

日本の中世及び近世における夢と幽霊の視覚表象

加治屋健司

はじめに

中世から近世にかけて、夢と幽霊は文芸の主要な題材の一つであった。しかし、両者の間に共通点があることはあまり注目されていない。第一に、夢と幽霊はともに実体を欠いた存在である。夢は目が覚めると消えてしまうものであり、幽霊として現れ出てくるのはこの世にいるはずのない者である。第二に、夢も幽霊もともに視覚的な存在である。英語やドイツ語では持つ(have, haven)、フランス語では作る(faire) 対象である夢は、日本語では見るものである。幽霊もまた、単なる靈魂ではなく身体を伴って目に見えるものとしてこの世に現れ出る。そして第三に、夢と幽霊は、パフォーマンスに機能して、現世の生活に影響を及ぼす存在である。衝撃的な夢内容は心を占有して実生活の行動を変えてしまうし、幽霊に取り憑かれた人は生命まで落としてしまうことすらある。つまり、夢と幽霊というのとはともに、実在しないにもかかわらず目に見えてしまうものであり、パフォーマンスな力を持っている。

本稿では、中世から近世にかけて夢と幽霊がいかに絵画化されたのかを検討する。その際に注目したいのは、近世初期に夢と幽霊を表象するシステムが刷新したことである¹。17世紀半ばに、夢のイメージは吹き出しに囲まれるようになり、幽霊の足は消えて描かれなくなる。このような絵画的な約束事はなぜ生まれたのだろうか。本論の目的は、夢の吹き出しと足のない幽霊が登場した歴史的な背景を考察しながら、そうした絵画的約束事が、冒頭に挙げた夢と幽霊の諸特徴——非実在性・視覚性・パフォーマンスィティ——といかに関係するのかを明らかにすることにある。

1. 夢とその表象

夢と現実の混在

中世の絵巻物には、夢を見る場面がしばしば描かれている。13世紀初頭の『華嚴宗祖師絵伝(華嚴縁起)』は、新羅の華嚴宗の祖師である義湘と元暁の行状を記した絵巻であるが²、元暁が夢を見る場面は、この絵巻の中で最も印象的な場面の一つである(図1)。雨宿りのため路傍の横穴で一晩明かした義湘と元暁は、翌朝辺りを見回してそこが墓であることを知る。降り続く雨のため、二人はもう一晩そこで夜を明かすことになったが、眠りにつくと元暁の夢枕に赤鬼が立つ³。元暁は、最初の晩には出なかった赤鬼が二晩めの夢の中に出てきたのは、昼間にそこが墓であることを知ったからだと考えた。つまり、全ては心の持ちよう、心こそ全ての源だと悟りを開いた元暁は、入唐して教学を修めるための旅をやめて新羅に帰ることにした。元暁が夢の中で見た赤鬼は、全身毛深く、長い爪を持っており、確かにこの世のものではない。しかし、背の高さは人間並みであり、剛の者ならばこの程度に筋骨がたくましい人間はいそうである。その恐ろしげな、まさに鬼気迫る表情も、威嚇する人間の表情の延長上にある。つまり、この赤鬼は人間に似せて描かれており、異界に住まう想像上の生き物というよりも、

この世に侵入してきた現実的な存在として迫真的に描かれているのである。そしてその迫真性は、夢の映像とそれを見る人が同一空間上に置かれて描かれることによってさらに強調されている。赤鬼は、枕元に立ったというよりも、人間の住まう世界に闖入してきたかのように描かれており、否が応でも恐怖心を駆り立てられる。もちろん、元暁は、この赤鬼は「心の持ちよう」によって生じたものだと見抜いたのだが、それは華嚴宗の祖師に悟りを開かせるほど至難なことだったのであり、裏を返せば、それほど赤鬼が現実的な存在として元暁に迫ってきたということだったのである。

雲という乗り物

元暁が見た赤鬼に比べると、道成寺の鐘をめぐる伝説を記した『道成寺縁起』に出てくる夢の場面は穏やかである⁴。だが、絵巻の前半を占めるのは、まるで夢の世界であるかのような一連の恐ろしい出来事である。それは、熊野詣でにやってきた若僧に恋慕した女が大蛇となって後を追ひ、最後は、道成寺の鐘の中に隠れた僧を焼き殺してしまうという事件である。そして、道成寺の僧たちが法華経を写経し供養することによって、兩人ともに昇天して天人となって絵巻は終わる。図2はこの両者が供養されて天人となったことを報告する場面である。ここで二人が雲に乗っていることに注目したい。雲は天人や死者が乗る乗り物として描かれてきた⁵。『阿弥陀二十五菩薩来迎図』(13-14世紀)に代表されるいわゆる来迎図では、阿弥陀は臨終間際の信者のもとに雲に乗ってやってくる(図3)。『春日権現験記絵』(1309年)で、往生する藤原俊盛は、童形で蓮台に乗る春日権現に導かれて雲に乗って昇天していく(図4)⁶。『信貴山縁起』(12世紀)で剣の護法(剣鋸童子)は雲に乗って到来する(図5)⁷。『道成寺縁起』で、天人は、雲の上に描かれることによって天界の存在であることが示され、この世にいる僧と区別されている。それと同時に、この雲は、夢世界と実世界を区別する装置にもなっているのである。

