

18世紀フランスの エロティックな版画と日本の春画

関 谷 一 彦

はじめに

18世紀、日本の江戸時代に春画は庶民の中に浸透していった。浮世絵一枚の値段が当時の屋台の蕎麦一杯分の値段であり、豪華な多色刷りでもその倍ほどの値段であると言われることから¹⁾、春画も庶民が手に入れるのにそれほど高価なものではなかったと考えられる。しかし、庶民の生活に入り込んでいたとはいえ、それがどのような用途に使われていたのか、またどのような鑑賞者の目に晒されていたのか、こうした研究はまだ緒についたばかりである。1990年代に入り春画が修正なく見られるようになった頃から、春画についての研究が盛んになり始めたが、議論は始まりに過ぎない。日本人の中にその価値を見出すものが少なく、鎖国時代にはオランダを通じて、また幕末の開港によって、多くの浮世絵、そして春画が海外に流出してしまった今、その全貌を明らかにするには、資料の発掘と調査に今後さらに多くの時間が必要となるであろう。日本人の中に価値を見出すものが少ないと書いたが、それは春画そのものに価値がなかったということではなく、むしろ見る側がその価値を見出せなかった。製作の側である浮世絵師にとって、春画は絵師でそれを試みなかったものがないといわれるほど、彼らを惹きつけていたにもかかわらずである。おそ

1) 早川聞多「浮世絵春画と江戸庶民の性風俗」、『春画——秘めたる笑いの世界』、洋泉社、2003、p. 13.

らく浮世絵そのものがあまりにも日常的でありすぎたのではないだろうか。また、現在から見ると、江戸時代の性についての意識をうかがい知ることはきわめて難しくなっている²⁾。それゆえに、江戸時代に生きた人々にとって、当時の言葉で言えば「色」にあたる性意識を明らかにする上でも、春画研究がもつ意味は大きいものがあると考えられる。

一方、フランスでもエロティックな絵画や版画が18世紀には徐々に浸透していた。絵画では雅絵 (*peinture galante*) と呼ばれる恋愛やエロティックな主題のジャンルがブシェやフラゴナールによって描かれ、版画では主にテキストの挿絵としてエロティックな場面が摺り込まれたものが多いが、版画だけで流通しているものもある。面白いのは、こうした傾向が日本とフランスで同じ18世紀にみられたことである。もちろん両者の間には影響関係は見出せない。というのも、日本は鎖国状態であり、オランダを介して、日本の春画が流出していたにせよ、あるいは逆にフランスについての情報が日本にもたらされていたにせよ、直接的な影響関係を問題にするにはお互いの情報があまりにも希薄であるからだ。いわば、個別の特殊事情が、18世紀の日本に春画を、他方フランスにエロティックな版画の隆盛を生み出したと考えるべきであろう。したがって、厳密に比較すると、技術的にも、目的や効用に関しても違いがみられる。

本論では、こうした比較を通して、日本の春画がもつ独自性、またフランスのエロティックな絵画や版画がもつ独自性を明らかにするとともに、18世紀の性意識をこうした作品を通して考えてみたいと思う。その中でも、とりわけエロティックなフランス版画を取り上げたいと思う。ロココ美術としての絵画は日本でよく紹介されても、エロティックな版画はこれまであまり紹介されてこなかったからである。また、本論では春画の概説はできるだけ省略することにした。春画については、最近さまざまな研究成果が出版されているので、素人の筆者が語るよりもそちらを参考にさせていただくほうが良いと考えたからである。まだほんの300年ほど前のことであるのに、現在から見ると18世紀の性意

2) 拙論「『性』を通してみた日本とフランス——ルソーの『エミール』の位置——」、『言語と文化』第3号（関西学院大学言語教育研究センター）、2000を参照のこと。

識は日本においてもフランスにおいても見えにくくなっている。こうした性についての研究に、これまであまり顧みられなかった春画やエロティックな版画の研究成果を取り入れることは、新たな発見を生み出す可能性がある。こうした視点に立って、まずはフランスのエロティックな版画と日本の春画の歴史から見てみることにしよう。

1. 性愛を描いた版画の歴史

フランスにおいて性愛をテーマにした絵画や版画が描かれたのは決して18世紀が始まりではない。その起源はルネッサンスに遡ることができるし、さらには古代ギリシアやローマにまで遡ることができる。しかし、やはり決定的な影響を与えたのは、ピエトロ・アレティーノ（1492-1556）の『淫蕩ソネット集』である。この詩集は、アレティーノがジュリオ・ロマーノ（1498?-1546）という画家が描いた性交体位図に寄せた16篇のソネットである。ロマーノは、法皇クレメント七世に依頼されてヴァチカンのコンスタンティーノ広間に壁画を描いていたが、金をなかなか払ってもらえない腹いせに16の性交体位を描き、法皇の怒りを買うことになる。しかし、当時すでに印刷技術が発達していて、この絵を銅版画で出版しようという計画がもち上がり、1524年にローマで出版されたが、すぐに発禁となった。これによりさらに話題となり、1527年にローマで復刻されたときに、アレティーノがその姿態を16篇のソネットにしたものが出版されることになる。ロマーノの作品は、彼の死後も模倣され、粗悪品を含めて出版され続けてきた。一方、アレティーノの詩集も、ひそかに出版されて読み続けられ、アレティーノと言えば、「性交体位」の代名詞になるほどであった³⁾。

3) 青木日出夫『図説 世界の発禁本 ヨーロッパ古典篇』、河出書房新社、1999、p.6を参照のこと。本書には16世紀のロマーノの作品から、20世紀半ばに至るまでのアレティーノと題された「性交体位」が収められている。18世紀では、デイドロの『ラモーの甥』にも「アレティーノの性交体位」にふれる箇所があるから、かなり流通していたと考えられる (Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. XII, Hermann, 1989, p. 120)。

