

「婚怪草紙絵巻」の風刺に関する一考察

別 役 恭 子

はじめに

浮田一蕙（二七九五—一八五九年）は幕末期に主に京都で活躍した復古大和絵派の画家である。田中訥言（一七六七—一八二三年）や岡田為恭（一八二三—一八六四年）等と同様、粉本依存による当時の衰退した土佐派、住吉派の画風に不満をもち、平安、鎌倉の古典絵巻に原点を求めて活路を見いだそうとした。一蕙は安政の大獄に連座したこともあり、いまだに勤王派で復古大和絵一辺倒の画家という評価から抜け出していないのが現状である。したがって晩年の力作「婚怪草紙絵巻」（以下「婚怪草紙」と略称する）も、悪化した朝廷と幕府の関係を改善するため計られた皇女和宮（かのみや）の徳川家茂への降嫁に対する風刺絵だとされてきた。しかし二百点以上の一蕙の作品に実際接し、調査してみると、はたして「婚怪草紙」が通説どおり

風刺絵として意図されていたものかどうか、疑問に思われる点が出てきた。そこで本稿では、もう一度作品に戻って考察を進めてみたい。

本絵巻の由来とその内容について

「婚怪草紙」は京都の茶舗倉田玉露園にあったといわれ、その後熊谷鳩居堂の所蔵を経て、一九五七年メトロポリタン美術館へ帰したものである。本絵巻は紙本一巻、五段より成り、各段に続く部分は、片ぼかしの横線が数条金泥で引かれているだけで詞は書き込まれていない。絵巻には奥書も落款もないが、箱蓋の裏側に「一蕙筆」の署名と花押が墨書されている。落款（図1）は「蕙」の字の心の部分の最初の線を少し左に反らして打ち込む筆遣いや、全体の字の形態、既存する署名との比較から一蕙の自筆と断定できる。一蕙が作品の中で花押を使っている例は、ごくわずかしかないが、類似のもの

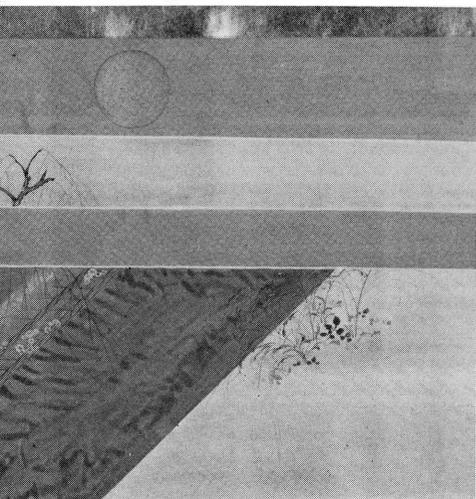
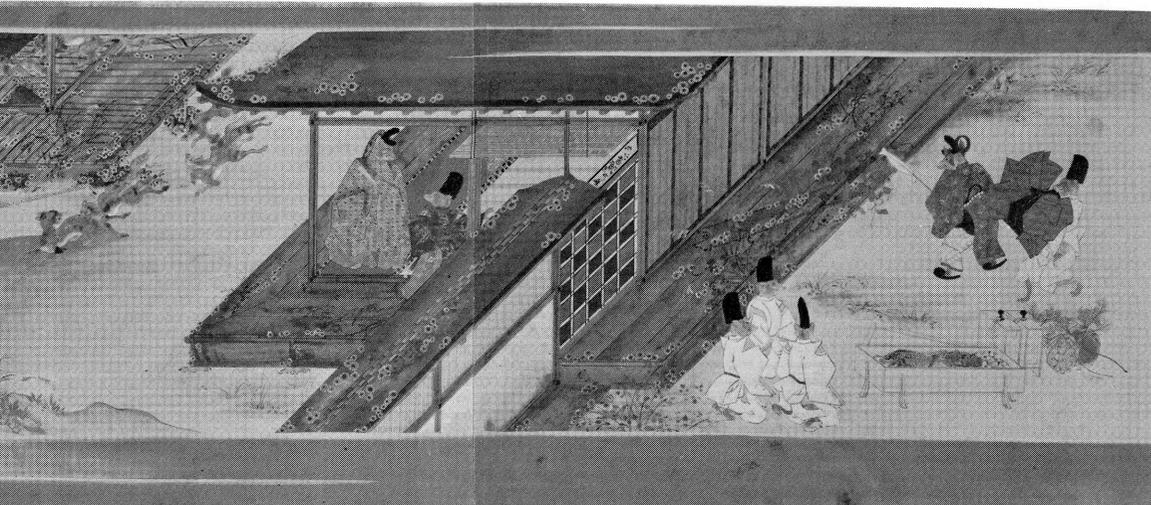


図1 浮田一惠
婚怪草紙絵巻
箱書の落款



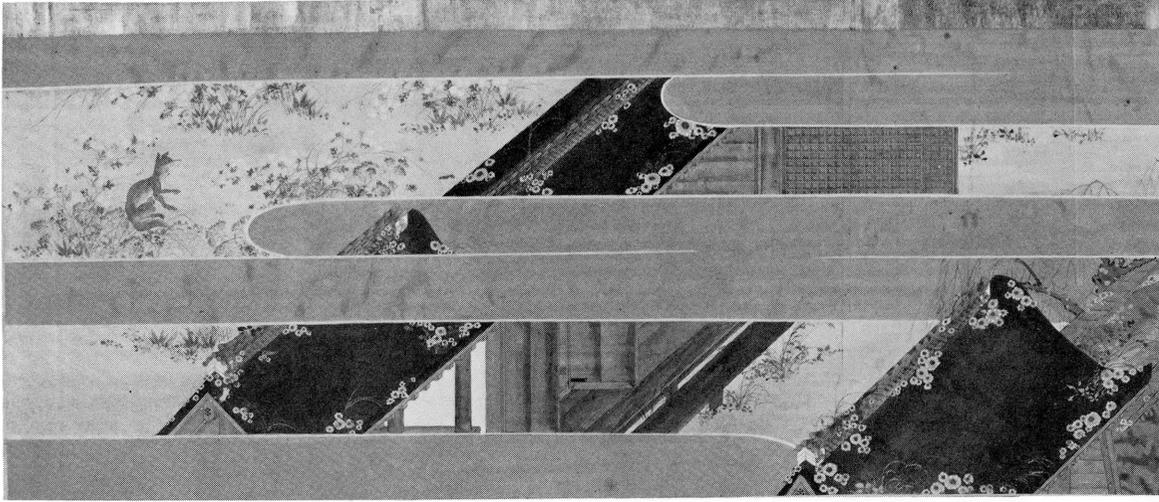


図2 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第一段

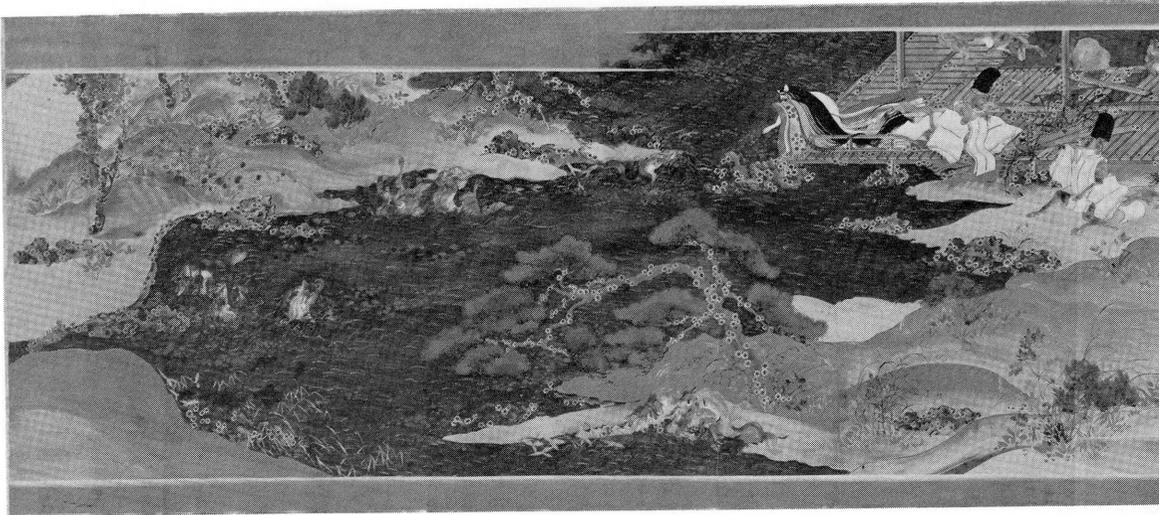
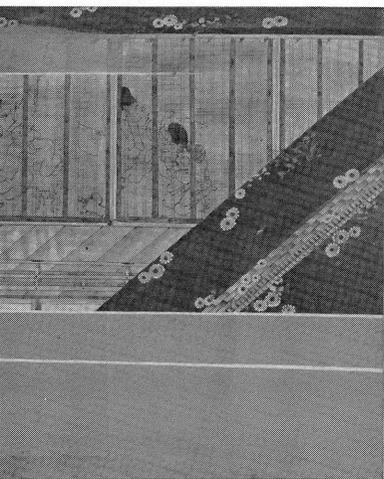


