

特集 「不思議」を楽しむ——江戸のメディアと俗信——【論文】

化物と遊ぶ——「なんけんけれどもばけ物双六」——

岩城紀子*

目次

はじめに——絵双六と絵巻物——

1 「なんけん双六」問答

2 「なんけん双六」人別書上

おわりに

キーワード 双六 絵巻物 百鬼夜行 化物 妖怪 近藤助五郎清春 鳥山石燕 遊び 刷物 出版文化 メディア

はじめに——絵双六と絵巻物——

日くれたぞ はやくでろ
わつちはもうばけました

古唐櫃から鬼にうながされてあらわれる化物たち。「ばけものやしき」をふりだしに夜の闇に繰り出した31の化物たちは、名も体も奇妙きてれつ。草木も眠る丑三時、我らが天下とばかり、街を闊歩したに違いない。だが、それも日が昇るまでのこと。

よがあげた かへり申ぞ
もはやしよざいはなくなる

日の出とともに化物たちはもとの古唐櫃へと退散、夜の世界を描いたこの双六も、これをもって「上り」となる。

「なんけんけれどもばけ物双六」[図1・構成図参照。尚、図表類はすべて論文末に掲載]。タイトルからして意味難解な双六である。「なんけん」は難見、すなわち「見るのが難しい」ということだろうか。とするならば、実際に見ることはなかなかできるものではないが、そんな化物たちを集めた双六、といったほどの意味になろう。享保16年(1731)の正月に、江戸は芝神明前の版元、井筒屋から版行されたこの双六の作者は、近藤助五郎清春という人物である。

江戸の浮世絵師、通稱助五郎、鳥居清信の門人、美人畫をよくす、また草双紙の版下を畫

* 当館学芸員

く、傍ら戯作をなし、「吉原細見記」「江戸歌舞伎狂言」等、自ら書畫を筆して多く、開版せり、また始めて泥繪をゑがく

『大日本書畫名家大監』¹⁾では、このように紹介されている。享保期の江戸の出版界では、比較的名の通った絵師であったのだろう。『国書総目録』の索引でも、40の書名を数えることができる。版本の挿し絵の他、漆絵数点が作例として知られているようだが、双六においては、これを含め3点が現在確認できる。他の浮世絵版画の例に漏れず、双六も時代を遡るほどに、遺本が少なくなってくる。江戸時代に版行された絵双六のうち、現存するほとんどは天保期以降のものであり、絵師名を知ることのできるものとして、清春の3点は貴重な存在でもある。

冒頭で触れたとおり、この双六——以下、「なんけん双六」と称することにする——には都合31もの化物どもが登場する。右下の「ばけものやしきふりいだし」に続き、1体ないし2体の化物とその名を記したマスが、螺旋状に左回りにぐるりと並べられている。どの姿も怖い、というよりは、ユーモラスで、親しみやすさすら感じさせる。このように個性的な姿態で愛嬌をふりまき、見る者にその存在感をアピールしている彼らをこの世に送り出したのは、はたして作者・清春ひとりの想像力によるものなのだろうか。否、実は彼らの姿は、古く中世以来、多くの絵師の想像力を介して、長い時間をかけて形作られてきた「化物」のイメージの、この時代における位相なのである。

人間の理解をこえた様々な現象は、古くより人間以外のなにか特別な力によるものとして理解され、恐れられ、そして敬われてきた。そうしたことがらはやがて多くの説話となって、言葉や文字を媒体として伝えられていった。

ところがその恐ろしい化物たちが、どのような姿、形であったのか、となると、これが漠然としてはっきりとしない。「人にもあらず、あさましき者どもなりけり。あるひは角生ひたり頭もえもいはず恐ろしげなる者どもなり」²⁾。あまりに異様なその姿に、言葉につくすことができなかつたか、はたまた恐ろしさのあまり、直視することがならなかつたか。

しかし遠からず彼らのその姿は、絵画という表現手法を介して、明確なイメージをともなって現れてくる。「化物」を、ひろく餓鬼や地獄の鬼なども含む異形のものすべて、ととらえた場合、その絵画的表現は、古く古代にまで遡る。しかし、そうした系譜はひとまず措いて、今ここで論じようとしている江戸時代の化物像の源流を探るためには、室町時代以降に成立したいくつもの化物の絵巻物に特に注目しなければならない。

「百鬼夜行絵巻」や「化物づくし」「妖怪図巻」など、さまざまな名称を持ち、その図様も一樣ではないこれらの化物絵巻が、いつ、どのように、誰によって、そして何のために、描かれたのか、確かなことは今となっては不明である。ただし、中世から近世にかけて、こうした化物を主題とした絵巻物が少なからず存在し、模写という作業を通じてある程度の流布をみた、という事実は、現実には姿が見えない、架空の存在である化物というものが、それゆえに絵を

描くものの想像力を刺激してやまない題材であったことを私たちに教えてくれる。そしてそのことは、それを見る側にとっても等しくあった感情であり、やがて近世出版文化というメディアの力を借りて、ここに描かれた化物たちのイメージは、広く庶民に行き渡る事となるのである。清春の「なんけん双六」は、この流れの延長上に存在するわけである。

双六に再び話を戻そう。この双六は、画面右下を振り出しに、中央の上りに向かって螺旋状にマスが並べられる「まわり双六」と呼ばれる形式のものである。こうした形式の双六では、振り出しから上りまで、時間・空間が連続的に変化する点を構成上の特徴としている。例えば、よく知られているまわり双六に、東海道の五十三次を題材とした道中双六がある。この類の双六を、仮にはさみでちよきちよきと螺旋状に並んでいるマスの外枠に沿って切り離してみるとしよう。すると「日本橋」の振り出しから、順に東海道の五十三の宿場が空間的に連続して、上りの「京」までが描かれた細長い一枚の紙となる。そして、その画面上に流れる時間は、出発地から目的地までの一貫した旅として、これまた連続しているのである。このように一枚の細長い紙面で、時空の連続する「物語」を描いたものとして、私たちがすぐに思い起こすのは、絵巻物であろう。まわり双六は、言い換えれば、絵巻物を一枚の長方形の紙面に押し込んだもの、ともいえるのだ。マスに描かれている絵の向きが、すべて紙の外側に向かっていても、そう考えると説明が付きやすい。つまり、絵双六、その中でもまわり双六と呼ばれるものは、ある意味で、近世期の商業的な出版物の形態において、絵巻物的な発想を継承している、とも言えるのである。とするならば、この「なんけん双六」を中世以来の化物を描いた絵巻物の系譜上にあるもの、ととらえることは形式の面から見ても可能である。そしてこのように考えてあらためてこの双六を眺めてみると、そこに描かれている化物たちの姿が、絵巻物のそれと強い関連を持つことに気づかされるのである。

