

春画における背景表現の機能と変遷

—江戸期と明治期の図像比較を中心に—

国際日本研究専攻 鈴木 堅弘

1. 本発表の目的

本発表は、江戸期から明治期にかけての春画を性的な視座の外側からどのように捉えることができるのかを検証するものである。その方法は、春画を性交表現のみから捉えるのではなく、その周辺に描かれた背景表現により多く注目することにより、双方の表現の機能的役割や歴史の変遷を読み解くことにある。なお、こうした方法にはふたつのメリットがある。まずひとつ目は、春画における背景表現に着目することで、春画を「性的なもの」として見なす眼差しから落剥した表現要素を拾い上げることができる。それら表現要素とは「趣向」、「模倣」、「もじり」、「見立て」であり、こうした表現はおもに性交表現の周辺部（背景表現）に多く描かれている。そのため、性交表現の額縁にあたる表現の機能的役割を考えることで、江戸時代の春画が単に性交表現のみを目的としたものではないことを明確にすることができる。そしてふたつ目は、春画に描かれた背景表現の歴史の変遷（江戸期から明治期への変化）を検証することで、「ポルノグラフィ」や「猥褻画」など性をめぐる近代概念から春画そのものを相対化する点にある。今日のわれわれは、江戸時代の春画に対していわば無自覚に「ポルノグラフィ」や「猥褻画」の見方を付与してしまっている。しかし、その背景表現に多く着目することで、性表現のみに固執するそれら近代的視座から春画を引き離すと共に、春画本来の多様な表現要素を注視する前近代的な見方を復元する。またそのことで、なぜ春画は「ポルノグラフィ」や「猥褻画」と見なされてしまうのか、という問題に対しても一定の見解を示すことができる。

2. 江戸期の春画における背景表現の機能的役割について

そこでまずは、江戸時代の春画における背景表現の機能的役割を具体的な図像事例を取り上げながら検証する。たとえば、喜多川歌麿の春本『会本妃多智男比』（寛政7年〈1795〉）なかの二画 [図1] では、まずその一枚の画を「性交表現」[図2] と「背景表現」

〔図3〕に分離させ、それぞれの面^{フラン}にどのような表現意図が含まれているのかを考察していく。そのことで、春画が「性交表現」のみで成り立っていないことを確認し、とくに「背景表現」の方に表現意図の複合化が見られる点を示唆する。さらに、春画における「背景表現」を「性交表現」の引き立て役^{エキスキューーズ}として捉えるのではなく、その一枚の画のなかに「性交表現」という意図に「背景表現」という意図が積み重ねられていくような表現の重層構造を見出していく。そのことで、たった一枚の画^{フラン}のなかにも趣向、模倣、見立てなどの手法が複合的に展開し、こうした表現の重層化こそ、江戸時代の春画のもっとも本質的な特徴であることを指摘する。

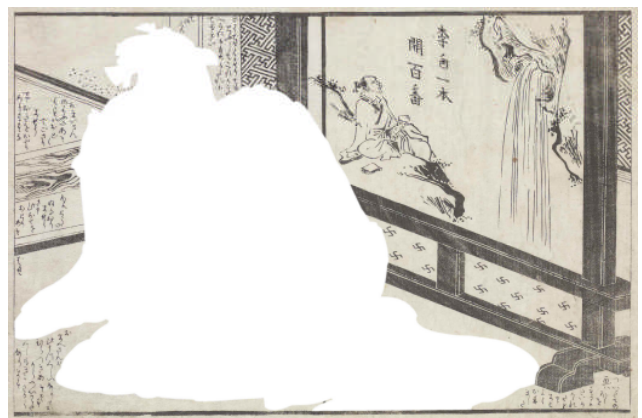
またこれら背景表現は、とくに版本・版画型式の浮世絵春画に多く描かれ、一方、肉筆春画にはあまり描かれていない。そこで、その差異にも着目し、浮世絵春画における背景表現が版本・版画型式の機能的特徴のひとつである不特定多数の人びとを魅了する大衆メディア的な表現をおこなう場所^{キャンパス}としての役割を果たしていたことを論じる。



〔図1〕 喜多川歌麿 春本『会本妃多智男比』
(国際日本文化研究センター所蔵)



〔図2〕 「性交表現」(春本『会本妃多智男比』)



〔図3〕 「背景表現」(春本『会本妃多智男比』)

3. 明治期の春画における背景表現の喪失について

一方、こうした春画における背景表現は明治期に入るとほとんど描かれなくなる。明治期の春画は、版本や肉筆を問わず、そのほとんどが「性交表現」のみで構成されており、「背景表現」は失われている。そのため、明治期の春画は江戸時代のもの比べると画中の情報量が格段に少なく、その目的は性交表現に終始し、^{カゴド}周辺部から多様な表現要素を引き出すことができない。こうした特徴は、富岡永洗の春画『八雲の契り』(十二枚組物) [図4]、武内桂舟の春画『夜桜』(十二枚組物)、作者不明の春画『水の出水』など、明治を代表する春画を取り上げるだけでも顕著である。そこで、この江戸期と明治期の春画を分か



