

浮世絵の中で“妖怪画”はどのように描かれてきたのか

赤間 亮(立命館大学文学部 教授)

E-mail rat03102@lt.ritsumei.ac.jp

要旨

2021年4月にJAPAN HOUSE Los Angelesで実施されたオンライン講座「Scenic Views and Supernatural Beings: New Themes in 19th-century Ukiyo-e Prints」における筆者の講演を元に、浮世絵における「妖怪画」の流れを述べる。妖怪「鵺」と幽霊の「お菊」(皿屋敷)を例として取り上げ、江戸前期から明治までの変遷の全体象を具体的に理解できるようにまとめた。

abstract

Based on the author's lecture in the online seminar "Scenic Views and Supernatural Beings: New Themes in 19th-century Ukiyo-e Prints" held at JAPAN HOUSE Los Angeles in April 2021, I will describe the trend of "Yokai-ga" in Ukiyo-e. Taking up the yokai "Nue" and the ghost "Okiku of Sarayashiki" as examples, I summarize the overall prints of the transition from the early Edo period to the Meiji period so that it can be understood concretely.

1. はじめに

本稿は、2021年2月15日から5月31日まで開催された展覧会「NATURE/SUPERNATURE Visions of This World and Beyond in Japanese Woodblock Prints」(於 JAPAN HOUSE Los Angeles)の会期中、4月19日に実施されたオンライン講座「Scenic Views and Supernatural Beings: New Themes in 19th-century Ukiyo-e Prints」の講演を元に大幅に内容を増補したものである。筆者は、Supernatural Beingsの部分を担当したのであるが、これは妖怪を描いた浮世絵版画を指している。妖怪と言ってしまうと、水木しげるのマンガや、「妖怪大戦争」に出てくる妖怪を思い浮かべる人が多いであろう。しかし、こうしたキャラクター化した妖怪と、江戸から明治の浮世絵に描かれた“妖怪”との間では、相違がある。むしろ英語でのSupernatural Beingsと表現する方が、浮世絵で描かれてきた内容に合致している。浮世絵の上に描かれたものは、超自然現象を起こすことのできる存在、つまり怨霊や幽霊、怪物などを含んだより広い範囲でとらえると、一つのジャンルを形成するまとまりとなる。

このジャンルの絵は、現在日本でも大人気であり、各地で頻りに展覧会が開かれるようになった。たとえば、2012年には、福岡市立美術館で「幽霊妖怪画大全集」、2013年に三井記念美術館で「大妖怪」展、2014

年に太田記念美術館で「江戸妖怪大図鑑」展を開催している。太田記念美術館は、2016年にも「怖い浮世絵」展で、この分野の作品を展示した。今年(2021年)も秋田県立美術館では「怖い浮世絵」展が開催されている。

この講座は一般向けのものであったが、妖怪や幽霊が描かれた「妖怪画」について、明治期にいたるまでの流れをビジュアルに解説したものはそれほど多いわけではないので、この機会にまとめておきたい。

なお、本稿においては、基本的に図の表示は、挿図番号から、外部サイトへのリンクによりブラウジングしていただける。立命館大学アート・リサーチセンター(立命館 ARC)が所蔵・寄託を受けている画像のみ誌面に表示している。

まず、日本において“妖怪画”とはどのようなものから始まるのかを説明する必要があるが、これが少し厄介である。なぜなら、歴史的には、妖怪は、まずは「とらえどころがない、妖しいもの」から始まるのだが、「目に見えない」がために恐ろしいものであるからだ。最初は、それを「もののけ」と捉え、鬼(オニ)という言葉で表現するようになり、それが文献記録に現れはじめる。そして、続けて起きる災いを象徴するような異常現象などに、得体の知れない怪物、疫神や恨みを持って死んだ人物が仮託された荒ぶる御霊を結びつけ、また森羅万象に霊が宿る思想から付喪神などが、妖怪、別名「化け物」として認識されるようになる。

それらが出現したとされる出来事は説話集や口承民

浮世絵の中で、妖怪画はどのように描かれてきたのか

話の中で記録され、神話・伝説(英雄譚)として民族の記憶となっていく。本来、「目に見えない」ものであるため、基本的には言葉で語られ、描かれるものではなかったのだ。しかし、その目に見えない「妖しいもの」の物語を、絵巻や絵本などのメディアに視覚化する必要に駆られたときに、鬼や天狗の姿としてのイメージが考案される。こうして、妖怪は目に見えるものになっていった。

2. 武者絵から始まる浮世絵の“妖怪”

