

# 絵画による妖怪研究 —江馬務と吉川観方を中心に—

西見 摩利沙

(堀田ゼミ)

## 目次

第一章	はじめに
第二章	幽霊・妖怪絵画による研究
第一節	江馬務『日本妖怪変化史』における研究
第二節	吉川観方『絵画に見えたる妖怪』における研究
第三節	ツェツィーリエ『ドイツにおける日本の妖怪の本』における研究
第三章	風俗研究から幽霊・妖怪研究へ
第一節	江馬務
第二節	吉川観方
第三節	江馬務と吉川観方の繋がり
第四章	吉川観方について
第一節	吉川観方の伝記
第二節	京都と観方の関わり
第五章	結論とおわりに
	参考文献

## 第一章 はじめに

私は元々絵画鑑賞が好きで、日本画や外国の絵画を美術館に見に行くことが多かった。その中で、妖怪に関する絵画をテーマとした展示を見た際に、どういった基準で分類されるのかということ、また昨今の妖怪ブームによって漫画、アニメ、小説の挿絵といったところで視覚的に印象付けられる妖怪というものがどのような存在であるのかということが気になり、卒業論文のテーマとすることにした。

この卒業論文では、近現代の風俗史料収集家であった吉川観方、またその師匠筋に当たり、初めて幽霊・妖怪画という視覚的な面から分類を試みた江馬務に焦点を当てて絵画による妖怪研究がどんなものであったのかということ、吉川観方とい

う人物が何者で、何故幽霊・妖怪について纏め、本を出版したのかということ进行调查することとした。

しかし、私は幽霊や妖怪を絵画でしか知らず、何故幽霊と妖怪は別個のものとして扱われるのか、そもそも幽霊とは、妖怪とは何者なのかということから調べ、妖怪を研究することがどういうことなのかも調べなければならなかった。

そこで、吉川と江馬の妖怪分類に加え、小松和彦の妖怪学を用いて、まず妖怪とは、妖怪研究とはなんなのかということも併せて纏めていきたい。

## 第二章 幽霊・妖怪絵画による研究

### 1. 妖怪とは何か

小松和彦の『妖怪学新考』という本では、「人間を取り巻く環境は自然であれ人工物であれ、恐怖つまり「警戒心と不安」の対象に変貌する可能性を含んでいるのである。その恐怖心が人間の創造力を動員して超越的存在を生み出し、共同幻想の文化を作り上げ伝承する。恐怖に結び付いた超越的現象、存在」（『妖怪学新考』P37、38）がすなわち妖怪であるとしている。

また、「妖怪学」は、人間の創造力によって作り出された膨大な種類の文化のうちの一つである妖怪を研究した学問を指している。

近代の科学、物質文明の発達・浸透によって現実世界からは妖怪は撲滅されていったものの、都市部の噂話やフィクションの世界で妖怪は生き続けているということから、人間にとって重要な存在であることを物語っており、人間の精神生活の根源にかかわる事柄と関係していると考えられる。それを明らかにする学問として新しい「妖怪学」は整備される必要があると考え、小松は本書を書いている。

小松は自身が考える「妖怪学」を、前述のように文化現象としての妖怪（人間が創造した妖怪）

を研究する学問としている。

妖怪存在とは、人間との関係を考えずにその形や属性を観察できる動物・植物・鉱物のようなものではなく、常に人間との関係や人間の想像世界の中で生きているものである。したがって妖怪を研究するという事は、妖怪を産み出した人間を研究する事に他ならない。要するに、妖怪学とは「妖怪文化学」であり、妖怪を通じて人間の理解を深める「人間学」なのである。

「妖怪学」の研究は大きく分けると以下の二つの様になる。

- ① 現実世界において妖怪現象や妖怪存在を信じている人々が語る妖怪に関する研究
- ② 文学・芸能・絵画などに物語られ、演じられ、描かれたフィクションとしての妖怪についての研究

この二つの領域は互いに影響し合っており、現実世界で語られている妖怪をめぐる話の多くがフィクションとノンフィクションの境界から生まれてきている。

①では、まずどのような妖怪が信じられているか、姿形や出没する場所・性格などを知るために多くの妖怪体験談を収集し、それを分析する必要がある。そこから、妖怪譚を信じる個人の心の中にあたり、社会が抱え持っていたりする恐怖心や不安、あるいはそこから発生する葛藤、戦いなどを浮かび上がらせることも可能となってくる。つまり、現実世界の妖怪信仰の研究である。

一方②では、妖怪の登場する物語や儀礼、芸能、絵画などの、①のような妖怪信仰の影響を受けて作られた作品の研究となっている。これらの作品は、実際にあったことを忠実に記録したというスタイルをとった作り話から、明らかに作り話であるものまでさまざまである。しかし、そこに描かれた妖怪が現実世界において人々に実在するものだと信じられていたとは限らないため、一応現実世界で語られる妖怪とは異なるレベルに属するものと考えer必要がある。

## 2. 妖怪学の3つの潮流

小松は、自身の妖怪研究から妖怪学を3つの流れにまとめている。

### (1) 明治期：井上円了(1858～1919)の妖怪学

日本で最初に「妖怪学」という学問を提唱した井上円了は、妖怪現象や妖怪存在を信じる人々に対して科学的知識によって否定・撲滅し、人々を妖怪という迷信から解放しようということを目的とし、妖怪を信じる人々にとっての世界の認識の体系を破壊し、近代の科学的・合理的な考えを身に付けさせようとした。

例)「タヌキ囃し」をタヌキの仕業ではなく、遠くの祭囃子が風の関係で近くで聞こえるように感じられたものとした

夜道で出会った大入道は、月の光によって作られた大木の影を見誤ったものであるとした

小松は井上円了について、「この種の妖怪学者は、この世から妖怪を信じる者が一人もいなくなるまで妖怪退治を続けることになる。この研究を支えているのは、妖怪がいなくなるのが人間の幸福な生活だとする信念である。井上は明治中期から大正にかけて精力的に妖怪現象を調査し、その撲滅を続けた。」(『妖怪学新考』P.15)と述べている。

### (2) 明治期：黎明期の近代医学

井上円了の妖怪学と同時期に、同じように妖怪を否定・撲滅していたのが近代医学である。

人間は自然や他の人間との関係の中で生活する中で、さまざまな不安や恐怖、精神的肉体的疲労を抱えることで、幻覚や幻聴、妄想現象などを起こし「妖怪」を生み出し呼び招いてしまい、更に不安が高まると社会的生活を送ることが困難な、所謂病気になると考えられた。

例)「キツネ憑き」はキツネの霊とは無関係であり、さまざまな抑圧や不安によって妄想や精神の錯乱が生じた「精神病」であると判断した。

しかし病気が妖怪の所為ではないと診断したところで、社会や個人の生活の中から不安や恐怖、疲労などを取り除かなければ病気が治らないということは変わらない。従来は妖怪という形で伝統的に表現されてきた精神・心の歪みの象徴を否定しつつ、別の象徴に置き換えて西洋医学による治療をしなければならなくなってしまった。

これによって日本の近代精神医学は、患者を社会から隔離するという治療方法をとることとなり、そのためには患者の心の診断、患者が属している

家族やその他の社会現象・関係といったことの診断も必要になっていったのである。

### (3) 昭和期：柳田國男（1875～1962）の妖怪学

柳田國男は井上円了の妖怪学とは異なる妖怪学を提唱した。日常生活を送っている人間が信じている妖怪とその社会的背景から、機能や信仰生活、コスモロジー（人間を取り囲む宇宙や世界といった広がりにおける人間の立ち位置に言及する論や研究）を探ることや、妖怪伝承を採集することでその分布から妖怪信仰の過程を復元することが目的の妖怪学である。

これらの妖怪学は、人間の生活から妖怪が発生する根本的な原因となるような、人間が不思議だと思うことや不安をかきたてられるようなことを除去したり、人間が妖怪を完全に否定しても生きたり出来るのだろうかということへの答えを求め、多角的に妖怪信仰という物の実態を解明しようとする目的がある。この妖怪学の中では、妖怪は即迷信とみなされて撲滅するものという認識はされないものの、妖怪という存在が、人間が精神・社会的に生活を営んでいく上で重要な役割を果たしていることや、その時代の社会の様子を描き出している極めて有効な手段として利用されていたことを見出している。

例) 幕末に安政の江戸大地震（1855年）が起きた際に、現在は「迷信」とされるような、大地の奥深くにいる大鯰が地震を引き起こすという当時の民間信仰に基づいて、現在で言うところの鯰絵の刷り絵などが大量に江戸中に出回って、人々が鯰絵を地震除けの護符にして安心を獲得した。

小松は、柳田が妖怪研究を始めることになったことの直接的なきっかけについて、今回私が卒業論文にて取り上げる江馬務の『日本妖怪変化史』が刊行されたことに起因するのではないかと指摘している。

