

周 萍 (立命館大学文学研究科)
E-mail 11012984@ed.ritsumei.ac.jp

要旨

文政10年頃より歌川国芳は「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」という大判錦絵のシリーズを発表し始め、一世を風靡し、画家としての地位を固めた。それ以降、国芳は生涯をかけて「水滸伝」の豪傑を描き続け、多くの「水滸伝」絵画を世に残した。本稿では白話小説「水滸伝」の豪傑を題材にした国芳の絵画作品（浮世絵、小説挿絵）を取り上げて、中国・江戸の先行「水滸伝」絵画を摂取する際に見られる傾向を見出し、江戸時代の作品制作工程を踏まえてもお顕現している国芳独自の表現や視点について論じる。

abstract

The "Tsuūzoku Suikodengōketsuhyakuhachinin no hitori" began publication in 1827. This series was the first series in which Kuniyoshi introduced the "Suikoden" theme. Because this series gained a great success, Kuniyoshi was accepted as an ukiyoe artist by the society. Through a life, Kuniyoshi designed heroes who appeared for the "Suikoden" with Japanese woodblock print. The aim of this study is to discuss the "Suikoden" illustrations designed by Kuniyoshi. I will examine the ways how previous imagery was incorporated into his compositions. Despite of integrating former images originated in China and Edo, he had a liberal way of expression.

はじめに

「水滸伝」豪傑を描く武者絵で名声を築いた浮世絵師歌川国芳に関する研究が、近年増加してきている。鈴木重三⁽¹⁾を代表とする先行研究者によって研究基盤が築かれてきたが、とりわけ最近では、岩切友里子⁽²⁾らが精力的に深化を図っている。また、中国の先行絵画の受容に関する研究では、佐々木守俊^(注3)や神田正行^(注4)らが注目に値する成果を上げている。代表作である「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」シリーズも「Age Kompmakers」によって全画像が収録されたカタログ^(注18)が上梓された。しかしながら、江戸時代における「水滸伝」受容を十分に踏まえつつ、国芳の「水滸伝」絵画を定位する研究は、いまだ不十分と言わざるを得ない。本稿では、「水滸伝」の豪傑を題材にした国芳の絵画作品を中心に、国芳が描いた「水滸伝」絵画に見られる中国の「水滸伝」絵画の関与の実態、及び、国芳作品が中国と江戸の先行絵画を摂取する際に見られる傾向を明らかにしていきたい。本稿では、国芳が描く浮世絵に限らず、合巻の『稗史水滸伝』・『国字水滸伝』をも取り上げているがそれは、その人物描写に国芳の浮世絵

に共通する特徴が、浮世絵よりは絵師の個性が出にくいと考えられる合巻の挿絵にも如実に見られるからである。浮世絵と小説の挿絵を総合的に考察し、国芳作品に見られる独自性について指摘していきたい。

1 中国の「水滸伝」絵画

まず、中国で成立していた「水滸伝」絵画から見てみよう。

小説「水滸伝」に登場する豪傑達のモデルは、北宋末期の反乱軍宋江ら三十六人であり、「水滸伝」絵画は宋江ら三十六人を描く肖像画に始まる。それ以降、「水滸伝」の人物を題材として描く絵画は、画集、曲本、小説、遊戯カード、陶磁器、年画など、さまざまな媒体上に描かれてきた。清末までの中国の書物に見られる「水滸伝」絵画は、肖像画集と小説の口絵・挿絵の二種類が最も多い。鄭振鐸⁴、馬蹄疾⁵、周心慧⁶、瀧本弘之⁷などの先行研究によれば、一九世紀末までの肖像画集はおよそ十種類、絵入り版本はおよそ六十種類が数えられる。肖像画集では南宋時代の李嵩（一一六六～一二四三）画の『宋江三十六人画伝』（佚書）⁸がもっとも古いが、著名なのは陳洪綬画の『水滸葉子』⁹である。小説挿絵としては、百回本『李卓吾先生批評忠義水滸伝』¹⁰、百二十回本『出像評点忠義水滸全書』¹¹、七十回本『第五才子書水滸伝』¹²の三種類がもっとも名高い。

ここで一九世紀末までの書物における「水滸伝」絵画の変遷を簡潔にまとめてみる。北宋（九六〇～一一二七）末期に侵略軍と戦っていた宋江らを追懐するために、南宋（一一二七～一二七九）の文化人たちは「宋江ら三十六人」を描いた。明（一三六八～一六四四）の時代に入ると、小説の「水滸伝」が成立し、絵入り版本が数多く制作されるようになった。清代（一六四四～一九一一）には、ストーリーを描く挿絵の制作は少なくなり、

明の杜堇（十五世紀末～十六世紀初）の『水滸全図』や、陳洪綬の『水滸葉子』（明天啓五「一六二五」年画）とその模倣作や改作を小説の口絵にすることが多くなる。また、元代（一二七一～一三六八）に始まった水滸伝の戯曲を収録する曲本は、明代から制作されるようになり、挿絵のあるものも見られる。絵入り本の曲本は少ないながらも現存する¹³。

中国の「水滸伝」版本は明代の末期からすでに日本に渡ってきていた¹⁴。中村幸彦¹⁵によれば、江戸時代で輸入された『水滸伝』は、御文庫や、各地の藩主の手許や藩校、或いは知識人に所蔵されるところとなり、その種類も量も相当な数であったと言う。前記した三種類の「水滸伝」版本のうち、『出像評点忠義水滸全書』と『第五才子書水滸伝』の二種類は『舶載書目』や各藩の蔵書目録によく見られる。『李卓吾先生批評忠義水滸伝』の場合は、旧高崎藩主大河内家の旧蔵の『水滸全書』に書き入れた「水滸刊本品類随見抄」に見られる¹⁶。ただし、こうした版本は主に儒学者が中国語を学習するための教材に使われていたものであった。

2 江戸の「水滸伝」絵画

翻訳本の『通俗忠義水滸伝』（一七五七～一七九〇）が出版されるに及んで、『水滸伝』はより多くの人に知られることになった。ここから「水滸伝」は、江戸の小説、演劇、絵画などの大衆文化の中に浸透していく。

中村幸彦、高島俊男、Inge Klompmakers¹⁸などの先行研究を参考に江戸時代の「水滸伝」絵画を整理してみると、鳥山石燕、北尾重政、葛飾北斎、歌川国芳、魚屋北溪、岳亭定岡、柳川重信、春梅斎北英、歌川国久、歌川芳晴、月岡芳年などの絵師の作品が指摘できる〔表1〕。

まず、安永六（一七七七）年に鳥山石燕画の『水滸画潜覧』¹⁹が刊行された。

表1 (絵師の生年順に並んでいる)

