

春画と挿絵

——浮世絵春画における借用表現について——

鈴木 堅 弘

はじめに

多くの春画を眺めていると、ふとしたところで同じような図柄に何度も出会う。そのつど、「この図柄はほかの春画にも含まれていたな」と、あるいは「この構図はあの絵師も描いていたな」など、あれこれ考えをめぐらせながら春画を眺めるは楽しい。ただそうした図柄に出会ったときに、きまってその絵に対して一抹の不信を抱く。しかもそこにはふたつの意味が込められている。ひとつは「なんだ、あの絵の模倣か」というオリジナルではないことへの不信と、もうひとつは「なぜ、この春画は先例の図柄を真似るのか」という春画に借用表現が用いられることへの疑問である。

前者に関してはとくに問題視する必要はない。こんにちの社会では作品のオリジナリティを犯す模倣、剽窃、借用を罪悪と見なし、

作者の独創性がしっかりと著作権法で保証されている。そのため、誰でも模倣的な作品に出会えばそれに対して何かしらの不信感を抱く。ただ著作権法などの法律は、明治以降、個人の権利や独創を重んじる西欧的な考え方が移入されて、しだいにかたち作られたものである。それに比べて江戸時代は、他人の文章をそのまま剽窃したり、他人の絵図を借用するなど、他者の作品を模倣する行為はごく気やすく行われていた。一部の作者が版元に著作権利を主張することはあったが、作者や絵師が模倣行為によって法律で罰せられることもなく、それで彼らの名誉に傷がつくこともなかった。むしろ江戸時代は、個人の独創や権利の觀念に縛られず、誰もが自由に他人のアイデアや作品を活用することができた。だからこそ、細りしない重厚な表現文化が華開いたといえるだろう。

こうしたことを踏まえるならば、オリジナルではないことへの不

信など、すぐに拭い去ることができる。

しかし問題なのは、後者のほうである。なぜ、春画に借用表現が用いられたのか。この疑問を解いていくことが本論の目的となる。

これまでの春画研究においても、複数の春画における図柄の類似性はしばしば指摘されてきた。とくに西川祐信による春画の様式や構図が、そのまま鈴木春信や司馬江漢の春画に借用されている例が報告されている。⁽¹⁾そこで本論も、そうした研究史の流れを受けて、春画に借用表現が用いられた理由に迫ってみたい。ただ本論では、従来の研究ではあまり触れられてこなかった〈春画〉と〈草子本の挿絵〉の関係に着目し、この問題に対して春画表現の外側から積極的なアプローチを試みる。

なかでもとくに重要なのが、明代末の中国版本の挿絵や、浮世草子の挿絵からの春画への借用の検証である。江戸時代の春画を考える場合、こうした同時代の文芸書誌の挿絵との関連性は避けて通ることができない。現に浮世絵に関する研究では、浮世絵が庶民的な草子本の挿絵と密接なつながりを持っていたことが指摘されており、これらの挿絵を取り扱うことが重要視されている。⁽²⁾ならば、同じような視座が春画とのあいだにも必要ではないだろうか。もちろん春画を数多く手がけた西川祐信や鈴木春信は、同時に浮世草子や教訓絵本の挿絵も積極的に描いている。またこうした浮世絵師たちは、若き修業時代に草子本の挿絵を多く手がけることで自らの絵筆を鍛

えた。

そこで本論では、まず〈春画〉と〈草子本の挿絵〉の類似画を拾い上げていき、双方の図柄を比較検討することで互いの表現の借用関係を捉えていきたい。また、こうした比較を試みるにあたって、春画に描かれたちよつとした図像にまで目を配り、むしろ草子本の挿絵との類似性は、性表現の背後に描かれた図像からより多く見出ししていくことにする。なぜなら、浮世絵春画——木版刷物の春画・版本挿絵を含む春画——は、性交図はもちろんのこと、その背景にも多彩な趣向や見立てがモザイクのようにはめ込まれており、こうした部分に草子本の挿絵に描かれた図柄や画題が積極的に描かれていったからである。

ところで、絵画の類似性を考える場合、つねに鑑賞者による認識の食い違いに注意しなければならない。なぜなら、その絵がほかの絵と似ているか、否かの判断は、その絵を鑑賞する人の立場や考え方によっていかようにも変わるからである。これまでの研究でも、絵画における視覚的比較はその絵に対する個々の印象によってさまざまに異なることが論じられている。⁽³⁾したがって、そこに普遍的な共通理解を見出すのは難しい。そのため、絵画の類似性を考える場合、たんに図柄の類似性を指摘するだけでなく、図柄以外にも相互に何かしらの影響関係があることを把握しなければならない。しかもこうした検証が、論者による優劣の判断や、社会通念の基準に乗

せられると、そのような価値判断を実証するツールとして利用されることになる。そのうえ、その過程で独創性への信仰が顔を出せば、類似した図柄の原典探しに終始し、オリジナルと思われる絵を描いた絵師や作品に特別な価値を付与することで終わってしまう。

こうした結果に陥らないためにも、本論では図柄の類似性のみに注視するのではなく、江戸の挿絵文化と春画文化という大きな枠組みのなかで、類似した図柄を双方の文化的接合点と考え、それらを管見の限り拾い上げていった。こうした方法をとることで、江戸の挿絵文化と春画文化の近似性を指摘するとともに、なぜ春画に借用表現が用いられたのか、図柄の模倣を必要とした浮世絵春画の文化的文脈を捉えたい。

一 浮世絵春画の借用表現について

春画に描かれた模倣とは

まずはじめに、浮世絵春画ではどのように借用表現が用いられたのか、その実例と要因について探ってみたい。

そもそも江戸時代の絵画表現においては、「模倣」や「剽窃」は普段われわれが使うような否定的な意味を含んではいなかった。江戸時代には多くの模倣的絵画が描かれてきたが、それらは先人の作風を自らの作品のなかに写し取るという意味では「模倣」であるが、同時にそれは、模倣した絵に自らアレンジを加えることで先人の作

風とは似て非なる新たな表現を生み出していく創造の場でもあった。このことについて、絵画史研究の小林忠氏は次のように記す。

本歌取りと通ずるように、尊ぶべき古典絵画を範例として高く掲げ、それにいくばくかの個人的な表現を付加して新たな作品とすることは、むしろ前近代の日本に（ないしは中国、朝鮮を含めた東洋に）通例の「創作」の在り様であった。^④

江戸時代以前の日本文化においては、むしろこうした制作態度のほうが一般的であり、和歌における本歌取りや、俳諧における見立て、歌舞伎における趣向など、先達の作品に描かれた文章や様式を自らの作品に写し取ること、その気韻や趣までも世代を越えて受け継いできたのである。

もちろん、こうした制作態度は浮世絵春画にも見られる。たとえば、春画に描かれた〈猫の交尾の図〉に注目してみれば、つぎのような類似表現が考えられる。たとえば、吉田半兵衛（二代）の春本『好色極秘伝』（元禄十三年 一七〇〇）の「牛若、上るり御前」や西川祐信の春本『新色 閨の鳥貝』（正徳五年 一七一五）に〈猫の交尾の図〉が描かれている。そのほか奥村政信の春本『貝合蛤源氏歌仙貝』（寛延二年 一七四九）の「都貝」の画面にも〈猫の交尾〉が描かれている（図1）。ちなみに、政信の春本は江戸時代に流行



図1 奥村政信 春本『貝合蛤源氏歌仙貝』
(『定本浮世絵春画名品集成 [11]』河出書房新社より転載)

した「豆男もの」の趣向を用いており、はまぐり大臣という男が夢のなかで頭に二枚貝をのせた豆男（小人）となり、さまざまな閨房を覗きみる趣向である。この場面では、若衆が若い女性に勢いよくしかける行為と、盛りづいた猫の交尾が重ねられて表現されている。また同じ「豆男もの」の趣向でいえば、鈴木春信の春画『風流艶色真似ゑもん』（明和七年 一七七〇）の「第二図」にも〈猫の交尾〉が描かれている（図2）。この図柄は先行する政信画（図1）と非常によく似ているため、おそらく春信はこの画を描くにあたって

先例の政信の春本を参考にしたと考えられる。またここで春信は、政信の春本（貝合蛤源氏歌仙貝）から「豆男もの」の〈趣向〉を借用すると共に、その〈図柄〉においても同春本の様式を真似る遊びを試みたといえよう。なお、この二年後に、司馬江漢が春本『床すゝ免』（安永元年 一七七二）のなかで〈猫の交尾〉を描いており（図3）、こちらは春信画（図2）の様式をそっくりそのまま模倣している。さらにこの後、江戸時代も末期になると、歌川国貞が春画『吾妻源氏』（天保八年 一八三七）の冒頭図で〈猫の交尾〉を描いている（図4）。

このように〈猫の交尾の図〉ひとつとってみても、浮世絵春画のなかには先行作品の図柄や画題を写し取った借用表現がくり返し描かれている。

ならば、この〈猫の交尾の図〉を考案したのは吉田半兵衛（二代）や奥村政信かと言えば、そう話は簡単ではない。一步、春画文化の外に踏み出してみれば、すでに中国明代の画本『八種画譜』（古今画譜）のなかに同じような動物交尾の図が描かれている（図5）。『八種画譜』は江戸時代初期（十七世紀）に中国から輸入され、日本では寛文十二年（一六七二）に京都と江戸で覆刻が出版されている。その後この本は、和刻本も出版され、中国からもたらされた本格的な画本の嚆矢として、江戸時代の絵師たちに多大な影響を与えたことはよく知られている。そのため、日本の浮世絵師が春画を描く際

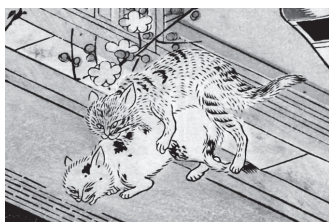


図2 鈴木春信 春画『風流艶色真似ふもん』〔第二図〕

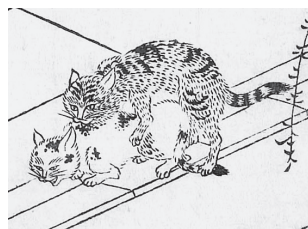
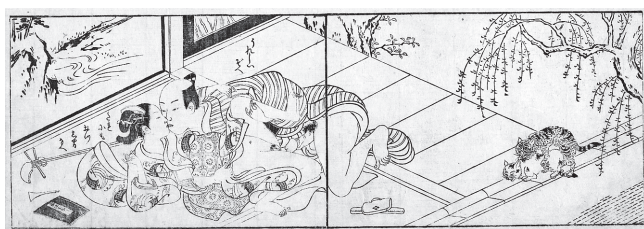


図3 司馬江漢 春本『床すゞ免』

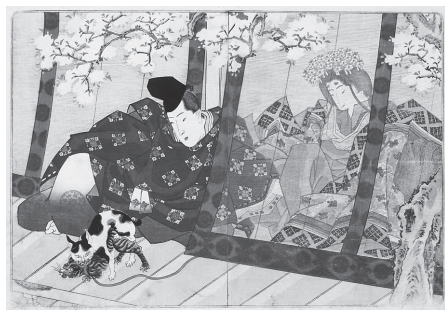


図4 歌川国貞 春本『吾妻源氏』



図5 『八種画譜』『古今画譜』（名古屋市進左文庫蔵）

に『八種画譜』の図柄に倣ったと考えることもできる。これについて、たとえば先の国貞画（図4）に注目してみるならば、そもそもこの画は『源氏物語』（若菜上）の「御簾の端から唐猫が逃げ出した隙に、柏木が女三の宮を見る場面」の趣向を描いているが、その図柄は『八種画譜』に描かれた若い男女が桐木の下で屏風の陰から動物の交尾を眺める場面とよく似ている。江戸後期においても、『八種画譜』は作画の際の重要な手本としてひろく用いられたために、歌川国貞がこの画を描く際に、こうした手本を利用したと考えることもできよう。

ただしここで重要なのは、そうした構図や様式の類似性よりも、むしろ画中の点景に動物の交尾を描いたという趣向の類似性である。中国の草子文化と日本の春画文化の接点はこうした趣向や画題の類似性に多く見出すことができ——次節参照——、これらの事例は浮世絵春画が中国明代の出版物に影響を受けていたことを示唆している。

それではつぎに、浮世絵師が春画を描く際に、先例の絵を真似ることについてどのように考えていたのか検証してみたい。

まずここで注目したいのは、浮世絵師が先例の絵を意図的に〈模倣〉したことが述べられた春画の序文である。江戸後期に描かれた春川五七の春画『会本手事之発名』（文化二年 一八〇五）の序文（附言）には、次のように記されている。

予従来美人画を好きて、古今の写意を訂るに、往古は云はず、中頃我が京師に西川何がしと云者ありてエに造りたるが最よし。其後また京師に、露章と云へる画工あり 此人もつとも美人画の好手にして、江戸画工古人春潮と云へる者の筆意に効て、多く会本を造れるに、其風其情、至らざるはなく尽さざるなし、実に古今の名人と云べし^⑥

ここで春川五七は、みずから浮世絵が好きで、古今の絵師の写しぶり——模写の系譜——を研究していると告白したあとで、西川何がし——おそらく西川祐信だろう——の絵が最も良いとしている。そしてその次の記述が重要であるが、京都に露章という絵師がいて、この人は美人画が上手で、江戸の勝川春潮の筆意を倣って多くの春画を描いたと記されている。ちなみに、この露章なる人物は喜多川歌麿のことであり、若き日の歌麿は勝川春潮の絵に倣って多くの春画を描いたようである。もちろん、ここでの「筆意に効て」とはたんに図柄の模写を意味するのではない。先達の図柄——手本——を多く写すことによってその筆法を学ぶ、〈粉本主義〉の考え方を示している。こうした考え方は、江戸時代以前からとくに狩野派や土佐派など上位絵師のあいだで、流派体制の維持を目的に制度化され、先達の作品を忠実に写す訓練がくり返し行われてきた。そして江戸期に入ると、こうした絵画の習練は町絵師のあいだでも広

く行われるようになる。たとえば淋派などは、流派を維持する目的ではなく、純粹に絵筆の鍛錬を行うために先達の作品を写し取り、結果としてその筆法を後世まで伝えてきた。こうした粉本主義は、江戸時代の絵画制作のもっとも基本的な考え方であり、町絵師などは古人の名画をみずから紙に写し取って秘蔵し、それを画本として用いたようである。⁽⁷⁾ もちろん江戸時代の浮世絵師も、この考え方にもとづいて絵筆の鍛錬をおこなった。

そこで注目すべきは、粉本主義の重要性を説いた画論のなかに、草子本の挿絵を写し取ることが記されている点である。江戸後期の菊池容斎による『容斎畫意』（天保十一年 一八四〇）には、次のような記述がみられる。

天下の畫を論ずるものは畫風の卑とて棄べからず、草紙物語もの、畫を寫す才あるものにあらざればこれをなしがたし。この流たえて粉本を用ゐず、世間流行の新様を寫さん事を意ひて古の風を學ばず、たま／＼古のさまを畫くとも又さらに古書によらず、當時の風はさも有けんと思はる、様に巧意に作畫す。其意匠中に粉本に黏着して古畫をぬすものにくらぶればはるかに勝れりといふべし。しかれども又畫風いかにも卑俗にして床に懸がたく、筆ちびて走らず大畫を作がたし、故に粉本の徒いやしめて町畫とす⁽⁸⁾

ここで重要なのは冒頭の部分である。菊池容斎は、画の道を論ずるものはごく身近な画までも疎かにしてはいけなうとしたうえで、草紙物語の画を写すことができれば絵の道を究めることができないと説く。また次の文章では、昨今の絵師はこうした流れも絶えて画本を用いず、世間に流行する図柄ばかりを写し、古い絵から学ぼうとはしないとしている。この記述から、江戸時代では草子本の挿絵を写すことで絵を学び、こうした最も身近な画のなかにも絵の本質が隠されているという認識を垣間見ることができる。またこの記述の後半で菊池容斎は、流行り絵ばかりを写して古画を学ばない者は粉本主義にこだわり古い絵ばかりを真似る者よりは認められるが、結果的に卑俗な絵しか描けず、粉本主義を軽んじる町絵のスタイルであると説く。ここでの「町畫」とは浮世絵などを示すかと思うが、近年——江戸後期——の町絵の作画スタイルは、手本を古い名画に求めるのではなく、当世流行の新しい絵に求めるとして、容斎はこうした方法を批判している。とはいえ、どちらにしても先達の画から学ぶという点において変わりはなく、この記述から浮世絵にも粉本主義の考え方が用いられていたことがわかる。

もちろん、浮世絵春画も容斎のいう町絵に近い。ならばこうした粉本主義の考え方が春画のなかにも根付いており、ときには草子本の挿絵を手本としながら、新たな作品を作り上げていったと推測することもできよう。

一方、もうひとつ別の角度から、浮世絵春画に借用表現が用いられた理由を考えることができる。それは模倣の「趣向」化である。

江戸時代において、模倣の「趣向」化はおもに文芸文化のなかで用いられた表現である。これについては、近世文学研究の中嶋隆氏が浮世草子の表現が確立していく時期を追いつつ、次のように記している。

先行作品からの構想や方法の影響を模倣と考えるなら、模倣抜きでは日本文学の古典は成立しない。ただ、この時期の「模倣・剽窃」が注目されるのは、模倣が「趣向」化し、小説の技法として定着したことで、西鶴やその影響を受けた文章の剽窃が繰り返されることによって、浮世草子の文体が確立した点にある。⁽⁹⁾

たとえば、井原西鶴の文章や構想を大胆に借用した江島其磧の浮世草子などでは、たんに先行作品の文章や構想をそのまま写し取るのではなく、いろいろな作品の場面や挿話を〈要素〉として抜き出し、それを複雑に組み合わせることで新たなプロットを作り出している。その意味では、其磧は西鶴作品の〈模倣〉を行ったのではなく、西鶴作品の〈変奏〉を作り上げたというべきだろう。そしてここで忘れてはならないのが、そうした〈変奏〉の作品をつくると

きは、先行作品のどこからその要素を抜き出してきたのか、誰にもわかるようにしなければならない。そうすることで読者は、同じ文章や場面を、以前、自分も他の作品で目にしたことを思い出し、作者が意図的に仕掛けた模倣の手の内を読み解く楽しさを味わうことができる。このような作者と読者をめぐる模倣のやり取りのなかで、しだいに模倣そのものが「趣向」化していき、その結果、先行作品を真似ること自体が新たな表現——変奏表現——を生み出す重要な要因となった。

