

論文

## 無辺のキャンバスと対峙すること

——イレズミにおける身体と彫師の聯絡<sup>1</sup>——

大貫 菜穂\*

## はじめに

こんにちの日本において、イレズミ<sup>2</sup>は、やくざの文化や犯罪を想起させるものと誤解され、それを誹謗する報道や、社会から排除しようとする事案、公共の場への参加を禁じる条例の制定が相次いでいる<sup>3</sup>。だが一方で、2000年前後から若年層を中心にイレズミを求める者は増え続け、現在国内に約3,000名の專業彫師がいるとされる<sup>4</sup>。何より、学術書を含む国内外の書物やインターネットサイト等における彫師の呼称が「tattooer」「tattooist」から「tattoo artist」へ変わりつつあることは、世界的にイレズミが流行している事実のみでなく、いつのまにかそれがひとつの芸術ジャンルだと暗黙のうちに見なされつつあるという点で極めて示唆的である<sup>5</sup>。

芸術作品としてイレズミを捉えることは、例えば日本固有のイレズミ「ほりもの」に対する次の先行研究にもあらわれている。歌舞伎研究の泰斗である郡司正勝は、江戸期以降にめでたさと俠気を寿ぐ絢爛な肉体の美として流行したほりものを「魅力のある美男子の皮膚を借りてキャンバスとして、生きた錦画を展開」し、「浮世絵が紙を離れて、人間の皮膚に移ったのが日本の刺青であって、それは原始的な黥とも、また入墨ともちがった、芸術運動を意味」するという<sup>6</sup>。これを継ぎ、美学者の谷川渥は、ほりものを「皮膚をキャンバスとする絵画」とし、色素が染みこむために一点一点が見えない生キャンバスへの点描法との共通性を挙げ、地肌をつぶす無数の点描にまわりつく特有の情念を指摘した<sup>7</sup>。

これらはイレズミにおける美的側面の議論として有効である。しかし、作品や芸術として論じるためのイレズミの特質や制作術が詳らかでないまま、多くの論が展開されてきた。彫師という職は、生きたキャンバスであり、なおかつ作品の保持者である客がいてこそ成立するクライアント・ワークである。ゆえにひとつの問題は、その特異なキャンバスである顧客と彫師、そして作品の関係性がどのようなものであるのかという点にある。これについて筆者は次の証言を収集した。

まず、2016年8月に、60代後半のほりものの彫師3名に聞き取り調査を行った。主な質問内容は、①ほりものの様式や構図、線、色などの絵画的要素、②絵であるほりものとそれを背負う人物との関係性である。60代後半以上の現役のほりものの彫師は10名に満たない。加えて、明治期生まれの師匠に直接師事した最後の世代である彼らの多くが露出を好まないため、証言も僅かしかない。よって調査目的は、江戸末期の気風や技術を色濃く留めた彫師の証言を収集し、旧来からの作品制作の特質を抽出することにあつた<sup>8</sup>。

第二に、大阪を中心とした30代から40代前後の彫師とその近親者計7名から得た知見がある。2015年、大阪府警が彫師を医師法違反とし、一斉摘発を行なった。だが、客に健康被害が生じ訴えられたものでないこともあり、彫師の増田太輝氏が「イレズミは医業か」「彫師や客の表現の自由はどうなるのか」をめぐる裁判を起し、一審で敗訴、現在控訴中である。筆者は、2016年以降、その関係者とじょじょに交流を深め、イレズミの技術やキャンバ

---

キーワード：イレズミ、ほりもの、彫師と客、芸術的技巧、作品の生起

\* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2013年度修了

京都造形芸術大学 芸術学部 非常勤講師

スである客への接し方について話をうかがってきた。

本邦のイレズミは、この2、30年程のあいだに海外のタトゥーと接触することで大きく変化した。多様な彫師や様式からの刺激、マシンやインク導入の加速による表現の選択肢の拡大は、「日本のイレズミ」を大なり小なり変質させ、同時に独自の「日本性」「伝統性」「作品性」へ彫師の意識を向けさせた。この変化には、表現技法の模索のみでなく、衛生管理や人体の安全性への意識向上も含まれる。肌に彫るがゆえに制約されたメディウムと技法で彫師が独自表現を追求することが常であること。より安全な道具や色素を求めることが常識となったこと。両者によって変化は起こるべくして起こったのである<sup>9</sup>。

以上に鑑み、本稿では、高齢の大御所彫師と若手・中堅彫師という異なる世代の証言から彼らの仕事の差異と共通点を確認し、ほりものを軸に、彫師が重視する事柄とそれに根差した日本のイレズミの制作方法や過程を明らかにする。第1節では、ほりものを中心に、日本におけるイレズミの多岐にわたる規範を俯瞰し、客の要望と彫師の裁量のバランスによって作品が彫られることを述べる。第2節では、彫師と画布としての客の信頼関係の構築に焦点をあて、彼らの共同作業によって作品が成り立つ点を指摘する。第3節では、客の肌に向き合う彫師の道具や伎倆における工夫を考察することで、彼らの仕事の高い専門性に言及すると同時に、それが作品で何を表現するためになされることなのかを論じる。以上を踏まえ最後に、彫師が人として、そして作家として、カンヴァスであり人格を持つ客に対峙する多様な技法そのものが、良いイレズミを成立させ、イレズミを芸術作品として議論する枠組みに寄与することを主張する。

## 1. 作家としての彫師が行なう仕事

### 1-1. ほりものの彫師が目指す作品像

まずは、イレズミを彫るという行為のなかで彫師の仕事がどのようなものなのかを確認せねばなるまい。彫師は大抵、師の「伝統的な」ほりものを基準に表現と技法を追求し、生涯を通じて発展させようとする。だが、客商売を営む職人としての立場とカンヴァスが個人の肌である特殊性ゆえに、客の意向の尊重と彫師独自の表現の発揮とのあいだに特有のやりとりが生じる。タトゥーとの融合で現代化されたものとは異なる日本独自のほりものを、大御所彫師がどう定義しているのかを抽出したい。

