

國學院大學學術情報リポジトリ

刺青の装飾学：
近代転換期における日本的身体観の変遷と衣裳文化

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-13 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 平井, 倫行, Hirai, Noriyuki メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00002469

令和元年九月
博士学位申請論文

「刺青の装飾学 ―近代転換期における日本的身体観の変遷と衣裳文化―」

國學院大學大学院
文学研究科史学専攻美学美術史コース
平成二十五年度博士課程後期入学
平井倫行

目次

序章

1. 刺青の衣裳性とその美学的位置付け..... 6
2. 先行研究における「刺青の衣裳性」..... 8
3. 人類学及び人種優劣思想の文脈における「刺青」と「穢性」概念..... 13
4. 各章の概要..... 21

第一章 穢れた身体 ―刺青の衣裳性と日本人の身体美意識

1. 「日本人離れ」の美学と白人コンプレックス..... 26
2. 近代社会における日本刺青の芸術性とその社会的位置..... 28
3. 裸体芸術としての刺青の位置付け..... 32
 1. 黒子の様な身体..... 32
 2. 黒田清輝の《朝妝》問題と刺青の芸術性..... 35
4. ベルツ、及び安田論考の評価問題..... 39
 1. 安田訳とベルツ原文の比較から見える事..... 39
 2. ベルツ論文の位置する「政治的」論点について..... 43

第二章 日本の身体観における刺青の位相

1. 日本の「古代」刺青史について..... 49
2. 装飾史としての刺青の位置付け ―「装飾品」及び「刺青」の喪失..... 50
3. 日本の身体観と刺青 ―彫刻と人形..... 55
4. 刺青は「彫る」ものであるか ―「刺青の衣裳性」と「言語的」関係性..... 59
 1. 近世期における刺青通史とその展開の概略..... 59
 2. 刺青芸術の概念的不安定さについて..... 61
 3. 「ほりもの」の用語史的 analysis とその展開..... 62
 4. 彫師という職業 ―刺青の「彫刻性」..... 65
 5. 刺青の衣裳性と「ボカシ」の技法..... 68

- 小結 70

第三章 刺青の虚飾性と死の装飾学

1. 刺青の虚飾性とイメージ追従性 —歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》が主 導・生産した刺青の「意味」.....	73
2. 歌川国芳の人物 —その衣裳と「作家像」に関する「虚構性」.....	77
1. 刺青芸術の「虚構性」.....	77
2. 国芳の「略歴」と「記述(表現・享受)された」人間像.....	79
3. 歌川国芳の「背面肖像」及び「地獄模様の衣裳」について.....	85
1. 国芳の「背面肖像」.....	85
2. 「背面肖像」の証明性と特異性.....	88
3. 「地獄模様の衣裳」と地獄太夫.....	90
4. 国芳の「背面肖像」と国芳の自己表現.....	92
4. 地獄太夫の図像学と「江戸的なるもの」 —死の精神性及び崩壊する身体像に無 常と不浄・倫理的美を接合する価値と機能について.....	97
1. 地獄太夫の図像.....	97
2. 九相観と地獄太夫 —その「衣裳」の「機能」について.....	99

第四章 影(イメージ)を纏う身体 —衣裳的身体、虚構的身体としての刺青

1. 明治期における日本の身体観の「近代性」と刺青.....	108
1. 滞日外国人から見た刺青の「肯定的」視線について.....	108
2. 文明化の「逆説」 —英国、西洋における刺青流行.....	111
3. 西欧ジャポニスム期における近代服飾改革と着物受容.....	115
4. 刺青 —うつろいゆく相としての身体.....	118
2. 近代日本における「刺青イメージ」の生産と消費 —谷崎潤一郎『刺青』に表現さ れた「宿命の女像」と「江戸的なるもの」.....	122
1. 「刺青を背負う女性像」の象徴性.....	122
2. 『刺青』と女郎蜘蛛.....	123
3. 女郎蜘蛛の図像について.....	125
4. 『白縫譚』の影響と蜘蛛.....	126
5. 蜘蛛の民俗性と「水の女」.....	128
6. 蜘蛛淵説話としての『刺青』 —「『愚』と云う貴い徳」.....	132

小結	135
結語.....	138
註.....	149
図版.....	197
参考文献.....	235
謝辞.....	253

序章

本研究は我国の身体観念における特殊性と諸問題を、独自の伝統芸術である刺青の「衣裳性」という観点に基づき考察するものである。近世後期に生じ、以後他国に例を見ぬ程の高度な発展を遂げた日本の刺青芸術は、何よりもその「絵画性」と、背面を中心とした身体の広域な面積を覆い尽くす「総身彫り」という特異な形式において、明確に他文化圏のそれと区別される。ここには歴史的に稀薄とされる日本人の身体に対する眼差しと、美を「絵画的衣裳性」や「平面的装飾性」に見出し、具体的身体を造形対象と把握する傾向の少なかった我国固有の美意識が、その矛盾した性質を特に身体芸術として調停する事を志向した現象であったと指摘し得る。浮世絵版画との協調的關係性において、江戸後期に技術的爛熟を極めた刺青芸術はしかし、明治期に入ると反近代的かつ反体制的な習俗として大きな規制を被った。特筆すべきは、これらの規制の多くは新政府における風俗統制政策の中でも、明瞭に公的秩序の維持という論点と、裸体習俗に対する規制とを関連付ける政治的意向、背景に基づき処理、遂行された点であり、ここで刺青は近代国家への参入を急ぐ時の権力が、列強諸外国から見て野蛮かつ後進的と判断されるであろう公共空間における「国民身体」「国民の風儀」を取り締まる一連の動向において、刺青を文明国家内部における「他者」や「過去(後進性)」「反啓蒙的・反秩序的な身体」として管理・規制する必要に迫られていたという事実である。刺青に象徴される「旧き時代」「旧き体制」、幕府治世下に花開いた町民文化、町民意識の象徴としての「粋」や「気負い」「男伊達」といった精神性の体現ともされる刺青芸術は、その基底に「反秩序」「反体制」的な意識を、むしろ積極的な美徳、美意識として昇華しており、それらは近代法治国家においてはどのような形にしても包摂し切れぬ精神的態度であった点も、これらの情勢を促す結果となった。

近年、刺青に関する研究は公共空間における「個人」の在り様、その身体のあるべき倫理性と、文化的コンテクストを異にする人々との共生や対話、理解の可能性を模索する社会的許容力という観点から、多様かつ脱領域的な問題へと接続した喫緊の課題に対する回答を迫られており、移民問題を含めた多民族・多言語化が進む国際状況の中、2019年(平成三十一年)には翌年の東京オリンピックを見据えた「温泉タトゥー問題」を議題の中心とする国内初の学術シンポジウムが開催された。これらの問題も、その本質を遡及すれば、上述の如き近代期における刺青にまつわる諸政策、対応が、我国の社会や文化に与えた影響

からの延長線に顕在しているものであり、現代、刺青に関する社会状況は、単にその歴史的成立、美的特性を検討する段階を越えた「文化内部における他者」という問題を考究する上での「具体的な」意義を深刻化させている。我国における刺青芸術の美学・美術史学的位置付けを考究する事は、過去隆盛した芸術形式の様態的必然性を論ずるに留まらず、日本が今日へと至る近代化、西洋的価値基準の移入の過程において、何を「公序に準ずるもの」「啓蒙的なるもの」と判断し、またそれを制度として身体化して来たのかという、美的・倫理的イデオロギーを巡る最適な研究焦点と考えられる。

1. 刺青の衣裳性とその美学的位置付け

「生きている浮世絵」あるいは「皮膚上の絵画」という形容は、刺青を表現する際にしばしば用いられる。これはそれを鑑賞する者の視覚的な印象により採用された形容であり、皮膚の広域な面積を絵画的なモチーフで覆う事を特徴とする日本刺青に対し、人が多くその様なイメージを抱くが故に使用される表現であろう。事実、刺青の視覚的特性を評するに際し、それをあくまでも「絵画的」ないし「面的なもの」と捉え、かつそれを表現・記述する傾向は研究次元から巷間の感想に及ぶまで遍く支持されるもので、刺青をして「皮膚に描かれた絵画」「皮膚に移された絵画」と呼称する表現上の典型とはそうした事由により生み出された想定といえよう。特に、この「皮膚に移された絵画」「皮膚上の絵画」という比喻は享受者的な立場からの所感にのみ属する問題ではなく、刺青の研究史においてはむしろ論題として古く、かつ意識的に考証されて来た。刺青とは皮膚の上に描かれる絵画芸術であり、その「絵画性」とは刺青芸術の美的形式、またその形成の契機に深く関与するものと認識され、現在に至るまで位置付けられているのである(1)。

ところで「刺青と絵画」なる設定が、研究史におけるいわば正統な文脈として考究され続けている一方、等しく刺青の優れた比喻である「皮膚上の衣裳」「皮膚に貼り付いた衣裳」という観点は、現在まで必ずしも同等の検証次元において考究を重ねられて来た訳ではない。「刺青＝衣裳」という認識に基づいた表現は、後述する如く開国後すぐ訪日した外国人の滞在記録や日記等にも見出され、その意味では国内人よりもむしろ、あくまでも記述上の表現としては外国人の視線によって強く感受された日本刺青の特徴的印象というべきであるやもしれないが(その水の印象を喚起する独特な藍・青色にもよるものであろう

か)、こうした観点は日本刺青の美的形式を形容する表現として広く慣用化している。近世演劇研究の大家である郡司正勝が「浮世絵が紙を離れて、人間の皮膚に移ったのが日本の刺青であって、それは原始的な黥とも、また入墨ともちがった、芸術運動を意味している」(2)と記して以来、この想定は恐らく国内における刺青の美学・美術史的な視点、また広くは社会文化史的な文脈におけるアカデミズムの論調を強く方向付けたと指摘出来ようが、これは我国における「芸術としての」刺青研究が、まずは主に絵画、近世風俗史、浮世絵研究や近世芸能との考証学との関連の上に成立して来た背景を物語るといえよう。事実、その文化形成の初期において葛飾北斎、歌川国芳等を中心とする後期錦絵からの影響や、歌舞伎芸能、それに由来する役者絵との両輪のもとに形成された日本の刺青芸術には、この「皮膚に描かれた絵画」「身体をキャンバスとした絵画」という視点が予め前提とされているとさえいえ、そこには史学的な意味においても、また文化的起源性という意味においても、その言語・表現上の「印象」を支持する具体的かつ多くの内実が存在している。

しかしながら、かくした「刺青＝絵画」という知見が留保するところの、いわゆる学術的妥当性は、一方で刺青を「衣服の様な」と表現する印象の本質、ないし、その印象により引き起こされるであろう議論の意義や可能性を必ずしも除外する立場に立つものでない事もまた明らかであろう。何故ならば刺青のもつ絵画的な性質、それは共に身体の立体的な輪郭性を共有しつつも面的に線描かつ色彩される構築美という意味で、衣裳の造形性と極めて近似した地平に位置しているのであり、その視点から鳥瞰すれば、両者の立場は互いの成立契機を斥けあう関係に存在しているというよりも、むしろ相互の有す性質を肯定的に引き寄せ合っている。刺青芸術の美学・美術史的な問題を照準とする際に重要な事は、その双方どちらの感受性が妥当であるか否かを論ずるにあるのではなく、その両概念の共有すべき美的形式上の類似と差異がまさに発生する「境域」「差異」をこそ分析するにあらう。皮膚という「面」において、「絵画」と「衣裳」、この両概念が如何にして双方の拠って立つ位相を接近、調停し、また遠ざけるのかという臨界を問う事は、ひいては刺青芸術が有すその芸術文化上の特性を考究する要点ともなる筈である。

刺青は我国に際立った発展を遂げた身体芸術であり、そこには文化、芸術上の問題のみならず、日本人の身体観の変遷や性質、また明治、近代化期における裸体規制や政治事情、異国文化受容における矛盾等、複雑かつ多様な社会史上の論点とも関係する特殊な習俗である。身体を媒体として絵画的なモチーフを描く刺青に想定される「衣裳性」という視点は、これら刺青が日本近代に置かれた社会状況や規制の意味に対する論述上の枠組みを

構築する事にも寄与するであろう。「布」と「絵画」という二様の印象には、美を衣裳性や絵画的平面性・装飾性に見出し、身体そのものの具体的現前性や量塊的実在感を追求して来なかった我国固有の、普遍的な主題も潜在している。

本論は以上の如く、この「刺青＝衣裳」という刺青研究におけるもう一つの「古典」ともいべき言語・記述上の比喩を敢えて、その芸術概念を成立させている構造的起点と想定し、それらが「絵画」ほか諸芸術との関係に内在させている美学・美術史上の位相と距離、近接を問う事から、刺青が有す身体論としての、またそれが如何なる意味において社会の中に成立する文化で在り得るかを思考するものである。

2. 先行研究における「刺青の衣裳性」

現在まで刺青を対象とした学術研究は、民族(民俗)学、哲学、社会学等、多様な方面からなされ、文化人類学という視点においては山本芳美の業績がまず際立ったものとして挙げられようが(3)、特に国内では近年、美学美術史や表象領域からの考究が相次いでいる。分けても近年の業績としては刺青論を長く規定するところの「皮膚に描かれた絵画」という観点から、その有す社会的意味についての詳細な検証を加えた大貫菜穂の論考が存在し、大貫は「皮膚への刻印としての絵」「イレズミの絵柄」という視点に基づき、主に表象論の立場から刺青の絵画・文学的分析を行った(4)。絵画・文学において「再現」「描写」即ち表象された刺青を分析する事で、特定の社会・文化の中で構築された刺青像やそこに介在した意図、機能、価値観を考察し、その社会において「刺青をされた身体」が如何なる意味を有すものとして視線されているかを論究する大貫の方法は多くの知見と示唆に富むものであるも、まずその研究において注視すべきは、刺青が「必ず皮膚に描かれる芸術である」という点に改めて意識を向けた事であろう。大貫は以下の如く述べる。

「イレズミという行為が常に皮膚という場において『イレズミという絵柄』で何かを表現することに変わりない以上、イレズミを支える最も普遍的な性質とは人の皮膚へ絵を刻み込むことに他ならない。だとすると、イレズミを議論する際には、人間の皮膚に描かれる／刻まれる絵がいったいどのような役割を果たし、どのようなものとして社会的／文化的意味を担うのか、ということをもまず考えなければならない」(5)

この「皮膚」と「刺青」及びその絵画イメージと人間身体との関係性について服飾哲学の鷺田清一は、刺青や衣服は単にイメージとしての表面においてのみ外部から視線される存在に過ぎぬのではなく、むしろ人間の内部から外部(外面)に向けた意識、外部との関係性に生ずる媒体である事を指摘し、それが皮膚という表面において行われる人間存在の自己把握へと向けられた確認としての意義を有す点を重要視している(6)。基本的に人が自身の身体に対し向ける把握は断片的であり、通常は微細な情報を統合・構築した上で一個の「自分」存在の全体像をイメージする。鷺田によると、皮膚感覚を刺激し内部に存在する「私」意識を皮膚の表面へと引きずり出す事は、そのための重要な契機と認識されるが、刺青はそうした行為の中でも特に強い作用を及ぼすと看做され、この場合刺青は身体像を把握、形成する積極的手段であると同時に、また優れて社会的諸関係に一個人が自身の内面と分ち難く結び付いた実存(性)を、イメージをよすがとして手繰り寄せ、より主体的な仕方で織り込んでいくツールと認識される事にもなるであろう(7)。

この様に「私的なもの」でありつつまた「社会的なもの」でもあり、「内的なもの」と「外的なもの」とが交差する接点に固有の両義性を見出す媒体として、大貫は刺青における絵画性(特にその絵柄の有す意味)を重視し、それは常に視覚的に現象し認識せざるを得ない刺青が、仮に同様の図柄や絵を描写していたとしても紙やキャンバスではなく皮膚を媒体とせねばならぬ必然性は、その絵柄の有す意味や思想(内容)をある社会的存在としての個人の属性に重層させる生きた機能にこそあると考察している(8)。社会における個性や自己の身体、存在の在り様、自己を社会に対し位置付けると同時に、内的な自己像を可視化するための絵画的なヴィジョンを生成するという意味から刺青を思考するこの論点は、刺青文化に服飾・ファッションと共通した議論の領域を開くものといえる。

そもそも日本刺青の研究史における「衣裳性」という観点が学術的に提示されたのは、明治に訪日した医師ベルツの論稿「日本人の体質」(「Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner. Eine anthropologische Studie.」)で指摘された「刺青=衣裳代替説」に遡る。この論文の細かな内容については第一章四節にて詳述するとして、しかし現在までその内容の重要度に比し、日本の研究史では長く大きな評価を受ける事の無かった論考である。医学博士の安田徳太郎は『人間の歴史 二』において「刺青は衣裳の代用である」という観点を強く主張したこのベルツの論考を翻訳、紹介しつつ、日本刺青が如何なる点において衣裳と共通の性質を有すか、自身が支持するところの論説にまじえ考証を展開した(9)。その論者(安田)の拠って立つ主なる背景とはいわゆる民族起源説に属するもので、安田は

南洋諸島の人々が「衣服の代わりに自身の身体に刺青を施す」という文化と「日本刺青の衣裳的な性質」との視覚的類似性を根拠とし、刺青風俗の、また日本民族の南方起源説を主張する論拠としてベルツ論文を援用する。安田の民族史観の妥当性はともかく、ここで訳出されたベルツ論考における日本刺青の特徴とはおよそ以下に要約出来る(10)。

- 一、刺青をしている者は職人階級等の下層民に限定され、刺青は通常、こうした職人達が一般に着用する法被やモモヒキ等の着物のサイズに隠れる範囲で施術されるもので、顔や手等、人目に触れる部分には見られない。
- 二、刺青は日頃、肉体労働等、人前で裸になって職務に従事する者達、特に都会での職業従事者が「着物の代用」としているもので、それは公の場での裸体を恥じているからである。
- 三、刺青の色は庶民に広く普及している着物の色と同じ、深い藍色をしている。
- 四、刺青の大きさは、火消しを兼ねる職人の着物の大きさに一致している。
- 五、日本政府が裸体を規制し、着物を着る事を法律で強制した段階から、日本の刺青は、衣裳としての意味を無くしてしまった。

ベルツ(安田)の示す上記の論点は、刺青研究における「衣裳的な性質」を具体的な形で表明した恐らく最も初期の見解として極めて意義深い。安田が依拠する前掲のベルツ論文とは、横浜医学会刊行の学会誌に1883年(明治十六年)に執筆、掲載されたもので、これは今日なお外国人の手による日本文化研究の基礎文献とされるC・H・シュトラッツの『日本人のからだ——生活と芸術にあらわれた——』にも多大な影響を与えた論文である(11)、発表当時はもとよりそれからおよそ七十年後、この「刺青=衣裳」説を再評価した安田の試みは国内においてはほとんど学術的意義を認められる事の無きまま今日へと及んでいる(12)。こうした状況に対し刺青研究の領域から正式に疑問を投げ掛けたのは、歴史・民俗学者の礪川全次で、礪川は『刺青の民俗学』(解説篇)において、ベルツ論文の提示した「刺青=衣裳」説が現状における刺青研究はもとより、日本史学また文化史学の論説においてさえ前提として組み込まれておらず、またその評価を志向した安田の業績が事実上黙殺されている状況について、多くの紙数を割いた上で疑念を提示している(13)。安田が前掲書籍を発表した1952年(昭和二十七年)という年代が刺青の「学術史」にとってどの様な年代にあたるのかというと、例えばその研究史における古典的名著、1936年(昭和十一年)の玉

林晴朗の『文身百姿』刊行から十六年後、また我国において刺青を主題として扱った異例の展覧会『生きてる浮世絵』の開催、刺青文化の普及に強い影響力を発した松田修の『刺青・性・死 ——逆光の日本美』及び、ほぼ当時における最新の刺青研究の総覧とも述べるべき『原色日本刺青大鑑』が立て続けに刊行された 1973 年(昭和四十八年)から遡る事二十一年前と、丁度その研究期間の半世紀、戦前・戦後を分かち中間点に存在している。当時ベストセラーともなった安田の同著作の普及率を鑑みても、この間、何がしかの形でその成果や見解が後続の研究へと主体的に回収、反映されていない背景には、確かに不自然と呼ぶべき状況があるといえよう。この件におけるほぼ唯一の例外として、民俗学者の和歌森太郎は「倭人の習俗——古代日本人の入墨について——」(1954 年)において、安田論に正面から応答、批判を加えており「私はこの意見の半ばというか、結局のところは聴くべきものがあるとは思いますが」と括弧書きをした上で、近世期に発生した日本刺青と南洋諸島の刺青に直接の連絡や継承がある筈も無く「今日のそうした勇み肌の入墨を、すぐにも南洋群島人の着物がわりといわれる全身の入墨と通ずるものように見ることは頗る危険である」と忠告している(14)。そして、安田が再評価を主張するベルツ論考の「衣裳＝刺青」説についても、それが現在まで日本国内の歴史・民俗学者に評価されて来なかったのは、その西洋医学者の主張する見解の「あさはか」なる故であり、それを無批判に支持する安田の論調を甚だ「乱暴」なものと結論している(15)。

事実、和歌森が指摘する如く、ここで安田が「衣裳的」でありまたそれ故に「南方的」と想定したいいわゆる「総身彫り」の日本刺青とは、近世から近代にかけて技術的にも文化的にも国内で形成された新しい文化であって、古代にも存在したとされる日本刺青とこれら「勇み肌」と称される近世以降の刺青との間に、少なくとも直接的な関係性は無いとしなければならない。安田が日本人の南方起源説を論じるために近世以降の刺青文化を取り上げ、その起源を太古の南洋に求めようとする視点は不可能な設定であり、安田があくまでもベルツ論考の正しさを自身の「民族起源説」の傍証の論拠という立場から主張する限りにおいて、和歌森による「あさはか」との批判は至極適当と認めざるを得ない。しかしながら礪川が前掲書において客観的批判を加える如く、和歌森はここでベルツの論説がどのような意味で「あさはか」であるかについては特段の説明をしておらず、また仮にその(安田論を含む)論述の全体が「あさはか」であるとしたならば、結局のところどの点が「聴くべきものがある」のかについても明瞭な指摘をしていない(16)。仮にここで一時、安田による民族起源説といった(まずは不適當な)要素を分離し思考するならば、むしろベルツの

主張は当時滞日した西洋知識人が日本刺青に対する見解を自ら実見した風俗に基づき表明した貴重な内容であり、特に着物のサイズと刺青の規模や範囲との関係や色彩感覚上的一致、施術の法則、またそれを裸体や羞恥心との関係から把握する観察視点には、当代一流の学者が実際の社会状況に即し見聞・調査した実感を記録した単純な「報告」という意義一つをとってみても、軽視すべからざる価値が存在しているといえよう。この問題をあくまでも上述した如き流れにおいて見た時、和歌森の反応は必ずしも歯切れの良いものではなく、安田論を否定する事とベルツ論を否定する事の意義の境界は曖昧であり、和歌森はベルツ論の具体的な部分や内容を取り上げその難点を批判している訳では無いが、安田論を否定する範囲においてベルツ論をも結果として斥ける形となっている。もし仮にその「歯切れの悪さ」がベルツ論文の内容そのものに対する批判を主たる目的としてはいなかったが故のいい澱みであるとしたならば、和歌森が否定したい内容とはつまるところ、その論旨を安田がどのような視点において解釈、位置付けし、それをどのような文脈から自身の主張する論説を補強するために援用しているかという背景にこそあったと推察せざるを得ない。前述の如く安田がベルツ論説を特段に重視するのは、実際のところその論旨の主軸となる「刺青の衣裳性」自体ではなく、自身の主張する「日本人南方起源説」を補強するための南洋圏刺青文化との関係性を補足する傍証材料と理解されているからにはほかならない。次章四節にて詳述するが、安田はベルツの論考を訳述するに際し、ベルツ本人の論調とは些か異なる仕方で、あたかもベルツ自身がこの指摘の内容から「日本人の南方起源説」を主張したかの如く読み取れる記述を複数箇所行っており、また同文中、基本的に安田の意見とベルツの意見との区別は判然とし難い。読者にはどこまでが安田の意見でありどこまでがベルツの意見に安田が訳述の際補足を加えた点なのか、解釈に苦しむ部分が混在している。当時、安田訳以外に同ベルツ論考の翻訳が存在していない状況の中、和歌森が安田への応答に際してベルツの原文を確認した可能性がどの程度あり得るかは別箇の問題であるとしても、少なくともここでそれを性急に日本人の南方起源説と結び付け、それまでの日本民俗学や史学研究といったアカデミズムの潮流を挑発的な語調で批判した安田の姿勢は、和歌森にとり容認し難い軽率と判断されたやもしれない(17)。

特に、次節で論じるが、明治後期から昭和にかけ民俗学の領域では日本人のルーツと刺青文化との関係を、主に人種的野蛮性を回避する意味において意識的に分離したものと記述する傾向が存在し、安田の主張はそうしたアカデミズムの姿勢に対する批判をも有していたと考えられる。当時を代表する民俗学者である和歌森の、安田(及びその依拠するベル

ツ)論へのやや断定的な切り捨ては、民族起源説への反論という「刺青の衣裳性」それ自体に関する論旨とはまた別種のベクトルからの影響を少なからず被っていた可能性は否定し得ず、仮にここで和歌森がベルツの原文を確認していようとまいと、そこに想定されていたのはベルツの背後にも存在していた西洋史観や人種観の基本的な思想が醸成する「人種的野蛮性」の論理に対する、学者なりの繊細な配慮に基づくものであったのではあるまいか。安田の論旨全体(あるいはベルツの論旨全体)が、学術的に見て不適當なもの、真面目に取り上げるに値せぬ「あさはか」なものであったとしても「結局のところは聴くべきものがあるとは思ふ」というのは、つまりはこの点の「機微」に属していると推察される。

3. 人類学及び人種優劣思想の文脈における「刺青」と「穢性」概念

ベルツを含む明治当代における西洋人の基本的な史観及び、考古・人類学はどのような思想的立場に立脚していたのであろうか。進化論を唱えたチャールズ・ダーウィンはその航海記において南洋の刺青文化を以下の如く記している。

「大がいの男は文身をしている。その装飾は体の曲線によく適合して、すこぶる優美で、極めて典雅な趣を具えている。それぞれ細部は異なっている、共通の模様はやしの樹冠のようなものであって、背の正中線にはじまって、優美に両側にうず巻いている。私はこうした装飾を施された人体を見ると、堂々とした樹の幹が、繊細な蔓でからまれているのを思い出す。この譬喩はとりとめもないものであるかもしれない」(18)

あらゆる近代学問がそうである様に、刺青もまた文明国、西欧諸国による「発見」と「観察」を受ける事で近代学問・文化史的議論の俎上に乗った。植民地思想と分ち難く結び付いた南洋航海や貿易の過程で、現地の情報として本国へと持ち帰られた上述の如きイレズミのイメージは以後、民族(俗)学、文化人類学、哲学、社会学、歴史学といった多様な学問領域から考察の対象となった。大貫菜穂は前掲論文においてこのダーウィンの航海記の文章を引きつつ、旧来西洋に存在した身体の部分に施す刺青とは異なる「東洋の刺青」が

もたらした意義について、ここで発見された未開人類の複雑な模様で身体の広い面積を覆うイレズミのイメージは、「イレズミを入れた身体」が何がしかの「意味」を有し得るものである事、またそれは「ただそのままの身体」とは異なる、施術以前の身体とは別の意味を有す価値を生み出すという認識を西洋人が「発見」した反応を要約しているとしている(19)。

考古・人類学といったこれらの学問の近代における一つの存在意義は、それが「人種性」を物語る点に特徴付けられる。そして何よりもその学問の基本的姿勢において興味深いのは、イデオロギーとしての人種的優劣、あるいは人間、文化の価値を測定する基準、その合理的正当化のための世界観を形成する事にこれらの考察の意義が深化されて来た一面の歴史性を有している点であろう。刺青史において見た時、「入墨」「文身」「黥面」等の習俗も、こうした考証学の影響を受けつつその学術的議論の場が成立していた事を認識する必要がある。

この様な傾向は人種や文化の優劣をヨーロッパとの比較における視覚的問題としての「肌の色」や身体的特徴に結び付ける経験を積み重ねて来た西欧に発生した。我国でも明治以降、文身・刺青行為はこの西洋由来の近代学問の発想としての人種的優劣性、即ち、それが類人猿(黒人)側に属する身体であるのか人間(白人)側に属する身体であるのかという測定論の圏域に把握される様になり、それは近代的世界構造において日本人が如何なる歴史性に基づく「どの程度文明的な身体をしているか」という国家的イデオロギーの審査に晒された時代でもあった。前節で触れた如く、日本人の先祖がイレズミ行為を有した考古・歴史学上の痕跡及び、それに対する言説は、こうした政治的背景の中で繊細なコントロールを要求されており、日本近代史学における身体像把握にはその「あるべき実像」を近代(西欧=文明)的世界観に適合する様に加工・編集しようという意識的無意識的な要請が働いていた(20)。歴史的な意味での進歩史観を醸成する要因ともなった科学技術と、それを支持する思想としての進化論は多元的であった世界の時間を一つの基準に収束し、同時並列的な世界像を構成した。そうした状況下において人種性、文化性、各地域性に由来する身体は、政治的要件のもとに成立し統一された文明測定の基準に晒され、白人・ヨーロッパ人種を最も先進的かつ「正統」とする人間のデザイン(規範)から如何に、そしてどれだけ離脱(近接)しているかが問題視された。その規範からの逸脱は当時の思想・価値における近代性をも含め表現された身体的理想性とも関係し、公然と差別や排除、植民性に基づく現地習俗に対する暴力を正当化する論理的指標とも解釈された。例えば日本人の身

体観や裸体風俗についてしばしば参照されるシュトラッツは『女体の人種美』において、自然科学的立場から導き出される身体美の基準は、人種的发展の段階が高度になるにつけ高級となり、その基準は最も高等な人種即ち白人と置くべきで、他民族、他人種の優劣はそこから客観的に測量可能という見解を示している(21)。この高級人種と低級人種というシュトラッツの論点は、高級美、低級美という思想的かつ美的・倫理的イデオロギーの在り様を通底にもち、それは原形人種(原始種族)を文明の未開の度合いによって「低級なもの」と設定して、進化の最先端に存在する白色人種からの距離を有すれば有する程に価値としては「劣位」に、美としては「醜」に位置付けられていく。この場合「標準」とはニュートラルという意味での「中間」ではなくあくまでも「最高」を意味し、それは白色人種を意味していた。シュトラッツは明治期に東京帝国大学の医学部で指導にあたった人物で、従ってその思考は一個人の思想という事には留まらず、日本が対峙しなければならなかった19世紀から20世紀の先進文化圏及び、その教養知識層の支配的な物の考え方の一面を示し、それが当時における科学的かつ客観的な学問の立場でもあった。桐生眞輔はこうした近代以降の人類学的な傾向に、日本の刺青やそれに付随する身体の意味、特にその反社会性や野蛮といった価値が強く影響付けられている事を詳論している(22)。

そもそも人類学とは、人類を生物学的に研究し進化や骨格・体質といった身体的研究を進める立場と、文化研究の視座から言語や社会的慣習等に関心を向ける立場と大枠二つの方向性を有し、元来「人間の研究」へと向けられた意識を多分野的に構成する性質上、生物、考古、歴史、民族(俗)学といった種々の学問が相互に融合・動員された上で成立している。特にこの「人間の研究」というコンセプトは19世紀には進化論という大きな枠組みに規定され、ここで説かれる進化は一方に存在する概念としての退化を有し、こうした思想のもと「劣等な身体」「劣等な人種」を差別・排除する思考は科学理論的に形成・補強を受けた。遺伝学的思考に基づく進化と退化という視点は、生物進化の過程としての自然淘汰の学説とも結び付き、人間を対象とした科学・政治思想における優等性は人種(人間)の選別、人間自身が「淘汰」を受け、より高度に改良されるという発想とも接続され、人類学は結果、その「進化した人種」という観点から優生種と劣生種、人種的階級制という考え方に科学・合理的妥当性を提供する事ともなった。これが当時の植民地思想や現実の入植政策、人種的な優生思想に「学問的な」補強を施し、今日に至る流れを形成しているのは、近代という時代が含みもつ紛れも無い事実である。西洋の科学史観の発展は18世紀から19世紀にかけて「人種の価値」を人体の骨格や形状を計測・数値化し比較する事で測定

する方向へと進み、特に頭骨の形状と脳の容量との関係は人種の進化の程度、文化の価値を計測する基準と想定された。『人類の種類』の挿絵(図 1)では猿と白人(人間)の中間に黒人が配置され、また頭骨の形状とそれに基づく脳の進化から知性の程度が計測可能という発想は、例えばエルンスト・ヘッケルによる『人類発達史』等においては明白に前提とされ、黒人をチンパンジー等の類人猿との関係に配置した上で、それを人間と猿との中間種と位置付けており、こうした人種史観は、当時の科学的人間観の潮流として共有される。白人を最高進化の段階にして基準・標準とする人種主義的な世界観は上述の如き人類学の姿勢により科学的な補強を受け、前述のシュトラッツもまた人間身体の形状とそれに基づく(人種)美を人類学の背景から見出した人物で、「黒色」「黄色」「白色」という人種区分から白色主義の人類進化を説き、人種美の完成はヨーロッパ種にあり、他の人種はヨーロッパ種に対する距離の遠近に基づき発達の段階や美点を明示する事が可能と解釈した。従ってここにおける近代的身体とは、かくした「標準」に基づく価値の高低、基準の中心となる座標の遠近から把握された人種秩序の序列化という思想背景の強い影響を受ける事となる。骨格・人体研究、さらにそれを人種概念や宗教・政治観、経済観、美的・倫理的価値基準へと結び付け、白色人種の身体を理想・至善とする当時の西洋人の姿勢とは、こうした人類学の学問的方向性と共に形成されていく事となる。

刺青の研究史において特筆すべき人物であるイタリア人医師のロンブローゾは、上述の如き発想を犯罪学という観点から研究し、「犯罪者の頭蓋骨」と「類人猿の頭蓋骨」の測量比較から開始されたその論旨は、白人性と非白人性という考え方にに基づく人種差という観点から導出した「犯罪者の身体的特性」としてイレズミを取り上げ、この思考接続は19世紀以降の近代的な身体観に影響を与える事となった。ロンブローゾの唱えた「生来性犯罪人説」(1876年)とは、人間は外見的特徴から犯罪者となり得るか否かを判別可能であるという前提に基づく。そしてその先天的性質とは劣った人類としての性質、類人猿的性質に起因すると説明している。進化論からの明白な影響を受けたこの学説は、犯罪者を現代人類への進化が達成されていないという意味で人類ではない「別種」と判断する。従ってこの進化の不十分な劣等種としての「別種」は、身体・精神構造において現代人類と原始人類との「中間」に属し、かくした人類未満(人間以下)の存在である「生来性犯罪人」は文明社会に適応する事が困難であり結果的に犯罪を犯すと解釈された。「イレズミ(tattoo)」はそうした類猿性の特徴「stigmata(烙印)」の具体例の一つに挙げられる事になる。ダーウィンは『人類の起源』において未開性と身体との関係という関心のもと、各地の部族社

会に見られる刺青をも含んだ身体装飾が、人間の内的美や精神性と無縁の外的虚栄や奢侈の傾向と考察している。こうした観点がロンブローゾの如き視点に接続されると、そこに「類猿性」「野蛮の烙印」即ち、文明社会に適合出来ぬ犯罪者が痛みに無感覚でかつ装飾(虚栄)を好むという論理的結合を生み出す。「刺青(tattoo)」(や「装飾」)は「未開性」＝「野蛮」＝「犯罪(者)」という思考連合の支点として機能し、「劣等人種」「劣った身体」「劣った人間性」を刺青に象徴させる当時の人種観を図式的に補足する事となった。もっともこうしたロンブローゾに代表される人種的進化と犯罪性を接続した言説は20世紀初頭、既に学説としては科学的根拠の無いものと否定されるが、一方でこうした発想を生み出す前提そのものは西洋の人間観に影響を与え、日本でも明治中期から後期以降、犯罪と刺青との関係性を調査・研究する論考が主に医学系の学会誌等に掲載されるようになる。沢田順次郎は「文身と性格及び文身の類別」(1922年)においてロンブローゾの論説を受容しつつ以下の如く記述している。

「文化の国民にあつては、道德の觀念と、法律の制裁とに依つて、之れを実行するものが、甚だ減少し、我が国にては前述の如く、主に盜賊、俠客、仕事師及び雲介等に行われ、真面目に生活する農工商、又は武士の如く、体面を重んずるものには、殆んど無かつた。これ文身には、社会的暗示もあつて、環境と関係するからである。／之に関しロンブローゾ、ラカツセーヌ其の他諸氏の説を綜合して、考えて見ると、慙ういうことになる。昔の原始人が、自然の衝動に満足すべく、好んで行つた文身が現代にても、最も粗暴で、旧習迷信に囚われ易く、且つ感情的で派手好きなる者に、行われて居るのは、特殊なる性格の隔世遺伝と見做すべきものであつて、同性質の者は同行為に出でんとする、傾向を有するものであると。文身が實際、さふいう階級の者に、多く行はれて居るところを見ると、此の説には一理ありと思ふ。」(23)

上記の内容では、ロンブローゾの説が白人を「文明人」と設定する人種観において、他の人種をそれとの距離から「類猿性」「退化」「後進性」と論じるのが基本であったのとは異なり、昔の原始人が意味する「未開」といった漠然とした過去性に対し人間的進歩と粗暴・野蛮、さらには劣等性の問題としての現実風俗である刺青が説かれている。ここで忘れてはならないのは、それが明確に社会的階級構造をも含んだ言説に構築されている点であろう。生来性犯罪人説に基づくこうした思考は、犯罪心理の研究をした1920年(大正九

年)の寺田精一の論考「文身研究の興味」や、吉益脩夫の1929年(昭和四年)の論考「文身に関する犯罪心理学的問題」等を代表例とした往時の刺青に関する言説にも影響している。

この様に日本国内では明治後期から昭和にかけ、遺伝性と結び付けられる「犯罪的性質」「人種的・人間的劣等性」「文化的後進性」「社会的低階級」という思考連合が刺青と関連した文脈をもたされ、概念的に構造化された期間を有していた。こうした文化・社会観念の背後には、多分に近代化の早期実現を希求する時代の支配的価値基準や政治的意向が介在した事は論を待たぬが、上述の如き傾向は当時の日本のアカデミズムにも影響を与え、例えば民俗学においては歴史・考古史料に記録される「過去・古代日本人の姿」は現在に連続する日本人とは人種的血統を異にするという認識の表明、ないし、そのための操作として表れていく事となる。当時の西洋、人類学思想は世界全体に及んだ近代化と植民思想に明確に同調し、一学問的認識や良識的判断を越えた影響力を有していた。日本民族の人種的高等性を歴史・考古による根拠に基づく「学説」として証明し、その民族的血統から「刺青」という「烙印性」「穢性」を浄化するために、過去の歴史における「日本人の遺物」「歴史記述上の身体」「古代人の身体」に対する説明と解釈はなされる事となる。桐生眞輔は当時の日本民族学における権威・松岡静雄の1926年(大正十五年)の書籍『日本古俗誌』を取り上げ、そこでは古墳時代のものとされる埴輪や『魏志倭人伝』に描写された倭人の姿、また『日本書紀』の氏族の形態等、刺青との関連が想定され得る記述は全て、現在に繋がる日本人を表現したものではないという立場から論じられている事を指摘している(24)。

「男子の顔面の装は髭髯の外には何物もなかつたやうである。ミヅラミヅラの原義が耳環であつたらしい事は上述の通りであるが、此語が夙に髻に転用せられたことを見ても其習俗は存續して居なかつたとせねばならぬ。埴輪土偶の繪を見ると男女共に耳環を嵌めて居るものがあるが、異俗を模倣したのか、或は地方により古俗を存して居たのであらう。(中略)魏志倭人傳にも以_二朱丹_一塗_二其身_一とあるから、九州地方には顔面を彩色する習俗が存したことは疑がなく、埴輪土偶にも其痕跡が認められるといふことであるが、少くとも我日本民族には行われなかつたやうである。ホスセリホスセリの命は高天原系統の人であるが、右の傳説は命自身が之を施したといふ意味ではなく、其屬する母系氏族即ち隼人族に此風習の存したことをいふのである。黥面黥面も亦我古俗ではない——此は文身と共に後に論ずる——其外鼻梁齒牙鼻梁齒牙の裝飾等現在の原始人又は野蠻人の間に行はれて居る奇習は、一も我上代風俗中に

発見することが出来ぬ」(25)

ここで述べられる「高天原系統の人」という表現は、日本人の人種的起源としての天孫人種という当時の政治的意向を反映した表現であり、天孫人種とは日本神話における皇室の始祖の「天孫降臨」の科学史的解釈として、大陸側からの植民者が九州を経由し日本列島を支配するに至ったと説明するもので、その「大陸側からの植民者」の血統的祖をアリア人種と接続するための表現である。日本の近代は、この様な思想的背景のもと西洋列強、白色人種から見た支配的人種秩序における穢性にコントロールを加え、政治上の現実に基づく「新たな国民身体」を形成して来たのであり、そこには当時の歴史観、人種観における文化国家の序列に直結する緊張が存在していた(26)。前掲した寺田精一による「文身研究の興味」の冒頭が「我が邦は文身の最も発達した国として、欧米の学者から頗る多くの興味を以て見られて居る」というところの「多くの興味」が、必ずしも肯定的かつ客観的学問ないし芸術特性上の興味のみを意味しないのは明白であり、事実それは「野蛮民族の一表徴として」「南洋あたりに住む未開人と祖先を同じうするもの」という人類学、なにかづくそれに基づく人種序列の視線をも意味していたのである(27)。19世紀から20世紀初頭において既に、刺青を文化的かつ用語的「穢性」概念の基準として、往時述べられる人類史観に日本人の身体と民族的血統をどの様に位置付けるべきかという西洋諸国の視線、それに対する「近代日本国家」からの弁明・解答という形式において、これらの学術傾向は補強されていく事となる。(図2)は19世紀のドイツで刊行された百科事典『マイヤーズ・レキシコン』であるが、ここには「黒人」「ニュージーランド人」「ボルネオのダヤク(手足)」「カロリン島人」そして「日本人(背面)」が同様に「装飾的なタトゥー」の表題のもと掲載されている。本図は19世紀から20世紀、事典類に転載され広汎に普及した史料であり、かくした人種観において日本の刺青もまた未開性・後進性を巡る世界的動向の中で(まさしく国際問題として)非常にデリケートな文脈に置かれていた。当時の支配者層がこの状況に対し神経を行き届かせていた事はけだし当然であろう。明治時代、政府は近代化＝欧化政策のもとに社会制度を再設計し、近世期に由来する信仰、習俗、価値観、また技術・知識に至るまで西洋の世界認識に適合するものへと改め、法的、教育的整備を与えていく。新たな国家観、国民観はこうした国家方針に基づき設計されており、先に論じた人種観、先天的人種序列思想もその間に吸収され、それが「近代国家に相応しい日本人」、敢えていえば「国民」身体をデザインする基本思想としての価値や方向性を準備する事となった。西

欧またアメリカ合衆国を文明国の「最上」とし、その他、中国、トルコを含む日本、アジア諸国を「中間(半開)」、アフリカやオーストラリア等の地域を「最低(未開・野蛮)」とし序列化する世界観は、西洋主導による世界秩序の構築を背景とした権力構想に基づき、この文明国の序列はそのまま人種・文明的階級と直結していた。こうした思想と密接に結び付いた近代人と「それに相応しい身体」とは緊密に連帯し、この思想こそが近代以降の日本人の身体と国家観を形成する重要な論点となった。この世界像において人間とはあらゆる状況・段階において未開から出発しやがて文明へと至ると考えられ、こと身体における問題では日本人の刺青はそれ自体が国家としてのヒエラルキーが如何なる野蛮性の段階に位置付けられるかという焦点と共に顕在化していた。かくして近代期において、身体の近代性を巡る多くの規制やそれを補強する言説が生じ、また歴史的な身体においても「人種的血統」「歴史的穢性」が遡及される事となると、歴史学や民族(俗)学もこうした政治状況に対する調節を受ける。文明開化、新国家形成のための具体的政策として、新たな国家イデオロギーと西洋列強の価値基準において恥ずる事の無い歴史・人種的正統性をそなえた国民身体デザインの構築が要請される中、犯罪や劣等を意味する記号として、また近代社会における穢性の烙印として、刺青は西洋列強の支配史観と人種序列、ことにその列強に伍せんという政府の法的規制や国際的利害関係とも一致した、政治上の力学的支点到に構造される反近代性の象徴であった。「反近代的身体」「負の身体」としての刺青は明瞭な反国家・反体制的身体に位置付けられる事で「烙印」「穢性」としての色彩を強調されていく。人種的価値＝国家・文明の価値でありその価値の高低は国際社会において高位に位置する国家が低位に位置する社会をどの様に扱うべきか(扱ってよいのか)という指標ともなり、西洋諸国と対等な関係を築き国益を守り、国家としての自立性を内外に確保する事が開化政策における国民身体規制、風俗統制の背景を形成していく政治的根拠であった。

以上の如く、近代西洋の人種観、世界認識をもとに形成された国際情勢において、文明と人種、その高低に基づく類猿性・野蛮性の基準に接続した犯罪性という観点の中に、刺青という象徴的記号は近代に対する反近代(性)としての属性を与えられていったのである。してみれば前掲のベルツ論考にせよそれを受けた安田の日本人南方起源説及びそれに含みをもたせたアカデミズム批判にせよ、これらの長きにわたる学術動向の推移や各時代状況が有した切実な政治的背景を鑑みる時、その評価や妥当性を単に芸術表現上の特性という地平からのみ判断する訳にはいかない。ベルツにせよ安田にせよ刺青＝衣裳説とは即ち、こうした近代と反近代、文明と野蛮、西洋と日本、そしてその身体価値と近代性という

図式に明確に位置付けられる論考であり、その意味では社会的・政治的な論調の中に否が応にも構図されざるを得ない、特殊な背景のもとに存在する学説といえるのである。

4. 各章の概要

以降、本論考はその基礎的問題意識としての「刺青と衣裳」という観点から、美学・美術史的立場に基づく「刺青のファッション性」、虚飾、装飾としての機能について、以下全四章を通し概観する。

第一章では先行研究を確認しながら現在までの刺青研究における課題点を提示し、その初期から一貫して示唆されるも未だ具体的研究をなされていない「刺青と衣裳」との関係性を論ずるための、美学・美術史的要点を整序する。裸体(ネイキッド)とヌード、彫刻と絵画、明治期における外国人滞在録等に見る日本の裸体習慣や刺青に関する記述からは、芸術概念としてのヌード(理想的身体像)でも裸(ありのままの人間身体)でもない、刺青の衣裳的身体性という特殊条件が確認出来る。近代期の日本人、ことに政府関係者にとり西洋(人)はあらゆる意味で目指すべき理想像であった。反面、日本人としての自然性(「ありのままの日本人」とはそこから疎隔されねばならない内的他者、乗り越えるべき後進性と把握される傾向にあった。ここから生ずる「日本人離れ」という意識は、日本人から離れている事(「反語的な形で」西洋人に近い事)を積極的に認識する極めて屈折した意識といわざるを得ない。皮膚に覆い掛けられた衣裳性という論点と、身体に理想化のフィルターを掛け美を造形するヌード概念との距離、近代社会における日本刺青の社会的位置と芸術性は、裸体と衣服、「ありのまま」を覆い隠す衣と、身体を制度的に調節しようとする政治的コントロールとの関係性のもとに把握する事が出来る。明治における刺青の禁止は、刺青のみを具体的に想定した限定的禁止という面も強いが、厳密には裸や混浴、公共空間の秩序維持を目的とした複数の禁令の内に位置付けられるものであった事も軽視し得ない。明治政府が禁令条文において刺青を肌に対する「刺繡」と表現している点は、政府側の公的認識の前提を示しており、当時国内に当たり前に存在していた寛容な裸体習俗に対する外国人の反発を強く意識した用語感覚であったと思考される。同時期、刺青と等しく鉄漿等も廃止され、これらが近代国家形成期における習俗刷新の一致した方針に組み込まれた動向であったのは明白である。近代的身体の形成期における規制対象は、道義的・法治的

問題以上に、新国家の目指すべき美的・倫理的イデオロギーに準ずる規範的身体をデザイン、構築する意図に属していたと指摘し得よう。

第二章では、前章論じた「刺青の衣裳性」「衣裳的身体性」についてより具体的な検討を加えるべく、イメージを纏う身体、日本的身体観における刺青の美学・美術史的位相を論究する。特に「刺青の装飾性」を中心に置く本研究の基本視座を確認するため、まず古代文献等に見られる記述から日本の刺青通史を確認しつつ、古代刺青とその断絶後の近世以降の刺青の区分を明確にし、衣裳・装飾・化粧論を通した先行研究で刺青が如何なる論点から捉えられて来たか、また、文化史上稀薄とされる日本人の身体観念の特殊さを確認する。刺青・装飾品の消失問題と、そこから抽出される日本人の基本的な身体美意識は、身体の具体的現前性を強調するのではない、観念的・絵画的平面性によりその立体性や実在感を抽象化するもので、これらの論点はより端的に、西洋と日本／彫刻と人形という比較論に収斂される。彫刻と人形は、いずれも人体を特権的主題とし成立する芸術であるが、彫刻において絵画性や衣裳性は、その造形主題とすべき身体の表現にそぐわぬと認識され、一方、人形において絵画性や衣裳性は、積極的な享受価値・形成契機と考察される。同じく人体を表現の場とする刺青芸術は、この点において何を美的印象の中心とし形成されているといえるのか。この問題に対し「刺青の絵画性」は、先行研究でもしばしば指摘される論点であり、また事実、身体の広域な面積を多く浮世絵に由来する絵画モチーフで彩る日本の伝統刺青は、絵画的身体としての性質を強く有する。しかしながら、ここで一つ焦点とされるべきは、それでいながら刺青は旧来決して「描くもの」とは認識されず、伝統的にも慣用的にも「彫る」ものと認識されて来た点で、実はここには表現形式と享受者の認識との間に大きな矛盾が存在している。刺青が「彫る」ものであるとしたならば、では「刺青の彫刻性」とはどのような形で存在しているのか。本論ではそれを、絵画的平面性を身体の立体性に「不可逆」な仕方で処理する衣裳的身体という観点と、その不可逆性を担保するための精神価値を支持する言語的要請に生じる「彫る」の語の用語法、用語感覚に「刺青の彫刻性」「刻印」としての性質が存在する事を確認する。それは精神価値を衣裳性のもとに身体に縫合、彫刻するために、ほぼ限定法的に使用された鍵言語であったのである。

第三章では、刺青芸術の有す虚構(虚飾)性と、死や命を装飾的価値として利用する刺青文化に固有の「死の装飾(虚飾)性」「死の美意識化」について論究する。今日「日本の刺青」とされる伝統的刺青像を創造したと考察される浮世絵師・歌川国芳の《通俗水滸伝》連作

の価値と意味は、当時、現実には存在しなかった日本刺青の完成形をあくまでもイメージとして具体化した事にある。予め虚構的に生産された国芳の刺青イメージを模倣する形で現実の刺青風俗は発展を遂げた。いわば、国芳のイメージを現実化する指向性において日本刺青の初期技術体系は確立されている。そして、国芳の刺青イメージの根本に存在したのは「火消し衣裳」なかんづく「濡れた衣裳」「肌に密着した衣服(濡れ衣)」という像であった。日本の刺青習俗は国芳という作家の強い個性や感受性の影響圏に発展を遂げた文化で、初期から一貫した虚構(イメージ)追従性と、享受層すらある程度限定された職能集団内部のドレスコードにすら化している如き文化的閉鎖性を有した。そして国芳は、そうした「イメージが現実を牽引する」「現実が虚構を模倣する」という現象を実に巧みに捉えた作家であり、分けても国芳が確立した「地獄模様の衣裳」を纏った後ろ姿で画中に現れる「背面肖像」とでもいうべき異質な表現は、対外的自己像の形成のため、特に戦術的に用いられた手法であったと考察出来る。そしてそれは、地獄太夫という説話上の人物像を模倣・引用する事により果たされていた。地獄太夫が「衣裳」によって体現した人物像とは、愛欲を断ち切った死を超越する強い意志を有す反世俗的個性であり、国芳はそうした先行する既存のキャラクターのイメージを自己像に引用「纏わせる」事で、狭気や刹那的人生観を美德とする火消し達に象徴される、ごく通俗的な町民美意識を賞讃する傾向にあった自らの作品支持・享受者層に対し、より分り易くかつ消費し易い「求められる作家像」を演出したと考えられる。「思想としての死」や「命を賭した信念」を有する人物像というこの造形は、刺青習俗に対し大衆が要請したごく一般的な倫理観や価値観、美意識にも明確に通底しており、またそれはそのまま刺青芸術が美德とする精神価値や、不可視の虚飾性の実相を物語っている。しかし「衣裳は脱ぐ事が出来る」が「刺青は脱ぐ事が出来ない」。「地獄模様の衣裳」とはイメージの虚構性を身に纏う事を志向したという意味で刺青の美学と共通の機能を分有しながら、同時に刺青芸術が根源的に有すファッションとしての限界をも指示する論点と看做せよう。

第四章では「影(イメージ)を纏う身体」として、そうした「死の美意識」「江戸町民的価値観」を基層とする刺青が、明治期における法規制の中でどの様な意味を有するものへと変質し、それが衣裳文化、身体観の変遷の中で把握され得るかを論究する。時の政権の抱く西洋列強への対外意識のもと、近代化の方針にそぐわぬ「過去の風俗」「野蛮な身体」の象徴とされた日本の刺青であるが、しかし同時期、英国を中心とした西洋王室や上流階級、軍関係者、海運業者等の間では日本の刺青が大流行した。この矛盾した状況について明治

期の外国人滞在録等に見られる刺青の描写、また当時のジャポニスム流行、服飾改革期におけるファッション面でのジャポニスム受容、着物受容の論点は、エキゾティシズムとしての「野蛮性」「他者性」の包摂という論理に共通した文脈を有し、同一の思想背景に基づき生じた状況と整理し得る。同時期、近代日本では洋服の受容が積極的に進められ、洋装化は西洋的身体制度の受容、近代身体の獲得を目指した国家一致の方針であったが、日本において、少なくとも体制側から見た「後進的な身体」「否定的な身体(性)」とされた着物や刺青は、西洋では逆説的にエキゾティックな新しい価値を含むものとして肯定的に感受され、反面、西洋で乗り越えられようとしていた身体性、(女性においては)特にコルセットに象徴される如き(西欧社会の)伝統的身体・衣裳性は、当時の日本ではほかならぬ「西洋的なもの」「優位なもの」、近代社会制度における規範的身体性として求められた。これらの現象の背後にあるのは、実は同じ文化的他者性を肯定的に感受するか否定的に感受するかという、東西の状況に応じた立場や解釈の方向の相違に過ぎず、その中身とは、身体の輪郭や存在感を絵画的平面性において抽象化する日本の伝統的身体美意識や、それに由来する装飾性に基づくものであった。

こうした身体文化、身体イメージにおける「文化的他者性」という国内(国外)感情を逆手に取る様に形成されたのが、日本近代における「刺青を背負う女性像」というイメージであり、中でも谷崎潤一郎の『刺青』と『陰翳礼讃』は文化史上傑出した意義を有す著作として、その基底をなす「江戸の文化性(江戸的なもの)」、反近代的で後進的な精神価値や美意識を、意識的に積極的なものとして肯定化する文脈は両書に通じる前提である。特に『陰翳礼讃』で論じられる「衣裳に包まれた存在」としての日本人の身体観、衣裳美の特性とは、身体の量塊性を「均整」や「具体性」「量塊的現前性」のもとに建造する「彫刻的」縫製に拠った西洋の服飾形態や、それに体現される測量的「貞淑」と「美」の観念、数値的道德基準を視覚化したバウンススタイルのドレスに象徴される如き身体美ではなく、その表面を絵画的に装飾し、身体在具体性・立体性を捨象する事で運動の最中における「様態」「時間性」の中に人間存在を抽象化する着物美の特徴を的確に把握したものである。着物や刺青の衣裳的身体性を肯定的に感受した西洋に対し、因習や前近代的慣習からの解放という観点から同質のものを排除した往時の日本において、西洋は文化の全領域で目指すべき規範となり、芸術においてはヌードを受容し、そこには重ねられるべき「西洋人の身体」「身体としての近代性」及び、その背景にある富と権力、それと不可分にある美の獲得が優先された。この意味から見て刺青の身体とは裸体、即ち「ありのままの醜い身体」で

あったために「美術」から除外され、また法的な規制をされた訳ではなく、むしろヌード(理想的身体)同様、虚構的イメージを被膜の如く纏った身体ではあったというべきである。しかしながら江戸町民文化の中に醸成された死の美意識と、その体現化であるところの後進的で反近代的な精神価値(言語)を纏った身体としての刺青は、時代が要請する進取・規範的な身体像としての「西洋人」や「ヌード」「洋装」が志向する意味での近代性とは背馳した身体性(衣裳性)をもとに形成された芸術であった。そこで視覚的にも、また不可視の内容としても「反社会的なもの」と判断されたのは、そのままに「反時代的なもの」、目指すべき時代の公共性に相応しくないものとして排除されたのである。

先行研究において今日まで、刺青は主に「絵画的」なものと認識、論述されて来たが、その本質は精神価値に基づいた「言語」をイメージに仮託し、その内容を「彫る」という用語を抛りどころとして皮膚へと不可逆な仕方(刻印性)で「衣裳的」に記述・縫合した芸術といえる。その意味で刺青は「絵画的」「彫刻的」「衣裳的」でありつつ、また優れて「詩的」「文学的」要素を含んだ言語芸術の側面をも強く有している。刺青の言語性と刺青の装飾性(衣裳性)は不可分の関係にあり、そして刺青のファッション、虚飾としての性質は「人は言葉を纏える」という一語に要約されるものである。

第一章 穢れた身体 — 刺青の衣裳性と日本人の身体美意識

1. 「日本人離れ」の美学と白人コンプレックス

序章三節、刺青芸術が如何なる国際状況の中、近代社会形成期の日本において位置付けられていたかについて整理した。本章ではこの反近代的な身体としての刺青が現実の社会状況において、どの様な合理的説明と理解のもとに規制・排除を受けたのかについて論究したい。それは主に国民身体の管理としての風俗統制政策及び裸体規制問題として焦点とされ、抜き難く衣服と身体の関係を巡る猥褻の理論や、公共空間における裸体芸術の芸術性を巡るスキャンダルといった議論にも通底していく事になる。西洋人(白色人種)を文明化の基準と想定する近代化の過程において、そこには日本人自らがまさに日本人である事を「土着性」「地域性」として、またそれ故の「後進的過去性」として回避せねばならない状況が存在した。そしてそれは逆説的に「日本人でありながら日本人らしくない事」「日本人でありながら西洋人に近似している事」がイデオロギー的な意味におけるポジティブな価値を形成していく事にも繋がっていった。

谷川渥はこうした「日本人である事」「日本人がまさしく日本人のままである事」をネガティブに捉え、その感情を基礎に生じる「日本人離れ」なる感覚を肯定する感情の屈折について以下の様に述べている。

『日本人らしくないこと』が積極的に評価される。世界中の民族・国家のなかで、こんな類の言葉が日本以外にも存在するのだろうか、私は詳らかにしない。しかしいずれにせよ、このはなはだ屈折した言葉にこそ、近代日本人の価値観あるいは美意識が集約されているといっても過言ではないのではあるまいか。『日本人離れ』とは、西洋人というまぎれもない他者、それもあらゆる意味において圧倒的な力量をもって現われた他者に遭遇した日本人が、彼我の差異を痛切に意識しながら、その他者性を内在化しようとしたところに成立した言葉であり概念にほかなるまい。(中略)『日本人離れ』は『日本人そのまま』と

いう対概念をもつことになろう。『日本人そのまま』と『日本人離れ』との距離、日本人であることのうちに内在化されたこの微妙な距離のありようこそが問題である」(1)

「西洋人の眼から見て」あるいは「西洋人と比較して」どれだけ「西洋人的であるか」が積極的価値として評価されるという事は反面、「日本人そのまま」である事はただ「そのままである」という理由においてネガティブな価値、穢性が付与されていく。かくした意識は恐らく近代期に西洋文化を直接見聞した者に程、強い影響力と逃れ得ぬ劣等意識として内在した事であろう。日本近代彫刻史及び身体芸術史における重要な人物であり、かつその経歴において日本人の美意識・美的観念の「屈折」の在り様をまさしく裸体芸術における身体性の苦悩として体現した代表的人物とされる高村光太郎は、若かりし頃ロダンを崇敬し西洋へと渡り、後に帰国した際、その最中に抱いた暗い想いを吐き出すが如く以下の様な詩(1910年)を書いている。

「頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で、名人三五郎の彫った根付の様な顔をして
魂を抜かれた様にぼかんとして
自分を知らない、こせこせした
命のやすい
見栄坊な
小さく固まつて、納まり返つた
猿の様な、狐の様な、ももんがあの様な、だぼはぜの様な、麦魚の様な、鬼瓦の様な、
茶碗のかけらの様な日本人」(2)

高村はロダンの彫刻を近代芸術の理想とし、その志向するところは極めて古典的かつ正統な西洋美の中心としての「身体表現」「彫刻美」であった。その前提となるのは無論、西洋人(白人)の身体性であり、ここでいう白人の身体あるいはその理想形としての身体に比較される日本人の姿は上述の詩の如く、徹底的にネガティブに表現されている。興味深いのは、ここでその表現が日本の職人の手になる工芸品「根付」から類比されるものであって、そしてまたそれが「茶碗のかけら」の如き「細部」「部分」「断片」にさえ喩えられている事であろう。ここには美や芸術を統一された存在として把握し、その全体性と関係付けられるところの比例や量塊性において認識する西洋的価値観からの、芸術家なりの(強い

失望・挫折感をも含んだ)対比の印象が存在している。ここでいうポジティブな身体とは即ち、高村がそれを求め留学した西洋彫刻(あるいはヌードをはじめとした身体表現)に端的に表される、断片ではなく統一された全体として調和し、充溢した存在感を有す西洋人の身体理念にほかならなかつたであろう。身体を各部との数学的均整のもと把握する「比例」、そして身体各部の調和された美しさを支持しつつ強き生命感と存在を現前させる「量塊性」を有した理想的「西洋人の身体」こそが、ここでいう「茶碗のかけら」に喩えられた「根付の様な」日本人の身体から疎隔される「正しい(美しい)身体」なのである(3)。

1870年(明治三年)の「齒黒禁止令」、1871年(明治四年)の「散髪脱刀随意令」そしてそれに続く1872年(明治五年)4月に東京府下へと発せられた「裸体」や「肌脱ぎ」「男女の混浴」「春画・性具の露店販売」そして「刺青」を禁止する法令の施行、さらにはその集大成としての1872年(明治五年)11月8日布告の「違式誑違条例」等、これらの国家的な近代化政策としての風俗統制令、現代でいう軽犯罪法の整備には、必ずこの西洋諸外国との関係に想定された自国の後進性、白色人種から比較された黄色人種、自国民の身体的後進性というネガティブな感情が潜在していた。刺青の規制はまず、この西洋人に対する自国の後進性という文脈の中で意識的に排除されていったのである。

2. 近代社会における日本刺青の芸術性とその社会的 位置

明治以降の刺青を巡る価値観を論じる上で法的規制の問題は避けて通る事の出来ない論点である。刺青の規制そのものは江戸時代においても風俗統制令やあるいはそうした刺青行為に潜在する反体制的思想への牽制も含まれつつ1811年(文化八年)、1842年(天保十三年)に、それぞれ町触・御触による禁令が出されたが、日本近代における刺青禁令についてバジル・ホール・チェンバレンは以下の如く述べている。

「一八六八年の革命〔明治維新〕の後まもなく、恐ろしい破滅が訪れた——政府は入れ墨に対して刑事犯罪を犯すものとしたのである。官吏の中には、入れ墨は野蛮な慣習であって、西洋人の眼から見れば日本は軽蔑すべき国となるであろう、という考えをもつ者が

いたようである。そこで入れ墨は、火葬と同じように、即決で禁止された」(4)

近代化期における日本の刺青規制は明治期を境として開始・進行された。幕府統治下の治世、より具体的には「江戸的なもの」を想定した前近代性に対し西洋諸国から見て野蛮と判ぜられるであろう風俗や思想を排除・統制する事を目的とした国家的近代化政策の一環に刺青規制も位置付けられる事となる。それは江戸期における風俗統制令とは全く性質を異にした、対外的、また政治的意向を背景にもち、西欧諸国との対等な関係を一日も早く構築したい時の政府にとり、野蛮で後進的な「土着習俗」「地域風習」と看做され得るものは速やかな改善を果たすべき蛮習と設定された。刺青がそもそも江戸的風俗や気風の名残として、町民的美意識である男伊達や気負い、勇み肌といった精神性を象徴するものであったという理由のみならず、身体を敢えて傷つける事で凶様を展開する行為そのものが前近代的な蛮行と想定され一様に規制の対象となったのである。この一連の規制に関する最も早期の例は1869年(明治二年)3月7日に開所された公議所において同年6月に審査された議案に以下の如く記録されている。

「俗ニ鳶の者、駕籠舁、渡り中間ト唱ル者、元来無智ナレハ父母ニ受得タル身體ノ大切ナルヲ知ラス、裸躰ヲ榮トシ膚ニ人物花鳥ノ黥ヲナシ自ヲ傷ルハ愍ムヘシ。且外国人ニ對シ甚恥ベキ事也。亦罪ヲ犯シタルモノ墨刑ノ跡ヲ消サンカ為メ畫圖ヲ黥スルアリサレハ刑典ニモ妨アルヘシ。舊幕府ニ於テモ禁制ナレモ、基本ヲ断セザル故惡風止マサル也。依テ其黥ヲ内職ニナス者ハ嚴刑ニ処セラルヘキ旨豫メ揭示シ、後犯スモノアラハ刑典ニ処シ、衆ニ示シタマハハ、相止ベクト奉存候」(傍線・句点筆者)(5)

この議案は備中浅尾の議員であった坪和錦蔵により提出されたものである。公議所とは全国各藩の武家から選出された公儀人によって明治近代期における改革諸案を議論した政府の立法機関で、刺青に対する規制はその意味でも早期に着手すべき重要論題と想定されていたと解される(6)。ここでも述べられている「身体を傷つける事」＝「惡風」という論点は江戸以来の武家の儒教道徳に基づく身体衛生観念であり、公議人としての武家階級と庶民階層との間における価値観や意識の相違がこの点には強く介在した筈であるが、これらはむしろ実質的な問題としては日本を訪れる外国人の裸体に対する嫌悪感や羞恥心に向けた対策として法的整備が急がれたものと見られる。事実明治政府は日本の日常生活の中

では当時まだごく当たり前に存在していた裸体や肌脱ぎの習慣を西欧人の視線から隠すべく極めて早急に対応していた。幕末、開国以来、外交輸出の重要拠点と位置付けられた横浜において 1868 年(明治元年)には既に以下の如き触書が布告されているのは、政府の本音を証拠立てるものである。

「飛脚船へ乗込み日本に來り、僅か二日か三日の間逗留し、日本の風俗をよく見き、もせず、すぐさま外國へゆく旅客あり、これらの人少しの事を見て憶説を設け、よくもあしくもひやうばんするものなれば上陸して日本の風俗を見関心するやういたし、世界中にて流石は日本と噂せられん事祈る所なれば、裸體のものは衣服を纏ひ、不作法なきやういたしき事なり」(傍線・句点筆者)(7)

近代国家に相応しい社会体制を整える事は、日本が西欧諸国と対等な国交をなし得る文化水準を有す証明に不可欠の条件と認識された。明治政府は外国人なканずく外国を文明化のモデルとし、自国風俗の中に西洋人の眼から見て奇異と映るであろうものを排除し、海外で日本の悪い評判が立つ事に神経を尖らせていた。往時列強の中心に位置した大英帝国はヴィクトリア女王の治世下(1837-1902 年)にあり、性的道徳や品行方正・貞淑な儀礼性が重視された時代であった事もこうした状況を促した背景といえる(8)。序章で論じた如く明治政府としては社会制度や文明の在り様だけではなく、新国家の国民に相応しい外見や容貌といった身体次元における近代化までもが「文明開化」「文化的後進性」という観点から白色人種、西洋規範に適合すべく早急な改善を果たすべき課題であり、先の坪和錦蔵による議案はこの様な動向も併せただちに可決される事となる。

1872 年(明治五年)4 月、東京府下には以下の如き法令が下された。

「一、俗ニホリモノト唱へ身體へ刺繡致シ候儀不相成候事。

右ハ孰モ風俗ヲ紊候而已ナラズ如斯弊風有之候テハ、第一御體裁ニモ關係致シ、實ニ不相濟事候間、自今取締組ニ於テ嚴密ニ相糺シ、萬一心得違ノ者於有之、無用捨相當ノ所置可致云々」(傍線・句点筆者)(9)

風俗紊乱と「御體裁」を論調の主軸としたこの法令の後、同年 11 月 8 日に布告された「東京府違式誑違条例」では江戸以来のごく自然な庶民風俗の多くが規制の対象となり、これ

はそれまでの風俗に対する禁令が特段の罰則が存在しない形式的内容であったのに対し、「罰金」や「拘留」「答罪」等、実際の刑罰が科せられるという意味で性質、次元を異にしたものであった。この変化は明治政府が近代化を進めていく過程において西欧諸国から野蛮と見られる可能性のある旧風(旧弊)を一新するという明確な意思を示したそれ故の変化と述べる事が出来る(10)。1878年(明治十一年)に訪日したイザベラ・バードは横浜港の渡し船の船頭について以下の如き印象を記述している。

「全員幅広の袖のついたつんつるてんの単の青い木綿の服を帯も締めず、打ち合わせも留めずに着ており、親指とほかの指とのあいだに鼻緒を通した藁草履をはいています。(中略)たった一枚のその服も申し訳程度にすぎず、痩せてくぼんだ胸や貧弱な筋肉の手足があらわになっています。肌は黄色味がとても強く、架空のけものをいっぱい刺青しているのがよく見られます」(傍線・句点筆者)(11)

ヴィクトリア朝期の厳格な道德規範のもと淑女としての教育を受けたバードにとり、日本人の裸体風俗また裸体そのものは決して好感に基づいた描写をされておらず、刺青も同様の調子で表現されている(12)。このバードの反応は当時の保守的なそれ故に「上品な」西洋人の多くに抱かれたであろう共通した感情の一面を要約する反応であり、時の政府が西洋人に対し「そう抱かれるのを恐れた」反応、評判を、まさにそのままに言い表した内容とすべきである。当時のありのままの日本人の生活、姿に過ぎなかった筈のこの職業人の風貌は、西洋人バードの眼から評し貧相な裸体と見られ、同じ文脈の中で刺青は決して美的にも芸術的にも評価されていない。ここで「日本人そのまま」は同質の野蛮性の眼差しの中で把握され、近代期における日本の刺青規制は、まずもってこうした外国人の対他的な視線への配慮から整備を進められていった。この刺青規制は無論の事、公共空間における裸体や風俗統制政策とも明確に並行・連絡した背景を共有し、基本的にその対策は「裸体を規制する事」＝「衣服を用いる事」により解決を志向される訳であるが、これに際し注目すべきは刺青規制に対し施行された禁令条文中に存在する「刺繡」の表現である。この明瞭に「衣裳的」な印象を読み手に対し喚起するために選択された語は、先にも引いた1872年(明治五年)4月、東京府下に出された「裸体」や「肌脱ぎ」「男女の混浴」「春画」「性具」「刺青」を禁止した法令にまず「俗ニホリモノト唱へ身体へ刺繡致シ候議不相成候事。」(傍線・句点筆者)(13)という条文表記として使用され、後にさらに強い実効拘束力を有す

