴がロゴスとパトス双方に及ぼす喚起力であった、とすることができるだろう。このように、遊びのなかで象徴がどのように用いられ、そしてどのような効果をもたらすかを見ていくことで、遊びそのものについて分析することができる。こうした遊びを一種の象徴操作とみる視点から、からくり的面

白さについて考察してみることにしよう。

アノマリーとしての妖怪

からくり的における象徴、それはまず何と言っても妖怪であろう。妖怪とは、人間のようで人間でないもの、動物のようで動物でないもの、器物のようで器物でないものの^{いい}謂である。例えば、見越入道はおそろしく長い首を持つことで人間とは異なり、狸や猫又は人間のように振る舞うことで動物とは異なり、化け灯籠や提灯お化けは手足を生やして自ら動くことから器物とは異なる。

これら日常的なカテゴリー分類を逸脱するものを、文化人類学では「アノマリー」と呼んでいる。メアリー・ダグラスは、こうしたアノマリーが高い象徴的価値を持ち、強い情動反応を呼び起こすことを指摘している。

ダグラスがその例として挙げているのは、旧約聖書に記されている豚肉の禁忌と、南部アフリカのレレ社会におけるセンザンコウの儀礼的位置である。旧約のレヴィ記において、豚やラクダ、岩ダヌキなどの動物は「汚れたもの」とされ、それを食べることが禁じられている。その理由は、これらの動物が「家畜」と「野生の動物」という二元的な動物分類のいずれにもあてはまらないからであるという。レヴィ記によれば、家畜とは「反芻すること」と「ひずめが分かれていること」の2つの指標を備えた動物であり、その指標を2つとも備えていないのが野生の動物とされている。ところが豚はひずめが分かれているが反芻せず、ラクダや岩ダヌキは反芻するがひずめが分かれていない。つまりこれらは家畜にも野生の動物にも属さないどっちつかずの存在である。こうしたどっちつかずの存在は、人間の思考の基盤となっている分類体系にとっては危険な要素であり、それゆえタブーとされなければならない。豚やラクダ、岩ダヌキなどが「汚れたもの」として強い忌避感を呼び起こすのはそのためである。

いっぽう、レレ社会のセンザンコウの例は、アノマリーが高い象徴的価値をもつものとして、儀礼のなかで重要な位置を占めることがあることを示している。センザンコウは森に棲む四本足の動物であるが、体が魚のように鱗に覆われている。またトカゲに形が似ているが、卵を産まず子どもを乳によって育てる。そのいっぽうで、ほかの哺乳動物と異なり、一度に1匹しか子どもを産まない。また人が近づいてもほかの動物のように逃げ出さず、じっと丸くなって人が通り過ぎるのを待っている。このことから、人間と同じく「礼節」を知る動物とされている。つまりセンザンコウは、魚のようで魚でなく、トカゲのよ

うでトカゲでなく、動物のようで動物でなく、人間のように人間でない存在なのである。このようなセンザンコウは、レレ社会においてやはり日常的に食べることは禁じられているが、年に一度の重要な儀礼においてはごく限られた者が口にすることができ、そしてそれによって超自然的存在に関する知識と豊饒の力を獲得することができると信じられている⁽¹⁴⁾。

このように、アノマリーがタブーの対象となり、あるいは特別な儀礼の対象となるのは、分類体系を逸脱するというまさにその事実によって、人の心に強い情動反応を呼び起こすからだと考えられる。つまりアノマリーとは、象徴としてうってつけの素材なのである。

グロテスクと笑い

それでは、からくり的の妖怪たちが喚起するものはいったい何であろうか。ここでふたたび、『東海道中膝栗毛』のからくり的の場面に戻ってみることにしよう。

カチリガサ ヽヽヽヽヽ、ヒヤアみこし入道。ハヽヽヽヽ。

カチリと止め金が外れ、ガサガサと音を立てて落ちてきた見越入道の首。それを見てまず「ヒヤア」と驚き、次いで「ハヽヽヽヽ」と笑い出す弥次喜多の2人。それはまさに『伊勢参宮名所図会』や「童戯五拾三次之内 四日市」などの絵に描かれた情景そのままである。突然目の前に現れた妖怪の人形に驚く客、そしてその様子を見ておかしように笑っている人びと。からくり的とは、一瞬の驚きと恐怖を、笑いへと転化させる遊戯装置だったのである。

こうした「快楽」の構造は、実はお化け屋敷と共通するものである。橋爪紳也は、「化物屋敷では、純粋に恐怖を楽しんでいるのではない。むしろ、館内での警戒心や不安、緊張感と、出口から外部へ出たあとに感じる安堵との落差を楽しんでいるのだ⁽¹⁵⁾」と指摘している。お化け屋敷のなかで、突然現れたお化けに驚いた後で笑い出す客の姿を見かけたことはないだろうか。恐怖からの解放感、その快楽を手に入れるために、人は疑似的に恐怖を作り出すのである。

そして、からくり的における妖怪たちは、一瞬の驚きと恐怖を効果的に作り出すための象徴であったと言える。それは正常な分類体系を外れた異形性ゆえに、一瞬のうちに激しい感情を人の心のなかに喚起することが可能なのだ。

妖怪たちの異形性は「グロテスク」という言葉で表現することもできるが、この「グロテスク」という言葉は、もともと「洞窟」と呼ばれたローマの地下遺跡に見られる装飾模様からきている。それは、唐草模様のなかに空想上の動物や奇怪な人物像をあしらったもので、いわば人間のように人間でない、動物のように動物でない、植物のように植物でない、それらすべてが混然一体となったまさしく「妖怪的」な図案であつた。⁽¹⁶⁾言葉の本来的な意味において、妖怪とグロテスクとは切っても切れない関係にあると言えよう。

このグロテスクという言葉は、のちに「奇怪な」「不条理な」という意味と同時に「滑稽な」というニュアンスが加えられることになる。グロテスクなものは、戦慄や嫌悪感とともに笑いを喚起するのである。フランスの詩人シャルル・ボードレーは、「笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について」という評論のなかで、「奇想天外な創造物、常識の規範からはその理由も正当化も引き出せないような存在たちが、しばしば、われわれの裡に、気違いじみた、度はずれの可笑しさを巻き起し、これは、腹も裂け気絶せんばかりのとめどもない笑いとなって表出される」と述べ、「グロテスクに対する検証は一つしかなくて、それは笑い、しかも突然の笑いだ」と述べている。彼によれば、グロテスクは「絶対的滑稽」であつて、直観によって把握されることを欲するという。一瞬のうちに笑いを惹き起こすことができるもの、それがグロテスクなのである。ボードレーは、グロテスクは人間の自然に対する優越の観念の表現であると述べている。明らかに正常な秩序を欠いた怪物たちの姿に、人間は優位者の立場から、哄笑を浴びせるのである。⁽¹⁷⁾

確かに、からくり的の妖怪たちは怖いと言うよりも、むしろ滑稽な存在である。妖怪たちは、異形であればあるほど、人間／動物／植物／器物といった自然の分類秩序を侵犯すればするほど、目をそむけさせるような迫力を失い、ばかばかしさを増していく。からくり的は、このような喚起力の高い「象徴」である妖怪を道具として用いることによって、笑いを惹き起こす装置なのであつた。

からくり的における性と妖怪

さて、ここでもう一度『東海道中膝栗毛』の文章に戻ってみよう。

ここに登場するからくり的は、『仮名手本忠臣蔵』の名場面をあらわした題が的につけられ、矢が的に当たると、その題から連想されるものの人形が飛び出してくるという凝った趣向のものである。つまり、この場面における主人公2人の笑いは、人形の出現によって惹き起こされた感覚的な笑いばかりではなく、的につけられた題と現れた人形との対応関

係の知的な解釈による笑いも含まれている。

「与一兵へ子故の闇の夜」とは、塩谷判官（浅野内匠頭をモデルにした人物）の家臣・早野勘平の妻となったお軽の父親、与一兵衛が、勘平のためにお軽を遊郭に売って 50 両の金を工面するが、夜道で斧定九郎に殺されて金を奪われるというエピソードを指したものである。その題名のついた的を射当てると「みこし入道」の人形が現れるというのは、「闇の夜」からの連想で、夜道に出る妖怪である見越入道と対応させたのである。

それでは、「勘平おかる、魂膽夢の枕」と題をつけられた的を射当てると、「松茸」の人形が飛び出すというのは、どう解釈すればよいのだろうか。『仮名手本忠臣蔵』三段目において、早野勘平は主君である塩谷判官が殿中で刃傷沙汰を起こすという一大事の折に、恋人のお軽と密会中であつた。「勘平おかる、魂膽夢の枕」とはこのことを指しているものと思われる。とすれば、「松茸」の表すものは明らかである。それは勘平とお軽の情交を暗示するもの、男性器をかたどったものであつた。

実は、からくり的には「みこし入道」に代表される妖怪の人形とともに、こうした「松茸」に代表される性的な人形もしばしば見られたのである。例えば、天保元年（1830）に刊行された『御蔭参詣詩』巻二には「観吹矢店」と題する狂詩が載せられているが、それによれば、伊勢小俣の吹矢店には、屏風が倒れて男根が現れる仕掛けがあつたという⁽¹⁸⁾。また『江戸と東京風俗野史』によれば、明治以前の吹矢店には「龍宮の玉取り」（海中の龍神に奪われた宝珠を、海女が自分の命と引き換えに取り戻すという説話。謡曲『大織冠』や志度寺縁起などで知られる）に取材した海女の人形が倒れると、海女の陰部が見えるという仕掛けがあつたという⁽¹⁹⁾（図 67）。

近世の庶民にとって、あらわな性器は直截に笑いを喚起するものであつた。例えば、見世物の一種に「やれ吹け」というものがあつた。それは見物人が女性の陰部を長い火吹竹のようなもので吹き、笑わずに吹くことができたなら景品がもらえるというものであつた⁽²⁰⁾。これは、あらわな性器は笑いを惹き起こすということを前提とした娯楽であつた。また、伏見人形には、男性器の形をした火吹竹など、性器をかたどったものがあつたが、これらは「笑い」と呼ばれて⁽²¹⁾いた。春画もまた「笑絵」と呼ばれており、近世において、性と笑いは不可分なものであつたのである⁽²²⁾。

これらのことから、性器あるいは性的な人形は、妖怪と同様に笑いを喚起するための象徴として用いられていたことがわかる。近世においても、性的な事柄は日常においては抑圧され、隠蔽されていた。それが陽光に照らされた日常世界に突然あらわれた時、人は抑

圧から解放され、笑いを発するのである。そして、からくり的とは、言わばあらかじめ隠されていたものを劇的に出現させる仕掛けであった。性器あるいは性的な人形は、このからくり的に用いられることによって、日常的な抑圧・隠蔽からの解放がより強調されたのである。つまりからくり的は、性器という象徴の特性を最大限に発揮させる仕掛けなのであった。

そもそも性器の人形は、肉体の特別に意味づけられた一部を分離・強調したものであり、いっぽう妖怪は、肉体の一部に欠損・過剰・逆転・他の要素との置換などの操作を加えたものであるととらえられる⁽²³⁾。つまり、性器も妖怪も、ともに人間の身体観と結びつくことによって、人の心に強い情動反応を惹き起こすものなのである。バリにおける雄鶏が男性器と魔力の両方に結びつき、すぐれた象徴となっていたことからわかるように、性器と妖怪は、まさに象徴としてうってつけの素材だったのである。

性器化した妖怪、妖怪化した性器

こうして人びとの笑いを喚起する象徴として、からくり的において性器と妖怪が出会うことになる。もっとも性器と妖怪との親近性はこれにとどまらない。第3章で触れた勝川春章の『百慕々語』をはじめとして、歌川豊国『絵本開中鏡』、歌川国貞『百鬼夜行』『開談夜の殿』、歌川国芳『開談百気夜行』など、性器を妖怪に見立てた「妖怪春画」は優に一つの流れを形成していると言っていい。

また、草双紙などに描かれた妖怪も、しばしば性器的な風貌をしていることが指摘されている。この点について、小松和彦は次のように述べている。

それ以上に印象的なのは、妖怪たちの造形がぐにゃぐにゃした軟体動物のように描かれているように思えることである。皮膚的な感じ、曲線的な感じ、と言っていいかもしれない。そう、のっぺりとした蛙やなめくじのような身体、人間の身体でいえば、性器の形状や皺の多い皮膚の感覚である（じっさい、よくよく見ると、多くの戯作には、男性器と女性器を人間に見立てた作品が多いのだ）。そうした動物や身体の一部のぐにゃぐにゃ感を変形・強調し、それにぼさぼさの毛（そう、江戸の妖怪たちは毛深いのだ）をつければ、妖怪ができあがるのではないか。そんな印象を受けるのだ⁽²⁴⁾。

ここで小松が指摘している妖怪の「ぐにゃぐにゃ感」や多毛性は、「過剰な肉体性」と言

い換えることができるだろう。それは、通常は人間の意識の後景にしりぞいている毛髪や皮膚や肉や粘膜といった生きた肉体を、これでもかとばかりに目の前に突きつける。それらはほかならぬわれわれ自身にまわりついているものであるにもかかわらず、われわれはそれらを不快なものや不気味なものとして受け止めるのである。

こうした「過剰な肉体性」を、中沢新一はリオタールの「^{フィギュール}形象」という概念を用いて説明している。それは文字の記号的側面（意味伝達の側面）に対する文字のエクリチュール性、すなわち視覚的な「物」としての側面に対応している。それが前面に押し出されてくる時、意味の伝達や有用性は後退し、一種のカタストロフが発生するわけだが、それは恐怖や生理的嫌悪感を喚起すると同時に、言語や記号によって分節化・コード化される以前の無意識のエネルギーを回復する喜びをもたらすのである。

精神分析学によれば、もともと人間の無意識はあらゆる方向にむかおうとする遊走性を持っており、そこには否定も疑惑も矛盾も存在しない。これに対し、意味の伝達や表現に関するものは、そうした無意識のエネルギーを拘束し、分節化・コード化した結果、成立している。つまり、そこには原初的な「抑圧」がある。われわれはこの「抑圧」の過程を通じて世界を認識し意味化する枠組みを手に入れているわけであるが、意味の伝達や有用性から解放された「形象性」（過剰なエクリチュール性、肉体性）は、そうした「抑圧」を受ける以前の無意識の過程（一次過程）の痕跡、ないし侵入であるという。したがってそれを前にしたわれわれは認識のカタストロフにのみこまれ、「おぞましき」さえ感じるが、同時に快感をも覚えるのである。それは「抑圧」からの解放であり、一次過程のより自由なエネルギーの流れを取り戻すことであるからだ。⁽²⁵⁾

このような視点を取り入れることで、われわれははじめて、おぞましきと魅惑のないまぜになったあの不思議な感覚の正体に思い至ることができる。性器と妖怪はいずれも「過剰な肉体性」を備えた象徴であり、それゆえに両者はしばしば混淆されたのである。そしてこの「過剰な肉体性」によって、両者は人間の心に深い衝撃といわく言いがたい快楽とをもたらすのだと言えよう。

からくり的とは、矢的を射ることによって笑いを生み出す遊戯装置であり、笑いを喚起するための象徴として中心的な役割を果たしたのが、さまざまな妖怪たちであった。妖怪たちはそのアノマリー性、および過剰な肉体性（形象性）によって恐怖と笑いという両価感情的な感覚を喚起する。それはからくり的ばかりでなく、あらゆる「妖怪娯楽」の根幹となっているものであろう。この象徴としての特性ゆえに、視覚化された妖怪は、快

楽を生み出す道具として利用されるようになったのである。

変化から博物学へ

それでは最後に、からくり的の歴史的変遷について考えてみることにしよう。

からくり的という娯楽がいつごろ現れたのか、正確に見きわめることは難しい。しかし、上方では遅くとも 17 世紀の後半にはすでに存在していたようだ。

『松の落葉』には、天和・貞享（1681～88）のころ宇治加賀掾^{うじかがのじょう}によって語られた古浄瑠璃「四條河原涼八景」の一節として「からくりのお山が鬼にうらがへり、鬼が仏に南無阿弥陀南無阿弥陀仏哥念仏」という表現が見られる。また、浮世草子『好色産毛』には、

「大的小的楊弓の射場、からくり的に鬼の出る所」という一節がある⁽²⁶⁾。いずれも「鬼」の人形が現れるということが強い印象を残していたようだが、注目すべきは、お山（遊女）が鬼に、鬼が仏に「裏返った」と記されている点である。のちのからくり的人形は「飛び出す」のであって「裏返る」わけではない。このころのからくり的は、どうやら仕掛けが異なっていたようだ。

当時のからくり的を描いたと思われる絵が、享保 5 年（1720）に刊行された大岡春卜の戯画集『鳥羽絵三国志』のなかに見える（図 68）。立方体に近い箱の下に的が一つぶら下がっているだけの、きわめて簡単かつコンパクトなもので、のちのからくり的とはまったく形状が異なるものである。これなら持ち運びも容易で、どこでも興行が可能であっただろう。箱のなかには福祿寿らしき人形が一つだけ見えるが、矢を構えて的を狙っている男が、「こんどハおににすべい」と言っていることから、おそらく矢が的に命中すると、この人形が「裏返って」鬼の人形が現れるようになっていたのであろう。

このように、初期のからくり的は、一つの人形が次々と「変化する」ことを眼目としていた。これは、妖怪の「化ける」という性質を遊戯化したものととらえることもできる。ただし、妖怪の種類はそれほど多くなく、せいぜい「鬼」程度であった。いっぽう、のちのからくり的は、数多くの妖怪を「出現させる」ことを眼目としていたと言えるだろう。

明和 2 年（1765）に板行された鈴木春信の錦絵にからくり的を描いたものがあるが、そこに描かれているものは、のちのからくり的とはほぼ同じ形態のものである（図 69）。このころを境に、からくり的は「変化する」ものから「多くの妖怪が出現する」ものへと変わっていったのだろう。

同じころに、「妖怪図鑑」の類が次々と板行されているのは、おそらく偶然ではない。明

和6年(1769)に室町時代以来の『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪を板本の形式で紹介した『狂画苑』が板行され、その2年後の明和8年(1771)には妖怪の春画集『百慕々語』が板行されている。そしてさらにその5年後の安永5年(1776)には、江戸時代の「妖怪図鑑」の決定版とも言うべき鳥山石燕の『画図百鬼夜行』が板行されているのである。第3章で指摘したように、18世紀後半という時代は、博物学的思考／嗜好が文化のあらゆる局面に広がっており、「妖怪図鑑」は、それが妖怪たちの世界に向けられた結果、生み落とされた嬰兒であったのだ。

からくり的が多くの妖怪を登場させるようになっていったのも、こうした妖怪の世界に対する博物学的関心の高まりを反映したものと考えられる。天保12年(1841)に刊行された「妖怪図鑑」、『絵本百物語(桃山人夜話)』の表紙(図70)が、からくり的をあしらったデザインになっているのはきわめて示唆的である。多くの妖怪を出現させる装置へと変貌を遂げたからくり的は、「これから妖怪がたくさん出てくるぞ」ということを暗示するアイコンとなったのである。

消えゆくからくり的の「笑い」

からくり的は、長きにわたって庶民の娯楽として親しまれたが、明治の訪れとともに急速に姿を消していった。明治の玩具趣味家として有名な清水晴風が、大道のさまざまな物売りを描いた『世渡風俗図会』には、当時の「ふき矢」(図71)の様子も描かれているが、その絵に添えられた文章が、そのあたりの事情をよく物語っている。

ふき矢

昔のふき矢ハ、当れハ種々の人形などか出る仕掛にて、今に吹矢の化物の言残りあり。其次ハ、ゆて玉子を吹当るといふ聊か興味のある遊戯なりしも、明治の時代となれハ利益の一点張ゆへ、人形なそハおろか、玉子に当るなどハまたるきことにてハ、逆も吹矢を吹く客ハなし。其処て、誰にも出来るよう大福餅美かん等を並列して、是を吹せる趣向なれば、いかに下手な者にてても、一杯(五本)の矢にて一ツ位ひ当らぬといふことなし。されは只買ふと同様にて、外れの氣遣ひなし。併是も警察署にて、露店にて出来ぬ事ニ止られたれハ、大道見世の吹矢ハ今ハ絶⁽²⁷⁾たり。

「利益の一点張」、すなわち功利主義を旨とした明治の「近代人」たちは、わざわざ矢で

的を射て「笑い」を買うなどという迂遠な行為にすでに魅力を感じなくなっていた。代わって登場するのが、食べ物などの景品を直接吹き当てるといった類いのもので、現在も残る射的の遊戯などはその系譜につらなるものであろう。「笑い」を純粹に楽しむ江戸時代人の精神的余裕は失われ、即物的な「狩猟採集」の時代に逆戻りしたとも言える。

そしてさらに、吹矢の興行自体が、「警察署」という国家権力の統制を受けることになる。

「笑い」というカオス的な生命力に満ちたもの、近代の記号の体系をはみ出す猥雑なものは、秩序にとって危険な要素とみなされて抑圧され、無表情なりゴリズムが「国民」たちの上を覆っていくことになる。そうしたなかで、あれほど人びとを笑わせ、楽しませたからくりの姿を消し、忘れ去られていったのである。

井上円了の妖怪学

明治元年（1868）、250年以上にわたる泰平を誇った幕藩体制はついに崩壊し、日本は新たな中央集権国家への道を歩み出した。鎖国によって生じた国際世界とのタイムラグを取り戻すべく、社会制度、産業技術、そして生活のさまざまな局面において急速な西洋化がめざされ、日本の伝統的な風俗慣習は「旧弊」としてしりぞけられていった。これが、いわゆる「文明開化」である。この「文明開化」の視線の前において、妖怪などは何よりもまず否定されなければならない「旧弊」であり「迷信」であった。こうした妖怪観を代表していたとされるのが、明治の「妖怪博士」井上円了だった。

井上円了は、現在の東洋大学の前身である哲学館を創立した仏教哲学者である。僧侶の子として生まれた彼は、廃仏毀釈によって衰退しつつあった仏教を西洋哲学の視点から再解釈するいっぽうで、さまざまな不思議な事柄に関心を持ち、それを合理主義の立場から解明しようとした。井上は、それをみずから「妖怪学」と名づけている。実は、「妖怪」という用語が一般的な言葉となったのは、この井上の「妖怪学」以降のことなのである。もっとも井上の言う「妖怪」は、「不思議」とほぼ同義の、かなり広い守備範囲を有する概念であつた⁽¹⁾。しかし、一般には井上の「妖怪」は、近世の「化物」に代わる新時代の用語として受け入れられ、この後「妖怪」という言葉は、一般大衆も使用する日常語となっていくのである。

井上の「妖怪学」では、「妖怪」は「虚怪」と「実怪」の二種類に分けられ、さらに「虚怪」は「偽怪（人為的妖怪）」と「誤怪（偶然的妖怪）」とに、「実怪」は「仮怪（自然的妖怪）」と「真怪（超理的妖怪）」とに分類されている。「偽怪」とは人間が他人を騙す目的で故意に作り出した妖怪のことで、「誤怪」とは偶然に起こった出来事を妖怪と誤認したもののことである。また、「仮怪」は、「虚怪」とは異なり実際に起こった不可思議な現象であるが、学問の進歩によっていずれは説明可能であると考えられるものであるという⁽²⁾。こうして、井上の「妖怪学」は、人知によって解明しえない「真怪」の存在を想定し、その探求を最終目標としながらも、実際には事例として挙がってくる「妖怪」（不思議）を「偽怪」「誤怪」「仮怪」のいずれかに振り分けていく。つまり、結果的に井上の「妖怪学」は、「不思議」と同義語である「妖怪」を、説明可能なもの、すなわち「不思議でないもの」へと解体していくことになるのである。

例えば、井上は「誤怪」の例として、次のようなものを挙げている。

（前略）先年、予の寓居にて夜の十一時過ぎ、下婢が便所に行かんとせしが、行く手の道に白狐の横たわるるを見、驚くこと一方ならず。ただちに引き返して家内のものを呼びさまし、ともに行き見れば、果たしてその言のごとし。されど、しばらくの間これを望めども、あえて動くべくもあらざるより、点灯これに臨めば、露だもその形跡を認むるあたわず。よって、こは定めて光線的作用ならんと思ひ、その原因を搜索せしに、果たせるかな、一条の線路を発見せり。つきてこれを見れば、ランプの光線が戸隙より漏れきたるの結果なりし。かくのごとく、光線などは往々妖怪をつくり出すことあり。音響もまた、人をして妖怪となさしむること、その例に乏しからず⁽³⁾。

また、人為的妖怪たる「偽怪」の例としては、井上自身が現地に赴いて調査をおこなった山梨県北都留郡大目村の妖怪事件が挙げられる。これは、大目村のある家で、空中から聞こえる口笛のような怪しい声が、人の質問に答えて年齢や考えていることを言い当てたりするということがあり、大きな騒ぎとなった事件である。井上はこの事件について調査した結果、怪現象の発生した家の養女が一種の腹話術を用いて作り出した「故意的妖怪」であると結論したのである⁽⁴⁾。

物理的妖怪である「仮怪」の例としては、九州の有明海や八代海で見られる不思議な光、「不知火^{しらぬい}」が挙げられる。井上はこれを海水中の塩分がぶつかりあって発する光とする説⁽⁵⁾を唱えている。もっとも現在では、不知火は蜃気楼や陽炎などと同様の光の屈折現象であることが判明しており、井上の説はまったくの見当違いだったわけだが、いずれにしても「妖怪」を何らかの合理的説明によって「不思議でないもの」へと解体していくのが、井上の「妖怪学」であった。

こうした井上の「妖怪学」は、先に述べたように、明治の妖怪観を代表するものとしてとらえられている。しかし、われわれはこれまでの議論によって、こうした妖怪に対する合理的なとらえ方は、すでに 18 世紀後半の都市においてある程度の広がりを見せていたことを知っている。言わば 18 世紀後半において、妖怪観の「近代化」はすでにはじまっていたのである。

その意味で、井上の「妖怪学」は近世の妖怪観の延長上にあるものと言える。私はむしろここで、「文明開化」の時代としてとらえられている近代が、そのイメージに反して、妖

怪たちがふたたび人間のリアリティのなかに戻ってきた時代であったことを論じようと思う。江戸の人々は、かつてリアルな存在であった妖怪を「表象」として距離化し、虚構として楽しんでいた。ところが明治になると、妖怪はふたたびリアリティの側に戻ってくる。ただし、中世以前とは異なる、まったく新しい形で。そしてこの人間の世界と妖怪の世界の新たな融合は、現在もなお続いていることを明らかにしてみたいと思う。

「理学の幽霊」と近代の妖怪

明治の「妖怪娯楽」について考えるうえで、たいへん興味深い材料を提供してくれるのが、清水晴風が江戸・明治のさまざまな物売りの姿を描いた『世渡風俗図会』である。清水晴風は日本の伝統的な玩具に美を見だし、玩具の収集と研究に情熱を注いだ人物で、「玩具博士」の異名を持つが、市井の風俗にも大きな関心を抱き、そのありさまを絵によって記録した。その一つがこの『世渡風俗図会』である。『世渡風俗図会』には実に多種多様な物売りの姿が描かれているが、その売り物のなかに、「理学の幽霊」(図 72) というものを見いだすことができる。

これは、「理学」という新時代の「知」によって幽霊の原理を解明し、その原理を応用して幽霊を見せるというものだった。絵に添えられた詞書には、次のように書かれている。

明治廿七年頃、理学にて幽霊の有無を究るとて

人の形ちを黒色に写し出せし一葉の紙片を売る者あり

黒色の人の形に一点の星あり。是に眼を注し、暫時にて最初目を付置たる方を顧れハ、
幽に人の形ち現る、是即ち幽霊の理なりとて、黒色人像の紙片、一葉一銭の価せり嗚呼

皆人の心で作る

幽霊は理に照してそ

見る眼一点

「理学の幽霊」とは人の形を黒く映し出した一枚の紙片だったようだが、これはおそらく、写真をネガの状態で焼いたものだろう。これをしばらく注視したのち、白い壁などを見れば、その残像がそこにあらわれる。残像はネガとポジが反転した状態になるので、そこに見えるのはリアルな白い人の姿であるはずだ。残像現象について知識のない者ならば、

それを本当に幽霊の姿と錯覚するだろう。「文明開化」のテクノロジーである写真を応用した「妖怪玩具」だと言える。

だが、この「理学の幽霊」という「妖怪玩具」は、単に近代の「知」やテクノロジーが権威づけとして用いられたというだけにとどまらない、きわめて重要な問題を提示している。それは、この「理学の幽霊」によって実際に幽霊を見るのはただ一人だけだということである。残像現象は人間の生理と深く結びついた、きわめて個人的な現象である。それは個人の肉体から外に漏れ出ることはない。にもかかわらず、それはリアリティをともなうって確かに「見える」のである。

つまり、この「理学の幽霊」は、「幽霊」が個人の外の世界に客観的に存在するものではなく、見る主体である「私」自身の肉体が見せるものであることを身をもって体験させる。そして、それこそが「幽霊の理」であると主張するのである。絵に添えられた川柳にもあらわれているように、それは幽霊を作り出す「人の心」のメカニズムになぞらえられているが、この「理学の幽霊」はむしろ、「幽霊」を見る主体としての「私」とその肉体を強く意識させるのである。

光学玩具と「主観的視覚」

実は、これは当時流行していた「光学玩具」の特性でもあった。『世渡風俗図会』には、「写真めがね」(図 73)や「活人画灯籠」(図 74)といった「光学玩具」が売られている様子が描かれている。

「写真めがね」とは「ステレオスコープ」、つまり立体眼鏡のことである。アングルがわずかに異なる2枚の写真を専用の眼鏡を使って覗くと映像に奥行きが生まれ、立体的に見えるというものである。1832年にイギリスのホイートストーン卿が発明した「光学玩具」で、1860年代には欧米で爆発的に流行した⁽⁷⁾。日本には明治初期に持ち込まれ、「双眼写真」「実体写真」などと呼ばれていたという⁽⁸⁾。

また、「活人画灯籠」とは、「ゾーイトロープ」という一種の動画装置で、イギリスのウィリアム・ジョージ・ホーナーが1834年に発明したものである⁽⁹⁾。円筒の内側に連続する絵を描いた帯を入れて回転させると、スリットによって視界が一瞬遮られることで残像が生まれ、それらがつながって絵が動いているように見える。これは映画と同じ原理である。

『江戸と東京風俗野史』によれば、「廻り灯籠」の名で明治24～25年(1891～92)ごろ流行したという⁽¹⁰⁾。「灯籠」というのは、中心部に蠟燭を立てて用いたためだろう。

これら「光学玩具」に共通するのは、これらによって惹き起こされる視覚的現象が、「理学の幽霊」と同じくあくまで個人的なものであるという点である。「活人画灯籠」において、絵が動いて見えるのは残像現象によるものであり、まさに「理学の幽霊」と同じ人間の生理的現象に基づいている。また、「写真めがね」の立体視現象は、両眼の視差を脳内で統合することによって起こる。つまり、これらの「光学玩具」が作り出す映像は、観察者の肉体の外には存在しない。それは完全に主観的な映像なのである。

アメリカの美術史家ジョナサン・クレリーは、ステレオスコープやゾーイトロープなどの視覚器具と、それを理論づける諸科学の言説の分析を通じて、19世紀、すなわち近代という時代において、「主観的視覚」というモデルが忽然と出現したことを明らかにした⁽¹¹⁾。クレリーによれば、17、18世紀においては「見ること」は「知ること」と同義であり、視覚は他の感覚と違って世界を客観的に認識することができる特権的な感覚として位置づけられていた。しかし、19世紀になると、こうした視覚の透明性、客観性に対する信頼が崩壊する。それは視覚の生理学的構造が次々に明らかにされたためで、ステレオスコープやゾーイトロープといった「光学玩具」もその副産物として生み出されたものである。こうして、視覚は生理学的条件によって左右される不安定で恣意的なものとなり、特権的な「知」の行為の形式の座から転落する。代わって、「主観的な視覚」それ自体が「知」や観察の対象となっていくのである。「視覚においてかつては中立的で不可視の相関項にすぎなかった身体は、今やそこから観察者に関する知が得られるような、ある厚みとなる⁽¹²⁾」。肉体を持った人間、それが「知」の対象となっていくのが、近代という時代なのである。

第1章で述べたように、ミシェル・フーコーは西欧における「知」の歴史を、16世紀末までは物どうしの意味の連鎖を見つけ出すことを「知」の形式としていた「類似」の時代、そして18世紀末までは「物」と「記号」とを分離し、「記号」によって形成される「^{グロー}表」の分析を「知」の形式としていた「表象」の時代として描き出した。そして、近代、「表象」の時代の次に来るものとして描き出したのが、肉体を持った人間が「知」の対象となる「人間」の時代であった。

例えば「表象」の時代を代表する科学であった博物学は、生物をその可視的特徴に基づいて分類し、「^{グロー}表」状の空間のうえに配置することを「知」の形式としていた。ところが18世紀末になると、生物の可視的特徴よりもその内部の解剖学的構造、諸器官の有機的關係を探ることが新たな「知」の形式となる。「表象」をその裏側から支配する、目に見えない機能や隠された本質といった「深層」こそが「知」の対象とされるのである。ここにお

