

幕末風刺画とその受容層

— 近代的「世論」形成の二前提として —

小 泉 雅 弘

はじめに

近年、近世史研究における絵画資料の活用という観点から、風刺画に関する研究が注目されており、その代表に安政二年（一八五五）の江戸大地震を題材とした、いわゆる「鯨絵」を挙げることができる。⁽²⁾そこでは鯨絵の類型化、そして時系列的に震災直後から復興景気、さらにその終焉へと、鯨絵のモチーフなどから当時の世相や民衆意識・世界観を読み解く方法が研究の中心であるといつてよい。⁽³⁾風刺画に限ったことではないが、近世都市史研究という「民衆」や「庶民」とは、所与の前提として、武士身分を含まない江戸町人に限定した概念であると思われる。

もちろん「民衆」概念による分析視角を否定するものではないが、「民衆」「庶民」という場合、そのあり方は多様であり、必ずしも風刺画の購読者層⁽⁴⁾受容層（享受者）が明らかにならなっているとはいえないのではないだろうか。服部幸雄氏が「観客を抜きにして歌舞伎は成り立たない」というように、風刺画もその受容層なくしては成り立たないのである。どのような人びとが風刺画を享受したかを把握することは、風刺画のモチーフ（これを情報と置き換えることも可能であろう⁽⁵⁾）を人びとが共有するという、いわば共通認識の形成、あるいは世論形成において重要な意味があると考えられる。

そこで本稿では、史料制約は否めないものの、安政大地震後の鯨絵と戊辰戦争期の風刺画を中心に、風刺画の情報性も考

慮しながら幕末期の風刺画がどのような人びとに受け入れられたのかを考察し、その実態に迫りたい。また、風刺画に限らず、江戸の出版物については板元・作者・購読者（受容層）の関係を明らかにしていく必要があると考える。筆者の力量から総合的な分析は困難であるが、このようなことにも留意しながら幕末社会に風刺画を位置づけ、検討を加えたい。

一 「老なまづ」の購読者

安政二年一〇月二日夜のマグニチュード六・九と推定される大地震は、江戸に大きな被害をもたらした。地震による町方の死傷者はおよそ七五〇〇人（死者四七〇〇人）、長屋を含む倒壊家屋は一万五〇〇〇軒を上回り、倒壊土蔵一四〇〇余りであった。武家方は一万石以上の届け出があったものだけで約二〇〇〇人の死者があり、この数字には旗本・御家人が含まれていないため、武家方の死者は町方を上回ったともいわれている。

地震の二日後には「地震方角づけ」といった瓦版が売られはじめた。日本橋大伝馬町の品川屋久助は、江戸絵図に焼失場所の色彩をほどこし一〇〇文につき六枚で卸売したところ、ことのほか売れて摺りが間に合わなかった。⁽⁷⁾さらに地震鯨の俗説を題材とする鯨絵も、約二か月にわたって板行された。鯨絵を検討するには、まずその流行の先鞭をつけた作品を取り上げる必要がある。

図版1は「老なまづ」と題されたもので、文は戯作者の仮名垣魯文、絵は河鍋暁斎が描き、鯨絵の嚆矢として位置づけられる作品である。上段には、常磐津節の「老松」の替え唄「老なまづ」の歌詞があり、題名の下には常磐津節始祖の常磐津文字太夫をもじり「常磐寿無事大夫直伝」と記されている。下段には芸者が三味線を弾いて、鯨の恰好をした男が描かれている。

野崎左文の「仮名垣魯文伝」によれば、地震の翌朝「一人の書肆来り何ぞ地震の趣向にて一枚摺の原稿を書いて貰ひた」と頼み、「魯文は露店にて立ちながら筆を取りて鯨の老松といへる趣向を付け」たとある。そしてそこに居合わせた河鍋暁斎



図版1 老なまづ (埼玉県立博物館蔵)

が絵を描き、売り出したところ、「此錦絵大評判となりて売れること数千枚」の大ヒットとなった。そのため「他の書肆よりも続いて種々の注文ありて魯文は五六日の間地震当込み錦絵の草稿を書くこと四五十枚に及び皆売口よくして鯨の為に思はぬ潤ひを得た」という。「仮名垣魯文伝」には、歌舞伎の顔見せ興行で必ず上演される「暫」をかりて作られた「雨には困り(ます) 野じゆく しばらくのそと寝」も魯文の作として紹介されている。(8)

いることから、仮宅開業後の改訂版であることが指摘されている。(9) したがって、「老なまづ」がヒットして鯨絵流行の先鞭を

つけた要因は、仮宅場所の情報以外の、構図や替え唄に求めなければならぬ。そこで左に替え唄「老なまづ」(上段)と「老松」の歌詞(下段)を掲げておく。

老なまづ 常磐寿無事大夫直伝

老松

へそもくなまづのあれたることばんしやくにおされ、
 諸々八方のわざハひ、数千人の見ごりをなして古今の
 うれひをます、しゆんの時候のいかりのとき、てんに
 ハかにかきくもり、大地しきりにゆりしかバ、くらと

へそもく松の目出度きこと万木に優れ、十八公の粧
 ひ、千秋のみどりを成して古今の色を見ず。へ秦の始
 皇の御狩の時、天俄に掻き曇り、大雨頻りに降りしか
 ば、帝雨を凌がんと、小松の蔭により給ふ。へこの松

かべをふせがんと、小やぶのかげによりたまふ、此お
りまちくはいほくとなり、ねだをおり、戸をかさね、
おのがきばをふさぎて、そのはりをもたささりしか
ハ、むざとさいごと入寂にうじやくのおわり、むだ死したまひしよ
り、なまづをあやふと申とかや、かやうにすでかき間ま
違ちがひに、身を悔くふ民たみのうれひをバ、きミのなさけでおす
くいの、米こめの五合ごんかふ、ふるかべの、ほこりたへせぬ天変てんへん
地ちごく、どうくくとミくらのつちに、うたるるも
のこそせつなけれ

安政二乙卯年十月二日

常磐津節は浄瑠璃節の一流派だが、図版1で芸者が三味線を弾いているところをみると、お座敷長唄としても唄われたのだ
ろう。芸者の側では幫間とおぼしき男が鯨の恰好をしておどけている。

