

日清戦争錦絵にみる身体の表象

—兵士の血と裸身をめぐって—

向 後 恵里子

ABSTRACT

War Nishiki-e became popular immediately after the outbreak of the Sino-Japanese War and was vital in creating the national image while depicting a fantastic battlefield scene that was an amalgamation of fiction and reality. This study examines the representation of the bodies of the soldiers who were reorganized as members of the modern national army.

The heroism and Orientalism represented the soldier's bodies in a contrasting manner of superiority and inferiority. On the one hand, the Japanese army is a commanding figure, dressed in modern military uniforms, standing in formation, and armed with the latest weapons; on the other, the Qing troops are disorganized, fleeing and being kicked around. The physique of each soldier exhibited a sense of superiority or inferiority. The solid and splendid "we" and the weak and pathetic "they" are repeated.

The choice to depict blood, wounds, and death accompanying warfare has various possibilities depending on the culture and society. From the end of the Tokugawa shogunate to the beginning of the Meiji period, the expression of bloodshed frequently colored the fighting body. However, in the latter half of the Meiji period, the depiction of blood gradually decreased. This manner is to be due to Western war paintings. The Japanese soldiers are depicted as brave soldiers with a bit of traces of blood and no signs of injury while the Qing troops are depicted as weak with the soldiers covered in blood and dead bodies strewn around. This contrast linked to the legitimacy of wielding the blade of civilization in the name of justice.

Similarly, what wavers between civilization and barbarism regarding the body is the representation of it without clothes. In the early Meiji period, the government, mindful of the Western view of civilization, banned the practice of

nudity including half-naked labor, mixed bathing, and tattooing through various ordinances. Therefore, the soldiers in the Nishiki-e are dressed in well designed military uniforms, standing in unbroken rank, and freely handling even the latest electrical weapons. However, nudity appears in waterfront battle scenes. For example, in a river crossing operation to land in front of the enemy, the soldier holds his sword in his mouth, takes off his uniform, and exposes himself to the enemy's bullets. It is an image similar to that of the samurais when they strip down and leap into the enemy's face.

The image of the soldier's bodies in the Sino-Japanese War Nishiki-e reflects the desire of the viewer. The subject matter and expression also reinterpreted the aesthetics of the samurai printings of the past. They desired the contrast between the strength and modernity of the soldiers assigned to "us" and the weakness and non-modernity to "them." This representation, with its superiority and inferiority, has developed in other media as well.

はじめに——絵空事のなかの身体

東京経済大学所蔵桜井義之文庫には、日清戦争を描く錦絵が多数所蔵されている¹⁾。この多さからもうかがえるとおり、日清戦争は一面において錦絵の戦争であった。

錦絵は江戸時代に浮世絵を主題として発達した多色刷りの木版画である。絵師・彫師・摺師の分業で印行される錦絵は、時々に関心の主題や表現を得て流行をよび、江戸の庶民にとってはきわめて身近な視覚メディアであった。明治を迎えても錦絵は命脈を保ち、新しい東京の名所風景や1877(明治10)年の西南戦争をはじめ1889(明治22)年憲法発布など、大きく報じられる時事や事件が近代の錦絵の恰好の主題となった。それらの主題は次第に石版画や新聞雑誌など他の大量印刷物が担うようになったが、日清戦争は下火になってきた錦絵業界にとって売行き期待できる待望の戦争主題であった²⁾。

開戦直後から、錦絵を売る絵草紙屋の店前は戦争ものが席卷した。この時期の盛り上がりは以下のように報じられている。

日清の事変起りてより都下の絵草紙問屋ハ大にいそがしく新絵出版を競ふて恰も戦争の如くなるが現に出版せるもの凡そ廿五種にして摺立つるや否や売捌ハ争つて之を持ち去るゆゑ売子ハ全く鼻が明き内外大混雑を極め居れり(略)二十日頃には前後検閲を乞ひし分一時に出版になり豊島、牙山激戦の図、松崎大尉勇戦の図のみにて少くも百番ハ店頭はんすりに顕るゝならんと、又年々歳々板摺ハ団扇を終れば地方へ出稼ぎする事なるが今年ハ

戦争の為に幾倍の賃金を得るに付向島、牛込辺に居る同職ハ毎戸大神宮を飾り御酒供物を供へ国家万歳家職万歳を祝ひ居れりと³⁾

開戦から一月ほどですでに25種が売り出され、緒戦の舞台である豊島、牙山や松崎大尉の活躍は検閲を経て「少くも百番」が店頭に並ぶ予定という。毎年季節ものの団扇の仕事を終わると地方へ出稼ぎに出ていた「板摺」、すなわち摺師の境遇も戦争錦絵の人気で大きく変わり、まさに「国家万歳家職万歳」の様相であったろう。人のつめかける絵草紙屋の店頭は雑沓をきたし、「昨今、各絵草紙屋には日清戦争の錦絵が並べあるより、いずれの店頭^{みせさき}も見物人山のごとく、あるいは口をアーンと開き、あるいは伸あがりして気を取られているをつけこみて、例の掏摸共が仕事をするはこの時なりとて出かけること非常にて時計、煙草入れ、懐中物を取られる者多しといえり」⁴⁾とまでの様相を呈していたようだ。

こうした錦絵は、いったいどのような戦争を表現していたのだろうか。大正から昭和期の美術評論家の仲田定之助は自身の幼い頃をふりかえり、次のように述懐している。

グラフ類の発達しなかったあの頃はこの錦絵や、石版画がニュースの報道媒体をつとめていた。だから豊島沖の大海戦、喇叭卒白神源次郎の戦死、原田重吉玄武門一番乗など“忠勇無双”の日本兵士がチャンチャン坊主の兵隊を斬りまくったり、赤い砲火が炸裂したり、黄色い照明燈が濃藍の夜空に反射し、浪立つ海上には白い水柱が噴出している。そんな絵空事をよろこんで見入ったのは幼い私ばかりではなかった⁵⁾。

仲田は後の時代のグラフ雑誌と錦絵とを視覚的な報道媒体として結びつけながらも、「絵空事をよろこんで見入った」と記す。錦絵のコレクターとしても著名な経済学者の高橋誠一郎も、幼き日を回顧しながら「やがて日清戦争が始まると、浮世絵師の筆は多く虚実取りまぜた戦況報道に馳せた。(略)こうした版画が、どれだけ戦意の昂揚に役立ったことであろう」⁶⁾と述べている。こうした戦争錦絵に喜んだ少年たちの実感をふまえれば、この日清戦争錦絵の「報道」は、事実の伝達というよりは、“忠勇無双”の兵士たちの大活劇が色鮮やかに展開する、「虚実取りまぜた」「絵空事」の戦争を描き出すものであった。

