

論文

## 歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》におけるほりものの分析と考察

大貫 菜穂\*

## 序

文政十年(1827)ごろに加賀屋から版行された歌川国芳(1798-1861)の《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》(以下、《通俗水滸伝》)は、『水滸伝』を錦絵にえがいた最初期の代表的な作品である。そして、多くの勇猛なヒーローを視覚化したこの作品の特徴のひとつとして挙げられるのが、身体の広範囲に色鮮やかな色彩でえがかれているほりものである。これらのほりものは、この国芳の作品の登場以前の『水滸伝』や『水滸伝』を題材にした読本等と比較して、非常に多くのヒーローたちの背や腹を彩った。このことは、国芳が彼自身の何らかの意図によって、数多のヒーローにほりものを多くえがいたことが示唆できる。

ここで、国芳とほりものの密接さを示す先行研究を例示したい。玉林晴朗は『文身百姿』において、国芳の絵とほりものに共通する男らしさや、国芳自身の性格がほりものを好む江戸っ子であったこと、彼がほりものの絵を人体にえがいたエピソードを引用しつつ、「國芳と文身——それは洵に離す事の出来ない密接な関係にある<sup>1</sup>。」と述べている。近年では、宮下規久朗が、「全身をカンヴァスに見立てて展開する絵画的な刺青、しかも抽象的な文様ではなく具象的な事物のモチーフを描く日本的な刺青の源流は、十九世紀前半の国芳の周辺に求められ、国芳こそが芸術としての刺青の開祖といえよう<sup>2</sup>。」と述べ、ほりものには、浮世絵もしくは美術との密接な関係があるのではないかと指摘している。このように、国芳とほりものの関係は、強く強調されている部分があるものの、国芳にとってのほりものが一体何であったのか、ということは未だ漠然としているように思われる。

そこで、本論文では、国芳の《通俗水滸伝》についてほりものを含めた構図やモチーフの分析をし、国芳という一絵師の作品で表現された「ほりもの観」を考察したい。ほりものの定義は、江戸時代に刊行された唐話辞書『俗語解』に基づいた、『雅俗漢語訳解』の記載にある<sup>3</sup>ように、古代から残る民族的な習俗と関係を意識されつつも、差別化されたものとして存在していた。さらに、この書物による定義には、「ほりもの」という概念の発生と確立は、九紋龍史進らが活躍する『水滸伝』の流行が深く関係していることが示唆されている。ここで着目しなければならないのは、国芳の《通俗水滸伝》におけるヒーロー表現とほりもの結びつきについてである。ほりものという観点から見た時、まず考えるべきことは、何故国芳はほりものを多く描いたのか、ということである。国芳は現存する《通俗水滸伝》の中で、人数にして15人、シリーズ内の作品数にすると19枚もの錦絵にほりものをえがいた。これは、『水滸伝』の登場人物の4人のみがほりもの設定が本来あったことと比較して非常に多い数と捉えて良いであろう。この多数のほりものに直面した際、国芳がこのほりものを必要とした理由、そしてほりもので何をしようとしたのか、さらに言うならばほりものを入れることで人々が望むヒーロー像とほりものはどのようなものだったのか、を知ることが肝要となるであろう。

第一章では、まずは本論の前提となるほりものと『水滸伝』のつながりについて、先行研究や文献資料を参照しながら記述したい。第二章では、実際に国芳が《通俗水滸伝》でどのようにヒーロー表現を行ったかを、ほりものに入った人物のうち「早地忽律朱貴」をとりあげて論じる。ここでは、ポーズの分析をしたうえで国芳がほりものを人物にどのように入れたのかを探りたい。第三章では、《通俗水滸伝》作中のほりもののモチーフに着目し、そこに込められている象徴的意味について考えたい。その上で、人物と象徴的意味を持ったほりもののモチーフとの間にある

---

キーワード：ほりもの、歌川国芳、通俗水滸伝豪傑百八人之一個、水滸伝、義侠

\*立命館大学大学院先端総合学術研究科 2005年度入学 表象領域

つながりを考察し、『水滸伝』を視覚作品として表現するにあたり、人物にほりものを入れることによって、どのような効果が生まれたのかを述べる。第四章では、前章までの考察と、添付の表を用いて、ほりものがえがかれた人物の特徴を挙げてゆく。そこから、『通俗水滸伝』中の人物とほりもの関係を明白にし、『通俗水滸伝』から、ほりものどのどのような性質を見出すことができるのかを論じたい。

## 第一章 ほりものと『水滸伝』のつながり

江戸時代に文学での流行が到来して以来、おもに読本及びその挿絵で『水滸伝』の登場人物は多くの人に知られ、親しまれていた。国芳が『通俗水滸伝』を版行した文政十年(1827)は、文化十一年(1814)から刊行されていた、『水滸伝』をもとにした読本『南総里見八犬伝』(曲亭馬琴作)や、文政八年(1825)から刊行された曲亭馬琴作・歌川豊国挿絵『傾城水滸伝』<sup>けいせい</sup>が町民を中心に絶大な人気をばくしていた時期でもあった。『水滸伝』と『『水滸伝』もの』の流行の最中に、国芳は、錦絵で『水滸伝』の表現を試み、『水滸伝』のヒーローのイメージを視覚的に確立したともいえるであろう。『通俗水滸伝』は、猛々しい豪傑の活躍を取りあげて描いた連作の大判錦絵で、絵師歌川国芳の出世作として知られているとともに、登場人物に描かれた「ほりもの」が特徴的な作品で、現在までほりもの参考に多く用いられている。この点から、国芳の作品そのものにまずは注目をしてみたい。

