

## 十二のペアを推理する

——国芳「唐土廿四孝」の制作過程について——

木佐敬久

はじめに

浮世絵師・歌川国芳の中判「唐土廿四孝」シリーズは、十九世紀半ばに制作された。国芳作品の中でも洋風表現を最も意欲的に開拓したシリーズである。中判は大判の半分の大きさであり、当時の慣習からみても、二枚一組で制作されたと考えられる。版の構成が似たもの同士を組み合わせれば、手間を省き、彫り摺りの質を向上させ、経済的にも効率化できるからである。では、二十四点、つまり十二組のペアは、どのような組み合わせで版木に彫られ、摺られたのか。試行錯誤の末、この「版木ペア」十二組を確定することができたうえ、ペア内でどちらの作品が右に位置し左に位置するかについても確定できたので、報告したい。また、これによって明らかになってきたこのシリーズの制作過程や、国芳の作意とその変化につ

いても、ある程度くわしく報告するつもりである。

この「版木ペア」十二組を確定することは、国芳の制作意図を具体的に明らかにするだけでなく、国芳作品の制作過程の解明につながる。実際に、研究を進めるにつれて、国芳が制作プランを変更しながら、スタッフに〈符丁〉を使って変更を指示していた制作過程が具体的に浮かび上がった。また、ペアとなった二点の作品には、左右の各作品の人物が向かい合わせになるなどのバランスが考慮されているほか、色の使い方、野外や室内などの舞台、蘭書の同じ図版から採ったモデル、など様々な共通性が見られ、中には、ペアの二点を二枚続きとしても鑑賞できるように、背景に連続性をもたせたものさえ存在している。これによって、国芳がどんなことを考えながら制作を進めていったのが、ペア作品という具体的な事実を基に理解することができるようになった。たとえば、室内風

景を野外に置くという破天荒な作品（関子齋）がなぜ誕生したのか、といった謎についても、有力な根拠を示すことができるようになったのである。

さらに作品の制作順序についても、確実に推定できるようになった。これによって、このシリーズ全体の構造と制作態度の変化（例えば最初のほうは、色版の共通性にかまわずに贅沢に色を使って意欲的であったのが、最後のほうになると、色版の共通性がすぐにわかるように配色が単純化されるし、前期は丁寧であった〈符丁〉の付け方が、後期では簡略化される）を知ることができるようになった。

もつとも、すべては基礎となる事実の確定にかかっている。したがって、本稿の目的はペアの論証を第一の目的としており、国芳の制作意図等についてはできる範囲で触れることにする。また、ペアの論証は主観的な判断に左右されないように、徹底的にデータを基に進められ、推理される。そのため、次々とデータを確認していくという作業は、ある程度読者に根気を強いることになるかもしれないといと危惧している。筆者としては読みやすさにも配慮したつもりではあるが、論証の性格上、やむをえない部分は残る。もつとも、疑問な点があればだれでも確認できるように、図版もなるべく大きく掲載し、二十四点全体のデータを一覧できるように、表もなるべくわかりやすい形で載せることにした。

また、読者の中には、重箱の隅をつつくような数多くのデータが

なぜ論証に必要なのか、と疑問に思われる方もいらっしゃるかもしれない。その点については、この「唐土廿四孝」独特の事情が関係している。このシリーズは名主印が押された作品が二点（筆者が見つけた一点を加えても三点）しかない。他のシリーズは大たい名主印が何種類かに分かれていて、それが大きな手掛かりになっている。その手掛かりが失われているのである。また、版元印の位置も手掛かりの一つであるが、その版元印は全くない。さらに、国芳が非常な意欲をもって取り組んだ実験的なシリーズであるため、ペアの組み替えが行われ、三段階のペアとなっている。そのため、二点の色調はよく合うのに、題字の字形が合わないといった矛盾がしばしば生じることになる。これも探究者を困惑させ、数多くのデータとその整理が必要になった一因である。

このような事情を呑み込んで、読者が論証の大きな方向を見失わずに本稿を読んでいただければ、私自身が味わったように、最初はとでも解けそうにないジグソーパズルが次第に解けていくような喜びを、味わっていただけだと信じている。

ところで、今年二〇〇九年の六月、筆者は国芳の二つの中判シリーズ、「通俗水滸伝豪傑百八人之内」（二十四点。名主印が一印から二印の時代、弘化から嘉永年間の発行で、「唐土廿四孝」とほぼ同時期）と「本朝廿四孝」（なぜか二十六点。一印の時代で弘化年間（一八四四〜四八年）の発行）の組み合わせについても、解明に成功した。「唐

「唐土廿四孝」の経験を生かすことができたのも大きい。名主印のほとんどない「唐土廿四孝」のペア解明がいかにか特殊な難しさを抱えていたかを痛感することにもなった。「通俗水滸伝豪傑百八人之内」と「本朝廿四孝」のペアの論証については、機会を得て報告したいと思っている。

なお、国芳の「唐土廿四孝」には、嘉永六年（一八五三）の年月印のある横大判の「唐土廿四孝」（和泉屋市兵衛版）もあり、六図だけ知られている。本稿では「唐土廿四孝」を、中判シリーズを指すものとして使用した。

## 第一章 版木ペア証明のための準備

まず、図1で「版木ペア」十二組をカラーで示しておいた。シリーズの全体像がわかるように、グループに分けてほぼ制作順に配列してある。作品名の前の数字（1〜24）は作品番号であるが、実は後で証明するように、落款が書かれた順序を示す番号（落款番号）である。次に、図2で「落款と芳桐印」の一覧を、落款番号順に載せておいた。落款の連続性と変化をこれで辿ることができる。図1「版木ペア」と図2「落款と芳桐印」は、ペアを論証する際に参照しやすいように、二点ずつも一度、論証箇所の付近に分散して掲載した（落款と芳桐印）はほぼ原寸大で再掲）。

シリーズの二十四点の絵の図版は、現在のところ最も摺りが早い

と思われる版（「初摺り」をこの意味で用いる）をそろえた。初摺りが複数ある作品は、筆者の利用できる範囲内で、なるべく摺りや保存状態のよさなどの条件を考慮して選んだ。最も多い十三点は、ドイツの旧プルヴェラー・コレクションである（以下プルヴェラーと略す）。そのうち、原画が筆者の手元にはない八点は、二〇〇〇年のレンペルツ社の売立てカタログ——LEMPERTZ AUKTION 797, JAPANESE PRINTS Gerhard Pulverer Collection, 1 DEC. 2000 COLOGNE——から採った。そのほかは、山口県立萩美術館・浦上記念館（以下「山口県美」と略称）所蔵品から七点（2張孝・張礼、11朱寿昌、12関子鸞、15蔡順、16陸績、21黄香、22黄庭堅）、筆者所蔵品から三点（3董永、5剡子、14仲由）、個人蔵から一点（7漢文帝）を採用した。なお、「8曾参」は、名主印のある筆者所蔵品（図21）が極初摺りであるが、落款部分の裁ち落としが大きいので、色版が同じプルヴェラー（初摺り）を採用した。

なお、採用したプルヴェラーの内訳は、筆者所蔵品が五点（4呉猛、10庾黔婁、17王裒、18郭巨、20唐夫人）、レンペルツ社の売立てカタログから八点（1大舜、6孟宗、8曾参、9王祥、13姜詩、19楊香、23丁蘭、24老萊子）となっている。

### 1 落款

作品名の前の落款番号は、落款の詳しい筆跡分析から確定してい

前期A (二勇齋国芳画) 1 「天」グループ

I組



4 呉猛

1 大舜

II組



2 張孝・張礼

3 董永

前期A (二勇齋国芳画) 2 丸隅グループ

III組



5 刻子

7 漢文帝

IV組



8 曾参

6 孟宗

前期A (二勇齋国芳画) 3 落款ペアそのまま

V組



10 庾黔婁

9 王祥

前期B (無落款)

VII組



14 仲由

13 姜詩

VI組



12 閔子騫

11 朱寿昌

後期 (二勇齋国芳画) C (二行書き) ペア 1

VIII組



16 陸績

15 蔡順

XI組



22 黄庭堅

21 黄香

後期（一勇齋国芳） 3 D（二行書き）ペア

IX組



20 唐夫人

17 王哀

後期（一勇齋国芳） 2 混成ペア

XII組



24 老萊子

23 丁蘭

X組



18 郭巨

19 楊香

\* 詞書は過って「江革」

るが、その証明は第六章で行う。落款は、版下絵の絵の部分を描いた直後に国芳自身によって書かれ、そのあと題字、次に詞書の順に版下絵が出来上がっていったと推定される（この点も、後で順次証明する）。

落款段階のペアを「落款ペア」と称し、版木段階（最終段階）の「版木ペア」と区別する。なぜなら、結論を先取りして言えば、「版木ペア」十二組のうち、「落款ペア」と異なるペアが半数の六組存在するため、両者を区別する必要があるからである（残りの六組は、「落款ペア」がそのまま版木ペアになっている）。

落款番号1と2、3と4、5と6……というように隣り合う奇数と偶数番号の作品が、落款段階（＝版下絵の最初の段階）でペアになっている。そして、奇数番号の作品は版下絵の右側に、偶数番号の作品は左側に配置されている（この証明も第六章で行う）。

「唐土廿四孝」は落款の形式によって、次のようにA～Dの四種類に分類できる。（図1参照）

〔前期〕 A、一勇齋国芳画（二行書き）

I～VI組（計六組、落款番号1～12）

B、無落款…VII組（計一組、落款番号13～14）

〔後期〕 一勇齋国芳…VIII～XII組（計五組、落款番号15～24）

C、二行書き（四点、落款番号15～18）

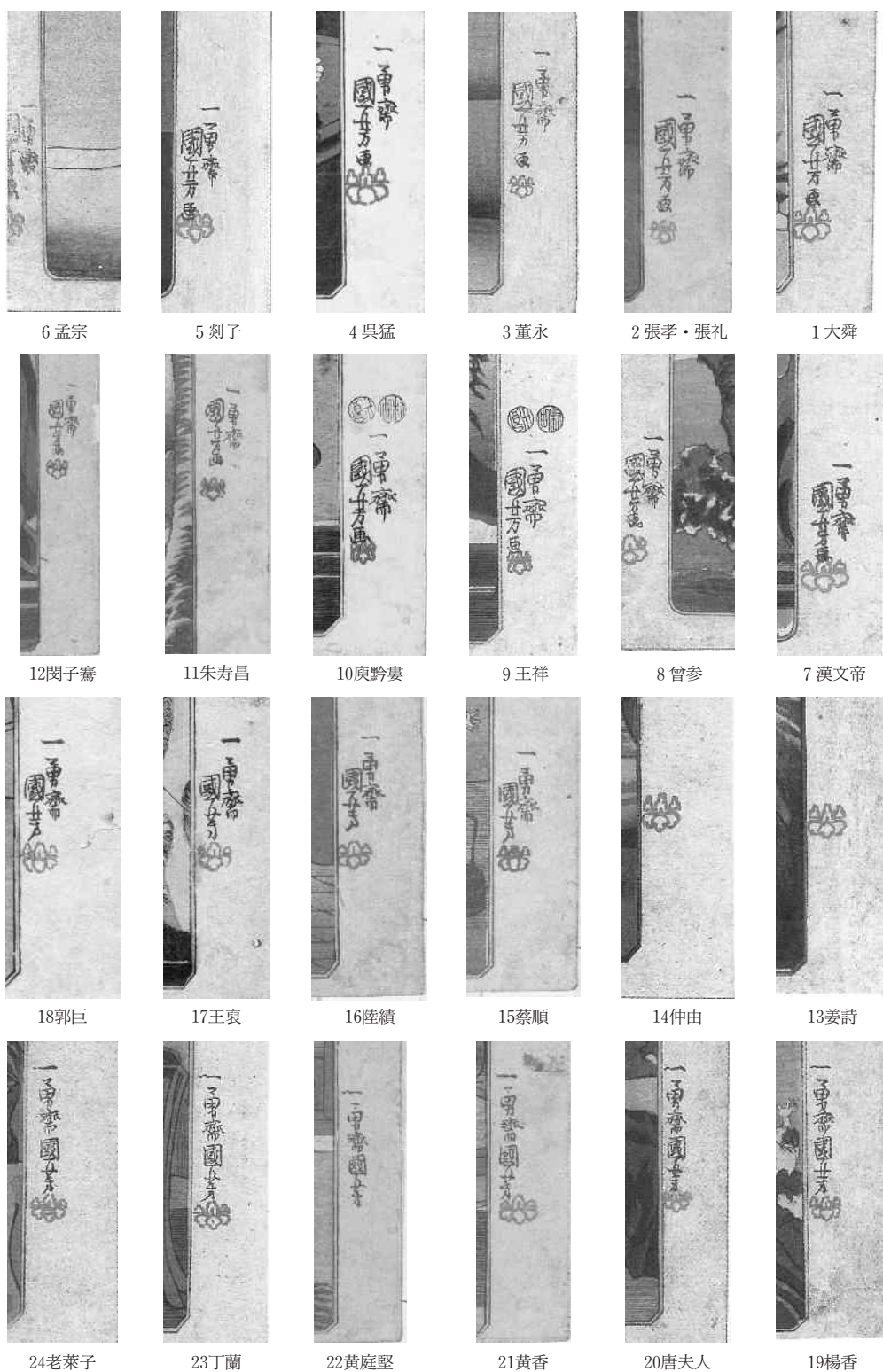


图2 落款·芳桐印一覽 (落款番号順)

D、一行書き（六点、落款番号19〜24）

なぜ、前期と後期という前後関係がわかるかを簡単に説明してこう。

「二十四孝」物は、室町末期に中国から渡来して以来、絵本や浮世絵の形で多数出版され、人物の入れ替えがあるが、1の大舜は常に一番に位置しており、そのほか上位の常連組もほとんど前期に含まれている。表1でこの点を確認しておこう。

「唐土廿四孝」の作品順序は独特のものではあるが、江戸後期の1〜7（剡子）までの上位はすべて前期に含まれていることがわかる（「唐土廿四孝」の2張孝・張礼は、8江革の代わりに入った形になっている）。また、前期は意欲作ぞろいだが、後期、特に「一行書き」になるとマンネリ化の傾向が見られる。

このような理由から、「前期↓後期」という順序が想定され、前期の中では「1大舜」の属する「一勇齋國芳画」落款のAグループが先で、無落款のBが後となる。後期の中では、Aと同じ二行書きのCから、一行書きのDへ、という順序が想定される。

そして、落款の筆跡鑑定の結果も、A↓C↓Dという流れを実証しているのである（詳しくは第六章）。

図1は、落款ペアではなく、最終的な「版木ペア」によって示し、制作全体の構造がみえるようにグループに分けて配置した。最初の

A1「天」グループ（落款番号1と4、3と2）、二番目のA2「丸隅」グループ（5と7、6と8）は、グループ内で落款ペアからの組み替えが行われている。三番目のA3「落款ペアそのまま」グループ（9と10、11と12）は、文字どおり、落款ペアがそのまま版木ペアになっている。

四番目は前期B（13と14）、五番目は後期Cの半数（15と16）で、これらもそれぞれ、落款ペアがそのまま版木ペアになっている。六番目は後期二行書き（C）と一行書き（D）の混成グループ（17と20、19と18）で、落款ペアからの組み替えが行われている。最後の七番目は、後期D（二行書き）の残り四点（21と22、23と24）で、落款ペアそのままである。

このように、版木ペア十二組の半数の六組は、落款ペアと版木ペアが食い違っている。つまり、最初の版下絵を半分に分けて別のペアを作り、版木に（裏返しに）貼ったことになる。この場合の版木ペアの制作順序や、左右の位置関係については、落款ペアのときの制作順序や左右関係その他の条件から推定した（第五章、第六章、第七章を参照）。

以上の説明からおわかりのように、落款が酷似している事実は、必ずしも版木ペアである証拠とはならない。その典型的な例は後期の「混成」グループで、「一勇齋國芳」という落款は共通でも、二行書き（C）と一行書き（D）という異なる落款形式をもつ作品が、

表1 二十四孝の説話順序の違い

[唐土廿四孝] (落款順)	江戸後期型			江戸前・中期型			
	初願日記故事所収巻一 二十四孝	北斎漫画 八編	二十四孝絵抄 (「唐土廿四孝」 に影響)	全相二十四 孝詩選	嵯峨本 二十四孝	明暦二年刊 二十四孝	二十四孝 図会
弘化～嘉永	室町末期の 渡来	文政元年	天保13年	室町末期の 渡来	慶長後半 (17世紀初頭)	明暦2年 (1656)	文政2年 (1819)
			草加定環・ 編選				南里亭 其楽・編
歌川国芳		葛飾北斎	浦川公佐・画				葛飾戴斗・ 画
							文政5年 再刻
1 大舜	1	1	1	1	1	1	1
2 張孝張礼	なし	なし	附2	22	21	21	21
3 董永	6	6	6	13	12	12	12
4 呉猛	11	11	11	21	20	23	23
5 劔子	7	7	7	18	17	17	17
6 孟宗	23	23	23	4	4	3	3
7 漢文帝	2	3	2	2	2	2	2
8 曾参	3	2	3	6	6	6	6
9 王祥	12	12	12	7	7	7	7
10 庾黔婁	16	16	16	20	19	19	19
11 朱寿昌	15	15	15	17	16	16	16
12 閔子騫	4	4	4	5	5	5	5
13 姜詩	20	20	20	9	9	9	9
14 仲由	5	5	5	なし	なし	なし	なし
15 蔡順	18	18	18	19	18	18	18
16 陸績	9	9	9	24	24	20	20
17 王裒	21	21	21	15	14	14	14
18 郭巨	13	13	13	16	15	15	15
19 楊香	14	14	14	12	11	11	11
20 唐夫人	10	なし	10	11	10	10	10
21 黄香	19	19	19	14	13	13	13
22 黄庭堅	24	24	24	10	23	24	24
23 丁蘭	22	22	22	3	3	4	4
24 老萊子	17	17	17	8	8	8	8
	8 江革	8 江革	8 江革	23田真	22田真	22田真	22田真
		10 (九と誤 記) 鶴山南	附1 田真・ 田広・田慶	江革なし	江革なし	江革なし	江革なし
		ずれが大		1番ちがい			

徳田進『孝子説話集の研究』（近世篇、中世篇）のデータを参考に作表。「二十四孝絵抄」の順序は岩切友里子氏のご指示による。『北斎漫画』『二十四孝図会』は筆者調べ。網かけが一番違いのずれ。



表2 題字の字形（落款順）

		落款ペア		題字				版木ペア	
				土	廿	四	孝 ほか		
前	天グループ	1	大舜		ナ	四	土テン	版木ペア	
		2	張孝張礼	二重枠	廿	二本足	土テン系	版木ペア	
		3	董永		廿	二本足	孝	版木ペア	
		4	呉猛		ナズレ	二本足	孝	版木ペア	
	丸隅グループ	5	刻子					版木ペア	
		6	孟宗		ナ	四	土テン	版木ペア	
		7	漢文帝					版木ペア	
		8	曾参		ナ	四	土テン	版木ペア	
	その他	9	王祥		土	十	四	孝	版木ペア
		10	庾黔婁						
		11	朱寿昌			ナ	四	土テン	版木ペア
		12	関子騫			ナズレ	二本足	孝	版木ペア
	無落款	13	姜詩						
		14	仲由		ナ	四	土テン	版木ペア	
後	一行	15	蔡順		廿	四	孝	版木ペア	
		16	陸績		ナ	四	孝	版木ペア	
	17	王裒		廿	二本足	土テン	版木ペア		
	18	郭巨		ナ	四	孝	版木ペア		
一行	19	楊香		廿	四	土テン	版木ペア		
	20	唐夫人		ナ	四	孝	版木ペア		
	21	黄香		廿	四	土テン	版木ペア		
	22	黄庭堅		ナ	四	孝	版木ペア		
	23	丁蘭		ナズレ	二本足	土テン	版木ペア		
	24	老萊子		ナズレ	四	孝	版木ペア		

ペアになっているのである。

## 2 題字の字形

版木ペアの証拠とならないのは、題字（唐土廿四孝）の字形も同じである。例えば「1大舜、4呉猛」は版木ペアだが、字形は「廿四孝」の部分で違っている。「呉猛」と字形が全く同じなのは「12関子騫」だけであるが、題の地色が赤と青で違い、芳桐印の大きさ・形も全然違うので、版木ペアではありえない。

「二十」の字形では、カタカナのナと漢字の十を横に並べた字形

（ナ型）が多数派で、「廿」という字形は少数派であるが（表2）、字形がどれとも合わない半端な作品がある。「ナ・四・孝」という組み合わせの「16陸績」はその一つであり（代わりに「ナ・四・孝」という作品が18、20、22の三点ある）、題字の字形が版木ペアの証拠にならないという端的な例である。

では、題字の字形の一致は何を意味するかといえば、版下絵に筆耕（文字書き職人）が題字を書き入れる段階（題字段階——落款段階と版木段階との中間段階）で、国芳が考えた別案の版木ペア（の符丁）である、と考えている。実際、題字段階のペアと見なされる作品には、絵柄などの共通性が多く見られる。たとえば「4呉猛」と字形が同じ「12関子騫」は、エンゼル風の童子という点で共通するほか、舞台はソファが置かれているように元は室内であり、その点でも室内風景の「4呉猛」と共通性がある。後期で半端な作品が目立つのは、「ナ・四・孝」の三点のうち二点をペアにし、残りを「ナ・四・孝」（一点）とペアにするというように、まだ国芳の考えが固まっていない案だったからではないかと考えている。

### 3 芳桐印と色版

これから、版木ペアごとになぜその二点がペアであるかを論証していくが、その主な論拠となるのは色版の段階の共通性、つまり、①芳桐印の大きさや形・位置と、②色版構成の共通性である。色版構成では、題・詞書の地色に注目することが多い。これらの地色を同じ色にすることが、摺りの効率化につながるからである。

芳桐印については、思いがけない事実気がついた。版木ペアごとに芳桐印が違うだけでなく、同じ版木ペアで非常によく似た芳桐印同士でも、細部に必ず違いが見つかることである。つまり、芳桐印は一つずつ全部違って、他の国芳作品でも同様である。ということ、芳桐印は印章（ハンコ）ではなく手描きなのである。

「唐土廿四孝」では、芳桐印が落款の最後に重なっているケースが目立つので（「7漢文帝、5刻子」「9王祥、10庾黔婁」、最終的な芳桐印は、常識どおり、校合摺りに赤の色版を指定する際に描き入れられたと考えられる。版木ペアと落款ペアが食い違うケース（「1大舜、4呉猛」「3董永、2張孝・張礼」「7漢文帝、5刻子」「6孟宗、8曹參」など）では、芳桐印は落款ペアでは違いが大きく、版木ペアで共通性が高い。したがって、芳桐印が酷似するということは、版木ペアの決定的な証拠と考えられる。

## 第二章 十二組の証明（1）——前期——

### 第一節 B無落款グループ

B（無落款）は図1の分類である。このグループは、二点しかない特異なグループであり、版木ペアとしての証明もわかりやすいので、最初に取り上げる。ただし、数多くの重要な特徴をもっているので、やや長めの記述になる。

#### 証明① 無落款ペア VII組 「13姜詩、14仲由」

「姜詩」は次のような話だ。姑が遠くの川の水と、魚の膾が好物だったため、嫁は遠くの川へ水を汲みに行き、夫の姜詩の獲ってきた魚で膾を作っていたが、或るとき突然、家のそばに泉が湧き出て、水質も遠くの川の水と同じうえ、毎日二匹の鯉が躍り出たという。

この「姜詩」に描かれた女性（姜詩の妻）が半裸であるのは、特に必然性はない。国芳は、西洋的な裸婦像を描きたかったのではないかと思われる。女性のポーズも天使が空を飛んでいる姿を連想させる。なお、突き出た岩の形は、国芳の三枚続き「鬼若丸と大鯉」（鈴木重三編著『国芳』平凡社、一九九二年、72図）の陸地に似ており、水練を得意とした国芳がたびたび目にした（水面を進む船の舳先）のイメージから発想されたものと思われる。

「仲由」は、孔子の一番弟子の子路（仲由）が、若い頃毎日遠く



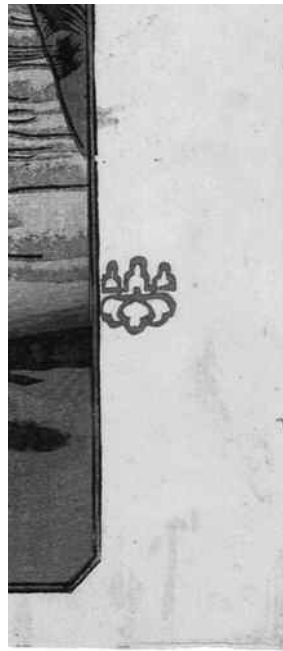
14 仲由



13 姜詩

図3 無落款ペア VII組 雲の形がつながっている

へ米を背負って出かけ、賃金をかせいで父母を養ったという話。徳川家康の遺訓は「人の一生は重荷を負って遠き道を行くが如し」という有名な言葉で始まるが、重荷を負って遠い道歩く男の憂鬱な気分が、風景全体で表現されているところに、近代的な感覚が表れている。俠客のような快男児・子路（仲由）にこのような憂鬱な表情を与えたところに、〈徳川嫌いで豊臣びいき〉の浮世絵師・国芳の風刺精神を見ることが可能かもしれない（もともと「憂き世」を「浮き世」に転じたところに「浮世絵」の由来がある）。



