

パロディ春画の意義

ガーストル アンドリュー
GERSTLE Andrew

はじめに

国文学研究資料館に御招待いただき、誠にありがとうございました。私が初めてこの「国際日本文学研究集会」で発表したのは、早稲田大学の大学院生の時で、約36年前のことです。二度目は、国文学研究資料館の客員教授として在籍した時でした。この研究会は、日本人の先生や学生と海外のそれとが同じ場で発表し考える機会として、大事な役割を果たしています。

現代の日本や欧米社会には表現の自由が基本的に認められており、諷刺^{パワー}というもの^をを別段感じる^{ことが}が少なくなりましたが、民主主義でない社会は違います。権力者が批判されることや茶化されることを許さない場合が、今も昔もよくあります。今年（2015年）1月、パリで起こった「シャーリー・エブド」を攻撃するテロ事件は、諷刺や笑いが持ちうる力を、改めて明白にしました。

1. 大衆文芸の中の春本の位置

日本は17世紀以来、世界でも珍しいほど商業出版が盛んでしたが、徳川政権は表現の自由に厳しい制限を加えることを始終おこないました。つまり政府（お上）について言及することを禁止したのです。しかしどの社会においても、人々はお上に対して何か言いたがるものようで、いろいろな工夫をこらして、自分の声を表現します。そこで今日の発表では、江戸時代の大衆がどのように権力者の行動や正統性の主張に対して批判を表現したか考える一環として、春画・

春本を材料に考察してみます。

私は数年前から春画、特に月岡雪鼎のパロディ春本の研究を始めて以来、去る2013年、大英博物館での「春画展 (Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art)」に結実した国際春画研究プロジェクトを組織しました。この研究活動の中で、近世大衆文芸一般に関する疑問点や論点を改めて考えさせられました。大きなテーマとしては、「娯楽」のために作られた大衆文芸作品は、単なる「遊び」であるのか。あるいは何か思想的な要素も含まれていたのか。作者たちは自分の住む社会をどのように描き出し、読者に何を訴えたのでしょうか。

そこで、春画を含めた大衆文芸を大きくとらえて継続的な「言説」として考えることによって、有効な理解につながるのではないかと思いました。とりわけ大衆文芸に多く見られる「笑い」と「パロディ」という修辞法にはどのような意味・意義があったのでしょうか。(ここでは「パロディ」を広い意味で用い、日本語の「やつし」「もじり」「見立て」を含めます。) 結論のひとつとしては、江戸時代の文化史・社会史は、春画を抜きにしては十分に語れないということです。広範は大衆文芸の言説の中に、春画を位置づけながら、この点について論じたいと思います。

さて、ところが、近世文芸や歴史の研究者は伝統的に大衆文芸を思想的にあまり高く評価しない傾向があります。戦後、丸山眞男氏の影響によって、江戸時代の大衆文化は政治に対する影響力を持たない、単なる軽薄な遊びであったという見解が根強くあります。これに対する別な見方を提案してみます。ご承知の通り、江戸時代には幕府がその初期から、世間一般の目に触れる表現に規制をかけ、「表現が不自由である」ということを基本的政策にしました。少なくとも、公に当時の政治や社会体制を論じてはならないというのが徳川の法で、享保頃から出版物に対する検閲制度をさらに強め、それは新政府となった明治時代まで続きました。それでは、この「表現の不自由」に対して、大衆文芸はどう対抗したのでしょうか。結論からいえば、江戸時代の大衆文芸はさまざまな工夫をこらして、実際には幕府などのお上を鋭く批判したり、茶化したり、

論じたりしていたと主張したいと思います。その鍵となるのが次のポイントです。

1. 各ジャンルにおいて、作者は工夫をこらした暗号的な表現様式を打ち立て、実際には当時の政治や社会について論じた。江戸時代を通じてそれが継続的な「言説」を形成している。
2. パロディの修辞法はその暗号的・暗喩的な工夫のひとつである。
3. 春画や春本は単なる猥褻な画図・本なのではなく、反体制的な性格を持ち合わせていた場合もある。
4. 文章表現よりも絵(イメージ)が持つインパクトが強く、効果的な場合もある。