図3 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第二段

「婚怪草紙絵巻」モノクロ写真撮影はMMA
(メトロポリタン美術館写真部)による。



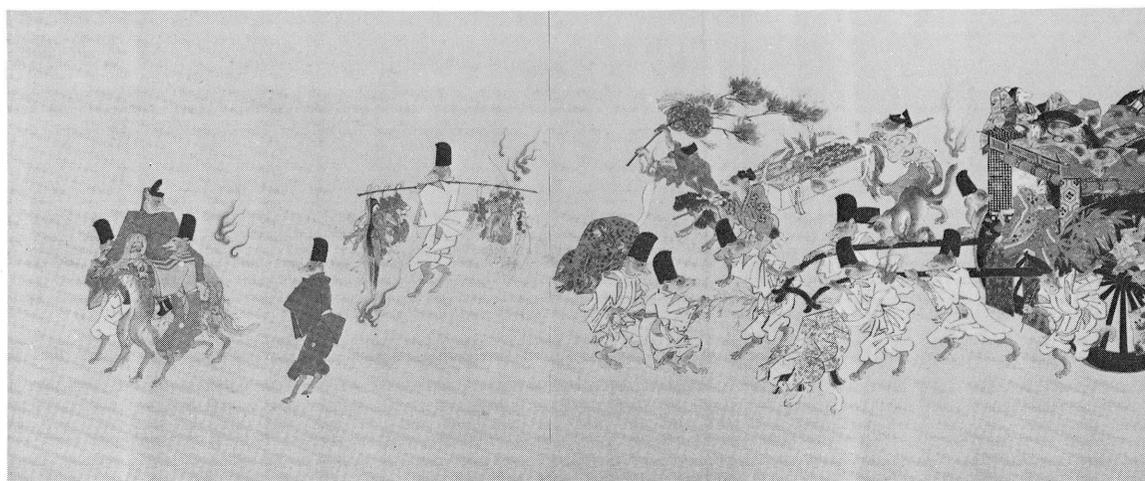


图4 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第三段

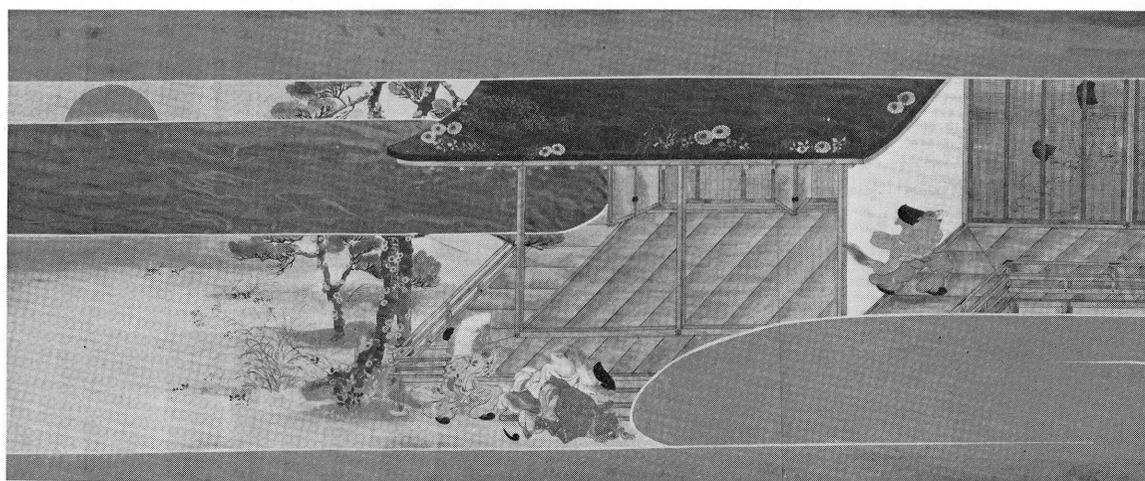


图6 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第五段

のは収集した作品資料の中にも見つかっており、花押を繰り返し書き、練習している中にも似た例がある。花押を使用していることは、絵師のこの作品に対する特別な思い入れを窺わせる。

それではまず図の流れを追ってみよう。第一段は苔むした邸の総門、中庭で、秋草の生い茂った奥の庭には狐が一匹、銀色に光る月の方に向かい何かを待ちかまえるかの如く座っている。すやり霞が建物とあたり一面を覆い、狐や月と共に異様な雰囲気をかもしだしている(図2)。

第二段は花嫁狐の荒れ屋敷へ、花婿狐側からの使いが、竹文と祝いの進物を届けにきたところで、内ではそれを衣冠束帯姿の狐に伝えている。奥の泉水に面した建物の縁側では十二単をまとった花嫁狐が輿入れの準備に余念がない。池の中では他の狐達が藻草を被り、変化の最中である。残りの狐達も遅れまいと、建物を縫って池へ突進している(図3)。

第三段は賑やかな花嫁狐のお輿入れで、先導や山海の珍味を担ぐ舍人狐達に続き、花嫁狐を乗せた華やかな牛車が、部戸に乗った父親らしい装束姿の狐に見守られて進んでいる。あちこちに狐火が漂い、事の進行を告げている(図4)。

第四段はいよいよ婚礼の宴、花婿と花嫁狐が対座して三三九度の杯を交わすところである。絢爛たる衣装に身を包んだ花嫁狐は恥じらうかの如く、顔を覆っている(図5 カラー)。

第五段は最後の場面。簾越しに夜を徹して踊り狂う舍人狐達の前へ、慌てふためいた使いの狐が夜明けを告げに駆けつける。霞の蔭より顔を出した朝日を見て、逃げまどう狐達の姿で幕閉めとなる(図6)。

こうして絵の流れを見ていくと、「婚怪草紙」には古絵巻から様々な要素が引用されていることに気がつく。もう少し具体的にその例を調べてみよう。

古絵巻からの引用

まず最も多く引用されているのは、既に秋山光和氏、辻惟雄氏によって指摘されているとおり「春日権現験記絵巻」(以下「春日験記」と略称する)、第三巻と第五巻からである。「婚怪草紙」第一段(図2)は「春日験記」第五巻第一段右半分の上(図7)を引用し、「春日験記」よりも一層輪郭のはっきりしたすやり霞を使い、構図を整えている。「婚怪草紙」第二段(図3)では「春日験記」第五巻第二段後半の建物や庭の構図がほぼ同じ形で転用され(図8)、進物を運んできた舍人狐達は、「春日験記」第三巻第三段(図9A)と第四段の人物(図9B)を引用したものである。しかし、花が咲き誇り池に水鳥の群れが泳ぐ、のどかな「春日験記」中の景色は、秋草が生い茂り狐達が藻をうち被る異様な光景に、「婚怪草紙」の中ではすり替えられている(図10 カラー)。俗信によると狐の化け

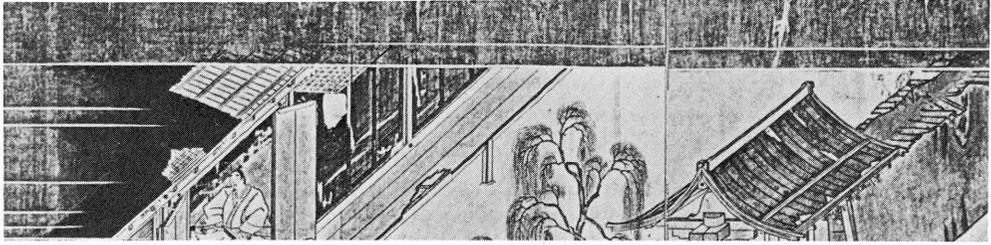


図7 春日権現験記絵巻 第五巻 第一段右半分上部

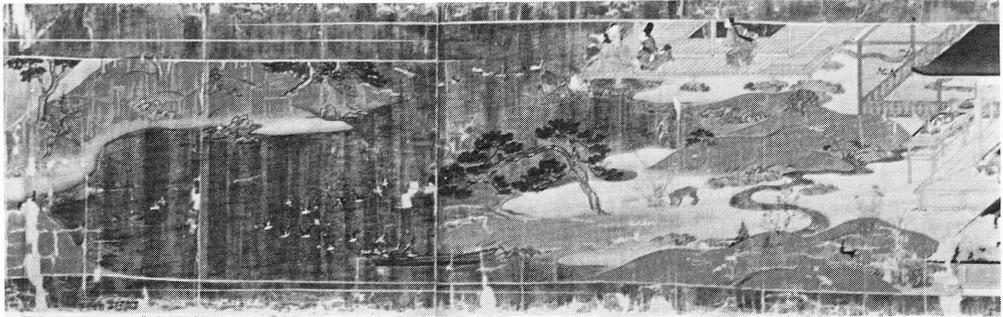


図8 春日権現験記絵巻 第五巻 第二段後半

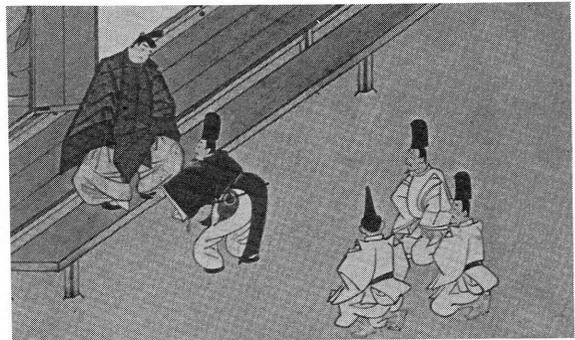


図9A 春日権現験記絵巻 第三巻 第三段 使者の一行

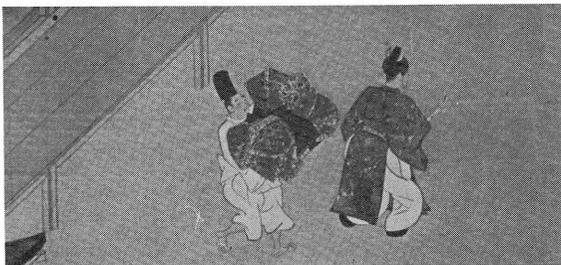


図9B 春日権現験記絵巻 第三巻 第四段 荷を運ぶ使者

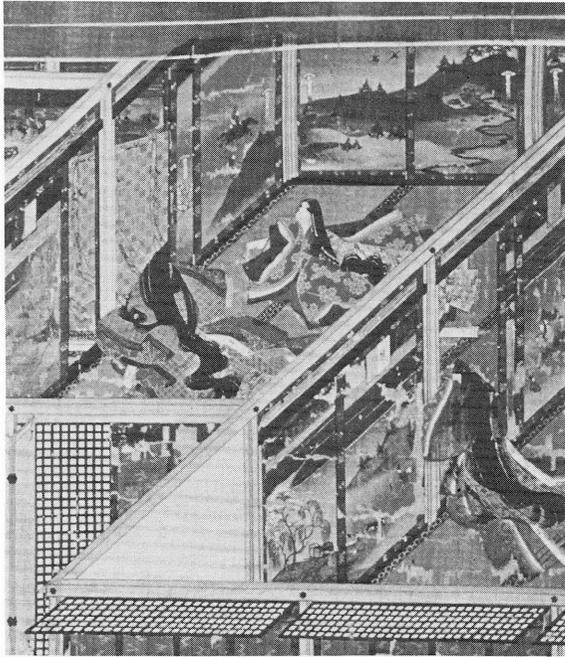


図12 春日権現験記絵巻 第三巻 第一段 室内情景

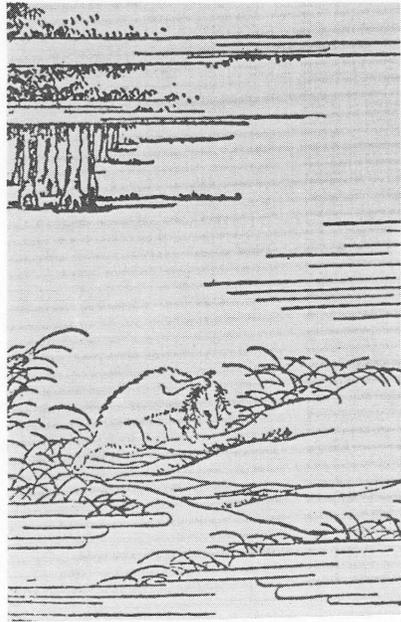


図11 『しみのすみか物語』
に描かれた藻を被る狐

方は多種多様あるが、本図のように「あたりなる池にひたりて、藻をとり、頭にうちかぶり」などして狐が化ける方法は(図11)、石川雅望の『しみのすみか物語』(文化二年)や草双紙の中にも記されており、一般的に認識されていたことを示唆している。

