

ドイツで出版された日本の妖怪の本（下）

—吉川観方著『絵画に見えたる妖怪』〔1925年〕との比較において—

安松 みゆき

はじめに

日本の妖怪に関連する書物は、近年のブームによって数多くの出版をみているが¹⁾、興味深いことに20世紀に入ってから、ドイツでもわずかながらも刊行されていた²⁾。ただしその多くが活字による妖怪の描写を中心としており、絵画などの視覚的な表現は重視されてこなかった³⁾。我が国でも、妖怪の描写において活字が主となっていたことは、すでに前回に指摘した通りである。前回にとりあげた1925年にドイツで出版のツェツィーリエ・グラーフ・プファフ（以下ツェツィーリエと略記）編著の『日本の妖怪の本』は、その点で早い時期にいわゆる「妖怪画」に着目した希有な本といえる。ところが、この1925年には、日本でも同様の書物が出版されていた。それは吉川観方（1894—1978）による『絵画に見えたる妖怪』である（図1、2）。吉川は自らも妖怪を描いた日本画家であり、妖怪を主題とした浮世絵の収集家、そして風俗史家としても知られた人物⁴⁾である。『絵画に見えたる妖怪』は、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』と同様に、妖怪を題材にした浮世絵を主にとりあげて図版を中心に解説する。もちろん吉川とツェツィーリエは互いに個人的な関係を持っていたわけではない。偶然にも同じ時期に同じ日本の妖怪に着目したにすぎないのだが、二人が画家であり、日本の妖怪に注目するという共通性をたしかに示しながら、その一方で日本とドイツという全く異なった場を活動拠点とし、妖怪との関わり方においても、後述するように二人の間に大きな相違が認められることは見逃すことができない。

吉川観方は、近年妖怪との関わりで大きくとりあげられ、関連の展示会も行われた⁵⁾。とはいえ、従来からの研究状況を踏まえても、まだ紹介の段階にとどまり、著書『絵画に見えたる妖怪』についても、特に注目されているとは言いがたい。一方のツェツィーリエの『日本の妖怪の本』に関しても、ドイツおよび日本でもほとんど知られてこなかった。前稿では、主にツェツィーリエの『日本の妖怪の本』の紹介を行ったが、本稿は前回の後半部として、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』を吉川観方の『絵画に見えたる妖怪』と比較検討することで、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』の特性の抽出を試み、さらに両者が同時期に同様のテーマに注目した背景について若干の考察を加えつつ、ドイツで出版された類いまれな日本の妖怪の書物の全容を明らかにしたい。

1 吉川観方の『絵画に見えたる妖怪』

吉川観方の著書は、1925年に出版された『絵画に見えたる妖怪』（以下、正編『絵画に見えたる妖怪』と記載）と、その評判が良かったために翌1926年に刊行された『続絵画に見えたる妖怪』（図3、4）との二冊にあたる。ここでこれら二冊について簡単に紹介する。

正編『絵画に見えたる妖怪』は、1925年に美術図書出版部から刊行された。序の記載によれば、京都原色写真精版社の市川という人物から、夏向きのものをつくるようにと依頼されたこと

が⁶⁾、刊行の経緯にあたる。しかし、たしかに市川から吉川観方に依頼はあったものの、特に妖怪のテーマまで指定されたわけではなく、妖怪を最終的にとりあげることになった直接のきっかけは、吉川自身が述べているように、自らが妖怪に関する肉筆画や版画を所蔵していたためであった⁷⁾。この書物は、タイトルが示すように、絵画に描かれた妖怪を集めたものであり、全体は52頁からなり、図版はそのなかに58枚含まれている⁸⁾。本文は絵師中心に構成されており、作品には、部分的ながら『浮世絵類考』や『大日本人名辞典』、藤懸静也著『浮世絵』等を参考しつつ⁹⁾まとめられた絵師等の伝記や作品の解説が付記されている。掲載された作品は、『続絵画に見えたる妖怪』のはしがきに吉川が記しているように、幽霊や妖怪で有名な作品や、「それらを画材としてよく筆を染めた人たちのもののみ」¹⁰⁾から選ばれたものであり、具体的に土佐光起をはじめ、鳥居清信、鳥山石燕、勝川春章、葛飾北斎、歌川豊国、河鍋暁斎、月岡芳年、小林永濯等の絵師が認められる(表1)(図5、6)。作品の所蔵は、吉川自身のものが中心であり、それ以外には京都美術学校の堀十五郎、時代小袖収集家の野村正次郎、浮世絵収集家の松木善右衛門、浮世絵収集家の佐藤章太郎¹¹⁾らの個人の所属作品も包含されている。

本書には、吉川と他二名の短編やエッセイも含まれている。それらは付録として巻末にまとめられており、具体的に、食満南北による「面白い幽霊」¹²⁾、高谷仙外の「舞台の幽霊」¹³⁾、そしてきまま頭巾と称した吉川の短編「恨の襖絵」¹⁴⁾の三編が確認できる。これら三編を含むことになったのは、吉川自ら幽霊の絵について「幽霊絵考」としてまとめ、また幽霊表もつくりたかったものの、それが実現できなかった穴埋めとして行われたとされる¹⁵⁾。

『続絵画に見えたる妖怪』は、正編『絵画に見えたる妖怪』に続いて翌年の1926年に美術図書出版部より刊行された。全体は69頁からなり、そのうち図版は76枚を数える。続編ではあるものの、1925年の場合とはあえて異なった内容でまとめられている。吉川によれば、あらゆる流派から選ぶことで一人でも異なった絵師が目され、さらに妖怪絵以外に、戯画、漫画も数点加えられた¹⁶⁾。その際に、特に時代的な面が重視されているものの、全体は、餓鬼と鬼、神鳴、天狗、狐の怪、狸の怪、猫の怪、蜘蛛の怪、化け物、幽霊、押戻で分類されている。各項目については、説明が付記されている。掲載された作家には、勝川春章、歌川国芳、月岡芳年、鳥山石燕等の、正編『絵画に見えたる妖怪』と同様の絵師のほかに、佐脇高之、無我、文影等が認められる(表1)。また作品では、大津絵(図7)、おもちゃ絵(図8)なども見られ、たしかに正編『絵画に見えたる妖怪』とは異なる構成を目指していたことが確認し得る。作品の所蔵は、東京博物館、京都北野神社、京都美術学校、内田三郎等のものがあるものの、吉川本人の所蔵のものが多く、初版からわずか1年で続編が刊行されていることも、そうした身近なものを利用せざるを得ない状況と何らかの関係があったと思われる¹⁷⁾。

