

源琦筆「妖怪絵巻」に関する一考察

A Study of the "Scroll Painting of a Tale of Monsters" by Genki

堤 祥子

TSUTSUMI, Shoko

岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要
第53号 2022年3月 抜刷
Journal of Humanities and Social Sciences
Okayama University Vol.53 2022

源琦筆「妖怪絵巻」に関する一考察

堤 祥子

はじめに

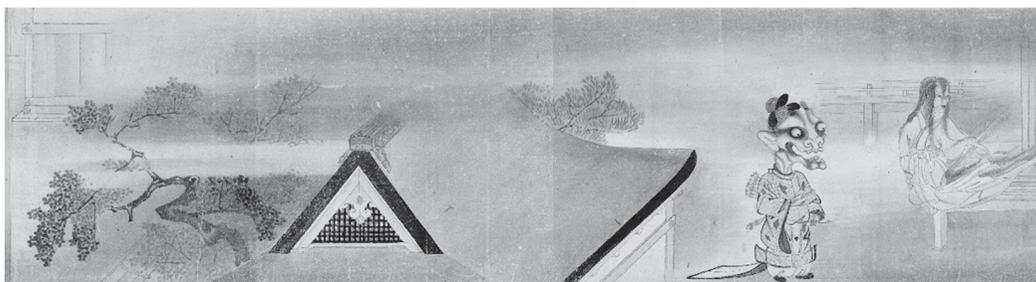
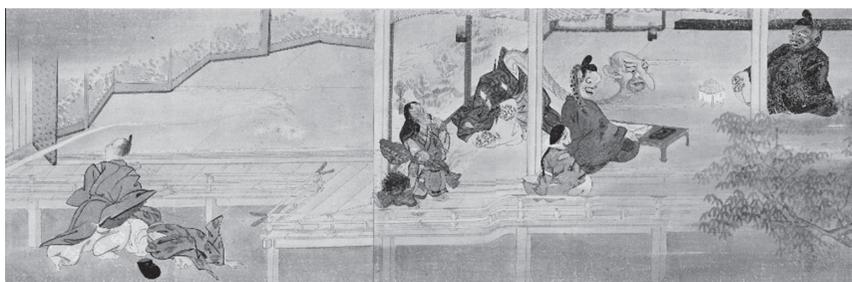
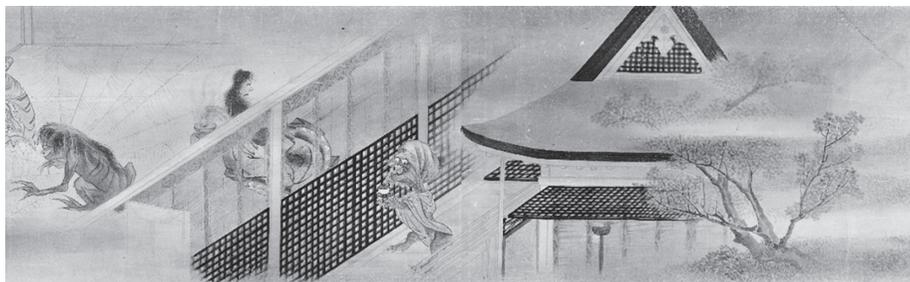
円山応挙（一七三三～一七九五）の高弟であり、師の画風をよく受け継ぎ、美人画や花鳥に秀でた絵師として知られる源琦（一七四七～一七九七）に、さまざまな妖怪を描いた「妖怪絵巻」（安永七・一七七八年、大英博物館蔵）（図1）¹という作品がある²。本作品に現れる妖怪たちは、すべてが源琦の創作によるものではなく、先行作品に取材したものと源琦が創作したものが混在していると考えられる。鳥山石燕筆『百器徒然袋』（天明四・一七八四年、三卷三冊）には真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」に源泉をもつと考えられる妖怪が本作品のそれと非常に近い容姿で描かれており、また、勝川春英・勝川春章筆『異魔法武可誌』（寛政二・一七九〇年、三卷三冊）には、石燕のものとはまた別個に、本作品と共通する妖怪の図像が多数収録されている。こうした例から、本作品の制作の背後には、当時流通していた妖怪の図像に対する、源琦の積極的な学習があったことがうかがわれる。

¹ © The Trustees of the British Museum.

² 一般的な源琦の理解からは異色の作品と言えるが、源琦には本作品の他にも『伽婢子』所収「牡丹灯籠」を画題に月下に立つ骸骨を描く「骸骨と月図」（福島県金性寺蔵）、応挙の幽霊画の流れを汲む「幽霊図」（福岡市博物館蔵）といった幽霊、妖怪を主体とした作品がある。

本稿では、作品の性格について私見を述べた上で作品の構成を考察し、『百器徒然袋』との比較などから、本作品の成立の裏にあった源琦の絵画学習を探ってゆく。また、「妖怪絵巻」と『異魔法武可誌』に共通する妖怪の図像を検討し、存在が指摘されているもののいまだ見つかっていない先行作品について考察する。

図1 源琦筆「妖怪絵巻」(大英博物館蔵)



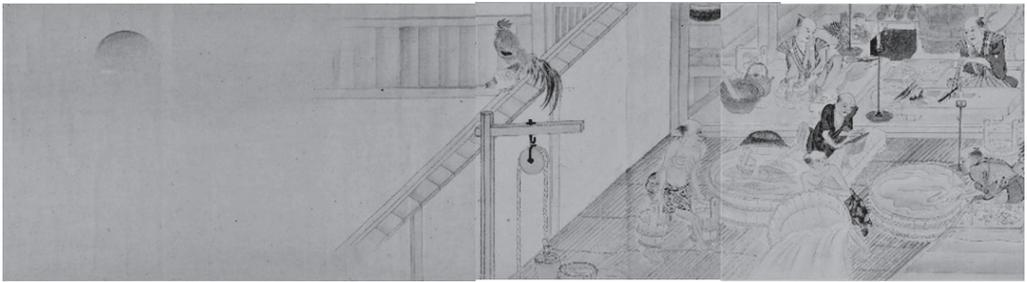


一 源琦筆「妖怪絵巻」

(一) 作品概要

本作品は紙本着色、縦二七・五センチ×横一一三・五・七センチの絵巻である。巻末に「安永戊戌中春寫／源琦」と記し、「源琦之印」（朱文方印）「子韞」（朱文方印）の二印を捺す³。画面は完全に絵のみで構成されており、詞書は存在しない。ウィリアム・アンダーソン (William Anderson, 一八四二―一九〇〇) が明治六（一八七三）年から明治一三（一八八〇）年に日本へ滞在していた際に収集したコレクションのうち的一点として、明治一四（一八八一）年から大英博物館に所蔵されている⁴。

