

目
次

序

- はじめに.....
- 一 真珠庵本.....
- 二 祖本・原本の存在.....
- 三 先行研究.....

Ⅰ 『百鬼夜行絵巻』に描かれた仏教界

第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞樂法会

- はじめに.....
- 一 真珠庵本と伝本.....
- 二 舞樂法会と真珠庵本.....
- むすび.....

第二章 妖怪の信仰―『百鬼夜行絵巻』の道具と宗派

- はじめに.....
- 一 旅をする僧.....
- 二 如意・扇・黒布―対立の諸相.....
- 三 槌と赤子の対立.....
- 四 愛染明王と修験.....
- 五 唐櫃―御衣と妖怪.....
- むすび.....

第三章 破戒の経典と妖怪をめぐる―『百鬼夜行絵巻』の方法

- はじめに.....
- 一 几帳と唐櫃の場面.....
- 二 破戒の経典.....
- 三 破戒と妖怪.....
- むすび.....

Ⅱ 『百鬼夜行絵巻』にみる僧の世界

第四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教

- はじめに.....
- 一 鏡像関係にある二つの場面.....
- 二 黒衣の妖怪の女犯.....
- 三 赤い妖怪と破戒.....
- 四 『百鬼夜行絵巻』と真珠庵.....
- 五 禪と真珠庵本.....
- むすび.....

第五章 釜と鍋―『百鬼夜行絵巻』に見る神事の位相

はじめに.....

一 筑摩祭.....

二 祭りが内包するもの―神事と仏教.....

三 恋と嫉妬.....

むすび.....

第六章 『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性―妖怪退散をめぐる

はじめに.....

一 百鬼夜行譚にみる百鬼退散―朝日説・尊勝陀羅尼説に対する批判

二 新たな視点―『天狗草紙』への着目.....

三 『天狗草紙』と『百鬼夜行絵巻』―退散する妖怪.....

むすび.....

Ⅲ 『百鬼夜行絵巻』の物語と受容

第七章 説話から読む『百鬼夜行絵巻』―小町と和泉式部

はじめに.....

一 小町説話から《袋を担ぐ女》の妖怪を読む.....

二 小町と和泉式部―対比あるいは混同.....

三 和泉式部説話から《走る女》の妖怪を読む.....

四 《袋を担ぐ女》と《走る女》を仏教的な側面から読む.....

むすび.....

第八章 百鬼夜行絵巻跋文における儒学的受容―歴博本と岩瀬文庫本の場合

はじめに.....

一 歴博本と岩瀬文庫本.....

二 歴博本の跋文.....

三 岩瀬文庫本の跋文.....

むすび.....

初出一覧.....

凡例

- ・旧字体は原則として現行字体に改め、分かち書きは開いて「」で括った。引用文には、適宜、傍線・句読点などを付した。
- ・妖怪名を原則として≪≫に入れて表す。妖怪名については、原則として妖怪を特徴付ける道具を使用し、それ以外は先行研究に倣うが、便宜上私に付けたものもある。
- ・次の引用文献については原則として、略記して巻数を付す。
 - 日本古典文学全集 小学館↓全集
 - 新編日本古典文学全集 小学館↓新全集
 - 日本古典文学大系 岩波書店↓大系
 - 新日本古典文学大系 岩波書店↓新大系
- ・真珠庵本『百鬼夜行絵巻』の全体像については、末尾の図を参照されたい。

序

はじめに

京都の名刹大徳寺の塔頭真珠庵には、妖怪が行列を組んで行進する様子を描いた絵巻がある。『百鬼夜行絵巻』（以下、真珠庵本）である。百鬼夜行絵巻として現存しているものは八〇巻を超え、新たな発見によって今もなお増えつつある⁽¹⁾が、真珠庵本はその中で最も古く、唯一、室町時代（一五世紀～一六世紀）に制作されている。鮮やかな彩色で美術的に高い評価を受けており、国の重要文化財でもある。博物館における展示などを通じて目にする機会も多く、「百鬼夜行絵巻」を語る時にはほぼ例外なく、真珠庵本の名が挙げられる⁽²⁾。

真珠庵本は、いわば「百鬼夜行絵巻」の典型とみなされてきたが⁽³⁾、かつてこの絵巻は、何を描こうとするものか、考えるほどわからないと評された⁽⁴⁾。以来、四〇年を経たが、なお総体的な解明には至らず、今も答えを模索する状況が続いている。

絵巻では冒頭から青鬼が走りだし、鬼や付喪神や獣など六〇体あまりの妖怪が、躍動感にあふれる動きや生きいきした表情を見せている。妖怪たちは互いに係わりあいながらもくつかのグループを成している。それぞれのグループは物語を紡いでいることが認められるがそればかりではなく、同時にほかのグループともかかわって、また別の物語の構成要素となっている妖怪もいる。真珠庵本はこのように関連し合う妖怪の群が集まって、行列全体をつらぬく主題を表現していると思われるが、仏具や僧具が圧倒的に多いことから、そこに仏教がからんでいることが推測される。

妖怪はいったい何を意味しているのか、何を目的とし、どのような背景があつてこのような絵巻が作られたのか。こうした疑問を解消するための試みをこれまで重ね、今も模索中である。本研究の目的は真珠庵本を明らかにすることにあるが、目指すのは部分にとどまらない全容の解明であり、それが特色である。

一 真珠庵本

(1) 真珠庵本の特徴

真珠庵本とはどのような絵巻なのか、ここではまず書誌を確認しておきたい。

真珠庵本は、縦三三糎、全長七四七・一糎、一五紙からなる紙本着色の絵巻一巻である。桐箱に納められ、箱の蓋表に「坦怪々々」と墨書されている。巻物には「百鬼夜行図 土佐光信筆 真珠庵」と記した紙片が貼付されているが、これは明治のころのものとされ、「百鬼夜行図」と名づけられた由来や、真珠庵が所蔵するに至った経緯のいっさいは不明である⁽⁵⁾。ちなみに「百鬼夜行絵巻」という名称は、近代になってから、同じような絵

が描かれた絵巻伝本群に対して研究者が使用しはじめた総称である。「百鬼夜行図」と紙片にあるものの、真珠庵本の本来の名称ははっきりしていない⁽⁶⁾。右の書誌に見る通り、何も分かっていないに等しいのが真珠庵本である。

真珠庵本の説明がいまだに尽くされていないのはなぜか。これについては大きな要因が二つある。一つ目は、真珠庵本に関する資料が小さい発見されていないことである。美術史家の小松茂美氏は、「土佐光信筆」とされることについて、画風や描写様式は室町中期の作品であり、大きく的外すものではないとしつつ、典拠がない伝承であり、信じることはできないとする⁽⁷⁾。作者不明の結果、先行研究や出版物における制作年代は、一五世紀、一六世紀、あるいは室町時代後期などと表示に幅がある。

もう一つの要因は、絵巻を見れば一目瞭然、文字が書かれていないことである。詞書をはじめ、画中詞、奥書、識語、落款など一切見当たらない。文字のない絵巻はほかにもあるが、妖怪ばかりの絵巻を理解するのは容易いことではない。関連する文献が見当たらず、絵巻そのものに文字が記されていないという、いわば一切の文字情報から隔絶されているのが真珠庵本の特徴であるのだが、これこそが長い間説明を阻んできた要因と思われる⁽⁸⁾。一方、真珠庵本には明らかかな事実もある。真珠庵に所蔵されることと、現存最古の百鬼夜行絵巻であるということである。

(2) 真珠庵という所蔵先

妖怪の行列を描いた絵巻が、なぜ真珠庵に所蔵されているのか。先にこの事実について考えてみたい。

寺や神社には、縁起が所蔵されていることが多々ある。特別な事情がない限り、その内容は所蔵される神社にちなんでいる。真珠庵本にこれを適用してみるのも一考ではないか。つまり、ほかの神社縁起と同じように、『百鬼夜行絵巻』が縁の寺、真珠庵に収められていると捉えてみるのである。所蔵の経緯がむしろ不明であるからこそ、どのような可能性であろうと試してみる価値はあると思われる⁽⁹⁾。

臨済宗の寺、真珠庵の開祖は一休宗純(1394-1481)である。一休は仏教界の墮落を批判し、自らを破戒僧と呼ぶなど自由奔放な言動や奇行で知られている⁽¹⁰⁾。試みに、絵巻が真珠庵に所蔵されているという事実に着目してみると、この絵巻の内容と所蔵先との密接な関係性が浮かび上がってくる。内容と所蔵先とは補完し合うことが窺われるのである。全容説明を目指す上で、所蔵先は重視すべきものと考ええる。

二 祖本・原本の存在

次に、真珠庵本は現存する最古の百鬼夜行絵巻という事実であるが、これについては誰もが認めるところであり、江戸以降の諸本には、真珠庵本と同じ図様が描かれたいわゆる

真珠庵本系が圧倒的に多い⁽¹¹⁾ことから、後世の百鬼夜行絵巻に与えた影響力が大きかったことも理解される。ところが、この真珠庵本より古い祖本の存在を推定する先行研究がある。百鬼夜行絵巻の原型を真珠庵本と考える立場から、この問題を整理しておきたい。

「祖本」に言及する鑑定を見ると、制作年代の判定する際に図様が何より優先されているように見える。例え作品そのものは新しくとも、描いてある絵の様式が古ければ、絵に見合った時代の「祖本」があったとみなされるのである。しかし、実際には「祖本」は存在せず、その上、祖本そのものの存在を確かめる手立ては何もないということがある。

たとえば日文研本（注国際日本文化研究センター）の場合、辻惟雄氏は模写年代を、一八世紀初頭と鑑定し、若杉準治氏は一七世紀中後期と鑑定する。ところが、両氏は同時に、日文研本の「祖本」が室町時代にまで遡り、真珠庵本より古い可能性があると鑑定している。根拠としているのは、図様、つまり絵や画風、筆致である。小松和彦氏はこの鑑定を受けて、日文研本の「祖本」が室町時代に制作された可能性がきわめて高く、真珠庵本の祖本より古いかもしれないと記している⁽¹²⁾。

しかし、図様の古さを根拠にして祖本の存在を設定することには違和感がある。なぜなら、祖本がなくとも、古い絵画から図様を取り込んで新たな絵巻を作りだすことはできると言うからである。

この問題について、安村敏信氏は美術史の視点から、「模本から様々な原本を想像して組み立てられた論証は、全く砂上の楼閣のように見えてしまい、反論する事自体あまり意味がない⁽¹³⁾」とする。反論云々はともかく、指摘には頷けるところがある。

他方、真珠庵本には原本があると説もあり、それには錯簡を理由とするものがある。先の安村氏は、妖怪の登場が唐突であり、脈絡のなさにとまどうために、真珠庵本を原本と認める人はいないとする⁽¹⁴⁾。しかし、現時点において真珠庵本の原本とされるものは発見されておらず、原本の存在を窺わせる何の資料も見いだされてはいない。

以上を勘案すると、真珠庵本を百鬼夜行絵巻の原本と見なすことに不都合はなく、これを原本に位置付けて考察していくこととする。

三 先行研究

真珠庵本に描かれている妖怪や行列は、どのように論じられているのか。主な先行研究をみると、ほぼ例外なく『付喪神記』との関連が指摘されている。使い古された道具が付喪神と化して祭礼行列をするという『付喪神記』の筋書きと、付喪神も混在する真珠庵本の妖怪行列との間に共通性を見ているからであろう。

田中貴子氏は真珠庵本の主題について、「何を描く絵巻か、という根本的な疑問を解決することにより、『百鬼夜行絵巻』に関する謎の大半は解けるはず」と記し、『付喪神記』から祭礼行列の部分を取り出して成ったのが真珠庵本であり、巻末の火の玉は尊勝陀羅尼の炎だとする見解を示している⁽¹⁵⁾。東野芳明氏⁽¹⁶⁾は描かれた道具から、絵巻に下剋上

の滑稽さや戦う僧院の風景を見る。ここに芸能を見るのは小林健二氏と徳田和夫氏で、異類異形の行列に田楽や風流のイメージを重ねている⁽¹⁷⁾。たしかに真珠庵本の行列に、田楽や風流、御霊会などが反映されている可能性はある。

小峯和明氏⁽¹⁸⁾は「真珠庵本系」の妖怪のいくつかを具体的に取り上げて、パロディを論じ、真珠庵本と特定はせずに「『百鬼夜行絵巻』が中世の貴族社会の日常を相対化すべく制作されたことはほぼ疑いない」と述べる。さらに西山克氏⁽¹⁹⁾は、寛正の大飢饉における死者救済のための水陸会のイメージを読み取り、人間界へのパロディとする。

右に示した主な先行論には頷ける指摘はある。しかし、なべて個々の妖怪に即して分析が尽くされているとは言いがたく、具体性に欠けるように思われる。ほかに部分を論じたものについては、全体に対して汎用は可能かという問題がある。

先述したように真珠庵本はこれに関する文献がなく、絵巻には文字が書かれていないというのが最大の特徴である。この特徴ゆえに百鬼夜行絵巻として最も知られているにもかかわらず、全体像について定説と言えるものがない。そればかりか、描かれた個々の妖怪が何を意味しているのかという問題一つ取り上げてみても、なお研究が尽くされているとは言いがたいのである。本研究においては先行研究を踏まえつつ、妖怪をつぶさに観察し当代の絵巻や文献と照合するなど、それとは異なった角度からも意味を探っていった。そのような試みから考察した本研究の概要は、次のようなものである。

「Ⅰ『百鬼夜行絵巻』に描かれた仏教界」では、真珠庵本に仏教の世界が描かれていることを述べた。妖怪行列の構成には仏教の儀式が関わり、妖怪が仏教宗派やその関係性を示唆していること、さらに破戒に関する経典が絵画化されている可能性を示した。

「Ⅱ『百鬼夜行絵巻』にみる僧の世界」では、僧の世界における人間的な営みが示されている可能性を指摘した。そこには破戒が含まれている。

「Ⅲ『百鬼夜行絵巻』の物語と受容」では、妖怪に説話の中の人物が描かれているが、仏教の側面が見られることを述べ、次いで江戸期の儒者により、百鬼夜行絵巻に新しい物語が付与されたことを示した。

考察の全体をながめてみると、真珠庵本はいわば妖怪が仏教を纏っているといえるほどに、仏教と関連付けられる妖怪が多く見いだされるのである。本研究の最大の特徴であり、めざすところでもあるのは真珠庵の全容を明らかにすることであるが、絵巻全体が仏教を主題としている可能性は、明らかになりつつあると考える。

注

1 小松和彦『百鬼夜行絵巻の謎』（集英社 二〇〇八）のリストに、その後発見された絵巻を私に加えた。本論における諸本の名称は上記に従い、鬼を含む超自然的な存在を基本的に妖怪と称する。

2 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四。田中氏は百鬼夜行絵巻の原形を他

に想定する立場から、真珠庵本のように注目が集まることに疑問を呈している。

3注1に同じ。

4 小松茂美「百鬼夜行絵巻」の謎」（『熊恵法師絵詞 福富草紙 百鬼夜行絵巻』日本絵巻大成25 中央公論社 一九七九）。

5注4参照。真珠庵本の最も古い記述としては江戸時代後期の『訂正増補考古画譜』「百鬼夜行図」の項目に「京都紫野大徳寺塔頭真珠庵の什物なり、土佐光信の筆と伝ふ、紙本着色、頗る名画なり、今国宝となれり」とある。なお『看聞日記』七 嘉吉三（一四四三）年四月廿三日条に、「室町殿絵一合見参（天狗鬼類絵・是容（害）房絵・蝦虺蟆絵上下・狂言絵等五巻）」とあるが、「天狗鬼類絵」が何を指すのかは不明。

6注1に同じ。三八頁。中世では絵巻は「何々絵」「何々図」などと呼ばれていた。中村義雄「絵巻物攷―絵巻物という呼称について」（『大東文化大学紀要』一三 一九七五・三）参照。本稿では先行研究に倣い「百鬼夜行絵巻」とする。

7注4に同じ。湯本豪一氏は作風が光信の時代と一致することなどから、光信筆という伝承は「それなりの説得力がある」と記す（『百鬼夜行絵巻 妖怪たちが騒ぎだす』小学館二〇〇五）。年代については、先に田中一松氏が徳川以前の制作としている（「百鬼夜行図」『百鬼夜行絵巻』日本絵巻物集成第一巻 雄山閣 一九二九）。

8 田中貴子氏は、研究を阻む大きな障害として、時代をさかのぼる古い作品を確認できないことを「決定的弱み」とする（注2）。

9 徳田和夫氏は「百鬼夜行絵巻」は特定の神社や聖域のようなどに伝わるようなものではなく、公家の家に伝存していたと推測する（「パネル・ディスカッション百鬼夜行の世界」『人間文化10』人間文化研究機構 二〇〇九・一〇）。

10 今泉淑夫校註『一休和尚年譜1』東洋文庫 一九九八。市川白弦『一休 乱世に生きた禅者』NHKブックス132 日本放送協会 一九七〇。『中世禅家の思想』日本思想大系

16 岩波書店 一九七四。参照。

11注1に同じ。『百鬼夜行絵巻の謎』のリストによれば、六四卷中五七巻が真珠庵本系。私見では残る七巻にも、真珠庵本に倣ったと見える妖怪が描かれているものがある。

12注1に同じ。

13 安村敏信「妖怪画の系譜」（『大妖怪展―鬼と妖怪そしてゲゲゲ』三井文庫・三井記念美術館 二〇一三）。安村氏が「摸本」とするのは、原本以外を指すものと思われる。

14 安村敏信「化物行列絵巻―百鬼夜行絵巻」（『妖怪絵巻』別冊太陽 日本のあるところ170 平凡社 二〇一〇）。小松茂美氏（注4）、田中貴子氏（注2）は真珠庵本を摸本とする。小峯和明氏は「真珠庵本は完本ではありえず、決脱をとまなうもの」とする（「スペンサー本『百鬼夜行絵巻』について―詞書を中心に」『中世文学研究』23 中四国中世文学研究会 一九九七・八）。徳田和夫氏は、唐櫃から妖怪が飛び出す場面から始まるのが、原本の構成だったのではないかと述べる（「妖怪の行進」『人間文化』10 人間文化研究機構 二〇〇九・一〇）。

- 15 田中貴子(注2)。他に『付喪神記』との関連を指摘するのは、小松和彦(注1)、小松茂美(注4)、田中一松(注7)、湯本豪一(注7)、高田衛(「百鬼夜行」総説) (『画図百鬼夜行』国書刊行会 一九九二)など。
- 16 東野芳明「器怪とナンセンス」(『グロッタの画家』美術出版社 一九六五)。
- 17 小林健二氏は田楽、徳田和夫氏は風流の影響を指摘する(「パネル・ディスカッション百鬼夜行の世界」(『人間文化』10 人間文化研究機構 二〇〇九・一〇))。
- 18 小峯和明「『百鬼夜行絵巻』とパロディ」(『アジア文化研究』別冊16 国際基督教大学アジア文化研究所 二〇〇七)。
- 19 西山克「妖物絵」の誕生―『百鬼夜行絵巻』とはなにか― (『関西学院史学43』二〇一六・三)

「『百鬼夜行絵巻』に描かれた仏教界

第一章 「百鬼夜行絵巻」の行列と舞楽法会

はじめに

現存する「百鬼夜行絵巻」として、七十巻以上が確認されている⁽¹⁾。その中で最も古いものは、京都大徳寺塔頭真珠庵が所蔵する絵巻で真珠庵本(図1)と呼ばれ、他が江戸時代に制作されたのに比べて、唯一、室町時代の制作とされる絵巻である。この絵巻には詞書がなく、青鬼に始まり巻末に向かって進む、異類異形、いわゆる妖怪の行列が描かれている。伝本には真珠庵本の影響が認められるものが多いが、真珠庵本と全く異なる妖怪が描かれた絵巻もある。しかし、いずれにしろ何かしら行列するさまを描いているところは共通している。

若杉準治氏は行列図について、「百鬼夜行絵巻」に見られるような行列を描いた図は後白河法皇が行幸した「記録画」に始まり、十四世紀には一つの絵巻のテーマとして継承され確立しており、「百鬼夜行図」はその流れの中で成立した⁽²⁾とする。

同じく行列の視点から論じられたものでは、小松和彦氏が『付喪神記』を例に引いて、「妖怪たちの祭礼の夜行」を指摘し⁽³⁾、田中貴子氏は、『付喪神記』から妖怪たちの祭礼行列の部分だけを取り出して独立させたものが「百鬼夜行絵巻」とする⁽⁴⁾。小林健二氏は夜田楽に熱中する一行の「狂乱のイメージ」を、絵画化された百鬼夜行のイメージに重ねる⁽⁵⁾。また、徳田和夫氏は異類異形の行進の形を「一種の祝祭空間の創出」と捉えて、室町時代に流行した仮装して練り歩く風流芸能の影響を百鬼夜行絵巻に見る⁽⁶⁾。

これらの中で若杉氏の論は、記録との比較によって行列図を説明している。その他の先行論は行列の全体像を祭礼・芸能空間の視点から捉えるもので、『付喪神記』や田楽・風流に見られる異類異形の行列や仮装、パフォーマンスから読み解こうとしている。たしかに「百鬼夜行絵巻」はこれらの祝祭空間との類似性が認められることから、その視点は興味深い。しかし本稿では祭礼・芸能の行列から見る先行論を踏まえた上でもう一步踏み込んで、文献と照らし合わせることによって行列の背景にあるものを検証し、個々の妖怪を解明したい。そこで、田楽や風流以前に、法会には経を唱えながら行進する行列の形態があったことに着目する。仏教の儀式である法会には、記録と絵によって確認できる古くからの資料が存在するからである⁽⁷⁾。本稿はこうした文献に照らし合わせ、真珠庵本『百鬼夜行絵巻』には平安時代に遡る法会の行列としての「行道」が、その構成に取り込まれていることを明らかにしたい。

法会の行列を描く具体的な例として、十四世紀末に成った『弘法大師行状絵詞』が挙げられるが、これは行列の人物を逐一、丁寧に描写する(図2)。図は東寺灌頂院の舞楽法会における行列の先頭部分で、総勢百二十人余の行列が七紙にわたって続く。詞書には「色衆四十人(恵峯・真然、讚衆頭為り)、楽衆三十人、俗の御前十人、楽の御前四人、勸請師一人、阿闍梨の弟子十二人、御後の童子四人、都廬百有余輩、西院より列を整へ、

大馬道より灌頂院に入る」とある⁽⁸⁾。このような舞樂法会の行列が、真珠庵本『百鬼夜行絵巻』の行列のいわば核のような形になっていて、そこに他のいくつかの要素を含みながら、全体で大きな舞樂法会の行列の構成を成しているのだと考えてみたい。

ちなみに、『舞樂要録』には四十を超す平安中期の舞樂法会の次第が挙げられているが、それらのどの法会にも「散花大行進」が記されている⁽⁹⁾。「大行進」は「行道」とも言い、僧を始め楽師や舞人など大勢で堂内や建物の周りを散花や読経をしながら行列して練り歩くものである。『舞樂要録』の記述は、すでに平安時代から、仏教儀式における行列の形式が確立していた事を物語るものである。真珠庵本には、仏具や僧具とこれらが妖怪化したものが多く描かれて行列をなしているが、こうした表現には舞樂法会の行列が基底にあり、それになぞらえて描かれた可能性がある。本稿では、舞樂法会と百鬼夜行絵巻の行列の構成には共通性が認められることを明らかにしたい。

一 真珠庵本と伝本

本論に入る前に、現存の真珠庵本に錯簡があつた場合にも舞樂法会の行列との共通性は想定し得るのか、確認しておきたい。その為に、他伝本との共通部分と相違部分とを比較検討し、百鬼夜行絵巻の構成の基幹部分における諸本の異同を見ておくこととする。ただし、真珠庵本と同じ妖怪を描きながら全体的に構成が異なる諸本⁽¹⁰⁾については、田中貴子氏や徳田和夫氏が物語性を有する絵巻として位置づけており⁽¹¹⁾、これから述べる諸本とは別の意図をもって作成されたと考えられる為、今回は考察の対象から外すこととする。真珠庵本系統の伝本の構成は妖怪の並びから次の三つに分類できる。

一 真珠庵本（伝土佐光信筆）と同一

①伊勢斎宮博物館蔵『百鬼夜行絵巻』

二 真珠庵本に他の絵巻を加える

②東京芸術大学蔵『百鬼夜行』

三 A青鬼とM青鬼に挟まれた部分の配列が真珠庵本と異なる

イ真珠庵本と妖怪が同じ

③国際日本文化研究センター蔵『土佐光起 百鬼夜行の図』

④国際日本文化研究センター蔵『百鬼夜行絵巻』

⑤京都府立総合資料館蔵『百鬼夜行圖』

⑥国立歴史民族博物館蔵『百鬼夜行絵巻』F320 - 3

⑦伊東光徳氏蔵『百鬼夜行絵巻』（狩野守房筆）

⑧小峯和明氏蔵『百鬼夜行絵巻』

ロ真珠庵本に他の妖怪・絵巻を加える

⑨西尾市岩瀬文庫蔵『百鬼夜行の図』

⑩国立歴史民族博物館蔵『絵巻 百鬼夜行の図』（狩野洞雲筆）（⑨と同じ）

① 京都府総合資料館蔵『百鬼夜行絵巻』

⑫ 早稲田大学蔵『百鬼夜行』

右の「一・二」については真珠庵本と妖怪の並びが一致しているので問題はない。⑬にあげた③から⑫は、妖怪の並びが前後するが、全体の構成は真珠庵本と変らない。つまり①から⑫の絵巻は、舞樂法会という観点からすれば、その並びは等しいものと見做される⁽¹²⁾。従って、**A**青鬼と**M**青鬼に挟まれた部分において真珠庵本に錯簡があったとしても、本論の考察に影響を与えるものではないと考えられる。そこで、次に真珠庵本およびそれと同じ構成を持つ「百鬼夜行絵巻」が、舞樂法会の構成とどのように類似するか具体的に明らかにしていきたい。

二 舞樂法会と真珠庵本

舞樂法会と真珠庵本の関連性を考察するために、両者を対比した図と表を末尾に示したので参照されたい。

表1において、1・2・3は真珠庵本における妖怪の進行とそれが暗示するものについてまとめたものであり、これに対応させる形で「4舞樂法会次第」と、これに関する「5法会の構成」を置いた。この表に沿って、まず舞樂法会の次第とはどのようなものか見ていくと、「4舞樂法会次第」の太枠で囲んだ三つのグループに分けられる。法会開始前の

一舞樂「振鉦」、二法会、法会終了後の三舞樂「安摩・二ノ舞」である。

舞樂法会の進行は表の「4舞樂法会次第」に則って行われる。まず一舞樂「振鉦」は邪を祓い、場を鎮めるとされる舞樂であり⁽¹⁴⁾、これが終るのを待って、法会が開始される。二法会の最中には、導師呪願・伝具・行道・声明といった儀式が行われ、儀式の合間に供養舞が奏舞される。法会が終了すると、三舞樂「安摩・二舞」が始まる。これは地を鎮める舞とされ⁽¹⁵⁾、一舞樂「振鉦」と対応している。

このように舞樂法会においては、法会の直前直後に行われる舞樂が定められ、法会の進行と構成に密接に関与している。それが法会に先立つ「振鉦」と、法会終了後の「安摩」「二舞」であり、この二組は法会の前後を形作る舞樂として機能している。即ち舞樂法会においては、その主要な部分にあたる法会の前後に、特定の舞樂が演じられているのである。この舞樂法会の進行と、真珠庵本の行列のグループ構成は対応していると考えられる。一舞樂「振鉦」と三舞樂「安摩・二舞」に相当するものが、真珠庵本の妖怪に描かれているからである。次にこのことについて見ていくことにしたい。

(1) 妖怪と舞樂

一舞樂「振鉦」では、舞人が鉦を振って舞う(図3)が、真珠庵本**A**青鬼(図4)は鉦を肩に担いでいる。その位置は絵巻の巻頭で、これは法会に先立って演じられる一舞樂

「振鉢」と重なる位置であり、この[A]青鬼は、法会の開始に關与する[一]舞楽「振鉢」を表している可能性がある。

[三]舞楽「安摩・二舞」はどうか。舞楽書『體源抄』「九」に「安摩 二舞答ス」とあるように、「安摩」と「二舞」は番舞として必ず一組で演じられた。「安摩」の面は、白い雑面を黒い冠に括りつけて用いる(図5)。M青鬼(図6)の頭には白い角があり、その形は「安摩」の冠に似ている。これは雑面の白い色と冠の形を合体させて描かれたのではないか。白い角は、「安摩」の面と冠の両方を表現していると考えられる。

なお、『體源抄』「九」によれば、「安摩」は「雀ノカシラカホヲツクリテ頭ニキテ、雀ノマ子ヲシテ」竜宮に押し入り、龍女の宝玉を盗み出した盗人の姿を映した舞楽だと記される。さらに「驚ノ羽ニアマノ面ト申テ羽カタニイタシタルハ全体雀ノカホニ似タリ。海人ノ面ニアラズ」と記術され、「安摩」の雑面は雀の顔に似ているという。

M青鬼は妖怪が入った大きな葛籠の上におり、側には缺と鳥の妖怪が描かれている。徳田和夫氏は真珠庵本の唐櫃にもある妖怪について、昔話の「舌切り雀」では大きい葛籠から妖怪などが飛び出てくるとした上で「葛籠や唐櫃は古物をしまい込む容器であり、部屋のすみや蔵に置かれたりしている。そうしたものは、マジカルな力をもつものが潜んでいる、言い換えれば、何か不気味なもの、怪しいものが潜んでいるという考え方があって、それが物語の場面に反映している」と述べる⁽¹⁶⁾。

唐櫃などに怪しいものが潜んでいるというのは、「舌切り雀」のようなお伽話からずつと遡って『万葉集』や『伊勢物語』などにもうかがうことができる⁽¹⁷⁾。絵巻の葛籠の中には怪しい妖怪が潜んでおり、そこに缺・鳥が描かれるが、葛籠を始めこれらはみな『舌切り雀』に登場するものである。鳥は葛籠の中を覗き込んでおり、これは『體源抄』「九」の、「安摩」は盗人が雀に化けて宝玉を狙う姿を映した舞楽だという記述を想起させる。同じく右『體源抄』によれば前述の如く舞楽「安摩」の雑面は雀とされている。このように『體源抄』の記述を媒介にすれば、この葛籠の鳥は雀と見ることも可能であり、茶色い衣をきた鳥(図8)は雀を示唆していると考えられる。これらからM青鬼は、「安摩」の可能性がある。

一方、「二舞」では媼が腫面(図7)をつけるが、この面は文字通りに腫れ、口から舌を出している。M青鬼は丸みを帯びて腫れた顔で、口から舌を出している。腫面とM青鬼の顔の特徴は似ているといえるだろう。M青鬼は頭が「安摩」、顔が「二舞」となっており、二つの舞楽を一体化させたものと考えられる。三「安摩・二舞」は必ず一組で演じられるため、二つの舞楽は合体されてM青鬼として描かれたのではないか。

この二曲は必ず法会終了後、入調舞の冒頭に演舞されるが、妖怪の位置にそれが反映されている。M青鬼は巻末近くに描かれ、この鬼を境にして妖怪の進行方向が逆になっている。M青鬼は、A青鬼に始まった左へと進む行列の流れと、巻末の「火の玉」から逆行する流れがぶつかるところで、動きを止めて葛籠の上に腹這いになっているのであるが、M青鬼は前からの流れを受け止め、これに続く新たな流れを作り出すという重要な位置にあ

るといえよう。これは、**二**法会と法会終了後の入調舞との境に置かれる、**三**「安摩・二舞」の役割と重なる。この点においても、**M**青鬼は**三**「安摩・二舞」と考えられる。そうであれば、**M**青鬼の後の妖怪のN翁、O鳥、P兎・瓢に相当する舞樂は入調舞を表すことになる。

このように**A**青鬼と**M**青鬼には、法会の進行に深く関わる**二**舞樂「振鉦」と**三**舞樂「安摩・二舞」が推定される。さらに**二**法会にも妖怪との対応が見られるなら、真珠庵本の行列が舞樂法会の次第をなぞらえている可能性はより高くなる。

(2) 妖怪と法会

前項1で、舞樂法会における**一**舞樂「振鉦」と**三**舞樂「安摩・二舞」の位置と、妖怪との関係を確認したので、ここでは中心となる**二**法会と妖怪との対応について見ていく。

先の表1、対応表の「4舞樂法会次第」によると、舞樂法会は**行道**・声明等の儀式と供養舞から成っている。これに対して「3法会の構成」に挙げたように、それぞれの妖怪はすべて「舞」「樂」「仏」に関わり、仏具や樂器、儀礼などの舞樂法会を想起させる。ここから、妖怪には**二**法会の内容に相当するものがあると考えられる。この対応の中で特に重要なものについて述べてみたい。

その中でも**行道**は特に注目される。大勢の僧や樂人や舞人たちの行列が行進する儀式だが、この行進こそが妖怪たちの行列の原型と考えられるからである。**K**銅拍子と**L**針鼠を先頭に**A**青鬼にまで遡る形で、後に行列を作っているゆえにこれに相当する。**K**銅拍子は導師にあたり、**L**針鼠は舞樂特有の打樂器・振鼓と考えられる。

銅拍子（鞆鼓拍子）は『體源抄』「六」に「行道并樂屋之内、樂ニモ如**三**鞆鼓拍子一打レ之。鳥舞懸頸タリ」と記されるように、**行道**で樂器として用いる。**K**銅拍子は巻物を読みながら歩いており、その後ろには天蓋・巻物・銅鉢などの仏具や僧具の集団が続く。さらにこの集団の後には**H**笙や**F**鳥兜などが行進の中にいて、**K**銅拍子はこの全体を先導する形となっている。これらの表現から、**K**銅拍子は読経しながら舞樂法会の**行道**を先導する導師に重ねてみることができる。

では**L**針鼠は、なぜ振鼓と解釈できるのか。振鼓は鼓の周りを短い棒が取り巻き、長い柄がついた形で、でんでん太鼓に似ている(図9)。これを**L**針鼠(図10)と比べると、鼓の部分は**L**針鼠の棘のある身体、長い柄は尻尾という具合に両者の特徴は似通っているといえよう。舞樂「一曲」には振鼓が用いられるが、この「一曲」について『體源抄』「九」に次のような記述がある。

此曲**大行道**之時、随**二**其砌**一**打レ之。又行道畢已後、鷄婁一鼓相待テ**二**約拍子音声**一**登**二**舞台**二**而相對ヒテ打之、(中略) 參向時者**左鷄婁**、右**一鼓**左右**一**者懸之、若ハ左右各二人懸テ先立也。次舞人、次樂人、令參向

「左鷄婁」とは左方樂人の樂器・鷄婁鼓のことで、これは振鼓が含まれている。右の記述

によれば「一曲」は行道の最中に演奏され、これを演奏する楽人は行列の先頭に立つ。振鼓を持つ楽人が行列の先頭に行くことは、『弘法大師行状絵詞』(図2)の絵からも確認される。先頭の四人の中で、左方の二人が左手にかざしているのが振鼓である。また諸大寺の勅会には、導師の前に並んで歩きながらこの「一曲」を舞うという(18)。

K銅拍子の後に続く行列は先述したように舞楽法会の行道と目されるが、L針鼠はこのK銅拍子の前に描かれ、行列全体の先頭に立っている。右の引用文に「先立也」とあるように、振鼓が先頭に立つと記されているから、行列の先頭に位置するL針鼠はその形状と相まって振鼓を模していると考えられる。即ち二法会の行道に、妖怪の行列を重ねてみることができるのである。

行道と同じく二法会の儀式を構成するものに、僧が唱える声明がある。H笙は錫杖を担いでいる。錫杖は仏教用具であるが、声明の一曲でもある。さらに、平安時代の舞楽図『信西古楽図』には「笙」が描かれている。H笙は舞楽の楽器と声明と仏具の三つの意味を一体化して、この行列が「舞楽四箇法要」(19)だということを示すのではないか。また笙については、『體源抄』(2)に「鳳凰の音をうつせり」「誠大方笙の体鳥に似たるへし」と記される。H笙が鳥の羽根をつけた姿で描かれるのは、この記述が反映された可能性がある。

このように二法会において、主に行道の儀式で妖怪との対応があると考えられる。

(3) 供養舞と入調舞

舞楽法会において、一舞楽「振鈴」と三舞楽「安摩・二舞」が、A青鬼とM青鬼に対応することをみてきた。この他の舞楽はその位置から二法会における供養舞と、三舞楽「安摩・二舞」以降の入調舞とに分けられる。ちなみに鎌倉時代の『残夜抄』(20)は法会における舞楽を次のように記す。

(注：「師子」「こまいぬ」「菩薩」「そりこ」「鳥」「蝶」はいずれも舞楽名)

大法会 (中略) 左右楽屋乱声してのち、又乱声して1舞人ほこをふる。まづ左、次右、次左右あはせふる。これをば2葎舞とも云、又3三切の乱声ともいふ。其後師子こまいぬ舞事もあり、菩薩そりこあり、又4鳥蝶もまふ。所にしたがひてやうくあり。5法会の舞とてあり、又6供養の舞とも云。7それはてゝのちに、8入調となづけて9安摩二舞とて有。其後の舞は、何にても思々に期に臨時に随てあんめり。常楽会、放生会、天王寺仁和寺の舍利会、醍醐桜会、此等皆同躰なるにとりて、常楽会は日本国第一の大法会。次には八幡の放生会也。

