

2013 年度（平成 25 年度）

博士論文

変身装置としての「ほりもの」  
—イレスミの絵画的・文学的表象分析—

立命館大学大学院  
先端総合学術研究科 先端総合学術専攻 表象領域  
学生証番号：7141060077-8  
大貫 菜穂

# 変身装置としての「ほりもの」——イレスミの絵画的・文学的表象分析——

## 目次

序 「ほりもの」の表象論に向けて——その論点と図像解釈の意義——	1
1. イレスミを入れた身体の「発見」	2
2. イレスミの両義性——社会と個人、行為と図像——	3
3. イレスミの図像解釈の方法論とその利点	9
4. 各章の要約	10
第1章 日本のイレスミ観の変遷史——古代から近世のイレスミの機能と価値観——	13
第1節 古代のイレスミ	14
第2節 近世におけるイレスミの復活——ほりもの概念の確立まで——	29
小結	38
第2章 変身装置としてのほりもの——「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」にみるほりものの機能——	41
第1節 日本における『水滸伝』受容とその精神的基盤	46
第2節 日本における『水滸伝』の定着と『水滸伝』ものの挿絵表現	53
第1項 日本における『水滸伝』の展開——『水滸伝』への共感と『水滸伝』もの——	53
第2項 『水滸伝』ものにおける挿絵表現——『新編水滸画伝』の場合——	56
第3節 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」にみるほりもの表現	64
第1項 「通俗水滸伝」の概要・制作背景	64
第2項 「通俗水滸伝」と『水滸伝』ヒーローのほりもの	67
第3項 「通俗水滸伝」中のほりもの作品の特徴 ——肌の色・ポーズ・ほりものの構図の関係——	69
第4項 「通俗水滸伝」中のほりものと人物の重なり① ——『水滸伝』における人物設定を反映したもの——	71
第5項 「通俗水滸伝」中のほりものと人物の重なり② ——「通俗水滸伝」独自の人物像形成——	73
小結	77



## 序 「ほりもの」の表象論に向けて——その論点と図像解釈の意義——

本論文の中心的な課題は、表象論の立場から、絵画作品や文学作品を手がかりとして日本のイレズミ「ほりもの」の絵柄と、そこに表れる「イレズミ観」、すなわち、イレズミの形態、意図、機能、価値といったものを明らかにすることである。これは、イレズミが「皮膚への刻印としての絵」であるがゆえに惹起する「イレズミ」と「イレズミを入れた身体」イメージがいかなるものなのか、それが社会・文化・個人それぞれのどういった文脈や意味内容をいかにして指し示すのか、という問いに端を発している。よって論者は、イレズミに、「イレズミを入れることの意味」と「入れたイレズミの意味」という二重性があることを念頭においた議論を進めるスタンスをとりたい。

従来イレズミをめぐる学術的研究には、大きく分けて二つのパターンの論じ方が主に提示されてきた。第一に民族学・民俗学・人類学における、習俗として議論されてきたイレズミである。第二に、哲学や身体論などでしばしば言及される、世界／自己を位置づけるためのものとしてのイレズミである。個人的な欲求というよりは、社会的習慣という文脈に即して脈々と引き継がれるイレズミと、社会と対置された個人が世界と自己を認識するために己のヴィジョンを具現化するイレズミは、前者が個人の外側から、後者が内側から生成している点で一旦全く別のベクトルを有するようになる。だが、それがどのような目的であれ、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はずだ。

本論文では、この「絵」としてのイレズミの「絵柄」について、それを表現した作品を視覚文化論的な、あるいは美術史的な方法で分析する。この手法が意図することとは、数多の作品受容者が共通に理解し、あるいは理想とするイレズミ像の表象として絵画・文学作品を解釈することで、特定の意味を担うイレズミの絵柄が定着するようになった社会・文化的背景や、その絵柄が個人や集団のどのような要請に基づいて、どのように背負われているのかを追うことである。つまり、作品によって共有されるイレズミ観に焦点をあてることで、イレズミという絵柄が、社会・文化・個人のそれぞれをどのように結び付けているのかという点も含みうるものだとも言い換えられるであろう。

以上で提示した本論文の課題と視座を説明するために、ひとまず序では20世紀以降度々論じられてきた「世界を認識するための皮膚」とイレズミをめぐる言説を軸に先行研究に言及しつつ、イレズミの表象を分析することにどのような意義があるのかを明示する。

## 1. イレズミを入れた身体の「発見」

イレズミとは、人間の皮膚へ針を刺し、色素を定着させて記号・文字・文様といった絵柄を描く行為、また、そのようにして描き込まれたものを指す。絵画や、あるいは他の数ある身体装飾・身体加工と比較した際にイレズミだけが有する特徴とは、紙やキャンバス等の表面でなく他でもない身体の皮膚の中に文字や絵という一定の具体的なモチーフを描き、彫り込む点である。皮膚という身体の外でも内でもある場所に抱かれ、生を共にするものであるがゆえに、イレズミの絵柄やイレズミ行為は、多層的な意味を持つ視覚イメージとして身体の表面と内部で発露することとなり、それにより装飾がなされているのだと想定することができるであろう。

他方、イレズミの一種で、刑罰や習俗のそれとは様相を異にした、個人が自らの意志に基づいて自らの皮膚に何らかの絵柄を彫り入れること、または彫り入れられたものを「ほりもの」と呼ぶ。背中を中心とした身体全体へ浮世絵に取材した多色で緻密な絵柄が入り、しばしば絵柄の組み合わせで一連の物語が示されることにその特徴があるといえる。江戸時代後期以降に流行し、幾度もの取締・禁令が敷かれるがそれをかいくぐって命脈を保ち、現代に至っては、その日本美術に取材した絵柄が海外でも盛んに受容されている。

近現代において西洋社会でイレズミが一般化されるようになったのは、18世紀末に英国の海軍士官ジェームズ・クック（James Cook, 1728-1779）が太平洋探検航海時にタヒチにおいて全身にイレズミを入れた民族を観察・記録したことや、ポリネシア人をヨーロッパに連れ帰ったことに始まる<sup>1</sup>。タヒチやポリネシアの例に限らず、ほりものも同様に西洋によって「発見」されたことに端を発して世界に浸透してゆき、現在でも国内外で広く受容／行為されていることから理解できるように、「文明国」が「非文明的」な民族からイレズミを輸入することがその観察と議論の契機になったことは否めない<sup>2</sup>。南洋航海における

<sup>1</sup> 港千尋『増補新版 考える皮膚 触覚文化論』青土社, 2010, p.31

<sup>2</sup> ほりものがイギリスにより発見され、流行して行く様子は、小山騰『日本の刺青と英国

イレズミの「発見」とその挿絵入りの記録が流布して以降、それは、民族学・民俗学・人類学・哲学・史学と広い分野から考察の対象とされてきた。旧来より西洋にあった「観察の対象にはなっていなかったイレズミ」と比較して、それが当初どのようなものとして受け取られていたのかについては、チャールズ・ダーウィン（Charles Robert Darwin, 1809-1882）の航海記にある文章が端的に示している。

大がいの男は文身はりものをしている。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。それぞれ細部では異なっているが、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だす。この譬喩はとりとめないものであるかもしれない<sup>3</sup>。

ここで「発見」された未開人種のイレズミとは、当時の西洋文化が有していた皮膚の一部にワンポイントで施すそれとは異なり、複雑な文様が全身を広範囲に覆うものや総身のものであった。ここからうかがえるのは、イレズミは珍奇な風習として、あるいは芸術として——この場合は、それが美的なものとして仔細に規定されるというよりは、イレズミの絵柄と統合され、一体化した身体（という視覚的イメージ）が、別の新たな対象物として——鑑賞されることである。つまり、この時に、イレズミの絵柄と身体のかたちは互いに呼応し得るものであること、その結果として、この文章で示されているようにイレズミやそれを入れた身体がただそのままの身体とは異なる、何がしかの意味を持つものとして解釈可能であることが見出されたのだといえよう。

## 2. イレズミの両義性——社会と個人、行為と図像——

鷲田清一（1949- ）によると、イレズミや衣服は、視覚的なものとして外側からプリントされるのではなく、むしろ人間の存在の内側から外側へ向かってプリントされるもので

---

王室 明治期から第一次世界大戦まで』（藤原書店、2010）において詳しく論じられている。

<sup>3</sup> チャールズ・ダーウィン著、島地威雄訳『ビーグル号航海記 下』、岩波文庫、1961、p.54

あり、内部環境である魂と外部環境である宇宙を交流させるメディアなのだという<sup>4</sup>。身体に関していえば、皮膚を境とした内を外の境界が厳密には存在しえず、われわれは断片的な情報しか持ち得ないために、情報を統合することで以てイメージとして構築しなければならない。全体的な身体像をつくるためには、皮膚に接触し、その内側へと働きかけることにより、内部の存在意識を皮膚の表面である外部へ引きずり出す必要があるのだという。そして、そうした行為のうち強度の高いものがイレズミだと彼は述べる。ここで浮かびあがるイレズミはどういったものかという、それは身体像を形成するための一手段であるもの、つまり、人間とそれをとりまく環境を認識する上で皮膚や身体が従属的な存在ではなく主体的な役割を果たすということを導くためのツールだいえよう。いうまでもなく、これはモーリス・メルロー＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) に代表される、両義的なものとしての身体のとらえかた、すなわち、実存は意識ではなく身体であり、それは、人と世界が関わるための中心軸となるもの、ひいては世界を意味付けするもの、純粋な意識でも純粋な物体でもないものだ、という考えに裏打ちされている。そこで本節では、身体や皮膚とイレズミをめぐる言説をとりあげ、「イレズミを入れた身体」にこれまでどのような解釈がなされてきたのかを考察し、ひいては、論者がどのような見解を付すことができるのかを模索する。

20 世紀以降のイレズミをめぐる議論には、単なる民族誌的な記述に留まるのではなく、それを含む通過儀礼に象徴体系や社会構造を見出し、人間同士の関係性などを明確化する点において特徴的な動きがあった。この動向は、メルロー＝ポンティのような身体論を含む現象学や構造主義の流行と重なり、それに関連するかたちでイレズミが具体的考察対象、例示、あるいは比喩として議論の俎上に上がってきたのである。

忘れてはならないのは、そうした学術上の言説の形成期の少し後、またはほぼ同時代に、欧米でファッションとしてのイレズミが定着していったことである。特に 1960 年代以降のヒッピー・ムーブメントやパンク・ムーブメントの影響は大きく、80 年代にはその一般化が成し遂げられる。1976 年 1 月にはヒューストンで The North American Tattoo Club 主催による「The first world tattoo convention」が開催され、技術・デザイン等について組織的に情報を交換することが要請されたことから察せられるように、イレズミやそれを入れる行為そのものが社会に浸透していたのである<sup>5</sup>。特筆すべきは、この流行・

<sup>4</sup> 鷺田清一『ちぐはぐな身体 <sup>からだ</sup> ファッションって何?』筑摩書房, 2005, p.146

<sup>5</sup> 港, 前掲註 1, Chris Wroblewski, *Tattoo: Pigments of Imagination*, New York : Alfred

定着の過程でイレズミを含む身体改造の実践者が、彼らの行動の根拠とすべき思想についての発言を行い、シーンを牽引していったことである。以下では、これらの状況を踏まえたいくつかの代表的な学術的言説と実践者の言説を取りあげることで、イレズミがどのようなものとして解釈されてきたのかを見てゆきたい。

顔や身体に対するイレズミや彩画を、「ただ単に図柄を肉体に刻みつけるためのものではなく、精神に、その一族の伝統と哲学のすべてを刻みつけるためのもの<sup>6)</sup>」とし、それを含む顔面への装飾をとりあげ「装飾が顔を創った<sup>7)</sup>」と述べたのは、クロード・レヴィ＝ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) であった。これは、パラグアイやマオリの民族が、顔面に入れているイレズミや彩画を紙へと図案化する際に、顔よりも顔にある文様の形態を優先しそのままに描くがゆえに、顔自体の形態が写実性から離れ、分割されてしまうことに着目したものである。つまり、顔そのものが決定的な存在を規定するのではなく、装飾が彼らに社会的存在、人間的尊厳、精神的意義を付与し、その結果として、個人が体現すべき社会的人格を司るというのである。

ミシェル・セール (Michel Serres, 1930-) は、『五感 混合体の哲学』(1985) において、人間の受容器官としての皮膚が、諸感覚を包含する共通感覚としてあるのだと論じた。「われ」を決定する魂 (=意識) は、点的な場所、すなわち身体 (肉体) 全体ではなく、皮膚と外界の接触面、あるいは皮膚の面と面とが触れ合う部分に、その都度うつろいながら存在するのだと彼は主張する。セールは、そうした皮膚の上に刻まれた魂や世界の痕跡を明示するための比喩としてイレズミを用いた。ここでのイレズミとは、いわば皮膚で展開される魂のありかを示す地図であり、それは不定形で複雑で、各個人に独特のものなのだという。イレズミという痕跡は、無秩序で理解され難いものであるがゆえにとらえることができない各人の蓄積された記憶や感情=魂を知り、確かめるために、それを目に見えるものとして補わせ、抽象化させ、なおかつ個人各々の皮膚に具現化させる<sup>8)</sup>。彼のいうところのイレズミは、あくまで感覚の作用と照応した固有の刻印であり、(時に) 正しい順序で、

---

van der Marck, 1987, Margo DeMello, *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*, North Carolina: Duke University Press, 2000. なお、インターネットサイト (<http://img202.imageshack.us/img202/8196/1still.jpg>) では、「The first world tattoo convention」の案内状を閲覧することができる。

<sup>6)</sup> クロード・レヴィ＝ストロース著、荒川幾男、生松敬三、川田順造、佐々木明、田島節夫共訳『構造人類学』みすず書房、1972、p.281

<sup>7)</sup> 同上、p.283

<sup>8)</sup> ミシェル・セール著、米山親信訳『五感 混合体の哲学』法政大学出版局、1991、pp.14-15、pp.17-19、p. 38

法則に則って、正確な経路でほどこされ、個人独自の感受性の地図を描いているとされる<sup>9</sup>。よって、これに従うならば、イレズミが人間の内から外へと引き出されたものであり、きわめて個人的な精神やその活動の痕跡であることが理解できよう。

身体改造の実践者で、レヴィ＝ストロースやセールの言説と部分的に通ずる要素を持つ言説を唱えるのが、アメリカを中心に世界的に活躍し、身体改造のムーブメントを思想・技術両方の面から牽引したファキール・ムサファー (Fakir Musafar, 1930-)である。彼は、1982年のインタビューにおいて、「モダン・プリミティヴズ<sup>10</sup>」という考えのもと次のように述べる。

(ムサファー自身のイレズミの絵柄について) 自分の内面にあるヴィジョンです。(中略) 個人の内面から出てきたものではないイレズミはどのようなものであっても自分自身のものだとはいえません。(中略) (シャーマンが) 絵柄を幻視し、身体にそのイレズミを彫り入れることで人間は完成された完全な人間になります。それは、個人の独自の文様で、それなしでは完全とはいえません<sup>11</sup>。

ムサファーは、一方でレヴィ＝ストロースが明らかにした、人間が装飾によって社会的・精神的に確立されることを、他方でセールが論じた内面の記憶や感受性を皮膚という身体の外側(かつ内側)に具現化したものこそがイレズミだということを示している<sup>12</sup>。

上記に鑑みここで第一の論点とするのは、レヴィ＝ストロースとセールにより示された

<sup>9</sup> セール, 同上, p.31

<sup>10</sup> 「モダン・プリミティヴズ (Modern Primitives)」は、1960年以降にロサンゼルスで胚胎したとされる身体改造の思想のひとつである。機械文明が発展した「非部族的」な文化に属する人々が、「部族的・原始的」な身体装飾や儀式を行うことで精神を解放しようとした。(V. Vale & Andrea Juno, "INTRODUCTION," V. Vale & Andrea Juno, eds., *RE/SEARCH #12 MODERN PRIMITIVES*, San Francisco: RE/SEARCH, 1989, pp.4-5.、秋田昌美『ボディ・エキゾチカ』水声社, 1993, pp.27-33)

<sup>11</sup> "Fakir Musafar (Interview)," V. Vale & Andrea Juno, eds., *RE/SEARCH #12 MODERN PRIMITIVES*, San Francisco: RE/SEARCH, 1989, p.8. ( )内は論者の補足。なお、訳出にあたっては、『夜想 29』(ペヨトル工房, 1992)に掲載されている、ファキール・ムサファー「モダン・プリミティヴズ」(p.185)を参照した。

<sup>12</sup> ただし、ここで彼はイレズミの絵柄について「変容した意識と別の世界へのトリップ」(Musafar, 同上, p.185)でヴィジョンを見ているのだという。その意味では、厳密にセールの述べるところのイレズミとは異なるが、内なる意識の表われたものとして共通していると論者は考えた。この「ヴィジョンを見る」ということについては、機を改めて文化史などの側面から論じたい。

イレズミの二つのモデルが、ムサファアの言説に表われたような折衷的な思想へどのように結実し得るのか、ということである。つまり、精神へ一族の伝統と哲学のすべてを刻みつけるためのものとしてのイレズミと、個々の内側にある意識やその痕跡を人間の内でも外でもある皮膚へかたちを成して表れたものとしてのイレズミが、社会的でありつつパーソナルであるという両義性をどのように満たしたのかという点を明らかにしなければならない。

第二の論点は、イレズミをかたちづくる文様・絵柄が抽象・具体どちらの形態をとっていたとしても、絵である以上、視覚的に意味内容を持たざるを得ないことに依拠する。かつて鷺田は、身体への装飾であり烙印であるイレズミについて「その図柄をめぐっていわば外側から視覚的に問題とされるのが常であった<sup>13</sup>」と言及し、それに対するものとしてイレズミと皮膚の内側の関係性を論じた。しかし、たとえイレズミが、痛みという触覚や痛覚、あるいは感情といった厳密には言語的・視覚的に説明不可能なものが、内側から出でた結果であったとしても、現実的にそれは皮膚という場で外側から定型化された文様を彫り込まれることによって内面を具現化するものでしかない。つまり、イレズミは視覚的にならなければ成立せず、そうでなければメディアとしての役割を果たせないと考えられるのである。これは、以下の宮下規久朗（1963・）の主張にも通底することであろう。

刺青を入れた裸体は、ある程度は身体の特徴を隠し、その<sup>ひょう</sup>肥瘦や肌理や肉付きよりも先に刺青の文様を印象づける。その人物はしばしば顔以上に刺青によって特徴づけられてしまう。刺青を背負った人物は、その文様を通して自らの人格と肉体を顕すとってよい<sup>14</sup>。

従って、本論においては次のような仮説を立てた。それは、イレズミの絵柄が、人間の内面から外面へと向かって引きずり出されたもの、あるいは、社会的な要請において外面から入れられたもの、そのいずれであったとしても、イレズミという行為や絵柄が習俗化する過程でなにがしかの意味を体現し、さらにそれが新たに社会や個人の欲求により受容／行為されるといふ往還を育んでいるのではないか、というものである。

<sup>13</sup> 鷺田、前掲註 4, p.142

<sup>14</sup> 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, pp.198-199

イレズミをめぐる言説は、ある文化の枠組みの中での民族内での慣習や、イレズミを入れるという行動の背後にある意図や価値観の問題を論じるものとして蓄積されてきた。いささか極端に言えば、イレズミの絵柄は、その意味内容をどう読解するか／それが民族内のどういった社会的機能を担っているのかが論じられているものの、問題の中心であるイレズミ「行為」のあくまで付随物として取り沙汰されてきたのだといえる。しかし、イレズミという行為が必然的に視覚性に依らねば成立しない点に鑑みると、そこには常に先行して絵柄の選択があるということを看過してはならない。こうした観点については、次のような示唆的な文章がある。

刺青となると（中略）魅力ある美男子の皮膚を借りてキャンバスとして、生きた錦絵を展開する。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、それが原始的な黥とも、また入墨ともちがった、芸術運動を意味している<sup>15</sup>。

考えてみるまでもなく刺青とは、絵と生命の双方にまたがった、曖昧な、それゆえにもっとも確実な存在なのである。（中略）存在としての肉身の上に、今一つ重ねられた存在の確実さこそが、刺青なのである<sup>16</sup>

先の郡司正勝（1913-1998）の言葉は、絵が皮膚に移ることで、イレズミが何かを表現する運動となること、後の松田修（1927-2004）の言葉は、肉体と絵という両方の生命にまたがるからこそ、それが確たるイレズミそのものとして存在し得ることを提示する。つまり、イレズミという絵が包含する、図像の個別／社会／文化的意味やそれで表現しようとした思想が、人物の身体／肉体／皮膚というこれもまた個別／社会／文化的意味を担う存在に重ねられることが、イレズミ行為であると解釈できるのではないだろうか。

したがって、イレズミという行為と絵柄を常に表裏一体・一蓮托生の存在とし、絵柄そのものの個別の図像学的意味を知り、行為と絵柄の連関を論じることによって、イレズミの総体を解釈する視点が必要だと論者は考える。すなわち、イレズミは身体へ意図的に文字や絵柄を刻む行為であることを前提に、なぜ、紙や壁、キャンバス等の表面などではな

<sup>15</sup> 郡司正勝「刺青と役者絵」郡司正勝監修、福田和彦編『原色刺青浮世絵版画』芳賀書店、1977、p.168

<sup>16</sup> 松田修『刺青・性・死 逆光の日本美』平凡社、1972、p.15

く、他ならぬ身体に「絵」を彫り込むのか、この「絵」であるイレズミの意図や機能あるいはその連関はどのようなものであるのか、ということが問題なのだ。

以上より、本論文では、この「絵」からイレズミの意図や機能を考察することを目的とする。ただし、これを実際に人が身体に入れているイレズミの絵柄から考察するには、資料的に限界があった。以降では、その限界と、それゆえに本論文で採用した方法論についての説明を行う。

### 3. イレズミの図像解釈の方法論とその利点

論者は、絵画・文学において、作者がイレズミを再現／描写した結果「表象」されたイレズミを追うことで、特定の社会／文化の中で築かれたイレズミの形態、意図、機能、価値観といった「イレズミ観」を明らかにするという方法を取る。特に、イレズミの中でも具象的モチーフを持ち、日本の近世からの作品に度々登場する「ほりもの」作品を中心に扱い、そこに絵柄とほりものを入れることに対するどのような考えが見られるのかを議論する。

ここで、イレズミ研究におけるイレズミ「表象」を追うことの位置づけを明らかにしておきたい。本来ならば、身体に何故絵を刻み込むのかを追究し、イレズミの固有の目的を探るには、人々がこれまで実際に行ってきたイレズミの事例を収集し、イレズミ行為とその絵柄の選択がどのようにされたのかを明らかにする必要がある。図像解釈の方法として、イレズミを入れている人物に対しイレズミの主題・色と形（美的性質）・入れる箇所を調査することで、皮膚に絵を刻み込む理由を推論できることを想定したのである。しかし、この手法には、二重の困難が生じる。一つは、イレズミが人の死と運命を共にするため、生存者のイレズミ以外は物的資料が収集でき得ないことである。つまり「生きているイレズミ」の調査は、時間的にごく限られた範囲内でのものに絞られ、その背景に広がる歴史的文脈を視野に入れる際にはきわめて断片的な資料となる可能性があったのである。二つめは、イレズミを入れた意図に対する直接的証拠である証言を正確に得ることが難しい点である。「人はなぜイレズミを入れるのか」と問うならば、イレズミが特定の文化内の価値観に基づいたものであるとはいえ、個人的な動機を多分に含むことは確実である。例えば、現代においてイレズミがマス・メディアで喧伝されファッションとして多様に拡散す

ることにより、イレズミを入れている人物が自身の動機を明確に意識化・言語化できたとしても、それは当然、個人差があるものとなる。このような現象もイレズミを解釈する際に重要な点には相違ないが、イレズミという絵柄を入れることについて何が共有されたイレズミ観なのかを調査することは困難を極めるであろう。

これらの状況を踏まえて、本稿ではイレズミについて表象論的に、あるいは視覚文化論的な立場に基づいて考察をする。これは、イレズミを表象する主体がイレズミを絵画や文学等のなかで再現・描写する際に、イレズミへの何らかの態度や見解を表明している／せざるをえないことに着目したものである。確かにここで表象されたものとは、主体＝絵画作品／文学作品制作者のイレズミ観でしかない。しかし、特定の歴史・社会・文化的背景を持つ制作者が作品制作し、なおかつそれが多量に、時代を超えて受容された際には、表象されたイレズミ観が少なくとも制作者の所属する集団において普遍性を持つと考えられる点がこのアプローチのメリットである。

上述のとおり、本論文ではより具体的な対象として、文化文政期（1804-1829）前後に確立したとされる日本のイレズミ「ほりもの」を設定した。論者は、それが、①その出現以前の刑罰や民族的な習俗としてのイレズミを経て、自律的に自らの皮膚に何らかの絵柄を彫り入れることを選択している、②総身へ、具体的かつ特定の物語や意味内容を持ち、絵柄の組み合わせで物語が示されるものを入れている、ものであるという特徴から分析に適していると判断したためである。ゆえに、本論文の具体的な目標は、日本のイレズミ／ほりものにおける絵柄の機能とそれに内包された価値観を提示することである。

#### 4. 各章の要約

第1章では、古代から近世のほりもの出現にいたるまで、日本のイレズミがどのような機能と価値観を持つものとして見なされてきたのかを整理した。扱う資料は、各時代のイレズミの記録や（文学）作品、考古学的資料である出土品、およびそれらについて考察した先行研究である。これらをもとに、イレズミの様態、形態、価値観について考察を試みた。第1章第1節では、古代のイレズミである黥・文身が、およそ3世紀までは、畿外を中心とした潜水を主とする漁業民族が文身を行い、それには呪術的な意味合いが込められていたことを確認した。そのうえで、「記紀」における5世紀頃の記録からは、為政者が

隼人氏族を支配下に置いたことにともない、一度は畿内から消失した黥が隼人らの被支配階級性を記号的にあらわすものとして復活していることを確認した。同時に、『日本書紀』が編まれた8世紀はじめの時点においては、黥面とは、残酷な行為で、罪や被支配者の証として畏怖すべきものと考えられていたことを確認した。ただし、そうしたネガティブな記号であるイレズミも、当時の黥を入れた者たちが、軍事や儀式を担う者であった側面などに鑑みると、その根底には呪術的意味合いが信じられていたに違いないとした。

第2章では、近世より現代までほりものに強い影響を与え続けている、歌川国芳の揃物の大判錦絵「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」を考察の軸とした。本章では、まず『『水滸伝』もの』が日本で受容された経緯について整理した。その受容の背景には、侠客や火消といった、男伊達やきおいの精神を体現する庶民のためのアウトロー的ヒーローが存在していたことを述べた。同時に、そうしたアウトロー的ヒーローたちは、行動や身なりで精神を示す者たちで、ゆえに、彼らの存在が、ほりものを背負うことと『『水滸伝』もの』、「通俗水滸伝」をつなげるものであることを示した。次に、市井で広く受け入れられる作品として世に出た「通俗水滸伝」には、原作と比較して圧倒的多数の超凡的な絵柄のほりものを背負う人物が描かれていること、そうした彼らには一様にヒーローの身体表現がされていることを示した。そのうえで、「通俗水滸伝」では、凡夫がほりものによってヒーローに変身する様子、すなわち、変身装置としてのほりものが描かれていることを指摘した。

第3章では、上方の浮世絵師、春好斎北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（文政6年、1823）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（文政6年、1823）という、文政6年の「夏祭浪花鑑」を題材にした作品を契機に、上方浮世絵におけるほりものの出現について考察した。ここでは、ほりもので常に龍神を寓意する倶利伽羅剣が描かれていることがわかり、伝統的な龍神の表現にのっとったほりもの描写がされていた。しかし、梅国の作品においては、ほりものに他の演目を見立てる機能があり、ほりものが具体的絵柄であるゆえの記号性を踏まえた演出も見られた。また、どの作品も一様に、三代目中村歌右衛門に対してほりものや人物表現で上方の役者における江戸らしさを意図的に付与していた。このほりものの絵柄は、「通俗水滸伝」のそれとは異なり、人物を超越的ヒーローに変身させる機能は備わっておらず、あくまで歌舞伎の登場人物の義侠性／アウトロー的ヒーロー性を示すに留まるものであった。この点と、先の龍神表現から、この時点でのほりものは、入ればくろからほりものへ発展する過渡期の存在であるとした。

第4章では、まず、明治期以降の日本の近代化の過程で、ほりものが野蛮なものとして他者化される過程を整理した。近代の日本社会において、ほりものは、近代以前の反体制的な性質を保ったものであり、かつ、非文明的で野蛮な存在として、明治政府の体裁上規制されていった。すなわち、ほりものは、男伊達やきおい、そしてそれを担う男たちの野蛮な精神を視覚的に表現するものとされたのである。よって、国内の為政者からは排除されたが、逆に、欧米の一部の上流階級層には急激な文明化への反動として受容された。しかし、いずれにしても、ほりものが他者の文化として排除／受容されている点には変わらないことを指摘した。第二に、その時代を経て生まれた、谷崎潤一郎『刺青』（1910 [明治 43]）、鏑木清方《刺青の女》（1919 [大正 8] 年）、邦枝完二作・小村雪岱挿絵『お伝地獄』（1933 [昭和 8]）・『お伝情史』（1935 [昭和 10]）を題材に、それらの作品で、女性の悪女性を表象するレトリックとして人物を実際に内側から変化させるほりものの呪術的性格が用いられた点を指摘した。

よって本論文では、第一に、ほりものが、絵柄の視覚性をもって人物の状態や願望、あるべき姿を指し示していることを明示できた。また、第二に、ほりものは、背負われることで人物を別の存在——願望を反映した姿や未来の姿、そしてしばしばそれはほりものを背負う前と比較して超越的存在であるもの——へ変身させる装置であり、このイレズミ観が絵画作品や文学作品に表象されているという点が明らかになった。

## 第1章 日本のイレズミ観の変遷史——古代から近世のイレズミの機能と価値観——

針など先端が尖ったもので皮膚に色素を定着させて絵柄を描く行為、また、そのようにして描き込まれたものを総称して「イレズミ」と呼ぶならば、その歴史はいたって長い。そもそも、今日我々が「イレズミ」と呼ぶものの用語には、例えば「刺青」「入墨」「文身」「黥」「いれぼくろ」「ほりもの」「もんもん」「がまん」などいくつものヴァリエーションがあるが、これら多様な用語と、社会・文化内でのイレズミ観はしばしば関連するものとして説明されてきた。なおかつ、イレズミ観との関わりからいうと、「イレズミ」という用語は、イレズミの視覚性や記号性という性質と無関係なものではない。というのも、イレズミは、「イレズミを入れるという行動」と「イレズミを入れた結果、身体に宿ったしるし」を意味するという点において二面性を持つ概念だからである<sup>2</sup>。つまり、イレズミは、身体にしるしをつけることを目的としてイレズミを入れる行動をとる／とらせるという「行為」、あるいは、イレズミを入れる行動そのものを目的として結果的に身体表面にしるしがあらわれるという「絵柄」の両方の意味を含むのだ。よって、イレズミの行為と絵柄の両者の関係は、単に用語の二つの側面であるというだけではなく、視覚的・記号的というイレズミの特質にもとづいた、両義的な相関関係を有するものだと考えられるであろう。ここから、イレズミという行為／絵柄を表す多種多様な用語にも「身体に入れた視覚的な記号で何らかの情報を伝達する行為としてのイレズミ」という性質を反映した、イレズミの文化・社会的位置付けやイレズミに対する価値観が含まれていると想定できる。

そこで、第1章では、一次文献や先行研究における記述を参照しつつ、日本のイレズミの様態、形態、意図、価値観についての整理・分類・考察を行う。イレズミが資料に登場する年代の古いものは、縄文晩期・弥生時代頃から奈良時代頃までであり、その時代の発

<sup>1</sup> 先行研究では、「皮膚に針を刺し、墨などの色素を定着させて記号・文字・文様などの絵柄を描く行為」に対する呼称は、それぞれの研究者の分野や考えに基づいて選択されてきた。論者は、日本のイレズミの歴史に鑑みて、「文身」「黥」は歴史的・考古学的・民族(俗)学的・人類学的表現、「入墨」は刑罰を示唆する表現、「刺青」は近代以降の文学・美術を論じる分野で用いられた表現、「タトゥー」を海外から輸入したそれを示す表現というようにそれぞれを大別する。本論では片仮名での「イレズミ」を以上の様々なイレズミを含んだ一般的総称として用いることとする。

<sup>2</sup> 『日本国語大辞典 第二版』第一巻によると、イレズミの語意は以下のとおり。「皮膚に傷をつけ、墨汁や絵の具で文字や模様などを彫りつけること。また、そのもの」。ここからも、イレズミという用語に二重の意味があることが理解できる。(日本国語大辞典 第二版編集委員会、小学館国語辞典編纂部編『日本国語大辞典 第二版』第一巻、2000、p.1405)

掘物や記録といった資料からは、イレズミの存在やイレズミに関する知識についてそれがどのようなものであったかを知るための痕跡が確認できる。しかし、その後約800年にわたり日本国内でイレズミが行われていたことを示す資料がないという意味で、それは歴史の表舞台から姿を消す<sup>3</sup>。資料上、イレズミが再び姿を現すのは、近世に入った頃となるが、そこでは、彫り入れる主体・絵柄・目的に応じた呼称の差異を一層意識した記述も散見されるようになった。

ここでの狙いは、本論文の主な考察対象である絵画的なイレズミ＝ほりものが成立・定着する以前の資料からイレズミ観を読解・提示し、それぞれの時代に存在し、多様な呼び方をされるイレズミの共通点や相違点を述べることである。これは同時に、「絵柄」としてのイレズミ（用語）の側面が、イレズミ観の形成や提示にどのように寄与しているのかを考えることをも射程に含む。このように論を進めることは、日本におけるイレズミ観の形成過程を推察することのみならず、以降の各章で考察する「ほりもの」表象の分析で役立てることを意図している。具体的には、作者のほりもの表象が、過去のどのようなイレズミ／ほりもの観を選択・採用し、それがどういった歴史的・文化的・社会的背景の上で形成された価値観であり、また、作品の受容者がどのような了解のもとそれらを受け取ったのかということ、我々が推測してゆくための予備的知識を得ることが本章の主要な目的となる。

## 第1章 第1節 古代のイレズミ

まず、本節の内容に入る前に、古代のイレズミに対する先行研究が、何を目的に、どのような手法でなされてきたのかを確認したい。なぜならそれらの研究の意図は、古代のイレズミの形態、受容者層、社会的・文化的意味や価値観といった本章で整理／提示しよう

---

<sup>3</sup> 例えば、かねてより倭寇にイレズミをする者がいたと指摘されるように、中世におけるイレズミの存在は否定できない。しかし、①検証という見地からは、倭寇が日本人だけでなく朝鮮人や中国人など複数の民族・人種で構成されていることが先行研究で明示されており、現段階で実質的なイレズミの担い手を厳密に議論できない、②本論の議論の対象はあくまで日本の「イレズミ観」であり、中世のイレズミの有無を問うことがこの問題設定に必ずしも直結しない、という理由でそれに言及しない立場をとる。ただし、論者は、中世においてイレズミに対する日本独自の認識が形成されていた可能性を示唆するテキストを確認している。それについては本文中で後述する。

としていることと、視点の定め方の点において深くかかわるからである。

日本のイレズミについての議論は、考古学、人類学、民族学、民俗学といった分野において明治期半ばより開始され、現代に至るまで幾多にもおよぶ見解が提出されてきた。この嚆矢は、日本の考古学・人類学の先駆者と目される坪井正五郎(1863-1913)が1888(明治21)年に発表した談話「石器時代の遺物遺跡は何者の手に成たか<sup>4</sup>」である。この論文において坪井は、アイヌの女性のイレズミがコロボックルのイレズミを模倣したものであると述べ、「日本の先住民族=コロボックル」説のひとつの論拠として提出した<sup>5</sup>。コロボックル説は今ではすでに過去の学説とされているが、後進を輩出し、イレズミ研究に先鞭をつけた。イレズミと古代日本の民族像/民族起源を結び付けて議論するアプローチは、土偶の顔面の文様をイレズミと捉え(黥面土偶<sup>6</sup>)、そこに「先住民族=アイヌ」との共通点を見出そうとした大野延太郎(雲外, 1863-1938)や、『魏志』「倭人伝」に記録された倭国のイレズミ風俗が、『後漢書』に記された哀牢夷(中国雲南省の古代民族)の龍のイレズミにおける龍子信仰の系統にあるとした鳥居龍蔵(1870-1953)らがその一例である<sup>7</sup>。彼ら以降、イレズミの考察は日本民族の起源を明らかにするという目的と密な関係性を築き、日本国内外の同時代のイレズミ習俗に対する調査、遺跡からの出土品、そして日本のみでなく中国文献の記録がそれぞれ相互に参照されることで、イレズミの受容者や形態、目的について多様な議論がなされてきたのである。

よって本論文においても、古代のイレズミについては、『魏志』「倭人伝」、『古事記』、『日本書紀』などの記録の解釈とあわせて、黥面/有髻土偶、黥面絵画、黥面埴輪など出土品をもとに論じられた議論を参照することで、当時のイレズミ像やイレズミ観を整理するという手法をとりたい。

まずは、文献資料における記述を確認する。ここで挙げる記述については複数の論点があり、かねてより議論が重ねられてきた。先述したように、イレズミ研究が多角的なアプローチでなされてきたことが常であることに起因して、その解釈についても複雑なもの

4 『東京人類学会雑誌』三卷三十一号, 1888年, pp.382-403

5 この報告・議論は、本文および註4で挙げた論文のほかに、坪井正五郎「コロボックル風俗考」(第一回)『風俗画報』90号, 1895, pp.27-30においてもされている。(青空文庫 [http://www.aozora.gr.jp/cards/001242/files/46443\\_35194.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/001242/files/46443_35194.html))

6 なお、土偶の顔面の文様をイレズミとし「黥面土偶」とした最初の論考は、八木英三郎『日本考古学』上編(1891) (<http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/770720>)に見られる。

7 大野延太郎「黥面土偶に就て」『東京人類学会雑誌』第二百二十三号, 1904, pp.79-82、鳥居龍蔵「倭人の文身と哀牢夷」『人類学雑誌』第三二巻第七号, 1917, pp.185-191、

なっている。そこで、まずは文献にあらわれた古代イレズミの情報を網羅的に引用し、イレズミが、誰に、どのように、どのようなものとして、何の目的で行われたのかを整理をするところから始めたい。

文献史上、日本のイレズミについての最も古い記述は、『魏志』「倭人伝」として広く知られる『三国志』「魏書」卷三十「東夷伝・倭人」（陳寿編、280年代に成立か）（以下『魏志』「倭人伝」）に記されたものである。該当部分は、魏の使者が、邪馬台国の南方に所在する対立国である狗奴国を中心に複数の国を見て回った際に、その風俗について記した箇所である<sup>8</sup>。内容は以下のとおりである。

#### A

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。夏后少康の子、会稽に封ぜられ、断髪文身、以て蛟竜の害を避く。今倭の水人、好んで沈没して魚蛤を捕え、文身したもて大魚・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<sup>9</sup>。

次いで確認できる記録も、日本のものではなく中国の文献となる。それは、唐の魏徵（580-643）が編纂し、622年に成立したとされる『隋書』卷八十一「東夷伝・倭国」（以下『隋書』「倭国伝」）である<sup>10</sup>。『隋書』「倭国伝」は、先述の『三国志』（『魏志』「倭人伝」）同様、正史であり、日本のイレズミについては下記の言及がされている。

<sup>8</sup> これらの国々は、現在における九州にあったとされている。

<sup>9</sup> 石原道博編訳『新訂 魏志倭人伝・後漢書倭伝・宋書倭国伝・隋書倭国伝—中国正史日本伝(1)—』岩波書店、1951、p.45

<sup>10</sup> 実際は、『魏志』「倭人伝」と『隋書』「倭国伝」の間の『後漢書』卷八十五「東夷列伝・倭」（范曄編、432年）、その後の『梁書』卷五十四「列傳第四十八諸夷」「倭伝」（姚思廉撰、629年）のそれぞれに、倭国のイレズミについての記述がある。しかし、『後漢書』は、後漢が魏よりも前の時代にも関わらず、『魏志』より約150年後に編まれ、かつ、倭に関する記事は『魏志』「倭人伝」を借用している点において史料価値はあまり見出されない（吉岡郁夫『いれずみ（文身）の人類学』雄山閣、1996、p.62）。また、『梁書』はその記事内容に架空の話が多く含まれると研究史上位置づけられており、史料としての価値については是非が問われると考えられる（壺岐一郎「6世紀文身国の北陸実在説：『梁書』記録と能登の土面」『中国研究月報』476号、一般社団法人中国研究所、1987、pp.32-35）。したがって、本論文では『後漢書』『梁書』の記録には言及しない。

ⓑ

楽に五絃の琴・笛あり。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<sup>11</sup>。

一方、日本国内の最も古い記録は『古事記』(712 [和銅 5] 年) にあり、神武天皇在位期 (B.C.660-B.C.582) の「神武期」、安康天皇在位期 (454-455) の「安康記」にイレズミへの言及が見られる。また、『古事記』が世に出てわずか 8 年後に出された『日本書紀』(720 [養老 4] 年) においては、景行天皇在位期 (71-130) の「景行紀」、履中天皇在位期 (400-405) の「履中紀」、雄略天皇在位期 (457-479) の「雄略紀」のそれぞれにイレズミについて記録されている。これらを年代の古い順から引用したい。

ⓒ

ここに大久米命、天皇の命<sup>みこと</sup>をもちて、その伊須氣余理比賣に詔<sup>の</sup>りし時、其の大久米命の黥<sup>ま</sup>ける利目<sup>りめ</sup>を見て、奇<sup>あや</sup>しと思ひて歌ひけらく、胡鷲子鶴<sup>あづまづつ</sup> 千鳥<sup>ちどり</sup>ま鷲<sup>しよと</sup>など黥<sup>ま</sup>ける利目<sup>りめ</sup>とうたひき。爾に大久米命、答へて歌ひけらく、嬖女<sup>あよめ</sup>に直<sup>ただ</sup>に遇<sup>あ</sup>はむと 我<sup>わ</sup>が黥<sup>ま</sup>ける利目<sup>りめ</sup> とうたひき。故、その嬖女<sup>あよめ</sup>、「仕へ奉らむ。」と白しき<sup>12</sup>。

(『古事記』「神武記」)

ⓓ

二十七年の春二月の辛丑<sup>はるきさらぎ かのとのうし</sup>の朔<sup>ついでちみづのえぬひ (十二日)</sup> 壬子<sup>たけしうちのすくね</sup>に、武内宿禰<sup>あづまのくに</sup>、東国<sup>かえりもうき</sup>より還<sup>まう</sup>て奏<sup>まう</sup>して言さく、「東<sup>あづま</sup>の夷<sup>ひな</sup>の中に、日高見<sup>ひたかみのくに</sup>国有り。其の国<sup>そ</sup>の人<sup>くに</sup>、男<sup>ひと</sup>女<sup>おのこめ</sup>並に椎<sup>こならび</sup>結<sup>かみ</sup>け身<sup>み</sup>を文<sup>もどろ</sup>けて、為人<sup>ひとと</sup>勇<sup>なり</sup>み悍<sup>いさ</sup>し。是<sup>こ</sup>を総<sup>これ</sup>べて蝦夷<sup>す</sup>と曰<sup>え</sup>ふ。赤土<sup>あか</sup>地<sup>ち</sup>沃<sup>わ</sup>壤<sup>ら</sup>えて曠<sup>ひろ</sup>し。撃<sup>う</sup>ちて取<sup>と</sup>りつべし」とまうす<sup>13</sup>。

(『日本書紀』「景行紀」二十七年二月の条)

ⓔ

夏四月の辛巳<sup>なつうづき かのとのみ</sup>の朔<sup>ついでちみづのえぬひ (十七日)</sup> 丁酉<sup>みことりの</sup>に、阿曇連<sup>のたま</sup>浜子<sup>いまし</sup>を召<sup>め</sup>して、詔<sup>みことりの</sup>して曰<sup>のたま</sup>はく、「汝<sup>いまし</sup>、仲皇子<sup>とむ</sup>と共に逆<sup>さか</sup>ふことを謀<sup>はか</sup>りて、国家<sup>くに</sup>を傾<sup>かたが</sup>けむとす。罪<sup>し</sup>、死<sup>しぬ</sup>に当<sup>あた</sup>れり。然<sup>しか</sup>るに大きな恩<sup>めぐみ</sup>を垂<sup>た</sup>れたまひて、死<sup>ころす</sup>を免<sup>つみ</sup>して墓<sup>ゆる</sup>に科<sup>ひた</sup>す」とのたまひて、即日<sup>そのひ</sup>に黥<sup>め</sup>む。

<sup>11</sup> 前掲註 9, p.70

<sup>12</sup> 倉野憲司校注『古事記』岩波書店, 1963, p.100

<sup>13</sup> 坂本太郎, 家永三郎, 井上光貞, 大野晋校注『日本書紀』(二), 岩波書店, 1994, p.84

これに因りて、時人、阿曇目と曰ふ。赤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<sup>14</sup>。

『日本書紀』「履中紀」元年四月の条)

F

秋九月の乙酉の朔壬寅に、天皇、淡路嶋に狩りしたまふ、是の日に、河内飼部等、従駕へまつりて轡に執けり。是より先に、飼部の黥、皆差えず。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、下ふ。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<sup>15</sup>。

『日本書紀』「履中紀」五年九月の条)

G

ここに市邊王の王子等、意祁王、袁祁王、二柱此の亂れを聞い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、答えて曰ひしく、「我は山代の猪甘ぞ。」といひき。故、玖須婆の河を逃げ渡りて、針間國に至り、その國人、名は志自牟の家に入りて、身を隠したまひて、馬甘牛甘に役はえたまひき<sup>16</sup>。

『古事記』「安康記」)

H

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、信濃國の直丁と武蔵國の直丁と、待宿せり。相謂りて曰はく、「嗟乎、我が國に積ける鳥の高さ、小墓に同じ。旦暮にして食へども、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

<sup>14</sup> 同上, p.290

<sup>15</sup> 同上, p.294

<sup>16</sup> 前掲註 12, p.206

と能はず。仍りて<sup>みことのり</sup>詔<sup>とりかひべ</sup>して鳥養部とす<sup>17</sup>。

(『日本書紀』「雄略紀」十一年十月の条)

以上の引用に含まれるイレズミの情報を整理したものが下記である。

**A**

- 1). 『魏志』「倭人伝」においては、イレズミについて「黥面=顔に入れるもの」「文身=身体に入れるもの」という二種類の概念があることがわかる。
- 2). 黥面文身を行うのは男子である。
- 3). 黥面文身を行う男子は「大小となく」、すなわち、「大人子供に関係なく」あるいは「身分の上下に関係なく」行うものであった<sup>18</sup>。
- 4). 文身は水に潜り漁を行う者が大魚や水鳥をはらうためにされるものであり、その習俗は、夏后少康の庶子が会稽（今の浙江省から江蘇省近辺）に赴任するときその地の習わしに従って蛟竜からの害を避けるために入れた文身を参照して説明された<sup>19</sup>。
- 5). 文身の形態、入れる箇所、大きさ、身分については国によって異なっていた<sup>20</sup>。

**B**

- 1). 肩から手首、顔、身体に黥・文身をしていた。
- 2). 黥・文身は男女ともにするものであった。

**C**

- 1). 黥は目じりに入れるイレズミである。
- 2). 黥いていた大久米命は、神武天皇と伊須氣余理比賣の結婚を仲介する近侍としての役割を担っている。
- 3). 伊須氣余理比賣は大久米命の黥ける利目を見て、奇妙だと感じ、それが何なのか歌で尋ねた。

<sup>17</sup> 坂本太郎, 家永三郎, 井上光貞, 大野晋校注『日本書紀』(三), 岩波書店, 1994, p.66

<sup>18</sup> この「大小となく」の解釈については、「大人子供に関係はなく」「身分の上下に関係なく」どちらと読むべきか意見が分かれる。吉岡郁夫は後者と読むべきとし、山本芳美は吉岡の意見を参照しつつも、年齢や地位の上昇、立場の変化に応じてイレズミを段階的に拡大する習俗も多くあることから、「大小」を身分であると断定できないとしている(吉岡, 前掲註 10, p.47、山本芳美『イレズミの世界』河出書房新社, 2005, pp.78-79)。

<sup>19</sup> 吉岡, 前掲註 10, p.49

<sup>20</sup> ここでの国とは、対馬国、一岐国、末盧国、伊都国、奴国、不弥国など、現代でいう九州北部を中心とした地域を指し、その範囲内で文身習俗に差異があったと見なせる。

D

- 1). 「東夷」「蝦夷」、つまり当時の政権の勢力外の国で文身がされていた。
- 2). 文身は男女ともにするものであり、彼らは勇敢な民族であった。

E

- 1). 謀反をおこした阿曇連浜子の咎が黥であり、それは刑を死罪から軽減したものにあたる。
- 2). ここでは、刑が決まり次第即日黥まれている。
- 3). その黥は以後「阿曇目」と呼ばれるようになった。
- 4). 阿曇連浜子に連なる海人族は、この事件を契機に屯倉、つまり倭国の直轄地となった。

F

- 1). 飼部に属する者の複数名が何らかの理由により黥をしていた。
- 2). 神託で「血の臭きに堪へず」「飼部等の黥の気を悪む」とされたように、黥という行為が生臭く忌避されるものであり、為政者は黥を廃止するに至った。

G

- 1). 黥面をした者は山代国に住んでいる猪甘（猪飼）をしている老人である。
- 2). 米（蒸し米）を奪う者として老人は描写されている。

H

- 1). 「面を黥」むのは、鳥が犬に食われた失態の罰として行われている。
- 2). この罰は、損失に対して重いもので、「道理無」い行いとされ、それを命じた雄略天皇についても「悪行しくまします主」としている。

さて、ここからは上で挙げた『魏志』『倭人伝』、『隋書』『倭国伝』、『古事記』、『日本書紀』のそれぞれの情報について考察を試みたい。ただし、周知のとおり『古事記』と『日本書紀』については、天皇や国家の正統性／正当性を提示することで、王権による国家の統治とアイデンティティを確立させるべく編纂されたものである。ゆえに、その内容は正確に史実を伝えているとは限らない。つまり、記紀から得られる情報とは編纂時の7世紀末から8世紀はじめ頃に黥・文身というイレズミ概念が存在したという事実と、各々の史料編纂者の視点から垣間見えるイレズミへの価値観のみだということになる。そこで参考となるのが、出土品をもとにした考古学や人類学等諸学の見解である。文献におけるそれぞれの情報は、出土品にあらわれたイレズミと照らしあわされることでその確度をあげる

ことができるだろう<sup>21</sup>。イレズミにかかわる出土品としては、5世紀から古墳時代中・後期(6世紀)のものとする黥面埴輪[図1]、弥生時代から古墳時代に移り変わる時期(3世紀)のものとする黥面線刻土器[図2]、縄文晩期から弥生初期(紀元前4世紀から紀元前5世紀)のものとする黥面土偶[図3]があり、なおかつ、黥面線刻土器と黥面土偶の間にも黥面絵画と呼ばれる銅鐸や板に描かれたものが存在する[図4]。以下では文献と、上記の出土品をもとにした先行研究を適宜参照しつつ比較検討する。

第一に、イレズミの種類、入れる箇所、形態について述べる。古代のイレズミは、黥と文身があり、それは、Aに見るように入れる部位が顔のイレズミを黥、体のイレズミを文身として分類した呼称であったことがわかる。この点については、D・E・Fが同じ『日本書紀』の記録であってもそれぞれ文身と黥に書き分けられていることから、少なくとも3世紀から8世紀はじめの間にそれらが別個のものだという明確な認識があったのだと推察できる。入れる箇所については、Bからは文身が肩、手首などの身体に入り、黥が顔に入ること、Cからは黥が顔面のうち目じりに入れるものであることが判明する。

では、黥・文身の形態はどうかというと、Aで国によって異なると記されているため、3世紀のものにいくつかパターンがあると考えられる。鳥居は、文身について、Aが引き合いに出す会稽のそれをもとに以下の点を指摘している。Aにおいて会稽の習俗である文身をその身に彫った夏后少康の子についての典拠は『史記』「越世家」(紀元前91年頃成立)に求められる。ここでの要点は、『史記』の注釈である「集解」が「越世家」の記述について「文其身、以象龍子、故不見傷害」としたことである。これにしたがひ、倭人の文身も大魚や水禽から身を守るものなので、会稽の文身同様に水中で魔物を避ける龍子の形をとると主張されてきた<sup>22</sup>。管見の限りでは、Aと同時代の出土品として、岡山県楯築墳丘墓から出土した人形土製品に、幾何学的な文様の文身を見ることができる[図5]。だが、国によって文身が異なるのであれば、鳥居が指摘した龍の文様と、この幾何学的な文様の

