

形を成した妖怪——鳥山石燕『画図百鬼夜行』を中心に——

川崎 実祐

(鍛冶 宏介ゼミ)

目次

はじめに

第一章 妖怪という画題

第二章 『画図百鬼夜行』の編纂

第三章 『画図百鬼夜行』の後年への影響

第一節 『百種怪談妖物双六』との比較・考察

第二節 『怪物画本』との比較・考察

第四章 江戸時代の霊に対する見方

第一節 物語・芸能

第二節 美術

第三節 結論

おわりに

はじめに

妖怪は、現代においてある程度固定化したイメージが形成されている。「ある限定された場所に出現する」「夜に出現し、夜明けとともに消える」など、妖怪という概念の設定が広く信じられていると思われる。そして、妖怪や怪談といったものに興味がある層の人達には、その容姿までもが共通の要素やイメージで認識されていることだろう。これは、実際には存在が確認されていないものが絵に描かれていることにより、フィクションであったはずの存在に視覚情報が付随されていることに起因し

ていると筆者は考えている。

今日の日本文化にも多大なる影響を与えている妖怪という存在は『日本国語大辞典』で、「(一) 人の知恵では理解できない不思議な現象や、ばけもの。変化。ようけ。妖怪。(二) (形動) あやしい感じのすること。わざわいを招きそうな不吉なさま。ようけ。(三) わざわいと危険。」と定義づけられている。

本稿では、江戸時代の絵師鳥山石燕が描いた妖怪の画集である『画図百鬼夜行』について分析と考察を行なっていく。

鳥山石燕は正徳三年(一七一三)に生まれ、天明八年(一七八八)八月三日七十七歳にて没した、十八世紀江戸の町絵師である。狩野派絵師である狩野玉燕に学び、喜多川歌麿や恋川春町等を弟子としている。『画図百鬼夜行』をはじめとする全四作品の妖怪画集を描いたことで広く知られている(以下、四作品全てを『百鬼夜行』シリーズとよぶ)。

石燕については、国書刊行会から出版されている『画図百鬼夜行』の解題(稲田篤信氏執筆)にて「名の知られている割に、事跡の伝えの少ない人物である。現今は、弟子であった歌麿伝の中で言及されることが多い」と評されている。本研究においても、石燕自身については、特に史料を見出すことができなかったため、石燕の画業の中で現代においても注目を集めている一連の妖怪画集について考察していきたい。

石燕については、横山泰子氏が「鳥山石燕『百鬼夜行』考」にて、石燕を研究する上での枠組みを述べており、本研究においても考察を進めるうえで大いに参考している。また、木場貴俊氏が石燕の妖怪画の位置付けを考察している。さらに、「化物尽くし絵巻」を考察している論文において、妖怪を描く妖怪画は大きく分けて土佐派と狩野派の二つ

の流れが形成されていると指摘している^四。石燕は狩野派の流れを汲んでおり、作品にもその流れが見られるため、それを考慮して考察を深めていきたい。

幽霊画については、堤邦彦氏の『日本幽霊画紀行』^五と藤澤紫氏の「日本美術における「美人画」の展開—飛鳥美人—から江戸の幽霊画まで」^六の研究内容をもとに考察していく。

両氏の研究は江戸時代の思想や文化を考察の基盤としているが、堤氏の研究では、文芸や芸能など幽霊画が他の芸術から受けた影響について考察しているのに対し、藤澤氏は異なるジャンルの絵画作品から受けた影響について考察している。

本論では上記の先行研究に学びながら、第一章で、石燕の妖怪画集が刊行される以前の妖怪絵画について先行研究をまとめ、第二章で実際に『画図百鬼夜行』の分析と考察を行なっていく。第三章では『画図百鬼夜行』が後世の作品にどのような影響を与えているか、二つの作品と比較、考察をしたい。第四章では、筆者が疑問に感じた石燕が描いた三種の霊について、同時代の幽霊画とともに見ていき、江戸時代の幽霊観について考察する、という流れで述べていく。

第一章 妖怪という画題

本章では、石燕以前の時代において、妖怪という想像上の存在が絵画テーマとしてどのような変遷をしてきたかをマイケル・ディラン・フォスター氏の『日本妖怪考』を中心に見ていきたい^七。

フォスター氏は、江戸期に入る以前の妖怪について、「概念が絶えず移ろう複雑性や多層性を含んでいる。妖怪という構造物は、時代に固有の宗教的・芸術的・知的・政治的コンテクストによって形成されている。しかし「百鬼夜行」の概念は、歴史的制約を超えて、視覚的メタファーになってくれる」と述べている^八。

十二世紀末頃から、六道の様相を描いた浄土教絵画である「六道絵」や地獄を主題とした大和絵で、平安末・鎌倉初期の六道思想を反映して

盛んに作られた「地獄草紙」等の異形が描かれた怪異画が登場した。しかし、これらは仏教画に分類されるため、後世に及ぼした範囲は広くなかった。十三世紀後半、数多くの絵巻が制作されるようになり、平安時代から人々に恐れられ、親しまれてきた妖怪の姿を勢揃いさせたかのような「土蜘蛛草紙」「付喪神絵巻」「百鬼夜行絵巻」等の怪異絵巻が描かれた。フォスター氏は「鎌倉時代以来よく知られていた物の怪のイメージは「付喪神」だった。付喪神は特に鎌倉から室町にかけて一大流行となり、説話集や多くの絵画に登場した」と述べており^九、十六世紀に制作された土佐光信作と伝えられている大徳寺真珠庵蔵の『百鬼夜行絵巻』はまさに「付喪神」が鬼や動物の擬人化とともに描かれている怪異絵巻である。百鬼夜行については、『宇治拾遺物語』に「修行者逢百鬼夜行」という段があり、角をつけたものや一つ目のものなど「人にあらず、あさましい物ども」が百人ほど集まってきて夜の町を歩きまわり朝になると姿を消してしまう、という話があるが、そのイメージをこの『百鬼夜行絵巻』もひいている。横山氏は『百鬼夜行絵巻』について「この絵巻には物語の筋らしいものはなく、日用品や仏具、楽器等あらゆるものが化けた妖怪達が行進している姿をユーモラスに描いたもので、最後の部分では太陽がのぼり朝になったために、妖怪があわてて逃げ去る様子が描かれている。この多様な化け物の行進、黎明のエンディングという形式は後にも受け継がれ、石燕も『今昔画図続百鬼』の最終場面に「日の出」の絵をいれている」と評している^{一〇}。

こうした絵巻物に見えるユーモアのある妖怪達は、妖怪イメージの決定的な要素になっていく。面白く滑稽な妖怪描写は江戸時代において様々な妖怪画が描かれ、河鍋晩齋の作品から分かるように明治時代まで続くこととなった。

フォスター氏は『百鬼夜行絵巻』を「平安時代の「地獄絵図」を世俗的にして面白味で満たしたものともいえるだろう。「地獄絵図」では地獄の獄卒と責苦が恐ろしく生真面目に描かれたが、逆に「百鬼夜行絵巻」のキャラクターは遊び心と機知に富んだ描かれ方をしており、その目的は恐れさせたり警告したりするのでなく、楽しませることにあったようである」と位置付けている^{一一}。