本作品では、まず公家屋敷が描かれ、その屋内で妖怪たちが思い思いに活動しているさまが続いていく。はじめに小さなかがり火が描き込まれていることから、開始時点での作中時間は夜と設定されているらしい。屋内から出現した幽霊に驚く二人組の男たちを区切りに、視点は一度屋内を出て、庭の妖怪たちを見たあと、庭木の松を境に屋内の景にもどる。それから、画面の奥から続く水の流れをたどって、水辺の妖怪たちを眺めながら屋敷の外へと続いていく。橋を最後に流水は画面の外へとはずれ、草の茂る土坡と三一体目の最後の妖怪が描か



³ 小林忠「妖怪絵巻 源琦」小林忠・平山郁夫編集「秘蔵日本美術大観二 大英博物館二」講談社、一九九二年、二八〇頁。

⁴ the British Museum, painting: handscroll, https://www.britishmuseum.org/collecton/object/A_1881-1210-0-2366 (最終アクセス：二〇二二年十月二八日)

れる。庭木を備えた人家の屋根が続いたのち、それまで妖怪が主体として描かれ、人間はいうなればリアクション役として描かれた二人しか登場しなかったのとはうって変わって、大勢の袴の男たちがあわだだしく食事の支度をしている武家屋敷の台所の景となる。最後は、屋根にとまったつがいらしき鶏の視線を追って、昇る赤い太陽をみとめたところで絵巻が終わる。

登場する妖怪たちの形態は、ほぼ人型をとり公家や僧侶のような豪華な衣服を着けるものから、上半身は裸で腰布だけをまとうもの、着衣などの文化を持たない人間とは完全に別種の生物の姿をとるものなど多岐にわたり、個体によってさまざまである。屋敷の外へ出たのちの、流水の景に描かれている妖怪たちは、おおむね人間とは別種の生物の姿で描かれている。三一体の妖怪たちの内訳は、先行作品に取材したと考えられるものと源琦が創作したと考えられるものが混在している。この問題はのちに詳しく考察する。

行動も個体によって異なり、ただ単にそこに在るだけのものから、筆を持ち何事かをしたためようとしているもの、二人舞に興じるものなど、高い文化的素養を感じられるしぐさをとるものまで描かれている。同じ部屋に描かれている妖怪たち数体のあいだでは意思の疎通が行われている様子ではあるが、例えば「百鬼夜行絵巻」の妖怪群がおおむね一方向に向けて行進しているような、妖怪たち全体を貫く志向性は感じられない。

本作品は、妖怪の登場する場面と人間の登場する場面がほぼ二分さ

れており、明確に人間の生活領域に出現している妖怪たちを描きながらも、人間に対して害をなす存在としては描写していない。幽霊に驚く狩衣の二人組の男たちが描かれてはいるが、幽霊は視線と左手を向けてはいるものの、屋内から庭へと男たちの前を通過しただけといった風情で、とくに害意は感じられない。幽霊のすぐ先に描かれた束帯の武官姿の妖怪も、視線を男たちに向けてはいるが、ただそこに立って見ているにすぎないようだ。狩衣の男たちの片方は転び、もう片方は烏帽子を落として鬢をあらわにする滑稽な姿で描かれており、脅威を演出するのではなく、画面の面白さを狙って人間を配置したものと考えられる。

(二) 作品の性格

本作品の意味内容については、小林忠氏によって「前段に荒廃した公家の屋敷での様々な化物の活動を展開させ、終段に盛大な饗宴の用意をする武家屋敷の盛況を伝えて、公家の衰微と武家の盛運とを対比させた諷刺画」とする見解が示されている。小林氏は続けて、「幕末の復古大和絵画家で尊王の志も深かった浮田一蕙に、やはり貧乏公家の娘の嫁入りを狐の擬人化により表したパロディ絵巻「婚怪草紙」(ニューヨーク・メトロポリタン美術館蔵)があるが、ある意味でその先例となるものである」とし、別役恭子氏の研究により「婚怪草紙」を和宮降嫁の諷刺画とする見方は誤りと確かめられたとしたうえで、「源琦のこの絵巻においても、何らかの現実的な事件を直接反映すること

はなさそうだ。やはり同じように、一般的な公武両勢力の消長を、京都の画家にふさわしく公家ないしは朝廷そのものの衰運への同情を込めて、妖怪の姿を借りながら滑稽を装って表している」と考察している⁵。

確かに、妖怪屋敷と化している公家屋敷と活気ある様子の武家屋敷という要素を抜き出して対比させると、そこに諷刺を見出すことも可能ではあるだろう。しかし筆者は、本作品には諷刺の意図はなく、純粹に滑稽な面白さを打ち出した妖怪画の一種であると考える。

画中の様子を、ほぼ無人の公家屋敷の屋内外で妖怪たちが好き勝手にふるまっている、と表現するといかにも荒廃した印象を受けるが、描かれた屋敷は傷んでいるようでもなく、実際の画面から受ける印象としてはさほど寂れた感はない。滑稽さを装いながらも寂れた公家と栄える武家の対比を描いているとするならば、公家屋敷には多少傷んでいる描写があつてしかるべきではないかと思われるが、屋根、御簾、半蔀、障子、床や屏など、見える範囲に破れはない。襖や杉戸、屏風は健全なうえに花鳥や草木の絵画で飾られ、襖の引手と上げられた御簾には房飾りまで付いている。庭には立派な樹木が備わり、地面にも荒れた様子はなく、荒廃した屋敷とは言いがたいように思われる。はじめの一室に碁石が散乱してはいるが、そばに立つ妖怪の仕種を見るに、誤つて碁笥をふたつとも倒してしまった瞬間のようだ。ふたつの碁笥と足つきの碁盤の片側面には蒔絵と思しき裝飾が施されており、

⁵ 註3書、同頁。後年の小林忠「江戸の絵画」藝華書院、二〇一〇年、四九一頁・四九四頁にも同文が載る。

作品の鑑賞者に衰退した公家を読みとらせる意図がある際に描く調度品としてはそぐわない。夜間らしいこともふまえて作中の描写を素直に受け止めれば、描かれているのは「荒廃した公家の屋敷」というよりも、ごく普通の屋敷の家人の寝静まった時分であるように推察される。