こうした二重の機能を持った雲の使い方は、狩野元信の『釈迦堂縁起』(1515年頃)の中にも見られる(図6)⁸。八相成道の託胎(入胎)を描いた場面で、天から降りてきた釈迦牟尼は、母である摩耶の子宮に入るとき、白い象に乗って雲の上を歩く。ただし、この表現は、図2のような表現と重要な点で違っている。この雲は摩耶の枕元に直接触れており、そこから煙のように発しているのである。雲が夢見る者の頭からじょうろの形で出ることによって、夢は、外界から来るものというよりも、夢見る者の内部世界の産物であるかのように描かれている。夢の吹き出しが登場する背景として、天界と地上界だけでなく夢と現実をも区別する雲が、じょうろ状に変形する過程があったと言えるだろう。

夢の吹き出し

夢の吹き出しが用いられた最も早い例の一つは、山本春正の『絵

入源氏物語』(1654年刊)にある「横笛」の場面である(図7)⁹。夕霧は御息所から柏木遺愛の横笛を贈られたが、その晩、柏木が夕霧の夢枕に現れ、その笛は別の筋に伝わるべきものである由を告げる。ここで、じょうろの形をした吹き出しは、夢のイメージと夢見る者を区別するのに用いられている。柏木の亡霊は、夕霧の頭の前から出る吹き出しに囲まれることによって、外部からの到来物というより夕霧の内部から生じたものであることが分かる。じょうろの形をしたこの吹き出しは、先述の『釈迦堂縁起』の雲に近いけれども、雲が、夢世界の一部ではなく、一切の写実性を剥ぎ取られた記号として機能している点が新しい。つまり、このじょうろ状の線描は、夢世界にも実世界にも属さない超越論的な記号なのであり、夢世界と実世界を区別する意識の誕生を示していると言えるだろう。

この場面を、同じ「横笛」を描いた土佐光吉筆『源氏物語色紙絵』(桃山時代)と比較すると、その特徴がより明確になる(図8)。春正の『絵入源氏物語』よりも少し前の作例である光吉の『色紙絵』では、亡き柏木が吹き出しに囲まれておらず、代わりに半透明に描かれている。この柏木の描き方は、生者の夕霧が通常の不透明な色彩で描かれているのと対照的であり、かつては生を育てていたが今や実体を持たない柏木の両義的な立場をうまく表現していると言える。光吉と春正の描き方の違いは、描く媒体の違いでもある。微妙な表現に当時は不向きであった版本では、光吉の『色紙絵』のような描き方は不可能であっただろう。そう考えると、夢の吹き出しの成立には、版本という媒体が果たした役割も大きかったと考えられる。

吹き出しの普及——浮世絵と黄表紙

夢の吹き出しが最も頻繁に使われたのは、その後の浮世絵や黄表紙においてである。西村重長の『風流邯鄲枕』(延享～宝暦)が見立てているのは、邯鄲の夢である(図9)。邯鄲の夢は浮世絵と版本でよく用いられた主題である。ここで、重長は登場人物の性を変え、舞台を日本に移している。三味線を枕にした遊女が夢見ているのは、中村座と市村座という有名な芝居小屋の店先である。遊女の頭の先に置かれた屏風には次のように書かれている。

見しか夜の 夢のここちか 二丁まち

吉原から出ることのできない遊女は、二つの芝居小屋があった境町と葺屋町の賑わいをただ夢見るばかりである。この浮世絵では、吹き出しの中の夢世界が、遊女が寝ている実世界よりも大きく描かれており、遊女の願望の大きさが窺い知れる。

恋川春町の『金金先生栄花夢』(1775年刊)は同じく邯鄲の夢を主題としている(図10)¹⁰。金村屋金兵衛は金儲けをしようと江戸へ出かけ、目黒不動前の栗餅屋で居眠りをする。そこへ迎えが来て、彼は富商和泉屋の養子となり、「金々先生」ともてはやされて三十年間栄華の暮らしをしたあげく、家産を傾けて追放される。