第二章 『画図百鬼夜行』の編纂

石燕の妖怪画は前述したように全四作品が刊行されている。一作品目である『画図百鬼夜行』（以下『画図百鬼』）は安永五年（一七七六）春に刊行され、それに続く二作品目の『今昔画図続百鬼』（以下『続百鬼』）は安永八年（一七七九）春に、三作品目となる『今昔画図百鬼拾遺』（以下『拾遺』）は安永十年（一七八一）春、四作品目『百器徒然袋』（以下『百器』）は天明四年（一七八四）春に遠州屋弥七が出版している。『百鬼夜行』シリーズはそれぞれ三部で一つの作品となっている。前二作の彫工は町田助右衛門であるが、後二作は井上新七に変わっている。また、四作品全てが文化二年（一八〇五）に長野屋勘吉によって求板本が発行されている。

現在「妖怪図鑑」の先駆けと評価されており、妖怪だけを目録の対象として扱った百科事典形式が現れたのは、日本においては石燕の『百鬼夜行』シリーズが最初である^三。

四作品ある妖怪画集の初作にあたる『画図百鬼』は、その大部分を狩野派系統本の妖怪画に依拠している^三。二作品目と三作品目の『続百鬼』『拾遺』もおおよそ狩野派系統本の妖怪画が描かれている。しかし、四作品目である『百器』は大部分が付喪神であり、それらの名称の多くは石燕による名付けであることが分かっている。そして、付喪神という画題は土佐派系統本に多くみられるため、前三作とは異なる性質をもっているといえる。

『百鬼夜行』シリーズと他作品の異なる点としては、半丁ごとに一体の妖怪が別々に提示され、名称が紹介されていることである。画集に登場している妖怪の大部分は日本のもの、しかも伝説や民俗信仰の世界で馴染み深いものである。また、『画図百鬼』ではいくつかの妖怪に対してごく短文の説明が載るのみであるが、『続百鬼』以降では解説と言つて差し支えない文章が添えられていることも石燕の妖怪画集ならではの特徴といえる。物語の挿絵として妖怪の絵が添えられている作品はあるが、『百鬼夜行』シリーズのように妖怪に対し説明が加えられている絵巻や版本は管見の限りない。

本章では、どのような意図で『百鬼夜行』シリーズが編纂されたのかを各作品に書かれている石燕自序と自跋を中心に見ていきたい。

詩は人心の物に感じて声を発するところ、画はまた無声の詩とかや。形ありて声なし。そのことごとくによりて情をおこし感を催す。さればもろこしに山海経吾朝に元信の百鬼夜行あれば、予これに学てつたなくも紙筆を汚す。ときに書林何某需るに頼なれば、いなみがたくて桜木にうつしぬ。よしそれ童蒙の弄ともならんかし。

きのとの末の秋菊月於月窓下石燕自跋^四

『画図百鬼』の自跋には、『山海経』と狩野元信の『百鬼夜行』を参考にしたと書かれている。『山海経』は、戦国時代（紀元前五―三世紀）から徐々に加筆されてきた古代中国の地理書で、怪物や神獣、異国人などが地理情報とともに記録される。明代には挿絵が入り、日本でも挿絵入りのものが和刻本として刊行された。その他にも様々な妖怪絵巻や古典から参考していたことがわかっている^五。狩野元信の『百鬼夜行』は現存していないが、「本書、古法眼元信筆 阿部周防守正長写 元文第二丁巳冬日 佐高指写」と絵巻の奥書に書かれている佐脇嵩之の『百鬼夜行』(福岡市博物館所蔵)がある。この絵巻は狩野元信の描いたと伝来されていた写本をさらに嵩之が模写したものとされる^六。どのような経緯で狩野元信『百鬼夜行』が石燕のもとに至ったかは定かではないため、厳密に分析することはできないが、『百鬼夜行』に描かれている妖怪は全て『画図百鬼』にも掲載されている。名称の表記や描かれた姿に多少の違いはあるが、おおよそ共通している。『百鬼夜行』のぬけくびや目ひとつぼうなど名称は全く異なるが、姿形が類似しているものが見られるため、妖怪の絵姿について参考にしていたと考えられるが、名称についてはあまり引用しなかったと考えられる。しかし、うし鬼は名称は同じであるが姿は異なっている。

も、の鬼のよる行有さま、ふるき世よりつたへて上手どものうつしたる、家くひめにけるを、人の需にてをろかなる筆にも写し侍

りし。目に見えぬ鬼のかほをおどろく／＼しく書出ぬる事は、じちにはいたらぬど、人の目おどろかす斗の事も有ぬべしと、めづらかにけうときかた子どもをたはぶれのに又かきこゝろみ侍ぬ。されどかゝる絵たび／＼書をめで、誠の鬼などのあらはれいでは、何がしが龍のたつひにいかにばかりおそろしかりなるとかい撫侍るを、書の林のあるじが見いで、さきとのしの一巻につがんとせちに乞侍れば、いなみがたくてこれを上るといふ事を、鳥山石燕みづから毫を月窓のもとにとる。^{一七}

『続百鬼』の自序には、『画図百鬼』が好評であったため書林の主人(遠州屋弥七)が続巻を提案し、『続百鬼』の刊行が決まったとしている。しかし、『画図百鬼』の三部を前篇陰、前篇陽、前篇風としているため、『画図百鬼』が刊行された時には後篇の制作が決まっていたのではないかと思われるが、『続百鬼』の三部には後篇と明記されていないため推測の域を出ない。

また、大田南畝『四方の留粕』上巻(文政二年(一八一九)刊)に「続百鬼夜行序」が収録されているが、南畝の序をもつ本は管見に入らないと『画図百鬼夜行』(国書刊行会)で記されている^{一八}。

和歌はあめつちをうごかし、是は目に見へぬ鬼がみを絵空ごと筆もて行ま、あやしうもの狂はしきさま、としごととにゑがくは、おぼろげならぬ世々の史林にもはづかはしく、ひめこめ侍るを、書肆某いへる、嬰兒のむつかるを止はしはかよりはなし。しきりに乞にまかせぬれば、松たつ春の勇ましきにあたひをまちて、估めや／＼とやら、桜木にのする事とはなりぬ

安永九のとし蠟月 石燕自序^{一九}

『拾遺』においても書肆(遠州屋弥七)に依頼されたこととれる文章が見えるため、『画図百鬼』に続き、『続百鬼』も一定数の評価が得られていたと考えられる。

春雨扉を打つれ／＼なるをとふ人は、中山班象子なり。袖より小冊土佐の百鬼を見す。予が先頃出す夜行に等し。文例痴おこりて、皆器の化したる横の置。や、絵なるふ童をあつめて是を見るに、睡眠しきりなれば、庭面に道ひかるともなく、旧たる家居に至りぬ。すむ人もなければ、壁おち軒あらはにして、夕べの嵐に影もる月のいにしへは、やんごとなき御所にもやと、陣座遠侍なんと残り、塵ふかく木葉ふり埋て、部遣戸もあけはなせるま、あこは、と古記を思ふの心やるかたなく休らへはべるに、身にしむ風のさと吹くとともに、有あふ調度うこめきおどりはしるがごとくなれば、木々の姿、山のた、ずまいも怪しげに、気もそゞるにきえんと覚ゆ。是一睡の夢にして、絵習ふ童の物語も終らず。なをそはふる雨に又机の筆採て、夢見しま、をゑがき、つれ／＼袋とはなしぬのみ。