法律として発せられた「違式註違条例」1872年(明治五年)11月8日においても「違式ノ罪ヲ犯ス者ハ五捨錢ヨリ少カラズ、七捨五錢ヨリ多カラザル贖金ヲ追徴ス」「第十一條 一、身體ニ刺繡ヲ為セシ者」(傍線・句点筆者)(14)の如く正確に踏襲された。法令、しかも風俗統制を目的とした布告内容は教養知識層のみならず庶民にも周知・徹底する事を前提とせねばならない(というよりもむしろ庶民層に「こそ」これらの布告は共有されなければならなかった筈である)。その法令文中において「刺青」行為を名詞的に指示する際に当時でも一般性の高かった「ホリモノ(彫物)」の語が採用された事は至極妥当といえるも、一方でその行為内容を動詞的に形容する際には敢えて(用法としては)少なくとも決して一般的では無かった筈の「刺繡」の語が選択されているのは、これを単に条文制作時の恣意的な結果とする訳にはいかない(15)。序章三節においても論じた如く、近代政府にとり刺青習俗の規制は国際社会における「民族身体」「国民身体」の穢性コントロール、野蛮性を巡るデリケートな問題に直結していた。こうした非常な国内・国外状況を踏まえても刺青に対する規制は政府にとりあらゆる禁令の中でも一種特別な意義を有していたと考えられ、その文中表記において「刺繡」の語が明らかに意識的に繰り返された背景には、そこに通底したより具体的な政治性、より具体的な政治諸問題から発せられる政府側の一貫した「意図」「志向(目的)」が込められていたと推察される。公共空間における身体の野蛮性を調節する裸体と、それを覆い隠すものとしての衣服(=文明性)の着用の徹底という基本的論調は、この刺青禁令の背後に存在した大きな議論の内幕であり、公共空間における刺青規制は、裸体規制とそれを包み込む衣服、「日本人そのまま」を如何にパッケージングするかという動向により強く、内実を規定されていったのである。

3. 裸体芸術としての刺青の位置付け

1. 黒子の様な身体

上述の如き状況を生んだ背景には裸体を巡る当時の日本の風俗状況があった。近代以前の日本は裸体に対し非常に寛容であったとされ、日常、労働、様々な場面で裸体はごく普通に存在するものであった(16)。幕末から明治に来日した西洋人の多くはその事に対する不快や驚きの感情を率直に露わにしており、中でも公衆浴場での男女の「混浴」は外国人

の理解を超えた「奇習」「墮落」と映り、野蛮な風俗と看做されしばしば激しい非難に晒された。ここには日本と西洋との間に本質的に存在する裸体に対する視線やセクシャリティの差異と、それに基づく文化性の際立った差異が存在しており、この「差異」は本論が重視する刺青芸術と衣服との関係を問う際にも重要な論点である。C・H・シュトラッツは『日本人のからだ ——生活と芸術にあらわれた——』において以下の如く述べている。

「日本人が芸術においても生活においても、女を観察する際にただ顔や姿のことだけしか考えていないこと、彼がその美理想を着物を着ている身体だけから引き出していることを観察した。かれは、生活においても芸術においても、ちやうど劇場で黒ん坊を故意に見まいとするように、裸体というものを見まいとしている」(傍線筆者)(17)

「人間の美にかんして日本で広く行われている考え方は、女においても男においても、目鼻立ちの判断、物腰および衣服をもって構成されている」(傍線筆者)(18)

裸体が社会のそこかしこに存在した状況下、日本人は裸体に関心を示さずあまつさえ「裸体を見ない様にしてている」と述べたシュトラッツの記述は矛盾する様に感ぜられるかもしれない。しかしこの見解はあくまで実生活や風俗、また特に日本人が人間を美的対象として見出さんとする際に生ずる視線の質に関わる問題と受け止めるべきで、その事は例えばハンス・ペーター・デュルが『裸体とはじらいの文化史』で日本の混浴問題を取り上げた際に示した観察と比較すると、より明瞭に解される。デュルはまず、日本が裸体の横溢する後進国という断定は西洋植民地主義による東洋蔑視にほかならず、混浴一つとっても現実の湯屋は暗く、男性にせよ女性にせよ腰布や湯具を用い、またそもそも状況がそうせざるを得ない限り別々の浴場を利用していたと記述した上で、黒子と同様「彼らは自分の隣で入浴する者の裸を〈見る〉ことはなかった」のであり「眺める者の視線は他の入浴者を通り過ぎるか、すり抜けるかであって、〈見れ〉ども心に留めずなのである。今日われわれが浜辺で偶然に、知り合いの女性の〈トップレス〉に出くわしても、たいていはそのむきだしの乳房を〈認めない〉のと同様である」(19)と、シュトラッツとはほぼ同様の視線の特質を指摘している。そこに存在しているにも関わらず「見えない」「見てはいけない」身体とは、その身体を眼差す「眼差しのルール」によって生み出される身体であり、あたかも黒子の様に、存在してはいるがそこに無い事を約束された身体だったのである。

そもそも「生活においても芸術においても」と規定される如く、実生活でも芸術の場においても身体を「見ない」というのは「それ自体に『見る』程の価値がない」と考えているかあるいは『見る』程の価値を積極的に与えようという意識が存在しないかいずれかという事になる。こうした外国人の見た日本人の特殊な身体観に対する分析は外側からの謬見や根拠の無い知見という訳ではなく、我国の前近代的な社会における身体性の傾向を把握した正確な観察に基づいているものといえる。例えば、日本人の身体観の特徴を考察する文化史的議論において、学術領域を問わず、ほとんど必ずといって良い程に指摘、引用される谷崎潤一郎『陰翳礼讃』の記述は、その一端を証拠立てるものである。

「私は母の顔と手の外、足だけはぼんやり覚えているが、胴体については記憶がない。それで想起するのは、あの中宮寺の観世音の胴体であるが、あれこそ昔の日本の女の典型的な裸体像ではないのか。(中略)私はあれを見ると、人形の心棒を思い出すのである。事実、あの胴体は衣裳を着けるための棒であって、それ以外の何物でもない。胴体のスタッフを成しているものは、幾襲ねとなく巻き附いている衣と綿とであって、衣裳を剥けば人形と同じように不恰好な心棒が残る。が、昔はあれでよかったのだ、闇の中に住む彼女たちにとって、ほのじろい顔一つあれば、胴体は必要がなかったのだ」(20)

1933年(昭和八年)12月から翌年1月にかけて綴られたこの谷崎による有名な一文の価値と妥当性については次章三節ほか改めて検討・詳述するが、作家の幼少期、明治二十年頃の記憶と考察される上述の内容において着目すべきは、ここで谷崎が想起した身体がほかならぬ「中宮寺の観世音の胴体」という紛れも無い木造彫刻からの印象として喚起されている事であり、さらに、何よりもその「記憶がない」とされている筈の身体を、いわば記述上の置換の問題から「中宮寺の観世音の胴体」としてむしろ積極的に要請した点にある。逆説的に述べるのならば、記憶に残っている胴体とそのまま結ばれるべきは、ここで要請された「人形の心棒」の様な身体、「中宮時の観世音の胴体」以上に、そこに「幾襲ねとなく巻き附いている衣と綿」の方である、とさえ述べる事が出来る記述形式を有している。その実在性を包み、覆い隠すという意味において、衣服は裸体との関係から一つの闇と述べるべきではあるが、身体を眼差す事なく衣裳にのみ美や存在を見出していたという谷崎のこの一文は、本章第一節で述べた西洋的身体性や身体(美)の理念とは明確に相違した、意識的に反西洋的な身体描写であり、シュトラッツやデュルまた多くの日本の装飾史

家や文化史家が議論する「日本人の身体観」の基本的通説と一致している(21)。バードが「痩せてくぼんだ」「貧弱な筋肉の手足」と評し、また高村光太郎が「根付の様な」「茶碗のかけらの様な」とまで表現した「ありのままの日本人」の貧相な裸体の実相も、この日本の身体性と別に論じられるものではない。

2. 黒田清輝の《朝妝》問題と刺青の芸術性

以上の如き日本人の身体と身体観を巡る問題を思考する上で大きな基準となるのは、明治期における西洋文化受容の際に生じた「美術」としての裸体芸術及びその基礎概念としてのヌードの普及によって巻き起こされた数多くの猥褻スキャンダルである。特に明治中期、黒田清輝による《朝妝》(1893年)(図3)が第四回内国勸業博覧会(1895年)等において引き起こした議論はそれを象徴する事件といえる。デュルは、この作品が含んだ社会問題の原因を日本人の「陰部に対する並はずれた羞恥心」と考察しつつ以下の様に述べている。

「背中を向けたこの裸体画がすぐに取り外された主な理由の一つはきっと、——おぼろげであっても——例の婦人の恥毛が鏡の中に認められた点にあったのだろう。というのも、一八九九年作のトリプティークに描かれた恥毛、陰唇、陰門のない女性は、全裸であったにもかかわらず、余り鬻蹙は買わなかったからである」(22)

近代日本における裸体芸術の立ち位置を争う事件として記録されるこの出来事に対し、デュルが述べるスキャンダルの原因とは「恥毛の有無」に依拠するもので、この論説がそれ自体において妥当か否かはまた別箇の疑問が残るものの、とはいえ本作が少なくとも「朝の化粧」という無防備な日常の裸を鏡という意匠を用いて主題化した点は、大きな争点を形成していた。ここでむしろ重視すべきは文中もう一つ引き合いに出された(「一八九九年作のトリプティーク」)こちらも日本の裸体芸術史における象徴的作品として挙げられる黒田の《智・感・情》(1897-1899年)(図4)が本作に比して「余り鬻蹙は買わなかった」という現実であろう。何故同じ作家の手になる裸体作品の中で《朝妝》が問題となり《智・感・情》はそうではなかったのか。それは、後者の作品における「恥毛、陰唇、陰門」の画中描写の程度や有無の差異にあるのではなく、それがあくまでも「智・感・情」という字義通りの(西洋的)寓意を意味した造形作品であり、かつヌードとしての完成された人体を以

て構築されていたからにはほかなるまい。この女性達は三人が三人とも顔貌は日本人の顔をしてはいるが身体は決して当時の現実的な「ありのままの日本人」の形態を伴ってはならず西洋的に理想化された身体として描写されている。寓意表現としての裸体と理想化、即ちその造形は二重の意味で「日本人離れした」不自然な造形であったのである(23)。

元来ヌードとは西洋固有の美意識であり裸体に対する強い羞恥心を前提としている。西洋文化の淵源としての古代ギリシアにおいて裸体は美であったが、キリスト教の影響下に入ると原罪観念と結び付いた羞恥という問題から「恥ずべきもの」「罪」の対象となり(公の場では特に)強い禁止の対象として規制、管理された。また同時に、裸体を隠さない風俗はそのまま、教化の及んでいない野蛮で未開な社会に固有の墮落と認識され、衣裳文化の発達程度は文明化の基準と把握されて来た(24)。もっともこれは宗教的理由からばかりではなく社会的モラルと両輪をなす問題であるも、裸体への強い禁忌性があればこそ逆説的に、西洋では古代から現代に至るまで「芸術としての裸体(ヌード)」は美術の中心主題として在り続けた。社会風俗においては禁止の対象とされながらも、西洋において裸体は常に重要な視線対象として存在した事の裏面を物語るものである。ケネス・クラークは『ザ・ヌード』において、西洋美術史におけるヌードの意義と価値を体系的に整理・考察し、その中で提示されたのが「ネイキッド(naked)」と「ヌード(nude)」という対比構造であった。理想化を被らない「ありのままの身体」としてのネイキッド、裸体はそのままでは本来醜いものであるがそれを美と看做すために創造されたのがヌードという西洋独自の芸術であり、宮下規久朗の表現に従うならば、それは「ヌードという衣」を纏った虚構の身体と考察される(25)。それは西洋に発生し、西洋にのみ重要な美的形式として存在し続けた特殊な概念で、いわばヌードとは見られる事を前提に理想的に構築された身体であり、「ありのままの身体」を覆い隠す影、またヴェールであったとする事が出来る(26)。先述したシュトラッツも述べる如く、しかしながら日本では一方、身体を眼差す感覚は「生活においても芸術においても」稀薄であった。我国ではその基本的な傾向として、造形芸術のみならず文学の世界でも、人物を描写する際には身体よりも衣裳、化粧や髪型、香り、色彩を含む情感の美が強調される文化性が成立していた。もっとも日本美術でも古来、裸体を表現した芸術が存在しなかった訳ではなく、仏像における裸体表現や絵巻、浮世絵の風俗画等に見られる日常風景の中にあくまでも自立した主題としてではない形で人物が存在している如き場合には(ここでも当然ながらその身体は理想化されたものではない)人間の裸体は描写されている。また猥褻という論点で比較するならば、例えば春画の領域にお

いても裸体は描写されているものの、ここでも中心となるのは裸体そのものの美や第二次性徴に固有の身体性差に対する関心ではなく、男女の交接の姿態や情景の工夫、誇張された性器、衣装の美の強調にこそ眼目があった。浮世絵にしばしば見られるいわゆる「湯上り美人」や「入浴する美人」像は確かに裸体画といえれば裸体画といえなくもないも、享受価値は裸体にあるというよりは「湯上りの美女」という特殊な状景設定に比重が置かれており、その意味では「美人画」の延長にあった。日常的に裸体を眼にする事の多かった往昔の日本社会では男性女性に関わらず裸体に対する際立った禁忌性が存在せず、それ故にそこに強いエロティシズムを感じる視覚的コードが存在しなかった。衣服を脱いだ裸体は西洋では社会的管理を加えなければならぬ性的な身体であったが、日本における裸体は即、性欲に結び付く存在ではなかった。デュルによれば、日本では裸体とは存在しているにも関わらず「見えない」ものと約束されており、日常にありふれながら凝視の対象とならない存在で、その美は肌の白さや衣裳性との関係に現象すると考えられていたのである(27)。

その意味において1842年(天保十四年)の記載のある菊池容斎の《塩谷高貞妻出浴之図》(図5)は基準点となる作品である。容斎は伝統的な狩野派と土佐派に絵を学び、同時に西洋画の技法も積極的に研究した画家として、日本の近代絵画の確立に寄与した人物である。本作は『太平記』に記される塩谷判官高貞の妻の湯浴みを覗き見た高師直が懸想をし、それを妻が拒絶した事を恨んで師直が高貞を謀殺する史話に取材した作例であるが、浮世絵としてではなく「歴史を題材として裸婦を描く」という西洋の歴史画にも通じる発想に基づいて成立した意味でも画期的な作品である。ここで裸婦は衣装を纏い対比的に肌の白さが強調されている。身体のプロポーションではなく面的かつ触知的な意味での「肌の白さ」や「肌理の細かさ」を重視する日本の美意識においては全裸以上に、こうした半裸の方が性的関心を誘引するといえる。「入浴中の裸婦を覗き見る」という窃視の設定自体、西洋でしばしば女性の裸体を描く口実に選択されたスザンナやバテシバといった旧約聖書主題の造形にも通ずる点を有しているが、いずれにしても本作は明治以降の日本の裸体表現に大きな影響を与え、その意味では浮世絵に描かれた「前近代的な裸体」と、近代西洋画的な「西洋人の身体性=ヌード」とを架橋した特異な作例と位置付けられよう(28)。この容斎の表現した画題を受け継ぎ、弟子の渡辺省亭は後続する意味深い作品を複数描いた。1878年(明治十一年)のパリ万博ではじめて日本画家として賞を受けた省亭は、西洋における美術事情を実際に見聞した画家で、また国内での裸体画を巡るスキャンダルとしては山田美妙の小説『蝴蝶』(1889年)の挿絵に際し「裸蝴蝶論争」を引き起こした渦中人物としても

知られる。挿絵に描かれた裸婦(図6)は頭の方を除き、衣が裸体を覆う状況、姿勢等、容斎の前掲作と酷似し、省亭は師の先行作例に忠実に学び、その形態性を模倣・継承していた事が解される(29)。この省亭の作品にはほかに同主題を描いた《塩谷高貞妻浴後図》(図7)が存在し、明確な制作年代は詳らかでないものの、着物を裸体のエロティシズムとの関係に使用する工夫、またそれにより肌の白さを対比的に強調するのは師同様でありつつ、容斎の裸婦に比較するに西洋的な肉体の存在感とプロポーションが意識された作画となっている。省亭が同様に制作した《塩谷高貞妻》(図8)では鏡の前で身支度をする半裸の女性が描かれ、こうした「化粧の場面」という主題設定は浮世絵にも見られるも、一方我国における近代ヌード受容の象徴的の原点となった黒田清輝の《朝妝》と共通した設定でもある。両作の差異は、それが公共の場における展示であったか私的に享受されたかという、視る事に関わる制度の問題、また省亭の場合それがあくまでも歴史上の人物を表現したもので、純粋な裸体画である以前に物語性やそのほかの意味・背景を人格として有す人物画であった事も差異であったろう。従ってこれらの作例も裸体そのものを裸体そのものの価値故に視線し享受する「ヌード」とは本質的に別種のものとしなければならない。

以上の如き論点を踏まえる時、明治期の裸体画や裸体芸術を巡る騒動とは、ヌード芸術に対する日本国民の芸術的無理解にのみ起因した反動という訳ではなく、またそこに描かれたのが「女性(男性)の裸」であったからという単純な(性)道徳問題にのみ還元出来るものではない事が理解される。それは、裸体に対する羞恥と視線に関与し、その要点とは、凝視すべきではなかった筈の裸体を凝視すべきものとして無理矢理に提示(強制)される事への困惑であり、裸体を美的対象と扱う西洋由来の美術概念や、またその概念に基づく公共の場での展示という新制度の意識的輸入に伴い生じた矛盾、現実との軋轢であった。黒田をはじめとして、近代いわゆるそうした「日本人離れ」の裸体表現を用いざるを得なかった芸術家達は、「望んでそうした」という意味以上に、そうしなければそもそもそれが芸術表現として社会的に成立し得なかった切実な側面も有していたと述べるべきであろう。かくして「風俗としての裸体」を反近代的なもの、国家的規制対象とし公共空間から排除する一方、しかし芸術の場では以後、日本人は西洋人の美的理想、ヌードを積極的に受容する努力を重ねる事となる。身体を直接眼差す事が無いのが前近代的な日本人の「ありのまま」の美的観念で、それはあくまでも衣裳との関係に現象するものであった。ところでこうした近代文化、裸体芸術史の文脈の中で「ありのままの日本人(裸体)」同様に法的な規制を被った刺青の芸術性とは、果たして如何なる身体的位相に属するといえるのか。

宮下規久朗は『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』において以下の如く述べている。

「ヌードも刺青もいずれも裸体を鑑賞の対象とし、絵画と親近性があるという共通点がある。最大の相違点は、ヌードは裸体をモチーフにした絵画や彫刻であるのに対し、刺青は裸体そのものが作品になっていることである。裸体を描くか、裸体に描くかというちがいである。わが国の裸体の美意識は元来、プロポーションや体型などのいわば線的な美ではなく、肌の肌理や色合いといった面的な美に求められてきた(中略)その美意識の延長に、肌の上に絵や文様を施して裸体の美を発揚する刺青が生まれたのである」(30)

上記の点から考察するならば、刺青はヌードとは異なる日本的な美意識に基づいた身体芸術と仮定されよう。刺青は研究初期から一貫して絵画と身体、衣裳と身体との関係に把握される傾向にあったが、宮下はまた先にも引いたデュルの記述に触れながら、刺青を「本来は見えていても見えない裸体そのものを見せる対象にした(中略)日本人の身体観や裸体観に合致した芸術」(31)とした上で、その性質を「単なる裸体ではなく、むしろ衣を着た状態」(32)に近く、それ故に「凝視に耐えうる強度を獲得している」(33)と述べている。それは身体を眼差さなかった日本人が、衣裳を皮膚に移す事で身体を凝視可能なものとした特殊な芸術形態であった。着目すべきは、宮下はここで同時に前掲のベルツ論考における「刺青＝衣裳」説を正確に紹介・指摘した点で、この事の有す学術上の意義は極めて重要である(34)。「刺青＝衣裳」説を唱えたベルツの論文は今日まで必ずしも正当に扱われる事のなかった不遇の学説であるが、明治期の日本に在住した西洋知識人のベルツが、自ら観察した風俗への意見を主張したこの論旨には、少なくとも以後考証、蓄積された文化史上の通史的妥当性とも合致した正確な認識が多く提示されており、「刺青と衣裳」との関係を追究する本論においては、その再評価の可能性と課題を改めて思考せねばならない。

4. ベルツ、及び安田論考の評価問題

1. 安田訳とベルツ原文の比較から見える事

前節まで日本の近代期における身体事情及び刺青・裸体規制、裸体芸術が有した社会問題の様相を見て来た。そしてベルツの論考がその中で決して浮き立った奇抜さを有す論旨ではない事もまた確認した。この様に状況を見た時、ベルツの論考は果たして今日、改めてどの様な文脈のもと解釈、位置付けられるべきであろうか。まずその前提として安田によるベルツ論文の翻訳の妥当性について若干の検討をせねばならない。

今回改めてその内容と原文との一致を確認した際、ベルツの主旨に対し安田が付した独自の解釈や変更が散見された。安田の訳述そのものは内容の本筋を押さえ、達意のものであるが、特に「ベルツはちやんと、日本人のイレズミの起源と特徴をつかみ、日本人のイレズミが、アイヌ人のイレズミや北方系のシナ人、朝鮮人のイレズミとは、なんの関係もない点をつき、日本人のイレズミを、マレイ人やビルマ人の南方諸族のイレズミにむすびつけ、イレズミ階級としての庶民階級が、人種的にははつきり南方系であることを実証した」(35)の如き内容はベルツの本文からは乖離した内容である。先述の通り、安田がベルツ論考を評価した基本的な意味は、日本人南方起源説の補強とそのための刺青文化の共通性(衣裳性)の指摘にあると推察され、直接その目的に必要ないと想定された部分は敢えて訳出されず、訳出された範囲内でも安田が特段に重視しなかった点や、部分的訳出ではかえって掲載に不相当と判断した場合にはそれを省略したと思しき箇所が複数存在している。ここでそうした逐語的なテキスト比較をする事は論述上の煩瑣を生むため叶わないが、ベルツ論文と安田訳との差異の中でも際立って重要と判断される箇所の評価及び、その研究史上の意義につき以下概述、指摘しておきたい。

まずこのベルツの論考が持つ主旨として「Messung und Beobachtung an den Lebenden(生体における計測と所見)」という明らかに人類学的な視線が存在した事は前提として留意すべき要点である(36)。ここで文中「イレズミ」は「TAETOWIRUNG」と表記され、ベルツは冒頭「TAETOWIRUNG, jap. *Horimono*」と、ここで自分が述べる「イレズミ」が即ち巷間にしばしば見られた「彫物」である事を前置きした上で(37)、「高い文明にたつした諸国民のうちで、日本人だけが、まだイレズミをひじょうにひろい範囲でおこなつて、それを芸術品にまでしあげた」(38)と、当時既に日本刺青の芸術的価値を学術研究者の立場から高く評価している。ベルツは同論文中それに続き「ドイツ人の船乗りは指先とか手のひらぐらいの小さいイレズミをするが、日本人は全身や四肢いちめん大きなイレズミをする。とくに注意しなければならぬのは、日本人は頭、頸、手、足にはけつしてイレズミをしないという点である」と、日本刺青の特徴に対する観察所感を恐らく研究史の中でも最も先行す

る形で指摘している事は改めて注意されるべきである(39)。「日本人がイレズミをする目的は、他の人種とちがっているのではあるか」(40)という設問に対しベルツは自らの解答として「日本人のイレズミは着物である」(41)と言明して後、以下の如く根拠を挙げる。

「一、日本の職人の着物は、紺色の綿入れの半被であつて、その丈は腿のまんなかまで達し、三尺帯で腰にくくりつける。このさい、胸半分と頸は、そとに出している。ときには、ドイツ人の海水浴のズボンほどの大きさの短いモモヒキ、あるいは膝までとどく長いモモヒキをつけている。腕はいつぱんに外に出しているが、ときには、肘あるいは手首まで包んでいるものもある。日本人のイレズミはちようど、こういう服装でかくされたなかへ、ほどこされるのである。

二、職人はだれでも、イレズミをしているというのではない。かごかき、飛脚、人足というような、かしごとや汗をたくさんかく仕事にたずさわつて、裸にならねばならぬ職人だけがイレズミをしている。そして、こういう職人のなかでも、都会で働いている職人だけがイレズミをしている。こういう都会では、まる裸はみつともないといわれるからである。だからこういう連中は、着物がわりにイレズミをし、イレズミで着物をきているように見せている。百姓は、けつしてイレズミをしない。

三、イレズミの色は、着物の色とおなじである。すなわち、濃い藍色である。

四、イレズミの大きさは、火消しをかねる仕事師の着物に、ちようど一致している。」(42)

この箇所が主にベルツの「刺青=衣裳」説として議論されるころの安田の部分訳であるが、これを敢えて原文と比較した時々の様な差異を読み取る事が可能であろうか。以下は原文をほぼ忠実に訳出したものである。

「a. 日本の手仕事労働者の衣服は短めの、太股あたりまでの木綿の濃紺の肌着で、短いベルト（〈三尺の帯〉）で腰回りをしめたものである。頸と胸の上部ははだけている。それに加えて、ときにはわれわれの水着のズボンくらいの、あるいは膝まで達する下着をつけるかである。腕は剥き出しのこともあれば、肘ないし手首まで覆われていることもある。刺青は、これらの境のなかにきっちり収まっている。

b. ——労働者ならだれでも刺青をしているというわけではない。力仕事で大量に汗をかく職、裸のほうが都合のよいような駕籠かき、飛脚、荷役、かつそうした者のなかでも剥

き出しの裸体では不快と映る都市住民と関わりのある者たちがもっぱら刺青をする。彼らは自分の衣服を肉体に刺青させ、それで着衣に替えて人まえに姿をあらわしていることになる。農民はけっして刺青を施すことはない。

c. ——刺青の色は衣服の色と完全に一致していて、同じ濃紺である。

d. ——刺青のために選ばれる雛型は、仕事師(労働者)の、火消しを兼ねていればその特有の衣服につねに繰り返されるものと同じである」(43)

安田の訳述は原文に対し基本的な部分では大きな変更は見られない。「b」について、ベルツは安田よりももっと直截に「彼らは自分の衣服を肉体に刺青させ、それで着衣に替えて人まえに姿をあらわしている」としている事は注目されるが、ことに一点「d」の内容については特筆すべき改変が施されており、安田はこの部分を翻訳するに際してそれを「大きさ(範囲)」の問題としているも、ベルツが「d」で述べている本意はむしろその「凶案」の方にあり、特に刺青図像の雛形は「火消し」特有の衣裳に典型として繰り返されたモチーフであるという指摘は、本論次章第四節を傍証する要点である。この変更に見られる様に、安田の翻訳は必ずしも原文に対する逐語的なものではなかった事が理解される。またここには、安田がベルツ論考に対し見出していた意義の比重が、凶案や意匠といった内容以上に、やはり自身の支持する日本人南方起源説を補強するための施術箇所及びその範囲に、関心の重点が置かれていた背景が読み取られる。以上の内容を踏まえた上で、ベルツは論考の「まとめ」を以下の様に総括していた。

「そうしたことをひっくるめて、結論としてわたしはこういってもよいと思う。日本の刺青は今日にいたる数世紀のあいだ衣服の代わりをなすようにおこなわれてきたのであり、だからそれは装飾であり、美粧の領域に属するものである。私の意見では、この国の刺青はその起こりからして、そして意味からしてもさまざまな刺青から発展してきた。たとえばむかしから日本人は刺青を自分たちのものとしていたかもしれないし、一六世紀にはるか遠方にまでおよんでいた航海中に僻遠の島でそれを見たのかもしれない、また今日でも琉球諸島の人びとやアイヌのごとき北方ないし南方の隣人たちのところで見ることがのできるのである。日本人は、雨にも剥げ落ちず、日差しにも色落ちすることがなく、すべてを破壊する時間の歯でさえ手を出せないなにかを人の体に描くことができるということのみずから経験したのだが、その経験をうまく使い、生来の芸術的才能でもってしだい

にその粗削りで原始的な図像を発想と技術において完璧なものにまで磨き上げたのである。あの青い肌着をつける者も、はじめはごく少数だった。だがその少数が、仲間内にはよりはなやかに飾り、また装っているともみえ——刺青をした者はじっさい、裸とはみえないのであるから——、そんなきれいな衣服が安く手に入るのだし、好みで雛型を選ぶことができるのだから、刺青はだんだんと流行になったのである。」(44)

ここにおけるベルツの日本刺青の史的展開の理解については異論もあろうし、今日から見て多く推断を含んだものというべきではある。しかしながら歴史認識における細部の妥当性はともかく、当時の限られた情報の中でベルツが目前の風俗に対する観察として述べた日本刺青への見解は、その事によって些かなりとも価値を減ぜられるべきものではない。ここでもベルツは文中、刺青を「青い肌着(blaues Hautkleid)」(45)と表現し、また結部においては「体に刺青された大きな双龍や対の戦士は雄々しく、猛々しい見かけを与えると考える者もたくさんいる。これなどまさに、日本の絵本英雄譚——『水滸伝』——のなかでなぜ土着の英雄、また中国の英雄たちがしばしば胴体と四肢に刺青を背負って表されるかということの理由である。もっともそれは、いかなる史実の伝統とも相容れないものではあるのだが」と、本論第三章でも取り扱う、刺青が「絵画において果たす機能」について既に重要な論述を先行、指摘さえしている(46)。

以上の如くベルツの論考は具体的な証拠立てや実証的論究を伴わぬ、あくまでも印象や聞き取りに基づいた見解を述べたものに過ぎないが、今日に至る日本刺青研究の重要な知見を先取りしており、史学的な細かな齟齬については修正を要するも、「論考」という視点から見た時(安田ならずも)その価値についてはここで、改めて再評価をする必要がある。

2. ベルツ論文の位置する「政治的」論点について

この様に刺青研究としても風俗研究としても、ベルツの観察眼や研究視点は軽視すべからざる重要な内容を含んでいた事が理解された。しかしながら何故この論説は当時(あるいは現在なお)日本国内からの積極的な評価を受けなかったのであろうか。その違和感に対し、ベルツ自身は以下の如く疑念を提示している。

「わたくしがつきあった日本の知識階級の人、ひとりも、イレズミは着物であるとい

うことに気がつかなかった。それどころか、そういう考えでさえ、かれらには最初ひじょうにおかしいと思われた。／それにもかかわらず、わたくしは日本人の口から、なつとくのいくような説明を一つも聞くことはできなかった。いちばんありふれた説明は、こうである。／イレズミはシナから伝来されたにちがいない、イレズミはシナでは刑罰としておこなわれていたというのである。しかし、こういう記録はひじょうにあやしい。日本では、徳川時代に、罪人に烙印を押すという風習がしばらくおこなわれていた。しかし、そういう烙印は、肘に輪のかたちをおすだけにかざられていた。こういう烙印の風習から、どうしてイレズミの風俗がうまれることができようか。」(47)

ここにおける疑念はイレズミが支那(中国)から移入された刑罰に由来するという説明に伴い、徳川期の入墨(墨刑)が現在に至る彫物(ほりもの)へと連続しているとする当時の人々(「わたくしがつきあった日本の知識階級の人」)への不信感を基調としている。ベルツが不信を抱く部分は即ちその表現形式上の論点である「イレズミ(彫物)=着物」「刺青の衣裳性」という着眼と、それら入墨刑における形式とがどう思考しても同一の様式的発展には位置付けられないという考察に端を発しており、ベルツは実際に刺青をした職業人に聞き取り調査を実施する事で自らの疑問を解決している。

「日本では、ある職業にたずさわるものだけがイレズミをして、ほかの職業にたずさわるものは、ぜんぜんイレズミをしないのは、どういうわけであるか。烙印を主張する学者も、それを歴史的事実によつてすこしも説明してくれない。わたくしは、三十年まえにイレズミをしたというある人を、この問題を解決するために招待してみた。わたくしはその人に『あなたは最初なんの目的でイレズミをされたのですか。』ときいてみた。この人は、『わかりませんな。』と、頭をかいたので、こんどは『都会や国道ぞいに住んでいる、あるきまった身分の人だけがイレズミをしているのは、どういうわけでしょうか。』とたずねてみたら、この人は、『着物がないうきは、せめて肉じゆばんでもつけていなければ、男の恥でござんす。』と答えた。日本政府が着物をきることを法律で強制したこんにち、日本のイレズミは、そのもとの意味をなくしてしまつたのである」(48)

ここで注視すべきは、こうした説明をベルツに提供したのは多く当時の一般的民衆(庶民)ではなく、知的特権階級に属する外国人とある程度対等な情報交換をする事の許された

立場にいた人物であったという点である。即ちその人物(達)とは一定以上の教育を受けた限られた階層の人間達であり、また当時の世相や政治的情勢への配慮を含みもつ政府とも何がしかの形で関係を有す存在であったと思考される(49)。またこのベルツの論考が(結果として見れば)当時の日本の医学会誌に、しかも『日本人の体質』という表題、関心から掲載された事を鑑みても、その前段となる質問を受けた人物(達)がベルツの関心の方向性に危惧を感じ、それに基づくエクスキューズを要請させたのかもしれない(50)。ともあれ、その対応の真相に何が存在したかは別箇の問題としても、これらの対応がベルツに方向付けようとしている内容とは、刺青風俗は支那・東洋人(黄色人種)の法制度に由来するものが国内転化された風俗に過ぎず、決して日本国の自律した歴史性や、まして日本民族の考古の遺風由来する習俗ではないという、野蛮性(烙印性)に対する釈明であったであろう。

本章第二節に見た如く、1869年(明治二年)、維新後の新たな近代国家体制を確立する事に奮闘していた政府は、立法機関としての公議所(衆議院の前身)を設置したが、その『議案録』には既に、西洋人や西洋諸国の文化を「文明」とし、それ以外を「野蛮」とする世界像が共有されており、それ故にこそ我国もいち早く文化国家に相応しい風俗や法律を整備しなければならないという意識が、政府関係者に抱かれていた状況を鮮明に確認出来る(51)。当時の世界認識において「野蛮」「未開」とは(極端に言って)人間でも国家でもなく、劣等人種やその社会は文明国によって隷属、植民地化の対象としてよいものであった。この公議所には、ヨーロッパの知識や情勢にも通じた公人の多くが関与しており、従ってそこでの議題は対外的な意識やそれに向けた緊張感を多分に有した「新国家のあるべき姿」に絵図面を引くためのもので、明治期、外国人と交流する立場を持った日本の上層階級、知識人階級は、その基本的な姿勢として「野蛮」「未開」＝「人種的劣等性」「国家的劣等性」に直結する穢性(烙印性)を回避する事に対し非常な神経を払っていたと考えられる。

こうした明治期における法観念、罪性・穢性の根拠はなべて、白人社会とその人種主義的な世界構造との関係に成立しており、それは当時の「文明／野蛮」の価値構造において新たな国家内部の統制概念としての「国辱」意識を支点に構築されていった(52)。「道にそむく事」を「やましい」「後ろめたい」と思う心の動き、不義・不徳に対する心的な対応を意味する「恥」の概念は、その人間の尊厳、品格、人間的徳性の低さを感じさせる概念であり、また「辱」とは一語で「はずかしめる」と訓読する如く、「汚す」「名誉を傷つける」といった意味を有している。これらの「言語」を動員した「国辱」概念とは、対外意識に基づく風俗統制政策に道義的・法治的な根拠を与える政治的支点ともなり、1873年(明治六

年)、裸体禁止に対する異議と反動を含んだ一揆「何鹿騒動」が起こった際も、行政・政府側の解答は「裸体は病気を生候而已に無之、野蛮の風にて国辱となるを以て制せらるゝ」(53)とある様に、野蛮と結び付けられた裸体が「何故いけないか」はそのまま『『国辱』なるが故』に禁止、罪性を付与すると根拠付けられていた状況が解される(54)。「野蛮」と結合された「国辱」という概念においては「国家の体面を損なう」あらゆる想定が国家側からの要請としての「儒教道徳的感覚」「封建思想」とも結び付けられ、「新国家に相応しい理想的な国民に適う身体」「皇国の臣民に相応しい姿」をデザインし、そこに適合しない生活様式、精神、風俗、思想、価値観を抑制、禁止するものとしても機能した。「国家の恥辱」という対外的感情の内面化に基づく近代身体構築・統制の方針は、先述した1872年(明治五年)の「違式誣違条例」によってさらに明確な法律的枠組みを与えられ、ここで「違式(軽犯罪)」に定められた刺青は以後、戦後昭和となって人権侵害の観点から条文が削除されるまで、実に76年の期間を法律上「犯罪」として規制を受ける事となった(55)。江戸期に施行された刺青禁令においても、それらは当時の支配層、武家の基本的道徳規範でもあった儒教から主に規制の内容を記述しており、1811年(文化八年)、1842年(天保十三年)の二回にわたり風俗統制上の問題からの「文身禁止令(彫物御停令)」は発布されていたが、明治政府はこうした旧体制の方向をも取り込みながら新たに創出した「国辱」概念によって近代的身体を編纂・校正していった事になる(56)。近代化政策上の力学的支点として「野蛮」と「穢れ」による烙印性を帯びた「劣等性」「過去性」「後進性」の象徴を担う刺青の身体は「過去の身体」でもあり、差別と排除の論理を形成する文化内部の他者を可視的に構造化する象徴ともなった(57)。西洋を中心とした人種秩序を背景とし刺青を対外的「国辱」概念において違法化した明治政府の法令下、江戸時代には独自の美意識の顕示、芸術ともされた刺青の身体は「過去性」「野蛮性」の表れとして「穢性」「烙印」を付与されていく。旧幕府の治世、町民文化から引き続く江戸的な身体から「新国家の国民として相応しい身体」を設計し編集を施さんとする行為が公然と推し進められ、そこにあるべき人間像は過去の「江戸的なもの」、前近代的で反西洋的な、それ故に反近代的で反政府的なものであってはならず、それは日本人の身体と刺青習俗を原形人種との関係や延長に由来するものではないかという西洋からの人種論的眼差しに対し、国家の正統性と血統の正しさを証明・説明するためのプロパガンダとしての意味を含んだ身体であった。

ベルツの疑問に対し返答したとみられる人物達の煮え切らぬ対応は、こうした背景に一定以上の配慮を払った上でなるべく穏当な解答を試みようとした結果と推察され、そこに

はベルツの関心を時代の要請する正しさへと操作しようとする未必の意思が存在したと想定し得る(58)。この事に関しベルツは同論文中また「日本の政府は、さいきん野蛮とされるこういう古い風俗は文明開化という国策とは一致しないという理由で、イレズミを禁止した」(59)と、そうした国内状況を一方では正確に認識しており、してみると当時、ベルツが如何なる思想や背景を日本刺青に対する関心の本質に有していたにせよ、時の政府関係者や知識人階級に属する者達にとり、その「対応」は決して字面通りの「対応(解答)」をしてよいものでは無かった筈である。かくて対外的な意味における人種、民族的優越性を主張するための身体価値の転換と、その歴史性、文脈、内容の書き換えが、国家的利益とイデオロギーのもと企図、実行されていく事となる。安田が痛罵するアカデミックの論調にしても日本人の南方起源説にしても、この様にしてみると明白に、近代以降の政治動向あるいは、それに意識的にせよ無意識的にせよ関与したアカデミズムの余波に対する、ある種の反動的な姿勢が存在していたといわなければならない。注意すべきは、ベルツは前掲論考の日本刺青を記述した箇所の前段に、日本人の皮膚の色や色素構成を論じる流れを設けている事実である。ベルツはそこで「蒙古斑」と呼称される「青い色素斑(blauer Pigmentfleck)」(60)を東アジア人(東洋人)の特徴としつつ、これを日本人にも「生得の特徴(angeborenen Eigenschaften)」としている(61)。ベルツ自身はこの箇所で特にそれを名詞的に言及している訳ではないが、この「蒙古(斑)」「蒙古(人)」という概念は当時の状況を鑑みると神経を払うべき論点といえる。イギリス人医師のジョン・ラングドン・ハイドン・ダウンによって 1866 年(慶応二年)に発表されたダウン症は「Mongolism(蒙古人症)」と命名されており、極端な知能発達の低下と一様に同じ顔つきとなる症例に対し、その外貌的特徴が東アジア人と重なる事から、それは人種的退化の兆候と考えられる様になった。日本が明治維新を迎えるのは 1868 年(明治元年)であり、かくした東洋人蔑視の言説は人種観と身体的特徴を政治的・人種的価値のイデオロギーに組み込まんとする当時の科学視点の著しい影響下にある学説であった。この様に見ると当代の日本の知識人層や政府関係者がベルツの関心に払った注意は必ずしも過剰かつ無根拠であったとはいえない。近代化を急ぐ明治政府の公人や関係者にとり、ベルツの関心や学術的客観性が公正・適当であるか否かはこの場合問題ではなく、こうした当時の人種観を背景とした認識自体が、警戒せねばならぬ西洋人(近代)の視線そのものであったのである(62)。近代日本の文明史観はこの様に西洋の植民地主義や文明の進歩史観への対応に明確に位置付けられ、刺青に対するネガティブな意識もそうした文化的後進性を国内において検索・検閲する動向の中に存

在していた。文化的後進性、即ち「過去＝劣等」の表徴や国際社会の中での「地域性」を色濃く宿した「刺青」は、近代国家としての日本の再設計の過程で「野蛮」かつ「前時代的」「反啓蒙的」風俗と認識される様に「政治的に」配置されている。第三章詳述する如く江戸当代においても刺青は確かに「悪」や「侠」といった反体制的傾向と結合しつつも、町民を中心とした社会層ではそれを「美」や「勇」と肯定的に判断・受容する価値観が存在していたが、この新国家における「検閲」「摘発」の傾向は沖縄の針突やアイヌのイレズミにも等しく適応される状況として、統一された近代国民身体の獲得の大義のもと、半ば必然的構造として差別や排除の論理に組み込まれていく。前節論じたヌード芸術や西洋美術制度の移入もそうした近代的、規範的、西洋的な身体理念、権力構造に準じたイデオロギー受容の一環であり、特に身体における美と理想という観点に基づくならば、この流れはさらに別種の理解をすべき内容といわなければならない。西洋において身体は芸術概念の中心に存在し、また最高至善の美であるヌードはギリシア美術を理想とした「均整」「比例」に基づく数値的測量・測定概念により形成された。この思想は翻ってみれば、美の理想を現実の政治的・人種的意味付けにおける可視的特徴かつ計測可能な美の前提(モデル)から恣意的に構築するものである。白色人種を規範的「標準」「最高」と看做す人種観と、そうした人種的特徴の上に形成される理想は、それが進化論に支持されるどころの「近代性」「歴史性」に接続される時、単に芸術形式や制度の移入といった意味を越えた価値観や美的倫理性、西洋が主張する「同じ世界を共有する上での基準形(雛形)」をも受容する事にほかならない。この様な近代日本における芸術受容の背景をも併せて見た時、上述した日本的身体観や美意識の延長に生ずる刺青の「衣裳性」「衣裳的身体性」が如何なる意味において後進的であり、かつ他者的なものとして現象・認識されざるを得なかったかは明らかである。江戸後期に開花した我国の刺青芸術は明治・近代化期、訪日する外国人から野蛮とされる恐れのある裸体風俗を規制せんという政府の意向からまず強く、禁止と罰則化を被った経緯を有した。そうした歴史性において既に刺青は、裸体と衣裳との関係、さらには明治政府が方針とした対外政策や西洋人の視線に対する日本人の自意識という論題を免れ得ぬ背景を有している。新たな近代国家政策の中で後進的とされた「日本人そのまま」「ありのままの日本人」としての身体性や独自の身体美意識の特異点に生起する刺青は、まさしくそうした身体存在論的優劣を巡る「近代／反近代」「西洋／日本」「文明／野蛮」という価値構造の、美的、法治的、政治的、極めて多次元的な論争の核心に、実に象徴的な仕方で存在していたのである。

第二章 日本的身体観における刺青の位相

1. 日本の「古代」刺青史について

前章まで日本刺青の特徴としての衣裳性と身体文化史的背景、及び、近代期に政治的にコントロールされた刺青を巡る「穢性」「反社会性」の状況を論じて来たが、その様な展開を生じさせた日本の「刺青」とは近代以前、如何なる歴史性と文脈の中に発生、追究された文化であったのであろうか。本章ではその通史を確認しつつ、刺青を構成する美学的諸問題について論述したい。

身体を刺突あるいは切る等して皮膚に色素を沈着させ、字や文様、絵画性を刻む事を意味するイレズミであるが、日本においてイレズミを意味する語は複数あり「刺青」「入墨」「文身」等が挙げられ、これらはいずれも今日、一般にはみなイレズミと読まれる字句である。同様の行為を意味する語としてはほかにも「黥」「俱利伽羅紋々」「入れぼくろ」「彫物」といった用語があるも、これらは全て歴史上、意識上、用法上の微妙な差異を相互に孕みつつ存在し、文化性全般を指す総称として適当な語は実のところ存在しない(1)。

資料上、我国における刺青を記録した最古の文献と目されるのは『魏志』「倭人伝」(3世紀末)であり、そこでは魏の使者が「邪馬台国」の南にあったという「狗奴国」ほか、複数の対立国を見聞した際の風俗を紹介するものとして以下の様に記している。

「男子は大小となく、皆黥面文身す。古より以来、その使い中国に詣るや、皆自ら大夫と称す。夏后小康の子、会稽に封ぜられ、断髪文身、以て蛟龍の害を避く。今倭の水人、好んで沈没して魚蛤を捕え、文身しまた以て大魚・水禽を厭う。後やや以て飾りとなす。諸国の文身各々異り、あるいは左にしあるいは右にし、あるいは大にあるいは小に、尊卑差あり。その道理を計るに、当に会稽の東冶の東にあるべし」(2)

これに次いで確認されるのは同じく中国の文献である『隋書』卷八十一「東夷伝・倭国」(622年)に『魏志』「倭人伝」と似通った内容として、日本の刺青は「男女多く臂に黥し、面に点し身に文し、水に没して魚を捕う」と記録されており、いずれも倭国の刺青は海に

潜り漁をする習慣との関係から把握されているのが特徴といえる。対して日本文献における最古の刺青記述は『古事記』(712年)にある神武天皇在位期の記録とされる「神武記」(3)、同じく安康天皇在位期の記録とされる「安康記」(4)、また『古事記』に次いで編まれた正史『日本書紀』(720年)には景行天皇在位期の記録「景行紀」(5)及び履中天皇「履中紀」(6)、雄略天皇「雄略紀」(7)にも刺青への言及が存在している。大貫菜穂はこれら古代文献における刺青記述の大幅な整理、検証を試み、そこでは刺青を被支配者の習俗や咎人(罪人)、差別的な畏怖や「不吉」「不浄」「屈辱」といったネガティブな感情のもと記述する傾向が存在していると考証しており、「記紀」の成立を一つの境界点として刺青に関する習俗は日本の広い文献記録からほぼ姿を消し、以後、江戸近世に至るまでの長期間、刺青は日本列島から文化的に喪失したと看做している(8)。この実に奇異なる消失現象の原因として多々論究される諸説の一つには、同時期成立した大宝律令が参考とした唐の律令制度において黥刑が中心的刑罰(「五刑」)に含まれていなかった事が影響したという、主に法制度や刑罰的視点における見方が存在する一方、山本芳美は7世紀後半以降、我国では腕輪や首飾り、耳飾り等の装身具全般が衰退し事実上消失した特殊な事情との関係を指摘している(9)。事実この800年以上にも及ぶ装飾品の空白期間と刺青文化の喪失期間とは、列島文化圏において明確に並行する様に発生しており、特に装飾品の喪失についてはかねて史学、考古学、装飾学等、様々な学問領域から仮説が提示される論点でもある。では果たして刺青文化の喪失と装飾品の空白期間という世界でも極めて稀な事態は、如何なる意味において関連、同調した現象と考えられるのであろうか。

2. 装飾史としての刺青の位置付け — 「装飾品」及び

「刺青」の喪失

我国の装飾品の歴史的展開を見る時、縄文時代から弥生時代、古墳時代にかけて既に、日本では頭飾り、首飾り、耳飾り、腕飾り、櫛、足飾り等、多様な装身文化が展開されていた。それは、墳墓からの多数の出土品によっても実証される(10)。石室内に副葬された品々のみならず墳墓の周囲に埋められた埴輪等からも、古代における装飾品の華やかな装着状況を知る事が出来、特に5-6世紀頃、大陸文化の影響を受けて国内の装飾品文化は最

盛期を迎えた。これらの装飾品は有力者や支配階級のみならず農民にも伝播していたが、しかし7世紀後半から8世紀初頭、白鳳期を境に天平期以降、我国においては首飾り、耳飾り、指環等の装身文化が突如消滅し、世界でもほとんど稀とあってよい空白期間となった。国内から良質な金銀、真珠や琥珀を産出し、豊富な装飾品の材料を有していたにも関わらず、何故かこれらが装飾品に加工・転用される事は無く、古代に開花した翡翠の勾玉や金細工による装身文化は事実上失われたとあってよい(11)。

古代において装飾品はしばしば人間の開口部や弱点(耳、首、手足等)を装飾するが、こうした習俗の背景には護符としての装飾品の力によって悪霊等が侵入するのを防御する考え方が存在しているとされる。この発想を拡大すれば、それは家の玄関や門口に動物の骨や角を飾る魔除けの習慣と類似しているといえる。さらに古代人は、動物の牙や爪に対する信仰をも有し、それを護符とする事によってその強さを得ようともした。この様な呪術的発想からは、装飾には元来、人々の永遠性への求め、存在の安定に対する祈りが込められていたと推察される。我国における「呪術的装飾」として特筆されるのは、既に縄文時代から日本海を中心に展開した翡翠信仰であるが、翡翠の勾玉の湾曲した形状は動物の牙を模すと考えられ、古代のアニミズ的な信仰に由来するとされる(12)。翡翠文化は弥生時代に一時中断されるも、古墳時代に再び最盛期を迎える。しかも材料は翡翠に限定されず、碧玉、瑪瑙、硝子、金属等多様であり、有力者や支配階級の墳墓には副葬品として大量の勾玉が見られる事からは、装飾品は一種の呪具である同時に優れて政治的権力のシンボルでもあったと推定される。有力豪族を配下とするために大王が畿内を中心に勢力を拡大していく過程で、鏡、剣、装飾品等の祭祀的な宝器は大きな役割を果たした。大和朝廷の権力が強大になるにつれ地方豪族はそれらの宝器類を拝受し大王に対する帰属と服従の関係を結び、祭祀権を朝廷に委ねるプロセスを辿る。かくして中央集権的な国家体制は徐々に形成され、大王を中心とした国家祭祀が取り仕切られる様になったと考察される(13)。

この様に祭祀を重要な支軸としつつ強大な権力を確立した大和朝廷であったが、その歴史的経緯の中で日本古来の神を奉ずる物部氏が、政治中枢に仏教を取り入れようとする蘇我氏と対立する。平安時代初期の『先代旧事本紀』『天孫本紀』によると、物部氏の祖神・饒速日命には、高天原から降臨する際に天神御祖より十種神宝(「沖津鏡、辺津鏡、八握剣、生玉、死返玉、足玉、道返玉、蛇比礼、蜂比礼、品物比礼」)が授けられたとされ、鏡は繁栄、剣は破邪を、玉や比礼(布)は魔力や神威を有す宝と解される(14)。古代的呪術観念に基づいた鏡や剣、宝玉、比礼といった信仰は大和朝廷の祭祀(政治)の中核をなしたが、そ

れを奉ずる物部氏が蘇我氏に敗北する事で、日本は大きな宗教変革を経験する。かくて 645 年(大化元年)、その反動として中大兄皇子と中臣鎌足による蘇我氏へのクーデターが勃発するが、しかし蘇我氏の失脚によって必ずしも、かつての古代由来の呪術信仰が復活する訳ではなく、ここに原初の神道と仏教の習合の傾向が生じるという。仏教と神道は以後、国家的イデオロギーに適う支配宗教に相応しいものへと調整され、政治の実権を掌握した天皇は古来の呪術的「神道」を天皇家の権威を強化するための律令祭祀へと整備し、その過程で物部氏の十種神宝は天皇家の「三種の神器」神話へと変貌したとされる。浜本隆志は天皇の政治権の確立とほぼ同時期に装飾品文化が消滅する事の意義を重要視しており、国内におけるアクセサリーの消失は天皇家が国家的イデオロギーを強化していく中で「三種の神器」即ち、鏡、剣、玉の権威化と独占が行われた事を指摘している(15)。祭具としての性質を色濃く有したこれら古代的装飾品は新たなる天皇制を揺るぎないものとする政治的支点到に用いられ、天皇家は武士が実権を握る時代になっても依然、国家祭祀の中心には存在し続けており、そこには不可分に「三種の神器」信仰が存在した。さらに浜本は玉を中心とした装飾品は仏教を国家宗教に調律していこうとする天皇の意向のもと宗教世界に封印された事を指摘し、ここには統一国家の実現という政治的思想が介在しているとされる(16)。国家の支配権を掌握した天皇にとり律令祭祀を進める一方、仏教を中心とした国造りの達成が急がれた。寺院の建立は歴代天皇が主導すべき国家事業として次第に大規模化し、聖武天皇は 741 年(天平十三年)「国分寺建立の詔」を発して仏教の布教による国家鎮護(統治)を推進した。

寺院の建立と装飾品の消滅は、舍利荘嚴具及び鎮壇具と呼ばれる宗教法具に関係していると考察される。舍利とは釈迦の遺骨をルーツとし、舍利塔の容器に納め安置するもので、飛鳥時代には舍利埋納は塔の礎石に置かれ舍利荘嚴具と称した。その最古例とされる飛鳥寺の出土品には勾玉や宝玉等が混在し、古墳時代から伝来する埋納品が仏教と結び付いていた事が確認される(図9)(17)。同様に、仏教における宝玉信仰は鎮壇具とも深い関わりを持ち、本尊を安置する須弥壇を築く際に行う祭祀(「鎮壇」)の祭物には「七宝(金・銀・真珠・珊瑚・琥珀・水晶・瑠璃)」が用いられた。こうした事実からは古来の宝玉信仰と仏教思想との混濬が認められる(18)。以上の如き状況を総括し浜本は以下の様に述べる。

「このような仏教信仰と結びついた宝玉信仰は、アクセサリー文化の大きな転換期を物語る。天皇は玉を用いた日常的なアクセサリー文化を制限し(中略)それらを舍利荘

厳具、鎮壇具などに安置したり、仏像に飾ったりすることにより、封印してしまったのである。これは一般の人びとがもはやアクセサリとして、宝玉を使用することができない時代の到来を意味するものであった。」(19)

仏教信仰と宝玉信仰とが結び付き日本のアクセサリ文化には転換が起こった。忘れてはならないのはこれらの宗教的権威とはそのまま時の政治権力であり、国家統一を象徴していたという点である。装飾は「聖なるもの」として文字通り聖別される。確かに玉のみならず、装飾品の消滅とは相反する様に仏像等は頭頂から爪先に至るまで宝冠、胸飾、瓔珞、腕輪、肘輪、足輪といった装飾品で覆われている。装身具、貴金属や宝石は日本において聖なるものとして、非日常、日常の境界を超えた次元に存在するものであった。仏像の宝飾は単なる飾りではなく人間以上の存在の神秘性を表すのに用いられた。装飾は神々や仏の聖性を人々に視覚的に了解させる効果的な表現手段でもあったのである(20)。

ここに装飾品文化消滅の理由をある程度認める事が出来ようが、浜本自身も全篇にわたり補足する様に、この現象にはほかにも複数の要因が作用していると考えるのが妥当である(21)。例えば、薄葬令(646年)の施行や火葬の広まりによって大規模な古墳造営と豪華な貴金属の副葬が禁止され、それに伴い装身具の需用が減少・衰退したとする説(22)。まさに7世紀の中央集権国家の整備において指標とされた当時の中国では装身具の習慣が一般的でなく(23)、また平安時代以降、仏教の普及に伴い古代的な呪具や護身としての意味を含んだ装身具がその呪的用途を減退させたとする説(24)。あるいは冠位十二階による服制が成立し、やがて律令時代に入ると、冠位と衣裳が統一的基準によって管理され、色彩や布地の質等の微妙な差異によって身分が表現される様になり、こうした政治状況やそれに促された美意識の発達によって縄文時代からの流れを汲む装飾品による社会的地位の表示が否定されていったとする説(25)。農耕を中心とした我国において主に関節部等に着用し運動を阻害する装身具は農作業の邪魔となるため用いられなかったとする説(26)等々、多様な原因、多様な見解が提出され、これらはみなそれぞれに首肯出来る根拠を有し、現実として見ればこれら全ての要因が相互の状況を補足し合った結果、列島からは装飾品文化が廃絶される状況が生み出された、とすべきではあろう(27)。

とはいえ、刺青の喪失現象と装飾品の喪失現象との関係性を検討する本論の立場としては、装飾品文化衰退の根拠と挙げられる全ての要因には共通をなす基底が存在している事も指摘しておかなければならない。それは、これら先行研究により推定される原因は、み

な時代の権力による制度化と目指すべき文明の(最新の)方向性・動向に対する「後進性」「過去性」という関係に装飾品文化を位置付ける脱衣的構造を有している事で、中でもそれが明確に当時の大陸文化「中国(唐)」と、稲作(農耕)祭祀を中心とした大和朝廷の志向する理想の世界像、国家統一のための政権の権威化(=最新化・先端化)という文脈に極めて政治的に配置されている点は特筆すべきである。

桐生眞輔は『文身 デザインされた聖のかたち ——表象の身体と表現の歴史——』において『古事記』『日本書紀』の記述内容の比較検証とイデオロギーの性質を論じ、奈良時代、日本では文身行為が大陸側の刑制に基づく「黥」の考え方に倣い否定的文化として意味付けがなされた事を考察している(28)。序章、第一章でも論じた如く、日本では近代に文献的な形で、また現実の政策として刺青や身体に対する政治的リデザインが施されたが、同様に8世紀にも、過去の身体を劣等性ないし夷狄との関係から「蛮性」「野蛮」なものと語る事で、それに対し疎隔される「文化的・近代的な(制度側の)身体」という肯定的価値を獲得して来た経緯を有している(29)。ここには当時の国際社会(唐・新羅)に向けて自国の正統性を主張し、華夷秩序の「東夷(東の蛮族)」という位置付けから国家の地位を向上させたいという「対外的」「政治的」意図が存在するとされる。元来が漢文・編年体(中国の歴史書の形式)で記述され、対大陸の意図を前提に成立した日本国の正史『日本書紀』には、実に様々な箇所『古事記』とは異なる印象、内容の操作が加えられ、変体漢文と万葉仮名によって自国の歴史をあくまで国内に向け編んだ『古事記』とは異なり、文身行為を烙印性を伴うものと記述する傾向が存在している。桐生はこの事から、当時、国際社会の情勢に合わせた身体のデザイン化がはかられ、そしてこの情勢には刺青を東夷の蛮習と蔑視しそこに罪性を見ようとしていた「唐からの視線」への反動が存在した事を考証している。これらの問題は「中国の価値を基準とした文明化」という国家イデオロギーの論理において、我国における刺青や装飾品の廃絶、またひいては化粧・装身文化の展開を思考し得る論点といえるであろう(30)。

仮説として挙げられる装飾品廃絶の要因は先述の如く、ほとんどが国家政策の強化と当時の東洋世界における最新の価値観(世界の基準)と想定された「唐」に対する志向のもと位置付けられた「過去(後進性)」という共通した解釈が可能と述べたが、樋口清之は装飾品廃絶の問題に対し、衣服の発達による美意識の変化によって「衣装美に吸収される様に消えた」という説(31)を論じ、また村澤博人はそれを補足する形で「衣裳に美を見出す美意識」「身体を否定する美意識の発達に基づく」という見解を表している(32)。これらの学

説は主に、前掲した服制や王朝文化の形成との関係に装飾品の消滅を考証する論理を補強する有力な視点されるも、これら衣服の発達もそれによる美意識の変化も、結果として見ればまずは当時の貴族階級に属する者達の美意識であり、それは必然、その属する政治権力が目指す文明化の方針を踏襲・反映した変化であったろう。日本人の身体観の稀薄さや「衣裳的身体性」といった前章考察した内容を踏まえこれらの学説を思考するならば、やはり日本の刺青は基本的バイアスとして衣裳と身体、そして「時代の要請する文明的身体」という論調に強く、その文化的規定を受けている事が理解される。近世期における装飾目的の刺青の復活とはしてみれば、日本人の身体観の変遷それ自体に関わる、実にデリケートな現象と想定されるといえるであろう。

3. 日本的身体観と刺青 —彫刻と人形

前節論じた如く、刺青の消滅も装飾品の消滅も 8 世紀に受けた身体に対する政治的コントロールにより発生した政策的特殊状況に由来すると考察されるが、ではここに成立した衣裳を重んじる「日本的身体観」「日本的な身体美意識」とは、より具体的にはどのような意味においてその性質を整理し得る概念といえるであろうか。一章、シュトラッツやデュルとの関係から日本人の身体観念の稀薄さやそれ故に肯定される「衣裳性」「衣裳的美意識」を論じるに際し、その文化史的妥当性を確認した谷崎潤一郎『陰翳礼讃』の記述は、ここで改めて、日本的身体性を考証する重要な理論的支点として位置付けられる。

「私は母の顔と手の外、足だけはぼんやり覚えているが、胴体については記憶がない。それで思い起すのは、あの中宮寺の観世音の胴体であるが、あれこそ昔の日本の女の典型的な裸体像ではないのか。(中略)私はあれを見ると、人形の心棒を思い出すのである。事実、あの胴体は衣裳を着けるための棒であって、それ以外の何物でもない。胴体のスタッフを成しているものは、幾襲ねとなく巻き附いている衣と綿とであって、衣裳を剥げば人形と同じように不恰好な心棒が残る。が、昔はあれでよかったのだ、闇の中に住む彼女たちにとって、ほのじろい顔一つあれば、胴体は必要がなかったのだ」(33)

谷崎の指摘によると日本人の意識からは身体が抜け落ちており、一般に平安時代以降、

日本人は顔や身体美よりも衣裳や髪型、化粧、肌の白さに美を見出す傾向があるとされる(34)。高貴の人々は色彩豊かな着物に身を包み、白粉を顔に塗り、眉化粧、眉抜き、鉄漿をして感情を表に出さぬ様にした。そして髪型に関しても女性は横顔を隠すために垂髪がよいとされた。つまり、着物地のデザインや髪型、髪的美しさが際立ち、身体のシルエットが平面化される正面性・背面性を意識的に選択しているといえ、ここで重視されるのは「身体性の放棄」と「衣裳(性)の肯定化」という論理である。前出の村澤博人はこの身体を否定する文化を「顔隠しの文化」と称し、日本人の基本的な美意識の傾向と考証するが、こうした文脈で装飾品廃絶の理由を語るのならば、それは装飾品を装着する事により身体の一部が強調、あるいは身体性が前景化するのを忌避したためであったと解釈し得る(35)。

同様の傾向は現実の服飾文化のみならず文学の世界や芸術表現の領域にも顕著で、『古事記』『日本書紀』以来、日本の主立った古典文学には顔や身体美を具体的に描写する言葉や、具体的な美人像を見つける事が困難である。例えば平安中期頃の成立とみられる『源氏物語』には「先帝の四の宮の、御かたちすぐれ給へる聞え、高くおはします」(36)「顔かたちも、そこはかと、いづことなむすぐれたる、あな清らと見ゆる所もなきが、ただいとなまめかしう恥づかしげに、心の奥多かりげなる気配の、人に似ぬなりけり」(37)といった記述が数多見られるも、美しさの表現は単に「すぐれる」「かたち」といった抽象表現に解消されていて具体的な形が示されない。『源氏物語絵巻』(図10)に出てくる貴族達もみな色白、下ぶくれ、丸顔、引目鉤鼻といった様式化されたパターンで描かれ続けるのみで、ここでは感情すら中間的である。こうした表現や美意識に男女の区別はない。美しいものは具体的ではない、美しいものは観念的であるという傾向をここには認める事が出来よう。この美意識は基本的に平安以後も持続し、明治に至るまで大きな変化をする事はなかった。

前節までの内容を踏まえる時、この様に 7-8 世紀以降、日本人は美を衣裳性において表現し身体が存在を明確に対象化しない共通認識のもと築き上げて来た。身体が存在は透過され、着物地の絵画性が重視され、身体のラインを曖昧に抽象化する事が出来る正面的・背面的な美意識を形成している。感情の表出を避けたり、装飾品によって身体の部分を強調しないのも、この観念化のために「隠す」という美意識に関係付けられると指摘し得る。

増淵宗一は『人形と情念』において、こうした日本人の身体観の特性を西洋人のそれと対比し、前者を人形的、後者を彫刻的とした(38)。人形と彫刻は共に人体を特権的主題として成立する芸術という点において共通した領域を有すが、増淵はその差異を衣裳的形成と量塊的形成と分類し、さらにそれを進めて反裸身性と裸身性、衣裳性と身体性の差異と

考察している(39)。注目すべきは、増渕がここでまさに身体と衣装との関係において、その現前性の在り様を分つ理論の基準点に想定した彫刻と人形の具体的対象として、学者は一方の西洋彫刻の典型にトルソを認めつつ、人形に対しては着せ替え人形、より明示的には姉様人形という伝統玩具を指定した事にある。増渕は人形と彫刻との差異、衣裳性と裸身性の感覚的差異を整理しながら以下の様に述べていた。

「美しい見事な人形とは、衣裳をはぎとってみて、胸や腰が見事である必要はなく、衣裳的に見事であれば足りるのである。(中略)そしてこのことは、『量塊的にみごとである』ということと『衣裳的にみごとである』ということとの相異であり、結局、量塊的形成と衣裳的形成という美的形成の問題なのである。(中略)ほとんどの人形は、量塊的に、豊かな胸も腰ももっていない。人形は、反裸身的である。そしてこの反裸身性が衣裳的形成と結びつくのである。もし彫刻が(ロダンにおけるように)衣裳なき裸身の追求であるといえるならば、人形の歴史は、裸身なき衣服の追求であるといえるであろう」(40)

ここで想定される姉様人形とは江戸時代後期の『守貞謾稿』にも記載のある特殊な形態をした玩具で、その特徴は「後ろ姿をこそ正面とする事」またそれが「衣裳や髪型、立ち姿の美を享受する事」を目的に製作される点にあるが(41)、姉様人形とはしてみればトルソに体现される西洋的な人体表現の理想美からは著しく対蹠される日本の身体美意識の極北といっても差し支えない。姉様人形は背面を正面とするという意味で特権的であり、しかもここでは多くの場合顔貌さえ省略され髪型と衣裳のみが形成される(42)。増渕が「肉体不在の衣裳のお化け」とさえ表現する如く、最早手足も爪先すらもなく、胴体は薄く、量塊は全くぺらぺらの紙、衣裳へと抽象されており、これは身体のエネルギーが凝縮され紛れもない強度でそこに実在する「身体の有在性」「量塊的現前性」即ち、「現在」「此处に」「存在する」事を身体表現の条件に強く要請した西洋人の美的理想、その産物であるトルソ(図11)とは対照をなす存在といえよう(43)。

西洋の美的理想が生命力の充実した完全な身体とすれば、ここから示される日本の身体観とはそれに対立するものであり「衣裳性＝身体の不在性」「感情の不在性」「実在感の不在性」「観念性」「正面性・背面性(側面性の不在)」といった美意識の性質とはまさにアンチ・トルソの身体思想であり、その意味するところは「現在ではない」「此处ではない」「存在しない」という事である。ギリシア以来、ヴィンケルマン、ヘルダー、そして近代のロ

ダンへと結実する古典的彫刻理論、西洋において「美しい人間身体を表現」する手法と称揚された「濡れ衣」(図 12)はまさしく、この対照を象徴する布のイメージと捉えられる(44)。着衣しつつ身体の量塊を感じさせ美しい曲線を透ける様に見せる術としての「濡れ衣」は、衣裳を否定的に利用する事でかえって身体を強調し、その実在性を現前させる思想である。しかし日本の衣裳性とは逆に、身体を否定して衣裳を肯定する事で実在性を隠す思想である。日本人の身体観の理念的基礎付けは、観念化のためにそれを「隠す」「隠蔽する」「覆う」事に求められて来たものであったが、してみればここでも谷崎潤一郎の論考はやはり無関係ではあり得ない。増渕は《ベルヴェデーレのトルソ》や《サモトラケのニケ》といった古代のトルソとは異なり、近代に意識的に制作された(断片形式としての)トルソについてマイヨールをこそ大成者と挙げているが、ここで増渕の重視する問題として示唆に富む事は、西洋近代彫刻をロダンと並び代表するマイヨールがもとはタピスリー(つづれ織り)を制作していながら四十歳前後に視力障害に陥ったのを契機としてそれを断念せざるを得なくなり、彫刻への取り組みは以降にあたる事を敢えて積極的に指摘した点である。増渕は先に見た『陰翳礼讃』における谷崎の記述と対比しつつ以下の如く述べる。

「マイヨールも、谷崎潤一郎も、共に闇(陰翳)に自己の芸術を発見した。谷崎は日本の伝統的文化と芸術を陰翳の中に見出し、マイヨールの彫刻の仕事は、まさに闇からの出発であった。マイヨールが本格的に彫刻の仕事をはじめたのは四十歳を過ぎて眼がよく見えなくなってからのことであり、その闇の中での発見が『トルソ』であった。これに対して谷崎にとって、『トルソ』即ち胴体は闇の中に沈んでおり、顔と手と足とが闇から浮上していたのである。つまり、マイヨールにおいてポジティブなものは、谷崎にとってネガティブであった」(45)

谷崎は『陰翳礼讃』で「闇の中に住む彼女たちにとって、ほのじろい顔一つあれば、胴体は必要がなかったのだ」(46)と語り、建築や環境の持つ闇に包まれる事に美を見出す感性を「闇の理法」と称した。闇を装い、闇を纏う美意識の在り方は、隠すという日本人にとって本性的な身体観・装身観に通底している。装飾品を用いないのも、黒髪の垂髪も、鉄漿も、眉抜きも、御簾、衝立等、文字通り隠す機能を持つ家具が想定されたのも、みな身体を観念化させ隠す事を志向したものであったと想定される。闇を払うのではなくそれと共に生きる美的感受性、負の美意識といわなければならない。

身体を直接眼差す事がないのがかつての日本人の「ありのまま」であり、身体は衣裳との関係に把握、現前されるものであった。前章に見た高村光太郎はロダンを崇拜し「茶碗のかけら」の如き日本人と対比せられる彫刻的理想美に想定された西洋人の身体を称揚したが、ここにはその裏面として、衣裳を中心とする「人形の心棒」の様な「日本人そのままの身体」が存在していよう。

では、ここから語られるべき刺青の位相とは何であろうか。我国の芸術としての刺青に衣裳的性質を論じるのであれば、問題はまさにこの西洋(彫刻)と日本(人形)との間に生じる「ありのまま」の性質の差異、その狭間に何が「眼差され」また何が「眼差されない」という「曖昧さの距離」こそが問われなければならない。前章、刺青をヌードとの比較から「身体を眼差さなかった日本人が、衣裳を皮膚に移す事で身体を凝視可能なものとした特殊な芸術形態であった」としたが、しかしここでいう凝視される身体とは果たして裸体をどの様に凝視しているといえるのであろう。序章述べた如く刺青はしばしば肌と衣(服)との関連に表現・把握されるが、それは「濡れ衣」の様に身体(性)を強調する布ではなく、その絵画性や装飾性が問題視されている。そこにおいて現前される身体とは凝視されども純粋な身体として凝視されている訳ではない。刺青において凝視される身体とは絵画的に装飾化され、身体それ自体は結果的に希薄になっていながら、しかし同時に、身体として凝視される強度をも有している(図 13)(47)。刺青された身体の実在感とはこの文脈から読めば異様であり、皮膚一枚に賭けられた特殊性でもある。これはボディービルの思想から考えるならば全く真逆の信仰といえ、ここにおける身体を表現するのならば、それは「衣裳的身体」「装飾的身体」とでもいうほかはないものであろう。日本の伝統的な刺青において「ぼかし」という、肌を墨で塗りつぶす技法が特権化されたのも理由の無い事ではない。それは紛れも無く日本人の身体観念の延長に存在し、かつその上においてこそ、刺青が特権的装飾文化であり得た理由をも物語っている。

4. 刺青は「彫る」ものであるか — 「刺青の衣裳性」と「言語的」関係性

1. 近世期における刺青通史とその展開の概略

本章第二節及び第三節において刺青文化の喪失問題と身体文化史的に見た美術史的諸相について述べたが、本節では主に近世期以後の「装飾を目的とした刺青芸術」の再興と、刺青の美学的特殊性が如何なる意味において連関するかを考察する。