いずれにしても、吉川の両書は、一般向けに制作されたものであり、続編が翌年に続けて発行されていることを思えば、当時少なからぬ評価を得たものと推察される。なお、本稿では、ツェツィーリエと吉川との比較を目的としているため、吉川の両書は特に区別することなくまとめて考察資料として扱い、以下の本文中では、両書をあわせた意味で、吉川の『絵画に見えたる妖怪』と記して検討を行なってゆく。

2 ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』と吉川の『絵画に見えたる妖怪』

1) 絵師と作品の選択との関係において

吉川の『絵画に見えたる妖怪』と比較してツェツィーリエの『日本の妖怪の本』をみると、たとえば、掲載された絵師において次のような共通性と違いが認められる。

まず、両書に共通する作品や絵師の存在があげられるが(表1)、しかし、それよりもここで

重視したいのは、吉川の『絵画に見えたる妖怪』の続編が、妖怪の分類方法と思われる項目別にまとめられていることである。吉川は掲蔵を、餓鬼と鬼、神鳴、天狗、狐の怪、狸の怪、猫の怪、蜘蛛の怪、化け物、幽霊、押戻の10項目に分類したが、これは、押戻を除き、ツェツィーリエの分類に重複してくるものである。つまり、前稿に表ともの言及したようにツェツィーリエは、掲載作品を大きく三つに分け、第一グループを古い自然の神や、悪魔が仏教の概念と合体した場合のものとし、具体的には、天狗と鬼がそこに含まれた。第二グループは、動物が魔力を持って人間になる場合であり、龍、狐、狸などがその例となる。第三グループは、人間の亡霊の場合である。この三つの分類は、すでに前稿で指摘したように、近年の研究の分類にも合致するものである¹⁸⁾。吉川の分類は、押戻を除いても9項目と数が多いものの、その内容は、ツェツィーリエの分類のなかにそのままはめ込むことが可能なものでもある。つまり、第一グループには、餓鬼と鬼、神鳴、天狗が入り、第二グループには、狐の怪、狸の怪、猫の怪、蜘蛛の怪、化け物が相当する。第三グループには幽霊が加わる（表2）。この点からツェツィーリエの妖怪や幽霊に対する理解は特別なものでなく、日本で理解に合致するものだったことを改めて確認できる。

ところが、その一方で、むしろ両者の間には、相違性が際立っている。

まず、吉川の『絵画に見えたる妖怪』の場合には、今日、妖怪画で一般にとりあげられる絵師の鳥山石燕、葛飾北斎、二代豊国、歌川国芳、大蘇芳年などの他に、小林永濯や森徹山、蹄斎北馬、尾形月耕、そしてフランス人のビゴ¹⁹⁾等の、妖怪画のジャンルでは珍しい名前が見られる（表1）。それに対して、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』の場合には、欧州で当時評判の高かったとされる柴田是眞、河鍋暁斎、竹原春泉斎をはじめ、鳥山石燕、葛飾北斎、歌川国芳といったあくまでも妖怪画ではオーソドックスな絵師に限られている。

この二人の違いは、作品の選択においても指摘することができる。吉川の『絵画に見えたる妖怪』では、東海道四谷怪談、皿屋敷、小幡小平二、天狗などの妖怪のテーマの中で代表的な題材といえる作品が見られるものの、たとえば、からくり絵や大津絵、おもちゃ絵、あるいは、妖怪と見るには疑問のある役者の死絵などの珍しい作例の方が多く目につく。一方、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』では、一部に《自殺者》等の妖怪や幽霊と見做すには難しいものも含まれているが、大方は東海道四谷怪談等の一般的な題材による作品が選択されている。これらのことからツェツィーリエの場合には、妖怪の本をできる限りオーソドックスな選択によって、まとめようとしていたということができよう。

ではなにゆえにその立場をとったのだろうか。それはこの本の出版された場所がドイツであったことと無縁ではないだろう。つまり、ツェツィーリエが世紀末以来、いくらか日本に親しみを持つドイツであったとしても²⁰⁾、ほとんど見聞のない日本の妖怪をはじめて紹介する以上、オーソドックスにならざるを得なかったと思われるのである。それに対して吉川の場合には、すでに長い間歌舞伎の役者絵などで妖怪に親しんでいたはず²¹⁾の日本の読者を対象にしており、必然的に珍しい題材や絵師が求められたに違いない。

いずれにしても、ここではツェツィーリエがオーソドックスなテーマの妖怪画を選択し得たこと、いいかえれば当時のドイツにおいて日本美術、それも妖怪画という特殊なジャンルに対して適切な作品の選択を行い得る知識の基盤がすでに存在していることに着目すべきであろう。

とはいえ、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』は、ただオーソドックスに妖怪画を選択して並べただけの書物であったわけではない。この本にはツェツィーリエ独自の論点や意図が明瞭に認められるからである。このことについてもうすこし検討してみよう。

2) 妖怪に込められた意味をめぐって

吉川の『絵画に見えたる妖怪』がいかなる読者を想定したのかについては、吉川自身がその著書の中に書き留めている。すでに指摘したように、それは、出版社の依頼によって一般読者向けかつ夏向けの娯楽本という意図でつくられた²²⁾。たしかに吉川自身の創作した怪談「恨の襖絵」を掲載したり、印刷において単色で色を変えるとといった遊びがあるなど、娯楽として楽しめる構成がとられている。ただし、風俗史の研究者でもあった吉川は、その中に珍しい作品を組み込んで好事家好みの知識も披瀝している点も見逃せない。

それに対してツェツィーリエの『日本の妖怪の本』は、日本美術の研究者としてドイツにおける日本研究を進展させることを意図し、客観的な研究を目指した著作とみてよいであろう。まず彼女が出版に際して関係した人物を思い返すと、前回に述べたように、日本文学研究者のカール・フロレンツをはじめとして、何人もの日本研究者の名前が認められた。そのようにして編纂された『日本の妖怪の本』は、出版後にドイツそして欧州の中でも東洋および日本美術研究者の学会としてはかなり大きな組織²³⁾であった「東洋美術協会」の学会誌『東洋雑誌 *Ostasiatische Zeitschrift*』にその宣伝や書評が掲載されるなど、実際に専門の研究者の注意を引いたのである。そしてなによりもこの『日本の妖怪の本』においてツェツィーリエ自身の態度が学術的な立場にたって妖怪を捉えようとするものだったことは、留意されなければならない。この点についてはさらに以下の3つの論点が指摘できる。