右の引用で「老松」と替え唄を対比させたのは、替え唄「老なまづ」の面白さは、「老松」の歌詞を知っていてこそ理解で
きると思うからである。例えば、「そもく松の目出度きこと」は「そもくなまづのあれたること」、「秦の始皇の御狩の時」
は「しゆんの時候のいかりのとき」、「御蔵の内、をさまる家こそ目出たけれ」は「ミくらのつちに、うたるるものこそせつな
けれ」という具合に、地震の翌日に筆をとっただけあり、臨場感あふれる内容となっているのである。これは、気谷誠氏が指
摘するように「地震のおりの市中のありさまを常磐津の詞章にうがっては当意即妙の出来映え、この一枚の瓦版が大評判になっ
たのもうなずける」⁽¹¹⁾作品といえよう。

さて、数千枚売れたという「老なまづ」であるが、地震直後の混乱の中でこの絵を買ったのはどのような人びとかが問題と

忽ち大木となり、枝を垂れ、葉を重ね、木の間隙間を
塞ぎて、その雨を洩らさざりしかば、帝大夫という爵
を、贈り下し給ひてより、松を大夫と申すとかや。ハ
斯様にめでたき松ケ枝に、巢をくふ田鶴の齡をば、君
に捧げて御子孫は、亀の万劫ふる川の、流れ絶えせぬ
金銀珠玉、どうどうと御蔵の内、をさまる家こそ
目出たけれ。

なる。前述したように、この絵の面白さは替え唄にあるといつてよい。したがって、購入者は「老なまづ」の面白さを共有できる人びと、ということになる。つまり常磐津や長唄を習い、図版1に描かれているように座敷にあがって芸者遊びができる人びとである。常磐津や長唄などの音曲を習い、芸者遊びができるということになれば、ある程度の経済力がなければ難しいと考える。

仮名垣魯文は、新橋竹川町の諸藩用達鳥羽屋多吉方に丁稚奉公していた二十一、二歳の頃、「我れ先づ身を著述の材料となし花街に遊びて泥水の底をあさり其真情を探るこそ肝要ならめと思ひ定め茲に遊蕩の端緒を開いたといひ、また「近辺の常磐津、清元の稽古所に這入り金春新道の芸妓の門を訪れ」るなどしていたといふ⁽¹²⁾。魯文が「老なまづ」を書いたのは二十七歳であった。遊蕩の端緒を開いた魯文であったからこそ、「老なまづ」の趣向をモノにできたのである。気谷氏は清元節「明烏花濡衣」をもじった絵「明烏花焼衣」も魯文の作とみなしている⁽¹³⁾。このように見てくると、「老なまづ」の購読者たちは、その全部ではないにしろ、芸者遊びができるような、ある程度の経済力があつた人びとに指定できるのではないだろうか。

それでは、「老松」を理解したのは町人に限定されるのか。次に掲げるのも「老松」の替え唄である。

老松

抑萩の手つ上之義事西国ニすくれ、急発向の粧をなし、先年の意恨を増してむほんの色おみず、臣の越後がいかりをなし、勢を俄ニ繰出し、さいをしきりにふりしかば、味方かれを防がんと、会津のかけにより給ふ、かの敵たちまち敗北となり、おかため日勢かのもこのもをふせぎてより、そのてきをもらさざりしかば、会津へといふちよくをくりくぢたまひてより、肥後忠義と申とかや、かよふに根つよき大敵を、周防長門の所領をハ、君ニさゝげて御子孫の、家名万代徳川の、流りたい□ぬ金銀珠玉、どふく〜と御江戸のをさまる家こそ目出度けれ⁽¹⁴⁾

これは「慶応二寅年二月ヨリ 軍中志萩の葉路」という横帳の史料から抜粋したものであるが、表題に見られるように第二次長州征討の際の従軍記録である。右の「老松」とは若干文言が異なるものの同様の「老松」が『江戸時代落書類聚』下巻の

「宮闕発砲」(七八頁)に収録されており、替え唄にある「越後」は第一次征長で自刃した長州藩三家老の一人である福原越後と思われることなどから、引用した「老松」は、本来、第一次征長の際に作られた替え唄であると考えられる。ここからは、二度の征長にわたって「老松」の替え唄が歌われていたこと⁽¹⁵⁾、当然ながら幕府軍(徳川家)支持の内容であること、したがって幕府軍の心意統制や戦意高揚の意味があったのではないかということ、などが指摘できるが、本稿の論旨として重要なのは、「老松」の替え唄が幕臣⁽¹⁶⁾武士身分にも歌われていたという事実である。このことは、引用部分の前に大島における戦況、幕軍戦死者の人名などが記載され、引用した「老松」につづいて「君か為 今こそ捨る 武士の不義 世の後□ 鏡とも見よ」という辞世が記されていることから裏付けられる。残念ながら筆録者の人名・役職は未詳であるが、口伝で流布するという替え唄の性質を考えると、「老松」は不特定多数の武士に歌われていたと推測できる。さらに興味深いのは、長州藩側でも『江戸時代落書類聚』下巻所収と同じ「老松」を書き留めていたということである。⁽¹⁷⁾長州藩にすれば世相調査・情報収集という意図があったと思われるが、目的は別にしても、ここでも武士身分が替え唄を受け入れていたと捉えていいだろう。⁽¹⁸⁾

第二次征長時の替え唄は、安政二年江戸大地震から一〇年後のものとはいえ、大地震の前後から「老松」の替え唄が確認できる⁽¹⁹⁾ので、武士身分の替え唄の享受は安政大地震にも遡及すると思われる。しかもさまざまな事件を契機として単なる替え唄ではなく、政治風刺・政治認識へと転化しつつ享受されたのである。

以上のように、町人だけではなく、不特定多数の武士も「老松」とその替え唄を享受していたといえる。それゆえ、鯉絵流行の先鞭をつけた「老なまず」の購読者を町人に限定する必要はなく、むしろ常磐津節などを享受する人びとという範疇で「老なまず」の購読者を捉えたほうが妥当であると考ええる。