実際に日清戦争の錦絵を見ていくと、圧倒的に強い日本兵と、どこまでも弱い清兵の対比のパターンがくりかえされ、現実には即しているというよりは、“あるべき”日本軍と清国軍の姿が表現されている様子がよくわかる⁷⁾。美術批評家の森口多里は1943(昭和18)年の『美術五十年史』において「この〔日清〕戦争によつて錦絵の題材は、小学読本に頼らずとも、国民的感興を喚ぶと共に国家の風教を補益するに足る多くの逸話を得ることが出来た」⁸⁾と指摘している。この記述は戦前の視点であるが、それゆえに当時の国家観において、日清戦争の錦絵はたとえ「絵空事」であっても「国民的感興」をおこし、「国家の風教を補

益」する、庶民的な視覚媒体として機能したことがうかがえる。

したがってこの“あるべき”理想の姿は錦絵のさまざまな要素に反映されているが、本稿はとくに兵士の身体に注目したい。兵士の身体は、近代以降に文明化・近代化という名の西洋化がはかられ、また国民としての再編成と統御がこころみられる場であった。日本における洋装は幕末期の軍服の導入が大きな転機となっている。1885（明治18）年からじょじょに普及していった兵式体操は、のち軍事教練と名を変えより軍国主義的な色彩を強めるが、身体の育成を通じた国民形成のために学校教育に組み入れられたひとつの手段であった。西洋式の軍隊運動を可能にし、また国民皆兵の担い手を育成するためには、それを担う兵士ひとりびとりの身体から変容させる必要があったのである。

日清戦争錦絵における理想の日本軍兵士の身体と、それに相對する反理想的たる清軍兵士の身体は、こうした編成されつつある身体観を反映していると考えられる。その表象の展開については、たとえば1899（明治22）年の明治天皇の御真影が、お雇い外国人エドアルド・キヨッソーネの描く、西洋から見て理想的な身体の肖像画であったことを想起しておく必要があるだろう。身体は、現実と理想が二重に写される表象の舞台となっている⁹⁾。

さらに戦争の錦絵というメディアの特性から、次の二点をあわせて検討する必要がある。まず、錦絵が近世以来の視覚的な文法や図像の伝統を保っている点である。これはとりわけ戦場の英雄やその美談を描きだすときの美意識において、検討すべきことがらである。さらに、生身の身体は戦場において決して理想のとおりには存在し得ない点である。戦場の身体はつねに、傷つき、斃れ、四散し得る。

以上の観点から、本稿は、日清戦争錦絵における兵士の身体、そこに流される血、さらにむき身の裸の描写について考察する。兵士の身体にこめられた理想と反理想を概観した上で、その肉体のほころびであり美意識の反映としての血の描写をとりあげる。さらに、いちどは見せるものではないとされ、のちには芸術となるという、近代日本のもうひとつの身体の議論的となった、裸身の表現を検討する。日清戦争錦絵においては、どのような身体がどのように要請され、またどのような肉体のほころびをはらんでいるだろうか。

武者絵の系譜——前史としてのたたかう身体

様々なジャンルの存在する近世の錦絵において、たたかう身体を主に描いていたのは武者絵である¹⁰⁾。武者絵は浮世絵の最初期から好まれ、『平家物語』や『太平記』など軍記物の挿絵入り絵本や語りの芸である講釈、また能や歌舞伎の演目など、文芸の物語世界から生まれた武者のイメージは庶民のあいだにひろく愛好されていた。絵馬や山車など多様な媒体においてこの武者の造形は近代に続くものであったし、今日の民衆文化のすみずみに生きることからも、その図像伝統の広がりや浸透が想像できるだろう。

武者絵の生まれた江戸時代は、現実の戦闘や暴力やその表現が厳しく検閲、弾圧されていた。それらは想像のなかの戦闘風景であった。ここに描かれるたたかう身体は、眼をむきだしにする表情や大きく足をひらく立ち姿など、古浄瑠璃の挿絵や歌舞伎の荒事の所作を反映するもので、様式美を基本とする。

武者絵は他の錦絵と同様幕末にかけて洗練を重ねた。講釈や読本の人気とともに、見得を切るような大胆な身ぶりや、三枚続きの大画面を隅々まで活用する躍動感ゆたかな構図が採用され、劇的な武者絵の新生面をひらいていく。この時期を牽引するのは、文政年間以降に活躍した歌川国芳と、その門下で幕末から明治を彩る月岡芳年である。国芳は、曲亭馬琴の『傾城水滸伝』など折からの水滸伝ブームに乗って刊行した「通俗水滸伝豪傑百八人」で一世を風靡し、「武者絵の国芳」の名をほしいままにした。この水滸伝の豪傑たちは、刺青に彩られた肌をさらし、全身に力の漲る男伊達の姿をさまざまな身ぶりで表現している（図1）。

月岡芳年は国芳の影響をよく吸収しながら、武者絵に独自の画風を見せていく。芳年といえば「英名二十八衆句」をはじめとした凄惨でケレン味のつよい「血みどろ絵」が有名であるが、明治初期以降は西洋の明暗や立体、人体の表現などをとり入れたより写実的な画風で、教化の題材となる武者の姿を「大日本名将鑑」「芳年武者無類」などに描いた。芳年の作が示しているのは、近世の系譜につらなりながら武者をいかに勇壮または悲壮に描くか、史実的——すなわち歴史の画として描くかというふたつの方向性である（図2）¹¹⁾。

前者の劇的な「血みどろ」は、現実の戦争の表象にも適用された。上野戦争における彰義隊を描いた河鍋暁斎の「上野山内打入之図」（図3）は、戦場あとを歩いて写生したという暁斎の逸話から現実の観察をもとにしたと考えられるが、眼に飛び込んでくるのは血に塗れながらくずほぐれつの戦闘をくりひろげる両軍の姿と、戦場に炸裂する砲弾の爆発の表象である。炸裂光の前には、右手に刀をにぎりながら、今にも首を切り落とされんとする幕府軍兵士も見える。刀を切り結ぶ人々の足下は血に染まり、死体と生首が転がっている。

多くの錦絵が生まれた西南戦争においても、まるで読本を見るような戦場風景が多数描き出された。この頃には新聞の戦報が大きな関心を集めていたため、「新聞」や「新報」、「記聞」など、報道媒体であるかのような題をつけた西南戦争ものが大人気となった。しかしこのときの錦絵は時事的な主題によるエンターテイメントとしての性格が強く、事実とは異なる内容が堂々と表現された。たとえば前原一格やそれに類した名の人物が西南戦争の錦絵にたびたび登場して活躍しているが、この前原某はまったくの架空の人物である。錦絵の購買層である東京の庶民に人気の高かった西郷隆盛は、悲劇的でいたましくも勇ましい自死の光景をいくども迎えており、それは『平家物語』における平知盛の最期を髣髴とさせるものであった（図4）。