14仲由



13姜詩

図4

表3 芳桐印の大きさ (落款番号順)

期	落款	落款ペア (制作順)	芳桐印		版木ペア	備考		
			大きさ	(横幅)				
前期	一 勇 齋 國 芳 画	天グループ	1 大舜	大	11ミリ		「大」	
			2 張孝張礼	小	8ミリ	版木ペア	「小」が不自然	
			3 董永	小	7.5ミリ			
			4 呉猛	大	12ミリ			
	丸隅グループ	5 刻子	大	11ミリ			「大」グループ	
		6 孟宗	大	11ミリ (推計)	版木ペア			
		7 漢文帝	大	14ミリ				
		8 曾參	大	11ミリ (推計)	版木ペア			
	落款ペアそのまま	9 王祥	小	8ミリ		版木ペア	「小」グループ	
		10 庾黔婁	小	8ミリ				
		11 朱寿昌	小	8ミリ				
		12 閔子騫	小	9ミリ				
無落款	13 姜詩	大	11.5ミリ		版木ペア	「大」が不自然		
	14 仲由	大	11.5ミリ					
後期	一 行	15 蔡順	小	9.5ミリ	版木ペア	「小」は前期の「小」につながる		
		16 陸績	小	10ミリ				
		17 王裒	小	9ミリ				縦8ミリ
		18 郭巨	小	10ミリ				縦8.5ミリ
	一 行	19 楊香	小	9ミリ	版木ペア	縦7.5ミリ		
		20 唐夫人	小	9ミリ				縦7ミリ
		21 黃香	大	12ミリ				
		22 黃庭堅	なし					
		23 丁蘭	大	11ミリ			版木ペア	「大」グループ
		24 老萊子	大	11ミリ				

この二点だけの共通点は数多い。

①まず、落款がない。この二点は、落款(段階)のペアがそのまま版木ペアになった六組の一つである。

もともとこのシリーズは、普通は絵の中におさめる詞書、題字(唐土廿四孝)、落款、芳桐印などを、絵の枠外に出してしまっている。なぜか版元印さえもない。また、初摺りはふつう「蠟引き」をして、油絵風の光沢を出しているが、どれも蠟引きは絵本体だけに施され、詞書や題枠内には施されていない。これら独特の方式は、

日本絵画および東洋絵画に顕著な文人趣味(絵画における文字の無批判的な混入)を取り去って、西洋絵画のように純粹に絵だけを鑑賞できるようにしたい、という意図から発したものと思われる。特にこの二点では、落款さえも絵を妨げないように省いたわけである。

② 絵柄もよく似ている。斜めの幹にたっぷりとした枝葉、青空に白雲、左向きで前傾姿勢の人物が、画面中央に同じような大きさで描かれている点などが共通する。

右に「仲由」を左に並べると、白雲がつながっていることである。

この二点は、続き絵としても鑑賞できるように企画された特別なペアなのである。また、白雲や濃紺の帯がスムーズにつながっていることは、色版の問題であるから、次の④と同様に、版木ペアである決定的な証拠となる(雲の続きぐあいは、後摺りの方が雲の輪郭が明確でわかりやすい)。

なお、この二点は、ペア内での作品の左右が絵柄からも判明する、という特殊なペアである。

表4 全体枠の地色一覧

期		版木ペア	初摺り	後摺り	
前	題高 「天」	1 大舜	黄	—	
		4 呉猛	黄	—	
		2 張孝張礼	黄	—	
		3 董永	黄	—	
	丸隅	7 漢文帝	黄	—	
		5 劔子	黄	—	
		6 孟宗	黄	—	
		8 曾参	黄	—	
	その他	9 王祥	黄	—	
		10 庾黔婁	黄	—	
		11 朱寿昌	朱	—	
		12 閔子騫	朱	—	
無 落款	13 姜詩	紺	黄		
	14 仲由	紺	黄		
後	二行	15 蔡順	黄	—	
		16 陸績	黄	—	
	二行と 一行の 混成	17 王裒	黄	—	
		20 唐夫人	黄	—	
		19 楊香	黄	—	
		18 郭巨	黄	—	
	期	一行	21 黄香	黄	—
			22 黄庭堅	黄	—
23 丁蘭			黄	—	
24 老萊子			黄	—	

④ 芳桐印の大きさと形も酷似している。横幅はともに一一・五ミリで、最も大きい部類に入る(表3)。上の三つの房では、左の房が右の房よりも高く、中央の房とあまり差がない。下の三つの房では、中央の房が左右の房よりも下に伸びている。芳桐印の位置も酷似する。

⑤ 色版や色調の共通性が顕著で、空のボカシの豪快なタッチなど、摺りの共通性が目立つ。

⑥ 初摺りでは、絵と詞書を含めた枠(「全体枠」と呼んでおく)の色がこの二点だけ紺であるが、摺りが遅くなると通常の黄になる(表4)。詞書の地色(以下「地色」は自明なので略す)は、摺りの早いほうは青、遅いほうは肌色になる(表5)。このように、色版の変化の規則性が共通するのは、版木ペアの証拠である。

初摺りで全体枠が紺、詞書が青とブルー系統で統一しているのは、全体枠内の画面の基調を、濃紺を主としたブルー系統で統一し、枠外の題枠・芳桐印の赤との対比を鮮やかにするとともに、枠内では人物の装束にだけ赤を使って、人物を強調しているのである。「仲由」で足の部分にのみ赤を使っているのは、重荷を負って「歩く」というテーマと合致している。

⑦ 題枠の位置(題高……全体枠の上端の延長部分からの垂直距離で示す)が一六ミリでびったり一致する(表6)。題枠は、落款を書くときの位置の目安になるので、落款以前に描かれていると思われる。題枠の位置が一致することは、落款ペアである証拠の一つだ。

⑧ 題字の字形(表2、一六七頁参照)や筆跡が共通し、題字段階でもペアであることを示している。落款段階、題字段階、版木段階

表5 詞書の地色一覧

— ……左に同じ

期		版木ペア	初摺り	後摺り (一番手)	後摺り (二番手)	後摺り
前	題高 「天」	1 大舜	薄黄	肌色		
		4 呉猛	青	—		緑
		2 張孝張礼	(極薄)肌色	肌色		緑
		3 董永	(極薄)肌色	肌色		緑
	丸隅	7 漢文帝	肌色	—	(極薄)肌色	緑
		5 刻子	肌色	—	(極薄)肌色	緑
		6 孟宗	青	—		緑
		8 曾参	青	—		—
	その他	9 王祥	肌色	—		—
		10 庾黔婁	肌色	—		—
		11 朱寿昌	肌色	—		茶色
		12 閔子騫	肌色	—		茶色
無落款	13 姜詩	濃い青	青	肌色	—	
	14 仲由	青	—	肌色	—	
後	二行	15 蔡順	肌色	—	—	—
		16 陸績	薄黄	—	—	—
	二行と一行の混成	17 王裒	肌色	—		—
		20 唐夫人	肌色	—		—
19 楊香		薄鼠色	肌色	—	—	
18 郭巨		薄鼠色	肌色	—	—	
期	一行	21 黄香	青	—	薄黄	緑
		22 黄庭堅	青	—	薄黄	
		23 丁蘭	肌色	—	—	—
		24 老萊子	肌色	—	—	—

と、最初から一貫してペアなのである。

なお、左右二点の背景がつながって、二枚続きとしても鑑賞できるようにした中判シリーズの国芳作品を、筆者は最近、ほかにも見つけた。「唐土廿四孝」とほぼ同時期の「通俗水滸伝豪傑百八人之内」シリーズのうち「石將軍 石勇」(右)と「中箭虎 丁徳孫」(左)のペアである(図5)。このように、ペアの場合は左右の人物

が向かい合う形が普通であり、互いにそっぽを向く形はとらない。「姜詩・仲由」がいずれも左向きなのは、流れを強調した形式といえる。

また、国芳の出世作で大判の「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」シリーズ(加賀屋版)には、つぶてを投げる「没羽箭 張清」とそれを防ぐ「大刀 関勝」(図6)など、二枚組作品が六組存在するこ

表6 落款高と題高（落款段階の指標）

		落款形式	落款ペア	落款高 (全体枠の 下端から)	題高 (全体枠の 上端から)	版木ペア	備考	
前 期	一 勇 齋 國 芳 画  二 行	天 グ ル ー プ	1 大舜	下 25ミリ	天 2ミリ	版木ペア		
			2 張孝張礼			版木ペア		
			3 董永	中 36ミリ	天 4ミリ	版木ペア		題が二重枠
			4 呉猛		天 3ミリ			
		丸 隅 グ ル ー プ	5 劔子	下 23ミリ	高 6ミリ	版木ペア		
			6 孟宗			版木ペア		左落款
			7 漢文帝	下 22ミリ	高 10ミリ	版木ペア		左落款
			8 曾參			版木ペア		
	落 款 ペ ア そ の ま ま	9 王祥	下 28ミリ	高 7ミリ	版木ペア	題枠の先端 尖る		
		10 庾黔婁		高 8ミリ				
		11 朱寿昌	上 84ミリ	中 18ミリ	版木ペア			
		12 閔子騫	上 76ミリ	中 13ミリ				
	無 落 款	13 姜詩			中 16ミリ	版木ペア		
		14 仲由						
後 期	一 勇 齋 國 芳 画	二 行	15 蔡順	中 40ミリ	中 13ミリ	版木ペア		
			16 陸績	中 41ミリ	中 14ミリ			
			17 王裒	中 39ミリ	天 2ミリ	版木ペア		題高は版木 ペアを指示
			18 郭巨	中 41ミリ	中 11ミリ	版木ペア		
		一 行	19 楊香	中 40ミリ	中 13ミリ	版木ペア		題高は版木 ペアを指示
			20 唐夫人		天 1ミリ			
			21 黄香	中 41ミリ	中 8ミリ	版木ペア		
			22 黄庭堅		中 9ミリ			
23 丁蘭	中 39ミリ	中 9ミリ	版木ペア					
24 老萊子	中 40ミリ	中 12ミリ						



「中箭虎 丁徳孫」



「石將軍 石勇」

図5 国芳「通俗水滸伝豪傑百八之内」シリーズ(中判)の二枚続き風)ペア



没羽箭 張清



大刀 関勝

図6 国芳「通俗水滸伝豪傑百八之内」シリーズ(大判)の二枚組



とが判明している。<sup>(3)</sup>これを中判に応用したのが、中判シリーズの「二枚続き風」二枚組ということになる。

## 第二節 A（一勇齋国芳画） 3 「落款ペアそのまま」グループ

落款が「一勇齋国芳画」であるA十二点は、図1で見たように、三つのグループに分けられる。

I～II組の四点は、題（唐土廿四孝）の高さ（題高…：天、高、中の三段階）が最も高い「天」グループであり、III～IV組の四点は、全体枠の四隅が丸くなっている「丸隅」グループである（表6）。

以上の二グループは、それぞれグループ内で落款ペアを組み替えて、版木ペアを作り出している。残りのV～VI組の四点は、「落款ペアそのまま」グループで、落款ペアがそのまま版木ペアになっている。

まず、証明の簡単な「落款ペアそのまま」グループから取り上げる。

### 証明② VI組 「11朱寿昌、12関子鶯」

「朱寿昌」は、父の妾であった実母と、七歳のときに別れた朱寿昌が、五十年後に母の嫁した秦の国を訪ねて奇跡的な再会を果たすという話。近代浮世絵研究のパイオニアである小島鳥水が、印象派の別称である外光派にふさわしい表現を、印象派以前に試みている

と評したように<sup>(4)</sup>、自然の中の光の表現がすばらしい。濃紺のバックの中ほどに、白雲を主とした白っぽい帯を靄のように浮かべて奥行きを出す手法は、先ほどの無落款ペア（姜詩、仲由）と初摺りの特徴である点で共通し、制作時期の近いことを思わせる。

「関子鶯」は、二人の弟を生んだ継母に、ひそかに虐待された関子鶯が、虐待に気づいた父が継母を離別しようとした際に、「母がいれば自分一人が寒くてすむが、母が去れば兄弟三人が寒い」と父を止めた、という話。

西洋画の聖母子像を連想させるとともに、先ほどの「姜詩」と同様、西洋的な裸婦像を描こうとした意欲が感じられる。前に述べたように、元は室内風景であったはずのものを、版木ペアの相手である「朱寿昌」に合わせて野外に持ち出したために、超現実主義的な趣のある傑作となっている。筆者は「朱寿昌」を最初に見たときに、マネの「草上の昼食」を連想した。地面の緑が下からのボカシになっているのが初摺りである。

この二点も共通点がわかりやすい。（以下、表2～表8は、証明ごとに毎回のように出てくるので、再掲はしない。とりあえず表2～表6については、前節の「無落款ペア」を参照されたい。）

① 芳桐印は小さく（表3）、下側が逆三角形に近い形をしている。落款との距離もかなり離れている。大きさがほぼ同じ「2、3」や「9、10」とは、形や位置が明確に違うことを、図8、10、17、18

図7 (落款ペアそのまま) VI組

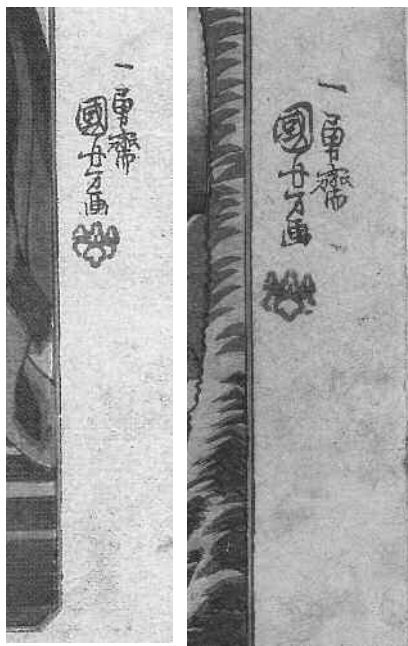


12 関子齋



11 朱寿昌

図8



12関子齋

11朱寿昌

によって確認されたい。

② 題が青なのはこの二点だけ(表7)、全体枠の朱色もこの二点だけ(表4、一七二頁参照)。詞書の肌色も共通する(表5、一七二頁参照)。

これらの配色は、青空を強調している。題の青はその端的な表明であり、全体枠の朱色や詞書・人肌・地面などの肌色は、青との対比によって青を強調している。

③ 落款の位置、つまり落款の高さ(落款高)が、二十四点中この二点だけ、飛び抜けて高い位置にある。表6で「上」と表したのがそれである。このことは、この二点が落款ペアであることを意味している。落款自体も一見して酷似しており、「一」の右下がりの

表7 題の地色一覧 — ……左に同じ

期		版木ペア	初摺り	後摺り	非常に遅い摺り
前	題高 「天」	1 大舜	赤	—	
		4 呉猛	赤	—	
		3 董永	赤	—	
		2 張孝張礼	赤	—	
	丸隅	7 漢文帝	赤	—	
		5 刻子	赤	—	
		6 孟宗	赤	—	
		8 曾参	赤	—	
	その他	9 王祥	赤	—	
		10 庾黔婁	赤	—	
		11 朱寿昌	青	—	
		12 閔子騫	青	—	
無落款	13 姜詩	赤	—		
	14 仲由	赤	—		
後	二行	15 蔡順	肌色	—	無色
		16 陸績	肌色	—	無色
	二行と一行の混成	17 王裒	赤	—	
		20 唐夫人	赤	—	
		19 楊香	赤	—	
		18 郭巨	赤	—	
	一行	21 黄香	オレンジ	肌色	
		22 黄庭堅	オレンジ	肌色	
		23 丁蘭	紺と茶	—	緑
		24 老萊子	紺と茶	—	緑
		初摺り 赤16、肌色2、オレンジ2、青2、紺と茶2			

感じ、「勇」の「マ」から「田」への続き具合、「國」の第一画など、多くの共通点をもつ。表6で見るとおり「題高」も「中」で共通する。前期では無落款ペア「13姜詩、14仲由」も「中」であり、この点からも無落款ペアと（少なくとも落款段階の）制作時期が近接していることがうかがわれる。

この「11朱寿昌、12閔子騫」のペアは、人物がいずれも左向きである点でも無落款ペアと共通している。

なお、題字の字形が異なるが、「閔子騫」は前述のように「4呉猛」と同じで、元は室内画という共通点を持ち、「朱寿昌」は「1大舜」と同じで、ともに野外を舞台としている。

証明③ V組 「9王祥、10庾黔婁」

「王祥」は、鮮魚を好む継母のために、魚を獲ろうとしたが、氷が厚くて獲れず嘆いていたところ、氷が裂けて二匹の鯉が飛び出し

図9 (落款ヘアそのまま) V組

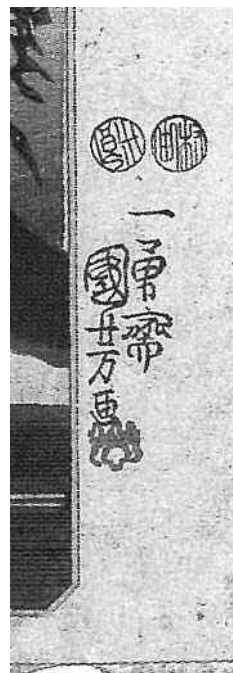


9 王祥

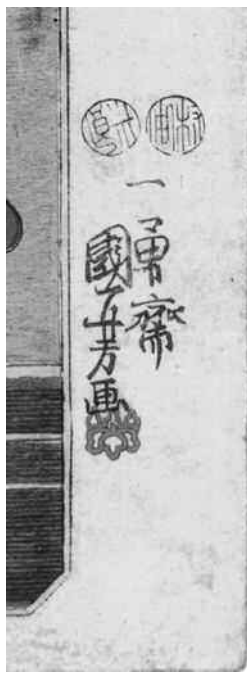


10 庾黔婁

図10 (落款ヘアそのまま) V組



9 王祥



10 庾黔婁

た、という話。前述の「姜詩」「閔子騫」が女性の裸体画を西洋風に堂々と描こうとしたのに対し、これは男性の裸体美をリアルに描き出した傑作である。男性の裸体美は、出世作の「水滸伝」以来、国芳が追求してきたテーマであるが、ここでは誇張を排し、西洋画的なリアルさを打ち出している。

「10 庾黔婁」は、故郷の父が病気になったのを、自分も体に異変が生じて察した庾黔婁が、官を辞して父のもとへ急行する場面を描く。西洋風の堂々たる騎馬像である。

これも初摺りでは、青空の中ほどに白っぽい帯状の靄があつて、



図11 10「庚黔婁」後摺り（筆者蔵）馬体にボカシが入り、従来の感覚ではかえって初摺りに見える

奥行き感を演出しており、この特徴を共有する「11朱寿昌」や無落款ペア（13姜詩、14仲由）と、制作時期が近接していることをうかがわせる。なお、「庚黔婁」は近年確認された初摺りと、従来の後摺りの違いが大きいので、図11に後摺りを掲げておく。後摺りのほうが馬体と地面にボカシが入り、従来の感覚では「初摺り」に見えるが、褐色の西洋馬の感じと画面の奥行きは、初摺りのほうがはるかによく表現されている。この騎馬像は後に「甲越川中島大合戦」（三枚続き、嘉永五年刊）の左の騎馬像に転用されたが、その焦げ茶色の馬も初摺りのほうに感じが近い<sup>(5)</sup>。

なお、詞書の題「庚黔婁」の「ゆ」の字が、字形のよく似た「度」<sup>(5)</sup>になっているが、このような文字の間違いは国芳作品にも

時々見られる。

この二点の共通点を挙げてみよう。

① 名主印（村田、米良の二印）が入っているのは、「8曾参」を除けばこの二点だけである。しかも、曾参では摺りの相当早い段階で削られてしまうが、この二点は後摺りでも名主印が残っている。二印は版下絵に押されたものであるから、芳桐印と同様に版木ペアの重要な証拠となる。

② 芳桐印は小さく、「11朱寿昌、12関子騫」「3董永、2張孝・張礼」とほぼ同じ大きさである（表3）。しかし、形に特徴があり、下側中央の房の先端だけが飛び出していて、あとは上下とも高さがそろっている（正方形に近い）。芳桐印の位置も、落款に一部重なるなどの点で酷似する。

③ 詞書はともに肌色である（表5）。「王祥」では、裸体を同じ肌色の詞書で補強している効果が著しい。また、「庚黔婁」では、詞書と地面の肌色で青空を上下から挟むとともに、濃い茶褐色（肌色と同系統）で人馬を浮き彫りにしている。肌色の効果的な使い方に共通点が見られ、国芳の作意をうかがうことができる。

④ 題枠の先端の尖った形は、この二点だけの特徴である。落款高はともに二八ミリ、題高は七ミリと八ミリで共通性が高い（表6）。落款は大きく、一見して酷似する。いずれも落款ペアであることの明証である。

⑤題字は「土」が「土」になり、「廿」は「十」を横に並べた形になるなど、字形・書体ともに独特であり、題字段階でもペアであることを示す。

以上で、この二点は、無落款ペア（13姜詩、14仲由）と同様に、終始一貫してペアであったことがわかる。

版下絵の左右も、王祥が右、庾黔婁が左であれば、人物の向きはお互いが向き合う形になり、自然である。人物が一人ずつの場合はこの人物の向きによって、作品が右か左かがかなり判別できる。この点にはつきり気が付いたのは、中判の「通俗水滸伝豪傑百八人之内」のシリーズの組み合わせを調べたときで、特にこの中判水滸伝は「唐土廿四孝」と違って、基本的に一点につき人物が一人なので、組み合わせが非常にわかりやすい。

人物の向きが違う作品を組み合わせる場合、お互いにそっぽを向くような形はとらないのが、二枚続き・三枚続きの場合の鉄則と言ってよい。中判の作品は、続き物でさえなければ個々の作品は独立しているから、ペアの人物の向きなどはどうでも構わないようにも思えるが、二点一組で実際に制作する立場では、美意識を逆撫でするような人物の配置は避けたいということなのであろう。

### 第三節 A1「天」グループ

次は、題高「天」グループの四点を取り上げよう。

#### 証明④ II組 「3董永、2張孝・張礼」

「董永」は、極貧の董永が、自分の身を売った金で父の葬式をすませ、主人となる金持ちの家に行く途中、出会った女性が「あなたの妻になります」と同行し、ひと月で沢山の織物を織って借金を返してくれた。自由になって帰る途中、以前出会った場所で妻はどこへともなく去ったという話。民話「鶴の恩返し」に似る。また、西洋画の天使の日本的表現とも見える（下半身は幽霊風である）。

妻と夫の上半身のポーズが相似形を成している点に、国芳の作意が感じられる。初摺りには白雲がなく、近年に確認された。従来の後摺り（図13）では、二人の間を白雲が横切っている<sup>(6)</sup>ので、この相似形の面白さが失われている。

「張孝・張礼」は、凶作のとき老母を養うため、木の実を拾いに山に入った幼い張礼（弟）が山賊につかまり、「煮て食うぞ」と脅されたが、「母にこの食を与えたらまた戻ってきます」と約束して家に帰ったところ、兄の張孝がこれを聞いて山に同行し、二人とも「死ぬなら自分が」と言い張ってやまない、という劇的な場面である。

後摺りでは、賊の頭上の葉と葉の間にある、細長い濃紺の空の部分、および山と左の葉との間の空が色落ちして、薄い青になっている（図14）。これは、濃紺のボカシに使った色版の細長い部分が欠



2 張孝・張礼



3 董永

図12 「天」グループII組

この二点の共通点は、次のとおり。

① 芳桐印がともに小さい（図17、18、一八五頁）。形も酷似する。形の特徴は、①左右の房は、上側の房が下側よりも横に張り出している。②下側三つの房が下端に向かう傾斜が、ゆるやかだ。芳桐印の位置は、「画」から離れてほぼその真下に来ている。

小さい芳桐印は前期でほかに「9王祥、10庾黔婁」「11朱寿昌、12関子騫」の二組があるが（表3）、厳密に言えばこれが最も小さいペアである。「9、10」は芳桐印が落款と重なっている点が違うし、「11、12」は、芳桐印の上側の房と下側の房がほぼ同じ幅であるなど、形がかなり違う。

けたために、起きた現象と見られる。



図13 「董永」後摺り（筆者蔵）  
初摺りになかった白雲を浮かべている



図14 「張孝・張礼」後摺り（プルヴェラー旧蔵）  
空の左右二か所に色落ちがある

なお、表3でわかるように「董永、張孝・張礼」の芳桐印の「小」は、周囲の「大」から孤立しており、かえって9〜12の「落款ペアそのまま」グループや、後期の15〜20に、同じ「小」が固まっている。このことは、版木ペア「董永、張孝・張礼」の制作順序がかなり繰り下がることを示唆している。この問題は後でまた検討することにしよう。

② 詞書は、初摺りではこの二点だけ「極薄い肌色」である。後摺りでは濃い肌色になり、もつと後摺りでは緑に変わる（表5）。この変化の共通性も版木ペアである証拠である。