また、「江馬の著作は小さなものであったが、日本の説話や絵巻、図絵などに描かれた妖怪を歴史的にたどりながら、その分類や属性を解明しようとした最初の試みであった。実際、この本が刊行されたあとあたりから、柳田は妖怪研究に精力的に取り組んでいる。井上や江馬の仕事に刺激され、

そしてそれに不満を感じて、民俗学からの妖怪研究の必要性を感じ取ったのであろう」（P.19『妖怪学新考』）とも述べている。

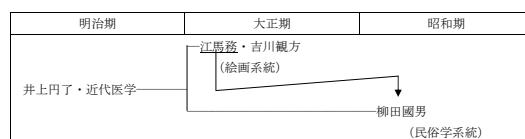
柳田は、近代化と共に否定されつつあり自身が研究対象としていた「民俗社会」が、妖怪を信じ、その伝承を豊富に持っていたことから、妖怪というものを研究する必要があると考えた。

柳田の妖怪研究において重要視されたのは以下の3点である。

- ① 全国各地の妖怪の種類を収集して分布を調べる
- ② 妖怪と幽霊の区別をすること
- ③ 妖怪の発生を神の信仰の衰退と見なして妖怪を説明すること

①は現在の妖怪研究においても重要視されているが、②と③は後々の研究において疑問視される部分も出てきている。

これらのように近代の妖怪学には、明治期の井上円了の研究や医学から始まり、大正期に江馬務が絵画方面から妖怪学研究を進め、それらに影響されて、吉川観方は江馬と同じく絵画研究を、昭和期の柳田國男は民俗学方面からの妖怪学研究を進めたという流れがあることがわかる。系譜にして以下のように纏めた。（筆者制作）



### 3. 応挙の幽霊画に関する考察

今橋理子が書いた『江戸の動物画 近世美術と文化の考古学』（刊：東京大学出版協会 2004年）という本の、第五章 仔犬と髑髏の中の2＜幽霊画＞の言説、そして応挙（p.226～p.245）の部分を取り上げる。

この章の前には長澤蘆雪（1745～1800）という人物の描いた「幽霊・仔犬に髑髏・白蔵主図」（1784、5年頃）の絵の紹介があり、取り上げる文章とも関わるため、一応説明を入れておく。（【図1】参照）



【図1】 長澤蘆雪「幽霊・仔犬に髑髏・白蔵主図」  
『江戸の動物画 近世美術と文化の考古学』口絵6掲載

両端の犬と髑髏、白蔵主の絵は絵の本紙と掛け軸の表具部分が消されて描写されているだまし絵の様になっており、真ん中の幽霊画は少し高めに描かれているため鑑賞者は必然的にこの絵を目にとめることになる。

また、描かれている女が「幽霊」と分かるのは、下半身がかき消されているためである。さらにこの幽霊画には幽霊の特徴をほぼ押さえている（白帷子、消えた足、黒い黒髪、懐に入れた右手、うつむき加減で青ざめた表情、背景を含め状況説明が一切ない）。

一方左側は掛幅の軸の仕立て部分までも使って薄野を表現し、白蔵主は本紙の内から私たちの世界を見ており、右側は画面の安定感を消してまで仔犬と髑髏を下に描き、掛け軸に「存在」させている。

### (1) 幽霊のイメージ

筆者は蘆雪が描いた幽霊が「足なし」で描かれていることから関連して円山応挙（1733～1795）の幽霊図の話を進めている。

幽霊＝足がないと思うようになった俗説として、歌舞伎で幽霊を登場させるのに、漏斗と呼ばれる

鼠色の先の細くなった衣装で足を隠すところから一般化したと言われるが、あまり明白ではない。

諏訪春雄によれば、足なし幽霊を描いた最古の資料は『花山院ささきのあらそひ』（1673年）の挿絵に描かれた藤壺の怨霊であるという。その後に実録本『死霊解脱物語』（1690年）や、近松門左衛門の浄瑠璃『傾城反魂香』（1708年）などにも足なし幽霊が描かれているといい、18世紀初頭までには幽霊をイメージする際の重要な要素として足の無い幽霊というものが定着していたことが分かる。しかも、日本における幽霊が他国のそれとは違い、例えば『長崎見聞録』（1798年）に「彼地（註・中国のこと）に流行する幽霊は、此地にて伝ふる腰なき下なき幽霊とは違ふ。一身全備したる幽霊にて、履の響きなどあり」と記されるなど、19世紀を迎える頃までには、足なしであることは＜日本の幽霊＞の特徴であるとまで認識されていたのである。

### (2) 応挙＝幽霊画というイメージ

筆者は、応挙といえば幽霊画を描く人物というイメージがあり、更に伝応挙の幽霊画が「幽霊画のブランド」とも言えるほど定着していることを指摘している。

作品を比較すると、各々に多少差異はあるものの、俯いた顔や乱れ髪、白装束と懐に入れた右手などが共通しており、この構図は明らかに、応挙の幽霊画を人々にイメージさせるためのプロトタイプとして認識され、かなり広く一般的に流布してきたものと見なすことができる。

現存する作品の中で応挙の真筆と認められる作品はないものの、青森県の久渡寺にある幽霊画は1784年に寄進されたもので、天下に三軸ある応挙の幽霊画のうち最も始めに描かれたとされる。つまり、京都近辺で描かれたであろうこの作品が、応挙生前中に既に遠く離れた青森に渡って寺院に寄進されたということであり、多くの人々の目に触れたことは容易に想像がつく。

また、久渡寺のものに描かれている幽霊は、口元に紅が入れられた、生身の女を想起させるような表現という、同構図の諸作品には全く見出されない特徴がある。

この幽霊画を取めている箱の蓋の裏には、この絵は「返魂香（反魂香）」と呼ばれていたということが書かれている。反魂香とは、中国の漢の武帝が李夫人の死後にこの香を焚いてその面影を見たという故事が元であるが、そうなる今日私たちが考える幽霊の、憎しみ・恨みなどによって成仏できない魂が人に祟ったり憑いたりするために現れるというイメージとは明らかに相反する。「反魂香」をテーマにした応挙の作品は他にもあり、そちらは香炉から立ち現れた女の肖像は明らかに唐美人であるため、李夫人を意識したものであると思われる。だとすれば、久渡寺の幽霊は全くの日本的な白装束をつけていることから、李夫人に見立てた京美人と解釈することが出来る。つまり、紅色の口紅の様子なども、反魂香になぞらえて描いたことになる。

ここで、応挙と同時代の作例として歌川豊春(1735～1814)の作品と伝えられる「見立反魂香図」の絵を見ると、いずれも朱漆や豪華な螺細に彩られた中国風の机の上に花瓶と香炉が置かれ、さらに花瓶には（解釈はなされていないものの）「虞美人草」と呼ばれる芥子の花が数本挿されている。そして、香炉から立ち上った煙の中に幽霊が現れた瞬間を描いている。

つまり、先の豊春風の〈見立反魂香〉では、李夫人与虞美人という、中国の二つの故事に表れた伝説的なそれぞれの悲劇の美人を同時に重ね合わせ、それをさらに江戸の当世風に置き換えるという、受容者側に複数の文脈（コンテクスト）を一度に想起させる作りとなっている。

そして、作例がこのように複数確認されるという事から、「反魂香」が江戸中期には文化的に〈見立て〉という趣向として取り入れられるほどに一般的な文脈として認知されていたといえる。

### (3) 応挙は何を描いたのか

上記の事から考えると、応挙の久渡寺の幽霊画には「反魂香」の文脈を語るために重要な記号である「香炉」が描かれていないということが分かる。

それを解釈するために、「幽霊描きの応挙」という言説を追及すると、明治時代以降雑誌等に紹介された話の型も少なくとも5話以上ある。取り上

げられているものも長いため、おおまかにまとめると、

- ① 応挙の幽霊画は元々西京の割烹店にあって千客万来で、後に人に渡るも没落して粗末な家にとどめ置かれることとなったため、それを嘆いた人物が買い取って由緒の一文「幽霊記」を残した
  - ② 応挙の妹が重病にかかって余命もないため、応挙が嘆き面影を留めようと写生した
  - ③ 当時京都の好事家の間で、李夫人の故事にちなんで、美人の半身像を居間や宴の間に掲げ、香の煙越しに鑑賞する事が楽しまれた
  - ④ 応挙の妻を蚊帳越しに見た応挙が、かねてより幽霊の画を描こうと思っていたのでその様をそれだと思い、写生した
  - ⑤ 応挙には大津の名物芸姑屋に愛した女性がいたが、先立たれてしまったためその面影を留めるために幽霊図として芸姑屋に収めた
- といった話になっている。

これらの話のパターンとして、地域も場所も違うが、西京や大津などの何らかに有名だったという料亭や茶屋、遊郭に伝えられた事、その場所で応挙が愛した女性に先立たれたため面影を残そうと絵にした事と、一定の話型が存在している。そして、前述した久渡寺の箱書きにあったように、応挙の幽霊画が「世に三点」伝わったとされるなら、全ての伝説が史実の部分を含んでいるとも考えられるため、伝承が多いとはいえどれかが虚構であると断じることはできない。