「婚怪草紙」第四段の婚礼の場面(図5)は横に幾分延長され、人物(狐)の数も増加されているが、部屋の構図、狐達、几帳、根古志形の鏡台、蒔絵の硯箱の配置など、殆ど「春日験記」第三巻第一段(図12)と第二段(図13)から借用したものである。「春日験記」では関白忠実が女房を介して、常陸守に扇を贈る光景が、「婚怪草紙」では見事に婚礼の場面に早変わりしている。それに加え、他の狐達が几帳から首を突き出したり、襖の奥からこちらを覗き込んだり、ひっくり返って尾に火を灯したり、異常かつユーモアのある光景を繰り広げている。更に「婚怪草紙」の最終場面(図6)は、「春日験記」第五巻の最終場面、異形の僧、天狗が春日社からの使者来訪を知り、一目散に逃げ出す場面にも類似性を感じさせる(図14)。「春日験記」の模写は数度行われているが、一蕙も原在明、林康足、冷泉為恭、小野広隆等と共に、天保十二年から弘化二年まで行われた模写に参加している⁽²⁾。現在東京国立博物館に所蔵されているこの模写から、各巻の筆者を断定することは困難であるが、「婚怪草紙」の中に「春日験記」第三巻と第五巻からのすり替えが多いことを考えると、一蕙がそれらの巻を担当していた可能性も考えられる。

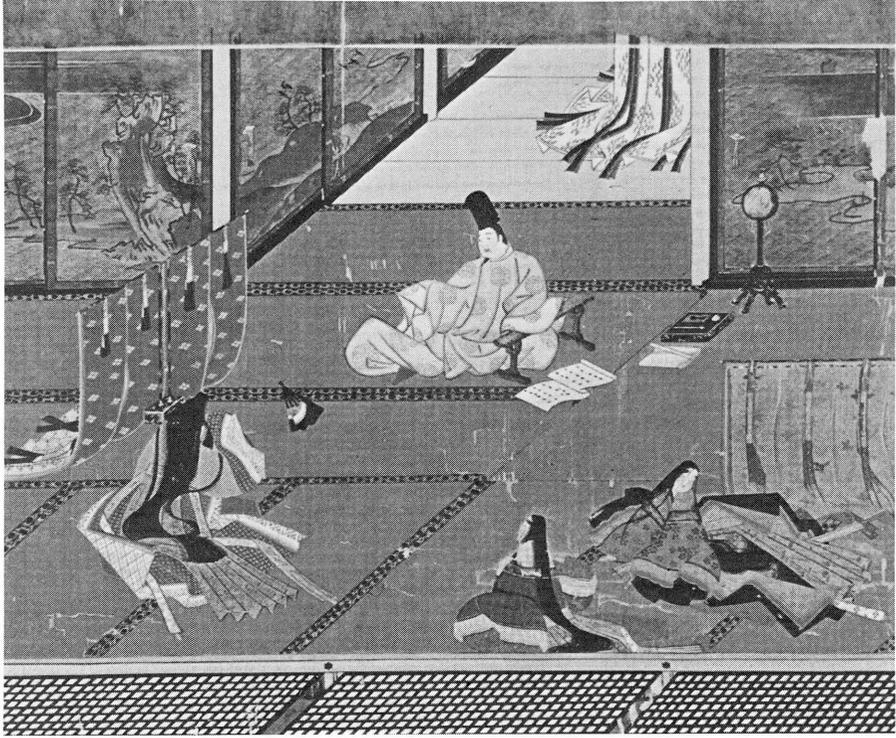


図13 春日権現験記絵巻 第三巻 第二段

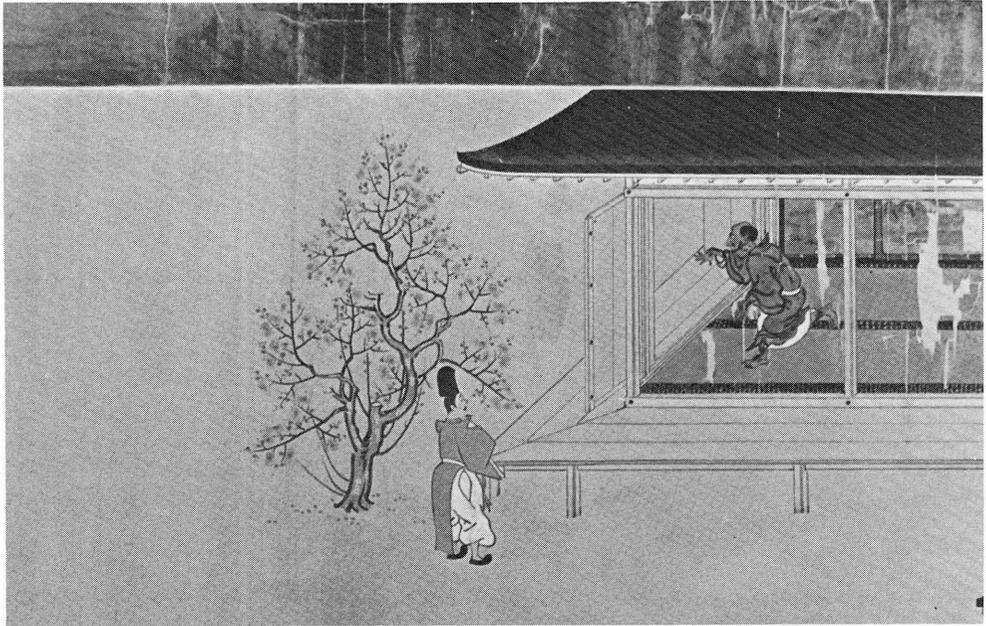


図14 春日権現験記絵巻 第五巻 第五段 異形の僧の逃走



図15 鳥獸人物戯画 甲巻 尾から火を出す狐

次に多く借用しているのは「鳥獸人物戯画」（以下「鳥獸戯画」と略称する）からであるが、「春日験記」からの要素が特に認められない。「婚怪草紙」第三段に一番頻繁に用いられていることは興味深い。「鳥獸戯画」甲巻に見られる尾から火を打ち出している狐（図15）や、兎に担がれた唐櫃（図16）は、ほぼ同じ形で「婚怪草紙」（図4）に使われている。丙巻の蓮の葉を被った蛙（図17）や賑やかな荷車の進行状況（図18）は「婚怪草紙」の花嫁のお輿入れ場面（図4）にすり替えられている。また、丙巻の猿と蛙の験比べの一齣、蓮の葉にすっぽりと顔を隠した猿が逆立ちしている様（図19）は、そのまま「婚怪草紙」四段（図5）に使われている。更に扇を手にした狐と、木の葉をかざし、手振り足振りよく舞う猿の姿（図

20）は「婚怪草紙」第五段（図6・29）、舎人狐達の踊り狂う場面に巧妙に取り入れられている。

一蕙が「鳥獸戯画」を学んでいることは「一蕙手写粉本類聚冊」（名古屋 個人蔵）中に納められた「蛙の相撲図」（図21）の模写からも知ることが出来る。その他にも、甲巻に出てくる荷葉の台座に神妙に座する蛙仏の前で、猿僧正が周忌法会の導師をつとめている場面を模写したものもある（図22 京都 個人蔵）。しかし、この図では、壺装束姿の尼狐の隣で目頭を抑えている入道猿大納言の姿は省かれているし、猿僧正や経机の前で誦経する狐と兎の供僧の姿も原本そのままの写しではない。それに原画は墨書きだが、一蕙の写しには色彩が加えられており、むしろ原画を利用して自分の絵を制作していく態度が窺える。

現存する日本絵画の中で、「鳥獸戯画」は鳥や動物が擬人化された最も早い例だが、江戸中、後期から明治期にかけては、擬人化も鳥獸のみに限らず、虫や魚介類に至るまで広範囲に及んだ。殿様蛙達の行列を六曲一双の屏風に描いた渡辺南岳（二七六七一—一八三一年）の「殿様蛙行列図」（奈良 大和文化館蔵）や、甲虫、カマキリ、バッタの軍勢がカタツムリの大砲で砲撃するのに対して、蟬や蜂の軍勢が芋虫の大砲で応戦する様を描いた春木南溟（二七九四—一八七八年）の「虫合戦図」（大阪 個人蔵）をはじめ、カマキリ、バッタ、蜂が、稻、吾木香、女郎花、藤袴などを鉾や旗のように掲げて



