

國學院大學學術情報リポジトリ

幽霊表象とメディアについて

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 古山, 美佳 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00002326

幽霊表象とメディアについて

古山 美佳

一 問題の所在

本稿の目的は、現代の日本において、死の文化や表象がどのようにして表現され、人々に提供されているのかを考察することにある。

現代日本では、従来の民俗的・宗教的な文化の伝達を担ってきたムラ社会や家族制度の崩壊、或いは変化、また多様なメディアの発達が著しいことは自明である。故に、そこから新しい文化・習俗、そして表象文化を生み出して来たであろうことは想像に難くないと考えられる。

以上を前提として、現代日本の死の表象文化を明らかにするために、本稿では幽霊表象とそれを取り扱ったメディアを主体として考察を行うものとする。本稿においては創作物の中の幽霊表象を考察し、メディアとの関係から幽霊表象の現状を明らかにすることを目的とする。具体的には、江戸期以降絵画化された「幽霊画」と一九九〇年代に確立された「ジャパニーズ・ホラーの幽霊」を題材として比較検討を進めていく。

ここで、「幽霊」表象、そしてその研究に関して確認を行う。

現在でも、幽霊のヴィジュアルとして黒い髪・白い衣装は踏襲されている。しかし、一方で現代における既存の幽霊の表象研究では、主に髪や目（眼差し）に着眼点を置いたものが多く、幽霊の衣装や姿に関する研究は見当たらない。具体的な先行研究に関しては、四章にて概観する。

幽霊表象の中でも、その衣装を着眼点とし、伝統的な幽霊表象と何が異なり、何を継承しているのかを考察する。本稿は、その中から現代日本における幽霊像の特徴を見出す試みである。

また、本稿における幽霊の概念、範囲に関しては、阿部正路¹の提示した、「日本の幽霊たちに共通しているのは、それらが、すべて、へ一度は死んだものたち」であつて、もともとは、へ人間そのもの」にほかならぬものたちであつた」という論と諏訪春雄²による「幽霊は人間であつたものが人間のかたちをとつて出現したもの」という論の二点に即して進めていくものとする。

つまり、本論文の対象とする幽霊は、「人間であつたものが死後、人間の形としてあらわれたもの」として設定する。本来であれば、幽霊表象の中には、「牡丹灯籠」等に散見される足音やラップ音のような視覚以外の五感に訴えるものもあるが、本論文では視覚メディアを中心に考察するため、幽霊の姿に着眼点を置いていく。

二 江戸期…絵画化された死者の姿

本章では、幽霊が積極的に描かれ、また、人々の目に触れた江戸時代以降の幽霊画がどのようなものであったのか、衣装の傾向を確認する。

ここでは、「うらめしやく、冥途のみやげ展³」と「大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで⁴」内に展示・公開された幽霊画を題材として、幽霊の衣装を中心に考察を進める。まず、両展覧会の選出理由を後述する。

一つめの「うらめしやく、冥途のみやげ展」は、東京藝術大学美術館にて圓朝コレクションを展示した企画展のことである。ここでは、明治時代の嘯家、三遊亭圓朝の菩提寺である谷中・全生庵が所蔵している圓朝が蒐集した幽霊画などを中心として展示が行われた。本展覧会は、地域連携や幽霊画に対する学術的アプローチを目的として立案された⁽⁵⁾としている。

元々、全生庵⁽⁶⁾は、毎年圓朝の命日である八月一日を中心として、八月一日から八月三十一日まで「谷中圓朝まつり」と銘打ち、所蔵する幽霊画を数十点ずつ一般公開している。

そもそも、全生庵における幽霊画の一般公開は、三三年前に遡る。当時、本堂で虫干しされるに留まっていた幽霊画は、町内住民から先代住職への提案で、町おこしの目玉として公開が始められた⁽⁷⁾という。現在でも、全生庵のホームページには幽霊画に関する頁を設けている他、「幽霊名画集―全生庵蔵・三遊亭圓朝コレクション⁽⁸⁾」の発行に尽力するなど、寺院側も幽霊画の公開に積極的な姿勢を示している。二〇一七年には、一九二三年の関東大震災で焼失したとされていた鐔木清方の幽霊画が発見された⁽⁹⁾こともあり、八月一日から八月三十一日まで限定公開された。この際、鐔木の幽霊画は、安村敏信によって「茶を献ずるお菊さん」と名付けられたのである。

故に、同展覧会も地域連携を掲げ、同じく上野にキャンパスを持つ東京藝術大学美術館において行われたといえるだろう。

本展覧会は、近年の怪異展示の中でも、うらみをテーマとし、幽霊を中心の主題として行った点で特徴的であり、同時に、全生庵の所蔵する圓朝コレクションの全容を明らかにするはじめての機会であったとされる。

前者に関しては、拙稿「二〇一六年に於ける怪異展示と紙面メディアの動向について⁽¹⁰⁾」にて明らかにしたが、近年の怪異にまつわる展示は、飛躍的に増加した一方で、妖怪を中心としたものが多く、幽霊画を主題とする展覧会は、殆どが寺院による極限定的な展示であった。

この点において、より多くの幽霊画が一堂に会した点が貴重であることから、考察対象として設定した。

「大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで」は、二二万二六七四人（東京^①・五万七〇七三人（大阪）^②）の総入場者数を記録し、二〇一六年に行われた怪異展示の中でも最も大規模なものであった。また、展覧会名自体に大妖怪展と銘打っているように、同展覧会の主題は妖怪である。

「大妖怪展」は、全体の構成が①江戸の妖怪・大行進！、②中世にうごめく妖怪、③妖怪の源流 地獄・もののけ、④妖怪転生 現代の妖怪の四つに分かれており、幽霊画の展示は①内の更に六つに分割されたセクションの一つとして行われた。

展示された作品は一五点と、先の「うらめしやく、冥途のみやげ展」と比較すると少なくともあるものの、二〇一六年に行われた怪異展示で一際盛況を極めた展覧会において、「幽霊」が如何なるものかを人々に提示した事例として、本稿において考察対象とする。

二―「うらめしやく、冥途のみやげ展」の幽霊の姿

本項では、「うらめしやく、冥途のみやげ展」において提示された幽霊の姿、特に衣装に注目し考察を進めていく。まず、本展覧会の全体像について概観する。当展覧会は、二〇一五年七月二二日から九月一三日に掛けて東京藝術大学美術館地下二階展示室において開催されたものである。