だがそれは、栗餅ができあがるまでの僅かの時間に見た夢にすぎなかった。黄表紙というジャンルを確立したこの有名な作品は、夢の場面を吹き出しの中に描くことによって、以後展開される話が、夢の世界の出来事であることを分かりやすく伝えることに成功している。

中国の先例

こうした夢の吹き出しは日本の浮世絵や版本だけに見られるものではない。そもそも邯鄲の夢は、沈既済(一説に李泌)の『枕中記』にある話であり¹¹、夢内容の絵画化は中国でも盛んだった。例えば、張居正『帝鑑図説』(1573年刊)は、殷の高宗(武丁)による傳説の任用を記した「夢賚良弼」の項で、傳説が現れた高宗の夢を吹き出しの中に描いている(図11)。『列仙全伝』(1600年刊)は、30年間崑崙の靈山を夢想して悟りを開いた莊伯微を描いている(図12)、莊が夢想し続けた崑崙の靈山が吹き出しの中に聳立っている¹²。桃山時代と江戸時代は、中国の挿絵入版本が輸入されたりそれを基に日本で覆刻が行われたりした時代であり、上に挙げた版本はいずれもその後日本で覆刻された¹³。注文に応じて生産され受容者が限定されていた絵巻物と異なり、こうした版本とその覆刻版は複製技術のメディアであり、その受容者数は格段に多かった。それらが盛んに出版されたことによって、夢の吹き出しは、夢を描く際の絵画的約束事として広まったのではないだろうか。

2. 幽霊とその表象

足のある幽霊

次に、幽霊がいかにか描かれてきたのかを見てみよう。昔の幽霊には足があったことは広く知られている。岩佐又兵衛の『山中常盤』(1628年頃)には、強盗に惨殺された山中常盤が息子の義経の枕元に立つ場面が描かれているが、山中常盤のつま先が経帷子の裾から出ているのが見える(図13)¹⁴。幽霊に足があったのは不思議なことではない。というのも、定義上、幽霊とは人間の姿をした存在だからである。諏訪春雄によれば、妖怪とは、「異界」(生活空間の周縁に広がる非日常空間)に住む人間以外の姿をした生者であるのに対し、幽霊とは、「他界」(人間の生活空間に隣接しつつも独立して存在する非日常的時空間)に住む死者の霊であり、人間の姿をしている¹⁵。人間の姿をしている以上、幽霊にはもともと足があるはずなのである。

応挙の幽霊図

では、足のない幽霊はいつから登場したのだろうか。俗説では、円山応挙(1733-95年)が描いた幽霊の絵が最初であると言われてきた¹⁶。例えば、加藤雀庵(1796-1875年)の『さへぶり草』(1870年)の「足なき幽霊」には次のように書いてある。

扱此足なき幽霊はいつの頃より出来しといへるにこはいと近

く丸山應擧主水よりおこりし也、丸山主水ふと冤鬼のかきかたに工夫をつけて書き出しより、一時に海内にひろまれり、實にその女鬼畫絶妙にして、その畫にむかへば毛髮竦然夏なほ寒き心地せり¹⁷。

確かに、応擧の幽霊図の代表作の一つである「反魂香」(明和年間)には足がない(図 14)¹⁸。

しかし、諏訪春雄は、応擧の幽霊図が最初ではなく、近松門左衛門作と伝えられる『花山院きさきあらそひ』(1673 年刊)の挿画(図 15)が、現在判明している最も古い作例であると論じている¹⁹。花山院の后をめぐって藤壺と弘徽殿が争う様子を描いたこの古浄瑠璃の中、生霊となった藤壺が、弘徽殿の夢の中に現れて棒で打ちのめす場面がある²⁰。図は、立腹した藤壺が今にも弘徽殿を打ちのめそうとしている様子を描いたものであろう。確かにこの藤壺の生霊は腰から下が描かれていない。

ここで注目したいのは、『花山院きさきあらそひ』の本文中には、藤壺の生霊は足がないという記述が一切ないということである²¹。もちろん、藤壺の形姿に対する描写はいくつか存在する。「いとなまめいたる、あを女ぼうとあらわれ」「けしからぬ、ふぜい」「たちまちすがたをへんじ」など、最初は女房の姿をしていた藤壺が異様な姿に変貌していく様子を描写している。しかし、その異様さの最たるものとも言える足がないという形姿に触れた記述はどこにもないのである。もちろん、版本の挿絵というのは、必ずしも本文の記述と対応するものではないだろうが、本文にはなかった足がない幽霊というものが挿絵に描かれていて、かつ、幽霊には足がないという社会通念も当時存在していなかったとしたら、足なし幽霊というのは、文学ではなく絵画において初めて登場したということになる。

