

2020 年度学位論文（博士）

鳥山石燕の妖怪画に関する研究

—造形の思考法と運用術をめぐって—

A Study on *Yōkai* Painting of Toriyama Sekien

— Concerning the thinking method and modeling operation —

指導教員

佐藤 博一 教授

大西 宏志 教授

森本 玄 教授（制作指導）

姚シュウ

京都芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

## 目次

序 章	2
第一章 鳥山石燕の妖怪画と他の作者による妖怪画との比較	14
1.1 妖怪表現の造形	14
1.1.1 妖怪の造形とは	14
1.1.2 妖怪造形の分類	16
1.2 同一妖怪に基づく比較分析	19
1.2.1 妖怪造形の多様性	19
1.2.2 同一妖怪造形の変遷	21
第二章 鳥山石燕の妖怪造形における模写の意義	26
2.1 『化物づくし絵巻』系統の模写	27
2.2 『百鬼夜行絵巻』系統の模写	40
第三章 言葉から構想される妖怪造形	50
3.1 描いた妖怪に関する言葉	50
3.2 言葉から造形までの形成過程	55
終 章	63
注	66
参考資料	68
図版	71

## 【付録】

鳥山石燕＜百鬼シリーズ＞データベース／鳥山石燕＜百鬼シリーズ＞データベース画像



## 序 章

本研究では、鳥山石燕（1712-1788）の作画による版本『画図百鬼夜行』（1776）、『今昔画図続百鬼』（1779）、『今昔百鬼拾遺』（1780）、『百器徒然袋』（1784）を＜百鬼シリーズ＞として位置づけ、その妖怪画にみられる造形方法を分析し、現代のキャラクター・イラストレーションとの関連性を探ることを目的としている。

石燕の＜百鬼シリーズ＞は国立国会図書館、東北大学附属図書館、川崎市市民ミュージアム、田中直日蔵本に所蔵されている。私は2018年東北大学附属図書館と川崎市市民ミュージアムに連絡し、実物の調査と写真撮影を行った。当時の川崎市市民ミュージアムには『今昔画図続百鬼』第三巻、『今昔百鬼拾遺』霧巻、『百器徒然袋』下巻がなかった。その後、東北大学附属図書館と連絡を取り、資料収集を続けたが、東北大学附属図書館の所蔵資料には、『今昔画図続百鬼』と『今昔百鬼拾遺』の「序」に不足があり、『百器徒然袋』では「宝船」の内容が欠けていた。他の蔵本は写真資料の画質が悪いものや、一部欠けている資料もあった。またこれらのほとんどは画集の形式である、研究資料として活用するにはあまりにも不便だと考え、私は石燕に関する資料を出来る限りまとめて分析を行うため、データベースを作ることにした。まず『画図百鬼夜行』、『今昔画図続百鬼』、『今昔百鬼拾遺』、『百器徒然袋』の内容を精査し、ページ数、掲載内容、記載された仮名と現代の読み方などを記入した。また、石燕が描いた妖怪のイメージによって、さらに分類を行なった。詞書についても、＜百鬼シリーズ＞の絵に影響を与えられた内容をまとめて、データベースに書き加えた。本論文では、石燕の＜百鬼シリーズ＞に登場する妖怪に対して「DB（データベース）と番号」を付記し、照合できるようにした。

鳥山石燕とは

鳥山石燕の姓は佐野で、名を豊房という。正徳 2 年頃に江戸で生まれ、天明 8 年に亡くなったとされる江戸時代の絵師、狂歌師である。石燕は代々幕府の御坊主を勤める家で生まれたと伝えられており、当時の画壇でもっとも影響力を持つ狩野派門下に入り、狩野周信あるいは狩野玉燕のもとで画技を学んだとされている。

狩野派は、権力者の御用絵師であり、仕事は障壁画や掛け軸などあらゆるジャンルの依頼を受け、肉筆を使い、従来の粉本に従って創作を行った。石燕は狩野派の一員として、このような作品を遺しているはずだが、実は、彼が遺した肉筆画はとても少ない。また、宝暦の頃から、石燕の絵のスタイルは浮世絵に変わり、神社の絵馬や歌舞伎役者の似顔絵などを描いたと記録されている。そして、石燕が描いた絵は、出版物となって多くが残存する。版本の一冊である『鳥山彦』で用いられた「拭きぼかし」という技法は石燕が発明したと言われる。この『鳥山彦』には、人物、動物、景色、建物などが描かれ、石燕の画法が披露された。後に、『石燕画譜』に改名され、彼の画技を学びたい人にとっては、石燕によって作られた一種の粉本となった。それ以前は、狩野派の画法を勉強したいのならば、弟子にならなければならなかったが、『石燕画譜』の発行によって、誰もが石燕を通して、学習できるようになったと考えられる。

鳥山石燕の画業を探ると、肉筆画類の作品はいたって少ないが、刊行物の「絵本」が多くある。前述の『鳥山彦』以外に、『生花百枝折』、『画図百鬼夜行』、『水滸画潜覧』、『絵事比肩』、『今昔画図続百鬼』、『今昔百鬼拾遺』、『百器徒然袋』、『通俗画図勢勇談』がある。

鳥山石燕の弟子も多くいるが、なかでも美人画の喜多川歌麿（1753-1806）と黄表紙の恋川春町（1744-1789）がもっとも有名である。喜多川歌麿は、優れた美人画によって、世によく知られる。従来の女性全身像も描き、役者絵のような美人の上半身を描く大首絵も描いた。歌麿の美人画の多数は、遊廓の女を対象として描かれたが、石燕の作品にも遊廓の人を揶揄する作品が見られる。また、歌麿の母子像の作品には、山姥と金太郎をテーマとするものが多く、妖怪が子どもの夢に現れる作品もある。師とする石燕が多くの

妖怪画を描いていたことから、歌麿は作品の題材を選ぶ時、石燕から大きな影響を受けていたと推察できる。恋川春町は、黄表紙というジャンルを開創した。恋町自身が文を書き、挿絵も描いて、当時の風俗や社会を風刺する洒落本や滑稽本を多く遺した。言葉と絵を通じて、読者を笑わせると同時に、皮肉を表現した。また、春町の『金々先生栄花夢』（1775）が故事である「黄粱之夢」に基づいている点から見ると、彼は知識人であったことも推測できるだろう。石燕もまた、聞人と評価される博学者であり、各ジャンルの古典をよく知っていたようだ。石燕が妖怪画を創作する時も、知的な考え方とユーモアを込めて、対象を揶揄あるいは風刺した。このように、春町が作品を創作する時、画面の表現手法とストーリーの創造は石燕から影響されたと考えられる。

歌麿と春町の作品は、いずれも町人を対象として受容されていた。これは、師である石燕が町人に対して、絵本を作っていたことから影響されたと推測できるだろう。貴族に勤める狩野派の一員であった石燕は、障壁画などではなく浮世絵にスタイルを変えて、狩野派の画技を町人に向けて披露した。以前は貴族階級しか見ることができなかった狩野派の画法や優れた絵画作品は、石燕によって、庶民に普及したと言えるだろう。その原因は、江戸時代の経済の発展に伴い、庶民階級が台頭し、民衆の娯楽的な需要が高まったからと考えてよさそうである。また、印刷技術の発展によって、このような絵本が大量に印刷され、広く伝わり、庶民たちの手に入るようになったからとも考えられよう。以上の二つの原因により、石燕の〈百鬼シリーズ〉に描かれた優れた妖怪造形が広まって、日本人の妖怪に対するイメージ形成に大きな影響を与えたのではないだろうか。

#### 鳥山石燕に関する先行研究

これまでに調べた限り、鳥山石燕に関する先行研究には、石燕の作品の全体的構成や妖怪の由来など、近世文学や民俗学などに焦点を当てている内容が多く見られる。

近世文学の視点からの先行研究は以下を例として挙げられる。

北城伸子の『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』と『明けなき夜の百鬼夜行―鳥山石燕「画図百鬼夜行」の構成方法（特集 怪談）―（図之巻）』の中では、まず『画図百鬼夜行』の第一番目に登場する「こだま」（DB1）という妖怪について、神から妖怪へ変化し、自然現象である「山びこ」を起こすモノ（実体）に変わったと指摘している。北城は「こだま」の認識が『延喜式』において「木霊並山神祭」とされていることから「山神と同じように樹木に宿る精霊」であったと述べ、さらに『源氏物語』では、「狐と同等の存在」に変化したと述べている。<sup>[1]</sup>また、近世文学作品とその挿絵を参考に、「人間の男女の姿」、「童子の姿」、「猿のような獣の姿」と「こだま」の形象に様々な種類があることを論じている。<sup>[2]</sup>これが、石燕によって、どのように「尉と姥」に造形されたのか、北城はその原因を推測し、謡曲「高砂」を例に挙げて次のように解説した。

能をはじめとする諸芸能がカミを響応するマツリに端を発するのはもはや多言を要さないが、脇能もまた、本来人々がもてなすカミを舞台に請ずるために演じられる演目だった。こうしたことを考えあわせると、石燕はこれから紙面という舞台のうえに、この世のものならぬ異界のものたちを招く露払いの役として、高砂の尉と姥の姿をかりた「こだま」を示現させたと考えられる。<sup>[3]</sup>

さらに、「尉と姥」のイメージで造形された「こだま」が、妖怪を異界から本という舞台に呼んでくるといった考えに基づき、『画図百鬼夜行』の構成にも着目し、『画図百鬼夜行』と『今昔画図続百鬼』の巻首と巻末に描かれた妖怪の配置から、妖怪の迎送という意識があると推測した。

(中略) つまり「日の出」に対して、日の入りを意味する「逢魔時」を配するというわけだ。『続百鬼』もまた、招かれた妖怪が異界へ帰っていくという演出のもと、巻頭と巻末の図像が配置されているのである。<sup>[4]</sup>

また、各巻の命名の出典が故事成語や古書の言葉にあると推測し、これによって、石燕は現代的な意味の「編集」を意識していたのではないかと論じている。

陰・陽・風・雨というそれぞれの巻名は、①から④をつなげてみて、はじめて意味が理解できる。すなわち③『画図百鬼』前編・風は、④『続百鬼』巻上・雨を導き出すために設定された巻だったのだろう。推測にすぎないが、ここから『続百鬼』は『画図百鬼』が刊行された当初から出版が予定されていたのではないかととも考えられる。<sup>[5]</sup>

『老女の図像学―「画図百鬼夜行」前編・陰「山姥」の解釈をめぐって―』では、北城は「山姥」と「奪衣婆」の文字描写を類比し、この二つの記述の類縁性によって、石燕が「山姥」(やまうば:DB5)のイメージを創作したと述べた。

すなわち両者は、巨軀・皮膚の色が白いという二つの点において類縁性が認められるのであり、石燕もまた交錯する両者のイメージから「山姥」の像を創造したとも考えられる。<sup>[6]</sup>

また、「奪衣婆」が生と死の間にある位置にいるように、「山姥」の前後の妖怪類型を山と里を分けるという点で、場面の変換のところにいたと主張している。

図像の配置から見れば、「山姥」より以前は山の妖怪であり、これ以後は里に現われる妖怪へと推移していくのである。「山姥」はちょうど、山と里の妖怪の中間点に配置されているのだ。この点に注意すれば「山姥」に重ねあわされた奪衣婆の姿は、何らかの象徴的な意味を担っているのではないかと想像できる。<sup>[7]</sup>

この研究では、妖怪が置かれる位置について分析し、石燕が「編集」という意識を持っていたことを論じ、＜百鬼シリーズ＞にある妖怪たちが互いに順番によって、なんらかの関係がある可能性を提示しており、とても興味深い論考である。しかし、本研究の主題である造形方法に関しては、十分に言及されておらず、画面に現れる妖怪の造形については、別の視点も有効であろう。

倉本昭は『「画図百鬼夜行」の構成に関する一考察』、『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む』、『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む（その二）』、『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む』、『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む（その二）』を通じて、＜百鬼シリーズ＞の第一部である『画図百鬼夜行』を解説した。『「画図百鬼夜行」の構成に関する一考察』は、『画図百鬼夜行』陰の巻をめぐって展開されている。まず、北城伸子の構成説と異なる構成方法の考え方がありと述べられている。

『画図百鬼』陰の巻冒頭から並ぶ五図の化け物は、明らかに、つながりを意識して配列されていて、アトランダムに並ぶのではない。<sup>[8]</sup>

クローズアップで描いた「天狗」（てんぐ：DB2）と遠景で描いた「幽谷響」（やまびこ：DB3）、男児のように描いた「山童」（やまわらわ：DB4）と老婆の様子で描いた「山姥」、犬の形相の「犬神」（いぬがみ：DB6）と猫のかたちの「猫また」（ねこまた：DB8）など、一つの見開きに描かれた妖怪どうしには対応する関係があると指摘した。また、近世文学作品を参考に、『山姥』から「山姥」と「犬神」、『望海毎談』か

ら「猫また」と「河童」（かっぱ：DB9）、『下学集』から「河童」と「獺」（かわうそ：DB10）などとの繋がりを述べた。このような分析に基づいて、『画図百鬼夜行』陰の巻を編集する時、妖怪の間の繋がりを強く意識していると論じた。そして、妖怪の出処やかたちについて、近世文学の作品を引用し、読者が思いがけないところからユーモアを感じると主張した。『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む』と『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む（その二）』では、『画図百鬼夜行』陽の巻を巡って論述されている。倉本は、この二つの論考を合わせて、陰の巻についての説を検証しながら、一つひとつの妖怪を古典や近世文学を引用し解説している。妖怪の間の繋がりを述べる時には、火を要素にして描いた妖怪から、「なく」という文字で繋がった「鳴屋」（やなり：DB23）と「姑獲鳥」（うぶめ：DB24）、川から海へ場所を変える「姑獲鳥」と「海坊主」（うみぎとう：DB25）、僧侶をモチーフとして描いた妖怪、住む所に憑依する妖怪、女のイメージの妖怪、というように登場する順番に沿って論じている。『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む』と『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む（その二）』では『画図百鬼夜行』風の巻の中の「ぬらりひょう」（DB45）までが説明されている。同じく近世文学と古典に記録した内容を引用して、各妖怪について詳しく解説し、『化物づくし絵巻』の登場順、「道成寺」の物語をパロディとして描いた「塗仏」（ぬりぼとけ：DB43）と「濡女」（ぬれおんな：DB44）、似た響きを持つ「濡女」と「ぬらりひょう」について考察している。この研究では、『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪の間に、なんらかの繋がりがあって、登場する順番を意識して編集したことが検証されている。石燕の妖怪イメージに、影響を与える可能性を持つ近世文学と古典を引用することは、本研究の参考になると考えるが、石燕の妖怪イメージの造形方法に関しては、さらに展開できる可能性があるだろう。

民俗学の視点による先行研究としては以下が挙げられよう。

香川雅信の著書『江戸の妖怪革命』では、＜『画図百鬼夜行』の登場＞、＜情報化とキャラクター化＞、＜パロディ版「妖怪図鑑」＞、＜『画図百鬼夜行』とパロディ＞、これ



ら四つの部分で鳥山石燕に言及している。＜『画図百鬼夜行』の登場＞では、石燕の生涯を紹介し、「われわれが妖怪と聞いてまず思い浮かべる画像は、その大部分が石燕によって完成されたものであると言っても過言ではない。」<sup>[9]</sup>と高く評価している。石燕の『画図百鬼夜行』は大量に印刷されたため、以前は少数の人しか見ることができなかった妖怪画が広く伝えられた。これが原因となつては、以前の妖怪絵巻から取ってきたものが多い石燕の妖怪造形が「視覚的な存在としての妖怪」という意識の形成に対して、大きく貢献していると述べている。

この「視覚的な存在としての妖怪」という新たな認識が人びとのあいだに広がっていくうえで、石燕の『画図百鬼夜行』は非常に大きな役割を果たしたと考えられる。実を言えば、『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪の絵の多くは先行する絵巻類から取られたもので、石燕の独創によるものではなかった。『画図百鬼夜行』が画期的であったのは、それまで絵巻という形で一部の人間しか目にする事のなかった妖怪の図像を、版本という大量複製のメディアによって、多くの人びとのあいだに広く流通させたことであつた。<sup>[10]</sup>

＜情報化とキャラクター化＞には、現在多くの研究者が、石燕の妖怪画は人を怖かせるために作られたものではないと指摘しているが、それは、石燕が妖怪を情報化し、独自の妖怪世界を作ったからであると論述している。

こうして博物学的思考／嗜好によって一つの名と一つの形象を与えられた妖怪たちは、その瞬間からリアリティの次元を離れ、新たな生の様態を手に入れてメディアのなかを浮遊しはじめる。これは、まさにキャラクターとしてのあり方である。妖怪たちはキャラクターとして、民俗社会のリアリティからメディアによって形成された自律的な虚構の世界―「表象空間」へとその棲息地を移していく。（中略）母



体となった民俗的世界から引き離され、独自の形象を与えられた妖怪たち。『画図百鬼夜行』の世界を形づくっているのは、そのような妖怪たちなのである。<sup>[11]</sup>

＜パロディ版「妖怪図鑑」＞では、石燕の『画図百鬼夜行』は妖怪図鑑として、その後の妖怪を題材する絵本に大きな影響を与えたと述べた。その作者たちがパロディの方法を利用し、石燕の妖怪キャラクターを文字遊びなどによって自分の作品に取り入れたと推測されている。

鳥山石燕の『画図百鬼夜行』は、妖怪に対する博物学的思考／嗜好の最終的形態であり、その「妖怪図鑑」的スタイルは、その後の妖怪絵本に多大な影響を与えた。（中略）『画図百鬼夜行』の「妖怪図鑑」的なスタイルをパロディの方法として最初に取り入れた作品は、寛政三年（一七九一）刊の『画本纂怪興』である。（中略）つまり中良は、『画図百鬼夜行』を見立ての材として用いて（中略）、人間世界を風刺してみせたのである。<sup>[12]</sup>

＜『画図百鬼夜行』とパロディ＞の部分では、「岸涯小僧」（がんぎこぞう：DB130）、「百々目鬼」（どどめき：DB97）、「甕長」（かめおさ：DB205）などを例として、石燕が妖怪図鑑に描いた妖怪の中には、単なる博物学の考え方で描いたものだけでなく、パロディとして表現しているものも多く存在すると論じている。これらの研究は、石燕の妖怪図鑑の評価から創作理念までを分析し、博物学的な思考と文字遊びなどパロディの趣向に基づいて、石燕が妖怪を情報化し、キャラクターを作ったことを論述している。また、石燕がキャラクター化する妖怪イメージは、物語、伝説、怪談、以前の妖怪絵巻などから生み出し、彼自身で操作された表象であり、人々の娯楽対象でもあると述べている。このようなキャラクターが出現する原因と影響の理論的な説明は、深く意味し

ているが、その妖怪キャラクターを作る方法についてはさらに言及できると考えている。

妖怪イメージの形成に関わるキャラクターデザインの方法も理解する必要があるだろう。

## 本研究について

本研究は鳥山石燕の『画図百鬼夜行』、『今昔画図続百鬼』、『今昔百鬼拾遺』、『百器徒然袋』この四部で構成する〈百鬼シリーズ〉を対象として展開する。特に、この〈百鬼シリーズ〉に描いた妖怪の造形方法を中心に論述する。

石燕が遺した作品の中に、この四部を研究対象に選ぶ理由は以下の通りである。

鳥山石燕が〈百鬼シリーズ〉に表現している妖怪の造形は、日本人が妖怪に対するイメージの形成に大きな影響を与えたと言われる。現在、誰かに、とある妖怪の話すると、頭の中にすぐ浮かび上がる妖怪の様子がある。この妖怪の名前に対応するイメージは、ほぼ石燕によって完成されたと考えられる。「妖怪図鑑」のかたちである〈百鬼シリーズ〉は、江戸時代の浮世絵師だけではなく、現代の漫画家にまでも深く影響を与え、彼らの作品に石燕の妖怪造形をよく見ることができる。浮世絵師である月岡芳年の『和漢百物語』では、「楠多門丸正行」に描いた「貉」（図1）の様子と「主馬介卜部李武」に描いた「姑獲鳥」（図2）の造形が、『百器徒然袋』にある「袋貉」（ふくろむじな：DB181）と『画図百鬼夜行』にある「姑獲鳥」の姿をほぼそのまま写していた。さらに、芳年が『百器夜行』（図3）に表現した13匹の妖怪は、石燕の『百器徒然袋』にある「長冠」（おさこうぶり：DB160）、「鎗毛長」（やりけちょう：DB171）、「禅釜尚」（ぜんふしょう：DB173）、「角盥漱」（つのはんぞう：DB180）、「琵琶牧々」（びわぼくぼく：DB183）、「三味長老」（しゃみちょうろう：DB184）、「乳鉢坊」（にゅうばちぼう：DB187）、「瓢箪小僧」（ひょうたんこぞう：DB188）、「木魚達摩」（もくぎょだるま：DB189）、「如意自在」（にょいじざい：DB190）、「箒神」（ははきがみ：DB192）、「幣六」（へいろく：DB195）、「瀬戸大将」（せとだいしょう：