図版2 八百万神御守護末代地震降伏之図（埼玉県立博物館蔵）

二 「八百万神御守護末代地震降伏之図」に見る

さまざまな情報

本節では、「八百万神御守護末代地震降伏之図」(図版2、二枚続)を取り上げ、そこに見られるさまざまな情報を検討したい。

鯰絵は違法出版であるため、そのほとんどは作者未詳であり、⁽²⁰⁾ここで検討する鯰絵も例外ではない。しかし詞書の内容と構図は鯰絵の傑作の一つといってよく、また鯰が諸神に詫びるという構図から、初期のものと考えられる作品である。図版2の鯰絵は、すでにC・アウエハント氏や南和男氏によって紹介されているが、それらはここで掲げた左半分の一枚摺のものである。⁽²¹⁾この鯰絵は後述するように少なくとも再板されていることが確認できるので、一枚摺と二枚続の双方が板行されたと推定できる。

まず詞書を引用しておこう。

安政二年十月二日夜の四時、神々出雲へ大一座のるすを
 附込、例の大鯰ね入りばなゆへねがへりをする所、江戸
 十里四方あのめきく

ピシヤリゆへ、自身もしよげになつて塞てゐる所へ、江戸中の鎮守

立合にて吟味ある、地震共でたらめに近頃ハとつ奴等度々此国へ参り地の下で

もうるさく存じ、日本の後を力任せに動潰したる尻尾はづみに乗て

江戸表へ持出し候段、幾重にもお免くと地の下で手を合せたるハ九

太夫といふ身振なり、諸神こいつ要石位の甘口ではいかぬ奴、今度

ハ柳川の板前へ申付、蒲焼・すつぽん煮にすると甚だいかり、

力身せ給ふ、**山王** **神田**ニヶ所の氏子怪我少きゆへ、今度ハ仲人ニ

成給ひ、此以後急度動き申間鋪の一札を月番深川の蛭子の

宮へとられ、鯰共ふるへながら判をおす、日々少しづゝ動きたる

ハ大方此時なるべし

(判)

この判ハ彼奴が証文の印形なれば
これを懐中する者ハ地震の難を免

江戸地震の鯰が、鹿島大神宮をはじめ江戸の諸神（深川八幡宮・亀戸天神など）の吟味により、留守を守る月番の深川恵比須宮の前で、今後は暴れないことを約束した証文に捺印している。そして江戸鯰のうしろには、文政十一年（一八二八）の越後、弘化四年（一八四七）の信州、嘉永六年（一八五三）の小田原の各地地震鯰がひれ伏している構図となっている。

鹿島大神宮が諸神の先頭に座しているのは、鹿島神宮の要石によって地震鯰が押さえこまれているという俗信によるが、町人にとって一〇月は一月とともに商売繁盛を祈る恵比須（夷）講のある月であり、神無月の伝承で恵比須を留守神とする所も多かった。また、地震による深川の被害が大きかったため、深川恵比須宮に詫びの一札を入れるという構図になっているのであろう。しかも山王・神田の氏子は怪我が少なかったため山王大権現と神田大明神（図右下の二神）が仲人となっており、モチーフには地震被害の地域性が考慮されているのである。このような被害の地域性は、人びとの間で共通認識となっていたこ

とを示すものといえる。

「地震共」(鯰)の言い訳も興味深い。「とつの奴等」、つまり異国人がたびたび日本にやって来てうるさく、そのため日本の後ろをゆり潰したところ、そのはずみにのって江戸へ尻尾を持ち出してしまったと述べ、日本近海への外国船の出没と江戸地震を結びつけている。自然災害と外国船の渡来が関係するものでないことはいまでもない。しかし、両者を結びつけることによって地震鯰の自己弁護としているのである。ただし詞書のうち、C・アウエハント『鯰絵——民俗的想像力の世界』の口絵では、「とつ」が「外国」、「日本の後」が「北亜墨利加」となっており、ここでは鯰がゆり潰す対象が北アメリカで、前年と前々年に来航したペリー艦隊の衝撃が鯰絵に投影しているといえる。どちらが先かは即断できないが、少なくとも「八百萬神御守護末代地震降伏之図」は再板していることが分かり、この鯰絵もヒット作品であったと思われる。

また鯰の所作を「地の下で手を合せたるハ九太夫といふ身振なり」と表現しているが、九太夫とは歌舞伎の代表的作品「仮名手本忠臣蔵」に敵役で登場する斧九太夫のことである。前述した仮名垣魯文作「しばらくのそと寝」のように、歌舞伎を題材にした鯰絵は多数残されている。歌舞伎は江戸庶民の娯楽と解される場合が多いが、必ずしも町人層が独占した芸能ではなかった。江戸歌舞伎の観客を検討した服部幸雄氏は、きわめて大雑把な推論としながらも諸資料を検証したうえで、「江戸の安永・天明期以後幕末に至る大芝居の観客層として、武士およびそれにつながる関係者や出入の高級町人、店持ちの上層町人とその関係者、文人や僧侶などの知識人階級、遊客と連れ立つ遊女や芸者衆、これらの階級・職業の者によってその大半が占められていたと考えるもいいたではないか⁽²²⁾」と結論付けている。歌舞伎を題材にした鯰絵の板行は、地震によって江戸三座が焼失したこともあり、服部氏が検出したような客層をターゲットにしたとも考えられる。少なくともこのような鯰絵の享受者は、歌舞伎の内容を理解する人びとであり、ここでもその受容層を町人身分に限定する必要はないといえよう。

詞書の最後に記されているのは地震よけの呪いである。すでに富沢達三氏が指摘しているように護符的効果が期待されている⁽²³⁾と思われる、同時に板元にすれば、地震直後での人びとの購買心を刺激する意図もあったと考えられる。