ここでは、彼らの発言から、タトゥー化したほりものとは具体的にどのようなものなのかを整理する。まず、作画に関しては、線や色数が多すぎることに共通して言及されていた。色は華やかさを演出する手段のひとつだが、これを色数ではなく配置や墨に対する面積の割合で映えさせることが従来の手法であるのだという。また、華やかさに加え迫真性を担う「ぼかし」は、とりわけ腕が競われるが、エアブラシで塗ったかのようなムラのないぼかしは、味がなく見飽きるという理由で、上手だが名人の仕事ではないとされる。次いで構成については、組み合わせる絵柄が多すぎる、取り合わせの整合性がとれていないことに批判的な意見があった。ほりものは旧来、主題の絵柄が単純なほどごまかしがきかず難しいとされる。そして、絵柄の組み合わせの整合性は、日本文化内の約束事や自然界の法則を逸脱しないことが規範である<sup>10</sup>。

したがって、ほりものの彫師が作家として行う仕事は、ひとまずは、制限された線や色彩によって流れを演出する巧みさと、迫真性を基盤としたインパクトを各自の個性的な表現で引き出すことにある。このことは、とりわけ大御所彫師の客はその確立された作家性を重んじるため、モチーフの動作や表情などのディテールは彫師のその時の気分で彫られる点からも理解できる。見本や下絵に厳密に沿わず時々のインスピレーションに任せて彫ることで、客の一つしかない身体に唯一のほりものが完成する。その際、ある大御所彫師は「虚構を現実にし、現実を虚構にすることを目指す」と述べた。それらをもとにほりものの次の特質が指摘できる。第一に花や動物の大きさの比率や、人物等の筋肉の動きを現実から逸脱させるからこそ迫真性が演出されることである。基本的なほりものの約束事がある反面、絵の配置やバランスは彫師の裁量に委ねられるのだ。第二の点は、主題となる絵柄それ自体が本来虚実皮膚の内にあるという枠組みに由来する。ほりものでは、龍虎など信仰にまつわるものや、活躍が語られ続けてきた英雄等、逸話に取材した絵柄が好まれる。これら現実と虚構のあいだを往き来することが、リアリティの根源となるのだ。限られた数の線と色彩、色の濃淡や配置、ぼかしの加減等で主題と背景を構成し、全体の流れを生み出

し物語とドラマを演出すること。そして、透け感や余白を重視し、綿密さを求め過ぎずに仕上げることで作品の味や迫真性が生まれるのだという。

ここで、一旦ほりものと浮世絵の相違点について言及しておきたい。ほりものはその出自から、江戸後期の浮世絵や錦絵、とりわけ歌川国芳（1798-1861）以降の歌川派や葛飾北斎（1760-1849）の作品との近接性が指摘されてきた<sup>11</sup>。調査においても、彫師は皆手本として北斎や国芳を挙げ、他に暁斎・芳年らといったやはり北斎から国芳の系譜に連なる絵師が支持されていた。迫力、ダイナミズム、勇ましさ、作品表現の幅広さが彫師にも客にも好まれ、それら絵師の表現を各彫師は独自解釈で人の肌の上に顕そうとする。しかし、北斎や国芳の人物表現においてダイナミズムを演出する身体や衣服の線の明確な肥瘦が、ほりものの輪郭線である「筋彫り」に生かされることはほばない<sup>12</sup>。浮世絵が間近で見える絵であることに対して、ほりものは遠くから見て映える絵画作品であると同時に身体とともに動く立体作品であること、そして飽きない絵であることが重視されるゆえである。生きた人をキャンバスにする場合、輪郭線の濃度と太さがある程度均一化された方がくっきりし、肌に長年残るのだという。

迫力を出すことを根本方針とし、肌の上の絵であることに伴う表現上の類型は、他にも挙げられる。まず、ほりものの場合、メインとなる絵柄は大柄が良いとされる。身体に映えるバランスの問題もあるが、小さな作品は線も細いため、経年で線が滲み、絵が潰れやすいからである<sup>13</sup>。この考えは、ほりものが大金をはたいて一生背負うものだとする価値観に基づく。次いで、人物や動物、神仏などの絵柄の頭身は、浮世絵よりも顔を大きく手足を小さく描く傾向にある。客の身体のどの角度から見てもひとつの絵として成り立ち、その人の体の上で現実感をもって物語が顕現すること。これを成り立たせるためにまず明確な筋彫りで絵を方向づけるのである。

## 1-2. 客の要望と彫師による個性追求のバランス

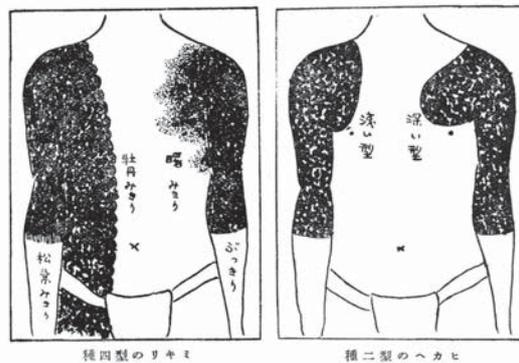
彫られるモチーフや背景の絵の輪郭やバランスが、彫師の作風やほりものの類型のうちに自明化されがちであることに対し、イレズミを彫る範囲やバランスには、ほりものにもそれ以外のイレズミにも、客の意志と彫師の意向との調整が重ねられる。まず、ほりものには、主題となる絵柄のみを彫る「抜き彫り」と特有の背景である「額彫り」をつけたものがある。ほりものの額には、絵柄どうしをつなげる以外に、一枚の絵としてのほりものを前景化する機能がある。額の大きさ、「みきり」や「ひかえ」の深さは、彫師の作風がありつつも客の好みで変わりやすい〔図1〕<sup>14</sup>。

これは、ひとつは関東と関西におけるほりものの型の

違いに関係し、気風や服装の差異に準じている<sup>15</sup>。次いで、イレズミが「痛さ・お金・時間」の我慢であることに起因する。とりわけほりものは、痛みと経済的出費にどれだけ耐えられたかがステイタスになるため、客はより広い範囲を彫りたがる傾向もあるのだという<sup>16</sup>。このような事情でどの範囲まで彫るかの決定権は客に委ねられる部分が大きい。