いて、「生物」の科学である博物学は「生命」の科学である生物学へとシフトしていく。

そして人間もまた「生命」を持った存在として、「知」の主体であると同時に客体でもあるような両義的なポジションへと移行していく。「表象」はもはやそれのみで完結した世界を構築することはできなくなり、それを背後から規定している有限な存在——「人間」について思考することが要請されるようになるのだ。それこそが近代の経験を成立させるものであると、フーコーは⁽¹³⁾言う。

「知」の領域における「人間」の誕生。近代の日本人の妖怪観もまた、その地殻変動に巻き込まれていく。「表象」が「表象」だけで完結する時代は終わった。いまや「表象」は「人間」という謎めいた厚みによって支えられたものになったのである。

近代の妖怪をめぐる状況において、その厚みは「神経」「催眠術」そして「心霊」という言葉によって名ざされることになる。それらは妖怪という「表象」の背後にあるものとされるが、同時に「人間」に内在する不可視の謎めいた力でもある。その不可視性がかえって妖怪たちにリアリティを与えるのだ。「表象」として実在の世界から切り離されたはずの妖怪たちが、今度は人間たちの「内部」に居場所を占めるようになるのである。「理学の幽霊」とは、まさにこうした近代の経験をあざやかに体現してみせた「妖怪玩具」であった。

芳年の『新形三十六怪撰』

フーコーは、「類似」の時代と「表象」の時代の画期に位置する作品として、セルバンテスの『ドン・キホーテ』を挙げていた。いっぽう、「表象」の時代と「人間」の時代のはざまに位置する作品としては、マルキ・ド・サドの『美德の不幸』と『悪徳の栄え』を挙げている。

『美德の不幸』において、主人公ジュスティーヌは次から次へとおぞましい連中に捕らえられ、彼らの欲望の対象として凌辱の限りを尽くされる。一方、『悪徳の栄え』においては、主人公ジュリエットはみずから欲望の主体となり、淫蕩と悪行の限りを尽くす。それらは言わば、ありとあらゆる倒錯した欲望の博物学である。名ざし、列挙するという「表象」の時代の「知」を実践しながら、一方でそこには欲望を実現する生きた肉体という無視しえないある厚みが抱え込まれてしまっているのである。その意味で、サドの作品は「表象」の時代と「人間」の時代のはざまに位置する作品なのである。⁽¹⁴⁾

ひるがえって、日本の妖怪観の歴史を通覧してみたときに、恋川春町の『其返報怪談』が「表象」の時代のはじまりを告げる『ドン・キホーテ』の位置にあたる作品であること

は、すでに序章で見てきたとおりである。それでは、「表象」の時代と「人間」の時代のあいだ、サドの作品の位置にあたるものは何であろうか。筆者は月岡芳年の連作錦絵『新形三十六怪撰』こそがそれにあたるものではないかと考えている。

月岡芳年は歌川国芳の門人であり、幕末から明治 20 年代にかけて活躍した浮世絵師である。他の国芳の弟子たちの多くが師の圧倒的影響力から抜け出せなかったのに対し、芳年はいち早くみずからの作風を確立し、幕末・明治の浮世絵師を代表する存在となる。とりわけ、兄弟子の落合芳幾との合作『英名二十八衆句』などに見られる血みどろの表現は、芳年を語る際には欠かせない要素であろう。その意味でも、彼をマルキ・ド・サドになぞらえることには特別の感慨がつきまとう。だが、ここで紹介したいのは、そうした芳年の「無惨絵」ではなく、妖怪画である『新形三十六怪撰』である。

『新形三十六怪撰』は、明治 22 年 (1889) から 25 年 (1892) にかけて板行された芳年最晩年の作品である。古今さまざまな説話に題材を求めた妖怪画の連作であり、妖怪たちを名指し、視覚化し、列挙するという点で博物学的思考／嗜好の産物であると言えるであろう。その意味で、この作品は「表象」の時代と境を接している。

ところが、この作品は妖怪画としてはいささか奇妙である。なんとなれば、主題となっているはずの妖怪の姿がストレートに描かれているものが意外に少ないのだ。代わってそこには、妖怪を「見る」人間たちの姿が描かれている。

例えば「大森彦七道に怪異に逢ふ図」(図 75)。足利尊氏の家臣大森彦七が川を渡れずに困っている美女に出くわし、彼女を背負って川を渡ろうとするが、その美女は実は楠木正成の怨霊が変じた鬼女だった…という『太平記』などで知られる説話に基づいた絵であるが、女が鬼女であることは、水面に映じた影によってしか示されない。このうっすらとした影がなければ、この絵はなんの変哲もない日常の風景へと変じてしまうのである。「平惟茂戸隠山に悪鬼を退治す図」(図 76) も同様である。謡曲『紅葉狩』で知られる平惟茂の鬼女退治の説話に基づく絵だが、鬼女の姿は盃のなかにしか映っていない。よく知られた「葛の葉」の説話(人間と結ばれ子をなした狐が、正体を知られたがために森に帰っていく物語)に基づいた「葛の葉きつね童子にわかるるの図」(図 77) では、障子に映った影にのみ狐の姿が現れている。これらの絵の主役は、妖怪たちではなく、むしろそれを「見ってしまう」人々であると言えるだろう。

『新形三十六怪撰』では「だまし絵」的な表現も用いられている。例えば「清玄の霊桜姫を慕ふの図」(図 78)。清水寺の僧清玄の怨霊が桜姫のもとを訪れる場面を描いたものだ

が、清玄の姿は襖のシミのようにも見える。これは、桜姫が襖のシミを清玄の姿と見誤って恐れおののいている、一種の神経症的な場面を描いたものではないのかとも思えてくるのである。「清盛福原に数百の人頭を見る図」(図 79)は、福原に遷都した平清盛が髑髏の幻影に悩まされる場面を描いたものだが、これも襖の取っ手と月の絵が、サルバドール・ダリの二重像のように髑髏に見えてくるというシュールレアリスティックな「だまし絵」となっている。ここでもやはり、襖に髑髏を見てしまうのは、清盛の強迫的な思い込みによるものではないかという疑いを捨てきれない。つまりわれわれは、桜姫や清盛の妄想を見せられているのではなかろうか。このほかにも、「蘭丸蘇鉄之怪ヲ見ル図」(図 80)では蘇鉄が、「四ツ谷怪談」(図 81)では屏風にかけた帯が、それぞれ妖怪に見えるよう描かれているが、それは見ようによってはただの蘇鉄や帯を妖怪と誤認する人びとの姿を描いているようにも見えてくるのである。

また、怪異そのものを描かず、怪異を見る人びとの姿のみを描いたものもある。「仁田忠常洞中に奇異を見る図」(図 82)や「業平」(図 83)などがそれである。このように、『新形三十六怪撰』の主題は、妖怪よりもむしろそれを「見てしまう」人間の姿にあると言える。つまりそれらは、妖怪の博物学的「^{オブロー}表」ではなく、妄想の博物学的「^{オブロー}表」なのである。古典的な説話のなかの怪異を網羅しながら、その「表象」の背後には、怪異を幻視する人間の病んだ神経という暗く秘められた空間が不思議な厚みとして存在している。

そのことは、実はすでにタイトルによって予言されているのだ。『新形三十六怪撰』の「新形」とは、「神経」に掛けた言葉だと言われている。また、虫食いのような画面枠のデザインは、神経の異常による幻覚を表現したものという説もある⁽¹⁵⁾。古典的な説話の題材を、病んだ神経が見せる奇怪な妄想として再解釈する試み、それが『新形三十六怪撰』だったのではないだろうか。

実際に、この絵を描いたころの芳年は神経を病んでいた。『新形三十六怪撰』の完成が間近に迫っていた明治 25 年(1892)、芳年は最初の公立の精神病院である巣鴨病院に入院する。その後小松川精神病院に移るが結局医師に見離され、退院して自宅療養中に死去するのである⁽¹⁶⁾。

「表象」の時代の申し子と言うべき浮世絵師が、「神経」の病いによって命を奪われる。芳年こそは、まさに「表象」の時代の終わりと「人間」の時代のはじまりを、その身をもって体現した人物であったと言えることができよう。

「神経」と妖怪娯楽

怪談ばなしと申すは近来大きに^{すた}廃りまして、余り^き寄席で致す者もございません。と申すものは、幽霊と云ふものは無い、全く神経病だと云ふことになりましたから、怪談は開化先生方はお嫌ひなさる事でございます。(中略) 狐に^あばかされるといふ事は有る訳のものでないから、神経病、又天狗に^あ擾はれるといふ事も無いからやつぱり神経病と申して、何でも怖いものは皆神経病におつつけてしまひますが⁽¹⁷⁾...

これは、明治落語界の巨星・三遊亭^{さんゆうてい}円朝の創作した怪談噺『真景^{しんけい}累^{かさね}ヶ淵』の前口上である。その前身は安政6年(1859)、円朝が21歳のときに創作した『累ヶ淵後日怪談』であるが、明治の世になり、もはや「怪談」では通用しないということで、漢学者・^{しの}信夫^{のぶ}恕軒の意見を容れて「神経」をもじった「真景」という言葉をタイトルに組み入れたのだ⁽¹⁸⁾という。このタイトルでの初演がいつのことなのかははっきりしないが、速記本の初版が刊行されたのは明治21年(1888)。遅くとも明治20年代には、妖怪現象をすべて「神経」に起因するものとしてしまうような言説が人びとのあいだに広まっていたのである。

「神経」という言葉は、杉田玄白らの『解体新書』のなかで、オランダ語の Zenuw の訳語として用いられたのが最初だという。これは「神氣経脈」(精神・靈魂の通道路の意)を簡略化した言葉である⁽¹⁹⁾。文政5年(1822)、蘭学者^{うだ}宇田川^{がわしんさい}榛斎によって著された薬物事典『遠西医方名物考』のなかで、「神経病」はすでに「憂愁忿怒驚恐等ノ神思ノ擾動ニ由テ頭旋^{めまい}眩暈、^{うく}搐^{せいれん}掣^{きゅう}急(=ひきつけ・痙攣)、衝逆(=ヒステリー)、精神鬱重、悵悶、心腹痛等ノ症」を発するものとされているが、こうした「神経病」の語とその意味する内容が多くの人びとに知られるようになるのは、やはり明治になってからのことである⁽²⁰⁾。

この「神経」あるいは「神経病」という言葉が明治期の人びとのパースペクティブをどのように変えていったのかについて、川村邦光は次のように論じている。近世の人びとは、精神的な病いを「狐憑き」として把握していた。つまり、狐という超自然の外在的な〈モノ〉が人の心身に入り込むことによって精神的な病いがおこるとされていたのである。この場合、狐は心身の働きを混乱・中断させることはあっても破壊するものとは考えられていなかったのも、それを心身内から追い出すことさえできれば、「正気」の状態に復することが可能だった。ところが、明治になって精神的な病いは「神経」や「脳」の器質的な疾患とされるようになった。言わば精神的な病いは「肉体化」され、その原因は個人の身体

のなかに閉じ込められることになったのである。そして、これにより精神病は、治癒不能な病氣として観念されるようになったのだという⁽²¹⁾。

人間の身体の外に可視化された存在から、肉体の内部に私秘化された不可視の存在へ。それは「文明開化」の時代にすべての妖怪がたどった道でもあった。狐憑きだけではなく、円朝が語るように幽霊も天狗も、ありとあらゆる怪異が「神経」によって説明されるようになったのである。それは一見、怪異を合理的に解釈し、その実在を否定する啓蒙的な言説のように思える。しかし実際は逆なのだ。近世の都市の人びとが視覚的な「表象」という形でいったん現実世界から引き離し、醒めた感性によって自在に操り、それでいて余裕ある態度で「娯楽」として楽しんでいた妖怪たちが、再び人間のリアリティのなかに戻ってきたのである。それは確かに客観的に存在する実体でこそないが、人間の肉体といういまだ謎の多い一種のブラックボックスのなかに入り込み、コントロールできない（＝「治癒不能な」）不可視の存在へと変貌を遂げたのだ。

円朝は、怪談噺は近来大きく廃れた、と語っているが、それは「幽霊と云ふものは無い、全く神経病だと云ふことに」なったからだというよりも、視覚化された妖怪を娯楽として楽しむ感性が失われていったためではないだろうか。そもそも円朝は鳴物入り道具噺、すなわち初代林屋正蔵が創始した「化物噺」のような、音響効果や視覚効果を用いる噺を得意としていた。『真景累ヶ淵』の前身である『累ヶ淵後日怪談』もまた、こうした鳴物入り道具噺として演じられていた。それが明治2年（1869）10月に「寄席取締条例」が布達されて音曲物真似などが禁止されたために、円朝は弟子の円楽（三代目^{えんしやう}円生）に道具一切を譲って、扇一本の「素噺」に転向するのである。こうして、言わば国家権力によって妖怪のヴィジュアル化が抑圧された結果、円朝は近代的な写実に基づく心理描写を取り入れた怪談噺を創作するようになったのだという⁽²²⁾。

『真景累ヶ淵』は、寛文12年（1672）に下総国の^{はにやう}羽生村で起きた憑霊騒動をモデルにした「累物」（登場する死霊の名が「累」であることに基づく）の怪談を趣向に取り入れた創作怪談である。旗本深見新左衛門による座頭殺しが、当人ばかりでなくその子どもたちにまで恐ろしい祟りを残していくという物語であるが、その祟りはもっぱら「死んだはずの人間が見える」という形であらわれる。

例えば、新左衛門が呼び入れた按摩に肩を揉ませたところが、あまりに痛いので文句を言うと、「貴方のお脇差でこの左の肩から乳の処まで^ぶ斯う斬下げられました時の苦しみはこんな事では有りませんからナ」と按摩が言い出す。ぞっとして振り返ると、それは先年手

討ちにした座頭・宗悦^{そうえつ}であった。新左衛門は恐怖のあまりそばにあった刀で切りつけるが、七転八倒して苦しんでいるのは「神経病」で臥せっていたはずの奥方で、按摩の姿はどこにもなかった。この時、死んだ座頭の姿は新左衛門にしか見えていない。

新左衛門の息子である新吉も同様の怪異を体験する。新吉は宗悦の娘である豊志賀^{とよしが}と深い仲になるが、やがて嫉妬のあまり醜い顔になった豊志賀を捨てて、若いお久と逃げ出す。しかし憤死した豊志賀の怨霊が新吉につきまとい、2人はついに下総羽生村の累ヶ淵まで逃れてくる。そこで新吉はお久の顔が死んだ豊志賀の顔に見え、鎌でメッタ刺しにしてお久を殺してしまうのである。

詰り悪い事をせぬ方^{かた}には幽霊と云ふ物は決してございせんが、人を殺して物を取るといふやうな悪事をする者には必ず幽霊が有ります。是が即ち神経病と云つて、自分の幽霊を背負^{しよ}つて居るやうな事を致します。例へば彼奴^{あいつ}を殺した時に斯ういふ顔付をして睨^{にら}んだが、若しや己^{おれ}を怨んで居やアしないか、と云ふ事が一つ胸に有つて胸に幽霊をこしらへたら、何を見ても絶えず怪しい姿に見えます⁽²³⁾。

新左衛門、そして新吉は、まさにこの円朝の言う「自分の幽霊を背負つて居るやうな」「神経病」の状態にある。幽霊を現出させているのは、ほかならぬ新左衛門や新吉自身の「神経」なのである。しかし、彼らにはそれを本物の幽霊と区別することはできない。そして、男たちはついに現実と非現実のはざままで非業の最期を遂げるのである。

こうした「神経病」の趣向は、怪談噺だけではなく、怪談狂言にも取り入れられている。河竹黙阿弥^{かわたけもくあみ}が明治13年(1880)に書いた『木間星箱根鹿笛^{このまのほしはこねのしかぎょ}』がそれである⁽²⁴⁾。『続々歌舞伎年代記』には、この『木間星箱根鹿笛』について次のように記されている。

斯く物したるは当時の俗開明の世に化者などある可き筈なく皆是れ神経病なりと言ひ消し女子供に至るまで幽霊皆無説に傾むき居たればなりされば機敏なる河竹は爰に目を付け病者の外に幻影せざる化物を出し見んと深刻なる想を練り今日にては敢て珍とする価値は無けれど其頃の事とて瓦斯を自由に使ひ此うちに明滅すると云ふ斬新なる趣向を立たるなり⁽²⁵⁾

当時、世はすべての怪異を「神経病」により起こるものとする「幽霊皆無説」に傾いて

いた。黙阿弥はここに目をつけ、「病者の外に幻影せざる化物」、すなわち「神経病」の患者以外には見えない幽霊という趣向を思いついたのである。この物語の主人公である岩淵九郎兵衛は、女房のおさよを遊郭に売り、あげくの果てに殺してしまう。だが、良心の呵責から「心経病」になり、毎夜おさよの幽霊を見るようになる。従来の怪談狂言と同じように、舞台上におさよの幽霊は登場するが、他の登場人物がそれを目にすることはなく、観客にはその幽霊の姿が見える。つまり観客は、九郎兵衛の「主観的視覚」を共有し、その恐怖を共有することになるのである。

この趣向は当時、斬新なものとして好評を博したようだ。『俳優評判記』には「鼠色の裾の長い着物でドロ／＼や焼耐火で子供をコハがらせる旧弊のお化とハ抜群の相違で殺された時の儘で行燈の影へスツト出た所よう御座い⁽²⁶⁾升た」とある。怪談狂言は、「焼耐火」などの道具・仕掛けを用いた恐怖演出を大きな売りにしてきたが、それはもはや近代の人びとの感性には訴えないものになっていた。代わって、「神経病」が見せる幻覚に責めさいなまれる人間の姿が、より切実なものとして人びとに受け入れられたのである。九郎兵衛を演じた初代市川左団次の「心経病」により発狂する演技が当時好評を得たのもそのためだろう。

さまざまな道具や仕掛けを用いた怪談噺・怪談狂言の恐怖演出は、もはや近代の人々には通用しなくなっていた。それは、視覚的・人工的な「表象」の時代が終わりを告げたことを物語っている。これに対し、創り手たちは「神経」という新時代のアイコンを取り込むことで生き残りを果たそうとした。その試みはいつときは成功するが、しよせんは滅びの前の徒花にすぎなかった。怪談噺・怪談狂言は、こののち衰亡の一途をたどることになるのである。

江戸時代の人びとは、妖怪を可視的な「表象」とすることによって、それをコントロールすることに成功した。しかし近代になって、妖怪の視覚性は人間の肉体の内側へと閉じ込められる。妖怪は客観的に「見える」ものから、主観的に「見てしまう」ものへと変貌を遂げたのだ。こうして、妖怪を「表象」として楽しむ時代は終わった。こののち、妖怪は人間の心身が抱え込んでしまった一種の病理として、深刻に「問題化」されるようになるのである。

奇しくも、その運命は怪談噺の創り手たる円朝たち自身にも降りかかっている。円朝に道具一切を譲られ、その鳴物入り道具噺を継承していた三代目円生は、明治14年(1881)

に 46 歳の若さで亡くなっているが、その奇妙な死のありさまを同年 9 月 9 日付の『朝野新聞』は次のように伝えている。

売り出しの落語家円生は此の程病歿したるが、此の円生は養母マツの存命中、兎角不孝の所業あり、又、其妻も似たもの夫婦の諺の如く、養母に邪見なりしゆえ、マツは、私が死ねば二人に取付くなどと云ひたることもありたる由、然るに先頃、マツが死去せし後、或る日円生夫婦の居る処へ一羽の蝶が舞込み、円生に取り付くを追ひ払へば、また円生に取り付き、妻が追ひ払へばまた円生に取り付き、離れざるより、例の疑心暗鬼にて、扱ては養母の怨念ならんと、夫れより円生は神経病を發し、終に黄泉の客となり、其の後、妻も同病にて今に枕も上らぬとのこと⁽²⁷⁾。

まさに『真景累ヶ淵』を地でいくような最期である。この記事がどこまで事実であるかは不明であるが、少なくともこうした話が語られていたということ自体が象徴的であると言える。そして、円朝自身も明治 33 年 (1900)、19 世紀の終わりの年に、「脳病」によってこの世を去っている。芳年といい、円朝・円生といい、江戸の妖怪文化を受け継いだ者たちが揃いも揃って「神経病」「脳病」でこの世を去っているという事実には、なにか運命のようなものを感じ取らずにはいられない⁽²⁸⁾。

妖怪手品から催眠術へ

「表象」として現実世界から切り離され、人間の外に目に見える形で存在していた妖怪たちは、今度は人間の肉体の奥深く、いまだ謎多き部分へと姿をひそめていった。いまや人間の肉体は、妖怪を生み出すブラックボックスと化したのである。それは人間自身の内側にありながら、人間にはコントロールできない不可視のシステムである。

この不可視のシステムを統御するにはどうすればよいのか。この困難な問いに対する画期的な方法が、近代の人びとの前にあらわれた。それが「催眠術」である。

催眠術 (Hypnotism) は、明治 4、5 年ごろにはすでに日本に紹介されていたようだが、一般に広く知られるようになるのは明治 20 年前後のこととされている。催眠術に関する最初のまとまった研究をおこなったのは、明治の「妖怪博士」井上円了であった。井上は明治 21 年 (1888) に催眠実験をおこない、催眠術による治療法を心理学に基づく治療法、「心理療法」と名づけている。

明治 20 年代には、アカデミズム関係の雑誌のなかで催眠術がしばしば取り上げられる
いっぽうで、文芸作品のなかにも催眠術が登場しはじめる。催眠術が登場する最初の小説
は、明治 22 年（1889）の黒岩涙香訳『銀行奇談魔術の賊』で、このなかで催眠術は、銀
行を襲った賊が銀行員を眠らせ、金庫を開く暗号を聞き出す手段として登場する。そして
明治 29 年（1896）には、イギリス人の落語家・快樂亭ブラックが舞台の上で催眠術を実
演してみせ、大きな話題となっている。

こうした明治の催眠術ブームは、明治 30 年（1897）前後にいったん途切れるが、明治
36 年（1903）に再び火がつく。その直接的なきっかけとしては、『学理応用催眠術自在』
『実用催眠学』『心理作用読心術自在』といった竹内楠三の一連の催眠術書がいずれもベス
トセラーになり、その後に類似の催眠術教授書が続々と刊行されたこと、そして小野福平
の大日本催眠術奨励会、桑原俊郎の精神研究会、山口三之助の帝国催眠学会など、組織的
な通信教育を軸とする民間団体の活動が活発化したこと、などが挙げられる。また、この
年の 5 月 22 日、第一高等学校学生藤村操が哲学的煩悶の末に自殺したことにはじまる
精神至上主義的な思潮（「煩悶の時代」）も、その背景にあったとされる⁽²⁹⁾。

この明治 36 年の催眠術ブーム以降、実におびただしい数の催眠術書が刊行されている
が、そのなかでは、しばしば妖怪のしわざとして考えられてきた現象が催眠術によって説
明されている。例えば明治 36 年に刊行された佐々木九平の『催眠術に於ける精神の現象』
（矢嶋誠進堂刊）では、古くから不思議とされてきた現象のほとんどが精神作用であり、
それを認識しようとするならば、催眠術の研究が必須であると説いている。

興味深いのは、狐や狸が人を化かすのを一種の催眠術とする説明である。明治 43 年
（1910）に刊行された佐藤溪峰の『実験著述催眠術自在』には次のように書かれている。

●狐狸の仕業

上述する処の大能力は吾人の精神の靈動作用のみを説明したる者なるが、此大能力は吾
人々類の占有物にあらずして幾多の動物亦相当の能力を有する者なり、就中狐狸の類最
も此力を応用するに巧みなりと云ふ、余の聞く処に依れば狐狸の人を瞞するや先づ草中
にて自己の尾を上下左右して人を瞞すと云ふ、面して人が狐狸に瞞せらるゝや多く茫然
たるの際なりと云ふ即ち茫然たる際は無念無想無我無心なるを以て其虚に附入り狐狸の
心力が感応せらるゝならんと思ふ、其尾を上下左右して人を操縦するは此れ催眠術上に
於ける行為暗示的の者と吾人は判定すべし、当今の学者は狐狸の人を魅する事なしとし

て一種の精神病となし精神作用の錯誤に帰すと雖も又穴勝ち無稽の事として排斥す可らずと信ず然れ共此現象の有無は読者の判定に任し只其狐狸の仕業を昔より伝聞したる著者が一式の批評を下したるに止るのみ敢て識者の判断を乞ふ。⁽³⁰⁾

面白いことに、狐や狸は人を化かす際に尻尾を上下左右に動かすとされ、それが催眠術師が術をかける際の「行為暗示」と同じ役割を果たしていると説明されている。つまり狐や狸は生物的習性として催眠術を使うことができるとされているのである。

この『実験著述催眠術自在』の記述と、平瀬輔世の『天狗通』に書かれた「狸形を化すいはれ」とを比べてみると、18世紀後半と近代との妖怪観の相違がよくわかる。『天狗通』では、狸が人を化かすトリックは完全に視覚的なものであり、また特別に用意された仕掛けを使うことによって再現することが可能なものであった。一方、『実験著述催眠術自在』では、そのトリックは目に見えるレベルで実行されるものではなく、人の心身に直接働きかけ、内的な変容をもたらすことによっておこなわれる。そこには視覚的な要素も、なんらかの物理的な手段も介在することはない。変成をきたす心と肉体、そして説明しがたい不思議な力の働きがあるだけである。外在的な存在から内在的な存在へ、客観的な存在から主観的な存在へ、視覚的存在から不可視的存在へ——これら二つの記述のあいだには、日本人の妖怪観に生じた巨大な断層が横たわっている。

さて、狐狸が人を化かす方法が催眠術であるならば、催眠術を用いれば狐狸が起こすような妖怪現象を人間も起こすことができるということになる。催眠術書のなかにも、それをうたったものがしばしばみられる。例えば大日本催眠術協会を主宰した古屋鐵石が明治41年(1908)に著した『驚神的大魔術』では、「此世にある奇妙不思議の現象は、多くは催眠術上の現象に外ならず」という立場から、「生霊、死霊、怪物、幽霊」は「過去の記憶より起る一種の心的現象」であるとして、催眠術を応用すれば人の心を操ってこれらの妖怪を自在に出現させることができると述べられている。⁽³¹⁾ また、帝国催眠学会を設立した山口三之助が講述し、^{うぶかた}生方賢一郎が著した『世界的大魔術 忍術気合術催眠術千里眼』(大正6年[1917])には、「敵の眼前に妖怪バケ物を現はし肝をつぶさせる法」「ろくろ首の法」などをはじめとして、催眠術を用いて妖怪現象を起こす方法が数多く紹介されている。まさに催眠術は「妖怪手品」に代わるものだったのである。ただ「妖怪手品」と違って、催眠術はなんら道具を用いず、相手の主観的世界を劇的に変化させる。それはもはや「表象」とかフィクションとかいったレベルではない。催眠術で惹き起こされた妖怪現象は、被術

者にとって現実と区別がつかない。催眠術は被術者のリアリティそのものを変容させてしまうのである。

こうした催眠術のありようは、それが「幻術」のメタファーでとらえられていたことにもあらわれている。明治30年代後半の催眠術ブームのころには、「幻術」が催眠術の日本的ルーツであることはほぼ定説と化していたとい⁽³²⁾う。第2章で述べたように、日本の手品のルーツとされる「幻術」は、そのトリックが秘密によって覆われていたために、その周囲で自己増殖を繰り返す「物語」によってリアリティを保証されていた。ところが18世紀に入り、かつての「幻術」はその仕掛けが書物によって明らかにされ、誰もが再現可能な「手品」となった。手品は「種も仕掛けもある」ものであり、あくまでフィクションであるという認識の上に成り立っている。この意味で、手品は「表象の時代」の産物である。

しかし近代になって、ふたたび催眠術という名の「幻術」が人びとの前に姿をあらわす。ただ、かつての「幻術」と異なるのは、催眠術は近世の手品と同様、書物によってそのテクニックに関する知識が流布していたということである。それでも催眠術は、近世の手品とは決定的に異なっていた。手品の種明かし本は、一見ありえない現象を惹き起こす手品の仕掛けを、完全な明証性のもとにさらけ出す。そこに隠された部分や謎はいっさいない。非日常的な現象は日常的な「モノ」の組み合わせに解体され、言わば博物学的「^{スロー}表」のように、可視的な面をすべてこちらに向けて並んでいる。これに対して催眠術は、そのテクニックについては学習することができ、またそれを実践することはできるけれども、その原理については十分に解明されていないという、謎と矛盾を抱えた「術」であった。例えば明治36年(1903)にベストセラーとなった竹内楠三の『実用催眠学』には、次のように書かれている。

元来、説明と称するものは、是れまでには未だ知れて居ない事を既に知れて居る事に帰するのである。然るに精神作用の本統の性質といふものに就いては、吾人は未だ何等の知る所もないのであるから、従つて催眠中の精神状態に就いて満足なる知識を得んことを望むも、固より得べからざる所である。だから吾人が科学的知識の今日の程度に於ては、催眠状態の現象を覚醒状態の現象に比較し、其れに依つて得たる知識を以て満足するより外に道はないのである。⁽³³⁾

ここに述べられているように、「催眠中の精神状態」に関しては、この当時、まだよくわ

かっていなかった。それにもかかわらず、一定の手順を踏めば、人を催眠状態に至らせることは可能だったのである。なぜそうなるのかわからないが、それを使って信じられないような現象を惹き起こすことができる、という矛盾に満ちたテクニックが、催眠術だった。それは、非日常的な現象を日常的な技術に還元する手品とは明らかに異なる。妖怪を「見せしめる」人間の心身というブラックボックスを操作する新たな技術であった催眠術は、それ自体大きなブラックボックスを抱えていたのである。

いずれにしろ、こうしたある意味で「本物」の「幻術」である催眠術の登場を前にして、近世以来の手品が衰退していったのは無理からぬことである。明治27年(1894)4月20日付『大阪毎日新聞』には、「西洋手品師の末路」として次のような記事が掲載されている。

手品なるものは足利の末より起り、徳川の初め一時禁ぜられし事さへ有と聞けど、其後又許されしものにや。今日の如く奇術を衒ひ、白昼燐火の中に幽霊を現じ、暗夜月中に美女を踊らすの妙技を演ずと言へど、人智の開明は猶ほ之をして面白からず思はしめ、小学生さへ彼は化学の作用なり此は電気の発力に依る等と種を言ひ明すより、他の見物等も自然と面白味を削れ、以前の如く客足の就ざるより、いづれの手品師も困じあるが、分て当地の同業者は困難の位置に陥り、廃業止業を為すもの多⁽³⁴⁾く…

「白昼燐火の中に幽霊を現じ」てみせたような手品師のわざは、いまや小学生にさえ種を見破られるものとなっていた。それは幕末以来おびただしく刊行されるようになっていた、草双紙風の安価な手品の種明かし本によるところが大きいと思われるのだが、このころ、すべてが明らかになったものに対して、人びとはもはや「面白味」を感じないようになっていたのである。こうして、近世以来の手品は衰退し、手品師たちも次々と廃業に追い込まれていく。それに代わるものとして登場してきたのが催眠術であった。明治三十年代後半の催眠術ブーム以降、催眠術は劇場でおこなわれる手品ショー（このころはすでに「奇術」と呼ばれるようになっていた）の重要な演目となっていたのである。⁽³⁵⁾

こうして近世の「妖怪手品」は、催眠術にその座を明け渡すこととなった。それは、人知によってすべてが解析可能となったはずの妖怪が、ふたたび不吉なブラックボックスと化す過程としてとらえることができる。催眠術が抱え込んでしまった解析不能の闇は、やがてそのなかに「心霊」という正真正銘の妖怪を胚胎させることになる。

動物磁気から心霊へ

催眠術の原理を一種の神秘的な力と結びつけて説明する傾向は、すでに欧米において存在していた。催眠術は、1770 年代にウィーンの医師であったフランツ・アントン・メスメルが提唱した治療法、通称「メスメリズム」をその前身としているが、メスメリズムは容易に神秘主義と結びつき、殊に 1850 年代以降、霊の实在の証明と霊界との交信とを目的とするスピリチュアリズム（心霊主義）が一世を風靡したイギリスでは、スピリチュアリストたちの多くがメスメリズムを通じてスピリチュアリズムに至ったとされている⁽³⁶⁾。

メスメリズムでは、「動物磁気 (animal magnetism)」という目に見えない微細な流体が宇宙のすべての物質を貫流しているとし、病気は体内の「動物磁気」の流れが阻害されることによって起こると考えられていた。したがって病気を治療するには、膨大かつ強大な「動物磁気」を保有する術者が、外から患者の体内に「動物磁気」を流し込んでやればよい。このメスメルの治療法は革命前のフランスで大きな反響を呼んだ。それによって、実際に効果があったからである。しかし 1843 年、イギリスの外科医ジェイムズ・ブレイドは、メスメリズムが被術者に対して劇的な効果をあげるのは、「動物磁気」という外的な力の影響ではなく、むしろ被術者の側の内的な作用によるものであることに気づき、それをギリシャ語の hypnos（眠り）から取って「神経催眠 (neurohypnotism)」と名づけた。こうして、メスメリズムのなかから催眠術が誕生する⁽³⁷⁾。