文化史上、刺青が再び歴史の表舞台に姿をあらわすのは、その喪失からおよそ 800 年後、近世の京阪において起請(誓約や誓願)を目的として施す「入れぼくろ」として起り、それが江戸へと伝えられたとされ、玉林晴朗はこうした「心中立て」としての刺青を、刺青の文脈的再発生の起点と考察しており、遊女と男、あるいは男女を問わず恋人同士の関係性や同意を証明する「しるし」「駆け引き」に用いられた(48)。

こうした誓約や誓願の機能は恋愛のみならず神仏との間にも結ばれ、『嬉遊笑覧』(1830年)には『関東侠客伝』なる書を引きつつ、1681-1684年(天和)頃、背中に「南無阿弥陀仏」の字を彫り入れた鐘弥左衛門なる人物がいた事を紹介しており、以上の如く恋人や神仏との契約を意味するとして受容された「入れぼくろ」が存在する一方、「入墨」は犯罪に対する刑罰と解釈された。これは無論、記紀に見られる如き意味での古代世界において罪悪や刑罰として機能したそれとは、なんら歴史的ないし制度的に連続するものではなく、江戸時代になって新たに整備された刑制で、額や腕に特定の記号・模様を彫り込む事で前科の証ともなり、一種の「見せしめ」「犯罪(者)の視覚的象徴」の意義を担った。

「入墨」が犯罪者の記号を指示するのに対し「彫物」は装飾や意気地の表象として意識的に選択される美的形式という区別があるといわれるが、後述する如く「彫物」は江戸の伊達衆が全身や背中等、身体の広範囲に統一性のある絵柄を「彫り入れる」行為である。小悪党やごろつきではなく意地や名誉といった価値を重んじる伊達衆に受容されたこうした意味での「彫物」はおよそ 18 世紀半ば(明和中期)頃に見られるようになる。これは 1718 年(享保三年)に「彫物」習俗の主な受容層となる町火消しが組織化される時期とも一致しており、大貫菜穂が述べる如くこの様な特殊な美意識と結び付いた習俗の発展が、その受容層の社会・文化史的な意味における都市システム形成期と重層している意義は重要である(49)。比較的小規模な模様から発展した「彫物」は江戸中期から後期にかけ、次章詳論する浮世絵師・歌川国芳等を中心とし、身体の広範囲に複雑な絵柄を表現する「絵画的な近世刺青」に到達をみた。その主なモチーフは日本・中国の古典や伝記に基づく物語や吉祥に由来する画題、神仏の像や象徴等、実に多様であるが、単に装飾(虚飾)としての意味を超え「気負い」や「意地」「伊達」といった特殊な美意識や精神性の顕示とも解釈される。

以上の如く古代的「黥」や「文身」とは異なる日本の刺青は近世期に「入れぼくろ」「入墨」という文化を形成し、美的・精神的概念を内包し差異化された「彫物」へと至った。刺青は各時代、各文化状況において期待される目的が相違し、求められる存在様式も異なるが、しかし刺青を記述・描写する文章類には常に、それを執筆する者達なりの刺青に対する感情や前提があり、例えば近世の「入れぼくろ」や「入墨」「彫物」においては恋愛の手段や神仏に対しての誓願、罪の証明、「男伊達」や「気負い」といった美意識の象徴的体現等、各「記述者」の要請に基づいた方法論的分化が果たされている。これらはみな身体に付された記号により何がしかの内容(意味)がそこに存在する事を外部に示し、社会における所属や立ち位置、あるいは個人の思想を表示する機能を有していた(50)。これは刺青が基本的に一度入れた以上は消去する事の出来ぬ不可逆的行為であり、本人が死に肉体が消滅するまで半永久的に持続する(「せざるを得ない」)刻印性に依存したもので、後述する如く、それが刺青の本質的意義を満たし成立させる要件の一つであったと解釈出来る。本節では以上の文脈を踏まえ、我国で独自の発展を遂げた芸術である「刺青」の美学的位置付けについて、主に用語史的、文化形成史的観点から考察を加える。

2. 刺青芸術の概念的不安定さについて

近世から近代にかけ成立した「刺青」とは読んで字の如く「青(墨)」を「刺す」事、皮膚を傷つけ、そこに線ないし色を残す行為を示し、「皮膚に描かれた絵画」としばしば表現される。それは多くの場合に絵画形式をとり、身体全体、あるいは皮膚の広域な面積を覆う日本刺青の特徴に拠っている。

他方「刺青」は一般に「彫る」ものとして、「刺青を彫る」の如く動詞化され、名詞的には「彫物」と呼称される様に、「描く」ではなく「彫る」と捉えられている。絵画的に表現される刺青に対し、少なくとも「彫刻」としての性質は視覚的に認識し難いが、それでいながらこの「刺青を彫る」という感覚は、文化形成の初期から現在に至るまで広汎に支持、共有されて来た。そこには誓願のための起請彫を淵源とする刺青が、その技法確立の過程で浮世絵や工芸、特に「木版」「木彫」から受けた「彫刻性」「彫琢としての創作」という意識の色濃い反映を仮定する事が出来る(51)。

しかしこれら刺青に関する「彫る」に類した表現は必ずしも現実に即した把握ではない。何故ならば刺青を「彫る」ためには伝統的に「針」が用いられるが、元来「針」とは「布

を「縫う」ものでこそあれ決して何かを「彫る」ための道具ではないからである。

刺青は「身体」を場ないし地として「絵画的」に表現されつつ、しかし「描くもの」とはされない。技法として彫刻刀等を用い実際に身体を「彫る」訳ではないが、しかし優れて「彫るもの」と認識される。身体芸術としての刺青における「絵画的」と「彫刻的」という本質的差異は「布」を「縫う」用具としての「針」によって止揚されており、刺青の有す「衣裳性」にこそその調停の契機は求められるのではないか。刺青を表す語の一つである「刺繡」はこの構造を明瞭に表している。

本節ではこうした刺青の有す概念的不安定さを指摘しつつ、近世から明治期の資料に確認される刺青の用語・用法、また「彫る」という語の周辺に存在する言語・造形感覚上の問題を、特に衣裳との関係性を基軸として考察する。刺青を「彫る」という「表現」の意味を改めて「字義に即した」視座から論じる事は、今後の刺青研究において、その論点を明瞭にする意義を有していよう。刺青は我国の芸術史上、極めて複合的かつ多義的な観念を「彫る」という語の内に許容しつつ成立した、特異な芸術形式なのである。

3. 「ほりもの」の用語史的 analysis とその展開

以上述べた本節の中核を論じる前に、考察の前提となる刺青芸術の成立過程について、主にその用語史的な展開を追いつつ検討したい。人体の広域な面積を絵画的に覆う事、これが我国の刺青芸術を他国のそれと隔てる大きな技法上の特徴とされる。しかし歴史過程を踏まえるならば、この表現形式は無論突如発生した訳ではなく段階的な発展を遂げながら形成されたもので、それは先述の如く 16 世紀末頃、上方の遊里で行われた遊女の誓約「心中立て」の手段であった「入れぼくろ」(図 14)を原型としたと考証される(52)。

手法として最も簡易であり、かつ字義通り「ほくろ」としての「点」を打つこの風俗はやがて「文字を彫る」ものとして「線描的」になり、これが誓願としての機能からか、侠客等の意志や願望の表示にも用いられる様になった。1678 年(延宝六年)に序をもつ好色学の体系書『色道大鏡』には、その周辺の実態が以下の如く記されている。

「入墨は、黥とも刺とも書く。堀入ともいふ。俗に入贅といふ事也。(中略)黥の法要、おもひよる男にかゝせて、其筆跡を堀入るを規模とす。剃刀にても切入る。針にても入れども、剃刀のあとは文字たしかならず、針にて入れたるは字形うつくし。堀入といふ名目

ならば、針にて入るをよろしとやせん。針をさす毎に墨を入ると、皆さしをはりて、血のうきたるを押のごひて墨を入ると、二流あり。(中略)命の字を名の下にしるす事、古代よりありて今に絶ず」(傍線筆者)(53)

本記述は刺青研究における一つの史料的基準と目されるものであるが、まず重要なのはこの箇所の前段部分にあらう。著者は、ここで黥の「方法」を何より「用具」としての「剃刀」と「針」として挙げているが、注意すべきはその後に続く記述において「堀入といふ名目ならば、針にて入るをよろしとやせん」としている点にある。何故針の方が「よろしとやせん」なのか、著者はその根拠を「剃刀のあとは文字たしかならず、針にて入れたるは字形うつくし」であるからだと説明している。以上の記述からは、少なくとも著者において「堀入」の「名目」、即ち名称上あるいは行為的主眼となるべきは「切る」「刺す」といった「方法」の如何ではなく「字を書く」事、しかも「正確に美しく書く」という点が重視されていたと了解される。

ここで無視し得ないのは「黥の法要」にかかる「筆跡を堀入るを」の語であり、著者はその内容を単に「おもひよる男にかゝせ」た「文字」でも「言葉」でもなく敢えて「筆跡」の語に指定している点である。「跡」であればこそ、それは確かに「彫られなければ」ならない。「削られてこそ」この「筆跡」の「跡」という字句は、読み手にとって合理的な整合性をもつ字句として受け取る事が可能となるからである。

元来「筆跡」の「跡」とは「痕跡」の「跡」であって、これは必ずしも何かを「堀(掘)」ったり「削」ったりする意味での「跡」に限定されるものでは勿論無い筈である。しかしそれでいながらこの箇所においては「剃刀にても切入る。針にても入れども」という様に、「切る」事にも「刺す」事にも「入れる」「入る」の字句は対応している一方、「堀入」の「堀(掘)」の字句は特に、この「筆跡」の「跡」に対応する言語的な意味や連想を回収する語としてのみ使用されており、この場合「堀」の語は、本来直接的に結び付く訳ではない「筆跡」の「跡」に対応する感覚を、あくまでも著述上の表現として、読み手に対し認識させる用語であったと指摘出来る。

ちなみに、この「堀入」という語は同じ「黥部」の中に、もう一度だけ別な形で登場する。それは同記述後半部にある箇所です。ここでは恋愛の手段ではなく下層階級の職業人が文字や簡単な絵を身体に「堀入れて」いた事の例として以下の通り記されている。

「黥をする事、戀の一すぢのみにあらず。中間・馬追・船子のたぐひは人もすさめざるに、をのれ一分の所意として、紋所をゑかき入つ。題目の七字・六字の名號、又は卅六返の念珠のかたちなどをかたさきに堀入て、是をたのしむおほかり」(傍線筆者)(54)

この点についてはいくつかの解釈が存在すると思われるが、少なくともここにおいて唯一共通する要素は、両記述が共に「おもひよる男にかゝせ」あるいは「をのれ一分の所意として」という様に、「堀り入れ」に関する記述表現の必然性を、行為者の「感情」や「心情」に求めている点である。そもそも「入れぼくろ」が心中立て足り得る理由は「消す事が出来ない」特性にこそあり、単に「書く」や「塗る」「付す」としたのでは、どうしてもその行為の本質と言語イメージとが乖離してしまう。「書く」よりももう一段深刻に強化された記述性、不可逆性、これが「入れぼくろ」に対し「筆跡」の「跡」の字句を強く対応させ「堀る(掘る)」事の必然性を語義的に要請している部分と理解される。

ところで、ここにおいて「堀り入れ」はあくまで「堀り入れる」の様に動詞的に使用されているが、これが名詞的に「ほりもの」として使用された最初期の例としては1721年(享保六年)近松門左衛門の『女殺油地獄』の中にある台詞を挙げる事が出来る。

「人脅しの、腕に色々の彫物して、喧嘩に事よせ、懐の物取ると聞き及ぶ」(傍線筆者)(55)

ここで「ほりもの」は「人脅し」の手段として威嚇的に使用されているが、後にこの語は刑罰を意味する「入墨」と装飾を目的としたそれとを区別するための呼称としても用いられた。この「ほりもの」のその後の文化的な展開について、1766年(明和三年)、上田秋成の『諸道聴耳世間猿』には「背中に眉間尺の首、尻こぶたに近江八景」等、大掛かりな絵画モチーフが現れているのみならず、「般若経六百卷」という語句が認められ、その描写されるべきは既に絵に限定されず広域的な表現となっており、しかもそれは字句であれ絵であれ「彫る」ものという認識が当時既に共有されていたと了解される(56)。これに続く1772-1781年(安永期)以降の洒落本には、例えば田螺金魚の『妓者呼子鳥』(1777年)(57)のやり取りの様に、内容としては以前と変わらぬ心中立ての「入れぼくろ」と全く同じ行為が踏襲されつつも、動詞的な意味での「堀り入れる」ではなく、それを名詞的な意味で「彫りもの」と表現する例が多く見受けられ、かつて少なくとも「点」を打ちあるいは「文字」を「堀り入れ」る心中立ての手段であった「入れぼくろ」が、仮に単語的に「彫りも

の」であったとしても、最早それを用いる者達の意識の上で問題は発生していない(58)。

ここで確認しなければならないのは、同様に文字による心中立ての手法としての「入れぼくろ(文字彫り)」の前段には誓いを紙にしたための「誓紙」があり、中でも恋人の「筆跡」を彫り入れるのは、そのさらに上をいく艶のある楽しみと解されていた事であろう。ここには皮膚を紙に見立てる意識、紙から皮膚への媒体移管と、元来用具である「筆」による「筆記」を、「剃刀」や「針」による「切り込み」「刺し込み」へ重層させてなお、それを「装飾」「化粧」としての語感の強い「入れぼくろ」と表現したり、事象としての「筆跡」の字句を受けた「堀(掘)り入れ」と表現して、何ら矛盾の無い意識が生じている。

この様に、刺青にはこうしたメディア的な移行や読み換えの論理が濃厚に認められる。点から線、そして文字から絵画へ、意味や表現として一つの領域や段階が超えられる毎に、本来その名称が有していた本質的な意味や機能の限界は、隣接する似通った、あるいはその語句がもつ感覚の一部を共有する様々な概念や事象に飛躍や横滑りを遂げている。

こうした土壌から 1827 年(文政十年)、当時流行した小説『水滸伝』に基づき刊行された歌川国芳の《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》(図 15)が誕生する。この作品は日本刺青の形態を決定付ける事となった(59)。本作の際立った特徴は全身を濃藍の刺青が覆い尽くす豪傑の勇壮な姿にあるが、現実が虚構を摸倣する様に、以後我国の刺青芸術はまずもって絵画的に成立したこの国芳によるイメージを、いわば技法的に「追従」「再現」する方向で形成され、国芳の作品はそれ自体が下絵として用いられる事も多く、刺青をされたキャラクターを刺青として彫る「二重彫り」の如き現象もここを基として形成された(60)。

『雅俗漢語譯解』(1878 年)にある刺青(「刺字」)の項目には「いれずみ」を刑罰、「ほりもの」を装飾を目的とした語句として、その性質を呼称により区別する認識が示されているが、ここでは「ほりもの」とは何よりも水滸伝のイメージ、なかんずく国芳の描いた如き身体全体を覆う絵画的刺青が想定されている(61)。日本の刺青はかくて「彫る」という言語を中心とした「ほりもの」というイメージ的連関を広域的に許容しながら、全身を絵画的に覆う、独自の芸術として成立していったのである。

4. 彫師という職業 —刺青の「彫刻性」

次に、この様な言語的背景を有しつつ成立した刺青を彫る職業としての「彫師」が如何なる存在であったかについて考察したい。この特異な職能者がいつ頃発生したかは歴史上

定かではなく、先行研究においては恐らく文化・文政頃(1804-1830年)にはある程度の形式が確立していたのではないかと推論されるが、確たる根拠が存在する訳ではない。一応のところ、その技術的拠り所は版木の「彫師」や浮世絵師あるいは関係者であったと推理されているが、これは当時の職業事情から見ても妥当な見解であり、まずはそこに一つの基準を置き考証を進めるのは適切であろう(62)。ここで再び問題となるのは「彫物」という呼称であるが、この語の発生と「絵画性」とが結び付く経緯については前項、資料を整理しつつ論者の見解を述べた。しかし刺青研究における古典的名著『文身百姿』の著者・玉林晴朗は、この「彫物」という語の起源について、以下の如き興味深い記述をしている。

「ほりものと云ふのは江戸の方で云つた言葉で文身が丁度彫刻と同じ様だから左様に云はれ、又入ぼくろは京阪で起り主として京阪で用ひられて居たが、江戸へも幾分は傳へられた。これは初め起請の目的で『ほくろ』を人工的に刺した事から起つて来た稱呼である」(傍線筆者)(63)

ここでは「ほりもの」は江戸に生じた名称であり、それは彫刻から起こったという認識が示されている。この点については山本芳美も同様の示唆を述べており、実際、江戸時代、立体造形の領野においては仏師のほか、宮彫師、牙彫師等が活躍しており、木彫を主体とした事からそれらは総称して「ほりもの」と呼称された(64)。中でも建築彫刻、宮彫師はしばしば「彫物師」と呼称され、その技術上の特徴は建築という限られた立体、三次元空間に過剰な「ほりもの」の装飾性を収めるところにあり、さらにここでは、近くのもの大きく、遠くのものは小さく描写するという絵画的遠近法、また手前は浅く、奥は深く彫るという空間的奥行きを表現する工夫がなされ、素木の場合もあったがしばしば彩色もされた。これら建築彫刻は身分の差に関係なく多くの人々が眼にする事が出来た「ほりもの」であったが故、領域を問わず、当時の立体造形に大きな影響を与えたと考えられる。

こうした木彫・彫刻における立体造形感覚が刺青技法の形成に関わっている可能性を示す一つの傍証として、その作品や足跡をある程度辿る事が出来、かつこの点について江戸当代の気風を強く受け継いだ名人と賞賛される彫師・彫宇之(1843-1927年)の造形意識は重要な内容を提供するといえる。

玉林はこの様に述べる。

「彫宇之は(中略)浮世繪と文身との相違をよく心得て居た。殊に繪なれば大體四角な紙に描いてあるものだが、文身となると脊中の形は四角なものではなく脊中と腰の邊は幅もあるが胸は狭いものであり又、紙の様に平坦なものでなく凹凸があり、更に肥えた人と痩せた人又丈の高い人と低い人とでは大變な違ひである。其の脊中の形を一人一人見て構圖を考へた。(中略)従つて彫宇之の作は立體的であつて、常にボカシの濃淡に留意をなし『文身は繪でなく彫刻だ』と云つて居た。全く繪を描くと云ふ氣持でなく木とか金屬とかへ彫り込む心構へで丸味を表現する事に努めた。別掲寫眞の一つ家を見れば其の點がよく解る。この作は大正十一年に彫つたもので浅草の觀音堂に懸げられて居る國芳筆の扁額の圖を彫つてくれと頼まれて、其の圖を参考とし更に工夫をなし、彫宇之独自の圖として彫つたものであるが、圖柄の配置に就て如何に苦心したかと云ふ事はこの圖と國芳の扁額とを比較して見ればよく解る」(傍線筆者)(65)

主に明治から大正期に活躍した彫宇之は、刺青の流行が全盛であつた 1843 年(天保十四年)の江戸に生まれた當時を代表する彫師であり、その技術は現在に至る日本刺青の、いわば最も伝統的部分を構築する原理を形成した卓越した名人であつたと考えられる(66)。この箇所から確認される情報の重要性は従つてはかり知れぬものがあるが、少なくともここで指摘すべきは以下の三点に要約される。

- 一、浮世繪と刺青との相違は彫宇之において明確に意識され、その相違とは身体の立体性にあつた。
- 二、彫宇之の作はその立体性に特に配慮したもので、その配慮とは具体的にいえばボカシ、即ち濃淡の処理にあつた。
- 三、その創作上の造形感覚は繪画的というよりはむしろ彫刻的であつた。

これは当記述後半において指示される浅草・浅草寺蔵の国芳の扁額(図 16)と彫宇之の作品(図 17)とを実際に比較しても瞭然と解される。国芳の作品は成程独特の迫力を有しているが、横長に開かれた構図により生み出された緊張感は、しかし縦長の背中に処理する事は出来ない。また敢えていえば、こうした人物同士の余白や間を生かした構図をそのまま刺青へと転写したとしても、肉身を媒体とする刺青芸術固有の生命感やドラマティズムは表現されず、視覚的意味において卓越した効果は得られなかつたであらう。

平面的なものを立体的な造形対象へ、しかもごく限られた三次元空間へと処理しながらそこに構図的躍動を発生せしめるという意識は、確かに絵画というよりも建築彫刻や木彫、工芸の分野に属するというべきである(67)。「ほりもの」という表現がある程度の妥当性を持ち認知されて来た背景に、こうした造形感覚の存在を仮定する事は、今後彫師の実態を考察する上で重要な論点であるといえる。

5. 刺青の衣裳性と「ボカシ」の技法

ところで前項「彫りもの」の「彫刻性」に関し、その立体感覚に対する配慮は「ボカシ」という技能によってなされた事を確認した。この技法は日本の刺青を他国のそれと区別する際立った特徴であり、墨の濃淡によって陰翳を作り出す高度な技術として伝統的に追求されて来た。刺青は基本的に図と色彩により形成される芸術であるが、身体の限定された表現空間の中に完成された作品を作る上で重要となるのは、その主題は勿論、地や背景をどの様に統一した印象として処理するかという点にある。従ってここで要求される濃淡、陰翳とは、いわゆるコントラストではなくグラディエーション、即ち諧調であって、決して塗り絵の如き感覚ではないのである。

絵画的平面を立体としての身体へ均等に処理する作業、それはむしろ衣服や布を皮膚に貼り付けていく工程に限りなく近似している。刺青がしばしば「皮膚に着せた衣裳」と感受され多く記述される理由も、こうした造形上の問題に属しているといえるであろう。

飯沢匡の「刺青大概」における記述はその意味から実に興味深い。飯沢は欧米の刺青と比較される日本のボカシ技術の特権性を「素地の黒にある」にあると述べながら、後に続く記述として、この「ボカシ」のイメージが北斎の画に発生し、その源泉は火消し装束からの影響と指摘したのは、以上の如き考証から見て極めて重要であったといえる。

飯沢は以下の如く記す。

「北斎(中略)は彼の執拗なイマジネーションで、その刺青を日本式、即ち闇の中に躍る龍にしたのだ。彼はたつぷりとぼかしの技術を使い素地を黒にした。しかし、いくら北斎が天才でも、このようなパターンを独力で産み出したわけではない。この前に日本に墨絵の技術があったことと、衣服装飾としてすでにこれらのものがあったのを忘れてはならない。(中略)火事装束に描かれた龍は刺青の背面のそれと全く同じである」(傍線筆者)(68)

飯沢の指摘する北斎の作品とは恐らく(図 18)に示す『新編水滸伝』の挿絵を指している
と推測されるが、実見すると、この記述で指摘される北斎の描写は飯沢の認識と相違し、
その姿は素地を生かした「ぬき彫り」で構成されている。しかしここで氏の記述上の要点
を、これら北斎の表現をも前段として咀嚼し発展させた国芳の刺青イメージの本質として
捉えなおした場合には、この齟齬は解消される(69)。

飯沢の論点については次章改めて検討するが、ともあれ当時の火消し半纏を見ると、刺
青芸術の主な享受層であった火消し衣裳との密接なイメージ的關係性を指摘し得る例は、
実に多く認められる。例えば(図 19)では国芳の水滸伝を彷彿とさせる図柄がそのまま描写
され、またほかにも類似した例として国芳の作品構図をほぼ踏襲する衣裳が制作されてい
る。分けても(図 20)の火消し半纏には国芳の在銘すらあり、実際に絵師がどの程度制作に
関与したのか、現実に関与があったのか否か、程度や実態は後の課題となるも、その図柄
は唐獅子牡丹という刺青でも最も好まれる図柄の一つを以ち構成されている(70)。

1911年(明治四十四年)11月発行の雑誌『集古』における、国芳の弟子・芳兼の息子、彫
刻家・竹内久一の証言は、以上の点を補足する意味において重要である。

竹内はこの様に述べる。

「浮世絵師即ち彼等仲間でいふ『繪かき』の中での仕事は前にいふ武者繪、玩具繪、美
人繪、風景繪其他さし子絆纏の繪や一風違つて『ほりもの』の繪をかいたものだ(中略)繪
かきがぶつつけに脊中に筆を取るのだから其間は大事にして彫つてもらふ(中略)彫物をし
ない奴は其仲間じゃア無地といつて軽蔑したものサ」(傍線筆者)(71)

ここで浮世絵師は刺青の下絵を描いていたと証言されており、興味深いのはその浮世絵
師達、即ち国芳周辺の絵師達は「さし子半纏の繪」をも書いたという記述である。また彫
物をした者の仲間内で、彫物をしていない者への軽蔑を意味する表現として「無地」なる
語が用いられていたのも軽視出来ない。ここにおける表現には、当時「ほりもの」に対し
想定されていた強い衣裳的印象が読み取られる。

既に前項、木彫、工芸師と彫師との關係の可能性については述べたが、明治期に入っ
ても彫師は規制に対する表向きの商売として、提灯屋、写真屋、繪葉書屋、繪ビラ屋、刺繍
屋等、主に表現系統の自営業を営んでいる者が多かったとされる。もとより江戸当時にお
ける浮世絵自体が、版元、絵師、彫師、摺師等、複数の技能集団によって形成されるもの

であり、またしばしば刺青の彫師も工程上の分業をした(72)。当時絵を描く職業としてはほかにも「凧絵師」や「提灯師」等、種々の職人が存在していたから、この様にして見ると、彫物の技術形成にはその草創の段階から、実に複雑かつ多層的な職人(工芸)の造形観念や創作意識が絡み合っていたと指摘出来る。

これらの複合的造形イメージを一言に「彫る」の語として接合する具体的なものが存在するとしたならば、それは字義通り具体的な「用具」にこそ見出せる。刺青の施術は(図 21)に示す如き、竹の柄に縫針を絹糸でくくりつけた用具を以て刺突されるが、斉藤卓志はこの用具と「大工道具」「木彫制作具」である「鑿」との構造的関係性を指摘し、またその器具の使い方、名称にも、そもそも刺突と彫刻という感覚が共存する事を指摘している(73)。斉藤の指摘はあくまでもその名称と技法上の類似とを示すに留まるが、しかし本論の主旨に対し重要な示唆を含んでいる。何故ならば、いわばここにおいて「鑿」とは、刺青芸術が有す絵画性・彫刻性・衣裳性という要素を「彫る」事の内に融合、構造化させている特権的用具と指摘出来るからである。

平面的でない身体に絵画イメージを描き、かつ美的感受の段階にまで成立させる工程は決して容易な作業ではない。立体性と平面性の融合、ボカシとは、絵画性と彫刻性とは衣裳性において融合されるための象徴的技法であり、刺青を「彫る」事の可能性は、この絵画性と彫刻性とを止揚する「布」と「衣裳」、そして「針」にこそ存在しているのである。

小結

以上の如く、我国における刺青芸術の成立展開には、実に複雑な創作意識や造形感覚の反映が介在したと想定される。これらは刺青芸術がその技術形成の段階において関係した様々な造形、創作概念の融合を積極的に許容しながらも、その内部に潜在する感覚的矛盾や、乖離する印象については半ば止揚した形で、「彫る」という語の持つ多義性の内に統合、把握を促して来た結果であるといえる。

事実、刺青ほど多様な呼称を要請する文化も珍しい。技術としては同様の手法により施されながらも、時に「もんもん」「がまん」「文身」「刺文」等、様々な用語に置き換えられ、その表意するところも「方法」から「目的」「心情」「倫理」に至るまで多様であって、それはむしろ行為が言語を要請しているという以上に、言語が行為を要請しているかの如き観を呈しているが、これは刺青がそもそも施術を望む者の意志や願望に依存する芸術とし

て、その行為の強度や意味する内容を、受容者側がある程度管理し、かつ社会的に要求して来た経緯を反映した状況と推測される。しかし、少なくともそうした中において、一定以上に妥当と共有されて来た感覚こそが、「刺青は『彫る』ものである」という認識にほかならなかった。それは前述の通り、刺青を「彫る(堀・掘る)」の語が依拠するのが、その行為としてのエフェメラルな「一回性」「不可逆性」にこそあり、かくした文脈から、その「一回性(儚さ)」を基軸とした意気地や気概の表象として生起した刺青は、原義的に、「痕跡」の様に刻印された意味(絵画的であれ文字的であれ)「消えないイメージ」を「纏う」事を本質としたからである。ここにはエフェメラルな価値が、その「儚さ」故に有す独特の「永遠性」という特殊な精神的価値構造が存在している。ともあれ、元来が誓約概念からの強い規定を受けつつ、「書記」「筆記」「文字」的な文化として発生した刺青は色濃い「言語的性質」をも有していた。それはやがて国芳の浮世絵版画における刺青像が「衣裳を皮膚に移す」が如き着想のもと造形され、そこに義侠心や反抗といった精神性が仮託され始めると、その纏うべきイメージの強さは多く衣裳的機能に基づき形成されながらも、一方同時に衣裳の様に自由に交換、着脱せられる価値であってはならぬものとして要請されていく。結果、刺青は「衣裳性」に技術、精神文化上の成立契機の大部分を規定されつつ、しかし享受意識においては「彫る」の語が指定する「彫琢」「刻印」としての性質によってのみ肯定的に感受される事となり、ここで「彫る」の語は面的な「絵画」イメージを身体の立体性に「不可逆」な仕方で「彫刻」するため、ほぼ限定法的に選択され続けた語であったと解される。「イメージ(絵画性)化」された「言語(言語性)」を身体に「面的」「衣裳的な形で」「不可逆に」「縫合」する「言語(紐帯)」としての「彫る」。刺青の美学的位相とはかくて、近代美術の概念ではしばしば相反するとされた絵画性と彫刻性とが、職人による技芸追求、「衣裳性」において「言語的調停」を受けた、極めて稀少な形式であったと思考される。

研究史上、刺青は「皮膚に描かれた絵画」と把握される傾向にあった事は序章ほか述べたが、しかしその「彫刻性」については論述の端々において可能性が触れられつつも、ほとんど具体的考証がなされて来なかった。また特に、刺青芸術が身体文化論的に把握される際に問題となる「衣裳性」についても、ベルツや安田徳太郎をはじめ、宮下規久朗、村澤博人等を中心とした詳細な議論や重要な指摘が存在した一方、それらは必ずしも刺青芸術そのものの成立を調停する統一的原理として把握されて来た訳ではない(74)。本論の立場はそれに、新たに「言語性」という論点をも設定、強調する事を意図したものである。

かくしてみると、刺青を「彫る」と表現する言語感覚の分析からは、その論理構造が内包している概念としての危うさや、それらが相互に孕む問題性が、実に明瞭な形として浮彫となる。刺青はいわゆる高級芸術の範疇に属するものではなく、また厳密には職工領域の中でさえもさらに特殊な世界観を背景とした文化的周縁性（アウトサイダー）の内部で形成、受容されて来た身体芸術であり、その特異性を論究する事は今後、単に一芸術領野を考証するに留まらず、より広域的な身体論一般にも関与する、広大な地平を開く可能性を有していると指摘出来る。

第三章 刺青の虚飾性と死の装飾学

1. 刺青の虚飾性とイメージ追従性 —歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》が主導・生産した刺青の「意味」

前章、刺青の装飾史的展開を用語史と共に確認しつつ、その文化成立上の重要概念である「彫る」の用語法を規定している言語感覚が、基本的には「不可逆性(一回性)」というエフェメラルな性質に依拠した精神的・心情的価値であった事、またそれが美学上の位相としてはむしろ「絵画性」以上に「衣裳性」「言語性」にこそ、その美的形成の契機の多くを要請している事を確認した。

イメージ(絵画性)として可視化された「言語(精神的・心情的価値)」を身体に衣裳性として不可逆に刻印・縫合する「彫る」の語の使用は、一回性というエフェメラルな性質、儂さに依拠しつつも、それ故に生じる独特の強度を担保するための言語的要請のもとに成立している交換不能な限定用法である。それは刺青芸術の有す「不可逆性」という名の精神的価値を視覚化(装飾化)し装飾的価値へと利用する、刺青文化に顕著な死や命の虚構(虚飾)的転用、「死の装飾(虚飾)性」「死の美意識化」の有す基本的構造といえる。

本章では以上の文脈を踏まえ、これら刺青芸術に固有の「世界観」が、より具体的には如何なる志向性のもと、どのような精神的価値、倫理的価値をこそ理想形とし、また敢えてその視覚的イメージを要求したかについて、刺青文化の形成、成熟にも深く関与した浮世絵師・歌川国芳の画業を中心に考察を試みる。

刺青芸術及び、国芳と刺青文化との関係性を要約する基礎史料としてまず挙げられるべきは『花江都歌舞妓年代記続編』にある天保四年中村座九月狂言「手向山紅葉御幣」(1833年)に記載された、以下の如き内容であろう。

「芝翫名残り狂言何れも大出来大々當り。くりから太郎にて腕に俱利迦羅龍の入ぼくろ

せしなり。此節歌川國芳畫にて水滸傳豪傑のにしき畫大に流行して、東都俠者彫ものにせし也。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」(句点筆者)(1)

ここでは「東都俠者」と称させられる江戸社会におけるアウトサイダー、周縁層に生きる者達に歌川國芳の《水滸傳》に端を發した刺青文化が流行、受容されていたのを、歌舞伎役者の二代目中村芝翫(四代目中村歌右衛門)が舞台上の演出として取り入れた事情が記録されている。文中表記される「此節歌川國芳畫にて水滸傳豪傑のにしき畫大に流行して」といわれるところのものとは、前掲した1827年(文政十年頃)、版元の加賀屋から出された國芳の出世作《通俗水滸傳豪傑百八人之一個》であり、本作が刺青芸術へと与えた影響の深刻さについては玉林晴朗、宮下規久朗等、多くの先行研究が指摘して来た通りである(2)。

この歌川國芳(1798-1861年)の《通俗水滸傳豪傑百八人之一個》は、中国の白話小説『水滸傳』に取材した浮世絵版画最初期の作例にして、かつ代表作であり、それは物語に登場する数多の英雄を勇壮かつ剛毅な、躍動性に富んだ演出のもと絵画的に表現し「刺青を背負った英雄像」というイメージを創出した視覚文化史上の特異点であった。『水滸傳』は江戸時代にまず文学として流行し、以来、読本や挿絵を通じ様々な形で愛好、享受された。國芳が《通俗水滸傳》を版行した1827年(文政十年)とは、同じく『水滸傳』に着想を受けた曲亭馬琴の読本『南総里見八犬伝』(1814-1842年)や、また1825年(文政八年)より歌川豊国の挿絵で刊行された同人の『傾城水滸傳』が人気を博していた時期である。こうした『水滸傳』及びそれに後続する「水滸伝物」の流行の渦中、原作に登場する「文学的な英雄像」の迫真した活躍を多色刷りの大判錦絵で描画する事を試行し、その普遍的な「視覚像」を確立させた点に、國芳の《通俗水滸傳》連作の大きな意義が存在したといえる(3)。刺青文化にとって本作は以後、単にデザイン上の問題ではなく、その精神性や芸術表現における理念・美意識とも密接に関連するものと想定され、そこに仮託された英雄主義的な精神性や、絵画的に全身を覆う造形イメージのいずれもが、この國芳により表現された像や世界観をこそ、現実に先行した「完成形」「目指すべき理想像」とし、刺青芸術はここに、いわば虚構的に生産された理念形をこそ追認的に獲得、実現する道を模索する事となる。

大貫菜穂は「イレズミの変身機能——歌川國芳《通俗水滸傳豪傑百八人之一個》にみる『ほりもの』行為と絵柄の意味」において、國芳の浮世絵版画の揃物《通俗水滸傳豪傑百八人之一個》における刺青(彫物)の機能を論じ、その刺青及び絵柄が作中人物の英雄的性質を強調し、英雄像を創出する役割を担っていた事、またそうした刺青の機能こそが、国

芳の《通俗水滸伝》連作の圧倒的な支持や、現実の習俗としての刺青文化の形成、要求の願望を生み出した背景である事を詳述している。大貫は研究初期から一貫して、浮世絵や絵画、文学作品等に表現された刺青(彫物)の分析を通し、刺青の絵柄がその人物を、字義通り「絵の通りの存在」に変身させる装置として機能している事を考証して来たが(4)、上記引用文中、二代目中村芝翫が国芳の通俗水滸伝からの流行を受け、歌舞伎演出の一環に彫物を採用したという例一つを取って見ても、少なくともそこで芝翫にとり、刺青は歌舞伎芸術の場において表現すべき内容と齟齬を生む事なく、むしろその舞台芸術の世界観を成立、補強する積極的な契機と判断されていた事が解される。

近世演劇史の服部幸雄は、それを「装い」による日常性の超克「変身願望の充足」とし、そこには「積極的に弱者たる自己を乗り越えようとする意志の表現」「精神の力における人格の意図的変換」があると指摘している(5)。ここで確認される歌舞伎精神の根本に存在する伊達や粹と結合した「装い」「飾の美意識」と刺青との関係性については、大貫もその文脈を批判・検討しつつ重要視しており、そこに独自の視点として今一つ、それを視線する者達の『『変身』への憧憬』という欲望の存在を提示していた(6)。江戸中期頃より盛んになった当時の知識人層の唐話・白話学習によって準備された『水滸伝』輸入の動機、庶民層への波及の背景には、「百八人の義賊と腐敗した政権との闘争」と「武家階級に抑圧される江戸町民(文化)」という、物語の有す世界構造と現実の風俗状況との構造的類似性が存在するというのである(7)。事実、中国版『水滸伝』の挿絵にも刺青は見られたが、しかしいずれも微細な表現に過ぎず、葛飾北斎はその意味で、それを参照しつつさらに、上記の如き日本の社会状況に即した、庶民階級の求める英雄像に適合する様な挿絵を考案した存在として際立っている。国芳はいわば、そうした準備された状況において、水滸伝、またその英雄表現と機能とが不可分に結合した刺青像を創出したと述べる大貫の論旨は説得力を有すといえよう(8)。国芳が水滸伝人物に刺青を表現する場合に行った構図、表現上の工夫及び、刺青の図柄とそれを彫り入れられた人物との間に成立する「見立て」の関係には、「彫り入れられるモチーフ」と「彫り入れられた人物」との間に内容上、存在上の重層的な関係が生じ、超越的な能力をも含意した英雄表現が強調・補足され、場合によっては変身(変容)さえされているとする見解には傾聴すべき論点がある(9)。

そもそも本作のもととなった白話小説『水滸伝』は『西遊記』等と並び中国の四大奇書に数えられ、明(1368-1644年)の時代、嘉靖から万暦の頃に集成されたと考えられている。反乱、叛逆、義賊を英雄視する特殊な構造に焦点をあて、それらが官軍や無辜の民を苦し

める賊と対決を繰り返す反秩序・反体制的な物語が『水滸伝』に通底する世界像、文学的魅力となっている。こうした「盗賊を英雄視する」構図のため、本書は清以前しばしば発禁・規制の対象となり、そこに文学作品としての異質さが象徴されている。

日本への同書の移入は17世紀にはなされ、その定着は岡島冠山が1757年(宝暦七年)に翻訳をした『通俗忠義水滸伝』の刊行に拠っている。本作は従来、漢学の教養のある学者や知識人にのみ享受されていた『水滸伝』を一般の読者に拡大する端緒となり、後続する『水滸伝』を題材とする類型作品群の典拠としても強い影響力を有した。江戸、京都においては17世紀後半から18世紀初期にかけて、中国の白話小説の伝播、学習研究の動向が生じ、知識人層に対する普及の過程で巷間の人々にもその魅力が享受される様になり、様々な『水滸伝』を基礎とした翻案、絵本・読本が制作される事で浸透していった。

賊徒を主人公集団(善的主体)と設定し公権力と対決させる異様な構想にも関わらず、これらは江戸中期から後期において、社会システムの矛盾、不満を潜在的に共有する民衆に支持され、むしろそれは社会的規範、公の文脈の傍らに存在する遊侠無頼の徒という架空の身体を利用した、義侠的価値や世界観の表現と想定される。そこで表明される価値観とは、江戸の気風や美意識と尊ばれる男伊達や気負いといった精神風俗に親和性の高いもので、こうした精神主義と結び付いた風流・異装性は、生き方や生存様式において自己の倫理観を顕示・表出する方法と意識される様になった。大貫は、この様な精神主義の顕示は歌舞伎や浮世絵を根幹的に支持する美意識であった事に注意を促しており、他者の眼を惹く様に装う事と、死を前提とした生き方が、江戸の庶民に愛された芸能や作品世界の基底をなす価値観であった重要性を指摘している。実際、上記の如き文化性を背景とし、社会における「侠客」や「侠気ある者一般」が賞讃の対象と認知されると、男伊達、気負いの精神文化は例えば1718年(享保三年)の、武家組織に依存しない町民の火消し集団結成に意味される様な、庶民の自治精神を象徴するものと位置付けられる事ともなった(10)。

木造建築を基本とした江戸の町にとって火災は常に最大の脅威であり、当時武家により指揮をとられていた消防集団に対し、町民により組織された町火消しが職能として「命懸けで町、町民の生命と財産を守る」連帯に誇りを見出した部分には、一面では鋭い階級闘争という側面も存在していた。社会的地位は決して高いとはいえなかった鳶を中心とした町火消しは、しばしば気性の荒さとそれに付随する伊達精神、侠的価値観という面で、江戸の庶民の(特に武家に対する階級差異を自覚的に内面化する)文化的矜持を担う者としても在り続けた。町火消しは火事場という危機の場を晴れ舞台と想定する自身の態度や意志

を火消し半纏や「彫物」の如き装飾性に仮託し、江戸文化的な男伊達、気負いを顕示したと看做される(11)。生存の在り様として視覚的に示される男伊達は同時に、江戸町人文化を象徴する歌舞伎や浮世絵の精神的中枢に機能した美意識でもある。外貌の「異装性」「美麗」「豪華」を競う風流精神は男伊達の誇示という形で文化的に受容される事で、「命を賭して己の信念を貫徹させる」戦国の世から流脈する精神を受け継ぐものとして、風俗のみならず、その独特の町人氣質の形成とも相互に関係し展開された。そしてこの精神性にこそ『水滸伝』が受容される素地は存在する。『水滸伝』において梁山泊に参加する者の多くは高い身分の者ではなく下層階級の出自であり、社会の矛盾を糾弾し体制に立ち向かう物語構造は武家による支配と町人の緊張に重層する世界観を有するものとして、その流行に義侠心を核とした侠客、無頼といった、アウトローへの共感を通底させる要因ともなった(12)。日本に高度かつ固有の発展を遂げた刺青芸術は、浮世絵における表現と連絡しつつ、江戸中期から後期、刑罰としての「入墨」の意義を離れた享受者自身の意思によって自覚的・選択的に彫り入れられる装飾文化「彫物」を確立したと考証されて来たが、その文化形成には心情的価値観が大きく作用しており、そこには上述の如き江戸町人が要求した美と善の体現者「反乱(反抗)する英雄」という像が深く影響したと推察される(13)。歌舞伎、遊廓といった「悪場所」に象徴される精神性に呼応するこうした価値観は、町火消しの「彫物」や「火消し半纏」にも色濃く反映され、それは歌川国芳の人間性や価値観、絵画的傾向とも連関しつつ、《通俗水滸伝》を顕著な理想規範とした江戸的美意識を「字義通り」体現する、美的人間(性)の在り様として視認・形成されていったのである。

2. 歌川国芳の人物 —その衣裳と「作家像」に関する

「虚構性」

1. 刺青芸術の「虚構性」

前節で述べた如く、刺青芸術とはそもそもが文学的な背景にも準備されたものであり、またそこには虚構的に生産された「公権力」対「義賊(民衆)」、そしてその義賊性を仮託された虚構の英雄像としての「刺青を背負った豪傑」「反乱(反抗)する英雄」という物語構造

が存在した。現実の風俗や社会状況と連関したこうした「物語(文学)構造」において、刺青芸術は町民的美意識を象徴すると想定され、それは不可分に武家階級に対する反抗という基底を有した以上、そこには武家社会や武家的倫理観に対する町人側独自の道徳性の主張、自律的意思が仮託された階級闘争としての側面が存在した。武士による刑制、法治概念が刺青に刑罰としての「入墨」の語を布告する一方、町人達は自らの意志で選択的に彫り入れる装飾文化としての刺青を「彫物」の語として強調したが、してみればこうした呼称を巡る論点にも、町民と武家の緊張関係が顕在していたと見る事が出来る。

他者の眼を惹く様に装う事と結合した「死を前提とした生」という態度は、生命危機の場をむしろ晴れ舞台とする戦国時代より由来する精神主義に支持され、それは上述の如き文化・風俗状況とも重層された物語構造の場において、より具体的な存在としての「火消し」を中心に最大の享受層的開花を見る。武家による保護や統治秩序とは別に、目の火災から命を賭けて町民と町を守った町火消しは、こうした反抗・反逆に基づく美意識や、武家階級に対する町民階級の理念、精神の自律を象徴する存在と看做され、「彫物」や「火消し装束」の美的形成の支軸として機能する事となる。葛飾北斎に用意され国芳によって昇華された「刺青を背負う異端の英雄」というイメージ、なかんずくその異様な身体美は、当時予め存在し共有されていた風俗文化の「再現(模倣)」ではなく、国芳による「創作」としてあくまでも芸術的・虚構的にデザインされた想像(創造)の産物と考察される。従ってそれは先行すべき現実(本物)というオリジナルの实在性に担保される事のないシミュレーションとして典型化されたテキスタイルとして、しかし極めて「具体的」に、その实在性の拠りどころを要請されていった。ここに、イメージ生産者と享受者の間に存在する、相互の願望を基とした、絵師や浮世絵芸術、舞台芸術をも含めた刺青文化の享受世界の形成、虚構と現実、美意識と社会構造の、身体次元における混淆・往還を指摘し得よう。

刺青芸術とはこの様に、元来が、その本質に虚構(性)即ち、装う事に前提されたイメージ生産者と受容層との相互的共犯関係に、現実が虚構を、虚構が現実を模倣するという危うい現象を紐帯した存在である。眼を惹く様に装う事と結合した「死を所与とした生」「異装性(異装的価値)」自体が、そもそも行為が中身(精神的価値の内実)に先行するのか、あるいは中身が行為に先行するのかを、その拠りどころとする筈の外的顕示においてさえ一切担保・保証する事が出来ないという内容的「不確実性」や「空虚さ」、虚実逆転の構造をさえ積極的に許容し成立した文化であった。それはまさしく、装う事の虚飾的性質に強く依拠した、命を賭した価値の、字義通りの装飾的「表現」「顕示」にほかならなかったとい

える。国芳はこうした刺青の文化形成期における虚構的価値と現実的価値の融合・逆転の構造を実に巧みに捉え、その中心に活躍(機能)した絵師である。ここには紺屋に生まれ衣裳染めの画工としても従事した経歴を有すその造形意識や衣裳性、また国芳の「作家像」「人物像」を表す際に特徴的に傾向化される「俠気の絵師」「修羅絵師」といった市場イメージが、江戸町民の意気や気負い、男伊達等の精神性にも多く通じる価値構造を有した事も無関係ではない(14)。国芳の画業と刺青文化の形成とは、国芳自身の作家的性質や、敢えていえば「人物像」「作家像」とも不可分の関係にある。刺青芸術とはこうした、現実と芸術、芸術と現実の淡いに発生する虚実皮膜の領域に、その「内実」を「虚構(虚飾)的」に、そしてより「具体的」形象として設定されていたのである。

2. 国芳の「略歴」と「記述(表現・享受)された」人間像

上述の如く刺青文化の形成に深く関与した国芳であるが、その作家像について多くイメージされるものに、いわゆる「江戸っ子」という像がある。国芳の略歴や人間が窺える基本的史料には、1873年(明治六年)に親族・友人の立てた「三囲神社境内碑文」(15)、1844年(天保十五年)斎藤月岑の『増補浮世絵類考』(16)、1868年(慶応四年)龍田舎秋錦の『新增補浮世絵類考』(17)、1894年(明治二十七年)飯島虚心の『浮世絵師歌川列伝』等が挙げられる。しかしこの内、広くその人間像として共有・定着しているのは『浮世絵師歌川列伝』に記載される以下の如き作家像であろう。

「性活発にして、俠気あり。小事に区々たらず。(中略)江戸っ子の氣象なりし。言語はつとめて卑俗(中略)衣服は(中略)常に縮めんの襦衣に、三尺帯をしめて、礼儀礼讓をなすを好まず。其の品行は(中略)甚だ卑しかりし(中略)好みて消火夫と交わり、出火あるごと(中略)消火の助けをなし、危きを顧みざるものの如し」(18)

この記述は虚心がその典拠を何に求めたかは不明なまま、しかし現在に至るも国芳の基本的人物像を形成して来た。というのは虚心以前の史料『増補浮世絵類考』『新增補浮世絵類考』、碑文等にもこれらの描写は全く存在せず、端的に言えば、従来の「江戸っ子国芳」というイメージは、虚心の示した像を強烈な史実的先行とし、逆にその作家像を限定して採用、生産し続けている状況にある。

この様な状況を牽引したのは、文字資料という以上に絵画作品による影響、傍証であり、武者絵師としてまた刺青の絵師として活躍した作品市場によって形成されたイメージこそが、史実的論拠としては限定されている筈の国芳の作家像を強化しており、その画業の生産・消費によって纏われたイメージこそが、記述すべき史的内容の余白を外側から補強するという、「虚構」と「史実」を巡る特殊な関係性が読み取られる。国芳の出世作《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》(図 15)は、国芳のこうした作家像を強力に形成しかつ生産した作品で、同作には日本の歴史文化上における刺青の意義が示されているのみならず、国芳の作家としての傾向、人間としての志向性が、より端的に示されているといえる。

本作はそれまで絵師としては不遇の評価であった国芳を浮世絵界の第一線へと進出させた作品と美術史上位置付けられ、その特徴は第一に、国芳の画力と武者絵師としての才能が如何なく発揮された豪傑の姿であり、強調すべきは、そこに描かれる英雄達の多くが美しい刺青を入れている点にある。かくして本作は日本の刺青文化に多大な影響を与え、人々は競い「浮世絵に描かれた様な」刺青を彫る事を求めたと伝えられる。前述の如く、本作の第一の特徴は身体の広い範囲に施された「絵画的な刺青表現」であり、身体全体を画布と想定し、浮世絵的テーマを大きく配置しながら背景を埋めていくという日本の伝統刺青の最大の特徴、構図、形式が、国芳のこの作品によって「創作」を見た(19)。以後、日本の刺青は虚構的に完成された「イメージとしての刺青像」をまず理想的表現と想定し、それを再現・追従する方向で発展していった。先掲の『浮世絵師歌川列伝』における「国芳」の項には、その事を指し示す以下の如き記述が存在する。

「又刺青の下面を画くに妙を得たり。天保年間刺青大いに行われ、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」(20)

この内容はまさしく前章で挙げた竹内久一の証言や(ここでは火消し半纏の図をつけたとも書かれる)ベルツ論考とも通ずる文脈といえる。いわば刺青の雛形としても活用された本作は、国芳にとり出世作にあたると同時にその後の絵師としての方向性や市場を強く規定する作品ともなり、国芳の絵師としての地位を確立させると同時に、その市場イメージを特殊な方向に価値付けた作品であったと考察し得る。論述上、敢えて強調される事は稀であるが、国芳は武者絵師であったと同時に刺青の絵師としてまず出世し最大の評価を受

けた絵師であった点は、その作家的特性における重要な前提として了解すべき事項である。

ここで再度確認すべきは《通俗水滸伝豪傑百八人之一個 九紋龍史進》において史進の身体は濃藍の龍の刺青に覆われているものの、それまでの日本における刺青とは全く次元を別にしたこの「全身彫りで絵画的な刺青」というイメージは、国芳より以前、具体的には存在しなかったという事実である。国芳はこうした状況の中からどの様に「全身彫りで絵画的な刺青」という卓越したイメージを生み出したのか。それには、風俗的に見た刺青文化を確認する必要がある。施術を望む層は侠客を含め、職人や飛脚、籠かき、博徒等が多く、分けても火消し達には「施していない者はいない」といわれる程浸透した文化であった。「男伊達」「勇み肌」といった美意識が発達していた当時の江戸においては、俠気を含んだものを善・美とする傾向があり、義侠心や強さ、勇ましさを美德とする者達に英雄の図像が好まれたのも納得のいく話である。これらの心性と刺青文化との関係については前項述べたが、重要なのは(前掲した虚心の文にもある様に)国芳はその刺青文化の主な受容層となった「火消し」達と非常に親密であったと考証される点である。それは「国芳の人間性」の基本的傾向を補足し、また国芳の人物像をある程度想像、推察する事を可能とする論点ともいえよう。国芳は火消しと交遊が深く、火事となれば遠近問わず駆けつけて実際に消火活動を手伝う程であったとされ、ならば、刺青を生み出した側と、施したいと思った側には、一定以上の精神的親縁性を推定する事が出来る。いわばそれは、文化的創造者と享受者の密接な交流から形成された「共有の幻想(イメージ)」であった(21)。

前章、北斎と国芳の刺青表現の差異、「全身彫りで絵画的な刺青」イメージの源泉が火消し達の衣裳に由来するとした飯沢匡及びベルツの論説には触れた。火消し装束と刺青との共通性は飯沢の指摘する如く瞭然であり、「雲龍図 刺子下着」(図 22)は黒と濃灰の着物地に曇天を舞う如く龍が描かれた江戸後期の作例である。龍の刺青は日本の伝統刺青の最も重要な主題と想定され、現代においてもなお普遍的な図像と考えられるが、それはこの図柄が元来、江戸期の日本刺青が担っていた根源的機能と密接に結合していたからである。水を呼ぶ龍は火消しにとって火災に対する守護を与えると解され、火消し装束においてもまた特権的モチーフであった。「雲龍図 刺子下着」はその一例に過ぎない(22)。

以上の如く、刺青と火消し衣裳の関係を強調する飯沢の説は日本刺青文化の重要な本質を指摘するものといえるが、一方では不十分でありまた誤りも存在する。それは刺青の図柄と衣裳文様、刺青と衣裳との連関を論じながらも、その表現上の問題を綿密には考証しなかった点である。つまり衣裳を皮膚に移す意味について不可欠の検証がなされていない

といえよう。それは国芳と北斎の刺青イメージを比較する事で以下の様に明らかになる。

飯沢は、刺青と火消し衣裳との共通性を論じた同箇所にて、江戸時代に『水滸伝』が輸入された事に触れながら、原本挿絵に描かれる刺青はいわゆる「ぬき彫り(肌を塗り潰す事なく線で素描する刺青)」に過ぎず、後の日本刺青の展開と発展は先述の通り「ぼかしの技術」「素地の黒」を重視した北斎の創意に基づくと述べていたが、前章でも見た国芳の手になる《九紋龍史進》(図 15)と北斎の「九紋龍史進」(図 18)とを比較するとその差異は明確である。北斎の史進の背中では白い肌のまま龍がポイントとして描かれ、塗り潰されていない。一方国芳の九紋龍史進では青黒く塗り潰された肌に幾条もの龍が泳いでいる。飯沢は肌を塗り潰す着想を北斎起源とし刺青と衣裳との関係を指摘したが、この比較から明らかとなるのは、北斎の刺青は「衣裳文様を単に肌に移した」に過ぎずその表現もほぼ「ぬき彫り」であり、対して国芳の刺青は敢えていえば「衣裳をそのまま肌に移して」いる。飯沢が指摘する日本刺青の特徴はむしろ、明確に国芳の刺青イメージの特質とせねばならない。北斎は確かに衣裳と刺青を関連させたが、その意味を全く異なる次元で継承、発展させたのが国芳であった。北斎が刺青と衣裳を関連させた段階と、図柄はもとより「衣裳そのものを皮膚に移す」という発想の間には本質的差異が存在する。前章までに検討した裸体でありながら衣裳を纏っているかの如き印象を持つ、今日我々が「日本的」と感じる刺青イメージは国芳から生まれており、この点を看過して日本刺青を議論する事は出来ない。

国芳が北斎に私淑していた事実、また当時の水滸伝流行を考慮するならば、国芳が水滸伝を描くに際し先行する北斎の作を確認した可能性は高く、ほぼ疑い得ない(23)。火消しと親しかった国芳は北斎の刺青イメージを基礎としながら、火消し達の衣裳を実際に間近で参考にしつつ、それを数段発展させた刺青イメージとして昇華したのであろう。ここには「国芳の衣裳性への傾向」という根幹的問題もまた影響した筈である。先述の通り、国芳は紺屋(染物屋)の息子とされる。国芳は豊国の門人となるまで紺屋の画工としても働いており、事実国芳が描く衣裳表現には傑出した作が多く《大願成就有ヶ滝綺》(1845年)や《国芳もやう正札附現金男》(1845年)の様な、衣裳デザインそれ自体を重要主題とした揃物は、標題にそのデザイン性の価値が謳われる如く、国芳自身の衣裳に対する強い関心と繊細な感覚を示す具体的例証である。これらの作例はいずれも「画中において」衣裳の図案を重要主題と設定しているが、国芳は1853年(嘉永六年)には、まさに衣裳性そのものを自立した主題として扱った新衣裳図案集としての版本『染物早指南』をも刊行しており、その関心の高さが解される。国芳において衣裳表現が重要な問題意識のもと把握され、こ

と人物描写の際には細緻に工夫された衣裳が鑑賞、作画構成上の大きな焦点となっていた事は疑い得ない。染色業という出自とこうした高度な衣裳性との関係は改めて指摘されて良い点であり、この衣裳に対する鋭敏な感覚こそが、北斎と国芳の刺青表現の間に決定的な差異を生じさせたのである。郡司正勝は「浮世絵が紙を離れて、人間の皮膚に移ったのが日本の刺青であって、それは原子的な黥とも、また刺青ともちがった、芸術運動を意味している」(24)と指摘しているが、むしろそれは「衣裳を離れて人間の皮膚に移った」とさえいえるかもしれない。ここで、刺青の衣裳性において、皮膚と衣裳とが重なり始める。

「刺青の衣裳性」とは即ち、衣裳デザインや衣裳そのもの、あるいは「衣裳を着た身体」自体を意匠(デザイン)とし皮膚を装飾するという事である。衣裳を皮膚として、皮膚を衣裳として捉える発想である。さらにいえば、紙そのものを皮膚とイメージする傾向が国芳にはあったと思われる。というのは、国芳の水滸伝以降、刺青をした人物を刺青のデザインとして盛んに採用する技法「二重彫り」と呼ばれる現象が発生する様になり、また国芳は前述の通りしばしば「現実の人の肌」に刺青の下絵を描いたともされるからである。

日本刺青の本質は「衣裳を皮膚に移す事」であった。それは「刺青の衣裳性」と表現出来る。日本刺青の重要な特質、肌を黒く塗り潰す「ぼかし」の技法において、裸体はあたかも衣裳を纏っている如き不可思議な印象に転換される。これはそもそも火消し装束、藍染の衣裳を皮膚に移行させる思考により生じるものであったと考察し得る。布地という平面に描かれたイメージを身体という三次元的立体、皮膚(媒体)に転写させる操作がまずは国芳の浮世絵作品において具体的に行われた。通俗水滸伝連作、取り分け《九紋龍史進》はそれを証拠立てる傑出した図像である。ここにはまた火消し装束の使用法に見られる「水に濡れた衣裳」のイメージも存在していたと想定出来る。火消し装束は消火作業にあたっては耐熱・防火機能の向上のため水に浸された。濡れた衣裳は身体に密着しあたかも着用者の「もう一枚の皮膚」であるかの様になる事が現実に確認されるが、重要な事は、装飾された図柄のある面は元来装束の内側であり、火消し達は地味な藍染の外側を纏い実際には消火にあたったという点である。勇壮な絵画は装束の内面として背中を中心に皮膚へと密着し、生命危機の状況に対抗する守護的な感覚を抛りどころとして、火消し達の想像力のもと内面化されていく。絵画が心情的価値を基点として皮膚と接触し、接続される経験がここに蓄積される。そして消火後、火消し達は自己の生命を防御し内面化されたこの「もう一枚の皮膚」を、図柄の描かれた内と外とに「裏返し」「表とする」事によって凱旋する。彼等の英雄的帰還(生還)の感覚の中でこの衣裳の模様、自己の内面と密接に溶接さ

れた皮膚と絵画のイメージは、さらに強化された図像として捉えられた事であろう。

前述の如く、消火活動にも参加したとされる国芳にとり、その衣裳と身体の密接したイメージは鮮烈なリアリティとして多く実際に知見・見聞された光景と想定される。身体と衣裳、平面的イメージと身体とを縫合する国芳の感覚はかくした風俗の実情もまた一因となり形成されたと思し得よう。身体と衣裳はこの様なプロセスを通じ単層的次元を超えた、虚実融合のイメージの領域を開く可能性を与えられていった。前章、国芳ほか周辺の浮世絵師が刺青や火消し装束の制作に関与した可能性は指摘したが、国芳の銘が記される刺子袴纏(図 20)は刺青のモチーフとして現在でも非常に好まれる唐獅子牡丹を描いたものである。また国芳との関係は不明であるが、明確に国芳の武者絵や水滸伝、刺青画を模倣した図柄が描き込まれた火消し装束は多数現存する。特にこの江戸後期の火消し半纏(図 19)に描かれる九紋龍史進は、構図や姿勢に微妙な差異があるものの、背中の刺青を強調する様に見栄を切り賊徒を押さえ付ける姿勢は国芳の描く史進(図 15)と同一の構図であり、本作が国芳のイメージを踏襲ないし参考に製作されたものである事は疑い得ない。国芳の絵画が衣裳の在り様、そして刺青の在り様を互いに規定しあった事情はこれら絵画以外の例からも確認出来、この様に絵画が衣裳に、また衣裳が絵画にという事実からは、国芳と染色業との繋がりが従来想定されている以上に密接であったとも考えられる(25)。国芳における刺青デザインは衣裳デザインでもあり、その優れた刺青イメージの本質は国芳の衣裳性への傾向、「刺青の衣裳性」に基づくものであった。国芳にとり刺青とは、皮膚と衣裳を交換可能の媒体と想定する特殊な感受性に基ついた表現形式であったのである(26)。

してみれば国芳にとり、衣裳と刺青には相互に共通した機能が期待されていた事が想定出来る。前項、国芳が虚実皮膜の領域に虚構的イメージを牽引し、そのダイナミズムを捉える事に長けた作家であった点は論述したが、国芳がそうした「自己イメージ」をまさしく「自己イメージとして」生産した作例の存在は、上記の如き文脈を踏まえる時、極めて重要なイメージであったと指摘しなければならない。国芳はその画業中『枕辺深閨梅』(図 23)《勇国芳桐対模様》(図 24)《名誉右に無敵左り甚五郎》(図 25)の様な衣裳の図柄を強調する「背面肖像」を描き、また意匠として地獄絵を配した衣裳を自身を表す標章に積極的に用いた絵師であった事が知られるが、この背景には、まさにそうした虚構的イメージを操作するための特殊なアイデンティティを自己像に付加する目的があったと考察される。

3. 歌川国芳の「背面肖像」及び「地獄模様の衣裳」について

1. 国芳の「背面肖像」

本節では上記の論旨を踏まえ、国芳が牽引した虚構イメージの傾向が顕著に見てとられる特異な肖像表現及び、その衣裳に用いられた「地獄模様の衣裳」を論じる。

現在までの研究において国芳の自画像ないしは自画像的意味を有すとされる十数点の作品中「明確に自身の姿を作品の主要モチーフとして描いた」と考証される作品は六点確認され、その有力な判定根拠となるのが、一点の例外を除き全ての作例に用いられた「背中を鑑賞者に向け顔を描かない」という「背面肖像」とでも呼称すべき特異な表現にある事は、広く共有された認識である(27)。

事実この肖像表現における際立った特徴は、まさに顔貌を描写しないその点に存し、例外とされる一点にせよ、それは単に構図上「背中を向けていない」事から厳密な意味では「背面肖像」に含まれぬだけであって、この手法の技巧的要件が「顔貌を描写しない個人像」にまで推し進めて論じられるべきものであるならば、六点全ての作品が(広義の意味において)「背面肖像」にあたると計上されよう。

『枕辺深閨梅』(1838年)(図23)では作中、作家が口上を述べる場面において、国芳は自らの姿を地獄模様の衣裳を着た後ろ向きの姿によって描写し、また《勇国芳桐対模様》(1847-1848年)(図24)では風流を気取った国芳一門を先導する華やかな衣裳の人物として、作者の様態は鑑賞者に背中を向け描かれる。《名誉右に無敵左り甚五郎》(1848-1850年)(図25)においては、地獄模様の衣裳に身を包み背中を鑑賞者に向ける伝説的木彫師の姿に自身の姿を仮託したものであろうか。それは肩に掛けられた手拭を染める芳桐印や、またしばしば国芳の自画像に描き込まれる猫によっても暗示されている。《流行逢都絵希代稀物》(1848年)(図26)では舞い上がる紙が作中絵師の顔を覆い隠すが、やはり芳桐印の団扇、傍に描かれた猫から、国芳の自画像と推定される。「〇〇よし」にかかる様々なモチーフを画面上に配した戯画《浮世与しづ久志》(1847-1852年)(図27)では、国芳は自身の姿をその「よし」の一つと数える機知を採用しつつも、落款の傍に芳桐印のどてらを着た後ろ

向きの作者像を描く事により、なお強くそこに自画像としての意図を強調したと推察される。肩先にのる猫もまた署名的意味を補足しているといえよう。考察上の留意点としては特に(図 25)との関係から発刊期間の前後を顧慮せねばならぬものの、少なくともある程度、限定可能な考証年代を有す点から「背面肖像」最後の作例とされる『日本奇人伝』(1849年)(図 28)においても、前出の二作同様、地獄絵の衣裳を纏い卷子を広げる後ろ姿の男性こそが国芳であるが、その様態は共に描き込まれる「溪斎英泉」「三代豊国(国貞)」が顔貌を明らかにしている点からも、対比的な形で鑑賞者に印象付けられていると指摘し得る(28)。

以上の如く、国芳が自身の姿を作中それと分かる形で描写した際には、その顔貌を意図的に捨象する規則性が存在している事は疑い得ないものである。しかしこの「背面肖像」という奇抜な創意は、従来多くの研究者の想像力を刺激、喚起こそしたものの、現在のところその目的や機能について本質的な解釈は示されていない。また各研究に散在する見解にせよ、むしろそれは伝記等に残る国芳の狭氣的人物像や奇矯を好む趣味を指摘ないし補強する「滑稽」「諧謔」と援用されるに留まり、当該手法が有す積極的な意図や背景、またそれが現実の市場において作家にとり如何なる目的を有し使用されたものであったかという根本的課題は未解決のままである。

かくした状況に対し近年、重要な一石を投じたのは山本陽子の論考である。山本は日本美術に古来存在する「顔を描写しない人物像」や、伝統的抽象表現の文脈に国芳の「後ろ姿の自画像」を位置付ける事で、その技法に込められた意図の詳細な検討をしている(29)。我国における「顔を描かない肖像」という手法は同論考でも確認される如く平安絵巻にまで遡るが、山本は先行研究を整序しつつ、貴族達の顔貌は引目鉤鼻といった類型的抽象性のもと描写されるのに対し、身分の低い者達は写実的表現を受ける「美醜・貴賤の描き分け」を問題として取り上げ、そうした意識が技巧的に推し進められた結果成立するイメージこそが古典美術に存在する「後ろ姿の肖像」であると指摘する。『佐竹本三十六歌仙絵巻小野小町図』(13世紀)(図 29)を例とするなら、絶世の美女である小野小町は背中を鑑賞者に向けた後ろ姿であり、顔を描かない肖像とは貴人に対する画家の配慮に基づいた究極的な抽象表現として、その根幹には「美しさ」「貴さ」とは具体的かつ直接的把握から遠ざけられるべきものという意識の、強固な影響を仮定し得るといっているのである(30)。

確かに第二章でも見た如く、日本の美的認識に通底する論理としての「抽象性」「観念性」は、美術のみならず文学、化粧・服飾史学といった面からも旧来多くの指摘がなされ(31)、

以上の論考は我国の文化に遍在する傾向としても強く補足的支持を受けるものといえる。しかし山本はそうした通説を踏襲しつつも、国芳の「後ろ姿の自画像」は「高貴さ」や「美しさ」に対する配慮から用いられた伝統手法とは異なる意味を有すものとして近世的に成立した表現であるとし、それは文人画等に認められる、顔を隠したり、後ろ姿で描写したり、敢えて個性を不明瞭としながらも、その人物が置かれた「状況」「様態」により作中それを特に「作者」と暗示する諧謔的自画像の流れに属するとしている。国芳が同様に浮世絵という領野で用いた表現も、高貴さや美に対する配慮のために施された結果的な処理ではなく、むしろその背景には等しく「屈折した自己顕示性」として、作中描写されるほかの人物と自身を同次元に処理しながらもなお、他の登場人物からは立場的に一步退いた「作者としての姿勢(客観性)」を示す技法たり得ていると指摘するのである(32)。

同論考の意図する射程は広大であり、そのため以上の指摘が含む日本文化論上の意義や重要性は決して一言に論じられるものでないが、しかし少なくとも画家の創作上における姿勢の問題として、浮世絵師が自身の姿を画中登場させる例が一般的でなかった当時、最小でも六点に及ぶ自画像を制作した背景に、この種の「自己顕示性の屈折」は想定されてしかるべきものではあろう。しかしながら、この見解は必ずしも先行研究の示す立場を大きく抜け出したものとはいえない。先にも触れた通り、国芳の「後ろ姿の自画像」をもちそれを一種の照れや「諧謔」「職人氣質の表れ」とする解釈・感想自体は遍く存在し、以上の論考はそこに一つの客観的視点と美術史的論述の枠組みを設定したという点において意義を有すが、一方山本はその結論として、国芳の「顔を描かない自画像(後ろ姿の自画像)」の解釈を国芳個人に属する手法的特性としてではなく、あくまでも作家一般が有す自画像に対する客観的把握の困難さ、という抽象的問題へと還元した。その結果、同論考は山本が本来想定した筈の「国芳における『後ろ姿の自画像』の意味や目的」という具体的設問に対する直接の結論とはなり得ていない。まして、山本はその結論を導出するための重要な根拠を、一現代作家の創作上の感想に求めているが、そもそも現代作家と浮世絵師とではもとより、画業としての思想的前提が異なっているのである(33)。

問題はむしろ起点にこそある。そもそも山本は伝統的な「顔を描かない肖像」と「国芳の後ろ姿の自画像」を目的が異なるものとして区別した。この区別自体は論述上不可欠かつ重要な整理であるが、しかしその区別により峻別される事のない「共通した機能」の存在は、本考察が同問題に対し再設定し直さねばならぬ論点である。その機能とは、「顔を描写しない肖像」とは美醜や貴賤の区別を問わず、また諧謔的意図や屈折から自身の顔を

隠蔽したという作家個人の問題とも関わらず、「画中において顔貌を描かない事」それ自体が逆に個人を特定・明示する手法であったという点である。ここには「顔を描かない肖像」の根底に存在した「抽象性」「匿名性」への配慮という契機が存在している。

2. 「背面肖像」の証明性と特異性

以上述べて来た如く、日本美術において際立った貴人や美人は写実的表現を回避して描写される事は往時共有された約束事であった。しかし一方でそうした配慮に守られながらも、抽象性や匿名性のフィルターの奥に想定されるべき個人は(逆説的な意味で)厳密に特定かつ限定されている。

先に挙げた『佐竹本三十六歌仙絵巻 小野小町図』(図 29)にしても、例え顔を描写していなくとも鑑賞者はその人物が何者であるかをあくまでも具体的に認識しているし、絵巻類における引目鉤鼻の抽象的顔貌にせよ、設定された画題として特定の人物は他の群衆とは明らかに区別された状況、様態により指示される事で、顔貌としての匿名性を留保しながらも、むしろその人物は自らの来歴と個性を決して放棄してはいない(34)。逆をいえば、この手法は貴人や美人といった名誉や地位あるいは顔貌を描かずとも暗示する事の出来る強い物語性といった、その人物の有す確たる個性によって成立する、手法上の前提を要請している。