「香炉」が無かった理由は、③の情報を踏まえると、応挙の幽霊画が床の間で鑑賞されるとき、香を焚いた実物の香炉を置いた為ではないだろうか。つまり、絵画空間にある死者の霊という虚を、実世界にある香炉の煙越しに眺めてかりそめの現実に意識を向けるという一種の遊びとなっていたのである。

そう考えてみると、応挙の〈反魂香図〉は中国故事を江戸の当世風に置き換えるだけでなく、その世界の具現化を試みると同時に遊んだ、極めて手の込んだ見立て絵だったと言える。

## 第一節 江馬務『日本妖怪変化史』における研究

### 1. 『日本妖怪変化史』の概要

1923年10月に中外出版から刊行され、1951年には『おばけの歴史』と改題されて学風書院から、1976年には中公文庫から刊行され後に復刊に至っているなど、妖怪に関する基本文献としては人気が高いことが窺える。

著者の江馬務は自序にて、妖怪変化というもの为主観的幻覚、錯覚の精神的な現象から生じていることについては、「妖怪は人間によって発生する」という言葉や「幽霊の正体見たり枯れ尾花」という俳諧がよく表していると評している。

しかし『日本妖怪変化史』が執筆された当時は妖怪学というもの体系化されていなかったため、妖怪変化の現象を見る時は妖怪が実在しようがしまいが、過去に人々の祖先が妖怪を如何に見て、どんな反応をし、対応したかをありのままに収集して、材料を組織的に編纂することが必要だとも述べている。

この本の軸になったのは、江馬が主宰していた風俗研究会の機関誌『風俗研究』第20「妖怪の史的研究」であった。その「妖怪の史的研究」も元をたどれば、1919年9月3日の京都大雲院内家政高等女学校講堂での「妖怪変化に関する書籍絵画」の展覧会において集められた百数十点の資料を借用して起草され、主に妖怪の歴史の変遷を記し、巻末には大正6年京都倶楽部にて催された「幽霊に関する書画展覧会」で収集された資料を材料として書かれた「文学絵画に見ゆる幽霊」という論文を付け加えたものである。

発行の経緯としては、風俗研究に興味を持って江馬を訪ねた人々が妖怪に関する書籍の再販を希望したために、江馬の学友である江藤激英が勤務している中外出版株式会社から発行されたということである。

また、『日本妖怪変化史』で明治以降の妖怪学について言及されていないのは、明治以降は妖怪を現象として捉えずに人の心象の表れとされ、更に明治以降の妖怪学は井上円了が既に纏めていたことによる、江馬の意向である。

『日本妖怪変化史』の構成は以下のようになっている。

#### 第一章 序説

#### 第二章 妖怪変化の沿革

#### 第三章 妖怪変化の生成並びに出現の原因

#### 第四章 妖怪変化の出現の時期・場所と景物

#### 第五章 陰火と音響

#### 第六章 妖怪変化の容姿と言語

#### 第七章 妖怪変化の性、年齢、職業

#### 第八章 妖怪変化の能力と弱点

#### 第九章 結語

江馬は変化は人、動物、植物、器物、自然物の五種類が本体であるもの、妖怪はこれら五種類のうちのいずれか一つに類似したもの（的確には当てはまらないもの）に分けられるとしている。

ただし、厳密に分けることは出来ず、例えば「鬼」は人が死んで鬼になる変化の場合があったり、そもそも妖怪としての鬼がいたり、どちらにもとれるような鬼もいたり、その都度考察する必要がある。

次に、変化の特徴である「化ける」ことを、狸や狐の様にそのものの一種の能力によって魔力で別のものになる現世的なもの、幽霊の様に死んだ後の世で別の正体となる輪廻的なものに分けられる。さらに変化の化け方は、生霊の様にその変化の精神だけが化け物の活動をする精神的なもの、化け物が正体を現して活動をする実体的なものに分けることが出来る。

これらのように、江馬は妖怪変化というものについてそれぞれ目次を立てて分析し、また化けるものと化けないものを基準として「妖怪」と「変化」とに分け、更に絵画を引用することで主にその容姿、または書かれた事象から樹形図を作ることによって細かく分類することを目的とした。

## 第二節 吉川観方『絵画に見えたる妖怪』における研究

### 1. 『絵画に見えたる妖怪』の概要

1925年9月1日に京都の美術図書出版部から刊行された、吉川観方による妖怪画、及びその画家たちの解説本。発行の経緯としては、京都原色写真精版社（印刷所）の市川という人物から、夏向きの本を作るように依頼されたがテーマの指定は特になかったため、吉川自身が所蔵していた妖怪に関する肉筆画や版画を取り上げたという。

この本は、その名の通りに昔から絵画で表現さ

れる妖怪や幽霊のみを纏めた物である。しかし、出版の都合上ページ数に限りがあるため、物語本や草紙の挿絵は採らなかつた。このことについて吉川本人は歴史的・芸術的なものではなく一枚絵として興味を持った趣味的な絵を選び、一般の多数の人々の娯楽目的で纏めたと述べている。

本文は絵師を中心に構成され、土佐光起、鳥山石燕、葛飾北斎、河鍋暁斎、月岡芳年等の名前が見られる。

『絵画に見えたる妖怪』の出版年である1925年は日本では昭和への移行期の大正末期であり、ちょうど明治期の文明開化による実証的な世界観に疑問を抱いた時代だったと言える。

前述のように明治期以降の妖怪や幽霊については、井上円了が迷信であることを実証したが、大正時代には退屈な日常から逃避するために反日常的な奇妙な想像力やエログロナンセンスなものが好まれた。さらにこの時期には心理学が流布し、流行に合わせて多くの心理学の書物が翻訳されるなど、吉川が妖怪に注目したのは時流に沿っていたのではないだろうか。

また、吉川がこの本を作るにあたって参考にした文献として、『浮世絵類考』『大日本人辞書』『日本人名辞典』（芳賀博士編）『古今絵画名家録』（尾崎晩雪編）『浮世絵』（藤懸静也著）等が見受けられた。

『絵画に見えたる妖怪』の評判が良かったため1926年には『続絵画に見えたる妖怪』が刊行され、妖怪絵の他にも戯画、漫画が加えられたりおもちゃ絵が見られたりするなど、最初のものとはあえて異なった内容でまとめられている。また、こちらでは絵師ごとではなく妖怪、幽霊のジャンルごとに分けられている。

## 2. 妖怪の分類

『絵画に見えたる妖怪』では、まず「鬼と餓鬼」「付喪神」「百鬼夜行」についての解説がされているため、それに準じて纏めていく。

### ①鬼と餓鬼

鬼とは、形は人身、頭に牛角、腰に虎の皮の褌を着け、口は耳まで裂けて鋭い牙を持ち、凶悪な顔をして怪力があり、凶暴であると想像される。

しかし、太古には「おに」という名は見受けられず、代わりに「しこめ」「もの」と呼んだ。「もの」

とは、元々荒ぶる神という定義だったが、後年になって、怪しきもの・邪悪をなすものという意味になっていったとされる。

絵画として表現された最古の鬼は法隆寺にある玉蟲厨子の扉の密陀画である。（密陀画とは日本の油彩絵画技法、漆器や陶磁器の上絵装飾技法であり、この場合はそれを使って描かれた絵を指す。）これは奈良時代にインド思想の影響で描かれたものである。

平安時代になると迷信の類の全盛期であったため、鬼の種類も著しく増加し、他の妖怪と見分けのつかないものも生まれてきた。その例としては地獄の鬼と人間界の鬼とが挙げられるが、鎌倉室町時代に入ると仏教思想が強く根付いたため、鬼のイメージは地獄界のものがベースとなり、人間界の鬼は地獄風に変化していった。『北野縁起』『餓鬼草紙』『春日権現験起絵巻』『百鬼夜行』に見られる鬼は平安末期から鎌倉期にかけての代表的な鬼を描いたものと言える。

江戸時代には、鬼は宗教倫理における「悪」を体現するものとなり、絵画の鬼も自然と地獄の鬼という形で定着していった。

鬼と共に古くから絵画に表された妖怪として餓鬼が挙げられる。皮や肉は血相が悪く枯渇しており、頭髪は乱れ、唇が乾燥しているため舌で舐めるといふ仕草を見ると確かに妖怪と言える。

更に奇異醜悪様々である中でも、長髪で顔が隠れ、その隙間から見える光る眼と気味悪く差しのべた両手、卒塔婆の下で屍肉を探る様は、近世の幽霊の定式とも言える要素が揃っているのではないか。

- 1：出産の家に窺い寄る餓鬼
- 2：屍肉をあさる餓鬼
- 3：卒塔婆にしたたる水を飲む餓鬼
- 4：鬼に叱咤される餓鬼の群れ

1から3は『餓鬼草紙』が出典だが2種類のものがあり、1つは岡山県の曹源寺に所蔵され、もう1つは所在不明だが田中納言による影写（透け写し）は東京国立博物館にあるという。画家については不明だが土佐光長（生没年不詳、平安後期の人物）の説が強い。