2. 幕府に対する大衆文芸の態度

徳川幕府の基本政策は、幕府内の人間以外が政治に参加できないという以上に、その政治や社会体制について論ずべからずというものでした。具体的には、士農工商という武士が社会のヒエラルキーの最上に立つ、作り上げられた体制が批判され、社会風俗や秩序が乱れれば、徳川幕府の正統性も崩れる恐れがあったからです。幕府が武力によって獲得した政権の「正統性」を確立し保持しなければなりません。そして、正統性の重要な基盤となったのが儒教で、武士が政権を握るのは、社会に貢献し、「徳」の政治を行うためであり、庶民は政治のことを完全にお上に任せなければならない、という論理です。ですから、幕府や藩の中に不正があれば、その正統性を失う可能性があります。「徳」を失うということは、儒教の思想では政治を握る権利を失う可能性を意味します。またもし仮に庶民が人間は平等であると訴えれば、それも幕府の制度に害になるでしょう。正統性の基盤が弱かったがゆえに、幕府は批判や異見を恐れました。武士の不正を批判することには、彼らの正統性に疑念を呈するという意義があるのです。それゆえに「表現の不自由」が課せられたわけですが、しかしながら、表現が不自由な社会では、時代や地域を問わず、人間はいろいろな技法を発明し、自己の所属する社会や政治についてコメントするものです。

戯作や春画によく現れる「笑い」、「皮肉」「不遜」の要素には、どのような意義があるか、これは大きな問題です。これを単なる軽い遊びやナンセンスだと思ったらおしまいです、お上の言説に対して不遜な態度が世代から世代へ伝達され、それが別の言説を形成すれば、幕府への敬意や信頼が薄くなり、体制にとって打撃となるばかりか、反体制的な言説が社会の共同意識に影響を与え、一揆や打ち壊しなどの社会動乱にもつながるでしょう。

ところで、私の研究の出発点は近松門左衛門でした。最初は世話物、その後は時代物の研究と英訳をしながら、近松の作品やその他の浄瑠璃の時代物は、ほぼ全部と言ってよいほど、その当時の政治・社会体制を論じているのだと認識するようになりました。時代物は過去の歴史を描いているというよりも、形を換えた当時の現代劇と考えた方がよいです。内山美樹子氏は、近松を含めた浄瑠璃作品のこのような読み方を徹底的に追求して『浄瑠璃史の十八世紀』(1999年)にまとめました。氏の結論は、浄瑠璃は絶えず「世界」を前の時代に設定しながらも、実は徳川政権について論じ、評価、批判したというものです。たとえば、作品の世界を平安時代の源頼光に設定していても、江戸時代の観客は、それが源氏を祖先にしている徳川家を暗示していると分かっていたはずです。『国性爺合戦』(1715年)は世界を明時代の中国に置きながらも、実は新井白石の政策を論じたものです。『津国夫婦池』(1721年)は、武家(将軍ふくめ)の不正や腐敗を激しく批判し、『関八州継馬』(1724年)は、頼光と土蜘蛛の対立をふまえて、吉宗政権を評価、批判したと考えられます。このような暗喩の様式は、もちろん浄瑠璃だけではありませんでした。

同じことが浮世草子や絵本のジャンルにも言えると思います。享保改革の時、幕府が検閲を強めた対象は、浮世草子のうちでも特に「好色本」でした。それは「色気」や「猥褻さ」というような観点からの規制というよりも、社会の「風俗」についての反体制的な表現を取り締まる目的であったと考えられます。倉員正江氏がすでにこの検閲の事情について論じています。ロンドン大学の私の同僚である、ジェニファー・プレストン氏は近年、西川祐信の一見何の害もな

さそうなきれいな絵本でも、暗号や暗喩を利用することによって、反幕府の意味を伝えていると論じています。春画、わけても春本にも同様な言説の傾向を読み取れるのではないか、というのがこの発表のテーマです。

今日の議論のために、英語の「discourse」という概念を利用します。日本でもよく使われるようになりました。日本語でこの概念を表す言葉にはいくつかあります—「言説」、「論説」、「談話」など。「言説」という語は学問の場でよく使われます。いかなる文芸作品も単一孤独に存在せず、他の作品と関連し、必ず何かしらの「言説」に属するので、ここでは文芸も「言説」としてとらえます。たとえば、浮世草子、浄瑠璃、戯作、春本、浮世絵、あるいは落書も含め、それらのテキストとイメージ全体を「大衆文芸の言説」として考えれば、そこにどのように選択された思想が伝達されるかを考察することができます。これらの言説は、社会の共同意識・記憶の基盤になります。その「言説」に様式や約束事が出来上がり、作者と読者との間で共有されるコードも理解されるようになります。