この小論では、「なんけん双六」に登場する化物たちの「出自」を明らかにする作業を行った。模本が少なからず流布したとはいえ、絵巻物を見るのはごく限られた人であったろう。そこに描かれた化物たちの姿が、一般的なイメージとして広く定着していくには、何らかのメディアの力を借りて、初めて可能であった。享保16年という段階の江戸に於いて、不特定多数の庶民を対象に出版されたこの双六は、現代にまで繋がる異形の物たちのイメージが、どのように形作られ、定着していったか、その過程を探る上での何らかのヒントを我々に与えてくれるだろう。

そこでもうひとつ、考えておきたいことがある。

近世社会における化物のイメージの定着に、大きな役割をはたしたのものとして、常に取り上げられるのが、鳥山石燕の一連の作品である。安永5年(1776)に出された『画図百鬼夜行』以降、相次いで版行された彼の四部作は、まさにその時点における化物像の集大成であり、それ以降の日本人の化物イメージにはかりしれない影響を与えたとする評価には、異論をはさむ余地はない。事実、幕末、明治、そして現代に到るまで、化物を描いたさまざまな作品群の中

に、石燕の影を認めないわけにはいかない³⁾のである。

「なんけん双六」は、この石燕の画業に先立つこと45年前に作られた。絵巻物から出版物へ、化物の図像に関して、この間の変化を語る場合、「石燕以前」が語られることはあまりなかったように思う。登場する化物の数が207にもものぼる石燕の作品に対して、この双六はわずか31に過ぎない小さなものではあるが、その空白を埋める一点として、注目してみたい。

1 「なんけん双六」問答

まずはともかく、享保16年という時点の江戸において、化物をめぐるさまざまが、具体的にどのようにイメージされていたのか、それを知るためにこの双六をじっくりと見つめてみることにしよう。

さて、双六、というこの遊びであるが、いくつかのマスによって構成された一枚の紙がその舞台である。「遊びは、本質的に生活の他の部分から分離され、注意深く絶縁された活動であり、それはふつう、時間と場所の明確な限界の中で完成される。遊びの空間というものがある。」とは、ロジェ・カイヨワがその著書『遊びと人間』の中で述べた、「遊び」の定義の一つ⁴⁾である。これに即すると、双六の場合、様々な事象が描かれた複数のマスは、ある一定の秩序に支配されているもので、それゆえ各々の双六の特定の空間が構成され、閉じた遊びの世界を作り上げている、と解釈できる。まわり双六の場合、時空の連続する物語性を持つことを構成上の特徴としている点については、先に述べておいた。つまり、振り出しをはじめりとして上りで終わる、ひとつのストーリーが展開され、それに沿った複数のマスが配置されることで、一定の秩序性を持った双六の遊びの空間が保たれているのである。言い換えれば、「いつ」「どこで」「どのように」をはじめり、そして終わるのか、という状況設定が、こうした双六の時空間の秩序——いわば一つの「物語」の構成——を決定づけている、と考えてよいであろう。その双六がどのような秩序性を持っているのか、そのことを知りたければ、その双六の物語的要素を規定している始点「ふりだし」と終点「あがり」を分析するのが、もっとも手っ取り早い方法である、ということになるだろう。

「なんけん双六」の場合も、この方法が有効である。この双六上で、どのような化物にまつわる「物語」が展開しているのか、ふりだしと上り、この二つのマスをよくよく見ることで、読みとることが出来るのである。そして、そこに想定される「物語」は、この双六を手にした人々のすでに持っているイメージ——化物という物は「いつ」「どこで」「どのように」あらわれるものであるのか——を当然意識した上で作られたものだと、考えておかなければならない。

問 彼ら化物たちは「いつ」あらわれるのか

答 彼ら化物たちは夜の訪れとともにあらわれる

化物と夜。やはり切っても切れない関係である。日が暮れて、徐々に暗くなるとともに、人間以外の異形のものたちがうごめきだす。彼らの日常は、ちょうど昼間の人間と対をなして、夜の闇の中で繰り広げられる。「日がくれたぞ はやくでろ」、鬼のこの短い台詞は、夜の訪れとともにこの双六の時間が動き出したことを見る者に宣言している。

化物に夜出くわす、という物語は、事例に事欠かない。むしろ、物語に登場する化物のほとんどは、夜あらわれるものだ、と言ったほうがよいかもしいない。『今昔物語集』や、『宇治拾遺物語』など、わが国には、平安の昔に人々の口に伝えられた伝承を文字として今に伝える説話集がある。その中に、平安の貴族たちが夜の街路で、化物に出会うという話が少なからず残されている。夜、あらわれる化物、しかも彼らは列をなしている。「百鬼夜行」である。この現象は、ただ物語上の架空のものとして語られていたわけではない。なにしろ人々をとりまく暗夜の闇は、今とは比べようもなく深く、闇夜にまつわる現象は、現実味を帯びて、恐怖を当時の人々に与えていた。陰陽道では、百鬼夜行の現れる日を具体的に挙げ、その日の夜の外出を戒めている。「曆凶云。忌夜行者。名百鬼夜行日。但忌時不忌日。今按。子時忌之。是子陰陽之始終。故此時不可出行。遠近皆死亡⁵⁾」。死に至る可能性も含めて警告せねばならないほど、恐ろしいものとして考えられていたわけである。

化物は、夜、あらわれるもの。そして彼らは列をなしているもの。となれば、彼らはどこからか、ざわざわと列をなして這い出してくるのに違いない。それははたしてどこであろう。そこで次の問。

問 彼ら化物たちは「どこに」ひそんでいるのか

答 彼ら化物たちは化物屋敷にひそんでいる

「ばけものやしき ふりいだし」。振り出しのマスに堂々と、あたかも表札のごとく書かれている。

夜の街を徘徊する化物たちの物語が少なからず残されている一方、ある一定の空間にひそむ化物たちの物語もまた、私たちは耳にすることができる。たいていの場合、彼らのすみかは、人気のないうらぶれた場所である。例えば都のはずれの橋の下や、山の中の朽ち果てた寺、そして時にはそれは住む人のないあれはてた屋敷の片隅であったりする。化物のひそむ屋敷、すなわち「ばけものやしき」。彼らが存在するその空間は、異界であり、そもそも人が立ち入る場ではない。たまたま何の拍子か、足を踏み入れたばっかりに、人は恐ろしい目に遭うのである。