展示構成を確認してみると、「Ⅰ圓朝と怪談」「Ⅱ圓朝コレクション」「Ⅲ錦絵による〈うらみ〉の系譜」「Ⅳ〈うらみ〉が美に変わるとき」の四部に分かれている。ここでは、それぞれの展示コンセプトの説明を端的に左記に述べるものとする。

「I 圓朝と怪談」では、鐫木清方による三遊亭圓朝像に始まり、圓朝本人の自筆本、湯呑や硯のような各種所持品、公演ビラ等が展示された。

「II 圓朝コレクション」では、その名の通り圓朝コレクションが展示された。全生庵所蔵のこの作品群は、絵で圓朝による蒐集品とされていたが、現在では、安村敏信の調査によって、圓朝没後に制作された作品が含まれることが解り、コレクション寄贈者であり圓朝支援者であった藤浦家に伝来した作品であろうと考えられている。

「III 錦絵による〈うらみ〉の系譜」では、江戸から明治へ至る大きな社会変動の時代を舞台としていた。

同展示に見られる錦絵、つまり浮世絵の中でも多色摺の木版画は、一八世紀後半に起こったものであるが、その錦絵に幽霊が描かれるようになるのは、一九世紀の前半を待つこととなった。その大きな要因は、歌舞伎における怪談物の登場であり、「髮梳き」「戸板返し」「提灯抜け」などのケレンは浮世絵師達の作画意欲を誘ったとされる。古田亮⁽⁴⁾が論じるように、当該時代においては、歌舞伎舞台を取材した芝居絵や役者絵という形で幽霊が描かれたと考えられる。

「IV 〈うらみ〉が美に変わるとき」は、絵画における〈うらみ〉の表現について近世から近代まで集めたものである。故に本展示品には、能面や落語における化面など幅広い展示がなされたのである。

本項では、表一うらめしやく、冥途のみやげ展における幽霊の装束色を題材として考察を進めるものとする。表一は、図録『うらめしやく、冥途のみやげ展』から抽出した幽霊表象、特に衣装による分類である。前述したように展覧会自体は四部構成ではあるが、「I 圓朝と怪談」に関しては、三遊亭圓朝所縁の書籍・生活用品が主であり、幽霊表象に関わるものの展示は行われていなかったため、表一には反映していない。

表一から、錦絵では歌舞伎の怪談物をモデルとしたこともあり、例外的に有色・柄物の衣装が多くみられるが、総合的に白い装束の比率は高い点が見受けられる。

また、幽霊と銘打っていても、姑獲鳥のように幽霊か妖怪か判然としない作品や髑髏や面といったもののように、本稿における「幽霊」の定義から外れるものも複数展示されていた。このことから、同展覧会の展示コンセプトは正しく死者の（うらみ）に主題をおいていることが解る。

本稿では着手しないが、幽霊表象、即ち死者がどのような描かれ方をするのかという総合的な問題は、今後の課題として行きたい。

展覧会全体を通してみても、江戸時代以降形成された幽霊像に即する作品が集められていることが見て取れる。勿論、展示主題が「圓朝コレクション」であることから、当該時代に制作された作品が多いという点は前提とされる。一方で、現代の人々が「幽霊」の姿を想定する際に参考とされる創作物は、伝統的と銘打ちながらも、江戸時代以降に形成されたとみることが出来るのではないだろうか。

少なくとも、圓朝コレクションに代表される江戸時代の幽霊画にみられる幽霊の衣装は、白装束が一般的であったといえるだろう。

二―二 「大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで」の幽霊の姿

本項では、「大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで」において明示された幽霊表象について論ずるものとする。

まず、本展覧会内の幽霊画の構成を確認する。

本展示の半分を占めるのは、南相馬市の金性寺に受け継がれる「釣灯笼を持つ骸骨」や「雪女」等の幽霊画の掛け軸八点⁽⁵⁾である。本来、これらの幽霊画は、毎年夏、同寺の「幽霊地獄絵展」で公開されていたが、東日本大震災の影響を受け、本堂が壊れ、東京電力福島第一原発事故の避難指示区域にも指定されたことにより、五年間に渡り非公開とされていた。

表1 うらめしや～、冥途のみやげ展における幽霊の装束色

	Ⅱ 圓朝コレクション (50 幅中)	Ⅲ 錦絵による〈うらみ〉の系譜 (44 幅中)	Ⅳ 〈うらみ〉が美に変わるとき (38 幅中)
白装束	38 幅	14 幅	22 幅
有色装束	6 幅	13 幅	3 幅
白・有色両方		7 幅	3 幅
髑髏や面など人の形以外	6 幅	8 幅 化け猫 (有色衣装1幅)	10 幅

表2 大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまでにおける幽霊の装束色

	D 幽霊画の世界 (15 幅中)
白装束	11 幅
有色装束	
白・有色両方	1 幅
髑髏や面など人の形以外	3 幅

今回の展覧会への貸し出しは、当該寺院住職と大妖怪展を監修した安村敏信の間に以前から親交があったことで実現された。本来、金性寺に所蔵されている幽霊画は八〇点を超え、日本有数の蒐集率を誇るといえる。

当該寺院では、幽霊画の公開は供養に繋がるとして、毎年展示を行っていた。金性寺における幽霊画は、先代住職により供養目的で購入されたことに端を発し、以降様々な人々によって寺院に持ち込まれ、その数を増やした。

また、表二大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまでにおける幽霊の装束色から読み取れるように、同展覧会における幽霊の多くは白装束であったことが解る。即ち、両会場あわせて二七万人に提供された幽霊像は、白装束であったのである。

二一四 幽霊画制作の背景

現代に至る幽霊像の形成には、円山応挙が大きく関わっているとされる。ここで示す幽霊像とは、右手を懐に差し、長い黒髪を垂らして白い装束に身を包み、腰から下が消される（描かれない）という幽霊図の型ともいえるものである。応挙の逸話には、幽霊画制作の時には、死んだ壮女の顔を写したという話に始まり、病の妻を描いたという話まで複数が存在する。