③ この二点だけ、題枠が二重枠である。このことが何を意味するかは、後で検討する。

④ 題字の字形が「廿」であるのは、前期ではこの二点だけである（表2）。

なお、題は最も一般的な赤であるが、「張孝・張礼」は赤とは言っても、革服の質感に合わせた色合いに変化させているのが注目される。

証明⑤ 1組 「1大舜、4呉猛」

「大舜」は、堯・舜・禹で知られる中国古代の神話的聖王の一人・舜（敬して「大舜」と称される）が、少年時代に父と継母や弟（継母の子）から憎まれ、たびたび殺されそうにさえなるが、少しも恨まず父母に仕えたので、孝心が天に通じたか、田を耕すと鳥が来て雑草を抜いてくれ、象も助けに来たという。

詞書と地面が薄黄色であるのが初摺りであり、青空を上下から挟んで浮き立たせる効果を出している（表5）。

「呉猛」は、家が貧しくて蚊帳がなかったので、父が蚊に刺されないように、八歳の呉猛が自分は裸になり、蚊に刺されるままにし



ていた、という話。

エンゼルを画面に取り込んでいることもあり、寝ている父親の姿には、寝釈迦のヴァリエーションとして、十字架から下ろされたキリスト像を連想させるものがある<sup>(7)</sup>。

① 芳桐印は大きく、丸隅グループや無落款ペアに近い(表3)。形はこの二点だけの特徴がよく出ており(図17、18)、①下側の三つの房の高さがほぼ同じ、②形も左右対称で端正、③右上の房の下端の横棒が右に張り出している。位置も、落款にきっちり接しているのはこの二点だけである。

② 主人公の童子は、蘭書『東西海陸紀行』の図版のエンゼル三人のうち一人ずつをモデルにしており、版木ペアとするのに都合のよい事実である。二点の童子の筋肉表現は(モデルと異なるもの)の共通性が高い(図16)。

版木ペアとしての証明は以上で十分だが、ほかに「天」グループ四点のうち「董永、張孝・張礼」がペアとして確定した残りの二点だからペア、という状況証拠もある。

ところで、この版木ペアは、詞書が「大舜」は薄黄色、「呉猛」は青で一致しない。しかし、「大舜」の薄黄色は地面にも使われ、上下から青空を挟んで浮き立たせるという効果をあげているし、「呉猛」の青は、夏の夜空の上部にあって、夜空とは同系統の薄い色になっており、絵全体を伸びやかに見せている。版木ペアだから

図15 「天」グループI組



1 大舜



4 呉猛

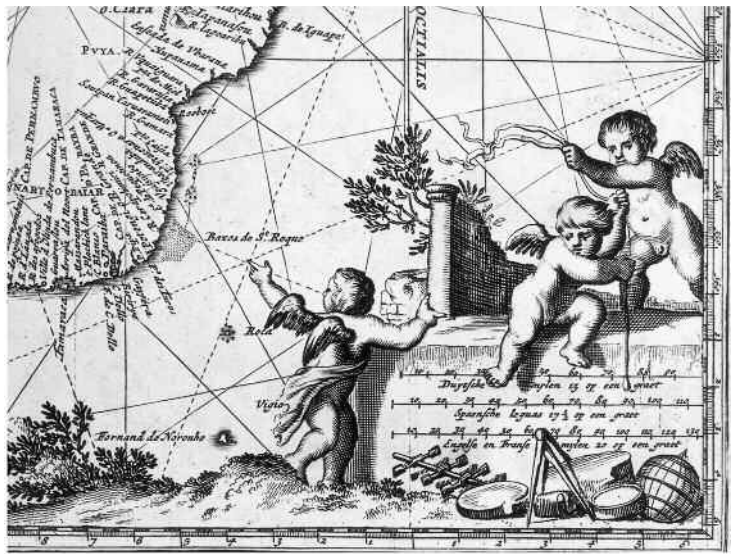


図16 蘭書『東西海陸紀行』の三人のエンゼル  
 (『浮世絵春秋』第2期第1号の勝原良太氏の論文より許可を得て転載)

と言って、詞書を一律に同じ色にしないのは、後出の「15蔡順、16陸績」でも同じであり、国芳は絵全体の効果を考えて詞書の配色も決めているのである。<sup>9)</sup>

もつとも、「大舜」の薄黄色（全体枠の濃い鮮黄色である鬱金とは、染料が異なる）は「呉猛」には使われず、「呉猛」の蚊遣りの炎に使われている茶褐色は「大舜」には現れないように、この版木ペアが

贅沢な色の使い方をしているのは確かである。この二点は最初に制作した版木ペアであると思われるが、その意欲が配色にも反映しているといえよう。

「大舜」「呉猛」ともにエンゼルをモデルとしていることは先に触れたが、この二点の国芳の作意として、東西の（聖人的帝王）を並べたのではないかと考えられる。「大舜」は中国古代を代表する聖人を描き、だからこそ「二十四孝」物でも常に一番に位置している。一方、「呉猛」に描かれた父親像は、単にその姿からキリストを連想させるだけでなく、帝王の色とされる黄色の服を着ており、頭の周りと身体全体も黄色い仕切りで囲われている（キリストは、いわば西洋社会の聖なる帝王であろう）。この黄色が煙に包まれた柱にも表れていて、エンゼルと「ヘキリスト」との間を立ち昇っていくこの煙は、昇天を象徴しているかのようなのである。長い柄の団扇を掲げたエンゼルのポーズも「ハレルヤ」と神を讃えているように見える。

「唐土廿四孝」には、このように西洋の宗教画を連想させる絵がいくつか見られ、「姜詩」「董永」の女性のエンゼルを思わせるポーズや、聖母子像を連想させる「閔子騫」についてはすでに触れたが、ほかにも何点かそのような例を見ていくことになろう（なお、同時代の日本の画家に、聖母子像を吉良上野介の首を抱く大石内蔵助の姿に換骨奪胎した先例があることについては、注13を参照）。

天グループの特徴とペアの組み替え

表6でわかるように、題高が「天」といっても、版木ペアには「張孝・張礼」は一ミリ、「董永」は四ミリの違いが目立つ。題高はむしろ「1大舜、2張孝・張礼」が二ミリで一致し、「3董永、呉猛」が四ミリと三ミリで近接し、この二組が落款ペアであることを示唆する。

もつと違いが大きいのは表6の落款高で、「1大舜、2張孝・張礼」が「下」の二五ミリ、「3董永、4呉猛」が「中」の三六ミリで完全に一致し、この二組が落款ペアであることを示している。

さらに、落款の筆跡を分析すると、「國」の第一画などに落款ペアでの共通点がみられる。特に次の点は、それぞれの落款ペアにしない際立った特徴である。

《1大舜、2張孝・張礼》 ①「マ」と「田」の間が大きくあいている。②「田」の第一画と第二画が続け字になっている。

《3董永、4呉猛》 ①「マ」は折れ釘流の「て」に近い。②「田」の上側の横棒が凸型に反っている。

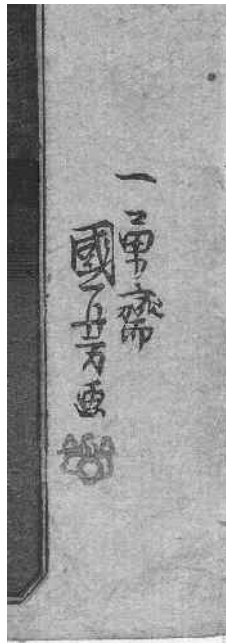
このように見えてくると、出発点の落款ペアは《1大舜、2張孝・張礼》《3董永、4呉猛》という組み合わせであったことは疑えない。この落款ペアが「天」グループの中で組み替えられて、最終的に「1大舜、4呉猛」「3董永、2張孝・張礼」という版木ペアに

図 17

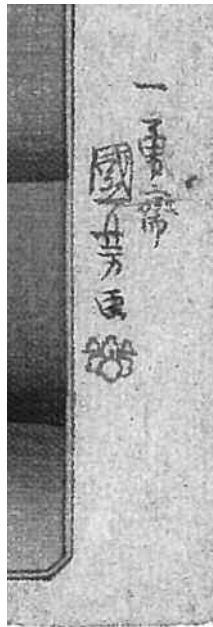


1大舜

図 18



2張孝・張礼



3董永



4呉猛

落ち着いたわけである。

ところで、先ほど「3董永、2張孝・張礼」の版木ペアだけが、題枠が二重枠になっていると指摘した。二重枠の外枠の幅は「張孝・張礼」が一七ミリ、「董永」が一七・五ミリで、他の作品とほとんど同じである。つまり、外枠を他と同じ大きさで書いた後、題字を書き入れるまでの間に、内枠を書き入れたことになる。

題枠は、落款を書く際の位置の基準になるため、落款以前に書くのが普通とみられる。つまり、題枠の位置や形は、普通は落款ペアを証明する重要な証拠となりうるが、この「二重枠」の二点は、落款ペアと異なることがすでに証明済みである。したがって、最初は落款段階で（正確には落款以前に）外枠だけを書き入れ、題字段階（題字を書き入れる直前）になって、新たなペアを指示する意味で内枠を書き入れ、二重枠にしたものと思われる。

二重枠を題字段階の現象と考えると、前期ではこの二点だけに、題字に「廿」という字形を使っていることも符合する（表2）。ただし、題字の字形が全部一致するわけではないのが問題である。「孝」が董永では「孝」（元は「學」の略字だが、当時は「孝」の略字として通用）になっている。ついでに言えば、「張孝・張礼」は後期の「17王裒」と同じ字形だが、「董永」と字形が完全に一致する作品は存在しない。このような事情があるため、この二点を、「4呉猛、12閔子騫」と同じように題字段階でのペアとは、すぐには決

められないのである。

「天」グループ四点は、題字段階でそのうち二点が「1大舜、11朱寿昌」「4呉猛、12閔子騫」と、グループの枠を越えてのペアが想定された。この二組は結局「1大舜、4呉猛」（天グループ内の組み替え）と「11朱寿昌、12閔子騫」（元の落款ペアと同じ）という版木ペアに落ち着く。一方「3董永、2張孝・張礼」も一応、題字段階のペアとして想定され、そのまま版木ペアとして決着する。このように、「天」グループは題字段階での変化が大きいという特徴をもっている。

人物の向きを、ペアの変遷に即して考えてみよう。

落款ペアの《1大舜、2張孝・張礼》は、大舜と張孝・張礼の童子同士が向き合う。《3董永、4呉猛》は、「呉猛」の父親（キリスト）が左側から、天女が右上へ飛び去るのを眺める形になる。

題字ペアの「1大舜、11朱寿昌」は、いずれも人物は左向きであるが、どちらの絵も右側に壁（大舜）の巨象、「朱寿昌」の幹）を作っている。どちらを左に置いても流れが阻害されるのが欠点だ。この題字ペアを御破算にした一つの理由かも知れない。「4呉猛、12閔子騫」は「閔子騫」を右におけば、一家と「呉猛」の父親が向かい合う形になる。

版木ペアの「1大舜、4呉猛」では「大舜」の大舜（中国古代の聖帝）と巨象が左を向き、「呉猛」の隠れた主人公である父親（西

洋古代の聖なる帝王・キリスト」と向き合う形になって、バランスがとれている。「3董永、2張孝・張礼」は、「張孝・張礼」の山賊が左を向いているので、長らく「張孝・張礼」が右、「董永」が左側で人物が向き合うと考えていたが、最近になって「11朱寿昌、12閔子騫」のように、人物が同じ方向を向くペアもあることを再認識して左右を入れ替えてみたところ、「3董永、2張孝・張礼」で背景の空がつかえることを見つけた。丘陵から山の稜線が自然な形でつながるのである。「唐土廿四孝」中、二枚続きとしても鑑賞できる例は「13姜詩、14仲由」の無落款ペアではなかったのである。また、この発見によって、「董永」だけではいくらか奇妙に見える土坡（丘陵）の存在理由も納得することができた。かねがね「唐土廿四孝」の背景は、ペアの変更に伴い修整されている場合がいろいろあることを感じていたが、この場合もその可能性が高い。また、もともと落款段階で「2張孝・張礼」が左側に位置し「3董永」が右側に位置していたのを、版木ペアでも引き継ぐ形になり、この点でも自然な配置となる（後期の「17王哀、20唐夫人」と「19楊香、18郭巨」の混成ペア二組も同様の例である）。

さて、落款ペアの《1大舜、2張孝・張礼》は、「二十四孝」物で大舜が常に一番に位置していることから、「唐土廿四孝」でも一番、つまり最初に描かれて、版下絵の右側に位置していると考えら

れる。実際、象の描写や、エンゼルをモデルにしている点などに、シリーズ最初の作品にふさわしい、国芳の強い意欲がうかがわれる。この落款ペアは、「13姜詩、14仲由」と同じく、第六章で述べる三種の左右判別法によらずとも左右が推定できる、特別な例の一つなのである。

「張孝・張礼」は表1（二六六頁）でわかるように、江戸前期・中期の「二十四孝」物では採用されるのが普通であったが、「唐土廿四孝」当時の江戸後期では省かれていた。「唐土廿四孝」が詞書や絵柄で参照したと思われる『二十四孝絵抄』では、二十四点のほかに「附言」で「二十四孝」物の異本の系統も述べて、「張孝・張礼」と「田真・田広・田慶」の絵と詞書を載せている（岩切友里子氏のご厚意で見せて頂いた同書「張孝・張礼」のコピーを見ると、その詞書を「唐土廿四孝」の種員が参照・模倣したことは疑えない）。したがって、「唐土廿四孝」で「2張孝・張礼」を採用したのは、『二十四孝絵抄』を参考にした可能性が高いが、「張孝・張礼」の採用は当時としての新機軸であり、国芳としても意欲を燃やしたに違いない。そのことが、「2張孝・張礼」を「1大舜」と落款ペアにしたことにも表れている。

また、国芳が挿絵を描いた合巻『七ツ組入子枕』には、唐物屋の下げ看板に、この「張孝・張礼」とそっくりの玉板油絵（ガラス絵）が描かれている<sup>⑩</sup>。玉板油絵のほうは、兄の張孝にあたる真ん中

の人物がいないが、賊と弟（張礼）のポーズや衣装はそっくりである。『七ツ組入子枕』は嘉永六年（一八五三）に刊行され、私の推定では「唐土廿四孝」の「張孝・張礼」の制作よりは少し後になるが、実際にこのような玉板油絵があつたのをモデルにして国芳が「張孝・張礼」に取り入れたのかも知れない（逆に、「張孝・張礼」には別にモデルがあり、「張孝・張礼」の主要部分を国芳が『七ツ組入子枕』に自己コピーした可能性も考える必要がある）。いずれにしても、革服の見事な質感に表れているように、「張孝・張礼」が最初の落款ペアにふさわしい意欲作であることを裏付けているといえる。

《3董永、4呉猛》が二番目の落款ペアである点にも、それなりの理由がある。「呉猛」は先に述べたように、同じ絵の三人のエンゼルのうちの二人をモデルにした点で「1大舜」とつながる。一方で「呉猛」は、童子をいかにもエンゼルらしく描き、寝ている父親の像は十字架から下ろされたキリストを連想させる点で、西洋の宗教画の雰囲気を出そうとした可能性が強い。また「3董永」は空を飛ぶ天女を描いており、これも西洋宗教画の天使をモデルにした可能性が高いと考えられる。<sup>(6)(13)</sup>

#### 第四節 A2 「丸隅」グループ

次は全体枠の四隅が丸い「丸隅」グループの四点を扱う。

#### 証明⑥ Ⅲ組 「7漢文帝、5劊子」

「漢文帝」は、右側が文帝の生母（高祖の側室）、左側が、病気の生母を三年間、寝食を忘れて介抱した文帝である。皇帝の色である黄の服が目立つ配色になっている。一見、鏡のように見える男性像に下から濃紺のボカシがかかり、ソファの背もたれが茶色なのが初摺りである。

なお、「7漢文帝」は〈受胎告知〉を換骨奪胎したものではないか、と思われる。構図的には、フラ・アンジェリコの「受胎告知」に似ているところがあり、二人の真ん中に柱が立っているという特殊な構図や、男の像（受胎告知）では神の像）が頭上に掛かっている点も共通する。<sup>(14)</sup> もつとも、フラ・アンジェリコの「受胎告知」を国芳が直接見たというのではなく、同じようなタイプの銅版画のどれかを参照したのであろう。なお、画面中央に左右を二分するように垂直な柱を置くのは、構図が難しく、フラ・アンジェリコの絵も画面を三分割する形で柱を描いている。「漢文帝」では柱の傍らの聖像を頂点に、二人の人物の頭から肩（さらには落款の「二」の字）を通る線を生かした、三角形の構図となっている。芳桐印を通る水平な線が底辺である。

「7漢文帝」が〈受胎告知〉を換骨奪胎した点は、同じく宗教画を意識したと思われる「3董永」（天使を連想させる天女）や「4呉猛」（エンゼル風の童子とキリストを連想させる父親）と、国芳の制作



5 刻子



7 漢文帝

図19 「丸隅」グループⅢ組

意識がつながっていることを示している。

「刻子」は、父母の眼病に妙薬となる鹿の乳を求めて、鹿の皮を着て深山に入った刻子と、本物の鹿と違って射とうとする猟師とのドラマを描く。キュービズム風の色面分割が見事な傑作である。

詞書は「矢を放さんと」とあるのに、絵は銃を持っているのが面白い。毛皮の服を着た猟師の姿には『ロビンソン・クルーソー』の影響が指摘されているが、国芳の制作心理としては「2張孝・張礼」の革服を着た賊とのつながりが感じられる。二本の幹を並べ、頭上から葉が垂れ下がる構図や、根の部分が「張孝・張礼」の滝の水流に似ている点などにも、つながりが感じられる。

「漢文帝、刻子」の共通点は次のようだ。

① 芳桐印の形は、下側中央の房が下に突き出ていること、右の房は、上の房より下の房が右に張り出していることが共通する(図22、23)。芳桐印の位置は、落款の「画」と重なっている点が共通する。芳桐印の大きさは「大」で、丸隅グループ(および「大舜、呉猛」と無落款ペア)で共通する(表3)。したがって版木段階では、これら「大」の八点が連続して制作されたものと思われる。

② 詞書は初摺りでは共に肌色だが、後摺りである「筆者所蔵の折本」(「折本」と略記する)では、共に極薄の肌色になる。このような変化をする作品はほかにない(表5)。

図20 「丸隅」グループIV組



6 孟宗



8 曾参

③ 詞書の下の枠のすぐ下に、帯状に見られる色版のずれ具合が「折本」その他で共通している。

④ 空と白雲の描き方は、瓜二つというぐらい似ている。これは色版によるものだから、やはり版木ペアの証拠となる。

証明⑦ IV組 「6孟宗、8曾参」

「孟宗」は、重病の母が筍を食べたいというので、雪の中を竹林に至り、哀泣して祈ったら、筍が生えてきた。持ち帰って母に食べさせたら、快癒したという有名な話。

「曾参」は、山林で薪用に枝を切っているときに、家に親友が訪ねてきて、母が「息子よ、早く戻ってくれないか」とやきもきして



図21 「8曾参」極初摺り（筆者蔵） 図版では見にくいが、「村田」印の「村」が確認できる



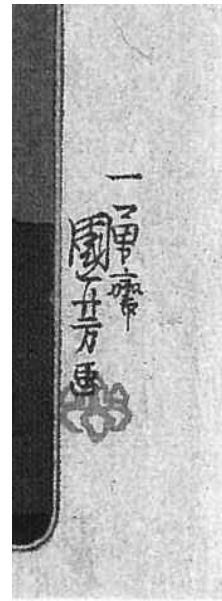
指を噛んだら、曾参も胸が痛んで、母が待っていることを察したという場面を描く。

笥の皮を茶色でなく、薄墨で描くのが初摺りである。無彩色を背景にしながらかえって色彩の華やかさを感じさせる傑作である。雪の絵は、「孟宗」のほかに「9王祥」があり、なぜこの二点を版木ペアにしなかったのか、一見、不思議に思われるが、「王祥」の場合はモノトーンの中で男性のリアルな裸体美を浮かび上がらせる狙いがあり、「孟宗」とは色彩的な狙いはむしろ対照的なのである。

「曾参」は「二十四孝」物では、薪を背負って急ぎ帰宅する図が普通のようなだが、この樹上の曾参は、葛飾戴斗・画の『二十四孝図会』(南里亭其樂・文、文政二年(一八一九)刊、文政五年再刻)<sup>(16)(17)</sup>および『二十四孝絵抄』(草加定環・編選、浦川公佐・画、天保十三年刊行、大坂の書肆の企画になるものらしい)の「曾参」と共通する<sup>(18)</sup>。荷を背負って歩く図は「仲由」に必然的に必要なもので、それとの重複を避ける意味があったと思われる。なお、表1で見えるように、江戸前・中期の「二十四孝」物では普通「仲由」が入っていないので、このような絵柄の重複という問題は生じない。

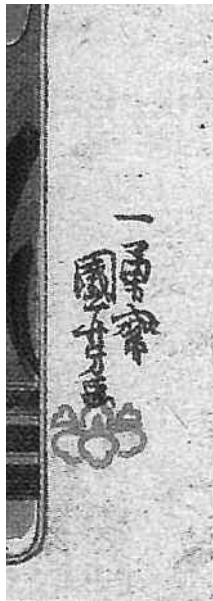
前に述べたように「曾参」の極初摺りには名主印が残っている(図21)。残っているのは「村田・米良」の二印のうち「村」の部分である。村が頭に付く名主印にはほかに「村松」があるが、「村」のツクリの部分の違いから、この印は「村田」と判明する(筆者所

図 22



5 刻子

図 23



7 漢文帝



8 曾参

蔵の国芳「通俗水滸伝豪傑百八之内」シリーズには二種類の「村松」印が認められるが、曾参の「村」はそのどちらとも似ていない。一方、筆者所蔵の「王祥」「庾黔婁」の「村」とはよく似ている。

「孟宗、曾参」の二点は、題枠は他と同じく右にあるが、落款と芳桐印は絵本体の左に移っている（左落款と呼んでおく）。その分、横幅が広がって、落款と芳桐印の裁ち落としが目立つ。

この二点の共通点は次のとおり。

① 芳桐印は、「曾参」は一部欠け、「孟宗」は半分欠けたものしか残っていない<sup>19</sup>。しかし、芳桐印の位置は、落款の「画」から二ミリ以上離れていて共通するうえ、残っている部分から推定した大きさも同じ一一ミリである（表3）。形は右側上下の房に注目すると、「漢文帝、刻子」は下の房が張り出しているのに対し、この二点は上下ほぼ同じ（曾参）か、上の房がやや張り出している（孟宗）。

② 詞書は青で共通する。詞書の青は前期で五点しかなく、ペアが確定した無落款ペアと「呉猛」を除くと、残りのこの二点が版木ペアであるのは自明である（表5）。

③ 色版構成は一見、対照的に見えるが、「孟宗」の雪空と地面、「曾参」の幹や枝に無彩色を広く使ったうえ、黄色を効果的に使うなど、意外と共通している。「曾参」にあつて「孟宗」にない色は緑ぐらいだが、これも黄色と青の重ね摺りである。

④ この二点だけ左落款である。

#### 丸隅グループの中のペアの組み替え

落款高と題高は、今までたびたび触れたとおり、落款ペアを証明する重要な指標である。表6でまず題高をみると、「5 刻子、6 孟宗」が六ミリで一致し、「7 漢文帝、8 曾参」も一〇ミリで一致する。次に落款高をみると、「7 漢文帝、8 曾参」は二二ミリと二六ミリで多少のバラツキがあるが、「5 刻子、6 孟宗」は二三ミリでぴったり一致する。

さらに、落款そのものの分析を見てみよう。「孟宗」の落款の二行目が確認しにくいのは惜しいが、それでも次のような顕著な特徴がみられる。

《5 刻子、6 孟宗》 ① 「一」が右上がり。② 「齋」の第一画が第二画（横棒）の中央ではなく右寄りに付いているうえ、第二画は直線的である。③ 「齋」の下部の「而」の右端に「マ」のような形が見られる。

《7 漢文帝、8 曾参》 ① 「一」が右下がり。② 「齋」の第一画が第二画（横棒）の中央に付いているうえ、第二画は大きく湾曲している。③ 「齋」の下部の「而」の右端に「マ」のような形は見られない。

表8 複合隅と種員謹記

	グループ	版木ペア	複合隅	種員謹記	備考
前	題高「天」	1 大舜	①内枠あき	上	組み替え
		4 呉猛			
		3 董永	①内枠あき	上	組み替え 後期へ
		2 張孝張礼		なし	
	丸隅	7 漢文帝	②直角、内枠あき	上	組み替え
		5 刻子			
		6 孟宗	③丸隅、内枠あき	下	
		8 曾参			
その他	9 王祥	④左は「内枠あき」、右は「内枠通る」	上		
	10 庾黔婁				
	11 朱寿昌	⑤直角、内枠通る	上		
	12 閔子騫				
無落款	13 姜詩	⑥内枠通る	上		
	14 仲由				
後	二行	15 蔡順	①内枠あき	下	
		16 陸績			
	二行と一行の混成	17 王裒	⑥内枠通る	上	組み替え
		20 唐夫人			
		19 楊香	①内枠あき	下	
		18 郭巨			
	一行	21 黄香	①内枠あき	下	最後の四点
		22 黄庭堅		下?	
23 丁蘭		①内枠あき	上		
24 老萊子					

このように、丸隅グループの落款ペアは版木ペアと異なっていて、  
 《5 刻子、6 孟宗》と《7 漢文帝、8 曾参》であり、通常の右落款  
 と左落款を組み合わせて落款ペアにしている。  
 その場合、常識的に見て、落款が版下絵の中央に並ぶ形は避け、  
 左右に分かれる形を選んだはずである。つまり、右落款の作品は右

