

海女にからみつく蛸の系譜と寓意

——北斎画「蛸と海女」からみる春画表現の「世界」と「趣向」

鈴木 堅 弘

はじめに

日本の江戸時代に描かれた春画・艶本のなかで、世界中の芸術家や評論家を、恍惚と愛欲の幻想のなかへ引きずり込んだ一画がある。葛飾北斎の「蛸と海女」《喜能会之故真通》である(図1)。

北斎の「蛸と海女」については、すでに十九世紀後半の時代にヨーロッパへ紹介されていた。この作品の怪奇かつ情欲的な表現が、当時の西欧社会の文壇や画壇にセンセーションを与えた。その西欧人の衝撃の大きさを、彼らの言説から窺い知ることができる。たとえば、北斎についての著作を記したエドモンド・ゴンクールは蛸の情事に溺れる海女の姿に快楽死の境地を見だし、あるいはフランスの文学者ロジェ・カイヨワは、蛸のイメージについての著作のなかで、この画に描かれた悲壮な好色性に注目し、その恐怖と忘

私の表現について語っている。⁽¹⁾ なかでも、十九世紀後半のバリで名の知られた耽美派小説家ユイスマンスは、この画について、つぎのような言説をのこしている。

ぼくの知っている、もっとも美しい版画は実に怖ろしい。それは蛸にのしかかられた日本の女である。浅ましい動物は吸盤で乳房を吸い、口をさぐり、一方では首が下腹部をすする。ピエロのように長い鉤鼻の女の顔をひきつらせた激しい不安と苦痛の表情、と同時に、その額や固くとざした死人のような眼からにじみ出るヒステリックな喜びは素晴らしい。⁽²⁾

このように、近代化の渦中に置かれていた当時の西欧人は、北斎画の「蛸と海女」について、エロスとタナトスが混濁する神秘的な

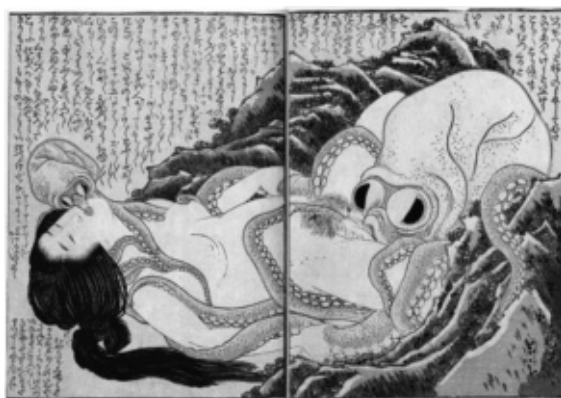


図1 葛飾北斎「蛸と海女」(『喜能会之故真通』)
(『江戸名作艶本5 葛飾北斎』[学習研究社 1996年]より転載)

表象として、耽美主義の幻想性のなかで讃美した。また彼らは、こうした死をも予感させる陵辱的な怪奇表現が、脱西欧化・脱近代化の文化嗜好に裏打ちされた異国趣味を満足させる表現であるがゆえに評価したのである。そうした結果、北

斎の「蛸と海女」は日本の春画・艶本文化を代表する一画となり、さらには、北斎の名声が西欧社会に広がるにつれて、この画を北斎自身の独創性に由来するオリジナルな作品として扱うようになった。今日においてもなお、北斎の「蛸と海女」は、性的な怪奇表現のひな形として世に知られている。

ところがこの画には、こうした西欧人の眼差しとは別のところに、その魅力が潜んでいる。彼らのように神秘的な性表現のみに注視しただけでは、北斎が「蛸と海女」の画図に込めた多彩な寓意的世界は見えてこないだろう。この画の魅力をさぐるには、西洋から東洋

を遠望する神秘的な眼差しだけでなく、北斎が生きた時代に立ち返って、その時代を生きた人びとと同じ目線に立つことが必要である。江戸時代の人びとが北斎画の「蛸と海女」に何を見ていたのか、そのような目線に立つてこそ、はじめて北斎がこの画に込めた多彩な寓意的世界を捉えることができるだろう。

そこで本論においては、江戸時代の人びとと同じ目線に立つために、同時代の歌舞伎や浄瑠璃などで用いられた「世界」と「趣向」という表現技法——表現の構図——を用いて、北斎の「蛸と海女」(図1)に描かれた寓意的世界を読み解いていきたい。またこうした画図の表現構成の読み解きを通じて、春画・艶本文化の性表現のみに注視してきた従来の言説とは異なる、あらたな春画・艶本の見方を示してみたいとおもう。

ここで、本論の考察の流れについて簡単に触れておきたい。まずはじめに「蛸と海女」のモチーフが描かれた画系譜についてふり返ってみたい。この考察を通じて、北斎画が近世絵画史に散見できる「蛸と海女」のモチーフ表現の一端として描かれたことを知る事ができるだろう。このことを踏まえて、まずはその画図から、中世期より受け継がれる説話伝承を参考にして、「世界」を構成する表現要素を読み解いていきたい。一方、「趣向」の読み解きについては、近世期の巷間に流布した奇談・民話を参考とし、「趣向」を構成する表現要素の可能性について考えてみたい。このように、北斎

画を中心とした「蛸と海女」の画図を「世界」と「趣向」の表現要素に分解し、それぞれの要素に既存の物語や巷間の民談を当てはめてみることで、江戸時代の人びとが「蛸と海女」の画図のウラに何を見ていたのか、彼らの鑑賞眼の世界へ分け入っていくことができるだろう。

なお、北斎画の「蛸と海女」に限らず、近世期の春画・艶本表現から「世界」と「趣向」の構図を読み解いていくことによって、春画・艶本の創作志向が歌舞伎、浄瑠璃、戯作本などの同時代の芸能・文芸表現と非常に近い関係にあったことがわかるだろう。このような表現ジャンルを跨ぐような広角的な視野から日本の春画・艶本を眺めてみるならば、そこには、性表現以外にも、じつに多彩な文化的要素が含まれていることがわかるにちがいない。またこのことによって、日本の春画・艶本をポルノグラフィと断定し、男女の性表現の解釈に固執した見方を批判的に捉え直すこともできるだろう。

一 蛸と海女が描かれた図像

1 「世界」と「趣向」

そこでまずはじめに、「世界」と「趣向」の定義について述べておきたい。

「世界」と「趣向」は、近世期の歌舞伎や浄瑠璃などの芸能分野

で、その作品世界を構成するための重要な演出理念であった。とはいえ、こうした理念は芸能分野に限るものではなく、戯作をはじめとした文芸分野にも多大なる影響を及ぼした。³⁾ 特にこの演出理念は、近世期を通じて、浮世草子、黄表紙、洒落本、読本などへ波及し、「笑ひ」をともなう戯作文芸の表現技法としても利用された。

本論においては、こうした演出理念の浸透範囲をさらに広げ、浮世絵や春画・艶本の分野までもその範疇に組み込んで考察していきたい。

それでは「世界」と「趣向」とは具体的にどのような理念であるのか、まずは「世界」の定義から見ていくことにしよう。たとえば、「世界」について『日本古典文学大辞典』（岩波書店）では、つぎのように記されている。

歌舞伎・浄瑠璃用語。脚本の執筆に当たって、筋や事件を展開させるための枠組ないし時代背景として利用させる、既知の伝説・物語・先行作、もしくは一定の人物群をいう。

【効果】人々に親しまれた正史や稗史を世界として設定し、人々を容易に劇の中に誘い込むとともに、その安定した枠組の助けをかりて、思い切り大胆に新奇な趣向を働かせ、劇の内容を複雑にしたり、劇の状況に意外性を与えたりするようになった。⁴⁾

この解説文を参考にするならば、「世界」とは、人びとに親しまれた既存の伝説や物語であることがわかる。たとえば「太平記」の世界、「忠臣蔵」の世界、「源氏物語」の世界などである。また「世界」とは、既知の物語世界の首尾一貫したプロットを用いた「作品の中心支柱」ともいえるだろう。こうした作品の縦軸を構成する「世界」は、その作品の読み手がすでに知り得ている内容でなければならず、奇抜な「趣向」の導入にも動じない「お決まり型」という安定性を示さねばならなかった。

一方、「趣向」については、『日本古典文学大事典』（明治書院）に記されたつぎの項目が参考となる。

芸術または遊芸等で、味わいや面白みが出るように凝らす工夫。俳諧では句作以前の段階での、作品の構想や具体的組み立て方の工夫をいい、演劇では作品全体を縦に通す中心の筋を「世界」と呼ぶのに対し、これに新しく加える奇抜な横筋の工夫を「趣向」という。（中略）いわば既成の固定化した「世界」に、新しい興味をもたらすのが「趣向」で、狂言作者の苦心もそこにあった。なお、この「趣向」は戯作作家達にとっても重大な関心事であった⁽⁵⁾

すなわち「趣向」とは、奇を衒う奇抜な表現であり、と同時に、その作品に対して新しい気韻をもたらすものでなければならなかった。「世界」が作品を構成するうえで固定化された安定性を示すものであるならば、逆に「趣向」は自由な発想を許された独自性を示すものであった。たとえば鶴屋南北の『東海道四谷怪談』では、その「世界」は『仮名手本忠臣蔵』の物語世界であるが、そのように思われないほどに、当時の巷間に流布した「小仏小平の咄」や「隠亡堀に心中した男女咄」などの奇談・民話が「趣向」として随所に盛り込まれている。このように「趣向」は、時世の人情にかない、また自由自在にして可笑しみを含むものであり、その時代の流行に合うものでなければならなかった。⁽⁶⁾したがって「趣向」は、作品の縦軸である「世界」に対して「横やり」ともいえる横軸の構成要素を示したのである。

なお、近世期の演劇作者や戯作者などは、動きのない「世界」よりも、動きのある「趣向」のほうに、創作志向の重点をおいたようである。⁽⁷⁾歌舞伎、浄瑠璃、戯作、浮世絵など江戸時代の文化表現はつねに作者と読者の共犯協力関係のうえで成り立ち、作者が創作した意図を読者が探り出すという関係性のうえで、作品が愉しまれてきたのである。このため作者は、その表現から思い付く読者の共通認識——ひとつの「世界」——を予測し、そうした認識をいくつかの新奇な話題——複数の「趣向」——によって裏切ったり、変化さ

せたりすることで、読み手に新たな感興をおこさせた。もちろん読者のほうも、自らの認識を裏切るような機知に富んだ作品を求め、新奇な「趣向」を不動の「世界」に組み込む手腕を持つてして、作者の才能を評価した。

こうしたことから、近世期の演劇作者や戯作者は、読者の期待をいかに裏切るか、あるいは読者の情感をいかに刺激するか、そのような感興を引きおこす新たな「趣向」を考えることに表現者としての本領を発揮したのである。

ならば、春画・艶本の表現においてはどうかであろうか。春画・艶本の作者は、読み手に新たな感興をおこす趣向作為を意識していたのだろうか。このことについては、近世後期の美人画絵師・溪斎英泉が艶本『春情指人形』（天保九年（一八三八頃））の序文で記した言説が参考となるだろう。英泉は、古今の春画を比較して、「古い春画には男女の情交の傍らで朝顔が残らず咲いている情態を描いているのに」と記したあとで、当世の春画・艶本については次のように述べている。

況や 笑画を和印なんぞと洒落て呼なす冊子なんどハ 書肆が
好に任すれば 急案を旨として 趣向を鑿逞もあらず 東都の
青楼の遊の体を 浪花堀江の芸子立に倣ひ 彼開々ハが指人
形 優美の字音で表題に号し俛に 其図の上にせりふを誌して

口画に換るの類 曷巧の縁故あらん 夫是を査したまへと (8)

ここで英泉は、「和印」などと呼ばれた春画・艶本について批判的に捉えている。当世の春画・艶本は、書籍屋の要望に従うばかりに安易な表現を本望とし、新しい「趣向」を考え出すこともできず、江戸の廓での遊戯を浪花の芸子に倣って描いている、と酷評している。英泉が活躍した天保期（十九世紀後半）は、すでにさまざまな草紙屋がこぞって新たな春画・艶本を刊行する出版メディアの盛行期にあたり、読者の情感や感興を刺激する機知な「趣向」を作品「世界」に穿つゆとりが、作者側になかったようである。だからこそ英泉は、古き春画の創作スタイルに立ち戻るべく指人形と名づけた艶本を上梓し、ここに描いてみせた台詞や画図にはどのような巧みな趣向作為があるのか、さあ読者よ、探してみたまえと、その序文に意気込みを記している。この序文から、作者が読者に自らの創作意図を採らせる表現者の趣向主義をかいま見ることができる。と同時に、近世期の春画・艶本の作者が「趣向」を意識して作品を描いていたことを、この英泉の序文から読み取ることができるだろう。

2 北斎の「蛸と海女」

ところで、北斎の「蛸と海女」は西洋絵画のような一枚の独立した画ではない。この画は、北斎筆による艶本『喜能会之故真通』（文化十一年（一八一四））に描かれた一枚の挿絵である。本論においては、「蛸と海女」の画図を考察対象としているため、艶本の他の挿絵についてはほとんど触れる機会がない。とはいえ、「蛸と海女」の画図は、あくまでも艶本『喜能会之故真通』を構成する挿絵のひとつであるために、この艶本の書誌的な側面にも少しばかり触れておかねばならない。

艶本『喜能会之故真通』は文化十一年の春に刊行された色摺半紙本三冊である。画図については、一卷に扉絵と後扉絵を含めて九図が描かれており、三巻ともに同じ構成である。各巻の扉絵には大首の美人画が描かれ、中ほどにそれぞれテーマが異なる春画を七図挟み込み、巻末の後扉絵には画面一杯に男女の性器がクローズアップされて描かれている。この艶本の構成は、喜多川歌麿の艶本『絵本笑上戸』（享和三年（一八〇三））のスタイルと非常に類似しているため、歌麿の先行作などを参考にして組み立てられたと考えられている⁽⁹⁾。また、上巻の画図はほとんどが北斎筆であるのに対して、中巻、下巻は「蛸と海女」などの一、二図を除き、それ以外の大部分は北斎派の門人が代筆している。画図のテーマも「屋形船での逢瀬」や「炬燵での戯れ」など、春画・艶本表現としては定石的なモ