源氏の幽霊

同じことは、山本春正の『絵入源氏物語』(1654 年刊)「夕顔」の場面(図 16)についても言える。源氏は夕顔の傍で眠っているとき、夢の中で物の怪を見る。起きて、明かりを持ってくるように命じたとき、わずかに消えゆく物の怪を見る。そして夕顔を見ると、物の怪に憑かれて死んでいた。この挿絵で、物の怪は上半身だけ描かれている。物の怪と畳縁の間に空白があるため、隣接部分をラフに描く画法のようにも見えるが、それ以外の隣接部分(例えば夕顔と几帳の間)はすべて省略せずに描かれているため、この物の怪は腰から下がないものとして描かれていると考えられる。それに対して本文では、「たゞこの枕上に、夢に見えつるかたちしたる女、面影に見えて、ふと、消え失せぬ」とあるだけで²²、足がないという記述はない。下半身がない幽霊というのはここでも絵画化を通して初めて登場したのである。

本文からもう一つ分かるのは、源氏が物の怪を見たのはほんの一瞬のことだったということである。とすれば、源氏の幽霊は、『花

山院きさきあらそひ』の幽霊と或る一点において決定的に違っていると思われる。すなわち、『花山院きさきあらそひ』の藤壺は、軒先から怒りに打ち震えながら弘徽殿を凝視する足のない幽霊であったのに対し、ここに描かれた物の怪は、足のない幽霊というよりも、消えゆく過程の幽霊であったということだ。消えゆく過程を描いた絵とはどういうことだろうか。空間芸術である視覚芸術は、原則的に特定の瞬間を選択して描くものであるため、一定の時間の幅がある出来事を表現する場合は、異時同図法などの工夫が必要とされた。しかし、絵巻や屏風など広い空間を持つ媒体に基本的に用いられる異時同図法は、版本の挿画などには不向きであった。幽霊という存在は出現する過程または消える過程が印象的であるが、絵画では「これから出てくる姿」も、「消えてしまった姿」も、ともに不在であるために描くことができない。従って絵師は、異時同図法を変形して、存在する像と不在の像を一つの像に総合することによって、この問題を解決したのではないか。すなわち、身体の一部を存在させ、他の一部を不在にすることによって、消える過程を描くのである。消えていく幽霊の絵画化を可能にしたのは、時間的な継起を空間的な秩序に変換するという論理だったのではないだろうか。

この春正の『絵入源氏』は、正徳年間(1711-16 年)まで最も再版された源氏の版本であった²³。『花山院きさきあらそひ』より 19 年早く出版された『絵入源氏』が下半身のない物の怪の姿を描いたことが、『花山院きさきあらそひ』の挿絵にどのような影響を与えたのかについて、筆者は歴史的・文献学的に実証する術を持ち合わせていない。しかし、近松門左衛門の『傾城反魂香』や『持統天皇歌軍法』、あるいは『死霊解脱物語聞書』といった 18 世紀初頭の版本の挿絵もまた、現れる過程または消える過程を描いていることから考えると²⁴、消える過程の絵画化が、幽霊に足を失わせたきっかけの一つであると想像することはあながち間違いではないように思われる。すなわち、最初は、幽霊が現れたり消えたりする過程を描いていたのだが、印刷文化が発達して版本の挿画の図像が普及するうちに、当初の時間表現は忘れられて、足のない幽霊という様式が定着したという仮説を提出しておきたい²⁵。

終わりに

夢の吹き出しが始まったのも、足なし幽霊が出現したのも、ともに版本という媒体であったことは注目に値する。微妙な表現に不向きな媒体の不都合さを逆手にとって、絵師たちは、それを補填する絵画的約束事を生み出したのである。夢の場面では、それ以前の雲の図像が忘れられて、吹き出しという超越論的な記号が登場した。幽霊の図像は、消えたり現れたりする過程を描くという当初の時間表現が忘却されて、足のない幽霊というイメージが定着した。