○鳥山石燕 (1712 ~ 1788) 『水滸画潜覧』 絵画、安永6年 (1777)
○北尾重政 (1739 ~ 1820) 『梁山一步談』『天剛垂楊柳』 黄表紙、山東京伝訳、寛政4年 (1792)
○葛飾北斎 (1760 ~ 1849) 『新編水滸画伝』 読本、曲亭馬琴・高井蘭山訳、文化2年 (1805) ~ 天保9年 (1838) 『百八星誕肖像』 絵本、文政12年 (1829) 『和漢絵本魁』 絵手本、天保7年 (1836) (一図：凌振が子母砲を発す場面) 『絵本和漢誉』 絵手本、嘉永3年 (1850) (一図：呉用が雷横と劉唐の二人のケンカを仲介する場面)
○魚屋北溪 (1780 ~ 1850) 『本朝狂歌英雄集』 錦絵、臥竜園梅磨編、文政12年 (1829) 『水滸五行』 錦絵5枚 (五図：魯智深、宋江、張順、林沖、李逵)、文政 (1818 ~ 1830) 末
○岳亭定岡 (1786 ~ 1868) 『水滸伝五虎將軍』 錦絵五枚 (五図：林沖、関勝、秦明、董平、呼延灼)、文政 (1818 ~ 1830) 末
○柳川重信 (1787 ~ 1832) 『狂歌水滸画伝集』 狂歌集、芍葉亭長根編、文政12年 (1829)
○春梅齋北英 (? ~ 1837) 『戯場水滸伝百八人之内』 錦絵シリーズ、見立役者絵、天保4年 (1833) ~ 6年 (1835) (四図：史進、張順、扈三娘、公孫勝)
○歌川国芳 (1797 ~ 1861) 『通俗水滸伝豪傑百八人之一個』 錦絵シリーズ、文政 (1818 ~ 1830) 末 ~ 天保 (1830 ~ 1844) 期 ※画題の漢字は『通俗水滸伝豪傑百八人之一 (壹) 人』『水滸伝豪傑百八人之一個 (人)』とする場合もある。 『稗史 (国字) 水滸伝』 合巻、山東京山ほか訳、文政12年 (1829) ~ 嘉永4年 (1851) ※表紙に錦絵がある。 『狂画水滸伝豪傑百八人 十番続之内』 錦絵シリーズ、文政 (1818 ~ 1830) 末 ~ 天保 (1830 ~ 1844) 期 『水滸伝豪傑百八人地煞星七十二員 八枚内』 錦絵シリーズ、文政 (1818 ~ 1830) 末 ~ 天保 (1830 ~ 1844) 期 『水滸伝豪傑百八人天罡星三十六員 四枚内』 錦絵シリーズ、文政 (1818 ~ 1830) 末 ~ 天保 (1830 ~ 1844) 期 『水滸伝豪傑双六』 錦絵、天保初期 (1830 ~ 1844) 『小倉擬百人一首』 錦絵シリーズ (一図：魯智深)、弘化3年 (1846) 『通俗水滸伝豪傑百八人之内』 錦絵シリーズ、弘化期 (1844 ~ 1848) 『水滸伝豪傑百八人之一個』 錦絵シリーズ、山崎金兵衛版、弘化期 (1844 ~ 1848) 『和漢準源氏』 錦絵シリーズ (三図：武松、史進、林沖)、安政2年 (1855) 7月 『風流人形盡』 錦絵シリーズ (三図：関勝、阮小五、扈三娘)、安政3年 (1856) 2月 『風俗大雑書』 絵手本、安政2年 (1855) (一図：「九紋龍史進」) 『百八狂画図式』 絵手本、明治20年 (1886) 8月
○歌川芳晴 (一梅齋) (1828 ~ 1888) 『水滸伝豪傑鑑』 錦絵シリーズ、安政3年 (1856)
○2代目 歌川国久 (一雲齋) (1832 ~ 1891) 『繡像水滸銘々伝』 読本、仮名垣魯文作、弘化5年 (1848) (安政3年 [1856] 序)
○月岡芳年 (1839 ~ 1892) 『和漢百物語』 錦絵シリーズ、慶応元年 (1865) 9月 (一図：入雲龍公孫勝) 『繡像水滸銘々伝』 絵本 (錦絵)、慶応3年 (1867) 『豪傑水滸伝』 錦絵七枚 (林沖、顧大嫂、張順、楊雄、史進、公孫勝、焦挺)、明治元年 (1868) 『月百首』 錦絵シリーズ (一図：九紋龍史進)、明治18年 (1885) ~ 明治25年 (1892) 『魯智深爛醉打壞五台山金剛神之図』 錦絵、明治20年 (1887) 『浪里白条張順黒旋風李逵江中に闘う之図』 錦絵、明治20年 (1887) 『水滸伝豪傑百八人之一個』 錦絵シリーズ、明治初期 (1868) ~ 明治25年 (1892)

全三巻の内容は、小説「水滸伝」第二十三回⁽²⁰⁾までの内容に相当する。図版に関しては、一見開きに一図で、計二十六図あり、二十二人の豪傑が図中に登場している。さらに、版面に向かって一見開きの内、右手四分の三は絵、左手四分の一は絵に対する説明となっている。絵には豪放さと芸術的な創作が溢れているが、小説の描写を細かく反映してはいない。

次に、寛政四（一七九二）年には、山東京伝訳、北尾重政画の黄表紙『梁山一步談』、ならびに『天剛垂楊柳』が葛屋重三郎から出版された。作品の内容は、「水滸伝」（容與堂本⁽²¹⁾）の最初から第十二回くらいまでに相当する。重政の挿絵は三五図あり、先行絵画には見られない新規の図柄が多く、とりわけ人物の動きに見られる躍動感は優れている。

葛飾北斎の「水滸伝」絵画は、『新編水滸伝』の挿絵と『百八星誕肖像』⁽²⁴⁾の肖像画に集中しているが、絵手本の『和漢繪本魁』⁽²⁵⁾と『繪本和漢堂』にも散見できる。このうち、百二十回本の「水滸伝」を全訳した『新編水滸伝』の挿絵は、三〇〇図を超える大作である。『新編水滸伝』の初編は曲亭馬琴訳、二編から九編までは高井蘭山訳となっているが、絵はすべて北斎が描いている。初編は小説の第十回くらいまでの内容に相当する。絵に関しては、口絵九図、挿絵三一図、計三二〇図で、すべて墨摺一色である。初編では七〇図であったが、二編以降では、およそ一編ごとに三〇図となっていた。その図柄は、小説の描写を従来のものより忠実に写している、図面に盛り込む情報が多く、人体描写にもこれまで以上の迫力がある。北斎が描いた「水滸伝」絵画は、石燕、重政を摂取しながらも独自色が強い。また、彼以降の「水滸伝」絵画への影響も著しい。

国芳は、文政十年頃⁽²⁶⁾から「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」という大判錦絵のシリーズを発表し始め、晩年まで「水滸伝」を描き続けた。国芳の作品には、石燕、重政、北斎、それぞれからの影響が見られるが、その中でも北斎から受けた影響が圧倒的に大きい。また、新たな創作的要素と、中

国の先行絵画からの摂取も見て取ることができる。国芳の「水滸伝」絵画については後に詳述する。

以下、北溪、重信の場合、「水滸伝」絵画は師の北斎からの影響が強く、岳亭の「水滸伝五虎將軍」は、しなやかな描線で優美な雰囲気伝える独自色が見られる⁽²⁸⁾。大坂の北英は役者の似顔で「水滸伝」の豪傑たちを描いている。国久の場合は北斎、国芳からの摂取が多いが、歌舞伎の芝居絵の雰囲気があるところどころに現れている。芳晴の作品は師の国芳の描き方から多くを受け継いでいる。さらに、芳年の場合、豪傑のイメージは師匠の国芳からの影響が強いが、『繡像水滸銘々伝』のように豪傑達の日常を描く絵は新鮮で、人間味が濃い。国芳以降では、「水滸伝」絵画に新しい表現をもたらしたものとして、芳年の『繡像水滸銘々伝』を特筆することができよう。大掴みに言えば、江戸の「水滸伝」絵画の基礎を作ったのは石燕、重政、北斎の三人であり、これを基にして、大成させたのは国芳である。以上四人の「水滸伝」絵画は、ともに中国の「水滸伝」絵画を借用了り参考したりするが、日本の武者絵の伝統を受け継ぎながら、絵師独自の個性、より創作的な表現が際だっている。

