

画像の数量分析からみる春画表現の多様性と特色

—江戸春画には何が描かれてきたのか—

総合研究大学院大学 文化科学研究科 国際日本研究専攻 鈴木 堅弘

これまで春画といえば、性表現を扱った絵画として研究対象から除外されてきた。ところが近年、こうした傾向はしだいに改善され、春画に関する研究書が数多く出版されるようになり、春画の公開データベースが大学や研究所で作成されている。

こうした春画研究の進展を受けて、今回、国際日本文化研究センターに所蔵されている春画・艶本コレクションの三五〇〇画像を分析対象とし、江戸春画に描かれた画像表現を数量として把握することを目的とした。その方法として、一枚の春画から「性描写の有無」、「性交者の性別」、「性交者の立場（男性）」、「性交者の年齢（男性）」、「性交者の年齢（女性）」、「第三者の有無」、「第三者の立場」、「第三者の年齢」、「第三者の行為」、「場所」、「場所の種類」、「場所の開放性の有無」の画像情報をカテゴリー別に抜き出し、その数を数えることで、春画に描かれた人物（立場）、性別、場所などの割合を算出する。そのことで、江戸春画に描かれた画像表現の全貌を明らかにする。

また春画は性表現を多分に含んでいるがゆえに誤解も多く、ポルノグラフィと同意義に扱われたり、男色画や手淫画などが多く描かれていると考えられてきた。そこで本考察では、江戸春画の特色を正確に把握することで、こうした誤解をひとつひとつ解いていき、これまでの春画認識に新たな見解を示す。

なお本論では、春画の画像を分析する際に、同時代の風俗画や随筆類を積

極的に参照した。江戸春画には当時の生活風景がそのままに描かれており、春画表現を通じて江戸時代の色恋の風俗を読み解くことも試みている。

キーワード…春画 浮世絵 遊女 遊廓 江戸文化 ポルノ

データベース 統計 画像 男色

はじめに

画像の数量分析の方法

一 春画に描かれた人びと

一・一 春画における色事の比率

一・二 遊女と地女

一・三 春画のなかの男たち

一・四 春画に描かれた人びとの年齢

二 春画に描かれた脇役たち

二・一 春画表現における第三者の存在

二・二 第三者の立場と年齢

二・三 覗きと手淫

三 春画に描かれた場所

三・一 性交者が描かれている場所

三・二 部屋と野外

三・三 春画の開放性の表現

おわりに

はじめに

近年、江戸時代の春画が学術のうえでも注目されるようになってきた。これまで春画といえば、性表現を扱った絵画として研究の対象から密かに除外され、大学や公共の図書館においても、その所蔵すら認められていなかった。そのため春画は、もっぱら個人愛好者の収集に委ねられることになり、彼らのコレクションを通じてしか直接資料に接することができず、研究の発展に欠かすことのできない資料公開の機会が失われてしまった。

ところが近年、こうした状況はしだいに改善されつつある。ここ十数年で春画に関する本が数多く出版され、春画研究のための公開データベースが大学や公共機関によって作成されている。このことにより、研究者のみならず一般の人びとにまで容易に春画に接する機会が設けられ、十分な資料調査が行えるようになってきた。もちろん、男女の局部を塗りつぶすなどの修正を加えることなく、資料全体のありのままの姿を目にすることができるといった研究の進展により、昨今の春画研究は、これまでの春画の公開を目的とした資料紹介の段階から、すでに公にされている膨大な資料を分析する段階へと進んできている。

とはいえ、こんにちにおいてもなお春画は多くの誤解に晒されている。誰もが自由にその内容を目にすることができるにもかかわらず、依然として奇抜な表現や大胆な性器描写がクローズアップされている。また性表現を多分に含んでいるがゆえに誤解も多く、その表現の全貌を明らかにすることなく、ポルノグラフィと同意義に扱われたり、男性の慰み物として考えられている。

そこで今回、すでに公開されている春画データベースの膨大な画像資料を用いて、「江戸春画には何が描かれてきたのか」、その表現を数量として明らかにすることを目的とした。その方法として、それぞれの画図から「性交者の立場」、「性交者の年齢」、「第三者の有無」、「描かれた場所」

などの画像情報をカテゴリ別に抜き出し、その数量を分析することで、春画表現の実態に迫る。くわえて本論においては、こうして導き出された数値データをもとにして、そこから春画表現の意図を探り出していく。たとえば、こうした画像の数量分析を用いれば、これまで幾度となく論じられてきた「春画はポルノグラフィであるのか」という論争に一定の見解を示すこともできる。

そもそも仏語の「ポルノグラフィ」(pornographie)とは、その語源をたどれば、ギリシャ語の「ポルノグラフィオス」(pornographos)に由来する。この言葉は「娼婦・売春婦」という意味の「porne」と「書く」という意味の「graphein」の言葉が重ねられて「娼婦について書くこと」を意味した⁽¹⁾。このことから「ポルノグラフィ」という言葉を語源的に直訳すれば「娼婦について書いたもの」となる。したがって、「ポルノグラフィ」という言葉には「性行為を表現したもの」という一般的な認識のほかに、その背後にはつねに「娼婦」の幻影が見え隠れしている。また実際、西欧のポルノグラフィの記述において「娼婦」はとりわけ重要な役割をはたし、その表現スタイルの多くは娼婦が語り手となる回想録である⁽²⁾。そのため西欧のポルノグラフィには必ずと言っていいほど娼婦が登場し、これらの女性を能動的に支配する視座を楽しむ表現構造が前提となっている。

ところが、日本の春画では「娼婦」が描かれることが少ないと言われている。先行研究によれば春画に登場する女性の多くは一般女性であり、遊女が登場する割合は全体の1割にすぎないとされている⁽³⁾。この点に関して本論でも春画に描かれた遊女の割合を算出してみるつもりである。もしかりに春画に遊女が一割程度しか描かれていないならば、日本の春画と西欧のポルノグラフィを同意義に扱うには無理が生じよう。ましてや「娼婦」が不在の表現から、男性が金銭や権力によって女性を支配する表現構造を見出すのは難しい。つまり、春画の画像の数量分析を

通じて遊女不在の実態を明らかにすることができれば、我々が知らず知らずのうちに春画に付与している娼婦の描写を前提とした狭義なポルノ的認識の誤解をとくことができる。

このように江戸春画を考える場合、性表現に注視するあまりさまざまな誤解を招いている。そこで本論では、そうした誤解をとくための手がかりとしてその表現の全貌を数値として把握することを試みた。

なお、画像の数量分析において欠かせないことは、春画に描かれた画像を「カテゴリー」（質的情報）として抜き出す際の正確な判断である。春画には文字情報が記されていないことも多く、画中に描かれた人物が「遊女」なのか、「女中」なのか、画像のみからでは判断できないものも多く含まれる。その場合、描かれた人物の関係性、場所などの周辺情報を考慮して、その人物の立場を総合的に判断しなければならない⁽⁴⁾。そこで本論では、より正確な判断を導き出すために、同時代の風俗画と春画の比較検討や、江戸時代の風俗誌や随筆類の参照をおこなった。江戸時代の春画は、多彩な人物がおりなす生活風景がそのままに描かれているだけに⁽⁵⁾、描かれた表象の数々から当時の色恋の風俗を読み解いていくことも、本論の目的のひとつである。

画像の数量分析の方法

それではここで、画像の数量分析の方法について触れておきたい。

まず、今回の分析にあたって、国際日本文化研究センターの春画・艶本コレクションを分析対象の資料とした。国際日本文化研究センターの春画・艶本コレクションは江戸時代の春画を網羅的に収集しているために嗜好の偏りが少なく、その内容は質・量ともに世界一といわれている。また同コレクションは、端本資料が少なく、完本資料を中心に集められており、春画・艶本の数量分析を行う上でより正確なデータを抽出するのに適している。

そこで今回、江戸前期から幕末までに刊行された春画・艶本の一六九作品（タイトル）を取り扱い、そのうちのすべての画像―総数三五〇〇画像―を分析対象とした。すべて一次資料を用いて分析し、同センターが作成する「春画・艶本公開データベース」によって内容が確認できる資料を用いた。また絵師や制作年代に偏りがないように、総勢四四名の絵師の春画・艶本を対象に分析を行い、ひとりの絵師に対して五作品以上の資料を対象とした⁽⁶⁾。また数量分析のデータを算出するにあたって、分析者の恣意性が資料の選別に加えられていないかを示すために、本論末尾に今回の数量分析で用いた春画・艶本の書誌情報を掲載しておいた。

それでは実際の分析方法について触れておきたい。まずはじめに、これらの春画・艶本資料から一枚づつ画像を取り上げ、その画像を複数の画像要素に分割し、その画像要素を一つ一つ文字化していく。たとえば、西川祐信の艶本『艶女王寿多礼』（享保四（一七一九）年）のなかのひとつの絵（図1）には「男性」、「女性」、「第二の女性」の画像要素が描かれており、書き入れなどの文字情報や人物の髪型・着物などの画像情報から判断して、これら人物が「客」、「遊女」、「禿」として文字化できる。またこの絵には、「キセル」、「銚子」、「搔卷」、「屏風」などの画像要素が描かれており、道具の豪華さや間取りなどから判断してこの場所を「遊廓」として文字化できる。さらに、人物や場所だけでなく、この画像の場面状況についてもいくつかの画像要素の関係を考えることで文字化できる。たとえば、襖が開いている画像からこの場面が「開放性をともなう部屋」として文字化できる。また客のキセルに火を点ける禿の画像から、この場面が「性交者以外の第三者の介入が有る図」として文字化できる。このようにまず一枚の画像を複数の画像要素に分割し、その画像の一つ一つにラベルを貼り、文字情報へと置きかえていく。

次に、こうして一枚の絵から抜き出した文字化した画像を各カテゴ

リーに分類した行テーブルに並べていく作業を行う。そして、この作業を分析対象とした絵画図に対して行うことで、膨大な情報を含んだ「質的データ」の表を作成する(図2)⑦。なお、今回の分析においては、テーブルの縦軸(列)に、「性交性別」、「性交者の立場(男性)」、「性交者の年齢(男性)」、「性交者の立場(女性)」、「性交者の年齢(女性)」、「性交の有無」、「第三者の有無」、「第三者の立場」、「第三者の年齢」、「第三者の行為」、「場所」、「場所の種類」、「場所の開放性の有無」のカテゴリーを設けた。一方、テーブルの横軸(行)は、春画・艶本における一枚の

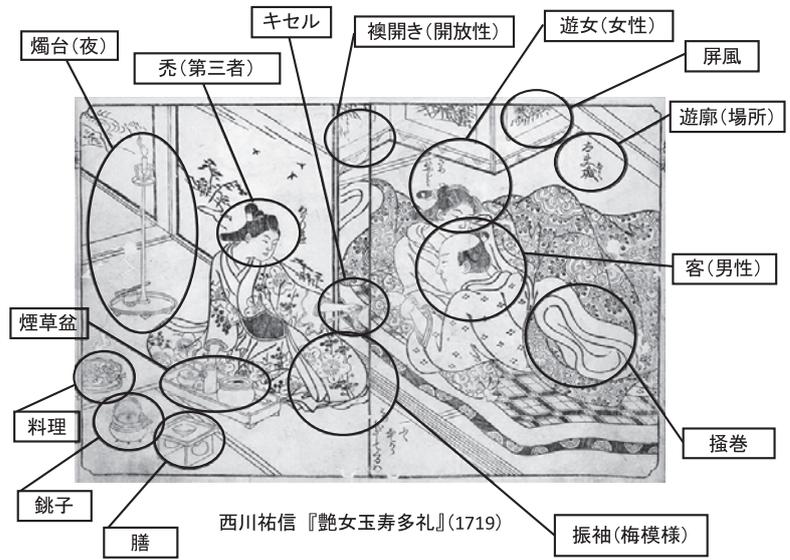


図 1

画図情報を表し、分割した画像の文字情報だけでなく、「作品名」、「絵師」、「制作年代」などの書誌情報とも連結している。そして、この「質的データ」の表を用いて、各カテゴリーの縦軸(列)に記入された画像要素の総数を数えていき、その割合を算出する⑧。こうした手順を経ることで、江戸春画にはいったい何が描かれてきたのか、その実態を数値として把握することができる。

作品番号	画像番号	画名	ついで	絵師名	ついで	制作年(欄外)
1	m-0230-01-002	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年
2	m-0230-01-004	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年
3	m-0230-01-005	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年
4	m-0230-01-006a	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年
5	m-0230-01-006b	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年
6	m-0230-01-007	結本寺様性理屋	二本ノイマヨワクサシカワフ	藤川綱重	ヒシガフモロフ	寛政5年

性交性別 (I)	性交者立場 (J)	性交者年齢 (K)	性交者立場 (L)	性交者年齢 (M)	性交者年齢 (N)	性交者年齢 (N)
性交性別	性交者の立場	性交者の年齢	性交者の立場	性交者の年齢	性交者の年齢	性交者の年齢
1	1685	1685	1685	1685	1685	1685
2	1685	1685	1685	1685	1685	1685
3	1685	1685	1685	1685	1685	1685
4	1685	1685	1685	1685	1685	1685
5	1685	1685	1685	1685	1685	1685
6	1685	1685	1685	1685	1685	1685
7	1685	1685	1685	1685	1685	1685
8	1685	1685	1685	1685	1685	1685
9	1685	1685	1685	1685	1685	1685
10	1685	1685	1685	1685	1685	1685
11	1685	1685	1685	1685	1685	1685
12	1685	1685	1685	1685	1685	1685

第三者有無 (O)	第三者立場 (P)	第三者年齢 (Q)	第三者行為 (R)	場所 (S)	場所の種類 (S)	開放性の有無 (U)
第三者の有無	第三者の立場	第三者の年齢	第三者の立場	場所	場所の種類	開放性の有無
1	1685	1685	1685	1685	1685	1685
2	1685	1685	1685	1685	1685	1685
3	1685	1685	1685	1685	1685	1685
4	1685	1685	1685	1685	1685	1685
5	1685	1685	1685	1685	1685	1685
6	1685	1685	1685	1685	1685	1685
7	1685	1685	1685	1685	1685	1685
8	1685	1685	1685	1685	1685	1685
9	1685	1685	1685	1685	1685	1685
10	1685	1685	1685	1685	1685	1685
11	1685	1685	1685	1685	1685	1685
12	1685	1685	1685	1685	1685	1685

図 2

一・春画に描かれた人びと

一・一 春画における色事の比率

一般的に春画といえ、誇張された男性器や歪曲した体位がその表現の特徴とされ、すべての春画にこうした性描写が含まれると思われている。ところが、江戸時代の春画に関していえば、すべての画面に性描写が描かれているかと言え、そうではない。『江戸すゝめ』（宝永元（一七〇四）年）の川柳に「浮世絵も先づ巻頭は帯解かず」とあるように、たとえば春画組物の巻頭には帯を解いていないおとなしい絵が描かれることがある。また三冊揃いの艶本などでは、各巻の扉絵は遊女や町女の大首絵のみが描かれており、まったく性描写を含まない絵もいくつか描かれている。そこで今回、江戸春画の全貌を知るにあたって、まず初めに〈性交描写〉と〈性器描写〉が含まれる画面―性描写の画面―の割合を算出してみた（図3（p.52参照））。結果は、江戸春画には約八割以上の割合で性描写が描かれている。このことから、やはり江戸時代の春画は性愛の秘戯を描いた絵であり、その最大の特徴は性描写であるといえる。ただ見方をかえれば、すべての春画に性表現が含まれているわけではない。春画・艶本といえ大胆な性描写ばかりが目立ってきたが、そのなかの約一割の画面には性描写が描かれていないのである。