<sup>21</sup> 出土品のうち、特に土偶については、その顔面の線をイレズミとみなす説と、単なる装飾とみなす説、そして、顔面彩色の描写とみなす説に分かれており、その線が本当にイレズミなのかについての確証はない。しかし、設楽博己の研究に代表されるように、これをイレズミと認める積極的な証明が提出されており、かつ、しばしば考古学においてその線刻をイレズミとみなした報告があることから、本論文ではこれをイレズミとする(設楽博己「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、国立歴史民俗博物館、1990、pp.31-69、設楽博己「中二子古墳出土の人面線刻埴輪によせて一辰巳和弘氏の批判に答える一」、前橋市教育委員会文化財保護課編『中二子古墳 大室公園史跡整備事業に伴う範囲確認調査既報Ⅲ』前橋市教育委員会、1995、pp.91-100)。

<sup>22</sup> 鳥居「倭人の文身と哀牢夷」前掲註7、p.187

併存は矛盾しない。

一方、黥についてはどうかというと、その形態も出土品を参照しつつ提示することとなる。[図 6] は 3 世紀以前の黥面デザインの分布と形態を示したものだが、目を中心に曲線を入れるパターンであったことがわかる。時代を経て 5 世紀以降の「記紀」の記述と重複する時期の黥の形態については、鼻上翼形 [図 7-1]、顔面環状形 [図 7-2] と、その複合形とみなされるもの [図 7-3,4] があり、全て近畿以西から出土している。他方、関東にも目の下からハの字形の線が伸びるものが出土している [図 7-5]。これらは、近畿型と関東型に分類されるが（後述）、特に [図 7-4] については、C の大久米命の黥を連想させる形態となっている。また、E についても阿曇氏の黥が「阿曇目」という呼称であることから同様の形をとっていると推察できる。

第二に、イレズミを身体に彫り入れていた担い手を整理する。はじめに、性別について言及するならば、明確な記述があるものは A・B・D で、A では男子のみ、B・D では男女共だとされている。この A と B の中国文献においては、資料の性質として次のことが指摘されている。というのは、中国側の知識が『魏志』編纂時には近畿以西の一部の地域にとどまるものであることに対し、『隋書』が編纂された時期は、大和朝廷の勢力範囲のほぼ全域に拡大していたということである。これに鑑みると、『魏志』「倭人伝」の男性のみが担う黥面・文身と、『隋書』「倭国伝」の男女が担う黥面・文身については、一つには、時代の推移により、男性のみの習俗から男女共にするものへと拡大したとする解釈が、もう一つには、地域差により男性のみが黥面・文身する地域と、男女共にする地域に分かれていて解釈がそれぞれ可能だということになる<sup>23</sup>。なお、D は「東夷」という関東以北にいた民族について書かれたものであるが、このことと『隋書』の記述が呼応する関係にあるかは D の記述の性質上不明である（後述）。また、この A、B、D 以外で特定の個人名から性別が判明するものとして、C と E が挙げられ、いずれも男性である。

ここで、出土品を確認すると、まず、A の『魏志』「倭人伝」について、魏の使者が日本を訪れたのが 3 世紀前半であり、この時期に対応する出土品は黥面絵画である。しかし、それらは備讃地方（岡山県と香川県間の瀬戸内海海域）と濃尾地方（岐阜県南西部から愛知県北西部）に集中的に分布し<sup>24</sup>、かつ、性別も明確ではないので、北九州を中心とし

<sup>23</sup> 伊藤純「古代日本における黥面系譜試論」『ヒストリア』第 104 号、大阪歴史学会、1984、p.9, 13、吉岡、前掲註 10、p.63

<sup>24</sup> 設楽博己「特別論考 日本におけるイレズミの起源と謎」、出雲弥生の森博物館編『2011

た地域の男性の習俗である A の記述は精緻化できない。他方、5 世紀のイレズミを描写した E から H のうち、F、G、H が畿内の黥の記述となるが、その時代に対応する黥面埴輪が近畿から多数出土しており、その多くが男性である<sup>25</sup>。例外として、和歌山市の岩橋千塚古墳群(6 世紀前半)の大日山 35 号墳からは、黥面文身の巫女の埴輪が発掘されているが、非常に希少な例であるため一般化して論じることはできないであろう<sup>26</sup>。以上より、イレズミの担い手の性別は、男女共にみられるが、記述や出土品からは男性が多い傾向があるといえる。

次いで、イレズミを入れる人物の身分や職掌、住んでいた地域について考察する。これは A から H すべての引用が参照可能である。ただし、『日本書紀』の記述(C から H)のうち、D のみ特異なものと位置づけられる点にまずは注意しなければならない。なぜならこれは、反逆者としての「東夷」「蝦夷」の習俗を報告したものであり、意図的に王権勢力下のイレズミとは性質が異なるものとして書かれた可能性が高いからである。蝦夷は、景行 40 (110) 年に景行天皇の皇子である日本武尊(ヤマトタケル)の草薙(剣天叢雲剣)によって戦わずして一度は平定された地であるが、仁徳天皇期など後世でもしばしば反逆をおこす「まつろわぬ民」である。したがってその描写も、王権下の人をさらい、暴力的で倫理がなく、人間離れした存在とされている<sup>27</sup>。この文脈を考慮すると、蝦夷のイレズミは、「日本=当時の王権下」のそれと異なるので、D と他の引用文とを並べて考察することはできない。同時に、D は『古事記』『日本書紀』の中で、イレズミを黥ではなく文身として記述した唯一の例でもある。先述のとおり、「記紀」に先立つ『魏志』『倭人伝』の文身研究の成果から文身が呪術的意味合い、すなわち、イレズミを入れることが祈祷となり、それにより霊的あるいは超越的な力を得たり、その結果として身を助けられることをも求める意味を持つことが指摘されている。そのうえ、黥面埴輪の中で巫女などの祭祀・儀礼にかかわるものが発掘されている点から、蝦夷の文身にも呪術性を想像することがで

---

年特別展 弥生人の姿—倭人伝の人々—』2011, p.34

<sup>25</sup> 同上, p.32

<sup>26</sup> 『朝日新聞』2003 年 10 月 16 日朝刊「大日山 35 号墳から全身入れ墨巫女の埴輪 全長は県内最大」<http://database.asahi.com/library2/main/start.php>

<sup>27</sup> 『日本書紀』「景行紀」四十年七月の条には、蝦夷は次のように記されている。「今東国安からずして、暴ぶる神多に起る。亦蝦夷悉に叛きて屢人民を略む。(中略) 其の東の夷の中は、識性暴び強し。凌犯を宗とす。(中略) 亦山に邪しき神有り。郊に姦しき鬼有り。(中略) 其の東の夷の中に、蝦夷は是尤だ強し。(中略) 山に登ること飛ぶ禽の如く、草を行ること走ぐる獣の如し。恩を承けては忘る。怨を見ては必ず報ゆ。(中略) 撃てば草に隠る。追えば山に入る。故、往古より以来、未だこのかた王化に染はず」(前掲註 13, pp.88-92)

きる。だが、『魏志』「倭人伝」は九州地方の記録であり、埴輪の性別は女性で、巫女は蝦夷のようなまつろわぬ民とは社会的に全く異なる存在である点に鑑みると、明確にこれらに関連付けることは難しい。よって、Dの文身が指し示す身分や職掌を具体的に議論することは困難だといわざるを得ない。

では、D以外の引用文にみられる職掌はどのようになっているかという点、①海での漁にかかわる者(A・B・E)、②為政者が飼っている動物の世話をする職掌の者(F・G・H)、そして、③天皇の補佐をする者(C)が挙げられる。まず確認すべきは、Eの『日本書紀』の阿曇連浜子のエピソードである。歴史学・民俗学の見地から、和歌森太郎はこれを『日本書紀』の性質から見て、「けっして史実ではない」とし、以下のように指摘する。

(『日本書紀』編纂時の7世紀末から8世紀はじめに：引用者註)阿曇連の系統のものがどうして目サキ、つまり眼のふちに入墨しているのかという疑問に答えて、中国での刑罰としての黥に照らして、彼らは昔、悪いことをして刑罰としての黥をうけたのだと説明しようとしたまでのことである。いったい阿曇連のやからは、やはり『書紀』の応神天皇三年十月三日の条に、東の蝦夷は皇威に服したけれども、「処々の海人」は抵抗して仕方がなかった、そこで阿曇連の祖である大浜宿禰をやって彼らをしずめ平らげた、その上、阿曇連をして海人のかしらとしたといわれているように、海人族をひきいたものであった。「阿曇大浜」とか「浜子」とかの名にもうかがえるように、海辺に寄留して漁撈する部族としての「海人」の長であった。彼らが黥面の習慣をもっていたことの説明を、中国の墨刑の知識をかりて説明したのが、さきの履中紀の記事であろう<sup>28</sup>。

この指摘は、「履中紀」(5世紀初頭に該当)における阿曇連浜子の刑罰としての黥のエピソードが実は創作である可能性を指摘するのみでなく、海で漁にかかわる者が、時代が下って拡大した王権の支配下に入ったことをも示唆している。つまり、漁業を生業とするイレズミを入れた一族が、政権下の職掌制度が整うにつれて漁業以外の職にも従事したのだといえる。この点については、Eの阿曇氏のみでなくCの久米氏が海神をまつる隼人系氏族である点に鑑みても明らかであろう。同時に、阿曇氏・久米氏は、ともに『魏志』「倭人伝」(A)に重なる北九州に分布していたことから、3世紀前半に九州近辺にいた隼人系氏

<sup>28</sup> 和歌森太郎「日本民族史」 和歌森太郎著作集刊行委員会編『和歌森太郎著作集』第7巻、弘文堂、1981、p.188 (初出『日本民族史』筑摩書房、1963)

族が、5世紀の古代国家形成期には皇化を受け被支配層となったことが推察できる。他方、Fの馬飼部、Gの猪飼部、Hの鳥飼部については、イレズミをした者が身分の低い不自由民であること、総じて畿内について記述されたものであること、時代は5世紀であることが共通している。この黥が近畿地方の独自のイレズミか否かについては、資料を見る限りでは不明である、ただし、Cにおいて、イスケヨリヒメが大久米命の「黥ける利目」を見て奇異に思い質問している点に鑑みると、畿内の為政者にとっては、黥は本来一般的な習俗ではなかったことが推察できる。

この担い手については出土品の面からも考察されている。最初に基本的情報として、黥面埴輪は、馬曳きの他に盾持人や武人といった武威にかかわる者や、弾琴や力士といった芸能に関係する者をあらわし、これらの者は総じて身分が低く、また、隼人系の氏族がかかわっていたことが挙げられる<sup>29</sup>。この黥面埴輪については、伊藤が、その出土地域が関東と近畿に集中していることから「関東型」「近畿型」に分類・考察したが<sup>30</sup>、近年設楽が伊藤説を参照しながら、その二つの埴輪の型の成立背景と近畿型の去就について次のように論じた<sup>31</sup>。まず、関東型黥面埴輪は、東海地方に集中的に分布する3世紀の黥面絵画の伝播の結果成立したとみる。その時期、黥面絵画が出土する備讃地方と濃尾地方は、大型の墳丘墓を築けるほどの有力な地域であった。他方、同様にもしくはそれ以上に有力な地域であった近畿地方には、5世紀に黥面埴輪が集中的に出土するものの、黥面絵画は一切出土していない。では、この差をどのように説明するかというと、3世紀以降に中国からの使者を迎え入れていた近畿氏族は、イレズミが墨刑として殷周時代以降「五刑」に入っていたことを察知したがゆえに早々にイレズミ習俗を捨てたとしている。そして、5世紀に黥面埴輪が出現したことについては、先述のとおり埴輪の多くが隼人系の氏族の職掌と一致していることから、隼人氏族が近畿地方の勢力に仕えることとなったと指摘している。すなわち、5世紀には黥は近畿でみられる習俗であったが、その担い手は近畿の氏族ではなく、近畿外から被支配民として連れてこられた戦闘や芸能に従事する者たちの習俗であったことを示唆しているといえよう。

<sup>29</sup> 設楽「中二子古墳出土の人面線刻埴輪によせて一辰巳和弘氏の批判に答える一」、前掲註21、設楽、前掲註24、p.32。また、伊藤は黥面埴輪の形態や顔貌を網羅的に見たうえで、武人をあらわしたものが多く、かつ、武人以外のものが何を表現しているのか想定できるものは少ないとしている（伊藤、前掲註23、pp.9-13）。

<sup>30</sup> 伊藤、前掲註23、pp.9-13

<sup>31</sup> 設楽、前掲註24、pp.34-35

第三に、刑罰としてのイレズミについて言及したい。刑罰を描いた引用は E と H が該当するが、先に引用したとおり、それらを阿曇氏や鳥飼部の黥面の起源説話だと解釈し、古代日本に黥刑／墨刑は存在しないとする見解がある。その一方で、起源説話を否定する立場の議論もなされている。吉岡は、「雄略紀」(H) で罪を犯した者が黥を入れられ鳥飼部へとおとされたが、「履中紀」(F)「安康記」(G) では猪飼部や馬飼部がもともとイレズミを入れていたととれる点に着目し、鳥飼部にイレズミをする習慣があったからこそ、それに準じて墨刑／黥刑を科したとする<sup>32</sup>。ただし、本章の主要な目的は、あくまでイレズミ観を明確にするために記録とその背景を整理することである。ゆえに、E・H に該当する 5 世紀や『日本書紀』が編まれた 7 世紀末から 8 世紀初めにおける黥刑／墨刑の实在の是非とは別に、なぜ、刑罰としてイレズミを入れるエピソードが書かれたかをその背景とともに考察する。

まず、刑罰としてのイレズミが登場する時期については、E が 5 世紀初頭、H が 5 世紀半ばであり、これは上述の隼人ら畿外の氏族が畿内で仕えたとされる時期と重なる。ところで、文献資料から推し量れる古代のイレズミの存続時期の下限は 5 世紀とされ、それは「記紀」の成立年代と一致しない<sup>33</sup>。『古事記』は 8 世紀初頭に、『日本書紀』は 7 世紀末にそれぞれ編纂の命が下されているが、「記紀」中のイレズミを記述した年代の下限が雄略天皇在位期、つまり、5 世紀半ばである。以降のイレズミの存在を示すものとしては、先に挙げた巫女の埴輪をはじめいくつか 6 世紀前半のものと思しき出土品があるものの、それでも「記紀」編纂の時期とは大きくかけ離れている。したがって、編者たちが実際にイレズミを見ていた可能性はそう高くはないとみなせる。

では、編者はどのような方法でイレズミを知り得たのだろうか。ひとつには先に述べたように、畿内に被支配民としてイレズミ習俗を持つものがいたからだと考えられる。ふたつめには、伊藤が『日本書紀』の 5 世紀に相当する資料に墨刑／黥刑が見られることについて次のように論じたものが参照できる。曰く、墨刑／黥刑の記録が見られる時期の日本が頻繁に外交をしていた国がそれを存続させていた中国南朝であり、日本の墨刑／黥刑記録の消滅も南朝と連動していることから、5 世紀までの日本に墨刑／黥刑があったとする<sup>34</sup>。

ここで再度『日本書紀』の記述を確認し、H と E の墨刑／黥刑としてのイレズミの類似

<sup>32</sup> 吉岡、前掲註 10, pp.68-69

<sup>33</sup> 伊藤、前掲註 23, p.3, 8, 13

<sup>34</sup> 伊藤、前掲註 23, pp.4-9

点と相違点を挙げてみたい。まず、類似点は、イレズミは顔に入れる黥であること、天皇が刑罰の命を下していること、黥面された者と同一一族や職掌の者も黥の習慣があるように書かれていること、その一族や職掌が被支配層であることが挙げられる。では、相違点とはというと、E では刑の執行は即日されているのに対し H では執行日が不明であること、墨刑／黥刑に対応する罪の重さに大きな違いがあることが挙げられる。これらのうち、特に、ふたつめの相違点からは、墨刑／黥刑が特定の罪に対応する刑罰としてあったのではなく、天皇の裁量次第で決定するもの、つまり、体系化されていない刑罰として記述されていることがうかがえる<sup>35</sup>。それぞれの内容を見てみると、E は、反逆した阿曇連浜子が黥刑に処されたのは、履中天皇が寛大な判断を下して死刑を減刑した結果である。他方で、H では、朝夕食べても有り余るほどの鳥のうちの一羽を殺されたことに値するのが、鳥官が面を黥まれ鳥飼部へ左遷されることである。ただし、H での墨刑／黥刑については、「道理無」い行いであり、それを命じた雄略天皇を「悪行しくまします主」とすることから、それが一般的に軽罪に対応するものではなかったことが予想される。

では、なぜ E と H の墨刑／黥刑と犯した罪の重さの対応づけが、天皇の裁量に委ねられるものとして『日本書紀』に登場するのだろうか。この点については、同時に雄略天皇の詔を批判した信濃国と武蔵国の直丁が鳥飼部に落とされたことも含めて再考する。そのために、「雄略紀」十一年十月の条 (H) の少し手前の十年九月の条、十年十月の条を考察の手掛かりとして引用したい。

十年の秋九月の乙酉の朔戊子に、身狹村主青等、呉の献れる二の鶴を將て、筑紫に到る。是の鶴、水間君の犬の為に嚙はれて死ぬ。別本に云はく、是の鶴、筑紫の嶺縣主泥麻呂の犬の為に嚙はれて死ぬといふ。是に由りて、水間君、恐怖り憂愁へて自ら黥あること能はずして、鴻十隻と養鳥人とを献りて、罪を贖ふことを請す。天皇、許したまふ<sup>36</sup>。

(『日本書紀』「雄略紀」十年九月の条)

冬十月の乙卯の朔辛酉に、水間君が献れる養鳥人等を以て、軽村・磐余村、

<sup>35</sup> なお、この点について吉岡は次のように指摘している。「文身は私刑に近いもので、天皇の考え一つで行われたとみられる」(吉岡『イレズミ(文身)の人類学』、前掲註 10, p.69)

<sup>36</sup> 坂本他『日本書紀』(三)、前掲註 17, pp.64-66

ふたところ はべらし  
二所に安置む<sup>37</sup>。

（『日本書紀』「雄略紀」十年十月の条）

まず、十年九月の条を翻訳すると以下のようなになる。呉、つまり中国に派遣されていた身狭村主青らが、貢ぎものとして贈られた2羽の鶯鳥を持って筑紫へ行ったところ、ヤマト政権の一員として筑紫を統治していた水間君の犬がそれを食い殺してしまった。水間君はそのことを恐れ憂えて黙っていることができず、白鳥10羽と養鳥人を献じて罪を贖うことを願い出た。天皇はそれを許した。また、十月の条は、水間君が献じた養鳥人らを玉宮が所在する村に配置したとしている。なお、養鳥人は鳥官のことであり、鳥飼部が被支配者層の不自由民であることに対し、彼らは自由民である。

Hの犬に食われた鳥官と鳥が「雄略紀」十年九月・十月の条と同一のものかどうかは、本文中に言及がないため不明である。ただし、Hの僅か四条前にこの内容がある点をふまえると、鳥官の鳥は、雄略天皇の側近が中国から持ち帰った貢物の代理の品である可能性が高く、単なる食料以上の意味を持つものだといえる。かつ、短期間に同様の事件が繰り返し起こったのだとも解釈できる。では、この事柄と墨刑／黥刑、鳥飼部への左遷という処分の釣り合いが取れるのかというと、Eの反逆と比較した場合は、まだ重い罰に思われる。

ここで、Hにおいて、直丁が鳥官の黥刑と鳥飼部への左遷を道理無い行いとし、雄略天皇を悪い天皇とした発言を参照する必要があるだろう。そもそも雄略天皇は、気が短く残酷で、すぐに臣下らを処刑し殺める「大だ悪しくまします天皇」であり、「大悪天皇」として天下の人々に諒られていた<sup>38</sup>。直丁らの「太だ道理無し、悪行しくまします主なり」という会話も、雄略天皇を語る時に常から用いられる「大悪天皇」という表現を踏襲して誹謗したものである。にもかかわらず、本来直情型であるはず雄略天皇は、実際に直丁らが小墓ほど鳥を積めないことを確認したうえで鳥飼部に落とすという手順を踏んでいる。つまり、鳥官を黥いて鳥飼部にするということは、基準を雄略天皇に合わせた場合はさして重い処分ではないが、Eの履中天皇のような他の上古天皇に基準を合わせると不当に重い処分と見ることができるのである。よって、Hの墨刑／黥刑の記述は、単に刑罰が行われ

<sup>37</sup> 同上, p.66

<sup>38</sup> 『日本書紀』「雄略紀」二年十月の条に次のように記されている。「天皇、心を以て師としたまふ。誤りて人を殺したまふこと衆し。天下、誹謗りて言さく、「大だ悪しくまします天皇なり」とまうす。」（同上, p.32）

たことを示すのではなく、『日本書紀』編纂者が、鳥官がその顔を黥まれ被支配層へ転落する様を、雄略天皇の残虐性を浮き彫りにする仕組みのひとつとして記述したのだと考えられる。これは、『日本書紀』編纂者が黥刑に対して畏怖・屈辱・残酷といった価値付けをしていたことを示すだけでなく、7世紀末から8世紀はじめの日本の支配者層が、最低でも墨刑／黥刑の社会的位置付けについての知識を持ちあわせていたことを示唆するに違いない。

以上から、古代のイレズミやその価値観をまとめると次のとおりになる。およそ3世紀までは、畿外を中心とした潜水を主とする漁業民族が文身を行い、それには呪術的な意味合いが込められていた。同時期には黥も既に存在していたが、その実態は不明である。ただし、「黥面文身」という『魏志』「倭人伝」の記述から想像するに、黥面と文身は大きく離れた存在ではないと見なせる。時代が下り、「記紀」で記述されている5世紀頃には、隼人氏族を支配下に置くことで、畿内での黥が復活する。しかしそれは、自由民である鳥官が「面を黥」まれ、不自由民である鳥飼部へと落とされている点からも理解できるように、支配者層が行うものではなく、「面を黥」むことや黥まれた顔が被支配層であることを記号的にあらわすものであったといえよう。8世紀はじめの時点で、黥面とは、「雄略紀」における『日本書紀』編纂者の視点からも理解できるように、残酷な行為で、罪や被支配者の証として畏怖すべきものと考えられていた。こうした点は、Fにおいて、神が、馬飼部の黥を生臭く野蛮なものとして忌避すべきものとして嫌ったことにもあらわれているであろう。同時に、隼人氏族が軍事や儀式を担う者であった側面や、Dの蝦夷についての記述を見る限りでは、呪術的意味合いがイレズミの根底にあるものとして認識されていたといえる。すなわち、古代のイレズミは中央集権型の政治体制が確立するに従い、それを入れる行為は被支配者や咎人に直結するようになり、黥面はそうした層の民をあらわす視覚的な印のひとつとして、差別的に——その背景に畏怖・不吉・不浄・屈辱といった感情を携えながら——機能していたのである。

## 第1章 第2節 近世におけるイレズミの復活——ほりもの概念の確立まで——

前節で中心的に議論を行った「記紀」の記録を境に、日本の文献史上でイレズミに関する記録はいったん途絶える。出土品においても、7世紀末後半以降その様式は平板化し、イレズミを入れたものは見られなくなる。すなわち、日本のイレズミは、日本社会・文化

において記録上一旦姿を隠しているのである。この理由については、第一に、日本最初の律令である大宝律令の成立において北朝の系譜にある唐律令を参照したため、中心的刑罰の五刑に黥刑が含まれなかったことに起因するという<sup>39</sup>。第二の異なった見解として、7世紀後半以後のイレズミだけでなく首輪や耳輪といった装身具全般の衰退とのかかわりが挙げられる。中央集権国家の形成の手本した中国が、すでに装身具を身に着ける習慣をほとんど失っていたこと<sup>40</sup>、律令時代には冠位十二階で貴族の衣服の質と色で位を表されたように衣服が統制され、装身具で地位や身分を表す縄文時代からの風俗が否定されたこと<sup>41</sup>、薄葬令（646 [大化 1]）により、古墳造営、埴輪、貴金属等の副葬が禁止され、装身具の需要が減ったと同時に、宝玉などが天皇家に独占され庶民が装身具を身に着けることができなくなったこと<sup>42</sup>、仏教が浸透し古神道が衰退した平安時代以降には、不安から身を護る呪具としての装身具が不要になったこと<sup>43</sup>、衣服の発達にともなう色彩感の変化により、装身具を必要とせずとも身体を彩る方法ができたこと<sup>44</sup>、というようにイレズミが衰退する要因となる文化（観）の変化が多角的かつ密に発生しているようである。これらを概観して山本芳美は「いずれにせよ、七世紀頃から日本人の装いと美意識のあり方が転換したことは疑いない」としている<sup>45</sup>。

しかし、資料上少なくとも約 800 年の間、広くは顕在化しなかった日本のイレズミの記録は、近世において復活の日の目を見ることになる。あるいはそれに留まらず、イレズミは文化的な価値観を反映して発展するのである。古代のイレズミの呼称が、「黥＝顔のイレズミ」「文身＝身体のイレズミ」という箇所の相違により規定されていたことに対し、近世以降は、彫り入れる主体・絵柄・目的に応じて呼称の差異を意識した記述も散見されるようになり、社会／文化内での価値観に基づくイレズミ概念の変化・創出があったと考えられる。

<sup>39</sup> 伊藤、前掲註 23, p.8

<sup>40</sup> 中村ひろ子、岩本通弥「第 3 章 消えたアクセサリ」松崎憲三編『人生の装飾法—民俗学の冒険②』筑摩書房, 1999, p.100、田中琢、佐原真『考古学の散歩道』岩波書店, 1993, p.34

<sup>41</sup> 春成秀爾『古代の装い』講談社, 1997, pp.140-141、村澤博人『顔の文化史』講談社, 2007, p.30

<sup>42</sup> 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, pp.78-83

<sup>43</sup> 国分直一「二 身体装飾と民俗」坪井洋文『日本民俗文化体系 第十巻 家と女性＝暮らしの文化史＝』小学館, 1985, pp.83-84

<sup>44</sup> 樋口清之『縁の下の日本史』朝日ソノラマ, 1978, p.126

<sup>45</sup> 山本、前掲註 18, p.89

本節では、そうして多様化したイレズミの呼称を軸としながら、近世の「ほりもの」概念の確立に至るまでのイレズミ観について文献を参照しながら考察する<sup>46</sup>。以下、「入れぼくろ」「入墨」「ほりもの」の順に、その概要を示す<sup>47</sup>。

第一の「入れぼくろ」〔図8〕とは、起請、つまり神仏や他者に対して誓約することを目的にぼくろを人工的に彫り入れたことが起源とする呼称で、京阪で起こり主にそこで用いられてきたが、江戸へも幾分か伝わったものなのだという<sup>48</sup>。玉林晴朗は同時に、古代以後一度は終息したイレズミは「徳川の初めにまた始つて来た」とし、入れぼくろの発生についても京阪で遊里が確立した16世紀末ごろに、心中立てが発達したことによって生じたと推測していた<sup>49</sup>。しかし、さしあたって入れぼくろの呼称のみに限定するならば、歴史はさらに遡ることができる。管見の限り最も古い入れぼくろの表現は、室町時代中期の1477（文明9）年成立した桃源瑞仙による抄物『史記抄』（『史記桃源抄』）「三皇本記」の周本記第四にある下記の記述である<sup>50</sup>。

<sup>46</sup> なお、本章冒頭で挙げたイレズミを指す用語のうち、「もんもん」については、「ほりもの」の別名であるため本文中で詳細な言及を行わない。なお、これは博徒らが背中に彫った倶梨伽羅龍王のイレズミやそれをした人や、そこから転じてほりもの一般を指す「倶梨伽羅紋紋」の略称である。また、「がまん」についても、「もんもん」同様の理由で本文中では扱わない。これは、主に関西で使用される用語で、泣き泣きがまんしてほりものを入れたことに由来する（飯沢匡「刺青大概」飯沢匡、福士勝成監修『原色日本刺青大鑑』芳賀書店、1983、p.166、日本国語大辞典 第二版 編集委員会、小学館国語辞典編集部編『日本国語大辞典 第二版』第四巻、2001、p.1065、同第十三巻、2002、p.17）。なお、「刺青」については、第4章で後述。

<sup>47</sup> これら三つの用語はあくまでも、「イレズミ」を機能的に分類するための学術用語であって、歴史的用語ではない。したがって、例えば、実際の資料では「入墨」と表記されていても、文脈に照らして、機能的に、男女の愛を誓約するためのものとみなされるなら、「入れぼくろ」と呼ぶことにした。

<sup>48</sup> 玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936、p.4

<sup>49</sup> 同上、p.11, 15

<sup>50</sup> なお、日本におけるイレズミ文化の復権については、軍記『陰徳太平記』七十三巻「大和納言殿九州下向附 薩摩勢府内退散並耳川ノ城高城両処合戦事」中に、1587（天正15）年2月17日、勇猛果敢に戦ったにもかかわらず撤収を余儀なくされた島津家久勢のうち、討死した五百余名に「二の腕に何氏何某、行年何十歳、何月何日討死と黥して」と記述されている。ただし、『陰徳太平記』の成立は1712（正徳2）年と記事の年代より150年後であること、編者の香川景継は、父正矩が聞き書きによって成した『陰徳記』と中国地方からの聞き書きや他の軍記から借りてこの書を編んだことから、信憑性は不明である。先行研究においても、吉岡郁夫は『いれずみ（文身）の人類学』（雄山閣出版、1996）において、①薩摩が独自の中国からイレズミ習俗を移入していた、②女性にイレズミ習俗があった琉球から入った、③南九州の後進性が古代イレズミの風習を残していた、④習俗とまではいかなくともイレズミをするものがいた、という4つの説があるとしている。また、山本芳美は『イレズミの世界』（河出書房、2005）においてはこれを史実として信憑性が薄物としている。こうした状況を踏まえ、本論中では『陰徳太平記』を取り上げることはし

モトケ  
文<sup>レ</sup>身<sup>断</sup>ツ髪ハ荊蛮ノ俗一生水ニツカリテアルホトニ、身ニ畫ヲカイタリ、イレハウク  
ロヲシタリ、髪ヲ断テヲソロシサウニシタリナントスルソ。蛟竜カクラウホトニカウシ  
テヲトスソ。(中略) 或云、文身ハ日本ニカネヲ齒ニ付ル事チャト云ソ<sup>51</sup>。

この「イレハウクロ」は、中国にはない言語表現でイレズミをあらわすものでありつつも、本章第1節で言及した水中の魔物を避けるための中国のイレズミであることから江戸期以降の入ればくろと意味上での直接的なかわりは見られない。かつ、過去に松田修が注目した、『琉球神道記』巻五（袋中上人筆、1605〔慶長10〕年成立、1648〔慶安1〕年刊行）において袋中が琉球のイレズミであるハジチ（針衝）をはじめて見た際に比較として挙げたのが鉄漿であったことと同様の傾向が見て取れる<sup>52</sup>。だが、イレハウクロという用語が、日本においてイレズミが空白とされていた時期——袋中の見聞より1世紀以上も前——に、江戸時代早期に確立する起請としての入ればくろと同一の言語表現を持ち、かつ、呪術的イレズミの呼称として用いられていた点は看過できるものではない。なぜならそれは、中世後期の京阪に、日本独自のイレズミ用語の萌芽と、イレズミの機能についての理解があった可能性を示唆するからである。

では、入ればくろという呼称と概念の体系的な説明はどのようにされていたのかというと、1678（延宝6）年の序を持つ『色道大鏡』巻六「心中部」第四「黥<sup>いれずみのへん</sup>篇」に見ることができる。

いれずみ  
入墨は、黥とも刺とも書く。挿入<sup>ほりいれ</sup>ともいふ。俗に入贅<sup>ぞく いれぼくろ</sup>といふ事也。もろこしの宮女の  
身に守宮の血をぬりをくに、他淫<sup>たいいん</sup>を犯さざれば、いつまでもうせず、犯すればそのまゝ  
まきえうするとなり（中略）今の世の黥<sup>いれずみ</sup>も、此心にかよひておこなふ業なるにや。（中  
略）刺<sup>いれずみ</sup>は、あながち男より望む事にあらず、口舌の砌<sup>くぜつ みぎり</sup>にする所作<sup>しよさ</sup>にあらず、逢見満足<sup>あひ まんぞく</sup>  
したる内にしをきて、其男にもそれとしらせず、見付るまでかくとかたらぬしわざなり。  
されども、頃<sup>このころ</sup>の傾城<sup>けいせい</sup>のしこみ甚<sup>はなはだ</sup>きぶくなりて、男の権勢<sup>けんせい</sup>をもつて刺<sup>いれずみ</sup>をさする事、

なかった。

<sup>51</sup> 桃源瑞仙抄『史記抄』清原宣賢、清原業賢筆、室町後期写。本論文では亀井孝、水沢利忠著『史記桃源抄の研究 本文篇』（日本学術振興会、1966、p.109）および京都大学蔵の舟橋家旧蔵本から引用した（<http://edb.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit/sa3/sa3cont.html>）。

<sup>52</sup> 松田修『刺青・生・死——逆光の日本美——』平凡社、1972、pp.28-29

勿論也。又、今までもちいきたれるしるしを、男見付て、けすべしといひかゝるに、是をけさずしては、其おとこかならずのくものなり。(中略) けさせて又、後のおとこのしるしを入る事、勿論也。此時は、おとこの目前にても入る。(中略)

黥の法用、おもひよる男にかゝせて、其の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、血のうきたるを押しごひて墨を入ると、二流あり。たび／＼入たるは墨こく、一度入たるは墨うすし。是人、の好むにしたがふ。命の字を名の下にしるす事、古代よりありて今に絶ず<sup>53</sup>。

まず、この記述からもわかるように、江戸前期において、イレズミの概念はいまだ未分化でありながら、入れぼくろという俗称は定着していたようである。その具体的な内容といえば、遊女が情夫の名前の下に命の字を添えて彫り入れること／＼のものであった。入れる場所については、上腕部と大腿部の経穴が挙げられており、「人なべて見ぬ所なればくるしからじ<sup>54</sup>」と見えない場所にするものであったようである。この点については、本来情夫に見つからないように彫り入れていたことにも関係しているであろう。その意味については、他淫をしないと誓うことあるが、以前の情夫の入れぼくろを消すことでその男との関係性の解消をし、新たに入れぼくろを入れることで今の情夫に心中立てしなければならないほどの厳密さが求められていた。また、その目的については、「黥の法用、おもひよる男のかゝせて、其筆跡を堀入るを規模と」し、「其心ざす人を、命にかへておもふといひ、又、命かぎりにおもふ」と記しているように、男女を問わず恋人同士が、同意と固い絆に基づいてその愛を心中＝誓約することであった<sup>55</sup>。名前下に「命」の字が添えられたのもそのため、玉林によると、このような風習は昭和初期でも健在で、心中した男女の腕に互いの名前が彫られていたことが度々あったという<sup>56</sup>。

もっとも、玉林によれば、同じ頃、男性同性愛者のあいだでも恋人の名前を腕に入れることがあったようで、実際、『好色一代男』には、坊主が女方の腕に「慶一大事」と彫り入れる話があるように、入れぼくろは遊女のみでなく男性同性愛者のあいだでも行われてい

<sup>53</sup> 藤本其山『新版色道大鏡』新版色道大鏡刊行会編、八木書店、2006、pp.214-216

<sup>54</sup> 同上、p.216

<sup>55</sup> 同上、p.216

<sup>56</sup> 玉林、前掲註 48、p.65

たようである<sup>57</sup>。この衆道の入ればくろについては、管見の限りにおいては、1633（寛永10）年刊行の俳諧撰集『犬子集』<sup>えのこしゅう</sup>卷第十七の「白き物こそ黒く成けれ 若衆のはだへにいらぬいれぼくろ 慶友」という連歌にまで時代を遡ることができる<sup>58</sup>。この連歌は1632（寛永9）年6月頃に詠まれたものと推測されており<sup>59</sup>、詠み手の慶友は半井ト養（1607-1679）として知られている堺俳壇の第一人者である<sup>60</sup>。この句からは、寛永年間には衆道においても入ればくろの習慣があったことをまずは理解できる。のみならず、句意からは、白い肌が入ればくろの墨の黒で染め上げられることで、本来、不可視である愛が可視的な愛の表象として発現する様子が思い浮かぶ。したがって、入ればくろとは、江戸初期に確立された風習で、男女問わず相思相愛の間柄にある者が相手の名前などを彫り入れることで愛のしるしとして機能したものだといってもよい。ただし、『色道大鏡』が、寛永年間（1624-43）の頃、遊女が七郎右衛門と七兵衛という二名の客をつなぎとめる手段として肩先に「七サマ命」と彫り入れていたと述べていることから、それが真心としてされていたとは限らない一面もあったことには注意が必要であろう<sup>61</sup>。

もっとも誓約は、恋人同士の間で行われるばかりではなく、神仏との間でも行われたようである。というのも、『嬉遊笑覽』（1830〔文政13〕年成立）は、『関東侠客傳』を引いて、天和（1681-84）の頃、浅草神田川に、背中に「南無阿弥陀仏」と彫り入れた鐘弥左衛門という侠客がいたことを記しているからである<sup>62</sup>。因みに、先の『色道大鏡』にも次のような記述がある。

黥<sup>いれずみ</sup>をする事、戀<sup>こひ</sup>の一すぢのみにあらず。中間・馬追<sup>ちうげん</sup>・船子<sup>うまきり</sup>のたぐひは人もすさめざるに、をのれ<sup>ぶん</sup>一分<sup>しゆい</sup>の所意<sup>しよい</sup>として、紋所<sup>もんところ</sup>を糸かき入つ。題目<sup>だいもく</sup>の七字<sup>し</sup>・六字<sup>じ</sup>の名號<sup>みやうがう</sup>、又は卅六返<sup>へん</sup>の念珠<sup>ねんじゆ</sup>のかたちなどをかたさきに堀<sup>ほり</sup>入て、是<sup>これ</sup>をたのしむおほかり<sup>63</sup>。

こうして周縁的な身分の男たちは、「をのれの一分」、つまり自分個人の考えの表出として、

<sup>57</sup> 玉林、前掲註 48, p. 21

<sup>58</sup> 森川昭、加藤定彦校注「犬子集」森川昭、加藤定彦、乾裕幸校注『初期俳諧集』岩波書店、1991, p.252

<sup>59</sup> 加藤定彦「過渡期の選集—犬子集の付句を中心に—」森川昭、加藤定彦、乾裕幸校注『初期俳諧集』岩波書店、1991, p.603

<sup>60</sup> 「人命索引」森川昭、加藤定彦、乾裕幸校注『初期俳諧集』岩波書店、1991, p.44

<sup>61</sup> 玉林、前掲註 48, p.218

<sup>62</sup> 喜多村筠庭『嬉遊笑覽』（一）、長谷川強ほか校訂、岩波書店、2002, p.119

<sup>63</sup> 藤本、前掲註 53, p.218

「紋所」や、「南無阿弥陀仏」「南無妙法蓮華經」といった神仏に関連する文字、また「念珠」などの絵を肩先に彫り入れて、命をかけても守るべき名誉や面目、また信仰を誓約するというわけである。ただし、この資料では、そのような入れぼくろが「たのしむ」ためのものであったように読める。しかし、あくまでも入れぼくろの直接的／一次的な目的は、愛情や信仰を誓約することであり、それが「たのしむ」、あるいは先に見た遊女の例のように「客をつなぎとめる」ためのものであるかどうかは、間接的／二次的な目的あるいは結果であると考えるべきであろう<sup>64</sup>。その意味では、入れぼくろを入れることにより神仏への信仰を誓約することは、間接的／二次的に、その加護を祈念することともなりうるであろう。ともあれ、入れぼくろは、恋人同士、あるいは神仏との間で、当人が納得／同意したうえで、相手の名前や名号を彫り入れることによって、直接的には、愛情や信仰を誓約することであったといえる。

第二の「入墨」は、『日本書紀』にも見られた刑罰の一種としてのイレズミであるが、これは江戸時代に復活した。1665（寛文5）年、1682（天和2）年に実施された記録があり、1720（享保5）年2月17日に「御定書百箇条」において「耳剃ぎ」「鼻剃ぎ」等の残虐な刑に代わるものとして明文化された。

耳鼻をそぎ候科之ものにて、一等軽き品之者ハ 向後腕に廻し、幅三分程二筋入墨致し可ニ申付一候<sup>65</sup>

この刑が言い渡されると、罪人は腰縄のまま、牢屋見廻詰所前の筵の上に引きすえられ、肌脱ぎにされた後、専ら額や腕に特定の記号や文様を念入りに彫り込まれ、針が行き届かなければ何度でも繰り返して刺されたという。刑の対象となるのは、武士以外の層の者である。ただし、この入墨は独立刑ではなく、追放刑に付加されるもので、罪人が前科者であることを示す役割を担っていた。したがって、彫り入れられる記号や文様の種類によって、どこで、どのような罪を、何度犯したかがわかるようになっていた [図9]。この役割以外にも、入墨を彫られ「入墨者」となった者が市井にすることで、社会の秩序を保つことや、被害者に満足を与える効用があったようである。江戸幕府における刑罰とは、本来、その

<sup>64</sup> 遊女の「入れぼくろ」も同様で、その直接的／一義的な目的はあくまでも愛情の誓約であって、「客をつなぎとめる手段」として利用されるかどうかは、間接的／副次的な目的あるいは結果である。

<sup>65</sup> 玉林、前掲註 48, pp.71-72

目的を「見懲」、つまり、一般人が処刑を見聞きして懲りるのを狙ったものとされていることから<sup>66</sup>、その文脈においても入墨が一度彫られたら消えず人目に晒されるという特徴には、一定の社会的な意味が担わされていたといえる。

ただし、引用文から理解できるように、入墨は強盗などの重罪に適用されるものではなかった。具体的には、十両以下の盗み、盗品の購入、十両以下の横領、一両以下の持ち逃げ、いかさま博打のための悪銭の作成といった、小盗人にあたる者に科せられたようである<sup>67</sup>。反面、入墨は明確に体系づけられた刑罰でもあった。時代が下った 1806（文化 3）年には、「盜賊御仕置段取」が確立し、罪の重いものから順に「入墨重敲―入墨敲―入墨―重敲―一敲」とされ、初犯敲、再犯入墨、三犯死罪というのが基本だったようである<sup>68</sup>。

因みに、玉林によると、この刑が初めて女性に適用されたのは、1789（寛政 1）年で、相当に時代が下ってからだという<sup>69</sup>。しかし、これは、女性の当時の女性観ゆえに、仕置きそのものが男性とは異なる取り扱いをされていたからであり、原則的に入墨の刑は、男女・老若に関わりなく適用されたようである<sup>70</sup>。したがって、近世の入墨は、為政者が強制的に罪人に彫り入れるもので、当の人物が罪人であること／であったことを示す視覚装置として機能したといっていよい。

第三に「ほりもの」の呼称は、近松門左衛門作「女殺油地獄」（1721〔享保 6〕年）の「人脅しの、腕に色々彫物して、喧嘩に事よせ、懐の物取ると聞き及ぶ」という文句に使用されたのが最初期のもものとみなされている<sup>71</sup>。しかし、1782（天明 2）年没の沢田一斎の唐話辞書『俗語解』に基づいた『雅俗漢語訳解』（1878〔明治 11〕年）の解説では、次のように記されることになる。

刺字 類書纂要云。凡竊盜初犯二犯刺竊盜二字于臂。家人自盜者免刺。至三犯問紋問斬。

<sup>66</sup> 平松義郎『江戸の罪と罰』平凡社、pp.172-173

<sup>67</sup> 玉林、前掲註 48、pp.75-78

<sup>68</sup> 同上、p.171。なお、江戸時代の刑罰の種類が定まったのは 1742（寛保 2）年制定の「公事方御定書」下巻であり、以後、刑政の中で体系化が進んだのだという。（同上、p.170）

<sup>69</sup> 玉林、前掲註 48、p.88

<sup>70</sup> これは、追放刑は敲とセットになっており、入墨はそれらに付随していた。ただし、玉林晴朗『文身百姿』（前掲註 48、pp.88-90）によれば、敲は公衆の面前で禪一枚の全裸で執行される刑であり、女性を腰巻一枚にして打責するわけにはいかなかった。そこで、女性には入墨が入れられなかったのであるが、女性の敲が過怠牢に置き換えられてからは、入墨も女性に入れられていることから、結果的に入墨に関しては男女の差はないと考えられる。

<sup>71</sup> 山根為雄『近松門左衛門集』①「新編日本古典文学全集七四」小学館、1997、p.215

…（中略）…此方のいれずみのこと也。又水滸伝に九紋龍史進などが刺着一身青龍などと有るは、ほりものゝこと也<sup>72</sup>。

重要なことは、「女殺油地獄」でほりものは、罪人に入れられた入墨の意味を匂わせながら「人脅し」の手段として機能していたが、せいぜい50年程後の『俗語解』の段階では、ほりものは明確に入墨と異なるものとして区別されている点である。では、ほりものとは具体的にどのようなものか。上田秋成『諸道聴耳世間猿』（1766〔明和3〕年）は、以下のように記述する。

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る血気壯。それが何の為なら、上方野郎はなまぬるいとの方味から、満身に生まれた體を我と支離にならないでも、男は男で通ればこそ、江戸中がさうでもなし。額面に鑷あてぬとて、裸百貫の相場は彌勒の代まで變るべからず<sup>73</sup>。

ほりものとは、江戸の伊達な男たちが、全身／背中／尻など、身体の特定の部分に、「龍」や「(生)首」や「近江八景」といった、一定のまとまりをもった絵柄を彫り入れること、あるいは彫り入れられたものである。そしてその担い手は、すさんだ小盗人を超えて、荒々しいアウトロー的性質を残しつつも、男伊達に名誉を賭けた者たちへと受け継がれたのである。ほりものが最初に見られるようになったのは、18世紀半ばの明和期で、ちょうど1718（享保3）年、ほりものの主要な受容者層であり、「男伊達」の代名詞でもある町火消が組織されて、定着した時期と重なる<sup>74</sup>。江戸の男伊達という概念が確立した文化／都市システムの爛熟期に、イレズミの絵画化・意匠化が進み、ほりものが現れたというわけである。ただし当初は、身体の何箇所かに小さな模様を彫り入れるだけであったが、江戸後期ともなると、背中を中心とした身体全体に、多色で緻密な絵柄のほりものが入れられるようになった。

<sup>72</sup> 佐伯富編『雅俗漢語譯解』同朋社、1976、p.106

<sup>73</sup> 上田秋成（和訳太郎）『諸道聴耳世間猿』、塚本哲三編『上田秋成集』有朋堂書店、1917、p.40

<sup>74</sup> 同時期には、浮絵中の観客の腕に歌舞伎役者の家紋が入れられるものも出てくる。町火消の確立とほりものの受容については、第2章で詳述する。

すなわち、ほりものとはきおい精神を持つ男たちが、身体の広い範囲をキャンバスとして、その身の内に錦絵の画題や日本の伝統的な吉祥文様、仏等に取材した具体的なモチーフを連続的に——その多くは物語性を帯びながら——配置させて刻み込む行為／刻み込まれるものへと発展したのだ。ここでイレズミは、古代における抽象的イメージでも、入れぼくろの断片的・文字的なイメージでもなく、具体的・総合的・複合的・絵画的なイメージを提示するほりものとして結実するのである。そして、そのような流行の端緒として挙げられるのが、次章で取り扱う、1827（文政10）年頃より加賀屋から発行された歌川国芳による錦絵版画の揃物「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」である。

## 小結

古代の「黥」「文身」から近世の「入れぼくろ」「入墨」を経由し、「ほりもの」に至るまでのイレズミ概念を概観したとき、各時代・各イレズミにおいてそれぞれの目的は異なり、存在様態も多岐に渡るものであったことが理解できる。だが、それぞれの資料を見ているうちに、その背後にイレズミ自体が持つ普遍の性質を前提としていた編者・著者のイレズミ観が透けて見えるように思われる。

第一に、古代の記録については、「黥」に関するものが多くみられるが、特徴的な点として、それが支配／被支配を示すものとして使用されている点が挙げられる。この背景には、黥を旧来からの習俗としていた氏族が王権に仕えたことに起因すると考えられる。ただし、大久米命や阿曇連浜子らの久米氏や阿曇氏はともに伴造氏族で力を持つ豪族になっていった者である一方で、黥は鳥飼部・馬飼部・猪飼部といった不自由民であるという社会的地位の差がそこにはある。これに鑑みると、黥は、社会の特定の階層の人々を示すしるしだったのでなく、あくまで、支配／被支配の関係性のみを指し示す、あるいは、王権が他の氏族を支配・統治していった成果を確認する、という社会的な性質を持つ記号として記述されていたとすべきである。

第二に、時代は下り、近世で復活した「入れぼくろ」「入墨」「ほりもの」についても、恋人や神仏への起請、犯罪者としての証、男伊達のあらわれ、というそれぞれの目的に応じて受容されていった。それらは、情夫や神仏への誓いを目に見えるかたちであらわす入れぼくろ、犯罪者であることとその者の犯罪歴が一目でわかるかたちであらわす入墨、男伊達を身体の表面で顕示したほりもの、というように、常に、誰かに何かを伝えるしるしとして、記号的に機能していた。

すなわち、古代・近世にかかわらず、イレズミは常に、それを身体に入れている者の社会的・個人的位置付けや信じるころのものを視覚的にあらわすという特徴が一貫してあるのだといえる。かつ、それらは、王権や恋人といった他者や、自分自身の心に仕えていることを表していることに他ならない。だからこそ、古代において支配／被支配を表現するだけでなく、入れぼくろにおいては、前の男のものを消すことがその男と完全に切れたことを意味し、入墨はそれが消えないことで、常に監視される側として生きていかねばならないことを意味するのだといえる。そして、ほりものに至っては、「裸百貫の相場は弥勒の代まで変わるべからず」というその身にほりものを入れて、自分で自分の男伊達を自他ともに永続的に示す必要があったのだ。イレズミは、皮下に入り、特定の具体的な形態をとることができ、なおかつ、消えずに肉体に寄り添い続けるものという特徴を持つ<sup>75</sup>。編者／著者たちは、そうした性質を理解していたからこそ、刻印／記号としてのイレズミの役割を、その時代の、それを入れる者／強要する者の目的に沿って記述することができたに違いない。

---

<sup>75</sup> 『色道大鏡』の遊女の例では、入れぼくろを消す話が出ている。しかし、情夫と遊女のやりとりが、男の目の届かないところで入れぼくろをし、前の男の証は苦痛が伴おうとも消さねばならず、そのうえ、新しい男の目の前で入れぼくろを入れるという一連の確認作業が生じている以上、「消さないはずのものを消す」「消えない刻印によって新しい誓いを立てなおす」ことに意味があるのだといえる。よって、この場合もイレズミの消えない性質を逆説的に示唆していると判断できる。



## 第2章 変身装置としてのほりもの

### ——「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」にみるほりものの機能——

「ほりもの」と呼ばれるイレズミが、文献史上、江戸初期よりあった恋人や神仏に対する誓約、あるいは刑罰というようなイレズミの延長線上に、しかし、それらとは違うものとして出現するのは、明和期頃（1764 - 1772）である。当初、ほりものは、個別に身体の何箇所かに模様を彫り入れるものであったが、少なくとも文化年間（1800 - 1818）までには、背中を中心とした身体全体に多色で緻密な絵柄を入れるものが確立したと考えられる。ほりものは、この頃には市井での流行・定着が見られ、その美しさや立派さを競う催しが行われたと記録されている。

〔引用 1〕

『文化奇事談』（巻の三）に、文化五年八月廿五日両国柏屋楼上に於て、俠客の者ども彫物見くらべ会といへるを催したり、当日寄りくるもの七十七八人といへり、皆裸体になり、ゆもじばかりにて酒宴を興せりたる者四人ありしと云、此内惣身一体にすきまなく彫たる者三十六人と聞り、また十三歳より十五六歳の若衆にてきれいにほりたるもの四人ありしと云、世には奇なる事を好める集会もあるものといひあへり、又此時女一人来りて此席に入らんと云ひらるは、断りて歸したりとかや、

此発起人は、ろ組の鳶人足亀五郎といへる者のよし、

これらの事より八月の町触は出たるなり

『くもの糸拾遺』に、俠客の文身は寛政の頃などは、むかし泉太夫が浄りに始りし猪の隈入道頼玄が斬首鎧の大袖をくわへて雲中にあるさま、或は女の斬首文をくわえたるさま杯とぞ、今は身体一面にほりて朱を入れ、殊に手のこみたるほりもの其価数十金を