第一に、妖怪によって日本美術の本来の姿を紹介しようとしていたことである。ツェツィーリエは、中国の影響の下に成立した日本美術が、その中国から解放されるのが土佐派においてであり、その土佐派が代々妖怪を題材に描いてきていることを指摘した上で、土佐派の作品から妖怪を紹介していた。そして妖怪を描く絵師として高く評価された鳥山石燕、北斎、国芳等は、土佐派の流れを組む芸術家と見做しているのである²⁴⁾。すなわちツェツィーリエにとって妖怪は、土佐派を通して本来の日本的な美術を代表するものとして理解されていたということができるのである。

第二に、ツェツィーリエの紹介しようとしていたのは、日本の幻想的な芸術表現であった、と考えられることである。ツェツィーリエは、幻想的な表現のために日本を含む東洋の芸術家が西洋とは異なって、いかに伝統を保持しながら、厳格に自然を学んでいるのかを高く評価していた。また西欧の妖怪に比べて日本では精神性を伴った表現がとられ、それが西欧の芸術創造に大きな刺激を与える、とも述べている²⁵⁾。

第三に、妖怪を通して日本美術の根底にある日本人の精神性をも伝えようとしていたことが指摘できる。ツェツィーリエは本文の冒頭で日本の創世の神話をとりあげて日本人が超自然なるものと深い結びつきを持つことを論じており、また妖怪が日本の精神を最も明確に反映したものと述べているのである²⁶⁾。

このようにツェツィーリエは『日本の妖怪の本』において、もちろん日本の妖怪や幽霊を紹介しようとしていたわけだが、それにとどまらずに妖怪や幽霊を通して本来の日本美術と、その日本美術の根底に存在し得る日本人の精神性、さらにはそれを視覚化する日本の芸術的な表現性をも読者に教示しようとしていたと考えられるのである。こうした論点は、まさに妖怪を日本美術の中でとらえる立場を反映しているということができようであろう。

以上、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』の特質を、同時期に日本で出版された吉川の『絵画に見えたる妖怪』との比較を通して検討してきた。それによって、ツェツィーリエの『日本の妖怪の本』は、典型的で重要な妖怪画を見事に選択した優れた著書であるとともに、日本の妖怪を日本美術の文脈においてとりあげることで、日本の精神性とそれを視覚化する日本の芸術的な

表現性、さらには本来の日本美術をも読者に示そうとしていた書物として高く評価することができよう。

3 『日本の妖怪の本』と『絵画に見えたる日本の妖怪』の時代背景

ツェツィーリエと吉川観方の間には、前述のように全く直接的な関係は見出せない。しかしながら遠く離れたドイツと日本において、二人は同じように妖怪に、しかも日本のそれに着目していた。一見、奇妙ともいえる両者の一致は、単なる偶然ということでは説明し得ないように思われる。稿者には、両者の一致の要因に、少なくとも共通の時代背景の存在が推察される。そこで以下にその問題について考えてみたい。

1) 1920年代のドイツの絵画界

まずドイツのツェツィーリエの時代背景を見てみよう。

ツェツィーリエが妖怪に注目したひとつの要因として考えられるのは、19世紀末からヨーロッパに神秘的なものが流行し、それが芸術領域に大きな影響を及ぼしていたことである。近年の研究では、第一次大戦前の芸術家の多くは、目に見えないリアリティの追求のために特にオカルトに注目し、しかもそれを新しい思想として受け入れていたとする指摘がみられる。たとえば抽象画家のフランティシェク・クプカが「大芸術は目に見えないもの、手でつかめないものから生まれる」と唱えたり、未来派のウンベルト・ボッチョーニが、「目に見えるものではなく、目に見えないものとされてきたものを描かなければならない」と主張する背景には、オカルトとの密なる関係が指摘されている²⁷⁾。

ツェツィーリエの活躍の場であったミュンヘンは、そうした動きに取り残されることなく、むしろドイツのオカルトや心霊主義のネットワークの中心と目され、そこに多くの芸術家がかかわっていたことが知られている²⁸⁾。その代表的な例としてヴァシリー・カンディンスキーが挙げられる。カンディンスキーは神智学に信奉し、オカルトを支持する人物との密接な交流を持ち、そして自ら心霊写真などにも興味をもっていたことはすでに論究されている通りである²⁹⁾。

むしろミュンヘンで活躍していたツェツィーリエが、そうしたカンディンスキーの活動に無関心であったとは思われず、ツェツィーリエを取り巻く人間関係に目を向ければ、さらにその思いは一層強くなる。ツェツィーリエとオカルトとを結びつける人物として、たとえば彼女の師のひとりであったガブリエル・マックス³⁰⁾が挙げられる。かれ自身オカルト信奉者と見做されており、かれの周囲の人物にも、たとえばイタリアやフランスの心霊主義に深い関わりを持っていたシュレンク・ノッツィンクが隣人であったこと、またマックスの弟は90年代にトランス状態のモデルの写真を撮り、それがマックスの作品の源泉になっているとする指摘もある³¹⁾。ツェツィーリエの関係した1909年の「美術における日本と東洋展覧会」の際に、同じ組織委員として機会を共にしたドイツの代表的な近代の画家のひとりであるフランツ・フォン・シュトゥックも、そうしたネットワークの一員であった。そのほかにも制作の場としていたミュンヘン郊外のダッハウ芸術家村の同僚であった画家アドルフ・ヘルツェルも、オカルトとの関係が指摘されてきている³²⁾。

ミュンヘンと神秘的なものとの関係は、もともと美術の分野に限ったことではなく、文学においても認められるものであった。たとえば、20世紀初頭のドイツの一大幻想文学ブームを導いたのは、ミュンヘンの出版社ゲオルク・ミュラーといわれているし、幻想文学の中心的人物で怪奇趣味として小説『ゴーレム』を書いたグスタフ・マイリンクを見出したのも、ミュンヘンの出版社アルベルト・ランゲンであった³³⁾。