そのうえ、こうした模倣の「趣向」化はなにも文芸文化の手法だけに留まらなかった。中嶋氏は先の論考で、こうした模倣の「趣向」化は、小説間だけの現象ではなく、演劇と小説の間でも頻繁に行われたと説く。同氏によれば、元禄期から宝永期頃にかけて絵入狂言本、役者評判記、浄瑠璃本などの演劇書が盛んに刊行されたが、そのときに浮世草子がそれら演劇書に描かれた挿話や挿絵を趣向として取り込み始めたとする。⁽¹⁰⁾ もちろん浮世草子の作者は、読み手に先行する演劇書のどの部分に倣ったのか、それとなくわかるような表現をおこなった。その結果、さまざまな演劇要素が浮世草子のなかでも表現されることになり、こうした模倣のやり取りを通じて、演劇文化と文芸文化の交流が行われていった。

もちろん浮世絵春画も、この模倣の「趣向」化という表現方法を積極的に用いた。その最もわかりやすい例が、北尾重政の初作春本

『笑本開調僊』（明和七年 一七七〇）の序文に記されている。なお、この序文を記したのは小松屋百亀であり、文中に登場する「画工」とは北尾重政のことであろう。

翁の圖し置れし六、貝の繪本を当世染色の姿にうつしたるは画工何がしの作意なり。さる人は是を乞ふて予に哥注を求む。貝ありて哥あり。哥有て後絵に写し。注をなしたるものなるを作者の意もしらでみだりに哥を附。解をなさんこと覚束なければ。固くいなむといへども不許。しつかいはやつかいじやと思へど。頼みがいなしといわれんも云がいなく。めつほうかいに筆にまかせかいつけてやりぬ。画工の心にたがいたる事あらば。かいたるかいもあるましかれども。翁の貝歌仙にならべて見ば。又一興のかいもなきにはあらじ。

ここで記す「翁の圖し置れし六、貝の繪本」とは、西川祐信の絵本『絵本貝歌仙』（延享五年 一七四八）のことである。この絵本を当世の色事の姿に写しかえるのは絵師の北尾重政の発想であるとして、重政はそこに附ける歌を小松屋百亀にお願いした。このとき小松屋百亀は五十歳で、重政は三十一歳である。重政も初作の春本を出すということで多少の気負いもあったであろう、この序文から、祐信画に詳しい百亀先生に歌を付けてもらおうと、無理やり頼み込

んだようすが伝わってくる。小松屋百亀にとっては、このときの重政などは若手絵師のひとりに過ぎないが、「本来、色事があって歌ができ、歌が詠まれて絵ができる。作者の意圖に反して、むやみに歌を付けたり、勝手な解釈はするな」と釘をさしながらも、その役割を引き受ける。こうした序文から、当時の春画界を代表するふたりの画人の、度量の広さや、熱い息づかいが伝わってくる。そして注目すべきは、「翁の貝歌仙にならべて見ば 又一興のかいもなきにはあらじ」の一文である。この序文の冒頭で、祐信の絵本を春画仕立てに変えたのは重政の作意と記しているが、ここで小松屋百亀は、祐信の『絵本貝歌仙』と重政の『笑本開調僊』を並べ見て、若き絵師が仕掛けた模倣の手の内——作意——を、一興として楽しんでいる。こんにちの感覚からすれば、若手絵師が自ら信望する絵師の名画を勝手に春画調に仕立て直したら、それこそその絵師を怒鳴りつけるだろう。ところが、江戸時代の人びとはそうではなかった。むしろそうした〈表の作品〉と〈裏の作品〉を並べて、その表現の変奏を見比べることに興を見出したのである。

おそらく浮世絵春画には、こうした変奏の興を見出す楽しみ方があったと考えられるが、このような表現を演出するために、模倣の「趣向」化が実にさまざまところに仕掛けられたといえよう。

そのほか、浮世絵春画に借用表現が用いられた理由として、出版元が絵師に当世流行の図柄や模様を描くことを求める場合が考えら

れる。とくに江戸時代は、営利目的の本屋が、売れ筋の本を察知して、それに倣った本を絵師や作者に依頼することが多かった。もちろん浮世絵春画もそうした出版ビジネスを前提とした版元の意向のなかで描かれてきた。こうした本屋と絵師の趣向をめぐるやり取りについては、勝川春章の春本『会本腎強喜』（寛政元年 一七八九）の序文（春章筆）に記されている。

腎強喜序

夫見逸無艱早急の一番とは。九、の陽数一に帰るの謂なり。されば女悦天作の怡は。よろこびたのしむの文字にて。四ツ目屋が秘方。割合せの尊きを天作とハ云なるべし。一日例の。好開の書林来りて。開閉加意利得の図を。一本かきくればとせがむ。もとより予が発産なれば。いなまず。胸算用して。廿七ヶの法を摸して与ふ。それを梓に彫て。会本腎強喜と号て。かはつるミ手持の小商人等か一助ともならむものから。秃筆を
おやして。其端にかいつけぬ

まず「腎強喜」というタイトルは、当時の巷間に流布していた算術書『塵劫記』（寛永四年 一六二七）をもじったものである。また文中の「見逸無艱早急の一番」や「女悦天作の怡」とは、算盤の計算法の「見一 無頭作九一」や「二一 天作ノ五」を言い換えたも

のである。しかもこの序文によれば、ある日、本屋が春章のところ
にやって来て、「開閉加意利得の図」を描いてほしいと頼み込んできたとある。「開閉加意利得の図」とは、平方根を求める「開平法」と立方根を求める「開立法」の計算法を春画調に仕立て直した図という意味である。ようするに本屋は、算術の計算法を趣向にした春画を描いてほしいと依頼してきた。これにたいして春章は、そもそもこの案は自分が考えついたものだから無理に断ることもできず、二十七の計算法に倣って春画を描き、本屋に与えたとしている。文中の「割合せの尊きを天作とハ云なるべし」とは、〈表の算術書〉と〈裏の春画本〉を引き合わせた作品という意味であり、そうした表裏の表現を描いたものを優品としている。

またこうした記述から、新しい発案を察知した本屋が、営利目的のためにすぐさま絵師に依頼するようすが伝わってくる。当時の春画・艶本がどのくらいの値段で売っていたかはつきりわからないが、江戸後期になると、こうした本は唐本の二倍から三倍の利益を上げたようである。⁽¹⁾ならば当然、営利目的の本屋は、さまざまな出版規制がかろうとも、多くの利益をもたらす春本の出版を取りやめるはずがない。むしろ本屋のほうが、世に流布する本を察知して、それに倣った春本を絵師や作者に依頼するように努めたにちがいない。現に勝川春章は、他のいくつかの春画の序文で、本屋が絵師に新たな執筆をせがむようすを記している。また溪斎英泉も本屋の強

い要望でかつて自ら描いた春画をそのまま再版せざるを得なくなつた状況を嘆いている。⁽¹²⁾

こうした記述から、当時は出版元が春画制作にかなり関与していたことがわかる。そうしたなかで、本屋が売れ筋の本をつくるために、絵師に当世流行の諸本を模した春画を依頼することがあったにちがいない。

以上まとめると、〈粉本主義の伝統〉、〈模倣の「趣向」化〉、〈出版元の依頼〉の三点が、浮世絵春画に借用表現が用いられた理由と考えられる。ほかにも理由があるかもしれないが、この三点が時世の流行のなかで複雑に絡み合いながら浮世絵春画に借用表現を描かせたといえよう。

もつとも、先述のくり返しになるが、ひと口に「模倣」や「借用」といつても、それは先行作品をそっくりそのまま写し取ることでない。北斎が春画『絵本つひの雛形』の序文で、

其投節いしへの古いにしへに、彼菱川かのひしがはが十二番づがひを写してより、ながれは絶ずしてしかも原もとの画風えふうにあらず、

と記しているように、浮世絵春画は先達の作品に倣うことで、その流れを受け継いできた。しかもその流れとは、先達の図柄をそのまま模写するのではなく、そこに自らのアレンジを加えることで、

つねに新たな表現を創り出していくことであつた。

中国春宮画と浮世絵春画

ところで、浮世絵春画の借用表現を考える場合、中国の性愛画である春宮画との影響関係は避けて通ることができない。この点に関しては、すでに先行研究で触れられており、とくに菱川師宣をはじめとした初期春画（摺物）の成立に、中国明代の春宮画（版本）が深く関わっていたことが指摘されている。⁽¹³⁾

実際、浮世絵春画のなかには、中国春宮画の図柄や画題を模倣した表現がいくつも描かれている。たとえば、中国明代の代表的な美人画家仇英が描いた画題が日本の春画にもいくつか描かれている。

仇英は日本の絵師のあいだでも非常に評判が高く、浮世絵の世界では鈴木春信や司馬江漢などがその様式や彩色を取り入れている。⁽¹⁴⁾ またこの画家は、春宮画絵師としても有名であり、明代に多くの性愛画を描いた。⁽¹⁵⁾ そのなかのひとつに春宮画『本の虫になつてはならぬ』

（明代）〔図6〕という作品があり、そこで仇英は「女性が本を読む男性を目隠しする場面」を描いている。一方、これと似たような表現が吉田半兵衛の春本『うるほひ草』（延宝八年 一六八〇）の「琴は合点いづれのを」とよりひめはじめ」〔図7〕に見られ、この画では「裸体の男性が琴を弾く女性を目隠しする場面」が描かれている。双方の画題を比較して、おそらく吉田半兵衛画（『うるほひ草』）は

仇英画（『本の虫になつてはならぬ』に倣つて描かれたと思われ、画中の「いづれのをとよりひめはじめ」の歌から、琴に夢中になる女性に「琴の虫になつてはならない」という意味を読み取ることができる。

そしてさらに、こうした目隠しする性愛画は、ふたたび西川祐信の春本『風流色貝合』（宝永八年 一七一二）「図8」に描かれる。

このように図柄の類似性を追っていくならば、男女が目隠しをする性愛画は時代や大陸を越えてひろく伝播していったようすを知ることができる。

またこうした例はほかにもいくつか存在する。たとえば、中国春宮画には「馬上の性交図」が頻繁に描かれているが、日本では同じ画題の春画が作者不詳の春本『枕屏風』（寛文九年 一六六九）、菱川師宣の春本『恋のむつごと四十八手』（延宝七年 一六七九）、鈴木春信の春画『風流艶色真似多もん』に描かれている。

それではなぜ、中国春宮画の図柄や画題が浮世絵春画へ流入したのであろうか。その要因について考えてみたい。

まず時代背景に注目してみれば、中国史上、春宮画が最も発展したのは明代末期（十七世紀初め）である。同時期の日本では、まだ春画（版本）制作が本格的にスタートしておらず、巷間の浮世絵師が春画をつくり始めようとしていた時期にあたる。つまり、中国の春宮画の最盛期が、日本の春画版本の黎明期と重なる。



図6 仇英 春宮画『本の虫になつてはならぬ』（劉達臨 鈴木博訳『中国性愛博物館』原書房より転載）



図7 吉田半兵衛 春本『うるほひ草』（リチャード・レイン編集『元禄のエロス』画文堂より転載）



図8 西川祐信 春本『風流色貝合』

またこの頃の日本は、中国との交易を盛んに行っていた。とくに明末の政治情勢により清朝に抵抗していた鄭成功の一族が、台湾を拠点に日本との交易を利用して清朝に対抗する資金づくりをしていた。そのため、正保期から延宝期（二六四—一六八〇）にかけての約三十年間は、鄭一族が派遣する交易船が長崎を中心に数多く入港した。その後、清朝が鄭一族の商船を取り締まる法令を出したために、一時、日本への唐船の来航が減少したが、清朝が鄭一族を減ぼした康熙二十二年（天和三年）以降、ふたたび唐船の来航が飛躍的に増えはじめた。そして、元禄期には一年間に約一万人の中国人が日本へ来たと言われている。そうした唐船の積荷のなかに大量の書籍が積まれており、たとえば正徳元年の南京船には、生糸や織物など共に一千一百冊以上の書物が積まれていた。⁽¹⁷⁾ 書籍を積んだ唐船は、おもに南京船と寧波船に限られていたが、当然、そうした交易品のなかに春宮画版本が紛れ込んでいたとしてもおかしくはない。

なお、こうして日本にもたらされた唐本の多くは、江戸や上方の本屋を通じて和文に翻訳され、出版された。ただその際に、『列女傳』や『女四書』などの中国教訓書などは、漢文を和文に改めるものの、挿絵は中国版本の画図をそのまま引き写し出版している。⁽¹⁸⁾ こうした例は中国春宮画と日本の春画のあいだでも見られ、たとえば、春宮画版本『風流絶暢図』（一六〇六年頃）が、天明期（一六八一—一八四）に菱川師宣によって和刻されているが、その際に漢文を

和文に改めているものの、挿絵の性愛画に関しては中国版本の画図をそのまま利用している。つまり師宣は、当時の唐本を和刻する慣習にしたがって他の中国教訓書と同じ方法で文面の翻刻だけ行い、挿絵に関してはそのまま転写したにすぎない。

また江戸時代においては、中国大陆との交易により明代の唐本画譜が多く日本にもたらされ、それらを手本にして絵画制作がおこなわれていった。これについて溪斎英泉が『無名翁随筆』（天保四年 一八三三）のなかで、次のように記している。

画法は和漢諸書に委しく出たれば、会得すべし、佩文齋画譜、芥子園画伝は、其論たりしといへども、見て益多く、古き来船の本は、人物の部一帙なく、新渡の華本は全部す、又、翻刻の本もあり、倭画を学ぶにも、漢画の規則はすつべからず⁽¹⁹⁾

この文面に従うならば、江戸時代では、日本画を学ぶにも中国画の法則をしつかりと習得しなければならず、その際に舶来の唐本画譜が積極的に用いられたことがわかる。

こうした状況を踏まえるならば、当然、春画を制作する際に、中国渡来の春宮画が手本として用いられたとしてもおかしくはない。その例のひとつに、西川祐信の春画『艶色玉簾』（享保四年 一七一九）の「蜚狩り」の図柄が上げられる〔図9〕。この画には（柳の

木にもたれながら性交する男女」が描かれているが、これと同じような図柄が中国春宮画『花宮錦陣』『風中柳』（明代末期 十七世紀初め）に描かれている（図10）。双方の図柄を比較してみると、共に柳の木が描かれており、足を抱えながらの性交体位も非常によく似ている。一方、双方の違いといえば、西川祐信の図柄では男女の顔が互いに同じ方向を向いているのに対して、『花宮錦陣』の図柄では男女の顔が互いに向き合っている。後年、西川祐信は『絵本倭比事』（寛保二年 一七四二）の「画法彩色法」のなかで、唐絵のみを手本とし大和絵を軽んじる画壇の風潮を批判しているが、そのなかで粉本主義の重要性を説いている。若き日の祐信は狩野永納のところで絵を習っており、そのときに狩野派の流儀である粉本主義にもとづいて唐本画譜などから画法を学んだにちがいない。ならば当然、春画を描くにあたっても、中国春宮画の図柄をくり返し模写すること、その筆法を確立していったといえよう。また見方を変えるならば、こうした絵筆の鍛錬を通じて、浮世絵春画のなかに中国春宮画の図柄が描かれたといえる。

ところで、もうひとつ別の角度から、舶来の唐本と浮世絵春画をつなぐ理由を考えてみたい。それは「漢文戯作」の流行である。「漢文戯作」とは、既存の漢籍や漢詩を滑稽表現に翻案した文芸作品であり、その舞台を〈仙界の詩情世界〉から〈遊里などの現実世界〉へ移したことが多い。たとえば、中国の好色小説『遊仙窟』をもじっ



図9 西川祐信 春本『艶色玉簾』



図10 春宮画『花宮錦陣』『風中柳』

た『瓢金窟』（延享四年 一七四七）や、中国の本草書『本草備用』をもじった『本草妓要』（宝暦四年 一七五四）や、中国の漢詩集『唐詩選』をもじった『唐詩笑』（宝暦三年 一七五三）などがある。これらの作品は、江戸中期頃からおもに上方で出版され、知識人の教養や矜持が諧謔精神と結びついたところで成立した。上方における漢文戯作の発展は、中国文学の日本への流入の一種独特の変奏現象として注目すべきであり、もちろん浮世絵春画にも同様の傾向が見られる。たとえば、舶来の唐本を下敷きにした春画としては、中国の漢詩集『唐詩選』をもじった小松屋百亀『房事選』（宝暦十二年 一七六二）、中国の漢文『赤壁賦』をもじった北尾雪坑斎『赤辰賦』（明和八年 一七七二）、中国の怪談集『剪燈新話』をもじった歌川国貞『泉湯新話』（文政十年 一八二七）などがある。

たとえば、小松屋百亀の春本『房事選』では、序文は『唐詩選』の漢文体の序文型式をそのまま借用している。またそれに続く目次でも、唐本の目次型式に倣い、全七巻で総勢一八八人の総数四六五の詩数（数字）が記載されている。しかしこれは、漢詩文集の体裁を借りた遊びに過ぎず、実際は漢詩文とは無縁の一冊の春本に過ぎない。

こうした唐本を下敷きにした春画はいくつか存在し、なかにはタイトルだけをもじった春画もあるが、その表現スタイルは、中国文化の受容を前提とし、読み手の教養や矜持が「笑ひ」と結びついた

ところに成立する戯作の方法に近い。こうした春画がつくられた背景には、上方を中心とした「漢文戯作」の出版流行が深く関わっていたにちがいない。^②

なお、舶来の唐本と浮世絵春画の関係性を考える場合、忘れてはならないのが、中国明代の小説『金瓶梅』の挿絵と春画との類似性である。とくに浮世絵春画のなかには『金瓶梅』の挿絵をそっくりそのまま写し取った図柄も見られ、双方の繋がりは思いのほか深いと考えられる。

実際、『金瓶梅』がつくられたのは、十六世紀末の明代、萬暦年間（一五七三—一六二〇）の中頃とされている。当初、この長編小説は二十年間ほど写本のかたちで伝わっていたが、萬暦四十五年（一六一七）に版本型式の『新刻金瓶梅詞話』が刊行され、本格的に世に知られることになる。ただ、この『新刻金瓶梅詞話』はテキストのみで挿絵がなく、『金瓶梅』に挿絵が加わるのは、さらに後年の崇禎年間（一六二八—一六四三）に刊行された『新刻繡像金瓶梅』からである。この崇禎本『金瓶梅』は、本来無図であった萬暦本『金瓶梅詞話』のテキストに挿絵を加えたもので、五人の刻工により総数二百画図が描かれている。先行研究によれば、これら五名の刻工はすべて「徽派」に属する人びとであり、明末に活躍した名工とされている。^③ また同研究によれば『新刻繡像金瓶梅』は、蘇州を中心とした明末の都市文化のなかで作られた可能性を示唆しており、さ