於月窓下石燕自序。

前述した『百器徒然袋』の特異性については、国立東京博物館所蔵本にある石燕自序より分かる。中山班象(俳人の石中堂班象と思われる)という人物が持参した土佐派系統本を見たことが、制作の動機であると思われる。そのため、前三作とは大きく異なり、土佐派系統本に寄った内容となっているのである。土佐派系統本では名称がつけられていないため、各妖怪のほとんどが石燕による言葉遊びなどで創作されている。三。木場氏は「それぞれへ新たに名と物語を創作し、石燕独自の絵手本『百器徒然袋』へと昇華した」と述べている^{三〇}。

狩野派系統本には、化物の姿だけで背景はほとんど描かれていない。石燕は、山野や家屋といった各化物にふさわしい舞台を設けて配置している。絵巻に描かれた化物から醸し出される印象を、石燕が感じ取り、半丁ごとに再構成したのである^{三一}。

石燕の妖怪画集が当時どのように江戸の人々に捉えられていたかを読者の視点から知ることは不可能であるが、石燕自序、自跋や『画図百鬼夜行』の続編が三作品も刊行されていること、文化二年(一八〇五)に求板本が作られているなど、少なくともある程度の人気を得られていたと考えられ、その評価によって遠州屋弥七が続巻を依頼し、『百鬼夜行』

シリーズが編纂されたのであろう。

フォスター氏は『百鬼夜行』シリーズの位置を「百科事典的なものの真面目な学術的方式と、遊戯的なものという遊び心ある大衆的方式の、ダイナミックな結節点に屹立している」と評している^{三四}。

第三章 『画図百鬼夜行』の後年への影響

本章では様々な作品、知識を参考に作成された『画図百鬼夜行』シリーズが後年の作品にどのような影響を与えたかを二つの作品と比較し、考察していく。

横山氏は「石燕の描く妖怪は、端的に言ってそれほど「恐ろしく」はないという特色を持っている」と指摘している^{三五}。石燕の妖怪画に限らず芸術作品に対して感じるものは人それぞれであるが、田中初夫氏や粕三平氏、草森紳一氏の指摘を引き、同様の意見が存在することを示しているため、この指摘を無視することはできないだろう。また、石燕の妖怪が「恐ろしく」ない理由として、「石燕の描く妖怪がごとごとく「情報化」されていて、人間が怪異の存在に対して恐怖する現場のリアリテイを失っているからにはかならない」からであると述べている^{三六}。

第一節 『百種怪談妖物双六』との比較・考察

『百種怪談妖物双六』（以下『双六』）は一寿齋芳員（歌川芳員）によって安政五年（一八五八）に描かれた。本研究では国立国会図書館所蔵のものを引用している。

歌川芳員は歌川国芳の門人であり、江戸時代末期から明治時代初期に活動した浮世絵師である。『双六』には二十六種の妖怪がおおよそ一マスに一体描かれており、「見越入道」や「挑灯お岩」等の一部を除いて、妖怪の名称の前に地名や建物名が加えられてそれぞれのコマに書かれている。また、横山氏は「一つの画面に一匹の妖怪を入れ、それが最もよく生感をあらわす瞬間を切取ってみせるという手法は明らかに石燕のそれである」と指摘している^{三七}。



図1 一寿齋芳員『百種怪談妖物双六』（国立国会図書館所蔵、安政五年（一八五八））

形を成した妖怪—鳥山石燕『画図百鬼夜行』を中心に—

本節では、『双六』と『百鬼夜行』シリーズの妖怪を比較考察していく。『双六』の妖怪に対応する石燕が描いた妖怪は表1を参照してほしい。参考になっている画集が零本であったことも考慮に入れ、より細かく分類するために前、中、後をふつている。

本稿は石燕の『百鬼夜行』シリーズの考察を中心とするものであるため、表1の「対応する石燕の妖怪画」の項目に「なし」と入れたコマの考察は本稿では省略したい。

まず、左上に描かれている「廢寺の野伏魔」から表1の順に沿って見ていく。「野伏魔」は「続百鬼」に「野衾」として描かれており、読み方はどちらも「のぶすま」であるが、姿形は全く異なる。石燕は「野衾」に対し、以下のように書き添えている。

野衾

野衾は鼯の事なり。形蝙蝠に似て、毛生ひて翅も即肉なり。四の足あれども短く爪長くして、木の実をも喰ひ、又は火焰をもくへり。ニ

石燕はムササビの姿を描いたが、解説には蝙蝠に似ているとも書いており、他の「のぶすま」を描いた妖怪画を見ても、石燕のようにムササビの姿で描いている場合と『双六』のように蝙蝠の姿で描いている場合の二通り見られる(例1)。

「見越入道」は『画図』の「見越」と対応するが、「見越入道」は迫力のある大きな男の顔と手が描かれているのに対し、石燕の「見越」は全身が毛で覆われている背丈の大きい男が描かれている。大きいという点は合っているが、石燕を参考にしていないと考えられないだろう(例2)。「天窓の笑賑」は『画図』の「しょうけら」がその姿とともに窓から覗くという構図も共通しているため、「しょうけら」が参考にされている可能性があると考えられる。

「茂林寺の釜」は、同じ名前でも『拾遺』に「茂林寺釜」として描かれている。これは現代でも知られている「分福茶釜」の話に登場する狸であり、

表1

妖怪	対応する石燕の妖怪画
廢寺の野伏魔	『続百鬼』後/野衾
見越入道	『画図』後/見越
古御所の妖猫	なし
金毛九尾の狐	なし
土佐海の蛸入道	なし
摺鉢山の雷木棒	なし
天窓の笑賑	『画図』後/しょうけら
茂林寺の釜	『拾遺』中/茂林寺釜
鷲淵の一本足	●『百器』前/骨傘
古葛籠の飛頭猿	『画図』中/飛頭蛮
喚ヶ原の獨目	なし
挑灯お岩	なし
丁鳴原の腹鼓	●『画図』前/狸
玄海洋の海坊主	なし
底間谷の垢髯	『画図』前/垢髯
嫉妬の怨念	●『拾遺』中/蛇帯
鯨波の船幽霊	『続百鬼』中/舟幽霊
腥寺の猫俣	『画図』前/猫また
坂東太郎の河童	『画図』前/河童
砂村の怨霊	なし
幽谷響	『画図』前/幽谷響
妙高山の山童	『画図』前/山童
江州の狗神白兒	『画図』前/犬神・白兒
ふり出し	●『拾遺』中/青行燈
朝比奈切通の三目大僧	なし
中河内の雪女郎	『画図』中/雪女

(●=名称が全く異なるが、姿や解説などから同様のものと思われるもの)



例1 『続百鬼』野衾 『双六』發寺の野伏魔



例2 『画図百鬼』見越 『双六』見越入道

狸が茶釜に化けている場面が描かれている。しかし、石燕は狸の頭を茶釜の蓋の部分に描いていたのに対し、『双六』は茶釜の側面に頭を描いているため、参考にした可能性はあると思われるが、確かな裏付けはできない。