に、左落款の作品は左に位置する。丸隅の落款ペア二組は、無落款  
 ペアや「大舜、張孝・張礼」と同じく、左右が容易に推定できる特  
 殊な例である。  
 なぜ、このような右落款と左落款の組み合わせを、国芳は考えた  
 のか。推測すれば、版下絵の中央部分が題字だけですっきりする

らで、二枚続きのように鑑賞するための方式を探る一つの試みと解せる。しかし、これは横幅が広くなるため制作がしにくくなり、顧客が画帖に貼るにもサイズが合わないという難点がある。「唐土廿四孝」という題も左落款に合わせて左側に移せばこの難点も解消されるが、題は右上にあるのが（特に一枚絵では）鉄則でこれもむずかしい。そのため、一枚絵を二枚で二枚続きとしても鑑賞できるようにするには、結局、へ右題字のまま落款を省くという無落款ペア（13姜詩、14仲由）の方式に落ち着いたものと思われる。

丸隅グループは、題字段階でも落款ペアと同じペアである。題字の字形は丸隅グループで共通するが、筆跡に違いがある。細かい点はいろいろあるが、以下に三つだけ挙げておく。

「5刻子、6孟宗」①「ナ」型の「十」の縦棒が直線に近い。②「ナ」と「十」の横棒同士の離れ具合が大きい。③「孝」の左への大きな払いの起点が「土」の縦棒に近いところにある。

「7漢文帝、8曾参」①「ナ」型の「十」の縦棒がカーブしている。②「ナ」と「十」の横棒同士の離れ具合が小さい。③「孝」の左への大きな払いの起点が「土」の縦棒よりやや左にある。

今の版木ペアの組み合わせに変わったのは、「詞書」段階からである。それが分かるのは、詞書の最後の「種員謹記」の位置が、前期は「6孟宗、8曾参」の二点だけ「下」（低い）だからである

（表8）（なお、ミリの数値は、詞書の枠の下端から「記」の字の下端までの距離を表している）。表が示すように、「種員謹記」の位置「上」「下」は、基本的に版木ペアで一致しているのである。すなわち、一見ランダムに書かれたように見える「種員謹記」の位置は、版木ペアを示すへ符丁の役割を果たしているのである。

へ符丁とは、ここでは国芳自身の記憶の手掛かりであるとともに、スタッフや関係者への指示でもあったと考えられ、それを一般人には気づかれにくい形で表したものであると言える。今まで見てきた「題高」や「落款高」、それに「丸隅」も、最初は単に制作時期が近いために同じような現象を呈したかも知れないが、やはり一種のへ符丁としての機能を果たしてきたと言えるであろう。このへ符丁については後でまた触れることにしたい。

以上をまとめると、丸隅グループのペアの変遷は次のようになる。

「落款」段階↓「題字」段階……へ5刻子、6孟宗へ7漢文帝、8曾参……落款ペア

「詞書」段階↓「版木」段階……7漢文帝、5刻子「6孟宗、8曾参」…版木ペア

「落款」段階が最初で、「版木」段階が最後であるのは当然のことだが、「題字」段階より「詞書」段階が後と考えるのは、同じ組み

合わせは連続するほうが自然だからである。もし、「詞書」↓「題字」の順序と仮定すると、「落款」段階から「版木」段階までの変化は、

(落款) 落款ペア↓(詞書) 版木ペア↓(題字) 落款ペア↓

(版木) 版木ペア

と出たり戻ったりを繰り返すことになり、極めて不自然な変化にならざるを得ないからである。

このように、丸隅グループのペアの変化をたどることによって、われわれは「唐土廿四孝」の制作過程全体について、大きな手掛かりを得たわけである。

「丸隅」グループの人物の向きを考えてみよう。

落款ペアの「5 刻子、6 孟宗」は、「刻子」の獵師が「孟宗」の主人公を見送る形になるが、やや不自然に感じられる。「7 漢文帝、8 曾参」は「漢文帝」の生母と「曾参」の主人公が向き合う形になり、「曾参」で母と子が離れて想い合う説話からして、一理ある配置である。

版木ペアの「7 漢文帝、5 刻子」は、向かい合う人物二人ずつの作品の組み合わせである。したがって、どちらの作品が右でも左でも構わないようだが、「7 漢文帝」が右であれば背景の雲が見事に

つながり、続き絵風になる。この雲の形は色版だけで処理できるので、ペアの組み替えによって発想されたものであろう。「6 孟宗、8 曾参」も、人物が向かい合わせになっている自然な組み合わせである。

##### 第五節 複合隅という〈符丁〉

以上で、前期の版木ペアおよび落款ペアは十分に証明されたが、さらに版木ペアについては、それを裏書きする重要な証拠が存在する。それは、詞書の下枠の左右の隅にある。絵本体の隅でもあるので「複合隅」と呼んでおこう。

「複合隅」を「種員謹記の位置」と併せて表8に示した。この二つの〈符丁〉(仲間だけに通じる記号)は、版木ペアで一致している。特に複合隅は、前期では六種類の〈符丁〉を使って、具体的に版木ペアを指示しており、最終段階の〈符丁〉として、版下絵の切り離しによる組み替えに間違いがないようにしていると考えられる。

複合隅は、外枠と内側の線(内枠)とで出来ている。図3で確認できると思うが、「13 姜詩、14 仲由」の複合隅は内枠がまっすぐ通っている。これに対して天グループの四点は、内枠が切れて、あきをつくっている。これが表8の「①内枠あき」の意味である。①を⑥を整理すると、次のようになる。

天グループと丸隅グループは内枠があいているが(①②③)、⑤

⑥は内枠が通っており、その中間の④は、左隅は「内枠あき」、右隅は「内枠通る」という混合形態になっていて、複合隅の制作順序が表の丸数字(①〜⑥)のように推測できる。

なお、複合隅は、版下絵の最初はおそらく全部が、天グループと丸隅グループ、そして後期のほとんどのように、「内枠あき」になっていたと思われる。手間もかからず、画一的に書けるからである(全体枠が丸隅の場合は、複合隅にも丸隅を書き、全体枠が隅切りの場合は複合隅も隅切りになる)。それを最終段階で、(おそらく貼り紙によって)現在のように修正したものと思われる。

重要なのは、前期で①「内枠あき」だけが二組あって、不自然なことである。私は「董永、張孝・張礼」が、題の二重枠や字形の「廿」など例外的な特徴を持っており、さらに表3でわかるように、芳桐印の大きさが「小」で後期の前半(15〜20)と同じであることから、途中から後期に制作を回されたと考えている。この仮説が正しければ、残りの前期六組は版木ペアごとに複合隅が全部異なることになり、版木ペアを指定する確実な〈符丁〉となる。これも仮説の有力な根拠なのである。

## 第六節 前期作品のペアの変遷

さて、以上で前期作品全体のペアの変遷を、制作過程にしたがつて概観することが可能になったので、以下に整理してみよう。

### 1、落款ペア

落款ペアは、版下絵の最初の段階で、落款番号を二点ずつ括った形である。

《1大舜、2張孝・張礼》《3董永、4呉猛》 …… A1天グループ  
《5刻子、6孟宗》 《7漢文帝、8曾參》 …… A2丸隅グループ  
《9王祥、10庾黔婁》《11朱寿昌、12閔子騫》 …… A3「落款ペアそのまま」グループ  
《13姜詩、14仲由》 …… B無落款

### 2、題字ペア

題字の字形(符丁)によって組み替えを表示(版下絵の切り離しは行わない)。

落款ペアのうち、組み替えがあつたものだけを示す。

《1大舜、11朱寿昌》《4呉猛、12閔子騫》 …… A1とA3間の組み替え

《3董永、2張孝・張礼》 …… A1内での組み替えで、二重枠と字形「廿」によって特別扱い(後期制作への移行)を指定

### 3、詞書ペア

「種員謹記」の位置の上下(符丁)が、落款ペアからの移動に深

く関わる(表6)。「下」同士を新たなペアに指定。

題字ペアのうち、組み替えがあったものだけを示す(版下絵の切り離しは行わない)。

へ6孟宗、8曾参……種員謹記「下」

へ5剡子、7漢文帝……種員謹記「上」だが、丸隅グループの中で「下」と「上」によって新たなペアを指示していることになる。

へ1大舜、4呉猛……A1(天グループ)内の組み替え。へ3董永、2張孝・張礼がすでに二重枠と字形「甘」によって特別なペアであることが示されているので、天グループの残りのへ1大舜、4呉猛(種員謹記が「上」)がそのまま新たなペアとなる。

《11朱寿昌、12関子騫》……種員謹記「上」で、落款ペアの状態に戻す。

このように、「上」は落款ペア(目の前にある版下絵の状態)そのままか、グループ内で移動が「下」あるいは題字段階の「二重枠」などによって)あった場合、残りが自然にペアになることを指示している。

#### 4、版木ペア

版木ペアは、結果的に詞書ペアをそのまま引き継いだ形になった。複合隅(符丁)によって最終的に指示し、落款ペア(当初のペアで

同じ版下絵の左右に位置する)と異なるペアの場合は、版下絵を切り離して版木ペアに組み替え、版木に貼り付ける。

版下絵の切り離しは、版下絵の修整作業がすべて終わるまで、すなわち版木に(裏返しにして)貼り付ける直前まで、行われなかったと思われる。二点一組の同じ版下絵のまま作業を進めるほうが、紛失等の事故を防ぐ意味でも合理的であり、符丁はそのためにこそ活用されたはずだからである。

以下、あらためて版木ペア一覧を示す。「へ」は落款ペアと異なるもの、「へ」は落款ペアのままであるものを示す。

「1大舜、4呉猛」

……「天」グループの半分

「7漢文帝、5剡子」「8孟宗、6曾参」

……「丸隅」グループ

《9王祥、10庾黔婁》《11朱寿昌、12関子騫》

……「落款ペアそのまま」(独立ペア・グループ)

《13姜詩、14仲由》(無落款)

……無落款ペア

版木段階(彫り、摺り等)は、以上六ペア・十二点が、前期として一括して制作された。次のペアは、落款ペアから切り離されて後期に制作が回されたと思われる。

表9 名主印と種員印 (前期)

版木ペア		芳桐印	名主印	種員の朱印	版下絵の 切り離し
1	大舜	大			切り離し 6点
4	呉猛	大			
7	漢文帝	大			
5	刻子	大			
6	孟宗	大			
8	曾參	大	名主印		
13	姜詩	大			落款ペアそ のまま 三組6点
14	仲由	大			
9	王祥	小	名主印		
10	庾黔婁	小	名主印		
11	朱寿昌	小			
12	閔子騫	小		種員朱印	
3	董永	小			後期へ移 転
2	張孝張礼	小			

〔3董永、2張孝・張礼〕 ……天グループの残り半分

なお、「2張孝・張礼」は詞書の書体を唯一、走り書きのように崩しているうえ、唯一「種員謹記」を欠いている。何か特殊な原因があったものと思われるが、今のところ原因不明である。

### 第七節 名主印と種員印の謎

名主印の二印（米良・村田）が前期の三点、「9王祥、10庾黔婁」の版木ペアと「8曾參」の三点にしかないのは大きな謎である。しかも「曾參」の場合は新発見の極初摺りにしかなく（ただし、裁ち落としによって「村田」の「村」の字しか残っていない）、すぐに削られている。後期の作品にはまったく名主印がない。シリーズ物でも中判水滸伝（一印が一種六点、二印が三種十八点）のように、一点ごとに名主印が押されるのが通常である。

この二印の時期は、弘化四年（一八四七）から嘉永五年（一八五二）までであり、天保の改革の取り締まりがゆるんでくる時期である。名主印がないのはその影響と考えられるが、名主印なしの例はほかにもあり、中判「本朝廿四孝」（一印が五種二十四点、名主印なしが二点、なぜか合計二十六点が出版された）の二例はかなり早い時期のものと思われる。一印は天保十四年（一八四三）から弘化四年までであり、二印に先行する時期である。「本朝廿四孝」の名主印なしが、一印の時期か、二印の時期に入っているかは不明である。

「8曾參」と版木ペアを組む「6孟宗」には名主印のあるものが見つかっていない。今後、見つかる可能性はもちろん考えられるが、



筆者はもともと「孟宗」には最初から名主印はなかったと考えている。それは、以下のような合理的な仮説が考えられるからである。

表9をご覧いただこう。種員は詞書の作者の柳下亭種員のことで、六角形の朱印が「12関子騫」の「種員謹記」の後に見られる。これは種員が書いた前期の詞書すべてを代表して、「関子騫」に押したものである。「12関子騫」は、前期では無落款ペアを除けば最後の作品になる。また、芳桐印の大小を見ると、無落款ペアの「13姜詩、14仲由」は版木ペアとしての制作が繰り上がっていることが分かるし、題字の書体が「1大舜、4呉猛」ペアと酷似していることから、すでに題字段階から「13姜詩、14仲由」の制作順位が繰り上がっていることが確認できる。また「3董永、2張孝・張礼」の制作が後期へ移転されていることを考え合わせると、「12関子騫」は前期の最後の制作ということになり、前期の詞書の制作を締めくくる意味で、種員が朱印を押すにふさわしい作品といえる（なお、「関子騫」の構図上は、芳桐印（朱印）と、女性の腕から頭部をむすぶ延長線上に種員印が来ており、かなり早い段階で、「関子騫」の当該位置に種員の朱印が押されることが予定されていたとも考えられる）。

名主印は、版下絵に名主が直接押したものである。名主印も、種員印と同じように、前期の作品を代表して押したものと考えられる。ただし、前期の作品は、名主の前に置かれたときは二つの種類に分けられていたはずである。

一つは、表の「1大舜」から「8曾参」までのように、組み替えるため版下絵が二つに切り離されているものである。「5剡子」から「8曾参」の丸隅グループは名主のチェックが済んでから切り離して組み替えてもよさそうであるが、「大舜」などの天グループの場合は、「3董永、2張孝・張礼」を後期に回すことが決まっているので、切り離さないわけにはいかない。丸隅グループも同様に版下絵を切り離したと考えると、この切り離した六点の最後に来るのが「8曾参」になる。六点を名主が全部チェックしたあとに、最後の「曾参」に名主印が押されたと考えるのは自然である。

もう一つのグループは、落款ペアそのまま切り離しを必要としない作品であり、「姜詩・仲由」など三組六点を数える。この場合、落款の順序を考えると「9王祥、10庾黔婁」は三組の最後ではない。ただし、これを最後に持つてくる程度の順序の入れ替えは不自然ではない。また、普通なら最後になる「11朱寿昌、12関子騫」は、前期では唯一落款が極端に上に位置しているペアであり、その上に二印を入れるとなると題との間が窮屈にならざるを得ない。このため、落款の上部に余裕のある「9王祥、10庾黔婁」に二印を押すよう、国芳・版元側が二人の名主を誘導した可能性も高い。

このように考えると、前期の三点にしか名主印がない現状も、一応合理的に解釈することができる。「8曾参」の名主印が早々と削られたのは、版木ペアのもう一方の「6孟宗」に名主印がないため、

削るにあたっての心理的抵抗が少なかったからであろう。「王祥、庾黔婁」に名主印を残してさえおけば、一応の名分は立つからである。

このように名主印を、シリーズを代表して押すという形をとることができた理由としては、「唐土廿四孝」がいわば道德教育の絵本のような存在であり、お上の取り締まりの目もゆるやかであったことが考えられる。逆にいえば、国芳は児童を対象としたこの〈道德絵本〉という性格を隠れ蓑にして、天保改革の影響が残る厳しい出版状況の中で、エンゼルなどの西洋宗教学やヌードを取り入れたり、油絵的な表現を大胆に進めるなどの革新的な試みを展開したともいえる。また、西洋画のように純粹に絵画として鑑賞できる絵を求めた国芳としては、名主印は出来ればないほうが好ましかったに違いない。その意向が反映された可能性もあると思われる（版元印がない謎についても、同様の理由を考えることは可能であろう）。

後期に名主印が全くない理由は、天保の改革の影響が薄らいできたことに加えて、〈道德絵本〉というお上のお墨付きのシリーズで、すでに前期の検閲も済んでいるため、後期は名主印を省略したものと考えられる。

### 第三章 十二組の証明（2）——後期——

後期は「一勇齋國芳」だけの「画なし落款」で、そのうち前期と

同じ二行書きが15〜18の四点、一行書きが19〜24の六点である（表6）。

後期は〈符丁〉のあり方が前期とかなり異なる。とりあえず、二点ほど挙げておく。

①後期の「落款高」はほとんど同じである（表6）。したがって、落款ペアとしての証明力はない。

②15〜22の落款ペア四組は、ペア内の題字の字形がすべて「廿」型と「ナ」型の組み合わせとなっている（表2）。題字段階で、ペアの大幅な組み替えが模索されていたことを示している。

なお、詳しくは後で説明するが、詞書段階のペアは版木ペアと同じである。

#### 第一節 後期「一行書き」ペア

後期の版木ペアは、二行書きと一行書きの混成ペアが二組あるのが複雑だが、まず、証明が容易な一行書きペアの二組を取り上げる。なお、一行書き六点の落款は、すべて「一」の字の先端が跳ね上がっている（先飛び）という分かりやすい特徴をもっている。

#### 証明⑧ XII組 「23丁蘭、24老萊子」

「丁蘭」は、幼時に父母を失った丁蘭が、両親の木像を作って敬っていたところ、妻が戯れに針で木像の指を刺すと、血が流れ出た。



23 老萊子



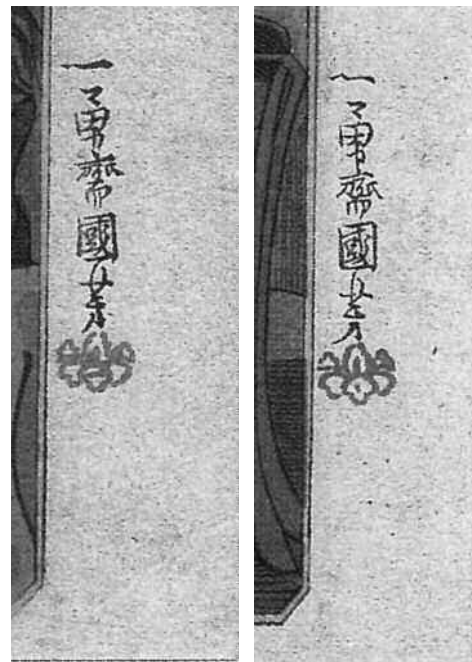
24 丁蘭

図24 「一行書き」XII組

木像は丁蘭を見て涙を流したので、実情を察した丁蘭は妻を離縁した、という話。画面は、跪いて木像を拝する丁蘭と、「何も私はしていないのに」とばかり、西洋演劇的な身振り<sup>4</sup>で木像を指差す妻を描く。

「老萊子」は、老萊子が七十歳になっても両親が生きていて、「息子が老いたのを知ったら両親が嘆くだろう」と心配した彼が、赤ん坊の格好をして両親を慰める話。これも身振りは西洋演劇的である。この二点は共通点がわかりやすく、一見して版木ペアと確信できる例である。

① 芳桐印では、この二点だけ、下側中央の房の中に点(丁蘭)や



23老萊子

24丁蘭

図25

表3-1 芳桐印の大きさ（落款番号順）——後期

期	落款		落款ペア (制作順)	芳桐印		版木ペア	備考
				大きさ	(横幅)		
後	一 勇	二行	15蔡順	小	9.5ミリ	版木ペア	
			16陸續	小	10ミリ		
			17王裒	小	9ミリ	版木ペア	
			18郭巨	小	10ミリ	版木ペア	
期	齋 國 芳	一行	19楊香	小	9ミリ	版木ペア	縦8ミリ
			20唐夫人	小	9ミリ	版木ペア	縦8.5ミリ
		21黃香	大	12ミリ	版木ペア	縦7.5ミリ	
		22黃庭堅	なし				
		23丁蘭	大	11ミリ	版木ペア	縦7ミリ	
		24老萊子	大	11ミリ			

表7-1 題の地色一覧——後期

— ……左に同じ

期		版木ペア	初摺り	後摺り	非常に遅 い摺り
後	二行	15 蔡順	肌色	—	無色
		16 陸續	肌色	—	無色
	二行と 一行の 混成	17 王裒	赤	—	
		20 唐夫人	赤	—	
19 楊香		赤	—		
期	一行	18 郭巨	赤	—	
		21 黃香	オレンジ	肌色	
		22 黃庭堅	オレンジ	肌色	
		23 丁蘭	紺と茶	—	緑
		24 老萊子	紺と茶	—	緑

表 5 - 1 詞書の地色一覧——後期

……左に同じ

期		版木ペア		初摺り	後摺り (一番手)	後摺り (二番手)	後摺り (最も遅い)
後	二行	15	蔡順	肌色	—	—	—
		16	陸績	薄黄	—	—	—
	二行と 一行の 混成	17	王哀	肌色	—	—	—
		20	唐夫人	肌色	—	—	—
		19	楊香	薄鼠色	肌色	—	—
		18	郭巨	薄鼠色	肌色	—	—
期	一行	21	黄香	青	—	薄黄	緑
		22	黄庭堅	青	—	薄黄	
		23	丁蘭	肌色	—	—	—
		24	老萊子	肌色	—	—	—

表 8 - 1 複合偶と種員謹記——後期

	グループ	版木ペア	複合偶	種員謹記	備考
後	二行	15 蔡順	①内枠あき	下	
		16 陸績			
	二行と 一行の 混成	17 王哀	⑥内枠通 る	上	
		20 唐夫人			
期	一行	19 楊香	①内枠あき	下	
		18 郭巨			
		21 黄香	①内枠あき	下 下?	
		22 黄庭堅			
23 丁蘭	①内枠あき	上			
24 老萊子					

表 2 - 1 題字の字形（落款順）——後期

		落款ペア				版木ペア	
後	二行	15 蔡順	廿	四	孝	版木ペア	
		16 陸績	ナ	四	孝		
		17 王哀	廿	二本足	土テン		
		18 郭巨	ナ	四	孝		
	期	一行	19 楊香	廿	四	土テン	版木ペア
			20 唐夫人	ナ	四	孝	
			21 黄香	廿	四	土テン	
			22 黄庭堅	ナ	四	孝	
		23 丁蘭	ナズレ	二本足	土テン	版木ペア	
		24 老萊子	ナズレ	四	孝		

横棒（老萊子）が入っている、という大きな特徴がある。扁平な形、上側中央の房が左右より高い点なども似ている。大きさも一ミリで一致する（表3・1）。芳桐印の位置も、「芳」の真下にあつて、全体枠からは少し離れているという点で共通する。

②この二点だけは、題に二色（紺、茶）のボカシが入っている（表7・1）。非常に目につく特徴だ。題の色が最終段階で緑に変わるのも、この二点だけの特徴である。

なお、この二点が演劇的であるのは身振りだけでなく、幕（「丁蘭」では煙が幕の役割を果たしている）もそうである。これらの点を考えると、二色のボカシを施した派手な題は、芝居小屋の幟を連想させる。また、幕の上の詞書の部分も、芝居小屋の軒にかかった横看板を連想させる。国芳はこの二点を〈芝居小屋〉に見立てたのではないか。

また、題を二色のボカシで豪華にしたのは、この二点が最後の落款ペアで、版木ペアでも最後と考えられ、シリーズの掉尾を飾るという意味があると思われる。

③詞書の肌色も共通する（表5・1）。題と詞書以外の色調もごった煮的であればばしく、わかりやすい共通性をもっている。題の二色もこのけばけばしさを象徴している。

④複合隅と、種員謹記の位置も一致する（表8・1）。

⑤この二点が落款ペアでもあることは、次の点によく表れている。

①「國」の第一画がこの二点だけ直線である。②「芳」の最後の斜めの棒が、この二点だけその右側の線よりも下に来ている。

⑥題字は「四」と「孝」で違いがあるが、「廿」の字形で、普通の「ナ」型のようにナと十の横棒が水平につながる点（「ナずれ」型）で共通する（表2・1）。題字段階でもペアであったと考えべきだろう。

人物の向きは、ともに演劇的な身振りが目立つ「23丁蘭」の妻と「24老萊子」の主人公が向き合う形が自然である。

#### 証明⑨ XI組 「21黄香、22黄庭堅」

「黄香」は、九歳で母を亡くした黄香が父に孝行を尽くし、極暑の夕べに、父のむしろと枕を団扇であおいで涼しくしているところを描く。

「黄庭堅」は、大官となった黄庭堅が、母の朝夕の溲瓶しびんの尿などを毎日自分で世話した、という話。屋敷の中を流れる川に捨てているのである。傍らにいらるのは召使。

初摺りは近年確認したもので、題のオレンジ色が特徴である（表7・1）。

では、この版木ペアの共通点を挙げていこう。

①現存する「黄庭堅」には、芳桐印がない。特に「黄庭堅」だけに芳桐印を省く理由は見当たらないので、かなり早い摺りの段階で



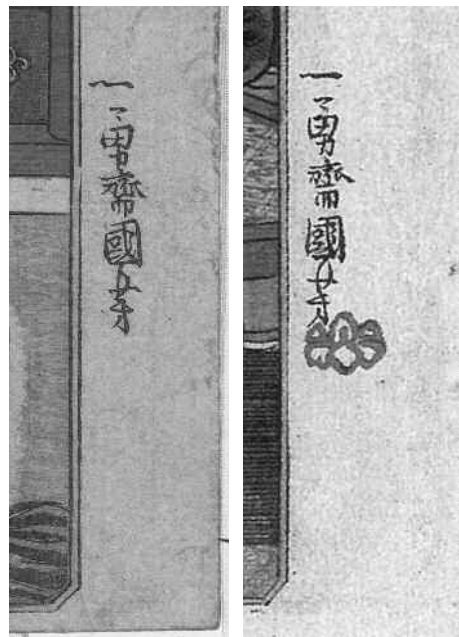
21 黄庭堅



22 黄香

図26  
後期「行書き」X組

- 削ったと思われる（摺りが後になると芳桐印が削られる例は珍しくなく、筆者所蔵の〔折本〕では、「黄庭堅」のほか、「2張孝・張礼」「14仲由」にも芳桐印がない）。しかし、「黄香」の芳桐印は、後期では最大である（表3・1）ほか、落款の右側へ大きく張り出すという特徴があり、他に類を見ない。したがって「黄香」と版木ペアになりうるのは「黄庭堅」しか残っていない、という間接的な証明は可能である。
- ② 詞書が青であるのは、後期ではこの二点だけである（表5・1）。しかも、後摺りでは薄黄にペアで変化している。
- ③ 題のオレンジ色は、二十四点中この二点だけである（表7・