ところが18世紀に入るとこうしたいわゆる「猥褻本」は飛躍的に増えていく。その理由は、単に出版技術の向上や出版部数の増加だけでは説明がつかない。むしろ「猥褻本」に対する時代精神の変化があったと考えるべきだろう。グルモはエロティック小説が当時果たした役割について、「精神的世界の否定であるエロティック小説は、読者の望む唯一の肉体に帰されようとも、自己に耳を傾け快樂の自給自足の方へと向かおうとも、物質的世界が実在することの強い肯定である⁴⁾。」と述べているが、エロティック小説が精神的世界を否定して、物質的世界（肉体的世界）の実在性を肯定する役割を果たしたという指摘は、エロティックな版画に関してはさらに強調できるであろう。というのも、版画は視覚に訴えるだけにより直接的であり、より多くの人に強い影響を与えることが可能であるからだ。

こうしたエロティック小説や版画を好む時代精神の変化は、啓蒙思想の広まりと無関係ではないだろう。エロティック小説や版画も、啓蒙思想も、どちらもともにあの世（精神的世界）からこの世（物質的世界）へと視点を移動させることに貢献したと考えられる。版画も哲学も、自らの欲望に目を向けるきっかけを作り、これまで問題とはならなかった当時の慣習を疑問に付すことになるからだ。ラゾフスキーも『18世紀のリベルタン小説家たち』の「序文」において、「欲望は唯物論の宣言書の力をもつ⁵⁾」と述べて、18世紀の時代精神に欲望が果たした役割を強調しているが、唯物論とエロティックな欲望には緊密な関係があるのではないだろうか。なぜならば、18世紀の哲学者たちはあの世からこの世へと視点を移したけれど、それは欲望の肯定と決して無縁ではないと考えられるからである。こうした結びつきはいかにも唐突のように感じられるが、ディドロの記述には彼の唯物論思想が性を語りながら述べられていて、両者は密接に結びついているし、サドの記述も性行為と彼の思想が交互にしか

4) Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Editions Alinea, 1991, p. 72.

5) Patrick Wald Lasowski, «Préface» in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome I, Pléiade, 2000, p. XLII.

も密接に結びつきながら展開されており、こうしたことを当時の時代精神の表象と考えるならば、決して無謀な推論ではない。面白いことに、現在のフランス語の「物質的な」、「自然に関する」、「物理[学]的な」という形容詞 *physique* は、「身体の」あるいは「肉体的な」という意味を含み、さらには「性的な」、「官能的な」を含意している。ところが18世紀の辞書には「物質的な」、「自然に関する」、「物理[学]的な」という意味しか見当たらず、「身体の」、「肉体的な」、「性的な」、「官能的な」という意味は後に付け加わったものである。その時期がいつであるのかは定かではないが、「自然のことに関する学問⁶⁾」としての *physique* に「肉体的な」あるいは「性的な」意味が含まれるようになった経緯に、18世紀の哲学者たちの視点の移行が果たした役割を無視できないのではないかと考えられる⁷⁾。フランス18世紀を考えると、デイドロやサドのテキストが「性」と「思考」と「表現」の結びつきをよく表していることを、単なる作者の個人的な特徴として片付けるわけにはいかないように思う⁸⁾。

一方、日本の春画の歴史も古く、もっとも古いものは平安時代末期から鎌倉時代にかけて描かれたといわれる「小柴垣草子絵詞」^{こしばがきざうし}、「稚児草子絵詞」^{あことば}、「袋法師絵詞」の三点の絵巻物である。その後16世紀末から17世紀半ばにかけての春画絵巻の遺品が多く残っている。この時期の特徴は、物語絵巻の構成をとっていないこと、また当初は公家、武家、僧侶という身分の人々の交合図が多く描かれたが江戸時代に入ると町人の交合図が増えたことである⁹⁾。こうした絵巻物はやがて浮世絵春画に取って代わられることになる。そして肉筆画から木版

6) *Dictionnaire de Richelet* の女性名詞《*physique*》では、「自然のことに関する学問。自然のあらゆる結果の理由、原因をわれわれに教える学問。」と定義されている。

7) 現在ではフランス語の *physique* の男性名詞が、「肉体」、「容姿」を意味するのに対して、女性名詞が「物理 [学]」を意味している。

8) デイドロの『ダランベールの夢』は性と哲学との結びつきを示しているし、『運命論者ジャック』は性と表現の問題にしばしば言及している。とりわけ、モンテーニュの『エッセー』第3巻5章をパラフレーズした「猥褻賛美」のくだりがそれをよく表している (Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. XXIII, Hermann, 1981, pp. 230-231)。しかしながら、「性」と「思考」と「表現」の結びつきをフランス18世紀の特徴と結論づけるには、今後さらに詳細な分析が必要となるだろう。

9) 早川聞多、*op. cit.*, p. 14.

画へと生産の主流が変わることによって量産が可能になり、値段も安く、鑑賞者が拡大していく。春画の刊行形態は、肉筆の絵巻、折帖、^{おりちょう}版本の三つに大別されるが、その中でも18世紀中ごろから19世紀初頭にかけて、鈴木春信や喜多川歌麿に代表される十二枚組物の折帖の錦絵の時代が全盛期を作り出すことになる¹⁰⁾。

では、日本の場合、そこには時代の心性の変化といったものは見られないのだろうか。少なくともあの世からこの世への視点の移行といったものは見られない。江戸時代においては、フランス18世紀と違って、秩序が安定して、生活習慣がよりコード化され、快楽の追求は内向きになりがちであったとは言えるだろう。しかし、それが春画の隆盛を導いた原因とは思えない。また、浮世絵師のほとんどが春画の製作に加わったというのはなぜなのか。その理由はよくわからないが、絵師たちを惹きつける魅力が春画製作にあったことだけは言える。そしてそれがよく売れたことだけは間違いない。