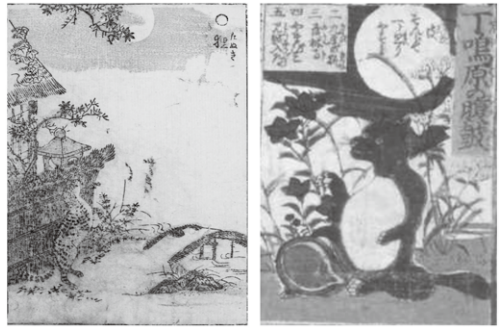
「鷲淵の一本足」に対応する妖怪は描かれていないが、姿が似通っているものとして「骨傘」が挙げられる。どちらも傘を擬人化したような形をとっており、「骨傘」については『百器』で描かれているため、土佐派系統本に登場した付喪神を参考にしていると考えられるが、「一本足」及び「からかさ小僧」と呼ばれる一本足に一つ目のついた傘の姿をしている妖怪は江戸時代から大正時代にかけて多く描かれていたため、「骨傘」や土佐派系統本を参考にしたと断定することはできない。

「古葛籠の飛頭獠」は男性形で描かれているが、石燕が『画図百鬼』で描いている「飛頭壱」は女性形である。また、名称の読み方は同じ「ろくろくび」であるが、一文字異なっている。

「丁鳴原の腹鼓」には「はらの皮そんじて」と回りやすみ」と書かれており、一回休みのマスであることが分かる。石燕は「狸」「茂林寺釜」「絹狸」「風狸^五」と四体の狸の妖怪を描いているが、第二節で取り扱う『怪物画本』には石燕の「狸」から模写されたと考えられる絵に「狸はら鼓」と書かれているためここでは「狸」と比較したい。石燕の「狸」は比較的实际の動物に近く、少し細めの姿で描かれているが、「腹鼓」は信楽焼の狸のように丸いフォルムをしている。石燕の「狸」を参考にしているとは言いえないだろう(例3)。

「底閨谷の垢嘗」建物の影から覗く構図や姿形に類似点が見られるため、『画図百鬼』に描かれている「垢嘗」を参考にしたいと考えられる。

「嫉妬の怨念」は、姿形からして参考としたのは葛飾北斎の「百物語しうねん」ではないかと考えられる。しかし、『拾遺』に描かれている「蛇帯」の解説を見ると同様のもの、あるいは類似したものであると考えられる。



例3 『画図百鬼』狸 『双六』丁鳴原の腹鼓

蛇帯

博物志に云、人帯を藉て眠れば蛇を夢むと云々。されば妬る女の三重の帯は、七重にまはる毒蛇ともなりぬべし。
おもへどもへだつる人やかきならん身はくちなはのいふかひもなし。三〇

「鯨波の船幽霊」は『続百鬼』の「舟幽霊」と同名であるが、『双六』では波の合間から幽霊がのぞいており、船には乗っていないが、『続百鬼』では船に乗っている幽霊が描かれている。描かれている幽霊らが柄杓を持っているという点は類似している。

「腥寺の猫俣」は『画図百鬼』の「猫また」と同様に、建物の縁側に手ぬぐいを被った二足歩行の化け猫が描かれている。

「坂東太郎の河童」には「さらの水ひあがりて、一とまわり休み」と書かれており、「丁鳴原の腹鼓」と同様に一回休みのマスである。『画図百鬼』の「河童」と似た姿で描かれているが、『双六』では人間の幼児が描かれていることがわかる。

「幽谷響」「妙高山の山童」「江州の狗神白児」は『画図百鬼』の「幽谷響」「山童」「犬神・白児」にそれぞれ対応しており、構図に少し差異が見られるが、形は類似している。

「ふり出し」には妖怪ではなく、十人の子供が描かれており、左側に灯りが灯されている油皿があることから、子供達が百物語をしている様子であると分かる。このマスには妖怪は描かれていないが、石燕は『拾遺』に「青行燈」という百物語に関連している妖怪を描いている。

青行燈

燈きえんとして又あきらかに、影憧々としてくらき時、青行燈といへるものあらはる、事ありと云。むかしより百物語をなすものは、青き紙にて行燈をはる也。昏夜に鬼を談ずる事なかれ。鬼を談ずれば怪いたるといへり。三三

百物語を行ううえでの規則には地域や時代によって差異はあると思われるが、現代における百物語は、日本の蠟燭に火を灯し、怪談を一つ話

形を成した妖怪—鳥山石燕『画図百鬼夜行』を中心に—

すごとに蠟燭も一つずつ消していき、最後の一本が消されると不思議なことが起こる、というのは一般的に共通していることであろう。『双六』では青い紙が貼られた行燈ではなく油皿を使用しているため、「青行燈」は参考にされていない。また、江戸時代においても百物語の様式は様々であったことがうかがえる。

「中河内の雪女郎」は、『画図百鬼』に「雪女」として描かれており、雪景色の中に佇む白装束の女という場面は同一のものである。また、どちらとも足が描かれておらず、背景に雪が描かれていることにより幽霊との区別化がされており、一目で雪女であると分かる。

横山氏は「天窓の笑軼」「江州の狗神白兎」「幽谷響」等は石燕が描いた妖怪をほとんどそのままの形で描きなおしたものであるとしているが、石燕の妖怪画を参考にしていると結論づけるには、早計であると思われる。

「笑軼」は確かに「しろうけら」と似た構図をとっているが、「しろうけら」が載っている『画図百鬼』風には「見越」の画も入っているが、前述したとおり「見越」は参考にされていないのである。対して「狗神白兎」「幽谷響」は『画図百鬼』陰に入っており、他にも複数この巻に見られる妖怪が対応している。こちらも「狸」については参考にしていないのは、前述の通りである。『画図百鬼』を参考に描いていたが、「見越入道」と「腹鼓」だけは他の妖怪画を参考にしたということは考え難いと思われる。また、対応している妖怪は『画図百鬼』のものが多く、『画図百鬼』に描かれている妖怪は、前章で述べたように狩野派系統本の妖怪である。

したがって、歌川芳員が参考にしたのは狩野派系統本や同時代に描かれた妖怪画であり、『百鬼夜行』シリーズと断定することはできないと考えられる。

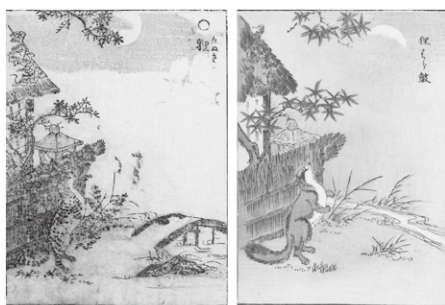
第二節 『怪物画本』との比較

『怪物画本』は李冠光賢画、鍋田玉英模、明治十四年（一八八二）に発行された妖怪画集である。本研究では大英博物館所蔵の明治十六年（一八八三）求刻本を参照している。

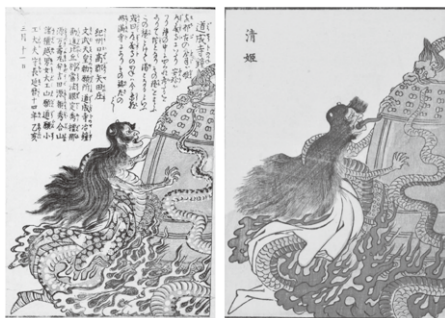
怪物画本に描かれている四十体の妖怪は『画図百鬼夜行』、『今昔画図続百鬼』、『今昔百鬼拾遺』の三作から全て見つける事ができる（表2）。東京芸術大学が所蔵している『画図百鬼夜行』には彩色部分が確認され