後年、月岡芳年の描いた「宿場女郎」にも、その製作背景の逸話が残されている。ここでは、芳年が甲州に旅した時に泊まった女郎屋で、実際に見た幽霊と伝えられる他、病み衰えた宿場女郎の姿をもとに描いたともされているのである。

即ち、江戸時代以降の幽霊画に見られる幽霊の姿は、死に面した女性、或いは、正しく死者をモデルとして描かれたという背景を確認することが出来る。あわせて、死者表象としての白装束が浮世絵というメディアを通して、庶民文化の中で周知・共有されたことが指摘出来るのである。

また、応挙といえ、足のない幽霊の登場の始まりとする説もあるが、正確には、足のない幽霊像を一般に周知した第一人者としてみるのが正しいのではないだろうか。

例えば、上田秋成は、『胆大小心録』¹⁶において、「(幽霊の) 絵は、(円山) 応挙が世に出て、写生といふ事のはやり出て、京中の絵が皆一手になった事じゃ」としている。このことから、応挙を契機として幽霊画・幽霊像が広く知られたことが確認される。

以後も、「うらめしや、冥途のみやげ展」によって示されたように、怪談物は歌舞伎を通して、更に人々の間に浸透していったと考えられる。舞台衣装という側面を持つため、当時の幽霊像、或いは、怪談物の歌舞伎を描いた錦絵の幽霊画は有色衣装が多くみられるのである。

三 死装束と日本の洋装化

三―一 江戸時代と幽霊

そもそも、江戸時代以降は、幽霊や妖怪に代表される怪異文化が、庶民の間で広く共有されることとなったとされる。詳細は、香川雅信による『江戸の妖怪革命』⁽¹⁹⁾等に詳しいが、特に幽霊文化の浸透には、日本における仏教文化との関わりも重要であるといえるだろう。

代表的なものとしては、江戸幕府による寺請制度によって、民衆が必ず何れかの寺院に所属し、宗門人別改帳の下、統制されることになった点が大きい。一方、同時代には、一定の世の中の平和が保障されたことによって、民衆間で葬儀や供養を考えるようになったことも見受けられる。

具体的な仏教と幽霊の接近に関しては、唱導教材として幽霊斬が導入されたことを堤邦彦⁽²⁰⁾が明らかにしている。

堤によれば、浄土宗においては、一八、九世紀に用いられた葬儀指南書である以下の二冊である。版本化して流布した『浄土無縁引導集』及び幕末の僧坊に影響力を持った写本伝法書『浄土名越派伝授抄』がそれにあたる。同書は、唱導僧の布教マニュアルであり、寺坊の説き広めた幽霊救済や産死供養の宗義的な解釈と手順を記したテクストとして活用されて行つたとされる。当該時代において、寺院では招福除災の加持祈祷と共に一般庶民の葬送に関する法儀は必携知識とされた。

あわせて、庶民文化に根差した「幽霊」の対処を仏教が行えるということから、仏教布教の手段として幽霊が位置付けられたことが解る。

三十二 伝統的な幽霊と死装束

現在において想定される、伝統的な死装束とはどのようなものであるのか。本項では、葬儀書や葬儀研究を資料として確認を行うものとする。

まず、日本における古来の先例に基づいた朝廷・公家・武士の年中行事を始め、官職位階、宮殿殿舎、服飾、武器、典礼を記した有識故実から確認する。

『有識故実大辞典』⁽²¹⁾に掲載されている「死装束」の項目には、左記の様に記されている。

死後の世界に赴くための装束。遺骸に着せかけて棺の中に納める衣服装身具の類の通称。(中略) 死去の季節・場所・家格・年齢・地位・宗教などによって相違するが、普通は、絹の衿の小袖や布の帷をまとして入棺し、更に生前着用の装束の皆具をそのまま、ときに葬送用に新調して加入するのを例としている。

あわせて、同項目では『和長卿記』一五〇〇年一〇月四日条の後土御門天皇入棺の事例も用いられており、近世には、死出の旅路の装束として白素地の手甲・脚絆をつけ、礼容を整えて三角形の紙冠を額に結び、頭陀袋を首にかけるのが風習になったと締め括っている。

神葬祭に関しても、一八八一年(明治五年)に発行された『葬祭略式 中』⁽²²⁾において、死装束は「白小袖 白絹 白木綿を用ふべし 但し夏冬差別あり」「帯 同上」「足袋 同上」と記されている。また、同年発行の『庶人喪儀式』⁽²³⁾においても、「衣服 春冬は白布の袷夏秋は白布の単衣」とあるように、近世には上流階級から庶民に至る幅広い層で死装束＝白が推奨されていたと考えられる。

死者の姿が白装束であることと、幽霊の姿が白装束であることは、習俗俎上に幽霊表象という文化が生成されたことを確認出来る。このことは、当該時代において、先述した浮世絵を始め複数のメディアによって周知されていたことが予測される。

例えば、一七七六年に鳥山石燕によって描かれた妖怪画集『画図百鬼夜行』⁽²³⁾には、「死霊」「幽霊」の項目では、共に先述した死装束をまとった姿の幽霊が確認出来る。江戸時代当時においては、幽霊と妖怪を総称して「化け物」として取り扱っており、前述した『画図百鬼夜行』以外にも、『百鬼の図』⁽²⁴⁾『化物絵巻』⁽²⁵⁾『百怪図鑑』⁽²⁷⁾など怪異表象の辞典的出版物が多数公開されていたとされる。

三十三 昭和期の死装束と幽霊

中村ひろ子は、「死者の衣服のフオークロア」⁽²⁶⁾において、『日本の葬送・墓制』を資料として、死者の衣服を臈別にまとめ、以下のように考察を行った。

中村は、死の直後に縫われる着物は麻または木綿（晒）で仕立てた白い単であるということを示し、作成した一覧を基に、殆どの県では白い着物が死装束として用いられているということを明らかにした。同表においては、装束の色彩に調査結果が記入されていなかったのは、福島・埼玉・富山・新潟・長野・京都・和歌山・岡山・熊本九州であった。このことから、庶民における死装束＝白という形体が、全国的に浸透し、共同体内において共有されていることが解る。

また、死装束の着装に関しては、地方によって、着物の合わせを左前にしたり、足袋を左右逆にはかせたりしていたという点を指摘している。後者の習俗は、生者と死者を明確に分岐するメルクマールとしての作法であることが見受けられる。