<sup>1</sup> この相違点とは、形態の違いのみでなく、入れぼくろや入墨が他者との関係性の構築の一環で（強制的なものも含み）入れる／入れられるものであるのに対し、ほりものは、強い自律性／個性が認められる点が挙げられる。例えば、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、p.173）によれば、ほりものは江戸の「男伊達」、「きおい」、「勇み肌」を象徴したという。また、鈴木仁一「刺青美の展開——浮絵からタブローまで」（『生きてる浮世絵刺青展』東京新聞事業局編、1973、pp.54 - 69）によれば、ほりものはその成立背景からして、本来、俠気溢れる男性的な江戸の風俗であるという。勿論、ほりものを見せる側／見る側という自他の関係が生じるものの、それには入れる段階ではなく入れた後に生じる関係性に比重があり、入れる段階ですでに生じている他者との関係とは様相を異にするものとして考えるべきであろう。

費すとか聞し、本銀町にありし車曳、肩に手拭を〔俗にテツカシポリにてありしとぞ〕かけたるさまを彫たり、常には紙を張て沽業に出しが、或日湯に入りて紙をはなしたるを黄昏に見しに、からだは黒く手拭は白く、誠の手拭をかけし様に見へしかば、ほり物の角力に此男をもて大関にせしとか<sup>2</sup>。

〔引用 1〕からは、この流行について以下の三点のことがわかるであろう。第一に、ほりものの担い手が侠客であったことである。その職業については、「ろ組の鳶人足亀五郎」が発起していることから、美しく立派なデザインのほりものを好む層として、町火消として活躍する鳶が挙げられる。また、弘化初期頃（1844 頃）の記述での担い手は、車引きである<sup>3</sup>。こうした職に従事する者たちに共通することは、しばしば肌を見せて仕事をするという点であろう。第二に、ほりものはどちらかというとな成人男性のものであることが理解できる。女性については、見くらべ会へ参加を希望した者が 1 名で、かつ、参加が許されなかったことに鑑みると、少数派のようである。第三に、ほりものの質については、華やかであることや機知を基準に優劣が判断されていた点である。前章の説明に準じるならば、やはり、男たちが競って具体的なモチーフを身体へ彫り入れて、他者に具体的・総合的・複合的・絵画的な記号／イメージを自発的／積極的に見せることが、ほりものの特徴だといえる。

そのような「見られるほりもの」については、『花江都歌舞妓年代記続編』所収の、天保四年中村座九月狂言「手向山紅葉御幣」（1833）で以下のような記録が見られる。

〔引用 2〕

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〔句読点：筆者〕<sup>4</sup>。

<sup>2</sup> 関根只誠纂録、関根正直校訂『東都劇場沿革誌料 下』国立劇場芸能調査室編、国立劇場、1984、pp.572-573

<sup>3</sup> この年代は、『蜘蛛の糸巻』（岩瀬百樹〔山東京山〕著、1846〔弘化 3〕刊行）の出版年に拠る。ただし、『日本随筆大成 第二期 7』（日本随筆大成編集部編、吉川弘文館、1974）所収の『蜘蛛の糸巻』にあたったところ、ほりものに関する記述は見られなかったため、詳細は不明である。

<sup>4</sup> 立川焉馬著・石塚豊芥子編『花江都歌舞妓年代記続編』鳳出版、1976、p.244

〔引用 2〕及び〔図 1〕に見られるのは、「東都俠者」、つまり江戸の周縁的な人々の間で流行した歌川国芳の『水滸伝』もののほりものを、二代目中村芝翫（四代目中村歌右衛門）が演目に取り入れた様子である。

さて、ここで〔引用 2〕におけるほりものの二つの要素についての説明を試みたい。一点目は、引用文中にて述べられている「水滸傳豪傑のにしき畫」こそ、中国白話小説『水滸伝』の邦訳物の流行に乗じて加賀屋から版行された歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」（1827〔文政 10〕年頃）（以下、「通俗水滸伝」）にあたる点である。先行研究においてこの国芳作品とほりものの関係は度々論じられてきた。玉林晴朗は、勇壮な国芳の武者絵が「強み」を見せるほりものには好適であったというのみでなく、国芳及び門人がほりものの下絵を描いた、磊落で義侠に富んだ彼とほりものを好む江戸っ子連中との気性の共通性があった、と示唆している<sup>5</sup>。また、近年では、宮下規久朗が、国芳を「芸術としての」ほりものの開祖として挙げるなど、国芳とほりものの関係は多くの場所で指摘されてきた<sup>6</sup>。同時に、鈴木仁一が、国芳こそが浮世絵とほりものを結縁した最高の功績者とし、ほりもののパターンのデザイン・ブックとして国芳の「水滸伝もの」の旺盛な需要がおこったと指摘している<sup>7</sup>。したがって、ほりものと「通俗水滸伝」の間には、精神性や芸術性という理念上でのつながりと、デザインという実際的なつながりの双方があるのだと考えられる。この点から、ほりものと「通俗水滸伝」の密な結合は疑う余地がない。

二点目は、「通俗水滸伝」の流行を受けて二代目中村芝翫が演じたように、ほりものが歌舞伎に取り入れられている点である。例えば、「青砥稿花紅彩画」の弁天小僧や「夏祭浪花鑑」の団七九郎兵衛が見せ場で肌脱ぎをし、ほりものを見せることには、その伊達さで観客を喜ばせる効果があった<sup>8</sup>。このほりものでの伊達さの演出は、管見の限りでは文化・文政以降のことだと推察できる。ここで、伊達さを心得たほりものやその演出について、以下で二つの服部幸雄の文章を参照したい。

<sup>5</sup> 「國芳と文身——それは洵に離す事の出来ない密接な關係にある。」（玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936、p.146）

<sup>6</sup> 「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。」と述べ、ほりものと浮世絵もしくは美術の密接な関係を指摘する。（宮下、前掲註 1、p.173）

<sup>7</sup> 鈴木、前掲註 1、p.56、62

<sup>8</sup> 立川・石塚、前掲註 4、p.244

〔引用 3〕

身体全体にあざやかな刺青を施すことは、肉体そのものを異風に「装う」ことに他ならず、それは顔に化粧を施し、日常ならざる衣装を着飾って自分の姿を他のモノに変えようとする心情——変身願望——の充足の究極の表現であるともいえる<sup>9</sup>。

〔引用 4〕

刺青の場合は、積極的に弱者たる自分を超越しようとする意志の表現——強烈にして呪術的ともいえる超人的な力を保持する、もう一人の人間（それが背中にいる不動明王であったり『三国志』の勇士だったりするのだろう）に成り変わることで、あらゆる困難に克つと信ずる。つまり精神における人格の意図的変換である<sup>10</sup>。

〔引用 3〕 で示される、身体を傷つけるという代償によって得たやり直しのきかない装いは、服部曰く、かぶき者の思想に通底する伊達・粹・かぶきの精神に合致しているのだという。そして、その「飾る」行為が「変身」自体の持つ「めでたさ」と結びつくということこそが、〔引用 4〕にも通じる主眼となるべき点であろう<sup>11</sup>。

ただし、ここで留意すべきは、歌舞伎が江戸の日常に密着していた、あるいは、かぶき者の精神を受け継いだ侠客がほりものの行為／受容者であったとはいえ、現実に市井の多くの人々がその「変身」願望を充足させたわけではない点である。なぜなら、当時でも、ほりものを入れることは一部の人々の流行であるからである。だからこそ、憧れの対象である歌舞伎の人気役者のほりものをとおして「めでたさ」を享受することで、人々は喜びを得るという構図が生じるのである。代表作に恵まれなかった国芳の名が売れる契機となった「通俗水滸伝」についても、浮世絵というメディアが多く受容されたという意味で同様である。したがって、役者や「通俗水滸伝」のほりものは、ひとつの図像／表象として日常の中で眺められる対象であり、そこに「変身」への憧憬があるという仮説が提示できる。

<sup>9</sup> 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社、1996、p.68

<sup>10</sup> 同上、p.70

<sup>11</sup> 服部は、「古来この国には「変身」することを“めでたい”とする感覚があった。変身は日常から飛翔する晴れがましい行為だった。」と論じる（同上、p.68）。ただし、古代のイレズミに鑑みればわかるように、その「変身」の手段であるイレズミ／ほりものは、災いから身を守る守護の役割があったと考えられる。この「変身」と「守護」の関係については別の機会に考察したい。

では、実際に、ここで起点となっている「通俗水滸伝」のほりものやそれを背負った登場人物と、市井の人々、伊達などの精神性、「水滸伝」、そして、「変身」行為との間にどういった具体的なつながりがあるのだろうか。この問題は、〔引用 2〕において二代目芝翫が「通俗水滸伝」のほりものを取り入れることが、どうして観客の目を喜ばすという結果につながったのか、という問いと同様の意味を持つ。すなわち、「通俗水滸伝」「ほりもの」「それを見る庶民」の間にどのようなほりもの観が共有されていたのが、本章で明らかにされるべきことである。

よって、本章では、「通俗水滸伝」を軸に、次のことを示す。第 1 節では、国芳が「通俗水滸伝」を世に送り出す前に、日本で流行していた『水滸伝』の中国からの受容の経緯について確認する。具体的には、第一に、江戸中期頃より盛んになった知識人層の唐話／白話学習が『水滸伝』の輸入の動機になったこと、第二に、それが日本の庶民に定着する背景として、『水滸伝』の登場人物や物語の構造と、江戸の庶民階級の状況・願望が合致していた点を確認する。第 2 節では、中国から輸入された『水滸伝』から派生した「『水滸伝』もの」で、同時にその挿絵が「通俗水滸伝」の手本であると目されている曲亭馬琴『新編水滸画伝』（葛飾北斎挿絵、二編以下は高井蘭山作、1805〔文化 2〕年-天保年間）における北斎の挿絵表現を、中国の『水滸伝』の挿絵と比較・考察する。ここでは、挿絵の制作にあたり、北斎が、中国の『水滸伝』の挿絵を模倣しつつも、構図の取り方や、人物をクローズアップし動的に描くなどの点で工夫をすることによって、日本の民衆が好む『水滸伝』（のヒーロー）像を視覚的に提示していたことを明らかにする。第 3 節では、第 2 節までの日本における『水滸伝』受容に対する考察を踏まえて、国芳が「通俗水滸伝」をとおしてどのようなヒーロー像を提起し、そのヒーロー像の形成においてほりものがどのような役割を担うものだと考えられるのかを議論する。ここで具体的な問題となるのは、「通俗水滸伝」のほりものやそれを背負った登場人物と、伊達などの精神性、「変身」という行為が、最終的にどのように結びつくのかということである。手順としては、第 1 項で、「通俗水滸伝」で『水滸伝』においてイレズミが入っている人物が描かれた場合について、国芳がほりものの絵柄にどのような配慮をしたのかを考察する。第 2 項では、「通俗水滸伝」内のほりものを入れた人物の肌の色とほりものの構図の整理をする。第 3 項では、「通俗水滸伝」のほりものが描かれた作品のうち、白話小説『水滸伝』においてほりものが入っていない人物を描いた作品を何点か取り上げ、その外見的特徴を「見立てるもの」、ほりものの絵柄を「見立てられるもの」と解釈可能であることを提示し、その相関関係を考察

する。そのうえで、第4項においては、「通俗水滸伝」のほりものの「変身」作用が一元的なものではなく、複数のパターンがあることとともに、ほりものによる「変身」が市井の人々に了解されていたことを示す。本章の小結では、浮世絵自体がメディアとして機能する点に鑑み、「ほりものを身体に入れる」ということが、社会と個人の相互コミュニケーションを図るものであり、そのことこそが、「通俗水滸伝」のほりものとそれによる変身への希求につながったことを論じる。

## 第2章 第1節 日本における『水滸伝』受容とその精神的基盤

中国四大奇書のひとつ、白話小説『水滸伝』は、明（1368-1644）の嘉靖年間から万暦年間頃に集大成したとされる。その内容は、北宋末期のとある事件と、それをもとに南宋・金以降に演劇や語り物などの芸能の場で形成された梁山泊物語に取材しているのだという<sup>12</sup>。この『水滸伝』のモデルとなった事件とは、『宗史』（脱脱編、1345年成立）によると、12世紀はじめに、「宋江三十六人」と呼ばれる宋江（生没年不詳）が率いる36名の軍勢が山東省梁山泊近辺で反乱を起こしたというものである。ただし、『水滸伝』の物語やその登場人物自体は、この反乱や大衆芸能と必ずしも一致しているわけではない。すなわち、アウトロー的な豪傑に焦点をあてて話を運ぶ手法や、彼ら盗賊が官軍と対立するという反秩序・反体制的な物語といった内容の独自の創造こそが、痛快なものとして小説『水滸伝』が読者の支持を得た理由だとみなされる。この性質によって、この書は「盗を誨<sup>し</sup>える」とされ、清以前においてしばしば禁じられたとことについては言うまでもない<sup>13</sup>。

そうした『水滸伝』であるが、では、その日本への輸入時期はいつなのかというと、少なくとも17世紀にはされていたようである。現存する最古の『水滸伝』原書は、徳川家康の側近であった天海僧正（1536-1643）の蔵所『京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』（通称『水滸志伝評林』、万暦22〔1594〕年編刊）である<sup>14</sup>。当時の刊本の輸入は長崎を

<sup>12</sup> 小松謙「『水滸伝』成立考・内容面からのアプローチ」『中國文學報』第64冊、中國文學會、2002、pp.66-94、同「梁山泊物語の成立について―『水滸伝』成立前史」『中國文學報』第79冊、中國文學會、2010、pp.25-49、同「水滸伝雜劇の世界―『水滸伝』成立以前の梁山泊物語」『アジア遊学 131 特集『水滸伝』の衝撃 『水滸伝』の衝撃 東アジアにおける言語接触と文化受容』勉誠出版社、2010、pp.25-34

<sup>13</sup> 藤井省三、大木康『新しい中国文学史』ミネルヴァ書房、1997、p.58

<sup>14</sup> 本論文では、『水滸伝』およびそこから派生した本については、①原書、②和刻、③翻

通じてされていたようだが、中国の『水滸伝』確立期と天海蔵書の年代を比較すると、日本への『水滸伝』輸入時期については、中国での出版や流行と大きな時差がないものだったと理解できる。

では、『水滸伝』が日本に定着する経緯はというと、その発端は1757(宝暦7)年に岡島冠山(1674-1728)が翻訳を行った『通俗忠義水滸伝』が刊行されたことに求められる<sup>15</sup>。この『通俗忠義水滸伝』は、それまで漢学者や唐話学者らのみ知られていた『水滸伝』を一般に普及させる契機となったのみでなく、『水滸伝』ものの底本として長きにわたり強い影響力を持った。こうした普及の過程の背景には、17世紀後半から18世紀はじめに、江戸と京都を拠点とした中国白話文学の伝播と定着がある。例えば、江戸において荻生徂徠(1666-1728)が護園派を形成し、中国の古典を読み解きそれに習う古文辞学を唱え、日本における中国古典の復興と唐話学習の活性化をもたらしたことは周知のとおりである。同様に、京都において伊藤仁斎(1627-1705)は私塾・古義堂を開き、古義学を唱えて中国思想学習における原典読解を推奨した。仁斎の息子の東涯(1670-1736)は、仁斎が推奨した『孟子』『論語』の原典読解のみでなく、白話小説の収集・研究を行ったとされる。護園派・古義堂いずれにおいても、白話文学は、中国を理解するため、正しい中国語の文章を書くため、そして具体的な中国の知識を得て理解を深めるためのテキストとして使用されていた。こうして、岡島冠山や陶山南涛(1700-1766)ら『水滸伝』の和刻・翻訳者らが活躍する土台が築かれていったのである。

よって、『水滸伝』などの中国白話小説は、当初は江戸中期の学問的な希求に応じて知識人層を中心に浸透したと見てよい。だが、それは次第に読み物として好まれるものへと

---

訳、④翻案に分けて記述する。①原書は、中国から輸入したものを指す。②和刻は、輸入した『水滸伝』原書を日本で刻して出版した本を指し、返り点や送り仮名などの補助が加えられているものもその範囲内である。③翻訳は、原書を書き下したものを指す。「通俗」とつくものはこれにあたる。④翻案は、原書を題材にアレンジを加えたもの、あるいは、原書を題材として用いて書かれた日本の小説を指す。文学作品に関する「翻案」は、通例(1)原稿の個別作品がはっきり指摘でき、その作品とストーリーが大筋で合致し、かつ、主要登場人物が一对一で対応しているもの、(2)作品の性格や基本構造において原稿とされる作品の影響を強く受けているものの二者を指すが、本論文では、(2)を採用する。

<sup>15</sup> 上編は1757(宝暦7)年刊、中編は1772(安永元)年刊、下編は1784(天明4)年刊、拾遺は1790(寛政2)年刊である。『通俗忠義水滸伝』は第一冊の見返しより岡島冠山による翻訳と史料上はなるが、白木直也は、その翻訳のスタイルから冠山の翻訳ではないという見解も存在している(白木直也「通俗忠義水滸伝の編訳者は誰か」『広島大学文学部紀要』第十三号、1958)。なお、冠山は、『通俗忠義水滸伝』に着手する以前に『水滸伝』の和刻に取り組み和刻本『忠義水滸伝』(1728[享保13]年刊行)を成したが、それが世に出る前に他界している。

変化してゆく。その要因は、白話小説が源氏物語などの日本古来の小説と比較した際に次の利点があったからだとされている<sup>16</sup>。第一に、長編小説の物語や構成の点で優れていたことであるとされる。第二に、作中人物のキャラクターが明確であったことが挙げられる。第三に、話の運びが巧妙であるゆえに感情移入を促すことができたことと指摘されている。第四に、人物や物語の描写や表現に俗語が用いられているがゆえにリアリティを感じられたとされる。第五に、勧善懲悪など中国人・文人の思想を吸収できたからである。第六に、小説でありながら知識人が読むに値するものであったのだという。そして第七の要因としては、小説の読み方や小説のあり方についての指南までされていたことが指摘されている。すなわち、白話小説は日本の古典文学と比較されながら定着したのである。ゆえに、『水滸伝』についても、軍記物の延長線上に受容されたとも考えられている<sup>17</sup>。

このように当初は知識人層に受容された『水滸伝』だが、翻訳、そして翻案される過程で市井の人気をも獲得していった。この流行・定着の過程において、『水滸伝』絵本・読本の出版など多くの翻案が生み出されたことが重要な役割を担うのである。日本で最初の『水滸伝』翻案とされるのは、1768（明和5）年春の序を持つ『湘中八雄伝』である。同様に、鳥山石燕『水滸画潜覧』（1777 [安永6]）が最初の『水滸伝』絵本となる。この後、翻案は『本朝水滸伝』（建部綾足、1773 [安永2]）、『女水滸伝』（伊丹椿園、1783 [天明3]）と相次いで刊行される。絵本についても、山東京伝『梁山一步談』（北尾重政画、1792 [寛政4]）、『天剛垂楊柳』（同）が薦屋重三郎を版元にして出版されている<sup>18</sup>。また、こうした『水滸伝』に取材した読本や絵本のみでなく、タイトルのみ「水滸伝」という言葉を借りて内容は無関係である作品や、物語の発端のみ似せた作品などがこの時期に出版されていることから、その流行の様子がうかがい知れるであろう<sup>19</sup>。こうした流れの中で、山東京伝門であった曲亭馬琴が、『新編水滸画伝』（葛飾北斎画、1805 [文化2] 年初編前帙刊行）<sup>20</sup>、『南総里見八犬伝』（柳川重信画、1814 [文化11] -1842 [天保13]）、『傾城水

<sup>16</sup> 中村幸彦「文人作家について」中村幸彦、高田衛、中村博保編『新編日本古典文学全集 78 英草紙／西山物語／雨月物語／春雨物語』小学館、1995、pp.10-11

<sup>17</sup> 同上、p.10

<sup>18</sup> 18世紀おわりから19世紀初頭のこうした『水滸伝』翻案の読本や絵本の版元は、管見の限りでは京都と江戸に多く見られるようである。

<sup>19</sup> 例えば、三木成為『坂東忠義伝』（北尾重政画、1775 [安永4]）や仇鼎散人『日本水滸伝』（1777 [安永6]）などが挙げられる。

<sup>20</sup> 1807 [文化4] 初編後帙刊行後、版元との諍いで一旦中絶し、二編以降は1828 [文政11] 年より著者を高井蘭山に変え、葛飾北斎画はそのまま刊行される。完結したのは天保年間だとされているが未詳である。

濔伝』(歌川豊国・歌川国安・歌川貞秀画、1825 [文政 8]・1835 [天保 6]) といった長編の読本を世に送り出したことで『水濔伝』ものは爆発的な人気を博し、浮世絵や歌舞伎への移植がされるようになったのである。

ただし、『水濔伝』がこのような強い支持を得られた点については、先述した作品の技法の巧みさだけによるものではない。中国文学者の高島俊夫は、『水濔伝』を、悲劇的英雄譚が中心を占めていた日本の物語に対し、単純で陽気かつ乱暴な性格の強い英雄がダイナミックに活躍する物語だとするが、そうした気質と庶民の支持は不可分な関係にあるといえるであろう<sup>21</sup>。では、『水濔伝』が何を庶民に提示し得たのかということ、例えば、江戸文化研究者の田中優子は次のように指摘している。

[引用 5]

物語とは、その物語の担う人々の(ある民族の、ある部族の、ある階級の、ある職業集団の、ある勢力グループの) 物語なのである。サバイバルの物語であり、あるいは滅亡の物語なのである。それは、ときに具体的な集団であり、ときに観念的な集団であった。一時代に発生して消えてゆく集団の場合もあり、時間を越えて連帯してゆく場合もあった。『水濔伝』は、実在した宋江親分ひきいる豪傑集団の発生と消滅の物語であったが、それは時間を越えて、「賊」としての人間、システムからはみだしてしまう人間の普遍的な生の方法の物語でもあった<sup>22</sup>。

[引用 5] が示唆するのは、『水濔伝』の物語の内容と登場人物が、江戸中期終わりごろから後期における、庶民の生き方——生きるための物語——を提示するという文脈において、支持されたということである。

こうした「生き方」、すなわち、庶民が共感できる生についての方法やそれを支える精神については、「システムからはみ出」た人間である江戸期のアウトローの成り立ちと、江戸中・後期におけるその精神の体現を確認することで理解ができる。まず、その起源は、例えば、『嬉遊笑覧』に「此等の男立の悪風俗、室町將軍の時より盛りなり。其頃異風の出立

<sup>21</sup> 高島俊夫『水濔伝の世界』大修館書店、1987、p.2

<sup>22</sup> 田中優子「『水濔伝』の近世的改変」『1988 年度日韓・韓日文化交流基金合同学術会議比較日韓：近世社会と文化 江戸幕末の比較研究“徳川日本と朝鮮朝後期の韓国の社会と文化”』(財)日韓文化交流基金、1988、p.1

したり。半頭<sup>はんこう</sup>なども多し。これは若き武士にも有て、古画に見ゆ<sup>23</sup>。」とあるように、室町時代から戦国時代の遊侠無頼の登場に求められる。これは、ひとつには戦乱が絶えることのない室町時代や戦国時代において、戦の先頭にいた雑兵たちが、功績をあげることによる地位向上への野心を持ち、徒党を組んで勢威を競ったことを背景とする。それが先鋭化したものが「かぶき者」で、異様な出立で市井を横行していたようである。彼らは、当初はあくまでも武家社会の下層に生じた抵抗集団であったが、時間の経過とともにその範囲を拡大し、武士に限らず武士道の気魄を有する者をも含むようになった。すなわち、彼らの範疇とは、社会的階層で分けられているのではなく、一旦心掛けたことを徹頭徹尾成し遂げようとする「男（＝武士）をたてる」という主義の共有と、その表出によって決定されるものだったのである。そして、江戸の男にとっての気風と風俗の信条とされる「男伊達」という言葉／概念は、後の時代に対応させるかたちでこの主義を引き継いだものだといえよう。これについては、尾形鶴吉が次のように指摘している。

〔引用 6〕

ダテとは氣ダテ、腕ダテ等のダテにして、一切勝れた事を稱し、前述の俠的意志の貫徹と云ふ精神的方面の發揚許りでもなく、更に一際目立つ異装異風の風俗なる外見の行装方面にまで、顧慮を拂ふに至った。即ち内奥の精神的活動が外化されて、「意氣」なる表徴に轉化したのである。（中略）要するに我々は、彼ら伊達者が、その精神的分野に於て、或は行動的分野に於て、如何に人目に觸れる事に矜持を持つたか、又自ら伊達者を銜はんとしたか、そして常軌を逸した振舞に自負したかを、上述の総合的考察から、容易に把握し得たのである。而も最もよくこの性質の代辯的具現者を我々が、所謂侠客として見出す時に、一入の快心を感じるのである<sup>24</sup>。

すなわち、男伊達とは、「生き方」として首尾一貫した精神をその装いや行動において表出し、かつ、人に顕示することである。なお、こうした男たちがその精神的基盤を顕示することが、単に日常の気風や風俗として表出したのではなく、江戸の歌舞伎や浮世絵の支柱でもあったことにも目を配っておきたい。郡司正勝は、歌舞伎の美の根幹のルーツを述べ

<sup>23</sup> 喜多村筠庭著『嬉遊笑覧』(一)、長谷川強、江本裕、渡辺守邦、岡雅彦、花田富二夫、石川了校訂、岩波書店、2002、p.149

<sup>24</sup> 尾形鶴吉『本邦侠客の研究』西田書店、1981（復刻版、初版 1933）、pp.16-17

るにおいて、「風流（ふりゅう）」を軸に以下のように論じた。

〔引用 7〕

風流のもともとの原始的精神の発想は〈目をおどろかせる〉ことにあったといつてよい。  
（中略）目を驚かすことのもっとも素朴なかたちは美麗・豪華な事でことである<sup>25</sup>。

〔引用 8〕

変わった異形で豪華な扮装を誇示し、又それを喜んだ精神は、やがて男伊達の精神となつてゆくもので、（中略）目立つように、目立つように、そして明日の命を惜しまぬという戦国の風流精神こそは、かぶきの美の出発点となるのである。（中略）〈かぶき〉とは、〈風流〉であり、〈だて〉であり、〈ばさら〉でもあったのである。（中略）かぶきの精神に一つの反逆と抵抗があるのは、この〈ばさら〉精神であり、〈だて〉の心意気であった<sup>26</sup>。

すなわち、目を惹くように装うことそのものと、死を前提として生きるという生き方、人々の行動や生活、江戸庶民による芸能や作品といったものが、常にどこか関与しあっているのだ。これは、江戸の時代が下るにともなって出てくる、きおい・勇み・伝法といった概念にも継承されてゆくものであった。

以上の背景をもとに、侠客が「俠気ある者」一般を含むものへ拡大する。この時期には賭博など彼らの資金源となるものが確立し、そうしたアウトローたちは地域社会に根をおろしていた。この状況はその精神や振る舞いもアウトローに限定したのではなく、より広い庶民層に共有されていたことを示唆すると見なしてよい。こうした経緯の中で、男伊達やきおいの精神は火消のような町人の自律的組織の精神面をも語るものとなつていった。

火消には、大きく分けて、大名屋敷の自衛消防隊である大名火消、江戸城周囲を受け持つ定火消、各町の町火消の三系統があり、大名火消と定火消は武家方の、町火消は町方の火消であり、指揮系統はそれぞれ異なっていた。江戸は、地理的に平野部であり、密集した木造家屋が多いという都市の性質上、火災が多発する都市であった。ゆえに、1643（寛永20）年には、大名屋敷の自衛消防隊である大名火消が、1650（慶安3）年に江戸城周囲

<sup>25</sup> 郡司正勝『かぶきの美學』演劇出版社、1963、p.63

<sup>26</sup> 同上、pp.67-69

を受け持つ定火消が、それぞれ武士階級の家屋を守るものとして創設された。ちょうどこの時期の後に、明暦の大火（1657 [明暦 3] 年）が発生しているが、その際に組織化された火消を保持していた武士階級に対し、庶民は、1715（正徳 5）年に組織された<sup>たな</sup>店火消という一部の町の連合に過ぎない組織しか有しておらず、庶民の身を守るための火消の江戸全体への普及と制度化は遅れをとっていたようである<sup>27</sup>。

そのような状況を経て町火消が結成されたのは、1718（享保 3）年である。10月18日に、大岡越前守<sup>たな</sup>忠相ら江戸の町奉行が町名主に対し防火の策について諮問し、それに鑑みて各町名主に町火消組合令が出されたことで結成された。重要な点は、町火消の結成と活動が、当時の江戸の庶民の自立を象徴するものに位置づけられていった点である。なぜなら、それ以前は町ごとの自主的な火消組織に過ぎなかったものが、江戸という都市の中で正式に編成され、認められるものとして実質的な地位の向上があったからである。町火消の中心となる担い手は鳶である。この気性の荒い、決して社会的地位が高くわけでもない鳶から町火消の頭取が選定されることも、町人の自立性が意味され、彼らの誇りに直に結び付いた。そうした町火消は、命がけの仕事であることによって集団内での強い連帯意識を持ち、相互扶助や親分子分などの上下関係への意識が熾烈であったともされている。よって、他の団体への対抗意識や縄張り意識が強く、消口を争うことや、特に定火消を相手取り「火事と喧嘩は江戸の華」と言われるほどの喧嘩をし、その権勢を誇示せんとしていた。これらの出来事が、彼らが男気や消防技術を競うという意味のみでなく、社会的階級の差異により生じたものであることは言うまでもない。

だが、町火消たちは、こうした組織の性質のみで自律性の象徴になったのではない。なぜなら、彼らは実際的に、火災から町人の生命と財産を、そして町を守っていたからである。江戸は立地上火事の多い都市であったが、炎から庶民と町を守る彼らは、幾度もの火災にも負けず復興する江戸のバイタリティを象徴するようになる。先述のとおり、鳶や火消は、その荒々しい性格に起因する男気、伊達さ、いきさで庶民の文化を担う面があったが、実際の役割においても、消防技術の面で江戸最高の水準を誇っていたのだという<sup>28</sup>。したがって、町火消たちは、火事に立ち向かってゆくことを晴れ舞台とし、心意気や高揚感を火消半纏の裏やほりものといった装飾で顕示することで、江戸における「男伊達」「きお

<sup>27</sup> 山本純美『江戸の火事と火消』河出書房新社、1993、p.57

<sup>28</sup> 鈴木淳『町火消たちの近代 東京の消防史』吉川弘文館、1999、p.32

い」を体現したのである<sup>29</sup>。

では、そうした江戸の庶民の精神やヒーローと、『水滸伝』はどのように対応するのだろうか。現に、『水滸伝』とその主要な受容者となった江戸の庶民には、具体的なレベルにおいても共通性が見出される。ここで、登場人物と受容者層の庶民の対応関係を述べると次のようなことが示唆できる。例えば、第一に、梁山泊に加わる前の登場人物の職種が挙げられる。商人や職人、漁師、農民らがいるだけでなく、例えば役人が無宿になるパターンや股旅の侠客のような者、そしてもとが軍人である者など、多岐に渡る人物が物語に登場する。彼らの多くはその日暮らしの下層階級の出身であった<sup>30</sup>。すなわち、彼らは不平不満を持つ人々であり、同時に自らの手で為政者に立ち向かう人々だったのである。この点は、『水滸伝』を受容した江戸期の庶民が「農商工」層であり、かつ、町人が力をつけ、幕府に不満を抱いた時期と『水滸伝』ものの流行時期が重なることから明らかである。第二に、『水滸伝』登場人物の武術の修得方法である。例えば『水滸伝』において最初に登場する九紋龍史進は、農家の出でありながら武芸をたしなんでいたように、多くのヒーローの武術は、我流や地元で修得したものである。こうした点は、江戸中期以降の主な武術の習得方法が在村剣術となっていた状況に重なる。そして何よりも、『水滸伝』の登場人物のようなアウトロー文化／アウトロー的ヒーロー像／義俠像は、江戸時代・江戸という都市が、悪所と隣接／包含し、男伊達／かぶいた／「きおい」の精神を良しとし、義俠的なヒーロー像を求めた点に合致する<sup>31</sup>。すなわち、江戸中期以降に、庶民が町火消などの職業共同体を確立させるなどして自律的な都市システムや文化の構築を担ったことと、その根底にある「男伊達」「きおい」精神の共鳴を持ってして『水滸伝』は受容されたのである。

## 第2章 第2節 日本における『水滸伝』の定着と『水滸伝』ものの挿絵表現

### 第2章 第2節 第1項 日本における『水滸伝』の展開

#### ——『水滸伝』への共感と『水滸伝』もの——

<sup>29</sup> 鈴木、同上、藤口透吾編著・東京消防庁監督『江戸火消年代記』創思社、1962、山本、前掲註 27

<sup>30</sup> 伊原弘『「水滸伝」を読む』講談社、1994、p.135-140

<sup>31</sup> アウトローとはそもそも罪を犯して法の庇護下に置かれなくなった人々指す用語であるが、本論文においては、「周縁的な人々」という意味において使用する。

日本において『水滸伝』が庶民に受け入れられ定着・発展した理由を、第1節とは異なる角度から述べるならば、それが白話文学であることそのものに見出すことができる。中国四大奇書のうち、日本で盛んに受容されている『水滸伝』、『三国志演義』、『西遊記』の出版時期を比較すると、最も早く出版された翻訳本は、『通俗三国志』（文山訳、1689 [元禄2] - 1692 [元禄5]）である。それに対し、『通俗忠義水滸伝』（岡島冠山編訳、1757 [宝暦7] - 1790 [寛政2]）と『通俗西遊記』（口木山人訳、1758 [宝暦8] - 未完）、は50年以上遅れてほぼ同時に刊行されている。これは、同じ白話小説であっても、『三国志演義』の文章は伝統的な漢文調に近く、従来から日本にあった知識で解読できたことに対し、『水滸伝』や『西遊記』はより白話的要素が強く、訳本の作成に時間を要したからだとされている<sup>32</sup>。

しかし、庶民に向けた本である「読本<sup>33</sup>」や絵が主体の「絵本」の分野ではどうかというと、『新編水滸画伝』（曲亭馬琴・高井蘭山作、葛飾北斎画、1805 [文化2] - 天保年間）、『絵本西遊記』（口木山人・山士信・岳亭丘山訳、大原東野・葛飾北斎画、文化-天保年間）に対し、『絵本三国志』（池田東籬亭校正、葛飾戴斗画、1836 [天保7] - 1841 [天保12]）は30年程度遅れて刊行されている。また、翻案については、『水滸伝』の『湘中八雄伝』（明和5 - 1768、北壺游作、富川房信画）が最も早く、その50年後に『西遊記』の『金比羅船利生纜』（曲亭馬琴作、溪斎英泉画、1824 [文政7] - 1831 [天保2]）、さらにその30年後に『英傑三国志伝』（秋草庵作、梅窓園（歌川貞芳）画、1850 [嘉永3] 年成立か）となっている<sup>34</sup>。こうした三大奇書の日本での刊行の順番は、中国においてもとより白話

<sup>32</sup> 『通俗忠義水滸伝』（全80冊）は最終巻の刊行までに34年を要し、『通俗西遊記』に至っては、最終巻刊行まで70余年を必要とした上に、完訳されなかった。一方、『通俗三国志』（全51冊）はわずか3年で刊行されている。（『平成18年筑波大学附属図書館企画展 中国三大奇書の成立と受容—『三国志』『水滸伝』『西遊記』はどのように読まれ、描かれたか—』筑波大学附属図書館、2006, pp.14-15

<sup>33</sup> 本来、「読本（よみほん）」とは、山東京伝の『忠臣水滸伝』（前編1799 [寛政10]、後編1801 [享和元]）をもって確立し、化政期に盛行した小説のジャンルである（中村幸彦『中村幸彦著作集 第四巻 近世小説史』中央公論社、1987, pp.206-207）。その特徴としては、①長編小説を可能にしたこと、②時代小説であること、③非現実な怪事奇事に満ちていること、④当代小説として当時の社会意識からは娯楽の読み物であるが、勸善懲悪の意味を持つもの、の4点だとされている（同, pp.404-406）。しかし、八文字屋本とは異なるもの読本確立以前の小説群もあり、それを「初期読本」と呼ぶ。しかし、『水滸伝』ものは、初期読本と読本を横断して出版されている。ゆえに、本論文では、『水滸伝』もの小説については「読本」と用語を統一することにする。

<sup>34</sup> 筑波大学附属図書館、前掲註32, p.14

で庶民に親しまれていた『水滸伝』『西遊記』の方が、日本の庶民層にも早く提供されたことを示している。その背景には、江戸中・後期に創出された文化の多くが、為政者が生み出したものではなく、富を蓄えた町人など庶民によって生み出されたものだということが挙げられる。よって、庶民にとって、より受け入れやすい白話文学の方が、江戸の文化に柔軟に素早く浸透できたのだと考えられる。

そもそも読本については、その発展に中国の白話小説が高く貢献したと言われている<sup>35</sup>。江戸期の戯作における流行の主体は、洒落本や草双紙といった娯楽性の強い本であったが、読本はそれらの作品に比べ文章の多い小説で、奇怪な出来事を描くフィクションの中に勧善懲悪の思想が散見されるものであった。この読本の流行は、前節で挙げた七つの理由のみではなく、寛政の改革（1787-1793頃）により、洒落本や黄表紙などの遊里の様子をえがいたものや風刺が含まれるものが規制されたことをも背景としている。また、初期読本の作者は、唐話や儒学に対する知識を有した人物が多かった。読本の流行より前に刊行され、馬琴や山東京伝（1761-1816）へ影響を与えたことでも知られる『雨月物語』（上田秋成、1776 [安永 5]）にしても、都賀庭鐘『繁野話』（1766 [明和 3]）の白話小説を強く反映した内容に触発されたものである<sup>36</sup>。秋成が『雨月物語』を制作した時期は、浮世草子の全盛期が過ぎた頃で、中国の白話小説にみられる奇談等は、新鮮な題材だったのだ。

先述のとおり、『水滸伝』のヒーロー受容において重要な点は、当時の庶民たちの武士階級に対する反抗心の蓄積があった点である。『水滸伝』に数多く登場する、超人的な力を持つ反体制のヒーローは、江戸の市井にいた侠客などの無頼な人々のみでなく、流行の発信源であった歌舞伎に多く登場する義侠像との共通点もあった。むしろ、江戸の市井のかぶき者や伊達な男の要素を作品として仕立てたものが歌舞伎であり、かつ、それがまた現実の「江戸の男」の手本として還元されている以上、それらは往還している関係であったと考えるべきであろう。江戸の庶民にとってヒーローは、彼ら自身の共同体の内部や近い場所で生まれるものでもあった。武士とは異なる、庶民にとっての身近なヒーロー——火消や義侠——は、勇ましさや伊達さだけではなく、人情の厚さや社会的弱者への共感を持つなど、手の届く人間味に溢れた英雄であった。ただし、ヒーローの受容については、そもそも、伝統的に軍記物などを読み／読み聞かせる文化があったことを看過できない。そうした物語をとおして、人々はかねてより歴史上のヒーローに憧れを抱いてきたのだ。

<sup>35</sup> 中村、前掲註 33, p.14

<sup>36</sup> 大輪靖広訳註『上田秋成 雨月物語』旺文社、1979, pp.359-360

すなわち、江戸期のヒーロー受容とは、ヒーローへの憧憬の発生ではなく、憧れられるヒーロー像の変化／拡大に特色があるといえるであろう。この時期のヒーローは、日本の武士的な人物像だけでなく、江戸の市井や歌舞伎の演目、そして『水滸伝』の中にいるアウトロー的ヒーローに重点を置きかえられた時代だと考えられる。したがって、他の中国小説と比べて『水滸伝』翻訳・翻案が多数出版されたことについても、108人もの多種のヒーローが登場するというヴァリエーションが一つの魅力であったに違いない。

## 第2章 第2節 第2項 『水滸伝』ものにおける挿絵表現

### ——『新編水滸画伝』の場合——

では、そうした価値観は、『水滸伝』ものの挿絵にはどのように反映されたのだろうか。先述のとおり、庶民の間で読本が流行する以前に主流だったのは、絵が主体の本であった。読本についても、文字が主体であるものの本来的には絵入の本である<sup>37</sup>。『水滸伝』ものの出版については、中国の原書の参照もされたものの、多くが翻訳を底本としていた。つまり、挿絵を描く際には、中国の原書における挿絵を必ずしも踏襲するわけではなかったといえる。

他方、江戸時代では、軍記物を介してヒーローが受容されていたわけだが、それら物語や、牛若丸と弁慶や金太郎などの武者豪傑は、一部の階級の人々が知っているというものではなく、多くの人々に慣れ親しまれていた。浮世絵研究者の岩切友里子は、そうしたヒーローの活躍は、口伝や文字といった伝達方法のみではなく、草双紙や武者絵本などの絵入りの古事や、浮世絵など視覚化されたイメージが多くを担っていたとしている<sup>38</sup>。すなわち、アウトロー的なヒーロー像は、市井の侠客や火消の性質、あるいは、読本の内容そのものに見出される一方で、登場人物の個人的／個別的な視覚イメージの中にも見出されてきたのだといえる。

したがって、『水滸伝』ものにおいても、そこに描かれている個別のヒーローに、人々の心をつかむための演出がされていると予測できる。ここではおそらく、当時の民衆が求めたような、義侠／アウトローであり伊達な／粋な／豪胆な性格をした人物像をそれらし

<sup>37</sup> 高木元「読本に於ける挿絵の位相」『国文学 解釈と鑑賞』第75巻8号、ぎょうせい、2010、p.82

<sup>38</sup> 展覧会図録『武者絵 江戸の英雄大図鑑』渋谷区立松濤美術館、2003、pp.8-15

く見せるための演出がされていると仮定できる。

読本や絵本の挿絵『水滸伝』による登場人物の視覚化は浮世絵師によって担われることが多かった。多くの『水滸伝』もののうち、本項では、曲亭馬琴（1767 [明和 4] - 1848 [嘉永 1]）・高井蘭山（1762-1838）が著し、葛飾北斎（ca.1760 [宝暦 10] - 1849 [嘉永 2]）が挿絵を描いた『新編水滸画伝』（1805 [文化 2] - 天保年間）を軸として、その表現を分析・考察する。この『新編水滸画伝』を中心に議論を進めることについては、以下の二つの意味がある。第一に、『新編水滸画伝』は、冠山の『通俗忠義水滸伝』を底本とし、19世紀のはじめから20世紀の半ばまで約150年にわたり、最も日本人に読まれた『水滸伝』とされているからである<sup>39</sup>。第二に、本論文が主眼とするイレズミ表象にみるイレズミ／ほりもの観を考察するにあたり、国芳が「通俗水滸伝」を制作する際に参照された作品こそが、北斎による『新編水滸画伝』の挿絵だからである<sup>40</sup>。つまり、『新編水滸画伝』は、『水滸伝』物語の日本における受容、国芳を起点として流行する武者絵の表現、そして、ほりものを入れたヒーローの表現という三者の結節点となる作品として位置づけられるのである。

初編の作者である曲亭馬琴は、周知のとおり江戸文壇における代表的な作家だが、『水滸伝』ものを多く生み出した人物でもある<sup>41</sup>。同時に、馬琴は、18世紀後半から19世紀にかけて大量に刊行された『水滸伝』ものの作者のうち、最も『水滸伝』における知識を有していたともいわれている。この『新編水滸画伝』についても、冠山訳の『通俗忠義水滸伝』が漢文調であるため、婦女や子どもに理解しがたいとして、『水滸伝』の全訳に取り組んだのだという<sup>42</sup>。

そして、『新編水滸画伝』の挿絵を担ったのは、葛飾北斎であった。「画伝」という題名が示すように、この作品には多数の挿絵が掲載されている。北斎は、その長い画業の中で

<sup>39</sup> 高島は実質『新編水滸画伝』の9割以上は『通俗忠義水滸伝』に他ならないとしている。（高島俊夫『水滸伝と日本人 江戸から昭和まで』大修館書店、1991、p.103）

<sup>40</sup> 佐々木守俊「国芳が模した中国の水滸伝画像」『東京大学コレクション XII 真贋のはざまーデュシャンから遺伝子まで』西野嘉章編、東京大学総合研究博物館、2001、pp.125-133

<sup>41</sup> 当初は金聖歎本を底本に馬琴が全巻編訳する予定ではあったが、版元の角丸屋との間に問題が発生し、馬琴がその後一切角丸屋の本を書かなくなったため、中絶した。その後、初編の版木が英平吉へ売られて以降、編訳を高井蘭山へと変え、続編が出版された。なお、挿絵は全編通して葛飾北斎となっている。

<sup>42</sup> 高島、前掲註 39、pp.173-174

40点以上の読本挿絵を手掛けたといわれているが<sup>43</sup>、挿絵画家としての北斎の才能は、馬琴との作品の挿絵を主な場として急激な展開が起こったのだという<sup>44</sup>。北斎が挿絵を手掛けた読本のうち、約三分の一が馬琴による作品であり<sup>45</sup>、『新編水滸画伝』以後も、『椿説弓張月』（1807〔文化4〕・1811〔文化8〕）など『水滸伝』の影響がみられる作品を手掛けている。

読本の挿絵は、現在の本の挿絵とは異なり、あらかじめ作者から絵師に対して必要な挿絵の指定があったのだという<sup>46</sup>。『新編水滸画伝』については、一卷の「訳水滸弁」に書かれている「作者一生の精神半生の英気を竭<sup>つ</sup>して取り組むという言葉からもうかがえるように、馬琴が挿絵についても細かな指示をし、日本人が見たことがない家屋や衣服、器具が本物の中国のものらしく見えるようにしたのだという<sup>47</sup>。それゆえ、『兵録<sup>48</sup>』『聖歎外書<sup>49</sup>』を模すことや、李卓吾評点の『全像<sup>50</sup>』の雰囲気に倣うことをしたうえで、北斎の提案を加えて挿絵を描かせたようである<sup>51</sup>。すなわち、『新編水滸画伝』初編の挿絵は、馬琴が中国の知識を北斎にでき得る限り伝えたとうえで、北斎の独自の表現を重ねて描かれたものだと見なさなければならない。

では、実際に、『新編水滸画伝』の挿絵の表現を中国の挿絵と比較するとどのような一致と差異がみられるのだろうか。以下では、『新編水滸画伝』の挿絵と同一の場面を描いた中国版『水滸伝』の挿絵を比較・検討することを試みる。なお、ここで使用する中国の挿絵は、馬琴が参照したとする『李卓吾先生批評忠義水滸傳』（1610〔明代〕）と、他に入手が可能であった『三國水滸全傳（英雄譜）』（崇禎年間）、『忠義水滸全書』（明末）のものを

<sup>43</sup> 永田生慈「版本作品目録」『北斎 世界を魅了した絵本』三彩社、1991、p.