次に、こうして抽出した性描写の画面―総数三〇一七画面―を対象に、性戯を行う人物の男女比の割合を算出してみた（図4（p.52参照））。実際に江戸春画に描かれているのは、その九割が男女の一对一の性愛画である。女性がひとりで性戯にふける手淫画（全体の二パーセント）や、女性たちのみで性交にふける合淫画（全体の一パーセント以下）などは、春画全体の割合からいえばごく少数しか描かれていない。また複数の男性がひとりの女性を襲うような強姦画も極端に少なく（全体の一パーセント以下）、こうした絵が江戸春画の特徴として扱われるには大きな問題がある。これまでもタイモン・スクリーチ氏は『春画―片手で読む

江戸の絵』（一九九八年）のなかで「二つの性が対立的なものとされ、性が相対立するものの衝突や合致とされる度合いは、江戸春画の場合、たとえば現代のポルノグラフィの場合と比べて、弱い。」⁽¹⁰⁾としたうえで、江戸春画の特色として同性愛の表現傾向を上げている。しかし実際、江戸春画を統計的に把握してみると、同性愛の図は一割にも満たず、九割が異性愛の表現として描かれている。

さらにこうした誤解は、江戸の春画には男色画が多いという曲解へつながっていく。スクリーチ氏は「男色春画」（二〇〇八年）のなかで「男が他の男と交わっている場面は春画では普通である。」として⁽¹¹⁾、江戸春画における男色画への指向性を説いている。たしかに江戸春画のなかには菱川師宣『若衆遊伽羅之縁』（延宝三（一六七五）年）や西川祐信『男色山路露』（享保一八（一七三三）年）、月岡雪鼎『尻穴重葦記大成』（明和二（一七六五）年）など男色画のみで構成された春本も存在するが、江戸春画を総体的にみた場合、男色画が描かれた割合は意外に少ない⁽¹²⁾。江戸春画において男／男の性描写は全体の一割にも満たず、春画が必ずしも男色画ばかりを描いてきたとは言いが切れない。また上方と江戸の春画を比較してみた場合、男色画は圧倒的に上方の春画に多く描かれており、坊主と稚児、師匠と弟子、客と陰子など表現のバリエーションも豊富である。とはいえ上方の男色画も、十八世紀末になると、しだいに同じような図柄ばかりが目立つようになり、新しい趣向などはほとんど描かれなくなる。

一方、江戸時代の男色文化に関してはつねに盛行していたわけではなく、時勢により盛衰をくり返し、江戸後期には衰退しはじめたようである。これについて『守貞謾稿』（天保八（一八三七）年―嘉永六（一八五三）年）には、

すでに慶安元年五月官令ありて、『武江年表』に云ふ、五月、男色

を無牀に申し掛け若衆狂することを禁ず。この時、何某鹿蔵と云へる美少年のことに付、騒動に及びしこと、『昔々物語』に云へり。男色のこと、この時より止み、寛文の比に至りまた行はれしが、事ありて止みたる由、同書に云へり。(中略) かくのごとく、当時までは士民の美少年に狂せし故に、毎時騒動ありしを官禁ありしなり。愚案に、その比より男色渡世の者出で来たるか。しかし年々衰へ、遂に天保に至りて男色業も官禁ありて、今は亡びたり。⁽¹³⁾

と記されており、幕府の度重なる男色業の規制により、庶民の男色への嗜好が弱まっていくようすを知ることができる。

こうした男色文化がしだいに衰えていった状況と、春画における男色画の衰退を照らし合わせてみるならば、世相で男色が流行る時期(江戸中期頃まで)には春画にも男色画が多く描かれ、一方、世相で男色が衰えはじめる時期(江戸後期から幕末まで)には春画に男色画が描かれなくなる⁽¹⁴⁾。このことから世相での男色の盛衰が春画に影響を及ぼしたと考えることもできる⁽¹⁵⁾。ただしいずれにせよ、春画を総体的に見た場合、男色画が描かれた割合は少ない。

となればやはり、江戸春画の最大の特徴は全体の九〇パーセントを占める男/女の性愛図である。江戸春画の本質を読み解く鍵は男女和合の表現傾向に隠されているにちがいない。ただ、この本質を捉えるためには、絵師たちの春画に対する作意を丁寧に読み解いていく必要がある。そこでまず、絵師や作者が春画を描く際に意識的に男/女の性愛図を描いていたことがわかる春本の序文をふたつ紹介しておきたい。まずひとつ目は、西川祐信の艶本『色ひいな形』(宝永八(一七二二)年)の序文である。

此世界へによつと生まれ出で。習ずして学び聞ずして知は色の道。

是人間娯しみの根元。今分別して見るほど。猶此遊びに極れり。上は玉殿乃手枕。下は草の床に石の枕も。よしや鼻さへあれば浮世の思ひ出。おもしろさはさらにかはる事なく。豊にすめる民乃寵の。鍋尻を焼て宿ばいりの夕より。こちの人といはるゝたのしみ。殿さまもてなざるゝ釣夜着の下駄も。筵屏風の透間の風のふはつく所作おなじいきた。是なんうまさは蛸じや。手足の働き鼻のひこめくありさま迄。其真をうつし。たはふれのあまりに物好みある色人の為。男女遊樂の姿。其仮ひいな形にして。世にひろむるものならし

ここでは、この春本の目的が述べられている。人間の楽しみみの根元は色事であり、貴人から庶民まで色事のおもしろさはかわることがないため、男と女の遊樂の姿をそのままに描くものとしている。また最後の文面から、男女の性愛画を積極的に描くことで世に色事の楽しみを伝えようという絵師の作意を知ることができる。

もう一つは、溪斎英泉による豆本仕立ての艶本『相生交合』(文政六(一八二三年)の序文である。この春本は江戸春画が円熟期を迎えた時期に描かれたものである。

笑ふ門には福来るといへる諺より、目出度はつ春の壽には、わらふことをもて愛たしとせむか、黄金の色にさく花の、福壽草としよびなせるものは、はつ春花の魁になん、其おかしき限りなるものは、男女の情状を画しより、またため度物はあらじとて、好色斎が筆のすさびの二巻をもて、人にあぎとを解し、ふくをさづけんといふ書やが需もだしがたく、こゝにはしかきするものになん侍りき⁽¹⁶⁾

ここでは、笑うことをもつてめでたしとし、また限りなくおかしいものは男女の色事であるとしている。さらにここから、絵師英泉が書屋か

ら男女の色事を描いた絵よりもめでたい物はないとして春画を描くように依頼され、断り切れずに走り書きしたようすをかいま見ることができ。またここで注目すべきは「男女の性愛画」が「笑い」と「縁起物」に重ねられている点である。この記述から絵師たちは人びとに福を授ける目的で春画を描いていたことがわかる。

いずれにせよ、双方の序文はどちらも春画を描く際に男女の性愛画を描くことに重きをおいている⁽¹⁷⁾。もちろん江戸春画には、手淫画も、男色画も描かれている。しかし、絵師が春画においてまず描くべきは「男女和合」の表現であった。そのことは、これらの春本の序文や、男女の性愛画の数量からはつきりと知ることができよう。

一・二 遊女と地女

それでは次に、江戸春画にはどのような人びとが描かれてきたのか、見ていくことにしよう。

まずはじめに、性交場面に描かれた女性の立場について考えてみたい。先行研究では、江戸春画に登場する女性はほとんどが「地女」であり、「遊女」が登場する割合は全体の一割程度であるとしている⁽¹⁸⁾。「地女」とは、女房、女中、町娘など一般の女性のことであり、春画ではこうした素人の女性が色事の主役を演じているという。

また江戸時代には、さまざまな文物のなかで「遊女」と「地女」の比較がなされ、その優劣が論じられてきた。たとえば、藤本箕山による『色道大鏡』（延宝六（一六七八）年）の「雑女」の項では、

抑 傾城の風俗のいたりてよろしきと、よのつねの女房の初心にて見ぐるしきとを、物にくらぶれば、黄金と青銅のかはりめあり。町方にて、たまさかに風躰よく様子おもしろき女あれば、さても見られぬありさまや。悉皆、傾城のごとくなるはとそしれり。傾城の風儀あ

しきとおもひていふにはあらず。是も嫉妬の心より出たる過言なるへし。⁽¹⁹⁾

として、遊女と町女房の風躰を比較し、その容姿は黄金と青銅のごとく違うとしている。また、たまに風躰の良い女性がいたとしても、町女の女房たちはまるで遊女のようにだと罵る。これはその女性への嫉妬心からくるものである。ここでは町女房を悪く言うことで、逆に遊女の風儀を讃えている。

そのほか、柳沢淇園の『ひとりね』（享保九（一七二四）年）にも同じような見方が記されている。

先 地女はしつねつふかし。其にほひいやらしきはへぎはよりおこりて、内またのそとにはびこりわたり、或然として肺経をたゞらかし、鼻を損じ、女郎さまはおともなく香もなしといふ上天の人に、其匂ひ緋ぢりめんの下ひもの本にありがたく、松柏のもとにまひ、蘭園のうすくとしたる所をめぐる、其かたち至極悉し⁽²⁰⁾

ここでは、色事の場面において、地女の不潔さを強調すると共に、情事における遊女の優美さを讃えている。いずれにせよこれらの書物では、一方的に遊女の風情を讃え、地女の実態を醜いものと見なしている。ただ、こうした遊女讃美の見方は、箕山や淇園のように遊廓通いを幾度もくり返してきた色道通人の非俗感覚であり、けっして一般庶民の感覚ではない⁽²¹⁾。

一方、地女の実態を傾城の風情と同等に扱う記述もみられる。たとえば、西川祐信の艶本『好色土用干』（享保六（一七二一）年）の「枕に響く恋の鳴戸ハ時参りのあくしやう」には次のように記されている。

「色道のうハもりかんじんかなめの嶋原、難波の新町にかぎりて、外の遊色ハいかなく」と、此道の眸と呼れし人の言の葉、まことの契り義理を張事地女にまされり、しかハあれど地女のいきかた、あり原のなり平、源氏君のうつ、なきうつせみがつれなきも、是誠の心にや⁽²²⁾

契りの義理深さについて遊女は地女よりも勝っているが、地女の生き様にも、遊女と同じような契りの義理を果たすつよい信念があるとしている。ここでは地女の色事に傾城と同じような誠実さを見出そうとしている。そのほか、溪斎英泉の艶本『和合浮質録』（文政八（一八二五）年）には次のように記されている。

まづ客の方よりへだてがあれば 傾城の心にもへだてありて興うすく 興うすきによりて女郎をきらい 地女をこのむなり。かく互に一段になりては 決して女郎と思はず 女ぼう妾などの心になりて 交るときは傾城も地女もかはる事なし⁽²³⁾

この記述では、まづ客の方から遊女を疎遠にすると、遊女の風情も疎かになり、その結果しだいに地女を好むようになるとしている。また結局、遊女との交わりときには、女房や妾と思う心で交わるならば遊女も地女もかわることはない⁽²⁴⁾と記している。

こうした記述からもわかるように、春画・艶本の記述では他の文物に比べて地女が遊女よりも優遇された見方をされている。そうでなければ、双方に優劣の差はなく、その価値は同等に扱われることが多い⁽²⁴⁾。こうした見方が春画・艶本の特徴であるならば、江戸春画の主役はおのずと地女となる。

それではさっそく、江戸春画における性交者（女性）の立場について、

その数量を算出してみたい。

ただその前に、「遊女」と「地女」の図像の見分け方について触れておこう。とくに江戸春画は「遊女」と「地女」の判別が難しく、画図を一見しただけでは見分けがつかないことも多い。とはいえ、同時代の風俗画などを参照しながら「遊女」と「地女」の描かれ方の違いをピックアップし、双方の描写を見分けるポイントを見出した。

たとえば「遊女」と「地女」の見分けるポイントのひとつに「二枚櫛」の有無が考えられる。とくに江戸時代の中頃まで遊女は二枚櫛をしていたようであり、これについて『守貞謾稿』では次のように記されている。

元文中、遊女はすでに簪数箇を差し、また二枚櫛をも用ひしか。『吉原雑記』に曰く、女郎の風俗も昔は紅粉、白粉と云ふ物をむさきこととし、揚屋女郎の薄化粧だに揚屋風とは云ひながら、卑しきことに云ふなし。髪は兵庫に引き結び荒櫛にて透き上げ、爪紅、爪かくしの草履、地女と違ひ奇麗なるを女郎とせしに、今の風は髪は油がため、櫛は足駄の齒のごとくなるを二、三枚さし、簪とて色々模様をしたる七、八本さしちらし、云々。⁽²⁵⁾

これは『吉原雑記』をもとに元文期前後（一七三六―四一）の遊女の風俗を考証したものだ⁽²⁶⁾が、当時の遊女は地女とは異なり、二、三枚櫛をさしていたことがわかる。もちろん、こうした遊女の身なりは春画の図像からも確認することができる。西川祐信の艶本『諸遊芥子鹿子』（宝永七（一七二〇）年）には「太夫」の銘記と共に二枚櫛の遊女が描かれている。なお、遊女が二枚櫛をさす風習は江戸時代以前から行われていたようである。『守貞謾稿』の考証によれば、「遊女二枚櫛を差すこと、ある書に曰く、昔、戦国に首実検の時は必ずその辺の遊女を招きて首を洗はしむるを役とす



図5 西川祐信『諸遊芥子鹿子』（『季刊會本研究〔第8号〕』より転載）

るなり。櫛を二枚さす、その一枚は首洗ひの用なりと云へり⁽²⁶⁾と、戦国の世に遊女が討ち取られた首の髪を洗い研ぐために二枚の櫛をさしたとしている。もつとも、上方では時代が下るにつれてしだいに遊女が二枚櫛をさす風俗も失われていき、『守貞謾稿』によれば天保期以降の遊女の風俗について「今世 京都鳥原、大坂瓢箪町の太夫・天神の扮髪は島田曲を専らとし、鬢髻〔髻〕^{びん}は素人と異なることなく、また鬢張を用ひ、笄・簪^{しょうがい}常体にて簪前後の左右各三ヶ、すべて十二本ばかり、櫛一枚を専らとす。二枚は稀に用ふか。⁽²⁷⁾」と記されている⁽²⁸⁾。

そのほか、衣装の模様からも「遊女」と「地女」を見分けることができる。たとえば、『新吉原略説』（文政八（一八二五）年）によれば、「衣服も、昔は（享保以前）今の如くいかめしきものをのみ好まず、常の女はぬひ箔光る小袖をきたるゆへに、遊女は無地や縞模様⁽²⁹⁾の衣装を着ていたことがわかる⁽³⁰⁾。その伝統を受け継いでか、春画でも鈴木春信の『艶色風流真似多もん』（明和七（一七七〇）年）には、遊廓の場面に登場する遊女は白色無地の衣装で描かれている。

また江戸時代中頃までは、女用の草履から「遊女」と「地女」を見分けることができる。これについて『守貞謾稿』では、「享保中、女用草履、つまかくしと云ふあり。爪隠しなり。京草履の前緒を短くして、前緒より前を長くし、上に反らせて足指を覆ふ状あり。故に名とす。娼妓のみこれを用ふ。正民婦女これを用ひず雪踏を用ゆ。⁽³¹⁾」と記されている⁽³²⁾。

このように、「遊女」と「地女」を見分けるポイントはいくつか存在する。加えて江戸春画には遊女言葉などの書き入れが多く記されているので、そうした文字情報と画像情報を照らし合わせながら双方の区別を行っていった⁽³³⁾。

なお、今回の数量分析では「遊女」と「地女」の区別だけでなく、「地女」についてはさらに細かく「庶民女」、「女中」、「妾」、「芸者」、「厄

この序文では、世間のありとあらゆる男女の情態を描くと宣言されており、女房から夜鷹までさまざまな姿を書き集めたとしている。今回の数量分析の結果からみても、この序文に記されているようなさまざまな男女の情態を描くことが江戸春画の指向と考えられる。春画表現は同時代の玄人女を描いた人情本や洒落本とは異なり、あくまでも江戸社会におけるすべての階層の女性を描くことを目的とし、その表現が「遊女」などに限定されることはなかった。