歌舞伎の見得を思わせるような身ぶりは、明治前半の様々な戦乱の場の身体に見える。明



図1 歌川国芳「通俗水滸伝豪傑百八人之壹人 浪裡白跳張順」1830年頃（天保初年）（クリーブランド美術館）



図2 月岡芳年「演劇改良 吉野拾遺四條繩手 楠正行討死之図」1886（明治19）年（アムステルダム国立美術館）



図3 河鍋暁斎「上野山内打入之図」1875（明治8）年（『朝日美術館 テーマ編Ⅰ 戦争と美術』朝日新聞社、1996年）



図4 月岡芳年「西郷隆盛切腹の図」1877（明治10）年（アムステルダム国立美術館）

治15年におきた朝鮮ソウルで起きた壬午の変（壬午軍乱）を題材とした桜井コレクション所蔵の豊原国周「朝鮮暴動記」は、旭日旗を左手にしっかりと握り、右手のサーベルではあまたの弓矢を受け止める人物が正面をむいて立ち、画面左手より押し寄せる敵と猛火をにらみすえている（図5）。武者的な身ぶりや表情であるが、その身にまとう陸軍の夏の軍服は、鮮やかな白地に陰影がほどこされている。実際の衣服よりも細かく折り重なるように表現された襷は、洋服を身につけた身体描写の不慣れさを感じさせるが、同時にそれでも洋装の身体を表現する欲求も感じさせる。

日本軍の近代性——統率された強力無比な〈われわれ〉

こうした兵士のイメージは、日清戦争の錦絵においてどのような展開を見せるだろうか。



図5 豊原国周「朝鮮暴動記」1882（明治15）年（東京経済大学桜井義之文庫）



図6 水野年方「鳳凰城陥落敵兵潰走図」1894（明治27）年（ボストン美術館）

日清戦争は、主に朝鮮の支配をめぐり、1894（明治27）年夏から翌年にかけて日本と清国との間で戦われた戦争である。中国では甲午中日戦争と呼ばれる。日本にとっては初の大きな対外戦争であり、帝国主義と軍国主義の大きくすすむきっかけとなった。

この戦争錦絵において描き出されたのは、軍服を隙なく身につけ、最新の兵器を扱い、統率のとれた運動をなす近代軍としての無名の兵士たちの集団像と、独力でも勇猛果敢に敵陣に飛び込んで死地を脱し天皇の御稜威を体現する忠烈無比な英雄の美談である。

たとえば水野年方による「鳳凰城陥落敵兵潰走図」（図6）には、近代的な兵士たちの群像が登場する。篠突く雨の中、兵士たちの操作する山砲から砲弾が発射され火薬の煙がたなびき、次の発射にそなえて砲腔に洗桿が差し入れられようとしている。山砲の後方には、双眼鏡をのぞく兵士や、銃剣を抱えた兵士たちも控えている。後方では白兵戦が演じられ、日本軍から発された火線が清兵を押しつつある。山砲と日本兵はたおれた清兵と地面に落ちた旗を踏みこえている。



図7 水野年方「海洋島付近帝国軍艦発砲之図」1894（明治27）年（東京経済大学桜井義之文庫）



図8 右田年英「膺懲義軍平壤攻撃」1894（明治27）年（東京経済大学桜井義之文庫）

「海洋島付近帝国軍艦発砲之図」（図7）では、年方は海軍の近代兵器とそれを操作する兵士たちを主題としている¹²⁾。この日清戦争時、世界の海戦はかつての艦船の衝角による体当たりの攻撃から、遠距離の砲撃による攻撃へと大きな転換期を迎えていた。本作でも艦隊に備え付けられた砲台が軌条の上で回転しながら目標を定め、いままさに発射された様子を示すかのように白煙が周囲にたなびいている。この大砲の後方にも、着弾を確認しているであろう双眼鏡の人物がいる。大砲の描写にはぎこちなさが否めないが、その機構がよくわかるような構図で、人物よりもしっかりと陰影がほどこされており、おそらくは写真資料を参考に描写されたと考えられる。

統率のとれた軍隊行動もよく描かれている。右田年英による「膺懲義軍平壤攻撃」（図8）では、騎上の将校が率いる兵士たちの一団が描かれる。かれらの最前列は、将校の指示に従って逃げ惑う敵兵たちに向け一斉射撃を行っている様子である。その後方には銃剣を構える兵士たちが多数おり、これからはじまる白兵戦を予想させる。



図9 右田年英「勇卒白神氏之美談」1895（明治28）年（メトロポリタン美術館）

こうした日本軍兵士たちの軍服は、汚れ破れることがほとんどない。陸軍兵士の黒い上衣と白いズボン、脚絆は新品のようであるし、海軍兵士のセーラー服も砲煙の跡をとどめない。これは清軍の服装表現についても同様ではあり、その例外が後述する流血の描写である。また、年方の図に顕著であるが、ここに描かれた兵士たちの姿勢や衣服の質感は、これまでに例示した明治前半の作にくらべるとはるかに自然な描写である。頭身も高く、西洋の理想の人体のバランスに近いものとなっている。実際にはそれほど短期間に体格の向上が見られたわけではないゆえに、ここには西洋の身体観と同時に絵画表現や美意識の浸透を見ることができるだろう。

有名な英雄となった兵士たちの描写にもそれが確認できる。日清戦争の美談は新聞雑誌の報道から子ども向けの絵本や教科書まで、多様なメディアにおいてくりかえし語られた。もっとも有名な美談は、後の国定教科書で「シンデモラップラクチカラハナシマセンデシタ」と説明された木口小平のラップ手の逸話であろう。しかしよく指摘されている通り、このラップ手は当初白神源次郎と報じられていた。錦絵にも右田年英による「勇卒白神氏之美談」と白神の名を冠したものがこのころ（図9）。

本図では敵軍からの弾丸が赤い火線となって画面を横切るなか、白神は姿勢を崩し大きく仰向けに倒れこみながらもラップを口にし、それを吹きながら最期を迎えている。右上には「死ありて生を思はず 進むを知りて退くことを知らざるは是我が軍人の特性なり／喇叭手白神源次郎ハ進軍に際し喇叭を吹て真先に進ミ^{たまたま}遇 敵弾に中りて仰けに倒る／しかし尚喇叭を手にし吹奏止ざりしと云」という文がある。「真先に進ミ^{やま}遇敵弾に中」ったことを示すかのように、画面左手には彼に続いてやってくる味方の軍勢が見え、また右奥には白煙のなか敵兵たちが背を向けており、白神が先陣をきって突進し正面から銃弾を受けたことが想像される。