舞楽法会における舞楽には、始めに「振鈴」(1・2・3)、次に法会の儀式の中で「供養舞」(5・6)、供養舞が終わった後(7)で、「安摩・二舞」(9)とその他の入調舞(8)と、というように決まりがあったことが分かる。供養舞は「所にしたがひてやうくあり」とされ、また入調舞は「何にても思々に期に臨時に随てあんめり」と記されている。供養舞と

入調舞は、時と場所に応じて演じられたようである。右に記す「鳥」(4)は、舞楽「迦陵頻」の別称であるが、この「鳥」から連想されるのは[F]鳥兜で、極楽に棲むとされる鳥の迦陵頻と舞楽「迦陵頻」を表すものと見做される。これは『残夜抄』がいう供養舞である。表1の対応表に見る妖怪の並びは『残夜抄』の記述にも合致していると考えられる。すると[二]法会に位置するB払子、I扇、J鈴は供養舞で、[三]「安摩・二舞」以降のN翁、O鳥、P鬼・瓢は入調舞として読み取ることができる。

(4) 舞楽装束

舞楽法会の次第を[一]舞楽「振鉾」、[二]法会、[三]舞楽「安摩・二舞」の三つのグループに分けて、真珠庵本の妖怪と舞楽の装束姿やその位置を比較すると、どのグループにも舞楽に相当する妖怪が見出され、両者の構成とその進行のあり方が類似することが確認できた。妖怪に使われる色についてもまた舞楽との関連が考えられる。次にこの点を探っていく。

舞楽は左方の唐楽と右方の高麗楽に分けられ、それに従って舞楽装束の色に決まりがあった。左方は赤系、右方は緑・青系を主体とするのが特徴であり、左方と右方の舞楽が交互に演じられた⁽²¹⁾。『中右記』⁽²²⁾には舞楽装束の色をめぐる次のような記載がある。

次楽万歳楽、延喜楽、賀殿、地久、左右各四人、而右舞人之中左舞人乍^レ着^二赤装束^一立^二加其列^一、被^二尋問^一処、申云、左右兼^二舞人^一、俄不^レ能^レ改^二装束^一勤仕之由者、奇怪第一也

ここでは緑・青系であるべき右方の列に、赤装束の左方舞人がいたことが問題となり、「奇怪第一也」と書き留められている。左右の色は厳密に決められていたことが分かる。

これを踏まえた上で真珠庵本を眺めると、赤・緑・青など舞楽装束に用いられる色が多いことに気付く。例えば、[A]青鬼は群青色の身体に赤い鱗のついた鉾を担いで舞楽の左右の色を帯びており、[H]笙は声明・仏具・楽器という三つの要素を表現しており、それだけでも舞楽法会を連想させるが、さらに緑の身体に赤い上着を着て、舞楽装束の色を持つ。また[L]針鼠・[M]青鬼などは衣が朱と緑の二色に塗られている。そしてP鬼・瓢の場合もそれぞれの衣を赤と青に塗り分けているが、二体で一つの舞楽を暗示するところから、これも舞楽装束の色を意識した配色と考えられる。

妖怪の姿や絵巻の構成に加え色彩という視点からみても、このように個々の妖怪と舞楽との関連が浮かび上がってくる。色彩は、絵巻と舞楽法会との関連性を解く手がかりの一つであるといつてよいだろう。

むすび

真珠庵本の妖怪たちは色彩や構成などから舞楽との関わりが見られ、特にその行列は舞楽法会を構成する三つのグループと対応していると推測される。「百鬼夜行絵巻」の行列

は、舞楽法会の行列になぞらえている可能性が高い。真珠庵本は、舞楽法会の形式に従って妖怪の行列を描く、という明確な意図を持って制作されたと考えられる。

注

- 1 小松和彦「パネル・ディスカッション 百鬼夜行の世界」『人間文化』10 人間文化研究機構 二〇〇九・一〇）
- 2 若杉準治「美術史の立場から―「異形異類」と「行列」をキーワードに」『人間文化』（注1）。
- 3 小松和彦『日本妖怪異聞録』小学館 一九九二。
- 4 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四。
- 5 小林健二「芸能的な絵画世界」『人間文化』10 人間文化研究機構 二〇〇九・一〇。小林氏は『洛陽田楽記』などの日記を挙げて述べる。
- 6 徳田和夫「妖怪の行進」『人間文化』10 人間文化研究機構 二〇〇九・一〇。徳田氏は「洛中洛外図」の描写などを挙げて述べる。
- 7 儀式次第の記録、舞楽に関する文献、絵巻など。これについては後述する。
- 8 『弘法大師行状絵詞下』「巻一〇・一」（続日本の絵巻 11 中央公論社 一九九〇）。
- 9 『舞曲要録 下』（『群書類従第拾九輯』巻三四五 続群書類従完成会 一九三三）。法会ごとに主要な次第や調子音楽名が簡条書きに記される。また『江家次第』（改訂増補故実叢書 2 明治図書出版 一九九三）「巻一二」には「法勝寺御塔会次第」として、舞楽法会の次第が詳細に記される。
- 10 大阪市立美術館蔵『百鬼夜行絵巻』。東京国立博物館蔵『百鬼夜行絵巻』。国立国会図書館蔵『百鬼夜行絵巻』F320-213。* 国立歴史民族博物館蔵『百鬼夜行絵巻』F320-320 など（* 印はほぼ同じ内容）。なお真珠庵本と同じ妖怪が認められる絵巻は真珠庵本系（統）とされている。
- 11 田中貴子（注4）。徳田和夫「パネル・ディスカッション 百鬼夜行の世界」『人間文化』人間文化研究機構 二〇〇九・一〇）。
- 12 妖怪の並びは舞楽法会の構成と類似しているが、これについては後述する。
- 13 妖怪名は先行論に倣ったが、便宜上私に付けたものもある。
- 14 植木行宣校注『教訓抄』（『古代中世芸術論芸の思想・道の思想 2』岩波書店 一九九五）「巻一」。
- 15 正宗敦夫編『體源抄』日本古典全集 日本古典全集刊行会 一九三三。以下『體源抄』についてはこちらを典拠とする。
- 16 徳田和夫（注6）。東野芳明氏も唐櫃の場面に「舌切り雀」の影響を見ている（「器怪とナシセンス」『グロッタの画家』美術出版社 一九六五）。なお島津久基氏によれば、腰折雀から舌切雀に変化したのは「室町の末頃―おそくとも江戸初世」とされる（『日本国民童話 一二講』山一書房 一九四四）。

17 『万葉集卷一六』3816は「櫃」、『伊勢物語』六段は「あばらなる蔵」に目に見えない怪しいものが潜んでいる。

18 東儀信太郎・東儀和太郎「雅楽曲の作法」(『雅楽』日本の古典芸能2 平凡社 一九七〇)。
19 「四箇法要」とは唄・散花・梵音・錫杖の四つの声明を軸に組み立てられた法会で、これに舞楽を取り入れたものは舞楽四箇法要といわれる。なお「二箇法要」は唄・散花からなり、梵音・錫杖は用いない(『雅楽 王朝の宮廷芸能』日本の古典芸能2 平凡社 一九六〇)。

20 『残夜抄』(『群書類従第拾九輯』卷三四七 続群書類従完成会 一九三三)

21 (注18に同じ)。マイヤズ・ミッシェル氏のご教示によれば、『源氏物語』絵合巻においても左方は赤系統、右方は青系統として書かれている。これは天徳四年内裏歌合に類似すると指摘される(『源氏物語』新大系1) 三八二頁頭注三一。色が左右で分かれる例は平安時代の歌合に遡ることができ、延喜一三年亭子院歌合に「左は赤色に櫻襲、右は青色に柳襲」など一〇例程認められる(萩谷朴『平安朝歌合大成』)。いずれも左方は赤、右方は青が使われており、舞楽装束と同じ色調であることが注目される。

22 『増補史料大成 中右記七』(臨川書店 一九八〇)「脱漏追加、寛治七・正・一六条」。同じ事柄が『後二條師通記下』(大日本古記録 岩波書店 一九八八)に「違例、左右舞人装束等相混、舞曲驚眼、奇恠無極」と記載される。

図出典

*左記以外は、真珠庵蔵『百鬼夜行絵巻』データベースによる。

図2 『弘法大師行状絵詞下』(続日本の絵巻11 中央公論社 一九九〇) 四四頁。

図3 『舞楽図 舞楽図説』(増訂故実叢書 吉川弘文館 一九三〇)。

図5 『雅楽のデザイン 王朝装束の美意識』小学館 一九九〇。

図7・図9 (図5に同じ)。



图 4



图 3



图 8

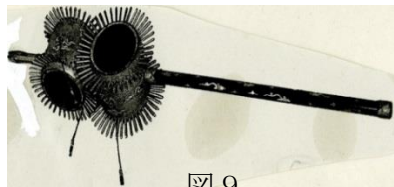


图 9



图 10



图 7



图 6



图 5

图 1



I H G F E D C B A



P O N M L K J



图 2

P 兔 瓢	O 鳥	N 翁	M 青 鬼	法会終了	L 針 鼠	K 銅 拍 子	J 鈴	I 扇	H 笙	F 鳥 兜	E 琵琶	D 琴	C 深 靴	B 払 子	法会開始	A 青 鬼	1 妖 怪 の 並 び
「胡徳楽」	「綾切」	「採桑老」	「安摩・二舞」		「一曲」	「迦陵頻」	「八仙」	「還城楽」	「錫杖」	「迦陵頻」			「幡龍舟」	「新鳥蘇」 「古鳥蘇」		「振鉦」	2 妖 怪 が 暗 示 す る 舞 楽 名 ・ 声 明 名
入調舞		舞楽			供養舞 樂器 行道	供養舞 樂器 行道	供養舞	供養舞 僧具	樂器 聲明 仏具	供養舞	樂器 舞樂	樂器	舞樂 幡	供養樂 仏具		舞樂	3 暗 示 す る も の
入調舞		「三」舞楽 「安摩・二舞」			「二」法会 導師呪願 伝具 供養舞 行道 聲明											「一」舞楽 「振鉦」	4 舞 楽 法 会 次 第
法会終了後					舞楽法会											法会開始前	5 法 会 の 構 成

表1 「真珠庵本と舞楽法会の対応表」 (注 アルファベットは(図1)に対応(13))

第二章 妖怪の信仰―『百鬼夜行絵巻』の道具と宗派

はじめに

真珠庵本『百鬼夜行絵巻』は、『付喪神記』と絡めて論じられることが多い。どちらも、古道具が変じた付喪神が行列に参加しているという共通性が見られるからである。

実際、真珠庵本には道具が多く描かれているが、必ずしも付喪神とは限らず、道具をそのまま持つ妖怪もあって描き方は一様ではない。しかし、妖怪が何らかの道具を携えていることは明らかで、道具は妖怪の特質を示すものと考ええる。殊に仏具や僧具が多いことから予測されるのは、妖怪が仏教に関係している可能性である。妖怪の意味を明らかにする上で、道具は有力な手がかりとなり得る。

本稿では道具を起点として、上の場面(図1)に信仰上の立場の違いが表現されていることを、明らかにしていく。ここには、仏教の宗派と宗派間における対立とが描かれる可能性がある。併せて、他の場面にある道具についても、宗派との関連を考察する。

一 旅をする僧

(1) 遊行の道具

冒頭の場面には、《草》の妖怪を馬に載せた一団が描かれている(図2)。馬にまたがる《草鞋》は、草鞋がそのまま顔になっている。馬に見立てたのは鹿であろう。この動物は耳と眼が大きく、前足二本は強調されているが、後ろの方は胴と尻尾が一体化して棒状に細く長く伸びている。これは二股の鹿杖(かせづえ)と思われる。《草鞋》の隣を歩いている《傘》の妖怪は破れ傘を白い紐でしばり、鹿杖を突いて足駄を履いている。

彼らの手前では、紺色の布を被った白髭の妖怪《紺布》が、後ろを向いて黒い布の妖怪に対面している。直



図2



図1

後に迫る巨大な《黒布》を見て、驚愕しているようにもこれを威嚇しているようにも見え
る。《紺布》は鹿杖の手に描かれて《草鞋》がこれを見守る様子から、《草鞋》の仲間
と見ることが出来る。

この一団は、遊行僧と思われる。《草鞋》の衣が時宗の阿弥衣を想起させる上に、一遍
の定めた遊行の道具と一致するものが描かれているからである。

一遍は、遊行する際に時宗が所持する、一二種の道具を定めている。それは、引入・箸
筒・阿弥衣・袈裟・帷・手巾・帯・紙子・念珠・衣・足駄・頭巾である。阿弥衣の十二の
功德、十二光になぞらえているのだが⁽¹⁾、阿弥衣はその一つに数えられ、『一遍上人絵
伝』巻一〇・三九の詞書には、「一、阿弥衣 南無阿弥陀仏信(善悪同撰弥陀本願)心は是
れ即ち無碍光仏の徳也」と記されている。

阿弥衣は、ほかに例をみない時宗独自の衣である。麻などの繊維を横に並べて米俵を編
むようにして作ったもので、武田佐知子氏⁽²⁾は、「阿弥衣」というのは、「網衣」
「編み衣」に音通することから当てられたもので、カラムシ・イラクサ・アカサ・大麻な
どの植物性繊維を素材とし、錘具を用いてもじり編みにする」と記し、編布の一つの画期
が中世であり「時衆の阿弥衣なのである」とする。これは《草鞋》が着ている衣に通じる
ものようである。

一遍を『一遍上人絵伝』で確認すると、頭に頭巾をかぶり、高齒の足駄を履いて黒い袈
裟を掛け、袈裟の下には目の粗い衣を着ている。阿弥衣である(図3)。阿弥衣の下には
法衣の黒衣を着し、裾から白い下衣が見える。

次に《草鞋》を見ると、阿弥衣と見える衣の下に、黒白のぼかしの衣を着ている。とこ
ろが、膝から足先にかけての黒い部分を見ると、これが獣の足であることがわかる。次い
でその黒い足が、白い鞍と接しているところを見ると、これは黒衣と裾から見える白い下
衣を連想させ、一遍の姿と似かよっている(図4)。



図3



図4

「阿弥衣」のほかにも、この場面に描かれている時宗の道具がある。《傘》は茶色の衣
を着ているが、これは柿渋を塗った「紙衣」であろう。「足駄」を履いているが、破れ傘
を縛っているのは「帯」かも知れない。「衣」は《草鞋》が着用する黒衣である。《鹿
杖》が背にのせた鞍は、白い「手巾(てぬぐい)」であり、《紺布》が被っているのは
「頭巾」と見ることが出来る。

ここには鹿杖が二本描かれているが、鹿杖に関して『平家物語』卷三「大塔建立」には、「老僧が、(中略)かせ杖のふたまたなるにすがって出き給へり」と記され、『一遍上人絵伝』卷五・二〇には、「悪党の侍りけるが、時衆の尼を取らむとしけるに、夢に僧の杖にて突き給と見て夢覚めぬ」と書かれている。

かせ杖と杖極(またぶり)は同一の物である。「ふたまた」の鹿杖は歩行を助け、時には身を守る武器ともなったと思われるが、右文中で杖極を持つ僧とは、他ならぬ一遍である。



図 5



図 6



図 7

一遍をはじめ時宗の人々は、念仏札を配りながら各地を放浪する遊行を旨とする。絵巻には、傘をひろげ、足駄や草鞋を履いて、雨の日も旅を続ける一行の姿が描かれている

(図5)。傘は大部分が僧侶たちの持ち物だが、修行僧や乞食僧・非人なども持っていた⁽³⁾。

以上から(図2)の一行は、遊行の時宗と推定される。傘、足駄、草鞋などは旅の必需品であるだろう。一遍と見なされ、妖怪が草鞋の顔をしているのは、旅を示すものであり、鹿杖の馬に乗って供を従えた『草鞋』の姿は、この一行に占める位置を表現するものと思われる。

ここで『傘』の姿であるが、これは暮露と共通するものがある。暮露は遍歴の修行者で紙衣が特徴とされ⁽⁴⁾、『七一番職人歌合』に描かれた暮露は、束髪に鉢巻をしめ、傍らに長柄の傘と足駄が置かれている(図6)。ここから『傘』は暮露と見ることもできる。ここでは、時宗と暮露とを重ねて『傘』の姿に表現されている可能性もある。

(2) 遊行の尼僧

ここで履物に注目すると、遊行僧の一行の前方には、赤い袋を担いだ女の妖怪が歩いている。顔が平らで、目と口に鼻緒をすげれば、これは足駄で、足駄の歯が首になっっている。時宗の道具の「足駄」が顔になり、大きな草鞋を履いている(図7)。絵巻の中では、『傘』とこの『袋を担いだ女』だけが履物を履いている。そうであれば、『袋

を担いだ女」も旅をする遊行僧の一人と見ることができ、時宗の遊行には、尼も同行していたからである。

こうした捉え方ができるなら、腹部が膨らんだ《袋を担いだ女》を、孕み女と見ることができる。この見方を後押しするのは、《草鞋》の一行と《袋を担いだ女》の間に、赤子を示す《赤い妖怪》が描かれていることである⁵⁾。時宗は生涯遊行を旨としたが、男女が同行する旅であり、尼僧と夫婦生活をするものもいた⁶⁾。さらに先述した『平家物語』には、「悪党の侍りけるが、時衆の尼を取らむとしけるに」という一文もあった。長い旅では不測の事態も起こりうるが、それを描いていることも想像される。

ここで見てきたように、《草鞋》の一行にかかわる道具は、時宗を象徴するものとして定められているものであった。この一行が時宗を描くものであるなら、ほかの妖怪にも宗派を示す道具が使われている可能性があると思われる。

二 如意・扇・黒布―対立の諸相

(1) 如意―貧人の禪

① 如意と匙

遊行僧たち一行の後方からは、黒い布で全身を覆った獣がやってくる。この《黒布》妖怪の後ろを見ると、扇を頭に載せた妖怪と、如意が顔になっている妖怪がいる(図8・図9)。如意は、説法、購読、法会の席で講師が持つ威儀具の僧具で、禪宗では必須の僧具であった⁷⁾(図10)。

小峯和明氏⁸⁾は、扇と如意が説教の必需品として一組であることを論じ、近年この如意が、著名な図版付の本でも「匙」と間違って解説されていることを指摘し、後代の図像自体の如意を理解しない描き方もその一因とする。たしかにそのような図像もある。

しかし、真珠庵本の妖怪の顔となっている如意は、匙と見てもよいであろう。匙と間違っただけでなく、あえて匙とも受け取れるように描いてあると思われるからである。なぜならば、如意は禪宗において必須の僧具であり、匙もまた同様に考えられるからである。

真珠庵本の《如意》の特徴は、顔と柄がつながるところに妖怪の口があり、食べ物を掬い取る部位と重なっている上に、ここに匙のような膨らみがあることである。これによって、まるで《如意》自身が、匙で食べるかのような表現になっている。匙と解釈されるのも肯ける形状であろう。

次に《如意》の体を見ると、腰のあたりを体毛が覆っているだけの丸裸である。二足歩の妖怪は、皆、衣や下帯を身に付けているので《如意》の裸が目立っている。浮き出たあばら骨は、痩せた体をさらに強調している。この体も、《如意》を匙とみなす重要な要素と考えられる。匙は食べ物や水を口に運ぶ道具であり、食べなければ痩せてしまうのは必然

である。匙と瘦せた体とは、食べるという行為で緊密につながる関係である。それを瘦せた体で示したものと思われる。

ここでは、説教用具として如意と扇を組み合わせる一方で、如意に匙の意味を重ねたことが推測される。如意は禅宗において必須の僧具であり、《如意》そのまま禅宗と理解されると思うのだが、なぜ、それに匙の意味をも持たせているのであろうか。

② 匙と朝粥

さて、匙は主に柔らかい食べ物に使用されるが、粥はその好例であろう。『法然上人絵伝上』巻一六・二に、「一人の聖の鉢に粥を入れて匙を持ちて、病人の口毎に入るゝありけり」とあり、法然が匙を使って病人に粥を食べさせている。けれども粥を食べるのは病人に限らない。禅宗において朝食は粥座とよばれることからわかるように、明けても暮れても主食はお粥で、副食は漬物と焼き塩だけである⁽⁹⁾。『正法眼蔵隋聞記』六ノ一二に「明旦の浄粥に作すべし」と、朝に粥を食べることが記されているが、僧堂で粥を食べる際には「赴粥飯法」という作法が定められている。その一部を次に引用する。

大衆、合掌低頭して応量器を包んだ袱子を解き、鉢拭（布巾）をたたんで匙筋袋（箸袋）とともに膝の前に置く。次に浄巾で膝を覆う。鉢単を開き、応量器の下に敷く。頭鉢に収まっている第四・第三・第二・第一の筋を出して中央に置く。次に匙筋袋をとって筋と匙を取り出し、鉢刷は頭・第二・第一の筋を出して中央に置く。式の下に重ねて置く⁽¹⁰⁾。

右は朝粥を食べる作法のうちで、応量器（食器）と匙・箸などを準備する部分だけを取り出したもので、さらに食べ方、食器の片付け方に至るまで同様の作法がある。「赴粥飯法」は、単なる作法に止まるものではなく、食事をする事それ自体が仏道そのものというものが、道元の仏法の骨子である⁽¹¹⁾。匙の扱い方も含めて粥を食べる作法を定め、それが修行とされるのは禅宗の特徴である。ここから、匙もまた禅宗を示す道具であることが理解される。

《如意》が匙とも重なるように描かれているのは、このように二つともが禅宗を象徴する道具と見なされているのが理由と思われる。粥は水分が多いので満腹感は長く続かず、



図 8



図 9



図 10

じきに空腹を感じるようになる。修行の日々にあつて、それが瘦身という結果を招くことも理解される。しかし《如意》は、なぜ、丸裸で描かれているのであろう。

③ 貧人の勧め

《如意》が何も着ていないのは、単に痩せた体で朝粥の習慣を知らせるためだけではない、信仰上の理由によるものと思われる。

『正法眼蔵隋聞記』には、道元が説く仏教者としての心構えが記されている。巻一ノ一六には「たとひ、飢ゑ死に、寒え死すとも、一日・一時なりとも、仏教に随ふべし」と書かれている。巻六ノ三では出家に対して「行道を専らにして、衣食を求むべからず」と説き、巻六ノ四では重ねて「衣食に煩ふことなかれ」と説く。さらに巻四ノ七では禅僧の特異な点について「身を捨て、貧人なるを以てなりとす」と記す。

教えの中では、僧として「貧人」であることが奨励され、繰りかえし、衣食に執着することを戒めている。《如意》の姿は、これを反映していることが推測される。《如意》に衣がないのは、「貧人」の実践を示している故かもしれない。

痩せた体・裸・匙、これらから連想されるのは、たとえ餓死、凍え死しようとも、衣食に煩うことを否定し、粥の食べ方を修行のなかに位置づける禅宗である。《如意》は禅宗と見なされる。それではこの《如意》に対して、《扇》は、どのような意味を付されているのであろうか。

(2) 扇と黒布の対立―大衆と律衆

如意と共に威儀具とされる扇であるが、中啓と檜扇は公卿・官僧の用具である⁽¹²⁾。種類はともかく、扇には違いない。《如意》と《扇》は《黒布》に関心を示しているが、態度はまるで異なっている。《扇》は牙を見せ、鋭い爪のある手を構えて、《黒布》の衣の裾に片足を乗せようとしている。攻撃的な姿勢を見せる《扇》には、舞楽「還城楽」が推定されるが⁽¹³⁾、この舞楽では、後中央より蛇に近づき、桴で蛇を打つという動作がある⁽¹⁴⁾。これは蛇を攻撃するものであるが、桴と足を置き換えれば、《扇》が黒衣の裾を踏みつけようとする動作に通じる。《黒布》が何を示すのか確認できれば、《扇》の行動が理解されるであろう。

《黒布》の前方では《紺布》が《黒布》と出会って仰け反っている。《如意》は不安げな表情で《黒布》を見ている。これを宗派から捉えるなら、《黒布》は時宗にとって受け入れがたい存在であり、禅宗にとっては不安を感じさせる存在と受け止めることができる。大きな《黒布》から連想されるのは、黒衣の僧、律宗である。

律僧は二重出家としての遁世の身分を、「黒衣」を着て保っていた。さらに律宗は、宗教権門として最大の権力者である興福寺や、村落の惣結合を背景に成長してくる上層農民ともつながっていた⁽¹⁵⁾。また、王家の葬礼において権門寺院の大衆は、死穢とかかわる

葬送活動を忌避して御経供など仏事を担い、律衆が茶毘などの葬礼を行うという分業体制が形成された⁽¹⁶⁾。葬送仏事を担う律僧や時衆は、被差別民を「葬送之輩」として再編成し、葬送仏事に積極的であった。さらに鎌倉後期に律僧は被差別民の救済・組織化に乗り出していたが、一遍等時宗の遊行上人と叡尊等の律僧は、被差別民の組織化をめぐる激しく対立していた⁽¹⁷⁾。

絵画から歴史を捉えようとする黒田日出男氏⁽¹⁸⁾は、「可視的なレベル」で非人身分を位置付けようと試み、「僧侶」の清浄なる世界から離脱し、遁世した存在もまた「非人」となると論じて、「非人高弁」と自著した明恵の例をあげる。この意味において、律衆は非人であった。

《黒布》は巨大な妖怪として描かれ、黒衣の下には鋭い爪をのぞかせている。これを宗派で捉えるなら、黒い布は律僧の黒衣の象徴と見ることができる。ここでは、権力側とながりをもち、社会活動を通して勢力を広げていた律宗を《黒布》の姿に託したものと推測される。ここから、《黒布》は律宗と見なされる。

そうであれば、先に確認した《黒布》に対する《紺布》と《扇》の反応には、律宗に対する他宗の捉え方を見ることができると思われる。先行研究に従うなら、互いに正面から向かい合う《黒布》と《紺布》は、対立する律宗と時宗の象徴と捉え得る。すると《扇》は、権門寺院の大衆を示唆する可能性も考えられる。

《黒布》を背後から踏みつけようとする《扇》の態度には、拡大する律宗勢力との対立とは別に、律僧が死穢にかかわる葬礼を執り行うことへの卑賤視を想像することもできる。あるいは、「葬送之輩」として組織化された被差別民へのまなざしが、ここに反映されていることも考えられる。この場面には、律宗、時宗、権門寺院の対立する関係性が、妖怪の姿を借りて描かれている可能性が推測される。

ここで、《紺布》は振り返って、後ろに迫る《黒布》に向き合っている。一方、仲間の《傘》と《鹿杖》は、前方に関心をよせている。遊行僧の進行方向には一つのまとまりを持った一団がいて、ここにも対立が見える。

三 槌と赤子の対立

(1) 赤子

《傘》が見ているのは、地面を這っている赤い妖怪である。(図11) 《鹿杖》も目の前の妖怪を注視している。

《赤い妖怪》は丸みを帯びた姿で、腹から垂れ下がった紐のようなものは、位置と形状からへその緒を思わせる。赤い色をしていることも併せて考えると、この《赤



図11

い妖怪》は赤子と推測される(19)。一二世紀の歴史物語『今鏡』巻六には、「この宮、あかごにをはしましける時」と記され、赤という色が、早くから嬰兒を象徴することがわかる。すると《傘》と《鹿杖》は、ここに赤子が這っているのを見て驚いていると理解される。

仏教の戒律からすれば、赤子はまぎれようもない破戒の証左である。ところが、真宗の開祖親鸞は、流罪の地で妻子を持っている。これは、流刑に際して僧籍を奪われ俗人となっていた故である。以来、親鸞は半僧半俗の立場を掲げたが、その没後に僧籍を得たのを契機に、親鸞の門流は僧として公然と妻帯するようになった。しかし、妻帯を憚らなかつたことに対して他宗からの批判もあった(20)。《赤い妖怪》が赤子とみなした上で、これを宗派に分類するならば、《赤い妖怪》は浄土真宗を表していると思われることができるのではないか。

この場面で、《赤い妖怪》を見ているのは《傘》と《鹿杖》だけではない。振り向いてこれを見るのは三叉の鉾を持つ妖怪である。その後ろから、三つ目の妖怪が駆けつけてくる。黒い妖怪は《赤い妖怪》を打とうとするのか槌を振り上げている。彼らは、《赤い妖怪》と対立する関係と見える。なかでも《槌》は、攻撃的な姿勢を見せている。《赤い妖怪》が赤子であれば、《槌》は何を意味しているのだろうか。

(2) 槌

槌もまた、仏具である。寺院には鐘や木魚や太鼓などの梵鐘具があり、それを鳴らす道具も幾種類かある中で、槌もその一つである。図11の場面では黒い妖怪が槌を持つ。妖怪の色と槌の組合せから連想されるのは僧であり、《槌》は禅宗を示すものと思われる。なぜなら、禅宗においては日常的に音が合図として使われているからである。禅宗には固有の用具として雲版・打版・魚鼓・鑿子があり、鑿子を除いてすべてに槌が使用される。たとえば魚形の魚鼓は庫裡の軒下に吊り、木槌で打ち鳴らして斎時の合図にする(21)が、特に朝食における作法は禅宗独特のものである。「朝粥の食事法」を一例として次に引用する。

朝課が終わり庫院で粥の準備がすんだら、厨前の雲版を三六下する(これを長版という)。典座は搭袈裟のまま僧堂に向って展坐具九拝する。僧食九拝のち粥を僧堂に運び、外堂におく。大衆は長版の鳴るのを聞いて僧堂に入り、各自の鉢位に就き半跏趺座する。長版のち槌(魚鼓)を三会打つ。槌二会のときに浄人入堂して浄椽を拭く。槌が三会のち庫院の雲版を一通する(これを下鉢版という)。下鉢版を聞いて大衆は函櫃上の応量器を下す。下鉢版のち大播三会する。大播一会中に聖僧侍者は聖僧に献膳する。第二会の時、聖僧侍者は聖僧像横の槌砧の袱子をとり去る。第二会の殺声を聞いて大衆は袱子に包まれた応量器を浄椽に置く。大播三会のち維那は槌

砵の傍に行き打槌一下する。大衆は維那が打槌するを聞いて「聞槌の偈」と「展鉢の偈」を唱える⁽²²⁾。

傍線は、合図の音が聞こえる部分である。無言のうちにひびく鳴り物の種類や打ち方によって変化する音が、行動を規定し先導する役目を果たしていることがわかる。注目されるのは「聞槌の偈」で、槌で打つ音を聞いて唱える偈が存在することで、槌は匙と同じように、禅宗に深くかかわる道具といえる。

この場面(図11)は、単に《赤い妖怪》と、それ以外の妖怪との対立を描いているように見える。しかし《槌》が禅宗であるなら、《赤い妖怪》と対峙している理由は明らかである。仏教において淫戒を犯すことは破戒にほかならないが、《赤い妖怪》が女犯の末の赤子であるなら、ここに《草鞋》の一行も加える必要があるかもしれない。なぜなら、《傘》と《鹿杖》が《赤い妖怪》に関心を寄せているからであり、時宗と見なされる彼らも、先述したように、赤子に係わる可能性が考えられるからである。

仏教を介して一連の場面を見るなら、妻帯を憚らない真宗に対する、時宗と禅宗の態度を示していると解される。《扇》に始まり《三つ目》に至る場面には、妖怪グループの対立が描かれている。しかし、彼らの対立の裏側には、仏教界における宗派の関係性が見いだされるのである。

あらためて真珠庵本を見渡すと、宗派を示す道具がほかにも描かれている。例えば弘子の妖怪がいる(図12)。弘子は舞楽「新鳥蘇」などに使用されるが、邪魔悪障を払う功德を讃えられた道具である。禅僧の持ち物として盛んに用いられて一種の莊嚴具となり、住持が上堂する時にはこれを持つ。また禅僧の頂相像にも、弘子が多く描かれている。⁽²³⁾弘子を宗派に分類するならば、禅宗の道具と見なされよう。さらに弘子以外にも、宗派を想像させる道具がある。

四 愛染明王と修験

(1) 靱と愛染明王

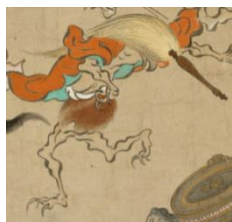


図9

唐櫃のところでは、破れ目から妖怪が逃げ出している。その行く手で驚いたように振り向いて、これを見ているのは靱の妖怪である。靱は矢を入れる道具で腰につけて使用するが、《靱》は真珠庵本の妖怪の中でも、とりわけ異彩を放っている。なぜかというところ、《靱》だけが弓矢を担ぎ、鎧を纏って武装しているからである(図13)。《靱》はなぜ、武装しているのだろうか。

実は、弓と矢は武器でありながら、仏教に係わっているのである。謡曲「放下僧」には、弓矢に関する次のようなやり取りがある。

ワキ いま一人は弓矢を帯し給ふ、これもお僧の道具さうか。ツレ それ弓と申すは双弭に、烏兔の姿を象り、日月をここに現はし、定慧不二の秘法を表す、されば愛染明王も、

神通の弓を張り、方便の矢を妻縫つて四魔の軍を破り給ふ。(中略) シテわれらが定体と申すは、教外別伝にして言ふも言はず説くも説かれず、言句に出せば教に落ち、文字を立つれば定体に背く、ただ一葉の翻る、風の行くへをご覧ぜよ。

右の問答では、弓矢を身に付けた放下僧が、教外別伝・不立文字を旨とする禅僧であることが明かされる。放下僧は半僧半俗的なもので、出自を禅家に求め、禅法を口にすることを好んだという。文中の「定慧不二」とは、禅定と智慧の併称である。これは座禅などによる修行(禅定)と、智慧によって真理を知り迷走を絶つこと(慧)とが一体の關係にあることを示し、弓矢はその象徴とされる²²⁴。ここから、《韃》は禅宗を示す可能性がうかがわれる。

江戸中期の謡曲注釈書『謡曲拾葉抄』「放下僧」には、「大論云、禅定の弓を引き智慧の矢を放ち、諸の煩惱を破り解脱を得る」とある。大論とは四世紀に成った大智度論のことで、これは大品般若経の注釈書として、中国や日本で大いにもてはやされて絶えず読まれた。《韃》が弓矢で武装する背景には、こうした記述の影響を想像することができる。

「放下僧」には、愛染明王が弓矢を使って四魔を破るとあったが、愛染明王は真言密教の神で人間の愛欲を本体とする。近世では、恋愛を助け遊女を守る神として信仰された²²⁵。



図 1 3



図 1 4

愛染明王像の主な特徴は、愛欲の激しさを象徴する赤色であり、赤い体は、激しく燃える炎で埋められた熾盛輪の円環に包まれ、目は三目で怒りを表し、頭には獅子冠を戴き、髪は逆立っている。第二手の左には弓、右には矢を持つ(図14)。弓矢は敬愛を象徴するものであり、室町時代には、愛法神として茶枳尼や稻荷神などと習合して多様な展開が見られた²²⁶。このような愛欲の神・愛染明王に、《韃》が深く係わっているのである。

絵巻では《韃》の脇に《金輪》の妖怪がいる。《金輪》は三つ目で、頭に激しく燃える金輪を冠のように戴き、髪は逆立っている。これに弓と矢を持つ《韃》を合体させてみれば、色こそ違え、愛染明王像とほとんど一致するように見える。そうであれば、《韃》と《金輪》は二体で、愛染明王を表現することになる。実は《金輪》は、この解釈が受け入れられるような妖怪と思われる。



図15

《金輪》の特徴は、謡曲『金輪』で知られる嫉妬の鬼の姿に通じ、前方にいる《釜》《鈴》《鍋》と《金輪》には、修験者の恋愛に絡んだ人間模様が推測される⁽²⁷⁾。(図15)この四体は、愛欲を本体とする愛染明王に相応しい妖怪といえるようである。その上で《金輪》を獅子と見るならば、それは修験者にとって極めて重要な意味を持つ。獅子は権現とも称され、修験者の本尊とされているからである。神田より子氏⁽²⁸⁾によると、山伏たちは山に住みながら、季節がくると里をめぐり、芸能を通して自分たちの呪力や験力を行使し、それによって生活の糧を得ていた。その代表的なものが山伏神楽である。山伏神楽の象徴は、権現様と呼ばれる獅子頭である。山伏たちはこの「守護神」を持って家々をまわり、権現舞(獅子舞)を演じて、火伏や悪霊祓いなどの

祈祷をしたという。

このような獅子舞の源流は、舞楽と見られる。一四世紀初頭の舞楽においては、「師子」と「狛犬」とが番の一組として演じられた。『徒然草』二三六段に、「御前なる獅子・狛犬、背きて、後さまに立ちたりければ」と記されるように、獅子と狛犬は、神社の社頭などに据え置かれる一組の像として、早くから知られている。楽所の舞楽「師子」は、応永三年(一三九六)を最後にほとんど絶えてしまったが、これを摸したものが民間に盛んに行なわれていた。その後、それがいくつかの流に分かれ、山伏神楽として伝えられている⁽²⁹⁾。