それではなぜ、春画に「地女」が多く描かれてきたのか。まず考えられるのは春画の受容層と画図の関わりである。浮世絵春画が描かれ始めた当初は、その受容層は江戸の武家階級が多かったが、その後しだいに富裕な町人層へと拡がっていった。江戸中期以降、春画の受容層はもっぱら町人層となり、巷間では個人間での貸し借りなども頻繁に行われたようである⁽³⁶⁾。そうした受容層が春画をより身近に感じるためにも、読み手側の日常的世界観に作品世界をあわせる必要があるだろう。春画に地女が数多く描かれたのも、読み手に現実感を伝えるためであったといえる。それゆえに江戸春画は、形式的な性愛世界のみを描写することをよしとせず、多彩な人間模様が織りなす情愛の場面を描くことで、人間感情の機微やおかしさを積極的に表現した。このことは西川祐信の艶本『風流三幅対』の序文から読み取ることができる。

鉄杵を針にせんと昔の物語恋するといふもしにくきとこゝろをな
しとぐるこそ実ならめ傾国にやりてあり野苧にこんかう。地女に
かほくなど風のさそふ妻戸のおとをましやないかと思ふ心から人
めの関のむつかしき所もあればこそ面白き恋といふ字もあれかし男
女の秘曲にさまぐの傳受を知しむるは情を丸めて恋の三幅對と名付
いかなるうち鼠も袖になつき懐に入て乳を吸ふもおかし

もちろんここで記されているように、性愛の多様性のなかには遊女との恋も含まれる。とはいえ、廓の世界は江戸社会におけるさまざまな性愛の場面の一部分でしかない。そのうえこの世界は類型化した虚構の性愛を楽しむために、ただ恋を成し遂げるだけならよいが、恋をめぐる人間感情の変化には乏しい。おそらく箕山や淇園などの色道通人たちは、こうしたつくられた性愛遊戯を優雅に楽しむことに重きをおいたのである。それゆえに彼らは地女との「人め関のむつかしき所のある恋」のような厄介な人間感情を含む日常の性愛を忌避したのである。ところが江戸春画は、まさにこうした無粋な日常の性愛を描くことに重きをおいた。いうならば江戸春画は、廓のような非日常の世界ではなく、日常のなかの多彩な人間模様が織りなす性をめぐる感情の交わり―実直さ、情けなさ、煩わしさ、心地よさなどを面白おかしく描くことをめざしたのである。このことは先の序文から読み取れるだけでなく、江戸春画に日常を生きる「地女」が非日常を生きる「遊女」と比べて圧倒的に多く描かれたことからわかるだろう⁽³⁷⁾。

一・三 春画のなかの男たち

それでは一方、江戸春画に描かれた男性たちはどうであろうか。江戸春画が人間感情の交わりを表現するものであるならば、当然、描かれた男性たちも多様でなければならない。主人と女中のような分限を越えた色事や、間男と女房による密かな逢い引きなど、身分や立場の異なる男女の情事のほうがより様々な人間感情を表現できるからである。現に、菱川師宣の艶本『小むらさき』（延宝五（一六七七）年）の序文では、男女の色事を身分の隔たりなく書き集めたことが記されている。

これは和合のことわさみとのまくはひし給ひしより此方さん屋
の曙に至迄 おこたるべき道ならず 然るをゆふきやうのもてあそひ

とみる時は悪事と成 又天地かいひやくの根元とみる時はその重事こ
うまい也 かるがゆへに侍農工商の参會をかき集て 是を出す⁽³⁸⁾

この記述によれば、色事を遊興のもてなしと見なす時は悪事となり、また色事を天地開闢の根元と見なす時は善事となる。それゆえに士農工商の情事をかき集めて、色事のすべてをここに描くとしている。そのほか葛飾北斎の小咄艶本『間女畑』（寛政四（一七九二）年）の序文にも色事の舞台では士農工商の身分などまったく意味をなさないことが説かれている⁽³⁹⁾。

それでは実際、江戸春画には士農工商を越えた色情が描かれているのだろうか。江戸春画における性交者（男性）の立場について、その数量を算出してみたい。

ただ今回も、「男性」の図像の見分け方について多少触れておく。

江戸春画に描かれた男性の立場を見分けることは女性の立場を見分ける以上に難しい。とくに江戸後期になると「武士」と「町人」の判別が難しくなる。とはいえ、双方の最もわかりやすい相違点は刀の本数である。江戸時代の武士はたしなみとして打刀と脇差の二本の刀を差す風習があった。一方、町人は帯刀を許されなかったが、外出時の防具として刀を持ち歩く者もいた。こうした理由から、春画のなかに二本差しの男性が描かれていれば「武士」と判断することができる。一方、一刀差しまたは無刀の男性が描かれていれば「町人」と判断することができる。ただ、春画においては、武士が二本差しをしたまま情事におよぶ場面は少なく、そのほとんどが枕元や床の間に二本刀が置かれている状況が描かれている。

またもうひとつ「武士」と「町人」を見分けるポイントとして衣裳模様の違いがある。たとえば、『武家諸法度』に武士は「紫、裕、紫、裏練無紋等の小袖を用る事をゆるさず」⁽⁴⁰⁾と記されていることから、春画

のなかで紫色の裕や無紋の小袖を着ていれば、その人物は「武士」ではないと考えられる。逆に紋入りの小袖を着ていればその人物が「武士」である可能性が高まる。

さらに「武士」と「町人」を見分けるポイントとして髪型が考えられる。『守貞謄稿』によれば「武士」は「髪多く、鬚太く前後低く半ばを高くす」と記されており、一方、「商人」は「髪すくなく鬚前後中ともに直ぐ」と記されている⁽⁴¹⁾。このことから江戸時代の「武士」は髪の毛の量が多く鬚の半ばを高くしていることがわかり、一方、「商人」は髪の毛が少なく鬚を真つ直ぐ水平にしていることがわかる。なお、今回の数量分析では、前髪を剃っていない男性に関しては、武家や町家を問わず、すべて「若衆」として考えた⁽⁴²⁾。

これらのことを踏まえて、江戸春画の性描写の画図―総数三〇一七画図―を対象に、性交を行う男性の立場を算出してみた（図8⁽⁵²⁾参照）。結果は、「庶民男」が全体の三三パーセントと最も多く、続いて「夫婦」が一四パーセントと二番目に多い。その次が「若衆」で全体の九パーセントを占めている。ちなみに、「武士」は六番目であり、全体の六パーセントであった⁽⁴³⁾。こうしてみると春画に描かれた男性は、女性以上に多様性があり、士農工商の身分差によつて描き分けられることもない。しかも、その立場は数量的に見ても均等に割り振られている。

またとくに注目すべきは、男性の場合は「夫婦」の図像の割合が多いことである。江戸春画において「夫婦」は性交者の男女と共に一四パーセントと高い数値を示しており、定番の絵柄のようである。それではなぜ江戸春画に「夫婦」が描かれてきたのか。その理由のひとつに、先ほどふれた春画が日常生活の性愛場面を描くことに重きをおいていた点が上げられる。ただ、それ以外にも、江戸時代の人びとの「性愛の根元は夫婦にある」という認識が深く関わっていたのではないだろうか。たとえば、この認識について増穂残口は『艶道通鑑』（正徳五（一七一五）年）

のなかで「凡人の道の起りは、夫婦よりぞ始まる」と前置きしたうえで、次のように記す。

男女の形出来るまでは造化の妙にして、交合の情は人の作業に成れば、人道立ちての仏法・神道、老・孔・荘・列なり。然らば夫婦ぞ世の根源と知れたる歟。その夫婦和せずして、一日も道あるべからず。道なければ誠なし。誠なければ世界は立す。件根本たる夫婦の事疎かに成行ば、道も誠もなくなりて、後は考も失せ忠も絶なんざらんと悲し、。(44)

つまりここでは、あらゆる諸学の根源は夫婦の性愛にはじまると説かれていいる。交合の情は〈人をつくる作業〉であり、人がこの世に生まれてはじめて、仏教、神道、儒学などの教えも成立する。いうならば、交合せずに人が生まれなければ諸学の教えなど存在しないと説く。こうした「夫婦和合」の性愛を仏教・神道・儒学などの諸学の教えの前提におく考え方が江戸時代の中頃には存在し、春画に「夫婦」の性交図が数多く描かれている事実から、このような考え方が江戸春画にも影響を与えたと考えられることもできよう。

一・四 春画に描かれた人びとの年齢

ところで、江戸春画の特徴のひとつにさまざまな年齢層の描写が上げられる。江戸春画には、若い男女はもちろんのこと、年増の男女も数多く描かれており、場合によっては稚児や老人なども描かれている。このことはすでに先行研究で説かれているが⁽⁴⁵⁾、今回、どの年齢層の描写が最も多いのか、描かれた人物を「幼年」、「若年」、「青年」、「壮年」、「老年」に区分けし、その数量を算出してみた。ちなみに、『陰陽師調法記』(元禄四(一七〇一)年)の「男女交合年々の数の事」によれば、「男二十

歳の後は、三日目に一度づつ。三十歳の後は、五日目に一度。四十歳の後は、七日目に一度。六十歳の後は、みだりに漏すべからず」と記している。この記述に従うならば、江戸時代の男性は、年齢が増えるにしたがって性交の回数も減少していき、老年期には性交を行わないことになつていいる。ただ、この基準はあくまでも調法記の目安であり、当時の人びとがこの基準を忠実に守っていたわけではなく、おそらく性交の回数など年齢によって制限できるものではないだろう。

なおここで、今回の数量分析における年齢区分の基準について触れておきたい。たとえば、女性の性交者の場合、〈振袖〉を身につけていれば「若年」と判断した。これについては『守貞謄稿』の次の記述が参考となる。

また江戸土民の処女、大略十歳未満の者には礼褻ともに振袖を着すこと、大戸より小戸に至りこれを用ふ。(中略)

また古より三都ともに婦は振袖を用ひず。少女のみこれを用ふ。しかりといへども、すでに嫁してあるひははまだ嫁さざる者も、齒を染めて眉いまだ剃らざる(京坂、かほをなほすと云ひ、江戸にて半元服と云ふ)新婦はこれを着す。(46)

この記述から、江戸時代において〈振袖〉はおもに若年の少女が着していたことがわかる。同時に、婚姻をした女性でも若ければ振袖を着ていたようである。また遊廓の世界でも、〈振袖〉は京坂や江戸を問わず、十四、五歳以下の娼妓に用いたようである⁽⁴⁷⁾。これらの記述を踏まえて今回、春画のなかで振袖を着ている女性の年齢を「若年」と定め、その範疇をおおよそ一六歳か一七歳までに想定した。ただ、若干の例外もあり、江戸後期になると年増芸者が振袖を着るといふ習俗が見られたようである⁽⁴⁸⁾。

また春画における女性の〈眉を剃る〉の描写も、その人物の年齢を判断する基準となる。たとえば『守貞謾稿』によれば次のように記されている。

江戸はいまだ嫁さざる、すでに嫁する女も歯を染むる者は、専ら髪を丸曲に更め、眉を剃るなり。江戸も武家の新婦は歯を黒め、髪を丸曲に結べども眉を剃らず、二十三、四才に及んで始めて眉を剃る。京坂の新婦もし二十一、二才に至りて妊まざる者は、孕まらずといへども曲を改め眉を剃る。(49)

この記述を参考にすれば、京坂や江戸を問わず、〈眉を剃る〉女性の年齢がおおよそ二十歳以上と判断できる。また江戸時代には婚姻の有無に関わらず女性は二十歳を過ぎれば眉を剃ったようである。そこで、春画のなかで眉を剃っている女性が描かれていれば「青年」か「壮年」と判断した。ただこちらも若干の例外があり、上方では年増芸子などは四十歳以上になっても眉を剃らない習慣があった(50)。またほかにも、浮世絵師が風俗画を描く場合、美人風を描く目的で眉を描き加えることがあった(51)。そのため画像による眉の有無でその人物の年齢を推察するときは慎重に成らざるを得ない。

また、春画には歯黒の女性が頻繁に描かれている。歯黒の有無も年齢を判断する基準となる。一般的に歯黒の女性は「女房」と考えられているので、その年齢は「青年」か「壮年」と想定できる。ただ、江戸時代には婚姻していない少女が歯を黒く染める風習がみられたようで、『守貞謾稿』には次のように記されている。

今世も前に云へることく歯染めて始めて嫁するを本とす。しかりといへども、民間に至りては京坂の女二十歳、江戸は二十未満の少女も

いまだ嫁さずして歯を染むる者太だ多し。(52)

このように歯黒の有無だけでは、その人物の年齢は特定できない。とはいっても、春画には歯黒の女性が数多く描かれており、そのほとんどが年増女性である。なお、一般女性だけでなく、遊廓の女性たちも歯を黒く染めたようである。『守貞謾稿』によれば、京坂ではお付きの客の有無に関わらず一五、六歳で必ず歯を黒く染め、一方、江戸では吉原の遊女は歯を黒く染めたが、天保以降、岡場所の女郎は歯を染めなかったことが記されている(53)。

このように女性の画像に関してはその年齢を見分けるのにいくつかのポイントがある。ところが、男性の画像に関しては年代によって服装や装飾の違いがあるわけではないので、その年齢を見分けるのは難しい。ただ唯一、前髪の有無を元服の前後と見なすことができる。今回、男性の画像に関しては前髪を剃っていない人物を元服前の「若年」と判断し、月代や鬘をつくる人物を元服後の「青年」、「壮年」と判断した。ただ江戸時代には立場によって前髪を剃らなかつた場合もあり、医師や山伏などは総髪にしていたため、その判断は慎重にせざるを得ない。

なお、春画の画像から年齢を読み取る際にもっとも難しいのが「青年」と「壮年」の見分け方である。男女を問わず難しく、今回の数量分析で最も苦労した点である。とはいえ、画像をデータ化する際に必ず一定の基準を設けなければならない。そこで今回、男女ともに〈首筋〉や〈腹まわり〉に数本の皺が寄っている場合は「壮年」と判断した(図9)・(図10)。とくに首筋の皺は年増女性を表現する目的で描き加えられたと考えられ、この皺の線によって二重顎が表現されている。一方、首筋にほとんど皺が描かれていない場合は「青年」と判断した。

もっとも、こうした年齢は画像のみから判断できるわけではない。春画では〈書き入れ〉や〈詞書き〉の文字情報から人物の年齢を読み取る



図9 葛飾北斎『喜能会之故真通』 首の皺



図10 鳥居清信『欠題艶本』 お腹の皺

ことができる。したがって今回の数量分析では、まず文字情報からの判断を最優先し、それでも人物の年齢が読み取れない場合は画像から判断するにいたった。

こうしたことを踏まえて、江戸春画の性描写の画図―総数三〇一七画図―を対象に、性交を行う男性・女性の年齢を算出してみた(図11^{p.53}参照)・(図12^{p.53}参照)。その結果とくに注目すべきは、男女ともにほとんど同じ割合を示したことである。最も多いのが「青年」で、全体の約五〇パーセントと半分をしめている。つぎに多いのが「壮年」で全体の約三〇パーセントに描かれている。意外に少ないのが「若年」で男女ともに十数パーセントしか描かれていない。こうして見てみると、江戸春画には男女ともに「青年」・「壮年」の年齢層の人物が多く描かれていることがわかる。一方、男女の相違点を考えれば、男性は女性に比べて「壮年」の年齢が多く、「若年」の年齢が少ない。逆に、女性は男性に比べて「若年」の年齢が多く、「壮年」や「老年」の年齢が少ない。このことから、江戸春画では女性の方が早熟に描かれる傾向にあり、他方、男性は老齢に描かれる傾向にある。ただ、双方を通じてやはり多いのが青年期の男女である。先ほどの『陰陽師調法記』の記述からもわかるように、江戸春画は日常生活のなかで最も盛んに性交を行う年齢層を積極的に描いたといえよう。