本図には白神が美談の主役となった瞬間が表現されている。天を向いたラップと両足、ま

た体を離れていま地面に落ちようとする帽子とが、その身体に加わった衝撃を物語っている。ここには突発的な死が表現されているのだが、しかしそこに恐怖や悲惨や痛みはなく、身体は衝撃を受け止めながら美しいままに倒れ、地に落ちようとはしているがその寸前に止まっている。ここにはもはや見得を切るような時間の流れはない。

清軍の非近代性と彼我の対比——逃げ惑い、蹴散らされる〈かれら〉

強く美しい日本軍の一方で、清軍の身体はどのように表現されているだろうか。

錦絵の歴史において、人種としての彼我の違いを前提とした異民族の描写は、対外情勢の逼迫してきた幕末から急増している。横浜絵や長崎絵と呼ばれる異国の人々や文物を描くジャンルが登場し、さまざまな異民族が想像によって描き出されていった。明治期に入ると、文明・未開の思想と植民地主義の台頭のもと、オリエンタリズムを形成し、彼我の違いを強調するような人種の表象があらわれる。1874（明治7）年の台湾出兵の様子を伝える錦絵新聞「東京日日新聞」は台湾の少数民族を「諸蕃」「土人」と呼び、肌の色を濃く表現し、ひざまづかせている。

そのまなざしが中国大陸や朝鮮半島に向けられるとき、その地の人々を描くうえでの外見上のはっきりとした違いは少ないようである。ただし、さほど違いが見られないがゆえに、その身ぶりや表情、姿勢などに彼我の対比がはかられている。壬午の変の錦絵では、たとえば歌川周重「日本名刀世界の誉」において朝鮮の人々は両手をあげ逃げ惑う姿である。刀を揮う日本人の大きく足をひらいた立ち姿に比して、かれらはみな一様に姿勢が低く、圧倒されているような構図をとっている。

日清戦争においては、日本は朝鮮と中国に対し強い圧迫をかけることになった。アジアにおける侵略と植民地経営の方向性がいっそう明確になったばかりでなく、強い民族的な蔑視の感情が表現される。この蔑視は、強い日本兵と弱い清国兵の対比によって錦絵にひんばんに登場してゆく。

先述したように、日本兵は統率がとれ、勇敢な姿である一方、清兵は常に臆病で、蹴散らされ、逃げ惑う。たとえば先に触れた「鳳凰白陥落敵兵潰走図」（図6）では、近代的な大砲を操る日本軍の周囲に斃れているのは清兵ばかりである。「膺懲義軍平壤攻撃」（図8）においても、その描写は同様であり、清兵たちはみな逃げるか斃れている。なすすべもない徹底的な敗北の情景が表現し続けられている。

清兵への蔑視は、臆病さや弱さを嗤うような戯画においても多数表現された。小林清親が手がけた「日本万歳 百撰百笑」は人気となり数十枚を発行したが、そこに描かれる嘲弄にはきわめて強い蔑視が表出している。「ぶる ― 退将」と題された一図はまだ穏やかな表現であり、「ナ、…、ナニ乃公のハ、…、ム、…、武者ぶるひだ」と言う清の司令官の震えてい



図10 小林清親「ぶる〜退将」(「日本万歳 百撰百笑」) 1894(明治27)年(アメリカ議会図書館)

る様を残像のように描き出したものである(図10)。文章にかぶさるような清兵の弁髪も噛いの対象となっているだろう。

こうした弱さは大義ある日本軍の強さと対比され、義のなき弱兵として説明される。秀嶺による「我義軍清ノ銭奴ヲ捕虜之凶」(図11)においては、日本軍に一方的に蹂躪され捕縛されつつある清兵が描かれるが、その説明では清兵を義ではなく利害の為に戦う「銭奴」と呼び、「我カ軍旗ノ向フ所烏合ノ銭奴ヲシテ膽ヲ寒カラシメ万丈ノ国光ヲ地球全土ニ輝ス」と記している。

この対比は、両者が同じ場に存在するときの身体にはっきりとあらわれている。尾形月耕による「樋口大尉進撃之途次自抱持清民遺児之凶」は現地で捨て子を保護した有名な美談を題材としたものである。ここには現地の人々を庇護の対象と見なす植民地主義が反映しているが、その子を差し出した人は雪の上にひざまづき、身ぶりとしても構図としても低い姿勢



図11 矢内秀嶺「我義軍清ノ銭奴ヲ捕虜之図」刊行年不明（東京経済大学桜井義之文庫）



図12 右田年英「威海衛陥落北洋艦隊提督丁汝昌降伏ノ図」1895（明治28）年（フリーア美術館）

をとっている。右田年英の「威海衛陥落北洋艦隊提督丁汝昌降伏ノ図」（図12）では、北洋艦隊提督の丁汝昌らと見なせる画面右手の清の軍人は拱手の姿勢で身をかがめ、その背後の外国人武官たちも身を小さくしている。それに相対する日本軍のおそらくは連合艦隊司令長官伊東祐亨らは堂々たる体軀の立ち姿で描かれる。それゆえ本図は日本軍の軍人たちが敵を見下ろす構図となっている。そもそも丁汝昌は実際には使節としてやってきてはならず、この「降伏ノ図」自体が想像の産物である。榎堂小国政による「清国購和使來朝談判之図」（図13）は、講和会議の席上に李鴻章と相対して伊藤博文と陸奥宗光が並ぶが、伊藤と陸奥の身体は李ら清側の出席者や手前の書記官たちよりも立派な体格として表現されている。構図上でも、伊藤と陸奥の視線が上から李らに向くように、人々が布置されている。

小林清親の描く「冒彈雨単身開玄武門」（図14）はこの対比の究極的な一例であろう。本図は画面左半分には玄武門を配し、右半分には夜の戦場風景が広がり、あたかも平壤の城内から玄武門上を眺めたような構図である。戦場になつかわしくないような静けさが印象的な、



図 13 榎堂小国政「清国媾和使来朝談判之図」1895（明治 28）年（東京経済大学桜井義之文庫）



図 14 小林清親「冒弾雨単身開玄武門」1894（明治 27）年（大英図書館）

清親らしい夜と光の表現が繊細な画面であるが、ここで対比されているのは戦闘の結果としての生と死である。

日本の兵士（玄武門の英雄、原田重吉である）は、焰のあがる戦場において、登攀してきた壊れた玄武門の上に立ち、月光に照らされながら静かに戦場を眺めている。ひざの部分だけが破れているが、そのほかに傷は負っていない。原田の視線の先には月が、そして地上の光が瞬いている。それは平壤を攻める生者・勝者たる日本軍の灯である。この身ぶりには、これまでの勇壮な英雄たちのイメージがこだましている。戦場であって月を見る姿には、戦場で歌を詠み風流を感じる武士のたたずまいすら感じられる。