早速、江戸時代に移ろう。「太平の世」が訪れた江戸時代は、京都、江戸、大坂という大都會が発展し、活発な経済活動が行われたと同時に、情報流通技術の革命が起こる。すなわち印刷技術の普及と実用化である。日本では、絵画と文字とを簡単に同居させられる木版を使った整版印刷が発達し、一般大衆までもが大量の視覚文化を享受できる環境が整った。それまで、特権階級の求めに応じて仕事をしてきた絵師の活躍の場は、出版業界の拡大とともに一気に広がっていき、複製による情報拡散のパワーは、出版時代以前と以後では比べものにならない規模となった。とりわけ江戸という新しい都市は、100万人を越える巨大都市となり、簡単に情報を共有できる絵画を使った視覚文化が花開く。その最初のスター絵師が菱川師宣であった。

師宣は、江戸の絵本の商品化を推進し、そのなかに武者絵本も手懸けている。

図1は、武者・源頼光の物語を描いたシリーズ物の内の一枚だが、元は各図が貼り合わされて折本1冊になっていたと考えられる。この時代は、まだ多色摺りの技術は生まれていないので、墨一色で印刷されているが、手彩色が施されている作品もある。このような武者絵本の挿絵が、独立して売られるようになり、これが一枚摺の浮世絵になるのだと考えられている。

【図1】東京国立博物館 A-11682

この物語で、武者・源頼光とその家臣たち四天王と敵対するのは、得体の知れない妖怪「酒呑童子」である。当時、人攫いが頻繁に起こり、その原因として考えられたのが、京都の西をはるかに望む大江山に住んで、京都の女性を奪って喰うという妖怪「酒呑童子」であった。酒呑童子は、普段は人間の姿をしているが、眷属たちは鬼であり、自身も本来の姿は巨大な鬼である。しかし、ここでは都に災いをもたらす酒呑童子は、あくまでも脇役であり、この怪物を退治する人間側の武士・源頼光をこの物語は主人公としている。

3. 武者説話の浮世絵妖怪画:「鶴退治」を事例に

江戸時代以前、武者に退治される“妖怪”たちは、絵巻や奈良絵本などの上流階級の人々が享受するメディアで描かれる一方、一般の人々の間では、寺社に奉納された絵馬で見ることができたことも忘れてはならない。浮世絵の武者絵のルーツの一つとも言えるのである¹⁾。

図2は、京都で見ることのできる絵馬を紹介する絵馬図鑑の一つ『花洛絵馬評判』(正徳6年(1716)刊)からの一図である。絵馬自体は江戸時代のものであり、額中には、「寛永十二年 六月吉日 海北友雪筆」とある²⁾。「鶴」という得体の知れない怪物を射落した英勇・源頼政を描いているが、これは、『平家物語』巻四に現れる物語である。近衛院が丑の刻になると鶴の鳴き声に怯えるので、頼政が内裏の上の黒雲目がけて矢を放ち、鶴を射止め、郎等の猪早太が止めを刺す場面である。頼政は、二条天皇の時代にも、再び鶴退治をしている。鶴は、頭は猿、胴は狸、手足は虎、尾は蛇である。想像上の怪物は、まったく新しい姿を造形するのではなく、このように既存の獣を組み合わせることで表現された。



【図2】立命館 ARC arcBK02-0328-01

板本『平家物語』巻四の挿絵図様(図3)は絵馬と異なり、黒雲の上に現れた鶴を狙う頼政の姿であり、脇で見上げるのは猪早太である。



【図3】Ebi Collection 365

「酒呑童子」と同様、浮世絵では菱川師宣の絵本、貞享2年(1685)『古今武士道絵づくし』(図4)が、この題材を扱う早い事例である。こちらは、まさに絵馬と同様の場面を描いている。

【図4】大英博物館 1929,1001,0.4

頼政は、源頼光の玄孫で、歌人としても名高く、その功により昇殿を許され、三位にまで昇った。以仁親王に奉じて挙兵したが、宇治の平等院で敗れ芝の上に扇を敷きその上で自害したという「扇の芝」伝説でも知られている。また、一方で鳥羽院から美女菖蒲の前を

浮世絵の中で、妖怪画はどのように描かれてきたのか

下賜された伝承もある。江戸期の演劇では、この菖蒲の前との説話がより取り上げられ、和事系の役柄となっているので、鶴退治は、あまり重視されていない。

そのためか、前期の浮世絵では、鶴退治が浮世絵の一枚絵で描かれる機会はそれほど多くなく、「絵手本」や武者絵本に作例が見いだせる。

元禄 15 年(1702)頃の作、大森善清の武者絵本『よろひ桜』では、全体的に絵馬との関連性が高く、この作品も海北友雪の絵馬と同様の図様である。

享保 5 年(1720)刊、橋有悦『絵本写宝袋』(図 5)では、ここで松明をかざす頼政の姿があらわれる。

[【図 5】カリフォルニア大学バークレー校東アジア図書館 hp4095-03](#)