3. 笑い、パロディ、諷刺の意義—春画の言説

ポスト・コロニアリズムの理論は、日本が植民地をもった時代の研究について応用できるでしょうが、ポスト・コロニアリズムの理論を日本の近世文化の研究に援用しようと思ったことは、私にとってはごく最近までなかったのです。しかしパロディの概念を考えるにあたって、ホミ・K・バーバの「擬態と人間について—植民地言説のアンビヴァレンス」を思い出しました。バーバは、植民地を支配する側の文化を支配される側が文芸作品で真似ることを「擬態」として、その意義を論じました。また、この「擬態」の概念には、茶化すことやパロディも含まれることを指摘し「擬態は類似であると同時に脅威ともなるのである」と述べました(『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』2005年[翻訳])。つまり支配者と被支配者の関係を論じることは、徳川時代の幕府と庶民の構造を考えるために役立ちます。庶民が大衆文芸の中で武家の文化を表現す

るにあたって、それは権力者の文化を獲得しようとしているか、それとも茶化そう（馬鹿にしよう）としているのか、微妙な側面がいろいろ考えられますが、少なくともただの遊びとして片付けることはできません。

また、歴史学者のカツヤ・ヒラノ氏の著書、*The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*（2014）も面白い洞察を示してくれました。ヒラノ氏は戸坂潤氏の「笑い」や「諷刺」に関する論をふまえながら、大衆文芸の政治的な意味を論じました。その中で、幕府による国民の「肉体的支配」（つまり人間は働くものであり娯楽に興じてはならない）を指摘し、これに対して大衆文芸は遊びや笑いで対抗したということを論じています。

ここで言う「対抗」や「反体制」は、現実には幕府を倒そうとしている意味ではありませんが、庶民がお上に対して意見を表明しているという意味で用いています。このような言説が継続すれば、幕府の検閲にもかかわらず、庶民にも表現する権利があるという意識が発達すると考えられるのではないのでしょうか。明治時代に入って、武士の地位があつという間に転落したことや自由民権運動などの基盤には、「庶民の言説」の流れがあつたと私は考えています。

大衆文芸の言説には、「春画」、特にパロディの春本を付け加えることができるでしょう。従来孤立して扱われがちだった春画も、大衆文芸の言説のなかに置いて考えれば新しい側面の理解が導かれます。春画は単に淫欲をおおるポルノグラフィではなく、いわゆる正統的な言説に対抗するような、異なった人間の理想や社会の姿を提供し続けてきた側面があると主張したいと思います。

国際春画研究プロジェクトや大英博物館での「春画展」を経験して分かったことは、春本の多くが何かしら春画でない本や何らかの話題を下敷きにして、その内容を性的な内容にもじることで春画に移し換えました。原本のパロディになっている場合も多いです。江戸中期の春本の作者には、当時著名な、西川祐信（1671－1750年）、奥村政信（1686－1764年）、月岡雪鼎（1726－1786年）、竹原春朝斎（1800年没）、北尾重政（1739－1820年）らがいました。祐

信の作品には、先ほど紹介したプレストン氏の研究に依拠して、徳川治下の政治・社会体制に反抗的な傾向があったことを仮説としておきますが、この点については今日は論じません。奥村政信の春本についての研究はほとんどありませんが、1730年代40年代にパロディ春本を多く手がけたことが特徴としてあげられます。パロディ対象となったのは古典文学や同時代の芝居などです。祐信や政信の影響を受けたのか、月岡雪鼎は宝暦年間からパロディの手法を春本制作の基盤に置き、往来物をパロディにした春本を少なくとも5点作成しました。竹原春朝斎ら上方の絵師は雪鼎の春本作品にならい、雪鼎風のパロディ春本、例えば『枕童児拔差万遍玉茎』(1776年)を制作しました。江戸の北尾重政にも謡曲をパロディにした春本『謡曲色番組』(1781年)があります。このパロディ春本の流れについて、いくつかの作品を取り上げて考えてみましょう。

パロディの概念

「やつす」は上方の大衆文芸によく使われていた基本的な概念の一つです。『日本国語大辞典』に見える「やつす」の意味のうち、次の三つがパロディや諷刺の概念にあたります。

- ・物事を省略する。簡略にする。また、きちんとしたものをくずす。略す。
- ・行儀をくずす。うちとけた様子にする。
- ・ある物に似せて作る。まねて作る。また、もじったり、当世化、パロディー化したりする。

西洋におけるパロディの研究では、パロディはパロディ化する対象について対抗的・攻撃的な意図がある場合が多く、原本とパロディとは対立的であるというのが定説になっています (Simon Dentith, *Parody*, 2000)。麻生磯次氏はこの考え方と同じように、近世の笑いの文芸を、お上に対する武器であったと考えました (『笑いの研究—日本文学の洒落性と滑稽の発達』1947年)。戦時中の戸坂潤氏もまた同じような見解でした。

月岡雪鼎のパロディ春本

月岡雪鼎のパロディ春本として知られているのは次の五点です。

『女大楽宝開』^{おんなだいらくたからばき}1755年頃刊(『女大学宝箱』^{おんなだいがくたからばこ}[1716年刊、1751年再版]のパロディ)