三 さまざまな鯰絵の板行と板元の意図

ここでは風刺画としての鯰絵が、流行という社会現象を生み出した要因を検証する。

震災から復興景気、そしてその終焉へと、さまざまなモチーフの鯰絵が出現した。例えば、地震の元凶とみなされた地震鯰を人びとが怒って打擲する絵は多く残されており、地震直後のものと考えられている。一方で、地震を起こしたとされる鯰だが、病気の鯰に材木問屋・大工などが見舞いに訪れて礼を述べたり、大工・鳶・左官が餅をついて鯰にご馳走する鯰絵が登場した。それは不況の時世に震災の復興で潤ったのが、材木問屋などの商人、大工・鳶・左官などの職人たちだったからである。また、震災後の復興景気で儲けた職人たちが地震鯰を伴い、吉原の仮宅（仮営業所）に遊びに来ている絵もあり、これらの鯰絵には福神としての鯰の側面が表出しているといえる。擬人化して描かれた鯰は、破壊者であると同時に救済者であり、善悪の両面をかねそなえていたのである。鯰絵のなかには持丸（金持ち・富裕者）に金銀を吐かせ、江戸時代の社会慣行であった施行の期待をこめたものや、持丸の苦渋を描いたものがある。その他にも地震のため損をして嘆く人、反対に儲けた人というように、さまざまな立場の人びとを包括して表現したものなど、多様なモチーフを巧みに組み合わせた鯰絵が出現した。さらに民衆の伝統的「世直し」観と結びついた鯰絵も現れている。⁽²⁴⁾

ただし、武士身分を主題とした鯰絵の板行はない。これは当然のことで、いくら鯰絵が違法出版であっても、武士身分を題材とすれば利益どころかたちまち取締りの対象となり、過料くらいでは済まないだろう。したがって、武士を題材とした鯰絵がないからといって武士身分を購入者に想定しないのは早計である。

鯰絵が人びとの記憶を投影した風刺画として、当時の世相を今日に伝えていることに異存はない。しかし多様なモチーフによる鯰絵の板行は、板元による購買層の拡大と捉えられないだろうか。その根拠として、笠亭仙果が十一月一〇日の時点で、

「地震火災の画戯作もの」「今は四百種にもおよぶ」うち、「画の中にてはかしまの御神像をあまたの人拝する画と、くさぐさの人も大なまずをせめなやますかたぞはやく出て、うるゝ事おびたゞしといえり」と証言していることに注目したい。そして多く売れるものは「十板廿板も増刻」したという⁽²⁵⁾。十一月一日といえば震災から一か月が経過し、すでに復興景気が拡大していた時期と思われる。それにもかかわらず多く売っていたのは、「かしまの御神像をあまたの人拝する画」と人びとが「大なまずをせめなやますかた」という、「はやく出」た絵画なのである。両者は比較的単純なモチーフといってよい。このことは第一・二節での検討と矛盾しているようだが、絵画がそれまでにない流行を生んだという社会現象を考えるならば、震災後の混乱のなかで両者のモチーフが大多数の共感を得て、風刺画を享受する人びとの裾野を拡げたと捉えられよう。

このように、多くの人びとに受け入れられた絵画が再板を重ねる一方で、時間の経過とともに復興景気で儲けた職人層が描かれるようになるが、にわかには潤った人びとこそ絵画の購買層としてターゲットにされたのではないだろうか。板元にすれば、金銭を持っている人びとを購読者に想定するのは当然のことであろう。板元・作者にすれば絵画は、売れると思うものを創出し、儲けるために板行するのである。したがって、震災直後から復興景気へという絵画のもつモチーフの変化は、同時に購読者層の拡大という意図をもっていたと考える。

地震後の混乱が収束に向かうなかで、絵画の販売に対する取締りが始まった。一〇月末になると、絵草紙掛名主から地本問屋の行事（蔦屋吉蔵・辻屋安兵衛）に「大錦或ハ絵図・大津絵節」などの「板木・摺溜」を取り上げる旨の申しつけがあった⁽²⁶⁾。「なるの日並」によれば、十一月二日、行事に掛名主から「市中にて心まかせにはぐかりなく彫刻しうりたる地震火事方角付の類、ならびに戯作の一まい画の類の板、とりあげおくべきやう⁽²⁷⁾」いいつけられた、とある。しかし絵画類の板行は衰えることなく、同月一〇日には「きのふまで盛にかざりたてし地震火災の画戯作もの、すべての商店ことごとく下へおろして、よのつねのにかへ」た。つまり、吊るし売りしていた絵画類を店の下におろし、通常の錦絵類に替えたのである。これは「あまりかぎりもなき事故、まづうちくにて憚るべきよし、そのかたの人よりさた⁽²⁸⁾」があったからだという。「そのかたの人」

とは、「大錦ニ種々戯候品……右之類釣売先ニ今日中早々取上ゲ差出し可申旨、北御廻り方ハ被仰渡候⁽²⁹⁾」とあるように北町奉行所であり、まず地本問屋で内々に憚るべきだとの沙汰（内意）があったことであろう。こうした動きがあったにもかかわらず、その後も鯉絵類は板行され、一二月四日に板元の上州屋金蔵ら九人が召し捕られるまで鯉絵類の販売は続いたのである⁽³⁰⁾。

このような鯉絵販売の背景には、震災後における板元や板木摺職などの「暮し方差支、難儀仕候」「問屋様方ニ而御仕事無之、必至と難渋仕候⁽³¹⁾」という状況があった。笠亭仙果は一月五日に「板木屋どもこれ（地震火事の彫刻もの）―筆者注）を禁ぜられては、当分の飢渴しのぎがたし、一箇月も延引させ給はずば、いづかたへもまゐりて強訴せんなどいひさわぐよし」と記している。仙果は「あるまじき事なり」と感想を述べるが、出版業界の困窮は事実のことであつたであろう。だからこそ、「五貫文之過料出し候得ば相済候事と天上をく⁽³²⁾」って荒稼ぎする板元もでてくるのである。なお、地震直後に「諸色直段、職人手間賃等引上候而者、諸人難儀之筋ニ付、都而実直ニ相心得候様可致⁽³⁴⁾」との触が出されるものの、「十月二日之儘、地震ニ而相休居候処、十一月十一日ハ初而三奉行評定所白州、御吟味有之候⁽³⁵⁾」とあるように、震災後の混乱のなかで、町奉行所の通常の機能が一か月あまりにわたって麻痺していたことも、違法出版である鯉絵が簇生した大きな要因であつたと考えられる。前述した北町奉行所から地本問屋に内々に憚るべきだとの沙汰があつたのも、一日に吟味が再開される前日のことであつた⁽³⁶⁾。