DB201)の姿を直接使っていた。漫画家である水木しげるの作品にも、石燕の〈百鬼シリーズ〉にある妖怪造形がよく使われている。「高女」(たかじょ：DB27)、「網剪」(あみきり：DB14)、「鉄鼠」(てっそ：DB29)、「垢嘗」(あかなめ：DB11)など、『ゲゲゲの鬼太郎』に登場する妖怪キャラクターには、石燕の痕跡が強く残されている。漫画作品以外にも、水木しげるのアートブック、妖怪図鑑などの著作に、石燕の妖怪造形がそのまま写されることも多く見られる。このような後世の妖怪を創作する制作者には、妖怪の造形を大きく影響を与えている作品が重要な位置に置かれている。特に石燕の〈百鬼シリーズ〉は制作者にとって、大きな研究価値があると考えている。しかし、これまでに調べた石燕に関する先行研究では、近世文学や民俗学の視点から進む研究が多く、絵としての解説、造形方法などの視点から検討された研究はあまり見つけられなかった。北城伸子による研究は、石燕が「編集」という意識を持っていたことについて論述した。『画図百鬼夜行』の中に描かれた妖怪の順番を分析して、石燕が妖怪を配置するとき何らかの関係を持っている、そして、古事成語や古典の言葉から、『画図百鬼夜行』と『今昔画図続百鬼』の巻名を決めたと推測した。倉本昭による研究は、『画図百鬼夜行』に登場する妖怪の間にある繋がりについて論述した。近世文学と古典を引用し分析して、妖怪の配置する順番はランダムではなく、一つひとつのお互いに何かの関係を持っていることを推測した。また、読者が『画図百鬼夜行』を見ると、思わぬところのユーモアさが文学作品から感じられること、そして、石燕が描いた妖怪の様子は、近世文学から影響を受けて形成したことを述べた。北城伸子と倉本昭は、近世文学と古典を用いて、異なる視点から石燕の「編集」について分析した。引用した文学作品は、石燕の妖怪イメージに参考価値があるが、妖怪を作る方法について、もっと展開する可能性があると考えた。香川雅信による研究は、民俗学の視点から鳥山石燕の『画図百鬼夜行』を論拠として展開した。石燕の『画図百鬼夜行』を高く評価して、人々が妖怪に対する受容と妖怪のイメージの形成に関する影響を説いた。また、石燕の『画図百鬼夜行』は、単なる博物学の趣向を持つ妖怪図鑑ではなく、パロディの手法も多用し、妖怪造形を作り出した。石燕が妖怪を情報化し、

キャラクター化した影響とその原因を述べたが、石燕の妖怪造形の方法については、さらに検討の余地があると考えられる。以上のように近世文学や民俗学に焦点をあてた先行研究は、制作者に対して、石燕が参考とする言葉と妖怪を創作するときの社会背景などを知る手がかりとなる。この点を踏まえ、本研究では、妖怪キャラクターのデザイン方法についても考察していきたい。

鳥山石燕の〈百鬼シリーズ〉は、絵本のかたちを取った妖怪図鑑の一つであると言える。この〈百鬼シリーズ〉には、全部で計 206 種類の妖怪が描かれており、もっとも数の多い妖怪が収録されている。この中で石燕が描いた妖怪は、一つ一つの特徴を持ち、ユニークな様子で表現されている。一枚、または一見開きで描かれた妖怪には、名前、詞書が付けられ、まさにイラストレーションである。本研究は、〈百鬼シリーズ〉を対象にして、キャラクター創作とイラストレーションの制作に関わる立場から、石燕の造形方法を巡って考察する。鳥山石燕が描いた妖怪と他の作者が描いた妖怪とを比較し、石燕の妖怪画の特徴を明らかにし、また、石燕が妖怪を作るとき、以前の作品や関係言葉から、どのような発想を得たかを解明したいと考えている。石燕の〈百鬼シリーズ〉の比較、分析を行うためには、データベースが必要になる。今国書刊行会の『鳥山石燕画図百鬼夜行』と角川書店の『鳥山石燕画図百鬼夜行全画集』は、石燕の〈百鬼シリーズ〉の画像を統合して、くずし字を読めるように翻刻したが、まだデータベースにはなっていない。常に〈百鬼シリーズ〉の内容を見る必要があるために、本研究では、番号、ページ数、妖怪の名前、妖怪の分類、詞書、同一妖怪に関する画像などの内容を合わせ、データベースを作成した。特に同一妖怪の画像の部分では、石燕の妖怪造形の流れがはっきり見えてくる。本研究からたどり着く比較分析によって、石燕の妖怪画にある表現特性を見つけ出し、石燕が〈百鬼シリーズ〉の創作に使った造形方法を自らの制作に運用して、作品表現の質を高めたいと考えている。

本論文の構成については、序章、第一章「鳥山石燕の妖怪画と他の作者による妖怪画との比較」、第二章「鳥山石燕の妖怪造形における模写の意義」、第三章「言葉から構想さ

れる妖怪造形」、終章、これら五つの章になる。第一章では、鳥山石燕の妖怪造形とそれに関する他作者の妖怪造形について、比較分析を行う。同じ妖怪を元に、それぞれの作者により、各自はどのような造形で表現しているのかを羅列し、同一妖怪を例にして、その造形の変遷を解明する。第二章では、鳥山石燕の妖怪画に登場した妖怪造形を中心に、石燕が模写に通じて完成した妖怪造形を分析し、模写する対象から石燕自分の妖怪造形までの過程に通じて、石燕が妖怪を描くときどのように再創作したかを解明する。第三章では、石燕が創作するとき、造形の元になる言葉を見つけて、その言葉から造形までの過程を分析し、石燕が妖怪を造形する時使った方法及び応用方式を説明する。

## 第一章 鳥山石燕の妖怪画と他の作者による妖怪画との比較

### 1.1 妖怪表現の造形

#### 1.1.1 妖怪の造形とは

妖怪とは、日常の経験や理解を超える異常な現象、あるいはその現象を起こす超自然の存在である。哲学者の井上円了（1858-1919）は「妖怪学」を提唱して、それまで「化物」と呼ばれた超自然の存在や「迷信」などに対する考察を深めた。現代において、最も先鋭的と考えられる妖怪研究では、香川雅信が「伝承としての妖怪」と「表象としての妖怪」、二つのレベルに分け、検証している。妖怪は、物語、伝説、教訓など言葉の形で伝承されるが、もともと形がない概念的なものである。ある現象が起き、それを理解できない人々は、「妖怪のしわざだ」と口々に伝える。例えば、寒い地域で誰かの皮膚が急に裂けて、鋭い鎌で切られたような傷ができたなら、「かまいたち」のしわざだと言われる。また、山に大声で叫んで、しばらく待ったら、遠くから声を返してることがあれば、それは「山びこ」のしわざだと信じられた。このような例から見れば、昔の人々は妖怪に対し

て、特定の形がないものとして認識していた。これは、香川雅信の説の「伝承としての妖怪」の例である。しかし、現代の人々が妖怪について話すときには、頭の中に妖怪の名前と関連する妖怪の様子が思い浮かぶ。香川雅信がこれを「表象としての妖怪」として分類している。例えば、「かまいたち」は、イタチの体で、鎌の刃物のような前足をもち、強い風を引き起こすことができる姿になっている。「山びこ」は、子犬のような獣で、山に人の叫び声を返事する。また、「河童」といえば、緑色や茶色の肌を持ち、背中に甲羅を背負って、手足には水掻き、頭には皿がある様子で人々に知られている。「雪女」といえば、基本的に白い着物を身にまとった長髪の女であり、氷や雪、風を操る能力を持つ主であると人々に知られている。このような概念的な認識が具体的なイメージとして形成されたのは、17 世紀後半以降のことである。本草学、博物学が盛んになって、18 世紀に入ると『和漢三才図会』（1712 年）のような百科事典が出版された。『和漢三才図会』には、日本と中国の妖怪が収録され、民衆の妖怪に対する好奇心を引き起こした。妖怪は恐れる対象から、知識の一種、あるいは人々を楽しませる存在に変化した。その後、妖怪を対象にする図鑑が作られ、名前が付けられた妖怪を描く作品が大量に出版された。これらの作品が広く流通されたことに伴い、人々の妖怪に対する具体的なイメージの形成が推進されたのである。また、経済の発展と共に、民衆の娯楽的な需要が上昇し、妖怪は絵画以外にも、玩具や手品のテーマとして扱われた。このような妖怪ブームの興隆によって、妖怪のキャラクター化も進行することになる。特定の名前に対応して、独特な姿を持つ妖怪の造形は、まさに現代のキャラクター創作に通じると言えるだろう。妖怪造形の形成における、鳥山石燕の影響は大きく、重要な位置にあるとされている。石燕の＜百鬼シリーズ＞が出版される前には、妖怪の一匹ずつに名前を付けた図鑑のような絵巻『化物づくし絵巻』が存在していたが、肉筆画であったため、少数の人しか見ることはできなかった。しかし、石燕の＜百鬼シリーズ＞は出版物として大量印刷され、広く流通されたことによって、当時の人々の間に普及した。

漫画家の水木しげる（1922-2015）は、妖怪を主題にして、数多くの作品を作り出し、現在の日本人が持つ妖怪のイメージは、水木の作品から多大な影響を受けたとして高く評価されている。水木の作品に登場する妖怪キャラクターは、鳥山石燕が描いた妖怪の造形を参考にしたものも多く存在している。石燕の妖怪造形は、彼と同時代の人だけではなく、後世の表現者にも影響を与え、現代における妖怪のイメージ形成に深く関わっていると言えるだろう。

人々が妖怪に対するイメージは制作者が妖怪の伝承、物語、怪談などの言葉を通して、自分が妖怪に対する理解と想像を加えて作られた妖怪造形によって形成したと考えられる。現在、人々の頭の中には妖怪に対する既存のイメージがある。それこそ、妖怪が抽象的なものから具体的なキャラクターになった結果と考えられる。

#### 1.1.2 妖怪造形の分類

鳥山石燕の妖怪造形を研究するにあたり、まず、妖怪について分類することが有効であると考えられる。石燕の妖怪を分類する前には、妖怪の分類方法を理解する必要がある。そこで、これまでの妖怪に関する先行研究から、井上円了と江馬務（1884-1979）の妖怪に関する分類に注目し、考察していきたい。

井上円了による『妖怪学講義録』では、妖怪が「虚怪」、「実怪」に分類された。「虚怪」とは、妖怪として扱われたが、実は妖怪ではないもの、間違っただけに妖怪に見られたもの、偶然に妖怪となったものである。人々が伝える時、誤りの見聞にわざと根も葉もないことを付け加え、元々小さなことが怪しくなって、妖怪になってしまったことを指している。このようなことで生み出された妖怪以外は「実怪」に仕分けた。さらに、「虚怪」を人為的な妖怪である「偽怪」と偶然的な妖怪である「誤怪」に分けた。「偽怪」というのは、好奇心を満足する、何かの利益を得る、他人から称賛をもらう、など、何らかの目的を持って、人が作り出した妖怪である。「誤怪」とは、偶然のでき事によって、実は妖怪では



ないが、知らないうちに、妖怪として扱ったものを指している。「実怪」についても、自然的な妖怪である「仮怪」と超理的な妖怪である「真怪」に分けた。「仮怪」とは、幻視幻聴などの精神的な問題により生み出せる心理的な妖怪と物理学、化学、天文学、地質学、動物学、植物学などから誕生した形がある妖怪である。「真怪」は、他の分類から考えると、本当の怪異を指すものと推測できる。井上円了は妖怪を、何らかの目的を持って人為的に作られたもの、偶然の状況で妖怪に間違えられたもの、以前の人には理解できないが、科学の進歩により解明できるものに分けた。人間の知識の増長に伴い、いずれ判明できるという思想を持って、妖怪を見ている。このため、本物の怪異である「真怪」は説明しなかったのであろう。調べた限りでは、井上円了が初めて妖怪を分類した。そして、彼は科学的な視点から妖怪を分類した。この成果は、その後の妖怪研究者だけではなく、心理学、物理学、天文学、動物学など各分野の研究者に、妖怪研究の道を切り開いた。

江馬務による『日本妖怪変化史』では、妖怪は実在するとされ、その変化に焦点が当てられた。この分類方法には、変化の種類と変化した容姿の二通りの展開がみられる。変化の種類については、人間の変化、動物の変化、植物と器物の変化に分け、人間と動物の変化は、現世と来世に区別して、精神的にある死霊、憑依と具象的にある病的な変化、幽霊、化けるものを帰納した。植物と器物の変化は、精神的または具象的にあるものと具象である仮の姿で現すものに分けられた。

妖怪が変化した容姿については、「化ける方法」によって三つのレベルが設定される。第一レベルは、人間が変化した妖怪を見ても、その区別が判らないほど完璧な種類である。第二レベルは、変化した妖怪のどこかに違和感が感じられ、その変化を認識できる種類である。第三レベルは、一見して化け物だとすぐ分かる種類である。そして、妖怪が変化したかたちを単独と複合に分けて分類した。単独のかたちには、人間、動物、植物、器物、建築物、自然物、雑と、七つの種類に仕分けた。このタイプの妖怪は、所属する種類と同じ姿で現る。他の種類と組み合わせられた複合のかたちには、人間の姿を主体にしたもの、動物の姿を主体にしたもの、植物の姿を主体にしたもの、器物の姿を主体にしたもの、建



築物の姿を主体にしたもの、五種類があると述べた。同時期の柳田國男（1875-1962）よりも早く、江馬務は民俗学の視点を持って、妖怪が化けることを妖怪伝承から分析、帰納していた。そして、妖怪の姿について細かく分類し、具体的に妖怪の例を挙げることで民俗学研究に妖怪変化という方向を示した。

本研究では、鳥山石燕の＜百鬼シリーズ＞を研究対象としているが、絵として表現された妖怪の姿について分類すれば、石燕の妖怪造形の分析に有効であろうと考え、石燕が描いた妖怪を、人型、獣型、自然型、器物型、植物型の五つに分類した。人型は、人間の姿を持って、あるいは造形の主体が人間で示しされて、描かれた妖怪である。「山姥」、「山童」、「姑獲鳥」など人間の様子で描かれた妖怪と「叢原火」（そうげんび：DB18）、「山精」（さんせい：DB55）、「骸骨」（がいこつ：DB99）など主体が人間または人間の一部で描かれた妖怪は、この類に属すると考える。獣型には、「猫また」、「狸」（たぬき：DB12）、「鼬」（てん：DB17）など動物の姿で描かれた妖怪と、「犬神」、「窮奇」（かまいたち：DB13）、「絡新婦」（じょろうぐも：DB16）など、主体が動物または動物の一部で描かれた妖怪が属する。自然型には、石、火、煙、霧などの自然物の様相が見られる。「逢魔時」（おおまがとき：DB53）、「不知火」（しらぬい：DB67）、「墓の火」（はかのひ：DB71）など自然物のかたちで描かれた妖怪、「煙々羅」（えんえんら：DB122）、「殺生石」（せっしょうせき：DB139）など主体が自然物で描かれた妖怪は、この類に属すると考える。器物型は、「鉦五郎」（しょうごろう：DB168）、「琴古主」（ことふるぬし：DB182）、「面靈氣」（めんれいき：DB194）など器物のかたちを持って描かれた妖怪と、「長冠」（おさこうぶり：DB160）、「白容斎」（しろうねり：DB166）、「琵琶牧々」など主体が器物で表現された妖怪である。植物型には、植物の姿で描かれた「人面樹」（にんめんじゅ：DB109）、「古山茶の霊」（ふるつばきのれい：DB81）、主体が植物で描かれた「瓢箪小僧」、「芭蕉精」（ばしょうのせい：DB144）が属する。

妖怪造形の表現手法としては、擬人化と擬獣化を分類に書き入れた。擬人化とは、人ではないものを人の特徴を与えて表現することである。石燕が描いた「犬神」（いぬがみ：DB6）、「長冠」（おさこうぶり：DB160）、「琵琶牧々」（びわぼくぼく：DB183）などはこの手法で表現している。擬獣化とは、動物ではない何らかの物事に動物の特徴を与える、あるいは動物に見立てる表現手法であり、「殺生石」（せっしょうせき：DB139）、「鉦五郎」、「白容斎」（しろうねり：DB166）などに見られる。これらの手法を用いて、動物と人間、器物と人間、器物と動物から要素を集め、各型を相互に融合することによって、妖怪造形の表現はさらに豊富になると思われる。本研究の分類する方法では、制作者の視点から、＜百鬼シリーズ＞に描かれた妖怪をキャラクターとして扱い、画像に表現された姿によって仕分けしている。このように分類することによって、石燕が妖怪を造形する時に使われた方法を分析し、技法に対する理解を深めることができ、同じ型の妖怪を描く際に役立つだろうと考えている。

## 1.2 同一妖怪に基づく比較分析

### 1.2.1 妖怪造形の多様性

妖怪造形の多様性とは、同一妖怪を表現しても、作家の思考や、時代背景によって、多くの異なる姿が存在していることである。または、妖怪に関する新たな伝説、怪談、物語の広まりとともに、新しい妖怪が生み出され、妖怪の造形が増加することになったと考えられよう。

この造形の多様性は、江戸時代から急速に発展しはじめた。経済の発展、博物学的な思想の流行、娯楽に対する要求、出版物の普及に伴い、妖怪に対する民衆の態度が変わった。妖怪がキャラクター化されることで、以前は恐怖の対象であった妖怪たちが、人を楽しませるものになり、妖怪を創作することの環境を整えた。

鳥山石燕の『画図百鬼夜行』が人気を集めることによって、江戸時代に妖怪トレンドが引き起こされた。人々は妖怪を題材にする作品を望み、妖怪を主題として創作する絵師が増えていった。浮世絵は大量印刷が可能であり、広く流通することができるため、多数の妖怪を描く絵師が出現した。現在でもよく知られている葛飾北斎（1760 頃-1849）、歌川国芳（1798-1861）、河鍋暁斎（1831-1889）、月岡芳年（1839-1892）などの浮世絵師たちはその妖怪トレンドに乗って、優れた妖怪画を作ったと言えるだろう。鳥山石燕は、狩野派で絵を学んだ。作品に描かれた樹木や石を見ると、狩野派の画技を認めることができる。また、石燕は俳諧、狂歌を涉猟して、妖怪画に物事を皮肉し、パロディの趣向を持たせた。葛飾北斎は、勝川春章のもとで画技を学び、風景を描写する『富嶽三十六景』から身に近い生活の場面を現す『北斎漫画』など、幅広い作品を残した。北斎の作品にはユーモアのある表現がよく出てくるが、『百物語』（図 4）に描かれた妖怪の造形は、そのユーモアから逆に不気味な恐怖感が浮かび上がる。

初代歌川豊国（1769-1825）の門下に入って絵を学んだ歌川国芳は、役者絵、武者絵の表現が優れる。三枚組の作品『相馬の古内裏』（図 5）、『日本駄右衛門猫之古事』（図 6）などに国芳が描いた妖怪の造形は、巨大的で衝撃的な表現を持っている。

河鍋暁斎は、歌川国芳から絵を学び、伝統の花鳥画や山水画から浮世絵、戯画などあらゆる主題の作品を描いた。妖怪をテーマとして描いた作品も多く遺している。ユーモア感が溢れる『百鬼夜行図屏風』（図 7）もあり、写実的な『幽霊図』（図 8）もある。暁斎の妖怪画は、筆のタッチの変化が豊かであり、画風の変化が自在に操られている。

月岡芳年は、歌川国芳のもとで絵を学んだ。歴史絵、風俗絵、武者絵以外に、無残絵によって世に知られている。芳年の絵画は、写実的な姿を用いて、繊細な画面表現を持っている。妖怪を画題にする『新形三十六怪撰』には、ユーモアの表現があり、写実的で優美な妖怪造形が描かれた。芳年は神経衰弱になったため、『新形三十六怪撰』の中に見られる『清盛福原に数百の人頭を見るの図』（図 9）と『清玄の霊桜姫を慕ふの図』（図 10）は、幻覚によって作られたとも言われる。