他方で額は身体と絵柄の単なるつなぎではなく、絵に物語を生み出すことや生命感を与えるがために、そのバランスがどれだけとれているのかが作品の出来を左右することになる。客の意向を汲みつつも、額と絵柄の色数や配置とをいかに調和させるのかが肝要なのだ。また、絵にリズムや流れをもたらすみきりの太さやぼかし方などには彫師ごとの作風があり、全体の印象を大きく変える部分でもある。

ただし、この点は、ほりものの絵柄と額のみではなく、日本のイレズミ全体にかかわる点に注意を払いたい。現在の彫師は、ほりものだけでなく他の様式も彫れる者が増え、彫師よってはそれらを独自に融合した新たな様式を創作する。その理由は、第一に、彫師が、異なる様式どうしのイレズミを違和感なく組み合わせ、なおかつ作品の質を向上させて個性的な作風を確立したいと望むがゆえの混交化、第二に、客も色々な彫師に彫ってもらい、自身の肌で様々な絵をコレクションすることが挙げられる。



〔図1〕みきりとひかえの型

(出典：玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936、p.277, 279)

第一の点には、1990年代前後より盛んになった国内外でのタトゥー・コンヴェンションへ彫師が積極的に参加することとの関連性が指摘できる。ほりものをはじめとした日本のイレズミは、丁寧かつ精緻な彫りの技術が国外から高く評価された。だが、腕利きの彫師のブースがひしめくコンヴェンションでは、高度な技術に加え一見して個性的な作風を打ち出すことができないと客の目にとまらず、彫師は苦しい思いを味わうようだ。現代でも依然として師匠からの技術の継承が重視されるが、他方で先代彫師の名を継がずに独立する彫師にとっては、得意分野を極めることと個性の開拓が大きな課題となるのである。

第二に客側の視点では次のことがいえる。例えば、日本にほりものしかなかった明治期の主要な客層は鳶、火消、駕籠舁などの肉体労働者であり、昭和中期頃もその傾向が残っていた<sup>17</sup>。だが、インターネットが発達し、彫師が国内はおろか世界で競争力を求められ自ら情報発信をせねばならない昨今、状況は激変している。限定された地域と文化、職種に属する客が、代々特定の彫師のもとへ通う従来の形態から、居住地や人種を問わない数多の人々が海を越えてさえ日本の彫師のもとへ訪れる。つまり、コレクショニズムの誘惑が掻き立てられ、あらゆるイレズミを身体へ収集することが手軽になったのである<sup>18</sup>。よって、この転換からは、彫師が客の要望を汲みつつ、客の肌へ先に彫られた他の彫師のイレズミの良さを崩さずに新たな作品を彫るという、事後的かつ結果的な作品のコラボレーションを生じさせている点が指摘できる。同時に彫師は、昔から素人の「いたずら彫り」や、客の気持ちに沿わなくなったイレズミを別のものに彫り直すカバーアップに応える必要があった。このことは、イレズミ特有の作品制作につきまとう難しさと彫師の機転や個性の発露が求められてきたことを意味する。彼らのカンヴァスは、意思を持ち、考えを変え、歳を重ね、そしてまっさらとは限らない。彫師には、目の前の一人一人異なるカンヴァスという条件の中での、画布と作品に向き合うバランス感覚が必要とされるのである。

## 2. 彫師と客における人間関係の構築と作品の成立

### 2-1. 絵柄の選択と客というカンヴァスにおける生命感の生成

1-2の内容と対比をなすと思われたのが、絵柄の選択やその組み合わせの法則を彫師が指南することである<sup>19</sup>。ほりものに限らずイレズミ全般では、彫る前に打合せがされ、絵柄も客の希望が尊重される。しかし、たとえばほりものの絵柄は、日本の文化的コンテクストの原則に即すよう彫師が助言し、客はそれに従わねばならない。また、彫りながら原則に適うよう帳尻を合わせることもある。客がそれらを受け入れられない場合は依頼を断ることも少なくはない。この点は、40年程前と現代の彫師と客とで、やりとりの変化が見られる部分でもある。「昔は客が彫師の見本帳をもとに一見した格好よさで絵柄を選ぶことが多かったが、マスメディアから情報を得られる現代では事前に希望する絵柄があって彫師を訪ねる客が増えた」という証言は、複数の彫師から聞かれたことである。

一方で、30歳前後のある若手彫師は、「お客さんの心に寄り添って、一緒に絵柄を探り、ディテールを決めてゆくのが僕らの仕事」と述べた。他方、筆者が別の40歳代の彫師に「自分の作風と異なる彫師の作品や絵柄をお客さんが要望した際にどう対応するのか」と問うたところ、「自分の店に来てくれたので似せられるものは似せるが、特定の彫師しか彫れない作品はその店を案内する。(各国の)イレズミの様式と絵柄、色合いには異なる文化的背景があるので、それを教え、何をどのようなバランスで彫るのか相談しながら決める」という旨の答えが返ってきた。これは、「お店が近くて来やすい」という客に対応するためでもある。なお、中堅の彫師を中心に、現代においてイレズミを彫る理想的な営業形態のひとつは、異なる作風を得意とする彫師を複数人在籍させ、客の要望に可能な限り最善の助言をし、作品を彫ることだという意見も聞かれた。

これらの発言をもとにすると、客とイレズミの絵柄の選択、そしてそれを媒介する彫師の関係性は次のようなものになるだろう。客が直感で絵柄を選択する場合は、その絵の物語と客の関係は事後的に結ばれる。一方で、客が事前にイレズミへ意味や物語を求める場合、彫師はそれにふさわしい絵柄を勧める。少なくとも戦後以降に生まれた世代の多くは、そうした制作環境を共通して確保しているようである。イレズミの様式における絵柄の最低限の規範を守りさえすれば、客が絵柄を独自解釈することを尊重し、絵の主題の意味のつなげかたを客の機転に委ねる方法もある。

よって客は、どこかの時点で自分の肌に入る絵に何らかの物語や意味を見つけ出すことが自明化されているとい

えよう。そして何よりもこの過程には、彫師が、見本帳や絵柄の原則の説明をすることで客の自律的な意思を明確化し、一定の導きを与える役割を果たした上に、作品が成立する点を指摘できる。前節にも鑑みると、彫師が作品に命を吹き込むことと、客がその吹き込まれた命を意識することとの関係性を紐解く鍵がここにある。ただし、大御所彫師と、若手・中堅彫師では、そうした関係性の構築方法に差異があるようだ。次節ではその点を論じる。