日本に催眠術が紹介された時、欧米ではすでに催眠術の研究は飛躍的に進んでおり、メスメリズムとは明確に区別されるものとなっていた。にもかかわらず、日本において催眠術とメスメリズムはしばしば混同された。「催眠術は英語にてはメズメリズム或はヒプノチズムと云う」（『雑報欄』『東洋学芸雑誌』明治 19 年 5 月号⁽³⁸⁾）という名称の混同はもとより、催眠術を「動物磁気」の作用としてとらえることもしばしばみられた。この「動物磁気」という擬似科学的な概念が、やがて「心霊」という言わば物理的な性質を持った霊の作用へとスライドされていく。

例えば近藤嘉三の『幻術の理法 附^{つけたり}神と幽霊』（明治 27 年、穎才新誌社）では、「心機^{しんき}の活動ハ猶磁気の流行するが如し」として、心の動きを「磁気」にたとえている。近藤はこうした物理的な性質を持った心のはたらきを「心霊」とも「心力」とも呼んでいる。そして、自らの「心力」を他人に感通させることによって、他人の心身を自由にする事ができるとし、これを「幻術」と呼んだ。近藤の言う「幻術」は、催眠術と似ているが、五感を媒介することなく直接的に「心力」の作用のみで同様の効果をもたらすことができ

る、超能力に近いものである。そして、狐や狸が人を化かすのも、狐狸がみずからの「心力」を他の動物に「感伝」させることによって惹き起こされる現象、すなわち狐狸による「幻術」として説明される。

同書ではまた、幽霊についても言及されており、それは「心力の感伝に由て起る所の幻影」であるとされる。つまり他人の「心力」に「感伝」することによって、他人の思考と同調し、その人の幻影を見てしまうのが幽霊の正体だと言うのである。そのため、近藤は死後に現れる幽霊よりも、むしろ生前においてあらわれる生霊に重要な意味を見いだしている。言わば「心霊」という概念を通じて、死者の霊と生者の精神作用とが同質のものともみなされているのである。このことは、のちに「心霊」という言葉のニュアンスを決定づける重要な意味を持つようになる。ただし、近藤は「幽霊ハ其の死後に現はるゝものとの間はず幻影当体ハ意思情感等の心性作用を有するものにあらざるなり」として、死後も人間の精神が存続すると考える「霊魂不滅論」とは一線を画している。近藤にとって、「心霊」とはあくまで「物質的作用」にすぎないのである。

なお、近藤のこの書物は、序文で「心霊の活動ハ其の機能の玄妙なるが為めに古来多く之を妖怪となし不思議となす」とし、また結論のなかで「久しく世の中に影を隠したりし妖怪ハ漸く学者の口頭に上るに至り此妖怪説ハ終に今日ハ公然として学者の研究するに至り」と述べていることからわかるように、明らかに井上円了の「妖怪学」を意識したものとなっている。つまりこの書物は、近藤なりの「妖怪」に対する科学的回答として書かれたものだと言えるだろう。そして、その結論は「世の妖怪と称する者の中にハ実に心気感応の作用に因て起る者少しとせず」というものだった。まさに「妖怪」は「心霊」のはたらきを取って代わられたのである。

小池壮彦によると、「心霊」はもともと現在の「心理」に近い言葉であったが、明治 20 年代に欧米の催眠術や交霊術が輸入されるなかで、神秘的な要素を含む語として定着していったという。さらにその後、「心霊」という語は「精神作用の超常的な力」というだけではなく、「霊魂」という意味を含む語として用いられるようになる。⁽³⁹⁾つまり、「心霊」という言葉を介して、生きた人間の精神が幽霊などの霊的存在と地続きになり、さらにそれが物理的なパワーやエネルギーを持ったものとしてイメージされるようになったのである。言い換えれば、この「心霊」という概念は、人間それ自体を「妖怪」に近づけ、さらにそのことに「科学的」なよそおいを持たせるものであったのだ。これこそは、まさに近代の「妖怪」のあり方にほかならない。近代において、民俗的な妖怪に対する信仰が消滅して

いったのに対して、人間の霊がいまだになまなましい恐怖の対象でありつづけているのは、人間自身がその内に見通せぬ闇の部分を抱えた「妖怪」となってしまったからであろう。そして、人間の精神が帯びるようになった妖怪的な力は、明治末期の「千里眼事件」を経て、ますます肥大していくのである。

「千里眼」の商品化

催眠術が抱える謎は、その原理の部分ばかりではなかった。催眠状態にある人間がしばしば発揮する異常な能力、とりわけ透視の存在が西洋では早くから知られており、催眠術を研究するうえでの大きなアポリアとして残されていた⁽⁴⁰⁾。日本でも、こうした現象が存在することは知られていたが、明治末期、1人の透視能力者の出現をきっかけに、超能力の有無をめぐる科学上の大論争が、メディア、大衆を巻き込む形で忽然と勃発する。世に言う「千里眼事件」である⁽⁴¹⁾。

明治43年(1910)9月、京都、東京、大阪で、名だたる学者たちを前に透視能力の実験がおこなわれた。被験者は熊本の御船千鶴子^{みふねちづこ}という女性。千鶴子は義兄の清原猛雄に催眠術をかけられたことがきっかけとなって、透視能力にめざめたとされている。そして明治41年(1908)には、催眠術の誘導がなくとも能力を発現させることができるようになり、さらには人体を透視して病気を治療することもできるようになった。千鶴子の透視は大きな評判を呼び、やがてそれが催眠術研究の第一人者であった東京帝国大学の福来^{ふくらいともきち}友吉の耳に入った。福来は千鶴子の能力が研究に値すると判断し、明治43年(1910)4月、京都帝国大学医科大学の今村新吉と共同で透視実験をおこなう。結果は良好で、これを受けて同年9月、三大都市での透視実験がおこなわれることになったのである。

この実験は新聞により報道され、「千里眼」、すなわち透視の实在が学者によって証明されたとして大きな反響を呼んだ。報道は日を追って過熱し、新聞紙上では「千里眼」の説明原理として心霊学が「新しき科学」として盛んに紹介され、また、同じく透視能力を持つとされる者の「発掘」が次々とおこなわれていった。そのなかでも、「新たな千里眼婦人」として話題になったのが、丸亀^{なごい}の長尾郁子^{なごいこ}である。丸亀区裁判所の判事、長尾与吉の妻であった彼女は、天照皇太神宮、観世音菩薩、不動明王を信仰し、その信仰の力によって天災を予言することができるようになったという。そして明治43年、千鶴子の存在に刺激されて透視能力にめざめたとされている。福来は郁子を次なる被験者に選び、明治43年12月、透視実験をおこなった。その実験のなかで、福来は新たに「念写」の現象を発

見する。頭のなかに思い描いたものを、写真の乾板に焼き付けることができるという能力である。これによって「千里眼」に関する報道はますます過熱した。

しかし、明治44年(1911)1月におこなわれた「念写」の実験の最中に乾板が紛失し、さらにその数日後には、「念写」したフィルムが盗まれたうえ脅迫文があとに残されるという事件が起きる。それをきっかけに、「千里眼」および「念写」の实在をめぐる学者間の対立が表面化し、「千里眼」そのものへの不信感が高まっていく。そんななかで同年1月、御船千鶴子が自殺。長尾郁子も数々のバッシング報道のなか、2月に病死する。2人の能力者をたて続けに失ったことで、「千里眼」は公的にはほぼ否定された形でブームの終焉を迎える。福来も「迷信」を助長した責任を問われ、大正4年(1915)に東京帝国大学を去ることになる。

こうして、科学上の新たな発見として期待された「千里眼」は、明治44年を境に公的な言説空間におけるポジションを失った。しかし、それはあくまで「公的」には、という限定つきである。「千里眼」が人びとの前に開示した、日常的限界を超える人間の能力の存在。それは人びとの際限ない欲望を刺激するには十分だった。「千里眼」は、そうした人びとの欲望に応える形で生き延びる。「千里眼」の商品化である。

明治後期から大正初期にかけて、最も人気のある少年向け雑誌であった博文館の『少年世界』には、読者である少年たちをターゲットとした商品の広告が多数掲載されている。明治末期の「千里眼事件」以降、その広告欄には「千里眼」に関する商品の広告が見られるようになるのである。例えば『実行自在千里眼独習』(芳文館刊)という本の広告。

本書は名の如く何人にも実行せらる様責任を以て通俗に著述したもので一読直ちに千里眼の秘法奥義を覚るを得べく殊に天眼通神通力法をも最も丁寧に説明せしなれば彼の箱中の文字を読み得る如きは少年諸君でも少しの困難をも感ぜず百発百中応用自在にして其の靈妙なるは驚くばかりです故に本は買ったが千里眼の出来ぬと云ふ如き事のなきは勿論、万一出来ざれば何時でも返金します、論より証拠……一度実験して見よ(著者)

(『少年世界』第18巻第1号 明治45年1月)

「何人にも実行せらる様」「一読直ちに千里眼の秘法奥義を覚るを得べく」「少年諸君でも少しの困難をも感ぜず」など、誰でもすぐに「千里眼」の能力を身につけることができるかのように書かれ、「万一出来ざれば何時でも返金します」と自信満々に保証されている。

催眠術と同じく、「千里眼」もまた誰でも習得可能な「技術」であるかのように人びとの前に提示されていたのである。

また、大正3年(1914)1月の『少年世界』第20巻第1号には、「教育玩具 理学応用千里眼術」という名の玩具の広告が掲載されている。

抑 此千里眼術玩具は実に破天荒の新案発明にして函の中に添付しある秘伝書を一読せば誰でも了解することが出来沈思黙考瞬間にして心理感応函の中の文字を確知することが出来る新春のお楽しみに是非一函を御試用あれ又宴会等の席上一座の者をしてビツクリ仰天せしめ大喝采を絶叫すること請合実に嶄新奇抜愉絶快絶なる珍玩具なり而も一個にて何百回にても永久使用に絶ゆ

「千里眼」はついに習得の手間すら必要としない、売買される「モノ」と化したのである。もっともこの「千里眼」の玩具にはちゃんとタネがあった。この種の玩具はよく売れたのか、何種類かのものがあるようだが、いずれも数種ある絵柄のなかから一つを相手に選ばせ、その絵柄を当てるというものになっている。その一つ、「千里眼 一名あてもの」

(図84)の場合は、付属の図表を見せて、相手が選んだ絵柄がその表のどの列にあるかを答えてもらい、絵柄があると答えた列に付された数字を計算することによって、相手が選んだ絵柄が何であるか分かるようになっている。これは「目付絵」と呼ばれた江戸時代の当て物遊びと同じ原理で、要するに数学的手品なのだが、玩具の製作者はこれを「暗算の能力を高める教育玩具」とうたってはばからない。また「教育的ちゑの千里眼」(図85)という玩具にいたっては、絵札の裏の文字が一つずつ微妙に異なっており、それを目印に相手の選んだ絵柄を当てるというものになっている。「千里眼」の玩具とはこのように種も仕掛けもあるものだったが、「千里眼」に対する当時の人びとの欲望が、こうした便乗商品を生み出したとも言えよう。

かつて、奇跡を起こす神秘的な能力は、高僧や呪術師など長年にわたって厳しい修行を積んだごく一部の宗教者のみが持つとされ、しかもその能力は神仏によって与えられるものであった。しかし、いまやそうした力はあらゆる人間のなかに秘められているものであることを、「千里眼」は人びとの前に開示したのである。「千里眼」に関する書籍や玩具が「誰にでも実行可能」ということを売りにしているのも、つまりはそういうことだ。「千里眼」は、すべての人間を超自然的な世界と地続きにしまった。こうして、人間はます

ます「妖怪」に近づいていったのである。

こっくりさんと心霊玩具

さらに、本当に種も仕掛けもない「心霊玩具」とも言うべきものが、「千里眼」の玩具と同じ時期に商品化されている。

「教育玩具 理学応用千里眼術」の広告が掲載された同じ『少年世界』第20巻第1号には、「千里眼と同一の透覚を得る奇品」として「フランセット」の広告が載っている（図86）。これは正しくは「プランセット（プランシェット）」と言い、「こっくりさん」のルーツの一つとされるものである。小さな脚輪がついたハート型の板に鉛筆を差し込み、何人かで板に触れていると、ひとりで動き出して文字を書き、知りたいことを教えてくれるというもので、1853年にフランスで発明され、1869年にアメリカの玩具メーカーによって商品化がなされた。日本でも明治40年（1907）前後に、催眠術研究家であった古屋鐵石が創設した出版社・博士書院から商品化されている⁽⁴²⁾。

このプランセットには、「千里眼」の玩具と違って種も仕掛けもない。板に手を触れていれば、それはひとりで動き出してしまふ。これは、いわゆる「こっくりさん」と同様の現象である。この現象については、早くも明治20年（1887）に井上円了の『妖怪玄談』のなかで、無意識のはたらきが自覚しない手の動き（不覚筋動）となってあらわれたものとして説明されており⁽⁴³⁾、現在でもほぼ同様の解釈がなされている。しかし、当事者にとってみれば、これはまさに自分自身の手が自分のコントロールを離れて動き出す、不可思議な現象にほかならなかった。催眠術と同じで、この現象は人間自身のなかに制御不能なブラックボックスの部分を作り出してしまふのである。

日本では、明治19年（1886）から21年（1888）にかけて「こっくりさん」の大流行があつた⁽⁴⁴⁾。このころの「こっくりさん」は、現在の硬貨を用いるものとは異なり、3本の生竹を三脚状に組んだものに飯櫃の蓋をのせた小さなテーブル状の「装置」を用いていた（図87）。3人の人間がその「装置」を軽く手で押さえ、「こっくりさん」に向けて質問をすると、やがて「装置」がひとりで傾きはじめる。その傾いた方向で「はい」か「いいえ」を判断するのである。この「こっくりさん」の起源は、アメリカ、イギリスなどで大流行していたテーブル・ターニングやプランセットなどにあるとされている。なかでもテーブルを用いて霊の意思をうかがうテーブル・ターニングは、1850年代以降、アメリカ、そしてヨーロッパを席卷したスピリチュアリズムにおいて、霊と交信するもっとも簡便な

手段として用いられていた。

ただ、明治 20 年前後の日本での「こっくりさん」の流行には、スピリチュアリズムの思想的な部分がすっぽりと抜け落ちていた。それは明治前半の人々にとって、まず何よりも「遊び」であった。スピリチュアリストたちのように霊の存在を科学的に探求しようなどという気持ちは微塵もなく、ただ「こっくりさん」が本当にひとりで動き出すところが面白く、また宗教者などに頼らず手軽に「託宣」を得られるところが受けていたのである。

しかし、その後の催眠術ブーム、そして「千里眼事件」を経て、欧米のスピリチュアリズムが日本でも多くの人びとの知るところとなり、「こっくりさん」もプランセットに衣替えした。来原木犀庵『通俗霊怪学』（明治 44 年、博文館）によれば、プランセットは「初は単に迷信上から生ずる一種の遊戯に過ぎなかつたが、後には或種の心理学者や哲学者などが種々と研究の結果、プランセット其物が心靈的現象の一に数へられるやうになつた。我日本へは漸く数年前から這戯が輸入せられ、近来往々真面目にこれを研究する学者もあるとのことである⁽⁴⁵⁾」。プランセットは、スピリチュアリズム的な思想の浸透とともに「遊び」の道具であることをやめ、「心靈」の世界への手軽なアクセスの手段となったのである。

大正 6 年（1917）2 月の『少年世界』第 23 巻第 2 号には、「不可思議 運命を言する器械」として、プランセットの 1 ページ広告が掲載されている（図 88）。販売元は、大阪を本拠地として催眠術と霊術の普及活動をおこなっていた帝国神秘会。大正期の少年たちは、「心靈」の世界とごく近いところにいたのである。

ドッペルゲンガ——不気味なものとしての「私」

江戸時代、「表象」としてリアリティから切り離され、距離化され、外在化させられていた妖怪たちは、近代以降、ふたたび人間のリアリティのなかに場所を占めるようになった。それは、人間という存在が、ある謎めいた厚みを抱えるようになったためである。その厚みを表現しようとする際、ある時は「神経」、そしてある時は「心靈」という言葉が用いられるが、もっとありふれた言葉でそれを表現することもできよう。「私」である。

「神経」の作用、「催眠術」の効果、「心靈」の感応などによって妖怪を「見てしまう」のは、ほかならぬ「私」である。「理学の幽霊」という「妖怪玩具」は、それを実にみごとに体現していた。妖怪は、客観的、外在的には存在しない。しかしそれを「見てしまう」人間にとっては、それは現実に存在しているのとまったく変わらない。それは「私」と

ってのリアリティである。

この場合の「私」とは、単なる人称ではなく、「内面」を持つ存在である。「われ思う、ゆえにわれ在り」というわけだ。そして、「内面」の識閾が、「私」と「私以外」を厳然と区切っている。「内面」こそが「私」を構成するというのが、近代における「私」である。

しかし、この「内面」とはまさに不透明な厚みであり、それはほかならぬ「私」でさえも見通すことができない。いや、むしろ、この不可視性こそが近代人をして「内面」を「発見」させたのだと言うことができよう。自らのうちに見通すことのできない部分がある、そうした認識が生まれてはじめて、「内面」は成立しえたのだ。そして、近代の妖怪はこの「私」の「内面」に居場所を見つけたのである。こうして「私」そのものが、「私」にとって「不気味なもの」となる。

「千里眼事件」を経験し、欧米の心靈学に接した大正期の知識人は、まさにこうした「不気味なもの」としての「私」という問題に突き当たることになる。すなわち、「ドッペルゲンガー (Doppelgänger)⁽⁴⁶⁾」の問題である。

ドッペルゲンガーとは、ドイツ語で「二重に行く者」、すなわち「分身」「二重身」の意であり、もう1人の自分を「見てしまう」怪異のことである。このもう1人の自分、ドッペルゲンガーを見た者は死ぬと言われている。これとまったく同じ伝承が日本にもあり、「影の病」などと呼ばれていた。欧米では、エドガー・アラン・ポーの「ウィリアム・ウィルソン」、E・T・A・ホフマンの「失われた鏡像の話」、シャミッソーの「影を失った男」など、19世紀にドッペルゲンガーや自己分裂を主題とした小説が数多くあらわれるが、日本では大正期に、今日でもその名をよく知られた文豪たちが、ドッペルゲンガーの物語を相次いで発表している。芥川龍之介「二つの手紙」(大正6年)、同「影」(大正9年)、谷崎潤一郎「人面疽」(大正7年)、佐藤春夫「田園の憂鬱」(大正7年)、泉鏡花「眉かくしの霊」(大正13年)、梶井基次郎「Kの昇天」(大正15年)…なかでも芥川龍之介は、昭和2年(1927)に自殺する直前まで、ドッペルゲンガーにこだわり続けた作家だった。

芥川の「二つの手紙」は、佐々木という男から警察署長に宛てられた手紙という形式を取った書簡体小説である。佐々木は自分と妻の「ドッペルゲンゲル」を見たことを手紙のなかで告白しているが、それを自らの病んだ精神が生み出した妄想だとは考えていない。彼によれば、「ドッペルゲンゲル」はエカテリーナ女帝やゲーテといった歴史上の人物も目撃している「神秘の事実」であって、妄想などでは決してない。むしろ逆に、世間の人間が妻の「ドッペルゲンゲル」が男と一緒にいるのを見て彼女の貞操を疑い、さまざまな嫌

がらせをするので、警察署長に適切な処置をとってほしいと訴えるのである。

佐々木は「ドッペルゲンゲル」が事実であることを示すために、多くの実例や学者の説などを引用しているが、その内容はどこまでが実際に典拠があるものなのか、よくわかってはいない。しかし、芥川のドッペルゲンガーに対する関心の高さを、この作品はかなり明瞭な形で示していると言えるだろう。

驚くべきことに、芥川は実際にドッペルゲンガーを体験している。彼が自殺した昭和2年（1927）におこなわれた座談会の席上で、「ドッペルゲンガーの体験がおありですか」との質問に答えて、「あります。私の二重人格は一度は帝劇に、一度は銀座に現れました」と語っているのだ。⁽⁴⁷⁾この体験は、芥川の遺稿となった「歯車」（昭和2年）のなかでさらに具体的に書かれている。

第二の僕、——独逸人の所謂 Doppelgaenger は仕合せにも僕自身に見えたことはなかった。しかし亜米利加の映画俳優になったK君の夫人は第二の僕を帝劇の廊下に見かけていた。（僕は突然K君の夫人に「先達はつい御挨拶もしませんで」と言われ、当惑したことを覚えている。）それからもう故人になったある隻脚の翻訳家もやはり銀座のある煙草屋に第二の僕を見かけていた。死はあるいは僕よりも第二の僕に来るのかも知れなかった。⁽⁴⁸⁾

ここでは、芥川自身はドッペルゲンガーを見ていないような書きぶりだが、大正15年（1926）の「凶」では、彼は大正14年に自分そっくりの顔がビール瓶に映っているのを見たと書いている。これは菊池寛や久米正雄など同席していた人びとも見ているが、久米はそれをビール瓶の向こうに置いてあった杯洗などが反射してそう見えるのだと合理的に解釈している。しかし、その時の芥川は「何となしに凶を感じずにはいられなかった」という。

晩年の芥川はつねにドッペルゲンガーの恐怖にさらされていたのだと言えよう。芥川は生後9カ月の時に実の母親が発狂しており、ために彼自身もいつか発狂するのではないかという恐れを生涯持ち続けた。⁽⁴⁹⁾その不安がドッペルゲンガーという形になって現れたのだろうが、それは芥川個人の資質にばかりは帰せられない。他の多くの作家たちが、同じ時期にこぞってドッペルゲンガーを題材として取り上げたことからそれは明らかである。ドッペルゲンガーは、言わば時代の病いであつた。それはまさに、「私」が「私」にとって

の「不気味なもの」として立ちふさがってくる時代の病いである。「神経」の作用や、「催眠術」の効果や、「心霊」の感応によって妖怪を見てしまう「私」、「内面」という不可視の厚みを抱え込んでしまった「私」は、それ自体ドッペルゲンガーという妖怪へと化したのである。

フロイトは「無気味なもの」のなかで、不気味な効果を上げるもろもろのモチーフのなかでもっとも目立つものとして、ドッペルゲンガーを挙げている。フロイトは、「慣れ親しんだもの (das Heimliche)」が無意識の抑圧を経ることによって「不気味なもの (das Unheimliche)」となるという仮説を裏づけるものとしてドッペルゲンガーを取り上げているのであるが、ドッペルゲンガーの不気味さは、実はきわめて歴史的なものなのかもしれない。⁽⁵⁰⁾

芥川には、「妖婆」(大正8年)や「アグニの神」(大正10年)など、催眠術を用いて人を眩惑する怪人物が登場する作品がある。川本三郎は、有名な「魔術」(大正8年)や「杜子春」(大正9年)もまた、催眠現象のヴァリエーションと見なすことができるという。⁽⁵¹⁾ また、芥川は心霊学にも深い関心を寄せており、「河童」(昭和2年)には河童の国の心霊学協会によっておこなわれた降霊会の様子が描かれている。言わば芥川は、「催眠術」そして「心霊」に関心を抱き、ドッペルゲンガーに悩まされ、「神経」を病んで自滅していったのである。彼の生は、まさに近代の妖怪のなかに呑み込まれていったのだ。

同じことが夏目漱石に関しても言える。漱石もまた、「催眠術」と「心霊」に並々ならぬ興味を示していた。漱石は明治25年(1892)にいち早くアーネスト・ハートの『催眠術』を翻訳し、かの「吾輩は猫である」(明治38~39年『ホトトギス』)のなかにも、催眠術を登場させている。また彼が心霊学にも興味を持っていたことは、「行人」(大正元~2年『朝日新聞』)のなかでテレパシーや死後の世界に関心を抱く主人公の姿を描いていることから明らかである。「思い出す事など」(明治43~44年『朝日新聞』)によれば、漱石は「余はかねてより妖怪に逢う資格があると思っていた」と述べて幽霊や不思議な現象に対する好奇心を告白し、アンドリュ・ラングの「夢と幽霊」、フランマリオンの「霊妙なる心力」、オリヴァー・ロッジの「死後の生」などの書名を挙げて心霊学に関心を抱いていたことをほのめかしている。そして、彼が極度の神経症に悩まされていたことはよく知られた事実である。

漱石はドッペルゲンガーに触れることはなかったが、彼の作品のほとんどは、「内面」を抱え込んでしまった人間の悲劇を描き出している。その最たるものが「ころ」(大正3年

『朝日新聞』であろう。友人である「K」の思い人を奪い、彼を自殺に追い込んでしまった「先生」の苦悩を執拗なまでに描き出した作品だが、中条省平は「先生」と「K」とは性格が似ているばかりではなく、ほとんどドッペルゲンガーのようだと興味深い指摘をしている。⁽⁵²⁾「先生」は「K」が自殺した後、「私の頭はいくら歩いてもKの事で一杯になっていました」「私は永久彼に崇られたのではなかろうかという気さえしました」という「自発的な憑依状態」を経て、「私もKの歩いた路を、Kと同じように辿っているのだ」という「決定的な同一化の予感」に導かれていく。そして「先生」はついに「K」と同じように死を選ぶのである——あたかも、ドッペルゲンガーに憑かれた者のように。

中条は、二重に引き裂かれる自意識という人間の内面のドラマを特権化したのが近代文学であったと述べている。⁽⁵³⁾二重に引き裂かれる自意識——それは不可視の「内面」を抱え込んでしまった近代人にとって、宿痾のようなものであろう。ドッペルゲンガーとは、この引き裂かれた自意識という主題の究極的な形態と見なすことができる。

ところで中条は、こうした「内面」に呪縛された近代文学に対し、真っ向から抗した作家として、泉鏡花の名前を挙げている。中条は三遊亭円朝の『真景累ヶ淵』に触れ、人間世界の外から襲いかかってくる理解不可能な力の化身だった幽霊＝超自然を神経の作用に還元するそのやり方を「お化けの内面化」と表現している。これに対し、鏡花は妖怪を「内面」に帰することはなく、「徹底した外的実在性」を持った存在として描いた。⁽⁵⁴⁾それがとりわけ強く出ている作品が、『草迷宮』（明治41年）である。

『草迷宮』は、江戸時代の国学者・平田篤胤^{ひらたあつね}の『稻生物怪録^{いのうものけろく}』に想を得たもので、亡き母の手毬唄を求める青年・葉越明^{はこし}が、黒門屋敷に毎夜あらわれる怪異に耐え、ついに求める手毬唄を得るという物語である。明のもとにはさまざまな妖怪があらわれるが、中条によればそれらは「明の自我や内面を補完するための道具だてなどでは断じてなく、ひたすら外に実在する驚異、純粹にして無意味な驚異であり、その純度の高いナンセンスさから独創的なユーモアが生じている」⁽⁵⁵⁾という。これは、「内面」に巣くう近代の妖怪とも、また共同体社会の意味世界と不可分な近世以前の妖怪とも異なる。「表象」として存在する、近世の妖怪のあり方である。鏡花は近代人でありながら、「神経」とも、「催眠術」とも、「心霊」とも無縁であった。鏡花こそは近世以来の妖怪文化を受け継ぎ、かつそれを「文学」にすることに成功した、稀有な文学者であったのだ。

「靈感」考——現代の「霊」をめぐる言説

近代とは、その「啓蒙の時代」というイメージとは裏腹に、妖怪が不可視の厚みを持った人間そのもののなかに居場所を定める時代、「内面」を抱えた「私」を土壌として生育する時代であった。大塚英志は、近代になって日本に輸入された西洋的「自我」観念が、さまざまな「私」を記述する書式を要請したとし、その例として近代小説、精神医学、心霊主義を挙げている^(5 6)。これらは、「私」と同時に、「神経」「催眠術」「心霊」あるいは「ドッペルゲンガー」という、近代の妖怪を記述する概念を生み出したものでもある。

そして、現代の人びとの多くは、いまだにこの「近代」のなかにいる。表向きは科学的・合理的思考が特権的な位置を占める世界に見えながら、その実われわれの周囲には、「霊」にまつわるさまざまなディスクールが満ちあふれている。幽霊の噂話、心霊写真、「靈感」があると自称する人びと、「霊能者」による怪現象の解説、透視能力や予知能力を持つとされる「超能力者」のパフォーマンス、「こっくりさん」やそのヴァリエーションである「キューピッドさん」…テレビや雑誌、そして近年ではインターネットといった情報マス・メディアが、これらの「物語」を大量に再生産している。

例えば「靈感」という言葉を取り上げてみよう。この言葉が、「霊を見る能力」という意味で用いられるようになったのは、実は意外に新しいことなのである。そのことは、辞書で「靈感」という言葉の意味を調べてみればよくわかるだろう。平成10年(1998)に刊行された『広辞苑』の第5版では、「靈感」は「①神仏の霊妙な感応。また、神仏がのりうつったような不思議な働きをもつ感じ。おつげ。② (inspiration) 人間の霊の微妙な作用による感応。心にぴんとくる不思議な感じ。」と説明されている。これらの定義はいずれも、現在人口に膾炙した「靈感」という言葉とはニュアンスを異にしている。日常よく使われている「靈感」という言葉は、「神仏のお告げ」でもなく、「インスピレーション」とも違う。やはり「霊を見る能力」なのである。それはいまだ辞書にも掲載されない、新しくて通俗的な意味なのである。

この意味での「靈感」という言葉は、ほとんどの場合、「靈感がある／ない」もしくは「靈感が強い／弱い」という形で用いられる。つまり、「霊を見る能力」の有無や強弱を話題にする際に用いられる言葉なのである。しかし、「霊」が見えるか、見えないか、ということ^しを徴づける語彙が、これほどまでに一般的な言葉になるということは、考えてみれば異常なことである。このような状況がかつてあったのだろうか。

そもそも近代まで、多くの場合「霊」は不可視ではなかった。幽霊は堂々と人びとの目の前に姿をあらわしていたのである。また、股のあいだから逆さに見る「股のぞき」や、

指を組み合わせるその隙間から見る「狐の窓」など、妖怪や幽霊の「正体」を見るための方法も伝承されていた。⁽⁵⁷⁾ある一定の手順を踏めば、誰もが妖怪を見ることが可能だったのである。

ところが近代になって、妖怪たちは「主観的視覚」と結びつけられ、私秘化した存在となっていく。これによって始めて、見える者／見えない者という弁別が生み出されたのである。そして、そこに「靈感」という特殊なメルクマールが胚胎する。それは「股のぞき」や「狐の窓」のように一つの「技術」として伝承されるものではなく、持って生まれた「才能」となった。「霊」を見る力を、人間の心身から引き離すことが不可能になったのである。

つまり、「霊を見る能力」としての「靈感」という言葉は、妖怪が「私」と分かちがたく結びつけられるようになった、近代に特有の語彙であったと言える。そしてこの言葉は、マス・メディアが紡ぎ出す「霊」の物語のなかで、広く浸透していったのである。

「自分探し」としてのオカルトブーム

「霊を見る能力」が一種の「才能」として私秘化されるいっぽうで、人間の精神作用を死者の霊と同一の層で理解する近代の〈心＝霊〉主義的な思考は、ごく普通の人間のなかにも物理的世界を超越する能力がひそんでいるという幻想を人びとに抱かせることとなった。言わば〈心＝霊〉主義的な思考は、近代において不可視の部分を抱えた「不気味なもの」となったはずの「私」を、物理的世界を超越する無限の可能性を秘めた存在へと転換させたのである。かくして「心霊」的なものは「自分探し」と結びつく。

現代の若者の多くは、現状になんらかの不満を抱えている。「ここにいる自分」が、「本当の自分」でない、という居心地の悪さを感じている。近代における「身分」の消滅は、人生の選択肢を無限に増やした——ように見えた。だがそれはやはり幻想で、人はさまざまなしがらみからめ取られ、無数の限界に突き当たる。「無限の可能性」の幻想は、こうした現実の有限性をさらに耐えがたいものにする。そんな彼らの前に、硬直した日常世界を一挙に超越することができる神秘的な能力への扉が開かれる。現実とは異なるもう一つの世界の存在が示される。すると、そこに「本当の自分」があると思ひ込む者があらわれるのも無理からぬことであろう。「オカルト」あるいは「精神世界」と呼ばれるサブカルチャーの一ジャンルを支えているのは、そうした人びとである。

池田清彦は、オカルトは「かけがえのない私」を実現する方法の一つであると述べてい

る。宗教という大きな公共性も身分制という規範も存在しない現代では、自分が何者かということを知ってくれるものは何もない。唯一最大の公共性である科学も、いかなる客観とも対応しない「私」を原理的には説明することはできない。それを説明しようとするのがオカルトであるという。そして、オカルトで「かけがえのない私」を実現する方法には、①普通の人は持っていない「超能力」を獲得して特別な人になること、②普通の人にはできない特殊な経験をして特別な人になること、の二つがあるとしている。このうち日本に多いのは前者のタイプ、「超能力型」の自己実現であるという⁽⁵⁸⁾。

日本では、昭和 49 年（1974）に空前の超能力ブームが起こっている。そのきっかけとなったのがユリ・ゲラーの登場であった。すでにアメリカで「超能力者」として活躍していたユリ・ゲラーは、昭和 48 年（1973）の暮れに当時人気絶頂だった深夜番組「11PM」に出演し、「スプーン曲げ」を実演してみせた。これは超能力を視覚的にわかりやすく見せるという、まさにテレビ向けの能力で、番組はたいへんな反響を呼んだ。そして翌年 1 月、漫画週刊誌『少年サンデー』がゲラーの影響によって自分もスプーン曲げができるようになったという「超能力少年」を紹介すると、全国各地から同様の「超能力少年（少女）」が続々とあらわれはじめたのである。