日本の場合、春画はさまざまな呼称をもつとはいえ、ひとつのジャンルとして発展してきた。しかしながら、フランスでは春画というジャンルがあるわけではないので呼称の問題をまず検討しなければならない。境界線を決めておかなければ今後の分析に混乱を引き起こしかねないからである。

2. 用語の問題

18世紀フランスでは性愛図といっても、日本の春画のようなひとつのジャンルとして発展してきたわけではない。性愛図は絵画 (tableau、peinture) や銅版画 (iconographie、gravure、illustration、estampe、image、imagerie) によって描かれ、その主題によって galant (恋愛の、艶っぽい) あるいは libre (遠慮のない、みだらな) と形容詞が付け加えられた。iconographie、gravure、illustration、estamp、image、imagerie などさまざまな呼称で呼ばれている

10) 春画の刊行形態については、白倉敬彦『江戸の春画——それはポルノだったのか』、洋泉社、2002 が詳しい。

フランスのエロティックな版画のなかで、*galant/libre* の形容詞の対立は重要である。というのも、この *galant* と *libre* という形容詞では意味するところが大きく異なるからだ。たとえば、*gravure galante* で表されるのは、エロティックであるとともに優雅で繊細な版画であるのに対して、*gravure libre* は性をあけすけに、露骨に表した版画である¹¹⁾。こうした形容詞の問題は、版画のみならず、物語作品においても混乱を引き起こしかねない曖昧性を含んでいるのでもう少し詳細にみてみることにしよう。

galant(e)、*libre*、*libertin(e)*、*pornographique*、*érotique*、これらは *roman* (小説) にも、*illustration* (版画) にも付加形容詞としてつく。*galant(e)* と *libre* の分節についてはすでに述べたが、それは *galant(e)* と *libertin(e)* の分節にもあてはまる。つまり、*libre* と *libertin(e)* は同じ意味で用いられる。それに対して、*libertin(e)* と *érotique* に関しては、グルモは *roman* (小説) を例にとりながら、リベルタン小説には愛の行為に抵抗する場面があるのに対して、エロティック小説ではそれが無いことを指摘している¹²⁾。また、リベルタン小説に関しては、「欲望の効果を生み出すものではなく、魅惑の戦略を示すことにある。[...] リベルタン小説は知的な小説であり、言葉によって作られるもので、絵画によるものではない¹³⁾。」と述べて小説と絵画に一線を画し、*roman pornographique* (ポルノグラフィ小説) の定義については、「ポルノグラフィ小説は生理的な目的をもっている。つまり、読者に享楽の欲望を起こさせ、読者を緊張と欠如の状態におき、その状態から超文学的な働きによって、読者を解放しなければならない¹⁴⁾。」と述べているが、グルモの分節では

11) *gravure galante* と *gravure libre* との対立は、アラン・ギエルクムによると、クレビヨン・フィスの作品に登場する人物たちの冒険と *Dom Bougre* (『シャルトルー派修道院の門番、ドンBの物語』) の冒険との対立に置き換えられる。Cf. Alain Guillermin, «Système de l'iconographie galante», in *Dix-Huitième siècle*, No. 12, Éditions Garnier Frères, 1980, p. 183.

12) Goulemot, *op. cit.*, p. 62. またグルモは「リベルタン小説にみられる抵抗の概念はエロティックな世界には合わない」とも述べている (p. 63)。

13) *Ibid.*, p. 62.

14) *Ibid.*, p. 127.

libertin(e) と galant(e) の違いが見えてこない。そもそもポルノグラフィという語が用いられたのは、レチフの『ポルノグラフィ』(1769)からであるが、この作品では元の意味である「娼婦についての記述」を意味していた。リン・ハントによると、1790年代の終わりまで、あからさまな性描写は、たいていの場合社会的、政治的で、転覆的な特徴を備えていたのだが、1790年代から1830年代へ至るとどこかの時点で転換点が訪れ、ポルノグラフィは政治的含意を失い、そのかわりに商業的で露骨なビジネスになったということである¹⁵⁾。またデュボスは、隠蔽や抑制をもつ galant(e) とは違ったものとして érotique や pornographique を対置させているが、彼の中では galant(e) な版画は libertin(e) な版画と対立はしていない¹⁶⁾。それに対して、ラゾフスキーはクレビヨン・フィスの『ソファ』とジェルヴェーズ・ド・ラトゥシュの『シャルトルー派修道院の門番、ドン B の物語』(以下『ドン B の物語』と略す)の隣接性を指摘しながら、pornographique なテキストと galant(e) なテキストの同一性を主張する。これらの作品はリベルタン文学に属するものであって、あけすけな言語や比喩的な言語であることを理由に明白な線引きをすることは誤りであると述べている¹⁷⁾。

こうした用語がもつ混乱がこの領域の研究をより難しくしている。したがって、ここではまず最初に概念規定をより明確にすることから始めてみる。まず galant(e) と libertin(e) をどのように考えるのか。一般的には、フラゴナールの『鍵』は galant(e) であり、『ドン B の物語』の挿絵は libre あるいは libertin(e) と考えられる¹⁸⁾。

15) リン・ハント編者『ポルノグラフィの発明』、正岡和恵他訳、ありな書房、2002、p. 40。ハントは「ポルノグラフィ」という語が近・現代的な意味で用いられた最初の例として、1806年にパリで出版されたエティエンヌ＝ガブリエル・ペニョーの『焚書、発禁、検閲処分を受けた主要書物の批判的、文学的事典』をあげている。詳細は、同書 p. 12を参照のこと。

16) Jean-Pierre Dubost, «Notice sur les gravures libertines», in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome I, Pléiade, 2000, p. LXXXV.

17) Lasowski, *op. cit.*, p. XLV.

