

江戸期の妖怪図像に見られる地獄絵・九相図の影響

今井 秀和

1 妖怪画のルーツとしての仏教画

現代随一の妖怪絵師、水木しげるが漫画や図鑑などの作品を描く上で大いに参考にしてきたのが、江戸期の妖怪画である¹。そして江戸期の妖怪絵師たちもまた、先行する様々なイメージソース（卓近な言葉を使えば元ネタ）を加工して、化け物の新たな姿を創り出していた。

もちろん、特定のモチーフを見出しづらい、オリジナリティー溢れる妖怪画もある。しかし、江戸期の妖怪画の多くは、自然界に存在する木石や、人間によって造形された道具・彫刻などをモチーフとするほか、中世以前から描き継がれる絵巻などの妖怪画を積極的に模倣したり、妖怪画とは異なる目的で描かれた絵画の図像を転用するなどして、新たな妖怪の造形に役立ててもいた。

そして、江戸期の妖怪画が参考にしたジャンルの一つとして、本来宗教的な目的で描かれた仏教画の存在があった。たとえば、中世から江戸期にかけての現象として、地獄絵で亡者を責め苛んでいる獄卒の姿を、それまで漠然とした姿で想定されていた「鬼」の姿として転用した例はよく知られている²。また江戸期、足のない幽霊の図像が一般化する以前には、さかさまの姿で現れる、いわゆる「さかさまの幽霊」の図像が一般的であった。現世に現れるさかさまの幽霊の図像と、それ以前から存在した地獄絵などに描かれる、真っ逆さまに無間地獄に落ちる亡者の図像との間には、密接な関係性があるものと考えられている³。

角を生やして棍棒を手にした地獄の獄卒や、無間地獄へ落ちていく亡者ほど大きな影響力を有した例は珍しいものの、中世に隆盛を見た地獄絵や九相図（九想図）などの仏教画に含まれる特定の図像的要素は、ときに本来の宗教的なコンテキストからほとんど離脱したかたちで、江戸期の妖怪画において“妖怪”（化物）としての新たな意味を付与されていた⁴。本稿では、この点に的を絞って考察を展開していく。

¹ 水木しげるの妖怪図像に関しては以下を参照されたい。今井秀和「現代妖怪図像学—水木しげる版「油すまし」を中心に—」『怪』18号、角川書店、2005年、110-117頁。

² 鬼の図像の成立に関しては以下を参照。園部真奈美「鬼の形象の成立」『青山語文』41号、青山学院大学日本文学会、2011年、20-34頁。

³ 服部幸雄『さかさまの幽霊—〈視〉の江戸文化論』ちくま学芸文庫、2005年（初版は平凡社、1989年）。

⁴ 本稿で扱う問題には、以下の学会発表で扱った内容と重なる部分がある。今井秀和「中世の

具体的には、近世妖怪画集の白眉である鳥山石燕『画図百鬼夜行』シリーズ、および天保12年(1841)刊、桃山人作・竹原春泉画『絵本百物語』を対象に据える⁵。ここで“『画図百鬼夜行』シリーズ”と呼ぶのは、安永5年(1776)刊『画図百鬼夜行』、安永8年(1779)刊『今昔画図続百鬼』、安永10年(1781)刊『今昔百鬼拾遺』、天明4年(1784)刊『画図百鬼徒然袋』の四作である。

本稿で指摘したいのは、以下の二点である。まず一点目は、少なからぬ妖怪画において、妖怪が操る(あるいは妖怪にまわりつく)火のイメージの由来が複数の系統に分けて考えられること、そして、そのうちの一つが地獄絵その他の仏教画に求められるということである。二点目は、仏教画における多様な死者のイメージが、やはり江戸期の妖怪図像に影響を与えていたということである。九相図などの仏教画に描かれた人間の死体を中心に、この問題について考えていく。

『画図百鬼夜行』シリーズに関しては、すでに高田衛、稲田篤信、近藤瑞木、香川雅信、北城伸子、横山泰子、京極夏彦、多田克己、エベンシュヴァンガ・ヨーク、小牧恵利などによる先行研究がある。しかし、近藤が「究明すべきは石燕の作画の発想と論理であるが、石燕の妖怪画は未だ意図のよくわからないものも多く」と指摘するように、石燕妖怪画にはまだまだ考察を進めるべき点が数多くある⁶。一方の『絵本百物語』に関しては、その知名度に反して、多田克己、京極夏彦などの例外を除き、まとまった研究が見当たらないのが現状である。