きほどの唐船の日本への交易ルートと照らし合わせるならば、蘇州でつくられた版本が南京や寧波の港で船に積まれ、そのまま日本へ渡ったと考えられなくはない。

それでは実際、浮世絵春画のなかで『新刻繡像金瓶梅』の挿絵に做ったと思われる図柄について見ていくことにしたい。

まずはじめに、『新刻繡像金瓶梅』の第七十四回の挿絵に、ヒロインの潘金蓮がその体を白い蛇のようにくねらせて、相手役の西門慶の急所を押さえる場面が描かれている〔図11〕。一方、西川祐信の春本『優競花の姿絵』（享保十八年 一七三三）のなかにも、この挿絵と同じ体位が描かれており、祐信画では女性が体をくねらせて男性の性器に口を添えている〔図12〕。双方の体位描写は非常によく似ており、その類似性から西川祐信がこの春画を描くにあたって『新刻繡像金瓶梅』の挿絵を参考にしたことが示唆できる。

また『新刻繡像金瓶梅』の第六十一回の挿絵には、西門慶が女性の性器に香を焚く場面が描かれているが〔図13〕、これと同じ図柄が、歌川豊國の春本『逢夜鴈之声』（文政五年 一八二二）のなかにも描かれている〔図14〕。豊國画では、女性器に香を焚くのではなく、女性器に刺青をほどこす場面を描いているが、その図柄は崇禎本『金瓶梅』の挿絵と酷似している。

一方、浮世絵春画には、図柄の様式面からだけではなく、画題の点においても『新刻繡像金瓶梅』の挿絵に做った画が描かれている。

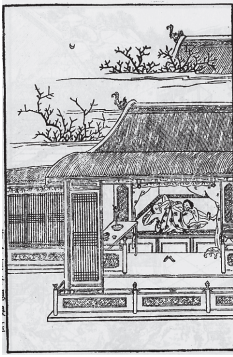


図11 『新刻繡像金瓶梅』〔第七十四回〕



図13 『新刻繡像金瓶梅』〔第六十一回〕



図12 西川祐信 春本『優競花の姿絵』



図14 歌川豊國 春本『逢夜鴈之声』

たとえば、『新刻繡像金瓶梅』の第五十一回の挿絵には、白獅子という飼猫が牙を立てて金蓮と西門慶の性交を邪魔する場面が描かれている〔図15〕。こうした動物が男女の性交を邪魔する場面は浮世絵春画にもいくつも描かれており、たとえば北尾重政の春本『笑本春の曙』（安永元年 一七七二）には、性交中の男が犬を石で追いつく場面が描かれている〔図16〕。

そのほか、『新刻繡像金瓶梅』の第八十二回の挿絵には〔図17〕、ふたりの女性とひとりの男性が開放的なベランダで性戯にふける場面が描かれているが、これと同じパターンの性交図が古山師重『欠題組物』（貞享三年 一六八六）のなかに描かれている〔図18〕。

このほかいくつか細かな点で『新刻繡像金瓶梅』の挿絵と浮世絵春画をつなぐ類似表現がみられるが、こうした双方の繋がりを踏まえるならば、浮世絵春画が部分的ではあれ、その制作にあたって明代の『金瓶梅』の挿絵を参考にしていたと考えることもできよう。

なお、『新刻繡像金瓶梅』の挿絵は、浮世絵春画だけでなく、同時代の春宮画版本にも影響を与えていた。たとえば、春宮画『花宮錦陣』の全二十四画図のうち、いくつかの図柄が『新刻繡像金瓶梅』の挿絵と酷似している。その例を上げれば『花宮錦陣』の「如夢令」の画図は〔図19〕、『新刻繡像金瓶梅』の第九十七回の挿絵に描かれた男女の性交図〔図20〕とほとんど同じであり、金瓶梅の挿絵をそのままズームアップしたような印象を受ける。ほかにも、『花宮錦

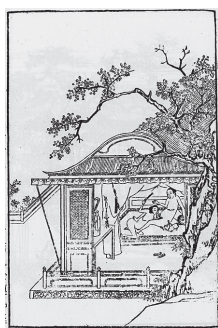


図15 『新刻繡像金瓶梅』〔第五十一回〕

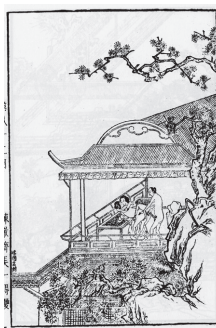


図17 『新刻繡像金瓶梅』〔第八十二回〕

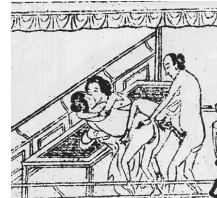


図16 北尾重政 春本『笑本春の曙』



図18 古山師重 春画『欠題組物』（白倉敬彦『恋のむつごと四十八手』平凡社より転載）

陣』の「翰林風」の性交図〔図21〕は『新刻繡像金瓶梅』の第三十四回の挿絵〔図22〕に描かれた図柄とほとんど同じであり、また『花宮錦陣』の「後庭宴」の性交図も『新刻繡像金瓶梅』の第九十三回の挿絵に描かれた図柄に似ている。

なお、春宮画『花宮錦陣』に関しては、作者や刊年について不明な点が多く、この春宮画がいつ作られたのか、ほとんど何もわかっていない。そのため、『花宮錦陣』の画図が『新刻繡像金瓶梅』の挿絵から直接影響を受けたとは断定できないが、双方の図柄の類似性から少なくとも両者のあいだには何かしらの共通性があり、互いに同じ文化土壌で成立したと考えることは可能であろう。

このように浮世絵春画のなかには、いくつかの点で中国春宮画と同じ図柄が描かれている。とくに江戸中期までの春画に、中国春宮画と同じような表現が多く見られる。こうした春画が数多く描かれた時期は、同時に中国大陸との交易も盛んに行われていた。そのことを踏まえると、唐船によってもたらされた中国春宮画が日本の春画に何かしらの影響を与えたことは間違いないであろう。また双方の類似画を辿っていけば、日本の春画版本の制作が大陸での春宮画の盛行に感化されるかたちではなかったかのような印象さえ受ける。



図20 『新刻繡像金瓶梅』〔第九十七回〕

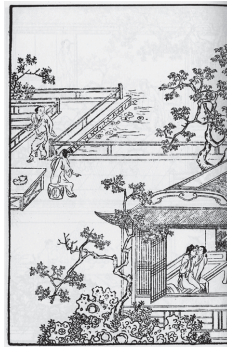


図21 『新刻繡像金瓶梅』〔第三十四回〕



図19 『花宮錦陣』〔如夢令〕



図22 『花宮錦陣』〔翰林風〕

師宣から祐信へ

江戸時代の文化を考える場合、おもに「上方」と「江戸」の二大文化圏に分けて考えられることが多い。そのうえ、江戸幕府が開かれてから数十年間は、最新の学問や芸能の発信地は「上方」にあったといわれてきた。また、その後多くの人びとが「江戸」へ下ることによって、しだいに文化の中心は「江戸」へと移り変わっていったとされている。こうした文化の東漸は、江戸時代の文化的特色としてよく知られているが、浮世絵春画に限っていえば、そう単純ではない。むしろ、浮世絵春画の場合、新たな画題や様式の発信は「江戸」の方が「上方」よりも先んじていた感がある。

たとえば、「江戸」の菱川師宣による春本『倭国美人あそび』（寛文十二年 一六七二）のなかに、宮中らしき建物と御所車を描いた画図が描かれているが（図23）、これと同じ背景の図柄が「上方」の西川祐信による春本『夫婦双乃岡』（正徳四年 一七一四）の「伊勢の大輔」（図24）に描かれている。ここで注目すべきは、師宣から祐信へ性交画の様式が模倣されているのではなく、むしろその構図や背景が写し取られている点である。

こうした例は他にもいくつも見られ、たとえば、菱川師宣の春本『和合同塵』（延宝六年 一六七八）には「夫の浮気現場を発見する女房」が描かれているが（図25）、これとまったく同じ画題が西川祐信の春本『和楽色納戸』（享保二年 一七二七）のなかに描かれて



図23 菱川師宣 春本『倭国美人あそび』

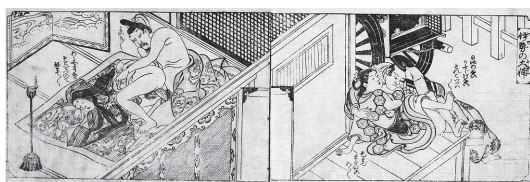


図24 西川祐信 春本『夫婦双乃岡』



図25 菱川師宣 春本『和合同塵』（『季刊浮世絵42号』画文堂より）



図26 西川祐信 春本『和楽色納戸』

いる〔図26〕。双方の図柄は、その配置は異なるものの、ともに裸の亭主が女房に謝っており、浮気相手の女性も袖口で顔を隠す仕種が描かれている。しかもこの図柄は、その後、鈴木春信によって春画『風流艶色真似ゑもん』の「第四図」に描かれ〔図27〕、こちらは祐信画の配置をそのまま写し取っている。ただ、主題という観点からみると、春信画には〈怒る女房が行灯を持っている〉ことから、師宣画（『和合同塵』）の〈怒る女房が蠟燭を持つ図柄〉から借用したと考えることもできる。

そのほか、たとえば菱川師宣の『和合同塵』には「裸体の盲人」が描かれているが〔図28〕、これと似たような図柄が西川祐信の春本『男色山路露』（享保十八年 一七三三）にも描かれており〔図29〕、さらに同様の図柄が鈴木春信の春画『風流艶色真似ゑもん』の「第十図」に描かれている〔図30〕。

よって、これらの類似画の系譜をまとめてみると、まず「江戸」の菱川師宣によって描かれた図柄が、「上方」の西川祐信に受け継がれ、その後さらに「江戸」の鈴木春信によって描かれている。こうしてみると、浮世絵春画に〈文化の東漸〉という見方を当てはめるのは難しく、むしろ浮世絵春画の文化的移行は、自動車のワイパーのごとく「上方」と「江戸」のあいだを行ったり来たりしている。

なお、こうした師宣から祐信への図柄の流れは、すでに江戸時代



図27 鈴木春信 春画『風流艶色真似ゑもん』



図28 菱川師宣 春本『和合同塵』

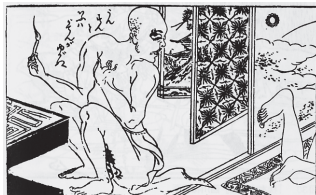


図29 西川祐信 春本『男色山路露』



図30 鈴木春信 春画『風流艶色真似ゑもん』

の春画の序文で指摘されている。北尾重政の春本『男根女門昼夜入話 笑本姫小松』（安永二年 一七七三）の序文には、次のように記されている。

あづまに名高きひし川の流れも、洛のにし川に一変し、近世政豊の二信も、かの流を汲て世に鳴れりとか。今此ぬしも艶画に名を得て当世の情をうごかし。²³

ここでは、「江戸」の菱川師宣の流れも「上方」の西川祐信にて一変し、近年の奥村政信や石川豊信のふたりも祐信の流れを汲んで「江戸」で人気を得ている、と記されている。また続けて、かく言う私（北尾重政）も春画によって人気を得て、人びとの色情を動かしてきた、と述べている。この序文にはふたつの重要な意味が込められている。ひとつは、「上方」の西川祐信の春画の流れも、もとをたどれば「江戸」の菱川師宣の流れにたどり着くという点である。もうひとつは、その流れが「上方」の西川祐信のところで一変したという点である。²⁴

前者において重要なことは、「上方」の西川祐信の春画のなかにも、「江戸」の菱川師宣が描いた図柄が用いられているという指摘である。近年、西川祐信の絵画研究が盛んとなり、江戸中期以降の浮世絵師たちが祐信の図柄を幾度となく借用した実態が報告されている

が、そこではそうした借用表現の原点を西川祐信に求め、この絵師に特別な価値を付与する主張も見られる。しかし、これまでも指摘してきたように、西川祐信の画図のなかには〈中国春宮画〉や〈師宣の図柄〉に倣った表現が多く描かれており、図柄の連鎖を遡るうえで、その流れが祐信に起因すると見てはならない。

またこの序文で重要なのは、〈西川祐信はどのようにその流れを一変させたのか〉という点である。

そこで以下、浮世絵春画における師宣画と祐信画の類似性に着目し、その差異を検討することによって、その流れがどのように変化したのかを捉えてみたい。

ではまず、菱川師宣の春画『恋のむつごと四十八手』のなかの「二女一男」と題した画図を取り上げたい。この作品にはさまざまな性交体位が解説文付きで紹介されているが、そのなかに仰向けに寝た二人の裸の女性と、それに挑む裸の男性の図柄が描かれている〔図31〕。なお浮世絵春画では、ふたりの女性とひとりの男性という組み合わせはそれほど多くは描かれておらず、この画のようにふたりの女性とともに両足を上げている図柄はあまり見かけない。とはいえ、西川祐信の春本『和楽色納戸』には、構図は異なるものの、ふたりの女性が同じようなポーズをとる場面が描かれている〔図32〕。双方の画趣の類似から、おそらく祐信はこの絵を描くにあたって師宣の「二女一男」の図柄を参考にしたであろう。ただし、

ここで注目すべきは双方の図柄の違いである。その大きな違いは——厳密に言えば構図や様式も異なるが——、師宣画の男根には何も付いていないが、祐信画の男根には「手車」が付けられている点である。「手車」とは、こんにちで言うところのヨーヨーと同じものである。当時、中国から長崎経由で渡来した最新の玩具である。伴蒿蹊の『近世崎人伝』（天明八年 一七八八）によれば「享保の初め、京に手車てぐるまといふものを賣る翁あり」と記されており、「手車」が享保期の初めに京都で売られていたことがわかる。この祐信画の「手車」の図柄は、歴史的にみても日本におけるヨーヨーの最も古い描写といえるかもしれないが、祐信は、京の町でにわかに流行しつつある中国渡来の玩具をいち早く自らの春画に取り入れている。まさにこうした世俗の流行を春画のなかにいち早く取り入れる点に、師宣画から祐信画への変化を見ることができる。祐信以前の春画は、閨中の性愛描写に終始するものが多く、その場面もどちらかといえば武家社会に限られていた。そうした傾向を変えたのが西川祐信であり、祐信は春画のなかに世相の流行をいち早く取り入れることで、性交画に庶民的な世俗性を描き込んだのである^{②7}。

さらにもうひとつ、師宣の図柄の流れを祐信が変化させた事例について紹介したい。先述した菱川師宣の春本『恋のむつごと四十八手』のなかに「壁立合」と題した画図がある（図33）。この画には壁に寄り掛かりながら急場の情交を楽しんでいる男女が描かれてい



図31 菱川師宣 春本『恋のむつごと四十八手』（白倉敬彦『恋のむつごと四十八手』平凡社より転載）



図32 西川祐信 春本『和楽色納戸』

る。またその詞書には、ようやく忍び逢うことができたが、情事を行う場所がないので、野外で壁にもたれて致し方なく楽しむしかないと記されている。なお、これと同じ画が古山師重の春本『好色旅枕』（元禄八年 一六九五）にも描かれており、こちらの画には「壁立軒」と題されている〔図34〕。この師重画は、師宣画（「壁立合」）をそのまま模倣したと考えられ、総髪男性や目を閉じる女性、接吻や体位の描写なども類似している。なお、師重画（「壁立軒」）にも解説文が付けられており、次のように記されている。

むかし男のいわく 此手はたがひに心をかよはせ おこなひ
 ときとおもふ心あれども人目しげく ^{（忍び逢うべき）}しのびあふべきたよりも
 なく あるひはうらのくちにても ^{（奥の口）}よきしゆびにいであひて
 おこなはん ^{（行かん）}とすれども ^{（急にて）}こときうにておび ^{（帯）}をとくまも
^{（横になる間も）}よこになるまもなきとき ^{（壁）}かべによりかゝらせ ^{（立ちながら）}たちながら行
 てなり ^{（手）}

この記述から、この手が、日頃、色恋を許されない男女のお忍びの手段であることがわかる。またこうした形式的な記述は、あくまでも画図に描かれた体位の説明に過ぎず、辞書の項目のような意図も含んでいる。

ところで、これと同じ手を西川祐信が春本『色ひいな形』（宝永



図33 菱川師宣 春本『恋のむつごと四十八手』「壁立合」
 （白倉敬彦『恋のむつごと四十八手』平凡社より転載）



図34 古山師重 春本『好色旅枕』「壁立軒」

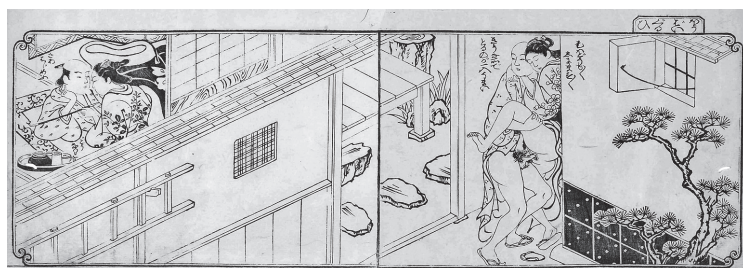


図35 西川祐信 春本『色ひいな形』「ほうばいぐるひ」

八年 一七二一)のなかに描いている。それは「ほうばいぐるひ」^(傍輩狂い)と題された画のなかに描かれ、若い男女が商家の裏門にある蔵の壁に寄り掛かりながら色事を楽しんでいる〔図35〕。もちろん、祐信がこの画を描くにあたって師宣画〔壁立合〕や師重画〔壁立軒〕を参考にしたことは間違いない。祐信画〔ほうばいぐるひ〕は、男女が壁に寄りかかる描写だけでなく、目を閉じた女性が足を上げて性交にのぞむ部分など、細かな点で先達の図柄に倣って描かれている。またここで祐信が先達に倣ったのは、そうした様式面だけでなく、男女の忙しない情交〔壁立合〕という画題である。祐信は先達の春画に描かれてきた急場の情交という画題を「趣向」として自らの作品のなかに取り入れ、文芸作品という〈模倣の「趣向」化〉を行ったのである。⁽²⁸⁾

ただここで注目すべきは、師宣・師重画と祐信画の違いである。祐信画には、野外の蔵の壁に加えて、商家の奥座敷も描かれている。そこには、主人が「さあはじめふ」と声をかけると女房が「どうなりと」と答える、ごく日常的な夫婦の営みが描かれている。一方、屋敷の裏庭では、男の方が「きうな所^(急)でとるのが一入りうまい^(ひとしお)」と言い、〈壁立ちの男女〉の急場の逢い引きが描かれている。「ほうばいぐるひ」というタイトルから考えても、おそらく彼らは主人夫婦に仕える手代と女中であろう、主人の目を盗んで急な情交を楽しんでいる。こうした登場人物の關係性を踏まえて、もう一度、こ