さらにこのマイリンクに関しては、実はラファディオ・ハーンの『怪談』を編集していたという指摘も見られる³⁴⁾。マイリンクの活動は神秘的なものへの関心が妖怪といった怪奇なものに結びつくだけでなく、さらにそれが東洋、しかも日本にも繋がることを示している。

また次のような思想との連関も、妖怪への関心の背景に潜んでいるのかもしれない。

妖怪は目には見えない精神的なもの、超自然的なものである。そうしたものへの関心から世紀末以来精神分析が注目され、特にフロイト以来の無意識への注目はのちにユンクを通してオカルトなどに繋がってゆく。表現主義や、まもなく台頭するシュルレアリスムがそうであったように、当時の前衛的な芸術運動にとって妖怪に重なるような精神的なものや超自然的なものは、次なる新たな時代の芸術を先導する重要なメルクマールであったといえる。

こうした状況が、ツェツィーリエの目を日本美術の中でも特に妖怪に向かわせたと推察される。では日本の吉川の場合には時代背景としていかなることが考え得るだろうか。

2) 大正デカダンスと昭和のエログロナンセンス時代

吉川が『絵画に見えたる妖怪』を執筆することになったきっかけは、京都原色写真精版社から「夏向けの軽い物をつくってほしい」と急遽依頼されたことであった。たしかに本人の意志ではなかったが、夏向けならば花火や夕涼みなどの風俗画でもかまわないところ、あえて自らのコレクションの中から妖怪画だけを選び出し、しかもかなり短期間に一冊の本に仕上げたことから³⁵⁾、吉川が以前から妖怪にただならぬ関心を持ち、すでにある程度の収集をしていたことが推測される。

1925年という時代は、日本では昭和への移行期の大正末期にあたる。この時代を考えると、ちょうど明治期の文明開化による実証的な世界観に疑問を抱いた時代であったといえる。妖怪についても同じく、その実証主義の世界観への反発として大正期に改めて関心が高まっていた。明治期に妖怪学者といわれる仏教哲学者の井上円了が、妖怪や幽霊とは迷信であることをフィールドワークを通して実証したことは周知の通りである³⁶⁾。井上円了の著書『妖怪講義』によって妖怪が現実の世界から姿を消したわけだが、しかし大正時代に入ると、妖怪が現世に再び引き戻されてくる。すなわち、この時代には退屈な日常から逃避するために、反日常的で奇妙な想像力やエロティックなものなどとともにグロテスクなものも好まれ、特に文学では盛んに怪奇小説が出版されたのである³⁷⁾。また、大正時代は西洋の世紀末の象徴主義が伝わった時期で、その象徴主義に見られた怪奇趣味が影響を与えたともいわれている³⁸⁾。この時期に西洋から流布したものとして、当時ドイツでも流行していた心霊学がある。流行に合わせてこの時期に多くの心霊学の書物が翻訳された³⁹⁾。加えて心理学にも目が向けられ、大正8年には心理学の面から妖怪を考察した高峯博の著書『幽霊とおばけ』も出版された。こうした時代の動向をみると、吉川が妖怪に注目するのはまさしく時流に沿った当然の成行きであったといえるであろう。

以上、ツェツィーリエと吉川が1925年に妖怪をとりあげた時代背景を考えてみた。そこには、直接的な影響関係の見られなかったドイツと日本において、興味深いことに、神秘的なものや心理学等の注目される同種の世相が展開していた。近代に入ると絵画の抽象化をはじめ、建築のインターナショナルスタイルなど、美術において領域を超えた同時的な動きが増えるが、二人の背景においても、近代ならではの同時性が認められるのである。二人がなにゆえに同時期に妖怪に着目したのかという問いに対し、以上のような20世紀特有の同時的背景をその一因としてあげることができる。

おわりに

かつて吉田暎二氏は、妖怪をテーマにとりあげ、しかも末期の浮世絵を収集した文学者畑耕一氏を高く評価した⁴⁰⁾。かれのコレクションは日本でも世界でも唯一のものであろうと。だが畑氏に劣らぬ関心を示しながら、ドイツという異国において畑氏よりも早い時点でそれらの関心を一冊の書物にまとめたものが、ツェツィーリエによる『日本の妖怪の本』であった。ツェツィーリエは一度も日本を訪れることはなかった。ツェツィーリエの情報はあくまでもドイツで発信されたものであった。この書物はドイツ側からみても、また日本の場合と比較しても、ドイツでの日本美術に対する知識の水準の高さを示し、当時の時代の精神的な背景を読み取り得る貴重な資料といえる。

そしてツェツィーリエに注目するならば、画家原田直次郎との出会いをきっかけに、日本美術に長年深く関わっていった彼女の日本美術研究者として研究の更なる進展をめざした成果が、まさにこの『日本の妖怪の本』だったということが改めて指摘できるであろう。

図版出典

図1、2、5、6 吉川観方著『絵画に見えたる妖怪』

図3、4、7、8 吉川観方著『続 絵画に見えたる妖怪』

- 1) 拙稿「1925年出版の日本の妖怪をめぐる2冊の書物について（上）—編著者ツェツィーリエ・グラーフ＝プファフと『日本の妖怪の本 *Japanisches Gespensterbuch*』—」『別府大学院紀要』第3号、2001年、37、43頁を参照。その後2001年7月17日から9月2日にかけて国立歴史民族博物館において「異界万華鏡 —あの世・妖怪・占い—」の展覧会が開催され、妖怪や幽霊の描かれた作品が展示された（『異界万華鏡 —あの世・妖怪・占い—』展覧会図録、2001年）。
- 2) たとえば以下が挙げられる。Ernst Scheyer, *Gespenster und Grottesken in Japanholzschnitt, Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, Leipzig 1925. 展覧会のカタログについては、拙稿前掲論文、註4（44頁）を参照のこと。Friedrich H. Spiegelberg, *Die Profanisierung des Japanisches Geistes als religionsgeschichtliches Phänomen*, Leipzig 1929 (?), Spiegelbergはこの中で浮世絵の妖怪について言及している。またその書評は『YAMATO』（1929 S.216-227）に掲載された。雑誌『YAMATO』はベルリンの日本研究所の機関誌である。
- 3) たとえばネトの『日本のユーモア』の中では海坊主などに触れているが、あくまでも妖怪は一例にすぎないことはすでに前稿で述べた（拙稿前掲論文、44頁）。またツェツィーリエと同時期1925年に日本の妖怪を主題としたシェイヤーによる論文「日本の浮世絵における妖怪・幽霊・グロテスクなもの」が出版されたが、そこでは妖怪の説明が中心となり、図版はわずかに二代豊国、大蘇芳年、鳥山石燕による作例4点が掲載されているのみである（Ernst Scheyer, *a.a.O.*）。
- 4) 略歴等については以下を参照。『【カラー版】浮世絵の歴史』美術出版社、1998年、172、209頁。中山喜一郎「特別企画 吉川観方の幽霊画コレクション」『別冊太陽 日本のこころ 98 幽霊の正体』平凡社所収、1997年、129～141頁。吉川は風俗史に関してたとえば『日本風俗史図集』更生閣書店、1930年や『二千六百年風俗図史』京都故実研究出版部、1972年を出版している。なお、吉川観方がドイツで出版された雑誌『YAMATO』（1931年 1.Heft.