3 国芳が描いた「水滸伝」絵画

次に、国芳の「水滸伝」絵画について考えてみたい。管見の範囲では、国芳の水滸伝絵画はおよそ十三種類である。

- 「通俗水滸伝豪傑百八人（之一）一個」錦絵シリーズ、文政（一八一八〜一八三〇）末〜天保（一八三〇〜一八四四）期（※画題の漢字は「通俗水滸伝豪傑百八人之一（壹）人」とする場合もある。）

- 『稗史(国字)水滸伝』合巻、山東京山ほか訳、文政十二(一八二九)年〜嘉永(一八五二)年(※表紙に錦絵がある。)
- 「狂画水滸伝豪傑一百八人 十番続之内」錦絵シリーズ、文政(一八一八〜一八三〇)末〜天保(一八三〇〜一八四四)期
- 「水滸伝豪傑百八人地獄星七十二員 八枚内」錦絵シリーズ、文政(一八一八〜一八三〇)末〜天保(一八三〇〜一八四四)期
- 「水滸伝豪傑百八人天罡星三十六員 四枚内」錦絵シリーズ、文政(一八一八〜一八三〇)末〜天保(一八三〇〜一八四四)期
- 「水滸伝豪傑双六」錦絵、天保初期(一八三〇〜一八四四)期
- 「小倉擬百人一首」錦絵シリーズ(三図：魯智深、弘化三(一八四六)年
- 「通俗水滸伝豪傑百八人之内」錦絵シリーズ、弘化期(一八四四〜一八四八)
- 「水滸伝豪傑百八人之一個」錦絵シリーズ、山崎金兵衛版、弘化期(一八四四〜一八四八)
- 「和漢準源氏」錦絵シリーズ(三図：武松、史進、林冲)、安政二(一八五五)年七月
- 『風俗大雑書』絵手本、安政二(一八五五)年(二図：九紋龍史進)
- 「風流入形盡」錦絵シリーズ(三図：関勝、阮小五、扈三娘)、安政三(一八五六)年二月
- 『百八狂画図式』絵手本、明治二十(一八八六)年八月(※国芳が生前に残した作品と見なされている。)

十三種類の作品のうち、『稗史水滸伝』とその続きの『国字水滸伝』及び各錦絵シリーズが主要作品となる。『稗史水滸伝』と『国字水滸伝』は『水滸伝』のダイジェスト版である。文政十二(一八二九)年に、鶴喜(仙鶴堂)・葛重(耕書堂)などの六つの版元が各編を分担する形で、初編から第六編

までの『稗史水滸伝』を出版した。文政十三(一八三〇)年から書名を『国字水滸伝』へと改め、嘉永四(一八五二)年の第二十編の出版を最後とする。その内容は『水滸伝』の第三十六回の宋江が帰省するところまでの話に相当する。翻訳者(京山、種彦ほか)や版元は途中で何度も交替していたが、挿絵はすべて国芳が描いた。各見開きに挿絵を配する合巻であるため、小説の内容を踏まえて細微にわたって描く図が多く、それまでの中国や江戸の先行絵画にもない場面・図柄を多く指摘できる。

一方、国芳が描く錦絵の場合、文政末・天保期の人物は、画面から溢れんばかりの迫力のある大写しが多いが、弘化期に描いた「通俗水滸伝豪傑百八人之内」になると描線が柔らかくなり、また西洋画風な描き方も見られ、人物のイメージに流麗で、一種格調高ささえ漂いはじめる。

4 『稗史水滸伝』・『国字水滸伝』の挿絵と国芳

ところで、国芳の手による「水滸伝」絵画からその独自性を抽出しようとするとき、読本や合巻の挿絵を錦絵や絵手本の場合と同等に扱えるかどうか、という問題が生じる。小説「水滸伝」は、いわば異国の通俗小説であるため、江戸の絵師は個性を云々する前に未知の風俗を描くという難しい課題に直面することになる。絵師の中でイメージを作るためには、小説を熟読したり先行絵画を集めたりする必要がある。一方、周知のように江戸時代の草双紙の絵の場合、通常は、作者が描いた下絵を基に絵師が挿絵を完成させる流れであった。そのため、完成された挿絵は作者、或いは絵師の独立した個人の作品であるとは言いが切れない。下絵の残っていない絵に関して、作者と絵師のどちらが主導権を握っていたのかについては、判断しがたい部分もある。国芳が描いた『稗史水滸伝』と『国字水滸伝』の

場合も、例外ではない。しかし、幸いにも『国字水滸伝』には、七編下冊の下絵が大東急記念文庫に所蔵されている。この下絵を検証しながらこの作品の挿絵における国芳の関与の度合いを考えてみたい。

大東急記念文庫本の下絵については、佐藤悟による影印及び翻刻、ならびに論考²⁹⁾がある。『国字水滸伝』七編下冊の訳者柳亭種彦の下絵と、完成した国芳の絵を比べて見ると、国芳は種彦の描いた下絵の構図については、基本的にそのままに使用していることがわかる。しかし、詳細に見ていくと、二つの問題が浮かんでくる。

まず、下絵に人物の表情、容貌、衣装についての具体的な朱筆（作者からの指示）がないにも関わらず、国芳の絵に登場する人物は大概豪華な衣装を身につけていて、その場面にふさわしい表情を持っている。

大東急記念文庫に所蔵されている下絵の全十一図の朱筆のうち、主人公以外の人物の「ひげ」の有無を指示するところが三箇所、人物の年齢を示したところが一箇所、侍女を「これはりつはななりの女」と指示するところが一箇所、林沖の衣服について「りつばなきもの」と「わるいなり」との二箇所³⁰⁾の指示がある。非主人公の表情に関する指示も二箇所があるが、「大うろたえ」、「おそれいつて」のようにきわめて大雑把なものである。列挙すれば次のようになる。

【十一裏・十二表】

りくけんはひげなし

【十二裏・十三表】

ひげなし（※筆者注・陸謙）

二人りハ大うろたえ

たゞおそれいつておぢぎをしてゐる

【十四裏・十五表】

ひげをやかける人六十余才（※筆者注・村人）

【十六裏・十七表】

これはりつはななりの女（※筆者注・柴進私邸の侍女）

【十九裏・二十表】

こ、はりつばなきもの（※筆者注・林沖）

【二十裏】

さいしん狩のともまぎれてわるいなりをしてゐる所

（※筆者注・林沖）

これだけの指示で、「水滸伝」一話余りの全体の人物描写ができるのであろうか。

まず、人物の表情や衣装の模様などを描くためには、小説「水滸伝」の内容を把握する必要がある。国芳は「水滸伝」の翻訳本を読み、内容を理解したうえで人物描写をしていたと推測できる。

たとえば、身分の低い人物にまで豪華な衣装を描くことは、小説「水滸伝」にも、それまでの「水滸伝」絵画にも見られない傾向である。また、主人公の林沖の衣装に関しては、柴進の私邸にいたときの「りつばなきもの」と、逃亡の際に柴進の下部に紛れたときの「わるいなり」という指示があったが、それまでの林沖の衣装について指示はなかった。しかし、国芳が描いた林沖は、流罪人の身分であっても、柴進の下部のなりであっても、錦らしい着物を着ている。流罪人で軍の馬草を管理している林沖の衣装は特に豪華であった。さらに、林沖に限らず身分の低い村人まで華やかな着物を着ている。

このような国芳の傾向は、浮世絵の「水滸伝」にも見られる。浮世絵に登場する豪傑たちは、身分や貴賤を問わず、鮮やかで錦のような着物、或いは戦袍を着ている場合が多い。同じ傾向はほかの絵師に見られないことから、



図1 『国字辞伝』七編、種彦訳、国芳画、文政13年
 (『禪史水滸伝』国書刊行会、大正6年)