さらに、元文 3 年(1738)刊、西川祐信『絵本勇者鑑』(図 6)では、『平家物語』挿絵と同じで、黒雲の上の鶴を頼政が狙う場面であり、ここで鶴退治の基本的な図様が揃う。

[【図 6】中井家コレクション nakai0090A](#)

さて、浮世絵一枚物としては、奥村政信に次の作品(図 7)がある。本作品では、すでに矢を射られた鶴は黒雲の中に紛れており、それを真下から見上げて指差す猪早太の姿も躍動している。

[【図 7】大英博物館 1906,1220,0.37](#)

江戸の歌舞伎舞台では、頼政の時代を描く作品は、顔見世興行に定着してきている。しかし、前述のように、鶴退治の場面は少なかったようである。一筆斎文調が明和 7 年(1770)11 月の「鶴森一陽的」の役者絵を残していて(図 8)、頼政が矢を持つ場面を描くが、空にあるのは鶴ではなく、御家の重宝を掴んで飛ぶ「鷹」である。

[【図 8】メトロポリタン美術館 JP2789](#)

次の一枚(図 9)は、立体視用(眼鏡絵)に製作され、京都の菊屋安兵衛から出された「うきゑ よりまさぬゑたいぢ」という作品で、無落款のため絵師は不明であるが安永(1772~)頃の作品である。



[【図 9】立命館 ARC arcUP4754](#)

ここでは、絵馬と同じ場面を描いているが、内裏を遠近法で描き、渦巻く黒雲を画中に描いて、そこから鶴が墜落したことを表現する。浮絵として描いたからであろうが、これまでにない斬新な作品である。なお、この作品は合羽摺で摺られたものである。

江戸には、北尾政美の作品(図 10)がある。こちらは、図 9 の浮絵をズームインしたような描き方で、鶴の姿がよくわかるが、絵馬の構図を出していない。

[【図 10】ライデン民族学博物館 1630-98](#)

19 世紀に入ると、勝川春亭による文化 9 年(1812)作品(図 11)がある。

本作品では、頼政は描かれず、猪早太が一人止めに刺す図柄である。頼政を描く一枚がセットになる可能性もあるが、図のバランスからみて、おそらく 1 枚であろう。

[【図 11】ナールブルグ博物館](#)

同じ頃、歌川国貞(1)には、文化 10 年(1813)と推定される 3 枚続の作品があり、鶴をもう一人の従者・丁七唱が押えるという構図を提案したのは、新機軸である。

[【図 12】所蔵先不明\(Ukiyo-e.org による\)](#)

https://ukiyo-e.org/image/harashobo/12722_3

その一方で、国貞(1)は、伝統的な絵馬の構図をそのまま作った文政年間(1818~1830)製作の 2 枚続の作品(図 13)も残している。実際、元になった絵馬は、浅草寺に掲げられていた絵馬額で、天明 7 年(1787)5 月に高嵩谷によって描かれたものである³⁾。

[【図 13】ボストン美術館 11.40125](#)

国貞(1)は、弘化元年(1844)に二代目豊国(豊国(3))を名乗るようになるが、この時の作品が「頼政怪鳥射菖蒲前褒美賜図」(図 14)である。

この段階で、いつの間にか鶴退治と菖蒲の前の下賜が一つの話となっているが、すでに射落した鶴が早太の手で搦め捕られているのを尻目に、菖蒲の前と対峙しており、鶴は描かれているにも関わらず無視された格好である。

[【図 14】ボストン美術館 Res.49.72](#)

以上の展開の中では、武者絵のなかで、退治されるものとして鶴が位置づけられており、主人公はあくまでも武者側である。

4. 歌川国芳の「鶴退治」

ところが、武者絵を得意とする歌川国芳には、違った方向性が見いだせる。

国貞(1)の 3 枚続のように丁七唱を加えて描いた国芳の作品(図 15)では、確かに武者三人の存在感も強いが、中央の鶴の姿が始めて全面に出てきている。頼政に射られたがまだ宙にある鶴で、地上での早太や唱との死闘が予想される描写である⁴⁾。

[【図 15】大英博物館 2008,3037.192052](#)

また、次の国芳作品(図 16)は、安永期の「うきゑ」と同様に遠近法を使って内裏を描いているが、敢えてその空間を広くとり、3 人の武者を小振りに描き、稲光を発する赤く染まった黒雲の上で頼政に唸り声を上げる狂暴な鶴の姿である。

[【図 16】大英博物館 2008,3037.192062](#)

この「鶴」を単独で描いたのが、やはり国芳の「木曾街道六十九次之内 京都」(図 17)ということになる。

[【図 17】大英博物館 2008,3037.14771](#)

鶴だけを描く図様は、鳥山石燕が安永 8 年(1779)刊の『今昔続百鬼』(図 18)に描いており、これを参考にしたことは間違いないが、本来、武者絵の定着した画題としての鶴退治の中で、鶴だけを描く新規性は評価してよいだろう。