18) デュボスは image galante と image libertine を同じ目的に向かうものであるために対立しないものとしてみなしているが、その表現ははっきりと違うものとしてとらえている。「フラゴナールの『鍵』以上に暗示的なものがあるだろうか。彼の《主

図1 ジャン=オノレ・フラゴナール『鍵』

ここではリベルタン文学をどのように定義するかという問題には踏み込まないことにしよう。われわれが問題にするのはあくまでも挿絵としての版画であって、『ドン B の物語』では性行為がなんの躊躇もなく描かれているのに対して、『鍵』では行為は暗示的である。つまり、*galant(e)* においても、*libre* あるいは *libertin(e)* においても、目的とするところは同じであっても、*galant(e)* においては性行為はあくまでも隠蔽されていて、絵の表層には現れない。したがっ

題》は、場面の結果——純粹に精神的で仮想の結果——を見せること——つまり鍵のほうへ急ぐ恋人の動作、それを妨げようとする若い娘の混乱した様子——、しかしながらそれと同時に彼の《主題》は、肉体の躍動感や顔の表情がそこでは必ず描かれているだけにそれだけいっそう絵の細部によく表れている。」(Dubost, *op. cit.*, p. LXXXIV.) 本論の考え方は、デュボスから多くのものを負っている。また、ミッシェル・ドゥロンもこの作品を取り上げて、「扉とベッドの間に、禁止と違犯の間に、恋人たちを動けなくし、愛の詩が昼と夜の間に巧みに入り込み、明示と暗示の間で進んでいく。」と、目的は明白であるのにその暗示的な描き方を「陰影の間、視覚の喜び」というタイトルのもとで述べている (Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000, p. 147)。

図2 ジェルヴェーズ・ド・ラトゥシュ『シャルトルー派修道院の門番、
ドンBの物語』、1741年版

て、galant(e) な絵に関しては解釈が求められ、それは知的な遊びの要素をもっている。しかし、その解釈は現在の鑑賞者からすると自由に解釈が可能であるように思いがちであるが、当時としては社会的コードがあり、鑑賞者はそのコードにしたがって読み解いていた。それは自由な解釈というよりは、方向性が決められた絵解きと言える。しかしながら現在のわれわれから見ると、そのコードを読み解くことは難しくなっている。一方、libreあるいはlibertin(e)な版画は読み解くまでもない。そこにはいくつかのパターンが認められるが、基本的には鑑賞者の感覚に訴えて、欲望を喚起することが目的である。物語の筋に一致していようがまいが、細部へのこだわりがみられようがみられまいが、鑑賞者が求めるのは版画が引き起こす性的欲望であるだろう。とりわけ版画は鑑賞者の視覚に作用するがこのことは後で取り上げることにする。

それに対して春画と呼ばれる日本の交合図（性愛図）は、これまで多くの呼称をもってきた。その呼称を列挙してみると、^{おそくづ} 偃息図、^{かちま} 勝絵、春画、秘画、枕

絵、濡^{ぬれ}絵、笑^{わら}絵など時代とともに変化しているが、とりわけ笑絵という呼称は江戸の浮世絵春画に対する一般的な呼称であっただけに注目に値する。性愛を笑いと捉える視点は、フランスの版画には一般的には見られないだけに、両者の違いをよく示すものといえるからだ。また、春画にはフランス語でみた *galant* と *libre* の対立はなく、両者を包含している。たとえば十二枚の組物の場合は最初から交合図で始まることはまずなく、着物を着た人物が描かれて、物語の序になっている。物語といっても組物に必ずストーリーがあるわけではなく、むしろ独立した個別の春画の集まりと考えた方がよい。

ではこうしたフランスのエロティックな版画と日本の春画がもつ共通点とはどのようなところにあるのだろうか。それは普段見られないものを鑑賞者は覗き見するという点にあるのではないか。とりわけ春画では、見られないものを詳細に誇張しながら描いている。日常的に見られないからこそ、見せようとする絵師の意志が読み取れる。見せようとする意志、それはフランスの版画にも共通しているが、その見せ方は異なっている。この見せるという視覚への働きかけは、版画の場合とくに重要である。それゆえにこの視覚の重要性について検討してみることにしよう。

3. 視覚の重要性

エロティックなフランス版画も、日本の春画も、作者の見せる意志と鑑賞者の見たい欲望の関係の中にあることは共通している。春画をポルノグラフィと位置づけることは、当時ポルノグラフィという概念がない以上意味のないことであるが、芸術作品のように扱うのも滑稽である。春画が価値ある芸術作品であるという意識は18世紀にはおそらくなかったであろう。でなければ、もう少し貴重なものとしてしっかりと保存されていたと考えられるからである。むしろ庶民の楽しみとしてこっそりと読まれていたのではないか。春画が18世紀に庶民に浸透していったとはいえ、誰もがおおびらに目にすることができたのではなく、やはり秘められた要素をもった人間の欲望にかかわるものだったの

ではないか。春画をオナニーの道具とみる考え方はあまりにも一面的であるが、鑑賞者の性的欲望を無視することもできまい¹⁹⁾。むしろ問題になるのは、18世紀に生きた人々の性意識が現在のわれわれとは非常に違うものであるのではないかという点である。絵師たちは日常生活の中で隠されている箇所を誇張して描いたが、こうしたあからさまな表現は、われわれが感じる性欲を掻き立てるというエロティシズムからはかけ離れている。なぜなら、現在では、性行為そのものの現場に立ち会うことはそれを見るものの性欲を掻き立てるかもしれないが、露骨で剥き出しの何の曖昧さもない表象よりは、隠され、見ることをじらされるほうが、その欲望はさらに掻き立てられるはずであるからだ。