図2 『国字辞伝』七編、種彦訳、国芳画、文政13年
 (『禪史水滸伝』国書刊行会、大正6年)

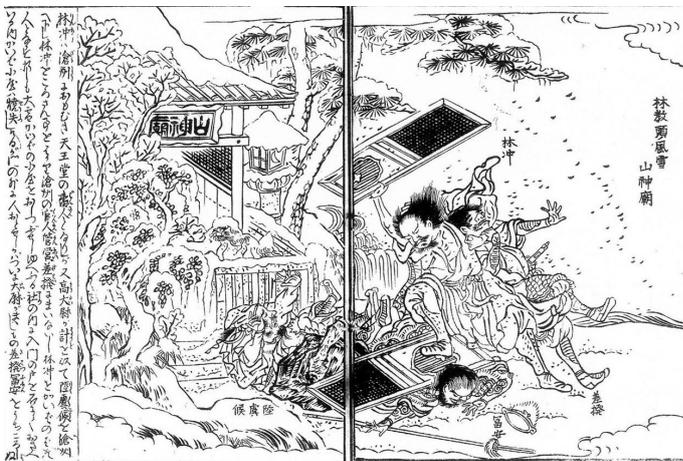


図3 『水滸画潜覧』鳥山石燕画
 (安永6年[1777]刊、国会図書館所蔵)

挿絵の人物の衣装は、国芳独自の創作であると考えるほうが妥当であろう。二つ目の疑問は、国芳の絵には、小説「水滸伝」、或いは翻訳「水滸伝」には見つけられない内容や、朱筆の指示と矛盾する描写があることである。図1と図2は、流刑地の林沖を殺しに来た悪役人の三人が、山神廟の前で林沖に殺される場面である。しかし、役人が扉の下敷きにされた図1の描写は原作にも種彦の訳文にもない。山神廟から出てくる林沖について、種彦の訳文では「林沖が骨此に在り来つて拾へと云ひ様に鎗を捻つて戸を蹴開き躍り出でたる林沖を見るより三人呆れに呆れあつと一度に後ろに倒れ起きも上らず震ひ居る」(『禪史水滸伝』国書刊行会、大正六年)となっており、役人が扉の下敷きになる言葉がなかった。だが、その後「屹度見

遣り莞爾と笑へば差撥は雪の中に頭を埋め夫れこそは管営が打んと云ひしを僕が云ひ宥めて置きつる……林沖大に叱つて云ふ」という原作とほかの訳文にない内容が続いている。あたかも図1の林沖と差撥の様子に応じて創作したようである。さらに、差撥の前で「莞爾と笑」う林沖に、種彦は「たゞりきまずにのろりとたつてゐる」と朱筆の指示を出している。しかし、同じ場面を描く図1の林沖は、髪の毛が逆立ち、怒りの表情を見せている。国芳の林沖は、歌舞伎俳優のように見得を切り、該当する場面にふさわしい凛々しさと緊迫感を持っている。この図1に対して、同じ場面を描く図2は、小説の殺す順番と異なるが、種彦の叙述の通りに描いている。では、「水滸伝」にな

い場面の図1をなぜ必要としていたのであろうか。

同じ場面を描く絵は、鳥山石燕『水滸画潜覧』の絵(図3)と、北斎・馬琴『新編水滸画伝』初編の絵の二種類がある。図3の石燕の絵は小説通りではないが、林沖を「逆賊」へ変身させる怒りの爆発の表現は、実に写実的で、且つ心理状態を的確に表現する描写となっている。扉や林沖の逆立つ髪の毛などの描写において、図1と図3は通じるところが多い。北斎・馬琴の絵は、小説通りに描いているようである。その構図に倣って構成されたのは、図2の構図であろう。

このように図1と図2の二図とも、明らかに先行絵画の影響が視える。ただし、図2のほうは小説に近く、種彦の訳文通りに描かれていることから考えれば、種彦の意向がより反映されている可能性が高い。となれば、朱筆の指示と矛盾し、「水滸伝」にない内容を持つ図1は、国芳独自の意図が反映されている表現と云えるのではないだろうか。

国芳と種彦の間に生じた齟齬はほかにもある。例えば、『国字水滸伝』九編下冊に、霊官廟の床に寝ている劉唐の絵があり、その下絵は残っていないが、原作も種彦の訳文も供物台の上に乗っているとなつていて、国芳は種彦の意図するものとは別の表現を残したと言えよう。

なお、これらのこと以外にも、考慮すべきところがある。『稗史水滸伝』・『国字水滸伝』の出版の過程に存在する二つの事実を忘れてはならない。まず、訳者や版元が相次いで頻繁に変わったにも関わらず、全二十編の中に、小説に登場しない女性や子供を描く絵が多く、これは一貫している。

文政十二(一八二九)年に始まる『稗史水滸伝』の出版は、国芳が「通俗水滸伝」の武者絵で名声を手にした後に行われた出版でもある。当時、「水滸伝」の全訳はすでに『通俗忠義水滸伝』によって完成されている。そして絵本の『水滸画潜覧』、黄表紙の『梁山一步談』・『天剛垂楊柳』、読本の『新編水滸画伝』初編という三つの未完の「水滸伝」作品がある。『水滸画潜覧』

は主要場面しか描いていない。『梁山一步談』・『天剛垂楊柳』の挿絵は、石燕の描くものより多くの場面を描いているが、あらずしの域を超えていない。『新編水滸画伝』初編の場合は、普通の読本よりも絵は多いが、やはり挿絵だけでは場面の連続性に欠けている。また、文政八(一八二五)年に始まった馬琴の合巻『傾城水滸伝』は、「水滸伝」の筋をそのままに使い、物語の舞台を日本に、豪傑を女傑に書き替えた翻案作品であるため、絵は日本の風俗を描いている。要するに、当時「水滸伝」の内容全体を合巻風に詳細に描く作品は、存在していないのである。訳者や版元が再三にわたって変更される中、『稗史水滸伝』・『国字水滸伝』の出版は、文政十二(一八二九)年から嘉永四(一八五二)年までの二十二年間も続けられていた。つまり、『稗史水滸伝』・『国字水滸伝』の出版は、国芳の挿絵がなければ出版を継続することができなかった作品であつたのではなからうか。

以上、具体的な人物描写や出版事情に照らし合わせて、本作品の挿絵には、国芳自身の意向が反映している部分が大きいと考えられる。版元、訳者、絵師の三者による共同作業の中であつても、挿絵については、いわば国芳の意図が露呈する可能性は高かつたのである。したがって、国芳の「水滸伝」絵画を考察する際に、『稗史水滸伝』と『国字水滸伝』の挿絵をも含めてみる必要がある。

5 先行絵画の摂取に見られる国芳の傾向

(1) 中国の先行絵画の場合

国芳の「水滸伝」絵画の制作時に、参考作品として何らかの形で使われたいと思われる中国の先行絵画は、『李卓吾先生批評忠義水滸伝』、『水滸葉子』、

『天罡地煞図』の三作品となる。

① 『李卓吾先生批評忠義水滸伝』

一六一〇年に杭州の容與堂で刊行された一〇〇回本の『李卓吾先生批評忠義水滸伝』は秀逸な京本である。一回の話に二図の挿絵をつけ、全巻で二〇〇図の絵がある。後に容與堂本の挿絵を多少改変して覆刻した版本もいくつか存在する⁽³⁰⁾。石燕の『水滸画潜覧』、また北斎・馬琴の『新編水滸伝』初編には、容與堂本の挿絵を参照にしたと思われる箇所がある。石燕は代々幕府の御坊主を勤め、幕府御用絵師の狩野派の門人でもあったため、容與堂本、或いはその覆刻本を閲覧できたとしても不思議ではない。馬琴の場合には『玄同放言』において李卓吾の「水滸伝」に言及しているし、天保二年に渡辺華山の世話で「水滸全書」の輸入本を手に入れた後、殿村篠斎宛の手紙に「是にて水滸伝は大抵揃ひ申候」という文面もある。それゆえ、馬琴の蔵書中に挿絵のある容與堂本そのものが無くても、その復刻本があった可能性は完全に否定できない。