まず、国芳の『通俗水滸伝』とほりもの関係を示すものとして、『花江都歌舞妓年代記続編』七の天保四年中村座九月狂言「手向山紅葉御幣」の項に、

芝翫名残り狂言何れも大出来大々当りくりから太郎にて腕に倶梨伽羅籠の入れほくろせしなり此節歌川国芳画にて水滸伝豪傑のにしき画大に流行して東都使者彫ものにせし是によりて芝翫如是にして看官の眼をよろこばせしなり<sup>4</sup>

と書かれていることが挙げられる。ほりものと『通俗水滸伝』の関係を考えたとき、体全体をカンバスに見立て、浮世絵や大和絵のモチーフを主題に置き、背景にみきり<sup>5</sup>や化粧彫<sup>6</sup>が彫り入れられた構図が、『通俗水滸伝』中の登場人物のほりものに拠っている点は見逃せない事実である。その要因としては、この作品にえがかれたほりもの精密な描写と、『通俗水滸伝』が挿物という一連の連作であるがために多様なほりものが見られ、スタイルブックのような役割を果たしていることが挙げられる。この点において更に興味深い記録として、『浮世絵師歌川列伝』の国芳の項では、

又刺青の下画を画くに妙を得たり。天保年間刺青大に行われ、江戸の丁壮皆競ひて、刺青をなす。その図は大抵武者、および龍虎の類にして、国芳の画風、最も刺青に宜しきをもて、来り請うもの常に多かりしとぞ<sup>7</sup>。

というものがある。実際に国芳が「ほりもの」の下絵を書いていたのか、また、国芳と「ほりもの」の図柄創作の関係の深さはどの程度なのかは明確にはなっていないが、このようなエピソードからは、国芳の画風や作品と「ほりもの」の関係があることが推察される。

歌川国芳が描いた作品は、当時の時代背景を考え合わせても中国の版本や西洋の技法など多くから影響を受けているとされている<sup>8</sup>。その中でも特に知られているものは、『浮世絵師歌川列伝』にも書かれている中国の版本と葛飾北斎の影響である<sup>9</sup>。特に北斎との関係は先行研究においてもしばしば言及されており、『通俗水滸伝』からは葛飾北斎挿絵の『新編水滸画伝』との共通点も見出されている。同じ『水滸伝』をモチーフとした国芳と北斎の作品では、従来の「『水滸伝』もの」の挿絵より登場人物が仔細かつダイナミックに表現されており、構図も大胆なものとなっていることが共通点として挙げられる。

この『通俗水滸伝』と『新編水滸画伝』の挿絵について、先行研究では、『通俗水滸伝』の「花和尚魯智深初名魯達」<sup>かおしょうろ</sup>〔図3〕と『新編水滸画伝』挿絵における花和尚魯智深の描写〔図21〕や、『通俗水滸伝』の「神機軍師朱武・白花蛇楊春」<sup>しんき</sup>〔図22〕と『新編水滸画伝』の口絵にある「神機軍師朱武」の描写〔図23〕の共通項が佐々

木守俊により具体的に分析されている<sup>10</sup>。まず、前者においては、松の幹の表現に共通点が見出されている。これは、魯智深が無実の罪を着せられた豹子頭淋沖を救い、悪徳役人を懲らしめるために松の大木を杖で叩き折る場面をえがいたものにあてはまる。《通俗水滸伝》では、魯智深を正面からとらえ、腕を振り下ろす様子を迫力のある構図でえがいている。その場面の勢いを表す材料である折れた松から破片が飛び散る様子は、『新編水滸画伝』の同一場面の北斎の挿絵で、向かって左側の魯智深が松を折る表現と、魯智深の向きが違うものの一致しているとされている。

また、《通俗水滸伝》の「神機軍師朱武・白花蛇楊春」は、九紋龍史進に捕えられた陳達の命乞いに朱武と楊春がやってきて、史進が彼らの姿勢に感心する場面である。手前にいる朱武は謀略の得意な軍師であるが、本来物語中ではこの場面に登場しないことから、この筋書きは国芳の創作と見なされている。しかし、ここでの朱武の表現は『新編水滸画伝』の口絵に描かれた朱武と服装や小物、顔の表現が酷似しているということが分かっている。

## 第二章 《通俗水滸伝》におけるほりものの表現

では、実際に国芳は、《通俗水滸伝》のヒーローの、特に、現存する作品のうちほりものの確認できる19人の人物と、ほりものをどのようにえがいたのだろうか。本章では、人物の描写とほりものをポーズ、意匠の配置、という要素より分析・考察する。

### 第二章 第一節 ほりものを背負った15人のヒーロー登場の背景

一見して《通俗水滸伝》の特徴として挙げられるのは、先述のとおり原典にはない人物にも多くほりものがあしらわれている点である。また、ほりもの自体にも全体的に従来市井で多く見られたとされる起請彫<sup>11</sup>などと比較すると、墨一色でなく紺や藍を中心に朱を足した鮮やかな色合い、細かく入り組んだモチーフ、面を大きく使った意匠という独特の表現が見られる。この点こそが、先行研究で国芳がほりものの意匠の考案者として考えられる大きな要素となっている<sup>12</sup>のであろう。そこで、その19枚の作品をそれぞれ考察し、そのうちの何点かについて以下で述べてみたい。なお、論を進めるにあたり、適宜、〔表1〕と図版をご参照いただきたい。