江戸期には、キャラクター化された異形は主として“化物”と呼ばれていたが、現在の妖怪文化研究の一端に位置する本稿では基本的にこれを“妖怪”と呼称し、妖怪を描いた絵画に関しては、これを“妖怪画”とする。また、地獄絵や九相図などの仏教絵画(仏画)に関しては、便宜的にこれを“仏教画”と呼ぶこととしたい。

中世から江戸期にかけて数多く描かれた、いわゆる百鬼夜行絵巻から、江戸期の絵師、鳥山石燕による妖怪画集『画図百鬼夜行』シリーズへの影響は『画図百鬼夜行』序文にも明らかであり、すでに諸先学による様々な検討が試みられている。たとえば、絵巻から画集への転換に、本草学の成果である各種の絵入り辞典(『和漢三才図会』など)からの影響を看取する姿勢である。

百鬼夜行絵巻では、絵巻という特質を活かして、同一画面上に配置された妖怪が行列を為している。それが、本来特定の名称を冠されていなかったらしきこれらの

仏教画から近世の妖怪画へ—宗教的モチーフの継承と変容— 2012年度日本文学協会研究発表大会、2012年7月。

⁵ 桃山人作・竹原春泉画『絵本百物語』は、民俗学者の藤沢衛彦により与えられた『桃山人夜話』の名称でも呼ばれてきた。近年、『絵本百物語』とほぼ同内容を持つ版本『絵本怪談揃』(刊年不明)が発見された。湯本豪一は、『絵本百物語』を『絵本怪談揃』の改題本とする説を提示している。湯本豪一「資料紹介『絵本怪談揃』—『絵本百物語』との関連で—」『川崎市市民ミュージアム紀要』17号、2005年、15-21頁。

⁶ 近藤瑞木「石燕妖怪画の風趣—『今昔百鬼拾遺』私注」小松和彦編『妖怪文化の伝統と創造—絵巻・草紙からマンガ・ラノベまで』(妖怪文化叢書)せりか書房、2010年、36-53頁。

絵巻が、後世において「百鬼夜行絵巻」と名付けられた所以でもある。ところが鳥山石燕『画図百鬼夜行』シリーズは、行列を分断し、個別の妖怪画となったものを綴じるかたちで転換した⁷。いわば絵巻という、ひとつつながりのロール形式から、画集という複数の絵画を綴じたテキスト形式への編集作業が行われたわけである。

先学が指摘してきたように、妖怪画のヴァリエーションが増殖していった過程や、妖怪画の図鑑形式への移行には、東洋の博物学である本草学や、それに端を発する図鑑類からの影響があり、百鬼夜行絵巻と図鑑というスタイルとの出会いが『画図百鬼夜行』シリーズを生んだとも言えよう⁸。しかしながら、石燕の妖怪画に影響を与えた中世の絵画は、百鬼夜行絵巻にとどまらない。ここでは、『地獄草紙』などの地獄絵や六道絵、美女の死体が腐乱・白骨化していく様を描いた、いわゆる九相図の類が、鳥山石燕『画図百鬼夜行』シリーズおよび桃山人作・竹原春泉画『絵本百物語』に与えた影響を、具体例を挙げつつ論じていきたい。

2 仏教画に描かれる火のイメージと妖怪画

『画図百鬼夜行』シリーズは、百鬼夜行絵巻のほか、『酒吞童子絵巻』や『土蜘蛛草紙』などの中世絵画からの説話的・図像的モチーフをも取り入れている。しかしながら、『画図百鬼夜行』は、これらの中世絵画以外に、地獄絵の類からも能動的に情報を摂取している。たとえば北城伸子は、片膝を立てて描かれる石燕「山姥」が、地獄絵における奪衣婆の図像の影響下にあることを指摘する⁹。