ここで中村は、「死装束は衣服の中で洋装化がはかられなかった唯一の領域」であると明言している。

ところが、死装束文化が継続している一方、メディアに進出してはいないものの、昭和の時代には、既に洋装の幽霊が噂されるようになっていた。

小学四年生の教科書に六〇年に渡って掲載されている「ごんぎつね」の作者新美南吉は、「昭和一六・一七年ノ一ト」内一九四一年二月二日に洋装の幽霊の噂⁽²⁹⁾を記している。

この頃太田川のあたりから若い女の幽霊が終電車にのるといふ噂ださうである。彼女は洋装をしパーマネントである。いつも電車の後部に乗る。(中略)先日上の方で若い女が電車から振り落とされて死んださうで、その幽霊だといふ。人の顔を見てにたにた笑ふので不気味ださうだ。それでかどうかわからぬが、その電車の車掌は、乗客に前の方に乗ってくれといふさうである。

この事例に限らず、昭和を通して噂話・世間話の文脈においては、洋装の幽霊の登場が見受けられる。これは、一般の人々の洋装化の傾向とあわせてみることが出来るだろう。詳細は次章に譲るが、これらの幽霊像は江戸時代の幽霊画や近年のジャパニーズ・ホラーのように、創作物の主題としては中々取り上げられなかったようである。日本における洋装化と幽霊表象の形成の変化は、同時期に現れ始めた一方で、大々的にメディアに載せられることはなく、むしろ、伝統的な幽霊像とは異なった存在としてみることが出来る。

三―四 葬儀社の提供する葬儀と死装束

葬儀社の興隆によって、葬儀の形式・作法は大きな変化が現れたといえるだろう。

葬儀社による葬儀への流入や影響に関しては、山田慎也による『現代日本の死と葬儀…葬祭業の展開と死生観の変容』⁽³¹⁾等に詳しいが、本項では、事例として、論者が利用したことのある葬儀社「セレモ」⁽³²⁾を概観する。セレモは、千葉県を中心として茨城県・東京都に複数の葬儀場を持ち、二四時間相談・対応を行っている葬儀社である。

当該葬儀社では、代表的な葬儀プランを三つ設けており、プラン五〇は、五〇万円・会葬者四〇人目安、プラン三〇は三〇万円・会葬者少人数、プラン一五は、一五万円・会葬者少人数と設定している。

ここでは、プラン内容の比較を通して、葬儀社の提供する死者の姿を確認する。

セレモにおいて、最も充実しているとされるプラン五〇は、寝台車（一〇km迄）、洋型リムジン霊柩車、黄金宮型霊柩車、高級天丸桐棺、高級瑠璃壺、僧侶・神官手配、役所等の手配・手続き、民営・公営斎場手配、火葬場手配、蓮華・四華花・曲祿、司会進行、受付所一式、焼香所一式（焼香具セット）、位牌・経帷子、会葬礼状、ドライアイス（一〇kg）、蠟燭・線香他、案内看板、受付筆記具、喪章・係員表示プレート、記録帳一式、遺影写真カラー額、仏壇用写真カラー額、供物一式、音響装置一式、斎場接待係派遣、御清め所一式、遺体保管室の利用（一日分）、棺上花、枕花、守り刀、焼香所花、館内表示一式、後飾り段一式、導師控室、電照写真、枕飾り、思い出コーナーによって構成されている。

プラン三〇は、前述したプラン五〇とほぼ同様の構成ではあるが、棺と納骨具、各写真に関して、桐棺一式、白磁納骨具、遺影写真、仏壇用写真に変更され、電照写真、枕飾り、思い出コーナーは用いられない。

このセレモにおいて、注目したいのは、同社が「最小限必要な物品だけをセットにした」とするプラン一五である。当該プランは、寝台車（一〇km迄）、バン型霊柩車、桐棺一式、白磁納骨具、棺上花、運営スタッフ、遺体保管室（一日分）もしくはドライアイス（一〇kg）、役所等の手配・手続き、火葬場手配、防水シートによって構成されている。

プラン一五において特徴的な点は、宗教的な物や人の関与が殆ど排除されていることである。死装束、詰まり経帷子も、仏教を始めとした宗教的なものとして排除されたとも考えられるが、死装束は、「必要最低限の物品」に含まれなくなったことが、明確に解る点である。

原則として、葬儀社流入後も白装束を用いる文化の継続がみられ、一側面においては、葬儀文化の伝達者として葬儀社はその地位を確立しているといえるだろう。

反面、葬儀社へのよくある質問には、規定の死装束以外の装束の希望を出すものも多く見られる。当該葬儀社においては、故人の好んだ服装でも構わないとし、依頼者の自由度を上げている。また、最低限のプランにも経帷子³¹死装束を含んでいないことから、死者儀礼・死者の姿としての死装束³²白い経帷子の印象・重要度は低下傾向にあるのではないだろうか。

近年の葬送文化の中心ともいえる葬儀社において、江戸時代以降一般的とされていた死装束文化の提供がニーズに沿ってとはいえ、薄れつつある点は近年の大きな変化として捉えることが出来る。

三一五 死装束、変容の兆し

葬儀社の提供する死装束の自由化が進む一方で、一九九〇年代には、生前に自己の死装束を選択・制作するという動きが現れた。

大原美子は、「死装束はその人の人生を凝縮して、好きだったものを全て表せるものだ」として、一九九五年から二〇〇二年にかけて、「貝殻の標本」という題で死装束の展示会を行った。その後も東京や大阪で講演、テレビ出演などを通し、「死装束デザイナー」として有名³³になった。本項では、具体的にその展示会を概観する。

大原の「死装束を用意すること³⁴」では、展示会に至る経緯・経過が述べられており、また、当時の新聞によれば、一九九五年九月二十九日、東京都内のギャラリー東池袋の文芸坐ル・ピリエにてユニークな死装束の展示会「貝殻の標本―私は死んでも好きな服が着たい」が始まった。展示されている二十八着³⁵の死装束は、色も様々で、鳥の羽をつけて天使をイメージしたのも見られ、肌触りのよい絹や木綿を主に使い、手足が外に出ないようにゆとりとしたデザインにしたそうである。具体的には、ドレスや軍服といった衣装を死装束として展示したという。