国芳の場合は、李卓吾の「水滸伝」を持っていたかどうかは不明であるが、容與堂本の存在すら知らないとは考えにくい。一方、京山が訳した『稗史水滸伝』には、江戸の先行絵画になく直接容與堂本から倣って描いた絵は見あたらない。ちなみに、京伝の『梁山一步談』と『天剛垂楊柳』も同じである。しかし、種彦と仙果が訳した『国字水滸伝』では、江戸の先行絵画に見られず、容與堂を参照したと思われる場面がいくつかある。

図4は、「水滸伝」第十五回に晁蓋の家に訪ねてきた初登場の道士の公孫勝を描いた絵である。公孫勝の風貌に関する描写を原作と訳文に照らししてみる。

○ 『李卓吾先生批評忠義水滸伝』（『水滸伝』上海古籍出版社、1988/11）

（文章）「那個先生身長八尺、道貌堂堂、威風凜凜、生得古怪。」

（詩文）「頭縮兩枚鬚鬆雙丫髻、身穿一領巴山短褐袍。腰繫雜色絲絲縑、背上松紋古銅劍。白肉脚襯着多耳麻鞋、綿囊手拿鼈殼扇子。八字眉一雙杏子眼、四方口一部落腮鬍。」

○ 『通俗忠義水滸伝』（『通俗忠義水滸伝』近世白話小説翻訳集）

「二人ノ道士身ノ長八尺許リ モアルラント見ヘテ 相貌堂々トシテ 威風凜々タリ」

○ 『新編水滸画伝』（『新編水滸画伝』いてふ本刊行会 1953）

「一人の道士身の長八尺斗りも有らんと見えて、相貌堂々として、儀表直ならず」

○ 『国字水滸伝』（『稗史水滸伝』国書刊行会、大正六年）

「この道士の扮装は洗ひ髪をからこに結び身には短かき下垂を著て腰に五色のくみ帯し松の形ある古代の劍一振を脊におびたり脊の高さ八尺ばかり」

原作の描写は文章と詩文の二つである。何れの翻訳本とも原作を訳しているが、詩文を部分的に訳したのは、笠亭仙果が訳した『国字水滸伝』（十編）のみである。ただし、その翻訳は「びんずら頭」を「髪をからこに結び」と間違っている。

では、国芳はこの場面の公孫勝を、『国字水滸伝』（十編）でどう描いていたのであろうか。まず髪型は間違っていない。そして背中に剣がある。さらにはどの訳文にも、同じ場面を描いた『新編水滸画伝』の絵にも見られない「麻鞋」と「鼈殼扇子」がある。「麻鞋」と「鼈殼扇子」は原作の詩文と絵にしかみられない表現である。また、国芳の公孫勝を容與堂本の挿絵と

比べてみると、髪型、剣、靴の三点は共通しているが、着物の着方と扇子の形が違っている。中国の「水滸伝」絵に見られる「鼈殻扇子」は団扇型と団扇の先端に長い毛のある形の二種類である。「鼈殻扇子」を折り畳み式の扇子にした、仙果、或いは国芳は、『李卓吾先生批評忠義水滸伝』の該当する部分の詩文に目を通した可能性が非常に高い。仮に国芳が下絵の通りに絵を描いたとしても、公孫勝の凛々しい表情と、原作や訳文にない毛皮の豪華な着物は国芳の独自の表現であろう。

容與堂本の絵にも見られるように、現存する中国の古典「水滸伝」絵画は、緑林の豪傑達の非凡さと豪放的な気質を表現する際に、極普通の俗人の姿、或いは自由闊達な仕草や恰好をさせている描き方が多く、気高さを特に表現する傾向が見て取れない。とりわけ、容與堂本の挿絵や陳洪綬の『水滸葉子』では、俗世の気風を超脱している豪傑が多く描かれ、知識人の好みを反映している。容與堂本の冒頭に「又論水滸伝文字」という論説がある。この論説の中に「水滸伝雖小説家也 実汜濫百家貫串三教 魯智深臨化数語已揭内典之精微」という言葉があり、当時の知識人の「水滸伝」観が反映されている。円寂する際、魯智深は、「今日はじめて真実の自分に気づいた」という偈頌を残し、悟りという知識人が理想としている精神的境地に達している。ちなみに、容與堂本の中にある魯智深の姿は、武者姿と頓悟を得て佛になった時の姿の二種類である。円寂する魯智深の絵は、背後に光輪があり、彼を「聖者」として描いている。一方、陳洪綬の『水滸葉子』の魯智深も、頭に聖の象徴であるコブがある。魯智深に限らず、容與堂本の挿絵や陳洪綬の『水滸葉子』には、俗世を超脱し悠然としている豪傑達の姿が多い。

容與堂本の絵に描かれている公孫勝は、着物をはだけて胸と腹を丸出しにしている。それに該当する場面は、公孫勝が晁蓋の門番に怒っているとこであるにも関わらず、描かれている公孫勝は悠然としている。これに

対して、国芳は図4の公孫勝に豪華な着物を着せ、折り畳む「鼈殻扇子」を持たせ、威厳のある表情をさせるなど、品のある出家の公孫勝を描き出している。つまり、容與堂本の公孫勝に見られる中国的な自由闊達の表現を取り入れず、人物の身分とその場面に相応するイメージを新たに考案したのである。



図4 『国字水滸伝』十編、仙果訳、国芳画、天保3年（『稗史水滸伝』国書刊行会、大正6年）

② 『水滸葉子』

『水滸葉子』は一六二五年に陳洪綬（一五九八～一六五二）が創作したと伝えられている。これは四十人の「水滸伝」豪傑を四〇枚の遊戯カードに描いた肖像画である。前述したように清の時代に入ってから、『第五才子書水滸伝』などの「水滸伝」版本の口絵として『水滸葉子』とその模倣作がよく使われていた。中村幸彦や高島俊男によれば（注14、15）、江戸時代でもっとも入手しやすい「水滸伝」版本は『第五才子書水滸伝』であった。ゆえにその口絵はもっとも知られていた「水滸伝」絵画になるはずである。ちなみに『通俗忠義水滸伝』の口絵も『水滸葉子』の模倣作を借用しており、



図5 『水滸伝豪傑百八人 天罡星三十六員 四枚内』国芳画、文政末～天保初期 (立命館 ARC 所蔵)

国芳も『水滸葉子』を参考にしていた。
 図5は国芳が描いた「水滸伝豪傑百八人 天罡星三十六員 四枚内」の一枚である。画面下中央に座っている人物が武松である。武松はもともと出家した人物ではないが、張青・孫二娘夫婦に殺された頭陀の衣類、数珠、武器などを手に入れてから、「武行者」と呼ばれるようになった経緯がある。そのため武松は身に黒い僧衣、短髪の頭に鉄の箍、首に人骨の数珠、腰に二つの戒刀を付ける姿で描かれることが多い。ただ、黒一色の版画の場合には僧衣に色を付けないのが一般的である。図5に見られる国芳の「武行者」は、着物のデザイン、帯の結び方、数珠の結び目の位置、そして背中の剣の形などにおいて、陳洪綬の『水滸葉子』にある「武行者」の肖像、図6とほぼ一致している。国芳の『国字水滸伝』の中の武松は、一本の剣を使っている。原作の二つの戒刀について、『通俗忠義水滸伝』と『新編水滸画伝』はともに「一腰ノ戒刀(省略)彼戒刀ヲ直撥ノ下ニ帯シ」、『国字水滸伝』は「戒刀」と訳している。どちらにも「双刀」の訳はなかった。いずれにせよ、「双刀」でも「戒刀」でもなく、『水滸葉子』に倣って国芳が一本の剣を描いた理由は何であろうか。小説の武松は、注意深くて智慧のある人物として知