浮世絵の中で、妖怪画はどのように描かれてきたのか

【図18】大英博物館 1915,0823,0.65

一方で、国芳は、長判の「列猛伝」(図19)に、鶴を狙った弓を射た瞬間の頼政を単独で描いている。矢は宙にあり、向かう先には黒雲があるだけである。

【図19】東京都立中央図書館 H013-029

さらに興味深い作例は、国芳の「名頭英雄揃 政」(図20)である。こちらは、正面に内裏を描き、早太が蹲踞の姿勢で上空を睨み、矢を射る頼政は完全に背後から描くことで顔を見せない。しかも内裏の建物は、階と縁を描くことで、屋上は見えない。こうして、鶴の姿を完全にシャットアウトすることで、むしろ「獐猛な鶴」を想像させるという方法をとっている。

【図20】ピクトリア&アルバート博物館 E.10823-1886

こうして、“描くことで却って怖さが減退してしまう”妖怪を表現するための一つの手法が提示された。

5. 月岡芳年の「鶴退治」

さらに、明治期についても触れておこう。ここでは、芳年の作品を中心に取り上げる。

国芳の弟子、芳年は、明治11年(1878)に「大日本名将鑑」で、頼政と早太を描いている(図21)。名将を描くというタイトルのシリーズであるが、それにしても鶴は描かれていない。黒雲めがけて、頼政が矢を射、早太が仰ぎ見る図である。まさに、国芳の手法を継承したものである。

【図21】ボストン美術館 11.18107

明治12年(1879)には、「艶雄六歌撰 新橋武蔵小万」(図22)がある。コマ絵は、頼政が弓張月を仰ぎ見る図



であるが、菖蒲を持つ芸者の美人を組み合わせた見立である。画中この色紙枠には「弓はり月のいるにまかせてほととぎす名をも雲井にあくるかな」と、鶴退治が済んだあと「獅子王」という剣を拝領する場面で歌われる歌があり、歌人としての説話絵となっている。つまり鶴は、この図には存在しないのである。

【図22】ベルリン東アジア美術館 Res(13)-Kunichika-10953 (Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst)

明治21年(1888)の「月百姿」(図23)では、頼政は、「右の膝をつき、左の袖をひろげて、月をすこしめにかけて」という『平家物語』巻四の記述どおりに描かれており、画中色紙枠には「ほととぎす 名をも雲に…」の歌が記されているから、頼政が見上げる空を飛んでいるのは時鳥であり、鶴を眺めているのではない。

【図23】大英博物館 1906,1220,0.1398

芳年は、明治22年(1886)から、三十六の「怪」を描いたシリーズ「新形三十六怪撰」を描いている。「新形」の題に芳年自身が神経症を病んだことを付会する説明も多いが、怪異現象は精神的なものであるという明治期の知識が反映しているのと、新しい妖怪画である

ことをタイトルに宣言してるに過ぎない。このシリーズの中にも「内裏に猪早太鶴を刺図」(図24)がある。しかし、タイトルのおおりで、猪早太に退治される鶴であり、たしかに迫力はあるが、同構図の勝川春亭の越えるものではなさそうである。

【図24】国会図書館 寄別2-2-2-3

なお、歌川周延にも明治17年(1884)に「雪月花 京都御所月」(図25)がある。こちらは、コマ絵で鶴を描くが、その姿は鳥山石燕を踏襲している。そして、描かれている場面は、菖蒲の前、刀を渡そうとする左大臣頼長、月夜に時鳥を眺める頼政という構図であり、描かれているにもかかわらず、“鶴”は脇役である。

【図25】サレジオ大学マレガ文庫 MM0634_007

以上をまとめると、浮世絵における妖怪は武者絵の中で描かれはじめ、しかも、主人公は英雄、つまり人間の方である。武者絵の中では、その武者側の主人公が交代する動きもあるが、妖怪にその座を渡すことはほぼない。また、現代人が期待するようなさまざまな妖怪が浮世絵というメディアに登場する訳ではなく、あくまでも説話として残されたきた画題を踏襲したものである。これは、明治期まで続いた。しかし、そうした基本の流れの中でも、武者絵を得意とする国芳には、いくつかの独創的な作例があり、究極の方法として「描かないこと」で表現する手法があったことは興味深い。

6. 絵入小説、草双紙などでの表現

近世期前期には「怪談」が読み物として板本の形をとり、商品化していった。仏教説話、中国翻案小説、諸国咄などによって、怪談が流行した。寛文6年(1666)刊『伽婢子』(浅井了意)の挿絵(図26)を見てみると、地獄の様子や、骸骨、鬼の姿で“妖怪”が描かれているが、視覚の上での妖怪の変化は乏しい。この作品では、切落とされた大蛇の頭が描かれている。