ところで、こうした刺激は、まずは視覚に訴えかける。もちろん人によっては、嗅覚や触覚や聴覚により強い性的刺激を感じるかもしれない。しかし性的欲望を生み出す媒体として氾濫しているポルノ写真や映画、あるいはストリップティーズなどをみても、視覚の重要性はわれわれの感覚器官のなかでも抜きんでている。それはおそらく18世紀のフランスにおいても同じであったと考えられる。ミッシェル・ドゥロンも視覚の優越について「視覚が感覚の中心である。というのも、視覚は思考において隠喩の役割を果たし、18世紀において陽のあたる場所に出て、それが形と色、そしてとりわけ光と陰の漸減効果を享受するとき、感覚のなかでも最も重要な感覚となるからだ²⁰⁾。」と述べて、フランス啓蒙の世紀における視覚の重要性を強調している。

しかしよく考えてみると視覚が果たしている機能は、覗き趣味の機能と同じ

19) タイモン・スクリーチは『春画——片手で読む江戸の絵』で春画をポルノグラフィと位置づけたが、これには日本のさまざまな研究者から異論が出た。確かにスクリーチの論理は明快であるが単純で強引であるとも言えるだろう。しかし一番大きな誤りは、18世紀の色の世界を現在の性意識で理解しようとしたことであり、18世紀のエロティシズムが現在のわれわれの意識とは違うのではないかという疑問をもたなかったことにあると思われる。しかしながらまた、春画が鑑賞者の性的欲望となんら関係がないと言い切ることもできない。こうしたことは今後の研究を待たねばならないが、さまざまな領域からのアプローチが可能だろう。タイモン・スクリーチ『春画——片手で読む江戸の絵』、講談社、1998.

20) Michel Delon, *op. cit.*, p. 145.

である。エロティックな版画を見ること、あるいは現在ではポルノ写真を見ること、これはふだん覗けない世界を覗くことである。あるいは禁止されているものを覗くことである。われわれの性的欲望を掻き立てるエロティシズムという現象を、バタイユは「禁止と違犯」という概念で説明しようとしたが、覗くという行為が禁止を前提として成り立っており、こうした行為が欲望を掻き立てることはバタイユの理論をよく説明していると言えるであろう。「覗き」という行為は、法に違反すれば猥褻な行為として処罰の対象になる。法に違反すれば処罰の対象になるのは当然のことだとしても、覗きたいという欲望は人間誰もがもつ精神活動である。図2はまさに覗きをテーマにした挿絵である。これは物語に則した挿絵であり、神父とトワネットの性行為の現場をスュゾンが覗き見、さらに主人公のサテルナンがスュゾンの陰部を除き見るという覗きの連鎖を描いている。覗きのテーマは、フランスの版画には数多く描かれているが、それはなにもフランスに限ったことではなく、日本の春画のテーマのひとつでもある。問題は覗きをテーマにしたエロティックな版画を見ると、版画を見る鑑賞者は覗き趣味を実践していることである。単に性行為の現場を見るのではなく、性行為の現場を覗くものを見るということは、立場を換えてみれば、自分も覗かれるかもしれないことを暗示している。したがって覗くものを版画の中に描くということは、鑑賞者を不安の中に押しやり、まさにこの不安が、この落ち着きのない揺れこそが欲望をさらに掻き立てる働きをしているように考えられるのである。

また、春画には欲望を掻き立てるための絵師の戦略が読み取れる。現在からみると当時のコードの解読は難しくなっているけれども、まさに絵師の戦略を解釈することこそ春画の面白みであり、絵師の力量を知ることになるだろう。欲望を掻き立てるための戦略として面白いのは、たとえば鏡の利用である。春画の中には鏡を利用した絵師が多くいる。いったいなぜ絵師たちは鏡に惹きつけられたのだろうか。そこには、春画が覗き見るものであることと、鏡も覗き見るものであるという視覚の重要性が関係しているのではないか。絵師たちの鏡の利用方法はさまざまである。直接性行為を鏡に描き出して、それを鑑賞者

に見せる単純な使い方であれば、鏡の裏側だけを描き、春画の中の人物たちが鏡を利用して、鑑賞者は映し出されているものを想像することによって間接的に刺激されるという手法もある。あるいは極端な場合には、鏡の存在だけが描かれていて、性行為とはなんの関係も見出せない場合もある。それでも描かれた鏡とはいったい何だったのだろうか。ここでもやはり覗き見ということが重要なことではないか。鏡に普段映し出されるのは自分の顔であり、姿である。性行為は日常の中では秘められたものであり、映し出されないものである。鏡は普段の視線とはまったく違う視線で行為を映し出し、見えないものまで見ることを可能にする。ここには非日常の世界がある。こうした非日常の世界こそ、性欲を掻き立てるためには必要な要素で、エロティシズムには欠かせないものだ。絵師たちの見せようとする意志、そして鑑賞者の見たい欲望の戯れを鏡はよく物語っている。

またわれわれは、18世紀の性意識のみならずエロティシズムも現在のものと同じように考えてはならない。むしろエロティシズムが人間の内的世界での活動であり、文化に依存するとすれば、現在とは大きく異なっていたと考えるべきであろう。たとえば、乳房への関心があまりなかったことを現在のエロティシズムとの大きな違いとして指摘することもできる。春画絵師たちは性器を見せることによって、鑑賞者にエロティシズムを生み出せると素朴にも信じていたのかもしれない。あるいは鑑賞者も今とは違ったエロティシズムをもっていたのかもしれない。それは性器への執着であり、性器のみを欲望の対象としたのかもしれない。こうしたことはあくまでも推測でしかないが、われわれとは非常に違ったエロティシズムをもっていた可能性だけは否定できない。われわれは歌麿のエロティシズムに感服するけれども、当時の鑑賞者たちはわれわれと同じまなざしで歌麿を見ていたのかまづは疑ってかかる必要があるだろう。18世紀のエロティシズムを考えることは、今後の春画研究には不可欠のテーマである。