图5 浮田一蕙 婚怪草紙絵卷 第四段

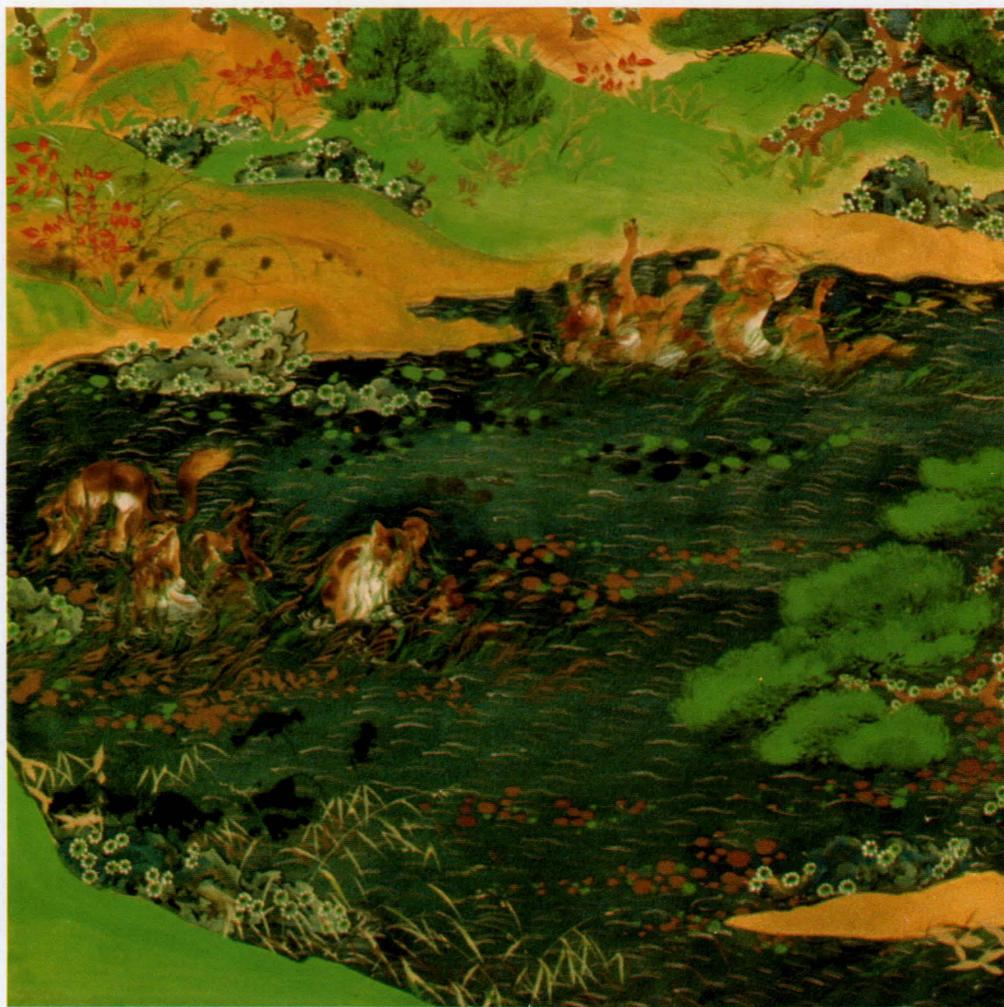


図10 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第二段 狐が藻をうち被る様子



図16 鳥獣人物戯画 甲巻
兔に担がれた唐櫃



図17 鳥獣人物戯画 丙巻
蓮の葉を被った蛙

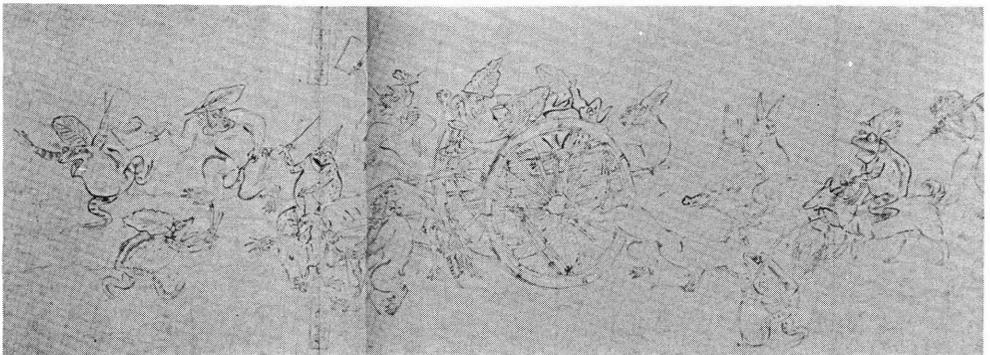


図18 鳥獣人物戯画 丙巻 進行中の荷車

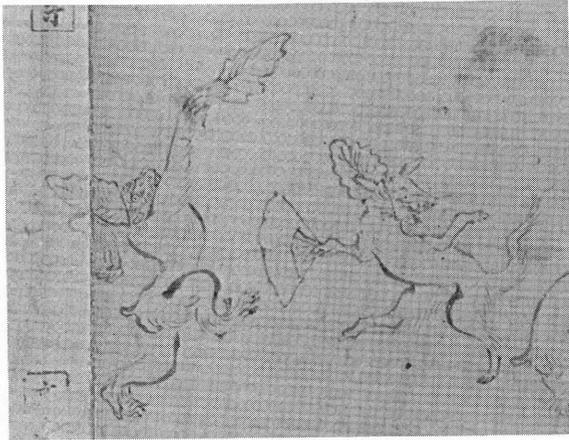


図20 鳥獸人物戯画 丙巻 狐と猿の舞姿



図19 鳥獸人物戯画 丙巻 逆立ちする猿

行進している「虫行列図」等がある。大名行列をも想わせるこの「虫行列図」⁽³⁾は、松村景文(二七七八—一八四三年)、中島来章(二七九五—一八七二年)、森寛斎(一八一四—一八四四年)、西山完瑛(一八三三—一八七七年)、等によってほぼ同じ図様のものが繰り返し描かれており、当時それらの絵に対する需要がかなりあったのではないかと推測される。

一九八七年三月十三日、ロンドンのサザビーで行われたオークションのカタログ中、八〇七番にも同様な図柄の「虫行列図」の例が記載されている。説明によると、金砂子の掃かれた絹地にアップリケした物で、落款印章は写真では判別し難いが、明治時代の作となっている。また同カタログ三七六番には、広重と国芳の下で学んだ松本芳延(一八三八—一九〇年)が絵付けした、一对の大型花瓶が出ている。龍宮城を遠景に、龍神と刀や槍で武装した魚共が、霊玉を手にした海女と戦っている迫力に満ちた図様である。この様に擬人化の風潮は、絵画や版画の領域にとどまらず、工芸の分野にまで広がっていて、底辺の広さを物語っている。

浮世絵師の間でも擬人化の傾向は現れており、歌川広重(二七九七—一八五八年)や歌川国芳(二七九七—一八六一年)らの作品にも取り入れられている。特に国芳の場合は主題もバラエティーに富み、四足の動物や虫類だけにとどまらず、様々な魚や植物から、果ては玩具に至るまでを、「金魚づくし」、「ほうづきづくし」や「流行道

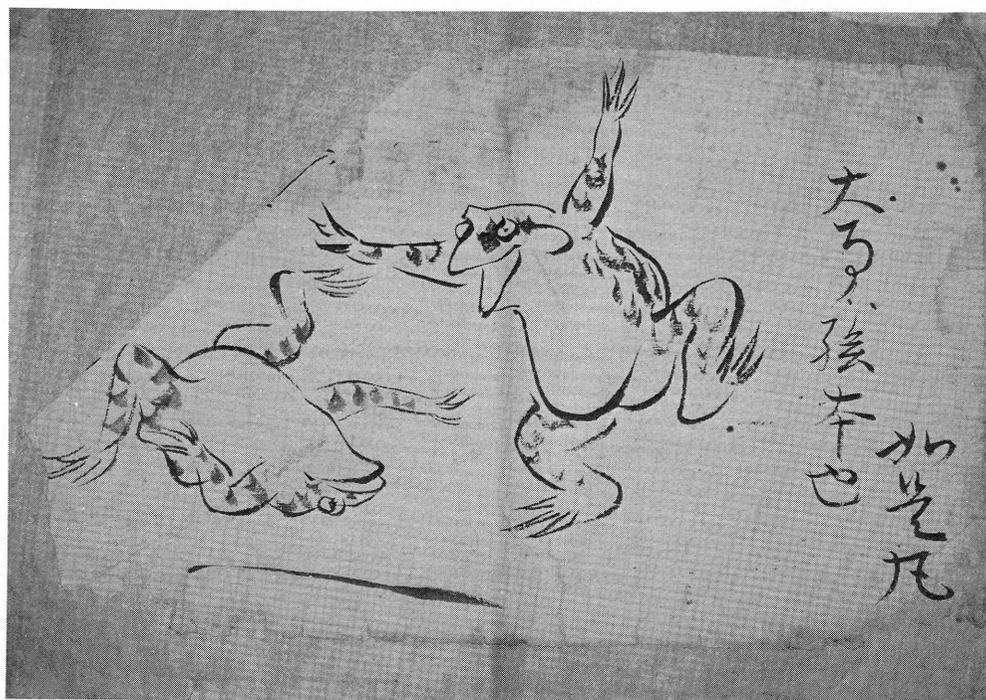


図21 一蕙が模写した鳥獣人物戯画の蛙図



図22 一蕙が模写した鳥獣人物戯画、猿僧正の周忌法会の図

外こまづくし⁽⁴⁾などに見事な表現で描き出している。内容は風刺的なものから戯画的なものまで多様であるが、擬人化の風潮は、江戸中、後期に顕著に現れた特徴といえよう。

擬人化の風潮の中で、狐の嫁入りも含め、様々な動物の嫁入り物を主題にした絵があることを、指摘しておかなければならない。十七世紀半ばから十八世紀後半にかけて、安価なことも手伝って、江戸庶民の間に『狐の嫁入り』、『鼠のよめいり』、『鶴の嫁入り』、『ばけ物よめ入り』など、一連の嫁入り物の草双紙が人気を集めていた。それ等の中には、人間世界に於ける通常な出来事が、性的事柄も含め、『異類による架空世界』に見立てられて、現実性のある表現で楽しまれていた。⁽⁵⁾狐の嫁入りの話は、上方絵本にも『祝言狐のむこ入』や『絵本あつめ草』に端本として含まれており、その浸透性が窺える。後者の中には、『婚怪草紙』に描かれているような水藻を被って化ける狐の図も記載されている。

異類の嫁入り物の中でも特に狐の嫁入りが主題として広がっていた理由は、江戸中期以降、とりわけ関東地方で盛んになった稲荷信仰と結びついたためではないかと思われる。⁽⁶⁾「狐の嫁いり」では、全ての登場狐が「王子稲荷」など江戸の具体的な稲荷を名前に持っていることから、『稲荷はすなはち狐』という認識があったことが窺える。⁽⁷⁾嫁入りというおめでたい事柄と稲荷を背景に、狐の嫁入りの絵は、縁起物として好まれるようになったのかもしれない。

絵画では鈴木其一（一七九六—一八五八年）が、薄靄にかすむ手に、延々と続く大名行列まがいの狐の嫁入りの行列を描いたり（ロスマンゼルス 心遠館蔵）、中林竹溪（一八一六—一六七七年）が、日照りで雨の降る山道を狐の行列が進んでいる様を描いたりしている（京都 個人蔵）。広重は天保後期頃の三枚続きの版画に、関東稲荷の総司ともいべき王子稲荷に囚んだ狐の嫁入り行列が、近接する桜の名所、飛鳥山に通じかかったところを描いている。⁽⁸⁾この図などは、稲荷詣での人々相手に、格好な土産物として供されたらしい。国芳にも天保期の作に「道化狐へん化のけいこ」と「狐の嫁入り」などがある。⁽⁹⁾前者は師匠狐のまわりで、弟子狐達に変化を修行している真つ最中で、藻をうち被る手順から、狐の顔と尾の残る町人、尾先だけ残る僧、化け終わった美人と、変化の上達の状況が、国芳特有なセンスで描き出されている。後者は、王子稲荷らしい鳥居の前方、月夜の杉木立を縫って、嫁入り行列が進む有り様である。先頭と後尾は完全な狐の姿だが、中心へ向かって徐々に形相が人間に変じる幻想豊かな画である。狐の嫁入り図や狐を主体とした図は、教訓的なもの、情緒豊かなもの、機知に富んだもの、風刺的なもの、幻想的なものと様々だが、かなりの需要があったことは、数々の作品によってわかる。