4は京都北野神社所蔵の『北野縁起』を出典とし、これは現在残る絵巻物で最も幅が広いとされる。

作者は藤原信宝（建仁頃の人）と言われる。

いる。

## ② 付喪神

「器物百年を経て、化して精霊を得てより、人の心を誑す、これを付喪神と号すと云へり」と『陰陽雜記』に書かれている。（注：『陰陽雜記』とは架空の書物であり、これらの文章は付喪神絵巻（室町期）から引用したものとされる）

感情の無い器什（日常で使う用具）も、古くなれば全て化けるという迷信は昔からあったものらしい。

掲載した絵は『付喪神縁起絵巻』の二巻模本の一部を採ったものであり、『付喪神絵巻』『付喪神草紙』とも呼ばれる。土佐光信（1434～1525）の画風に似ており、原本は岐阜県の崇福寺にあるもので、これの成立は16世紀頃とされる。

## ③ 百鬼夜行

『江談抄』（平安期の説話集、藤原実兼編）に小野篁と藤原高藤が遭遇した百鬼夜行についての記述がある。また『大鏡』（平安後期の歴史物語、作者不明）にも九条師輔があははの辻（現京都市内二条大宮の交差点とされる）という所で百鬼夜行を目撃している記述があるなど、百鬼夜行は平安中世以降度々見受けられる怪談話となっている。

百鬼夜行とは元々邪鬼を意味していたが、後に具体化されて有形の怪異として表されており、万人の目に見えるものと徳の高い人にしか見えないものがあるという。源流は支那（現中国の一部地域）の陰陽思想によるもので、1・2月は子の日、3・4月は午、5・6月は巳、7・8月は戌、9・10月は未、11・12月は辰といったように、月によって百鬼夜行の日時も定められている。

その形はほとんどが鬼のものに類似しているが、千体万様であるため他の妖怪と変わらない姿に見えるようである。

ここで挙げられている絵は土佐光信筆と伝えられる『百鬼夜行絵巻』（室町期）である。

また、章末に『妖怪群踊之図』を挙げており、この絵は上記の『百鬼夜行絵巻』などに影響を受けて描かれたと推測される。徳川時代にはどの画派も百鬼夜行に類する作品を残しており、この絵も同じく徳川期に入ってから描かれたものとして

## 第三節 ツェツィーリエ『ドイツにおける日本の妖怪の本』における研究

### 1. 『日本の妖怪の本』の概要

1925年にユニオン・ドイツ協会出版社から刊行された本であり、赤地の表紙には金色で葛飾北斎の「片輪車」の絵が使われている。本文はドイツ近代の女流画家で、日本美術研究者でもあったツェツィーリエ・グラーフ＝プファーフが執筆し、同じく画家であった夫のオスカー・グラーフと共に編纂した。

全体は大きく二部に分かれ、前半のテキスト部63ページと、各ページに大体一枚の挿絵を添付した後半部分の142ページの、計205ページから構成される。

ページ数から分かるように本の半分以上は図版であり、数点の根付と能面以外の大半は浮世絵に当てられている。その主な絵師には葛飾北斎、歌川国芳、大蘇芳年、河鍋曉斎などが認められる。

日本の妖怪画や幽霊画を集めた本はドイツではおそらく初めての物であるが、『日本の妖怪の本』の全容については不明のままであり、ツェツィーリエと洋画家の原田直次郎との関係から分かる事蹟がほとんどである。

### 2. ツェツィーリエ・グラーフ＝プファーフについて

ツェツィーリエは1862年にドイツのニュルンベルク近郊のエアランゲンに生まれ、子どもの頃から芸術に興味を持ち、16、7歳頃から画家として教育を受け始める。後には作品がヒトラーに買い上げられるほどドイツの近代絵画史において無視出来ない存在となった。

日本においてツェツィーリエが知られるきっかけとなったのは19世紀末にミュンヘンに留学していた画家の原田直次郎と作家の森鷗外との関係からであり、懇意にしていた原田とツェツィーリエの様子を鷗外が『独逸日記』に書き留めている。

また、ツェツィーリエは原田を通して日本の筆の技法を学び、以降は日本美術の研究者としても活躍するようになっていくことから、『日本の妖怪の本』は日本美術を紹介してきた日本研究者としての成果を示す書物だと考えられる。



### 3. 本文の構成及び内容

まず日本の神話が導入部で解説され、次に掲載された図版に対応させて妖怪や幽霊の話が進められている。その際、龍、狐、猫、狸といった動物を軸にした話から始まり、それ以外の妖怪と幽霊の話が続く。ただし全体でみると、妖怪や幽霊を題材にした話が必ずしも網羅されているわけでは無かったり、単に死者を描いただけの、妖怪や幽霊に加えるには疑問の残る作品も含まれていたりする。

### 4. 妖怪の分類

第一グループ：悪魔や妖精

→神話から生まれ、太古の自然崇拝に基づく神や悪魔が仏教の概念と合体したもの

第二グループ：動物が魔力を持って人間に変身したもの

→龍、虎、狐、狸、蛙、猫など

第三グループ：人間の亡霊

→菅原道真や平家の亡霊など歴史上の人物を題材に取った幽霊

→地方などの言い伝えから生じたものや滝沢馬琴の話に登場するような純粋でロマン的な性格を持つ幽霊

→雪女のように民話に見られる幽霊

このように、ツェツィーリエの分類では、第一と第二が妖怪、第三が幽霊に該当しており、諏訪春夫や小松和彦の分類にも一致する。

小松和彦は『妖怪学新考』にて池田弥三郎と諏訪春夫の妖怪と幽霊の分類についてまとめている。

池田弥三郎→妖怪：特定の場所に出る

幽霊：人を目指す

怨霊：家に憑く

諏訪春夫 →妖怪：人、人以外のものが人以外の形をとって現れる

幽霊：元々人間だったものが死後人の属性を備えて現れる

### 5. 西欧の妖怪

ツェツィーリエは、近代の西欧の妖怪は試行錯誤の末に創造されたが精神を伴っていないという事に対して、日本の妖怪は民衆の憧れと苦悩から

生まれ、しかもそれは空想ではなく現実のものであると唱えている

### 6. 『日本の妖怪の本』と『絵画に見えたる妖怪』の比較

#### ① 共通点

『絵画に見えたる妖怪』の続編では『日本の妖怪の本』と同じく妖怪の分類方法と思われる項目別にまとめられている

→吉川は掲載作品を餓鬼と鬼、神鳴、天狗、狐の怪、狸の怪、猫の怪、蜘蛛の怪、化け物、幽霊、押戻の10項目に分類しており、押戻を除いて前述のツェツィーリエの分類と大きく重複する。

第一グループ（悪魔や妖精）：餓鬼と鬼、神鳴、天狗

第二グループ（人間に変身する魔力を持った動物）：狐、狸、猫、蜘蛛、化け物

第三グループ（人間や亡霊）：幽霊

この点から、ツェツィーリエの妖怪や幽霊に対する理解は日本での理解に合致するものだったことが確認できる。

#### ② 相違点

『絵画に見えたる妖怪』では今日妖怪画で一般的に取り上げられる絵師の鳥山石燕、葛飾北斎、歌川国芳、月岡芳年などの他に小林栄濯や森徹山、フランス人のビゴ（実際にはチャールズ・ワグマンとされる）といった妖怪画のジャンルでは珍しい名前が見られる。

それに対して『日本の妖怪の本』では欧州で当時人気の高かったとされる河鍋暁斎、竹原春泉齊をはじめ、鳥山石燕、葛飾北斎、歌川国芳といった、あくまでも妖怪画ではオーソドックスな絵師に限られている。

また、作品の選択も、『絵画に見えたる妖怪』では東海道四谷怪談、皿屋敷などの代表的なテーマよりからくり絵やおもちゃ絵、妖怪と見るには疑問のある役者の死体絵などの珍しい作品の方が多く目につくのに対し、『日本の妖怪の本』では自殺者などの妖怪や幽霊とは言えない様なものも含まれているが、多くは一般的な題材をとっている。

これらのことから、吉川は珍しい題材や絵師を用いることである程度妖怪に慣れ親しんだ日本の

読者を対象とし、ツェツィーリエは日本に見聞のないドイツの読者を対象とするために妖怪の本を一般的な作品でまとめようとしていたと思われる。

## 7. 『日本の妖怪の本』の意図

- ・ツェツィーリエは妖怪というものを、代々妖怪を題材に取ってきた土佐派を通して、本来の日本的な美術を代表するものとして理解し、妖怪によって日本美術本来の姿を紹介しようとしていた。
- ・日本の幻想的な芸術表現が、西欧とは異なっているのかということ、西欧の妖怪と比べて日本では精神性を伴った表現がとられたことで西欧の芸術創造に刺激を与えることを述べている。
- ・妖怪を通して、日本美術の根底にあるのは超自然的なもの結びつきの深い日本人の精神性であることや、妖怪が日本の精神を明確に表したものであることを伝えようとした。