- S.37) 中の「近代日本画」において妖怪に関することでは言及されておらず、そうではなく風景画家として作品《夜桜》とともに紹介されている。
- 5) 1997年7月8日から8月31日に福岡市博物館で開催された「江戸のオカルト図鑑 幽霊・妖怪図1」に出品された(中山喜一郎前掲書、141頁)。
 - 6) 吉川観方『絵画に見えたる妖怪』美術図書出版部、1925年、2～3頁(以下[吉川1]と略記)。
 - 7) [吉川1] 2頁=註6。
 - 8) 三代豊国による小幡小平次の作品の部分も一枚の図版として数えている。また、表紙、扉絵に関しては数には含めていない。
 - 9) ほかに、芳賀博士編『日本人名辞典』等を参照している([吉川1] 2～3頁=註6)。
 - 10) 吉川観方『続絵画に見えたる妖怪』美術図書出版部、1926年、1頁(以下[吉川2]と略記)。
 - 11) 佐藤章太郎は、吉川の描く新錦絵の板元でもあったらしい([吉川1] 3頁=註6)。
 - 12) [吉川1] 37頁=註6。内容は、芝居ではおもしろい幽霊があるとして、たとえば、延若が四谷怪談の際に、吹き替えのお岩が天井へ昇るときに、見えないと困るためになるべく肥えた人を希望したものの、実際にビール樽のような人物が昇ってきたら、つくりかえてしまったという話を書き記している。
 - 13) [吉川1] 38～43頁=註6。内容は歌舞伎の幽霊について言及したものである。そのなかで興味深い指摘には以下のようなものが見られる。たとえば、歌舞伎の幽霊は能の幽霊から見てゆかなければならないとする指摘や、江戸の歌舞伎では、多くが男性で憤怒の恐ろしさを表わそうとするのに対して、上方では女性で嫉妬執着を表現しようとする傾向があったとする指摘が見られる。そして元禄3年頃には、幽霊には足があり、幽霊が長く引いた裾を持つのは松緑梅寿以後のことと指摘されている。
 - 14) [吉川1] 44～52頁=註6。鳥原の茶屋に狩野元信の描いた樵の襖があり、太夫の色香で毎夜その樵が襖を抜け出すと言われていた。あるとき、樵が抜け出たために樵の目を突くと、姿が消えて、襖の絵に大穴が空いたという話である。
 - 15) [吉川1] 3頁=註6。
 - 16) [吉川2] 1頁=註10。
 - 17) 他には、京都市立絵画専門学校、池田家、高山寺、峯新吉、道成寺に所蔵されている。
 - 18) 拙稿前掲論文、41頁。
 - 19) 丹尾安典氏および青木茂氏のご助言により、本に実際に掲載されている作品は、筆跡、作風などからビゴーではなく、チャールズ・ワーグマンと見なし得る。
 - 20) ツェツィーリエの活動の場であったミュンヘンは、他の都市に比べて日本との関わりが強かった。というのは、シーボルトのコレクションが当時のバイエルン公国において1874年頃に購入され、以来ミュンヘンの民族博物館に所蔵されてきており、ツェツィーリエの時代においても、日本を知る環境はわずかながら整っていたといえる(ブルーノ・J・リヒツフェルト「ミュンヘン国立民族学博物館所蔵の二番目のシーボルト・コレクション」『シーボルト父子のみた日本、生誕200年記念』展覧会図録、1996年4月20日～6月30日、184～188頁)。また、ミュンヘンで開催された日本美術関連の展覧会として、1908年に「F・ホーファーの日本美術コレクション展覧会」、1909年ドイツでの日本美術展としても20世紀初頭において規模の大きかった1909年「芸術における日本と東洋展覧会」があげられる(拙論「ベルリンにおける日本古美術展覧会」『美術史』第147冊、1999年、129、131頁)。
 - 21) たとえば鶴屋南北の作品は、明治期にはほとんど見過ごされていたものの、大正期に再評価

されたといわれる（『異界万華鏡 —あの世・妖怪・占い—』展覧会図録、2001年、70頁）。また錦絵での妖怪が描かれるのも19世紀以後のこととされ、明治中期には月岡芳年の「新形三十六怪撰」シリーズが作成されたのが最後とされる（大久保純一「錦絵と妖怪」『異界万華鏡 —あの世・妖怪・占い—』展覧会図録、2001年、99頁）。