では、日本の春画とフランスのエロティックな版画とではいったいどの点が違うのだろうか。それぞれの独自性とはどのようなものなのだろうか。

4. 日仏エロティックな版画の独自性

フランスのエロティック版画はその多くがテキストの挿絵として用いられている。しかしながら、テキストの内容に沿ったものであるとは必ずしもいえない。18世紀によく読まれた『ドンBの物語』、『女哲学者テレーズ』などはテキストに沿った挿絵が多く用いられているのに対し、それ以外のものではテキストの内容とまったく関係のない挿絵が挿入されていることが多い²¹⁾。挿絵自体も新たに作られたものではなく、再録が多用されている。

それに対して春画の場合も詞書（解説）や書入れ（会話）が書き込まれているものが多いが、それはどちらかという春画に添えられたものといえるだろう。もちろん詞書や書入れが春画の理解を助けることは言うまでもないが、鑑賞者が春画に求めるのはテキストよりも画のほうであろう。テキスト重視のフランスと画重視の日本との違いは、鑑賞者層の違いをも明らかにしている。テキストを読むものは18世紀フランスでは必ずしも多くはないので、読者層は限定される²²⁾。それに対して日本の場合、画が中心で鑑賞者は貴族や僧侶や武士にとどまらず庶民にまで幅広く広がっていたと考えられる。とくに日本の場合、鑑賞者は男だけではなく、女を含み、年齢層も非常に幅広い層であったことが最近の研究では強調されている²³⁾。

またフランスの場合、エロティックな版画は社会風刺、社会批判を含むものが多くある。エロティックな版画は、権力者、聖職者へと向かう風刺や批判を増幅する役割を果たしたと考えられるが、それは性が批判の道具の役割をも果たしていたことを明らかにしている。それゆえに、フランス革命へと向かうエネルギーに、社会風刺と結びついたエロティックな版画が果たした役割を過小

21) Cf. Goulemot, *op. cit.*, pp. 147-148.

22) 革命前のフランスの識字率の全国平均は3～4割であったと言われている（ロベール・マンドルー『民衆本の世界——17・18世紀のフランスの民衆文化』、人文書院、1988、p. 259）。

23) 早川聞多、*op. cit.*, p. 16.

評価してはならない。というのも、フランス革命が巨大なエネルギーをもつ運動へと成長していく原因の中には、人々の欲望を吸収する魅力が潜んでいたと考えられるからだ。こうした魅力は、エロティックな魅力に似ている²⁴⁾。批判の道具としての性は、革命へ至る過程におけるマリー・アントワネットへの批判に見られる。しかしながら、それは現在でも批判の道具として他者の性欲や性のモラルを問題にする品のないマスコミと同じ手口である。たとえば、次の版画はマリー・アントワネットの乱れた性や途方もない性的欲望を滑稽に風刺したものであるが、こうした版画は批判を強める媒体としての役割を担っている。

図3 作者不詳 ラ・ファイエットとマリー・アントワネット

聖職者への批判もしばしば性を通して行なわれた。まずその過激さでは、『ドンBの物語』があげられるし、その挿絵が果たした効果は物語以上のものがあったかもしれない。文字を読めない者でも、挿絵の版画を見れば、物語が何

24) 拙論、「*Révolution française et érotisme vus à travers les textes politiques de Sade*」、*Études de Langue et Littérature Françaises*、No. 62、日本フランス語フランス文学会発行、1993 を参照のこと。

を語っているかは一目瞭然であるからだ。

それに対して日本の春画には、こうした社会批判の視点がみられない。描かれているのは、性行為を楽しむ人物たちであって、こうした人物への批判はみられないし、性を批判の媒体として社会風刺、社会批判がなされることもない。では、春画が鑑賞者にもたらすものは何であるのだろうか。まず、作品内部の人物に目を向けてみることにしよう。春画では描かれる人物たちが快楽を味わっている。欲望を満たしているのは作品内部の人物たちであって、こうした快楽は彼らの表情から読み取れる。それに対して、フランスのエロティックな版画からは人物たちの快楽があまり読み取れない。とりわけ、サドの作品の『ジュリエット物語』や『閨房哲学』の挿絵に描かれた人物たちの表情は無表情であり、こうした違いをよく表している。

図4 サド『ジュリエット物語』、1797年版

サドの世界では欲望を満たすのは自分であって、他者ではない。『閨房哲学』の「フランス人よ共和主義者になりたければあと一息だ」の中で、サドは「自然および法律によって相手の欲望に一時的満足を与えるようにと宣告された者

が、どのような苦痛を感じようとも何ら問題にはならない。このような検討のなかで問題になるのは、欲望する者が満足するということだけだ²⁵⁾。」と述べているが、こうした考えはサドの登場人物であるリベルタンに共通したものである。サドの作品の挿絵において、人物たちが無表情であるのは彼らの享樂は禁じられているからである。『ジュリエット物語』にしろ、『閨房哲学』にしろ、版画は性行為の一覧表を生み出しているが、人物たちは行為を演じる機械の歯車、組織の一部でしかない。こうした歯車はそれを動かすもの、運動を命じるものを暗黙のうちに想定している。つまり、版画の外部には人物たちを動かす命令者が必要となる。こうした命令者の立場は、神の立場に他ならない。読者はテキストを読み、挿絵を見つめるが、そのときこうした自分ではない、命令者の存在を感じるようになるだろう。読者が版画を覗き見るときに、こうした神の立場にいる命令者を感じることは、覗いていることを覗かれている意識をもつことにもなる。覗いていることをはっきりとみられているという自覚はないにしろ、覗かれる可能性があることを自覚することになる。こうした覗いていることを覗かれているという意識は、エロティックな版画を見るときには罪の意識となって現れることになるだろう。そして罪の意識が大きければ大きいほど、鑑賞者は大きな性的欲望を感じるようになるのではないか。このように考えると、サドの作品の挿絵版画は覗き見るものが引き起こすエロティックな欲望の運動を物語っている。