以上取り上げた以外、第三の要素として認められるのは「百鬼夜行絵巻」の最終場面である。メラメラと炎を放つような真つ赤な太

図23A 百鬼夜行絵巻
真珠庵本 最終場面

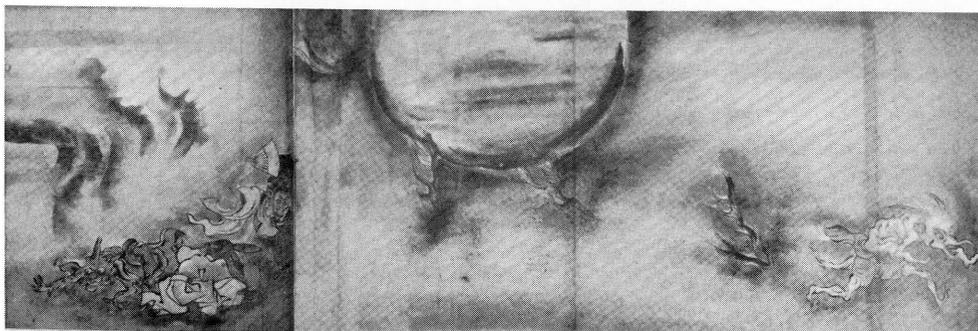
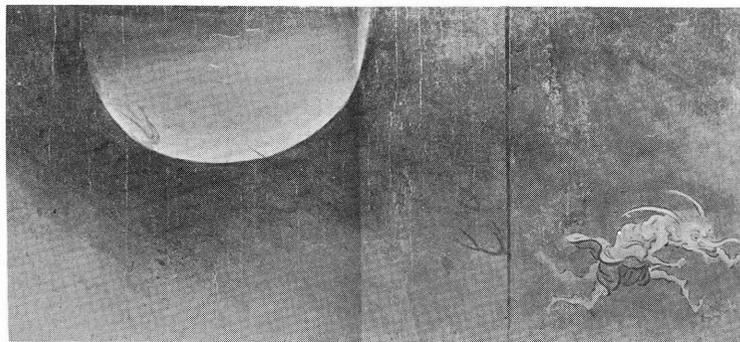


図23B 百鬼夜行絵巻 東京国立博物館本 最終場面

陽が空に昇り始め、猿や兔や鬼が身をすくめて逃げまどう様が、巧みに「婚怪草紙」第五段最終部分の舎人狐達が蹴躰けつたきながら逃げまどう様に転用されている(図6)。「百鬼夜行絵巻」真珠庵本の最終場面(図23A)には東京国立博物館本の最後に出てくる、この猿、兔、鬼のグループ(図23B)は含まれていないが、猿が扇で陽を避けて逃げる仕草は「婚怪草紙」の狐のそれに非常に類似している。

一蕙が、どの「百鬼夜行」本を参考にしたかを断定することは難しいが、妖怪変化の世界に対する興味は、十分裏付けることが出来る。「付喪神絵巻」は煤払いによって路上に棄てられた古器物達が、人間に復讐するため妖怪に変容し、人を脅かすが、結局護法童子によって改心させられ、成仏するという説話に基づいた室町時代の絵巻であるが、一蕙は、この絵巻をわざわざ岐阜の崇福寺まで出向いて模写しているのである。また敬愛の師訥言が、「加茂祭礼絵巻」を下地に「百鬼夜行絵巻」や「鳥獣人物戯画」を斟酌けんやくしてえがいた「異形加茂祭図」(図24 東京 個人蔵)も、一蕙に深い影響を及ぼしたと思われる。

怪奇なものへの関心は、既に縄文時代から芽生えていたし、平安時代の文学の中には、物の怪や鬼がしばしば登場している。絵巻物の世界でも「六道絵」や「地獄草紙」益田家本甲、乙巻、原家本の中で、餓鬼や獄卒や怪虫らが縦横無人に活躍している。それらのキャラクター達は、限りなくグロテスクで、惨たらしい行為をも平気

で行っているが、同時に何となくその姿にユーモアが滲み出ていて憎めない。見ざるべきもの、目を反らしたくなるものへ、かえって興味を引かれるのは人間の本能でもあるが、醜悪なもの、怪異なもの、ユーモアを駆使して巧みにとらえて、人の心に迫ってくる。これらの絵画に溢れ出ている遊戯の精神は、既に取り上げた室町時代の「百鬼夜行絵巻」や「付喪神絵巻」にも受け継がれて続いている。

しかし、何といっても多種多様な妖怪画が最も豊富に現れたのは江戸時代で、それは個性的な画家の誕生と社会的要素が重なりあった結果生まれたといえよう。特に十八世紀後半の上方画壇は、超個性的ともいえる曾我蕭白（一七三〇—一八二一年）や長沢蘆雪（一七五四—一九五年）らが奇想の翼を広げ活躍した。奇矯な姿で目前に迫ってくる蕭白の「寒山拾得」は、この伝統的画題のイメージとはおよそかけ離れたものである。「月下狸図」（図25）も同様で、満月の下に蝙蝠が一匹上空に飛び、大口を開けた狸が腹鼓を打つ様は、陽気さよりも、むしろ妖しい雰囲気漂っていて、一蕙の狸や狐の図に対する示唆を何となく感じさせる。

妖怪的なものへの興味は、版本の普及も手伝い、武士や庶民の間で非常に高揚した。日本伝承妖怪の形態を網羅した、鳥山石燕の『百鬼夜行』三巻三冊が安永五（一七七六）年に出版されて人気を博し、安永八年には『続百鬼』三巻が、そして同十年には『百鬼夜行拾遺』三巻一冊が次々に出版される勢いだった。石燕の『百鬼夜

行』が如何に評判になっていたかは、大田南畝が『四方のあか』（天明元年、文化五年）の中で、「あるまばらなる垣のやぶれより白きかひなさしいで、布施するさま近頃石燕翁の多かける百鬼夜行の図に似たり……」と述べていることから察することが出来る。その後も百鬼夜行熱は冷めなかつたとみえ、石燕は『百鬼徒然袋』三巻一冊を天明四（一七八四）年にあらわし、その後再び文化二（一八〇五）年にも出ている。当時「百物語」という一種の怪談会が狂歌の同人の間でも流行¹⁰っていた。四方赤良（大田南畝・蜀山人）、宿屋飯盛、山東京伝など知名な狂歌師達が集まり、百物語の百鬼夜狂の会を催したことが平秩¹¹東作の『狂歌百鬼夜狂』一冊（天明五年）に記されているし、文政三年には版を重ねている。こうした江戸狂歌師の『狂歌百鬼夜狂』に対抗して、上方でも天保元（一八三〇）年『狂歌百鬼夜興』一冊が菊農屋の編で出されていることから、江戸に限らず、上方においても妖怪熱の蔓延ぶりが窺える。

浮世絵師の中でも、この分野で特異な才能を發揮したのは北斎で、初期の「新版浮絵化物屋鋪百物語の図」¹²から頭角を現している。化物屋敷に透視画法を導入して、怪物の出現に恐れおののく人々の姿に迫真性を加えている。北斎の妖怪奇異な世界は、馬琴との組み合わせの下に絶好の場を得て、ますます磨かれていった。文化四年から八年に出た馬琴との代表作『椿説弓張月』に現れる怪物や妖怪像は、想像に絶するもので、それらは逆にまた読者達の想像力をかき



図24 田中納言 異形加茂祭図



図25 曾我蕭白
月下狸図

立てて、読本の普及に拍車をかけたに違いない。読本熱の低下後も北斎の創造力は衰えなかった。五つの怪談の著名場面を描いた五枚揃いの「百物語」は、幼児の生首を驚擱みにしておどろおどろしい笑みをうかべる「笑いはんにゃ」や、口を開けた破れ提灯に宿った「お岩さん」の亡霊など、どれも独自の着想を展開している。

北斎に劣らず、その後独創的な奇怪表現を次々に展開したのは、国芳であった。国芳の場合、北斎の作品に現れた陰影をより一層強調して、近代洋画的感覚の奇想を發揮している。そして、三枚続きあるいは五枚続きの形態をフルに活用することによって劇的效果を上げている。「相馬の古内裏」では、陰影つきの骸骨が、三枚続きの画面のほぼ右半分を占める。暗闇から勇士大宅太郎光国の頭上に現れた大骸骨の奇抜さも然ることながら、解剖学的正確さをも兼ね備えたこの図は驚異の一語に尽きる。「大物之浦平家の亡霊」では、平家の亡霊が、大きくうねる浪間の蔭より妖怪となって、怒濤に翻弄される義経主従の船へ襲いかかる。不気味な蔭をなす妖怪達は「百鬼夜行」東京国立博物館本の最終場面を思い起こさせる。国芳

は批判精神も旺盛で、天保の改革を「源頼光公館土蜘蛛妖怪」⁽¹³⁾で風刺したことは周知のとおりである。

以上見てきたように、妖怪奇異な世界への興味は継続してきたが、江戸時代に入って、個性的な画家の誕生とともに一層顕著になった。そして版本や浮世絵版画の普及によって、広範囲な階層へ浸透して行った。北斎や国芳等の絵師達が多種多様な妖怪画を生み出したことは、それだけ当時の社会で需要があったことを物語っているといえよう。⁽¹⁴⁾

古絵巻以外の要素

一蕙が古絵巻から滋養分を存分に吸収して、うまく活用していることは既に明らかになったが、それだけではなく、「婚怪草紙」には古絵巻とはやや異なった感覚が盛り込まれている。即ち、同時代に活躍した個性的な絵師達が創造した世界に繋がる感覚が、認められることである。濃淡を対照的に使う彩色の仕方、雲や屋根に現れた、たらし込みの用法、極限に誇張され、画面全体を通して執拗に打たれた点苔、短い線で繰り返し描かれた水面や水藻などは、大和絵よりもむしろ鈴木其一の「夏秋溪流図」(図26 東京 根津美術館蔵)などに見られる世界に、より近い繋りを感じさせられる。それはまた、同時代に活躍した北斎や国芳等の作品の中に脈打っている「幻想と奇想 (fantastics and eccentricities)」の造形精神にも通じるも

のだと思われる。

しかし、「婚怪草紙」で見逃してはならないのは、全巻に流れている洒落、或いは戯れの精神である。それは古典絵巻からのすり替えを、いとも見事に行うことにより成し遂げられている。一齣毎に劇的变化を遂げて現れる「春日験記」中の人物や建物、「鳥獣戯画」や「百鬼夜行」中の動物や怪物達は、それなりの知識を所有した絵巻愛好家達にとっては、その典拠は一目瞭然であったと想像される。それは天明、寛政期に宿屋飯盛、尻焼猿人(酒井抱二)、四方赤良などにより一世を風靡した狂歌の世界にも相通じるものであると考えられる。即ち、共通な知識の持ち主達には、洒落や同音異義語に託して読まれた狂歌も、即座に解読出来たであろうし、そこに一種の満悦感や遊戯性を味わったものと思われる。

画題として使用されている「婚怪」という熟語は辞書には何処にも見あたらない。同音異義語、「吼⁽¹⁵⁾」は、「狐の鳴き声、転じて狐」と、出ているところからも、「婚怪」は一蕙が創り出した言葉だと思われる。「婚怪草紙」の場合、詞書が書き込まれていないが、劇的シーンの移り替わりに面白味があり、しかもそれが早いテンポで繰り広げられていくことを考えると、詞書で足踏みするよりも、蓄積された鑑賞者の知識を基に、むしろ絵の醍醐味を味わわせるのが、画家の意図ではなかったかと思われる。

全体の構図を見ても、最初の奇怪的な世界への導入部と幻想が覚



図26 鈴木其一 夏秋溪流図 左隻

める終結部は、霞でしめくくり、けじめがつけられている。各段の長さも、ほぼ23312という比率で描かれ、始めと終わりの段は同じテンポで、三三九度の交わされるクライマックスの第四段は最短で、かつ最も華やかに描かれている所からも、十分考慮された構図であることがわかる。