また筆者は以前、「妖怪図像の変遷 「片輪車」を中心に」(以下「妖怪図像の変遷」)において、地獄絵などに描かれる「火車」(図1)の図像が、鳥山石燕『今昔画図続百鬼』巻之中における「片輪車」(図2)に影響を与えていることについて論じた¹⁰。

一般に「火車」の名で呼ばれるものは、次の二つの方向性に大別できる。一つは、仏教画としての地獄絵などに描かれた、獄卒が火の車を牽く姿で表現されたものである。これは、あくまで地獄という異界に縛られた存在である。もう一つは、現世に現れて人の死体を攫う妖怪であり、江戸期以降の民間説話に数多く登場する。民間説話における火車は、車を牽く獄卒以外の姿をとることも多く、図像的な要素が

⁷ 岩城紀子は百鬼夜行絵巻に描かれた妖怪行列の再編集に関し、石燕に先んじた双六の事例を指摘する。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』5号、東京都歴史文化財団、2000年、39-59頁。

⁸ 本草学と妖怪画の関わりについては、以下を参照。中沢新一『悪党的思考』平凡社、1988年；香川雅信『江戸の妖怪革命』河出書房新社、2005年。

⁹ 北城伸子「老女の図像学―『画図百鬼夜行』前篇・陰「山姥」の解釈をめぐる―」(平成13年度特別研修員要旨)『大谷学報』81巻4号、大谷大学、2002年、55-57頁。

¹⁰ 今井秀和「妖怪図像の変遷 「片輪車」を中心に」小松和彦編『妖怪文化の伝統と創造―絵巻・草紙からマンガ・ラノベまで』(妖怪文化叢書)、せりか書房、2010年、86-103頁。



図1 『熊野勸心十界図』（部分）、大阪市立博物館編『社寺参詣曼荼羅』平凡社、1987年。



図2 「片輪車」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、135頁。

一定しない¹¹。

地獄絵の火車と、民間説話に登場する民俗知識としての火車の関係性は複雑な様相を呈しており、整理するのは困難な作業である。ひとまず、本稿で「地獄絵の火車」と称する場合は、獄卒が火の車を牽いているタイプの火車を指すこととする。

石燕の描く、現世に現れて死体を攫う「火車」においては、地獄絵の火車の図像的要素が継承されず、猫のような獣と人間とが融合したような姿で描かれる。その図像化に際しては、火車の正体を猫であるとする、民間説話の一つのパターンが影響を与えていると考えられる。

その代わりに、地獄絵における火車の図像的要素は、石燕「片輪車」に転用されているのである。石燕は、燃えさかる車に乗せられた女と、車を牽引する鬼という火車の図像的要素から、燃えさかる車に乗せられた女のみをサンプリングした。そして、『諸国里人談』に記載された、母から子を攫う片輪車（女）の説話との融合を試みたのである。こうして作り出されたのが石燕版「片輪車」の図像である。さらに片輪車をめぐる諸情報をもとにして、石燕が独自に派生させた妖怪画が、『諸国百物語』の片輪車（男）の図像を典拠とする「輪入道」や、意匠としての片輪車を踏まえた「朧車」なのであった。

¹¹ 火車説話に関しては、以下を参照。堤邦彦「火車と禅僧—近世奇談文芸の淵源」『近世説話と禅僧』和泉書院、1999年；山田敏子「火車説話の受容と展開」堤邦彦・徳田和夫編『寺社縁起の文化学』森話社、2005年；勝田至「火車の誕生」『国立歴史民俗博物館紀要』174号、2012年、7-29頁。

さて、「妖怪図像の変遷」では詳述できなかったが、先行する作者不詳『諸国百物語』の「片輪車」図像に由来すると考えられている「輸入道」の図像が、オリジナルの「片輪車」図像にはなかった火をまとっていることには、地獄絵の「火車」をイメージソースとする石燕版「片輪車」図像との関連があるものと考えられる。

少なからぬ妖怪画においては、本来異界であるところの“地獄”における業火を、現世に現れる妖怪の装束、いわばアトリビュート（特徴的な持物）として転用した例が見受けられる。すでに辻惟雄は、『小説東都紫』や『月宵鄙物語 後談』などの読本に含まれる挿絵を例にとり、現世に現れた怪火や火車の描かれ方が、地獄イメージの転用であることを指摘している¹²。後者と『絵本百物語』との関係性に関しては、本稿の末尾で触れることとする。