異なる絵師は、自分が学んでいた流派、妖怪伝承についての解説、妖怪に対する理解、本人の経験、参考にした以前の作品、創作する対象、本人の創作する趣向の差異によって、それぞれユニークな妖怪造形を作り出した。現代においても、「口裂け女」のような新たな怪談話、都市伝説が誕生するたびに、新しい妖怪の造形が生み出されている。

作家たちが自分の都合で独特な妖怪造形を作り出し、人々の間に伝えることによって、妖怪の姿に対する現代のイメージが形成されてきた。制作者によって創作された妖怪キャラクターが人気を集め、妖怪は人を楽しませる対象から、愛される相手に変わっているようだ。鳥山石燕の＜百鬼シリーズ＞から水木しげるの『ゲゲゲの鬼太郎』まで、作家による名作が絶えず出現している。多様な妖怪造形が、人々の好奇心や妖怪に対する関心を惹くことで、妖怪文化の形成と妖怪に関する研究が推進される。魅力的な妖怪キャラクターがファンを引き寄せることによって、今でも妖怪トレンドが静かに続いている。このような背景であっても、妖怪造形の多様性によって、制作者はよるさまざまな造形を生み出すことができ、妖怪をテーマとする作品の可能性が永遠に終わることはないと考えられる。

#### 1.2.2 同一妖怪造形の変遷

作者によって、妖怪の造形は多様性を持っている。同じ妖怪を描いても、各自独特な造形が出てくる。以降では、同一妖怪の造形について論述する。幾人かの作者を選んで、一種の妖怪を創出する場合、彼らが創作者として、それぞれどのように妖怪を表現したかを検討する。

まずは、「幽霊」について述べる。「幽霊」とは、死者の霊魂である。死んだ人が成仏できず、まだ恨みや未練があつて、この世に現して徘徊すると伝われる。現在、「幽霊」といえば、白い着物を着て、髪が乱れて、三角頭巾を頭につけるイメージ、あるいは体が透き通って、足が無い女のイメージで、人々に知られている。幽霊のイメージは、絵画にある造形から生み出した。鳥山石燕は『画図百鬼夜行』に「幽霊」（ゆうれい：DB37）

を描いた。この幽霊は、着物を着て、散髪して、額に天冠という三角頭巾を付けている形で描かれている。目は小さく、閉じた状態、あるいは薄目を開けている状態で表現されている。この装束は、人が亡くなった時の葬式に見られる様子である。亡くなった人が幽霊になっても、葬式の様子で現れると、石燕は考えたのだろう。描かれた幽霊では、左手が肘のところから曲線的に垂れ下がり、右手は肘を曲げて半分ぐらいまで上がり、指が掌の方向に曲がっている。この造形を見ると、力なくゆっくりと、誰かを招く様子が想像できるだろう。幽霊の本体は柳の上に描かれ、着物の下の縁と左手の袖の前端が柳の枝と接続する前に、線がきれている。また、右手の袖の垂れた部分の線も、途中で終えられ、どこにも接続していない。服装を描く時には、しわの部分の表現に、途中で切る線が使われるが、輪郭の部分表現する線はどこかに繋ぐのは通常である。この表現によって、幽霊が実体のない朧ろな霊体であることが分かる。幽霊の下には「南無」などの文字が書かれ、散らかされている卒塔婆が描かれている。また、万字がある常夜灯も描いてあり、荒れた墓場が表現されている。画面の左上に描かれた月のうしろと真ん中には、横線を引いている。この描写によって、曇天の夜のイメージが表現されている。以上のように石燕は、暗い夜に荒れている墓場の近くに現れ、死に装束を身に付けた霊体として幽霊を造形した。

歌川国芳は『東海道四谷怪談』（図 11）に「お岩の亡霊」を描いた。白い着物を着て、髪が散らかって、青い帯を着けて、顔が崩れて、懷中に赤ん坊を抱く様子を描いた。この場面は、市川海老蔵と尾上菊五郎が演じた民谷伊右衛門とお岩亡霊の舞台表現に基づいて描かれている。お岩の顔は、眉毛がなく、左の目は腫れて、下に垂れ落ち、右の目は上に向いて、口がやや開き、歯が出ている様子である。そして、体に皮膚の色以外に、青色を多く使って描いていた。この造形で、亡くなったお岩が毒害され、朽ちた体の様子が表現された。腕を上げ、手を前に伸ばし、掌は下に向けて、指を曲げているように描き、役者が演出した脱力状態を描いた。懷中に抱いている赤ん坊には、全身青色と墨が用いられ、体に袈裟を着ているように描かれた。このような表現で、お岩が伊右衛門に渡す赤子は、石の地藏像に変化することを示したのである。また、燃やしている提灯から伸びた二本の

震える線が、最初の細い隙間から、お岩のうしろと前に別々に引かれ、お岩の霊が提灯から現れることを表現した。国芳は、歌舞伎の舞台演出からアイディアをもらい、顔が朽ち、手が脱力で下に垂れ、無からだんだんはっきり現れる恐ろしい様子の亡霊を造形した。

月岡芳年は『新形三十六怪撰』に「皿やしきお菊の霊」（図 12）を描いた。一見美人画のように描かれたお菊は、眉間を上げて、眉尻を下げ、目は細く上に曲がって、両腕を上げ、袖が顔に近づくように描かれた。この表現で、お菊の霊が悲しく泣いている場面を見る人に伝えている。また、上半身の線と服の柄は、はっきりと描かれたが、下半身の部分は、体の下に行けば行くほど、柄の色と線を薄くして、お菊のうしろにある井戸と草を薄墨で描いた。このような表現によって、霊が透明で、実体がないことを示した。足の部分は、さらに薄い色と墨を用い、服の柄としわを描いた。着物の裾の下の輪郭線を引かずに足がないように描いた。そして、上には柳の枝、井戸は半分ぐらい、周囲に雑草をたくさん描いて、荒れた古井戸のイメージを表現した。背景は墨色をぼかし、夜の様子が伝えられている。芳年はこの絵を通じて、夜、殺害された場所に現れる足のない透明な幽霊の様子を造形した。

次に、「天狗」について述べる。「天狗」とは、山に住む一種の妖怪である。翼があり、空に飛ぶことができ、不思議な力をもっている。「大天狗」、「烏天狗」、「木の葉天狗」など多くの種類に分けられる。現在、人々がよく知っているのは、修行僧侶の服を着て、鼻が高く、顔が赤く、羽の団扇や金剛杖を持つイメージの「大天狗」と、同じく修行僧の装束で、羽の団扇や金剛杖を武器にして、鳥のくちばしのような口で、背中に翼がある姿の「烏天狗」である。鳥山石燕が『画図百鬼夜行』に「天狗」を描いた。この天狗は、鳥の如く、松の木のとっぺんに留まっているように描かれた。大きなくちばしは、濃い墨を塗って、上顎の右の部分は筆先を散らして描き、硬さと光沢感を表現した。口の周りに放射状の直線が引かれている。顔の周りには、左側は左から右へ曲線を引き、上側は下から上へ曲線を引き、右側は上から左下へ曲線を引いて、口元の髭のような硬毛と頭の髪のような柔らかい毛との区別を描き出した。そして、線の行き先から、高いところにある風



が絵から感じられる。頸から背中まで、長い曲線を用いて、扇型で並べ、下顎から胸までを短い線で扇型に描いた。このような線の並べ方で、天狗の胴体の輪郭を表現し、線のタイプの違いから、毛の区別を表現した。翼の部分に太い線で、輪郭と羽を描いて、翼に力が溢れている感じを与えた。薄いすみと濃い墨で松を表現し、天狗と松の比率によって、天狗の大きさを表現した。画面の表現によって、石燕は、体に毛が生えて、強いくちばしと翼を持つ大鳥のような天狗を造形した。

歌川国芳は『鞍馬山之図』（図 13）に「大天狗僧正坊」と「烏天狗」を描いた。大天狗である僧正坊は肌が赤く、薄い黄色の長衣を着て、しゃがみ座る姿勢で、耳たぶが長く描かれた。目尻は下に垂れて、鼻が大きく、口に二本の歯があり、眉毛、ひげ、髪の毛を細長い線で引いて、白い顔料が塗られている。国芳は、このような表現で、知恵が高い老僧の様子で、大天狗の僧正坊を造形した。また、牛若丸と戦う天狗は、烏天狗である。画面の真ん中と左に、牛若丸と戦う三匹の烏天狗は、武士の服を着ているが、両手に円形または半円で線を引いて、筋肉感が溢れる手を描いた。四本の指に長く鋭い爪が描かれている。顔には、鳥のくちばしのような口を描き、開けた口には小さい数多くの牙が生えている。鳥の頭のように耳のないものと尖った耳先を持つもの、二種類を描いた。頸の下の背中中には鳥のような翼、腰からは鳥の尾羽と同様な羽が描かれていた。足の部分は、表に四方の線を引き、下により小さい四方を引いて、鱗のような表現で鷹の足のように描いた。三本の指には、鋭い爪を描いていた。特殊なのは、画面の右に描いた一匹で、手の部分は筋肉ではなく、鷹の足と同じ鱗のように描かれた。国芳は、体は人間のようで、口は鳥のくちばしのようで、背後に鳥の翼と尾羽があり、手に四本の指があり、足に三本の鳥のような指がある姿で、烏天狗を造形した。

河鍋曉斎は歌川国芳と同じ題材で『僧正坊、牛若丸』（図 14）を描いた。曉斎の僧正坊は鼻が大きく、目尻が下に垂れ、細長い線が密集し、白く塗られて眉毛、髭、髪の毛が描かれている。眉間を上げて、目を小さく描き、鼻根に線を集中的に引いてしわを描いたような表現で、僧正坊が牛若丸を教えるときの厳しい表情を表した。左手に金剛杵、右手

に金剛杖を持って、黄色の長衣を着ている様子を描き、神通力を持つ老僧の姿で造形された。烏天狗は、黄色と青い色の二種類であり、人間の体で、鳥のくちばしを持ち、口には鋭い牙が生えて、頭襟を被っている姿で描かれた。手足の部分は、僧正坊の下の一匹が長い爪を持つ三本指で描かれた以外に、人と同様の手足を描いた。背中には肩甲骨の位置から鳥のような翼が生えている。この画面には一つ特殊な例がある。それは、画面左下にいる一匹で、他の烏天狗と違う表現を持つ天狗である。鼻が真ん中から曲がり、曲がったところに線を入れて、石にぶつかって、鼻が折れてしまう様子が表現されている。また、眉間と鼻根の位置に引かれた線と、口の輪郭に引かれた曲線で、鼻が折れる痛い表情を描いた。肌の色は赤く塗って、口も人と同様、烏天狗とは異なる鼻高の天狗を造形した。

最後に、「河童」について述べる。「河童」とは、水辺に現す妖怪である。甲羅の背で、水掻きの手足で、頭には皿があると言われる。力が強く、相撲と胡瓜が好きだと信じられている。尻玉や血が好きであるとの伝説もある。現在では、緑色の肌、尖った口で、頭が凹み、手足に水掻きがあつて、亀の様な甲羅を背負っているイメージがよく知られている。鳥山石燕は『画図百鬼夜行』に「河童」を描いた。頭のとっぺんに小さい円を描いて、それを中心に線を引いて髪の毛を表現した。目は丸く描かれ、瞳は目の真ん中の点で表現された。前足と背中に太い線と点でカエルのような柄を表示した。腋から胸へ線を引き、甲羅の部分を示した。背中と手に同じ柄で、亀の様な硬い甲羅ではなく、スッポンの様な柔らかい甲羅を表現した。胸の部分には墨を入れて、下の甲羅を描いた。二の腕から甲羅へ曲線を引いて、手を伸ばすと、甲羅から連結する筋肉を示した。指の間に並ぶ線が、水掻きを表現した。河童の周りに、蓮の葉、実、花を描き、河童が隠れた場所から現れる様子を表現した。石燕は、禿頭で、カエルのような柄を持ち、手に水掻き、背中に甲羅がある姿で、河童を造形した。

葛飾北斎は『北斎漫画』の「河童を釣るの法」（図 15）で河童を描いた。頭のとっぺんに円を描き、この円の周りに、短い線を放射状で引いて、髪の毛を表した。円の中に交錯で線を引き、陰影を表現して、ここが凹んでいるという様子を描いた。目を大きく描い



て、輪郭線が顔の線を超えて、半分黒い半分白いで表現することによって、目が光沢感が強く、顔から突き出た様子を描いた。背の甲羅に亀甲の柄を描いて、頸には下に曲がる線を引いて皺を表現しているが、尖った口に小さい四方の線を描いて、スッポンの頭になっている。また、右の足は長く描かれているが、左の足はとても短く描いた。この表現から、北斎は河童の通臂の特徴を表現しているだろう。画面の上に描いている人が川に向いて尻を出しているが、左手に網と繋げる縄を握っている表現と、河童の頭が上に向き見ている表現で、尻玉好きである河童の特徴を伝えている。

月岡芳年は『和漢百物語』の「白藤源太」（図 16）に河童を描いた。頭に円を描き、周りに放射の線を引き、禿げている様子を表現した。青色と赤色を二匹ずつに塗り、体に墨の点を入れ、カエルのような柄を表現した。抱いている赤い河童は青い廻しを身に着け、青い河童は赤い廻しを着る表現で、両方がチームで勝負する場面を描いた。芳年は、河童と人との大きさの比率差から、小児のような体を表現した。

今人々が妖怪に対するイメージは一気に作り上げたものではないと考えられる。今まで多くの制作者が妖怪に対してそれぞれの考えで解釈し、絵の描く習慣、作品のスタイル、既存の妖怪造形の影響などの要素を考慮して妖怪キャラクターを作っている。同じ妖怪だとしても、その造形も作者の都合でゆっくりと変わっていくものもあった。このような変化の過程において、同一妖怪のイメージの中から最も受け入れたものが最終的にこの妖怪に対する一般的な認識になったと考えられる。

## 第二章 鳥山石燕の妖怪造形における模写の意義

鳥山石燕の＜百鬼シリーズ＞には、数多くの妖怪が描かれている。その中には、石燕によって創出された妖怪造形もあり、既に存在する妖怪造形を模写し、アレンジして作られる妖怪もある。石燕の妖怪造形には、『化物づくし絵巻』系統と『百鬼夜行絵巻』系統からヒントを得たことがあると言われている。『画図百鬼夜行』の「跋」に、「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。」と石燕は書き残している。この中の「元信の百鬼夜行」とは、狩野元信（1476-1559）による妖怪画を指している。＜百鬼シリーズ＞データベースを作成した際、『化物づくし絵巻』と『百鬼夜行絵巻』この二系統にある妖怪造形を記録するうちに、石燕が既存の妖怪画から影響を受けていることが判明した。現在までに集めた資料によって、石燕の＜百鬼シリーズ＞のうち、『画図百鬼夜行』は『化物づくし絵巻』系統から、『百器徒然袋』は『百鬼夜行絵巻』系統から大きな影響を受けたことが指摘できる。

## 2.1 『化物づくし絵巻』系統の模写

『化物づくし絵巻』とは、妖怪、あるいは異形を一匹ずつ単独に描き、それぞれ名前を付けて作られた絵巻物である。絵巻物の作品形式だが、全体的な物語性がなくなり、図鑑に近い考え方によって作られた。順番と関係なく、妖怪と異形に固有名詞を与え、それらの紹介することを目的に制作されたと考えられる。この系統の絵巻物に、現在人々によく知っているのは、『化物づくし絵巻』と『百怪図巻』である。鳥山石燕の『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪は、この二つの絵巻物に描かれた妖怪と、ほぼ同じ姿のものがよくある。現在整理した資料を数えると、石燕の『画図百鬼夜行』に描かれた妖怪は、計 28 匹の妖怪の造形が『百怪図巻』を模写して作られたことがわかる。

『画図百鬼夜行』の「幽谷響」、「山童」、「山姥」、「犬神」、「猫また」、「河童」、「網剪」、「ふらり火」（ふらりび：DB20）、「火車」（かしや：DB22）、「姑獲鳥」、「飛頭蛮」（ろくろくび：DB31）、「雪女」（ゆきおんな：DB34）、「幽霊」（ゆうれい：DB37）、「見越」（みこし：DB38）、「しょうけら」（しょうけら：DB39）、「ひょうすべ」（ひょうすべ：DB40）、「わいら」（わいら：DB41）、「おとろし」（おとろし：DB42）、「塗仏」、「濡女」、「ぬらりひょん」（ぬらりひょん：DB45）、「元興寺」（がごぜ：DB46）、「芋うに」（おうに：

DB47)、「青坊主」(あおぼうず：DB48)、「赤舌」(あかした：DB49)、「ぬっぺっぼう」(ぬっぺっぼう：DB50)、「牛鬼」(うしおに：DB51)、「うわん」(うわん：DB52)は、それぞれ『百怪図巻』に原型を探することができる。つまり、この絵巻物に描かれた全 30 匹のうち、「野狐」と「夢の精霊」の造形が石燕に影響を与えたかどうかはまだ不明だが、他の妖怪と異形の造形は、石燕の創作に大きな影響を及ぼしたと考えられる。次に、鳥山石燕がどのように、『百怪図巻』の妖怪造形を模写し、再創作することを通じて、自身なりの作品を制作したかについて、論述する。

#### 「幽谷響」(やまびこ：DB3) (図 17、18)

鳥山石燕の「幽谷響」は、『百怪図巻』の「山びこ」を模写に通じて描かれた。「幽谷響」という漢字表記は、「やまびこ」と読まれ、「山びこ」と同様の妖怪を指している。この妖怪は山にいる妖怪の一種である。人が山や谷に向いて、大声で叫ぶと、その声に応じて、叫び返ってくるのは、その仕業であると伝わってきた。『百怪図巻』に描かれた「山びこ」は、長い耳を持つ猿のように表現している。口が大きく、口元が上に上げて、笑っている表情を描いた。目が大きく開くように描き、瞳が目の真ん中に点で描かれ、注意力を集中するように表現した。左耳の耳元の輪郭線の距離が右耳より狭くて、左耳の下の線の起筆のところが上の線の起筆の左下から、右耳の下の線より曲がる曲線で描かれた。このような表現で、左耳が上がって動く様子に表現した。体の部分は、頸、背中、四肢が墨をぼかして描き、胸と腹が代赭色をぼかして描いた。また、体の外輪郭の太長い線と違い、胸、腹、下肢の正面に細短い線を引いた。このような色と線の違いから、毛の色と柔らかさの区別が表現している。背中の輪郭線が左下へ斜めに引いて、座る姿勢の下半身を上半身の左下に描いた。そして、左肩が低い位置に描き、左腕が体に寄せ、前腕が上腕から少し離して描いた。右肩が高い位置に描かれ、右腕を高く上げ、前腕が上に伸びているように描いた。このような表現で、両手が変わったポーズでバランスを取り、体を左前に傾けて、左方向にフォーカスして、山にいる人の叫ぶ声を注意深く聞く様子に描い

た。顔に笑う表情を描き、山びこが人の声を聞いた後、叫び返すいたずらをすることに楽しんでいる感じで描いた。

鳥山石燕の「やまびこ」は、『百怪図巻』の「山びこ」と同じ姿態で描かれた。四肢、体、頭の接続のところと五官の部分に小さい間を残して墨を塗り、その輪郭を表した。胴体の正面が墨を塗らず、三行の細短い線を描いて、毛の質と色の区別を表現している。そして、手指、脚指、耳先の部分は、『百怪図巻』の「山びこ」の閉じた線で描いたことと違い、筆先を散らして描いて、そこに生える長い毛を表現した。また、石燕の「やまびこ」は、同じ『画図百鬼夜行』に描かれた他の妖怪より、あまりにも小さく描いている。これは、石燕が距離の違いから生み出す透視という考えを注意して、このように設置した。画面の左下で、三株法、胡椒点法、平頭点法を用いて、手前にいる雑樹を描いた。また、右下に木と少し離れた部分に、力を込めて引いた太い線で、山の輪郭を描いて、皴法を使い、山の立体感を表した。山の中に細い曲線で、山から流し出し、下に垂れる水を描き、滝の様子を表現した。そして、画面中間の部分に、太硬い線で輪郭を引き、皴法で山の構造を描き、左から右へ高さの順番で遠い山を表現した。このような表現で、間に谷があり、近いところと遠い山で組み合わせ、遠近感が強い景色を画面上に示している。石燕が画面をこのように設置する理由は、「やまびこ」は声が物体に当たって、はね返すことから生み出すものという考えからであると、小牧恵利は指摘する<sup>[13]</sup>。妖怪の本体を高い遠山の上に描き、画面に描かれた谷を隔てている遠くの山の景色によって、石燕は「やまびこ」が現れる場所と条件を科学的な観点を込めて、この作品を創作したと考えられる。また、「幽谷響」という漢字で名前にすることによって、この妖怪の性質は静かな谷がある環境に起こす響きであると定義付けされたのだろう。石燕の「幽谷響」は、模写を通じて、『百怪図巻』の「山びこ」の造形を自分の作品に使い、背景である景色に工夫して、彼自身がこの妖怪に関する思考を込めて制作されたと考えられる。