冒頭で示したように、夢と幽霊は、非実在性、視覚性、パフォ

一マティヴィティという特徴を共有していた。これまで、夢の吹き出しと幽霊の足の欠如は、いかに現実と非現実を区別する装置として機能したかを述べてきたが²⁶、そもそも夢も幽霊も、実在しないものだからといって、現実のものと同様に描かなければいけない訳ではない。というのも、絵画とは目に見えるものを全て同一平面に並置する媒体である以上、目に見える存在とされる夢と幽霊は、実在する事物と同様に描画可能だからである。ではなぜ、夢と幽霊を現実世界と区別しようとする装置が視覚芸術に生まれたのだろうか。それには、第三の共通点であるパフォーマンスティヴィティが関係しているように思われる。夢も幽霊も、現世に侵入して生活に影響を及ぼす存在であった。夢が吹き出しに囲まれて幽霊の足が消えた江戸初期というのは、夢と幽霊が世俗化した時代であった。夢占いは娯楽として受容されて、夢内容は日常生活を反映するようになった²⁷。上田秋成や滝沢馬琴らは、夢を超自然的な現象として実生活を脅かすものと考えたにせよ、二人ともその種の夢を文学的な仕掛けとして用いていたのである²⁸。他方、幽霊について同様のことが言える。近世に入って累、お菊、お岩といった幽霊譚が登場するが、諏訪が言うように、いずれも、自然発生的に生まれて民衆の口伝えに広まったのではなく、説経僧、講釈師、講師、小説家、歌舞伎・浄瑠璃作者などの専門家の手にかかって、制作、脚色され、それぞれの媒体を通して流布していったものである。つまり、近世に入り、夢と幽霊のパフォーマンスティヴィティは効力を失いつつあった。夢の吹き出しと足なし幽霊という視覚装置が、夢と幽霊のパフォーマンスティヴィティを失効させたのか、それともそれらの失効を背景に登場したものなのかを判定するためには、より慎重な調査が必要であろうが、少なくとも言えるのは、夢の吹き出しと足なし幽霊は、パフォーマンス的なものではなくなった江戸初期の夢と幽霊の観念に対応した視覚表象であったということである。

註

本論文は、アメリカ日本美術学会(The Japanese Art Society of America)の学会誌 *Impressions* に英語で発表した論文(Kenji Kajiya, "Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period," *Impressions*, no. 23 (2001), 86-108) に加筆訂正を加えたものである。

1 江戸時代の印刷文化における吹き出しの図像については、タイモン・スクリーチがパイプの図像と関連させて論じている。スクリーチ『江戸の思考空間』村山和裕訳(青土社、1999年)、86-98頁参照。吹き出しは現代の漫画でも使われている。この点に関しては、四方田犬彦『漫画原論』(ちくま学芸文庫、筑摩書房、1999年)、93-120頁、David Carrier,

"The Speech Balloon; or, The Problem of Representing Other Minds," in *The Aesthetics of Comics* (University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 2000), 27-45、Robert Benayoun, *Le Ballon dans la bande dessinée: Vroom, tchac, zowie* (Paris: André Balland, 1968) 参照。

- 2 『華厳宗祖師絵伝(華厳縁起)』小松茂美編、日本絵巻大成17(中央公論社、1978年)およびKaren L. Brock, "The Case of the Missing Scroll: A History and Reconstruction of *Tales of Gishō and Gangyō*," *Archives of Asian Art*, no. 41 (1988), 6-31 参照。
- 3 夢を見たのが義湘ではなく元暁であったというのは重要である。元暁と明恵の外見と人生の類似点についてはしばしば指摘されている。カレン・L・ブロック『『元暁絵』に明恵像を見る』昼間範子訳『日本美術史の水脈』辻惟雄先生還暦記念会編(ペリカン社、1993年)、355-91頁参照。明恵の『夢の記』には、明恵が夢で見た三昧観の時の毘盧遮那仏の絵が描かれているが、観者はそこには描かれていない。『夢の記』については、奥田勲『明恵——遍歴と夢』(東京大学出版会、1978年)、19-139頁参照。
- 4 『桑実寺縁起 道成寺縁起』小松茂美編、続日本絵巻大成13(中央公論社、1982年)、およびVirginia Skord Waters, "Sex, Lies, and the Illustrated Scroll: *The Dōjōji Engi Emaki*," *Monumenta Nipponica* 52, no. 1 (spring 1997), 59-84 参照。
- 5 諏訪春雄『日本の幽霊』岩波新書(岩波書店、1988年)、172-74頁。
- 6 『春日権現験記絵 上下』、小松茂美編、続日本絵巻大成14、15(中央公論社、1982年)参照。
- 7 『信貴山縁起』小松茂美編、日本絵巻大成4(中央公論社、1977年)およびKaren L. Brock, "The Making and Remaking of Miraculous Origins of Mt. Shigi," *Archives of Asian Art*, no. 45 (1992), 42-71 参照。
- 8 『釈迦堂縁起』は、奈良国立博物館監修『社寺縁起絵』(角川書店、1975年)、274-309頁に収録されている。
- 9 『絵入源氏物語』の挿絵は、吉田幸一『繪入本源氏物語考 中』、日本書誌学大系53(2)(青裳堂書店、1987年)、3-242頁、および日本古典文学会編『繪入源氏物語』(貴重本刊行会、1988年)に収録されている。この本の版の問題については、吉田『繪入本源氏物語考 上』、日本書誌学大系53(1)、9-135頁参照。清水婦久子は、『繪入源氏物語』の初版に関する吉田の議論に批判的な立場を取る。「版本『繪入源氏物語』の諸本」『青須我波良』38(1989年12月)、1-28頁、39(1990年6月)、1-28頁参照。
- 10 『黄表紙・川柳・狂歌』棚橋正博・鈴木勝忠・宇田敏彦注解、