初めての個展を開いたところ反響が大きく、翌一九九六年三月に五〇点、翌四月には大阪市内で五〇点を展示し、若者からお年寄りまで三回で延べ二千人が訪れたと述べられている。⁽³⁷⁾

四回目の個展は一九九八年三月であり、大阪市北区の小劇場にて、実際に装束を着て歩くショーを初めて行つたとされる。モデルは全員自ら希望した人たちであった他、初めて男性を意識した死装束が公開されたという。⁽³⁸⁾

二〇〇二年には、熊本市現代美術館（CAMK）の開会記念展としても展示が行われた。ここでは見本として約三〇点が展示された。大原は、二〇〇二年までに五〇着弱を制作したとされる。その注文主の大半は六〇、七〇代女性であったとのことである。⁽³⁹⁾

「貝殻の標本」以外にも、死装束のファッションショーは存在したことが確認されている。それは、「貝殻の標本」に僅かに先行する一九九四年九月一〇日に巣鴨信用金庫本店で開かれた「死装束ファッションショー・晴衣御旅立勢揃い」である。⁽⁴⁰⁾

本ファッションショーは、すがも平和霊苑⁽⁴¹⁾が一九九三年に創立したL・I・S・S本部が企画したものとされる。ショーという形体のため、当日は会員が「乗馬服」から「真っ赤なドレス」まで様々な「死装束」十七点をまもって登場したという。

死装束に展覧会やファッションショーが意味するのは、葬祭儀礼における宗教離れとも密接に関係していると考察される。先の章で述べたように、江戸時代以降の死装束は死後の安寧を求めた庶民の間に広まり、昭和に至り近年まで受け継がれた葬儀の形式・死者の姿であったといえるだろう。

反面、近年見られる死装束の一種の自由化は、無宗教式の葬儀の登場とも無関係とはいえない。葬儀社側としても葬儀文化の伝承者としての役割が薄れつつあるのではないだろうか。本来、人生儀礼において一際宗教的であった葬送儀礼から宗教的な要素を削る傾向は、現代の一特徴でもある。

江戸時代以降、死者と生者の境界として目に見える形で明示されていた死装束の役割が、変化して来たことが見受けられる。

現代において、死装束は生と死の境界を示すものではなく、なっている面もあるといえる。

四 ホラー映画と幽霊画

幽霊画とホラー映画の間には、製作者の意図による連続性が示唆される。

例えば、一瀬隆⁽⁴⁾は、雑誌インタビューにてジャパニーズ・ホラー以前のホラー映画について、「日本のホラー映画は、主人公の背後に黒髪で白い服を着た女性がうつすら立っているような昔の幽霊画に近いイメージ」であると明言している。同じく金城誠⁽⁵⁾は、一九五〇年代、六〇年代に作られた一連の怪談物は、大部分が時代劇であり、また、その多くはある特定者に向けられた怨念・情念を恐怖の根源とする、情感描写によるホラーであったと考察している。つまり一九九〇年代にジャパニーズ・ホラーが登場する以前の日本のホラー映画の風潮としては、怪談物が中心であったとされる。

先の章で確認したように、洋装の幽霊という存在や概念は、既に昭和期に人々の噂や世間話の中に登場していた。その一方で、映画のようなメディアを通じた創作物の中の幽霊は、ジャパニーズ・ホラーの登場以前、「伝統的な死装束に基づいた格好のままであったといえるだろう。

また、かつて浮世絵を始めとした幽霊画というメディアによって人々に提供されていた幽霊像は、現代においてはホラー映画を始めとした映像というメディアで描かれていたことが見出せる。あわせて、一九〇〇年代半ばまでに描かれた幽霊は、江戸時代に形成された幽霊像が、メディアを変えて再登場したということに他ならないのではないだろうか。

他方、ジャパニーズ・ホラーの興隆以降は、新しい幽霊像の傾向がみられるため、その点に関して、本章では考察を進める。

四―一 現代の幽霊表象研究

一 問題の所在で述べたように、現代の幽霊表象研究、特にジャパニーズ・ホラーを題材とした研究において、その衣装に主眼をおいた考察は、管見の限りでは見当たらない。

ジャパニーズ・ホラー研究に関しては、大別すると二種類の方向性が存在している。

一方は、小中千昭の『恐怖の作法―ホラー映画の技術―』⁽⁴⁴⁾に代表される、ジャパニーズ・ホラーの作り手である現場の監督や脚本家の立場から考察した、ホラー映画やジャパニーズ・ホラーとは如何なるものかを論じるものがある。主に『キネマ旬報』などの映画特集を始めとして雑誌を中心に展開されている。例としては、脚本家自身である高橋洋の「地獄は実在する『女優霊』から『リング』へ（作者のノート）」⁽⁴⁵⁾などが挙げられる。

もう一方は、ジャパニーズ・ホラーを題材として、幽霊などの表象文化や現代社会を考察しようとする試みである。この後者に関しては、大島清昭の『Jホラーの幽霊研究』⁽⁴⁶⁾では、「邪願霊」「リング」「呪怨」「回路」を題材として、それぞれ心霊写真や超心理学、感染などをテーマとして論じている。

著名なジャパニーズ・ホラー作品に関する先行研究は、以下の通りである。これは、次項の表三で集約する。

ジャパニーズ・ホラーに先行した作品としては、先の「邪願霊」の他にも、「女優霊」が映画として公開されている。この作品に関しては、中野泰によって「『女優霊』論―あるいは、映画の自己言及作用に潜む「魔」について」⁽⁴⁷⁾の他、石田美紀「メタ映像としての幽霊表象…中田秀夫監督『女優霊』」⁽⁴⁸⁾など、いくつかの先行研究をみることが出来る。