板元の営利追求についての位置づけは、すでに南和男氏による指摘があり、氏は嘉永期の風刺画を検討したなかで、「板元である地本草紙問屋のあくことのない利益追求のため、問屋側の手によって評判の浮世絵が作り出されていく現象が明瞭に認められる」と指摘している⁽³⁷⁾。安政大地震後の鯉絵の板行も、震災のために困窮した板元の意図によって流行を生み、社会現象となつて購買者の裾野を拡げたのである。

四 戊辰戦争期の風刺画と落書

戊辰戦争期には「子供遊絵」と称される風刺画が登場した。慶応四年二月に板行された歌川広重（三代）の「幼童遊び子を
とろく」(一枚続、No.1)⁽³⁸⁾は、子供の遊びに仮託して新政府方と旧幕府方との勢力図を示したものとして知られており、そ
こでは子供の衣服の柄に諸藩などの家紋や名産を描き、藩や人物が判明できるようにしている。⁽³⁹⁾

このような風刺画は三月の時点で「凡三十万余」が板行され、「市中絵双紙屋共大錢もうけ」したが、三月廿八日には手入
れがあった。⁽⁴⁰⁾しかしその後も風刺画は簇生し、南和男氏によれば、安政大地震の鯨絵よりも多くの種類が板行されたようであ
る。⁽⁴¹⁾戊辰戦争期の江戸は、強盗などが横行して治安や経済が極度に悪化し、⁽⁴²⁾さらに人口が減少した時期でもあった。それにも
かかわらず多くの板行をみたということは、やはりそれらを享受する人びと（受容層）が存在したと考えなければならない。
したがって、当該期の風刺画が流行する背景には、鯨絵でみたような受容層の形成が前提となるといえる。しかも風刺画は
〈世相風刺〉から〈政治風刺〉へと転化しているのである。

それでは、どのような人びとを風刺画の享受者として捉えられるのだろうか。慶応四年の江戸全体の住民構成を示す史料は
簡見のかぎり見当たらないが、慶応二年の夏に行われた「臨時御救」の際の窮民数は三七万三八七人であった。⁽⁴³⁾当時の江戸の
町方人口を五四万人とすると、人口の約七〇パーセントが窮民であったことになる。⁽⁴⁴⁾この数字は、同年五月末に品川宿で始まっ
た打こわしと九月の窮民騒擾に挟まれた時期とはいえ、慶応四年における窮民層の比率の大まかな目安にはなる。こうした
都市下層民を風刺画受容層の主体とするのは、次の事例からも困難であると考える。

幕末期の風刺画は、天保一四年の国芳画「源頼光公館土蜘蛛妖怪図」(一枚続、No.123)、嘉永三年の国芳画「きたいなめい医
難病療治」(一枚続、No.125)、同六年国芳画「浮世又平名画奇特」(一枚続、No.126)などのように、たびたび評判を呼んだ。こ

の他にも右と同じくいわゆる「はんじもの」として安政六年広景画「青物魚軍勢大合戦之図」(三枚続、No.134)、元治元年狂斎画「狂斎百狂どふけ百万遍」(三枚続、No.150)などがある。「きたいなめい医難病療治」は、八月八日付(嘉永三年)の蘭医坪井信良の家兄宛書簡に「世上ニ評判高キ様ニ相成、自然求手も多ク相成」ったため、三枚続きで六〇文だったのが次第に値が上がり一步二朱になった⁽⁴⁵⁾とある。これは一步二朱に値上がりしても購入する人びとが存在したということであり、このような人びとこそ風刺画の需要を支えた層として捉えるべきであろう。第一節と第二節で検討したように、やはり経済力は必要だったのである。蘭医である坪井でさえ、絵草紙屋の知人から安価にて入手しており、都市下層民を受容層の主体に想定するのは困難である⁽⁴⁶⁾。外神田の御成道に古本屋を構えた藤岡屋由蔵も、江戸の「民衆」や「庶民」の範疇に入ったとしても、先に例示した都市下層民には入らないだろう。ちなみに慶応四年の「道外六歌仙」(二枚続、No.71)には、四月三日に二一六文で購入した旨の書き入れがあるという⁽⁴⁷⁾。この年の物価は銭一〇〇文に対し米一合二勺であった⁽⁴⁸⁾。したがって、俗な比較にはなるが、戊辰期の混乱の中で米約二合四勺と風刺画を比べた場合に、風刺画の購入を選択する人びとこそ、その受容層なのである。

戊辰期には「子供遊絵」だけでなく、それまでの風刺画のように歌舞伎などの芸能、六歌仙・太平記などの文芸を題材としたものも多く板行された。また、名産品を描いて特定の藩を暗示させる手法が用いられたことは前述しとおりであり、新政府に最後まで抵抗した会津藩は、その名産である蠟燭に仮託されて登場した。「諸国蠟燭市」(二枚続、No.58)、「名物合戦之図」(二枚続、No.64)、「徳用奥羽屋」(二枚続、No.109)などがそれであり、会津藩は強気に描かれる場合が多い。蠟燭を会津藩に見立てるのは、次に掲げる当時の落書にもみられる。

真闇な世界を

照す生掛蠟

〔「三徳」と記された蠟燭の図略〕

城かたく 元二十三文

要害よく 当節三十五文

光輝く 外に百文位の直打御座候

各様弥御堅城玠重奉存候(中略)

薩土長切通し

若松屋肥後右衛門⁽⁴⁹⁾

蝋燭Ⅱ会津藩を事例としたように、風刺画と落書類は共通するモチーフが多く、両者の受容者の多くは重なりあうのではないかと推定される。それでは落書の作者はどのような人びとなのか。鈴木棠三氏は、落書の作者として①幕府直参の下級武士や下級官吏、②諸藩の浪人、③遊民的な町人、を挙げている。⁽⁵⁰⁾ たしかに落書類には漢詩・和歌などの文芸や芸能を題材としたものが多く、作者はそれらを享受する文化的素養のある人びとであったと見なしていいだろう。この点を逆にいえば、受容者たり得ずに発信者たり得るかという問題がある。つまり、多くの文化的素養のある人びとの中から才能や資質によって発信者(作者)が生まれてくるのであり、風刺画や落書の受容層も文化的素養のある人びとに指定できると考える。