こうした化物をめぐる物語の2つのパターン、行列型と定住型とでもいおうか、本来各々独立した形で語られていたようである。百鬼夜行の行列する化物たちは、夜の街の往来で、目撃

されたその瞬間が伝えられるのみで、彼らがどこからやってきたのか、普段はどこにいるのか、誰もその後を追おうとはしなかったのである。

ところがこの「なんけん双六」では、この二つははっきりと結びついている。夜の訪れとともにはいだしてくる化物たち。おそらくはこれから夜の街に繰り出すであろう彼らが現れるのは、化物屋敷。ということは、当然昼間はここを住処とし、ここにひそんでいる、ということ。ではいったい、その異界との通路はどこに開いているのだろう。彼らはどこから出入りしているのか？次。

問 彼ら化物たちは「どこから」この世にあらわれるのか

答 彼ら化物たちは古唐櫃からあらわれる

ふたの破れた唐櫃の、その破れ目から一匹の化物が鬼に引っぱり出されようとしている。側面にあいた穴には、寝ぼけ眼の別の化物の顔。彼らにとっての「夜明け」を告げられ、まだ眠いののに、とだだをこねているようだ。鬼は容赦なくそんな彼らをたたき起こす。あたかも、牢屋の番人のように。

人間が活動している昼間、眠りについていた化物たちは、夜の訪れとともに、あちらの世界からこちらの世界へとやってくる。あちらとこちらを結ぶ通路、それがこの破れた古唐櫃なのである。おそらくはこの古唐櫃の破れ目の下には、深く深く、底知れぬ深さの空間が広がっていることであろう。黒く塗りつぶされた唐櫃の内部。墨の濃さがそのことを雄弁に物語っている。

一つの想像を働かせてみよう。絵師、近藤助五郎清春は悩んでいた。彼は版元から化物の双六を作ってほしいと頼まれていたのである。「はてさて、化物どもをどこから登場させようか。」彼の頭の中で、それまでに記憶された古今様々な化物たちのモチーフがフル回転を始める。猛烈なスピードでまわる記憶の映像が、あるところでふととまった。彼は、ぼん、と膝を打つ。古唐櫃と鬼、そうだ、あの百鬼夜行絵巻の。

「百鬼夜行絵巻」とは、さまざまな化物たちが描かれた絵巻である。登場する化物の多くは、鍋や釜、琵琶、琴、傘あるいは草履といった、人々が日常的に使う道具の変わり果てた姿である。そしてそれらとともに、古唐櫃に手をかけ、それをこじあけんとする赤鬼の姿を描いた場面がある。

この絵巻に関しては、いつごろの成立か、作者は誰なのか、不明な点が多い。同様の図を持つ模本が複数有り、それら相互の関係や、オリジナルはどういったものなのか、など、美術や国文学の分野で今もって活発な議論が続いている。⁷⁾

そんな数ある「百鬼夜行絵巻」の中でも、美術史的な検討から、室町時代という比較的早い時期の成立と考えられているのは、重要文化財にも指定されている、京都・大徳寺真珠庵が所

蔵する「百鬼夜行絵巻」(以下、真珠庵本と略称する)であるが、その真珠庵本の中にも、くだんの「古唐櫃と鬼」は登場する [参考図]。

ちなみにこの古唐櫃と鬼の場面は、真珠庵本では、絵巻の中ほど、やや巻末よりに、若干唐突とも思えるような登場のしかたをする。清春の「なんけん双六」のように、化物たちが登場するこの世とあの世の通路として、唐櫃が物語の始点にあたる振り出しにおかれたのとは、少しく構成を異にする。そもそも真珠庵本をはじめとする「百鬼夜行絵巻」は、整合的なストーリーを持ち合わせていない。詞書もなく、ただ右から左へと化物たちが流れていくように描かれているのみで、物語の始まりを思わせる部分はない。絵巻の最後が、まるで太陽のような、火炎をふく大きな赤い火の玉で締めくくられる点は、多くの模本に共通するところであるが、登場する化物たちの場面の順序が異なるなど、結末に到る絵巻の流れは必ずしも固定化していなかったようである⁸⁾。

ところが、やや時代が下って、江戸時代後期の絵師、原在中の手になる模本では、絵巻の冒頭は、古唐櫃からたくさんの化物たちが飛び出す場面となっている [図2]。原が模写したときに用いた原本が、すでにこのような形になっていたのか、あるいは原自身の発想で、こうした改変をくわえたのか、定かではない。ただ、原が模写した段階では「古唐櫃」に対して、「化物たちが登場する、この世とあの世の通路」としての意味づけがなされていた、という点は指摘しうるであろう。

原在中の生まれたのは、宝暦元年(1751)である。清春が「なんけん双六」を描いた年の20年後にあたる。原がこの絵巻を模写した正確な年代はわからないが、生年から類推して、安永年間から歿年の天保8年(1837)の間、と考えるのが妥当であろう。とすると、彼が絵巻を模写した時点で持っていた「古唐櫃」に対して抱いていたイメージは、これに先立つ享保16年、清春という絵師の中にすでに存在していたことになる。そしてそれは、清春が目にして、自分の記憶として取り込んだ、真珠庵本につらなるいづれかの「百鬼夜行絵巻」において、すでに芽生えていた変化であった、と想像されるのである⁹⁾。

絵巻の中で芽生えた変化は、このようにイメージとして定着する。そしてそこからさらに膨張する。天明4年(1784)に版行された石燕の『百器徒然袋』には、巻頭に置いた「宝船図」に続き、化物たちが登場する最初の場面として、「塵塚怪王」が描かれる [図3]。石燕はここで、古唐櫃と鬼のモチーフを利用しつつ、鬼に「塵塚怪王」の名を与え、次のような解説を加えている。

それ森羅万象およそかたちをなせるものに、長たるものなきことなし。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、夢のうちにもおもひぬ。¹⁰⁾

牢屋の番人と思いきや、頭に冠を戴いたこの鬼は、ここでは化物たちの頭領として君臨している。

化物たちは、古唐櫃から、この世に現れる。そしてそれを仕切るのは、鬼。

このようにして現れた化物たち。夜の闇が続く限り、人気のなくなった街を思い思いに闊歩したであろう。しかし、夜は永遠に続くものではない。彼らの時は、どのように終わりを迎えるのか。最後の問。