さらにブームを決定づけたのは、同年 3 月 7 日に日本テレビ系列で放映された「木曜スペシャル」の超能力特番であった。この番組のなかで、ゲラーは視聴者に向けて念を送り、視聴者自身が「スプーン曲げ」や、止まった時計を動かすことができるようにしてみせると豪語したのである。そしてその言葉どおり、時計が動き出したという電話が殺到し、番組は 30%に近い視聴率を挙げた。これはテレビ界の伝説となっている出来事だが、これによりユリ・ゲラーの名は日本国民に知れ渡り、「超能力」という耳慣れない言葉はまたたく間に日常語として浸透していった。

この昭和 49 年という年は、映画「エクソシスト」が公開されて大ヒットし、また前年に出版された五島勉の『ノストラダムスの大予言』が大ベストセラーとなるなど、オカルトに関するメディアが急成長を遂げており、日本における「オカルト元年」とみなされている⁽⁵⁹⁾。小中学生のあいだにも催眠術や「こっくりさん」が流行し、8 月には広島市の私立高校の文化祭で「心霊術」の実技披露がおこなわれ、見物していた他校の女子生徒が憑依状態におちいるという事件まで起きている⁽⁶⁰⁾。言わばオカルトがサブカルチャーとして一気に浸透していったのが、この昭和 49 年という年だったのである。

この昭和 49 年の超能力ブームは、そのあいだには優に半世紀もの時間の隔りがある

にもかかわらず、明治 43 年から 44 年にかけての「千里眼事件」と奇妙な相似形を描き出している。ユリ・ゲラーの登場は、多くの「超能力少年・少女」を生み出したが、明治の「千里眼事件」の際にも、御船千鶴子の登場に触発されて、日本全国に数多くの「千里眼」能力者が出現している。また、いずれの場合も大きな役割を果たしたのはマス・メディアであった。「千里眼事件」では新聞が、「超能力ブーム」の際にはテレビと週刊誌が、それぞれブームの火つけ役となり、さらにその拡大に力を尽くしている。そして、それに対する苛烈なバッシングを展開してブームを終焉させたのも、同じマス・メディアであった。

「超能力ブーム」の場合は、本家本元のユリ・ゲラーよりもその追随者である「超能力少年」のほうに批判が集中し、最終的に『週刊朝日』昭和 49 年 5 月 24 日号に、「カメラが見破った超能力のトリック」として「スプーン曲げ」のトリックが写真によってあばかれたことで、「超能力少年」はインチキだったということになり、急速にブームは終息していったのである。現在では、ユリ・ゲラーの「超能力」も、すべて何らかのトリックを用いておこなわれた「手品」であったというのが定説⁽⁶¹⁾になっている。

しかし、狂騒的なブームは終焉したとは言え、その後 90 年代初頭までオカルトブームは続き、サブカルチャーの一ジャンルとして定着していった。あのオウム真理教の事件ののち、いつときはメディアから締め出されていたオカルトだが、現在はふたたび活況を呈しているように見える。大きな書店には必ずと言っていいほど「精神世界」と称するオカルト関連の書籍のコーナーが設けられ、テレビでも「霊能力」や「霊視」、「スピリチュアル・メッセージ」などの特番は頻繁に放映されつづけているのである。これも「千里眼事件」の後、心霊ブームが通俗的なレベルで延命しつづけたことと非常によく似ている。

70 年代末から 80 年代初頭のころ、小学生だった私⁽⁶²⁾がその当時購読していた漫画週刊誌には、怪しいオカルト・グッズの広告が多数掲載されていた。プランセット、ウィジャ盤、ヒプノ盤といった「こっくりさん」の原理を用いた降霊グッズ、探し物を探知するダウジング・ロッドやペンジュラム（振り子）、あるいは、身につけるだけで幸運が訪れるミラクル・ペンダント…それらがあまりにも自然に、普通の漫画雑誌に載っていたものだから、こういう世界もあるのだと本気で思っていた。私も一歩間違えれば、オカルトの世界で「自分探し」に没頭していたかも知れない。

ここで思い出されるのは、明治末期から大正にかけての『少年世界』の広告ページである。そこには、催眠術のマニュアル本や通信教育の案内、そして千里眼、プランセットなどの「心霊玩具」の広告が堂々と掲載されていた。『少年世界』と言え、当時もとても多

く読まれていた少年雑誌である。「大日本帝国」の少年たちの目の前にも、「霊」の世界への扉は実にあっけらかんと開かれていたのである。

「私も超能力者である」とメディアを通じて自己主張する人びと。そして、オカルト・グッズを買い求め、手軽に「心霊」の世界に触れようとする少年・少女たち。それらはいずれも現実世界の向こう側に「本当の自分」を求めた、彼らなりの「自分探し」であったと言えよう。言わば、現代の人間はみずからの内なる「妖怪」を肯定し、「本当の自分」として積極的な意味づけをおこなうようになったのである。

昭和 61 年（1986）ごろから『ムー』（学習研究社）や『トワイライトゾーン』（KK ワールドフォトプレス）などのオカルト雑誌の文通欄をにぎわせた「前世の仲間探し」もまた、「ここにいる自分は本当の自分ではない」という感覚に裏打ちされた「自分探し」のムーブメントだった⁽⁶²⁾。これは、例えば「前世名が神夢、在夢、星音という三人の男性を捜しています。早く目覚めて連絡を……」「前世アトランティスの戦士だった方、石の塔の戦いを覚えている方、最終戦士の方、エリア、ジェイ、マイナ、カルラの名を知っている方など」といった「呼びかけ」の形をとる。そして多くの場合、「私の前世は戦士であり、そして現在、最終戦争が迫っている」という観念にとらわれており、戦いに備えるために前世での仲間を探している、というものになっている。この図式をそのまま物語のなかに持ち込んだ日渡早紀の SF 漫画『ぼくの地球を守って』（昭和 62 年連載開始）が大きな反響を得たことでも知られるようになり、また平成元年（1989）の夏に、徳島の 3 人の少女が自分の前世を覗き見るために「自殺ごっこ」をするという事件が起きたことから、大きな社会問題にもなった。「前世」の語りが 10 代の若者、とりわけ少女たちをとらえたのは、それが「超能力」や「心霊」と同様に、自分のなかに見知らぬ自分、それも現実世界を超越する可能性を秘めた自分が眠っているのではないか、という幻想を与えてくれるからであった。

近代の訪れとともに産み落とされた「私」という妖怪。現代の若者たちは、その謎めいた存在に取り憑かれ、振り回されながら、それが未知の可能性を秘めたものと信じ、「自分探し」に没頭する。資本主義社会におけるオカルティズム——すなわち、産業としての「ポップ・オカルティズム」はそこに注目し、さまざまな「未知の世界」の幻想を供給し続けている。こうした「自分探し」としてのオカルティズムが極端な形で発現してしまったのが、あのオウム真理教であったことは、われわれの記憶にも新しいところである⁽⁶³⁾。

妖怪ブームと「私」

昭和43年(1968)1月、『週刊少年マガジン』に連載されていた水木しげるの「墓場の鬼太郎」が「ゲゲゲの鬼太郎」のタイトルでアニメ化されたことをきっかけに、突如として爆発的な妖怪ブームが巻き起こる。同じ年に大映映画の『妖怪百物語』、『妖怪大戦争』が相次いで封切られ、それに合わせて映画に登場する妖怪たちのプラモデルまで発売されている。また、阿部主計^{かずね}『妖怪学入門』(雄山閣)、『週刊少年マガジン増刊 水木しげる日本妖怪大全』(講談社)をはじめとして、妖怪を取り上げた書籍が続々と刊行されはじめる。現在われわれが知る妖怪が「妖怪」として認知され、大衆文化のなかに定着していくのは、この時からだと言っていい。

この妖怪ブームの立役者は、なんと言っても水木しげるであろう。紙芝居作家、貸本漫画家を経て、昭和40年(1965)に「テレビくん」(『別冊少年マガジン』に掲載)でメジャーデビューを果たした水木しげるは、『少年マガジン』誌上に「墓場の鬼太郎」を連載(当初は不定期掲載)しはじめる。「墓場の鬼太郎」は、当初は怪奇長編漫画としての性格が強かったが、テレビアニメ化に際し、妖怪との対決をメインとした一話完結のショートストーリーへとスタイルを変更していった。これにより、毎回異なった妖怪を登場させることになったわけだが、水木しげるは鳥山石燕の『画図百鬼夜行』をはじめとする江戸時代の妖怪画から取った妖怪を、そこに登場させたのである⁽⁶⁴⁾。こうして水木しげるの妖怪漫画を通じて、江戸時代の「化物」が復活を遂げる。現代の「妖怪」概念が江戸時代の「化物」とほぼ重なるものとしてイメージされているのは、ひとえに水木しげるの功績である。

この最初のブームののち、妖怪ブームは何度か繰り返し訪れている。とりわけ京極夏彦の「妖怪小説」の登場(第一作は平成6年の『姑獲鳥^{うづま}の夏』)以降、現在も続いている妖怪ブームは、最初のブーム以降最大最長のもので、もはや一時的なブームと言うよりサブカルチャーの一ジャンルとして定着した感がある。妖怪の愛好家たちのグループもあられ、同人誌やホームページなどによる活動を続けて⁽⁶⁵⁾いる。こうした妖怪を愛する人びとの感性は、オカルトマニアのそれよりも、むしろ江戸時代の人びとのそれに近い。すなわち、妖怪をフィクションとして楽しむ感性である。オカルトマニアがオカルト的な事象を信じるのとは異なり、妖怪マニアの多くは妖怪を信じていない。純粹にフィクションとして、妖怪を楽しんでいるのである。

とは言え、それはやはり江戸時代の人びとの感性と同じではない。そこには近代が生み出した「私」が色濃く影を落としているのである。

例えば現代の「妖怪玩具」と言うべき妖怪フィギュアについて考えてみよう。フルタ製菓の「チョコエッグ」の登場以来、精巧なディテールを備えたフィギュアをオマケにつけた菓子が爆発的に増えたが、妖怪のフィギュアもそうした「食玩」として登場した。平成 12 年（2000）にフルタ製菓から発売された「百鬼夜行妖怪コレクション」は、鳥山石燕の『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪を立体化するという驚くべき試みで、フィギュア業界の大手・海洋堂が手がけたことでも話題になった。この「百鬼夜行妖怪コレクション」以降、相次いで「妖怪フィギュア」が発売されることになる。同じフルタ製菓から平成 13 年（2001）に発売された「妖怪根付」は、『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪たちを根付にしたもので、携帯ストラップとして人気を集めた。また、カバヤ製菓の「ゲゲゲのしげる妖怪絵巻」「妖怪事典」、バンダイの「鬼太郎名鑑」は、水木しげるの「ゲゲゲの鬼太郎」に登場する妖怪たちのフィギュア、ユージンの「妖怪百物語」は、大映の妖怪映画『妖怪百物語』『妖怪大戦争』に登場する妖怪のフィギュアである。さらに平成 14 年（2002）には、角川書店から『百鬼夜行絵巻』に登場する妖怪たちを立体化した「陰陽妖怪絵巻」が発売されている。

これらの妖怪フィギュアの前身は、昭和 43 年（1968）に発売された「妖怪プラモデル」である。まずは日東から、大映の『妖怪百物語』の公開に合わせて、「油すまし」「一本足からかさ」（図 89）などの映画に登場した妖怪のプラモデルが発売された。そして同年に、「サンダーバード」のプラモデルで知られる今井科学（イマイ）から、「ゲゲゲの鬼太郎」に登場する妖怪のプラモデルが発売されている。このほか、便乗商品として「歩く生首」「歩く手首」というゲテモノもあった。

これら妖怪プラモデルの箱のなかには、決まって「御払い済」と書かれたお札が入っていたが、現在の妖怪フィギュアの箱にも「この商品は御払い済です」との注意書きが入っている。これは明らかに、妖怪プラモデルの作法を踏まえたものである。妖怪フィギュアは妖怪プラモデルの正統な後継者なのだ。もっとも、妖怪プラモデルに比べて、妖怪フィギュアはより「収集対象」としての要素が強くなっている。妖怪プラモデルの楽しみはやはり「作ること」であったと思われるが、妖怪フィギュアの場合は明らかに「集めること」が主要な目的となっているのである。

「収集」という行為は、本質的には博物学的思考／嗜好に基づくものである。だから、妖怪フィギュアはまた、江戸時代の「妖怪図鑑」や、「化物づくし絵」の後継者でもあったと言うことができよう。妖怪フィギュアが鳥山石燕の『画図百鬼夜行』に登場する妖怪を

題材にしていたことにも、それはあらわれている。

しかし、江戸時代のそれらがもっぱら平面のものであったことを思い起こすなら、現在の妖怪フィギュアを支える感性と、江戸時代の「妖怪玩具」を支える感性とのあいだに横たわる差異が明らかになるだろう。江戸時代の人びとにとって、妖怪の人形（フィギュア）は玩具と言うより呪物としての意味あいを持っていた。物体としての質量を持った人形は、なにか神秘的なものの存在、「霊」や「呪力」のようなものがそこに宿っているという感覚を与えてしまうからだ。だが、妖怪フィギュアを集める現代の人びとは、もはやそうした感性を失っている。箱に書かれた「御祓い済」の注意書きに、そうした感性の名残を見ることが出来るが、それさえも他の商品との「差異化」をはかるための空虚な記号にすぎない。大量生産品である妖怪フィギュアが祟るなど、誰も本気で信じはしないのである。

妖怪フィギュアの「質量」、すなわちモノとしての「存在感」は、現代の人びとにとっては別の意味あいを持っている。江戸時代の人びとがそこに神秘的なものの存在を感じ取ったのに対し、現代の人びとはそこに強い愛着を感じるのである。それはモノに対する愛、フェティシズムである。妖怪たちの造形物は、その厚みのうちに「霊」や「呪力」などではなく、人間たち自身のいささか屈折した情熱を宿すことになったのだ。言わば古い意味での呪物崇拝の対象としてのフェティッシュから、モノへの愛の対象としてのフェティッシュへと変貌を遂げたのである。

また、こうも言えるだろう。江戸時代の人びとにとって、人形は「他者」の気配を感じさせるものだった。だからこそ、そこに霊的なものを感じ取っていたのだが、現代の人びとが人形（フィギュア）に見いだすのはもはや「他者」ではない。人はそこに自分自身の欲望を、「私」の欲望を見いだすのである。つまり、現代において妖怪は感情移入の対象となったのだ。

かわいい妖怪たち

このように、妖怪が感情移入の対象となった結果、生み出されたのが「かわいい妖怪」である。現代の日本には、妖怪をもとにしたかわいらしいキャラクターがあふれている。例えばザシキワラシ（家に住みつき富をもたらすという女の子の姿をした妖怪）が東北地方を代表するマスコットキャラクターになっていたり（ザシキワラシの姿をした「ハローキティ」の携帯ストラップまでである）、キジムナー（ガジュマルの木の上に棲むという妖怪）が沖縄を代表するキャラクターになっていたり、妖怪がそれぞれの地方のマス

コットキャラクターとなっている事例は数多くある。

そのなかでも特に河童は人気のキャラクターで、実にさまざまな河童キャラクターを見いだすことができる。例えば平成 13 年（2001）に福岡でおこなわれた世界水泳選手権大会のマスコットキャラクターは、河童を元にした「ぱちやぼ」だった。日本古来の妖怪が、世界的なスポーツ大会のマスコットとなったのである。こうした河童のキャラクターは、ぬいぐるみ、フィギュア、携帯ストラップなどさまざまな形で商品化されており、テレビ CM のなかにも、しばしばかわいらしい河童キャラクターが登場するほどである。日本人ならば誰でも、頭に皿があつて、クチバシがあつて、体が緑色のキャラクターを見れば、何の説明もなくとも「あ、河童だ」と思ってしまうという、よくよく考えてみれば実に驚くべき状況が到来しているのである。近代化によって妖怪は撲滅されたところか、ますますすわれわれの日常生活に入り込んできていると言えるのである。

伝統的な妖怪ばかりではなく、現代において新しく作られた妖怪のなかにも、キャラクターとして大きな人気を得るものがある。宮崎 駿^{はやお}のアニメ映画『となりのトトロ』に登場するトトロというキャラクターは、神の祠^{ほくら}の杜^{もり}に棲む妖怪であつた。そして、世界の子どもたちに人気の「ポケットモンスター」は、その名のとおりに「怪物」なのである。妖怪はいまや、世界に通用するキャラクターとなっているのだ。

こうした現代のキャラクターとしての妖怪は、いずれも丸っこく単純化された「かわいい妖怪」である。こうした「かわいい妖怪」の登場は、妖怪に対する新しい感性の出現を意味している。江戸時代の人びとは、妖怪を「滑稽なやつ」とは思つても、「かわいいやつ」とは決して思わなかったろう。化物づくしの黄表紙に登場する妖怪（化物）たちは、醜く不恰好な存在として描かれ、滑稽な失敗を繰り返し、そして最後は人間によってこの世界の外へと追い払われてしまう。そこに感じられるのは、妖怪に対する親しみと侮蔑の入り混じった態度である。江戸時代の「妖怪玩具」の多くが平面的であつたことが象徴しているように、江戸時代の人びとにとって、妖怪は薄っぺらな「記号」にすぎなかった。そこに感情移入するということではなく、ただ単に笑い飛ばすだけの対象として、ドライなつき合いをしていたのである。

一方、現代のぬいぐるみやマスコット人形などになっている「かわいい妖怪」たちは、「過剰な肉体性」を帯びた江戸時代の妖怪とは異なり、ディテールを省略され、全体的に丸っこいデザインとなっている。妖怪たちの異常な形象（例えば河童の頭の皿や嘴、背中の甲羅など）は、極限まで単純化されて記号化しており、不気味さを感じさせないように

なっている。これらの改変は、妖怪が「笑い飛ばす対象」から「感情移入の対象」へと移行したことを示している。妖怪は「私」により近づいたために、その不気味さを削ぎ落としていったのである。これは、ちょうど近代において「私」そのものが不可視のものとなり、「不気味なもの」へと化していったことの裏返しとしてとらえることができる。「私」が不可視で「不気味なもの」であるからこそ、「私」を可視的な形で外に投影したものからは不気味さを払拭しようとしたのである。

こうして妖怪たちは、まさに現代的な意味での「キャラクター」の仲間入りをするようになったのである。いや、むしろこう言ったほうがいいのかも知れない。現代の「キャラクター」とは、江戸時代的な意味で言えばすべからく「化物」であると。ドラえもんやミッキーマウス、たればんだ、アンパンマン、スヌーピー……それらはいずれも、動物のようで動物でないもの、人間のように人間でないもの、器物のようで器物でないものであり、現実には存在しない「化物」であると言える。「かわいい妖怪」とは、そうした「化物」たちの、少し伝統のある仲間たちなのである。現代人がこうした「化物」を求めるのは、それらが現実世界を超越した存在であるからだだろう。それは、心霊やオカルトに関するディスクールのなかで、「不気味なもの」であったはずの「私」が、現実世界を乗り越える可能性を秘めた存在へと転換していったことと、ある意味パラレルな現象である。「不気味なもの」であったはずの妖怪たちは、日常のなかでさまざまな限界を感じつつ生活をしている人びとに、いつとき、現実世界を忘れさせるという役割を担うようになったのである。かつて、妖怪を人間世界の外に追いやった人間たちは、今度はその妖怪たちの世界に逃げ込むことを望むようになったのだ。人間世界の絶対性を声高に叫んだ近世から、妖怪世界への憧れを表明する現代へ。そのような流れを描き出すことも可能だろう。

このように、水木しげるにはじまる現代の妖怪ブームは、江戸時代の妖怪文化を継承しながら、オカルトブームとは異なる形で、近代の「私」と結びついたものとなっているのである。リアリティではなくフィクションと結びつく「私」。ここに新たな妖怪との関係を見いだすことができるだろう。

「私」の呪縛

これまでの一般的なイメージでは、江戸時代の人びとは迷信にとらわれ、妖怪の存在を信じていたが、近代の文明開化によって迷信は駆逐され、合理主義的な思考が民衆のあいだにも広がっていった、とされてきた。しかし、本稿の議論によって、実情はむしろ逆で

あったことが明らかになったであろう。

江戸時代の都市の人々は、妖怪というものに対して現代人以上に合理的な、醒めたとらえ方をしていた。妖怪は現実には存在しない、という認識に立った上で、それを虚構として楽しんでいた。それに対して、現代のわれわれをも含む近代の人々は、われわれ自身が考えている以上に、非合理の世界をリアルに感じてしまう人々であった。それは近代において、妖怪たちがわれわれ自身の不可視の「内面」と深くかかわりあうようになったからである。妖怪は、「神経」の作用、「催眠術」の効果、「心霊」の感応によって生じる「私」の経験となったのだ。民俗的共同体社会においては「語り」によって形成された共同幻想のなかに、近世の都市社会においては可視的なメディアによって構成された「表象空間」のなかに棲息していた妖怪たちは、いまや「内面」によって規定された「私」の主観的世界のなかへと居場所を移したのである。

これによって、近代以降の人びとは妖怪を「私」から引き離すことができなくなってしまった。円朝の言葉を借りれば、近現代人はまさに「自分の幽霊を背負って居るやうな」状態にあると言える。オカルトが「自分探し」という重い役割を担ってしまったことも、その一つの表れであろう。また、江戸時代の妖怪文化を継承しているかに見える現代の妖怪ブームも、「私」の呪縛から逃れられているわけではない。「かわいい妖怪」は、江戸時代のエピステーメーからは生まれようのないものであり、そこには近代の「私」が影を落としている。もはや現代のわれわれは、「私」という認識の枠組を通してしか妖怪を見ることができなくなっているのである。

妖怪は人間の歴史とともに「存在」していた。しかし、妖怪に対する認識は、時代とともに大きく転換していったのである。一方で、不思議な現象を説明する「概念」としての妖怪、もっとも原初的な形の妖怪もまた、民間伝承として長く残り続けたが、近世の「化物」のようにそれらを視覚的存在としてとらえたり、「心霊」現象としてそれらを語る言説は、いずれも新たな妖怪観に根ざしたものであることを忘れてはならないだろう。

結論

これで、われわれは近世、および近代における日本人の妖怪観の変容をたどり終えたことになる。本稿で描き出した日本人の妖怪観の変遷の流れを、簡単にまとめておこう。

中世において、妖怪の出現は多くの場合「凶兆」として解釈された。それらは神仏をはじめとする神秘的存在からの「警告」であった。すなわち、妖怪は神霊からの「言葉」を伝えるものという意味で、一種の「記号」であったのである。これは妖怪に限ったことではなく、あらゆる自然物がなんらかの意味を帯びた「記号」として存在していた。これらの「記号」は所与のものとして存在しており、人間にできるのはその「記号」を「読み取る」こと、そしてその結果にしたがって神霊への働きかけをおこなうことだけだった。

「物」が同時に「言葉」を伝える「記号」である世界。こうした認識は、しかし近世において大きく変容する。この時代に大きな発展を遂げた都市において、あるいは「物」をそれぞれの土地から切り離して移動させる商品経済の局面において、「物」にまとりついた「言葉」や「記号」としての性質が剥ぎ取られ、はじめて「物」そのものとして人間の目の前にあらわれるようになるのである。この結果、「記号」の位置づけも変わってくる。かつて「記号」は所与のものとして存在し、人間はそれを「読み取る」ことしかできなかった。しかし、近世においては、「記号」は人間が約束事のなかで作り出すことができるものとなった。これは、「記号」が神霊の支配を逃れて、人間の完全なコントロール下に入ったことを意味する。こうした人工的な記号、人間の支配下にあることがはっきりと刻印された記号が「表象」である。

そして妖怪もまた、伝承や説話といった「言葉」の世界、意味の世界から切り離され、名前や視覚的形象によって弁別される「表象」となっていった。こうした妖怪の「表象」化は、人間の支配力が世界のあらゆる局面、あらゆる「物」に及ぶようになったことの帰結である。かつて神霊が占めていたその位置を、いまや人間が占めるようになったのである。

妖怪は「表象」として博物学の対象となり、また現在で言うところの「キャラクター」となっていった。そして人間の手で自由自在にコントロールされるものとなった妖怪は完全にリアリティを喪失し、フィクショナルな存在として人間の娯楽の題材へと化していった。「表象」としての妖怪は、まず何よりも視覚的な形象によって弁別されるが、その異形性が人間に恐怖と笑いという両義的な反応を喚起するがゆえに、すぐれた「象徴」として

娯楽のなかに用いられるようになったのである。

ここまでの、近世後期——より具体的には 18 世紀後半以降の都市における妖怪観である。だが、近代になると、こうした近世の妖怪観はふたたび編成しなおされることになる。

「表象」として、リアリティの領域から切り離されてあった妖怪が、以前とは異なる形でリアリティのなかに回帰するのである。これは、近世は妖怪をリアルなものとして恐怖していた迷信の時代、近代はそれを合理的思考によって否定し去った啓蒙の時代、という一般的な認識とはまったく逆の形である。

「表象」という人工的な記号を成立させていたのは、「万物の霊長」とされた人間の力の絶対性であった。ところが近代になると、この「人間」そのものに根本的な懷疑が突きつけられるようになる。人間は「神経」の作用、「催眠術」の効果、「心霊」の感応によって容易に妖怪を「見てしまう」不安定な存在、「内面」というコントロール不可能な部分を抱えた存在として認識されるようになったのだ。かつて「表象」としてフィクショナルな領域に囲い込まれていた妖怪たちは、今度は「人間」そのものの内部に棲みつくようになったのである。

そして、こうした認識とともに生み出されたのが、「私」という近代に特有の思想であった。謎めいた「内面」を抱え込んでしまったことで、「私」は「私」にとって「不気味なもの」となり、一方で未知なる可能性を秘めた神秘的な存在となった。現代の妖怪は、まさにこのような「私」を投影した存在としてあらわれるようになるのである。

このように、日本人の妖怪に対する認識は、時代とともに変容してきた。そして、その変容はひとり妖怪観のみではなく、日本人が世界を認識するしかたを規定する枠組の再編成に基づくものであり、他のさまざまな文化的変容と連動したものであった。

さらに言えば、その認識枠組の再編成は、「物」「言葉」「記号」「人間」のあいだに結ばれる関係の再編成としてとらえることができるが、とりわけ重要なのは「人間」の位置づけである。近世以前には、神霊によって支配される「記号」の受動的な解釈者にすぎなかった「人間」が、近世には「記号」を支配する絶対者の座に居座るようになる。ところが近代になると、「人間」そのものが「人間」には支配できない謎めいた存在へと変貌を遂げる。妖怪は、この「人間」の位置づけの変化に寄り添うような形でみずからの姿を変えていく。神霊からのメッセージとして人間の行動を支配していた存在から、「表象」として人間に支配される存在へ、そして人間そのものの内部にあって人間自身にはコントロールできない存在へと。妖怪は人間との位置関係によって、そのあり方が決定されてきたのであ

る。

この意味で、「妖怪研究は人間研究である」とする小松和彦の主張はまったく正しい。ただ、それは「人間の心の闇が妖怪を生み出す」というような単純なものではない。「心の闇」という考え方自体が、まさに妖怪観の変容とともに生み出されたものなのであって、妖怪は「物」「言葉」「記号」「人間」が描き出す複雑な網目の一つの結び目として存在し、その網目が組み替えられるたびに、その様相を変えていくのである。

本稿は、18 世紀後半と近代に起こった日本人の妖怪観の大きな転換を、「妖怪娯楽」に焦点を当てることによって明らかにしようとしたものであった。その目的はおおむね達成されたと思われるが、「はじめに」で述べたように、本稿の真のねらいは、現代における妖怪観を理解することであった。これに関しては、近世から近代に至る妖怪観の変容をたどることで、現代の妖怪観の根幹を形づくっている部分を確認することができたように思う。今後の課題は、現代の事例をより詳細に検討し、今もなお進行しつつある妖怪観の変容について考察することであろう。

註

序章

- (1) 江馬務『日本妖怪変化史』(中外出版、1923年)、自序1頁。
- (2) 柳田國男「妖怪談義」(『柳田國男全集6』筑摩書房、1989年)、15頁。
- (3) 郷土研究社「社告」(『郷土研究』第2巻第8号、郷土研究社、1914年)。
- (4) 中村禎里『河童の日本史』(日本エディタースクール出版部、1996年)、409 - 410頁。
- (5) 柳田國男前掲論文、80頁。
- (6) この点については、拙稿「遊びと娯楽」(赤田光男他編『講座日本の民俗学8 芸術と娯楽の民俗』雄山閣出版、1999年)において詳しく論じている。
- (7) 代表作である『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』以外にも、「芝居と俗信・怪猫物の世界——『獨道中五十三驛』試論——」(『歌舞伎 研究と批評』第17号、歌舞伎学会、1996年)、「『竹箆太郎怪談記』と竹箆太郎譚」(『歌舞伎 研究と批評』第25号、歌舞伎学会、2000年)、「近世文化における轆轤首の形状について」(小松和彦編『日本妖怪学大全』小学館、2003年)などがある。
- (8) 「素人の演出する怪談芸——江戸時代の『妖怪手品』について」(服部幸雄編『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)、「明治の妖怪手品」(『法政大学小金井論集』第1号、2004年)、「妖怪を作り出す江戸時代人——手品本に見られる『妖怪手品』の系譜」(『民族藝術』第22巻、民族藝術学会、2006年)。
- (9) ミシェル・フーコー(渡辺一民・佐々木明訳)『言葉と物——人文科学の考古学』(新潮社、1974年)。
- (10) 江馬務前掲書、1頁。
- (11) 小松和彦「山姥をめぐる——新しい妖怪論に向けて」(『憑霊信仰論』伝統と現代社、1982年)。
- (12) 京極夏彦「通俗的『妖怪』概念の成立に関する一考察」(小松和彦編『日本妖怪学大全』小学館、2003年)。
- (13) 小松和彦『妖怪文化入門』(せりか書房、2006年)、10頁。

第1章

- (1) 鈴木重三「お化けいろいろ」(『絵本と浮世絵——江戸出版文化の考察』美術出版社、1979年)、159頁。
- (2) 香川雅信「『障り信仰』の論理あるいは非・論理(一)」(『四国民俗』第31号、四国民俗学会、1998年)。
- (3) 中村幸彦校注『日本古典文学大系 56 上田秋成集』(岩波書店、1959年)、96 - 97頁。
- (4) 高田衛「解説」(高田衛編・校注『江戸怪談集(中)』岩波書店、1989年)、403頁。
- (5) 太刀川清「解題」(太刀川清校訂『叢書江戸文庫 2 百物語怪談集成』国書刊行会、1987年)、354 - 360頁。
- (6) 高田衛『新編江戸幻想文学誌』(筑摩書房、2000年)、19頁。
- (7) 同書、90 - 92頁。
- (8) 春町を石燕の弟子とする説は、『浮世絵類考』などに見える。石燕一門が挿絵を寄せている歳旦帖(年の始めに作られた絵入り俳書)のうち、宝暦13年(1763)以降のものには、春町が亀長、のち寿平の号で挿絵を寄せている。加藤定彦「江戸座の絵俳書について——露月を中心に」(『絵入り俳書とその画家たち』柿衛文庫、1992年)、72頁参照。
- (9) 以下の引用部分は、木村八重子・宇田敏彦・小池正胤校注『新日本古典文学大系 83 草双紙集』(岩波書店、1997年)による。
- (10) 明和7年(1770)刊の鳥居清経作『古今名筆化物噺』のこと。
- (11) 木村八重子・宇田敏彦・小池正胤校注前掲書、162頁。
- (12) ミシェル・フーコー『言葉と物』、71 - 75頁。
- (13) アダム・カバット「化物尽の黄表紙の翻刻と考察(その一)」(『武蔵大学人文学会雑誌』第28巻第1号、武蔵大学人文学会、1996年)。
- (14) 中村禎里『狸とその世界』(朝日新聞社、1990年)、7 - 42頁。
- (15) アダム・カバット『大江戸化物細見』(小学館、2000年)、16頁。同「豆腐小僧の系譜——黄表紙を中心に」(延広真治編『江戸の文事』ぺりかん社、2000年)、169 - 181頁。
- (16) アダム・カバット『大江戸化物細見』、17頁。
- (17) 例えば、ウィリアム・ギブソン『ニューロマンサー』(早川書房、1986年)など。

- (18) バーバラ・マヤホフ「ディズニーランドの、馴致され植民地化された想像力——夢が実現した時の歓喜と危機」(ヴィクター・ターナー・山口昌男編『見世物の人類学』三省堂、1983年)、212頁。
- (19) 小松和彦『妖怪学新考』(小学館、1994年)、157 - 161頁。
- (20) 湯浅隆「江戸の開帳における十八世紀後半の変化」(『国立歴史民俗博物館研究報告』第33集、国立歴史民俗博物館、1991年)。
- (21) 朝倉無声『見世物研究』(筑摩書房、2002年)、301 - 303頁。
- (22) アダム・カバット前掲書、14頁。
- (23) 朝倉無声前掲書、303頁。