【図26】早稲田大学図書館 へ13.01913.0007

また、18世紀の半ばまでは、参加者が怪談を持ち寄って百回話し終わると実際に化け物が出現するという肝試しの催し物に倣って編集された「百物語」怪談集が大いに流行している。延宝5年(1677)刊『諸国百物語』では、怪異現象を器物などに借りて描くものが出てくる。

【図27・28】国文学研究資料館 96-1098-1~5

「かたわ車」「女鬼神・もゆる塚」

これらの物語には挿絵はあるが、まだテキスト本文での表現が格段に勝っており、視覚的な恐怖を表現しきれないとは言えない。

こうした上方での絵入小説に対して、江戸では草双紙と呼ばれる小型の子供向けの絵本が制作されている。この中では、器物や擬人化された化け物が、描かれて活躍している。擬人化の面では、付喪神絵巻から草双紙に転じたもので、ここに化け物のキャラクター化が進行する。

青本時代の作者富川吟雪による『新板風流 妖相生の盃』(安永3年(1774)) (図29)では、器物の化け物、

轆轤首、見越し入道、三つ目、一つ目などの妖怪が次々と描かれる。

[【図 29】国立国会図書館 207-1712](#)

もう一度、上方の動向に目を転じると、18 世紀後半から怪談小説が新しい段階を迎える。中国の小説を翻案して、新たな妖怪を生む、いわばファンタジーを創作した時代である(前期読本時代)。寛延 2 年(1749)『英草紙』、明和 5 年(1768)の序を持ち、安永 5 年(1776)に上梓された『雨月物語』(図 30)などである。

[【図 30】ケンブリッジ大学図書館 FJ.756.01](#)

しかし、これらの小説は、そのテキスト表現の上で格段に怖さが増したが、妖怪画としては大きな進歩がない。

この動きとほぼ同時期に江戸の草双紙は、安永 4 年(1775)頃から黄表紙と呼ばれる大人向けの商品にバージョンアップし、様々な妖怪たちが描かれる。次の作品は、黄表紙というジャンルの創始者とされる恋川春町の『其返報怪談』(安永 5 年(1776)) (図 31)である。

黄表紙における妖怪は、人間世界に同化して「滑稽」に活動していくところに特徴がある。非合理・非現実的存在である化け物を使うことで、黄表紙の特徴としての「うがち」や「ちゃかし」、さらには風刺を容易に表現できる有効な装置となっていた。

[【図 31】東京都立中央図書館 加賀文庫 42-1](#)

さて、『雨月物語』も『其返報怪談』も安永 5 年(1776)に出版されているが、その同じ年に、画期的な妖怪図鑑が成立している。喜多川歌麿の師匠でもある鳥山石燕の『画図百鬼夜行』(図 32・33)である。この作品は好評だったらしく、『続百鬼』(安永 8 年)などの続編も含めて、四作品が上梓され、約 200 件の妖怪を紹介・造形している。

[【図 32・33】大英博物館 1979,0305,0.533](#)

[「犬神 白兎 猫又」、「狐火」](#)

しかし、これらには、むしろ諧謔性を持った例えば宝暦 5 年(1755)『百化鳥』(図 34)などの見立絵本に列なるような意識で、妖怪を増殖させ、図鑑としたものであろう⁵⁾。この図の右丁では、扇(あふ木)が松の葉のように開き、手拭を巻いた鳥(汗鳥)がその枝に止っている。石燕の『百鬼夜行』を見た後、この挿絵をみて、扇や手拭の妖怪と言ってしまえばそれも通用するわけである。

[【図 34】ライデン民族学博物館 1353-185](#)

ちなみに、安永 5 年(1776)には、西洋医学の解剖書の翻訳である『解体新書』も出版されており、本草学の流行と相俟って、俗信や迷信を鵜呑みにせず、科学的な物の見方が定着していく上で、象徴的な年となっている⁶⁾。

鳥山石燕や恋川春町の作品は、妖怪のキャラクター化と大衆化を一気に進めるものだった。ここに及んで、妖怪は忌避されるものからエンターテインメントとして歓迎されるものとなる。この頃を境に、現実世界での妖怪の存在は、大都会化と西洋の科学の流入とが進むにつれて、否定される存在ともなり、忌避されるものから大衆に歓迎される存在になったのである。

7. 江戸後期から始まる怪談・妖術使の作品

さて、浮世絵版画の世界に戻ろう。19 世紀に入ると、人物や似顔表現を得意とする歌川豊国(1)が本格的に役者絵に参入し、歌舞伎興行とのタイアップの強化、紙のサイズの拡大と続き絵による画面の拡大によって、浮世絵の持つ表現力が増強され、大量生産・流通革命が起きる。