また、『画図百鬼夜行』シリーズに目を転じれば、鳥辺山の葬送の地から這い出さんとする、火に包まれた「火前坊」も、地獄絵で業火に苛まれる亡者あるいは「餓鬼」の姿をイメージソースとしている可能性が高い。さらに『絵本百物語』の「於菊虫」「累」などの、火に包まれる女の姿をとった妖怪画も、同様に地獄絵の亡者を図像的なルーツにしているものと考えられる¹³。

「片輪車」のもとになった地獄絵の「火車」は、業火に包まれた車に乗せられて責め苛まれる受動的な女という構図であったが、「片輪車」における火と車とは、能動的に人を襲う女妖怪のまとう装束・乗り物に姿を変えていた。

興味深いのは、本来、死者を責めるための業火が、『画図百鬼夜行』シリーズの「片輪車」「輸入道」「火前坊」や、『絵本百物語』の「於菊虫」「累」などにおいては、現世に現れた妖怪的存在がまとう装束のようなものに変化しているという、百八十度の意味の転換である。そこでは、業火の図像的要素に含まれた恐ろしげな印象のみが継承されており、宗教的な意味は失われているのである。

このように、江戸期の妖怪画と炎とは縁が深いのであるが、もちろん、炎にまつわる妖怪のすべてが、地獄の業火と関わっているわけではない。古代、螢火が怪異と考えられていたように、少なからぬ妖怪と火とは、本来的に深い関係を持っている。しかし、妖怪画に描かれた火の意味は一定ではない。たとえば鬼火などは、火そのものとしての妖怪である。一方、狐火などは、火の背後にそれを操る妖怪の存在が想定されている。ほかにも、前近代においてある種の奇妙な現象として考えられていた陰火や不知火、龍燈のようなものもある。そして、地獄絵に端を発するとおぼしき、妖怪がまとう装束としての火もあった。

これらの間に明確な線引きを行うことは難しいものの、ある程度の弁別は必要になってこよう。近世以前に描かれた怨霊たちがまとっている炎と、地獄の業火との関連については、さらに広く資料を集めつつ考えを深めていきたい。

¹² 辻惟雄『奇想の江戸挿絵』集英社、2008年、22-27頁。

¹³ お菊虫については、以下を参照。今井秀和「お菊虫伝承の成立と伝播」小松和彦編『妖怪文化研究の最前線』（妖怪文化叢書）、せりか書房、2009年、109-130頁。

3 仏教画に描かれる死者のイメージと妖怪画

さて、『画図百鬼夜行』シリーズに地獄絵の「火車」が影響を与えていたのと同様、『絵本百物語』の「於菊虫」「累」にも、地獄絵からの影響が見受けられた。そこで次に、『絵本百物語』の妖怪画に関しても詳しく見ていきたい。

「波山」(図3)は、火を吐く鶏の妖怪である。多田克己はこの妖怪画に関して、『和漢三才図会』に載る「^{ひくいどり}食火鶏」(図4)からの影響を指摘する¹⁴。確かに、火というファクター、また後ろを振り返る鳥の構図などには共通点が見られる。しかし、「食火鶏」の挿絵には火が描かれていない。結論から述べれば、『絵本百物語』の「波山」は、『和漢三才図会』の「食火鶏」に加えて、地獄絵に描かれる「鶏地獄」(図5)をイメージソースにしているものと考えられる。

「鶏地獄」とは、生前に諍いを好んだり、動物を苛んだりしていた者が墮ちる地



図3 「波山」多田克己編『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年、65頁。



図4 「食火鶏」寺島良安『和漢三才図会』吉川弘文館、1906年、498頁。



図5 「鶏地獄」(『地獄草紙』[原家本]、部分)、小松茂美編『餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相誌絵巻』(日本の絵巻7)、中央公論社、1987年、60頁。

¹⁴ 多田克己『「絵本百物語」の妖怪について』『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年、144-145頁。