原田が一瞥もくれていないのは、足下にねじくれて横たわる清兵のおそらくは死体である。清兵の手ははまだ刀をにぎっているようなかたちには伸ばされ、その刀は体の下にあり、一刀のもとに切り伏せたのだと想像される。死者・敗者としての敵の身体は、日本軍に感情移入している観者には、ただ安心感として機能する。それは圧倒的に強い日本軍の勝利の結果な

のである。

こうした彼我の武力の差の描写には、錦絵を購う人々の、強い欲望の反映を見て取る必要がある。日本兵を、強い、常に勝利する〈われわれ〉の英雄として見たい。自分より弱いものとして、清兵を見たい。見たいものを見たい、そのような欲望の表現として、戦場のヒロイズムとオリエンタリズムを指摘することができる。ここには、これまでの合戦や戦争の錦絵に表現されていたような敗者への同情は見られない。戦場を見るまなごしは〈われわれ〉としての強い日本兵像に同一化し、清兵の身体は劣位に置かれることとなる。とくにこのオリエンタリズムは、敵に対する酷薄な表現が歓迎される礎となった。

流される血——傷の意味

戦場の兵士の身体には、戦闘がある限り、傷と血がつきものである。しかし傷ついた身体は、その先の死と敗北を予期させる。戦争のイメージにおいて傷、血、そして死をどのように、どこまで描くのか、または描かないのかという選択には、文化によって様々な規範が存在する。血の描写の抑制は、端的には西洋の歴史画・戦争画のマナーである。実際には血が大量に流れ肉体がちぎれ飛んだであろう情景であっても、生々しさを避けるために、身体破壊の描写はほとんどなされず、流血はその衝撃の効果をじゅうぶん意識した上で構成される。烈しく血を流しながらたたかう身体は日清戦争以後も描かれるのだが¹³⁾、この時期の錦絵に少なくなっている傾向は指摘できる。ここには、血を描くべきか描かざるべきかという問いをめぐる、たたかう身体表象における美意識の変容とせめぎあいを見て取ることができよう。

先に触れたように、幕末から明治初期においては、無惨な「血みどろ」の表現が登場していた。たとえば明治元年から翌年にかけて発行された芳年の「魁題百撰相」連作は、歴史上の英傑たちの肖像を描きながら上野戦争を見立てる趣向として、臓物、身体断面とともに多くの血が描き込まれている。こうした表現は幕末から明治初期の一時期のものではあるが、暁斎の「上野山内打入之図」(図3)のように、現実の戦場を再構成してみせる折のひとつの約束として共有されていた。流血の量は次第に少なくなっていくものの、たとえば壬午の変を描く橋本周延「朝鮮変報」(図15)や歌川国松「朝鮮変報 激徒暴戦之図」では、花房公使のもとに集う人物の体は流れる血に染まっている。斃れ伏してはいないが刀を支えにひざまずいており、烈しい戦闘を示す様式的な身ぶりである。

しかし日清戦争錦絵においては、おそらく現実の戦闘を考えれば実に少ない血しか画面には流れていない。血の表現は抑制的で、日本軍の兵士たちはその傷をもとせず、勇敢に戦い続けている。

玄武門の勇士原田重吉を描いた水野年方の図は、敵弾がさかんに飛来している様子を描写



図 15 橋本周延「朝鮮変報」1882（明治 15）年（東京経済大学桜井義之文庫）



図 16 水野年方「平壤激戦玄武門攻撃」1894（明治 27）年（大英図書館）

しつつも、重吉の傷は血に染まった銃剣と右太ももの血のみで示される（図 16）。この血は画面の中央にあり、白いズボンを染めて地面に落ちている様子がまず眼にとびこんでくる。しかし重吉がその傷で行動を止める様子はない。城門を開けるために大きくひらいて踏みしめたその傷ついた右脚は、おそいかかってきた清兵の腕を押さえてすらいる。名和永年による「原田重吉之勇敢越玄武門之城壁而敗敵軍」（図 17）でも、重吉の右太ももの裏側が鮮血に染まってはいるが、傷は脚の正面に貫通してはおらず、したたり落ちてもない。重吉はその傷ついた右脚をふみしめて、清兵の弁髪を掴んで引き倒し、味方の突撃を助けている。

流血の描写は限りなく抑えられている。しかしそれと同時に、流血をものともせず戦う描写は、戦場の美談が大きく報じられるなかで、数々の武者絵や合戦絵で描かれてきた血を流し命を賭してたたかう武者のイメージを髣髴とさせたと考えられる。これらの錦絵の血は、西洋における戦場の身体の表現を吸収しながら、なお武者イメージの有する鮮血の美学を手放してはいない。



図17 名和永年「原田重吉之勇敢越玄武門之城壁而敗敵軍」1894（明治27）年（大英図書館）



図18 幽齋年章「金州大和尚山斥候奮戦之図」1895（明治28）年（大英図書館）

さらに、軍国の美談としての語りは、流された血を勝利のため、国家のため、天皇のためへと回収してゆくだらう。血は忠勇の記号となる。

他方、清兵たちの流す血も、日本兵と同様に抑制されている例が多い。これまでにあげた図において、攻撃を一方的に受け斃れる描写であっても、血が描かれていない様子が見られる。これもまた、残酷さを抑える選択であると考えられる。

とはいえ、少量の血とともに倒れる描写もあれば、華々しく血しぶきとともに切られ、死屍の転がる描写もある。さらに、日本兵は傷つかず、清兵だけが血を流す図も見られる。幽齋年章による「金州大和尚山斥候奮戦之図」（図18）において、敵に取り囲まれながら勇戦する日本兵に袈裟切りにされて、血をほとばしらせているのは清兵のみである。これは強さ弱さの圧倒的な対比が、流される血のかたちで明示されたものと見なせるだろう。

榎堂小国政による「暴行清兵ヲ斬首スル図」（図19）は、題目の通り斬首の光景を主題とし、落とされた首とともに血を描いている。画面上部の文は清兵の残忍暴虐を指摘しながら、



図 19 榎堂小国政「暴行清兵ヲ斬首スル図」1894（明治 27）年（大英図書館）

暴行をはたらいたものを捕虜たちの前で軍律にのっとり頭を刎ね、恭順を説いて帝国軍隊の仁義慈愛に心服せしめたと説明する。列の手前で斬首をまつ人々は涙を流しており、処刑の場を大きくとらえた構図のなかで、ただ坦々と処刑が行われていく。心服させる云々よりも、圧倒的な力のふりおろされるのを眺めさせる図様となっていよう。血は正面から描かれるが、その衝撃は〈われわれ〉の強さと〈かれら〉の弱さが、そうした「正義」の刃をふるうことの正当性へ回収される。