- 22) [吉川1] 2～3頁＝註6
- 23) 東洋美術協会は1929年には会員数は千人を超えた（Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, 4, Mitgliederverzeichnis.）。
- 24) *Japanisches Gespenster*, S. 9, 11, 12.
- 25) *Japanisches Gespenster*, S. 7, 63.
- 26) *Japanisches Gespenster*, S. 1, 7.
- 27) Linda Dalrymple Henderson, Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Welten und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften, in: *Ausstellungskatalog "Okkultismus und Avantgarde von Munch bis Mondrian 1900–1915*, 1995 Frankfurt (= *Katalog Okkultismus*), S. 13.
- 28) Veit Loars, Pia Witzmann, Münchener Okkultistisches Netzwerk, *Katalog Okkultismus*, S. 238–241.
- 29) S. リングボム『カンディンスキー 抽象絵画と神秘思想』松本透訳、平凡社、1995年、54～57頁。神林恒道編『ドイツ表現主義の世界、美術と音楽をめぐって』法律文化社、1995年、26～28頁。
- 30) 拙論「ドイツで出版された日本の妖怪の本（上）—編著者ツェツィーリエ・グラーフ・プファフと『日本の妖怪の本 *Japanisches Gespensterbuch*』—」『別府大学院紀要』第3号、2001年、38頁。
- 31) Veit Loars, Pia Witzmann, a.a.O., S. 238.
- 32) Veit Loars, Pia Witzmann, a.a.O., S. 239.
- 33) 今泉文子『ミュンヘン倒錯の都』筑摩書房、1992年、261頁。なおゴーレムとは、プラハのゲッターでカバラに精通したラビが造った人造人間であり、1935年にはチェコで映画化もされた（山下武『異端的神秘主義序説』青弓社、1992年、124～128頁）。日本でも『ゴーレム』（今村孝訳、河出書房新社）として翻訳されている。1919年に、怪奇恐怖物語の『カリガリ博士のキャビネット』のサイレント映画も製作されている（神林恒道編、前掲書、240～243頁）。
- 34) Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1920*, Bern 1977, S. 89. 神秘的なものへの関心が日本と何らかの接点を持ち得る更なる例として、一柳廣孝氏の指摘がある。一柳氏は日本近代を象徴する催眠術の移入には、日本人留学生のほかにエルヴィン・ベルツの存在も示唆し、またベルツ本人が神智学に関わっていたことに言及している（一柳廣孝『催眠術の日本近代』青弓社、1997年、16～18頁）。
- 35) 吉川観方前掲書、1～2頁。
- 36) 板倉聖宣『妖怪博士・井上円了と妖怪学の展開』国書刊行会、1984年。平野威馬雄『井上円了妖怪学講義』リプロポート、1983年。
- 37) 鈴木貞美「エロ・グロ・ナンセンスの系譜」 8～13頁。「怪奇・幻想小説の流行」八木昇 20～25頁。『別冊太陽 乱歩の時代 昭和エロ・グロ・ナンセンス』第88号、平凡社所収、1994年。
- 38) 一例として、時代として少し早いのが、画家で詩人でもあった村山槐多が、人肉嗜食の男の話

『悪魔の舌』などを記している（須永朝彦編『日本幻想文学全集』新書館、1998年、122、123、162、163頁）。芥川龍之介も、1920年の「影」をはじめ、大正期には盛んに怪奇短編小説を執筆している（小山田義文『世紀末のエロスとデーモン、芥川龍之介とその病い』河出書房新社、1994年、59～76頁）。

- 39) たとえば、オリヴァー・ロッジ『死後の生存』高橋五郎訳、玄黄社、1916年がある。心霊学に関しては一柳廣孝「魔術・心霊学・霊術」『別冊太陽 乱歩の時代 昭和エロ・グロ・ナンセンス』第88号、平凡社所収、1994年 26～27頁。一柳廣孝『催眠術の日本近代』青弓社、1998年。
- 40) 吉田暎二「ひとこと」『浮世絵』第20号、緑園書房所収、1965年、40頁。この号に「お化け役者絵特集」として畑耕一自身の説明が掲載されている。そこに載せられた浮世絵にはツェツィーリエの場合と共通する作例が多く見られる。畑自身も怪談を題材にした『怪異草紙』を1926年に出版している。金子孚水の指摘によれば畑耕一のコレクションそのものは昭和7年(1937)頃にすでに収集されていたらしい。だがあくまでも個人的なかたちであったため、金子が新たに『浮世絵』に掲載した（金子孚水「夏宵雑語」『浮世絵』第20号、緑園書房、1965年、54～55頁）。

【表1】『日本の妖怪の本』と『絵画に見えたる妖怪』に掲載された絵師および作品数一覧表

	『日本の妖怪の本 Japanisches Gespensterbuch』		『絵画に見えたる妖怪』			
	絵師	作品数	（ 1925年正編 ）		（ 1926年版 続編 ）	
			絵師	作品数	絵師	作品数
共通する 絵師	歌川国芳	35	歌川国芳	10	歌川国芳	10
	河鍋暁斎	3	河鍋暁斎	6	河鍋暁斎	1
	三代豊国	9	三代豊国	11	三代豊国	3
	月岡芳年	14	月岡芳年	3	月岡芳年	6
	土佐光信	1	土佐光信	2	土佐光信	1
	鳥山石燕	15	鳥山石燕	2	鳥山石燕	4
	歌川広重	3	歌川広重	1		
	勝川春章	1	勝川春章	1		
	葛飾北為	1			葛飾北為	1
	葛飾北斎	22	葛飾北斎	6		
	初代豊国	2			初代豊国	1
	春江斎北英	1			春江斎北英	1
	楊洲周延	2			楊洲周延	1
	相違する 絵師	安達吟光	1	池田泉壽	1	一鵬斎芳藤
歌川国貞		3	浮田一蕙	1	一筆斎文調	1
歌川国升		1	歌川国景	1	歌川国長	1
歌川貞秀		1	尾形月耕	1	歌川国安	1
歌川広貞		1	喜多川歌麿	1	遠浪斎重光	1
歌川芳虎		1	小林永濯	1	狩野元信	4
勝川春好		1	春江斎北洲	1	五渡亭国貞	3
北岱		1	土佐光起	(1)	五流亭景松	1
しげむね		1	土佐光長	3	五風亭貞虎	1
春好斎北洲		1	豊原国周	2	小槻宿彌	1
竹原春泉斎		2	鳥居清長	1	佐脇嵩之	1
土佐ながはる		1	鳥居清信	1	昇斎一景	1
			長谷川貞信	1	豊原国周	2
			藤原信実	2	蹄斎北馬	1
			ビゴ- [ワーグマン]	1	土佐長隆	2
			森徹山	(1)	土佐光重	1
			吉川観方	1	鳥羽僧正	1
			作者不明	1	藤原信実	7
			註 () = 模写と原本の可能		藤原光長	2
			[] = 作品より今回判明した作者名		文影	1
					松屋耳鳥斎	1
					無我	1
					吉川観方	1
				作者不明	10	

【表2】 ツェツィーリエの妖怪および幽霊の区分に沿った吉川観方
『絵画に見えたる妖怪』の分類

正編『絵画に見えたる妖怪』に掲載の場合=正 続編『絵画に見えたる妖怪』に掲載の場合=無印

[] =作品より今度判明した作者名 ツェツィーリエ編『日本の妖怪の本』にも掲載された作品=○

版画作品=+ ツェツィーリエでの分類と異なる作品=△

第一グループ (古い自然の神や悪魔が仏教の概念と合体した場合、天狗・鬼など)