の画を眺めてみると、ここでは〈主人夫婦のゆつたりとした性愛〉と〈若い奉公人のせわしない性愛〉が対比的に描かれていることがわかる。

つまり師宣・師重画と祐信画の違いは、画中に〈登場人物の關係〉や〈性愛に至るまでの状況〉が描かれているか、否かにある。

師宣・師重画はどちらかといえば説明的な図柄が多く、その目的は性交体位の紹介にあるのに対して、祐信画はどちらかといえば物語的な図柄が多く、その目的は人間關係の描写にあるといえよう。言い換えるならば、前者が医学書や薬学書のような博物学的な傾向にあるのに対して、後者は絵巻物や草子本のような文学的な傾向にある。西川祐信は、春画を単なる性交画に留めるのではなく、ひとつの画面のなかに立場の異なる二組の男女を描くことで、そこに現れる人びとの人間關係や、その關係によって導かれる感情や機微までも詳細に描き込んでいる。こうすることで、春画の表現の幅が格段に広がり、より多彩な趣向が用いやすくなり、しかも性愛表現そのもののリアリティーも増していく。このように一枚の画のなかに詳細な背景を描き込むのは春画史からいえば革命的な出来事であり、まさに「一変」という言葉にふさわしい変化である。後世の浮世絵師が西川祐信の春画を評価するのは、その筆致もさることながら、性交画を人間劇場へとつくり替えた点にあらう。

二 春画と浮世草子

西鶴本の挿絵と春画

これまでも「草子本の挿絵」と「浮世絵」を比較する研究は行われてきたが、「浮世絵春画」と「浮世草子の挿絵」を比較する研究はほとんど試みられていない。浮世草子が盛んに作られている時代に、同時進行で多くの春画・艶本も作られており、双方が同じ出版文化のうでで成立したことを見逃してはならない。

そこで本章では、「浮世絵春画」と「浮世草子の挿絵」の類似性に着目し、浮世草子に描かれた図柄が浮世絵春画に用いられた例を取り上げながら、双方の近似的なつながりを考えてみたい。

本来、春画・艶本は広義の意味で浮世草子の「好色本」の範疇に加えられるべきものである。しかしこうした色事を視覚化した作品は、明治以降の文学史研究のなかでしだいに「文学」の範疇から分離されていった。文学史研究は「好色本」を「愛欲を主題とした小説」、「愛欲を用いた滑稽話」、「性的興奮を引き立てる文や絵」の三領域に区分けし、前者のふたつの領域に西鶴の好色本を当てはめ、後者の領域に西川祐信などの春画・艶本を当てはめる定義を行った。⁽²⁹⁾

こうした近代以降の学術領域の設定によって、しだいに「浮世草子」と「春画・艶本」は明確に区別されるようになり、「西鶴の好

色本」はおもに学術的な文学観によって読み解かれるのに対して、「祐信の春本」などはそうした視座から除外されることになった。

ところが江戸時代においては——なかでも西鶴の浮世草子がつくられた時代は——、双方を明確に区別する認識はほとんどなかった。このことは、元禄期前後につくられた書籍目録の分類表記から容易に類推できる。

たとえば、春画・艶本が書籍目録に記された最も早い例として、延宝三年（一六七五）刊の「書籍目録」から『恋のみなかみ』のタイトルを見つけ出すことができる。この題名は「書籍目録」の「舞本并草紙」の項目に記されており、同タイトルの艶本が天和三年（一六八三）に菱川師宣によって刊行されていることから、この本がそれと同一本である可能性を指摘できる。ただ延宝三年といえば、版木による春画・艶本の制作が始まって間もない時期にあたり、浮世絵春画の黎明期にあたるため、書籍目録の「恋のみなかみ」が師宣の艶本とは別の刷り物である可能性も否定できない。

その後、春画・艶本のタイトルが本格的に記載されるのは、貞享二年（一六八五）の「広益書籍目録」からであり、目録の「好色之類并楽事」の項目には『うるほひ草』、『哥仙枕』、『源氏いる遊』、『伽羅枕』、『本朝ひしん遊』などの書名が記されている。これらは、現在でも原本を確認することができ春画・艶本である。しかも、こうしたタイトルのすぐ後には『好色一代男』や『男色大鑑』などの

一方、それからやや時代が下った元禄五年（一六九二）の「書籍目録」では、「好色之類并樂事」の次に、新たに「樂事并枕絵」の項目が設けられている。そこには、貞享二年の書籍目録に記載された春画・艶本のタイトルに加えて、菱川師宣の春画『床の置物』などが新たに記されている。このことから、元禄期頃には「春画・艶本」と「浮世草子」を区別する動きもみられ、この時期に「枕絵」という出版ジャンルが成立したことがわかる。ただこの書籍目録は、題目の分類表記に関してあいまいな点が多く、たとえば、吉田半兵衛の春本『源氏御色遊』と思われるタイトルが西鶴の『好色一代女』と同列に記載されている。ここでは今日においてあきらかに春画・艶本と思われる出版物が浮世草子と一括りに扱われている。

[illegible]

こうして延宝期から元禄期までの「書籍目録」を見ていけば、現代ほど明確に「春画・艶本」と「西鶴好色本」を区別していたわけではないことがわかる。ただ元禄期頃から「枕絵」というジャンルをつくり、若干の色分けはしていたであろうことが読み取れる。とはいえ、いずれにしても双方はともに浮世草子の「好色本」の範疇として扱われており、書籍目録の上からも〈浮世絵春画〉と〈浮世草子〉の近似性を確認することができるといえる。

その前に、すでに先行研究で、いくつかの春本テキスト（本文）が「西

鶴好色本」から文章を借用している点を指摘している。⁽³⁰⁾とくに西川祐信の春本『色ひいな形』などは、かなり大胆に『諸艶大鑑』や『好色五人女』から文章を剽窃している。⁽³¹⁾春画・艶本では、〈本文〉と〈性愛画〉が互いに独立しているものが多く、必ずしも〈性愛画〉が〈本文〉の内容を補足する目的で描かれたわけではない。だが、そうした文章の部分に西鶴好色本との類似性が指摘できるのであれば、当然、その図柄においても、西鶴本の挿絵との類似性が指摘できるにちがいない。

そこでまず、鈴木春信の春画『風流艶色真似ゑもん』の冒頭図を取り上げ、この画から〈西鶴本の挿絵〉が〈春画〉へ流入していく過程を検証してみたい。

春信の『風流艶色真似ゑもん』とは、主人公の〈真似ゑもん〉が、仙女から授かった仙薬で豆男に変身し、小さくなった体で諸国の閨房をあまねく覗きみる趣向を描いた春画組物である。こうした仙人から秘薬を授かることでその体が豆粒のようなになる趣向は、まず初めに浮世草子の表現のなかで流行した。その先例は西鶴の『浮世榮花一代男』（元禄六年 一六九三）に描かれており、その後、江嶋其磧がこの作品に倣って浮世草子『魂瞻色遊懷男』（正徳二年 一七一）や、浮世草子『豆右衛門後日女男色遊』（正徳四年 一七一四）を刊行した。当時、こうした「豆男もの」の趣向が浮世草子のテーマとして人気があったことを伺わせる。一方、浮世絵春画では、そ

れらの流行を受けてか、まず最初に奥村政信が「豆男もの」の春本『伊勢物語俳諧まめ男 夢想頭巾』（宝永期 一七〇四—一）を刊行した。その後この「趣向」を鈴木春信が受け継ぎ、明和期に『風流艶色真似ゑもん』が描かれることになる。

なお、この「豆男もの」の趣向で必ず描かれるのが、諸国へ旅に出る主人公が仙人から秘薬を授かる場面である。鈴木春信の『風流艶色真似ゑもん』でも冒頭図にその場面が描かれており、主人公の浮世之介が色道の奥義を得るために諸越笠森山で祈念していると、〈笠森山の仙女〉と〈金龍山の藤花女〉の二神が雲に乗って現れる（図37）。主人公の浮世之介は、このふたりの女神から土の団子と不老五倍子の粉を授かり、豆男となる。なお、この飛雲の二神は、当時実在した〈笠森稲荷の茶屋娘のお仙〉と〈金龍山浅草寺の楊枝屋娘のお藤〉のふたりの看板娘に見立てられていることで知られている。

そして注目すべきは、このふたりの女神が飛雲に乗って現れる図柄である。これと同じような図柄が西鶴の『諸艶大鑑』（大往生は女色の臺）の挿絵に描かれており（図38）、西鶴本の挿絵では画面右上から〈吾妻〉と〈夕霧〉のふたりの遊女が飛雲に乗って現れる。

この挿絵は、主人公の世伝がこれまでやり繰りした艶書を燃やしながら臨終の時を待っていると、空から先立たれた遊女たちが雲に乗って次々と舞い降りてくる場面である。実際、春信画（『風流艶色真似ゑもん』）の二人の女神と西鶴画（『諸艶大鑑』）の二人の遊女

を比較してみると、双方の図柄はともに、やや前屈みになった女性を描いており、両手で品物を携える仕草などは非常によく似ている。また画題の点でも、「来迎する遊女」を「茶屋娘」に描き変えた違いはあるものの、双方はともに主人公に秘物を授けるという点で一致している。

さらに面白いことに、この西鶴本の挿絵は仏教説話集『絵入往生要集』の「聖衆来迎図」に倣って描かれたことがすでに先行研究で指摘されている。³²⁾『諸艶大鑑』(「大往生は女色の臺」)の挿絵は、臨終の祈りを捧げる亡者から飛雲で降下する諸菩薩まで、「聖衆来迎図」の構図をそのまま遊女の世界へと転用している。西鶴が「絵解き図」や「仏教説話集」の挿絵を熟知していたことはすでに先行研究で指摘されているが、この挿絵では、たとえば、「八葉の蓮の台」をもつ〈観世音菩薩〉は「八葉の小蒲団」をもつ〈京半太夫〉に、「琵琶」もつ〈光明菩薩〉は「三味線」をもつ〈古いづみ〉に見立てられている。³⁴⁾

ただ、肝心の画面右上から飛来する〈吾妻〉と〈夕霧〉のもとになった図柄は「聖衆来迎図」には描かれていない。では西鶴はこの二人の遊女の図柄を描くにあたって、何を参考としたのであろうか。ひとつ考えられるのは、同じく「往生要集」を題材とした絵入版本『極楽物語』(寛文期(一六六一—七二))のなかの「聖衆俱会楽」の挿絵である。その挿絵には、二神の菩薩が飛雲に乗って降りてく



図37 鈴木春信 春画『風流艶色真似系もん』



図38 井原西鶴『諸艶大鑑』「大往生は女色の臺」

る場面が描かれており、手前にはその菩薩に手を合わせるふたりの行者の姿もみられる(図39)。「聖衆俱会楽」とは、極楽に行くものが受ける十楽のうちのひとつであり、ここでは、蓮台を持つ観音菩薩と合掌をする勢至菩薩が祈りを捧げる死者のもとを訪れる至幸が描かれている。おそらく西鶴は、『諸艶大鑑』の挿絵を描くにあたって、「往生要集」における「聖衆来迎図」と「聖衆俱会楽図」の場面を同時に一枚の絵に重ねること、主人公の世伝が極楽浄土で受ける十楽のうちのふたつを一度に味わう法悦を表現したといえよう。いうならば、西鶴本の挿絵における飛来するふたりの遊女は「聖衆俱会楽図」に描かれた二神の菩薩に見立てられているのである。

これらのことを踏まえて、ふたたび『風流艶色真似えもん』の冒頭図に戻ってみるならば、この画は、単に「豆男もの」の決まり事を描いているだけでなく、仏教説話集『絵入往生要集』↓西鶴の浮世草子『諸艶大鑑』↓春信の春画『風流艶色真似えもん』という見立ての流れを汲んでおり、図柄における〈模倣の「趣向」化〉が行われているといえよう。⁽³⁵⁾

またこうした〈西鶴本〉と〈春画・艶本〉をつなぐ図柄はいくつか存在し、たとえば、西鶴の『好色一代男』（天和二年 一六八二）の「寢覚めの菜好み」（巻六）の挿絵には、主人公の世之介が二階から屈み込んで階下で会話をする遊女たちを覗き見る場面が描かれているが（図40）、菱川師宣の春本『好色花の盃』（貞享四年 一六八七）にも、年老いた男が屋根から屈み込んで屋内の高貴な人びとの情交を覗き見る場面が描かれている（図41）。また『好色一代男』の「人の知らぬへそくり銀」（巻七）の挿絵には、世之介と太夫が薪小屋で逢い引きする場面が描かれているが（図42）、杉村治兵衛の春本『好色尾長鳥』（元禄十年 一六九七）にも、男女が薪小屋で逢い引きする場面が描かれている（図43）。ほかに、西鶴の『眞實伊勢物語』（元禄三年 一六九〇）の「やぶいりののぞき井戸」（巻二）の挿絵には、複数の男女が互いに紐を持ち宝引の要領で情愛のパートナーを決める場面が描かれているが、北尾政美の春本『秘枕鴛鴦の嶼』（天明六年 一七八六）にも、複数の女性が紐を持ち、宝



図39 『極楽物語』『聖衆俱会案図』（西田直樹『「仮名書き絵入り住生要集」の成立と展開」より転載）

引の要領でひとりの男性の男根を引き当てる場面が描かれている。

このようにいくつかの春画に西鶴本の挿絵から図柄を借用したと思われる画が描かれている。今のところ、〈これらの春画〉と〈西鶴本〉の関係性を説明できる直接的な証拠は見つかっていないが、双方のあいだで類似した画がしばしば描かれていることから、〈春画〉と〈西鶴本〉に何かしらのつながりがあったことを指摘できよう。



図40 井原西鶴『好色一代男』(早稲田大学所蔵・古典籍総合DBより)



図42 井原西鶴『好色一代男』(早稲田大学所蔵・古典籍総合DBより)



図41 菱川師宣 春本『好色花の盃』



図43 杉村治兵衛 春本『好色尾長鳥』(『季刊浮世絵80号』画文堂より転載)

なお春画ではないが、西鶴の文面や趣向を自らの作品に積極的に取り入れたのは江嶋其磧である。この有名な浮世草子の作者は西鶴作品における世の人心を描く方法に着目し、その方法に倣って作文したと言われている⁽³⁶⁾。其磧が着目したように、西鶴の浮世草子の魅力は多種多様な人びとを登場させ、世のさまざまな人心を描いたところにある。そうした面は挿絵にも反映し、春画もそのような人心を描く目的で西鶴本の挿絵に倣ったのかもしれない。

八文字屋と春画

ところで、〈浮世草子〉と〈春画・艶本〉が明確に区別されていない時代に、双方をほぼ同時に出版していた〈京の八文字屋〉は江戸時代の春画史において極めて重要な意味を持つ。

この元禄期頃から急成長を遂げた上方の大手出版社は、才能豊かな作者江島其磧と、抜群の画力をほこる絵師西川祐信を抱え、役者評判記、絵入狂言本、浮世草子などの娯楽本を次々と出版していた。西鶴亡きあとの浮世草子を積極的に牽引していったのも八文字屋であり、西鶴の文面や趣向を借用しつつも、独自の変奏表現を描いた作品を次々と世に放ち、活発な出版活動を繰り返し広げた。そうした八文字屋の出版物のなかで、浮世草子と並ぶほどの主力商品であったのが春画である。このことは、いくつかの浮世草子に記された出版広告から判断することができる。たとえば、八文字屋の浮世

草子『傾城禁短気』（宝永八年 一七二一）の出版広告には、浮世草子『当世御伽曾我』（正徳三年 一七一三）や浮世草子『野傾咲分色子』（享保三年 一七一八）と並んで、こんにちでも原本を確認できる春本『傾野染分 情ひな形』（正徳二年 一七二二）が記されている（図44）。また同様の例が八文字屋の浮世草子『桜曾我女時宗』（享保八年 一七二三）の出版広告にも記されており、浮世草子『風流七小町』（享保七年 一七二二）や絵本『百人女郎品定』（享保八年 一七二三）や浮世草子『けいせい哥三味線』（享保十七年 一七三二）と並んで、春本『寝盤伽羅枕』（享保十八年 一七三三）や春本『濡姿逢初川』（享保七年 一七二二）が記されている（図45）。

こうした広告に〈春画・艶本〉が売れ筋の〈浮世草子〉や〈風流絵本〉と同列に記されていることから、〈春画・艶本〉も八文字屋にとって多くの利益をもたらす極めて重要な出版物であったことがわかる。また見方を変えれば、そこには〈浮世草子〉と〈春画・艶本〉を区別するような認識はなく、むしろ双方を重ねて広告することで相乗的な宣伝効果を狙ったといえる。

そのうえ重要なことは、浮世草子のなかに春画・艶本の広告が記されているという事実が、浮世草子と春画・艶本の読者層の重なりを意味している点である。しかも八文字屋が浮世草子の出版広告に春画・艶本を加えた意図を考えれば、当時実際に、浮世草子の読者が春画・艶本も買い求めた状況を読み取ることができる。

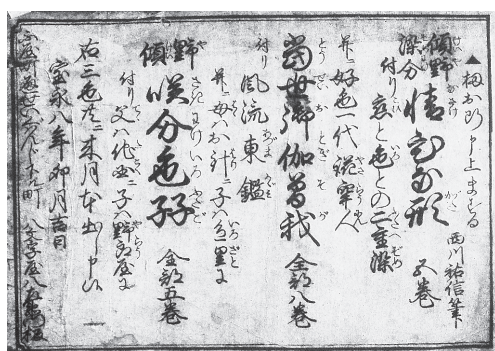


図44 浮世草子『傾城禁短気』（東北大狩野文庫蔵）

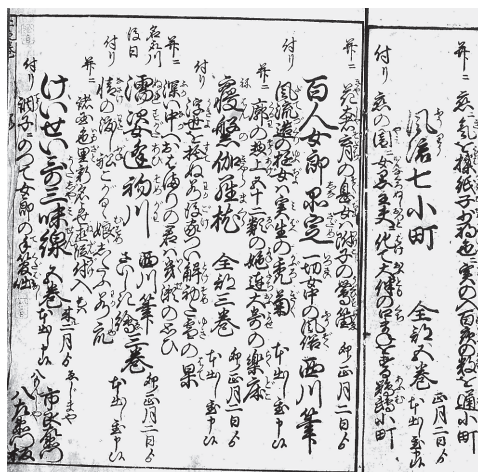


図45 浮世草子『桜曾我女時宗』（東北大狩野文庫蔵）

なお、浮世草子以外でも春画・艶本の出版広告が記された例も見られる。たとえば狂言本『蓬來山比翼鶴亀』（享保四年 一七一九）の出版広告には、春本『風流色著』（享保十八年 一七三三）が記されており、また狂言本『けいせい山椒太夫』（享保三年 一七一八）の出版広告にも、浮世草子『和漢遊女容気』と共に春本『西川筆の海』（刊年不明）が記されている。このことは、浮世草子だけでなく、狂言本の享受層までもが同時に春画・艶本の読者であった可能性を示唆している。一方逆に、春画・艶本の出版広告に浮世草子が記されている例も見られる。たとえば八文字屋による西川祐信の春本『色ひいな形』の広告には、浮世草子の『傾城禁短気』や浮世草子『役者大福帳』（宝永八年 一七一二）が記されている。また八文字屋の出版物ではないが、西川祐信の春本『風流三幅対』（宝永七年 一七一〇）のなかにも、浮世草子『吉日鑑曾我』（宝永七年 一七二〇）の出版広告が記されている。