一方春画においては、描かれている人物たちは決して歯車ではない。図5の歌磨の作品を見ていただきたい。人物たちが版画の中で快樂を追求し、陶醉している。つまり版画の世界はひとつの自律した世界であって、神の立場に位置する命令者は見当たらない。それゆえに江戸時代の鑑賞者には罪の意識はなかったのではないか。鈴木春信に『風流艶色真似ゑもん』という作品があるが、その中には性行為を覗く小さな人物である「真似ゑもん」が登場する。性行為の現場を覗き見るのは「真似ゑもん」であり、同時に鑑賞者でもある。つまり、「真似ゑもん」と鑑賞者は共犯関係となる性行為の目撃者だ。ここには罪の意

25) Sade, *La Philosophie dans le boudoir, Sade Œuvres*, t. III, Pléiade, 1998, p. 134.

図5 喜多川歌磨『艶本・葉男婦舞喜』

識が生み出すエロティシズムではなく、純粹に肉体の快樂を求める欲望の追求がある。描かれた人物たちも鑑賞する者も肉体的欲望による直接的な快樂に陶醉することだけを求めている、負の側面が見当たらない。それは、肉体の快樂を批判する精神をもたない精神と肉体の分離がない、幸福な世界といえるかもしれない。言い換えると、春画の世界は、命令者がいるサド的世界とはまったく異なった世界である。

あるいはまた、日本の春画は一般的に全裸の性愛図は珍しく、たいていは着物を身に着けている。したがって、着物やその背景から季節を読み取れるのに対して、フランスの版画にはまず季節感はない。それには日本の肉筆画卷、春画組物が12図で構成され、それが月を表していたことと関係があるのであろうが、12枚の組物にして月を表そうとした発想そのものがきわめて日本的と言えるだろう²⁶⁾。18世紀の江戸が人口過剰な都市であっても、庶民の暮らしの中には季節感があり、季節の移り変わりを肌で感じるような生活感覚がある。フランスの版画には、季節感だけではなく、こうした生活感覚がない。それは版画

26) 12という数字については12か月を表わすと考えるのが適当だと思うが、それ以外にもさまざまな解釈がある(白倉敬彦, *op. cit.*, pp. 50-53を参照のこと)。

の多くが、上流階級や聖職者をテーマにしていることが理由としてあげられるだろうが、それ以上に季節感を表現しようとする意志がない。性行為に季節感を表現する必要はないのであって、行為そのものの表現が問題になるだけである。それはサドのテキストにもよく表れている。それに対して、春画の場合には性を越えた過剰さがある。その過剰さが着物や背景描写や季節感に見出せる。したがって、春画の場合は性行為だけではなく、描きこまれたその背景、細部から状況を読み取ることが求められる。もちろん解釈はたったひとつに強制されるものではないけれども、春画にはそれが読み取れるコードが隠されている場合が多い。それは春画がもつ遊びの精神であり、こうした遊びの精神はフランスの *libre* な版画には見出すことができないように思われる²⁷⁾。

終わりに

フランスのエロティックな版画と日本の春画の研究をしながら痛感するのは、300年前の性意識がわかりにくくなっていることである。男色に対して寛大であった江戸時代の文化は森鷗外の時代にはすっかり影を潜め、逆に男色は批判の対象へと変化してしまった²⁸⁾。日本が鎖国を解いてほぼ150年になるが、日本人は江戸時代の性意識を外国文化と引き換えに失ってしまった。性意識の変化という点では、フランスのほうが劇的な変化がないだけに連続性を見出せるのかもしれない。また、エロティシズムも文化のネットによって作られるものである以上、現在と大きく異なる江戸時代の文化に依存するエロティシズムも読み取りにくくなっている。こうした18世紀の性意識やエロティシズムを理

27) こうした絵解きは春画研究の中でもコードを解読する上で重要であろう。たとえば鈴木春信の『風流座敷八景』は『座敷八景』の見立てであり、『座敷八景』は『瀟湘八景』の見立てであるというように、先行作品と関連付けたコードの解読が絵解きには必要である（早川聞多『春信の春、江戸の春』、文春新書、2002、とくに第3章を参照のこと）。

28) 鷗外の父の世代では男色に戸惑いはみられないのに対して、鷗外の世代には困惑がある（森鷗外『ウイタ・セクスアリス』、岩波文庫、1960、pp. 30-33）。

解するために、版画は多くのことを物語ってくれる。しかし、当然のことながら版画に描かれた世界は現実の世界ではなく、作者が作り出した虚構の世界であることも忘れてはならない。ただし、虚構の世界ではあってもそこには作者の欲望が描き込まれているのであって、その表象は18世紀の欲望の表象でもあるだろう。

では本論での日仏のエロティックな版画の比較からいったい何が明らかになったのだろうか。それは18世紀という同じ時期に花開いた性愛志向の時代精神であり、またその中に見られるそれぞれの独自性である。視覚の重要性という共通点はあるもののやはりそれぞれの違い、独自性には驚くべきものがある。そのもっとも大きな違いは作品内部の登場人物であろう。快楽に陶酔する春画に描かれた人物たちとまるで仕事のように性行為にいそむサドの作品の挿絵に見られる *libertin* な版画の無表情な人物たち、ここには同じ性行為をテーマにしてもまったく違う世界のような印象を受ける²⁹⁾。