《通俗水滸伝》中、登場人物が重複している作品は《九紋龍史進》〔表No. 1,2,3〕、《短冥次郎阮小五》<sup>たんめいじろうげんしょうご</sup>（正しくは短命次郎阮小五）〔表No. 4,5〕、《浪子燕青》〔表No. 6,7〕、の3人であり、また、いずれもでほりものが入っている設定となっている。先行研究では、《通俗水滸伝》中で最初期に版行されたのは、九紋龍史進、智多星呉用、行者武松、黒旋風李逵、花和尚魯智深をえがいたものといわれており<sup>13</sup>、うち、九紋龍史進と花和尚魯智深〔表No. 8〕にほりものが見られる。よって、このシリーズでは当初よりほりもの描写があったことになるが、上記のとおり、史進には原作より九紋龍のイレズミがあることに加え、魯智深も「花和尚」という名が示すとおり<sup>14</sup>、イレズミが入った人物として知られている。しかし、魯智深の図柄が海棠もしくは白梅であるという点に関しては原典では言及されておらず、これは「花」という言葉から、当時日本で知られていた中国の花の一つである海棠をもとに創作された可能性が高いものと考えられる。この点は、『新編水滸画伝』における北斎の挿絵にも見られ、日本の『水滸伝』受容時に形成されていったものと考えられる。以上の点を鑑みると、《通俗水滸伝》版行の第一段階では、ほりものは『水滸伝』のもとの設定を踏まえた人物に入れられたことがわかる。そして、国芳が《通俗水滸伝》中の多くヒーローにほりものを入れたことに関して、当初より予定していた、もしくは、この5作品におけるほりものが人気を博した故に多くえがいた、という2つの見解が導き出される。

### 第二章 第二節 人物描写の形態とほりもの

《通俗水滸伝》のうち、ほりものがある人物15人のポーズで最も顕著と思われる傾向として、背面を向けたポーズの多さが挙げられる。これは表に示したように、19図中11の作品に当てはまる。また、これに対し、《通俗水滸伝》74図中、ほりものが見られる19図を差し引いた55図のうち、背面のポーズをとっているものはわずか10図である。さらに、その10図は、逆さまに落ちるシーンや背で刀を抜く描写、歌舞伎の見得の借用など、多くが場面の描写における見せ方を意識したものと思われる。

ここで、ほりものがあり、且つ、背面である作品のうち《通俗水滸伝》「旱地忽律朱貴」〔表No. 16〕を一例として

考察を試みたい。朱貴は梁山泊の密偵で、居酒屋を梁山泊の対岸の李家道の入口に構えている。この場面は『水滸伝』第十九回で、その居酒屋より山人へ鎗矢で呉用らの梁山泊への到着を知らせる瞬間をとらえたものである。作品の特徴としては、画面中央で足を踏みしめながらも真っ直ぐ立っている朱貴に対して、背景の水辺の色合いや、船に乗った人物、水鳥によって遠近感を出すことを試みていることがまず挙げられる。この遠近感は顎を少し上げ遠くを眺めるこのシーンの演出に現実的な雰囲気をつけているように思われる。また、『通俗水滸伝』全般の特徴である衣服など身につけているもののかたちや文様を通して行われる中国らしさの表現や、床の文様や柱のモザイク、酒樽の文様と色合いなどで、中国を舞台とした居酒屋を演出するといった要素が散りばめられている。また、朱貴の背にある火焰を吹く九尾の狐のほりものは、『水滸伝』の多くの版本のもととなった『忠義水滸伝』には登場しないことから国芳の創作と考えられる。

この作品のほりものと人物のポーズの考察においては、北斎がえがいた『新編水滸画伝』口絵の小旋風柴進しょうせんふうさいしん〔図24〕との比較を手段としたい。先行研究にて既に『通俗水滸伝』における『新編水滸画伝』挿絵の影響が証明されていることは、第一章で述べたとおりである。この作品の比較対象として『新編水滸画伝』の口絵にえがかれた小旋風柴進を選んだ理由としてまず挙げられるのは、正面と背面という身体の方向の差はあるものの、この2つの絵の真っ直ぐ立っているポーズの類似と、弓のかたちが共通していることの2点である。特に類似点の前者に関しては、国芳の描いた朱貴のポーズが実際のところ不可能なポーズであること、そして、武者絵に多い矢を射る瞬間でなく顎を上げ遠くを見ながら矢をつがえる瞬間を「早地忽律朱貴」と小旋風柴進の口絵が共にえがいていることに共通した表現の可能性を感じることとなった。

国芳の武者絵の特徴は、オランダのライデン博物館に所蔵されている下絵や、浮世研究者である岩切友里子氏が述べていることからわかるように<sup>15</sup>、非常に躍動感のある表現しているのと同時に、観念的・様式的な型に当てはめるのではなく、骨格を意識し、観察と写実的なデッサンをもとに人物像をえがいている部分にある。これは、裸体の人物を最初にえがき、後にその上から衣服を施した下絵が残っていることから考えられることである。その点を考慮すると、『通俗水滸伝』の「早地忽律朱貴」には不自然な点が多々存在する。まず、小旋風柴進の口絵と共通している顎の上上がった顔の角度は、後ろを向いている状態で顔が見える点である。特に向って右側の腕を左側へ持つて行っている状態を鑑みると、後ろ向きでこの作品の顔の角度になるには約百八十度首が回転しなければならず、実質的に不可能である。次に、向って右腕の位置が不自然といえる。そもそも、右腕を体の前面を通してこの位置へ持つてくることに無理があるが、この絵では右脚を少し後ろに出していることから尚更現実では不可能な体勢となっている。特にアクロバティックな場面をえがいたものでもないこの絵にこれらの不自然さがあるのは何故か。