第2章

- (1) 谷川健一他編『日本庶民生活史料集成 第15巻 都市風俗』(三一書房、1971年)、110頁。
- (2) 「妖怪手品」については、すでに横山泰子が「素人の演出する怪談芸——江戸時代の『妖怪手品』について」(服部幸雄編『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)のなかで詳しく論じている。もっとも、「妖怪手品」の語は筆者が国際日本文化研究センター共同研究会「日本における怪異・怪談文化の成立と変遷に関する学際的研究」における口頭発表「遊びの中の百鬼夜行——近世の娯楽文化と妖怪」(1999年2月27日)のなかではじめて用いた、筆者自身の造語である。
- (3) 国立劇場資料課編『国立劇場演芸資料館所蔵 緒方奇術文庫書目解題』(紀伊国屋書店、1992年)。
- (4) 服部幸雄『さかさまの幽霊——〈視〉の江戸文化論』(平凡社、1989年)。
- (5) 岩本憲児『幻燈の世紀——映面前夜の視覚文化史』(森話社、2002年)、19 - 20頁。
- (6) マックス・ミルネール(川口顕弘・篠田知和基・森永徹訳)『ファンタスマゴリアー——光学と幻想文学』(ありな書房、1994年)、19頁。
- (7) 「化物蠟燭」については、山本慶一『江戸の影絵遊び——光と影の文化史』(草思社、1988年)に詳しい。
- (8) 船越政一郎編・校訂『浪速叢書 第四』(浪速叢書刊行会、1927年)、451頁。
- (9) 小池正胤・宇田敏彦・中山右尚・棚橋正博編『江戸の戯作絵本(二) 全盛期黄表

- 紙集』(社会思想社、1981年)、188 - 189 頁。
- (10) 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』(国書刊行会、2001年)、300 頁。
- (11) 山本慶一前掲書、140 頁。
- (12) 同書、144 - 145 頁。
- (13) 同書、145 頁。また岩本憲児前掲書、100 - 107 頁。
- (14) 日野龍夫校注『新日本古典文学大系 100 江戸繁昌記 柳橋新誌』(岩波書店、1989年)、182 - 183 頁。
- (15) 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)、55 - 58 頁。
- (16) 同書、296 頁。
- (17) 延広真治「林屋正蔵」(『落語はいかにして形成されたか』平凡社、1986年)。
- (18) 朝倉治彦・柏川修一編『守貞謄稿 第五巻』(東京堂出版、1992年)、103 頁。
- (19) 石井明「怪談噺の誕生」(小松和彦編『日本妖怪学大全』小学館、2003年)、342 頁。
- (20) 延広真治前掲論文、173 頁。
- (21) 三田村鳶魚「江戸末の幽霊好み」(『三田村鳶魚全集 第十巻』中央公論社、1975年)、91 - 92 頁。
- (22) 朝倉無声『見世物研究』、510 - 513 頁。
- (23) 同書、524 - 526 頁。
- (24) 延広真治前掲論文、174 頁。
- (25) 石井明前掲論文、346 頁。
- (26) 山田孝雄・山田忠雄・山田英雄・山田俊雄校注『日本古典文学大系 25 今昔物語集 四』(岩波書店、1962年)、159 頁。
- (27) 泡坂妻夫『大江戸奇術考——手妻・からくり・見立ての世界』(平凡社、2001年)、34 - 38 頁。
- (28) 橋本裕之「騙りのパフォーマンス——幻術・外術・幻戯」(国立歴史民俗博物館編『変身する——仮面と異装の精神史』平凡社、1992年)、47 頁。
- (29) 松嶋健「視覚化とその剰余——『天狗通』と『日本山海名物図会』を生み出すネットワーク」(『人文学報』第 85 号、京都大学人文科学研究所、2001年)、113 - 118 頁。
- (30) 例えば、『珍術さんげ袋』『唐土秘事海』などの手品伝授本を著した多賀谷環中仙(環中仙い三)は、竹田からくりの仕掛けを解説した『^{かやさん ちからくり}幾訓蒙鑑草』の作者でもあり、手

品とからくりが隣接する領域であったことがうかがい知れる。

- (31) この「茶運び人形」再現の経緯については、立川昭二『からくり』（法政大学出版局、1969年）に詳しい。
- (32) 花咲一男『川柳江戸名物図絵』（三樹書房、1994年）、71 - 72 頁。
- (33) 中村禎里『狸とその世界』、112 - 114 頁。
- (34) 立川昭二前掲書、181 頁。高梨生馬『からくり人形の文化誌』（學藝書林、1990年）、114 - 115 頁。
- (35) ジークムント・フロイト（高橋義孝訳）「無気味なもの」（『フロイト著作集3』人文書院、1969年）。
- (36) タイモン・スクリーチ（田中優子・高山宏訳）『大江戸視覚革命——十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』（作品社、1998年）、176 - 177 頁。
- (37) 朝倉無声前掲書、62 頁。
- (38) 橋本裕之前掲論文、56 頁。
- (39) 朝倉無声前掲書、59 - 62 頁。
- (40) 清水正男・廣澤知晴「（翻刻）『怪談見聞実記』卷之一～卷之三」（『目白学園国語国文学』第7号、1998年）、32 - 33 頁。
- (41) 清水正男・廣澤知晴「（翻刻）『怪談見聞実記』卷之四～卷之五」（『目白学園国語国文学』第8号、1999年）、58 頁。
- (42) 同論文、64 頁。
- (43) 堤邦彦は、これらを「弁惑物読本」と名づけている。堤邦彦「狐と江戸文人」（『朱』第43号、伏見稲荷大社、2000年）参照。
- (44) 中村幸彦・中野三敏校訂『東洋文庫 369 甲子夜話続篇3』（平凡社、1980年）、231 - 232 頁。
- (45) 野口武彦もまた、江戸時代の人びとの妖怪観として「人間のバケモノ化」と「バケモノの人間化」を指摘している。野口武彦「大江戸百鬼夜行図」（『ユリイカ 詩と批評』第16巻第8号、青土社、1984年）参照。
- (46) 南和男「都市の世相——京都・江戸・大坂」（『日本民俗文化大系 11 都市と田舎——マチの生活文化』小学館、1985年）、506 頁。
- (47) 湯浅隆「江戸の開帳における十八世紀後半の変化」。
- (48) この時、とりわけ人気を集めたのは、「名号牛」という見世物だった。これは黒毛

の牛の背に「なむあみだぶつ」の名号が白く浮かび上がったもので、まさに阿弥陀如来の開帳にふさわしい見世物であったが、どうやら薬品を使って毛の一部を脱色して作ったものであったらしい。つまり何もかもが人の手によって仕掛けられた流行だったのだが、興味深いのは、その仕掛け人として平賀源内の名が挙げられていることである。その真偽のほどはともかくとして、源内が伝説的な「山師」、すなわち流行のプロデューサーとして認識されていたことが、ここからうかがい知ることができる。

(49) 高木好次・山本鍊蔵・渡邊幸『洒落本大系第二巻』(六合館、1931年)、217頁。

(50) 井上智勝「寛政期における氏神・流行神と朝廷権威——大坂の氏神社における主祭神変化の理由」(『日本史研究』365号、1993年)。

(51) 宮田登『近世の流行神』(評論社、1972年)、16頁。

(52) 文化11年(1814)に江戸で刊行された『江戸神仏願懸重宝記』は、江戸の流行神を紹介した一種のガイドブックであるが、そこに記載された31の流行神のうち、病気に対する効験を持つものは24と圧倒的な割合を占めている。また文化13年(1816)に大坂で刊行された『神社仏閣願懸重宝記初篇』には69の流行神が記載されており、そのうち病気に対する効験を有するものは46ある。

(53) マルセル・モース(有地亨訳)「贈与論——太古の社会における交換の諸型態と契機」(『社会学と人類学Ⅰ』弘文堂、1973年)。

(54) 小田亮『構造人類学のフィールド』(世界思想社、1994年)、74 - 100頁参照。

(55) マルセル・モース前掲論文、248頁。

(56) 国立劇場資料課編前掲書、21 - 22頁。

(57) 鈴木敏夫『江戸の本屋』(中央公論社、1980年)、44頁。

(58) 松嶋健前掲論文。

(59) 同論文、118 - 121頁。

第三章

(1) もっとも、この『今昔物語集』の文中に「百鬼夜行」という言葉は出てこない。単に「夜行」と書かれているだけである。さらにいえば、この「夜行」という言葉が「百鬼夜行」を指しているものかどうかは定かではない。原文を素直に読めば、これは単に「夜の外出」を指しているにすぎないとも解釈することができるのだ。つまり「夜行」するのは鬼たちではなく人間のほうなのである。とはいえ、ここで描かれた内容

は明らかに「百鬼夜行」という名で呼ばれていた出来事を描いているので、これを「百鬼夜行」の代表的な事例とみなすことはさしつかえないであろう。

- (2) 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』(新曜社、1994 年)、191～233 頁。同『『百鬼夜行絵巻』はなおも語る』(『図説百鬼夜行絵巻をよむ』河出書房新社、1999 年)、17～21 頁。
- (3) 山田孝雄・山田忠雄・山田英雄・山田俊雄校注『日本古典文学大系 24 今昔物語集 三』(岩波書店、1961 年)、488 頁。
- (4) 佐佐木信綱他監修・野村八良校註『宇治拾遺物語上』(朝日新聞社、1949 年)、50 頁。
- (5) 同書、70 頁。
- (6) 馬場あき子『鬼の研究』(筑摩書房、1988 年)、43 - 44 頁。
- (7) 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編『鳥山石燕 画図百鬼夜行』(国書刊行会、1992 年) 92 - 93 頁。
- (8) 高馬三良訳『山海経 中国古代の神話世界』(平凡社、1994 年)、18 頁。
- (9) 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成別巻 嬉遊笑覧 2』(吉川弘文館、1979 年)、41 頁。
- (10) このような「妖怪絵巻」としては、『化物づくし』(個人蔵)、『百怪図巻』(福岡市博物館蔵)、『化物絵巻』(川崎市市民ミュージアム蔵)、『百鬼夜行絵巻』(松井文庫蔵) などが現存している。これらの絵巻は、京極夏彦文、多田克己編・解説『妖怪図巻』(国書刊行会、2000 年) で見ることができる。
- (11) 吉川観方『続 絵画に見えたる妖怪』(美術図書出版部、1936 年)。
- (12) 辻惟雄「化物づくし」(『美術手帖』第 240 号、美術出版社、1964 年)、26 頁。
- (13) 伊藤清司『怪奇鳥獣図巻——大陸からやって来た異形の鬼神たち』(工作舎、2001 年) 参照。
- (14) 中沢新一「妖怪画と博物学」(『悪党的思考』平凡社、1988 年)、115 頁。
- (15) 西村三郎『文明のなかの博物学 西欧と日本 (上)』(紀伊國屋書店、1999 年)、5 頁。
- (16) 博物学の歴史については、西村三郎前掲書、および大場利康「図譜で見る江戸博物学入門——宇田川榕菴、源内から若冲まで」(『別冊宝島 126 号 江戸の真実』J I C C 出版局、1991 年) を参考にした。

- (17) 竹内誠『大系日本の歴史 10 江戸と大坂』（小学館、1993 年）、221 頁。
- (18) 船越政一郎編・校訂『浪速叢書 第四』、418 - 423 頁。
- (19) 朝倉無声『見世物研究』、358 - 360 頁。
- (20) 西村三郎前掲書、171 頁。
- (21) 「哥子幼昔物事に細成が、たゞ戯れに秋津虫を繋ぎはたはた蟀蟋を掌にのせ遊びて
余念なし。即其生をむさぼらんことを恐れてあまたゝびいましめしに、今の筆策誠に
業の徳をかゝやかせしは」
- (22) 高山宏「タブロー・マニアック——江戸番付」（『黒に染める——本朝ピクチャレス
ク事始め』ありな書房、1989 年）、73 頁。
- (23) 中野三敏『江戸名物評判記案内』（岩波書店、1985 年）、5 頁。
- (24) 高山宏・長島弘明「〔対談〕秋成、気質物、そしてヨーロッパ分類学」（『國文學 解
釈と教材の研究』第 40 巻 7 号、學燈社、1995 年）、22 頁。
- (25) 櫻井進『江戸の無意識』（講談社、1991 年）、18 頁。
- (26) 前川久太郎「名所図会」（『民具のころ——江戸三百年』時事通信社、1981 年）、
87 - 91 頁。
- (27) また、美術史家の佐々木丞平は、18 世紀における相書、すなわち人間の顔の各部の
形を分類し、それらと運命との連関を体系化した一種の統計学的擬似科学である相学
に関する書物の流行と、本草学の流行とを関係づけ、当時の学問がおしなべて分類学
としての性格をもっていたことを指摘している。佐々木丞平「十八世紀の文化的動向
とその時代の画壇」（『國文學 解釈と教材の研究』第 44 巻 2 号、學燈社、1999 年）、
131 - 132 頁。
- (28) ミシェル・フーコー『言葉と物』、152 頁。
- (29) 同書、154 頁。
- (30) 同書、155 頁。
- (31) 風間賢二「来るべき『ポップ・モンスター論』のための覚書」（『ユリイカ 詩と批
評』第 31 巻第 6 号、青土社、1999 年）、89 頁。
- (32) 伊藤進『怪物のルネサンス』（河出書房新社、1998 年）。
- (33) 南隆太「スペクタクル化する身体——七世紀イングランドにおける『怪物誕生奇
談』のゆくえ」（末廣幹責任編集『国家身体はアンドロイドの夢を見るか——初期近代
イギリス表象文化アーカイヴ 1』ありな書房、2001 年）、165 - 168 頁。

- (34) 笹本正治『中世の災害予兆——あの世からのメッセージ』(吉川弘文館、1996年)。
- (35) 木場貴俊氏からの御教示による。
- (36) 延宝5年(1677)刊の怪談集『諸国百物語』には、京東洞院通にあらわれた妖怪として「片輪車」の話が載せられている。この「片輪車」は、車輪一つだけがひとりでに道を転がっていく怪である。なお、江戸時代に作られた「妖怪カルタ」の多くに、「京に出る片輪車」という絵札が見られることから、「片輪車」が京都の妖怪としてよく知られていたことがうかがえる。
- (37) 貝原篤信『大和本草 第二冊』(有明書房、1975年)、270頁。
- (38) 例えば平賀源内は、『物類品隲』のなかで竜骨について記し、その真偽を論じている。また、「石の長者」と呼ばれ、奇石の収集家として知られた木内石亭は、『龍骨記』(寛政6年)や『天狗爪石奇談』(寛政8年)など、竜骨や天狗の爪に関する著作をあらわしている。なお、竜骨とはステゴドンやナウマンゾウなどの象の化石、天狗の爪とはサメ類の歯の化石であることが現在では判明している。斎藤忠『木内石亭』(吉川弘文館、1962年)、169 - 173、178 - 183頁参照。
- (39) 西村三郎前掲書、130頁。および上野益三『日本博物学史』(講談社、1989年)、93頁。
- (40) 板坂耀子校訂『叢書江戸文庫 17 近世紀行集成』(国書刊行会、1991年)、64頁。
なお、この引用は、『諸州採葉記』から珍しい記事だけを抜き出して構成した『諸州採葉記抄録』を、さらに安永3年(1774)になって京都の書肆から板行した『本朝奇跡談』からのものである。
- (41) ミシェル・フーコー前掲書、157頁。
- (42) 板坂耀子校訂前掲書、64頁。
- (43) 横山泰子「鳥山石燕『百鬼夜行』考」(『ICU比較文化』第19号、ICU比較文化研究会、1990年)、9 - 10頁。
- (44) 中沢新一前掲論文、121 - 122頁。
- (45) 妖怪の狂歌絵本としては、『狂歌百鬼夜興』『狂歌百物語』などがある。『狂歌百鬼夜興』は、文政12年(1829)に上方の狂歌師たちが催した百物語狂歌会で詠まれた歌を集めたものである。百物語狂歌会というのは、一つ怪談を語るごとに灯りを一つずつ消していく百物語怪談会の作法になぞらえて、一種類の妖怪につき狂歌を一首ずつ詠んでいくという催しで、天明5年(1785)に四方赤良(大田南畝)を中心とする

江戸の狂歌師たちによっておこなわれたのが最初である。この時詠まれた歌を集めて、『狂歌百鬼夜狂（夷歌百鬼夜狂）』という本が板行されている。これには絵が入っていないが、同様の催しによって作られた『狂歌百鬼夜興』は、色刷りの絵が入った狂歌絵本となっている。いっぽう、嘉永6年（1853）の『狂歌百物語』は、天明の百物語狂歌会を踏まえながら、あらかじめ兼題（テーマ）をチラシによって告知して、歌を広く募集するという方法によって作られた本である。この『狂歌百物語』では、半丁（1頁）ごとに種類の妖怪が描かれており、まさに「妖怪図鑑」の様相を呈している。なお、『狂歌百鬼夜狂』および『狂歌百鬼夜興』に関しては、竹浦老「江戸の百鬼夜狂と上方の百鬼夜興」（『郷土研究 上方』第9号、創元社、1931年）に詳しい。

- (46) 小峯和明は、『画図百鬼夜行』に関して、次のように述べている。「どういう場所、どういう時間に妖怪が現れ、どんな姿をしているか、見えない世界は追放され、妖怪相互の時代差も問われない。古と新の区別もなくなり、妖怪の国籍や出自もさして重要ではない。すべてひとしなみに同列、同一水準に並べられ、見て楽しむものになりさがってしまう。ひとつひとつの妖怪にはそれぞれの物語があるはずだが、個別に詳細に記述するより、それらいっさいがっさいをたばねて網羅し、体系化、秩序化、カタログ化され、全体像として集約される。」（『妖怪の博物学』『國文學 解釈と教材の研究』第41巻4号、學燈社、1996年、86頁）
- (47) 石上敏校訂『叢書江戸文庫 32 森島中良集』（国書刊行会、1994年）、116頁。
- (48) 同書、112頁。
- (49) 中野三敏「見立絵本の系譜——『百化鳥』の余波」（『戯作研究』中央公論社、1981年）、312頁。
- (50) 同論文、312 - 313頁参照。
- (51) 延広真治「図像学——山東京伝作『奇妙図彙』を読む」（『國文學 解釈と教材の研究』第44巻2号、學燈社、1999年）、108頁。
- (52) 例えば天明9年（1789）の『青楼和談新造図彙』は、『訓蒙図彙』という百科全書の形式を借りて遊郭の風俗を描いた「見立て絵本」で、「妖怪図鑑」ではないが、『化物和本草』に描かれた「平気蟹」「頭の黒い鼠」などが登場する。
- (53) 中野三敏前掲論文、313 - 315頁の表をもとに作成。
- (54) クラウス・ライヒャルト（山下公子訳）「《無意味》及び無意味文学の歴史性について」（『ユリイカ 詩と批評』第13巻第5号、青土社、1981年）。

- (55) 同論文、174 頁。
- (56) 同論文、179 頁。
- (57) 濱田義一郎「宝合——安永・天明年間の江戸文学の一断面」(『江戸文藝攷』岩波書店、1988 年)、松田高行・山本陽史・和田博通「略註『たから合の記』」(延広真治編『江戸の文事』ペリかん社、2000 年)、延広真治他編著『『狂文宝合記』の研究』(汲古書院、2000 年)。
- (58) 松田高行・山本陽史・和田博通前掲論文、538 頁。
- (59) 湯浅隆「江戸の開帳における十八世紀後半の変化」、183 頁。
- (60) 濱田義一郎前掲論文、208 頁。
- (61) 開帳を見立ての題材として用いた戯作は、享和 2 年(1802)の山東京伝作・北尾重政画の黄表紙『吞込多霊宝縁起』をはじめとして数多く見られる。これについては、崔京国「戯作における開帳の見立物研究——いわゆる『とんだ霊宝』の受容」(『国際日本文学研究集会会議録(第 16 回)』国文学研究資料館、1993 年)に詳しい。
- (62) 朝倉無声前掲書、424 - 427 頁。
- (63) 川添裕『江戸の見世物』(岩波書店、2000 年)、82 頁。
- (64) 朝倉無声前掲書、264 - 268 頁。
- (65) このほか、明和・安永のころに上方で流行したという「異物会」も、同様の性質を持った場とみなすことができる。安永 2 年(1773)の『小児養育気質』(永井堂亀友著)によれば、当時、京・大坂に異物会ということがはやり、「弁慶の鉢巻」やら「弁慶の七つ道具の鋸」などのインチキ臭い品物が出品され、かつ売買されていたという。もっとも、それを買い入れる者もそれがインチキであることは重々承知していたようで、これもまた「宝合」と同様、なんの変哲もない物に遊戯的に付与された「意味」を楽しむものであったと考えられる。
- (66) ミシェル・フーコー前掲書、88 頁。
- (67) 同書、76 頁。
- (68) 宮尾しげを「解説」(『鳥羽絵 人物略画』岩崎美術社、1969 年)。
- (69) 日本随筆大成編輯部編前掲書、35 - 36 頁。
- (70) 石川一郎編『江戸文学俗信辞典』(東京堂出版、1989 年)、191 頁。
- (71) 朝倉治彦編訂『東洋文庫 499 遊歴雑記初編 1』(平凡社、1989 年)、19 頁。
- (72) 柳田國男「妖怪談義」、202 頁。

- (73) 南方熊楠「紀州俗伝（六）」（『郷土研究』第1巻第12号、郷土研究社、1914年）、50頁。
- (74) 柳田國男「木綿以前の事」（『定本柳田國男集第14巻』筑摩書房、1969年）、74頁。
同「方言覚書」（『定本柳田國男集第18巻』筑摩書房、1969年）、259頁。同「国語の将来」（『定本柳田國男集第19巻』筑摩書房、1969年）、159頁。
- (75) 柳田國男「大白神考」（『柳田國男全集15』筑摩書房、1990年）、355頁。
- (76) 鯨井千佐登「性と笑いの民衆文化——『民俗的心性』と権力」（渡辺信夫編『近世日本の生活文化と地域社会』河出書房新社、1995年）、97頁。
- (77) 『百慕々語』は、林美一『江戸枕絵師集成 勝川春章』（河出書房新社、1991年）に図版と翻刻がある。
- (78) 石上敏「解題」（『叢書江戸文庫32 森島中良集』国書刊行会、1994年）、373頁。
- (79) 多田克己「絵解き 画図百鬼夜行の妖怪（一）」（『季刊 怪』第零号、角川書店、1997年）、184 - 185頁。
- (80) 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編前掲書、92頁。
- (81) 同書、163頁。
- (82) 多田克己「絵解き 画図百鬼夜行の妖怪（四）」（『季刊 怪』第参号、角川書店、1998年）、253頁。
- (83) なお、林美一によれば、鳥山石燕は「陰戸山開縁」の筆名で『血気夜行』という妖怪の春画絵本を描いているという（林美一『江戸艶本を読む』新潮社、1987年、105 - 106頁）。

第4章

- (1) 『国立国会図書館蔵版 耽奇漫録 下』（吉川弘文館、1994年）、52頁。
- (2) 東京都江戸東京博物館『絵すごろく——遊びの中のあこがれ』（東京都江戸東京博物館、1998年）、9頁。
- (3) 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成〈第一期〉17』（吉川弘文館、1976年）、129頁。
- (4) 東京都江戸東京博物館前掲書、9頁。および岩城紀子「浄土双六考」（『東京都江戸東京博物館研究報告』第1号、東京都江戸東京博物館、1995年）、160 - 162頁。
- (5) 東京都江戸東京博物館前掲書、15頁。および岩城紀子前掲論文、193頁。

- (6) 「なんけんけれどもばけ物双六」に関しては、岩城紀子「化物と遊ぶ——『なんけんけれどもばけ物双六』」(『東京都江戸東京博物館研究報告』第5号、東京都江戸東京博物館、2000年)参照。
- (7) 森田誠吾「京の夢・江戸の夢——いろはかるた考疑」(『別冊太陽』第9号、平凡社、1974年)、67 - 72 頁。半澤敏郎『童遊文化史 第2巻』(東京書籍、1980年)、246 - 265 頁。
- (8) 多田克己編『江戸妖怪かるた』(国書刊行会、1998年)。
- (9) 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成別巻 嬉遊笑覧3』(吉川弘文館、1979年)、213 頁。
- (10) 日野龍夫校注『新日本古典文学大系 100 江戸繁昌記 柳橋新誌』、26 頁。
- (11) 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成〈第一期〉8』(吉川弘文館、1975年)、335 頁。
- (12) 有坂与太郎『郷土玩具大成第一巻 東京篇』(建設社、1935年)、175 頁。
- (13) 仲村久慈『日本の玩具』(日本出版社、1943年)、142 - 146 頁。
- (14) 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』、89 頁。
- (15) 喜田川季荘『類聚近世風俗志(下巻) 原名守貞漫稿』(日本図書センター、1977年)、607 頁。なおこの記述は朝倉治彦・柏川修一編『守貞漫稿』にはない部分である。
- (16) 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成別巻 嬉遊笑覧3』、182 頁。
- (17) 斎藤忠夫『風の民俗誌』(未来社、1986年)、80 - 81 頁。
- (18) 畑野栄三『全国郷土玩具ガイド2』(婦女子出版社、1992年)、15 頁。
- (19) 喜田貞吉「福神としての猩々」(『福神』宝文館出版、1976年)。
- (20) 香川雅信「疱瘡神祭り玩具——近世都市における民間信仰の一側面」(『大阪大学日本学報』第15号、大阪大学文学部日本学研究室、1996年)。
- (21) 谷川健一他編『日本庶民生活史料集成 第2巻 探検・紀行・篇地誌(西国)』(三一書房、1969年)、589 頁。
- (22) 香川雅信前掲論文、23 頁。
- (23) 高橋昌明『酒呑童子の誕生——もうひとつの日本文化』(中央公論社、1992年)、105 頁。
- (24) 奥村寛純『伏見人形の原型』(伏偶舎・丹嘉、1976年)、432 頁。
- (25) 谷川健一他編『日本庶民生活史料集成 第15巻 都市風俗』、409 頁。

- (26) なお、斎藤月岑の『武江年表』によれば、「神社姫」とは「探幽が戯画百鬼夜行の内ぬれ女の図」を写したものであったという。「探幽が戯画百鬼夜行」とはおそらく『化物づくし絵巻』のことであろう。狩野探幽が『化物づくし絵巻』を描いたかどうかは定かではないが、『百鬼夜行絵巻』が狩野派の絵師によって制作されていたことから、このような認識が生まれたものと考えられる。『化物づくし絵巻』には、女の顔と蛇の体を持つ「濡女」が描かれており、『化物づくし絵巻』をもとにして描かれた鳥山石燕の『画図百鬼夜行』にもやはり「濡女」が描かれている。もしこれが事実なら、伏見人形の人魚とは実は「濡女」であったということになる。
- (27) 『日本都市生活史料集成 4 城下町篇 2』（学習研究社、1975 年）、589 頁。
- (28) 同書、590 頁。

第 5 章

- (1) 朝倉治彦・柏川修一編『守貞謄稿 第五巻』、106 頁。
- (2) 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』、301 頁。
- (3) 鈴木棠三編『東洋文庫 50 絵本江戸風俗往来』（平凡社、1965 年）、158 頁。
- (4) 伊藤晴雨前掲書、292 頁。
- (5) 高橋好劇手記・上田長太郎補綴「千日前覚え帳」（『郷土研究 上方』第 10 号、創元社、1931 年）、18 頁。
- (6) 麻生磯次校注『日本古典文学大系 62 東海道中膝栗毛』（岩波書店、1958 年）、260 頁。
- (7) ロジェ・カイヨワ（清水幾太郎・霧生和夫訳）『遊びと人間』（岩波書店、1970 年）、13 - 14 頁。
- (8) 青柳まちこ『「遊び」の文化人類学』（講談社、1977 年）、17 頁。
- (9) K・ブランチャード、A・チェスカ（大林太良監訳、寒川恒夫訳）『スポーツ人類学入門』（大修館書店、1988 年）、6 頁。
- (10) ポール・ブーイサック（中沢新一訳）『サーカス アクロバットと動物芸の記号論』（せりか書房、1977 年）。
- (11) クリフォード・ギアツ（吉田禎吾・柳川啓一・中牧弘允・板橋作美訳）「ディープ・プレイ——バリの闘鶏に関する覚え書き」（『文化の解釈学Ⅱ』岩波書店、1987 年）。
- (12) K・ブランチャード、A・チェスカ前掲書、25 頁。

- (13) ヴィクター・ターナー（富倉光雄訳）『儀礼の過程』（思索社、1976 年）、59 - 60 頁。
- (14) メアリー・ダグラス（塚本利明訳）『汚穢と禁忌』（思潮社、1972 年）。
- (15) 橋爪紳也『化物屋敷』（中公公論社、1994 年）、167 頁。
- (16) ヴォルフガング・カイザー（竹内豊治訳）『グロテスクなもの——その絵画と文学における表現』（法政大学出版局、1968 年）、17 - 23 頁。
- (17) シャルル・ボードレー（阿部良雄訳）「笑いの本質について、および一般に造型芸術における滑稽について」（『ボードレー全集Ⅲ 美術批評上』筑摩書房、1985 年）、210 - 211 頁。
- (18) 宮武外骨『宮武外骨著作集七』（河出書房新社、1990 年）、505 頁。
- (19) 伊藤晴雨前掲書、292 頁。
- (20) 古河三樹『図説庶民芸能 江戸の見世物』（雄山閣、1993 年）、271 - 272 頁。
- (21) 奥村寛純『京洛おもちゃ考』（創拓社、1981 年）、42 - 46 頁。
- (22) 鯨井千佐登「性と笑いの民衆文化——『民俗的心性』と権力」参照。
- (23) 18 世紀フランスの博物学者ビュフォンは、怪物を①過剰によるもの、②欠如によるもの、③諸部分の転倒もしくは誤った配置によるもの、の三つに分類している。つまり規範的な身体の秩序を逸脱したものが怪物だというわけである。妖怪もまた、これと同様にとらえることができるだろう。
- (24) 小松和彦「よみがえる草双紙の化物たち」（アダム・カバット校注編『江戸化物草紙』小学館、1999 年）、237 頁。
- (25) 中沢新一「視覚のカタストロフ——見世物芸のレトリックと形象性」（ヴィクター・ターナー、山口昌男編『見世物の人類学』三省堂、1983 年）、231 - 234 頁。
- (26) 藤井乙男『評釋江戸文学叢書第二巻 浮世草子名作集』（講談社、1970 年）、788 - 789 頁。
- (27) 清水晴風『江戸明治世渡風俗図会 自第六冊至第八冊』（国書刊行会、1986 年）、137 頁。

第 6 章

- (1) 例えば井上は、「妖怪」を次のように定義している。「余のいわゆる妖怪とは、いたって広き意味を有し、一切、妖怪不思議に属するものを総称するなり。およそ宇宙間

- の諸象の中に洋の東西を問わば、世の古今を論ぜず、普通の道理にて説明すべからず、一般の規則にて解釈すべからざるものあり。これを妖怪といい、あるいは不思議と称す」(井上円了「妖怪学」『井上円了妖怪学全集第6巻』柏書房、2001年、14頁)
- (2) 井上円了「妖怪学講義」(『井上円了妖怪学全集第1巻』柏書房、1999年)、282 - 284 頁。
- (3) 井上円了「妖怪学」、103 - 104 頁。
- (4) 同書、397 - 408 頁。
- (5) 井上円了「おばけの正体」(『井上円了妖怪学全集第5巻』柏書房、2000年)、31 頁。
- (6) これは昭和 61 年(1986)に『江戸明治世渡風俗図会』として国書刊行会から復刻されている。
- (7) 伊藤俊治『ジオラマ論』(リプロポート、1986年)、67 頁。
- (8) 岩本憲児『幻燈の世紀』、185 頁。
- (9) ジョルジュ・サドゥール(村山匡一郎・出口丈人訳)『世界映画全史1 映画の発明——諸器械の発明 1832—1895 プラトーからリュミエールへ』(国書刊行会、1992年)、41 - 42 頁。
- (10) 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』、296 頁。
- (11) ジョナサン・クレーリー(遠藤知己訳)『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』(十月社、1997年)。
- (12) 同書、219 頁。
- (13) ミシェル・フーコー『言葉と物』。
- (14) 同書、230 - 232 頁。
- (15) 恵俊彦編『芳年妖怪百景』(国書刊行会、2001年)、80 頁。
- (16) 同書、94 頁。
- (17) 三遊亭圓朝『明治文学全集10 三遊亭圓朝集』(筑摩書房、1965年)、212 頁。
- (18) 同書、411 頁。
- (19) 度会好一『明治の精神異説——神経病・神経衰弱・神がかり』(岩波書店、2003年)、8 頁。
- (20) 同書、25 頁。
- (21) 川村邦光「狐憑きから『脳病』『神経病』へ」(『幻視する近代空間——迷信・病気・座敷牢、あるいは歴史の記憶』青弓社、1990年)。