個人を特定しつつ最大の個性(顔貌)を捨象するこの技法は、山本が目的を異とするとした近世における「顔を描かない肖像表現」にも通底し、その中核には匿名性という同根の問題意識が存在している。この場合「顔貌」とは個性の象徴であるも、しかしその象徴を敢えて捨象する事で、鑑賞者は画中に登場する「顔貌の失われた」人物に対する想像力を強く喚起される。人物の置かれた状況、様態は、しばしば顔貌以上にその人物の個性を特定(追究・思考)させる要因となり、ここで「顔を描かない肖像」なканずく「背面肖像」とは、顔貌表現における「匿名性」を留保しながらもなお、自らの存在を明確に画中登場させる手段であると同時に、絵画空間における視覚的個性を捨象しながらもなお、その人物の置かれた状況・様態に対する読解や想像の余地を刺激し特定の個人を画中具体的に明示する事を可能とした、高度な抽象表現といえるのである。

してみれば、国芳の「背面肖像」が間違いなくそうした表現を、自己の画業において意識的に様式化したものであった事は明白である。いずれの作例においても国芳が捨象して

いるのは顔貌表現のみであり、それ以外の要素については前述の如く、個人を特定させるための標章をむしろ積極的に描き込んでいる。ここで確認されるのは、国芳は鑑賞者に画中「自己像を特定させる意図」を有しながら背面肖像を描いていた、という重要な事実であるが、しかしかくして問題として浮上するのは、この「背面肖像」が鑑賞者にとり字義通りの「手法」「様式」と認識されたのは、どの作品の時点であったのかという論点である。我々は現代という全てが完了された段階から鳥瞰的視点で国芳の「背面肖像」をその画業全体の中に位置付けているが、当時作品を享受した人々はこれとは逆に、一点一点の「背面肖像」を時系列的に体験しているのであって、それが手法として連続した様式と認識されるまでには少なくとも二作以上の経験値が鑑賞者の多くに了解、共有されてはじめて、「背面肖像」は国芳の自己表現の典型(パターン)と把握された筈である。

明確に「顔を描かない自画像」しかも上掲六作の内「連続して使用される手法としてそれを用いた」事が鑑賞者に判然とされた最初の作品とはいずれの作品であったのか。国芳の背面肖像と称すべき作品を年代順に記述した場合、最も古い例は艶本『枕辺深閨梅』(1838年)(図23)の作者口上であると解される。しかしとはいえ『枕辺深閨梅』から次作《勇国芳桐対模様》(1847-1848年)(図24)発刊までの時間的距離には十年にも及ぶ間隔が存在する。そのため、この隔絶を経てなお人々が一目にこれを「作家(国芳)恒例の様式的表現」と認識するのは困難であったと推察される。まして前者は艶本であり、受容者は公刊の浮世絵に比し限定されていた事も減算して思考されるべきである。多くの人々が無条件に体験する事の可能な作例という意味からは、本作は一線区別されると前提しなければならない。

むしろ重要なのは、それとほぼ間を置かずに制作された《名誉右に無敵左り甚五郎》(1848-1850年)(図25)で、本作には国芳の「顔のない自画像」「背面肖像」を論じる不可欠な条件が全て出揃っている。ここでは先述した『枕辺深閨梅』に用いられた特徴的表現としての「地獄模様の衣裳」や傍らの猫といった表現が踏襲されている点において一連の背面肖像群の中でも際立った意味を有し、この時になり『枕辺深閨梅』からの未必の伏線とでもいべきものは作者にとりまた鑑賞者にとり、はじめて意識的に回収されたと推定される。

「地獄模様の衣裳が用いられた背面肖像」を年代順に提示すると、『枕辺深閨梅』(1838年)(図23)、《名誉右に無敵左り甚五郎》(1848-1850年)(図25)、『日本奇人伝』(1849年)(図28)となり、その衣裳にはいずれも地獄絵が描かれている。これらの作品は国芳の背面肖像群の中でも、個々の作品としての完結性を超えた「地獄模様の衣裳」という共通する様式

性を共有する事により、「顔のない肖像」を「国芳の自画像」と判定させるに至る鑑賞者の認識を市場に固定させる大きな要因として作用したと推定される。またこれら三点の背面肖像は全てが国芳の作者口上として用いられたものや、あるいは作中記名等によりその人物を国芳であると「作者自らが」指示・強調しているもの、また国芳の紋を捺された持物等を所持し自画像である事を作者自身が顕示するが如く、この手法が国芳自身により自己描写の様式(パターン)として技法上、模倣生産されていた事を明瞭に解し得る点において意義深い根拠である。この事実は国芳が地獄表現を「自身を表す標章」として積極的に方法化していた可能性を強く示唆するものであり、進んでいえば、この様な形で自己像に「地獄模様の衣裳」を着用し描画する事に、作者は創作上の何がしかの目的を持たせていたと推理させる(35)。「地獄模様の衣裳」とはかくて、国芳画業中「背面肖像」が手法的に了解される上での重要かつ個性的標章として、それ自体が同手法を成立させる要件に不可欠に組み込まれつつ生起した、特異な図像表現であったと指摘し得る。

3. 「地獄模様の衣裳」と地獄太夫

上記考察を踏まえ、以下「地獄模様の衣裳が用いられた背面肖像」の論述を進める。

前項、国芳が自らの自画像である事を作中、暗に明示するに際し「地獄模様の衣裳」が大きな役割を果たした事が確認された。本項では《国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛》(1845年)(図30)を中心に、国芳の「背面肖像」における地獄表現が、如何なる理由、背景をもとに生起したものであったかを思考したい。

本作の興味深い点は、画中「後ろを向き」「地獄模様の衣裳を纏う」という前述した国芳の「背面肖像」の特徴を有すその様態から、またほかの「地獄模様の衣裳」を用いた三点の「背面肖像」と本作の制作時期(1845年)とが同様に1838年(天保九年)から1850年(嘉永三年)のほぼ十年期間に属している事から、見る者が見れば、本作には国芳の自画像としての意味が重層して読み取られる、あるいは、国芳はそうした鑑賞者側の想像を積極的・消極的に許容していたと推察し得る点にある。鏡を手に背面を鑑賞者に向ける唐犬権兵衛は、黒地の衣裳に閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、火焰、裁きを受ける罪人等の、地獄絵の伝統的様式を踏んだ図柄のもと描かれている。ここには国芳が単にイメージ上の問題を超えて地獄表現の基本的世界観や図像を把握していた事が明確に示されるが、一方同時に、加えて強調すべきは、本作はそのイメージ的源泉として1809年(文化六年)出版の読本『本

朝酔菩提全伝』(山東京伝(作)・初代歌川豊国(画))の登場人物「地獄太夫」を着想源としていると思考される点である。これはそのまま転じて、国芳の「地獄模様の衣裳」という着想が、以上同様に、当該読本の強い影響範囲内に規定・形成された可能性を提示している(36)。

地獄太夫は室町時代の堺にいた伝説上の遊女とされる。高貴な身分に生まれながら不幸な運命から遊郭に身を墮とした彼女は、この様な苦しみも前世の不信心が原因と懺悔の意味で「地獄」を名乗り、「地獄模様の衣裳」に身を包み客を迎え送ったという。風狂で知られる禅僧・一休はこの遊女の評判を聞き尋ねた際に「聞しより 見ておそろしき 地獄哉」と詠むと「活来る人も おちざらめやは」と見事に返歌を受け、師弟関係を結んだという逸話もある。地獄太夫は死後遺体を野に晒し朽ち逝く自身の姿を人々に見せ、世の無常と不浄を教訓した(37)。

豊国の描く「地獄太夫」(1809年)(図31)は「地獄模様の衣裳」に身を包み、やはり背中を鑑賞者に向けている。そしてそこには閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、裁きを受ける罪人等、地獄絵における伝統的表現が描かれている。一方《唐犬権兵衛》は先述の通り《国芳もやう正札附現金男》連作の一つであり、この連作中登場する《野晒悟助》(1845年)(図32)は『本朝酔菩提全伝』で地獄太夫の兄と設定された侠客である。また国芳自身も《一休和尚と地獄太夫》(図33)の様な作を嘉永前期(1848-1850年)頃に描いており、地獄太夫の着物には閻魔、浄玻璃鏡、獄卒、火の車等が描かれ、さらに国芳は本作を『本朝酔菩提全伝』の挿絵を描いた初代歌川豊国の「一休和尚と地獄太夫」(1809年)(図34)の構図をほぼそのまま借用し描写している(38)。画面右下から障子を通し骸骨と踊る一休を覗き込むこの場面は『本朝酔菩提全伝』の著名な一幕であり、豊国はこの挿絵における彼女の着物を、やはり閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、といった、地獄絵の伝統的モチーフをもとに描いている。

この国芳による地獄太夫の作品制作時期(1848-1850年)と《唐犬権兵衛》(1845年)、「地獄模様の衣裳」を用いた三点の「背面肖像」の制作時期とが、1830年代末から1850年代初頭とほぼ重複する点を鑑みても、国芳が「地獄模様の衣裳」を好んで自身を表す標章として描いた背景に、この読本との関係性は無視し得ない。先の一休和尚と地獄太夫の絵画構成上の踏襲、野晒悟助という登場人物の採用等併せて、国芳が本作品から強い影響を受けながら自身の標章としての「地獄模様の衣裳」を描いた事は明白であり、この点からはあるいは《国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛》が国芳の自画像的意味を有す「背面肖像」

の一つに、新たに仮定し得るとも考えられる(39)。

してみれば、国芳が自身の標章として、自画像に地獄太夫を意識的に引用し続けた事は、単なる師・初代豊国の模倣や、作家固有の怪奇趣味とのみ捉えて良いのであろうか。ここには国芳の何がしかの目的があった、と考えるのが自然である。国芳にとって地獄表現とはどのような意味から選択され続けた図像であったのか。鈴木重三は発想を進め、国芳の描く《地獄変相図》(1835-1838年)(図35)は『本朝酔菩提全伝』の地獄太夫の衣裳を参考にしたのではないかとさえ述べている(40)。無論、江戸当代は既に、地獄表現の典型的思想や図像内容は広く巷間に流布、共有されていた時代であって、また寺社において盛んに行われた絵解き等、ここにはほかにも複数のイメージ的典拠があったと思考するのが妥当である。しかし国芳の地獄表現には一方、明白に『本朝酔菩提全伝』における地獄太夫の衣裳が、それら多くの着想源の内に想定される根拠の一つとして確実に存在し、また国芳が自画像において、同イメージを積極的に自身の背面へと引用し続けた意味は重要である。そこには地獄太夫を自己像に重層させ、かつ見立てるべき人物像として捉えようという、対外的自己演出、営利創作上の意図が介在したのではないか。

4. 国芳の「背面肖像」と国芳の自己表現

そもそも国芳にとり「背面肖像」とは何を目的とするものであったのか。国芳が画中、自分を描き込んだと指摘される作品は冒頭でも述べた如く他に複数存在する。しかし「背面肖像」はそれらとは全く次元を異にするものである。例えば《大山石尊良弁滝之図》(1818-1820年)(図36)最右端の人物はしばしば国芳と推定される。しかしこれはいうまでもなくほとんど景観の一部である。国芳と仮定される人物は群衆表現に紛れ込み、特別に個性を主張するものではない。紙数の関係上、本稿ではこれ以上に個別の作品を取り上げ検討する事は叶わないが、他のいずれの作例もほぼこれに等しい。重要なのは、こうした作品においては、それが国芳であるという事が「背面肖像」と比して、判然と分かる様には描かれていない点である(41)。「背面肖像」には国芳の個の主張ないしはその連想の促しという機能が前提として存在するのである。ここで指摘したいのは、これら「背面肖像」が描かれる作品とその傾向である。全ての「背面肖像」には一貫して共通する、作品構成上の基底条件が存在している。それは、この表現形式が単に「国芳を画中の一人物として描く」というだけではなく、必ず「作者の作者性」ないし「表現者としての性質を強調す

る」という特殊な状況が成立する場合にのみ、限定して使用されているのである。『枕辺深閨梅』(図 23)では艶本口絵に口上と共に国芳の背面肖像は描かれ、一目で国芳こそがこの著書の重要な創作者の一人である事が了解される。《勇国芳桐対模様》(図 24)では作品名そのものが、これらの衣裳デザインが国芳自身によりなされた事を明示し、また弟子達を引き連れた創作集団の長として画中描画される国芳像にとって、ここでも主眼となるのは作者の「作者性」「創作者」としての性質であろう。《名誉右に無敵左り甚五郎》(図 25)では「(役者の顔を模した)仏像を彫る彫刻師」として国芳は画中登場し、「彫刻を彫る作者」と「絵師」という二重の作者性が強調される結果となっている。《浮世与しづ久志》(図 27)においても国芳はまさに、自身こそがこの「よしづくし」の締め括りと主張するかの如く落款の傍に描かれ、ここでも意味されるのは国芳が本作の「作者である」という事であろう。英泉、国貞(三代豊国)といった名だたる絵師の一人として描かれる『日本奇人伝』(図 28)巻末挿絵ではこの構造はより明瞭に確認され、国芳はまさに同時代の傑出した絵師である事が作中、具体的に示されている。前述の如く、身体こそこちらを向いているものの舞う紙により顔が隠される《流行逢都絵希代稀物》(図 26)も、広義の意味では「背面肖像」の発想領域に属するといえ、してみれば国芳はやはり「(役者の顔を模した)大津絵の作者」として作中登場する事で《名誉右に無敵左り甚五郎》同様の二重の作者性を示すのに成功している。また仮に前章論じた様に《国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛》(図 30)を、国芳の自画像的意味を有す作品の一つと新たに仮定し得るならば、作家は「国芳もやう」というほかならぬ国芳が手掛けた衣裳文様を商品価値の中心と謳う揃物の一つに、意図的に自らの姿を暗示するイメージを描き入れた事になる。

以上の事実は、国芳はあくまでも「現実としての自分」という等身大の個人ではなく、「作者としての自己像」を主張するという条件下において、これら「背面肖像」の表現を用いていた可能性を強く示唆している。つまり「背面肖像」とは単に滑稽や諧謔に基づいた屈折した自己表現というだけでなく、むしろ積極的な方法として、国芳が己の作家像を構築する目的意識の中で使用・考案した、自己演出の手段であったと推察されるのである。匿名性と顕示、この矛盾した概念を縫合し、その矛盾された感覚により生じる違和感を画中特定の人物の個性や物語性に対する注意力として喚起するのが、絵巻類に代表される人物描写の伝統表現(貴人に対する配慮)と共通した要素を含みつつ、しかし近世的な諧謔像に先鋭化された、この技法の要諦である事は述べた。取り分け国芳の「背面肖像」が鑑賞者に与える強い違和感を形成する要因として重要なのは、まず当時の慣例として、浮世絵師

が作中自らの像を描く行為自体が、既に特筆に値する稀有な態度であったという事である。

歌麿の《高名美人見たて忠臣蔵十一だんめ》(1794-1795年)(図37)には、画中に描かれた男性の傍に「応求歌麿自艶顔写」と記され、作者自らが自身のイメージを描き込んだ事が判然とするが、この記述からは、まさに当該作品が美人画で名を成した歌麿が「市場から要求される美男子としての自己像」に応じたものであった事を示しており、その点で国芳に明確に先行する。しかし歌麿においてこの表現は手法として確立される程に繰り返し使用される事はなく、一過性の表現に留まるものであった。事実、浮世絵の領域で死後それを追悼、報道するための死絵等ではなく、生前に作者像を作品の主要モチーフとして自ら描いた例はこうした僅かな事例を除き、国芳以前ほとんど見る事が出来ない。国芳はその様な奇異な表現を採用しつつ、二重の技巧として、顔を描かない手法にもこだわりを持っていた。顔は本来コミュニケーションの前提であり多くの情報を伝達する。しかし国芳は敢えて顔貌による情報伝達を捨てる事で、人々に対し描かれた像全体に対する想像力と緊張を喚起し、画中人物の置かれている状況・様態へと、見る者の視線を絶えず送り返すのである(42)。役者絵や美人絵等においても衣裳の図柄を目立たせるため背面を向ける姿勢は頻用されるが、国芳の「背面肖像」の特異性はその高度な衣裳性を武器とし、広い背面を一種の画中画へと高めている事で、衣裳の持つ「物語性」、語りの強度を積極的に強化、引用している点において独創的である。

ではこうした異質な表現の中、繰り返し描かれ続けた「地獄模様の衣裳」には如何なる意味があったのであろうか。それは第一には地獄太夫の標章であり、彼女の意味するものは先述の通り「死を所与として生きる」という反世俗的死生観を体現した倫理的かつ教化的人物像であった。国芳によって志向されたのは、それを(営利上の)自己演出の手段として模倣する事にあつたのではないか(43)。「地獄模様の衣裳」をはじめとした「背面肖像」が積極的に使用された時期は、当時歌川派と浮世絵業界の人気を二分していた葛飾北斎が退いた天保中期以降にあたる。かくて業界トップとなった歌川派を代表する絵師として国貞と並び地位を高めた国芳が、自己像を顕示する目的意識のもと、既に広汎に普及していた地獄太夫のイメージ(キャラクター)を利用した可能性は高い(44)。

国芳は出世作として中国の白話小説『水滸伝』に取材した刺青版画連作や、和漢の古典に基づく武者絵を描く事で、その独自のイメージや世界観を構築し、生涯の名声を確立した絵師である。これらの絵画領域では一般に、反抗や反逆といった精神性はしばしば義侠的の欲望と結び付き、反体制的かつ反世俗的価値を英雄思想の側面から誇張し把握する傾向

をとりがちであるが、地獄太夫の示した「己の倫理的価値に殉じた死」と、その死の在り様に規定された生という反世俗的世界観を視覚化した衣裳図案は、国芳にとり己が作家像を、これら自身の主張すべき絵画領域である武者絵を中心とした市場に特に傾向化して演出・喧伝し位置付ける、格好の装置と認識されていたと考えられる。伝聞が書き記す如く、鳶や火消しと親しく交流した国芳の作品は、扱う主題から鑑みてもまさにそうした人々を重要な支持基盤の一つとしたと想定し得る(45)。人目を驚かした「死を所与とした倫理的な生」という地獄太夫の思想的・視覚的イメージを象徴する衣裳図案を国芳が用いた背景には、勇ましさを仁義を重んじ、またある意味では刹那的生を美德や美意識と考える人々に対し、自身の作家像をより市場で消費し易い特異なものに傾向化させる戦略的意図が存在していたのではなかったか。彼等は「ただの浮世絵師(武者絵師)・歌川国芳」ではなく「地獄模様の衣裳に身を包む侠気の絵師・歌川国芳」というイメージを受容・形成する事を望み、また何よりその様な国芳像をこそ要求した。浮世絵は作者の個人的意向にのみ成立するものではなく、受容者側の要求と版元の採算の見込みの上に成立する媒体である以上、この様な作家像が一度ならず幾度も描かれ出版された事はそれを裏付けるものと思われる。国芳は自身の侠者としての作家像を演出し、さらにその演出された作家像は人々に強く支持され繰り返し消費された。かくて国芳は、形成された自己像を自ら模倣し続ける事で、そのイメージをより強固に再生産した。「侠気の絵師」「修羅絵師」というイメージは当時並び立った国貞の高踏典雅な作家イメージとは相反し明確に差別化されている。国貞との明瞭な区別化は、国芳にとって表現者としてのみならず、商業的意味においても重大な死活問題であった事は十分に推察される(46)。

以上の文脈において「背面肖像」群に共通する要素としてもう一つ指摘しておかねばならない重要な側面は、これら背面肖像の多くは当時、幕府より施行された天保の改革という風俗統制政策に意識的に背く作品であった点である。1841年(天保十二年)、幕府は天下の悪政と後に批判される奢侈禁止令を布告し、ことに浮世絵の分野においては1842年(天保十三年)以降、役者絵や美人画は享樂的という理由から厳しい禁令にさらされたが、この市場の閉塞状況はかえって戯画や風刺画といった新たな絵画ジャンルの開拓努力を促す結果となった。特に国芳はこの領野で格段の才能を発揮し、禁令を逆手に取った《荷宝蔵壁のむだ書》(1847年)や《当ル奉納願お賀久面》(1848年)(図38)等の傑出した役者似顔絵を立て続けに刊行する事で、幕府の改革政策に不満を持つ町民達から圧倒的支持を受けた。

この国芳の「禁令逃れ」の役者似顔絵が数多く出版された時期とは、先にも述べた国芳

の背面肖像群の作品制作時期と明確に重なっており、従って《名誉右に無敵左り甚五郎》(図25)また《流行逢都絵希代稀物》(図26)もまた、明らかにこの「禁令逃れの役者似顔絵」の範疇に位置付けられるべき作品といえる。その画中、作者を暗示する人物を機知を用いた表現で描画するという事は、単に作品としての成立の問題を超えて、公権力に対する創作家の闘争という二重の意味での作品技巧と、作者の巧妙さ(反骨心)とを証明・享受するイメージとして生起せられていた。風刺画や判じ絵といった作品ジャンルでは、作者の趣向や意図を鑑賞者側が積極的に理解し解釈しようとする努力や、相互的共犯関係を取り結ぶ事が、その興味を成立させる特殊な前提として要求されるジャンルでもあり、この様な禁令逃れの出版物を制作する絵師の行動自体が、体制に批判的感情を有す大衆にとっては、十分に英雄的称賛に価する享受価値たり得ていたのである(47)。

時に「反骨の絵師」「修羅絵師」等とも呼称される様に、国芳は基本的に武者絵師として成功した絵師であるが、同時に優れた奇想の絵師、狂画師として、幕政批判や禁令を潜り抜ける作家として、しばしばその行動や絵師としての姿勢そのものが、反体制・反権威主義的な人々からの共感を集めていた。国芳作画における義侠性と反俗性の紐帯が「地獄模様の衣裳」を要請・支持させる思想上の合理となっている事は前述したが、これは例えば《唐犬権兵衛》属する《国芳もやう》連作を商品として成立させる構成要素が、きらびやかな衣裳図案集としての意味を有すと同時に侠客や町奴といった義侠の徒によって纏われるもので、それ自体が改革の影響下における「渋好み」に対する反駁でもあったという論点も、これらの状況的必然性を補足している。かくした構図をもとに国芳の背面肖像における地獄表現を解釈するならば、そこには人々が国芳をどの様に見たいと欲し、また版元が国芳をどの様に売りたいと望み、また国芳自身が自らをどの様に見せたいと望んだかという複数の力学が相互干渉的に一致し作用している事が分かる。侠気の絵師といった像は現在なお通用する国芳の基本的な作家像であり、この事実のみにおいても「地獄模様の衣裳」と「背面肖像」という特異な表現が、長きにわたって国芳の市場イメージ形成に如何に効果的に作用し絶大な成果を上げたかが解されよう。「背面肖像」は第一義的には国芳の作家像を操作、形成するもので、そこに描かれた「地獄模様の衣裳」は、地獄太夫が育んだ文化イメージと思想を即時的(かつ視覚的)に国芳の作家像に付与するために巧妙に利用されたものであった。国芳はこれらの構造を意図的に用いる事で、自己の浮世絵師としての、また商業絵師としての、最も戦術的な作家像を形成していったのである。

4. 地獄太夫の図像学と「江戸的なるもの」 ―死の精神性及び崩壊する身体像に無常と不浄・倫理的美を接合する価値と機能について

1. 地獄太夫の図像

前節、国芳の地獄模様の衣裳には明らかに地獄太夫の存在が前提となっていた事が確認された。それは武者絵を中心とした国芳の市場において積極的な価値と評価されるであろう「侠気の絵師」「修羅絵師」としての市場イメージを形成するために巧妙にデザインされた戦術的な作家像であり、そこに表現されていたのは刺青芸術の基底をなした江戸的な町民美意識としての異装性と、武家社会に抗する民衆の自律精神を仮託された「反抗」「反逆」の様態であったといえる。前述の如く、国芳の作品はしばしば刺青のスタイルブックとしても転用され、場合によっては国芳自身が下絵を提供し火消し装束の制作にさえ関与していたと考察される。これらの支持層、享受層は、互いに同質の精神的傾向に価値付けられた存在であった事が推察され、「地獄模様の衣裳を纏った背面肖像」という虚構的価値は同時に「刺青像」「火消し装束」のデザインや、その美意識をも煽動するファッションリーダーに相応しい牽引像として要請、また選択的に模倣、生産、消費されたと想定される。

本節では以下、こうした国芳の牽引像に図像的な雛形(モデル)を与えた「地獄太夫」が如何なる美意識や倫理性を体現する存在であり、またその図像表現が美学・美術史上の文脈において指し示す概念と価値について、いま少し踏み込んだ考証を試みる。国芳がこれら現実と虚構の狭間に纏ったイメージの性質を図像表現の実相に接近し論じる事は、国芳の市場イメージがどのような思想性とキャラクター(人物像)の「引用」「見立て」に成立していたか、またかくした作家像の形成と不可分に関与する刺青芸術の領域で、その価値が如何なる物語性を体現・供給する装置として機能したかを把握する端緒となるであろう。

前述の如く、地獄太夫は室町時代に堺の遊郭にいた伝説上の遊女とされる。もとは武士の娘であったが父は戦で討ち死に、母は盗賊に殺され、遊郭に売られた彼女は、そうした苦しみも前世の不信心が原因と懺悔の意味で「地獄」を名乗り、「地獄模様の衣裳(打掛)」

に身を包み客を取ったという。禅僧・一休との間に交わされた「聞しより 見ておそろしき 地獄哉」「活來る人も おちざらめやは」のやりとりは有名な説話であり、地獄太夫は死後遺体を野に晒し朽ち逝く自身の姿を見せて、人々に世の不浄と無常を教訓したという。

こうした広く膾炙する地獄太夫説話は、何よりも前掲した『本朝酔菩提全伝』により形成された。地獄太夫の登場する関連史料を確認すると、『本朝酔菩提全伝』以前の書物には地獄模様の打掛(衣裳)の描写は存在せず、また死体を野に晒す様に命じる描写そのものも見受けられない。『一休関東咄』(1672年)(48)、『堺鑑』(1684年)(49)、『摂陽群談』(1701年)(50)にはそもそも着物の描写も死後の遺体の処理に関する話もなく、『統一休咄』(1731年)(51)では、着物に関しては「濃紫の綾に春の野をぬはせたる小袖」とあるのみで、やはり死後の遺体の処理の話は存在しない。一方『本朝酔菩提全伝』には作中、「地獄模様の衣裳」に身を包んだ地獄太夫の姿が印象的に描かれ、死後遺体を野に捨てさせている(52)。してみれば『本朝酔菩提全伝』の地獄太夫説話に与えた影響の大きさは、ここに特筆しておくべき必要があるが、しかし分けても重要なのは、この『本朝酔菩提全伝』においては、地獄太夫に明らかに、檀林皇后が重ねられていたという事である。

嵯峨天皇皇后の檀林皇后は、日本で禅の悟りを開いた最初の人物とされ、死後は自らの遺骸を野に棄てる事を遺言し人々の愛欲を断ったと伝えられる。「檀林皇后九相説話」と呼ばれるこうした説話は近世初期以降の多くの書に散見され、1833年(天保四年)刊行の『道歌心の策』は、禅宗を代表する50人を年代順に並べ紹介した入門書であるが、本書でも檀林皇后は冒頭、以下の如き説明と共に挙げられる(図39)。

「もろこしの山のあなたにたつ雲は ここにたく火のけむり也けり

聖后御諱は嘉智子、人王五十二代嵯峨帝の后也。篤く禅法を信じ、(中略)遂に所悟ありて此うたを詠じ給ふ。(中略)御遺言ありて尊骸をさがのに捨しめ、容色変じて乱穢の姿をしめし、人をして愛着の念を断しめ給へり。又、御歌に

われ死なば焼な埋むな野に棄て やせたる犬の腹を肥せよ」

この内容にも確認される様に、地獄太夫が檀林皇后に重ねられているというのは、屍を野に晒し人々の愛欲を断った要素のみならず、山東京伝においてはもっと意識的で『本朝

醉菩提全伝』の地獄太夫は死に際し、後世檀林皇后の歌ともされた上記引用文中の「われ死なば」の歌を短冊に遺してさえいる。それを見た一休は「檀林皇后遺命して、其屍を西郊に棄しめたるを意とす。かならずしも葬儀をもちひて彼が意に背ことなかれ」とした。

江戸時代は特に九相観念が豊かに開花し、読本等の印刷物を通して九相の思想や図像が広く流布した時代であるが、また九相観と伝説上の美女のイメージが強く結び付けられる事で大衆性を獲得した時代でもあった(53)。つまり、こうした地獄太夫説話の背景には九相観という伝統的ロジックが存在しており、国芳の「地獄模様の衣裳」と地獄太夫についても、上記の如き文化史的展開を踏まえた上で考証を加えなければならない。

2. 九相観と地獄太夫 —その「衣裳」の「機能」について

九相観とは人体の崩壊していく様を九つの段階で観想する仏教の行法を指し、また腐敗する死体の九相(九つの様態)を描く絵画作品「九相図」とは、元々がこの行法に基づき、僧侶が肉体や肉欲への執着を断つ修行に用いるための図像であった。九相観を説く經典としては鳩摩羅什訳『大智度論』、玄奘訳『大般若波羅蜜多經』等が存在し、ここにおける九相の把握については各經典間で異同があるも、日本の九相表現に最も影響を与えたのは、中国天台宗の經典『摩訶止観』に基づくものとされる。

滋賀県大津市の聖衆来迎寺に伝来する国宝《聖衆来迎寺人道不浄相幅》(図 40)は鎌倉時代を代表する遺品で、比叡山靈山院の宝物であったものが織田信長の焼き討ちの後に聖衆来迎寺に渡ったとされる。本作は「閻魔王庁図」「等活地獄」「黒縄地獄」「衆合地獄」「阿鼻地獄」「餓鬼道」「畜生道」「阿修羅道」「人道不浄相」「人道苦相(生老病死)」「人道苦相(愛別離苦)」「人道無常相」「天道」「譬喩經變」「優婆塞戒經變」の15幅の内の1幅で、檀林皇后と比定される野に棄てられた美女の腐敗を、以下九つの相から描写している(54)。

- 一、脹相 (顔色は黒ずみ、身体が硬直して手足があちこちを向く。革袋に風を盛った様に膨張し、体中の穴から汚物が流れ出す。)
- 二、壊相 (風に吹かれ日に曝されて皮肉が破れ、身体は裂け変形し識別出来ない。)
- 三、血塗相 (皮膚の裂け目から血が溢れ所々を斑に染め、地に染み込んで異臭を放つ。)
- 四、膿爛相 (膿み爛れ腐った肉が、火を得た蠟の様に流れる。)
- 五、青瘀相 (残った皮膚や肉が風日で乾き黒変する、一部は青く一部は傷み痩せて皮膚

がたるむ。)

- 六、噉相 (狐・狼・鴟・鷲等に噉食される、禽獣が争って手足を引き裂く。)
- 七、散相 (頭と手と五臓が異なる所に散らばり、最早収斂しない。)
- 八、骨相 (二種あり、一種は膿膏を帯びた一具の骨、一種は純白の清浄色でばらばらになった骨。)
- 九、焼相 (焼かれた骨。)

同様の図像はほかにも伝存するも、聖衆来迎寺の人道不浄相幅は女性の死体の崩壊と背景における四季の草花の美しい変化とが重ねられる点において際立っている。満開の桜、秋の紅葉、冬枯れの野で朽ちていく死体、本作を見るものはその意匠の優雅な詩情の内に人間の不浄と儚さを知り愛欲を断つ構成となっている。本作には画面右上に色紙が付され、そこには『往生要集』から引用した事を明記した上で、以下の如き文が記載されている。

「人道には三相有り。一には不浄の相。凡そ人、人の身の中には諸の不浄にて盈ち満てり。七重の皮にて囊み、六味にて長養す。自性より潰れ爛れて、臭く穢れること一に非ず。況んや命終の後、塚の間に捐捨すれば、一日、七日を経るに、其の身は腫れ脹れ、色は変じ皮は穿ける。未だ此の相を見ざれば愛染甚だ強けれども、若し此れを見已れば、欲心都て罷む。」

天台僧・源信が 985 年(寛和元年)に撰述した『往生要集』は、源信が各経典から極楽往生についての論考を編纂したもので、日本における地獄イメージの普及に多大な影響を果たした書物であるが、冒頭第一章の「厭離穢土」には、因果応報によって六道を輪廻する世界観、一切の生の六つの様相(「六道」)が記載されている。源信はこの六道を迷界として斥け、地獄道、餓鬼道、畜生道、阿修羅道、人道、天道と続けて欣求浄土を説く。ここで源信は、人間の本質「人道」を上述の様に「不浄相」「苦相」「無常相」の三相に分類し、特に「不浄相」では肉体の不浄を九相観を援用しつつ説明する事で、煩惱を断ち切る術を記している(55)。従って聖衆来迎寺の人道不浄相幅には『往生要集』がその制作の基本思想に組み込まれていた事が明瞭に解されるが、しかし一方で描かれた図像は必ずしも先に挙げた『摩訶止観』や『往生要集』の内容とは一致しない。これらの「不浄相」で指摘されるのはあくまでも身体的不浄と崩壊の問題に留まり、四季のうつろい等の記載はどこに

も存在しないからである。

この点について吉谷はるなは、伝空海の作と目される「九相詩」からの詩文表現における潤色の影響を指摘し、本作の持つ背景表現の写実性を以下の如く強調している。

「水の流れる丘陵を舞台に、画面上部から順に四季の景色を展開させる。春の場面を代表する画題は桜樹と蕨である。桜は風になびき、白い花卉を傍らの屍の上に散らす。その右下には、夏の場面として緑鮮やかな松と青楓が、さらにその左の秋の場面には、真っ赤に色づき落葉する楓と、倒れかけた墓標に絡む朝顔や蔦が描かれる。画面下辺の冬の場面では、蓬と思しい立ち枯れた草に、屍から抜け落ちた髪が絡む。／筆致はいずれも繊細である。例えば、桜の白い花卉は一つ一つが朱でくくられ、蘂が銀泥細線で描かれる。また白緑で表された桜の葉には、金泥細線で葉脈が引かれる。この金泥線は楓、朝顔、蔦、笹の葉脈にも施され(中略)周囲を飛ぶハエの胴と眼球までくくって繊密さを極める。冬の枯草も乾き縮れた質感を的確に伝えている(中略)本図が盛り込む春の散花、夏の緑、秋の落葉、冬の枯野は、色彩的にも鮮やかに対比し、繊細な描法と相俟って圧倒的な存在感を示している」(56)

事実、伝空海と仮定される「九相詩」には、四季(時間)の移ろいを表す無常の感覚と死体の崩壊を描写する不浄の様相との重層が顕著で、死体の腐敗と風景表現による時間の推移は美的印象のもと積極的に融合される傾向が認められる。吉谷は、九相図が季節表現と結び付いた大きな理由として、この「無常(観)」という時間構造が重要な意義を有していた事を述べ、本来「不浄」を認識させねばならぬ本図で「無常」が前景化され、主題が目指すべき「不浄」と異なった方向に向かった根拠には、本図に見られる如き「不浄観と無常観の積極的融合」が前提とされなければならないと指摘している(57)。確かに、流れる水は人に無常を想起させる。《聖衆来迎寺人道不浄相幅》では、「時の流れ」は画面上部から順に四季の景色として展開し、春夏秋冬は樹々や草花の変化として繊細かつ写實的に描写される。しかし一方で、本作にはある種の矛盾もまた同時に存在していよう。それはもとよりこれらの九相表現が時間性において徐々に「うつろう」筈の死体の変化(腐敗)を、經典的知識のもと分節し九つの輪郭に把握している点でもまず指摘されるべきではあるが、最大の矛盾は、死体の腐敗が一年という時間構造に展開している事で、これは現実的観察では絶対に実在し得ない「虚構」の展開である(58)。板倉聖哲は「東アジアにおける死屍・

白骨表現」において、この矛盾の本質を以下の様に指摘していた。

「移り行く自然の表現は、その意味では不浄ではなく無常の表象と捉えられよう。進行する腐乱屍体を移り行く四季の繊細な変化の中で表すということは、畢竟、不浄を無常で包み込む形で、他者の死屍への眼差しから自らの死を視野に入れる過程に重なっている。(中略)移り行く自然による無常観の提示は詩情の中で他者の死を自者の死に読み替えることをうながす装置ということになる」(59)

ここで重要なのは、板倉も吉谷同様その詩文表現における詩情に深い意義を認めている点で、それは、他者の死を通し自らもまた滅すべき存在である事を、詩的詠歎の内に内面化させていく心的過程という事になる。即ち、ここで《聖衆来迎寺人道不浄相幅》なかならずく九相図において見つめられるべき主題とは、一人の女性の死と腐敗という断絶した一回の不浄の物語ではなく、「不浄観と無常観の積極的融合」を通し開かれた、時間と死という普遍的な主題と解される。死体は優れて時間を指し示す存在として、人は死体を眼にする時、過ぎ去った時間と、これからも継続されるであろう未来への予感に無常を経験する。死体は在りし日の姿と未来における崩壊という二つの想像力を与える事で、無常という時間の本質を可視化させ、人は腐敗していく死体に自らの姿を見つめる(60)。しかし最も肝要なのは、一方で九相観(「九相図」)とはその凄惨さの中に予め、浄土へと至る救済を示唆する機能が想定されていた点にある。一般に、檀林皇后は悟りを開いて死に、乱穢の姿を示し、しかる後、極楽往生したと考えられていた点にも、その事は具体的に確認される。ここで腐敗(不浄)とは、救済のための不可欠なプロセスと捉えられているのである。

中世日本の説話文学には九相観に関係した話が多数存在し、小野小町等をはじめ伝説上の美女や高貴の女性が死後、屍を晒す設定を見出す事が出来る。特に中世末期には聖武天皇の後・光明皇后や嵯峨天皇の後・檀林皇后といった、仏教とも関係の深い貴種の女性と九相図、九相観念を結び付ける例が増加し、先述の如くこうした流れが近世になると女人教化、民衆教化の目的で絵解き等にも広く利用されていく事となる。してみれば地獄太夫にもこの性格は、より積極的な目的として継承されていたといえる。檀林皇后は衆生に無常の教えを説くため野に屍を遺棄する事を死に際し強く希望したとされている。地獄太夫は19才で亡くなり、彼女もまた遺言によって遺体は野へと棄てられた。それはやがて腐爛し白骨となったが、常連客達はその様に不浄と無常を感得したという。檀林皇后をなぞる

が如きこの死に様において、地獄太夫も死後人々を悟りへと導く事で自身の悟りを証明したという事になる。

かくして彼女の存在は、「地獄模様の衣裳」に九相観念という異なるイメージを重複させるものであると指摘出来るであろう。ここで重要な点は、これらの地獄表現は九相観同様、基本的にその表現を通して人々を教化し、欣求浄土、救済への道を示すものであった点にある。これは『本朝酔菩提全伝』と地獄太夫においても意義深い論点といえよう。『本朝酔菩提全伝』では、地獄太夫が一休に「地獄とは一体どの様なところか」と尋ねる場面があり、すると一休は地獄太夫の着物(打掛)を指しながら、地獄の光景を以下の如く説明する。

「地獄に種々の変相あり。八大地獄といふは、一に等活、二に黒繩、三に衆合、四に叫喚、五に大叫喚、六に焦熱、七に大焦熱、八に阿鼻なり。此八ツの大地獄に、各十六所の小地獄あり。根本八に百二十八を加へて、一百三十六地獄となる。其地獄遠にあらざ、近は汝が此一室の裏、ことごとく地獄なり。夫焦熱地獄にあらざして火車あり。畜生道にあらざ牛あり。昼ねぶりて夜ねぶる事あたはざるは、黒闇地獄の呵責なり。飽て飲、飢て食ことあたはざるは、餓鬼道の苦患なり。」(傍線筆者)(61)

ここで挙げられる地獄は『往生要集』で述べられる「八大地獄」と同一であり、遊女の日常は地獄にたとえられている。「高須阿曾比地獄之袿衣地獄変相図」(図 41)を見ると、そこには広大な地獄の光景が描かれている。この図柄は必ずしも先に挙げた「泉州堺高須名妓地獄」(図 31)において地獄太夫が纏っていた着物の図柄と一致している訳ではないが、閻魔大王、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、裁きを受ける罪人等、地獄絵の伝統的かつ典型的な表現が用いられている。むしろこの場合、画像が一致しない事の方がより重要で、それは本作における衣裳表現に基づいた地獄表象では、絵画的写実性としての細部造形以上に、より内容的な「意味」が先行している事を表し、つまりここに描写されているのは「図像としての地獄」ではなく「思想としての地獄」であって、写実的に固定された像ではなくあくまで人々に観想を促すための図が「その時折の」衣裳文様として形成されていると解される。また本作においてこれは単に奇抜な衣裳というのみならず、作品内部の「物語的展開」においてその意匠が選り取られていく筋書きそのものが、この「地獄模様の衣裳」の重要な意義を構成している点も無視し得ない。そこには即ち「纏われるべき文学構造」「纏われるべき言語」即ち「纏われるべき物語性」が可視化されていた。しかして彼女は「字

義通り」地獄を生き、また地獄を着、そして最期は無常を悟り、腐敗し、往生した事となる。腐敗と救済を結び付ける地獄太夫の図像は、まさに九相観念と地獄観念、救済観念の三つが集約的に表現された図像であった。地獄太夫の存在を通す事で、地獄表現は腐敗と救済という二つのベクトルを紐帯する図像となっている。

先にも論じた如く国芳の「地獄模様の衣裳」の発想の淵源にはほかにも複数のイメージ的典拠があったのであろう。しかし少なくとも国芳における地獄表現には『本朝酔菩提全伝』の地獄太夫と衣裳が一つの着想源として明確に存在し、かつここにおいて前節までに見た「衣裳と刺青を連関させる価値観」と、そこに「人物そのものの在り様を規定する力を認める価値観」を踏まえるならば、国芳が地獄太夫の衣裳を模倣しそれを自身の背面へと特権的に引用し続けた意味は軽視し難い。そこには地獄太夫を自身に重複させるべき人物像と捉え、対他的に演出しようという意識的な操作、また「地獄模様の衣裳」の持つ意味、即ち、九相観という伝統的ロジックを踏まえ「死を所与として生きる」という死生観や苛烈なまでの反俗的思想を衣裳により表現する趣向が存在したと推察される。国芳の「地獄模様の衣裳」には(地獄太夫がそうした様に)生きる事を倫理的実践と捉える特殊な死生観の主張が存在したと指摘出来る。無論、ここで纏われた死生観とは、刺青文化を支持する基本的世界観や、死の美意識化の構造に基づく「異装性」と別種のものでは在り得ない。

ちなみに、この芸術と現実の虚実的關係におけるイメージの受容と普及という文脈においては、歌舞伎舞台との関係からも若干の考察を加えておくべきかもしれない。しかし地獄太夫の登場する舞台イメージを国芳の作品として確認出来るものは少なく、1854年(嘉永七年)に市村座で公演された「絵本更科譚」はその意味で貴重である。本作は『本朝酔菩提全伝』に取材した演目と見られ、この舞台を写した国芳の作品(図 42)には「地獄模様の衣裳」に身を包む地獄太夫と一休が描かれている。地獄太夫の登場する演目として最も著名でイメージも多く確認出来るのは1865年(元治二年)中村座で初演された「鶴千歳曾我門松」がある。本作もまた『本朝酔菩提全伝』をもとにした演目とされ、一休和尚ほか地獄太夫、野晒悟助等、主要登場人物が出演する。初演当時の衣裳が「現実には」どの様なものであったかは現在では不明であるも、「鶴千歳曾我門松」の舞台を写したと見られる国周の作品(図 43)では、地獄模様の衣裳に身を包む地獄太夫の姿が描かれている。また演劇が基本的に視覚表現による情報伝達に重きを置く芸術である以上、当初から「地獄模様の衣裳」を用いた可能性も低いとはいえない。この舞台イメージを補足する意味でもう二点、先行する舞台と関係したイメージを検証する。まず広重の《東海道五十三対 関》(図 44)である

が、やはり一休和尚と地獄太夫が描かれ、地獄太夫の衣裳には地獄絵が用いられている。また三代豊国の《一休禅師宗純 地獄太夫染衣》(図 45)では演目は特定出来ないが、一休を中村福助、地獄太夫を中村富十郎が演じているとされ、舞台の一場面を写したものであろうか。しかしこの豊国の作は広重の《東海道五十三対 関》の構図をほぼ踏襲しており、してみれば考えられるのは、広重の《東海道五十三対 関》自体が既に何らかの舞台に影響されて描かれたか、もしくは広重の絵を取り入れた演目が実際に上演されていたかどちらかであろう。ここで重視したいのは一休が頭蓋骨を持って地獄太夫に見せる(国周の作では頭蓋骨が染められた旗)場面である。これはここで挙げた作品の全てに共通する要素で、一休の著名な逸話である正月鬮髑に基づくと考えられるが、《東海道五十三対 関》に見られる様な一休が地獄太夫に鬮髑を見せる場面は『一休関東咄』『堺鑑』『摂陽群談』『統一休咄』『本朝醉菩提全伝』いずれの史料にもない。してみれば、これらは舞台演目において一般化した演出、場面であったと推察される(62)。広重の作品に関していえば、一休からの連想で直接「関」の宿場には関係のない地獄太夫が登場している事も重要である。これは「地獄太夫に一休が鬮髑を見せる」イメージが、当時如何に定型化していたかを証拠立てる造形と述べる事が出来る(63)。国芳が地獄模様の衣裳を採用した当時、既にある程度の視覚情報としての地獄太夫像が広汎に普及していたと考えざるを得ない。以上の事から、国芳がこれらの舞台作品、歌舞伎(舞台)衣裳からも影響を受け、さらにその意味が広く民衆に受容されるという十分な確信をもとに「地獄模様の衣裳」を自身を表す標章として使用した可能性は高いといえる。

この様に、国芳の伝記等に記される俠氣的人物像と、これらの「背面肖像」群が形成したイメージに基づく世界構造とは、実相的には地獄太夫に象徴される「九相観」「九相詩」の文学、美学により育まれた文化性を背景とし活用したものであった。優れたファッションデザイナーにしてまた刺青のデザイナーでもあった国芳にとり「地獄模様の衣裳」は自らの作家像を市場、合理的に操作・調節するアイコンとして機能し、他の絵師との棲み分けに際し肝要なイメージ戦略を有利に展開するファクターの一つと位置付けられていたと想定される。この地獄太夫の図像が国芳により選択された理由とは、そこに九相観念が本質的に内包した「うつろい」や「空しさ」「みすぼらしさ」といった「無常」「不浄」の観念が現世否定的価値観へと直結し、それは刺青芸術の有す「死を背負う価値観」とその意思の外的顕示としての江戸的な「異装性」の美意識に親和性の高いイメージ、信念と享受せられたからであろう。この命を賭けた美意識の衣裳化(外的顕示)としての「異装性」と

は、刺青の美意識に明確に通じる概念であり、前述の如くそこには物語的筋書きや展開と密接に関係付けられた衣裳性、「文学構造のもとに成立する衣裳」「纏われる言語」という「形式」が存在した(64)。地獄太夫の凶像は特殊な良女像を示すものであり、それは男性に肉欲と女犯の罪の否定を促す教化的女性像であると同時に、現世的価値や世俗的体制の権威、悪法や法制度を否定する義侠的精神性の共感を紐帯するアイコンとして機能した。地獄太夫が日常的に身に着けたとされる非日常の衣裳(異装)即ち「死に装束」としての「地獄模様の衣裳」は、それが死を覚悟した意思の外的表明である点においては確かに「死ぬための衣裳」と解すべきであるが、しかし一方でこうした意味での「死に装束」とは(あるいは刺青においてさえも)本人が現実には死んでいない限りにおいてのみ意味と効力を有している。刺青は本人の死によって物理的に消滅し、また衣裳は現実に着用者が死亡したならば存在意義を喪失する(着用者の不在=着る事が出来ない)。「死に装束」や「死の装飾性」の本質とは実は、現実の死に到達するまでの確保された生の時間によってその意義が担保されるという、実に矛盾を孕んだ美意識とさえ述べる事が出来る。

戦国時代末期、長く続く戦乱の世を経過した人々は生の儚さを実存的に内面化し、かくした諦観にも似た意識において生存の確実さを確かめ、一方でその確認された生命を惜しまぬ精神態度を華やかな衣裳や異装性で表現した「かぶき者」達が登場する。近世的刺青としての「彫物」はこうした精神性を色濃く反映した江戸の町民文化や美的価値基準から生じ、それは刑罰として公権力から処せられる受動的差別「入墨」とは別個の自覚的意思に基づく選択的価値と捉えられた。そこには当時の武家社会に対する町民意識の自律という面が密接に連合しながら、英雄や神仏等の絵画表現に意思的に選択された美的実存、美的人間という「近世的な」生の様式を創出させた。九相観念に象徴される無常性と現世への不浄の意識は、この世の名誉や権力、肉体的喜びや快樂等の世俗的執着を超克した刹那的な美意識、倫理観に通じる精神性である。人は必ず死に永久不変でないという前提の引き受けこそは、存在の空虚さの中にある僅かばかりの生と、「いま」「現在」「瞬間」としてここ在るに過ぎぬ身体や意識、個人の価値を社会や文化の現在に点的に位置付ける。それは一度限りの生に悔いを残す事がない様に清潔に生きるという刹那的(エフェメラル)な心情、「流行(流動)性」に人間の本質を見る諧謔(諦観)に直結した、刺青芸術の価値観と同質の美意識である。そしてここで必ず指摘しておかねばならないのは、ここで見られる如き九相観、無常と不浄の精神性とそれにより紡がれる美とは、まさしく「腐敗」に象徴される「うつろいゆく脆弱な身体性」「人間存在の時間的流行(流体)の形式」を描くもので、「永

遠普遍の相」を志向する西洋的な「彫刻」概念や身体美意識に鋭く対立するイメージであった点にある(65)。それはトルソや近代彫刻における断片様式等の存在感とは全く別種の「不完全性」「残骸」の美であり、「永遠の相」としての身体の理想(美)を追究した「ヌード」芸術とは深刻に対立する「反近代的」「反西洋的」な身体、崩壊する身体の現実性(写実性)を「ありのまま」に表現したイメージである。永遠性に支持された力学的生命力を宿す西洋的身体美とはいわば、時間的荒廃や物理的欠損にも傷つく事なく抗し得る「人間(人体)」の称揚という理念の造形にあるが、かくした信仰に対し、人の死と身体の崩壊の不可避性という「儚さ」「ありのまま(現実)」の主張こそが、地獄太夫が「地獄模様の衣裳」において顕示し、また国芳が主導・生産・利用した、纏われるべき言語の実相にほかならなかった。そしてこれらの価値観とはまさに、刺青芸術がその虚実を依拠した「江戸的なるもの(江戸町民美意識)」の中心であり、こうした近世的価値に基づく精神を牽引した最大の力学は「死」であり「不浄(反俗的)」であり、何よりも「流行(無常)」の概念であったといえる。共に等しき「異装性」としての「死」によって裏打ちされたこの種の理想はしかし、後の明治の世においては、より明晰な反近代性の形式として「反社会的身体」という差別と排除の構造を担う政治的支点となっていくのである。

第四章 影(イメージ)を纏う身体 ―衣裳的身体、虚構的身体としての刺青

1. 明治期における日本的身体観の「近代性」と刺青

1. 滞日外国人から見た刺青の「肯定的」視線について

前章までに見た如く、人間的価値と美意識が連帯した江戸期の「彫物」はしかし、明治期に入ると「罪性」「烙印性」を帯びた身体として扱われる様になる。原則的に日本で刺青は1948年(昭和二十三年)まで法的に禁止されていた。刺青行為は江戸時代にも規制の対象ではあったが、禁令はほとんどが実効力を有さず、これらが具体的罰則を伴う影響力として人々の意識に及ぶのは明治政府の手によって進められた文明開化の時代以降である。1872年(明治五年)に出された違式誥違条例において刺青は禁止とされ、さらに1880年(明治十三年)布告の刑法でも刺青は禁止対象となった。これに続く1908年(明治四十一年)、内務省令第十六号として施行された警察犯処罰令で、刺青の取り締まりと罰則は強化、この状況は1948年(昭和二十三年)まで継続される。

日本における原則的な刺青禁止状況とは明治以降、外国人と日本との微妙な政治的な関係性や思惑によりコントロールされ、日本人に刺青を彫る事あるいは、刺青を彫られた日本人の身体が厳格な規制対象として処罰されながらも、外国人がそれを彫る事に対しては実は、同様の拘束力も罰則も発生しなかった。後述する如く、海外で日本の刺青及びその技術力の高さが次第に称揚される様になると、それに比例して横浜、神戸、長崎といった港湾都市を中心に、日本の彫師による施術を望む外国人は増加を遂げる。国内における刺青の法的整備を整えておきながら、日本人と外国人とを区別し異なる対応をしていた現実からは、その背景にどのような政府の姿勢が介在していたかを容易に推察する事が出来る。

ラザフォード・オールコックの『大君の都』は、幕末日本の様子を紹介した著名な記録であるが、日本の刺青も記述されており、著者は1859年(安政六年)から1863年(文久三年)の期間に見聞した日本刺青の印象を以下の如く記述している。

「わたしは、南洋の人間やニュージーランド土人のあいだにいたこともないし、チペワ・インディアン〔北アメリカのスペリオール湖地方に住むアメリカ土人〕にもお目にかかったこともないが、入念ないれずみにかけては、日本の男たちが身につけている標本以上のものを想像することは不可能だ。実際にかれらがいつもの服装(すなわち、できるかぎり幅のせまい一種の帯〔ふんどし〕)でいるのを見ると、からだの大部分や手足には、もっとも芸術的かつ入念に飾りたてたいれずみがほどこされている。あざやかな青色の竜・獅子・虎・男女の姿などがえがかれている」(傍線筆者)(1)

オールコックは日本刺青の芸術的形式を賞賛し(自分は未観察でありまた詳しくないと断りつつも)それがポリネシアやネイティブ・インディアンのものよりも精巧緻密としている。このオールコックの来日に先立つ一年前、エルギン卿使節団の一員として訪日したローレンス・オリファントも、その著『エルギン卿遣日使節録』において、日本刺青の印象を同様に以下の如く描写している。

「しかし中には、明らかにその肌に入墨をした華やかな模様を見せびらかす目的から、衣服を着飾ろうとしないものもあった。一人の男は、腰の背部に大きな蟹が、胸部にきれいな小屋が付いていた。両肩の間に躍りはねる真紅の魚を表すのが当世風らしい。真紅の入墨は見た目には実にいやらしい。まるで肌が、その望む模様に応じて、丹念にはぎとられたかのように見える。実によく入墨をしている男は身体中到るところが絵になっている。たとえ全体的な印象は気持ちのいいものではないにしても、まったく立派なものである。肌が裸のように見えず、全体が肌のように見えるからである。むしろ道化師の衣装のようである。二度と脱ぐことができないと思うと、ぞっとするに違いない。それにしても赤と緑の生涯脱げない衣服を身につけるために、犠牲者はどれほどの苦痛に耐えるのだろうか」(傍線筆者)(2)

オリファントはここでオールコック同様、絵画的なイメージを全身に彫る日本刺青に関して嫌悪感を表明すると同時に賞賛してもいるが、重視すべきは、それがオールコックにおいては南洋の人間やニュージーランド土人という、彼等の価値観でいう「未開」「非文明」社会からの流れにおいて記述されている点で、さらに両者にあってはそれが、あくまでも衣服と裸体の関係から語られる共通性を有していた事、またオリファントにおいてはそ

れが「道化師の衣装」というアウトサイダー(反社会)性、そして「二度と脱ぐことができない」という不可逆性や、「犠牲者」「苦痛」等のネガティブな印象から認識されている点である(3)。オールコックやオリファントの記述において、ここで刺青を入れていたのは男性であるのが了解されるが、その人物の職業等、社会的属性については明らかでない。火消しや鳶職、駕籠かきといった労働者に刺青は広く受容された文化であったとして、そうした職業従事者が外国人滞在客の目に触れる機会が頻繁にあったとは想定しづらく、当時既に移動手段としても駕籠は人力車へと移行していたであろうから、幕末・明治期において外国人が実見した刺青の多くは、彼らが移動手段として用いた馬丁や人力車夫といった人々のものであったと考察される(4)。1866年(慶応二年)から1867年(慶応三年)にかけて日本に滞在したリチャード・マウントネイ・ジェフソンは、後にその経験をエドワード・エルムハーストとの共著という形で『日本における我らの生活』(1869年)として出版し、同著にも全身に刺青をした別当の図版が掲載されているが(図46)、衣類を脱ぎ、刺青された身体を露にしたその様子は、外国人の眼差しのもと、かくの如き記述を受けている。

「夏には、彼らは着物をまったく脱ぎ捨てる。着物というものはもともと非実用的な社会が強制するものである。しかし、着物を着ていないという点はあまり目立たない。というのは、着物はぴったりと合った肉の上着で置き換わっているからである。肉製の上着というのは、最もすばらしい模様の刺青のことである。掲載の絵は我々が何を言おうとしているのかをよく示している。暑い気候の下では、刺青の方がわれわれが着ている衣類よりも涼しくかつ適切な衣類であろう。その是非については読者の判断におまかせする。我々の着ている衣類というものは、実は文明の非道さの下で習慣として採用したものである」(傍線筆者)(5)

ここでもやはり刺青は着物と身体、着衣と裸体との関係に把握され、そして刺青は肉製の上着として、状況が許すならばそちらの方が適切な衣類であるという見解が示されている。また、これらが「われわれが着ている衣類」との対比において、文明の非道さ(非合理性)のもとで習慣と化したそれとは別種の価値を有す身体・風俗の在り様と記述されている点も注目に値する。いずれにせよこれら外国人の記述は、基本的に序章、一章に見たベルツ論考の前提となる見解と一致しており、これら外国人の日本刺青に対する所感と経験の蓄積が、より学術的な観察と客観的整理に基づき表明されたのが、ベルツによる先の論文

と看做す事が出来る。開国以来、日本の刺青の美麗さや技術体系の高度さを称揚した評判は、当時来日した外国人旅行者や船員等を介し欧米へと伝えられ、また日本を題材とした旅行記や滞在記録等には、同様に日本の刺青を好意的に記すものも実にしばしば存在する(6)。刺青は現地で手軽に施す事の可能な土産としての側面を有し、次項論ずる如く、明治期、西欧の要人が日本で刺青を彫り帰国した記録は広範に残されている。第一章引用したバードが嫌悪を示した港湾関係の労働者ほか車夫や別当等、外国人が移動に利用した交通関係者の刺青は、彼等の好奇心や刺青への欲求を刺激する要因の一つともなった事であろう(7)。この車夫や都市労働者による刺青風俗の状況もまた、ベルツがその論考で正確に指摘している要点の一つであり、してみればベルツによる聞き取り調査の価値は、現今まで想定されていた以上に、当時の世相や政策による社会変化の実像を反映した記録という意味で、深刻な意義を有す言説として際立って来る。安田徳太郎により提示された、近代日本の刺青を観察したベルツ論考とそれを巡る政治的な背景について、その是非を論ずる事が本論の主旨ではないが、少なくともベルツの唱えた「刺青＝衣裳説」はそれを支持させるにたる実際の社会状況と、日本刺青の文化史的形成、美的印象における妥当性を採録・主張した貴重な見解として、ここに改めて再評価すべき論説であると理解される(8)。

2. 文明化の「逆説」 一英国、西洋における刺青流行

以上の如く、現実の外国人達の胸中には、明治政府が想定した一面的な「刺青＝野蛮」という基準のみでは説明し切れぬ複雑な感情が存在し、そこには好悪入り混じった判断の振れ幅が混在した実情が垣間見られる。この「複雑さ」をそのまま反映するかの如く、植民地思想と密接に結び付いた人類学的知見のもと、刺青を野蛮な身体として、未開未明の表徴ともする西洋的視線が往時、強力に存在していた状況に同時代的に併存しながら、その頃イギリスを中心とした王室や欧米の上流社会では、奇妙にも刺青、しかも日本の技術体系を大きな着想源とした刺青芸術が大流行した。それは18世紀後半、ジェームズ・クックが太平洋諸国の航海に際し見聞したイレズミを英国へと紹介した事に端を発したイレズミ流行の延長に顕在し、まずは下層階級の水夫や船員といった船舶関係者、次いで軍人や王室、上流階層にまで、いわば「ファッションとしての刺青」が流行する事となる。この流行は日本の明治時代にあたる期間、やむ事なく支持・享受された(9)。

王室関係者をも含む上流階級での日本刺青流行の発端となったのは、当時の英国皇太

子・エドワード七世が来日時に刺青を入れた事で、この流行は英国に限定されずアメリカ、ヨーロッパ諸国の各王室や上層社会へと波及する(10)。1841年(天保十二年)11月9日、ヴィクトリア女王とアルバート公の長男として生まれたエドワード七世は、英国の刺青文化普及に重要な役割を果たした人物であり、風儀道徳を重んじる母・ヴィクトリア女王とは異なり放蕩奢侈を好んだ人物とされ、明治天皇に英国の最高勲章「ガーター勲章」を捧呈した人物でもある。日本の刺青は鎖国という閉鎖的社会状況の中で独自の発展を遂げた文化であるが、開国と共に、表現形式の高度さが船員や旅客によって世界中に伝わると、同時にその技術や図柄も伝播し、欧米の刺青や刺青師に多大な影響を与えた。英国における専門的職業人としての刺青師が現れるのもこの時期(明治初期)である。

こうした西洋人による刺青と、日本の刺青受容の背景には、19世紀半ばから20世紀初頭、万国博覧会等を中心に強い影響力をもった欧米におけるジャポニスム、オリエンタリズムの流行が指摘されており、事実、浮世絵や大和絵の主題ほか、日本的モチーフに基づき造形された刺青には欧米人にとり、本国へと持ち帰れるエキゾチックなお土産品としての性質が存在していたのであろう(11)。ここには純粋な芸術的評価のみがあった訳では無論なく、当時の植民地主義的な歴史観における文明国の道徳規範から見た野蛮な習俗とは一面、自然や自由をも含意する記号と認識され、文明、近代的システムに対する対抗価値としての機能を有した事、また身体の広域な面積に精緻かつ豪華な多色彫りを施す日本の刺青は性質上、施術に多くの時間と資金を必要条件としたため、その被施術者の社会階級の高さ、閑暇と経済力を誇示するステータスとしても機能したとされる(12)。

2019年(平成三十一年)3月30日、東京・TKP西新宿カンファレンスセンター3Bホールにて開催された国際シンポジウム「イレズミ・タトゥーと多文化共生 —『温泉タトゥー問題』への取り組みを知る—」においては、英国のタトゥー研究者であるマツ・ロダー(Matt Lodder)による講演「Japanese tattooing in the contexts of japonisme in late 19th century Britain(邦題「19世紀後半英国ジャポニスムの文脈にみる日本のイレズミ(Japanese Tattoo)」)」が発表され、それは明治維新後の日本の刺青が西欧諸国のタトゥーに及ぼした影響を、当時の社会状況としてあったジャポニスムの文脈から読み解く事を提言するものであった。装飾・工芸品や日本の美術品から、日本趣味や美意識の多様な受容が西欧における全文化的状況として生じていた時代に、そうした広汎な文化現象の一部に「タトゥー／イレズミ」をも理解すべきという発表者の主張は傾聴に値するものであり(13)、ロダーはバジル・ホール・チェンバレンとW.B.メーソンによって1891年(明治二十四年)に出版

された「A Handbook for Travellers in Japan」の第三版に掲載された高級日本物品の代表的輸出業社・アーサー&ボンド商会の広告(図 47)を紹介し、そこには「金蒔絵」「象牙細工」「刺繍」「七宝焼き」「磁器」といった工芸品のほか、日本の高品質な物品紹介が並ぶと同時に、リスト下部に同商会の顧客レビューとして「彫千代」なる彫師の刺青技術の高度さが評価され、その彫師はアーサー&ボンド商会に所属していた事が記述されているとする(14)。

横浜の水町通りや、海岸通り 12 番地に存在したこの日本美術品店には、刺青を施術するスタジオが併設され、英語ガイドブックである上述の『日本旅行案内』は当時著名な旅行手引き書であり、訪日する外国人旅行者の大半が参照したであろう事から、この広告もまた大きな効果をもたらしたと推察される。装飾工芸や美術品をはじめとした高級な品々を西洋人、主に旅客や駐在員に販売したアーサー&ボンド商会は、1889 年(明治二十二年)に横浜に開業され、英国にも店舗を有した。1868 年(明治元年)の維新以後、西欧諸国では日本美術や工芸品への関心が急速に高まり、ヴィクトリア朝における日本趣味、ジャポニスムの流行は熱狂的で、こうした商会の存在意義は、現地で品物を見定め、上質な品を本国へと安定供給する事にあつたが、1893 年(明治二十七年)頃には既に、外国の日本物品の需要に応えるべく工業化、量産体制が整えられつつあつた日本において、かつての江戸の職工技術に支えられた伝統的品質の維持は困難となっており、様々な面で職人技術の衰退が憂慮される状況にあつた。この広告でアーサー&ボンド商会は、自店舗は真正な日本美術品を取り扱っていると強調しつつも、そうした品質低下の状況において「本物」とすべき水準の品物を本国に供給する事の困難もまた示されており、ロダーはかくの如き状況下、明治政府がそれを「近代化に反する技術」として法的に規制した事がかえって、刺青にこそ「古い日本の職人技術と精神」が保存される結果を促し、外国人にとってはより強い魅力をアピールしたと指摘する(15)。当時の西洋の貴人や資本家にとり自身の身体に日本の刺青を入れる事は、「趣味人さ」「国際人としての価値」「富の証明」として機能し、針と墨で長い時間と高い費用を投じ身体の広範囲に繊細な絵柄を彫り入れる日本の刺青は、世紀末に西欧で発明された電気式タトゥー・マシンにより彫り入れられる施術方法とは異なり、その原始的ともいえる技術自体が、自身(被施術者)が「真正な」東洋趣味を享受し得る地位と特権を有す証明として機能した。英国をはじめとした西欧上流階級と海軍・海事、貿易流通、日本は当時の世界情勢としての国際交流、東西文化の混淆という状況に密接に接続されていた。経済的余裕のある西洋の上層階級の人々は世界旅行の途上、開国した明治

の日本(極東の国でありジャポニズムの供給源)に訪れる事を重要なポイントと認識し、そうしたオリエンタリズムにおいても、芸術的に発達し精巧な日本の刺青は、特別な象徴性を担う商品価値を有していたのである(16)。

この西欧王族をも巻き込んだ刺青流行は 1890 年代には「熱狂」というべき状況となり、90 年代半ばには本国で悪疫や猛威とも表現される状況を生み出し、後半にかけ最盛期を迎えた(17)。こうした流行に男女の区別はなく、特に当時英国の大物政治家ランドルフ・チャーチルの夫人であったジェニー・チャーチルは本論でも重要な存在である(18)。ジェニーは「刺青を入れた貴婦人」として当代の指導者的階級にいる女性の代表と看做し得るが、ジェニーは 1894 年(明治二十七年)の 6 月から約半年間の世界一周旅行の際に日本にも立ち寄り、この時は病身の夫の介護という立場が強かったためか刺青は入れなかった。しかしジェニーはその滞日期間に宮中を訪問した折、淑女らしからぬ服装に伊藤博文が遺憾の意を示す等、当時の保守的価値観からは一線を画する自由主義的雰囲気を持っていた事は確かである(19)。このジェニー・チャーチルが刺青を彫った要因には、やはり先述のエドワード七世の存在が大きかったと考察され、小山騰はそれが社交界で皇太子の興味を引く格好の装飾であり、刺青が共感の支点となる事で「次の社交の機会(パーティ等)にも招待される確率が高まったのであろう」と、刺青が時の流行を牽引したエドワード七世の趣味に合致した社交場のドレスコードとして機能した側面を指摘している(20)。このエピソードの内容と併せ興味深いのは、ジェニーは 1894 年(明治二十七年)の訪日時、日本の高島屋や野沢屋といった有名和服店で大量の着物を購入していた事で、夫ランドルフ亡き後は皇太子(後のエドワード七世)と「極めて親密な関係」をしばしば結び、その際には着脱の容易な日本の着物が用いられたとされる点である。この風聞は無論、当時の保守的道德観から見た際に、それに準ずる規範的心情に寄り添うものでない事は明らかであるが、重要な事はエドワード七世との多分に遊蕩な性質を含むこうしたスキャンダラスの文脈において、ジェニーの奔放かつ自由主義的な行動は共に、刺青や着物受容に象徴されるジャポニズムと同質の価値、世界観(嗜好性)のもとに認識、把握されている点である。米国人女性として英国貴族のランドルフ・チャーチルに 1874 年(明治七年)に嫁いだジェニーは、当時の傾向であった英国の没落貴族と米国資産家の子女が婚姻するケースの先蹤をなす存在といえ、また彼女は夫の死後も二度婚姻を結んでいる(その二回ともが二十歳以上年下であった)。こうしたジェニーの品行がヴィクトリア朝当時の伝統的価値基準から「貞淑」「規範的」と判断されたと想定するのは困難であり、ここで、古典的道德規範から逸脱する新

時代の気風は同時に、新たな風俗としてのジャポニスムとも連帯する形で認識され、刺青も、また日本の着物もまさに、それが指示する新しい時代の精神様式や行動原理を象徴する(旧時代から疎隔されるどころの)「他者性」のアイコンとして同一文脈のもと嗜好(志向)されているといえる。忘れられてはならないのはこの頃、英国やヨーロッパにはジャポニスム流行により膨大な数の日本の着物が流入していた点で、その現象の内実には単に珍品の収集といった意味を超えた服飾デザインや機能、美意識の構造的受容が生じており、そこには(西洋の)服飾・服制改革に直結する伝統的道德規範からの解放という文化史上の意義が存在したと考証される(21)。近代、身体次元における道德観や世界観の変更・調節の動向において、日本の着物は重要な力学的基準として機能し、ここには先述した文化的「野蛮性(他者性)」を逆に「自由」や「解放」といったポジティブな価値として受容・解釈する、往時西洋の閉塞した社会状況が存在しているといえる。

3. 西欧ジャポニスム期における近代服飾改革と着物受容

1859年(安政六年)、最初の開港地として選ばれた横浜は、以後日本の東西交流、海上貿易の拠点となり、多くの外国船が来航、外国人居留地が設置された。建築、鉄道、通信手段、また洋食や洋服といった西洋文化が流入すると共に、日本からは生糸や茶といった特産品、既に工芸品として海外でも高い評価を受けていた漆器や陶磁器等が輸出された。西洋人にとり異国的な印象、東洋趣味を刺激する意匠と高度な職人技術によって制作されたそれらの物品は人気を博し、時の政府は殖産興業政策のもと輸出業を推進した。このため当時の横浜には大小様々の輸出業者が立ち並び、各国との交易が盛んに執り行われ、特に明治前期には漆器、七宝焼、銀細工等を取り扱う職人や商家も集まった事から、輸出工芸の生産と流通体制はこれに準じ、近代輸出業の概念と共に育てられていった。日本の技術はやがて海外の客層に向け、外国人に好まれる様な家具や調度、装身具等も生み出していくが、中でも当時、西洋人向けのガイドブックでも紹介された絹物商・椎野正兵衛らが生産した羽二重のキルティングを用いたバスルススタイルの室内着は高い人気を獲得した(図48)(22)。椎野正兵衛は1873年(明治六年)のウィーン万博の際に政府による西洋市場、技術調査を踏まえた実地見聞に随行した人物の一人であり、こうした室内着制作の背景にはその際に得られた知見の多くが反映されていた(23)。横浜を中心に輸出品として制作されたこれらの室内着は海外へと流通し、ロンドンのリバティ商会の通販カタログには日本

製のドレッシング・ガウンが 1881 年(明治十四年)から 1920 年(大正九年)まで確認され、取り分け 1890 年代に最も大きく掲載された。特に 1900 年(明治三十三年)以降はドレッシング・ガウンにかわって着物に類似した新しい室内着としての「キモノ」が扱われるに様になり、この年代的変遷は英国における(日本)刺青の流行、受容年代とも重なり、隆盛の推移もほぼ同様の時代性を共有していた事が確認される(24)。これら輸出用の工芸品はそれぞれの商社が海外から受注し、各職人へと発注してまとめて輸出される場合が多く、基本的に海外向けの製品は日本の伝統的技術やデザインに基づきつつも西洋人の趣味に合うよう調節が加えられ、そこには政府の貿易戦略が存在していた。