二・春画に描かれた脇役たち

二・一 春画表現における第三者の存在

江戸春画の特徴のひとつに〈第三者〉の描写が考えられる。〈第三者〉とは、春画のなかで性行為をする男女以外に描かれた人物のことである。たとえば、窓から覗きをしている人物や(図13)、夫の浮気現場に遭遇した女房などである。江戸春画には、こうした〈第三者〉が描かれることが多く、ときには子供や動物がこの役割を担うこともある。春画表現

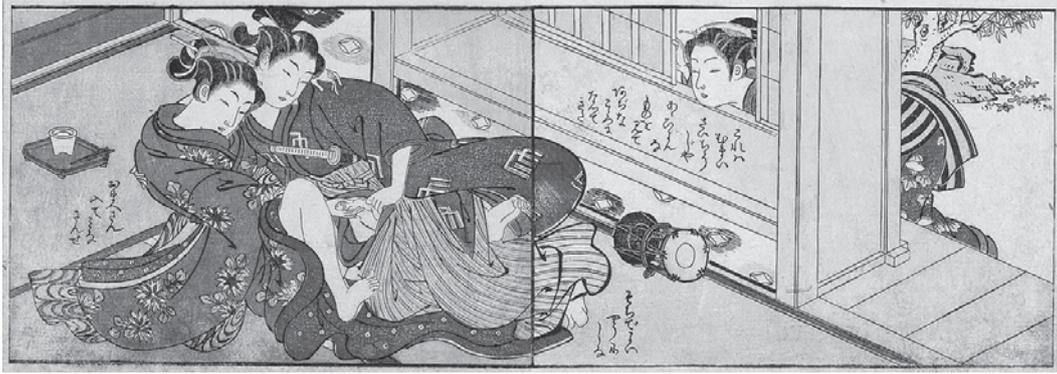


図13 北尾重政『吾婦土産』

の目的が性交描写であるならば、なにもその周辺に余計な人物を描かなくてもよいであろう。また、春画表現の目的が性欲処理の慰み物であるならば、なおさら〈第三者〉の描写は不要である。

それではなぜ、江戸春画に〈第三者〉が描かれてきたのか。先行研究では〈第三者〉の描写の理由として「笑ひ」の要素に注目している。たとえば、江戸春画にはしばしば子供が登場するが、性愛の現場に性に対して無頓着な子供を持ち込むことで「笑ひ」を誘うと考えられている⁽⁵⁴⁾。そのほか江戸春画には覗く者が描かれているが、性愛の現場に他人の情事を熱心に覗く人物を描き込むことで「笑ひ」を誘うと考えられている⁽⁵⁵⁾。こうした子供や覗く者は性愛を楽しむ男女から見ればいわばよそ者である。にもかかわらず彼らは性戯を楽しむ男女に邪魔をしかける悪戯者とし

て描かれている。こうした悪戯者が描かれるのはひとつの画面のなかに「性愛に従事できる者」と「性愛に従事できない者」(第三者)を同時に描くことで双方の性に対する落差を表現しているからである。この表現の落差によって見る者を「笑ひ」に誘うといえよう。

一方、江戸春画に〈第三者〉が描かれる理由として、もうひとつ別の考え方があられる。それは鑑賞者が画面に描かれた〈第三者〉に感情移入するというものである。たとえば、春画にたびたび覗く者が描かれるのは、春画の鑑賞者がその覗く者に感情移入し、自らの覗き願望をその描写人物が代行してくれるからであるという。そのために絵師は、春画のなかに覗く者を描き、鑑賞者の誰しもが性愛の現場を覗き見る感覚を味わえる手立てをつくりだしたとする⁽⁵⁶⁾。ただ、この理由に関してはもう少し詳しい検証が必要である。そもそも江戸時代の人びとが春画を觀賞する際にそのつど画面中の人物に感情移入していたのだろうか。先行研究の中には春画に感情移入してみる見方に批判的な意見もあり、春画はひとつの見世物であって笑ひという客観性に依拠しているために西欧からの輸入である感情移入の鑑賞法には向かないとしている⁽⁵⁷⁾。たしかに、春画を見る者が夫婦の性戯の傍らで無邪気に遊ぶ子供を眺め、その子供に感情移入し、両親の性戯を覗き見ることを追体験する者がいようとは思えない。むしろ鑑賞者は子供が夫婦の性戯の傍らで無邪気に遊んでいる状況を俯瞰的にとらえ、「性愛にのめり込む夫婦」と「性愛に無関心な子供」の性への執着の落差によって導かれる笑ひを楽しんだにちがいない。

いずれにせよ、江戸春画はたんに男女の交わりを描いたのではなく、そうした性交の傍らにじつに多くの〈第三者〉を描いてきた。

それではいったい〈第三者〉はどのくらいの割合で描かれているのだろうか。今回の数量分析では、江戸春画の性描写の画面―総数三〇一七画面―を対象に、〈第三者〉が描かれる割合を算出してみた(図14)⁽⁵³⁾参

照)。結果は、江戸春画には〈第三者〉が約四〇パーセントの割合で描かれている。一方、残りの約六〇パーセントの画面には〈第三者〉が描かれていない。こうしてみると、江戸春画は必ずしも男女の性交表現のみに焦点を絞ってきたわけではないことがわかる。江戸春画の約四割の画面に〈第三者〉が描かれていることから、春画表現の目的が男女の性交以外にも何かあることを想起させる。

こうした結果をふまえて江戸春画に〈第三者〉が描かれた理由を考えてみると、江戸春画は「男女の性交」はもちろんのこと、それに加えて「男女の性交をめぐる状況」までも表現の目的としたからではないだろうか。かりに春画表現の目的を「男女の性交」のみに限定するならば、約四割の春画に〈第三者〉が描かれている理由が見つかからない。むしろ、春画表現の目的を「男女の性交をめぐる状況」まで広げるならば、〈第三者〉の有無に関わらず、性交者のみでも十分にその状況は表現できる。つまり江戸春画は、人物描写よりも、状況描写に重点をおいたと考えられる。江戸春画の約四割に〈第三者〉が描かれていることから、こうした春画表現の隠された目的も見えてこよう。

二・二 第三者の立場と年齢

それではいったい、どのような立場の人びとが〈第三者〉として描かれているのだろうか。江戸春画の性描写の画面―総数三〇一七画面―を対象に、〈第三者〉の立場の割合を算出してみた。ところが、江戸春画にはじつに様々な〈第三者〉が描かれており、ときには仙人や化物までが〈第三者〉として描かれている。そのため、描写の類型化がひじょうに難しく、パーセントによる算出ができなかった。

ただ、そうしたなかでも〈第三者〉として最も多かったのが「女中」である。〈第三者〉の「女中」は、総数に対して一二二画面に描かれており、その他と比べて圧倒的に多い。二番目に多かったのは「庶民女」

であるが、こちらは総数に対して五四画面であり、「女中」の約半分ほどしか描かれていない。こうした数値からも、江戸春画の〈第三者〉に「女中」が数多く描かれたことがわかる。ただ、今回の数量分析では、主人夫婦の身の回りの世話をする「女中」と他家で家事や雑用をする「下女」の区別を厳密にせず、女性の奉公人をすべて「女中」と判断した。というのも、江戸春画においては「女中」と「下女」の判別がつきにくいことが多く、絵柄としては「女中」であるのにじつさいの書き入れには「下女」と記されている例も見られたからである⁽⁵⁸⁾。

それではなぜ、〈第三者〉に「女中」が多く描かれたのだろうか。この問いに明確な答えを出すのは難しいが、その理由のひとつに春画における日常性の描写が考えられる。江戸時代には女中を雇う家庭がかなりあり、女中はおのずと主人夫婦の性の現場に遭遇する機会も多かったであろう。江戸春画が庶民の日常生活を描いたことはすでに先行研究で指摘されているが、女中が主人夫婦の情事を覗き見る日常性をそのまま描いたとしてもおかしくはない。

そのほか、〈第三者〉に「女中」が多く描かれた理由として、当時の世相での「女中は好色である」というイメージの広がりも考えられる。江戸時代には川柳などを通じて「女中は好色である」というイメージが広がったようで、女中や下女は夜這いを拒まぬという言いぐさがひろく世間に知れ渡っていたようである⁽⁵⁹⁾。また江戸春画における〈第三者〉も〈覗き〉や〈手淫〉など好色なイメージで描かれることが多い。そのため、「女中」がこうしたイメージの格好の素材として用いられたのだろう。

また、江戸春画の〈第三者〉には「子供」が多く描かれている。今回の数量分析では、〈第三者〉の「子供」は総数に対して二九画面に描かれており、四番目に多いことになる。くわえて、〈第三者〉に「赤子」が描かれたものが二三画面ある。「赤子」を「子供」の範疇に加えるならば、〈第三者〉の「子供」の画面数は四二画面となり、全体の三番目に

多くなる。江戸春画に「子供」が多く描かれていることはすでに先行研究で言われているが、そこで春画に「子供」が描かれた理由として「笑ひ」の趣向が指摘されている。江戸春画に描かれた「子供」にはおもにふたつのパターンがあり、ひとつは男女の性交を傍らから冷やかす悪戯者の場合と、もうひとつは男女の性交にまつた気がつかない無邪気者の場合である⁽⁶⁰⁾。前者については、性を意識する大人びた子供として「子供」の描写そのものから「笑ひ」を導き出す。一方、後者は、性の快楽に熱中する男女と性の快楽を知らない子供を同一画面に描くことで、性への執着の落差から「笑ひ」をつくる。もともと、子供が性の現場に闖入することじたいがすでに「笑ひ」を演出する趣向であろう。

それではつぎに、江戸春画に描かれた〈第三者〉の年齢について触れておきたい。さきほど性交者の年齢の割合を算出したが、同じ要領で〈第三者〉の年齢の割合を算出してみた(図15⁽⁵³⁾参照)。結果は、やはり「青年」と「壮年」が多く、双方で約六割以上を占めている。また注目すべきは「子供」の年齢にあたる部分であり、「幼年」(赤子)が全体の四パーセントも描かれており、「少年」が全体の三パーセントも描かれている。したがって、「幼年」と「少年」をあわせた年齢層は第三者の全体の約七パーセントを占めている。この結果から、江戸春画の第三者には「老人」よりもむしろ「子供」を多く描いてきたことがわかる。

二・三 覗きと手淫

ところで江戸春画には、第三者の行為として〈覗き〉や〈手淫〉が描かれることが多い。なかでもとくに第三者が〈覗き〉をする表現が目立つ。第三者が襖の隙間から性交者を覗きみる描写や、壁に開けられた覗き穴から閨房を覗きみる描写などがある。現に日本の性風俗を研究する欧米の研究者は、日本の春画を紹介する文章のなかで中国秘画には見られない特徴として引き戸の隙間から覗き見をしている傍観者の描写を上げて

いる⁽⁶¹⁾。

加えて江戸春画に特徴的なのは女性が覗きをする場面が数多く描かれていることである(図16)。このことはすでに先行研究で指摘されており⁽⁶²⁾、とくに初期の浮世絵春画には女中が主人夫婦の情交を覗き見る場面が多く描かれている。そこで今回、江戸春画の性描写の画図―総数三〇一七画図―から〈第三者の覗き〉が描かれた画図―二八一画図―だけを抜き出し、その男女比と年齢の割合を算出してみた(図17⁽⁵⁴⁾参照)。その結果、江戸春画には男性の〈覗き〉よりも女性の〈覗き〉の方が圧倒的に多く描かれていることがわかった。女性の覗きは約六割近くも描かれているのに対して、男性の覗きはわずか三割程度しか描かれていない。またその表現の傾向にも男女の間で違いがあるように思われる。江戸春画に描かれた女性の覗きは、自己の性欲を満たすためというよりも他人の性への興味関心によるものが多く、うわさ話をする場面を偶然盗み見するような日常生活の点景を描いたものが多い。それに比べて江戸春画に描かれた男性の覗きは数は少ないが奇抜な表現が多く、屋根の上から体をくねらせて閨房を覗く者など、自己の性欲を満たすための変態行為を描いたものが多い。われわれが〈覗き〉という言葉からイメージする嫌らしさはもっぱら男性の覗きの描写にみられる。

もともと「のぞき」が愚かな男性の軽犯罪として位置づけられたのは明治以降のことである。明治の風俗取締まりのなかで男女混浴が禁止され、その反動として湯屋を覗く男性があちらこちらに現れたとされている。また「のぞき」が「窃視症」として病氣と扱われたのは大正から昭和のはじめにかけてのことである。およそこの頃から「のぞき」が犯罪や病氣として人びとに認知されるようになった⁽⁶³⁾。そのため江戸春画を眺める際に、ふだんわれわれが「覗き」の言葉からイメージする認識をもってその表現を捉えようとすると、絵師たちの意図とは異なる誤解を生みかねない。江戸春画に覗き女性が描かれたのは、たんに女性の好



図 16 西川祐信『風流色図法師』

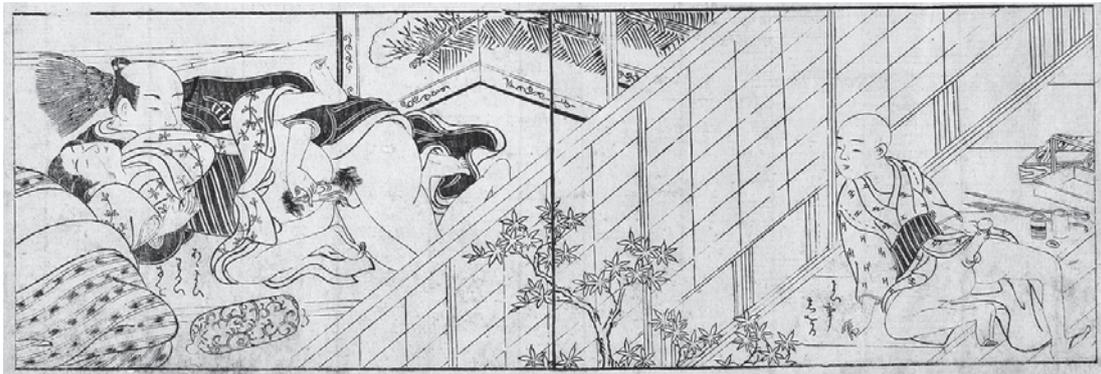


図 18 司馬江漢『床すず免』

色性を強調するためではなく、あるいは女性の覗きを願望する男性心理を描いたものでもない。おそらく、当時の日常生活において男性よりも女性の方が性の現場に遭遇する機会が多かったからであろう。たとえば女中などが屋敷内で主人夫婦の閨房の横を偶然通りかかり、思わず興味本位で覗いてしまったという日常的リアリティが表現されていると考える方がより自然である。

一方、江戸春画には第三者の行為として〈手淫〉も多く描かれている。春画には手淫そのものを描いた絵もいくつか存在するが、他人の色事を覗きながら手淫にふける人物も数多く描かれている。なかでも特徴的なのが、こうした表現に少年少女が描かれることが多い(図18)。今回、先ほどと同様に〈第三者の手淫〉が描かれた画図一五五画図一だけを抜き出し、その年齢の割合を算出してみた(図19(p.54参照))⁶⁴。結果は、「青年」と「壮年」の割合は「第三者の年齢」の割合とほぼ同じの三五パーセント程度であるの対して、「少年」の割合が一四パーセントと飛び抜けて多い。なぜ少年少女が第三者の手淫の表現として描かれたのか、はっきりとした理由を見つけ出すのは難しい。ただひとつ考えられるのは、こうした奉公前の少年少女は家のなかにいることが多く、自ずと大人たちの性の現場に接する機会も多かったであろう。とはいえ、少年少女は性に目覚める年頃ではあるが性交を実践する術を知らず、その性欲のほけ口を手淫に求めざるを得なかった。もちろん彼らが描かれた理由のひとつに「笑ひ」の趣向が考えられるが、同時に、そこには当時の日常的リアリティを描き出す意図も含まれていたと考えることもできる。