このように各種の出版広告を比較してみると、それぞれの出版物に互いの宣伝を行っていることから、当時の版元は浮世草子、狂言本、春画・艶本を同類の出版物として扱っていたことがわかる。⁽³⁷⁾ またここから、少なくとも八文字屋全盛の時代は、春画・艶本は一部の読者のみを対象とした出版物ではなく、浮世草子や狂言本と同じ享受層を狙った有力な出版物であったことを知り得る。

なお、もうひとつ重要なことは、〈浮世草子や狂言本〉と〈春画・

艶本〉の享受層が重なっていたということは、〈春画・艶本〉の描き手が先行する〈浮世草子や狂言本〉の趣向や文面を模倣する仕掛けを施しても、それを読み解くりテラシーが読者側にあったことを意味している。むしろそうした読者は、双方の表現を比較しながら〈春画・艶本〉の描き手が仕掛ける〈模倣の「趣向」化〉を積極的に読み解くことを楽しんだにちがいない。その意味で、浮世草子と春画の結びつきを明確に狙ったのは〈京の八文字屋〉であるといえよう。

ところで、ひとつ気になるのは、どの春画・艶本の広告にも「西川祐信」の名前が大きく銘記されていることである。ここから八文字屋が「西川祐信」の名前をいわば広告塔として利用していたことがわかる。後世、江戸の浮世絵師のあいだで西川祐信の評価が高まるのも、こうした八文字屋による意図的な戦略がかかわっていたのかもしれない。

ここで西川祐信について触れておくと、この絵師は元禄期末頃から八文字屋の挿絵絵師として自らの画業をスタートさせている。⁽³⁸⁾ 祐信は、八文字屋で浮世草子や狂言本の挿絵を数多く手がけるなかでしだいに自らの絵筆を上達させていった。また彼は、八文字屋を経営する自笑と、八文字屋の専属作者である江嶋其磧と少年期から互いに知悉した仲であったといわれている。⁽³⁹⁾ この版元・作者・絵師の三者の協力体制が、元禄期以降の出版界に新風を巻き起こしたこ

はよく知られており、彼らによって演劇要素、視覚要素を多分に含んだ新基軸の娯楽本が次々と生み出されていった。

また従来の浮世草子研究は、とりわけこの三者の協力体制に着目し、三者の関係から浮世草子創成の秘密を解き明かしているが、⁽¹⁰⁾こうした視点は西川祐信の春画を考えるうえでも非常に有効である。なぜなら、この三者によってつくられた春画がいくつか存在しているからである。たとえば、春本『色ひいな形』、春本『傾野染分情ひな形』、春本『風流色図法師』(正徳四年 一七一四)などがある。

そこで以下、この三者の協力関係が春画にどのような影響を及ぼしたかを考えてみたい。

まず図柄の面である。先ほど春画史のうえで西川祐信が図柄を変えたと記したが、その要因のひとつに春画が浮世草子の挿絵の画風を自からの表現のなかに取り入れたことが考えられる。八文字屋以前の浮世草子の挿絵——西鶴本や西村本など——は、おもに一面面にひとつの場面だけを描き、画中に人物の台詞(書き入れ)をほとんど記していない。同じことが春画にも言え、八文字屋以前の菱川師宣や吉田半兵衛の春画では、おもに一面面にひとつの場面だけを描き、画中に人物の台詞(書き入れ)をほとんど記していない。それが八文字屋本の挿絵から、一面面を複数の場面に区切るようになり、画中に人物の台詞を書き加え、物語の筋立てを絵だけで理解できるように工夫して描かれるようになる。先行研究ではこうした

挿絵を「八文字屋本様式」と呼び、演劇書のひとつである「絵入狂言本」の挿絵から影響を受けたことが指摘されている。⁽¹¹⁾

それではいったいこの様式の考案者は誰であろうか。浮世草子の挿絵に関しては落款などがほとんどないため絵師を特定するのは難しいが、近年の浮世草子研究において〈浮世草子の挿絵制作に関する絵師への作画指示書〉が発見されており、作者が版元を通じて絵師に作画指示をしていた可能性が指摘されている。⁽¹²⁾

となれば、「八文字屋本様式」の考案者は専属作者であった江嶋其磧が考えられる。そもそも江嶋其磧は大仏餅で有名な餅屋の息子であり、出版とは無縁に育ったが、演劇好きが高じてしだいに自ら演劇書を書くようになった。そこに目を付けたのが八文字屋主人の自笑で、其磧を演劇書の描き手として専属的に雇い入れ、元禄十二年に刊行した其磧作の役者評判記『役者口三味線』が大当たりする。

その後自笑は、この演劇好きの人物に浮世草子を手がけるように促し、元禄十四年に其磧作の浮世草子『けいせい色三味線』を刊行し、それが再び大当たりする。ついにながら、この浮世草子の挿絵を描いたのが西川祐信である。

こうしてみると、江嶋其磧の創作はつねに自笑の先導によって導かれており、おそらく「八文字屋本様式」に関しても、其磧の発案というよりも自笑の指図をもとにつくられたと思われる。⁽¹³⁾

また以下、憶測に過ぎないが、江嶋其磧の創作スタイルは多分に

演劇的要素を含んでいるため、その表現を挿絵に写し取る際にどうしても演劇的な視覚要素が必要となる。そのため西川祐信は、画を演劇舞台のように見せるために日本絵画の伝統的描法である〈吹抜屋台の俯瞰構図〉を挿絵の描写にも取り入れたと考えることができる。日本の絵巻物では古くから一面のなかに複数の場面が重層的に描かれており、この描法を劇場的効果を演出する目的で浮世草子の挿絵に用いたのではないだろうか。なお、西川祐信は若い頃、狩野派の絵師のもとで絵の修業をしたと伝えられており、おそらくその時期に、伝統的な〈吹抜屋台の俯瞰構図〉の描法を学んだにちがいない。

またこれも憶測の領域を出ないものであるが、おそらく八文字屋の自笑あたりが、西川祐信が描く〈吹抜屋台の俯瞰構図〉の挿絵にあわせて、その書籍の形態を「横本仕立て」に変えたのかもしれない。横本によるワイド挿絵の方が、一面を複数の場面に区切りやすく、また劇場舞台を上から眺めているような演出も加えやすくなる。

そして重要なのが、八文字屋・浮世草子の挿絵の特徴である「八文字屋本様式」が西川祐信の絵筆を介して春画にも導入されたことである。たとえば、その例をひとつ上げれば、八文字屋の浮世草子『けいせい伝授紙子』（宝永七年 一七一〇）の挿絵に屋敷の内外を上から俯瞰する画図が描かれているが（図46）、これと同じような

画がその翌年に同版元から出版された西川祐信の春本『色ひいな形』にも描かれている（図47）。双方の画図にはともに、一つの画面をふたつの場面に区切って描いており、画中を右上から左下へ貫く屋敷の壁によって場面が分割されている。⁽⁴⁵⁾ また双方の画図にはともに人物の台詞が書き込まれており、人物配置もほとんど変わらない。双方の画図が大きく違うのは、『色ひいな形』では屋敷内のような性が交図に変えられており、この画が「八文字屋本様式」を春画に借用した最初の例と見られる。⁽⁴⁶⁾

そして、この春本（『色ひいな形』以降、他の春画・艶本でも「八文字屋本様式」が頻繁に用いられるようになり、江戸の奥村政信や石川豊信の春画など八文字屋以外の作品にも描かれることになる。ただ浮世絵春画の場合は、明和・安永期頃からふたたび一面にひとつの場面だけを描くスタイルが主流となり、しだいに「八文字屋本様式」は描かれなくなる。それでも、その様式の特徴である〈俯瞰構図〉と〈台詞の記入〉は、最後まで春画に用いられ続ける。

なお、この三者の協力体制が春画にもたらしたものは「八文字屋本様式」だけではなかった。自笑、其磧、祐信の三者は、〈西鶴浮世草子の文芸表現〉や〈浄瑠璃や歌舞伎などの演劇表現〉の特徴である「世俗の日常性」と「情動の具体性」⁽⁴⁷⁾を、春画表現のなかに持ち込んだのである。このふたつの要素は、まず江嶋其磧によって八文字屋・浮世草子に取り込まれ、その後これらの挿絵を描いた西川

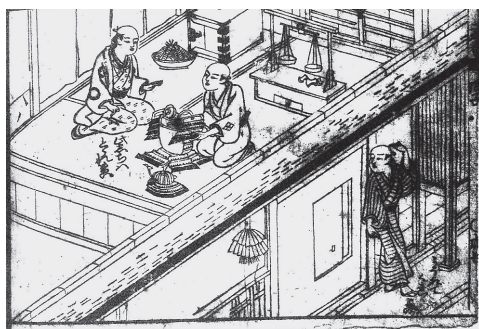


図46 浮世草子『けいせい伝授紙子』(国立国会図書館蔵)



図47 西川祐信 春本『色ひいな形』『旦那るす下女取』

祐信によって春画へと流れ込んだといえよう。ここで重要なのは、当時の八文字屋では、浮世草子と春画・艶本をほぼ同時進行で制作しており、そうした〈場〉において春画が浮世草子の表現に感化されるかたちで——あるいは倣うかたちで——、自らの作画表現のなかに「世俗の日常性」と「情動の具体性」を描き込んでいった状況である。そうした状況のなかで、ワイド画面になることで——背景の情報量が増えることで——日常の生活風景がより明確に描かれるようになり、また画面に台詞を書き込むことによって、登場人物の情動がより具体的に示されるようになった。こうした結果、浮世絵春画にも演劇表現や文芸表現がもつ庶民的なりアリテイーが描かれるようになり、それまでの性交図とは一変する変化を起こしたのである。しかもここで忘れてはならないのが、こうした表現の連鎖はすべて八文字屋という舞台でつくられたということである。

ただ、この三者の協力体制は長くは続かなかった。この関係は宝永七年（一七一〇）頃からしだいに崩れ始める。そうした推移と、同時期の祐信の春画・艶本の刊行数を比較してみると、彼らの内輪もめが春画の制作にも様々な影響を及ぼしたことが見えてくる。

たとえば、近世出版史で有名な自笑と其磧の確執は、宝永七年に其磧が自ら出版社（江嶋屋）を開業したことで決定的となるが、春画史のうえで宝永七年といえば、西川祐信の春画・艶本が本格的に刊行される最初の年にあたる。この年以降、祐信の名前が明記され

た春画・艶本が次々と世に出されていくことになる。と同時に、ちよつどの頃から八文字屋の出版広告に西川祐信の名前が多く見られるようになる。⁽⁴⁸⁾ こうした動向から、八文字屋は重要な作者を失つた変わりに、西川祐信の画力で出版危機を乗り切ろうとしたことが伺える。その点、この絵師の画力を十分に発揮できるのが春画であつた。そのため八文字屋は、自笑と其磧の確執がエスカレートするなかで春画・艶本の制作に力を入れていき、そのことによつて出版利益を維持しようとしたにちがいない。そう考えるならば、八文字屋から江嶋其磧が独立したことが、結果的に祐信の春画・艶本の制作を促進させたともいえよう。

ちなみに、この時期、八文字屋は江戸市場への参入をもくろみ、西川祐信の春画・艶本を、本文の挿絵としてではなく、画集として鑑賞できるように〈春画〉と〈文章〉を切り離していった。⁽⁴⁹⁾ それまで江戸で出版されていた春画・艶本は〈春画〉と〈文章〉が一致しているものが多かったが、八文字屋はそうした江戸の出版物との差別化をはかるために、春画を画集として楽しめるようにつくり変えていった。もつとも、八文字屋が〈春画〉と〈文章〉を切り離すことができたのは、西川祐信の画力もさることながら、横本仕立ての俯瞰構図により、絵としての表現の幅が格段に広がったからである。またこのことで、かりに作者を失つても、絵師の力だけで——作画表現だけで——性愛画に「世俗の日常性」と「情動の具体性」

を描くことも可能となり、新たな作者を発掘するあいだの繋ぎの出版物としても大いに期待できた。

一方、この間に、自笑と其磧のあいだで祐信の争奪戦が繰り広げられる。ただこの争いでも、つねに自笑が優位に立ち、正徳四年(二七一四)に八文字屋が祐信の専有を勝ち取る。⁽⁵⁰⁾ 一方、江嶋其磧は、八文字屋とのあいだで自筆の出版物の版權交渉を続けている間でも、浮世草子や役者評判記などを執筆しては八文字屋に与えていた。しかも、自らの出版社から出す自書については無署名で刊行するなど自ら不利な態度をとっており、こうした生ぬるいやり方がかえつて其磧自身の出版業を窮地に追い込むことになった。そして、くしくも八文字屋に祐信を奪われた正徳四年から、其磧は自らの出版社から出す自書に署名するようになる。

なお、春画史のうえで正徳四年といえは、西川祐信の春画・艶本が八文字屋から数多く刊行された年にあたる。しかもそのほとんどが其磧と祐信の合作でつくられたものばかりである。おそらく其磧は八文字屋に対して生ぬるい態度を取っていた間に、他の浮世草子や役者評判記と同様、自ら執筆した春画・艶本も八文字屋に渡していたことが容易に想像できる。正徳四年に八文字屋から一度に多くの春画・艶本が刊行されたのも、江嶋其磧が八文字屋から完全に独立するのを見越して、版權を主張され出版停止になるのを未然に防ぐための処置であつたと考えられる。ちなみにその後、八文字屋か

ら其磧と祐信の合作の署名がある春画・艶本はほとんど刊行されていない。

こうして見ていくと、春画史のうえでも、八文字屋は極めて重要な存在であることがわかる。まさにこの出版社が〈浮世草子〉と〈春画〉の接点をつくり、春画の世界に「世俗の日常性」と「情動の具体性」をもたらしたといえるだろう。

浮世草子の挿絵と春画

それでは次に、〈浮世草子の挿絵〉と〈春画〉の類似表現を取り上げてみたい。春画のなかには浮世草子の挿絵に倣ったと思われる表現がいくつか描かれており、それらを管見の限り拾い上げている。

そもそも浮世草子は、好色的な物語を扱ったものが多く、その挿絵にも男女の性愛表現がたくさん描かれている。ただこうした挿絵は、春画のように性愛部分をズームアップして描いておらず、男女の色事の図柄は日常の風景描写のなかに溶け込んでしまいほとんど目立たない。

そうした例のひとつに、宝永七年（一七一〇）刊の浮世草子『野白内証鑑』（「筒持掛」）の挿絵がある。この挿絵には、奥部屋にいる旦那が腰元の衣服を脱がし、孕んだお腹を確認する場面が描かれている（図48）。この絵からもわかるように、屋敷の俯瞰図が画面

全体に描かれているために、こうした男女の行為があまり目立たない。一方、これと同じような図柄が西川祐信の春本『翠簾の内』（享保四年 一七一九）に描かれている（図49）。こちらは春画であるために、男女の色事がクローズアップされて描かれている。ここで双方の図柄を比較してみると、その大きさは異なるものの、『野白内証鑑』の挿絵をそのまま拡大していけば『翠簾の内』の春画になるほど互いによく似ている。また『翠簾の内』は『野白内証鑑』よりも後に刊行されていることから、春画の図柄が浮世草子の挿絵に倣って描かれた可能性が考えられる。

ほかにも同じような例がいくつか見られ、たとえば、宝永八年（一七一二）の浮世草子『傾城禁短気』（「情ふかい誓ひの海におはまりの男」）の挿絵には、屋敷の隅で座頭が若い女性に後ろから手をかける場面が描かれているが、これと同じ図柄が宝永八年刊の春本『色ひいな形』（「新姫花心」）に描かれている。もともと、春画（『色ひいな形』）のほうは、昼中から若亭主が恥ずかしがる新妻に仕掛ける場面が描かれており、こちらは春画であるだけに性愛表現に焦点があてられている。なお、双方は同年に刊行されており、どちらの図柄が先行するのか判断できない。絵師が新刊の催促に追われ、似たような絵を描かざるを得なかったのか、浮世草子と春画のあいだで何かしらのやり取りがあったものと考えられる。

一方、上方で刊行された浮世草子の挿絵が、およそ半世紀後に、

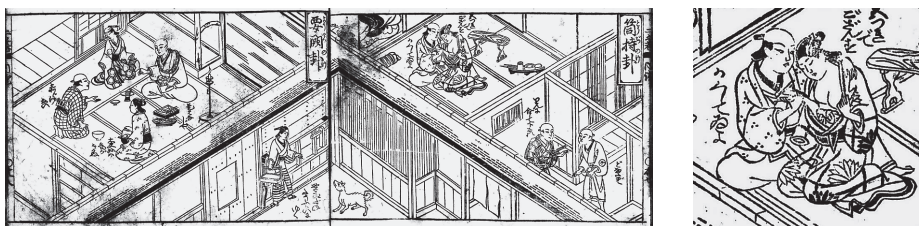


図48 浮世草子『野白内証鑑』（国立国会図書館蔵）



図49 西川祐信 春本『翠簾の内』

江戸でつくられた春画に写された例もみられる。元禄十四年（一七〇一）刊の浮世草子『けいせい色三味線』（花崎実のる玉の輿）の挿絵には、屏風の奥で若い男女が闇の語らいをしており、女性が体を捻りながら顔だけを男性の方に向けている姿が描かれている（図50）。これと同じような図柄が、明和七年（一七七〇）刊の鈴木春信の春画『風流艶色真似多もん』（第十八図）に描かれており、春信画では女郎が体を捻りながら客の顔を見つめる姿が描かれている（図51）。さらに、この春信画と同じような図柄が、その翌年に刊行された西川祐尹の春本『風流色長者』（明和八年 一七七二）のなかに描かれており、祐尹画では相手の顔を見つめる女性が男性へと変えられている（図52）。

また逆に、〈春画の図柄〉が〈浮世草子の挿絵〉に流入した例もみられる。たとえば、宝永八年（一七一二）刊の春本『色ひいな形』（一夫三女の遊）には、女性が障子の陰から、一人の男性が三人の娘を相手にする性戯を覗き見る場面が描かれている（図53）。そして、この女性の図柄とほとんど同じものが、享保三年（一七一八）刊の浮世草子『野傾咲分存』（祇園町に蛇祖父のみ込過た女盃）の挿絵に描かれている（図54）。双方の刊行年から考えて、〈春画の図柄〉が〈浮世草子の挿絵〉に引き写された可能性が考えられるが、もしかすると双方の図柄に先行する絵がほかに存在したかもしれない。