『艶道日夜女宝記』^{びどうにちやじょほうき}1766年頃刊(『医道日用重宝記』^{いどうにちようちようほうき}[1692年刊]のパロディ)

『女庭訓下所文庫』^{おんなていきんげしよぶんこ}1768年頃刊(月岡雪鼎、下河辺拾水画『女庭訓御所文庫』^{おんなていきんごしよぶんこ}[1767年刊]のパロディ)

『女今川趣文』^{おんなしめがわおしへふみ}1769年頃刊(『女今川教文』^{おんないまがわおしへふみ}[1768年刊]のパロディ)

『当世民用 婚礼秘事袋』^{とうせいみんよう こんれいひじぶくろ}1770年頃(『当世民用 婚礼器粟袋』^{とうせいみんよう こんれいけしぶくろ}[1750年]のパロディ)

『女大楽宝開』は画期的なパロディでした。元となった『女大学宝箱』は儒教の教えに基づく堅苦しい女訓書で、それを『女大楽』は細部一文章、絵、形式のすべてに一にわたって徹底的に性の意味にもじります。その効果は、原本の主張を骨抜きにするほどです。『女大楽』の後、雪鼎は続けてパロディ春本を出版し、それを受けて上方では「雪鼎風」の画風をもつもじりの春本の流れができたと考えられます。『女大楽』のもじりの徹底ぶりを『女大学』と比較して見てみましょう。

『女大学宝箱』

夫女子ハ成長して他人の家へ行、舅姑に仕るものなれば、男子よりも親の教ゆるがせにすべからず。父母寵愛して恣に育ぬれば、夫の家に行て必ず氣随にて、夫に疎まれ、又は舅の誨正しければ、難堪思ひ、舅を恨誹り、中悪くなりて、終には追出され、恥を曝す。

『女大楽宝開』

夫女子ハ成長して他人の家へ行、夫に仕るものなれば、色道の心がけ第一なり。父母ももとより其道を好たるゆへに子孫もつきざるなり。女子は余りにおやへせいできびしけれバかへつてするどくがいになりて、色気を

はな
放れ愛きやうをうしなひ夫の心にながざることまゝ有。ゆへに成人のの
ち二親をうらみ、夫婦のなかあしくなり、終には追出され、法界ほぼとなる
事、誠にかなしき事にあらずや。是みな親己がわかきときの陰乱をわす
れ、きびしく育たる故なり。

『女大学』では、親や舅などに従うことを強調しているのに対して、『女大楽』
では、夫との生活を焦点にして、親舅には言及しません。『女大学』の女訓には、
主に二つの面があります。一つは、女性が親、舅、姑、夫に従い、自我を押さえて、
家の為に尽くすという教え。自分のたのしみは基本的にありません。二つ目は、
女は働くものだという事です。30種あまりの女性の職業や仕事の場を挿絵に
して文章で説明します。

これに対して『女大楽宝開』を通して読むと、女性は夫と仲睦まじく、女性
も性の快楽を求めるべきだと主張していることが読み取れます。『女大学』が
教え諭す堅苦しい女性像の代わりに、愛嬌のある生き生きとした女性を理想に
すえています。そして女性は夫に従うことを説きながらも、同時に積極的なパー
トナーであることを提唱します。女性が快楽を求めるのが自然なことであると
するのは、徳川時代の表向きの思想（家父長制や、家のために働く女性像）と
対立します。



図版 1a 『女大学宝箱』 1716 年刊、
個人蔵



図版 1b 『女大楽宝開』 1755 年頃刊、
個人蔵

図1aと図1bを比較してみましょう。文章と図のパロディの鋭さが味わえます。『女大楽』の見開きは『女大学』の見開きに書かれた内容をすべて性の意味に変換しています。原本の著者とされる「貝原（かいばら）（益軒）先生」を「開莖先生（※開は女性器、莖は男性器）」と洒落ています。そして扉絵に漢字を散らして示した女性の徳は、『女大学』では「仁、知、禮、義、信」、『女大楽』では「腎（※精力の源）、和、愛、美、心」。その上下に描かれた鳳凰と麒麟の絵も、鳳凰の顔を女性器、麒麟の顔を男性器にしています。



図版 2a 『女大学宝箱』 1716 年刊、
個人蔵



図版 2b 『女大楽宝開』 1755 年頃刊、
個人蔵

図2aと図2bは手習いの場面です。『女大学』では成人女性が小さな女の子と少女に習字を教えている、母親と娘の場面と考えられます。『女大楽』では夫、妻、子どもの場面になり、笑いによって夫婦や家族の仲睦まじい雰囲気や巧みに表しているのが分かります。図中には次のような台詞が記されています。