三. 春画に描かれた場所

三.一 性交者が描かれている場所

江戸春画を考えるうえでとても重要な要素として〈場所〉の問題がある。江戸春画には、閨房はもちろんのこと、縁側、風呂場、軒先、路上、

船上、蔵中など、じつに様々な〈場所〉が描かれている。このことはすでに先行研究で指摘されており⁽⁶⁶⁾、性をめぐる多彩な場所の表現は江戸春画の特徴のひとつとされている。そこで今回、江戸春画にはどのような場所が多く描かれたのか、図像の数量分析を通して考えてみた。加えてこの検証を通して、春画には野外での性交図が多いのか、あるいは春画には密室での性交図が多いのか、江戸春画の場所の表現に対して一定の見解を示していきたい。

なお、この問題に関してとくに注意しなければならないのは、春画には遊廓図が多いという見解である。先ほど、江戸春画に遊女が描かれた割合を算出したが、その結果を踏まえるならば江戸春画に遊廓図が描かれた割合は一割程度であることが推測できる。とはいえ、先行研究では江戸春画に遊廓図が多いことを指摘するものもあり⁽⁶⁶⁾、依然、春画には遊廓が描かれたイメージが根強くのこっている。ちなみに、春画を多く手がけた絵師のなかにはまったく遊廓通いをしなかった者もいたようである。『新增補浮世絵類考』(弘化元(一八四四)年)の「石川豊信」の項によれば⁽⁶⁷⁾、「此人一生娼門酒樓に遊ばず」として、絵師豊信はまったく遊興にふけることをしなかつたようである。

それでは実際に江戸春画に遊廓図がどのくらい描かれているのか検証してみたい。ただその前に、今回の分析における遊廓の判断基準について確認しておきたい。江戸春画には場所の特定がひじょうに難しい画図も多く見られ、場合によっては書き入れなどから性交者の立場を判断し、そこから描かれた場所を特定していくこともある。また庶民家と遊廓を見分けるポイントもいくつか存在し、たとえば遊廓や囃場所を描いた画図には〈二階部屋〉が描かれていることが多い。江戸時代においては、多くの遊廓が二階建ての構造をしており、客は戸口をくぐると二階へ上がり、二階の小部屋で遊女と楽しむのが一般的であったようである。これについては歌川国麿の『青楼鳥瞰図』(江戸後期)(図20)など、当時



図20 歌川国麿『青楼鳥瞰図』(花咲一男『江戸吉原図絵』より転載)

の遊廓・岡場所（吉原・品川・新宿）の俯瞰図が参考となる。この浮世絵では、遊女の「張見世」の部分が一階にあり、階下はおもに下働きをする人びとの生活空間である。一方、実際に客と遊女が遊興にふけるのは階段を上った二階の小部屋となっている。またこうした二階構造は江戸の遊廓だけに見られるものではない。江戸中期以降には上方の島原においても同じような二階建てをしており、これについては『都名所図会』（安永九（二七八〇）年）の挿絵（図21）から確認することができる。さらに当時の出会茶屋についても二階建てが多く、『守貞謾稿』によれば「この盆屋は戸口を入れれば直に二階に上る段梯子を構へたり。二階には昼夜ともに大小蒲団と枕二つは席ごとに出しこれあり。当家の者、みだりに二階に上らず」と記されている⁽⁶⁸⁾。このように江戸時代の遊廓や岡場所は二階建てが多く、春画のなかに二階部屋が描かれていればそれが遊廓である可能性を示唆している。

またこうした二階部屋の入り口に草履が脱ぎ捨ててあれば、さらに遊廓である可能性が高くなる。当時の遊廓では廊下を草履で歩いたようであり、各部屋に入るときにその草履を脱ぐことになっていった（図22）。そのため、春画のなかに廊下に脱ぎ捨てられた草履が描かれていれば、その場所が遊廓であると考えられる（図23）。

また、もうひとつ遊廓を見分けるポイントとして遊女の布団がある。江戸時代の遊廓では、高貴な遊女は敷布団を三枚重ねて使っていたようであり、このことは歌川国貞の『吉原遊郭娼家之図』（江戸後期）の吉原の俯瞰図（図24）から確認することができる。さらに『守貞謾稿』によれば、「また上妓は敷布団三枚、格子女郎は二枚、下妓は一枚なり」と記されており⁽⁶⁹⁾、当時の遊女はその位によって複数の敷布団を使い分けていたことがわかる。しかも遊廓の「三布団」は馴染みの客が遊女へ送る贈答品としてつくられた。このことから春画のなかに「三布団」が描かれていれば（図25）、その場面が遊廓であることがわかる。



図21 『都名所図会』（国立国会図書館蔵）



図22 歌川国麿『青楼鳥瞰図』（花咲一男『江戸吉原図絵』より転載）

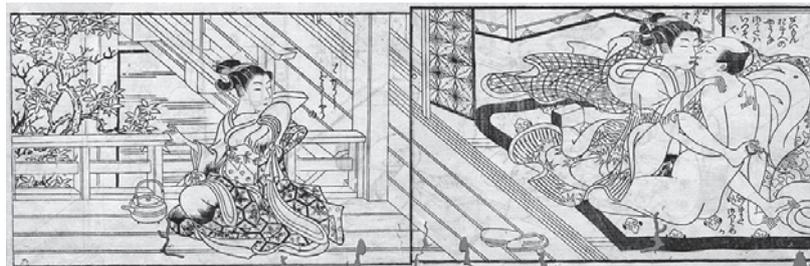


図23 北尾重政 春本『新造 笑本色千鳥』



図25 月斎峨眉丸 春本『艶本為久春』



図24 歌川国貞『吉原遊郭娼家之図』(国立国会図書館蔵)

さらに遊廓を見分けるポイントとして重要なのは「一分台」や「二朱台」などの食膳が描かれていることである。江戸時代の遊廓の慣習として、客は酒肴を注文し、酒食を楽しみながら遊興にふけったとされている。これについても、『守貞謄稿』に「江戸は吉原・岡場所・宿場ともに遊里妓院の酒肴は定製あり。吉原は一分台なり。吉原も銭見世は二朱台なり。(中略) また岡場所・宿場等は通例二朱台なり」と記されている⁽⁷⁰⁾。したがって春画のなかに豪華な一分台などが描かれていれば、その場所が遊廓である可能性を示唆している。

これらのことを踏まえて、とくに庶民家と遊廓の判別に重点をおき、江戸春画の性描写の画図―総数三〇一七画図―を対象に場所の割合を算出してみた(図26(p.54参照))⁽⁷¹⁾。

結果は、最も多いのが「町家」であり、全体の約四割程度をしめている。次に多いのが「武家屋敷」で全体のおよそ一割程度に描かれている⁽⁷²⁾。また「遊廓」は予測通り全体の八パーセントほどであり、先ほどの遊女の描写の割合とほぼ同じである。この結果から、江戸春画に遊廓図が多いとはいえず、むしろ町家のような一般庶民の家屋が多く描かれているといえる。そしてそれ以上に重要なことは、江戸春画には家屋の内外を問わずじつにさまざまな場所が描かれていることである。春画では江戸時代の生活文化のあらゆる場所が性表現の舞台となった。

三.二 部屋と野外

つぎに江戸春画における部屋の内外の表現について考えてみたい。江戸春画には、路上や山中での性交表現が多く描かれており、こうした屋外の表現が特徴のひとつとされている。ただ、春画に野外が多く描かれた印象には日本の性文化に対する自由奔放なイメージが深く関わっている。

とくに西欧の日本研究のなかで日本の性文化がじつに大らかであることが指摘されている。またこうした見方は日本の浮世絵や春画に対する誤解

から引き出されるケースが多く、一部の奇抜な性表現ばかりを取り上げて、その表現が日本の性文化の実態をそのまま表しているとしている。

またもうひとつ、日本の性文化が自由奔放である印象を与える理由に民俗学の報告がある。民俗学の分野では近代以降の性風俗に関する詳細な研究があり、地方の村落では山中のお堂や山林で男女が性交にふける実態が報告されている⁽⁷³⁾。こうした報告から、日本の性民俗がじつにおおらかであったことがわかり、野外での性交が日常的に行われていたと思われる。

江戸春画を捉える場合、どうしてもこうした先入観から逃れることができず、おのずと野外での性交表現ばかりが印象に残ってしまう。

そこで今回、江戸春画には屋内での性交表現が多いのか、それとも屋外での性交表現が多いのか、性描写の画図―総数三〇一七画図―を対象にその数量を算出してみた。結果は、最も多いのが「部屋」での性交表現であり、全体の約六割以上を占めている(図27⁽⁵⁴⁾p.参照)。それに比べて「野外」での性交表現は全体の約一割弱しか描かれていない。このことから、江戸春画には「屋外での性交表現」はあまり描かれていないことがわかる。なお、今回の分析では、〈路上〉や〈山中〉はもちろんのこと、〈川辺〉、〈浜辺〉、〈田畑〉などの描写もすべて「野外」の範疇に加えた。にもかかわらず、江戸春画における屋外での性交表現は全体の十四パーセントしか描かれておらず、むしろ江戸春画の特徴は屋内での性表現にあるといえる。

またもうひとつ特徴的なのは、江戸春画には「縁側」の表現が多いことである。縁側は屋内と屋外を分かつ境界部分であるが、江戸春画ではこうした場所での性交表現が全体の七パーセントも描かれている。もしかすると、春画に野外が多く描かれた印象を与えた理由に、「縁側」の表現が関わっているのかもしれない。縁側は一概に屋外とは言えず、あくまでも家屋の一部である。ただ見方によっては屋外と同じような印象

をあたえやすい場所である。

いずれにせよ今回の分析でみてきたことは、春画は江戸時代の性文化の大きな部分ばかりを描いてきたのではなく、むしろ「屋内での性交表現」のようなありきたりの場面を描いてきたといえる。もともと屋内での性交は、誰でも性に対して何かしらの羞恥心をもっており、あたりまえの行動認識である。江戸の性文化が自由奔放であったとはいえず、江戸春画に屋内の性交表現が多く描かれたことから、性交を秘め事とする江戸人の意識を読み取ることができる。

三、三 春画の開放性の表現

もうひとつ春画の〈場所〉の表現について注目すべき点は〈秘儀性〉と〈開放性〉の問題である。これまでの研究によれば、江戸春画には西欧ポルノグラフィに描かれるような「密室空間での性行為」―秘儀の館での性行為など―はほとんど描かれていないとされている。江戸春画はそうした〈秘儀性〉を伴う場所よりもむしろ、部屋の窓や障子が堂々と開いているなど〈開放性〉を伴う場所が数多く描かれているといわれている。実際、多くの春画を見ていると、障子戸を開けたまま性戯にふける男女や、玄関先の戸口を開いたまま接吻する男女など、「開放空間での性行為」がよく目立つ(図28)。

ではなぜ、江戸春画にはこうした開放空間が多く描かれてきたのか。先行研究ではその理由についていくつか指摘がなされている。

まずは、江戸時代の家屋には物理的に密室空間がほとんど存在しなかったというものである⁽⁷⁴⁾。日本の家屋は、私的な空間と公的な空間を厳密に分ける構造をしておらず、襖や屏風などでかろうじてそのような私的空間を作り出していた。そもそも日本の家屋には秘儀性を帯びる空間が存在しないために、江戸春画には密室空間よりも開放空間の方が数多く描かれたといわれている。

またもうひとつ別の理由として、絵師の独創性との関わりが指摘されている。ほんらい男女の性行為は公にされるものではなく、当人たちの羞恥心により密室空間で行われるものであるが、そうした通念をあえて崩す目的で春画に開放空間を描いたとしている。絵師たちはより奇抜な表現をおこなうために、性表現の舞台に縁側やバルコニーを描いたとしている⁽⁷⁵⁾。

もつとも、こうした理由のほかに、当時の生活習慣の観点からも考えられることができる。たとえば江戸時代は、現在とは異なり照明器具が乏しかったために、襖戸や障子を開けて部屋に外光を取り込んでいたと考えられる。もちろん、性戯をおこなう際にも適度な外光は必要であり、か



図 28 勝川春潮 『好色図会十二候』

りに真夜中であつたとしても隣室の灯火や庭先の月光を室内に取り込む必要がある。これについて藤本箕山の『色道大鏡』には次のように記されている。

燈ともしひの事。床としいり入まへに、霄よひよりたてたる蟬せみ燭ろうそくを油あぶら火ひとたてかふる事、
是これ定さだめる法ほう也。敷居しきみを隔へだてて、寝間ねまの外をくに置おけし。ふすまの障子しょうじを少すこばかりあけて、燈ともしひの影かげのそむきたるよし。⁽⁷⁶⁾

ここでは夜の灯火の作法について記されている。燭台を敷居を隔てた寝間の外に置き、ふすま障子を少しばかり開けて、灯火の影をわきへそらすことが良いとしている。この記述を参考にすれば、江戸時代は襖戸や障子を少し開けることによって灯火を上手に室内へ引き入れる工夫がなされていたことがわかる。江戸春画に襖戸や障子を少し開けた描写が多いのも、こうした生活習慣をそのまま絵に描いたと考えられる。

それでは江戸春画にはどのくらいの数の開放空間が描かれているのだろうか。今回、江戸春画の性描写の画図―総数三〇一七画図―を対象に開放性の描画の数量を算出してみた(図29⁽⁵⁴⁾参照)。なお、一概に開放空間といっても野外から屋内までその描写はじつに様々である。そこで今回の分析では、野外の描写はもちろんのこと、屋内でも襖戸や障子が少しでも開いていれば開放性の描画であると判断した。また言い換えるならば、屋内の襖戸や窓がすべて閉まり、四方が閉じた密室空間を描いている画図に関しては開放性の描画ではないと判断した。そうした結果、開放性の描画は全体の約七割にもおよび、一方、開放性のない描画は全体の一割にも満たなかった。このことから、江戸春画には四方が外界から遮断された密室空間は少ししか描かれていないことがわかる。逆に江戸春画は屋内の襖戸や障子を開けた開放空間を描く傾向にあり、同じ性表現でも西欧秘画のような秘儀性を強調する描写ではなく、どちら

かといえば開放性を強調する描写が多い。

もつとも、画中の空間を開放的に描くのはなにも春画に限られたことではない。江戸絵画では「浮絵」などの表現のなかでしばしば屋内でも屋外でもない曖昧な空間を描いており、一枚の絵の中に近景の「室内空間」と遠景の「室外風景」を共存させた構図が数多く見られる⁽⁷⁷⁾。もちろん江戸春画もこうした特徴から外れることはない。たとえば、先に上げた勝川春潮の『好色図会十二候』(天明八(一七八八)年)の春画でも(図28)、夫婦の室内情事に加えて、円窓の奥には室外風景の〈萩〉が描かれている。この絵でも、近景の性愛画と遠景の萩の風物画が同じ構図のなかに共存している。このことによつて鑑賞者は、その視線を近景の男女の遊興に留めることなく、窓の開放を通じてその奥の外景にまで及ぼすことができる。また春潮の『好色図会十二候』は一二月月のそれぞれの季語を画趣とした組み物であり、円窓のなかの〈萩〉は秋の画趣を表している。つまり鑑賞者は、開いた窓の奥に描かれた四季の草木を通じて、この春画の画趣や季語を読み取ることができる。こうした近景と遠景が共存する借景的構図は多くの春画に描かれており、その目的は性愛画では直接表現することが難しい画趣や季語を外景として描くことにあつた。そのために春画に窓や障子を開ける表現が数多く描かれたといえる。