チーフばかりである。そのうえ、この艶本の序文は北斎自身の筆ではなく、弟子の溪斎英泉が代筆したことが指摘されている⁽¹⁰⁾。なお下巻には、まったく同じ構図の絵が二図導入されていることから、版元の要請に応じて急いで作画したようすが窺える。

このことから艶本『喜能会之故真通』は、春画・艶本としては比較的オーソドックスな作品形態をもつ、江戸後期に描かれた枕絵といえるだろう。

3 蛸と海女が描かれた図像の系譜

ところで、冒頭でもふれたように、多くの西欧人はこの「蛸と海女」を北斎の独創性が生み出したオリジナルな作品として扱ってきた。ところがじつは、この「蛸と海女」というモチーフは、決して北斎のオリジナルな表現ではない。江戸時代の絵画文化を通観してみれば、じつに多彩に「蛸と海女」を描いた浮世絵や春画に出会うことができる。

まず春画・艶本の分野においては、すでに先行の研究で指摘されているように、「海女からみつく蛸」の図像は北斎画が成立する以前にすでに二図ほどが世に出まわっていた⁽¹¹⁾。もっとも早い時期に刊行されたのが、天明元年（一七八二）の北尾重政による艶本『謡曲色番組』（墨摺半紙本三冊）の挿絵である（図2）。この艶本は「謡曲」のテーマをそれぞれ性秘画に読み替えたもので、各巻に八



図2 北尾重政「蛸と海女」(『謡曲色番組』)
(『絵入春画艶本目録』(平凡社 2007年)より転載)

点の挿絵があり、合計で二十四点の謡曲の主題を扱っている。そうしたなか「海女にからみつく蛸」の画図は、謡曲『海人』を春画調にパロディ化して描かれたものである。そのほかこの艶本では、「女郎花」や「七人狸々」など謡曲のお馴染みのテーマがつつぎと性表現に顛倒して描かれている。

その後江戸の人びとのあいだで、この「海女にからみつく蛸」の主題が評判をよんだのであろうか、天明六年(二七八六)に刊行された勝川春潮(生没年不明)の艶本『艶本千夜多女志』(墨摺半紙本三冊)によって同様の画図が描かれている。この艶本は、狐狸と女性の

の情事を描いた猥褻画や、「鬼の念仏」の淫を描いた滑稽画など怪奇的な性表現が数多くみられ、春画・艶本における怪異表現を考えるうえで貴重な資料のひとつである。

なお、北斎は「蛸と海女」の画図を描くにあたって、あきらかにこれら二画を参考にしたと考えられる。とくに春潮画

『艶本千夜多女志』と北斎画は、「岩場で大蛸が海女にからみつき」、「海女は蛸どもに接吻を求められ」、「小蛸が大蛸の援軍をしている」点など、図像の素材、画面構成の上で、多くの類似点を指摘することができる。

これらの艶本の刊行年代から考えて、重政画や春潮画の方が北斎画よりも先に刊行されているので、北斎がこれらの二画を参考にして「蛸と海女」の作画を試みたと十分に考えられるだろう。

それでは一方、浮世絵の世界において「蛸と海女」のモチーフはどのように描かれてきたのだろうか。私見する限りにおいて、もっとも早い時期に「蛸と海女」のモチーフが描かれたのは、山本義信(生没年不明・宝暦期活躍)による『海女』(細紅摺絵)(図3)である。この作品は、およそ延享期から宝暦期に描かれたと推定されており、磯で腰巻きを絞る海女と、その後方で岩場から海女をうかがう蛸が描かれている。ただし、この絵は「あぶな絵」として描かれたために、蛸と海女のからみは描かれていない。「あぶな絵」とは、享保の改革にともなう美人画・性秘画の禁圧政策によって女性の裸体美が描けなくなってしまうた絵師たちが苦肉の策として女性の生活風俗を描くことを目的とした女絵である。⁽¹³⁾ そのため、日常生活のなかで人目に裸体をさらすことの多かった「海女」や「湯上がり女」などが好んで描かれた。またこのような「あぶな絵」の制作を通じて、浮世絵に描かれる海女は、その後そのほとんどが磯で濡れ



図3 山本義信「海女」(『あぶな絵(上巻)』[緑園書房1962年]より転載)



図4 鈴木春信「海女」(東京国立博物館蔵・『青春の浮世絵師 鈴木春信—江戸のカラーリスト登場』[千葉市美術館他2002年]より転載)

た腰巻きを絞る女性として描かれるようになり、上半身を露わにして腰巻きを絞る行為そのものが「海女」を示す記号となっていた。

また、こうしたあぶな絵に影響を受けたと思われる錦絵の創始者・鈴木春信が「蛸と海女」を描いた柱絵判錦絵を描いている。明和六年(一七六九)に刊行された『海女』である(図4)。この絵については「磯で腰巻きを絞る海女」や「岩場の陰から海女を見つめる蛸」など、義信画の「蛸と海女」との類似点も数多く指摘できる。はたして春信が義信画を参考にしてこの絵を描いたのか、その影響関係については定かではないが、富裕町人たちによる俳諧連歌会を

模した錦絵の絵解会などで、この春信画が画図の典拠を当てる遊戯に用いられたとするならば——柱絵ではあるが——、このふたつの作品のあいだになんらかの因果関係があったのかもしれない。

なお、蛸が裸体の海女を窺うイメージは、すでに近松門左衛門の『平家女護島』(初演享保四年(一七一九))にみることができ。俊寛が、桐島の漁夫の娘、千鳥という海女から生業のようすを聞く場面に描かれている。

ゆふ波にかはいや女の丸裸^{まるはだか} 腰に浮け桶^{うけ} 手には鎌^{かま} 千尋^{ちひろ}の底
の波間をわけて海松布刈^{みろめ}る 若布^{わかめ} 荒布^{あらめ} あられもない裸身に
鱧^{はも}がぬら付き 鰯^{ぼろ}がこそぐる 蛸^{たこ}がつめる 餌^えかと思うて小鯛^{こだい}
が乳^{ちち}に食ひ付くやら 腰の一重が波に浸^{ひた}れて肌^{はだ}も見え透^すく 壺^{つぼ}
かと心得^{こころえ} 蛸^{たこ}めが臍^{へそ}をうかゞふ⁽¹⁴⁾

これは、浄瑠璃世界による表現ではあるが、裸体の海女が海底に巣くう魔物たちから侵害を受ける場面が描かれている。その末尾に、海女の臍をうかがう蛸の表象をかいま見ることができ。このような浄瑠璃表現と、義信画・春信画の「蛸と海女」の関連性については不明瞭な点も多いが、「腰の一重が波に浸^{ひた}れて肌^{はだ}も見え透^すく 壺^{つぼ}かと心得^{こころえ} 蛸^{たこ}めが臍^{へそ}をうかゞふ」という描写などは、義信画の「腰巻きを絞る海女を岩場でうかがう蛸」の図像と重なる表現であり、



図5 勝川春章「鮑取りの海女に絡む大蛸」(『浮世絵ベベルコレクション (上巻)』〔日本経済新聞社 1976年〕より転載)

双方の類似性を考えることもできよう。ちなみに「壺かと心得」とは「蛸壺の心得」のことであるが、同時にここでは「壺」は、海女の女性器のことを象徴しており、その「壺」をうかがい狙う蛸のエロティックな状況が暗示されている。

さて、話を浮世絵に戻すが、このように義信画から春信画へのモチーフの移行が推測される「蛸と海女」の画系譜は、さらに明和期から天明期にかけて役者絵などで世に知られた浮世絵師・勝川春章の画図にまで続いていく。勝川春章は中判錦絵において「蛸と海女」のモチーフ《『鮑取りの海女に絡む大蛸』》を描いている(図5)。この春章の画をしてはじめて、蛸と海女がからみ始めるのであるが、蛸が鮑を持つ海女の足首に申し訳なさそうに巻きつく表象では、まだ春画・艶本におけるドラスティックな好色表現にまでは

至っていない。とはいえ、この画図において、義信画や春信画に描かれたような蛸と海女の空間的距離が一気に縮まったといえる。いうならば、春章の画をしてはじめて、浮世絵に描かれた「蛸」と「海女」が絡み合うのである。この表象において、春画・艶本の「蛸と海女」の妖艶な性表現が成立する一歩手前まで接近したといえよう。

そしてこの「蛸と海女」のモチーフは、その後、浮世絵の舞台から春画・艶本の舞台へ転じて描かれるようになった。先述したようにその後、天明元年に重政画《『謡曲色番組』》が描かれ、春潮画《『艶本千夜多女志』》、北斎画《『喜能会之故真通』》と、つぎつぎと「蛸と海女」のモチーフが春画・艶本に描かれることになった。

ところで、ここで注目すべき点は、春画・艶本において「蛸と海女」を描いた絵師たちは、そのほとんどが勝川春章と何かしらの接点をもっていたことである。とくに春潮と北斎は、春章の直弟子筋にあたる。春潮は、その筆風は鳥居清長の美人画に近似しているが、もともとは春章の弟子であり、北斎の兄弟弟子に当たる。また北斎も、安永八年(一七七九)に「勝川春朗」として浮世絵界にデビューして以来、春章の弟子筋として、この号を約十五年間にわたり使いつづけた。

他方、北尾重政は勝川春章の親しい画人仲間であり、両者で共作した草紙本『青楼美人合姿鏡』などがいくつか上梓されている。ま

た春画・艶本の分野では、安永二年（一七七三）に刊行された艶本『さかりの花の久しき栄姿名鏡』がふたりの合作として世に知られている。そのうえ、双方の筆風は極めて類似しており、美人画の人物表現などは、春章画なのか、それとも重政画なのか、判断が難しいほどである。

こうした観点を通じて、春画・艶本に描かれた「蛸と海女」のモチーフを考えてみるならば、そのほとんどが勝川派の範疇のなかで描かれてきたといえるだろう。このことから勝川春章の「蛸と海女」の作画が、春画・艶本において「蛸と海女」の画図を描かせるひとつのきっかけになったのではないかと推測することができる。その意味でも、勝川春章の「蛸と海女」は、そのモチーフが浮世絵から春画・艶本へとその舞台を移行させるターニングポイントとなる作品である。また図像表現に関しても、春章の「蛸と海女」の表象は、「あぶな絵」のような艶のある美人画から、春画・艶本

表1

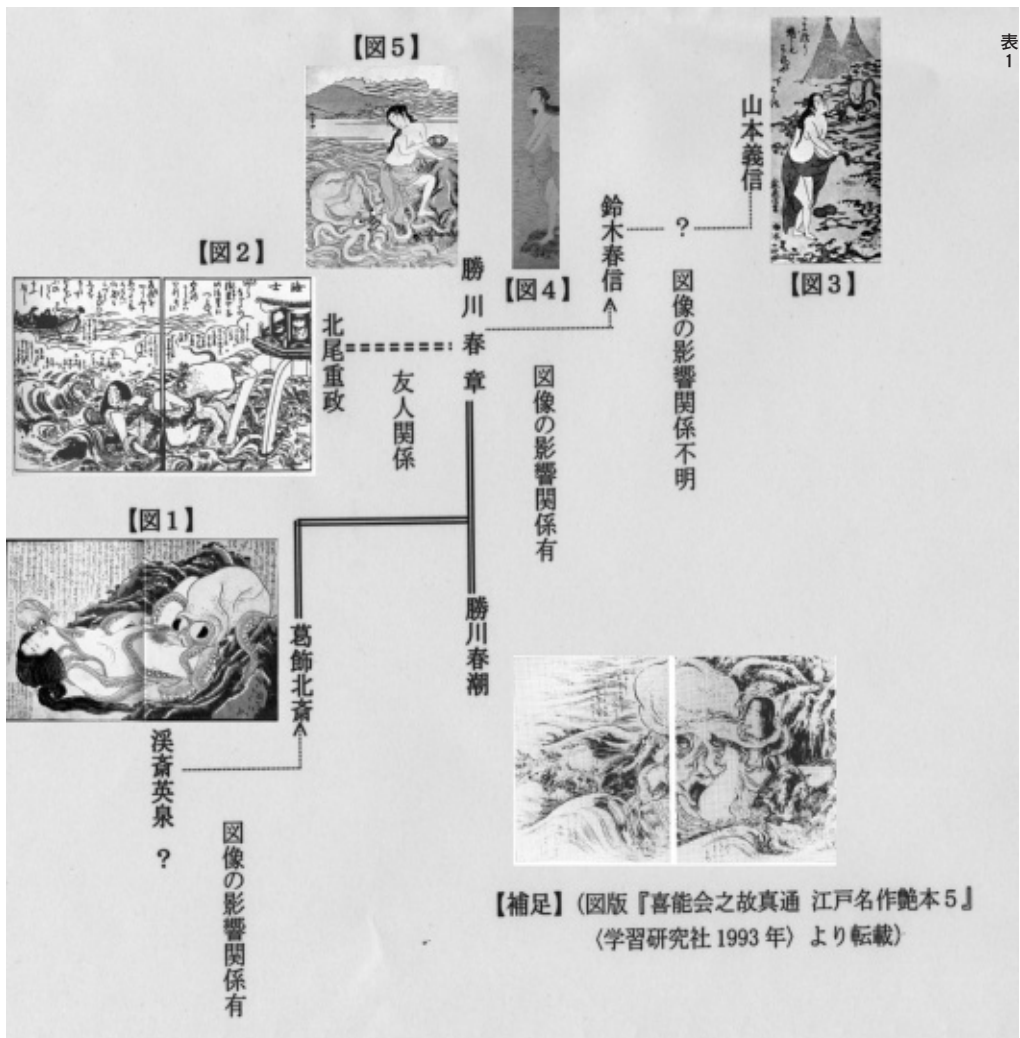




図6 歌川芳員「由井」(『東海道五十三次内』)
(『妖怪曼陀羅』[国書刊行会 2007年]より転載)