- (父) 大ぶん手があがつた。よふできるぞ
- (母) さてもようかきやる。アアよい〜
- (娘) てがふるふてかきにくい

女性向け教訓書『女今川教文』（1768年刊）では、有名な「百人一首」から女性が詠んだ和歌十四句が図の中に書き込まれます。

例えば藤原道綱母の歌は、男に対する恨みの気持ちを詠んだもの（図3a）。

歎きつ、ひとりぬる夜のおくるまは いかにかにしきものとかはしる（藤原道綱母）



図版 3a 『女令川教文』 1768 年刊
東京家政学院大学蔵



図版 3b 『女令川趣文』 1769 年頃刊
ホノルル美術館蔵図版

一方、この本をパロディにした『女令川趣文』（月岡雪鼎画[1769年頃刊]）では、この歌を次のようにもじり、解説も加えます（図3b）。

ほたへつつ（※「ほたゆ」は「戯れる」の意）ふたりぬる夜のおくるまは
いかにかみじかき物とかはしる

此うたの心は ふかく云かはせし男と、まれにしのおび合、一夜のたはぶれも、折ふし十月中頃なりしが、たがいのけつきにまかせて、よひより甘ばんばかりもおこないしに、いまだたんのふもせざる内、はやしの、めとなりて、からすのこゑをうらみ、のこりおふげに思ひ、たがいのまへを、なだめすかしてわかれしと也。

さらに画中には台詞が書き入れられています。

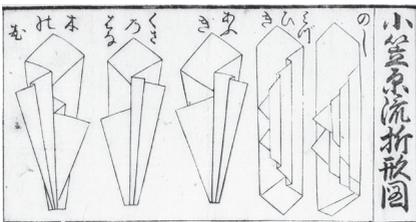
(男)「もはや夜があけた。なごりの一きよくじや。ねんをいれふ」

(女)「まだふたつはなるはいなア。ながう〜」

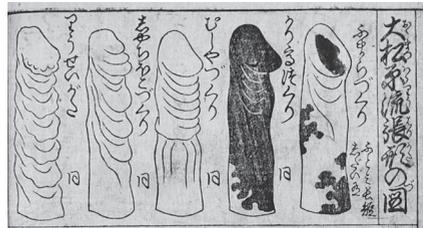
パロディの『女令川』では、『蜻蛉日記』作者である藤原道綱母の暗い雰囲気の和歌を当世風にして、性欲の旺盛な女性を表現します。旧暦の十月中頃は真冬の長い夜であるとはいえ、二十回も交わったとは大げさでしょう。いずれにしても、若い男女の活気と束の間の逢瀬を名残惜しむいじらしさが感じられます。

積極的なのは男のほうばかりでなく、女も「まだまだこれから」と前向きで、二人の情熱と親しみがよく現れています。江戸時代の女子用教訓書には必ずと言ってよいほど「百人一首」の女性歌人の歌が含まれていたのです。これらの古典は女性にはよく知られていたところです。だからこそ王朝時代の女性のロマンスをもじって当世風の恋を描いたこのような歌は、特に女性に楽しまれたものと想像できます。

図がもつインパクトは、次の「小笠原流折形図」（『女今川』図4a）と「大松原流張形」（『女令川』図版4b）を比較すれば明らかでしょう。小笠原流は武家の基本的礼儀作法の手引書を出版しており、江戸中期には庶民にも膾炙していました。それが春画の世界に移されると張形に換えられますので、この不遜な態度には思わず笑わずにはられません。



4a 『女今川教文』より「小笠原流折形図」
1768年刊、東京家政学院大学蔵図版



4b 『女令川趣文』より「大松原流張形」
1769年頃刊、個人蔵

雪鼎以後の上方パロディ春本－『枕童児抜差万遍玉莖』

月岡雪鼎のパロディ春本を受けて、その後の上方の絵師も春本を描くときに、

パロディの技法をよく利用しました。そのひとつが、再び往来物のパロディである竹原春朝齋画『まくらどうじぬきさしまんべんたまぐき枕童児拔差万遍玉莖』1776年刊（『しんどうじおうらいばんせいほうぞう新童子往来万世宝蔵』1760年刊〔1775年再版〕のパロディ）です。『枕童児拔差万遍玉莖』は、「京名所図絵」などの絵師として有名な、竹原春朝齋が絵を描いた可能性が高いです。この春本も寺子屋の教科書であった原本を徹底的にもじって、日本人が尊敬すべき歴史上の偉人たち一聖徳太子、光明皇后、弘法大師、源義経などを好色な人物に仕立てて笑いの種にします。偉人も実は、肉体や性の観点から見れば、自分と変わらない普通の人間であるとその時代の読者は読んだのでしょうか。