「うわん」（うわん：DB52）（図 19、20）

「うわん」という妖怪は、正体が未詳で、「廃屋の破れた築垣の陰から姿を現わす屋敷の怪であろうか。」と稲田篤信は推測する<sup>[14]</sup>。『百怪図巻』の「うわん」は、上半身だけが描かれている。妖怪の体の輪郭は、曲線を使い、特に肩、胸、腹に半円の線を引いて、後頭部から背中まで曲線でつながって、鉛丹色で塗って、筋肉が膨らむ様子に描かれた。体に短い線を引いて、体毛を針のように描いた。このような表現で、人が怯える体型に仕上げた。目を大きく描いた。目の間に、下に向かって曲がる二本の線を引いた。その下の曲線と接して、大きい鼻を描いた。この表現によって、眉をしかめ、鼻筋が縮めて、怒っている様子を描いた。また、口を大きく開けて、口元がほぼ目まで上がって、舌が口底に接して、十七本の歯が描かれ、墨で黒く塗って、「ウワー」と叫ぶ時、口の形を表現した。両手が左前に上がって、鋭い爪がある三本の指を開いて、前に飛び付く様子に描かれた。

鳥山石燕の「うわん」の造形は、『百怪図巻』の「うわん」と比較すると、同様に上半身だけを描き、同じポーズで、体を左にさらに傾けていることから、模写して作られたことを推測できる。石燕が『百怪図巻』の「うわん」を模写に通じて、自分の作品に描く時、体にある体毛を省略して、口の周りや眉のところに放射状の線を引き、硬い髭と眉毛を表現している。また、歯が輪郭だけを描き、黒くに塗らなかった。そして、後頭部の線も背中に繋げるではなくて、顎に繋げるように引いて、耳の輪郭もきちんと描いている。背景の部分は、画面の下に長い線で交錯に引いて、植物の茎が描かれた。茎から、左右にはらいや点の運筆方法を使い、葉を描いた。このような表現で、石燕が雑草がたくさん茂った荒地の様子を描いた。その雑草の間に、細い線で破れた軒丸瓦と軒平瓦を描いた。また、画面の左下の部分で、崩壊した壁が描かれた。そして、太い線を用い、柳の樹幹と太い枝を描き、下に垂れる枝が細い線で描かれた。垂れる枝の左右に点が密集的に描かれ、繁茂する柳の様子を表現した。石燕がこのような画面を通じて、読者へ「柳と雑草がよく茂っている破れ屋」という景色を伝えた。また、『百怪図巻』から参考した上半身だけの「うわん」を、柳の枝と壁を借りて、そこに下半身が遮るように設置している。この画面

によって、石燕が「うわん」という妖怪は、破れ屋の壁から飛び出して、そこに通る人を睨んで、「ウワー」と叫び驚く仕業をするものだと考えられる。前文に紹介した稲田氏の「うわん」と関する推測は、この作品から生み出したのだろう。

以上二つの例の中に、鳥山石燕が『百怪図巻』の「山びこ」と「うわん」の造形をほぼそのままに借りて自分の作品に描いた。「山びこ」は手先、足先、耳先に長い毛が生えるように、「うわん」は頭の形状を人のように、体に生える体毛を硬く長い髭と眉毛に変えるように、細かいところを描き替えた。そして、石燕が背景を描写する時、彼自身が妖怪に対する理解から、「幽谷響」に谷がある山、「うわん」に壁が崩壊した破れ屋を描き、妖怪が出現する場所の表現に工夫した。石燕が妖怪の本体、その周りの環境、名前の表記を情報として、一枚の作品に整えて、まさに図鑑のような表現だと考えられる。

「犬神」（いぬがみ：DB6）（図 21、22）

「犬神」という妖怪は、犬の霊で、憑依ものの一種である。『百怪図巻』の「犬神」は僧侶のように描かれた。頭が犬のように描いて、頭のとっぺん、眉、耳、頬、鼻、顎に墨で塗った。また、墨で塗った部分に短い線を引き、頭に生える毛を表現し、耳の下部と顎の輪郭に沿い、短い線を引いた。この表現で、「犬神」の黒い狗の如く、細い毛がふかふかしている頭の様子を表現した。口が少し開けて、何かの声を出しているように描いた。体の部分には、太い線を使って、墨をぼかして塗り、大袖の法衣を描いて、胡粉と弁柄色を隔てて塗り、袈裟を描いた。また、顎の位置に、曲線を引き、胡粉を塗り、帽子を表現した。そして、服装を描く時、運筆の傾向、線の互いに起筆、収筆の位置を通じて、体の姿勢による服のしわを表現している。この「犬神」は、左袖の内側が手から肩まで三本の線で下から上に接続ながら引き、外側に二本の下に曲がる右から左下へ引く曲線で肘の位置を示した。右袖の内側に曲線を密集的に引き、肘の位置を示した。このような描き方によって、両手が体の中間に向って揃う様子を表現した。また、裾を描く時、体の後ろに扇

型で線を引き、裾が展開する様子を表現した。体の前方の裾を描く時、体に寄せて曲線を引いて、布が重なる様子を表現した。左袖の下方に楕円のように曲線を引いて、膝の位置を示した。その膝の位置から、「犬神」は両膝を左右に開いて、両足を体の前に組んで座っている様子だと推測できる。以上のような表現で、『百怪図巻』に描かれた「犬神」は、僧衣を着て、結跏趺坐のポーズに座り、両手を合掌し、口で何かを唱えて、狗から化けた高僧のような姿を持つ妖怪だと考えられる。

鳥山石燕が描いた「犬神」は、『百怪図巻』の「犬神」と同じ座る姿で、犬の頭が持つ造形に描かれたが、その造形をベースとして借りて、アレンジした。頭の部分は、細い線を引き、頭の輪郭を明確に描いて、眉の骨を大きく隆くように描いた。目は大きく丸く描かれ、見張る様子を表現した。口先を尖るように描かれ、鋭い牙を描いた。このような表現によって、原型とする「犬神」より機敏に見えろと考えられる。そして、裾から露出する足の部分は、犬の足に描かれて、石燕は「犬神」が憑依ものではなく、犬が化けるものだという考えで表現したのでろ。右袖が御幣を遮るように描かれ、右手に御幣を持っているように描いた。左袖の下の輪郭線が脛を包むように引いて、左手が左足にかけている様子に表現した。下肢の部分は、左足の脛を横に倒し、足裏が右に向いて、膝を左に開くように描いた。右足の脛を前に傾け、足裏を下に向け、膝を立てているように「犬神」が片膝立ての姿勢で座っている様子を描いた。また、太い折れ線で、着る狩衣の輪郭としわを描き、頭に烏帽子を描き、右手に持つ御幣を加えて、石燕が「犬神」を神主の姿に造形した。江戸時代は「犬神使い」として、犬神を駆使できる家があると、多田克己は指摘する<sup>[15]</sup>。この説から、犬神は「犬神使い」の家を奉仕しているとも考えられる。神主は神事に従うように、犬神は「犬神使い」の家の命令に従うという発想から、石燕が「犬神」を創作する時、神主のように描いたのでろ。また、石燕が「犬神」の左下に「白児」（しちご：DB7）という妖怪を描いた。白児は犬神の家来とされる妖怪で、犬神とワンセットしている。石燕の「白児」は、着物を着て、髪型が稚児髷にして、体を前に傾けて正座して、右手に棒あるいは筆を持って、手前に置いた冊に文字を書くように描かれた。石



燕が「犬神」に対する想像を、このような画面表現を通じて、威厳がある神主の姿である犬神が何かの行事について語って、家来の白児がその言葉を冊に記入している場面に表現している。そして、背景として、「犬神」の背後に、波の文様を描いている屏風が描かれている。これについて、稲田篤信は「犬神」の解説文で、「不知也河のほとりの大樹の下で野宿した獵師は、獵犬小白丸が激しく吼えるので首を切ったところ、その首は樹の上の大蛇に食いついて、主人の一命を救った。獵師は祀って犬神明神とした。」と述べている<sup>[16]</sup>。獵犬が川辺で主人を救うため、命を落とし、犬神明神になったから、石燕が背景に波の模様がある屏風を設置したのだろうか。

「濡女」（ぬれおんな：DB44）（図 23、24）

「濡女」は、川や海のほとりで現れ、人の顔で、蛇の体を持ち、髪の毛がいつも濡れて、人を食う妖怪である。『百怪図巻』の「ぬれ女」は、顔を能面の小面のように、目の目尻を下に垂れ、口元を上げ、笑っている表情に表現された。やや開くように描かれた小さい口を朱色で唇を塗り、墨で歯を塗った。口から細い波状の線を引き、朱色で塗り、蛇のように伸び出す舌を描いた。筆先を少し散らして、頭から体への方角で、髪の毛を刷って、髪の毛が濡れて体にくっつく様子を表現した。また、蛇のような体を描いた。体の表の部分に扇型で墨をぼかして鱗が生える様子を表現した。裏の部分は、弧線を連続で引いて、蛇のような腹を表現した。腹と背中の方角を描き変えて、体をひっくり返す動きを表現した。妖怪の本体の周りに、薄い墨で斜めに刷って、雨と風を表現した。この画面によって、「ぬれ女」は髪の毛が完全に濡れて、舌が長く伸び、人面蛇体である姿に造形された。

鳥山石燕の「濡女」は、『百怪図巻』の「ぬれ女」の人面蛇体の造形をとり、かなりアレンジして作られた。顔が般若のように描かれ、口元が耳まで開いて、鋭い牙を描かれた。二本の細長い線を引いて輪郭を描き、口から伸び出る細い舌を表現した。また、目が細長く描いて、上下二本の線で眉の骨の輪郭を描き、眉の骨が隆くて眉毛がない様子に描



いている。このような表現で、「濡女」が人を食おうほど憎んでいる表情が描かれた。石燕は長い髪の毛が、原型とする「ぬれ女」と同じように、頭や体から筆先を少し散らして、太いから細いへ刷って、濡れて頭と体にくっつく様子を表現した。顔の周りにある短い髪は、一本ずつ引いて描いている。石燕が濡女の髪を描く時、髪先を全部右に向いて筆を運んだ。それは、左から強い風が吹いてくる様子を表現するためであると考えられる。

石燕が濡女の体を描くとき、原型とする「ぬれ女」と同じように、腹は連続に引いた弧線で描いて、背中では墨で塗り、円形の余白を残し、斑点がある柄に表現している。また、石燕が濡女の体をアレンジした。頭から尻尾へ、腹と背中の向きを描き替えて、濡女が体をひっくり返す動きを表現された。そして、体を波状に曲がって描かれ、躍動感を与えた。

そして、おおよそ人間の胸の位置に、手を描いた。両手の表に短い下に向かう曲線を引いて、鱗が生える様子を表現した。前腕を上へ上げ、両手を下へ垂れて、体に手を折り畳む様子を表現した。背景として、左下で線と皴法を使い、川辺の土地を描いた。土地の左上から、右上に向かって、低木と木を描いて、木の枝が右下に向いて線を引き、葉が右に収筆して点を描いて、左から吹き来る強い風に当たって、揺れる樹木の様子を描いている。

石燕が木と濡女の体を描く時、互いに断続的に描いて、濡女が木に巻き付く様子を表現した。また、土地の右に長い曲線を引いて、波を描いた。波の上、土地上方の濡女の体の周りに短い曲線で波のしぶきを描いた。そして、画面の右下、波の上方に描かれた網のようなものは何か確定できないが、画面全体は川辺の景色を描いて、網の中間に二本の川に立つ先端が折れた様子の棒が描かれているので、折れて川に落ちる漁網だと推測する。画面の上方で、左から右下へ引く二、三本一組の直線を描き、風が吹いて激しい雨が降っている様子を表現した。石燕がこの作品の画面を通じて、暴風雨の日に川辺で現れ、髪が濡れていて、体が長い、手がある人面蛇体で、憎む情緒があり、人を食う妖怪の姿を伝えていると考えられる。

これらの例が示すように、石燕は『百怪図巻』の妖怪造形を借り、アレンジして、自分の作品を創作している。「犬神」は同じ座っている姿勢だが、頭の形状をより機敏に見える様子に替え、服装を僧侶から神主の着衣に替え、座り方も結跏趺坐から片膝立てに替えて造形した。「犬神」の隣に「白兎」を描いて、犬神が白兎に何かを語り、白兎がその言葉を記録している場面を表現した。「濡女」は人面蛇体の造形を借り、微笑む表情は憎しみ満ちた恐怖感のある表情に描き替え、体も長く、手を加え、背中に黒い鱗から斑点がある柄に替えて造形した。背景には屏風を設置して、二匹の妖怪が対話する場所を示している。「濡女」の背景には揺れる木、急速に落ちる雨、激しい波濤、折れた漁網を描き、妖怪が現われる時間と場所を示した。石燕は独自の妖怪に対する理解と想像を生かして、原型となる妖怪の造形に細部を加えて加工し、現実性が高い姿で妖怪を造形した。また、背景を工夫して、その妖怪が現れる環境を創作し、妖怪の名前を画面の一角に書き添えて、図鑑のような表現を追求したと考えられる。

#### 「猫また」（ねこまた：DB8）（図 25、26）

「猫また」は、猫が長い年月を経て、尻尾を二つに分かれて、妖怪になると伝わってきた。『百怪図巻』に描かれた「猫また」は、三味線を弾いている女性のように化けた造形にしている。頭の輪郭に沿って、短い線で引き、眉、頬、顎を描いた。目が下に曲がる二本の線で引き、目が閉じている様子に描いた。顔は胡粉をぼかして塗って、頬に墨をぼかして塗って、額の部分に鉛丹色をぼかして塗り、塗った部分に墨で上に曲がる太い線を描いて、顔にある柄を表現した。墨と鉛丹色で塗った部分に、細い線を引き、顔に生える毛を描いた。このような表現によって、この「猫また」は三毛猫から変化したことを表現している。頭から肩まで伸びる鬢そぎの髪型を濃墨で描かれた。体の部分に、黄色の下着、車輪の柄がある赤い着物を着て、黒い帯を結んでいるように描いている。また、襟の部分で胡粉を塗り、折っているものを描かれた。それはしまっている楽譜を表現しているだろう。着物の下半身の部分に、左上に曲がる二本の線で、膝の位置を示して、膝を曲げ、尻

を地面に下げ、しゃがんでいる様子を表現している。袖と裾から出ている右手と両足は、猫の足のよう描かれて、左手は爪を長く描かれ、手裏に曲がるように描いている。体の前に三味線を描いて、左手が三味線の弦を押して、右手が撥を持って、三味線を演奏している様子描いている。裾から出ている尻尾は、鉛丹色と胡粉で塗り、服に近い部分と輪郭を短い線で描き、ふかふかの感じに表現した。ところで、この「猫また」の尻尾は一本に描いた点が注意すべきだと考えている。鬢そぎの髪型と合わせて見れば、『百怪図巻』の「猫また」は尻尾が二つに分ける老い猫ではなく、人間の姿に化ける若い雌猫だと考えられる。周りに小川のほとりの景色を描かれて、猫またが静かで三味線の稽古に夢中している様子を造形された。また、三味線制作は雌猫の皮で胴の両面を張ることによって、多田克己はこの「猫また」を「三味線を弾いて、同族をあわれむ悲しい曲をうたっているのだろうか。」と想像した<sup>17)</sup>。

鳥山石燕の「猫また」は、『百怪図巻』とまったく違う造形に描いている。石燕が猫またを描く時、短い断続の線で、頭、体、左右に分ける二本の尻尾の輪郭を描き、墨で体にある虎柄を描いた。後足が真っ直ぐに伸び、二本の尾が床に接続ところから上に曲がり、前足が上に上がり、体が立つように描いて、下肢と二つ尾でバランスをとって、直立にする様子を表現している。頭から背中後ろに太い曲線と折れ線を引き、手拭きを被る様子描いている。顔が左下に回って、逆「八」文字のように目を描き、上唇の下に「V」のように線を引いて、猫またが左下に向いて、舌がベロと出すように描いている。石燕が「猫また」を『百怪図巻』と全然違い、手拭きを被り、尻尾を二つに分けて、直立する姿に造形したのは、『大和怪異記』<sup>18)</sup>に書かれた「猫人をなやます事」という物語からだと考えられる。この物語はこのように書いてある。筑後国にある侍の家では、ある日主人が屋根の上を見ると、老い猫が赤い手拭きを頭にかぶり、尻尾と後足で立ち上がっている。矢を射ると怪猫は死んで、屋根から落ちた。その死体を見ると、尻尾が二つに分け、体長は五尺ほどもあった<sup>19)</sup>。また、この尻尾を二つに分ける猫またの左右に、一匹ずつ猫を描いている。猫またの左の猫は、同じように、短い線を断続に引き、身体輪郭と体

に生える毛を描いた。この猫は、尻尾を一本に描き、前に曲がるように描かれている。前足は上に上がり、後足は曲がり、体は斜めに描かれ、顔も上げ、立ちたいような姿を表現した。また、頭の上、背中、胸の下に太い線を引き、手拭きを被る様子を描いている。石燕が猫またと地面にいる猫の位置と姿勢から、地面にいる猫が縁側に立つ猫またを真似て、手拭きを被り、仰ぎ見て、猫またが地面にいる猫におどけた顔をして、見下ろす様子を表現した。猫またの右にいる猫は上半身だけを描き、耳の下部と胸を短い断続の線で輪郭を描いて、他の輪郭は細い線で描いている。墨で体にある柄と右耳中の陰影を描いた。顔と体に短い線を引いて、生える毛を表現した。上に向いて上がるように描いた。前足を体に折り畳むように描かれ、下に障子下部の板を描いて、背中の上に細い折れ線を引き、障子が破れ、下部の板にかけている様子を表現した。石燕がこのような画面によって、部屋にいる猫が縁側にいる猫またを見るため、障子を破って、上半身を突き出す様子を表現している。石燕は、画面の左に描いた板にかけて、立つことができない一匹、右に描いた手拭きを被り、立ちたい一匹、中間に描いた手拭きを被り、尻尾が二つに分けて、立ている一匹を通じて、普通の猫が年を経て、猫またになる段階を表現したと考えられる。背景は、画面の左に、細い線で、地面から上がる縁側、壁、障子の紙が張る部分を描き、太い線で板にある木目を描き、さらに太い線で障子の骨を描き、屋敷の様子をきちんと表現した。縁側の後に、唐獅子がある蓋付く大きな壺を描いた。壺の周りに太い線で籬を描いた。籬の間隔と外側に細い線で茎を描き、大きい墨点で葉を描き、小さい点で花を描いて、籬の後に植えている植物を表現した。そして、壺の上に吊し落ちる念珠のような飾り物を描いた。このような表現で、立派な屋敷を表現している。この表現について、稲田篤信は「猫また」の解説文で、「延宝五（一六七七）年刊『諸国百物語』巻四に、奥州信夫郡の若い妻を失った男のもとに、誰とも知れず、夜訪ねきて、むつまじく語るものがあり、友人が部屋に踏み込んでみると、口は耳まで裂け、角の生えた妖怪であったが、よくよく見れば、家に久しく飼っていた猫であった、という話がある。」と述べている<sup>[20]</sup>。