問 彼ら化物たちの時は、「どのように」終わるのか。

答 彼ら化物たちの時は、日の出とともに終わる。

東の空の、幾重にも層を成した雲が次第に赤く染まっていく。と、その隙間から差し込む明るい光。日が昇る。夜が明ける。地球の自転に従って、気の遠くなる長い年月、繰り返されてきた自然の摂理である。

「よがあげた かへり申ぞ もはやしよざいはなくなる」。夜の闇にまぎれてうごめいていた彼ら化物たちもまた、日の光に追われるが如く、立ち去っていく。帰っていく先は？おそらくは古唐櫃を通して、「ふりだし」化物屋敷へ。

化物たちの消え去り方が、どのように語られているか、その事例を説話に求めた場合、大きく二つのパターンに分けられる。ひとつは日の出とともに姿を消す、という場合である。化物たちは、夜、動くもの、となれば、当然「夜」が終われば、すなわち日が昇れば、彼らの「時間」は終わり、居場所がなくなる、という解釈が生まれるのは自然の成り行きであろう。

このように「日の出」という時間的経過によって立ち去っていく化物たちがいる一方で、それとは異なる化物たちの消え去り方もまた語られる。魔力を備えた化物の前にあって、普通人間は無力である。彼らを退治するには、彼らの魔力をさらに超えた「特別な力」に頼るほか無い。今ひとつのパターンは、このような化物の魔力を超えた「特別な力」——化物に対峙する存在として、ここでは神や仏がその力の持ち主となる——によって姿を消す、というものである。そしてこれら説話の多くが成立した中世という時代においては、神や仏というものの力や存在が、人々にはるかに強く信じられていた背景から、化物の消え去り方も後者のパターンで語られることが主であった。大江山の鬼退治の物語でも、鬼を退治するのは源頼光と四天王という「人間」ではあるが、彼らはすでに普通の人々ではない。特別な勇氣、特別な力を持った「特別な人間」であり、その背後には、常に神仏の姿を重ねて見ることができるのである。

さて、絵画という手法によって、化物たちの姿を可視的に描いた絵巻物においても、化物の消え去り方の表現については、説話と同様の傾向を指摘しうる。

室町時代中期ごろの作品とされる「付喪神絵巻」は、煤払いで捨てられた古器物が、妖怪に姿を変じて描かれる。彼らは捨てられた恨みをはらすべく、京の都で人々を襲うが、結局は護法童子によって退治され、仏門に帰依することとなる。この場面、絵巻では輪宝とそれの吹く火炎によって逃げまどう化物を描いている〔図4〕。人間に危害を加える恐ろしい存在となった

古器物の化物たちは、彼らの魔力を超えた「特別な力」を有する仏法の守護神によって退治されるのである。真珠庵本に代表される数々の「百鬼夜行絵巻」の巻尾に、大きな赤い火の玉に追われる化物たちの姿が描かれることも、同じ意味あい¹¹⁾で解釈することができる [図5]。

ところが時代が下り、江戸時代も終わりに近い、文久3年に成立した「化物婚姻絵巻」では、「特別な力」の存在は認められない。この絵巻に描かれるのは、ある化物の結婚の物語である。婚姻の申し入れに始まり、見合、結納、祝言、そして二世誕生まで、結婚にまつわる様々な儀礼を描き継いだこの絵巻の巻尾は、日の出に驚き、逃げまどう化物たちの姿で締めくくられている [図6]。彼らは、何か悪さをするでもない、人に危害を加えることも無い。彼らが退治される理由はそこにはない。徹頭徹尾、ここには化物たちの世界のみが描かれている。彼らの生活の場における彼らの日常であり、その時空が夜明けとともに終わりをつげた。そこで彼らは立ち去っただけなのである。

そして「なんけんけれどもばけ物双六」の化物たち、である。彼らはいかにして消え去ったか？「日の出」とともに立ち去るのである。日の出とともに化物が消え去る、という絵画的表現は、概して時代が新しくなるに連れ、主流となっていったようである。従来、この点に言及する場合、テキストとして紹介されてきたのは、安永8年(1779)の鳥山石燕『今昔画図続百鬼』や、ここで紹介した「化物婚姻絵巻」、さらに時代が下った明治期の河鍋暁斎「化物嫁入絵巻」など、江戸後期以降のものがほとんどであった。となると、享保16年の刊記を持つ「なんけん双六」は、化物の消え去り方を明確に「日の出」によって表現している、現時点で確認できるきわめて早い時期の事例として考えることができる。そしてこのことは同時に、遅くともこの時期には化物は日の出とともに立ち去るもの、という認識が、庶民レベルに定着していたことも示していると言えよう。

さて、ここまでの問答で、清春という絵師の中にあり、彼が描くところのこの双六を通じて、享保期の江戸の庶民に流布した化物たちのイメージ、「いつ」「どこで」「どのように」あられ、そして立ち去るのか、が明らかになった。すなわち、彼ら化物たちは、「夜の訪れとともに」ひそんでいた「化物屋敷から」、「古唐櫃」を通路としてあられ、「日の出とともに」立ち去っていく、と。では、こうしたシチュエーションにおいて、姿を現した化物たち、彼らのその姿はところでどのようなものであったのだろうか。

2 「なんけん双六」人別書上

この「なんけん双六」に登場する化物たちは、31を数えることができる、ということは、この小論の冒頭において述べておいた。そして彼らがすべて作者・清春一人の想像力において生みだされた物ではないことも、すでに示していたかと思う。では、彼らはどこからやってきた

のか。その「出自」をあきらかにするにあたって、我々は「百鬼夜行絵巻」に加え、更に二つの絵巻に目を向ける必要がある。

一つは、京都府立総合資料館に所蔵されている「百鬼夜行絵巻」である。この絵巻の前半部分は、真珠庵本「百鬼夜行絵巻」と同様の図様で描かれているが、後半部分には、まったく違う化物の姿が描かれている。兵庫県立歴史博物館の「百器夜行絵巻」は、この後半部分とほぼ同じ内容の絵巻である。この二つの絵巻以外にも、同じような図を持つ物がいくつか伝わっているようで、模本が少なからず流布していた可能性がある^{1,2)}。