おわりに

これまで見てきたように、一括りに春画といつても、描かれた人物、場所、年齢などじつに様々な表現に満ちあふれている。また本論の考察によつて江戸春画の表現傾向を把握することができ、性表現以外の部分でいったい何が描かれているのか、より詳しく知ることができたといえよう。

またこうした分析を通じて、たとえば冒頭にふれた「春画はポルノグ

ラフィであるのか」という問題について次のような見解を示すことができる。江戸春画には遊女が全体の1割程度しか描かれておらず、春画を「娼婦」の意味を含む「ポルノグラフィ」の概念に当てはめて考えることは難しい⁽⁷⁸⁾。

もつとも、これまでの研究では、春画がポルノグラフィであるのかどうかを含めて、春画から江戸の性意識を論じるものが多くみられた。こうした論点が春画研究の主要なテーマとなつていったのも、ひとえに、多くの人びとが江戸春画の現物に接する機会が少なかったからである。限られた刊行物や一部の情報のみで春画を捉えようとした結果、まず何が描かれたかを捉えるまえに、どのような概念を描いたのかを考えようとしたからであろう。そこで本論では、とにかく江戸春画には何が描かれたのかに着目し、現物に触れることでその実態を徹底的に捉えることを目的とした。その結果、図像の観点からではあるが、春画表現の実態を示すことができたにちがいない。

最後に、「それではなぜ、江戸春画はこれほどまでに多様な表現を描いてきたのか」、この大きな問題を考えてみたい。

ひとつ考えられるのは、江戸時代を庶民として生きた浮世絵師の画業への心意気である。ここでは、その心意気を西川祐信の言説から読み解いていきたい。なお、様々な絵師が祐信の絵を手本としたことからわかるように、この絵師の心意気はその絵筆を通して春画を手がけた多くの絵師に受け継がれていく。溪斎英泉は『無名翁随筆』(天保四(一八三三)年)のなかで「西川祐信」について「春画は此人より風俗大にひらけたり、百人美女郎とて、雲上高位の尊きより賤のいやしき迄、各其時世の風俗を写し、画き分たり」と記している⁽⁷⁹⁾。本論でも検証したように春画には身分の高い人から低い人まで描かれているが、こうした多様な人物がおりなす風俗を春画に描き始めたのは西川祐信であるとしている。

そんな西川祐信が世相の風俗を描くことにこだわった理由を述べた文

章（「畫圖廣可盡類事」）が残っている。やや長文になるが引用する。

上古の絵多く唐畫を師とし學びぬれば、唐流に著して其圖する所、皆聖賢又は詩人仙客のたぐひのみにして、本朝の人物は稀なり。たま／＼神像などを畫といへども、皆唐流を用ひさながら唐土天竺の人物のごとし。筆法又唐に著して和人に應ぜず、故に適々和人物を書るも、唐めきて精神こもらず、是偏なるに非ずや。此故に其得たる所に本付て和流をいやしめ、圖形をなすにも唐山水、唐耕作、唐子遊びなど、皆唐に歸して本朝を捨、是遠く他の國を信じて、近きわが國をいやしむるの心ならずや。唐土日本筆法別なるにはあらずといへ共、すこしく違ふ所は是則和漢水土の異なるが故なり。本朝にも古へより英士秀才なきにしもあらねど、古人其人物を圖せざれば世人見ることなし、此國にして此國の風俗を見識せば豈樂しからざらんや、嘆息せざんば有べからず。予専ら和畫に心を入れてゑがくも此意にして強て偏にはあらず⁽⁸⁰⁾

ここでの内容をまとめると次のようになる。古くよりこの国の絵師は、その筆法を中国から学び、もっぱら唐流の山水画や耕作画などを描いている。それ故にわが国の画風をいやしみ、他国の流儀ばかりを重んじる。ほんらい筆法に関しては唐流も和流も違いはない。異なるのは絵を描く対象となる水土の風土である。ならば、此の国にしては此の国の風俗を見知らせばなんと楽しいことだろう。自らが和画に心を入れて描くのもこうした理由からである。

この西川祐信の言説から自らの画風を唐流の画業との対比のなかで確立してきた意地のようなものを読み取れるが、それ以上に重要なことは、祐信が知らない国の理想世界よりも自らが生きる現実の日常生活を重んじる意志をもって画業に取り組んでいたことである。

言うまでもなく、現実の日常生活において性をめぐる状況はいつの時代も多様である。それゆえに、それらの状況を見知らせるように描くとなれば、自ずとその表現も多様となる。日本の春画が、西欧のポルノグラフィとも、あるいは中国の春宮秘畫とも異なるのはこの点にある。祐信の「此國にして此國の風俗を見識せば豈樂しからざらんや」の言葉が示す通り、まず第一に現実の日常生活を描くという志向が、江戸春画に他国の性表現とは異なる多様性をもたらしたといえるだろう。

注

- (1) 吉沢典男、石綿敏雄『外来語の語源』角川書店、一九七九年、五八九頁。
- (2) キヤスリン・ノーバーク「リベルタン売春婦―マルゴからジュリエットにいたるまでのフランス・ポルノグラフィにおける売春婦」リン・ハント編『ポルノグラフィの発明―猥褻と近代の起源、一五〇〇年から一八〇〇年へ』正岡和恵ほか訳、ありな書房、二〇〇二年、二三五頁。
- (3) 早川聞多「春画と地女」『浮世絵春画を読む（下）』中央公論社、二〇〇〇年、一二二頁、白倉敬彦「春画における人間模様」『別冊太陽 続春画―色模様百態』平凡社、二〇〇八年、二頁。
- (4) なお今回、画像を判断する際に、先行研究で翻刻・紹介されている資料を積極的に参照した。おもに、林美一『艶本研究』（有光書房）、林美一『江戸枕絵師集成』（河出書房新社）、林美一『江戸春秋・會本研究』（未刊江戸文学刊行会）、『江戸枕絵名品選』（三樹書房）、『浮世絵秘蔵名品集』（学習研究社）、『江戸名作艶本』（学習研究社）、『定本浮世絵春画名品集成』（河出書房新社）、『春画と肉筆浮世絵』（洋泉社）、『春画・秘めたる笑いの世界』（洋泉社）などを参考にした。
- (5) 白倉敬彦『春画と江戸風俗』ソフトバンククリエイティブ株式会社、二〇〇七年、四頁。
- (6) ただし、国際日本文化研究センターの春画・艶本コレクションでは絵師によっては五作品に満たない冊数しか所蔵されていないことが

あり、その場合は五作品以下でも分析の対象にくわえた。

- (7) 図像の数量分析の方法に関しては、山田奨治『情報のみかた』（弘文堂、二〇〇五年、一三〇頁―一四四頁）を参考にした。
- (8) 今回、「質的データ」の統計に関して「Microsoft Excel 2007」を用いた。
- (9) その際に、性交描写の基準として接吻、添い寝、抱擁などの比較的確やかな表現であっても、書き入れなどから判断して男女の性愛行為を意味しているのであれば、その範疇に加えた。
- (10) タイモン・スクリーチ『春画―片手で読む江戸の絵』高山宏訳、講談社、一九九八年、五二頁―五三頁。
- (11) タイモン・スクリーチ『男色春画』『別冊太陽 続春画 色模様百態』平凡社、二〇〇八年、一一二頁。
- (12) 西川祐信の『男色山路露』（享保一八（一七三三）年）は、現在、国際日本文化研究センターの春画・艶本公開データベースで閲覧が可能である。ただ、同資料は本論の数量分析を行っている際に同センターの春画コレクションに含まれておらず、分析後にコレクションへ加えられたために画図データを数量分析に反映させることができなかつた。もつとも、同資料を数量分析に反映させたとしても春画全体における男／男（男色）画の割合は一／二パーセント上昇する程度である。
- (13) 『守貞謾稿』（天保八（一八三七）年―嘉永六（一八五三）年）『近世風俗志（守貞謾稿）三』岩波書店、一九九九年、四〇四頁―四〇五頁。
- (14) たとえば葛飾北斎などは春画において男色画をまったく描いていない。早川聞多『浮世絵春画と男色』河出書房新社、一九九八年、七二頁―七三頁より。
- (15) 白倉敬彦『江戸の男色―上方・江戸の「売色風俗」の盛衰』洋泉社、二〇〇五年、一三四頁。
- (16) 溪斎英泉『相生交合』（文政六（一八二二）年）『艶本研究 英泉』林美一、有光書房、一九六六年、七八頁。
- (17) ほかに『溪斎英泉の春本『艶説秘戯 交合雑話』（文政六（一八二二）年）の序には「そも如斯艶史を通稱て。枕の草紙とよび来るや。遠くて近きは男女の間と。清少納言の作しより。しかとなふるか不知ど。実にも男女の情状を委く探り深くうがちて。写す姿の絵づくし

に。史の其名は変われども。みなこれ大同小異のみ。」と、春画・艶本は、その名は違えども、みな男女の情愛を描くことが記されている。

- (18) 註(3) 前掲書、同頁。
- (19) 藤本箕山『色道大鏡』（延宝六（一六七八）年）『新版 色道大鏡』八木書店、二〇〇六年、四四―四一頁。
- (20) 柳沢淇園『ひとりね』（享保九（一七二四）年）『近世随想集』岩波書店、一九六五年、三六頁。
- (21) 早川聞多『春画と地女』『浮世絵春画を読む（下）』中央公論社、二〇〇〇年、一二六頁。
- (22) 西川祐信『好色土用干』（享保六（一七二二）年）『好色土用干 西川祐信画』林美一校訂、有光書房、一九七五年、八二頁―八三頁。
- (23) 溪斎英泉『和合淫質録』（文政八（一八二五）年）『江戸の情事のたのしみかた問答集（季刊浮世絵八二別冊）』画文堂、一九八二年、五九頁、複写原本参照。
- (24) そのほか北尾重政の艶本『笑本春の曙』（安永元（一七七二）年）の「有がたき物」の項には「女郎も地女もちぎりふかくてかたらふ男と未まで中よき事かたし」として遊女と地女の同等説が説かれている。なお詳細な検証が必要であるが、こうした女郎・地女の優劣論は江戸初期の出版界の重大テーマであった三対一致・不一致論に就いた可能性も示唆できる。
- (25) 註(13) 前掲書、二一九頁。
- (26) 註(13) 前掲書、二二六頁。
- (27) 註(13) 前掲書、二二七頁。
- (28) 一方、江戸後期の吉原では二枚櫛の風俗が存続しており、『守貞謾稿』によれば「江戸吉原遊女の扮は、京坂の大夫・天神よりはなはだ華なり。江戸市中の笄は、当時はなはだ短かけれども、遊女の笄は今も長きを用ひ、櫛もはなはだ大形なるを二枚さし、簪背の左右各三本、（中略）簪すべて十二本さし、または櫛の伏せざるやうに、前より豎に二、二本さすもあり。」（註(13) 前掲書、二二〇頁―二二二頁）と、二枚櫛に十二本簪をさす遊女の姿が記されている。
- (29) 『新吉原略説』（文政八（一八二五）年）『燕石十種 第三卷』中央公論社、一九七九年、三二六頁。
- (30) ほかに『守貞謾稿』に「昔々物語」に曰く、遊女、昔は紋付、無

- 地、鳥類を着たり。常の女と風俗替るべきためなり」(註(13) 前掲書、二二三頁)と記されている。
- (31) 『守貞謾稿』(天保八(一八三七)年—嘉永六(一八五三)年)『近世風俗志(守貞謾稿)五』岩波書店、一九九九年、五六頁。
- (32) そのほか髪型や曲型も「遊女」と「地女」を見分けるポイントであるが、遊廓文化で流行した髪型がすぐに庶民層へ普及した例もみられ、髪型のみで「遊女」と「地女」を判断するのは難しい。
- (33) なお、今回の数量分析では、統計をより円滑に進めるために「遊女」のカテゴリを細分化せず、江戸の花魁(太夫)・格子・端女郎、京都の太夫・天神・端女郎・鹿恋に加えて、岡場所や宿場町の女郎もすべて「遊女」の範疇に加えた。ただし、色芸者、夜鷹、比丘尼は、その範疇に加えなかった。
- (34) 註(19) 前掲書、四四四頁。
- (35) 『春色松の栄』(刊年不明)『艶本研究 国芳』林美一、有光書房、一九六四年、一五九頁。
- (36) 白倉敬彦『春画の謎を解く』洋泉社、二〇〇四年、一七頁—一九頁。
- (37) なお、佐伯順子氏は春画に遊女が少ない理由として「春画と遊女」(『浮世絵春画を読む(下)』中央公論社、二〇〇〇年、二四三頁)のなかで「江戸の遊女は、通常近代人が考えるような「性欲」処理のための「売春婦」としての役割のみを担っていたのではなく、むしろそれ以外の要素—歌舞音曲や、和歌、香、花、茶といった売春以外の芸能、芸道をたのしむために存在した」からであるとしている。
- (38) 菱川師宣『小むらさき』(延宝五(一六七七)年)『元禄古版畫集英』澁井清、古版画研究会、一九二六年。
- (39) 葛飾北斎の春本『閨女畑』の序には、「土農工商。高きもひき、もにがむしも。豆ばなしには。腹の皮。よりによつたる。嘶のたね。はへそろふたる。ひとまきの。作者もよしはら雀にて。おいらん元より地女まで。た、く水鶏の口まめや。筆豆鳥の書集めたる也、猶是に容艶の姿をそへて、則、閨女畑と題するも、ヤツハリゆめく」(『艶本研究 北斎』林美一、有光書房、一九六八年、一七四頁)と記されている。
- (40) 宝永期の「武家諸法度」を編集した版本『静世政務 武家諸法度』(天明四(一七八四)年)の原文を参考にした。
- (41) 『守貞謾稿』(天保八(一八三七)年—嘉永六(一八五三)年)『近世風俗志(守貞謾稿)二』岩波書店、一九九七年、三五頁。
- (42) 『守貞謾稿』によれば「昇平の初め頃は、土民ともに前髪あるひは剃りあるひはこれを剃らず。今世は土民とも元服後必ずこれを剃るを風俗とす。今世、これを剃らざる者、修験者あるひは京坂医師、売卜者等のみ。土農工商これを剃らざる者あることこれなし。」(註(41) 前掲書、一四頁)と記されている。
- (43) グラフの項目として「客」は「遊廓の客」を表し、「仕事人」は「商人・職人」を表している。また手代や丁稚は区別することなく「下男」の範疇に加えた。
- (44) 増穂残口『艶道通鑑』(正徳五(一七一五)年)『近世色道論』岩波書店、一九七六年、二一〇頁。
- (45) 早川聞多『春画の見かた—一〇のポイント—』平凡社、二〇〇八年、三二頁。
- (46) 註(13) 前掲書、八八頁。
- (47) 『守貞謾稿』に「京坂の十四、五歳以下の歌妓遊女等、平日これを用ふ。江戸吉原の新造と云ふ娼の十四、五以下これを用ひ、振新と云ふ。その他の娼妓これを用ふこと稀なり。」(註(13) 前掲書、八八頁)と記されている。
- (48) 白倉敬彦『江戸の春画—それはポルノだったのか』洋泉社、二〇〇二年、二六六頁—二六七頁。
- (49) 註(41) 前掲書、八六頁。
- (50) 『守貞謾稿』に「けだし京坂女郎、年長じたるは本詰、一名前帯と云ひて、眉を剃りて人の婦妻の扮にす。芸子は長年の者も多くは眉を剃らず、四十以上も処女の扮に近く、婦の扮は稀とす。」(註(13) 前掲書、二九一頁)と記されている。
- (51) 『守貞謾稿』に「また俗画風を画く浮世画師と云ふもの、美人を画く。三十才以下二十才以上の婦、今世風必ず眉を剃るといへども、画画には意匠をもつて眉を描く。」(註(41) 前掲書、七九頁)と記されている。
- (52) 註(41) 前掲書、八五頁—八六頁。
- (53) 『守貞謾稿』に「京坂は官許・非官許ともに、遊女・芸子ともに必ず歯を黒むるなり。長年の物は勿論、十一、二歳の者と云へども、か