長きにわたる鎖国体制を布いていた日本の独特の文化は、開国後そのままに国際社会と西洋近代文明に開かれる事となり、前述の如く、明治政府は一日も早い近代国家体制の実現と、西洋列強との対等な国交関係の構築を最重要課題としていた。思想、生活、あらゆる文化の領域で脱亜入欧が志向され、分けても衣服における西洋化は日本人の文明化(=西洋化)即ち新時代における「日本国民の姿」を示す上で重要な問題と看做され、こうした背景から 1871 年(明治四年)には散髪脱刀随意令が布告、次いで公の「制服」として官吏、警官、学生の洋装化が進行された。これは 1872 年(明治五年)に天皇の礼服が洋装の軍服として定められた事と一致した動向であり、近代国家のあるべき姿と、その象徴的身体としての天皇の洋装化は日本国民(特に男性)の洋装化に強い影響を与える事となる(25)。日本の西洋化(=文明化)の度合いを内外に示し、不平等条約の改正を促すための上流階級の社交場を意図し 1883 年(明治十六年)に建設された鹿鳴館も、かくの如き情勢の一部であった。

一方これに反し、西洋では日本の近世的技術や美意識に支持される文化の受容が、単に芸術・工芸の領域に留まらず全文化へと及び、その影響は服飾にも積極的に取り入れられた。特に意匠面では日本的文様としての菊や桜、菖蒲や竹といった植物モチーフ、小さな鳥、魚、虫等が、日本的情緒を有す主題として愛好される。これらは服飾でも同様にドレスのテキスタイルへと採用され、着物をほどこきバックスルスタイルのドレスへと再縫製するのみならず、ドレス生地として日本的意匠を施した素材が採用されていった(26)。やがて当時、絹地の一大生産地であったフランスのリヨンで、日本の染色や工芸、浮世絵に関する研究が進められると、徐々に日本の生地を模倣した「日本風」の布地も生産される様になり、こうした動向は 1880 年代には既に見られ、日本の動植物や自然、色彩面での受容があると指摘される(27)。美術史においてジャポニスムは、浮世絵が印象派や前衛芸術家に与えた影響と、その後のモダニズムへと続く展開として一般に論点とされるが、工芸・

服飾においても新たな構成原理として取り入れられ、分けても川上貞奴による 1900 年(明治三十三年)のパリ公演は、日本の着物の美を西洋人に強く印象付けたと考察される(28)。貞奴が示した着物特有のゆるみと、それが舞踊の激しい動きの中で生じさせる「運動性の中に抽象化された身体的美」は、当時の西洋観衆にとり魅力的かつ新しい価値と認識され、これを契機として「キモノ・サダヤッコ」なる室内着が流行し、着物はより異国趣味を刺激するモチーフとして受容される事となる(29)。ファッションの世界に革命を起こしたポール・ポワレが 1906 年(明治三十九年)に制作した「キモノ・コート」は、コルセットによって身体を彫刻的「均整」へと整形するそれまでの西洋衣服に対し、コルセットを放棄し、直線に裁断した布地の「ゆるやかさ」で身体を包む着物の着想が取り入れられ、肩を支点に流れるドレープの美が重視された(30)。コルセットからの解放というテーゼは近代社会における女性の役割の変化、時代的变化と連動し、着物は機能・構成面でも新しいアイデア、世界観を提供したといえる。着物の構造や布地の印象、効果、裁断法等に影響を受けたマドレーヌ・ヴィオネは、直線的で平面的なデザインを研究し、和服と洋服の融合的な文法を有す長方形・筒形のシルエットを提案した(31)。身体を円柱形の自然なシルエットで包む衣服の展開は、男性服の要素を取り入れた新たな女性服に挑んでいたココ・シャネルといった同時代のデザイナーとも連絡する形で、貞淑や道徳といった規範性を身体に矯正する事をも含意したコルセットから女性の身体と精神を解放し、着物は日本的美意識と共に西洋の近代衣裳文化の本質に組み込まれていったと考察される(32)。

ファッションにおける日本美の受容において、特に絵画と着物は平面性という共通点を有し、身体を拘束しない軽やかな構成文体、衣裳構造により生じる「ゆるやかな着こなし」とそれ故の「だらしなさ」「着崩し」にも通ずるエロティシズムは、当時の(ヴィクトリア朝的な)道徳規範と対照的な美である。必然そこには、身体拘束からの解放に隠喩された自由、新時代、「新しい女性」といったイデオロギーに不可分に潜在せざるを得ない、悪徳や淫蕩、退廃といった非倫理的内容も含まれていた。これは現実の着物のみならず、浮世絵に描写される女性達の(衣裳)表現にも通底する概念であり、運動性や様態を着物の捌きに抽象化する手法において、身体は動的な装飾性や触知的感覚を刺激する色彩美にほとんどの場合解消されてしまっている。またこの文脈において興味深いのは、布地を面的な「画面」と見立て絵画的な図柄を構成する着物の造形感覚は、衣服を彫刻的立体性において把握・縫製していた西洋の服飾理論にはジャポニスム以前、存在しなかったという点である。この構成意識には実物の着物に対する研究のほか、着物デザインの見本帳とすべき雛形本

からの影響が指摘されている(33)。平面的でアシンメトリー(左右非対称)な「ゆるやかな衣服」という発想は、身体之美を「比例」「調和」「均整」により把握し、あたかも数学的に「設計」「建築」するかの如く造形して来た西洋の主流的価値観から見て驚くべき態度であり、それは第二章、まさしく「彫刻」と「人形」という比較において論ぜられた、西洋と日本の身体観の差異の、原則事項の改訂ともいい得る文化交流であったと思考される。

4. 刺青 一うつろいゆく相としての身体

本節一項、日本の刺青が西洋人には「肌に密着した衣服」と感受された事は先述したが、東西近代における服飾改革の事情及び、身体性の和洋対比の文脈に即しこの「日本刺青に対する衣裳的印象」を見る時、その身体性は改めてどのような美的形成の差異として把握、認識、また受容されていたと理解すべきであろうか。当時刺青を入れた王室関係者、英国貴族として有名な人物で、海軍大将をも務めたチャールズ・ベレスフォードは先掲のエドワード七世とも関係が深く、アルフレッド王子(ヴィクトリア女王の次男)が日本で刺青を入れる直接的な要因をもたらした人物とされる(34)。ベレスフォードは生涯で二度訪日し、一度目は1869年(明治二年)にアルフレッド王子配下として、二度目は1899年(明治三十二年)に英国商工会議所連合代表として、明治天皇には二度謁見している(35)。ベレスフォードは1869年の来日の際に刺青を彫っており、その印象を以下の如く書き記している。

「東京には一週間ばかり滞在しただけなので、思い出すことができるのはわずかである。自分は日本の刺青師によって刺青を彫った。日本の政府の役人や貴族たちは、そのことに大変驚いていた。というのは、日本では平民を除いてはだれも刺青を入れないからである。日本の刺青師は意図した刺青の設計にしたがって、中心となる主題の周りの肌に刺青を入れながら、暗いバックグラウンドにどのような白いものを入れるのかを考慮するのである。一方、英国の刺青師は自然の肌をバックグラウンドとして使い、白い肌にどのような暗色のものを入れるのかを考慮するのである。自分の体には両方の方法による刺青が美しく彫られている」(傍線筆者)(36)

この身体の立体性に対し絵画的モチーフを配す日本刺青の特徴と、衣裳を皮膚に移すが如き発想により造形される「ぼかし(=衣裳的身体)」の技法的関係については先述した

が、ここでベレスフォードは東西の刺青の視覚的差異を正確に認識しており、その認識上の差異は素地の「黒」と「白」にあると明言している(37)。身体の表面に衣裳性を移し、存在感を減退させつつも異質な装飾性を纏うものに変容させる日本刺青の「ぼかし」の手法とは対照的に、西洋の刺青は身体の存在感はそのまま、場合によってはそれを強調するために各部に模様を散在される形式をとっていた。こうした差異には単純な意味での技法的発展の方向性や技術力の相違とのみ解決する事の出来ない、西洋と日本の基本的な身体美意識の距離の在り様が確認される。第二章、西洋と日本の身体美意識の差異は彫刻と人形という美的形式の比較により抽出される事を見たが、本項ではそれを、刺青を中心とした近代衣裳文化における身体観の差異として整理する事を試みたい。

彫刻と人形とはどちらも「人の形」を中心主題とする点で同じ地平を有している。和辻哲郎は「文楽座の人形芝居」(1935年)において、それを「人形使用的形成」と「彫刻的な形成」として対比し、首と手と足を除き、衣裳から成立する人形芝居の人形の身体性は衣裳及びそれを操る人形使いの運動性により形成され、確固とした量塊(性)は存在しないとする(38)。文楽人形の中でも特に、女の人形は足さえ存在せぬのが通例で、前述の如く谷崎潤一郎は自身の母親の記憶を想起しつつ「私は母の顔と手の外、足だけはぼんやり覚えているが、胴体については記憶がない。それで思い起すのは、あの中宮寺の観世音の胴体であるが、あれこそ昔の日本の女の典型的な裸体像ではないのか」とし、衣裳を纏うためだけに存在する「人形の心棒」の様な身体・胴体の在り様をまとめ、「闇の中に住む彼女たちにとって、ほのじろい顔一つあれば、胴体は必要がなかった」と考察している(39)。第二章三節に論じた通り、西洋の古典的彫刻理論で最も重視された身体の量塊的現前性が、胴体崇拝としてのトルソに結実するとすれば、ここで述べられている日本の身体性とは明確にアンチ・トルソの思想として志向されている(40)。文中その具体例として引かれる「中宮寺の観世音」は西洋の「彫刻(性)」に対し「人形的なもの」として語られ、この谷崎における身体観の把握は一章論じたC・H・シュトラッツら外国人観察者の見解にも共通した性質と解される。シュトラッツは日本人が裸体や胴体(身体)を直視せず顔や姿(様態)のみを眼差しているというアンチ・トルソの文化性を西洋人の立場から指摘したが、「顔」や「表情」また「仕草」「動き」をも含む「姿(様態)」は、いずれもが流れゆく時間性と運動性の変化の中に一瞬「存在したかの如くに見える」もので、そうしたエフェメラルな性質をこそ重要とする日本的身体観からそれらを減算した場合、残るものは何もない。これに対し西洋的身体観(「彫刻」)においては「量塊」と「比例」により完成された胴体(身体)さえ

残ればよく、むしろ多くの場合「運動性」の表現に関係する身体の末節(手足)や、身体の量塊性の表現には直接的に寄与しない「顔(表情)」は不要と想定された。日本の文化を「人形の文化」とした場合、日本の身体芸術は「反彫刻的」方向性を有しているといえる(41)。

西洋彫刻の二大原理の一つとしての「比例」とは、部分と全体との幾何学的関係性を重視する構築感覚の事で、黄金分割や、古代建築家・ヴィトルヴィウスの挙げた正方形人間(Homo quadratus)等が端的な事例である。この理念は後、西洋美術の流脈に甚大な位置を占めるアルベルティやダ・ヴィンチ等に影響を与えた。こうした古代的比例の思想によりデザインされた理想的身体はしかし歴史上、必ずしも完全な形態で現前した訳ではなく、時間や破壊により断片化し、身体構造の中でも脆弱な頭部、腕部、脚部はしばしば欠損した状態で衆目にさらされた。とはいえ、これらは不完全な形態であるにも関わらず決して不完全なものとして扱われた訳ではなく、むしろ自律的価値を有す形態として称揚されて来た。トルソは比例と等しく西洋で重視される「量塊」の思想の完全性がより強められた形態と認識され《ベルヴェデーレのトルソ》(図 11)や《サモトラケのニケ》(図 12)が西洋美術史において優れて「完成された理想」とされるのも、それが大きな理由の一つである。ここで重要なのは、このトルソから欠落した部分こそがまさしく、谷崎においては記憶として残された部分であったという点にあらう。トルソに完成された「永遠の相」としての胴体部は谷崎にとっては衣裳に代替されてしまい、逆に彫刻においては時間作用で簡単に消滅してしまう(あるいは消滅してしまったとしても差し支えない)「顔」「腕」「脚」こそが、谷崎には唯一記憶に残る部位として重視されている。時間という問題から思考するならば「永遠の相」としてそもそも固定される事がないのがここでまさに除外されているものの要件であり、流れゆく時の中でのみ存在し、本質としては何一つ固定される事のないところにこそその意味は存在する。谷川渥はこれらの文脈を踏まえ、我国における人形と彫刻の比較及びその理想的身体性を仮に「状態／存在」「偶有性／永遠性」と整理しているが、この対比は実に、東西身体観念の比較要点となり得ている(42)。この要点とはまさしく「量塊性」と「衣裳性」の差異であると同時に、またその存在を流れゆく時間や関係性の中でのみ配置する人間観、世界観をも反映していると述べるべきかもしれない。人形と彫刻、衣裳性と量塊性、運動性と不動性との対比とは、それが「うつろいゆく相」のもとで身体(人間)を把握しているか、あるいは「固定した相(永遠の相)」として捉えられているかの相違であり、この不動性は例えば、「永遠性」への信仰と呼び換える事も出来る。

郡司正勝は、日本人は古来「からだ」の事を「空(だ)」と認識し、その存在を「希薄な

もの」「うつろいゆく相のもの」として把握して来た史的文脈を説明している(43)。一章論じた高村光太郎が「茶碗のかけら」「根付」の如き細部、部分、断片にさえ喩えた「日本人そのまま」の身体とは実に、この様な伝統的身体観念のネガティブな表出にほかならず、いわば日本の近代芸術家が抱えた裸体表現の困難さとは、身体を美的対象と造形する感覚も比例や量塊といった理念をも有さぬ我国に、西洋の造形的理想や技法を性急かつ強引に移入しようとした点にあったといえる。美術史のみならず多領域から考証される如く、日本には長く身体を特別に重視したり主題として重んじる感覚はなかった。刺青が日本の芸術でも際立った異質性を有すのは、まさにそれが身体を媒体とし、身体そのものを美的対象に成立させようという意識が認められる点にある。ベルツ論文に見た如く、衣服の代替として通常、衣服に隠れるべき部分に施された日本の刺青はこうした身体観念の延長に形成されたもので、ベレスフォードはその差異を明確に西洋と日本の差異と把握していた。それは西洋における美的理想としての裸体の理想的現前性(彫刻性)に対する衣裳(絵画)的身体といえる。前項、着物に象徴される日本的身体性と構造理念が西洋近代の服飾改革に与えた影響と意味は先述したが、身体の現前性を理想形へと矯正・建造するコルセットには、身体を整形する用具という以上に「貞淑」「道徳」「規範」といった倫理意識、「言語」が密接に結び付いていた。コルセットは「ありのまま」の身体(自然)を彫刻・開発する用具であり、「衣服のゆるみは心のゆるみ」として墮落の徴候と考えられた。この様に思考するならば、着物とはジャポニズムを象徴するアイコンであると同時に、服飾理念に隠喩された自由主義的気風、新時代の身体・精神のモードを先取りする「字義通り」の雛形としても機能していたと思考される。ここにはその現象の本質において男女の区別はなく、好悪、善悪、様々な立場や感情から見た両義的評価が存在し、例えば当時、アルフレッド・ミュラーにより描かれた《サダ・ヤッコ》(図 49)の表現等に顕著に確認される如く、着物の流行に決定的役割を果たした貞奴は単に異国趣味的な表象をされるのみならず、明暗効果を採用した宿命の女的造形をされている点は無視し難い。そもそもビアズレーによる『サロメ』挿絵(図 50)の如きゆったりとした衣服に身を包む「宿命の女」の身体イメージとは、明確にこうした「ゆるみのある」衣服を纏った「エキゾチックな悪女」として造形され、当時、ヴィクトリア朝時代に至るまで西洋の主流的かつ保守的階層に支持されて来た道徳シンボリズムを有す「良女(伝統と権力に従順な女性)の形」や規範的コード(制度)を可視化した服制を脱構築するエキゾティシズムの流入というコンテクストにおいて、この人格(身体)造形は把握されるべきである。西洋近代に流行した着物も刺青も等しく、文明外部

にある他者の記号(野蛮性)として消費され、そこでなされた他者性の肯定的解釈とはつまり、19世紀までの西洋衣服や人間(身体)の在り様に対し、日本の前近代的な価値観(過去性)に基づく身体観念、人間の相が逆説的に、それらの閉塞した社会状況を乗り越える可能性を有した「新しい(他者の)身体」と読解されたモダニズムの一動向であったと思考される(44)。

2. 近代日本における「刺青イメージ」の生産と消費 —谷崎潤一郎『刺青』に表現された「宿命の女像」と 「江戸的なるもの」

1. 「刺青を背負う女性像」の象徴性

以上、着物及び刺青と、それを支持する日本的衣裳性にに基づく身体美意識が、東西交流と近代植民地思想、ジャポニスムの文脈において「どの様な意味」で肯定的に感受・把握されていたのかを見たが、しかし日本ではまさにその同じ文化的野蛮性(他者性)こそが、克服されるべき後進性、反近代的身体と意識されて来た。それは公共空間における裸体規制法案による江戸的身体と近世風俗の排除、服飾における洋装化(西洋化)、芸術におけるヌード受容と連動した国策の方向に明確に並行し、近代国家における「江戸的なるもの」の克服を目指す動向と一致している。そうした時代的価値観や状況の変化の中、しかし近代、一方で文学や絵画といった領域では「刺青を背負う女性像」というシンボリックな身体イメージが現れた。1910年(明治四十三年)第二次『新思潮』第三号掲載の谷崎潤一郎の『刺青』を嚆矢とし「女性の刺青」を作品構成や世界観の原理に設計した作品が、退廃的とししばしば批判にさらされつつも、文芸世界に確たる存在感を示す。先行研究においてこうした作風や刺青の女性という像は、西洋世紀末芸術との関係や耽美主義、懐古的江戸趣味という当時の社会状況への反動文学の一典型と思考されて来た(45)。大貫菜穂は近代の作家達が江戸に最盛を誇った刺青(彫物)を利用する形で退廃的かつ耽美的な女性像を表現した理由を、当時の社会における刺青観の調査・考証から検証し、刺青が明治以降の日本

の近代化の過程で法的規制を受けていった事情との関連、またそれが当時の新聞や大衆メディアにおいて「近代」「文明」に対置される「野蛮」「未開」という価値を付与されていた事、さらにこうした状況における文明的価値観に反するかの如く、英国を中心とした欧米諸国で日本の刺青(彫物)が高く評価・受容された事の意味を考察している(46)。一見矛盾した現象にも見えるこの状況に共通するのは、両者が刺青(彫物)を自分達の社会や文化の内側ではなく外側の価値と位置付ける姿勢において一致している事で、それは当時の国内の報道等が刺青を非文明的風習という基本的視座のもと把握していたにも関わらず、海外の要人がそれを求める事は好意的・肯定的に記述する傾向にあった点からも理解され、近代における屈折した意識を反映した現象と看做す事が出来る(47)。近代になり我国の文化、文学に共有されたこれらの刺青(像)とは、どのような意味を持つ身体として創作(デザイン)され、また如何なる「言語」を纏った状況にあったといえるのか。特に谷崎潤一郎の『刺青』は、近代以後の刺青イメージに甚大な影響を及ぼした作品と考察されるが、忘れられてはならないのは谷崎が『刺青』を執筆した当時は、刺青が法的に規制されていた治世であった事である。かつて芸術的かつ美意識的享受を目的に形成を受けた刺青(彫物)は、近代化にそぐわぬ「野蛮な身体」として否定され、その文化や技術は道義的・法律的規制を被りつつも文化の暗部に継承されていた。本節では以下、谷崎潤一郎の『刺青』を中心とし、本作が刺青文化にとってどのような世界観を提示したかについて考察を試みる。

2. 『刺青』と女郎蜘蛛

1910年(明治四十三年)11月、第二次『新思潮』第三号に発表された谷崎潤一郎の『刺青』は、実質上の処女作と看做される。

「其れはまだ人々が『愚』と云う貴い徳を持って居て、世の中が今のように激しく軋み合わない時分(中略)女定九郎、女自雷也、女鳴神、——当時の芝居でも草双紙でも、すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であった。誰も彼も挙って美しからんと努めた揚句は、天稟の体へ絵の具を注ぎ込む迄になった。芳列な、或は絢爛な、線と色とが其の頃の人々の肌に躍った」(48)

かく書き出される『刺青』の舞台は、人々がまだ「愚」という貴い徳を持っていたとき

れる江戸顔唐の時代が想定される。「豊国貞の風を慕」う浮世絵師から刺青師に墮落したとされる清吉は、光輝ある女の皮膚に己の魂を彫り込む事を宿願としていた。そのための女の条件は美しいだけでは不足で、清吉はひたすらその理想を具備する女を求めていた。そしてついに運命的出会いを果たした清吉は「大川の水に臨む二階座敷」で女の背中に刺青を施そうとする。その施術の前に、清吉は女に「末喜を描いた絵」と「肥料」という二枚の絵を見せる。すると女は「わが心の底に潜んで居た何物かを、探しあてたる心地」になる。そこに描かれていたのは共に男の死を啜り上げる凄絶な女であり、清吉の女に求める理想であった。「どうか私を帰しておくれ。お前さんの側に居るのは恐ろしい」と女は哀願するが、清吉はそれに対し「お前を立派な器量の女にしてやる」といい、麻酔で女を眠らせると背中一面に女郎蜘蛛の刺青を施す。女の身体は「次第々々に巨大な女郎蜘蛛の形象を具え」やがて「魔性の動物は、八本の肢を伸ばしつつ、背一面に蟠った」。それは清吉の宿願が果たされた瞬間であり、その魂が女の皮膚へと吸い尽くされた瞬間でもあった。清吉は「空虚」となり、かくて女の容貌、言動、全てが邪悪に一変する。「親方、私はもう今迄のような臆病な心を、さらりと捨ててしまいました。——お前さんは真先に私の肥料になったんだね」その時、「朝日が刺青の面にさして、女の背中は燦爛と」輝く。

『刺青』の粗筋である。この著名な作品については現在まで多数の論考が提示され、本論もまたそれに属する。しかし、その視点においては新見性を有すと筆者は考える。その新見性とは、谷崎が本作において「何故」女郎蜘蛛を刺青の図柄として選択せねばならなかったのか、そこに通底した「必然性」を思考する事にある。

無論、先行研究においてこの事は論じられていない訳ではない。野口武彦は「刺青師が(中略)注ぎ込んだもの(中略)は『悪』の想念にほかならなかった」(49)とし、女郎蜘蛛を「幻怪ではあっても醜悪ではなく、不気味な、しかし抗しがたい牽引力を持つ女の『悪』」(50)の象徴とする。また笠原伸夫は「女郎蜘蛛の煌きは(中略)美がそのまま悪に転移する形象」(51)とし、谷川渥は「わが国において、蜘蛛は、蝦蟇とともに、吸血現象に関係する数少ない例外」と述べた上で、『刺青』の女郎蜘蛛は「文字どおり『強者』の『美』」としている(52)。佐藤亜有子はその図柄を「悪徳と美の象徴」(53)とし、細江光は「男性の精気を吸い取り、死に至らしめる毒婦の象徴」(54)とする。また大貫菜穂は女郎蜘蛛が妖艶さや魔性に通じる女性的モチーフであり、女郎蜘蛛は悪女として生きる刻印として、その絵柄が女郎蜘蛛である事の意義は、刺青行為を通じた女郎蜘蛛への変身の自覚、女郎蜘蛛の絵柄と一体化する事で娘が女へと変身する内的意志の外在化を表現しているとする(55)。

これらの指摘は女郎蜘蛛の図像を悪と強者の美と解釈する点で共通する。しかし、これらはいわば図像の意味を解釈したもので、この図像が選択された必然性を意味論的に解釈するに過ぎない。この方法は作品理解を容易にするが、一方では不十分である。何故ならそれは「図像がその意味を有するに至った必然性」を論じてはおらず、ことにそれが作品の主題や構造に決定的に関与するならば、問題はむしろ、その意味が生成される過程こそが遡及されなければならない。谷崎には女郎蜘蛛の図像を単に意味としてのみならず、その意味が形成される構造的必然性として「選択せねばならない」事情があったのであり、『刺青』は明らかにその必然性を、作品構造に意図的に組み込む事で成立しているのである。

3. 女郎蜘蛛の図像について

この女郎蜘蛛という図像が谷崎に選択された経緯について、先行研究や資料は幾つかの重要な示唆を与えている。

まず谷崎は『刺青』執筆に際し、古事・古典を渉猟し周到な調査をした事実が存在する。これは伊藤甲子之助の発言から確認される。

「創作発表迄には人知れぬ年月をかさね、又取材には一方ならぬ苦勞、勉強をしている。刺青一篇を作るにしても古事を探り、古典を漁り玩味し咀嚼し、構想を練り、換骨奪胎して創作している」(56)

また西澤正彦等が指摘する、錦絵や歌舞伎、草双紙といった江戸文芸からの影響も考慮せねばならない(57)。谷崎自身も「『刺青』はやつぱり草双紙の影響でしょうね」(58)と語っており、特に刺青を施す前に清吉が見せる「末喜を描いた絵」と「肥料」という絵の印象は、後期錦絵との関連を無視し得ないであろう。

「瑠璃珊瑚を鏤めた金冠の重さに得堪へぬなよやかな体を、ぐったり勾欄に靠れて、羅綾の裳裾を階の中段にひるがえし、右手に大杯を傾けながら、今しも庭前に刑せられんとする犠牲の男を眺めて居る妃の風情と云い、鉄の鎖で四肢を銅柱へと縛いつけられ、最後の運命を待ち構えつつ、妃の前に頭をうなだれ、眼を閉じた男の顔色と云い、物凄い迄に巧に描かれて居た」(59)

「画面の中央に、若い女が桜の幹へ身を倚せて、足下に累々と斃れて居る多くの男たちの屍骸を見つめて居る。女の身边を舞いつつ凱歌をうたう小鳥の群、女の瞳に溢れたる抑え難き誇りと歓びの色。それは戦の跡の景色か、花園の春の景色か」(60)

岩佐壮四郎はこのイメージに対し「化政度から幕末にかけて草双紙に描かれた血の匂いのする浮世絵を放佛させる」(61)とし、石崎公子は「幕末の草双紙や錦絵との類縁性を感じさせる」(62)とする。重要な事は、岩佐はこの描写にさらに西欧世紀末芸術の影響を指摘する点である(63)。確かにこの描写は「男を誘惑し破滅させる女」という西欧世紀末に熱病の如く蔓延した「宿命の女(femme fatale)」というイメージの影響を想像させるもので、ここにギュスターヴ・モローやオーブリー・ビアズレーの作品を重複させる事は容易であり(図51)、かくした指摘は先んじて笠原伸夫が詳論するところでもある(64)。

いずれにせよ確認されるのは、谷崎が『刺青』構想の要とした「古事の調査」「江戸文芸からの影響」「宿命の女」という三点である。ことに「宿命の女」は本節の主題の一つでもあるが、しかし、先行研究がそれをあくまで西洋に優位・主導されたイメージとして把握して来た点に対しては、筆者は些か異なった見解を有する。谷崎においてそれは西欧からの影響を受けつつ、しかし純然たる日本的観念とイメージからの語り直しであったのではないか。逆説的ではあるが「日本における宿命の女」とでも呼称すべきイメージが我国には存在する。そしてそれは後述する様に、女郎蜘蛛という形象と分ち難く結び付いているのである。その論究の端緒は、草双紙『白縫譚』に求められる。

4. 『白縫譚』の影響と蜘蛛

前述の通り、谷崎自身『刺青』に草双紙の影響を認めるが、岩佐壮四郎はここから「女郎蜘蛛と美女という布置からは、具体的に、幕末から明治初期にかけてひろく愛読された草双紙『白縫譚』の趣向が透けてみえる」と指摘する(65)。天保改革後の代表的な文芸作品である『白縫譚』は、1849年(嘉永二年)に初編が刊行され、活字翻刻のみが残るものを含めれば九十編が明治時代になってようやく完結し、合巻の中では最長篇の作品とされる。歌舞伎・講談・映画等、後世まで多大な影響を与えたその筋書きは、大友宗麟(正確には宗麟であるが作中の用字に従う)の遺児・若菜姫が、大友家再興と九州平定を志し領主と争うもので、何よりも見所は若菜姫が繰り出す蜘蛛の妖術にあり、それは土蜘蛛の精から授け

られる。三代豊国の筆になる挿絵に描写される若菜姫は大蜘蛛に乗り、それを使役する魔女として描写されている(図 52)。鈴木重三が指摘する通り、これは先行する人気作品、1839年(天保十年)刊行、黙阿弥作『児雷也豪傑譚』の主人公が蝦蟇の妖術使いである事に影響されていると考えられるが(66)、それはともかく、佐藤至子が『白縫譚』において、妖術と結びつく虫として他ならぬ土蜘蛛が選ばれているのは、何か特段の理由がある」と指摘するのは重要である(67)。そもそも土蜘蛛とは我国においてどの様な意味を持つであろうか。

江戸文芸における土蜘蛛と聞いてまず想起されるのは「頼光四天王」である。物怪の悪夢に悩まされる頼光が四天王と共に蜘蛛の妖怪を退治する土蜘蛛の物語は歌舞伎その他の文芸に好んで用いられ、それは『土蜘蛛草紙』あるいはそこに取材したとされる『平家物語』「剣巻」を源とすると考えられ、当時人々が一般に抱いた土蜘蛛のイメージである。

一方、土蜘蛛は『記紀』や『風土記』においては王権に従属しない先住民、反逆民の賤称とされる。『記紀』では大和と九州、『風土記』では特に九州、肥後・日向・豊後・肥前の記述に多く見られる。『白縫譚』の作者・柳下亭種員りゅうかていたねかずは三十編自序に「去頃、一雲顧より、筑前の続風土記を貸給ひし厚意に感じ」(68)と記し、五編自序には「日本書紀の景行巻に、天皇自葦北発船して到火国玉ふ」(69)と『日本書紀』の九州に関わる箇所について述べている。こうした点からは、作者が『日本書紀』や『風土記』における土蜘蛛のイメージに一定の認識を持っていた事が確認される。

以上の如き背景を踏まえ、『白縫譚』の構造の基幹について佐藤は以下の様に指摘する。

「妖術使いの主人公が現政権を攪乱する物語を構想したとき、その妖術を何によって特徴づけるか。そこで発想されたのが古代の九州に滅びた『土蜘蛛』を、その名が指し示すもう一つの形(虫としての土蜘蛛)に置き換えて用いるということだったのではないか。それまでの文芸や演劇でも蜘蛛と女性は結びつけられることが多く、女主人公には相応しい虫でもある。(中略)『白縫譚』が仮にこのように構想されていたとするなら、この作品は九州・女性・叛逆を共通項に、古代の土蜘蛛の話を実に近世的に再生したものと言うことができるのではないだろうか」(70)

作者自身が実際どれ程「筑前の続風土記を貸玉ひし厚意」を感じていたか、またこの「貸玉ひし」というエピソードが真実か、そしてその作品への反映の範囲をどの程度の深度に

まで位置付けるかは検証が求められるが、重要な指摘である。それは蜘蛛と女との結び付き、さらにそれが古代の土蜘蛛と結び付けられるという『白縫譚』の作品構造を論じるものだからである。実際、蜘蛛が女性に変化し退治される設定は既に『土蜘蛛草紙』に見られ、近世怪談には蜘蛛の妖怪が多くそれは概ね女性の怪異として表される(71)。「頼光四天王」を下敷きにした歌舞伎演目でも蜘蛛の精はしばしば女性の姿で登場する。女と蜘蛛と土蜘蛛の結合が何を意味するかという本論の中核をなす問題について、以下考察を進める。

5. 蜘蛛の民俗性と「水の女」

そもそも何故、蜘蛛は女と結び付くのであろうか。この問題に対する解答は我国の歴史に鑑みて比較的容易である。

『日本書紀』允恭八年にこのような話がある。衣通姫という美しい女性が愛する大王の訪問を待っていると蜘蛛が巣を掛けていた。そこで姫は「我が夫子が 来べき夕なり ささがねの 蜘蛛の行ひ 是夕著しも」と詠んだ。すると本当に大王が訪れた。「ささがね」とは蜘蛛を意味する。古代日本において蜘蛛は恋する女性にとって男性の来訪を告げる虫という俗信が存在し、女性達は蜘蛛が巣を造っていたり、あるいは衣に付くと、それを恋人が来る徴と考えた。以来、蜘蛛を詠む事で恋人への想いを綴る歌が伝統的に繰り返され、蜘蛛は何よりも「待つ女」をイメージさせるものと文化史上位置付けられて来た。重要な点は、それが「衣通姫」「巣造り」あるいは「衣に付く」等、衣や機織りを印象させる観念として論じられて来た点である。何故なら蜘蛛と衣(機織り)そして待つ女という要素こそが、蜘蛛、ひいては土蜘蛛と女とを結び付ける事になるからである。

その形成過程を明らかにするためにはまず、全国規模で伝承される蜘蛛を特権的主題とした二系統の民話「食わず女房」と「賢淵^{かしこぶち}」を考察する必要があるだろう。

「食わず女房」は以下の如き筋である。ある男が飯を食わない女を妻に欲しいと話していると、そういう女が「嫁にして欲しい」と自ら嫁いで来る。彼女は実際飯を食べぬが米が尋常でなく減っていく。そこで男が出掛けるふりをして覗き見ていた所、女は頭頂部の口から猛然と飯を食べている事が分かる。そこで男は知らぬふりをして女に暇を出す。すると女は桶を一つ所望し、桶に男を突き落とすと担いで山へと走る。恐れた男は逃れるが、そうと知らぬ女は男を食べさせようと子供達(子蜘蛛)を招き寄せ、桶が空である事を知り男を追って来る。女が蜘蛛の化身であると知った男は家へと逃げ帰り、囲炉裏に湯を滾ら

せる。そして自在を伝って降りて来た蜘蛛を殺したところ、それは巨大な蜘蛛であった。

「食わず女房」の正体は蜘蛛のほか蛇や山姥とされる事もある。亀山慶一はこの民話が水神崇拝に関係し「蛇が水の神霊」という信仰が存在した事、さらに山神としての山姥は水神にも近い存在である事を論じ、蜘蛛・蛇・山姥が「食わず女房」の交換可能な正体となり得る根拠は、蜘蛛が蛇同様水神と看做された共通の信仰地盤によると考察している(72)。蜘蛛はここで水神と把握され、蜘蛛・蛇・山姥を水神と観念する精神的土壌に「食わず女房」の正体の語り直しが生じるという訳である。実際、水神としての蜘蛛は昔話において特定の滝や淵と結び付いた伝説として多く語られている。それらは蜘蛛淵、蜘蛛滝、賢淵等の名称で呼ばれ、その分布は九州から東北に及ぶ。伝説の内容は、淵や滝壺のほとりで男が釣りをしていると、水中から現れた蜘蛛が男に糸を掛けては何度も水に潜るので不審に思い、その糸を切株に掛けておく。すると突然切株が猛烈な勢いで水中に引き込まれ、男は慌てて逃げ帰るというものである。この後「賢い、賢い」と声が聞こえる類話を「賢淵」と呼称する(73)。『枕草子』には既に「淵は、かしこ淵は、いかなる底の心を見て、さる名をつけけむと、をかし。ないりその淵、誰にいかなる人の教へけむ。青色の淵こそをかしけれ」(74)と記され、柳田國男は賢淵の蜘蛛が水の神霊である事を指摘し(75)、野村純一も同様に蜘蛛は水神の零落した姿としている(76)。

以上、この二系統の伝承は、蜘蛛と水と女を相互に関係付けている。そしてこれらの伝承に紡ぎ出される集合的イメージは、民俗学で古く論究されて来た「水の女」という主題に統合されるであろう。折口信夫は『水の女』においてこの様に述べる。

「村が山野に深く入ってからは、大河の枝川や、池・湖の入り込んだ處などを擇んだやうである。そこに(中略)神の嫁となる處女(中略)選り出された兄處女が(中略)住んで、神のおとづれを待つて居る。(中略)かうした處女の生活は、後世には傳説化して、水神の生け贄と言つた型に入る。來るべき神の爲に機を構へて、布を織つて居た。(中略)此悠遠な古代の印象が、今に残つた。崖の下の海の深淵や、大河・谿谷の澗のあたり、又多くは瀧壺の邊などに、箴の音が聞える。水の底に機を織つてゐる女が居る。(中略)村人の近よらぬ畏しい處だから、遠くから機の音を聞いてばかり居たものであらう。おぼろげな記憶ばかり残つて、事實は夢の様に消えた後では、深淵の中の機織る女になつて了ふ」(77)

古来機織りは女性の仕事と考えられ成女条件とされた。森本哉子は機織りと女性を結び

付ける神話が汎世界的に存在し、それが特権的に蜘蛛と結び付く事を指摘した上で、そのイメージが我国にも共通すると論じている(78)。そしてこうした水底で機を織る女と山姥・蛇伝承は連関する。柳田が豊富な事例を挙げる様に(79)、山姥が水辺で機を織る伝承や、龍蛇神に嫁いだ女が水底で機を織る伝承は日本各地に存在し、折口の記す機織姫としての「水の女」像を補足している。蜘蛛の巣造りもここで同系統の民俗イメージへと回収される。機織り信仰と密接に関係し、その内容自体、水や川と深く関与する七夕習俗でも、織姫は時に蜘蛛姫と異称される事実は、女と蜘蛛と機織りの連関を証するものである。日本の民俗的世界観において蜘蛛と女と機織り(衣)は緊密に連関し、そしてまさにこの点に女郎蜘蛛の図像が生起する。1776年(安永五年)、鳥山石燕『画図百鬼夜行 前篇 陽』「絡新婦」(図 53)はあたかも衣を纏う女であるが、巣は衣に見立てられ、女と機織りと蜘蛛の巣造りは明確に連合している。「女郎」の語は遊女を指し、女性性を強く持つもので、女郎蜘蛛という名称は蜘蛛に女性性を強調しているといえる。さらに、その極彩の体色が豪華な着物を想起させる点も重要である。女と蜘蛛と衣(機織り)というイメージは連続して喚起され、前述の様な、日本における恐らくは極めて古い観念を誘引させ易いのである(80)。

してみれば、ここに土蜘蛛の怪異性が合流するイメージ状の接合点が形成される。14世紀成立とされる『土蜘蛛草紙』(図 54)は日本に現存する蜘蛛の妖怪を主題とした最古の絵画であるが、須藤真紀は「食わず女房」「山姥」を考察し、賢淵伝承が水神の零落した姿であるという論考を踏まえ、これらの信仰基盤の繋がりが『土蜘蛛草紙』の如き妖怪譚を生む背景と論じている(81)。「賢淵」「食わず女房」系統の伝承と「土蜘蛛」は共通基底に発生するというのである。須藤はさらに『土蜘蛛草紙』の妖怪が食人性と女性性を有する点を強調しているが、重要である。頼光達が蜘蛛を退治する部分(図 54)に確認される様に、多数の頭蓋骨が裂けた腹部から零れる描写からは、この蜘蛛の妖怪が人を喰う存在であった事が了解される。さらに第七紙(図 55)は詞書が喪失し内容は不明であるも、包丁や俎板のある台所に生首が転がる場面が描かれ、山姥の食人伝承が自ずと想起される。須藤はこの点から、蜘蛛と女性と人を喰う山姥の属性との関連を述べ、『土蜘蛛草紙』の妖怪が本来は山姥観念の系譜に位置付けられるものではないかと推定する(82)。水神崇拝という点より、須藤はむしろこの鬼女性の方を重視するが、筆者はこれらは同程度の力学をもち作用していると考える。水と蜘蛛と女という原基要素を軸に、土蜘蛛系統の怪異と女郎蜘蛛、水の女としての蜘蛛伝承には共通領域が開かれ、土蜘蛛と女郎蜘蛛の怪異イメージは相互を補足し合うものとして形成されている。『和漢三才圖繪』には「絡新婦 俗云女郎蜘蛛」

「黄黒緑赤斑美ニテ而却テ醜ク其毒最モ甚シキ」とあり、『酉陽雜俎』を引いて「能ク人物食フ」等、怪奇性が記されるが(83)、元来この蜘蛛が「女郎」即ち「娼婦性」「男性に対する攻撃性」を有する事も、この条件を補強する要素となっている。

運命と蜘蛛については、日本各地に「夜(朝)蜘蛛は凶兆、朝(夜)蜘蛛は吉兆」等という俗信が存在し、こうした蜘蛛の予兆力に関する信仰には、蜘蛛が運命に関与するという観念が基盤として存在せねばならない。森本哉子は、世界各地の女神が機を織り、それが蜘蛛と結び付く意味を、機織りと巣造りの対応が世界を秩序付け、運命を紡ぐ意味があるからであるとする(84)。水の女としての蜘蛛を中心に連関された「女」「運命」「衣」「巣造り」「機織り」といった要素に、蜘蛛の超常性の傾向は対応していると見るべきである。

では、水の女とは如何なる運命を負う存在であったろうか。それは何よりも水辺で神の訪れを「待つ女」とされた様に、そこに祈念されたのは古代から続く「女性の理想(良女像)」であったと考えられる。それは男性(権力)という主体的な運命性を受け入れ、従属し、湧水の如く豊かに孕み、育てる、受動的(従順な)女のイメージである。水の流れに運命性を見る感性は汎世界的であるが、水の女にイメージされていたものは実は、運命に対し従順かつ消極的な態度、「運命に対する弱者性」であったと考えられる。「賢淵」「食わず女房」伝承が表すのは、それが本来の弱者性に基つきながら加害者として顕現する意味転換であった。「食わず女房」において女は「押し掛け女房」である事は注意すべきである。彼女は男を捕食する「待たない女」なのである。また「賢淵」においても糸を掛けられるのは一般に男性である事実は無視し得ない。賢淵説話には女郎淵と呼称されたり、高名な伊豆の浄蓮滝伝説の如く明確にその主体を女郎蜘蛛とし、水底の女をその化身とするものが存在するが、「賢淵」の蜘蛛には意識的無意識的に女性のイメージが付随している。彼女もまた男を捕食する「待たない女」なのである。機織姫、水底の女が機を織るイメージは女性の理想(良女像)であり、運命と秩序に従順な、しかし受動的・被害者的・被拘束的観念であった。機織りは良女の象徴でもあり、それが蜘蛛の巣造りと結び付く経緯は前述の如くである。しかし現実の蜘蛛の巣造りは、捕食という生物行動であって、この観念連合が彼女達に逆に他者の運命と自由を拘束する攻撃性を獲得させる事ともなっている。「待つ女」「弱者としての女」の両義性である。「運命の糸に搦めとられる」の如き通俗的表現には、およそ蜘蛛の糸がイメージされているが、ここにはこの感覚的両義性が反映されているのである(85)。そしてこの点にも土蜘蛛伝承が侵入する条件がある。土蜘蛛が常に反逆者とされる事は重要である。彼等は常に抗う「弱者」である。「異端」「悪」等もそのイメージを構

成する。これらは言葉としての性質上、一方に「正統」の存在を条件とし、彼等は常に価値において劣位に存在する。それは、彼等が物語的必然性として必ず打倒される事実からも了解される。しかし彼等が担った敗者の伝統は、その攻撃性と怪奇性を強化している。この加害者性・被害者性が重要である。女郎蜘蛛系統伝承と土蜘蛛系統伝承が相互に混同あるいは意識的に融合される時、互いの条件は互いの要素を獲得する事となり、それは(図56)の如き観念図を構成する。この構造こそ『刺青』における女と刺青のイメージを支持する構造であると同時に、伝統的な蜘蛛の怪奇性を支持する基底的構造である。そしてこの構造は、何よりも江戸文芸の世界に証左される。

『白縫譚』に先行する合巻で頼光四天王の世界を用いる作品、1815年(文化十二年)、山東京伝の『繪看版子持山姥』では、葛城山の土蜘蛛の精が頼光を恨み、謀反を企む黒雲皇子に妖術を授け頼光を滅ぼそうとするが、口絵には「漢名絡新婦 俗云女郎蜘蛛 美女に化して頼光朝臣をなやます」と詞書され、その次頁の美女の絵には「かつらき山の土蜘蛛の精霊 美女に化す」とある(図57)。土蜘蛛から人間が妖術を授けられ、現秩序の転覆を計る設定は『白縫譚』の若菜姫にも共通するものである。近世日本、江戸文芸の世界において土蜘蛛と女郎蜘蛛のイメージは自由に混同、交換され、それを女と結び付ける観念連合が存在している。この事は谷崎に、必然的な影響を及ぼしたと考えられる。

6. 蜘蛛淵説話としての『刺青』 — 「『愚』と云う貴い徳」

天保・嘉永頃は男勝りの女性を描く女傑物の合巻が流行した時代で、『白縫譚』もその系譜に登場する。谷崎は『刺青』冒頭で「女定九郎、女自雷也、女鳴神」と女傑の名を挙げが、ここには若菜姫も正統に連なるものである。谷崎自身が『白縫譚』を参照したという明言は存在せぬが、こうした意識下に『白縫譚』が把握されていた可能性は極めて高い。特に「女自雷也」という言葉は無視し得ない。蝦蟇の妖術で知られる『児雷也豪傑譚』と『白縫譚』との関係性は先行研究が指摘する通り明白であり、鈴木重三は「姫の行動の大部分には(中略)当時流行(中略)の合巻『児雷也豪傑譚』の主人公義賊児雷也の女性化の俤がうかがわれ、時に趣向の共通も見られる」(86)としている。児雷也が女傑物へ翻案されるにあたり、若菜姫は逆輸入の形で影響を与えている筈で、谷崎が資料の渉獵・調査をした段階でこの事を知らぬ訳はなかったであろう。『白縫譚』の版本刊行は現在確認されているもので1885年(明治十八年)の七十一編までなされ、以降は続帝国文庫に九十編に至る活

字翻刻のみが収録(明治三十二・三十三年)されている。特に七十一編は、絵入り絵仮名形式を保つ草双紙のほぼ最末期の作品であり、本作は江戸から明治への文化的な過渡性を象徴した作品といえよう。当時における同作の巷間への普及率を鑑みても、江戸文芸を愛好した谷崎が『白縫譚』についてなんら知識を有していなかったとは考えられない。岩佐壮四郎は『白縫譚』の挿絵の多くが、清吉がその風を慕った豊国の手になる事を指摘し、この様に述べる。

「呪術によって、蜘蛛を出現させる美女のおどろおどろしい姿は、豊国の筆になるこの物語の毒々しい極彩色の挿絵の醸し出す印象ともわからなくむすび纏れ(中略)草双紙への郷愁と共に、潤一郎の記憶のなかに鮮烈に生きつづけたのではなかろうか。(中略)若菜姫の蜘蛛は、草双紙の口絵や劇場のフットライトから抜けだして、潤一郎の描く女の背中に息づことになった(中略)西欧世紀末の悪の姿態は、江戸の歌舞伎や草双紙がつみ重ねてきた人間の邪悪で不可解な部分——悪の領域の形象化と交錯し、重層しつつ、潤一郎の悪夢のなかで洗練され、女の背中に棲まう女郎蜘蛛として日本の世紀末に甦った」(87)

「西欧世紀末の悪の姿態は」と前置きする如く、西洋に寄るものではあるが高い妥当性がある。しかし本論が論じて来た様に、そのイメージは日本的民俗世界に十全に用意されていたのである。「水の女」「宿命の女」という主題は西欧世紀末芸術でも追求されたが、西洋的イメージと同程度、あるいはそれ以上の日本的イメージ、取り分け前近代的・民俗的印象が『刺青』成立には流れ込んでいると見るべきである。してみれば塩崎文雄が強調する様に本作が川沿い「大川の水に臨む二階座敷」で展開されるのも重要であろう(88)。物語の舞台となった深川佐賀町は、永代橋の東を隅田川沿いに北に広がる区域を指し水の要衝であった。また石崎公子は『刺青』の風景描写には水や川のイメージが意識的に強調される事を指摘している(89)。谷崎が当時としては珍しい「刺青」の語を採用した事も注目される。細江光が述べる様に、これは「刺青」の語が文字通り「青」を想起させる事が重要な要素であった(90)。実際の刺青でも墨は皮下に定着し表面的には青として発色する様に、この語は現実上の色彩にも鮮明に対応する。そしてここで強調される「青」のイメージは、川沿いの「水」のイメージを喚起し、相互の印象を強化している。

『刺青』には以下の如き場面が描かれる。

「月が対岸の土州屋敷の上にかかって、夢のような光が沿岸一帯の家々の座敷に流れ込む頃には、刺青はまだ半分も出来上らず、清吉は一心に蠟燭の心を掻き立てて居た。／一点の色を注ぎ込むのも、彼に取っては容易な業でなかった。さす針、ぬく針の度毎に深い吐息をついて、自分の心が刺されるように感じた。針の痕は次第々々に巨大な女郎蜘蛛の形象を具え始めて、再び夜がしらしらと白み初めた時分には、この不思議な魔性の動物は、八本の肢を伸ばしつつ、背一面に蟠った。／春の夜は、上り下りの河船の櫓声に明け放れて、朝風を孕んで下る白帆の頂から薄らぎ初める霞の中に、中洲、箱崎、霊岸島の家々の藁がきらめく頃、清吉は漸く絵筆を擱いて、娘の背に刺り込まれた蜘蛛のかたちを眺めて居た。その刺青こそは彼が生命のすべてであった。その仕事をなし終えた後の彼の心は空虚であった」(91)

ここにおける叙述レトリックに注意すべきである。刺青を彫る行為と川沿いの光景は互いに綾をなす様に堅密に構成されている。水と刺青と女郎蜘蛛、麻酔で眠らされる女には蜘蛛の毒のイメージも想起される。眠りと死と水底は隠喩的に重層し、女の心の闇と微睡眠、水は通底する。彫る行為と彫られる行為に加害者と被害者の主客は混交し、そしてそこから描き出された図像は、ほかならぬ女郎蜘蛛だったのである。

女郎蜘蛛は民俗的に悪や反逆に結合し易く、また運命に対する主体性を主張するには最適な図像であった。大貫菜穂は明治において悪女の表象が刺青を背負う必然性は、本来男性的風俗である刺青が「貞淑な女」という当時の理想的女性像から逸脱する、主体的女性を表象するに相応しかったからとしている(92)。『刺青』は、「待つ女」が「待たない女」へと転換する魔術的儀礼を描いた変身譚であり、それは「食わず女房」や「賢淵」に基層される主題でもある。谷崎が『刺青』における図柄を古事・古典に求めた際、あるいはこれらの類話を眼にしていた可能性もあろう。ことに、刺青の図柄を女郎蜘蛛としたのが図像の意味認識よりも先か後かは解らぬが、それが決定された段階で、女郎蜘蛛についての伝承や怪奇談は一定の調査や確認がなされたと考えるのが妥当である。それは、この作品が賢淵説話の構造を意識的に転換していると思われる点においても明瞭ではなかろうか。

清吉は女に刺青を施す事で、自身の魂の全てを注ぎ込むという理想を達成し「空虚」となった。作中示される通り、確かに刺青師は新生した女、女郎蜘蛛の最初の犠牲者であった。浮世絵師から刺青師に墮落したとされる清吉は、恐らくはこの宿願のためにこそ身を墮としたと考えるべきであろう。それは己の生命を賭した「女という芸術」を完成させる

事で、さらにいえば、その足下に死して拝跪する被殺願望ですらあった。己の理想(しかもそれは優れて美の理想)を遂げる、ただそれだけのために生きる事。しかもその理想は決して合理的でなく、敢えて自らを破滅させる如きものであった。彼はあくまで『『愚』と云う貴い徳』に殉じ水底に引き込まれたのである。あたかも賢淵伝承を意図的に逆転させるかの如き屈折した論理において、「愚か」である事は「賢さ(賢明・賢慮である事)」に対しむしろ積極的価値として捉え直される。それは、地位や名声の確立といった世俗的成功、現実・日常原則以上に、美(芸術的・文学的虚構)の成就にこそ人生の目的と意義を認めた、青年谷崎の思想表明でもあったのではないか。

いずれにせよ、本作が運命的出会いを果たした男女の被害的加害性と加害的被害性の水際における転換という、水と蜘蛛と女の怪異伝承の根本条件を象徴描写している事は疑い得ない。『刺青』という物語は、蜘蛛淵説話の都会的な、極めて洗練された語り直しであったといえる。『刺青』における女郎蜘蛛図像の必然性はまさにこの点に求められ、谷崎は図像と、その図像が有する意味が生成される構造を巧妙に用いる事で、『刺青』を一介の夢幻的小説ではない、ある種の神話にまで昇華したのである。

小結

上述の如く『刺青』を構成する世界観は、明確に江戸期の草双紙である『白縫譚』を始めとした読本や江戸文芸、さらにその基底をなす日本の前近代的な民俗世界観である事が確認された。そこでイメージされていたのは日本の古典的な類話形式に上古より継承される女性と蜘蛛のイメージ連関であり、またそれらを背景とし成立した江戸の怪異性・文化性、『『愚』と云う貴い徳』に仮託された前近代的(江戸的なる)美意識であったと指摘し得る。大貫菜穂はこうした近代転換期に生じた際立った刺青イメージとして、谷崎潤一郎の『刺青』ほか、鏑木清方の《刺青の女》(1919年)(図58)、邦枝完二(作)・小村雪袋(画)の『お伝地獄』(1934年)、さらに同作の続編『お伝情史』(1935年)をも含めた三つの刺青を入れた(女性)像を取り上げ、それらを「絵柄」「経緯(作中、刺青を背負うに至る過程とそこに込められた意図)」の観点から分析する事で、三人の女性達が「何故」刺青を背負う必要があったのか、その意義と目的(機能)を検討している(93)。女性を主題とした、特に美人画等における身体は時代の要請を反映し易く、その時代に望まれる美の基準や権力の流行を反映しがちであるが、反面、時代の共有する不道德や不品行といったネガティブなイ

メージをも、悪女や醜女といった形で投影され易い。大貫も指摘する如く、明治末期から昭和初期に、これらの特異な女性像が造形された事は決して偶然ではなく、清方は《刺青の女》より以前に谷崎の『刺青』英訳版の挿絵、また《刺青の女》発表と同年に谷崎の短編集『近代情痴集』の挿絵をも制作しており、その活動理念を永井荷風への私淑や影響関係にまで敷くならば、邦枝完二もまた同じ力学的圏域に属していたというべきである。清方と雪袋との関係性をも含め、近代における際立った刺青表現とすべき三人の女性像の形成に際し、四人の作家は個人的交流をも含めた同質の思想(制作)傾向を共有している。彼等は近代の世に「江戸的なるもの」という意味での「過去性」を深く憧憬し、生涯にわたり「宿命の女」的的女性像や、あるいは女性情趣の繊細な描写に情熱を傾けた作家達であった(94)。

こうした女性像を刺青文化の観点から思考した先行研究として、前掲の岩佐壮四郎は、谷崎の造形する女性表現の多くが西洋でいう「宿命の女」、美と残酷さを併せもち、男を誘惑すると同時に破滅させる妖艶さを有した「妖婦」「魔女」「悪女」である事を指摘し、分けても『刺青』はギュスターヴ・モローやピアズレー、さらにはユイスマンス、ワイルド等にも共通する美の日本的誕生を意図した作品である事を指摘している(95)。また藤原智子は、日本刺青の有す精神性や機能の検討から、谷崎の『刺青』における刺青を、犯罪に対する烙印性を意味する「入墨」と、男女の性愛的意味を含む「入れぼくろ」といった観点から考察を深めている(96)。大貫菜穂はこれらの先行論と併せ、鏑木清方の《刺青の女》、邦枝の「お伝」を検証し、三人の刺青の女性像が近世では基本的に男性の風俗や美意識を体現するとされた「彫物」を活用しながら、しかし「絵柄」は「女性的主題」を意図して背負う事で「悪女」として造形されていると指摘し、江戸期に男性が伊達や気負いといった精神性から、主体的意思に基づいた絵柄を選択し自己のアイデンティティ実現の手段とした刺青は近代、自らの意思で自覚的／主体的に生きる「悪女」(即ち男性にとっての「他者」)を象徴、表象する視覚装置として機能した可能性を言及している(97)。この場合刺青の図柄に選択されるのは妖艶さや魔性に通じる女性的モチーフである事に特徴が存在し、谷崎潤一郎の『刺青』、鏑木清方《刺青の女》、邦枝完二(作)・小村雪袋(画)『お伝地獄』『お伝情史』に描かれた刺青の(女性)像ではそれぞれ「女郎蜘蛛」「芥子と蝶」「御殿女中に桜散らし」といったモチーフが選択されている。ちなみに大貫は鏑木の《刺青の女》に大正期特有のロマンティズムや、幻想耽美な泉鏡花の世界観との重層を論ずる流れから、「芥子(阿片)」の麻薬性やアール・ヌーボー的時代感情、また「蝶」のモチーフが表す

儂さや夢幻性を(他の二点の作例も含めて)近代的女性像の文脈に通底する要素と指摘しているのは本章一節との関係からも意義深いといえる(98)。

明治以後の日本で、刺青は近代と対置される後進的で野蛮なものと想定された。刺青の有す否定的性質はジャポニスム、オリエンタリズムの視線と相まって、その野蛮さが西洋人から「肯定的」「積極的」な評価をされる事もあったが、しかしそれらはいずれも近代社会(=西洋)から見た文化の外側に存在する他者や他者性を帯びた概念と認識され、日本においても、これらはいずれも同じ文明(西欧近代社会)の圏域から逸脱した価値に対する評価の振幅や対応の差異でしかなかったと考察される。大貫はこの論点について特に、日本国内の問題として近世、民衆に英雄と支持され、その美意識を体現すると看做されたが故に賞讃もされた刺青は、新時代の社会規範を生きる者達にとって評価の修正を余儀なくされたとし「近代におけるほりものとは、近代以前の反体制的な性質を保ったものであり、かつ、それに起因する男たちの野蛮さ——近世では男伊達やきおいと呼ばれた、命をかけて生きるという精神性——を視覚的に表現することを前提として、排除/受容された」としているのは重要な論点である(99)。こうした精神価値に加え、刺青はその身体性そのものが同時代的な文化交流における衣裳文化の観点、身体価値を巡る文脈において、それ自体が近世的価値、日本的身体観により形成される過去の身体性を有すものであった。刺青は生き方を主張するという意味で近代的ファッションといえなくもなかったが、現実の身体性においても背景に負う精神文化的意味においても、日本の近代化政策にはそぐわぬ身体であった。身体と精神(性)の融合される特権的な場所「皮膚」において、野蛮な精神を可視化するものとしての刺青は、邪悪かつ後進的・反近代的身体とされ、それは時の権力が理想とする正しい身体、近代国民道徳や国家の正統性という美的・倫理的イデオロギーを受けた身体の問題性へと反語的な註釈をなす、構造的支点到利用されていったのである。

結語

本論考は刺青と衣裳、美学・美術史的立場に基づく刺青のファッション性、虚飾・装飾としての機能を全四章を通し論究したものである。

第一章では先行研究を確認しながら現在までの刺青研究における課題点を提示し、その初期から一貫して示唆されるも未だ具体的研究をなされていない「刺青と衣裳」との関係性を論ずるための、美学・美術史的要点を整序した。裸体(ネイキッド)とヌード、彫刻と絵画、明治期における外国人滞在録等に見る日本の裸体習慣や刺青に関する記述からは、芸術概念としてのヌード(理想的身体像)でも裸(ありのままの人間身体)でもない、刺青の衣裳的身体性という特殊条件が確認出来る。近代期の日本人、ことに政府関係者にとり西洋(人)はあらゆる意味で目指すべき理想像であった。反面、日本人としての自然性(「ありのままの日本人」とはそこから疎隔されねばならない内的他者、乗り越えるべき後進性と把握される傾向にあった。ここから生ずる「日本人離れ」という意識は、日本人から離れている事(「反語的な形で」西洋人に近い事)を積極的に認識する極めて屈折した意識といわざるを得ない。その屈折した精神や美的価値の在り様と、社会状況の現実に即した矛盾や齟齬・軋轢は、当時の裸体芸術にまつわる騒動といった形で顕在化し、ここには刺青を社会秩序に馴染まぬもの、猥褻なものとして芸術や公共空間から排除する一方、ヌードに象徴される西洋芸術を表向き受容しようとしつつ、それが決して即座に美的なものとも公共の場に相応しいものとも認識されなかった実状が見て取られる。皮膚に覆い掛けられた衣裳性という論点と、身体に理想化のフィルターを掛け美を造形するヌード概念との距離、近代社会における日本刺青の社会的位置と芸術性は、裸体と衣服、「ありのまま」を覆い隠す衣と、身体を制度的に調節しようとする政治的コントロールとの関係性のもとに把握する事が出来る。

明治における刺青の禁止は、刺青のみを具体的に想定した限定的禁止という面も強いが、厳密には裸や混浴、公共空間の秩序維持を目的とした複数の禁令の内に位置付けられるものであった事も軽視し得ない。明治政府が禁令条文において刺青を肌に対する「刺繡」と表現している点は、政府側の公的認識の前提を示しており、当時国内に当たり前に存在していた寛容な裸体習俗に対する外国人の反発を強く意識した用語感覚であったと思われる。同時期、刺青と等しく鉄漿等も廃止され、これらが近代国家形成期における習俗刷新

の一致した方針に組み込まれた動向であったのは明白である。近代的身体の形成期における規制対象は、道義的・法治的問題以上に、新国家の目指すべき美的・倫理的イデオロギ―に準ずる規範的身体をデザイン、構築する意図に属していた。ちなみに、アイヌや沖縄の刺青もこうした動向の中、段階的に規制され、やがて禁止された。

第二章では、前章論じた「刺青の衣裳性」「衣裳的身体性」のより具体的内容に検討を加えるべく、イメージを纏う身体、日本的身体観における刺青の美学・美術史的位相について論究した。刺青の装飾性を中心とする本研究の基本視座を確認するため、まず文献に見られる記述から日本の刺青史を確認しつつ、古代刺青とその断絶後の近世以降の刺青の区分を明確にし、衣裳・装飾・化粧論を通した先行研究で刺青が如何なる論点から捉えられて来たか、また、文化史上稀薄とされる日本人の身体観念の特殊さを確認した。刺青・装飾品の消失問題と、そこから抽出される日本人の基本的な身体美意識は、身体の具体的現前性を強調するのではない、観念的・絵画的平面性によりその立体性や実在感を抽象化するもので、これらの論点はより端的に、西洋と日本／彫刻と人形という比較論に収斂される。彫刻と人形は、いずれも人体を特権的主題とし成立する芸術であるが、彫刻において絵画性や衣裳性は、その造形主題とすべき身体の表現にそぐわぬと認識され、一方、人形において絵画性や衣裳性は、積極的な享受価値・形成契機と考察される。同じく人体を表現の場とする刺青芸術は、この点において何を美的印象の中心とし形成されているといえるのか。この問題に対し「刺青の絵画性」は、先行研究でもしばしば指摘される論点であり、また事実、身体の広域な面積を多く浮世絵に由来する絵画モチーフで彩る日本の伝統刺青は、絵画的身体としての性質を強く有する。しかしながら、ここで一つ焦点とされるべきは、それでいながら刺青は旧来決して「描くもの」とは認識されず、伝統的にも慣用的にも「彫る」ものと認識されて来た点で、実はここには表現形式と享受者の認識との間に大きな矛盾が存在している。刺青が「彫る」ものであるとしたならば、では「刺青の彫刻性」とはどのような形で存在しているのか。本論ではそれを、絵画的平面性を身体の立体性に「不可逆」な仕方で処理する衣裳的身体という観点と、その不可逆性を担保するための精神価値を支持する言語的要請に生じる「彫る」の語の用語法、用語感覚に「刺青の彫刻性」「刻印」としての性質が存在する事を確認した。近世に発生した日本刺青は、他の文化圏におけるイレズミ習俗の如き身体変工というよりも、意味合いがより限定された「心中立て」の手法の一つとして出発しており、特に「誓紙」概念からの移行が顕著である。そのため刺青には単純な視覚的印象の問題を超えて、施術した以上は消せないという

一回性に、表現形式とは別の美意識や美的感受性が動因される根拠が存在し、刺青文化においてその不可逆性という価値は、意識的無意識的な要請のもとに極めて重視、また前提とされていると解される。絵画(性)を身体の立体性に対し衣裳的に不可逆に処理(「彫る(彫刻性)」)する過程で、身体はどのような性質のものとなるか。先行研究ではそれを基本的には絵画的身体と把握し、身体性は絵画的装飾性の前景化の結果後退しているとするが、しかし現実には総身彫りの身体を見る時、必ずしも身体具体性は稀薄になっておらず、通常の身体とは全く異質な存在感に変質している。それはむしろ絵画的身体というよりも衣裳的身体と述べるに相応しい存在感を有すもので、西洋の芸術表現における「濡れ衣」の技法は、その差異をさらにヌード芸術の成立に不可欠な「均整」や「量塊」を中心とした身体美意識と比較し得る論点となる。ヌードに完成される西洋人の美的理想としての身体とは別種の日本的身体、衣裳的身体としての刺青には、それを必ず「彫る」と表現せねばならぬ特殊な精神文化上の背景が介在し、次章論じる歌川国芳とその周辺の浮世絵師、あるいは彼等を支持する町民の美意識、世界観をもとに、こうした認識は形成されたのである。

第三章では、刺青芸術の有す虚構(虚飾)性と、死や命を装飾的価値として利用する刺青文化に固有の「死の装飾(虚飾)性」「死の美意識化」について論究した。今日「日本の刺青」とされる伝統的刺青像を創造したと考察される浮世絵師・歌川国芳の《通俗水滸伝》連作の価値と意味は、当時、現実には存在しなかった日本刺青の完成形をあくまでもイメージとして具体化した事にある。予め虚構的に生産された国芳の刺青イメージを模倣する形で現実の刺青風俗は発展を遂げた。いわば、国芳のイメージを現実化する指向性において日本刺青の初期技術体系は確立されている。そして、国芳の刺青イメージの根本に存在したのは「火消し衣裳」なканずく「濡れた衣裳」「肌に密着した衣服(濡れ衣)」という像であった。刺青風俗と火消し、また刺青の図柄と火消し衣裳の図柄の間には密接な関係があり、現実の風俗状況において、衣裳と刺青とが具体的な接点を有す場である。そしてこれら火消し装束の制作にも国芳は関与していた。ここには紺屋の出身とされ、染色業に従事した過去をも有す国芳の「衣裳を皮膚として、また皮膚を衣裳としてみる」造形感覚の存在が確認される。江戸町民風俗の華と認識された刺青の主な享受層は「火消し」と呼ばれる技能集団の者達であった。「武者絵の国芳」として自らを売った国芳は、刺青のイメージを創成しつつその享受者である火消し達と親しく交流し、刺青の下絵を制作するほか、文化的・技術的な形成にも深く関与したと考証される。国芳が得意とした作画領域(「武者絵」と、絵画のみならず元来、風俗的に武者の像が有していた対抗呪術としての意味(例としては五

月人形や疱瘡絵等)は、矛盾する事なく刺青の画題へと回収され、その風俗がある程度の技巧的確立をみると、絵画イメージは技術的牽引力以上に、むしろスタイルブックとしての役割を求められる。当初、技術的模倣、イメージ的享受や憧憬に留まった国芳版画と刺青との関係はやがて、刺青行為そのものではなく、生産された刺青のイメージこそが消費される段階へと推移する事で意味を変質させ「二重彫り(刺青の武者絵、絵画自体を皮膚に転写する技法)」という形式を生み出し、やがては火消し衣裳に、国芳の(刺青を入れた)水滸伝英雄の図像が逆輸入される事態ともなる。日本の刺青習俗は国芳という作家の強い個性や感受性の影響圏に発展を遂げた文化で、初期から一貫した虚構(イメージ)追従性と、享受層すらある程度限定された職能集団内部のドレスコードにすら化している如き文化的閉鎖性を有した。国芳の専門とする武者絵は刺青の画題としても大きな影響力を発揮し、国芳の交友関係もそれら刺青を好む階層にこそ根差していた。そしてこの関係圏は、国芳の浮世絵市場の堅固な支持基盤の一つでもあった事は忘れてはならない。その意味で、国芳はこうしたイメージや虚構が現実を与える作用、「イメージが現実を牽引する」「現実が虚構を模倣する」という現象を実に巧みに捉えた作家と指摘出来る。国芳は地獄太夫という説話上の人物を模倣した特異な衣裳(「地獄模様の衣裳」)を纏う姿で画中に現れる事を手法的に確立(「背面肖像」)した絵師であった事実は、それを証拠立てる良い例証である。

先行研究において、国芳は刺青によって人物に特定的人格や個性を与える事を手法化していたとされるが、その機能はまた衣裳にも及んでいたと推定出来る。そして地獄太夫が衣裳により体現した人物像とは、死を超越する倫理的意志という、反世俗的世界観であった。重要な事は、国芳は地獄太夫の像を自己像に引用するに際し、その全体ではなく様態を模倣した事にある。つまり、説話文学上の情景に自己を配置する「見立て」ではなく、あるいはより直接的に地獄太夫を自己像へと刺青するといった表現を採用するのでもなく、あくまでも「(地獄太夫が纏った如き)地獄模様の衣裳を着た自分」という自己像を造成した。国芳が実際に地獄模様の衣裳を着用したかどうかは知られておらず、それを直接伝える文字資料や口承も管見の限り存在しないが、ただイメージの中にのみ存在する、誰もが一度も見た事のない「地獄模様の衣裳を着た国芳像」という虚構を、あたかも現実の如く生産し続けている。国芳の制作した膨大な作品数から考えて、地獄模様の衣裳を纏った肖像は僅か数点の作例でしかないという方が正しい認識である。しかしながら、それが現代においてさえ国芳のイメージとして支持され、追善供養の際に弟子・芳年の描いた肖像にも「地獄模様の着物を着た国芳」が描かれる等、当時の門人達にも積極的に支持されてい

た事は、現実や虚構の差異を超え、この演出が国芳を印象・想起させる上で極めて効果的かつ絶大な役割を果たした結果と述べる事が出来る。

国芳が積極的に模倣・引用した地獄太夫像の優れた点は、それが歴史上紡がれて来た九相観念、死と腐敗、救済の物語を一枚の布において「身に纏う」イメージを造成した点にある。そして国芳は、地獄太夫の様態における顕著な特徴である衣裳を模倣する事で、そのイメージが纏う意味について多くの説明を要する事なく自己像へと引用する事に成功した。作品内に自己を位置付ける「見立て」ではなく、作品の物語性を象徴するモチーフを自己像へと引用する事で、イメージ上の力学的主導権を自己像側へと引き寄せている点は、国芳の「背面肖像」の手法的特性と指摘し得る。地獄太夫は無論、刺青を入れた人物ではないが、生涯を通し自己の信念を体現し、その人生に対する美意識を視覚的に表出した衣裳を「自らの意志で」選択した人物造形において際立っている。国芳が地獄太夫の衣裳を模倣的に使用した意味は、何よりも地獄表現における「死を所与とした人生観」を自画像に引用する事で生じる特異な人格像の確立にあった。ここで形成された像は、命をかえりみぬ勇ましきや「俠気」「刹那的人生観」を美德とする火消し達に象徴される江戸の町民美意識や、そうした美意識を賞讃する傾向にある自らの作品支持層に対し、より分かり易い「求められる作家像」として機能したと思考される。いわばそうしたステレオタイプの作家像を成立させる事は、国芳の個人的嗜好や姿勢の問題のみならず、当時の飽和した浮世絵市場で自らの得意とする作画領域(武者絵)と支持基盤を安定させる効果をも見越したイメージ戦略と推察される。同時代、兄弟子でもあり強い存在感を有した国貞の高踏典雅な作家像との差別化を果たす事は、国芳には必要な処世術であった。国芳は自らの支持層に対し、扱い易く消費し易い市場イメージを戦略的に設定する事で、その支持をより堅固なものへと操作した。そして、そこで生産され意識的に選択されたイメージは地獄太夫のそれであったと想定する事が出来る。