演劇の世界では、同時期に舞台機構や早替りの工夫による「怪談狂言」が流行し始める。その切っ掛けとなったのが、鶴屋南北(4)の出世作となった、妖術使いの「天竺徳兵衛」を主人公とする歌舞伎である(図 35)。歌舞伎の舞台は、歌川派によって一つの公演に何種類もの作品が製作されるようになり、こうした妖術使いが操る「怪物」や劇中で化けて出る「幽霊」がビジュアルな版画として大量に市中にでまわることになった。

[【図 35】早稲田大学演劇博物館 402-0161](#)

・文化 1 年(1804)7 月江戸・河原崎座

「天竺徳兵衛韓噺」 早替わり(1)尾上松助



図 36 は、南北(4)による怪談狂言の集大成と評価される「東海道四谷怪談」のお岩を演じる尾上菊五郎(3)描いた役者絵である。

[【図 36】立命館 ARC arcUP3452](#)

・天保 2 年(1831)年 3 月大坂・角芝居「東海道四谷怪談」
お岩(3)尾上菊五郎

ファンタジーの世界を作り上げていた読本のなかでも、

妖術使たちが活躍し、同時に彼らが操る「怪物・怪獣」が挿絵に描かれ、妖術使や怪物が人気キャラクターとして成立していく。この読本の動向を、合巻でも取り入れ、さらには、これらの読み物は、歌舞伎の舞台にも取組まれ、イメージは舞台上で立体化し動き出すことになった。たとえば、蝦蟇の妖術使い自来也が活躍する読本『自来也説話』(文化 3(1806)〜)と、これを承けた合巻『児雷也豪傑譚』(天保 10 年(1839)〜)が人気を博した。図 37 は、これを歌舞伎で上演した時の役者絵である。

[【図 37】ボストン美術館 11.43986](#)

・嘉永 5 年(1852)7 月江戸・河原崎座「児雷也豪傑譚」

また、曲亭馬琴の大ベストセラー読本『南総里見八犬伝』(文化 11 年(1814)〜)には、『雪梅芳譚犬の草紙』(嘉永 1 年(1848)〜)や『仮名読八犬伝』(嘉永 1 年(1848)〜)という二つのダイジェスト版の合巻が競うように出版された。嘉永 5 年(1852)1 月には、歌舞伎の上演もあり、それ背景に図 38 のような役者似顔見立てのシリーズ「八犬伝犬之草紙廻内」(嘉永 5 年(1852))も出版された。そこに尼妙椿のような妖術使いや変化のものが描かれている。



[【図 38】立命館 ARC arcUP0526](#)

浮世絵の中で、妖怪画、はどのように描かれてきたのか

こうして、浮世絵の一つのジャンルとして、怪物を中心に描く武者絵も人気を博していく。その中心にいるのはやはり国芳とその門下であった。

一方で、江戸時代は、天保の改革を迎えると、それまでドル箱であった役者絵や美人画は禁止され、「忠孝」「教訓」を全面に出すことが義務付けられる。そこで、浮世絵業界が開拓した分野が、歴史・伝説を題材にしたシリーズ物であり、武者絵の勢いが俄然出てくる。丁度この時代に、歌舞伎だけでなく講談がエンターテインメントとして急成長しており、武者絵の中に入り込んできて英雄・妖術使・怪物がシリーズで、実録的な説明文をも画面に入れながら描かれるようになる⁷⁾。

しかし、妖しく怖い存在としての妖怪の復権はない。それは、浮世絵が最初に妖怪を描きはじめた武者の伝説に現れる怪物・怪獣に著しい。次の作品(図 39・40・41)は、源頼光に襲いかかる土蜘蛛を描いた物だが、もはや愛嬌さえ感じられる姿である。そして、主人公はやはり武士としての頼光なのである。

[【図 39】大英博物館 2008,3037.06302](#)

・国芳「和漢源氏」

[【図 40】ボストン美術館 11.37639](#)

・芳年「和漢百物語」

[【図 41】東京都立中央図書館 2456-C001-032](#)

・芳年「新形三十六怪撰」

8. 明治期の変化

武者伝説を描いた浮世絵は、明治政府の方針に従って、教訓的・教育的になり、より広い概念で歴史(歴史画)として捉えるようになる。たとえば、芳年「皇国二十四功」「贈正一位菅原道真公」の菅原道真(図 42)も天神ではなく、歴史上の偉人として描かれる。

[【図 42】ベネチア東洋美術館 MAOV3851](#)

神や神話は、江戸時代の浮世絵ではあまり対象になっていなかったが、明治になると過去の天皇も含めて、神話の制作事例が増えてくる。しかし、妖怪に関わる浮世絵は、幕末から明治にかけて大きな変化は起きていなかった。