- 新編日本古典文学全集 79 (小学館、1999 年)、16 頁参照。黄表紙については、水野稔「総説」『黄表紙 洒落本集』水野稔校注、日本古典文学大系 59 (岩波書店、1958 年)、10 頁参照。他の有名な例としては山東京伝の『御存知商売物』がある。山東京伝『山東京伝全集 1』、山東京伝全集編集委員会編 (ペリかん社、1992 年)、103-120 頁参照。
- 11 内田道夫『中国小説研究』(評論社、1977 年)、154-59 頁。
- 12 鄭振鐸編『列仙全傳 顧氏畫譜 酣酣齋酒牌 天工開物』中國古代版畫叢刊 3 (上海古籍出版社、1988 年)、125 頁。『列仙全傳』は吹き出しが用いられた最初の本ではない。明初に出版された關名撰『孔門儒教列傳』では孔子の夢の描写に吹き出しが用いている。『孔聖家語圖 孔門儒教列傳』中國古代版畫叢刊二編 3 (上海古籍出版社、1994 年)、16 頁参照。1486 年に出版された釋寶成の『釋氏源流』には、釈迦の頭上から吹き出しが出る図像が多く含まれている。『釋氏源流 水陸道場神鬼圖像 牧牛圖』中國古代版畫叢刊二編 2 (上海古籍出版社、1994 年) 参照。明清の年画では吹き出しが夢のイメージだけでなく、登場人物の頭上から発する魔力を表象しているものもある。王樹村編著『中國民間年畫史圖錄』二冊 (上海人民美術出版社、1991 年) 参照。
- 13 張居正 (1525-1582 年) の『帝鑑図説』(1573 年刊) は、豊臣秀頼 (1593-1615 年) の命で 1606 年に日本で翻刻された。『列仙全傳』(1600 年) は 1650 年に『有象 列仙全傳』として翻刻された。『図繪宗彝』(1607 年) は 1702 年に覆刻され、『芥子園画伝』(1679 年) は 1748 年に翻刻された。小林宏光「中国の版画——唐代から清代まで」(東信堂、1995 年) 43-51、93-116、および「中国画譜の舶載、翻刻と和製画譜の誕生」町田市立国際版画美術館編『近世日本絵画と画譜・絵手本展——名画を生んだ版画 II』(町田市立国際版画美術館、1990 年)、106-23 頁参照。明末清初の中国の印刷文化とその日本への影響に関しては、Hiromitsu Kobayashi, "Figure Compositions in Seventeenth-century Chinese Prints and Their Influences on Edo-period Japanese Painting Manuals" (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1987), 1-6 参照。帝鑑図説については、Miyeko Murase, "Teikan Zusetsu (Exemplary Conduct of Ancient Chinese Emperors)," in *Tales of Japan: Scrolls and Prints from The New York Public Library* (New York: Oxford University Press, 1986), 142-44 参照。『芥子園画伝』とその日本への影響については、鶴田武良「『芥子園画伝』について——その成立と江戸画壇への影響」『美術研究』283 (1972 年 9 月)、81-92 頁参照。鳥文斎栄之 (1756-1829 年) の『伊勢物語図』は、吹き出しが一回転しており、『列仙全傳』を知っていた可能性が高いと思われる。『列仙全傳』は林羅山 (1583-1657 年)、狩野山雪 (1590-1651 年)、林守篤 (1644-1732 年) からも知っていた。小林「中国画譜の舶載、翻刻と和製画譜の誕生」、113-22 頁参照。狩野山樂は『帝鑑図説』を最初に模写し本画に描いた絵師であった。戸田禎佑他『日本屏風絵集成 4 漢画系人物』(講談社、1980 年) 図 62, 63 参照。山樂の『帝鑑図』については土居次義「狩野山樂の帝鑑圖屏風」『佛教美術』20 (1935 年 5 月)、2-30 頁参照。『帝鑑図説』と他の帝鑑図の関係については、榊原悟「『帝鑑図』小解」『近世日本絵画と画譜・絵手本展』II、124-37 頁、および並木誠士「近世初期における帝鑑図」『GENESIS』(京都造形芸術大学研究紀要) 1 (1994 年)、77-89 頁参照。
- 14 辻惟雄編『絵巻山中常盤』(角川書店、1982 年)。
- 15 諏訪『日本の幽霊』、11-29 頁。幽霊は女性であることが多い。その点に関しては田中貴子「女性の幽霊が多いのはなぜか」『別冊太陽』98 (1997 年夏)、44-47 頁参照。
- 16 暉峻康隆『幽霊——めいど・いん・じゃぱん』(桐原書店、1991 年)、181-86 頁。
- 17 雀庵長房「松の落葉」『さへづり草』室松岩雄編 (一致堂、1911 年)、119 頁。「松の落葉」は藤井高尚 (1764-1840 年) が 1829 年に書いた文章である。雀庵の『さへづり草』は、先人の文章に雀庵が注釈を付けたものの集成である。この引用箇所の筆者はこれまで藤井と考えられてきたが、雀庵と藤井の文章を比較すれば、実際に書いたのは雀庵であることが分かる。藤井高尚「松の落葉」『日本随筆大成』第 2 期 22、新装版 (吉川弘文館、1995 年)、90-91 頁参照。
- 18 河野元昭「応挙の幽霊——円山四条派を含めて」辻惟雄編『幽霊名画集——全生庵蔵・三遊亭円朝コレクション』(ペリかん社、1995 年)、86 頁。なお図版は、佐々木丞平・佐々木正子「円山應舉研究」図録篇 (中央公論美術出版、1996 年) pl. 246 参照。
- 19 諏訪『日本の幽霊』、169 頁。影印全体は、近松書誌研究会編『正本近松全集 24』(勉誠社、1977 年)、77-114 頁参照。
- 20 『花山院きさき諍』『古浄瑠璃正本集 6』(角川書店、1967 年) 84-85 頁。
- 21 『花山院きさき諍』、85 頁。
- 22 山岸徳平校注『源氏物語(一)』岩波文庫 (岩波書店、1965 年)、135 頁。
- 23 吉田『繪入本源氏物語 上』、4 頁および清水「版本『繪入源氏物語』の諸本」『青須我波良』39 (1990 年 6 月)、25-28 頁参照。
- 24 1708 年上演と推定される近松の浄瑠璃『傾城反魂香』の絵入版本には、足のない幽霊が多数の分身を伴っている図像がある。近松門左衛門『けいせい反魂香』下 3 ウ、『近松全集 17 (影印編)』(岩波書店、1985 年)、245 頁参照。1714