のような色事を描く性秘画へと移る、まさにその過渡期の位置にあたる。

そこで、こうした「蛸と海女」の画系譜を図式化してみると、おおよそ表1のようになるだろう。

このように見ていくと、江戸時代に活躍した絵師たちにとっては、「蛸」と「海女」の図像的な組み合わせそのものがすでに、新奇な可笑しみを与える「趣向」であったのかもしれない。

それはともかく、春画・艶本に「蛸と海女」が描かれる時期に並行して——あるいはそれ以降に——、大判錦絵の分野でも「蛸と海女」のモチーフが描かれている。そのおもな作品を挙げれば、歌川豊国の『あわびを見て』(制作年不明)、歌川国芳の『玉葛』(天保十四年〔一八四三〕以降)、楊洲周延の『海女と蛸』(明治前半?) などがある。美人画、風物画、

源氏絵において「蛸と海女」のモチーフが、「主題」としてではなく「趣向」として描かれている。

たとえば、こうした趣向作為の構図をもつとも端的に示した作品として、歌川芳員の『東海道五十三次内(由井)』(嘉永六年〔一八五三〕)がある。この小判錦絵は、東海道の宿場街を描いた街道絵のなかの一枚であるが、近世後期になると、この手の風景画は手垢がつくほど数多く描かれた。芳員の『東海道五十三次内』も、そうした街道絵の型式に則ったうえで、それぞれの宿場街に伝わる民談・奇談・名物をもとにした「趣向」を描いている。たとえば、「小田原」では河童の表象が描かれ、「亀山」では見越し入道の玩具が描かれている。とくに「由井」を描いた錦絵では、由井の浜で複数の海女が大蛸に襲われる場面が描かれており(図6)、「蛸と海女」のモチーフが「趣向」として街道絵に描かれる例をそこに見ることができる。なお、じつさいに「蛸と海女」のモチーフが「由井」を主題とした街道絵に「趣向」として用いられるためには、「由井」と「蛸と海女」のあいだに何かしらの関係性が成立していなければならないだろう。このことについては、近世期に記された地誌類に、そのヒントがかくされている。たとえば、浅井了意の仮名草子『東海道名所記』(万治三年〔一六六〇〕)の「由井」の項には「いやしきあまのしほやきなれば しり申さぬよとて 過ゆきたり」と記されており、あるいは『東海道名所図会』(寛政九年〔一七

九七)には「このほとりの賤女出汐を汲み あるいは鮑拾ふ体 風流にして奇観なり」と記されている。¹⁶⁾こうした「由井」にまつわる

叙述は、芳員の時代よりもやや以前のものであるが、当時の人びとはこれらの文献記述を通じて由井の浜には貧しい海士や海女が生活しているという認識を得ていたにちがいない。このような地誌類の民間への伝播が、しだいにその土地の名所・旧跡のイメージを形作るようになり、そのイメージは徐々に文献世界を飛び出して、絵画文化においても描かれるようになった。その例を春画・艶本に見るならば、恋川笑山の『旅枕五十三次』（嘉永期（一八四八―五四））である。この艶本の「由井」の項では、海浜で鮑を捕る海女が登場し、その海女と男性の情事が描かれている。¹⁷⁾

同様に絵師芳員も、由井の浜には海女がいるというイメージを知り得たうえで、街道絵という「世界」に「蛸と海女」のモチーフを「趣向」として織り交ぜたのであろう。

なお、この他にも「蛸と海女」に関わる浮世絵はいくつか存在するが、近世期に描かれた同種の図像を私見する限りにおいてリストアップし、それを制作年代順に並べると表2のようになる。

このように「蛸と海女」のモチーフに絞って、その画系譜を通観してみるならば、春画・艶本に描かれた「蛸と海女」が、決して性表現に閉じた世界のなかだけで描かれてきた表象ではないことがわかるだろう。むしろ浮世絵——あぶな絵・美人画——などの絵画文

表2

作品名	絵師名	刊行年	技法判型	ジャンル	蛸と海女の絡み
『海女』	山本義信	延享から宝暦期	細紅摺絵	あぶな絵	×
『海女』	鈴木春信	明和年（二六九）	柱絵判錦絵	柱絵	×
『鯛取りの海女に絡む大蛸』	勝川春章	不明	中判錦絵	錦絵	△
『謡曲色番組』	北尾重政	天明年（二八二）	墨摺半紙本	艶本	○
『艶本千夜多女志』	勝川春潮	天明年（二八六）	墨摺半紙本	艶本	○
『喜能会之故真通』	葛飾北斎	文花十年（二八四）	色摺半紙本	艶本	○
『あわびを見て』	歌川豊国	不明（改巳五）	大判二枚	錦絵	×
『海女と蛸』	溪斎英泉	文政期	半紙本端本	艶本	○
『玉葛』	歌川国芳	天保十四年以降	大判	錦絵	×
『玉取り』	歌川国芳	弘化四年（二四七）	大判三枚	錦絵	×
『竜宮玉取姫之図』	歌川国芳	嘉永年（二五三）	大判三枚	錦絵	×
『東海道五十三次内 由井』	歌川芳員	嘉永年（二五三）	小判錦絵	錦絵	×
『海女と蛸』	楊洲周延	明治前半？	大判錦絵	錦絵	△
『海女と蛸』	月岡芳年	明治前半？	肉筆絵	肉筆画	○
『海女と蛸』	正治	明治前半？	牙彫	根付	○

化との積極的な関わり合いのなかで創り出されてきた表現であるといえよう。このことをふまえて北斎画の「蛸と海女」について考えてみるならば、この画は絵師の独創性に由来して描かれたのではなく、そこに写し出された虚構の表象は、図像の伝達、表現舞台の移行、絵師の師弟関係など、近世絵画史の大きな潮流のなかでしだい

に形づくられていき、またその一端で勢いよく描出されたものにならざるまいだろう。

二 「世界」としての「海女の珠取り」の説話

1 謡曲『海人』と春画・艶本に描かれた「海女」たち

ずいぶんと前置きが長くなってしまったが、さつそく北斎画の「蛸と海女」から「世界」と「趣向」の構図を見ていくことにしよう。

そこでまずはこの画における「世界」とはなにかを考えてみたい。画図は演劇や文学と異なり、その作品世界の形象は少数に限られているために、その限定された情報量のなかで時間的要素を含んだ物語性を読み取るのは難しい。とはいえ、作者や読者がその作品からどのような物語世界を読み取っていたのか、彼らの認識のようすを知ることは可能であろう。現に当時の春画・艶本の読者は、性表現の背後に「源氏物語」や「伊勢物語」などの物語世界を読み取り、描かれた秘画が自分の認識とどれだけズレているかを愉しんだ。とはいえ、北斎画の「蛸と海女」から既存の物語世界を抽出するためには、まずはその画図の典拠とされる重政画『謡曲色番組』から読み解かなければならない。

重政画の「蛸と海女」は、謡曲『海人』のモチーフを春画調にパロディ化したものであるが、当時の浮世絵師のあいだで、鈴木春信

の作品にみられるように謡曲の主題を連想させる見立て錦絵を描くスタイルが流行した。重政の『謡曲色番組』も、そうした文化的な流行のなかで描かれたといえよう。

画面の中央には蛸と海女の絡みが描かれているが、その背景には「竜宮の玉殿」、「珠」、「利剣」、「千尋の縄」、「縄を引く人びとの船」の表象が描かれている（図2）。これらは読み手に、謡曲『海人』の「海女が竜宮から宝珠を盗み出す場面」を連想させる記号的要素である。そして作者は、読者が連想する既知の場面を蛸と海女が絡み合うシーンに読み替えることで、春画としての「笑ひ」を演出している。たとえば、海底での蛸と海女の戯れも知らずに——春画表現——、船上では人びとが「なにかもちやげるやうに（細）（動き）うごきます」と、海女の救出に四苦八苦するようす——既知表現——がいつそう笑いを誘う。

春画・艶本が「笑ひ」の文化と共に成立していることはすでに先行の研究でくり返し指摘されてきたが、その「笑ひ」を味わうために、この画図の背後に謡曲『海人』の作品世界を十分に読み取っていたことは確かだろう。つまり、春画・艶本の読者は、謡曲『海人』の物語が画図の「世界」であるがゆえに、そこから「笑ひ」を引き出すことができたのである。

このことをふまえて、北斎の「蛸と海女」を眺めてみるならば、この画が重政画のような「世界」を、その表現の背後に控えさせて

いたとしてもおかしくはないだろう。北斎画も重政画同様に、その表現の目的は「笑ひ」にあり、重政画からその図像興趣を借用したとするならば、なおさらである。ただ北斎画は、重政画に比べて「世界」の読み取りが難しい。なぜなら、北斎画は重政画よりも後年に描かれた作品であり、先行する画図をそのまま借用すれば「おつかぶせ」として安易な表現の烙印を押され、読者から非難される。そのため北斎は、謡曲『海人』を連想させる記号的要素を直接用いて、その「世界」を春画調にパロディ化していない。

とはいえ、北斎の「蛸と海女」から、重政画同様の「世界」を読み取ることは可能である。しかも、そのヒントが図像に添えられた詞書きに記されている。

いつぞはく^(今日)と ねらいすましてゐたかいがあつて^(狙い) けうと^(今日)
いふけう^(良い)とうく^(ぼ) とらまへたア^(捕らまえた) てもむつくりとした^(むつくり)
いゝぼ^(良い)だ^(ぼ) いもよりはなをこ^(なほ)うぶつサア^(好物)く^(吸って) すつてく^(吸って)
すい^(吸い)つく^(尽くして)して^(堪能) たんのふ^(呑み)させてから^(堪能) いつそりうぐう^(いっそ)へ^(鹿宮)
^(連れていって) つれていつて^(開って) かこつておこ^(開って)うス

ここで北斎は、海女にからみつく蛸に「いつそ竜宮へ連れて行って囲っておこう」と語らせている。この蛸の語りにこそ、この画図から重政画同様の「世界」を連想させるキーワードがある。北斎の

描いた図像からでは、なにひとつ「竜宮」との関わりを示唆できないが、この詞書を読むことではじめて、この画図の背後に「竜宮」の世界が控えていることがわかる。この台詞を信じるならば、海女にからむ蛸は、竜宮へ彼女を誘う龍王の眷属か、あるいは龍王自身であろう。

もともと北斎自身、この画を制作するにあたって重政画の表現を借用したことを読者に悟らせるために、わざと「竜宮」に関わる詞書を加えたのかもしれない。もちろん、当時の読者は先行する重政画を知り得ていただろうし、その画に謡曲『海人』の「世界」が控えていたことも承知していたであろう。彼らは北斎の作意を十分にくみ取ったうえで、この絵のトリックを愉しんだにちがいない。もし仮にこれらのことを知らなければ、蛸による「いつそ竜宮へ連れて行って囲っておこう」という台詞の可笑しみを味わうことができない。

作者の作意と読者の読みがひとつの画図を通じて一致し、描かれた表象から導き出される認識を互いに共有できてこそ、はじめてその図像を愉しむことができる。この作者と読者のあいだに抱かれる共通認識こそ、まさに演劇や戯作の表現方法で用いられた「世界」の理念にほかならない。

北斎は、春画表現において性的情感を助長させるために執拗なまでにオノマトペの詞書を記すが、そうした性擬音語のくり返し

なかに、北斎がその画に込めた「世界」、すなわち「竜宮」にまつわる物語世界のシグナルを見つけたことができる。

2 海女の珠取り説話

それでは謡曲『海人』から導かれる「世界」とは、具体的にどのような物語であろうか、ここで簡単に触れておくことにしよう。

ために謡曲『海人』の内容を要約すると以下のようになる。

時の大臣藤原房前は亡き母の追善のために讃岐国の志度浦を従者とともに訪れた。そして、そこでひとりの海女に出逢い、むかしこの浦で海中から宝珠を取り上げた咄を聞くことになった。その海女が語るには、唐土から興福寺へ贈られた三つの宝のうち、宝珠だけが海上を運搬する途中で龍王に奪われてしまった。そこで藤原淡海公という御方が、龍王から宝珠を奪い返すために身をやつして志度浦にやつてきた。さらに淡海公は、その浦の海女と契りを結び、御子を儲けた。その御子こそ房前であるという。そこで藤原淡海公は、その子を世継ぎとするかわりに、海中にある竜宮から奪われた宝珠を取り戻してほしいと海女に依頼する。海女はその頼みを受けるべく、千尋の縄を腰につけ、利剣を手に持ち、海のなかへと潜っていった。そして竜宮から宝珠を盗み取り、海上へ逃れようとする、まさにその時に、怖ろしい龍王が海女に襲いかかった。海女は龍王との壮絶な格闘の末、利剣で自らの乳の下をかき切り、そこに珠を押

し込めた。しばらくして、船上にて千尋の縄を引きあげてみると、すでに海女の命は失われていた。ただ乳の下に宝珠が隠されており、彼女の命と引き替えに珠を取り戻すことができたのである。そして語り手の海女は、その潜女こそ自分自身であると告白する。母として、あるいは幽霊として、房前の前に現れた海女は、その語りを終えると彼の目の前から消えていった。こうして房前は亡き母の霊を弔うために荘厳な供養をおこなった。