家に長く飼っていた猫が夜半に家を訪ねるため、石燕は猫またを縁側の上に設置して描き、立派な家を訪ねた様子を描いたのだろうか。

「牛鬼」（うしおに：DB51）（図 27、28）

「牛鬼」とは、毒を吐き、人を食うことが好みである残忍で獰猛な妖怪だと伝わってきた。その姿について異なる造形が存在している。一つ目は牛の頭で鬼の体であり、あるいはその逆であるものである。二つ目は牛の頭で蜘蛛の体であるものである。三つ目は水牛の様子に似たものである。『百怪図巻』に描かれた「牛鬼」は、二つ目のように描いている。頭は墨をぼかして塗り、太い線で輪郭を描き、細い線で五官と顔にあるしわを描いた。眼球が大きく描かれ、青色で外側を塗り、胡粉で内側を塗り、瞳を上まぶたに遮るように描いた。また、下まぶたを描く線が眼球を描く曲線の左右に接して引き、眼球が突き出す様子を表現した。眉の上は三角形に描き、中間は薄墨で塗り、濃い墨で両側を塗り、隆い眉の骨を表現した。眉間の部分が左右を分け、上から下へ曲線を接続的に引いて、鼻筋に下に曲がる三本の曲線を引いて、口元を目まで裂けるように描いて、凶悪で鬼のような顔を表現した。耳は墨をぼかして塗り、下に垂れるように描いて、角が墨で根の部分塗り、黄色で先端の部分塗り、頭の左右で中間に曲がり、大きく描いて、牛のような耳と角を表現した。頭の左右から、三本ずつ足が描き、足が頭と体の接続するところから生えてくる様子を表現した。また、関節の部分を大きく描き、足先の部分を鋭い爪のように描いた。足先の爪が黄色で塗って、角と同じように骨の質感を表現している。体が墨で塗り、丸くに描かれた。頭の上方に曲線を並べて引き、頭が上がる動きで体に出るしわを描いた。墨で塗った体の上で、体の中間に向いて、より濃い墨で弧線を描いて、蜘蛛のような膨らむ体を表現した。顔、足の関節、体に墨と黄色で短い放射状の線を引き、そこから生える針のような剛毛を表現した。この画面によって、『百怪図巻』に描かれた「牛鬼」は、牛の頭に鬼の顔で、蜘蛛の体を持つ姿に造形した。源頼光に関わる伝説には、『太平記』にある牛鬼退治と『平家物語』と『土蜘蛛草紙』にある土蜘蛛退治の物語があ

る。『百怪図巻』に描かれた「牛鬼」は、その物語の牛鬼と土蜘蛛の姿を混ぜて作られたと考えられる。

鳥山石燕の「牛鬼」は、前文に述べた三つ目のように描いている。線で輪郭を描き、薄墨で体を塗って描いている。頭の部分は牛のように描いた。石燕が描いた「牛鬼」の口吻は、『百怪図巻』に描かれた「牛鬼」と違い、長く描かれた。頭が上がるように描き、瞳が目の左上に描き、上に睨んでいる様子を表現している。人を食う習性を表現するため、目まで裂ける口に、尖った牙を小さい四つと大きい一つを描いた。口の下方で「し」文字のような曲線を連続に引いて、顎の垂れる筋肉を表現した。顎の下から肩まで大きく曲がる曲線を引き、牛のように胸垂がある様子を描いた。頭の左右で二本の前足を描いた。左前足の肩が頭の右下に描かれ、上腕は後ろに上げ、前腕が折り畳んで、足が地面に踏むように描いた。右前足が開い、上がるように描いた。頭の上方で上に曲がる曲線を引いて、背が曲がる様子を描いた。左前腕の右で右に曲がる曲線を引いて、膨らんだ胸を描いた。胸を表現する曲線と接して、上下に連続するような曲線を引き、折り畳んでいる後ろ足を表現した。後の足が前の足と同じ角度で描き、地面に踏むように描いた。前と後の足に二本の尖った爪を描いた。体に短い線を引き、毛が生える様子を表現した。石燕がこのような画面を通じて、牛鬼が体を竦めて、地面に伏せて、右前足が前に突き伸びる様子を表現した。体の右上に細い曲線を並んで引いて、曲がって上がる尻尾を表現した。背景には、画面の左下で線と皴法で土地を描き、「牛鬼」の周りに異なる描き方で三種類の植物を描いた。その一つの芦は水辺で生長するものである。石燕が芦を牛鬼の周りに描いたのは、牛鬼は水辺に棲息するとされる伝説からだと考えられる。石燕はこの画面によって、水辺の植物に隠れ、長い尻尾があり、牛に似た様子であり、人を食う習性を持つ牛鬼が捕食しようとする場面を伝えようとしたのではないかと考えられる。

以上二つの例は、石燕が『百怪図巻』に描かれた妖怪造形と完全に違う姿で妖怪を造形したことを示している。「猫また」は、三味線を弾き、着物を着て、若い女性のように化

ける姿から、手拭きを被り、尻尾が二つに分け、直立している猫の姿に描かれた。「牛鬼」は、牛のような頭で蜘蛛の体を持つ様子から、尖った牙と爪を持ち、長い尻尾がある水牛のような姿に描き替えた。背景については「猫また」に手拭きを被る猫と普通の猫を隣に設置し、素晴らしい屋敷の一角を描いて、立派な家に飼われる猫が訪ねた「猫また」に憧れ、真似する場面を表現した。「牛鬼」では芦などの水辺に生長する植物を「牛鬼」の周りに描き、この妖怪が出現する場所を表現した。石燕は妖怪に関する伝説、怪談、物語などの言葉から着想を得て、さらに自分の理解と想像を加えて、『百怪図巻』と異なる妖怪の姿にたどり着き、石燕独自の妖怪造形を完成した。背景も妖怪に関する言葉から考え、仕掛けを加えて描いている。妖怪の名前をつけて、図巻のように一枚の画面で妖怪の姿と出現する環境を表現したと考えられる。

## 2.2 『百鬼夜行絵巻』系統の模写

『百鬼夜行絵巻』とは、たくさんの妖怪が行列する「百鬼夜行」の場面を描く絵巻物である。現在の『百鬼夜行絵巻』というと、京都大徳寺真珠庵に所蔵されるものが有名で、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本が人々の頭に浮かび上がる。しかし、『百鬼夜行絵巻』系統には、多数のバージョンの伝本が遺されている。例えば、小松和彦は『百鬼夜行絵巻の謎』で、『百鬼ノ図』という伝本を紹介した。この伝本に、石燕が影響を受けた妖怪造形を発見できる。そのため、＜百鬼シリーズ＞データベースには、石燕に影響を与えた『百鬼夜行絵巻』真珠庵本と『百鬼ノ図』に描かれたものを並置した。

鳥山石燕の『百器徒然袋』に描いた妖怪と『百鬼夜行絵巻』系統に描かれた妖怪、これらの妖怪造形を比べると、計 22 匹の妖怪は模写によって作られたものであることが分かる。そのうち、石燕は『百鬼夜行絵巻』真珠庵本から 16 匹、『百鬼ノ図』から 6 匹をアレンジした。



『百器徒然袋』の「塵塚怪王」（ちりづかかいおう：DB158）、「沓頼」（くつつら：DB161）、「天井嘗」（てんじょうなめ：DB165）、「鎗毛長」、「虎隠良」（こいんりょう：DB172）、「禅釜尚」、「袋貉」、「琴古主」、「琵琶牧々」、「瓢箪小僧」（ひょうたんこぞう：DB188）、「如意自在」、「鈴彦姫」（すずひこひめ：DB197）、「古空穂」（ふるうつぼ：DB198）、「五徳猫」（ごとくねこ：DB202）、「鳴釜」（なりがま：DB203）、「山嵐」（やまおろし：DB204）は、それぞれ『百鬼夜行絵巻』真珠庵本の第 28 匹、第 8 匹、第 11 匹、第 21 匹、第 22 匹、第 23 匹、第 24 匹、第 9 匹、第 10 匹、第 57 匹、第 15 匹、第 35 匹、第 33 匹、第 32 匹、第 36 匹、第 47 匹によく似ている。また、「白容斎」（しろうねり：DB166）、「榮螺鬼」（さざえおに：DB170）、「松明丸」（たいまつまる：DB176）、「貝児」（かいちご：DB178）、「角盥漱」、「幣六」は、それぞれ『百鬼ノ図』の第 17 匹、第 7 匹、第 1 匹、第 6 匹、第 18 匹、第 22 匹によく似ている。これら類似する妖怪造形から、石燕の『百器徒然袋』の中にある『百鬼夜行絵巻』系統の絵巻物の模写による表現について、検討したい。

「塵塚怪王」（ちりづかかいおう：DB158）（図 29、30）

「塵塚怪王」とは、付喪神の王とされ、稲田篤信によって、吉田兼好（1283-1352）『徒然草』<sup>[21]</sup>第七十二段の「多くて見苦しからぬは、文車の文、塵塚の塵」の言葉から発想し、塵が積もれば妖怪になると解説されている<sup>[22]</sup>。鳥山石燕の「塵塚怪王」は、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本の中に描かれた第 28 匹の妖怪による場面と同じように表現され、それを模写によって制作されたと考えられる。『百鬼夜行絵巻』真珠庵本の第 28 匹の妖怪による場面は、赤い鬼が唐櫃を破って、その中の妖怪を外に逃げ出すように描いている。鬼の体は朱色で塗って、曲線で輪郭を描き、円形や半円形の線で筋肉を表現した。股間と腰に青緑色、紺青色、胡粉で塗り、そのに纏われる服を描いた。両手が指三本で鋭い爪を描き、両足に指二本で鋭い爪を描いた。石燕がこのような表現で、力量感を描き出し

た。頭は、顔に朱色で塗って、眉間に下に曲がる二本の曲線を引き、額まで両側から中間に曲がる曲線を引き並べた。眉尻に胡粉で塗り、曲線で隆起があるように描き、細い線で眉から生える毛を描いた。目が大きく描き、薄墨で白目、金泥で黒目、濃墨で瞳を描き、右下に睨むように描いた。耳が眉の上、額の側面から上に描き、動物のような長い耳を描いた。口が大きく開くように描いた。頭のとっぺんで、先端が尖るように線を引き、墨で根の部分、胡粉で先端の部分塗り、骨のような剛毛を表現した。石燕がこの表現で、強情な性格で凶悪な表情の鬼の顔を表現した。また、鬼の左下に線と墨で破れた唐櫃を描いている。鬼の右足を真っ直ぐに描いて、左足が上がり、唐櫃の蓋の縁に踏んでいるように描いて、左手が真っ直ぐに描かれ、穴がある蓋を押しているように描いて、右手が蓋に剥がす板の上に描かれた。このような画面で、片足で立ち、唐櫃を踏み、蓋を押しながら破壊する動きを表現した。そして、唐櫃の中に 4 匹、外に 3 匹の妖怪が描かれている。蓋の穴には、口が大きく開き、体が緑色で二本の指を持つ妖怪、布みたいの物を被り、体が白色で長く鋭い爪がある虎のような手のひらを持つ妖怪、緑色の帯がある弁柄色の服を着、体が代赭色で頭のとっぺんに毛が生える妖怪が描かれている。側面の板にある穴には、体が代赭色で鼻が大きくて長い髭がある妖怪を描いている。このような表現で、唐櫃に隠れている妖怪が鬼に発見される様子を表現した。唐櫃の左に、青緑色の服を着、体が黒色で 3 本の指を持ち、長い鼻と耳で口が大きく開いている妖怪、弁柄色の服を着、体が灰色で口吻が長くて一本の角を持ち、黄色の長いたてがみが生え、猫のような四肢を持つ妖怪、赤色の服を着、体が灰色で黒くて長い後頭部を持ち、禿げたような妖怪を描いている。このような表現で、唐櫃の奥側から逃げ出した妖怪が鬼に恐怖で絶叫する様子や怯える様子、または逃げ出すことに喜んでいる様子を表現した。『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれたこの場面は、鬼が唐櫃を破壊して妖怪を探す様子と唐櫃に隠れている妖怪または鬼が唐櫃を壊す隙間に逃げ出す妖怪の様子を表現した。

鳥山石燕が描いた「塵塚怪王」は、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれたものと比較すると、ほぼ同じような構成に描いてあることが分かる。この故、石燕がその構成をアレン

ジして、自分の「塵塚怪王」を描いたと考えられる。石燕が「塵塚怪王」を描く時、原型となる赤い鬼と違い、ほぼ裸の様子から、雲模様がある服と袴を着る様子に描き替えた。顔は、普通の鬼の顔から、上唇が左右に裂け、鋭い牙を描き、虎のような口を持つ鬼の顔に描き替えた。地面に立つ右足が足首以下は、足ではなくほこりのように描き替え、ほこりの中に破損した硯、貝みための筆洗い、筆、字がある巻物が描かれ、「塵塚怪王」は捨て物に積もったほこりから生み出す妖怪という発想が考えられた。また、原型となる筋肉が膨らむような体を取って、誇張に引かれた体の輪郭を表現する曲線を現実的に描き替えて、さらに短い線を体に引き並んで、力量感を表現するうえに豪放な感じを与えた。髪の毛が上に高く立ち、骨のような質感から、扇型に引く短い線を層に分け、並んで書き替えた。そして、頭のとっぺんに葉で作った礼冠を描いている。石燕が「塵塚怪王」をこの様に描いたのは、絵に付いている詞書「麟は獣の長、鳳は禽の長たるよしなれば、このちりづか怪王はちりつもりてなれる山姥とうの長なるべしと、夢のうちにおもひぬ。」という内容から造形したと考えられる。「ちりつもりてなれる山姥とうの長なるべし」という考えから、地位を象徴する礼冠と派手な衣服を体に描き添え、顔が百獣の王である虎の要素を取り入れて描いたと考えられる。画面中間に描いた唐櫃は、原型より丁寧に描き、角金具と表面にある唐草模様の装飾も描いてある。石燕が唐櫃の中は原型と同様に 4 匹、外は原型より 1 匹が増えて、原型と異なる姿に造形した。蓋の穴に描いた妖怪は、緑色の妖怪が顔に毛、口に牙、針のような突起がある甲羅を持つ妖怪に描き替えた。白色の妖怪が頭に髪の毛があり、尖ったくちばしを持つ妖怪に描き変えた。代赭色の妖怪が龍のような顔があり、尖った鱗を持ち妖怪に描き変えた。側面の穴に描いた妖怪は龍のような顔があり、全身短い毛が生え、前足が外に出ているように描き変えた。唐櫃の奥側に描いた妖怪は、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本より、側面の奥の板に穴を描き、そこから跳ぶ出す猫のような一匹を増加した。灰色の長い禿げている後頭部を持つ妖怪が普通の頭の形に描き換え、牙を描き添え、頭の下に接続する曲線で蛇の腹のように体の正面を描き、指が鳥のような描き方で三本に描き替えた。一本の角を持つ妖怪が二本の角がある羊のような頭に

描き替えた。真珠庵本に描かれている、口が大きく開け、振り返って鬼を見る妖怪は省略された。代わりに羊のような頭を持つ妖怪の右上に、後を振り返って、額に長い角を持ち、鼻が長くて上に立ち、口が閉じ、短毛が生えている妖怪を描いた。背景には、「塵塚怪王」の上に巻き上がっている破損した簾が描かれた。斜めで唐櫃の右から下までに綺麗な布で包まれた軸が付き、罨線がある白い紙のように描かれ、唐櫃の左に折れ線で破れた紙と植物、山のようなものを描いた。石燕がこの画面によって、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本の妖怪造形を借り、自分の考えを加えて、「塵塚怪王」という妖怪を創出した。また、『百器徒然袋』の首尾呼応して描かれた「宝船」（たからぶね：DB157、DB206）を抜き、最初に登場する妖怪である「塵塚怪王」から、幕が開き、巻物から妖怪の世界が浮かび上がり、絵からその世界に移行するという考えが伝えられている。

「如意自在」（によいじざい：DB190）（図 31、32）

「如意自在」は如意が化けてなる妖怪であり、付喪神の一種である。稲田篤信は、東京国立博物館蔵本の『百鬼夜行絵巻』の蜻蛉になる如意の妖怪からヒントを得たと述べた<sup>[23]</sup>が、実際は『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた第 15 匹の妖怪を模して作ったのではないかと推測できる。『百鬼夜行絵巻』真珠庵本では、体は弁柄色で塗られ、太くて抑揚がある線で輪郭が描かれた。四肢が接続する線で間に隙間が短いように外側だけの輪郭を引いた。胸は狭くように両側の輪郭線を引き、中間に「八」字ように中間から両側へ下に曲がる弧線を引き、痩せて肋骨が見えるように描かれた。腹は後に曲がって並行する曲線で間隔が短く描き、凹んでいる様子を表現した。また、墨と金泥を使って、腹に寄せて曲線を引き、そこに生える毛を表現した。両手と両足が指三本に描かれ、長く鋭い爪を描いてある。頭は如意のように描かれた。如意の爪の部分の輪郭線を変形して、額から上顎までを表現した。眉間の凹むところ、その中間に大きい目、豚のような鼻、口から出た牙を描き、顔を表現した。また、如意の手持ちの部分の鼻の下からそのまま後に描いて、下顎を表現した。如意の爪から墨と金泥で曲線を引き、髪の毛を表現した。この造形によって、

骨と皮ばかりであるほど痩せる細長い身体を持ち、頭は如意から変化してきた妖怪の姿が表現された。

鳥山石燕の「如意自在」は、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれたものと比較すると、それを模し、アレンジして描いたことが考えられる。石燕が原型とするものの向きを逆転して、同じ動きのポーズに描いている。同じ痩せている体を描いたが、石燕が原型と比べ、四肢は外側の輪郭だけではなく、円形や半円形に引いた曲線で筋肉を表現した。胸の部分は、頭の下に二本の中間に曲がる曲線で頸の筋を表現した。頸筋の下に、下に曲がる曲線と右胸の「S」形の曲線で鎖骨を表現し、「S」形の線の下と左胸の内側に下に曲がる曲線を並んで引き、胸骨の下に引いた折れ線で肋骨を表現した。左胸に乳首を描き、皮から胸骨の形が見える様子を表現した。腹の部分は、体の右側に接している曲線を引き、垂れている皮を表現して、左側に「S」形で線を引き、腰が細くに表現して、胸骨に近いところに上に曲がる曲線で腹が凹む様子を表現した。腹に原型と同じところから、運筆の傾向を分けて曲線を引き、そこから生える長い毛が漂っているように表現した。また、体に短い線を引き、生える体毛を表現した。両手は三本の指で、左足は二本の指に描いてある。石燕がこのような表現で、「如意自在」の体を原型より現実的に表現し、痩せる鬼の様子に造形した。頭の部分は、如意の爪の部分に五官を描いた。左右の爪に二重まぶたがある目を描き、中間の爪に縦の目を描いた。如意の爪にある凹んだ柄に鼻と口を描き、下顎に突き出す牙を描いた。また、如意の手持ちの部分が元の後まで描くことを上に描き変え、頭のでっぺんに生える角のように表現した。そして、手持ちと爪の間に曲がる部分は後頭部のように描いている。爪の輪郭から引く曲線で髪の毛を表現した。背景には、画面の左と下に雲を描き、「如意自在」が雲に乗ってきた様子を表現した。如意は法具の一種として、伝説に神仏が手に持つことが多いため、石燕の「如意自在」は神のように雲に乗っているように描いたと考えている。この画面によって、石燕が『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた如意の妖怪の造形を借りる時、現実性と合理性を考えて再創作したと考えられる。

以上二つの例により、石燕が『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた妖怪と同じポーズに描き、造形をアレンジして創作したことがわかる。「塵塚怪王」は地味の唐櫃を踏み破れているほぼ裸の鬼から、豪華な唐櫃を踏み、派手な服と礼冠を被り、虎のような顔の鬼に描かれた。「如意自在」は如意の手持ちが後にある変わった頭から、角が生える三つ目を持つ鬼のように描かれた。背景について、「塵塚怪王」は画面の右に巻き上げる簾と開けている巻物のようなもの、または廃棄される文房具を描き、左下に山のようなものと植物を描いた。「如意自在」は雲を描いた。石燕は読んだ本や自分の想像から、妖怪に関する考えを加え、現実性を重視し、借りた造形を再制作した。また、比喩する趣向を凝らして、妖怪が出現する場面を表現したと考えられる。そして、妖怪の名前と詞書を書き添え、妖怪の由来、どのような発想から妖怪を創作したかを読者に紹介することによって、妖怪図鑑の形式を使ったと考えられる。