られている。しかも、朝廷のために戦った末に左腕を失い、杭州の六和寺で出家したのである。陳洪綬が描いたのは出家した後の武松であろう。国芳の描く武松は、「行者」になってから一貫して剣を背負っている。神秘的な力を持つ剣のイメージは、最終的に出家の道を選んだ武松にふさわしいと、国芳が判断したのではないかと思う。



図6 『水滸葉子』陳洪綬画
 (『中国古典文学挿画集成(三) 水滸伝』
 瀧本弘之編、株式会社遊子館、2003/1)

③ 『天罡地煞図』¹²⁾

「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」シリーズに国芳が描く神機軍師の朱武の絵は二種類ある。一種類は羽扇を手にして軍師らしい姿の絵である。もう一方は、公孫勝のイメージを用いて描いた「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 神機軍師朱武」である。公孫勝のイメージで描いた国芳の朱武は、「水滸伝」絵巻の『天罡地煞図』の公孫勝と酷似している。『天罡地煞図』は陳洪綬の公孫勝の絵に加筆して描いたものであるが、剣の先端に現れた鬼神の姿と、公孫勝の着物の裾にある装飾、及び裸足が出るところの裾の形などは、独自の描き方をしている。このような描き方は、すべて国芳の朱武の絵と一

致している。国芳の描き方について、佐々木守俊は国芳が陳洪綏の公孫勝を模倣したと論じたが、神田正行は『天罡地煞図』の絵を用いた可能性が高いと考えている。³⁴⁾今のところ、河鍋暁斎の『暁斎画談』がもっとも有力な根拠となっている。『暁斎画談』には、「宋人李龍眠の描きし水滸伝百八人の像を見て大いに感ずる処有る」という国芳の談話もあるし、国芳の「童威」と『天罡地煞図』の「顧大嫂」との相似性を示す絵もある。ただ、国芳の言う「李龍眠」は、北宋の著名な画家の李公麟（一〇四九？～一一〇六）であるが、水滸伝説が生まれる前にすでに亡くなっている。国芳は『天罡地煞図』の絵師の落款「漁莊陸謙法李龍眠筆於西冷之竹猗草堂」を読み間違えて、「陸謙」が「李龍眠」の絵を模写したと考えたようである。

では、国芳が朱武を公孫勝のように描いたのはどういう意図があったのであろうか。前述した「童威」(男)と「顧大嫂」(女)の二人は性別が違うが、一般的な武者であるため、イメージのすり替えが可能である。しかし、軍師の朱武と道士の公孫勝の二人は、衣装にしても仕事にしてもイメージを単純にすり替えられない。ここには国芳の「遊び心」が隠されているのであろう。小説の中の朱武は確かに戦術に詳しい軍師であったが、公孫勝のように道術を使ったことは一度もない。だが、「水滸伝」の百二十回に、朝廷を離れてから、朱武は樊瑞に道術を学び、さらに樊瑞と一緒に出家して公孫勝の弟子になった、という記述もある。また、後の『水滸後伝』(陳忱作、一六六四年刊)にも登場する朱武は、やはり国師を勤める公孫勝の側で軍師を勤めている。小説に道術を使う姿はないが、朱武は道術と切り離せない関係にある。国芳は道術を使う朱武の想像図を描いたに違いない。

一方、具体的な描写においても国芳の「水滸伝」絵画に、『天罡地煞図』の影響が見られる。図7の鮑旭は陸謙が描いたものである。図8、9は『国字水滸伝』で国芳が描いた娼家の虔婆である。両者を比べてみると、頬の筋肉と豊麗線、並びに肋骨を強調する描き方が近似している。特に図8の

上半身片方を露出し、狂気に走る容相を持つ虔婆は、後の国芳が描く「一ツ家之図」シリーズの娼家の悪婆を想起するところが多い。ちなみに、身体を露出する図8の虔婆は、原作に見あたらない。原作の虔婆とその娘は、宋江のおかげである程度の生活水準を保っていたため、宋江の前で裸になる醜態を演ずることは考えられない。仙果の訳文にも、原作と齟齬するところがあるが、虔婆を裸にする描写はなかった。図8の虔婆の容相に関しては、仙果の指示によるものではなく、図7の鮑旭に見られる描き方を「水滸伝」に限らず、「一ツ家之図」にも取り入れた国芳の創作である可能性が高い。

図7にもう一つ国芳の絵に通じる描き方が見られる。すなわち馬の目の描写に共通点がある。陸謙が描いた馬には、放射線状に長く伸びるまつげに囲まれる目が多く見られる。同じような描き方は、国芳の「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」シリーズに見られる。特に「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 白花蛇楊春 神機軍師朱武」の楊春が乗っている馬の目は、もともと陸謙の描き方に近い。

国芳の「水滸伝」絵画は、小説の原文、挿絵、訳文などを参照しながらも、文章通りに描写することよりも、そこからイメージを広げ、人物の図像としてふさわしいと考えた表現を優先して取り入れられている。一方、中国の絵画から具体的な描写法を摂取するところもあるが、世俗を超脱する英雄像という中国的な表現を取り入れなかった。「水滸伝」豪傑を日本の英雄のように描く国芳の「水滸伝」絵画は、日本文化の土壌に根ざす芸術であるに違いない。

(2) 江戸の先行絵画の場合

では、江戸の先行絵画の摂取でも同じような傾向が見られるのであろう



図7 『天罡地煞図』清初、陸謙画（『中国古典文学插画集成（三）水滸伝』瀧本弘之編、株式会社遊子館、2003/1）



図9 『国字滸伝』16編、仙果訳、国芳画、天保10年（『稗史水滸伝』国書刊行会、大正6年）



図8 『国字滸伝』15編、仙果訳、国芳画、天保7年（『稗史水滸伝』国書刊行会、大正6年）

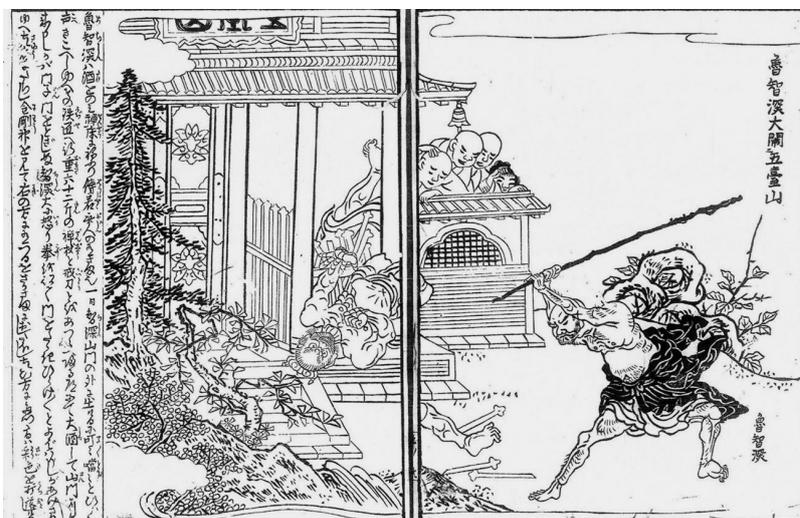


図10 『水滸画潜覧』鳥山石燕画、安永6年（1777）刊（国会図書館所蔵）

か。中国の先行絵画に比べて、江戸の先行絵画に見られる豪傑達は、人物によって表現の差はあるが、全体的に英雄を描くことに始まる日本の武者絵らしい豪放的な描き方が多く、武者の気高さが強調されることも多い。そのため、この流れを受け継ぐ国芳の描く豪傑も、人間味あふれる表現は少なかつたと考えられる。一方、石燕、重政、北斎の絵をともしに摂取している国芳は、北斎を重んじているが、北斎だけを参考にしているのではなかった。