一三世紀前半に成立した楽書の『教訓抄』巻四は、舞楽における獅子を、「頭ハ犬頭ノ如ク也。口細シテ面長」と記しているが、『金輪』で注目されるのは、大きな顔面である。獅子舞は、中をくりぬいて空洞にした面を、頭からすっぽり被って舞うが、『金輪』の格好は、大きな獅子頭の面とそれを被った舞姿とを想起させる。《金輪》には、山伏神楽における獅子舞の権現舞が比定される。

実際、『金輪』が置かれた位置は、この解釈を補強するものであるだろう。真珠庵本には、白い衣を頭から被って神楽鈴を持つ鳥の妖怪、『鈴』が、修験者の仲間として描かれているからである。

山伏神楽においては、「鳥舞」は天地開闢の舞とされ、最初に必ず「鳥舞」を舞い、最後には必ず「権現舞」すなわち獅子舞を舞うことが定められている。これに絵巻を適用す

るなら、鳥の姿をした《鈴》は「鳥舞」、《金輪》は「権現舞」となり、山伏神楽における最初の舞と最後の舞として、重要な一對を構成していることになる。

その上、絵巻における位置はというと、《鈴》が前方、《金輪》は後方に描かれている。この位置が、山伏神楽における舞の順序と対応していることは明らかである。さらに《金輪》が獅子であれば、翻って《金輪》自身が、愛染明王の獅子冠とも対応するということになる。ところで、なぜ愛染明王の冠が、中央に獅子を配した獅子冠であるのだろうか。

これについては、『阿婆縛抄』第一一五「愛染王」に、「師子諸獸ノ王也。降伏ノ義也。是則最勝ノ義ヲ顯ス」とあるのがその理由となるものであろう。愛染明王が持つ弓と矢は、敬愛の象徴である一方、武器としての本来の姿から、障難を碎き破り、災難を鎮めるものとして認識される一面もあった³³⁾。

ここにおいて《金輪》は、嫉妬の鬼でありながら、三つ目の愛染明王であり、山伏神楽の権現舞を示し、さらに愛染明王が戴く獅子冠をも表していることになる。一方《鞞》は、禅宗を意味すると同時に、『金輪』と一体で愛染明王の弓矢の意味も重ねているのである。

五 唐櫃―御衣と妖怪

《鞞》は、唐櫃の方向から駆けてくる、混乱した様子の妖怪を見ているが、唐櫃にはまだ妖怪が入っている(図16)。唐櫃は物を収納する道具であるが、絵巻では、魑魅魍魎の棲み処でもあるとみえる。この唐櫃にも仏教が係わり、これを宗派から読み取ることができる。

唐櫃の中には黒衣を着た妖怪もいるが、これを説話で読むなら、『沙石集』(五末ノ二)に出てくる道命阿闍梨と見なされる³⁴⁾。説話では、和泉式部が密会相手の道命阿闍梨に隠したものの、夫によって暴かれてしまう。この話で唐櫃の中に隠される道命阿闍梨は、祇園社の執行でありながら、淫戒を破った破戒僧である。その祇園社は、延暦寺の支配下にあった。これを宗派の視点から読み取るなら、唐櫃は延暦寺を示す道具と見ることができる。

ところが説話を介さずとも、唐櫃は延暦寺を象徴する道具と認めることができる。延暦寺には、古来、特別な行事にのみ使われる唐櫃が存在するからである。それは平安時代に起源を持つ「御修法大法」と呼ばれる行事で、そこでその唐櫃が使われるのである。「御修法大法」は、年中行事の中でも最も重要な行事であり、天台密教最高の秘法として、古来の伝統に従って厳修される。祈願に際しては、天皇の「御衣」が使者



図16

によって運ばれて内道場に奉安されるが、その際に使われるのが唐櫃である。「御衣」を納める唐櫃は、年に一度、この用途のみに限定された特別な唐櫃として、決して他用されることはない³⁾。ここから、唐櫃は延暦寺を象徴する道具と考えることができる。

延暦寺にとって、唐櫃は聖なるものを納める特別な道具のはずである。それが絵巻では、内にも外にも妖怪が描かれ、破戒僧や怪しいものの潜む隠れ処に転じている。唐櫃が延暦寺を意味するのであれば、絵巻の表現は、延暦寺に注がれる厳しい視線をうかがわせるものといえるのではないだろうか。

むすび

本稿は妖怪に付随する道具を起点として、黒布の妖怪が描かれた一連の場面に、仏教界における対立が描かれている可能性を考察し、併せて、ほかの場面にも仏教の宗派が描かれている可能性について検討を試みた。その結果、妖怪の対立を描く場面には、仏教の宗派間における対立や関係性が、妖怪として表現されていることがうかがわれる。さらに、ほかの場面の道具にも宗派が象徴されていることが想像される。

妖怪の道具が、それぞれの宗派とどのようにかわるものでもあるかを確認した上で、まず《草鞋》の一团について、遊行僧および時宗と見なされることを指摘した。次いで《如意》《扇》《黒布》については、彼らの関係性から捉えると、禅宗、官僧、律宗が想定され、さらに《赤い妖怪》には浄土真宗が、《槌》には禅宗が表現されていることがうかがわれる。この場面の妖怪たちには、宗派の対立する関係性が想像される。

これらとは別に、《鞞》は禅宗と見なされるがそればかりではなく、修験にかかわる《金輪》と一体となって愛染明王を意味している可能性がある。《唐櫃》については、特に重要な儀式と唐櫃とが密接につながっている延暦寺が、これに相当する可能性がある。

以上に考察したところでは、宗派を象徴すると思われるような道具が、ほとんどの妖怪に付属していることが確認される。これによって、妖怪個々の信仰上の立場が推測されるのだが、《鞞》と《金輪》の例に見るように、かわる相手によって妖怪の意味が変化し、あるいは唐櫃の例で見たように、正と邪が反転する構図もみられるなど、絵巻は多重構造を持っている。考察した場面は、仏教界の様相を描いていることが明らかになったと思われるが、ここに当代の仏教界の実態が反映されているとしたら、それは、どのような立場から見た実態であるのか。仏教界をこのように表現した主体やその背景について、考察を続けていきたい。

注

1 時宗の道具については、『国宝一遍聖絵と時宗の名宝』（京都国立博物館・朝日新聞社

二〇一九）「作品解説」参照。

2 武田佐知子「『一遍聖絵』に見る時宗の衣服」（『一遍聖絵を読み解く』吉川弘文館 一

九九九。

3 黒田日出男『歴史としての御伽草子』ペリかん社 一九九六 第四章。

4 西山克「七十一番職人歌合 職種一覽」四六番（『七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集』新大系61）。

5 《赤い妖怪》を赤子と見ることについては「第四章『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教」を参照されたい。「第八章」でも同様に触れている。

6 岡見正雄「連歌と連歌師」（『室町文学の世界―面白の花の都や』岩波書店 一九九六）。女性の旅については、網野善彦「異形の風景―童形・鹿杖・門前」（『異形の王権』平凡社ライブラリー10 二〇〇六）、黒田日出男「中世の旅姿をめぐって」（『姿としぐさの中世史―絵図と絵巻の風景から』）参照。

7 蔵田蔵「仏具」（『日本の美術』16 至文堂 一九六七・八）、鈴木規夫「供養具と僧具」（『日本の美術』283 至文堂 一九八九・一二）参照。

8 小峯和明「『百鬼夜行絵巻』とパロディ」（『アジア文化研究 別冊』国際基督教大学 二〇〇七）。

9 笹岡自照「曹洞宗における禅堂の生活」（『講座禅 第二巻 禅の実践』筑摩書房 一九六七）。

10 永井政之「曹洞宗の仏具」（『仏具大事典』鎌倉新書 一九八二）。

11 注9に同じ。

12 本稿における仏教用語については、以下を参照した。『岩波仏教辞典』岩波書店 二〇〇〇。○、石田瑞麿『例文仏教語大辞典』小学館 二〇一一。

13 「第一章『百鬼夜行絵巻』の行列と舞楽法会」。

14 小野功龍「雅楽と法会」（『雅楽 王朝の宮廷芸能』日本の古典芸能2 平凡社 一九七〇）。

15 細川涼一『中世の律宗寺院と民衆』吉川弘文館 一九八七。

16 大石雅章「興福寺大乗院門跡と律宗寺院」（『日本中世社会と寺院』清文堂出版 二〇〇四）。

17 井原今朝男『史実中世仏教2』興山舎 二〇一三 第三章。

18 黒田日出男「資料としての絵巻物と中世身分制―宿の長吏たちの画像をめぐって」（『歴史評論』校倉書房 一九八二・二）。

19 注5に同じ。《赤い妖怪》については、既発表の拙論と重なる。

20 石田瑞麿『女犯―聖の性』ちくま学芸文庫 筑摩書房 二〇〇九（第三章）、大隅和雄・中尾堯編（『日本仏教史 中世』吉川弘文館 一九九八（第五章）参照）。

21 『仏教考古学講座』第一巻総説 雄山閣出版 一九八四。

22 永井政之「曹洞宗の仏具」（『仏具大事典』鎌倉新書 一九八二）。

23 蔵田蔵「仏具」（注9に同じ）。

24 『謡曲集下』大系41 補注参照。

- 25 石田瑞磨『例文仏教語大辞典』小学館 二〇一一。
26 根立研介「愛染明王像」（『日本の美術』376 至文堂 一九九七・九）。
27 「第五章釜と鍋―『百鬼夜行絵巻』に見る神事の。位相」
28 神田より子「山伏の神楽」（宮家準編『山の祭りと芸能（下）』平河出版社 一九八四）。
29 舞楽と獅子舞に関しては、本田安次「獅子舞考」（『日本の民俗芸能』延年』木耳社 一九六九）、「教訓抄」（『古代中世芸術論』日本思想大系23 岩波書店 一九七三）参照。

30 注26に同じ。

31 「第八章『百鬼夜行絵巻』にみる説話―小町と和泉式部」。

32 比叡山延暦寺ホームページ <https://www.hieizan.or.jp/event/mishihou>、及び延暦寺への電話取材による。

引用文献

- 「正法眼蔵隋聞」（『方丈記 徒然草 正法眼蔵隋聞記 歎異抄』新全集44。）
『今鏡』新訂増補国史大系21 吉川弘文館 二〇〇四。
『謡曲拾葉抄』すみや書房 一九六八。
「教訓抄」（『古代中世芸術論』日本思想大系23 岩波書店 一九七三）。
『平家物語上』新大系44。
『大日本仏教全書 阿婆縛抄』仏書刊行会 一九一三。

図出典

- *左記以外は、真珠庵蔵『百鬼夜行絵巻』データベースによる。
図3 『一遍上人絵伝』日本の絵巻20 中央公論社 一九八八。一二巻本（清浄光寺・歡喜光寺蔵） 一二二頁。
図5 『一遍上人絵伝』（図3に同じ） 一一六頁。
図6 『七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集』新大系61。九四頁。
図10 如意『日本の美術16 仏具』至文堂 一九六七・八（平安時代）醍醐寺蔵。
図14 石田茂作『新装版 仏教美術の基本』東京美術 一九八一（鎌倉時代）神護寺蔵。

第三章 破戒の経典と妖怪をめぐる『百鬼夜行絵巻』の方法

はじめに

真珠庵本『百鬼夜行絵巻』の中央部分に位置する場面には、几帳と唐櫃が大きく描かれている(図1)。さらに、座っている妖怪や行列の進行に逆走する妖怪が描かれているために、行列の進行がここで一旦止まっているように見える。この絵巻は右から左へと行列が進行する構図になっているが、ここだけは異質な場面となっているのである。この場面について小峯和明氏(1)は、「直線的に推移するパレードを異化する作用をもつ」と記し、徳田和夫氏(2)は、「趣を異にした独立した空間」とする。この場面には経典との深い関わりが考えられる。本稿ではこの場面を取り上げて、そこに破戒に関する経典との共通性を探りたい。

一 几帳と唐櫃の場面

この空間は几帳を中心とした右側と、唐櫃を中心とした左側の二つの部分に大きく分けられ、両者の間には二つの対照性が見られる。一つは几帳の柔らかさに対して、硬い唐櫃という素材の対照性である。もう一つは、几帳の場面には女だけが描かれ、さらに几帳周辺の女たちは笑っているが、唐櫃のところでは画面からはみ出るような大きな赤鬼が唐櫃の蓋を引きはがし、口を引き結んで中を覗みつけ、隠れている妖怪に襲いかからんばかり、という内容における対照性である。

几帳の場面の左端にいる女を見ると、この女は唐櫃と大鬼に背を向けて、行列に対して逆走している。前のめりに疾走している様子は、まるで唐櫃と大鬼から一目散に逃げ出したように見える。この逆走する女は、几帳と唐櫃の場面との間に描かれているところから、両方をつなぐ役目を持つと同時に、場面を転換させる役割も兼ねていると見られる。几帳と唐櫃はともに家財道具であり、行列の流れを止めているという点においても共通性がある。この逆走する女を媒介として繋がれた場面を一旦とまりとして見た場合、そこには僧の破戒という主題を見出すことができるのではないかと思われる。そこでこの異質な場面を破戒に関する経典から読み解くように試みたい。

破戒に関する経典には、戒を守らなかったり破ったりした僧が死後の世界で破る罰が記されているが、中世にはこのよ



図1

うな經典に基づいて描かれた絵巻がすでに存在していた。それ故、經典からこの場面を読み解いてみようと考えたのである。

たとえば「六道絵」は、地獄・餓鬼・畜生の三悪道に修羅・人道・天上界を加えた六道輪廻の思想に基づいて描かれたものであるが、その一つに『地獄草紙』がある。そこには生前の悪行の報いとして地獄道に堕ちた人々が、業火に焼かれたり大白で挽かれたりするなど、獄卒の鬼や羅刹等からさまざまに責め苛まれる姿が描かれているが、そうした中に破戒僧だけが落ちる地獄、沙門地獄を描いた絵巻がある⁽³⁾。

沙門地獄ではどのような破戒かによって堕ちる地獄が分けられ。飲酒肉食を犯した僧が突き落とされるといふ沸尿地獄、あるいは殺生戒を犯した比丘がまな板の上で切り刻まれる解身地獄などがあり、どれにも、地獄に落ちて苦しむ破戒僧の姿が詞書に従って絵画化されている。

古く經典の世界を絵に描いたものとしては曼荼羅図が知られているが、奈良時代には因果經の經意を描いた『過去現在因果經繪』が作られ、平安時代に入ると經卷の見返しに經意繪が多く描かれた。さらに、法華經を和訳してそれに絵をつけた法華經繪卷や、善財童子の聖者歴訪を描いた華嚴經繪などの絵巻も制作された。こうした絵巻と並行して盛んに描かれるようになったものとして、六道繪の『地獄草紙』、『餓鬼草紙』、『病草紙』などがあり、人の死後、時の経過とともに肉体に変化していく様子を描いた『九相詩繪卷』もまた、經典に基づくものである。

このように、仏教や經典の世界を絵画化することは奈良時代から行われてきた伝統的な表現としてあったことから、几帳と唐櫃が描かれた場面もまたこのような絵の一種と見なしてよいと思われる。なぜそのように考えられるのか。以下でその理由について述べていく。

二 破戒の經典

几帳と唐櫃の場面に重ねて見ることができる經典とは、『法苑珠林』の「破戒篇引証部」⁽⁴⁾（以下、破戒篇）に引用された經典である。ここには破戒に関する經典（以下、破戒の經典）がまとめて引用されているが、その冒頭部分に連続している四つの經典に着目した。なぜなら經典の内容と真珠庵本の場面が対応していると考えられるからである。

そこには三悪道に堕ちるといふ記述を筆頭に、破戒の報いとして僧の身に生じる数々の事象が示されている。これが記された『法苑珠林』とは唐代に成立した仏教百科的叢書で、仏教百科全書としての利用価値は絶大であった。奈良・平安時代以来、大藏經要覽として重宝され、仏典の引用に当たっても原典によらずに本書から孫引きすることも多く、我が国の仏教文学全般に及ぼした影響も大きかった⁽⁵⁾。このことはすなわちこの『法苑珠林』の内容が、広く知られていた可能性を物語っている。

絵巻との対応が考えられる四つの經典とはどのようなものか、まずそれを確認しよう。（文中四つの經典を四角で囲んだアルファベットで示し、私に○内の数字と傍線を付した。）

A 加大品経云。仏告諸比丘、我若不持戒者、**①**当墮三惡道中。尚不得下賤人身、況能成就衆生淨仏国土、具一切種智。又**B** 薩遮尼撻經云、若不持戒、**②**乃至不得疥癩野干身、何況當得功德之身。又**C** 梵網経云。若仏子。信心出家受仏禁戒。故起心毀犯聖戒者。不得受一切檀越供養。亦不得飲住国王水土。**③**五千大鬼常遮其前。鬼言大賊。入僧坊城邑宅中。鬼復掃其脚跡。一切世人罵言仏法中賊。一切衆生眼不欲見犯戒之人。**④**畜生無異。木頭無異⁽⁶⁾。

又**D** 宝梁経云、若破戒比丘、受持戒者礼敬供養、不自知惡得八輕法。何等為八。一作愚癡、二口瘡癩、三受身矬陋、四**⑤**顔貌醜惡其面側捩見者嗤笑、五**⑥**転受女身作貧窮婢使、六其形羸瘦天損寿命、七人所不敬常有惡名、八不值仏世⁽⁷⁾。

右に**A**・**B**・**C**・**D**で示した四つの経典について、破戒僧が被る報いを簡条書きで記すと、おおよそ次のようなものになる。(○内の数字は右の引用文に対応する。)

A 「加大品経」

① 三惡道(地獄・餓鬼・畜生)に墮ちて、下賤の身さえ得られない。まして成仏して一切種智(仏の知恵や悟り)を具えることなど出来ない。

B 「薩遮尼撻経」

② 疥癩の野干(狐)にさえなれないのに、どうして功德の身を得られようか。

C 「梵網経」

檀越の供養も飲住の地も得られない。**③** たくさんの大鬼が破戒僧の行く手を遮って僧を大賊と言い、僧坊・町中・家の中にもやって来てその足跡を掃き消す。世の人々はみな僧を仏法中の賊と罵り、いのちあるものすべてが破戒僧を目にしたいとは思わない。**④** 破戒僧は畜生と変わらず、木偶に異ならない。

D 「宝梁経」

悪しき八つの輕法を得る。一愚か。二口がきけない。三短軀。四**⑤** 顔貌が歪み捩れて醜悪なので、見る人々はあざ笑う。五**⑥** 女身に転じて貧しい婢使になる。六瘦せ衰えて早世する。七人に敬われず常に悪名が立つ。八仏世に値しない。

「破戒篇」には右に引用した他にも破戒に関する経典が載せられており、経典名が重複するものも合わせると全部で三三の経典が引用されている。真珠庵本との関係性から捉えるなら、「破戒篇」は構成上大きく二つに分けられる。すなわち前半は「破戒篇」冒頭から**A**・**B**・**C**・**D**まで、後半はこれら以降に二九の経典が並んでいる部分である。ここで特筆すべきは、絵巻の場面との共通性が見られるのは冒頭から四番目までの経典だけに限られているということである。

すなわち前掲**A**・**B**・**C**・**D**はすべて「破戒篇」冒頭の四つの経典として、順番と内容がそのままに引用されており、これらすべてに絵巻の場面との共通性が見られるが、後半に引用されている二九の経典は絵と無関係である⁽⁸⁾。このような極端な分布の偏りからすると、絵巻の絵は前掲した四つの経典に触発されて描かれた可能性が考えられるのではないか。ここには詞書は書かれていないが、あたかもこの四つの経典が詞書として機能したかのように考えられるのである。

特に[A]「加大品経」に記されるように、破戒僧が墮ちるとされる「三悪道」、中でも畜生道については、この場面全体にわたる共通性を見ることが出来る。この場面を右側から順に見ていくと、几帳の場面については[D]「宝梁経」、逆走する女については[B]「薩遮尼撻经」、唐櫃の場面については[C]「梵網经」というように、それぞれの經典の内容が絵と対応しているように見受けられる。破戒の經典と絵の対応とはどのようなものか。

三 破戒と妖怪

(1) 几帳の場面―女たちの空間

先に(図1)の右側、几帳の場面(図2)の構図を確認しておきたい。

ここには明らかに女の妖怪ばかりが集まっているが(9)、女たちの空間とも呼べるこのような場面は他に見当たらず、真珠庵本の中で特異なまとまりを成している。几帳の女たちを真中にして、左右の二人が互いに向かい合っており、広い空白部分を中心にした三角形の三つの頂点に、三者がそれぞれ位置する構図となっている。

左側の女は行列に対して逆走しているが、前のめりの姿勢にはスピード感があり、その勢いに驚いて、向かい側に位置して袋を担いだ女はのけぞるようになり立ち止まっている。走る女には行列の進行を逆方向に突破するような勢いが感じられる。これらに対して几帳周辺の女たちは、坐りこんで寛いでいる。ここには「走る」・「立つ」・「座る」という三種類の動きによって三角形の空間が形作られ(10)、この空間がいわば行列を遮る形となっている。

前述のように、真珠庵本は舞樂法会の行列に倣っている可能性があり、その視点から全体を見た時に、三角形のこの空間は重要な仏教儀式である舞樂法会の行列を遮断しているということになる。ここには女ばかりが集められた特異な場面となっているが、女性は本来、舞樂法会の構成員ではないのでその行列に加わることはない。すなわちこの行列とは関わらないはずの女たちで構成された異質な空間が、舞樂法会の行列を遮っているのである。舞樂法会を模した妖怪の行列の中央部分に楔を打つような形で、なぜこのような空間が設けられているのか。



図2

(2) 「転受女身」の女たち

女ばかりで形作られた三角形の空間の中でも、殊に几帳周辺の女たち(図3)については、他の場面に見られない特徴がある。それは女たちが人間に似ているということである。この場面以外の真珠庵本の妖怪はすべて、器物・鬼・動物などおよそ人間とはかけ離れた

容姿であるために、この特徴は際立っている。しかし、なぜここに女ばかりが集められた上に、他の妖怪たちと違って人間の顔に似せ、一見して女と見えるように描かれているのか。また一人残らず女である必然性はどこにあるのだろうか。

理由は、ここに破戒の經典の記述が重ねられているからだと思われる。これは「破戒篇」に引用のある[D]「宝梁経」の内容と重なるものとして読める可能性が考えられる。改めて左に引用する。(特に重要な部分を囲み、後述と対応する部分を○内の数字で示した。以下同様)。

又[D]宝梁経云、**若破戒比丘**、受持戒者礼敬供養、不自知惡得八輕法。何等為八。一作愚癡、二口瘡癩、三受身矬陋、四⑤**顏貌醜惡其面側振見者嗤笑**、五⑥**轉受女身作貧窮**

婢使、六其形羸瘦夭損壽命、七人所不敬常有惡名、八**不值仏世**。ここでまず取り上げたいのが、破戒僧は女に転じて婢使になるという五つ目の輕法⑥「轉受女身作貧窮婢使」という記述で、その中でも「轉受女身」に注目したい。

仏教の教えには、女性は五障があるために成仏が困難であるが、変成男子(轉女成男)として男身に変われば成仏できる、とする考え方があった⁽¹⁾。この考え方によれば、男性である僧は生まれながらにして成仏への道が開かれていることになる。その僧が破戒によって女身に転じることを意味するのが「轉受女身」である。これは変成男子の逆であるが、大きく異なるのは、この転換が僧に負の結果をもたらすところにある。「貧窮婢使」となるのはまだしも、「八不值仏世」とある破戒僧への報いと同じく、極樂往生への道が閉ざされることを意味しているからである。

いずれにしろ、人間の女に似ているという特徴によって、この女たちが実は破戒僧が女に転じた姿であるという連想が誘われやすくなるのではないだろうか。この場面(図3)に[D]「宝梁経」の内容が重なっているとしたら、人間の女の顔になぞらえ、はつきりそれ

と認識されることによって、はじめて破戒のために女身に転じた僧に連想が及び、經典との接点が見出されることになる。と考えられるからである。几帳周りの女たちは、[D]「宝梁経」が記す「轉受女身」と重なって見える。絵とこの經典とをさらに詳しく検討して、ここに經典の記述が内包されている可能性を明らかにしたい。

図3

女たちの関係性を見ると、几帳の前では女が二人相對し、几帳の背後には隙間からのぞいている四人の女たちがいる。几帳の前の女は笑いながらお歯黒をし、対坐している女は顔と鏡が一体化している。几帳から顔をのぞかせた女たちはこの様子を見て笑っているようである。この場面は化粧する女の醜惡な顔貌を笑い、さらに醜い女が化粧する愚かさを笑っているとも捉えられる⁽²⁾が、醜女を見て笑うという絵巻の構図は、「宝梁経」の四つ目の輕法⑤「顏貌醜惡其面側振見者嗤笑」という記述に重なって見える。



次に衣装や関係性に着目すると、お齒黒の女は几帳の前面に大きく描かれ、その衣装によつて身分の高さや富裕な様子を推し量ることができる。しかし、それ以外の女たちはお齒黒の女より質素な衣を着用しており、几帳のうしろからお齒黒の女をのぞいている様子から、両者は身分が違っていると思われる。鏡を持つ女はその質素な身なりから、お齒黒の女に召し使われているものとして良いだろう。D「宝梁経」五の後半「作貧窮婢使」という語句は、それを連想させる。彼女たちは「婢使」に重ねてみることで出来るのではないか。

さらに鏡を持つ女について考えると、この女は平らな鏡が顔になつている様子から、口が利けないように見える。これは「二口瘡瘻」を示唆するものかもしれない。またお齒黒の女に比べると極端に小柄で痩せているところから、「三受身矬陋」、「六其形羸瘦天損寿命」という經典の記述を想起させる。醜い女が化粧するのは、「一作愚癡」とみなすことができる。また「七人所不敬常有惡名」とあるが、破戒僧が敬われずに悪名が立つのは当然でもあるだろう。

このようにして絵と經典の記述とを比較してみると、両者には多くの共通性が認められる。几帳の周りに女たちが集められたのは、この場面(図3)がD「宝梁経」の記述と重なることを示し、これらの表現によつて經典が記す破戒僧の姿と絵とが対応されているからだと考えられる。几帳周辺の女たちには、絵と破戒の經典の記述とが重なつて見えるのである。

ここには鏡やお齒黒の道具が描かれているが、これらは女性に限らず貴族も使い、寺院においては稚児が使用していた。さらに想像するなら、几帳が描かれていることや衣装によれば、あるいは破戒僧は宮廷という規範の中にながら破戒をしていると見ることができると見えない。宮廷内において、僧は外部から女性との接点を持つことができると見えない男性だからである(13)。何にせよ、ここに女たちばかりが描かれているのは間違いなが、しかしこの空間をよく見ると女たちはすべて獣であることに気付く。几帳の場面の女たちはなぜ獣として描かれているのであろうか。

(3) 化けるものたち―畜生

この几帳の場面を改めて確認したい。

几帳の手前で左右の端に向かい合っている二人の女たちを確かめると、右側の女は袋を担ぎ、驚いたような顔で前方を見て立ち止まっているように見える。一方、左側の走る女は前のめりになって、袋を担いだ女の方へ向かつて疾走している。袋を担いだ女はこれを見て、驚いて足を止めたと見ることができるので、二人は対応していると見てよいだろう(4)。双方の手足は獣で、左側の女には長いしっぽが見えるところから、これは動物が女に化けようとしたのかも知れない。

化ける動物といえ、狸と狐は化けたり化かしたりする動物として古くからよく知られ、「狐狸」という詞まである。例えば『今昔物語集』(15)には「汝ガ今夜被謀タル事ハ、狐・

狸等ノ獸ノ為ニ被謀ルニハ非ズ」とあり、また『太平記』(16)には「これは何様古狸か古狐かの化けたるにてぞあるらん」と書いてある。

ここに対応している二人を「狐狸」が化けたものとするなら、袋を担いだ女はふくよかな腹から「狸」、走る女は狐と見ることができよう。すると、几帳を間にして向かい合う二人の対応とは、「狐狸」の対決で、化け比べの趣向と見ることができよう。

次に几帳周辺の女たちを見ると、一見したところでは人間の女と見える。とりわけお歯黒をする女には牙や鋭い爪がないために、顔や上半身だけ見たのでは醜い女としか見えな。ところが足先に目をやれば、獣のそれであることは明らかである。さらに他の女たちも、牙や鋭く尖った爪、腕に密生した毛など、獣を思わせるものが認められるところから、本来の姿は獣だということがうかがい知れる。この女たちはすべてが獣、すなわち畜生として描かれているのである。几帳の場面は狐狸に限らず、何かしらの獣が女に化けようとして化けそなたとする見方も考えられなくはない。

ここで改めて「破戒篇」を確認すると、その筆頭に置かれたA「加大品経」には「当墮三悪道中」とあって、破戒僧が三悪道に墮ちるとはつきり記されている。その一つは畜生道であり、絵巻の三角形の空間には、すべての女が畜生として描かれていた。これを六道輪廻の思想から見ると、破戒僧が畜生道に落ちて獣になり、それが女に化けるといいうように、二重に化けている場面と見ることも想像される。すなわちA「加大品経」によれば、女たちは破戒僧だとする見方ができる。この場面は前述したように行列を遮る空間と考えられるが、そうであるなら、全体が舞樂法会の行列に倣っていると考えられる真珠庵本において、重要な仏教儀式である行列に逆らい、あるいは遮るような存在としてここに女たちが畜生として描かれている理由となりうるのではないか。

走る女が狐に似た畜生として描かれていることについては、B「薩遮尼捷経」に「若不持戒、乃至不得疥癩野干身、何況当得功德之身」と記述され、破戒僧と「野干」(狐)とが関連づけられていることが分かる。

(4) 唐櫃の場面—鬼と畜生



図4

唐櫃の場面は(図1)の左側にあるが、ここにおいても、畜生と破戒の經典との重なりを見ることができる。絵を確認すると、大きな赤鬼が唐櫃のふたを破って中を凝視している(図4)。中には妖怪が三体いるが、一体がこの大鬼と対面しているのに対して、特に大きく描かれた一体は逆さになっているので大鬼には顔が見えない。この妖怪はいわゆる畜生と見られ、黒い衣を着ている。その上、黒衣の妖怪は不安げな表情とその姿勢によって、大鬼を避けているように見える(17)。

一方、大鬼が唐櫃の中身に強い関心を示していることは、ふたを破る行為と口を突出し黒衣の妖怪を睨んだ表情によって容易に想像される。隠れる妖怪と探す鬼という構図において、この絵は「隠れん坊」の遊びを髣髴とさせるが、なぜ黒衣の妖怪は畜生として描かれ、黒衣を着ている上に唐櫃の中に隠れているか。なぜ大鬼は唐櫃を破ってこの妖怪を睨んでいるのか。これらについて考えたい。

この場面にはC「梵網經」の記述を重ねて見ることができるが、この經典には鬼と破戒僧と畜生について次のように書かれている。

又C梵網經云。若仏子。信心出家受仏禁戒。故起心毀犯聖戒者。不得受一切檀越供養。

亦不得飲住国王水土。②五千大鬼常遮其前。鬼言大賊。入僧坊城邑宅中。鬼復掃其脚

跡。一切世人罵言仏法中賊。③一切衆生眼不欲見犯戒之人。④畜生無異。木頭無異。

右の引用で注目したいのは、破戒僧を④「畜生無異」と記していることであるこの記述は黒衣の妖怪に重なっているように見える。つまり、黒衣の妖怪は破戒によって畜生になった僧と読むことができる。ここにおいても、破戒僧は三悪道に堕ちるとする記述によって畜生と関わっているA「加大品經」との重なりが認められる。

經典には②「五千大鬼常遮其前。鬼言大賊。入僧坊城邑宅中」と記され、「五千大鬼」が破戒僧の行く手を遮り、僧坊や町中や家の中、どこにいようとやってきて、僧の業績を掃き消してしまうという。黒衣の妖怪が唐櫃に隠れ、大きな赤鬼がこれを見つけ出そうとして蓋を破って中をのぞいているように見えるが、これはこの經典の記述を想起させる。

ここで黒衣の妖怪が唐櫃の中に隠れているのは、一切の衆生は破戒僧を眼にすることを望まないとする③「一切衆生眼不欲見犯戒之人」の趣意を託しているのかも知れない。あるいは破戒僧は供養されず、住まいや水さえ得られないとする「不得受一切檀越供養。亦不得飲住国王水土」という記述があることから、行き場が無くなって唐櫃に隠れていると想像することもできよう。このように唐櫃の場面においても、絵と經典の記述との間にはほとんど一致しているかに見える共通性が認められるのである。

むすび

本稿では、几帳と唐櫃が描かれている場面(図1)が全体の行列を遮断する異質な空間を構成することを確認し、『法苑珠林』「破戒篇」との共通性があることを考察した。この異質な空間は畜生道に堕ちた破戒僧によって構成されると見られ、さらにそのような

空間が絵巻の中央部分にくさびを打つように挟み込まれている点で注目される。

真珠庵本の行列の構成は舞樂法会の次第に倣ったものと考えられるが、この視点によれば、破戒との共通性が色濃く表れている場面が盛大な仏教儀式である行列の真中に挟み込まれ、それが行列を遮断していることになる。このような仏教的な側面から見た場合、内容においても構成の上からも、ここには二重のパロディを見出だすことができる。一つは舞樂法会の行列を妖怪の行列に変えていることであり、もう一つは舞樂法会の行列の真中に破戒僧を入れ込んでいることである。

すなわち、真珠庵本は厳肅な仏教儀式である舞樂法会の行列を妖怪行列として描きながら、そこに破戒の經典を組み込むことによって、極樂を想起させる舞樂法会に地獄への連想を誘い、さらなるパロディ化を演出している絵巻なのである⁽¹⁸⁾。

注

1 小峯和明「『百鬼夜行絵巻』とパロディ」『アジア文化研究』別冊16 国際基督教大学アジア文化研究所 二〇〇七。

2 徳田和夫『百鬼夜行絵巻』の「山伏と一軒家」『進化する妖怪文化研究』せりか書房 二〇一七。

3 益田家本「地獄草紙」甲巻（『餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』日本の絵巻七 中央公論社 一九八九年）。六道絵、九相詩絵、説話絵、経意絵などについては、上記と宮次男「日本の説話画」『古美術』61 三彩新社 一九八二・一）等を参照。

4 『大正新脩大藏経策五十三巻』事彙部巻第九十 破戒篇第八十八 引証部第二（大正新脩大藏経刊行会、一九六二）

5 『岩波仏教辞典』岩波書店、二〇〇〇

6 「木頭」は木偶のこと。木でつくった人形。禅宗では、「もく」とよむ。石田瑞磨『例文仏教語大辞典』小学館 二〇一一。『沙石集』巻第七・二五「梵網経云、「戒を持たざるは、木頭とことならず。畜生とをなじ」とは云へり。木頭は、形は人なれども、人の心なし。畜生は心あれども、智恵「も」善因「も」なし」（大系85）。C「梵網経」については、『興禅護国論』巻の上第二門に同様の記述が載る（『中世禅家の思想』日本思想大系16）。また『注好選』中「鬼神は一の比丘の跡を掃う」第五三にも一部似た記述が見られる（『三宝絵注好選』新大系31）。

7 「宝梁経」については、これ以降も破戒僧について記されているが、絵巻との共通性が見られるのは引用部分まで。

8 「墮三悪道」「畜生」「鬼」などの語は散見されるが、主に地獄との関連で語られ、場面全体と対応するものではない。

9 湯本豪一氏は几帳の場面について「行列は小休止し、女たちの世界になる」とする（『百鬼夜行絵巻―妖怪たちが騒ぎだす』小学館、二〇〇五年）。

10 徳田和夫氏はこの場面の構図を「台形」とし、几帳周辺の女たちを「獣類の変化を鬼の如きものとして提示」と記す（注2同）。小峯和明氏は几帳周辺の女たちが獣的に描かれていることを指して、「宮廷女房たちへの諷刺、パロディ」とする（注1同）。この場面に関して、

「第七章 説話から読む『百鬼夜行絵巻』―小町と和泉式部」で別の解釈を提示した。

11 変成男子については、西口順子「山・里・女人」（同『女の力』第三章 平凡社 一九八

七)、吉田一彦「女性と仏教をめぐる諸問題」(吉田一彦・勝浦令子・西口順子『日本史の中の女性と仏教』第一章 法蔵館 一九九九)、遠藤一『中世日本の仏教とジェンダー―真宗教団・肉食夫帯の坊守史論』明石書房 二〇〇七、等参照。松下みどり氏(『中世後期禅宗における女人成仏思想』『日本仏教総合研究五』日本仏教総合研究学会 二〇〇七・七)によれば、禅宗では中世後期に女性差別文言を取り込んだが、五障を説きながら変成男子説は仏教者次第で必ずしも説かれず、全体の傾向として女身の成仏が説かれている。

12 小峯和明氏は「劇場的な視線」として、パレードの妖怪たちを見る者、さらにそれを見る読者の構造を指摘する(注1同)。

13 染殿后と柿本紀僧正真済の例は説話などを通してよく知られている。『宝物集』巻第二、『源平盛衰記』巻第一六、謡曲『枕物狂』等参照。「第六章 『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性―妖怪退散をめぐる―」。