ここで、再度11枚の背を向けほりものを入れた作品に戻ると、ある一つの傾向が見える。それは、病大蟲節永びょうたいちゆうせつえい〔表No. 14〕、早地忽律朱貴さいえんしちゆうせい〔表No. 16〕、菜園子張青さいえんしちゆうせい〔表No. 17〕、金毛犬段景住きんもうけんだんけいじゅう〔表No. 19〕の4図では、中央から一続きで左右の肩にモチーフを広げるとい手法が顕著に取られている点である。作品中のこの特徴の効果は、先行研究で指摘されている、手先の表現等にあらわれる『通俗水滸伝』での人物の立体感演出における国芳の苦心<sup>16</sup>の形跡のひとつとも解釈できるであろう。他の人物にも火炎や龍などを左右に広げて肩から腕に沿わせていることは作品より明らかであるが、特に、朱貴の背の九尾の狐の尾の配置や張青の孫悟空の口より吐き出される息と体毛の変化で生み出された分身の描写、節永の龍の口より迸る水の表現を見ると、肉体の立体感や広がりをはりもので表現しているといっても過言ではない。

従って、『通俗水滸伝』の19図のほりものを入れた図、さらには11の背面の図は、ほりものによって肉体の屈強さを強調する結果となり、強いヒーローイメージの演出が際立つことになっているといえるであろう。

### 第三章 《通俗水滸伝》におけるほりものの象徴的意味

第二章では、『通俗水滸伝』中のほりものと人物描写の形態を考察することにより、国芳のヒーロー表現にほりものが寄与するところが大きいことを述べた。だが、実際にほりもの自身が持ち、付与されている意味や、流行に結びつくほど人々に訴えかけた部分が何であったかがそれでは判明しない。本章では、ほりものの図案にさらに焦点を絞り、更なる考察を進める。

表を参照すると、第一に図案の種類として19図中7図という龍の多さが挙げられる。表No.1,2,3の九紋龍史進の龍は、原作の設定どおりのものである。史進に彫りいれられている九紋龍は、陰陽五行の最大の数である「九」匹の青龍であり、龍は中国において森羅万象のすべてを守護する最高位の神獣・吉祥であり元来は武勇と力を表したことで、九は永遠を表わす数字として古くから重要な数と見なされてきたことと関連すると推察できる。

日本においては、古代よりある水の神聖視より生じた水神が仏教伝来と共に龍王や龍神への成り替わり、民間信仰の場でも河川を司るものとして祭祀の対象となっていた。ほりものの中心的な受容者のひとつである火消においても龍は重要な信仰の対象である。

第二に、表No.6,7の浪子燕青の図案における国芳独自の演出に言及する。『水滸伝』きっての美男子とされる燕青はその色白の美しさ故に、主人である玉麒麟ぎょくきりん盧俊義ろしゆんぎが腕のある彫師にいれずみを彫らせたという人物である。国芳は牡丹に唐獅子という典型的な中国から伝来し、日本でも受容・発展した図柄を用いている。〔表No.7〕〔図7〕は、『通俗水滸伝』中のほりもので最も高い評価を得ている作品であるが、「北京の産にして面雪よりも白し身の中に花を彫物す」と書き込まれているように、花の図柄に関してのみの言及となっており、これは、〔表No.6〕〔図6〕中の「北京の産にして面雪よりも白く一身に五色の花をほりもの彫して」という文章にも共通していることである。実際、牡丹は朱でのみ描かれており目を引く反面、モチーフの配置の関係から考えても図柄の主題はむしろ唐獅子にあると言ってもよいだろう。そもそも唐獅子は、霊獣の狛犬と混同されつつ日本に定着したが、悪しきものを退ける辟邪しやくせきの役割の象徴である。謡曲『石橋』で知られるように、牡丹で有名な中国浙江省の霊山・天台山の石橋しやくきょうの下には水辺に獅子が住み、牡丹と戯れ食すという。「五色の花」という瑞祥のモチーフから、花の王である牡丹と、獣の王とされる獅子の組み合わせという日本で強い霊力を持つモチーフへという国芳の意図的な選択がここでは見られるであろう。

また、獅子との繋がりや触れておくと、表No.4,5に挙げた阮三兄弟の次男である阮小五は、胸に青黒い豹が彫られている人物であるが、『通俗水滸伝』では2作品共に背面に中心となるモチーフの豹がえがかれている。ここで着目すべきは、弟の阮小七を描いた作品において、飛んでくる矢を原作設定上では青狐の皮で防ぐとされていたにもかかわらず、青豹の毛皮で防いだとされている点である。作品自体にも大きく豹の毛皮がえがかれているが、書き込まれている物語では「青ひやうせい（むじなへんに瓜らしき文字）皮」と記されており、国芳自体が阮小五のほりものと混同した、もしくは意図的に同じ豹をえがいた可能性が指摘できる。日本では丸紋の豹が雌虎と考えられていた。そして、虎は竹虎図のように魔除けの代表的な霊獣である。

この考察と、『水滸伝』中での出典のないほりものを併せて再度検討すると、表No.15の鬼おに兪ゆ杜と興きょうを除く全ての図案が吉祥や魔除け、霊獣との関係が見られるものと結論付けられる。

第三に、19図全てを通して図案と人物にどのような記号が付与されているかを見てみたい。《通俗水滸伝》74図のうち、特にこの19図を見て特に目につくのは、多くの人物の肌の白さである。周知の通り白い肌とは歌舞伎におけるヒーローを表現しており、美術の分野でも多くそのイメージは用いられた。実際、原作で美形とされる燕青や史進は別として多くの登場人物の風貌表現は決して芳しいものとは限らないにもかかわらず、ほりものをいれた人物は白く比較的美形に描かれており、国芳がある一定の外見の規則性を持ってほりものを入れた人物をえがいていたと考えられる。