獄であり、『地獄草紙（原家本）』には、「たけきほのほ身にみちたるにはとりありて、罪人をしきりに蹴ふむ」（猛き炎、身に満ちたる鶏ありて、罪人を頻りに蹴踏む）とある¹⁵。

「鶏地獄」と「波山」とは、どちらも“火を吐くニワトリ型の妖怪”である。「波山」をニワトリと言い切れるかという問題は残るものの、少なくともトサカを備えた鳥であり、「鶏地獄」との共通点は無視できない。火を吐く鳥類型の妖怪としては、『画図百鬼夜行』シリーズの「陰摩羅鬼」なども想起されるが、ここで行っている考察には、特に関係してこないと見ておいてよかろう。

さて、「波山」においては、「鶏地獄」における前述のような戒めが一切継承されず、図像のみが転用されている。先ほど、火と妖怪についての簡単な整理を行ったが、「波山」の場合も、「鶏地獄」に描かれる、鶏の吐く地獄の業火のイメージが継承されていると言える。

また、『絵本百物語』の「帷子辻」および「寝肥」は、九相図をモチーフとしていと考えられる。九相図とは、美女の死体が様々な段階を経て朽ちていく様子を、九つの相に分けて描いた仏教画である。檀林皇后や小野小町の死体をめぐる説話とも相俟って、かつてこの画題はポピュラーなものであった。

源信『往生要集』も九相図に触れており、版本には挿絵も含まれている。また、江戸初期の刊行と見られる『九相詩』、その影響下にあるとおぼしい『九相詩絵入』、貞享2年（1685）刊『九相詩歌』等々、図と本文で構成された九相図の版本が数多く出版されていたほか、文化2年（1805）刊、山東京伝作・初代歌川豊国画の読本『桜姫全伝曙草紙』なども九相図を取り入れている。

現在も各地の寺院などに、近世に描かれた九相図が保存されており、九相図は地獄絵と並んで、近世において比較的好く知られた画題だったと言える。そして九相図においては、美しかった生前の姿を留めた女性の死体が次第に腐乱し、さらには白骨となって朽ち果てていくという、無常観を表す全体的な文脈にこそ本来的な意味があったのである。

ところが『絵本百物語』は、九相図の図像的要素を用いながらも、それを九相図としては描かない。ここでは、直接的に影響を与えたかどうかは不明であるものの、『絵本百物語』における妖怪画とよく似た挿絵を持つ文化7年（1810）刊『九想詩絵抄』を用いながら、『絵本百物語』への、九相図の影響について確認していきたい。

『絵本百物語』の「帷子辻」（図6）は、帷子辻にまつわる説話を紹介するかたちで、九相図における「噉食相（想）」（図7）の図像を転用している。ただし、「帷子辻」に描かれた死体の状態が整っていることから、死んでまもない死体を描いた「新死相」と、獣に食い散らかされる様子を描いた「噉食相」の要素を混ぜ合わせたものとも考えられる。帷子辻とは、現在も京都に残る地名であり、美女で有名だった檀

¹⁵ 「鶏地獄」（『地獄草紙』〔原家本〕部分）、小松茂美編『餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相誌絵巻』（日本の絵巻7）、中央公論社、1987年、58-59頁。



図6 「帷子辻」多田克己編『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年、68頁。



図7 「噉食の想の図」(『九想詩繪抄』部分)、山本聡美・西山美香編『九相図資料集成—死体の美術と文学』岩田書院、2009年、152頁。

林皇后が自らの死体を辻に放置させ腐乱させることで、人の世のはかなさを民に知らしめた、という伝説の舞台となった土地である。

『絵本百物語』の「帷子辻」に関しては、本文で檀林皇后のエピソードが述べられていることから、九相図が本来持っていた宗教的な意味を若干継承しているとも言えよう。ただし、他の妖怪画の中に紛れて配置された時点で、宗教的な戒めはほとんど期待されていなかったものと推察される。九相図の中でも特に猟奇的な「噉食相」が選択されていることから、檀林皇后の説話が持つ猟奇性への興味にバイアスが傾いている、と捉えておいてよいのではないだろうか。