図10は石燕が描いた魯智深が、五台山の金剛像を打ち壊す場面である。同じ場面を描いた国芳の絵は、「通俗水滸伝豪傑百八人之内 花和尚魯智深」、「小倉擬百人一首 在原業平朝臣 花和尚魯智深」、「狂画水滸伝豪傑百八人十番統之内三」の三図に限り、³⁶『稗史水滸伝』には見あたらない。石燕の絵と三つの国芳の絵を比べてみると、金剛像を見下ろす魯智深の恰好や、金剛像を木像のように描くことにおいて類似している。さらに、「通俗水滸伝豪傑百八人之内 花和尚魯智深」と「狂画水滸伝豪傑百八人十番統之内三」の金剛像のへそや両手の描き方は、図10に共通している。

ただし、石燕の描き方は、三点に於いて小説の描写と相違している。一つ目は、土で作った金剛像を木像らしい金剛像にしたこと。これは「木像の金剛神」と訳した『通俗忠義水滸伝』の影響だと思われる。二つ目は、裸ではない魯智深を上半身裸としたこと。三つ目は、魯智深が手にしている柵の折木を棒にしたこと。しかも、その棒の形は陳洪綬の『水滸葉子』の魯智深の禅杖と似ている。『通俗忠義水滸伝』は正しく訳しているにも関わらず、柵の折木を棒にした石燕は、本文と異なり棒を使う魯智深を描いた『京本増補校正全像忠義水滸伝評林』と『水滸忠義志伝』の挿絵を参考にした可能性がある。一方、北斎は石燕の魯智深の恰好を受け継ぎ、目の前にそびえる金剛像と対峙する魯智深を描いた。国芳になると、石燕の描き方を取り入れて、倒された金剛像を見下ろす魯智深が特に強調されて

いる。国芳にとって、魯智深の怒りを表現するためには、石燕の描き方がより効果的であったようだ。

一方、京伝・重政の絵からの影響も国芳の絵には見られる。「水滸伝」第二回に、史家村を襲ってきた山賊の陳達のベルトを掴み、馬上の陳達を地に投げつける、という史進の武勇伝がある。この場面を描いた容與堂本の場合、馬上の陳達は馬上の史進にベルトが捉えられたところの絵となっている。石燕の『水滸画潜覧』は、馬に乗っている史進に投げ出されて、剣を持ちながら落馬した陳達を、仰向けに地面に倒れている様子で描いている。京伝・重政の『梁山一步談』には、直立の姿勢を取っている史進に投げ出されて、長刀のような武器を両手で握りながら、腹ばいの姿勢で落馬する陳達を描かれている。馬琴・北斎の『新編水滸画伝』の場合、容與堂本の絵と同じように馬上の争いを描いているが、史進は陳達を持ち上げて投げようとした瞬間が描かれている。

これらの先行絵画に比べて、同じ場面を描いた国芳の絵は三種類ある。すなわち、錦絵の「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 九紋龍史進 跳澗虎陳達」、「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 跳澗虎陳達」と、『稗史水滸伝』の挿絵である。「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 九紋龍史進 跳澗虎陳達」は、仰向きになっても抵抗する陳達を史進が片足で力強く押さえる絵である。これは小説にない内容であるため、国芳の考案であると考えられる。「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 跳澗虎陳達」は、『梁山一步談』の絵に見られる陳達の描き方に倣っている。『稗史水滸伝』のほうは、『新編水滸画伝』に倣って、史進が陳達を持ち上げて投げようとした瞬間を描いているが、史進も陳達も乗馬していない。

つまり、個性をより自由に発揮できる浮世絵の方に、国芳は自らの考案図と京伝・重政が描いた陳達を用いたのである。国芳の「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 九紋龍史進 跳澗虎陳達」は、陳達よりも梁山泊で高い順

位にある史進を大きく讃えるように描いている。また、「通俗水滸伝豪傑百八人之一個 跳澗虎陳達」の陳達は、ともに倒れる馬の体に寄り添い、空中の身体が逆さまになり、鎗か長刀のような武器を握る両手が地面に着く直前の姿となっている。京伝・重政が描いた陳達にある特有の躍動感を、国芳は自分の作品に取り入れたと考えられる。

以上からもわかるように、国芳は、江戸の先行絵画からの摂取において、北斎に限らず、人物のイメージや情景にふさわしい表現のためには、貪欲に描き方を取り入れようとしている。「水滸伝」豪傑の表現に対して、国芳が独自の「理想像」を創り出そうとしていたのである。

おわりに

本稿では、特に先行絵画の摂取という行為の中から、国芳の傾向を明らかにしようとしてきた。結果として次のようなことが言える。まず、中国の先行絵画から具体的な描き方を取り入れるが、中国文化に根ざしている英雄像の表現が国芳の絵に見あたらない。国芳は自分が理想としている英雄像に基づき、文章と挿絵からイメージを広げ、人物の図像としてふさわしいと考えた表現を優先して取り入れている。一方、江戸の先行絵画を摂取する場合は、葛飾北斎の影響が強く反映されているが、効果的な表現のためには、ほかの先行絵画から、より写実的且つ躍動的な描写を選ぶこともある。国芳の英雄像は、中国の「水滸伝」英雄像と異なり、写実的に武者を描くという日本の武者絵の伝統に根ざしている。中国・江戸の先行絵画を摂取する際、とりわけ人物や情景の表現のために、国芳は独自の視点で挑戦が続けていたのである。

歌川国芳は文政十年頃より「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」シリーズを

出し、一世を風靡し、画家としての地位を固めた。「このシリーズの成功は、国芳個人の画歴において特記されるだけではなく、浮世絵武者絵史の上においても、揃物を定着させ、天保以降の武者絵の飛躍的拡大、ジャンルとしての確立を導いたものとして位置付けられる」と岩切友里子は言う⁽³⁷⁾。「水滸伝」を描く国芳の絵は、必ずしも小説の内容に忠実に従っているとは限らないが、国芳ほど豪傑らしい気品と気迫を描ききった絵画は少ない。国芳の「水滸伝」絵画は、単なる物語を読むためにテキストに従属した絵としてあるのではない。それ自体、独立して鑑賞できる芸術作品として存在しているのである。