こうしたいわば引用の手法に際し「国芳自身が地獄太夫を刺青で背負う」という表現も不可能ではなかった筈であるが、国芳は何故、そうした直接的な作法を選択しなかったのか。それは、ある程度の空間的広がり、火炎や血といった「赤」を基調とする地獄表現の色彩感覚が、画中の肌という限定的キャンバス内に、しかも「青」を中心に表現をせねばリアリティを担保する事の困難な刺青表現に際しては十分な視覚効果を有さぬ事、また地獄太夫のイメージと不可分である「地獄模様の衣裳」を部分的引用という形で地獄模様

をかえって困難にしてしまうという演出上の問題も影響した筈である。事実、地獄模様の刺青自体は、国芳は他の作例で造形しているが、地獄模様の刺青はイコールで地獄太夫を想起させない。また仮に地獄太夫の像を刺青とした場合、ある説話や作品の登場人物をそのまま引用する事は、作家の参照作品への依存度を高めてしまう。自画像における中心主題は人物の個性でなくてはならないから、その像が作家において自画像と意識されていればいる程、直接的引用は避けねばならない。地獄模様はあくまでそれ自体で成立する伝統的 주제로、「地獄模様の衣裳」は(特異なものではあれ)あくまで中立的デザインとして、極論をいえば地獄太夫に強く依拠しながらも、地獄太夫がいなくとも成立し得る普遍性を有している。つまり、状況が特にその衣裳がもつ「地獄太夫の標章」としての性質を強化するが、あくまでも一つの意匠である事を主張し得る客観的距離を有している。この原作(オリジナル)に対する依存度と距離を巧みに利用し、明らかに先行する作品を想起させつつ、自画像としての個性を担保しているのが国芳肖像画の手法的特徴であった。それは文字通り「イメージを纏う」ための技術であったのである。国芳はこうした肖像による自己イメージの形成を通し「俠気の絵師」という強烈な作家像を市場に定着させる事に成功した。仏教説話として地獄太夫が示した「世俗的価値の拒否」「現世否定的世界観」は、既存の体制や権力の無謬性に対する反語としての意味を潜在させている。地獄模様の衣裳はまさに「思想としての死」や「命を懸けた信念」を有す人物という国芳像を確立し、その目的は刺青に対し大衆が要請したごく一般的かつ通俗的な倫理観や美意識の本質に通底するもので、それは刺青芸術の精神的価値や、不可視の虚飾性の実相を物語ってもいる。しかし「衣裳は脱ぐ事が出来る」が「刺青は脱ぐ事が出来ない」。「地獄模様の衣裳」とはイメージの虚構性を身に纏う事を志向したという意味で刺青の美学と共通の機能を分有しながら、同時に刺青芸術が根源的に有すファッションとしての限界をも指示する論点と看做せよう。刺青をファッションとして要求する困難は字義通り「死を衣服とする事は出来るか」「死をアクセサリとする事は可能か」という、日常生活範疇における非日常性としての「生死を賭けた美意識」の、包摂的許容論の限界を問うものとしても顕在しているといえる。

以上の如き前近代的な美意識や世界観のもと確立された刺青について、第四章では「影(イメージ)を纏う身体」として、それが明治期の法的規制の中でどのような意味を有すものに変質し、そして「衣裳文化」「身体観」の変遷において把握され得るかを論究した。時の政権の抱く西洋列強への対外意識のもと、近代化の方針にそぐわぬ「過去の風俗」「野蛮な身体」の象徴とされた日本の刺青であるが、しかし同時期、英国を中心とした西洋王室や

上流階級、軍関係者、海運業者等の間では日本の刺青が大流行した。この矛盾した状況について明治期の外国人滞在録等に見られる刺青の描写、また当時のジャポニスム流行、服飾改革期におけるファッション面でのジャポニスム受容、着物受容の論点は、エキゾティシズムとしての「野蛮性」「他者性」の包摂という論理に共通した文脈を有し、同一の思想背景に基づき生じた状況と整理し得る。先行研究でも、西洋の近代服飾改革に際し着物や浮世絵が与えた影響は甚大なものと考証されており、身体論から見たジャポニスム流行、オリエンタリズム受容、西洋における刺青流行、着物受容の背後には、当時共に想定された同じ身体性への疑義と、その身体性の改良に仮託された思想が存在する。それは、特に女性におけるコルセットに象徴される如き伝統的道德規範としてのドレスコードであり、貞淑、上品という「言語」「文法」を、自然なありのままの身体に記入・矯正する事で構築される「建築的」「彫刻的」かつ「言語的」な理想美の造形からの解放を目指す、身体近代性、自由を志向する新たな時代の人生観の確立であった。これらは無論当時の実社会においては両義的な価値として現象し、保守的な視線と進取的な視線は双方が重視するまさに同じ焦点において危うい認識上の調節を受ける。自由や解放は反面「反道德」「放埒」といったネガティブな傾向とも解釈され、女性像では「悪女」の如き不品行のイメージとしても結実するものであった。世紀末に蔓延した「宿命の女像」等もこうした文脈に位置付けられ、特筆すべきは、ジャポニスム期に流行した絵画、演劇、文学でも、エキゾティシズムの世界観における日本女性はしばしば美しくも淫らで放縦な宿命の女(悪女)的造形を受けている。同時期、並行し推進された「ゆとり」や「抽象的身体シルエット」「運動性(様態)の美」を要点としたファッション構造における日本(着物)受容でも、伝統(コルセット)からの解放は「野蛮性」「他者性」を自由や新しさといった肯定的価値として解釈しようというオリエンタリズムの傾向を通じた「新しい女性像」「新しい身体観」、開放的で社会活動に適した衣服に要請される自由を方針とした点で一致している。同時期における日本刺青の流行や受容も明確に、その野蛮性や他者性を伝統規範からの「自由」「解放」という積極的価値として美的と判断する、ジャポニスム受容の動向に基づいていた。

ベルツの論考に端的な要約を見る如く、当時の西洋人から日本の刺青は多く衣服の代替えと認識されており、美的印象としては「肌にぴったりと貼り付いた衣裳」と表現される傾向を有していた。その根拠は「ぼかし」という肌の地を塗り潰す墨の技法にあり、それは往時西洋にも存在した刺青が基本的に白い肌を地としてモチーフを配置していく形式を有したのに対し、全く次元を異にした視覚上また身体観念上の特性としての衣裳性を有

していた。同時期、近代日本では洋服の受容が積極的に進められ、洋装化は西洋的身体制度の受容、近代身体の獲得を目指した国家一致の方針であったが、日本において、少なくとも体制側から見た「後進的な身体」「否定的な身体(性)」とされた着物や刺青は、西洋では逆説的にエキゾティックな新しい価値を含むものとして肯定的に感受され、反面、西洋で乗り越えられようとしていた身体性、(女性においては)特にコルセットに象徴される如き(西欧社会の)伝統的身体・衣裳性は、当時の日本ではほかならぬ「西洋的なもの」「優位なもの」、近代社会制度における規範的身体性として求められた。これらの現象の背後にあるのは、実は同じ文化的他者性を肯定的に感受するか否定的に感受するかという、東西の状況に応じた立場や解釈の方向の相違に過ぎず、その中身とは、身体の輪郭や存在感を絵画的平面性において抽象化する日本の伝統的身体美意識や、それに由来する装飾性に基づくものであった。

こうして日本においても西洋においても他者的とされた日本的な衣裳文化や刺青に代表される身体風俗であるが、近代化と洋装化の過程で、分けても刺青は法律的に厳しい規制を被った。そうした中で、刺青を「野蛮」「(内的)他者としての身体」克服されるべき「過去(後進的な)の身体」とする国内感情を逆手に取る様に形成されたのが、日本近代における「刺青を背負う女性(悪女)像」というイメージである。特に谷崎潤一郎の『刺青』は「刺青」の語を一般化させた作品であると同時に、近代以降の日本における刺青イメージを論じる上で重要な作品と評価される。本論では、その作品世界を構成しているものが、江戸・明治期の草双紙である『白縫譚』を始めとした読本や江戸文芸、さらにその基底をなす日本の前近代的な民俗世界観である事を指摘した。そこでイメージされていたのは、日本の類話形式に上古より継承される女性と蜘蛛のイメージ連関であり、またそれらを背景とし成立した江戸の怪異性(文化性)、即ち「江戸的なもの」であった。『白縫譚』が当時の江戸文芸でも男勝りの女性を主人公とする女傑物に属する作品で、これらの作例では一方に貞女・良女を価値観の上位と据えた男性的女性像、男性的性質を有するという意味での悪女的属性が付加されがちである事も無視し得ない。近代における刺青の女性像は、元々が男性的風俗とされた刺青を女性が背負う事で生じる、性の役割の越境性を有している事が先行研究において指摘されている。先述した地獄太夫もまた江戸文芸の世界観において形成され、普及した人物像にほかならず、いわゆる家庭の子女ではなく遊女(娼婦)であると同時に、この世の不浄と無常を客(男性)に説く両義的な人物造形の内に反世俗的・現世否定的な価値を併存させた存在である。独特に屈折したその倫理性は、この女性の拠って立

つ背景と、自覚的意思に基づいた行動選択の結果に由来した衣裳によって、視覚的な意味でも極めて男性的性質を有した「強き女性像」といえる。腐敗する身体に無常と不浄を感受する九相観の美学を背負い、それを救済や美的感受性へと接合する地獄太夫の論理自体、少なくとも近代社会においては、その包摂・許容に限界を有する。これら前近代的な精神価値について、谷崎潤一郎の『刺青』はより明確な仕方で「『愚』と云う貴い徳」の存在を主張し、「啓蒙」「賢さ」「進歩」「健康」「清潔」を信仰する西洋的近代社会に対するアンチテーゼを唱えた。『刺青』が掲げる後進性、過去性、反近代的な価値の意識的捉え直しという文脈は、本論で重視する、谷崎の『陰翳礼讃』にも通底した態度である。

着物や刺青の衣裳的身体性を肯定的に感受した西洋に対し、因習や前近代的慣習からの解放という観点から同質のものを排除した往時の日本において、西洋は文化の全領域で目指すべき規範となり、芸術においてはヌードを受容し、そこには重ねられるべき「西洋人の身体」「身体としての近代性」及び、その背景にある富と権力、それと不可分にある美の獲得が優先された。この意味から見て刺青の身体とは「裸体(ネイキッド)」即ち「ありのままの醜い身体」であったために(のみ)法的な規制をされた訳ではなく、むしろ「ヌード(理想的身体)」同様、虚構的なイメージを皮膜の如く纏った身体ではあったというべきである。つまり、この纏ったイメージの内容こそが、刺青規制における真の問題であろう。それは江戸の町民美意識に醸成された死の美意識、その体現としての後進的で「反近代的(江戸的)な言語を纏った身体(=刺青)」という、身体を覆うイメージの視覚性以上に、その指示する不可視の内容に、より難すべき論点があった。時代が要請する規範的身体像としての西洋人とヌード、洋装、それにそぐわぬ反近代性や美、精神価値が、ここでは反社会的・反公共的なものとして、排除に値する「野蛮」「悪(劣等)」と認識されているのである。

以上、本研究は全四章で、日本における刺青の装飾性と身体観念の変遷、衣裳性について考察を進めて来た。本論はそもそも日本刺青の特徴である「総身彫り」を「皮膚の上の衣裳」「皮膚の上の絵画」と表現する用語感覚から刺青と衣裳との関係を考察し、刺青における「言葉(言語的性質)」と「衣裳」との間に存在する美学的位相を考究する事を試みたものであるが、ではかくした文脈を踏まえた上で、刺青はどの点で衣裳と重なり、また異なるといえるのであろうか。これはそのまま「刺青はファッションであるか」という大きな論点にも通じている。現代、取沙汰される身体・衣装論として刺青を見た際に生じる矛盾は、この一言に集約されているといっても良い。それは、日本刺青の発生条件の中に予め内在されていた問題の因子が、現在なお克服されていない事に起因していよう。

極論をいえば、近世以降の日本刺青は死や悪といった否定的なイメージすらも、あくまでも「虚構的イメージ」として美学体系に取り込む事で成立した特殊な背景を有している。日本の刺青習俗はむしろ、その美学としての反社会性(正確には反体制・反権力思想)や死の論理を、自律した積極的美意識、装飾的価値として要請すらして来た。それらは必ずしも享受者全体の本質的思想や切実な欲望とは無縁であったかもしれないが、しかし刺青を施す事で手軽に獲得し得る社会的価値であり、刺青が指し示す事の出来る記号(内容)でもあった。「装飾としての反権力」「装飾としての反体制」「装飾としての侠気」「装飾としての死」、これらは江戸時代、その風俗の初期形成段階では確かに存在した「刺青のファッション性」であったと述べる事が出来る。しかしやがて同じ近世期において刑罰としての「入墨」が発生した事で、手法的には身体に墨を彫り入れる同様の過程において、刺青には制度的に人間を区別する法的処罰という社会的意味(罪悪性)が抜き難く付与されてしまった。この時、虚構的遊戯である事を担保していた筈の「(虚用の)刺青」は、本来有した虚構性・虚飾としての純粋性を失ってしまった。この事に対する意識的かつ無意識的な分離、引き離しの抵抗として「彫物」の語が反動的に使用される様になるが、この文化初段階における刑罰的刺青に対する装飾的刺青という主張こそが、現在にまで通底する「刺青のファッション性」の問題意識の核なのである。しかしながらこの分離の困難な由縁は、以上述べて来た文化形成のあらゆる蓋然的要請の中に既に潜在していたと述べてざるを得ない。こうした状況に加え、刺青は近代において裸体習俗や露出といった「野蛮さ」「反公共的なるもの」「反近代的なるもの」に対する管理の問題からも、さらに別種の意味による法的規制を被った。「刺青された身体」は少なくとも日本において、この様な形でファッションとしての受容に限界を有するのである。刺青と悪という連関は近世以降、現代なお様々な虚構的イメージ、文芸、言説により補足、強化、利用を受け、そのマイナスイメージは一面、ごく限定された享受層においては積極的価値と捉えられても来た。その場合、刺青の有す悪の魅力や性愛といった印象は、むしろ刺青を形成するポジティブな印象と解釈されている。

本研究でも触れたが、刺青を我国の習俗として体系的に整序する事を試みた際、史的意味においては本来、具体的連続性を有さぬ筈の「古代的刺青」と、あくまで近世期に新たに創造された「近世以降の刺青」とが、論述上は分離されながらもしかし、何がしかの意味で共通した機能を有すものとして接続された文脈を形成する傾向にあった。ここにおける「罪障性」「烙印性」を中心とした共通性の指摘・抽出は必ずしも不適當であったとはいえないが、刺青習俗の我国における独自性や淵源を遡及する際、それに付随する形で、そ

の基本的機能としての刑罰性を強調する意識的・無意識的な操作の流れにも属していたと指摘せねばならない。これには長い断絶と空白を有す我国の刺青文化の歴史的希薄さを、伝統的歴史観の枠組みに位置付ける事で補強せんとした研究初期段階において回避し難い不都合でもあり、また必要な合理であったともいえる。しかし芸術・文芸により生産された近世・近代以降の刺青イメージを、学術的な形で古代刺青と接続したものと論述する身振りは、刺青に対する客観的実像を提示するよりむしろ、芸術的に生産された虚構的イメージを、アカデミックな形で補足・強化し、現今に生じる刺青観を制度的な背景に基づくものと規定する事にも関与してしまったといえる。これは刺青の装飾学の歴史的体系化と、今後の発展の上で、改めて自覚、検討されねばならない課題である。

先行研究において今日まで、刺青は主に「絵画的」なものとして認識、論述されて来たが、その本質は精神価値に基づいた「言語」をイメージに仮託し、その内容を「彫る」という用語を拠りどころとして皮膚へと不可逆な仕方(刻印性)で「衣裳的」に記述・縫合した芸術といえる。その意味で刺青は「絵画的」「彫刻的」「衣裳的」でありつつ、また優れて「詩的」「文学的」要素を含んだ言語芸術の側面をも強く有している。刺青の言語性と刺青の装飾性(衣裳性)は不可分の関係にあり、そして刺青のファッション、虚飾としての性質は「人は言葉を纏える」という一語に要約される。刺青は日本人の特殊な身体観念の上に成立した稀少な融合美的形式であり、本論はその刺青を巡る「言語性」と「装飾性」とを調停した死の美意識と虚構性(虚飾性)に対する、美学・美術史的な試論である。

註

序章

(1) 刺青を「皮膚に描かれた絵画」と把握する傾向は刺青の研究史における起点とすべき古典、玉林晴朗の『文身百姿』(文川堂、一九三六年)に既に認められ、以後この観点は現在に至るまで刺青研究における基本的な視座として継承された。近年の主な論考としては宮下規久朗『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』(日本放送出版協会、二〇〇八年)や、大貫菜穂『変身装置としての『ほりもの』——イレズミの絵画的・文学的表象分析——』(博士論文、二〇一三年)等がある。

(2) 郡司正勝「刺青と役者絵」『原色浮世絵刺青版画』芳賀書店、一九七六年、一六八頁。

(3) 山本芳美の著作としては『イレズミの世界』(河出書房新社、二〇〇五年)や『イレズミと日本人』(平凡社、二〇一六年)等があり、国内における現代水準の学術的刺青研究の大きな支点と認め得る。

(4) 前掲註(1)大貫菜穂論文。

(5) 前掲註(1)大貫菜穂論文一頁。

(6) 鷺田清一『ちぐはぐな身体 ファッションって何?』筑摩書房、二〇〇五年、一四一—一四六頁。

(7) 前掲註(6)鷺田清一著書一四六頁。

(8) 前掲註(1)大貫菜穂論文八一—九頁。

(9) 安田徳太郎『人間の歴史 二 日本人の起源』光文堂、一九五二年、九七—一〇五頁。

(10) 前掲註(9)安田徳太郎著書一〇一—一〇四頁。なお本文はそれに基づき、各趣旨を要約した。

(11) この点についてベルツは「芸術と生活における日本人の体型」(一九〇三年)において、シュトラッツの『日本人のからだ ——生活と芸術にあらわれた——』(初版 一九〇二年)はほぼ全編にわたり自身の論考に依拠している事を強い語調で批判している。なお本論の邦訳は『ベルツ日本文化論集』(若林操子・池上純一訳、東海大学出版会、二〇〇一年、三七七—三九一頁)に所収される。

(12) ベルツの同論考について要点の紹介といった次元を越えた論述をなしたものの、また安田の業績に対する具体的な評価や思考・応答をなした論考は、本章にて確認する礪川全次等の僅かな例を除きほとんど存在しない。後述する如く人類学的な観点から見た場合は桐生眞輔による『文身 デザインされた聖のかたち ——表象の身体と表現の歴史——』(ミネルヴァ書房、二〇一九年)、また美術史的な観点からは前掲註(1)宮下規久朗著書におい

てようやく、ベルツ論考の主旨は刺青研究の文脈へと主体的な形で回収されたといえる(しかし本章註(13)に補足する通り、桐生も宮下もベルツを評価する一方で、安田については態度を保留している)。しかしながらこのベルツ(安田)論文の評価を巡る背景は、刺青研究にとり、また学術史的研究という意味においても多くの論点を有していると判断されるため、本論では敢えて同論考が辿った研究史上の経緯を整序しつつ、そこに若干の考察を加える。

(13) 礪川全次(編著)『刺青の民俗学』批評社、一九九七年、一五—二六頁。なお宮下規久朗は前掲註(1)宮下規久朗著書においてこの礪川全次の業績を参照したという形で、また桐生眞輔も前掲註(12)桐生眞輔著書において安田訳を用いながらベルツの観察を取り上げてはいるものの、前者は安田については特段の言及をせず、後者もその訳文のみを使用し、結果的に両者は、本文・脚注共に、安田当人の業績の意義に対しては立ち位置や見解を示していない。第一章註(62)で触れる小野友道も含め、当該のベルツ論考に関する国内での主だった刺青研究からのアクセスにおいて、安田の著述からの直接的・間接的な影響を受けていない者はほぼ存在しないと判断され(本節見る如く安田の姿勢には難すべき多くの問題が存在する事は否定し得ないとしても)、本論はその再評価に対する明確な意志を有すものである。

(14) 和歌森太郎「倭人の習俗——古代日本人の入墨について——」『古代史研究 第一集 邪馬臺國』朝倉書店、一九五四年、二二二頁。

(15) 前掲註(14)和歌森太郎著書二二三頁。

(16) 前掲註(13)礪川全次著書二四—二五頁。

(17) 「以上は、ベルツの文章のぬき書きであるが、ベルツはちやんと、日本人のイレズミの起源と特徴をつかみ、日本人のイレズミが、アイヌ人のイレズミや北方系のシナ人、朝鮮人のイレズミとは、なんの関係もない点をつき、日本人のイレズミを、マレイ人やビルマ人の南方諸族のイレズミにむすびつけ、イレズミ階級としての庶民階級が、人種的にはつきり南方系であることを実証した。／こういう、すばらしいベルツの論文が、明治時代以来、日本の学者によつて、いちどもくわしく紹介されず、やみからやみへと葬られたのはおかしいことであるが、それにはやはり、日本人に知らせたくない、いろいろの政治的理由があつたからである。／ベルツは、この論文のなかで、当時の日本の学者の頭のわるさ、つまり非科学性をからかつて、さかんに彌次をとばしているのは、じつにゆかいである。わたくしが知るかぎり、西洋人の書いた日本の記事で、ベルツほど、日本および日

本人について、ほんとうのことを見ぬき、ほんとうのことをずばずば言いのけた学者は、あとにも先にも一人もいなかったと思う」(前掲註(9)安田徳太郎著書一〇五頁)

(18) チャールズ・ダーウィン『ビートル号航海記 下』島地威雄訳、岩波書店、一九六一年、五四頁。

(19) 前掲註(1)大貫菜穂論文三頁。

(20) 当時、刺青の周辺に存在した人類学的視線と、それを巡る国内外の動向については前掲註(12)桐生眞輔著書に詳しい。

(21) C・H・シュトラッツ『女体の人種美』高山洋吉訳、同光社磯部書房、一九五三年。

(22) 前掲註(12)桐生眞輔著書。

(23) 沢田順次郎『沢田性の研究叢書 第五巻 女の肉体美及表情美の新研究』正文社、一九二二年、一九六一一九七頁。

(24) 前掲註(12)桐生眞輔著書三八頁。

(25) 松岡静雄『日本古俗誌』刀江書院、一九二六年、一六四—一六五頁。

(26) 前掲註(12)桐生眞輔著書四〇頁。

(27) 寺田精一「文身研究の興味」『中央公論 第三五巻第一〇号』中央公論社、一九二〇年、五〇頁。

第一章

(1) 谷川渥『肉体の迷宮』東京書籍、二〇〇九年、一〇—一一頁。

(2) 「根付の国」『高村光太郎詩集』岩波文庫、一九五五年、一四—一五頁。

(3) 前掲註(1)谷川渥著書一四頁。

(4) チェンバレン『日本事物誌 第二』高梨健吉訳、平凡社、一九六九年、二三六頁。

(5) 「第十九号身體へ黥スルヲ禁之議」『公議所日誌』明治二年巳巳六月 第十九、上州屋惣七、一八六九年(早稲田大学図書館古典籍総合データベース http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ri05/ri05_00023/index.html 最終閲覧日:2019.08.28)。

(6) この刺青に関する規制案は六月の審議に入る二か月前、四月段階の『議案録』に既に記載がみられる。「身體へ黥スルヲ禁之議」『議案録』明治二年春四月 第三、上州屋惣七、一八六九年(国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/995299> 最終閲覧日:2019.08.28)。

(7)「横濱市中へ御觸の一節」『新聞雑誌に現れた明治時代文化記録集成』時代文化研究会、一九三五年、三九頁。

(8)アーネスト・サトウが1897年(明治三十年)8月11日にヴィクトリア女王に謁見した際の日記には「陛下が日本の[有栖川]親王は良い方だが、見かけが立派でないとおっしゃったので、私は日本人は殿下のことを容姿端正な方だと思っておりますとお答えした。陛下は日本の夫人もやはり見栄えがしないように思うとおっしゃった。私は日本にきた旅行者は男たちが醜いので驚くという話をした」(イアン・C・ラックストン『東西交流叢書一〇アーネスト・サトウの生涯—その日記と手紙より—』長岡祥三・関口英男訳、雄松堂出版、二〇〇三年、二三四頁)との記述が見られ、当時の西洋人、また権力階層にいる人々から日本人の風采に対する評判はただでさえ肯定的ではなかった事が理解される。無論ここには現実的な意味での身体的美観に対する評価のみならず、多分に非西欧国に対する政治的、権力的な視線が関与していると想定すべきではあろうが、いずれにせよ明治政府の対応には、それなりの外交上の根拠が存在していたと思考する事が出来る。

(9)新聞集成明治編年史編纂會(編)『新聞集成明治編年史 第一卷』財政経済学会、一九三四年、四五〇頁。ちなみにここにおける「御體裁」と刺青を巡る議論については松永しのぶ「違式[カイ]違条例と外国人への『御体裁』 裸体といれずみの禁止を巡って」『文化資源学 (九)』(文化資源学会、二〇一〇年)等もある。

(10)大貫菜穂「イレズミに対する社会的価値観のうつろい ——近代日本における『ほりもの』の他者化」『Lotus (三五)』聖フェノロサ学会、二〇一五年、八八頁。

(11)イザベラ・バード『イザベラ・バードの日本紀行』時岡敬子訳、平凡社、二〇〇八年、四三頁。

(12)こうしたバードの反応がいわゆる「道徳的」「保守的」な反応を代表するものであったとして、しかしこの反応が当時の西洋人や英国人にみな共通した感情であったかという点と必ずしもそういう訳ではない。四章詳述する如く、現実の西洋人から見た日本刺青に対する感情は実に様々であった。1881年(明治十四年)に来日した英国の王子、アルバート・ヴィクター王子と、その弟で、後にジョージ五世となったジョージ王子が、身体に日本の刺青を入れた例に象徴される如く、それを「美」と看做す視線や価値観もまた同時代的に存在していた事は注意されなければならない。なおこの点に関する優れた先行研究としては、小山騰『日本の刺青と英国王室 明治期から第一次世界大戦まで』(藤原書店、二〇一〇年)及び、前掲註(10)大貫菜穂論文等がある。

- (13)前掲註(9)『新聞集成明治編年史 第一巻』四五〇頁。
- (14)前掲註(9)『新聞集成明治編年史 第一巻』五一三頁。
- (15)刺青の用法的な問題と衣裳性については第二章、改めて詳論する。
- (16)明治開国期当時までの日本人の裸体習俗を西洋人の目線において論じた著作としてはC・H・シュトラッツ『日本人のからだ ——生活と芸術にあらわれた——』(高山洋吉訳、岩崎書店、一九五四年)、またハンス・ペーター・デュル『裸体とはじらいの文化史』(藤代幸一・三谷尚子訳、法政大学出版局、一九九四年)等が広く知られる。
- (17)前掲註(16)C・H・シュトラッツ著書八七頁。
- (18)前掲註(16)C・H・シュトラッツ著書九九頁。
- (19)前掲註(16)ハンス・ペーター・デュル著書一二五頁。
- (20)谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫、一九七五年、四七一四八頁。
- (21)谷川渥は前掲註(1)谷川渥著書において、これを「アンチ・トルソ」の身体とし、谷崎はここで自分の母親を「昔の日本の女」の象徴とする事で、「日本人そのまま」を「中宮寺の観世音の胴体」に画定しようとしたと指摘している。
- (22)前掲註(16)ハンス・ペーター・デュル著書一二九一一三一頁。
- (23)前掲註(1)谷川渥著書三四一三七頁。なお、例えばこの「ありのまま」「日本人そのまま」という問題についてシュトラッツは前掲註(16)C・H・シュトラッツ著書において「生人形」を多数取り上げ、それを西洋とは体系を異にする裸体芸術と高く評価している。
- (24)ちなみにデュルは前掲註(16)ハンス・ペーター・デュル著書や『秘めごとの文化史』(藤代幸一・津山拓也訳、法政大学出版局、一九九四年)において、裸体への羞恥の度合いが文明化の度合いと一致するという見解に異議を唱えた。宮下規久朗が『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』(日本放送出版協会、二〇〇八年、一六頁)において指摘する通り、ここでデュルがその論説の大きな根拠を(明確な文明社会であった筈の)日本が裸体風俗を許容していた事に設定している点は、態度として興味深い。
- (25)前掲註(24)宮下規久朗著書一八頁。
- (26)「肉体というものは虎とか雪景色と違って、正確に写してそのまま芸術となれるような主題ではない(中略)はだかの人体の集団はわれわれを動かして感情移入に赴かせず、幻滅と狼狽を感じさせる。われわれは模倣しようとは思わず、完成させたいと願う」(ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾訳、美術出版社、一九七一年、一九一二〇頁)
- (27)日本の裸体芸術とその意味については前掲註(24)宮下規久朗著書に詳述されている。

クラークが述べる如くヌード芸術とエロティシズムは不可分であるが、そのエロティシズムを抑制しつつ美的観念として昇華をみたのが西洋における女性ヌードであり、もとよりこれらは春画とは着想の根幹からして差異がある。その意味で、日本美術の範疇において身体具体性を重視した特異な例外には「医学的な解剖図」や「死体の描写」等があり、前者には科学・医学的な目的が存在したのに対し後者には時に美的享受の側面が存在した点は注視される。三章で論じる九相図等はいわばそうした稀少な論点に存在している。

(28)「陰部にはうっすらと陰毛も見え、淫猥さすら感じさせるこの容斎の裸体画は、風俗画と春画の伝統から生まれたものにはかならなかった。この作品は、明治以降に日本画家たちが取り組む歴史画のひとつであった。にもかかわらず、手本とすべき裸体表現を浮世絵風の湯上り美人に求めたため、独特のエロティシズムが生じてしまったのである。つまり、歴史に材は採っているが、伝統的な風俗に根ざした設定を用いており、それが妖艶な色気をかもし、技術の洗練と日本的美へのまなざしが融合した、裸体芸術のひとつの到達点を示している」(前掲註(24)宮下規久朗著書五八頁)

(29)前掲註(24)宮下規久朗著書五九頁。ちなみにこの「裸蝴蝶論争」に関する論考としてはほかに、小川武敏「裸蝴蝶論争から文学と自然論争へ 一想実論の一環として」『明治大学文学部紀要 (三八)』(明治大学文芸研究会、一九七八年)等がある。

(30)前掲註(24)宮下規久朗著書一六八—一六九頁。

(31)前掲註(24)宮下規久朗著書二一三頁。

(32)前掲註(24)宮下規久朗著書一九九頁。

(33)前掲註(24)宮下規久朗著書一九九頁。

(34)「刺青を入れた裸体は、単なる裸体ではなく、むしろ衣を着た状態に近い。衣服も刺青もアクセサリも同じような装身の術であり、ベルツは日本の刺青は、衣の代用であると考えた。その証拠に、先に述べたように、刺青が顔や手ではなく、衣に隠れる部分に施されること、刺青の色が着物と同じく濃い藍色をしていること、人前で裸になって労働する人々がもっぱら刺青をしている点を挙げる。そして彼は、明治政府が裸体を禁じて無理に衣を着用させたことから、刺青は、衣の代用という元の意味を失ってしまったと指摘している。裸体は凝視に耐えられないが、衣を着けた人体は見つめられてもよい。刺青を入れた裸体は、もはや単なる裸体ではなく、凝視に耐えうる強度を獲得しているのだ」(前掲註(24)宮下規久朗著書一九九頁)宮下はまさしく美術史学の立場から、ベルツ論考を日本のアカデミズムの文脈へと正しく位置付けた。前章註(12)(13)で述べた如く、宮下は本著に

において安田に対する言及こそしていないが、礪川を通し当該ベルツ論文の存在と要点を、概要紹介といったレベルを越えて回収しており(それは間接的に安田を再評価する流れでもある)、西洋美術史の一線の研究者が正面から日本の異端美について考察をした論考において、それを学術的に評価した研究史上の意義は大きい。なお宮下ほか「刺青と衣裳」に関する言説等に関しては本章註(62)、次章註(74)も併せ参照の事。

(35)安田徳太郎『人間の歴史 二 日本人の起源』光文堂、一九五二年、一〇五頁。

(36)E. Baelz “Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner, Messungen und Beobachtungen” *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur - und Völkerkunde Ostasiens in Tokyo*, Zweiter Teil(1), Band IV (1884-1888), Heft 32, S. 35-103. (Erwin Baelz, Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner. Eine anthropologische Studie. Yokohama, 1883, Teil II. S. 7-11.) S. 35.

(37)前掲註(36)E. Baelz S. 41.

(38)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇一——〇二頁。

(39)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇二頁。

(40)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇三頁。

(41)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇三頁。

(42)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇三——〇四頁。

(43)「a. Die Kleidung des japanischen Handarbeiters besteht in einem kurzen, bis zur Mitte der Oberschenkel reichenden, baumwollenen, mit einem kurzen Bande(san shaku no obi ((3 Fuss langer Gürtel))) um die Taille festgebundenen, dunkelblauen Hemde, das den Hals und den obersten Teil der Brust frei lässt. Dazu kommen zuweilen Hosen von etwa der Ausdehnung unserer Schwimmhosen, oder bis zum knie reichend. Die Arme sind bald nackt, bald bis zum Ellbogen oder bis zum Handgelenk bedeckt. Genau innerhalb dieser Grenzen hält sich die Tätowirung.

b.-Es tätowiren sich nicht alle Arbeiter, sondern ausschliesslich solche, die ihrem, mit grosser Anstrengung und enormer Schweisssecretion verbundenen Berufe nackt besser obliegen können, wie die kago-(Tragkorb-)Träger, die Laufer, die Lastzieher, und auch unter diesen nur diejenigen, welche mit Städtern zu tun haben, bei welchen vollkommen Nacktheit anstössig erscheint. Die Leute lassen sich ihr Kleid auf den Leib tätowiren und kommen sich und Anderen bekleidet vor. Der Bauer tätowirt sich

nie.

c. -Die Farbe der Tätowirung stimmt mit der der Kleidung völlig überein ; es ist dasselbe unreine dunkle Blau.

d. -Die zum Tätowiren gewählten Vorlagen sind genau dieselben, welche auf den Kleidern der Shigotoshi (Arbeiter) namentlich in ihrer Eigenschaft als Feuerwehrer, sich immer wiederholen.] (前掲註(36)E. Baelz S. 44.)本箇所及び以後本論で安田訳のほか使用するベルツ論文の翻訳は、中村鐵太郎氏の全面的なご指導をたまわった。なお本文掲載の訳文は比較のための文意を調整する上で、a項冒頭の一文を省略してある。

(44)前掲註(36)E. Baelz S. 45. (中村鐵太郎訳)

(45)前掲註(36)E. Baelz S. 45. (中村鐵太郎訳)

(46)前掲註(36)E. Baelz S. 45. (中村鐵太郎訳)

(47)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇四頁。

(48)前掲註(35)安田徳太郎著書一〇四頁。ちなみに最後の一文である「日本政府が」以下を、安田はベルツの見解と読める様に括弧外に記述しているが、原文ではこの内容は仕事師の口述を再現する流れに属しており、これを聞き取り対象となった人物の「証言」とするかベルツの「まとめ(見解)」とするかによっては、解釈の重要度に大きなズレが生ずる箇所である事を注記しておく。「こうした習わしが、以来どのように進展して、日本人が、というより日本における完全に特定の階層が、端然と自分の意思で刺青をおこない、その他の人はおこなわないのか、それを理解するのは困難である。こうした不自然な説明を主張する人びとからは、歴史的な証左の痕跡すら引き合いに出されることがなかった。そこで私は決着をつけるためにある男性に来てもらった。この男は三〇年以上もまえに刺青したのだが、口を切っているには、刺青が何のためなんだか知りもしませんでしたというのである。ではいったいどうして都市や大通りに働く特定の職層だけが刺青をするのかとたずねると、だって、そういう連中には恥でしょう、着るものにも事欠いてるなら、せめて「肌着」(肉襦袢)くらいはつけてなくちゃね。いまじゃ、政府が衣服の着用を義務にしたのだから、刺青は意味もなくなっちゃいましたが、と」(前掲註(36)E. Baelz S. 45. (中村鐵太郎訳))刺青をした本人自体が明治政府の禁令の意味をかくの如く理解していたとすれば、ベルツの認識はある程度、時代の皮膚感覚を正確に把握したものであったという事にもなる。

(49)桐生眞輔『文身 デザインされた聖のかたち ——表象の身体と表現の歴史——』ミ

ネルヴァ書房、二〇一九年、八二一八五頁。

(50)ベルツはこの聞き取り内容によって、刺青を衣装の代用とする理由には「裸体を恥じる」という感覚が根拠として存在していた事をも傍証しているが、この論文が発表された1883年(明治十六年)とは、日本の刺青史においては具体的な罰則を伴い、かつ当時の風俗規制に対し強い影響力を持った「違式註違条例」の発令からおよそ十年後の治世にあたる。ベルツの自説に対し、日本の知識人階級がネガティブな見解を述べたのにも、あるいはそこに、時世を鑑みる感覚が存在していた可能性は否定出来ない。海外の文化的教養人であるベルツが、そもそも現行の法令では禁止されている日本刺青に関心を持ち、しかもそれを「都市習俗」と観察をしている点にも、彼等は注意を払った事であろう。

(51)前掲註(49)桐生眞輔著書八三一八四頁。

(52)前掲註(49)桐生眞輔著書八七頁。

(53)京都府立総合資料館(編)『京都府百年の資料 四 社会編』京都府、一九七二年、三七頁。

(54)桐生眞輔は前掲註(49)桐生眞輔著書において、当時、白人社会とその人種主義的な世界構造との関係に成立した明治期の法観念と罪性(穢性)が、日本国内では「野蛮」と結び付いた「国辱」という概念から合理的にデザインされて来た政治的視線である事を論じ、またここにおける「国辱」の用法そのものが19世紀に新たに作られた「文明」と「野蛮」という語と同様の造語に過ぎず、対外的関係の必要から近代に社会化された概念である事を詳述している。

(55)前掲註(49)桐生眞輔著書八五一九〇頁。

(56)条例施行に先立つ1869年(明治二年)、公議所において提出された議案「身体へ黥スルヲ禁之議」では、刺青は主に道義上、道德上の問題、また対外的な状況と、近代化を目指す政府の国策上の意思、それに準ずる法的な整備の流れのもとに規制の論調を形成されており、この規制は、刺青を彫り入れる当人のみならず、それを施術する「彫師」にも及んだ。1880年(明治十三年)には彫師そのものが犯罪行為を生業とするとして処罰の対象となり、江戸期から継承された刺青の図案集である「下図」や「用具」等が多く没収、処分された。その条文の構成に明瞭に見られる如く、儒教經典『孝経』の一文「身体髪膚これを父母に受く、敢えて毀傷せざるは孝の始めなり」を引いた道德観及び、外国人に対する政治的想定が、この議案に通底している基本思想である事は疑い得ない。なお文中触れられる墨刑であるが、これは同じく公議所の議案として明治二年に審議を受けた「墨刑ヲ廃ス

ベキノ議」の後、1870年(明治三年)には廃止されている。当時の欧州刑法において墨刑は文明国家の処罰として適当でない野蛮な制度という観点が示されていた事も、この改正の要因の一つであったろう。

(57)山本芳美は『イれズミの近代史 日本、台湾、沖縄、アイヌにおけるイれズミ禁止政策』(博士論文、二〇〇〇年)において、こうした構造は様々な次元で見られるとし、琉球やアイヌにルーツを持つ人々が学校教育、労働の現場、あるいは警察の組織的権力において、新国家体制下における国民規範の感情から排除・差別を受けて来た状況を指摘している。しばしば取り沙汰される反社会勢力と刺青との関係性のみならず、ここにはある文化内部における他者が「何を」「どの様な」視点として機能する様にデザインされ、それがまた烙印性(刺青)を支点として語られる事となるかという、一つの状況が存在していよう。

(58)前掲註(49)桐生眞輔著書八〇—一八五頁。安田や礫川、宮下等は、ベルツの論考の客観性とモラルを基本的には信頼した上で、その学術的な観察の本質を理解しようと務める立場に立脚していると見られる一方、桐生が同様の客観性を担保しつつも、人類学的観点から、当該論文が含み持つ危険性を研究史の変遷や同時代的状況も併せ示唆した意義は大きい。前述の如く、宮下が美術史的観点からベルツ論考を研究史に回収したならば、桐生はまさしく人類学的な視点からそれを促したとする事が出来る。本論は前四章を通し、それに美学的な観点からの補足を試みるものである。

(59)前掲註(35)安田徳太郎著書一六四頁。

(60)前掲註(36)E. Baelz S. 41. (中村鐵太郎訳)

(61)前掲註(36)E. Baelz S. 41. (中村鐵太郎訳)

(62)なお随筆的範疇ではあるものの「刺青と衣裳」という論点からベルツ論考を取り上げた記述としては小野友道の「ベルツのいれずみ」『いれずみの文化誌』(河出書房新社、二〇一〇年、一四八—一五三頁)が挙げられ「いれずみは着物(衣服)」であるという論旨のもと、ベルツ論文の存在を安田の訳で紹介している。その内容はあくまでも礫川全次(編著)『刺青の民俗学』(批評社、一九九七年)における安田論考の概説と要約を基本とするに留まるが、とはいえ小野の文章は、ベルツ以外にも日本における刺青と衣裳との関係に触れた多様な学術領野にまたがる論考を提示した意義深いもので、なお注目されるのは、ベルツの主な業績としての「蒙古斑」の研究を同文中、刺青との流れから指摘した点であろう。小野は「ベルツが日本に来て驚いたのは、赤ちゃんのお尻の青いことであった。まさか、この青い痣、いれずみと思ったわけではないだろうが、蒙古民族の特徴だとして、

Mongolenfleck(蒙古人斑)と命名した。これが蒙古斑に関する初めての学術論文となり、西洋に蒙古斑が知られるようになった。さらにベルツがもっと驚いたのは、民衆がまだいれずみをしていることであった。それでいれずみについても論文を残している」(一四八—四九頁)としており、この引用末尾で指されるベルツの論文が安田等がまさに問題としているもので、医師である小野ならではの視点といえる。小野は上述の様に、ベルツが蒙古斑と刺青とを直接的に接合し思考していた訳ではなかろうが、と断り書きを付しているものの、蒙古斑と刺青との流れは本節で確認した通り、ベルツが該当論文においてとった論述の流れでもあり、前掲註(49)桐生眞輔著書の見解等を踏まえても、少なくともこの西洋人医師の関心の方向性や文脈には一定の通奏低音があった事は軽視すべきでない論点と思われる。

第二章

(1)なお本論では主に明治期以降におけるイレズミを、当時の風俗、芸術を含めた身体観の変化の問題として扱う論述の展開上、またその過程において谷崎潤一郎の『刺青』をはじめとした文学テキストへの言及を重視する構成上、論考中の表記としては基本的に「刺青」の語を採用する。これはまた今日においては芸術的な意味でのイレズミ行為を指示する恐らく最も普及率の高い言語の一つであり、とかく字義や音そのものにおいて差別や排除の文脈と連絡し易い日本のイレズミ文化を論じる際には、かえってその抽象性・客観性を担保するものとする。しかしながら文中、論じるべき行為の内容上、この語の使用が適当でないと判断される場合には適宜、妥当と思われる表現を選択し、使い分ける。

(2)石原道博(編訳)「魏志倭人伝」『魏志倭人伝・後漢書倭伝・宋書倭国伝・隋書倭国伝 新訂版 一中国正史日本伝 一』岩波書店、一九五一年、四五頁。

(3)【『古事記』(和銅五年)(712年)】

「ここに大久米命、天皇の命をもちて、その伊須気氣余理比賣に詔ひし時、其の大久米命の黥ける利目を見て、奇しと思ひて歌ひけらく、胡鷲子鶴鶴 千鳥ま鴟など黥ける利目とうたひき。爾に大久米命、答へて歌ひけらく、媛女に、直に遇はむと 我が黥ける利目 とうたひき。故、その媛女、『仕へ奉らむ。』と白しき」

(4)【『古事記』(和銅五年)(712年)】

「ここに市邊王の王子等、意祁王、袁祁王、二柱 此の亂れを聞きて逃げ去りたまひき。故、山代の苜羽井に到りて、御糧食す時、面黥ける老人來て、其の糧を奪ひき。ここにそ

の二はしらの王言りたまひしく、『糧は惜しまず。然れども汝は誰人ぞ。』とのりたまへば、答へと曰ひしく、『我は山代の猪甘ぞ。』といひき」

(5) 【『日本書紀』(養老四年)(720年)】

「二十七年春二月の辛丑の朔壬子に、武内宿禰、東国より還て奏して言さく、『東の夷の中に、日高見国有り。其の国の人、男女並に椎結け身を文けて、為人勇み悍し。是を総べて蝦夷と曰ふ。亦土地沃壤えて曠し。撃ちて取りつべし』とまうす」

(6) 【『日本書紀』(養老四年)(720年)】

「夏四月の辛巳の朔丁酉に、阿曇連浜子を召して、詔して曰はく、『汝、仲皇子と共に逆ふることを謀りて、国家を傾けむとす。罪、死に当れり。然るに大きな恩を垂れたまひで、死を免して墨に科す』とのたまひて、即日黥む。此に因りて、時人、阿曇目と曰ふ。亦浜子に従へる野嶋の海人等が罪を免して、倭の蔣代の屯倉に役ふ」

「秋九月の乙酉の朔壬寅に、天皇、淡路島に狩りしたまふ、是の日に、河内飼部等、従賀へまつりて轡に執けり。是より先に、飼部の黥、皆差す。時に嶋に居します伊弉諾神、祝に託りて曰く、『血の臭きに堪へず』とのたまふ。因りて、卜ふ。兆に云はく、『飼部等の黥の気を悪む』といふ。故、是より以後、頓に絶えて飼部を黥せずして止む」

(7) 【『日本書紀』(養老四年)(720年)】

「冬十月に鳥官の禽、菟田の人の狗の為に嚙はれて死ぬ。天皇瞋りて、面を黥みて鳥養部としたまふ。是に、信濃国の直丁と武藏国の直丁と、侍宿せり。相謂りて曰はく、『嗟乎、我が国に積ける鳥の高さ、小墓に同じ。且暮にして食へども、尚其の余有り。今天皇、一の鳥の故に由りて、人の面を黥む。太だ道理無し、悪行しくまします主なり』といふ。天皇、聞しめして聚積ましめたまふ。直丁等、忽に備ふること能はず。仍りて詔して鳥養部とす」

(8) 大貫菜穂『変身装置としての『ほりもの』——イレズミの絵画的・文学的表象分析——』博士論文、二〇一三年、一四一三〇頁。とはいえ大貫は後註(48)でも触れる如く、この刺青の空白期を完全な空白期(文化断絶期)と思考している訳でない事には留意されたい。我国における刺青の空白問題は先行研究の基本的前提として古く想定され続けているが、宮本勢助は「僧徒の文身」『民俗学 二(二)』(民俗学会、一九三〇年、一一九—一二〇頁)において、虎関師鍊の『元享積書』(鎌倉時代)には阿弥陀像を胸に彫る等、仏教思想に基づいた文字や図像を僧侶が身体の一部に彫り込んでいた記録が散見される事を指摘してい

る。また宮本は(櫻井秀博士の助言としつつ)こうした文身行為は中世僧の往生伝にも見出される事から、中世期の日本ではそれが聖者の視覚的記号や聖性、宗教的霊能の象徴として機能していた可能性を考察し「上古から一足飛びに近世に直接する我國の文身史に、其中継ぎとなる中世僧徒の文身に注意を要すべきものであらう」としているが、極めて重要な指摘と思われる。ここで上述の如き記録の全てが事実を反映したものと仮定するのならば、確かにこれは日本の刺青史の空白を中継する大きな論点となり、先行研究が大枠の前提として来た歴史観を修正、補足する議論である事は間違いない。事実、こうした信仰・誓願としての文身の機能は、近世に復興したとみられる起請彫等にも通ずる宗教的性質を含むもので、「誓詞」「誓文」を身体へと「彫り」「刻む」行為に近似している。近世期の史料にはほかに「南無阿弥陀仏」といった名号や「南無妙法蓮華経」の題目等を文身として彫り入れる行為が存在した事が記され、恋人の名前に「命」の語を続ける発想等とも連絡する、神仏や信仰的誓約としての機能との行為上の関係性が強く認められる構造といえよう。しかしながら、これらの記述における文身行為は、あくまでも宗教者の行の一環に存在したとされる特異な事例を示し、またかつ、宗教家の行伝としての記述は多くその当該人物の霊的徳性や際立った個性(聖性・霊能)を視覚的印象も含めて強調し表現する文脈をまま有しがちである以上、現実の状況を正確な事実のみ即し記録したものか否かについては(資料批判も含めた)慎重な議論が不可欠と判断されるため、本論では敢えて、その考察は後の課題として保留したい。なお桐生眞輔は『文身 デザインされた聖のかたち ――表象の身体と表現の歴史――』(ミネルヴァ書房、二〇一九年、一〇四頁)において『元享釈書』のいくつかの文身記述について見解を付している。

(9)山本芳美は『イレズミの世界』(河出書房新社、二〇〇五年、八五―九一頁)において村澤博人の『顔の文化誌』(東京書籍、一九九二年)等を取り上げ、刺青と装飾品、また身体の具体性を追究しない日本の美意識の関係性を示唆しているが、これについては本章三節で詳述する。

(10)日本古代の装飾品文化については村澤博人『顔の文化誌』(講談社学術文庫、二〇〇七年)及び浜本隆志『謎解き アクセサリーが消えた日本史』(光文社、二〇〇四年)に詳論される。なおその他、主だった考古関係の参考文献については各後註を参照の事。

(11)前掲註(10)浜本隆志著書一二―一三頁。なお田中琢は日本人の装飾品の歴史は「旧石器以降一万数千年にわたり継続した身体装身具の時代、そのあとにつづいてわずか千数百年の装身具を欠如した時代、そしてたかたが百年あまりの欧米式の装身具の時代」(『考古

学の散歩道』岩波書店、一九九三年、三六頁)という歪な空白を抱え込んだ構造をしているとする。

(12)前掲註(10)浜本隆志著書二〇一二七頁。

(13)前掲註(10)浜本隆志著書五〇一五二頁。

(14)國學院大學日本文化研究所(編)『神道事典』弘文堂、一九九九年、一九六頁。

(15)前掲註(10)浜本隆志著書六二一六八頁。

(16)前掲註(10)浜本隆志著書七六一八三頁。

(17)前掲註(10)浜本隆志著書七八一八三頁。

(18)伊藤信二は(例えば)東大寺の鎮壇具について「興福寺金堂鎮壇具と同じく、銅鏡・石玉類・刀剣を含んでいるのは、古墳の副葬品にも通じており、日本古来の祭祀行為とのかかわりにおいても注目されている」(東京国立博物館・読売新聞東京本社文化事業部(編)『東大寺大仏 一天平の至宝』読売新聞東京本社、二〇一〇年、二〇一—二〇二頁)とする。

(19)前掲註(10)浜本隆志著書八三頁。なおこの論点は、前掲註(8)で触れた刺青の空白期という文脈とも連絡する現象と看做す事も可能であろう。宗教家のイレズミと宝飾品の宗教世界への封印という論点には、通底する議論が存在すると推察される。

(20)辻惟雄は仏教美術の本質を「荘厳」と述べ「如来や菩薩、天人の身につけた衣服や装身具、仏たちの住まう宮殿、庭の池や花、樹木、地面—すべては金銀や極彩色の宝石によって変化自在に装われ彩られる。その光景を目の当りに現出させるために建築、彫刻、絵画、工芸のすべてが渾然一体となった『かざり』の総合芸術」が成立しているとする(『日本美術の歴史』二〇〇五年、東京大学出版会、三九—四〇頁)。

(21)前掲註(10)浜本隆志著書二〇〇四年。

(22)前掲註(10)浜本隆志著書五六—五八頁、六六一—八三頁。

(23)中村ひろ子・岩本通弥「第三章 消えたアクセサリ」『人生の装飾法——民俗学の冒険 二』筑摩書房、一九九九年、一〇〇頁。

(24)前掲註(10)浜本隆志著書二一四—二一五頁。国文直一「二 身体装飾と民俗」『日本民俗学大系 第一〇巻 家と女性=暮しの文化史=』小学館、一九八五年、八三—八四頁。

(25)樋口清之『緑の下の日本史』(朝日ソノラマ、一九七八年、一二六頁)及び、春成秀爾『古代の装い』(講談社、一九九七年、一四〇—一四一頁)。前掲註(10)村澤博人著書三〇—三一頁。前掲註(10)浜本隆志著書五四—六〇頁、一一〇—一一二頁等。

(26)前掲註(10)浜本隆志著書一九二—一九五頁。

(27)前掲註(10)浜本隆志著書。

(28)前掲註(8)桐生眞輔著書一一五——一九頁、一四九——一五九頁。

(29)前掲註(8)桐生眞輔著書はしがき二頁、一一五——一九頁。

(30)ちなみに大貫菜穂は前掲註(8)大貫菜穂論文二〇—二九頁において、これら『古事記』『日本書紀』等の古代文献にみられる記述内容の史実的妥当性を、考古学や人類学研究に蓄積された国内出土品、黥面埴輪や黥面土偶、黥面線刻土器に対する考証から補強・補足する立場を取っている。先述の如く、我国における刺青研究は明治期、歴史研究の文脈に留まらず、考古学、人類学、民族(民俗)学といった広範な学術領域において開始され、それはまず人類学者の坪井正五郎の談話「石器時代の遺物遺跡は何者の手に成たか」(1888年(明治二十一年))等を端緒として、主に日本人の民族起源に関する論調として現れ、この基本的な方向性はその後、黥面土偶を古代日本民族の習俗を表したものと解釈する大野延太郎や、あるいは『魏志』「倭人伝」にある倭国の刺青習俗を『後漢書』に記載された哀牢夷の系譜に属するものとした鳥居龍蔵ら後進を生み出す事となった。考古学研究と出土品の状況、そしてそれらと同時代、あるいは隣接した文化圏の記録にある刺青記述とを相互に補完し検証する刺青研究の方法は、今日また前掲註(8)桐生眞輔著書における近年のアプローチにも、さらに発展した形で継承され、考証が深められている状況といえよう。論者は考古史料や出土品の扱いについては門外漢であるため、本論においてこれらの検証の妥当性については判断を保留せざるを得ない。考古史料の表象と文献資料の往還に基づく刺青文化の推察は、そのいずれもが我国の古代における刺青の状況を窺う上で傾聴に値する内容、かつ示唆に富む多くの知見を有し、今後も刺青研究における重要な争点となる事は疑い得ないが、しかしそれら考古史料の読解及び、その出土状況と刺青文化との「史実的」関係性の論証には、より多くの実証的なデータ、それに対する各学術領域の専門家からの多分野的な議論・考察の蓄積が必ず要請されている様に思われる。その意味では少なくとも、記述者の意図や意識を読解出来るという資料的客観性を保持している点において、文献資料はまだしも記紀編纂当時の刺青習俗に対する体制側、制度側の認識を論じ得る具体性を担保しており、本論は現状、その立場に基づくものとした。

(31)前掲註(25)樋口清之著書一二六頁。

(32)前掲註(10)村澤博人著書二八一—三一頁。

(33)谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫、一九七五年、四七一—四八頁。この記述は日本人の身体観の特性を表現するものとかねて重視され、文学的価値を越え、我国の身体文化を論

じる上で欠かす事の出来ないテキストと研究史上位置付けられて来た。特に身体装飾、刺青を巡る論点においては前掲註(10)村澤博人著書、谷川渥『肉体の迷宮』(東京書籍、二〇〇九年)、宮下規久朗『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』(日本放送出版協会、二〇〇八年)等も、このテキストの価値に言及している。

(34)村澤博人は前掲註(10)村澤博人著書において、古代から現代に至るまでの日本人の身体・顔の美意識を検証し、それを「顔隠し」という概念から総括している。

(35)前掲註(10)村澤博人著書。

(36)紫式部『源氏物語 第一巻』角川ソフィア文庫、一九六四年、四二頁。

(37)紫式部『源氏物語 第八巻』角川ソフィア文庫、一九七二年、三一―三二頁。

(38)増渕宗一『人形と情念』勁草書房、一九八二年、四七一―四九頁。

(39)「私の考えるところでは、『衣裳的形成』を契機に人形があたかも彫像に接近するようにみえても、彫像の本質を規定するひとつの契機は『衣裳的形成(着衣像)の回避』であるからである。これに対して人形の本質を規定する積極的契機は『衣裳的形成』であるが、消極的契機は『裸身の回避』なのである。そして彫像の本質を規定する積極的契機は『裸身的形成』なのである。つまり人形と彫像との間には、一方においてポジティブなものは他方においてネガティブなものであり、また一方においてネガティブなものは他方においてポジティブなものであるという関係が成立するのである。(中略)もし両者における典型的な在り方をさがすならば、『着せかえ人形』形式の人形は一方の典型であり、これに対して『トルソ』形式の彫像は他方の典型である」(前掲註(38)増渕宗一著書二四―二五頁)

(40)前掲註(38)増渕宗一著書四八―四九頁。

(41)【『守貞謾稿』(天保八年-慶応三年)(1837-67年)】

「今世の兒女平日の遊びに白紙を筆軸に巻て之を押皺め、其半ばを開き軸を抜き去り、皺紙の筒なる中に紙よりを通し輪の如くして之を結ぶ。其輪乃ち鬢髻となり、紙よりを以て結び合わせたる所には、別の白紙を豎長に折て輪の内外に之を当て下にて又是も結び、其白紙の所下は顔也。上は前髪となる。開きたる所を島田髻或いは丸髻にも之を結ぶ。(中略)江戸先年は髻のみ皺紙を用ひ、鬢髻紙を切抜いて之を造ると云へり。昔の鬢髻は扁なる故也。又今世江戸も自製することあれども或いは小賈之を造りて群衆の路頭に売る。必ず背面を向けて立ち並び置けり。(中略)背面実に美人の如し」

(42)「あねさま人形は、不思議な人形である。あねさま人形には、手も袖も、また足先もない。そして胴体は、肉体の厚味がまったく放棄され、たった一枚の厚地の紙片から成る

抽象的な裸身にすぎない。／衣裳とは、何であろうか。衣裳は、人間の肉体をすべておおいにかくすわけではない。肉体の一部をおおい、また肉体の一部を露出するものである。通常、露出される部分は、顔、手、うで、そして足の部分である。ところが不思議なことに、あねさま人形では、これら露出されるべき肉体の部分がすべて、切り捨てられている。しかもおおわれている胴体の部分は、一枚の紙片、つまり量塊としての肉体の厚味が放棄されているのだから、このかぎりでは、あねさま人形は、衣裳から露出されるはずの肉体の部分も欠き、また衣裳でおおわれるはずの肉体の部分も欠いている『肉体不在の衣裳のお化け』であるといってもよいぐらいである」(前掲註(38)増渕宗一著書六八頁)

(43) 増渕が「人間に夢をいざなういくつかの衣裳」として「人形の衣裳」「ファッション・ショーにおける衣裳」そして、その両者の中間として、衣裳そのものではないものの、図像表現としての「スタイル画」を挙げているのは極めて意義深い事の様に見える。増渕はスタイル画に登場する人間がみな「とてもなまみの人間とは思えない」と指摘しつつ「夢の中で出会ったことのあるような人間」と表現し、むしろそこを好意的に評価している(前掲註(38)増渕宗一著書七六一七九頁)。増渕はまた、スタイル画における人物の手足がしばしば捨象される事を述べ、それが着衣の人間の姿を描写する点で「肖像画」「風俗画」と共通性を有しながらも、その表現が結果的に日本で描写されるところの手足の薄い「幽霊(画)」に酷似していると述べている。これは谷崎潤一郎が『陰翳礼讃』において、日本と西洋との比較からその幽霊の手足が無い事と、単に透き通っているだけのものとの対比論を敷いている意味から見ても、実に興味深い論点である。

(44) 前章論じた如く、西洋彫刻の理念は「比例」と「量塊」という二つの基本原理により構成されるが、特にその量塊としての理想を象徴するトルソは西洋美術史の文脈の中でも優れて完成した形態と把握された。美術史家のヴィンケルマンは『ギリシア美術模倣論』において《バルヴェデーレのトルソ》の量塊的強度を賞賛し、また同時に、この量塊の思想が生み出した技法上の成果としての「濡れた衣」の議論を展開した。ヘルダーは後にこれを受け、自身の彫刻論において、薄い衣があたかも水を含んだかの様に肌に付着する事で、かえってその下の身体の在り様を際立たせる技法としての「濡れ衣」概念を提示した。

(45) 前掲註(38)増渕宗一著書七〇頁。

(46) 前掲註(33)「陰翳礼讃」四八頁。

(47) 「衣裳は、乾いている状態がノーマルである。乾いた衣裳がぬれている状態は、決してノーマルな状態ではない。ぬれぎぬとは、一体、何であろうか。我々は、衣裳の一部分

がぬれているだけでは、ぬれぎぬとはいわない。乾いた衣裳が全体的にぬれているのを、ぬれぎぬというのである。つまり、ぬれぎぬは、乾いた衣裳の部分的否定ではなく、全面的否定なのである。(中略)衣裳を否定的に強調することによって、女性の裸身を強調しているのである。／ぬれぎぬは、女神像においては、着装の否定的肯定であり、着装回避以上に、裸身の美しさをあらわしている。そして私の考えるところでは、それは、もはや裸身の模様の擬装ではなく、裸身そのもののぬれ模様であるというべきなのである」(前掲註(38)増渕宗一著書九五—一九六頁。

(48)これが研究史上ほぼ定説とされる見解であるが、前註に挙げた14世紀、虎関師鍊の『元享積書』の内容ほか、大貫菜穂は前掲註(8)大貫菜穂論文三一—三二頁において、室町時代中期成立の『史記抄』(1477年(文明九年))に見られる「イレハウクロ」の表現に着目をしている。大貫はそれが、あくまで江戸近世における「入れぼくろ」とは行為上、直接的な関係性を有すものではない事を断りつつも、従来「刺青の空白期間」と考えられていた中世後期の文物に、江戸時代初期に確立する起請としての「入れぼくろ」と同様の表現が確認される意義を注視しており、当時の京阪には既にそうした用語、またその用語にあたる行動や機能への理解があった可能性を示唆している。また玉林晴朗ほか松田修は『陰徳太平記』(1717年(享保二年))にある薩摩藩士の黥を、刺青史における重要な事件として扱っているが、この『陰徳太平記』の信憑性は先行研究が論じる如く不安定な部分を多く含み、これらはいずれもその妥当性、資料的位置付けが現段階において困難であるため、本論では扱わぬものとする。

(49)前掲註(8)大貫菜穂論文五二—五三頁。

(50)前掲註(8)大貫菜穂論文三八—三九頁。

(51)ちなみにこの刺青芸術における絵画性と彫刻性の問題について、谷川渥は『芸術をめぐる言葉』(美術出版社、二〇〇〇年)において既に「刺青は、皮膚をキャンヴァスとする絵画である」としながらも、それが「彫る」ものでもありまた「刺す」ものでもあるという造形概念の重層を指摘している。もとよりこの記述はあくまでその特質に対する指摘をなすに留まるもので、具体的な論究を伴うものではないが、本論ではその問題について、主に用語、技法上の問題からアプローチを試みる。

(52)玉林晴朗『文身百姿』文川堂、一九三六年、一一—一五頁。

(53)藤本箕山『新版 色道大鏡』新版色道大鏡刊行会(編)、八木書店、二〇〇六年、二一四—二一六頁。

(54)前掲註(53)『新版 色道大鏡』二一八頁。

(55)山本為雄(校注・訳)「女殺油地獄」『近松門左衛門集 一』[新編日本古典文学全集 七四]小学館、一九九七年、二一五頁。

(56)【上田秋成『諸道聴耳世間猿』(明和三年)(1766年)】

「江戸の競伊達衆は入ぼくろを腕ばかりか、身うちに龍の纏ひつひた所、背中に眉間尺の首、尻こぶたに近江八景、弘法大師がござらば、般若経六百巻でも彫ってもらひかねぬ血気壯」(傍線筆者)

(57)【田螺金魚『妓者呼子鳥』(安永六年)(1777年)】

「[文南]これくおとよ先生。きこうの手の。ほりものをすことはいけんいたしたい。[豊]イゝエわたしらが手にやア。そんなものはついぞおぼへがありやせぬ(中略)むりむたいにまくりみれば。たつ筆に二世も三世も露時雨女房[文南]さてこそく。とんだ大きなほり物だ。これをほるときアさぞいたかつたらう」(傍線筆者)

(58)通例として「入れぼくろ」は京阪で用いられる用語であり、江戸では彫物とも入れぼくろともいったが、ここに示される例には、遊女の起請彫としての入れぼくろが江戸の洒落本作者の手による記述において、なんら違和感を伴う事となく名詞的に「ほりもの」と表現された意義に着目したい。

(59)日本刺青の起源を国芳、なかんずくその連作《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》と看做し、また刺青と浮世絵との文化的関係性を指摘する観点は、玉林晴朗により研究史的に位置付けられて以来支持される通説であるが、それは国芳の作画イメージが後に発展する刺青芸術の技法、造形上のある到達点を先取りするものであったからと推察し得る。飯島虚心(著)・玉林晴朗(校訂)『浮世絵師歌川列伝』(畝傍書房、一九四一年)には国芳がしばしば画工として、刺青の下絵を書いたと記される。ちなみに大貫菜穂は「上方浮世絵にみるほりものの発露 ——梅国北州の『夏祭浪花鑑』より——」『Core Ethics Vol.6』(立命館大学大学院先端総合学術研究科、二〇一〇年、六五頁)において、1804-1829年(化政期)の上方浮世絵の立役者として知られる春好齋北州と豊川梅国の1823年(文政六年)の作例を取り上げ、それが有す絵画的多色性と構図の複雑さを指摘し、これを歌川国芳の通俗水滸伝に先行する「総身彫り」イメージと想定している。この内容は上方絵師や、その手になる刺青表現の問題として重要な論点を供出するものといえるが、しかしながら多色性という議論は別に、全身に及ぶ複雑な絵画性に関しては歌川国芳の作中《大山石尊良弁瀧之図》(三枚続のうち中央、右)(1818-1820年(文政元年-文政三年))には既に明確に(通俗水滸伝連作

ほどの表現的完成には達していないものの)身体の広域な面積を画布と見立てた刺青が白黒の木版ではなく多色刷り版画において制作されているため、大貫の指示作は必ずしも先行する表現とはいえない。葛飾北斎が『新編水滸伝』の読本挿絵等において描写した白黒による線描的作画からの連絡も含めて、刺青の絵画的表現における関東、関西圏の交流の、さらなる考察が重ねられるべき部分であろう。ちなみにこうした彫物表現における先行性を巡る議論としてはほかに、前掲註(8)大貫菜穂論文八二頁第三章註釈において、浮世絵版画では1816(文化十三年)、八月角座で上演された「紅紫大阪潤」を描いた丸丈斎国広の大判役者絵《三代目中村歌右衛門の平井権八》ほか祇園井特が1801-1804年(享和年間)に描いたと推定される美人絵の中に、それぞれ彫物を描いた作例がある事が指摘されているが、これらはいずれもそのほかの作品、後続例に対する影響関係等、検討の余地を多く残すため、現段階では論究しない。

(60)前掲註(52)玉林晴朗著書一四三頁—一四四頁。

(61)【市川清流(編)『雅俗漢語譯解』(明治十一年)(1878年)】

「凡竊盜初犯二犯刺_レ竊盜二字干臂、一_レ家人自盜者免_レ刺、至_二三犯_一問_レ紋問_レ斬、(中略)此方ノイレスミ(中略)又水ニ九紋童史進ナドカ刺着一身青龍ナド_レ有ハホリモノ」(傍線筆者)

(62)前掲註(52)玉林晴朗著書二二一頁。

(63)前掲註(52)玉林晴朗著書四頁。

(64)山本芳美『イレスミと日本人』平凡社、二〇一六年、四一一—四二二頁。ちなみに山本は同箇所において、式亭三馬の戯作本『彫雕一心命』(1810年(文化七年))における彫師の挿絵を当時の施術の様子として挙げているが、文中、前後の関係から特段の言及はなされぬものの、これが左甚五郎という伝説的な「木彫の」職人であった事、また本作の創意が、後に歌川国芳が「衣裳において」自身の標章を示した特徴的自画像である《名誉右に無敵左り甚五郎》(1848-1850年(嘉永元年-嘉永三年))の着想へと影響を及ぼした可能性については、軽視し得ぬ論点が存在する事を指摘しておきたい。この物語の筋は、江戸の五人の男達が巨勢金岡に下絵を描かせ、それを左甚五郎が彫ったところ、その刺青が身体から抜け出して騒動を引き起こすものである。巨勢金岡は平安前期の宮廷画家であるが、着目すべきは左甚五郎のキャラクターがここで用いられている事である。東照宮の建築にも携わったこの人物は、当時の木彫の名人であり、様々な伝説を付加された人物として後に講談や落語、演芸の題材ともなった。重要なのは、ここで既に絵師が下絵を書く事、またさら

にいえば、物語的滑稽味に主導されるものであったとはいえ、木彫の名手を彫師として採用するのを、素直なおかしみと受け取る一般的感覚が存在していた点である。画中の刺青を見ると、既に背中一面に描く形式と、英雄や鬼女、生首等、刺青の主題が完成されていた事も確認出来るが、しかし一方、ここではまだ「額」「見切り」は存在しておらず、そうしたイメージは国芳以降を待たなければならない。

(65)前掲註(52) 玉林晴朗著二四八—二五〇頁。

(66)名人・彫宇之についての評価と来歴は前掲註(52) 玉林晴朗著の調査に拠る所が大きく、また最も詳しい。

(67)彫宇之が自らの身体に刺青を彫って貰い、また用具的工夫や絵付けのほか、彫りの技術等においても実質上の師と看做した名人・彫市は大工を兼業しており、後に専業とした。こうした背景もその造形感覚に、一定以上の影響を及ぼしていると推察される(前掲註(52) 玉林晴朗著二三七—二三八頁)。

(68)飯沢匡「刺青大概」『原色日本刺青大鑑』芳賀書店、一九七三年、一六二—一六三頁。ちなみに日本刺青の特徴をボカシとする指摘そのものは飯沢に先んじ、玉林が前掲註(52) 玉林晴朗著三五三—三五七頁で既に述べている事ではあるが、飯沢の見解の優れた点は、それが火消し衣裳との関連から生じたイメージである事を主張した点にあらう。とはいえ、これらの論点は総括して見るに、明らかに前章までに確認したベルツ論考でも観察、提示されていた主内容といえ、ここにその知見・考察の先行性は改めて強調、指摘しておきたい。

(69)曲亭馬琴の手により 1805 年(文化二年)に初編刊行された『新編水滸伝』は我国の刺青芸術において重要な基準となった作品であり、分けても北斎に私淑した国芳にとって、そのイメージは通俗水滸伝連作の形成に多大な影響を与えたと推察される。なお、ここにおける北斎と国芳の表現上の差異については、松田修が『刺青・性・死 ——逆光の日本美』(平凡社、一九七二年、六〇—六一頁)において既に指摘するところで、衣裳を皮膚に移すが如き発想は「国芳がもと染物の下絵かきであった経験がはたらいての全身彫であるのかもしれない」と記すが、この見解を受けたかは定かならずも、郡司正勝は「芝居と刺青」(展覧会図録『生きてる浮世絵』東京新聞事業局、一九七三年、七三頁)において国芳を論じ、その意匠の奇抜さと染物の装飾性、刺青の彫師と浮世絵の彫師との関係を示唆している。

(70)現今まで、刺青芸術と火消し習俗との関係性を強調する言説は研究史において強く支持されるものであり、またかつ火消し衣裳と刺青芸術との関係性を示唆する指摘も少な

らず認められるものの、その作品調査が刺青イメージと具体的に資料比較、検証された例は少なく、筆者はかつて「倶利伽藍紋紋試論」（『國學院大學大學院紀要 一文学研究科—第四十六輯』國學院大學大學院、二〇一五年）において、それを一部論題として取り上げた。

(71) 竹内久一「會員談叢」『集古』集古會、一九一一年、四頁。なお、本冊子の発行年であるが、刊行の遅れやその他、原稿を巡る編集上の諸事情によるものか、しばしば巻頭記載の発行年と奥付記載の発行年とが相違しており、論者が所蔵する本巻末には「大正二年四月二十九日発行」とも記載のある事を附記しておく。