また、「リング」を題材とした研究は様々存在し、東雅夫「貞子はなぜ怖い!?—毛髪とホラーの妖しい関係をめぐって」⁽⁴⁹⁾やジュネーヴ・ユ「髪、ホラー、ジャンルのイメージ 中田秀夫の『リング』⁽⁵⁰⁾」が長い黒髪について論じた他、感染・増殖といった観点からは、吉田司雄「回帰する恐怖—『リング』あるいは心霊映像の増殖」⁽⁵¹⁾や奈良崎秀穂「心霊からウィルスへ—鈴木光司『リング』『らせん』『ループ』を読む」⁽⁵²⁾、メディアとの関連については、西山哲郎「『リング』あるいは秀逸なメディア論としてのホラーについて」⁽⁵³⁾、鶯谷花「『リング』三部作と私たちのメディア空間」⁽⁵⁴⁾、家族論の観点からは、レーナ・エーロライネン「家族の視点から「Jホラー」を読み解く…変容する家族、メディア、恐怖」⁽⁵⁵⁾がそれぞれ論じられている。

また、鈴木潤は、「リング」の研究を複数発表しており、「レンタルビデオ市場におけるホラーブームとJホラーの連続性…『邪願壺』から『リング』へ」⁽⁵⁶⁾や「第九章 Jホラーにおける女性幽霊の眼差しとメディアアローラ・マルヴィのフェミニスト映画理論を起点として」⁽⁵⁷⁾等、「リング」を主な素材としたホラー映画、或いはジャパニーズ・ホラーの研究内容も多岐に渡る。

その一方で、本稿で主題としている幽霊の衣装に関する研究は管見の限り見受けられない。次項では、具体的にそれぞれの作品中の幽霊表象を考察していく。

四―二 ジャパニーズ・ホラーにおける幽霊表象

本項では、ジャパニーズ・ホラー前後、及び派生作品を対象として、描かれ提供された幽霊像を確認する。

作品選出方法は、既存のホラー映画研究などで取り上げられているものをベースとして、冒頭で設定した「幽霊」の範囲の怪異が登場するものとする。

表三 ホラー映像上の幽霊

公開年	表題	映像形態	幽霊の衣装 (色)	幽霊の衣装 (形態)	備考 (先行研究の有無)
1 1988	邪眼霊	オリジナルビデオ	白	ワンピース	【J】ホラーの幽霊研究」(2010) 備考 (先行研究の有無)
2 1996	女優霊	劇場版	白	ワンピース	【地獄は実在する「女優霊」から「リング」へ (作者のノート)】(1998) 【メタ映像としての幽霊表裏：中田秀夫監督「女優霊」】(2006)
3 1998	リング (シリーズ)	劇場版	白	ワンピース	【地獄は実在する「女優霊」から「リング」へ (作者のノート)】(1998) 【「鬼」はなぜ怖い?—毛髪とホラーの妖しい関係をめぐる(特集 髪)】(1999) 【「リング」あるいは秀逸なメディア論としてのホラーについて】(2002) 【「帰する恐怖—「リング」あるいは心霊映像の増殖】(2004) 【心霊からウイイルスへ—鈴木光司「リング」「らせん」ルーツを讀む】(2005) 【「リング」三部作と私たちのメディア空間】(2008) 【「ホラー」の幽霊研究】(2010) 【髪、ホラー、シヤトルのイメージ 中田秀夫の「リング」】(2012) 【中日ホラー映画の比較研究—日本ホラー映画の優秀性の分析—】(2014) 【レンタルビデオ市場におけるホラーゲームと「ホラー」の連続性：「邪眼霊」から「リング」へ】(2015) 【第九章 Jホラーにおける女性幽霊の眼差しとメディアローラ・ラルウイのラジェミニスト映画理論を起点として】(2016)
4 1999	死国	劇場版	赤・白	着物 (黒袖)	
5 2000	呪怨	オリジナルビデオ	白	ワンピース	【J】ホラーの幽霊研究」(2010)
6 2001	仄暗い水の底から	劇場版	黄	レインコート	【中日ホラー映画の比較研究—日本ホラー映画の優秀性の分析—】(2014)
7 2003	呪怨	劇場版	白	ワンピース	【中日ホラー映画の比較研究—日本ホラー映画の優秀性の分析—】(2014)
8 2003	着信アリ	劇場版	白	半袖	【中日ホラー映画の比較研究—日本ホラー映画の優秀性の分析—】(2014) 【携帯電話に於ける怪異の一考察：「着信アリ」を事例として】(2015)
9 2007	叫	劇場版	赤	ワンピース	【「文化的」な主体の病——黒沢清と山本文緒のドゥ・ルヴェンカー、そして「叫」】(2007) 【記憶喪失者のラッフェンバウク—黒沢清「叫」における記憶・幽霊・イメージ (1)】(2011) 【出合いの準備：黒沢清「叫」における記憶・幽霊・イメージ (2)】(2012)
10 2012	貞子3D	劇場版	白	ワンピース	
11 2013	クロユリ団地	劇場版	白	Yシャツ	
12 2016	貞子vs伽椰子	劇場版	白	ワンピース	
13 2016	残穢	劇場版	黒	着物 (紋付)	

これまで、幽霊は白衣装であるということは、自明の理とされ考察されて来なかったが、その理由をここで考察する。

表三から読み取れることは、ジャパニーズ・ホラーの中核をなす作品の幽霊は、殆どが白い服を踏襲しているということである。全体的に白く裾の長い衣装としてワンピースがあてられている場合が多いが、そうでなくとも、白或いは灰色を中心とした衣装を幽霊に割り当てているようである。

幽霊という存在が如何なるものか、人々は様々な創作物、メディアを通して情報を受容したと考えられるが、その「伝統的」な幽霊像は、江戸時代・幽霊画に求められていること解る。

一方、伝統的な幽霊＝白装束という点は継承されていても、幽霊の衣装＝死装束という側面は削ぎ落とされているようである。まず、衣装そのものが洋装化し、着物要素の欠落は、大きな変化である。前章で考察したように、死装束の洋装化は近年漸く見え始めた兆候であり、葬儀においても、多くの死装束は経帷子を中心に、故人の和装を取り入れている状態である。

また、ジャパニーズ・ホラーの幽霊は、葬儀を挙げている・いないに関わらず、生前、特に死の直前の装束を踏襲して描かれている。作中では、白装束の理由を死んだ時・殺された時の服装であったと理由付けをしている。

江戸時代の応挙の事例にもあるように、幽霊像の形成は、当該時代におけるメディアを経由することにより、その地位を確立している。つまり、現代においては、ジャパニーズ・ホラーの興隆の影響から、日本の幽霊像は白装束を踏襲したまま、洋装化したことが周知された。このような変化は映画というメディアを通して人々に提供され、受容させたとみることが出来るだろう。