また〈春画の図柄〉と〈浮世草子の挿絵〉の類似性は、様式面だ



図50 浮世草子『けいせい色三味線』



図51 鈴木春信『風流艶色真似ゑもん』



図52 西川祐尹『風流色長者』

けでなく、画趣の点においても見つけ出すことができる。

たとえば貞享二年（一六八五）刊の浮世草子『好色増鏡』の挿絵には、男性が蚊帳に忍び込み、寝ている女性に夜這いを仕掛ける場面が描かれている（図55）。こうした〈蚊帳への夜這い図〉は、浮世絵春画では頻繁に描かれたテーマであり、石川豊信の春本『欠題艶本』（刊年不明）（図56）や、川嶋信清の春本『好色三の里』（刊年不明）や、川枝豊信の春本『閨のくす玉』（享保十二年 一七二七）などに描かれている。これら春画の図柄と『好色増鏡』の挿絵の類似点は、胸を露わにした女性が蚊帳の中でぐっすり眠っている点と、男性が蚊帳の裾をめくり上げて中へ忍び込もうとする点である。ただ、ここで注目したいのは、そうした類似点よりも相違点の方である。『好色増鏡』の挿絵には、背景情報がほとんど描かれておらず、蚊帳以外の生活用品はまったく見られない。それに比べて、豊信の『欠題艶本』の図柄には、蚊帳以外にも竈や鍋などが描かれ、台詞も記されている。こうした背景情報によつて寝ている女性性が台所を切り盛りする下女であることがわかる。つまり双方は共に〈蚊帳への夜這い図〉を描いているにもかかわらず、前者は背景に余白が目立ち、この画から画中の人物の人間関係までは把握できない。ところが、後者は背景に多くの情報が描かれているために、その画のみでも画中の人物の人間関係を読み取ることができる。なお、この違いは同時に、西川祐信の春画（八文字屋本）の以前・以

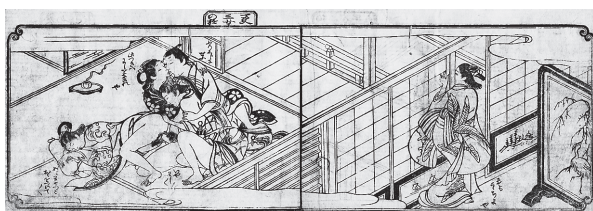


図53 西川祐信 春本『色ひいなる』



図54 浮世草子『野傾咲分仔』

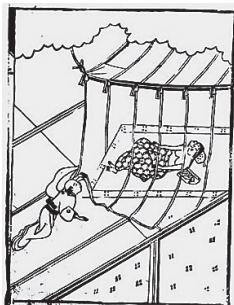


図55 浮世草子『好色増鏡』



図56 石川豊信 春本『欠題艶本』

後としても分けることができる。前者はあくまでも文主絵従型の挿絵の機能に留まっております、祐信の春画以前の画図に多く見られるスタイルである。一方、後者は、絵主文従型の一枚画のために画の中からその内容や状況を把握できるように工夫されており、祐信の春画以後の画図に多く見られるスタイルである。⁽²²⁾

このほかにも〈春画〉と〈浮世草子の挿絵〉をつなぐ画趣はいくつか見られる。たとえば、正徳二年（一七二二）刊の浮世草子『魂膽色遊懷男』の挿絵（瞽女と見せたはふは手枕）には女中たちが御簾越しに覗き見る場面が描かれているが、これと同じテーマが正徳四年（一七二四）刊の西川祐信の春本『夫婦双乃岡』に描かれている。また享保元年（一七二六）刊の浮世草子『和漢遊女容気』（手管のかたまりは薬湯にあらはれ月）の挿絵には、旦那が部屋の鍵を閉める場面が描かれているが（図57）、これと同じテーマが享保二年（一七一七）刊の西川祐信の春本『和楽色納戸』に描かれている（図58）。これらは双方の刊行年が非常に近いために、互いに何かしらの影響があったと考えられるが、もしかすると、絵師が春画の制作に迫られ新しい趣向を考える余裕がなく、先行する浮世草子に描かれた画趣をそのまま借用したのかもしれない。

なお、〈浮世草子の挿絵〉に描かれた「趣向」そのものを、直接、〈春画の図柄〉に持ち込んだ例もみられる。

たとえば、元禄十七年（一七〇四）刊の浮世草子『風流連三味線』

〔桜井のさかり女〕の挿絵には、商人の娘（お花）に惚れた質屋のひとり息子が、屋外から長竹を格子窓に差し込み、化粧部屋にいる娘にくだき文を渡す場面が描かれている〔図59〕。また、これと同じ趣向が西川祐信の春本『風流みづ遊』（刊年不明）にも描かれており、「かいろうの局」と題したその画には、隣家の男性が格子窓から張形の付いた長竹を差し込み、回廊にいる局を攻めたてる場面が描かれている〔図60〕。なお、双方の図柄を比較してみると、〈男性が格子窓から長竹を差し込む行為〉に加えて、どちらの背景にも〈鏡〉と〈化粧箱〉が描かれている。こうした類似点から、おそらく西川祐信はこの春画を描く際に先行する浮世草子（『風流連三味線』）の挿絵を意識していたにちがいない。一方、読み手の立場から考えるならば、この奇抜な性表現が先行する浮世草子の趣向から取られていることを見抜く楽しさを味わったにちがいない。

最後に、これらの表現が〈浮世草子の挿絵〉から〈春画〉へと移行していった理由について触れておきたい。やはりここでも、先述した〈粉本主義の伝統〉と〈模倣の「趣向」化〉のふたつが考えられる。

前者の根拠として、双方の図柄における〈様式の類似性〉が指摘できる。春画を手がけた多くの絵師は、若き日に〈浮世草子の挿絵〉をいくつも描いており、そうした挿絵を描くなかで——あるいは他人が描いた挿絵を参考にして——自らの画力を鍛えていった。その



図57 浮世草子『和漢遊女気容』



図58 西川祐信 春本『和楽色納戸』

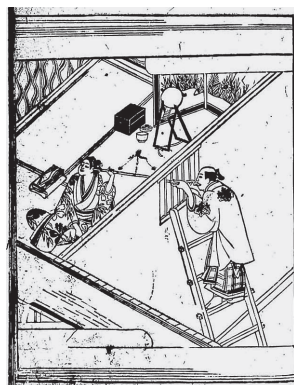


図59 浮世草子『風流連三味線』



図60 西川祐信 春本『風流みづ遊』

ため、彼らにとつては浮世草子の挿絵が粉本であり、後年、春画を描く際にそれらの挿絵を手本としたにちがいない。

一方、後者の根拠として、双方の図柄における〈画趣の類似性〉が指摘できる。こちらは、春画が浮世草子の表現方法である〈模倣の「趣向」化〉を積極的に取り入れて、先行作品に描かれた趣向や設定を性交図へ転化する変奏表現を盛んに描くようになったからである。その結果、春画のなかに演劇作品や文芸作品の表現が取り込まれていき、春画の読み手はその趣向を見抜くことに興を見出したといえよう。

ただいずれにせよ、〈春画〉と〈浮世草子の挿絵〉のあいだにはいくつかの類似表現が存在し、双方の文化的距離は近しかったといえるだろう。⁽⁵⁴⁾

三 春画と浮世絵

浮世絵から春画へ

これまではおもに〈草子本の挿絵〉と〈春画〉の類似性について見てきた。そこで以下、この関係に〈浮世絵〉を加えて、春画、挿絵、浮世絵の三方から浮世絵春画の借用表現について考えてみたい。

そもそも浮世絵においては、かなり大らかに図柄のやり取りが行われてきた。たとえば、鈴木春信の浮世絵などは、その多くが先例の図柄を借用して描かれていることがすでに指摘されている。なか

には人物描写に限らず、点景物の描写のみを借用した例も見られる⁽⁵⁵⁾。もちろん、こうした傾向は浮世絵に限ったことではなく、春画においても同様である。春画では、人物を描いた性交図に限らず、背景の点景物のみを借用した例も見られる。

その最もわかりやすい例が、恋川笑山の春本『旅枕五十三次』（嘉永期 一八四八―五四）の背景図である。この春本は、当時流行りの〈東海道中もの〉の趣向を用いており、東海道五十三次の宿場町のようすをすべて性交図に描き変えたものである⁽⁵⁶⁾。こうした〈東海道中もの〉の趣向は、当時、十返舎一九『道中膝栗毛』（享和二年―文化十一年 一八〇二―一四）の大ヒットによって大いに流行し、読本などの文芸書誌だけでなく、歌舞伎や浄瑠璃にも用いられるようになった。恋川笑山の春本『旅枕五十三次』もこうした時世の流れを受けて描かれたと考えられる。ただ、この春画の面白いところは、単なる趣向の転用に留まらず、図柄においても先達の作品に倣って描かれている点にある。

たとえば、春本『旅枕五十三次』の「掛川」には、旅人と機織女の性交図の背景に〈橋を行き交う僧・子供〉や〈田植えをする人びと〉が描かれているが〔図61〕、この背景は、歌川広重の『東海道五十三次』（天保四―五 一八三三―三四）の「掛川」（浮世絵）の情景〔図62〕とほとんど同じである。双方は、山並みや田植えの景色、橋の常夜灯まで類似しており、恋川笑山はこの春画を描くにあ

たつて、広重の浮世絵から図柄を借用したことは間違いない。またほかにも同じような例がいくつか見られ、たとえば春本『旅枕五十三次』の「三寫」の背景には鳥居と石塔がうつすらと描かれている（図63）、これは広重の『東海道五十三次』の「三寫」に描かれた背景を借用している（図64）。また「三寫」（春画）には籠屋と女客の性交図が描かれているが、これも広重の浮世絵に描かれたモチーフを借用している。同様に、春本『旅枕五十三次』の「江尻」の背景には湾内に留まる多くの帆船が描かれているが、これも広重の浮世絵「江尻」に描かれた風景を借用している。ほかにも、春本『旅枕五十三次』の「吉原」の背景には松並木を行き交う馬上の旅人が描かれているが、こちらも広重の浮世絵「吉原」に描かれたモチーフをそのまま借用している。

こうした例からもわかるように、恋川笑山は春本『旅枕五十三次』のなかで、〈東海道中もの〉の趣向に加えて、さらに当時、世相で流行していた広重画（『東海道五十三次』）の図柄をそのまま借用している。ここで恋川笑山は図柄における〈模倣の「趣向」化〉を試みており、もちろんこの春画を手にした人びとは、絵師の仕掛けたこれらの技巧を見抜くことを楽しんだにちがいない。もともと、春本『旅枕五十三次』のすべての画図に、広重画からの借用表現が用いられているわけではないが、〈浮世絵春画〉と〈浮世絵〉をつなぐ例として特筆すべき作品のひとつである。



図61 恋川笑山 春本『旅枕五十三次』[掛川]

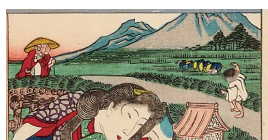


図62 歌川広重『東海道五十三次』[掛川]（『保永堂版 広重 東海道五拾三次』2004年より転載）



図63 恋川笑山 春本『旅枕五十三次』[三寫]

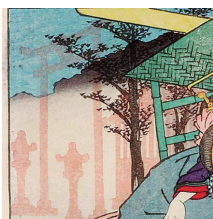


図64 歌川広重『東海道五十三次』[三島]（『保永堂版 広重 東海道五拾三次』2004年より転載）

またもうひとつ、〈春画〉と〈浮世絵〉のつながりを示す事例がある。それは勝川春章の春本『艶美珍画 番枕陸の緑』（天明四年 一七八四）の冒頭図である〔図65〕。この画には、桜木の下で若衆が句意をひねる場面が描かれており、その傍らに奴が硯箱を持って屈んでいる。また幔幕の内には多くの女性が描かれており、その女性のなかには年老いた老婆や幕の切れ目から覗き見る者までいる。そして興味深いことに、勝川春章はこの画とほとんど同じ図柄を肉筆浮世絵（『桜下詠歌の図』）として描いている〔図66〕。双方の主題、構図、要素はまったく同じであり、奴の姿勢も極めて似ている。その違いといえば、肉筆画の方が幔幕内の女性の数が多く、若衆の表情もいくぶん丁寧に描かれている。『桜下詠歌の図』の制作年が不明なために双方の影響関係はわからないが、ここから勝川春章は同じ図柄を〈春画〉にも、〈肉筆浮世絵〉にも描いていたことがわかる。

ところで、この勝川春章の画図には先行画が存在する。それは鈴木春信による浮世絵『漢詩を作る若衆』（明和二年—七年 一七六五—七〇）である〔図67〕。春信は、この画のなかで、幔幕の際で漢詩をつくる若衆と、その傍らで硯鉢を持つ小僧を描いている。春信画と春章画は、その様式は異なるものの、画題の点から見れば双方は非常によく似ている。逆にその違いといえば、幔幕の内側が描かれているか否かに加えて、春信画には秋の紅葉狩りの風景が描かれ

ており、春章画には春の花見の風景が描かれている⁽⁵⁷⁾。おそらく春章はこの春信画（『漢詩を作る若衆』）に倣ってふたつの「桜下詠歌の図」を描いたと考えられるが、このことは趣向の系譜を辿ることで裏付けることができる。

まず春信画（『漢詩を作る若衆』）の若衆が持つ懷紙に注目してみれば、そこには「石上題詩掃緑苔」の漢詩が記されている。この一節は『和漢朗詠集』の「秋興」に収められた白居易の「林間煖酒焼紅葉」の次句にあたる。そこから、この画は『和漢朗詠集』の漢詩「林間煖酒焼紅葉（林間に酒を煖めて紅葉を焼く）石上題詩掃緑苔（石上に詩を題して緑苔を掃ふ）」の詩意を描いていることがわかる。そうすると、若衆が漢詩をひねる図柄はその詩に記された「石の上の緑の苔をはらってそこに詩を書き付ける場面」を当世風に描き替えた表現であることがわかる。さらにこの絵は、左側の幔幕内に漢詩の前句の表現を包み隠しており、この絵を見る者に「林間に酒を煖めて紅葉を焼く」の詩句を想起させる演出が施されている⁽⁵⁸⁾。

このことを踏まえて、ふたたび勝川春章の春本『艶美珍画 番枕陸の緑』の冒頭図を見るならば、この画のなかにも『和漢朗詠集』の漢詩を想起する書き入れが施されている。注目すべきは、奴の台詞である。そこには「おだんな（旦那） 赤貝をぎんだしで（煮染めた）に（切）しめたに（切）ひがいたします」と記されている。ここでの赤貝とは〈女性器〉のことと示しており、同時に〈酒・紅葉〉にも見立てられている。つま

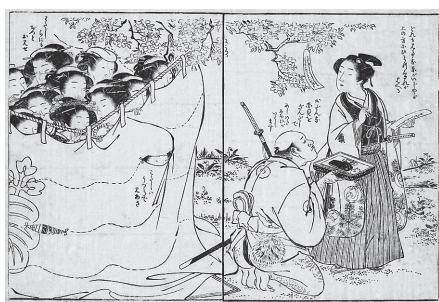


図65 勝川春章 春本『艶美珍画 番枕陸の緑』



図66 勝川春章 肉筆浮世絵『桜下詠歌の図』（『勝川春章とその一門』三彩新社より転載）



図67 鈴木春信『漢詩を作る若衆』（『浮世絵ベルギーロイヤルコレクション展』2008年より転載）

旅籠屋女の図譜

それでは次に、「旅籠屋女」というモチーフに着目し、春画、挿絵、浮世絵における図柄の類似性を考えてみたい。江戸時代の絵画には、しばしば旅籠屋が描かれるが、そのなかで最も有名なのは歌川広重による『東海道五十三次』の「御油」の風景であろう。そこには、旅籠屋女たちが街道をいく旅人の袖や首もとを引っ張り、宿に連れ込もうとする場面が描かれている。当時、実際に「御油」の旅籠屋

りこの台詞から、幕内の女性たちが若衆を見て陰部を火照らし、その匂いまで伝わる状況を読み取ることができる。これは林間で酒を温めるために紅葉を焼き、そのことで「温められた酒」と「焼かれる紅葉」の香りが漂う漢詩の風情に重ねて表現している。つまり「赤貝をぎんだしでにしめたにほひがいたします」とは、「林間に酒を暖めて紅葉を焼く」の詩句を春画調に言い換えた表現である⁽⁶⁾。

以上まとめると、春章は春本『艶美珍画 番枕陸の緑』の冒頭図において、春信の浮世絵から図柄のみならず、その趣向までも借用している。そのうえ、幕のなかを大胆に描くことで、『和漢朗詠集』の漢詩を見事に春画調に転換している。

このように〈春画〉と〈浮世絵〉にはいくつかの借用表現が見られ、こうした事例を通じて、双方のあいだで図柄の大胆なやり取りがあったことを窺い知ることができる。

旅籠屋女たちが街道をいく旅人の袖や首もとを引っ張り、宿に連れ込もうとする場面が描かれている。当時、実際に「御油」の旅籠屋

女が旅人相手に強引な接客をしていたかどうかかわからないが、少なくとも江戸時代には、〈旅籠屋女〉は旅人の袖を引いて、客を無理やり宿に連れ込むというイメージが浸透していたようである。

というのも、いくつかの春画にこうした〈旅籠屋女〉のイメージが描かれている。たとえば、奥村政信の春本『伊勢物語俳諧まめ男 夢想頭巾』（三川の国とめ女ハッ橋）には、〈旅籠屋女〉が「とまらんせく」と言いながら、笠をかぶった旅人の腕を掴み、強引に宿に連れ込むとする場面が描かれている〔図68〕。また同様の図柄が北尾重政の春本『新造 笑本色千鳥』（安永七、八年 一七七八、七九）にも見られ、〈旅籠屋女〉が旅人を強引に引き留めようとして「泊るがばん^{（晩）}に来る気があるか」と言い張る場面が描かれている。〔図69〕。

なお、この春本（新造 笑本色千鳥）が刊行される以前の明和四、五年（一七六七、六八）に、鈴木春信が浮世絵『蟬丸』なかで、この図柄とほとんど同じ〈旅籠屋女〉の姿を描いている〔図70〕。となれば、重政がこの画を描くにあたって春信の図柄を借用したと考えられるが、これらの図柄とほとんど同じものが、西川祐信の絵本『絵本大和錦』（寛保三年 一七四三）にすでに描かれている〔図71〕。こうしてみると、この図柄の影響関係は極めて複雑である。祐信画（『絵本大和錦』）と春信画（『蟬丸』）の図柄の違いに注目してみれば、前者に描かれた旅人は二本差しであるが、後者に描かれた旅人は一