また、小林氏は「婚怪草紙」は具体的な出来事を対象としてはいいものの諷刺の意図自体は含んでいると解釈し、本作品と「婚怪草紙」を妖怪の姿を借りた諷刺の絵巻作品と関連付けているようだが、「婚怪草紙」に諷刺を見出すことに疑問がある。小林氏も言及するとおり、「婚怪草紙」を和宮降嫁の諷刺とする説は別役氏の論考により誤りと確かめられている⁶。別役氏は同時に、一蕙は「婚怪草紙」を制作する前から「狐の嫁入り」を主題とする作品を複数制作しており、「婚怪草紙」は江戸期に流行した擬人化もののひとつ「狐の嫁入り」主題に、一蕙の「春日験記」、「鳥獣戯画」、「百鬼夜行絵巻」などの古画の学習を合わせて絵巻物に仕立てた作品であると指摘する⁷。つまり「婚怪草紙」は、制作時点では純粹に「狐の嫁入り」を絵巻作品に昇華したものであり、具体的な出来事に即すにせよ即さないにせよ、そこに諷刺を見出すのは後世の後付なのである。本作品を「公家の衰微と武家の盛運とを対比させた諷刺画」とするのは、「婚怪草紙」を諷刺と

⁶ 別役恭子「婚怪草紙」の風刺に関する一考察「日本研究」八、一九九三年、九六頁。制作年が和宮降嫁問題以前の嘉永六（一八五三）年三月ごろから安政元（一八五四）年七月二七日のあいだと考えられ、さらに一蕙が安政の大獄で所払に処された理由に諷刺が拳がっていないことから、画題と制作時期の近さと処罰を受けたことが混合され、のちに諷刺とみなされるようになったとされる。

⁷ 註6書、同頁。

する見方ありきで立てられた、いささか穿ちすぎた見解のように思われる。

それでは、本作品が公家と武家を対比して諷刺するものではないとして、なぜ妖怪たちの出没する場が公家の屋敷と設定されているのだろうか。前述のとおり、描かれた家屋や調度品には傷んでいる様子もなく、あばら家に妖怪が出るといふありがちな設定とは思われない。登場する妖怪たちは人間に対し害意を持っているようでもなく、退治の場面が描かれるでもなく、ただ日常を送っているらしい。描かれている登場人物が妖怪である点を除けば、屋敷の様子や風景描写はなんらかの物語絵の一場面として通用しそうでさえある。源琦は、絵巻という作品の形態にくわえ場面設定を貴族の邸宅にすることで、伝統的な絵巻物に見られる典雅な世界に妖怪がはめ込まれているという、描かれた場と登場するモノの不釣り合いさに面白みや滑稽さを持たせたのではないだろうか。

(三) 作品の構成

巻末の武家屋敷内の場面には師である応挙からの強い影響があると指摘されており⁸、応挙筆「七難七福図巻」(明和五・一七六八年、三巻、

京都府相国寺蔵)の下巻に収録されている福の図のうち、秋景の祝宴の
⁸ 註4ウェブサイト(最終アクセス・二〇二一年十月一日)。Smith, Lawrence, "The Early Influence of Maruyama Okyo's New Style: A Handscroll by Komai Genki in the British Museum," in *Artistic Personality and Decorative Style in Japanese Art* (ed. William Watson), London, 1977, pp. 86-100. (基礎) Smith et al. Curator's comments, 1990.

調理の場面が転用されている(図2)。そこに元の図には存在しないつがいの鶏を描きくわえ、その視線の先に朝日を配して絵巻を終える。

図2 円山応挙筆「七難七福図巻」部分図(京都府相国寺蔵)



さまざまな妖怪たちを登場したのち、最終場面で朝日ないし陀羅尼の火球とされる球体が出現し、散り散りに逃げ出して幕となる構成は、「百鬼夜行絵巻」や「百鬼夜行絵巻」を学習した他の妖怪画に多数の類例が見られる。「百鬼夜行絵巻」の代表として広く知られている伝土佐光信筆「百鬼夜行絵巻」(室町時代、京都大徳寺真珠庵蔵)(図3)

⁹ 応挙は「七難七福図巻」の祝宴の調理の場面を描くにあたり、狩野元信系と土佐光元系の両系統の「酒飯論絵巻」から図像を借用していることが明らかにされている(馬淵美帆「絵を用い、絵を創る 日本絵画における先行図像の利用」二〇一一年、ブリュッケ、二二七頁-二二八頁)。したがって源琦が描いた武家屋敷の様子も「酒飯論絵巻」にさかのぼれることになるが、源琦は「七難七福図巻」の図像を色彩以外ほぼそのまま転用しているため、作画に当たってどの程度「酒飯論絵巻」を意識していたかは不明である。

のそれは、現在では陀羅尼の火球とする見方が有力となっている¹⁰が、真珠庵本の系統に連なる作品でも狩野洞雲筆「百鬼夜行図」(江戸時代前期、国立歴史民俗博物館蔵)のように、球体に火炎の描写がなく朝日のように見える作品も存在する。また、真珠庵本とは別系統の「百鬼夜行絵巻」で、祖本を室町時代にさかのぼるとされる「百鬼夜行絵巻」(江戸時代後期、京都市立芸術大学芸術資料館蔵)¹¹など、明確に朝日と分かる例も多い。

図3 伝土佐光信筆「百鬼夜行絵巻」部分図(京都府大徳寺真珠庵蔵)



本作品の妖怪たちは朝日から逃げ出しているわけではないが、人生の幸福の一場面と朝日の前に妖怪は存在できないとする構成と解釈で

¹⁰ 小松和彦「百鬼夜行絵巻(百鬼夜行図)」人間文化研究機構監修、国立歴史民俗博物館・国文学研究資料館・国際日本文化研究センター編集「百鬼夜行の世界 人間文化研究機構連携展示」角川学芸出版、二〇〇九年、一〇頁。

¹¹ 小松和彦「百鬼夜行絵巻」註10書、三〇頁。

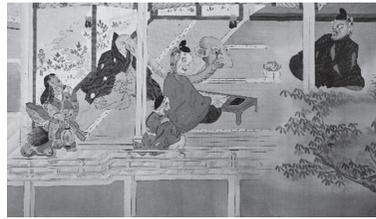
き、定型化された妖怪絵巻の一種の形式に則っている。以上より「妖怪絵巻」は、円山派の絵師にとって重要な規範である応挙が描いた大作や、「百鬼夜行絵巻」などの一定の権威がみとめられる先行作品に学び、確かな学習のうえで新しくひとつの絵巻物として完成された作品と言える。後述する『異魔法武可誌』に共通して描かれているものや、真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」に端を発するもの以外の妖怪の図像が源琦の手で生み出されたものは不明であり、妖怪たちが出現する部分の成立は源琦以前にさかのぼる可能性もあるが、「七難七福図巻」から転用した場面を有する絵巻の形態に整えたのが源琦であることは間違いないだろう。