14 徳田和夫氏は、左右の二体を「共通し合う一対」として対応関係を想定。貉と狐の変化とし、(図2)の全体を民間説話「山伏と二軒家」を絵画化したものとする(注2同)。

15 『今昔物語集』巻一七・三三(新大系36)。

16 『太平記』巻二二「佐々木信胤敵になる事」(新全集56) 天正本。

17 「第四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教」の記述と重なる部分がある。

18 「第六章 『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性―妖怪退散をめぐる―」参照。

図出典

*真珠庵蔵『百鬼夜行絵巻』データベースによる。

目
『百鬼夜行絵巻』にみる僧の世界

四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教

はじめに

真珠庵本『百鬼夜行絵巻』の中央部分には几帳と唐櫃が描かれた場面がある。この場面は行列が一旦止まっているように見える空間として、異質な印象を与える。この空間については破戒に関する経典が描かれ、畜生道に堕ちた僧で構成された場面と見ることができ。しかし、これに続く場面には、唐櫃の場面との対応が見られ、そこにも僧の破戒が取り込まれていることがうかがわれる。すなわち、舞楽法会を模した行列⁽¹⁾の中央部分に

置かれている場面には、僧の破戒が顕著に見られるということになるのである。本稿では絵巻の中心部分に連続して破戒が描かれている可能性を明らかにする。併せて、真珠庵本にはなぜ文字や文字資料がないのか、その理由についても考えてみたい。

一 鏡像関係にある二つの場面

破戒が連続して描かれていると見られる中央部分(図1)は、大きく三つの場面で構成されている。左側にある二つの場面、唐櫃と几帳を中心とする場面には破戒の経典との共通性が認められるが、これについてはすでに指摘した⁽²⁾。それに加えて一番右側の部分にも破戒がかかわっている可能性がある。これを論証するために、唐櫃の場面との対比の構図から見ていく。

几帳を中心とした場面を挟んだ両側には、争いの場面が展開している。左側にある唐櫃の場面には大きな赤鬼が描かれ、一方、右側の場面には、右下に丸味のある奇妙な《赤い妖怪》⁽³⁾がいるが、対応が見られるのは、これら二つの場面である。二つの場面はどのように対応しているのか確認しながら、破戒との関わりを探りたい。ここには、まるで鏡に映したかのような関係性が認められるのである。

まず、構図を確かめたい。左側の場面(図2)を見ると、大きな赤鬼が唐櫃に片足を掛けて蓋を引きはがし、体を屈めて中を覗みつけている。唐櫃の下の方には、妖怪の顔がのぞいているが、顔を下にして体を丸めている



図1



図 2



図 3



図 4



図 5

ので、下半身が持ち上がった格好になっている。この妖怪は唐櫃の隅に隠れているようである。両者の姿から、赤鬼が狙っているのはこの妖怪と見てよいだろう。妖怪は赤鬼を避けて、その視線から逃れようとしている様子だが、黒い衣をまとっているので僧のように見える。

一方、右側の場面(図3)では、右下に得体のしれない《赤い妖怪》が大きく描かれている。三体の妖怪がこれを見下ろしているが、中でも黒い妖怪は槌をふりあげて体を屈め、《赤い妖怪》を狙って打ち下ろそうとしている。これに対して《赤い妖怪》は《黒衣の妖怪》と同じく、顔を低く下半身が高く持ち上がった格好をしているが、丸みを帯びたその姿は、立ちすくんで様子を窺っているようにも見える。唐櫃の場面と《赤い妖怪》の場面には、どちらにも赤色と黒色の妖怪がいて、攻撃を仕掛ける側と、攻撃を受ける側がいる、という構図は共通している。

ところが、よく見ると、対照的な違いがいくつもあることに気付く。唐櫃の場面(図2)では右上から左下へ向かい、《赤い妖怪》の場面(図3)では左上から右下へ向かっているというように、攻撃の方向が鏡に映したような形になっている。また、三体と一体に分かれて争っているという全体の数は一致しているが、攻撃を仕掛けている側とこれを受けている側(以後、攻撃側・防御側とする)の数の見ると二つの場面では逆転している。

配色においても同様のことがいえる。両方の場面に共通する色は赤と黒だが、唐櫃の場面では赤が攻撃側であり、黒は防御側であるのに対して、《赤い妖怪》の場面では赤が防御側であり、黒は攻撃側となつて、色と立場が逆転しているのである。

さらに形においても同じである。攻撃する側の体を屈めた姿勢とごつごつとした体つきは共通するが、赤鬼が髪を逆立てているのに対して、黒鬼は後ろになびかせている。これに対して防御側はどうかというと、唐櫃の中の《黒衣の妖怪》は、頭を低くして下半身が高く、体を小さく丸めてうずくまっているが(図4)、これは《赤い妖怪》の姿と似ている(図5)。ところが体の描き方は対照的である。《黒衣の妖怪》には体毛があり衣を着て、さらに唐櫃の中に守られる形になっている。一方、《赤い妖怪》は、体毛が無く表面が滑らかな様子で、何も着ていない無防備な姿を、路上にそのまま晒している。

このように唐櫃の場面と《赤い妖怪》の場面は、構図・色・形のすべてにおいて対応している。ただし、共通性が認められるほかに、鏡に映したような形で対応しているのである。両者にこのように密接な関係性が認められることを踏まえた上で、唐櫃の場面と破戒の経典との重なりについて、改めて確認しておきたい。

二 《黒衣の妖怪》の女犯

唐櫃の場面については、「梵網菩薩戒経」に次のように述べられている。

梵網菩薩戒経に云く、正戒を犯するものは、一切檀越の供養を受くることを得ず、また国王の地上に行くことを得ず、国王の水を飲むことを得ず、(A)五千の大鬼神常にその前に遮り、鬼は大賊なりと云はん。もし、(B)房舎・城邑・宅中に入らば、鬼はその脚跡を掃はん。乃至、犯戒の人は畜生と異なることなし³⁾

ここで改めて絵を見ると、大きな赤鬼が唐櫃の中を覗き込み(A傍線部分)、黒い衣の妖怪は、不安げな顔を唐櫃の底にしているのが、赤鬼に見つかるのを恐れて隠れている(B傍線部分)ように見える(図2・図4)。妖怪の黒い衣は僧を想起させるものであり、大きな赤鬼は「五千大鬼」の象徴と見ることができるので、この唐櫃の場面は、戒を犯した僧がどこに隠れようと、大鬼が行く手を遮って逃さないという経典の大意と重なる。

ここに破戒の経典が絵画化されており、《黒衣の妖怪》には破戒僧が示されていた場合に、この妖怪はどのような破戒を犯したのであるか。この問題を、赤い鬼の後ろに描かれた《走る女》の妖怪(図6)に着目して考えていく。

この女は唐櫃と赤鬼に背を向けて、右から左へと進む行列の流れに逆走している。几帳の周りで座つたり右端で立ち止まったりしている女たちとは明らかに異なり、前のめりに疾走する女には躍動的な動きがあり、女たちの中でこれだけが動的で異質な要素を持っている。几帳と唐櫃の場面との間に置かれているところから、両方を繋ぐ役目を担っていると思われるが、唐櫃の場面に組み入れて見た場合、ここに新たな展開が表れる。

体を前のめりに傾け、疾走している女の様子は、まるで唐櫃と赤鬼から一目散に逃げだしたように見える。これを先の經典に重ねて見ると、破戒僧を探す鬼と唐櫃に隠れる僧に加えて、それらを後にして逃げる女という組み合わせは、僧の女犯を連想させる。

発心して出家受戒した僧には自らを律して戒律を守ることが求められたが、中でも不淫・不盗・不殺・不妄語は重要な戒に規定されており、これを犯すことは四重罪と称する重大な罪とされていた⁽⁴⁾。その中の不淫とは僧にあらゆる性的な交わりを禁じるものであるが、人間生来の欲望に係わるものであるだけに、これを犯す僧は少なくなかった。さらに淫戒に関する破戒の中で、女性との破戒は、特に女犯と呼ばれていた⁽⁵⁾。

この場面(図6)を見ると、「走る女」の妖怪は行列に逆行して疾走しているが、これと同じように行列に逆行して走っている妖怪は絵巻にもう一か所描かれており、巻末では、すぐ後ろの赤い球体から逃げ出す姿と解釈されている⁽⁶⁾。だとすれば、「走る女」は、すぐ後ろの鬼や唐櫃から逃げ出したものと見ることができるといえる。さらにこの「走る女」と「黒衣の妖怪」は、獣という点においても対応しているところから、大きい赤鬼が「黒衣の妖怪」を追い詰めているのは、「黒衣の妖怪」が女犯を犯したからではないかと想像されるのである。



図6



図7



図8

三 《赤い妖怪》と破戒

《黒衣の妖怪》に破戒が想定されるなら、この妖怪との対応が見られる《赤い妖怪》(図5)にも破戒が描かれている可能性がある。それはどのようなものなのか。《赤い妖怪》は、地面に腹ばいになっているように見える。真珠庵本の中には、《赤い妖怪》と同じように地面を這っているもの(図7・図8)もいるが、どれも手足で自分の体を支えている様子は、《赤い妖怪》と異なっている。《赤い妖怪》で特に目立つのが、腹部中央にぶら下がっている紐状のものである。この紐は体と同じ色をしているので、体の一部の

ように見えるが、(図7) (図8)の妖怪にあるような尻尾ではないようである。では、この紐は何か。

この形状と腹部の真ん中という位置、これはへその緒ではなからうか。とすると、《赤い妖怪》は生まれたばかりの子、あるいは胎児を連想させる。

赤子は胎内にいる間、母親の胎盤とへその緒で繋がっており、生まれた後も、すぐには歩くことはできない。それを象徴的に《赤い妖怪》(図6)として表現したのではなからうか。丸みを帯びた滑らかそうな体をしているのは、いかにも生まれたての赤子を示しているからではないか。この《赤い妖怪》は男女の交渉を象徴するものとして、胞衣や胎児や生まれた子などすべての子を、《赤い妖怪》の姿に集約して描いているのではなからうか。これらについては後述する。

このような推測は、唐櫃の場面における考察と矛盾するものではない。なぜなら、すでに述べたように、この《赤い妖怪》との対応が認められる《黒衣の妖怪》には、女犯が想定されるからである。

女犯が、女性以外を対象とする場合と決定的に異なっているのは、破戒の結果として懐妊する可能性があるかという一点に尽きる。それは、僧の女犯を白日の下に晒す証拠以外の何ものでもない。しかし、ではなぜ、絵巻に女犯が描かれているのか。

中世に盛んに描かれた「地獄草紙」の中に破戒僧だけが堕ちる「沙弥地獄」(7)の絵巻があり、地獄に堕ちた僧の中には、不淫戒を犯した僧もいる。同様に、真珠庵本にも不淫戒を犯した破戒僧が描かれているのではないか。「沙弥地獄」のような絵巻だけでなく、文献からそれは確認することができ。

例えば、説話集『古事談』(8)にはそれを記した次のような話がある。

成尊僧都は、仁海僧正の真弟子、と云々。或る女房、彼の僧正に密通する間、忽ちに懐妊して男子を産出す。母堂云はく、「此の児長生成せば、此の事自ら披露せしめんか」とて、水銀を嬰兒に服せしむ、と云々。水銀を服せしむる者、若し存命せば、其の陰全からず、と云々。之れに依りて件の僧都は、男女において一生不犯の人なり。

「真弟」あるいは「真弟子」という語は、師と親子の関係にある弟子を指す。僧正の「密通」によって生まれた子が、長じて父親の轍を踏まぬようにと、母の女房は嬰兒に水銀を飲ませた。命があれば水銀の影響で不能となるが、果たして僧正の子は一生不犯であったという。

この話では、僧官の最上位である僧上が淫戒を犯しているが、「真弟子」という語は、女犯を正当化するものであったかも知れない。説話には、「水銀を服せしむる者、若し存命せば」と記されており、これは命を落とす危険を承知で生まれた子に毒物を飲ませていることを示している。

これに関連して、『今昔物語集』(9)巻一二・三四に興味深い話がある。「其ノ母諸々ノ子ヲ生ムニ、難産ニシテ不平ズ。而レバ、此ノ聖人ヲ懐妊セルニ、流産ノ術ヲ求メテ毒ヲ服スト云エドモ、其ノ驗無クテ遂ニ平カニ生レリ」と書かれているのだが、この話では、

難産を幾度も経験した母親が、次の子を懐妊した時に、流産しようとして毒を飲む。ところが、毒の効き目がなくて無事に出産したという。

説話においては、望まない妊娠や出産を回避するために劇薬物が使われている。こうした薬物を誰もが入手できたどうかは解らないが、説話からは墮胎や子殺し、間引きなどが想像される⁽¹⁰⁾。

これらを踏まえて真珠庵本を見ると、《赤い妖怪》には懐妊したものの生まれなかった子や、生まれはしたが命を絶たれた子、産み捨てられた子など様々な赤子の姿が重ねられている可能性が浮上する。地面に腹這っている姿からはこうした赤子が道端に打ち捨てられていたことも想像され⁽¹¹⁾、ここに描かれたことも否定できない。

さらに仏教説話集の『沙石集』には、僧の妻帯を題材にした説話がいくつか見られるが、巻四ノ二⁽¹²⁾は、「今の世には、隠す聖なほ少なし。せぬ仏、いよいよ希なり。生死の業、流転の因、ただこの事なり。」と記して、僧の妻帯を嘆き、生死を繰り返して迷いの世界から抜け出せないのは愛欲に因るので、迷いから抜け出すためには淫心を絶てと繰り返して説いている。淫心とは性的欲望のことであるが、ことばを重ねて説く背景には、女犯と同一の僧の妻帯が、見過ごせない状況にあったことが想像される。

続く巻第四ノ三⁽¹³⁾は、当初は密かに女性の家に通っていた僧が、次第に大胆になってゆき、最後には自ら人に妻子を紹介するまでになったという話で、僧の破戒に対する感覚が鈍くなっていく様子が、如実に分かる例である。

信州のある山寺に上人あり。三腹に三人の子を持ちたり。初めの腹の子は、まめやかに忍び忍び通ひければ、上人の子と云ひて具し来たりけれども、不審に思えければ、名、「思ひもよらず」とぞ付けたり。次の腹の子は、時々我が房にも忍び忍び通ひて住みければ、ひたすら疑いの心も薄くて、名をば、「さもあらん」と付けたり。後の妻はうちたえ家に置きて、疑いの心もなかりければ、その腹の子をば、「子細なし」と付けたり。ある人に逢ひて、自ら名のりて、この聖、「三人の子あり、しかしかと名付けて候。是れは、『子細なし』が母なり」とて、妻も出でて見参し、「思ひもよらず」も、少し大人しき子にて有りけるを、見たる人の物語なり。

この説話も、子どもが女犯の証しであることを明確に語っているが、上人が当初「忍び忍び」通ったのは、女犯を犯すことに後ろめたさを感じていたのであろうが、やがて妻子の存在を平然と語るようになる。物語の展開はまるで笑い話のようであるが、僧の妻帯や密通による破戒が決して希なものではなく、むしろ常態化していたことを示す例である⁽¹⁴⁾。このような僧の世界の実態が背景にあって、《黒衣の妖怪》と《赤い妖怪》に女犯が暗示されたのではないかと考える。

これを踏まえて改めて絵を確認すると、唐櫃の場面と(図2)と《赤い妖怪》の場面(図3)は、どちらも、妖怪が攻撃側と防御側に分かれているが、《黒衣の妖怪》と《赤い妖怪》は防御側である。仏教の見地に立てば、二体は破戒を象徴する故に攻撃されていると見ることができるのではないか。

ここで考察したように、《赤い妖怪》が破戒の象徴であれば、几帳の場面、唐櫃の場面と併せ、真珠庵本の中心部分を大きく破戒が占めているということになる。破戒は真珠庵本の主題ではないかと考えられるこれを確かめることはできない。真珠庵本にはなぜ文字がないのか。それについて、仏教的な観点から考えてみたい。

四 『百鬼夜行絵巻』と真珠庵

真珠庵本と真珠庵との関係性については、所蔵の経緯が不明とされる以外に、これまで特に取り上げられることはなかった⁽¹⁵⁾。絵巻には「百鬼夜行図 土佐光信筆 真珠庵」と記した紙片があるが、これは明治時代のものであり⁽¹⁶⁾、制作当時の情報が得られるものではない。この絵巻の解明が尽くされたといえるのは、文字情報がないのが最大の要因と思われるが、なぜ、文字がないのか。この問題について、真珠庵との関係性から考えてみたい。

この点において寺社縁起に着目すると、寺社が所蔵する絵巻には縁起を描いたものがあり、その内容は多く所蔵先と密接な関係性を持っている。つまり、寺社縁起に関しては絵巻の内容と所蔵先には必然性が認められるのである。同様のことが真珠庵本『百鬼夜行絵巻』についても考えられないだろうか。

真珠庵がこの絵巻を所蔵することについては、何の記録もないという。初めから無かったのか、あったものが失われたのか。可能性はいくつも考えられるが、結局のところ、偶然か必然かの二つに絞られるように思う。真珠庵に全く関係なく制作されたものが、偶然に、あるいは何らかの縁によって所蔵されることになったのか、それとも当初から真珠庵に所蔵するという明確な意図の下に制作されたのか、という二点である。

もし必然性があるのだとしたら、なぜ文字が無いのか。所蔵の記録と同様に初めから無かったのか、あったものが失われたのか。これについても二つの可能性が考えられるが、本稿では真珠庵が禅宗寺院だということに注目して、絵巻に文字が無い理由を探ろうと思う。

五 禅と真珠庵本

この絵巻に関しては真珠庵が所蔵していること、真珠庵が禅宗寺院であることの二つが明らかであるが、真珠庵に納めるために作られたと仮定した場合には、真珠庵が禅宗寺院であることが重要な意味を持つ。なぜなら、禅宗には「不立文字」という禅宗の立場を示す語があるからである。日本に禅宗を伝えた栄西の著とされる『興禅護国論』⁽¹⁷⁾の中には次のように記されている。

この禅宗は不立文字・教外別伝なり。経文に滞らず、只だ心印を伝ふ。文字を離れ、言語を亡じて、直に心源を指してもつて成仏せしむ。

これによると、禅宗の教えとは、悟りは心から心へ伝えるもので、文字やことばを超えたところにあるという。文字のない絵巻を真珠庵が所蔵するが、真珠庵は禅寺であり、さらに禅宗の教えは、文字や言語を無くして心で悟りを得よというのである。ここに、絵巻が真珠庵に所蔵される必然が窺えるのではなからうか。

禅宗寺院が所蔵するという事実を汲んで禅の観点から絵巻を読むなら、真珠庵本に文字や文献が見当たらないのは、「禅宗は不立文字・教外別伝なり」という禅の教えに従って、すべての文字をあえて排したことによるという推測が成り立つだろう。

禅宗寺院の所蔵を前提として作られたならば、真珠庵本は禅の教えと深くかかわっていることが考えられるのである。

真珠庵本は舞楽法会の行列を模して妖怪行列を描き、妖怪には破戒僧が推測されるというように、既成の価値観をひっくり返すような諧謔と批判精神を読み取ることができる。このような捉え方は、真珠庵の開祖一休宗純を想起させるものではなからうか。

一休は、『仮名法語』や『骸骨』などに見る平易な法語で知られているが、禅宗寺院の腐敗や墮落を繰り返し批判する一方、自らを「破戒の沙門」⁽¹⁸⁾、「大風顛太妖怪」⁽¹⁹⁾と称して、奇行や風狂でも知られていた。他方、生得の才気と機転で人々を魅了し、また機知に富んだ諧謔精神においても逸話の多い人物であった⁽²⁰⁾。経緯はどうあれ、文献に見える一休の人物像と照らし合せた時、仏教界の内実を妖怪になぞらえて表現しているといえる絵巻が、奇しくも一休ゆかりの寺に所蔵されているという事実は興味深い。

たとえ一休と直接の関連性がないとしても、真珠庵が禅宗寺院であることに着目すると、真珠庵本は禅宗の教義に従ってあえて文字を排しているという見方がなりたつのではないか。

むすび

本稿では、唐櫃の場面と《赤い妖怪》が描かれている場面とが対応していることを確認した上で、《赤い妖怪》に女犯が象徴されている可能性を指摘した。これによって絵巻の中心部分(図1)全部が破戒につながっており、唐櫃と几帳の場面に加えて、《赤い妖怪》の場面にもそのことが認められるのである。本稿では破戒が真珠庵本の主題に係わることを考察した。

さらに、真珠庵本を所蔵する真珠庵が禅寺であることに着目し、禅の視点から見た場合、絵巻に文字や文字資料が無いのは、不立文字という禅の教えが係わっているからではないかという可能性を指摘した。

禅宗の関与を認めるなら、この絵巻は厳粛な仏教儀式を摸しながら、その対極にある破戒僧の姿を絵巻の中心部分に取り込んで正と邪を反転させ、笑いの中に仏教界への批判的なまなざしを紛れ込ませていると見られるが、その上で、すべてを「不立文字」という禅の教えで覆って邪を仏の教えで包み込む、という構成になっている。本稿における考察によれば、妖怪行列に仏教の教義を取り込むという方法はパロディと捉え得るが、こうした発想の背景にはどのようなものがあるのか、引き続き探っていきたい。

注

- 1 「第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞楽法会」
- 2 「第三章 破戒の経典と妖怪をめぐる―『百鬼夜行絵巻』の方法」
- 3 「興禅護国論」(柳田聖山校注『中世禅家の思想』日本思想大系16 岩波書店 一九七二) 一二頁。『法苑珠林』「破戒篇」(『大正新脩大藏経五三』「事彙部卷第九〇戒篇 第八八 引証部第二一九四七頁」に同様の記述がある。
- 4 戒律については下記を参照。『岩波仏教辞典』岩波書店 二〇〇〇、石田瑞磨『例文仏教大辞典』小学館 二〇一一。
- 5 石田瑞磨(『女犯 聖の性』ちくま学芸文庫 筑摩書房 二〇〇九) 参照。
- 6 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四、小松和彦『百鬼夜行絵巻の謎』集英社二〇〇八、湯本豪一『百鬼夜行絵巻 妖怪たちが騒ぎだす』小学館 二〇〇五など。
- 7 益田家本「地獄草紙」甲巻(『餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』日本の絵巻 中央公論社 一九八九) 参照。
- 8 『古事談』(『古事談 続古事談』新大系41)。
- 9 今昔物語集』巻二・三四(新大系35)。
- 10 《赤い妖怪》を随胎児(水子)とする見方については、伊藤伸江氏よりご教示を賜った。
- 11 こうした捉え方については、久富木原玲氏よりご教示を賜った。
- 12 『沙石集』四・二(新全集52) 米沢本。
- 13 注12に同じ。
- 14 注5に同じ。妻帯した僧とは別に、恋慕や一時の欲望から淫行に走る事は妻帯より可能性が高いはずと記す。西口順子氏は僧の妻帯が「中世にはもはや常識にさえなっていたかの感がある」とする(『女の力―古代の女性と仏教』平凡選書110 一九八七)。
- 15 西山克氏は、この百鬼夜行絵巻が真珠庵に伝来する事実と一休の詩に着目し、これが「一休宗純の周辺で制作された可能性を探ろうとしている」(「『妖物絵』の誕生―『百鬼夜行絵巻』とは何か」関西学院史学43 二〇一六・三)。
- 16 小松茂美「百鬼夜行絵巻の謎」(『熊恵法師絵詞 福富草紙 百鬼夜行絵巻』日本の絵巻 大成25 中央公論社 一九七九)。
- 17 柴西「興禅護国論」(注3に同じ)。
- 18 平野宗浄『一休和尚全集第一巻 狂雲集(上)』春秋社 一九九七 三一三頁。
- 19 『一休和尚年譜1』(今泉淑夫校註 平凡社 一九九八) 一七二頁。
- 20 注18、注19。参照。

図出典

*真珠庵蔵『百鬼夜行絵巻』データベースによる。

はじめに



図1

「百鬼夜行絵巻」と称されるものは江戸時代に入ってから、一気に数を増している。なかには詞書が書かれているものもあり、例えば国会図書館蔵本には平安末期の福原遷都で荒れ果てた屋敷での出来事だとする説明が記され、あるいはまた東京国立博物館本には、個々の妖怪の名前や説明が付されている。ところが真珠庵本「百鬼夜行絵巻」については、これが何を意味しているのか明確な答えはない。周知のとおり、文字をはじめ裏付けとなる資料がないからである。

この絵巻については、表現の中に仏教的なものを読み取る先行研究があり⁽¹⁾、真珠庵本の行列に舞楽四箇法要の次第が踏まえられていることも考えられる⁽²⁾。これを踏まえて、さらに深く仏教に関わる要素があるという見通しを持っている。しかしながらこの絵巻には明らかに神事の要素が認められる場面がある。それはこの絵巻の後半部分に描かれている(図1)台所道具を主体とした妖怪たちの場面である⁽³⁾。本稿ではこれを取り上げて考察を進めていきたい。

真珠庵本の妖怪たちはいくつかのグループに分かれて、それぞれが小さな物語を持っていると推測されるが⁽⁴⁾、この台所道具の妖怪たちも一つのグループとしての意味を担っている。絵巻の妖怪たちについては、人間の行う祭礼行列を真似ているとする先行研究がある⁽⁵⁾。確かにこの場面の中央部分にも鍋を被った足を挙げ、まるで踊っているような姿の妖怪もいるところから、祭りに繰り出す様子を描いているようにも見える。この鍋を被った妖怪を《鍋妖怪》として以下に考察する。まずは(図1)の妖怪それぞれの位置関係と姿について確認しておきたい。

台所道具のグループの先頭は、釜を被った《釜妖怪》で、神楽鈴を持った《鈴妖怪》がすぐ後に続いている。次に鍋を被った前掲の《鍋妖怪》がいて、台所道具を吊るした天秤棒を担っている。その後ろからは、金輪を頂いた《金輪妖怪》が追いかけてくるが、これらすべてには前述のように祭りのイメージがある。それは付喪神に関わる祭礼行列だと指摘されている⁽⁶⁾。しかし本稿では、これとは異なる祭りの場を想定している。

この場面の妖怪たちの中で、最も印象的なのは中央部の《鍋妖怪》である。これは鍋を

被って参詣するという筑摩祭を踏まえているのではないかと考えられる(7)。またこれに関連して、『釜妖怪』『鈴妖怪』には湯立神楽、『金輪妖怪』は貴船参詣というように、妖怪たちには神事や祭りがはめ込まれることを検証する。

一 筑摩祭

(1) 鍋と神事―筑摩の鍋祭り

再び(図1)を見ると、中央部に鍋を逆さに被る『鍋妖怪』が描かれている。これは鍋を被って参詣する筑摩祭を象っているのではないか。筑摩神社の祭りは平安時代から今に至るまで続いている祭りで、三大奇祭として知られており、「伊勢物語」一二〇段の和歌に詠み込まれている。

昔、おとこ、女のまだ世経ずとおぼえたるが、人の御もとに忍びてもの聞えてのち、
ほど経て、

近江なる筑摩の祭とくせなんつれなき人の鍋の数見む(8)

この歌は、勅撰集に「いつしかも筑摩の祭早せなんつれなき人の鍋の数見む」(9)とあるのはじめ、和歌集や歌論集など多くの文献に引かれている。和歌には「筑摩の祭」と共に「鍋の数」が詠み込まれているが、この言葉は祭りの形態に大きく結びついている。

では、鍋の数が要となる筑摩の祭りとはどのようなものか。歌論集「俊頼髓脳」には次のように説かれている。

近江なるちくまの祭とくせなむつれなき人のなべのかず見む

これは、近江の国、津久麻の明神と申す神の御ちかひ、女の、男したる数にしたがひて、土して作りたるなべを、その神の祭の日たてまつるなり。男あまたしたる人は、見ぐるしがりて、少しをたてまつりなどすれば、物あしくてあしければ、つひに数のごとくたてまつりて、祈などしてぞ、ことなほりける。(10)

琵琶湖の辺にある筑摩神社の祭りでは、里の女が契った男の数だけ鍋を被って参詣すること知られていた。たとえ鍋を少なく被って男の数を偽ったとしても、神威によって露見してしまうとされ、筑摩神社の神は女の多情を戒める神として認識されていたことが分かる。筑摩祭をこのように捉える視点は室町時代の「伊勢物語」注釈書(11)にも見える。

鍋は筑摩祭の本質に関わるものと思われるが、それは他の文献からも確認できる。例えば『後拾遺和歌集』には、

御贖物の鍋を持ちて侍りけるを、大盤所より人の乞ひ侍りければつかはずとて、鍋に書き付け侍りける

おぼつかな筑摩の神のためならばいくつか鍋の数はいるべき 藤原頭綱朝臣(12)

とあり、また「続詞花和歌集」には次のような掛け合いの歌が載っている。

ものへまうでける女房三人ありけるが、みすみにたちてもいふを見ていひやりける
うち見ればかなへのあしににたるかなばけむねずみになりやしなまし 法橋忠命
返し

打ちみればなべにもにたるかがみかなつくまのかずにいれやしなまし 女房 (133)
これらの資料は、筑摩祭と直接関係のない状況下においても、「鍋」といえば瞬時に「筑摩祭」という連想が働いたことを物語る。こうした連想は和歌だけでなく、物語には「筑摩の祭に重ねる近江鍋にてもあれ」(14)という記述があり、鎌倉・室町時代の王朝物語にも
女君はいろいろに積もる筑摩の神の鍋の数を心憂く思ひ知る上に、大将をばありし昔
の恋しさ染みぬるよそへとこそ思ひしか、これはいと心憂く… (15)

と記されている。また同時代の歌合には「うらめしや筑摩のなべの逢ことを我にはなどか
かさねざるらん」(16)という鍋売の歌がある。

さらに、江戸時代前期(延宝四年一六七六)の俳書には、筑摩祭といえは「鍋の数」、
鍋といえは「筑摩祭」と出ている(17)。時代とジャンルを超えて、筑摩祭と鍋の数は互い
に連想を誘い合う対のものとして認識されていたことが、これらの資料から見えてくる。

筑摩祭は「鍋冠祭」とも称されるように、その最大の特徴は、笠のように鍋を被るとこ
ろにある。「あふみにつくまと云在所のまつりになべをい
ただくは」(18)と記される筑摩祭の特徴は、現在の祭り
にもその名残を留めている(19)。

そうであれば(図2)の、大きな鍋を笠のように被つ
て大股で歩いている様子は、筑摩祭に参詣する様を写し
取っているかのように見て取ることができる。さらにこ
の《鍋妖怪》の前後にも神事を象った妖怪たちが描かれ
ているので、以下これについて検討する。

(2) 釜と神事―湯立神楽

(図1)で《鍋妖怪》の前方には《釜妖怪》《鈴妖怪》がいるが、ここには「湯立神楽」
という神事が描かれている。

「熊野詣日記」(応永三四年一四二七)には「御両所の御まへにて御湯立あり。(中略)
御神楽まいらせらる」(20)とあり、湯立神楽は熊野詣の折にも行われた。湯立ては、神前に
沸かした釜の湯に笹の葉を浸しては周囲に振りかけて清める神事で、湯立ての後では神楽
が行われることもあった。「金槐和歌集」には、

里巫女がみ湯立て笹のそよそよになびきおきふしよしや世の中(21)

とあり、湯立て神事には「釜」と「笹」が使用され、巫女は「神楽鈴」を振りながら舞を
奉納する(図3)。俳諧の付合にも、釜の項には湯立て、湯立ての項には神楽や鈴や神子
が記載されるように(22)これらは湯立てに使用される道具として知られていた。



図

絵巻には、釜・笹・神楽鈴という湯立てに使われる三点の道具が描かれている(図4)。頭に釜を被った《釜妖怪》は両手に笹の葉を握っているが、これは湯立てをイメージさせる。神楽鈴を持った妖怪はその隣に描かれるところから、これは巫女に見立てたものと推測される。《釜妖怪》《鈴妖怪》は近くに配置されているので、釜・笹・神楽鈴が一組のものとして受け止められる(23)。

湯立神楽の神事において釜と神楽鈴は必須である。したがって、(図4)の《釜妖怪》《鈴妖怪》の場面も、湯立神楽という神事を象っていることが確認される。

(3) 鍋と釜の祭り

見てきたように、鍋と釜が連続しているこの場面には、「筑摩祭」と「湯立て」という二つの神事が描かれていると考えられる。しかしながら、江戸時代前期に成った俳諧集の神祇の部立には、

鍋と釜との数の多さよ御湯だてもするや筑摩の神祭

重頼(24)

とあって、鍋と釜と湯立てが同時に筑摩祭の一首に詠みこまれていることが分かる。実は筑摩祭では湯立神楽も行われているのである。すると《鍋妖怪》に《釜妖怪》《鈴妖怪》を含めた場面全体が、鍋を被り、湯立神楽も行われる筑摩祭を再現している可能性がある。

さらに『神社啓蒙』(寛文七年・一六六七)には「戴_テ釜_ニ鍋_ヲ奉_ル神_ニ」(25)と記され、筑摩祭においては鍋と釜を被っていることが分かる。鍋だけでなく釜も被るところから、近在で筑摩祭は古くから「鍋釜祭」と呼ばれていたのが、いつしか「鍋冠祭」と称されるようになってしまったという(26)。前掲の歌に「鍋と釜との数の多さよ」とあるところからすると、筑摩祭では鍋だけでなく釜も被っている。また「御湯だてもするや」とあるところから、湯立ても行われていることが分かる。

前項で検討したように、《釜妖怪》は湯立てを表現しているが、湯立てを示すだけなら釜を被る必然性はないように思われる。《釜妖怪》の姿は、鍋・釜を被るといふ筑摩祭の特徴に合致している。それゆえ、鍋・鈴・釜が連なって描かれるのは、「筑摩祭」と「湯立神楽」という二つの神事ではなく、湯立神楽も含めた「筑摩祭」を象っているのだと考えられる。つまり、《鍋妖怪》《釜妖怪》《鈴妖怪》の三つで筑摩祭という神事の場面を構成するのである。



図4



図3

二 祭りが内包するもの―神事と仏教

ここまでは、妖怪たちに筑摩祭という神事が象られていることを確認した。ところが、ここには仏教的なものも重ねられている。その二重性について以下考察をする。

(1) 鍋における二重性

奈良県吉野郡の大峯山は修験道の山として夙に知られている。その山中には、鍋を被った役行者像を祭った鍋冠行者堂(図5)があり、「鍋冠行者堂縁起」⁽²⁷⁾という伝承が伝わる。それは、役行者が山中で修行中に大蛇に火を噴きかけられたが、携行していた鍋を被って避け、大蛇を退治したという内容である。この縁起を記した堂脇の銘板には以下のようにある。

文武天皇の御宇、修験道の開祖役の行者(神変大菩薩)が吉野熊野を結ぶ大峯山中で衆生済度の為に修行中、この付近にさしかかった際、その修行を妨げようと大蛇が現れ、口から火を噴き、その火は火の玉となって行者に降りかかりました。行者は峯中での食事に携帯していた鍋を被ってその難を避け、修行で身につけた呪術で、その大蛇を退治しました。その大蛇の頭は現在の大峯山寺本堂のあたりに弾け飛んだので、本堂の内々陣は現在も辰の口と呼ばれています。また、その大蛇の尾は、遠く吉野山まで弾け飛び、その地は現在、辰の尾という地名になっっています。さらに、その大蛇の腹部がよこたわっていたこの付近は蛇腹と呼ばれています。



図5

このような故事にちなんで、古くからこの地には、ほかに類を見ない鍋を被った型の行者尊が祀られるようになりました。

これは口伝によって修験者の間では古くから伝えられ、広く知られているという⁽²⁸⁾。吉野から山上ヶ岳にかけて一連の山々の総称が金峯山と呼ばれるが、上記の銘板における文中に「辰の口」「蛇腹」「辰の尾」という三つの地名があるように、ここには竜神信仰があつて全体が龍体と解釈され、修験道の修行の場となっている。

「辰の口」は山上ヶ岳頂上にある大峯山寺本堂の真下にあつて、秘所中の秘所とされ、かつてはそこに池があつたと伝わる。また大蛇の腹部が横たわっていた鍋冠行者堂の辺りは「蛇腹」と呼ばれ、尾が飛んだ地「辰の尾」は、山裾の集落の地名⁽²⁹⁾として今に残されている。

『西行物語絵巻』には、「深き谷の水を汲み、高峯の薪を取りて提子を暖めては」⁽³⁰⁾とあり、修験者たちが金輪や鍋を使って自炊する様子が描かれている(図6)。修験者は

(図7)(図8)で修験者の腰を覆っているのが引敷で、毛皮で出来ているのが分かる。修験者は他にも特徴として金剛杖を持つことが目を引く⁽³⁵⁾。

《釜妖怪》の姿を確認すると、これは黒毛の獣ではなく、毛皮を衣としてまとっていることが分かる(図9)。真珠庵本に描かれた他の大方の妖怪と異なり、《釜妖怪》はなぜ毛皮を着て、なおかつ後姿を見せる形になっているのか。それはこの妖怪が毛皮を身に着け、しかもそれが背面を覆っていることに意味があるからではないだろうか。毛皮で腰の後ろを覆うという共通性が認められる引敷を示唆するものと思われる。《釜妖怪》が前述の如く「湯立て」をイメージさせることも合わせ考えると、《釜妖怪》は修験者を髻髯とさせる⁽³⁶⁾。よって、《釜妖怪》《鈴妖怪》《鍋妖怪》たちには神事だけでなく、修験者という仏教の要素が重ねられているということが出来る。