『枕童児拔差万遍玉莖』の序文には、春画ジャンル（テキストとイメージのいずれをも含む）の伝統を意識し、それを継承する意図が読み取れます（「世にアつた噂の色事を有のまま書あつめ」）。

わら此笑ひゑぞうし絵草紙は是まで有ふれしたわむれはたのしみも深からず、おくぐち奥口なし
しんしゆかうの新趣向を案じいたし、いろわかまだ色若きこまら小陰莖よりひ火のしでしわ皺を延すのぼ後家、おひ老
たのの楽しみ八十のむしろやぶり破はおろかにて、よき斧の刃の立ぬもは皆たそれぞれのこ心地
うまみよき美味のあんばい、こつち此方が思へばあつち先方からねぶりつくき気おい、口には伯
ぼ母のぼ陰戸是よりほか外のたの楽しみはまたせじやう又世上にあつたうはさ噂の色事いろごとありありまかき書あつ
しきどうしゆぎやうめ、色道修行の便りたよ御聞中のおねま息いきやすめにこらん御覽ありてひとあせまた一汗たね種と取成かし

原本とそのパロディ春本を比較しましょう。上述の諸例と同様、口絵からもじります。

『新童子往来万世宝蔵』

「七福神吉書図」（図5a）一大黒天、恵比寿、毘沙門天、弁財天、福祿寿、寿老人、布袋

『枕童児拔差万遍玉莖』

「七好人交合の図」(図5b) — 後家、衆道、坊主、妾、隠居、役者、女郎

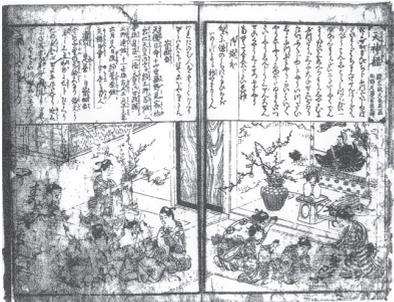


図版 5a 『新童子往来万世宝蔵』より「七福神吉書図」 1760 年刊 [1775 年再版] 個人蔵



図版 5b 『枕童子抜差万遍玉莖』より「七好人交合の図」 1776 年刊、国際日本文化研究センター蔵

つぎの原本『新童子』の図では寺子屋の場面を描き、そこでは天神様こと菅原道真を祀っています(図6a)。パロディの『枕童子』では性教育の教室となり、「天神」を大坂遊郭の高位の遊女である「天神」と読み換えます(図6b)。



図版 6a 『新童子往来万世宝蔵』より寺子屋の場面、1760 年刊 [1775 年再版] 個人蔵



図版 6b 『枕童子抜差万遍玉莖』より寺子屋の場面、1776 年刊、国際日本文化研究センター蔵

そして歴史上の偉人もすべて春画的やつしの対象になります。『新童子』での「本朝三筆(嵯峨天皇、弘法大師、橘逸勢)」(図7a)は、『枕童子』では「本朝三開さんびつ(※開は女性陰部の意)」として「光明皇后、孝謙天皇、常磐御前」になります(図7b)。



図版 7a 『新童子往来万世宝蔵』より
「本朝三筆」 1760 年刊 [1775 年再版]
個人蔵



図版 7b 『枕童児拔差万遍玉莖』より「本
朝三開(さんびつ)」 1776 年刊、国際
日本文化研究センター蔵

ほんてうさんびつ
「本朝三開」

いろこのな おんな
色好の女の専

かうめうくほうぐう しやうむてんわう きざき ふちはら ひろつぐ
○光明皇后は聖武天皇の御后にて、日本第一のすけべいなり。藤原の広嗣
といふ大まら持の武士と密通し、まだしたらず、玄けん□ぼといふ達者坊主とど
れあひ、まだまだたんふなく、南都に浴室を其身は湯女となつて千人の
あか ぎやう ぼやう ゆな
垢をかく行になぞらへ、入人ごとに一ばんづつさせ給ふ。これほうしや開
めうじん
のはじめ也。おんなのすけべい明神とあがめ奉る。

[書入れ]

光明皇后「ふゝ、気しんどな。とんとたんのふいたしました」



図版 8 『枕童児拔差万遍玉莖』より「弘法大師」 1776 年刊、国際日本文化研究センター蔵

弘法大師（図版8）は春画では男色の祖としてしばしば登場します。しかしこの作品の空海に対する不遜な態度は他に例がないほどです。空海は衆道に入る前には女色を好んだとし、それゆえ名を「くうかい」（喰う開）」といったという奇抜な洒落は、読む者に笑いを禁じないでしょう。