また、本作品には相似する作品として、本作品から「七難七福図巻」から転用した場面を省き、巻頭から最後に登場する三二体目の妖怪、さらに人家の屋根の場面までをひとつの絵巻とした、款記に田中訥言(一七六七〜一八二三)の名がある「宮中百化図」(江戸時代、京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵、AN357)(図4)の存在が指摘されている¹²。この作品は一部の妖怪の衣装に色彩の差異がみられる点を除いて、画中画や服飾の文様といったこまかな部分まで近しいかたちで描かれている。巻末に「應需／訥言」と記し、「田中之印」(白文方印)「訥言」(朱文方印)の二印を捺し、年記は持たない。同じ落款を持つ訥言の真筆とされる作品が見られないため、真筆とするのは難しい。

¹² 木島貴俊「怪異をつくる 日本近世怪異文化史」文学通信、二〇二〇年、二四七・二五四頁。

いとされる^{13c)}。

図4 田中訥言筆「宮中百化図」部分図（京都工芸繊維大学美術館
芸資料館蔵、AN.3457）



訥言は土佐光貞門となる前には応挙と同じく石田幽汀の門下だった経験があり、源琦とはほぼ同時代の京都で活躍した絵師である。画業は天明六（一七八六）年ごろから知られており、途中尾張に居を移したり、京都と尾張を行き来したりしていた時期もあるが、文政元（一八一八）年に京都に戻り、以降は京都で活動した¹⁴⁾。土佐派のみならず室町水墨画、琳派、円山派、四条派なども学習し、自身の作画にとり入れていることが知られている¹⁵⁾。真筆とは断定できないまでも、訥

¹³⁾ 和田積希「美術工芸資料館収蔵品紹介三三 妖怪三題」『京都工芸繊維大学広報誌KITJ・NEWS』四〇、二〇一五年、一六頁。

¹⁴⁾ 吉川美穂「田中訥言と復古やまと絵」徳川美術館編集『復古やまと絵 新たな王朝美の世界―訥言・一蕙・為恭・清』徳川美術館、二〇一四年、一三二頁。

¹⁵⁾ 註14書、一三七頁。

言の作とされる類似の絵巻が現存することから、本作品は円山派の周辺で描き継がれたものだったのではないかと推察される。

「七難七福図巻」から転用されている場面を持たず、妖怪たちの出現する部分のみで構成された絵巻の存在は、その部分のみで構成された絵巻が源琦以前に成立していた可能性を想起させるが、源琦に先んずる例が見つかっていないため、現時点では該当部分も源琦の手で構築されたものと解しておきたい。

（四）真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」類の学習

源琦が真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」の図像を引く先行作品を学習していることは、絵巻の構成のみならず描かれた妖怪からも見てとれる。本作品に描かれた三一体の妖怪たちの大部分は「百鬼夜行絵巻」に見える妖怪たちとは異なる姿かたちをとるが、しかし「百鬼夜行絵巻」に登場する妖怪に端を発するものもわずかに描かれている。

一四体目に登場する、提灯を手にした垂髪の女性のような姿の妖怪に着目したい（図5）¹⁶⁾。左手を顔の横に挙げ、右手に火の入った無地の提灯を持って軽く前に出し、植物文様の入った華やかな小袖をまとい縁側に立っている。絵巻の進行方向とは逆に身体を向け、素足を軽く踏み出したように開く。すぐそばの室にいる妖怪たちのあつまりの一員にも見えるが、視線は室内ではなく自身の前方へ向いており、たまたま行きがかったところのようだ。殿上眉を描いた平面的な顔貌

¹⁶⁾ © The Trustees of the British Museum.

は茶色の毛で覆われ、大きな口が鬚そぎのあたりまで裂けている。着物からのぞく手足も同様に茶色の毛で覆われており、さらに手足が犬や猫のそれのようになっていことから、なんらかの動物が人間の姿を模したものらしい。

図5 源琦筆「妖怪絵巻」部分図(大英博物館蔵)



図6 伝土佐光信筆「百鬼夜行絵巻」部分図(京都府大徳寺真珠庵蔵)



これに似たものが真珠庵本(図6)や同系統の「百鬼夜行絵巻」に登場しており、源琦はその妖怪の姿を参考としていることが指摘されている¹⁷。殿上眉を描いた平面的な顔貌をした垂髪女性の姿で、宿

直袋とされる¹⁸。赤い大きな袋を担ぐ。簡素な着衣から獣のような手足をのぞかせ、足にはわらじを履いている。絵巻の進行方向へ身体を向けており、源琦が描いたものとはちょうど左右反転するかたちではあるが、片手を顔の横に挙げて前方に向き、軽く踏み出すように足を開いた姿勢自体は共通している。源琦がこの妖怪を目にし、自身の作画の下敷きになっていることは間違いないと言つてよいだろう。

しかしこの二体の妖怪は、影響関係にあることが分かると同時に、大きな差異も目につく。真珠庵本では妖怪の姿を規定する象徴的な持ち物だった袋が、源琦のものでは消失しているのである。源琦は、先行する図像に忠実であれば袋を持っていたであろう手には何も持せないまま顔の横に挙げ、代わりに本来は無手だった手には提灯を持たせている。顔貌の表現にも差異が見られ、どちらも平面的な印象の顔ではあるが、鼻緒を抜いた草履の穴を顔に見立てたものとされる¹⁹。真珠庵本に対し、源琦は毛を描き込んで獣のような顔面に仕立てており、丸かった目もつり目に変えている。

このような差異に鑑みるに、源琦が真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」のたぐいを目にしていることは間違いないものの、直接の手本に用いた作品が真珠庵本のような早い段階のものだったとは考えにくい。古画とは別に、源琦に近い時代の絵師が真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」

¹⁷ 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編集『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会 一九九二年、二九三頁。