「鳴釜」（なりがま：DB203）（図 33、34）

「鳴釜」は釜が化けてなる妖怪で、付喪神の一種とされる。石燕は釜が鳴るという怪異から「鳴釜」の名をつけたと考えられる。『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた第 36 匹の妖怪は釜が化ける妖怪に造形した。頭は、太い線で底と鍔の輪郭を引き、濃墨で塗って、細い線で胴と口の輪郭または口の下にある柄を引き、薄墨で塗って、底に突起がある逆転した釜に描いた。釜の底の部分に、黄色の火焰の模様を描き、加熱する部分に火が浮かび付く様子を表現した。体は、太い線で化け物の背中の輪郭を描き、細い曲線で正面並んで引き、濃墨で塗って、化け物が被る皮を表現した。何故この皮は被るものかという、描かれた下肢の部分は、折れ線と青色で着ている袴を描き、曲線と代赦色で前に歩いているように足を描いて、皮から露出した様子を表現したからだと考えられる。皮の右上に手を描き、手に細い線と緑色で植物を描いて、皮の左上にも同じ方法で植物を描いて、両手が櫛を握っている様子を表現した。この造形によって、逆さまにした釜の頭を持ち、



火が頭に浮かび付き、黒い皮を身にかぶり、前に歩きながら櫛を持ち揮っている姿に表現した。

鳥山石燕の「鳴釜」は『百鬼夜行絵巻』真珠庵本の造形と比較すると、その造形を模し、アレンジして作られたと考えられる。石燕は妖怪の向きを逆転し、姿勢も歩く様子から跪く様子に描き替えた。同じ逆さまにした釜の頭は、輪郭が全部細い均一な線で描き変え、口の部分の柄が太い墨線で描き変え、原型の誇張な表現から、より現実的に釜を描いた。釜の底に浮かび付く火焰は、原型より奥に一条を描き添えて、上がる様子が飄逸に表現した。また、体の部分は原型の一枚の皮のような表現から、背の中間から左右へ斜めに線を引き並び、上が上腕まで、下が尻まで描いた。このような表現で、原型の皮を被る様子から体に生える濃密な毛の様子に書き替えた。そして、曲線を引き、四肢の筋肉の部分を示して、短い線を引き、四肢に生える体毛を表現した。両手が前方に上がり、手に鳥が描いている絵馬のようなものを描いて、それを持って上がる動きを表現した。下肢の部分は、膝と足首が曲がって、脛が床に着くように描き、跪く様子に描いた。石燕がこの造形によって、釜から化けてきた妖怪が跪いて、手にもつ絵馬のようなものを上げて、何かを占っている様子を表現したのは、釜が発生する音から吉凶を判断する神事があるからだと考えられる。背景には、画面の左の中間から右下へ斜めに二本の細い線を引き、上がる床と地面の空間を区別した。「鳴釜」の右側に釜の蓋、離れているひばし、茶碗、酒を温める箱とその蓋、流し台、竹で作った板を描いた。また、茶碗と竹で作った板の輪郭を描く時、折れ線を使い、箱の上と側面に折れ線を引いて、その破損する様子を表現した。画面の左上に竈、縄が付く樽、松の枝が挿している竹筒を描いた。画面の右上に「白沢避怪図 曰 飯甑作声鬼名斂女有此怪則呼鬼名其怪忽自滅 夢のうちにおもひぬ。」という詞書がある。この画面から、石燕は『白沢避怪図』から「鳴釜」の名を思い付いて、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本から造形を借り、アレンジして、釜の鳴り音から吉凶を占い神事から妖怪の姿勢を考えたと考えられる。



この例は、石燕が『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた妖怪の造形を借り、アレンジし、ポーズを変えて創作したことを示している。「鳴釜」は体に濃密な毛が生え、床に跪いて、絵馬のようなものを持ち上げ、占いが行っている姿に描いた。背景には破れた道具を描き、廃棄された台所の様子を表現した。石燕は、普段自分が模写した作品、見た書物、聞いた伝説など積み重ねた知識を生かし、組み合わせて妖怪を創作した。また、妖怪に関する想像を加え、妖怪が現れる場所を描き出した。そして、名前と詞書を画面に添え、創作した妖怪に関するヒントを紹介し、図鑑の形を保って使ったと考えられる。

「鈴彦姫」（すずひこひめ：DB197）（図 35、36）

「鈴彦姫」は小鈴が化けた妖怪で、石燕が創出した付喪神の一種である。『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた第 35 匹の妖怪は小鈴を持っている。体は、太い抑揚がある線を引いて、胡粉を塗って被る白い衣被を描き、弁柄色を塗って服の袖を描いた。両足は尖った長い爪を描いて、足の表面に点を描き、鱗がある鳥の足のよう表現した。また、左手が描かず、右手を袖の左側に描いた。右手に細い線で輪郭を引き、黄色を塗り、手に持つ小鈴を描いた。小鈴の手持ちの末から袖まで細い線を引き、衣被の右側に手持ちから引いた線と連続するように線を引き、弁柄色、朱色、代赦色で柄を塗り、小鈴の手持ちに繫いているリボンを表現した。この表現で、左手が袖の中に隠れ、右手に長いリボンが付いている小鈴を握っている様子を描いている。頭は、墨を塗って、誇張な長さがあるくちばしを描き、金泥を瞳の周りに塗り、代赦色で目の周りを塗り、前に突き出す大きな目を描いた。この造形によって、長いくちばしを持ち、鳥のような足があり、大袖を着、白い衣被を被り、長いリボンが付く小鈴を右手に握って前に歩く姿を表現した。

鳥山石燕の「鈴彦姫」は、『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた妖怪と完全に異なる造形に描かれた。頭は小さい太鼓の形に描かれ、その面に 4 つの鈴を描いて、鈴が付いている太鼓のような頭を表現した。両腕の部分は、太い折れ線を引き、闕腋袍の袖の様子としわを表現した。また、体に太い線で輪郭としわを描き、着ている裌襦、袴、腰帯を表現し

た。裃が背中に植物の模様を描き、裃と袖の間に万字の模様を描くことによって、裃の表と裏を表現した。袴にも植物の模様を描いた。両手について、左手が描かずに左袖を「Z」のように描き、腕が上がり、手が袖に隠れ、袖を払う動きを表現した。右袖を「L」のように描き、前腕を上げて、手が垂れ、開けた扇子を手の下に描いた。右手の親指を扇子の親骨の外側に描き、親指以外の指が揃って扇子の中骨の中間に描いて、平手で「ふせ」の持ち方を表現した。両足について、左足は袴の左下に踵の部分を描き、右足は袴の右に足先の部分を描いて、左足で立ち、右足が上げる動きを表現した。石燕がこの造形によって、鈴と小さい太鼓のようなものが組み合わせて化ける妖怪が、闕腋袍、袴、裃が着て、扇子を持ち、踊っている様子を表現した。背景には、「鈴彦姫」の下に床の描き、床の下部に柱の描き、床の上部に欄干を描いて、床が上げた舞台を表現した。左側に案を描き、案の上に紙が結んでいる榊が竹筒に挿している様子を描いて、儀式を行っていることを表現した。画面の右上に「かくれし神を出し奉んとて岩戸のまへにて神楽を奏し給ひし天鈿女のいにしへもこひしく、夢心におもひぬ。」という詞書がある。この画面から、石燕は『百鬼夜行絵巻』真珠庵本に描かれた妖怪から小鈴が付喪神になるアイティアだけを借り、「天鈿女」の伝説から神楽の演出を想起して、小鈴と太鼓は神楽の演出に使う道具のため、石燕が自分の「鈴彦姫」を頭は小鈴と太鼓が組み合わせるように描き、舞台に扇子を持って神楽を演出する様子に造形したと考えられる。

この例では、石燕が百鬼夜行絵巻真珠庵本の付喪神の種類だけを借り、神楽を演出する鈴と太鼓が化ける妖怪の姿を描いている。石燕が模写だけではなく、自分の知識、趣向、考えを生かして、完全に独自のオリジナルな造形を創出したことが考えられる。また、背景、妖怪の名、妖怪を紹介する詞書を絵に添えたことから、石燕は図鑑のような形式を追求したと考えられる。

以上の考察によって、『化物づくし絵巻』系統と『百鬼夜行絵巻』系統の作品が石燕に大きな影響を与えたことが分かる。鳥山石燕は自分の〈百鬼シリーズ〉を制作する時、それらの作品を模写したり、模写による再創作をしたり、ヒントとして借り取って、オリジナルの造形を実現したと考えられる。石燕が自分の作品を制作する前に、模写の作業をしたのは、一種の資料収集と考えられる。石燕は自分より前に、同じ題材を創作した人はどのような妖怪造形を描いたかを模写を通じて、それらの造形を参考資料として集め、自分の創作の土台とした。さらにこれらの参考資料となる造形を自分が制作する時、石燕自身の想像、知識、思考、趣向、描く習慣などによって、使用方法を自在に編集し、最後に独自の作品にたどり着いたと考えられる。

### 第三章 言葉から構想される妖怪造形

#### 3.1 描いた妖怪に関する言葉

前文で触れたように、鳥山石燕が〈百鬼シリーズ〉の妖怪画に詞書を添えたことがある。これらの詞書は、石燕が描いた妖怪の説明文や紹介文の役割を担っているとともに、石燕が妖怪を創作する時の根拠、発想なども表したと考えられる。石燕の発想を理解するため、重要な依拠となるデータベースを作る時には、〈百鬼シリーズ〉に描かれた妖怪画にある詞書を全て記入した。〈百鬼シリーズ〉の第一部である『画図百鬼夜行』の中に、「木魅」（こだま：DB1）、「河童」、「叢原火」、「姥が火」（うばがひ：DB21）、「鉄鼠」、「黒塚」（くろづか：DB30）に詞書があるが、他の妖怪には全て名前だけがある。『画図百鬼夜行』以外の三部では、『今昔百鬼拾遺』に描かれた「隠里」（かくれごと：DB156）は盛大な場面を表現して、文字を書くところがないために詞書がないが、他に全部詞書がある。『画図百鬼夜行』は『化物づくし絵巻』系統から大きな影響を受けたことをすでに第二章で述べた。石燕がその一匹ずつの妖怪に名前を付く図鑑のよう

な形式を借り、背景まで描いた妖怪に名前を添えて『画図百鬼夜行』を作ったと考えられる。＜百鬼シリーズ＞の中では、第一部だけ、「木魅」など6匹の妖怪にしか詞書を書いていなかった。第一部で詞書を入れた理由は、石燕が妖怪の名前だけでは情報がものたりないため、補足として試みたのかもしれないと考えられる。たが、それ以降の三部の作品のほとんどに絵に詞書を書き込む理由を推測すれば、それは石燕自らの選択だけではなく、出版側が第一部作品を見て、石燕に詞書付きの作品を要求したのかもしれない。またこのような追求は出版側の強引ではなく、読者の反応を読み取ってからの判断であることも考えられるだろう。ただ、どんな理由であろうと、詞書を絵に書き込むことで、石燕の作品はさらに図鑑的な形式に近づくようになってきた。

絵に書かれた詞書は読者たちにとって妖怪を理解するための重要な説明文であるが、研究者にとって、詞書は単なる説明文だけではなく、石燕の妖怪画の創造元を遡る証しのようなものである。詞書を通して、研究者は石燕の妖怪画の元である小説、物語、伝説などを追求することが可能である。また制作者の視点から見れば、これらの詞書で石燕がどのように言葉を絵にしたのか、その過程を覗くことができると考えられる。

多田克己は『鳥山石燕画図百鬼夜行全画集』の最後に解説を追加した。その中では石燕が詞書に使われた物語などを以下のように記載した。

- ①日本の古典/伊勢物語、宇治拾遺物語、古今著聞集、今昔物語集、徒然草、枕草子など
- ②和歌/古今和歌集、万葉集など
- ③軍記物語/源平盛衰記、曾我物語、太平記、平家物語など
- ④近世の怪談集/御伽百物語、怪談全書、奇異雑談集、諸国百物語、剪灯新話、曾呂利物語、太平百物語、百物語評判など
- ⑤浮世草子/好色一代男、西鶴諸國ばなし、金々先生栄花夢など
- ⑥仏教説話集/勧化一声電、輟耕録、発心集など

⑦中国の古典/三国志演義、周礼、小説、春秋左氏伝、神仙伝、山海経、莊子、搜神記、抱朴子、文選、酉陽雜俎、礼記、列仙伝、論語など

⑧本草書（漢方薬書）、博物学書/本草綱目、和漢三才図会など

⑨その他/七十一番職人歌合、風姿花伝など

そのほかに随筆集から各地の伝説や民間伝承を取材してもいます。<sup>[24]</sup>

上記以外にも、多田は石燕が能のテキストである謡曲から引用したものもあると言及している<sup>[25]</sup>。以下に、石燕が書き込んだ詞書はどんなようなものを使ったのかを述べる。

## 謡曲

「紅葉狩」（もみじがり：DB123）（図 37）

詞書：「余五將軍惟茂、紅葉がりの時山中にて鬼女にあひし事、謡曲にも見へて皆人のしる所なれば、こゝに贅せず。」

謡曲：観世小次郎信光が書いた謡曲『紅葉狩』では、秋も半ば、戸隠山中で三、四人の美女が紅葉狩に興じている。そこへ鹿狩りの平維茂一行が通りかかり、維茂が馬から降りて迂回しようとする。美女が維茂に酒宴の仲間入りを勧める。維茂は断りできなく、美人たちの勧めに応じて盃を重ね、舞に見とれて寝入ってしまった。たが、女達は「目を覚ますな」と言い捨てて姿を消してしまった。やがて維茂の夢に八幡宮の神が現れ、女が戸隠山の鬼だと告げ神剣を授けて目を覚まさせた。目醒めた維茂は神剣を抜いて激しく戦った末に鬼女を退治したというストーリーが書かれている。石燕がこのストーリーから周知された内容を抜き、簡潔にまとめて、詞書として絵に書き込んだ。

「殺生石」（図 38）

詞書：「殺生石は下野国那須野にあり。老狐の化する所にして、鳥獸これに触れば皆死す。応永二年乙亥正月十一日、源翁和尚これを打破すといふ。」

謡曲：源翁という曹洞宗の高僧が那須野を通りかかると、ある巨石の上で空飛ぶ鳥が落ちてしまうのを目撃した。そこへ里の女が現れ、その石は殺生石といって近づく者の命を奪うのだと源翁に伝え、いにしえ女官に化けて帝を悩ませた玉藻前という妖怪の執心が凝り固まったものだということも教えた。ところでこの女は、実は自分こそその執心だと言いながら、石の陰に姿を消してしまった。源翁が殺生石に引導を授けると、石は二つに割れて中から狐の姿をした妖怪が姿をあらわし、朝廷の追討を受けて命を落とした過去を物語り、源翁の弔いに回心したことを告げ、消え去って行った。このストーリーが『殺生石』である。石燕がこのような長いストーリーを詞書にして、わかりやすくまとめた。

#### 『和漢三才図会』

##### 「魃」（ひでりがみ：DB56）（図 39）

詞書：「一名を旱母といふ。もろこし剛山にすめり。その状、人面にして獸身なり。手一つ足一つにして走る事、風の如し。凡此神出る時は、旱して雨ふる事なし。」

原文では「三才図会云剛山多神魃亦魃魃之類其状人面獸身手一足一所居処無雨 本綱載神異記云南方有魃一名旱母長二三尺裸形目在頂上行走如風見則大旱 文字指帰云旱魃山鬼也所居之处天不雨女魃入人家能窃物以出男魃入人家能窃物以帰」を記載していた。石燕は「旱母」という別称を詞書に添削することで、読者にこの妖怪に関するより詳しい情報を伝えることができ、絵だけで伝えられないことを詞書を通してうまく伝えようとした。

##### 「水虎」（すいこ：DB57）（図 40）

詞書：「水虎はかたち小児のごとし。甲は鯪鯉のごとく、膝頭虎の爪に似たり。もろこし涑水の辺にすみて、つねに沙の上に甲を曝すといへり。」

原文では「本綱水虎襄沔記註云中盧縣有涑水注沔中有物如三四歳小兒甲如鯪鯉射不能入秋曝沙上膝頭似虎掌爪常没水出膝示人小兒弄之便咬人人生得者摘其鼻可小使之」と書かれ

た。石燕は詞書を書く際、原文をそのまま写すのではなく、読者がわかりやすく読めるように自分が内容を理解した上で、書き直した。

### 『山海経』

#### 「燭陰」（しょくいん：DB108）（図 41）

詞書：「山海経に曰、「鍾山の神を燭陰といふ。身のたけ千里、そのかたち人面龍身にして赤色なり」と。鍾山は北海の地なり。」

『山海経』の中では「燭陰」について「鐘山の神の名は燭陰。（この神が）目を開けば昼となり、目を閉じれば夜となる。吹けば冬となり、呼べば夏となる。飲まず食わず息せず、息すれば風となる。身の長さ千里、無ふくらはぎの東にあり、この物たるや人面蛇身で色赤く、鐘山のふもとに住む。」と詳細に述べられている。しかし、石燕が読者にとって最も重要な内容を洗い出して詞書にした。

#### 「人魚」（にんぎょ：DB110）（図 42）

詞書：「建木の西にあり。人面にして魚身、足なし。胸より上は人にして下は魚に似たり。是氏人国の人なりとも云。」

『山海経』には「氏人国は建木の西にあり、その人となり、人面で魚の身、足がない。」と、ごく簡単な記載しか見られない。だが、石燕が自分の理解を絵にただけではなく、詞書を通して、自分が考えた人魚の姿を読者たちに伝えた。

上記の例は石燕が書き込んだ詞書のわずか一部に過ぎない。石燕は詞書を通して、描いた妖怪の詳細を読者たちに伝えようとした。詞書から石燕が作品を制作する際には、豊富な資料を抱えながら自分なりに内容を理解していたことが感じられる。また詞書の元となるものには、伝説であったり、謡曲であったり、文章であったり、と色んな形式がある。石燕はこれらの内容をそのまま写すのではなく、自分の解釈を加え、重要な内容を洗い出



して、読者に伝えるように詞書を書き出した。特に、紙資料以外の、歌、物語、伝説など、口頭でしか存在しない内容は、石燕の詞書を借りて保存され、現代に残されることができたと考えられる。

### 3.2 言葉から造形までの形成過程

前節において詞書とその元となる資料の関係を述べた。石燕が妖怪画を描くことだけではなく、妖怪の詳細情報を伝えるように詞書にも工夫した。そして、詞書を通して、石燕が豊富な資料を蓄積したことが理解できた。石燕が妖怪画を描く際、他人の絵を参考する事は無論あったと思われる。しかし、妖怪というものは世の中にそもそも存在していたのか。石燕が妖怪と出会って、自分が見たものを絵にしたのか。その可能性は低いと言えるだろう。そう考えると、石燕が妖怪画を描く際、最も重要なのは、それらの資料となる言葉であった。これらの言葉というのは、小説、伝説、物語など様々な形態があった。

これからいくつかの例を挙げて、石燕はどのように言葉から絵になったか、その過程について、論述する。

#### 「山精」（さんせい：DB55）（図 43）

「山精」は石燕が『今昔画図続百鬼』に描かれた妖怪である。絵に「もろこし安国県に山鬼あり。人の如くにして一足なり。伐木人のもてる塩をぬすみ、石蟹を炙りくらふと、永嘉記に見えたり。」と詞書を書き込んだ。この詞書は『和漢三才図会』から引用されたと考えられる。石燕が「山精」を描く時、線で身体の輪郭を描き、短い線で体に生える体毛を描いた。上半身が人のように描いて、前に傾け、腰を屈める姿に描いた。右手が開いて山小屋の外壁に支えて、左手に墨で塗った蟹を描き、蟹を握っている様子を表現した。下半身が足一本で、尻が前にあり、足先が後に向き、逆転した状態を表現した。腰に垂れる草、腰に纏う藤、葉を描いて、腰蓑を表現した。頭は口の部分を突き出すように描き、

頭のとっぺんが禿げって周りに上がる髪を描いた。背景には、「山精」の左側に窓がある小屋を描き、小屋の左部分に木を描き、山小屋を表現して、右側に太い線と皴法でほとりを描き、曲線で水流を描き、小川を表現した。

石燕が詞書の「もろこし安国県に山鬼あり。」から、「山精」は山に住む鬼の一種であると思いついて、植物で作った腰蓑を纏い、体毛が盛んで生え、頭のとっぺんが禿げ、髪が硬毛のように表現したと考えられる。「人の如くにして一足なり。」という詞書に従って、人間のような姿に描き、足が一本に描いた。だが、石燕が山精の足を尻が前にあって、後に向かうように描いたのは、『和漢三才図会』にある「独足向後」という記述からだと考えられる。また、山精は蟹を手に握って、右側に小川を描いたのは、詞書の「石蟹を炙りくらふ」という内容から考えて、小川から蟹を捕まって、食べる前の様子表現したと考えられる。そして、「伐木人のもてる塩をぬすみ」という詞書から、山精が塩を盗むため、腰を屈めて、木こりが休憩する山小屋の窓から中を観察する様子を想像して描いたと考えられる。石燕が詞書に山精の大きさについて書いてないが、『和漢三才図会』に山精の大きさは1尺あるいは3-4尺に記載された。しかし、石燕が描いた山精と山小屋との比率から見ると、石燕が記載した大きさより大きく描いてある。これは石燕が自分の考えと画面表現のために、調整を行って、元の記述と異なる表現であるから、詞書に山精の大きさについては書かなかったと考えられる。