## 2-2. 彫師と客の信頼関係

彫師と客について特筆すべきは彼らの信頼関係である。とりわけほりものの大御所彫師のそれは、まるで一種の疑似的な親子関係ないしは師弟関係のようである。たとえば、彫師は先生と呼ばれ、客は背筋を伸ばして礼儀正しく振る舞う姿が散見された。事実、礼儀作法を守らない客はとらないと明言する彫師もあり、なおかつ若手や中堅彫師のホームページにも行儀の悪い客を断る文面がしばしば掲載される。この点に関しては、彫師と客が共に厳しい上下関係と筋を通す職人稼業や客商売に就業していた歴史的経緯、そしてイレズミが身体を介した人と人との対峙であることが、少なからず影響していると推察される。

同時に、客同士の連帯感にも目を配りたい。ある大御所彫師に調査した際、人種や国籍を問わない複数の客が、前の客が彫られているのを見つつ待っていた。その際、客たちはやはり姿勢を正し、必要に応じて彫る行為とは関係のない範囲で彫師の簡単な手伝いをしていた。そこに、海外から新規の客が訪れた。日本での滞在日程やほりものの規範の見地から、その客が当初希望した絵柄を入れることは無理だと彫師は指摘したが、その状況において、どのような絵柄でどのくらいのサイズのものを入れられるのか、彫師とともに常連客たちが助言し始めたのである。別の大御所彫師からも、彫師と客だけでなく、客同士のコミュニケーションが成立していた証左となる次の話をうかがった。それは、数十年前までは彫師の数が限られていたため、銭湯などほりものが露わになる場所では一目で誰の作品かがわかり、同じ彫師のほりものを入れた者どうしが初対面でも手を振って仲良く話す光景があったというものである。現代においても、ほりものを背負う人々が、職種や彫師ごとに「彫勇會」などの同好会を結成し、作品の伝承やほりものを背負う矜持を共有する事例がある<sup>20</sup>。このようにほりものや彫師を介して共有される精神的基盤は形成され、受け継がれている。この環境の成立背景には、明治期から20世紀末頃まで、彫師が明確な予約制をとらず、客は店に行って順番待ちで彫ってもらっていた点も寄与したと考えられる。

このような信頼関係によって制作されるイレズミは、現代でも変奏的に受け継がれている。昔の彫師は特定の一門に属するか一匹狼として活動し、客からの接触方法が限られていたが、インターネット主流の現代では様々な様式や国の彫師を事前に知ることができ、アクセスも容易になった。これは先述した、彫師が客のより複雑化する欲望を昇華し作品化する共同作業の変質と関係する。ほりものの大御所彫師への調査では、彫られた絵柄が時の経過と共にその人の人格に沿う、あるいは心境が絵柄によって変化する話をうかがえた。昔の客は彫師の意見や見本帳頼りで、自分の肌に入る絵の意味を当初は理解していないことも多々あった。これは客がイレズミを彫られている期間や後の人生の過程で、彫師がその絵を勧めた理由や自分がその絵を選んだ理由を解釈し、絵と自己の関係性をじょじょに結ぶ事例である。

一方、ある中堅彫師は、「お客さんは入れた直後から自分のイレズミに満足したいはず」と述べる。現代の客は事前に入れたいイレズミのイメージを持ち、インターネットを介し他の客とやりとりをした後に店を訪れる場合もある。その際に必須となる過程は、客の願望に一段と適し、人生を共にできる絵にするための彫師によるカウンセリングである。つまり、彫師の下絵や意見が強い昔と現代とでは、イレズミをその人に沿わせる方法は異なるものの、彫師や他の客といった他者の介入が共に不可欠であることに変わりないのだ。そもそも、日本のイレズミを自律的な営為へと転換したほりものは、化政期において人生を悔いなく生き切りたい心情と表裏一体にある刹那的で諧謔的な精神に基づく、人が変身するための装置であった<sup>21</sup>。現代のイレズミも、客の人生に寄り添う「伝統的」ほりものの願いを受け継いでいる。ただし、溢れかえる情報でめまぐるしく変転する時代に、客の一刻の自己をさらに早く掴みとることが、彫師に求められてもいる。

ところで、「中途半端なほりものは約束事を守らないことの代名詞である」「ほりもの（イレズミ）に恥じない生き方をすべき」などの彫師らの証言は、客と彫師、そしてイレズミの関係性を象徴するかのようである。あくまで客は客として優位性を保ちつつも、彫師へ体を預けてイレズミを彫ることで礼節をわきまえた一人前の大人になる

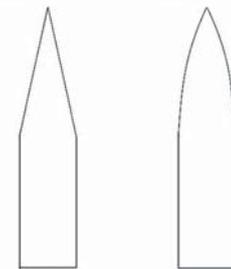
生き方があるのだ。すなわち、ここでも彫師の導き手としての側面が浮かび上がり、客があたかも人生の修練かのようにイレズミを入れることが示唆される。客がお金を払って何かを習得するこの感覚は、たとえば、ほりものにおいては、費用が高額で時間がかかり、彫師がその労力や身体への負担を理解し客を尊重することと無関係ではない。決して高給取りとは限らない客たちは、手にした僅かな金で長期間彫師のもとへ通い、お金の我慢、時間の我慢、そして痛みを耐え続けてきた。現代のイレズミにも、新陳代謝等で起こる褪色をさらうアフターケアがある。ゆえに客は、己の何かを表現する媒介者として、そして長く付き合うパートナーとして、彫師を選ばなければならない。ことさら現代において、この復古的で象徴的な関係の再生産の果てに肌をひとつの絵に染め上げることの意義は、次節で考察する、彫師のカンヴァスへの向きあいかたにも見出せることである。