¹⁸ 徳田和夫「百鬼夜行絵巻」の「山伏と一軒家」小松和彦編集『妖怪文化叢書 進化する妖怪文化研究』せりか書房、二〇一七年、七一頁。

¹⁹ 註12書、二四七頁。

をもとに独自の色を乗せたものも参照していたと推察される。

現時点では源琦が手本とした作品を特定することはできないが、参考となる作品が源琦とほぼ同時代の江戸の絵師・鳥山石燕（一七二一～一七八八）によって描かれている。石燕は安永五（一七七六）年から天明四（一七八四）年にかけて、独自に生み出した妖怪と先行する妖怪絵巻やさまざまな版本などから学んだ妖怪をとり混ぜて四作の妖怪画集を刊行した。四作目の『百器徒然袋』（三巻三冊）はほとんどが器物の妖怪で構成されており、真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」に由来する妖怪が多数登場する。その中には宿直袋を担ぐ女性の妖怪も含まれ、「袋貉」（図7）という名称で源琦のものに非常によく似た図像が載っている。

図7 鳥山石燕筆『百器徒然袋』所収「袋貉」（国立国会図書館蔵）



場面は人家の中のように、背後の障子や壁には破れが見える。画面右上に余白をとり「袋貉／穴のむじなの直をするとは／おぼつかなきことのとへに／いへり袋のうちの／むじなも同じこと／ながら鹿を追ふ／獵師のためには／まことに袋の／ものをさぐるが／ごとくなら

んと／夢のうちに／おもひぬ」²⁰と詞書を付す。顔貌は体毛に覆われながら殿上眉を持つ獣面で、植物柄の小袖を身に着け、左手に貉の皮の入った袋を担ぎ、右手に持った無地の提灯を軽く身体の前に出す。身体の向きを含めて、姿勢も源琦のものとは一致する。

真珠庵本において象徴的な持ち物だった大きな袋の有無という差異を除いては、源琦と石燕の描いた妖怪は非常に近いと言える。この相似については、後発の石燕が源琦の作品を参照したとする意見もあるが²¹、源琦と石燕に直接的あるいは間接的な交流があった記録は確認されていない。十代の頃狩野周信に学び、以降は自身で研鑽を積んだという江戸の町絵師の石燕²²が、京都は円山派の源琦の肉筆絵巻であるいは下絵の白描を見ている可能性は、ないとは言わないまでも低いように思われる。

加えて両者の図像をこまかく比較していくと、源琦には真珠庵本に見られない鬢そぎがあつて石燕にはなく、背に流した垂髪も、石燕は真珠庵本と同じく腰より下には描いていないが、源琦は衣とともに床に引きずるように表現する。顔貌も、つり上がった目を描く源琦に対し、石燕は真珠庵本に近い丸い目を描く。源琦は袋とわらじを描かず、石燕は袋を持たせわらじを履かせているなど、全体として石燕のものの方が古様を示すように見受けられる。

²⁰ 註18書、二九三頁。

²¹ 註12書、二四九頁。

²² 永田生慈「鳥山石燕とその一門について」立正大学史学会創立八十周年記念事業実行委員会編集『宗教学社会史研究三』立正大学史学会、二〇〇五年、

一一一頁。

これらを合わせて考えると、真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」の図像を引きながら、獸面と無地の提灯、元の図像より豪華な服飾などの要素を追加した作品が、源琦と石燕の両者が参照可能な範囲に存在していたものと推察される。両者それぞれがその作品ないし緊密な関係にある親・兄弟作品と接し、自身の作品の手本としたことで、近い年代に相似する図像が生まれたと考えるのが妥当ではないだろうか。その際、比較的古様を保つ石燕は手本とした作品に忠実に、源琦は屋内の景に合わせてわざわざ履きを素足へ変更したように、自身の作品として最適化するように独自の工夫を加えながら先行作品を利用していったため、源琦と石燕の作に差異が生じたのだと思われる。

直接の関係はないが、安永四(一七七五)年には真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」と別系統の「百鬼夜行絵巻」の図像をとり混ぜて掲載した鈴木鄰松筆『狂画苑』(三巻三冊)が出版されている。当時流通していた版本に手本となった図像が載っており、広い範囲で参照できた可能性もあるだろう。

また、源琦と石燕の相似する妖怪図像はもう一例あり、三体目に登場する妖怪(図8)²³と『百器徒然袋』所収「山嵐」(図9)もよく似た図像を示すことが指摘されている²⁴。場面設定は異なっているものの、腰布のみをまとい片足で立ち、背を丸めて肩を怒らせながら足下のものをのぞきこむような大仰な身振りを見せる姿は非常に近しく、

手足の指や爪の開き方まで一致している。顔貌や頭髪の面では、源琦は比較的人間に近い構造の生き物らしく描いているのに対し、石燕は何の動物とも言いがたい半ば凶形化したような描き方をしており、頭部は毛というよりもおろし金のように見える。

図8 源琦筆「妖怪絵巻」部分図(大英博物館蔵)



図9 鳥山石燕筆『百器徒然袋』所収「山嵐」(国立国会図書館蔵)



「山嵐」については「山嵐／豪猪といへる／獸あり／山おやじと／言ひてそう身の毛／はりめぐらし／此妖怪も／名とかたちの／似たるゆへに／かく言ふならんと／夢心におもひぬ」²⁵との詞書もあり、「袋絡」と袋を担ぐ妖怪ほど鮮明な対応関係が見られるものではないが、真珠庵本や同系統の「百鬼夜行絵巻」に登場する浅沓を乗せたヤマア

²³ © The Trustees of the British Museum.
²⁴ 註12書、二四九頁。

²⁵ 註18書、三二〇頁。

ラシの妖怪²⁶や、頭部や背中にとげのある妖怪から着想を得たものとするのが通説である。体格や姿勢の比較から考えて、後者に端を発するものとするのが妥当だろう。

源泉はそこにあるとしても、動物を基調として創作されていることが分かるこれらの妖怪の姿から、「山嵐」の人型の身体に生き物離れした頭部を乗せる姿へとじかに飛躍するのにはやや唐突な感があり、ふたつの間をつなぐ図像の存在が想定される。源瑤と石燕が似た妖怪を描いていることから、この妖怪も袋を担ぐ妖怪とともに、源瑤と石燕のそれに近い姿で両者が手本とした作品に登場していたものと思われる。

二 「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪の図像

(一) 勝川春英・勝川春章筆『異魔話武可誌』

すでに述べたとおり、「妖怪絵巻」に登場する三二体の妖怪たちの中には、勝川春英（一七六二～一八一九）とその師・勝川春章（一七二六～一七九二）の手による多色摺の妖怪画集『異魔話武可誌』（寛政二・一七九〇年、三卷三冊）と共通する妖怪が多数含まれていることが指摘されている²⁷。この問題について考察するにあたり、『異魔