年前に上演されたと推定される『持統天皇歌軍法』は、最後の場面で敵の前に現れる死者の亡霊を描いている。図像は、『持統天皇歌軍法』6オ『近松全集 17(影印編)』(岩波書店、1985年)、292頁を、本文は『近松全集 8』、390頁を参照。1712年に刊行された『死霊解脱物語聞書』(初版1690年)で、西村重長は、菊という女性に憑いた累の怨霊を描いている。図像と本文は、高田衛校訂代表『近世奇談集成1』叢書江戸文庫26(国書刊行会、1992年)、352頁参照。17世紀後半における他の幽霊像の変遷については、高田衛「幽霊の〈像〉の変遷」『幽霊名画集』、106-23頁および「幽霊像の変遷」安城市歴史博物館編『幽霊学入門——幽霊の足はいつ消えた?』(安城市歴史博物館、1999年)、8-15頁参照。

25 本文では扱うことの出来なかった日本の幽霊と中国の幽霊(鬼)との関係について簡単に触れておきたい。中国の幽霊に足があることは江戸時代から知られていた。医学者の広川獬は「長崎聞見録」(1800年)において、中国の幽霊は下半身があり足音も聞こえると述べている(広川獬「長崎聞見録」『長崎文献叢書』第1集第5巻(長崎文献社、1975年)、45頁)。おそらく広川を受けて国学者の中島広足(1792-1864年)は、中国の幽霊にある足音について「かしのしづ枝」(1853年)で論じている(中島広足「かしのしづ枝」『日本随筆大成』第1期16、新装版(吉川弘文館、1994年)、53頁)。だが、中国にも足のない霊的存在がいた記録がある。大石千引(1770-1834年)は、「野乃舎随筆」でその点に触れ、日本の足なし幽霊は中国が起源であるかもしれないと述べている(大石千引「野乃舎随筆」『日本随筆大成』第1期12、新装版(吉川弘文館、1994年)、94頁)。大石が参照する文章は、謝肇淛(1567-1624年)の『五雜俎』と司馬遷『史記』「趙世家」である。前者は、腰から下がない歌妓を術を使って呼び出す話を記しており、後者は、帯から下がない泰山の使者への言及がある。しかし、これらは、怨念を抱いて人に取りつく幽霊というより、天上界に住む天人ないし霊的存在である。中国美術では足のない幽霊が描かれることはなかったが、上記の文章は、足のない超自然的存在という観念が中国にもあったことを示している。したがって、足のない幽霊は日本だけの発明ではないにせよ、足がないということが日本でも中国でも超自然的存在を意味する記号として機能したことを示している。竹田晃『中国の幽霊——怪異を語る伝統』(東京大学出版会、1980年)、30頁、謝肇淛『五雜俎』岩城秀夫訳注、東洋文庫617(平凡社、1997年)、173-75頁、および司馬遷『史記』吉田賢抗編、新釈漢文大系86(明治書院、1979年)、601頁参照。