なお、謡曲『海人』の物語は、先行の研究によって、幸若舞曲『大織冠』との物語性の類似と差異が指摘されている。¹⁹⁾ 現に『謡曲拾葉抄』（明和九年（一七七二）刊）には、謡曲『海人』について「世に大織冠物語といへる古き草紙あり、此謡は彼の物語を以て作る也」と記されている。このことから、謡曲『海人』が幸若舞曲『大織冠』の「テキスト」——古き草紙——をもとにして創作されたと考えられてきた。ところが、今日の研究の上では両作品の内容や設定について多くの差異が見られるので、その直接的な繋がりは否定されている。²⁰⁾ とはいえ、同時に謡曲『海人』と幸若舞曲『大織冠』が同根の海女の珠取伝承から創り出されたことが指摘されており、近代的な研究分析が行われていない江戸時代において、両作品が庶民感覚あるいは大衆認識において近しい存在——同一的な作品——であったことは『謡曲拾葉抄』の叙述から推測できよう。となれば、幸若舞曲『大織冠』のテキストの「竜宮の場面」を引用して

おく必要があるだろう。

海女も出立を構へけり（身ごしらえした）。五色の綾をもつて身を纏ひ、夜光の玉を額に当て、布綱の端を腰につけ、鉄よき刀わきばさみ、波間を分けてつと入る。たとひ男子の身なりとも、一人海へ入らんことは、毒の魚、竜、亀、大蛇の恐れもあるべきに、申さんや（まして）、女の身とあつて、一人海へ入る事は、類なき心かな。「数千万里の海路を過ぎ、竜宮の都に着く。夜光の玉に照らされて、暗き所はなかりけり。ことさら」見置きたりし道なれば、迷ふべきにて候はず。竜宮の宝殿にあがめ置く水晶の玉、思ひのまま盗み取つて、腰に付けたる約束の布綱を引けば、船中の人々、「あは、約束こなり」と、てんでに綱を引きにけり。海女は、勇みて潜れば、上よりも、いとど引き上ぐる。今はかうよと思ふ所に、玉を守る小竜王、此の由を見付け、跡を求めて追ふ事は、只、三羽の征矢を射るごとし。既にはや、この綱残り少なく見えし時、船中の人々、「あはや、ほのかに見ゆるは。取り上げよ」と下知するに、海女の跡について、一つの大蛇追うて来る。たけは十丈ばかりにて、鱗に剣をはさみたて、眼は只、夕日の水に映るふごとくなり。紅のごとくなる舌の先を振りたて、隙間なく追つかくる。（中略）船中の人々左手右手にすがつて、「こはいか

に」とて、止めけり。すでにはや、此の綱残り少なく見えし時、大蛇走りかかつて、情なくもかの海女の、二つの足をけちぎれば（食いちぎったので）、水の泡とぞ消えにける。空しき死骸を取り上げ、諸人の中に是を置き、一度にわつと叫ぶ。鎌足御覧じて、「玉は取り得ぬものゆゑに、二世の機縁は尽き果てぬ。胸の間に傷有り。大蛇の裂けるのみならず」と、怪しめ御覧ありければ、此の傷の中よりも、水晶の玉出でさせ給ふ。

唱いとしての謡曲と、テキスト化された幸若舞曲を比較してみると、やはり物語の言語化という知見しやすい形に置き換えられているために、舞曲の方が細部までより綿密にリアリティに描かれている。珠取りの海女と珠を護る小龍王（「大蛇」との交戦の場面では、その生死をかけた壮絶な格闘シーンが目の前に浮かぶようである。当時の舞曲は、この海女と大蛇の戦いを躍動感溢れる舞いで情熱的に演じたであろう。なお、謡曲と幸若舞曲を物語を彩る素材要素（記号）を抜き出して比較してみると、「刀を手にして潜る海女」、「縄を引きあげる船中の人びと」、「腰に付けたる約束の布綱」、「宝殿にあがめ置く水晶の珠」と、様々な類似点を見つけ出すことができる。おそらく両作品は、中世から近世にかけての芸能文化史のなかで姉妹関係を示す演目として、人びとに認知されていたのだろう。

また、ここで特に指摘しておきたいのが、これらの海女物語に関する描写要素がすべて重政画の「蛸と海女」において図像化されていることである。となれば逆に、重政画の「蛸と海女」の「世界」は、謡曲『海人』に留まらず、幸若舞曲『大職冠』にまでその範疇を広げることができるだろう。

さらにつけ加えるならば、この海女と宝珠のドラマは、先達の研究によって、中世より続く「海女の珠取伝承」という説話世界の流れを引いていることが指摘されている。⁽²²⁾ その主なものとして、鎌倉末期に成立したとされる『志度寺縁起』《第二巻「讃州志度道場縁起」⁽²³⁾》が研究者のあいだで注目を集めてきた。この讃岐国志度寺にまつわる寺院建立の由来譚は、まさに面向不背の宝珠に関わる海女の伝説である。中国唐の高宗皇帝から贈られた面向不背の珠が志度沖で奪われてしまったために、藤原不比等は志度に来て、海女に頼んで海中からその珠を取り戻してもらった。しかし海女は命を落としたので、その追善供養のために当寺を建立したという。また、この縁起譚は『志度寺縁起絵図』（南北朝時代初期）として絵画化されており、讃岐の観音霊場のひとつである志度寺では古くから唱導のための絵解説法に用いられてきた。なお、当世においても、この縁起譚にまつわる海女の墓が志度寺には遺されている。

ちなみにこの唱導伝流が、さらに時代を経ることで興福寺の春日神社の唱導活動と結びつき、それから謡曲『海人』や幸若舞曲『大

職冠』へと展開していったとされている。⁽²⁴⁾

このように考えていくと、海女が海底へ宝珠を取りに行き、宝珠を護る龍王と争い、そして命を落とす、という珠取物語——ドラマ——を中心に、中世から近世にかけての文化表現史を通観していけば、『志度寺縁起』（鎌倉末期）↓興福寺縁起（中世後半）↓謡曲『海人』・幸若舞曲『大職冠』（近世前半）↓艶本『謡曲色番組』↓北斎画の「蛸と海女」と、中世から近世末期にかけての時代を、その表現ジャンルを越えてタテに貫く「海女の珠取伝承」というひとつの「世界」が見えてくるであろう。

3 海女の珠取りの説話の図像

それでは一方、近世の図像史において「海女の珠取伝承」はどのように描かれてきたのだろうか。これについては先に『志度寺縁起絵図』（絹本画軸六幅）を紹介したが、この中世期の絵解図では、海中に漂う海女の姿しか描かれておらず、海女と龍王が宝珠を奪い合うシーンは図像化されていない。中世の絵解図のような神社勧進を目的とした唱導段階では、まだこのシーンはそれほど重要ではなかったと思われる。『志度寺縁起』には「龍王惜^{オシ}レ玉^{タマ}成^{ナリ}レ嶼^{サト}追^ツニ海^{ウミ}人^{ヒト}切^キル四^シ支^シ」^マの文言は記されているが、この場面が図像化されるのはおそらく幸若舞曲『大職冠』が成立した後の室町後期から桃山時代であろう。「海女の珠取り伝承」の語り場が、寺

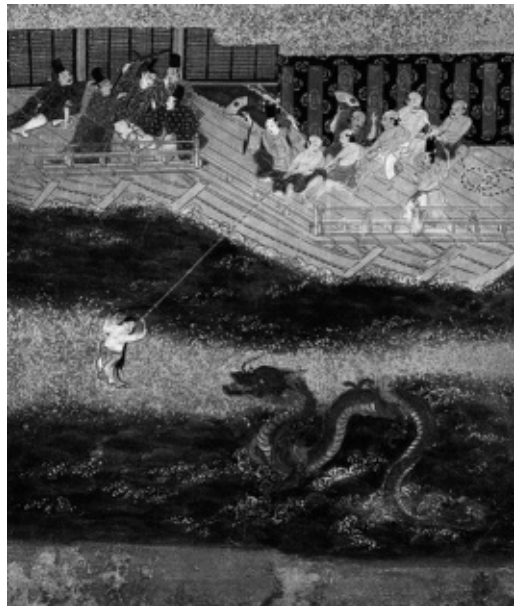


図7 「大職冠図」(ケルン東洋美術館蔵)
 (『秘蔵日本美術大観8』[講談社 1992年]より転載)

社縁起を中心とした唱導活動から舞曲や謡曲などの芸能活動へ変遷していく過程のなかで、海女と龍王が宝珠を奪い合うハイライトシーンがクローズアップされてきたことが、その場面の図像化の流れのなかで読み取ることができる。

とはいえ、中世末期の時代においても、なお「図像」は物語を語り伝えるための補助的な役割しか果たしていなかったであろう。ところが近世を迎え、語りとしての物語はしだいに文字を失いはじめ、徐々に視覚世界だけで表現されることになる。このことは、近世前期に入り、既存の物語世界(「源氏物語」「伊勢物語」「御伽草子」)を絵巻や屏風絵に描く物語絵がしだいに制作されるようになる状況か

ら読み解くことができる。すなわち、こうした物語絵——視覚表現——の流行こそが、口承や文字に頼らなくても図像としてそのプロットを理解できる共通認識が人びとのあいだに浸透してきたことを物語っており、その絵巻や屏風絵の担い手が貴族階級だけでなく富裕町人をはじめとした庶民階級にまで広がっていったところに、文化史における「世界」——テキストに依らない物語の共通認識——の確立を見るのである。

それはともかく、こうした唱導表現↓芸能表現↓絵画表現の流れのなかで、海女の珠取物語のハイライトシーンは絵巻や屏風絵の舞台で劇的に視覚化されていった(図7)。この結果、近世前期の段階ですでに、この場面は「刀を手にして潜る海女」、「縄を引きあげる船中の人びと」、「海女を捕らえようとする龍王」という物語的な「世界」を裏切らない定石化した記号的要素で組み立てられていくことになった。

そして江戸時代も中期に差しかかると、この場面の浮世絵への展開が行われる。たとえば、この海女と龍王の場面が奥村政信や田中益信によって「浮絵」として描かれるようになる。「浮絵」は一枚版画である以上、その絵から読み取ることのできる物語的な時間軸は失われてしまっている。とはいえ、当時、その浮絵を手にした人びとは、すでにその場面が幸若舞曲や謡曲でおなじみの海女の珠取物語の見せ場であることを知り得ていたために、その表象からおの

ずと物語的な時間軸を割り出し、その絵を理解したといえよう。すなわちこのあたりで、テキストを離れた図像表現としての「海女の珠取り伝承」の「世界」が確立することになる。なお、海女と龍王が宝珠を奪い合うシーンを図像化した画図を制作年代順にならべてみると表3のようになる。

ことに歌舞伎や浄瑠璃における「世界」の演出が、「動きのない」常識的表現であるならば、まさにその定義はそのまま「海女の珠取り伝承」の図像表現にも当て嵌めて考えることができる。これらの図像群は、中世より続く物語世界をけつして逸脱するものではなく、

表3

作品名	絵師名	制作年代	形態	所蔵
『志度寺縁起絵図』	無款・不明	南北朝時代初期	絹本画軸六幅	志度寺
『大職冠絵巻』	藤原行長印	室町時代後期・桃山時代	卷子一卷	大英図書館
『大職冠図屏風』	山本元休	江戸時代前期	六曲一双	アシュモリアン美術館
『大職冠図』	無款	江戸時代前期	全十二枚	ケルン東洋美術館
『大職冠』	重賢	十七世紀中頃	卷子全三巻	スเปนサー・コレクション
『舞の本絵巻』	無款・不明	寛文期から元禄期	卷子全六巻	チェスター・ブーティ・ライブラリー
『浮絵龍宮玉取之図』	奥村政信	元文期から寛延期	横大判紅絵	ベルギー王立美術館
『玉取り龍宮のてい』	田中益信	不明	横大判	神戸市立博物館
『面向不背珠』	鳥居清満	不明	黒本全五巻	国立国会図書館
『龍宮珠とり』	鳥居清重	不明	柱絵	不明
『玉取女』	勝川春亭	文化・文政頃	続物一枚	ナールステク博物館

戯作や艶本の演出に比べて極めてストイックな表現である。なぜなら、これらの正統的な絵画表現は、戯作や艶本とは異なり、「笑ひ」の演出を目的にしていなかったために「趣向」を穿つ必要がないからである。太古よりつづく物語の「世界」を美しく描き出すだけで事足りたといえよう。

4 海女の珠取りの「世界」と「笑ひ」

ではここで、海女の珠取物語が狂歌や笑咄などの滑稽譚へ展開していく事例を見ていくことにしよう。

まずは狂歌からである。寛永年間（一六二四―四四）に編まれた『仁勢物語』には、次のような狂歌が載せられている。

玉^{たま}殿^{どの}を海^{あま}人の寄^よりつゝ盗^{ぬす}めれど 竜^{たつ}が追^おひ来^きて食^くはんとぞ思^{おも}ふ^ふ

この狂歌が詠まれた時代は、幸若舞曲『大職冠』や謡曲『海人』が盛んに演じられ、かつ海女の珠取物語の絵巻物や屏風絵がたくさん制作された時期でもあった。おそらくこの狂歌は、そうした芸能や絵画表現の流行性と運動しながら詠まれた歌であり、既存の珠取伝承の「世界」を滑稽表現の舞台で顛倒させた例のひとつである。このような古朴な伝承世界をひねることで「笑ひ」を演出する「遊び」は、まず俳諧や狂歌などから始まり、しだいにその表現の場を

草紙本、浮世絵、春画・艶本などの舞台にまで広がっていった。

なお、延宝七年（一六七九）に編まれた『銀葉夷歌集』には、すでに既存の珠取伝承の世界を離れて「海女」と「蛸」の絡みを連想させる狂歌が載せられている。

本よりも生死の海を離ねは あまの手に入たこの入道⁽²⁶⁾

この狂歌の背後に海女の珠取物語の「世界」が控えているのか、この描写からでは判断できないが、「海女」と「蛸」の絡みを示唆する表現例としては、最も早い時期のものである。