²⁶ 註18書、三三〇頁。

²⁷ 浅野秀剛「勝川春英・勝川春章『異魔話武可誌』」

榑崎宗重編集『秘蔵浮世絵大観三 大英博物館三』講談社、一九八八年、二九五頁・二九六頁。

話武可誌』の概要を押さえておきたい。

師承関係からすると春章・春英筆とするべきかと思われるが、奥書に春英の名が先に挙がり、春章の名の上に「補助」と付され、図様が春英の様式で統一されていることから、基本的に春英が作画を仕上げた作品とされる²⁸。大英博物館に三卷三冊の完本のかたちで現存しており、そのほか、内容は揃っているが一冊にまとめられているものがボストン美術館に所蔵されている。日本国内での所蔵は現時点では確認できず、かなりの稀覯本である。原題簽のある伝本が確認されておらず、現在の題簽は序文にある「異魔話武可誌」と題し／＼与えて」という文によって後補されたものとされる²⁹。また大英博物館には、『異魔話武可誌』と同じ内容を収録しながら奥付の刊行年と版元を削除した『怪談百鬼図会』（三卷三冊）という改題後摺本も所蔵されている³⁰。

²⁸ 註27書、二九六頁。

²⁹ 註27書、二九五頁。なお大英博物館本の題簽は「異魔話武可誌」と表記

するが、ボストン美術館本の題簽は「魔」ではなく「魔」を用いた「異魔話武可誌」となっており、さらに公式ウェブサイト中の漢字表記は「魔」を用いた「異魔話武可誌」としている。また大英博物館本とボストン美術館本には色版に差異が見られ、摺りが異なる本である。The Metropolitan Museum of Art, Ima wa mukashi (Once Upon A Time). <https://collections.mfa.org/objects/485412> (最終アクセス・二〇二一年十月二八日) 註27書、二九六頁。『怪談百鬼図会』の名称は原題簽によるとされる。大英博物館本のほか、メトロポリタン美術館にも「怪談百鬼図会」との題簽を持つ刊本が一冊所蔵されている。題簽の巻数を表示した部分は破れているが、収録されている妖怪から見て中巻である。The Metropolitan Museum of Art, Once Upon a Time (A Book of Ghost Stories). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78709> (最終アクセス・二〇二一年十月二八日)

上巻は序文から始まり、半丁の宝尽くし図、百物語の図とされる³¹。乳飲み子を抱えた女性と火鉢を囲む子供たちの詞書を持たない見開き一図を載せ、以降に妖怪たちの図が続く。下巻の最終図には詞書を持たない見開き一図の宝船図が配され、水平線から上半を出した太陽が描かれている。奥付に「寛政二庚戌年孟春」とあり、旧暦一月の刊行であることから、さきに見てきたような妖怪絵巻類の最終場面に朝日を置く構成に新春を祝う意図を重ねたものとされる³²。

三巻すべて合わせて三二体の妖怪が収録されており、各妖怪図は余白に妖怪の名称が書き込まれ、そのほかの詞書はない。描かれた妖怪たちの中に現在よく知られている名はほとんどなく、もともとは伝承や怪談などが存在していたが失伝したか埋もれているか、あるいは春英らが創作した妖怪かも分からない。描かれている妖怪たちがどのような性質の妖怪だったのかは図の場面設定以上のことは分からず、先んじて成立していた妖怪の図像があったのかも判然としない。

『怪談百鬼図会』とは別の改題後摺本に、十返舎一九（一七六五～一八三二）が自序と妖怪譚を加えた『列国怪談聞書帖』（享和二・一八〇二年）がある。こちらは墨摺に変更され、国内にも伝本があり、館林市立図書館秋元文庫本が確認されている³³。しかし、一九はすべて妖怪に話を補っているわけではなく、一部の妖怪の図は削除され、

³¹ 註27書、二九五頁。

³² 註27書、二九六頁。

³³ 榎橋正博「解題 付十返舎一九略年表」高田衛・原道生編集、榎橋正博校訂『叢書江戸文庫四三 十返舎一九集』国書刊行会、一九九七年、四六九頁。

また一部にはもともと付されていた名称を変更されているものもある。反対に新しく加えられた妖怪の図もあり、ここに収録されている妖怪譚には一九の創作が多分に含まれると考えられ、本当に巷間に流布していた話だったか、春英や春章が作画した際に意図していたものと合致しているかは疑問である。

(二) 「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪の図像

「妖怪絵巻」の三二体、『異魔話武可誌』三二体の妖怪のうち、浅野秀剛氏によると九体³⁴、木島貴俊氏によると十体³⁵が両作品に共通して登場していることが指摘されている。どちらの作品からしても、共通する妖怪が全妖怪数の約三分の一を占めていることになる。浅野氏が類似を指摘する九体に、木島氏が追加で指摘する「古家の怪」を加えた妖怪たちの対応を、「妖怪絵巻」での登場順に合わせて以下に列記する。

- ① 「妖怪絵巻」一丁目：『異魔話武可誌』下巻・四丁裏「すじかぶろ」
- ② 「妖怪絵巻」二丁目：『異魔話武可誌』上巻・四丁表「古家の怪」
- ③ 「妖怪絵巻」三丁目：『異魔話武可誌』上巻・七丁裏「夜這蜘蛛」
- ④ 「妖怪絵巻」九丁目：『異魔話武可誌』中巻・七丁裏・八丁表（見開き一図）「びいがんこ坊」

³⁴ 註27書、二九六頁。

³⁵ 註12書、二四七頁。

⑤ 『妖怪絵巻』二二体目…『異魔話武可誌』上巻・九丁裏「ずばいほうの火」

⑥ 『妖怪絵巻』二七体目…『異魔話武可誌』上巻・三丁裏「かき山ごい」

⑦ 『妖怪絵巻』二八体目…『異魔話武可誌』上巻・八丁表「おかんぢよろ」

⑧ 『妖怪絵巻』二九体目…『異魔話武可誌』下巻・五丁表「らんとうひよろぼん」

⑨ 『妖怪絵巻』三〇体目…『異魔話武可誌』上巻・五丁裏「こはだ小平治」

⑩ 『妖怪絵巻』三一体目…『異魔話武可誌』中巻・四丁裏「武蔵野のぬきはがち」

浅野氏はこれら「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪の図像について、「春章・春英が源琦の絵巻を見た可能性を否定するものではないが、両者に先行する絵巻があつて、それから派生した別々の写本をおたがいが見たのではないかと推定したい。あるいは両者は同一の絵巻を見たのかもしれない」と考察している³⁶。一方で木村氏は『妖怪絵巻』の化物たちが、石燕の化物絵のように半丁・一丁ごとに区分され、それぞれに名前が付与されている（ただし説明文はない）。『妖怪絵巻』の公家屋敷にいた化物にも、絵巻とは異なる背景が用意