さらに、白い肌とほりもの、そして第二章で述べたポーズの問題を関連して取り上げると白い肌のヒーロー表現とは別の国芳の意図の可能性が見出せる。まず、19図中、明確に肌に着色された人物は、必ず正面を向いているという規則性が見られる。これは、表No.8,10,18に当てはまる。また、それら3図の容貌の表現は肌の白い人物に対して美男にえがかれてはいないが、ほりものの意匠は一貫して霊的なものとなっている<sup>17</sup>。この要素より推察されることは、白い肌と霊獣といった取り合わせがヒーロー表現に帰結するように思われるが、実のところ国芳にとって優先させるべきであったものは上記の吉祥もしくは魔除けの表現であったのではないかとすることである。

《通俗水滸伝》で突出しているこれらのほりもののイメージは、一見、吉祥／魔除けの付加によるヒーロー性の表現のように思われた。しかし、あまたのほりもの表現は、ヒーローの勇敢さをアピールすると同時に、ヒーロー自身が魔除けのカンヴァスとなったのである。『水滸伝』の登場人物が持つ強さに、吉祥／魔除けを施すことによってほりものが得られたものとは、「強い人物には吉祥／魔除けが入っている」というイメージのアピールではないかと考える。

## 第四章 《通俗水滸伝》におけるほりものの意味と役割

第三章では、《通俗水滸伝》中のほりものの、魔除けとして、もしくは吉祥としてのイメージについて論じた。しかし、ここで一つ疑問が生じる。それは、国芳の《通俗水滸伝》の、まるでほりもので身体を覆うかのように体の広い範囲にえがかれた、特徴的なほりものが、何故そのようにえがかれたのか、ということである。我々が国芳の作品で目にするほりものの前にも、イレズミ自体が存在していたことは周知のとおりである。だが、先に挙げた起請彫のようなものは、多くがワンポイントであった。この点は、『水滸伝』翻案にも言えることで、『新編水滸画伝』においても、比較的身体の広い範囲に史進のほりものなどは入ってはいるが、ヌキ彫と呼ばれる白黒のもので、ほりもの自体が身体に占める割合は多いとは言えない。一方、国芳はより多くの人物にほりものを入れたが、その説明も現段階では不十分である。論者は、何故国芳は、多くの人物の全身にほりものをえがいたのかということ本章で考察することにより、ほりものと、それを担ったヒーローの魔除け／吉祥としての演出に引きつけて、国芳にとってのほりものとは何だったのかを論じたい。

まず、本論でこれまでとりあげてきた、「旱地忽律朱貴」〔表No. 16〕については、人物の表現にほりものの図柄のイメージとの重なり合いが見てとれるように思う。〔図 16〕において、朱貴は他の人物とは異なり目元が朱ではっきりと彩られている。このような様子は、《通俗水滸伝》中では、この作品以外には見られない。ここで、この目元に朱を入れるということについて、幾つかの意味を考えると、第一に想定できることは、歌舞伎の隈取の転用である。赤の隈取りは、荒事において人物の強さや勇気、正義を表現するときに用いられるものである。第二には、美人絵によく見られる色気・瑞々しさの表現としての効果である。これは、現実世界の化粧法でも存在し、目元に紅を少し載せることは、近代以降も実践されてきたものでもある。しかし、これらの想定には、同時に矛盾点も生じる。その矛盾点とは、第一の想定の場合、《通俗水滸伝》では多くの人物が強力な・勇敢なヒーローとしてえがかれているにもかかわらず、他の人物には朱貴のような目元の朱を刷いた表現はされていないことに説明を付せない点である。第二の想定は、《通俗水滸伝》中、女傑もえがかれているにもかかわらず、それらには目元の朱が見られないからである。《通俗水滸伝》中には、扨三娘のように、「海棠の花のような」美貌を誇った人物もえがかれているが、そのような美女にでさえ、若さや妖艶さの表現である目元の朱はみられない。

ここで、第三の想定を考えたい。それは、朱貴の目元の表現は、背中の九尾の狐のイメージと重ね合わせて表現されているのではないかということである。九尾の狐は玉藻の前で有名なように、妖艶で獰猛な性質を持つものである。それに従い、その妖艶さの反映として朱貴の目元の表現はされているのではないだろうか。この傾向は菜園子張青〔表 17〕にも見られるであろう。張青の背中のほりものは孫悟空となっているが、その図案と張青自身の体の構えに共通項があるように思われる。岩の上に置いた右脚、右手に持った棒、左手を目の上に翳して下の方を遠く眺める様子は、舳斗雲に乗る孫悟空がしばしばとるポーズを想起させ、背のほりものの図案との重なりを見せている。同様に、船火兒張横〔表 11〕の場面では、張横が今まさに敵を倒そうとし、敵が自身の命の危うさを知るあまりの恐怖の表情が見られる。張横のほりものとは、猛禽類の鳥が猿に襲いかからんとし、そして、猿はそれを自覚し隠れ、おののく図案であり、ほりものの絵柄と呼応するようである。従って、国芳の《通俗水滸伝》では、ほりものと人物の重ね合わせがされているといえるであろう。