作者	作品名	所蔵
傳土佐光長(田中訥言模写)	正 出産の家に窺い寄る餓鬼 (『餓鬼草紙』)	東京国立博物館
傳土佐光長(田中訥言模写)	正 屍肉をあさる餓鬼 (『餓鬼草紙』)	東京国立博物館
傳土佐光長	正 塔婆に滴る水を飲まんとする餓鬼 (『餓鬼草紙』)	曹源寺
傳藤原信實	正 鬼に叱咤せらるる餓鬼の群 (『北野縁起』)	北野神社
鳥居清長	正 金時と鬼の子等	無記入
傳藤原信實	正 北野天神縁起	無記入
葛飾北斎	正 笑いはんにゃ (『百物語』)	佐藤章太郎
勝川春章	正 三代目歌右衛門の法界坊	無記入
傳藤原光長(田中訥言模写)	管絃宴遊の席蹴躰せる餓鬼	原本東京国立博物館
傳藤原光長(田中訥言模写)	築地の邊に多くの人々と群れゐる餓鬼	原本東京国立博物館
傳藤原信實	地獄の図 その一(『北野縁起』)	原本北野神社/模本京都市立絵画専門学校
傳藤原信實	地獄の図 その二(『北野縁起』)	原本北野神社/模本京都市立絵画専門学校
傳藤原信實	地獄の図 その三(『北野縁起』)	原本北野神社/模本京都市立絵画専門学校
傳藤原信實	地獄の図 その四(『北野縁起』)	原本北野神社/模本京都市立絵画専門学校
傳藤原信實	地獄の図 その五(『北野縁起』)	原本北野神社/模本京都市立絵画専門学校
傳狩野元信	大江山の鬼退治(『大江山繪詞』)	原本池田家/模本京都市立美術学校
作者不明	鬼の首と頼公(大津絵)	吉川観方
蹄齋北馬	鬼の念仏	吉川観方
傳藤原信實	菅丞相の靈雷と化して清涼殿に災す(『北野縁起』)	原本北野神社
作者不明	雷の行水(大津絵)	吉川観方
作者不明	貝太鼓吹き鳴らし行く天狗の群(『天狗絵巻、断簡』)	吉川観方
作者不明	善界坊の湯治(『天狗絵巻、断簡』)	吉川観方
作者不明	善界坊別れを惜む(『天狗絵巻、断簡』)	吉川観方
作者不明	天狗と象(大津絵)	吉川観方
松屋耳鳥齋	天狗とげぼう	吉川観方
勝川春章	天狗と牛若丸 ⁺	吉川観方

第二グループ (動物が魔力を持って人間になる場合、龍・狐・狸など)

喜多川歌麿	正 ながむし(『絵本蟲えらみ 下』)	無記入
池田泉壽	正 からくり絵化け物づくし	無記入
歌川国景	正 鼠の嫁入りと狐の嫁入り	無記入
歌川広重	正 大晦日の狐火(『江戸名所百景』)	無記入
歌川国芳	正 葛の葉の子別れ[団扇繪の版下]	無記入

傳土佐光信	正 付喪神記模本	京都美術学校
筆者不明	正 妖怪群踊之図	無記入
傳土佐光信	正 百鬼夜行	無記入
葛飾北斎	正 浮絵化物屋敷之図*	無記入
鳥居清信	正 坂田金時と妖怪	無記入
河鍋暁斎	正 化粧せる妖怪(『暁斎百鬼画談』)	無記入
河鍋暁斎	正 妖怪大合戦之図	松木善右衛門
鳥山石燕	正 ろくろくび	無記入
豊原国周	大蛇 小仏峠裏道場	吉川観方
佐脇嵩之	野狐	吉川観方
遠浪斎重光	走馬燈	吉川観方
初代豊国	狐忠信と静御前 ⁺	吉川観方
歌川国芳	白面の久五郎 ⁺	吉川観方
歌川国芳	葛葉狐(『木曾街道六十九次の内、嬌恋』) ^{+○}	吉川観方
歌川国芳	葛葉狐(『源氏雲浮世画合』) ⁺	吉川観方
月岡芳年	葛葉狐(『新形三十六怪撰』)	内田三郎
月岡芳年	月下狸の腹鼓	吉川観方
月岡芳年	狸の化物と小野川(『和漢百物語』)	吉川観方
五渡亭国貞	岡崎猫 ⁺	吉川観方
五流亭景松	岡崎猫(『東海道五十三次』) ⁺	吉川観方
一鵬斎芳藤	岡崎猫(『五十三次』)	吉川観方
傳土佐長隆	頼光邸蜘蛛の怪異(『土蜘蛛草紙』)	模本京都美術学校
傳土佐長隆	頼光邸蜘蛛の怪異(『土蜘蛛草紙』)	模本京都美術学校
歌川国長	頼光邸蜘蛛の怪異 ⁺	吉川観方
作者不明	頼光館蜘蛛の怪(からくり繪)	吉川観方
鳥羽僧正	猿兎鹿猪蛙の変化(『鳥獸戯画』)	原本高山寺
傳土佐光信	御所車に乗りゆく妖怪の群(『百鬼夜行絵巻』)	模本京都美術学校
傳小槻宿爾	笛鼓調べつつ行く百鬼行列(『付喪神記』)	模本京都美術学校
傳狩野元信(佐脇嵩之模写)	かみきり(『妖怪図巻』)	吉川観方
佐脇嵩之模写	ぬっぺっぼう(『妖怪図巻』)	吉川観方
鳥山石燕	片輪車(『絵本百鬼夜行』) ⁺	京都美術学校
鳥山石燕	貝兒(『絵本百鬼夜行』) ⁺	京都美術学校
鳥山石燕	火間蟲入道(『絵本百鬼夜行』) ⁺	京都美術学校
月岡芳年	小野櫻の精(『新形三十六怪撰』) ⁺	内田三郎
歌川国貞	尾上松緑の死繪	吉川観方
歌川国芳	暫の外寝	吉川観方
河鍋暁斎	道化百萬篇	吉川観方
作者不明	当物変わり行灯 その一[おもちゃ繪]	吉川観方
作者不明	当物変わり行灯 その一[おもちゃ繪]	吉川観方
無我	月下の骸骨	吉川観方
歌川国芳	相馬古内裏の怪異 ⁺	吉川観方
揚州周延	清盛館雪中の怪異(『雪月花の内六波羅の雪』) ⁺	内田三郎