幽霊像の形成は、人々の生活習慣や儀礼文化の変化とも関わり合いながら、それぞれ当該時代のメディアを通して一般に公表されてから、漸く大多数の共通理解を得ることとなったと考えられる。

五 総括

白装束と幽霊という密接な関わりは、江戸時代において、仏教の布教と浮世絵の流行という宗教的側面と娯楽的側面という文化の変容に即する形で庶民へ浸透していったと考えられる。現在においても、幽霊画の展示といえ、江戸時代から明治時代に描かれたものが主流を占めている。怪異の展示の流行に即する形で幽霊画も同時公開される傾向の中、現代日本人の幽霊像、幽霊表象とは如何なるものであるのかは、「幽霊画」というメディアを通して、提供されている側面が見られる。

江戸時代以前の幽霊に関しては、本稿では着手しなかったが、中世絵巻などからみるに、葬儀や幽霊は上流階級の文化としてみられた。特に、幽霊というよりも、災害を齎す怨霊としての側面が描かれている作品などでは、幽霊の衣装に着目してみると生前の身分や身元が解るように衣装が設定されている。一方で、誰かは解らない「幽霊」という存在は重要視されていなかったようである。ここで、三章の転機が訪れ、浮世絵というメディアによって、幽霊像が確立されたといえる。

更に現代に至るにつれ、本来葬儀文化や死者表象と直結していた幽霊表象は、現代の家族葬を初めとした葬儀そのものへの関与の低下と同時に、葬儀社の流入によって、葬儀運営の中心から地縁・血縁の人々が離脱したことに、死者の実態に触れなくなったことから、死者が人々から隔絶された存在となったと考えられる。

また、葬儀や死装束に宗教性を見出さない傾向もあり、死後の吊い装束としての白装束という認識が希薄になった。三一五 死装束、変容の兆しにもみられるように、現代の死装束は色彩のみならず形式も自由とされることが多く、宗教的な意味合いとは乖離している傾向が強い。

結果として、現代においては、葬儀文化を始めとする宗教行為などから、幽霊像を形成するのは困難であるといえるのではないだろうか。

前述したように、葬儀文化上の白装束をモデルとして幽霊画に代表される「幽霊像」が確立したのは江戸時代であると考えられるが、現代の「幽霊像」の形成は、葬儀や死装束と直結していない点が見受けられる。

それでは、現代の幽霊像は、何処で形成され、人々に共有されるのか。

それは、数々の創作物とそれを伝達するメディアを通して人々に提供されたと考ええる事が出来る。

例えば、幽霊画というメディアが展覧会などを通して繰り返し提供され、あるべき「幽霊像」として継承されてきたことは、周知の通りである。ここで受け継がれてきた応挙に代表される「伝統的幽霊像」は、人々の幽霊表象の形成を担ってきたといえるだろう。

一方で、本来内包されていた、白装束の意味合いの欠落から、何故幽霊は和装であり白衣装であるのかというような意味合いや現実味が薄れて来たといえるだろう。この点において、葬儀文化との隔絶がみられる一方で、創作物から受容した幽霊像の形成という文化的な継承の継続という両側面を見い出すことが出来る。

まとめると、創作物である幽霊画やジャパニーズ・ホラーにおける幽霊表象、その白装束への人々の受容の下地として、葬儀文化と死装束（白装束）は未だ存在する一方で、宗教性欠如の傾向から、本来の死装束の意味合いが受け継がれない傾向がみられる。近年の葬儀社は、依頼者である一般の人々の希望に沿う傾向もみられるため、葬儀や死装束が如何なるものか伝達されないこともあるようだ。

他方、具体的な幽霊像を想定する際、人々が起点とするのはメディアを通して提供された幽霊の姿である。本来、視認出来ない幽霊即ち魂に関する文化について、人々は創作物を通して共通理解を形成している。

本稿で用いた死の文化や幽霊表象に関しては、当該時代の文化と共にメディアによる周知が大きく影響している。

現代では、幽霊画とジャパニーズ・ホラーの幽霊の両面のメディアから、人々は幽霊表象を認識・確立しており、近世に比較すると生活文化・儀礼文化的な担保は重要視されない傾向にあることが考察される。

註

- (1) 阿部正路『日本の幽霊たち―怨念の系譜』日貿出版社、一九七六年、一五頁
- (2) 諏訪春雄『日本の幽霊』岩波新書、一九八八年、二二頁
- (3) 東京芸術大学美術館・東京新聞編『うらめしやく、冥途のみやげ展』東京新聞・TBSテレビ、二〇一五年
- (4) 東京都江戸東京博物館他編『大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで』読売新聞社、二〇一六年
- (5) 古田亮(へうらみ)の系譜 もう一つの日本美術史(『うらめしやく、冥途のみやげ展』、二〇一五年)、七頁
- (6) 全生庵 HP <http://www.theway.jp/zen/> (最終閲覧二〇一八年一月二七日)
- (7) 磯山友幸「江戸情緒が残る東京・谷中 幽霊で町おこし」『Wedge』第二七卷第八号、二〇一五年
- (8) 辻惟雄(監修)『幽霊名画集―全生庵蔵・三遊亭円朝コレクション』筑摩書房、二〇〇八年
- (9) 「幻の幽霊画発見 鏑木清方作 谷中「全生庵」で公開」『東京新聞(夕刊)』二〇一七年八月二六日付
- (10) 古山美佳「二〇一六年に於ける怪異展示と紙面メディアの動向について」(『神道研究集録』三二輯、二〇一七年)
- (11) 「大妖怪展」閉幕」『読売新聞(東京・朝刊)』二〇一六年八月二九日付
- (12) 「大妖怪展も」『読売新聞(大阪・朝刊)』二〇一六年二月七日付
- (13) 東京芸術大学美術館・東京新聞編『うらめしやく、冥途のみやげ展』東京新聞・TBSテレビ、二〇一五年
- (14) 前掲古田
- (15) 「幽霊画 6年ぶり展示 あすから東京で 小高の掛け軸八点」『福島』『読売新聞(東京・朝刊)』二〇一六年七月四日付
- (16) 本多嘯月「大蘇芳年翁」(『新小説』五月号、一九一〇年)