『昔男画語』に示された一蕙の絵画観

次に「婚怪草紙」も含め一蕙の作画態度を理解するため、絵画に関する様々な心構えが記された『昔男画語』(国立国会図書館蔵¹⁶)を調べてみよう。これは一蕙が江戸滞在中(嘉永六一安政元年)、口述した事柄を門人の福島隣春(一八一―一八二年)が筆録して纏めたものである。

一蕙が模写を重視したことが次のことからわかる。

草稿を粉本と云うは漢土にては今はなく、名はかへりて日本に残るとなり。画たる上を白彩(ゴフン―原註)にて消、又上へ画なり。予ははりがみにて何編(遍)も直すと也。常草画をかくにも下画を十分に、総かるく念押して画となり。焼筆にて何編(遍)画くより早し。

常に画をまなぶに故人の絵を筆意に極々心を用いて写し置。唐紙へ其通りにギ(擬)筆をする心得にて画くべし。後々には我

物におのずからなるべし。(五三頁)

まず前半では、草体の絵を描く折りでさえ下絵を充分に作るという、下絵を作ることの重要性を説いている。そして後半では、絵を学ぶ時は「故人の絵」を細心の注意を払い、「擬筆をする」ような心構えで写し取ることが重要で、それを行っていけば自然に自分の物になると説いている。しかし注目すべきことは、更にその主張を一步進めて

画を図るに常々道具をこしらへ置べし。道具とは、たとへば出陣の所は何の画中又は在郷馬杯(など)は中将姫画卷(当麻曼荼羅縁起)といふよふに証になるべき所々を常々写しをきたるよし……(五五頁)

と、そしてまた、

絵巻を写は大方抜写にてもことたるべし。職人なれば種々道具を常々作り置様なるものなり。たとへ何程よき画巻を沢山其ままに写置たりとも画に用る事をしらざれば、只宝物にてゑきなし……(二頁)

と、絵を描くには、まず古典から学ぶ手段を説き、役にたつような所を、持ち駒を豊富に常に写しておくことを奨励している。そして、絵巻を写すのは部分でも事足りるが、いくら沢山良い絵巻を写して持っていて、自分で絵に使うことが出来なければ、宝物であつても何の役にも立たない、という積極的な態度を表示していることである。

以上のことが「婚怪草紙」の中で實際生かされていることは既に指摘したことも明らかである。また人物描写についても、

人物は大かた画卷物によりて画ときは能動く也。たゞ人形をならべたる如くみゆるは忌。顔も兄弟の様に何人画ても同じ様なるわろし。画卷は大勢画たる所杯(など)、ひとりく顔不同事(おなじならざること)、心すべし。(五五頁)

と、動きと個性のある描写を行おうとしていることに留意するべきであろう。「婚怪草紙」をよく調べると、一見同じように見える狐顔にも、わずかながらそれぞれ狐相が工夫されていることに気がつく。

古典の模倣を基礎として得た知識を基に、適当な材料を自分で選択し、自由に組み合わせることにより自分の世界を築く態度は、充分「婚怪草紙」によって実証されている。

風刺の問題

今まで一蕙の制作態度や作画背景を解明してきたが、この辺で風刺の問題を検討しよう。現在まで「婚怪草紙」は悪化した朝廷と幕府の対立を融和するため、幕府側によって謀られた和宮の將軍家茂への降嫁に対する風刺であるといわれてきた。しかし、必ずしもそうとは断定できない節がある。

まず嘉永末から安政初めにかけて、一蕙は信州松本地方へ旅をし、江戸まで下っているが、その間、既に「婚怪草紙」の下準備とでもいうべき狐の嫁入り図を掛軸や屏風に描いているし、「婚怪草紙」自体も和宮の降嫁以前に完成していたと思われるからである。そして、風刺については、一蕙が安政の大獄に連座した折り、問題になるはずであろうが、決裁書には風刺の件は、一言も触れられていないことである。

松本へは、これ以前にも訪れているが、地元の飛脚問屋で国学、和歌を能くした近藤茂左衛門（二七九九―一八七九年）、歌道、書道に熟達した山本貞一郎（二八〇三―一五八年）兄弟との親交や、在京中交誼のあった松本出身の文人達の勧誘が、再度にわたる遊歴の動機となったようだ。松本藩では、今井、笹井、倉科、奥村等著名な商家に宿泊していたが、滞在中絵筆を揮っていたことが一蕙の残した絵によってもわかる。

近藤茂左衛門は松本町大名主近藤茂左衛門弘美の長男として生まれ、家名堤屋を嗣ぎ、大名主の職を務めた。家業を踏襲して飛脚問屋、酒屋、および薬屋をも兼業する繁栄ぶりだった。近藤家は代々歌道に興味を有する人が多く、両親も歌道に通じた家族だった。茂左衛門も弟の禎一郎も出雲の国の神官で桂園流を修めた中村文太夫守臣につき国学を学んだ。飛脚問屋の職務上、京都、江戸との文通も自由に行えたことから、京都方面の文人墨客との交流も多かった。一蕙との交際もその中で生まれたものと思われる。そして、両者に共通した斯道、歌道、画道への興味を通じて親交を深めていったのであろう。近藤家は祖父の代より水戸邸へ地元の麻苧之御用達を務めたことから、茂左衛門、貞一郎兄弟は、水戸の烈公より水戸学の精神を会得していた。両者との交わりは、精神面で一蕙にも深い影響を及ぼしたと思われる¹⁷⁾。

信州訪問の理由としてもう一つあげられることは、ひとつのエピソードである。一蕙はかつて京都の正親町三条家^{おとよ}において、松本出身の百瀬仁左衛門に会っている。百瀬がその折り、一蕙の狼の図を見て「是は犬なり、狼にあらざ」と批判し、信州は積雪の折り餓えた狼が餌を求めて里に出てくることがあるので、見に来るように勧めたということである¹⁸⁾。真偽の程は計り難いが、信州滞在中動物の絵は結構描いており、それも目的の一つに含まれていたと考えても無理はない。

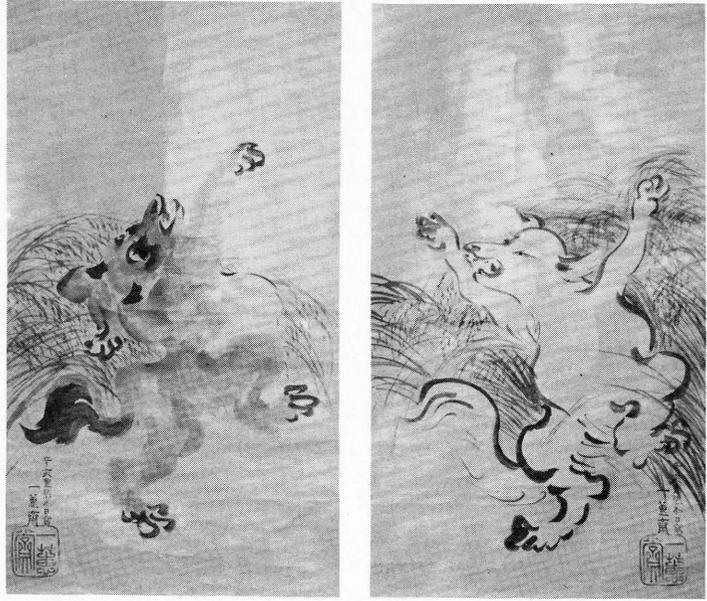


図27 浮田一蕙 狐狸豊年踊図

まず嘉永五年九月二十九日に京都を出発し、松本地方で正月を迎え、翌六年二月十九日まで滞在したが、一蕙にとっては、収穫の多い旅であった。途中、中山道河渡の宿屋で、三味線を爪弾く肥満な田舎遊女の前に畏まって座る自画像を、「人物戯画」(東京 大倉集古館)に描いたり、上機嫌の恵比寿と、浮かれ踊る大黒の姿を「二福神」(名古屋 個人蔵)に描いたりしている。その他、古典大和絵

に取材したもの、大津絵を踏襲したものから創作ものまで、様々な絵に取り組んでいる。中でも特に注目を引くのは、「狐狸戯画」(東京 皇山記念館蔵)、「婚怪図屏風」(二宮 個人蔵)や「すすきと狐」(京都 個人蔵)など、狐や狸を主題にした作品である。それは、旅立つ前の年、即ち嘉永四年秋制作した「狐狸豊年踊図」(図27 名古屋 個人蔵)でも、既に狐と狸に対する特別な興味が示されており、旅先でも、それらを主題とした絵の可能性を色々模索していたのではないかと思われるからである。

しかし、何といても、この時期一蕙が最も意欲を燃やして取り組んでいたのは、「狐の嫁入り」のテーマであろう。「狐狸戯画」では、狸を右幅に(図28A)、狐を左幅(図28B)にそれぞれ描き分けている。右幅は、狸達の花見の宴で、下方の狸達は酒盛りの真っ最中だが、左幅は、萩の乱れ咲く野原を、狐の嫁入りの行列が進んでおり、皓々と輝く満月が一行を照らし出している。上部の葺戸に乗った父親狐の群れと下部の牛車に乗った花嫁狐の群れは、掛幅という縦長の形態を利用してジグザグに構成されている。狐の数や華やかさには欠けるものの、「婚怪草紙」第三段と同じ構想である。牛車の横で木の葉の烏帽子えぼしをつけ、胸を張って踊っている狐は、前年の「狐狸豊年踊図」の狸のポーズ(図27)に既に使っており、「婚怪草紙」では最終段の踊り狂う舎人狐のポーズ(図29)に使っている。そしてそれ等の原典は既に指摘したとおり「鳥獣戯画」丙