(72) 前掲註(52) 玉林晴朗著書は、聞き取りや調査に基づく当時の彫師達の人間や生活の実態を窺い知れる重要な資料であり、特に第七章「文身師と其の作品」には、往昔の彫師が法による規制やそのほか生活上の事情から、実に多様な技能職に従事する職人であった事、また「下絵」「彫り」「ぼかし」等、それぞれ得意とする職能を分業した背景が詳述される。

(73) 「大工道具の鑿と同じ手彫りの道具をノミと言う彫師がいる。ノミとはよくも付けた名称である。針を刺してから前方にこじあげる使い方は、まさにノミそのものである。彫物の世界では針で刺すなどとはいわない。彫る・突くという」（齊藤卓志『刺青 T A T O O』岩田書院、一九九九年、七〇頁）（傍線筆者）

(74) 日本の刺青を衣裳との関係から論じる視点は、第一章見たベルツの「日本人の体質」（1883年(明治十六年)）に既に端を発しており、宮下規久朗は『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』（日本放送出版協会、二〇〇八年、一九九頁）において、刺青を衣を着た身体に近いと論じ、また村澤博人は前掲註(10)村澤博人著書一三六頁において、それが着物の有す絵画性を身体へと彫り込んだものと指摘している（「日本にはそれほどまでにからだにこだわった文化は存在しなかった。刺青という身体そのものを直接、彫物で装飾した文化は(中略)着物のもつ絵画性を着物地の代わりに直接からだに彫っただけで、結果的にはからだのもつ存在感は消去されている」）。これらの論述は歴史的に稀薄とされる日本人の身体観や、いわゆる人形と彫刻といった比較に象徴される和洋の美意識論とも結び付く重要な主題である。なお一点、刺青を衣裳の文脈から捉える観点に立つ論者としてここで補足しておくべきは吉田光邦である。吉田は、日本人の身体観や理想を神話や古代から近代まで、中国(東洋)や西洋との比較もまじえながら論じ、我国の身体美意識や服飾の美意識は身体の輪郭や立体性を強調しない衣服の美(装飾・文様主義)に集中していたとする流れから、日本刺青の特徴について下記の通り見解を示していた。「庶民の間に好まれた刺青は、彫物といって、全身をくまなくおおうのを誇りとしていた。しかもそのテーマは、たいてい文

学的なテーマ、軍記物や武勇談から取材したものをういていた。それは、衣服の文様がしばしば『源氏物語』や『伊勢物語』からテーマを選び、それを象徴化したものが使われたのと、軌を一にしていた。こうした全身をくまなくおおう彫物は、いわば皮膚化された衣服である。それは身体の立体的な差を誇示するものではなく、皮膚の表面がいかに華やかであるかを誇示するもので、衣服と同じ意味であった」（「一 服飾と日本の文化」『日本民俗学大系 第一〇巻 家と女性=暮らしの文化史=』小学館、一九八五年、五〇頁）ここで指摘される要点はベルツの思考に通じ、また村澤や宮下の論点で扱われる問題とも同質であるが、吉田の指摘は根拠や参照文献が明示されず、また刺青史における先行研究との関係や立ち位置も不明であり、必然、安田やベルツ論考との関与も不明である。宮下の著書（『刺青とヌードの美術史』）の本文や脚注には吉田への言及は見られず、前掲註(10)村澤博人著書の参考文献にも吉田の当該論考は挙げられていないため、吉田と宮下、また吉田と村澤といった繋がりにおける継承関係も明瞭ではない（もっとも、それが吉田からの影響を宮下や村澤が受けていない事の確実な根拠にはならないとしても）。ちなみに宮下は同書、本文・脚注で村澤の名前は挙げてはいないが、前掲註(9)山本芳美著書は明記しており、当該書籍には山本による村澤への言及がなされているため、村澤から宮下への影響の流れは一つ、明確に存在する事は理解される。吉田の考察はそれ自体優れたものというべきではあるものの、こうした事情から、その位置付けには課題が残り、本論としては現状その取扱いを保留としておくが、しかし服飾や美術史的な文脈にも注意を払いつつ日本の刺青を論じた点で、その意義は極めて重要である。

第三章

(1) 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、一九七六年、二四四頁。

(2) 玉林晴朗は『文身百姿』（文川堂、一九三六年）において、国芳の作風と刺青文化に通底する「男伊達」や「粹」といった美意識、また国芳自身の性格においてつと描写される「江戸っ子の気質」との関係を描き「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」（『文身百姿』文川堂、一九三六年、一四六頁）としている。また宮下規久朗は『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』（日本放送出版協会、二〇〇八年、一七三頁）において「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」とし、その芸術的成立の形成問題における浮世絵ないし美術との連絡を指摘している。大貫菜穂はこれら先行研究における基本的な流れを受け「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『Core Ethics Vol.6』（立命館大学大学院先端総合学術研究科、二〇一〇年）等において、国芳の作画法、あるいは創作の意識下における、刺青の意味と方法について論究を行っている。

(3)前掲註(2)大貫菜穂論文五二頁。

(4)大貫菜穂「イレズミの変身機能——歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》にみる『ほりもの』行為と絵柄の意味」『民族芸術 二七』民族芸術学会、二〇一一年。大貫の述べるこうした刺青の「変身機能」という性質は確かに古く存在するもので、例えば1789年(寛政元年)の桜川慈悲成の黄表紙『御鬘肩他之三升』では、刺青として彫り入れられた絵が契機となり、その人物の人格や行動に変化が生じ、顔立ちや性向までが影響を受ける様が描写されている。

(5)服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社、一九九六年、六八一七〇頁。

(6)大貫菜穂『変身装置としての『ほりもの』——イレズミの絵画的・文学的表象分析——』博士論文、二〇一三年、四四頁。

(7)前掲註(6)大貫菜穂論文四九一五三頁。

(8)前掲註(6)大貫菜穂論文四一一七九頁。

(9)前掲註(6)大貫菜穂論文七三一七七頁。また国芳の《通俗水滸伝》における作品技法上の要点としての「見立て」（あるいはそれに類似した機能）の関係性については同氏の前掲註(4)大貫菜穂論文参照。またこの「ほりものがその人物を規定する」という国芳の価値観については前掲註(2)大貫菜穂論文にも論述される。

(10)前掲註(6)大貫菜穂論文五〇一五一頁。

(11)町火消しの組織的成立や実態については山本純美『江戸の火事と火消』（河出書房新社、一九九三年）ほか鈴木淳『町火消たちの近代 東京の消防史』（吉川弘文館、一九九九年）、藤口透吾（編著）・東京消防庁（監督）『江戸火消年代記』（創思社、一九六二年）等に詳しい。また大貫菜穂は前掲註(6)大貫菜穂論文四九一五一頁において、それが室町時代から戦国時代に登場した遊侠・無頼に起源を求める事の出来る「異風」「かぶき者」にその精神性が遡及し得るものである事を重視しており、戦乱における功名と立身を求め徒党を組んだ雑兵達の伊達精神は、当初あくまで武家社会における下層階級に端を発する抵抗の形式であっ

だが、やがてはそれ自体が武士に限定されない純然たる精神性として拡大・共有される事で「一度決心した事を必ずやり遂げる(命を賭して)」「男(武士)の面目を立てる」という、一種のダンディズムと解される様になったとする。「男伊達」「気負い」といった江戸の男性の美意識は、こうした概念を風俗的に継承したものと思考され、そこにはしばしば「内的精神性の外見化」「俠的意志」の表徴としての「意気」「矜持」に基づく「振舞」や「装い」が求められた。ちなみに火消しと彫物、及び江戸的美意識との相互的論点については同氏の「ほりもの図像と江戸文化—歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》を通して」『民族芸術 二四』(民族芸術学会、二〇〇八年)等においても検証される。

(12)阿部昭『江戸のアウトロー 無宿と博徒』(講談社、一九九九年)、展覧会図録『民衆文化とつくられたヒーローたち —アウトローの幕末維新史—』(国立歴史民俗博物館、二〇〇四年)、前掲註(11)大貫菜穂論文二〇〇八年、前掲註(6)大貫菜穂論文五三頁等。

(13)大貫菜穂は前掲註(11)大貫菜穂論文二〇〇八年において、江戸後期における「彫物」とその文化の形成には、歌川国芳の《通俗水滸伝》に象徴される如き、当時の町人美意識や理想を体現した「ヒーローとしてのアウトロー像」が強く影響している事を考察している。こうした発想そのものは玉林晴朗や郡司正勝を代表とする先行研究においても指摘される要点ではあるが、大貫はそれを装飾論、芸術論という観点において俎上化する事で、その美術論的思考の枠組みを形成せんとした。特に大貫は、この「入墨」に対する「彫物」という語の使用や、またその意識上の「定義」「区別意識」の成立が担う象徴的意義を重要視しており(前掲註(11)大貫菜穂論文二〇〇八年一六七—一六八頁)、その差別化の要因は、「彫物」が受容される文化層の雰囲気や気風、風紀、心象を表現したもので、侠客や火消しに象徴される「伊達」や「気負い」という江戸的ダンディズム(英雄思想)を意味するものであった事を指摘している(前掲註(11)大貫菜穂論文二〇〇八年一六八頁)。事実、第二章に見た『雅俗漢語譯解』における「ほりもの」の語は、古代に存在した民族的習俗が意識されつつもあくまで意識としては区別された文化・風習と把握されており、またさらに重要な点としては、この定義における「ほりもの」という用語的区別を生み出す直接的な内容として、九紋龍史進といった英雄の活躍する『水滸伝』の流行との関係性が意識されていた点であろう(前掲註(2)大貫菜穂論文五一頁)。国芳の《通俗水滸伝》における英雄表現と刺青との関係性について大貫は、国芳がその画中人物に刺青を施した事には明確な意図が存在し、それは「刺青を入れた英雄像」を要求する人々の要請に合致した表現であったと同時に、それ自体が英雄表現に重ねられた「吉祥」「魔除け」のイメージとして享受さ

れたものであったと指摘している(前掲註(6)大貫菜穂論文七七頁)。

(14) 【龍田舍秋錦『新增補浮世絵類考』(慶応四年)(1868年)】

「京紺屋の男にして幼年の頃より上繪をよくし浮世繪を好むが故についに豊國の門人となり」(傍線筆者)

(15) 【三囲神社境内碑文(明治六年)(1873年)】

「先生諱國芳。號一勇齋。又號朝櫻樓主人。井草氏。稱孫三郎。江戸人。以寛政丁巳十一月十五日。生於銀街第一坊。文久辛酉三月五日。歿於新和泉街。享歲六十五。葬於淺草八軒街大僊寺。考柳屋吉右衛門。妣柏谷氏。先生幼而聰慧。僅七八歲。好見繪本。愛玩北尾重政所畫武者鞋二卷。同政美諸職畫鑑二卷。頓悟畫人物。十二歲時畫鍾馗提劍圖。其狀貌猛壯。行筆秀勁。如老成音。當是之時。一陽齋歌川豊國。所謂浮世繪師之巨擘而名於時。嘗見此圖。大竊歎賞。以為不易得之才。稱揚特厚。先生遂為之弟子。研窮有年。先是豊國之門有國政・國長・國滿・國安・國丸・國次・國直等數子。皆於繪事許稱歌川氏。受以偏名國字。於是歌川畫 傳播都鄙。豊國既歿。數子前後相繼。凋落殆盡。先生與國貞齊美齋名。芳魯靈光。巍然長存。其業雁行。國貞巧於閨房美人仕女婉淑之像。先生長於軍陳名將勇士奮武之圖。雖嬰孩童無不知其聲價者。先生娶齋藤氏生二女。長名鳥。早世。次名吉。配田口其英。以為嗣。先生與梅屋鶴壽情交尤密。恰如兄弟。鶴壽贊成其業四十年。亦如一日。可謂眞友矣。今茲癸酉。正當十三年忌辰。其門人及其英相謀。為追薦會。以余與先生有舊。請製碣文。而墓石有限。不得纏縷。以余之所識。塞其責云。」

(16) 【齋藤月岑(追補)『増補浮世絵類考』(天保十五年)(1844年)】

「豊國の門人なり、文化の比、錦畫一二種出しが、暫く止む。文政の末より水滸傳豪傑百八人の錦畫を出し(版元兩國加賀屋吉右衛門)大に行れはれて、錦畫草紙年發行す。能九德齋が畫風を學び、一流の筆法あり、門人多し。」

(17) 【龍田舍秋錦『新增補浮世絵類考』(慶応四年)(1868年)】

「京紺屋の男にして幼年の頃より上繪をよくし浮世繪を好むが故についに豊國の門人となり國直が家に熟生の如く居て板刻繪を學びたり。故に國芳の畫風は總て取合の器財草木杯も國直が筆意にのみよつて畫しが、後は紅毛畫の趣を基として畫と見ゆ、北齋の畫風を慕ふは國直が畫風によつて學びし故なり。文化の頃より紫さうしといへる本三冊作者不詳を畫くといへども、甚だ不出來にして評あしかりしゆへ錦繪の板下を頼む人もなく世に知らざりしが、文政の始、馬喰町錦集堂東屋大助といへる地本問屋にて平知盛が亡靈を畫きし三枚つづきの錦繪出板す、同じ年相州大山良瓣が瀧の圖三枚續の錦繪出板、皆國芳に畫か

かせたりしに、皆評判よく、其後銀座に川口庄藏、又日本橋に川口長藏といへる繪草紙問屋ありて役者繪似顔を國芳に畫かせ板刻すといへども、師豊國又は國貞あるが故に人みな國芳を嫌ふ。文政の末水滸傳豪傑百八人の内智多星吳用、九紋龍史進、行者武松、黒旋風李達、花和尚魯智深の五人を錦繪に畫きて出板す版元兩國米澤町加賀屋吉右衛門大いに行列、引續百八人残らず出板なしたり」(傍線筆者)

(18)飯島虚心(著)・玉林晴朗(校訂)『浮世絵師歌川列伝』中央公論社、一九九三年、二〇二頁。

(19)前掲註(2)大貫菜穂論文五二頁。ちなみに大貫は同箇所において、本作が揃物として連作化されたために、多様な彫物の創意を知る事が出来る、一種の「スタイルブック」としての側面が存在した可能性を指摘している。

(20)前掲註(18)『浮世絵師歌川列伝』二〇五一二〇六頁。

(21)国芳の町人氣質と火消しとの交流、また刺青の美意識との親縁性については玉林晴朗以来、先行研究においてしばしば指摘される論点であり、近年では大貫は前掲註(6)大貫菜穂論文六五一六七頁ほか前掲註(11)大貫菜穂論文二〇〇八年等において、国芳の人柄と火消しとの交流、またその火消し達を主な受容層とした『水滸伝』及び「彫物」との間に存在する密接な関係性を指摘している。

(22)火災や火消し習俗と刺青文化、また刺青表現との関係性について大貫は前掲註(2)大貫菜穂論文六六頁において、俱利伽羅剣ないし俱利伽羅龍王の図像を取り上げ、そこに俱利伽羅紋々、破邪、水神と龍、魔除けのイメージの連関を指摘し、またこの俱利伽羅剣の表現が、刺青が色彩的に表現され、浮世絵の中に顕在化して来た動向とも関連するのではないかと述べている。ちなみにこの俱利伽羅紋々、俱利伽羅剣の表現が有す破邪や水神、龍、魔除けのイメージ的連関と、龍の刺青の防災的機能については、拙論「俱利伽藍紋紋試論」『國學院大學大学院紀要 一文学研究科一 第四十六輯』(國學院大學大学院、二〇一五年)においても、大山信仰との関係から、特に個別に論じている。

(23)【飯島虚心『浮世絵師歌川列伝』(明治二十七年)(1894年)】

「按ずるに、国芳が画道を研究するや、己れは豊国の門ありといえども、自ら以て足れりとせざるなり。よりにてひそかに、葛飾および勝川の諸流をしたい、其の長所をとりて己れが有となさんとす。其の熱心なる実に賞すべし。(中略)類考に国芳の画風は、北斎の風ありというは(中略)これ深く北斎をしたいしをもてなり。国芳嘗て北斎を塚原ト伝に比し、宮本武蔵に己を比して、二枚続きの錦画を發行せんとせしが(中略)これ等即国芳が北斎を

慕いし一証とすべし。」

(24) 郡司正勝「刺青と役者絵」『原色浮世絵刺青版画』芳賀書店、一九七六年、一六八頁。

(25) 火消し装束、特に国芳の水滸伝や武者絵のイメージと関連する作例は、『桑田コレクション 火消刺子袴纏』（京都書院、一九九九年）に豊富に収録される。

(26) 松田修は『刺青・性・死 ——逆光の日本美』（平凡社、一九七二年、六〇—六一頁）において「北斎と国芳の差は、根本的にどこにあるのか、それはぬき彫と全身彫（ぼかしや化粧彫によって、中心の図柄を埋める）との差であった。（中略）北斎においては、九条の龍と龍は、からみ合うことはあっても、地肌を埋めつくすことはない。ところが国芳においては（中略）刺青（中略）が、被刺体の存在そのものを覆いつくしているのだ（中略）見方によれば（中略）たとえば国芳がもと染物の下絵かきであった経験がはたらいの全身彫であるのかもしれない。もしや、かれにとっての肉身とは、かつての一枚の紙、一枚の布であって、すべてを色彩で塗抹することは、その職業的習性の知恵であるかもしれない。（中略）少なくとも私のもつ数少ない国芳版画の藍には、その推定をそそるものがある」とし、郡司正勝は「芝居と刺青」『生きてる浮世絵 刺青展』（東京新聞事業局、一九七三年、七三頁）において「着物の模様が裸に彫られる発想には、その流行のキッカケとなった『水滸伝』シリーズの国芳の出身が、日本橋の染物屋だったことにも縁があるとおもう。彼の意匠の卓抜さは、その染物の模様の装飾性に関係あるのだとおもう」と述べる。

(27) 六点の作品とは、『枕邊深閨梅』（1838年（天保九年））《勇国芳桐対模様》（1847-1848年（弘化四年-嘉永元年））《名誉右に無敵左り甚五郎》（1848-1850年（嘉永元年-嘉永三年））《流行逢都絵希代稀物》（1848年（嘉永元年））《浮世与しづ久志》（1847-1852年（弘化四年-嘉永五年））『日本奇人伝』（1849年（嘉永二年））である。

(28) この国芳の特徴的自画像群の多くについては、その意味や機能を論究する事こそなかったものの、鈴木重三が既に『国芳』（平凡社、一九九二年、二四八頁）において特に、絵師の生涯にわたる画業の流れにおいて触れており、またこれは研究史上、実にしばしば指摘される論点であるが、本論ではそれに「背面肖像」という名称と概念を用いる。

(29) 山本陽子「後ろ姿の自画像について ——歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要（一三）』明星大学、二〇〇五年。

(30) 前掲註(29)山本陽子論文三一頁。

(31) 村澤博人は『顔の文化誌』（講談社学術文庫、二〇〇七年）において、こうした我国に特徴的な美意識の在り様を「顔隠しの文化」と呼称し、それが装飾や化粧、また絵画表現

や文学といった虚構の技芸にも通底する基本的な傾向である事を詳論している。なお日本の肖像表現における抽象化の特性について扱った論考としては、村重寧「引目鉤鼻考 — 顔貌の美醜表現について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 (四五)』(早稲田大学、一九九九年)ほか、秋山光和「徳川・五島本『源氏物語絵巻』とその時代」『日本の美術 (一九)』(至文堂、一九七六年)等がある。

(32)前掲註(29)山本陽子論文。

(33)前掲註(29)山本陽子論文三九頁。

(34)秋山光和は前掲註(31)秋山光和論文において、引目鉤鼻の表現技巧について論述しながら、源氏物語絵巻各場面における主要人物と周囲の群衆的貴族達とは、同様な表現手法によって描写されながらも、写実上の些少な技巧による描き分けではなく、作品全体の微妙な構成の強弱や、鑑賞者に予め求められる物語性への共感を前提とした読解によって画中、明確に区別されているとするが、これは逆説的にいって、ここで登場する人物は描き手にとっても鑑賞者にとっても、読み解き、かつ特定すべき個人を限定された上で描画される存在として、作品構成の段階から鑑賞段階に至るまで既に、明確に固定したものと把握されていた事を示している。

(35)林千里は「歌川国芳と山東京伝 — 異り絵成立考」『藝叢 (二三)』(筑波大学大学院人間総合科学研究科、二〇〇六年、一六一—一六二頁)において、国芳の衣裳に対するこだわり、また当時の役者文様の流行を論じ、国芳はそうした流行に積極的に乗る事で、衣裳の図柄をそれを着る人物を表すものとして構成しているとし、「地獄模様」は中でも意識的に作者自身を表すものとして用いられていたと指摘する。これは「地獄模様の衣裳」が国芳にとっては画中、自身の姿を限定して指示する特別な図像であった事を確認する重要な見解であるというべきであるが、林はこの点についてはそれ以上に特段の考察を加えておらず、従ってそれが背面肖像の手法化や認知において示す意義や、あるいはその図案が意図した目的や機能にまでは、踏み込んだ論究をしていない。

(36)地獄模様の衣裳と『本朝酔菩提全伝』及び国芳自画像との関係性について《唐犬権兵衛》の図像から特に具体的に指摘する記述としては、恵俊彦(編)『もっと知りたい歌川国芳』(東京美術、二〇〇八年、三八頁)ほか、岩切友里子「国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛 (解説)」『国芳妖怪百景』(国書刊行会、一九九九年、一〇二頁)等がある。もとよりこれらはその根拠に対する積極的な考察や論究を目的としたものではなく、本論はそれを主に、作家がその図像表現の使用に見出した創作上の合理や目的といった視点から、よ

り具体的なアプローチを試みる。

(37)地獄太夫を主として扱った研究考察は現在のところ決して多くはなく、西山美香はその「檀林皇后九相説話と九相図 禅の女人開悟譚として」『九相図資料集成 死体の美術と文学』(岩田書院、二〇〇九年)において、近世文学に登場する地獄太夫像を一部論題として取り扱っている。ちなみに『本朝酔菩提全伝』における地獄太夫と着物の図柄については、井上啓治による『京伝考証学と読本の研究』(新典社、一九九七年)第七章及び、『本朝酔菩提全伝』『善知安方忠義伝』における〈地獄絵・地獄信仰〉—京伝考証における認識・主題形成と読本作品—『江戸文学 (一〇)』(ぺりかん社、一九九三年)ほか、長島弘明『往生要集』と近世小説 日本における『地獄』イメージの流布』『死生学 [四] 死と死後をめぐるイメージと文化』(東京大学出版会、二〇〇八年)等があるが、ここで重要な点は、地獄太夫の衣裳は「死を所与の前提として引き受ける」その独自の倫理的価値観や美意識を視覚化するものであった、という「機能」にこそあり、ここに地獄太夫の衣裳図案が有す、特殊な精神構造が存在している。

(38)前掲註(28)鈴木重三著書二一〇頁。

(39)前註(36)とも相関する論点として、岩切友里子は「国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛 (解説)」『展覧会図録 没後一五〇年 歌川国芳展』(日本経済新聞社、二〇一一年、二五八頁)において、本図と国芳の地獄模様の衣裳との関係性について示唆し、また「地獄変相図 (解説)」『生誕200年記念 歌川国芳展』(日本経済新聞社、一九九六年、二四三頁)においては、地獄太夫の着物と国芳の衣裳との関係性を指摘しており、これは林千里の前掲論考とも併せ、この奇抜な衣裳図案が《唐犬権兵衛》といった特定の創作上の人物の表現に限定されず、むしろ広く国芳本人を連想させるものであった往時の状況を補足するものとして重要である。本論の目的は、この作品が国芳の自画像であるか否かを論じる事にある訳では無論ないが、しかし指摘すべきは、これら研究者の想像や解釈を包摂・生成し、また許容し得るだけの要素を意図的に本作に付加したのは、あやまたず「国芳本人」であったという事実であり、ここに存在したであろう作家の意図や目的を考察するのが、本論の志向する要点である。

(40)前掲註(28)鈴木重三著書二一一頁。

(41)国芳の自画像と目される作例のうちには(その「隠蔽」に対する主体的意図は判別しかねるものの)顔貌が明らかでない作品も数点存在するが、しかしそれらはいずれも明確な作品の主要モチーフとして描写されている訳ではない。この論点は前掲した山本陽子の論

考が広範な作品検証を加えている。

(42)岡戸敏幸は展覧会図録『生誕200年記念 歌川国芳展』(日本経済新聞社、一九九六年)における「『後姿』の感情」において、後姿で顔を描かない事が逆説的に、それを見る者に与える強い印象を論じ、国芳はその力を計算して用いていたとしている。工芸領域には、例えば「留守文様」の様な、画中人物の不在を利用した物語性の強調という技巧が存在するが、ここにはある種そうした表現とも共通する、「背面肖像」の技法上の特異性と類似を指摘し得るであろう。

(43)大貫菜穂は前掲註(4)大貫菜穂論文一〇六頁において、国芳の刺青版画に描かれる人物の多くが鑑賞者に「背中を向ける構図」を取るのは、文字通り刺青、なかんずくそのイメージの持つ意味を背負う事を表現するために、意図的にとらせた姿勢であると指摘する。大貫はさらに、前掲註(2)大貫菜穂論文では、刺青の変身機能を強調し、国芳の作品中において刺青の図柄はそれを施された人物の英雄としての人格やアイデンティティを強化し、また場合によっては、アイデンティティそのものを付加する機能を果たしており、国芳は「刺青がその人物の在り様を規定する」という価値観を有していたと詳論している。「後ろ姿こそが多くの情報を背負う」というこの価値観は、実に「背面肖像」という国芳自画像の特徴にも共通する価値観である。本論において論じている、国芳の、衣裳と皮膚を共通の媒体として見る特殊な傾向、及び、かくした前提が国芳の創作意識の根底に介在していたと仮定されるならば、ここで国芳は進んで、自身の後ろ姿と衣裳に対しても、同様の意義や目的を託していた可能性は高い。即ち、「衣裳がその人物の在り様を規定する」という価値観である。国芳が衣裳の図柄を強調する「背面肖像」を描き、またその意匠として地獄絵を配した衣裳を「自身を表す標章」として積極的かつ特権的に用い続けた背景には、自己像に特殊なアイデンティティを付加する目的があったのではないか。紺屋に生まれた国芳、という出自と職能との関係性は、ここでも重く受け止められるべきである。

(44)国芳の十三回忌に、弟子・芳年によって描かれた《歌川国芳肖像》(1873年(明治六年))にも、地獄絵を衣裳にして背面を向ける国芳が描かれている。国芳が実際にこうした衣裳を身に付けていたのか、あるいは画中のみの虚構的表現であったのかは定かでないが、国芳を表すイメージとして地獄模様が重要な意味を有し、かつそれが「故人の姿を想起させる」に足る具体性を持ちつつ共有されていた事実は十分に考慮すべきであろう。『本朝酔菩提全伝』は難解な宗教書物ではなく娯楽小説であり、流行作家・山東京伝と、絶大に支持された絵師・初代歌川豊国の挿絵によって刊行された本作の中でも、一際個性的な地獄太

夫のイメージは、広汎に認知、把握されていたと考えられ、国芳による「地獄模様の衣裳」という自己演出は、多くの鑑賞者にとり効果的に受容されたと推察される。

(45) 浮世絵研究における基礎的文献、飯島虚心『浮世絵師歌川列伝』(1894年(明治二十七年))には、国芳の強い町民気質及び火消しや鳶との親しい交流関係が記述されており、研究上の基本的な作家像として支持されている。

(46) 江戸の著名人や名物の位付けをした1853年(嘉永六年)の『江戸寿那古細撰記』には「豊国にかほ、国芳むしや、広重めいしよ」という如く、番付形式で歌川派の大家、それぞれの得意分野が記されている。ここからは単純に「国貞対国芳」といった問題のみならず、当時の歌川派全体が置かれた社会状況と、それに対する戦略的構図を窺い知る事が出来る。何故ならばこの記述に見られる様な、絵師得意分野ごとの分類が成立する事自体、それはその実歌川派全体が、同時代の飽和した市場を如何に巧みに棲み分けていたかが解されるからである。

(47) 藤澤紫は「江戸の『美男子』 —江戸文化の中の男たち」『江戸の美男子 —若衆・二枚目・伊達男一』(太田記念美術館、二〇一三年)において、国芳の後ろ姿の自画像を取り上げつつ、絵師の現実の生き様や姿勢と、その表現活動との価値が連帯していく状況について具体的な考証を加えている。事実、国芳の生きた時代とは、肥大する町人の経済力、幕府の財政破綻、度重なる飢饉、黒船来航といった内憂外患の時代であり、社会的な閉塞感や不安感は幕府の権力や体制に対する民衆の批判意識を著しく高めつつあった。このような状況下において法令を巧みにかい潜り、時に幕政批判をも辞さない国芳の反権威主義的な姿勢は、その画業に民衆の不満を代弁する義侠的反抗という独自の価値性を付与する結果ともなり、そうした作家像こそがまた、国芳を支持する人々の大きな心情的拠りどころとなっていたと思われる。

(48) 【『一休関東咄』(寛文十二年)(1672年)】

「一休和尚、堺の浦へ御越しの時、所に、旅客を宿する店屋あり。其中に、地獄といへる遊女あり。一休和尚知りて、一首を詠じて、和尚に奉りける。

山居せば深山の奥に住よかし爰は浮世のさかい近きに

一休、そのまま返歌、

一休が身をば身程に思はねば

市も山家も同じ住家よ

和尚も、只ならぬ者と思し召し、辺りの者に由を尋給へば、『あれこそ人の知りたる、地獄と申遊女にて候』と申ければ、和尚、そのまま

聞きしより見ておそろしき地獄かな
遊女とりあへず、

しにくる人とおちざるはなし」(傍線筆者)

(49) 【『堺鑑』(天和四年)(1684年)】

「北莊町ノ入口ヨリ東ニ高須ト云町アリ此所ニ遊女今ニアリ古昔モ佛ト云名アル白拍子アリトテ名ヲ替テ地獄ト付タル遊女アリケレバ紫野眞珠菴一休和尚遊行ノ時此由ヲ聞玉ヒテ一休尋寄テ

キキシヨリ見テオソロシキ地獄哉

トアソバシケレバ 地獄

イキクル人モオチザラメヤハ」(傍線筆者)

(50) 【『撰陽群談』(元禄十四年)(1701年)】

「遊女仏古迹 同郡堺北庄大街道の東、高須の地、傾城町にあり、所傳云、昔一人の遊君あり、貌美して、容麗く、如も心ばへ吝く、歌を好し、常に樂器を翫ぶ。一日彼に交る者、菩薩天女の影向して、歎喜の心、極樂世界も斯やらんと、世に佛とぞ號たり、自ら惡之、罪障の拙さ、其名も恐ありやとて、地獄と改名して、専ら佛乘に志す。一休和尚尋寄て、『聞きしより見て仏き地獄哉』、とあれば、遊女『往来る人も落ざらめやは』、と連たると云傳り。」(傍線筆者)

(51) 【『統一休咄』(享保十六年)(1731年)】

「一休和尚(中略)これよりいづみの堺の浦、高須の町をも日暮に一見せばやと思召、立寄り給ふ。(中略)かなたこなたとし給ふ内に、ふとおぼし出さるるは、誠や此里の遊女に(中略)地獄とつきし遊女有と聞、されば尋ばやと思召、そこらにありける人をかたらひ、『かねてかかる事を聞し、今も此里にや有けん、聞まほし』と問せ給うに、かの人、『さん候。それは此所にて名高き遊君。それ其そこに白壁造りの家こそ、御尋ねし地獄のおはする見世にて候へ。いざさせたまえ。教え参らせん』とて、先にたちて連ゆき、『あれあの濃紫の綾に、春の野をぬはせたる小袖着し社、かの地獄にて侍る』といへば、一休、格子の外面に立より、良じはらくうちまもりて、

ききしより見ておそろしき地獄かな

遊ばし、高々と口ずさび給へば、地獄やがて

しにくる人もおちざらめやは」(傍線筆者)

(52)【山東京伝『本朝酔菩提全伝』(文化七年)(1810年)】

「泉州堺、北荘高須の花街に、地獄といふ名高き遊君ありけり。(中略)其扮如何となれば、(中略)地獄變相の圖を五色の糸に手をこめて、繡したる桂衣をまとひ」(傍線筆者)

「此時一休(中略)さても類まれなる美人かなと思しつつ、他の言はなくて、

聞しより見ておそろしき地獄哉

とあそばしけるに、地獄もとりあへず、

活来る人もおちざらめやは」(傍線筆者)

「妾が如く浮川竹の流を汲、心にもあらで眉を書き唇を染め、ひたすら妖狐の能を學ぶあさましき身となるは、前世の戒行つたなきゆえと思ひ侍れば、未来も地獄にや落候べき。せめて懺悔の為にもと名を地獄とつき、桂衣にも地獄の圖を繡しめて、身にまとひ候は、呵責の罪を今世にて滅し、後の世は極楽世界に生、美麗佛とならん事を願ひ候故なり。」(傍線筆者)

「地獄が亡骸を抱あげ、屏風の裏にとりかたづけつるに、枕の下より一張の短冊出たり。彼が自筆にて一首の歌をかく。(中略)よみあぐるに

我死ば焼な埋な野にすてて瘦たる犬の腹をこやせよ

一休これを聞給ひ、我思ひし所果して然り。彼は檀林皇后遺命して、其屍を西郊に棄しめたるを意とす。必しも葬儀をもちひて彼が意に背ことなかれ」(傍線筆者)

(53)本章における九相図及び九相観を巡る美術、文化史的展開については、小松茂美『日本絵巻大成(七)』(中央公論社、一九七七年)ほか、泉武夫・加須屋誠・山本聡美(編著)『国宝 六道絵』(中央公論美術出版、二〇〇七年)、山本聡美・西山美香(編)『九相図資料集成 死体の美術と文学』(岩田書院、二〇〇九年)、山本聡美『九相図をよむ 朽ちてゆく死体の美術史』(KADOKAWA、二〇一五年)、山本聡美『闇の日本美術』(筑摩書房、二〇一八年)等も、併せ参考とした。

(54)後述する如く、本作が『往生要集』からの強い影響を受けている事は明らかであるが、ここで表現として捉えられる九相は基本的に『摩訶止観』に基づく。なお本論にて記述し

た九相の各様相の解釈は山本聡美の整理に拠った。

(55) 【『往生要集』(寛和元年)(985年)】

「いはんやまた命終の後は、塚の間に捐捨すれば、一二日乃至七日を経るに、その身腫れ脹れ、色は青瘀に変じて、臭く爛れ、皮は穿けて、膿血流れ出づ。鵙・鷲・鴉・梟・野干・狗等、種々の禽獸、攄み掣いて食ひて噉む、禽獸食ひ已りて、不浄潰れ爛るれば無量種の虫蛆ありて、臭き処に雑はり出づ。悪むべきこと、死せる狗よりも過ぎたり。乃至、白骨と成り已れば、支節分散し、手足・髑髏、おのおの異なる処にあり。風吹き、日曝し、雨灌ぎ、霜封み、積むこと歳年あれば、色相変異し、遂に腐れ朽ち、碎末となりて塵土と相和す」

(56) 吉谷はるな「聖衆来迎寺本六道絵『人道不浄相』の考察」『美術史学 (二一)』東北大学大学院文学科研究室美学美術史研究室、二〇〇〇年、六頁。

(57) 前掲註(56) 吉谷はるな論文九頁。なおこの点については前掲註(53) 山本聡美二〇一五年著書でも改めて考証されている。

(58) 板倉聖哲が「東アジアにおける死屍・白骨表現」『死生学 [四] 死と死後をめぐるイメージと文化』(東京大学出版会、二〇〇八年、一〇二—一〇三頁)で指摘するほか、先行研究で度々確認される如く、人間の死体の腐敗にはそれほど多くの時間は要さない。通常、死後人間の死体はおおよそ二十時間前後で青みがかり、死斑を生じ、硬直化が始まる。さらに三日経つと死後膨張が始まり、内臓から腐敗して全体が緑色を帯びる。やがて、時とともに緑は黒へと変色し崩壊は進行していく。つまりどの様な状態であれ、野に晒された死体が一年という時間構造のもとにゆっくりと腐敗していくのはリアリティを有さない。

(59) 前掲註(58) 板倉聖哲論文一〇九頁。

(60) 山本聡美は「視覚と触覚の互換性 一 九相図からよびさまされる肉体の手触り一」(『彫刻とエロス 目と手で育むユニバーサル・ミュージアムの未来 [報告書]』東海大学地(知)の拠点整備事業(To-Collab プログラム)大学推進観光イノベーション計画「文化・芸術事業」、二〇一七年、一五—一七頁)において、そもそも視覚的な存在である九相図が有す「視覚と触覚の互換性」について述べており、九相図が視覚的な絵画芸術でありつつも、そうした視覚体験には、内在化される触覚や臭覚、味覚といった感覚が動因される事に注意を促している。絵画による九相表現において国内でも最も初期の例に属すると想定される《九相図巻》は、中国天台宗の経典『摩訶止観』に基づく九相図の伝統的表現を継承しつつも、経典を越える程の情報量でもって写實的に表現され、手触りや五感に迫る全てが九相図体

験を成立させているという。本作冒頭には、経典では厳密な意味では観想の対象とならないと説明される「生前相」が描かれており、高貴で美しい若い女性が「似絵」という、写実的な肖像表現によって面貌を描写されている。元来が実物の死体で行うべき観想の代替として使用されたのが九相図と呼ばれる作品の本質である。山本は、にもかかわらずこうした「生前相」が描写された理由こそが、後に続く腐爛死体を、実感から遠ざかっていく「曖昧な他者」としての抽象的死体とはせずに、鑑賞者の身近に存在する「個人」「そこに存在している誰か」に対する具体性を手繰り寄せる触知性として機能していると分析する。(61)山東京伝「本朝酔菩提全伝」『日本名著全集 第十三巻 讀本集』日本名著全集刊行會、一九二七年、四二九頁。

(62)『黙阿弥全集 第六巻』(春陽堂、一九二五年)にある「鶴千歳曾我門松」の台本を確認したが、一休と地獄太夫は語りに名前が見られるのみで、具体的な姿や役回り等は確認出来なかった。しかし国周を始め、ここで挙げたイメージの全てに、その場面が強調されている事からは、実際の舞台演出としては映える場面であり、また絵画的に描かれるに足る印象的な場面であったのであろう。なおこの歌舞伎舞台、及び正月髑髏と地獄太夫との関係におけるイメージの展開については、立命館大学アート・リサーチセンターホームページ (<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/012-0506> 最終閲覧日:2019.08.28)の考察等も参考にした。

(63)表題に「見立」とある如く、現実に存在した舞台を写した訳ではなくあくまでも想定のもとに成立した作品ではあるも、国芳は《見立 二代目関三十郎ののざらし語助・五代目瀬川菊之丞のけいせい地ごく太夫・二代目中村芝翫の一休太郎》(1831年(天保二年))といった作品で、地獄変相図を衣裳とした地獄太夫を描いている事も注意されるべきである。本作は前節に挙げ、またその地獄太夫図像との関係性について触れた国芳の《地獄変相図》が描かれたほぼ同時期の作であり、ここでも一休太郎は骸骨の木目が浮かぶ下駄に刀を通しており、これが正月髑髏という同じ着想源に基づいた演出なのは明白である。本作は必ずしも実物の地獄太夫ではなく「演ぜられた地獄太夫」という設定に基づき表現された作品ではあるが、その意味では国芳による地獄太夫及び「地獄模様の衣裳」というイメージ造形の最初期の作例と位置付けられる点も看過し得ない。いずれにしても「地獄模様の衣裳」とは、そもそもがこうした虚実皮膜の領域において生産・享受される傾向のもとに発生、展開していたという事は、興味深い論点といわなければならない。

(64)国芳の創作意識における着物と刺青との連関をさらに傍証する良い作例としては、《風

俗女水滸伝 百八番之内 史進》(1828年(文政十一年))の図像が挙げられよう。地獄太夫は地獄模様の衣裳により自らの思想や人格を表現したが、この手法は女性化された史進の図像にも使用されており、ここでは「龍の模様の着物を着る事」、「龍の刺青をした史進である事」を代償的に指示する構成となっている。

(65) 刺青のモチーフとしてしばしば選択される「生首」や「幽霊」「死体」や「殺し場」等の凄惨なモチーフにせよ、これらの「凄惨さ」はそのまま地獄太夫の「地獄模様の衣裳(地獄表現)」にも通じる「凄惨さ」で、ここには人に嫌悪を催させる図像を敢えて用いる事による威嚇や攻撃の意図も存在してはいよう。しかしむしろ滅びのイメージのもと造形された「崩壊する身体(傷つけられた身体)」の像容は同時に、明確に「死」や「うつろい」を指し示し、これは優れて「永遠の相」に対する「反彫刻的」な死の美意識(崩壊の美意識)、西洋的伝統でいうところの「ヴァニタス」や「死を想え(メメント・モリ)」といった「荒廃の表象」ともなるであろう。

第四章

(1) オールコック『大君の都——幕末滞在記 上』山口光朔訳、岩波書店、一九六三年、二九〇頁。

(2) ローレンス・オリファント『エルギン卿遣日使節録』岡田章雄訳、雄松堂書店、一九六八年、一七六—一七七頁。

(3) 日本刺青が外国人達に好意的に受け止められていたという言説はしばしば存在し、それを証明する資料が残される一方で、外国人からは刺青に対する否定的な感覚もまた明確に表明されており、むしろ政府は後者の視線をこそ忌避すべきと考えていたであろう。また現実にオールコックの如き観点にしても、それが当時の人種的優劣を論じる情勢においてどのような反応へと転ぶものであるか非常に危うい状況と判断せねばならず、時の政府としては刺青を外国人の眼から、取り敢えずは排除・隠蔽するという基本的な立場を有していた事が想像される。

(4) 小山騰『日本の刺青と英国王室 明治期から第一次世界大戦まで』藤原書店、二〇一〇年、四〇頁。

(5) R. Mounteney Jephson and Edward Pennell Elmhirst, *Our Life in Japan*, London, 1869. pp. 46-47. (『日本における我らの生活』)なお同箇所の本邦訳については前掲註(4)小山騰著書四三一—四四頁になった。

(6)前掲註(4)小山騰著書四〇一四二頁。

(7)この交通関係者の刺青については前掲註(4)小山騰著書三六一四四頁に詳しく指摘されている。ちなみに第二章四節にて触れた日本刺青の名人・彫宇之は日本人客の中でのみ評価を得た人物ではなく、在住した外国人にも名人と知られた人物であった。当初は公使館等に雇用されている馬丁や労働者に刺青を彫っていたものが、やがてその雇い主である帝国ホテルや横浜のホテルといった施設に逗留している外国人旅行者達から、特に指名を受けて刺青を施す様になった。彫宇之は外国人客に向け、外国人の好みそうな図柄を用意するといった顧客の満足に応えるための努力を行っており、こうした動向の中から国内最高の彫師として、1906年(明治三十九年)に日光の地で、英国のコノート殿下に刺青を彫っている。

(8)ベルツはその論考「日本人の体質」において、当時の西洋人における刺青流行とその受容の状況を以下の如く述べている。「近年になって政府は刺青を禁止したが、これは明らかに、この古くて野蛮に映る習慣は当今の文明開化の国策には堪えがたいとの印象からである。本稿はこの措置が当を得ているかについて議論する場ではないが、いずれにせよ日本人はこの見解ではいくらか認識を誤っていたにちがいないのであって、というのも、英国皇太子のプリンスたちが日本を訪れた際に、到着早々さる皇室吏官に入墨の希望を伝えたところ、この希望は最終的に受け容れられたといったことすらあったからである。／日本の刺青は芸術的な見地からみて事実、ほかのすべての民族にはるかに勝っており、つねにこうした身体装飾への愛好心を有するよう見えるあらゆる民族の船乗りたちから、はては英国の偉大なる王までが、日出づる国の訪問に際して、ここではだれでもみずから青や赤の怪物をその肌に植え付けさせることができるということを、主たる利点のひとつとしているのである。」(E. Baelz “Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner, Messungen und Beobachtungen” *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur - und Völkerkunde Ostasiens in Tokyo*, Zweiter Teil(1), Band IV (1884-1888), Heft 32, S. 35-103. (Erwin Baelz, Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner. Eine anthropologische Studie. Yokohama, 1883, Teil II. S. 7-11.) S. 43. (中村鐵太郎訳))

(9)明治開国期、日本刺青の西洋諸国における受容問題については、小山騰の仔細な研究が存在しており、小山は前掲註(4)小山騰著書七六頁において、当時英国を中心とした西欧の王族や貴族、上流階級間で流行した刺青の実態を指摘し、それは1870年代を端緒に、1880年代に隆盛、1890年代後半(日本の時代感覚として見るならば明治三十年代の初頭)にその

絶頂を迎え、20 世紀の初頭には徐々に下降、およそ第一次大戦の頃には終熄したとしている。

(10) 英国における刺青流行の諸事情は前掲註(4)小山騰著書に詳しい。英国の上流階級及び英国王室における刺青流行はエドワード七世によって開始され、のみならずドイツやロシアといった当時姻戚関係にあった欧州の王室関係者にも波及しており、実際に日本で刺青を入れた者も数名存在した。ロシア皇帝ニコライ二世は日本で刺青を入れ、また 1893 年(明治二十六年)オーストリア・ハンガリー帝国の王位継承者・フェルディナント大公は日本を訪れた際に、左腕に龍の刺青を彫った事が記録されている。

(11) 大貫菜穂は「イレズミに対する社会的価値観のうつろい ——近代日本における『ほりもの』の他者化」『Lotus (三五)』(聖フェノロサ学会、二〇一五年)において、英国の刺青流行とオリエンタリズムの関係を論じている。また英国のタトゥー研究者であるマット・ロダーは、日本の刺青(師)が英国、西洋の刺青文化に与えた影響を重視しており、後述する如く、むしろそれは当時のジャポニズムの文脈において把握すべきである事を強調している(マット・ロダー「Japanese tattooing in the contexts of japonisme in late 19th century Britain(邦題「19 世紀後半英国ジャポニズムの文脈にみる日本のイレズミ(Japanese Tattoo)」)」『国際シンポジウム「イレズミ・タトゥーと多文化共生 —『温泉タトゥー問題』への取り組みを知る—」(配布資料)』大貫菜穂訳、二〇一九年、六頁)。

(12) ちなみに大貫菜穂は前掲註(11)大貫菜穂論文九一頁において、こうした傾向は当時、上級階級の人々が王室の紋章や家紋、自身の出入りする高級クラブの名前等を彫り入れた行動の延長にあるとしており、これは小山騰が前掲註(4)小山騰著書二〇九一二四五頁)で述べる如く、法的規制を逃れた日本人彫師が海外へと渡り、その技術を活かした商売を営むための一つの需用欲求として存在していた事が推察される。

(13) 前掲註(11)マット・ロダー資料六頁。

(14) 前掲註(11)マット・ロダー資料六頁。なお当時の海外において「刺青師のエンペラー」「刺青師のシェイクスピア」と称賛、喧伝され名声を確立した刺青師・彫千代の生涯と実像については前掲註(4)小山騰著書にて検証が試みられている。

(15) 前掲註(11)マット・ロダー資料六一七頁。

(16) ちなみに当時の英国、米国における刺青を巡る動向については前掲註(4)小山騰著書第四章「英国における刺青受容と刺青師たち」が詳しい。

(17) 前掲註(4)小山騰著書八六一八七頁。

(18) 1892年(明治二十五年)11月3日発行の新聞『ハース・アンド・ホーム』紙には「刺青を入れた伯爵夫人」という記事が掲載され、ロンドンの繁華街にて商売をする刺青師の言葉を引用・紹介する形式で「刺青は貴族の間では大変な熱狂状態にある」事、さらに「刺青は日本を訪問した旅行者が紹介し、彼らの知人たちも競って刺青を入れた」事、また「私の顧客には称号ある貴婦人や貴族階級の婦人などもいる」という発言が採録されており、小山騰はこの「伯爵夫人」をジェニー・チャーチルであると考察している(前掲註(4)小山騰著書八四一八六頁)。

(19) 前掲註(4)小山騰著書九〇頁。

(20) 前掲註(4)小山騰著書九二一九三頁。

(21) 深井晃子『ジャポニスム イン ファッション 海を渡ったキモノ』(平凡社、一九九四年)ほか、同氏による「モードのジャポニスム」『モードのジャポニスム キモノから生まれたゆとりの美』(京都服飾文化研究財団、一九九四年、一四一二五頁)等。

(22) 沼田英子「異なる文化が出会う時」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社、二〇一七年、六頁。

(23) 周防珠美「明治期の輸出室内着」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社、二〇一七年、一六二頁。

(24) 前掲註(23)周防珠美論文一六二一一六三頁。

(25) これに対し、女性の洋装化は思うように進行せず、その「正装」もまた「和装」として維持され、1873年(明治六年)の御真影においても、天皇は洋装、皇后は和装で表された(前掲註(22)沼田英子論文七頁)。ここには明治初期の段階において、女性は近代化、西洋化の早急な対象として認識されておらず、そこにはむしろ伝統を象徴・保全し、維持するという役割が存在していたとされ、従ってその洋装化はようやく1887年(明治二十年)頃になって進行されたという(若桑みどり『皇后の肖像 昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房、二〇〇一年、三〇頁)。洋服の合理的機能性と、洋装、裁縫を奨励する「皇后思召書」が布告されたのも、同年一月の事である。洋装、洋楽、そして社交場における舞踏は華族女性にとって欠かす事の出来ぬ教養とされたが、一般の女性達にとってこれらの理由はしかし、必然的な動機としては受容されず、昭和頃までは多くの女性が和服のままに過ごしていた。ここには洋装、ドレスが基本的に高価な品物であり、また着用にはコルセットを必要とするスタイルが、当時の慣習として容易には受け入れ難いものであった事が考察され、その本格的な受容は大正、昭和初期、1920年代に入ってからとなる。なお日本における洋

服の受容や近代服制改革については刑部芳則の『洋服・散髪・脱刀 服制の明治維新』（講談社、二〇一〇年）、『明治国家の服制と華族』（吉川弘文館、二〇一二年）、『帝国日本の大礼服 国家権威の表象』（法政大学出版局、二〇一六年）等も参照した。

(26)前掲註(22)沼田英子論文九頁。

(27)前掲註(21)深井晃子著書一〇四—一〇五頁、一一九—一二四頁、一三六—一四五頁。

(28)前掲註(21)深井晃子著書一七六—一七七頁。

(29)前掲註(22)沼田英子論文九頁ほか、前掲註(21)深井晃子著書一七六—一七七頁。また舞台におけるジャポニズムの問題についてはほかに馬淵明子『舞台の上のジャポニズム 演じられた幻想の〈日本女性〉』（NHK出版、二〇一七年）等がある。

(30)前掲註(21)深井晃子著書一七二—一七六頁、二一四—二二〇頁。

(31)前掲註(22)沼田英子論文一〇頁。そして大正・昭和期の日本の一般的な女性達が受容した「洋服」とは、まさしくこうした直線的で平面的な構造を有す、ジャポニズム、着物からの情報が咀嚼・吸収された成果として創出された「きもの化した洋服」であった。

(32)深井晃子「東から西へ、西から東へ。ファッション往来」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社、二〇一七年、一三頁。

(33)周防珠美「コラム② 左右非対称の構図」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社、二〇一七年、一〇〇頁。これらの雛形本はパリをはじめとした各地の美術館や図書館に流行の当初より収蔵されていたため、服飾デザイナー達もそれを実見する事は可能であったと推察される。

(34)前掲註(4)小山騰著書一五二頁。

(35)前掲註(4)小山騰著書一五二頁。

(36)Charles Beresford, *The Memoirs of Admiral Lord Charles Beresford*. Vol. 1. London, Methuen, 1914. P. 101. (『海軍大将チャールズ・ベレスフォード卿回顧録』)なお同箇所 of 邦訳については前掲註(4)小山騰著書一六九—一七〇頁にならった。

(37)この点について先掲の飯沢匡は「欧米の刺青は日本人の目から見ると壁に描かれた落書のように映る。つまり、小さな図案が、ある場合は、均齊的に配置されているが、多くの場合、乱雑に散在しているのである。そしてもう一つの差異は素地が黒か白かということだ。日本の素地は黒であり、欧米のは白である。言葉をかえていうなら夜と昼と違ってよい。日本人の刺青は牡丹にしても闇の中に咲いている」（「刺青大概」『原色日本刺青大鑑』芳賀書店、一九七三年、一五一—一五六頁）としている。またここでいう「ぼかし」の

特性について、玉林晴朗は飯沢に先んじる形で「然しながら刺青の優秀な事は日本に及ぶ國はなく、歐米の刺青は唯單に模様式に雜然と彫るだけであつて、繪畫としての藝術的のものは先づ日本だけである。(中略)外國人の好む圖は『抜き彫』と稱するもので、蛇とか鷲などを單に其の圖だけ彫るだけである爲、それよりも更に優れた日本獨特の『ボカシ』と云ふものに就ては未だ外國に餘り知られてゐない。(中略)欧米に於ける刺青の圖柄は、丁度落書でもしたかの様に繪もあれば文字もあり、それらは何等配置に苦心が拂はれて居らず、其の文字も随分奇抜な事を書いたものが多い。圖柄に何等の統一がなく日本の刺青の様に一つの纏つた圖を彫ると云ふ事がない」(『文身百姿』文川堂、一九三六年、三五三—三五五頁)としている。

(38) 和辻哲郎「文樂座の人形芝居」『面とペルソナ』岩波書店、一九三七年、三七—四八頁。

(39) 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫、一九七五年、四七—四八頁。

(40) 谷川渥『肉体の迷宮』東京書籍、二〇〇九年、九三—九四頁。

(41) 前掲註(40) 谷川渥著書八九—九七頁。

(42) 前掲註(40) 谷川渥著書八九—九七頁。

(43) 郡司正勝「肉体と象徴について」『舞踊學 (一〇)』舞踊学会、一九八七年、一一—二頁。

(44) コルセットを巡る身体・精神文化上の議論については古賀令子『コルセットの文化史』(青弓社、二〇〇四年)に詳しい。なお近代西洋における日本人女性や着物の表象に関しては中地幸「着物姿の女吸血鬼の蝶々たち —John Luther Long のジャポニズム小説における日本人女性像—」『都留文科大学研究紀要 (六二)』(都留文科大学、二〇〇五年)ほかサワシユ晃子「20 世紀初頭の英国における日本製輸出用キモノの流通と日英業者の相互交渉について」『デザイン理論 (六五)』(意匠学会、二〇一四年)、「20 世紀初頭の英国の大衆小説におけるキモノとキモノ姿の女性表象の変化 —キモノブームという視点から—」『ジャポニズム研究 (三五)』(ジャポニズム学会、二〇一五年)等を参照した。これらの論考はジャポニズム期に「悪女」として表象された、あるいはエキゾティシズムにおける消費構造に落とし込まれた当時の日本文化の状況を知る上でも興味深い論点を多く含んでいる。これは本論でも重視した谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』が実は、ジャポニズム期以降の西欧の視線を強く、かつ予め前提とした構造になっているという西原大輔の『谷崎潤一郎とオリエンタリズム ——大正日本の中国幻想』(中央公論新社、二〇〇三年)及び西村将洋「『陰翳礼讃』と国際的ディスコース ——一九三〇年前後の谷崎潤一郎を読む——」『日本近代文学』(日本近代文学編集委員会、二〇一五年)、グレゴリー・ケズナジャット「アメリカに

おける『陰翳禮讃』と『蓼喰ふ蟲』の紹介——谷崎潤一郎の英訳と『日本文学』の評価基準——」『同志社国文学 八二号』(同志社大学国文学会、二〇一五年)等における指摘も併せ思考すべき論点といえる。実際『陰翳礼讃』に描かれる人形の様な女、闇の中の女性が究極的には不吉かつ怪奇的存在として描写されている事は、近代西洋に蔓延した「宿命の女(femme fatale)」という概念に明確に接続する論点であり、石野泉美は「『陰翳礼讃』論——陰翳の美をめぐって——」『日本文藝研究 四六巻四号』(関西学院大学日本文学会、一九九五年、三九頁)において、闇の中における女性達の美が、西洋のマリア像の如く純粋で善的なものではなく「魍魎とか妖怪変化」にも喩えられる「悪魔的な魅力」「不浄なもの」と描写されている事の重要性を指摘している。敢えてここに補足を加えるのならば、谷崎がこうした闇の中の女性の怪異性を描写するに際し、より具体的には「蜘蛛の女妖」を想起し、それを「土蜘蛛」の表現で記述している事は、本章後述する小説『刺青』の世界構造を思考するに際しても軽視し難い問題を有しているといえよう(「魍魎とか妖怪変化とかの跳躍するのはけだしこう云う闇であろうが、その中に深い帳を垂れ、屏風や襖を幾重にも囲って住んでいた女と云うのも、やはりその魍魎の眷属ではなかったか。闇は定めしその女達を十重二十重に取り巻いて、襟や、袖口や、裾の合わせ目や、至るところの空隙を填めていたであろう。いや、事に依ると、逆に彼女達の体から、その歯を染めた口の中や黒髪の中から、土蜘蛛の吐くいの如く吐き出されていたのかも知れない」(前掲註(39)「陰翳礼讃」五五一五六頁)。なお同論点については拙稿「谷崎潤一郎『刺青』における女郎蜘蛛図像の必然性——水の女、あるいは蜘蛛表象の民俗的基底を中心に」(『游魚 第四号』西田書店、二〇一六年)、「闇の装飾学——伊邪那美の死および黄泉国描写にみる美的起源性」(『游魚 第五号』西田書店、二〇一七年)、谷川渥「谷崎潤一郎——女の図像学」(『游魚 第四号』西田書店、二〇一六年)等も併せ参照されたい。

(45)この論点は大貫菜穂の前掲註(11)大貫菜穂論文及び「近代における『イレズミ』を背負う女性像——『悪女』の表徴としての『ほりもの』『大正イマジユリィ (五)』(大正イマジユリィ学会、二〇〇九年、四四—四五頁)に詳しい。

(46)前掲註(11)大貫菜穂論文八〇頁。

(47)前掲註(11)大貫菜穂論文八一頁。

(48)谷崎潤一郎「刺青」『刺青・秘密』新潮社、一九六九年、八頁。

(49)野口武彦「『刺青』論——谷崎潤一郎の始発をめぐって」『作家の作法』筑摩書房、一九八一年、二六頁。

- (50)前掲註(49)野口武彦論文三二頁。
- (51)笠原伸夫『谷崎潤一郎 ——宿命のエロス』冬樹社、一九八〇年、二八頁。
- (52)谷川渥『文学の皮膚』白水社、一九九六年、五頁。
- (53)佐藤垂有子「谷崎潤一郎 ——老獺な蜘蛛、あるいは捕食者」『ユリイカ 三五(八)』青土社、二〇〇三年、九三頁。
- (54)細江光『谷崎潤一郎 ——深層のレトリック』和泉書院、二〇〇四年、一八七頁。
- (55)前掲註(45)大貫菜穂二〇〇九年論文四一一—四三頁。
- (56)伊藤甲子之助「谷崎潤一郎と私」『谷崎潤一郎全集 (月報一七)』中央公論社、一九六八年、五頁。
- (57)西澤正彦『『刺青』論 ——清吉の墮落劇——』『論考 谷崎潤一郎』桜楓社、一九八〇年。
- (58)対談「谷崎文学の底流」『資料 谷崎潤一郎』桜楓社、一九八〇年、二一六頁。また草双紙の影響は、座談会「谷崎文學の神髓」『文藝 臨時増刊 谷崎潤一郎讀本』(河出書房、一九五六年)でも自認される。
- (59)前掲註(48)「刺青」一二頁。
- (60)前掲註(48)「刺青」一三頁。
- (61)岩佐壮四郎『『刺青』 ——『宿命の女』の誕生——』『関東学院大学文学部紀要 (四三)』関東学院大学人文学会、一九八五年、六七頁。
- (62)石崎公子「日本文学共同研究〈江戸から東京へ〉三 谷崎潤一郎と〈江戸〉 ——『刺青』試論——」『東京家政学院大学紀要 (三四)』東京家政学院大学、一九九四年、八七頁。
- (63)前掲註(61)岩佐壮四郎論文六七頁。
- (64)前掲註(51)笠原伸夫著書。
- (65)前掲註(61)岩佐壮四郎論文七五頁。
- (66)鈴木重三「草双紙『しらぬひ譚』の世界」『絵本と浮世絵 江戸出版文化の考察』美術出版社、一九七九年、六四頁。
- (67)佐藤至子『『白縫譚』の土蜘蛛について』『国語と国文学 八三(五)』東京大学国語国文学会、二〇〇六年、三一頁。
- (68)高田衛(監修)佐藤至子(編)『白縫譚 上』国書刊行会、二〇〇六年、七六八頁。
- (69)前掲註(68)『白縫譚 上』一二〇頁。
- (70)前掲註(67)佐藤至子論文三五頁。

(71) 近世の怪談集『曾呂利物語』には「足高蜘蛛の変化の事」、『宿直草』には「急なるときも、思案あるべき事」が記され、いずれも女の妖怪として蜘蛛が捉えられる。

(72) 亀山慶一「食わず女房 —— 蜘蛛考序」『桐朋女子学園紀要 (通号三)』桐朋女子学園、一九五三年、一六一—一八頁。

(73) 日本各地の蜘蛛伝説は、立石展大「蜘蛛淵伝説の形成 —— 浄蓮の滝を例として」『立教女学院大学紀要 (四四)』(立教女学院短期大学、二〇一二年)に詳しい。

(74) 清少納言「枕草子」『新編 日本古典文学全集 一八』小学館、一九九七年、四七頁。

(75) 柳田國男「かしこ淵」『柳田國男全集 第六卷』筑摩書房、一九九八年。

(76) 野村純一「蜘蛛説話成立の背景」『日本文学論究 (二一)』國學院大學國語國文学會、一九六二年、四六一—四七頁。

(77) 折口信夫「水の女」『折口信夫全集 第二卷』中央公論社、一九六五年、一〇三頁—一〇四頁。

(78) 森本哉子「神話における機織りの意味」『學習院大學國語國文学會誌 (四三)』學習院大學文學部國語國文学會、一九五六年、一一一—一〇頁。

(79) 柳田國男「機織り御前」『定本柳田國男全集 第二十六卷』筑摩書房、一九七〇年。

(80) ちなみにこの鳥山石燕の『画図百鬼夜行』(1776年(安永五年))における「絡新婦」について大貫菜穂は前掲註(45)大貫菜穂二〇〇九年論文四二頁において、それを「女郎蜘蛛の魔性の源泉」と表現するが、同論考中、大貫自身も述べる如く、女郎蜘蛛(のみならず蜘蛛)の怪異性を基軸とした民間伝承等は我国に広く存在する典型であり、また女郎蜘蛛が「美しさ」と同時に「魔性」や「毒性」という両義性を有する事も普遍的傾向である。従って石燕の作例がどの程度直截に我国の蜘蛛表象、また『刺青』にも通じる女性的怪異性の造形へと関与していったかは慎重な考証が求められよう。ここではあくまで、そうした「蜘蛛の怪異性」を、字義通り「妖怪」という文脈において表現した際立った近世期の図像としてのみ、その存在を言及するものとする。

(81) 須藤真紀「『土蜘蛛草紙』成立の背景をめぐって」『説話文学研究 (三七)』説話文学會、二〇〇二年、七四頁。

(82) 前掲註(81)須藤真紀論文七四—一七六頁。ちなみに山本聡美は「土蜘蛛草子 —— 妖怪変化の棲む館」『闇の日本美術』(筑摩書房、二〇一八年)において『土蜘蛛草紙』後半に現れる怪異の女性が楊貴妃や李夫人にも見紛う「傾国の美女」として描写されている事に触れ、絶世の美女が実は変化の者であったという話型は『長谷雄草子』等にも見られるもの

で、こうした女性忌避の感覚は、朽ちゆく美女の死体を眼差して情欲を断つ九相観の構造にも通じると指摘している。「傾国の美女」という論点は、前術の如く谷崎が『刺青』において主題としたと考察される「宿命の女」にも明確に連なる問題系を接続しているといえるであろう。

(83) 寺島良安『和漢三才圖會 〔上〕』東京美術、一九七〇年、五八〇頁。

(84) 前掲註(78) 森本哉子論文一一一〇頁。

(85) 「食わず女房」の山姥が子育てをし、また鳥山石燕の「絡新婦」が、女郎でありながら子育てに気焔を上げる母の図像として造形されている事も、この両義性という観点から見る時、極めて重要である。

(86) 鈴木重三「白縫譚」『日本古典文学大辞典』岩波書店、一九八六年、九八九頁。

(87) 前掲註(61) 岩佐壮四郎論文七六一七七頁。

(88) 塩崎文雄『「刺青」論』『国文学 解釈と鑑賞 五七(二)』ぎょうせい、一九九二年、五九一六三頁。

(89) 前掲註(62) 石崎公子論文八八一九一頁。

(90) 前掲註(54) 細江光著書八〇七頁。なお谷崎による「刺青」の語の使用については小野友道「谷崎の『刺青』 皮膚から肌への一瞬」『いれずみの文化誌』(河出書房新社、二〇一〇年)においても触れられている。

(91) 前掲註(48) 「刺青」一五頁。

(92) 前掲註(45) 大貫菜穂二〇〇九年論文。また小野友道は前掲註(90) 小野友道著書「蜘蛛のいれずみ 『さがり蜘蛛』と『のぼり蜘蛛』」において「女の背の蜘蛛は、清吉の魂を得て、美女に妖婦の性を目覚めさせ、男を餌食にする格好の図柄であった」とする。

(93) 前掲註(45) 大貫菜穂二〇〇九年論文三三頁。なおこれら女性の刺青に関する文化的な背景については前掲註(90) 小野友道著書「女のいれずみ 刺青に通ふ女や花ぐもり」も参照されたい。

(94) 前掲註(45) 大貫菜穂二〇〇九年論文。

(95) 前掲註(61) 岩佐壮四郎論文七三頁。

(96) 「情人同士で契り合うために血を流し肌を刻みあうという愛情の証、また一生消えない『印』を刻む、また罪人に科せられた『烙印』にも『入墨』は用いられた。これが『刺青』が本来背負ってきた意味あいである。清吉の『刺青』には、この両方の意味が込められている」(藤原智子「谷崎潤一郎『刺青』論」『日本文藝研究 第五十五卷(第三号)』西

宮：日本文学会、二〇〇三年、七八頁)

(97)前掲註(45)大貫菜穂二〇〇九年論文五〇頁。ちなみに第三章見た如く、基本的に江戸期に町民的な美意識「男伊達」や「気負い」といった精神性を象徴するものとして形成された「彫物」であるが、女性がそれを入れた例もまた存在している。喜多川守貞の『守貞謾稿』には「河童のお角」なる女性が玉門を指差す河童のほか、全身に諸々の刺青を入れており、店先でわざと着替えをして肌を見た通行人を強請っていたとされる(喜多川守貞『近世風俗志 二』岩波書店、一九九七年、七二一七三頁)。また明治維新の頃の「雷お新」という女盗賊には、背中に弁財天と北条時政、臀部に咬龍、股の左右に岩見重太郎の大蛇退治の場面、腹部に九紋龍史進と花和尚魯智深、右腕に金太郎、左腕に桜を散らした豪傑四人の図が彫り入れられていたとされる(前掲註(37)玉林晴朗著書一九六頁)。大貫菜穂は「侠(きやん)」「鉄火肌」といった女性の在り様を表すこれらの人々は、セクシュアリティとしては女性であるが、ほとんどがその図柄が指し示す如く男性的アウトローの資質を表現した存在であるとする。この事情は近世から近代に見られる浮世絵版画の「彫物をした女性」においても異ならず、女性が、その性特有の妖艶さや情念といった魅力を有す固有の絵柄を背負うのは、近代に入ってからである(前掲註(45)大貫菜穂二〇〇九年論文三九一四〇頁)。

(98)前掲註(45)大貫菜穂二〇〇九年論文四四一四五頁。

(99)前掲註(11)大貫菜穂論文九三頁。

图版

図1 「頭蓋骨の測量」(ジョサイヤ・ノット, ジョージ・グリッドン『人類の種類』 *Types of mankind*, 1854年 より)

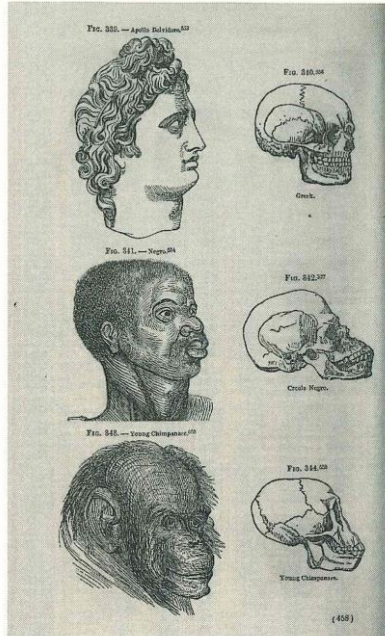


図2 「装飾的なタトゥー」(『マイヤーズ・レキシコン』 *Meyers Konversations Lexicon*, 1894年 より)

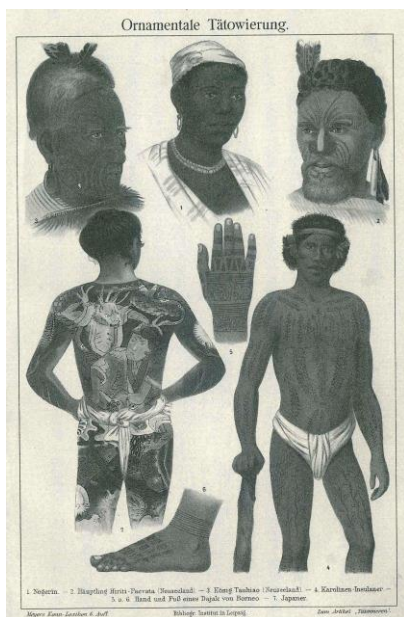


图3 黒田清輝《朝妝》1893年、焼失

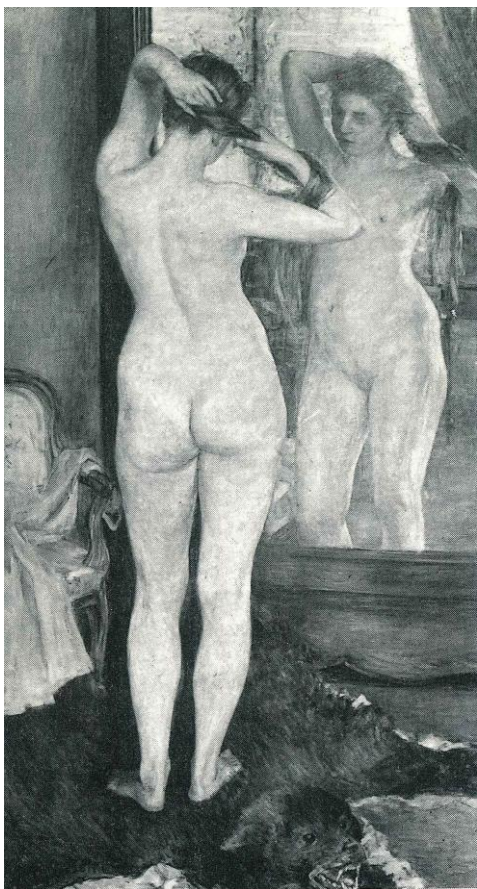


图4 黒田清輝《智・感・情》1897-1899年、東京国立博物館蔵

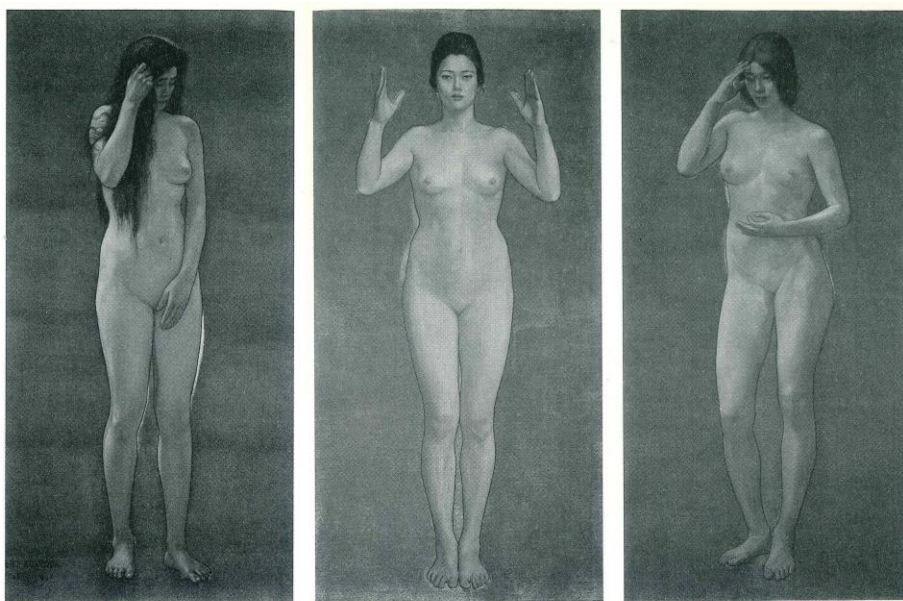


図5 菊池容斎《塩谷高貞妻出浴之図》1842年、福富太郎コレクション



図6 渡辺省亭「裸婦」『蝴蝶』1889年



図7 渡辺省亭《塩谷高貞妻浴後図》年不詳、福富太郎コレクション



図8 渡辺省亭《塩谷高貞妻》年不詳、福富太郎コレクション



図 9 「飛鳥寺塔心礎出土埋納品」(浜本隆志『謎解き アクセサリーが消えた日本史』光文社、2004年より)