- (17) 前掲『大妖怪展』四七頁
- (18) 上田秋成『胆大小心録』岩波書店、一九三八年
- (19) 香川雅信『江戸の妖怪革命』河出書房新社、二〇〇五年
- (20) 堤邦彦『近世民間伝承の幽霊―仏教と怪談のはざまで』（『ナイトメア叢書五 霊はどこにいるのか』、二〇〇七年）
- (21) 鈴木敬三『有識故実大辞典』吉川弘文館、一九九六年、三五二頁
- (22) 近衛忠房・千家尊福『葬祭略式 中』一八八一年
- (23) 古川躬行『庶人喪儀式』一八八一年
- (24) 田中初夫編『画図百鬼夜行』渡辺書店、一九六八年
- (25) 伝土佐吉光『百鬼の図』一七世紀
- (26) 狩野宗信『化物絵巻』一七世紀
- (27) 佐脇崇史『百怪図鑑』一七四七年
- (28) 中村ひろ子『死者の衣服のフォークロア』（『よそおいの民族誌 化粧・着物・死装束』、二〇〇〇年）
- (29) 『ごんぎつね（一）一〇歳の壁 四年生でなぜ学ぶ』『西日本新聞』二〇一六年二月六日付
- (30) 新美南吉『校定 新美南吉全集』第二二巻、大日本図書株式会社、一九八一年、三三〇頁
- (31) 山田慎也『現代日本の死と葬儀・葬祭業の展開と死生観の変容』東京大学出版会、二〇〇七年
- (32) 葬儀社セシモHP <http://www.ceremo.com/plan>（最終閲覧二〇一八年一月二七日）
- (33) 「大原ゆう子さん自ら燃える燐のように（働く）【西部】」『朝日新聞（朝刊）』二〇〇一年六月二九日付
- (34) 大原菱子「死装束を用意するということ」（『よそおいの民族誌 化粧・着物・死装束』、二〇〇〇年）
- (35) 「あの世でも好きな服を 東京・東池袋で死装束展」『読売新聞（東京・朝刊）』一九九五年九月三〇日付

- 「旅立ち」の服も個性的に 豊島で「死に装束」の展覧会／東京『朝日新聞(東京・朝刊)』一九九五年九月二七日付
- (36) 前掲『読売新聞』では二四着表記
- (37) 「Men & Women」死装束デザイナー・大原麦子さん五五 貴い命、終幕彩る」『読売新聞(東京・朝刊)』一九九八年三月一五日付
- (38) 「福岡の女性デザイナー、大原麦子さんの「現代の死に装束」展 大阪市」『毎日新聞(大阪・朝刊)』一九九八年三月二六日付
- (39) 「たたかう美術館」CAMKの挑戦／四具殺の標本／熊本」『毎日新聞(熊本)』二〇〇二年一〇月一日付
- (40) 「死装束のファッションショー 東京・巣鴨で開催(in・short)」『週刊アエラ』一九九四年九月一二日、六六頁
- (41) 高野山真言宗功德院すかも平和霊苑 HP <http://www.hakaco.jp/> (二〇一八年二月八日最終閲覧)
- (42) 一瀬隆重・聞き手矢吹信「二一世紀の仕掛け人 サラリーマンに「Jホラー」はくれない」『Voice』第三二十九巻、二〇〇五年)
- (43) 金城誠「ジャパニーズ・ホラーの現在」(『キネマ旬報』一一九九巻、一九九六年)
- (44) 小中千昭「恐怖の作法―ホラー映画の技術―」河出書房新社、二〇一四年
- (45) 高橋洋「地獄は実在する『女優霊』から『リング』へ(作者のノート)」(『シナリオ…映画芸術の原点』第五四巻第五号、一九九八年)
- (46) 大島清昭『Jホラーの幽霊研究』秋山書店、二〇一〇年
- (47) 中野泰「『女優霊』論―あるいは、映画の自己言及作用に潜む「魔」について」(『ホラージャパネスクの現在』、二〇〇五年)

- (48) 石田美紀「メタ映像としての幽霊表象中田秀夫監督『女優霊』」(『アート・リサーチ』第六巻、二〇〇六年)
- (49) 東雅夫「貞子はなぜ怖い!?—毛髪とホラーの妖しい関係をめぐる—」(『化粧文化』第三九巻、一九九九年)
- (50) ジュネーヴ・ユ、岩城覚久訳「髪、ホラー、ジャンルのイメージ」中田秀夫の『リング』(『Face』: 映像と批評』第三卷、二〇一二年)
- (51) 吉田司雄「回帰する恐怖—『リング』あるいは心霊映像の増殖」(『心霊写真は語る』、二〇〇四年)
- (52) 奈良崎英穂「心霊からウィルスへ—鈴木光司『リング』『らせん』『ループ』を読む」『ホラー・ジャパネスクの現在』、二〇〇五年)
- (53) 西山哲郎「『リング』あるいは秀逸なメディア論としてのホラーについて」(『文化社会学への招待』: 芸術』から「社会学」へ』、二〇〇二年)
- (54) 鷺谷花「『リング』三部作と私たちのメディア空間」(『怪奇と幻想への回路』: 怪談から「ホラー」へ』、二〇〇八年)
- (55) レーナ・エーロライネン「家族の視点から「ホラー」を読み解く…変容する家族、メディア、恐怖」(『メディア・コンテンツ論』、二〇一六年)
- (56) 鈴木潤「レンタルビデオ市場におけるホラーブームと「ホラー」の連続性」『邪願霊』から『リング』へ』(『二松学舎大 学人文論叢』第九四巻、二〇一五年)
- (57) 鈴木潤「第九章 Jホラーにおける女性幽霊の眼差しとメディア—ローラ・マルヴィのフェミニスト映画理論を起点として」(『理論で読むメディア文化』「今」を理解するためのリテラシー』、二〇一六年)
- (58) 大島清昭「Jホラーの幽霊研究」、小中千昭「恐怖の作法—ホラー映画の技術—」、祁楽・林勝彦・佐々木和郎「中日ホラー映画の比較研究—日本ホラー映画の優秀性の分析—」、『キネマ旬報』各種和製ホラー・Jホラー特集 他