第一節で替え唄「老松」を長州藩側が書き留めていた事実を紹介したが、会津藩とともに最後まで新政府軍に抵抗した庄内藩の藩士某も右に引用したものと同様の落書を「慶応四辰見聞集」に記していたことが確認できる。

当時落書

先直段二十三文

〔二徳〕と記された蝋燭の図略

当時三十五文売

外二百文位之直打御座候

負る事一切不仕候

一、要かひよし

一、城か多し

一、武威かやくニよし

各様御堅城ニ被遊御守置候と奉存候(中略)

サツ長土切通し

会津屋

庄右衛門⁽⁵¹⁾

このような落書は書写によって流布し、場合によっては意図的に書き換えられることもあったと考えられる。少なくとも替え唄「老松」と同じように、享受者は町人に限定されるのではなく、武士身分にも流布していたことが窺える。

風刺画は板元の営利目的という要素が大きいため、落書と同一には見なせないが、身分にかかわらず不特定多数の人びとに受け入れられたという点では共通すると思われ、それが当時の人びとの政治認識に結びついたのである。⁽⁵²⁾

戊辰戦争期における風刺画の簇生を考える場合には、権力の空白期に農村で一揆が多発したのと同様に、権力の移行によって江戸の支配が貫徹していなかったという状況を考慮する必要がある。第三節で言及したように、安政大地震直後の混乱もこれと類似した現象が認められるのではないだろうか。

結びにかえて

誤解がないように付言すれば、風刺画から当時の世相や民衆意識を読み解くことに異論があるわけではない。本稿の問題関心は、「民衆」や「庶民」といった一般的概念ではなく、風刺画を享受したのはどのような人びとだったのかを少しでも明らかにしたいということである。これまで述べてきたように、風刺画の受容層を武士か町人かというような、近世的身分制の範疇で捉えることに問題があるのではないだろうか。すなわち、風刺画受容層の基軸は、武士・町人という身分的階層に求められているのではなく、ある程度の経済力を前提とした文芸・芸能などの享受者——政治的関心を持つ者を含め文化的素養のある人びと——と考えたい。本稿ではとりあえず、それらの享受者たちを「文化的受容層」と表現しておく。

そもそも文化は身分によって規定されるものなのか、という疑問が私にはある。もちろん文化とは総体的概念であり、さまざまな要素によって構成される。たしかに身分や階層に根づいた固有の年中行事・通過儀礼などや経済力——つまりそれが身分・階層の差異として現れる、またはその差異に裏付けられる——によって規定されるものであれば、身分・階層による独特な文化の創造や占有はあり得るだろう。しかし本稿でいう文化とは、歌舞伎などの芸能、俳諧・狂歌などの文芸のことであり、「文化的受容層」とは、それを享受した人びとのことである。具体的にいえば、歌舞伎の棧敷・土間・切落の観客では入場料の高低によって客層の身分や階層_{||}経済力が反映されると考えてよいが、演技自体は歌舞伎を演じる空間において、身分にかかわらず共有するものだということである。社会構成体としての身分・階層がヨコの積み重ねであるのに対し、社会をタテのラインで捉えるのが本稿でいう「文化的受容層」である。

ただし、風刺画の購入者すべてを「文化的受容層」とは考えていない。なぜならば鯨絵のような流行という社会現象によって、あるいはテーマの多様化によって、本来は享受しない多くの人びとを巻き込むからである。幕末風刺画の受容層は、固定的に捉えるのではなく、流行の度合いや内容によって可変的なものとして捉えるべきであろう。あくまで「文化的受容層」とは風刺画受容層の基軸なのである。幕末の風刺画は、この「文化的受容層」を基軸とし、流行という社会現象とあいまって身分制の枠組みを越えた不特定多数の人びとに受け入れられたと考える。「皆何れも人こそぞりて是（鯨絵—筆者注）を求む」という情景は、身分にかかわらない現象だったといえよう。

流行は相乗効果によってそれを享受する人びとの裾野を広げる。幕末期の風刺画は、「文化的受容層」を基軸としながらも流行という社会現象となって多くの人びとに受け入れられた。換言すれば、風刺画はそれ自体を媒介として、そこから派生する情報にもとづく政治認識という共通基盤を創りあげつつ、それらを共有する人びとの裾野を拡げるといふ役割を担ったのである。幕末風刺画の受容層は、近世的な身分秩序や身分制の枠組みを越えた、もしくは捉えきれないところで新たに形成された層といえる。その意味において、風刺画受容層の成立は近代的な（つまり近世的身分制の枠組みを越えた）共通認識の形成_{||}

世論形成の前提になったと考える。また、「文化的受容層」の「文化」を「情報」と置き換えれば、情報の受容層ということもできよう。このような受容層の形成が、幕末江戸社会の特質として指摘できるのではないだろうか。

それでは、これまで述べてきたような身分制にとられない風刺画の受容層は、いつ、どのようにして形成されたのか。明確な答えは用意できず本稿で捨象した部分も多いが、おおよそ次のように考えている。すなわち、近世後期以降に顕著となる旗本・御家人層の困窮と富裕町人の台頭という社会状況（経済的秩序の変容）に、天保の改革以降の政治的変革、そしてペリー来航に代表される国際環境の変化など複合的な要素がからみあいつつ徐々に形成され、さらに、安政大地震などの事件を契機とし、板元の意図と受け手との相乗効果によって受容層が拡大された。しかもその背景には、瓦版に代表されるような情報の供給、文芸・芸能などの享受とそのネットワークの存在があり、以上の諸条件が交差するかたちで風刺画の受容層が形成されたと考える。

本稿で述べてきたことは、明確な史料やそれに基づくデータを欠いていることにおいて、仮説あるいは一試論であることは否めないかもしれない。しかし、幕末風刺画の受容層（購読者）が江戸の民衆Ⅱ町人に限定されるかどうかは、当該期における身分秩序の変容や社会的特質を明らかにするうえでも重要な意味があると考ええる。また、これまで述べてきた受容層が、明治期に入ってどのようなあり方を示すのか、近代史研究におけるいわゆる「都市知識層」との関わりの有無など、興味深い問題も残されているが、これらの問題はすでに本稿の射程外にある。