以下、憶測ではあるが、「海女」と「蛸」を重ねた滑稽表現はまずはじめにこのような雑俳文化から生まれ、その後、こうした狂歌の趣致を借用するかたちで、「蛸と海女」をモチーフとしたあぶな絵や浮世絵が描かれたにちがいない。このように滑稽表現の趣意が俳諧・狂歌などの詩文表現から風俗画・浮世絵などの視覚表現へ移行する流れは日本近世の文化的特徴のひとつであり、大胆な発想ではあるが、もしかすると春画・艶本の滑稽表現の源流は俳諧・狂歌などの雑俳文化の戯作精神に求められるのかも知れない。

ところで、このような狂歌が詠われたその後に、こんどは海女の珠取物語の「世界」が笑咄の舞台で表現されることになる。貞享四年（一六八七）刊行の笑咄集『鹿の巻筆』には、「湯屋の海士」と

題した滑稽話が載せられている。この笑咄は、謡曲『海人』や幸若舞曲『大職冠』のプロットをそのまま借用し、その舞台を「千尋の海底」から「湯屋」に転換したパロディ話である。その内容は以下の通りである。

暮らしむき豊かな大臣と呼ばれる男がいた。この男は色事を好み、つねにりん玉（淫具）を持ち歩いていた。ある日のこと、湯屋へ出向いたおりに、大切なりん玉を盗まれないように手拭いに練みながら湯壺に入っていた。するとその男は、うっかりその玉を湯のなかへ落としてしまった。そして、この失態を嘆き悲しんだ男は、自らが雇い育てた「あま〜」と呼ばれている少女に、次のように頼む。

うちにかいそだての十四五なる女の童ありしに、いまだ名もつけず、「あま〜」とのみよびしに、是をふかくたのみ、「此湯壺の中へ、面妖不思議の玉を落したり。あわれ取り得たらば、汝、われが夫妻にせん」といふければ、「やすきほどの事なり。しかし夜は見へがたし。また、晝女の身にて大ぜいの男入こみのうちへ入たらば、よもそのまゝは歸すまじ。いかゞ」と思ひわづらへば、此人申やう、「さらば、汝裸にて、湯具に此縄結いつけよ。夫そとにひかへたりとおもひなば、さのみ人のよもせまじ」と、かたく契約定めつゝ、「もし、かの玉を取り得たらば、此縄を動かせ。我爰元にてひかん」とて、上り場にひ

かへ居る。⁽²⁷⁾

こうして少女は、大勢の男たちがいる湯壺に入る。ここで海女の珠取物語に描かれた海獣ともが湯壺につかる男たちに見立てられている部分がおもしろい。その少女は湯壺の中で男たちに襲われるかもしれないので、湯具に縄を付けさせ、その縄を動かして助けを求めるよう手配を整える。そして少女は湯壺から玉を取り戻すのであるが、

そのひまに約束の縄を動かせば、その人喜び、引き出したり。されども強く引きたるゆへに、上り場にて胸をやうつて、五體もすくみうちふしぬ。かの人嘆きのたまふやう、「玉もいたづらになり、主もむなしくなりたり」と、ともにうちふし給ふとき、かのおま息の下にて申やう、「わが臍のあたりを見たまへ」といふ。げにも臍の下に穴あり。かの穴より光明赫奕たる玉をとりいだして、かのおまもやうく介錯し、ついに身うけて女房にせられた。⁽²⁸⁾

と、この笑咄は終わる。最後に「あま」が生き返り、その男の妻となる部分などは舞曲や謡曲とは異なる大団円の結末である。少女が顛倒して虫の息となる場面などは、海女の珠取物語の愁嘆場を知

り得ていればこそ、湯屋での哀惜の状況がよりいっそう滑稽に感じられるにちがいない。その意味で、この笑咄（『鹿の巻筆』『湯屋の海士』）は、海女の珠取物語という「世界」を「湯屋」という「趣向」で顛倒させた滑稽表現といえよう。こうした演出方法は重政画《謡曲色番組》をはじめとする「蛸と海女」の春画・艶本表現と同じ文法文脈上で考えることができる。となれば、『鹿の巻筆』の成立年代から考えて、この笑咄は同主題の艶本表現の先駆的な作品といえることができるだろう。⁽²⁹⁾

5 「海人」と「珠」の神話的世界

ところで、『志度寺縁起』の系譜を引く海女の珠取物語は、じつは太古より続く「海人」と「珠」に関わる神話伝承の傍系のひとつにすぎないことがすでに先行の研究で指摘されている。⁽³⁰⁾ 死の運命にある海人が海底から宝珠を奪い取るコスモロジーは、すでに『日本書紀』（七二〇年成立）に記されている。⁽³¹⁾ その神話を要約すると、以下のようになる。九月のころ、天皇（允恭帝）は淡路島で獵を行われた。ところが、幾多の獣を目にしたにもかかわらず、獵では一頭も仕留めることができなかった。そこで天皇は獵を中止し、占いを催し、獣が獲れない理由を神に尋ねた。すると嶋の神から、「獣を獲りたければ、赤石の海底にある真珠を我に祀れよ。そうすれば、ことごとく獣を獲らせてやろう」との託宣があった。さっそく天皇

一行は在地の白水郎（海人）を集め、海底へ真珠を取りに行く者を募った。ところが、赤石の海はとても深いため、誰一人海底に至ることができないようすであつた。とはいえ、男狭磯という白水郎だけが潜れるかもしれないとの声が上がリ、その白水郎が腰に縄をつけて海底へ潜ることになった。その後しばらくして、白水郎は海面に上がり「海の底に大きな鮑があり、その処が光っている」と皆に伝えた。すると皆が「嶋の神が求める珠はその鮑の中にあるかもしれない」と言ったので、白水郎はふたたび潜っていった。そして、大鮑を抱いて海面に浮かび上がってきた。ところが男狭磯は、その後すぐに息絶え、波の上で命を落としてしまった。ただその大鮑を割くとなかから真珠が現れ、その珠を嶋の神に祀ると、獣が獲れるようになった。それから人びとは男狭磯の死を悲しみ、その墓をつくり手厚く葬った。

この『日本書紀』の神話には、海女が竜宮から宝珠を奪うシーンや、海女が龍王と争う場面などはいっさい描かれていないが、貴人が海人に珠取りの難儀を依頼し、それを決行した海人が亡くなるという「海女の珠取り伝承」の元型プロットをそこに見ることができ。もちろん、この海女と宝珠にまつわる神話的コスモロジーは、『日本書紀』の允恭帝のエピソードに始まるのではなく、それよりも遙か太古に太平洋周辺に分布していた海洋民族の神話伝承の世界まで遡ることができるだろう。ただしここでは、海女の珠取伝承の

起源探しをしているわけではないので、話を江戸時代に戻す。

なお、近世期において、この神話的世界観が、そのまま草紙本に表現された例を見つけ出すことができる。延享二年（一七四五）に刊行された『絵本女貞木』には、西川祐信画による「海女の鮑取り」の画図が描かれている（図8）。しかもその詞書きには、『日本書紀』の允恭帝のエピソードがそのままの形で描かれている。

淡路嶋にて 允恭帝 御狩の時 えものなかりしかば卜兆ありけるに 嶋の神託宣して 此海底に玉あり 是を我にまつり給わく えものを多くあたへんと有しにより（中略）其夫男狭涕をころさんとの願ひしかば 妻これをなげきて 千尋の海底に入りて 大嶋を取あがりて 息たえたり 其内に明珠有くとなり 夫のために身をすてたる貞心 いやしき身にはいみじかりし女なりとぞ⁽³²⁾

このことから『日本書紀』に記された神話的世界がより元型に近いあたりに近世期の草紙本に描かれ、太古の物語が江戸時代においてもなお画工文化を通じて伝承されている事例をみることもできる。またほかにも近世期の随筆集『煙霞綺談』（安永二年（一七七三））にも、同種の内容の神話物語が記されている⁽³³⁾。

ところで、ここに記された物語を記号的要素に分類してその一部



図8 西川祐信画『絵本女貞木』（東北大学野文庫蔵）

を取りだしてみると、「男女ともに禪姿」「縄をつけた海人が潜る」「海女が鮑を取る」「その日暮らしの生活」などが考えられる。とくに「海女が鮑を取る」という記号的要素などは、先に見た勝川春章の『鮑取りの海女に絡む大蛸』（図5）の図像要素を思い起こさせる。たとえば、鈴木春信にしても、勝川春章にしても、近世中頃の江戸の浮世絵師はみな、その作風を上方の西川祐信の画図に倣ったことはよく知られている。これが何を意味しているかといえば、祐信が太古の神話物語を図像化し、その視覚化された表象をそのまま春信や春章が図像として受け継いだとするならば、近世前期までは

口頭伝承もしくは文献記述

によって受け継がれてきた神話世界が、祐信あたりから図像表現として民衆に伝承される第三の形態が芽生えたといえよう。⁽³⁴⁾そこには版本の技術向上と草紙本の民間普及が深く関わっているとされるが、長編物語を描いた絵巻物とは異なり、短編の神話や説話が民間レベルに浸透するときに、視

覚表現もその伝承形態となりうる可能性を秘めているといえよう。

ちなみに、勝川春章が「海女と蛸」（図5）の作画にあたって、「海女と鮑」の図像要素を西川祐信の画（図8）から記号的に受け継ぎ、と同時に「海女と蛸」のモチーフについては鈴木春信の画（図4）に倣っていたとしたら、北尾重政の「蛸と海女」《謡曲色番組》を待つまでもなく、春章画の「蛸と海女」においてすでに、太古より続く「海女の珠取り伝承」の神話的世界と、近世的な「蛸と海女」の諧謔モチーフが結合していたことになるう。

三 人を取る蛸

1 人を取る蛸の咄

それでは一方、春画・艶本の「蛸と海女」における「趣向」とはなにかを考えてみたい。先ほども記したように北斎画《喜能会之故真通》は、重政画《謡曲色番組》の趣意と形象を借用して描かれたと推測できるために、先にみた海女の珠取物語の「世界」にさまざまな「趣向」を穿った手柄は、北斎というよりもむしろ重政にある。したがってここでは、ひとりの絵師の作品のみを考察の対象とするのではなく、重政画から北斎画までの「蛸と海女の絡み」が描かれた春画・艶本表現の「趣向」について考えてみたい。

ところで、滑稽と洒落は「趣向」の産物であるが、歌舞伎にしても、戯作にしても、作品のタテ軸を構成する「世界」がへひとつ

であるのに対して、作品のヨコ軸を構成する「趣向」は〈複数〉存在する。とくに読本などの長編小説の場合は物語の展開が進むにつれて、新奇な「趣向」が次々と導入され、既存の認識で成り立つ「世界」を狂わせない程度にその軸を揺らし続けるのである。そして読者は、作者の仕組んだ複数の「趣向」を見抜くことを愉しんだ。彼らはおのれの見識や経験を駆使して、作者がその作品に仕掛けた「趣向」(ヨコ軸)を探ろうと努力したのである。もちろん、こうした「趣向」の理解は謎解きのようなものであるため、作者が自らその答えを提示することはない。もし仮に作者が趣向作意を暴露してしまえば、それこそ野暮な行為である。

したがってここでは、そのような江戸時代の読者の目になって、春画・艶本の「蛸と海女」に描かれたメタ言語としての「趣向」を見抜いてみたいとおもう。ただし「趣向」があるメッセージ性を含んだ秘された意図である以上、その作品の「趣向」の認定は憶測の範疇を出ることはない。そのことだけはまず初めに断っておきたい。さて、それでは実際に春画・艶本の「蛸と海女」の「趣向」を探り出していこう。

まず最初にその候補として思い浮かぶのが、先述した「蛸と海女」の画図群のモチーフである。この「蛸」と「海女」の組み合わせそのものがすでに「趣向」となる可能性を秘めており、たとえば重政画《『謡曲色番組』は、謡曲『海人』の「世界」に、義信画・

春信画に見られるような「蛸と海女」のモチーフを「趣向」として用いたと推測できる。

しかしながら、もう少し複雑に考えることもできるだろう。

というのも、江戸時代の人びとは「蛸」を人を襲う怪物としてイメージしてきた。

現に、近世期において「人を取る蛸」の奇談が描かれた図像がいくつが存在する。その代表的なものが黄表紙『鮪入道佃沖』(天明五年(一七八五))の挿絵に見られる(図9)。この画図は喜多川歌麿の筆によるものだが、佃沖の漁師が大蛸に肝を吸い取られる場面が描かれている。またその詞書きには、次のように記されている。

(昔)(佃 蛸) (沖) (蛸) (漁 師)
むかしつくだ嶋のをきに 大きなたこありて りやうしの
(舟)(めがけ) (吸い込み) (肝) (取りて)(喰いける)
ふねをめかけ 人をすいこみ きもとりとくひける 此事た
びくにて (数多) (漁 師) (肝) (抜かれ)
(漁) (佃 蛸) (蛸) (喰き) (35)
はりやうに出るものなく つくだじまの身つきなく 大きに
なげきける

ここで、大蛸が漁師を襲い、人の肝を取って食べるという。このような奇談がまことしやかに市井に流布していたのであろうか。

これについては本草書の以下の記述が参考となるだろう。たとえば『本朝食鑑』(元禄十年(二六九七))には「大者八九尺、及一二



図9 喜多川歌麿画 『蛸入道佃沖』
(国立国会図書館蔵)



図10 『日本山海名産図会』(『近世歴史資料集成
第二期第一巻』〈科学書院 1992年〉より転載)

丈、若斯者長足巻_レ取人、入_レ水而食」と記されており、『大和本草』(宝永六年(一七〇九))には「諸州ニテ大ダコ人ヲトル事アリ」と記されている。⁽³⁷⁾この虚構ともいえる「蛸」の認識が、江戸時代の食物図鑑に記されることで、当時の人びとはその奇談をそのまま真実として受け入れるようになったにちがいない。