三 恋と嫉妬

これまで見てきたように、《鍋妖怪》《釜妖怪》《鈴妖怪》は神事と仏教という二重性を持つているが、このような宗教的な場面に、実は恋や嫉妬という極めて人間的な要素をも含み込んでいる。

(1) 《金輪妖怪》と《鍋妖怪》

まず、冒頭の場面の右端に位置する《金輪妖怪》について検討する。(図10)はこの《金輪妖怪》の頭の部分を拡大したものであるが、これは火が燃える金輪を頭にいただいている。この姿は、能「鉄輪」の主人公を想起させる⁽³⁷⁾。この妖怪に芸能の影響を見て滑稽な化け物とする見方もあるが⁽³⁸⁾、本稿では嫉妬という観点から捉えたい。能の「金輪」といえば、嫉妬がテーマになっているからである。

能「鉄輪」とは、夫に裏切られて嫉妬にかられた女が復讐を誓って貴船の神に祈り、火のついた五徳を頭に載せた鬼になるという話で、次のように記される。

あまり思ふも苦しさに、貴船の宮に詣でつつ、住むかひもなき同じ世の、中に報ひを見せ給へと(中略) シテわれは貴船の、川瀬の螢火、地頭に頂く、鉄輪の足の、シテ炎の赤き、鬼となつて、地臥したる男の、枕に寄り添ひ、いかに殿御よ、珍しや⁽³⁹⁾。

上演に際しては、主人公が金輪を逆さにして脚に火を灯した冠を被る(図11)。また下線で示したように、《金輪妖怪》は能の「鉄輪」とびったり重なっている。

嫉妬がテーマとなる話は他にもあり、『平家物語』には嫉妬から鬼になった女が貴船大明神に祈り、「頭に鉄輪をいただき、三つの足に松明を結びつけ、火を燃やし」⁽⁴⁰⁾たと記さ



図 1 1



図 1 0

れる。また、奈良絵本「熊野の本地」には、詞書に、

又きさきたちよりあひ給ひて（中略）大わうをおとしまいらせんとてたけ七しやくは
かりのねうはうを一人して十人つゝいたしてかほにはすみをぬり身にはあかき物をき
せかなわをいたたかせ三のあしにはらうそくをとほして、うしのときに、こすいてん
よせて一とにときをつくりていわく…（41）

と記され、そこに添えられた絵（図12）と真珠庵本の《金輪妖怪》との共通性が指摘さ
れている（42）。これらはいずれも「嫉妬の鬼」として造形されている。「金輪の鬼」の眼目
は、嫉妬から鬼になったところにあるが、文献に描かれたその姿は、絵巻の《金輪妖怪》
に重なっているのである。さらに「乳母の草紙」には、

添ふ程の人にはいさゝかも違ふ事あらば、食い付きても死に、「鉄輪」の能の（43）とく、
恐ろしき怨霊とも成ぬべき思ひ知るやうに、言ひ捨つる言の葉も念ふかく、（43）

とあり、俳書の付合には、「鉄輪」に対して「嫉妬」や「能」が記されている。また、「憤」
の項に「火吹竹」が記されているのは興味深い（44）。い
ずれにしろ、これらの資料から「鉄輪」といえば嫉妬が
連想されたことが分かる。《金輪妖怪》は嫉妬の鬼として
描かれた可能性が高い。

さらに俳書の「俳諧恋之詞」には、「つくま祭に鍋^ラか
つく」、「金輪^ニ火ともす」（45）と書かれているが、絵巻の
場面にはこの「俳諧恋之詞」そのままの光景が見受けら
れる（図13）。

《金輪妖怪》は《鍋妖怪》に向けて火吹き竹を吹いて
いるが、鍋には炎が燃えており、金輪から鍋へと炎が飛
び移っているようである。これは何を意味するだろうか。
筑摩祭では、契った男の数だけ鍋を被るのであり、「つれ
なき人の鍋の数見む」と和歌にも見えるように、鍋は嫉
妬に十分結びつくものである。一方、金輪といえは嫉妬
の象徴であるところから、これは《鍋妖怪》に対する《金
輪妖怪》の嫉妬と読み取れる。

《鍋妖怪》は天秤棒に摺子木を吊るしているが、摺子
木は《釜妖怪》の足元から肩先に届くほど大きなもので、
そこに小さい金輪が括りつけられている。この摺子木は
男性を象徴するものと思われる（46）。

摺子木が《鍋妖怪》と後ろから追いかけてくる《金輪
妖怪》との間に位置する上に、そこに金輪が括られてい
る。《金輪妖怪》と《鍋妖怪》には、先述のように嫉妬の
関係性が見出せる。これらを勘案すると、摺子木は嫉妬



図13



図12

に関わるものとして誇張して描かれ、金輪もまた、嫉妬の意味を込めてそこに括られたのかも知れない。

(2) 《釜妖怪》と《鈴妖怪》

ここまで《金輪妖怪》と《鍋妖怪》との関係における恋や嫉妬の要素について見てきたが、ここには同性愛が描かれているのではないかと考えられる。仏教界における同性愛は説話や絵巻などを通じてよく知られている。ほとんどは稚児をめぐるものであるが、山伏の間にも同性愛があったことは次の資料から窺い知ることができる。

そこには持者と山伏の歌合が載っているが、この資料によれば、山伏は持者と一対で行動したことが知られる。

(山伏) 先達の慙愧懺悔は我やせんいたの目につくむしのした哉

(持者) いかにしてけうとく人の思ふらん我も女のまねかたぞかし (脚注①)

〔画中詞〕

(山伏) 是は出羽の羽黒山の客僧にて候。三のお山に参詣申候。

(持者) あら、おんかなおんかな、二所三島も御覽ぜよ。(脚注②)

〔脚注〕

①なぜうす気味が悪いと、人は思うのだろうか。私も女性の姿を真似ているのですよ。

持者が実は男性で、女装をしていたことは、すでに鶴岡・持者・恋歌に(中略)記す。

②ああ、おっかな、おっかな。二所三島もご照覧あれ。山伏(男)には、馴れ親しまないことを神に誓っている。(47)

脚注は「羽黒山伏に持者が追われている図である」と加えている。持者は一種の行者で、女装していたことが「我も女のまねかたぞかし」という持者の歌から明らかである。髪を伸ばして女装した姿は絵(図14)にも描かれている。女人禁制の修行において、時に侍者はいわば女性の代わりとして、山伏の関心を引く存在であったことが推測される。

また「鶴岡放生会職人歌合」には、

なべてには恋の心も変わるらんまことほうなひかりは乙女子(48)

という持者の歌があり、これによってやはり持者の女装が分かる。この歌では「恋の心も変わるらん」と詠まれているが、ここには恋から嫉妬へと移行する可能性が窺われる。筑摩祭においても同様のことを認めることができたが、一対で行動する女装の持者と山伏の間には、恋や嫉妬が生まれるようなことがあったのではないかと思われる。

(図4)のように《釜妖怪》《鈴妖怪》が連れ立って歩く姿は、山伏と持者が連れだって歩く絵(図14)と対応している。《釜妖怪》が修験者を示すのであれば、これと組む《鈴妖怪》は女装した持者(49)ということになる。



図14

この場面には、例えば「恋路には仏の道もうち忘れ」⁽⁵⁰⁾と俳諧に詠まれているような、修験者と持者との間に生じる恋や嫉妬の要素⁽⁵¹⁾が読み取れる。

(3) 男女の転換

ここに描かれた一連の場面を見ていくと、いくつか男女が逆になっていることに気づく。まず《鍋妖怪》については、筑摩の祭で鍋を被るのは明らかに女とされているが、ここでは男が被っていて、女から男への反転が認められる。次の《鈴妖怪》は巫女の姿であるが、《釜妖怪》との間に山伏と持者の関係性が想定されるところから、この妖怪にも女から男への転換を見ることができると推測される。

能では鉄輪は女が被るのだが、《金輪妖怪》は男か女か判然としない。しかし《釜妖怪》と一対の《鈴妖怪》に反転が認められるとするなら、これに対応している《鍋妖怪》《金輪妖怪》にも反転され、《金輪妖怪》は女から男への転換が成されている可能性もある。このように性を転換させることもまた絵の見所の一つだったのかも知れない。

むすび

(図1)の場面は全体的に祝祭空間をイメージさせる。しかし、それは筑摩祭という実際の祭りを象っている可能性が高い。それに加えて、ここには修験という仏教的な要素も認められる。そこにはさらに宗教者の恋や嫉妬という関係性も込められていると考えられる。これら三つの要素が有機的、重層的に描かれているのが、『百鬼夜行絵巻』の台所道具の場面なのである。

注

- 1 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社一九九四。田中氏は『付喪神記』の影響を挙げ、て巻末の球体を「尊勝陀羅尼の威力」と述べる。
- 2 「第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞楽法会」参照。
- 3 小松和彦は「台所用品の妖怪たち」と指摘(『妖怪異聞録』小学館 一九九五)。永松敦氏からは台所道具を持ち寄る「師走祭」との共通性があるとご教示いただいた。
- 4 名倉ミサ子「鬼と僧―『百鬼夜行絵巻』が語るもの―」(『あいち国文』2 あいち国文の会 二〇〇二・七)。小林健二氏はグルーピングや対の意識があると指摘、山田奨治氏はグループのデータ化に言及される(「パネル・ディスカッション 百鬼夜行の世界」『人間文化』一〇、人間文化研究機構、二〇〇九・一〇)。
- 5 田中貴子氏(注1)、小松和彦氏(注3)は共に、『付喪神記』を挙げて妖怪たちの祭礼行列を述べる。
- 6 注5参照。

7 《鍋妖怪》を筑摩祭とする見方については、久富木原玲氏にご教示いただいた。

8 「伊勢物語」(『竹取物語 伊勢物語』新大系17)。

9 『拾遺和歌集』新大系7 「巻一九雑恋」。

10 「俊頼髓脳」(『歌論集』新全集87)一一四頁。

- 1 1 「伊勢物語歌之注」(『伊勢物語古注釈書コレクション』) 和泉書院 一九九九) 九五頁。
- 1 2 『後拾遺和歌集』新大系8。卷一八(雑四)。
- 1 3 「続詞花和歌集」(『新編国歌大観』) 角川書店、一九六四(戯咲) 968・969。
- 1 4 「堤中納言物語」(『落窪物語 堤中納言物語』新全集17) 「よしなしごと」。
- 1 5 「恋路ゆかしき大将」(『鎌倉時代物語集成』) 笠間書院 一九九〇) 巻五「有明の別れ」(『鎌倉時代物語集成』) 一九八八) には「つくまの神はづかしくて」とある。
- 1 6 「七十一番職人歌合」(『七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集』新大系61)。
- 1 7 『俳諧類船集』近世文芸叢刊1 般庵野間光辰先生華甲記念会 一九六九。二一五・二五頁。
- 1 8 「伊勢物語懐中抄」(注17) 三七二・三七三頁。
- 1 9 祭りでは鍋と釜を被るが、これについては後述する。
- 2 0 「熊野詣日記」(『神道大系 文学編五 参詣記』神道大系編纂会 一九八四) 二五三頁。
- 2 1 「金槐和歌集」(『中世和歌集』新全集49(雑部) 648)。
- 2 2 『俳諧類船集』(注17)。一三二・四六六頁。
- 2 3 (鈴妖怪)を「八乙女」とする先行論は、小松茂美「百鬼夜行絵巻」解説(『熊恵法師絵詞 福富草紙 百鬼夜行絵巻』続日本の絵巻27 中央公論社、一九九三)、湯本豪一『百鬼夜行絵巻―妖怪たちが騒ぎだす』小学館 二〇〇五、など。
- 2 4 「犬子集」(『初期俳諧集』新大系69) 卷二一。
- 2 5 『神社啓蒙』国文学研究資料館D・B・21 六卷一三二頁。矢口丹波記念文庫本(筑摩神社)。釜を被ることは、本資料で一七世紀までは確認できる。
- 2 6 長谷川嘉和「筑摩祭」(『滋賀文化財だより』三一 財団法人滋賀県文化財保護協会 一九七九・一〇)。
- 2 7 田中敏雄「鍋冠行者堂縁起」、鍋冠行者堂(奈良県吉野郡天川村) 銘板による。修験者に伝わる伝承を、自身修験者である田中氏が文章化したもの。
- 2 8 大阪市白井正明氏(修験者)・吉野町役場田中敏雄氏(修験者)・吉野山桜本坊住職巽良仁氏・竹林院住職福井良盟氏からの聞き書きによる。堂と尊像は現在大峯山寺役講の大阪京橋総講中が管理。「鍋冠行者堂縁起」として文字に書かれたものは、銘板があるのみである。
- 2 9 吉野郡吉野町吉野山大字辰の尾。
- 3 0 『西行物語絵巻』日本の絵巻19 中央公論社、一九八八。一四八頁。
- 3 1 桜本坊住職(注28) 参照。
- 3 2 (図8)(図9) 及び、注35参照。
- 3 3 岡崎讓治「修験道用具」(『仏具大事典』鎌倉新書一九八二)(引敷) 三七四頁。
- 3 4 「修験修要秘決集上」(『神道大系 論説編』) 修験道 神道大系編纂会 一九八八) 二五九頁。
- 3 5 桜本坊住職巽良仁氏によれば、峰入りには金剛杖が必携で、時に墓標にもなったという。
- 3 6 修験における湯立てがいつごろから行われていたのか、はっきりと確認できない。山本ひろ子氏は『御神楽日記』(天正九年・一五八一)の記述を挙げて、湯立神楽が大神楽に受容されていた可能に言及する(『変成譜―中世神仏習合の世界』春秋社 一九九三) 一〇五・一二二頁)。
- 3 7 小林健二『百鬼夜行絵巻』の滑稽性―お歯黒お化けと角三つの鬼(『日本の(笑い)』人構国文学研究資料館、二〇一〇・3)。
- 3 8 注37。小林氏はこれを「角三つの鬼」と呼んで『徒然草』と『梁塵秘抄』を挙げて述べる。
- 3 9 「鉄輪」(『謡曲集下』大系42 一九六三)。
- 4 0 「平家物語」(『平家物語 下』新潮古典集成4 新潮社 一九八二) 二二〇句本巻一一・一〇八「劍の巻下」。
- 4 1 「熊野の本地 上」(『古奈良絵本集』) 天理図書館善本叢書三七 天理大学出版部 一九七七)。

- 42 徳田和夫「南会津の『熊野の本地』絵巻 附・翻刻―表紙解説に代えて―」（『伝承文学研究』54 二〇〇四・一一）。
- 43 「乳母の草紙」（『室町時代物語集 下』新大系55 一九九二）。
- 44 『俳諧類船集』（注17）一三五・一九頁。
- 45 『毛吹草』岩波文庫 岩波書店 一九八八。「卷二二七九頁」。
- 46 太田三郎氏は、古くから全国的に行われていた「嫁叩き」の習俗において、新嫁や娘の腰を摺子木様の棒などで打って受胎や良縁を祈ることを挙げて、この棒を「フアリユス（注独語 *paljus*＝男根）と見るべき」と述べる（太田三郎『性崇拜』黎明書房 一九八六）。
- 47 「七十一番職人歌合」（注16）。
- 48 「鶴岡放生会職人歌合」（『群書類従 二二八』続群書類従完成会 一九八二）一番（持者）。
- 49 《鈴妖怪》は通常巫女に見られる姿と異なり、内に黒い衣を着ているが、これを示唆した
ものか。
- 50 『毛吹草』（注45）。卷七「恋」三六五頁。
- 51 釜には金輪と鍋のような炎が無く、炎に似通った形が描かれている。これはヒビを表し、
炎によって底の割れた釜の意を示すものか。この表現には何らかの意味があると考えられる
が、今後の課題としたい。

図出典

*左記以外は、真珠庵蔵『百鬼夜行絵巻』データベースによる。

- 図3 「城南宮湯立神楽」写真撮影・名倉ミサ子。
- 図5 「鍋冠行者堂」写真撮影・田中敏雄。
- 図6 『西行物語絵巻』日本の絵巻19 中央公論社 一九八八。五八頁（萬野美術館本）。
- 図7 「酒呑童子屏風」（美濃部重克・美濃部智子『酒呑童子絵を読む―まつろわぬものの時空』三弥井書店 二〇〇九）五五頁。
- 図8 五来重編『吉野・熊野信仰の研究』山岳宗教史研究叢書4名著出版 一九七五。
- 図11 佐成謙太郎『謡曲大観 首巻』明治書院、一九八一。（口絵）能装束「鉄輪」冠。
- 図12 古奈良絵本集二『天理大学図書館善本叢書37 天理大学出版部、一九七七。二二〇頁。』
- 図14 「七十一番職人歌合」（『七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集』新大系61。一二四・一二五頁）。

第六章 『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性―妖怪退散をめぐる

はじめに

真珠庵本『百鬼夜行絵巻』の巻末には、赤い火の玉が描かれている。画面の上方に浮かぶ赤い半円状の球からは、炎が噴き出しているように見える。周辺が夜の暗さを思わせる色調の中で、炎を噴く赤い火の玉は、「闇に出現したまっ赤な火の玉」⁽¹⁾と形容されるに誰しも異存のないものと思われる(図1)。絵巻を紐解くと同時に、左方へ向かって進みはじめた六十余を数える妖怪⁽²⁾たちの行進は、巻末に至ってこの火の玉の出現によって、突如、終わりを迎える。火の玉は、いったい何を意味しているのか。

これに関する先行研究として、主にふたつの説がある。ひとつは朝日と捉える説とふたつ目は尊勝陀羅尼の威力とする説である。初めに朝日説であるが、妖怪は夜出没して朝日とともに立ち去るのが、「日本におけるもつとも一般的なあり方」⁽³⁾とされていた。そのためか、百鬼夜行を描いた真珠庵本巻末の赤い火の玉は、従来朝日と受け止められて、久しく異論が唱えられることはなかった。

次に尊勝陀羅尼説は、「百鬼夜行絵巻」と『付喪神記』の影響関係に着目したものであった⁽⁴⁾。『付喪神記』とは、長年使用された古道具たちが、捨てられたことを恨んで付喪神と化す。人間に害をなした挙句に、祭礼行列を繰り出すが、尊勝陀羅尼の御守から生じた炎によって退けられ、発心修行の末に成仏する、という物語を持つ絵巻である。

田中貴子氏⁽⁵⁾は真珠庵本に『付喪神記』との関係性を見て、尊勝陀羅尼説を提示した。即ち『付喪神記』の一系統から、祭礼行列の部分だけを切り離して独立した絵巻と捉えたのである。

その後、第三の説として、西山克氏⁽⁶⁾は近年(二〇一六)火の玉を皆既日食とする見方を示した。

『百鬼夜行絵巻』を所蔵する真珠庵の開祖、一休宗純の周辺で絵巻が制作された可能性を探ろうとする観点から、一休の詩と、天体の異変による自然災害に着目したものである。たしかに、火の玉とそこ



図1

ら噴き出す炎の描写は、太陽とその周囲を取り巻くフレアを想起させないものでもない。しかし、本稿は以上の先行研究とは別の角度から、火の玉の新たな意味を考察したい。

ここで見通しを示しておく、可能性はふたつある。ひとつ目は不動明王の火炎であり、ふたつ目は火車である。まずひとつ目の不動の火炎について。真珠庵本には天狗が描かれているが、これまで注目されてこなかった天狗を媒介にして見ていく必要がある。すると、天狗は不動明王の火炎をおそれるものとして、当時認識されていたことが確認される。ここから、不動明王の火炎から逃げだすことが考えられる。

ふたつ目の火車は、行列に着目したものである。すでに考察したように真珠庵本の行列は舞樂法会の行列を模したものと考えられる⁽⁷⁾。舞樂法会の行列は極楽や浄土を希求して行われる。ところが、妖怪の行列はこれとは逆に、罪人を地獄へと運ぶ火車に出会って逃げ出すという、皮肉な描き方になっていると見ることが出来る。

本稿では真珠庵本巻末の赤い火の玉の意味と、真珠庵本『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性について明らかにしたい。

一 百鬼夜行譚にみる百鬼の退散―朝日説・尊勝陀羅尼説に対する批判

ここでは、百鬼夜行退散について説話の表現から検証する。とりわけ朝日説については、西山氏が「室町時代の妖物たちが常に朝日を嫌うという論証を誰もしたことがなく、あるのはその確信だけである⁽⁸⁾。」と記す通りである。そこで、従来当然視されてきた感のある朝日説の実態を、確認しておきたい。説話における百鬼夜行退散の理由を検討するため、用例は伊藤昌広氏⁽⁹⁾の論文「百鬼夜行譚 上/下」を参考にした。それを末尾に表として示したので参照されたい。

三六話の百鬼夜行譚のうち、朝になって百鬼が退散するのは一〇話、尊勝陀羅尼で退散するのは一〇話である。朝日説と尊勝陀羅尼説は同数であり、どちらも三割弱ではあるが、当時、そのような認識があったことは確認できた。しかし、全体を覆うような妖怪退散の普遍的な理由とはなり得ない。

ここで、仏教という視点からもう一度みていきたい。般若心経や不動の呪など、仏法による退散が七例ある。故に尊勝陀羅尼の用例一〇例と合わせると、合計一七話が仏法の力で退散したことになる。これに僧が係わるものや、朝日と読経が重複するものなど八話を加えると、三六話中、述べ二五話となり、百鬼夜行譚には仏教が係わるものがほぼ七割となり、圧倒的に多い⁽¹⁰⁾。

伊藤氏によれば、百鬼夜行譚の目的は「百鬼夜行」を語るのではなく、「仏典の功德」を説くことにあり、話の展開にたまたま利用されたのが「百鬼夜行」だとする。さらに

「百鬼夜行」はあまり一般的に流布せず、ある固定化、定着化した話ばかりが多いと結論づけている⁽¹¹⁾。伊藤氏が述べるように、仏典の功德を語るのが百鬼夜行譚の第一義であ

ったなら、人に害を為す存在である百鬼夜行は、仏法に対立するものとして恰好の材料を提供していたと思われる。

再び尊勝陀羅尼説について補足するならば、尊勝陀羅尼説は『付喪神記』と真珠庵本の共通性に着目したもので、付喪神が描かれ、妖怪の行列が火炎で逃げ出す筋書きも一致しているところから提起されたものである。しかし、『付喪神記』には、関白が付喪神の祭行列を退けるという説話があるが、真珠庵本にそれは見いだせず、あるのは舞樂法会の行列である。二つの絵巻では行列の土台が異なっている。そうであれば、真珠庵本の火の玉を解釈するためには、『付喪神記』に拠るのではなく、それとは別の方向から捉えなおす必要がある。

二 新たな視点―『天狗草紙』への着目

改めて真珠庵本の行列をよく見ると、『付喪神記』には見いだせないものがある。天狗である。付喪神や鬼に交じっているのだが、絵巻が作られた室町時代に天狗は鬼とみなされ、百鬼は付喪神と同一視されていた。たとえば、一三世紀後半の『沙石集』巻第七(二〇)に、「天狗と云ふ事は、日本に申し付けたり。聖教に慥なる文証なし。先徳云はく、積、魔鬼と云へるはこれにやと覚え侍る。大旨は鬼類にこそ」(傍線は稿者による。以下同じ)とあり、永正五年(一五〇八)の『狂歌合』には、「節分の百鬼夜行といふ物、よろづの古物のあまりに年をふる故に、自然の生をうけてばけ物と也て、こよひありき侍るとなり(12)」とある。天狗・鬼・付喪神は同類と見なされて、真珠庵本の行列に交じりあっているものと見られる。中でも天狗に注目してみると、『天狗草紙』との関連がうかがわれる。そこで、天狗を手掛かりとして火の玉を読み解いていく。

(1) 青鬼の多義性―紺青鬼と天狗

① 天狗

一三世紀末に成立した絵巻の『天狗草紙』(七天狗絵)は、南都北嶺の諸大寺の僧侶と、当時の新興宗教の中でも際だって反体制派と見なされていた一遍率いる時宗と放下僧らを天狗になぞらえて風刺した作品である(13)。

『天狗草紙』によれば、天狗の正体は驕り高ぶり、媚びへつらいから魔道に墜ちた僧である。興福寺巻には、「魔界の果報は驕慢をもて正因とし、諂曲をもて助業とす。慢に七種あり。いはゆる、卑慢・慢・過慢・我慢・邪慢・増上慢これなり。これによりては日本国の天狗おほしといへども、七難をいでず」とある。また、『沙石集』巻一〇末(一一)には、「名聞、利養、我執、驕慢ありて、真実の智恵もなく、戒行も欠けて、物にふれて執着あるは、多聞とはいへども、智恵とは云ふべからず。必ず魔道に入るなり」



図2



図3



図4



図5



図6



図7

と記されている。これらは、いわば仏法に背く破戒といえよう。そのような天狗が、真珠庵本『百鬼夜行絵巻』に描かれているのだが、姿はまちまちである。烏天狗と羽のある鼻高天狗の外に、羽も嘴もなく、ただ鼻が高いだけのものもいるが、これらも天狗と見てもよい。(図2～6)

南北朝から室町期(一四〇一―一五世紀)にかけて成立した『吉野拾遺』には、修験道における修行の地、「紀国」からきた武士の団の鼻が高いことに注目した歌が載る。そこには、「山伏とも見えず、まして人にはあらず。天狗の類にてあるらん」「天狗ともいはずはなむいはずとて鼻ひくからぬ我が身ならねば」「極めて御鼻の高く渡らせ給けるを」などがある。この記述から、天狗を鼻高とする認識と、紀の国・山伏・天狗をひとつに括る意識がうかがわれる。

中世末期から近世にかけて、天狗は修験道との関係を強めた結果、姿は山伏のごとくなり、半鳥半人の烏天狗の形態から離れていつて鼻高となったという⁽¹⁴⁾。真珠庵本に烏天狗と鼻高天狗が混在しているのは、絵巻制作当時、天狗像が変化する過渡期にあったことを表しているのかもしれない。ここで真珠庵本の天狗について確認しておこう。

巻頭から見ていくと、青鬼の前で幣をかざす赤い天狗(図2)、笠を被り錫杖を担いだ鼻高で羽のある天狗(図3)、経巻を頭に巻き法会の一団の真ん中にいる烏天狗(図4)、銅拍子を被り巻物を読み上げて、法会の一団を先導する天狗(図5)、幡を持って行列全体を先導する天狗(図6)の順に出てくる。大方は、仏教色が濃厚な道具を身に着けているが、殊に(図4)の烏天狗、(図5)の銅拍子、(図6)の幡を持つ天狗は、仏教教義の典拠となる経巻を持ち、或いは法会や行列全体の中心部や先頭に位置を占めることで目立っている。これは、天狗が重要な役割にあることを示しているからだと考えられる。

② 紺青鬼

ところが、天狗は右に挙げたものばかりではない。嘴も羽もなく鼻も高くないために、見た目では分からないが、元を正せば天狗だという鬼がここに描かれている。絵巻の巻頭に描かれている青鬼がそれである(図7)。この鬼は、これまで青い色の鬼、すなわち青鬼とされていたが、これは紺青鬼と見られる。青鬼を「紺青鬼」とした場合には、単に鬼の色をいうばかりではない。紺青鬼は、固有名詞として特定の鬼を指すものであり、即座に染殿后と法師にまつわる物語を喚起させるものであった。鎌倉初期の『宝物集』巻第二には次のように記されている。

文徳天皇の御時、柿本紀僧正真濟といふ人あり。弘法大師の弟子なり。天皇仏のごとく帰依し給ふ。このゆへに后もかくれ給ふ事もなかりけり。真濟后に心ざしふかくおもふ事あり。このことかくすとすれども天下にもれきこえて、あやしみ、我もはちて参内などもせずなりにけり。真濟此事をなげきて、つゝに入滅しぬ。真濟、紺青の色したる鬼になりて、后をなやましたてまつる。

柿本紀僧正真濟は、染殿后への執着から紺青鬼となった。『平家物語』(第六末)には、「文徳天皇ノ染殿ノ后ハ、紺青鬼ニヲカサレ」とあり、『源平盛衰記』には、「文徳天皇の染殿后は、清和帝御母儀、太政大臣忠仁公の御女也、柿本紀僧正御修法の次に思ひを懸奉り、紺青鬼と変じて御身に近附たりけん」と記されるなど、紺青鬼をめぐる説話は愛欲の物語として、狂言や謡曲にも受け継がれていく。狂言「枕物狂」には、「まつた柿の本の紀僧正は、染殿の后を恋いかね、賀茂の御手洗川へ身を投げ、青き鬼となつて、その本望を遂げらるる」とあり、謡曲「金輪」には、「恋の身の、浮かむ世もなき加茂川に、沈みしは水の、青き鬼」とあるなど、時代を超えて流布していた。

神野志隆光氏は『源氏物語』諸注釈にある紺青鬼説話について、少なくとも諸注の成立時点(およそ十五〜十六世紀)、「世に恨みをのこして成仏できずに物の怪の類となつて美女にとりついた法師云々というとき、「紺青鬼」が想起された(16)」と記している。

紺青鬼を意味する青鬼は巻頭に描かれているが、舞樂法会の次第に照らせば、これは、真つ先に演じられる「振鉦」と重なる位置である(16)。「振舞」は法会の開始に先立って邪気を払い、場を鎮めるために演じられる(17)。すなわち、舞樂法会は、愛欲から紺青鬼となつた僧正が、邪を祓い場を鎮める曲を舞うことから始まるのである。真珠庵本は舞樂法会の形式と紺青鬼の説話を借りて、僧の愛欲に関する物語の始まりを告げ、真珠庵本を解釈する手がかりにしたものと考ええる。なぜならば真珠庵本は、愛執に関する破戒を主題にしていると思われるからである(18)。

③ 僧正

紺青鬼は柿本紀僧正であった。ではこれが天狗とどのように係わっているのか。柿本紀僧正は、実は天狗でもあった。これについては、一三世紀に成立した『延慶本平家物語』

(第二本) 「法王御灌頂事」に、「中比我朝ニ柿本木僧正ト申シ、高名ノ智者、有驗ノ聖侍キ。大橋慢ノ心ノ故ニ、忽ニ日本第一ノ大天狗トナリテ候キ。此ヲアタゴノ山ノ太郎坊トハ申候也」とあつて、柿本木僧正が大橋慢の心によつて「太郎坊」という大天狗になつたと記す。また、一三世紀初頭の説話集『古事談』卷第三(一六)には、「染殿皇后、天孤の為に悩まされ」とあり、さらに「昔、紀僧正真濟存生の日、我が明呪を持す。而るに今、邪執を以ての故に天孤道に墜ち、皇后に着きて悩ます」と記述される。「天孤」とは天狗のこと(19)、真濟が天狗とされていることが分かる。

ここで改めて青鬼に注目してみると、鬼は腰に茶色の衣を巻いている。この色は柿衣を示唆するものではないか。柿衣は、柿渋で染めた柿色の衣のことで、山伏が着る法衣をいう。これに関して『大江山絵詞』第二段には、鬼退治に向かう源頼光一行が、山伏に姿をやつす場面がある。「姿を襲して様を変へて尋ね見給へとて、唐櫃の中より柿衣・柿袈裟・頭巾等取り出して」という詞書があり、山伏姿に変装した一行の絵が描かれているが、彼らは茶色の衣に同色の袈裟を着用しており、真珠庵本の青鬼の衣と共通している。

さらに『古今著聞集』卷第一七(変化)では、上人が天狗にさらわれる場面に、「柿の衣袴きたる法師のいとおそろしげなるが、いづくよりもなくいできたりて、上人をかき負ひて、空をかけりゆきけり。…これ天狗の所為なり」と記されている。山伏は柿衣を着し、天狗は柿衣を着た法師である山伏に変化するという認識があつた。ここから、真珠庵本は衣の色を利用して、青鬼が天狗の真濟であることを暗示した可能性がある。青鬼は紺青鬼であり、紺青鬼はまた、天狗となつた柿本木僧正と一体のものであつた。

すると、舞樂法会は紺青鬼であり天狗でもある僧によつて始まることにもなる。重要な仏教儀式である行列に、仏法に背いた僧が変じるといふ天狗が描かれていること自体、注目に値する。しかもそれだけではなく、絵巻の中で要所に配置されているのは、天狗が、この絵巻を解釈する上で鍵となる、重要な要素であるからに相違あるまい。巻末で幡を持ち、行列全体を先導するのも天狗であつた(図6)。すなわち、真珠庵本は天狗に始まり、天狗に終わる構造を持っている。その場合、火の玉はどのような意味を持つのか。次に検証していく。

(2) 尊勝陀羅尼と不動の火炎

真珠庵本の巻末の場面を見ると、幡を持った天狗は大きく目を見張り、棒立ちになつて目の前に現れた火の玉をみている。手前には、慌てふためいて逃げ出す様子の妖怪がいる。絵巻を『天狗草紙』になぞらえて読み解くなら、彼らは何をおそれ、何から逃げようとしているのか。天狗を中心にして、火の玉の意味を探っていく。

『天狗草紙』三井寺巻A第五段には、天狗が酒宴をしている場面があり、山伏に化けた天狗が唄いながら舞っている。その画中詞に、

恐ろしき物は、よな。尊勝陀羅尼・大仏頂・火界の真言・慈悲呪・おこないふ
るす不動尊・所鏽の古劍・赤木の柄の腰刀・ゑた・かきちぎりまでも 恐ろしくぞ、
覚ゆるく

とある。「尊勝陀羅尼」は、一切の害障を除くという「大仏頂」の功德を説く陀羅尼のことである(20)。時代による変化はあるが、尊勝陀羅尼には、息災、延命、安産、滅罪など多様な効用が込められており、一〇世紀後半以降の天台宗では、特に追善や往生祈願の手段として採用された(21)。前記した資料の百鬼夜行譚では、尊勝陀羅尼が「おはします」と知った段階で百鬼は逃げ出すのであり、害障を除く効用は大きいものと見られる。真珠庵本に天狗が描かれ、天狗は尊勝陀羅尼を恐れている。ここから、火の玉が尊勝陀羅尼の威力を象徴する可能性はある。

さらに天狗の詞は、「火界の真言・慈悲呪・おこないふるす不動尊」と続く。「不動尊」すなわち不動明王は、仏の命によって憤怒の相を示し、大火炎を背負って種々の煩惱・障害を焼き払い、魔軍・仏敵を滅ぼす五大明王、八大明王の一である。「火界の真言」と「救咒」は不動明王の呪文のことで、いずれも災害を免れ、願いが叶うとされる。中でも「火界の真言」は、印を結んで、その印から無量の大火炎が流れ出るのを瞑想しながら唱えるもので、不動明王と火炎の密接な関係性が知れる。同じく天狗に関する絵巻、『是害房絵』(一三〇八)は、大唐の天狗は害房と日本の天狗の仏道をめぐる攻防を描くが、第三段には、不動の炎があらゆる障害や魔を焚焼すると次のように書かれている。

此ノ明王ハ火生三昧ニ入りテ、其ノ光普ク無辺ノ世界ヲ照ス。火焰熾盛ニシテ、諸障ヲ焚焼クス、ワツカニ火界呪ヲ誦スレハ、大智火ヲ出シテ一切ノ魔軍ヲ焚焼ス。

加えて第二段には、「此人火界呪ヲ誦シテ下ラレケレハ、鐵火輪輿ノ前ニ現シテ飛ケルカ是害房ヲサシテカ、リケレハ」と記され、これに対応する絵では、輪宝が激しい炎をあびて、是害房を襲う場面に描かれている。そこには不動明王の護法童子が放つ輪宝が激しい炎をあびて、是害房に迫っている(図8)。右に引用したと同様の記述は、『是害房絵』を謡曲にした能『善界』の中にも、「それ明王の誓約まぢまぢなりといへども、その利益余尊に超え、正しく火生三昧に入り給ひて、一切の魔軍を焚焼せり」と記される。天狗は、不動明王の火炎を恐れるという認識があったことは、以上の資料から確認できる。不動の火炎の激しさは、『不動利益縁起絵巻』の絵によっても知ることができる。そこには、憤怒の形相の不動明王の体から、すさまじい勢いで炎が発する様子が描かれている(図9)。真珠庵本には天狗が描かれている。一方、天狗の出でくる資料には、天狗の恐れるものとして不動明王とその呪文が示されているのに加えて、不動明王は火炎と一体の存在と理解される。さらに不動明王と火炎は、仏画や仏像などを通じて、目に見える形で広く知られていたことは想像に難くない。ここから、真珠庵本の火の玉は、不動明王から生じる炎という可能性も出てくる。つまり、天狗を媒介にした場合には、尊勝陀羅尼の炎と不動明

王の炎という二つの可能性が考えられるのである。燃える火の玉から連想されるのは、どちらか。

妖怪の行列が火の玉で退散する構図は、『付喪神記』で祭礼行列を退散させた説話を連想させるものであるだろう。しかし、行列が舞楽法会を描くのであれば、ここに妖怪が尊勝陀羅尼の炎で退散する『付喪神記』の説話が入り込む余地はないものと思われる。尊勝陀羅尼は、『付喪神記』を透さない限り、すぐさま炎を想起させるものではないからである。たとえば、先に検証した百鬼夜行譚には、尊勝陀羅尼で炎が生じる説話は一話も見られなかった。