### 3. 彫師の技術と客というカンヴァスへの対峙

#### 3-1. 道具の扱いと技術の修練

本節では、「生きた」カンヴァスに特化した彫師の道具への配慮や彫る技術について述べる。基本的に年代を問わず、彼らの仕事は、個々の人生観や作品観に根差すものである。ほりものは、筋・ベタ・ぼかしなどの線や彩色の方法、そして流派によって束ねる針の本数や段数が違い、それは多すぎても少なすぎてもいけない。そして、身体のような箇所には彫るため、同じ筋や彩色でも箇所ごとに本数や太さ、組み方を変えるそうである。大御所彫師の一人はそうして彫るほりものを「テクニックではなく、力、すなわち技巧で彫る」と述べてくださったが、この発言はイレズミで大切なことが、マニュアル化可能な技術ではなく、個人の伎倆なのだと言い換えられるだろう。その一環として、この彫師は、使用する針を医療機器メーカーから購入し、しなりやねばりが自分に合うものを厳選するのだという。その手彫りの彫師は、針一本の良し悪しを宝石用ルーペで確認するだけでなく、砥石で先端を砥いで調整していた<sup>22</sup>。曰く、技巧のために「研ぎ澄まされた針を正確に組まなければならない」ず、「しかも出血をしないよう」にするところに秘伝がある。医療品として合格とされる針でも「先端なんて甘ちよろくて」ほりものに適さない。しかし、ただ鋭いだけの針では駄目だという。もちろん針先は針の中央に位置せねばならず、その中央の面積は小さい程良い。ただし、針の太さと組む本数によっては、真横から見ると、刀剣でいう平肉がついたような肉厚さがないと、皮膚に針が入りすぎて出血が増える、針と針の隙間が適度でないなどの問題が生じるという〔図2〕。

左：江戸新刀のように平肉が少ない0.5mm針  
右：平肉をつけたかのように砥いだ0.4mm針



〔図2〕 彫師が砥ぐ針先の例

(彫師への調査をもとに筆者が作成)

重要なことは、そうした稠密な作業が、客の身体的負担の軽減と表裏一体にあることである。彫師には自らを「職人」と表現する人も多いが、これは作品を生み出す前から、イマジネーションの次元のみでなく伎倆の巧みさを追求する、肌理細やかで地道な作業に比重を置くからであろう。ここに、人という特殊なカンヴァスへ向き合う真摯さがある。こうした道具の調整は、手彫りや機械彫りを問わない。プロの彫師は、当然確実な仕入れ先から道具と顔料を仕入れ、その彫師の追求する作風に適応する道具へと調整し、個々の技術と相俟って絶妙な発色になる顔料を他の彫師に知られぬように求め続ける。たとえば、ほりものは、「いも突き」「はね突き」と呼ばれる方法をさらに各々の彫師が工夫して彫るが、それは人や箇所ごとに厚みも柔らかさも異なる肌という限られた条件を慮って、手で感覚を掴み独自の彫り方を追求するものである。線もグラデーションも色の密度も、そのようにして作家の個性へ結実する。日本のイレズミについて優れたフィールドワークを行なった斉藤卓志は、イレズミが痛みの痕跡を留めるものであり、他人にまで痛みを共感させると述べた<sup>23</sup>。確かに痛みとイレズミは切り離せないが、実のところはマシンや針、インクが客の身体へ必要以上の負荷をかけないように配慮されていることを看過してはならない。なぜなら、痛ければ痛いほど客は力み、肌への負荷がかかるほど治りが遅くなるからだ。そうすると、施術直後の構図や線や発色と、治癒後の完成したそれとのあいだに開きが出る。つまり、痛みの軽減や傷の治りやすさへの配慮は、作品の出来栄をも考慮したことなのである。

つまり、イレズミに通底することは、第一に、絵師や画家が作風によって画布を調整できることに対し、カンヴァ

スである客の肌は誰一人として同じでない上に彫師がそれを選べないことがある。第二に、客の身体の痛みや肌の状態、治癒を考える必要がある。それは、プロとして人様の身体を預かる責任のみに起因するのではなく、作品の質や作風をも左右することである。イレズミを入れている途中から肌は腫れ赤みを帯び、その後一度薄皮状のかさぶたが剥がれ落ちるが、それを計算した上で線や色の仕上がりを見越さなければならない。ある中堅彫師の妻はイレズミを彫らせてもらった際、夫である彫師がマシンの音を聞いただけで「彫りが浅い、インクがちゃんと肌に入ってない、色が抜ける」と指摘したと話してくれた。道具の追求、手から伝わる客の肌や肉の感触、そして彫る音での判断は、彫師という職の専門性の高さの一例である。しかし、それだけでは言い表せない彫師の仕事が他にもある。

### 3-2. イレズミが表象する匂いと空気

2-1 で言及した 40 歳代の彫師が客と絵柄を決める話には、さらに先がある。新規の客が、一見してもある程度言葉を変えても、その人に似合わないものや<sup>24</sup>、オリジナリティに乏しいものを希望する場合があるそうだ。その際、その旨を説明し、他の選択肢やアレンジも模索するが、最終的にその絵を彫るかどうかの判断基準はその客がその絵柄をどれだけ熱望するかなのだという。

だが、この駆け引きは、単に客の熱意と作品決定の相関性を示すものではない。筆者は、当の彫師が得意とする作風が、日本の絵柄を主題としつつ、様式は異質である理由をうかがった。彼の作品は、一本一本の筋の太さに肥瘦がなく極めて均質で、くっきりと鮮やかな色彩は、明度や彩度を下げた色調でぼかしを多用する「伝統的」ほりものや浮世絵などもかけ離れていた。その意図は次のようなものである。まず、筋は、針を肌に対して垂直に、深さも力加減もごく均等に入れる技が必要であり、その際にインクが多すぎても少なすぎてもいけない。そもそも、イレズミの線における筆勢は、絵画における筆致の強弱と異なり、針によってあくまで演出されたものである。そして、緻密で丁寧に彫ることと、ある様式が形成された国と時代の空気を再現することは決して同一ではないと述べた。この空気は、その国家と時代における政治的ムードを必ずしも指していないのだという。ここで彼が一例として挙げたのが、1910 年代から 40 年代に確立したアメリカのオールド・スクールという様式である。当時港町で開業していたタトゥーショップに、一時寄港する船乗りらの客が列をなしていた時代のことである。彫師は客を素早くさばく彫り方を求められ、ある意味で荒い彫り方をしていた。そしてその技法は、戦争に勝ち続けていたアメリカの「悪いポジティブさ」と合致するのだという。これを聞き、筆者は大御所彫師への調査での「その時の気分で彫る」話を思い出した。一人として同じでない身体と肌を持つ個々の客だが、限られた絵柄のモチーフでどうやって個別化を図るのか質問した時の回答である。これを聞いた当初は、彫り進める過程で、下絵で描いた予定調和を崩すことがオリジナリティにつながるかと解釈したが、上述の話と総合すると更なる議論の余地がある。よって本節の最後では、ほりものとオールド・スクールのタトゥーを比較し、それぞれが何を表象するのかを詳述したい〔図 3〕〔図 4〕。