また、三遊亭円朝(1839-1900年)の「怪談牡丹灯籠」に出てくる幽霊は足音を立てるのだが、これも中国の幽霊と関

係している。円朝の話は、浅井了意?-1691年の仮名草子伽婢子(1666年)中の「牡丹灯籠」に基づいており、了意は瞿佑(1341-1427年)の『剪灯新話』中の「牡丹灯記」という中国の幽霊譚を翻案しているのである。飯塚朗「解説」瞿佑『剪灯新話』飯塚朗訳、東洋文庫48(平凡社、1997年)、273頁参照。暉峻康隆は、円朝の足音を立てる幽霊は、日本の幽霊像とそぐわないが、中国が起源であることを含意するとともに、舞台効果を狙ったものだと論じている。暉峻『幽霊』、114-18、168-69頁参照。

- 26 足なし幽霊のほかに、当時はさかさまに歩く幽霊もしばしば描かれた。現実と非現実を区別する同様の機能を果たしていると言える。服部幸雄「さかさまの幽霊」『さかさまの幽霊——「視」の江戸文化論』イメージ・リーディング叢書(平凡社、1989年)、70-114頁。
- 27 江口孝夫『夢についての研究——日本古典文学』(風間書房、1987年)、55-59頁。
- 28 江口『夢についての研究』、49-53頁。



図1『華厳宗祖師絵伝』(部分) 13世紀初頭



図2『道成寺縁起』(部分) 16世紀



图3
『阿弥陀二十五菩薩来迎图』
13-14 世紀



图4『春日権現験記絵』(部分) 1309年



图5『信貴山縁起』(部分) 12世紀

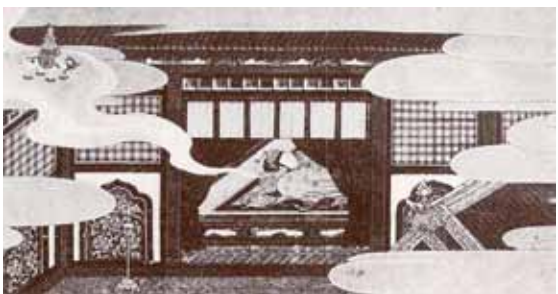


图6 狩野元信『釈迦堂縁起』(部分) 1515年頃



图7
山本春正「横笛」
（『絵入源氏物語』挿画）
1654年刊



图8 土佐光吉「横笛」『源氏物語色紙絵』 桃山時代 (1573-1615年)



图9 西村重長『風流邯鄲枕』 延享～宝暦 (1744-64年)

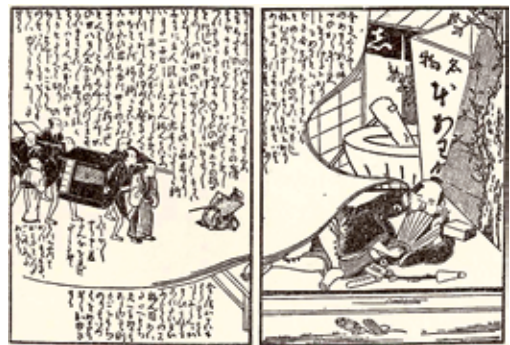


图10 恋川春町『金々先生栄花夢』挿画 1775年刊



図 11 「夢寶良弼」(張居正『帝鑑図説』挿画) 覆刻版 1606年刊



図 15 伝近松門左衛門『花山院きさきあらそひ』挿画 1673年刊



図 12 「莊伯微」(王世貞『列仙全伝』挿画) 覆刻版 1650年刊



図 14 円山応挙『反魂香』
明和年間(1764-72年)



図 13
岩佐又兵衛『山中常盤』(部分) 1628年頃



図 16 山本春正「夕顔」(『絵入源氏物語』挿画) 1654年刊