次に、今一度添付してある〔表〕に着目して考察したい。この表では、『水滸伝』における席次、つまり、位の高さを記載しているが、そこにひとつの傾向が見て取れる。それは、15人の人物のうち、7名もが席次の低い<sup>18</sup>人物となっているということである。確かに、席次が比較的低い登場人物でも、活躍する人物もいるが、《通俗水滸伝》にえがかれている、特に席次の低い人物は、そのような目覚ましい活躍をする者たちでもない。このことにどのような意味が見出せるであろうか。

ここで指摘したいのが、席次が低い人物のキャラクターが強く印象に残るようなものでないことを利用して、国芳が自由なほりもの創作のキャンバスにしたのではないかということである。先述のとおり、『水滸伝』は江戸期に流行した物語であり、登場人物にも強い人気があった。そのような状況の中、物語中で活躍し、性格も明確になっている人物に新たにほりものを付け加えることは、人物のイメージを崩さないようにせねばならず、表現上の制限があったことは想像に難くない。本来ならば、ほりものの持つ吉祥や魔除けというような神聖さを帯びた表現は、

より勇猛でヒーロー性の強い人物に入っているようにもよいのである。しかし、国芳は、そのような席次の上位の人物の多くにほりものをえがいたのではなく、席次の低い人物にえがいた。従って、国芳は、ほりものを利用した人物像を、多くえがくことへの欲求を持っていたと考えられる。

最後に、本章で述べたことを踏まえて、国芳にとってのほりものは何だったかということの提示を試みたい。それは、国芳は、人物にほりものをに入れることにより、人物をほりものの図柄そのものの神獣や神にしたかったのではないだろうか、ということである。江戸期には、よく「幽霊をえがいた掛け軸から実際に幽霊が出てきた」といったような、絵が現実になるという考え方があった。さらに、浮世絵と密接に結びつく歌舞伎では、人物の化粧や衣装、見得などの身振りが神を表現し、まさに神を降ろす場として機能していた。それゆえ、役者絵などの浮世絵にもその影響は多々見られている<sup>19</sup>。また、ほりものの主要な需要層であった火消しは、龍のほりものや火消祥纏を纏い、消火にあたったが、それは、龍などの神獣や風神・雷神などの神の加護を願うと同時に、火消自身が水神のように、火から町を守っていたと考え得るであろう。以上を鑑みると、ほりものには、それを入れた人物が、図案の主題となるモチーフに変化するという性質を付されていることが指摘できる。少なくとも、国芳は、下位の人物にほりものをえがき、人物をあたかも強く、活躍するヒーローであるかのように、上位の人物と同等にえがいた。よって、そこから覗えるのは、国芳にとって、ほりものは、えがくことによって人物を超越的なものへと変質させるものであったということである。それは、すなわち、ほりものは人物を規定するというものである、という価値観を国芳が持っていたということである。

## 結び

以上、歌川国芳《通俗水滸伝》の背景と作品分析を通して、ほりものがえがいた人物像や、江戸文化と武者絵の関係性がどのような様相を示していたのか考察を試みた。

本論では、《通俗水滸伝》の制作背景を第一章で押さえ、その上で第二章で第三章ではほりものがえがかれた作品の分析を、形式上どうなっているか、象徴としてどうなっているかの2点より行なった。そして、第四章では、第二章で第三章を踏まえ、国芳にとってほりものは何であったのかを論じた。

ここで最後に《通俗水滸伝》の作品分析の意義について述べておきたい。浮世絵には、江戸時代のプロマイドという役割からか遊女や役者の特徴、特定の物語の人気のある場面などをえがく際、先人の作品の構図などを模倣することがしばしば行われていた。その場合、誰のどの作品を模したかということが記録されることは決して多くないが、国芳の《通俗水滸伝》の場合、弟子・暁齋の『暁齋画談』や大田南畝『浮世絵類考』（寛政年間）、『浮世絵師歌川列伝』などから比較的多くの情報を得ることができる。つまり我々は、国芳について考察する際、北斎の挿絵や本所の五百羅漢像、中国の図像をもとに《通俗水滸伝》をえがいたことを知ることにより、浮世絵師として長く不遇の時代を過ごした国芳が、自分の性質にあった表現したい新しい武者像を多くの要素に取材しながら模索したことを伺うことが可能となるのである。そのような模索の結果として生まれた画面を大きく使用した動的で立体的な作風は、武者を表現する点において非常に重要な役割を果たしたといえるであろう。

この点に関しては、恐らくほりものも例外ではないだろう。国芳は、侠客や白波といった江戸のアウトローの文化や、浮世絵以外の文芸や芝居等のほりものの効果のある程度把握した上で《通俗水滸伝》をえがいたのではないだろうか。《通俗水滸伝》は、浮世絵における揃物を定着させた作品という位置づけもされているが、その揃物の特性を生かし、冠山の和刻本の記載を逸れての三倍以上の登場人物にほりものを入れることにより、需要者の目を楽ませることはさることながら、一貫した精神性の表現を試み、ほりものの図柄の付加による人物イメージの演出や、図柄そのもののアピールがあったと仮定できる。その意味では、《通俗水滸伝》の表現を分析し、国芳が参考にした点と自身で創作した点を明らかにすることにより、《通俗水滸伝》の目指したところと多様なほりものの意味の両者を解釈する上で助けになるように考えられる。今後の課題としては、他に国芳に影響を与えた絵師として挙げられる勝川春亭（1770-1824）の影響や中国図版との比較などに取り組むべきであろう。