<sup>44</sup> 辻惟雄「北斎の眼と魔術」『すばる』第八号、集英社、1972、p.69

<sup>45</sup> 菅原真弓「武者絵の研究―「歴史画」としての視点による一考察―」『哲学会誌』第23号、学習院大学哲学会、1999、p.46

<sup>46</sup> 高木、前掲註37、p.81

<sup>47</sup> 曲亭馬琴著、葛飾北斎画『新編水滸画伝』初編、七丁裏・八丁表（早稲田大学図書館蔵）、飯島虚心著、鈴木重三校注『葛飾北斎伝』岩波書店、1999、pp.81-83

<sup>48</sup> 『兵録』は一般に兵家のことを記録したものをいうが、おそらく馬琴はそれとは別に『水滸伝』関係の何かを指しているのだと考えられている。詳細は不明。（飯島、同上、p.344）

<sup>49</sup> 『聖歎外書』とは、『聖歎外書水滸伝』を指し、「施耐菴先生水滸伝、繡像第五才子書」の見返しを持つもので、豪傑40人の図像と賛を記したものだと思われる。（飯島、同上、p.344）

<sup>50</sup> 『李卓吾先生批評忠義水滸傳』中の図像を指すと考えられる。（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、p.73）

<sup>51</sup> 曲亭馬琴著、葛飾北斎画『新編水滸画伝』初編、十一丁裏・十二丁表（早稲田大学図書館蔵）。ただし、馬琴はそれでも、家や衣服などの形がはつきりせず、日本風になってしまった部分があると述べている。

扱うこととする。

一点目として、『新編水滸画伝』初編一卷における「洪大尉 誤って妖魔を走がす」の挿絵 [図 2] について考察を試みたい。この挿絵は、大将の洪が竜虎山に赴いた際に、伏魔之殿に封印されていた百八の魔王を解き放ってしまった場面である。これと同様の場面を描写した中国の『水滸伝』における挿絵は、[図 3] であり、左より『李卓吾先生批評忠義水滸傳』、『三國水滸全傳（英雄譜）』、『忠義水滸全書』となる。先に [図 3] の中国の挿絵三点を比較すると、黒煙の様子が描写されており、そこから逃げる人々を描くというテーマ、人物が手前に配置され、奥に黒煙が立ち上る伏魔之殿があるという構図、渦巻く煙の表現に共通性が見いだせる。他方、煙の広がる様子や、家屋の描写についてはそれぞれに差異がみられる。では、[図 2] はどうかというと、一見して同じ場面の挿絵と判断できないような絵だといえるだろう。[図 3] と共通する点は、伏魔之殿の祠があり、逃げる人々が描かれていること、[図 3] の中央の図と同様に破壊された扉などが散らばっていることが挙げられる。構図については、見開きを大きく使い、[図 3] よりも描く対象とさらに距離をとったものとなっている。また、背景に割れた岩や激しく流れる水、折れた植物などを配しているが、それは、黒煙が立ち上る直前に天地が裂け、陥没し、万本の竹が裂けるといった本文の情景描写を視覚化したものだと思われる。これは、中国版の挿絵との相違点として挙げられる。だが、何より最も異なるのは、黒煙の表現がされていない点であろう。『新編水滸画伝』本文を参照すると、北斎は [図 2] で、中国の挿絵に見られる黒煙が湧き起こる場面ではなく、黒煙が発生した直後に、それが祠の角半分を吹き飛ばし百余筋の金の光へと変化する場面を選択したことが理解できる。

ここで、再度 [図 2] の光の表現を確認すると次のことがいえる。まず、墨については、細い直線を放射線状重ねることにより光を表現している。しかし、『通俗水滸伝』本文においては金の光であるはずの光の中央部分は密度が高く黒々と描かれている。その墨の線の下地には、朱で光の拡散が表現されているが、飛び去る何体もの妖怪のような姿が色抜きで描かれていることでそれが光に乗って四方に飛んで行っているように表現されている。しかし、この場面について本文を参照すると、「<sup>くぐけ</sup>碎て百餘道の金光と變じ四面八方に飛去りぬ<sup>52</sup>」と結ばれており、その中に何か怪しげな姿が見られたとはされていない。文中では、その後の一連の出来事が「百八の悪星（あしきほし）」の封印が解かれたことだと説明されるが、そこから我々は、白抜き部分が百八の悪しき星の姿をとった魔王であったこと

<sup>52</sup> 曲亭馬琴著、葛飾北斎画『新編水滸画伝』初編、十五丁裏（早稲田大学図書館蔵）。

が初めて理解できる。よって、ここでは、実際の文中に姿などが描写されていない魔王——後に108人のヒーローとなる悪星——を挿絵で具体的／視覚的に独自に表現・明示したのだといえる。同時に、金色の光の根元を黒く塗りつぶす表現は、悪＝アウトローを印象付けると同時に、黒煙を互換した表現だとも受け止められるであろう。また、朱色を用いた表現は、初編のこの場面以外には見られない。以上の点から指摘できることは、第一に、場面の選択において、中国の挿絵に典型的に描かれている場面をそのまま選ぶのではなく、よりダイナミックに見せられる場面とモチーフを選んでいる点が指摘できる。第二に、祠の背景や、四方へ飛んでゆく魔王、黒い光といった表現は、読者が場面を理解するための写実性や具体性を与えているといえる。第三に、第二で言及した表現は、実際の本文に忠実にモチーフを描写せず、敢えていくつかの場面を複合的に、あるいは補足しながら描くことで、読者の内容への理解を促すだけでなく、後に水滸伝のアウトロー的ヒーローとして登場する百八星の登場を印象付けていると考えられる。これは、〔図2〕が初編一巻の終わりから2ページ目の挿絵であり、他の挿絵には見られない朱色が技巧的に用いられていることから、作者がこの挿絵を最初のハイライトと考え、読者を引き付けようとした結果だといえよう。

二点目として、初編八巻「花和尚<sup>さかしま</sup> 倒<sup>しだれやなぎ</sup>に垂柳を抜く」における、花和尚魯智深が、酒興に乗じてカラスが巣を作っているさい柳の木を引き抜き、周囲を感服させるシーンを取り上げたい〔図4〕。まず、中国の挿絵である〔図5〕（左より『李卓吾先生批評忠義水滸傳』、『三國水滸全傳（英雄譜）』）については、中央に根元が見える柳を配し、それを左側から上半身が裸の魯智深が引き抜こうとしている様子、それをとりまく人物の数と配置、手前の脱ぎ捨てられた魯智深の服などについて、両者ともほぼ同様の表現がされているとあってよいだろう。他方、北斎が描いた〔図4〕は、全く異なる表現をされていると言わざるを得ない。まず、構図については、細かに描いた引き抜かれる柳の根元を画面中央に配し、木の幹と魯智深は左側に配されている。取り巻きの人物は、中国の挿絵よりも多く描かれ、中央から画面右側に配されている。モチーフの描写については、柳の幹は太くごつごつとし、その根は半分ほど露出して描かれている。魯智深については、その開いた脚や抱きかかえるように幹を持つ様子が中国の挿絵と同様の表現に思われる。だが、柳の幹が太く描かれているため、体の多くが隠れており、顔貌も苦しそうな表情である。取りまきの人物は、〔図5〕の中国の挿絵が人物同士での会話やじっと眺めている様子であることに對し、〔図4〕で描かれる取りまきの人物は、魯智深を指さして笑う様子や、耳をふさい

で怖がる様子など、大げさな身振りや顔貌表現がされている。これは、彼らの心情を表現していると思われるが、本文中でこの点についての言及はされていない。背景については、本文にある「門の外」の「塀のすみ」の柳の木というシチュエーションを正確に表現していると見なせる。よって、[図4]は[図2]と異なり、中国の挿絵と比較して描かれる場面や対象に大きな差異はないように思われる。しかし、柳の木の太さや質感、根の大きさの表現の差異や、魯智深の苦しい顔貌表現からは、この木を抜くことが困難であることと同時に、それを抜く魯智深の力強さが強調されているといえる。また、取りまく人物が増やされ、見物人の心情が表現されている点についても、柳の木を抜くことが通常ありえないことを強調している。すなわち、[図4]は、中国の挿絵に見られる構図や表現を踏襲しつつも、魯智深が人並み外れて強い力を持っている点を読者に伝えるための改変を行っているのだと考えられる。

以上、一部ではあるが、ひとまず初編十巻の範囲内での挿絵の比較を行った。『新編水滸画伝』は、この初編が出た後に馬琴と版元とが決裂し中絶する。二編以降が刊行されたのはというと、作者を高井蘭山(1762-1838)に据え直し、初編より20年以上経過した1828(文政11)年になってようやくなされたのである。では、この刊行年の間隔と作者の変更は、二編以降の挿絵にどのような変化をもたらし、また、初編の傾向はどのように受け継がれたのだろうか。以下では、二編以降の挿絵のうち、初編と異なる描き方をされている挿絵を特に取り上げて説明したい。

[図6]は、第三編二十三巻で景陽岡にて行者武松が人食い虎を倒すシーンである。画面中央部に投げられた虎が大きく描かれているが、その大きさは右側の武松をしのぐものである。下部に描かれた虎の頭部は、歯をむき出し、武松に視線を定めている。武松はというと、両手で虎の手足を掴み、右脚をその首に乗せ、体重をかけて踏ん張り、その勢いで衣服の裾はひるがえっている。こうした部分の描写と横転した虎を前面に出す構図は、このシーンの迫力を演出しているといえるであろう。ここで、中国の挿絵[図7](『李卓吾先生批評忠義水滸傳』)を確認すると、描きかたに大きな違いがあることがわかる。こちらでは、武松は上から虎の頭を押さえつけ、その脇には折れた棒が転がっている。ここで本文を参照すると、この場面は、武松が棒で虎を打とうとしたが棒が折れ、その後もろ手で虎の頭の皮をつかみ押さえつけるというシーンである。よって、本文を忠実に挿絵化したのはむしろ[図7]の中国の『水滸伝』の挿絵だと考えられる。したがって、[図6]の方は、本文を逸れてでもダイナミックさや力強さを表現し、場面の勢いや戦いの白熱した

様子を演出したものだと考えてよいだろう。同時に、初編の挿絵を確認すると、人物紹介以外の挿絵で〔図 6〕のように登場人物をクローズアップして大きく描いたものは一枚もない。初編には、先に言及した魯智深や九紋龍史進ら『水滸伝』の中でも人気の高い人物が登場し、彼らが戦うシーンも描かれているにもかかわらず、〔図 6〕のように人物や戦う相手に焦点をあてて描くことはされなかった。このように人物を前面に押し出す挿絵は、〔図 6〕以外にも二編以降では散見され、これが初編との相違点のひとつだといってよい。

〔図 6〕以外のこうした傾向がある挿絵をさらに見てみたい。〔図 8〕は、九編八十四巻において、張順が水門を開け宋江の軍を杭州城内に引き入れるべく奮闘する描写で、「張順の水門破り」として有名な場面である。〔図 8〕は、激しくうねる水流の中、張順が水門付近の垣根より垂れる鈴がついた縄を引きちぎろうとしているところが描写され、上方に流れる髪や、力を入れて踏ん張る右脚の先端でその奮闘を表している。しかし、実際の『新編水滸画伝』本文の物語では、張順は城内に潜入することができずに討死にってしまう結末に終わる。ここで、中国の挿絵〔図 9〕（『李卓吾先生批評忠義水滸傳』）を見ると、張順が敵兵に見つかり、矢や槍で攻撃される様子が描写されており、この場面の結末を正確に読者へ伝える役割を果たしている、他方、〔図 8〕は、張順という人物の活躍をクローズアップして描くことで、あくまで活躍するヒーロー像に焦点を絞っているといえるであろう。挿絵としては、〔図 9〕は一目でその場面の状況が理解できることに対し、〔図 8〕は画面右端の文字での注釈を読まなければ、これが何の場面なのかはわからない。しかし、先述のとおり、この縄を引きちぎる場面は非常に人気が高く、以後も浮世絵などでもこの図案は多く採用された。よって、これと『水滸伝』が江戸の庶民に人気を得た背景を合わせて考えると、次のことが予想できるであろう。つまり、こうした描写の根底にあるものは、この場面に至る張順の志への共感である。張順は、同志に止められるも、これまでの恩に報いるべく水に長時間潜れることを生かして夜半に一人城門へ向かい、水門を破った。この行動こそが、江戸のきおいや伊達といった気風と合致し、受容層である庶民の共感を得るものだといえる。この背景があるからこそ、この挿絵では死にゆく張順の姿ではなく、張順の活躍の瞬間を切り取り、クローズアップして読者に提示する必要があったのだ。

〔図 6〕〔図 8〕が掲載された二編以降は、すでに『水滸伝』ものの人気が確立した後である。これ以後の挿絵に増加した人物をクローズアップして描く技法は、本文で読者へ『水滸伝』の物語を受容させるだけでなく、挿絵で登場人物を読者の共感をより引き出すヒーローとして受容させたのだといえる。この意味において、二編以降の挿絵には、純粋に

読者の理想となるようなヒーロー像を創造するというよりは、すでに読者が見たいと願っているヒーロー像に応えるべく意図的に制作された色合いが強くなるように思われる。

以上、数点ではあるが、『新編水滸画伝』と中国の『水滸伝』の挿絵を比較した結果、以下の三つの点を指摘する。第一に、初期は、実際に中国の『水滸伝』挿絵からの借用と、本文における記述の折衷の限りにおいて『新編水滸画伝』初編の挿絵は描かれる傾向がある。だが、他方で人物やの強さが強調される演出も見られた。恐らくこれは、馬琴が中国の風俗の再現に努め、挿絵に描くものを指定していたことと、この段階でも登場人物はヒーローらしく描くという方向性を兼ね備えようとした着地地点だったと考えられる。

第二に、『新編水滸画伝』初編と二編以降の挿絵を比較した際、二編以降がより自由度の高い作風に変容していることである。蘭山は馬琴とは違い、自分自身で『水滸伝』の翻訳はせず、『通俗忠義水滸伝』の漢文訓読調の文章をより平易にひらがなに直しただけであり、挿絵に関しても北斎に任せるかたちになったのだという<sup>53</sup>。その結果として、人物のクローズアップが増加し、場面の描写というよりは、人物の描写に比重が置かれるようになった。読本挿絵の北斎の画風の性質について指摘されることは、細かい書き込みはさることながら、一本の線の太さが均等でないこと（太い部分と細い部分の極端な差）や、服の皺や裾の重なりが強調され、薄い生地をえがく描線が震えたかの様に波打っていることが挙げられる。そして、これらは『新編水滸画伝』で初めて認められた特徴でもあるという<sup>54</sup>。同時に、管見の限りでは、今回取り上げた作品に限らず、人物のポーズもアクロバティックなものが増加傾向にあり、馬琴と共に制作していた時と比較して、北斎風のヒーローを描いていると考えられる。

第三には、第二の指摘と関連して、北斎の人物のクローズアップの手法について更に見解を述べる。二編が刊行された前年には、国芳の「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」が版行され、武者の一枚絵が人気を集めていた。すなわち、『新編水滸画伝』におけるヒーローのクローズアップは、読者がヒーローを個別に見たいという願望が高じたその機運に応えたものである可能性が指摘できる。『新編水滸画伝』で『水滸伝』のヒーローを、見開きを利用して動的かつ綿密な表現で描写することは、アウトロー的ヒーローを見たいという読者の欲求に適應させたものだという事は先にも述べた。こうしたことは、単に『水滸伝』

<sup>53</sup> 高島, 前掲註 39, p.183

<sup>54</sup> 中野志保「上方浮世絵と北斎——その影響を読本挿絵と役者絵から検証する——」(『浮世絵芸術』百五十号, 国際浮世絵学会, 2005, pp.41-57)

のヒーローが人々の心を掴む存在であったというのみでなく、物語とその受容自体がヒーロー個々の活躍に支えられて成立してすらいふという傾向を、明確かつ時には過剰に強調してわれわれに提示しているのではないだろうか。

## 第2章 第3節 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」にみるほりもの表現

### 第2章 第3節 第1項 「通俗水滸伝」の概要・制作背景

1827（文政10）年ごろから天保年間にかけて加賀屋より版行された歌川国芳（1797〔寛政9〕・1861〔文久1〕）の錦絵の連作「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」は、それまで不遇であった絵師・国芳の名を一躍有名にしたとともに、役者絵・美人絵が主流であった浮世絵界において武者絵の人気を引き出すという役割を果たした。本章の冒頭で示した〔引用2〕のとおり、国芳の「通俗水滸伝」とほりものの流行は密接な関係にあると江戸時代から示唆されてきた。また、現代においても、先行研究で郡司正勝らから「通俗水滸伝」とほりものの流行の結びつきが指摘されている<sup>55</sup>。確かに、国芳画中の豪傑たちのほりものは、現代の伝統的な「ほりもの」と見比べてみてもほぼ同型であることがわかる。かつ、国芳が「通俗水滸伝」を版行した時期は、ちょうど『水滸伝』の翻案が町民を中心に人気を得ていた時期でもあったことにも注意が必要である。

国芳の武者絵の特色については、画面からはみ出さんばかりの人物の強い躍動感、様式的・観念的な型ではなく骨格を意識し、観察と写実的なデッサンによって造形された身体のかたちや動き、そして、主体の動きを増幅させるような事物の有機的な画面構成が挙げられている<sup>56</sup>。また、「通俗水滸伝」の特質の代表的なものとして、鑑賞者を驚かせ心を奪ってしまうケレン趣味があるとされている。すなわち、人の意表をつく構図が演出する奇矯さ、錦絵の特性を活かした色彩効果、体全体を使った大きな動きと衣服の裾が演出する

<sup>55</sup> 玉林晴朗『文身百姿』文川堂書房、1936、展覧会図録『生きている浮世絵 刺青展』、東京新聞事業局、1973、展覧会図録『歌川国芳水滸伝』リッカー美術館、1979、Inge Klompmakers, *Of brigands and bravery, Kuniyoshi's heroes of the suikoden*, Amsterdam: Hotei Publishing, 2003.

<sup>56</sup> 岩切友里子「武者絵の世界」『武者絵 江戸の英雄大図鑑』渋谷区松濤美術館、2003、pp.11-12

動きの流れなどを利用することで、それまで役者絵や美人絵では描けなかった、刺激的で生命感あふれる豪傑像が創出されたのだといえる。こうして、『水滸伝』の豪傑の流行・定着に国芳は大きく寄与したのである。

このような「通俗水滸伝」については、『水滸伝』という中国の物語らしさと登場人物の迫力を表現する点において、以下の二点の影響関係が明らかにされてきた。第一には『晧齋画談』（河鍋晧齋著・画、1887 [明治 20]）によって、国芳が、中国の『水滸伝』の挿絵の影響を受けていることが判明している<sup>57</sup>。そこでは、国芳が中国の北宋後期に活躍した李龍眠の絵を参考にしたと記されている。ただし、この点については、佐々木守俊が指摘する陳洪綬の挿絵からの引用や、神田正行が指摘する『天罡地煞図』（李龍眠筆、逸齋多胡真祇編、1835 [天保 6] 序）からの引用に鑑みると、参照された挿絵は複数あると考えられるであろう<sup>58</sup>。

第二には、北齋の『新編水滸画伝』挿絵を参考にしていたことである。これは、『浮世絵師歌川列伝』中に記されている、国芳と北齋の交流について、国芳は北齋を絵師として尊敬し、慕っていたエピソードからうかがえる。国芳は北齋と面会し、画法について話し合い、大きな参考となったといったうえで、「これ深く北齋をしたひをもてなり」という感情を抱いたということから、国芳に対する北齋の影響関係が推測できることはすでに明白である<sup>59</sup>。また、北齋と国芳は気性においても共通点があった。『葛飾北齋伝』では、「又按ずるに、国芳の氣象、大に北齋に似たる所ありて、性頗淡白なり。故に北齋を慕うこと深し<sup>60</sup>」という一文を見ることができる。北齋は、絵のことばかり考え、気取らず、身辺のことなどあまり気にしない人物であったようだが、その点が、江戸っ子そのものの気性の国芳の共感を得たとされている。また、彼らの関係について、国芳が役者絵の名手である初代豊国に弟子入りしたが、そりが合わず、北齋を尊敬していた侠気のある兄弟子、国直の塾生となったことも影響しているようである。幼き頃から武者を得意とした国芳とし

57 ①晧齋年甫めて七歳周三郎と云いしとき故一勇齋国芳の門に遊ぶ国芳元来活発を好む性質なる故師を奇童として愛し常に教へて云我武者を画くことを好めども其抛所と為す基礎を得ず一時宋人李龍眠の描きし水滸伝百八人の像を見て大いに感ずる処有るにより是を模して錦絵を画きたるに初めて国芳の名を人にしらるるに至りけり、②「李龍眠水滸伝ノ原圖ヲ以テ國芳コレヲ作ル故ニココニ両筆意ヲ示ス」（瓜生政和著、河鍋洞郁画『晧齋画談』1894）

58 佐々木、前掲註 40, pp.128-132、神田正行「陸謙の水滸伝図像をめぐる一馬琴・崋山・国芳」『国文学 解釈と鑑賞』ぎょうせい、2010, pp.116-126

59 飯島虚心著、玉林晴朗校訂『浮世絵師歌川列伝』中公文庫、1993, p.190

60 飯島虚心著、玉林晴朗校訂『葛飾北齋伝』岩波書店、1999, p.221

ては、感性的で甘美な美人絵・役者絵が主体の歌川派よりも知的で硬質な画風の葛飾北斎一派にシンパシーを感じる部分があったと考えられる。

そして本節において何よりも重要視することは、「通俗水滸伝」が、登場人物に描かれた日本独自のイレズミ「ほりもの」が特徴的な作品としてもよく知られており、現在に至るまでほりものの参考に多く用いられている点である。この点は、先より何度か言及した〔引用 2〕の『花江都歌舞妓年代記続編』七に、流行の発端としての「通俗水滸伝」とほりものが示唆されているほか、『浮世絵師歌川列伝』の国芳の項では、国芳のもとにほりものの絵柄創作の依頼があったと言われている<sup>61</sup>。「通俗水滸伝」のほりものの特徴は、多数の人物に『水滸伝』中にはないほりものを描くだけでなく、また、紺や藍を中心に朱を足した鮮やかな色合い、細かく入り組んだモチーフ、面を大きく使った意匠である。「通俗水滸伝」以前の浮世絵等の絵画では、こうした一枚絵で色鮮やかなほりものが表現されている作品は見られないことから、しばしば国芳がほりものの意匠の考案者としても目されてきた。この点については、国芳は、「通俗水滸伝」以前に《大山石尊弁良滝之図》（文政初年）〔図 10〕においてもほりものを入れている人物を描写していることを考え合わせると、ほりもの様式は「通俗水滸伝」以前にすでに確立していたと推察できる。よって、「通俗水滸伝」のほりものは、おそらく、従来のほりものと比較して、絵柄の獨創性、巧みさ、精神性などの面で「東都狹者」に選ばれ、歌舞伎の舞台で「看官の眼」を喜ばすことができたのだと考えられる。加えて、そもそも国芳は町火消など義侠と積極的に交流する、いわゆる江戸っ子気質であった<sup>62</sup>。庶民のヒーローであった町火消しや鳶と近い国芳が、『水滸伝』の登場人物を画題とし、武者絵を得意としたことはその人物像と無関係ではない。先述のとおり、アウトロー的ヒーローのなかでも一際目立つ存在だったのが、江戸の町火消であり、『水滸伝』のアウトロー的ヒーロー受容の土台にもなった存在である。また、町火消は、「ほりもの」の中心的な受容でもあり、それは、現代でも江戸消防彩粋会らが町火消の伝統・気風の保存、火消展の開催や神輿の納受、海外での活動を通じて「ほりもの」を保護・

<sup>61</sup> 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、江戸の丁壯皆競ひて、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。（瓜生、前掲註 57, p.205）

<sup>62</sup> 国芳は性活潑にして、狂氣あり。小事に區々たらず。…省略… 所謂江戸っ子の氣象なりし。言語はつとめて卑俗なる卷舌にて、私をワッチ、前をメエという類多し。…省略… 其の品行は三世豊國と反對にして、甚だ卑しかりよし。好みて消火夫と交わり、出火あるごとに近遠を問はず、直に走せ行きて、消火の助けをなし、危きを顧みざるものゝ如し。（同上, p.202）

発展させる役割を担っていることから明らかである<sup>63</sup>。よって、国芳と『水滸伝』、そしてほりものの担い手は相互に関係し合う間柄なのだといえる。

## 第2章 第3節 第2項 「通俗水滸伝」と『水滸伝』ヒーローのほりもの

現存する「通俗水滸伝」74 図中、ほりものは 19 図に入れられている。この 19 図は、冠山の『通俗忠義水滸伝』でイレズミが入っている設定の人数の約 3 倍にも登り、それゆえに国芳自身が意図的に『水滸伝』のヒーローに描き加えたものだといえる。

先行研究では、「通俗水滸伝」中で最初期に版行されたのが、『九紋龍史進』、『智多星呉用』、『行者武松』、『黒旋風李逵』、『花和尚魯知智深』だったとされている<sup>64</sup>。そのうち、ほりものが見られるのが、『九紋龍史進』[図 11]と『花和尚魯知深』[図 12]となる。よって、このシリーズでは当初よりほりもの描写があったことになるが、そのあだ名が示すとおり、史進には原作より九紋龍のイレズミが入れている。なお、「通俗水滸伝」ほりものの図案の種類には龍が多く、19 図中 7 図にわたる。『九紋龍史進』に彫りいれられている九紋龍は、龍が中国において森羅万象のすべてを守護する最高位の神獣・吉祥と、永遠を表わす数字として古くから重要な数と見なされてきた「九」匹入れたものと捉えられる。また、日本においては、古代よりされていた水の神聖視に起源をもつ水神が、仏教伝来と共に龍王や龍神へと成り替わり、民間信仰の場でも河川を司るものとして祭祀の対象となっていた。ほりものの中心的な受容者のひとつである火消においても、水を司る龍は重要な信仰の対象である。一方、『花和尚魯知深』のほりものについては、あだ名の「花和尚」が「イレズミ坊主」という意味であるとされていることから、そのイレズミは原作に典拠が求められる<sup>65</sup>。ただし、「花」の意味については「イレズミ」のほかに、中国の伝来の花である「海棠」を指し、ゆえに、国芳が描いた『花和尚魯知深』のほりものの絵柄も海棠であるのだと考えられる。魯知深の海棠のほりものは、中国の挿絵では見られない反面、『新編水滸画伝』における北斎の挿絵にも見られることから、『水滸伝』ものの受容過程の中で形成されていったものだと推定できる。国芳が結果的に「通俗水滸伝」のヒーロ

<sup>63</sup> 『江戸消防彩粋會十年史』1995、『江戸消防彩粋會二十年史』2005 など、消防組合や鳶の組合、研究者、文化人らからのほりものに関する寄稿を含む記念誌の発刊をしている。

<sup>64</sup> 由良哲次『総校日本浮世絵類考』画文堂、1979、p.222

<sup>65</sup> 中国語で「花」はいれずみを指すので、「花和尚」で「いれずみ坊主」となる。(鈴木重三監修『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本新聞社、1996、p.230)

一の多くにほりものを入れたことに関しては、当初よりそのような構想があった、あるいは、「通俗水滸伝」版行初期の史進と魯知深のほりものが人気を得たがゆえに、他のヒーローにもそれを描いた、といった両方のパターンが推定できるが、実際どのような事情があったのかは判明していない。

このように史進と魯知深のほりものは、物語本来の設定の延長線上にあることに對し、『水滸伝』で記述されたイレズミを「通俗水滸伝」で表現する際、具体的な絵柄については、国芳が補完・創作して描かなければならなかったものもある。その一つが《浪子燕青》[図 13]で、燕青は原作でもイレズミを背負い、かつ、「通俗水滸伝」においても高い人気を得ている作品のうちのひとつである。そして、この作品のほりものの絵柄は、『水滸伝』原作と「通俗水滸伝」では異なり、そこに国芳独自の燕青のキャラクターの演出があるといえる。『水滸伝』きっての美男子とされる燕青がイレズミ／ほりものを背負うことになった由来は、主人である盧俊義が、燕青が雪のような白い肌をしているため、腕のある彫師に総身のイレズミを彫らせたというものである。「通俗水滸伝」で国芳は、燕青の背中に、牡丹と唐獅子という典型的な中国風の、日本でも親しまれているような絵柄のほりものを描いた。また、「通俗水滸伝」作中の文章には「面雪よりも白し身の中に花を彫物す」と書かれている。しかし、『水滸伝』本文に記述されている燕青のイレズミは、「玉のあずまやの柱に、やわらかいかわせみの羽しきつめたがごとく、錦のからだと見まがうほど」という記述に留まっている。そのため、どのような絵柄のイレズミなのかは判明しないが、かわせみの羽というと翡翠色や瑠璃色であるため、青みがかった色だと推測できる。では、ここで、「通俗水滸伝」に目を向けると、作中の文章においては、ほりものの絵柄は花だとされており、確かに実際に燕青の身体には、朱色の牡丹のほりものが見られる。だが、ほりもの全体の構図を見ると、中央に配され主題となっているのはむしろ唐獅子であり、牡丹は中心的なテーマではない。つまり、『水滸伝』の記述と、「通俗水滸伝」内の文章の記述、そして「通俗水滸伝」で実際に燕青の身体に描かれたほりものには、それぞれ少しずつ差異が生じているのだと見なせるであろう。では、「通俗水滸伝」の唐獅子と牡丹が何を意味するのかというと、容姿・内面ともになう者などいないとされている燕青の人物像を表すのだと考えられる。周知のとおり、獅子は百獣の王、牡丹は百花の王とされ、唐獅子にとって牡丹は唯一の敵である害虫を避ける役割を持つものである。つまり、牡丹に唐獅子は比類ない存在の例えである。よって、それを燕青に入れることは、原作のイレズミを利用して、国芳が意図して燕青の人物像を比喩的に示すための絵柄を選択しているとい

えよう。

以上から、『水滸伝』原作でイレズミを背負っている人物を、「通俗水滸伝」のほりもので国芳が表現することについては次のことがいえる。第一に、国芳がイレズミ／ほりものの絵柄の意味を理解し、その意味の運用を以てして人物を描いていたこと、第二に、本来の『水滸伝』の設定にある程度沿っている反面、絵柄を独自の想像で補わなければならなかった場合には、ほりもので人物像を表すように工夫していたことが理解できる。しかし、本稿の冒頭で述べたように、国芳の工夫はそれに留まらず、本来イレズミがない人物にもほりものを入れている点こそが、「通俗水滸伝」の特徴のひとつでもある。よって、国芳がヒーローにわざわざ多くのほりものを描こうとした意図も、それぞれのヒーローの性格に何らかの意味を加えようとしたからだと仮定できる。次項以降では、国芳が、ヒーローをどのような存在として捉え、ほりものの表現でヒーローの人物像のどういった点を表現したのかを考察する。

## 第2章 第3節 第3項 「通俗水滸伝」中のほりもの作品の特徴

### ——肌の色・ポーズ・ほりものの構図の関係——

「通俗水滸伝」で描かれた、19の作品におけるほりものの色彩については、一様に、墨一色でなく紺色を中心に朱を足した鮮やかな色合いが用いられている。その絵柄はというと、細かく入り組んだモチーフで構成され、場面を大きく使った構図が特徴的な作品である。

これらを引き立たせているのは、人物の白い肌だといえよう。〔表1〕では、ほりものに入った19図を、肌の色別に、白及びごく薄い肌色のものを「白」、中間の濃度の肌色のものを「肌色」、色が黒く描かれているものを「褐色」と分類した。その上で、「通俗水滸伝」作品内に記載されている場面や人物を説明した文章に肌の色の言及がされているか、また、『水滸伝』原作内で肌の色の設定があるか否かを記載した<sup>66</sup>。そのように分類した結果、19図のうち15図において人物の肌は白く描かれていることがわかる。しかし、その15

<sup>66</sup> 本項の作品分析における図版・情報の典拠とした『水滸伝』文献は次のとおり。Inge Klomp makers, *Of Brigands and Bravery: Kuniyoshi's Heroes of the Suikoden*, Netherlands/Hotei, 1998、吉川幸次郎・清水茂訳『完訳 水滸伝』（全十巻）岩波書店、1998-1999（底本は内閣文庫蔵の容与同刊『李卓吾批評忠義水滸伝』）、高島俊男『水滸伝人物事典』講談社、1999、曲亭主人・高井蘭山編訳、葛飾北斎畫『新編水滸画傳』文化2（1805）年・天保年間、早稲田大学図書館蔵

図中「通俗水滸伝」内で肌の白さに言及しているのは4図のみで、しかも、そのうちNo.7,8の二図は同一人物を描いたものであることから、原作内での設定と肌の白さが符合するのは3人となる。管見の限りでは、この傾向は『水滸伝』の物語の人物設定にも通じ、肌の色が白く設定されているのは2人の人物のみである。これらからは、結果的に「通俗水滸伝」内のほりものを入れた人物の肌の白さが、従来の『水滸伝』の人物設定に沿って描かれたものではないことを指摘できる。

この肌の白さについては、国芳が、あるいは当時の『水滸伝』受容者が、『水滸伝』の梁山泊の面々をヒーローと見なしていたことに起因すると推察できる。なぜなら、歌舞伎において反体制のヒーローは肌を白く塗り、絵画においてもヒーローや高位の人物は色を白く描かれる傾向にあったからである。この点は、破戒僧である花和尚魯知深のような荒々しさを前面に押し出した人物は例外であるものの、多くが梁山泊内での位の高さに関係なく肌を白く描かれ、それに対し、敵が白く描かれないことから示唆できるであろう。

次に、人物とほりものの構図について見てみたい。特徴としてまず挙げられるのは、背面を向けたポーズの多さである。ほりものがある人物のうち背を向けているものは、〔表2〕の項目Bにあるように、19図のうち11図存在する。しかし、それに対して、「通俗水滸伝」74図中、ほりものが描かれていない55図のうち、ポーズが背面であるものはわずかに10図に留まる<sup>67</sup>。ここから、ほりものが入った人物は、文字どおり「ほりものを背負う」ことを表現するために、意図的に背を向けたポーズを取っているのだと仮定できる。

更に、〔表2〕の項目Cで整理したような背から腕に向けて中央から一続きにモチーフを広げている作品に着目したい。これは、ほりものがあり、かつ、背を見せた作品に見られ、少なくとも4図存在する。この傾向が顕著な〔図14・i〕〔図14・ii〕を参照すると、手前の人物の身体の動きに合わせたかのごとくほりものの龍の口から水が上へ向かって迸り、背から腕への力強さを強調しているかのようなようである。なお、この手法は、表に挙げた項目Cの四つの図以外の正面観を描いたものでもほりものの火炎や龍などを肩から左右の腕へ沿わせるという傾向があり、「通俗水滸伝」のほりもののある作品の多くに適用されているものと見なせる。故に、「通俗水滸伝」におけるほりものの効果のひとつとして、肉体の屈強さの強調が挙げられる。

以上より、「通俗水滸伝」内のほりもの作品では、人物の肌を白く描くことでほりものを

<sup>67</sup> それらは、逆さまに落ちるシーンや背で刀を抜く描写、歌舞伎の見得の借用など、多くが場面描写における見せ方を意識したものと思われる。

背負う人物をヒーローとして表現すると同時に、ほりものの構図で彼らの肉体の大きさを表現し屈強さを示したと考えられる。更には、白い肌の上に豪壮な構図のほりものを入れることは、豪壮なヒーロー像の表現においてそれが視覚的な相乗効果となっている可能性も示唆できる。

## 第2章 第3節 第4項 「通俗水滸伝」中のほりものと人物の重なり①

### ——『水滸伝』における人物設定を反映したもの——

第3節第2項では、『水滸伝』原作でイレズミを背負うとされた人物を国芳が「通俗水滸伝」で描く際にどのような工夫をしたのかを考察した。その結果、国芳がほりものの絵柄の持つ意味を理解し、かつ、その意味とヒーローの性格を重ね合わせることで、演出効果があることが明らかになった。では、『水滸伝』においてイレズミがない人物の、国芳が描いたほりものは、どのような意味を持つのだろうか。本項では、ほりものと描かれた人物が重なり合っている点を、描かれたヒーローとほりものの絵柄の形態的類似、もしくはヒーローの性格や物語といった内容的類似に鑑みながら作品の分析を行う。浮世絵において類似というと、まず思い浮かぶのは「見立」と「やつし」の問題である。ここでは、浮世絵の「見立」の伝統的構造を念頭に置きつつ、「通俗水滸伝」の「見立てるもの」「見立てられるもの」がどのように関係し合っているのかを含めて考察したい<sup>68</sup>。

最初に《菜園子張青》[図 15・i]に着目したい。張青は、元は寺の菜園の番人だったが、小さな諍いから僧を殺し、寺に火をかけて逃走した後に梁山泊に加わった人物である。「通俗水滸伝」内でこの張青が背負うのは『西遊記』の孫悟空のほりもの [図 15・ii] である。このほりものもまた、第1章で言及した背から肩へと広がる構図をとったものであるが、張青と彼のほりものとの関係はそれのみではない。なぜなら、[図 15・i] と [図 15・ii] を比較した際に、張青自身のポーズが彼の背負う孫悟空を模していると考えられるからである。彼が岩の上に右脚を置き、左手を目の上に翳して下方を眺める様子は、[図 16] のような勅斗雲に乗る孫悟空がしばしばとるポーズを想起させる。また、右手に持った棒も如意棒を連想させる。[図 15・iii] の腰に巻いた衣服にも目を向けると、そこにも猿の意匠

<sup>68</sup> ただし、本論文では厳密な意味での「見立」ではなく、もう少し広義にある人物／構図が、別のあるもの（本論の場合、具体的にはほりものの図柄／モチーフ）のイメージと重ね焼きされているという意味として「見立てるもの」「見立てられるもの」という言葉を使用した。

が認められる。『水滸伝』の人物設定によると、張青は、髭がまばらで、額と頬骨が高く尖った鋭い顔つきをしているのだという。しかし、この《菜園子張青》の図を見る限りでは、そのような容貌はなりを潜め、色の白い美丈夫が孫悟空のように振舞う姿として表現されている。

次に、《船火兒張横》[図 17-i] の構図とそのほりもの [図 17-ii] の関係について考察を試みたい。張横の『水滸伝』中における人物像の描写では、身の丈七尺、三角の目に紅の瞳、黄色の髭に赤い髪をしていることが挙げられている。この人物についても、本来はほりものが彫られている設定がないにもかかわらず、頭を隠して怯える猿とそれを狙う鷹もしくは鷲を主題としたほりものが描かれている。ここで、この作品全体の構図に目を移すと、ほりものの絵柄の意味する内容と登場人物の置かれた状況とは容れ子式の二重構造となつて、登場人物および物語における場面を強調していると考えられる。なぜなら、張横に組み敷かれ刃の切っ先が目前に迫った敵将・方天定が許しを乞うような絶望的な表情を浮かべつつ刀を手で掴んでいる様子は、ほりものの構図により暗に示唆されているからである。この場面のあらすじはこうである。方天定は、手下を使い非業の死を遂げた張順を祀るために出てきた宋江を襲わせたが失敗したため辛くも逃れた。そこに、弟・張順の霊に乗り移られた張横が現れ、方天定を討ち取った。このようなあらすじに則ると、張順の霊が乗り移った張横は、天空から獲物を狙う猛禽としての解釈が可能となり、敵・方天定は、例え頭を隠した猿のように逃れようとしても、見つけ出されることが必然であることをほりものは比喩的に示しているといえよう。

《混江龍李俊》[図 18-i] は、泳ぎの名手で、「通俗水滸伝」においても、水中へ敵を落とす様子が描かれている。そのほりものはどのようなものかという点、[図 18-ii] のような胸には獣の上に立つ雷神が、肩には雷の文様が彫られたものである。雷神は、雷を人格化したものとして、また、菅原道真が死後変身した姿として知られているが、同時に、龍神としても表象されることもしばしばあり、雷を鳴らし降雨を司るとも解釈されてきた。この作品では、本章で先述した二つの作品のように、人物描写の構図や絵画作品全体の構図とほりものの絵柄の対応性はない。しかし、画中に記されている「能水性を識る」[図 18-iii] 李俊の性質を踏まえて、ここでも比喩的に雷神という絵柄を選んで、人物にほりものの絵柄を対応させていると解釈できる。

したがって、本項の三点の作品に対する構図の考察の結果、以下のことが指摘できる。すなわち、第一に、《菜園子張青》においては、表層的には『水滸伝』と同様に中国より輸

入された『西遊記』を、ほりものとしてわかりやすいかたちで錦絵の受容者に楽しみを提供しているということである。だが、ここでは当時『西遊記』もまた翻案が多く出版され、庶民に浸透していた状況において、孫悟空が妖術を使うということは多くの錦絵の受容者にとって既知のことであったと推察できる。よって、この作品の張青像には不可思議な力を持つ孫悟空のイメージが重ねられているといえる。第二に、《船火兒張横》にも《菜園子張青》と同様に人物あるいは構図とほりものの重なりが指摘できる。それは、張横と方天定の構図とほりものの構図が重なり合っているのみでなく、兄弟の絆により、霊となった弟の超越的な力を借りて敵を討ったということにより、必然的にこのほりものの力強い猛禽が張横そのものであると示唆しているといったものである。同時に、張横の活躍を暗示・表象するほりものの絵柄を、作品の構図に合わせて国芳が意図して考案しているともいえるであろう。第三に、《混江龍李俊》では、ほりものの雷神は登場人物の姿形・ポーズや画面全体の構図との対応はみられないものの人物の内面的な性質に対応し、そこに重なりが存在する。ここから、国芳は『水滸伝』の物語の一場面を切り取った作品を制作しつつ、一方で人物が恒久的に持つ性質とほりものの絵柄を対応させたと指摘できる。よって、これらの作品では、登場人物（「見立てるもの」）にほりもの（「見立てられるもの」）を人物の形態／性質／作品の構図に似せて／対応させて重ね焼きにすることにより、あたかも超越的な力が宿った登場人物というイメージを喚起させていると考えられる。つまり、この場合のほりものは、人物のヒーロー性を補強し極端に強調する役割を担っているといえるであろう。

## 第2章 第3節 第5項 「通俗水滸伝」中のほりものと人物の重なり②

### ——「通俗水滸伝」独自の人物像形成——

しかし、「通俗水滸伝」でほりものが描かれた作品の全てにおいて、ほりものの絵柄が、人物の姿形や性質／性格、あるいは作品に描かれた物語の構図に合わせて選択され、描かれているのみかという点、そうではない。例えば、《早地忽律朱貴》[図 19-i] は、ほりものの絵柄がそれを背負う人物の容貌に影響を与えていることが見出せる一例である。朱貴は梁山泊の密偵で、居酒屋を梁山泊の対岸の李家道の入口に構えている。この作品の場面は『水滸伝』第十九回で、その居酒屋より鎗矢で呉用らの梁山泊への到着を山人へ知らせる瞬間をとらえたものと解釈できる。作品の特徴としては、画面中央で足を踏みしめ真

っ直ぐ立っている朱貴に対して、背景の水辺の色合いや、船に乗った人物、水鳥によって遠近感を出すことを試みていることがまず挙げられる。この遠近感は顎を少し上げ遠くを眺めるこのシーンの演出に現実的な雰囲気をつし、また、衣服など身につけているもののかたちや文様、床の文様や柱のモザイク、酒樽の文様と色合いなど、中国を舞台とした居酒屋を演出する要素が散りばめられている。朱貴の背にあるほりものについては、管見の限りでは他作品にはなく「通俗水滸伝」においてのみ確認できることから国芳の創作と見なせる [図 19・ii]。その絵柄は、火焰を吹く九尾の狐である。そこには、躍動的な体勢で尾を大きく広げ、鋭い牙が並ぶ赤い口から炎を吐く獐猛な妖狐の様子が覗える。一方で、九尾の狐といえば、中国では瑞祥を示す獣とされており、日本では、「玉藻前」で知られているように、絶世の美女へと化身する博識かつ強大な力を持つ霊獣である。

ただし、《早地忽律朱貴》については、ほりものと人物の関係を考察する前に、この作品のほりものと人物のポーズについて、北斎がえがいた『新編水滸画伝』口絵の「小旋風柴進」[図 20] との比較を行いたい<sup>69</sup>。この作品の比較対象として『新編水滸画伝』の口絵の「小旋風柴進」を選んだ理由は、正面と背面という身体の方角の差はあるものの、この真っ直ぐ立っているポーズと手に持たれた弓のかたちが類似しているからである。では、なぜこの類似性について言及するかというと、その理由は二点ある。第一に、国芳の描いた朱貴は、一見したところ自然なポーズをとっているかのように見えて、実際のところは不可能なポーズである点が挙げられる。第二に、躍動感あふれる武者「通俗水滸伝」であるにもかかわらず、勇猛な武者の動きを表現するのに適した、矢をつがえる／射る瞬間でなく、顎を上げ遠くを見ながら矢をつがえるようとする瞬間を切り取るという特殊性が見出されるからである。そして、このポーズは、『新編水滸画伝』の口絵「小旋風柴進」に共通した表現だと思われるからである。

繰り返し強調するが、国芳の武者絵は、躍動感のある表現のために、骨格を意識し、観察と写実的なデッサンを行っている。このことは、現存する国芳の武者絵の下絵からも確認されている<sup>70</sup>。したがって、この点を考慮すると上述の「通俗水滸伝」の「早地忽律朱貴」のポーズには不自然な点が多々存在するといわざるを得ない。まず、小旋風柴進の口

<sup>69</sup> 先行研究にて既に「通俗水滸伝」における『新編水滸画伝』挿絵の影響が証明されている（佐々木、前掲註 40）。

<sup>70</sup> 展覧会図録『「国芳画」展 江戸の“ポップアーティスト”』財団シーボルト・カウンスル、1992、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、pp.8-15

絵と共通している顎の上った顔の角度は、後ろを向いている状態で顔が見える点である。特に向って右側の腕を左側へ持って行っている状態を鑑みると、後ろ向きでこの作品の顔の角度になるには約百八十度首が回転しなければならず、実質的に不可能である。次に、向って右腕の位置が不自然といえる。そもそも、右腕を体の前面を通してこの位置へ持ってくることに無理があるが、この絵では右脚を少し後ろに出していることから尚更現実では不可能な体勢となっている。特にアクロバティックな場面をえがいたものでもないこの絵にこれらの不自然さがあるのはなぜか。恐らくこの点は、前項で確認したほりものの構図により肉体の広がりや演出することに関係するだろう。作品におけるこの特徴の効果は、先行研究で指摘されている、手先の表現等に「通俗水滸伝」での人物の立体感における国芳の苦心<sup>71</sup>の形跡のひとつとも解釈できるであろう。朱貴の場合、背の九尾の狐の尾の配置により、肉体の立体感や広がりやほりもので表現しているといっても過言ではない。

しかし、『水滸伝』物語中の朱貴の容貌は、背が高く顔や身体が並はずれて大きく、頬骨は高く、三筋の赤ひげのある顔として記述されている。また、「旱地忽律」とは陸に上がった鱉という意味があり、獐猛で美しい妖狐とは全く異なる様子である。それにもかかわらず、「通俗水滸伝」の朱貴は、色が白く、目尻に朱が入った美男子である。特に、目もとに入れられた朱は、女性の化粧や歌舞伎の和事の二枚目を想起させ、妖艶ささえ漂わせている。さらに、朱貴は武術に優れた人物でもないにもかかわらず、「通俗水滸伝」では、矢を射ようとする緊迫感が脚や腕の力を込めた様子から覗え、あたかも勇猛な人物であるかのように表現されている<sup>72</sup>。よって、「通俗水滸伝」の朱貴は、『水滸伝』本来の物語や人物像とは全く異なった、九尾の狐のような容貌・性格／性質へと改変されており、そうする意図をもって、国芳がこのほりものの絵柄を選んだのだという解釈が成り立つ。

《金毛犬段景住》[図 21・i] という人物には、風神のほりものが彫り入れられている [図 21・ii]。段景住は、水滸伝の席次、つまり位が、百八星中百八位と最下位の人物であり、痩せた風変わりな外見をし、泳げないのだという。画中の段景住の目前には川が流れており、対岸には、「一日に千里を歩む」名馬を奪った曹家が段景住を笑っている様子が描かれ

<sup>71</sup> 鈴木重三「国芳の水滸伝」『歌川国芳 水滸伝展』リッカー美術館、1979

<sup>72</sup> この朱貴の描写では、向って右側の腕や顔の角度が実際には不可能な位置に描かれている。これは、正確に人体を描こうとしていた国芳にとって極めて不自然であることから、国芳はほりものを見せるためにわざと朱貴の背を描いたとともに、力強い肩の稜線や筋肉描写を強調したといえる。(拙稿「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」、『コア・エシックス』vol.6, 2010, pp. 51-64)

ている。そのことから、『水滸伝』に準ずれば、この段景住は地団太を踏んで悔しがっている様子であるはずだが、国芳が描いたのは逞しい肉体が備わる段景住が、まるで今にも追いかけて行きそうな、もしくは、歌舞伎の見得のようなポーズであった。従って、この段景住の様子と〔図 21・ii〕のほりものの関係性について次のような仮説が考えられる。それは、段景住が、盗まれた俊足の名馬をすぐに取り返せる風神のような、つまり、天空を駆け、疾風を起こせる人物であれば良いのに、という願望が投影されているというものである。『水滸伝』において、この後段景住がとった行動とは、梁山泊へ馬を盗まれたことを知らせに行くことであった。しかし、「通俗水滸伝」では、この作品の画中の文章は、「大いに怒りて取りかえさんとなす」〔図 21・iii〕と終わっている。これは、あたかも段景住がこれから名馬を奪還すべく奮闘するような書き方をしているといえる。その点からも、段景住が風神となり名馬と盗人を追いかける存在であるという印象を、作品を見る者へ与えていることが推測できる。

以上、「通俗水滸伝」におけるほりものと人物の関係を考察してきた。本項で取り上げた作品における何よりもの特徴は、ほりものの絵柄が、『水滸伝』の登場人物の設定を超えた「通俗水滸伝」でのヒーロー像を作り上げている点である。前項では作品の構図や登場人物（「見立てるもの」とほりものの絵柄（「見立てられるもの」）の関係が、『水滸伝』の物語や人物の性質と対応している、つまり、「見立てるもの」である人物が「見立てられるもの」であるほりものの絵柄に本来的に結びつく要素を有しているといえる。それに対し、本章の作品は、「見立てられるもの」であるほりものの絵柄によって、「見立てるもの」である人物を表現するという関係性が逆転し、『水滸伝』の物語から乖離、あるいは展開した「通俗水滸伝」独自のヒーローとして生成されているといえるであろう。

これはつまり、「通俗水滸伝」では、単なる「見立てるもの」「見立てられるもの」という類似性の面白みや作品を理解する文法の共有が行われていたのではなく、服部が論じたような「変身」が実際に表象されていたということである。鑑賞者は、座次の低い人物が背負うほりものによって文字通りヒーローに生まれ変わる様を眺めているといえる。さらに、「見立てるもの」「見立てられるもの」の関係において、国芳は、人物そのものを明確に神／仏／仙人／妖怪といった超越的な何かに似せて描くのではなく、ほりもので人物とそれらの結びつきを提示したのである。従って、ここでは、ほりものを背負う人物は超越的な何かを背負うこと／皮下＝身体の内側に宿すことによって、「変身」できることが前提になっており、制作者の国芳も鑑賞者もその了解のもとでこの作品を共有していたと考え

られるであろう。

## 小結

「通俗水滸伝」が版行された文政末期は、ほりものの流行が起こった後に位置する。冒頭では、流行の一端を伺わせるものとして「彫物見くらべ会」に触れたが、この記録の三年後の1811（文化8）年には、幕府によるほりものの禁令が発令されている<sup>73</sup>。服部の論に鑑みると、ほりものはその伊達やかぶき精神という精神性を共有させる作用によって、幕府の規範に対する集団的な反抗のシンボルと見なされたと捉えられる。

そもそも、「通俗水滸伝」は『水滸伝』に取材した浮世絵（錦絵）であるが、その「通俗水滸伝」「『水滸伝』もの」「ほりもの」のそれぞれの中心的受容層となる人々は、社会的階級や価値観の面で共通性があった。すなわち、彼らは一様に庶民層で、侠客と呼ばれる、強きを挫き弱気を助ける任侠を建前とした渡世人や、侠客をヒーロー視する人々であったのだといえる。そこでは、男伊達やきおいといった精神が重視された。ゆえに、彼らは為政者としてしばしば対立し、江戸期のアウトロー的なヒーローとなったのである。そして、江戸で町火消が組織化されたことには、彼らが一個人として庶民の味方に付く存在ではなく、町全体を守るヒーロー組織として、きおい精神の顕示がなされた。ここで重要な点は、男伊達やきおいは、かぶき者という出自において、単に精神のありかただけではなく、行動や身なりでその生き方を示すことに本領があったことである。だからこそ町火消は、火消半纏やほりもので、その価値観を人々に見せつけたのだ。

上記の背景のさなかに「通俗水滸伝」は市井で広く受け入れられる作品として世に出た。原作においてほりものへの言及がなくともほりものが入れられた人物を相当数認められるこの作品では、その絵柄は、前述のとおり超凡なものであるが、そのほぼ全てに厄除けやめでたさの兆しである吉祥の意味を見出すことができる。ここで喚起されるのは、江戸時

<sup>73</sup> なお、その際の町触は以下のとおり。「近來輕きもの共ほり物と唱、惣身え種々之繪又は文字等をほり、墨を入、或は色入等二致し候類有之由、右體之儀は風俗もも拘り、殊無疵之惣身え疵付候は、銘々恥可申儀之處、若きもの共は却て伊達と心得候哉、諸人之陰二てあさけり笑ひ候をも存はからず、近頃は別て彫物致し候もの多く相見、不宜事二候間、向後手足は勿論、惣身え彫物いたす間敷候、能々町役人共よりも爲申聞、心得違之儀無之様可申論候」高柳眞三、石井良助編『御触書天保集成 下』岩波書店、1989, p.442

代の「見立て」において、「見立てるもの」と「見立てられるもの」が「俗」と「聖」の関係にあるということである。「俗」が「聖」に「見立て」られるとは、例えば、美しい遊女のスターや若衆歌舞伎の美少年が禅宗の和尚や仏像になぞらえられることであり、それは愛欲や美の対象として憧憬された際に「聖」に見立てたまま「俗」を我がものにしようとした結果なのだという<sup>74</sup>。よって、この図式を「通俗水滸伝」に当て嵌めると、『水滸伝』のヒーローという憧憬される対象が、超凡なほりものの絵柄という「聖」を宿すことで積極的に受容されたとなり、イレズミ／ほりものは実際に入れて「変身」することのみで「めでたい」のではなく、そのイメージを受容することにも「めでたさ」があるのである。

しかし、繰り返しになるが「通俗水滸伝」のほりものは、鑑賞者の憧れの対象にならない席次の低い人物、例えば、最下位の金毛犬段景住などにも入れられている。この要素は、「通俗水滸伝」の国芳独自のほりものとそれを背負う人物、そしてその受容について次のような推測を可能にする。目立った活躍をしない登場人物に聖性を帯びた絵柄のほりものを入れたことは、江戸後期の「通俗水滸伝」の鑑賞者が内包していた変身への憧れを引き出した。なぜなら、当時多くの人々は日常の閉塞感から脱出できなかったが故に「変身」に憧れを持ち、また、変身した何かを見たいという欲求があったからである<sup>75</sup>。この作品における下位の登場人物と鑑賞者自身との間には、突出していないという点で類縁性が見出せる。ほりものを背負うことによる人物のヒーローへの転身・凡庸からの脱出を切り取った「通俗水滸伝」は、いわば一場面でのハレの瞬間を顕示したのであり、鬱屈した日々を送る人々の心を幾許か晴らし、夢を見させたのだと解釈できよう。

ただし、これは「通俗水滸伝」が現在に至るまでほりものの重要な作品である理由のあ

<sup>74</sup> 服部幸雄『変化論 歌舞伎の精神史』平凡社、1975、pp.182-186、鈴木廣之「類似の発見 室町の〈擬〉、江戸の〈見立て〉」『日本の美学』24号、1996、pp.84-85

なお、服部が触れているが、多田道太郎はこのことについて、そこには「聖」のもつ感動やめでたさ、更生力を畏怖から切り離し、「俗」として受容することにより日常の生活に取り込もうという知恵なのだ論じている。(多田道太郎『しぐさの日本文化』筑摩書店、1972、pp.183)

<sup>75</sup> 「こうした特定の社会体制のもとにおける共同の幻想、つまり変身への憧憬、願望を抱きながら、経済的、精神的なゆとりを得た人たちは、その具体的表現を「遊」——娯楽に転じる知恵を生み出す。たとえば、刺青を全身に施す勇氣はなく、また公に許されることではなくとも、内心の憧憬には十分価する。だからこそ、一部の人たちのあいだで大流行したのに違いない。(中略)人間にはおのれが変身したいという願望だけではなく、変身した姿を他人に見せたいという願望や、変身したもの(ところ)を見たいという願望が潜在している。進んでは、ふだん他人に知られていない自身の本当の姿をあらわしたい欲求もあれば、逆に隠されている本当の姿を見あらわしたい願望もある。そして、あらわれた本当の姿を見たいという欲求も生じる。」服部、前掲註9、pp.70-71

くまで一方である。他方では、「通俗水滸伝」には本来的なヒーロー、例えば、九紋龍史進には『水滸伝』の設定でもほりものがあり、むしろこれを起点と見る方が自然である。よって、総合して考えた場合、「通俗水滸伝」には、ほりものを背負う本来的なヒーローと、ほりものを入れてヒーロー性を強調された人物、ほりものを入れることによって「変身」を遂げ、ヒーローに生まれ変わった人物が同居して描かれているとすべきである。

以上より、「通俗水滸伝」はそれが例え本来の『水滸伝』の筋より離れていたとしても、人物の容姿を勇壯に描き、しかも、吉祥や厄除け、そして屈強さを感じさせる絵柄のほりものと人物が重なるかのように描くことで、ヒーローの英雄性の強調と、凡夫がヒーローへの変身する様子の描写を同時に成し遂げたといえる。ひいては、その様に描くことで国芳の錦絵のほりものが「いき」なものとして江戸庶民の心を深く捕らえる事に成功した大きな要因となったとも考えられるのである。