こうぼうだいし しゆどう かいそ (屋 ぐわんそ)
弘法大師は衆道の開祖、若衆やの元祖なる事、人のしる所也。大師もはじ
めはかい(好)開かずきなるゆへ、其名もくうかいといひしが、唐土へわたり色道執行
のうへつらつらおぼしめすは、女のあらばちはただ一度ならでなきもの也。
若衆はいつもあらばちの心するものなれば、とかくこつちさへよければ楽
しみと身がつの工夫くふうありしなり。それゆへ若衆仲間にては大師堂どうへ参
とおが拝む事はさて置、しりむけてゐるよし、かの情なさけどころはまへうしろ共
四十八ひだあればとて、いろは四十八字をつくり男女に其わけをしらす
かくし歌をおしへ給ひしとなん

[書入れ]

支那人「とくとごらんなされませ。よいよい」

支那男子「ア、いきがはづみマス」

弘法大師「テモさてもさてもこれは一曲、とくとおぼへました。日本へかへり御伝授のとふりひろめませう」

畏れ敬うべきものに対する不遜な態度というものは春画の言説に限ったことではありませんが、大衆文芸の特徴のひとつと考えられるこのようなスタンスがもつ意義を考えることは、これからの大きな課題です。

江戸のパロディ春本一『謡曲色番組』

次は焦点を江戸に移して、北尾重政による謡曲をパロディにした春本『謡曲色番組』（1781年刊）を考察対象にしてみましょう。二十四曲の能を、一曲に

つき見開きひとつで、図と文章によってパロディにした、三冊の春本になっています。このパロディ春本が特定の謡曲集をもっているのかどうか現時点では分かりません。しかし、序文を読めば、将軍や大名が催す三日間の「勸進能」を踏まえていることは確かです。ご承知の通り、江戸時代には、能は武家、特に幕府の「式学」であったので、格式高い儀礼であり敬うべき芸能でした。

『謡曲色番組』序文

のう よし くん もの きえつ まゆ しハ はち じ おも つき まきまい
能は好と訓ずる物から喜悅の眉に皺をよせし八の字より思ひ付て、卷毎に
はちばん つが え くみあハ しょにちふつか みつかめ み ねふり もよほ はるひと
八番の番ひ絵を組合せ初日二日目三日目と三つにわかち、眠り催す春人を
あぢいな^き気もちになしてんと下掛^{したがかり}謡曲色番組と題す。豈^{だい}にやすくながきと
うのとしかのとの丑^{うし}はつ春^{はる}

謡曲『海女』は藤原北家の祖、藤原房前の世界、大和政権の興りと関わる物語です。

謡曲『海女』の後半のクライマックスより

あらありがたの御とふらひはな。この御経^{おんきょう}にひかれて、五逆^{ごぎやく}の達多^{だつた}は天王
記別^{こくわ}を蒙り、八歳の龍女は南方無垢^{むく}世界^{しやう}に生^うを享くる。なほなほ転読し給
ふべし

『謡曲色番組』（図9）

あら有^{いんきやう}がたの陰莖やな此陰莖につかれて五尺のからだはいつそに喜悅をか
うふりあつたかな、ろでんハ何度もこづくたびにしるをもらすなをなを小
ひどくし候べし



図版9『謡曲色番組』より「海女」1781年刊、個人

元の謡曲を実に上手くもじって、幕府の儀式である勧進能を笑いによってその権威をおとしめていると解釈することも可能だと思います。謡曲では仏教経書の恵みによって海女が救済される場面であるところを、『謡曲色番組』では「御経」を「陰茎」に換えることで、海女が蛸によって快樂を得る場面になっており、肉欲を禁じる仏教の世界を完全に逆転して見せています。

この北尾重政の「海女と蛸」の絵の後に、北斎が春本『喜能会之故真通』^{きのえのこまつ}（1814年頃）の中^きで有名な「海女と蛸」の図（図10）を描いたことはよく知られています。春画の言説という枠組みの中で重政の「海女と蛸」が含蓄する意味を考えることによって、図ばかりが有名な北斎の「海女と蛸」の見方や意義も変わってくるはずで