#### 「丑時参」（うしのときまいり：DB66）（図 44）

「丑時参」は石燕が「丑の時参り」という呪術によって作った妖怪である。「丑の時参り」という呪術は、白い服を着て、髪を乱して、顔に白粉を塗って、頭に三本の蠟燭を立つ五徳を被って、高下駄を履いて、胸に鏡を付いて、神社の御神木に藁人形を五寸釘で打つことである。石燕は絵に「丑時まいりは、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。」という詞書を添

えた。石燕が「丑時参」を白い服を着る女の姿に描いた。体に着る服は線だけで輪郭としわを描いて、白い生地 of 服を表現した。裾から出る左足に太い線で紐を描き、細い線で底を描いて、二つ齒の高下駄を履く様子を表現した。右袖と接続して手を描いて、墨で槌の形を塗り、手に握るように描いた。頭が上に向いて上がるように描き、瞳が目の左端に描いて、左に見上げている様子を表現した。髪先の部分は線で右に運筆して引いて、髪の毛が振り乱す様子を表現した。また、頭に細い線で逆さにした鉄輪を描き、鉄輪の足に蠟燭を描き、曲線で右に揺れる蠟燭の火を描いた。石燕は蠟燭の火と髪の様子によって、女が槌で打つ動きを現れた。背景には、女の左側に線と皴法で杉の木を描いて、女の顔の向きと合わせて、杉の梢枝を見ている様子に表現した。また、右側に地面に寝ている牛を描いた。

詞書にある「丑時まいりは、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で杉の梢に釘うつとかや。」は、石燕が絵に白い服を着、高下駄を履き、槌を手握り、灯した蠟燭が立つ鉄輪を被る女の後ろ姿を描き、杉の梢枝を見て打とう様子を表現したことの解説である。また、十二支の中に「丑」と対応するのは「牛」であるため、「丑みつの比」を隠喩して、画面の右下に牛を描いたと推測できるだろう。そして、「はかなき女の嫉妬より起りて」という内容によって、「丑時参」は女の姿で描いたと考えられる。石燕の「丑時参」の絵と詞書を見て、呪術を行う方法は前に述べた「丑の時参り」の方法と相違がある。まずは顔に白粉を塗ることについて、石燕の絵と詞書両方に現れなかった。また、石燕は藁人形ではなく、杉の梢に釘を打つことに表現してある。これは、石燕の時期で、「丑の時参り」のやり方に藁人形の使用がまだ形成してないかもしれない。詞書に「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。」と書いた内容は、画面に表現してないが、石燕が「丑時参」について創作した後、この妖怪あるいは呪術に対する感想を表していると考えられる。

「鵲」（ぬえ：DB88）（図 45）

石燕は「鵄」の絵に「鵄は深山にすめる化鳥なり。源三位頼政、頭は猿、足手は虎、尾はくちなはのごとき異物を射おとせしに、なく声の鵄に似たればとて、ぬえと名づけしならん。」という詞書を書いた。『和漢三才図会』の記載によって、「鵄」という鳥は夜行性なので「鵄」という字も使える。深山に多くいる。この鳥の解説文の最後に、『平家物語』に記載された鵄退治の内容を書いてある。また、『平家物語』の鵄退治とは、毎晩東三条の森から黒い雲を来て、御殿の上にたなびいて、鵄のような鳴き声がする。天皇がそれに悩んで、頼政にそれを退治することを命じた。頼政は矢で射って、その怪鳥を討つ下ろした。家来の猪早太が落ちた怪鳥を押さえて九回も刺した。その様子を見ると、頭は猿、胴は狸、尾は蛇、手足は虎の姿をしているというストーリーである。石燕が「鵄」を描く時、頭は曲線で五官を描いて、短い線で三層に分け、扇状に引いて、猿のような頭を描いた。体は背中部分が毛の生える傾向に従い、扇状に短い線を引いて、背中に生える毛を表現した。顎から左前足へ一本の曲線を引き、頭のとっぺんから右後ろ足まで一本の曲線を引いて、胸と腹を描いた。四足は曲線で輪郭と爪を描き、墨で虎柄を描き、虎のような足を表現した。尻尾は体と繋ぐ部分に短い線で両側に描き、曲線で尻尾先までの鱗と脊椎を描いて、体と繋ぐ部分から毛が徐々になくなり、鱗になる様子を表現した。尻尾先に蛇の頭を描いて、尻尾の鱗と合わせて、「鵄」の尻尾は蛇の様子であることを表現した。背景には、筆先を散らし、濃墨と薄墨で曲線を引き、その周りに点を描き、渦巻きのような黒い雲を表現した。画面の左に楼閣の一面を描き、左下に門を描いて、立派な建築物を描き、御殿の様子を表現した。

石燕が「鵄」を頭が猿の頭で、足が虎の足で、尻尾が蛇の様子で描いたのは、『平家物語』のかなの記述からアイディアをもらったのだろう。詞書にも「頭は猿、足手は虎、尾はくちなはのごとき異物」と書いてある。だが、石燕は元の物語に「胴は狸」という内容を詞書に書かなかったのは、「鵄」の大きさを考えて、狸のような胴体はあまりにも小さいと思って、わざと抜いたかもしれない。石燕は「鵄」の胴体を短い毛が生える様子に描いたが、身体各部分の大きさの協調性を考えて、体全体のバランスを合理的に表現し

たと考えられる。背景の部分に、門の頂上と楼閣の上層を墨で書いた黒い雲の隙間に描いたのは、元の物語に記述された黒雲が御殿の上にたなびくという内容を表現したからだ。また、天皇が鳴き声に悩むという記述から、石燕は鵲の口が開くように描き、鳴いている様子を表現した。そして、石燕が鵲を画面の右、雲の左上部に描いたのは、鵲が黒雲に隠れ、姿が見えないという記述によって、本体が雲に隠れているように表現したかったのだと考えられる。

「蜃気楼」（しんきろう：DB107）（図 46）

「蜃気楼」が現在の認識には光の屈折で起こす現象であるが、昔は大蛤が吹いた気が楼閣の形になると考えた。石燕が絵に「史記の天官書にいはく、「海旁蜃気は楼台に象る」と云々。蜃とは大蛤なり。海上に気をふきて、楼閣城市のかたちをなす。これを蜃気楼と名づく。又海市とも云。」という詞書を書き込んだ。石燕が『史記』に書かれた内容を引用して「蜃気楼」を解説した。石燕は「蜃気楼」を描く時、画面の右下部に細い線で輪郭を描き、太い線と皴法で殻に輪肋を描き、薄墨を用いて殻と殻の側面を塗って、大きな蛤を描いた。このカマグルの左右に太いから細いへ筆を運び、カマグリに付いている海草を描いた。腹縁を描く曲線の上に二本連続するようの曲線を引き、裏の殻を描いて、カマグリが少し開けている様子を表現した。裏の殻を示す二本の曲線の間、画面の左と右へ曲線を引いて、蛤が吹きだす気を表現した。その間、薄墨で雲、楼閣、木、山水を描いて、吹きだす気に都市が薄々見える様子を表現した。背景には、画面の右下から左下へ曲線で波としぶきを描き、薄墨で波が上がる場所に塗った。また、気を吹く蛤の左側に、太い線と皴法で石を描いて、細い線で輪郭を引き、異なる運筆で柄を描き、七つの大きさと柄が異なる小さい蛤を描いて、線で螯と腹部を描き、墨で目、甲羅、毛がある歩き脚を描いた。そして、薄墨で吹きだす気の外側から波、石、蛤、蟹の間に塗り、砂浜を表現した。

石燕が画面の下に描いた波、石、蛤、蟹に通じて、砂浜を表現して、「海旁」という「蜃気楼」が起こす場所を示した。また、絵に描いた蟹、蛤、石の大きさがそれぞれで、

その比率によって、極めく大きな蛤を表現し、「蜃とは大蛤なり」ということを示した。その大きい蛤が吹く気に、雲の上にある楼閣、山水を描いたのは、「海上に気をふきて、楼閣城市のかたちをなす」ことを表現するからだと考えられる。また、蜃気から見える都市は実在するものではなく、幻影のようなもののため、石燕は気の中が薄墨で雲上の都市を描いたと考えられる。気の中に他の部分を余白して、気の外側に薄墨で塗ったのは、蜃気の部分を目たつように見せるため、このように表現したと考えられる。

「道成寺鐘」（どうじょうじのかね：DB114）（図 47）

石燕の「道成寺鐘」は「安珍清姫伝説」から作られた。それは清姫が安珍の美貌に一目惚れし、夜這いをかけて迫ったが、安珍が嘘をついて逃げ、清姫は蛇に化身して追いかける。僧侶である安珍は、道成寺に救援を求め、住職は彼を寺の鐘に隠したが、清姫が安珍の隠し場所を見つけ、情念の炎で安珍を焼き殺し、蛇の姿のまま川に入ったという物語である。石燕が絵に「真那古の庄司が娘、道成寺にいたり、安珍がつり鐘の中にかくれ居たるをしりて、蛇となり、その鐘をまとふ。この鐘とけて湯となるといふ。或曰道成寺のかねは、今京都妙満寺にあり。その銘左のごとし紀州日高郡矢田庄 文武天皇勅願所道成寺治鐘勸進比丘別当法眼定秀檀那源万寿丸并吉田源頼秀合山諸檀越男女大工山願道願小工大夫守長延暦十四年乙亥三月十一日」という詞書を書き込んだ。石燕が描いた「道成寺鐘」は、画面の中間に人面蛇身の怪物を描いた。顔が般若のように描き、口から長い舌を描いた。髪が筆先を散らして刷って、髪先を一本ずつ引いて。乱している様子表現した。頭のとっぺんで左右に角を描いた。体は接する曲線を並べて引き、前の曲線の下に薄墨で塗り、蛇のような腹部を表現した。線で背の輪郭を描き、内側に点を描いて、薄墨で円形の余白を残し、背部を塗って、背中に斑点がある柄を表現した。体が画面の中間から左に回して描き、また画面の右下から上に何回も回して描いて、蛇身の女の動きを表現した。蛇の体のおおよそ人間の肩の位置から両腕を描き、腕に点を描いて、蛇のような鱗が生える様子表現した。両手が画面の右に描かれた鐘に描い、鐘を触るように描いた。身に着る

着物は、表に点がある円形の柄を描き、裏に太い線と細い線を交替に引いて、蛇の背と腹のような柄を描いた。蛇の体の左右、画面の下部に曲線で火の様子を表現した。また、画面の右に細い線と薄墨で鐘の半分を描いた。鐘の最上部は龍の姿に描いて、龍頭を表現した。龍の下に小さい円形と「コ」字の線を描いて、乳を描いた。鐘の中部の左側に蓮華紋を描いて、そこから上と右へ三本の線で一組に、厚みがある袈裟襷を表現した。鐘の下は、上下に横の線と中の曲線を引き、下帯を表現した。

石燕が「道成寺鐘」という作品に描いたのは、安珍が道成寺まで逃げて、釣り鐘に隠したが、大蛇になる清姫が隠れ場所を見つけて、情念の炎で鐘を焼き、中の安珍を焼き殺そうという場面である。石燕は大蛇になる清姫を、角が生える般若の面に描いたのは、愛する安珍に騙されたことを氣ついて、清姫が怒って鬼になることを表現したかったと考えられる。蛇の柄の着物を身に掛けている様子を描いたのは、清姫が人から大蛇に変化することを示したからだと考えられる。清姫が自分の情念の炎で鐘に隠れる安珍を殺す内容から、石燕は火を蛇身に纏うように描いたと考えられる。また、石燕は蛇に変身する清姫を描く時、角と着物を描いたもう一つの原因は、前に描いた同じ人面蛇身である「濡女」と区別したいかもしれない。石燕は絵に、清姫は頭を上げる様子に描き、鐘の龍頭にある龍の目線と合わせる様子に描いた。絵の名前は「清姫」ではなく、「道成寺鐘」であることと合わせて考えると、石燕はこの鐘も妖怪に化けて、清姫の炎と対抗していると想像したのかもしれない。

「鬼一口」（おにひとくち：DB133）（図 48）

石燕の「鬼一口」は、『伊勢物語』の六段「芥川」によって作られた。絵にある「在原業平二条の後をぬすみいでゝ、あばら屋にやどれるに、鬼一口にくひけるよし、いせ物がたりに見えたり。しら玉か何ぞと人のとひし時露とこたへてきえなましものを」という詞書から分かる。それは主人公と思わせる在原業平が二条の後を盗み出して、逃げる途中、雷と雨が激しくて、破れた倉に泊まった。女は中に入られて、男は外で門番したが、夜明



けを待つ時女が鬼に一口に食われた。雷がひどくて女の声が聞かず、朝男が倉の中を見ると、女の姿がすでになくなった。その時、男は泣きながら「白玉か何ぞと人の問ひしとき露と答へて消えなましものを」を詠んだという物語である。石燕は「鬼一口」を描く時、画面の右上に太い曲線で右頬、鼻、髭、口、顎の輪郭を引き、鬼の下半部の顔を描いた。顔の左から曲線を一本ずつ引き、薄墨で塗って、鬼の髪を表現した。また、髪の左下に太い曲線で五本の鋭い爪がある指を描いた。指に細い線で体毛を表現した。そして、顎の上から左下へ、太い曲線と折れ線で輪郭としわを描き、六層重ねる着物を描いて、外層に唐草紋を描き、内層に菱紋を描き、着物の柄を描いて、立派な着物を表現した。背景は、鬼の手と顎の下から画面の右下の部分に太い線を並べ、組むように引いて、網代垣を表現した。垣の下に植物を描き、雑草を表現した。雑草の左側に線で飾りがある扇子を描いた。

石燕が「鬼一口」に描いたのは、女が鬼に一口で食べられる場面である。石燕はこの鬼が一口で人間を食べられるから、その口を強調するため、鬼の顔の下半部だけと髪から出る右手の指を画面の 1/4 に描いたと考えられる。特に口は上から画面の半分ぐらいに描き、不思議な大きさまで開けている様子を描いたのは、一口で人間を食べるなら、口が誇張するほど大きく開けなければならないと考えたからと推測できるだろう。鬼の指先は口に向かって曲がる様子を描いたのは、女を捕まって、口に投げる様子表現したかったと考えられる。着物を顎から左下へ垂れるように描いたのは、女が鬼に食べられたことを示していると考えられる。また、雑草がある垣を左へ傾け、垣の左側の地面に扇子を描いたのは、荒れた垣から突然現し、飛びかかった鬼に驚き、女が扇子を落ちた様子表現したと考えられる。

上記の例から見ると、石燕は言葉から創造のアイディアを得た。ただし、石燕は言葉の内容をそのまま絵にするのではなく、言葉の間に隠れた可能性を探したり、言葉の内容を増減させたり、異なる出典の言葉の内容を組み合わせたりして、自分の発想を妖怪造形と、妖怪が現れる背景に生かした。また、石燕が妖怪を創出する時、異なる種のものから

パーツを取って組み合わせたり、身体のある部分を誇張したり、身体の構造を変えたり、背景に工夫したりするなど、色々な技法を通して、妖怪に対する自身の独創的な発想を世の中に伝えようとしていた。また、石燕は、妖怪を造形する際、妖怪の体を違和感なく描き、全体的な合理性を重視したと考えられる。さらに、言葉では伝えられない妖怪を詞書と絵の奇妙な組み合わせで表現できるようにした。

## 終 章

鳥山石燕は江戸時代の絵師、狂歌師であり、数多くの作品を後世に残していた。先行研究には、石燕の作品の全体的構成や妖怪の由来など、近世文学や民俗学などに関する内容が多く見られるが、石燕の作品を絵として解説し、造形方法などの視点から検討された事例は少ない。先行研究を踏まえて、本稿では妖怪の造形方法について考察を進め、石燕の〈百鬼シリーズ〉を研究対象として、独自データベースを作成した上で比較分析を行い、石燕の妖怪画に表す思考法と運用術を見つけようとした。

まず、鳥山石燕の妖怪造形と他の作者の妖怪造形について、比較分析を行い、同じ妖怪（「幽霊」など）を元に、それぞれの作者がどのような造形で表現しているのかを羅列し、同一妖怪の造形変遷を整理した。

そして先行研究にみられる妖怪の分類を踏まえたうえで、石燕の〈百鬼シリーズ〉において、絵として表現された妖怪の姿について人型、獣型、自然型、器物型、植物型の五つに分類した。更にこれを踏まえて独自データベースを作成した。

制作者の立場から石燕が絵を描く前に、どのように素材を収集したかについて見つけようとするため、彼の妖怪画に登場した妖怪造形を中心に、『化物づくし絵巻』系統と『百鬼夜行絵巻』系統の中の妖怪造形と比較し、石燕が模写に通じて妖怪造形を完成したことを判明できた。石燕は模写の作業を通じて、一種の資料収集として、自分の創作の土台を作り上げたのである。

石燕を巡ってもう一つ重要な課題がある。それは石燕がどのように言葉から妖怪造形を創造したのかということである。＜百鬼シリーズ＞に書かれた詞書を分析し、詞書と造形の元になる言葉を更に追及し、その言葉から造形までの過程を分析した。それは、まず石燕が言葉から創造のアイディアを得て、その言葉の内容などを自ら理解し、考えた上で異なる出典の言葉の内容を組み合わせ、自分の発想を妖怪造形と、妖怪が現れる背景に生かしたことである。具体例の分析によって、石燕が妖怪を創出する時、自分の発想で異なる要素の組み合わせを通じて表現していたことが明確になった。石燕は言葉というものを絵に書き込むことで詞書と絵を組み合わせ、言葉で伝えられない妖怪のイメージを表現できるようにした。このような過程を経て、最終的に石燕なりの作品が具現化した。

石燕に関する以上の分析から、現代のキャラクター・イラストレーションの制作にとって、重要な要素は以下の通りである。

まず、素材収集の重要性である。制作者は作品を制作する前の準備として、素材の収集が重要である。それは、自分の想像を具象化する必要があるためである。石燕の場合、模写という方法を通じて、自分の妖怪画を描くときの素材を集めた。そして、集めてきた素材を土台として、自分の作品を完成した。しかし、石燕の時代には、素材収集の手段が限られていたと考えられる。石燕の実践方法をさらに研究し、あらゆる方法で、制作のための素材集めと選別を行う必要があると考える。

また、言葉によって書き記された内容を十分理解した上で、自分なりの考えを持ち、たくさんの方の記述から必要な部分を取り出して、異なるものと融合したり、再構成したり、一部を誇張したりして、作品に応用することも重要である。

石燕が妖怪を創出する時、異なる種のものからパーツを取って組み合わせたり、身体のある部分を誇張したり、身体の変えたり、背景に工夫したりするなど、色々な技法を通して、妖怪に対する自身の独創的な発想を世の中に伝えようとしていた。同時に、石

燕は妖怪を造形する際、妖怪の体を違和感なく描き、全体的な合理性を重視したと考えられる。(図 49)

私は制作者として『山海経』を創作するとき、本研究から得られた石燕の思考法と運用術をさらに発展させて、以下の内容にたどり着いた。

昔の地理書である『山海経』は当時の山川、遠い外地とそこで生きている動物、植物及び鉱物などの自然地理内容が書かれている。このために、『山海経』に記録した内容は全て実在していたと仮定して、制作を進めた。また、昔は情報や知識が不十分であり、認識内のものしか喩えることができなかったため、記録した文字から作品を描く際、現代的の考え方で当時の記録を想像することが必要だと考えられる。例として、当時の人は知らない生き物があれば、よく知る動物に喩えるほかないが、現在、その生き物をすでに認識できる場合には、現実存在する生き物の姿で描けば良いと考えられる。

作品を創作する時、『山海経』に記録された内容が実在したと仮定したうえ、生き物を造形する時、異なる生き物のパーツを取って合わせたり、体の一部を誇張したり、体の構造を変えたりしても、その合理性は重視されている。また、図鑑のような形に表現するために、生き物と一緒に記録された環境に関する文章を手がかりに、その生活環境も描いた。そして、『山海経』に記録された生き物は誰も見たことがないため、作ったイメージに『山海経』の記述内容を部分的に引用し、詞書の形で絵に書き込み、見る人にイラストレーションだけではなく、文字情報も伝えようにした。(図 50)