### 第3章 絵画作品に表れたほりもの——上方浮世絵に見る初期ほりもの表現——

歌舞伎「夏祭浪花鑑」は、大坂竹本座で延享2年7月（1745年8月）に初演を迎えた並木千柳・三好松洛・竹田小出雲の合作の人形浄瑠璃が、早くも翌8月に京都の都万太夫座と布袋屋梅之丞座で共演となった作品である。以来、人気の演目として今日に至るまで幾度となく浄瑠璃・歌舞伎両方で興業されている。そのうち、七段目「長町裏殺しの場」（通称：泥場）は、多く上演されている場面のひとつである。その見せ場とは、主人公である堺の魚売り団七九郎兵衛が、泥に塗れつつ舅殺しをする際に、十三回もの見得が切られるところである。そして、その役者の上半身には鮮やかなほりものが彫り入れられ、観客の目を否応なしに惹くのだ。

この演目とほりもの関係性については、服部幸雄は次のように述べる。

#### 〔引用1〕

歌舞伎の弁天小僧（『青砥稿花紅彩画』）が、（中略）肌脱ぎになって刺青を見せるのは、その伊達ぶりが観客を喜ばせたからにほかならない。また、「当初は刺青をしていなかった団七九郎兵衛（『夏祭浪花鑑』）が、全身に刺青を入れるようになるのも（天保二年五月、中村座、四代目中村歌右衛門の創始とされる）、こうした時好に投じたからのことである」。

ここで再度、第2章の〔引用2〕で見た天保四年中村座九月狂言「手向山紅葉御幣」についての記事を引用する。

#### 〔引用2〕

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〔句読点：筆者〕<sup>2</sup>。

すなわち、上方歌舞伎の役者である四代目中村歌右衛門（二代目中村芝翫、1798〔寛政10〕

<sup>1</sup> 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社、1996、pp.68-69

<sup>2</sup> 立川焉馬著・石塚豊芥子編『花江都歌舞伎年代記続編』鳳出版、1976、p.244

・1852 [嘉永 5]) は、「通俗水滸伝」の人気により流行していたほりものを背負い、観客に「めでたさ」を提示して喜ばせていたが、そもそも彼はその二年前に先行して「夏祭浪花鑑」でほりものを導入していたのだといえる。

そもそも「夏祭浪花鑑」は、「男だて狂言」という男伊達が主人公の演目であり、団七と一寸徳兵衛、釣船三ぶという三人の男とその女房たちが、信義を守り、俠気を発揮し、男だての面目を立て通そうとするさまを描くものである<sup>3</sup>。この作品では、異常なほどに面目や意地が重視される。その背景について、松崎仁は「そうまでしなくては存在を認められない無頼の徒の自己主張が原作にこめられて」いるとする<sup>4</sup>。また、この演目では「泥臭い、下層の生活のよごれがにじみ出た人物」によって「彼等の自己主張の中の、いたましいような切羽詰まった思い」を表現することが重要なのだという<sup>5</sup>。すなわち、「夏祭浪花鑑」は、前章で示したほりものの受容者層が置かれていた社会的状況や、彼らが尊重した精神性と重なり合うようなテーマをもった作品なのだといえよう。

だが、実は、「夏祭浪花鑑」とほりものの結合は、さらに早い段階で見ることができる。それが、本章で考察の中心として取り扱う三点の浮世絵、春好齋北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（1823 [文政 6]、同様の題名で別の作品が二点存在する）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（1823 [文政 6]）である。この三点の浮世絵は、共に上方の絵師によって描かれ、1823（文政 6）年 4 月 20 日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」に取材した作品である。この時の団七を演じたのは、三代目中村歌右衛門（初代中村芝翫, 1778 [安永 7] - 1838 [天保 9]）であり、四代目中村歌右衛門の先代にあたる人物である。これらの作品からは、第一に、「通俗水滸伝」以前にほりものの型が完成していたことを示すこと、第二に、ほりものが明和・安永年間の発生以降に上方で命脈を保っていたこと、第三に、ほりものが錦絵に現れる例として最も早期のあるものであることに資料として意義が見いだせる<sup>6</sup>。

したがって、本章では、北州と梅国のこの浮世絵や作中のほりものについて、描写にお

<sup>3</sup> 松崎仁編『夏祭浪花鑑・伊勢音頭恋寝刃』（歌舞伎オン・ステージ 3）白水社, 1987, p.294

<sup>4</sup> 松崎, 同上, p.296

<sup>5</sup> 松崎, 同上, p.296

<sup>6</sup> 本論文執筆後に、ほりものを入れた人物が、浮世絵版画においては 1816（文化 13）年 8 月角座で上演された「紅紫大坂潤」を描いた丸丈齋国広の大判役者絵《三代目中村歌右衛門の平井権八》中に、肉筆浮世絵においては祇園井特が享和年間頃に描いたと思しき美人絵の中において確認できた。しかし、それぞれを議論するにあたり更なる調査を必要とするため、本論では言及せず今後の課題とする。

ける特徴や、ほりものが担う意味とその背景を考察する。

### 第3章 第1節 北州が描く「団七九郎兵衛」とその特色

#### 第3章 第1節 第1項 北洲作の文政6年版行の二作品について

第1節では、北州が描いた三代目中村歌右衛門（初代中村芝翫）（以下、三代目歌右衛門）の役者絵に迫る。北州が、文政6（1823）年4月20日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」に取材して、三代目歌右衛門が演じる団七九郎兵衛を描いた作品は、管見の限りでは四点確認できる。ほりものは、その四作品うちの三点に見ることができる。

まず、[図1-i]について全体の構成を述べる。右には、「涼しさを舞て見せけりうき人形 芝翫（印）」と三代目歌右衛門自身が詠んだと思しき歌が画中に刷られている。背景は三代目歌右衛門が団七九郎兵衛を演じる場面を切り取った様子のものでなく、格子となっている。役者は正面向きの立ち姿で全身が把握できる。基本的には、直線的な構図をとっているプロマイド性の強い役者絵だが、役者の右半身を傾けて斜めに立たせていることから、身体の奥行きを強調していることが理解できる。

では、[図1-i]の役者絵で、北州が描いた団七九郎兵衛のほりものはどのようなものかという、それは、着物の合わせ目に見える胸元から腹にかけて、入道らしき大首が覗いている[図1-ii]。その口からは火炎が吐かれており、その炎が朱であること、イレズミ自体の色彩が藍であることから、ほりものが発達する以前からあり、墨色の線描を主とする入れぼくろ／起請彫<sup>7</sup>とは様子を異にしていることが分かる。また、捲り上げた着物の袖口より出ている、左右の腕の上腕から肘にかけてもほりものが彫られており、入道の色合いと同じく藍色で、左腕には鱗の様な柄が、右腕にも藍色の何らかの柄が確認される。これらのモチーフと構図に鑑みると、絵柄が腹から腕にかけて一続きになっているほりものだと予想できる。

次に、[図2-i]については、[図1-i]と全く同様の作者・日時・演目・役者であり、作品の描写方法にも[図1-i]と比較して類似性が認められる。しかし、イレズミに関しては、[図1-ii]とは違う構成を見ることが出来る。画中の句は、「名人じやさかいて味飛

<sup>7</sup> 「入れぼくろ」の別称。特に、神仏や自己に何らかの願をかけるものを指す傾向にある。

みところのある鯛は是おまへ一枚 <sup>まじょうえん</sup>「戯咲園」となっているため、恐らくは「戯咲園」という名前のひいき筋の人物の狂歌だと思われる。この役者絵におけるほりもの〔図 2・ii〕は、〔図 1・ii〕とは異なり、墨色の線のみ、すなわち抜き彫りで描かれており、総身に色鮮やかに入れるほりものというよりも、入れぼくろ／起請彫の要素を色濃く反映しているといえるであろう。画面向かって右手前に見える左腕には上向きの剣のほりものが、画面左側の右腕には桜の花のほりものが描かれている。全体像を確認できる左腕のほりものについては、主題が明確にわかり、それは俱利伽羅剣だと考えられる。この俱利伽羅剣は、俱利伽羅竜王ないしは不動明王の寓意であり、龍神を表現するもので、入れぼくろ／起請彫／ほりものにおいて、しばしば用いられる定番の絵柄である。よって、このほりものは、第一に、彩色がない抜き彫りであることから、入れぼくろ／起請彫とほりものの中に位置するものであること、第二に、ほりもので龍神を寓意することで、人物に破邪のイメージを付与していることが理解できる。その背景には、先述のとおり、団七九郎兵衛は魚売りであり、本作でも魚を入れた籠を持っていることにも関係するであろう。なぜなら、水辺で仕事に従事する者に、龍神の入れぼくろ／起請彫／ほりものが魔除けをするものとして好まれるということを踏襲しているからである。

こうした、〔図 2・ii〕の考察を参照すると、〔図 1・ii〕についても次のことが予測できる。すなわち、〔図 1・ii〕で見られるほりものの絵柄もまた、不動明王ではないかということである。この〔図 1・i〕〔図 2・i〕は、先述の通り同じ絵師による、全く同じ年・日時・場所・演目・役者を描いたものである。そのようなことを考慮した場合、〔図 1・ii〕のほりものの絵柄については、険しい顔貌表現と火炎という組み合わせから、それを不動明王だと同定できるであろう。

### 第3章 第1節 第2項 北州の役者絵制作の背景

前項では、北洲がほりものの絵柄の意味やその主要な受容者層を了解したうえで、団七九郎兵衛にほりものを描きこんだことが理解できた。では、そもそも北洲はどのような姿勢で役者絵を制作していたのだろうか。本項では、先行研究を参照しつつ、この点から北洲が三代目歌右衛門演じる団七九郎兵衛にほりものを入れた理由を探りたい。

春好齋北洲は、船場の人で、化政期（1804-1829）の上方浮世絵隆盛の立役者として知られているが、専門の絵師ではなかったようである。彼は、制作初期には「春好」「春好齋」

と名乗り、上方の似顔絵師である松好齋半兵衛（生没年不詳）に師事していた。その後、文政元年（1818）より江戸の浮世絵師の巨匠、葛飾北斎（1760-1849）に入門したことや、作品の様式を変化させたことが松平進<sup>8</sup>や中野志保<sup>9</sup>らの先行研究で明らかになっている。松平は、北洲はかなり経済的に余裕のある町人で、三代目中村歌右衛門の名のおったひいきであったとする<sup>10</sup>。

北洲が役者絵を描くにあたり、中野は北斎の作品の描線と比較したうえで、その影響を次のように指摘している。第一に、北斎が1805（文化2）年刊の『新編水滸画伝』〔図5〕中で用いた打ち込みと肥瘦を強調した衣服の描線を、北洲が自身の作品に摂取しているということである<sup>11</sup>。この「打ち込みと肥瘦を強調した」線とは、北斎の春朗期の役者絵〔図6〕より見られ、幅が均質ではなく筆をおろした時の打ち込みの跡を強調するかのように細い部分と太い部分に差をつけた描写方法である。北斎のこのような特徴を有した線は、画業上において一度は見られなくなるが、読本挿絵を描く際には以前より誇張されて用いられることになったとされている。

では、北洲が描いた三代目歌右衛門演じる団七九郎兵衛についてはどうかというと、まず、〔図1-i〕においては、上半身の着物の袖の部分にそうした手法を見ることができる。

〔図2-i〕についても、羽織っている縦縞の着物の輪郭線や皺の表現にこの手法が顕著に見られる。

第二に、北洲は、読本挿絵において、北斎が縮緬などの生地を描写する際に用いた、小刻みに震えた描線を取り入れているとされている<sup>12</sup>。この、引っかかるような滑らかさのない線は、〔図1-i〕〔図2-i〕ともに、からげられた着物の内側に覗く赤い腰巻の描線に用いられている。

第三に、北洲の人物の足のかたちにも、北斎の表現を踏襲していることが指摘されてい

<sup>8</sup> 松平進「春好齋北州——上方の役者絵（一）」（『梅花女子大学文学部紀要（国語・国文）』四号，梅花女子大学文学部，1967），松平進「北斎と上方浮世絵」（『北斎研究』二十一号，東洋書院，1996），松平進『上方浮世絵の再発見』講談社，1999等

<sup>9</sup> 中野志保「上方浮世絵と北斎——その影響を読本挿絵と役者絵から検証する」（『浮世絵芸術』百五号，国際浮世絵学会，2005），中野志保「上方「似顔絵師」北州の北斎学習について——相貌から身体へ——」（『美術史』第百六十四冊，美術史學會，2008）

<sup>10</sup> 松平進『上方浮世絵の再発見』講談社，1999，pp.128-129

<sup>11</sup> 中野志保「上方浮世絵と北斎——その影響を読本挿絵と役者絵から検証する」（『浮世絵芸術』百五号，国際浮世絵学会，2005，p.42，p.50

<sup>12</sup> 中野，同上，p.42，p.50

る<sup>13</sup>。北洲は、北斎の作品において 1807（文化 4）年の『新累解脱物語』より採用され、1808（文化 5）年以降増加する、尖った指先と大きな爪、付け根から極端に曲がる指の表現も、彼の上方浮世絵で採用している。この特徴は、[図 1-i] [図 2-i] それぞれにおいて、足に力を入れる場面やポーズが描写されているわけではないにもかかわらず、採用されている。特に、[図 2-i] では、見得を切る場面の描写ではなく、かつ、草履を履いた姿でさえあるのに、尖った指先と大きな爪、付け根から極端に曲がる指の表現という特徴を明確に看取でき、北洲が本作において北斎の模倣をしていることは明らかである。さらに、この二つの作品では、上記の北斎から受けた影響が見られるのが描線のみではなく、体全体のポーズにおいても、北洲が北斎に師事した以降の特色を反映している。それは、直線的な立像であっても、頭部、肩、腰、爪先が水平／平行に位置するように描写されるのではなく、斜めに描くことによって身体と画面に奥行の演出をすることである。これらの表現は、身体の量感を強調し、役者の力動感や躍動感をあらわすものなのだ<sup>14</sup>。

以上、北洲が文政 6 年に描いた「夏祭浪花鑑」二作品について、北斎の手法の導入の点から、先行研究参照しながら述べてきた。そもそも、北洲が真似た北斎の技法は、彼が寛政・享和期の絵本における柔らかな人物表現から転換し、役者の躍動的な表現を生み出すのに大きく寄与したものである。文化・文政期といえば、中国白話小説に触発されて発生した読本が流行し、勧善懲悪のヒーローが盛んに受容された時期でもある。北斎が読本において採用した描写技法はその動向と連動したものであろう。そして、描線の滑らかや曲線が演出する優しさとは逆の、緊張感を演出し、人物を俊敏に見せる硬く尖った人物のパーツの表現は、上方の絵師である北洲が描く、団七九郎兵衛という大坂の下層階級の義侠を表現することにも用いられた。この点は、本来、和事を基本としてきた上方歌舞伎の役者像とは異なる、動的で引き締まった、江戸における流行を反映した上方役者像が演出されたことを意味すると推察できる。よって、国芳の「通俗水滸伝」の流行より先に北洲の役者絵に描かれたほりものも、上方歌舞伎というジャンルから想像する男性像ではなく、より荒々しい義侠的な男性像を演出する技巧的な表現方法のひとつとして摂取されたのだといえよう。では、ほりものという観点から見た場合、北洲が非上方の／江戸的な男性像を描いた背景には、どのような理由があるのだろうか。ひとつには、版元が大坂に多く存

<sup>13</sup> 中野，同上，pp.42-43，p.50

<sup>14</sup> 中野志保「上方「似顔絵師」北洲の北斎学習について——相貌から身体へ——」『美術史』第百六十四冊，美術史學會，2008，pp.384-386

在し、読本制作と受容が活発だったことが理由に挙げられるが、もう一点、三代目歌右衛門という人物と演技の質を描写する際の工夫があると考えられる。だが、この点については、まず先に次節で梅国の表現を考察したうえで、その結果と合わせて言及することとする。

### 第3章 第2節 梅国が描く《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》の特色

#### 第3章 第2節 第1項 梅国の役者絵におけるほりもの——起請と見立て——

第2節では、第1節で考察した北州の作品と全く同じテーマ——同じ日・同じ場所・同じ演目・同じ役者——を描いた梅国の役者絵を考察対象とする。この作品〔図3・i〕は、先述のとおり、1823（文政6）年4月20日に大阪角座で上演された「夏祭浪花鑑」における三代目歌右衛門演ずる団七九郎兵衛をえがいた大判二枚続きの錦絵である。

まず、この作品におけるほりもの〔図3・ii〕は、背中中央に釣鐘が、釣鐘の後ろ側に左脇腹から左肩に向かって龍（蛇）の腹が彫られていることが確認でき、これが背のほりものの主題だと考えられる。他には、右肩に雲が、左肩から上腕に桜と雲が、左腕手首から肘に向かって波間より突き出る剣が描かれている。また、そうしたモチーフを一続きの絵柄とするために、背を中心に肩や腕に薄い色で背景が塗られており、ほりもの特有の構図をとっていることが理解できる。ほりものの色彩は薄墨もしくは薄い紺色が主に使用され、龍（蛇）の腹と桜に朱が使用されている。これらの要素や〔図3・ii〕の全体像に鑑みると、このほりものの構図と色彩は、国芳の作品や現代のほりものとほぼ同型とみなしてよい。

次に、梅国が、「夏祭浪花鑑」を演じる三代目歌右衛門に描き込んだほりものについて、その内容に言及する。このほりものが示す内容については以下の二つの解釈が可能だといえるであろう。第一に、左腕に描かれた波間から突き出る剣は先に言及した北州の役者絵〔図2・ii〕と同様に俱利伽羅剣であり、よってそれは俱利伽羅竜王、あるいは不動明王の寓意だと考えられる。また、左の脇腹から肩へうねるモチーフも龍／蛇の腹部であることから、梅国の役者絵には龍（神）の意味が付されていることが理解できる。これら二つのモチーフは、身体の別々の位置に描かれており、背中の龍／蛇においては後景ですらある。だが、先述のとおり、それらは薄い染料で彩色された背景で一連の絵柄として繋ぎ合わさ

れているので、ほりものの主題のうちのひとつは龍神で、入れぼくろ／起請彫に起因する魔除けの意味があり、かつ、それを背負う団七九郎兵衛の職業やそれに由来する俠気を表現しているといえるであろう。そこには、入れぼくろ／起請彫より受け継がれる魔除けの意味を色濃く反映していると推察できる。

第二の解釈は、背中のモチーフのみでこのほりものを捉えた場合である。龍／蛇の腹の表現を蛇だと限定し、背中の主題である釣鐘と左肩の桜との組み合わせで解釈した場合、別の歌舞伎の見立てがなされていると推察できる。なぜなら、この文政6年4月の「夏祭浪花鑑」に先駆け、文化14(1817)年3月には、ほりものを劇中に取り入れた歌舞伎「桜姫東文章」が江戸河原崎座にて上演され、人気を博していたからである。「桜姫東文章」は、四代目鶴屋南北(1755〔宝暦5〕・1829〔文政12])の出世作ともされる。その内容はというと、当時の観客に馴染みのある演目「清玄桜姫」と「隅田川」を綯交ぜにし、悪党の釣鐘権助と、女郎へと墮ちる桜姫、幽霊に身をやつた高僧清玄の因果を描く物語である。

そして、この演目で重要なモチーフとなったものこそ、釣鐘権助と権助を真似た桜姫の腕に彫り入れられた「桜に鐘」の入れぼくろ／起請彫である。この「桜に鐘」というモチーフは、言うまでもなく権助と桜姫を寓意するものである。だが、このモチーフが意味するものはそれのみではなく、鐘と桜の取り合わせによって、道成寺もの見立てが成立しているのだという<sup>15</sup>。よって、これは、「道成寺」や安珍・清姫伝説に見られるような、恨みによって女性が蛇に変容するような、男女の愛欲を示唆する絵柄だと考えられるのである。

よって、梅国の描いた団七九郎兵衛のほりものには、権助と桜姫だけでなく、道成寺や安珍と清姫を示すという、二重の見立てが成立しているのだと推察できる。問題は、上方ではなく江戸歌舞伎の演目である「桜姫東文章」の見立てを、なぜ梅国がここで行ったのかということである。梅国が「桜姫東文章」に取材する時期については、その演目の作者である四代目南北の知名度や、演目の内容、興行の評判が江戸から上方に伝わる時期を考え合わせると、それを梅国が参照するのに十分な時間が経過してはいるだろう。だが、「夏祭浪花鑑」の演目の筋、団七九郎兵衛の人物像、そして、左腕のほりものの絵柄が示唆する龍神表現、それと全く異質である道成寺の見立てとしての「桜と鐘」という、それぞれの要素が物語る内容においては共通性が見いだせない。

したがって、ここで考えられるのは次のことである。恐らく、梅国は、ほりものの前段

<sup>15</sup> 三浦広子「歌舞伎における見立て「桜姫東文章」の場合」(日本の美学編集委員会編『日本の美学』第二四号、ペリかん社、1996、pp.104-120)参照。

階といえる入れぼくろ／起請彫の性質——自分と恋人、神仏、自分自身の間変わらない心を誓約すること——と、それを入れることが侠客の風俗であること、そして、ほりもの絵柄が、何かを代弁する機能を持つことを承知していたと考えられる。すなわち、梅国は、ほりものの由来と機能は理解しているものの、この作品で団七九郎兵衛の人格や生き方をほりもので顕示することではなく、ほりものが、視覚的に何かの情報を伝達する役割を担うことができ、かつ、それがアウトロー的ヒーローの風俗である点のみを重視したのだといえよう。

以上の考察からは、梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》では、「龍神」「桜姫東文章」「道成寺もの」の三つの寓意が見られるものの、国芳の「通俗水滸伝」のように、団七九郎兵衛が変身することは望まれていなかったと結論付けられる。[図 3-i] [図 3-ii] においては、梅国が北州と同様に、入れぼくろ／起請彫の魔除けの役割を引き継いだほりものの表現をしたという点においては、役者絵制作の過程で共通する行動をとったとすることができる。他方で、梅国は、ほりものに、見立てとしての機能を担わせた点について北州とは異なっており、入れぼくろ／起請彫に対し、ほりものが具象的で精緻な絵柄であるという利点を用いた表現を行ったのだといえる。よって、梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》は、イレズミが入れぼくろ／起請彫からほりものへ発展する過程で、共通する要素となる「誓約」の意味と、相違する要素である視覚的な情報の精緻さ・情報量が顕著に示される例だと位置づけられるであろう。

### 第3章 第2節 第2項 梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》における人物表現

では、次に第1節第2項と同様に、役者絵制作という観点で梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》の特徴について考察する。ここでの手法も、第1節第2項と同様の先行研究に基づいた分析を採用する。

『総稿日本浮世絵類考』の記述において、梅国は、「画系・よし国門人 作画期・文政 大阪の人、豊川を称す、四季亭・寿暁堂と号す、役者絵あり<sup>16</sup>」とされている。[図 3-i] の画面下中央右にも「よし国門人むめ国画」と記名されており、梅国が寿好堂よし国（生没

<sup>16</sup> 由良哲次校訂『総稿日本浮世絵類考』斎藤月岑編、画文堂、1979、p.228。底本は1844（天保15）年に序を持つ『増補浮世絵類考』。

年不詳)の門人であることは間違いない。しかし、梅国については、北洲のように有名絵師ではなく、現段階で発見されている作品点数も限られたものとなっている。

では、実際に《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》の人物描写の特徴を考察すると、先の北洲と同様に、北斎表現受容の観点から整理することができる。本作において、第一の特徴は、北洲の団七九郎兵衛の表現と同様に、赤い腰巻に細かく震えた描線を採用しようとしている点である。しかし、腰巻の輪郭線の凹凸や皺を表す描線を多く描いているものの、凹凸に富んだ表現に留まるのみで、北洲のように細かな震える線には及ばず、薄いサラサラとした生地質感を表すには至っていない。

第二に、肌脱ぎをしている着物を描写する線についても、肥瘦と打ち込みを意識した表現が看取できる。これについては、着物の線の描写のみでなく、先の赤い腰巻の輪郭線にもその表現が見られることから、梅国は、この肥瘦に富んだ線の技法をより吸収しやく多用した、あるいは、着物の生地質感の描き分けが不十分であったことが推察できる。

第三に、足の指のそり方や、爪先と爪のかたちや大きさについても、北斎風の描き方を意識しているように見受けられる。この傾向は、指を根元に近いところから曲げる表現に特に見られ、爪先や爪の描写については意識がされているものの、やはり北洲程は北斎の技法の踏襲に成功しているようには見えない。

したがって、梅国作《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》からは、北斎の門人となった北洲と比較して、北斎風を積極的に作品に用いようとする絵師の意志は見て取れるものの、実際に描線を用いた人物の演出効果としては未成熟な点があると指摘できる。

しかし、同時に梅国の作品からは、北洲とは異なる写実性も確認できる。例えば、北洲が「夏祭浪花鑑」の団七九郎兵衛役の三世歌右衛門を、簡易な背景で、正面観をとらえた立像で描いていることに対し、梅国は、「夏祭浪花鑑」中最も有名な「長町裏殺しの場」において、団七を演じる三世歌右衛門を、場面を切り取る役者絵として描いている点である。

[図 3-i] では、糸瓜と思われる植物を描写して夏であることを示す表現や、夕闇に包まれる時間帯を表現しており、歌舞伎「夏祭浪花鑑」の「長町裏殺しの場」の季節や時間帯を正確に描写している点がわかる。団七の髪型や服装についても、北洲の作品では、ほりものを見せる場面とは関連の薄いものが採用されていることに対し、梅国《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》では、「夏祭浪花鑑」の「長町裏殺しの場」という特定の場面に取材した、肌脱ぎの格好・茶系の格子の着物・ザンバラに乱れた髪など再現性を重視した作品となっている。すなわち、同じ題材で同じ役者のほりものを描いた作品であっても、北洲が団七

九郎兵衛を演じる三世歌右衛門をテーマとするのに対し、梅国は、三世歌右衛門が演じる団七九郎兵衛に焦点をあてているのだといえるであろう。

以上の梅国《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》と、北州が描く2点の団七九郎兵衛を演じる三世中村歌右衛門を描いた作品それぞれの性質を総合して論じるならば、次のことが指摘できる。北洲は、北斎の技法を学習して用いることで、正面観の立像でありながらも奥行きのある表現や力強さ、躍動感を演出し、団七九郎兵衛というアウトロー的なヒーローを演じる三世歌右衛門を描いている。しかし、ほりものという観点から見ると、抜き彫りであることや、龍神／不動明王の表現に留まっている点から、それは入れぼくろ／起請彫に近い存在だといえる。一方、梅国については、北斎学習をすることで、役者が演じる団七九郎兵衛というアウトロー的なヒーローの力強さや躍動感、「長町裏殺しの場」のドラマティックな場面を表現しようとしているが、北斎学習という点では北洲には及ばない。だが、ほりものの表現については、ほりものの形態的な特徴だけでなく、それを見る者に絵柄の内容を寓意的に伝えるという性質を踏まえられている。以上の点からは、これらの上方浮世絵が制作された時点において、ほりものは、第一にアウトロー的なヒーロー／義侠がほりもの背負うことで、その精神を表現すること、第二に、それが呪術的意味を持つこと、第三に、ほりものの絵柄がその視覚性で寓意的に何かの内容を伝達できること、の3つの要素があったのだと指摘できる。

では、これらのほりものの独自性やほりものをえがくという行為は、いったい何を意味しているのであろうか。次章では、この点についてのいくつかの仮説の提示を試みたい。

### 第3章 第3節 北洲・梅国が描いたほりものの龍神表現と三代目中村歌右衛門の

#### ヒーロー性

#### 第3章 第3節 第1項 北洲・梅国の「夏祭浪花鑑」浮世絵とくりから剣の問題

第1節・第2節をとおして、北洲と梅国の三点の役者絵におけるほりものとそれを背負う三世歌右衛門／団七九郎兵衛の表現について考察してきた。この二人の絵師がそれぞれの作品で描いたほりものや三世歌右衛門／団七九郎兵衛には、次のような共通点が見られた。それは、第一に、三世歌右衛門／団七九郎兵衛を表現するにあたり、力強さや躍動感

を演出する表現を北斎の技法から学んでいること、第二に、ほりものの絵柄に、倶利伽羅剣や不動明王など、龍神にまつわるものが選択されていることである。本節においては、こうした共通点について、他の作品や歌舞伎論、三世歌右衛門の歌舞伎界での立場に鑑みた考察を行う。

まず、[図 1-i] [図 2-i] [図 3-i] に共通する倶利伽羅剣／不動明王、すなわち龍神の表現に言及する。ここで、1825（文政 8）年に北洲が描いた役者絵「堺大寺芝居におみて」《いがみノ権太 中村歌右衛門》[図 4-i] を参照したい。これは、北州が、文政 8 年 9 月に堺大寺にて上演された「義経千本桜」に取材して、いがみの権太を演じる三代目歌右衛門をえがいた役者絵である。この作品において、いがみの権太の右腕には倶利伽羅剣のほりものが、左腕には牡丹のほりものがそれぞれ描かれている [図 4-ii]。

管見の限りでは、「義経千本桜」の役者絵でいがみの権太がほりものを背負う作例の最も早期のものが [図 4-i] のようである。だが、三代目歌右衛門が「義経千本桜」でいがみの権太を演じる際にほりものをその身に入れたのは、この文政 8 年の歌舞伎より以前のことであった。それは、1808（文化 5）年に江戸中村座で興行された「義経千本桜」においてなされている。この文化 5 年の「義経千本桜」と三世歌右衛門が背負うほりものについては、評判記『役者大学』（1809 [文化 6] 年正月刊行）で言及されている。そこでは、三代目歌右衛門のいがみの権太に関して、「体の入れぼくろも場受はきつい者じゃ<sup>17</sup>」という評判が見られる。ただし、文化 5 年の「義経千本桜」が話題の舞台であったにもかかわらず、この入れぼくろは、当時の役者絵や絵本番付といった視覚的資料には登場しない<sup>18</sup>。つまり、三代目歌右衛門のいがみの権太の入れぼくろ／ほりものの視覚化は、文政 8 年の北州の作品 [図 4-i] まで待たなければならなかったのである。

したがって、[図 4-i] と、[図 1-i] [図 2-i] [図 3-i] の作品について相互に参照して整理すると以下のことが指摘できる。まず、一枚絵でほりものが錦絵に出現した最初の例は、文政 6 年に梅国と北洲という絵師によって「夏祭浪花鑑」で団七九郎兵衛を演じる三世中村歌右衛門を描いた作品である。しかし、これらの役者絵の題材である歌舞伎においては、文化 5 年の「義経千本桜」において、先行してほりものを背負うことがなされ

<sup>17</sup> 早稲田大学演劇博物館編『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵役者評判記』（マイクロフィルム資料）、雄松堂、1997-1998。翻刻は、神楽岡幼子「役者絵と役者評判記 ―三代目中村歌右衛門を例に―」（『藝能史研究』第一七六号、藝能史研究会、2007、pp.42-56）を参考にした。

<sup>18</sup> 神楽岡、同上、p.48

ていることが確認できる。つまり、歌舞伎においてほりものが登場する時期と、役者絵にほりものが登場する時期には15年以上の差があるといえる。

ただし、[図4・i]と[図1・i][図2・i][図3・i]を総合して見てみると、次の情報を得ることもできる。それは、これらの役者絵に描かれたほりものすべてがやはり倶利伽羅剣や不動明王といった龍神を寓意していることである。前章までの北洲と梅国の作品においては、全く同じ「夏祭浪花鑑」に取材し、魚売りの団七九郎兵衛が龍神の寓意を背負うという共通項が見られたため、この演目の範囲内で、そうしたほりもの表現がされていた可能性も考えられた。だが、「義経千本桜」を描いた[図4・i]を見る限りでは、むしろ、演目や役柄とほりものの絵柄との内容的一致は必要とされていない。よって、そこで共通する要素とは、役を演じているのが三代目歌右衛門で、その役が侠客／アウトローのヒーローであり、彼らは一様に龍神を表現したほりものを背負うという三点だけとなる。したがって、さらに考察すべきこととは、三代目歌右衛門と、彼が演じていた役柄、龍神のほりものという三者の関係性だといえよう。

### 第3章 第3節 第2項 三代目中村歌右衛門とほりものの関係性

#### ——江戸らしさの演出——

本項で、三代目歌右衛門と演じた役柄、ほりものの関係について述べるにあたり、既に第2章で参照した、服部幸雄が歌舞伎とほりものの関係性について指摘したものを再度確認したい。

[引用3]

身体全体にあざやかな刺青を施すことは、肉体そのものを異風に「装う」ことにほかならず、それは顔に化粧を施し、日常ならざる衣装を着飾って自分の姿を他のモノに変えようとする心情——変身願望——の充足の究極の表現であるともいえる。(中略) 古来にこの国には「変身」することを「めでたい」とする感覚があった<sup>19</sup>。

この引用は、服部が江戸歌舞伎とその観客との間で共有される価値観のひとつが、変身願望であったことを示唆している。同時に、観客が、不動明王や鍾馗といった忿怒形の神仏

<sup>19</sup> 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』平凡社、1996、pp.68-69

に扮する「神霊事」という呪術的性格を持つ種類の江戸の歌舞伎を受容するのと同様に、ほりものが、庶民が日常で享受する祭祀の一環に位置付けられることを示している。ここで重要な点とは、役者がそうした神仏の姿を模倣するとき、化粧を用いて表現したということである<sup>20</sup>。そして、ほりものは、こうした化粧の延長線上に位置するものでもある。

では、このような江戸歌舞伎のひとつの特性と、上方の役者である三代目歌右衛門はどのように結合するののかというと、彼が、生涯において三度の江戸下りをしていることにある。一度目は、1808（文化5）年3月から1812（文化9）年9月、二度目は、1814（文化11）年5月から1815（文化12）年10月、三度目は1818（文政元）年2月から1819（文政2）年8月である。北川博子は、こうした江戸下りについて、三代目歌右衛門の演技は江戸でも人気を得ることができ、彼は役者として成功できたのだとしている<sup>21</sup>。

前出の中野の論文では、北州の役者絵が大きく変化した文化10年度は、初めて三代目歌右衛門が江戸へ行幸し、帰ってきた年代と重複するとしている。具体的には、判型が細判から大判へと変化し、それまでの大首絵の形式から全身像に変容したこと、最も良く描かれた役者も嵐吉三郎から三代目歌右衛門もしくは市川鯉十郎へと移り変わったことが挙げられている<sup>22</sup>。同様に、前出の松平の指摘では、北州が三代目歌右衛門の知られたひいき筋であり、文化12年（1815）刊行の『中村芝翫戯辰花実地』という歌右衛門びいきの熱心さを位付けしたのもでも頭取のひとりとして挙げられていることが示されている<sup>23</sup>。

これらの点から推測できることは、北州が三代目歌右衛門びいきであるがゆえに、三代目歌右衛門が、江戸歌舞伎らしさを表現するうえで「江戸的な」ほりものを受容した点を、役者絵に写し取ったのではないかという点である。上方の浮世絵師は、江戸の浮世絵師のような職業絵師ではなく、役者のファンクラブともいえるひいき筋の人間が副業として絵を制作していたというのは周知の事実である。上方においてひいき筋は役者の近くにいる存在であり、役者と絵師の交流も充分にあった点に鑑みても、この可能性が想定できる。

では、梅国についてはどうかというと、第2節で言及したとおり、北州と比較して、梅国は場面の描写をより写実的に行っており、彼が名の売れたひいき筋の絵師でなくとも、三

<sup>20</sup> 服部幸雄「化粧の<sup>イコノグラフィ</sup>図像学——歌舞伎の場合」（『江戸歌舞伎論』法政大学出版局、1980、pp.212-245）

<sup>21</sup> 北川博子「上方の名優・三代目中村歌右衛門」（『大阪女子大学上方文化研究センター研究年報』第二号、大阪女子大学上方文化研究センター、2001、pp.7-24）

<sup>22</sup> 中野、前掲註14、p.381

<sup>23</sup> 松平、前掲註10、pp.128-129

代目歌右衛門の芸を——場合によっては実際背負っていたほりものを——役者の演技や場面を写すものとして趣向を凝らして描いたとも解釈できる。

この点については、先の『役者大学』のように、三代目歌右衛門が入れぼくろという、ほりものの原型（あるいは、ほりものそのもの）を文化5年という早期にその演技に取り入れていた事実を含めて、次の仮説が考えられる。三世歌右衛門は、文化5年という、最初の江戸下りの時期に、「義経千本桜」でほりものを背負った。その後、何度か大坂から江戸へ下り、江戸の芸を身につけてくるが、その過程で、ほりものの表現も顕著になる。ゆえに、文政6年の「夏祭浪花鑑」では、完全にほりものと見なせる絵柄を、江戸で国芳の「通俗水滸伝」によってほりものの流行が囁かれるようになるよりも早く、三代目歌右衛門自身も、彼を描く絵師も消化していったのだといえるのではないだろうか。

更に、興味深い指摘として、中野は三代目歌右衛門の芸の質の変化と北州の北斎学習、そして北斎の大坂来訪の関係性があるとしている<sup>24</sup>。先述のとおり、北州は三代目歌右衛門が江戸より大坂へ帰ってきた直後に役者絵の描写方法や形式を大幅に変えているのだという<sup>25</sup>。これは、三代目歌右衛門の芸の質が躍動的なものへと変化し、それに対応するための転換であると実証されているが、それだけではなく、北斎が大坂を訪れたことは、北州が北斎の門人となった動機であると指摘されている。北斎の大坂来訪は、『葛飾北斎伝』（明治26年、蓬枢閣）などに記録されているが、それが北州の北斎門への入門と関与しているのではないか、ということである。また、北斎の大坂来訪の際には、三代目歌右衛門に関連する版元や役者、ひいき連中らが、役者の演技をえがく役者絵の新たな表現を模索する北州を北斎と繋げたのではないかと指摘されている。これらの考察からは、上方役者絵の動的な「江戸風」表現への欲求と、その欲求を満たすべく具体的に版元・役者・ひいきが行動を起こしたことを明らかになっている。後に江戸で大流行するほりものを入れた武者における「江戸らしさ」を考慮すると、このことから、文政以降の上方役者絵の新たな表現としてほりものが採用されたという経緯を推察させられる。そして、この「江戸風」「江戸らしさ」を体現した歌舞伎のひとつこそが、先に述べた「神霊事」や「荒事」だったのである。この江戸の荒事を上方へ持ってきたのは他ならぬ三代目歌右衛門であった。こうして、三代目歌右衛門、彼が背負うほりもの、その呪術的モチーフ、そしてそれを描く役者絵が全て連動して上方に出現したのだと考えられるであろう。

<sup>24</sup> 中野，前掲註 14

<sup>25</sup> 中野，前掲註 14, p.384

## 小結

以上、上方の浮世絵師、春好齋北州（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》（文政6年、1823）と、豊川梅国（生没年不詳）の《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》（文政6年、1823）というそれぞれの作品を契機に、上方浮世絵におけるほりものの出現について考察してきた。

まず、北州が描いた《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》の2作品については、俱利伽羅剣が寓意している龍神のほりものが描かれていることがわかり、魚売りである団七九郎兵衛に龍神の入れぼくろ／ほりものを描くという、定型の組み合わせと、それに由来する魔除けの表現が見られる点が判明した。

次に、梅国の《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》については、ほりものの絵柄に三つのイメージが重ねられていることがわかった。第一には、北州の作品と同じく龍神の寓意である。第二には、文政六年四月の「夏祭浪花鑑」に先駆けて入れぼくろを演目に取り入れていた歌舞伎「桜姫東文章」における釣鐘権助と桜姫の「桜に鐘」の入れぼくろ／起請彫を示している点がわかった。第三には、さらに「桜姫東文章」を示唆する鐘と桜の取り合わせが、道成寺もの見立てであることが理解できた。ゆえに、第二と第三の点からは、ほりものの絵柄が視覚的に何らかの情報を示唆できることを利用して、見立てという表現を行った点がわかる。

そしてそれらの作品の背景と、北州の文政8年（1825）の「堺大寺芝居におみて」《いがみノ権太 中村歌右衛門》を参照して考察した場合、俱利伽羅／不動明王／龍神の表現は、三代目歌右衛門が演じる役柄の職業と関連付けられているわけではなく、義侠／アウトロー的ヒーローを表現するにとどまる点、そして、それが江戸歌舞伎における祭祀性を引き継いだ形で上方浮世絵に描かれた可能性を示唆した。その上で、三代目歌右衛門とほりもの、北州ら上方絵師の意図的なほりものによる演出が、三代目歌右衛門が江戸に下り、江戸の演技を身に着けて帰ってきていた時期に吸収されたものだという考えを示した。

翻ってみれば、近世のイレズミの発展過程において、「入れぼくろ」を体系化して記した『色道大鏡』は上方で出版されたものであったし、ほりものについても、秋成の『諸道聞耳世間猿』には、江戸の男が上方のほりものを意識している様子が記されていた。そうした地盤こそが、三代目中村歌右衛門や絵師たちが、ほりものの呪術性や、アウトロー的ヒーローを表現することに対してひとつの契機になったのかもしれない。

#### 第4章 近代におけるほりもの表現——社会的価値の転換と女性表象——

前章までの考察のとおり、近世ではイレズミがその意味や担い手によって多様化し、「ほりもの」という、具体的な絵柄を身体の広い部分に彫り入れるものにまで発展した。ここで敢えて「発展」とするのは、ほりもの以前より存在していた「文身」「黥」「入墨」「入れぼくろ」がもつ意味や機能が、ほりものにも通底するものであるからに他ならない。というのも、イレズミは、例えば、呪術性、被差別＝アウトロー性、あるいはイレズミを背負う者が信ずるところの精神などを常に担うものであり、かつ、それら意味や思想を絵柄として視覚化し、肉体に刻み込み、記号的に自他に示す点で一貫しているからである。ただし、少なくとも作品内での表象を考察する限りにおいては、ほりものと他のイレズミとの間に相違点もあった。それこそが、複雑な主題の組み合わせからなる絵柄の具象性、その絵柄が示す物語性、そして、そうしたほりもの——しばしば江戸の「男伊達」「きおい」精神を代弁するような超越的な絵柄——を背負えば人物が絵柄と等しい存在になるという、それを背負う者に対して果たす変身機能である。

しかし、明治時代になると、ほりものは近代化に反する「野蛮」なものとして否定され、実際的には、アウトロー（侠客／ヤクザ）の風俗として、歴史の水面下で細々と命脈をたもつものとなる<sup>1</sup>。そのような歴史的变化のなかで、文学・絵画の世界に、きわめて印象的な三つのイレズミ表象が生まれた。谷崎潤一郎の『刺青』（1910 [明治 43] 年、初出：第二次『新思潮』第三号）、鑄木清方《刺青の女》（1919 [大正 8] 年）、邦枝完二作・小村雪岱挿絵『お伝地獄』（1933 [昭和 8] 年、「読売新聞」連載）及びその続編である『お伝情史』（1935 [昭和 10] 年、『現代』連載）がそれである。

本章の目的は、これら三つのテキストとイメージにおいて、作家はなぜ、三人の女性たちに、イレズミを背負わせる必要があったのかを考察することにある。すなわち、三人の女性たちは、どのような図柄のイレズミを、どのような経緯／意図のもとに背負うことになるのかを、近世的なイレズミ文化と比較して分析することによって、三人の女性表象に

<sup>1</sup> 山本芳美『イレズミの世界』（河出書房新社、2005）は、近代日本の法律を参照し、野蛮とされたほりものと近代化政策との関係に言及している。また、クリスティーン・グーテ（Guth Christine, *Longfellow's Tattoos: Tourism, Collecting, And Japan*, Washington: University of Washington Press, 2004）は、明治ごろより日本を訪れ、イレズミを入れて帰った西欧の富裕層のイレズミの動機に、反近代の感情や、極東で金をかけて野蛮なことをする優越感があったと論じている。

おけるイレズミの役割とその価値観を明らかにすることが具体的な課題である。

明治末期から昭和初期にかけて、これら三人のイレズミの女性像が現れたことは、偶然ではない。というのも、清方は、《刺青の女》を描く前に谷崎の『刺青』の英訳版の挿絵を、また、《刺青の女》の発表と同年に谷崎の短編集『近代情痴集』の挿絵を手掛けているし、邦枝はといえば、谷崎と同様、永井荷風に共鳴・私淑しており、清方と雪岱のつながりもまた周知の事実であって、三人のイレズミ女性像にかかわった四人の作家・画家たちの個人的な関係の深さが明らかになっているからである。それだけではない。四人ともが江戸の風俗に興味を示し、知識も豊富であったことが確認されており、終生「ファミ・ファタル」的な女性を表現することに尽くした谷崎、女性の細やかな情感を表現するのに長けた清方と雪岱、ひとりの女性としての観点からお伝を表現しようとした邦枝といった、それぞれ女性に焦点をあてた作家たちが、明治末期から昭和初期という時代に、三人の女性にイレズミを背負わせたことには相当の芸術的＝社会的な理由があったに違いないからである。とはいえ、これら三人の女性像をイレズミの観点から考察する先行研究が豊富であるというわけではない。確かに、岩佐壮四郎は、谷崎の描く女性が「ファミ・ファタル」、すなわち、美貌と官能で男を誘い、近寄る男を破滅させる「妖婦」＝妖艶な悪女であることを指摘し、『刺青』が「モローからピアズレーに、ユイスマンスからワイルドに及ぶ世紀末の想像力がつくりだした『淫蕩』の象徴的な女神」「宿命の女」の、日本の世紀末における誕生を意図した作品」であることを指摘する<sup>2</sup>。また、池内紀は、清方の《刺青の女》を「男まさりの鉄火女」と呼ぶ<sup>3</sup>。また、尾崎秀樹は、邦枝のお伝が「毒婦ものの既成の枠をこえ、高橋お伝の姿に人間的な血肉をかよわせた」点に新解釈を施していることを指摘し、巧秀夫は、小村雪岱の挿絵が「凄艶なお伝の妖姿を主題とする」ことを指摘する<sup>4</sup>。しかし、これらの研究は、三人の女性たちがおしなべて「悪女」であることは指摘するにせよ、なぜ、イレズミを背負う人物として表象されねばならないのかを前景化して論じているわけではない。その点、藤原智子が「〈刺青〉の本来もつ意味合い」を詳細に検討し、谷崎の『刺青』を、犯罪者を表徴する烙印としての入墨の面と、男女の愛の証としての「入れぼくろ」

<sup>2</sup> 岩佐壮四郎『『刺青』——「<sup>ファミ・ファタル</sup>宿命の女」の誕生』、『関東学院大学文学部紀要』第43号、1985、p.178

<sup>3</sup> 池内紀『鏘木清方』、『新潮日本美術文庫』三一、新潮社、1997

<sup>4</sup> 『文学の挿絵と装幀展』図録（神奈川近代文学館、1997）によれば、この小説は「悪女といわれた高橋お伝に、悲運の貞女という新解釈を与えた」ものである。

の面から考察したことは、きわめて意義深い<sup>5</sup>。

本論では、次のような手順で議論を進めることにする。第1節では、先行研究をもとに明治期以降の日本の近代化の過程でほりものが規制されていった様子と、その背景にある価値観を整理する。具体的には、国内でほりものが反近代的で「野蛮」な存在と見なされた一方で、イギリスを中心とした欧米諸国ではほりものの需要が高まっていたことを確認する。この二つの状況は、一見、対照的な出来事のように思えるが、ほりものを、彼ら自身の社会／文化の内側ではなく、外側のものとして位置づけている点において共通した価値観を示している。

第2節では、それぞれの作品内で三人の女性が背負うイレズミの考察に次のような手順を踏む。まず、近世的文脈のイレズミ——誰が、誰の肌に、どのような絵柄を、どのような目的で彫り入れるかに応じて、大別された「入れぼくろ」、「入墨」、「ほりもの」の三種のイレズミ——のうちどれにあてはまるものなのかを述べる。また、ほりものについては、女性が背負うこともあるが、その場合には、絵柄の多くが男性からの借り物で、女性もまた「俠」とか「鉄火肌」とかと呼ばれる男性的な存在であったことを確認する。第1項から第3項では、三人の女性のイレズミを同じ枠組みで分析することとし、彼女たちが、近世においては専ら男性が背負うべきほりもの——ただし絵柄は女性的なもの——を背負うことによって、「悪女」として表象されていることを明らかにする。すなわち第1項では、谷崎の『刺青』の「娘」が、「女郎蜘蛛」のほりものを入れられることによって、ファム・ファタルへと変身して行くこと、第2項では、鎗木の《刺青の女》が、「芥子の花と蝶」の〈ほりもの〉を背負った妖婦であること、第3項では、邦枝完二作・小村雪岱挿絵『お伝地獄』の「お伝」が、「御殿女中に桜散らし」を彫り入れることによって、毒婦として生きて行くことを明らかにする。そのうえで、小結において、ほりものは、その歴史的由来において、伊達な男が自らの意思で己のアイデンティティを実現する手段であったが故に、近代における女性を、自らの意思で自覚的／主体的に生きる「悪女」——男性にとっての他者——としてトランス・ジェンダー的／ジェンダー・トラブル的に表象するための格好の視覚的装置として利用された可能性に言及する。

<sup>5</sup> 藤原智子「谷崎潤一郎『刺青』論」、『日本文藝研究』第五五号（第三号）、2003、pp.55-81

## 第4章 第1節 近代日本社会における「野蛮」なイレスミ

### 第4章 第1節 第1項 明治政府におけるイレスミ禁止政策

明治期以降のイレスミ／ほりものの価値観について議論をする場合、まず、その規制について触れなければならない。ほりものの規制自体は、江戸時代にも、風紀を乱すものとして——その根底に侠客らを抑圧する意図も覗かせながら——1811（文化8）年と1842（天保13）年に町触・御触で禁令が出されている<sup>6</sup>。ただし、近代のイレスミ／ほりものの禁止令と近世のそれとは異なる性質・価値観をもつものだと考えられる。近代のイレスミ／ほりものの禁止令について、バジル・ホール・チェンバレン（Basil Hall Chamberlain, 1850-1935）のは次のように述べる。

#### 〔引用1〕

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、入れ墨は野蛮的な慣習であって、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<sup>7</sup>。

すなわち、近代以降のイレスミ／ほりものの規制は、明治期に開始された、前近代の野蛮と見なされる風俗を排除する近代化政策の一環として位置づけられるのである。西欧諸国との文明の進度の差を埋めることが火急の課題であった明治政府にとって、欧米から後進国の風変わりな風俗と見なされるものは、速やかに改善されるべきものであった。よって、近世的な「男伊達」「きおい」といった精神の表徴であるほりものだけでなく、身体に傷をつけるイレスミ行為全般が、近代の文明にふさわしくないものとして例外なく規制の対象に含まれたのである。

この流れについて順を追って確認するならば、管見の限りにおける最も早期の事例は、1869（明治2）年3月7日に開所された公議所で同年6月に審議された、次の議案において確認できる。

<sup>6</sup> 第2章註73参照

<sup>7</sup> チェンバレン『日本事物誌2』（東洋文庫147）高梨健吉訳、平凡社、1969、p.236

〔引用 2〕

俗ニ鳶ノ者、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慍ムヘシ。且外國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、基本ヲ斷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、相止ベクト奉存候〔句読点：筆者〕<sup>8</sup>。

公議所は、公議思想の実行を意図して全国の各藩の武家から公議人一名を選出させ、様々な改革案を討議させた明治政府の立法諮問機関である。そこでは、「人情時勢ノ宜ニ適」するような議題の審議を目指していたようである<sup>9</sup>。〔引用 2〕の議案についても、審議の二ヶ月前の4月の『議案録』に掲載されている。よって、イレズミを規制する議論は、明治政府樹立後のかなり早い段階でなされたのだといえる<sup>10</sup>。

この議案を提起したのは、備中浅尾の議員であった井和錦蔵という人物である。〔引用 2〕の内容からは、以下の五つのことが理解できるであろう。第一に、文中の「黥」は、花鳥人物の絵柄であり、それを担う者は鳶などであることから、「ほりもの」を指しているとして間違いない。第二に、いわゆる侠客が無知であるがゆえに裸を名誉とし、ほりもので両親からもらった身体を傷つけていることが嘆かわしいとされる点である。第三に、これが外国人に対して恥ずべき風俗であるとしている点である。第四に、入墨をほりもので隠すことがあり<sup>11</sup>、それが処罰の妨げになるとしていることである。第五に、江戸幕府で禁令

<sup>8</sup> 「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，上州屋惣七，1869（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](http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ri05/ri05_00023/index.html) 最終アクセス日時：2014.3.13）

<sup>9</sup> 「詔書之寫」『公議所日誌』明治二年巳巳三月第一，同上

<sup>10</sup> 「身體へ黥スルヲ禁之議」『議案録』明治二年春四月 第三，上州屋惣七，1869（国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/995299> 最終アクセス日：2014.3.13）