ているが、後人による悪戯書であると考えられているのに対し、『怪物画本』は多色刷りで製本されている。

妖怪の姿や背景などの構図はおおよそ同じものであるが、名称については異なっているものが多い（例4、5）。また、例4の「狸」と「狸はら鼓」は背景にある橋の有無が相違点として挙げられる。



例4 『画図百鬼』狸 『怪物画本』狸はら鼓



例5 『拾遺』道成寺鐘 『怪物画本』清姫

絵のタッチに違いはあるが、構図が非常に似ている。刊記に故人李冠光賢、模寫画工鍋田玉英と書かれているため、石燕の画集を李冠光賢が模写し、その模写した絵を鍋田玉英が模写し、『怪物画本』を発行したという流れがあることが予想される。しかし、李冠光賢の模写したとされる絵は現在確認されていないため、名称の変化やタッチの癖など厳密に分析することは不可能である。

石燕の画集は娯楽であったと同時に妖怪画を描く絵師たちにとっては絵手本としての役割を果たしていたと考えられる。

横山氏は「石燕の作ったイメージは、昭和においても生き続けた。昭和四十三年の大映映画「怪談百物語」という時代劇が『百鬼夜行』の図をスクリーンの上で動かしているし、現代の怪奇漫画家水木しげるも『百鬼夜行』の図像を再現している」と述べている³⁾。

表2

『画図百鬼夜行』		『怪物図本』		『今昔画図続百鬼』		『怪物画本』		『今昔百鬼拾遺』		『怪物画本』	
1	木魅	1	▲相生松のせい	1	逢魔時			1	蟹気楼		
2	天狗	24	天狗	2	鬼			2	燭陰		
3	幽谷響			3	山精			3	人面樹		
4	山姥			4	魅			4	人魚		
5	山童	22	▲山男	5	水虎			5	返魂香		
6	犬神・白兎			6	覚			6	彭侯		
7	猫また	39	猫また	7	酒顛童子	5	酒呑童子	7	天狗礫		
8	河童			8	橋姫			8	道成寺鐘	32	▲清姫
9	鰐			9	般若	9	▲葵の上	9	燈台鬼		
10	垢嘗			10	寺つつき	4	守屋霊寺つつき	10	泥田坊		
11	狸	29	▲狸はら鼓	11	入内雀	3	実方霊入内雀	11	古庫裏婆	19	庫裏婆々化
12	窮奇			12	玉藻前	6	玉藻前	12	白粉婆	20	をしろい婆々
13	網剪			13	長壁			13	蛇骨婆	31	▲へび婆々
14	狐火	30	狐火	14	丑時参			14	影女		
15	絡新婦			15	不知火			15	倩兮女	7	▲笑女
16	鼈			16	古戦場火			16	煙々羅		
17	叢原火	13	宗玄火	17	青鷲火			17	紅葉狩	16	紅葉がり
18	釣瓶火			18	提灯火	11	挑灯火	18	臙車		
19	ふらり火			19	墓の火			19	火前坊		
20	姥が火	14	姥が火	20	火消婆	35	ふつけし婆々	20	衰火		
21	火車	37	くわしや	21	油赤子			21	青行燈	18	▲青女房
22	鳴屋	38	やなり	22	片輪車			22	雨女	15	▲雨女郎
23	姑獲鳥	27	うぶめ	23	輸入道			23	小雨坊		
24	海座頭	28	海座頭	24	陰摩羅鬼			24	岸漣小僧		
25	野寺坊	21	野寺坊	25	皿かぞえ			25	あやかし		
26	高女			26	人魂			26	鬼童		
27	手の目			27	舟幽霊			27	鬼一口		
28	鉄鼠	40	▲らいごふ	28	川赤子			28	蛇帯		
29	黒塚			29	古山茶の霊			29	小袖の手		
30	飛頭蚤			30	加牟波理入道			30	機尋		
31	逆柱			31	雨降小僧			31	大座頭		
32	反枕			32	日和坊			32	火間蟲入道		
33	雪女			33	青女房			33	殺生石		
34	生霊	34	生りやう	34	毛倡妓			34	風狸		
35	死霊	33	死りやう	35	骨女			35	茂林寺釜		
36	幽霊	26	ゆふれい	36	蛸	2	鵺	36	羅城門鬼		
37	見越	25	見越入道	37	以津真天			37	夜啼石		
38	しょうけら			38	邪魅			38	芭蕉精		
39	ひょうすべ			39	魍魎			39	硯の魂		
40	わいら			40	貉	36	▲狸坊	40	屏風闌		
41	おとろし			41	野衾			41	毛羽毛現		
42	塗仏			42	野槌			42	目目連		
43	濡女			43	土蜘蛛			43	狂骨	17	▲つるべ女
44	ぬらりひょん			44	比々			44	目競	8	▲大仏怪物
45	元興寺			45	百々目鬼			45	後神		
46	芋うに			46	震々	12	ぶるぶる	46	否哉	10	▲いやみ
47	青坊主	23	▲一目坊主	47	骸骨			47	方相氏		
48	赤舌			48	天井下			48	滝霊王		
49	ぬつぶふほふ			49	大禿			49	白沢		
50	牛鬼			50	大首			50	隠里		
51	うわん			51	百々爺						
				52	金霊						
				53	天逆毎						
				54	日の出						

(▲=名称が異なるもの)

第四章 江戸時代の霊に対する見方

『画図百鬼夜行』には生霊・死霊・幽霊が収録されている(図2、3)。石燕によって描かれた三種の霊は姿形は異なるが、いずれも女性霊が描かれていることが分かる。

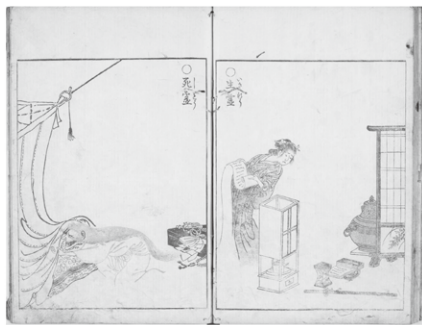


図2 右・生霊/左・死霊

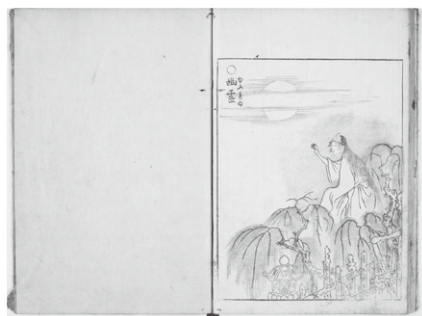


図3 幽霊

現代において怪談や絵画に描かれる霊の多くが女性であることにはさまざまな考察がなされているが、女性の方が怨みを強く持ち、死してなお現世にその怨念を残すため、というようなイメージが定着していると推測される。これは、江戸四大怪談といわれる「皿屋敷」「累ヶ淵」「四谷怪談」「牡丹灯笼」が全て女幽霊の怨みを題材にした怪談であることが理由の一端であると予想される。しかし、江戸時代以前の幽霊及び怨霊としてイメージされるのは、菅原道真や崇徳上皇など上流階級の男性である。町人が主要人物として描かれるようになったことについては、文化の中心が上流階級から民衆へと変遷していったことに由来していると思われるが、怨みを抱き怨霊となる対象が男性から女性へと変化しはじめた時期や理由は分からない。だが、中世においても女性霊は創作において既に存在しており、紫式部の『源氏物語』にみえる六条御息所の生霊が葵の上に取りついた話は有名である。