[図4] 富岡永洗 春画『八雲の契り』
(国際日本文化研究センター所蔵)

つ背景表現の喪失に着目し、なぜ明治期に「背景表現」が失われたのか、また「背景表現」が失われた意図を探ることで、双方の時代の春画表現を相対的に捉えなおす。またその試みによって、明治期の春画表現の目的が江戸期のものとは異なる事実を浮き上がらせる。

なお、その際に、絵画における言文一致運動を取り上げ、そうした近代化運動が春画にも影響を及ぼしたプロセスへの考察が重要となる。なぜなら、明治期に行われた言文一致運動は、意味と文字と話言葉とを線的に統合一致させることであると同時に、そうした認識の画一化からもれてしまった言葉や文字、あるいは意味や概念を、ことごとく社会的かつ文化的な基盤から排除することになった。しかもその影響は、単に文学史における文字表記の変革に留まらず、その枠組みを超えて演劇、詩歌、絵画にも及ぼした。この事実を、それら各々の表現分野において、江戸期以来の旧来の表現と明治期の新来の表現を比較することで浮き上がってくる。加えてこの事実から、いかに明治期の表現が旧来の概念や意味を排除することで(整理することで)自ら近代化を成し遂げたかを知ることができる。それ故に、明治期の春画において「背景表現」が失われたのは、春画における言文一致運動が成し遂げられた結果として考えることもできよう。しかも、それまで「背景表現」に描かれてきた諸々の演出や意味が失われてはじめて、春画が^{オモシロ}猥褻画となり、性交表現のみで構成された絵画という認識(今日に

おける春画観) が形成されることになった。本発表では、そうした春画における世相認識の転換までも「背景表現」の喪失という事実から読み取っていく。

4. 裸体画論争と春画

ところで、明治期における春画の「背景表現」の喪失は、同時期の画壇を中心とした「裸体画論争」と決して無縁ではなかった。明治時代が始まり数十年間は、日本において「美術」をめぐる概念や制度が確立されつつあるときであり、西欧から移入された裸体画表現もまだ「美術」という枠組みに加えられてはいなかった。そのため人びとは、しばしば「裸体画」と「猥褻画」を同一視してしまっていたのである。そこでこの時期に、ふたつの裸体画論争が起こる。一つ目は、1889年(明治22年)の正月に作家・山田美妙が歴史小説『胡蝶』に女性の裸体像を描いた挿絵を加えたことを要因とした「裸胡蝶論争」である。そして二つ目は、1895年(明治28年)に洋画家の黒田清輝が美術展覧会の場に自ら描いた西欧裸体画を展示したことによる『『朝妝』裸体画問題』である。明治二十年代から三十年代にかけて、このふたつの裸体画論争をきっかけに、「裸体画」から「猥褻」の価値認識を切り離す、美術界の近代化運動が展開されていったのである。そこでは、それまで一つであった「性交や裸体を描いた画」の価値認識を「芸術」としての裸婦像と、「猥褻」としての裸婦像に二極分離化していった。しかもそこには、「裸体画」を新来の西欧の芸術表現として世相に認知させるためには、旧来の日本の風俗表現である「春画」を猥褻の彼岸へと追いやる意図が含まれていた。いうならば、「裸体画」の芸術的な至高性をより強調するためには、相対的に「春画」をその地位へ落とし込まなければならなかった。その結果、猥褻を意図しない表現を画中からことごとく排除するに至り、明治期の春画から「背景表現」が失われたといえよう。なお、こうした「性交や裸体を描いた画」に関する認識の転換は、当時の新聞記事や美術雑誌に記載された画壇やマスコミの発言から読み取ることができる。そこで本発表においても、それら裸体画論争の発言記事を取り上げることで、この時期に性交や裸体に関する視覚表現の価値認識そのものがいわば意図的に作り変えられていった事実を解き明かす。

5. おわりに—春画からポルノグラフィへ—

本来春画は、江戸時代という前近代の「場」でつくられた。もちろんそうした「場」には、「ポルノグラフィ」や「猥褻画」など明治以降に西欧からもたらされた近代概念は存在しなかった。ところが、現在のわれわれが春画に接する際に、誰もが知らず知らずのうちにそれらを性的なものに見なし、春画をそうした性の概念の外側から捉える感覚はほとんどない。そこで本発表では、春画が「ポルノグラフィ」や「猥褻画」と見なされる理由を江戸期と明治期の春画の「背景表現」に着目することで導き出し、今日のわれわれが春画に抱く認識の主体そのものが、じつは歴史的に作り上げられてきたものであることを解き明かす。そして、こうした春画における近代的認識のプロセスを追うなかで、はじめて江戸時代の春画を性的なものの眼差しから切り離して考えることができるだろう。