註

- (1) 註(2)で挙げる鯨絵の研究の他に、岩下哲典「幕末風刺画における政治情報と民衆——歌川国芳『きたいな名医難病治療』にみる民衆の為政者像——」(大石慎三郎編『近世日本の文化と社会』所収、雄山閣出版、一九九五年)、『幕末の風刺画——戊辰戦争を中心に——』(町田市立博物館、一九九五年)、南和男『江戸の風刺画』(吉川弘文館、一九九七年)、同氏『幕末江戸の文化——浮世絵と風刺画』(塙書房、一九九八年)、M・W・ステイール『もう一つの近代——側面から見た幕末明治』(ペリカン社、一九九八年)、富沢達三

「正受院奪衣婆の錦絵と世相」(『地方史研究』二七六号、一九九八年)などがある。

- (2) 北原糸子『安政大地震と民衆』(三二書房、一九八三年)、気谷誠『鯰絵新考』(筑波書林、一九八四年)、C・アウエハント『鯰絵——民俗的想像力の世界』(せりか書房、一九八九年)、加藤光男「鯰絵に関する基礎的考察」(『埼玉県立博物館研究紀要』一八、一九九三年)、同氏「江戸っ子の『世論』形成と風刺画——鯰絵を素材として——」(『地方史・研究と方法の最前線』所収、雄山閣出版、一九九七年)、宮田登他監修『鯰絵——震災と日本文化』(里文出版、一九九五年)、富沢達三『鯰絵の世界』と民衆意識(『日本民俗学』二〇八、一九九六年)、同氏「幕末風刺画と鯰絵」(『歴史民俗資料学研究』二、一九九六年)、阿部安成「鯰絵というテキスト、解釈としての鯰絵——一八五五年江戸地震とその後の事態についての——」(『民衆史研究』五三号、一九九七年)などがあり、『鯰絵——震災と日本文化』の第五部「鯰絵総目録」では鯰絵がほぼ網羅されているため有益である。

- (3) ただし阿部安成氏は、〈鯰絵の全体性〉を重視し、C・アウエハント氏が提起した鯰の両義性(破壊鯰〈悪〉と救済鯰〈善〉)について検討している(阿部氏前掲論文)。

- (4) 服部幸雄『江戸歌舞伎論』(法政大学出版局、一九八〇年)一四八頁。

- (5) 当該期の情報と受容に関する研究は、岩田みゆき「大久保家の思想形成にかかわる人間関係と教養」(『歴史評論』四六一号、一九八八年)、太田富康「幕末期における武蔵国農民の政治社会情報伝達」(『歴史学研究』六二五号、一九九一年)、宮地正人「風説留から見た幕末社会の特質——『公論』世界の端緒的特質」(『思想』八三一号、一九九三年)、同氏「幕末維新期の文化と情報」(名著刊行会、一九九四年)などがあり、本稿でも多くのことを学んでいる。

- (6) 『安政江戸地震災害誌』上巻参照。

- (7) 『藤岡屋日記』第一五巻、六一一頁。吉原健一郎『江戸の情報屋』(日本放送出版協会、一九七八年)一六七頁。

- (8) 野崎左文「仮名垣魯文伝」(『早稲田文学』第八二号、一九九五年)。

- (9) 北原氏前掲書九五〜九七頁、気谷氏前掲書第一章参照。

- (10) 『常磐津全集』(日本音曲全集 第八巻)(日本音曲全集刊行会、一九二七年)。

- (11) 気谷氏前掲書一三頁。

- (12) 註(8)に同じ。

- (13) 気谷氏前掲書第一章参照。

(14) 「慶応二寅年二月ヨリ 軍中志萩の稗路」(岩楯重治家文書 江戸川区一之江)。

(15) ただし、現在のところ第一次征長の従軍史料の中から「老松」の替え唄は確認できないので、江戸で歌われていた可能性も高い。

(16) 岩楯重治家には、文化十一年以降の近世地方文書二〇点余りと註(14)の「軍中志萩の稗路」の他に、「慶応二年六月 御進発為御用芸州表江水主同心罷越日記控」が残されている。この「日記控」の裏表紙に「御軍艦方 平井安五郎」の名が記されていることとその内容から、「日記控」の筆録者は新田島組の水主同心であることが明らかである。しかし、これらの従軍記録二点が岩楯家に残された経緯は未詳である。

(17) 「雑書」(毛利家文庫 山口県文書館蔵)。表紙には「無表題」とあり、落首・戯文などの落書類の他、神田孝平の「農商弁」などが書写されている。

(18) 長州藩は第二次征長(四境戦争)の開戦前に三六万部の『防長士民合議書』を配付したという(『防長回天史』八(マツノ書店)二頁)。同藩の指導層は、幕末の政治過程のなかで世論操作の政治的重要性を熟知してきたといえる。

(19) 『江戸時代落書類聚』による「老松」の替え唄の初見は、文政六年(一八二三)に書院番酒井山城守組松平外記が、西丸殿中で同僚数名を殺傷し自殺した事件を題材にしたものである(『同上』上巻、四三五頁)。その後は、老中水野忠邦の失脚後に一点(『同上』中巻、一七九頁)、嘉永六年(一八五三)のペリー来航後に一点(同上、二六一・二頁)ある。安政の大地震後は、同五年(一八五八)の疫病流行が一点(同上、三六一頁)、桜田門外の変が二点(同上、四二三・四二五頁)、水戸天狗党の筑波山拳兵が一点(『同上』下巻、六三・四頁)、本文で挙げた第一次長州征討が一点、戊辰戦争期が一点(同上、一六五頁)、年未詳一点(同上「火の用心」の項、一三九・三〇頁)である。なお、右の傍線部と同種の「老松」が『側面観幕末史』一・二(続日本史籍協会叢書)にも収録されており、桜田門外の変については両書収録以外の替え唄が、吉川英史編『日本音楽文化史』(創元社、一九八九年)四一八頁に紹介されている。以上からも窺えるように、替え唄がさまざまな事件を契機として政治風刺に転化することの意味は重要である。