一方、「寝肥」(図8)は、一見しただけでは肥満した女性の姿にしか見えない。これだけを眺めていても『絵本百物語』という妖怪画集の中に置かれた存在意義が不透明である。多田克己は、本文で奥州との関わりが示唆される「寝肥」について、腫れ物の別名「根太」との類似性、および奥州の祭り「ねぶた」との類似性を指摘する(ねぶたの語源説の一つに、ねぶる=眠る、がある)¹⁶。

多田による、これらの指摘も興味深いものではある。「寝肥」については、そもそもダブルイメージ以上の判じ絵的な意味が持たされていた可能性も考えられる。

¹⁶ 多田克己「『絵本百物語』の妖怪について」『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年、129-130頁。



図8 「寝肥」多田克己編『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年、32頁。



図9 「肪腸の想の図」(『九想詩絵抄』部分)、山本聡美・西山美香編『九相図資料集成—死体の美術と文学』岩田書院、2009年、148頁。

その成立背景に関しては、今後も複数の観点からのアプローチが必要になってこよう。しかし、本稿ではあくまで図像学的な観点を足掛かりにしつつ、なぜ、このような姿で描かれたのかという問題を起点にして考察を展開する。九相図に由来することが明らかと言ってよい「帷子辻」が同書内に存在することを考え合わせた場合、「寝肥」は、九相図の「肪腸相(想)」(図9)をもじって創作された妖怪として捉えられるのである。

「寝肥」の絵には、草を描いた屏風が描き込まれている。おそらくこれも、九相図の背景である荒れ野を意識したものであろう。「寝肥」と九相図の関係について考えを深めるため、以下、「寝肥」に付された本文と、画の中に配置された画文を確認していく。まずは本文を見てみよう。

寝肥は病名寝惚墮也。女の病のひとつなり。俗に寝はゞかりとて、ねごきを戒めたる也。昔奥州に女有。十布の菅ごもに己れ七布にねて、男を三布にねかせり。歌に「みちのくの十布のすげごも七布にはきみをねさせてわれは三布ねん」と詠たり。ねぶとりは必大いびきをかきて色けなく、ものごとにつけてさうぐしければ愛想尽るなり。ねざうのあしき女は是も変化のひとつなり。奥州にてねざうあしきを寝肥と云也。¹⁷

¹⁷ 多田克己編『竹原春泉 絵本百物語—桃山人夜話—』国書刊行会、1997年。

本文では「寝肥」を、女のかかる病の一つであり、この病にかかると寝相が悪くなるという。絵においても本文においても、「寝肥」は怪談ではなく笑話として表現されていることが分かる。続いて、画文を読めば以下のようなものである。「むかしみめうつらかなるおんなありしが、ねぶれる時はその身座敷中にふとり、いびきのこゑ車のとゞろくがごとし。これなん世にねぶとりといふものにこそ」。

画文では、「みめうつらかなるおんな」が眠りに落ちた後、「その身座敷中にふとり、いびきのこゑ車のとゞろくがごとし」となる様子が記されている。この文には、見目の良い女性が睡眠をきっかけにして変貌する様子が表現されている。美女が醜く膨張した姿に変貌を遂げるという点で、『絵本百物語』の「帷子辻」に描かれた檀凜皇后のエピソード、そして九相図の構成との共通点を指摘できる。

また、前近代的な価値観において、ときに睡眠や気絶は擬似的な死を意味していた。たとえば、夢を通じて行われる死者との対話にリアリティーが認められていたのは、睡眠が一時的な死として捉えられていたためである。また、クライアントの依頼によって口寄せ巫女が生口寄せ（生者を対象とした口寄せ）を行った場合、強制的に肉体から魂を抜き取られた生者は気絶する、あるいは突然の深い眠りに落ち入ると考えられていた¹⁸。これも、睡眠が一時的な死として捉えられていたことに由来する。こうした事実を踏まえて再度「寝肥」なる妖怪画を見ると、これが“死”を“眠り”に読み替えた知的遊戯の発露であったことを看取できるのである。

ここで、妖怪と死者のイメージの関わり合いについて考えてみたい。とりあえず、人型をとらない人魂のような形象を除外して考えた場合、死者の図像は、九相図のように“この世にある人間の死体を描いたもの”と、地獄絵のように“あの世に行った亡者の姿を描いたもの”、そして“この世に現れ出た幽霊を描いたもの”とに分けられよう。人間は死を通して、三種類の“異類としての死者”になるわけである¹⁹。