これに対して不動明王の炎は、天狗が恐れるものとして認識されていた上に、両者は一体となつて連想され得るものであった。これらを勘案すると、燃える火の玉の意味として導き出されるのは不動明王の火炎であり、妖怪たちはこれを恐れて逃げ出したと見ることができるとは思われる。

三 『天狗草紙』と『百鬼夜行絵巻』——退散する妖怪

『天狗草紙』に着目したところから、火の玉を不動の炎とする結論を得た。しかしながら、行列全体に目を向けた場合には別の可能性が考えられる。妖怪が模した舞楽法会の行列を退散させるのは何か。ここではそれについて考察する。

真珠庵本の妖怪には、前述したように天狗が交じっているが、天狗は『百鬼夜行絵巻』にこそ相応しい妖怪といえるだろう。天狗は仏法に背く慢心によって魔界に墜ちた僧侶であり、真珠庵本には、破戒によって畜生に転じた僧が描かれていることが推測されるからである⁽²²⁾。『天狗草紙』興福寺巻には、おごり高ぶり媚びへつらう心の故に、僧らは魔界に墜ちて天狗になると次のように記されている。

魔界の果報は憍慢をもて正因とし、詔曲をもて助業とす。慢に七種あり。いはゆる、卑慢・慢・過慢・慢過慢・我慢・邪慢・増上慢これなり。これによりては日本国の天狗おほしといへとも、七類をいてす。これすなはち、興福・東大・延暦・蘭城・東寺・山臥・遁世の僧徒なり。これ皆我慢に任し、憍慢をいだき、名聞をさきとす。利養を事とす。かるかゆえに、つねに魔界に墜す。

ここには、我執や驕慢、名門や利養を優先するゆえに魔界に墜ちた諸山諸宗が名指されている。詞書がある上に、『天狗草紙』の絵は具体的であり、画中詞と共に当時の状況を読み取ることができる。原田正敏氏⁽²³⁾は、『天狗草紙』作者について、諸宗の状況をきわめて客観的に批判的に捉え、そこから当代の僧侶の執着、憍慢を明らかにし、その行動を



図9



図8

天狗として表現している。そして現状打破のための方法を天狗の救済という形で論じているとする。

これに対して、真珠庵本には詞書がないことを別にしても、作者の動機や意図を読み取ることは容易ではない。絵は実際にはたくさん情報の含んでいたとしても、具体的あるいは直接的な表現とはいえず、意味を分かりやすく伝えようとするものとは見えないからである。これは『天狗草紙』との大きな違いである。

しかしながら、絵を文献と照らし合わせて見ると、真珠庵本は『天狗草紙』と同じく、仏教界の実態を表現していることがうかがわれる。その一つが、稚児である。真珠庵本には、僧を暗示する妖怪とともに稚児を思わせる妖怪が描かれている。絵巻が舞楽法会の行列を摸したのなら、稚児は舞楽にも儀式に欠かせない存在であり、むしろ描かれていると考えるのが自然であるだろう。『天狗草紙』には稚児の姿が散見され、児物語の世界が全体の背景である可能性が指摘されている⁽²⁴⁾が、延暦寺巻に特に多く見られるのは歴史的事実を反映している⁽²⁵⁾。稚児がテーマの一つとなっている可能性については、真珠庵本と通底するところがある。

例えば真珠庵本において、法会を先導する妖怪は、桜色の衣を着て銅拍子を頭にのせている。銅拍子は、舞楽法会には欠かせない供養舞の「迦陵頻伽」で、稚児が使用する楽器である。色が白く唇が赤いのは化粧を示唆するものと思われ、衣の色と併せて考えると、これは稚児と見られる。この妖怪の鼻は高く天狗と思われるが、法会を先導することを誇っているかに見える。後ろに従う妖怪は黒い衣を着て腰が曲がっている所から、老僧と見られる。この表現の背景には、高慢な修行者が天狗になるという『天狗草紙』が係わっていると推測されるが、この例のように、稚児と僧をめぐる説話や物語への連想を誘うような妖怪は、絵巻の他の部分にも見える。琵琶と琴、杵とその背後の妖怪などである。

さらに、錫杖をかついだ天狗は空中の鳥兜を見上げているが、鳥兜は舞楽の「迦陵頻伽」を演じるときに稚児が使用する冠である。ここでは稚児を象徴するものと思われる。これを仰ぎ見る天狗らと鳥兜の一組は、『天狗草紙』の醍醐寺の桜会を描いた場面で、僧等が稚児舞の舞台を囲んで稚児を仰ぎ見ている様子を髣髴とさせる。

稚児と僧との関係、いわゆる男色は当時必ずしも否定されるものではなかったが、愛執は戒に背くものでもある。『沙石集』巻第四(二)は経典を引いて、「愛是れ諸の煩惱の足」とも云ひて、「三界の獄に人をつなぐ鎖は淫欲なり」と云へり。生死の苦の絶えず、会離の悲しみ尽させぬ事、偏に愛欲の因縁なり」と記して、淫心を絶てと説いている。男色のみか、真珠庵本には女犯を示唆する妖怪も描かれている⁽²⁶⁾。その一例が、染殿后と係わった紺青鬼である。

真珠庵本は青鬼で始まっている。青鬼は愛欲の心によって紺青鬼となり、或いは懦弱によつて天狗ともなった破戒僧の象徴でもある。この青鬼が舞楽法会の行列の始めから走りだし、真珠庵本に天狗の物語が入り交じっていることを知らせている。行列という形に注

目してみると、すべてが聖なる儀式であるはずの舞樂法会の行列は、その始まりから愛欲の物語であることを、この青鬼によって宣言しているとも見えるのである。

先項で述べたように、『天狗草紙』に着目した場合には、火の玉は不動明王の炎と考えられる。天狗は確かに重要な要素に違いない。しかしながら、真珠庵本全体に目を向けた場合には、舞樂法会の行列がある。火の玉は行列を締めくくるものとして、この行列全体に意味を及ぼしていることが考えられる。そこで、この行列という全体からその意味を改めて捉え直したい。

『天狗草紙』三井寺巻B第二段には、「天狗、多くは是鶉也。仍つて、畜生道の撰なるべし」とある。真珠庵本に描かれる妖怪は人間以外の生き物、いわば畜生なのだが、多くは破戒によって僧が転じた姿と考えられ、上記三井寺巻に従えば、慢心から僧が転じた天狗は、真珠庵本の妖怪と同じく畜生と捉えることができる。そうであれば、真珠庵本の行列を構成しているのは畜生なのである。本来、極楽や浄土を希求して行われるのが、舞樂法会の行列だとするならば、畜生ばかりの行列を迎える火の玉は、何を意味するのか。地獄の使いの火車と見ることができないのではないだろうか。

火車とは文字通り火の燃えている車のことで、罪人を地獄に運んだり、地獄で罪人を乗せて責めたりするのに用いられ、六道絵にも描かれている。獄卒らが引く車の輪の周りから激しい炎が噴き出しているが、そのありさまは真珠庵本の火の玉を想起させる(図10・図11)。燃える火の車は、仏法に背いた罪人を運ぶに似つかわしいものと考えられる。問題の火の玉は、地獄の業火の象徴と捉えることもできる。しかし球体であることを考慮すると、火の玉は火車と結論付ける。

『天狗草紙』興福寺本には、「仍、三余の暇をもて画をつくり、天狗の七類をあらはして、人執の万差なる事をしめす。その志、たゞ先哲の域をもて、猶、後昆の嘲をかへりみす」と作者の動機が示されているが、これは真珠庵本に通うものである。当代の仏教界のあり方に対する危機感があればこそ、絵巻を制作したと考えられるからである。天狗が描かれていることに加えて例えば、法会の一団の中心で経巻を頭に巻く天狗などは、当代の法会や僧の世界を捉える作者の視点が示されたものであろう。

何より、莊嚴であるべき舞樂法会の行列を、妖怪の行列として描いたことにその批判精神の表れを見るのである。



図10



図11

真珠庵本と『天狗草紙』は、諸大寺や新興宗教の僧侶の有り様を、天狗や妖怪に例えて風刺するという内容において通底している。『天狗草紙』との関連を伝えようとして真珠庵本が採った方法が、天狗を要所に配することであったと考える。いずれにしろ、極楽へ向かうはずの行進が、地獄への行進と転じるならば、舞樂法会の行列を、妖怪の行列に転じた真珠庵本の方法に適うものであるだろう。

むすび

本稿では真珠庵本の巻末で、妖怪を退散させる火の玉の意味を明らかにしようとした。初めに、主な先行研究である朝日説と尊勝陀羅尼説について批判し、次に、新たな可能性を二つ検証した。不動明王の火炎と火車の可能性である。

真珠庵本には要所に天狗が描かれている。そこで『天狗草紙』に着目した。すると、当時、天狗は不動明王を恐れるという認識があり、その上、真珠庵本は『天狗草紙』と密に係わっていることがうかがわれた。ここから、火の玉は不動の炎であり、天狗に始まり天狗で終わる行列は、不動明王の炎で退散するという結果が導き出される。

しかし、行列という観点からすれば、それに止まらず、火の玉は火車である可能性が高い。全体としての行列を構成しているのは畜生であり、罪人を地獄へと運ぶ火車に出会って逃げ出す結末こそ、相応しいものと考ええる。

一三世紀の日付がある『天狗草紙』と、室町時代としか明らかではない真珠庵本の間には、およそ二〇〇年以上の差があるが、二つの絵巻には密接な関連性がうかがわれる。妖怪や天狗になぞらえて仏教界を風刺する姿勢が共通すると見られることから、真珠庵本ももう一つの『天狗草紙』とも呼ぶうるものだと考える。一方、実際の表現においては大きな違いがある。真珠庵本は、真正面から状況を批判しているように見えないのである。これは詞書に規定されないことによるのだが、或いは、この絵巻が所蔵される真珠庵という場が影響しているのかもしれない。

真珠庵の開祖・一休宗純に、「抜舌の罪を懺悔す」と題した興味深い偈がある。それは、「言峰 殺戮す 幾多の人／偈を述べ詩を題して 筆 人を罵る／八裂七花 舌頭の罪／黄泉 免れ難し 火車の人」というものである。ここには言葉や文字でさんざん多くの人を傷つけ罵ったことを悔いる姿があり、火車に乗って地獄に行くことも覚悟しているようである。自らを「破戒の沙門」⁽²⁷⁾と呼んだ一休の自嘲と諦観をここに見ることはできない。

ところが、右の偈を、試みに絵巻に係わらせるならば、真珠庵本はこれとは正反対の位置にある。絵ばかりの絵巻には言葉も文字もないので、「言峰」で「殺戮」する可能性は皆無であり、「抜舌の罪を懺悔」する対象とはなり得ない。何を描こうと罪には問われず、「黄泉」も「火車の人」も免れることができるのである。

仮にこのように捉え得るならば、それは痛烈な皮肉であり、「懺悔」どころか、この反転、或いは二重写しの構図を大いに楽しんでることさえ想像される。そうであるなら、破戒僧であり天狗でもある青鬼が、法会の場を淨める舞樂を担当し、あるいは極樂を希求するはずの舞樂法会の行列が、地獄の火車に迎えられるという真珠庵本の方法に通じるのではないか。そこには並外れた諧謔の精神がうかがわれるのである。一休や偈と絵巻との係わりはともかく、このような想像が許されるような場所が、真珠庵だと思われる。所蔵の経緯は不明とされるが、真珠庵本は文字通り、ところを得て所蔵されているのではないだろうか。

注

1 小松和彦『百鬼夜行絵巻の謎』集英社 二〇〇八 四三頁。

2 本稿では、鬼や天狗、化物などを含む人知の及ばない超自然的な存在を妖怪とする。

3 注1に同じ。二一七頁。小松氏は、真珠庵本について「さまざま妖怪たちが夜中に練り歩き、朝日が昇るとあわてて退散してゆく」と記す（小松和彦『憑霊信仰論』ありな書房 一九八九 初版一九八四）。朝日説は他に、田中市松「百鬼夜行図」（『百鬼夜行絵巻』日本絵巻物集成1 雄山閣 一九二九）。倉本四郎『鬼の宇宙誌』講談社 一九九一 38頁。等。安村敏信氏（「描かれた妖怪たち」（『HUMAN』6 平凡社 二〇一四・七）は、「光の出現」とする。小峯和明氏は陀羅尼の火の玉の妥当性を認めつつ、火の玉と熱線は妖怪側からみての色彩であり人からすれば明るい太陽、と解釈する反転の構図の可能性を述べる（「妖怪の博物学」（『国文学 解釈と教材の研究』学灯社 一九九六・三）

4 尊勝陀羅尼説は以下に記す。小松茂美「百鬼夜行絵巻」の謎」（『熊恵法師絵詞 福富草紙 百鬼夜行絵巻』日本絵巻大成25 中央公論社 一九七九）。小松和彦『憑霊信仰論』（注3）。湯本豪一『百鬼夜行絵巻 妖怪たちが騒ぎだす』小学館 二〇〇五。小峯和明『説話の森』大修館 一九九一。高田衛「百鬼夜行」総説」（『画図百鬼夜行』国書刊行会 一九九二）等。伊藤昌広氏は、『付喪神記』冒頭の記事、「器物百年を経て精霊を得てより、人を誑かす。これを付喪神と号すといへり」から真珠庵本の「百鬼」が想像されたとする（「百鬼夜行譚 下」（『伝承文学研究』31 三弥井書店 一九八五・五）

5 田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四（初出「百鬼夜行絵巻」はなにを語る」（『日本文学』41・7）。

6 西山克「妖物絵」の誕生——『百鬼夜行絵巻』とはなにか——」（『関西学院史学』43 二〇一六・三）

7 「第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞樂法会」。

8 注6に同じ。

9 伊藤昌広「百鬼夜行譚 上／下」（『伝承文学研究』30／31 三弥井書店 一九八四・八／一九八五・五）。

10 「百鬼夜行」と明記されるのは傍線をつけた六例のみであるが、状況から百鬼の夜行が想像されるものは百鬼夜行譚と見なす。以下は、百鬼夜行退散の理由を表の番号から取り出したもの。朝日（1・5・17・18・19・22・24・25・29・35）。尊勝陀羅尼（2・3・6・11・

12・14・15・28・30・31)。仏法(4・10・13・19・26・27・33)。朝日と仏法(1・5・17・29)。僧に係わる(16・20・34・36)。個人の資質(7・9・32)。陰陽(8)。不明(21・23)。ここでは見てきたのは百鬼夜行譚であり、集団をなさない個々の妖怪の退散については、不詳。

11注9に同じ

12田中貴子他『図説百鬼夜行絵巻をよむ』河出書房新社 二〇〇七(初版一九九九)参照。

13若林晴子「天狗草紙」に見る鎌倉仏教の魔と天狗」(藤原良章・五味文彦編『絵巻に中世を読む』吉川公文館 一九九五。

14小松和彦『憑霊信仰論』(注3)。最初は普通の古道具として描かれたものが、付喪神になると古道具と人間や動物、鬼などが混合した器物の妖怪となり、次第に器物的属性を失って鬼に近い妖怪として描かれるようになるとする。

15神野志隆光「紺青鬼攻 特に真済をめぐる」(『国語と国文学』東京大学国語国文学会 一九七三・一)。特に近世初期の注釈書では、男女の愛恋にからむ「うらみ」を直ちに染殿后と紺青鬼の話に結びつけ「紺青鬼の事」とされたという。天狗や鬼に関しては、小峯和明『説話の森』(大修館 一九九一)参照。

16注7に同じ。

17小野功龍『仏教と舞楽』法蔵館 二〇一三 三頁。

18「第四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教」

19『古事談』(新日本古典文学大系41)脚注参照。

20仏教語については、特に注記しない限り、石田瑞麿『例文仏教語大辞典』小学館。『岩波仏教辞典』岩波書店。を参照。

21上川通夫『日本中世仏教と東アジア世界』塙書房 二〇一二 一九三・二二八頁参照。

22(注18に同じ)参照。

23原田政俊「『天狗草紙』にみる鎌倉時代後期の仏法」(『仏教史学研究』37(1)一九九七・七)参照。

24阿部泰郎「魔界の住人たち―天狗の図像学」(別冊太陽『日本の異界をのぞく』平凡社 二〇一〇)。

25梅津次郎「天狗草紙について」(『天狗草紙 是害房絵』新修日本絵巻物全集27 角川書店 一九七六。

26注18に同じ。

27平野宗浄訳注『狂雲集 上』一休和尚全集1 春秋社 一九九七 三二三頁。

資料 表 百鬼夜行の退散

注：伊藤氏の論文にある四一話のうち、近世を省略するなど私に三六話を取りあげ一部並べ替えた。

注：一段目は資料番号。太字は仏教と関わる部分。関係人物○内の数字は同話・類話の資料番号。

<p>9</p> <p>『今昔物語集』 卷二七「三善清 行宰相家渡語三 一」</p>	<p>8</p> <p>『今昔物語集』 卷二四「安倍晴 明隨忠行習道語 一六」</p>	<p>7</p> <p>『今昔物語集』 卷一六「隱形 男、依六角堂觀 音助頭身語三 二」</p>	<p>6</p> <p>『今昔物語集』 卷一四「依尊勝 陀羅尼驗力遁鬼 難語四二」</p>	<p>5</p> <p>『今昔物語集』 卷一三「修行僧 義睿值大峯持經 仙語一」</p>	<p>4</p> <p>『今昔物語集』 卷六「玄奘三藏 渡天竺伝法帰来 語六」</p>	<p>3</p> <p>『江談抄』第三 雜事「野篁なら びに高藤卿、百 鬼夜行に遇ふ 事」</p>	<p>2</p> <p>『大鏡』卷三 「師輔」</p>	<p>1</p> <p>『大日本国法華 經驗記』上卷一 一「吉野奥山の 持經者某」</p>	<p>文獻</p>
<p>長一尺許ナル者共： 四五十人許ニ渡ル。 ：口脇ニ四五寸許銀 デ作タル牙咋違タリ</p>	<p>艶ズ怖キ鬼共車ノ前 ニ向テ来ケリ</p>	<p>人ニハ非ズシテ、怖 ゲナル鬼共ノ行ク 也。或ハ目一ツ有ル 鬼モ有リ、或ハ、角 生タルモ有リ：</p>	<p>多ノ人、人ヲ燃シテ 喰テ来タル。：人ニ ハ非デ鬼共也ケリ</p>	<p>様々ノ異類ノ形ナル 鬼神共来ル。或ハ馬 ノ頭、或ハ牛頭、或 ハ鳥ノ頭、：如此ク ノ多ノ鬼神出来</p>	<p>火ヲ燃シタル者五百 人許来ル：人ニハ非 デ異形ノ鬼共ノ極テ 怖シ気ナル「者」共 ノ行ク也ケリ</p>	<p>百鬼夜行に遇へる 時、高藤車より下 る。夜行鬼神ら： ：</p>	<p>百鬼夜行にあはせた まへるは、</p>	<p>異類異形の鬼神禽 獸、数千集会せり。 馬面牛形、鳥頭鹿 形、：</p>	<p>百鬼夜行</p>
<p>其レヲ見レドモ不騒ズシ テ居タリ。：心賢ク智有 人ノ為ニハ、鬼ナレドモ 悪事モ否不発又事也ケリ</p>	<p>術法ヲ以テ忽ニ我が身ヲ モ恐レ無ク、共ノ者共ヲ 隠シ、平カニ過ニケル</p>	<p>「此ノ男、重キ咎可有キ者 ニモ非ズ。免シテヨ」ト云 テ、鬼四五人許シテ男 ニ唾ヲ吐懸ツ、過ヌ。</p>	<p>「尊勝真言ノ御マス也ケ リ」：燃タル火ヲ一度ニ 打消ツ、東西ニ走り散ル 音シテ失ヌ。</p>	<p>法花經ヲ誦スル事終夜 也。曙ル程ニ成リヌレ バ、廻向シテ後、此異類 ノ輩ヲ皆返リ去ヌ。</p>	<p>般若心經ヲ声ヲ挙テ誦シ 給フ。此ノ經ノ音ゾ聞 テ、鬼共十万ニ逃散ニケ リ。</p>	<p>「尊勝陀羅尼」と称ヘリ ：その衣の中に、乳母の 尊勝陀羅尼を籠めたる故 なりと云々。</p>	<p>ざうしきども、こゑた えさすな：尊称陀羅尼を いみじうよみたてまつら せ給。</p>	<p>聖人発願して法華經を誦 し、天曉の時に至る。廻 向し已りて後、集会の大 衆、渴仰礼拝して、各々 分散せり。</p>	<p>退散・除難</p>
<p>三善清行</p>	<p>加茂忠行 安倍晴明</p>	<p>男</p>	<p>藤原常行</p>	<p>修行僧義 睿(1)</p>	<p>玄奘三藏</p>	<p>小野篁・ 高藤卿</p>	<p>藤原師輔</p>	<p>沙門義睿</p>	<p>関係人物</p>

19	18	17	16	15	14	13	12	11	10
『宇治拾遺物語』 一ノ一七「修 行者、逢百鬼夜 行事」	『宇治拾遺物語』 上一ノ三「鬼二 瘤被取事」	『発心集』四 〔三八〕「三昧座 主の弟子、得法 華経験の事」	『古事談』三 〔六八〕「永超魚 食事」	『宝物集』卷四	『宝物集』卷四	『梁塵秘抄』卷 二 二句神歌 491	『古本説話集』 下五一「西三条 殿若君遇百鬼夜 行事」	『打聞集』「尊 勝陀羅尼事」	『打聞集』「玄 奘三蔵心経事」
人にもあらず、…え もいはずおそろしげ なる物ども也。	居なみたる鬼、…目 一ある物あり、口な き物など…いかにも いふべきにあらぬ物 ども、百人斗、	さまざまな形したる 鬼神、諸々のたけき けだもの、…馬面な るもあり、牛に似た るもあり。又、鳥の かしらなるもあり。	おそろしげなる者 共、在家を註しける に、	神泉苑の前にて「百鬼 夜行にあひてける。	二条あはらの辻にて 百鬼夜行にあひて、	さ夜更けて鬼人衆こ そ歩くなれ	手三つ付きて、足一 つ付たる物あり、目 一付きたる者あり。 「早く鬼なりけり」	二三百人火炬して 来。…手三付には□ 一付物有。面に目一 つ付物有。目三付物 も有。早鬼なりけり	えもいはぬ怖しげな る鬼どものいくなり けり。
不動の呪をとなへみたる に、… 暁 になりぬとて、 此人く、のゝしりて帰 ぬ。	暁 に鳥など鳴きぬれば、 鬼ども帰りぬ。	聖、発願して 法華経 をよ む。 暁 に及びて廻向する 時、此諸々の輩、敬ひ拝 して去りぬ。	永超僧都に贅立つる所 也。仍りて之れを註し除 く。	小袖の頸に 尊勝陀羅尼 を ぬひくゝみたりけるに ぞ、	尊勝陀羅尼 みてて、鬼難 をまぬかれたまへり	法 南無や帰依仏南無や帰依	「 尊勝陀羅尼 のおはしま す也」と言ふ声を聞きて …東西に走り散る音して 失せぬ	「 尊称陀羅尼 の御也け り」と云。此音を聞て、 多炬火一度打消つ。東西 走ちる音して、	心経 を音をさゝげて読程 に、此音を聞て、鬼十方 ににげちりうせにけり。
修行者	翁	義叡 (1)	永超僧都	藤原常行 (6)	藤原師輔 (2)		藤原常行 (6)	大将経行 (6)	玄奘三蔵 (4)

31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20
『真言伝』卷四「常行大将」	『真言伝』卷四「九条右大臣」	『元享釈書』卷二九志三拾異志「大峯比丘」	『元享釈書』卷二九志三拾異志「藤常行」	『沙石集』卷七(二)○「天狗ノ人ニ真言教タル事」	『沙石集』卷五本(一)「円頓学者鬼病免タル事」	『古今著聞集』一七・五九四「天慶八年八月群馬の音の事並びに鬼の足跡等怪異の事」	『古今著聞集』一七・五九三「承平元年六月、弘徽殿の東欄に変化出現の事」	『古今著聞集』一七・五九二「延長八年七月、下野長用殿富門武徳殿の間にて鬼神と出会ふ事」	『五常内義抄』上一四	『宇治拾遺物語』一二ノ二四「二条棧敷屋鬼事」	『宇治拾遺物語』上四ノ一五「永超僧都魚食事」
ト ハヤウ鬼也ケリ	百鬼夜行相給ケルニ	禽獸。不知其数。	皆鬼也：奇形異類。甚可怖也。	白クキヨゲニ太リタル法師ヲ、手興ヲ昇テ、小法師二三十人ト	行疫神ノ異形ナル、其数モ不知參テ、	朝また：鬼のあしあと馬のあし跡などおほく見えけり。	暁におよびて人馬のこゑ：これも鬼のしわざにや。	人をとらへてひとり行きけり。：「神鬼にこそ」	天狗共、多ク集テ、田楽ヲ躍：	百鬼夜行にてあるやらんと、おそろしかりけり	おそろしげなる物ども、その辺の在家をしるし
云 尊勝真言マシマスアリト	尊勝陀羅尼イミシウ読奉給。	比丘誦經。異衆傾聽。明相現。各作礼分散。至	仏頂尊勝咒在焉。炬火皆滅。鬼隊走散。	仏ノ後ニ印結テキタリ。：ヤウ／＼ニアソビテ、山へ返リ入りニケリ。	「円頓止観」ト云文ヲ誦シケレバ、鬼神イカニモ近ヅク事能ズ：鬼類トモ去ヌト	朝 (上記参照)	暁 (上記参照) やがて失せにけり。	ややひさしくありてぞ消えける。	暁方成ケレハ、	「よく／＼御覽ぜよ」といひていにけり。	永超僧都に魚たてまつる所也。さて、しるしのぞく。
(6) 藤原常行	(2) 藤原師輔	(1) 沙門義叡	(6) 藤原常行	修行者	山僧	左兵衛の陣・吉上		長用 陣・下野	法師	男	永超僧都 (16)

32	『太平記』卷五 「相模入道弄田 楽并闘犬事」	異類異形ノ鳶、山伏 ノ質ニテゾアリケ ル。誠ニ天狗ノ集マ リケルヨト	(城入道ガ) 中門ヲアラ ラカニ歩ミケル聲ヲ聞イ テ、化物ハ搔消様ニ失セ	北条高時
33	『三國伝記』卷 二第二三「玄奘 三蔵渡天竺事」	火燃ツレタル鬼神五 百人計過ケルガ、	観音伝へ給へる心経ヲ俎 上臥シ乍誦シ給ケレバ、 鬼神等聞之急ギ十方へ散 失セヌ	玄奘三蔵 (4)
34	『三國伝記』卷 四第二七「南京 永超僧都事」	異類異形ノ鬼王共ガ 札ヲ捧テ在家ヲ注ケ ルニ、	永超僧都ニ贄ヲ立タル意 如也。仍テ注スニ之ヲ除 ク。	永超僧都 (16)
35	『三國伝記』卷 第一 第九 「貧僧依山王恵 勤彼岸事」	老若尊卑ノ山伏ド モ、我慢翅、驕慢贅 有、或牛頭馬頭ノ 像、鳥獸禽獸ノ姿ナ ル物共：	夜既明ナントシケレバ、 彼天狗共又、：虚空ヲ 走、東西ニ去ケリ。：山 王権現ノ御方便勝タル難 有御事也。	比叡山学 徒
36	『山王絵詞』下 第九卷「八」	百鬼夜行とかや見ゆ る者、おほくそ宝前 ニ蹲踞して申けるハ	(楽音樹坊ガ) 尾崎房を たふへきよしあり、異類 者とも退散しぬとおほえ て、	楽音樹坊

引用文献

- 『狂哥合永正五年正月二日衆儀判後加判者詞』(『群書類従第二十八輯』卷五〇四)。
『太平記』下巻 吉野拾遺 神皇正統記 校註日本文学大系18 国民図書 一九二五。
『宝物集 閑居友 比良山古人霊託』新大系40。
『校訂延慶本平家物語三』汲古書院 二〇〇五(第六末・第二本「法王御灌頂事」)。
『源平盛衰記 下』有朋堂書店 一九二二(陀一六「帝位非二人力」事)。
『古事談 続古事談』新大系41。
『大江山絵詞』(『土蜘蛛草紙 天狗草紙 大江山絵詞』続日本の絵巻26 中央公論社 一九九二)。
『天狗草紙』(右に同じ)。
『狂言下』大系43。
『謡曲集二』新全集59。
『是害房絵』(『天狗草紙 是害房絵』新修日本絵巻物全集27 角川書店 一九七八)。
『狂言下』大系43。
『謡曲集二』新全集59。
『是害房絵』(『天狗草紙 是害房絵』新修日本絵巻物全集27 角川書店 一九七八)。
『沙石集』新全集52。卷四・二「上人の妻に後れたる事」、卷九・二〇「天狗、人に真言教へたる事」、卷一〇末・一一「霊の託して仏法を意得たる事」。

表引用文献

『今昔物語集』『江談抄』『古本説話集』『宝物集』『梁塵秘抄』『古事談』『宇治拾遺物語』
『新大系』『栄華物語』『大鏡』『沙石集』『太平記』Ⅱ大系。『五常内義抄』『山王絵詞』
『中世神仏説話続』Ⅱ古典文庫。『発心集』『古今著聞集』Ⅱ新潮古典集成。『大日本国法華
験記』日本思想大系 岩波書店。『元享釈書』新訂増補国史大系 吉川弘文館。『三国伝記』
中世の文学 三弥井書店。『打聞集』白帝社。『真言伝』勉誠社。

図出典

- 図1～7 真珠庵所蔵『百鬼夜行絵巻』データベース。
図8 『天狗草紙 是害房絵』新修日本絵巻物全集27 角川書店 一九七八 一九頁。
図9 『不動利益縁起絵巻』(『妖怪絵巻 日本の異界をのぞく』別冊太陽170 二〇一〇)
二八頁。
図10 『極楽寺本六道絵』(『地獄遊覧―地獄草紙から立山曼荼羅まで―』開館一〇周年記
念資料集 富山県「立山博物館」二〇〇一)三三頁(一三世紀)。
図11 『長岳寺本六道十王図』(図10に同じ)六一頁(一六世紀)。

目 『百鬼夜行絵巻』の物語と受容

はじめに

真珠庵本『百鬼夜行絵巻』には、妖怪たちの行列が巻末に向かって行進する様子が描かれている。しかし、途中に几帳と唐櫃が置いてあるために、行列がここでいったん止まっている。その位置は絵巻のほぼ中央部分にあたり、前後の行列の間にあつて、これは一つのまとまった空間として捉えることができる。この部分については、説話という観点から読みとれる可能性があるのではないか。なぜならば、ここに描かれた妖怪の中には、説話のなかの小町と和泉式部を想起させるものが描いてあるからである。

几帳と唐櫃の場面を取り出してみると、この空間は女性ばかりで構成されていることに気付く(図1)。几帳を間に挟んで、右端には《袋を担ぐ女》の妖怪が、左の端には走っている女の妖怪が、向かい合うように描かれている。《走る女》は、行列の流れに逆らつて、《袋を担ぐ女》の方向へ、前のめりになつて疾走している。その背後には鬼と唐櫃が描かれているので《走る女》はそこから逃げ出したように見える。

この几帳の場面に関して、小峯和明氏は宮廷女房への風刺・パロディを見ている。唐櫃の場面に関しては、東野芳明氏が「舌切り雀」の話を重ね、徳田和夫氏は山中の怪異体験を描いた昔話を表現したものとす。田中貴子氏は、唐櫃は賀茂祭の行列で担がれる道具であり、鉄漿する女たちは行列を見物するために身を飾る最中という見方もできると記す¹⁾。

本稿ではこのような先行研究を踏まえつつ、唐櫃の場面を和泉式部の説話から読み解いてみる。同様に小町もまた、和泉式部とからめて説話的視座から対比的に描かれている可能性について考察を試みる。《袋を担ぐ女》には説話の中の小町が、《走る女》にはこれも説話の中の和泉式部が描かれている可能性がある。

一 小町説話から《袋を担ぐ女》の妖怪を読む

(1) 小町

絵巻の中央部分にある几帳の直前には、《袋を担ぐ女》が描かれている。この妖怪は獣が化けたものか、大



図1

きな袋を背負いこれも大きい草鞋の藁げげ⁽²⁾を履いて、一人で旅をしているようである。この《袋を担ぐ女》には、説話の中の小町が連想される⁽³⁾。説話の小町は晩年、袋を背負って旅をしているからである。

小町が老衰したという話は、鎌倉初期の説話集『宝物集』巻三に、「小野小町が、おひをとろへて、貧窮になりたりしありさま、弘法大師の玉造といふ文にかき給へるこそ、あはれにかなしく侍るめれ。」と記され、少し時代が下った『徒然草』一七三段には「小野小町がごと、極めて定かならず。衰へたるさまは玉作といふ文に見えたり」と書かれている。「玉作といふ文」とは、平安時代中期ないし末期に成立し、空海作という説も流布していた『玉造小町子壮衰書』を指し、そこには一人の女の栄枯盛衰が、次のように記される。

径辺途傍、有一女人。容貌顛頽、身体疲瘦。頭如霜蓬、膚似凍梨。骨竦筋抗、面黒齒黃。裸形無衣、徒跣無履。声振不能言、足蹇不能步。糗糧已尽、朝夕之食難支。糠粃悉畢、且暮之命不知。左臂懸破筐、右手提壞筥。頸係一裹、背負一袋。

(径の辺途の傍に、一の女人有り。容貌憔悴けて、身体疲瘦せたり。頭は霜蓬の如く、膚は凍梨に似たり。骨は竦ち筋抗りて、面は黒く齒黄めり。裸形にして衣無く、徒跣にして履無し。声振ひて言ふこと能はず、足蹇へて歩むこと能はず。糗糧己に尽きて、朝夕の食も支へ難し。糠粃悉く畢へて、且暮の命も知らず。左の臂には破れたる筐を懸け、右の手には壞れたる筥を提げたり。頸には一の裹を係け、背には一の袋を負へり)。

女人はかつて栄華を誇り僥慢であったが、没落の後は食べるにも困るあり様で、袋を担ぎ流離うのである。『徒然草』に「極めて定かならず」とあるように、小町の生涯は明らかではなく、右説話には「一人の女人有り」とあるのみで、小町とはどこにも書かれていない。しかし、説話集や随筆の作者には、『玉造小町子壮衰書』に記された女が小町として信じられていたようである。

小町が袋を担いでさまよう姿は「謡曲」にも書かれている。たとえば「卒塔婆小町」には、かつて栄華を極めた小町が、背負った袋に「垢膩の垢づける衣」を入れて「路頭にさらひ、往来の人に物を乞う」と書かれ、この曲名を冠した図像は、最も古い小町像である(図2)。このほか、『十訓抄』、『古今著聞集』、『三国伝記』などにも同様に、山野にさま



図2



図3



図4

よう小町が描写され、そのような小町を描いた絵もある。(図3・図4)。老いさらばえ裸も同然の格好に袋を背負った挿絵は、説話を忠実に絵画化していると思われ、『玉造小町子壮衰書』にある女の姿と、小町とが同一視されて流布していた様子がわかる。

これに対して、真珠庵本の《袋を担ぐ女》は黒髪も豊かにふくよかで、衣も粗末なものとは見られない⁽⁴⁾ (図5)。袋を背負っていることを除けば、説話の表現とは大きく異なり、小町を想起させるものとはいえないかもしれない。しかし、《袋を担ぐ女》が赤い袋を背負い、几帳の近くに置かれているという描き方、これこそが小町への連想を喚起させる可能性があるものと考ええる。まず、赤い袋から考察していく。



図5



図6



図7

(2) 赤い袋

真珠庵本には、鬼をはじめ、赤い色が使用される妖怪がいくつか描かれているが、その一つが赤い袋である。説話には小町が背負う袋の色に触れたものはないが、小町とされる絵に描かれているのは、白い袋である(図2)。《袋を担ぐ女》の袋はなぜ赤い色をしているのか。実はこの赤い袋こそ、小町を示すものだと推測される。小町の伝承は全国に広がっているが、その中には小町が疫病を患っていたとするものがあり、赤い色は疫病と大いにかかわっている可能性があるからである。

伝承によれば、小町は旅の途中で瘡(かさ)に罹り、薬師如来に回復を祈って、「南無薬師かけし諸願の根も切れば身より薬師の名こそ押しけれ」と詠んだ。すると、「村雨の雨は一時のかりの宿みのかさなればぬぎすていけ」と答えがあり、目が覚めるともとの姿になっていた。このような薬師・観音の霊験を説く縁起譚である「病身小町」の伝承は、宗教集団の活動を背景として各地に広まっていった⁽⁵⁾。瘡・疱瘡は疫病の天然痘のこと、赤い発疹ができ、重い場合には死に至る。回復しても瘡痕が残ることもあった⁽⁶⁾。