- ねつけの客と云ひて、赤飯を配り新衣を調へ、その他種々の費を与ふ客あれば、すなはち歯を染むる。これを名譽とすることなり。その客なき時は十五、六にて必ず歯を黒むる。江戸遊女、吉原は歯を黒め、駅舎および天保に停止ありし岡場所の女郎は必ず白歯なり。年長も白歯なり。」(註(41) 前掲書、二二七頁)と記されている。
- (54) 早川聞多『春画のなかの子供たち』河出書房新社、二〇〇〇年、四頁―五頁。
- (55) 田中優子『春画における覗き』『浮世絵春画を読む(下)』中央公論社、二〇〇〇年、六八頁。
- (56) 註(10) 前掲書、一七〇頁―一七一頁。
- (57) 註(55) 前掲書、一一頁。
- (58) たとえば「女中」の絵柄として、『飛鳥川』(文化七(一八二〇)年)の「女中の衣類は惣模様、裾模様も腰より下に染、当世の様に裾模様裏模様杯は近來はやる。帯の幅四寸八分古法の処、近年は一尺は、も有也」(『日本随筆大成(第二期)一〇』吉川弘文館、一九七四年、六頁)の記述が参考となる。
- (59) 註(21) 前掲書、一六四頁―一六五頁。
- (60) 註(54) 前掲書、七頁。
- (61) フリートリッヒ・S・クラウス『日本人の性生活』によれば「ベルトルト・ラウファーは、短いが、非常に手堅い論文のなかで日本の春画を扱っている。(中略)日本の春画の特徴は、体位が空想にあふれ、多様なことである。これに該当する中国の絵に見られない二つの特徴は、穴と引き戸の隙間を通して好奇の目でのぞいている傍観者が背景にることである。また人間の性行為と並んで、動物、とくに猫の交尾の絵が非常にしばしば見られることである。」(フリートリッヒ・S・クラウス『日本人の性生活』安田一郎訳、青土社、二〇〇〇年、三八〇頁)と記されている。
- (62) 註(55) 前掲書、二〇頁。
- (63) 永井良和『のぞき』『性の用語集』講談社、二〇〇四年、一五五頁―一五六頁。
- (64) なお、今回の数量分析において、第三者の手淫画の男女比の割合も算出してみた。結果は、「男性」が四五パーセント、「女性」が四四パーセントとほぼ同じであり、「男性・女性」が七パーセントであり、「異人」が四パーセントであった。
- (65) 白倉敬彦「場所を選ばぬ色恋」『別冊太陽 続春画 色模様百態』平凡社、二〇〇八年、一四六頁―一四七頁。
- (66) 註(10) 前掲書、九七頁。
- (67) 竜田舎秋錦『新增補浮世絵類考』(弘化元(一八四四)年)『日本随筆大成(第二期)一』吉川弘文館、一九七四年、六頁。
- (68) 註(13) 前掲書、三〇一頁。
- (69) 註(13) 前掲書、一〇七頁。
- (70) 註(13) 前掲書、二九六頁。
- (71) 今回の数量分析では、統計をより円滑に進めるために「遊廓」のカテゴリを細分化しなかった。本来、遊廓とは建物ではなく地域を示す言葉であるが、遊女屋、岡場所の女郎屋、出会茶屋、色茶屋、手引茶屋、揚屋、地方の女郎屋もすべて「遊廓」の範疇に加えた。なお、統計表の「茶屋」の項目は、本来ならば色を売ることを目的としない「茶店」や「水茶屋」などを示すものである。
- (72) 春画においては「町家」と「武家屋敷」の判別が非常に難しく、その区別が曖昧な画像も多かったが、閨房に置かれた家具や刀などを判断基準とした。たとえば、画中に「御厨子」や「黒棚飾」などが描かれていれば、こうしたかざり棚は武家階級の嫁入り道具として用いられてきたので(長友千代治『重宝記の調方記 生活史百科事典発掘』臨川書店、二〇〇五年、一八八頁)、その場所が武家屋敷であることを推測できる。
- (73) 赤松啓介『夜這いの民俗学・夜這いの性愛論』筑摩書房、二〇〇四年、六五頁、一五八頁、二二二頁など。
- (74) 註(55) 前掲書、一三頁。
- (75) 芳賀徹『PRECARIOUSNESS OF LOVE, PLACES OF LOVE』[Imaging/Reading Eros] The East Asian Studies Center Indiana University, Bloomington、一九九六年、九八頁。
- (76) 註(19) 前掲書、七〇頁。
- (77) 稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、九六頁―九八頁。
- (78) もっとも「ポルノグラフィ」という言葉には多様な概念を含んでいる。そのため、春画が「ポルノグラフィ」であるのかを論じる際に、

娼婦の描写の有無でその結論を導くのはやや即断すぎるだろう。たとえば現代における「ポルノグラフィ」には〈男性の慰みもの〉という意味も含んでおり、春画がこうした側面に当てはまるかどうかは、なお詳細な検証が必要である。今回の分析だけではそこまでは判断できない。

(79) 溪斎英泉『無名翁随筆』(天保四(一八三三)年)『燕石十種(第三卷)』中央公論社、一九七九年、二八七頁。

(80) 『畫本倭比事』(寛保二(一七四二)年)『日本畫論大観』坂崎坦編、アルス、一九二七年、七四頁。

【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つ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。

また本稿をなすにあたり、統計およびデータの算出に関して齊藤晋さんからご教示を頂いた。厚く御礼申し上げます。

絵師名	書名	【画像分析 対象資料 一覧表】		
		画数	刊行年(和暦)	刊行年(西暦)
菱川師宣	今様枕屏風	14	貞享二年	一六八五
菱川師宣	好色花の盃	26	貞享四年	一六八七
菱川師宣	好色いと柳	47	延宝八年	一六八〇
菱川師宣	花の小かくれ	38	貞享二年	一六八五
菱川師宣	若衆遊伽羅之縁	25	延宝三年	一六七五
菱川師宣	小むらさき	16	延宝五年	一六七七
菱川師宣	男女相性和縁	25	延宝六年	一六七八
菱川師宣	絵本まくら絵大全	54	天和二年	一六八二
杉村治兵衛	絵本恋の丸はだか	21	延宝九年	一六八一
杉村治兵衛	欠題艶本	12	貞享元年	一六八四
鳥居清信	欠題組物	12	宝永五年	一七〇八
西川祐信	色ひいな形	22	宝永八年	一七一〇
西川祐信	艶女色子日	7	享保五年	一七二〇
西川祐信	艶色華鬘	11	享保前期	一七二一
西川祐信	和楽色納戸	30	享保二年	一七二五
西川祐信	艶女玉寿多礼	13	享保四年	一七二七
西川祐信	風流色図法師	20	正徳四年	一七二九
西川祐信	夫婦双乃岡	14	正徳四年	一七二九
西川祐信	風流色貝合	18	宝永八年	一七二四
西川祐信	風流色著	2	享保一八年	一七三一
西川祐信	翠簾の内	27	享保四年	一七三三
西川祐信	大開中心好色	22	刊年不明	一七一九
西川祐信	床農春雨	6	享保五年	刊年不明
西川祐信	風流みつ遊	9	享保五年	一七二〇
西川祐信	色道談合草	5	享保五年	一七二〇
西川祐信	風流思ひの??	14	刊年不明	刊年不明
西川祐信	西川筆の海	25	刊年不明	刊年不明
西川祐信	色長者	35	明和八年	一七七一
川嶋信清	艶女萩の露	10	享保二年	一七一七
川嶋信清	上方風艶本	21	刊年不明	刊年不明
川嶋信清	好色三の里	38	刊年不明	刊年不明
川嶋信清	好色松の香	49	享保元年	一七一六
川嶋信清	風流妹背川	12	享保三年	一七一八
奥村政信	閨の雛形	11	寛保二年	一七四二
奥村政信	夢想頭巾	46	宝永期	一七〇四
奥村政信	志道軒恋の謎裸百貫	12	寛延元年	一七四八
奥村政信	篠田伝授の玉七色狐	24	寛延元年	一七四八
奥村政信	手習鑑	33	延享四年	一七四七
奥村政信	艶好虎之巻(内)	37	延享四年	一七四七
奥村政信	善悪七占形道成寺	9	宝暦二年	一七六一
石川豊信	閨の錦			

石川豊信	色系図	20	寛延三年	一七五〇
石川豊信	好色春の風	18	宝暦七年	一七五七
石川豊信	色つばな	19	寛延二年	一七四九
石川豊信	欠題艶本I	11	刊年不明	刊年不明
石川豊信	欠題艶本II	8	刊年不明	刊年不明
月岡雪鼎	女大楽宝開	25	宝暦元年	一七五一
月岡雪鼎	女貞訓下所文庫	34	明和五年	一七六八
月岡雪鼎	艶色夢伝授	34	安永末年	一七八一
月岡雪鼎	会本夜水交	14	刊年不明	刊年不明
月岡雪鼎	艶道日夜女宝記	39	明和元年	一七六八
宮川春水	百色初	46	宝暦二年	一七六二
川枝豊信	風流祇園桜	12	享保一五年	一七三〇
川枝豊信	美会姿鏡	6	刊年不明	刊年不明
川枝豊信	閨のくす玉	48	享保二年	一七二七
竹原春朝齋	枕童子拔差万遍玉莖	31	天明年間	一七八一
竹原春朝齋	笑本邯鄲枕	38	安永八年	一七七九
竹原春朝齋	於莊玉開	25	寛政七年	一七九五
小松屋百亀	活花二人契子	24	明和六年	一七六九
小松屋百亀	古今枕大全	7	明和六年	一七六九
小松屋百亀	欠題艶本	8	刊年不明	刊年不明
鈴木春信	今様妻鑑	33	明和八年	一七七二
鈴木春信	艶色真似ももん	24	明和七年	一七七〇
司馬江漢	艶道増か、み	18	安永二年	一七七二
司馬江漢	床す、免	30	安永元年	一七七二
磯田湖龍齋	十二季の栄花	12	安永二年	一七七三
磯田湖龍齋	咲本春色駒	11	安永三年	一七七四
磯田湖龍齋	色物馬鹿本草	56	安永七年	一七七八
磯田湖龍齋	艶色花の瀧	25	安永三年	一七七四
北尾重政	五孀土産	12	安永二年	一七七三
北尾重政	艶本色見種	26	安永六年	一七七七
北尾重政	好女談合柱	28	安永六年	一七七七
北尾重政	笑本春の曙	27	安永元年	一七七二
北尾重政	笑本雙か岡	17	安永九年	一七八〇
北尾重政	笑本色千鳥	27	安永七年	一七七八
北尾重政	笑本開譚徳	35	明和七年	一七七〇
北尾重政	遊色妹背種	26	安永三年	一七七四
北尾重政	泰佳郎婦寐	10	天明元年	一七八一
北尾重政	欠題艶本	30	天明二年	一七八二
北尾重政	艶道極秘伝	24	天明元年	一七八一
北尾重政	志めはじめ	33	刊年不明	刊年不明
北尾重政	禿菊	24	天明八年	一七八八
北尾重政	鴛鴦の嶼	27	安永九年	一七八〇

歌川国貞	正写相生源氏	24	嘉永四年	一八五一
歌川国貞	風俗三國志	15	天保元年	一八三〇
歌川国貞	二世紫浪花源氏	9	天保八年	一八三七
歌川国貞	上方恋修行	27	文政一〇年	一八二七
歌川国貞	吾妻源氏	21	天保八年	一八三七
歌川国貞	泉湯新話	24	文政一〇年	一八二七
歌川豊国	逢夜鷹之声	26	文政五年	一八二二
歌川豊国	幾夜物語	5	文政七年	一八二四
歌川豊国	絵本おつもり盡	25	文政九年	一八二六
喜多川歌麿	色能知功佐	26	寛政一〇年	一七九八
喜多川歌麿	願ひの糸ぐち	13	寛政一一年	一七九九
喜多川歌麿	絵本君が手枕	12	享和二年	一八〇二
喜多川歌麿	絵本恋濃男那卷	9	寛政一二年	一七九九
喜多川歌麿	絵本美津葉那	26	享和二年	一八〇二
喜多川歌麿	絵本笑上戸	18	享和三年	一八〇三
喜多川歌麿	艶本多歌羅久良	9	寛政一二年	一八〇〇
喜多川歌麿	艶本床の梅	12	寛政一二年	一八〇〇
喜多川歌麿	艶本幾久の露	15	天明六年	一七八六
鳥居清長	欠題艶本	24	刊年不明	刊年不明
鳥居清長	時よう十二鑑	12	天明五年	一七八五
北尾雪抗斎	色道十二番	12	天明四年	一七八四
北尾雪抗斎	赤ベキノ賦	13	明和八年	一七七二
北尾雪抗斎	笑本春のにしき	9	明和期	一七六四〜七二
寺沢昌次	穴埋之志真	6	安永七年	一七七八
寺沢昌次	愛生枕	25	安永五年	一七七六
勝川春英	御覽男女姿	24	寛政元年	一七八九
勝川春潮	笑本連理枝	27	寛政二年	一七九〇
勝川春潮	好色図会十二候	11	天明八年	一七八八
勝川春潮	会本和良怡副女	14	天明八年	一七八八
勝川春潮	会本男妓沙乃浮寝	9	寛政元年	一七八九
勝川春潮	艶本千夜多女志	11	天明六年	一七八七
勝川春好	艶図美哉花	16	天明七年	一七八七
勝川春章	会本美図之三卷	26	天明六年	一七八六
勝川春章	会本何賦枕	10	天明三年	一七八三
勝川春章	会本新玉川発気	20	天明八年	一七八八
勝川春章	会本華最美人	22	安永五年	一七七六
勝川春章	番枕陸の緑	31	天明四年	一七八四
勝川春章	艶保夢志知婦集	8	寛政二年	一七九〇
勝川春章	姿名鏡	20	安永二年	一七七三
北尾政美	欠題艶本	21	刊年不明	刊年不明
北尾政美	咲本魂胆枕	45	天明六年	一七八六

歌川国貞	偽紫女源氏	19	刊年不明	刊年不明
歌川國虎	今様年雄床	24	文政一〇年	一八二七
歌川國虎	色女男思	25	文政八年	一八二五
歌川國虎	恋相撲四十八手	6	文政七年	一八二四
歌川國芳	逢見八景	11	天保四年	一八三三
歌川國芳	華古与見	21	天保六年	一八三五
歌川國芳	吾妻文庫	26	天保八年	一八三八
歌川國芳	小紋帳	20	嘉永六年	一八五三
歌川國芳	葉奈伊嘉多	17	天保八年	一八三七
歌川國盛	妖怪見立陰陽面帖	9	刊年不明	刊年不明
歌川國盛	艶色品定女	10	天保期	一八三〇〜四三
歌川國盛	女護鳥宝入船	21	嘉永五年	一八五一
歌川國盛	宝文庫	22	嘉永期	一八四八〜五四
歌川國磨	旅枕五十三次	15	刊年不明	刊年不明
恋川笑山	五十四帖	54	嘉永期	一八四八〜五四
恋川笑山	比翼形交合	31	文久期	一八六一〜六三
恋川笑山	快淫水好伝	13	刊年不明	刊年不明
恋川笑山	東都名所図会	15	刊年不明	刊年不明
月齋峨眉丸	艶本為久春	18	寛政六年	一七九四
月齋峨眉丸	艶本太好記	31	享和三年	一八〇三
月齋峨眉丸	絵本笑貝	9	刊年不明	刊年不明
月齋峨眉丸	欠題艶本	15	刊年不明	刊年不明
鳥文齋栄之	艶本雙翼蝶	23	寛政元年	一七八九
雀俊満	會本意佐駕鸞具砂	8	享和元年	一八〇一
菊川秀信	風流三代枕	22	明和二年	一七六五
菊川英山	絵合錦街抄	12	文化一一年	一八一五
菊川英山	回談情の山入	16	刊年不明	刊年不明
春川五七	會本手事之発名	12	文化二年	一八〇五
柳川重信	天野浮橋	20	天保元年	一八三〇
柳川重信二代	一休禪師諸色問答	18	天保一一年	一八四〇
葛飾北斎	喜能会之故真通	27	文化一一年	一八一四
葛飾北斎	好色堂中	10	寛政一二年	一八〇〇
葛飾北斎	津満嘉佐根	27	文政元年	一八一八
葛飾北斎	万福和合神	26	文政四年	一八二一
葛飾北斎	誉おのこ	10	文政初期	一八一八〜
溪斎英泉	狂哥題恋の道草	10	文政八年	一八二五
溪斎英泉	古能手佳史話	23	天保七年	一八三六
溪斎英泉	水阿其美	10	刊年不明	刊年不明
溪斎英泉	地色早指南	20	文政六年	一八二三
溪斎英泉	美多礼嘉見	27	文化一二年	一八一五
溪斎英泉	枕文庫	32	天保三年	一八三二
溪斎英泉	閨中女悦笑道具	4	文政五年	一八二二

The Diversity and Characteristics of Shunga Expression Observed from a Quantity Analysis of the Pictures

—What has been painted to Edo Shunga—

SUZUKI, Kenkou

The Graduate University for Advanced Studies,
School of Cultural and Social Studies,
Department of Japanese Studies

Heretofore, Shunga has been marginalized and excluded from academic research in favor of nature paintings. Recently, however, numerous books of research on Shunga have been published, and databases of Shunga have been established in universities and research institutes.