図 3 と図 4 両方のイレズミに



〔図 3〕 二代目彫よし、作品名・制作年不詳、部分

(出典：須藤昌人『藍像』小学館、1985, p.31)



〔図 4〕 REI 《Rock of Ages》2017  
(出典：INKRAT TATTOO ブログ、2017年  
1月10日、<http://inkrattattoo.blogspot.jp/2017/01/bridge-over.html>)

共通する点は、もともと使用する色が黒と赤の二色であったこと、グラデーションをつけることがある。一方、相違点は次のとおりである。図3は、身体正面の上半身全体に水流と波濤の中を泳ぐ金魚が彫られている。なお、この背には天女と龍が彫られ、弁財天か玉依姫が主題だと推察される。したがって、この画題に準じると正面の可愛い金魚の絵柄も額の意匠によって荒波をくぐる芯の強さが演出されることになる。他方で図4は、Rock of Agesというキリスト教信仰にまつわる画題である。荒海に放り出された少女が天に祈りを捧げると海から岩の十字架が出てきて救われる物語で岩は神の寓意であるが、作風は一見ポップである。

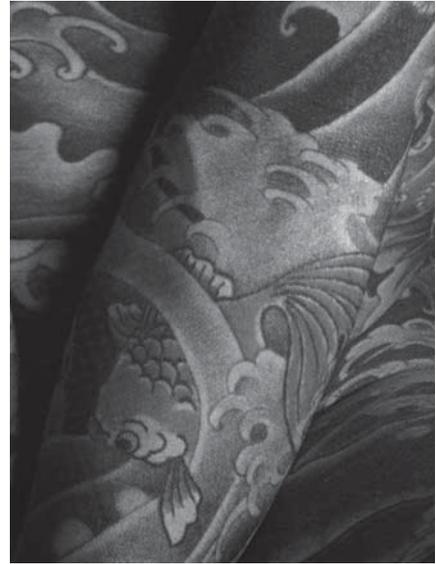
しかし、細部を見ると事情は変わる〔図5〕〔図6〕。図5のほりものは、金魚は赤、頭部・背鰭・胸鰭・尾鰭の先に黄色、そして彩色部分と地肌の境目は凝視しないと判別できない程にぼかして色が入れている。何より特徴的なのは背景の波で、濃度を変えた墨を用いて、波濤や波のうねりに繊細な階調のぼかしを入れている。それに対し図6は、少女の衣服を中心に「ペッパー・ソリッド」という色素の粒が確認できるシェーディングが施されている。欧米流のインクを薄めずにわざと荒く彫るこの技法を作品中央部で広く用いることにより、絵にザラリとした質感を加えているのだ。

すなわち、勇ましい侠気の発露を根源とするほりもののぼかしは敢えてデリケートに彫られ、迫力と品の均衡を図るのに対し、敬虔な宗教的な内容を一見親しみやすく表現したオールド・スクールは、ペッパー・ソリッドの粗さによってその慎み深さの裏にある1900年代前半のアメリカにおける傲慢に高揚した気持ちを表象するのである。この線や面を構成するイレズミのミクロな一点一点は、遠目では見えない。だが、その点の集合によって、各文化内での様式や絵柄の意味が肉体の界面である肌へ表象され、時代や場所の風潮や趣、人々の心理が伝わるようになるのだ。彫師はこのことを「匂い」「色」「空気」を彫ると表現する。

そうした彫師らの巧みな伎倆こそが、カンヴァスとしての客がイレズミに求める意味や心情を凝縮して表現するのであろう。イレズミは、実際的にも意味的にも多層に重なる色<sup>カラー</sup>の粒の塊である。目に見えない肌の小さな孔に彫師が色素を彫り込み、客の治癒力でそれを閉じ込める。これは、彫師が道具と腕を磨き、客と信頼を築くことでこそ、叶うものなのだ。人の身体や心は、時を重ねることで移ろい、明確な輪郭を持たない。イレズミは、絵柄や様式が包含する歴史の様々な事象や痕跡を、そのような人間に重ねあわせることで、客一人一人にとって意味のある作品を生起させるものである。ここに、生きた肌をカンヴァスとして消えない絵を彫り入れるイレズミと、彫師の仕事の特質を見て取れるといえる。

### おわりに

冒頭で述べたとおり、イレズミはいつの間にか「Art」と呼ばれるようになった。だが、世界のイレズミが持つ歴史的・文化的経緯や、カンヴァスが人の肌であるという特殊性などから、それを作品もしくは芸術として論じる枠組み自体が曖昧なまま多くの言説が流布しつつある。本稿では、そうした問題を起点に、彫師という作家と客というカンヴァスの関係性をとりあげ、とりわけ彫師の裁量からイレズミ作品が生まれる経緯を論じた。第1節では、彫



〔図5〕 二代目彫よし、作品名・制作年不詳、部分  
(出典：図3前掲)



〔図6〕 REI 《Rock of Ages》2017、部分  
(出典：図4前掲)

師が旧来からあるイレズミの様式や絵柄の規則に則ることと、客の意思や独自の作品の個性を両立させること詳らかにした。第2節では、彫師と客の人間関係の構築に焦点をあて、客が己の何かを表現する媒介者として、そして長く付き合う相手として彫師を選ぶ点を指摘した。時代や国ごとに様態が異なるものの、イレズミを介した彫師という他者や絵柄という象徴体系との必然的関与は、おそらくイレズミ受容が増加した一因を捉える端緒も開くものであろう。第3節では、その聯絡の背景に、理に適った彫師による道具や技術の研鑽と客の身体への配慮がある旨を確認し、イレズミの様式や彫る伎倆とは、イレズミが成立した時代の空気とその時々々の客の心情等を重ね合わせるためのものであることを論じた。