本差しである。ちなみに、重政画（『新造笑本色千鳥』）に描かれた旅人は二本差しであるため、重政は春信の浮世絵に倣ったというよりもむしろ、祐信の絵本に倣って描いたと考えられる。

それでは、春信画はどの絵に倣ったのかといえば、祐信画以前にすでに奥村政信が春本『伊勢物語俳諧まめ男 夢想頭巾』のなかでこの図柄を描いており、政信画には一本差しの旅人が描かれているため〔図68〕、春信は政信の春本から図柄を借用したと考えられる。ただ不可解なことに、春信画には宿の軒先に〈茶器の棚〉が描かれており、政信画にはこれが描かれていない。一方、祐信画には〈茶器の棚〉が描かれている。となれば、春信は政信画と祐信画の双方の図柄に倣って浮世絵『蟬丸』を描いたと考えられる。

こうしてみると、〈旅籠屋女〉の図柄の借用関係は非常に複雑な様相を呈しており、それを描かれた年代順に並べ、かつ旅人の帯刀数で分けると、次のような系譜が浮かび上がってこよう。

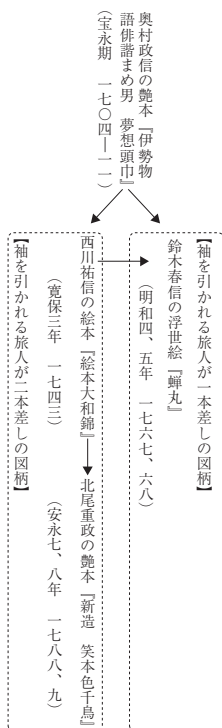




図68 奥村政信 春本『伊勢物語俳諧めめ男 夢想頭巾』



図70 鈴木春信 浮世絵『蟬丸』(『青春の浮世絵師 鈴木春信—江戸のカラリスト登場』より転載)

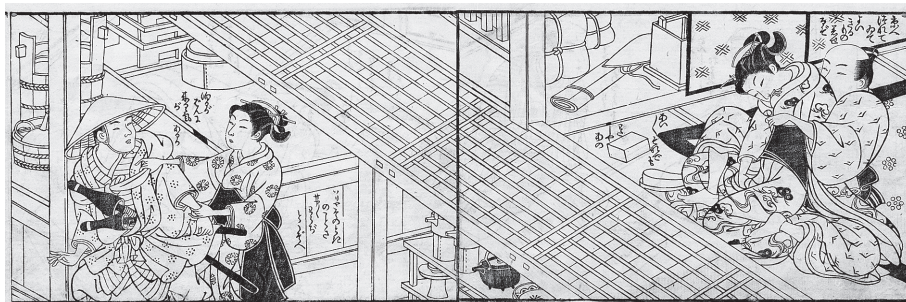


図69 北尾重政 春本『新造 笑本色千鳥』

この系譜だけを見ていれば、〈旅籠屋女〉の図柄は奥村政信の考案によるものと思えるが、話はそう単純ではない。なぜなら、この図柄は〈浮世草子の挿絵〉のなかで頻繁に描かれているからである。管見の限りそれらを拾っていくならば、まず正徳三年(一七一三)刊の浮世草子『渡世商軍談』(手代は道連の目をぬけ参りの働き)に、屋敷の玄関あたりで笠をかぶった旅人を引き留める女性が描かれている。また享保四年(一七一九)刊の浮世草子『女男色遊』(「春より賑ふ冬咲花の顔みせ」)にも、旅籠屋女が笠をかぶった旅人の袖を引く場面が描かれている。そのほか、享保二十年(一七三五)刊の浮世草子『渡世身持談義』(「蒿にかゝつてさしつく様な遣女が返答」)にも、旅籠屋女が旅人を引き入れる場面が描かれている(図72)。ほかに、寛保四年(一七四二)刊の浮世草子『敦盛源平桃』(「臆病を見入て化る姫が懐」)にも同様の図柄が描かれている(図73)。なお、この挿絵(「敦盛源平桃」)には二本差しの旅人が描かれており、しかも宿屋に「茶器の棚」が描かれていることから、祐信画(「絵本大和錦」)に做った可能性が考えられる。こうした図柄はすべて政信画(『伊勢物語俳諧めめ男 夢想頭巾』)よりも後年の刊行であるが、〈旅籠屋女〉の図柄が春画、絵本、浮世絵のあいだを行き来するのと平行して、浮世草子の挿絵のなかでも同じような図柄がいくつも描かれている。

ところで、これほど〈旅籠屋女〉の類似画が多いのには何か理由



図71 西川祐信 絵本『絵本大和錦』



図72 浮世草子『渡世身持談義』



図73 浮世草子『敦盛源平桃』(早稲田大学所蔵・古典籍総合DBより)



がある。ひとつ考えられるのは、こうしたイメージの発端は江戸前期に出版された「好色辞典」の記述にあるといえる。たとえば、貞享四年(一六七八)刊の浮世草子『好色貝合』のなかに「旅籠屋女」の項目があり、そこには次のように記されている。

「旅籠屋女」

旅籠屋の女は、旅人にぬれかける色づくり。前垂にをき手拭。
或は大嶋田に振袖。帯しりげたにかけ。旅人にむつれ。馬子に
ざれて荷物にすがり。袖によりて引こみ。とりいるゝを第一也。
実らしい事はみぢんなき物から。とめる時のあいさつと。とめ
すまいてのあしらい、天地黒白つらがにくし。

この記述では、〈旅籠屋女〉は、旅人の「袖によりて引きこみ」、客に取り入ることを第一とし、泊まる時のあいさつと、泊まるのを断った時のあしらいは、天地黒白のごとく違うとしている。なお、浮世草子『好色貝合』は、前年の貞享三年(一六八六)刊の『好色訓蒙図彙』の補遺の書物であり、どちらも好色事項に関する図解百科事典(図彙物)である。当時、このような好色辞典が数多く出版され、世にひろく流布しており、〈旅籠屋女〉のイメージもこうした辞典の記述によってしだいに形作られたといえよう。

そしてこの〈旅籠屋女〉のイメージが、長い図柄の系譜を通じて

歌川広重の『東海道五十三次』（「御油」）に描かれることになる。おそらく広重も、この宿場町を描くにあたって、そうした〈旅籠屋女〉のイメージを趣向として取り入れたにちがいない。

春画と意馬心猿図

これまではおもに〈春画〉と〈浮世絵〉との図柄のやり取りについて見てきたが、ここでは少し視点を変えて、〈仏教教訓画〉と〈春画〉について考えてみたい。

そこでもまず、奥村政信の春本『善悪占仕形道成寺』（延享四年一七四七）の第三巻の冒頭画に注目したい。この画には、性交図は描かれていないが、画中に「心」の字と共に〈丙午の男〉と〈丙午の女〉が描かれている〔図74〕。また画面中央には、「心の駒に手縄ゆるするな」と記されており、一見、演劇の幕開けのようにも見える。実はこれと似たような絵が、西川祐信の絵本『絵本清水の池』（享保十九年一七三四）〔図75〕や鈴木春信の絵本『絵本董の的』（明和四年一七六七）にも描かれている。祐信画（『絵本清水の池』）や春信画（『絵本董の的』）では、中央の杭に〈「心」という字〉と〈錠前〉が付けられており、そこから延びる手綱の先には〈猿〉と〈馬〉が描かれている。これらの画は、当時、人びとのあいだでよく知られた〈仏教教訓画〉の「意馬心猿図」である。

では「意馬心猿図」とはどのような絵であろうか。「意馬心猿」

とは、『広辞苑』によれば「煩惱・欲情・妄念のおさえがたいのを、馬が疾走し猿がさわぎたてて制しがたいのにたとえていう語」と記されている。またこの言葉は仏教經典に由来すると言われており——ただし、経文のなかに「意馬心猿」という言葉は記されていない——、『心地観経』（巻八）にある「心は猿猴の如く」という記述をもとに作られた造語とされている。

なお、「意馬心猿」の絵画化についてはすでに腮尾尚子氏が詳しく論考されており、ここではその論考に従いながら「意馬心猿図」の〈春画〉への展開を考えてみたい。

その先行研究によれば「意馬心猿図」の最も古い例は貞享五年（一六八八）刊の『絵本宝鑑』の挿絵とされている。この絵本は、当時世相で知られる様々な訓戒や思想を挿絵として描いた教訓絵本である。そのなかの第二巻（第三十二）に「意馬心猿図」が描かれており〔図76〕、「心」という字と〈錠前〉から延びる手綱には〈猿〉と〈馬〉が描かれている。またこの画には解説文が付けられており、その一部を引用する。

意馬心猿図

意馬心猿はみな心のたとへ也。経意を以て書し也。散乱の心をは馬のさはぐにたとへ。貪欲の心をは猿の菓を愛するにたとふ。さればにや意馬。六塵の境にはしり。心猿五

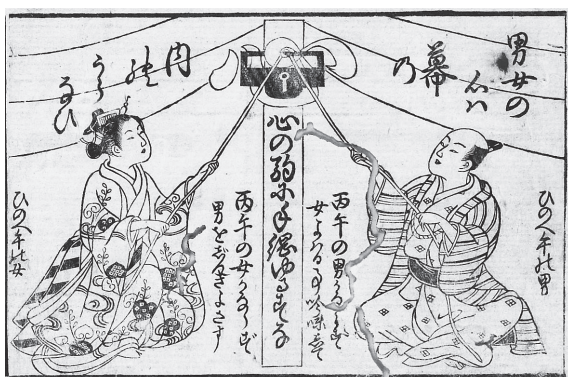


図74 奥村政信 春本『善悪占仕形道成寺』



図75 西川祐信 絵本『絵本清水の池』

濁の枝にたはふる、事朝昏昼夜止ことなし。つねに我心に
油断なく。忘想の馬顛倒の猿をば。縄にてこれを縛り。法性の
柱にしつかりと結付。つなぎしきづなに。金言妙句の鎖をおろ
しをくならば。一心すなはち一仏性ならんとのをしへなるべ
し。

この解説文から、「意馬心猿」という言葉は経文を典拠としていることがわかる。また、「散乱の心」が「馬の騒ぎ」に、「貪欲の心」が「猿が菓を愛する行為」に例えられている。ここでは貪欲の心を法性の柱にしっかりと結びつけておく仏教的訓戒が説かれている。なお、この解説文の末尾には「やまとうたに ひかれなばあしき道にも入ぬべし 心の駒に手縄ゆるすな」という教訓歌も添えられている。したがってこの教訓絵本では「意馬心猿」の意味が挿絵、解説文、教訓歌の三点から説かれている。

ところで、「意馬心猿図」は江戸時代の絵本にばかり描かれてきたわけではない。この画はおもに庶民教化の場で用いられ、貪欲を抑制する志を示した絵図として家々の床の間などに掛けられてきた。たとえば、そうした情景は狂言本『けいせい鎌倉山梶原一生記』（享保十二年 一七二七）の挿絵から確認することができる。そこには部屋の内側に「意馬心猿図」が掛けられた場面が描かれている（図77）。

また興味深いことに、こうした情景は春画のなかにも描かれている。竹原春朝斎の春本『艶本美徒和草』（享保五年 一七二〇）には、若い男女が「意馬心猿図」を眺めながら性交にふける場面が描かれている（図78）。ここでは、貪欲を戒める訓戒画などは性欲に駆られた若い男女の前ではまったく意味をなさない様子が示されており、「欲望を戒めた教訓画」を「欲望に駆られた性交図」に描き込むことで日常的によく知られた教訓事項を逆手にとる春画ならではの諧謔表現を演出している。

ではここで、もう一度、先ほどの奥村政信の画図（図74）に戻ろう。政信はこの画のなかで「意馬心猿図」の「猿」と「馬」を「丙午の男」と「丙午の女」に変えた見立図を描いている。しかもその画中に記された「心の駒に手縄ゆるするな」という言葉は『絵本宝鑑』の教訓歌から取られている。幼い頃から「意馬心猿」の訓戒を耳にしていた人びとは、政信画に描かれた幕開けの描写が仏教教訓画とはまるで正反対の好色世界への入り口であることを知りながら、この画の意味と意図の違いを楽しんだにちがいない。

このように浮世絵春画には、性表現がまったく描かれていない画であっても、二重、三重に見立てが重ねられている場合がある。しかもそこには教訓的意味を逆手にとった遊び心がたぶんに含まれているのである。



図76 『絵本宝鑑』「意馬心猿図」



図77 狂言本『けいせい鎌倉山梶原一生記』（東京大学霞亭文庫所蔵）



図78 竹原春朝斎 春本『艶本美徒和草』（立命館大学ARC所蔵・hayBKE1-0002-0006）

おわりに

こうして見ると、浮世絵春画にはじつに様々な借用表現が描かれていることがわかる。しかもその表現は、春画のみならず、唐本の挿絵、浮世草子の挿絵、浮世絵、絵本、教訓本などに倣って描かれている。その点に注目してみるならば、江戸の〈挿絵文化〉と〈春画文化〉の近似性が容易に浮き上がってこよう。また双方の文化的繋がりは、たんに図柄が似ているか否かを越えた深い関係で結ばれており、浮世絵春画も江戸時代 of 出版界の大きなうねりのなかで描かれてきたことがわかる。

また本論の出発点であった「なぜ、春画に借用表現が用いられたのか」という問いに対しては、おもに〈粉本主義の伝統〉、〈模倣の「趣向」化〉、〈出版元の依頼〉の三点から考えることができる。ここでもう一度、これらの視点と春画との関わりについて整理しておきたい。

まず春画と〈粉本主義の伝統〉についてである。本来、粉本主義は上位絵師の体制維持を目的とした制度であったが、江戸時代になると、町絵師や浮世絵師のあいだでも用いられるようになった。もちろん、春画も作画行為である以上、こうした方法が用いられ、先達の図柄を手本とし、それを写し取ることで自らの画力を鍛えていった。しかも、そうした手本には〈舶来の唐本〉が用いられた。

このことは〈明代の春宮画〉と〈浮世絵春画〉の図像比較から指摘することができる。浮世絵春画には〈明代の春宮画〉に倣った表現が多く描かれており、当時、日本の絵師がこうした舶来の性愛画を手本に春画を描いていたことがわかる。一方、それらの絵師のなかには、春宮画だけでなく、〈浮世草子の挿絵〉なども手本としたことが、浮世絵春画にそれらの挿絵と同じような図柄が多く描かれていることから指摘できる。

次に春画に関する〈模倣の「趣向」化〉についてである。〈模倣の「趣向」化〉は、おもに文芸表現のなかで用いられた手法であり、先行作品の模倣を行うことで新たな表現世界を創り出していった。そしてこうした手法は、江戸時代の出版状況を通じて、しだいに浮世絵春画にも取り入れられていった。しかも、〈模倣の「趣向」化〉は春画のみならず、浮世草子の挿絵、浮世絵、絵本との間で図柄が「趣向」として行き来するかたちで行われた。ちなみに、その事例は多岐にわたり、なかにはおよそ百年前に描かれた図柄が、突如、春画に〈模倣の「趣向」化〉として描かれた例も見られる⁽⁶⁾。

そしてここで重要なのは、こうした表現方法が成立した背景に〈春画〉と〈浮世草子・絵本〉の読者層が重なっていたことである。この重なりは版元が記す出版広告などを通じてしだいにつくられていき、その結果、江戸時代の表現文化——文芸、演劇、芸能、絵画、俳諧など——を横断する文化的リテラシーが芽生えたといえよ

う。〈模倣の「趣向」化〉も、こうした文化的基盤のうえに成り立っていたのである。

そして三点目は、春画における〈出版元の依頼〉についてである。浮世絵春画を考える場合、版元の意向は重要なファクターのひとつである。なかでも江戸時代の春画表現に最も影響を及ぼしたのは〈京の八文字屋〉であった。この版元は春画表現のなかに「世俗の日常性」と「情動の具体性」をもたらし、その画中に〈横長の俯瞰構図〉を導入し、〈人物の台詞〉を書き入れた。しかもこの画面の変化によって性交図の背景が詳細に描かれるようになり、一枚の画からでも画中の人物の〈情況〉や〈関係〉を読み取ることができるようになった。またこの変化は、春画が単なる性交画ではなくなり、その背景にさまざまな人間模様を描く戯れ画へと移り変わったことを意味している。

こうした過程を経ることで春画には多くの借用表現が描かれていった。そして最も重要なことは、先例の作品に描かれた世界観を、こうした借用表現を通じてその作品のなかで透かし見る表現意図にある。たとえて言うならば、〈芭蕉〉と〈蕪村〉の俳句の関係性に近い。

五月雨をあつめて早し最上川

芭蕉

五月雨や大河を前に家二軒

蕪村

双方の句意を比較してもわかるように、互いに五月雨によって急激に水かさが増した大河のイメージを描いている。となれば、芭蕉の句より後世に詠まれた蕪村の句は、あきらかに芭蕉の句意に倣ってつくられている。ただし蕪村の句は、芭蕉の句をあからさまに模倣しているわけではない。蕪村の句は、芭蕉の句によって描き出されたイメージを模倣することで、その変奏表現を描いているのである。この蕪村の演出によって、蕪村自身の句のなかで芭蕉の描いた世界観を透かし見るができる。この感覚こそが蕪村の句の興であり、こうした興をつくり出す演出が〈唐本・浮世草子・浮世絵〉と〈春画〉の図像表現のあいだでも行われていた。⁽⁶⁶⁾このことが春画に借用表現を描かせた最も本質的な理由であり、人びとはその興を味わうために春画を手にしたのである。

それ故に、浮世絵春画を考える場合、唐本、浮世草子、浮世絵、絵本、教訓本、読本との比較検討が必要不可欠である。浮世絵春画をこれらの表現ジャンルと切り離して考えてしまうと、かえってその表現の本質が見えにくくなってしまふ。なぜなら、浮世絵春画には性交図の背景に春画文化の外側からやって来たものがたくさん散りばめられているからである。そのことを忘れてはならない。春画文化の内側をめぐる歩いているだけでは、それらの図柄がどこから来て、どこへ行くのか、その道筋を辿ることも、その興を味わうことも、できない。