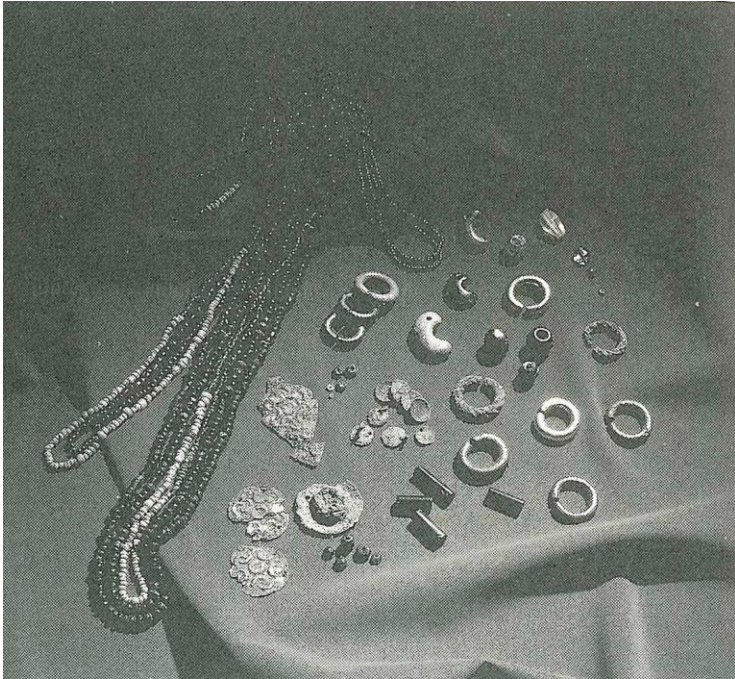


図 10 『源氏物語絵巻』平安時代末期、徳川美術館蔵



図 11 《ベルヴェデーレのトルソ》前 1 世紀、バチカン美術館蔵



図 12 《サモトラケのニケ》前 200-190 年頃、ルーヴル美術館蔵



図13 「総身彫りの刺青」(飯沢匡・福士勝成(監修)『原色日本刺青大鑑』芳賀書店、1973年より)

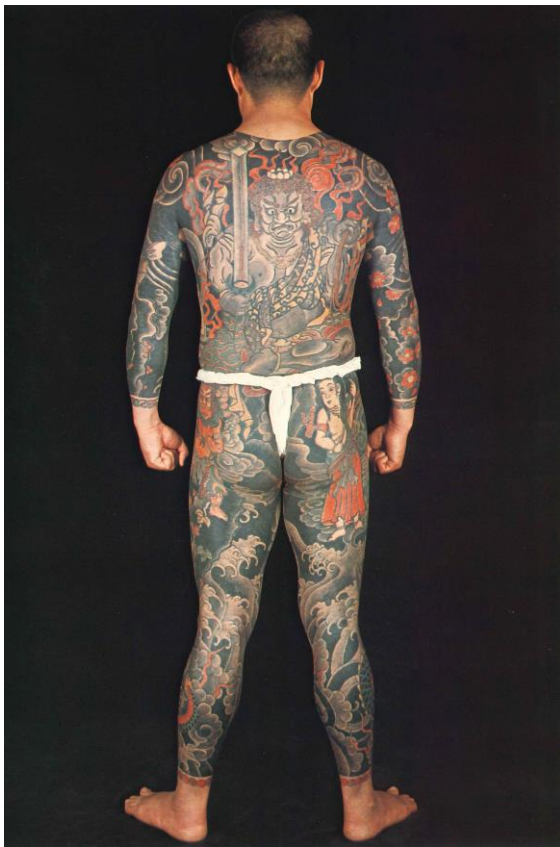
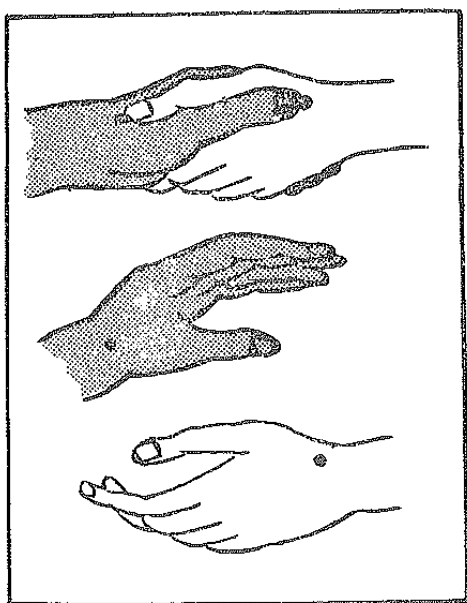


図14 「入れぼくろ」(玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936年より)



るくぼ入の約誓女男

図 15 歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個 九紋龍史進》1827年、個人蔵



図 16 歌川国芳《浅草浅草寺奉納扁額 一ツ家の老婆》1855年、浅草寺蔵



図 17 彫宇之《一ツ家》1922 年、(玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936 年 より)



図 18 葛飾北斎「九紋龍史進」『新編水滸伝』1805 年



図 19 芳貞「九紋龍史進棒術の図」江戸時代後期、(濱田信義(編)『桑田コレクション 火消刺子袴纏』京都書院、1998年より)



図 20 国芳「唐獅子に牡丹の図」江戸時代後期、(濱田信義(編)『桑田コレクション 火消刺子袴纏』京都書院、1998年より)



図 21 「鑿・刺し棒」(齊藤卓志『刺青 TATOO』岩田書院、1999年より)

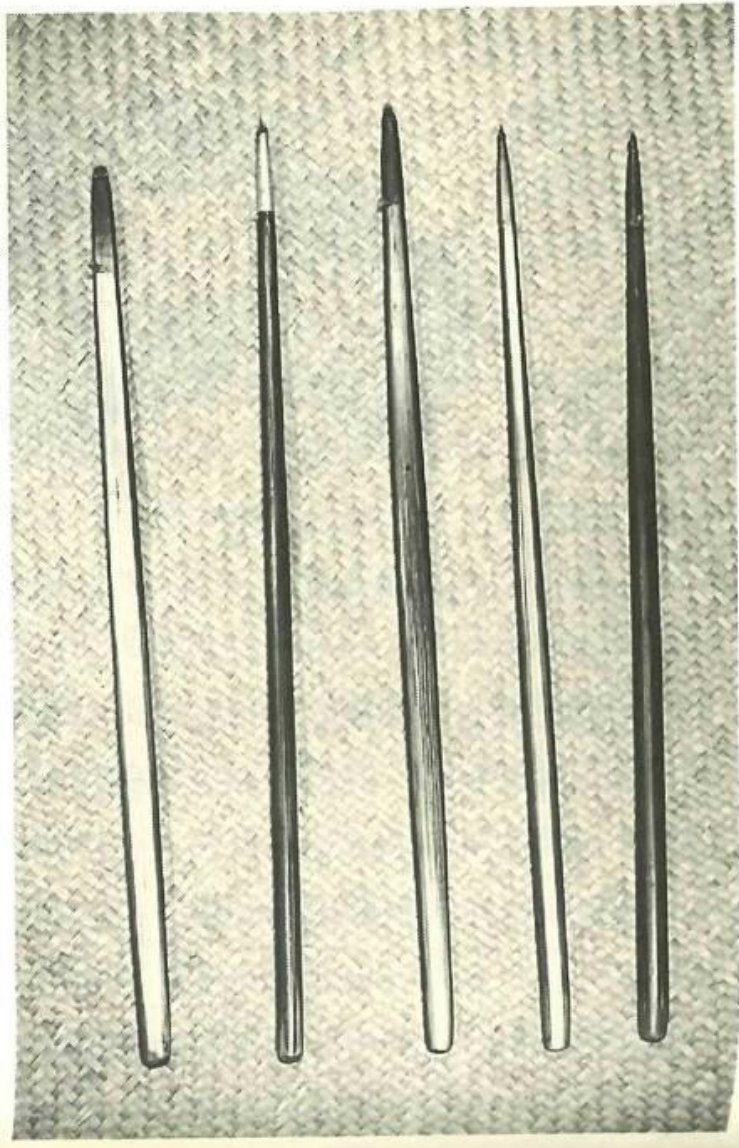


図 22 艶光「雲龍図 刺子下着」江戸時代後期、(濱田信義(編)『桑田コレクション 火消
刺子袴纏』京都書院、1998年より)



図 23 歌川国芳『枕辺深閨梅』1838 年、個人蔵



図 24 歌川国芳《勇国芳桐対模様》1847-1848 年、個人蔵



図 25 歌川国芳《名誉右に無敵左り甚五郎》1848-1850年、太田記念美術館蔵



図 26 歌川国芳《流行逢都絵希代稀物》1848年、個人蔵



図 27 歌川国芳《浮世与しづ久志》1847-1852 年、個人蔵



図 28 歌川国芳『日本奇人伝』1849 年、個人蔵



図 29 『佐竹本三十六歌仙絵巻 小野小町図』 13 世紀、東京国立博物館蔵



図 30 歌川国芳《国芳もやう正札附現金男 唐犬権兵衛》1845 年、個人蔵



図 31 初代歌川豊国「泉州堺高須名妓地獄」『本町酔菩提全伝』1809年、早稲田大学蔵



図 32 歌川国芳《国芳もやう正札附現金男 野晒悟助》1845年、個人蔵



図 33 歌川国芳《一休和尚と地獄太夫》1848-1850 年、個人蔵



図 34 初代歌川豊国「一休和尚と地獄太夫」『本町酔菩提全伝』1809 年、早稲田大学蔵



図 35 歌川国芳《地獄変相図》1835-1838 年、個人蔵



図 36 歌川国芳《大山石尊良弁瀧之図》(三枚続のうち中央、右)1818-1820 年、個人蔵



図 37 喜多川歌麿《高名美人見たて忠臣蔵十一だんめ》(二枚続のうち左)1794-1795 年、東京国立博物館蔵



図 38 歌川国芳《当ル奉納願お賀久面》1848 年、個人蔵

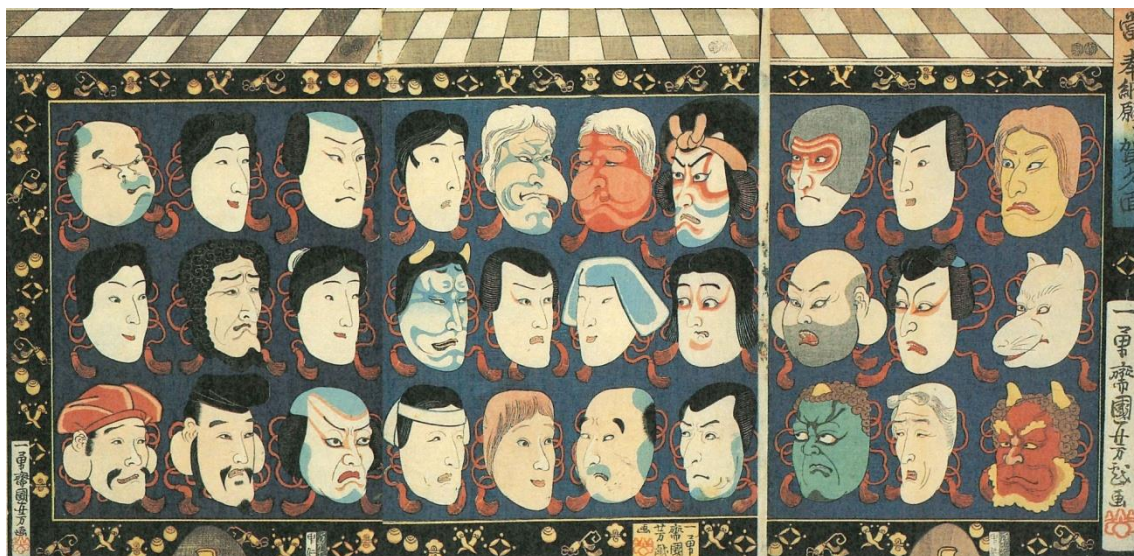


図 39 「檀林皇后」『道歌心の策』1833年、国立国会図書館蔵



图 40 《聖衆来迎寺人道不淨相幅》鎌倉時代、聖衆来迎寺藏

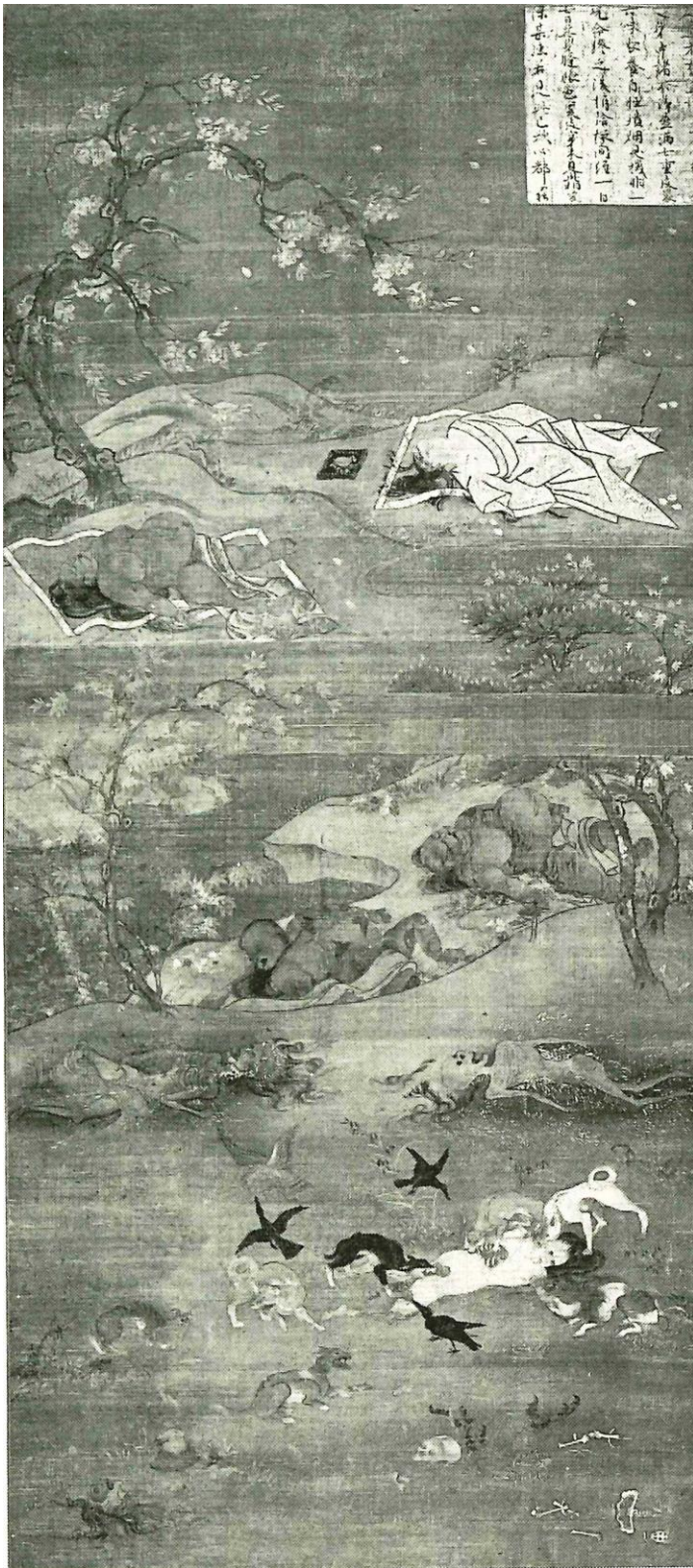


図 41 初代歌川豊国「高須阿曾比地獄之桂衣地獄変相図」『本町酔菩提全伝』1810 年、国立国会図書館蔵

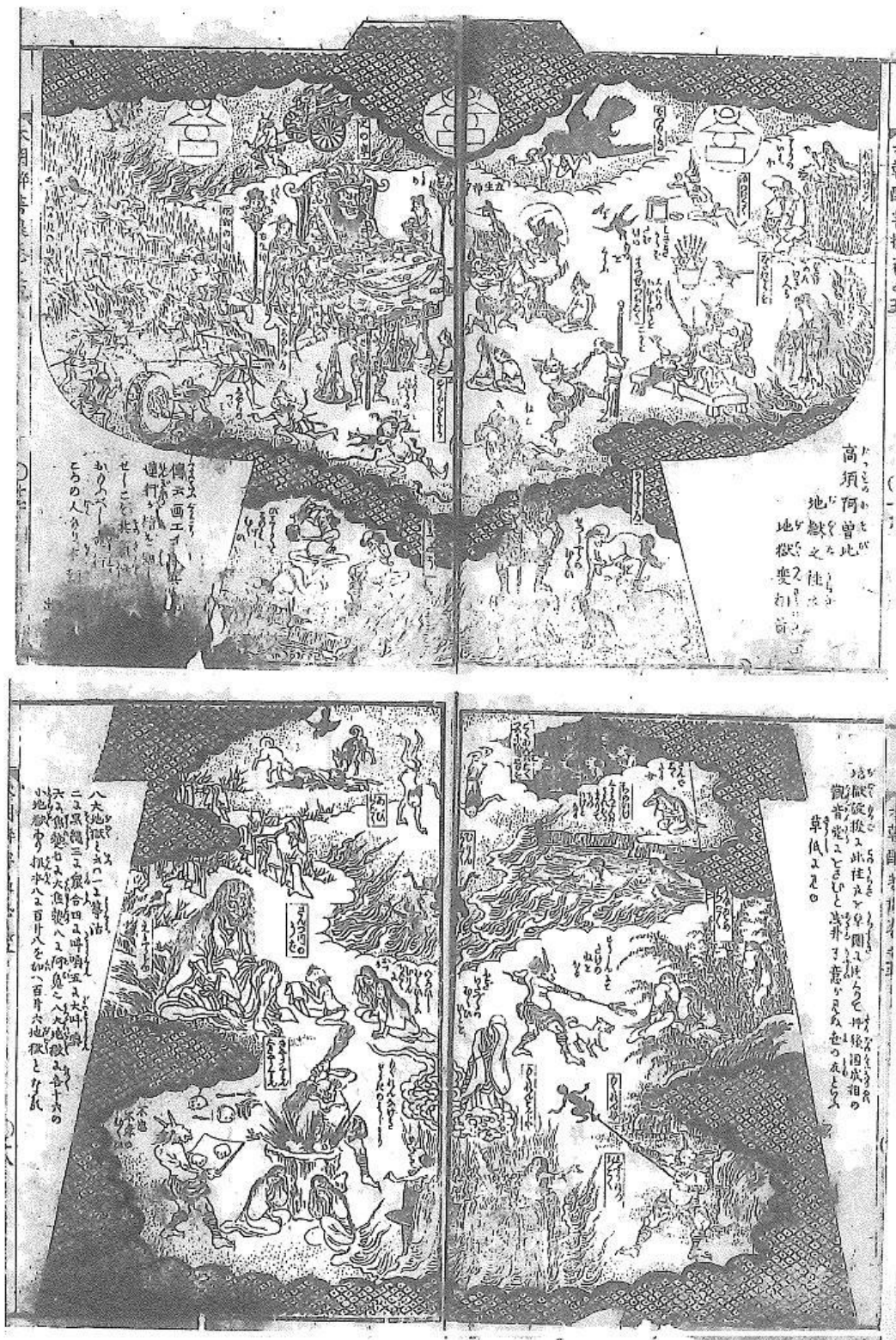


図 42 歌川国芳《遊女地獄 一休禪師》(三枚続きのうち右)1854年、早稲田大学演劇博物館蔵



図 43 歌川国周《一休禅師 市川男蔵, 地獄太夫 坂東彦三郎》(三枚続きのうち中央、右)1865年、早稲田大学演劇博物館蔵



图 44 歌川広重《東海道五十三対 関》1845 年、早稲田大学演劇博物館蔵



图 45 三代歌川豊国《一休禅師宗純 地獄太夫染衣》1854 年、早稲田大学演劇博物館蔵



図 46 「エッチング」(リチャード・マウントネイ・ジェフソン、エドワード・エルムハースト『日本における我らの生活』 *Our Life in Japan*, 1869年 より)

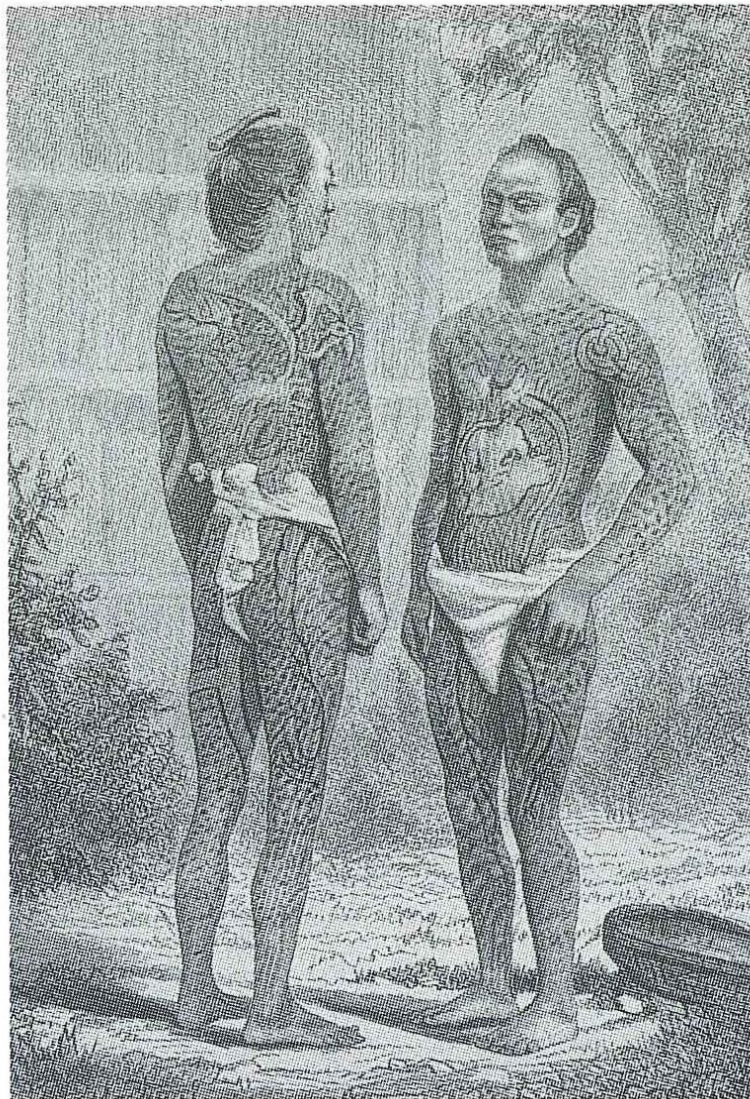


図 47 「アーサー&ボンド商会 広告」(バジル・ホールチェンバン、W.B. メーソン『日本旅行案内』A Handbook for Travellers in Japan, 1891年 より)

Advertisements.

**ARTHUR & BOND'S
FINE ART GALLERY,**
No. 12, Water Street & Bund, Yokohama.

IS ONE OF THE SIGHTS OF YOKOHAMA, AND OWING TO the Liberal Lines on which it is conducted, has in its Collection some of the most superb pieces of both ANCIENT and MODERN ART WORKMANSHIP in the country, embracing

Gold Lacquer, Chased, Hammered, and Inlaid Metal Work, Ivory Carvings, Embroideries, Cloisonne, Porcelains, Kakemono, &c., &c.

Douglas Sladen says in his Tourist's guide to Yokohama and Tokio:—"For all sorts and conditions of buyers I consider the Fine Art Gallery

THE MODEL CURIO SHOP."

T. in N. C. Daily News says:—"The Fine Art Gallery is CERTAINLY WELL WORTH A VISIT and I, for one, until I had seen it, had no conception of the exquisite work the Japanese can produce."

The Hongkong Telegraph says:—"NO ONE should go to Yokohama without visiting the Fine Art Gallery."

Visitors to Japan are cordially invited to inspect our collection, and will find all articles marked in PLAIN FIGURES at MODERATE PRICES.

TATTOOING.

Hori Chiyo.—The celebrated tattooer, patronised by T. R. H. Princes Albert Victor and George, and known all over the world for his fine and artistic work, is retained by us; and designs and samples can be seen at the Tattooing Rooms.

**ARTHUR & BOND'S
FINE ART GALLERY,**
No. 12, Water Street & Bund, Yokohama.

図 48 「椎野正兵衛商店 輸出用室内着」 1875 年頃、KCI 蔵



図 49 アルフレッド・ミュラー 《サダ・ヤッコ》 1899-1900 年、京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵



図 50 オーブリー・ビアズレー 《The Dancer's Reward》 1894 年



図 51 ギュスターヴ・モロー 《出現》 1876 年、ルーヴル美術館蔵

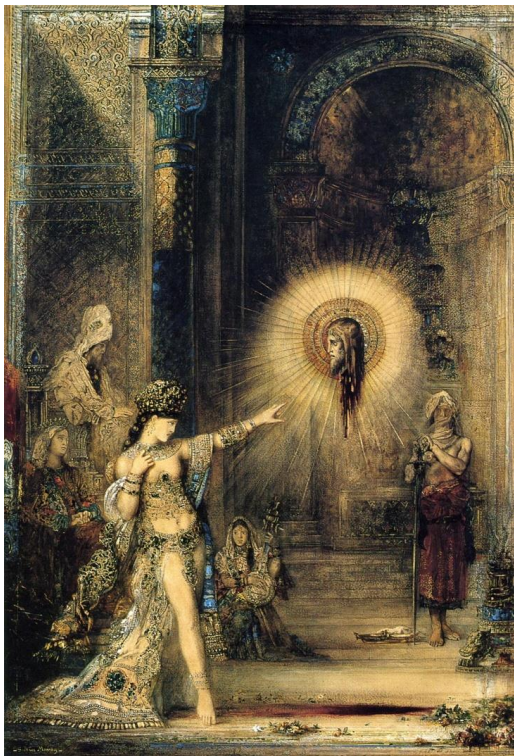


図 52 三代歌川豊国「豊後國臼杵城主大友入道宗隣女 若菜嬢子」『白縫譚』 1849 年、個人蔵



图 53 鳥山石燕「絡新婦」『画凶百鬼夜行 前篇 陽』1776年、個人蔵



图 54 『土蜘蛛草紙』14世紀、東京国立博物館蔵



図 55 『土蜘蛛草紙』 14 世紀、東京国立博物館蔵

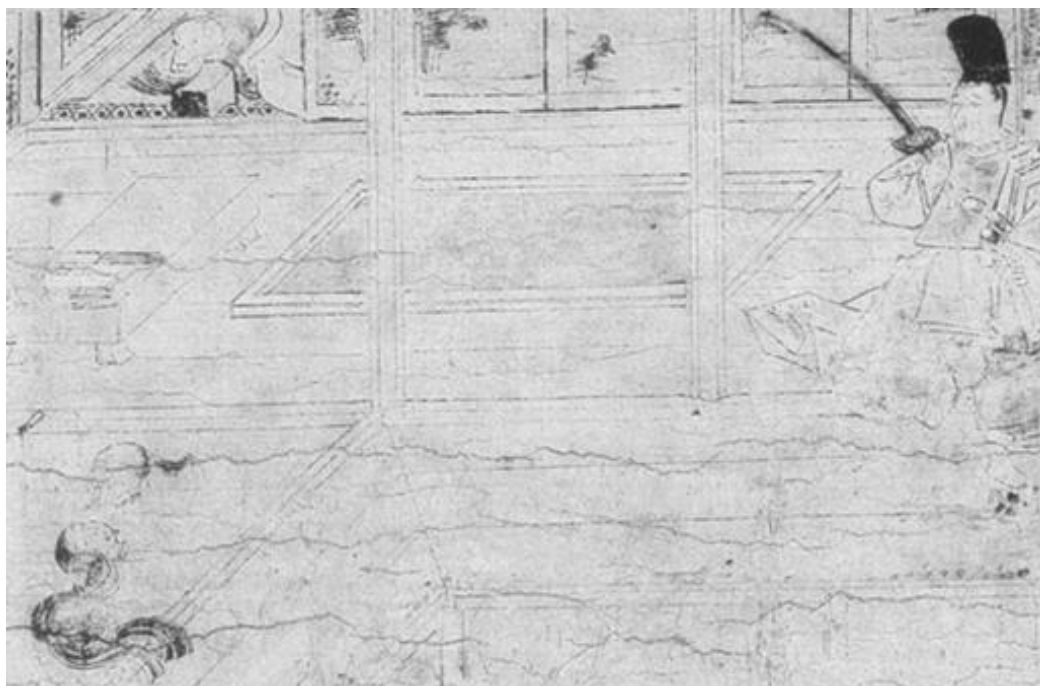


図 56 平井倫行(筆者)作成「蜘蛛と蜘蛛の怪奇性の観念構造」

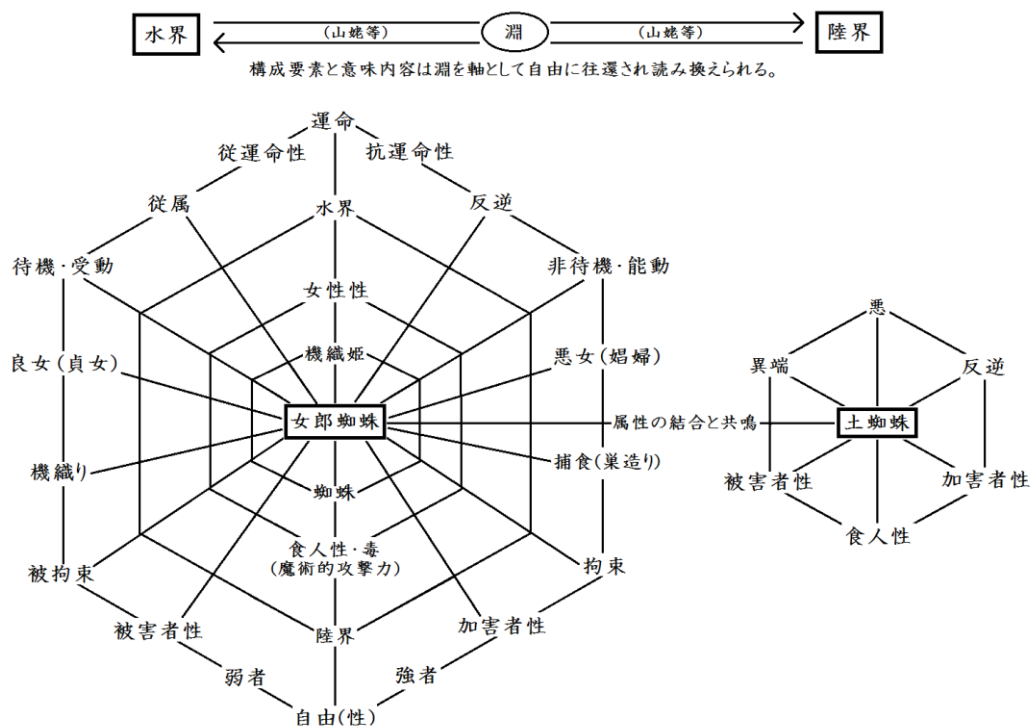


図 57 初代歌川豊国「口絵」『繪看版子持山姥』1815年、国立国会図書館蔵



図 58 鏑木清方《刺青の女》1919年、福富太郎コレクション



参考文献

- 青木清彦「九相観の文学」『武蔵野女子大学紀要 (11)』武蔵野女子大学, 1976 年
- 青木淳子「雑誌記事にみる職業婦人の装い —洋装化を視点として—」『東横学園女子短期大学紀要 (通号 40)』東横学園女子短期大学, 2006 年
- 赤井達郎『絵解きの系譜』教育社, 1989 年
- 秋山虔「王朝貴族の地獄思想」『日本絵巻大成(7) 餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』中央公論社, 1977 年
- 浅野秀剛「国芳の摺物」『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本経済新聞社, 1996 年
- 岡田倭志「摂陽群談」『大日本地誌大系 第 25 卷』雄山閣, 1930 年
- 阿部昭『江戸のアウトロー 無宿と博徒』講談社, 1999 年
- 飯沢匡・福土勝成(監修)『原色日本刺青大鑑』芳賀書店, 1973 年
- 飯沢匡「刺青大概」『原色日本刺青大鑑』芳賀書店, 1973 年
- 飯沢匡『反骨の絵師歌川国芳』筑摩書房, 1972 年
- 飯沢匡「刺青への誤解」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973 年
- 飯島虚心(著)・玉林晴朗(校訂)『浮世絵師歌川列伝』中公文庫, 1993 年
- 恵俊彦(編)『芳年妖怪百景』国書刊行会, 2001 年
- 恵俊彦(編)『国芳妖怪百景』国書刊行会, 1999 年
- 恵俊彦『もっと知りたい歌川国芳』東京美術, 2008 年
- 恵俊彦「国芳の画稿」『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』NHK プロモーション, 2011 年
- 恵俊彦「国芳戯画の魅力」『歌川国芳戯画展』太田記念美術館, 1987 年
- 恵俊彦「私の国芳蒐集」『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本経済新聞社, 1996 年
- 恵俊彦「国芳の魅力」『江戸文化の掉尾を飾る浮世絵師 歌川国芳展』富士美術館, 1985 年
- 石崎公子「日本文学共同研究〈江戸から東京へ〉三 谷崎潤一郎と〈江戸〉——『刺青』試論——」『東京家政学院大学紀要 (34)』東京家政学院大学, 1994 年
- 石野泉美『『陰翳礼讃』論 ——陰翳の美をめぐる——』『日本文藝研究 46(4)』関西学院大学日本文学会, 1995 年
- 石田文四郎『新聞雑誌に現れた明治時代文化記録集成』時代文化研究会, 1935 年
- 石原道博(編訳)「魏志倭人伝」『魏志倭人伝・後漢書倭伝・宋書倭国伝・隋書倭国伝 新訂版 一中国正史日本伝 1』岩波書店, 1951 年
- 泉武夫・加須屋誠・山本聡美(編著)『国宝 六道絵』中央公論美術出版, 2007 年

- 板倉聖哲「東アジアにおける死屍・白骨表現」『死生学 [4] 死と死後をめぐるイメージと文化』東京大学出版会, 2008年
- 伊藤甲子之助「谷崎潤一郎と私」『谷崎潤一郎全集 (月報17)』中央公論社, 1968年
- 稲垣進一「歌川国芳の過去と現在」『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』NHKプロモーション, 2011年
- 稲垣進一・恵俊彦(編著)『国芳の狂画』東京書籍, 1991年
- 稲垣進一・恵俊彦(編著)『国芳の武者絵』東京書籍, 2013年
- 稲田篤信・田中直日(編)『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会, 1992年
- 井上啓治「『本朝酔菩提全伝』『善知安方忠義伝』における〈地獄絵・地獄信仰〉—京伝考証における認識・主題形成と読本作品—」『江戸文学 (10)』ペリカン社, 1993年
- 井上啓治「〈地獄絵・地獄信仰〉×〈女人墮獄・救済〉と〈昔話・説話〉—『本朝酔菩提』『善知安方忠義伝』『桜姫全伝曙草子』より—」『京伝考証学と読本の研究』新典社, 1997年
- 井上辰雄「研究余録 檀林皇后とそれをめぐる偶像たち」『日本歴史 (640)』吉川弘文館, 2001年
- 猪野健治『やくざと日本人』ちくま文庫, 1999年
- 今西一『近代日本の差別と性文化 ——文明開化と民衆世界』雄山閣, 1997年
- 岩切友里子「武者絵の世界」『武者絵 江戸の英雄大図鑑』渋谷区立松濤美術館, 2003年
- 岩切友里子「浮世絵に描かれた英雄たちの諸相」『江戸の英雄』平木浮世絵財団, 2010年
- 岩切友里子「歌川国芳 ——幕末の奇才浮世絵師」『没後一五〇年 歌川国芳展』日本経済新聞社, 2011年
- 岩佐壮四郎「『刺青』 —『宿命の女』の誕生—」『関東学院大学文学部紀要 (43)』関東学院大学人文学会, 1985年
- 植木淑子「明治天皇の皇后の洋装について —文献資料による—」『日本服飾学会誌 (17)』日本服飾学会, 1998年
- 植木淑子「昭憲皇太后と洋装」『明治聖徳記念学会紀要 50号』明治聖徳記念学会, 2013年
- 上田秋成「諸道聴耳世間猿」『上田秋成集』有朋堂書店, 1917年
- ヴィンケルマン『ギリシア美術摸倣論』(澤柳大五郎訳)座右宝刊行会, 1976年
- 内山淳子「和装から洋装へ —鏑木清方のまなざし」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社, 2017年
- 江馬務『江馬務著作集 第4巻 装身と化粧』中央公論社, 1976年

- 遠藤元男「彫物とその文化史的意義」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973 年
- 大江迪子「明治・大正時代の日本の洋装」『大谷女子短期大学紀要 (46)』大谷女子短期大学, 2002 年
- 大貫菜穂「ほりもの図像と江戸文化—歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》を通して」『民族芸術 24』民族芸術学会, 2008 年
- 大貫菜穂「近代における『イレズミ』を背負う女性像 ——『悪女』の表徴としての『ほりもの』」『大正イマジユリィ (5)』大正イマジユリィ学会, 2009 年
- 大貫菜穂「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」『Core Ethics Vol. 6』立命館大学大学院先端総合学術研究科, 2010 年
- 大貫菜穂「上方浮世絵にみるほりものの発露 ——梅国北州の『夏祭浪花鑑』より——」『Core Ethics Vol. 6』立命館大学大学院先端総合学術研究科, 2010 年
- 大貫菜穂「イレズミの変身機能——歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》にみる『ほりもの』行為と絵柄の意味」『民族芸術 27』民族芸術学会, 2011 年
- 大貫菜穂「書評 小山騰『日本の刺青と英国王室 明治期から第一次世界大戦まで』」『Lotus (31)』日本フェノロサ学会機関誌, 2011 年
- 大貫菜穂『変身装置としての『ほりもの』 ——イレズミの絵画的・文学的表象分析——』博士論文, 2013 年
- 大貫菜穂「無辺のカンヴァスと対峙すること ——イレズミにおける身体と彫師の聯絡——」『Core Ethics Vol. 14』立命館大学大学院先端総合学術研究科, 2018 年
- 大貫菜穂「イレズミに対する社会的価値観のうつろい ——近代日本における『ほりもの』の他者化」『Lotus (35)』聖フェノロサ学会, 2015 年
- 大原梨恵子『黒髪文化史』築地書館, 1988 年
- 大和田光明「刺青あれこれ」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973 年
- 岡戸敏幸「『後姿』の感情」『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本経済新聞社, 1996 年
- 小川武敏「裸蝴蝶論争から文学と自然論争へ ——想実論の一環として——」『明治大学文学部紀要 (38)』明治大学文芸研究会, 1978 年
- 隠岐由紀子「黒田清輝をめぐる洋画黎明期の裸婦像」『武蔵野美術大学研究紀要 (28)』武蔵野美術大学, 1997 年
- 隠岐由紀子「ギュスターヴ・モローと浮世絵芸術」『ジャポニスム研究 (通号 34)』ジャポニスム学会, 2014 年

- 刑部芳則『洋服・散髪・脱刀 服制の明治維新』講談社, 2010 年
- 刑部芳則『明治国家の服制と華族』吉川弘文館, 2012 年
- 刑部芳則『帝国日本の大礼服 国家権威の表象』法政大学出版局, 2016 年
- 落合清彦「かぶきのデカダンス〈その現実との逆説的關係〉」『国文学 解釈と鑑賞 江戸文学とデカダンス 41(14) [(533)]』ぎょうせい, 1976 年
- 小野友道『いれずみの文化誌』河出書房新社, 2010 年
- 小原一夫『南嶋入墨考』筑摩書房, 1962 年
- 折口信夫「水の女」『折口信夫全集 第二巻』中公文庫, 1975 年
- ローレンス・オリファント『エルギン卿遣日使節録』(岡田章雄訳)雄松堂書店, 一九六八年
- オールコック『大君の都——幕末滞在記 上』(山口光朔訳)岩波書店, 一九六三年
- 笠原伸夫『谷崎潤一郎 ——宿命のエロス』冬樹社, 1980 年
- 柏木智雄「はじまりは国芳」『はじまりは国芳 江戸スピリットのゆくえ』株式会社大修館書店, 2012 年
- 粕谷宏紀「デカダンスのあらわれ方〈俳諧・川柳・狂歌〉」『国文学 解釈と鑑賞 江戸文学とデカダンス 41(14) [(533)]』ぎょうせい, 1976 年
- 加須屋誠『仏教説話画の構造と機能 ——彼岸と此岸のイコノロジー——』中央公論美術出版, 2003 年
- 勝原良太「国芳の洋風版画と蘭書『東西海陸紀行』の図像」『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』NHK プロモーション, 2011 年
- 亀井秀雄「身体論的にみた谷崎潤一郎 —女体と迷宮—」『國文學 解釈と教材の研究 30(9) (440)]』學燈社, 1985 年
- 龜山慶一「食わず女房 ——蜘蛛考序」『桐朋女子学園紀要 (通号 3)』桐朋女子学園, 1953 年
- 河上繁樹『江戸のダンディズム 男の美学』青幻舎, 2007 年
- 川上実「九相観の絵画 (1)」『愛知県立芸術大学紀要 (通号 10)』愛知県立芸術大学, 1979 年
- 川上実「九相観の絵画 (2) 聖衆来迎寺本『人道不浄相図』の典拠について」『愛知県立芸術大学紀要 (通号 12)』愛知県立芸術大学, 1982 年
- 川上実「九相観の絵画 (3) 九相図に先行する図像」『愛知県立芸術大学紀要(通号 13)』愛知県立芸術大学, 1983 年

河鍋楠美「国芳と暁斎」『国芳 暁斎 なんでもこいッ展だィ!』東京ステーションギャラリー, 2004年

喜多川守貞『近世風俗志 2 (守貞謄稿)』岩波文庫, 1997年

喜多川守貞『近世風俗志 4 (守貞謄稿)』岩波文庫, 2001年

喜多川守貞『近世風俗志 5 (守貞謄稿)』岩波文庫, 2002年

喜多村筠庭『嬉遊笑覧 (1)』岩波書店, 2002年

喜多村筠庭『嬉遊笑覧 (2)』岩波書店, 2002年

喜多村筠庭『嬉遊笑覧 (4)』岩波書店, 2005年

北村卓「谷崎潤一郎のボードレール受容に関する一考察 ——谷崎訳《Le Fou et la Vénus》をめぐって——」『表象と文化 (15)』大阪大学大学院言語文化研究科, 2018年

衣笠一閑『堺鑑』古板地誌研究会, 1971年

木下直之『美術という見世物 油絵茶屋の時代』ちくま学芸文庫, 1999年

木下直之『股間若衆 男の裸は芸術家か』新潮社, 2012年

木下直之『銅像時代 もうひとつの日本彫刻史』新潮社, 2014年

木下直之『せいきの大問題 新股間若衆』新潮社, 2017年

桐生眞輔『文身 デザインされた聖のかたち ——表象の身体と表現の歴史——』ミネルヴァ書房, 2019年

倉野憲司(校注)『古事記』岩波文庫, 1963年

郡司正勝(監修)・福田和彦(編)『原色浮世絵刺青版画』芳賀書店, 1976年

郡司正勝「刺青と役者絵」『原色浮世絵刺青版画』芳賀書店, 1976年

郡司正勝『かぶきの美学』演劇出版社, 1972年

郡司正勝『おどりの美学』演劇出版社, 1957年

郡司正勝「芝居と刺青」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973年

ケネス・クラーク『ザ・ヌード』(高階秀爾訳)美術出版社, 1971年

スティーブン・J・グルード『人間の測りまちがい 差別の科学史』(鈴木善次・森脇靖子訳)河出書房新社, 1998年

グレゴリー・ケズナジャット「アメリカにおける『陰翳禮讃』と『蓼喰ふ蟲』の紹介 ——谷崎潤一郎の英訳と『日本文学』の評価基準——」『同志社国文学 (82)』同志社大学国文学会, 2015年

源信「往生要集」『日本の名著 4』中央公論社, 1972年

- 小池寿子「腐敗と救済 ——スペクタルとしての死体と腐敗」『腐敗と再生 身体医文化論 3』慶応義塾大学出版会, 2004 年
- 小池寿子『死を見つめる美術史』ちくま学芸文庫, 2006 年
- 礫川全次(編著)『刺青の民俗学』批評社, 1997 年
- 河野元昭「国芳 ——幕末マニエリスムの画家——」『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』NHK プロモーション, 2011 年
- 河野靖「刺青をこよなく愛す」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973 年
- 古賀令子『コルセットの文化史』2004 年, 青弓社
- 国文直一「二 身体装飾と民俗」『日本民俗学大系 第一〇巻 家と女性=暮らしの文化史=』小学館, 1985 年
- 児島薫「黒田清輝にみる裸体画の受容とその影響」『実践女子大学美術史学 (通号 14)』実践美学美術史学会, 1999 年
- 児島薫「明治期の裸体画論争における『曲線の美』について (通号 17)」『実践女子大学美術史学』実践美学美術史学会, 2002 年
- アーヴィング・ゴッフマン『スティグマの社会学 烙印を押されたアイデンティティ』(石黒毅訳)せりか書房, 1970 年
- 小松茂美「餓鬼・地獄・病草紙と六道絵」『日本絵巻大成(7) 餓鬼草子 地獄草子 病草子 九相詩絵巻』中央公論, 1977 年
- 小山騰『日本の刺青と英国王室 明治期から第一次世界大戦まで』藤原書店, 2010 年
- 斎藤月岑『増訂 武江年表 第2巻』東洋文庫, 1968 年
- 斉藤卓志『刺青 TATOO』岩田書院, 1999 年
- 斉藤卓志『刺青墨譜 なぜ刺青と生きるか』春風社, 2005 年
- 坂本太郎・家永三郎・井上光貞・大野晋(校注)『日本書紀(一)(二)(三)』岩波文庫, 1994 年
- 佐藤亜有子「谷崎潤一郎 ——老獺な蜘蛛、あるいは捕食者」『ユリイカ 35(8) (通号 478)』青土社, 2003 年
- 佐藤至子『「白縫譚」の土蜘蛛について』『国語と国文学 83(5) (通号 990)』東京大学国語国文学会, 2006 年
- 佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』吉川弘文館, 1999 年
- 佐原真『魏志倭人伝の考古学』岩波書店, 2003 年
- サワシュ晃子「20 世紀初頭の英国における日本製輸出用キモノの流通と日英業者の相互交

- 渉について」『デザイン理論 (65)』意匠学会, 2014 年
- サワシュ晃子「20 世紀初頭の英国の大衆小説におけるキモノとキモノ姿の女性表象の変化—キモノブームという視点から—」『ジャポニズム研究 (35)』ジャポニズム学会, 2015 年
- サワシュ晃子「20 世紀初頭の英国のファッションにおけるキモノブームの影響について—雑誌クイーンを中心に—」『待兼山論叢 (49)』大阪大学大学院文学研究科, 2015 年
- 沢田順次郎『沢田性の研究叢書 第5巻 女の肉体美及表情美の新研究』正文社, 1922 年
- 佐渡谷重信「ラファエル前派と近代日本 (1) —《宿命の女》たちをめぐって—」『西南学院大学英語英文学論集 29(1・2)』西南学院大学学術研究所, 1988 年
- 山東京伝「本朝酔菩提全伝」『日本名著全集 第十三巻 讀本集』日本名著全集刊行會, 1927 年
- 塩崎文雄『「刺青」論』『国文学 解釈と鑑賞 57(2) [(729)]』ぎょうせい, 1992 年
- 設楽博巳「線刻人面土器とその周辺」『国立歴史民俗博物館研究報告 第25集』、国立民俗博物館, 1990 年
- 設楽博巳「黥面土偶から黥面絵画へ」『国立歴史民俗博物館研究報告 第80集』、国立民俗博物館, 1999 年
- 篠原聰「鐫木清方と《曲亭馬琴》 第一回文部省美術展覧会の落選画に関する一考察」『近代画説 (20)』明治美術学会, 2011 年
- 篠原聰「研究ノート 鐫木清方《刺青の女》をめぐって ～烏合会と郷土会を繋ぐもの～」『成城美学美術史 (23)』成城美学美術史学会, 2017 年
- 下川耿史『死体の文化史』青弓社, 1990 年
- C・H・シュトラッツ『女体美と衣服』(高山洋吉訳)刀江書院, 1970 年
- C・H・シュトラッツ『日本人のからだ ——生活と芸術にあらわれた——』(高山洋吉訳)刀江書院, 1954 年
- 周萍「国芳の『水滸伝』絵画について」『アート・リサーチ 11』立命館大学アート・リサーチセンター, 2011 年
- 周防珠美「明治期の輸出室内着」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社, 2017 年
- S. ジオラ・ショーハム, ジオラ・ラハーブ『犯罪と逸脱のスティグマ(烙印)理論 ——カインから現代まで他——』(藤田弘人・神戸博一訳)文化書房博文社, 1998 年
- ペルトラン・ジョルダン『人種は存在しない——人種問題と遺伝学』(林昌宏訳)中央公論

社, 2013 年

白倉敬彦(編)『国芳の春画』平凡社, 2012 年

新聞集成明治編年史編纂会(編)『新聞集成明治編年史 第1巻』財政経済会, 1934 年

新聞集成明治編年史編纂会(編)『新聞集成明治編年史 第4巻』財政経済会, 1935 年

タイモン・スクリーチ『春画 片手で読む江戸の絵』(高山宏訳)講談社, 2010 年

鈴木仁一「脱・浮世絵 近代の日本画家たち 視座を美人裸体画に据えて」『三彩 (485)』三彩社, 1988 年

鈴木重三「草双紙『しらぬひ譚』の世界」『絵本と浮世絵 江戸出版文化の考察』美術出版社, 1979 年

鈴木重三「白縫譚」『日本古典文学大辞典』岩波書店, 1986 年

鈴木重三『国芳』平凡社, 1992 年

鈴木重三「資料と作品で辿る—— 歌川国芳小伝」『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本経済新聞社, 1996 年

鈴木淳『町火消たちの近代 東京消防史』吉川弘文館, 1999 年

鈴木仁一「刺青美の展開—浮世絵からタブローまで—」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973 年

鈴木則子『江戸の流行り病 麻疹騒動はなぜ起こったのか』吉川弘文館, 2012 年

鈴木理恵「幕末・明治初期の裸体習俗と欧米人」『日本歴史 (543)』吉川弘文館, 1993 年

バーバラ・M・スタフォード『ボディ・クリティシズム』(高山宏訳)国書刊行会, 2006 年

ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』(岡田温司・西田兼訳)平凡社, 2008 年

須藤真紀『『土蜘蛛草紙』成立の背景をめぐって』『説話文学研究 (37)』説話文学会, 2002 年

清少納言「枕草子」『新編 日本古典文学全集 18』小学館, 1997 年

瀬戸邦弘・杉山千鶴(編)『近代日本の身体表象 ——演じる身体・競う身体』森話社, 2013 年

寒川恒夫(編著)『近代日本を創った身体』大修館書店, 2017 年

莊子「莊子」『世界の名著 4』(小川環樹訳)中央公論社, 1968 年

高崎富士彦「餓鬼・地獄・病草紙の仏教絵画性」『日本絵巻大成(7) 餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』中央公論社, 1977 年

鷹巣純「腐乱死体のイコノロジー ——九相詩図像の周辺—」『説話文学研究 (42)』説話文

学会, 2007 年

高田育子『『刺青』の〈女〉 —THE WOMAN IN 『SHISEI』—』『金城学院大学大学院文学研究科論集 (6)』金城学院大学大学院文学研究科, 2000 年

高田衛(監修)佐藤至子(編)『白縫譚 上』国書刊行会, 2006 年

高田衛(監修)稲田篤信・田中直日(編)『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会, 1992 年

高田衛(編・校註)『江戸怪談集 上・中・下』岩波文庫, 1989 年

高松麻里「展示の倫理と、観衆の成立 —黒田清輝『智・感・情』にみる、『美術』の社会化」『京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要 (通号 21)』京都大学文学部美学美術史学研究室, 2000 年

高村光太郎『高村光太郎詩集』岩波文庫, 1955 年

高山純『縄文人の入墨』講談社, 1969 年

竹内久一「會員談叢」『集古』集古會, 1913 年

立石展大「蜘蛛淵伝説の形成 —浄蓮の滝を例として—」『立教女学院短期大学紀要 (44)』立教女学院短期大学, 2012 年

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 年

立川健治「外から見た我々の身体性(1) かつての裸体と混浴」『富山大学人文学部紀要 (通号 24)』富山大学人文学部, 1996 年

田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会, 2018 年

田中斉「疱瘡絵に秘められた呪力——疱瘡除けの菓子袋と養生思想」『和菓子 (11)』虎屋文庫, 2004 年

田中琢『考古学の散歩道』岩波書店, 1993 年

谷川渥『肉体の迷宮』東京書籍, 2009 年

谷川渥「〈うつつ〉の美学 —芸術の起源神話」『國學雜誌 111(11)(通号 1243)』國學院大學, 2010 年

谷川渥「谷崎潤一郎 —女の図像学」『游魚 (4)』西田書店, 2016 年

谷川渥『『日本人離れ』の美学—谷崎潤一郎をめぐる』『大正イマジユリィ (7)』大正イマジユリィ学会, 2012 年

谷川渥『形象と時間』白水社, 1986 年

谷川渥『文学の皮膚』白水社, 1996 年

谷川渥『廢墟の美学』集英社新書, 2003 年

谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』ちくま学芸文庫, 2001 年
谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫, 1975 年
谷崎潤一郎『刺青・秘密』新潮社, 1969 年
玉林晴朗『文身百姿』文川堂, 1936 年
チャールズ・ダーウィン『ビーグル号航海記 下』(島地威雄訳)岩波書店, 1961 年
バジル・ホール・チェンバレン『日本事物誌 第2』(高梨健吉訳)平凡社, 1969 年
塚田文子「日本における異文化とイノベーション —洋装の受容とその普及—」『椋山女学園大学現代マネジメント学部紀要 6(2)』椋山女学園大学現代マネジメント学部, 2009 年
辻惟雄『奇想の系譜』ちくま学芸文庫, 2004 年
辻惟雄『日本美術の歴史』東京大学出版会, 2005 年
辻惟雄『奇想の江戸挿絵』株式会社集英社, 2008 年
辻由佳「ジャポニスム・ファッションとは何か —『モードのジャポニスム』展をめぐって—」『日本服飾学会誌 (18)』日本服飾学会, 1999 年
津田真弓「歌川国芳画『朧月猫草紙』と猫図」『浮世絵芸術 (152)』国際浮世絵学会編集委員会, 2006 年
堤邦彦『女人蛇体 —偏愛の江戸怪談史—』角川学芸出版, 2006 年
露木宏『日本装身具史』美術出版社, 2008 年
鶴岡真弓『装飾する魂』平凡社, 1997 年
鶴岡真弓『装飾の神話学』河出書房新社, 2000 年
鶴岡真弓『「装飾」の美術文明史』日本放送出版会, 2004 年
鶴岡真弓『阿修羅のジュエリー』理論社, 2009 年
勅使河原純『裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード』日本経済新聞社, 1986 年
寺島良安『和漢三才圖會 [上]』東京美術, 1970 年
寺島良安『和漢三才図会 (6)』(島田勇雄・樋口元巳・竹島淳夫編), 東洋文庫, 1987 年
寺田精一「犯罪と文身 (上)」『刑事法評林 2 卷 12 号』評林社, 1910 年
寺田精一「犯罪と文身 (下)」『刑事法評林 3 卷 1 号』評林社, 1911 年
寺田精一「文身研究の興味」『中央公論 35(10)(387)』中央公論新社, 1920 年
ハンス・ペーター・デュル『裸体とはじらいの文化史』(藤代幸一・三谷尚子訳)法政大学出版, 1990 年
天明屋尚「アウトロー美学の系譜 日本美術史に連なる現代の男伊達な文化」『美術手帖

61(927)』美術出版社, 2009年

天明屋尚「日本アウトローの歴史 バサラ、傾奇者から暴走族、ヤンキーへと連なる系譜」

『美術手帖 61(927)』美術出版社, 2009年

東京国立博物館・読売新聞東京本社文化事業部(編)『東大寺大仏 一天平の至宝』読売新聞
東京本社, 2010年

内藤正人『歌川国芳』新潮社, 1998年

長島弘明『『往生要集』と近世小説 日本における「地獄」イメージの流布』『死生学 [4]
死と死後をめぐるイメージと文化』東京大学出版会, 2008年

中地幸「着物姿の女吸血鬼と世紀末の蝶々たち —John Luther Long のジャポニスム小説
における日本人女性像—」『都留文科大学研究紀要 (62)』都留文科大学, 2005年

中村圭子(編著)『魔性の女挿絵集 大正～昭和初期の文学に登場した妖艶な悪女たち』河
出書房新社, 2013年

中村慶太「俱利迦羅不動について」『民衆宗教叢書 第25巻 不動信仰』雄山閣, 1993年

中村溪男「九相詩絵巻の成立」『日本絵巻大成(7) 餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩
絵巻』中央公論社, 1977年

中山昭彦「隠すことの顕れ 裸体画論争と文学」『國文學 解釈と教材の研究 47(9) (通号
686) (臨増)』學燈社, 2002年

西垣晴次「大山とその信仰」『民衆宗教叢書 第22巻 大山信仰』雄山閣, 1992年

西澤正彦『『刺青』論 ——清吉の墮落劇——』『論考 谷崎潤一郎』桜楓社, 1980年

仁科又亮「国芳私論」『江戸文化の掉尾を飾る浮世絵師 歌川国芳展』富士美術館, 1985年

西野猛「檀林皇后関係文献目録稿」『大阪府立図書館紀要 (26)』大阪府立図書館, 1990年

西野春雄(監修)『能面の世界』平凡社, 2012年

西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム ——大正日本の中国幻想』中央公論新社, 2003
年

西村将洋『『陰翳礼讃』と国際的ディスコース ——一九三〇年前後の谷崎潤一郎を読む——
—』『日本近代文学』日本近代文学編集委員会, 2015年

西山美香「檀林皇后九相説話と九相図 禅の女人開悟譚として」『九相図資料集成 死体の
美術と文学』岩田書院, 2009年

西山美香「檀林皇后九想説話をめぐる図像 —版本の挿し絵の紹介—」『絵解き研究 (16)』
絵解き研究会, 2002年

- 西山美香「九相詩絵巻の〈物語〉 古い作例を中心として」『説話文学研究 (42)』説話文学学会, 2007年
- 西山美香「九相図の展開—小野小町と檀林皇后の〈死の物語〉」『国文学 解釈と鑑賞 73(12)』ぎょうせい, 2008年
- 沼田英子「異なる文化が会おう時」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社, 2017年
- 野口武彦『『刺青』論 ——谷崎潤一郎の始発をめぐって』『作家の作法』筑摩書房, 1981年
- 野島秀勝「江戸デカダンスの自由〈諷刺・ナンセンス・笑い〉」『国文学 解釈と鑑賞 江戸文学とデカダンス 41(14) [(533)]』ぎょうせい, 1976年
- 野田寿雄「化政期文学とデカダンス」『国文学 解釈と鑑賞 江戸文学とデカダンス 41(14) [(533)]』ぎょうせい, 1976年
- 野村純一「蜘蛛説話成立の背景」『日本文学論究 (21)』國學院大學國語國文学會, 1962年
- ジョン・ハーヴェイ『黒服』(太田良一訳)研究社, 1997年
- 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社, 1996年
- 服部幸雄『日本の伝統演劇における残酷の美』芳賀書店, 1970年
- 服部幸雄『さかさまの幽霊 〈視〉の江戸文化論』株式会社平凡社, 1989年
- イザベラ・バード『イザベラ・バードの日本紀行』(時岡敬子訳)平凡社, 2008年
- 濱田信義(編)『桑田コレクション 火消刺子袴纏』京都書院, 1998年
- 浜本隆志『謎解き アクセサリーが消えた日本史』光文社新書, 2004年
- 原田淑人『化粧と装身具』創元選書, 1963年
- ロラン・バルト『モードの体系』(佐藤信夫訳)みすず書房, 1972年
- 春成秀爾『古代の装い』講談社, 1997年
- 林美一『国芳 艶本研究』有光書房, 1964年
- 林美一「刺青の図柄とかたち」『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973年
- 樋口清之『縁の下の日本史』朝日ソノラマ, 1978年
- 日野原健司「国芳の戯画 そのアイデアの源流」『没後没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』NHK プロモーション, 2011年
- 日野原健司「猫と国芳と五人の門弟」『浮世絵猫百景 一国芳一門ネコづくし』太田記念美術館, 2012年
- 平松洋『奇想の天才絵師 歌川国芳』新人物往来社, 2011年

深井晃子『ジャポニスム イン ファッション 海を渡ったキモノ』平凡社, 1994 年
深井晃子「モードのジャポニスム」『モードのジャポニスム』京都服飾文化財団, 1994 年
深井晃子「装飾性の修復 ジャポニスム絵画における着物再考」『ジャポニスム (28)』ジャポニスム学会, 2008 年
深井晃子「東から西へ、西から東へ。ファッション往来」『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社, 2017 年
深井晃子『ジャポニスム 西洋の眼が見た日本の美意識』平凡社, 2017 年
深井晃子・長崎巖・周防珠実・古川咲『ヨーロッパに眠る「きもの」』東京美術, 2017 年
福田和彦『日本の世紀末 ロマンとデカダンスあふれる異国情緒』読売新聞社, 1987 年
藤澤紫「江戸の『美男子』 ―江戸文化の中の男たち」『江戸の美男子 ―若衆・二枚目・伊達男―』太田記念美術館, 2013 年
藤澤紫「浮世絵と女性文化 ―江戸・明治からのメッセージ」『浮世絵ガールズ・コレクション ―江戸の美少女・明治のおきゃん―』國學院大學博物館, 2019 年
藤本箕山『新版 色道大鏡』八木書店, 2006 年
藤原智子「谷崎潤一郎『刺青』論」『日本文藝研究 55(3)』西宮:日本文学会, 2003 年
古谷稔「餓鬼・地獄・病草紙の詞書の書風」『日本絵巻大成(7) 餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』中央公論社, 1977 年
ヘルダー「彫塑」『世界の名著 7』(小栗浩・七字慶紀訳)中央公論社, 1975 年
エルウィン・ベルツ『ベルツ日本文化論集』(岩林操子編訳)東海大学出版会, 2001 年
細江光『谷崎潤一郎 ―深層のレトリック』和泉書院, 2004 年
ポーラ文化研究所『日本の化粧』ポーラ研究所, 1989 年
馬淵明子『舞台の上のジャポニスム 演じられた幻想の〈日本女性〉』NHK 出版, 2017 年
松崎憲三『人生の装飾法 ―民俗学の冒険②』筑摩書房, 1999 年
増渕宗一『人形と情念』勁草書房, 1982 年
松岡静雄『日本古俗誌』刀江書院, 1926 年
松嶋雅人『あやしい美人画』東京美術, 2017 年
松田修『刺青・性・死 ―逆光の日本美』平凡社, 1972 年
松田修『日本刺青論』青弓社, 1989 年
松田修「展覧会から [歌川国芳]『勇み肌』と『猫好き』」『美術手帖 31(443)』美術出版社, 1979 年

- 松永しのぶ「違式[カイ]違条例と外国人への『御体裁』 裸体といれずみの禁止を巡って」
『文化資源学 (9)』文化資源学会, 2010 年
- 丸山伸彦『文様の流行とスター絵師 江戸モードの誕生』角川選書, 2008 年
- 宮崎翔一「近代日本の『開化』と習俗 —『横浜毎日新聞』にみる居留地内外の公的な場での裸体—」『専修総合科学研究 (18)』専修大学緑鳳学会, 2010 年
- 宮崎学『ヤクザと日本 —近代と無頼』ちくま新書, 2008 年
- 宮下規久朗「近代日本裸体画史」『芸術新潮 44(5)(521)』新潮社, 1993 年
- 宮下規久朗『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』日本放送出版協会, 2008 年
- 宮本勢助「僧徒の文身」『民俗学 2(2)』民俗学会, 1930 年
- 武智鉄二「悪・惨劇・想像力〈南北の根本思想形成の過程について〉」『国文学 解釈と鑑賞 江戸文学とデカダンス 41(14)[(533)]』ぎょうせい, 1976 年
- 無染居士『道歌心の策』めとぎ屋宗八, 1833 年
- 村澤博人『顔の文化誌』講談社学術文庫, 2007 年
- 村田孝子著・ポーラ文化研究所(編)『浮世絵にみる江戸美人のよそおい』(ポーラ文化研究所コレクション)ポーラ文化研究所, 2017 年
- 元田與市『日本のエロティシズムの眺望 視覚と触覚の誘惑』鳥影社, 2006 年
- 森田登代子「明治天皇の洋装化 —宮内庁書陵部所蔵『御用度録』を参考に—」『日本家政学会誌 66(7)』日本家政学会, 2015 年
- 森本哉子「神話における機織りの意味」『学習院大學國語國文學會誌 (通号 43)』学習院大學文學部國語國文學會, 2000 年
- 諸岡知徳「挿絵のなかの女性イメージ —1930 年代新聞通俗小説の底流—」『神戸山手短期大学紀要 (53)』神戸山手短期大学, 2010 年
- 柳田國男「機織り御前」『定本柳田國男全集 第 26 卷』筑摩書房, 1970 年
- 柳田國男「かしこ淵」『柳田國男全集 第 6 卷』筑摩書房, 1998 年
- 山折哲雄『日本人の顔』光文社, 2008 年
- 山田俊治「美術小説の定位と裸蝴蝶論争」『文学 12(6)』岩波書店, 2011 年
- 山本聡美・西山美香(編著)『九相図資料集成 死体の美術と文学』岩田書院, 2009 年
- 山本聡美「日本における九相図の成立と展開」『九相図資料集成 死体の美術と文学』岩田書院, 2009 年
- 山本聡美「九相図にはなぜ女性の死体が描かれるのか」『Kotoba 7』集英社, 2012 年

- 山本聡美「死への想像力——九相図がつなぐ過去と現在」『芸術新潮 63(10)』新潮社, 2012年
- 山本聡美『九相図をよむ 朽ちてゆく死体の美術史』株式会社 KADOKAWA, 2015年
- 山本聡美「視覚と触覚の互換性 —九相図からよびさまされる肉体の手触り—」『彫刻とエロス 目と手で育むユニバーサル・ミュージアムの未来 [報告書]』東海大学(知)の拠点整備事業(To-Collabo プログラム)大学推進観光イノベーション計画「文化・芸術事業」, 2017年
- 山本聡美『闇の日本美術』筑摩書房, 2018年
- 山本純美『江戸の火事と火消』河出書房新社, 1993年
- 山本為雄(校注・訳)「女殺油地獄」『近松門左衛門集 ①』[新編日本古典文学全集 74]小学, 1997年
- 山本政「近代女性の和装より洋装摂取への史的展開」『和洋女子大学大学紀要 (12)』和洋女子大学, 1967年
- 山本陽子「後ろ姿の自画像について ——歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要 (13)』明星大学, 2005年
- 山本芳美『イレズミの世界』河出書房新社, 2005年
- 由良哲次『総校日本浮世絵類考』画文堂, 1979年
- 横山泰子『江戸歌舞伎の怪談と化け物』講談社, 2008年
- 吉岡郁夫『いれずみ(文身)の人類学』雄山閣, 1996年
- 吉岡清司「大山信仰と納太刀」『民衆宗教叢書 第22巻 大山信仰』雄山閣, 1992年
- 吉岡孝『江戸のバガボンドたち 『通り者』～順わぬ者たち～の社会史』ぶんか社, 2013年
- 吉田敦彦『昔話の考古学 山姥と縄文の女神』中公新社, 1992年
- 吉田光邦「一 服飾と日本の文化」『日本民俗学大系 第一〇巻 家と女性=暮らしの文化史=』小学館, 1985年
- 吉田裕美「伝説における機織りの表象 —水底に機を織る女性がいるとされる伝説の場合—」『昔話伝説研究 (30)』昔話伝説研究会, 2010年
- 吉谷はるな「聖衆来迎寺本六道絵『人道不浄相』の考察」『美術史学 (21)』東北大学大学院文学科研究室美学美術史研究室, 2000年
- 米今由希子「イギリスのジャポニズムに見るきもの影」『日本女子大学総合研究所紀要 (18)』日本女子大学総合研究所, 2015年

- バーナード・ルドルフスキー『みっともない人体』（加藤秀俊・多田道太郎訳）鹿島出版会, 1979年
- 歴史民俗学研究会(編)『歴史民俗学 風俗としての刺青』批評社, 2000年
- マット・ロダー「Japanese tattooing in the contexts of japonisme in late 19th century Britain(邦題「19世紀後半英国ジャポニスムの文脈にみる日本のイレズミ(Japanese Tattoo)」)」『国際シンポジウム「イレズミ・タトゥーと多文化共生 —『温泉タトゥー問題』への取り組みを知る—』(配布資料)』(大貫菜穂訳), 2019年
- ハルムート・オ・ローテルムンド『疱瘡神』岩波書店, 1996年
- 若桑みどり『イメージの歴史』筑摩書房, 2012年
- 和歌森太郎『日本民族史』筑摩書房, 1963年
- 和歌森太郎「倭人の習俗——古代日本人の入墨について——」『古代史研究 第一集 邪馬臺国』朝倉書店, 1954年
- 鷺田清一『ひとはなぜ服を着るのか』NHKライブラリー, 1998年
- 鷺田清一『ちぐはぐな身体 ファッションって何?』筑摩書房, 2005年
- 鷺田清一・野村雅一(編)『身体と文化 第三巻 表象としての身体』大修館書店, 2005年
- 渡辺京二『逝きし世の面影』平凡社, 2005年
- 渡辺三男「檀林皇后 —嵯峨天皇皇后嘉智子」『駒澤國文 (通号 25)』小林印刷株式会社, 1988年
- 渡辺三男「嵯峨天皇の唐風謳歌」『日中語文交渉史論叢 渡辺三男博士古希記念』桜楓社, 1979年
- 和辻哲郎「文樂座の人形芝居」『面とペルソナ』岩波書店, 1937年
- 渡辺泰明「九相詩の和歌をめぐって」『説話文学研究 42』三弥井書店, 2007年

欧文参考文献

- E. Baelz “Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner, Messungen und Beobachtungen” *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur - und Völkerkunde Ostasiens in Tokyo*, Zweiter Teil(1), Band IV (1884-1888), Heft 32, S. 35-103. (Erwin Baelz, Die Körperlichen Eigenschaften der Japaner. Eine anthropologische Studie. Yokohama, 1883, Teil II. S. 7-11.)

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多大なるご協力と親身なご指導を賜った指導教授の小池寿子先生、査読審査をお引き受け下さいました藤澤紫先生、山本聡美先生に心より御礼申し上げます。また、本論におけるドイツ語文献(ベルツ論文)の内容比較、翻訳に際しては、中村鐵太郎氏の全面的なご協力を仰ぎました。ここに深く感謝の意を表します。誠に有難うございました。

令和元年九月

平井倫行