図版10『喜能会之故真通』1814年頃刊、個人蔵

改革の諷刺

それでは最後に、天保改革の時代に飛び、歌川国芳「源頼光公館土蜘蛛作妖怪図」（1843年頃）（図11）を見て終えましょう。



図版 11 歌川国芳「源頼光公館土蜘蛛作妖怪図」1843年頃、大英博物館蔵

この作品が天保改革を念頭に置いていることは、すでに指摘されてきました。そして、この土蜘蛛の図をさらに春画的なパロディにした作品も存在します（図12）。土蜘蛛と頼光および四天王の戦いはよく文芸に現れたので、その主題が政権争いであることはよく知られていました。中村幸彦氏は、幕臣服部正礼の随筆『代々之姿』を指摘して、幕府の重役でも大衆文芸の暗喩を理解していると論じました（『中村幸彦著述集』14巻）。正礼は黄表紙『文武二道万石通』^{ぶんぶにどうまんこくどおし}（1788年刊）における源頼朝は当代将軍家斉、幕府の重役重忠は松平定信、に相当するとはっきり分かっていたのですから、天保改革を背景に描かれた作品の中の源頼光と四天王が、将軍家慶と水野忠邦らを暗示していることは明白だったでしょう（南和男『江戸の諷刺画』1997年）。



図版 12 「当世変化尽」 および「袋」、1843 年頃、アムステルダム国立美術館蔵

この絵が春画的なパロディになると、背後の妖怪たちが男性器と女性器になります。庶民は世直しを求めていると当時解釈したのでしょうか。画中に記された言葉は力強いです。「表現の不自由」や検閲など権力の側からの取り締まりに対して反対を表明しているとした解釈できません—「売買不禁べし」。

おわりに

この発表では、江戸時代中期の春画によるパロディを大衆文芸の枠内に位置づけて考察し、春画が掲げた言説の内容について論じてみました。春本を大衆文芸（浄瑠璃、歌舞伎、浮世草子、川柳、談義本、洒落本、黄表紙など）や、庶民による現実の一揆や打壊しなどの行動と共に考えれば、支配と支配者による言説に対する庶民の声が世代から世代へと伝えられ、抗議の声を上げる、あるいは、少なくとも反論することが可能だという思想的な「はばたき」をもたらす媒体となったという地平が開かれてくるのではないのでしょうか。この発表に異論もあるでしょうが、春画が近世の文化と社会を考える上で重要な資料であるということは納得していただけたらと思います。

春画の研究はまだまだこれからです。タブー視がまだまだ根強いですが、幸い今年の秋には、大英博物館での春画展の図録が和訳されて小学館から出版される予定と、東京で「春画展」が開催できそうですので、それらが日本での研究の深化への良い刺激になるであろうと期待しています。

【参考文献】

- 麻生磯次『笑いの研究—日本文学の洒落性と滑稽の発達』東京堂、1947年。
- 内山美樹子『浄瑠璃史の十八世紀』勉誠社、1999年。
- 『女大楽宝開・女大学宝箱』太平書屋、1998年。
- アンドリュウ・ガーストル『江戸をんなの春画本—艶と笑の夫婦指南』平凡社新書、2011年。
- 倉員正江「享保7年の出版条目と八文字屋本」『文学』3巻3号、2002年5月。
- 戸坂潤「笑い・喜劇・及びユーモア」『風刺文学に対して』『戸坂潤全集』第4巻、勁草書房、1966年。
- 『中村幸彦著述集』第14巻、中央公論社、1983年。
- 早川開多・アンドリュウ・ガーストル共著『艶道日夜女宝記』近世艶本資料集V月岡雪鼎・2、国際日本文化研究センター、2010年。
- 早川開多・アンドリュウ・ガーストル共著『女令川おへし文』近世艶本資料集IV月岡雪鼎・1、国際日本文化研究センター、2007年。
- ホミ・K・バーバ「擬態と人間について—植民地言説のアンビヴァレンス」『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也ほか訳、法政大学出版局、2005年。
- ジェニー・プレストン（矢野明子訳）「戦いの示唆—西川祐信の武者絵」石上阿希編『西川祐信を読む—西川祐信研究会論文集』立命館大学アート・リサーチセンター、2013年。
- 南和男『江戸の諷刺画』吉川弘文館、1997年。
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994.
- Alessandro Bianchi, "Their Swords Were Brushes: Instances of political satire in eighteenth-century Japan", University of Cambridge, PhD, 2015.
- Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami and Akiko Yano (eds.), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, British Museum, 2013.
- Simon Dentith, *Parody*, Routledge, 2000.
- C. Andrew Gerstle, "Analysing the Outrageous: Takehara Shunchōsai's Shunga Book, 'Pillow Book for the Young' (1776) *Makura dōji nukisashi manben tamaguki*", *Japan Review*, no. 26 2013, pp. 169-193.
- Katsuya Hirano, *The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, University of Chicago Press, 2014.
- Jennifer Preston, 'Allegories of Love', *Japan Review*, no. 26, 2013, pp. 117-235.