袋を担いでさすらう小町と広がっていく疫病、これが《袋を担ぐ女》の姿に集約された可能性がある。赤い色を疫病と結び付ける認識が、文献や絵巻から推測されるからである。『今昔物語集』巻二七・一一には、「赤キ表ノ衣ヲ着、冠シタル人ノ極ク気高ク怖シ気ナル、指合タリ。(中略)「我レハ此レ、古ヘ此ノ国ニ有リシ大納言伴ノ善雄ト云シ人也。伊

豆ノ国ニ被配流テ、早ク死ニキ。其レガ行疫流行神ト成テ有ル也」と記されている。大納言伴善雄が、「赤き表の衣」を着ているが、本来、赤は大納言の装束の色ではない。それが赤い衣を着て、自ら「行疫流行神」と名乗っている。ここに当時、赤い色を疫病と結ぶ認識があったことがうかがわれる。

こうした認識は、すでに平安時代の疫病の呼び名に見られる。『日本紀略』長徳四年(九八八)七月条には、「今月天下衆庶煩痲瘡、世号之稻目瘡又号赤痘そう、天下無免此病之者。」とあり、ここで痲瘡は「赤痘瘡」と呼ばれている。『百鍊鈔』には、「建永元年(一一〇六)元久三年四月廿七日改元、依赤斑瘡也。」とあり、赤斑瘡が改元の理由となるなど、呼び名に赤が付く病気の流行とそれに対する恐れの程が知られる。

疫病を赤い色と結びつける認識は、凶像にも表れている。『春日権現験記繪』巻八・二には「或る年、天下に疫病流行りて家毎に病みけるに、」という詞書に対応する絵がある。病人の家の前には赤い幣があり、屋根の上から赤鬼が家の中を覗いている(図6)。繁田信一氏⁽⁷⁾は赤鬼が槌を携えているのを理由に、これを疫鬼とみて間違いないと述べる。しかし槌だけではなく、赤い色もまた疫病の象徴とみてよいだろう。『融通念仏縁起』下巻に描かれた疫神は、これを裏付けるものである。「爰に役神(疫神)滞りて」という詞書に対して、赤い体、赤い褌、赤い紐など何らかの赤を身に帯びた疫神たちが描かれている(図7)。ここには明らかに、疫病を赤色で捉える意識が見えるのではないか。

赤と疫病を結びつける考え方は、赤い玩具や赤絵などを疫病除けの呪いにする形で、近世にも引き継がれていた⁽⁸⁾。このように検討した結果、『袋を担ぐ女』は疫病を患ってさすらう、説話の中の小町と想定される。

ところで、一口に「赤」といっても多様な色合いがあり、真珠庵本の中にも色々な「赤」がある。ここに見る「赤」は、他との違いを区別するために塗分けられた相対的なものと思われる。『袋を担ぐ女』の袋の色は、いわゆる柿色と呼ばれるものである。ただ、柿色とされる色も豊富で、例えば、歌舞伎の引幕にある一色も、山伏や遊行僧の柿洪を塗った衣も、共に柿色と称される範疇にある。柿色は茶赤系統にあたり、中世には被差別民の衣の色であった⁽⁹⁾。その上、中世において、病者は時に非人と呼ばれ、差別を受けざるを得なかった存在でもある⁽¹⁰⁾。

これに『袋を担ぐ女』を適用するなら、赤い袋は、説話や伝承のなかで小町が患う疫病を示すのと同時に、病者小町を非人と見る視線が隠されているのかもしれない。しかし、色だけに止まらず、袋そのものが賤民を意味している可能性が考えられるのである。

(3) 袋持

袋を背負って旅をする人物という時、想起されるのは大国主命であろう。兄弟たちと妻を求める旅に出て、大国主命のみ妻を得るのであるが、『古事記』には「大穴牟遲神(大国主命)に袋を負せて、従者と為て、率て往きき。(中略)袋を負へども、汝が命、得む」

とある。「袋を負へども」という言い回しから、八世紀にはすでに袋を背負う者への蔑視があったことを読みとることができる。大国主命は、兄弟の八十神に従者として従う、ある種の賤民的な属性を帯びた神でもあった(11)。

保立道久氏(12)によると、武士や貴族の旅には「物持ち」の従者が随行したが、運ぶ荷物の種類によって身分的な関係が決められていた。中でも袋持は、古代から従者の従属・奉仕の姿として一般的なものであったが、袋を持つその姿は「非人」を象徴するものでもあり、乞食も同様に蔑視の対象となっていた。

小町が袋を担いで放浪する姿は、疫病が伝染していくさまと重なって捉えられ、放浪者を蔑視する社会的風潮も背景にあつて、《袋を担ぐ女》の赤い袋として表現されたと思われる。小町は宮廷女房であり、宮廷の歌人としても周知されていたことは言うまでもないことであろう。《袋を担ぐ女》が几帳の場面に描かれていることは、この《袋を担ぐ女》が小町とする見方を後押しするものと思う。

(4) 宮廷女房

几帳が描かれた場面を見ると、室内と戸外とが画面を上下に二分する形で描き分けられている。几帳や周辺の妖怪は上半分の奥の方に寄せられ、これは室内とみえる。几帳の前の女は鉄漿をつけ、それを几帳の陰からのぞき見する女たちがいる。衣裳や態度からは女主人と従者が連想され、彼女らは宮廷女房を思わせる。

《袋を担ぐ女》はその傍に描かれているが、几帳とは距離があり、しかも草鞋を履いているので戸外と理解される。これは華やかな世界から、さすらい人への変遷をたどる、話の中の小町を表現したものと推測される。宮廷女房の小町がかつて身を置いた場所と、そこから離れた今の境遇が、この配置によって端的に示されているようにみえる。

この場面では、几帳を間にして左右に女が描かれている。几帳の右端にいる、《袋を担ぐ女》は、前の方を見て驚いているように見える。その視線の先には、この女に向って駆け込んでくる女がいる。この《袋を担ぐ女》と《走る女》は、几帳を挟んで戸外で向かい合い、対応していることがうかがわれる。宮廷女房を思わせる女たちを間にして、一方が小町を連想させるものだとすると、小町に対応するのは誰かということ、それは和泉式部だと思われる。和泉式部もまた、宮廷女房であった。

二 小町と和泉式部―対比あるいは混同

(1) 対比と混同

小町と和泉式部はともに有名な宮廷歌人であり、旅をしたり、さまざまな伝承を持つているなど共通性があり、説話や伝承の中では対比され、混同されることもある。

例えば一二世紀の歌謡集「梁塵秘抄」巻一では、「和歌に勝れてめでたきは 人丸赤人
小野の小町 躬恒貫之壬生忠岑 遍照道命和泉式部」と称賛され、説話「小式部」(天理図
書館本)には、「(和泉式部は) なをなをいづくしさとゞ世の常の人とも覚えず。さながら
唐の楊貴妃、漢の李夫人、さてまた小野小町、二条の后と聞えしも、これにはいかでまさ
るべき」と美しさを讃えられるなど、二人が並び称されている。室町中期の随筆『榻嶋曉
筆』巻一九「小野小町首」では、寺に参詣した和泉式部と鬮髯になった小町が、同じ空間
に次のように相對している。

又或文云、和泉式部法輪寺に参りけるに、嵯峨野にて、日暮れたりければ彼野に宿し
たりしに、夜野中に件の歌を詠ずる声あり、夜明けてみれば鬮髯の目より薄の生出た
るあり。彼首を高木の上に置たり。其夜の夢に、「我は是小町也、此悦には君を天下
無双の歌読になし奉らん」と云て去りぬ。其より和泉式部は此道の名を得たり共いへ
り。

次の「和泉式部」渋川本では、和泉式部の説話に何の前ぶれもなく、唐突に小町の話が挿
入されている。

一条院の御時、和泉式部と申して、やさしき女房一人あり。(中略)されば、小野小
町は、若盛りの時、かたちのよきによつて、ゆはゆる人に恋ひられて、その怨念を遂
げざれば、懸念無量の咎となるによつて、その因果のがれずして、つひに小町も業平
を恋ひて、思ひに堪へで失せぬ。

右では、二人がまるで同じ人物であるかのように区別がなくなり、もはや名前は意味をな
していないかのように同化している。さらに、「和泉式部」の古写卷子本には、「保昌にい
とまおこひて、世を浮草にただよいて、おりふし」と和泉式部の心の内が書かれている。
ところが、これは、「わびぬれば身をうき草の根を絶えて誘ふ水あらば往なんとぞ思」と
いう小町の歌を部分的に採り入れたものであり、ここには小町と式部の混同が見られる。

小町と薬師如来の歌のやり取りをめぐる靈験譚は、東北地方に広く伝わるものであるが、
京都平等寺の因幡堂の縁起においては、同じ内容でありながら、和泉式部の話として伝え
られている。小町と泉式部の転化・混同された話は、東北でも地域を越えて伝わっていた¹
³。小町と和泉式部とは互換性があるのである⁽¹⁴⁾。二人は共に宮廷女房であり、親和
性のある存在であった。説話や伝承におけるこうした二人の関係性が、表現されているこ
とがうかがわれる。

この場面は、宮廷女房を思わせる女たちを頂点とする三角形を形作っている。奥に宮廷
女房らしき女たちを座らせ、戸外と見なされる手前に二人を向かい合わせることによつて、
宮廷女房の枠にはおさまりきれない、説話や伝承の中の小町と和泉式部を示したものと思
われる。几帳前の空間は、『走る女』が駆け込んでくる場としての意味を持っているよう
であるが、さらにこの空間があることによつて『走る女』の疾走感がより際立って印象づ
けられるよう思われる。『走る女』が疾走する理由については後述する。

(2) 狐・狸と孕み女

① 狐と狸

《袋を担ぐ女》と《走る女》に改めて注目すると、いずれも獣のようである。獣が女に化けていると見ることもできるが、化ける獣といえ、狐と狸が連想されるのではないかとと思われる。

連歌の寄合集『連珠合璧集』には狐の縁語として、「ばかす あたちの原 いなり山」などを載せる。御伽草子の『木幡狐』には、狐の姫君が人間に化けて出かける描写があり、「ひとまづ人間のかたちと化け」て、「うつくしく化けなしてこそ出でにけり」と書かれている。これらは、狐は化け化かすもの、と認識されていたことがわかる例である。一方の狸については、一四世紀前半の御伽草紙『十二類合戦絵巻』巻三・二は、狸が鬼に化けて十二類を誑かそうとして、「おもひのままに鬼になりぬ」とみごとに化けたことを記す。狸もまた、変化する獣であった。

《走る女》には色や形状などから、狐が連想される。そうであれば、これに対応するのは狸であろう。《袋を担ぐ女》は、狸の可能性がある。『十二類合戦絵巻』巻三・四には、「はらつゝみを拍子にうちて」おどる狸を描いた絵があり、画中詞には「うきことを おもひふくれし くやしさを わかはらつゝみ うちそおとろく」と、狸の歌が書いてある。「ふくれし」は悔しさと腹のふくれを掛けており、狸は「ふくれ」た腹を鼓の代わりに打つ、という認識があったことをうかがわせる。

改めて絵を確認すると、《袋を担ぐ女》(図5)のふつくらした体つきは、腹鼓を打つ狸の姿に似ているのではないか(図8)。この場面は、小町に化けた狸と、和泉式部に化けた狐とが向かいあう、狐狸の化け比べと捉えることができるようである。

ところがそればかりではなく、《袋を担ぐ女》の姿は、狸とは別のものを想像させる。ほかでもない、赤子を身ごもった孕み女である。小町には、男児を産んだという説話があるからである。

② 孕み女と赤い妖怪

『伊勢物語』の注釈書『和歌知頭集』六三段には、小町に子が三人あるとした上で、「きたやまのれうし、たむちのなるさとか子也。二人は、おののこまちには、まま子也。一人、三郎なるこは、まさしき子なりけり」と記されている。小町は放浪するなかで二人の子がいる猟師に出会い、男児を産んだという。ここには、先述した説話に取り込まれている可能性がある(15)。

『玉造小町子壮衰書』の後半には、「二百廿四韻」と題する詩があり、それには、

寡孤送年処 嫁得一獵師、獵師有二婦 孤妾無一婢 二妻互呪詛 一身自憂悲 憂悲過日程 産得一男兒(寡孤にして年を送る処、一の獵師に嫁ぎ得たり。獵師に二の婦有り、孤妾にして一の婢無し。二妻互に呪詛し、一身自ら憂悲す。憂悲して日を過す

程に、一の男児を産み得たり)



図8

とある。「路頭に老嫗あり」と始まる右の話において、没落した女は猟師の三番目の妻となっているが、猟師に嫁して男児を産むという主題に変わりはない。前半に続く一連の話として、老嫗は小町と受け取られていたことは十分想像される。『伊勢物語』の主人公を業平と小町と解釈するのは中世ではごく常識的な読みであった⁽¹⁶⁾。



図9

《袋を担ぐ女》は腹が大きいためか、衣をゆるやかに合わせ、帯を下の方で結んでいる。これとよく似た姿は、行列の前方で見ることができ、頭に円盤状の道具をのせた赤鬼が、まるで赤子でもいるかのように大きい腹を突き出して反り返っているが、この姿勢は《袋を担ぐ女》と共通性がある(図9)。こうした姿も《袋を担ぐ女》を孕み女と見なす理由になりうるのではなからうか。

この体勢は前から自分に向かって走ってくる女に驚いていることを示しながら、孕み女、すなわち、子どもを身ごもる小町の姿をも、重ねて表したことがうかがえるものと捉えることができる。このように推測するには、ほかに理由がある。《赤い妖怪》である(図10)。

几帳の場面の後方、《袋を担ぐ女》の後ろには、腹部から紐のようなものをぶら下げた赤い妖怪がいる。紐状のものはへその緒を想起させるものであり、色や形などからこの妖怪は赤子と推測される⁽¹⁷⁾。《赤い妖怪》が赤子であり、《袋を担ぐ女》が孕み女であるなら、相互に連想を誘われるものとして、近くに配置されている蓋然性は高いと思われる。

とはいえ、《袋を担ぐ女》が孕み女であるなら、赤い袋は赤子を暗示していることも考えられる。しかしそうになると、同じ意味となる《袋を担ぐ女》の袋の色と、《赤い妖怪》の色とが同色でないことの説明がつかなくなるであろう。ここから、双方の色は、意味が異なっていることを示すために違う色で塗り分けていると捉えることができる。《袋を担ぐ女》は、瘡を病んで放浪しその上子どもを産んだという説話の小町を、そのふくよかな姿で表現したものと思われる。ふくよかな姿はそのまま、赤子の意味を含むからである。しかし、それではなぜ、狐を和泉式部と見ることができなのか。狸が小町なら狐は和泉式部と解するのは、狐狸の一对がここに見られることや、小町と式部が宮廷の女性歌人として、好一对であるからというばかりではない。和泉式部と狐もまた、説話を介して、容易に連想を誘われる関係性があるからである。



図10



図11



図12

(1) 唐櫃をめぐつて——和泉式部・保昌・道命阿闍梨

几帳の場面を確認すると、《走る女》は前のめりになって、勢いが感じられる。しかも、行列の流れとは、まったく逆の方向に向かっている。《走る女》は、なぜこのように走っているのか。女が来た方向を見ると、大きな鬼がいて唐櫃を破っている。すると、《走る女》は、そこから逃げ出したと見ることができそうである。

唐櫃のところでは、大きな赤鬼が唐櫃に足を掛け、ふたを破って中を覗んでいるように見える。唐櫃の中には妖怪がいるが、黒衣の妖怪だけが特に大きく描かれている上に、逆立ちのような恰好のために、これだけが赤鬼と対面していない。唐櫃の底の破れ目から顔がのぞいているが、表情にはおびえた様子が見える⁽¹⁾。(図11・図12)。

この唐櫃の場面からは、『沙石集』巻五末ノ二の説話が想起される。和泉式部と夫の保昌と道命阿闍梨をめぐる説話では、唐櫃が重要な役割を果たしている。次に引用する。

和泉式部は、好色の美人なりけるが(中略)保昌に思はれてありけるに、道命まめ男にて通ひけるが、ある時、保昌、俄に來たる。隠るべき所なくして、鎧唐櫃に入れて置きたるを、保昌、「さよ」と知りて、「この鎧、日に干せ」とて、取り出しければ、「ただ今恥ぢがましき事出さなむ」と、二人ながら肝心なかりけるに、「蓋は、な開けそ」とて、日に少しあてて後、「この鎧、祇園の御社へ持て参りて、『志す事侍り、明神へ奉らせ給へ』と、執行の御房に申せ」とて、参らせけり。御宝前に置きて、執行を尋ぬるになし。「私には開きがたし」とて所司・神人ども待ちけるに、あまりにわびしかりければ、唐櫃の中に音ありて、「ただ所司開け」と云ふ音あり。開きて見るに、鎧はなくて、執行の御房なりけり。

文中の「執行の御房」とは、道命阿闍梨のことである。右説話では、泉式部は密会相手の道命阿闍梨を唐櫃の中に隠したのだが、夫の保昌はそれを見破り、道命阿闍梨が「執行」を勤める祇園社に唐櫃をそのまま奉納させて、人々の前で恥をかかせたという。この話では、道命阿闍梨は唐櫃に隠れていたのである。

再び唐櫃の場面を確かめると、大きな赤鬼が唐櫃のふたを破っているのは、中身を確かめる行為であろう。吊り上った目と真一文字に結んだ口は、怒りの表れかもしれない。こ

これは隠れる妖怪と探す鬼といった構図で、『沙石集』の説話に当てはめるなら、唐櫃の中に隠れている《黒衣の妖怪》が道命阿闍梨、赤鬼がそれと見破った夫の保昌ということになる。妖怪の黒い衣は、僧侶の黒衣を示すものと思われる。

次に《走る女》を見ると、ここでは《走る女》だけが行列に逆行して、前のめりに疾走している。真珠庵本には、行列に逆行する妖怪が二か所に描かれているが、もう一か所の巻末では、すぐ後ろの火の玉から逃げ出す姿と解釈されている。この捉え方を適用するならば、《走る女》は、すぐ後ろの鬼や唐櫃から逃げ出したものと見ることができると見方を後押しするのが、説話に対応するかと思われるような絵である。

説話には「ただ今恥ぢがましき事、いできなむと、二人ながら肝心なかりけるに」とあり、和泉式部と道命阿闍梨が、密会の露見におのく様子が書かれて、黒衣の妖怪の表情は、これを絵で表したようにみえる(図12)。『沙石集』のこの説話から絵巻の場面を捉えると、間男の道命阿闍梨を唐櫃に隠したものの、夫に見つかって逃げ出した和泉式部、という展開を想像させる可能性も考えられる。また《走る女》と《黒衣の妖怪》は、両方が獣であるという対応もうかがわれる。唐櫃の場面に、『沙石集』の説話がかかわっている可能性は、高いと思われる。しかし、それではなぜ、保昌は鬼として描かれているのであろう。これには、保昌の鬼退治の話が関係すると思われる。

(2) 鬼と保昌

和泉式部の夫、保昌には大鬼を退治したという説話があり、絵巻『大江山絵詞』によっても知られている。歌学書『袋草紙』上巻には「泉式部、保昌の妻となりて丹後国に在り」とあり、「大江山生野の道の遠ければまだふみも見ず天の橋立」という歌がある。ここで和泉式部は丹後守である夫の保昌とともに、大江山のある任国へ赴いているのだが、大江山は大鬼の酒呑童子が住むという山である。

『小式部』は、大江山の鬼退治の話を、「都におそろしき鬼いでき、いつくしき稚児にばけて、夜ごと人をとりいけ、その名を酒呑童子といふ。(中略)かの鬼を討つべきよしを、頼光、保昌二人の將軍に勅旨有」と記し、保昌は將軍として鬼退治をする。絵巻『大江山絵詞』下・六には、酒呑童子の姿が「長五尺計りなる鬼の頭と身は赤く」と表現され、絵にも大きな赤鬼として描かれている。大きい赤鬼と保昌とは、密接に関係するものであった。この鬼退治が説話を背景となり、保昌が赤鬼の姿に暗示された可能性が考えられる。この解釈を補足するのは、巻末近くには描かれた葛籠である。ここにも別の鬼退治の説話うかがわれる。

(3) 保昌と渡辺綱

葛籠は唐櫃と同じように大きく描かれ、下の破れ目からは、中に潜む妖怪が見える。こ

これに對して上の破れ目からは、鋭い爪の生えた毛むくじやらの黒い腕が突き出ているが、これは、御伽草子『羅生門』に出てくる鬼の手を想起させる(図13)。

羅生門に住む鬼を退治したのは渡辺綱である。御伽草子『酒吞童子』には、「鬼神討てよとのたまはば、貞光、末武、綱、公時、保昌をはじめとし、この人々には、鬼神もおぢをののきて、恐れをなすと承れる」と書かれるように 綱は保昌とともに大江山の鬼退治をした頼光四天王の一人である。この綱が退治した鬼の手について、『羅生門』では、「うるしにて、ぬりたることくに、まつくろなる毛、おひ、ゆび三つある、手なり」と記し、『太平記』卷三二には「毛の生ひたる手の、指三つありて熊の手の如くなる」と記されている。これは真珠庵本の絵とおおむね重なるものと見てよいように思われる。

綱と鬼の話では、鬼が空から不意に綱のもとどりをつかんで宙に上がると書かれている。それを、葛籠の上方から腕を伸ばす形で表した可能性がある。絵巻が渡辺綱の話を描いたのであれば、切り取った鬼の手を納めるのは唐櫃であるが、ここでは葛籠になっている。だが、葛籠と唐櫃との関連からすれば、妖怪が潜む大きな入れ物という共通性がある。行列を遮っているという対応もある。赤鬼は外から唐櫃を破り、黒い手は内側から葛籠を破っていることに対応を読みとることも考えられる。しかし重要だと思われるのは、唐櫃と葛籠にはそれぞれ保昌と綱の鬼退治の話が係わっている可能性が推測されることである。保昌と綱は、大鬼の酒吞童子を共に倒した鬼退治の仲間であり、二人は鬼を介して互いに連想を誘われる関係性があった。唐櫃と葛籠においては、対応をみせるいくつかの要素が互いに補充しあって、二つの鬼退治を連想させ、赤鬼に保昌が暗示されている方向へと導いていることが想像される。

(4) 狐と和泉式部

《走る女》についてここまででは、小町との関係性から、あるいはまた説話との対応において、そこに和泉式部が暗示されている可能性について述べた。しかし、和泉式部が狐の姿で描かれる背景には、また別の説話が係わっていると考えられる。

『新古今和歌集』(巻十八雑歌下)には、信太の森に関する贈答歌がある。「うつろはでしばし信太の杜をみよ、かえりもぞする葛のうら風」という赤染衛門の贈歌と、「あき風はすごく吹くとも葛の葉のうらみ顔にはみえじとぞ思ふ」という和泉式部の返歌である。これは、和泉国司であった夫と別れて間もない和泉式部と、その和泉式部のもとへ敦道親王が通っていると聞いた赤染衛門との間で交わされたものである。



図13



図14

大阪南部の和泉にある信太の森には、狐にまつわる有名な伝説がある。古浄瑠璃『信田妻』⁽¹⁹⁾によれば、安倍清明の母は狐で、正体を悟られると歌を残して信田の森に姿を隠してしまう。子と別れる母狐が詠んだ歌は、「恋しくば訪ね来て見よ和泉なる信太の森のうらみ葛の葉」というもので、狐のこの歌には先の贈答歌の影響が見える

別れという状況や信太の森、恨み、葛の葉などの語句が共通すること、加えて和泉式部という名前と和泉という地名も重なることなどを勘案すると、和泉式部と狐とは、連想を誘われる関係にあったのではないかと思われる。



図15

さらに、狐は稲荷山と関連するものであり、稲荷山は説話を介して和泉式部ともつながっているのである。先述した『連珠合璧集』には、「狐」に対して「いなり山」も挙げられていた。いなり山は狐の縁語であり、和泉式部の参詣地でもあった。『沙石集』巻五末ノ二の説話は、和泉式部は稲荷山へ詣でる途中、雨に降られて農夫に衣を借りるが、「時雨する稲荷の山のみぢ葉をあをかりしより思ひそめてき」という農夫の歌に惹かれて、内に入れたとある。同様の話は、『十訓抄』下巻一〇ノ四三二、『古今著聞集』巻五などにも見られる。

《走る女》は赤い帯をなびかせているが(図14)、これは掛帯を象徴している可能性がある。平安時代以降、女性が参詣するときに、胸元から背後に向けて赤い紐を回しかけ、背中の腰のあたりで結んで物忌としていた(図15)。小町と同様に、和泉式部にも稲荷山や書写山をはじめとして、伝承や所縁の地が全国に広がっている⁽²⁰⁾。各地に物詣したという伝承が残る和泉式部であれば、赤い紐は掛け帯とみなすのは考えらるると思われ

る。このように説話を介して、『走る女』に和泉式部が暗示される可能性を探ってきた。説話の中には、小町と和泉式部の二人が仏教的な側面から捉えられていることもうかがえる。例えば『小町双紙』には「小町は、すなわち如意輪観音と申なり」とあり、謡曲「誓願寺」には「和泉式部といはれし身の、仏果を得るや極楽の、歌舞の菩薩となりたるなり」とある。このような側面から、『袋を担ぐ女』と『狐女』を捉え直してみる。

四 《袋を担ぐ女》と《走る女》を仏教的な側面から読む

(1) 大黒の袋と小町の袋

《袋を担ぐ女》は大きな袋を担いでいるが、大きな袋を担ぐということにおいては、まず大黒天が連想されるのではなからうか。大黒天は福を授けて旅をする福の神である。大

黒舞』には「大きに肥え太り給ひ、身重げに、大なる袋を肩に掛けてましませば」とあるように、大きな袋を担いでいるが、この姿は《袋を担ぐ女》と共通するように見える。

『多びす大こくかつせん』には、「肩にかけたる、袋には。寿命長遠の、薬を入。不老不死の、功德を具ふ」と書かれ、大黒の袋には「寿命が延びる薬が入っていて、不老不死の功德がある」という。

これは、《袋を担ぐ女》が背負う袋が、疫病を示唆することの対極にある。大黒天は男性であり、《袋を担ぐ女》は女性と見えるので、男女を転換させると袋の役割も転換することになる。大黒の袋は福をもたらし、一方、小町が連想される《袋を担ぐ女》の袋は疫病を意味して、災いをもたらす。いわば、両者は表裏一体の関係と見ることができるのである。大黒天は、さらに狐とともに仏教の世界にかかわっている。

(2) 大黒天と狐

先の『大黒舞』には、「そもそも大黒天神は帝釈卅二将のその一人、仏法守護の天人なり。天竺にては、摩訶迦羅天と申す。今、日本にては大黒天神と申すなり」とあり、さらに、「三面六臂の大黒天となりては、(中略)大六天の魔王幾千万競ひかかるといへども、難なく打ち勝ち給ふとかや」とされて、福の神とは異なった勇猛な一面が知られる。では、仏教守護者としての大黒天は、狐とどのようにかかわっているのだろうか。仏典を確かめていく。

『覚禪鈔』第六大黒天神法「茶吉尼大黒属事」には、「疏十云、茶吉尼(中略)属二摩訶迦羅天所謂大黒神也」と記され、茶吉尼が摩訶迦羅天、すなわち大黒天に属するとある。さらに『阿娑縛抄』第一五四「閻魔天」には、「拏吉尼(大日経野干)」、「慧和上記茶吉尼ト者(支ツ禰)」とあり、同じく『阿娑縛抄』第一六六「大黒天神法」には、「義釈七(普通真言品処)云、拏吉尼、世間所伝云、属摩訶迦羅、口好食人心、毘盧遮那以降三世法門化作大黒神、具大威力、以灰塗身、於広野中作法、悉召拏吉捉而呵責之、以汝常殺人故、今当食汝、彼等怖畏咸帰命仏。」と記されている。

「拏吉尼」、「茶吉尼」とは狐のことで、狐が人の心臓を好んで食すので、毘盧遮那(大日如来)の生まれ変わりである大黒天が、狐を皆呼び寄せて呵責したというのである。ここでは、狐は大黒天の眷属であり、大黒天と狐は主従のような関係にあると理解される。几帳の場面をこれら仏典から捉えるなら、大黒天である《袋を担ぐ女》のもとへ、大急ぎで馳せ参じる従者の狐、と解釈できる。

右の文中にある「疏」「義釈」とは、真言密教の根本経典『大日経』の注釈書で、『大日経』が引用された『覚禪鈔』や『阿娑縛抄』は、鎌倉時代に成った仏書である。『伊勢物語』をさまざまに解釈した注釈書を媒介にして新たな小町像が生み出されていったように、仏典を介した注釈書の理解も一定の広がりを持っていった可能性も想像される。

大黒天から狐、すなわち、《袋を担ぐ女》から《狐女》に至る几帳の場面は、行列の中にあつて、女性を中心とする異質の世界となつている。ここには、仏典が絡んでいるのではないかと思われる。すでに《袋を担ぐ女》と《狐女》については、大黒天と眷属が想像されることを述べたが、たとえば、

破戒に関する經典の『法苑珠林』卷九〇破戒篇八八引証部二には、破戒僧が醜い顔になつて嘲笑され、女に転じるなどと記されるものがある。それには、「又宝梁經云、若破戒比丘、受持戒者礼敬供養、不自知惡得八輕法。何等為八。一作愚癡、二口瘡瘻、三受身婬陋、四顏貌醜惡其面側振見者嗤笑、五轉受女身作貧窮婢使、六其形羸瘦天損壽命、七人所不敬常有惡名、八不值仏世」とあり、破戒僧に対する刑罰が書いてある。

絵を見ると、几帳の陰にいる女たちが、鉄漿をつけて化粧する女を見て笑つている(図16)。これを經典に照らすなら、《鉄漿の女》は、破戒によつて「顏貌醜惡其面側振」となつた僧であり、笑う女たちは「見者嗤笑」に対応している。彼女らは《鉄漿の女》の召使と解せられ、女に轉身して奴婢となつたとする「轉受女身作貧窮婢使」に該当する可能性がある¹⁾。

几帳周辺の女たちは、破戒僧が転じた姿であるとするなら、稚児をめぐる僧の世界をここに読み取ることでも可能ではないか。女たちは、齒並び、牙、爪、眉や目じりの皺に至るまで事細かに、年齢の違いが描き分けられているからである。若いほど手前に描かれ、白髪の妖怪は一番後方に退いている。先の經典に従えば、破戒によつて女に転じる以前は僧であつた。それを、このように描いているのはなぜか。ここで《鉄漿の女》を稚児と捉えれば、これは稚児を頂点とする僧の愛欲の世界を描いていることも想像される。このように想像するには、ほかの妖怪もかかわっている。

例えば、巻末近くには銅拍子を被り、桜色の衣を着た妖怪がいる。顔が白く、唇が赤いのは化粧していることを表し、銅拍子は稚児舞の「迦陵頻伽」で稚児が使用する楽器である。これは稚児と見なせるのではな



図16



図17

かろうか(図17)。《銅拍子》の鼻は高く表情は誇らしげに見えるが、後ろには腰の曲がった妖怪や天蓋を掲げる黒衣の妖怪らが続く。これは法会の一団と想像されるが、《銅拍子》がこれを先導している。《銅拍子》が稚児であれば、稚児と僧の関係をこのようなものと捉える見方があって、ここに反映されたことも考えられる。すると、先の几帳の場面において、女に転じるようになった僧の破戒とは、あるいは稚児をめぐるものであるのかもしれない。

真珠庵本の表現の背景に、このような仏典の世界を想像するについては、この妖怪行列の構成が、舞楽法会の行列を模している⁽²⁾ 可能性があることと繋がるものである。絵巻は、全体として一つのまとまりを持っていて、その構成、或いは枠組みと内容とは通常、大きく乖離しないのではないかと考えられるからである。

むすび

几帳と唐櫃の場面では、和泉式部と小町を彷彿とさせる妖怪が向かい合うように描かれているが、実際、二人は説話において重ねられたり同一視されたりしていた。真珠庵本はこのような、説話における二人の密接な関係性を浮かび上がらせていると考える。ところが、そればかりではなく、ここには仏典の世界も想像される。《袋を担ぐ女》と《走る女》は、仏教的な側面から捉えることができるからであり、大黒天と眷属の狐が想定される。

すなわちこの絵巻は、説話の中の小町と和泉式部を対比的に絵画化し、さらに仏典も取り入れて、説話化されたそれぞれの人物の特徴をより一層際立たせ、象徴的に描き出して、説話そのものを再構成していると考えられるのである。その上でさらに仏典を介してみると、女ばかりが描かれるとみえた空間には、僧と稚児をめぐる関係性までもが描かれている可能性が想像されるのである。

注

1 小峯和明「百鬼夜行絵巻」とパロディ『アジア文化研究』別冊 国際基督教大学 二〇〇

七)。東野芳明「器怪とナンセンス」『グロッタの画家』美術出版社 一九二九)。徳田和夫

『百鬼夜行絵巻』の山伏と一軒家』『進化する妖怪文化研究』せりか書房 二〇一七)。

田中貴子『百鬼夜行の見える都市』新曜社 一九九四。

2 履物を「いげげ」と見ることにについては、服部友香氏のご教示をいただいた。黒田日出男氏は蘭げげを、女か稚児の履物とする(「女」か「稚児」か)『姿としぐさの中世史』平凡社 一九八六)。

3 《赤い袋を担ぐ女》を小町と見る可能性については、日沖敦子氏のご教示をいただいた。

4 湯本豪一氏は、この妖怪を宿居袋を担いだ猿女とし、「桂も女官のような姿」とする。

『百鬼夜行絵巻 妖怪たちが騒ぎだす』小学館 二〇〇五)。

- 5 錦仁『浮遊する小野小町』（笠間書院 二〇〇一 W章）。小町の伝承については上記による。錦氏は伝承地により歌の語句が少し違うが内容は同じとする。伊東玉美氏は旅に病気が伴うことを指摘して、『玉造小町子壮衰書』を小町と病気の結びつきの源の一つとする（『小野小町—人と文学』勉誠出版 二〇〇七 第五章）
- 6 『日本大百科全書16』小学館 一九八七、『世界大百科事典』平凡社 二〇〇七 参照。
- 7 繁田信一『平安貴族と陰陽師』吉川弘文館 二〇〇五。
- 8 『祈りの風景—病魔退散！』平成一八年度企画展図録 千葉県立房総のむら 二〇〇六。
- 9 河田光夫「中世被差別民の装い」（『河田光夫著作集 二』 明石書店 一九九五）。
- 10 藤原良章「中世前期の病者と救済—非人に関する一試論」（『列島の日本史』一九八六）。
- 11 彌永信美『大黒天変相—仏教神学』法蔵館 二〇〇二 五一〇頁。
- 12 保立道久『中世の愛と従属—絵巻の中の肉体』平凡社 一九八六 第一部。
- 13 錦仁（注5に同じ）。
- 14 小峯和明「注釈説話の小町」『説話の言説』森話社 二〇〇二。
- 15 石川透氏は第六三段について、『知頭集』の作者が『玉造小町壮衰書』等を参考にして、「ほとんど創作と言えるような小町説話を作り上げた」とする（『注釈書・教説の中の小野小町』『国文学解釈と観賞』60 至文堂 一九九五）。
- 16 注14に同じ。
- 17 「第四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教」。
- 18 「唐櫃の中にはびくびくしながら外の様子をうかがう妖怪が見える」（湯本豪一（注4に同じ））。
- 19 荒木繁氏は、説教節「信田妻」は一二世紀後期には行われていたと推定（『説教節』東洋文庫 243 平凡社 一九九七）。
- 20 林田孝和氏は和泉式部の伝承と墳墓の地の分布状況を記す（『和泉式部と口承文芸』『文学と民俗学』日本民俗研究大系9 国学院大学 一九八九）。
- 21 「第三章 破戒の經典と妖怪をめぐって—『百鬼夜行絵巻』」。
- 22 「第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞楽法会」。

引用文献

- 「宝物集」（『宝物集 閑居友 比良山古人靈託』新大系40）。
- 「徒然草」（『方丈記 徒然草』新大系39）。
- 枳尾武校注『玉造小町子壮衰書』岩波文庫 二〇〇九。
- 「卒塔婆小町」（『謡曲百番』新大系57）。
- 『今昔物語集』「卷二七・一一」（新大系37）。
- 『日本紀略』（『日本紀略後篇 百鍊抄』新訂増補国史大系11 国史大系刊行会他 一九二九）
- 『百鍊抄』右に同じ。
- 『春日権現験記絵』続日本の絵巻13 中央公論社 一九九一。