## 第三章 風俗研究から幽霊・妖怪研究へ

### 第一節 江馬務

【表1】

江馬務略歴		
年号	西暦	事項
明治 17	1884	12月2日京都市下京区富小路松原上ルにて生まれる
24	1891	開智小学校入学
31	1898	京都府立第一中学校入学
37	1904	第三高等学校入学
40	1907	京都帝国大学史学科入学
43	1910	京都帝国大学大学院入学
44	1911	京都市立美術工芸学校講師に就任 風俗研究会創設
45	1912	京都市立絵画専門学校講師に就任
大正 4	1915	京都市立美術工芸学校教諭に就任 大日本武徳会美術専門学校講師に就任
5	1916	風俗研究会機関誌『風俗研究』創刊
6	1917	風俗研究会の事業として京都倶楽部で「幽霊に関する書画展覧会」を開催 10月に展示で陳列された材料を使って「文学絵画」を京都帝国大学文学界発行の「芸文」に寄稿
8	1919	風俗研究会の事業として京都大雲院内家政高等女学校講堂で「妖怪変化に関する書籍絵画」を開催 陳列された材料を使って『風俗研究』第20に「妖怪の史的研究」と題して寄稿

12	1923	清々館にて講演会「風俗史上より見たる妖怪変化の新研究」と題して講演 『日本妖怪変化史』を中外出版より発行
昭和 2	1927	金沢市に風俗研究会設立
12	1937	大坂道頓堀のクラブにて「幽霊の話」講演
18	1943	『風俗研究』廃刊
24	1949	京都女子大教授に就任
35	1960	東京国立博物館大講堂にて「日本風俗史学会発会式」に会長として挨拶
36	1961	「日本風俗史学会」の関西側の発会式
45	1970	心筋梗塞で入院
50	1975	京都女子大退職
53	1978	京都富田病院に入院
54	1979	5月10日心不全により96歳で死去

筆者制作

(【表1】参照)

1884年12月2日に、京都府立医学専門学校教授の父・章太郎と母・志んの長男として京都市に生まれた大正・昭和期の風俗史家。尊王の文人の江馬天江の孫にあたる。

1910年に京都帝国大学史学科風俗史専攻を卒業した後、1921年まで京都市立絵画専門学校（現京都市立芸術大学）で講師を務め風俗史を講じた。

また、講師とともに1911年に風俗研究所及び風俗研究会を設立し、1915年から15年間月一回で時代扮装実演会を開くなど、風俗を学術的に研究するだけでなく、実地に行つての検証も行った。

1916年には機関誌『風俗研究』を刊行し、1942年まで、244号続いた。この『風俗研究』には、吉川観方が古画の模写や挿絵をしていた。

1949年から1975年まで京都女子大学の教授を務め、1960年には日本風俗史学会の創立者となり、会長に就任した。

1979年5月10日に亡くなる間際、国家、公共に対して積年の功労がある者に授与する勲三等瑞宝章を贈られた。

元々江馬は学生時代に「文芸上に見たる妖怪」という小冊子を手作りしており、それを補訂して形にしたいという思いがあった。その後風俗研究会の事業の一環として、1917年の京都倶楽部での「幽霊に関する書画展覧会」や、1919年9月3日に京都大雲院内家政高等女学校講堂での「妖怪変化に関する書籍絵画」を催したり、その際に陳列された多数の材料を使って「文学絵画」に見ゆる幽霊」や「妖怪の史的研究」を執筆していることか

ら幽霊・妖怪への関心はとても高いものだったと思われる。

また、美術工芸学校や絵画専門学校で講師として活動する傍らで風俗研究会を創設したということで、風俗研究はさまざまな過去の文献を参考とするだけではなく、風俗画製作を目的とした絵画資料の収集も重要だった。香川雅信は「江馬が妖怪の「容姿」を重要な基準として採用した背景には、こうしたヴィジュアルに対する志向が影響しているように思われる」と述べている。(中公文庫 2004 年改版『日本妖怪変化史』解説)

## 第二節 吉川観方

【表 2】

吉川観方略歴			
年号	西暦	年齢	事項
明治 27	1894	1	京都東山区に四人兄弟の次男として生まれる
33	1900	7	岡阪鉄山に書を学ぶ
34	1901	8	四条派の西堀刀水に日本画を習う
38	1905	12	京都市立一ッ橋小学校（東山区東福寺）卒業
40	1907	14	藤原重浪に和歌の添削を受ける 上代様仮名を独習
41	1908	15	京都市立第三高等小学校（東山区六波羅 / 現洛東中学）卒業
42	1909	16	浮世絵の研究を始める
大正 2	1913	20	京都府立第一中学校卒業 役者似顔の小版画を出す これ以来関西に版画の復興を思い立つ
3	1914	21	京都市立絵画専門学校予科に入学、江馬務の主宰する風俗研究会に参加
5	1916	23	風俗研究会の機関誌『風俗研究』の為の古画の模写や挿絵の執筆を担当
6	1917	24	第十一回文展に「舞台のかけ」入選
7	1918	25	絵画専門学校本科卒業 松竹合名会社に入社、舞台意匠顧問となる 第十二回文展に「花は散る日は暮るる」を出品するが落選
9	1920	27	絵画専門学校研究科卒業
11	1922	29	関西で初めて雲母摺大錦版舞妓大首図を刊行、ついで役者大首絵も刊行
12	1923	30	研究会を離れて故実研究会を創立 『観方創作版画集』を刊行
13	1924	31	秦東書道第一回展に入選受賞

14	1925	32	三木翠山と創作版画展を開催 これ以後は展覧会等に作品を発表せず、依頼によって作品を描くようになる また、故実研究会の活動を中心に風俗研究や風俗資料の収集がさかんになる 『絵画に見えたる妖怪』を京都美術図書出版より発行
15	1926	33	『続絵画に見えたる妖怪』を京都美術図書出版より発行
昭和 18	1943	50	この頃から京都の今井氏と親交を深め、同氏のために多くの作品を描く
20	1945	52	日本美術工芸協会展に参加
22	1947	54	この頃身延山に遊び、日蓮宗管長の肖像を描く
23	1948	55	この頃大分市の一九氏の依頼で大作に取り組む
29	1954	61	春日大社の画所預かりとなり現在に至るが、その後はあまり描かず風俗研究・風俗資料収集・著作等に尽力 また、全国各地で風俗資料展を盛んに開催する
40	1965	72	京都市から第一回観光事業功労者賞を受ける
41	1966	73	京都新聞社から文化賞を受ける
42	1967	74	日本観光協会から功労者として表彰され、記念品を受ける 自治省から地方自治功労者として賞牌を受ける
43	1968	75	京都市から第一回文化功労者賞、金盃を受ける
44	1969	76	宇治自衛隊から表彰され、記念品を受ける 京都市から篤志家として表彰され、朱盃を受ける
46	1971	78	第三師団より表彰、金盃一対を受ける
47	1972	79	西陣織物組合より表彰、記念品を受ける 京都市観光連盟より表彰、記念品を受ける
54	1979	84	4月に没する

筆者制作

（【表 2】 参照）

本名を吉川賢治といい、1894 年～1979 年の京都の人物である。10 代で日本画を学んだ後、浮世絵の研究を経て関西の新版画家として知られるようになった。近世風俗の蒐集家でもある。日本画を西堀刀水、竹内栖鳳に学ぶ。京都に生まれる。幼い頃より書と和歌を学び、上代様仮名（平安時代の和様の書の様式の仮名文字）を独習する。

1914 年に京都市立絵画専門学校に入学。入学中の 1917 年に第 11 回文展（文部省美術展覧会）に「舞台のかけ」が入選。卒業後は松竹合名会社に入社し、

舞台衣装顧問として活躍した。

浮世絵には早くから興味を持ち、版画の復興を企画して雲母摺大判錦絵の舞妓大首絵や役者大首絵を刊行した。吉川の作品は訳者の特徴を捉えるというよりその風俗を正しく伝えるものであり、展覧会での作品発表をやめてからは時代風俗研究に取り組んでいった。

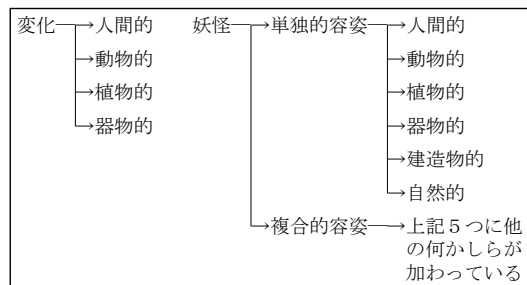
1923年には故実研究会を設立し、依頼画を制作する一方で、有職故実（朝廷や公家、武家の昔からの行事や法令・儀式・制度・官職・風俗・習慣の先例や典故の研究）、風俗史の研究や蒐集を行う。代表的な浮世絵作品として「延若のいがみの権太」「河内屋権太」「成駒屋の紙治河庄の場」「松島屋の朝顔」（全て多色摺木版画）など。