そのほか、とくに興味深いのが、寛政十一年(二七九九)に刊行された『日本山海名産図会』の「章魚」に関する叙述である。そこには、

「章魚」(省略) 又北国邊の物至て大なり。大抵八九尺より一、二丈にしてややもすれば人を巻きて取て食ふ。其足の疣ひと_レの肌膚にあたれば血を吸うこと甚はだ急にして、乍ち斃る。

犬鼠猿馬を捕るにも亦然り。⁽³⁸⁾

と記されており、北国周辺にいる大蛸は、人を巻いて取って食べるといふ。さらに血を吸い取り、犬や馬などの動物まで捕らえるという。まったく化物のような「蛸」のイメージである。またこの項目でおもしろいのが、その挿絵である(図10)。「越中滑川之大蛸」と記された挿絵には、川で漁をする漁師が漁船ごと大蛸に襲われるシーンが描かれている。そもそも川に大蛸がいること自体が虚構なのだが、そのことはさておき、この挿絵のおもしろいところは、一枚の画のなかに「虚構としての日常」(上部)と「実像としての日常」(下部)が同時に描かれている点である。雲の表象を仕切板として、上部には大蛸と争う漁師の勇姿が描かれており、下部には旅

人が行き交う日常風景が描かれている。また上部の場面では、大蛸の足が漁師によって切断されていることが見てとれる。一方、下部の場面では、「酒蛸」の店先にその切断された蛸の足がつり下げられている。このことから街道沿いの店の軒先に吊られた蛸の足が漁師によって捕らえられた物品であることがわかる。

このように虚実の事柄が混在した見識が諸文献に堂々と記載されることが近世文化の特徴のひとつであるが、「人を取る蛸」の認識については、本草書の記述が先か、それとも巷間に流布した伝聞が先か、その辺りの事情は詳しくはわからない。ただいづれにせよ、大蛸は人や動物を襲い、その血や肝を好んで吸い取るという記述の多さから、こうした伝聞・奇談が、江戸時代の庶民のあいだで広がっていたことは確かである³⁹。

さて、話を「人を取る蛸」の図像表現に戻すが、極めて単純に黄表紙の図像《蛸入道佃沖》と、春画・艶本の図像《蛸と海女》を比較した場合、その違いはそこに性表現が含まれているか否かである。いうならば、春画・艶本の「蛸と海女」の画面から性的表現を抜き取れば、双方の図像はともに「人を取る蛸」の咄を図像化したものと考えることができる。

他方、その「人を取る蛸」のイメージは、「蛸」に付随した奇怪なるイメージを通り越し、烏滸者として人を奪う「笑ひ」の対象となる。たとえば名所図の名手であった上方の竹原春潮斎は『烏羽絵



図11 竹原春潮斎画『烏羽絵欠び留』（東北大学野文庫蔵）

欠び留』（初版享保五年（一七二〇））という版本に、まな板のうえの蛸が逆に板前を奪おうとする戯画を描いている（図11）。ほかにも蛸が人に取り付く戯画は『滑稽浪花名所』などの錦絵にもみられる。このように「人を取る蛸」の奇談が市井に流布することで、化物としての蛸のイメージが作り出され、その一方で図像表現の上では、化物としての蛸を道化者の蛸に顛倒させることで「笑ひ」を演出してきた。

こうした近世期の蛸にまつわる図像表現史の流れのなかから春画・艶本の「蛸と海女」を眺めてみれば、黄表紙や烏羽絵と同様の文脈から、当時、巷間に流布した「人を取る蛸」の奇談を「趣向」として取り扱い、その「趣向」を物語世界に穿つ際に、人を取る蛸の殺戮行為を女人と戯れる蛸の性行為に転換することで、春画・艶

本的な性表現の「笑ひ」を演出したといえよう。

2 女を取る蛸の咄

さて、ここまでは「人を取る蛸」の咄の図像表現への展開について見てきたが、次に、この奇談的要素が浮世草子のなかに描かれている例を見てみたい。西鶴の後継者とされる北條團水の『色道大鼓』(貞享四年(一六八七)「巻五・女房三人の行衛」)に大きな蛸入道が女性を連れ去る民間奇談が記載されていることが先達の研究によって指摘されている⁽⁴⁰⁾。以下、その内容を記せば次のようになる。

遠江の国に、住鯨祖父という男がいた。夫婦が楽に暮らす以上の蓄えはなく、六十歳になったが、前の女房はふたりともどこかへいつてしまった。そして三人目の女房も、男が畑に出ているあいだにどこかへ消えてしまった。住鯨祖父は悲しみ、同じ里の男たちが、松明を焚いて海辺を捜し歩いた。そして、本文には次のように記されている。

榎^えの潟^{かた}の岸根^{きし}に。かなしやと女の声たつるを聞て。其方を尋ね見るに。七尺ばかりの入道女を脇^{わき}にはさみて逃行^{にげ}を。あたりに声合せて頼み。十四五人熊手棒^{くまづぼう}山拐^{あふこ}もつてたゝきふせ。まづ女をとりかへし見ればかた息になつて。前あたりはや子を産^{うみ}し程そこねてかなし。気付水のませてやうく引たて。さて此入

道をよく見れば海にすむ大蛸^{だいし}なり。⁽⁴¹⁾

なんと大蛸が、その女房を奪い取っていたのである(図12)。里

人はその蛸を棒で叩き殺そうとしていたが、そのとき住鯨祖父がこれまで女の女房もお前の仕業かと入道に問えば、いままで奪い取った女の数を答えたという。そしてその蛸は里人によって伐ち捨てられ、その場所にいま蛸塚がのこるという。最後は、民間に流布する「蛸塚」の由来譚で締めくくられているが、浮世草子がリアリズムを演出するために市井に流布する民談を創作世界に用いたことは言うまでもない。おそらく蛸に付随する好色的なイメージがこのような民間奇談を生み出したのであろうが、その故事譚が『色道大鼓』という世上の色事をテーマにした浮世草子に挿入されていた、まさにこの点にこそ、春画・艶本(「蛸と海女」)の趣向作意の源流を見るの



図12 北條團水 『色道大鼓』(『北條團水集 第一巻』〔古典文庫 1980年〕より転載)

でもない。おそらく蛸に付随する好色的なイメージがこのような民間奇談を生み出したのであろうが、その故事譚が『色道大鼓』という世上の色事をテーマにした浮世草子に挿入されていた、まさにこの点にこそ、春画・艶本(「蛸と海女」)の趣向作意の源流を見るの

である。またここで重要なことは、浮世草子と春画・艶本が、単に「大蛸が女性を奪う」という意味レベルの類似性にとどまらず、これらの民間奇談を「趣向」として用いたと考えるならば、その創作意図や表現構成においても非常に似通っていたと言えるだろう。仮に春画・艶本がその創作意図として『色道大鼓』の挿話を用いたとしても、これらの民間奇談が「蛸と海女」の画図に「趣向」として用いられた表現構造は変わらないだろう。

3 性器としての蛸

もつとも、江戸時代においては、「蛸」そのものがつねに好色のなイメージをとまっていた。たとえば、好色本（浮世草子等）的文芸様式から春画・艶本的図像様式へ性の表現の流行が移り変わるちようど交差点にあたる時期に刊行された『好色訓蒙図彙』（吉田半兵衛画 貞享三年（一六八六））には、「章魚開」（たこつび）なる一項目が設けられている。いうまでもなく、この書物は『訓蒙図彙』（中村惕斎）の博物学的な図鑑形式をパロディ化した「性」に関する百科事典である。そのなかに「章魚開」なる女性器が絵入りで紹介されており、江戸時代には女性器を「蛸」に見立てたよう、吸いつくような女性器を「蛸」や「蛸壺」と言い表した。

じつさに春画・艶本のなかには「蛸開」や「蛸なすび」という言葉が女性器の隠語として用いられている。たとえば溪斎英泉の艶

本『絵本美多礼嘉見』（文化十二年（一八一五））には、女性器を次のように形容している。

〔蛸毬児〕 多子玉門は世に云巾着ぼくの類す 毛もほどよくはへ出 常に温あつて 熱氣つよく 塵物を入れる時はいぼの如 者 多く有て まらを吸込 深突時は 小宮ひらきて 亀頭におくいかぶさる上品也⁽⁴²⁾

そのほか、川嶋信清の艶本『好色松の香』（刊年不明）には「是は飯蛸といふものにて 後家の海中にくだ付居たりけり これぞ蛸開のはじめなり」と記されており、歌川国芳の艶本『葉奈伊嘉多』（天保三年（一八三二））には「どうもゑもいはれぬ妙く開ゆへ眼がさめたらまゝの皮と二三遍出し入すると中指が勘甚の所へ吸付てぬけぬへ」さてこそ蛸開一物ではこらへては居られぬはづ⁽⁴³⁾との記述もみられる。このように江戸時代には、「蛸」そのものが「女性器」を示す「記号」として用いられた。

「蛸」は粘液を伴うその柔軟な姿態から、古今和洋問わず、好色性を象徴する生き物としても捉えられてきたようである。こうした「蛸」と「性」が重なる普遍的なイメージが形成される背景には、やはり「蛸」に備わる吸引力の生物機能が関わっていたのだろう。そうした実見できる蛸の機能が男性器を引き込んでしまう女性器の

イメージと容易に結びつき、「蛸」が女性器を示す「記号」として用いられるようになったのであろう。その一方で「蛸」には、巷談・民話によって知られているように、人・馬・牛までも呑み込んでしまう怪奇的なイメージも備わっている。そこで、男性器を引き込む女性器としてのイメージと、巷談・民話によって生み出された吸引恐怖のイメージが重なり合い、その結果、「蛸開」なる虚構の表象が生み出されることになったと考えられよう。

となれば、「蛸開」とは世俗に蔓延する「蛸」にまつわるイメージが共同幻想的に凝固することで行き出された性・怪折衷の「記号」にほかならない。

四 蛇が蛸になる咄

1 海女を追いかける「大蛇」

先ほど、ひとつの作品に対していくつかの「趣向」が存在すると述べた。既存の作品から「趣向」を探る行為とは、ある事柄——巷談・物語・記事・事象など——が、その作品にとって「趣向」である可能性を探ることである。したがって「趣向」探しは、ひとつの実態・実証の把握ではなく、その作品に込められた「趣向」の可能性を広角的に検証することにほかならない。ゆえに、「趣向」を探るアプローチの仕方もまた多様となる。もちろん江戸時代の人びとも、ひとつの作品において作者が意図した趣向作意をさまざまな角

度から読み解くことを愉しんだであろう。そのことは近世中期の江戸町人文化において、皆で錦絵の創作意図をさぐる見立絵解会が行ったことから推測できる。

そこで先に、春画・艶本の「蛸と海女」の趣向性について「人を取る蛸」の奇談を取り上げたが、ここでは、そのほかの巷談・民話が「趣向」として含まれる可能性について考えてみたい。

その考察へのきっかけとして、まずは幸若舞曲『大職冠』の次の部分に注目してみたい。この舞曲テキストの「海女が玉殿から宝珠を奪い取る場面」では、「玉を守る小竜王、此の由を見付け、跡を求めて追ふ事は、只、三羽の征矢を射るごとし。既にはや、この綱残り少なく見えし時、船中の人々、「あはや、ほのかに見ゆるは。取り上げよ」と下知するに、海女の跡について、一つの大蛇追うて来る」と記されている。ここで注目したいのは、海女を襲う怪物が、竜宮を司る大龍王（「龍神」）ではなく、玉殿の宝珠を守護する小龍王である点である。しかもその小龍王は「大蛇」として言語表現化されている。このことから『大職冠』（テキスト）の物語世界では海女を追走した怪物が、小龍王としての「蛇」であったことがわかる。

この大蛇が海女に迫る言語表現が何を意味しているかといえば、先に紹介した大職冠図屏風や絵巻の図像の読み解きに関わってくる。これらの図像表現は、そのほとんどが怪物の姿を二本角があり、長

い髭を持ち、鱗に覆われた「龍神^{ドラゴン}」のイメージで描いている（図7）。ただし、その「龍神^{ドラゴン}」なるイメージは、現代のわれわれが「龍」という言葉から連想できる範疇での認識ではない。果たして江戸時代の人びとがわれわれと同じように、その図像を「龍神^{ドラゴン}」として認識していたかはやや疑わしい。というのも、江戸期の百科事典『和漢三才図会』（正徳五年（一七一五））には「龍蛇部」で「然^モ龍蛇本一類」と記されているように、江戸時代は「龍」も「蛇」も同種の生き物として一括りに捉えられていたようである。ほかにも古今の典籍から諸国の怪談・奇談を集めた『大和怪異記』（宝永五年（一七〇八））の「龍屋敷よりあがる事」の項では、「かの蛇、終に竹のすえより一尺ばかり、ひらくとはなれのぼるとみえしより、黒雲たちまちおほひ雨ふり風はげしければ、みるべきやうもなくして戸をたてて内にいる。しばらく有て雨風やみしとき、近隣より使をつかはして、「足下の屋敷より、たゞいま龍あがりぬ。家内別条なきや」ととふ」として、小さな蛇が屋敷下から黒雲とともに昇天して龍となる咄が記されている⁽⁴⁷⁾。

現代のわれわれは「龍」と「蛇」を明確に区別してイメージしているが、江戸時代においては百科事典のこれらの記述を参考にする限り、「龍」の言語化にあたって「蛇」をイメージしたであろうし、また逆に「蛇」の言語化にあたって「龍」をイメージしたといえよう。ひるがえって言えば、一般にわれわれが想い描く「龍」のイメ