この生首と血は、1897（明治 30）年に泉鏡花が戦勝の高揚を皮肉に描き出した「凱旋祭」における清兵の「生首提灯」を想起させる。「生首提灯」は球形の鬼灯提灯に人の顔を描き、「目も、口も、鼻も、眉も、一様普通のものにてはこれなく、いづれもゆがみ、ひそみ、まがり、うねりなど仕り、なかには念入にて、酔狂にも、真赤な舌を吐かせたるが見え候。皆切取つたる敵兵の首の形にて候よし。されば其色の蒼きは死相をあらはしたるものに候はむか。下の台は切口なればとて、赤く塗り候。上の台は尋常に黒くいたし、辮髪とか申すことにて、一々蕨縄にてぶら〜と釣りさげ候」¹⁴⁾と描写される。鏡花はこの「生首提灯」を淡々と記述しているが、当時の読者にとって、清兵の血を戯画化・矮小化して楽しむことが、祝勝イメージのうちにたやすく想像されたと思われる¹⁵⁾。

むき身の裸身——文明と未開のはざままで

血の可否をめぐるせめぎあいと同様に、生身の肉体には必ず付随するがその表象には文化や社会の規範が大きく関係し、身体をめぐる文明と未開の価値感のはざままでゆれ動くのは、服を脱いだむき身の裸身の表現である。

明治初期に、半裸での労働や、混浴、刺青など、裸体の習俗を新政府は様々な条例で禁止していった。このとき参照されたのは、文明の度合いをはかる西洋からのまなざしである。



図20 小林清親「平壤攻撃電気使用之図」1894（明治27）年（東京経済大学桜井義之文庫）

洋服を着て、むやみに肌を露出しないのが、文明的な身体のあり方となった。日清戦争の表象に通底しているのは、自らの側に文明を、敵国側に非文明を担わせる姿勢である。それにしたがって、戦争錦絵の兵士たちも、整えられた軍服をまとい、一条乱れぬ軍隊行動をなし、最新のエネルギー——電気すらも整然と扱うに至っている。

小林清親の「平壤攻撃電気使用之図」（図20）では、夜の闇のなかで、シルエットで表現された日本の兵士が強力なサーチライト（探照灯や探海灯と称された）で敵陣を照らし出している。その手前には大砲が据えられ、サーチライトの光をたよりに放たれた砲弾がいままさに着弾したところである。

サーチライトは日本においては日清戦争に際して導入されたようだ¹⁶⁾。当時の日本では電気の使用がじょじょに広がっていたとはいえ、夜間の活動が可能になるほどの電灯使用が一般にも広く可能になるのは世紀転換期をまたねばならない。したがって、このサーチライトとそれを操る身体は文明の精華とも見えよう。こちら側が敵陣を一方的に照らし出し、照準を定めることのできる優越は、光と闇の強い対照のうちに、彼我の対比を物語っている。

サーチライトは文明のあかしとして、戦場の身体を照らし出す。福島年光による「九月二十日号外 鴨緑江沖之大海戦」（図21）は、海上の艦船からの光と、水面下の投光器からの光を真横から描き出したものである。海中では、張り巡らされた網の前で、潜水服に身を包んだ両軍が斧と刀で切り結んでいる。ここまでは近代的な要素が構成されているのだが、この水辺に裸身がしのびよっている。画面の左側の人々は、潜水服を着ていない。組み合う両者ともに、軍服も脱いで手足や上半身を露出した軽装である。潜水服の横にいるがゆえに、いっそうその無防備さがきわだって見える。

たしかに、水中をゆくときには、軍服を脱いだほうが行動がしやすいと想像される。とくに渡河が必須となる作戦においては、そういった行動に出た例もあるだろう。しかしこの半裸の姿は、近代的な軍隊としての軍服姿が数々の錦絵に整然と描かれているのに対して、不



図 21 福島年光「九月二十日号外 鴨緑江沖之大海戦」1894（明治 27）年（アムステルダム国立美術館）



図 22 水野年方「安城渡大激戦松崎大尉勇猛」1894（明治 27）年（大英図書館）

協和音を奏ではしまいか。

水野年方の「安城渡大激戦松崎大尉勇猛」（図 22）は、木口小平が戦死した安城の戦いにおける渡河の様子を主題とする。敵前にあって果敢に味方を率いる松崎大尉の逸話は他の錦絵にもとりあげられ、その勇猛が様々に表現されているが、注目したいのは軍服をまとった松崎大尉に率いられた兵士たちの姿である。水面から身を起している兵士は上衣を着ており、水中にいる兵士のうち 2 名も手袋まで装着した姿で水を掻いている。しかし他の 2 名は帽子は身につけつつも、上半身は裸である。下半身は不明であるが、少なくとも諸肌脱ぎの状態に描かれている。画面の主眼は松崎大尉にあるがゆえにささやかな描写なれど、他の同主題の錦絵で多くの兵士たちが着衣で描かれたことを考えれば、年方はある種の判断とともに脱衣させたと想像される。

渡河作戦における裸身がはっきりと描かれるのは、陸軍軍曹川崎伊勢雄の逸話である。川



図23 「川崎軍曹単身大同江ヲ渡ル」1894（明治27）年（東京経済大学桜井義之文庫）



図24 水野年方「斥候騎兵軍曹川崎伊勢雄氏八月三日夜単身大同江ヲ泳渉シテ敵情ヲ視察シ敵舟ニ乗シ悠然帰陣ノ図」1894（明治27）年（大英図書館）

崎は雨後の濁流の大同江を単身で「裸体のまゝに剣を口にし、渦巻く水に身を投じ、抜手を切りて泳ぎ行き」¹⁷⁾、弾雨のなか無事斥候をつとめ、船を奪って帰ってきたという、その剛胆が美談となった。絵師不明の「川崎軍曹単身大同江ヲ渡ル」（図23）では、「裸体剣を口に唾へ」て「二千メートルに達せる大河を苦もなく北岸に泳き付し」という説明とともに、川崎は口にしっかりと刀を咥えて夜の闇のなか水量の多い川を裸身で泳いでいる。水中の手や足も水面をすかして見え、頭身の高い立派な体格の持ち主が、力強く水を掻いてすすむ様が表現されている。

水野年方の「斥候騎兵軍曹川崎伊勢雄氏八月三日夜単身大同江ヲ泳渉シテ敵情ヲ視察シ敵舟ニ乗シ悠然帰陣ノ図」（図24）は、その船上の帰途である。帽子と猿股に剣を帯び、視線は敵陣を見すえつつも船は岸を離れたところである。裸身ではあるが、この身体のバランスや身ぶりの基礎は、体にほどこされた陰影の写実的な指向とあわせて、年方の他の錦絵の人