また、怨みと女を結びつけるものとして、日本には丑の刻参りという呪法が今日まで語られているが、石燕も『続百鬼』に「丑時参」を描いており、解説には以下のように書かれている。

丑時参

丑時まいは胸に一つの鏡をかくし、頭に三つの燭を点じ、丑みつの比神社にまうで、杉の梢に釘うつとかや。はかなき女の嫉妬より起りて人を失ひ身をうしなふ。人を呪咀ば穴二つほれとはよき近き譬ならん。三三

この「丑時参」と前章で紹介した「蛇帯」の他、「橋姫」や「機尋」等、女と嫉妬や怨みを結びつけて描かれている妖怪が複数見られる。

橋姫

橋姫の社は山城の国宇治橋にあり。橋姫はかほかたちいたりて醜し。故に配偶なし。ひとりやもめなる事をうらみ、人の縁辺を妬給ふと云。三四

機尋

はたひろはある女夫の出てかへらざるをうらみ、おりか、れる機をたちしに、その一念はたひろあまりの蛇となりて夫の行衛をしたひととぞ。自君之出矣不復理残機と唐詩にもつくれり。三五

対して男が描かれているものは少なく、「寺つつき」や「入内雀」はそれぞれ男の霊や一念が鳥となったと書かれており、堂塔伽藍を壊す、台盤所の飯を啄む等の復讐と捉えることもできる文章が書いてあるが、直接的に怨みや怒りを抱いているという記述はない。

寺つつき

物部大連守屋は仏法をこのまず、厩戸皇子のためにほろぼさる。その霊一つの鳥となりて、堂塔伽藍を毀たんとす。これを名づけて、てらつ、きといふとかや。三六

入内雀

藤原実方奥州に左遷せらる。その一念雀と化して大内に入り、台盤所の飯を啄しとかや。是を入内雀と云。三七

性別が明記されていない「狂骨」が解説に「うらみ」と書かれている女ではない唯一の事例である。

狂骨

狂骨は井中の白骨なり。世の諺に甚しき事をきやうこつといふも、このうらみのはなはだしきよりいふならん。三六

以上のことから、女は嫉妬にかられると人を呪うという潜在意識があったのではないかと考えられる。

本章では、江戸時代における女幽霊が絵画作品においてどのような描き方をされていたかについて見ていく。考察していくにあたり、石燕の作品以外にも当時流行した幽霊にまつわる怪談や幽霊画を見ていきたい。

第一節 物語・芸能

本節では、文芸作品や芸能、これらを基盤とする幽霊画について述べていく。まず、江戸四大怪談について見ていきたい。

『東海道四谷怪談』

塩治家の浪人民谷伊右衛門は、師直方の伊藤喜兵衛の孫娘お梅に恋され、女房お岩を虐待して憤死させ、また家伝の薬を盗んだ小仏小平をも惨殺し、お岩の死体とともに戸板の両面にくりつけて川へ流す。のち、二人の亡霊が伊右衛門を悩ます。三九

『牡丹灯籠』

旗本の飯島平左衛門の娘お露の亡霊が、乳母のお米とともに牡丹灯籠をともし、恋人の萩原新三郎のもとに通い、新三郎はついに死霊にとり殺される筋。四〇

『皿屋敷』

女中が主家秘蔵の皿を破損して自殺し、または惨殺され、その亡霊が現われて皿の枚数を悲しげに数えるという巷説。場所は、江戸の番町や牛込、播州、雲州松江など諸説ある。四一

『真景累ヶ淵』

江戸時代に広く知られた累伝説を下敷きとする。旗本の深見新左衛門が貸し金の催促に来た鍼医宗悦を殺したことが発端で、深見の子孫が次々と非業の死をとげる。四二

前述したとおり、江戸四大怪談と称される怪談は全て怨恨を抱えた女幽霊の話であることが分かる。石燕は『続百鬼』に「皿かぞえ」と「骨女」を描いている。

皿かぞえ

ある家の下女十の皿を一つ井におとしたる科によりて害せられ、その亡魂よなよな井のはたにあらはれ、皿を一より九までかぞへ十をいはずして泣叫ぶといふ。此古井は播州にありとぞ。四三

骨女

これは御伽ばうこに見えたる年ふる女の骸骨、牡丹の燈籠を携へ、人間の交をなせし形にして、もとは剪燈新話のうちに牡丹燈記とてあり。四四

これらはそれぞれ『皿屋敷』と『牡丹灯籠』の話をもとに描いていることが解説から伺える。また、皿屋敷は現在ではさまざまな地域で伝わっており、『播州皿屋敷』と並んで有名である江戸の『番町皿屋敷』もその一つである。二作品には舞台となる地域が異なることだけではなく、時代設定や細かい部分に差が見られる。石燕は播州と書いているため、当時、皿屋敷は播州の話が原典であると捉えていたと推測される。「骨女」に書かれている『剪燈新話』とは中国の明代に書かれた伝奇小説であり、解説

形を成した妖怪—鳥山石燕『画図百鬼夜行』を中心に—

に「御伽ばうこ」と書かれている浅井了意「御伽婢子」や三遊亭円朝の「怪談牡丹燈籠」はその一部を翻案したものであり^{四五}、江戸四大怪談で唯一の中国の物語が原典となる怪談である。

堤氏は「江戸はいわば（女霊の時代）であった。あまたの生霊、死霊を登場させた中世の能楽が、敗死の武者を修羅能の語り手に配置し、嫉妬の鬼女を四番目物に集めたのをみれば、「化けて出る女」の靈異に急速な傾きをみせる江戸怪談の志向性は明らかにバランスを欠くといわざるを得ない。むしろ幽鬼のジェンダーに対するこだわりが、人為的な文化事象であることは想像にかたくない」と述べている^{四六}。

次に、「後妻打ち」について堤氏の『日本幽霊画紀行』をまとめていきたい。

「後妻打ち」の語じたいは、すでに平安時代の貴族日記に記載がみえる。しかしそれらは中世の「相当打ち」と同じく、前妻の一族が後妻の家を襲い、家財を物理的に打ち毀すたぐいの行為の総称であり、目の前の習俗としての性格が濃い。江戸時代以降に顕現する物語化した怨霊譚の色彩はまだまだ帯びていないとみて差し支えない。