幽霊画も含めて、これらは仏教画として描かれることが多かった。そして近世の妖怪図像はときに、これら三種類の死者の図像的要素を借りて表現されている。たとえば、『画図百鬼夜行』の「骸骨」「幽霊」なども、“異類としての死者”をイメージソースとしたと捉えることができる。この点に関しては、引き続き更なる検証を進める予定である。

4 妖怪画のサンプル集としての仏教画

今回取り上げてきた妖怪画においては、宗教的な意味合いの希薄な百鬼夜行絵巻

¹⁸ 今井秀和「口寄せと民俗的想像力—生口寄せと睡魔の関係—」『日本文学研究』50号、大東文化大学日本文学会、2011年、77-89頁。

¹⁹ この点に関しては、以下の研究会における口頭発表でも基礎的な考察を行った。今井秀和「異類としての死者—妖怪図像に見る死者のイメージ—」異類の会・例会、2013年6月。

の類のみならず、強い仏教的コンテクストに基づく地獄絵や九相図でさえも、いわばパロディー化のためのサンプル集として用いられている。

すでに述べたように、石燕『画図百鬼夜行』シリーズは、百鬼夜行絵巻の妖怪行列をバラバラにして冊子の中に綴じ込んだ。そして、それと同様に、『画図百鬼夜行』シリーズや『絵本百物語』においては、本来は宗教的な意味を有していた地獄絵や九相図などの仏教画に含まれる図像モチーフも解体され、新たな意味付けを施されていたのである。

そこにおいては、死をテーマとした宗教画が持つグロテスクなムードのみが引き継がれており、同時に、それを平面化した妖怪キャラクターとして受容することで、仏教が主導してイメージ形成を行ってきた、死にまつわる恐怖感をドライに対象化していたとも言えよう。そのような動きの中で、仏教画において宗教的な意味合いを帯びていた“業火”や“死体”は、本来的な要素を脱色されることとなったのである。

ただし、江戸期における仏教的な死のイメージが、常に恐怖の色彩を帯びていたわけではない。江戸期には、地獄や閻魔大王に代表されるような“死”のイメージが、深刻な宗教的テーマとしてのみならず、現世の映し鏡としての、笑いの対象としても認識されていた。今後は、こうした重層的な仏教イメージのありようを押さえた上で、妖怪画から読み取れる、中世から江戸期にかけての仏教イメージの多様性に関する分析を行っていきたいと考えている。その際には、『画図百鬼夜行』シリーズや『絵本百物語』に含まれる、仏具・仏壇・仏像、あるいは寺院や僧を妖怪化したり、背景や小道具に用いたりした図像も研究対象に加えていくこととなろう。

さらに、こうした妖怪図像の分析を通して、『画図百鬼夜行』シリーズおよび『絵本百物語』が、それぞれどのような意図に基づいて編まれたテキストであったのか、また、後者においては作者と絵師とがどのような過程で作業を行っていたのか、といった基本的かつ重要な問題点に関しても考察を深めていきたい。

たとえば、先に辻惟雄が地獄イメージの転用の一例として挙げている『月宵鄙物語後談』は、文政11年(1828)刊、桃華園三千丸作、柳斎重春画の読本である。作中に登場する「火焚」という名の妖怪が、地獄絵の火車の姿をとって現世に現れる場面が、柳斎重春の筆で力強く描かれている。

『月宵鄙物語後談』の作者である桃華園三千丸とは、桃華園三千磨、すなわち『絵本百物語』の作者たる桃山人その人である。『月宵鄙物語後談』では柳斎重春、『絵本百物語』では竹原春泉が、それぞれ絵を担当していた。両テキストの図像における桃山人の関わり方がどの程度であったのかについては未だ詳細が明らかでないものの、桃山人が文章を担当した複数の作品の挿絵において、現世に現れた妖怪を描く際に地獄のイメージが転用されていたことには着目しておく必要がある。こうした点に関しても、引き続き調査研究を進めていく予定である。