- 『融通念仏縁起』続日本絵巻大成11 中央公論社 一九八三。
『古事記』全集¹。
『梁塵秘抄』〔梁塵秘抄 閑吟集 狂言歌謡』新大系56)。
『小式部』〔室町時代物語大成第五』角川書店一九七七) 天理図書館本。
『楊鳴曉筆』中世の文学 三弥井書店 一九九二。
『和泉式部』〔室町物語草子集』新全集63) 渋川本。
『和泉式部』〔室町時代物語大成第二』角川書店一九七四) 古写卷子本。
『連珠合璧集』〔連歌論集一』中世の文学 三弥井書店一九七二)。
『木幡狐』〔御伽草子集』全集36)。
『十二類合戦絵巻』〔男衾三郎絵巻 長谷雄双紙 絵師草紙 十二類合戦絵巻 福富草紙 道成寺縁起絵巻』日本絵巻物全集 角川書店 一九六八)。
『太平記』〔卷二一』(新全集57) 天正本。
藤島綾編『和歌知頭集』書陵部本系統(歡喜光寺藏)(片桐洋一・山本登朗編『伊勢物語古注 釈大成 二』和泉書院 二〇〇五)。
『沙石集』新全集52(米沢本)。
『袋草紙』新大系29。
『大江山絵詞』〔土蜘蛛草紙 天狗草紙・大江山絵詞』続日本の絵巻26 中央公論社 一九九三)。
『酒吞童子』〔木幡狐』〔御伽草子集』全集36)。
『羅生門』〔室町時代物語大成第一三』角川書店 一九八五) 井出等氏藏。
『新古今和歌集』新全集43。
荒木繁『説教節』東洋文庫243 平凡社 一九九七)。
『小町双紙』〔室町時代物語大成第五』角川書店一九七七) 古写本。
『誓願寺』〔謡曲百番』新大系57)。
『大黒舞』〔室町物語集 下』新大系55)。
『ゑびす大こくかつせん』〔室町時代物語大成第三』角川書店 一九七六)。
『覚禅鈔』大黒天神法「茶吉尼大黒属事」〔大日本仏教全書』仏書刊行会 一九一六)。
『阿婆縛抄』〔大黒天神法』〔大日本仏教全書』仏書刊行会 一九一四)。
『法苑珠林』卷九〇破戒篇八八引証部二〔大正新脩大藏經』53 大正新脩大藏經刊行会、一九六二)。

図出典

*左記以外は真珠庵藏『百鬼夜行絵巻』データベースによる。

図2 「卒塔婆小町之図」〔伝説の歌人 小野小町』大津市歴史博物館企画展図録 一九九三) 貞

治六(一三六七) 陽明文庫藏。

図3 「小町草紙」〔御伽草子集』日本古典文学全集36 小学館 一九七七)。

- 図4 「小町のさうし」(図2に同じ) 元和期刊古活写版 天理大学所蔵。
- 図6 『春日権現験記絵』続日本の絵巻13 中央公論社 一九九一。五〇頁。
- 図7 『融通念仏縁起』続日本絵巻大成11 中央公論社 一九八三。八二頁。
- 図8 「十二類合戦絵巻」(『男衾三郎絵巻 長谷雄双紙 絵師草紙 十二類合戦絵巻 福富草紙 道成寺縁起絵巻』日本絵巻物全集18 角川書店 一九六八) 六二頁。
- 図15 『一遍上人絵伝』日本の絵巻20 中央公論社 一九八八。(一二巻本 清浄光寺・歛喜光寺蔵) 一五〇頁。

第八章 百鬼夜行絵巻跋文における儒学的受容―歴博本と岩瀬文庫本の場合

はじめに

「百鬼夜行絵巻」と称される現存伝本は七十巻以上が確認されている。ほとんどの絵巻には詞書がないが、中に跋文を記したものがある⁽¹⁾。記主が儒者と分かっているのが、国立歴史民俗博物館蔵の狩野洞雲筆『百鬼夜行図』（歴博本とする）（図1）であり、記主は分からないものの、内容において歴博本に相似する跋文を有するのが、西尾市岩瀬文庫蔵『百鬼夜行画卷』（岩瀬文庫本とする）（図2）である。これらの跋文では、百鬼夜行絵巻が儒学的な見地から解釈されているようである。絵巻はどのように捉えられているのか、二巻を考察することによって、近世の百鬼夜行絵巻受容の一端を考えたい。

一 歴博本と岩瀬文庫本

百鬼夜行絵巻には、その名の通り鬼や妖怪たちが行進する様子が描かれている。室町時代の制作とされるのが真珠庵本（京都大徳寺塔頭・真珠庵所蔵）で、それ以外はすべて江戸時代以降に作られている。この真珠庵本と同じ妖怪が描かれた絵巻は、真珠庵本系（統）と呼ばれて伝本の大多数を占めているのだが、歴博本と岩瀬文庫本もまた、真珠庵本系（統）に該当する。真珠庵本は百鬼夜行絵巻の源に位置する⁽²⁾と思われるが、その説明が未だ十分なされていない理由の一端は、詞書や奥付など文字が一切無く、これに関する資料も見当たらないことによる。一方、文字が無いことによって自由な解釈ができるという一面もあり、近世の受容の過程において、儒学の立場から解釈される百鬼夜行絵巻も現れた。それが歴博本と岩瀬文庫本である。

岩瀬文庫本（二七・五×七五六・九耗）は、百鬼夜行図諸本の中でもっとも歴博本（二九・〇×二一九六・〇耗）に近く、両者の跋文は趣意が似ている⁽³⁾。さらに、この二つの絵巻には真珠庵本に無い妖怪がいくつか描き加えられているが、それらを含めたすべての妖怪の配置が両巻で一致しているため、歴博本と岩瀬文庫本は全く同じ構図を持つ絵巻だといえることができる。岩瀬文庫本は歴博本の摸本と見てよい。他の伝本には見られない妖怪の衣の模様が二つの絵巻でほぼ一致していることは、その有力な証左であろう（下図）。大きな相違として挙げられるのは、歴博本には巻頭に題辞があつて跋文と同じく漢文で書かれているのに比べ、岩瀬文庫本には題辞がなく、跋文は漢字仮名交じり文で書かれる点である。



歴博本



歴博本

歴博本は真珠庵本系（統）の中では最も早く模写された絵巻の可能性があり、この点に

において歴博本の持つ意義は大きい。なぜならば、歴博本の跋文奥書に「甲子之夏」とあるのは貞享元年（一六八四）に当たり、これまで真珠庵本系統の絵巻のなかで模写年代のもっとも古い模本は、狩野重信が狩野守房と名乗っていた元禄元年から宝永四年（一六八八～一七〇七）の間に模写した絵巻（守房本）とされているので、奥書の年紀に従えば、歴博本はそれより四年以上は早いという事になるからである⁽⁴⁾。

これに対して岩瀬文庫本は、近世末期に作られているために⁽⁵⁾、両巻の成立年代には凡そ二百年の差がある。それにもかかわらず、それぞれの跋文の内容は儒学的視点に基づいているのに加えて内容がよく似通っており、極めて近い関係性が推定される。故に二巻は百鬼夜行絵巻の享受のあり方を見る上で興味深い。近世を通じて、儒者の間に同じような享受があった可能性を物語っていると考えられるからである。

歴博本の作者に関しては、本紙巻末に「右百鬼夜行以古図写之 狩野洞雲筆」とあることから、絵は狩野洞雲益信（一六二五～九四）の筆によることが分かる。洞雲は狩野探幽に学んでその養子となり、幕府御用絵師の駿河台狩野家初代となった人物である。跋文については、題辞に「括峰」、跋文奥書に「鶴山野節識」とある。これは共に人見友元鶴山（一六三七～九六）を表すもので、鶴山は竹洞の号で知られ、姓が小野氏で名を節とも称した。『本朝通鑑』の編修にも携わった林羅山に学んだ幕府儒官であり、『続本朝通巻』の編纂もしている⁽⁶⁾。

一方、岩瀬文庫本の作者はどうか。絵は一流の絵師によるものとは思われず、跋文の奥書部分には「半田氏」と墨書され、その左に「半田蔵書」の朱印が認められるが、この「半田氏」が、果たして絵を描いた人物と同一なのか否かも含めて、他に手掛かりがないために現時点では分からない。跋文の筆跡については「近世前期頃の筆蹟を模写したもので写崩れあり、幕末頃の模本」とされている⁽⁷⁾。細い竹を軸とし、全巻を通して用紙の寸法も材質も均一ではなく、裏打ちもされていない。ただし、跋文が巻末の絵と同紙から書き出されているところから、跋文は後に付け足したのではなく、当初から予定されていたものと判断される。

以上述べたように、歴博本と岩瀬文庫本の二巻は絵巻の構成が似ていること、何より跋文があること、それが儒者によるあるいは儒者的な人物による跋文であること、成立年代に二百年の差はあるものの、二つの跋文に見える儒学的な要素から、近世を通じて同じような百鬼夜行絵巻の享受があった可能性が推測されること、などの点において検討する意義のある絵巻だと思される。

二 歴博本の跋文

(1) 構成

歴博本には「陽長陰消」と書かれた題辞がある。これは、『周易』「繫辞上傳」に「一陰一陽する之を道と謂ふ」とする考えに基づく。すなわち、陰になつたり陽になつたり、相反し相対する陰陽二気の運行によって万物の生成や変化を説明し、自然の理法を説く思想である。例えば月や夜を陰とし日や昼を陽とする類で、あらゆる物や事象が陰陽に分類され、すべてが消長を繰り返すとす。題辞の「陽長陰消」は最善、最高の状態を表現したものと思われるが、陰陽の運行によればやがて陰に転じる可能性を孕んでいる⁽⁸⁾。

次に跋文の翻刻を記し、私に書き下し文に改めたものを括弧内に挙げる。(翻刻の斜線は行移りを示す。表記は現行の字体を用い、書き下し文には振り仮名や、①など丸で囲んだ数字を私に付した。数字は書き下し文と対応している。)

①本邦陰陽家謂百／鬼夜行日不可夜／行云不知何説也／中華有道士者書／符避鬼乃多其術／所由者在此乎②天／曆朝右大臣藤師輔／有賢德能通神明一／夕乘車而行俄命從／者避車於道傍執笏／跪坐少間又命從者曰／方今百鬼夜行已過宜／行車聞者奇之憶夫有／故矣果不可知之③古謂／高明之家鬼瞰其室固／可警戒焉④凡鬼神之事／不可度思矧可射思然⑤程子曰敬勝百邪乃能／自省而忠誠則何憂鬼⑥鬼夜行凶異狀怪貌千／態万變不堪捧腹乃一／種之戲玩也今新模之／而為一軸畜匪哄堂之／具亦為鬼瞰之戒乃不／可謂無益乎

(①本邦陰陽家の謂はく、百鬼夜行日には夜行すべからずと。云ふところ何の説かを知らず。中華に道士なる者有り、符を書き鬼を避くるに乃ち其の術多し。由る所は此に在るか。②天曆朝、右大臣藤師輔、賢徳有り能く神明に通ず。一夕、車に乗りて行くに、俄に従者に命じて車を道の傍らに避け、笏を執り跪坐す。少間ありて又従者に命じて曰はく、方今、百鬼夜行已に過ぐ。宜しく車を行るべしと。聞く者、之れを奇ととす。夫れを憶ふに故有るか。果たして之を知るべからず。③古より謂はく、高明の家、鬼、其室を瞰(うかが)ふと。固より警戒すべし。④凡そ鬼神の事は度(はか)るべからず、矧(いはん)や思ひ射(いと)ふべけんや。然れば、⑤程子曰はく、敬は百邪に勝つと。乃ち能く自省して忠誠たれば、則ち何ぞ鬼を憂へん。⑥鬼夜行凶、異状怪貌、千態万変、捧腹に堪へず。乃ち一種の戲玩なり。今新たに之れを模して一軸と為すは、畜(た)だに哄堂の具のみに匪(あら)ず、亦鬼瞰の戒と為す。乃ち無益と謂ふべからざるか。)右の跋文の内容は大きく四つの部分に分けられる。まず①で陰陽家の「百鬼夜行日」に関する説に触れ、②では院政期頃に成立した『大鏡』の師輔説話を例に挙げている。次の③④⑤では儒学の教えをいくつか挙げて鬼難に処する方法を説き、⑥でこの絵巻について述べる、という構成になっている。

(2) 儒学の教え

ここでは跋文の内容を構成に添って検討していきたい。

①「百鬼夜行日」

「陰陽家の謂はく」とは、『曆林問答集』に記されるもので、陰陽の始終である子の刻の外出を禁じている。

曆云、忌_二夜行_一者。名_二百鬼夜行日_一。但忌_レ時不_レ忌_レ日。今按。子時忌_レ之。是子陰陽之始終。故此時不_レ可_二出行_一。遠近皆死亡。

跋文は伝聞の形をとって具体的な該当日には触れず、「中華有道士」が用いる僻邪符に言及して、儒者の観点から鬼を避ける方法を示している。

②「右大臣藤師輔」…師輔説話

院政期に成立した『大鏡』には、藤原師輔が百鬼夜行の難を逃れたという説話が載せられている。次のようなものである。（引用は表記を改め、歴博本と岩瀬文庫本に関わる部分に傍線を付した。）

九篠殿は百鬼夜行に遇はせ給へるは。何れの月と言ふ事は、えうけたまはらず、いみじう夜更けて、内より出で給ふに、大宮より南さまへおはしますに、あはゝの辻の程にて、御車のすだれ打ち垂れさせ給ひて、「御車牛もかき降ろせ〜」と、急ぎ仰せられければ、あやしと思へど、かき降ろしつ。御隨身・御前ども、如何なる事のおはしますぞと、御車のもとに近く参りたれば、御したすだれ麗しく引き垂れて、御笏とりてうつぶさせ給へるけしき、いみじう人にかしこまり申させ給へるさまにておはします。「御車はしぢにかくな。たゞ隨身どもは、長柄の左・右のくびきのもとにいと近くさぶらひて、先を高くをへ。ぎょうしきども、声絶えさすな、御前ども近くあれ」と仰せられて、尊勝羅尼をいみじうよみたてまつらせ給。牛をば、御車の隠れの方に引き立てさせ給へり。さて時中ばかりありてぞ、御すだれ上げさせ給て、「今は、牛かけてやれ」と仰せられけれど、つゆ御供の人は心得ざりけり。

右説話には「九條殿」とのみ記される師輔に、歴博本では「天曆朝右大臣」、「有賢徳能通神明」との説明が加えられている。師輔の地位を示したうえで、徳があり神明に通じているという人物像が付与されており、このような人物が、車を道の傍らに避け、笏を執り跪坐したことによって、百鬼夜行の難を逃れたと理解される。師輔の行動は、「御笏とりてうつぶさせ」「いみじう人にかしこまり申させ給へるさま」と記す右の説話に通じ、人知の及ばぬ対象を前に、畏敬や慎みを表した敬虔な態度と捉え得る。歴博本と説話では共に、百鬼夜行に出会ったことが従者たちには分からなかったが、これは人物の違いによるものと思われる。右説話で師輔は「尊勝陀羅尼」を唱える。この仏教的な要素は百鬼夜行退散の重要な要因であるが、歴博本には出てこない。

③④⑤「古に謂はく」…儒学の教え

③「高明之家鬼瞰其室」は、揚雄『解嘲』の引用で、『周易孔義集説』（巻五〇）など多くの注釈

書にみえる。「高明」とは位が高く勢力の強い人や金持ちの家をいう。隆盛が極まればやがて衰える故に十分用心せよと説くものであるが、これは二気の運行を示す「陰陽消長」に通じる考え方でもあるだろう。

④「凡鬼神之事不可度思矧可射思然」は、『詩経』大雅・蕩之三「抑」に「神之格思 不可度思 矧可射思」とあるもので、『中庸』第三（朱子章句一六章）にも引用される。「格」は来る・到る、「射」は厭う・怠るの意で、鬼神を計ったり厭ったりすべきでないと説く。

⑤「敬勝百邪」は、『二程全書』の程子（程明道）のことばである。「自省」と「忠誠」とが、百邪に勝つ方法としてここに提示されている。「敬」は敬うと共に慎む意もあることから、先の跋文②では「避車於道傍執笏跪坐」という行動を「敬」と捉えて、師輔の人物像に儒学的なあり方が付与されている可能性がある。朱子が編んだ『近思録』四に同じ語があり、「敬勝百邪」は、朱子が邪悪との対立において敬の効用を主張しなかったものと解釈され得る⁽⁹⁾。林羅山は近世朱子学を成立させ幕府に重用された儒者であるが、その息、林鷲峰を師とするのが記主の竹洞である。この語は儒学の教えを象徴的に表現するものとして捉えられ、まとめとしてここに置かれた可能性が考えられる。

⑥「鬼夜行図」…歴博本の鬼

⑥以下、この百鬼夜行図をどのように捉えているのか、記主・竹洞の考えが述べられている。ここで「戲玩」とは玩具、慰み物の意である。鬼は「戲玩」として、腹を抱えて大笑いする対象となっている。次いでただ笑い楽しむだけのために作るのではなく、鬼の夜行図を大いに「鬼瞰戒」にしようというなら、「無益」なことではないのではないか、と結んでいる。

この直前までは、計り知れない存在のいわば畏敬の対象として鬼神に向き合っていた。ところが、その儒学的な態度から一転して鬼が笑いの対象に変わり、またもや翻って「鬼瞰戒」にするためにこの絵巻を作るといふ。次にこうした行為を「無益」なことかと反語で問いかけ、無益なことだと転じて跋文が終わる。この意味するところを次に考えたい。

(3) 畏敬と笑い

「鬼夜行図」に描かれた鬼と漢籍に記された鬼神の間には、跋文が向きあう姿勢に落差がある。これは可視化されているか否かの違いによるものと考えられる。跋文では異形な鬼のユーモラスな姿に言及しているが、「鬼夜行図」は見えることによって笑いの対象となり、鬼は絵巻にとどまる「戲玩」に過ぎない。記述によれば「古」の教えにある鬼や鬼神は、人知を超えた計りがたい存在として畏敬の対象になっている。「夜行図」の鬼を戲玩と

して否定する反面、見えない鬼神の存在を信じているのであろうか。「敬」していれば「百邪」にも勝つが、自省・忠誠という不断の努力を怠れば邪に負けてしまうのである。問われているのは自身のあり方だという見方ができる。跋文は、自分の中にあつて機会を「瞰」っている鬼こそ畏れるべきものと捉えているのかも知れない。ここには文字で書かれた鬼と絵に描かれた鬼との対照が見られる。「戲玩」「無益」とあるのは、『書経』『旅獒』の語句、「玩人喪徳、玩物喪志」が典拠と思われる。次のようなものである。

人を玩べば徳を喪い、物を玩べば志を喪ふ。志は道を以て寧く、言は道を以て接はる無益を作して、有益を害せざれば、功乃ち成る。

道徳の実践や修養を本とする儒者にとつての玩物とは、詩文風流の遊びに当たる(10)。跋文では鬼を指して「戲玩」と断じた上で、絵巻を作り「鬼瞰之戒」にすることを、「無益」とは謂えないか、いや無益である」と言い切っている。しかし『書経』にこれを当てるなら、無益と断じた「今新模之而為一軸」という行為は、「功乃ち成る」に転じる可能性を孕んでいる。これについては後で検討する。

いずれにしても跋文は絵に導かれたものに相違あるまい。「捧腹」の直接の原因は「異状怪貌千態万変」とする絵の表現にあると思われるが、計りがたいものを描いたところに儒学者として面白味を見ているのではないか。漢文で尤もらしい体裁を整えたところで、所詮絵巻に描かれた鬼など「鬼瞰の戒」に出来ようはずのない「無益」なものであり、あるいは、これを「鬼瞰」に備えようとする行為もまた「捧腹」なものと捉えているのかも知れない。無益をなす自分自身を自覚しつつ、高みから眺めて愉快を感じているやも知れず、「異状怪貌千態万変」という記述からは、鬼のひとつ一つを鑑賞して、絵を楽しんでいるような趣が窺える。

三 岩瀬文庫本の跋文

(1) 構成

岩瀬文庫本には題辞がなく、跋文は仮名交じり文で書かれている。以下に翻刻を引用する(11)。(原文の行移りは示さず、私に表記を改めて便宜上⑦のように番号と句読点を付した。)

一つの巻物に写せる絵あり。⑦世にことやうの物をあまたかけり。おかしくも猛くも見所すくならず。是なん昔よりいひ伝ふる百鬼夜行の図にはべるとぞ。⑧陰陽家にいひ伝ふるは百鬼夜行の日といふ事ありて、其夜道をゆけば、けしうあやしき物目にも見え、怖ろしき心の起こるといへり。拾芥抄の例ひにも此日どりの事をするせり。広き天地のうち、世にかばかりの事のあるまじき際にはあらねど、又かならずとすべき事にもあらず。⑨むかし、師輔のおとど内よりまかで帰り給ふ夜、大宮のほとりにて此事にものしぬれば、車を降ろしすだれを垂れて座をくだり畏まり、慎みの心を以て陀羅尼をいみじ

うよまれしかば、あへてさはる事もあらで、妖怪たちまち已みけるとぞ。世継の翁の物語りには、記しをき侍りけり。忌み慎みおそれざらんや。是やうの事をより所として絵にさへも描きけんかし。しかはあれど⑩聖の道の教へをいはば、凡天地のうちに人ほど貴ときものはあらじ。⑪人の心正しき時は、諸々の化物を怖るるに足らず。なんぞ悪鬼等善人に崇りをなすべけんや。人の心正しからずば、物の崇りもなか無からむ。邪気は正しき所へ入らず、虚を窺ひて入といへり。心さへ正しからば、深夜にもものすき道をひとり行といふとも、百鬼出て妖怪をすべからず。慎むべし慎むべし。ここを以て⑫妖不勝徳ともろこしの文にも記せるをや。

跋文の内容は大きく四つの部分に分けられるが、歴博本に対応する部分を括弧に入れて示す。まず⑦でこの絵巻について述べることから始まっている（歴博本⑥）。次に⑧で陰陽家の「百鬼夜行日」に関する説に触れ（歴博本①）、⑨で『大鏡』の師輔説話を例に挙げる（歴博本②）。そして⑩では儒学的な教えを挙げて鬼に対処する方法を説く（歴博本③④⑤）という構成になっている。並び方は若干相違はあるものの、内容の組み立ては歴博本に呼応している。

（２）儒学の教え

⑦「百鬼夜行の図」…岩瀬文庫本の鬼

ここでは絵巻の鬼について触れ、「異様のものをあまた」描いた絵を「おかしくも猛くも見所すくなからず」と記している。この記述からはたくさん描かれた「異様のもの」を怖れるのではなく、眺めて鑑賞する姿勢が感じられる。これは歴博本の⑥で、鬼の夜行図を「戯玩」として「異状怪貌千態万変」を眺め、「不堪捧腹」とする姿勢と似通うものがある。そして岩瀬文庫本が「昔よりいひ伝ふる百鬼夜行の図」であることを表明している。

⑧「百鬼夜行の日」

歴博本と同じく陰陽家に伝わる百鬼夜行日について触れているが、夜行によって起こる事象を説明している点が、歴博本と異なる。『拾介抄』の日取りとしては、「百鬼夜行日不可夜行 子正 午二 巳三 戌四 未五 辰六」と記されている。

次いで百鬼夜行の有無について、「あるまじき際にはあらねど」と否定する一方で、必ず無いとすべき事でもないとして、広い世の中に百鬼が存在する可能性を残している。この部分は歴博本で鬼の絵を笑う一方で、「鬼神の事は度るべからず」として、十分注意することを説く態度と通じるのではなからうか。

⑨「師輔のおとど」…師輔説話

『大鏡』の師輔説話に従って、「陀羅尼をいみじうよまれしかば」と尊勝陀羅尼を唱えた

ことよって百鬼が退散したと記す。ここは明らかに仏教が前面に出ており、歴博本には無い記述である。しかし、師輔についての記述を見ると歴博本との共通点も窺える。「座をくだり畏まり、慎みの心を以て」、「忌み慎みおそれざらんや」と記されるその態度から、師輔の人物像には歴博本に相似した儒学的な視点が加えられていると捉えることができよう。鬼が退散した理由は「陀羅尼」だけにあるのではなく、敬して鬼を恐れない師輔の人物像も大きく関与している可能性がある。師輔説話に関するこの部分には、「陀羅尼」と明確に示された仏教と「畏まり」や「慎み」に垣間見える儒学的な要素が混在している。跋文はさらに、「是やうの事」すなわち、師輔説話が「より所」となつてこの岩瀬文庫本の絵に表現された可能性を述べている。「是やうの事」という言い回しは、他にも「より所」がある可能性を示唆しているが、『付喪神記』には師輔に関する同様の説話があり、『宝物集』には師輔と藤原常行が同様に陀羅尼で鬼難を免れた話がある。跋文はこれらを踏まえているのかも知れない。

⑩⑪⑫ 「聖の道の教へ」…儒学の教え

⑩ 「天地のうちに人ほど貴きものはあらじ」とする人間観は、『書経』（奉誓上）に、「惟れ天地は万物の父母、惟れ人は万物の靈なり」とする記述に基づくものである。人を万物の最上位に位置する考えは、言い回しは異なるものの『列氏』天瑞第一には「天の万物を生ずる、唯人「のみ」貴しとなす」などと記される。

日本においては林羅山の、「天地ノ間ニイキトシイケルモノ、人ヨリ貴キモノハナシ」など多くは儒者によつて説かれたが、仏教僧の浅井了意による仮名草子『浮世物語』にも「夫、人は天地の中に生まれて、しかも万物の靈也。」と書かれている。この「人は万物の靈」ということばは、近世期に勧善懲悪の根拠として多用されていた¹⁾。そうであるなら、百鬼夜行を描くこの絵巻のことである。心の正しさが説かれるのは、むしろ必然と捉えてよいのかもしれない。

⑪ 「人の心正しきとき」以下の部分では、心を正しく保てと重ねて説き、最後に呪文のように「慎むべし。慎むべし」と繰り返してまとめている。「諸々の化物」が、人の心のあり様に左右されるとする考え方は、歴博本の⑤で「敬勝百邪」ということばで説くものと通底する。結局は人が問われることになるのだが、この考え方を象徴するのが「妖由人興也」で、『春秋左氏伝』（莊公従一四年）は次のように記されている。

人の忌む所は、其の気炎して以て之を取る。妖は人に由りて興るなり。人覺無くんば、妖自ら作らず。人常を棄つれば則ち妖興る。故に妖有り。

「覺」とは隙やあやまちや罪をいう。「妖由人興也」は、岩瀬文庫本の「邪気は正しき所へ入らず、虚を窺ひて入といへり」にそのまま適応できるが、南北朝時代の禅僧・義堂周信の『空華日用工夫略集』応安六年（一三三三）三月一九日条には「凡魔事発心。若動則魔

必乗^レ隙。不動則魔自退矣」すなわち魔は人の心のすきに入ると説いている。中世から近世にかけての禅においては、仏教的思考から儒教的思考の優位への転換が見られた⁽¹³⁾。慎んで心を正しく保てば何も恐れることはないと言われ、宗教の枠を超えて受容されていたと思われる。堤邦彦氏⁽¹⁴⁾は、妖怪変化の正体について、それを思い描く人間の気構えに求める心・妖一元論の論法は、近世の儒者に共通する特色と捉えて、「近世初頭の啓蒙思想が生み出した人間洞察が儒仏を分かつた近世の価値観、世界観に支えられていた点をものがたる」と述べる。

⑫ 「妖不勝徳」という語句は『史記』（殷本紀第三）にある故事を典拠とするが、『十訓抄』（六ノ・二八）、『太平記三』（巻三〇）にも見られ、鳥山石燕の「今昔画図続百鬼」では、暁を描いた場面で使用されている。近藤瑞木氏⁽¹⁵⁾はこの「妖は徳に勝たず」について、徳の備わった儒者が妖怪を撃退する説話が近世には少なくないのは、論理的な正しさや精神的な強靱さが備われれば、怪異は恐れるに足りないと言う考え方が儒家によって説かれていたとする。岩瀬文庫本の跋文には、「聖の道の教へ」のなかに「崇り」ということが混じっている。これは儒学の教えを仏教的なことばで説明するものと捉えられるが、あるいは堤氏のいうような儒仏を分かつた「近似の価値観、世界観」を示すものであることも考えられる。いずれにしても、百鬼夜行を儒学的に捉える見方は、近世を通じてあったと推察される。

(3) 人は万物の霊

岩瀬文庫本跋文は漢字仮名交じり文で書かれている中に、儒・仏・神の入り混じった享受のあり方を思わせる。「聖の道の教へ」として真つ先に、「凡天地のうち人ほど貴きものはあらじ」が挙がっているが、人が第一とするこの捉え方は、歴博本には見られない考え方のように見える。ここには新しい人間観が窺えるが、しかし人間に対するこのような見方は、先に見たように古くから漢籍に記されているところから、近世後期になって認識を新たにされた捉え方とも解せられる。香川雅信氏⁽¹⁶⁾は一八世紀後半に人間を「万物の霊長」と見なし、世界のすべてを人間の力によって支配することができるという認識を促したものとして、「貨幣」が大きな意味を持っているとする。確かに貨幣は価値観の転換に繋がるものとして大きな役割を果たしたと思われるが、岩瀬文庫本が成った近世後期の儒者の間に、人に焦点を当てる考え方が注目されつつあったことも考慮する必要があるだろう。

むすび

歴博本で鬼・鬼神は人知を超えた存在であり、対処の術が漢文で説かれているが、仏教的な記述は見られない。漢文は儒者に相応しい形態であるが、儒学が正学となり、朱子学思想が教育の普及によって武士層・庶民上層へと浸透して教養化・常識化した寛政異学禁¹以前に歴博本は作られている。これを享受できる層は限られていたと思われる。

また、先に触れたように『書経』の「玩人喪徳、玩物喪志」の直後には、「無益を作して、有益を害せざれば、功乃ち成る」という文が続く。跋文では鬼を指して「戯玩」すなわち玩物と断じた上で、絵巻を作り「鬼瞰之戒」にすることを、無益と謂えないだろうか、いや無益である」と言い切る形で終わっている。しかし『書経』を踏まえているのであれば無益と断じた行為は、「有益を害せざれば」単なる無益にとどまらず、「功乃ち成る」に転じる可能性を孕んでいる。跋文記主がこれを知らぬはずはあるまい。すると「功乃ち成る」のを見込んで「無益を作」したという可能性も出てくる。すなわち、儒学に忠実な跋文という解釈である。果してどうであろうか。

近世前期の江戸樹林においては、幕府によって地位を保証された人々の、恵まれているが故の反現実志向があったところから、相対的に遊戯に向ったとされている⁽¹⁸⁾。跋文の記主竹洞の自宅には、林家の人々や俳人の山口素堂らが数多集い、詩文や連歌、誹諧に興じたという⁽¹⁹⁾。歴博本の享受を知るには作者周辺にも目を配る必要があるだろう。

一方、儒学的ではあるが記主が分からない岩瀬文庫本は、幕末の朱子学思想がしだいに浸透して教養化・常識化した時代に作られている。儒官を一つの頂点として体系化された下層には、さまざまな形で儒学を学ぶ人々が現れたという⁽²⁰⁾。素朴とも見える岩瀬文庫本は、そうした人々の一人が手掛けたものかもしれない。記主が百鬼夜行の存在に懐疑的であること、人がもつとも貴いとするならば前面に押し出して人間中心の考え方が窺えること、これもやはり時代の背景の中で生まれたものといえるだろう。

中村幸彦氏⁽²¹⁾は、江戸初期に、思想界から中世仏教の主力が退潮し、「人間を肯定し現実を肯定する儒教がこれに替った」とし、これを中世と区別して近世と称し得る「思想界の最大の変化」と述べる。歴博本と岩瀬文庫本は、凡そ二百年の隔たりがありながら、百鬼夜行を儒学の見地から捉えようとする姿勢において通底しているのは、このような変化を反映しているものであるかもしれない。一八世紀後半には儒者による妖怪退治の絵入り版本が流通するなど、儒学はもはや特別なものではなくなっていたことが窺われる。

しかし、歴博本と岩瀬文庫本に描かれたものたちは、危難をもたらす存在として視覚的な具体性を持ち、儒学の教えを説くための格好の素材となっているのに相違はないと思われる。そこにはまた、儒者における「戯作」と受けとめる視点も残されている⁽²²⁾。享受の問題とその意義については、改めて考察を行うこととしたい。

注

1 ニューヨーク公共図書館蔵スペンサーコレクション『百鬼夜行絵巻』と国立国会図書館蔵

- 『百鬼夜行絵巻』には詞書があり、福原遷都で荒れ果てた屋敷での出来事が記されている。
- 2 小松和彦氏は、真珠庵本とは別系統の百鬼夜行絵巻として国際日本文化研究センター蔵「百鬼ノ図」を挙げ、その祖本の方が真珠庵本より古い可能性があると指摘する(『百鬼夜行絵巻の謎』集英社 二〇〇八)。
- 3 岩瀬文庫古典籍書誌データベース。
- 4 常光徹「百鬼夜行図」(『百鬼夜行の世界』人間文化研究機構 二〇〇九。清水実「百鬼夜行図」(『特別展 大妖怪展―鬼と妖怪そしてゲゲゲ』三井文庫 三井記念美術館 二〇一三)。
- 5 注3に同じ。
- 6 『国書人名辞典四』岩波書店 一九九八、『日本漢詩集』(全集86) 参照。
- 7 注3に同じ。
- 8 鈴木一馨「日本における風水と陰陽道」(林淳・小池淳一編著『陰陽道の講義』嵯峨野書院 二〇〇三)。
- 9 市川安司「巻四・存養」(『余説』(『近思録』日本思想大系37 明治書院 一九七五)。
- 10 揖斐高「風雅論」(『誹諧と漢文学』和漢比較文学叢書16 汲古書院 一九九四)。
- 11 注3に同じ。
- 12 西田浩三『人は万物の霊 日本近世文学の条件』森話社 二〇〇七。
- 13 衣笠安喜『近影儒学思想史の研究』法政大学出版局 一九七六。
- 14 堤邦彦「怪異との共棲―江戸時代人は何を怖れたか」(『伝承文学研究』50 二〇〇〇・五)。
- 15 近藤瑞木「儒者の妖怪退治―近世怪異譚と儒家思想」(『日本文学』55 日本文学協会 二〇〇六・四)。
- 16 香川雅信『江戸の妖怪革命』角川学芸出版 二〇一三。
- 17 注13に同じ。
- 18 日野龍夫「近世前期の江戸詩壇」(『江戸の儒学』日野龍夫著作集1)ぺりかん社 二〇〇五)。
- 19 大場卓也「水竹深処」考―人見竹洞の別墅と江戸俳壇」(『近世文藝』68 日本近世文学会 二〇〇二・九)。
- 20 横田冬彦『知識と学問をになう人びと』吉川弘文館 二〇〇七。
- 21 中村幸彦「戯作の発生とその精神」(二) 離世的精神」(『中村幸彦著作集 八』中央公論社 一九八二) 六一頁。
- 22 歴博本を戯作と見る可能性について、故小林幸夫氏よりご教示いただいた。塩村耕氏には、成立伝来に関する資料と戯作性の関連性など、重要なご教示とご指摘をいただいた。ここに心より感謝申し上げます。

引用文献

- 『暦林問答集』(『群書類従』28 雑部 続群書類従完成会 一九三三)。
- 『大鏡』新全集34。『宝物集』『付喪神記』にも同様の説話がある。



図1 歴博本



図2 岩瀬文庫本

『詩経下』新釈漢文大系112 明治書院 二〇〇〇 二一〇頁。
『続文章軌範上』新釈漢文大系56 明治書院 一九七八 「解嘲」一二八頁。
『二程全書 上』中文出版社 一九七二。
『拾芥抄』(『禁秘抄考註 拾芥抄』改訂増補故実叢書22 明治図書出版 一九九三)。
『書経下』新釈漢文大系112 明治書院 一九八五 「奉誓上」四五一頁、「旅獒」四八一頁。
『列氏』新釈漢文大系22 明治書院 一九七八 三六頁。
『三徳抄』(『藤原惺窩 林羅山』日本思想大系28 一九七五)。他に中江藤樹『翁問答』など。
『浮世物語』(『仮名草子集』新大系74)。
『春秋左氏伝』新釈漢文大系30 明治書院 一九七一 一九三頁。
『空華日用工夫略集二』(近藤瓶城編『続史籍集覽』近藤出版部 一九三〇)。

図出典

*岩瀬文庫本：岩瀬文庫蔵デジタルデータ。
*歴博本：『百鬼夜行の世界』人間文化機構 二〇〇九。

初出一覧

第一章 『百鬼夜行絵巻』の行列と舞楽法会

『伝承文学研究61』三弥井書店 二〇一二・八

第二章 妖怪の信仰―『百鬼夜行絵巻』の道具と宗派

新稿。

第三章 破戒の経典と妖怪をめぐる―『百鬼夜行絵巻』の方法

新稿。

第四章 『百鬼夜行絵巻』に描かれた妖怪と仏教

『愛知県立大学院国際文化研究科論集18』日本文化専攻編8 二〇一七・三

第五章 釜と鍋―『百鬼夜行絵巻』に見る神事の位相

『怪異・妖怪文化の伝統と創造―ウチとソトの視点から』国際研究集会報告

書45 国際日本文化研究センター 二〇一五・一

第六章 『百鬼夜行絵巻』と『天狗草紙』の関連性―妖怪退散をめぐる

『愛知県立大学院国際文化研究科論集20』日本文化専攻編10 二〇一九・

三)

第七章 説話から読む『百鬼夜行絵巻』―小町と和泉式部

新稿。

第八章 百鬼夜行絵巻跋文における儒学的受容―歴博本と岩瀬文庫本の場合

『愛知県立大学文字文化財研究所紀要4』二〇一八・三



真珠本『百鬼夜行絵巻』