吉川の収集品は絵画などの美術品から人形など多岐にわたり、1975年に亡くなった後は、コレクションは京都府立総合資料館、奈良県立美術館、福岡市博物館などに寄贈された。

### 第三節 江馬務と吉川観方の繋がり

まず、江馬が主宰していた風俗研究会に吉川が所属していたことから、吉川は江馬の研究に少なからず影響されていたと思われる。

また、江馬の提唱する分類は、細かい部分の省略はあるが以下の表のようになっている。（図：『日本妖怪変化史』より引用、一部筆者改変）



『絵画に見えたる妖怪』において作者名で分類されなかった「鬼と餓鬼」「付喪神」と、前述した吉川の『続絵画に見えたる妖怪』での10の分類を、江馬の分類に照らし合わせてみた。なお、『絵画に見えたる妖怪』の「百鬼夜行」は吉川も述べるように千体万様であるため、分類を避けた。

江馬務の分類	吉川観方の分類
人	餓鬼と鬼
	天狗
	幽霊
動物	狐の怪
	狸の怪
	猫の怪
	蜘蛛の怪
植物	(該当なし)
器物	付喪神
自然物	神鳴

(図：筆者制作)

取り上げた絵画の内容の妖怪と変化の混合はあるものの、江馬が提唱した人、動物、植物、器物、自然物の五種類に当てはまるような分類をしているように見受けられる。

また、『続絵画に見えたる妖怪』の項目の1つである化物は、「ろくろ首」のような人型（【図2】参照）、「猿兎猪鹿蛙の変化」のような動物型（【図3】参照）、「小野桜の精」のような植物的・動物型（【図4】参照）の絵画も含んでいることから、化物の項目そのものが変化にあたる分類になっていると思われる。（【表1】、【表2】、【表3】参照）



【図2】 三代歌川豊国「ろくろ首」『続絵画に見えたる妖怪』掲載



【図3】 鳥羽僧正「猿兎猪鹿蛙の変化」『続絵画に見えたる妖怪』掲載



【図4】 月岡芳年「小町桜の精」『続絵画に見えたる妖怪』掲載

【表3】

『日本妖怪変化史』に掲載された作品		
作者	作品名	収録本
鳥山石燕	頼豪の化した鉄鼠	『百鬼夜行』
	調度の変化	『付喪神』
	天狗	『百鬼夜行絵巻』
	鬼	
西川祐信	足利邸に出現した 笈の化け物	『絵本武者備考』
	竹原春泉	二口女
岡田玉山	轆轤首	『狂歌百物語』
	すっぽんの化け物	『怪談旅之曙』
	狸の化け物	『小夜時雨』
	鼠の小人	『絵本妖怪奇談』
鳥山石燕	芭蕉の精	『百鬼夜行拾遺』
	面厲鬼	『百鬼夜行』
	山彦	『百鬼夜行』
	齒黒べったり	『絵本百物語』
龍閑斎	河童	『狂歌百物語』
勝川春章・春英	幽霊	『怪談百鬼図会』
	鶏の僧	『絵本妖怪奇談』
芳幾 (落合芳幾?)	梅若丸の霊、隅田 川の柳と化す	
	北英 (春江齋北英?)	お岩の亡霊、提灯 に還着す
北斎 (葛飾北斎?)	狐の美人	
	恙虫	『絵本百物語』
	片輪車	『百鬼夜行』
	海坊主	『小夜時雨』

	宗源火	『百鬼夜行』
	道真の幽霊	『北野天神縁起』
	正体を現した狐	『狐の草紙』
	山地々	『絵本百物語』
(鳥山石燕?)	毛羽毛現	『百鬼夜行拾遺』
(鳥山石燕?)	小袖の手	『百鬼夜行拾遺』
(鳥山石燕?)	蛤の作った蜃気楼	『百鬼夜行拾遺』
	赤鱗の島	『絵本百物語』
	のっぺらぼう	『百鬼夜行』
(鳥山石燕?)	籠車	『百鬼夜行拾遺』
	輸入道	『狂歌百物語』
	踊り首	『絵本百物語』
伝円山応挙	幽霊	
	二本足の幽霊	『妬湯仇討話』
	足のある幽霊	『お伽はなし』
	髪切り	『狂歌百物語』
	大入道	『怪談百鬼図会』
	餓鬼	『餓鬼草紙』
	大江山の鬼	『大江山絵詞』
国芳 (歌川国芳?)	佐倉宗吾の霊	
豊国 (歌川豊国?)	鎌田又八と妻の霊	
	ひまむしょ入道	『百鬼夜行拾遺』
	狐の一つ目入道	『丹後国変化物語』
	空を飛ぶ天狗	『怪談登志男』
		『土蜘蛛草紙』
国芳 (歌川国芳?)	妖術、髑髏を現す	

筆者制作 (空欄は不明、括弧内は筆者記入)

【表4】

『絵画に見えたる妖怪』 に掲載された作品		『日本妖怪変 化史』と共通 する絵画
作者	絵画名	
伝土佐光信	餓鬼草子	
伝土佐光信	餓鬼草子	○
伝土佐光信	餓鬼草子	
藤原信宝	北野縁起	
伝土佐光信	付喪神縁起絵巻	
伝土佐光信	百鬼夜行絵巻	
	妖怪群踊之図	
森徹山	小野小町之図	
浮田一薫	墓場に立つ幽霊	
鳥山石燕	飛頭蛮	
	濡女	
勝川春章	三代目歌右衛門の法界坊	
鳥居清長	金時と鬼の子等	
葛飾北斎	浮絵化物屋敷之図	
	小幡小平二	
	お岩さん	
	さらやしき	
	笑うはんにや	
	しうねん	
三代豊国	提灯の幽霊	
	吉田千四新奇早替り	
	お岩の亡霊	

## 絵画による妖怪研究 —江馬務と吉川観方を中心に—

	高山檢校の霊	
	鎌田又七と愛妾菊野の霊	○
	『見立三十六怪撰』安方の亡霊	
	『見立三十六怪撰』累の亡魂	
	『見立三十六怪撰』清玄	
	めのと五十嵐	
	惨殺される小幡小平次	
	小平次を殺する人々と小平次の霊	
英斎泉寿	からくり絵化物尽し	
歌川国景	鼠の嫁入と狐の嫁入	
歌川広重	大晦日の狐火（江戸名所百景）	
歌川国芳	葛の葉の子別れ	
	八代目團十郎の死	
	冥途大芝居追善役者付	
	相馬御殿	○
	神谷伊右衛門とお岩の亡霊	
	擬百人一首の能宣朝臣	
	木曾六十九次の追分 おいはと宅悦	
	木曾六十九次の鶴沼 興右衛門と女房累	
	木曾六十九次の細久手 堀越大領と宗吾の霊	
	堀越大領と朝倉當吾の霊	
長谷川貞信と春好斎北洲	お菊の亡霊	
	お岩の怨魂	
『ジャパン・ボンチ』	クボタセントローの霊	
豊原國周	善知鳥安方の霊	
	お菊の霊	
河鍋暁斎	幽霊之凶	
	骸骨之幽霊	
	お岩と宅悦	
	大首と旅僧	
	妖怪大合戦之凶	
	化粧せる妖怪	
月岡芳年	小傳法の庄吉	
	皿屋敷お菊の霊	
	応挙の幽霊	
小林永濯	幽霊之凶	
尾形月耕	城主堀田等と佐倉宗五郎夫妻の亡霊	

筆者制作

【表5】

『続絵画に見えたる妖怪』に掲載された作品		『日本妖怪変化史』と共通する絵画
分類	作者 絵画名	
餓鬼と鬼	伝藤原光長筆 管弦宴遊の席に跋扈せる餓鬼	
	田中納言模 築地の邊に多くの人々と群れる餓鬼	
	伝藤原光長 地獄の凶	
	伝藤原信實 大江山の鬼退治	
	伝狩野元信 鬼の首と頼公	
	大津絵	