今一つは、「化物づくし」（個人蔵）と呼ばれる絵巻である。この絵巻は、石燕が『画図百鬼夜行』を描くにあたって参考にしたものと同系統のものではないか、と近年特に注目を集めている物である。ここに登場する化物の姿は、これまでに挙げた真珠庵本や京都府立総合資料館本とは全く異なり、いわゆる「器物の妖怪」ではない。吉川観方が自著『続 絵画に見えたる妖怪』（洛東書院、1936年）で紹介し、現在、福岡市博物館に所蔵されている「妖怪図巻」（百怪図巻）や、川崎市民ミュージアム所蔵の「化物絵巻」、財団法人松井文庫の「百鬼夜行絵巻」も同じ系統のものと見られ、これも少なからず模本が流布していたようである^{1,4)}。

これらの絵巻に登場する化物たちと、「なんけん双六」の彼らとが、いかに似通った姿をしているか、百聞は一見に如かず、くどくどしく文章で説明するよりは、まずは目で確かめてみよう [図7]。

ここで双六と絵巻を見比べるにあたって、見やすさを考慮して双六の方を絵巻物の形態に近づけるべく、螺旋状に構成された「なんけん双六」を切り離してつなげてみた。絵双六、特にまわり双六と呼ばれる形態のものは、絵巻物的な発想を継承している、との筆者の考えをここで実践してみたわけだ。実は、そう主張した本人も、実際にやってみて気が付いたのだが、この双六の場合、計ったかのように、全てのマスの幅がその向きに関係なく、ほぼ正確に同寸法にとられており、つなげてみると本当に違和感無く、一本の絵巻となったのである。筆者は「発想」というソフト面に重点を置き、先の考えを示していたわけだが、実はハード面においても絵巻物の形態を引き継いでいた、とも考えられるような気がしている。

さて、総数31の化物たちが、それぞれどの絵巻のどの化物と共通性を持っているか、一覧にまとめてみたのが表である。京都府立総合資料館本はそのうち12と最も多く、真珠庵本が6、化物づくしが7となっている。この3種の絵巻に対応する物が見られない、「出自不明」は6であり、全体の約2割にあたる。

ここで「出自」という言葉を使うのは、当然「なんけん双六が」「絵巻の」図像を取り込んだことを前提としている。しかし、この3種の絵巻、いずれも成立年代が確かではない。ただし、真珠庵本に関しては、遅くとも室町時代には成立していたことが定説となっているので、「なんけん双六」より前に存在していたことは確実であろう。また、化物づくしについても、不確定要素は多々あるが、元禄ごろの成立との見解もあり、これもこの「なんけん双六」の成立前に

あった、と推定しうる¹⁵⁾。問題は、この双六中、最も多くの図像と関連性を持つ京都府立総合資料館本である。この絵巻については、概ね江戸時代中期以降、もしくは後期と推測されるのみで、その成立年代を知る手がかりが今の所ないのである。

こうなると、どちらが「にわとり」で、どちらが「たまご」か、さらに「にわとり」が先か、「たまご」が先か。絵巻の正確な成立年代がわからない以上、清春の「なんけん双六」が先あって、そこから絵巻が派生した、という可能性を完全に否定することはできないであろう。だが、ここでは「なんけん双六」は、京都府立総合資料館本も含め、こうした絵巻物の参照のもとに製作された、と考える。ゆえに「出自」という用語を使用する。そう判断するには、当然それにとるだけの理由が存在する。

例えば「なんけん双六」の㊸「つくやひきじじ」と上りの㊹の化物に注目してみよう。これら2体は、双六上では、一方は単体として、一方は上りで逃げる化物たちの一員として、直接的には関連することなく描かれている。ところが、絵巻の方では、この二つは同一の場面に登場するのである。京都府立総合資料館本のちょうど真ん中あたり、斧を振り上げる法螺貝の化物に追われる3体の化物を描いた場面が、それである。ちりぢりに逃げる3体のうち、画面左方向に走る「ふんとう」（分銅）と「ちやうす」（茶臼）の化物が、それぞれ「なんけん双六」の化物に対応してくる。絵巻では、これら2体の化物は、「ほらかい」「みこそし」とともに同一の場面を構成する要素として関連性をもって描かれている。絵巻後半の「ふろ」「あぶみ」「すき」の登場する場面においても、同様のことが指摘しうる。つまりここでは、複数のモチーフによって一つの場面が構成されていた絵巻から、モチーフだけが切り取られて、独立した図像として「なんけん双六」に描かれている、と考えることができる。双六に描かれた単体の化物を、逆に絵巻上で再構成して場面を形作った、と考えるよりは、その方がより自然な解釈である、と筆者は思う。

「なんけん双六」に登場する化物たち、彼らは、作者・清春によってそれぞれの「出身地」である絵巻からここに寄せ集められた物であった。それは、多くの人間が流れ込み、まさに諸国の掃溜であった江戸の町の姿と重なるようである。清春は、口入人が農村の若者の奉公先を斡旋するがごとく、絵巻から双六への仲介の労をとったのである。「出自不明」とした6体の化物ととも、「今のところ」分らないだけであり、ここには挙げられてはいないが、いづこかにその出自を求められ得る可能性は高いであろう。

清春はその際、彼ら化物たちに対する心遣いを忘れていない。華やかな都会で暮らす、流行の最先端に行く江戸の町人が、彼らの遊び相手なのである。彼らの前で恥をかかないよう、清春は化物たちの姿を江戸の庶民に近づけて描いている。例えば㊸「ぬつへらほん」。諸肌を脱ぐその姿は、喧嘩っ早い、気っ風のいい魚河岸の若衆、といった風情である。そして、㊹「ひよいきりひょん」。絵巻の風炉の化物は、その衣装を着流しに替え、粋な遊び人風に描きかえられる。着物の柄は、茶筌に茶碗。江戸の街角には、この姿の方が、断然馴染みやすい。