明治に入ると、明治 7 年(1874)から浮世絵に「錦絵新聞」というジャンルが生まれ、世間で起きたさまざまな事件を報道している。その役割は、明治 9 年で終わるが、その中には幽霊や「怪異現象」が記録される。いわば即時性を持った説話メディアが出現したのである⁸⁾。

たとえば、「東京日々新聞」101 号(図 43)は、愛児を残して死んで亡魂となった母親が、授乳する図であるが、記事には、「文明開化の今日に斯る譚は無き事なれば。虚説を伝ふる戒とす」として擱筆している。

[【図 43】国立国会図書館 本別 7-522_03-004](#)

また、「東京日々新聞」851 号(図 44)では、台湾で戦士した義弟の幽霊が現れる記事だが、驚いた兄が逃出してから再び戻り「能見るに。又影だにもなかりしは友愛の情切なるより、斯る怪事を自ら見しにや」と結論づけている。

[【図 44】国立国会図書館 本別 7-522_03-039](#)

明治に入ると、妖怪や幽霊・怪異現象は、精神・神

経の病によるものとして、ほぼ否定されるようになるが、一方で、「私」の中に、起きる現象として復活してくる。明治期には西洋の文化を取り込むと同時に、自我を意識するようになり、実は、最も理解出ないのは自分自身の「心の内」であることに気づくのである。妖怪は外界にいたるのではなく、自分の内側に住み着くようになったのである。

9. 幕末から明治の動向：皿屋敷を事例に

こうした動向を、浮世絵師たちが意識的に感じ取っていたかどうかは、わからない。まとめとして、その様子を、今度は怪談の代表の一つである皿屋敷の「お菊」を例に見てみよう。皿屋敷は、奉公先の武家の家宝である十枚の皿の一枚を誤って割ってしまったがために、折檻され殺された上に井戸に放り込まれたお菊が、夜な夜な皿を数え 9 枚になったところで、悲鳴を上げるという話である。

皿屋敷の伝説も、享保 5 年(1720)には上方の歌舞伎で題材に取り上げられた記録があるが、寛保 1 年(1741)人形浄瑠璃の「播州皿屋舗」が生まれ、歌舞伎でも取り上げられるに及んで、メジャーな怪談になった。

鳥山石燕も、『今昔続百鬼』巻之中で「皿かぞへ」(図 45)としてこの怪談を取り上げている。しかし、下女お菊の姿ではなく、井戸から炎火が枝のように延び、皿がその枝に果樹のように描かれている。

[【図 45】大英博物館 1915,0823,0.65](#)

天保 2 年(1831)頃に描かれたとされる北斎の「百物語」(図 46)では、石燕の図様に発想を得たのであろう、お菊が次のように描かれる。

首は、皿を繋ぎ合わせ、少し笑みを含んで小さな火炎を噴き出す姿には、怖さを感じることは、まずないであろう。黄表紙でのキャラクター化と方向性は同じとも言える。しかし、これは、石燕の妖怪画が、見立絵本の要素を含んでいたものを北斎がより闡明化したものである。

[【図 46】ライデン民族学博物館 1353-601](#)

天保 8 年(1837)刊の『造物趣向種』(図 47)は、日用品を使った造り物のネタ本であるが、これを見れば、北斎が祭礼時や見世物の造り物を意識したことは瞭然であろう。描かれている象の鼻は風呂場の軽石を繋ぎ合わせている。また、別図の塗物を使った海老の胴体は、朱の盃を重ねたものである。



[【図 47】『造物趣向種』二編 立命館 ARC hayBK02-0286](#)

歌川芳幾は、明治23年(1890)に北斎の「百物語」を継承する形で「百もの語」(図48)を描いているが、「皿屋敷」は、北斎の図様をそのまま使い、下部に浅山鉄山を演じる市川団十郎(9)がお菊を見上げる形で入れ込む。明治になっても、「皿屋敷」は、歌舞伎と直結していたのである。

【図48】早稲田大学演劇博物館 201-0491

基本的に、歌舞伎で「皿屋敷」が役者絵で描かれるのは、井戸の上に釣下げられて責められている絵か、化けて出てきたお菊が宙を飛び、主人や下僕を悩ませる場面である。この怪談劇は舞台機構や早替りを駆使した、「四谷怪談」と同じ方法をとっていたのである。その典型的な事例が、嘉永3年(1850)9月江戸中村座で上演された「実成金菊月」である。この作品では、市川小団次(4)が上方で修行したあと、江戸に戻って尾上菊五郎(3)の後継者として怪談狂言を演じている。

この場面は、殺されたあと井戸から出てきたお菊が宙乗りを駆使して浅山鉄山と忠太を苦しめる場面であるが、責め場を描いた作品もあり、惨殺と亡魂の呪いがこの作品の見せ場であったことがわかる。