図28B 浮田一蕙
狐狸戯画 左幅

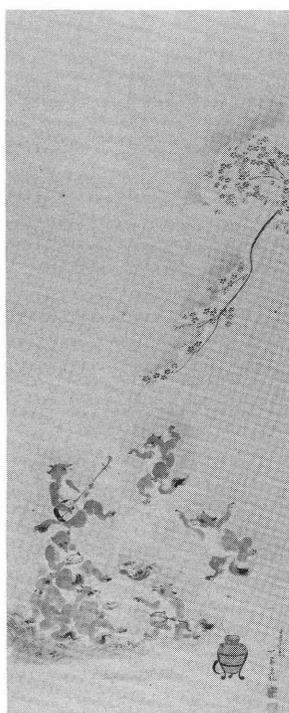


図28A 浮田一蕙
狐狸戯画 右幅

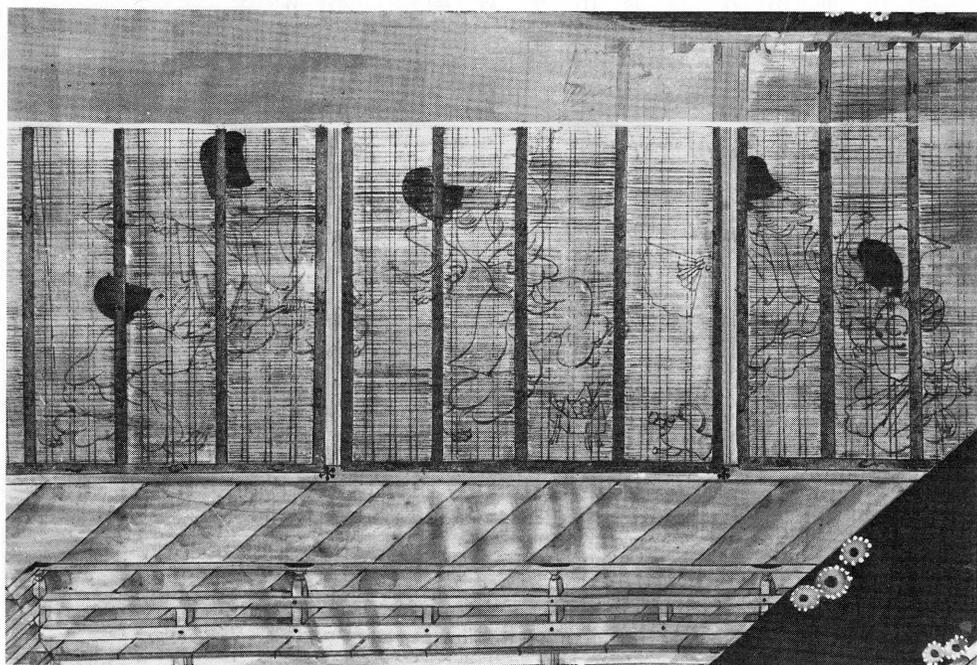


図29 浮田一蕙 婚怪草紙絵巻 第五段 踊り狂う舎人狐達

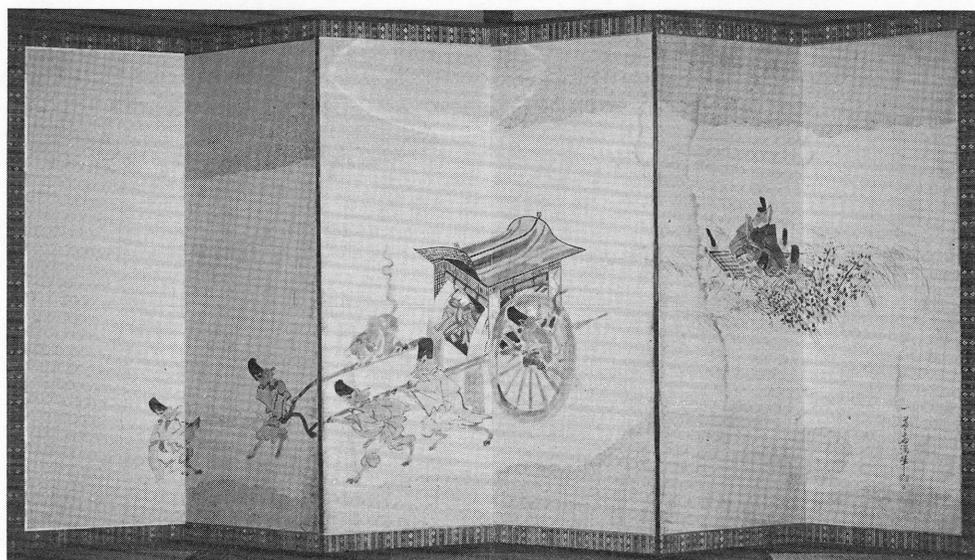


図31A 浮田一蕙 婚怪図屏風 右隻

卷第十五紙の猿(図19)なのである。つまり同じモデルを使って色々試作していることがわかる。「狐狸戯画」は右幅下方の銘「壬子小春一蕙齋作之」(図30)により、嘉永五年十月、一蕙が松本に滞在していた時の作と確認できる。

「婚怪図屏風」は右隻(図31A)に父親狐と花嫁狐の行進を右上から左下へ配し、左隻(図31B)には花嫁と花婿狐が三三九度の杯を交わす場面を中央に配している。両隻ともそれぞれ「婚怪草紙」第三段と第四段の場面に相当することは紛れもない。「婚怪図屏風」右隻は「狐狸戯画」左幅と同じモチーフを、ジグザグから斜面状に構成し直している。月は取り除かれ、上下を金砂子で散りばめた雲で囲み、左隻との関連を計っている。⁽²¹⁾軸装の場合より三三九度の場面が増えているが、画面構成は「婚怪草紙」に比べると密度が低く、試作的性格が強い。したがって、縦長の画面とはまた違った大



図32 浮田一蕙 婚怪図屏風 左隻 落款

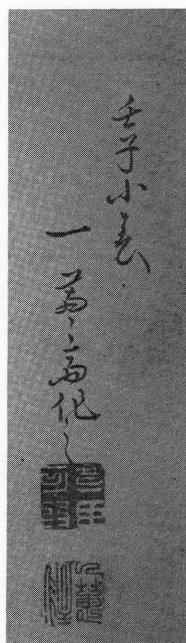


図30 浮田一蕙 狐狸戯画 右幅 落款

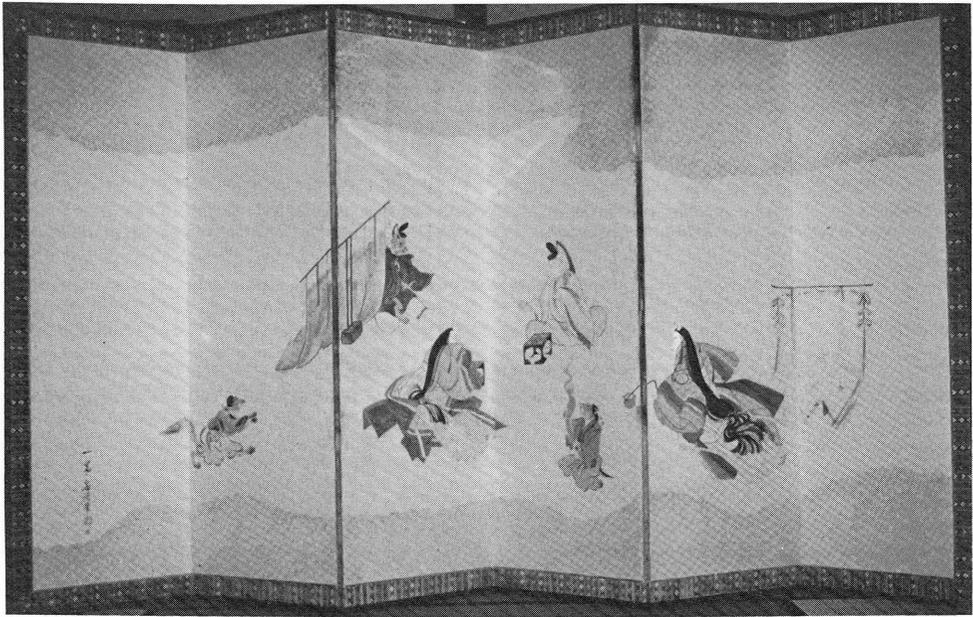


図31B 浮田一蕙 婚怪凶屏風 左隻

画面を使って、一蕙が狐の嫁入りの主題の可能性を追求していたのだと思われる。「婚怪凶屏風」左隻の落款書体「一蕙齋漫筆」(図32)は「狐狸戯画」右幅のそれに非常に類似しており、「婚怪凶屏風」も同時期、即ち嘉永五年十月から翌六年二月にかけて、信州滞在期の作といえる。

嘉永六年二月廿日、⁽²²⁾ 信州を発って江戸に落ちついた一蕙は、自らを在原業平に見立てて、隅田川河畔の寓居を「昔男精舎」⁽²³⁾と称した。江戸滞在中は「伊勢物語・都鳥の凶」(三重 個人蔵)や「紫式部」(名古屋 個人蔵)など古典に取材したものや「隅田川の凶」(名古屋 個人蔵)のような場所にちなんだ作品も描き、しばしば「昔男精舎」印を使用している。この時期、黒船の来航という歴史的な事件にも遭遇し、息子を派遣したり、自らも川崎へ赴いたりして描いた黒船図も数点残っている。絵巻の制作にも積極的で、念願であった訥言の「勝絵」絵巻の模本を三十一年ぶりに手に入れ、その模写に熱意を燃やしていたことが「……このころは勝絵にとりかかり閉門申候ニ而となた様へも御ふさた致候……」⁽²⁴⁾という言葉にも現れている。そして、完成した「勝絵」一巻は田辺という嘱主へ納めたことが同年三月二十二日付の書簡に記されている。⁽²⁵⁾

この時期は、一蕙にとって精神的にも充実していたことは、弟子の福島隣春に自己の絵画観や絵画技法等を記録させていることから⁽²⁶⁾も知ることが出来る。元来好奇心の強い性格でもあり、江戸の市井

で見聞したあらゆる情報を吸収して利用しようとしたであろうし、それは作画の面でもこれまでにない刺激だったであろうことは想像に難くない。そして、それまで構想を練ってきた「狐の嫁入り」の主題の集大成ともいべき「婚怪草紙」に全力を注ぎ込んだのである。「婚怪草紙」は「狐狸戯画」や「婚怪凶屏風」で掛軸や屏風形式を使って試みた「狐の嫁入り」の主題を、今までは異なった絵巻形式を使い表現したのである。内容も前例に比べると遙かに複雑になり、お輿入れと婚礼の場面以外に、導入部の荒れ屋敷、第二場面の進物の到着と花嫁の準備、最終部の逃げまどう狐達を加え、全五場面に拡張している。そして、「春日験記」、「鳥獣戯画」、「百鬼夜行」等、古絵巻からの引用に加え、擬人化や妖怪趣味の風潮を巧みに盛り込み、独創的な世界を生み出したのである。

作画期としては、帰京後も考えられないことはないが、旅に発つ前から追求し始めた狐の主題を信州で練り上げ、江戸に着いて放置するとは考え難い。まして、江戸滞在中、「勝絵」の模写に没頭したり、意欲的に絵巻の制作に取り組んでいることを考慮すると、熟した構想を一気に江戸で纏め上げたと考えの方が妥当であろう。したがって、「婚怪草紙」は、嘉永六年三月頃から安政元年七月二十七日に江戸を出発するまでの間に制作されたと思われる。⁽²⁶⁾

右記の成立時期を念頭に置けば、それは「婚怪草紙」が風刺の対象としたとされている皇女和宮の降嫁の議が内々論議された安政五

年秋から冬にかけてより、少なくとも四年有余遡るのである。⁽²⁷⁾もし、和宮と徳川家茂の婚儀に関する情報を一蕙が安政五年の夏頃掴んでいたとしても、同年九月二十二日頃には幕府側によって一蕙と子息松庵は逮捕されており、入念に描かれた絵巻を夏から秋にかけての短期間、しかも慌ただしい状況の中で達成することは不可能といえる。同年十二月五日には兩人とも京都より檻送され、十九日には江戸へ到着して、藩邸に付預された。⁽²⁸⁾安政六年十月七日、一蕙父子には所払の断罪が下されたが、⁽²⁹⁾判決書には風刺の件は一言も触れられていない。兩人の大獄連座の理由は、親交のあった近藤茂左衛門の弟、山本貞一郎（砂村六次の変名を使用）から尾張、水戸、越前三侯の謹慎解除と越前侯、松平慶永の將軍後見職就任の依頼を受け、近衛、三条、正親町三条の諸家へ口添えした罪であった。以上の経緯からも「婚怪草紙」は和宮の降嫁が論議に上がる以前に既に完成していたといえる。