注

- 1 玉林晴朗『文身百姿』文川堂書房, 1936, p.146
- 2 宮下規久朗『刺青とスードの美術史 江戸から近代へ』日本放送出版協会, 2008, p.173
- 3 「刺字 類書纂要云。凡竊盜初犯二犯刺竊盜二字于臂。家人自盜者免刺。至三犯問紋問斬。…(中略)…此方のいれずみのこと也。又水滸伝に九紋龍史進などが刺着一身青龍などと有るは、ほりものゝこと也」(佐伯富編『雅俗漢語譯解』, 同朋社, 1976, p.106)
- 4 立川焉馬著, 石塚豊芥子編『花江都歌舞妓年代記続編』, 鳳出版, 1976, p.244
- 5 ほりものにおけるはじの処理のこと。額の役割を果たす。
- 6 ほりもの中心となるモチーフの周囲に配置して彫られるもので、桜や紅葉、雲、波等がある。主要モチーフを引き立てる役割がある。
- 7 飯島虚心著, 玉林晴朗校訂『浮世絵師歌川列伝』, 中公文庫, 1993, p.205
- 8 佐々木守俊「国芳の模した中国の水滸伝画像」(西野嘉章編『東京大学コレクション 12 真贋のはざま デュシャンから遺伝子まで』, 東京大学総合研究博物館, 2001)
- 9 前掲書
- 10 前掲書 pp.125-133
- 11 男女の仲や、神仏との間に誓いを立てるときに彫るイレズミ。
- 12 実際は《通俗水滸伝》より早くに梅国が描いた「夏祭浪花鑑」で多色を用いたほりものが認められるので、この説の信憑性は疑われることとなる。この点に関してはまた別の論文で考察したい。
- 13 由良哲次『総校日本浮世絵類考』画文堂, 1979, p.222
- 14 中国語で「花」はいれずみを指すので、「花和尚」で「いれずみ坊主」となる。
- 15 展覧会図録『「国芳画」展 江戸の“ポップアーティスト”』, 財団シーボルト・カウンシル, 1992、岩切友里子「武者絵の世界」(展覧会図録『武者絵 江戸の英雄大図鑑』, 渋谷区立松濤美術館, 2003, pp.8-15
- 16 鈴木重三「国芳の水滸伝」(展覧会図録『歌川国芳 水滸伝』リッカー美術館, 1979)
- 17 ただし、魯知深は第二章で述べたように「花和尚」の「花」の表現という観点から例外と思われる。
- 18 『水滸伝』百八星(百八人の人物)は、上位36星を天罡星三十六星、下位72星を地煞星七十二星と分けられており、順番によって人物の重要度が定められている。
- 19 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社, 1996、服部幸雄『江戸歌舞伎論』法政大学出版局, 1980 参照。

〔表〕歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》ほりもの人物・内容一覧

No.	図版 No.	作品名	席次	図柄	色	体の 方向	解説
1	図1	九紋龍史進	23	九紋龍	紺, 朱	正面	胸部から右腕に三匹, 右脚に一匹. 炎? が朱.
2	図2	九紋龍史進		九紋龍	紺, 朱	正面	胸割り, 胴体・両腕左右に各々1匹. 腕や胴に巻きつく図案. 脚にも意匠有. 龍の腹部と炎? が朱.
3	図3	九紋龍史進		九紋龍	紺, 朱	背面	背に二匹. 右腕に一匹. 左肩に一匹. 腕や胴に巻きつく図案. 龍の腹部と炎? が朱.
4	図4	短冥次郎阮小五	29	豹に松と笹	墨	背面	中央豹. 左右肩から腕に松. 腰, 太腿に笹.
5	図5	短冥次郎阮小五		豹に浪と岩・火炎	墨, 朱	背面	中央豹. 脇下から腰に浪. 左右の肩に朱で火炎.
6	図6	浪子燕青	36	牡丹に唐獅子・溪谷	紺, 朱	背面	背に二匹の唐獅子. 臀部から太腿牡丹八輪(左右各四輪) 三輪の牡丹. 左肩, 右肘牡丹一輪.
7	図7	浪子燕青		牡丹に唐獅子・溪谷	墨, 朱	背面	中央唐獅子. 右太腿から脚唐獅子二匹. 背面左側に牡丹三輪. 右左肩牡丹各一輪. 左腰牡丹一輪.
8	図8	花和尚魯知深初名魯達	13	海棠(白梅)	紺	正面	線彫りのみ. 右肩・側面に海棠(白梅).
9	図9	設遮欄穆弘	24	龍に浪	紺, 朱	背面	右肩から背中中心に龍. 腰に浪.
10	図10	混江龍李俊	26	雷神と雷獣	紺, 朱	正面	胸部から腹部にかけて雷神. 雷神の右脚下に雷獣らしき動物. 左右の肩から腕に雷.
11	図11	船火兒張横	28	鷲に狙われる猿	紺, 朱	正面	左肩から胸部にかけて鷲. 腹部中央に猿. 背景に松・蔦の葉・滝.
12	図12	浪裡白跳張順	30	火炎龍, 松, 躑躅, 蔦, 溪流	紺, 朱	正面	左腕から左胸にかけて火炎を吹く龍. 右腕躑躅と溪流・岩. 右側面松と蔦, 溪流. 左太腿松に蔦, 岩.
13	図13	操刀鬼曹正	81	蛸, 烏賊, 海老, 鯛, 浪	墨, 朱	正面	左肩から左腕に絡み合う蛸と烏賊. 左脇腹に海老. 右脇腹と右肩に鯛. 烏賊以外が朱.
14	図14	病大蟲節永	84	水龍に船と屋敷/龍宮	紺, 朱	背面	腰の海より出でる龍の口から水. その上に屋敷または船. 雲と浪の描写.
15	図15	鬼臉兒杜興	89	瀑布	藍, 朱	背面	から腕にかけて滝の流れる様子と飛沫.
16	図16	旱地忽律朱貴	92	九尾の狐, 唐草	緑, 朱	背面	中央火炎を吹く九尾の狐の顔面を配置, 肩に尾を這わす(左右各々四, 背に一) 背景唐草.
17	図17	菜園子張青	102	孫悟空	紺, 朱	背面	背中全体に孫悟空. 背面上部から両肩, 上腕にかけて毛を用いた分身の術の様子.
18	図18	白日鼠白勝	106	火炎を吹く龍	紺, 朱	正面	左腕から胸部にかけて火炎龍. 右腕にも龍の鱗? 左腕に龍の背びれを沿わす.
19	図19	金毛犬段景住	108	風神	墨, 朱, 藍	背面	背中前面に風神. 背中上部から左腕上腕部に掛けて風神の袋を沿わす.