22黄庭堅

21黄香

図27

表6-1 落款高と題高——後期

	落款形式	落款ペア	落款高 (全体枠の下端から)	題高 (全体枠の上端から)	版木ペア	備考		
後     期	一  勇  齋	二行	15 蔡順	中 40ミリ	中 13ミリ	版木ペア		
			16 陸績	中 41ミリ	中 14ミリ			
		一  國  芳	一行	17 王裒	中 39ミリ	天 2ミリ	版木ペア	題高は版木ペアを指示
				18 郭巨	中 41ミリ	中 11ミリ	版木ペア	
	一行		19 楊香	中 40ミリ	中 13ミリ	版木ペア	題高は版木ペアを指示	
			20 唐夫人		天 1ミリ			
	一行	一行	21 黄香	中 41ミリ	中 8ミリ	版木ペア		
			22 黄庭堅		中 9ミリ			
一行		23 丁蘭	中 39ミリ	中 9ミリ	版木ペア			
		24 老萊子	中 40ミリ	中 12ミリ				

1)。題を通常の赤ではなくオレンジにしたのは、「黄庭堅」説話の象徴である渡瓶の色と同じだからであり、赤ではカーテンの赤と隣り合わせになるからである。「黄香」でもオレンジは中央のぼんぼりや杯に使われている。

④ 欄干や縁台の赤、服の紫などの色版構成が共通しているのもわかりやすい。「黄香」の波の模様とよく似た模様が「黄庭堅」の青い服にも見られる、などの共通点もある。

⑤ 複合隅と「種員謹記」も共通する(表8・1)。「黄庭堅」の「種員謹記」が「下？」となっているのは、下が結構あいているからだが、これはなぜか「謹記」が急に小さく寸詰まりになったためで、この傾向は次の「丁蘭、老萊子」ペアに引き継がれている。

⑥ この二点が落款ペアでもあるのは、次の共通点によく表れている。①「齋」の下部「而」の一番右の縦棒が、この二点だけ直線的で長く、しつかり左上にハネている。②「田」の右肩が、一行書きの他の四点は丸みがあるのに対し、この二点は角張っている。

⑦ また、題高も八ミリと九ミリでよく似ている(表6・1)。この点も落款ペアであることの表れである(二行書きと二行書きの混成ペアでは、題高に別の原理が働いていることについては、後述)。

なお、題字の字形は「廿」と「ナ」型の違いがあるので、「孝」の字形も「黄香」は「土」に点が付いた「土テン」型である)、題字段階では別のペアが構想されている(表2・1)。





16 陸績



15 蔡順

図28 後期「二行書き」Ⅷ組

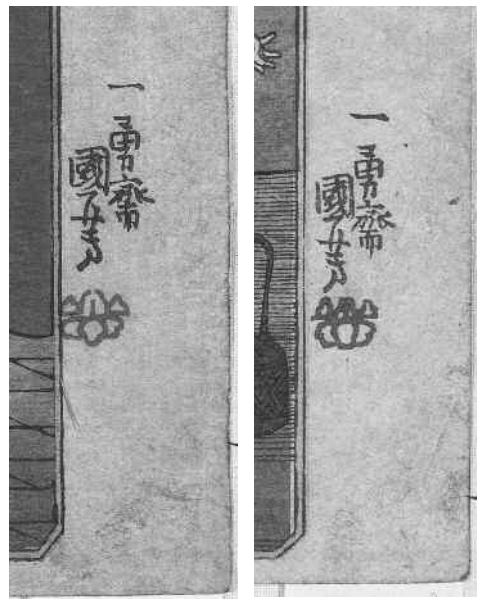
この二点は、それぞれ人物が二人ずつ向き合う形で描かれている。人物の向きは、人物の大きさからみて、大人同士が向かい合う「21黄香（右）、22黄庭堅（左）」のほうがバランスが取れている。

第二節 後期1「二行書き」ペア

この版木ペアは次の一組しかない。

証明⑩ Ⅷ組 「15蔡順、16陸績」

「蔡順」は、飢饉の年に桑の実を採っていた蔡順が、赤眉賊（洋



16陸績

15蔡順

図29

風画らしく赤毛)に遭い、熟した実は母に食べさせ、熟していない実は自分用に分けていると答えて、賊を感心させたという話。籠の傍に桑の実が落ちている。

松明に照らされた空を黄色く描いたところに、国芳の意図がうかがえる。かなり後摺りになると、空を真っ黒に塗りつぶしてはつきり夜空にしてみましたものもある。なお、初摺りは、地面の青のボカシが上からではなく、下からのボカシ上げになっている。

「陸績」は、六歳のとき、軍閥の袁術のもとに招かれた陸績が、出された橘の実を三つとって懐に入れたが、帰るとき一礼したら落としてしまった。袁術が「客として卑しい振舞いではないか」と言う、「母の好物なので」と答えて袁術を感心させた、という話。初摺りは、床に青のボカシ上げがあり、青空を床のタイルが映した感じを出している。また、シャンデリアのガラス面に薄墨で細かい模様が入っている。<sup>(20)</sup>

① 芳桐印の共通点は、上側右の房が下側右の房より横にはみ出しており、この上下二つの房で作る形が非常によく似ている。また、上側中央の房のてっぺんに大きな穴があいていて、中の突起は長めである。「芳」の字とかなり離れている点も共通の特徴である。

② 題が初摺りで肌色なのは、この二点だけである(表7・1)。後摺りの「折本」で無色なものこの二点だけである。

題が通常の赤ではなく肌色なのは、「陸績」で題の近くにある赤

い柱と同色になるのを避けた意味がある。

③ 服の紫や青緑、樹木や岩の茶色など共通する色も多い。特に「蔡順」の松明をもつ賊と「陸績」の童子の服は酷似する。初摺りで、地面に下から青のボカシが入るのも共通する。

詞書の色が違う理由は次のようだ。「陸績」の黄色は、童子の懐にある「橘」(説話の象徴)を暗示している。「蔡順」では、黄色を松明に照らされた空に使っているから、詞書は色を変えて、題と同じ肌色にしているのである。

④ 複合隅の「内枳あき」と「種員謹記」の位置「下」も共通する(表8・1)。

⑤ 後期の二行書き落款の作品は四点しかないので、落款ペアの特徴を見つけるのは比較的容易だ。この二点の共通の特徴を三つ挙げておく。①全体に直線的である。②「勇」の「マ」は、上下の線がやや平行に近づき、「コ」に似ている。③「勇」の「田」は四角で幾何学的。④「國」の第一画も直線である。また「題高」も一三ミリと一四ミリで共通する。題字の字形は異なっている。

この二点も、人物はそれぞれ大人と子供が向き合う形で描かれている。作品の左右は、一見、大人同士を向かい合わせる方式がよさそうにみえるが、この場合は「蔡順」の走り込む童子に勢いがあるので、「15蔡順(右)、16陸績(左)」のほうがバランスがよい。

図30 混成ペアIX組



20 唐夫人



17 王哀

### 第三節 後期2「混成」ペア

最後に残った後期の二組は、落款が二行書きと一行書きという混成ペアである。落款の形式を超えた版木ペアというのは意外であり、「楊香」の初摺りの発見が遅れたこともあって、試行錯誤が最後までつきまとった二組である。

#### 証明① IX組 「17王哀、20唐夫人」

「王哀」は、雷を恐れていた亡き母の墓に、雷鳴のたびに駆けつけ、雷がおさまるまで母を励ましたという話。

この特徴的な稲妻の描き方は、『ロビンソン・クルーソー』の挿絵からイメージを得て増幅させたという推察もあるが、「王哀」の<sup>(2)</sup> 屈曲した稲妻ははるかに複雑であり、しかも平行線の多用や、線が断絶しながらつながるなど、絵の構図と密接に関係していることが確かめられ、国芳の創意工夫が光っている。

「唐夫人」は、齒のない老いた姑に、乳を飲ませて養う嫁（唐夫人）の話。姑も感謝して「新婦たるものは、子々孫々、唐夫人を見習いなさい」と遺言したという。あるいは聖母子像を参考にしたかと思わせる絵柄である。

① 芳桐印の横幅は、残った四点のうち三点が九ミリであり、縦幅をみても大きさでは版木ペアを決めにくい（表3・1、二〇二頁）。

しかし、形をよく見ると、この二点は、上右の房が正三角形に近く、右へ開き気味であり、上側は中央の房が左右より高い（他の二点は高さがほとんど同じ。図33、34、二二三頁）。

② 詞書の肌色が共通する（表5・1、二〇三頁。他の二点は薄鼠色）。

③ 初摺りでは「唐夫人」の茂みや葉は《緑》、地面の影も《緑》だが、「王褒」の茂みや葉は《紺》、地面の影は《黒》と異なっている。しかし、後摺りの筆者所蔵〔折本〕では、二点とも葉や茂みは《紺》、地面の影は《黒》になり、色版が共通していることがわかる。

④ 複合隅は「内枠通る」で、後期ではこの二点だけであり、「種員謹記」の「上」も共通する（表8、一九三頁）。

後期の複合隅の〈符丁〉の付け方は、前期と明らかに異なる。

「3董永、2張孝・張礼」が後期に回ったとすれば、残りの前期六組はペアごとに①～⑥の異なる複合隅をもつ。ところが、後期（当初からの五組）は「17王褒、20唐夫人」だけが「⑥内枠通る」であり、残りは全部「①内枠あき」である。複合隅の種類は①と⑥の二種類しかない。これはなぜか。まず、「15蔡順、16陸績」「21黄香、22黄庭堅」「23丁蘭、24老萊子」は、落款ペアがそのまま版木ペアとなっている。また、前期から来た「董永、張孝・張礼」は既に切り離されていて、題枠が二重枠であり、すぐにわかるペアである。これらは現状維持のまま版木ペアとなるから、特に他と違った複合隅である必要はない。「①内枠あき」という共通の複合隅で事足り

る。しかも「①内枠あき」は前に述べたように、版下絵を描き出した最初の複合隅のままで済む。区別が必要なのは、新たに落款ペアを切り離すことになる「二行と一行の混成」組である。しかも、そのうち二点だけ別の複合隅であれば、残りの二点は「①内枠あき」でかまわない。残りがペアになるのは自明だからである。

こういう理由で「王褒、唐夫人」だけが「⑥内枠通る」という別種の複合隅になっているのである。

同様の事情は「種員謹記」の「上」「下」についても言える。前期では丸隅グループの「孟宗、曾参」だけ「下」で組み替えを指示すれば事足りる。「天」グループの場合は、「3董永、2張孝・張礼」が切り離されて後期に回されたとすれば、残りの「1大舜」と「4呉猛」が新たなペアになるのは自明だからである。後期では、前期と逆に「上」が少数派で、組み替えの指示が必要な「混成」組のうちの「王褒、唐夫人」に用いられている。「23丁蘭、24老萊子」の「上」は、制作上の最後の四点（21～24）の中で「21黄香、22黄庭堅」の「下」と区別し、版木ペアを明示している。

⑤ 題高が後期ではこの二点だけ「天」である（表6・1）。落款の形式が違うので、これは前期のように落款ペアを指すものではない。後期の題高は、最低限の二種類の〈符丁〉（「天」と「中」）で版木ペアを指示しているのである。この二種類の〈符丁〉ですますという方式は、「種員謹記」の位置（「上」と「下」）や、後

期の複合台隅（「内枿あき」と「内枿通る」）と同じである。

なお、表6・1の「題高」をみると、後期の「中」のなかでも、「21黄香、22黄庭堅」「23丁蘭」の数値が八ミリから九ミリで低く、しかもこの並びは数値的に自然であることがわかる。落款順序だけでなく版木ペアとしての順序も、この二組が最後であることを示唆している。同様に、芳桐印の大きさが後期では「21黄香、22黄庭堅（芳桐印は早い段階で削られているが、黄香なみの大きさだったと思われる）」と「23丁蘭、24老萊子」だけ「大」になっていることから（表3・1）、後期はこの四点だけ別にして、最後に制作・刊行された可能性もある。

証明⑫ X組 「19楊香、18郭巨」

「楊香」は、父を食らわんとした猛虎に、健気にも立ち向かった十四歳の息子（楊香）が、両手で虎の頭をつかんだら、どういいうわげか虎は逃げてしまったという話。ポーズから見ても、大きいほうの人物が息子と思われる。主人公をこれだけ小さく描いたのは、シリーズ中この作品だけであり、虎が主役の感がある。

初摺りは詞書のタイトルが「江革」になっているうえ、詞書の地色は薄鼠色（後摺りは肌色）になっている。近年、確認された<sup>(20)</sup>。

「郭巨」は、赤貧の中、郭巨の母が三歳の孫に食を分け与えるので、母の食を減らすわが子は親孝行の妨げだからと、わが子を埋め



18 郭巨



19 楊香

図31 混成ペアX組

るため穴を三尺余り掘つたら、黄金の釜が出てきたという話である。子を抱く妻の姿は、聖母子像をモデルにした可能性がある。

この二点が版木ペアである論拠は次のとおり。

① 芳桐印の形は、上側の三つの房がほとんど同じ高さであり、左側の房は下側の房より左に張り出している(図33、34)。

② 詞書の薄鼠色はこの二点だけであり、後摺りでは肌色に変わる(表5・1)。薄鼠色は「楊香」では画面全体の鼠色に対応して、虎と人物の黄を浮かび上がらせ、「郭巨」では、黄金の釜が黄色い光を放つ鼠色の地面に対応して、青空を浮かび上がらせる。

③ 「楊香」は虎の黄色のほかは無彩色が画面の大部分を占め、「郭巨」では青と紅が目立っていて色調は対照的に見えるが、使われている色は実際には全部共通である。

④ 複合隅と「種員謹記の位置」も共通する(表8・1)。

⑤ 題高も一一ミリと一三ミリに近い(表6・1)。

なお、オランダのライデン国立民族学博物館には「楊香(右)、郭巨(左)」の画稿(版下絵の前の段階)が残っている(図32)。事前に、版下絵の組み合わせ(つまり落款ペア)と違う最終的な版木ペアも、構想に入れていたことがわかる。

### 混成ペアの中の落款ペア

混成ペアの中には、一行書きと二行書きの落款ペアが組ずつ存



図32 「楊香、郭巨」の画稿 ライデン国立民族学博物館所蔵(B. W. Robinson, *KUNIYOSHI*, London, 1961, fig. 94)

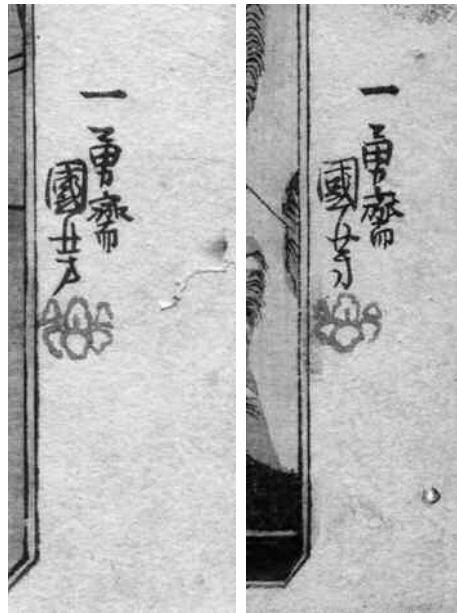
在する。それぞれが落款ペアであるのは、一行書き（四点）でも二行書き（六点）でも、まだ落款ペアとして確定しないで残っているのはそれぞれ二点しかないことから、間接的に明らかであるが、落款の筆跡そのものの共通点を挙げておこう。

二行書き《17王哀、18郭巨》①「一」が太い。②「勇」の「マ」が後期ではこの二点だけ「z」型である。③「勇」の「田」は丸みを帯び、下がすぼまる。④「國」の第一画も曲線である。

一行書き《19楊香、20唐夫人》①「勇」の「マ」と「田」の間が、後期でこの二点だけ接している。②「齋」の第二画（横棒）が、一行書きの他の四点では右上がりの直線であるのに対し、この二点は湾曲している（二行書きの四点も同じ）。③「國」の第一画（縦棒）と第二画（横棒）の間が離れているのは、後期の十点で共通しているが、一行書きの他の四点では、横棒が縦棒とほぼ同じ高さか、やや低いのに対し、この二点は横棒がはつきり高い（二行書きの四点と同じ。②と同様、このペアが二行書きの直後のペアであることを示している）。

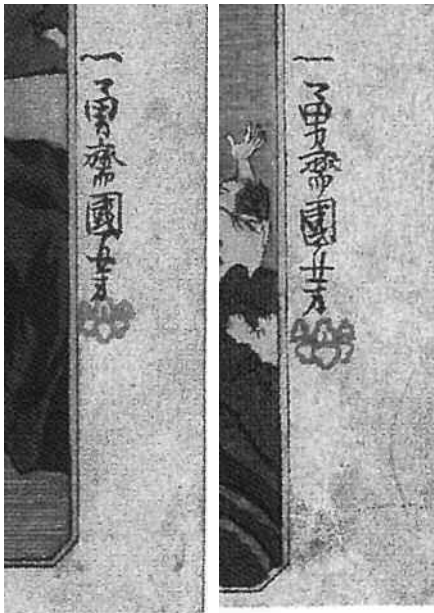
ここで、人物の向きについてみると、「17王哀」は体は右向きであるものの、顔は左を振り向いていて、その視線の先にひるがえる笠があり、ペアの右に位置するのは当然である。ペアの相手は、版木ペアでは「20唐夫人」の洋装の小柄な侍女（あるいは少女）が左端で向き合うことになるが、人物の大きさとしてはややバランスが

図 33



17王哀

図 34



19楊香

20唐夫人

悪い。むしろ、落款ペアの「17王裒、18郭巨」のほうが聖母子像のような母子と向き合うことになり、いくらかバランスがとれているように感じられる。

「19楊香」は虎が右向きで大きく、人物が極端に小さいため、右側に来るとペアでバランスがとりにくい。これもむしろ落款ペアの「19楊香、20唐夫人」のほうが、「楊香」の小さな人物二人と「唐夫人」の小柄な侍女が向き合う形になって、版木ペアよりバランスはよいように感じられる。版木ペアの「19楊香、18郭巨」は、前述のように画稿が残っているので、その左右の配置に従ったものだが（さらに落款段階のそれぞれの左右を受け継いでいるが、仮に「18郭巨、19楊香」だったとしてもバランス上はおかしくない。落款ペアの左右判別法は何種類もあるが、版木ペアでは（後述するような）物理的データがないので、このように、試行錯誤の末に落款形式の枠を超えて決まった版木ペアについては、わかりにくいケースが出てくるのは当然ともいえる。

#### 第四節 後期の題字ペアについて

後期の題字の字形は、表2・1で一覧できるように、最後の「丁蘭、老萊子」の「ナずれ」型を除けば、残りの四組（15〜22）は、落款ペア・版木ペアいずれも版下絵の右が「廿」型、左が「ナ」型になっているのが注目される。

表10に見るように、「ナ」型（落款番号が偶数）四点は青が背景であり、「廿」型（奇数番号）四点は青以外の空である。空の色の共通性はいかに版木ペアにしたいくなる要素だが、ほかにも重要な共通点を挙げてみよう。

「廿」型の「17王裒」と「19楊香」は、灰色のバックに黄（蓑、虎）を浮かび上がらせ、「15蔡順」と「21黄香」は、紫色の服の大人と赤い服の童子の組み合わせが共通する。

「ナ」型では、「16陸績」と「22黃庭堅」が、赤い柱の中国風室内に、大官と紫の服の童子（または婢女）を配する点で共通する。この二点は、題がともに肌色であることもあって、絵の雰囲気がいかによく似ており、マンネリ化や因循の意欲の衰えを感じさせるだけでなく、誰もが版木ペアと錯覚しやすい原因となっている。また、「18郭巨」と「20唐夫人」は、青空の下、乳呑み児（または乳を吸う姑）を抱えた母親が幹の根元に坐る点が共通する。

また、前にも述べたように「3董永、2張孝・張礼」は前期ではこの二点だけ「廿」型で、前期から後期制作に回された可能性が高い（表2）。特に「張孝・張礼」は、「四」に足が生えたような「二本足」型である点、それに「孝」にあたる字が「土テン系」である点も含め、「17王裒」と字形全体がそっくりである。（なお、「土テン」とは、「孝」に当たる字で「土」にテンが付き、斜めの払いが「土」の下から始まっている字形を指す。「張孝・張礼」も基本的にこのタイプ



表10 初摺りの配色 (人物や空との関係)

期	落款番号	版木ペア	空	室内が舞台	人物の数	画中の赤	題	詞書	全体枠			
前	題高「天」	1 大舜	青		1	人物の服	赤	黄	ウコン			
		4 呉猛	青	○	2	その他	赤	青	ウコン			
		3 董永	青		2	人物の服	赤 (革服に似る)	(極薄)肌色	ウコン			
		2 張孝張礼	青		3	人物の服	赤 (革服に似る)	(極薄)肌色	ウコン			
	丸隅	7 漢文帝	青		○	2	人物の服+その他	赤	肌色	ウコン		
		5 剡子	青			2	人物の服	赤	肌色	ウコン		
		6 孟宗	灰色			1	なし	赤	青	ウコン		
		8 曾参	青			1	人物の服	赤	青	ウコン		
期	無落款	9 王祥	灰色		1	なし	赤	肌色	ウコン			
		10 庾黔婁	青		1	人物の服	赤	肌色	ウコン			
		11 朱寿昌	青			1	人物の服	青	肌色	朱		
		12 閔子騫	青		△	3	人物の服+その他	青	肌色	朱		
	13 姜詩	青			1	人物の服	赤	濃い青	紺			
	14 仲由	青			1	人物の服	赤	青	紺			
	後	二行	15 蔡順	黄		3	人物の服	肌色	肌色	ウコン		
			16 陸續	青	○	2	人物の服+その他	肌色	黄	ウコン		
二行と一行の混成		17 王褒	灰色		1	人物の服	赤	肌色	ウコン			
		20 唐夫人	青		3	人物の服	赤	肌色	ウコン			
		19 楊香	灰色		2 (小)	人物の服	赤	灰色	ウコン			
		18 郭巨	青		3	人物の服	赤	灰色	ウコン			
一行		21 黄香	灰色		2	人物の服+その他	オレンジ	青	ウコン			
		22 黄庭堅	青(室内)	○空なし	2	人物の服+その他	オレンジ	青	ウコン			
	23 丁蘭	青	○	2	人物の服+その他	紺と茶のボカシ	肌色	ウコン				
	24 老萊子	青	○	3	人物の服+その他	紺と茶のボカシ	肌色	ウコン				
備考			青空	17	人物の服	14	赤	16	肌色	13	ウコン	20
			灰色の空	5	人物の服+その他	7	肌色	2	青	7	朱	2
			黄色の空	1	その他のみ	1	オレンジ	2	黄	2	紺	2
			青い室内	1	赤なし	2	青	2	灰色	2		
							* 太枠はペアで色がそろわないもの	紺と茶	2	*ウコンは濃厚な黄色		

だが、何かの加減でテンが落ちていたため、「土テン系」としている。

そして、「張孝・張礼」と「王裒」は詞書の地色が共に肌色であるほか、幹と葉と暗い空を描き、山の描き方がそっくりな点など、色版の処理によつてはもつと色調や雰囲気が出てくると思われ、版木ペアの候補とするにはふさわしい二点なのである。

このように見てくると、題字の字形が共通する二点は、いかにも版木ペアとしかたくなる要素を備えていることがわかる。題字の字形は、前期の「4呉猛、12関子騫」のように、後期でも題字段階でのペアを物語る〈符丁〉と考えてよいようだ。

前期は、「董永、張孝・張礼」以外は、題字段階のペアは字形がきつちりそろっている。しかし、後期の場合は、表2・1によつて字形が同じものを整理していくと、ペアになりきれない作品が出てくる。後期制作に回された「董永、張孝・張礼」も含めて一覧にしよう。