³⁶ 註27書、二九六頁。

されている。『異魔話武可誌』もまた、絵巻を版本に移し替えたものなのだ」と述べており、「妖怪絵巻」を直接の参考元として『異魔話武可誌』が描かれたとの見方をして³⁷いる。

さきに見た源琦と石燕の対応と同様に、京都は円山派の源琦の肉筆絵巻を、江戸は勝川派の春英らが参照する機会があつたかはいささか疑問である。筆者としては、「妖怪絵巻」に先立つ作品があり、源琦と春英らが非常に近い図像の継承関係にある作品ないし共通する先行作品を見たとする、浅野氏の説に追従したい。

二作品に共通する妖怪たちの登場順に着目すると、源琦には参照元と同じくする妖怪たちはある程度固めて配置しようという意識があつたものと見受けられる。「妖怪絵巻」の巻頭、一体目から三体目は『異魔話武可誌』と共通する妖怪が連続している。茶台を運ぶ一体目と御簾越しに背後を振り返る二体目は対応関係にあるとみられる。三体目は二体目と同じ室にしながら、前の二体とは連続性を持たず、次の四・五体目とともに碁盤の周辺に配された集団に属している。四体目はさきに見てきた真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」に端を発する妖怪であることから、図像の出典元がある妖怪として、一体目から三体目と近い場所に配置されたとも考えられる。その後は九体目、二二体目と間を空けるが、後半の公家屋敷のそばを離れて自然の景に移つてからの場面に至り、また『異魔話武可誌』と共通する妖怪が連続で登場する。ここでは、川の中の松に留まる二七体目から、橋を渡つて最後の三一

³⁷ 註12書、二四七頁・二四九頁。

体目までの五体すべてが『異魔話武可誌』と共通する妖怪で構成されている。

春英らのほうは、上中下巻すべてに分散されているものの、各巻ごとの収録数にはやや偏りがあり、上巻に一〇体中六体が集中している。単純な妖怪の収録数でいうと、前後にはかの主題の図を入れず、全一二図すべてが妖怪の図で構成されている中巻がもつとも多いが、中巻に収録されている「妖怪絵巻」と共通する妖怪は二体と少数である。下巻に載っている「妖怪絵巻」と共通する妖怪も二体ではあるが、全一一図のうち一図は見開き一図の宝船図のため、割合としては中巻よりも高い。上巻の「かき山ごい」と「古家の怪」、「夜這蜘蛛」と「おかんちよろ」、「下巻の「すじかぶろ」と「らんとうひよろぼん」はそれぞれ同じ見開きに半丁ずつ収まっており、多少の連続性を感じさせるが、源琦のそれほどではない。両者の差異は、源琦の作品は絵巻という連続性の強い媒体であり、春英らの作品は半丁もしくは一見開きで画面が区切られ、比較的小さな画面を一頁ずつ手繰っていく版本であるという、作品形態の違いによるものと考えられる。

また、さきに挙げた二作品に共通する妖怪たちを比較すると、②「妖怪絵巻」二体目と「古家の怪」、③「妖怪絵巻」三体目と「夜這蜘蛛」、④「妖怪絵巻」九体目と「びいがんこ坊」、⑤「妖怪絵巻」二二体目と「ずばいぼうの火」、⑦「妖怪絵巻」二八体目と「おかんちよろ」、⑧「妖怪絵巻」二九体目と「らんとうひよろぼん」、⑨「妖怪絵巻」三〇体目と「こはだ小平治」の六体は、「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』

で身体の向きが左右反転している。こうした差異も、巻頭から巻末まで基本的に一方向へ進んでいき、連続する場面を手元で絶えず巻き替えていく絵巻と、一画面が最大でも見開きひとつに規定されている版本の作品形態に即した絵作りの違いによるものと言えるだろう。絵巻よりも格段に小さな画面で一旦の完結を見せる版本では、それぞれの妖怪ごとの画面と、別個の画面ながらとなりあう二体の妖怪で構成された見開きでの見栄えを考慮した配置が行われている。

(三) 手本となった先行作品の推定

筆者はさきに「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪たちについて、源琦以前になんらかの先行作品があったとした。しかし、現時点で確認されている該当の妖怪たちの図像を含む作品は「妖怪絵巻」が最古例であり、それ以前のものには知られておらず、どのようなものだったかは不明である。これについて、先行作品がどのようなものだったか、「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』の図像から考察してみたい。

さきに挙げた①から⑩の妖怪たちは、妖怪本体の描写はどれも高い共通性を持つが、背景描写や出現状況はその限りではない。場面も含めて一致していると言つてよいものは⑥の「妖怪絵巻」二七体目と「かき山ごい」、⑨の「妖怪絵巻」三〇体目と「こはだ小平治」、⑩の「妖怪絵巻」三一一体目と「武蔵野のぬきはがち」の三図のみである。妖怪が身を置く状況の差異の少ないものとしては①の「妖怪絵巻」一体目

と「すじかぶろ」、②の「妖怪絵巻」二体目と「古家の怪」、⑤の「妖怪絵巻」二一体目と「ずばいほうの火」が挙げられる。③の「妖怪絵巻」三体目と「夜這蜘蛛」では、出現場所自体は共に室内ではあるものの、「妖怪絵巻」では碁盤のそばにいただけだが「夜這蜘蛛」は蚊帳を上げて中へ侵入しようとしている。⑧「妖怪絵巻」二九体目と「らんとうひよろぼん」は、一方は川で一方は墓場と出現場所が大きく異なり、④の「妖怪絵巻」九体目と「びいがんこ坊」、⑦の「妖怪絵巻」二八体目と「おかんちよろ」では、出現場所が変わり妖怪に脅かされている人間が加わるほか、遮蔽物や水のゆらぎではつきりとは見えていなかった身体があらわになっているなどの違いがある。全妖怪に名称が付されていることも合わせて、総じて『異魔話武可誌』のほうが「妖怪絵巻」よりも情報量が多い。