<sup>11</sup> この点は次のことを示唆する。江戸時代のほりものは、二の腕の内側の腋の下の部分に隙間をあけるか、ないしは腕の内側は何も彫らない形式であった。これは、入墨の多くが腕に一周腕輪状に彫り入れられるものであることと関係する。己の男伊達やきおいの精神でほりものをする者は、それが入墨を隠すために入れたものではないことを証明するために、ほりものはこうした型になったのだという。この事実は、実際にほりもので入墨を隠

が出ていたにもかかわらず、ほりものを背負う者が絶えなかったので、それを彫る彫師を厳罰に処すことで、根絶を図っている点である<sup>12</sup>。

これらのうち、第二の身体に傷をつけてはならないという価値観は、江戸期から引き継がれた儒教的身体観に基づいたものである。議案の提出者が家系を存続させねばならない武士階級であることに鑑みると、一代限りの体ひとつを誉とする侠客との間に、身体に対する意識の違いがあったことは推測に難くない。また、第四の、ほりものが入墨刑の妨げになるという記述からは、第1章で確認したように、入墨とほりものは社会的に別のもの考えられていた点が理解できる。現に、こうした議案が提出されていたにもかかわらず、〔引用2〕と同様の6月に審議にのぼった別の議案の記録では、入墨刑を推奨する意見が見られる<sup>13</sup>。したがって、明治初頭の公議所の議員の間には、ほりもので身体を毀損することは恥ずべきとする一方で、入墨は刑罰として引き続き有効活用してもよいという価値観があったことが指摘できる。こうした点からは、この議案が、一貫して儒教的身体観に基づく倫理の問題として提起されたものではなく、チェンパレンの記述にも見られる、欧米諸国からのまなざしを主要な問題として提起されたものであることが明確にわかる。明治政府は、その樹立直後から、日本人が日常生活の中でごく自然に見せていた裸体や肌脱ぎを、欧米人の目から隠そうとしていた。例えば、1868（明治元）年8月4日には、幕末以降に外交と輸出入の一大拠点となった横浜において、次のような触書が出されている。

〔引用3〕

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ゝもせ

---

した者がいたことと、あくまでほりものは精神の顕示だとする者の両者がいた点を示している。（飯沢匡・福士勝成監修『原色日本刺青大鑑』1973, pp.217-218）

<sup>12</sup> なお、山本芳美は、大正から昭和期の実在した彫師の逮捕について触れ、次のように指摘する。規制は、ほりものを入れた人々よりも彫師がもっぱらこうむったのだという。なぜなら、ほりものを入れた者は逮捕されたとしても「これは以前のもの」と警察でうまく申し開きすれば無罪とされ、放免となったことに対し、彫師は重点的に取り締まられ、逮捕されれば30日近く拘留されたからである。その際には見本帖が没収されるなど、彫師としての生計をたてるのが困難になったのだという。彫師の逮捕は、警察が、ほりものを身体に入れている者に対し、それをどこで入れたのかを重点的に尋問することで行われたようである（山本、前掲註1, pp.144-147）。こうして実質的には彫師は地下に潜ることとなった。公議所でほりものの規制が議論された時期には、ここまでの体制は確立していなかったであろうが、明治初期にはすでに同様の発想が萌芽していたことがわかる。

<sup>13</sup> 「其以下ハ墨刑ニ処シ遇赦ノ二字ヲ皮膚ヘ黥スル法ヲ立バ可然力」『公議所日誌』明治二年巳巳六月 第十八下、前掲註8

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感心するやういたし、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<sup>14</sup>。

つまり、欧米と対等に交渉できる近代国家としての日本を形成することを目標に掲げた明治政府は、日本の風俗を見た外国人がそれを奇異に思うことを問題視しただけではなく、そこから諸国に日本の悪評が立つことを憂慮したのである。そして、これは恐らく日本の欧米文化へのコンプレックスに起因するのみならず、実際に、政治的な面において欧米人から日本人の姿そのものを蔑視される傾向があったからだと推察できる。例えば、少し時代が下った資料では、日本人の外見への痛烈な見解を示す次のような記録が残されている。

〔引用 4〕

次いで陛下が日本の〔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<sup>15</sup>。

これは、アーネスト・サトウ (Sir Ernest Mason Satow, 1843-1929) が 1897 年 8 月 11 日にヴィクトリア女王に拝謁した際の日記である。イギリスは、日本が明治初期を迎えた頃には、ヴィクトリア朝 (1837-1901) の半ばを迎えていた。周知のとおり、ヴィクトリア女王は、性道徳に厳しく理性や上品さを重んじており、身体に対する意識が過敏になっていた時代である。〔引用 4〕からは、明治期以降、西欧諸国と交渉していかなければならなかった日本にとって、社会制度や文明・文化のみならず、身体のかたちの優劣までもが国の体裁にかかわり、それが「改善」すべき対象となったであろうことが理解できる。こうしたさまざまな外的／内的要因を背景として、〔引用 2〕の公議所の議案は、評議されることすらなく、可とする者 226 人、否とする者 9 人、どちらでもないとする者 1 人と、圧

<sup>14</sup> 「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録成』石田文四郎編、時代文化研究会、1935、p.39

<sup>15</sup> イアン・C. ラックストン『東西交流叢書 10 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、2003、p.234

倒的賛成多数で直ちに可決されている。

こうして、ほりものの禁止令は明治2年に公議所において可決された。さらには、その3年後の1872(明治5年)4月上旬には東京府下へ次のような法令が下された。これは嚴禁の令であり、政府によるイレズミの規制が本格的に開始されたことを意味する点において、先の公議所の決定とは明らかに異なる性質のものである。ここでは、欧米視点で野蛮と考えられうる近世までの民衆文化や生活が総合的に規制され、ほりものも例外なく禁じられる対象となった。以下はその禁令の内容である。

〔引用 5〕

一、俗ニホリモノト唱ヘ身體ヘ刺繡シ候儀不相成候事。

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<sup>16</sup>。

この段階では、すでに、儒教的身体観の問題が禁令の理由として挙げられることはなく、風俗の壊乱と「御體裁」が重要な問題として前景化されている。同年11月8日には、司法省布達第200号東京府違式註違条例が布告され、近世までの庶民風俗のほとんどが厳しく取り締まられた。違式註違条例より前の禁令では、明確な罰則規定がほとんどなく恣意的な処分が留まっていたことに対し、違式註違条例に挙げられた違反行為には罰金・拘留・笞罪といった刑事処分が科せられた<sup>17</sup>。また、入墨刑についても、同年の太政官令によって廃止された。以上からは、近代以降に発令された禁令が、江戸幕府が危惧したような、ほりもので表徴された男たちの精神性や、ほりものを背負うことによる民衆の連帯といったものに基づくものではなく、あくまで身体にイレズミを入れる行為そのものを野蛮と見なす姿勢に基づいて敷かれたものであることが理解できるであろう。

<sup>16</sup> 新聞集成明治編年史編纂会編『新聞集成明治編年史』第一巻、財政經濟学会、1934、p.450

<sup>17</sup> 春田国男「違式註違条例の研究—文明開化と庶民生活の相克—」『別府大学短期大学部紀要』No.13、別府大学短期大学部、1994、p.42

#### 第4章 第1節 第2項 近代欧米からのほりものへのまなざし

ここまで述べてきたように、ほりものは、明治政府が近代化を推進する中で欧米諸国からの野蛮視を恐れたことを背景に取り締まれ、次第に厳しく処罰されるものへと変化していった。しかし、当の欧米人から見ると、ほりものに対する価値付けは一樣ではなかった。ここではまず、ほりものに対する、二つの対照的なイギリス人の価値観がわかる記述を引用する。まず、1878（明治11）年に来日したイザベラ・バード（Isabella Lucy Bird, 1831・1904）の日記では次のように述べられている。

〔引用6〕

全員幅広の袖のついたつんつるてんの<sup>ひげ</sup>草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。頭になにかつけているとしても、額に青い木綿の布切れを巻いているくらいのもので。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<sup>18</sup>。

これは、バードが横浜港にて、本船から渡しの船に乗り換える際に見た船頭についての記述である。ここからは、先述のとおり、身体風俗の礼節を重んじたヴィクトリア朝時代のレディであるバードにとっては、日本の風俗が奇妙なもので、裸体に近い姿に嫌悪感すらもよおしていることが見て取れる。〔引用6〕の「痩せてくぼんだ胸」「貧弱な筋肉の手足」といった描写は、江戸時代の絵画・文字テキストに登場するほりものを背負った水夫の俠気溢れる印象とはかけ離れ、肉体労働をする庶民の豊かではない生活が浮き彫りにされているようである。「架空のけもの」と表現されたほりものの絵柄に対する言い回しについても、江戸後期において、水際で働く男伊達のほりものといえば連想する、纏いつく龍や張順などの勇壮な絵柄を思い起こすことは難しい。

こうした観点と対象をなすのが、〔引用1〕のチェンバレンの記述の後続部分である。ほりものが禁止された後の状況について、彼は次のように述べる。

<sup>18</sup> 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、p.43

〔引用 7〕

そのときヨーロッパ自身が助けに乗り出した。すなわち、二人の若い英国王子が、一八八一年〔明治十四年〕日本を訪問し、世界漫遊家達が内密に入れ墨を施してもらうことがあると聞いて、〔東京の名人彫師の彫宇之から〕素晴らしい入れ墨をしてもらったのである。ジョージ王子（後のジョージ五世）は王者にふさわしく、腕に龍の彫物をしてもらった。その時から、入れ墨芸術に対して何のひどい妨害もなくなった。そして、例えば彫千代〔横浜〕と彫安〔大阪〕の如き彫師の手によって、入れ墨はほんとに一つの芸術となった。この芸術はありふれた英国水兵の入れ墨とは雲泥の相違がある——シャペンが弱いビールと違ってするように——。素晴らしい筆致と美しさの鳥、花、風景——様式も構想も全く日本的な——の入れ墨が今では施されている<sup>19</sup>。

日本研究家で日本文化を支持したチェンバレンの視点で書かれた〔引用 7〕は、例えば、「入れ墨芸術に対して何のひどい妨害もなくなった」ことは事実ではないように、彼独自の価値観でほりものを述べているがゆえに正確さを欠く面もあるだろう。だが、王子らが日本でイレズミを入れて帰った点は紛れもない事実である。明治政府がその体裁を保つためにほりものの禁止を厳命までした最中に英国の王子たちがほりものを入れたことは、当時の日本社会にいくばくかの衝撃を与えたようである。この様子については、明治 14 年 12 月 27 日付の東京日日新聞で次のように報道されている。

〔引用 7〕

曩に英國兩王孫殿下の花繡せられし事を聞き及び、文明國の王族さまがなさることだ、身體髮膚を毀傷せぬなど、近い國の唐人の寢言は聞には及ばぬ杯と、國に禁令のあるをもかまはず、大坂の下等勇み連は同府下西坂町の彫徳、宗右衛門町の彫市、難波新地の彫安、天満川崎の彫政など、いふ昔時名を得し花繡師の方へ押しかけ、假令御法度でも開明の眞似ならわくはあるまいと、無法を云て頼みに来る者多しと、よしや文明國のする事なりとも、是らは眞似ずもあれかし、事に法のゆるさざるものをや<sup>20</sup>。

これは、英国王子たちがほりものを日本で入れたということを知りつけて、名人彫師たち

<sup>19</sup> チェンバレン、前掲註 7, pp.236-237

<sup>20</sup> 新聞集成明治編年史編纂會編『新聞集成明治編年史』第四卷、財政經濟学会、1935, p.511

のもとに、大阪の「下等勇み」な侠客たちが、それなら自分たちもほりものをしてよいだろうと押しかけた様子を報道している。この記事からは、まず、「唐人の寝言」とあるように、ほりものが規制されるときにしばしば理由として挙げられていた儒教的身体観と、男伊達・きおいの精神が相容れないものであったことが改めて確認できる。そのうえで、文明国の王子たちがしていることでも、法では許されていないと記事は締めくくられている。

では、この2人の王子たちが誰かという、英国のアルバート・ヴィクター王子 (Albert Victor Christian Edward, 1864-1892) と、彼の弟で後にジョージ5世となったジョージ王子 (George Frederick Ernest Albert, 1865-1936) である。彼らは、1881 (明治14) 年10月に来日し、ほりものを入れて帰ったのだという。この二名の王子のほりものが、実際にどの彫師によってどのように入れられたのかについては、いくつかの説がある。飯沢匡は自著『異史 明治天皇伝』のなかで、王子たちの来日に先立ち、ロンドンの駐英大使から最高の彫師を準備するよう打電があり、それを外務省が何かの間違いではないかと再度事実確認をして大騒ぎになったのだとしている<sup>21</sup>。同時に、彫師が取締を恐れていたため、王子たちがほりものを入れる彫師を東京だけでなく大阪まで探さねばならず、最終的に大阪難波の彫熊が入れることになったとする逸話もある<sup>22</sup>。小山騰によると、二名の王子は少尉候補生として軍艦バッカンの巡航に参加し、東京に滞在したのは、1881年10月24日から28日までなのだという。彼らがほりものを入れたのは、27日と28日である。基本的に王子たちの朝食後数時間にわたりほりものは彫られていたようで、28日の場合、二名の彫師が王子たちの腕へ大きな龍のほりものを彫ることに3時間を費やしたのだという。彫師の同定については、玉林晴朗の指摘や、小山が参照している日記にある彫師の風貌から、浅草の唐草権太の可能性が高いとしている<sup>23</sup>。同時に、彼らが、日本でほりものが禁止されていたことも理解したうえで部屋に彫師を呼んだことや、他にさらに二名の彫師を呼び、乗組員らにもほりものを彫らせていたことが判明している<sup>24</sup>。違式註違条例の公布

<sup>21</sup> 飯沢匡『異史 明治天皇伝』新潮社, 1988, pp.232-234

<sup>22</sup> 谷井基次郎「日本文身考(上)」『グロテスク』第一巻第一号, グロテスク社, 1928, pp.60-94, 谷井基次郎「日本文身考(下)」『グロテスク』第一巻第二号, グロテスク社, 1928, pp.21-54

<sup>23</sup> 小山のこの部分の考察は以下の資料に基づく。Prince Albert Victor and Prince George of Wales, John N. Dolton(with additions), *The Cruise of Her Majesty's Ship "Bacchante"*, 1879-1882, London, Macmillan, 1886 および Prince Albert Victor and Prince George of Wales, John N. Dolton(with additions), *The Cruise of Her Majesty's Ship "Bacchante"*, 1879-1882, Vol.2, London, Macmillan, 1886.

<sup>24</sup> 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,

からから 10 年近くの月日が経過した明治 14 年に、日本がこうした対応を求められたという事は、日本がほりものなどの風俗の規制に尽力し近代国家像を提示しようとした政策が、すぐには実を結ばなかったことを示しているであろう。欧米の要人が日本でほりものを入れて帰る例は、アルバート・ヴィクター王子やジョージ王子に限らず、明治初頭の 1869（明治 2）年にはイギリスのアルフレッド王子（Alfred Ernest Albert, 1844-1900）や、後のニコライ二世であるロシア皇太子ニコライ（Nicholai Aleksandrovich Romanov, 1868-1918）とニコライの従兄弟であるギリシャのジョージ王子（Geórgios A', Vasiléfs tis Ellinon, 1869-1957）が 1891（明治 24 年）に入れるなど、複数存在する。〔引用 6〕においては、水夫のほりものがバードに嫌悪感をもよおさせているが、他方でそうしたほりものが、欧米の王室や貴族が日本に寄港した際に目につくことで、彼らの好奇心をひいたことは想像に難くない。現に、外国人旅行者たちは、彼らが移動する際に彼らの前を走る車夫や別当の肉体に刻まれた日本特有の絵画的な刺青をいわば「鑑賞」しながら旅行し、それを痛みに耐えた名誉や、またはマゾヒズムの経験と捉えていた<sup>25</sup>。そうして彼らのほりものへの欲求が焚き付けられたのである。

だが、彼らが港などでほりものを見ていたとしても、そのことが、自分の肌にはほりものを入れるという行動につながるにはさらなる動機を必要とする。この背景にあるのは、イギリスなどの西欧社会の王室や上流階級において、そもそもイレズミが流行していたことが挙げられる。この時代のイレズミの流行は、18 世紀後半にジェームズ・クック（James Cook, 1728- 1779）が太平洋諸国を航海中に見聞したイレズミを英国に紹介したことに起因する。このイレズミは、船員を中心に流行し、ついには王室や上流階級にまで広まることになったのだという。王室や上流階級にまで流行が伝播した時期については、1860 年代から 1880 年代頃と考えられ、第一次世界大戦以前には終息したようである<sup>26</sup>。すなわち、彼らの文化において、イレズミ自体がすでに流行として摂取されていたからこそ、彼らはほりものを皮膚に彫り入れることに抵抗がなかったのだといえる。

上記が、欧米の王室や上流階級の人々がイレズミをする背景だとするならば、ほりものが好まれた理由は次のことに求められる。すなわち、19 世紀半ばから 20 世紀初頭は、欧米において万国博覧会の影響等からジャポニズムやオリエンタリズムが流行していたこと

---

pp.174-180

<sup>25</sup> 小山, 同上, pp.36-44

<sup>26</sup> 小山, 同上, pp.10-11

である。これまで確認してきたように、ほりものの絵柄の多くが浮世絵に取材していたがゆえに、欧米人がそれを身体に入れて彼らの母国へ持ち帰ることは、一種の土産物の意味もあったのだという。

ただし、絵柄そのものの造形的な魅力という意味に限定された表面的なオリエンタリズム／ジャポニズムで彼らがほりものを持ち帰ったのかということ、それは違う。この点について、クリスティーン・グーテ (Christine Guth) は次のように指摘する<sup>27</sup>。欧米でのイレズミの流行の発端としてまず挙げられるのは、19世紀後半ごろには、植民地であったインドや、航海においてより西欧に近かったイスラム諸国などでイレズミが欧米人の目に触れていたからである。それらのイレズミは、急速に文明化が進んだイギリスなど欧米の一部の人々には、文明社会や貴族社会の因習の対極である、「自然」や「野蛮」を表すものとして受容された。つまり、イレズミ需要の第一の理由は、急激な文明化の対抗軸として歓迎されたことに求められる。第二に、日本のほりものについては、彼らはそれで富と権力を示すことが受容動機に挙げられる。ほりものは、その絵柄の精緻さや、多色性、身体の広い面積を用いる構図などから、長い時間と多額の料金を必要とする。絵柄の精緻さや色の鮮やかさは、それを見る者に豪華な印象を与えることができた。つまり、ほりものは、時間と財力に恵まれた、社会的に上流階級である印として、視覚的に確認させる役割を担うものだったのである。こうした点は、当時の上流階級の人々が行っていた、自分が所属する王家の紋章や一部の特権階級の間しか入れない高級クラブの名前を、イレズミとして皮膚に入れることの延長線上にあったのだといえよう<sup>28</sup>。

本節の最後に、ほりものの作品性を欧米の人々がどのように見ていたのかを確認したい。グーテはアメリカにおけるジャポニズムの火付け役として有名なジョン・ラファージ (John La Farge, 1835 - 1910) の紀行文を引いて以下のように述べている<sup>29</sup>。

〔引用 8〕

La Farge suggests that Japanese tattooists are artists who celebrate the male body.

<sup>27</sup> Guth, 前掲註 1, pp.142-158

<sup>28</sup> こうしたことを背景に、国内で規制された日本の彫師の中には海外で営業し、成功を収める者もいたようである。この点に手ついては、小山の著書に詳述されている (小山, 前掲註 24, pp.209-245)。

<sup>29</sup> John La Farge, "AN ESSAY ON JAPANESE ART." Pumpelly, Raphael, and John La Farge. *Across America and Asia. Notes of a five years' journey around the world, and of residence in Arizona, Japan, and China.* New York: Leypoldt & Holt, 1870, p.197

This observation underscores the role of Japanese tattoos in fostering appreciation of masculine physical beauty. The sight of men so different from themselves baring their decorated bodies no doubt had homoerotic overtones, but it also provoked in Euro-American a heightened sensitivity to the potential of aestheticizing their own<sup>30</sup>.

ここから、第一に、ほりものは欧米の人の目にも男性の風俗としてみなされていたことが理解できる。ほりもので飾られ、男性の身体の美しさを強調する様子は、欧米人の目に官能的に映ったようである。その意味においては、「男伊達」「きおい」といった精神性をほりもので身体を飾ることで提示し、ヒーローに変身することの魅力は、国を越えて伝わるものでもあったといえるであろう。

#### 第4章 第2節 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」——

第2章や、前項で考察したように、ほりものとは、「男伊達」や「きおい」といった男性的な風俗であって、自主的に、自らの肌へ、何らかの絵柄を彫り入れることによって、絵柄そのものへと人格を変換する装置であった。とはいっても、近世の女性がほりものを背負わなかったわけではない。例えば、喜田川守貞『守貞謾稿』（1837〔天保8〕年起稿）によると、「河童のお角」という女性は、玉門に指を指す河童をはじめ、全身に種々の絵柄を彫り入れ、呉服屋の店先で誂えた着物をあえて着替えてみせ、肌を見た市井の者を強請っていたという<sup>31</sup>。また、玉林晴朗『文身百姿』によると、明治維新前後に、「雷お新」と呼ばれる盗賊の女頭は、背には弁財天と北条時政、臀には咬龍、左右の股には岩見重太郎の大蛇退治、腹には九紋龍史進と花和尚魯智深、右腕には金太郎、左腕には豪傑四人に緋桜散らしの絵柄を彫り入れていたという<sup>32</sup>。これらの女性たちは、強請や盗賊の頭であって、一般に、「侠（きやん）」とか「鉄火肌」とかと呼ばれていた。「侠」とは、「勇みはだ

<sup>30</sup> Guth, 前掲註 1, p.143

<sup>31</sup> 喜田川守貞著『近世風俗志』（二）, 宇佐美英機校訂, 岩波書店, 1997, pp.72-73

<sup>32</sup> 玉林晴朗『文身百姿』文川堂, 1936, p.196

で粹(いき)な」とか「女らしさに欠け、はずっぱである」さま、あるいはそのような人物のことを指す<sup>33</sup>。また、「鉄火肌」とは、「威勢がよく俠気に富んだ気質、無法者で荒々しい気質」、またそのような人のことである。よって、これらの人物たちは、セクシュアリティは女性ではあるものの、ジェンダー的にはアウトローの男性であったと考えてよい<sup>34</sup>。その証拠に、彼女たちが背負うほりものの絵柄は、「男伊達」や「きおい」といった男性が背負うものと同じく、力強さや豪壮さを志向したものであり、決して女性に固有のものではないからである。近世から近代初期にかけて浮世絵版画で見られる女性のほりものを見てみても、その多くは「女水滸伝」など、『水滸伝』の翻案であって、女性たちが背負う絵柄も龍や牡丹といった男性が背負うものと変わりが無い。女性が、独特の妖艶さなどの魅力を宿した固有の絵柄を背負うようになるには、近代を待たなければならなかった。そうしたイレズミ／ほりもの表象こそが、本節で考察する、谷崎潤一郎の『刺青』、鏑木清方《刺青の女》(1919 [大正8]年)、邦枝完二作・小村雪岱挿絵『お伝地獄』及びその続編である『お伝情史』などの作品である。

#### 第4章 第2節 第1項 谷崎潤一郎「刺青」

『刺青』は、1910(明治43)年、東京帝国大学国文科の学生であった谷崎潤一郎(1886 [明治19]年 - 1965 [昭和40]年)が、第二次『新思潮』第三号に発表したものであるが、その存在が本格的に世間に認識されたのは、翌44年、『スバル』に発表した『少年』が評価されてからである。『刺青』は、谷崎の有力な後援者であった永井荷風によって、「江戸の刺青師清吉が刺青に対する狂的な藝術的感興を中心にした逸話で、自分の見る處この一作は氏の作品中第一の傑作である」と評価されることとなり、粉山書店から出版された最初の短編集も、当初は『少年』と題される予定であったが、『刺青』と改められたほどである<sup>35</sup>。『刺青』は、文字通り谷崎文学の始発点であったわけであるが、それは、笠原伸夫がいうように、「谷崎潤一郎がその長い文学的生涯において終生執着し続けた課題の全ては処女作「刺青」と短編集『刺青』のなかに出そろっている」からである<sup>36</sup>。では、谷崎

<sup>33</sup> 『日本国語大辞典』第四巻, 2001, p.312

<sup>34</sup> 同上, 第九巻, p.656

<sup>35</sup> 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」『三田文学』一九一一年十一月号, p.149

<sup>36</sup> 笠原伸夫『谷崎潤一郎——宿命のエロス』, 冬樹社, 1980, p.22。なお、千葉俊二「鑑賞」(『谷崎潤一郎』, 「鑑賞日本現代文学」第八巻, 角川書店, 1982)、野口武彦「『刺青』論一

の終生の課題とは何か。『刺青』の刺青師清吉の夢と、『痴人の愛』の讓治の夢想に通底する女性像を描くこと、すなわち、日本的なファム・ファタル——美貌と官能で男を誘い、近寄る男を破滅させる「妖婦」＝妖艶な悪女——を表現すること、そのことである。

では、女性をファム・ファタルとして表象することに、イレズミというモチーフはどのように関わるのだろうか。とはいっても、この物語の中でイレズミは、単なるモチーフというよりも、テーマそのものであると言ってよい。粗筋はこうである。ある「娘」が、清吉の馴染みの辰巳の唄女の使いとして、清吉のもとへ訪れた。この「娘」こそ、約一年前に清吉が料理屋の前で見かけて以来、激しい恋心を抱くまでになった「貴き肉の寶玉」であり「やがて男の生血に肥え太り、男のむくろを踏みつける」べき足の持ち主であった<sup>37</sup>。清吉は、この「不思議にも長い月日を色里に暮して、幾十人の男の魂を弄んだ年増のやうに物凄く整って居る顔をした十五、六の「娘」が、男を肥やしにする宿命にあることを認め、末喜の絵や、足下の累々と散乱する男の骸を女が眺める「肥料」という題の絵を見せる<sup>38</sup>。「娘」は心の底に眠る自らの本性を眼前に見せつけられて、己を自覚することとなり、麻酔薬で眠らされて、一昼夜にして「女郎蜘蛛」のイレズミを背中に彫り込まれる。その結果、「娘」は男を肥料とする「女」へと変身する。

このイレズミについて、藤原は、次のように述べている<sup>39</sup>。本論の第一章で試みたイレズミの分類、すなわち入れぼくろ入墨ほりものの区別を念頭に置いて読んでみよう。

〔引用 9〕

情人同志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。

藤原は、清吉が彫るイレズミを、二つの文脈で解釈しようとしているように見受けられ

---

一谷崎潤一郎の始発をめぐって」(紅野敏郎等編『明治の文学』Ⅲ、「現代文学講座」三、至文堂、1975、p.220) 参照。

<sup>37</sup> 谷崎潤一郎『刺青』、『新思潮』第三号、臨川書店、1910、pp.4-5。なお、本稿では1967年に臨川書店より出版された複製版を使用。

<sup>38</sup> 同上、p.5

<sup>39</sup> 藤原、前掲註5、p.78

る。第一は、入れぼくろの文脈である。というのも、刻印する主体である清吉は、「娘」に恋心を抱いており、半ば強制的であって、事前の合意がなかった（事後的な合意はあった）としても、刻印は愛情を誓約するため行われるからである。第二は、入墨の文脈である。というのも、その刻印は、あくまでも他者の力と意思によって強制的になされ、「娘」を日陰の「悪」の存在として、あるいは、将来的に罪を犯す——「女郎蜘蛛」として、男を絡め取り、その血肉を啜って生きる——「女」として表示することになるからである。このような二つの解釈は可能ではある。しかし、それで十分ではない。第三のほりものの文脈が前景化されていないからである。

清吉のイレズミをほりものの文脈で把握する際に重要なのは、まず、「娘」に彫り入れられる絵柄が他ならぬ「女郎蜘蛛」であること、次に、「娘」がその絵柄に変身すること、そして最後に、その変身が自らの意思に基づくことである。まず、「女郎蜘蛛」という絵柄については、作品中における最初の記述は次のようである<sup>40</sup>。

〔引用 10〕

針の痕は次第々々に巨大なお女郎蜘蛛の形象を具へ始めて、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ゝ、背一面に<sup>わだかま</sup>蟻つた。

谷崎は、女郎蜘蛛を「巨大な」魔性の動物として示しているが、そのようなイメージの源泉が近世にあることは、谷崎自身が、対談「谷崎文学の底流」（『中央公論』新年号、1956〔昭和 31〕年 12 月）で述べた「草双紙」への興味から明かである<sup>41</sup>。というのも、『白縫譚』の若菜姫や『善知安方忠義伝』の滝夜叉姫があやつる「蜘蛛丸」などは、美女が敵と見なした男と戦うための妖術として、女性の艶やかさや妖しさと、対男性の捕食者という性格を併せ持つからである。そもそも、女郎蜘蛛の魔性の源泉は、鳥山石燕『画図百鬼夜行』（1776〔安永 5〕年刊）に記された、美しい女に化ける蜘蛛「絡新婦」にある。絡新婦にまつわる話は民間伝承に幾つもあるが、多くの話に共通するのは、やはり美女に化けた蜘蛛が糸で男を絡め捕り、食らうことである。女郎蜘蛛は本来、姿形の艶やかさから、上臍に準えて「上臍蜘蛛」と呼ばれたが、その反面、『和漢三才図会』（寺島良安編、1712〔正徳 2〕年頃）では、その美しい黄・黒・緑・赤などの斑紋の色を、蜘蛛自体の毒

<sup>40</sup> 谷崎、前掲註 37, p.9

<sup>41</sup> 紅野敏郎・千葉俊二編『資料 谷崎潤一郎』桜楓社、1980, pp.215-216

が甚だしいことによって醜く映る様として捉えている。「女郎蜘蛛」は、美しさと毒をもつ両義的な存在として、男を捕食する美女イメージと重なったというわけである。

では、『刺青』において、ほりものに見られる絵柄への変身はどのように描かれているのだろうか。清吉が、もしくは清吉と重なり合った谷崎が、「娘」に彫り入れた「女郎蜘蛛」の絵柄は、「女」の体表で活動を始めることになる。呼吸と共に揺れる肩に合わせて、「蜘蛛の肢は生けるが如く蠕動し」、「體を蜘蛛が抱きしめて居る」ように、「女郎蜘蛛」が「娘」を支配する<sup>42</sup>。「娘」がまだ眠りより覚めぬ時には「蠕り」、意識を取り戻す時に「肢を蠢かし」、「蜘蛛が身体を抱きしめた」時に、「女」として覚醒し始めるというプロセスは、まさに「娘」が体表に彫り込まれた「女郎蜘蛛」の絵柄と一体化することにより、「娘」が「女」へと変身する過程そのものにほかならない。だからこそ、「娘」は麻酔を嗅がされ、眠りの中でほりものを入れられたにもかかわらず、第一声に「お前さんの命を貰った代りに、私は癡美しくなつたらうねえ」と、何もかもを知っている「女」／女郎蜘蛛として振る舞うわけである<sup>43</sup>。実際、テキストの表現上でも、谷崎が「娘」ではなく「女」を使用するのは、色上げ後においてである。

最後に、この変身と「娘」の意思との関係を検証したい。すでに述べたように、この「女郎蜘蛛」への変身は、表面的には、「娘」の意思に基づいて行われたわけではない。「娘」は、麻酔を嗅がされて、暴力的に絵柄を彫り入れられたからである。しかし、清吉が「娘」の心の奥深く眠る内面を捉え、「娘」に自らの宿命を自覚させたこともまた事実である。したがって、清吉が行ったことは、「娘」の内的な性質を見抜き、皮膚表面にその性質にふさわしい「女郎蜘蛛」の絵柄を彫り入れることにより、「娘」が本来持っている性質を外へ引き出すことであった。その限りにおいて、「娘」が自らの意思でほりものを入れ、「女郎蜘蛛」に変身したことに変わりはない。女郎蜘蛛に抱かれた「女」は、その後「女郎蜘蛛のような人生」、すなわち、男の人生を狂わせる宿命を帯びた女、つまり、ファム・ファタルとして生きてゆくに違いない。

#### 第4章 第2節 第2項 鏑木清方《刺青の女》

《刺青の女》[図1]は、1919（大正8）年、鏑木清方（1878 [明治11]年 - 1972 [昭

<sup>42</sup> 谷崎、前掲註 37, pp.9-10

<sup>43</sup> 谷崎、前掲註 37, p.10

和 47] 年) が郷土会第四回展で発表した作品である。鏗木清方は、浮世絵の系譜にある水野年方に師事し、当初は挿絵画家として出発したが、明治 40 年頃から展覧会出品を行う日本画家としても活動をはじめ、挿絵と日本画という二つのジャンルを能くする大家として知られるようになった。一般的に、大正期は実験模索期とされているが、《刺青の女》もその時期の作品である。中谷伸生が、デカダンの雰囲気を感じ取り、「〈艶〉と〈情〉の表現を狙うきわどい作品で、これはまた、挿絵と展覧会作品とを繋ぐ興味深い作例でもある」と述べているように、翌 1920 [大正 9] 年に第二回帝展に出品された《妖魚》程ではないにしても、異色の作品である<sup>44</sup>。

この作品のテーマについては、幸いなことに、清方自身の証言がある。「江戸の末期近く、市井の婦女に姐御と呼ばれる女性があった。男まさりの権を揮ふ<sup>45</sup>」というのがそれで、「姐御」、すなわち、博徒などの親分・兄貴分の妻や情婦、あるいは女親分を描くことが狙いであったようである。とはいえ、作家の意図と作品とは区別して議論すべきで、現在の私たちが、この女性を近世的な意味での「俠」や「鉄火肌」——「男まさり」のアウトロー——として見ることはかなり難しい。

ある夏の日、紫陽花を背景に、庭先で行水をしようとする女。手ぬぐいを口にくわえ、両の手で、格子縞の浴衣を脱ごうとする瞬間。横櫛で、一筋二筋髪が頬や首筋にかかっている様子は、江戸の下町のどこにでもいそうな女に見える。しかし、細くなだらかな輪郭線で描かれた豊かで成熟した体つき、胡粉の隈取りによって白く肌理細かく表された肌、その白い背中に、藍と朱で彫り入れられた芥子の花と、左腕に藍色で彫り入れられた蝶の「刺青」は、この女性がただ者ではないこと示し、妖しい(普通ではない/不思議な/不可解な/神秘的な)美しさを付与している。浴衣から覗く芥子の朱色が、他の部分の白、茶、藍といった落ち着いた色調と対比されて、一層鮮やかに目に映り、私たちの視線を女性の肌に誘導するが、そのような肌を持つ女性の顔に視線を移してみれば、まさに行水せんという時にもかかわらず、遠くを見やる視線がいかにも思わせぶりな、このこともまた女の妖艶さを強調する。

この女の妖艶さは、美術史的にいえば、源豊宗が「清方の芸術は年とともに<sup>いさ</sup>粹が洗練されてきたが、女の肌の刺青に、芥子を描くそのモチーフには、時代の情趣主義的風潮を認

<sup>44</sup> 中谷伸生「鏗木清方の評価をめぐる——大正期の実験模索から昭和へ」、『関西大学文学論集』第四五巻(第四号)、1996、p.6。なお、『鏗木清方展』図録(尾道市立美術館、1986)参照。

<sup>45</sup> 鏗木清方『画集 鏗木清方』、毎日新聞社、1971、p.143

めずには居れない」と述べるように、大正期のロマンティズムに固有のものである<sup>46</sup>。そういえば、このような「物を思う」女のポーズは、中谷伸生が指摘するように、泉鏡花作『高野聖』（1908 [明治 41] 年）における清方の挿絵 [図 2] に見られるばかりか、同じく鏡花の『胡蝶之曲』（1905 [明治 38] 年）の挿絵 [図 3] にも見られ、『刺青の女』が泉鏡花作品の幻想性や妖しさの影響下にあった可能性を示唆している。中谷がこの時期の清方について、様々な新たな試みと浮世絵の研究を並行して行っていたことに言及したうえで、1918（大正 7）年の《ためさるゝ日》を取り上げ、「単なる回顧的な江戸趣味の作品ではなく、大正期の宗教的気分と呼応するものだと推測される」と述べている<sup>47</sup>ことは、『刺青の女』にも当てはまる。

ともあれ、このような美術史的文脈から離れて、『刺青の女』をイレズミの観点から改めて眺めてみれば、清方の言う「刺青」が近世的な意味でのほりものの系譜に属するものであることはいうまでもない。それどころか、女が着る格子縞の浴衣とイレズミの組み合わせは、典型的な男伊達の歌舞伎「夏祭浪花鑑」の団七の風体とぴったりと重なり合う。しかし重要な差異は、団七のほりものが不動や牡丹など典型的な江戸の男だてのほりものの絵柄であるのに対し、女のそれが「芥子」と「蝶」であるという点である。では、この絵柄の意味するものは何か。まず、女が背中に背負う芥子の絵柄は、アール・ヌーボーでもよく使用される、阿片を想起させる。人を中毒にし、感わず引力をもつ薬物である。また、<sup>カタ</sup>芥子を想起させる。中国の絶世の美女で、悲劇のヒロインでもある虞姫を忍んで虞美人草と呼ばれるようになった美しい花である。源によれば、「夢を誘うようなそこはかとなきあはれさ」があるという<sup>48</sup>。一方、女が腕に彫り入れた蝶の絵柄は、花から花へと華麗に舞い移るイメージとともに、「胡蝶の夢」の故事によって、現実と夢の境の曖昧さや、現世の生の儚さを意味する。したがって、「芥子と蝶」の意味は、一義的に規定することは困難であるとしても、およそ、夢幻的な美しさで男たちを魅了してやまない女性で、近世的な意味での「俠」や「鉄火肌」のような、強い、男だてらの女とは見えない。

この女性の「刺青」をほりものとして理解するとき最も重要なことは、しかし、その絵柄が女のアイデンティティ（個性／生き方）に関わるものであることを確認することだけではない。すでに述べた近世的なほりものの定義からして、たとえ、この絵柄の選択が

<sup>46</sup> 源豊宗『源豊宗著作集』第一巻、「日本美術史論究（一）序説」思文閣、1978、p.270

<sup>47</sup> 中谷、前掲註 44、p.11

<sup>48</sup> 源、前掲註 46、p.270

女性の意思で行われたか否かは分からないにせよ、女性が絵柄に変身しているか否かが重要なのである。もっとも、この女性が、たとえほりものを見せていなくても妖艶であることは、すでに十分に見た。行水の途中で、ふと物を思う、白く肌理細かな肌をもつ、豊かで成熟した体つきの美しい女。この女の姿は、言ってみれば、谷崎の「女」のその後の姿なのである。その証拠は、清方が、《刺青の女》を描く四年前の1914（大正3）年、他にもない谷崎の『刺青』の英語版のために描いた挿絵である〔図4〕<sup>49</sup>。清吉に請われ、もう一度ほりものの女郎蜘蛛の見せる「女」が示す、どこか遠くを見やるような、憂いや寂しさを秘めた表情は、明らかに《刺青の女》の表情と重なり合うように思われるからである。

#### 第4章 第2節 第3項 邦枝完二作・小村雪岱画『お伝地獄』と『お伝情史』

邦枝完二作・小村雪岱画『お伝地獄』（1934（昭和9）年より読売新聞で連載）と『お伝情史』（翌年より『現代』で連載）は、明治の毒婦と称された高橋お伝をモデルにした小説で、雪岱の凄艶なお伝の挿絵とともに人気を博し、連載開始後一ヶ月で掲載していた読売新聞の発行部数が二万余も増えたとされるほどの大ヒット作品であった。もっとも、この小説は、お伝を扱った最初の作品ではない。1879（明治12）年にお伝の死刑が執行されると同時に、河竹黙阿弥の歌舞伎「綴合於伝仮名書」の上演、仮名垣魯文作『高橋阿伝夜叉譚』、岡本勘造作『其名も高橋毒婦の小伝・東京奇聞』の発表がされた。これらは全て現実のお伝に毒婦の要素を加味したものであったが、邦枝の小説は、お伝の女性的魅力に重きを置いた人物像の形成が特徴で、稀代の毒婦とされたお伝が実は貞女であったことを示すとともに、「お伝と彼女を取り巻く男たち」という構図のもとで、お伝がどのような心理で男たちと関係し、運命を弄び／弄ばれたかを、一人の女の生き様として綴ったとこ

<sup>49</sup> 英文学者・宮森麻太郎（1869-1952）が、当代の日本文学を代表する傑作を海外向けに翻訳しようとした小説集（Asataro Miyamori, ed., *Representative tales of Japan: little masterpieces from present day Japanese writers*, translated by Asataro Miyamori; rized by Edward Clarke, Tokyo: Sanseido, 1914）。他に夏目漱石、森鷗外、尾崎紅葉などの短編を二十数作品収録するが、谷崎の『刺青』は巻頭を飾る作品で、挿絵が入れられた唯一の作品である。なお、女の前にある巻物二巻は、『刺青』物語中に登場する末喜の絵と「肥料」という画題の絵である。小屏風の女性像は遊女の絵だと思われるが、詳細不明である。

ろが独創的である<sup>50</sup>。お伝がイレズミをするというくだりは、仮名垣魯文や岡本勘造の作品にはなく、邦枝の創作であることから、この作品の描くお伝像を、文学史的な観点からではなく、イレズミの観点から考察することは重要な意味を持つに違いない。

さて、物語の骨子は次のようである。お伝は、癩病に侵された夫・浪之助を治したい一心で江戸や横浜の医者へ赴き、夫を連れて移住するほどの貞女であった。その際、自覚的／無自覚的に女性的魅力を利用して、立場／経済の面において状況を好転させようとするが、それもまた夫への愛ゆえであった。しかし、横浜での市十郎との出会いがお伝の女心を「堰を切って落」とし、お伝は毒婦へと変化する。以後、お伝の謀略・殺人は、一貫して保身が動機であるとしても、付きまとわれて仕方なく犯した殺人から、金銭的に不自由をしない、あるいはより安泰に暮らすための殺人へと変質する。イレズミのくだりが挿入されるのは、まさにその変質期である。すなわち、「針」という小題がついた場面で、諍いがもとの事故で浪之助が死亡し、その遺体をお伝と市十郎が金を使って片付けた後、お伝は櫓の次郎という彫師によってイレズミを入れられることになる。

このイレズミのエピソードは、物語の表層において、明らかに谷崎の『刺青』を意識したものである。例えば、『刺青』の彫師が「この清吉の針は飛び切りに痛へのだから」と言うところで、櫓の次郎もまた「あっしのぼかし針は江戸にいた時分から、二人とねえ痛さだと評判を取っていた代物だ」と言う<sup>51</sup>。また、清吉の宿願が「光輝ある美女の肌を得て、それへ己の魂を刺り込む事であつた」ように、お伝の肌は度々「羽二重餅」に例えられて美しい肌であることが強調されている<sup>52</sup>。さらに、清吉にとって「その刺青こそは彼が生命の全てであった。その仕事をなし終へた後の彼の心は空虚であった」ように、櫓の次郎もまた「お前さんの背中に思い通りの刺青を仕上げちまったら、そのまま死んでも悔みはねえと覚悟をきめてるくらいなもんだ」と言う<sup>53</sup>。したがって、一見したところ、お伝が背負うイレズミは、『刺青』の「娘」が背負うイレズミと同様、犯罪者を表示する入墨と、愛情の誓約としての入れぼくろのニュアンスを帯びているように思われるかもしれない。しかし、お伝がイレズミを入れるエピソードは、物語の深層において、『刺青』のそれとはまったく異なる。なぜなら、お伝は自らの意思で、櫓の次郎の仕事場に通り、依頼して「御殿女中に桜散らし」という絵柄を彫らせたわけで、その意味では、このイレズミは明らか

50 『下村悦夫・邦枝完二・木村毅集』「大衆文学大系一三」 講談社、1972、p.805

51 谷崎、前掲註 37、pp.7-8、および、同上、p.356

52 谷崎、前掲註 37、p.4

53 谷崎、前掲註 37、p.9、および、『下村悦夫・邦枝完二・木村毅集』、前掲註 50、p.354

に、お伝が絵柄そのものへと変身し、自らのアイデンティティを実現するためのほりものとみなされるべきだからである。

「御殿女中に桜散らし」という絵柄の意味は、お伝のその後の人生に照らしても、明かである。なぜなら、御殿女中は華やかであるとともに、人を陥れても上を目指そうとする人物だからである。この人物像は、横浜に出て、病が癒える見込みのない浪之助とは対照的に、華やかで文明的な世界に憧れたお伝に重なる。一度金のある派手な生活を味わったから引き返せず、時には自分が殺した者たちの幻を見る程に心の底で罪悪感を抱きながらも、次々と男を謀るお伝の行動は、まさに「御殿女中」である。それだけではない。御殿女中はまた、主人＝一人の男に仕える女でもある。この人物像は、浪之助・市十郎を「二世の良人」と想う人物のためには、自分の体を武器にしてでも金を稼ぐ「尽くす女」というお伝の姿と合致する。奥女中が主に仕えるという性質と、計算高く多くのものを糧にする性質は、心に決めた運命の相手とは共に墮ち、一方で男を踏み台にしたお伝の行動に反映されているわけである。

お伝は「御殿女中」という絵柄を肉体へ刻印し、背負うことによって、男たちとの運命を背負いながら生きる毒婦という人生も背負ったのであるが、それはあくまでもお伝の意思によってである。このことは、小村雪岱が描いた挿絵に顕著に表れているように思われる。ただし、お伝がほりものを入れている場面の絵は三種類存在する。一つ目は、新聞掲載時のもの〔図5〕、二つ目は、『名作挿画全集』第一巻（平凡社、1935〔昭和10〕年）の際に手直しをしたもの、三つ目は、高見澤研究所から出された彩色版画〔図6〕で、ほりものを入れる場面ではないが、匕首を持って殺人をしようとする場面〔図7〕でもほりものが見えている。ほりものの形に少しばかりの差異があるが、注目すべきは、お伝の表情である。一様にキツとした目つきで、ほりものを入れているお伝は、本文中の「墨を入れてもらいながら、痛え顔ひとつしなかった」という記述どおり、平静であるどころか、自らの生き方への覚悟のほどを伺わせる。この目はまた、匕首を持って男を殺そうとするお伝の目でもある<sup>54</sup>。さらに、〔図5〕と〔図6〕を比較した場合、〔図5〕ではほりものの御殿女中は髷のみしか見えないことに対して、〔図6〕は、御殿女中がほりものの中心に配置され、はっきりとその姿を現している。お伝の目も、〔図6〕が〔図5〕に対して明確に鋭く描かれていることから、ここでは、ほりものの御殿女中とお伝の重なり合いがより一層深いものとなっていると考えられる。

<sup>54</sup> 『下村悦夫・邦枝完二・木村毅集』、前掲註50, p.371

「桜散らし」という絵柄の意味もまた、お伝のその後の人生に照らして、明かである。ただし、これには少しばかり説明が必要である。実は、お伝のほりものは、その時完成せず、続編である『お伝情史』が終結に向かう段階で初めて完成する。お伝はほりものが完成しないうちに、横浜から江戸へと逃亡することを余儀なくされ、江戸で隠れて生活する。そこへ、お伝のほりものを完璧な「点のねえ出来栄」にすべく、探し歩いていた櫓の次郎が現れる。仕上げられていなかった部分とは、他でもない御殿女中の「瞳」である。しかし、御殿女中が「瞳」を宿したことで完成したほりものは、その後のお伝の運命を変えることはなかった。それどころか、罪を背負って若くして処刑されねばならないお伝の運命を決定的なものにした。完全な御殿女中に成ったお伝は、その絵柄と全く同様に、若い女であるうちのみ、すなわち桜が咲く短い春しか生きることが出来ない宿命を背負ったのである。それまで警察の手から逃れ続けていたお伝も、程なくして逮捕される。処刑の際に、市十郎を一目見ることを、そして生き続ける事を乞う執念を見せながら事切れるお伝は、まさに、桜に取り囲まれた御殿女中のように、儚く短い春の命を、恋した男とともに、散らしたわけである。

## 小結

本章では、第1節で、明治期以降の日本において、ほりものが近代の対極にある野蛮なものとして価値づけられていたことを確認できた。このほりものの「野蛮」という性質は、日本国内からの視点では基本的に否定的な意味で捉えられていたことに対して、欧米からの視点では肯定的な価値を見出されることもあったようである。しかし、近世のほりものと比較すると、ここでは一様に、それは日本社会／文化にとって他者化されたものに位置づけられていた。なぜなら、近代日本の為政者にとっては、自国から排除されるべきものであり、欧米のほりもの受容者にとっては、自国の文化ではなかったからこそ——自国では失われつつあった自然や野蛮をその身に補う役割を果たしてくれるからこそ——彼らの目には魅力的に映ったからである。加えて述べるならば、ヒーローとして多くの庶民の羨望をその一身に集めたほりものを背負う者が、歴史の表舞台から退くことを余儀なくされたことは、社会的規範の中で生きる庶民にとっても、彼らとの距離が生まれることを意味する。よって、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に、排除／受容されたのだといえるであろう。

第2節以降では、『刺青』、《刺青の女》、『お伝地獄』・『お伝情史』に登場する三人のイレズミの女を、近世的なほりものの文脈で分析することによって、「女郎蜘蛛」の絵柄を彫り入れられた「娘」がファム・ファタルへと変身すること、「芥子の花と蝶」の絵柄が背負う《刺青の女》が妖婦であること、「御殿女中に桜散らし」の絵柄を自らの意思で彫り入れた「お伝」が毒婦としての生涯を歩むことを明らかにした。しかし、このような考察は、さらに次のような三つの問いに開かれている。これら三つの問いは、密接に関連してはいるものの、まったく独立した問題であって、異なる手続きによって答えられなければならない。

第一の問いは、ここで言う「ファム・ファタル」と「妖婦」と「毒婦」は同じであるか否かに関わる。これらは同一の概念であるようでいて、微妙な差異が潜んでいるようにも思われ、今後の課題とせざるをえない。とは言っても、ただひとつ明らかなことは、三人の女性たちがひとしく「悪女」として表象されていることである。

第二の問いは、なぜ、三人の女性たちが、明治末期から昭和初期という時代に、「悪女」として表象されなければならなかったかに関わる。この芸術＝社会的な問いもまた、本論の射程をはるかに超えるものである。しかし、近代の女性たちが自立／自律的な存在としてアイデンティティを確立するプロセスが、押しつけられた「女性」性の範疇からの逸脱とみなされる限り、自立的な女性は「悪女」としてしか現象しようがないことは明かなことであるようにも思われる。近世的な女性観では、男性を立てる女性こそが「貞女」であり、また近代においても「良妻」は、立身出世する男性を支える存在にすぎない。そのような女性観において、自覚的に生きる女性が、男性の理解を超えてしまう——ひいては、文化の規範の内側ではなく、外側に位置する——危険な存在という意味で「悪女」として表象されたとしても不思議ではない。岩佐が、『刺青』の「女」について次のように言うとき念頭に置いていたことも、同じ事であるに違いない<sup>55</sup>。

眠りから醒めはじめた「娘」が、半ばまどろみながらも最初にいうのが、「親方、早く私に背の刺青を見せておくれ」という言葉であるのは、彼女の目覚めが、同時に自己の美しさへのナルシシズムの覚醒であったことを証している。そしてまたこの覚醒が、清

<sup>55</sup> 岩佐、前掲註2, p.176

吉の見せた二つの奇怪な絵に導かれた悪の自覚——悪としての「真の己」の覚醒でもあった。

第三の問いは、なぜ、三人の悪女たちはほりものを背負わなければならなかったかに関わる。この問いこそ、本論が答えるべきものであるが、その際、これら三人のほりものを背負う人物は全て「悪女」であるとしても、逆に、全ての「悪女」が必ずほりものを背負わなければならないわけではないことに注意すべきである<sup>56</sup>。というのも、女性にほりものを背負わせることは、その「悪女」的性格を表象するために必然的なものではなく、女性が悪女である／悪女に変身することを示す視覚的レトリックにすぎないからである。とはいえ、きわめて有効なレトリックであることに変わりはない。では、ほりもののどのような特徴が、女性の「悪女」的性格を表象するのに有効であるのか。すでに述べたように、ほりものが、本来、江戸の「男伊達（ダテ）」、「きおい」、「勇み肌」の系譜に連なる男性的な風俗であって、自らの意思に基づいて身体の表面に絵柄を刻み込むことが、その図柄の内容に応じて、当の人物を実際に内側から変化させる呪術的ともいえる力をもつこと。そのことを措いてほかにはない。ほりものは、このような特性をもつ行為／絵柄であったからこそ、近代における女性を、自らの意思で自覚的／主体的に生きる存在としてトランス・ジェンダー的に表象するための格好の視覚的装置となったのであるが、その際重要なことは、女性たちが背負うほりものの絵柄が、「男性」的な強さを表すものではなく、妖艶さ、狡賢さや儂さといった「女性」的なものであったに違いない。