日清戦争錦絵にみる身体の表象

物像と同様、西洋の人体描写にあるだろう。西洋パンツとも呼ばれたという猿股を身に付けて表現されていることから、それが推測される。この身体を年方の男性ヌードとして見ることも可能かもしれない¹⁸⁾。

西洋の文明のひとつの礎たる芸術表現において当然のごとく要求されるヌード——理想的裸体像が、日本においては是か非か時期尚早かという裸体画論争がおこるのはこの日清戦争の直後の時期である。西洋における理想的な身体表現としてのヌードの伝統を学びながら、日本人の身体はどうあるべきか・どう表現されるべきかというきわめて大きな問いはこの後も続き、近代日本の画家たちを悩ませた。日露戦争後の1907（明治40）年に和田三造が第1回文部省展覧会で受賞した《南風》における、西洋の古典主義的な筋骨逞しい半裸の男性像はその回答の一例である。しかしこの時点では、清兵との対比において西洋人に近い洋装の体軀として日本の兵士たちを描くことが理想の身体のひとつの到達点であり、裸身の表現——とりわけ水辺の英雄の裸には、かつての錦絵の英雄たちの連想のほうが強く働いていると考えられる。

たとえば、この川崎伊勢雄の美談とともに語られるのは、豊臣秀吉が朝鮮半島を侵略した文祿の役（壬申倭乱）における、裸身で泳いで味方に船をもたらした曾根孫六の逸話である。『新撰国文中学読本』第2巻では、川崎の逸話のまとめは以下のように結ばれる。

昔文祿の役、小西行長、京城を攻めんとして、臨津に至りし時、津頭に、一船も無かりしかば、曾根孫六といふ者、裸体に、剣を帯び、泳ぎて、彼岸に至り、敵船を奪ひ来て、勇名を轟かし、今、また、川崎軍曹、更に、孫六の右に出てたり。古来、日本を、勇武の国と称せるも、偶然あらざるなり¹⁹⁾。

裸身で水に躍り込み、めざましい活躍をとげるという図像は、曾根孫六だけでなくほかにも存在する。幕末に芳年の描いた錦絵には、慶長の役の海戦において、海を泳ぎ渡り禪一丁で敵船に躍り込む塙団右衛門（直之）を描く「正清三韓退治図」（図25）がある。本図の敵船は明らかに黒船を意識した描写であり、幕末期において攘夷を朝鮮征伐に見立てたものである。画面中央で船縁に足をかけ刀を握る塙（「団丹右衛門」と表記されている）の身体と表情には力が漲り、髪は濡れてはりついているが、そのまなざしは鋭く敵をにらんでいる。船上ではすでに加藤嘉明（「佐藤左馬之介嘉明」）が敵の首を切り落としている。

水辺で活躍する裸身の英雄像は、さらに幕末における国芳の一大人気作である水滸伝の英傑たちを想起させよう。「通俗水滸伝」を代表する一図は、水練の達人である浪裡白跳張順（図1）の最期である。かれは渾身の力で水門を破り、口に刀を咥えながら、禪一丁で睨みをきかせている。その身体は刺青も鮮やかに、西洋のそれとは異なる筋肉の躍動を見せている。かれの周囲には射かけられた矢がちらばっている。この矢襲のただなかの身体のイメー



図25 月岡芳年「正清三韓退治図」[1864（元治元年）]（東京経済大学桜井義之文庫）

ジは、一方で楠木正行の四條畷の情景を想起させ、また一方でこれまでに見てきた日清戦争錦絵における火線の表現にもつながるだろう。それは敵の攻撃の前に——原田重吉の錦絵の題目にあったように「弾雨を冒して」、さえぎるもののない肌をさらす、この上なく勇猛な姿であった。

おわりに——身体のうちとそと

日清戦争錦絵におけるたたかう身体イメージは、理想的な近代性を〈われわれ〉に、反理想的な非近代性を〈かれら〉にふりわけながら、強さと弱さを身体表現のうちに対比させ、視覚的に納得させるものであった。錦絵はそのような〈われわれ〉を見たいという欲望の乗り物として機能した。これは同時期の雑誌や絵本、幻燈など、様々な媒体に共通する態度であるが、錦絵ではとりわけこうした主題の人気とパリエーションがうかがえる。

同時にその表象には、かつての武者絵につらなるような英雄のイメージがこだましながら、現実の戦争から作り上げられた美談にそくして再解釈がほどこされている。それはとくに、当時の西洋の身体表現の理解においてはほころびとなり得、戦場においては現実の反映ともなる、血と裸身の表現に顕著であった。

これらの描写には近代の錦絵においても近世の趣味が生き続けている点を指摘できるが、水滸伝の豪傑から再び日清戦争の兵士に眼を戻せば、明治前半までのそれとは異なる人体理解と身体観に基づく描写が増えていることも観察される。絵師によって描写の様式が異なるがゆえに、なおいっそうそれらがいりまじって身体イメージ群が形成されているのが、日清戦争錦絵の特徴である。この混淆の様態は、日本の近代の多くの表現に通底する傾向であろう。戦場におけるこの身体イメージが最終的には「大勝利」の物語へ収斂していくとき、それを眺める〈われわれ〉たる〈近代的な日本人〉の身体イメージが、どのような連想とと

日清戦争錦絵にみる身体の表象

もに形成されたかについて示唆を与えてくれる。

勝利する〈近代的な日本人〉から、見下ろされるのは清兵たちの身体である。文明の刃のもとに斬り伏せられた身体は、自らの側にあると喧伝されていた「正義」への供犠のように表現される。同時代の鑑賞者たちが錦絵において〈かれら〉の身体へ向け得た視線が、ほかの媒体においてもくりかえされた可能性もみすえておく必要があるだろう。

従軍した洋画家浅井忠による油彩の戦争画《旅順戦後の搜索》(1895年)の画面左下には、静かに清国人が倒れている。旅順口の戦後、死体の散乱する光景を撮影した写真は国際的に問題になった。横たわる〈かれら〉へのまなざしには、錦絵と同じものが発現していると思われる。実際に現地で惨状を見た人々の感情にはゆれ動くものがあつたと思われるが、表象には、人々がある人々を敵として眺めるとき、その身体の痛みや死に対しどれだけ酷薄になり得るのかが示されているだろう。

先に引用した泉鏡花の「凱旋祭」は、戦勝の大騒ぎの怪物が家族を亡くした人の傷みも踏みつづす、怒濤のような一日を描く。その終わり、清兵の「生首提灯」は俄然としておこつた暴風に吹き飛ばされ、残らず消えて、闇夜がのこる。ここには錦絵に描かれた理想／反理想的身体とは異なる視点がある。しかしこののちの日露戦争においても、その先の戦争においても、さらに今日に至るまで、身体のイメージは理想に引っ張られて表象され、異なる視点は容易に薄らぎ、途切れ、忘れられてきた。