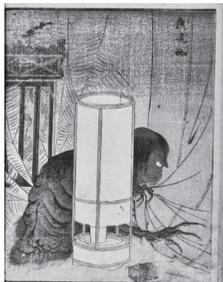
出現状況が大きく異なっている妖怪も多い「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』だが、どちらが先行作品に近いのかは判断が難しい。これについて、③の「妖怪絵巻」三体目(図10)³⁸と「夜這蜘蛛」(図11)³⁹の身体から伸びる蜘蛛の巣状の糸が判断材料になるのではないかと思われる。『異魔話武可誌』では、妖怪本体の背中側から上方に糸がはられており、版本の四角く区画された画面に上手く収まっている。一方「妖怪絵巻」では、妖怪本体を中心として、床に着けている尻の方向以外に広くはりめぐらされ、すぐ隣に立っている妖怪のうしろにも

糸が描かれている。しかし吹抜屋台の空間を持って余したのか、糸を出している妖怪、糸、隣の妖怪、糸の繋がる先の位置関係と干渉関係がきちんと描写できておらず、違和感のある仕上がりになっている。この描写に鑑みるに、この妖怪については春英らのほうが古様を保つのではないかと推察される。両作品の元となった先行作品は、源琦の絵巻ほど広い画面を持つものではなく、春英らのような小画面だったのではないだろうか。

図10 源琦筆「妖怪絵巻」部分図(大英博物館蔵)



図11 勝川春英・勝川春章筆『異魔話武可誌』所収「夜這蜘蛛」(大英博物館蔵)



³⁸ The Trustees of the British Museum.
³⁹ The Trustees of the British Museum.

また、①の「妖怪絵巻」一体目(図12)⁴⁰と「すじかぶろ」(図13)⁴¹にも着目したい。前髪と鬚だけ残して、禿げた子供のような妖怪が茶を運んでいる。一見着物を着ているようだが、左袖の袂に見える部分に左脚が通っており、反物を身体に巻き付けているだけのようだ。ビーパーを思わせる顔貌や首から頭部の皺、身体の鱗のような表現など、こまかい部分まで非常に似通っているものの、一部差異も存在する。持ち物が茶であることは共通しているが、源琦は脚のある時絵が施された茶台、春英は無地の茶托を描いている。また、着衣の描写がやや違い、「妖怪絵巻」では左腕にかかっている布が股の間から尻を包んで一周する輪のような形状になっており、『異魔話武可誌』では尻側から来た布がいったん左腕にかかり、股の間を通って廊下に引きずられている。描写の自然さから見て、源琦のほうが写し崩れを起こしていると考えられ、春英のほうが比較的古様を保つと言えよう。

図12 源琦筆「妖怪絵巻」部分図(大英博物館蔵)



図13 勝川春英・勝川春章筆『異魔話武可誌』所収「すじかぶろ」(大英博物館蔵)



ここでとりあげたいのは、子供のような妖怪が茶を運んでいることである。茶を運ぶ子供の姿の妖怪は、「豆腐小僧」などの小僧型の妖怪の一種とされ、恋川春町筆『三幅対紫曾我』(安永七・一七七八年)⁴²や市場通笑作・栄松斎長喜筆『桃食三人子宝断』(寛政七・一七九五)などの草双紙の中にいくつかが登場例が見られる。江戸時代のからくりである茶運び人形や、明和二(一七六五)年に初演された所作事『蜘蛛糸梓弦』に登場する土蜘蛛の変化としての茶を運ぶ切禿と結びつくものとされている⁴⁴。「妖怪絵巻」一体目と「すじかぶろ」の元となった図像も、それらの一環として一七世紀後半から一八世紀半ばごろに草双紙の中で生まれたものではないだろうか。

「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪たちはまとまった数であるため、ひとつところから採られたものと考えられる。③の「妖

⁴² アダム・カバット『江戸の化物 草双紙の人気者たち』岩波書店、二〇一

⁴³ 四年、一五三頁。

⁴⁴ 香川雅信『江戸の妖怪革命』角川学芸出版、二〇一三年、一〇三頁。

⁴⁵ 註42書、一五七頁。

怪絵巻」三休目と「夜這蜘蛛」に描かれている蜘蛛の糸の描写、茶を運ぶ子供の姿の妖怪が草双紙に多いことを合わせて考えると、一七世紀後半から一八世紀半ばごろに出版された草双紙に、一〇体のうちの多数の元図像となったものを収めた作品があったのではないだろうか。また、「妖怪絵巻」三休目に付随する蜘蛛の糸の処理や、「妖怪絵巻」一休目の衣裳に写し崩れがあることから、先行作品の図像は、同じく版本の形態をとる『異魔話武可誌』に収められているものに近かったと考えられる。

おわりに

本稿では、源琦筆「妖怪絵巻」を中心に、近い年代の共通する妖怪の図像を含む作品との比較を行い、源琦が参照した先行作品がどのようなものだったか考察した。

「妖怪絵巻」は巻末に朝日を配す構成と、一部の妖怪の造形から、真珠庵本系統の「百鬼夜行絵巻」に連なる作品を参照していることが分かる。作画の手本となった具体的な作品は不明だが、石燕筆『百器徒然袋』に近い図像が収録されていることから、両作品は共通の先行作品を持つと考えられ、京都の源琦と江戸の石燕がそれぞれに参照してきた作品の存在が推察される。

また、「妖怪絵巻」には春英・春章筆『異魔話武可誌』と共通する妖怪が一〇体描かれており、両作品は共通の先行作品を持つと考えられる。具体的に継承関係を指摘できる「妖怪絵巻」以前の作品は見つ

かっていないが、両作品に共通して描かれている妖怪の中に茶を運ぶ子供の姿の妖怪が見られ、同型の妖怪が登場する作品が草双紙に複数見られることから、草双紙に典がある可能性を示した。

「妖怪絵巻」と『異魔話武可誌』に共通する妖怪の図像は、後者が大量生産できる版本だったことから、主に『異魔話武可誌』とその改題後摺本を経由して広がってゆき、後世の作品にも姿を残している。特に「妖怪絵巻」の九休目、『異魔話武可誌』では「びいがんこ坊」とされる妖怪は転用例が多く、複数の絵師の作品が確認でき、中でも歌川国貞（一七八六〜一八六五）は複数の作品を残している。また、水木しげる（一九二二〜二〇一五）にも参照され、意匠を引き継ぐ妖怪が直近のテレビアニメ『ゲゲゲの鬼太郎』（二〇一八年から二〇二〇年放送）にも登場するなど、非常に興味深い伝播の様相を呈している。本稿では「妖怪絵巻」を起点として先行作品を探っていたが、今後は先行作品の調査と合わせて、後世への伝播もとり上げたい。