## 廿 二本足、土テン

……2張孝・張礼（土テン系）、17王裒  
〈廿、二本足、孝〉 ……3董永

〈廿、四、孝〉 ……15蔡順

〈廿、四、土テン〉 ……19楊香、21黃香

ナ 〈ナ、四、孝〉 ……16陸績

〈ナ、四、孝〉 ……18郭巨、20唐夫人、22黃庭堅

ナずれ 〈ナずれ、二本足、土テン〉 ……23丁蘭

〈ナずれ、四、孝〉 ……24老萊子

きれいに二点でペアを組めるのは、〈廿、二本足、土テン〉と〈廿、四、土テン〉だけで、〈ナ、四、孝〉は三点、あとは一点ずつである。

もつとも、「ナずれ」型は結局版木ペアとなった「23丁蘭、24老萊子」の二点しかない。

「廿」型も、ペアであるものを除くと、〈廿、二本足、孝〉の「3董永」と〈廿、四、孝〉の「15蔡順」の二点しか残らない。そして「董永」と「蔡順」は、湖と土坡があること、空に白雲がないこと、腕を上には伸ばしている、などの共通点があり、「蔡順（右）、董永（左）」とすればバランスもよく、版木ペアの候補とすることは可能なのである。

また、「ナ」型も四点で、ペア二組として割り切れる。前述のように、〈ナ、四、孝〉三点のうちの「18郭巨、20唐夫人」は、乳呑み児（または乳を吸う姑）を抱えた母親が幹の根元に坐る点など非常によく似た絵柄であり、残りの「22黃庭堅」と〈ナ、四、孝〉の「16陸績」も、中国風の室内と人物といった共通性をもっている。

「22黄庭堅」がなぜ「18郭巨」「20唐夫人」と同じ字形グループに入っているかはわからないが、気になるのは、室内にもかかわらず青をバックにしている点である。そういうえば、「陸績」も室内を舞台にしなから空を広く取っている。何かの理由で、「22黄庭堅」も「18郭巨」または「20唐夫人」と版木ペアにできる共通点を国芳が見出していたとすれば、この三点のうち二点をペアとし、残った一点を同じ「ナ」型の「16陸績」とペアにする考えだったのでないか。四点とも青がバックであれば、組み替えがしやすくなるわけである。

後期の「孝、土テン、孝」などの使い分けについては、今のところ前期のようにすつきり理解できないのは事実である。ただし、字形の違いは「廿」と「ナ」型の違いが最も目立ちやすく（字形が違う「廿四孝」の中で最初に出てくることも大きい）、〈符丁〉として最も重要な役目を担っていることは、間違いないと思われる。

### 第五節 後期のペアの変遷

後期のペアがどのように変遷していったかを整理してみよう。

#### 1、落款ペア

- 二行書き…《15蔡順、16陸績》《17王哀、18郭巨》
- 一行書き…《19楊香、20唐夫人》《21黄香、22黄庭堅》《23丁蘭、

#### 24老萊子》

#### 2、題字ペア

前期から移転した二点も含め、落款ペアと異なるものだけを次に挙げる。ペアにならない半端なものもある。

#### 「廿」グループ（六点）

二本足、土テン（系） …… 「2張孝・張礼、17王哀」

二本足、孝／四、孝 …… 「3董永」／「15蔡順」 …… ペア未定

四、土テン …… 「19楊香、21黄香」

#### 「ナ」グループ（4点）

四、孝 …… 「18郭巨」「20唐夫人」「22黄庭堅」 …… ペア未定

四、孝 …… 「16陸績」 …… ペア未定

ペア未定のものも、「廿」グループ、「ナ」グループそれぞれのグループ内でペアにするつもりであったことがうかがわれる。

#### 3、詞書ペア

次の版木ペアと同一であったことが、表8・1の種員謹記（詞書ペアの符丁）と複合隅（版木ペアの符丁）の一致によって判明する。

#### 4、版木ペア

版木ペアは、首尾一貫してペアであった「23丁蘭、24老萊子」を除いて、題字ペアとは全く一致せず、落款ペアに戻るもののがかなりを占める。落款ペアと同じペアを《》で表す。

「3董永、2張孝・張礼」

……前期からの移転組

《15蔡順、16陸績》

……二行書きペア

「17王褒、20唐夫人」「19楊香、18郭巨」

……二行一行「混成」ペア

《21黃香、22黃庭堅》《23丁蘭、24老萊子》 ……一行書きペア

このように、題字段階の新たなペア構想が捨てられ、大部分が当初の構想に戻っている。

前期からの移転組は落款ペアではないが、後期に移転した当初のペアである。より良いペアの相手ができるかも知れないと模索したが、良い相手が見つからず、結局当初のペアに戻ったわけである。

また、「混成」ペアのうち「19楊香、18郭巨」は、このままの組み合わせで画稿が残っており（図32）、版下絵以前の構想に戻ったわけである。混成ペアは、題高が「天」のペアと「中」のペアに分かれており（表6・1）、題字段階（あるいはそれ以前の落款段階）で

も混成ペアの構想を抱いていたことがわかる。

題字ペアから当初のペアに戻った理由の一つに、次のようなことが考えられる。このシリーズは、油絵風の重厚で濃密な画面を浮世絵版画で実現するため、さまざまな技法を実験的に試みている。<sup>22)</sup>

「11朱寿昌」「13姜詩、14仲由」などの濃紺の空のボカシに見られる豪快なタッチや、「8曾參」の幹に見られる精細でリアルなグラデーションなどは、従来の浮世絵にはなかったものであった。国芳としても、当初はどこまで自分の意図が技術的に実現できるか、不安だったに違いない。そのため、なるべく技術的に共通点の多いものをペアにと考えるのは当然である。しかし、後期に入って彫り師や摺り師たちの技術も向上したのが確かめられたため、「3董永、2張孝・張礼」「21黃香、22黃庭堅」のような技術的に共通性の少ないペアでも、職人たちがカバーできるという自信をもったのではない。そうなれば、版下絵をなるべく切り離さないで、当初の構想を生かしたほうが、効率的で紛れも少ないということになる。国芳としても、色版で処理できる部分を、職人たちの作業効率が上がるように工夫することができる。

特に、後期の最後の二組（21〜24）はマンネリ化が目立ち、シリーズの完結に向けて作業を急いだ形跡が感じられるだけに、このような推測もあながち的外れではないと思われるのである。

#### 第四章 「董永、張孝・張礼」問題と「江革」問題

##### 第一節 「董永、張孝・張礼」の後期移転について

前期の「3董永、2張孝・張礼」のペアが、途中から後期制作に回された、という仮説についてはたびたび触れたが、ここで改めて論拠を整理してみよう。

①二十四点中この二点だけ題枠が「二重枠」である。

②前期でこの二点だけ題字の字形が「廿」である(表2)。

③「孝」にあたる字が「土テン系」(張孝・張礼)と「孝」(董永)と、題字ペアで一字だけ字形を変えているのも、前期では異例である(他の前期の題字ペアは、字形が全部一致する)。ただし、「2張孝・張礼」の「土テン系」は、落款ペアの相手で同じ版下絵に書かれている「1大舜」の「土テン」に合わせ、「3董永」の「孝」は、同じく落款ペアの相手の「4呉猛」に合わせている。「張孝・張礼」と「董永」の版下絵をそれぞれ切り離して移動した場合に、落款ペアの時の出自がすぐわかるようにしたのかも知れない。

④芳桐印の大きさが「小」であるのは周囲の天グループ・丸隅グループでは孤立し、後期前半(15〜20)の作品と親近性がある。(表3)

⑤この二点が後期へ移ると、前期の複合隅は版木ペアごとに六種

類のタイプにきれいに分かれる。(表8)

⑥後述するように、筆者所蔵の「折本」でもこの二点は後期冒頭の位置に置かれている。

「董永、張孝・張礼」が前期段階で版木ペアとして確定し、制作されたのなら、このような異例の現象は、極めて不自然である。このように見えてくると、「董永、張孝・張礼」が後期制作に回されたのはほぼ確実と考えてよいであろう。

では、なぜこの二点が後期制作に回されたのか。この二点は、背景(当初から確定していたかどうかは別にして)連続しているものの、「張孝・張礼」が山中の重苦しい色調、「董永」が青空の広がる開放的な風景と対照的であり、版木ペアとするメリットが少ない。それならば、後期でより良いペアの相手を見つける(創り出す)可能性を残しておいたほうがよいだろう。もし、どうしても見つからなければ、前期で「1大舜、11朱寿昌」「4呉猛、12関子騫」の題字ペアの構想を結局破棄し、版木ペアは《11朱寿昌、12関子騫》の落款ペアに戻したように、「董永、張孝・張礼」の版木ペアの道を探ってもよい。このような考えが国芳にあったのではないかと、推測される。

## 第二節 「江革」問題と詞書

「楊香」の初摺りでは、詞書が間違つて「江革」となっている。

このミスは、柳下亭種員が版下絵を見ずに、別に詞書を書いたことを示す。絵を見ていればこのようなミスは考えられないからである。

では、なぜ「楊香」が「江革」と間違えられたのか。この問題は、前節で検討した「董永、張孝・張礼」の後期移転問題と密接にかかわっている。

江戸後期の二十四孝物では「張孝・張礼」が抜けて「江革」が入るのが通例だったが（表1）、天保十三年刊行の『二十四孝絵抄』<sup>(1)</sup>には、二十四点のほかに「張孝・張礼」も「附言」を加えて載っている。「唐土廿四孝」は絵柄や特に詞書の文章にこの『二十四孝絵抄』を参考にした形跡が顕著であり、「張孝・張礼」の採用も『二十四孝絵抄』をヒントにしたものと思われる（なお、江戸前・中期型にはなかった「仲由」が江戸後期型に入るようになったため、米袋を背負う「仲由」と薪を背負う「曾参」の図柄が似ることになるが、すでに『二十四孝図会』には樹上の「曾参」が描かれており、『二十四孝絵抄』と「唐土廿四孝」もそれを踏襲しているため、図柄が似るのは避けられたわけである。この点は前にも触れた）。

「唐土廿四孝」で「張孝・張礼」を入れた代わりにどの説話を削るかは重要だが、後期まで未解決だったのではないかと思われる。

「張孝・張礼」と絵柄が重なりそうな候補は、前期では「5刻

子」があり、山中で賊の代わりに獵師にあつて危うく命を失いそうになるという話である。国芳が「張孝・張礼」と絵柄を変えようと、苦心した跡が顕著だ。「張孝・張礼」は山がせり出して空が狭まっているのに対し、「刻子」は空を広く取り、地面も紺色にしている。「張孝・張礼」の幹が茶色であるのに対し、「刻子」の幹と根は無彩色。「張孝・張礼」の賊はなめした革服を着ているのに対し、「刻子」の獵師は毛皮の服、といった具合である。いずれにしても「張孝・張礼」と「刻子」の差別化は前期で解決済みである。

後期で「張孝・張礼」と絵柄が重なりそうなのは「江革」「15蔡順」「19楊香」の三つ。「江革」は、後漢書によると、父を失い、戦乱の世に山中に逃れ、木の実などを採集して母を養っていたが、山賊に遭つて哀願した言葉が賊を感動させた話。実を拾つて母を養う、山中で賊に遭う、賊を感動させる、という点で「江革」「蔡順」は「張孝・張礼」と共通する。

一方「楊香」は、父と山中で虎に遭い父を救う話で、父や虎の出現に特徴があるが、山中で難に遭い、親を助けるという意味では共通する。一時は「楊香」を削るという案があつたのではないか。

「楊香」で人物を中心に大きく描くと、「張孝・張礼」や「蔡順」の賊を虎に置き換えた形になってしまう。「楊香」で虎を大きく、人物を異例に小さくしたのは、「張孝・張礼」や「蔡順」との絵柄を大きく変えるという意味があつたと思われる。桑の木は山にも開け

た地にも生育するが、「蔡順」で湖を描き、やや開けた地を舞台にしたのも、賊に松明を持たせ空を黄色にしたのも、「張孝・張礼」との違いを出そうという工夫である。

「15蔡順」は後期最初に描かれた作品であり（二行書き）、「張孝・張礼」との差別化は早くから解決がついた。しかし、「19楊香」は一行書きで、「蔡順」よりは後の作品であり、「江革」とどちらを捨てるかは、まだ決着がついていなかった。しかし、「楊香」には虎という他にはない切り札があり、「張孝・張礼」との絵柄の重複を避けるという意味では、結局「江革」を切り捨てるしかなかったと言える。この「楊香」か「江革」かという試行錯誤の段階で、版元や詞書作者の種員との連絡に何か手違いが生じた結果、「楊香」の絵に「江革」の詞書が入るというミスが生じたと考えられる。あるいは、「張孝・張礼」が後期に回されたということには、「張孝・張礼」自体を捨てて「江革」を生かすという選択肢も含まれていて、「江革」の詞書はきちんと出来上がっていたのに、「張孝・張礼」の詞書はまだ出来ておらず、それに気がついてあわてて（締めに追われて）詞書を制作したということも考えられる。「張孝・張礼」の詞書に「種員謹記」がなく、本文も通常の十六行でなく十九行で、筆跡もこの作品だけ走り書きのようであるのを見ると、このような推測も浮かびあがってくるのである。

#### 詞書のスタイルと筆跡

「19楊香」に間違つて入った「江革」の詞書本文は、通常と同じスタイルの十六行である。しかし、そのあとの「20唐夫人」では、同じ十六行でも最後の二行が〈散らし書き〉になっており、この〈散らし書き〉スタイルは「21黄香（最後の三行）、22黄庭堅（最後の四行）」まで続いている。一方、後摺りの「19楊香」では詞書も「楊香」に修正されており、「21黄香」と同じく最後の三行が〈散らし書き〉になっている。つまり、詞書「江革」の初摺り「19楊香」、18郭巨」の版木ペアが（おそらく「17王褒、20唐夫人」と同時に）刊行されたあと、誰かが詞書のミスに気づいて、「21黄香、22黄庭堅」の制作・刊行と同じ頃に、後摺りの「19楊香」が制作されたということになる。また、詞書を枠内に書くという筆耕の作業は、おそらく（版下絵を切り離さないで）落款番号の順に進められたものと推定される。

〈散らし書き〉になった理由は、（おそらく発売日が迫ってきたために）作業を急ぐようになってきて、従来のようにきちんと字配りをする余裕がなくなり、最後のほうで〈散らし書き〉にすることによって行数調整をしたためと思われる。このような作業の余裕のなさは、詞書を「江革」と取り違える要因になったとも思われるが、「江革」の詞書を書いた後、（同じ版下絵に共在する）「20唐夫人」に初めて〈散らし書き〉が登場することによって、その時期を推定す

ることができる。後期の芳桐印の大きさは、「20唐夫人」までが「小」でそのあとの「21黄香」から「大」に変化する。この点からしても、後期は「20唐夫人」を含む混成ペアまでが一括して制作・刊行され、そのために作業を急いでいた公算が大きく、「21黄香」以下は制作が（あるいは刊行時期も）少し後になったのではないかと思われる。

詞書について気がついたことを、いくつか述べておこう。詞書はすべて同一の筆跡である。つまり、一人で書いたものであることが、平仮名の書体をすべて調べることによって判明した。「張孝・張礼」のように行が右へ傾いて、文字もずいぶん速く書いたように見えるものもあるが、これも他の作品と同じ筆跡であった。特徴のある（癖の強い）平仮名は、十三字・十五種にのぼる。その十五種を次に示す。

「あ」 「安」の草書だが、三画目が縦棒の下端のほうから始まっているので、点のない「お」のようにみえる。  
「う」 最後がうなぎのように長い。  
「お」 点以外は左半分にまとめ、点を右半分に大きく「つ」のように書く。

「き」 一画目が右下がり。この「き」は「幾」の草書だが、ほかには「起」の行書を使う。

「て」 ほとんどは極端な右上がり。この「て」は「天」の草書だが、時々「く」の先にちょんちょんを付けたような形も用いる。

「な」① 「奈」の草書で「る」に似た形。

「な」② 「奈」の行書で「ふ」に似た形。

「ひ」 最後が直線で斜めに下までおりる。

「ふ」 左右の点を結ぶ線が「やじろべえ」のように低い位置から湾曲する。

「へ」 扁平で、右側が極端に長い直線になる。また、ほとんど上の文字から続いてくるが、それが左側と重なって「人」を扁平にしたように見える。

「も」① 「毛」の草書だが、縦棒から始まって、底から反時計回りで縦棒を横切り、渦状にもう一度縦棒にかかって止まる。楽譜のト音記号にちよつと似ている。

「も」② 最後に縦棒にかかる位置が下端に近いので、縦長の「の」に見える。

「ゆ」 「由」の草書だが、最初の縦棒が短すぎて「や」に似ている。

「り」 幅太なので、「可」を崩した変体仮名の「か」に見えることがある。

「を」 終画が極端に右上から、長い線で始まる。「を」は「遠」の草書だが、ほかに用いるのは「越」の行書のみ。



このように、詞書の文字を書いているのが一人となると、筆耕ではなくて、詞書の作者である柳下亭種員自身が書いた可能性があると思われる。「種員謹記」のように「謹記」と書くのは浮世絵では異例である（「柳下亭種員」の後に「筆記」または「記」とあるいくつかの例を岩田和夫氏からご教示頂いた）。単に歌や文章の作者を示す場合は、「梅屋鶴寿」のように作者名を載せるだけでよいようだ。

「謹記」は諸橋大漢和を引くと、用例に「四庫未収書目提要序」のものが載っている。四庫全書という一大書籍目録叢書に未収の書籍を集めて、概要を記した本の序文に、「謹記」というかしまった表現はいかにもふさわしい。浮世絵に「謹記」というのは大げさな気もするが、「唐土廿四孝」という、道徳教育を建前とした一大シリーズなので、「謹」の字を使ったのであろう。「記」は「筋道を立てて書き付ける」という意味で、「述」などと違って根底には「書く」という行為がある。「関子騫」で「種員謹記」の下に柳下亭種員自身の六角形の朱印を押しているのは、「一勇齋國芳画」の落款の下に芳桐印を入れるようなもので、本人の自作・自筆であることを強調したのと言えると思う。ただし、まだ種員本人の確実な筆跡を確認していないので、今後の課題にしたいと思う。

全体枠は手書きであり、大きさは作品によってマチマチである。

ただし、全体枠上端の線は、右利きの常として右上がりになる傾向があり、版下の紙を共有する落款ペアでは、概して右側の作品が左側の作品より全体枠の高さが高くなる（これは、落款ペアの左右を判定する一つの有力な方法である）。全体枠の大きさが変われば、その中の詞書の枠も、作品によって異なってくるのがわかる。これらはすべて実測によって確認された。

詞書の本文は通常は十六行である。作品同士で比較すると、各行の中心線が一致するので、十六行の中心線を等間隔に並べた下敷きのようなものを使用したと思われる。

十六行でないのは「2張孝・張礼」（十九行、これは「種員謹記」がないこととも関係している）、「23丁蘭」（十五行）、「24老萊子」（十四行）の三点だけである。「丁蘭」の十四行目までは「老萊子」と行配置が一致する。「老萊子」のほうが行少ないため、「種員謹記」の左右の余白をたっぷり取っている。

〈散らし書き〉は前述のように「20唐夫人」「21黄香、22黄庭堅」の三点である。

版下絵を見ないで種員が詞書を書いたのは、「江革」が紛れ込んだことから明らかだ。そこで、当時よく文字彫りで行われたように、作業効率を上げるため、色版のように詞書を別の版木に彫って重ね摺りした可能性も考えられたが、摺りの遅いものにも全くずれが見られないので、詞書も主版で彫ったことが確認された。

詞書の枠は手書きで、作品ごとに異なる。そこで、種員自身が筆耕を兼ねていた場合は、元の版下絵の詞書の枠をなぞった手書きのコピーが送られてきて、それに詞書を書き入れ、あとで版下絵に（または主版の版木に直接）貼り込むという方法も考えてみたが、いずれにしても今の段階ではあくまで推測にすぎない。

## 第五章 筆者所蔵〔折本〕の配列

現在は筆者所蔵となっている〔折本〕（図35）の二十四点（および序文の二点）は、バラバラの単品の集まりになっているが、二〇〇七年以前は折本の形態を保っており、勝原良太氏がカラーコピーをとる機会を得て、忠実な模本を残しておられた。それが後になって大いに役立ったのである。

「唐土廿四孝」の全品がそろっている所蔵品のうち、元は折本であったことが明らかなものには、町田市立国際版画美術館所蔵品、山口県立萩美術館・浦上記念館所蔵品があるが、いずれも現在は折本の形態を失って単品の集まりになっており、作品の順序を確認することができなくなっている。

この〔折本〕の貼り込み順は、私の推理した版木ペアとその順序に極めて近い。〔折本〕はペアとペアとの間に境を設けていないが、二枚ずつ括っていくと表11のようになる。

〔折本〕全十二組のうち、論証された「原形」と合わないペアは

後期の二組だけである。二組とも摺りは遅い方だが、題枠内の色が「黄庭堅」「黄香」は肌色、「陸績」「蔡順」は無色だから、これらを混合させて貼り込んだ〔折本〕がペアを取り違えているのは明らかである。

「22黄庭堅、16陸績」をペアと取り違えた理由は、①中国風の室内風景や人物、②詞書の黄色、③題字の「ナ」型が共通するからであろう。

「15蔡順、21黄香」をペアと間違えた理由は、①紫の服の男と赤い服の童子、②平行線で影を施した地面の向こうに水面、③題字の「甘」型が共通するからと思われる。

この二組は、一組を間違えればもう一組も間違えるという関係にある。この二組を除けば、残りは私の「版木ペア」の推定と一致するので、私の論証を裏付けてくれる貴重な資料といえる。

ペア内の左右は、逆転しているのが正解（一致）ペア十組中に六組あり、左右逆転がこの〔折本〕の通例となっている（雲がつながっていることから左右が確実な「13姜詩、14仲由」も逆転している）。

順序でいえば、前期の「王祥、庾黔婁」がなぜか後期に入り込んでいる（左右が逆転していない異例はそのせいか）。これを除けば、前期は原形と同じである。

ペアの順序で興味深いのは、前期の「董永、張孝・張礼」が、無落款ペアの「姜詩、仲由」の直後、つまり後期冒頭に移動している

表11 〔折本〕の貼り込み順序と原形

原 形			筆者所蔵〔折本〕					
期	グループ	版木ペア 推定順序	貼り込み順序	ペアの 一致	左右	題の色	備考	
前             期	題高 「天」	1 大舜	1 大舜	○	正		1 大舜が常識であるため正	
		4 呉猛	4 呉猛					
	丸隅	7 漢文帝	7 漢文帝	○	正			
		5 剡子	5 剡子					
		6 孟宗	8 曾参	○	逆		左右逆がこの〔折本〕の通例	
		8 曾参	6 孟宗					
	その他	9 王祥	12 閔子騫	○	逆			
		10 庾黔婁	11 朱寿昌					
		11 朱寿昌	14 仲由	○	逆			
		12 閔子騫	13 姜詩					
	無落款	13 姜詩	3 董永	○	正		〔折本〕の表から裏にまたがる	
		14 仲由	2 張孝張礼					
	後             期	前期から繰越	3 董永	18 郭巨	○	逆		
			2 張孝張礼	19 楊香				
二行		15 蔡順	22 黄庭堅	×	原形の左同士	肌色	中国風の室内と服装の類似、「ナ」型同士	
		16 陸績	16 陸績			無色		
二行と一行の混成		17 王裒	20 唐夫人	○	逆			
		20 唐夫人	17 王裒					
		19 楊香	9 王祥	○	正		原形は前期、正はそのせい	
		18 郭巨	10 庾黔婁					
一行		21 黄香	24 老萊子	○	逆			
		22 黄庭堅	23 丁蘭					
		23 丁蘭	15 蔡順	×	原形の右同士	無色	紫の服の男と赤い服の童子、水面を共有、「廿」型同士	
		24 老萊子	21 黄香			肌色		

ことである。この点は私の仮説と一致し、当時の出版物（折本）によつて裏付けられたことになる。

なお、この「折本」はほとんどが後摺りであるが、「3董永」の初摺りが含まれており、この「3董永」および版木ペア相手の「2張孝・張礼」だけに蠟引きが施されている。ついでに蠟引きについて補足すると、初摺りは蠟引きであることが多いが、「村田」印のある筆者所蔵の極初摺り「曾參」には蠟引きがない。蠟引きでも後摺りである場合はかなり多い。初摺りの多い山口県美の（二元）折本にも後摺りは含まれており、いわば玉石混交である折本がどのようにして出版されていったかは、今後の研究課題である。

「折本」には刊行年は記されていない。序文の一つに篆書の印があり、「大南堂」と読めるが、版元としては知られていない。また、表紙と裏表紙は木の板で、表紙には赤地に墨で「唐土廿四孝」と書いた題箋が貼つてある（図35）。板の大きさは、中判の作品を縦に二つ折りにした大きさにほぼ等しい。このため、この形式の折本にあった中判作品は、縦に中折れが生じていることになる。作品は台紙に貼るのではなく、表の二枚の作品の中央部分に裏の一枚の作品が来るように（逆に裏の二枚の作品の中央に表の作品が来るように）、わずかな糊づけで簡単に貼り合わせているだけである。



図35 筆者所蔵〔折本〕の表紙

## 第六章 落款の分析が語るもの

### 第一節 落款ペアの順序に見当を付ける

ここで、落款ペアの成立順序に見当を付けてみよう。表6（二七三頁）を参考にするとわかりやすい。

《1大舜ペア》から始まる「1勇齋國芳画」落款（二行書き）十点とそれに続く無落款ペアが前期で、「1勇齋國芳」落款の後期では、前期と同じ「二行書き」グループ四点が先、「一行書き」グループ六点が後である理由については、前に述べた。これが大枠である。