結 び

「婚怪草紙」は、今まで、皇女和宮の徳川家茂への降嫁を風刺した絵巻であると考えられてきた。しかし、実際は降嫁とは無関係に、それよりも四年有余遡って制作されていたのである。たまたま画題が婚礼であったこと、制作時期が降嫁事件に近かったこと、一蕙が山本貞一郎事件に関連して、安政の大獄に連座したことなどが混同

されて、風刺とみなされ、それが定説となってしまうものと思われる。

擬人化が盛んに行われ、妖怪奇異に対する好奇心が高揚し、それを幻想、奇想の世界に繰り広げた絵師や作家達が活躍していた時代を考えれば、「婚怪草紙」が生まれる土壌は充分整っていたのである。そして、狂歌や浮世絵の世界にも共存し、当時の社会に培われていた、洒落や、遊戯や、パロディーの精神が作品の原動力となっていたのである。それが一蕙の古典絵巻から吸収した知識と相俟って、単なる模倣とは異なった別の世界が築き上げられたのである。

そこには、沈滞した大和絵の世界へ新風を吹き込もうとした一蕙の意気込みと、積極性を感じとることが出来る。詞書を省略し、巧みなすり替えを早いテンポで繰り広げ、劇的效果をより一層高めた「婚怪草紙」は、新しい試みの絵巻といえるであろうし、一蕙の晩年を飾るにふさわしい作品である。

注

- (1) 辻惟雄「浮田一蕙とその代表作『婚怪草紙絵巻』について」『在外日本の至宝 六 文人画・諸派』毎日新聞社 昭和五十五年
 (2) 東京国立博物館蔵の模本(A)の末尾に収められた長沢伴雄(二八〇四―五五年)の「此画卷に添る辞」によると、江戸末期に

- 「春日験記」が京の商人の手に渡っていたが、勧修寺経逸が発見して回収した。それを鷹司楽山が譲り受け、原在明に命じて模写を企画し、原本は神庫へ戻した。その時の模写に一蕙も参加したのである。古谷稔「春日権現験記絵上」の研究」『続日本絵巻大成 14 春日権現験記絵上』中央公論社 昭和五十七年 参照。
 (3) 「虫行列図」の所在は左記のとおりである。

松村景文 東京 個人蔵

中島来章 東京 個人蔵

森寛斎 ニューヨーク パークコレクション

西山完瑛 同

- (4) 「金魚づくし」「ほうづきづくし」「流行道外こまづくし」は、鈴木重三著『国芳』平凡社 平成四年 図三八七―三九四 図四一五―四一七 図四一三―四一四をそれぞれ参照。
 (5) 加藤康子「初期草双紙嫁入物の普遍性について」小池正胤・叢の会編『黒本青本の研究と用語索引』国書刊行会 平成四年。
 (6) 直江弘治編『民衆宗教史叢書第三卷 稲荷信仰』有山閣 昭和五十八年。
 (7) 加藤康子「狐のぬいり」小池正胤・叢の会編『江戸の絵本―初期草双紙集成』国書刊行会 昭和六十三年。
 (8) 『原色浮世絵大百科事典 第九卷 作品四 広重―清親』大修館書店 昭和五十六年 図一二六参照。
 (9) 鈴木重三『国芳』図三三七―三七四参照。
 (10) 「百物語」は、江戸時代に流行した怪談を語り合う一種の娯楽であった。同好人が集まり、青い紙で貼られた行燈の下で一人ずつ怪談を語っていくのである。百筋の燈心が、一話終わる毎に一筋ず

つ消されてゆき、最後の一筋が消され、部屋の中が真っ暗になった
途端、妖怪達が出現すると信じ、スリルを楽しんだ。

- (11) 『原色浮世絵大百科事典 第四巻 画題—説話・伝説・戯曲』
大修館書店 昭和五十六年 図三七二参照。

- (12) 岩井広実監修『図説 日本の妖怪』河出書房新社 平成二年
六六六—六六七頁参照。

- (13) 「相馬の古内裏」「大物之浦平家の亡霊」「源頼光公館土蜘蛛妖
怪図」は、鈴木重三『国芳』図七〇・七一・四四一をそれぞれ参照。

- (14) 高井鴻山（一八〇六—一八三三年）は、信州小布施おぼせの豪商で、国学、
和歌、俳諧、狂句、蘭学などを修めた多才な人物であった。天保期、
北齋と出会い、北齋を小布施へ招待したのも鴻山であった。北齋に
触発されたのか、鴻山は多数の妖怪画を描いている。一蕙が信州滞
在中鴻山の作品に接する機会があったかは不明だが、地方でも妖怪
画の存在が認められることを付記しておきたい。小布施町教育委員
会編『鴻山と知友肉筆画集（第一集）』、『高井鴻山生誕180年記
念 妖怪画集』昭和六十三年 参照。

- (15) 日本大辞典刊行会編『日本国語大辞典 第八巻』小学館 四八
〇頁参照。

- (16) 重田誠氏にこの本の存在を教示頂いた。

- (17) 近藤茂雄『贈位記念 近藤山本両志士小傳』近藤家蔵版 大正
十三年。

- (18) 相見香雨「字喜多一蕙斎遺事 下」『国画』第二巻 第二号。

- (19) 近藤茂雄（前掲書）五七頁。

- (20) 本図と同構図の「狐の嫁入り図」〔訥言一蕙斎清〕名古屋美術
青年会 昭和三十年掲載）があり、その所在をさがしていたが、つ

い最近、実物を調査する機会に恵まれた（大阪 個人蔵）。この図
もほぼ同時期の作と思われるが、やや即興的傾向があり、順序とし
ては、島山本より先に描かれたと思う。

- (21) 「婚怪草紙」ではすやり霞となって、導入部と終結部に用いら
れている。

- (22) 相見香雨（前掲書）四四頁。

- (23) この号は『伊勢物語』第九段（流布本）の「東下り」の逸話に
ちなみ、自らを在原業平に見立てたものであることは、一蕙が京都
へ戻ってから書簡に「……もとより在五中将の気とりにて京ニハ
えうなきものに思い、東に下りむかし男と称し候所……」と記して
いることでも知られる。久保田満明「字喜多一蕙斎の研究」『中央
美術』一〇号 二七頁。

- (24) 久保田満明「一蕙斎研究拾遺」『中央美術』第一八号 昭和一
〇年 七一頁。

- (25) 山田秋衛『田中訥言』曾保津之舎 昭和十三年 一九四—一九
六頁 図版四〇 一蕙はそれ以前にも「勝絵」を模写し、紀州徳川
家へ納めている。

- (26) 「画家の書翰」『画断』四一 大正四年。

安政元年に出された一蕙の書簡中「七月二十七日江戸発足、其頃
より松庵脚氣に候得共、木曾道中人馬役中、自ら帰路野尻須原の間
にて川止め、木曾山崩れ、人馬往来とまり、二十四日道中にて六月
十九日入洛……」とある。七月二十七日に江戸を発足し、六月十九
日入洛となっているが、二十四日道中で過ごしているの、これは
八月の間違いである。『画断』に収録した際、「八」を「六」に間違
えたのであろう。

(27) 武部敏夫『和宮』吉川弘文館 昭和六十二年。

和宮の降嫁の件は、朝幕双方が、一方では「朝廷の安泰を図るため」、他方では「朝幕間の緊張緩和、公武融和」を推し進めるため、同時に取り上げていたことを念頭に置けば、降嫁を幕府に対する風刺とみなすこと自体、成立しないのである。

(28) 維新史料編纂會編『維新史 第二巻』吉川弘文館 昭和五十八年 五六六―五六七、五七二―五七三頁参照。

(29) 『維新資料綱要 巻三 自安政五年―至文久元年』東京大学出版会 昭和四十一年 二二五頁。

吉田常吉『安政の大獄』吉川弘文館 平成三年。

(30) 一蕙・松庵に下された決裁書を『維新史料 第九編』野史臺 明治二十一年より転載する。

久助借家儒醫 字喜多 一蕙 歳六
右倅 同 松庵 歳十五

其方儀兼て知る人浪人山本貞一郎砂村下次と変名上京致し尾張殿水戸両中納言殿并先松平越前守等御咎被_レ仰付候以来世上騒敷候に付勅使御差下し御咎御免越前守には御当代の御輔佐相成候は、公武御合体国家之御為にも可_レ相成候間右之趣三条家其外等懇願致度候得共高貴之向へ猥りに立入兼候間勘弁之上入説具候様相頼候迎下賤之身分をも不_レ顧不_レ容易事共内願致度様申聞候を如何之儀とも不_レ心附一蕙は三条家又ハ正親町三条家松庵ハ清水成就院隠居忍向相頼近衛殿等へ口入致遣候故既に貞一郎不_レ輕儀共夫々へ好訴致候次第至り候段仮令手続致遣候迄之儀不_レ右願意可_レ為_レ遂と彼是困苦致し候心底にハ無_レ之候共右始末兩人共不_レ届に付所申付もの也

(31) 鈴木其一は「四季歌意図巻」で在原業平の交野の桜(春)、柿本人麿の明石の浦(夏)、西行の鴨立つ沢(秋)、藤原定家の佐野の渡し(冬)をそれぞれ一巻に一場面だけ描いており、一蕙とはまた違った新しい絵巻を試みているといえる。幕末の画家達の間で、彼等なりの様々な模索がなされていたことがわかる。

| 古絵巻 | 婚怪草紙 | |
|----------------------------|---|----------------------|
| 春日権現験記(宮内庁本) | 5巻1段 主に建物の上部に限る 5巻2段 主に建物 3巻3、4段 人物 3巻1、2段 建物、人物 3巻5段 建物 5巻5段 逃げる天狗 | 1段 2段 4段 5段 |
| 鳥獣人物戯画(高山寺本) | 甲巻 尾に火を点じた狐 兔にかつがれた唐櫃 丙巻 蓮の葉を被った蛙 牛に引かれた荷車 丙巻 逆立ちする猿 丙巻 扇を持った狐 木の葉を持って舞う猿 | 3段 4段 5段 |
| 百鬼夜行図巻(真珠庵本) (東京国立博物館本) | 最終場面 逃げる妖怪 鬼と兔と扇を翳し逃げる猿 | 5段 |

「婚怪草紙絵巻」に引用されている古絵巻の場面

付記

本稿は「国際東方学者会議紀要」第三三冊(一九八八年 東方学会)に英文で発表した論文に、新資料を加え、大幅に加筆したものである。