傳土佐光重	清姫逃げ行く僧を追ふ(『道成寺縁起』)	道成寺
月岡芳年	清姫日高川に蛇體となる(『新形三十六怪撰』) [△]	内田三郎
三代豊国	ろくろ首 ^{+△}	吉川観方

第三グループ(人間の亡霊の場合)

葛飾北斎	正 小幡小平二 (『百物語』)	佐藤章太郎
葛飾北斎	正 お岩さん(『百物語』)*	佐藤章太郎
葛飾北斎	正 さらやしき(『百物語』)*	佐藤章太郎
葛飾北斎	正 しゅうねん(『百物語』)*	佐藤章太郎
三代豊国	正 堤灯の幽霊(お岩)	無記入
三代豊国	正 吉田千四新奇早替り	無記入
三代豊国	正 お岩の亡霊	無記入
三代豊国	正 高山検校の霊	無記入
三代豊国	正 蒲田又七と愛妾菊野の霊	堀十五郎
三代豊国	正 安宅の亡霊(『見立三十六怪撰』)	無記入
三代豊国	正 累の亡霊(『見立三十六怪撰』)	無記入
三代豊国	正 清玄 (『見立三十六怪撰』)	無記入
三代豊国	正 めのと五十嵐	無記入
三代豊国	正 惨殺される小幡小平次	無記入
三代豊国	正 小平次を殺する人々と小平次の霊	無記入
森徹山模写	正 小野小町之凶(土佐光起を模写?)	無記入
吉川観方	正 変る姿	無記入
浮田一恵	正 幽霊	無記入
鳥山石燕	正 濡女	無記入
歌川国芳	正 八代目団十郎の死	無記入
歌川国芳	正 冥途 大芝居追善役者付	無記入
歌川国芳	正 相馬御殿	無記入
歌川国芳	正 神谷伊右衛門とお岩の亡霊	無記入
歌川国芳	正 擬百人一首の能宣朝臣	無記入
歌川国芳	正 おいはと宅悦 (『木曾六十九次の追分』)	無記入
歌川国芳	正 興右衛門と女房累(『木曾六十九次の鶴沼』)	無記入
歌川国芳	正 堀越大領と宗吾の霊(『木曾六十九次の細久手』)	無記入
歌川国芳	正 堀越大領と浅倉当吾の霊	無記入
長谷川貞信	正 お菊の亡霊	無記入
春好齊北洲	正 お岩の怨魂	無記入
ビゴー [ワーグマン]	正 クボタ、センタローの亡霊、ジャパン・ポンチより	無記入
豊原国周	正 善知鳥安方の霊	無記入
豊原国周	正 お菊の霊	無記入
河鍋暁斎	正 幽霊之凶	松木善右衛門
河鍋暁斎	正 骸骨之幽霊	無記入
河鍋暁斎	正 お岩と宅悦	松木善右衛門
河鍋暁斎	正 大首と旅僧	無記入

月岡芳年	正	小伝法の庄吉、報知新聞第614号より	無記入
月岡芳年	正	皿屋敷お菊の亡霊(『新形三十六怪撰』)	無記入
月岡芳年	正	応挙の幽霊*	無記入
小林永濯	正	幽霊之図	無記入
尾形月耕	正	城主堀田等と佐倉宗五郎夫妻の亡霊 [○]	無記入
藤原信實		道真の霊月夜に法性坊を訪ふ(『北野縁起』)	
		原本北野神社/模本	京都絵画専門学校
歌川国芳		平家怨霊大物浦に義経の船を悩ます+	吉川観方
葛飾北為		平家怨霊大物浦に義経の船を悩ます+	吉川観方
三代豊国		見立船弁慶+	吉川観方
佐脇嵩之模写		幽霊 (『妖怪図』)	吉川観方
作者不明		墓場に表れたる幽霊	吉川観方
文影		幽霊	吉川観方
一筆斎文調		男の生首口にしたる幽霊+	吉川観方
五風亭貞虎		累之怨霊+	吉川観方
歌川国安		お岩の亡魂(怨霊)+	吉川観方
春江斎北英		お岩の亡魂(怨霊)+	吉川観方
五波亭国貞		お岩の亡魂(怨霊)+	吉川観方
歌川国芳		お岩の亡魂(怨霊)+	吉川観方
豊原国周		お岩の亡魂(『四谷怪談』)+	峯親吉
歌川国芳		佐倉宗五郎の亡霊 ^{+○}	吉川観方
歌川国芳		佐倉宗五郎の亡霊 ^{+○}	吉川観方
歌川国芳		法界坊と野分姫の亡魂+	吉川観方
歌川国芳		清玄櫻姫を慕ふ(『木曾街道六十九次の内、安中』) ^{+○}	吉川観方
月岡芳年		清玄の霊櫻姫を慕ふ(『新形三十六怪撰』)+	内田三郎
鳥山石燕		雪女(『絵本百鬼夜行』) ^{+△}	京都美術学校
昇斎一景		異人の幽霊(『東京名所三十六戯選』)	吉川観方
三代豊国		押戻	吉川観方
吉川観方		妖女の口	吉川観方
傳狩野元信(佐脇嵩之模写)		ぬれ女(『妖怪図巻』)	吉川観方
傳狩野元信(佐脇嵩之模写)		ぬけくび(『妖怪図巻』)	吉川観方
佐脇嵩之模写		うぶめ(『妖怪図巻』)	吉川観方



図1 『絵画に見えたる妖怪』
表紙



図2 『絵画に見えたる妖怪』
中表紙



図3 『続 絵画に見えたる妖怪』
表紙



図4 『続 絵画に見えたる妖怪』
中表紙



図5 葛飾北斎《さらやしき》

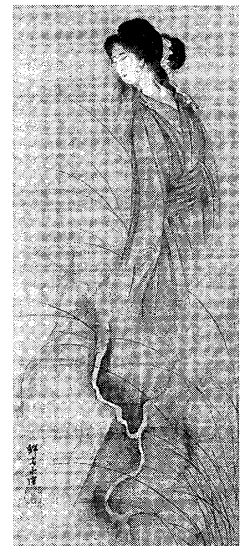


図6 小林永濯《幽霊之図》



図7 《大津絵》



図8 《おもちゃ絵》