〔注釈〕

- (1) 鈴木重三『国芳』平凡社、1992/06
- (2) 岩切友里子「梅屋と国芳」浮世絵芸術1992、「歌川国芳」本朝水滸伝豪傑(剛勇)百八人之一個「について」浮世絵芸術2001/01、「歌川国芳筆一ツ家図」國華2005/08など。
- (3) 『宋史』(元の時代(二七一一―三六八))に編纂された正史)や、王儼の『東都事略』(南宋孝宗帝期一一六二―一一八九)などの資料に「淮南盜宋江」「江以三十六人横行」などの記載が見られる。
- (4) 『中国古代版画叢刊』鄭振鐸編、上海古籍出版社1988
- (5) 『水滸書録』馬蹄疾著、上海古籍出版社1986/07
- (6) 『古本小説四大名著版画全編 水滸伝巻』周心慧ほか編、線装書局1996
- (7) 『中国古典文学挿画集成 三 水滸伝』図、瀧本弘之編、遊子館2003/01
- (8) 龔開(一一二二―約一三〇四)「宋江事見于街談巷語、不足采著。雖有高人如李嵩輩伝写、士大夫亦不見黜」(『宋江三十六人画・贊』)
- (9) 明天啓五年(一六二五)、陳洪綬(一五九八―一六五二)画、黄肇初刻。
- (10) 明萬曆三十八年(一六一〇)、中国杭州・容興堂刊
- (11) 明萬曆四十二年(一六一四)、袁無涯・楊定見本

- (12) 明崇禎一四年(一六四一)、貫華堂刊
- (13) 劉靖之『元人水滸雜劇研究』三聯書店(香港)有限公司、1980/11
- (14) 日本所蔵の水滸伝小説の中にもっとも古いのは、曾ての天海蔵書であった、今は日光山輪王寺に所蔵されている『水滸志伝評林』(文簡本一五九四)である。
- (高島俊男『水滸伝と日本人』ちくま文庫 2006/11)
- (15) 中村幸彦『水滸伝と近世文学』(『中村幸彦著述集 第七巻』中央公論社、1984/03)
- (16) 神山潤次『水滸伝の諸本』(『斯文』一二ノ三)
- (17) 高島俊男『水滸伝と日本人』ちくま文庫 2006/11
- (18) Inge Klompinkers "Of Brigands and Bravery: Kuniyoshi's Heroes of the Suiyoden" (Hotei Publishing, Amsterdam 2004/04)
- (19) 国立国会図書館所蔵の『水滸画潜覧』は三巻三冊で、堅約23cmくらいの半紙本で、墨摺。第一巻の巻頭に「雲中菴蓼太」の序、第三巻の巻末に「にのめ」の跋がある。また、第三巻の巻末に「水滸画潜覧」「安永六丁酉春」「鳥山石燕豊房筆 校合門人 子興 月沙 燕十」「後編近刻」「彫工 町田助右衛門」「御書房 江戸本町二丁目 出雲寺和泉掾開版」「書林 元飯田町中坂 遠州屋弥七」などの刊記がある。
- (20) 「水滸伝」の回数には百二十回本の回数を基準とする。
- (21) 同時出版の二編は、ともに中本であって、上中下の三巻三冊十五丁のものである。絵題簽の上部に絵があり、下の部分に書名、短文、作者名、版元名などがある。『梁山一歩談』の冒頭にある京伝の序に「紅翠齋の画を需て」とあるので、二編とも北尾重政が画工を勤めた。京伝の序に「尚追々数編を続で一部全からしめんことを欲而已」とあるが、続編は出版されなかった。
- (22) 容與堂刊『李卓吾先生批評忠義水滸伝』
- (23) 「水滸伝」120回完訳本。初編前帙(文化二年一八〇五)、初編後帙(文化四年一八〇七)、二編(文政十一年一八二八)〜九編(天保九年一八三八)。初編の版元は江戸の角丸屋甚助と前川弥兵衛である。二編から九編までの版元は萬極堂の英平吉に変わった。
- (24) 文政十二年(一八二九)の北斎の序を持つ『百八星誕肖像』は、題箋には「忠義水滸伝画本 全」、柱刻には「絵本水滸伝」。全三十二丁から成る半紙本で、三十枚の絵がある。版元は江戸萬極堂英屋。
- (25) 天保七年(一八三六)に出版された『和漢絵本魁』(半紙本、嵩山房、北林堂板、墨摺)に『水滸伝』の絵が一図ある。その内容は凌振が子母砲を発する場面となっている。
- (26) 嘉永三年(一八五〇)に出版された『絵本和漢蒼』(半紙本、東昌軒発行、墨摺)は北斎が亡くなった次の年に出された絵本である。ここにも『水滸伝』の絵が一図ある。呉用が雷横と劉唐の二人のケンカを仲介する場面。
- (27) 本間光則「文政の末水滸伝豪傑百八人の内智多星呉用、九紋龍史進、行者武松、黒旋風李逵、花和尚魯智深の五人を画きて出板す 板元西国米沢町加賀屋吉右衛門大に行れ云々」(『新增補浮世絵類考』萬松堂、一八八九、日本隨筆大成第2期第11巻所収)
- 馬琴「けいせい水滸伝はやり候に付、水滸伝のにしき多枚出申候」文政十年(一八二七)十一月二十三日殿村篠齋宛(第一巻・書翰番号・39)、『馬琴書翰集成』第一巻、八木書店、2002/09)
- (28) 文政五年(一八二二)に岳亭は『狂歌水滸伝』の絵を描いた。その中に『水滸伝』の絵はなかった。最後一図に『水滸伝』の発端に因んで、中国風の男性が山頂で星空を見上げる絵が描かれている。
- (29) 佐藤悟『国字水滸伝』と七編下冊草稿について」かがみ(40)、2009/10
- (30) 例えば天理図書館所蔵、容與堂本、吉川幸次郎氏旧蔵の『容與堂本』、東京大学総合図書館所蔵の『映雪草堂本』などの版本がある。
- (31) 大判錦絵。極印。落款は「一勇齋国芳画」、版元印の文字は「吉 両国 加賀屋」となっている。版元は加賀屋吉右衛門。
- (32) 天保六年に日本で覆刻されたものしか残っていない。早稲田大学図書館所蔵の『天罡地煞図』(二冊)の刊本は、渡辺華山の「叙」、多胡逸齋(津和野藩江戸家老)の「刻天罡地煞図序」、蓮堂林埜の跋がある。作品は水滸伝の百八人の豪傑を描いている。絵師に関しては、馬を描く最後の図版に「漁莊陸謙法李龍眠筆於西冷之竹猗草堂」という文字があり、清の初期の画家の陸謙が残した作品であると見られる。天保三年(一八三二)八月十一日の殿村篠齋宛の馬琴の書翰に「清の陸謙が画キ候『水滸伝』百八人の像を、南溟が摸し候画巻一卷、黙老購得候よし。」という言葉があるので、春木南溟(春木南湖の長男)が模写した陸謙

の水滸伝百八人の像は木村黙老(讃岐高松藩家老)に購入されたとわかる。また、馬琴は黙老から絵巻を借りて、娘婿の渥美寛重に模写させたことがある。その模写本は早稲田大学図書館に所蔵されている。いずれも南溟が模写した絵巻は底本となっている。

(33) 佐々木守俊「国芳が模した中国の水滸伝画像」(『真贋のはざま』西野嘉章編、東京大学コレクション12、2001/11)

(34) 神田正行「陸謙の水滸伝図像をめぐって―馬琴・華山・国芳」(『国文学・解釈と鑑賞』2010/08)

(35) 国芳の「水滸伝」絵画に戯画がある。その戯画はほとんど豪傑のおかしな俗人の姿を描いている。が、戯画化されていない魯智深のような豪傑もある。国芳の「水滸伝」戯画については、戯画化されている人物と戯画化されていない人物を、別々に考える必要がある。

(36) 「狂画水滸伝豪傑一百八人十番統之内三」にある魯智深の絵は、『百八狂画図式』(絵手本、明治二十(一八八六)年八月刊)にもある。ただし、後者のほうは、魯智深の後ろに二人の子供が描かれている。

(37) 岩切友里子「歌川国芳「本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人之一個」について」
浮世絵芸術 2001/01