- (22) 石井明「怪談噺の誕生」、343 頁。
- (23) 三遊亭圓朝前掲書、212 頁。
- (24) 横山泰子『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』、336 - 354 頁参照。
- (25) 同書、341 頁。
- (26) 同書、348 頁。
- (27) 永井啓夫『三遊亭圓朝』（青蛙房、1962 年）、102 頁。
- (28) なお、円朝は絵を歌川国芳に学んでおり、月岡芳年とは同門の間柄であった。
- (29) 一柳廣孝『催眠術の日本近代』（青弓社、1997 年）。
- (30) 佐藤溪峰『実験著述催眠術自在』（弘運館、1910 年）、20 - 21 頁。
- (31) 古屋鐵石『驚神の大魔術』（精神研究所、1908 年）、57 - 62 頁。
- (32) 一柳廣孝前掲書、44 頁。
- (33) 竹内楠三訳編『実用催眠学』（大学館、1903 年）、164 - 165 頁。
- (34) 横山泰子「明治の妖怪手品」（『法政大学小金井論集』第 1 号、2004 年）、134 頁。
- (35) 一柳廣孝前掲書、30 頁。
- (36) ジャネット・オッペンハイム（和田芳久訳）『英国心霊主義の抬頭』（工作舎、1992 年）、283 - 284 頁。
- (37) 同書、272 - 278 頁。
- (38) 一柳廣孝前掲書、20 頁。
- (39) 小池壮彦『心霊写真』（宝島社、2000 年）、46 - 53 頁。
- (40) 例えばメスメルの子弟子であるピュイセギュールが発見した「磁気化」による透視現象は、メスメル自身にも説明することができず、研究課題として残されていた。一柳廣孝『〈こっくりさん〉と〈千里眼〉——日本近代と心霊学』（講談社、1994 年）、51 - 52 頁参照。
- (41) 一柳廣孝『〈こっくりさん〉と〈千里眼〉』参照。
- (42) 同書、23 頁。
- (43) 同書、28 - 29 頁。
- (44) 同書、19 - 20 頁。
- (45) 来原木犀庵『通俗霊怪学』（博文館、1911 年）、226 頁。
- (46) 日本におけるドッペルゲンガーの問題については、川本三郎『大正幻影』（筑摩書房、1997 年）、渡邊正彦『近代文学の分身像』（角川書店、1999 年）、山下武『20 世

紀日本怪異文学誌——ドッペルゲンガー文学考』（実業之日本社、2003年）などを参考にした。

- (47) 山下武前掲書、16 頁。
- (48) 芥川龍之介『芥川龍之介全集 6』（筑摩書房、1987 年）、392 頁。
- (49) 山下武前掲書、15 頁。
- (50) ジークムント・フロイト「無気味なもの」、341 - 343 頁。
- (51) 川本三郎前掲書、139 頁。
- (52) 中条省平『反＝近代文学史』（文藝春秋、2002 年）、24 頁。
- (53) 同書、8 - 10 頁。
- (54) 同書、46 - 50 頁。
- (55) 同書、49 - 50 頁。
- (56) 大塚英志『物語消滅論——キャラクター化する「私」、イデオロギー化する「物語」』（角川書店、2004 年）、106 - 107 頁。
- (57) 常光徹「股のぞきと狐の窓——妖怪の正体を見る方法」（常光徹編『民俗学の冒険 3 妖怪変化』筑摩書房、1999 年）。
- (58) 池田清彦『科学とオカルト——際限なき「コントロール願望」のゆくえ』（PHP 研究所、1999 年）、146 - 150 頁。
- (59) 新戸雅章『逆立ちしたフランケンシュタイン——科学仕掛けの神秘主義』（筑摩書房、2000 年）、65 頁。
- (60) 『毎日新聞』昭和 49 年 10 月 2 日。
- (61) 松田道弘『超能力のトリック』（講談社、1985 年）参照。
- (62) 詳しくは、浅羽通明「オカルト雑誌を恐怖に震わせた謎の投稿少女たち！」（『別冊宝島 92 号 うわさの本』JICC 出版局、1989 年）、赤坂憲雄「前世夢紡ぎ——少女たちの共犯幻想！」（『別冊宝島 114 号 いまどきの神サマ』JICC 出版局、1990 年）などを参照。
- (63) オウム真理教の元幹部で、坂本弁護士一家殺害事件などにかかわって死刑判決を受けた早川紀代秀は、高校生の時にフロイトについて調べたことから、人間の潜在意識の働きに興味を持つようになり、「本当の自分」「自己の本性」というものを知りたいと思うようになった。ここから瞑想やヨーガについて関心を抱き、オウムへと入信することになったと述べている。つまり早川もまた「自分探し」からオカルトの世界に

入っていった一人だったのである。早川紀代秀・川村邦光『私にとってオウムとは何だったのか』（ポプラ社、2005 年）参照。

(64) 京極夏彦「妖怪の理、妖怪の檻 第七回」（『怪』第 17 号、角川書店、2004 年）、280 - 291 頁。

(65) 例えば村上健司氏の主宰する妖怪愛好会「隠れ里」や、化野隣氏の「白澤樓」、中村悟氏の「花山院」、カメヤマシンゴ氏の「妖怪世界」などの妖怪研究サイトが代表的なものである。

参考文献

青柳まちこ

1977 『「遊び」の文化人類学』講談社

赤坂憲雄

1990 「前世夢紡ぎ——少女たちの共犯幻想！」『別冊宝島 114 号 いまどきの神サマ』
JICC 出版局

芥川龍之介

1987 『芥川龍之介全集 6』筑摩書房

朝倉治彦編訂

1989 『東洋文庫 499 遊歴雜記初編 1』平凡社

朝倉治彦・柏川修一編

1992 『守貞謾稿 第五卷』東京堂出版

朝倉無声

2002 『見世物研究』筑摩書房

浅羽通明

1989 「オカルト雑誌を恐怖に震わせた謎の投稿少女たち！」『別冊宝島 92 号 うわさ
の本』JICC 出版局

麻生磯次校注

1958 『日本古典文学大系 62 東海道中膝栗毛』岩波書店

有坂与太郎

1935 『郷土玩具大成第一巻 東京篇』建設社

泡坂妻夫

2001 『大江戸奇術考——手妻・からくり・見立ての世界』平凡社

飯倉義之

2006 『「名付け」と『知識』の妖怪現象——ケサランパサランあるいはテンサラバサラ
の 1970 年代——』『口承文芸研究』第 29 号 日本口承文芸学会

池田清彦

1999 『科学とオカルト——際限なき「コントロール願望」のゆくえ』PHP 研究所

恵俊彦編

- 2001 『芳年妖怪百景』国書刊行会
- 石井明
- 2003 「怪談噺の誕生」『日本妖怪学大全』（小松和彦編）小学館
- 石上敏
- 1994 「解題」『叢書江戸文庫 32 森島中良集』国書刊行会
- 石上敏校訂
- 1994 『叢書江戸文庫 32 森島中良集』国書刊行会
- 石川一郎編
- 1989 『江戸文学俗信辞典』東京堂出版
- 石毛直道・松原正毅・石森秀三・森和則
- 1974 「カミ、つきもの、ヒト」『季刊人類学』第5巻第4号
- 板坂耀子校訂
- 1991 『叢書江戸文庫 17 近世紀行集成』国書刊行会
- 一柳廣孝
- 1994 『〈こっくりさん〉と〈千里眼〉——日本近代と心霊学』講談社
- 1997 『催眠術の日本近代』青弓社
- 伊藤進
- 1998 『怪物のルネサンス』河出書房新社
- 伊藤晴雨
- 2001 『江戸と東京風俗野史』国書刊行会
- 伊藤清司
- 2001 『怪奇鳥獣図巻——大陸からやって来た異形の鬼神たち』工作舎
- 伊藤俊治
- 1986 『ジオラマ論』リプロポート
- 伊藤龍平
- 2000 「ツチノコの本地—妖怪から未確認動物へ—」『世間話研究』第10号 世間話研究会
- 井上円了
- 1999 「妖怪学講義」『井上円了妖怪学全集第1巻』柏書房
- 2000 「おばけの正体」『井上円了妖怪学全集第5巻』柏書房

2001 「妖怪学」『井上円了妖怪学全集第6巻』柏書房

井上智勝

1993 「寛政期における氏神・流行神と朝廷権威——大坂の氏神社における主祭神変化の理由」『日本史研究』365号

岩城紀子

1995 「浄土双六考」『東京都江戸東京博物館研究報告』第1号 東京都江戸東京博物館

2000 「化物と遊ぶ——『なんけんけれどもばけ物双六』」『東京都江戸東京博物館研究報告』第5号 東京都江戸東京博物館

岩本憲児

2002 『幻燈の世紀——映画前夜の視覚文化史』森話社

上野益三

1989 『日本博物学史』講談社

江馬務

1919 「妖怪の史的研究」『風俗研究』第20号 風俗研究会

1923 『日本妖怪変化史』中外出版

大塚英志

2004 『物語消滅論——キャラクター化する「私」、イデオロギー化する「物語」』角川書店

大場利康

1991 「図譜で見る江戸博物学入門——宇田川榕菴、源内から若冲まで」『別冊宝島 126号 江戸の真実』J I C C出版局

奥村寛純

1976 『伏見人形の原型』伏偶舎・丹嘉

1981 『京洛おもちゃ考』創拓社

小田亮

1994 『構造人類学のフィールド』世界思想社

オッペンハイム、ジャネット

1992 『英国心霊主義の抬頭』（和田芳久訳）工作舎

カイザー、ヴォルフガング

1968 『グロテスクなもの——その絵画と文学における表現』（竹内豊治訳）法政大学
出版局

貝原篤信

1975 『大和本草 第二冊』有明書房

カイヨワ、ロジェ

1970 『遊びと人間』（清水幾太郎・霧生和夫訳）岩波書店

香川雅信

1996 「疱瘡神祭りと玩具——近世都市における民間信仰の一側面」『大阪大学日本学
報』第15号 大阪大学文学部日本学研究室

1998 「『障り信仰』の論理あるいは非・論理（一）」『四国民俗』第31号 四国民俗学
会

1999 「遊びと娯楽」『講座日本の民俗学8 芸術と娯楽の民俗』（赤田光男他編）雄山
閣出版

2001 「江戸のバイオハザード——妖怪娯楽『からくり的』について」『異界万華鏡——
あの世・妖怪・占い』国立歴史民俗博物館

2002 「日本妖怪玩具史序説——化物双六から妖怪フィギュアまで」『怪』第13号 角
川書店

2003a 「遊びの中の妖怪たち——近世後期における妖怪観の転換」『日本妖怪学大全』
（小松和彦編）小学館

2003b 「江戸のシューティングゲーム『からくり的』——歴史とその復元」『見世物』
第2号 見世物学会

風間賢二

1999 「来るべき『ポップ・モンスター論』のための覚書」『ユリイカ 詩と批評』第
31巻第6号 青土社

加藤定彦

1992 「江戸座の絵俳書について——露月を中心に」『絵入り俳書とその画家たち』柿
衛文庫

カバット、アダム

1996 「化物尽の黄表紙の翻刻と考察（その一）」『武蔵大学人文学会雑誌』第28巻第
1号 武蔵大学人文学会

1997 「化物尽の黄表紙の翻刻と考察（その二）—化物の概念をめぐって—」（『武蔵大学人文学会雑誌』第28巻第3号 武蔵大学人文学会）

1999 『江戸化物草紙』小学館

2000a 『大江戸化物細見』小学館

2000b 「豆腐小僧の系譜——黄表紙を中心に」『江戸の文事』（延広真治編）ペリカン社

川添裕

2000 『江戸の見世物』岩波書店

川村邦光

1990 「狐憑きから『脳病』『神経病』へ」『幻視する近代空間——迷信・病気・座敷牢、あるいは歴史の記憶』青弓社

川本三郎

1997 『大正幻影』筑摩書房

ギアツ、クリフォード

1987 「ディープ・プレイ——バリの闘鶏に関する覚え書き」『文化の解釈学Ⅱ』（吉田禎吾・柳川啓一・中牧弘允・板橋作美訳）岩波書店

喜田貞吉

1976 「福神としての猩々」『福神』宝文館出版

喜田川季荘

1977 『類聚近世風俗志（下巻） 原名守貞漫稿』日本図書センター

ギブソン、ウィリアム

1986 『ニューロマンサー』早川書房

木村八重子・宇田敏彦・小池正胤校注

1997 『新日本古典文学大系 83 草双紙集』岩波書店

京極夏彦

2003 「通俗的『妖怪』概念の成立に関する一考察」『日本妖怪学大全』（小松和彦編）小学館

2004 「妖怪の理、妖怪の檻 第七回」『怪』第17号 角川書店

京極夏彦文、多田克己編・解説

2000 『妖怪図巻』国書刊行会

郷土研究社

1914 「社告」『郷土研究』第2巻第8号 郷土研究社

鯨井千佐登

1995 「性と笑いの民衆文化——『民俗的心性』と権力」『近世日本の生活文化と地域社会』（渡辺信夫編）河出書房新社

来原木犀庵

1911 『通俗霊怪学』博文館

クレアリー、ジョナサン

1997 『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』（遠藤知己訳）十月社

小池壮彦

2000 『心霊写真』宝島社

小池正胤・宇田敏彦・中山右尚・棚橋正博編

1981 『江戸の戯作絵本（二） 全盛期黄表紙集』社会思想社

高馬三良訳

1994 『山海経 中国古代の神話世界』平凡社

国立劇場資料課編

1992 『国立劇場演芸資料館所蔵 緒方奇術文庫書目解題』紀伊国屋書店

小松和彦

1982 『憑霊信仰論』伝統と現代社

1985 『異人論』青土社

1989 『悪霊論』青土社

1994 『妖怪学新考』小学館

1999 「よみがえる草双紙の化物たち」『江戸化物草紙』（アダム・カバット校注編）小学館

2006 『妖怪文化入門』せりか書房

小松和彦編

2000a 『怪異の民俗学1 憑きもの』河出書房新社

2000b 『怪異の民俗学2 妖怪』河出書房新社

2000c 『怪異の民俗学3 河童』河出書房新社

2000d 『怪異の民俗学4 鬼』河出書房新社

2000e 『怪異の民俗学 5 天狗と山姥』河出書房新社

2001a 『怪異の民俗学 6 幽霊』河出書房新社

2001b 『怪異の民俗学 7 異人・生贄』河出書房新社

2001c 『怪異の民俗学 8 境界』河出書房新社

2003 『日本妖怪学大全』小学館

小峯和明

1996 「妖怪の博物学」『國文學 解釈と教材の研究』第 41 卷 4 号 學燈社

崔京国

1993 「戯作における開帳の見立物研究——いわゆる『とんだ霊宝』の受容」『国際日本文学研究集会会議録（第 16 回）』国文学研究資料館

斎藤忠夫

1986 『風の民俗誌』未来社

斎藤忠

1962 『木内石亭』吉川弘文館

櫻井進

1991 『江戸の無意識』講談社

佐々木丞平

1999 「十八世紀の文化的動向とその時代の画壇」『國文學 解釈と教材の研究』第 44 卷 2 号 學燈社

佐佐木信綱他監修・野村八良校註

1949 『宇治拾遺物語上』朝日新聞社

笹本正治

1996 『中世の災害予兆——あの世からのメッセージ』吉川弘文館

佐藤溪峰

1910 『実験著述催眠術自在』弘運館

サドゥール、ジョルジュ

1992 『世界映画全史 1 映画の発明——諸器械の発明 1832—1895 プラトーからリュミエールへ』（村山匡一郎・出口丈人訳）国書刊行会

三遊亭圓朝

1965 『明治文學全集 10 三遊亭圓朝集』筑摩書房

清水晴風

1986 『江戸明治世渡風俗図会 自第六冊至第八冊』国書刊行会

2

清水正男・廣澤知晴

1998 「(翻刻)『怪談見聞実記』卷之一～卷之三」『目白学園国語国文学』第7号

1999 「(翻刻)『怪談見聞実記』卷之四～卷之五」『目白学園国語国文学』第8号

書

新戸雅章

2000 『逆立ちしたフランケンシュタイン——科学仕掛けの神秘主義』筑摩書房

スクリーチ、タイモン

1998 『大江戸視覚革命——十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』(田中優子・高山宏
訳) 作品社

鈴木重三

1979 「お化けいろいろ」『絵本と浮世絵——江戸出版文化の考察』美術出版社

鈴木棠三編

1965 『東洋文庫 50 絵本江戸風俗往来』平凡社

鈴木敏夫

1980 『江戸の本屋』中央公論社

高木好次・山本鍊蔵・渡邊幸

1931 『洒落本大系第二巻』六合館

高田衛

1989 「解説」『江戸怪談集(中)』(高田衛編・校注) 岩波書店

2000 『新編江戸幻想文学誌』筑摩書房

高田衛監修、稲田篤信・田中直日編

1992 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会

高梨生馬

1990 『からくり人形の文化誌』學藝書林

高橋好劇手記・上田長太郎補綴

1931 「千日前覚え帳」『郷土研究 上方』第10号 創元社

高橋昌明

1992 『酒呑童子の誕生——もうひとつの日本文化』中央公論社

高山宏

1989 「タブロー・マニアック——江戸番付」『黒に染める——本朝ピクチャレスク事
始め』ありな書房

高山宏・長島弘明

1995 「〔対談〕秋成、気質物、そしてヨーロッパ分類学」『國文學 解釈と教材の研究』
第40巻7号 學燈社

書

ダグラス、メアリー

1972 『汚穢と禁忌』（塚本利明訳）思潮社

竹内楠三訳編

1903 『実用催眠学』大学館

竹内誠

1993 『大系日本の歴史10 江戸と大坂』小学館

竹浦老

1931 「江戸の百鬼夜狂と上方の百鬼夜興」『郷土研究 上方』第9号 創元社

多田克己

1997 「絵解き 画図百鬼夜行の妖怪（一）」『季刊 怪』第零号 角川書店

1998 「絵解き 画図百鬼夜行の妖怪（四）」『季刊 怪』第参号 角川書店

多田克己編

1998 『江戸妖怪かるた』国書刊行会

太刀川清

1987 「解題」『叢書江戸文庫2 百物語怪談集成』（太刀川清校訂）国書刊行会

立川昭二

1969 『からくり』法政大学出版局

ターナー、ヴィクター

1976 『儀礼の過程』（富倉光雄訳）思索社

田中貴子

1994 『百鬼夜行の見える都市』新曜社

1999 「『百鬼夜行絵巻』はなおも語る」『図説百鬼夜行絵巻をよむ』河出書房新社

谷川健一他編

1969 『日本庶民生活史料集成 第2巻 探検・紀行・篇地誌（西国）』三一書房

1971 『日本庶民生活史料集成 第15巻 都市風俗』三一書房

千葉徳爾

1952a 「座敷童子」『民俗学研究』第3巻第1号

1952b 「人狐持と大狐持」『民間伝承』第16巻第4号

中条省平

2002 『反＝近代文学史』文藝春秋

辻惟雄

1964 「化物づくし」『美術手帖』第240号 美術出版社

堤邦彦

2000 「狐と江戸文人」『朱』第43号 伏見稲荷大社

常光徹

1993 『学校の怪談』ミネルヴァ書房

1999 「股のぞきと狐の窓——妖怪の正体を見る方法」『民俗学の冒険3 妖怪変化』(常光徹編) 筑摩書房

東京都江戸東京博物館

1998 『絵すごろく——遊びの中のあこがれ』東京都江戸東京博物館

永井啓夫

1962 『三遊亭圓朝』青蛙房

中沢新一

1983 「視覚のカタストロフ——見世物芸のレトリックと形象性」『見世物の人類学』(ヴィクター・ターナー、山口昌男編) 三省堂

1988 「妖怪画と博物学」『悪党的思考』平凡社

中野三敏

1981 「見立絵本の系譜——『百化鳥』の余波」『戯作研究』中央公論社

1985 『江戸名物評判記案内』岩波書店

中村禎里

1990 『狸とその世界』朝日新聞社

1996 『河童の日本史』日本エディタースクール出版部

2001 『狐の日本史 古代・中世篇』日本エディタースクール出版部

2003 『狐の日本史 近世・近代篇』日本エディタースクール出版部

仲村久慈

1943 『日本の玩具』 日本出版社

中村幸彦校注

1959 『日本古典文学大系 56 上田秋成集』 岩波書店

中村幸彦・中野三敏校訂

1980 『東洋文庫 369 甲子夜話続篇 3』 平凡社

西村三郎

1999 『文明のなかの博物学 西欧と日本（上）』 紀伊國屋書店

日本随筆大成編集部編

1975 『日本随筆大成〈第一期〉 8』 吉川弘文館

1976 『日本随筆大成〈第一期〉 17』 吉川弘文館

1979a 『日本随筆大成別巻 嬉遊笑覧 2』 吉川弘文館

1979b 『日本随筆大成別巻 嬉遊笑覧 3』 吉川弘文館

野口武彦

1984 「大江戸百鬼夜行図」『ユリイカ 詩と批評』 第 16 巻第 8 号 青土社

延広真治

1986 「林屋正蔵」『落語はいかにして形成されたか』 平凡社

1999 「図像学——山東京伝作『奇妙図彙』を読む」『國文學 解釈と教材の研究』 第 44 巻 2 号 學燈社

延広真治他編著

2000 『『狂文宝合記』の研究』 汲古書院

橋爪紳也

1994 『化物屋敷』 中央公論社

橋本裕之

1992 「騙りのパフォーマンス——幻術・外術・幻戯」『変身する——仮面と異装の精神史』（国立歴史民俗博物館編） 平凡社

畑野栄三

1992 『全国郷土玩具ガイド 2』 婦女界出版社

服部幸雄

1989 『さかさまの幽霊——〈視〉の江戸文化論』 平凡社

花咲一男

1994 『川柳江戸名物図絵』 三樹書房

馬場あき子

1988 『鬼の研究』 筑摩書房

濱田義一郎

1988 「宝合——安永・天明年間の江戸文学の一断面」『江戸文藝攷』 岩波書店

早川紀代秀・川村邦光

2005 『私にとってオウムとは何だったのか』 ポプラ社

林美一

1987 『江戸艶本を読む』 新潮社

1991 『江戸枕絵師集成 勝川春章』 河出書房新社

速水保孝

1954 『憑きもの持ち迷信の歴史的考察』 柏林書房

半澤敏郎

1980 『童遊文化史 第2巻』 東京書籍

日野龍夫校注

1989 『新日本古典文学大系 100 江戸繁昌記 柳橋新誌』 岩波書店

ブーイサック、ポール

1977 『サーカス アクロバットと動物芸の記号論』（中沢新一訳）せりか書房

フーコー、ミシェル

1974 『言葉と物——人文科学の考古学』（渡辺一民・佐々木明訳）新潮社

藤井乙男

1970 『評釋江戸文学叢書第二巻 浮世草子名作集』 講談社

船越政一郎編・校訂

1927 『浪速叢書 第四』 浪速叢書刊行会

ブランチャード、K&チェスカ、A

1988 『スポーツ人類学入門』（大林太良監訳、寒川恒夫訳）大修館書店

古河三樹

1993 『図説庶民芸能 江戸の見世物』 雄山閣

古屋鐵石

1908 『驚神の大魔術』 精神研究所

フロイト、ジークムント

1969 「無気味なもの」『フロイト著作集 3』（高橋義孝訳）人文書院

ボードレール、シャルル

1985 「笑いの本質について、および一般に造型芸術における滑稽について」『ボードレール全集Ⅲ 美術批評上』（阿部良雄訳）筑摩書房

前川久太郎

1981 「名所図会」『民具のころ——江戸三百年』時事通信社

松嶋健

2001 「視覚化とその剰余——『天狗通』と『日本山海名物図会』を生み出すネットワーク」『人文学報』第 85 号 京都大学人文科学研究所

松田高行・山本陽史・和田博通

2000 「略註『たから合の記』」『江戸の文事』（延広真治編）ぺりかん社

松田道弘

1985 『超能力のトリック』講談社

マヤホフ、バーバラ

1983 「ディズニーランドの、馴致され植民地化された想像力——夢が実現した時の歓喜と危機」『見世物の人類学』（ヴィクター・ターナー・山口昌男編）三省堂

三田村鳶魚

1975 「江戸末の幽霊好み」『三田村鳶魚全集 第十巻』中央公論社

南方熊楠

1914 「紀州俗伝（六）」『郷土研究』第 1 巻第 12 号 郷土研究社

南和男

1985 「都市の世相——京都・江戸・大坂」『日本民俗文化大系 11 都市と田舎——マチの生活文化』小学館

南隆太

2001 「スペクタクル化する身体——一七世紀イングランドにおける『怪物誕生奇談』のゆくえ」『国家身体はアンドロイドの夢を見るか——初期近代イギリス表象文化アーカイヴ 1』（末廣幹責任編集）ありな書房

宮尾しげを

1969 「解説」『鳥羽絵 人物略画』岩崎美術社

宮田登

- 1972 『近世の流行神』 評論社
- 1985 『妖怪の民俗学』 岩波書店
- 1987 『ヒメの民俗学』 青土社

宮武外骨

- 1990 『宮武外骨著作集七』 河出書房新社

ミルネール、マックス

- 1994 『ファンタスマゴリア——光学と幻想文学』（川口顕弘・篠田知和基・森永徹訳）
ありな書房

モース、マルセル

- 1973 「贈与論——太古の社会における交換の諸形態と契機」『社会学と人類学Ⅰ』（有
地亨訳）弘文堂

森田誠吾

- 1974 「京の夢・江戸の夢——いろはかるた考疑」『別冊太陽』第9号 平凡社

柳田國男

- 1969a 「木綿以前の事」『定本柳田國男集第14巻』筑摩書房
- 1969b 「方言覚書」『定本柳田國男集第18巻』筑摩書房
- 1969c 「国語の将来」『定本柳田國男集第19巻』筑摩書房
- 1989a 「一目小僧その他」『柳田國男全集6』筑摩書房
- 1989b 「妖怪談義」『柳田國男全集6』筑摩書房
- 1990 「大白神考」『柳田國男全集15』筑摩書房

山内昶

- 2004 『もののけⅠ・Ⅱ』法政大学出版局

山下武

- 2003 『20世紀日本怪異文学誌——ドッペルゲンガー文学考』実業之日本社

山田孝雄・山田忠雄・山田英雄・山田俊雄校注

- 1961 『日本古典文学大系24 今昔物語集三』岩波書店
- 1962 『日本古典文学大系25 今昔物語集四』岩波書店

山本慶一

- 1988 『江戸の影絵遊び——光と影の文化史』草思社

湯浅隆

- 1991 「江戸の開帳における十八世紀後半の変化」『国立歴史民俗博物館研究報告』第33集 国立歴史民俗博物館

横山泰子

- 1990 「鳥山石燕『百鬼夜行』考」『ICU比較文化』第19号 ICU比較文化研究会
- 1996 「芝居と俗信・怪猫物の世界——『獨道中五十三驛』試論——」『歌舞伎 研究と批評』第17号 歌舞伎学会
- 1997 『江戸東京の怪談文化の成立と変遷』風間書房
- 2000a 「『竹箆太郎怪談記』と竹箆太郎譚」『歌舞伎 研究と批評』第25号 歌舞伎学会
- 2000b 「素人の演出する怪談芸——江戸時代の『妖怪手品』について」『寛政期の前後における江戸文化の研究』（服部幸雄編）千葉大学大学院社会文化科学研究科
- 2003 「近世文化における轆轤首の形状について」『日本妖怪学大全』（小松和彦編）小学館
- 2004 「明治の妖怪手品」『法政大学小金井論集』第1号
- 2006 「妖怪を作り出す江戸時代人——手品本に見られる『妖怪手品』の系譜」『民族藝術』第22巻 民族藝術学会

吉川観方

- 1936 『続 絵画に見えたる妖怪』美術図書出版部

ライヒャルト、クラウド

- 1981 「《無意味》及び無意味文学の歴史性について」（山下公子訳）『ユリイカ 詩と批評』第13巻第5号 青土社

渡邊正彦

- 1999 『近代文学の分身像』角川書店

度会好一

- 2003 『明治の精神異説——神経病・神経衰弱・神がかり』岩波書店

あとがき

最初に「十八世紀後半の大転換」に気づいたのは、修士論文を書いていた時だった。修士論文では、近世の疱瘡神、すなわち疱瘡（天然痘）の疫病神に対する信仰をテーマにしていた。とりわけ、疱瘡神を祭る儀礼に張子の猩々や達磨などの玩具が用いられるという点に注目して事例を集めていたのだが、それが明和・安永年間、つまり十八世紀後半において忽然と出現していることに気がついたのである。湯浅隆氏が指摘しているように、この時期、寺社の開帳が「流行るものから流行らせるものへ」とその性格を大きく変えており、民間信仰の世界に何か重大な転換が起きていたことは確かなのだが、それが何であったのか、修士論文では十分に論じることができなかった。

その後、小松和彦先生が主宰された国際日本文化研究センターの共同研究「日本における怪異・怪談文化の成立と変遷に関する学際的研究」において発表する機会にめぐまれ、筆者は本稿のもとになった「遊びの中の百鬼夜行——近世の娯楽文化と妖怪」と題する発表をおこなった。筆者は雄山閣の『講座日本の民俗学』の第8巻「芸術と娯楽の民俗」に執筆した「遊びと娯楽」のなかで「からくり的」を取り上げて以来、近世において特異な発達を遂げた「妖怪娯楽」に関心を持つようになり、研究を進めつつあった。この発表はその中間報告とも言うべきものだったが、この発表をおこなった時点では、実はまだ「十八世紀後半の大転換」については明確に意識をしていなかった。しかし参加者の方々とディスカッションをしているうちに、そのことが自分のなかでしだいにはっきりとした形をとるようになっていったのである。

この共同研究会でのディスカッションがなかったら、あるいは本稿はまったく違うものになっていたかも知れない。発表の場を与えてくださった小松和彦先生、そしてディスカッションに参加し、有益なアドバイスをくださった共同研究員の先生方には、この場を借りてあらためて感謝を申し上げます。とりわけアダム・カバット先生、京極夏彦先生、常光徹先生、徳田和夫先生、西山克先生、橋爪紳也先生、山田奨治先生、横山泰子先生には、その後もさまざまな面でお世話になりました。また、一柳廣孝先生、川村邦光先生、佐藤壮広先生、高田衛先生、堤邦彦先生、中村禎里先生には、本稿執筆にあたって貴重なご意見をいただきました。そして、湯本豪一先生、岩城紀子先生、木場貴俊氏、化野燐氏には、資料提供その他の面で多大なご協力をいただきました。皆様に心より感謝を申し上げます。

図版

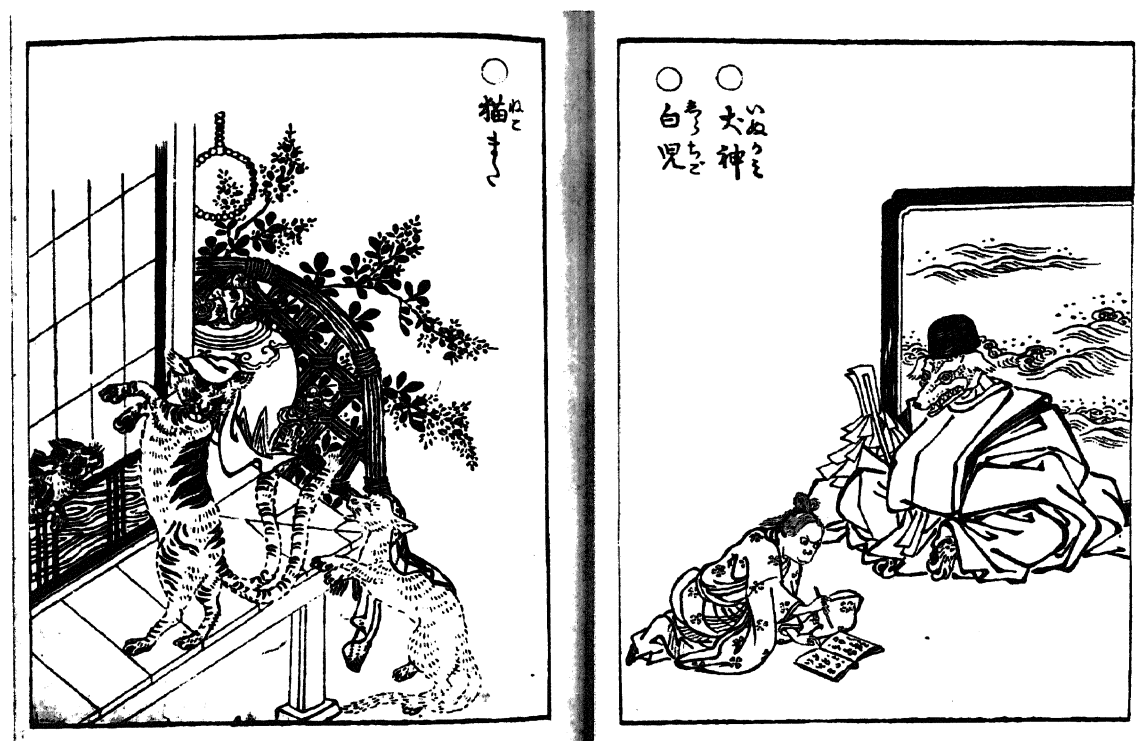


図1 『画図百鬼夜行』 鳥山石燕画 安永5年(1776)刊

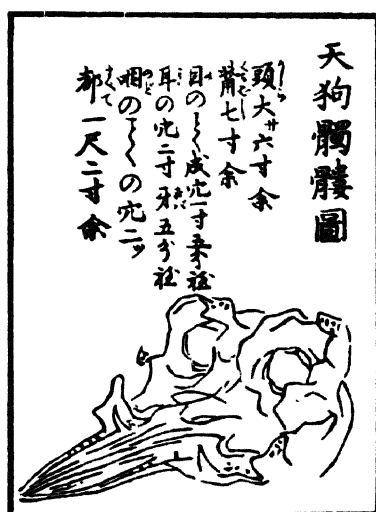


図2 天狗の觸髅 (『天狗觸髅室定縁起』 平賀源内作 安永5年(1776)跋)