おわりに

過去に描かれた様々な絵画から、図像を寄せ集めて再構成する、という作品を作り上げるプロセスは、この双六に限らず広く取られている方法である。石燕の一連のシリーズもこうしたプロセスを経て作り上げられた物であり¹⁶⁾、素材とした絵巻が共通であることを考えると、清春の「なんけん双六」はある面で石燕の作業を先取りしたものである、と位置づけられよう。しかし、これら絵巻物を見る清春の目には、石燕が持ったであろう「博物学的関心」の視線¹⁷⁾は感じられない。むしろ、双六という遊びを、ともに楽しむ遊び相手を捜すがごとく、彼の視線はこれらの化物たちの姿に親しみを持って注がれていたのではなかろうか。石燕の描く化物たちが、どこかよそよそしく、まるで図鑑の中にあるがごとく¹⁸⁾、遠い風景の中に閉じこめられているように感じられるのとは対照的に、この双六の化物たちは、見る者にとって身近である。清春の目的は、彼らの正体を調べあげて明らかにすることではない。彼は、双六を手にして遊ぶ人々が、ともに遊ぶことができる化物たちをここに描こうとしたのである。そのことは、彼らの名前をみればよくわかる。鏡のお化けは「いいひひひん」、蛙になった袴のお化けは「ひょいひょいひょい」、尺八を吹く棕櫚箒のお化けは「くうくうじゃぐじゃぐ」……見たまま、感じたまま、のストレートなネーミング。さて、石燕ならどうするだろう。おそらく、種々文献を調べあげ、彼らの本名を探ろうとするのではないだろうか¹⁹⁾。しかし、清春にとって、彼らの本名など、必要ではない。気楽な遊び相手、お互いを呼び合えるあだ名があれば、それで事足りるのである。

【註】

- 1) 荒木矩編『大日本書畫名家大監』伝記下編、第一書房、1975年、1778頁（編纂は1934年）。また、斎藤月岑の『武江年表』には、享保年中の記事として、「浮世絵師、奥村文角政信（芳月堂）、西村重長（仙花堂）、鳥居清信、同清倍、近藤助五郎清春、富川吟雪房信等行はる。」と、当代の人気絵師の一人として名を挙げている（金子光晴校訂『増訂武江年表 1』東洋文庫116、平凡社、1968年、139頁）。
- 2) 『宇治拾遺物語』巻一、「十七修業者百鬼夜行にあふ事」（小林智照校注・訳『宇治拾遺物語』日本古典文学全集28、小学館、1973年、81頁）。
- 3) 安村敏信は、石燕の一連の作品を、従来の絵巻系の妖怪の再現に留まらず、先行する様々な図彙類も含めて発展大成させたもの、とし、この四連作が「一つの規範的存在となって後の挿絵などに大きな影響を及ぼした。」と評価している（『別冊太陽 日本の妖怪』平凡社、1987年）。こうした石燕に対する評価はかなり定説化しており、展覧会図録等において、石燕の作品に付せられる解説文に一般的に見られる（例えば、富岡市立美術館福沢一郎記念美術館編『もののけ——描かれた妖怪たち——』展覧会図録、1997年）。また、高田衛は、小布施の高井鴻山が、石燕の画業を知りつつ、独自の「百鬼」を描いたことを述べ、「現代の水木しげる氏などを、この系列にかぞえてもいいと、わたしは思っている。」と指摘している（『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会、1992年）。
- 4) ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』多田道太郎・塚崎幹夫訳、講談社、1990年、講談社学術文庫920、350頁。

- 5) 賀茂在方編『暦林問答集』下『群書類従』第28輯雑部、続群書類従完成会、1959年、716頁。
- 6) 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』（新曜社、1994年）、61～65頁。
尚、田中はこの中で、この二つのパターンを「徘徊型と化物屋敷型」と名付けている。
- 7) 小松茂美「『百鬼夜行絵巻』の謎」（『日本絵巻大成 25』中央公論社、1979年）、田中貴子・小松和彦他著『図説 百鬼夜行絵巻をよむ』河出書房新社、1999年、田中前掲『百鬼夜行の見える都市』など参照。
- 8) 前註7) 参照。
- 9) このように、唐櫃と化物を結びイメージは、絵巻物に先立ち、説話集『今昔物語集』巻27におさめられている「東国より上る人鬼に値ふ語第十四」にも見ることができる。三苦浩輔は、荒れ果てた屋敷の片隅にある大きな鞍櫃から現われた鬼が人を襲うこの物語を取り上げ、「櫃自体がすでに靈格のこもる器としての意義をもっていたようで、百鬼夜行絵巻の百鬼たちは日が暮れると櫃からぞろぞろと現れて夜の世界を群行し、日が昇るとあわてて櫃の中にもどっている図柄が、櫃が神、その零落した百鬼の神座であることを示している」と述べている（『物怪物語と沖縄霊異記』、おうふつ、1999年、48-50頁）。
ところで、本論中で述べているとおり、百鬼夜行絵巻は必ずしも唐櫃から飛び出す化物によって絵巻は始まっておらず、なおかつ「日暮れ」という状況設定は明確ではないのだが、三苦がこのように解釈していること自体、人々の中に定着したイメージの根強さを示してあまりあるように思えるのである。
- 10) 前掲『鳥山石燕 画図百鬼夜行』。
- 11) 田中貴子は、「百鬼夜行絵巻」の原型を、この「付喪神記」中の祭礼行列の場面に求めている。氏の主張によれば、「百鬼夜行絵巻」の巻尾がいずれも落下してくる火の玉によって締めくくられているのは、「付喪神記」にある、火炎を吹く輪宝をうつしたものであり、これを太陽、すなわち「日の出」とする通説を否定している（田中前掲書『百鬼夜行の見える都市』）。一方、小峯和明は、この田中の説を受け、「結末が通説の太陽ではなく、陀羅尼の火の玉だという説も首肯できるが、その一方で明治の河鍋暁斎『化物嫁入絵巻』や松井文庫蔵『化物婚姻絵巻』などに太陽の出現で妖怪が退散する技法がみえ、これも『百鬼夜行絵巻』に学んだとしか思われぬ。結末を太陽と解釈する読みもあったことは否定しがたく、その意味も見すごせないのではないか。」と指摘している（『妖怪の博物学』『国文学』第41巻4号、1996年）。尚、田中はこれに対し、自説はあくまで「百鬼夜行絵巻」の原型に対するものであり、「それ以降に、火の玉を朝日と解して改変した作者がいたことを否定するものではない。」と述べている（田中貴子『『百鬼夜行絵巻』はなおも語る』前掲『図説百鬼夜行絵巻をよむ』所収）。
- 12) 兵庫県立歴史博物館学芸員、小栗栖健治氏のご教示による。
- 13) 前掲『鳥山石燕 画図百鬼夜行』。
- 14) 小林法子「守房筆百鬼夜行絵巻」（『デ アルテ』13号、九州藝術学会、1997年、所収）29-30頁。
尚、同論文は、福岡藩のお抱え絵師、狩野友元重信（守房）の模写になる「百鬼夜行絵巻」の成立の過程について、真珠庵本との比較を通して検討したものであるが、氏はこの中で、近世社会において模写を通じて絵巻がいかに流布していったか、その一端を示しており、興味深い。筆者は本論において「絵巻物から出版物」への移行に着目して論を進めているが、その前段階の「絵巻から絵巻」への過程を具体的に知ることができる小林論文は、示唆に富むものとしてここに挙げておきたい。
- 15) この「化物づくし」が最初に紹介されたのは、『美術手帖』240号（美術出版社、1964年）においてである。辻惟雄は解説のなかで、この絵巻には作者や製作年代を特定する情報はないが、「画中の“ろくろ首”の髪型からして、江戸の中期、元禄時代をさかのぼるものではない。」と推定している。一方、同系統の絵巻と考えられる「妖怪図巻」（吉川観方『続 絵画に見えたる妖怪』所載）には、「本書、古法眼元信筆 阿部周防守正長写 元文第二丁巳冬日 佐嵩指写」との奥書があり、