〔図1〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
九紋龍史進 文政10年(1827)頃



〔図2〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
九紋龍史進 文政10年(1827)頃



〔図3〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
九紋龍史進 文政10年(1827)頃



〔図4〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
短冥次郎阮小五 文政10年(1827)頃



〔図5〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
短冥次郎阮小五 文政10年(1827)頃



〔図6〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
浪子燕青 文政10年(1827)頃



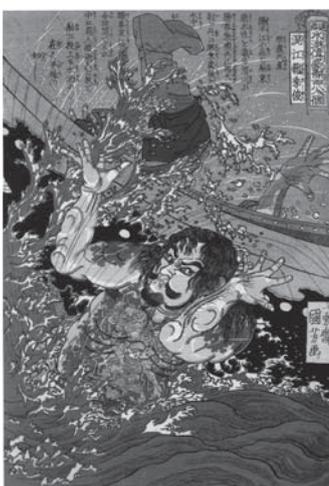
〔図7〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
浪子燕青 文政10年(1827)頃



〔図8〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
花和尚魯知深初名魯達 文政10年(1827)頃



〔図9〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
設遮欄穆弘 文政10年(1827)頃



〔図10〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
混江龍李俊 文政10年(1827)頃



〔図11〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
船火兒張横 文政10年(1827)頃



〔図12〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
浪裡白跳張順 文政10年(1827)頃



〔図13〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
操刀鬼曹正 文政10年(1827)頃



〔図14〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
病大蟲節永 文政10年(1827)頃



〔図15〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
鬼臉児杜興 文政10年(1827)頃



〔図16〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
早地忽律朱貴 文政10年(1827)頃



〔図17〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
菜園子張青 文政10年(1827)頃



〔図18〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
白日鼠白勝 文政10年(1827)頃



〔図19〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
金毛犬段景住 文政10年(1827)頃



〔図20〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
活閻羅阮小七 文政10年(1827)頃



〔図21〕葛飾北斎筆  
『新編水滸画伝』  
松を折て魯智深薰超薛覇を懲す 一部



〔図22〕歌川国芳  
《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》  
神機軍師朱武 文政10年(1827)頃



〔図23〕葛飾北斎筆  
『新編水滸画伝』  
神機軍師朱武



〔図24〕葛飾北斎筆  
『新編水滸画伝』  
小旋風柴進

## An Analysis and Consideration of *Horimono*: In Relation to *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori* by Utagawa Kuniyoshi

OHNUKI Naho

Abstract:

The development of Japanese tattooing and the creation of *horimono* and its concept are said to be profoundly related to the popularity of the famous Chinese novel *Suikoden* (*Tales of the Water Margin*). It was around 1827 when Utagawa Kuniyoshi's work, *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori* (*The 108 Heroes of the Popular Suikoden*), was published. This pioneering series of *nishiki-e* (polychrome woodblock prints) depicted characters with whole body tattoos of motifs from *Suikoden*. These *nishiki-e* became popular partly because of the *Suikoden* boom in the literary world at the time. It is said that *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori* established the genre of *musha-e* (warrior prints). This was not only because of the popularity of *Suikoden*, but also because this visualization of the Japanese hero image had strongly influenced the public. I believe Kuniyoshi's prints in *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori* represented the outlaw hero images that Edo people demanded at the time, in addition to the original hero images of the story itself. In this paper, I analyze the meaning of *horimono*, Kuniyoshi's intentions in using *horimono* in his designs and the effects he desired in adding the *horimono*.

Keywords: tattoo, Utagawa Kuniyoshi, *Tsūzoku Suikoden Gōketsu Hyakuhachinin no Hitori*, *Tales of the Water Margin*, outlaw hero

### 歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》におけるほりものの分析と考察

大貫 菜穂

要旨：

本論文では、江戸時代に萌芽した装飾性の強いイレズミ「ほりもの」を論じるうえで重要な作品となる歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》を分析し、国芳という一絵師の作品で表現された「ほりもの観」を考察する。

ほりものという観点から国芳の《通俗水滸伝》を見た時、何故国芳はほりものを多く描いたのか、ということが問題となる。国芳は現存する《通俗水滸伝》74図の中で、人数にして15人、シリーズ内の作品数にすると19枚もの錦絵にほりものをえがいた。この多数のほりものに直面した際、国芳がこのほりものを必要とした理由、そしてほりもので何をしようとしたのか、ほりものを入れることで人々が望むヒーロー像とほりもの像はどのようなものだったのか、を知ることが肝要ではないかと思う。

以上より時代が持っていた武者豪傑や勇ましさへの憧憬を前提とし、《通俗水滸伝》のほりものの分析よりほりものが持っていた効果を考察した。