前期「1勇齋國芳画」落款は六組もあるので大変のようだが、それほどでもない。最初に来るのは「二十四孝」物で一番が決まりの《1大舜ペア》であり、同じ題高「天」グループ（二組）の残りの《3董永、4呉猛》がつづく。最後に来るのは、落款高が唯一「上」で、題高も唯一「中」である《11朱寿昌、12関子鸞》である。

問題は、題高が「高」で落款高も「下」で共通する「丸隅グループ5〜8」と《9王祥、10庾黔婁》であるが、どちらが先かを考えてみよう。表1（一六六頁）を参照すると、丸隅グループには江戸後期で2番か3番という《7漢文帝、8曾参》が含まれており、「5劔子」も7番で、《9王祥、10庾黔婁》の12番、16番より早い。

したがって、丸隅グループのほうが早そうで、天グループ四点につづいて丸隅グループ四点が来るのは、自然な感じがするが、これをさらに裏付けるのは表3である。《9王祥、10庾黔婁》の芳桐印は《11朱寿昌、12閔子騫》と同じく「小」で、「丸隅グループ」は「4呉猛」と同じく「大」である。芳桐印は版木ペアに関わっているが、版木ペアの順序は基本的には落款ペアの順序を踏襲しているはずである。このように考えると、「丸隅グループ」の後に《9王祥、10庾黔婁》が続くと見てよいようだ。

丸隅グループの中では、江戸後期で2番か3番という《7漢文帝、8曾参》のほうが、《5劔子、6孟宗》より先だと見当を付けたが、これは後に落款の筆跡を詳しく調べることによって、逆であったことがわかった。

後期は「二行書き四点」に「一行書き六点」が続くが、その境界をまたぐのは、「画稿ペア」で版木ペアでもある「18郭巨、19楊香」の二点。したがって二行書きは《15蔡順、16陸績》《17王良、18郭巨》の順、一行書きの最初は《19楊香、20唐夫人》となる見当

である。残りの二組のうち最後のペアは、題を二色のボカシで豪華にした『23丁蘭、24老萊子』が最後にふさわしく、『21黄香、22黄庭堅』がその前に来ることになる。

以上で、落款ペア全体の順序の見当を付けたことになる。しかし、見当はあくまでも見当であり、確信をもつためには落款の筆跡自体の分析が必要である。すでに「混成ペアの中の落款ペア」の項で、落款分析によって一行書き《19楊香、20唐夫人》が、二行書きの直後に位置することを論証したが、このような論証をシリーズ全体で行ったわけである。それにしても、このような見当をあらかじめ付けておいたために、落款分析による検証がやりやすかったのは事実である。

## 第二節 落款ペアの左右判別法

今まで、落款ペア内の作品の左右については、特別な場合を除いて、人物の向きだけを材料に使ってきた。ここでまとめて論証したい。

まず、左右がわかる特別な例からまとめておこう。

一つは「1大舜」である。「大舜」はどの「二十四孝」物でも全部トップバッターである。国芳も最初に「大舜」の版下絵を描いた公算が大きい。となると、日本の伝統では、絵巻物でも縦書きの場合でも、右から始まり左へ流れていくから、「1大舜」が右、「2張

孝・張礼」が左ということになる。

次は最も確実な例だが、無落款の「13姜詩、14仲由」である。この二点は右に「姜詩」左に「仲由」を並べると、雲の流れがつかない一枚の絵のように鑑賞できるのである。

さらに、左落款と右落款を組み合わせた《5劔子、6孟宗》《7漢文帝、8曾参》についても、左落款の6と8は左側だと予測していた。というのは、逆に左落款を右に右落款を左に置くと、版下絵の中央部分に落款が集まることになり、不自然であるし、筆がすべて互いの境界線を侵すことにもなりかねないからである。

さらに後期では、版木ペアの「19楊香、18郭巨」は画稿ペアと同じく「楊香」が右、「郭巨」が左と見るべきであろうから、落款ペアでも《17王裒、18郭巨（左）》《19楊香（右）、20唐夫人》であったと考えるのが自然である。

こうして、落款ペア十二組のうち半数の六組は、特別に左右が推定できるのである。

ところで、私は偶然、ほとんどの作品に適用できる簡単な左右判別法を、二つ見つけた。

一つは、全体枠の高さ（作品ごとに左側の枠と右側の枠がある）である。これを測って記録しているうちに、どうも右枠のほうが左枠より長い傾向があることに気がついた。それだけでなく同じペアで

あっても、右枠同士、左枠同士で比べれば、私の推定する右側の作品のほうが左側の作品より長いことが多い。これはなぜかと考えると、右利きの人が横線を引くと漢字の「一」のように右上がりになりやすいからで、しかも上枠のほうが、体に近い下枠よりも右上がりの度合いが大きいからである。したがって、全体枠の高さは右へ行くほど長くなっていく傾向があるのである。無落款ペアの「14仲由」は左枠が二三・五ミリ、右枠が二三・六ミリで、「13姜詩」は左が二三・六ミリ、右が二三・七ミリであり、やはり「姜詩」のほうが長かった。「大舜ペア」では「2張孝・張礼」の左が二三・五ミリ、右が二三・五ミリ、「1大舜」の左が二三・五・五ミリ、右が二三・六・五ミリであり、右側にいくにつれて高くなる傾向が歴然と出ている。この判別法で判別不能だったのは《21黄香、22黄庭堅》ペアだけであった。

二つめの判別法は、落款の傾きである。

たとえば《9王祥、10庾黔婁》の「1勇齋」の部分を見ると、中心軸が「9王祥」の場合は右に傾き、「10庾黔婁」の場合は左に傾いている。右側の作品は右に傾き、左側の作品は左に傾く傾向が強い。これはなぜかと考えると、縦の線を引くときに体の中心部に向かって引くのが自然だからである。版下絵の中央に国芳が坐っていると、右側の作品では落款は体の中心よりかなり右側にあるから、右上から左下に引くほうが引きやすい（これに伴って横線は右下がり

になる)。逆に左側の作品は、縦線を左上から右下に引く傾向が出てきて、横線は右上がりになりやすいのである(落款自体は版下絵全体の中央寄りになるが、漢字の筆記体が右上がりになるという性質の影響を受ける)。

この判別法で区別がつかなかったのは《11朱寿昌、12関子鸞》ペアだけ(もちろん「無落款ペア」にも無効)、傾きが顕著だったのは《9王祥、10庾黔婁》のほか《21黄香、22黄庭堅》《23丁蘭、24老萊子》であった。

この落款の傾きによる判別法は、中判水滸伝と「本朝廿四孝」の二つの中判シリーズの組み合わせを解くのにも大いに役立った。

### 第三節 落款の筆跡分析

左右の判別法の王道というべきなのが、落款の筆跡鑑定によるものである。「一勇齋國芳」の筆跡を百七の要素に分けて調べ、それぞれの要素について、特徴をいくつかのパターンに整理していった。その一部を表12に例示する。

落款ペアの順序については、前に述べたように、大体的見当は付いてあるので、それにしたがって表形式で並べる。左右の順序についても、半数の六組は特別の事情から推定はついているし、残りについても既に述べた二つの左右判別法によって一応の推定はついている。ただし、これらの見当や推定は必ずしも確実とは言えないの

で、落款の筆跡分析によって修正し、確定しようというわけである。落款の形式が同じもの、たとえば一行書き(後期後半)は六点ある。落款の多くの要素を見ていくと、なるべく同型(同じタイプ)が続くように作品の順序を変えてみたくなる。パソコンではそれが簡単にできるので、試行錯誤をしていくうちに案が固まっていく。

ペアとペアをつなぐ二点は、当然のことながら、ペア同士の二点ほどは同型が多数派ではない。しかし、すでにペアについては(ペア内の左右は別にして)確定しているので、それを利用する方法がある。

たとえば、後期の一行書き六点について、筆跡のある要素について最初の案が《b a》《b c》《c c》だったのを、bという同型が連続するように、《a b》《b c》《c c》という順序に修正したとしよう(ペア内は右↓左の順序)。そうすると、bの二つの作品は(ほかにbが見あたらないから)がっちり鎖のように連結されていることがわかるし、中央ペアのcも、次のペアに近い後半(左)であることを保証している。

次のようなケースもある。《a b》《b b》《b b》では最初のbが後半(左)であることを保証しているし、《a a》《a a》《a b》では最後のaが前半(右)であることを保証する。一行書きの六点についてこういうケースがいくつも重なれば、落款順序は確定するし、左右の位置も確実になる。こういうペア間の鎖が次々とつ

表12 落款の筆跡分析（一部）

		通し番号	9	10	11	12
		大項目	勇〔27要素〕			
		中項目	勇のマ〔4要素〕			
		小項目	横棒 傾き	横棒 長さ	形・大きさ	マと田の間
前	天グループ	1 大舜	水平	3ミリ	Z型	間が大
		2 張孝 張礼	水平	3ミリ	Z型	間が大
		3 董永	やや右下がり	2.5ミリ	く型	接
		4 呉猛	水平	3ミリ	く型	接
	丸隅グループ	5 刻子	水平	4ミリ	Z型 点短い	間が大
		6 孟宗	?	4ミリ	マ?	接
		7 漢文帝	右上がり	4ミリ	マ	接
		8 曾参	やや右上がり	4ミリ	コに近いマ	接
	その他	9 王祥	水平	3ミリ	マ	間あり
		10 庾黔婁	右上がり	3ミリ	マ	間あり
		11 朱寿昌	右下がり	3ミリ	コに近いマ	田1画へ連続
		12 閔子騫	やや右下がり	2.5ミリ	コに近いマ	田1画へ連続
後	二行	15 蔡順	水平	2.5ミリ	コに近いマ	間あり
		16 陸績	水平	2.5ミリ	コに近いマ	間あり
		17 王裒	やや右下がり	2ミリ	Z型	間あり
		18 郭巨	やや右下がり	3.5ミリ	Z型	間あり
	一行	19 楊香	右下がり	3.5ミリ	く型	接
		20 唐夫人	やや右上がり	3ミリ	く型	接
		21 黄香	やや右上がり	2.5ミリ	く型	間あり
		22 黄庭堅	やや右上がり	2.5ミリ	く型	間あり
23 丁蘭	水平	2.5ミリ	く型	間あり		
24 老萊子	やや右上がり	3ミリ	く型	間あり		



なれば、落款全体の制作順序も確定することになるのである。

なお、前期「一勇齋國芳画」落款は十二点と数が多い。題高「天」の四点（1〜4）、丸隅枠（5〜8）、残り（9〜12）というグループ枠の中で連結関係に絞れば楽だが、厳密を期して落款だけの関係に限定して分析してみた。

ペア間の鎖としての同型

では、ペア間の鎖となるべき証拠の中から、なるべく分かりやすい例をそれぞれ挙げていくことにしよう。それぞれ「」の作品の左右の位置が、証拠によって確定していくわけである。矢印（↓、↑）はその先がペアであり、⇕は二点だけ同型であることを示す。

「2張孝（左）⇕「3董永（右）」

①「勇」の「力」の長い棒がこの二点だけ。状にカーブしている（1、4はむしろ逆向き）。②「」のトメの部分は「1大舜」だけ大きく下げているが、この二点はやや下がっているだけである（やや下げは「5剡子」以下にもある）。

「4呉猛（左）↓《5、6》

①「」の長さが「3董永」では四・五ミリと最も短い、この三点は五ミリで、「7漢文帝」〜「9王祥」ではさらに長くなる。

②「國」の底の横棒が1〜3は水平だが、「呉猛」と「5剡子」だけ「やや右下がり」になっている。

《3、4》↑「5剡子（右）」

①「齋」の下部「而」の右から二番目の縦棒が、この三点だけ極端に長い。

「6孟宗（左）↓《7、8》

①「5剡子」では「勇」の「マ」と「田」の間が大きくあいているが、この三点は接している。②「勇」の「力」の横棒が「5剡子」では右下がりだが、この三点はやや右上がりになっている。

《5、6》↑「7漢文帝（右）」

①「齋」の「而」の左端の縦棒が、「8曾参」「9王祥」になると横棒より上に突き出していないが、「3董永」〜「7漢文帝」までは突き出て第一画の横棒に接している（ただし「6孟宗」の左端縦棒は欠けている）。

「8曾参（左）⇕「9王祥（右）」

①「而」の左端の縦棒が、この二点だけ上に出していない。②「」のトメの下げが、「5剡子」〜「7漢文帝」に比べ目に見えて大き

くなる。

「10庾黔婁(左)」↓「11朱寿昌(右)」

①「勇」の「力」の右棒が、「7漢文帝く9王祥」は)状にカーブしているが、この「10、11」と「12朱寿昌」の三点は直線である。

②「齋」の第二画の横棒が「7漢文帝く9王祥」は右下がりなのにに対し、この「10、11」と「12」の三点は右上がりである。

「12閔子騫(左)」↓「15、16」

これは、前期と後期をまたぐことになる。《13、14》は無落款なので飛ばすことになり、「12閔子騫」から「15蔡順」へつながることにご注意。

①「マ」の幅は「5剡子く8曾參」は四ミリ、「9王祥く11朱寿昌」は三ミリ、この「12」以下三点は二・五ミリである。だんだん短くなる自然な流れに注目されたい。

《11、12》↑「15蔡順(右)」

①「勇」の「力」は《9王祥、10庾黔婁》と「16陸續、17王裒」ではやや)状にカーブしているが、中間部のこの三点は直線である。

②「國」第一画の長さは「10」では五・五ミリだが、この三点は五ミリで、「16」では四ミリとさらに短くなっている。

「16陸續(左)」⇕「17王裒」

①「一」の長さは「15蔡順」では五・五ミリだが、後期でこの二点だけは五ミリであり、「18郭巨く20唐夫人」では六ミリと長くなる。

②「芳」の下部「方」は後期になると「寸」の行書に似てくる。その第二画(縦棒だが、元はかぎ形)が、「15蔡順」では直線だったが、この二点だけは)状にカーブしている。

「18郭巨(左)」⇕「19楊香(右)」

二行書きと一行書きをまたぐことになるが、この垣根はかなり低い。

①「マ」横棒の長さが「17」では二ミリなのにに対し、後期でこの二点だけは三・五ミリと最長で、「20」は三ミリである。②「芳」の「方」がこの二点は酷似している(第一画と第二画の横棒や、次の縦棒の曲線など)。

「20唐夫人(左)」↓「21、22」

①「勇」の「田」の中の部分が、二十四点のうちこの「20唐夫人く24老萊子」の五点に限って「ナ」の形になっている。同様のケースは数多い。次もその一例。②「芳」で草冠の右側の縦棒と「方」の第一画は、「18、19」は楷書風に分かれているが、「20唐夫人」以下

五点は、行書で筆の流れがつながっている。

《19、20》↑「21黄香（右）」

①「一」は、一行書き「19楊香」以下六点では先端がジャンプする「先飛び」型になるのが大きな特徴だが、そのうちこの三点は、ジャンプ部分に切れ目がない。②「勇」の「力」の左側の棒が、後期ではここまでの六点が／状に傾いている。

「22黄庭堅（左）」⇕「23丁蘭（右）」

①「一」が、後期中この二点だけはつきりと凸型に湾曲している。

「22黄庭堅（左）」↓《23、24》

①「一」の「先飛び」に関して、この三点はジャンプ部分に切れ目が生じている。②「力」の左側の棒が、この三点では直立に近い。

《21、22》↑「23丁蘭（右）」

①「一」の本体部分がこの三点は凸型に反っているが、「24老萊子」は凹型に反っている。②「マ」がこの三点は軽快な感じが似ていて、長さも二・五ミリだが、「24老萊子」は力強い感じで長さは三ミリ。

以上で連結の鎖は完成した。これによって、まず落款ペアのすべの左右が確定したが、他の二つの判別法とは（判別不能の計二組を除いて）左右がすべて一致した。

もう一つの収穫は、この筆跡分析によって、落款の制作順序が確定したことである。前に推定していた順序がほぼ正しく、「1大舜」から始まって落款番号順に国芳は版下絵（と落款）を描いていたことが確認できたわけである。

細かいデータの話が続いてきて恐縮だが、実はペア内の左右を確定するのは、他の中判シリーズでは意外と簡単であった。まず、各作品の人物が基本的に一人である中判水滸伝では、人物が向かい合う形をとるのが大部分である。中には「入雲龍公孫勝」のように顔がまっ正面を向いたりするケースもあるが、その場合は題枠が左上にきて作品の位置が左であることを明示するなど、左右が何らかの形でバランスを保って向き合うように作られている。「本朝廿四孝」シリーズは複数人物の作品もかなりあるが、基本的に左右が向き合ってバランスをとるようになってきているのは同じであった。それに落款の傾きも予測した以上に役に立った。中判水滸伝などは落款が瓢箪印の中に入っているの、傾きがそれほど出ないのではないかと危惧したが、「唐土廿四孝」以上にはつきり傾きがわかるケースが多かったのである。

他の中判シリーズが「唐土廿四孝」と決定的に違うのは、名主印が基本的にどの作品にも押され、名主印の違いによっていくつかのグループにはつきりと分けられる点である。たとえば、中判水滸伝は六点、六点、八点、四点という四つのグループに分かれるが、左に位置するか、右に位置するかが、体の向きやバランス、落款の傾きによってほとんどの作品について割り合い簡単に分かるので、四点のグループでは組み合わせは二通りしかないし、八点や六点のグループでも他の明らかな特徴によって一組、二組のペアが分かれば、残りの組み合わせはかなり限られてくるわけである。

#### 隣接する二作品の同型度を比較する

ところで、「唐土廿四孝」で〈落款の筆跡分析〉という細かな作業を続けた利点が、意外なところに表れた。隣接する二作品の落款の「同型度」をパーセントで出すことによって、作品同士の制作時期が近いのか、離れているかという〈近接度〉を知ることができたのである。「同型度」とは、二作品の同型の総数を、筆跡の総要素数で割ったものである。総要素数は、普通は百七だが、「6孟宗」のように二行落款の二行目が全部欠けていると五十九となり、その他、一部の要素が欠けている落款もある。

《1大舜（六二%） 2張孝・張礼》四六% 《3董永（六五%） 4呉

猛》四九% 《5刻子（五六%） 6孟宗》三七% 《7漢文帝（六五%） 8曾參》三四% 《9王祥（六六%） 10庾黔婁》四一% 《11朱寿昌（八三%） 12閔子騫》（以上、前期）三一% 《15蔡順（七二%） 16陸績》三六% 《17王裒（四五%） 18郭巨》／三九%／《19楊香（四一%） 20唐夫人》四九% 《21黃香（六七%） 22黃庭堅》五七% 《23丁蘭（七一%） 24老萊子》

「12閔子騫」までの前期落款で、〈ペア内〉の同型率が最も高いのは「11朱寿昌ペア」の八三%で飛び抜けており、「5刻子ペア」の五六%が最も低い。他はすべて六〇%台である。これに対して、前期の〈ペア間〉の同型率は、最高で四九%、最低で三四%であり、「ペア内」に比べてかなり低いのがわかる。それでも〈ペア間〉でこれだけの親近性があるということは、制作が隣り合わせであるからこそと言える。ちなみに「2と3」の同型率は四六%だが、「2と4」の同型率は三九%に落ちる。

前期の同型率をみると、「1大舜」から「5刻子」までは比較的順調に版下絵を描き溜めていたようだが、「6孟宗」7漢文帝」さらに「8曾參」9王祥」の各ペア間で時間的に間があいたのがうかがえる。しかし、そのあとは再び順調で、特に《11朱寿昌、12閔子騫》は刊行が迫ったこともあるのか、一気に描き上げられたようだ。

前期と後期の境界の同型率は、さすがに三一%と最も低い。後期

で注目されるのは《17王哀ペア》が四五%、《19楊香ペア》が四一%と、ペア内にもかかわらずペア間並みの低さであることだ。逆に「18郭巨」と「19楊香」のペア間は、二行書きと一行書きの境界であるにもかかわらず、三九%とそれに匹敵する高さになっている。しかもこのペア間は、前に見たような隣接関係の「指定性」が強い同型（例えば後期でこの二点しか同型がないような場合）が多い。これらは、次のようなことを推測させる。

後期に入って《15蔡順ペア》はほぼ同時に描かれた。しかし「17王哀」は、題高が「天」であるのを見ればわかるとおり、同じ「天」の前期からの移転組「2張孝・張礼」か「3董永」とペアにできたが、もう一つの「天」にすべき作品「18」をすぐには思いつかなかつた。後期二行書きの「15」8点と前期組「2、3」の計六点で版木ペアが固まれば、そこで一気に発売まで持つて行ける（落款は二行書きでそろい、題字も全部「廿」でそろえるつもり）が、うまくいかなかつたので帳尻合わせを先送りにした。そして、画稿が残っている「18郭巨（左）、19楊香（右）」のうち、「18郭巨」を「17王哀」と同じ紙に描き、とりあえず、18までの六点到符丁で必要な指定を加えて、次の工程（題字）に回した。「19楊香」からは見分けがつきやすいように一行落款としたが（さらに「二」もおそらく意識的に「先飛び」型にした）、しばらく間が空いてペア相手の「20唐夫人」が描けてからは、あまり間をおかず、「21黄香」に取り

かかり、あとは一気に「24」までを国芳は書いた。そして、符丁を加えて次の工程に回した。刊行予定が迫っての追い込み仕事だったと思われる。

特に最後の二組《21黄香、22黄庭堅》《23丁蘭、24老萊子》は、「22黄庭堅」が「16陸績」の二番煎じだったり、それぞれのペアの色版構成が非常にわかりやすくなったりしており、国芳も意欲を燃やすほどの余裕がなかったようだ。

## 第七章 版木ペアの順序と刊行時期

### 第一節 版木ペアの制作順序

版木段階の制作順序を直接物語るのは、芳桐印である。芳桐印は校合摺りに赤の色版指定を行うときに、絵師によって描かれるので、版木段階でも最終段階に近い。芳桐印段階の制作順序を表したが、表13である。

大きな変更は、①「3董永、2張孝・張礼」を前期から後期冒頭に移した点、②無落款の「13姜詩、14仲由」を元の「董永、張孝・張礼」の位置へ繰り上げたことである。

大きな区分けは、芳桐印の大きさによってできる。前期は曾參までが「大」、王祥から「小」で大きく二つに分かれる。「大」グループの中では左落款の「6孟宗、8曾參」の縦幅が小さく、最後に位置すると見られる。

後期は前期の「小」の流れを引き継いで、前期から繰り越した「3董永、2張孝・張礼」ペアから混成ペアの郭巨まで「小」がつぎ、「黄香」からは「大」になる。

表13では、無落款ペアの「姜詩、仲由」を、最初のペアである「大舜、呉猛」の次に移動させた。その理由は、芳桐印を見比べてみれば一目瞭然かもしれないが、表にそって説明してみよう。太枠で囲んだのは連続性を表し、中でも注目すべきものには○を付けてある。

まず、「大」グループ八点の中でも、この四点は芳桐印の大きさがよく似ている。

芳桐印の位置		
印の左端	左右中央	印の上端
全体枠に接す	「画」の中央	「画」に接す
○		-----
同上	落款ナシ	
ほぼ接す 全体枠に接す	画の中央 画の右端	画に大きく重なる
	×	×
不明	画の左端に近い	画からかなり離れる
「画」の左端	画の「田」の右端	画に重なる
×		×
画と全体枠の中間	「田」の中央やや左 「田」の中央	画からかなり離れる
○	○	○
同上	「田」の中央	同上
		○
「芳」の左端 全体枠に接す	「芳」の右端 「芳」の中央	「芳」からかなり離れる
○	○	
同上	同上	芳から少し離れる 芳に少し重なる
-----		
全体枠にほぼ接す	芳の右端	芳から少し離れる
×	×	
芳の左端	芳より極端に右	芳に接す
芳桐印なし		
		○
全体枠から少し離れる	芳の中央	芳にほぼ接す

極太枠：際立った特徴／太枠：同種で連続性を表す／太い点線・関係の近いもの／○：注目すべき連続性／×：注目すべき断絶／細い点線：上下が無関係

「漢文帝」は横幅が特別大きいように見えるが、実質的には刻子と変わらない。その理由は、刻子に比べて漢文帝のほうに落款と全体枠との間が開いているためで、芳桐印の右端が「齋」の「而」の中央、左端が全体枠付近であるという点は同じである。芳桐印がほぼ左右対称なので、表には「左右中央」と「印の左端」を挙げた。こうしてみると、芳桐印の大きさだけでも「大舜、呉猛」を挙げた。詩、仲由」↓「刻子、漢文帝」↓「孟宗、曾參」という順序は確定できるが、その右側の太枠や○印や×印でさらに具体的に証拠を挙げているわけである。