これに対して、天明七年（一七八七）の『譬喩尽』に「後妻とは前妻の亡魂、愠気する心なり」とあるように、近世の人々にとって、それは嫉妬に狂う亡き妻の内面をあらわす言葉であり、靈異の発動をとまなう表現に姿を変えていたことに注目しておきたい。

先妻の心の奥底に渦巻く恨みの発露を、後妻打ちの語に重ね合わせる江戸時代人の理解は、ひとつには当節流行の歌舞伎芝居の演出方法とも連動している。女形の芸として発達した「嫉妬事」は、奥方の妬み心を記号化し、後妻に祟るステレオタイプな女霊を舞台の約束事に組み込んでいった。

第二節 美術

次に既存の美術作品から影響を受けた幽霊画について見ていく。円山応挙の幽霊画について藤澤氏の論文をまとめ、筆者の考えを述べたい。

円山応挙は江戸中期から後期の画家。享保十八年（一七三三）五月一日に丹波桑田郡（現・京都府）の農家に生まれた。円山派の創始者であり、狩野派の石田幽汀にまなぶ。遠近法などをとりいれて独自の写生画

を創出した。寛政七年（一七九五）七月十七日に六十三歳で死去。字は仲均、仲選。通称は岩次郎、主水。号は一嘯、夏雲、仙嶺、櫻齋。代表作に「雪松図」（国宝）、「七難七福図巻」、大乗寺の障壁画がある。

円山応挙は弟子に「写生」の重要性を説き、自らも緻密に描写した花鳥画や山水図で高い評価を得た。幽霊画についても、下半身が消えたように描く無足幽霊図が、応挙からはじまるという説は、今日ではおおむね否定されているが、まるで目の前の美女を写したと感ずるほどの写実性を、応挙作品の生命と評価する見方は美術史家の一致するところであろう。

前述したとおり、十八世紀後半以降になると、幽霊や妖怪といった怪奇的な主題を画像化した作品が急増する。その筆頭が、鳥山石燕の版本の連作である。江戸の地では、安永五年（一七七六）に石燕の『画図百鬼夜行』が上梓されたのを機に、妖怪や幽霊など異形の者たちを扱った作例が増加した。『今昔百鬼拾遺』に書載された「返魂香」（図4）の焚き染めた香の煙の中に現れる死せる女性のイメージは、日本の幽霊譚にも影響を与えたとされる。この「返魂香」をイメージして作成されたとの指摘もあるのが、応挙やその弟子、長澤芦雪（一七五四〜九九）らの手による一連の「幽霊画」である。

返魂香

漢武帝李夫人を寵愛し給ひしに、夫人みまがり給ひしかば、思念してやまず、方士に命じて返魂香をたかしむ。夫人のすがた髣髴として烟の中にあらはる。武帝ますますかなしみ詩をつくり給ふ。^{四七}

「応挙の幽霊」などの落語の題材になるほど、応挙が手掛けた幽霊像は高い評価を得た。全生庵に伝わる伝円山応挙筆「幽霊図」（図5）をはじめ、青森の久渡寺本、アメリカのカリフォルニア大学寄託本など複数の幽霊画が伝存している。藤澤氏「死装束に長い髪、胸もとに手を入れた寂しげな美女、しかしその足元は掻き消えており、幽霊画であることわかる。応挙やその弟子が描く幽霊は、基本的にあくまでも美しく清楚である」と評している^{四八}。

以上、応挙の幽霊画についてみてきた。幽霊画自体は女幽霊が描かれ

ることが多いということは周知の事実であると思われるが、怪談を基礎とした恐ろしく時にグロテスクに描かれていた女幽霊とは全く異なる描き方をされていることが分かる。



図4 返魂香



図5 伝円山応挙筆「幽霊図」

第三節 結論

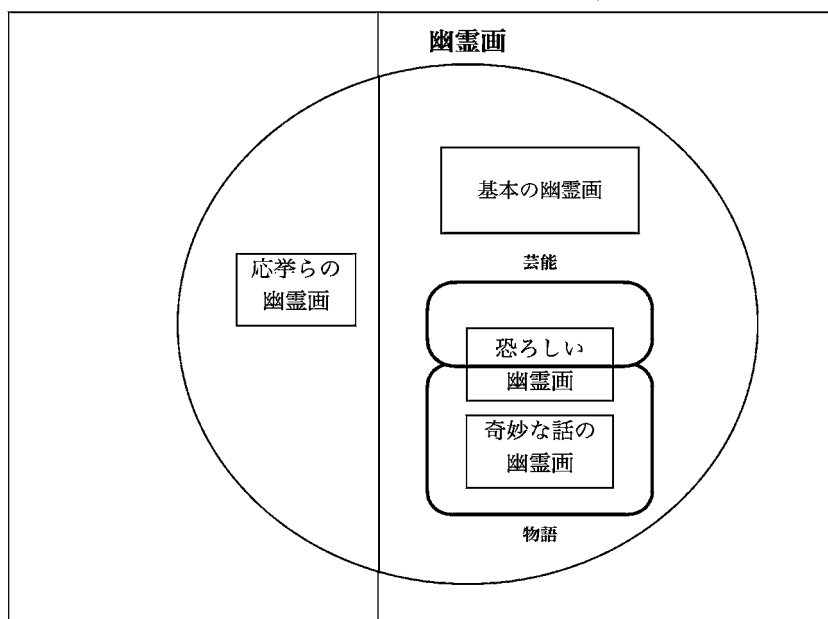
江戸時代の女幽霊を題材とした絵には大きく分けて二つの種類が見られた(図6)。一つ目は、妖怪画の中でも幽霊を題材として描かれたもの。二つ目は、美人画が幽霊の特質を取り入れて描かれたもの。

一つ目の妖怪画を源流とする幽霊画には、本稿では取り扱わなかったが、『諸国百物語』の挿絵には相撲をとっている女幽霊や男が女幽霊を船渡ししている場面が描かれており、物語の挿絵として描かれた奇妙で面白い場面の女幽霊が描かれる場合と、今回の考察でみた芸能や昔語りを画題とした恐ろしい形相の女幽霊が描かれる場合があると考えられる。

二つ目の美人画を源流とする幽霊画について、藤澤氏は応挙らの幽霊画を「美人画の新ジャンル」と表現しており、幸薄い表情を浮かべ、も悲しい雰囲気醸し出すタッチで描かれた女幽霊たちは確かに美人画

美人画

妖怪画



石燕による「幽霊」は額烏帽子を着け、白装束を着ており、現代における幽霊の基本となる姿をしているため、この図においては石燕の「幽霊」像を「基本の幽霊画」としている

図6

と評しても差し支えないだろう。

絵画だけではなく、物語や芸能においても女幽霊がよく登場していることが、それらの場面を題材とした幽霊画が数多く存在することから分かった。女と怨みの結びつきは江戸時代以前より存在しており、江戸時代に様々な媒介にテーマとして用いられることによってより潜在意識に根深く浸透していったのではないかと思われる。

おわりに

あらためて本稿で述べてきたことを統括したい。第一章では妖怪画の変遷について先行研究をもとにまとめ、第二章で『百鬼夜行』シリーズは一定以上の支持を得たために全四作の連続物として制作されたと推測されることを石燕の自序や自跋から考察した。