ージの表象も、江戸時代においては「蛇」という語彙から連想される認識のもとで図像化されたとしてもおかしくはない。

このことを踏まえて、『大職冠』が描かれた屏風図や絵巻を眺めてみるならば、『大職冠』のテキストには玉殿を守護する「大蛇」（小龍王）と記されているだけに、そこに描かれた海女を追う怪物の表象は「大蛇」という言葉を視覚的に図像化したものであるといえよう。すなわち、その怪物の表象は竜宮を司る「龍神」（大龍王）を描いたものではなく、玉殿の宝珠を守る「大蛇」（小龍王）を描いたものであり、この視座は次節で記す「蛸」と「蛇」が重ねられてイメージされてきた変相奇談の趣向性を考えるうえで非常に重要なポイントとなる。

2 蛇が蛸になる咄

ところで、貞門派の俳人荻田安静が世俗に流布する怪談・奇談を集めその弟子が公刊した『宿直草』（延宝五年（一六七七））という雑談集がある。そこには「蛸も恐ろしきものなる事」（巻五の六）と題した「蛸」と「蛇」が争う咄が記されている。その咄では、「蛇」が松の木に絡みつき尾を海面に浸して「蛸」を釣ろうとするが、かえって蛸の腕の引力で海へ引き込まれる状況が臨場感あふれる筆致で記されている。結局、この争いは「蛇の運の尽き、纏ひし松が枝、元より折れて木共に海中に入る。「あは」と云ひしが、し

ばしは松も浮き沈みせしが、蛇は終に揚がらず。稍して枝のみ浮きて果てぬ」と、「蛸」の勝利となる。またこの咄には、佐賀藩鍋島家の何某の語りとして「三尺ばかりの蛇、半分程海へつかり居たるが、何時の間にか手長蛸になりて入りぬ。それより蛸を食はず」と、「蛇」が「蛸」になる変相奇談が紹介されている。⁽⁴⁸⁾

もつとも、この蛇蛸化身譚は織豊期の末に編まれた『義残後覚』（文禄五年（一五九六）の「大蛸の事」にすでに記されていることが先行の研究で指摘されており、⁽⁵⁰⁾『宿直草』の叙述も、この豊臣秀次のお伽衆が編んだ雑話集を参考にしたといわれている。

なお、この「蛸化する蛇」の咄は、近世期において比較的よく知られた変相奇談のひとつであり、和漢典籍や本草学の書物にも記載されている。たとえば、『和漢三才図会』（正徳五年（一七一五）の「石距」には「蛇入江一海二変ニ石距ニ人有見ニ其半変ニ者ト故多食ヘ則今為」と記されており、⁽⁵¹⁾あるいは『重修本草綱目啓蒙』（享和三年（一八〇三））では「雲州及讚州ニテハ石距ハ蛇ノ化トコロト云フ 蛇化ノコト若州ニ多シ。筑前ニテハイ、ダコノ九足ナル者は蛇化ト云。八足ノ正中ニ一足アルヲ云」（巻之四十「章魚」）と記されている。⁽⁵²⁾そこには「蛸化する蛇」の咄があたかも博物誌学の見識として各項目に加えられている。

そしてこの知識化した奇談が、江戸の知識人たちの勉学趣味を通じて、本草書から随筆集へと引き継がれる。近世期の随筆類には、

この「蛸化する蛇」の咄がじつに様々なところに記されている。ためしにそのなかの二例ほどを紹介すれば、たとえば『閑田耕筆』（寛政十一年（一七九九））には、次のような記述がみられる。

章魚の内に、あるひは蛇の化するもの有といふ。ある人の話に、越前にて大巖にふれて尾を裂きたるが、つひに脚に成たり。其間、時をうつせしといへりし。又使し僕も彼国の者にて、是は山より小蛇あまた下り来て水際に漬り、小石にふれ、漸々に化して水に入たりといひき、彼辺にては折々有事ならし。⁽⁵³⁾

また、曲亭馬琴の『兎園小説』（文政八年（一八二五））には、次のように記されている。

そのとき蛇は、岩角にしはぐその身をうちつけしを、いとあやしと見る程に、蛇の尾は、忽にいくすぢにか裂けたるが、そのほとりの海水はたちまち黄色になりしとぞ。さりけれども驚きおそれず、猶しも取りな逃がしそとて、終にうち殺してけり。扱引きあげてよく見るに、その蛇、既に蛸に変じ裂けたる処は、足になりて尻さへはやくいで来たるに、頭もはじめの蛇に似ず。俄にまろくふくだみて、さながら蛸に異ならず。（「蛇化して為る蛸」）⁽⁵⁴⁾

ほかにも、江戸時代を通じて、『笈埃随筆』『中陵漫録』『倭訓栞』『想山著聞奇集』などの随筆集・雑話集には同種の咄が紹介されている。

本来は巷間に流布する話題であつたはずの奇談・怪談が、本草書の記述を通じて博物誌学の組上に載せられることで、そうした噂話があたかも真実であるかのように知識化されていった。そしてその〈合理化〉された知識を近世期の学者や文人たちが享受し、自らの著作に叙述することで、ふたたび人びとの脳裏に確かなる事実として浸透していったといえよう。つまり、こうしたプロセスを経ることで、「蛸」と「蛇」は重ねられてイメージされてきたのである。

であるならば、春画・艶本の「蛸と海女」が描かれた近世後半の時代には、すでに「蛸化する蛇」の咄は、いわば民衆の〈常識〉として捉えられていたと考えられる。誰もが知っている巷説であり、かつ江戸の人びとが好んだ万物変化の変相奇談であるならば、この話題が「趣向」として用いられるためには、あとは戯作者や浮世絵師たちの巧妙な機知^{テクニク}を待つだけでよからう。

3 小龍王から蛸への「笑ひ」

それでは、その戯作者や浮世絵師たちの巧妙な機知^{テクニク}とは何か。「蛸化する蛇」の咄が、春画・艶本「蛸と海女」の「趣向」となる

プロセスを探り出してみたいと思う。

先に、幸若舞曲『大職冠』のテキストにおいて、海女を追いかける小龍王が「大蛇」と明記されていることを指摘しておいた。また、近世前期の大職冠図屏風群に描かれた海女を襲う〈怪物〉の図像が、そのテキストの「大蛇」という言葉を表象化したものであることも述べた。

そこで、大職冠図群の画図(図7)と、たとえば重政画の「蛸と海女」(『謡曲色番組』)(図2)を比較してみるならば、両画図の最も顕著な差異は、海女を襲う〈怪物〉が、「大蛇」であるのか、それとも「蛸」であるのか、その違いである。

この違いが表現の顛倒として捉えられたとき、はじめて「笑ひ」が導き出されるのであるが、この「大蛇」↓「蛸」へのパロディ化が絵師の偶然的な思いつきで成されたわけではないところに、春画・艶本表現の魅力が潜んでいる。絵師たちは、より高度な「笑ひ」を演出するために「大蛇」↓「蛸」へのイメージの転換をおこなったが、その転換の根拠としたのが、先に紹介した「蛸化する蛇」の変相奇談であつた。しかも彼らは、その奇談を海女の珠取り伝承の「世界」を揺るがす「趣向」として自らの画中に埋め込んだといえよう。

この、「蛸と海女」の春画から「蛸化する蛇」の奇談を「趣向」として見抜いたとき、その鑑賞者は春画・艶本に付随する性表現の

「笑ひ」に加えて、さらに絵師の巧みな趣向作意を見抜くという知的遊戯の快楽を味わうことができる。仮にその「趣向」が絵師の意図に反して深読みの産物であったとしても、江戸の知識人たちは何食わぬ顔をして、自らの慧眼を誇ったであろう。彼らと「趣向」の付き合い方は、あくまでも「典拠である可能性の示唆」であり、そのために考証学などを駆使して、作者の仕掛けた意図を探り当てたのである。もちろん絵師たちはその可能性を鑑賞者に気づかせるための様々な細工をほどこした。こうした絵師と鑑賞者の「趣向」をめぐる共犯関係のなかで、「蛸と海女」の春画は描かれたのである。あえて、これらの画図から絵師の独創性を探り出すならば、先行する大職冠図屏風の図像を性秘画に顛倒させる際に、「人を取る蛸」や「蛸化する蛇」などの巷談・奇談を「趣向」として用いたところであろう。

現代人のわれわれにとつては、古い画図からこうした「趣向」の可能性を探るのはじつに骨の折れる作業である。けれども、江戸時代の人びとは、むしろその骨の折れる作業を積極的に愉しんだであろう。彼らは持ち前の知的好奇心を駆使して、絵師が仕組んだ巧妙な手口を得意気になって探し続けた。そして絵師の作意に気づいたとき、彼らはその枕絵の至高の愉しみ——「笑ひ」——を味わったにちがいない。

なお補足すると、「蛸と海女」の春画が描かれるはるか以前に、

すでに龍王と蛸はアナロジカルな対象として捉えられていた。落語の原点ともいわれる安楽庵策伝の『醒睡笑』（元和九年〔一六二三〕）には、次のような笑咄が収録されている。

海邊の者山家に簪をもち 音信に蛸カマツと辛螺ヒメと蛤利ハヤリと三色をもたせやりたり 其文をよむ者なく 三色を見知りたるもなし 文をは物知りの 出家を頼みてきけやとて わさと遠路を行て見せければ 打うなつきていふ様 何も音信の物はないかといふこそ 三色迄候へ共 其物をも見知らぬまゝ 是へ持て参りたりといへは 一目見むとて見れば 山賤カマツよりも猶おとれり去とも口はかしこくて 文をひろけ 簪殿へ申 むすめの大切さに 龍王のへこの根こきにして十ばかり 鬼のきくぶし三十斗 手ころのつふて百斗り三いろともに山海の珍物とそよみける（無智の僧）⁽⁵⁵⁾

江戸幕府が誕生してしばらくした時代に、すでに笑咄のなかで「蛸」は「龍王の男根」として人びとに笑われていたのである。

おわりに

以上の考察を通じて、北斎画から遡れる「蛸と海女」の春画表現について眺望してきた。

本論においては、近世期の芸能・文芸ジャンルの表現構造を参考

にしながら、同時代の春画・艶本においても同様の表現構造が見出せることを論じてきた。その結果、「蛸と海女」の春画が、日本文化の基層を連綿と流れ続けてきた「海女の珠取り伝承」の「世界」と、近世期の巷間に流布した「人を取る蛸の咄」や「蛸化する蛇の咄」の「趣向」が交錯する、まさにその縦軸と横軸の交点で描かれた表現であることを知ることができた。そして、この歴史軸としての伝承世界に、時世軸としての流行巷談をはめ込んでいく発想手法は、なにも歌舞伎や浄瑠璃に限った表現技法ではなく、その創意の裾野は春画・艶本の世界にまで広がっていたのである。

また江戸時代の人びとの目線に立つてみるならば、幸若舞曲、謡曲、屏風画に描かれた物語が、春画・艶本の世界でどれだけ読み替えられているのか、その「性」への表現顛倒を「笑ひ」として愉しんだのである。ただし、この「笑ひ」は比較的容易に判断できる第一義的な「笑ひ」である。知的好奇心が旺盛な近世期の人びとが、このデイメンションの「笑ひ」で満足したとは思えない。彼らは、さらにその上の「笑ひ」を目指し、その表現が物語の「世界」から逸脱する要因となった「趣向」を探ることを愉しんだといえよう。そして、その「趣向」を見つけ出した、まさにそのときに春画・艶本の最上の「笑ひ」が起こったのである。

このことから春画・艶本文化は、単に性表現のみを扱ってきたのではなく、その創作志向の背後には、時世に流行した巷談や民話な

ど、実に多様な文化的要素が含まれていることがわかるであろう。今回は、北斎画から遡る「蛸と海女」の春画に限って、「世界」と「趣向」の表現構造を探ってみたが、もちろん、近世期に刊行されたすべての春画・艶本がこうした表現構造に従って描かれているかといえば、そうではない。各時代の流行によっても表現スタイルは異なるであろうし、また絵師の創作志向によっても描写の筆法は異なるであろう。ただ、そうしたなかでも多くの春画・艶本が「世界」や「趣向」の表現構成を取り入れていることは確かである。

たとえば、そうした例をいくつか挙げるならば、菱川師宣の艶本『源氏きやしや枕』（延宝四年（一六七六））では、紫式部の『源氏物語』の「世界」に、性行為を暗示した和歌の「趣向」が用いられ、あるいは月岡雪鼎の艶本『女大楽宝開』（宝暦元年（一七五一））では貝原益軒の教訓書『女大学宝箱』の「世界」に、男女の色事の所作を示した「趣向」が込められている。また、勝川春章の艶本『浮世糸具知』（安永九年（一七八〇））では清少納言の『枕草子』の「世界」に、日常的な性風俗の「趣向」が用いられ、あるいは磯田湖龍斎の艶本『色物馬鹿本草』（安永七年（一七七八））では本草書『食物和歌本草増補』（寛文七年（一六六七））の「世界」に、色事に従事する好者たちの「趣向」が業種別に加えられている。

他方、春画・艶本の世界でも、幻想伝承や怪異小説が「世界」として用いられたり、あるいは巷間に流布した奇談・怪談が「趣向」

として用いられた作品がいくつか上梓されている。たとえば、溪斎英泉の艶本『画图玉藻譚』（天保元年（一八三〇頃））では玉藻前伝承の『三国妖狐伝』（初演文化四年（一八〇七））が「世界」として用いられており、また歌川国貞の艶本『恋のやつぶぢ』（天保八年（一八三七））では曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』（文化十一年—天保十三年（一八一四—一八四二））が「世界」として用いられている。一方、勝川春潮の艶本『艶図美哉花』（天明七年（一七八七））では「酒吞童子説話」が「趣向」として用いられ、また歌川国貞の『開談夜之殿』（文政九年（一八二六））では「北国奇談」が「趣向」として用いられている。