図3 『其返報怪談』 恋川春町画作 安永5年(1776)刊



図4 『化物箱根先』 鳥居清長画 安永7年(1778)刊



図5 豆腐小僧(『天怪着到牒』 北尾政美画 天明8年(1788)刊)



図6 鬼娘(『鬼の趣向草』 安永7年(1778)刊)

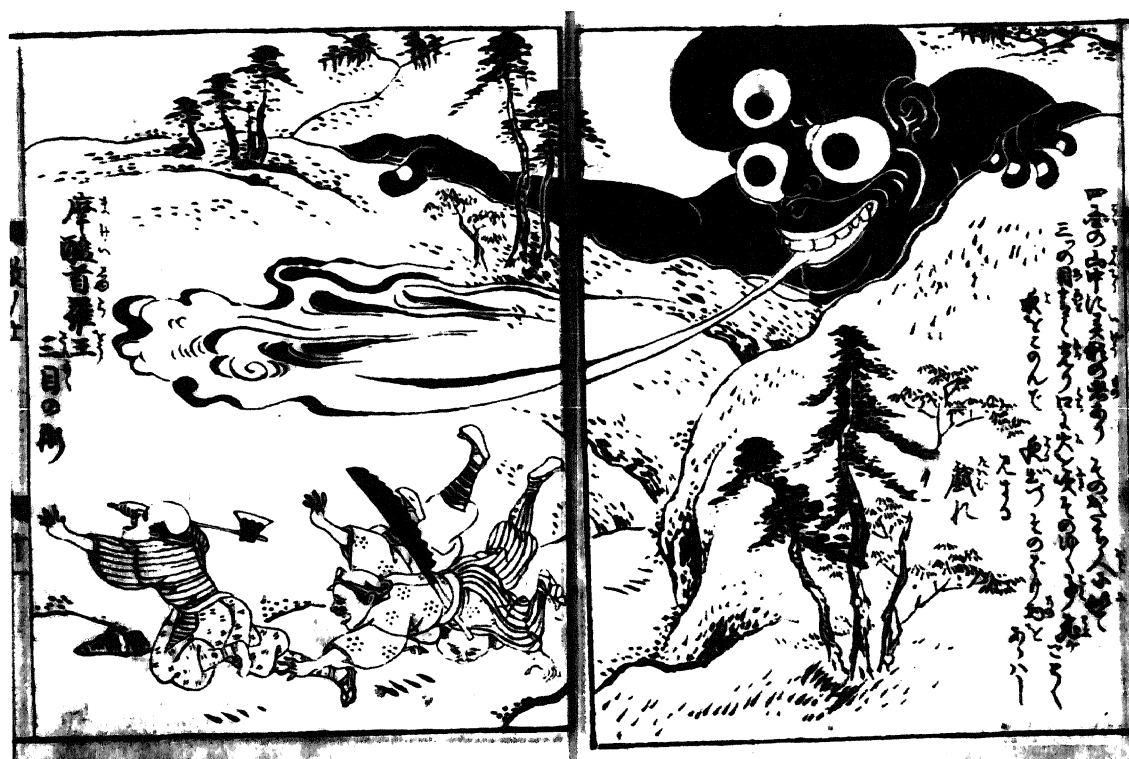


図7 摩醯首羅王三目の術 (『放下筌』 平瀬輔世著 宝暦14年(1764)刊)

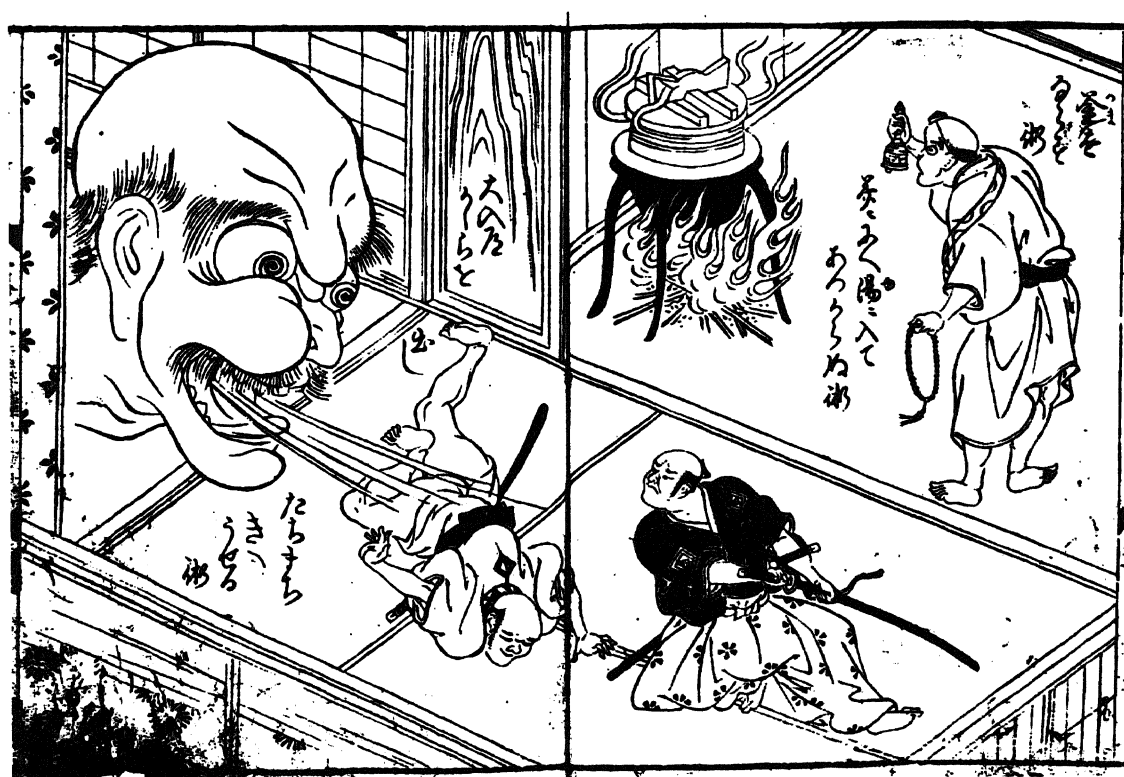


図8 大入道の頭たちまち消うせる術 (『天狗通』 平瀬輔世著 安永8年(1779)刊)

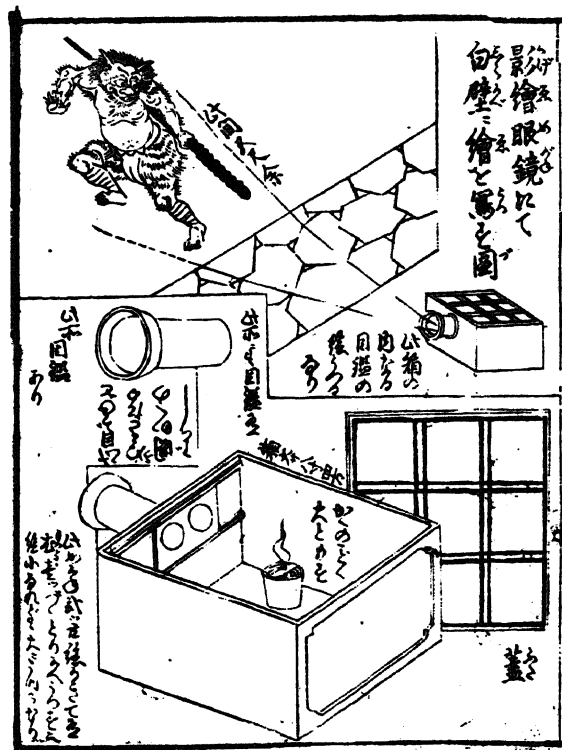


図9 影絵眼鏡にて白壁に絵を写す図 (『天狗通』)



図10 幽霊燭 (『風流秘事袋六編』 十方舎一丸著 弘化3年(1846)刊)



図 11 お化け花火

兵庫県立歴史博物館蔵



図 12 写し絵の引札

国立歴史民俗博物館蔵

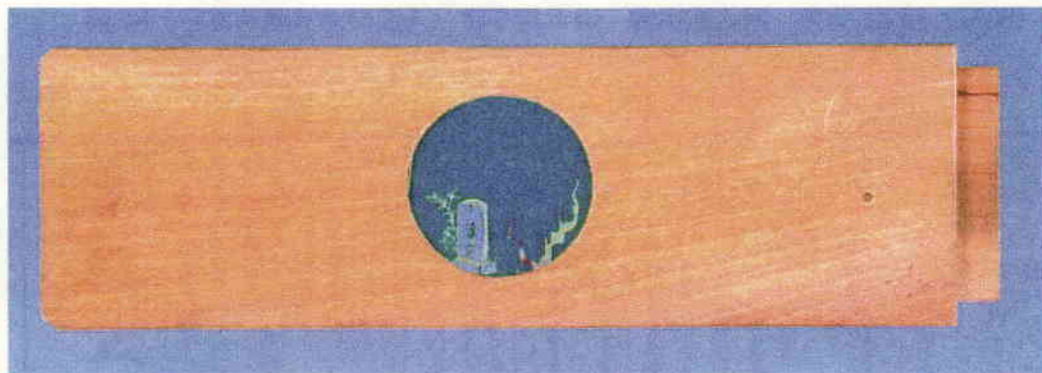


図 13 仕掛けのある写し絵の種板 兵庫県立歴史博物館蔵



図 14 『昔々歌舞伎物語』 柳亭種彦作 歌川国丸画 文政 13 年 (1830) 刊

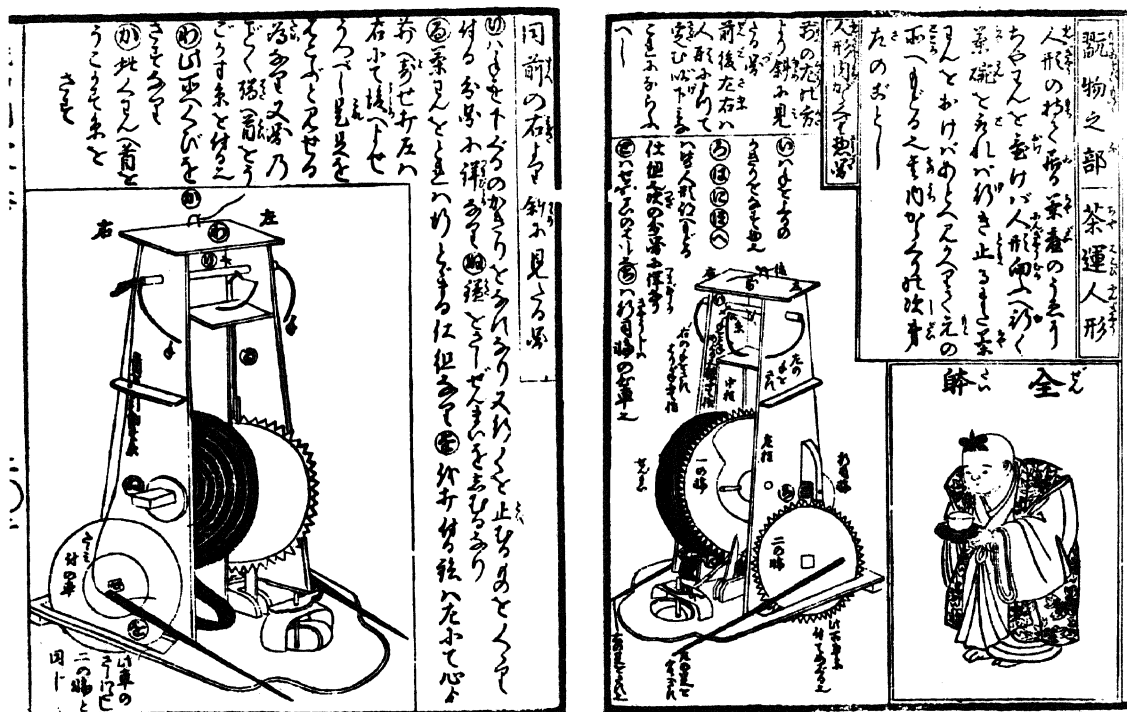


図 15 『機巧図彙』 細川半蔵著 寛政 8 年 (1796) 刊

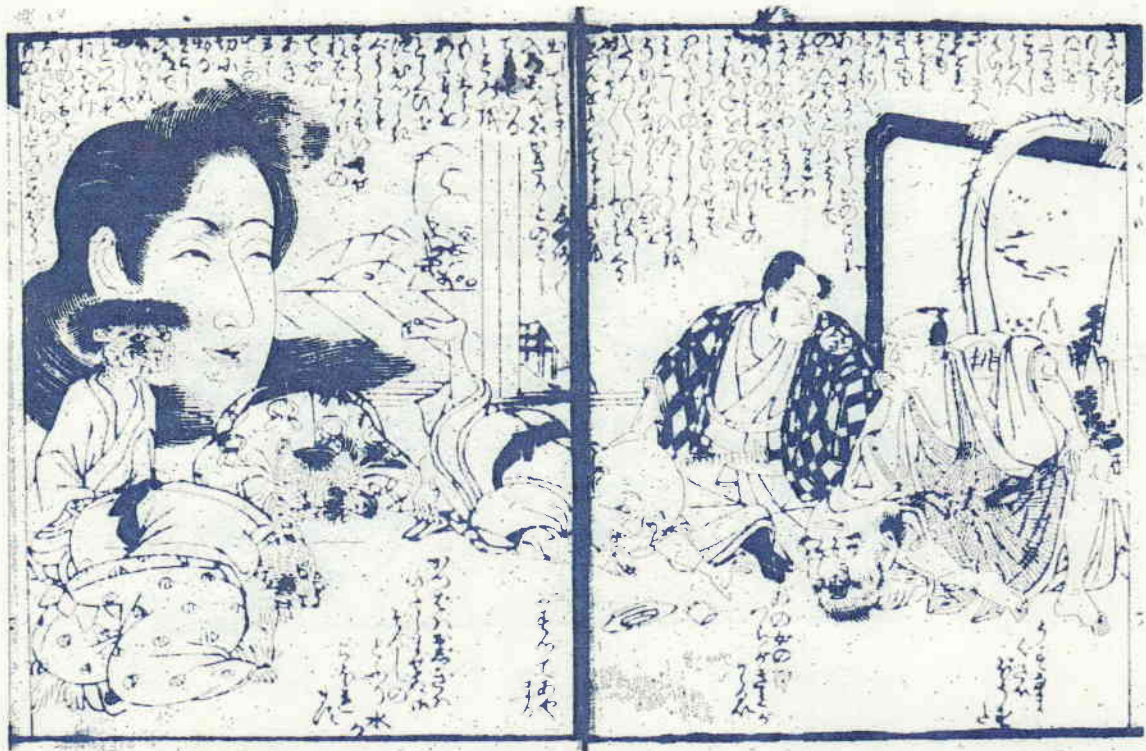


図 16 『桃食三人子宝唄』 市場通笑作 榮松齋長喜画 寛政7年(1795)刊



図 17 酒買小僧(『永代大推書万暦大成』 天保9年(1838)序)

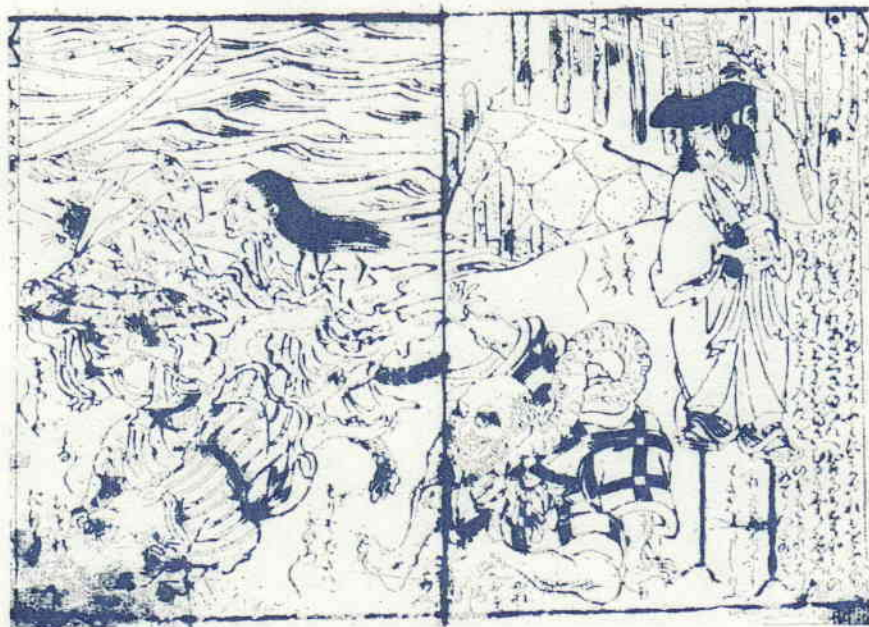


図18 人間に見越される見越入道 (『化物箱根先』)



図19 『百鬼夜行絵巻』 伝土佐光信画 16世紀

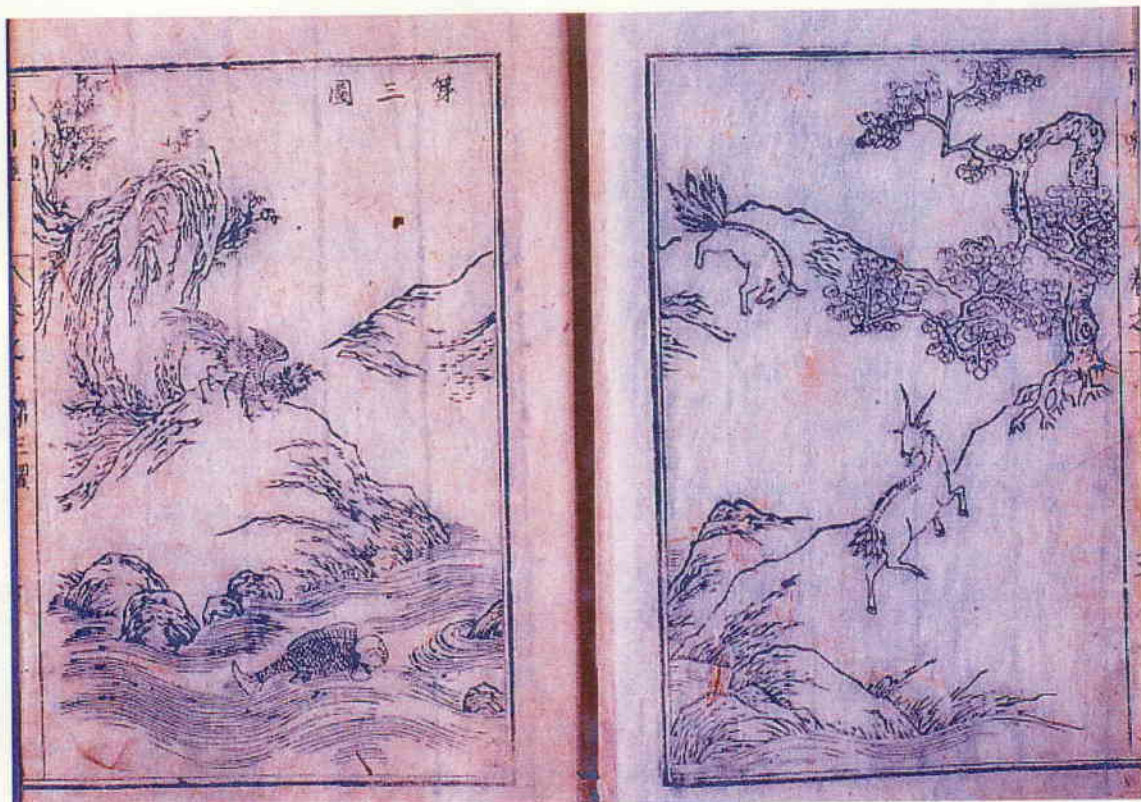


图 20 『山海經圖』



图 21 『百怪圖卷』 佐脇嵩之画 元文2年(1737)

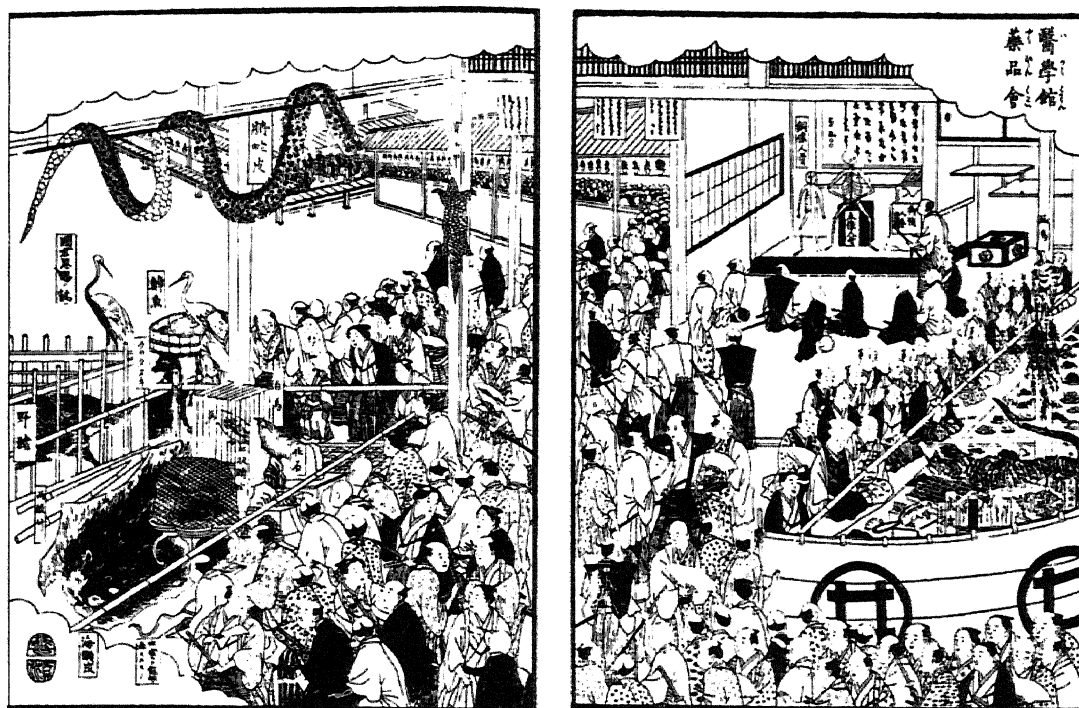


図 22 医学館薬品会 (『尾張名所図会』 岡田啓・野口道直撰 小田切春江画 天保 15 年 (1844) 刊)

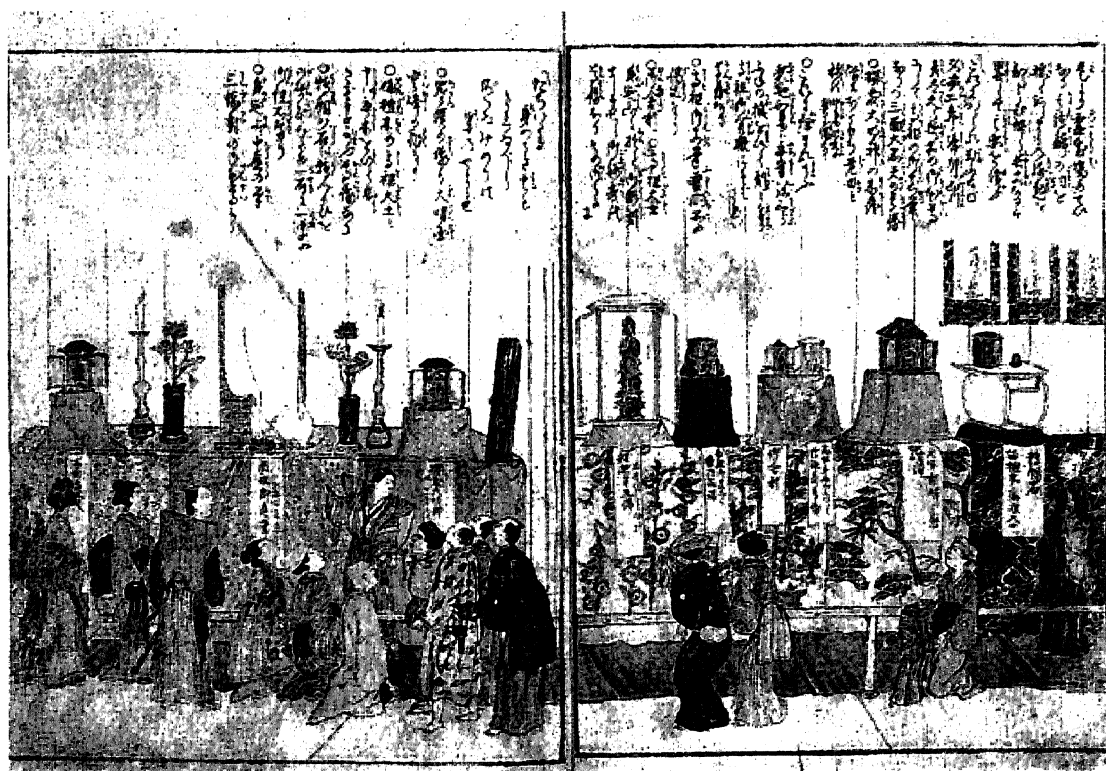


図 23 『龍口寺靈宝開帳記』 高力猿猴庵筆 文政 9 年 (1826)



図 24 『俳諧名知折』 谷素外編 北尾重政画 安永 10 年 (1781) 刊



図 25 『千虫譜』 栗本丹洲著 文化 8 年 (1811) 成



図 26 『狂歌百鬼夜興』 青洋・虎岳画 文政 12 年 (1829) 以降



図 27 野良息子 (『画本纂怪興』)



図 28 しわん坊 (『画本纂怪興』)



図 29 『化物和本草』 山東京伝作 葛飾北斎画 寛政 10 年 (1798) 刊



図 30 岡目八もく (『怪談模模夢字彙』)



図 31 目目連 (『今昔画図百鬼拾遺』)



図 32 山水天狗 (『怪談模模夢字彙』)



図 33 ヘマムシヨ入道 (『怪談模模夢字彙』)



図 34 『絵本見立百化鳥』 山本亀成作

漕川小舟画 宝暦 5 年 (1755) 刊



図 35 飛んだ靈宝 (『観音開帳三宝利生初竹』)

米山鼎峨作 鳥居清経画 安永 6 年
(1777) 刊



図 36 戯鳥 (『怪談模模夢字集』)

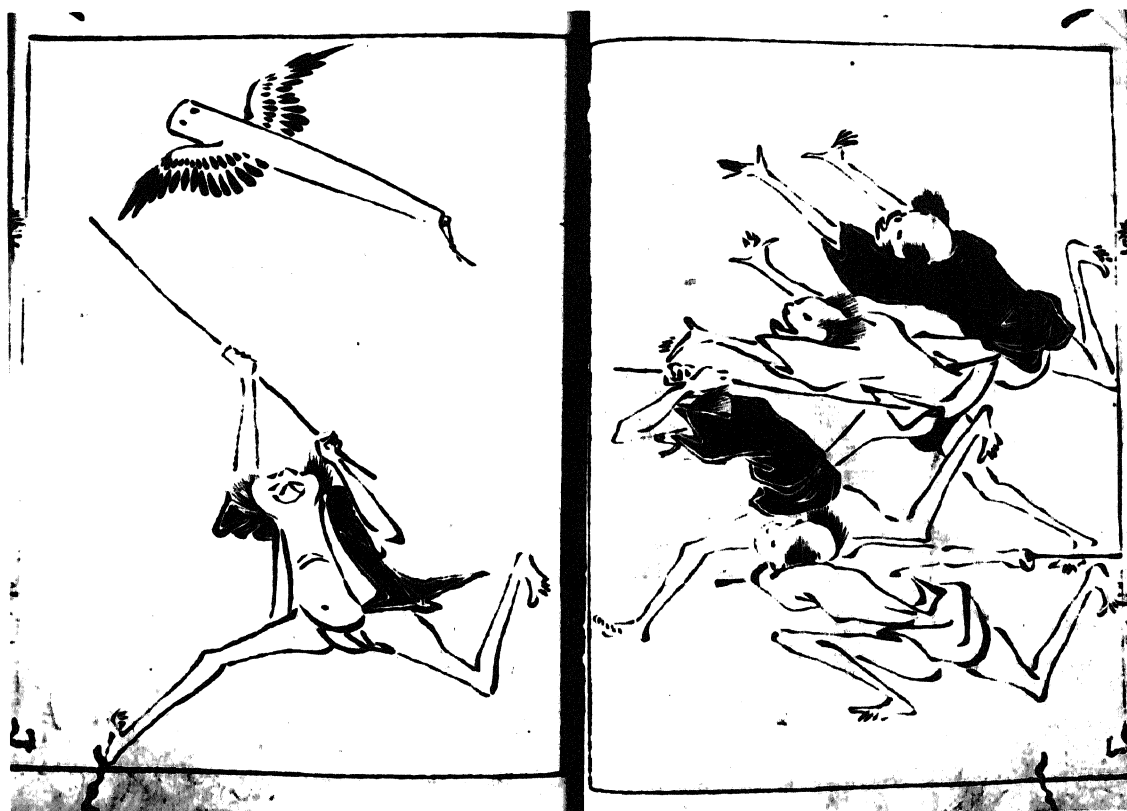


図 37 『画本手鑑』 大岡春卜画 享保 5 年 (1720) 刊



図 38 『百慕々語』 勝川春章画 明和 8 年 (1771) 刊



図 39 甌長 (『百器徒然袋』 鳥山石燕画
天明 4 年 (1784) 刊)

図 40 火間虫入道 (『今昔画図百鬼拾遺』)



图 41 仏法双六 江戸時代



図42 塗仏 (『画図百鬼夜行』)



図43 むりほとけ (『百怪図巻』)

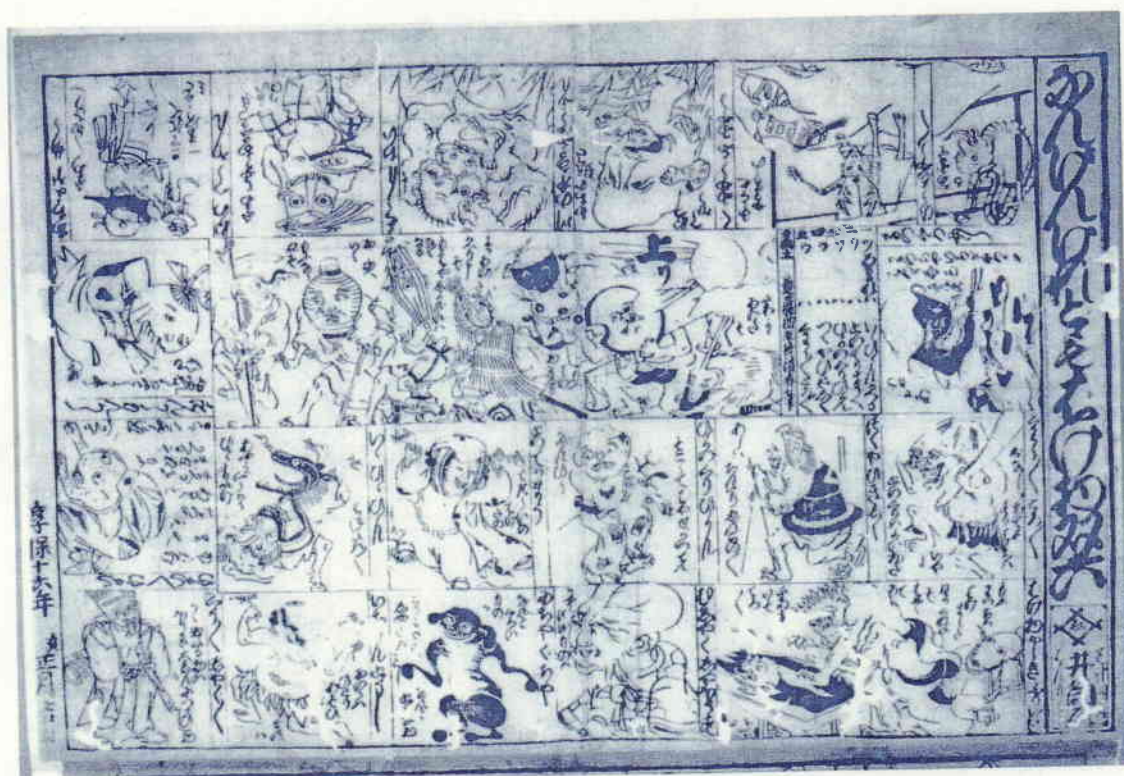


図44 なんけんけれどもばけ物双六 享保16年(1731)