【図49】国立国会図書館 寄別 1-9-1-6

その後も、この見せ場が継承されて、芳幾の「百もの語 皿屋敷」(図48)になっていくのだが、その少し前、明治16年(1883)に上演された河竹黙阿弥作「新皿屋敷月雨量」では、お菊が殺された後日談として、兄の宗五郎が酒を飲んで主人の家に暴れ込むという場面が最大の見せ場となった。つまり、皿屋敷にも「怪談狂言」から離脱する時代がやってきたのだ。

実際、この作品にも従来の責め場や呪いの場面は、書込まれていた。この興行時に出た役者絵(図50)では、責め場の描いた作品が残る。

【図50】早稲田大学演劇博物館 201-4158

また、この黙阿弥の台本を出版した『狂言百種』(春陽堂、明治25年(1892))の口絵(図51)でも、責め場を中心に描いている。しかし、最大の見せ場であったはずのケレンを使う呪いの場は、描かれない。

【図51】朝日コレクション T.ASAHI-60100010-01

明治25年(1892)10月東京・歌舞伎座の「皿屋敷化粧姿見」は、旧来の皿屋敷を再演したもので、国周による責め場、呪い場の作品が残る。

こうした新旧の皿屋敷物のテーマの角逐が丁度明治20年代に起きていたのである。

芳年の名品「新形三十六怪撰」は、明治22年(1889)から明治25年(1892)の間に製作された作品で、歴史・伝説・説話を題材にした、幕末の武者シリーズものと同等の題材を選びながらも、武者ではなく「怪」をテーマとして、それまで浮世絵が定型を守り続けた描き方とはひと味違う作品がいくつか混じっている。一つは、怪談ものの代表作「四ッ谷怪談」(図52)。天井から下がる帯らしきものが、蛇のように鎌首を持ち上げた様子は、「子供を抱くお岩の不安を象徴的に表している」⁹⁾という。

【図52】立命館 ARC arcUP5847

そして、もう一つが「皿やしき 於菊の霊」(図53)。この作品では、ただ一人、ぽつりと井戸端に可憐な美女が立つ。決して恨んでいるような姿ではないし、足元が

透けていなければまったくお菊の幽霊とは分らない。殺した主人が、お菊を愛しているが故に、やむなく殺さざるをえなかったというシチュエーションの中で、その主人がこの絵を見たすれば、殺してしまった「お菊を愛おしむためにある絵」ということになるだろう。お菊もそのことを理解して傍に居てくれるのだという理解である。つまり、お菊の心は、この作品を見ている自分の心の中にあるのだ。

【図53】ビクトリア&アルバート博物館 E.1016-1914

こうした、亡霊をめぐる解釈の変化の中で、新しく生まれた「新皿屋敷月雨量」は、理不尽な殺され方をしたお蔭(お菊に当る役名)の兄の憤懣を酒に泥酔して主家に暴れ込むことで表現した「魚屋宗五郎」として再演され続けることになる。そして、最後の歌舞伎皿屋敷物の役者絵(図54)は、明治32年(1899)9月歌舞伎座の魚屋宗五郎となったのである。

【図54】東京都立中央図書館 N112-001

大正5年(1916)には、岡本綺堂作の「番町皿屋敷」が東京・本郷座で初演されるが、本作は、まさに芳年の「皿やしき」を戯曲で解釈したかのように、愛するが故に殺さざるを得なかった青山主膳の心の葛藤が描かれることになったことも付加しておきたい。

[補記] 講演の映像は、次のサイトで視聴できる。(2021.9.30 現在)

<https://www.japanhouse.com/events/scenic-views-and-supernatural-beings/>

[注]

- 1) 岩切友里子。「浮世絵武者絵の流れ」。(『浮世絵大武者絵展』町田市立国際版画美術館、2003)。
- 2) なお、この絵馬は文政2年(1819)の『扁額軌範』、寛延2年(1749)の『絵馬雛形』にも同様の図様を挙げる。
- 3) 『美術世界』第20巻に模写あり。なお、国安の作品もやはりこの絵馬に倣ったものがある。
- 4) 弟子の芳員にも国芳に匹敵する大胆な黒雲の作品がある。
- 5) 中野三敏。「見立絵本の系譜：「百化鳥」の余波」。(『語文研究』、1973)。小林ふみ子他。『江戸見立本の研究』。(汲古書院、2006)。
- 6) 香川雅信。『江戸の妖怪革命』。(河出書房新社、2005)。
- 7) 鈴木重三。『国芳』総説。(平凡社、1992、p. 250)。
- 8) 土屋礼子編。『日本錦絵新聞集成』。(文生書院、2000)。
- 9) 『浮世絵大事典』。(東京堂出版、2008)。「新形三十六怪撰」。及川茂担当、p. 251。

浮世絵の中で、妖怪画はどのように描かれてきたのか