註

- (1) 春画における図柄の類似性に関しては、林美一『艶本研究叢書(一)』(十四)〔有光書房 一九六三—一九七六年〕や白倉敬彦『春画の謎を解く』(洋泉社 二〇〇四年)の先行研究がある。また近年、春画にパロディの要素を見出す研究から、〈教訓書・絵本〉と〈春画〉との類似性を指摘するA・ガーストル『女令川おへし文』解説〔近世艶本資料集成Ⅳ 国際日本文化研究センター 二〇〇七年〕の論考がある。
- (2) 藤懸静也『増訂 浮世絵』雄山閣 一九四六年 七頁・二二頁、澁井清「江戸と上方―浮世草子の挿絵にみる―」〔美術史〔No.34〕美術史学会 一九五五年 九一頁、鈴木三重『絵本と浮世絵』美術出版社 一九七九年 七〇頁
- (3) 稲賀繁美「類似の臨界―影響か否かの判別基準をめぐって―」〔模倣と創造のダイナミズム』山田奨治編 勉誠出版 二〇〇三年 九六頁—一〇五頁〕
- (4) 小林忠「見立絵―浮世絵師鈴木春信の場合」〔日本の美学〔第十二号〕 ぺりかん社 一九八八年 五一頁〕
- (5) 作画様式の点からいえば、江戸時代の「絵本」の構図をそのまま春画に借用した例が数多く報告されている。たとえば、林美一『艶本研究 重政』有光書房 一九六六年 一三四頁—一三八頁など。
- (6) 『絵本手事之発名』(文化二年 一八〇五)〔浮世絵秘画の研究』吉田映二 画文堂 一九七一年 二二五頁—二二六頁〕
- (7) なお、櫻井雪館の『畫則』(安永六年 一七七七)には、「近世ノ人多ハ古人手ノ畫ヲ数品謄写シ獲テ之ヲ秘藏シ、竊ニ粉本トシテ絹紙ニ模寫シテ以テ自畫ト稍シ、何某ガ筆意ニ倣ノ寫意ト書シテ是ヲ畫能トスル輩ハ、筆意ノ骨法規則ヲ不レ知」〔日本畫論大観』編者坂崎坦 アルス 一九二七年 八九頁)と記されており、絵筆の鍛錬としての粉本主義を批判する文章が記されている。しかしここから、江戸時代はこうした筆意を倣う模写が日常的に行われていたことがわかる。
- (8) 菊池容齋『容齋畫意』(天保十一年 一八四〇)〔日本畫論大観』編者坂崎坦 アルス 一九二七年 二九二頁〕
- (9) 中嶋隆「西鶴と其蹟―「模倣」の美学―」〔國語と國文學〔八文字屋本〕』東京大学国語国文学会 至文堂 二〇〇三年 二七頁)
- (10) 註(9) 前掲書 二六頁—二七頁
- (11) 花咲一男『改訂版・川柳春画志』太平書屋 二〇〇三年 一四八頁
- (12) 勝川春章の『會本榮家大我怡』(天明七年 一七八七)、『拜開よぶこと梨』(天明八年 一七八八)、『艶保夢志知婦集』(寛政二年 一七九〇)などの序文で、本屋が絵師に春画を依頼するようすが記されている。また溪斎英泉の『新梓枕文庫』の序文では、「書肆の好物を以て予に一冊を画て是を陽春の笑草にせん輛を乞、從來好の道なれば、頓に桜木に壽ことはなしぬ、嗚呼累年の新版数十部、めずらしき姿を寫出すのいとまなし、只催促を防むにすること多ければ、古を以新梓に枕文庫となつくることしかり」(林美一『艶本研究 英泉』有光書房 一九六六年 一〇三頁)と記されている。
- (13) 葛飾北斎『絵本つひの雛形』(林美一『艶本研究 お栄と英泉』有光書房 一九六七年 一八一頁)
- (14) 河野元昭「春画―中国から日本へ」〔浮世絵秘藏名品集 小町びき』

- 学習研究社 一九九二年 六四頁)
- (15) 司馬江漢の『西洋畫談』(寛政十一年 一七九九)には「世人我を以て春信なりとす。予春信に非ざれば心伏せず、春重と號して唐畫の仇英或は周臣等が彩色の法を以て吾國の美人を畫く」と記されている。
- (16) 註(14) 前掲書 六四頁―六五頁
- (17) 大庭脩『漢籍輸入の文化史―聖德太子から吉宗へ―』研文出版 一九九七年 一一八頁―一二二頁、一四二頁―一四三頁
- (18) 仲田勝之助『絵本の研究』八潮書店 一九五〇年 三〇頁
- (19) 溪齋英泉『無名翁隨筆』(天保四年 一八三三)(『燕石十種』第三卷) 中央公論社 一九七九年 二七三頁
- (20) 中野三敏『漢文戯作の展開』(『江戸文学と中国』毎日新聞社 一九七七年 一〇一頁)
- (21) ちなみに上方では、月岡雪鼎や竹原春朝齋などが和文教訓書や和文医学書を春画に翻案した作品を描いている。こうした和本の春画への転用も、知識人の教養や矜持が諸謹精神と結びついたところで行われており、その点で「漢文戯作」の成立状況と非常によく似ている。そのため、これらの教訓書・医学書を転用した春画が数多く描かれた背景には、当時の上方における「漢文戯作」の出版流行が考えられる。
- (22) 瀧本弘之の「金瓶梅」「紅樓夢」の挿画について」(『中国古典文学挿画集成四 金瓶梅・紅樓夢』遊子館 二〇〇三年 九頁)
- (23) 註(22) 前掲書 八頁
- (24) 北尾重政『男根女門昼夜入話 笑本姫小松』(林美一『艶本研究 重政』有光書房 一九六六年 一二三頁)
- (25) 同様の記述が春画以外の書物にも記されている。歌川豊國の『畫帖時世粧』(享和二年 一八〇二)の序文には「倭画やまとゑちふものは、もの、菱川ひしがわの氏うぢより、おつ始めて、西川の流、ふたつさ、わかれてより」と記されている。
- (26) 伴蒿蹊『近世畸人伝』(三卷)に「享保の初め、京に手車てくるまといふものを賣る翁あり。糸もてまはして「是れは誰れかのぢや」といへば、「これはおれがのぢや」と答へて童買わらわひて翫ぶ、されば此のいいで来れば、童集ひて喜ぶ事なりし。」と記されている。(『日本古典全集』第三期) 近世畸人伝』日本古典全集刊行会 一九二九年 九四頁―九六頁
- (27) 白倉敬彦『西川祐信の描いた春画の女』(『国文学 解釈と鑑賞』至文堂 二〇〇六年 一四四頁)
- (28) なお、その後この祐信画は北尾重政の『笑本春の曙』の「ちかくてとをき物」のなかにそのまま模写されている。
- (29) 岸文和『絵画行為論―浮世絵のプラグマティクス』醍醐書房 二〇〇八年 八七頁
- (30) 『好色貝合』(貞享三年 一六八六)の文章が『好色一代女』の文面からかなり剽窃されている点など。江本裕「近世小説と挿絵」(『絵解き―日本の古典文学三―』有精堂 一九八五年)
- (31) 中嶋隆『西鶴と元禄文芸』若草書房 二〇〇三年 一七三頁―一九〇頁
- (32) 信多純一「近世小説と挿絵」(『国文学研究資料館講演集三』国文学研究資料館 一九八二年 六一頁)
- (33) 中嶋隆「『絵入往生要集』諸版考―元禄二年版と西鶴『新小夜風』を

めぐって―」(『近世文芸』六四) 日本近世文学学会 一九九六年 一頁)

(34) 江本裕「西鶴小説の挿絵―『諸艶大鑑』の首尾二章を中心に―」(『芸能文化史』第十一号) 芸能文化史研究会 一九九一年 七八頁)

(35) もちろん、春信がこの画を描くにあたって直接『極楽物語』の挿絵を参考にしたと考えることもできる。そのほか、空から飛雲に乗り降りしてくる二神は、浮世草子『忠見兼盛 彩色歌相撲』(延享四年 一七四七)や浮世草子『和漢遊女容気』(享保元年 一七一六)の挿絵にも描かれている。また明和六年(一七六九)に刊行された『売飴土平伝』の挿絵には庶民女が雲に乗って降りてくる場面が描かれている。

(36) 江本裕「江島其磧の方法序説―西鶴剽窃を通して―」(『国語と国文学』八文字屋本) 東京大学国語国文学会 至文堂 二〇〇三年 二二頁)

(37) 太平主人校訂解説『西川祐信枕本一雙』 太平書店 二〇〇八年 二二七頁

(38) 東大路鐸編集・解説『新編 浮世四十八躰と百人女郎品定』 画文堂 一九七〇年 一〇八頁

(39) 松平進「祐信絵本の版行と普及」(『浮世絵芸術』五三三号) 国際浮世絵学会 一九七七年 四頁―五頁)

(40) 長谷川強『浮世草子の研究』 桜楓社 一九六九年など。

(41) 神谷勝広「浮世草子の挿絵―様式の変遷と問題点―」(『近世文芸』五〇号) 日本近世文学学会 一九八九年 一二頁) なお、同論文によれば、当初、「八文字屋本様式」は八文字屋以外にも、正本屋の浮世草子の挿絵にも用いられていたことが示されており、ふたつの本屋はともに演劇と深い関係をもっていたことが指摘されている。そのほか松平進「祐信絵本の版行と

普及」(註(39) 前掲書 四頁) では、役者評判記の開口部挿絵(「役者大福帳」八文字屋刊)と艶本の画図(「色ひいな形」八文字屋刊)の共通性を指摘している。

(42) 塩村耕「近世前期文学研究―伝記・書誌・出版―」 若草書房 二〇〇四年 三三二頁―三三八頁

(43) 佐伯孝弘氏が「八文字屋本の挿絵―西川祐信を中心に―」(『国文学解釈と鑑賞』第七五巻八号) 至文堂 二〇一〇年 三〇頁―三一頁) のなかで「八文字屋本様式」の挿絵発案者が版元自笑であった可能性を示唆している。

(44) この時代、西沢一風や江嶋其磧は浮世草子のなかに演劇の「やつし」の表現方法を取り入れ、古典や演劇の作品世界観を遊里や恋愛の場面へと変換する表現を積極的に用いた。この頃から江戸文学における趣向性が重視されるようになり(註(40) 前掲書 二四四頁)、この傾向は春画・艶本へと受け継がれていく。こんにちの言葉で(『浮世絵春画のパロディ』)と呼ばれる表現の萌芽は、このあたりにあるといえよう。

(45) なお、同様の構図が吉田半兵衛の春本『源氏御色遊』(天和元年 一六八一)の「大坂の名妓、夕霧」に描かれているが、この画はひとつの画面に女性の手淫を覗く男性というひとつの場面を描いている。また画面に台詞は書き込まれておらず、ワイド型の画面ではない。おそらく西鶴の『好色一代男』(「新町の夕暮島原の曙」(巻七))の挿絵に倣ったものと思われる。

(46) なお、西川祐信以前の春画には挿絵本形式が見られないことは、すでに封醉小史『會本雑考』(一九二八年 三頁) (『精選社会風俗資料集』(第

四卷」クレス出版 二〇〇六年）で指摘されている。

(47) なお、「情動の具体性」とは、浄瑠璃の《世話物》などで演じられる感情表現のことである。作品のなかで、登場人物の心の動きを表現することを目的とし、愛欲や憎悪などの情緒を具体的に描いていく手法である。

石川潤二郎「其磧世話物考説―主としてその生成を中心として―」（『近世文藝（四）』 日本近世文学会 笠間書院 一九七四年 三九頁―五一頁）によれば、江嶋其磧は宮古路豊後掾の浄瑠璃に相当深い関心を持っており、こうした《謡ひ物浄瑠璃》の抒情的表現に倣って浮世草子の世話物（『傾城歌三味線』、『風流友三味線』など）を描いたとしている。

(48) 松平進「古典の大衆化と祐信絵本」（『文学』岩波書店 一九八一年 五八頁）

(49) 中嶋隆「春本の復権」（『国文学解釈と鑑賞 別冊』至文堂 二〇〇五年 二二六頁）

(50) 註(40) 前掲書 三〇四頁

(51) 註(40) 前掲書 三一六頁―三一七頁

(52) ちなみに、吉田半兵衛の春本『好色咄浮世祝言揃』（元禄三年

一六九〇）にも《蚊帳への夜這い図》（『欠題艶本』）は、この画に倣ったものとおわれる。またこの画は、春画・艶本が文主絵従型の挿絵から絵主文従型の画図に移行する中間点に位置すると考えられる。この画には背景描写が描かれており、性愛行為の周辺から得られる情報量も多い。ただ、台詞の記入はなく、ワイド型の画面ではない。

(53) なお、これとまったく同じ図柄が西川祐信の春本『枕本太開記』（享

保五年 一七二〇）に描かれており、この図柄は享保五年頃に描かれたと推定できる。春本『風流みづ遊』は春本『枕本太開記』の再版本とされている。

(54) なお長谷川強は『浮世草子の研究』（註(40) 前掲書 一〇頁―一一頁）のなかで次のように記している。「其磧作の小説、宝永八年二月刊の『色ひいな形』にははばかりるべき画が挿入されてゐるといふ。同じ其磧作、正徳二年正月刊かと思はれる『魂胆色遊懷男』は内容において猥雑である。

しかし後世まで春本の代表のやうに考へられてゐた西川の三卷本がこの時期に出はじめた事は、同期に右のやうな作品もありはするが全体として浮世草子（文学史上の術語としての）から閨房の描写、露骨な好色味を分離し、小説としての純一さに近づける役割を果たしたとも、或いは小説側のかかる趨勢の所産とも考へてよいものと思ふ。」

(55) 田辺昌子「鈴木春信の図柄借用―見立の趣向としての再評価―」（『美術史（第一二七冊）』美術史學會 一九九〇年 六六頁―六七頁）

(56) その後、安政二年（一八五五）に同じく《東海道中もの》の春画・歌川国麿『東海道五十三次 膝寿里日記』が刊行されている。

(57) なお、鈴木春信の浮世絵『漢詩を作る若衆』の図柄が、同絵師による浮世絵『風俗四季哥仙（弥生）』（明和五年 一七六八年 大英博物館所蔵）から借用されている可能性が指摘できる。浮世絵『風俗四季哥仙（弥生）』の画面右上に、若衆と硯箱を持つ小僧が描かれている。またこの浮世絵は弥生の年中行事「曲水の宴」をモチーフにしているが、同時に『和漢朗詠集』の「若菜」に収められた菅原雅規「礪石遅来心窃待（石に礙つて遅く来れば心窃かに待つ） 牽流過過手先遮（流に牽かれて過ぐ過ぐれば

手先づ遮る」の詩句を描いていると考えられる。浮世絵『風俗四季哥仙(弥生)』の〈若衆と小僧の図柄〉は「牽流過過手先遮」の詩句を描いているといえよう。

(58) 菅野禮行校注・訳『和漢朗詠集 新編日本古典文学全集一九』小学館 一九九九年 一二六頁

(59) 信多純一『にせ物語絵 絵と文・文と絵』平凡社 一九九五年 八五頁

(60) なお一点補足するならば、西川祐信の絵本『絵本寢覚種』(延享元年 一七四四)にも、この白居易の漢詩を画図にしたものが描かれている。

その画には、三人の娘が集めた紅葉を焼く奴の姿が描かれており、この奴の図柄が春章画——桜下詠歌の図——に描かれた奴の姿に似ている。そのため、春章が『和漢朗詠集』の漢詩の趣向に合わせて、祐信画(『絵本寢覚種』)の図柄も参考にした可能性がある。

(61) 『好色貝合』(貞享四年 一六七八)〔近世文芸資料第十〕編者吉田幸一 古典文庫 一九六八年 一五三頁

(62) 隈尾尚子「仏教的教訓語の絵画化―「意馬心猿」の例―」(『国文学解釈と鑑賞』第七四卷五号) 至文堂 二〇〇九年 四八頁―五九頁

(63) 春本『艶本美徒和草』(享保五年 一七二〇)の絵師については諸説ある。江戸絵画史研究の浅野秀剛氏によれば、この春本の絵師を序末にある「西川祐兵」の記述や画風の考証から西川祐信としている(『近世絵本の誕生をめぐって』『江戸の絵本―画像とテキストの綾なせる世界―』八木書店 二〇一〇年 三七頁)。一方、リチャード・レイン氏がブルヴェラー本『艶本美徒和草』のなかの上巻第一図の襖部分に「竹原画」とあること

から、この春本の絵師を竹原春朝斎としている(『新篇初期版画 枕絵』学習研究社 一九九五年 九二頁)。なお、白倉敬彦氏の『絵入春画艶本目録』(平凡社 二〇〇七年)では、この春本の絵師を竹原春朝斎としている。ただ竹原春朝斎は寛政十二年(一八〇〇)に亡くなっているため、春本『艶本美徒和草』が刊行された享保五年(一七二〇)から逆算すると、この春本を二〇歳前後で描いたことになる。春本制作を行う年齢としては、かなり若い時期の作品といえる。この春本の絵師についてはなお詳細な検証が必要ではあるが、ここでは白倉敬彦氏の『絵入春画艶本目録』の見解に拠ることにする。

(64) これまでの春画研究では、既存の通俗教訓書をそっくりそのまま性表現に移し替えた春画・艶本がいくつか報告されている。たとえば、教訓書『女大学宝箱』(享保元年(一七一六) ↓春本『女大楽宝開』(宝暦二年(一七五二)頃)、教訓書『女今川おしへ文』(明和五年(一七六八) ↓春本『女今川おへし文』(明和五年(一七六八)頃)、教訓書『女庭訓御所文庫』(明和四年(一七六七) ↓春本『女貞訓下所文庫』(明和五年(一七六八)頃) などである。ただ浮世絵春画には、こうした書誌そのものの大胆な展開だけでなく、教訓語彙という細部においても、訓戒意義と性交描写を付き合わせた表現を描いている。

(65) 浮世絵春画のなかには、およそ百年という歳月を経て、突如、先達の図柄が模倣表現として描かれたケースもある。たとえば絵師未詳の『枕屏風』(寛文九年 一六六九)のなかに「長髯の裸男が膝を曲げて座る図柄」が描かれているが、これと同じ図柄が北尾重政の『笑本雙か岡』(安永九年 一七八〇)に描かれている。

(66) なお、江戸時代の春本は〈挿絵〉と〈付文〉の内容が互いに独立しているものが多いが、なかには、色事の場合——挿絵——が物語や組物の文脈にそって描かれる場合もある。そのため本論では、あくまでも春画の図像という観点に絞って、その模倣表現を解き明かしてきた。ただし、今後の課題として、書誌学的な観点もふまえて、春本・春画の挿絵を一枚画として独立的に扱うのではなく、冊子本という総体的な観点から模倣表現を考える必要があるであろう。

「付記」本論における翻刻にあたっては、底本の表記どおりに再現した。ただし、原文中で解りづらいと思われる部分については表記の右側に丸括弧をつけて私なりに補った。また翻刻文の引用にあたっては、引用先の原文をそのままに記した。



絵師不詳 艶本『枕屏風』(『季刊浮世絵』第63号)画
文堂より転載)



北尾重政 艶本『笑本雙が岡』