今日私たちが日清戦争の錦絵を鑑賞するときに、描かれた身体のメッセージを受け止めながらも、そこには描かれなかった身体の可能性を想像する、異なる視点を同時にあわせもつ必要がある。これは描かれなかったものを想像するいとなみであり、錦絵を歴史の挿絵として飾っておくことに留めず、過去との対話へ一歩ふみだすころみであるだろう。

注

- 1) 本稿は2019年11月30日に開催された学術フォーラム「東アジア近代史視覚資料の再発見——東京経済大学図書館所蔵「桜井義之文庫」「四方博朝鮮文庫」を中心とする討究」において「日清戦争錦絵にみる身体の表象——視覚メディアとしての錦絵を読む」と題して報告した内容をもとに執筆したものである。本コレクションの所蔵作品については以下を参照。『東京経済大学図書館所蔵桜井義之文庫 朝鮮関係錦絵コレクション図録集』東京経済大学図書館、2020年。東京経済大学図書館デジタルアーカイブ 朝鮮関係錦絵コレクション (https://www.i-repository.net/il/meta_pub/G0000719tkudb)。
- 2) 吉田漱『浮世絵の基礎知識』雄山閣、1987年、20頁。
- 3) 「絵草紙問屋と板摺の大得意」『読売新聞』1894年8月9日。この記事は千頭泰「日清戦争錦絵目録(『季刊浮世絵』第40号、1970年)、小西四郎「錦絵随想」(『錦絵幕末明治の歴史』第11巻月報)など、日清戦争錦絵の売れ行きを示すためによく引用されている。
- 4) 『都新聞』1894年8月18日。
- 5) 仲田定之助『明治商売往来』ちくま学芸文庫、2003年、167頁(青蛙房、1969年)。

- 6) 高橋誠一郎『浮世絵随想』中央公論美術出版, 1966年, 201-202頁。
- 7) 日清戦争の錦絵については、以下を主に参照した。浅井勇助『近世錦絵世相史』第7巻, 平凡社, 1936年。千頭泰「日清戦争錦絵目録」(掲注2)。小西二郎『錦絵幕末明治の歴史』第11巻, 講談社, 1978年。田中日佐夫『日本の戦争画 その系譜と特質』ペリかん社, 1985年。『描かれた歴史』展図録, 兵庫県立近代美術館・神奈川県立近代美術館, 1993年。丹尾安典, 河田明久著『イメージのなかの戦争: 日清・日露から冷戦まで』(岩波近代日本の美術1) 岩波書店, 1996年。原田敬一「戦争を伝えた人びと—日清戦争と錦絵をめぐる—」『文学部論集』84, 2000年。[針谷浩一]「近代戦争錦絵の特徴」『絵でたどる日本のいくさ~近代戦争錦絵を中心に~』展図録, 埼玉県平和資料館, 2000年。杉田真珠「『版画になった日清・日露戦争』」『明治の版画—岡コレクションを中心に』展図録, 川崎市民ミュージアム, 2002年。大谷正「日清戦争報道とグラフィック・メディア—従軍した記者・画工・写真師を中心に」『メディア史研究』21, 2006年。姜徳相編著『錦絵の中の朝鮮と中国: 幕末・明治の日本人のまなざし』岩波書店, 2007年。岩切信一郎『明治版画史』吉川弘文館, 2009年。拙稿「店前の戦争—日清・日露戦争錦絵と絵草紙屋」(1, 2), 『美術運動史研究』123・125, 2011-12年。市村茉莉「日清戦争錦絵における戦争表現とその受容」『文化交渉: Journal of the Graduate School of East Asian Cultures: 東アジア文化研究科院生論集』2, 2013年。『日清・日露戦争とメディア』展図録, 川崎市市民ミュージアム, 2014年。市村茉莉「『日清講和条約会談図』に描かれた国家のイメージ」『文化交渉: Journal of the Graduate School of East Asian Cultures: 東アジア文化研究科院生論集』4, 2015年。同「日清戦争錦絵調査 成歎・牙山の戦闘を題材とした作品について」『文化交渉: Journal of the Graduate School of East Asian Cultures: 東アジア文化研究科院生論集』5, 2015年。日野原健司『戦争と浮世絵』洋泉社, 2016年。
- 8) 森口多里『美術五十年史』鱒書房, 1943年, 460頁。
- 9) 多木浩二『天皇の肖像』(岩波現代文庫) 岩波書店, 2002年(『天皇の肖像』岩波書店, 1988年の増補新編集版)。増野恵子「聖と俗の天皇肖像—明治天皇「御写真」と非公式肖像」『天皇の美術史6 近代皇室イメージの創出(明治・大正時代)』吉川弘文館, 2017年。
- 10) 岩切友里子「浮世絵武者絵の流れ」『浮世絵大武者絵展』図録, 町田市立国際版画美術館, 2003年。
- 11) 山梨俊夫『描かれた歴史—日本近代と「歴史画」の磁場』ブリュッケ, 2005年。菅原真弓『浮世絵版画の十九世紀 風景の時間, 歴史の空間』ブリュッケ, 2009年。加藤陽介「芳年の画業を通して—江戸のケレンから明治のリアリズムへ」『芳年 激動の時代を生きた鬼才浮世絵師』展図録, 練馬区立美術館, 2016年。
- 12) 日清戦争時における木口木版による科学・技術的な挿絵における兵器の描写については以下を参照。拙稿「木口木版による〈近代の戦争〉の図解—日清戦争を中心に」『木口木版のメディア史 近代日本のヴィジュアルコミュニケーション』勉誠出版, 2018年。
- 13) 拙稿「惨澹たるもの—日露戦争における破壊された身体をめぐる」『如是我聞録』, 『如是我聞録』編修委員会, 2020年。
- 14) 泉鏡花「凱旋祭」『鏡花集』第1巻, 春陽堂, 1910年, 178頁。
- 15) 木下直之『戦争という見世物 日清戦争祝捷大会潜入記』ミネルヴァ書房, 2013年。
- 16) 陸軍工兵少佐内田三郎「戦争と照明 附探照灯に就て」『照明学会雑誌』3(2), 1919年。

日清戦争錦絵にみる身体の表象

- 17) 塚本柵『帝国軍人名誉列伝』東雲堂, 1894年, 137頁。
- 18) 日本近代における男性のヌードの諸問題については以下を参照。木下直之『股間若衆—男の裸は芸術か』新潮社, 2012年。同『せいきの大問題—新股間若衆—』新潮社, 2017年。
- 19) 物集高見編『新撰国文中学読本』第2巻, 金港堂, 1897年, 8丁表。