	蹄齋北馬	鬼の念仏	
神鳴	伝藤原信實	菅丞相の霊雷と化して清涼殿に災す	
	大津絵	雷の行水	
天狗		貝太鼓吹鳴らし行く天狗の群れ	
		善界坊の湯治	
		善界坊別れを借しむ	
	大津絵	天狗と象	
	松屋耳鳥齋	天狗とげぼう	
	勝川春章	天狗と牛若丸	
狐の怪	佐脇嵩之	野狐	
	遠浪齋重光	走馬燈	
	初代歌川豊国	狐忠信と静御前	
	歌川国芳	白面の久五郎	
	歌川国芳	葛葉狐	
	歌川国芳	葛葉狐	
	月岡芳年	葛葉狐	
狸の怪	月岡芳年	月下狸の腹鼓	
	月岡芳年	狸の化け物と小野川	
猫の怪	五渡亭國貞	岡崎猫	
	五流亭景松	岡崎猫	
	一鵬齋芳藤	岡崎猫	
蜘蛛の怪	伝土佐長隆	頼光邸蜘蛛の怪異	
	伝土佐長隆	頼光邸蜘蛛の怪異	
	歌川國長	頼光邸蜘蛛の怪異	
	からくり絵	頼光館と蜘蛛の怪	
化物	鳥羽僧正	猿鹿猪蛙の変化	
	伝土佐光信	御所車に乗り行く妖怪の群れ	
	伝小槻宿禰	笛鼓調べつつ行く百鬼行列	
	伝狩野元信筆	かみきり	
	佐脇嵩之模		
	伝狩野元信筆	ぬれ女	
	佐脇嵩之模		
	伝狩野元信筆	ぬけくび	
	佐脇嵩之模		
	三代歌川豊国	ろくろ首	
	佐脇嵩之	ぬっぺっぼう	
	佐脇嵩之	うぶめ	
	鳥山石燕	片輪車	○
	鳥山石燕	雪女	
	鳥山石燕	貝兒	
	鳥山石燕	火間蟲入道	○
	月岡芳年	小町桜の精	
	歌川國貞	尾上松緑死絵	
	歌川国芳	暫の外寝	
	河鍋暁斎	道化百萬編	
	おもちゃ絵	當物変り行燈	
	無我	月下の骸骨	
	歌川国芳	相馬古内裏の怪異	○
	揚州周延	清盛館雪中の怪異	
幽霊	藤原信實	道真の霊月夜に法性坊を訪ふ	
	歌川国芳	平家怨霊大物浦に義経の船を悩ます	
	葛飾北斎	平家怨霊大物浦に義経の船を悩ます	

	三代歌川豊国	見立舟辨慶	
	佐脇嵩之	幽霊	
		墓場に表れたる幽霊	
	文影	幽霊	
	一筆齋文調	男の生首口にしたる幽霊	
	五風亭貞虎	累の怨霊	
	歌川国安	お岩の亡魂	
	春江齋北英	お岩の亡魂	
	五波亭國貞	お岩の亡魂	
	歌川国芳	お岩の亡魂	
	豊原國周	お岩の亡魂	
	歌川国芳	佐倉宗五郎の亡霊	○
	歌川国芳	佐倉宗五郎の亡霊	
	伝土佐光重	清姫逃げ行く僧を追ふ	
	月岡芳年	清姫日高川に蛇体となる	
	歌川国芳	法界坊と野分姫の亡魂	
	歌川国芳	清玄櫻姫を慕ふ	
	月岡芳年	清玄の霊桜姫を慕ふ	
	昇齋一景	異人の幽霊	
押戻	三代歌川豊国	押戻	

筆者制作（空欄は不明）

『絵画に見えたる妖怪』及び『続絵画に見えたる妖怪』と、『日本妖怪変化史』で共通している絵画資料は全体のほんの一部ではあるものの、『続絵画に見えたる妖怪』における分類は江馬務が『日本妖怪変化史』で提唱した分類ののっつものものといえるのではないだろうか。

## 第四章 吉川観方について

### 第一節 吉川観方の伝記

吉川観方本人が自伝として残した『観方白話』（刊：はざくら会（1981年））には、吉川がどんな生活を送り、どんなものに影響されていたかということや、当時どのような人物と面識があったかということ、舞台や映画、京都での祭事において吉川が衣装分野での時代考証をしていたこと、当時起こった出来事などが項目建てで書かれており、吉川観方という人物が読み取れる資料となっている。

項目は1つの話題について1つずつまとめられているが、時系列や項目内容に基づいた分類はされていないため、以下の様にまとめた。また、吉川本人が当時を振り返った時事日記的な内容もあったが、そちらは割愛した。

### 1. 吉川観方の人物像・置かれていた環境

幼い頃は祇園方面へ続く細道の途中のガラス張りの建物に石を投げるいたずらをしていた。（円山の六阿弥）また、歌うことはしなかったが歌がるたで遊び、中学1、2年生の頃には上級生を相手にして慌てさせたり、近くの銭湯に行つて人が集まって歌がるたをする時に年上相手に頑張つたりと、歌がるたは得意だった。（歌がるた）

7、8才の頃には家族で四条京極上ルの歌舞伎座の北手にある大寅屋という小屋に芝居を見に行つても、入り口で時間を潰して待っているほど芝居は嫌いだった。しかし誓願寺近くの明治座で楠正成の桜井の子別れの場と八岐の大蛇という2つの歴史劇に感銘を受け、芝居を好きになった。（にわかと歴史劇）

21才頃、京都南座でイブセンの「人形の家」が上演され、当時は珍しかった新劇であり、吉川も面白い傾向の芝居だと感じていた。（「イブセン」の人形の家）その後、京都市主催の岡崎博覧会で、学生ばかりの風俗劇のような素人芝居の脚本を書き、その際に江馬務も短編を書いた。（京都市主催の風俗劇）当時は舞台道具の準備をしている時に舞台の幕が開いてしまった際に、客席に頭が見えるほど当時としては背が高かった。（背の高い先生）また、万寿寺通りに墨で漢字の「一」を書いた紙を持っていくと占ってもらえる場所があり、吉川も占つたところ、人より背がとても高いことと体は丈夫だが兵役とは縁がないことを当てられ、実際に徴兵検査では長官に「あなたは目が悪いが他方面で国に尽くしてください」と言われた。（万寿寺の墨色判断）

絵画専門学校に通っていた時に、吉川の中学校時代の校長だった藤代という人物と絵画界の有力者達が推していた竹内栖鳳とどちらが校長になるか揉めて度々寄り合いがあった。しかし吉川は二人に縁が深く、どちらか片方を支持することができなかつたため話し合いに参加せず、そのまま絵画専門学校とは縁が切れてしまった。（絵画専門学校と私）

松竹合名会社に入った際には、初給の200円をもらったその日に道頓堀近辺の古物商で見つけた高さ6尺程の祇園の夜桜を描いた作品を180円で買って使つてしまい、母親に「初給くらい親に見

せてから使うものだ」と怒られた。(祇園夜桜の大屏風)

吉川の収集家としての思想を表す話題として以下のようなものがある。

「私はあちこちに古い風俗資料を分けて所蔵している。場所的に一か所には集められないのでこうなってしまったのであるが、その管理には大そう気を使っている。何しろ焼失でもしてしまったら、中には幾千金を積んでも、取り返しのつかない品々もある。家内には倉庫は3つもあるが、それらの倉庫は勿論のこと、倉庫がわりの大きな私の自宅にも火の気は一切用いていない。煙草などは何をか言わんや、で、たしなみません。京都の冬は殊に厳しいと人はいう。毎日毎夜身を切るような寒さにもかかわらず、暖房器具が使えないので、つらい思いの時もあったが何とか今日迄過ごしてきたのである。大きめな深めのお湯のみに熱いお湯やお茶を満たし、それを手で包んで暖を取るのである。暖かみが少しさめる時分が来るとお茶は飲むという訳。そうしてまで気を使って防火対策をしてきたおかげで、美術品どもは今なお健在で残っていると言う訳である。法隆寺壁画の災難などは、もつてのほか、全く言語道断である。」(湯飲み茶碗が手あぶり)

また、今回は吉川の収集家としての側面をまとめたが、「絵を描く」という事に関する本人の考えとしては、吉川の仲間同士で年の終わりに食事をした際に、吉川は「絵というものは難しい。上手に描こうとすれば難しいが描くだけなら易しい」  
「絵は易し 丸、点、棒の3つにて 森羅万象 成らぬものなし」と言い、実際に「○」「・」「-」の3つだけで絵を描いて見せた、という話もある。(絵は易し)

## 2. 吉川観方が関わった仕事

第二章第二節でも触れたように、1925年に日本の幽霊と化け物の絵を集めた『絵画に見えたる妖怪』という本を作り、次の年にも続編として妖怪画集を出版した。『絵画に見えたる妖怪』の最後には付録として「きまま頭巾」というペンネームで「怨みの襖絵」という短編小説を書いた。この画集はよく売れ、床屋や風呂屋、病院の待合所に置かれた。

吉川は「幽霊とお化けは1つのようでもた別物である」(『観方白話』P12)と述べている。(幽霊化物絵)

1918年の24才の時に松竹合名会社に入社したものの、当時の役者は小学校程度しか修了していない人が大部分で、特に女形は衣装について厳しく、青年だった吉川はやりにくいことが多かったという。

入社した経緯としては、1919年10月に菊池寛作の「藤十郎の恋」を演劇作家の大森痴雪氏の脚色で上演したときに衣装を担当し、大きな障害もなく開幕させ興行も大当たりしたことを見込まれたことによるものだった。

入社にあたって先代鴈治郎、社長の白井松次郎、大森痴雪、食満南北の四人としか口を利かなくても良いという事と、1か月に2、3回の出勤という条件が提示されたが、実際に入社すると、各部屋の男衆から裏木戸の下足番に至る人々と話をする必要があった。