このように、言葉(テキスト、文字情報)から視覚表現の設定を決め、資料収集によって参考対象を選び、自分の見解をさらに加えて作品を創作する方法は、現在の制作者たちが一般的によく使っている方法である。しかし、石燕はこのような方法が一般化されていない時代に、彼自身の観察力や情報収集力で、すでにこの方法を実践していたと考えられる。石燕に対する研究はこれからの制作者に対しても大きな示唆を与えるものとなるだろう。

注

- [1] 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都  
精華大学紀要第 22 号 2002 年、p331
- [2] 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都  
精華大学紀要第 22 号 2002 年、p328-326
- [3] 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都  
精華大学紀要第 22 号 2002 年、p324-323
- [4] 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都  
精華大学紀要第 22 号 2002 年、p322
- [5] 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都  
精華大学紀要第 22 号 2002 年、p319
- [6] 北城伸子 『平成 13 年度 特別研修員要旨 老女の図像学—「画図百鬼夜行」前編・  
陰「山姥」の解釈をめぐって』 大谷学報 81 2002 年、p56
- [7] 北城伸子 『平成 13 年度 特別研修員要旨 老女の図像学—「画図百鬼夜行」前編・  
陰「山姥」の解釈をめぐって』 大谷学報 81 2002 年、p56
- [8] 倉本昭 『「画図百鬼夜行」の構成に関する一考察』 日本文学研究第 50 号  
2015 年、p21
- [9] 香川雅信 『江戸の妖怪革命』 角川書店 2013 年、p29
- [10] 香川雅信 『江戸の妖怪革命』 角川書店 2013 年、p32
- [11] 香川雅信 『江戸の妖怪革命』 角川書店 2013 年、p166-167
- [12] 香川雅信 『江戸の妖怪革命』 角川書店 2013 年、p168-169
- [13] 小牧恵利 『鳥山石燕百鬼考』 長野国文 17 2009 年、p.57
- [14] 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992  
年、p.91

- [15] 京極夏彦 多田克己 『妖怪図巻』 国書刊行会 2000 年、p.158
- [16] 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992 年、p.34
- [17] 京極夏彦 多田克己 『妖怪図巻』 国書刊行会 2000 年、p.171
- [18] 『大和怪異記』 著者不詳 1708 年序
- [19] <https://www.konekono-heya.com/myth/nekomata.html> (2020 年 10 月 22 日閲覧)
- [20] 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992 年、p.35
- [21] 『徒然草』 吉田兼好 1330-1331 年ごろ成立
- [22] 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992 年、p.265
- [23] 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992 年、p.301
- [24] 鳥山石燕 『鳥山石燕画図百鬼夜行全画集』 角川書店 2005 年、p.252-253
- [25] 鳥山石燕 『鳥山石燕画図百鬼夜行全画集』 角川書店 2005 年、p.253

## 参考資料

### 文献

- 寺島良安 『和漢三才図会』 吉川弘文館 明治 39 年
- 高田衛 稲田篤信 田中直日 『鳥山石燕 画図百鬼夜行』 国書刊行会 1992 年
- 松田稔 『「山海経」の基礎的研究』 笠間書院 1995 年
- 京極夏彦 多田克己 『暁斎妖怪百景』 国書刊行会 1998 年
- 恵俊彦 岩切友里子 須永朝彦 『国芳妖怪百景』 国書刊行会 1999 年
- 多田克己 『百鬼解説』 講談社 1999 年
- 岩井宏実 近藤雅樹 『図説日本の妖怪』 河出書房新社 2000 年
- 京極夏彦 多田克己 『妖怪図巻』 国書刊行会 2000 年
- 井上円了 『妖怪学講義録』 井上円了選集 21 2001 年 P97-P141
- 京極夏彦 多田克己 久保田一洋 『北斎妖怪百景』 国書刊行会 2004 年
- 鳥山石燕 『鳥山石燕画図百鬼夜行全画集』 角川書店 2005 年
- 湯本豪一 『百鬼夜行絵巻 妖怪たちが騒ぎだす』 小学館 2005 年
- 湯本豪一 『続・妖怪図巻』 国書刊行会 2006 年
- 小松和彦 『百鬼夜行絵巻の謎』 集英社 2008 年
- 湯本豪一 『今昔妖怪大鑑』 パイインターナショナル 2013 年
- 香川雅信 『江戸の妖怪革命』 角川書店 2013 年
- 小松和彦 飯倉義之 『日本の妖怪』 宝島社 2015 年
- 江馬務 『日本妖怪変化史』 中公文庫 2018 年

### 論文・評論

- 『新作「百器徒然袋一雨」を 10 倍楽しく読むために 京極夏彦徹底攻略』 Da capo  
1999 年



- 岩城紀子 『化物と遊ぶ―「なんけんけれどもばけ物双六」―』 江戸東京博物館「研究報告」5号 2000年
- 多田克己 『妖怪忠臣蔵―妖怪画家鳥山石燕と「忠臣蔵」―』 kadokawa 歴史読本 45 2000年
- 稲田篤信 『妖怪の名―鳥山石燕「画図百鬼夜行」をめぐって―』 説話文学研究 37 2002年
- 北城伸子 『謎解き「画図百鬼夜行」～鳥山石燕の構成方法をめぐって～』 京都精華大学紀要第22号 2002年
- 北城伸子 『平成13年度 特別研修員要旨 老女の図像学―「画図百鬼夜行」前編・陰「山姥」の解釈をめぐって』 大谷学報 81 2002年
- 北城伸子 『明けなき夜の百鬼夜行―鳥山石燕「画図百鬼夜行」の構成方法（特集 怪談）―（図之巻）』 國文學：解釈と教材の研究 52 2007年
- 小牧恵利 『鳥山石燕百鬼考』 長野国文 17 2009年
- エベンシュヴァンガ・ヨーク 『鳥山石燕の妖怪変化図録「画図百鬼夜行」―その背景と内容』 Cultures/critiques1 2009年
- デイヴィス ジュリー・ネルソン 『講演録 国際浮世絵学会五〇周年記念・江戸東京博物館二〇周年記念 大浮世絵展 国際シンポジウム 浮世絵の共同作業と師弟：鳥山石燕と喜多川歌麿』 浮世絵芸術：国際浮世絵学会会誌 168 2014年
- 周防一平 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」シリーズにみる身体表現（第42回（平成26年度）日本歯科医史学会総会および学術大会）』 日本歯科医史学会々誌第30巻 2014年
- 周防一平 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」シリーズにみる身体表現』 日本歯科医史学会々誌第31巻 2015年
- 倉本昭 『「画図百鬼夜行」の構成に関する一考察』 日本文学研究第50号 2015年
- 倉本昭 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む』 日本文学研究第51号 2016年

倉本昭 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」陽の巻を読む（その二）』 日本文学研究第 52 号

2017 年

伊藤慎吾 『ライトノベルと近世怪談資料：「画図百鬼夜行」の受容をめぐって』 学

習院女子大学紀要第 19 号 2017 年

倉本昭 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む』 日本文学研究第 53 号 2018 年

倉本昭 『鳥山石燕「画図百鬼夜行」風の巻を読む（その二）』 日本文学研究第 54 号

2019 年

京極夏彦 朝宮運河 『今月の新潮文庫 「今昔百鬼拾遺 天狗」刊行記念 インタビュー

京極夏彦 天狗 驕り高ぶる者』 波 2019 年

インターネット

<https://www.konekono-heya.com/myth/nekomata.html> (2020 年 10 月 22 日  
閲覧)

<http://maruko2001.blogspot.com/2012/07/blog-post.html> (2020 年 10 月  
25 日閲覧)

[http://maruko2001.blogspot.com/2012/12/blog-post\\_30.html](http://maruko2001.blogspot.com/2012/12/blog-post_30.html) (2020 年 10  
月 25 日閲覧)

## 図版一覧

- 1 月岡芳年 『和漢百物語』 「楠多門丸正行」 木版画 慶應 1 年  
国立国会図書館蔵
- 2 月岡芳年 『和漢百物語』 「主馬介卜部李武」 木版画 慶應 1  
年 国立国会図書館蔵
- 3 月岡芳年 『百器夜行』 木版画 慶應 1 年 国際日本文化研究  
センター蔵
- 4 葛飾北斎 『百物語』 「笑いはんにゃ」 木版画 天保 2-3 年頃  
東京国立博物館蔵
- 5 歌川国芳 『相馬の古内裏』 木版画 弘化 2-3 年頃 東京富士  
美術館蔵
- 6 歌川国芳 『日本駄右衛門猫之古事』 木版画 弘化 4 年 個人  
蔵
- 7 河鍋曉斎 『百鬼夜行図屏風』 紙本着彩 明治 4-22 個人蔵
- 8 河鍋曉斎 『幽霊図』 絹本淡彩 慶應 4 年／明治 1-3 年頃 個  
人蔵
- 9 月岡芳年 『新形三十六怪撰』 「清盛福原に数百の人頭を見るの  
図」 木版画 明治 23 年 国立国会図書館蔵
- 10 月岡芳年 『新形三十六怪撰』 「清玄の霊桜姫を慕ふの図」 木  
版画 明治 22 年 国立国会図書館蔵
- 11 歌川国芳 『東海道四谷怪談』 木版画 天保 7 年 個人蔵
- 12 月岡芳年 『新形三十六怪撰』 「皿やしきお菊の霊」 木版画  
明治 23 年 国立国会図書館蔵
- 13 歌川国芳 『鞍馬山之図』 木版画 文政 10 年頃 個人蔵

- 14 河鍋曉斎 『僧正坊、牛若丸』 木版画 文久3年 河鍋曉斎  
記念美術館蔵
- 15 葛飾北斎 『北斎漫画』 「河童を釣るの法」 木版画 文化11  
年-明治11年 川崎市市民ミュージアム蔵
- 16 月岡芳年 『和漢百物語』 「白藤源太」 木版画 慶應1年 国  
立国会図書館蔵
- 17 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「幽谷響」 木版画 安永5年 東  
北大学附属図書館蔵
- 18 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「山びこ」 元文2年 福岡市博物館  
蔵
- 19 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「うわん」 木版画 安永5年 東  
北大学附属図書館蔵
- 20 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「うわん」 元文2年 福岡市博物館  
蔵
- 21 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「犬神」 木版画 安永5年 東  
北大学附属図書館蔵
- 22 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「犬神」 元文2年 福岡市博物館蔵
- 23 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「濡女」 木版画 安永5年 東  
北大学附属図書館蔵
- 24 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「ぬれ女」 元文2年 福岡市博物館  
蔵
- 25 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「猫また」 木版画 安永5年 東  
北大学附属図書館蔵
- 26 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「猫また」 元文2年 福岡市博物館  
蔵

- 27 鳥山石燕 『画図百鬼夜行』 「牛鬼」 木版画 安永 5 年 東北大学附属図書館蔵
- 28 佐脇嵩之 『百怪図巻』 「牛鬼」 元文 2 年 福岡市博物館蔵
- 29 鳥山石燕 『百器徒然袋』 「塵塚怪王」 木版画 天明 4 年 東北大学附属図書館蔵
- 30 伝土佐光信 『百鬼夜行絵巻』 真珠庵本「第 28 匹」 紙本着彩 室町時代 大徳寺真珠庵蔵
- 31 鳥山石燕 『百器徒然袋』 「如意自在」 木版画 天明 4 年 東北大学附属図書館蔵
- 32 伝土佐光信 『百鬼夜行絵巻』 真珠庵本「第 15 匹」 紙本着彩 室町時代 大徳寺真珠庵蔵
- 33 鳥山石燕 『百器徒然袋』 「鳴釜」 木版画 天明 4 年 東北大学附属図書館蔵
- 34 伝土佐光信 『百鬼夜行絵巻』 真珠庵本「第 36 匹」 紙本着彩 室町時代 大徳寺真珠庵蔵
- 35 鳥山石燕 『百器徒然袋』 「鈴彦姫」 木版画 天明 4 年 東北大学附属図書館蔵
- 36 伝土佐光信 『百鬼夜行絵巻』 真珠庵本「第 35 匹」 紙本着彩 室町時代 大徳寺真珠庵蔵
- 37 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「紅葉狩」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 38 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「殺生石」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 39 鳥山石燕 『今昔画図続百鬼』 「魃」 木版画 安永 8 年 東北大学附属図書館蔵

- 40 鳥山石燕 『今昔画図続百鬼』 「水虎」 木版画 安永 8 年 東北大学附属図書館蔵
- 41 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「燭陰」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 42 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「人魚」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 43 鳥山石燕 『今昔画図続百鬼』 「山精」 木版画 安永 8 年 東北大学附属図書館蔵
- 44 鳥山石燕 『今昔画図続百鬼』 「丑時参」 木版画 安永 8 年 東北大学附属図書館蔵
- 45 鳥山石燕 『今昔画図続百鬼』 「鵲」 木版画 安永 8 年 東北大学附属図書館蔵
- 46 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「蜃気楼」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 47 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「道成寺鐘」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 48 鳥山石燕 『今昔百鬼拾遺』 「鬼一口」 木版画 安永 10 年 東北大学附属図書館蔵
- 49 『鳥山石燕の制作の要素』
- 50 『鳥山石燕の思考法・運用術とその発展』





図1



図2



図3





图4



图5

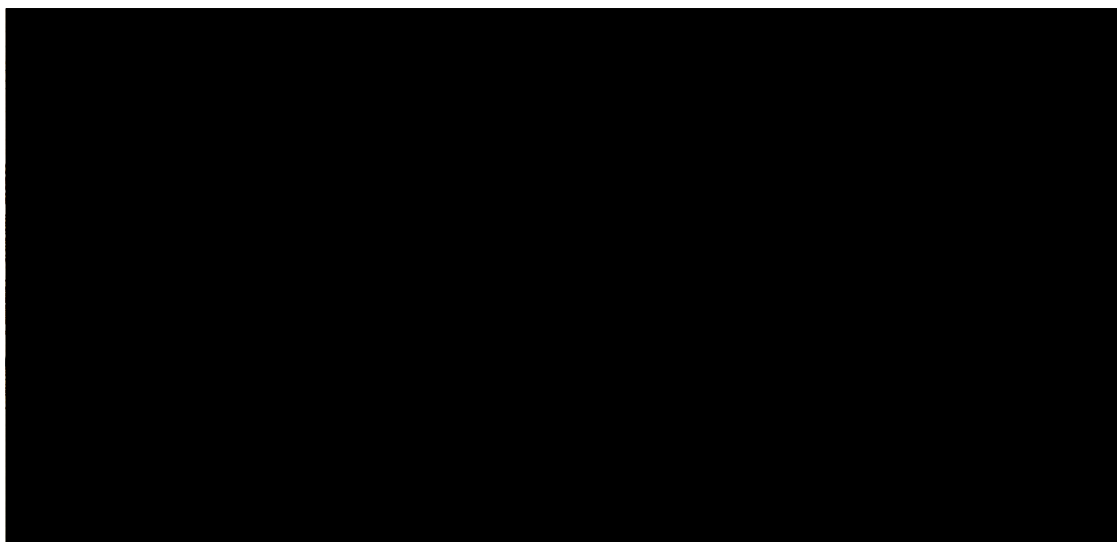


图6



图7



图8



图9



图10





图11



图12





图13



图14





図15



図16





图17



图18



图19



图20





图21



图22



图23



图24





图25



图26



图27



图28













図35



図36



図37



図38





図39



図40



図41



図42





図43



図44



図45





図46



図47



図48



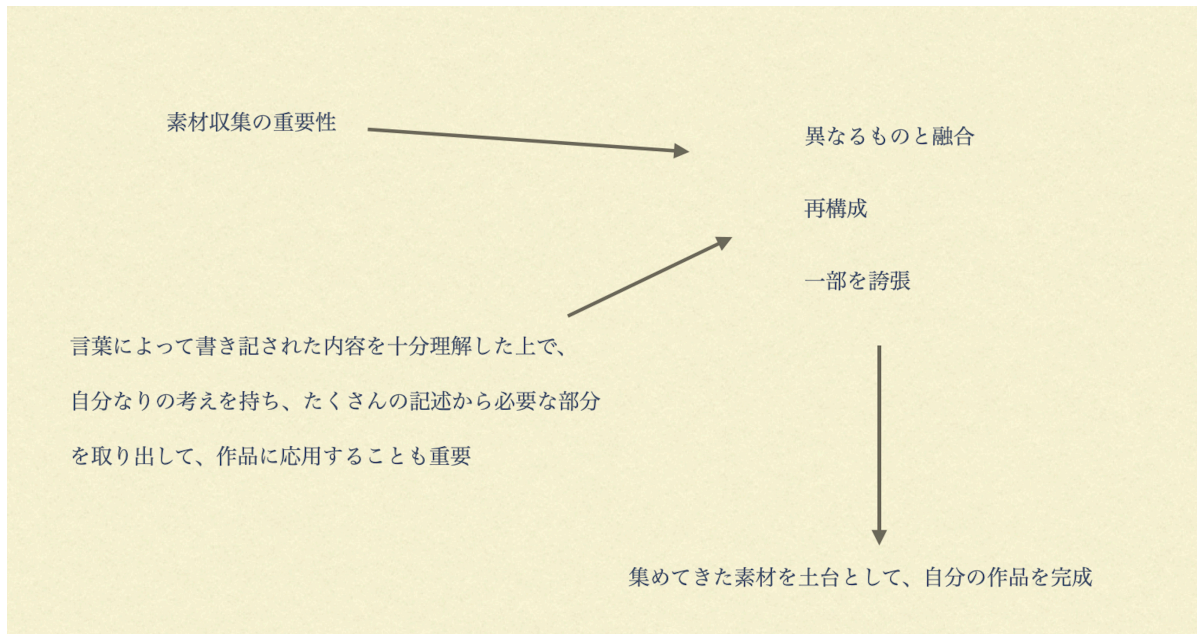


図49

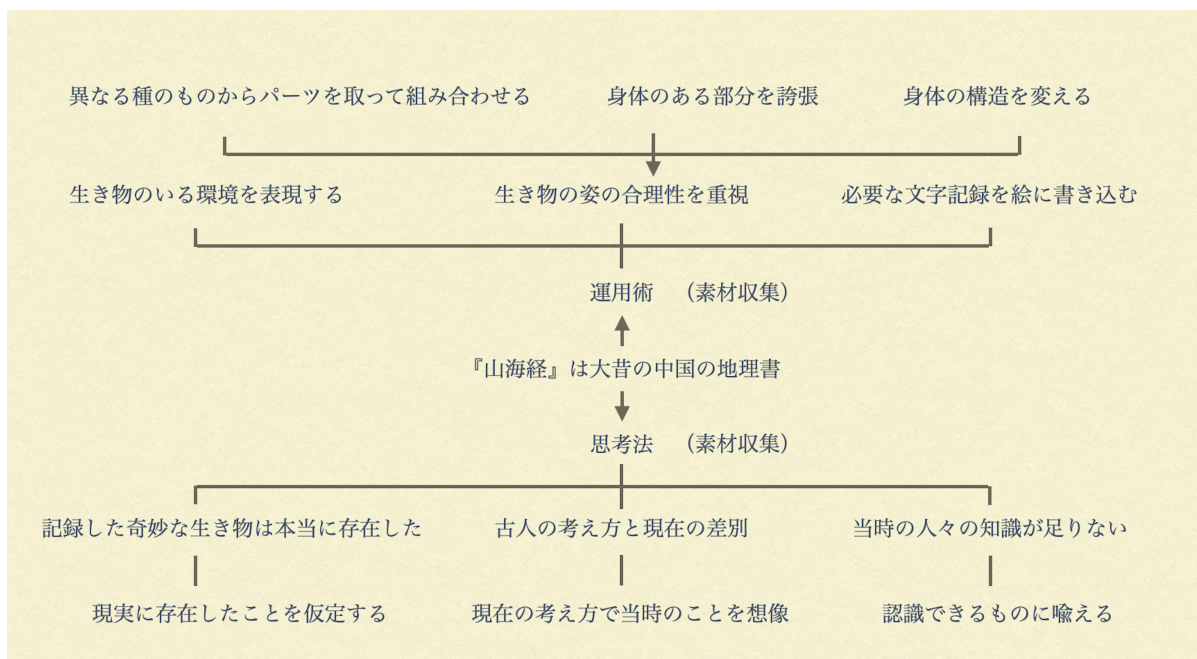


図50