「大舜、呉猛」と「姜詩、仲由」の共通点を挙げると、「形1」の

表13 「芳桐印」段階の制作順序

	グループ	版木ペア	芳桐印の大きさ・形				
				横幅	形1	形2	形3
前 期 制 作	天グループ	1 大舜	大	11ミリ	端正、右上房は直立縦長	上下3対の幅そろ	右上房の底辺張り出す
		4 呉猛	大	12			
	無落款		○		○	○	×
		13 姜詩	大	11.5	同上	同上	右上房の底辺張り出さず
	14 仲由	大	11.5				
	丸隅グループ				×	×	
		7 漢文帝	大	14	右上は三角形に近くなる	右下房が張り出す	同上
		5 劔子	大	11			
					○	×	
	6 孟宗	大	11 (推計)	右上はほぼ三角形	右下房張り出さず	同上	
	8 曾参	大	11 (推計)				
	落款ペア兼用組			×	.....	.....	
9 王祥		小	8	上側やや高い	下側は両頬が垂れ下がった様	同上	
10 庾黔婁		小	8				
				○	×		
11 朱寿昌	小	8	上側やや高い	下側はホームベース形	同上		
12 閔子騫	小	9					
			○	×	×		
後 期 制 作	前期から繰越	3 董永	小	7.5	上側低い	同上	右上房の底辺張り出す
		2 張孝張礼	小	8			
					.....	.....	.....
	二行落款	15 蔡順	小	9.5	右上房の底が右上がり	右下の房が傾き、右上が張り出す	右上房は三角形で直立
		16 陸續	小	10			
					×	○	-----
	混成ペア	17 王裒	小	9	右上房の底がやや右下がり	同上	右上房は三角形で右傾
		20 唐夫人	小	9			
					.....	○	×
		19 楊香	小	9	左上房の底は左下がりで張り出す	同上	右上房は細長い
	18 郭巨	小	10				
				×	×	×	.....
一行落款	21 黄香	大	12	左上と左下房は幅同じ	上中央は太く高い	下側は扁平	
	22 黄庭堅	なし(大)と推定					芳桐印なし
				.....	○	○	
	23 丁蘭	大	11	下中央房の中に点や横棒	同21	下側は扁平	
24 老萊子	大	11					

ように、右上の房が直立縦長で、きちんとした形に描かれているし、「形2」のように上下三対の幅がそろっていて、端正な印象を与える。位置関係では「印の左端」が全体枠に接している点が共通し、この傾向は次の「劔子、漢文帝」まで続く。「孟宗、曾參」は左落款（芳桐印も左）で、他の三組とは違いが目立つ。特に位置関係はそうである。「印の上端」は落款の「画」からかなり離れている点に特徴がある。一方、「形1」では「劔子、漢文帝」との連続性が強く表れている。

前期の大きさ「小」のうち、「3董永、2張孝・張礼」は後期冒頭に回ったので、残りの四点の前後関係は、「董永、張孝・張礼」とどちらが近いかによって決まる。それは表によって一目瞭然のように、「11朱寿昌、12閔子騫」のほうが近い。形の特徴では「形2」のように、下側の房がホームベースのような形であるという共通点があり、印の位置では、「上端」が落款からかなり離れているなどの共通点がある。したがって、落款ペアの順序どおり、「9王祥、10庾黔婁」↓「11朱寿昌、12閔子騫」の順序になる。

後期本来の「小」である六点は、「董永、張孝・張礼」より少し大きく、「中」と称してもよいくらいである。その中では「印の上端」が落款からかなり離れているという共通点によって、「15蔡順、16陸績」が「董永、張孝・張礼」に直接つながる。また、「16陸績」と「17王裒、20唐夫人」は「印の左端」「左右中央」が共通し、

形の特徴も似ているので、「15蔡順、16陸績」↓「17王裒、20唐夫人」↓「19楊香、18郭巨」の順であることが確定する。

後期の「小」と「大」との間に断絶があることは、表にもよく表れている。「大」の二組の形がよく似ていることは、見比べてみるとよくわかるが、「形2」の特徴が大きい。「大」のうち「丁蘭、老萊子」が最後であることは、「形1」に示したように、下側中央の房の中に点や横棒がある、という際立った特徴に表れており、題がこの二点だけ二色である点や、落款ペアでも最後であるという事実からも自然である。

## 第二節 刊行のあり方と時期

### 刊行のグループ分け

以上のように、芳桐印の描かれた時期は、前後期とも大別して「大」「小」二つのグループに分かれるわけであるが、だからと言って、刊行時期もそれぞれ二回に分かれるとは即断できない。複合隔は、前期はペアごとに六種に分かれているので、一回でまとめて制作したはずである。後期も混成ペアの存在でわかるように、版木段階でも制作にあまり時間差はないはずであり、前期十二点を一括刊行し、次に後期十二点を一括刊行することも可能だからである。ただ、購買意欲をそそるには、刊行時期をもう少し分けて、前期二回、後期二回にするほうがよいという考え方も当然成り立つ。そのほう



が職人のやりくりもやりやすいかも知れない。その場合に、第一回が前期「大」の八点、第二回が前期「小」の四点、第三回が後期「小」の八点、第四回が後期「大」の四点というのは、極めて妥当な点数といえる。

もつとも、営業的には他の要素も入ってくるから、無落款ペアで続き絵としても味わえる「姜詩、仲由」を、前期の最後にもつてくることも考えられる（折本）で無落款ペアが前期の最後になっているのが、事実を反映していればそのようなことも考えられるということである。また、後期に「3董永、2張孝・張礼」を繰り越したのは、後期にもやはり続き絵的なペアを入れておきたいという営業的な意図があったとも考えられる。

なお、「唐土廿四孝」の場合は実験的・意欲的なシリーズであるために、二度にわたって組み替えが意図され、そのせいで、版木ペアなのに題字の字形が違うといったわかりにくさを残した。しかし、他の二つの中判シリーズを調べた印象では、四点から八点というふうな時期を分けて刊行された小グループの作品の、組み合わせを見抜くのは、現代からみてもさほど難しいことのように感じられない。当時の通のあいだでは恰好のクイズのようなものだったかも知れないし、絵師や版元も中判シリーズの刊行には、そのような楽しみを合わせて提供するという意図があったのかも知れないという気がしてきた。今のところは単なる仮説にすぎないが、これから中判

シリーズを見ていくうえで刺激になる仮説ではあると考えている。

#### 制作・刊行時期について

「唐土廿四孝」の制作・刊行の時期について考えてみよう。

前期十四点の版下絵は、弘化三年（一八四六）から国芳が描き始めたものと思われる。描き始めの時期の手掛かりになるのは、「4呉猛」の落款で、鈴木重三編著『国芳』（平凡社）の「落款年譜」に載っている弘化三年の「小倉擬百人一首 五九 赤染衛門」に酷似している。「1大舜」も落款は「4呉猛」とかなり似ているので、おそらく弘化三年に描かれたと見てよい。また、落款の書体の変化が大きく、前に述べた落款ペア間の「同型度」も前期では途中から三〇パーセント台に落ちていることから見て、前期の版下絵十四点を国芳が描き上げるには、最低でも一年程度はかかっていると考えられる。前期の刊行の手掛かりになるのは「王祥、庾黔婁」にある「村田、米良」の二印で、この二印の組み合わせが使用された時期は、弘化四年（一八四七）二月から嘉永三年（一八五〇）十一月までである。<sup>23</sup> かなり幅があるのが難点だが、弘化三年より後であるのは確かである。また、このあとに後期の作品十点も制作されているので、前期の刊行はおそらく嘉永二年（一八四九）までであろう。

また、後期作品の刊行もあまり繰り下げわけにはいかない。「唐土廿四孝」は、同じ国芳の洋風画といっても、嘉永期後半から

安政期のようなけばけばしさはないので、嘉永前期（嘉永三年頃まで）には刊行を終わっているとみられるからである。

ところで、刊行時期を推定するためには、落款の特徴がよく根拠とされるが、国芳の場合には大きな難点が存在する。国芳の落款は、長いスパンでは時期ごとに特徴は存在するものの、二〜三年という短いスパンでは同一時期に異なった特徴が混在することも多い。同じ舞台を描いた三枚続きで、一枚ごとに落款の違った特徴が見られるのは普通である。また、「唐土廿四孝」の後期一行書きの六点は、「二」の字の先端がジャンプする「先飛び」の特徴をもっているが、この「先飛び」も離れた二つの年の落款に存在する。このような事情で、国芳の落款から作品の刊行年を割り出すのは、落款の研究の一段の進展が必要なのである。

中判水滸伝では、名主印の違う各グループ間の前後関係はもちろん、グループ内のペアの前後関係もいくつかの特徴から推定できる。さらに、上演年月がわかる一印から二印の時代（「唐土廿四孝」の時期）の国芳の芝居絵もかなり残されていて、インターネットで見ることのできる中で、中判シリーズの成果を、国芳の落款の研究に結びつけることも可能ではないだろうか。国芳の研究書でも、国芳の落款の例は一年に一つしか挙げられていない現状が、せめて三、四個程度に増えればよいと願っている研究者やファンは、かなり多いと思われる。

## 第八章 配色と構図

版木ペア十二組の証明を終わってから、「唐土廿四孝」の謎には語るべきことが多く、思いがけず紙数を費やしてきた。最後に、配色と構図について述べておきたい。

「唐土廿四孝」の配色と構図を調べているうちに、重要な点に気がついた。絵の枠の上部にある詞書はもちろん、全体枠の外にある題（唐土廿四孝）や芳桐印、落款も、絵画的に大きな役割を果たしているということである。

### 対角線の構図

構図は対角線の構図をとることが多いが、その場合に一番右上に位置するのは「題」であり、最も目立つ赤であることが多い。「2張孝・張札」は三人の人物が左下から右上に向かっているが、賊のもつ刀を経て、右上の題に至る。また、「3董永」では二人の人物が指さすような位置に赤い題がある。この二点の題高は「天」でも高いが、この高さが全体の構図にも一役買っているのである。

左落款の「8曾参」では、右上の題（赤地に文字の黒）と左下の落款および芳桐印（赤）を結ぶライン上に（黒い陰を含んだ）赤い服の人物がいるし、同じ左落款の「6孟宗」では、人物は紺と黄に彩られているものの、同様の構図といえる。

「12関子騫」では右上の題から左下へ、極楽鳥、女性、二人の子供と、斜めに細長い形を並べており、題の低めの位置もこの場合は構図に合っている。また、右下の落款と芳桐印が非常に高い位置にあるが、芳桐印は、直線的には女性の左腕から頭部を経て、曲線的には赤い極楽鳥を経て、左上の種員の朱印に達する。また、落款は極楽鳥を経て左上の「種員謹記」と呼応する形になっている。「種員謹記」と落款は、このように左上と右下を結ぶ対角線として機能することが多い。「11朱寿昌」でも落款と芳桐印は人物の左腕を経て「種員謹記」へ向かっているし、題の先端の位置も、人物の頭部から右手、帽子を経て、画面左下隅へ向かう対角線にふさわしい位置にある。

無落款ペアの「13姜詩、14仲由」も、芳桐印が人物の体の線に沿って画面左上隅に向かっている。題や芳桐印などを絵の外に出したものは、純粹に絵だけを鑑賞できるようにするためだと前に述べたが、無落款ペアの題と芳桐印の部分を隠して見ると、絵の様相が一変するのがわかる。「唐土廿四孝」は絵だけでも純粹に味わえるし、題や落款、芳桐印に詞書を入れても構図的に成果があるように作られているのである。

### 配色と異版

「唐土廿四孝」の配色には感心させられることが多かったので、

初摺りの題・詞書・全体枠の色、および空や人物の特徴を一覧表にしてみたのが、表10である(二一五頁)。

題が圧倒的に赤が多い(十六例)のは、売り物の看板として重要なので目立つ色を使っただけでなく、近接する空が青(十七例)であることが多いので、青と赤の対比を生かす意味がある。また、人物を目立たせるために、服装に赤を使うことが多い(二十一例)。

「人物の数」をみると、単数が多い時期と複数がつづく時期があって、制作の流れが感じられる。詞書に肌色が多い(十三例)のも、人物中心の「唐土廿四孝」で人物を強調している意味がある。全体枠のウコンは黄金色に近く、西洋画の額縁で黄金色が多いのと同じような意味をもつ。つまり、赤や青とはつきり区別がつくわりに、邪魔にならない中立的な色なのである。

「唐土廿四孝」は異版の数も多く(たとえば「蔡順」は後摺りに四段階があり、松明の空を黒く塗りつぶしたのは最後の段階である)、かなり荒れた摺りも珍しくないことから、相当に売れて版を重ねていることがわかる。

家庭用の道徳読本という性格ももちろん売れ行きの背景にあるが、「二十四孝」物には一方で人々の好む奇瑞譚という性格も濃厚であり、奇瑞譚にふさわしい国芳の新奇な題材や色遣いが、大衆にアピールしたことも疑えない。国芳はいわば「二十四孝」という道徳を

看板に、実験的な絵を次々と展開していったのである。「唐土廿四孝」は、『大衆芸術家であるからこそ時代の前衛でありつづける』という国芳の芸術精神を、端的に示す洋風版画の傑作と言えよう。

おわりに

「唐土廿四孝」の十二組のペアの組み合わせを考えるようになってから、三年が過ぎた。今から考えると、もっと簡単に解ける中判のシリーズがほかにあったのに、なぜか一番むずかしい謎解きに最初に取り組んでしまったという気がする。それでも版木ペアのほとんどは一年とたたないうちに解けたが、そうなるともまた新たな謎が次々と出てきて、それを解こうといういろいろデータをとったり、試行錯誤を繰り返したりしているうちに、次第に当時の制作過程のほか、国芳が制作に取り組んでいる心のうちが見えるような気がしてきたのが、私にとっての最大の収穫であった。

「唐土廿四孝」は中判であるうえ、詞書や題、落款などが絵の枠外に出ているため、絵自体は中判としても一回り小さくなる。そのため、小島烏水が九十年以上も前に高い評価を与えてからも<sup>24)</sup>国芳の洋風版画の傑作であるこのシリーズは、なかなか全点カラーで紹介されることもなく、過小評価されてきた嫌いがある。本稿が「唐土廿四孝」の真価を知っていただくきっかけともなれば幸いである。

この三年の間、いろいろな方のお世話になった。とりわけ、研究

の進展を見守りながらご教示くださった鈴木重三先生、岩切友里子氏、資料の発掘や提供のほかにも様々な形でお世話になった勝原良太氏に、心からお礼を申し上げます。

## 後記

原稿を書き上げてから、さらに二つのシリーズの版木ペアの組み合わせ（左か右かを含めて）解けた。中判の「金魚づくし」八点（鈴木重三編著『国芳』平凡社、387図以下）と中短冊の「武勇見立十二支」一二点（同書109図以下）である。後者は岩田和夫氏の発見で「子と丑」「寅と卯」「午と未」「戌と亥」（いずれも右、左の順）といった風に、完全に十二支の順番通りの組み合わせが全六組中四組を占める。これで二丁掛け（二点一組を一枚の版木で制作）で組み合わせが解明できたものは、「唐土廿四孝」「通俗水滸伝豪傑百八人之内（中判水滸伝）」「本朝水滸伝」を含め、五つのシリーズとなった。

このほか、未裁断の二丁掛けの形で原画が現存しているシリーズが、「魚類画（中短冊十点）」と「道化十二月（中判十二点）」の二シリーズある。この二つのシリーズを見ていて、ペアの二点は（雲や岩などの背景がなくなるとも）構図に連続性が見られるということに気がついた。たとえば、「亀と蟹」（鈴木重三編著『国芳』平凡社、445図）の右上の菊の花は、左端中央部の朱印を経て、「えびざこ」（同446図）の下部に位置するえびざこにつながっていく。そこで新



図36 極初摺りより少し後の「姜詩」(山口県立秋美美術館・浦上記念館所蔵) 紺の全体枠は同じだが、水面の紺が薄くなり、水しぶきがはっきりする。

たにペアが判明した五つのシリーズを見直していくと、「武勇見立十二支」にも表れているようにほとんどのペアでこのような連続性が見つかった。「唐土廿四孝」の「9王祥、10庾黔婁」(図9)でいえば、「庾黔婁」の地面が「王祥」の地面(水面の下端)につながっているだけでなく、「庾黔婁」の山から主人公の頭、馬の頭を経る線は「王祥」の身体の線につながって芳桐印に達するし、一方「庾黔婁」の馬体の伸びあがった線は題枠の下端をかすめて「王祥」の枝の先端につながる。

この「構図上の連続性」は国芳の創作の秘密を窺わせるだけでなく、ペアの組み合わせを見つげる場合の大きな手掛かりにもなる。また、当時はペアであることをクイズのように見抜いてペア鑑賞を

楽しむ人たちがいた可能性も考慮する必要があるだろう。今後の大きな課題といえる。

#### 注

- (1) 木佐敬久「十二組の謎が解けた」(『浮世絵春秋』第二期第三号、二〇〇八年)
- (2) ペア内での作品の左右の判別法は、各ペア証明の際に触れる人物の向きによる判別法のほかにも、第六章で述べるように、三種類ある。
- (3) 『歌川国芳 水滸伝』リッカー美術館、一九七九年。
- (4) 小島烏水「国芳の二十四孝」(初出は一九一七年六月『浮世絵』第二六号。小島烏水『江戸末期の浮世絵』梓書房、一九三一年、所収)。
- (5) 鈴木重三編著『国芳』(平凡社、一九九二年)、図172、173の解説参照。
- (6) 木佐敬久「天女は翼をもたない——歌川国芳『唐土廿四孝 董永』——」(『天秤宮』三〇号、天秤宮社、二〇〇九年)
- (7) 木佐敬久「キリスト、エンゼル、シンメトリー——歌川国芳『唐土廿四孝 呉猛』——」(『天秤宮』二九号、天秤宮社、二〇〇八年)。岩切友里子氏は『生誕二〇〇年記念 歌川国芳展』図録(日本経済新聞社、一九九六年)の作品解説で「倒れたキリストの姿なども思い起こされるが典拠資料は不明である」と書いている。横たわったキリストという意味では、筆者はたとえばハンス・ホルバイン(子)の「死せるキリスト」を連想する。同様の銅版画は、



図37 ライレッセの『大画法書』扉絵中の天使（国立国会図書館所蔵）

西洋社会ではいろいろ出回っていたものと思われる。一方、勝盛典子氏は「大浪から国芳へ——美術にみる蘭書受容のかたち」（『神戸市立博物館研究紀要』第一六号、二〇〇〇年）で、フランス語版の『イソップ物語』の「腹と手足」という図——傾斜した草むらに仰向けに横たわる裸体の男を顎のほうから描いた図——を国芳は呉猛の父親像に利用したと指摘している。ただし、モデルとするほどは似ていないので、この図が国芳に影響したとすれば、私は、ひげをはやした男の寝姿をこのような特異な視点から描くという点にあつたと考えている。

(8) 勝原良太「ニューホフ著『東西海陸紀行』と国芳の洋風版画」  
 『浮世絵春秋』第二期第一号、二〇〇七年。

(9) 版木ベアで詞書の色が違うという点では、無落款ベア（13姜詩、14仲由）でも同じである。同じ青でも「仲由」のほうがかなり色が薄いのである。「姜詩」には、全体に「仲由」なみに濃紺や青を薄くした摺りも残っているので（勝原良太氏の御教示による。山口県美所蔵、図36）、これを版の違いと見る意見もありそうだが、私は図3で紹介した「姜詩」と「仲由」はどちらも極初摺りと考えており、詞書の青の濃淡の違いは、やはり絵の効果を考えたうえでの違いと考えている。理由を整理すると次のようになる。①図3の「姜詩・仲由」は、山口県美の「姜詩・仲由」以上に絵のつながりがよい。②「姜詩」のほうが、画面に占める濃紺の面積が「仲由」よりはるかに多く、詞書の青も濃いほうが絵全体としてのバランスがとれている。③ただし「姜詩」の水面の紺が、極初摺りではあまりに濃すぎて、跳ねている鯉の水しぶきの墨線がほとんど見えなくなっており、これを避けるため、山口県美版のように紺を薄くしたうえ、詞書の青もバランスをとって薄くした摺りに変えたものと見られる。「仲由」の場合はこのような修整を必要としなかったので、色の濃さも変わらなかったわけである。

(10) 坂本満「異国趣味としての洋風画法——国芳の場合」（町田市立国際版画美術館・編集発行『唐土廿四孝——歌川国芳』一九九一年）は、「大舜」の後方の子象が、右前足を持ち上げているなどの特徴から、一五一四年にポルトガル王から教皇レオ十世に贈られたインド象をモデルにしていると指摘している。また、勝盛典子「大浪から国芳へ——美術にみる蘭書受容のかたち」（『神戸市立博物館研究紀要』第一六号、二〇〇〇年）は、ニューホフ著『東西海陸紀

行』(一六八二年、アムステルダム刊)の扉絵の象が、国芳「二十四孝童子鑑 大舜」の左側の象のモデルとなっていると指摘しているが、私は「唐土廿四孝」の「大舜」の前方の巨象も、この扉絵の象を参考にしたと考えている。

- (11) 『生誕二〇〇年記念 歌川国芳展』図録(日本経済新聞社、一九九六年)の岩切友里子氏による作品解説。なお、表1の『二十四孝図会』も「張孝・張礼」を載せているが、「仲由」を欠いている。
- (12) 鈴木重三編著『国芳』(平凡社、一九九二年)の二五〇頁参照。
- (13) 岡泰正『めがね絵新考——浮世絵師たちがのぞいた西洋』(筑摩書房、一九九二年)は、「唐土廿四孝」の「董永」の空飛ぶ天女が、ライレッセの『大画法書』(一七〇七年刊)の扉絵(図37)中の天使とよく似ている点を指摘している。また、岡泰正氏は「安田雷洲筆「赤穂義士報讐図」と若干の銅版画作品をめぐって」(『神戸市立博物館研究紀要』第二号、一九八五年)および『國華』一三四二号(二〇〇七年)で、安田雷洲筆「赤穂義士報讐図」のモデルを追究した。そして、オランダ人研究者の協力を得て、新約聖書の中の「羊飼いの礼拝」図がモデルであり、聖母子像を換骨奪胎して、吉良上野介の首を抱きかかえる大石内蔵助に変えていることを確定した。安田雷洲(生没年不詳)は歌川国芳よりやや先輩であるが、全くの同時代人である。国芳も、キリシタン禁制の時代にあつて、西洋の宗教画のモチーフを換骨奪胎して、浮世絵で表現した可能性は高い。
- (14) 中野京子『怖い絵』朝日出版社、二〇〇七年。
- (15) 神戸市立博物館『異国絵の冒険』図録(二〇〇一年)の三六〇

三七頁、勝盛典子氏の解説を参照。

- (16) 筆者は文政五年の再刻本を所蔵している。序文に北斎が戴斗名乗っていた時期の文化戊寅(文化十五年)文政元年(一八一八年)という年次が記されていることや、徳田進『孝子説話集の研究——二十四孝を中心に——近世篇』が再三にわたつてこの『二十四孝図会』を北斎の画としていたことが問題であるが、この再刻本は奥付の「葛飾戴斗」の下に角印(篆書で九字)があり、その最後三文字は「北泉印」となっていることから、北斎の弟子の二代目戴斗(前名、北泉)の画であることがわかる。

(17) 徳田進『孝子説話集の研究——二十四孝を中心に——近世篇』井上書房、一九六三年。

- (18) 『生誕二〇〇年記念 歌川国芳展』図録(日本経済新聞社、一九九六年)の岩切友里子氏の解説は、『二十四孝絵抄』の図が国芳「唐土廿四孝」の図と共通する例として、曾参は樹上で木につかまりながら枝を落とす図であること、黄香は布を持ち上げながら筵をおおぐ図であること、の二例を挙げている。樹上の曾参には「二十四孝図会」という先例が見つかったが、「二十四孝図会」の黄香も、やはり布を持ち上げて板の間の敷物を団扇であおいでいる。

(19) 今年(二〇〇九年)刊行された Timothy Clark, *KUNYOSHI, Royal Academy of Arts, 2009* のアーサー・R・ミラー・コレクションの「唐土廿四孝」は、かなり良品がそろつており、「孟宗」の落款と芳桐印も全体が残っているが、図版が極端に小さいのが難点である。

(20) 最初に初摺りを確認したのは浮世絵商で研究者でもある勝原良

太氏であり、氏からご教示を頂いた。

(21) 神戸市立博物館『異国絵の冒険』図録(二〇〇一年)の三六頁、勝盛典子氏の解説。

(22) 木佐敬久「国芳『唐土廿四孝』の初摺り六点について」(『浮世絵春秋』第二期第二号)。

(23) 佐藤悟「名主双印試考」『浮世絵芸術』一一九号。

(24) 注4参照。なお、小島烏水が所蔵していた「唐土廿四孝」は折本であることが「国芳の二十四孝」(江戸末期の浮世絵)所収)に記されており、同書中に二点掲載されたカラー図版(仲由、関子騫)を見ると後摺りである。烏水は「唐土廿四孝」中「仲由、王祥、関子騫、呉猛」の四点を傑作として挙げ、「就中私の好むのは仲由の一枚である」と述べている。「王祥」のリアルな男性肉体美を高く評価して「私は春章や春英の力士よりも、この方をとる」と言い切り(筆者はむしろ、国芳「水滸伝」シリーズの刺青を施した人工的な肉体美と対照させたい気がするが)、「朱寿昌」などの樹木を背景に置いた外光描写を、フランス印象派に先行するものと指摘するなど卓見に満ちている論文であるが、小島烏水が後摺りを基にしなからも「唐土廿四孝」の本質を見抜いた点に、筆者は畏敬の念を感じている。展覧会のために小島烏水の遺品を調査された新藤茂氏のご教示によると、烏水が所蔵していた「唐土廿四孝」の折本は、行方がわからなくなっているということである。