仕事の段取りとしては、芝居が始まる一週間ほど前に大阪の本社から送られてくる脚本を読んで着物の下絵を作り、本社に返す台本と共に下絵を送るというものであり、その後は舞台稽古、初日の前、初日の最低三回は見に行った。しかし初日で初めて見ることができ吉川監修の衣装は思い通りにいかないこともあった。昭和10年には松竹合名会社を辞職した。(松竹に入社・入って舞台意匠家)

1922年10月に大阪中座で近松門左衛門生誕200年の記念興業が行われた際には、鴈治郎が原作通りの「心中天網島」を出し、吉川はその衣装を手がけた。その時の舞台装置の意匠は竹内栖鳳が主に行っていた。(栖鳳画伯が馬の足)

また、丹波一宮の出雲神社の宮司が京都絵画専門学校の後輩だった関係で、昭和13年に、その出雲神社に伝わる鎌倉時代起源とされる花踊の衣装を新しく考証して欲しいと頼まれて、それまで黒の紋付に白袴で踊っていたものを古い時代の様子とあっている衣装を作った。(千歳村の牡丹)

さらに1946年頃、島原で駐屯軍を招待するための会があり、吉川の監修で寛永、正保、寛文、元禄、



享保、安永、文化、天保、明治、現代の10の時代を表した昔の太夫道中を復活させ、岩清水八幡宮でも同じ島原太夫道中、醍醐寺で太閤豊臣秀吉の花見になぞらえた桜会太閤行列を行った。(岩清水社の太夫道中と醍醐寺の豊太閤花見)

宝塚撮影所で撮った「女体は悲しく」(1957年)という島原の太夫達を題材にした東宝の映画には、島原保存会員役で少しだけが出演していた。(映画と私)

時期が不明な話題としては、ある映画で桃山時代の着物を着る女優に時代考証通りの細帯を着せたが、女は広い帯が常識の時代だったために、社長から「どう見ても女に見えないからやめてほしい」と言われたことがあったり、(女が女に見えぬ)北野上七軒のみたらし団子献上の行列を桃山時代風の当時の衣装で行い、吉川が考証、意匠することになったりした。(上七軒の団子献上)

吉川の自宅は風俗博物館仮陳列場としており、奥の空き地には、植えられた草木に関する歴史的な古典詩歌を選出して小さな立て札に書いていた。例えば梅なら梅に関係する菅原道真公の歌や歌舞伎の梅玉というように草木に添えられて古絵巻物を模した垣根で囲っており、その草木の数は百種類にも及んだ。(故実花壇)

また、映画「新しき土」を作ったドイツ人のアーノルド・ファンクは戦前京都に滞在中、風俗博物館仮陳列場に来たことがあり、展示物だけでなく襖や障子も見て回った際に、「今まで映画の用で方々の貨物屋を見たが、なかなか気に入ったものがなかった。ここに来て初めて日本的なものを見ることが出来た。」と評していた。

## 第二節 京都と観方の関わり

### 1. 安井金比羅と吉川観方

京都の安井金比羅宮(京都府京都市東山区東大路松原上ル下弁天町70)に吉川観方の像があるということで、京都と吉川観方の関わりについての参考とするために、現地に行ってきた。(【図5】参照)



【図5】 安井金比羅宮 久志塚写真(著者撮影)

吉川観方の像は、安井金比羅宮の敷地内にある久志塚にある。(【図6】参照)久志塚由来説に曰く「櫛に感謝の誠を捧げ、使い古したり傷んだ櫛を供養する、第一回櫛まつりが昭和36年9月4日に、風俗研究家の故・吉川観方先生の御賛意を得て、当宮氏子で美容師の故・南ちゑ氏を中心とする多くの美容家によって始められました。更に翌年には当宮神域のここに「久志塚」が建立されました。」とあり、吉川が櫛まつり成立当初から風俗史家として協力をしていたことが窺える資料となっている。



【図6】 安井金比羅宮 吉川観方像(著者撮影)

また久氏塚由来説によると、吉川観方像は彫刻家の江里敏明による「吉川観方先生小直衣（このうし）像」というものであり、1979年9月15日に安置されたということである。

櫛まつりとは、久志塚前に奉納された櫛を供え、宮司が祝詞を奏上して供養を行い、その後奉納の舞や時代風俗の解説に続き、古墳時代から現代の舞妓までの各時代の装束や衣装を着けて、かつらではなく地毛で結い上げた髪型をした女人風俗行列が安井金比羅を出発して祇園界隈を練り歩くものであるという。

久志塚建立以降、時代風俗の着付けと結髪の正しい伝承を目的とした京都美容文化クラブの設立、櫛まつり実行委員会が置かれ、櫛まつりが斎行されている。祭りは、当初は櫛の日にちなんで9月4日に開催されていたが、昭和50年から当時の敬老の日である9月15日となり、現在は9月の第4月曜日に行われているとのことである。

## 2. 吉川観方の自宅の場所について

『観方白話』には吉川自身が自宅について、丸太町、二条の橋を超えて縄手新門前にあると記している。

京都文化博物館の学芸員の方に問い合わせたところ、「京都市東山区古門前通大和大路東入元町355」が吉川の住所であるとの事で、生涯独身だったため家族はおらず、現在は家が残っていないとの事である。現在この住所には思文閣京都本社、思文閣出版古書部が建っている。

## 第五章 結論とおわりに

妖怪とは人間を取り巻く環境に対する恐怖心が人間の創造力によって超越的な存在となり、それが文化的に共有され伝承されることで生まれる、恐怖を表す象徴存在である。

そういった妖怪を研究するために、妖怪体験談を収集し分析することで妖怪譚を信じる個人の心の中、社会が抱え持つ恐怖心や不安、あるいはそこから発生する葛藤、戦いなどを浮かび上がらせる方法や、現実世界で語られる妖怪とは異なるレベルに属するものと考えなければならないもの、妖怪信仰の影響を受けて作られた作品を収集する方

法がある。

妖怪は常に人間との関係や人間の想像世界の中で生きているものだから妖怪を研究する「妖怪学」とは、妖怪を産み出した人間を研究する事に他ならない。

近代の妖怪学には、明治期の井上円了の研究や医学から始まり、大正期に江馬務が絵画方面から妖怪学研究を進め、それらに影響されて、吉川観方は江馬と同じく絵画研究を、昭和期の柳田國男は民俗学方面からの妖怪学研究を進めたという流れがある。

その流れの中、江馬は絵画による妖怪学の第一人者として『日本妖怪変化史』を作り、妖怪を体系化した。

今回の論文を書く中で、吉川観方という人物は、単に風俗研究者として舞台や映画の意匠、考証をただけではなく、江馬主宰の風俗研究会に所属しており、「幽霊とお化けは1つのようでまた別物である」という考えを持ち、江馬の流れを汲んだ部分のある独自の分類方法で本を出版したということが分かった。

しかし、吉川が風俗史料を集め始めたきっかけや、『風俗研究』において吉川が何かしらの記事を残していたかということは、調べきれない部分、書ききれなかった部分があったため今後の課題としたい。

## 参考文献

- 今橋理子『江戸の動物画 近世美術と文化の考古学』刊：東京大学出版協会（2004年）  
 江馬務『新装江馬務著作集 日本の風俗文化 別巻』刊：中央公論社（2002年）  
 江馬務『風俗研究87 妖怪変化号』刊：風俗研究所（1927年）  
 京都文化博物館『吉川観方と京都文化 日本最大級の風俗収集品』（2002年）  
 国際浮世絵学会『浮世絵大事典』刊：東京堂出版（2008年）  
 小松和彦『妖怪学新考 —妖怪から見る日本人の心—』刊：小学館（1994年）  
 吉川観方『観方白話』刊：はざくら会（1981年）

- 吉川観方『絵画に見えたる妖怪』刊：美術図書出版部（1925年）
- 吉川観方『続絵画に見えたる妖怪』刊：美術図書出版部（1926年）
- 吉川観方『日本風俗大図集』刊：京都原色版出版社（1934年）
- 中山喜一郎「幽霊画の成立と展開 ～応挙から観方まで～」『國文学 第52巻11号』（2007年）
- 安松みゆき「ドイツで出版された日本の妖怪の本」上：『別府大学大学院紀要3号』（2001年）  
下：『別府大学大学院紀要4号』（2002年）
- Oscar und Cacilie Graf『Japanisches Gespensterbuch』union deutsche verlagsgesellschaft（1925）

### 参考サイト

（2016年1月13日現在）

国立国会図書館デジタルコレクション 『餓鬼草紙』

（<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2542610>）

e 国宝 『餓鬼草紙』

（[http://www.emuseum.jp/detail/100951/000/000?mode=detail&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&title=&c\\_e=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=2](http://www.emuseum.jp/detail/100951/000/000?mode=detail&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&title=&c_e=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=2)）

付喪神 J - TEXT 日本文学電子図書館

（<http://www.j-texts.com/chusei/tukumo.html>）入力：

菊池真一