彫師という生業は、人の輪郭の臨界点とされる肌を彩ることで時代や社会の変転の中に客を位置づけるとともに、その絵柄や様式によって無辺の身体がただ一つの存在であることをより確実なものにする両義性を持つ。だからこそ彼らの良い仕事には、客との間に親密で再帰的な人間関係を構築することが必須となり、それによって客個人の自我と彫師の意志をひとつの作品の上で並立させるのである。これは、カンヴァスが単なる生の状態の画布であるという意味を超えて、生きた人間のからだに歴史・文化的文脈や社会的な意味を持つイレズミという絵を引き受けるがゆえの独自の特色である。ただし、作品の質は、彫師の力量や客の心構えによって大きく左右される。イレズミ作品を芸術として論じるには、従来の美術作品論とは別種のコミュニケーション論的視点を含む枠組みが望まれる。

※本論文の執筆に際しまして、調査や画像掲載にご協力くださった皆様のご厚意に御礼申し上げます。

## 注

- 1 本稿は、2016年度に執筆した二つの研究ノートに大幅な加筆修正を行なったものである。「イレズミの虚実皮膜のあわい：作品・彫師・客」（『表象文化論学会ニューズレター〈REPRE〉』vol.28, <http://repre.org/repre/vol28/note/02/>, 2016）、「死を想うことと生への跳躍——イレズミという絵のよみかた」（『研究の現場』, 立命館大学生存学研究センター, <http://www.ritsumei-arsvi.org/news/read/id/748>, 2017）
- 2 本稿では、イレズミをめぐる用語を以下のように用いる。日本語で「いれずみ」にあてる漢字表記は、「入墨」「刺青」が多用されてきた。前者は江戸期の刑罰を示し、後者は明治期以降に広まった当て字である。しかし、「入墨」への抵抗として江戸後期に「ほりもの」が開花して以来、彫師やそれを背負う者が刑罰を想起させる「いれずみ」という発語を嫌い、避けるようになった。この背景を踏まえ、引用を除き、皮膚に絵を彫ること一般を「イレズミ」、江戸後期以降絵画的に発展を遂げた自主的なイレズミを「ほりもの」、海外、特に欧米から輸入されたものを「タトゥー」と書き分ける。なお、引用文中の「黥」は古代の顔面に施すイレズミのことである。
- 3 例を挙げると、元プロ野球選手の清原和博が2016年に覚醒剤取締法違反で逮捕された際、佐々木圭浩が更生の一步としてイレズミを消させ、逮捕前も「イレズミを消すように注意した」旨が報道された（『清原よ、入れ墨消せ 証人・佐々木氏が求めた社会復帰への大前提』『スポニチ』2016年5月17日, <http://www.sponichi.co.jp/baseball/news/2016/05/17/kiji/K20160517012600580.html>, 最終閲覧日：2017年12月9日）。そして、1990年代以降、浴場やプール、海で「イレズミお断り」が急増し、2013年には北海道に招聘されたマオリ語講師の女性が伝統的習俗であるイレズミを理由に温泉入浴を断られ、民族文化の尊重をめぐる政府が見解を出す程の問題となった（『マオリ女性入浴拒否、東京五輪控え「多様な文化への敬意、対応策必要」菅長官』『産経ニュース』2013年9月13日, <http://www.sankei.com/politics/news/130913/pl1309130012-n1.html>, 最終閲覧日：2017年12月9日）。
- 4 山本芳美『イレズミと日本人』平凡社, 2016, p.52
- 5 エセックス大学の美術史家マット・ロダーの博士論文やサウスカロライナ大学の視覚文化論研究者のミンディ・フェンスケの著書で「tattoo artist」が用いられることに対し、日本文化研究者として名高いクリスティン・グースは「tattooist」と表記している。また、谷崎潤一郎『刺青』は大正初期に古典的な「彫師」の訳語“The Tattooer”と英訳され定着した。これは、比較的若い世代が「tattoo artist」と表現することに対し、年配者や古い用例が「tattooer」「tattooist」を用いる点を示す。また、近年彫師のHPでは、自らを「アーティスト」と記すことも散見される（Matthew C. Lodder, *Body Art: Body Modification as Artistic Practice*, University of Reading, 2010、Mindy Fenske, *Tattoos in American visual culture*, New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007、Christine M. E. Guth, *Longfellow's tattoos: tourism, collecting, and Japan*, Washington: University of Washington Press, 2004、Jun'ichirō Tanizaki, “The Tattooer”, 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）。ただし、旧来の仕事の方針を堅持する日本の彫師には、年齢を問わず「アー