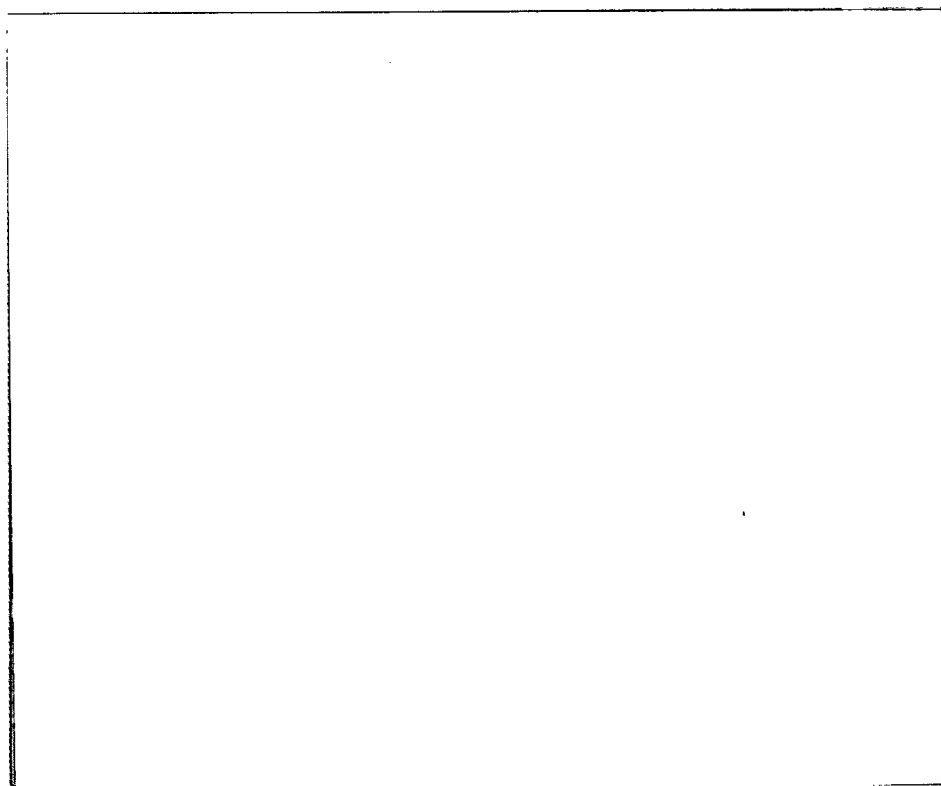


図6 フランソワ・ブシェ『身繕い』³⁰⁾

29) 『ドンBの物語』、『女哲学者テレーズ』における挿絵も、版による挿絵の質の違いはあるが、一般的には登場人物に快楽の表情は読み取れない。

しかし、libertin な版画における解釈の余地は限られていても、性を暗示的に描き出した18世紀のフランスの画家たちの galant な作品には、春画と同様にさまざまな解釈を可能にする遊びの精神が読み取れる。ブシェの『身繕い』というタイトルの作品を見てみよう。この作品の全体図は次のようなものだが、この作品は部分を切り取ってさまざまに利用されている。それはこの作品があまりにも性について暗示的だからだ。

身繕いをする若い女性の下で寝そべる猫、その猫の位置は彼女の隠された部分をもっともよく見える位置である。まるで猫にだけは隠すべき場所をよく見えるようにするために彼女は足を大きく開いている風にも見える。しかも靴下留めを結ぶ（解く）彼女の仕草と同様に猫もまた毛糸と戯れている。さらに靴下留めを巻いている彼女の右足は美しく大胆に左下に伸びている。それはまるで男性器であるかのようだ。左に目をやると暖炉には炎が赤々と燃えている。そして暖炉の上では蠟燭も燃えている。これらは欲望を示すものだろう。それは彼女の頬の赤みにも感じ取れる。彼女の股を開いた正面には、暖炉で使う道具が無秩序に置かれている。暖炉の上の紐も無造作に置かれている。扉も半ば開いたままだ。すなわち火も無秩序もエロティシズムを表わす記号と考えられる。さらに、われわれは猫の視線に注目することにしよう。猫はしばしば性的快楽の隠喩として描かれてきたが、ここではその場にはいない男の隠喩、また野獣性の表象とも考えられる。この猫の視線とわれわれの視線は衝突する。まるで覗き見る鑑賞者を非難するかのようでもあり、誘うかのようにもみえるこの猫の視線は、ここにはいない男の位置ではないだろうか。すべてが許されている男がこの猫の位置と仕草から読み取れるのである。それに付け加えて面白いのは、屏風の背後にかかっている一枚の肖像画である。目の位置で切り取られている男の視線は、まさに彼女を覗き見ている。左右に配された鏡も彼女の身

30) この絵はしばしばその一部を取り出して利用される。例えば、Gilles Néret, *Erotica, 17th-18th century*, Taschen, 2001 では左の娘だけを、また *Romans libertines du XVIII^e siècle*, Robert Laffont, 1993 の表表紙では娘の足の部分だけを切り取っていて、この絵のもつエロティシズムを現代風にうまく利用している。

繕いには必要なものだが、先に述べたように覗き見る効果を暗示している。したがって、この作品からは18世紀のエロティシズムが読み取れる。現在の鑑賞者ならこの絵からさらに物語を作ることも可能であろう。これは身繕いの前なのか、後なのかと。靴下留めの紐と猫が戯れる紐は彼女のマゾヒスティックな指向を表わしていると。

われわれはフランスのエロティックな版画から春画を通して **galant** な作品に戻ってしまった。それは性的な暗示を含む戯れの精神が、フランスのエロティックな版画よりも、ブシェやフラゴナールの作品、そして暗示的でさまざまな解釈を呼び込む春画に共通してみられるからである。**libre** であると同時に **galant** である日本の春画は、フランスのエロティックな絵画や版画と比較してみるとますますその独自性が際立つように思われる。しかし、今回われわれが取り上げた作品は非常に限られたものでしかない。こうした研究が具体的な作品の分析を基盤としているだけに、今後はさらに多くの作品分析が課題である。