<sup>56</sup> 例えば、谷崎潤一郎『痴人の愛』における「ナオミ」などにはほりものはない。

## 結語

以上、全4章にわたって、江戸時代後期から流行したイレズミの一種「ほりもの」を軸に、日本のイレズミ観を、実際の社会の動向と絵画的・文学的表象の両面から考察してきた。この研究のそもそもの出発点は、イレズミが皮膚へ具体的な絵柄を刻み込むものであるという特性に鑑みた場合、それが他の身体装飾と異なるどのような機能を有するのかという問いについて考えることであった。つまり、身体装飾の多くが何度も変更することが可能であるのに対し、イレズミは消去を前提としない永遠で決定的な装飾として、個人だけでなく文化や社会の中で／に対して、どのような役割を担っているのかを考察することが論者の疑問意識の根底となるテーマであった。すなわち、ここでは、実際に人がなぜイレズミを入れるのか——それを背負う人の個人的な動機は何か——という問いが中心になるのではない。あくまでもイレズミが、その文化を有する社会においてどのようなものかと思込まれてきたのか、そうして築かれた価値観を持つイレズミが、また人々の皮膚へと刻まれてゆくというサイクルとはどういったものなのか、という次元の議論である。そして、そのひとつの考察方法として、本論文で試みたほりものの絵画的・文学的表象の分析が位置づけられるのだといえよう。

この議論の具体的対象と各章で得られた結論をごく簡易にまとめると、次のとおりである。第1章では、資料上に存在が確認できる上限の弥生時代から近世のほりものの発生までを範囲に、日本のイレズミの様態、価値観を通史的観点から整理した。イレズミには、「黥」「文身」「入れぼくろ」「入墨」「ほりもの」という、時代や性質ごとに分類される複数の種類があるものの、一貫して絵柄がそれを背負う者の社会的立場や心情、誓約内容を記号的に他者へ示していた。

第2章では、ほりものの流行とその絵柄の発展に強い影響力を与えた歌川国芳の大判錦絵の連作「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」(1827 [文政 10] 年頃刊)を軸に、『水滸伝』ものの受容、侠客や火消といったアウトロー的ヒーローの存在などの背景と照らし合わせて、ほりものの絵柄が作品内で果たす機能を議論した。ここでは、第一に『水滸伝』ものやほりものを受容する背景には、庶民が「男伊達」「きおい」精神を体現するアウトロー的ヒーローを希求していたことがあるとした。第二に、「通俗水滸伝」内で凡夫が超越的な絵柄のほりものを背負いヒーローへと変身するとし、ほりものは変身装置として機能していることを指摘した。第三に、その変身こそが「通俗水滸伝」が庶民から支持されることや、

ほりものの題材として好まれることの要因になった点を指摘した。

第3章では、「通俗水滸伝」以前にほりものを描いた北洲と梅国による上方の役者絵を考察した。そこでは、ほりもので、伝統的な龍神の表現や他の演目を見立てる機能があった他、上方の役者の江戸らしさが意図的に示されていた。ただし、このほりものの絵柄は、第2章の「通俗水滸伝」とは異なり、それを背負う「夏祭浪花鑑」の団七九郎兵衛やその役を演じる三代目中村歌右衛門（初代芝翫）を絵柄どおりの超越的ヒーローに変身させるというよりは、あくまで、歌舞伎の登場人物の義侠性／アウトロー的ヒーロー性を示すに留まるものであった。これらのほりものの絵柄の役割として主眼とされていたのは、寧ろ、ほりもの以前からイレズミが担っていた、呪術性を視覚的に人物へと付加することや、そうした呪術性を引き受けるアウトロー的人物像であったといえよう。よって、この時点でのほりものは、入ればくろからほりものへと発展する過渡期の存在であるとも解釈できる。

第4章では、第一に、明治期以降の日本の近代化の過程で、ほりものが野蛮なものとして他者化される過程を整理した。近代の日本社会において、ほりものは、近代以前の反体制的な性質を保ったものであり、かつ、それは男たちの野蛮さ——近世では男伊達やきおいという命をかけた精神性——を視覚的に表現することを前提に、排除／受容されていた。第二に、その時代を経て生まれた、谷崎潤一郎『刺青』（1910 [明治 43]）、鏑木清方《刺青の女》（1919 [大正 8] 年）、邦枝完二作・小村雪岱挿絵『お伝地獄』（1933 [昭和 8]）・『お伝情史』（1935 [昭和 10]）を題材に、それらの作品で、女性の悪女性を表象するレトリックとして人物を実際に内側から変化させるほりものの呪術的性格が用いられた点を指摘した。よって本論文では、近代のそれらの作品において、ほりものの機能が、絵柄の視覚性をもって人物を表し変身させるものだと捉えられてきたことが明らかになった。

つまり、文献の記録や、絵画や文学で表象された日本のイレズミ／ほりものについては、以下の特性があったといえる。まず、日本においてイレズミ／ほりものは、常に被支配者層のものとして存在した。次に、イレズミ／ほりものは、自律的に行う限りにおいて、総じて呪術的意味を持っていた。三つめに、少なくとも国芳の「通俗水滸伝」以後は、ほりものが、それを背負う人物を変身させる装置として表象された。そして、その機能は、イレズミ／ほりものが、常に、絵柄を皮膚の内側に絵柄を入れることでそれが示す意味＝情報を、視覚的に鑑賞者／観賞者／他者へと伝達するものであるからこそ可能になったものであった。そのうち、特にほりものについては、それが自律的行為で具体的な絵柄を背負うことが、その絵柄どおりの存在に変身することを意味する点において、変身願望のあら

われといえる。

しかし、この「変身」と、「変身装置」としてのほりものについては、いまだ議論されるべき問題があることも確かである。変身については、本論文で確認した範囲では次のことがいえよう。ほりものを背負う「通俗水滸伝」のヒーローと近代の女性は、ほりものの絵柄どおりの存在になるという意味において双方とも変身をしていた。ただし、両者に相違点もある。なぜなら、前者の変身は本論で参照した服部の言説にあるように、めでたさの予兆や提示＝吉祥的な意味をも担うことに対し、後者については決してそうではないように解釈できるからである。近代の女たちは、ほりものを背負うことで自身の今現在の人生の状況を好転させることはなかった。そこにあるのはただ「人知を超える」という意味での超越性であり、呪術において本来期待されるはずの己の身を助けるという目的からははずれていると捉えられるであろう。すなわち、本論文におけるほりものの変身に通底するものとは、本人の意思による変身で自分自身の性格や性質を変化させることが主眼にあるということである。この場合重視されるものは、あくまで変身することそのもの、つまり、自分の生き方——死を前提としたうえで、どう生きるのか——を運命づけることを自身の意志によって行うことだ。だとすると、ほりものという絵を背負って変身している様子を人に見せることにおいて、めでたさの獲得と提示は二次的なものなのかもしれない。むしろ優先されるべきは、ほりものを背負った者が変身を選び取ったという意志や事実を、自他に対して絵柄でもって視覚的・記号的に確認させることである。だからこそ、ほりものの絵柄は、それを可能にするために必須となるツールだと位置づけられ、その人物が送ることになるであろう（あるいは送りたいとする）人生そのものを予告し、導き、また指し示すものとして、変身装置の役割を果たすのだといえる。

だが、こうした文脈でほりものの変身を捉えるのであれば、絵柄による変身の範囲をどう定めるのがさらなる課題となるであろう。なぜなら、まず、第1章で述べたように呪術的効果を願うことはイレズミ全般に言えることだからだ。例えば古代の龍子のイレズミは、それを身体に入れることによって人物が龍子となり海の中の災いを防ぐ意味があるが、これも変身の一つだと見なせる可能性は高い。次に、生き方の規定と提示という文脈においても、第3章で述べた団七のほりものも、背負われた絵柄は人物の容姿や性格、心情に対応していないものの、舅を殺すという人生の転換期でそれを観客にはっきりと見せていることに意味がないとは思えない。したがって、イレズミ／ほりもの絵柄（の視覚的・記号的であるがゆえに果たす役割）とそれによる変身にも、複数の段階や位相があることを想

定すべきであろう。

このことは、また別の角度からの考察をも要請している。例えば、第4章で扱った『お伝地獄』『お伝情史』の主人公である高橋お伝は、作品で表象されている限りにおいては、そのほりもので毒婦に変身していた。だが、お伝は、それらの作品が世に出る以前から稀代の毒婦と呼ばれて広く知られていた実在する人物である。よって、お伝が毒婦に変身する／毒婦として生きるという物語は、現実とフィクションの双方にまたがって構成されたものである。この点に鑑みて問題となるのは、ほりものの表象と一概にいても、それが完全にフィクションなのか、それとも、現実の人物の何らかの情報を代理・表象しているのかによって、ほりものの絵柄が提示する変身の内実の解釈を、変化・対応させなければならないことである。

そして、この問題を包含するものとして、そもそも、作品内で、「ほりものが、人物をほりものの絵柄そのものに変身させる機能を担うことが描かれている」ことが、現実世界のほりものの機能を代理・表象 (representation) しているのか、それとも、単に理想像を提示する (presentation) に留まる存在なのかが問われると論者は考えている。なぜなら、本論文では、ほりものを背負うことで、「まるで」絵柄のような性質／性格の人物へと変身すると信じられていた／捉えられていたことまでは考察できたものの、現実でほりものを背負った人物が、皆、その絵柄そのもの——例えば神仏といった超自然的存在——へ変身しているのかという、それは信じることができないからである。反面、現実のほりものを背負う際に、「こうなりたい」と思うキャラクターを具体的に体現しているものがほりものの絵柄であり、それを背負うことがほりもの行為であるとするからこそ、国芳や近代の作家たちは作品で「絵柄」での変身を明示したことも確かである。よって現実と作品の因果関係の捉えかたによって、作品内のほりものの変身機能は、representation と presentation のどちらにでも受け取れてしまう。これらの問題点について、論者は、現段階で何らかの答えを導き出すことはできなかった。そこでひとまずは、今後こうした問題を議論してゆくための手がかりを提示したい。

まず、そもそも「変身」については、芸能を議論する文脈で「見る／見られる」関係が編みあげる具体的きわまりない場にやどった演劇的想像力が、もしかしたら「神」や「聖なるもの」に変身するといった言説の誕生をうながしていた<sup>1)</sup> 可能性がすでに指摘されて

<sup>1)</sup> 橋本裕之「騙りのパフォーマンス 幻術・外術・幻遊」国立歴史博物館編『変身する 仮面と異装の精神史』平凡社、1992、p.16

いる。ここで演劇的想像力を宿らせるものについては、具体的には幻術が挙げられているが、その幻術の幻術たる所以は、他人の眼を眩惑するところにあるのだという。そして、こうした幻術は次のような媒介方法をなのだという。

幻術は言語に媒介されるというよりも、むしろ五感を直接に刺激することによって、観客の身体感覚を眩惑しようとする表現であった可能性は大きいとしなければならない。したがって、異なる言語や文化に対峙したとしても、深刻な改変が要求される場合は少なかったはずである<sup>2</sup>。

上の引用は、あくまで幻術についての議論である。ただし、化政期以降にほりものが実際に受容された場を想定すると、次のことが指摘できるであろう。というのは、火事という非常事態の中で、市井の人々は、火消が消火活動を行う際に、その背のほりものを見ていた。すなわち、幻術ではなくとも、特定のドラマやパフォーマンスの場でほりものによる「変身」が提示されていたことは明らかである。つまり、作品の内だけでなく外で、ほりものがそれを見る者にどのような場で、どのような提示のされ方をしてきたのかを視野に入れた考察が求められるように考えている。

同時に、ほりものの題材となる浮世絵は、江戸期においては庶民に最も近い視覚メディアのひとつであり、人間同士や人と神仏の間でのコミュニケーションをはかる機能を有していることがすでに明らかにされている<sup>3</sup>。つまり、浮世絵を皮膚に入れるほりもの行為は、浮世絵がメディアとして持つ（コミュニケーション的な働きをする）機能や意味を各々の皮膚に取り込むことで、具体的・象徴的・記号的に自己を表現しようとしていると言いかえることができる。ただし、ここで注意が必要なのは、人々が「何に」変身したいのかということが、決して単純な構造だけに留まらない点である。例えば「通俗水滸伝」のほりものを背負って変身しているヒーローを実際のほりものの題材とする場合、そこでは「何かに変身できた人物」、つまり、「変身すること／変身という価値観そのもの」が、変身する対象として選ばれている、という多重的な構造が想定できる。

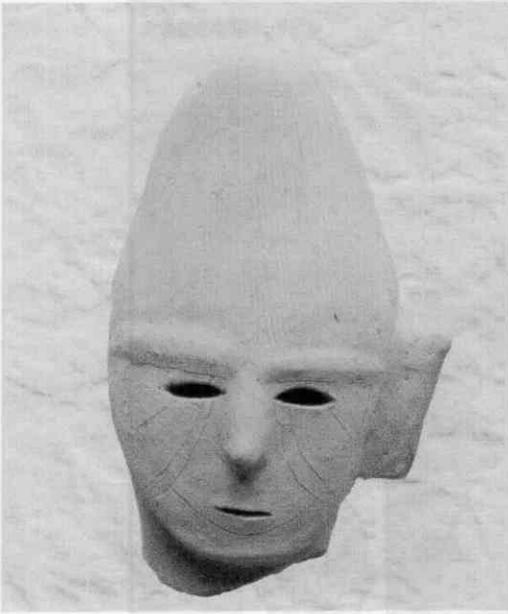
こうした事柄は、ほりものを描いた作品や、現実の人々が背負うほりものの絵柄が、representation と presentation いずれの役割も果たす可能性も含めて考察していかなければ

<sup>2</sup> 橋本, 同上, pp.19-20

<sup>3</sup> 岸文和『絵画行為論—浮世絵のプラグマティクス』醍醐書房, 2008

ればならないことが示しているように思う。その意味において、論者は、本論文について、イレズミ／ほりものが絵柄で情報を伝達するメディアとして、人間の身体とコミュニケーションにどのようなかたちで寄与するのか、その構造はどのようなものなのかをさらに包括的な議論へと展開させるための一つの通過点に過ぎないと考えている。

## 表・図版



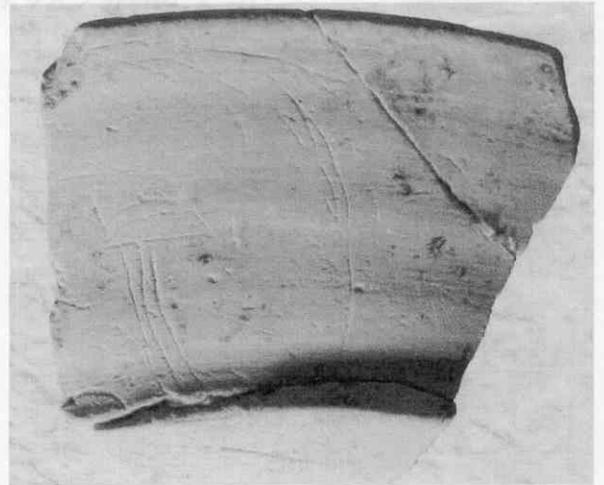
〔図1〕 黥面埴輪（推定群馬県・古墳時代後期）



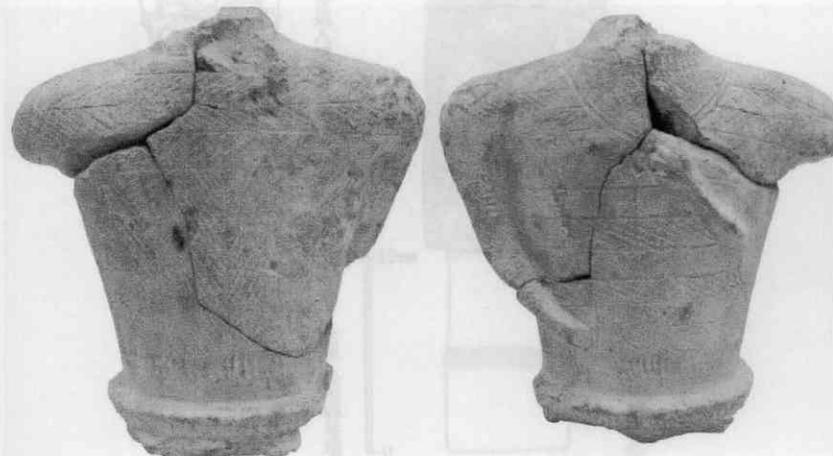
〔図2〕 黥面線刻土器  
（愛知県亀塚遺跡・弥生時代後期）



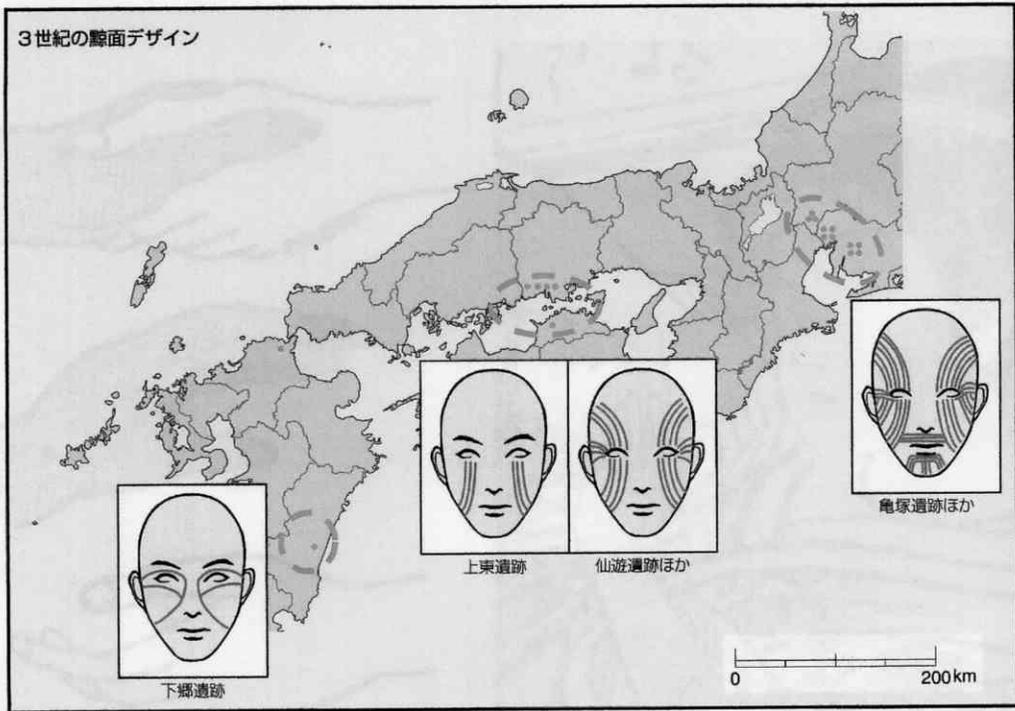
〔図3〕 黥面土偶（滋賀県赤野井浜遺跡・縄文時代晩期）



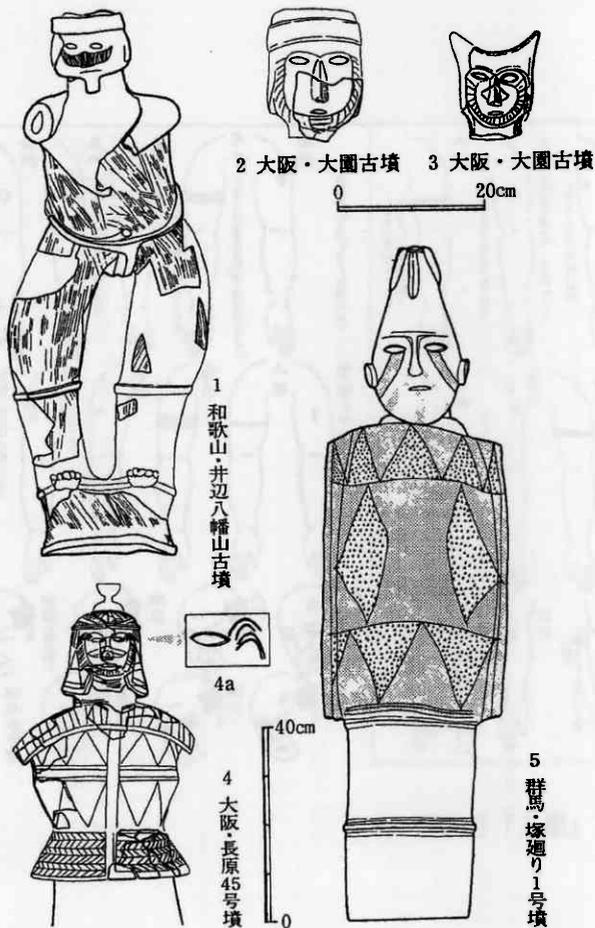
〔図4〕 イレズミの顔が描かれた土器  
（岡山県鹿田遺跡・弥生時代後期）



〔図5〕  
体に文身を刻んだ人形土製品  
（岡山県楯築遺跡・弥生時代後期）



[図6] 3世紀以前の黥面デザイン分布図



[図7-1~7-5]

5世紀以前の黥面デザイン



〔表 1〕

	作品名	肌の色	作中の文章での言及	小説中での言及
1	花和尚魯知深初名魯達	褐色		
2	九紋龍史進	白		
3	九紋龍史進	白		
4	九紋龍史進	白		
5	短冥次郎阮小五	白		
6	短冥次郎阮小五	白		
7	浪子燕青	白	○	色白
8	浪子燕青	白	○	色白
9	設遮欄穆弘	白		
10	混江龍李俊	肌色		赤ら顔
11	船火兒張横	肌色		
12	浪裡白跳張順	白	○	色白
13	操刀鬼曹正	白		
14	病大蟲節永	白		
15	鬼臉児杜興	白		
16	旱地忽律朱貴	白		
17	菜園子張青	白		
18	白日鼠白勝	肌色		
19	金毛犬段景住	白	○	

〔表 2〕

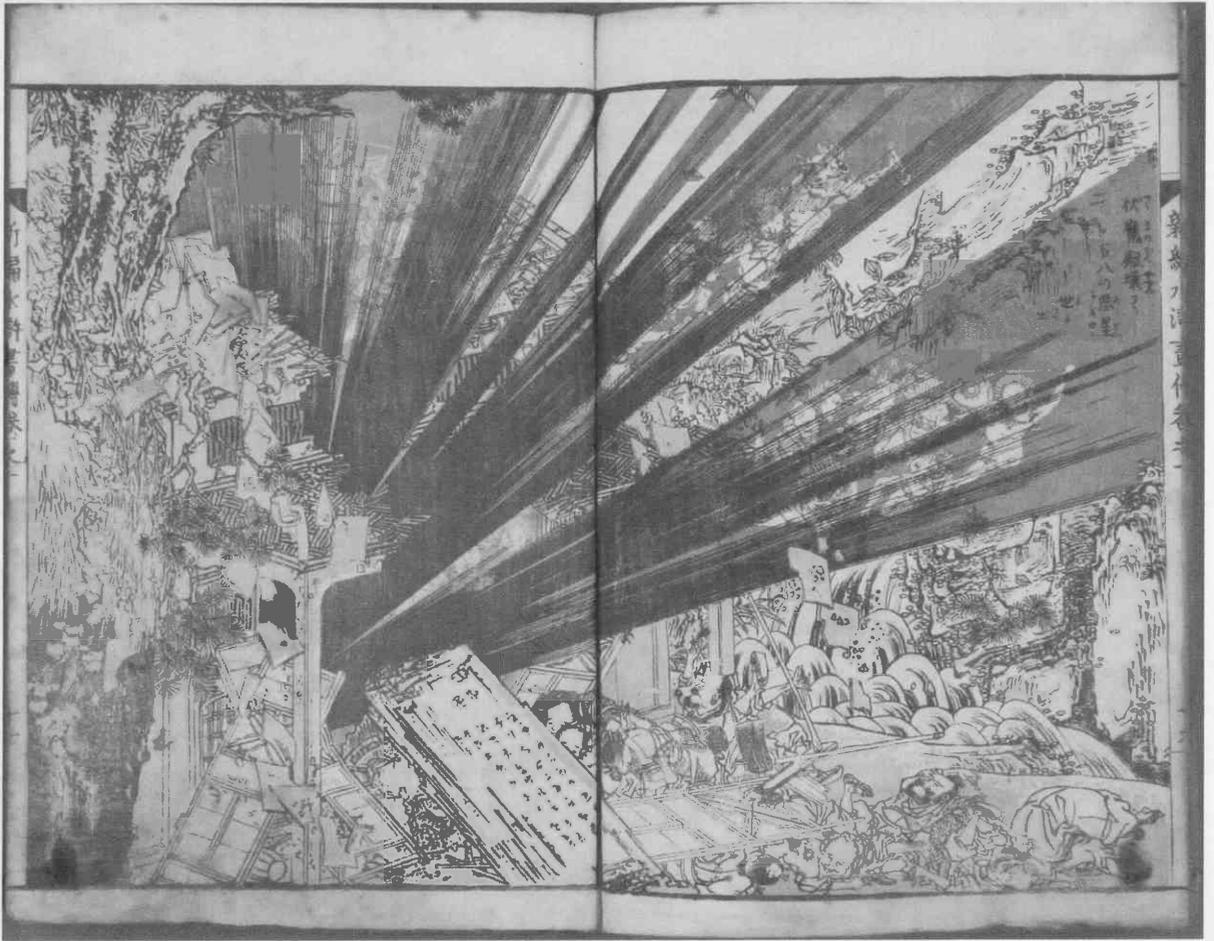
※A=原作にもほりものがある作品 B=背面を描いた作品

C=背から両腕に向けて、中央から一続きにモチーフが広がるほりものがある作品

	図版No	作品名	席次	A	B	C
1	図 12	花和尚魯知深初名魯達	13	○		
2	図 11	九紋龍史進	23	○		
3		九紋龍史進		○		
4		九紋龍史進		○	○	
5		短冥次郎阮小五	29	○	○	
6		短冥次郎阮小五		○	○	
7	図 13	浪子燕青	36	○	○	
8		浪子燕青		○	○	
9		設遮欄穆弘	24		○	
10	図 18-i	混江龍李俊	26			
11	図 17-i	船火兒張横	28			
12		浪裡白跳張順	30			
13		操刀鬼曹正	81			
14	図 14-i	病大蟲節永	84		○	○
15		鬼臉児杜興	89		○	
16	図 19-i	旱地忽律朱貴	92		○	○
17	図 15-i	菜園子張青	102		○	○
18		白日鼠白勝	106			
19	図 21-i	金毛犬段景住	108		○	○



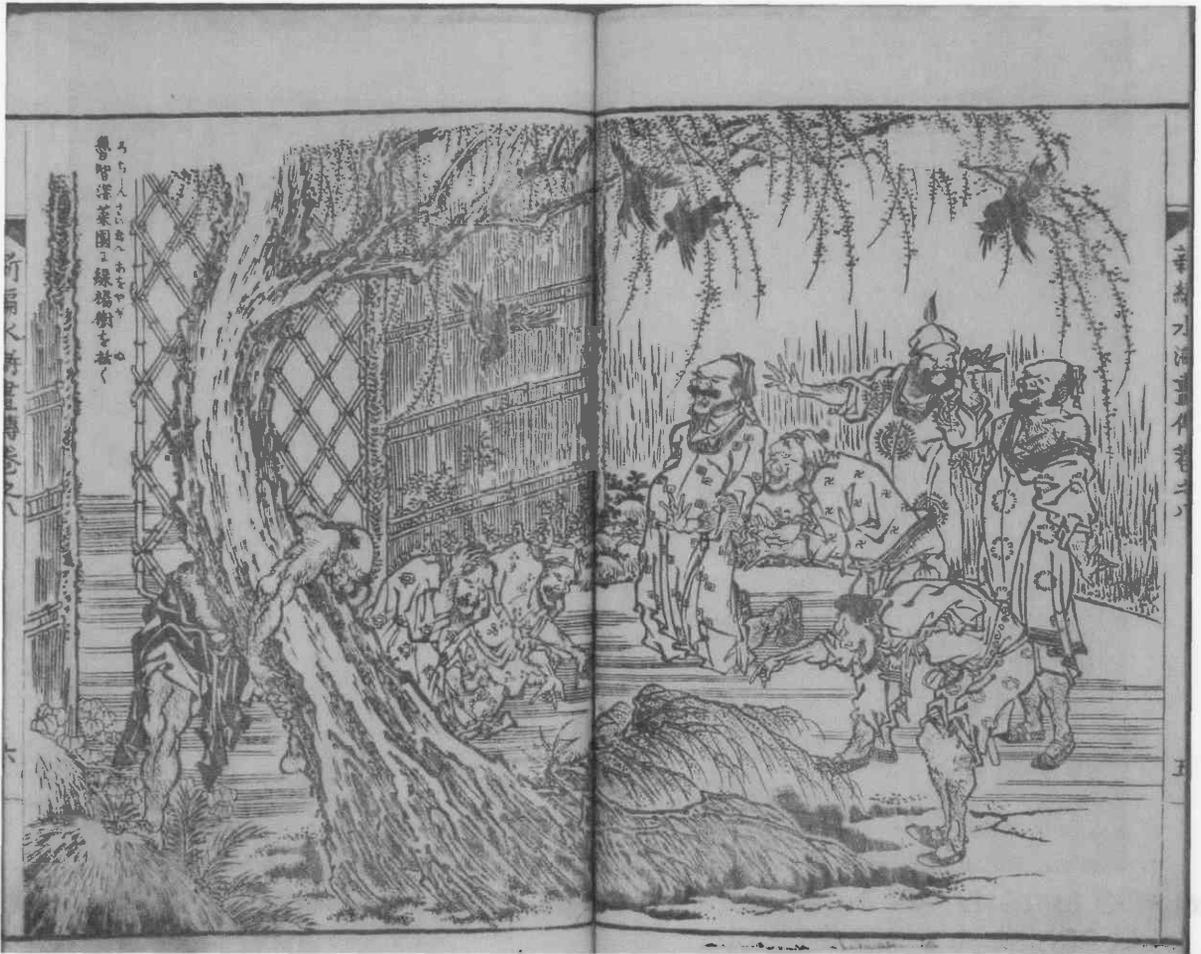
[图 1] 歌川国芳「天保四年九月名残狂言」《まだらの四郎九郎 本名俱利伽羅太郎良兼 中村芝翫》  
c.a.1833 (天保 4) 年



[図2] 葛飾北斎「洪大尉 誤って妖魔を走がす 伏魔殿壊て百八の悪星世に出」  
『新編水滸画伝』初編一卷, 1805 (文化2) 年



[図3] 左より「洪大尉誤妖魔走」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年, 「悞走妖魔」『三國水滸全傳 (英雄譜)』ca.1628-1644年, 「驚拗走妖魔」『忠義水滸全書』明末



[図4] 葛飾北斎「<sup>さかしま</sup>花和尚倒に<sup>したれやなぎ</sup>垂柳を抜く」『新編水滸画伝』初編八巻, 1805 (文化2)年



[図5] 左より「花和尚倒拔垂楊柳」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年, 「花和尚倒拔垂楊柳」『三國水滸全傳 (英雄譜)』ca.1628-1644年



[図6] 葛飾北斎「武松景陽岡にて大虎を撃」『新編水滸画伝』第三編二十三卷, 1844-1846 (天保15-弘化3)年



[図7] 「景陽岡武松打虎」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年



〔図 8〕葛飾北斎「張順敵地の水門に忍寄て」『新編水滸画伝』第九編八十四卷，1844-1846（天保15・弘化3）年



〔図 9〕「湧金門張順帰神」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年



[图 10] 歌川国芳《大山石尊良弁灌之図》1818-20（文政元-3）年頃

通俗水滸傳豪傑百八個

九紋龍史進

一勇齋  
國芳画



史家村人民史太郎一身  
 九龍と彫る王進小學びく  
 十八般の武藝精学雙あき  
 英雄くま虎も  
 少華の山の

山賊寨の中  
 兵糧を有んと村中へ  
 来りて聞莊戸と集めて  
 陣達を生かす

[图 11] 歌川国芳「通俗水滸傳豪傑百八人之一個」《九紋龍史進》c.a.1827（文政 10）年



[图 12] 歌川国芳「通俗水滸傳豪傑百八人之一人」《花和尚魯知深初名魯達》c.a.1827（文政 10）年



「图 13」歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《浪子燕青》c.a.1827（文政 10）年



通俗水滸傳豪傑百八之一個  
病大蟲節永

本河南洛陽の者ありて  
祖父、老冲經略の帳下に  
あり、軍官あり、浪々を  
鎗棒をつひ膏藥成  
賣て渡世といひ濟州より  
江州の道揚陽鎮あり  
穆春をさんぐよ  
うり

小遮欄穆春  
揚州鎮穆太公  
の  
り

一勇齋  
國芳画

[図 14-i] 歌川国芳「通俗水滸傳豪傑百八之一個」《病大蟲節永》c.a.1827 (文政 10) 年



[图 14-ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《病大蟲節永》部分, c.a.1827 (文政 10) 年



「図 15-i」 歌川国芳「通俗水滸傳豪傑百八人之一個」《菜園子張青》c.a.1827（文政 10）年



[图 15-ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《菜園子張青》部分，c.a.1827（文政 10）年

[图 16] 日本山人歌川国芳「通俗水滸伝」巻之三，第 109 頁，c.a.1827（文政 10）年，局部



[图 15-iii]

歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」  
《菜園子張青》部分, c.a.1827 (文政 10) 年



[图 16] 口木山人訳・大原東野 画『絵本西遊記』初編三, 挿絵, c.a.1806 (文化 3) 年, 部分

[图 17-i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《猴大兄張青》c.a.1827 (文政 10) 年



通俗水滸伝豪傑百八人之一個  
船火兒張橫

一勇齋  
國芳画

杜小孤山  
龍の人  
五雲山  
下死  
江中より  
あられ  
敵將いそ  
方天定  
ころと

[图 17-i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《船火兒張橫》c.a.1827（文政 10）年



〔图 17-ii〕歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《船火兒張横》部分，c.a.1827（文政 10）年



〔图 18· i〕 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《混江龍李俊》c.a.1827（文政 10）年



〔図 18-ii〕 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《混江龍李俊》部分，c.a.1827（文政 10）年



〔図 18-iii〕

歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」  
《混江龍李俊》部分，c.a.1827（文政 10）年



[图 19- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《早地忽律朱貴》c.a.1827 (文政 10) 年



[图 19-ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《早地忽律朱貴》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

持空弦空緣

三性空

促通能

空如

空亦

空

空時

空子千秋

空俠之辰大空



小旋風柴進

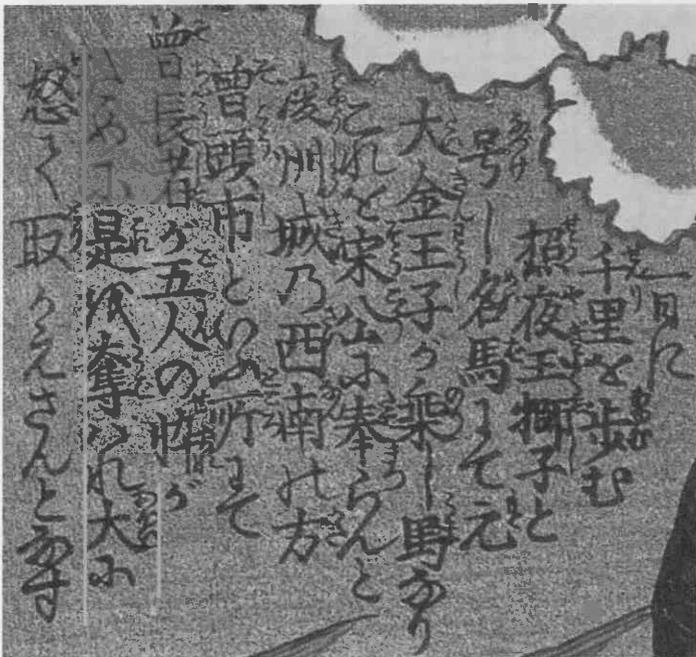
[图 20] 葛飾北齋「小旋風柴進」『新編水滸画伝』口絵，初編一卷，1805（文化2）年



[图 21-i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一个」《金毛犬段景住》 c.a.1827 (文政 10) 年



〔図 21・ii〕 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《金毛犬段景住》部分，c.a.1827（文政 10）年



〔図 21・iii〕

歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」  
《金毛犬段景住》部分，c.a.1827（文政 10）年



[图 1-i] 春好齋北州《团七九郎兵衛・中村歌右衛門》1823（文政6）年



[图 1-ii] 春好齋北州《团七九郎兵衛・中村歌右衛門》部分, 1823 (文政 6) 年



[图 2-i] 春好齋北州《团七九郎兵衛・中村歌右衛門》1823（文政6）年



[图 2-ii] 春好斋北州《团七九郎兵衛・中村歌右衛門》部分, 1823 (文政 6) 年

[图 2-ii] 春好斋北州《团七九郎兵衛・中村歌右衛門》部分, 1823 (文政 6) 年



[图 3-i] 豊川梅国 《团七九郎兵衛・中村歌右エ門》1823（文政6）年



[图 3-ii] 豊川梅国 《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》部分, 1823 (文政6) 年



[図 4・i] 春好齋北州「堺大寺芝居におゐて」《いぐみノ権太 中村歌右衛門》1825（文政 8）年



[図 4-ii] 春好齋北州「堺大寺芝居におゐて」《いがみノ権太 中村歌右衛門》部分, 1825 (文政 8) 年

原画: 春好齋北州「堺大寺芝居におゐて」1825 (文政 8) 年



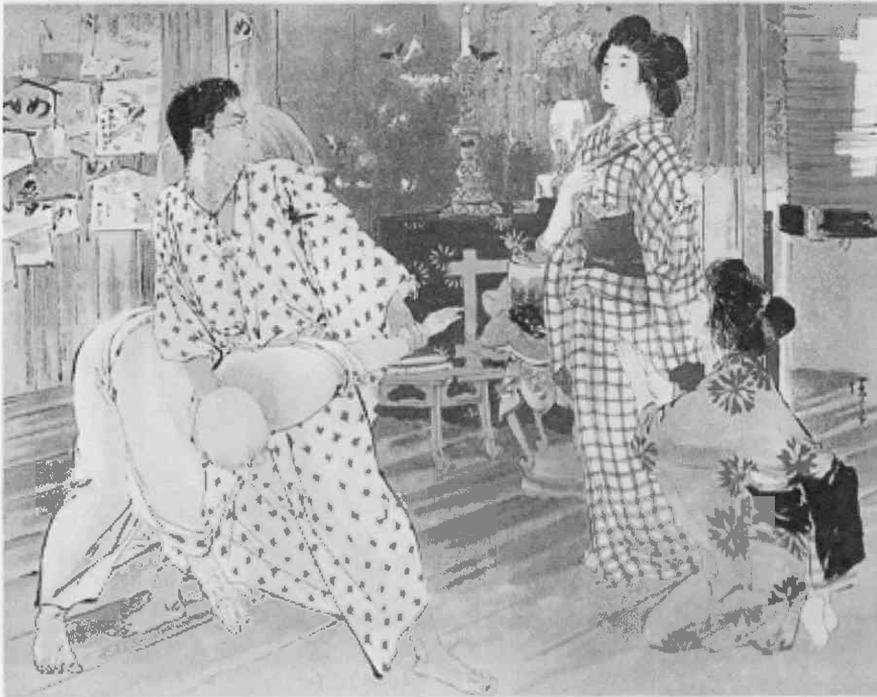
[図 1-i]  
鏑木清方《刺青の女》1919 (大正8) 年



〔図 1-ii〕 鏑木清方《刺青の女》部分, 1919 (大正 8) 年



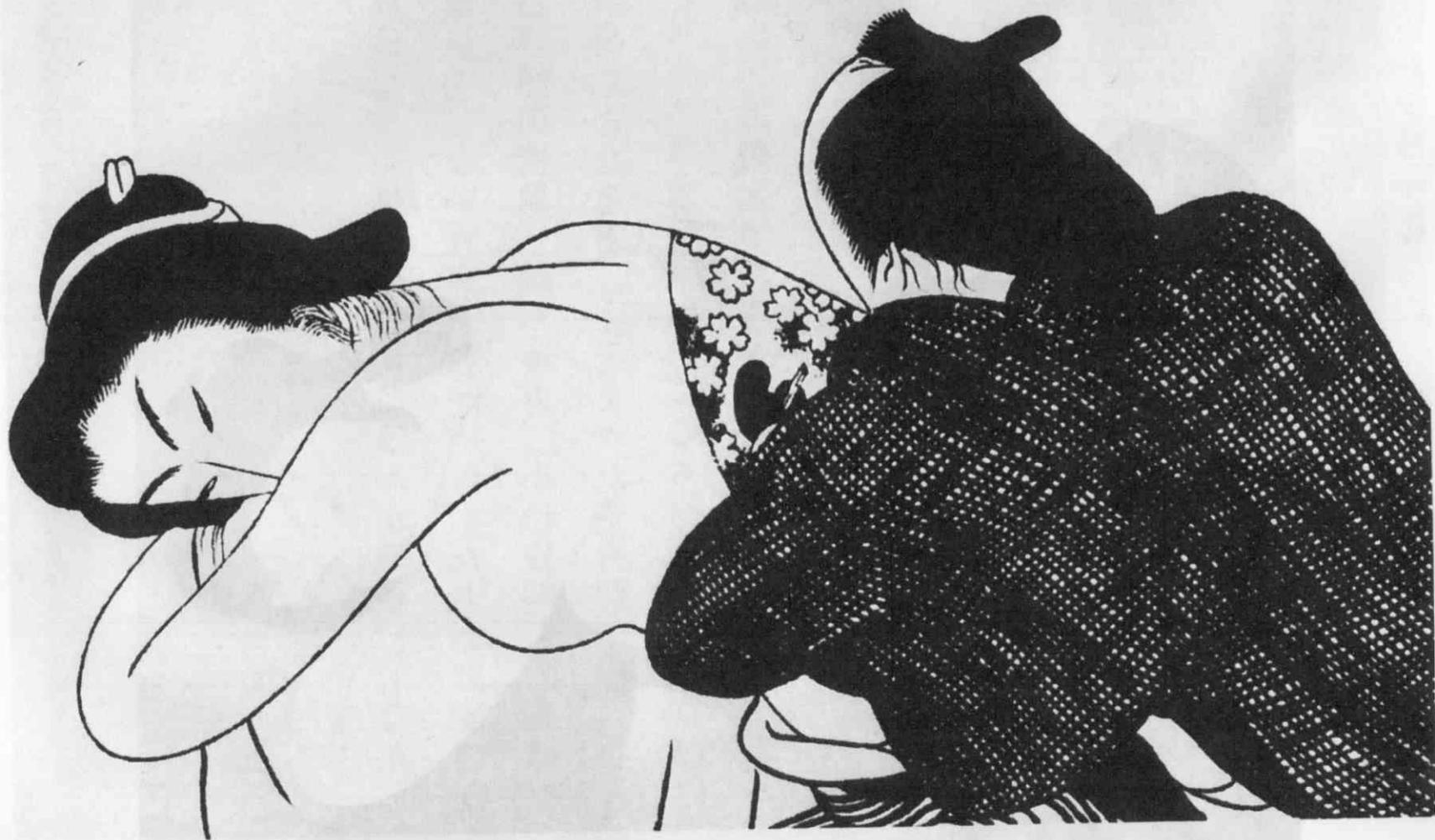
[図 2]  
鏑木清方『高野聖』口絵, 1908 (明治 41) 年



[図 3]  
鏑木清方「胡蝶之曲」『新小説』  
第十年 第十卷, 口絵, 1905 (明治 38)



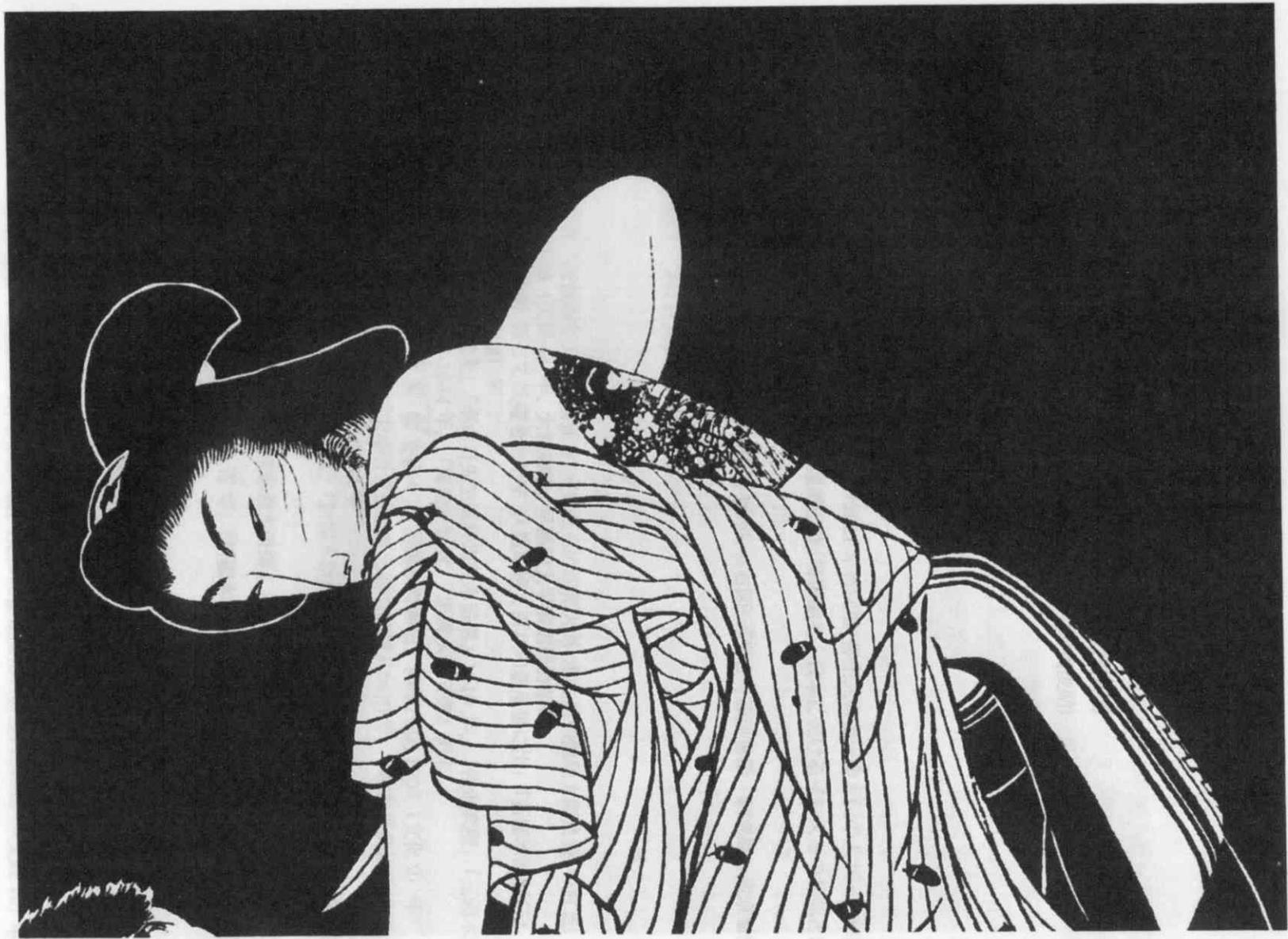
[图4] 鏑木清方 “THE YOUNG TATTOOER” 挿絵, 1914 (大正3) 年



〔図5〕小村雪岱「お伝地獄」挿絵，1935（昭和10）年



[图6] 小村雪岱《お傳地獄（入墨）》部分，1935（昭和10）年



「図 7」 小村雪岱「お伝地獄」挿絵 1935（昭和 10）年

## 図版リスト

### ■第1章

- [図1] 黥面埴輪 (推定群馬県・古墳時代後期)
- [図2] 黥面線刻土器 (愛知県亀塚遺跡・弥生時代後期)
- [図3] 黥面土偶 (滋賀県赤野井浜遺跡・縄文時代晩期)
- [図4] イレズミの顔が描かれた土器 (岡山県鹿田遺跡・弥生時代後期)
- [図5] 体に文身を刻んだ人形土製品 (岡山県楯築遺跡・弥生時代後期)
- [図6] 3世紀以前の黥面デザイン分布図
- [図7-1~7-5] 5世紀以前の黥面デザイン
- [図8] 男女の「入れぼくろ」
- [図9] 「入墨」の色々

### ※出典

- ・ [図1] から [図7-5] : 出雲弥生の森博物館編『2011年特別展 弥生人の姿—倭人伝の人々—』2011。  
([図7-1~7-5]については、同書所収の設楽博己著「特別論考 日本におけるイレズミの起源と謎」より引用)
- ・ [図8] (左図) 玉林晴朗『文身百姿』文川堂, 1936、(右図)『生きてる浮世絵 刺青展』東京新聞事業部, 1973
- ・ [図9] 玉林晴朗『文身百姿』文川堂, 1936

### ■第2章

- [図1] 歌川国芳「天保四年九月名残狂言」《まだらの四郎九郎 本名俱利伽羅太郎良兼 中村芝翫》c.a.1833 (天保4)年, 大判錦絵, 早稲田大学演劇博物館蔵
- [図2] 葛飾北斎「洪大尉 誤って妖魔を走がす 伏魔殿壊て百八の悪星世に出」『新編水滸画伝』初編一卷, 1805 (文化2)年
- [図3] 左より「洪大尉誤妖魔走」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年, 「悞走妖魔」『三國水滸全傳 (英雄譜)』ca.1628-1644年, 「驚拗走妖魔」『忠義水滸全書』明末
- [図4] 葛飾北斎「花和尚 倒に垂柳を抜く」『新編水滸画伝』初編八巻, 1805 (文化2)年
- [図5] 左より「花和尚倒抜垂楊柳」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年, 「花和尚倒抜垂楊柳」『三國水滸全傳 (英雄譜)』ca.1628-1644年
- [図6] 葛飾北斎「武松景陽岡にて大虎を撃」『新編水滸画伝』第三編二十三巻, 1844-1846 (天保15-弘化3)年
- [図7] 「景陽岡武松打虎」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年
- [図8] 葛飾北斎「張順敵地の水門に忍寄て」『新編水滸画伝』第九編八十四巻, 1844-1846 天保15-弘化3)年
- [図9] 「湧金門張順帰神」『李卓吾先生批評忠義水滸傳』1610年
- [図10] 歌川国芳《大山石尊良弁瀧之図》1818-20 (文政元-3)年頃
- [図11] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《九紋龍史進》c.a.1827 (文政10)年, 大判錦絵, Richard Illing Collection.
- [図12] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《花和尚魯知深初名魯達》c.a.1827 (文政10)年, 大判錦絵, Richard Illing Collection.

[図 13] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《浪子燕青》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵, Garherd Pulverer Collection.