(20) 鯨絵の作者を検討した論考に、高田衛「鯨絵の作者たち——作者・画工をめぐる幕末文化状況」(前掲『鯨絵——震災と日本文化』所収)がある。

(21) C・アウエハント氏前掲書の口絵・四五頁、南和男『維新前夜の江戸庶民』(教育社歴史新書、一九八〇年)六九・七〇頁。

(22) 服部氏前掲書一七一頁。なお服部氏は本文での引用に続けて、「それ以下の町人たちは、値段の安い切落しや向棧敷に行くとしても、そうそう時間的にも経済的にも余裕はなかったと思われ、年に限られた回数を辛うじて見物できたという程度ではなかった」のかと推

定し、「しかしして、そういう人たちを含めて、より一層ハレの芝居見物への憧れは強烈であり、それが巷間のさまざまの風俗や草双紙などにおける芝居趣味の流行を助長させたのだと思う」と述べている。このことは、本稿第三節以下で検討するように、風刺画受容層の裾野の拡大と関連すると思われる。

- (23) 富沢氏前掲『鯉絵の世界』と民衆意識」参照。
- (24) 註(2)の先行研究参照。
- (25) 「なるの日並」(『日本随筆大成』第二期24)四一〇頁。
- (26) 『藤岡屋日記』第一五巻、六一一頁。一月一日には「板木摺職之者願人一同」から地本問屋行事へ板木取り上げの宥免願いの動きがあったが、この願書は差し出されていない(同右)。
- (27) 「なるの日並」(『日本随筆大成』第二期24)四〇九頁。
- (28) 同右、四一〇頁。
- (29) 『藤岡屋日記』第一五巻、六一二頁。
- (30) 同右、六一一―六一五頁。富沢氏前掲「幕末風刺画と鯉絵」参照。
- (31) 同右、六一一頁。
- (32) 「なるの日並」(『日本随筆大成』第二期24)四一〇頁。
- (33) 『藤岡屋日記』第一五巻、六一二頁。
- (34) 『幕末御触書集成』第四巻、三七五〇号。
- (35) 『藤岡屋日記』第一五巻、五九七頁。
- (36) 同右、六一二頁。
- (37) 南和男「嘉永期の浮世絵と江戸の評判」(『浮世絵芸術』三六号、一九七三年。のち前掲『幕末江戸の文化』に再録)。同氏前掲『江戸の風刺画』一九七頁。
- (38) 本節のNo.は前掲『幕末の風刺画 戊辰戦争を中心に』掲載の図版No.である。
- (39) 当該期の風刺画は、南和男「幕末の風刺画——戊辰戦争を中心として」(前掲『幕末の風刺画 戊辰戦争を中心に』所収、のち前掲『幕末江戸の文化』に再録)に詳しい。

(40) 『藤岡屋日記』第一五巻、五〇五頁。

(41) 註(39)に同じ。

(42) 『戊辰物語』(岩波文庫)、旧幕引継書「願下分綴込」三(国会図書館蔵)など。なお、拙稿「江戸鎮台府の成立と市政裁判所について」(『史学論集』第一七号、一九八七年)、同「〈史料の窓〉戊辰内乱期市政裁判所の武士取締り」(『法律時報』七〇巻一〇号、一九九八年)も参照されたい。

(43) 『藤岡屋日記』第一四巻、一九三頁。

(44) 吉原氏前掲書二一六頁。

(45) 『幕末維新風雲通信』(東京大学出版会)三三三頁。

(46) また坪井は、「廟堂之様子諸邸之動静ヲ知ル者ニ非レハ不通解ナレハ御慰ニも不相成哉トハ存シ申候得共」と断ったうえで、絵を送り、その解説を書き加えているのである。ここからは「廟堂之様子諸邸之動静ヲ知ル者」、あるいは少なくとも関心のある者が購入者であったことが窺える。当然ながら「廟堂之様子諸邸之動静ヲ知ル者」には武士身分も含むであろう(同右)。

(47) 前掲『幕末の風刺画 戊辰戦争を中心に』三八頁。

(48) 芝原拓自『日本の歴史23 開国』(小学館、一九七五年)の折込「嘉永年間より相場直段并年代記書抜大新版」参照。ちなみに嘉永六年の相場は、一〇〇文で米一升であった。

(49) 『江戸時代落書類聚』下巻、一七二頁。

(50) 鈴木棠三「落書概説」(『江戸時代落書類聚』上巻)。さらに鈴木氏は、「落書は、一事件に噴出することが多い。これは一人の作者、或いは同じグループが多作する場合が多いからである。それから追隨的に模倣作が諸方から一時に続発することも多かった」と述べる。模倣作が追隨的に続発するのは、風刺画にも当てはめることができよう。

(51) 「慶応四辰見聞集」(鶴岡市郷土資料館蔵)。これは国元で書き写されたと思われる、本文引用のほかに、各地の戦況・風聞や奥羽鎮撫府の先触、太政官への奥羽各藩家老の建白などが記されている。これらの事実から、各藩によって政治的立場は異なるものの、それぞれが落書類を情報として捉えなおしていたことが指摘できる。註(17)も参照。「慶応四辰見聞集」は亀川泰照・近藤靖之両氏のご教示による。

(52) 南和男氏は、松代藩江戸藩邸や京都の公家たちの間でなされた「道化狂画」(安政五年)の解釈を紹介し、政治的立場や見る人に

よってさまざまな解釈が行われるという政治風刺画の性格を指摘している（南氏前掲書『幕末江戸の文化』二四九～二五七頁）。南氏の指摘を念頭に置き、あえて言うならば、政治風刺画に限らず当時の風刺画作者や板元の意図に、現代の研究者といわれる人びとも踊らされる場合があり得るのである。

(53) 『藤岡屋日記』第一五卷、五一七頁。

〔付記〕 本稿は、筆者が担当した江東区教育委員会主催の第三回文化財講習会（古文書解読入門講座）の成果に、その後の知見を加えて成稿したものである。脱稿後、南和男『幕末維新の風刺画』（吉川弘文館、一九九九年）に接した。あわせて参照されたい。成稿にあり、史料の閲覧・掲載でお世話になった所蔵者・所蔵機関の方々に記して謝意を表します。また、末筆ながら、博士後期課程満期退学後も何かとご指導くださり、公私にわたって励ましいただいた南和男先生に、あらためて厚くお礼申し上げます。