この記述を信用すれば、室町時代の絵師、狩野元信の原本を、元文2年に江戸の絵師、佐脇嵩之が写した、ということになる。しかし、この絵巻を紹介した吉川は、「その風俗上より観る時は、やはり享保元文頃のやうで、とても足利時代のものとは受けとれない」と、元信の原作とは認めていない。辻は、この「妖怪図巻」を「化物づくし」と比較し、「化物づくし」に「うつし臭さ」がないことから、こちらを先行するものとしている。

- 16) 前掲『鳥山石燕 画図百鬼夜行』。同書は、石燕の四連作すべてを図版によって紹介しており、それぞれの妖怪が、何を参照に描かれたか、個別に解説を付している。
- 17) 中沢新一「妖怪と博物学」（前掲『別冊太陽 日本の妖怪』所収）、小峯前掲「妖怪の博物学」、田中前掲「『百鬼夜行絵巻』はなおも語る」等、参照。
- 18) 小松和彦は、化物を題材とした黄表紙を紹介し解説を加えたアダム・カバットの研究成果を次のように評価している。「いったんは鳥山石燕の『画図百鬼夜行』の図鑑のなかに標本のように陳列されるようになってしまっていた「化物」たちが、草双紙の作者の力を借りて、図鑑から抜け出して結集し、物語のなかで再び伸び伸びと活動しようとしていたという実態が明らかになったことは、ともかくそれ自体貴重である。」（小松和彦「よみがえる草双紙の化物たち」、アダム・カバット校注・編『江戸化物草紙』小学館、1999年、所収）筆者自身は、江戸の化物たちは、必ずしもすべてが図鑑に「陳列され」たわけではなく、この「なんけん双六」のように、彼らの系譜は、図鑑化とは別の流れとして、これら草双紙につながっていたと考えたい。ただし、この点に関しては、今の段階では結論を見いだすにはいたっていないので、今後さらに検証をくわえていく必要を感じている。
- 19) 例えば、⑱「ひひしやうしやう」は、石燕『今昔百鬼拾遺』で「蛇帯」と名付けられ、次のように説明が加えられている（前掲『鳥山石燕 画図百鬼夜行』）。

博物志に云、人帯を藉び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

[付記] 本稿を執筆するにあたり、文中に記した諸機関とともに、国書刊行会および加賀屋レイ氏のご協力を得た。また、京都府京都文化博物館の学芸員、野口剛氏には、多くのご教示を得た。記して感謝申し上げる。