图 45 百器夜行絵巻 江戸時代 兵庫県立歴史博物館蔵

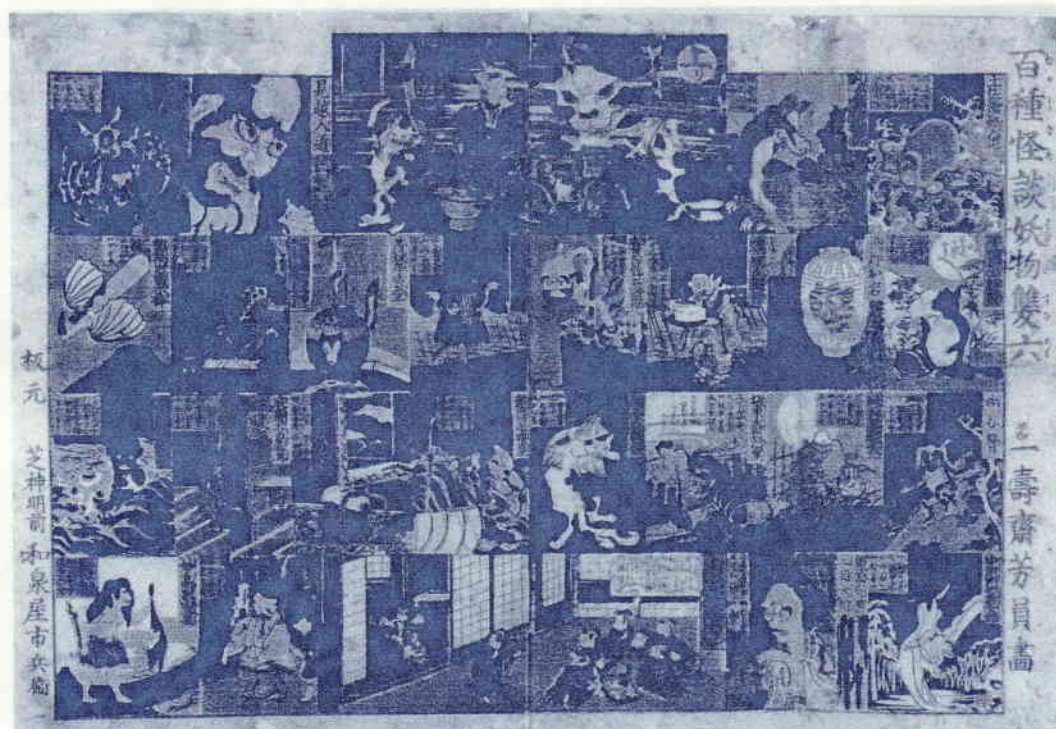


图 46 百種怪談妖物雙六 歌川芳員画 安政 5 年 (1858)



图 47 新版妖怪飛巡双六 江戸時代末期～明治初期

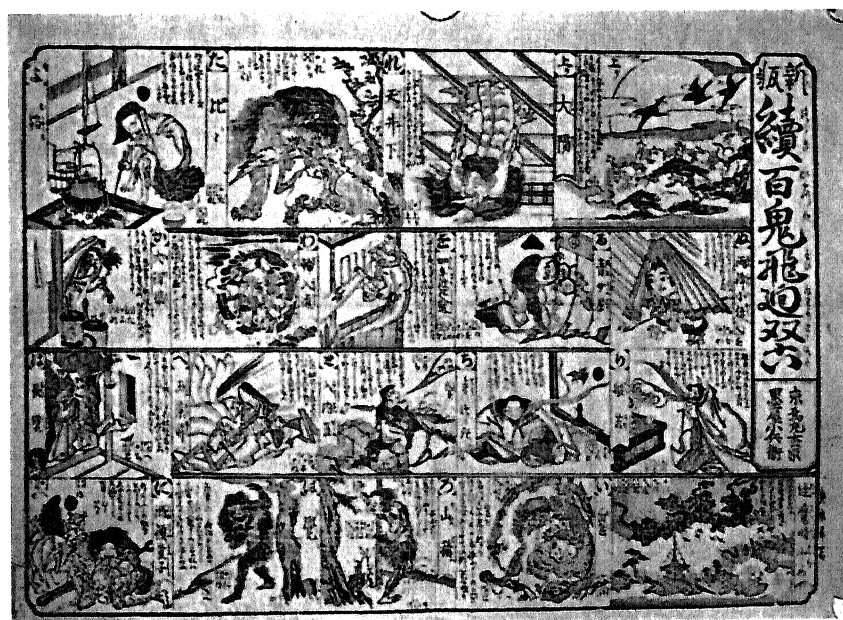


图 48 新版続百鬼飛巡双六 江戸時代

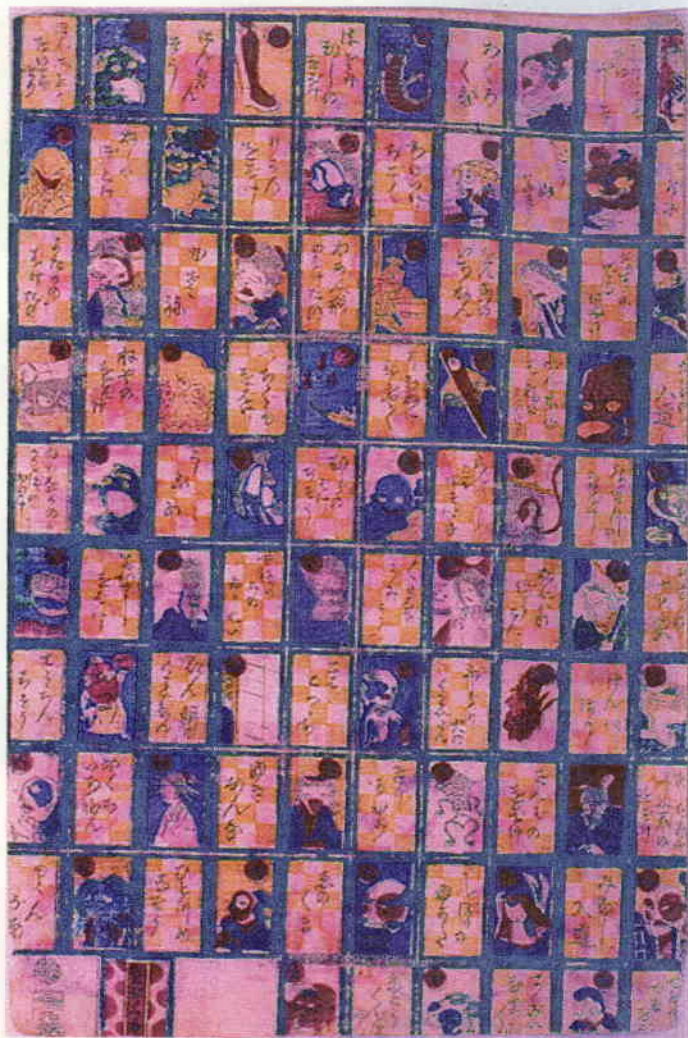


図 49 おぼけかるた 万延元年 (1860)



図 50 碓氷峠の撞木娘



図 51 化物づくし 江戸時代末期

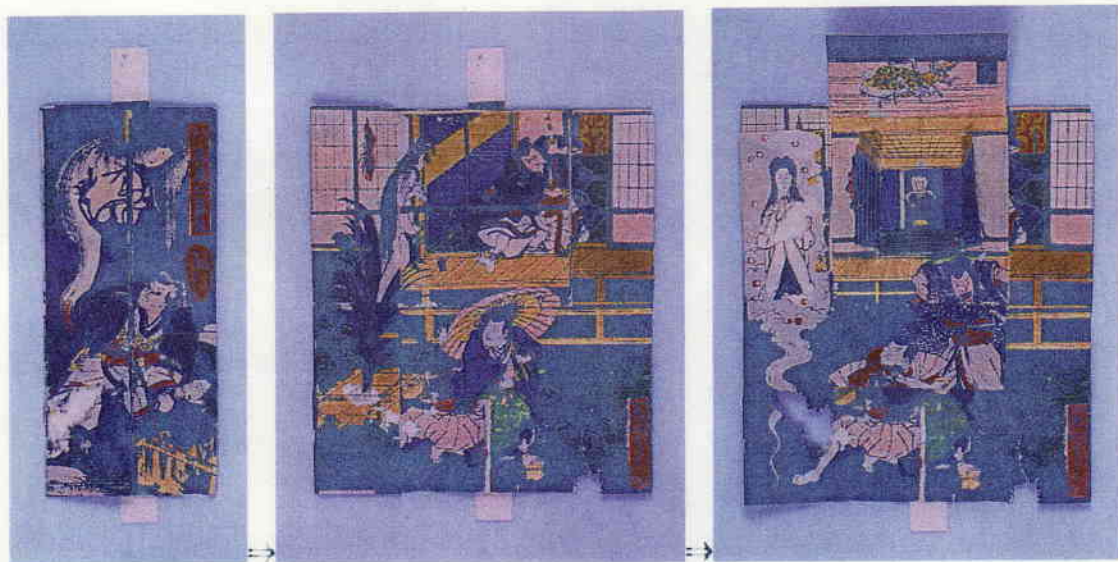


図 52 怪談血屋敷 歌川芳虎画 天保 14~弘化 4 年 (1843~1847) 刊

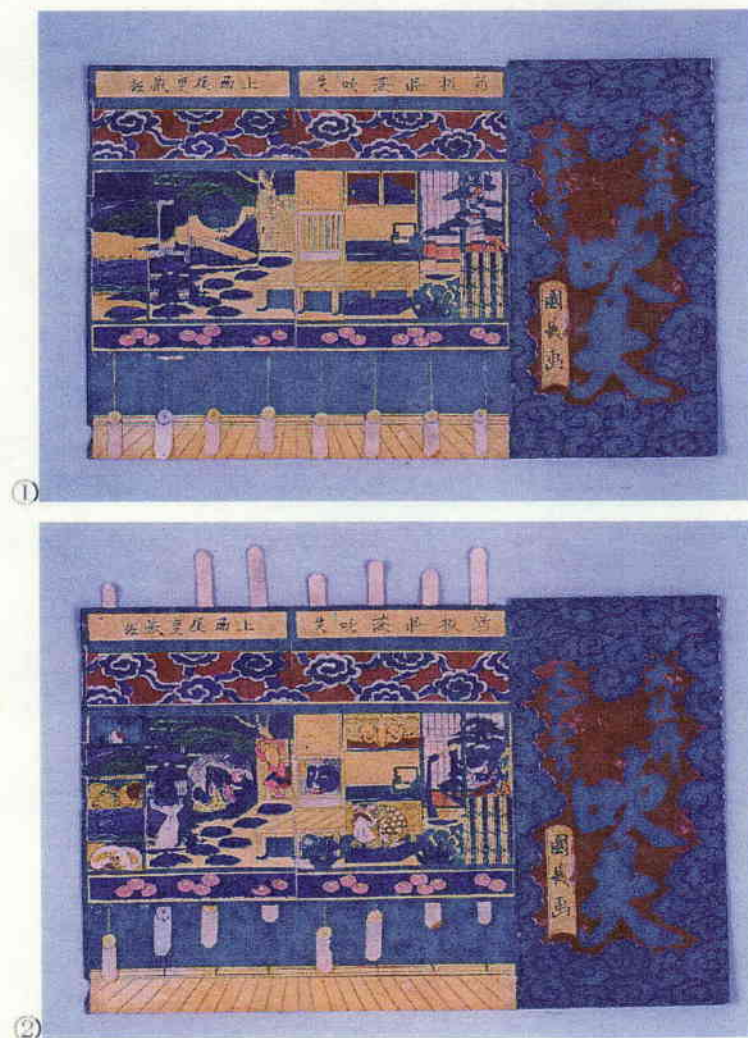


図 53 大仕掛大がらくり吹矢 歌川国長画 文化~文政 (1804~1830) 頃



図 54 亀山の化物



図 55 『箕間尺参人酩酊』 山東京伝作 北尾重政画 寛政6年(1794)刊



図 56 猪熊胤 (『江戸と東京風俗野史』)



図 57 豆腐小僧の胤 (『江戸と東京風俗野史』)

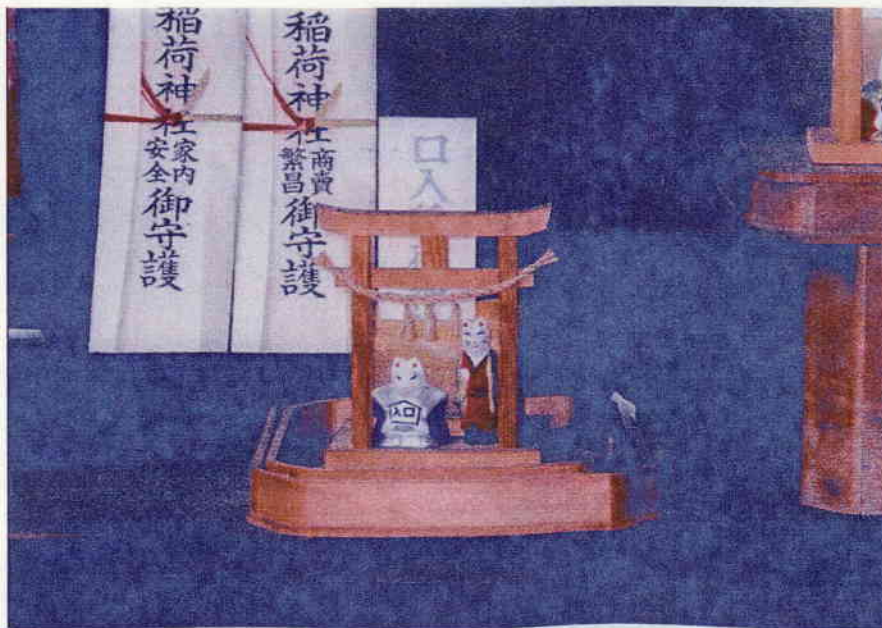


図 58 口入稲荷神社の「狐のお姿」



図 59 疣瘡神祭る図 (『疣瘡心得草』
志水軒朱蘭著 寛政 10 年 (1798) 刊)



図 60 草津張子の狸々



図 61 伏見人形の人魚



図 62 神社姫 (『我衣』 加藤曳尾庵著)

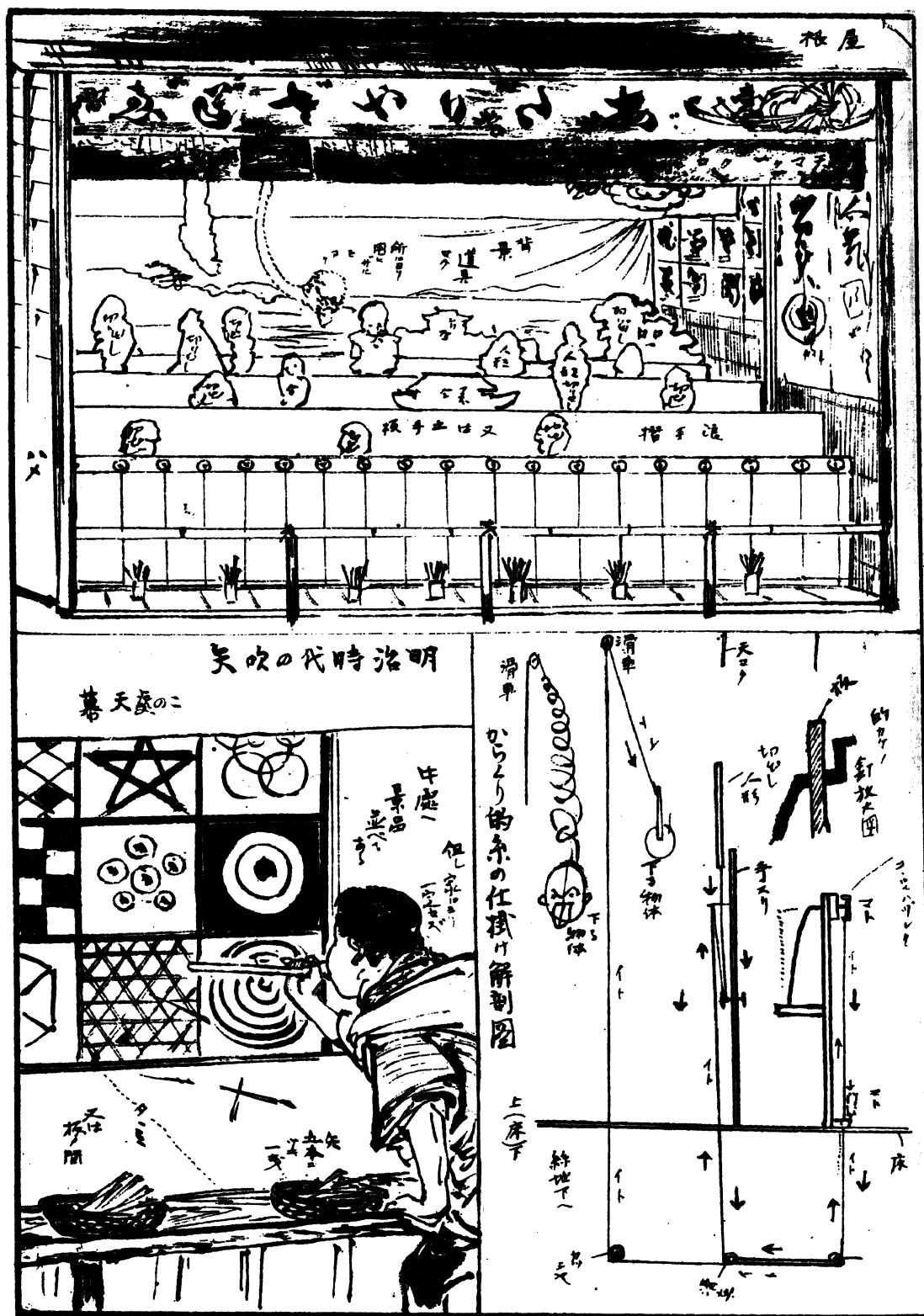


図 63 からくり的糸の仕掛け解剖図 (『江戸と東京風俗野史』)



図 64 機関的『伊勢参宮名所図会』
蒔岡月編・画 寛政9年(1797)刊)



図 65 「童戯五拾三次之内 四日市」
豊原国周画 江戸時代末期

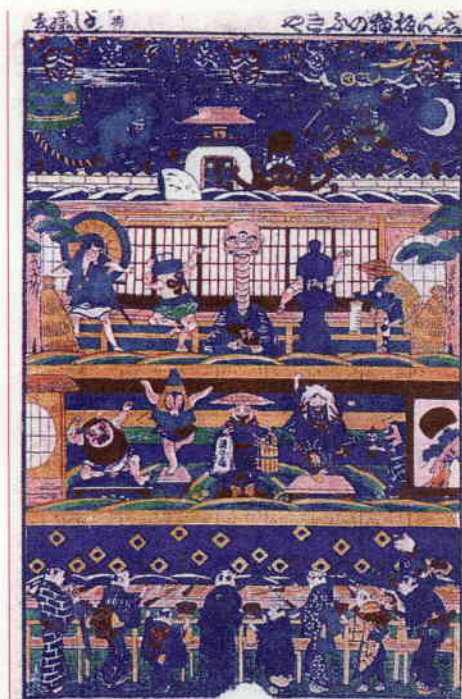


図 66 しん板猫のふきや
歌川芳蔭画 明治



図 67 海女の陰部が見える仕掛け
『江戸の盛り場』 伊藤晴雨画 富士
書房 昭和22年(1947)刊)

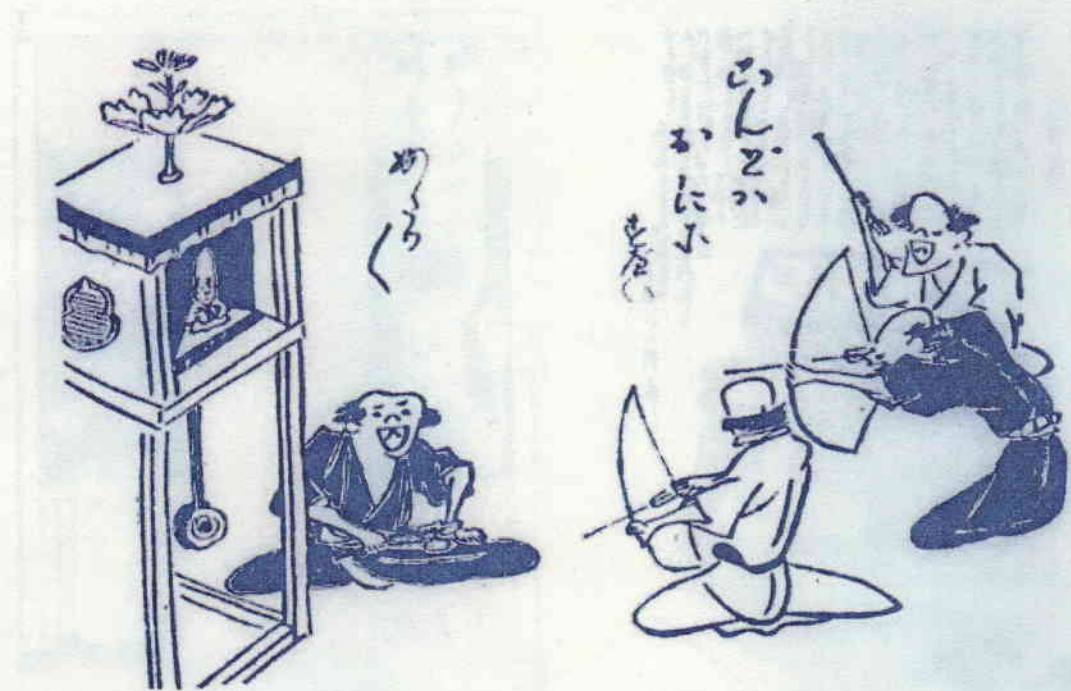


図 68 『鳥羽絵三国志』 大岡春卜画 享保 5 年 (1720) 刊

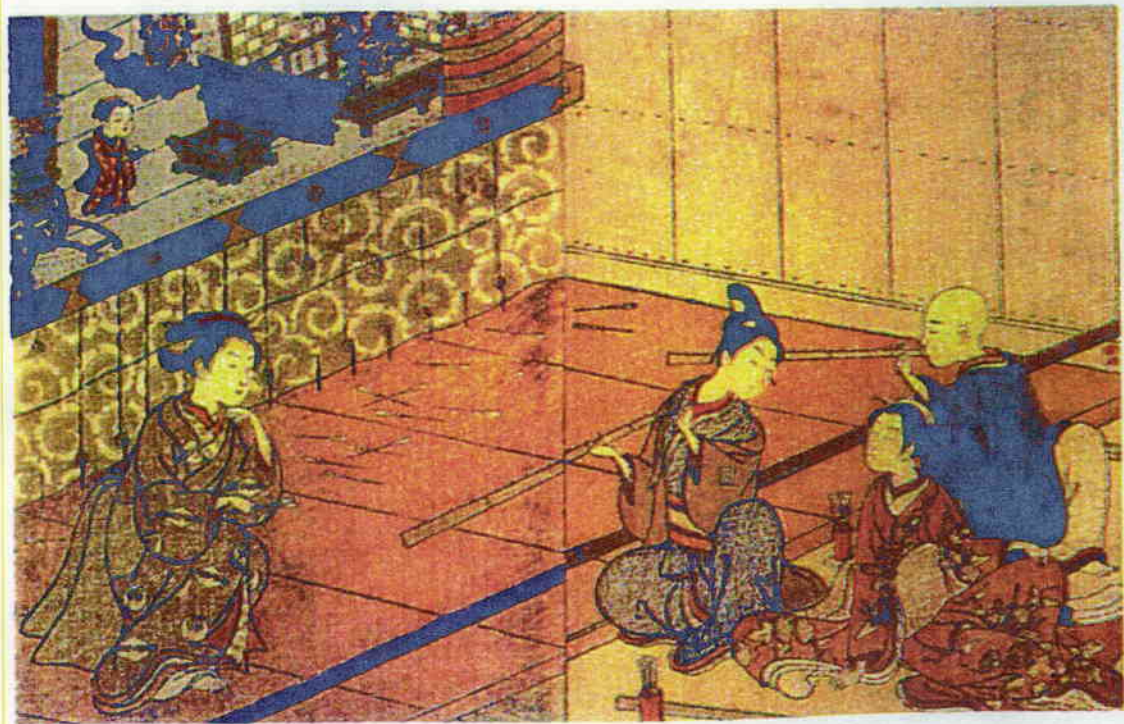


図 69 「吹矢」 鈴木春信画 明和 2 年 (1765)

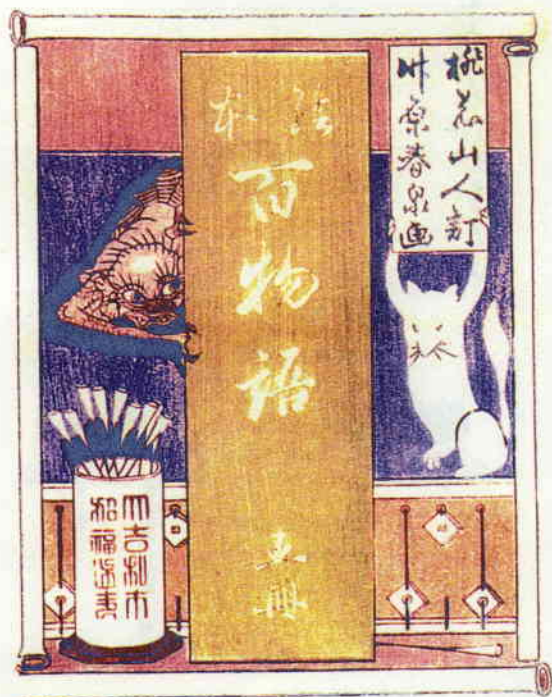


图 70 『絵本百物語』 桃山人作 竹原春泉
斎画 天保 12 年 (1841) 刊



图 71 ふき矢 (『江戸明治世渡風俗図会』)



图 72 理学の幽霊 (『江戸明治世渡風俗図会』)



图 73 写真めがね (『江戸明治世渡風俗図会』)



図 74 活人画灯笼 (『江戸明治世渡風俗図会』)



図 75 「新形三十六怪撰 大森彦七道に怪異に逢ふ図」 月岡芳年画 明治 22 年 (1889)



図 76 「新形三十六怪撰 平維茂戸隠山に
悪鬼を退治す図」 月岡芳年画
明治 23 年 (1890)



図 77 「新形三十六怪撰 葛の葉きつね
童子にわかるるの図」 月岡芳年画
明治 23 年 (1890)



図 78 「新形三十六怪撰 清玄の霊桜姫
を慕ふの図」 月岡芳年画 明治 22 年 (1889)



図 79 「新形三十六怪撰 清盛福原に数
百の人頭を見る図」 月岡芳年画
明治 23 年 (1890)



図 80 「新形三十六怪撰 蘭丸蘇鉄之怪ヲ見ル図」 月岡芳年画
明治 24 年 (1891)



図 81 「新形三十六怪撰 四ツ谷怪談」
月岡芳年画 明治 25 年 (1892)



図 82 「新形三十六怪撰 仁田忠常洞中に奇異を見る図」 月岡芳年画
明治 23 年 (1890)



図 83 「新形三十六怪撰 業平」
月岡芳年画 明治 23 年 (1890)



図 84 千里眼 一名あてもの 明治末期



図 85 教育的ちゑの千里眼
明治 44 年 (1911)



図 86 『少年世界』第 20 卷
第 1 号 大正 3 年 (1914)



図 87 「流行こつくり判だん」
幾英画 明治 20 年 (1887)

不可思議 運命を豫言する器械

明日の天気や、自分や他人の運がよくなるか悪くなるか。この器械は治るか治らぬか。あの人と交際してもお文へがないか等その他一切のわからないことが奇跡にわかる器械が出来ました。これは元来、本國で盛んに多くの人が使つたものでしたが、今は改良するとともに新しい發明をして日本の皆様に使つて頂くことになりました。名前は「ブランドレット」と云ひます。日本では豫言器と云ひます。今までの八卦や占などの様な迷信的なものでなく、先づの筆が自由に白紙に文字や線などをかいて自分の知りたいことを書けて呉れるので、文藝博士、政治家、先生、女學士、村士、青年、師匠、その他有名な人々は大いに説明をせられ、今又本會、會長の發案勇氣によつて、この器械に改良するのです。説明書付で箱入美麗なもの、必ずしも老人でも必ずしも高き器でありません。並製は白紙ですが特別は黒紙版です。只今すぐに注文の上早く動かして居ることを願つて下さい。

並製送料とも五十八錢 特製送料とも七十八錢
大坂市東區 帝國神祕會 (兼口廣大坂)
東京三丁目 (一三〇九七七番)



図 88 『少年世界』第 23 卷第 2 号 大正 6 年 (1917)



図 89 妖怪プラモデル

図版出典・所蔵先一覧

- 図1 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会 1992年
- 図2 中村幸彦校注『日本古典文学大系 55 風来山人集』岩波書店 1961年
- 図3 木村八重子・宇田敏彦・小池正胤校注『新日本古典文学大系 83 草双紙集』岩波書店 1997年
- 図4 国立国会図書館蔵
- 図5 アダム・カバット校注編『大江戸化物細見』小学館 2000年
- 図6 同上
- 図7 国立劇場演芸資料館蔵 緒方奇術文庫
- 図8 国立国会図書館蔵
- 図9 同上
- 図10 国立劇場演芸資料館蔵 緒方奇術文庫
- 図11 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション
- 図12 国立歴史民俗博物館蔵
- 図13 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション
- 図14 東京都立中央図書館蔵 加賀文庫
- 図15 『江戸科学古典叢書 3 訓蒙鑑草／機巧図彙』恒和出版 1976年
- 図16 国立国会図書館蔵
- 図17 兵庫県立歴史博物館蔵
- 図18 国立国会図書館蔵
- 図19 大徳寺真珠庵蔵
- 図20 兵庫県立歴史博物館蔵
- 図21 福岡市博物館蔵
- 図22 林英夫編『日本名所風俗図会 6 東海の巻』角川書店 1984年
- 図23 西尾市立図書館岩瀬文庫蔵
- 図24 国立国会図書館蔵
- 図25 同上
- 図26 川崎市市民ミュージアム蔵

- 図 27 石上敏校訂『叢書江戸文庫 32 森島中良集』国書刊行会 1994 年
- 図 28 同上
- 図 29 東京都立中央図書館蔵 加賀文庫
- 図 30 国立国会図書館蔵
- 図 31 同上
- 図 32 同上
- 図 33 同上
- 図 34 中野三敏「見立絵本の系譜——『百化鳥』の余波」『戯作研究』中央公論社 1981 年
- 図 35 東京都立中央図書館蔵 加賀文庫
- 図 36 国立国会図書館蔵
- 図 37 兵庫県立歴史博物館蔵
- 図 38 林美一『江戸枕絵師集成 勝川春章』河出書房新社 1991 年
- 図 39 国立国会図書館蔵
- 図 40 同上
- 図 41 東京都立中央図書館蔵 特別文庫室東京誌料
- 図 42 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編『鳥山石燕 画図百鬼夜行』
- 図 43 福岡市博物館蔵
- 図 44 東京国立博物館蔵
- 図 45 兵庫県立歴史博物館蔵
- 図 46 国立歴史民俗博物館蔵
- 図 47 安城市歴史博物館蔵
- 図 48 半澤敏郎『童遊文化史 別巻』東京書籍 1980 年
- 図 49 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション
- 図 50 多田克己編『江戸妖怪かるた』国書刊行会 1998 年
- 図 51 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション
- 図 52 同上
- 図 53 同上
- 図 54 筆者蔵
- 図 55 山東京傳全集編集委員会編『山東京傳全集第三巻』ぺりかん社 2001 年

- 図 56 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』国書刊行会 2001 年
- 図 57 同上
- 図 58 筆者撮影
- 図 59 武田科学振興財団杏雨書屋蔵
- 図 60 博物館さがの人形の家蔵
- 図 61 奥村寛純『伏見人形の原型』伏偶舎・丹嘉 1976 年
- 図 62 谷川健一他編『日本庶民生活史料集成 第 15 巻 都市風俗』三一書房 1971 年
- 図 63 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』
- 図 64 鈴木棠三編『日本名所風俗図会 12 近畿の巻Ⅱ』角川書店 1985 年
- 図 65 国立歴史民俗博物館蔵
- 図 66 同上
- 図 67 伊藤晴雨『江戸と東京風俗野史』
- 図 68 宮尾しげを『鳥羽絵 人物略画』岩崎美術社 1969 年
- 図 69 東京都江戸東京博物館蔵
- 図 70 安城市歴史博物館蔵
- 図 71 清水晴風『江戸明治世渡風俗図会 自第六冊至第八冊』国書刊行会 1986 年
- 図 72 同上
- 図 73 同上
- 図 74 同上
- 図 75 恵俊彦編『芳年妖怪百景』国書刊行会 2001 年
- 図 76 同上
- 図 77 同上
- 図 78 同上
- 図 79 同上
- 図 80 同上
- 図 81 同上
- 図 82 同上
- 図 83 同上
- 図 84 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション
- 図 85 同上

図 86 筆者蔵

図 87 兵庫県立歴史博物館蔵 入江コレクション

図 88 同上

図 89 筆者蔵