- ティスト」と呼ばれることを嫌う者も多い。よって、芸術としてのイレズミと彫師の価値観における齟齬への分析が望まれる。
- 6 郡司正勝「刺青と役者絵」郡司正勝監修、福田和彦編『原色浮世絵刺青版画』芳賀書店、1977、p.168
- 7 谷川渥『芸術をめぐる言葉』美術出版社、2000、pp.234-235
- 8 本調査は、当初、各彫師の作品の特徴を事前に調べ質問事項を立てる半構造化を試みた。だが、彫師の仕事への語り質問に質問を挟む方が率直な証言を得られることから、結果的に非構造化インタビューとなった。また、通常接触困難な彫師への調査依頼には一名のコーディネーターにご協力を仰ぎ、調査の同行および調査内容へのご意見もいただいた。なお、メディアへの露出を嫌がる彫師も多いため、特別の事情がない限り名前を公表しない。よって、彫師・コーディネーターは一律匿名とさせていただきます。
- 9 これは複数の要因と時の経過の中で引き起こされたようである。1920年代の段階でほりものの彫師も自作マシンを用いていたことが確認でき、それ以降も複数の事例がある（『TATTOO BURST』vol.26, コアマガジン, 2005, p.83）。だが、90年代以降の変化には別の流れがあった。アメリカにおけるタトゥービジネスやマシン販売の拡大、タトゥー・コンヴェンションの発達などの人・事物・情報の交流による活性化である。
- 10 ほりものは、日本文化のコンテクストに沿ったためたく超越的な意味を持つ絵柄が好まれる。たとえば、唐獅子を彫る場合、能「石橋」等に準じ「化粧彫り」「額彫り」は桜や菊でなく牡丹、波でなく岩を組み合わせる。また、鯉の滝登りでは、瀧は上から下へ流れ落ちる自然の法則に沿って主題と背景を彫る。
- 11 玉林晴朗『文身百姿』文川堂、1936、pp.121-149、森田一朗『刺青』<sup>いれずみ</sup>図譜新社、1966、pp.113-114、展覧会図録『生きてる浮世絵 <sup>ほりもの</sup>刺青展』東京新聞事業局、1973等。
- 12 筋彫りはほりものが生きるかどうかを決め、原則として修正ができない点でも最も重要な過程である。ただし、その太さ等は、後の着色の過程で加減を調整されることもある。
- 13 昔は彩色に2、3色しか用いなかった理由も同様で、肌に長年残る色が限られたからである。
- 14 額彫りとは、波や雲、岩などを抽象化・意匠化した背景で、主題や、花や波、炎等の具体性のある意匠である化粧彫りをとりまくものである。みきりとは肌との境目のぼかしの部分を主にいい、ひかえは肩口から胸にかけて彫る部分を指す。みきりやひかえが深いとは、額が身体外縁部から中央部まで範囲を広くとって彫られている状態を指す。彫師によってみきりの幅の太さが変わるが、近年差異がなくなりつつあるとの声もあった。
- 15 たとえば、ひかえが乳上で見切られると関東彫り、乳下で見切られると関西彫りという区別がある。明治後期以後に「胸割り」が登場するなど、彫師の作風や客の好み、時代によって異なるが、基本的に衣服からはみ出ない型が粋とされた。
- 16 最初はお金や時間の都合で額が入れられない、広範囲に彫れない等の事情がありつつも、後々彫り足してもらうこともある。最初から背中を起点に身体全体のバランスをとることが一番スムーズだが、客の都合に合わせてどのように全体を調和させるのかも彫師の腕の見せ所である。
- 17 ほりものの主要受容者層はやくざとは限らない。肉体労働者とほりものの関係は先行研究でも言及されている（玉林、前掲註11）。
- 18 ただしイレズミのコレクションニズムは、旧来よりある。欧米では大航海時代以降船乗りの遺体確認手段としてタトゥーが滞在した先々の港で入れられていたこと、明治期に欧米の貴賓が日本滞在の記念品としてほりものを入れて帰る等がそれである（Guth、前掲註5、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）。だが、昨今はその欲望がより強まっている。この点は機を改めて詳述したい。
- 19 註10を参照のこと。
- 20 達人・初代彫字之（1843-1927）のほりものを背負う者が明治後期に結成した「江戸彫勇會」や、江戸期からの町火消の文化や精神性を継承する「江戸消防記念会」の中で、ほりものを背負う者が1985年に組織した「江戸消防彩粋會」が代表的である。
- 21 大貫業穂「変身装置としての「ほりもの」——イレズミの絵画的・文学的表象分析」立命館大学大学院先端総合学術研究科博士論文、2014
- 22 一定数の彫師は、針を確認し駄目なものはじくそうである。今回うかがった針の説明では、昔はみすやの鉄の絹針を使用したが、錆びるため衛生面を考慮しステンレスに変えたという。そのステンレス針も品番によってねばりやしなりが違い、詳細は教えてもらえない。
- 23 斉藤卓志『刺青 TATTOO』岩田書院、1999、pp.98-100、p.152,174、斉藤卓志『刺青墨譜 なぜ刺青と生きるのか』春風社、2005、pp.18-21
- 24 一例に、入れたい絵と箇所、大きさがその人の体格に釣り合わない、希望する絵柄の意味内容がその人の人生観と異なる等がある。ただし、良い彫師は客のキャラクターを注意深く見るため、さらに別の基準があることが予想される。

# Confronting the “Raw-living Canvas”: Artistry of Tattoo and Relationship between the Tattoo Artists and Their Customers

ONUKEI Naho

## Abstract:

Tattooist or tattooer, who have been recognized as “craftsmen”, are now called “tattoo artist” and their products are regarded as artworks. It has been overlooked, however, which characteristics or the actual process of creating tattoo have achieved the evaluation of tattoo as artwork. In other words, it is not detailed that how tattooists create an artwork on the condition that the work is realized on the unique “raw-living canvas”, which is the skin of the living person. This paper conducted interviews to different generations, elderly, mid-age, and young, of tattoo artists, to find the commonalities and differences among their working process and attitudes in creating Japanese tattoo. The result reveals that Japanese tattoo works are created by the reciprocity developed between tattoo artists and customers. By constructing the pseudo parent-child relationship or master-apprentice relationship between tattoo artists and customers, Japanese tattoo artists accomplish the following three elements: to follow Japanese traditional tattoo style and rules of patterns; to satisfy customer’s requests and desire; and to express creativity as an artist. This is essential for tattoo to become an artwork. Thus, skills and craftsmanship of the tattoo artist to confront “raw-living canvas” affect the quality of their works.

Keywords: tattoo, *horimono*, tattooist (tattoo artist) and customer, artistry, the birth of artworks

## 無辺のキャンバスと対峙すること

——イレズミにおける身体と彫師の連絡——

大 貫 菜 穂

## 要旨：

昨今、自他ともに「職人」と呼んでいた彫師が、国内外で「tattoo artist」と形容され、その制作物が「芸術作品」の一種だと見なされつつある。だが、イレズミを芸術とする場合におけるその特質や制作術は明らかではない。つまり、生きた人の肌という特殊なキャンバス上に作品が成立するという条件下で、彫師がいかように制作しているのかが詳らかでないのだ。この論点に対し、本稿は、筆者による、高齢の大御所彫師と若手・中堅彫師という異なる世代の彫師への聞き取り調査に基づき、特異なキャンバスである客と彫師との人間関係の構築が作品制作と連絡することを提示した。彫師は客と疑似的親子・師弟関係を構築することで、イレズミの伝統的様式や絵柄の規則に即しつつ、客が求める作品と彫師の個性の発揮を並存させていた。これこそがイレズミを芸術作品として生起させる肝要であり、「生きている」キャンバスに対峙する彫師の多様な伎倆が作品の質をも左右するのである。