化物と遊ぶー「なんけんけれどもぼけ物双六」ー

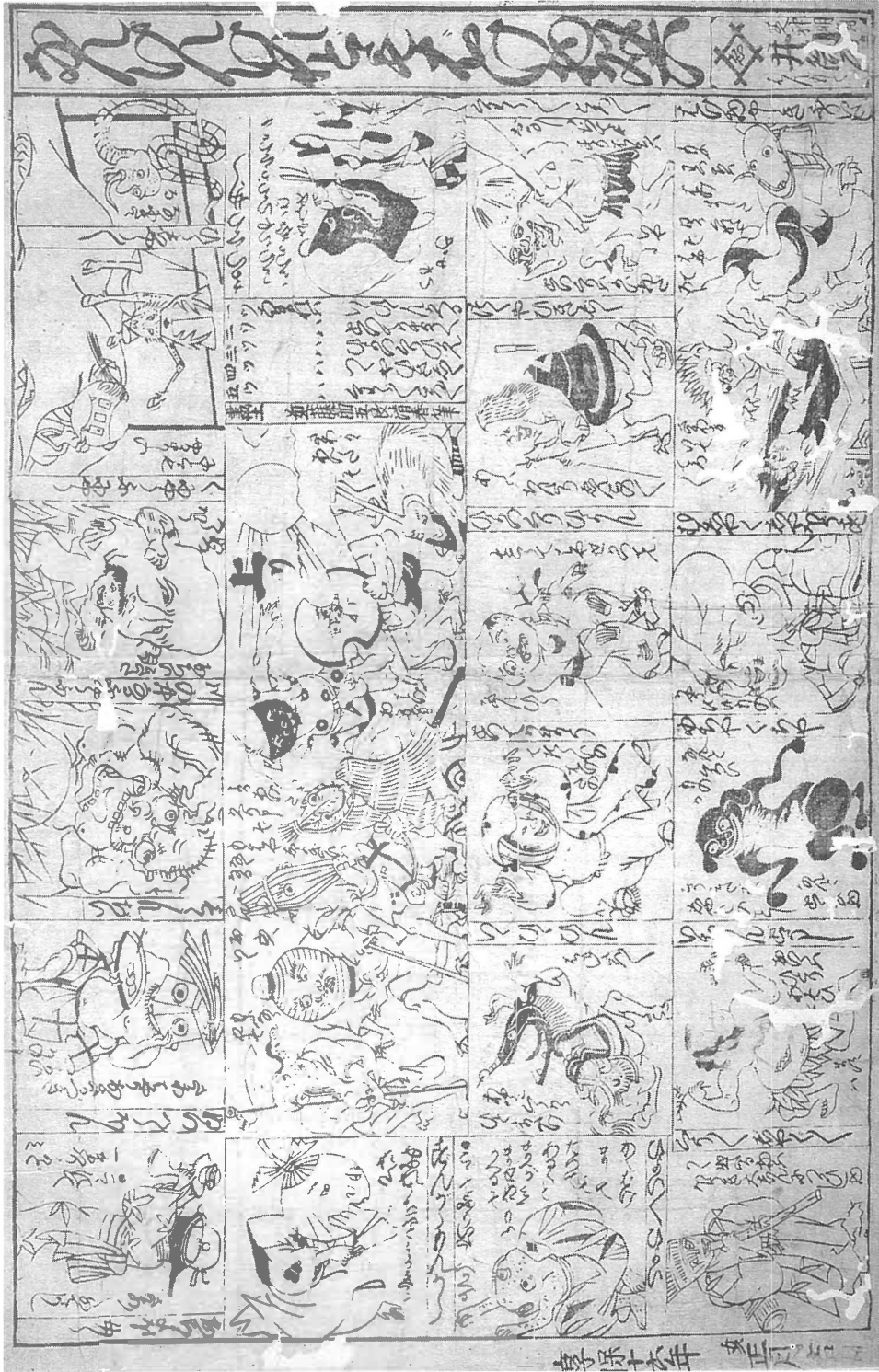


図1 「なんけんけんどもばけ物双六」(東京国立博物館所蔵「双六類聚」のうち)

参考図 「百鬼夜行図（模本）」より、部分（東京国立博物館所蔵）

本図は、東京国立博物館に所蔵されている「百鬼夜行絵巻」の模本中の、「古唐櫃と赤鬼」の部分である。江戸時代後期ごろの作品とされるこの絵巻は、真珠庵本と比べて、彩色、構図の異同や、模本にのみ見られる図様があることなどから、真珠庵本に直接つながる系統にはない、と考えられている。ただし、この「古唐櫃と赤鬼」に関しては、真珠庵本のそれと酷似しており、参考のためここに示した。

図2 「百鬼夜行図巻」より、部分 原在中／画（大阪市立美術館所蔵）

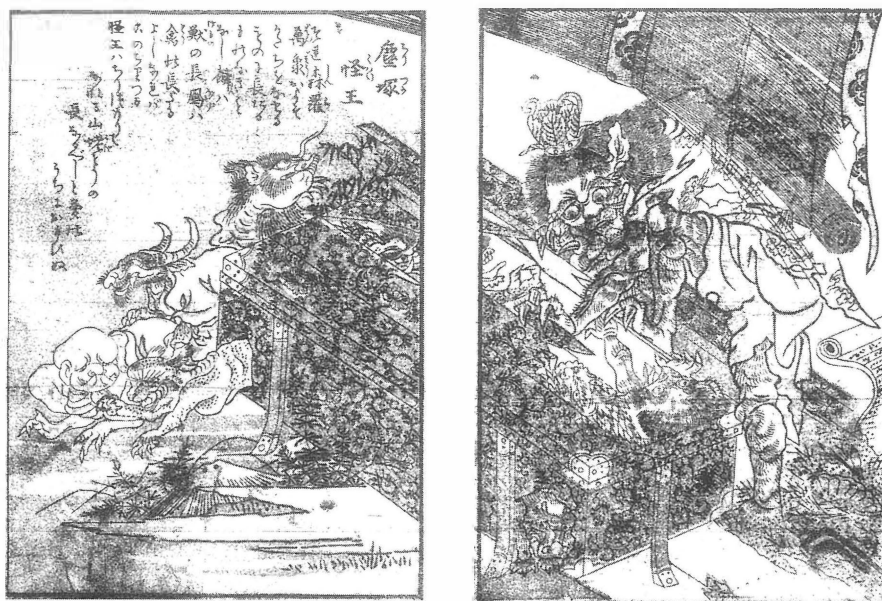


図3 「塵塚怪王」鳥山石燕／画・作「百器徒然袋」天明4年刊（国立国会図書館所蔵）

図4 「付喪神絵巻」より、部分（岐阜・崇福寺所蔵 岐阜市歴史博物館・写真提供）

図5 「百鬼夜行図（模本）」より、部分（東京国立博物館所蔵）

図6 「化物婚姻絵巻」より、「旭出二驚逃去図」（松井文庫所蔵）

表

なんけん双六		化物の名称		真珠庵本	京都府立総合資料館本	化物づくし
マスの名称	化物の名称	真珠庵本	京都府立総合資料館本			
1	ばけ物やしきふりいたし	(下駄の化物)	(下駄の化物)			
2	ばけ物やしきふりいたし	(鬼)	古唐櫃と鬼			
3	ばけ物やしきふりいたし	(唐櫃から引っ張り出される化物)	古唐櫃と鬼			
4	ばけ物やしきふりいたし	(唐櫃の中にある化物)	古唐櫃と鬼			
5	むしやくしやほうす	むしやくしやほうす				ぬらりひよむ
6	にちやぐちや	にちやぐちや				山彦
7	い■んとうし	い■んとうし				山わらう
8	くうくうじやぐじやぐ	くうくうじやぐじやぐ			しゅろぼうき	
9	ひよひよひいひよい	ひよひよひいひよい				
10	ばんがらもんから	ばんがらもんから				
11	おちよぼ女良	おちよぼ女良				
12	ぬつへらぼん	ぬつへらぼん			さんほう	
13	ももんぢい	ももんぢい				うはん
14	川の中なるふやらふん	(河童)				河童
15	川の中なるふやらふん	ぬつへらほう				ぬつへつほう
16	くにやらふにやら	(布団の中にある化物)			ひおけ	
17	くにやらふにやら	(袴の化物)			かははかま	
18	ひひしやうしやう	ひひしやうしやう			おび	
19	まつくろ女良	まつくろ女良				
20	くわらくわらころころ	くわらくわらころころ			すりばち	
21	つくやひきじじ	つくやひきじじ			ちやうす	
22	ひよいくりひよん	ひよいくりひよん			ふろ	
23	といてかまう	といてかまう			たらい	
24	いひひひん	いひひひん			あぶみ	
25	上り	(鋤の化物)			すき	
26	上り	(分銅の化物)			ふんとう	
27	上り	(椀の化物)				
28	上り	(草履の化物)	(草履の化物)			
29	上り	(唐傘の化物)	(唐傘の化物)			
30	上り	(提灯の化物)				
31	上り	(一つ目の化物)				目ひとつ坊

31

30

29

28

27

26

25



図7 上段 「百鬼夜行絵巻」(京都府立総合資料館所蔵 京都府京都文化博物館管理)
下段 「化物づくし」(個人蔵 東京国立文化財研究所・写真提供)