[図 14- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《病大蟲節永》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵,

[図 14- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《病大蟲節永》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 15- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《菜園子張青》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵,

[図 15- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《菜園子張青》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 15- iii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《菜園子張青》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 16] 口木山人訳・大原東野 画『絵本西遊記』初編三, 挿絵, c.a.1806 (文化 3) 年, 部分

[図 17- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《船火兒張横》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵,

[図 17- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《船火兒張横》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 18- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《混江龍李俊》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵,

[図 18- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《混江龍李俊》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 18- iii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《混江龍李俊》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 19- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《旱地忽律朱貴》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵, Gallery Beniya

[図 19- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《旱地忽律朱貴》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 20] 葛飾北斎「小旋風柴進」『新編水滸画伝』口絵, 初編一卷, 1805 (文化 2) 年

[図 21- i] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《金毛犬段景住》c.a.1827 (文政 10) 年, 大判錦絵,

[図 21- ii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《金毛犬段景住》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

[図 21- iii] 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之一個」《金毛犬段景住》部分, c.a.1827 (文政 10) 年

※出典

- ・ [図 1] 演劇博物館所蔵 浮世絵閲覧システム  
(<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/results-big.php>)
- ・ [図 2] [図 4] [図 6] [図 8] [図 16] [図 20] 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/he21/he21\\_00875/index.html](http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he21/he21_00875/index.html))
- ・ [図 3] [図 5] [図 7] [図 9] 瀧本弘之編『水滸傳』中国古典文学挿画集成 3, 遊子館, 2003
- ・ [図 10] 『没後 150 年 幕末の奇才浮世絵師 歌川国芳展』大阪市立美術館, 2011-12
- ・ [図 11] から [図 15- iii]、[図 17- i] から [図 19- ii]、[図 21- i] から [図 21- iii] Klompmakers, Inge, *Of Brigands and Bravery: Kuniyoshi's Heroes of the Suikoden*, Hotei Publishing, 2003

### ■第 3 章

[図 1- i] 春好齋北州《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》1823 (文政 6) 年, 大判錦絵, 財団法人阪急学園池田文庫蔵

[図 1- ii] 春好齋北州《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》部分, 1823 (文政 6) 年

[図 2-i] 春好齋北州《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》1823（文政 6）年，大判錦絵，財団法人阪急学園池田文庫蔵

[図 2-ii] 春好齋北州《団七九郎兵衛・中村歌右衛門》部分，1823（文政 6）年

[図 3-i] 豊川梅国 《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》1823（文政 6）年，大判錦絵，財団法人阪急学園池田文庫蔵

[図 3-ii] 豊川梅国 《団七九郎兵衛・中村歌右エ門》部分，1823（文政 6）年

[図 4-i] 春好齋北州「堺大寺芝居におゐて」《いがみノ権太 中村歌右衛門》1825（文政 8）年，大判錦絵，財団法人阪急学園池田文庫蔵

[図 4-ii] 春好齋北州「堺大寺芝居におゐて」《いがみノ権太 中村歌右衛門》部分，1825（文政 8）年

※出典

- ・第 3 章図版すべて、阪急学園池田文庫編『上方役者絵集成 財団法人阪急学園池田文庫所蔵 上方役者』第 1 巻-第 4 巻

#### ■第 4 章

[図 1-i] 鏑木清方《刺青の女》1919（大正 8）年，絹本着色，軸装，127.0×50.7，福富太郎コレクション

[図 1-ii] 鏑木清方《刺青の女》部分，1919（大正 8）年

[図 2] 鏑木清方『高野聖』口絵，1908（明治 41）年，神奈川県立神奈川近代文学館蔵

[図 3] 鏑木清方「胡蝶之曲」『新小説』第十年 第十巻，口絵，1905（明治 38）年

[図 4] 鏑木清方“*THE YOUNG TATTOOER*”挿絵，1914（大正 3）年

[図 5] 小村雪岱「お伝地獄」挿絵，1935（昭和 10）年

[図 6] 小村雪岱《お傳地獄（入墨）》部分，1935（昭和 10）年

[図 7] 小村雪岱「お伝地獄」挿絵 1935（昭和 10）年

※出典

- ・[図 1-i] [図 1-ii] 池内紀『鏑木清方』「新潮日本美術文庫」三一，新潮社，1997
- ・[図 2] 中谷伸生「鏑木清方の評価をめぐって—大正期の実験模索から昭和へ」『関西大学文学論集』第四十五巻第四号，pp.1-26，1996
- ・[図 3] 『鏑木清方 挿絵図録—泉鏡花編—』鏑木清方記念美術館，2006 年
- ・[図 4] Asataro Miyamori, ed., *Representative tales of Japan: little masterpieces from present day Japanese writers*, translated by Asataro Miyamori; rized by Edward Clarke, Tokyo: Sanseido, 1914
- ・[図 5] 星川清司『小村雪岱』平凡社，1996 年
- ・[図 6] Kyoichi Tsuzuki (ed.), *Art RANDOM CLASSICS: Komura Settai*, Japan: Lampoon House/Masanori Omae, 1999
- ・[図 7] 星川清司『小村雪岱』平凡社，1996 年

## 参考文献

## 【参考文献】

- Asataro Miyamori, ed., *Representative tales of Japan: little masterpieces from present day Japanese writers*, translated by Asataro Miyamori; revised by Edward Clarke, Tokyo: Sanseido, 1914
- Atkinson, Michael. "Tattooing and Civilizing Processes: Body Modification as Self-control," *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, Vol 41, Issue 2, pp.125-146, 2004
- Christine Guth, *Longfellow's Tattoos: Tourism, Collecting, And Japan*, University of Washington Press: Washington, 2004.
- Don Ed Hardy, *Tattooing the Invisible Man: Bodies of Work*, Hardy Marks Publications: Honolulu, 2000
- Don Ed Hardy, "ART WITHOUT BORDERS," Paul Mallowney, ed., *Wood Skin Ink: THE JAPANESE AESTHETIC IN MODERN TATTOOING*, Hardy Marks Publications, San Francisco, 2005.
- Gulik, Willem R. van, *Irezumi : the pattern of dermatography in Japan*, Leiden : E.J. Brill, 1982
- Grafton, John, *UTAGAWA KUNIYOSHI: 101 Great Samurai Prints*, Dover publications, inc. 2008
- Goulding, Christina. "Process and Meaning in 'Getting a Tattoo,'" *Advances in Consumer Research*, Vol. 31, pp.279-284, 2004
- Hardy, Don Ed , *Tattooing the Invisible Man: Bodies of Work*, Honolulu: Smart Art Press, 2000
- Klomp makers, Inge, *Of Brigands and Bravery: Kuniyoshi's Heroes of the Suikoden*, Hotei Publishing, 2003
- La Farge, John "AN ESSAY ON JAPANESE ART." Pumpelly, Raphael, and John La Farge. *Across America and Asia. Notes of a five years' journey around the world, and of residence in Arizona, Japan, and China*. New York: Leypoldt & Holt, 1870
- Prince Albert Victor and Prince George of Wales, John N. Dolton (with additions), *The Cruise of Her Majesty's Ship "Bacchante"*, 1879-1882, Vol.2, London, Macmillan, 1886.
- Robinson, B. W., *Kuniyoshi, the warrior-prints*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982
- Watson, Burton, *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York: Columbia University Press, 1968
- 赤井達郎編『浮世絵と町人——江戸メディア・アート』講談社, 1982
- 朝倉喬司『毒婦伝』平凡社, 1999
- 浅野秀剛, 吉田伸之編『国芳』朝日新聞社, 1972

- 『春信』朝日新聞社,1998
- 阿部昭『江戸のアウトロー 無宿と博徒』講談社,1999
- イアン・C. ラックストン『東西交流叢書 10 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, 2003
- 飯沢匡『反骨の絵師歌川国芳』筑摩書房, 1972
- 『異史 明治天皇伝』新潮社, 1988
- 飯沢匡,福士勝成監修『原色日本刺青大鑑』芳賀書店,1973
- 飯島虚心著,玉林晴朗校訂『浮世絵師歌川列伝』中公文庫,1993
- 飯島虚心著,鈴木重三校註『葛飾北斎伝』岩波書店, 1999
- 池内紀『鏘木清方』「新潮日本美術文庫」三一,新潮社,1997
- 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
- 石田文四郎編『新聞雑誌に現れた明治時代文化記録録成』, 時代文化研究会, 1935
- 石原道博編訳『新訂 魏志倭人伝・後漢書倭伝・宋書倭国伝・隋書倭国伝—中国正史日本伝(1)—』岩波書店, 1951
- 磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書 近世日欄比較美術史』ゆまに書房,2004
- 稲垣進一 恵俊彦編著『国芳の狂画』東京書籍,1991
- 『国芳の武者絵』東京書籍, 2013
- 稲田篤信企画編 『水滸伝の衝撃 東アジアにおける言語接触と文化受容』勉誠出版,2010
- 猪野健治『やくざと日本人』筑摩書房,1999
- 伊原弘『「水滸伝」を読む—梁山泊の好漢たち』講談社, 1994
- 岩崎克己『解体新書以前』平凡社,1996
- 岩崎治子編著『双書美術の泉 62 日本の文様 浪百態』岩崎美術社 1985
- 上田秋成『諸道聴耳世間猿』(塚本哲三編『上田秋成集』有朋堂書店,1917)
- 瓜生政和編『暁斎画談 内外篇』
- 江坂輝弥『土偶』校倉書房,1960
- 『日本の土偶』六興出版,1990
- 磯川全次編『刺青の民俗学』批評社,1997
- エルウィン・ベルツ著『ベルツ日本文化論集』岩林操子編訳,東海大学出版会,2001
- 演劇出版社『演劇界』11月号,日本演劇社,1993
- 大野延太郎(雲外)『遺物遺跡より観たる日本先住民の研究』磯部甲陽堂,1926
- 大久保治男『江戸の刑罰 拷問大全』講談社, 2008
- 尾形鶴吉『本邦 侠客の研究』西田書店,1981
- 尾崎秀樹『さしえの50年』平凡社, 1987
- 小原一夫『南嶋入墨考』筑摩書房,1962 (『日本民俗文化資料集成』9巻,1962)
- 大林太良『海の道海の民』小学館,1996
- 織田紘二『歌舞伎モノがたり』淡交社, 1998

小野友道『いれずみの文化誌』河出書房新社, 2010  
大輪靖広訳註『上田秋成 雨月物語』旺文社, 1979  
海音寺潮五郎『悪人列伝 近代篇』文芸春秋, 2007  
笠原伸夫『谷崎潤一郎——宿命のエロス』, 冬樹社, 1980  
金子光晴 松田修 加太こうじ 日向あき子 田中陽造 佐藤恵三 梵天太郎 編『日本刺青固譜』大門出版美術出版部, 1973  
鏑木清方『画集鏑木清方』毎日新聞社, 1971  
亀井孝, 水沢利忠著『史記桃源抄の研究 本文篇』日本学術振興会, 1966  
河上繁樹『江戸のダンディズム 男の美学』青幻舎, 2007  
岸文和『絵画行為論—浮世絵のプラグマティクス』醍醐書房, 2008  
喜田川守貞『近世風俗志』(二)宇佐美英機校訂, 岩波書店, 1997  
喜多村筠庭『嬉遊笑覧』(一)長谷川強ほか校訂, 岩波書店, 2002  
————『嬉遊笑覧』(二)長谷川強ほか校訂, 岩波書店, 2004  
————『嬉遊笑覧』(四)長谷川強ほか校訂, 岩波書店, 2005  
木村三四吾編校『京大本馬琴書簡集』八木書店, 1983  
曲亭主人・高井蘭山編訳, 葛飾北斎畫『新編水滸画傳』文化 2(1805)年・天保年間, 早稲田大学図書館蔵  
清野謙次『日本民族生成論』日本評論社, 1946  
クロード・レヴィ=ストロース著, 荒川幾男, 生松敬三, 川田順造, 佐々木明, 田島節夫共訳『構造人類学』みすず書房, 1972 (=Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958)  
郡司正勝監修, 福田和彦編『原色刺青浮世絵版画』芳賀書店, 1977  
郡司正勝『かぶきの美学』演劇出版社, 1963  
————『風流の凶像誌 (イコノグラフィー)』三省堂, 1987  
倉野憲司校注『古事記』岩波書店, 1963  
紅野敏郎・千葉俊二編『資料谷崎潤一郎』桜楓社, 1980  
原色浮世絵大百科事典編集委員会編『原色浮世絵大百科事典 第四巻 画題—説話・伝説・戯曲—』銀河社, 1981  
国立劇場『破戒清玄・風鈴お姫・釣鐘権助 桜姫東文章一通し四幕八場』ぴあ, 2005  
国立歴史民俗博物館編『変身する——仮面と異装の精神史』平凡社, 1992  
国分直一『日本民族文化の研究』慶友社, 1970  
礫川全次『刺青の民俗学』批評社, 1997  
小杉一雄『日本の文様 29 龍・麒麟・鳳凰』光琳社出版, 1977  
小林忠監修『別冊太陽 浮世絵師列伝』平凡社, 2006  
小林忠, 大久保純一『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂, 2000  
駒田信二訳『水滸伝』(全十巻)平凡社, 1990

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  
坂本太郎, 家永三郎, 井上光貞, 大野晋校注『日本書紀』(二) 岩波書店, 1994  
——『日本書紀』(三) 岩波書店, 1994  
斎藤卓志『刺青 TATOO』岩田書院, 1999  
——『刺青墨譜—なぜ刺青と生きるか』春風社, 2005  
佐伯富編『雅俗漢語譯解』同朋社, 1976  
坂田吉雄『町人 その社会史的考察』清水弘文堂, 1968  
佐藤康宏編『図像の意味』東京大学出版会, 2005  
佐野文哉訳 歌川国芳画『国芳』二見書房, 1996  
柴田光彦, 神田正行編『馬琴書翰集成』八木書店, 2004  
篠田敏蔵『幕末明治女百話 (上)』岩波書店, 1997  
島本流, 岸文和編『絵画の探偵術』昭和堂, 1995  
白川静『古代中国の文化』講談社学術文庫, 1979  
——『新訂 字統』平凡社, 2004  
白倉敬彦『第6巻 歌川国芳』学研パブリッシング, 2013  
新聞集成明治編年史編纂会編『新聞集成明治編年史』第一巻, 財政経済学会, 1934  
——『新聞集成明治編年史』第四巻, 財政経済学会, 1935  
鈴木重三担当『国貞・国芳・英泉英山・貞秀ほか』集英社, 1974  
——『浮世絵八華7 国芳』平凡社, 1985  
鈴木重三編著, 歌川国芳画『国芳』平凡社, 1992  
鈴木淳『町火消たちの近代 東京の消防史』吉川弘文館, 1999  
鈴木仁一 宮次男 東京連合防火協会編『火消し風俗伊達姿原色原寸浮世絵版画』芳賀書店, 1985  
鈴木陽一編『中国の英雄豪傑を読む——三国志演義から武俠小説まで』大修館書店, 2002  
諏訪春雄『視覚革命 浮世絵』勉誠出版, 2003  
関根只誠纂録 関根正直校訂『東都劇場沿革誌料 下』国立劇場芸能調査室編, 国立劇場, 1984  
タイモン・スクリーチ『江戸の身体を開く』作品社, 1997  
高島俊男『水滸伝の世界』大修館書店, 1987  
——『水滸伝と日本人 江戸から昭和まで』大修館書店, 1991  
——『水滸伝人物事典』講談社, 1999  
高橋誠一郎『江戸の浮世絵師』平凡社, 1964  
高橋敏『博徒の幕末維新』筑摩書房, 2004  
高橋正人『日本のしるし: 伝承デザイン資料集成商家・諸職篇 火消・船・講。まじないのしるし』岩崎美術社, 1973  
瀧本弘之編『水滸傳』中国古典文学挿画集成 3, 遊子館, 2003  
高柳真三 石井良助共編『御触書天保集成 上』岩波書店, 1958

- 高柳眞三、石井良助編『御触書天保集成 下』岩波書店、1989
- 高山純『縄文人の入墨』講談社、1969
- 『江戸時代パラウ漂流記』三一書房、1993
- 多田道太郎『しぐさの日本文化』筑摩書店、1972
- 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
- 谷川渥『文学の皮膚 ホモ・エステティクス』白水社、1996
- 谷崎潤一郎「刺青」『新思潮』第三号、臨川書店、1910
- 玉林晴朗『文身百姿』文川堂書房、1936
- 田村栄太郎『妖婦列伝』雄山閣、1960
- チャールズ・ダーウィン著、島地威雄訳『ビーグル号航海記 下』岩波書店、1961 (=Charles Robert Darwin, *The Voyage of the Beagle, Darwin's Journal and Remarks*, 1839)
- 塚本哲三編『新編水滸画傳』(一) 有朋堂書店 1918
- 『新編水滸画傳』(二) 有朋堂書店、1918
- 『新編水滸画傳』(三) 有朋堂書店、1918
- 『新編水滸画傳』(四) 有朋堂書店、1918
- 辻惟夫編『幕末・明治の画家たち 文明開化のはざまに』ペリかん社、1992
- 坪井秀人『感覚の近代——声・身体・表象』名古屋大学出版会、2006
- デズモンド・モリス『ボディウォッチング』藤田統翻訳、小学館、1992 (=Desmond Morris, *Bodywatching*, Random House Value Publishing, 1985)
- 寺野丹齋『双書美術の泉 69 百龍画帖』岩崎美術社、1987
- 東京国立文化財研究所『人の〈かたち〉人の〈からだ〉』東アジア美術の視座 平凡社、1994
- 東京連合防火協会編集『江戸三火消図鑑 町火消・定火消・大名火消のしるし』岩崎美術社、1988
- 徳田武『近世近代小説と中国白話文学』汲古書院、2004
- 中右瑛監修『江戸の劇画家 国芳の世界展』毎日新聞社、1995
- 中沢澄男・八木突三郎『日本考古学』博文館、1906
- 仲田勝之助編校『浮世繪類考』岩波書店、1941
- 永田生慈編著 葛飾北齋画『北齋の絵手本』岩崎美術社、1986
- 『北齋 世界を魅了した絵本』三彩社、1991
- 長田幸徳編『国芳作品目録 錦絵篇』三響社、2002
- 中野長四郎『刺青の真実 浅草彫長「刺青芸術」のすべて』彩流社、2002
- 中村舜二『吞牛撲稿』私家版、1961
- 中村幸彦『近世小説史の研究』桜楓社出版、1961
- 中村幸彦編『近世庶民文学論考』中央公論社、1973
- 中村幸彦編『中村幸彦著述集 第一巻 近世文芸思潮論』中央公論社、1982
- 中村幸彦編『中村幸彦著述集 第四巻 近世小説史』中央公論社、1986

- 成田睦子ほか編『「国芳画」展江戸の“ポップアーティスト”』シーボルト・カウンスル,1992
- 榎崎宗重ほか編『豊國・國貞・國芳』中央公論社,1976
- 西野嘉章編『東京大学コレクション 12 真贋のはざま デュシャンから遺伝子まで』, 東京大学総合研究博物館, 2001
- 西山松之助編『江戸町人の研究』吉川弘文館,1972
- 日本国語大辞典第二版編集委員会, 小学館国語辞典編纂部編『日本国語大辞典 第二版』第一卷,2000
- 『日本国語大辞典 第二版』第四卷, 2001
- 『日本国語大辞典 第二版』第十三卷, 2002
- 日本随筆大成編集部編『日本随筆大成 第一期 5』, 吉川弘文館,
- 『日本随筆大成 第二期 7』, 吉川弘文館, 1974
- バーナード・ルドフスキー著 加藤秀俊・多田道太郎共訳『みつともない人体』鹿島出版会,1979
- 橋本治『幕末の修羅絵師国芳』新潮社,1995
- バジル・ホール・チェンバレン著, 高梨健吉訳『日本事物誌 2』(東洋文庫 147) 平凡社, 1969  
(= Basil Hall Chamberlain, Things Japanese, Being Notes on Various Subjects Connected with Japan, 1st ed. London & Tokyo, 1890)
- 服部幸雄『変身論 歌舞伎の精神史』平凡社,1975
- 『江戸歌舞伎論』法政大学出版局,1980
- 『歌舞伎歳時記』新潮社, 1995
- 『江戸歌舞伎の美意識』平凡社,1996
- 服部幸雄, 富田鉄之助, 廣末保編『歌舞伎事典』平凡社, 2011
- 花林舎編『続・日本の意匠文様の歳時記 11 吉祥』京都書院,1995
- 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
- 春成秀爾『古代の装い』講談社, 1997
- 阪急学園池田文庫編『上方役者絵集成 財団法人阪急学園池田文庫所蔵 上方役者』第 1 卷, 阪急学園池田文庫,1997
- 『上方役者絵集成 財団法人阪急学園池田文庫所蔵 上方役者』第 3 卷,阪急学園池田文庫,2001
- 『上方役者絵集成 財団法人阪急学園池田文庫所蔵 上方役者』第 4 卷,阪急学園池田文庫,2003
- 樋口清之『縁の下の日本史』朝日ソノラマ, 1978
- 平松義郎『江戸の罪と罰』平凡社, 1988
- 廣末保『境界の悪所』平凡社, 1973
- 『桜姫東文章』白水社, 1990
- 藤井省三, 大木康『新しい中国文学史』ミネルヴァ書房, 1997

- 藤口透吾編著,東京消防庁監督『江戸火消年代記』創思社,1962
- 藤本其山原撰,野間光辰編著『完本色道大鏡』友山文庫,1961
- 『新版色道大鏡』新版色道大鏡刊行会編,八木書店,2006
- 松崎仁編『夏祭浪花鑑;伊勢音頭恋寝刃』白水社,1987
- 松田修『刺青・性・死 逆光の日本美』平凡社,1972
- 『日本刺青論』青弓社,1989
- 『松田修著作集 第1巻』右文書院,2002
- 松平進『甲南女子大学図書館所蔵 上方錦絵図録』甲南女子大学,1997
- 『上方浮世絵の再発見』講談社,1999
- 『上方浮世絵の世界』和泉書房,2000
- 松本清張『古代史私注』講談社,1981
- 三上修平『水滸伝の謎——盗賊がヒーローになるとき』光栄,1994
- ミシェル・セール著,米山親信訳『五感 混合体の哲学』法政大学出版局,1991 (=Michel Serres, *Les Cinq Sens philosophie des corps mêlés*, Paris:Grasset, 1985)
- 三田村鳶魚著 朝倉治彦編『目明しと囚人 浪人と侠客の話』中央公論社,1997
- 『江戸ッ子』中央公論社,1997
- 『江戸の白浪』中央公論社,1997
- 源豊宗『源豊宗著作集』第一巻, 思文閣, 1978
- 宮崎市定『水滸伝 虚構のなかの史実』中央公論社, 1993
- 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
- 村上雅孝『近世漢字文化と日本語』おうふう,2005
- 村上又一『警察犯処罰令研究』帝国語学会,1927
- 村澤博人『顔の文化史』講談社,2007
- 恵俊彦監修解説 歌川国芳画『国芳の絵本 1』岩崎美術社,1989
- 『国芳の絵本 2』岩崎美術社,1989
- 森浩一『図説日本の古代Ⅰ海を渡った人びと』中央公論社,1989
- 森川昭,加藤定彦,乾裕幸校注『初期俳諧集』岩波書店,1991
- 森田一朗『刺青』図譜新社,1966
- 八木奘三郎『日本考古学』上編,1891
- 『日本考古学』高山房,1898(『増訂日本考古学』1902)
- 山路興造『江戸の庶民信仰——年中参詣・行事暦・流行神』青幻舎,2008
- 山根為雄『新編日本古典文学全集 七四 近松門左衛門集①』小学館,1997
- 山根有三『原色日本の美術 第18巻 風俗画と浮世絵師』小学館 1983
- 山本昌代『江戸ノート』新潮社,1997
- 山本純美『江戸の火事と火消』河出書房新社,2005
- 山本芳美『イレズミの世界』,河出書房新社,2005

- 由良哲次校訂『総校日本浮世絵類考』画文堂,1979
- 吉岡郁夫『身体の文化人類学—身体変工と食入—』雄山閣出版,1989
- 『いれずみ(文身)の人類学』雄山閣,1996
- 吉岡幸雄編『日本の意匠 第13巻 吉祥』京都書院,1986
- 吉川幸次郎,清水茂訳『完訳 水滸伝』(全十巻),岩波書店,1998-1999
- 吉田伸之『身分的周縁と社会=文化構造』部落問題研究所,2003
- 吉村昭『ニコライ遭難』新潮社,1996
- 歴史民俗学研究会編 雑誌『歴史民俗学 [特集風俗としての刺青]』(通号16)批評社,2000
- 和歌森太郎『日本民族史』筑摩書房,1963(『和歌森太郎著作集』7巻,弘文堂,1981)
- 和歌山県立紀伊風土記の丘編『特別史跡岩橋千塚古墳群——発掘調査・保存整備事業報告書』和歌山県教育委員会,2010
- 『平成23年度紀伊風土記の丘特別展 大王の埴輪・紀氏の埴輪—今城塚と岩橋千塚—』和歌山県教育委員会,2011
- 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
- 早稲田大学演劇博物館編『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵役者評判記』(マイクロフィルム資料,雄松堂,1997-1998)
- 綿谷雪『近世悪女奇聞』中央公論新社,2010
- 『朝日百科日本の歴史別冊通巻第十号 「髪結新三」の歴史世界』朝日新聞社,1994
- 『国際浮世絵学会誌 浮世絵芸術 百三十八号』国際浮世絵学会,2001
- 『国際浮世絵学会誌 浮世絵芸術 百五十号』国際浮世絵学会,2005
- 『芸術新潮 一九九二年五月号』新潮社,1992
- 『芸術新潮二月号 特集 小村雪岱を知っていますか?』新潮社,2010
- 『月刊アーティスト・ジャパン 第53号 歌川国芳』同朋舎出版,1993
- 『月刊浮世絵 七月号』緑園書房,1965
- 『現代日本美人画全集2 鏑木清方』集英社,1979
- 『小村雪岱画集』国書刊行会,1987
- 『下村悦夫・邦枝完二・木村毅集』,講談社,1972
- 『世界の文様3 中国の文様』小学館,1991
- 『すばる 特集 座標軸を求めて』集英社,1971
- 『版画芸術:特集・小村雪岱 たおやかな女性美と江戸情緒』(2009 冬号 No.146)阿部出版,2009
- 『美術手帖 特集アウトローの美学』美術出版社,2009
- 『ユリイカ 詩と批評 特集谷崎潤一郎』青土社,2003

## 【参考論文等】

- 青木正次「近世文学表現史 物語篇 1 劇的世界論・『さんせい太夫』『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.26, pp.65-111, 1989
- 「近世文学表現史 物語篇 2 『物くさ太郎』—貨幣的身体の成立—」『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.28, pp.85-127, 1991
- 「近世文学表現史 物語篇 3 『竹斎』と『浮世物語』 [身体的生成]表現(小説性)の定立」『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.29, pp.165-233, 1992
- 「近世文学表現史 物語篇 4 西鶴論 1 『好色一代男』 好色論・成人咄・[家庭]制度の彼岸」『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.30, pp.1-67, 1993
- 「近世文学表現史 物語篇 5 西鶴論 2 『武家義理物語』まで 男色・武道・義理」『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.31, pp.39-83, 1994
- 「近世文学表現史 物語篇 6 西鶴論 3 『日本永代蔵』」『藤女子大学・藤女子短期大学紀要. 第I部』vol.32, pp.73-113, 1995
- 秋山安三郎「高橋お伝さんのこと」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.93-94, 東京新聞事業局, 1973
- 荒巻実・設楽博己「有髻土偶小考」『考古学雑誌』71 卷 1 号, pp.1-22, 1985
- アンドリュウ・ガーストル「役者絵に見るスターの対抗と世代継承——二代目嵐吉三郎対三代目日中村歌右衛門の場合」『國語國文』vol.72 no.3, pp.574-595, 2003
- 飯沢匡「刺青大概」飯沢匡・福土勝成監修『原色日本刺青大鑑』芳賀書店, pp.155-171, 1973
- 「刺青への誤解」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, 東京新聞事業局, pp.4-8, 1973
- 石井和夫「『刺青』の誕生：染めかえられたる「まことの我」」『香椎瀉』vol.35, pp.77-90, 1990
- 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』vol.34, pp.85-94, 1994
- 老岐一郎「6 世紀文身国の北陸実在説：『梁書』記録と能登の土面」『中国研究月報』476 号, pp.32-35, 1987
- 市毛勲「髪形と身体装飾」, 石野博信他編『古墳時代の研究』3 卷, 雄山閣出版, 1991
- 伊藤純「古墳時代の黥面」『季刊考古学』20 号, pp., 1987
- 「古代日本における黥面系譜試論」『ヒストリア』第 104 号, pp.1-18,, 1984
- 岩切友里子「歌川国芳「本朝水滸伝豪傑(剛勇)八百人一個」について」『浮世絵芸術：国際浮世絵学会会誌』no.138, pp.3-27, 2001
- 「武者絵の世界」展覧会図録『武者絵 江戸の英雄大図鑑』渋谷区立松濤美術館, pp., 2003
- 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』第四三号, pp.192-170, 1985
- 岩田秀行「「見立絵」に関する疑問」『江戸文学研究』新典社, 1993
- 江馬努「筍青の史的研究」『風俗研究』34 号, pp.1-17, 1923

- 「イレズミ」『日本家庭大百科辞彙』1巻, 1927
- 「入墨」『風俗研究』167号, p.19, 1934
- 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』カタログ, 東京新聞事業局, 1973
- 遠藤伸治「刺青」論『近代文学試論』vol.21, pp.32-39, 1983
- 翁玲玲「身体の転換-刺青の社会的・文化的意味」『民族芸術』vol.25, pp.37-43, 2009
- 大久保喬樹「内化する自然-明治三十、四十年代日本文学における自然意識」『東京女子大学紀要論集』vol.44no.2, pp.1-25, 1994
- 大澤真幸「身体加工の逆説的回帰」『大航海』no. 53, pp.101-113, 2005
- 大塚和義「土偶からみた縄文時代の化粧」『化粧文化』26号, pp.80-89, 1992
- 大橋敦「立正大学図書館蔵『俗語解』について——森島中良改編本との比較を中心に」『立正大学国語国文』vol.43, pp.47-54, 2004
- 大貫菜穂「ほりもの凶像と江戸文化——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』民族芸術学会, VOL.24, pp.166-173, 2008
- 「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』大正イマジユリィ学会, No.5, pp.32-56, 2010
- 「上方浮世絵にみるほりものの発露：梅国と北州の「夏祭浪花鑑」より」, 『コア・エシックス』vol.6, pp. 65-74, 2010
- 「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」, 『コア・エシックス』vol.6, pp.51-64, 2010
- 「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』, 民族芸術学会, VOL.27, pp.101-109, 2011
- 大野延太郎(雲外)「黥面土偶に就て」『東京人類学会雑誌』20巻 223号, pp.79-82, 1904
- 「愛知県下旅行調査報告」『東京人類学会雑誌』20巻 230号, 1905
- 「土偶の形式分類に就て」『東京人類学会雑誌』26巻 296号, 1910
- 「蘇面土偶に就て」『東京人類学会雑誌』26巻 297号, 1910
- 「有髯土偶に就て」『東京人類学会雑誌』27巻 1号, 1911
- 大野公賀「豊子愷における自己確立のための模索：浙江省立第一師範から東京留学まで」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』vol.12, pp.1-27, 2009
- 大矢全節「刺青の資料」『日本医史学雑誌』23巻 2号, pp.231-235, 1977
- 大和田光明「刺青あれこれ」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.75-76, 東京新聞事業局, 1973
- 岡崎敬「倭の水人一壺岐島弥生時代遺跡発見の鯨骨製品とその伝統一」金関丈夫博士古稀記念委員会編『日本民族と南方文化』平凡社, 1968
- 尾崎秀樹「現代挿絵考3 小村雪岱」『季刊みづゑ』no.944, pp.112-123, 1987
- 神楽岡幼子「役者絵と役者評判記 —三代目中村歌右衛門を例に—」『藝能史研究』第一七

六号, pp.42-56, 藝能史研究会, 2007

加藤定彦「過渡期の選集—犬子集の付句を中心に—」森川昭, 加藤定彦, 乾裕幸校注『初期俳諧集』岩波書店, 1991

河野靖「刺青をこよなく愛す」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.84-85, 東京新聞事業局, 1973

神田正行「陸謙の水滸伝図像をめぐって—馬琴・峯山・国芳」『国文学 解釈と鑑賞』ぎょうせい, 2010, pp.116-126

樺山紘一「身体変工」『歴史学事典 二巻 からだとくらし』弘文堂, 1994

岸文和「魔除けのメディア学—白沢王の絵はいかにして鬼を鎮めることができるか」『美術フォーラム 21』vol.6, pp.76-86, 2002

———「北斎はいかにして神仏と交信したか—絵馬の絵画行為論」『美術フォーラム 21』vol.10, pp.52-63, 2004

北川博子「上方の名優・三代目中村歌右衛門」『大阪女子大学上方文化研究センター研究年報』第二号, pp.7-24, 大阪女子大学上方文化研究センター, 2001

———「上方における役者絵出版の諸相」『浮世絵芸術』no.146, pp.108-109, 2003

北野博美「変態風俗史の一段面」『民俗芸術』第2巻第8号, pp.48-64, 1929

北原源次郎「入墨経験談」『風俗研究』173号, pp.17-, 1934

吉美顯「谷崎における反転する女人の身体：時代別の推移をめぐって」『Comparatio.』no.5 pp.91-102, 2001

郡司正勝「芝居と刺青」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.70-73, 東京新聞事業局, 1973

———「「悪婆」と「毒婦」」『江戸文学』vol.12, pp.4-11, 1994

甲野勇「日本石器時代土偶概説」杉山寿栄男編『日本原始工芸概説』1928(『日本考古学選集』20巻, 築地書館, 1971)

———「日本の石器時代に文身の風習があったらうか」『ドルメン』5号, 1932

古瀬安俊「犯罪者ノ文身こ就キテ」『国家医学会雑誌』279-281号, 1910

小平友美「「芸術」の語史」『日本近代語研究 4—飛田良文博士古希記念』ひつじ書房, pp.33-53, 2005

小松謙「『水滸傳』成立考—内容面からのアプローチ」『中國文學報』第64冊, 中國文學會, 2002, pp.66-94

———「梁山泊物語の成立について—『水滸傳』成立前史」『中國文學報』no.79, pp.25-49, 2010

———「『寶劍記』と『水滸傳』—林冲物語の成立について」『京都府立大学学術報告 人文』vol.62, pp.1-16, 2010

———「水滸伝雜劇の世界—『水滸伝』成立以前の梁山泊物語」『アジア遊学 131 特集『水滸伝』の衝撃 『水滸伝』の衝撃 東アジアにおける言語接触と文化受容』勉誠出

版社, 2010, pp.25-34

佐藤亜有子「谷崎潤一郎・老獺な蜘蛛、あるいは捕獲者」『ユリイカ』2003年5月号, pp.91-95, 2003

斎藤卓志「土偶・仮面にみられる刺青の問題」, 日本民具学会編『衣生活と民具』雄山閣出版, 1992

———「都市民俗としての刺青文化—刺青施術の用具—」『民具マンスリー』27巻1号, 1994

———「いれずみ 刺青」『日本民俗学大辞典』上, 吉川弘文館, 1999

佐々木守俊「国芳の模した中国の水滸伝画像」西野嘉章編『東京大学コレクション 12 真贋のはざま デュシャンから遺伝子まで』, pp.125-133, 東京大学総合研究博物館, 2001

四本奈央「上方歌舞伎にみる立役と実悪の位置付け—初代中山新九郎を中心に」『都市文化研究』vol.9 pp.118-131, 2007

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, p.73

設楽博己「線刻人面土器とその周辺」『国立歴史民俗博物館研究報告』25号, pp.31-69, 1990

———「有賀土偶」『季刊考古学』320号, 1990

———「中二子古墳出土の人面線刻埴輪によせて—辰巳和弘氏の批判に答える—」, 前橋市教育委員会文化財保護課編『中二子古墳 大室公園史跡整備事業に伴う範囲確認調査既報Ⅲ』前橋市教育委員会, pp.91-100, 1995

———「特別論考 日本におけるイレズミの起源と謎」, 出雲弥生の森博物館編『2011年特別展 弥生人の姿—倭人伝の人々—』, pp.32-35, 2011

白木直也「通俗忠義水滸伝の編訳者は誰か」『広島大学文学部紀要』第十三号, pp.204-231, 1958

菅原真弓「武者絵の研究—「歴史画」としての視点による—考察」『哲学会誌』vol.23, pp.43-71, 1999

杉下元明「『刺青』と漢文学」『日本漢文学研究』vol.1, pp.143-158, 2006

鈴木重三「国芳の水滸伝」展覧会図録『歌川国芳 水滸伝』リッカー美術館, pp.3-6, 1979

鈴木仁一「刺青美の展開—浮絵からタブローまで」『生きてる浮世絵刺青展』カタログ, pp.54-69, 東京新聞事業局編, 1973

鈴木廣之「類似の発見 室町の〈擬〉、江戸の〈見立て〉」『日本の美学』24号, pp.82-101, 1996

須藤健一「いれずみ」『文化人類学事典』弘文堂, 1987

高木元「読本に於ける挿絵の位相」『国文学 解釈と鑑賞』第75巻8号, ぎょうせい, pp.81-88, 2010

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 vol. 6, pp.35-49, 2000

高橋博信「浮世絵は後期に在り—1—」『浮世絵芸術』vol.92, pp.14-23, 1988

- 「浮世絵は後期に在り-3-」『浮世絵芸術』vol.94, pp.3-12, 1988
- 高見友理「魂に包まれる体験としての身体加工-タトゥー、ボディ・ピアスにコミットする青年の夢から」『こころの科学』no.157,pp. 2-7, 2011
- 高山純「民族学からながめた入墨」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.86-87, 東京新聞事業局,1973
- 「入墨の意義と性格」『季刊考古学』5号, 1983
- 高山陽子「社会主義リアリズムの系譜——近代中国におけるモニュメントを中心に」『亜細亜大学国際関係紀要』vol.18, pp.101-136, 2009
- 田川八郎「文身に就て」『熊本医学専門学校医学会雑誌』25巻,1918
- 田中伸「都の錦「新鑑草」をめぐって」『国学院雑誌』vol.84 no.11, pp.24-34, 1983
- 田中優子「江戸幕府の比較研究“徳川日本と朝鮮朝後期の韓国の社会と文化”『水滸伝』の近世的改変」『1988年度日韓・韓日文化交流基金合同学術会議 比較日韓・近世社会と文化』
- 「近世アジア比較文学の提案-「水滸伝」の近世的変容を例にして」『比較文学』no.31, pp.43-53, 1988
- 谷井基次郎「日本文身考(上)」『グロテスク』第一巻第一号, グロテスク社, 1928, pp.60-94
- 「日本文身考(下)」『グロテスク』第一巻第二号, グロテスク社, 1928, pp.21-54
- 谷川渥, 鷺田清一「対談 表層のエロス—皮膚論的想像力に向けて」『現代思想』1994年12月号, pp.48-67, 青土社,1994
- 谷奥喜平「文身(いれずみ)」『日本皮膚科全書六巻三冊 異物沈着症』,1959
- 田村勇「漁師と入れ墨」『歴史民俗学』vol.16, pp.40-51, 2000
- 千葉俊二「鑑賞」『谷崎潤一郎』「鑑賞日本現代文学」第八巻,角川書店,1982
- 辻惟雄「北斎の眼と魔術」『すばる』第八号, 集英社, 1972, p.69
- 坪井正五郎「石器時代の遺物遺跡は何者の手に成たか」『東京人類学会雑誌』3巻31号, pp.382-403, 1888
- 「アイヌの婦人」『東京人類学会雑誌』4巻42号,pp.453-459, 1889
- 「アイヌの入れ墨」『東京人類学会雑誌』8巻89号,pp.457-461, 1893
- 「アイヌの入れ墨(続稿)」『東京人類学会雑誌』8巻90号, pp.492-497,1893
- 「コロボックル風俗考 第一回」『風俗画題』明治28年4月号, pp.27-30, 1895 (『日本考古学選集』2巻 築地書館 1971)
- 「日本石器時代人民の口辺装飾」『東洋学芸雑誌』13巻174号,1896 (『日本考古学選集』2巻 築地書館 1971)
- 「主要なる日本石器時代人民とアイヌとの人種的關係の有無」『東京学芸雑誌』14巻194号,1897
- 「下総余山目八塚発見の有苦土偶」『東京人類学会雑誌』23巻262号, 1908
- 寺田精一「犯罪と文身(上)」『刑事法評林』2巻12号,1910
- 「犯罪と文身(下)」『刑事法評林』3巻1号,1911

- 「文身研究の興味」『中央公論』35年10号, pp.58-83, 1920
- 土佐林義雄「アイヌ文身文様の構成」『民族学研究』vol.13no.4, pp.382-388, 1949
- 鳥居龍三「東部台湾に於ける各蕃族及び其分布」『東京人類学会雑誌』12巻136号, 1897(『鳥居龍藏全集』11巻, 朝日新聞社, 1976)
- 「北千島アイヌの入墨に就て」『東京人類学会雑誌』18巻209号, pp.431-434, 1903(『鳥居龍藏全集』7巻, 朝日新聞社, 1976)
- 「倭人の文身と哀牢夷」『人類学雑誌』32巻7号, pp.185-191, 1917(『有史以前の日本』磯部甲陽堂, 1918, 『鳥居龍藏全集』1巻, 朝日新聞社, 1975)
- 永井敦子「『刺青』論：<娘>の<転身>の物語」『日本文藝研究』vol.54no.3, pp.1-16, 2002
- 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」『三田文学』1911年11月号
- 中谷伸生「鏞木清方の評価をめぐって—大正期の実験模索から昭和へ」『関西大学文学論集』第四十五巻第四号, pp.1-26, 1996
- 中野栄三「文身風俗について」『性風俗Ⅲ社会篇』, 1959
- 中野志保「上方浮世絵と北斎—その影響を讀本挿絵と役者絵から検証する」『浮世絵芸術』百五号, pp.41-57, 国際浮世絵学会, 2005
- 「上方「似顔絵師」北州の北斎学習について—相貌から身体へ—」『美術史』第百六十四冊, pp.378-397, 美術史學會, 2008
- 中村綾「『新鑑草』とその周辺—その白話語彙使用をめぐって」『国語国文』Vol.73no.5, pp.19-35, 2004
- 「和刻本『忠義水滸伝』と『通俗忠義水滸伝』—その依拠テキストをめぐって」『国語国文』vol.77 no.1, pp.27-40, 2010
- 中村士徳「三河国発見の有賀石器時代土偶に就きて」『考古界』3篇8号, 1904
- 中村みち子, 岩本通弥「第3章 消えたアクセサリー」松崎憲三編『人生の装飾法—民俗学の冒険②』筑摩書房, 1999, p.
- 中村幸彦「文人作家について」中村幸彦, 高田衛, 中村博保編『新編日本古典文学全集 78 英草紙／西山物語／雨月物語／春雨物語』小学館, 1995, pp.10-11
- 野口武彦「『刺青』論—谷崎潤一郎の始発をめぐって」, 紅野敏郎等編『明治の文学』Ⅲ, 「現代文学講座」三, 至文堂, 1975
- 服部幸雄「化粧の図像学」『江戸歌舞伎論』法政大学出版局, 1980
- 長谷川兼太郎「墓刑」『臨林の皮膚泌尿と其境域』3巻, 1938
- 長谷部言人「結締崇拜」『人類学雑誌』45巻10号, 1930
- 島山篤「古代の入墨と民俗」『歴史民俗学』1号, pp.38-51, 2号, pp.25-73, 1995
- 林美一「艶本で読む国芳」『芸術新潮』第43巻第5号通巻509号, pp.67-73, 1992
- 「刺青の図柄とかたち」『生きてる浮世絵 刺青展』カタログ, pp.105-111, 東京新聞事業局, 1973
- 春田国男「違式註違条例の研究—文明開化と庶民生活の相克—」『別府大学短期大学部紀要』

- No.13, pp.33-48, 別府大学短期大学部, 1994
- 樋口清之「我国古代に於ける身体変工風習(Artificial deformation)とその文化的意義」『植木博士還暦記念国史学論集』1938(「日本先史時代人の身体装飾上」『人類学先史学講座』13巻,雄山閣出版,1939)
- 廣澤裕介「浮世草子に登場した『水滸伝』の英雄たち」『アジア遊学』no.105, pp.30-39, 2007
- 藤原英城「都の錦と『新鑑草』--その上方復帰後の動向をめぐって」『国語国文』vol.72 no.2, pp.229-252, 2003
- 福井辰彦「もう一人のお伝--菊池三溪「臙脂虎伝」について」『日本近代文学』vol.82, pp.202-216, 2010
- 福士勝成「医学から見た刺青—苦痛を中心に—」飯沢匡・福士勝成監修『原色日本刺青大鑑』pp.200-208,芳賀書店,1973
- 福士政一「刺青研究の興味」『民族芸術』2巻8号, pp.24-36,1929
- 「イレズミ」『大百科辞典』1巻,1931
- 「刺青」『犯罪科学』2巻8号(異常風俗資料研究号), pp.370-373,1931
- 「文身の目的、動機の種類」『日本医事新報』820号,1938
- 「いれずみの話」『風俗研究』213-4号,1938
- 「刺青の話」『国民の歴史』2巻8号,1948
- 藤原智子「谷崎潤一郎『刺青』論」『日本文藝研究』第五十五巻(第三号), pp.55-81, 2003
- 松田修「かぶき精神の秘匿と顕示[刺青をめぐって]」雑誌『すばる』(通号5), pp.32-54, 集英社,1971
- 松田政男「高橋お伝と阿部定」『現代の眼』第17巻8月号, p148-153, 1976
- 松平進「春好齋北州—上方の役者絵(一)」『梅花女子大学文学部紀要(国語・国文)』四号, pp.65-108, 梅花女子大学文学部, 1967
- 「北齋と上方浮世絵」『北齋研究』二十一号, 東洋書院, 1996
- 馬淵美帆「見立て絵」の記号論的研究」『鹿島美術財団年報』第23号別冊, pp.33-43, 鹿島美術財団,2005
- 丸山俊明「町火消について：江戸時代の京都の消防の研究(その2)」『日本建築学会計画系論文集』no.579, pp.119-125, 2004
- 「京都火消と京都常火消：江戸時代の京都の消防の研究(その4)」『日本建築学会計画系論文集』no.594, pp.177-182, 2005
- 「京都火消屋敷と京都常火消屋敷：江戸時代の京都の消防の研究(その5)」『日本建築学会計画系論文集』no.604, pp.139-144, 2006
- 「江戸時代の京都の寺社火消：江戸時代の京都の消防の研究(その6)」『日本建築学会計画系論文集』no.626, pp.845-850, 2008
- 「江戸時代の洛中農村の消防：江戸時代の京都の消防の研究(その7)」『日本建築学会計画系論文集』no.633, pp.2483-2488, 2008

- 三浦広子「歌舞伎における見立て「桜姫東文章」の場合」日本の美学編集委員会編『日本の美学』第二四号, pp.104-120, ベリかん社, 1996
- 宮尾しげを「刺青と江戸文化」飯沢匡・福土勝成監修『原色日本刺青大鑑』芳賀書店, pp.193-198, 1973
- 村上雅孝『『雅俗漢語訳解』の成立について』『日本近代語研究 4——飛田良文博士古希記念』ひつじ書房, 2005
- 森長英三郎「裁判・自由民権時代 6 高橋お伝 虚構に生きる女」『法学セミナー』no.241, pp.138-141, 1975
- 山口真有香「上方の浮世絵の発生と展開——役者絵を中心に」『美学論究』vol.20, pp.19-36, 2005
- 山中共古「文身の話」『土俗と伝説』1巻4号, 1919
- 柳田国男「いれずみの南北」『朝日新聞』1921(『海南小記』大岡山書店, 1925, 創元社, 1940, 『定本柳田国男集』1巻, 筑摩書房, 1968)
- 吉岡郁夫「倭人の文身」『名古屋民俗』48号, 1994
- 「縄文時代の海人」『比較民俗研究』10号, pp.90-101, 1994
- 「いれずみ 文身」『日本民俗学大辞典』上, 吉川弘文館, 1999
- 吉田巖「アイヌの黥について」『人類学雑誌』32巻3号, pp.81-83, 1917
- 吉益情夫「文身の犯罪学的意義の検討」『犯罪人』東洋書館, pp.119-136, 1948
- 吉原重康「琉球及大嶋群島婦人の蘇」『東京人類学会雑誌』15巻171号, pp.345-351, 1900
- 和歌森太郎「倭人の習俗—古代日本人の入墨について—」古代史談話全編『邪馬台国』, 朝倉書店, 1954(『和歌森太郎著作集』4巻, 弘文堂, 1980)
- 「入墨」大塚民俗学会編『日本民俗事典』弘文堂, 1972
- 「日本民族史」和歌森太郎著作集刊行委員会編『和歌森太郎著作集』第7巻, pp.173-356, 弘文堂, 1981
- 鷺田清一「モード、あるいは身体の風景」『現代思想』vol.17, pp.130-139, 1989
- Naho Ohnuki, "The Reception of Suikoden (Tales of Water Margin) in Japan and Its Visual Interpretation : Expansion of Visual Environment in Japan", The Journal of Asian Arts & Aesthetics, The Asian Society of Arts & Airiti Press Inc., Volume4, pp.97-111, June, 2010.
- Naho Ohnuki, "Comparison between the Representatin of Horimono Tattoos in Japanese Art in the Late-Edo and Modern Periods", Articles — International Symposium on Theories of Art / Design and Aesthetics, Akdeniz University, pp.259-268, June, 2012.

## 【展覧会図録】

- “UTAGAW KUNIYOSHI” Springfield Museum of Fine Arts, 1980  
『鉄火の浮世絵師 国芳展』朝日新聞社, 1972  
『生きている浮世絵 刺青展』東京新聞事業局, 1973  
『特別陳列 回想の清方 その二』サントリー美術館, 1974  
『歌川国芳展』リッカー美術館, 1978  
『歌川国芳 水滸伝』リッカー美術館, 1979  
『歌川国芳水滸伝展通俗水滸伝豪傑百八人之一人』リッカー美術館, 1979  
『浮世絵に描かれた中国展』浮世絵太田記念美術館, 1982  
『鏑木清方展』朝日新聞社, 1982  
『小村雪岱 図録』神奈川県立近代美術館, 1983  
『財団法人阪急学園池田文庫所蔵 上方芝居絵展図録』国立劇場, 1985  
『江戸文化の掉尾を飾る浮世絵師 歌川国芳展』富士美術館, 1986  
『鏑木清方展』尾道市立美術館, 1986  
『小村雪岱展』リッカー美術館, 1987  
『浮世絵—後期歌川派 国芳・国定・広重の世界』ばれんの会, 1990  
『鏑木清方展』横浜美術館, 1990  
『「国芳画」展 江戸の“ポップアーティスト”』財団シーボルト・カウンスル, 1992  
『国芳・芳年展』ドゥファミリイ美術館, 1992  
『江戸が生んだ世界の絵師 大北斎展 解説編』朝日新聞社, 1993  
『生誕 200 年記念 歌川国芳展』日本経済新聞社, 1996-1997  
『文学の挿絵と装幀展』神奈川近代文学館, 1997  
『鏑木清方展』東京国立近代美術館, 1999  
『名古屋市博物館資料図版目録 2 高木繁浮世絵コレクション』名古屋市博物館, 2001  
『武者絵 江戸の英雄大図鑑』渋谷区松涛美術館, 2003  
『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, 2004  
『北斎展 HOKUSAI』東京国立博物館, 2005  
『筑波大学附属図書館平成 18 年度企画展 中国三大奇書の成立と受容』筑波大学附属図書館, 2006  
『描かれた武士達 武者絵の世界展』長野県信濃美術館, 2007  
『八犬伝の世界』千葉市美術館, 2008  
“KUNIYOSHI from the Arthur R. Miller Collection” Royal Academy of Arts, 2009  
『清方ノスタルジア 名品でたどる鏑木清方の美の世界』サントリー美術館, 2009  
『小村雪岱とその時代—粹でモダンで繊細で』埼玉県立近代美術館, 2009-10  
『小村雪岱展 遙かな江戸の面影』資生堂アートハウス, 2009

『歌川国芳——奇と笑の木版画』府中市美術館,2010  
『2011年特別展 弥生人の姿—倭人伝の人々—』出雲弥生の森博物館編, 2011  
『没後 150年 破天荒の浮世絵師 歌川国芳展』太田記念美術館・NHK プロモーション,  
2011  
『ホノルル美術館所蔵 葛飾北斎生誕 250年記念展 北斎』京都文化博物館, 2011-12  
『没後 150年 歌川国芳』岩切友里子監修, 日本経済新聞社, 2011-12  
『はじまりは国芳 江戸スピリットのゆくえ』横浜美術館,2012

### 【その他参考資料】

『朝日新聞』2003年10月16日朝刊「大日山35号墳から全身入れ墨巫女の埴輪 全長は  
県内最大」

中野志保「上方浮世絵再考 北斎様式の「選択」を手がかりに」博士論文

「第十九号身體へ黥スルヲ禁之議」明治二年巳巳六月 第十九、「詔書之寫」明治二年巳巳  
三月第一、「其以下ハ墨刑ニ処シ遇赦ノ二字ヲ皮膚へ黥スル法ヲ立バ可然カ」明治二年巳巳  
六月 第十八下,『公議所日誌』上州屋惣七, 1869 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](http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ri05/ri05_00023/index.html)

「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, 1869 国立国会図  
書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/995299>

邦枝完二「お伝地獄」『読売新聞』夕刊 1934-35

早稲田大学 演劇博物館所蔵 浮世絵閲覧システム

<http://enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/index.htm>

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/index.html>

歴博 第117号歴史の証人国立歴史民俗博物館

<http://www.rekihaku.ac.jp/kooohoo/journal/no117/index.html>

国文学資料館 館蔵演劇資料展 国文学研究資料館整理閲覧部参考

<http://www.nijl.ac.jp/events/exhibits/engeki/engeki.htm>

国立国会図書館デジタルコレクション

<http://dl.ndl.go.jp/>