第三章では『百鬼夜行』シリーズが後年の妖怪画に与えた影響について、『百種怪談妖物双六』と『怪物画本』の二作品をそれぞれ比較し、『双六』には『百鬼夜行』シリーズと直接の因果関係が認められないが、他の狩野派系統本や妖怪画を参考にしていると考えられ、機会があれば改めて考察したい。『怪物画本』は全ての絵が『百鬼夜行』シリーズを間接的に模写されたものであり、刊行されるまでに至っているため、構成の絵師に対する影響が確かに見られ、絵手本であるとの見方ができると結論づけて良いだろう。

第四章では江戸時代の幽霊画について女幽霊が描かれている作品を見てきた。幽霊画には妖怪画にみられるものと美人画にみられるものの二つに大別することができ、妖怪画を源流とする幽霊画はさらに恐ろしい幽霊と奇妙な幽霊の二つに細分化することができると結論づけた。また、妖怪画を基礎とする幽霊画は芸能や物語を画題とすることが多いのに対し、美人画を基礎とする幽霊画は他の絵画作品から着想を得て、写實的に女性を描くなど、幽霊のモデルにも差異が見られるのではないかと考えられる。

幽霊は能や狂言、歌舞伎など多様な芸能作品に登場しているにも関わらず、絵画作品の調査に重点を置き、芸能に登場する幽霊についての調査を十分に行わなかったため、結果として満足のいく考察ができなかった。美術作品が研究対象ではあるが、考察を深めるために絵画作品以外にも幽霊の登場する媒体を広い視点でより多くの考察材料として得ることが今後の課題である。

解明できた点は必ずしも多くはないが、若干なりとも寄与できたと思われる。

引用画像

- 図1 一寿齋芳員(歌川芳員)『百種怪談妖物双六』(安政五年(一八五八)、国立国会図書館所蔵、国立国会図書館デジタルコレクションより参照)
- 図2 鳥山石燕『画図百鬼夜行』(安永五年(一七七六)、龍谷大学図書館所蔵)
- 図3 前掲図2
- 図4 鳥山石燕『今昔百鬼拾遺』(天保元年(一八三〇)、メトロポリタン博物館所蔵)
- 図5 伝円山応挙筆「幽霊図」(十八世紀後半、全生庵所蔵)藤澤紫「日本美術における「美人画」の展開―「飛鳥美人」から江戸の幽霊画まで―」(『國學院雜誌』一一六(三)、國學院大学、二〇一五年)一六頁より引用
- 図6 筆者作成
- 例1 『今昔画図続百鬼』(大英博物館所蔵、安永八年(一七七九)、前掲図1)
- 例2 『画図百鬼夜行』(早稲田大学図書館所蔵、文化二年(一八〇五)、前掲図1)
- 例3 『画図百鬼夜行』(早稲田大学図書館所蔵、文化二年(一八〇五)、前掲図1)
- 例4 『画図百鬼夜行』(早稲田大学図書館所蔵、文化二年(一八〇五)、『怪物図本』(大英博物館所蔵、明治十四年(一八八二))
- 例5 『今昔百鬼拾遺』(早稲田大学図書館所蔵、安永十年(一七八二))、『怪物図本』(大英博物館所蔵、明治十六年(一八八三))
- 表1 『百種怪談妖物双六』と『鳥山石燕 画図百鬼夜行全画集』(角川書店、二〇〇五年)を比較し、筆者が作成。
- 表2 『怪物画本』(大英博物館所蔵、明治十六年(一八八三) 求刻)と『鳥山石燕 画図百鬼夜行全画集』(角川書店、二〇〇五年)を比較し、筆者が作成。

- 一 鳥山石燕、高田衛監修、稲田篤信・田中直日編『画図百鬼夜行』（国書刊行会、一九九二年）三三三頁
- 二 横山泰子「鳥山石燕『百鬼夜行』考」（『ICU比較文化』一九九〇年）
- 三 国際基督教大学比較文化研究会、一九九〇年）
- 四 木場貴俊「開放される「化物絵」」（橋弘文・手塚恵子編『文化を映す鏡を磨く』せりか書房、二〇一八年）
- 五 木場貴俊「国際日本文化研究センター所蔵『諸国妖怪図巻』をめぐって——いわゆる「化物尽くし絵巻」に関する一考察——」（『日本研究』六〇、国際日本文化研究センター、二〇二〇年）一五九頁
- 六 堤邦彦『日本幽霊画紀行…死者図像の物語と民俗』（三弥井書店、二〇二〇年）
- 七 藤澤紫「日本美術における「美人画」の展開——飛鳥美人」から江戸の幽霊画まで」（『國學院雜誌』一一六（三）、國學院大学、二〇一五年）
- 八 マイケル・ティラン・フォスター著、廣田龍平訳『日本妖怪考——百鬼夜行から水木しげるまで』（森話社、二〇一七年）
- 九 前掲注七 二七頁
- 一〇 前掲注七 二八頁
- 一一 前掲注七 二八頁
- 一二 前掲注七 二八頁
- 一三 近藤瑞木「石燕妖怪画私注」（『人文学報』四六二、首都大学東京都市教養学部人文・社会系、東京都立大学人文学部、二〇二二年）一頁
- 一四 鳥山石燕『鳥山石燕 画図百鬼夜行全画集』（角川書店、二〇〇五年）六六頁
- 一五 前掲注一四 二五二、二五三頁にわかりやすくまとめられている。
- 一六 京極夏彦・多田克己編著『妖怪図巻』（国書刊行会、二〇〇〇年）
- 一七 前掲注一四 七〇頁
- 一八 前掲注一 三三一頁
- 一九 前掲注一四 一三三頁
- 二〇 前掲注一 三三三頁
- 二一 前掲注三 一八一頁
- 二二 前掲注三 一八〇頁
- 二三 前掲注三 一七七頁
- 二四 前掲注七 一〇四頁
- 二五 前掲注二 九頁
- 二六 前掲注二 九頁
- 二七 前掲注二 一二頁
- 二八 前掲注一四 一一五頁
- 二九 『和漢三才図会』には、日本に「風狸」はいないとされ、『本草綱目』では、「風狸」は東南アジア産のヒヨケザルのこととされているため、狸の妖怪に含まれるかは疑問が残る。
- 三〇 前掲注一四 一六五頁
- 三一 前掲注一四 一五八頁
- 三二 前掲注二 一三頁
- 三三 前掲注一四 八六頁
- 三四 前掲注一四 八〇頁
- 三五 前掲注一四 一六七頁
- 三六 前掲注一四 八二頁
- 三七 前掲注一四 八三頁
- 三八 前掲注一四 八一頁
- 三九 「東海道四谷怪談」（ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』）
- 四〇 「牡丹灯笼」（ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』）
- 四一 「皿屋敷」（ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』）
- 四二 「真景累ヶ淵」（ジャパンナレッジ『デジタル大辞泉』）
- 四三 前掲注一四 九八頁
- 四四 前掲注一四 一〇八頁
- 四五 「剪燈新話」（ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』）
- 四六 前掲注五 二一五頁
- 四七 前掲注一四 一四一頁
- 四八 前掲注六 一五頁