このように春画・艶本は、歌舞伎、浄瑠璃、戯作など他の文芸・芸能分野との文化的相互作用を通じて、諸分野の創作志向を積極的に取り込みながら、「世界」と「趣向」という表現構成を性表現の舞台で活用することで、自らのジャンルの独自性を活かしてきたといえよう。

なお、こうした観点から、「蛸と海女」のような〈性怪図〉を考えてみるならば、なぜ春画・艶本に妖魔や狐狸が「性」の虜となっている図像が描かれてきたのか、その理由がおのずとわかるにちがない。なにも「海女」にからみつく「蛸」が、男性の性的願望の幻影としてその画に投影されたわけではない。もちろん、そうした男のファンタジーを「蛸」に託した見方も考えられるが、⁽⁵⁶⁾「蛸と海

女」の春画はもうすこし複雑な創作意図を含んでいる。

ことにこれらの画图群を近世文化表現の同心円上に加えて通観してみるならば、そこから浮かび上がってくる「世界」と「趣向」という表現技法が「海女」に絡みつく「蛸」の図像を生み出したといえるだろう。妖魔や狐狸が戯れる説話・伝承が、ある時は「世界」として、またある時は「趣向」として、性表現の舞台で自由自在に用いられたからこそ、「蛸と海女」のような〈性怪図〉が春画・艶本に含まれたのである。

このように考えてくれば、「蛸と海女」の春画表現は、北斎の芸術的創意性に由来するものではなく、かつまた男性の性的願望を表出したものでもない。またヨーロッパの人びとが北斎画（『喜能会之故真通』）に感じていた東洋世界を遠望する頹廃的なエロチシズムの魅力とも異なる。この図像表現の創作意図は極めて整合性に富んだものであり、不動の「世界」を揺るがす奇抜な「趣向」が、理路整然と極めてロジカルに、この画にはめ込まれていたといえる。そしてまさに江戸の人びとは、その「世界」と「趣向」の演出から導き出される最上の「笑ひ」を愉しむために、この画を手にとったのである。

そう考えるならば、春画・艶本文化が、単に男女の交わりのみを、その表現の手段や目的としたわけではないことがわかるであろう。もちろん春画・艶本文化の捉え方は多様である。理想化された美し

性を描いた文化、あるいは、自慰の対象となるポルノグラフィの文化と、その解釈はさまざまである。ただ、北斎画からみる「蛸と海女」の画系譜と、その図像分析を通じて、春画・艶本文化の新たな見方をここに提示することができたにちがいない。

注

- (1) ロジェ・カイヨワ『蛸——想像の世界を支配する論理をさぐる』塚崎幹夫訳 中央公論社 一九七五年 九八頁
- (2) J・K・ユイス・マンス『幻想礼賛譜』田辺貞之助訳、桃源社、一九七五年、三五〇頁
- (3) 湯浅佳子「趣向と世界——演劇・草双紙から読本への影響」(『江戸文学(第三四号)』ペリカン社、二〇〇六年)
- (4) 今尾哲也「世界」(『日本古典文学大辞典(第三卷)』岩波書店、一九八四年、五九六頁)
- (5) 堀信夫「趣向」(『日本古典文学大事典』明治書院、一九九八年、五九四頁)
- (6) 中村幸彦「戯作論」(『中村幸彦著述集 第八卷』中央公論社、一九八二年、一四五頁)
- (7) 郡司正勝「傾奇の形」(『郡司正勝刪定集 第二卷』白水社、一九九一年、一一頁)
- (8) 溪斎英泉『春情指人形』(天保九年(一八三八頃)) (有働義彦編者『江戸名作艶本八』学習研究社、一九九六年、六六頁)
- (9) 辻惟雄「喜能会之故真通」(有働義彦編『江戸名作艶本 五』学習研究社、一九九六年、三頁—六頁)
- (10) 林美一「艶本研究 北斎」有光書房、一九六八年、一四六頁
- (11) 辻惟雄「喜能会之故真通」(有働義彦編『江戸名作艶本 五』学習研究社、一九九六年、三頁—六頁)
- (12) 『謡曲色番組』の作画者については諸説ある。当初、この艶本の作者は勝川春章とされてきた。ところが、現在の研究ではこの艶本の作者は北尾重政とされている。
- (13) 吉田暎二「あぶな絵(上巻)」緑園書房、一九六二年、一一一頁
- (14) 近松門左衛門『平家女護島』(初演享保四年(一七一九)) (鳥越文蔵ほか校注、『新編日本古典文学全集 七十六』小学館、二〇〇〇年、四八六頁)
- (15) 浅井了意『東海道名所記』(二六六〇) (朝倉治彦校註『東海道名所記一』平凡社、一九七九年、一六八頁)
- (16) 『東海道名所図会』(一七九七) (林英夫編集『日本名所風俗図会十七』角川書店、一九八一年、一八四頁)
- (17) なお、この恋川笑山の『旅枕五十三次』においても「世界」と「趣向」の表現構図を考えることができる。その考察のヒントに、海女と色事にふける男の台詞に「ああ吸いつくようだ、これがおおかた蛸壺だろう」が参考となる。ようするに、絵師の恋川笑山は「由井の浜には海女が多くいる」という従来からの巷説を知り得たうえで、由井之浜での海女の情事を描いている。そしてさらに、読み手に「蛸と海女」の「趣向」を連想させるために、その台詞に女

性性器を示す「蛸壺」という隠語を用いている。恋川笑山は街道絵という形式「世界」に、「海女」の図像と「蛸壺」の台詞を用いて、浮世絵や艶本で描かれた「蛸と海女」のモチーフを連想させる「趣向」をうがったと考えられよう。

- (18) 白倉敬彦「春画をどう読むか」(『浮世絵春画を読む(上)』中央公論新社、二〇〇〇年、七頁―二七頁)

- (19) 阿部泰郎「『大織冠』の成立」(吾郷寅之進、福田晃編『幸若舞曲研究 第四巻』、三弥井書店、一九八六年、八二頁)

- (20) 阿部泰郎「『大織冠』の成立」(吾郷寅之進、福田晃編『幸若舞曲研究 第四巻』、三弥井書店、一九八六年、一一八頁)

- (21) 幸若舞曲『大織冠』(荒木繁ほか編注『幸若舞 一』平凡社、一九七九年、五六頁)

- (22) 阿部泰郎「『大織冠』の成立」(吾郷寅之進、福田晃編『幸若舞曲研究 第四巻』、三弥井書店、一九八六年、一一七頁―一三五頁)

- (23) 『志度寺縁起』(第二巻「讃州志度道場縁起」)鎌倉末期成立(『中世文藝叢書 九』広島中世文芸研究会、一九六七年、六〇頁―六一頁)

- (24) 阿部泰郎「『大織冠』の成立」(吾郷寅之進、福田晃編『幸若舞曲研究 第四巻』、三弥井書店、一九八六年、一〇二頁―一三五頁)

- (25) 『仁勢物語』(寛永年間刊(一七世紀中頃)) (『狂歌大観 参考篇』明治書院、一九八四年、九三頁)

- (26) 『銀葉夷歌集』(延宝七年(一六七九)) (『狂歌大観 本編』明治書院、一九八三年、四三六頁)

- (27) 『鹿の巻筆』(『湯屋の海士』) (貞享四年(一六八七)) (小高敏

郎校注『日本古典文学大系第一〇〇 江戸笑話集』岩波書店、一九六六年、二一〇頁―二二二頁)

- (28) 『鹿の巻筆』(『湯屋の海士』) (貞享四年(一六八七)) (小高敏郎 校注『日本古典文学大系第一〇〇 江戸笑話集』岩波書店、一九六六年、二一〇頁―二二二頁)

(29) なお、ほかにも春画・艶本の分野では「道成寺縁起」の「世界」を「海女の珠取物語」の「趣向」で顛倒させた図像表現がある。川嶋信清の艶本『好色松の香』(国際日本文化研究センター所蔵本)には「うれしや玉はばいとつたぞ」と、漁夫の擧丸を奪い取った半身半龍の女性が描かれている。「玉を倍取つたぞ」という龍女のセリフは、竜宮の「宝珠」のほかに漁夫の擧丸までも奪い取ることができたことを意図している。

- (30) 阿部泰郎「『大織冠』の成立」(吾郷寅之進、福田晃編『幸若舞曲研究 第四巻』、三弥井書店、一九八六年、八二頁)

- (31) 『日本書紀』(『卷第十三』) (養老四年(七二〇)) (『日本古典文学大系 六十七』岩波書店、一九六七年、四四六頁)

唯し一の海人有り。男狭磯と曰ふ。是、阿波國の長邑の人なり。諸の白水郎に勝れたり。是、腰に繩を繫けて海の底に入る。差須與ありて出でて曰さく、「海の底に大蜷有り。其の處光れり」とまうす。諸人、皆曰く、「嶋の神の請する珠、殆に是の蛸の腹に有るか」といふ。亦入りて深く。爰に男狭磯、大蜷を抱きて泛び出でたり。乃ち息絶えて、浪の上へ死りぬ。既にして繩を下して海の深さを測るに、六十尋なり。則ち蜷を割く。實に眞珠、腹の中に有り。(書き下し引用)

(32) 『絵本女貞木』西川祐信画（延享二年（一七四五））東北大学狩野文庫所蔵

(33) 『煙霞綺談』（安永二年（一七七三））（日本随筆大成第一期四）吉川弘文館、一九七五年、二三六頁—二三七頁）

往古允恭帝、淡路嶋に漁獵したまふときに、海中に光物あつて一向獵なし、因て近国の蜃人を召れ、海底に入て光物を見届来るべき勅ありといへども、至て深淵たれば勅に應ずる者なし。時に男狭といふ海人の妻子ともに田所を下されば入しと肯ひ、千尋の繩を腰に付海底に飛入、寢久しくして大きな蜃を捕得て浮む。大さ三尺四方真珠あり、鶏卵の大きさにて光赫奕たり。此真珠をば所の氏神の社に祭るとかや。男狭は息切没したり。其塚海端にあり、其繩にて積りけるに六十尋ありしといふ。

(34) より正確に言えば、中世末期の「奈良絵本」あたりから、神話や説話世界の視覚表現による伝承形態が芽生えたと言える。

(35) 『鮎入道佃沖』喜多川歌麿画（天明五年（一七八五））国立国会図書館所蔵

(36) 『本朝食鑑』（「蛸魚」）（元禄十年（一六九七））東北大学狩野文庫所蔵

(37) 『大和本草』（宝永六年（一七〇九））（『古事類苑』）

(38) 『日本山海名産図会』（寛政十一年（一七九九））（浅見恵ほか訳編『近世歴史資料集成 第二期 第一巻』科学書院、一九九二年、二三八頁）

(39) そのほか『倭訓栞』（安永六年（一七七七））の「たこ」の項には「大だこの人及び牛馬をとり」と記されている。また、『想山著

聞奇集』（嘉永三年（一八五〇））の「七足の蛸死人を掘取事」の項には「人を取行蛸と聞ときは北國筋又は出羽松前邊の東北海に居る如き」（『近世奇談全集』博文館、一九〇三年）と記されている。

(40) 花咲一男『大蛸に食われた女たち 江戸雑談』三樹書房、二〇〇七年、九頁

(41) 『色道大鼓』（巻五・女房三人の行衛）（貞享四年（一六八七））『北條團水集 第一巻』古典文庫、一九八〇年、三二二頁—三二四頁）

(42) 溪斎英泉『絵本美多礼嘉見』（文化十二年（一八一五））国際日本文化研究センター所蔵

(43) 川嶋信清『好色松の香』（刊年不明）国際日本文化研究センター所蔵

(44) 歌川国芳『葉奈伊嘉多』（天保八年（一八三七）以降）国際日本文化研究センター所蔵

(45) ロジェーカイヨワ『蛸——想像の世界を支配する論理をさぐる』塚崎幹夫訳、中央公論社、一九七五年、一二八頁

(46) 『和漢三才図会』（「龍蛇部」）（正徳五年（一七一五））（『和漢三才圖會（上）』東京美術、一九七〇年、五〇九頁）

(47) 興雲子『大和怪異記』（宝永五年（一七〇八））（堤邦彦・杉本好伸編『近世民間異聞怪談集成』国書刊行会、二〇〇三年、八五七頁—八五八頁）

(48) 荻田安静『宿直草』（巻五の六「蛸も恐ろしきものなる事」）（延宝五年（一六七七））（高田衛編・校注『江戸怪談集（上）』岩波文庫、一九八九年、一六四頁—一六七頁）

- (49) 荻田安静『宿直草』(巻五の六「蛸も恐ろしきものなる事」
(延宝五年(一六七七)) (高田衛編・校注『江戸怪談集(上)』岩波
文庫、一九八九年、一六四頁―一六七頁)
- (50) 堤邦彦『江戸の怪異譚』ペリカン社、二〇〇四年、一六〇頁
- (51) 『和漢三才図会』(「石距」)(正徳五年(一七一五)) (『和漢三才
圖會(上)』東京美術、一九七〇年、五六四頁)
- (52) 『重修本草綱目啓蒙』(巻之四十「章魚」)(享和三年(一八〇
三)) (小野蘭山『本草綱目啓蒙三』平凡社、一九九一年、二六〇
頁)
- (53) 『閑田耕筆』(寛政十一年(一七九九)) (『日本随筆大成 第一期
一八』吉川弘文館、一九七六年、二四五頁)
- (54) 曲亭馬琴『兎園小説』(文政八年(一八二五)) (『日本随筆大成
第二期一』吉川弘文館、一九七三年、一三九頁)
- (55) 安楽庵策伝『醒睡笑』(元和九年(一六二三)) 序 (岩淵匡編
『醒睡笑 静嘉堂文庫蔵本文編改訂版』笠間書院、二〇〇〇年、三七
頁)
- (56) 田中優子『張形と江戸をんな』洋泉社、二〇〇四年、一一七頁
―一二二頁