This paper analyzes 3500 picture figures of the Shunga collections that are kept by the International Research Center for Japanese Studies and utilizes quantity analysis to examine the picture figures expressed in Shunga.

Shunga is an often misunderstood form of artistic expression. For instance, there is a common misunderstanding that Shunga is the same as pornography and often depicts homosexual acts. This paper attempts to correct such misunderstandings by illuminating the characteristics of Edo Shunga.

As the daily lives of ordinary people were often depicted in the Shunga of the Edo period, this paper also discusses the culture and customs in the Edo period by analyzing the Shunga of the era.

Key words: Shunga, Ukiyoe, Prostitute, Japanese Erotic Art, Edo Culture, Pornography, Database, Statistics Iconology, Homosexuality

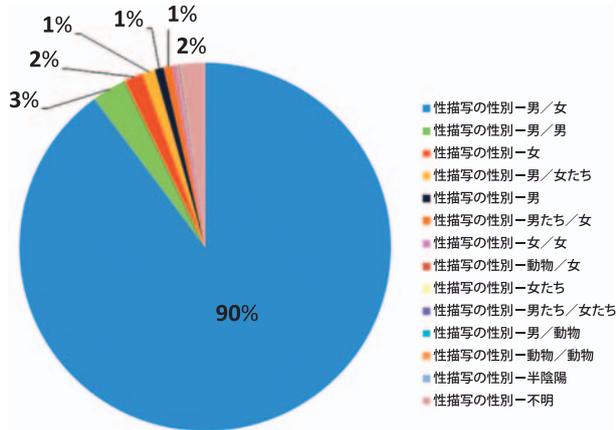


図4 性描写の性別

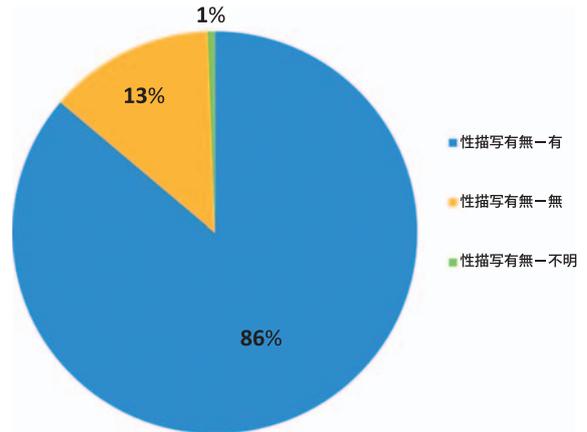


図3 性描写の有無

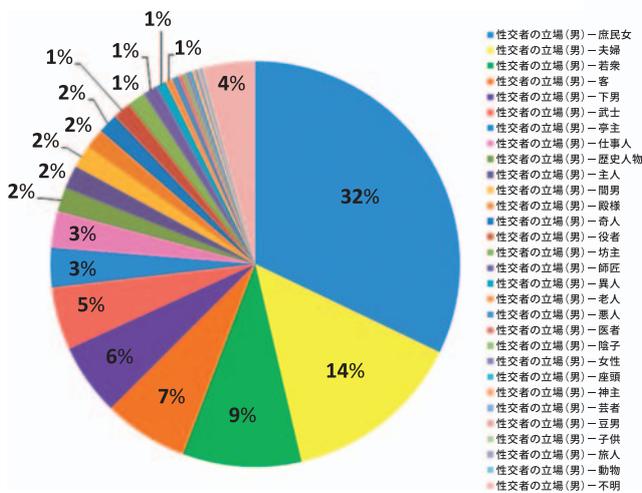


図8 性交者の立場 (男性)

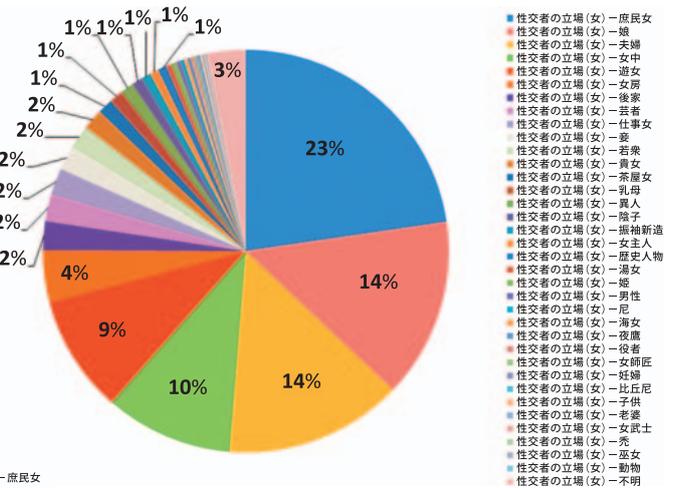


図7 性交者の立場 (女性)

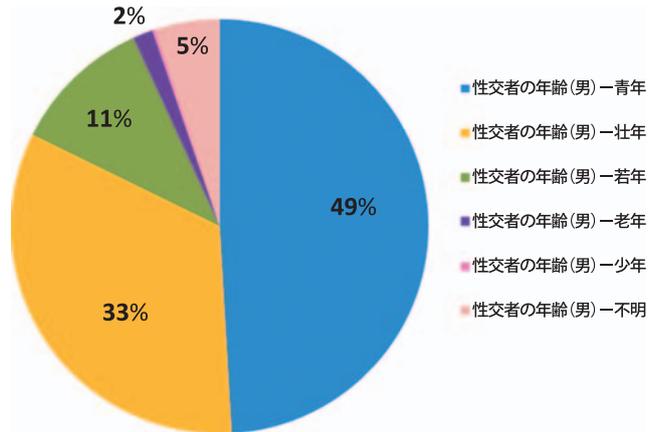


図 11 性交者の年齢 (男性)

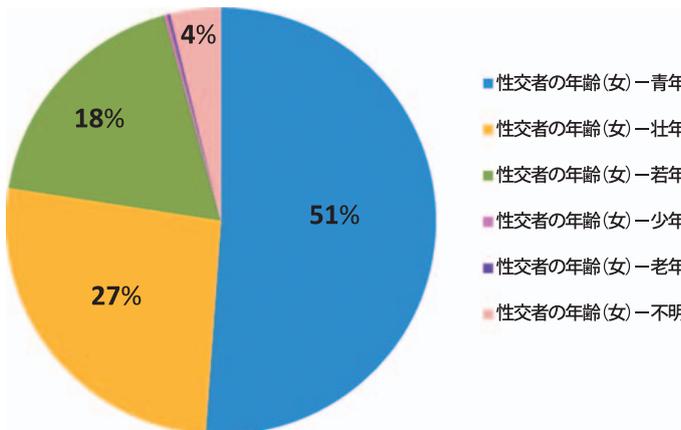


図 12 性交者の年齢 (女性)

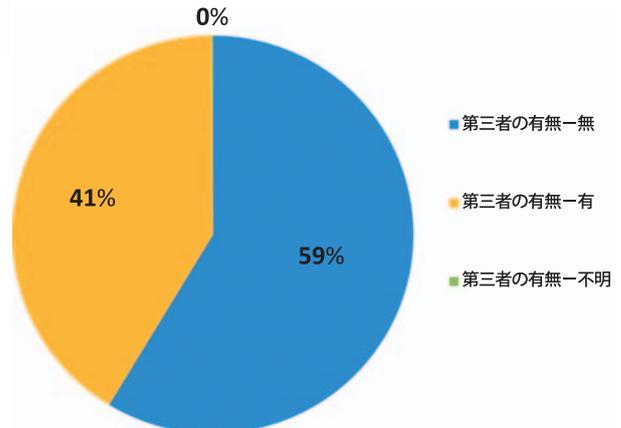


図 14 第三者の有無

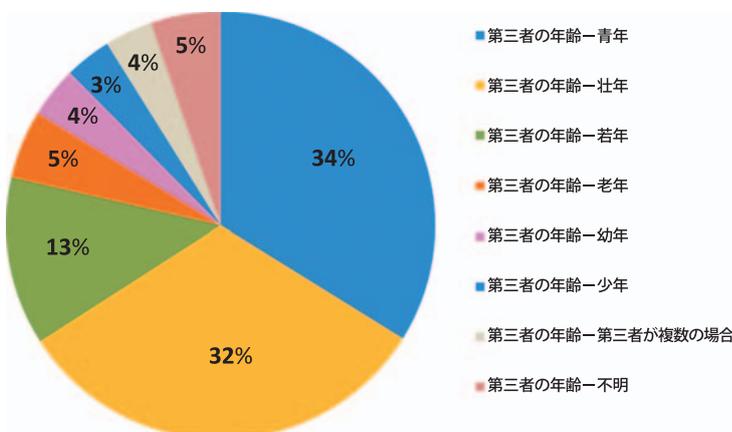


図 15 第三者の年齢

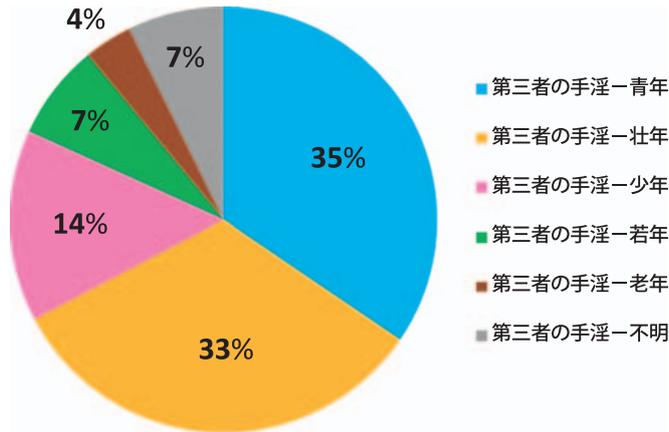


図 19 〈手淫〉をする第三者の年齢

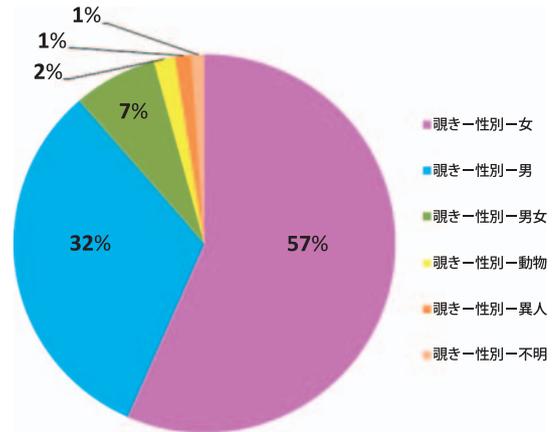


図 17 〈覗き〉をする第三者の性別

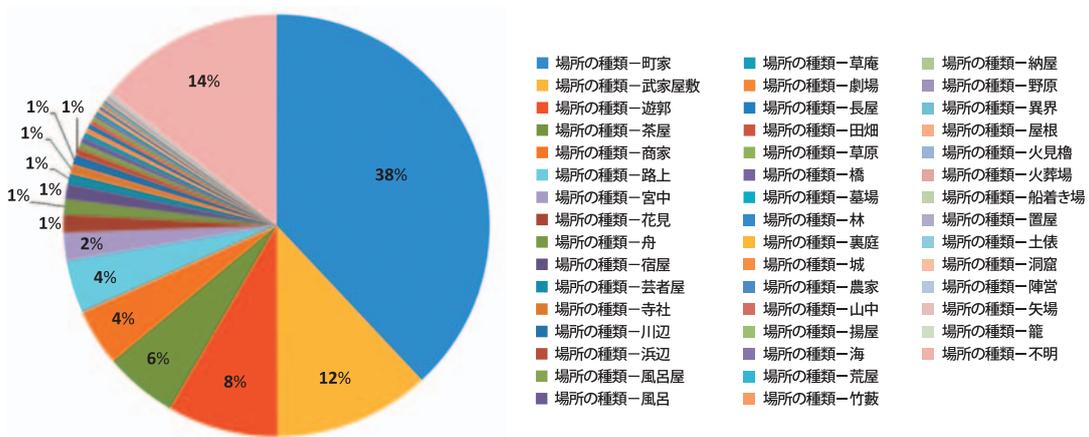


図 26 性交者が描かれている場所の種類

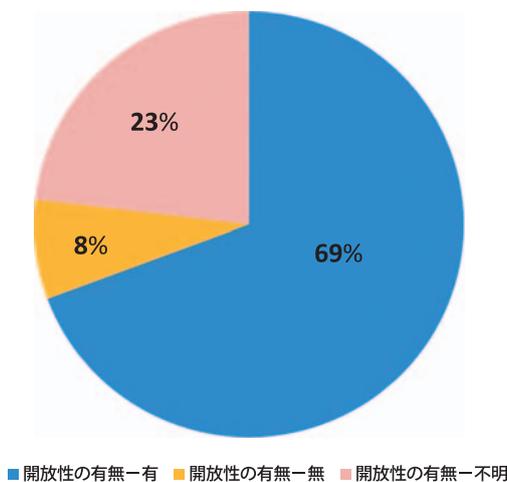


図 29 開放性の有無

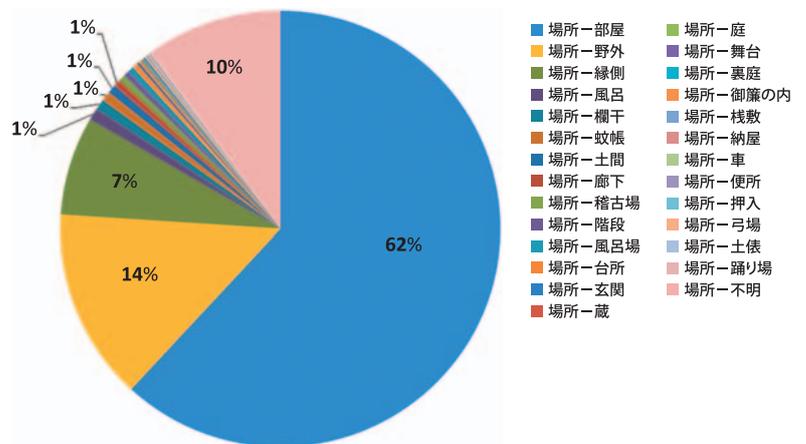


図 27 性交者が描かれている場所