

大津絵研究の新視点

A new perspective on Otsu-e research

會 田 容 弘*

Yoshihiro AITA

Otsu-e was sold as a souvenir in Oiwake, Shiga Prefecture during the Edo period. Dr. Yanagi, an advocate of the folk art movement, highly evaluated its value as a folk painting. Not only that, French prehistorian A. Leroi = Gourhan was also collecting materials for Japanese studies.

However, Otsu-e research has been stagnant since Yanagi's research. I propose to use archaeological methods in fields such as material recognition, dating and transition, production technology, production groups, and distribution. I will present my perspective on new Otsu-e research.

キーワード：大津絵、民画、ルロワ＝グーラン、動作連鎖、考古学的方法

はじめに

2018年夏、京都東寺がらくた市の店先で奇妙な戯画に出会った。店主に聞けば「大津絵」と言う。恥ずかしながらそれまで「大津絵」を知らなかった。5枚の絵を求め、それから大津絵について調べるようになった。大津絵とは江戸時代に滋賀県大津追分あたりで、土産物として描かれた絵であること、民芸運動の主唱者である柳宗悦が日本の民画として高く評価していることなどを知った。そして、フランス人東洋美術史研究家のC.マルケの大津絵研究の図書(2016)を手にとることになった。その中で海外の研究者で最初に大津絵に注目したのがA.ルロワ＝グーランであることを知り驚愕した。ルロワ＝グーランは1937年から39年に日本に留学(山中2002)しており、その時、研究対象として大津絵に興味を持ち、何点か購入し、フランスに持ち帰っていたのである。ルロワ＝グーランは偉大な先史学者である。旧石器時代洞窟美術研究・後期旧石器時代パンスヴァン遺跡の古民族誌的発掘及び研究など世界の旧石器研究の最先端を切り開いた碩学である。そのルロワ＝グーランが何故大津絵に。これが研究の原点である。その後、大津絵について文献探索、資料収集に努めた。その結果、大津絵は技術学研

* 地域創成学科

究の格好の材料であると考えに至った。名もなき庶民が土産物として描いた絵画を先史技術学的研究法で解き明かす戦略を提案したい。

1. 大津絵研究史

大津絵は滋賀県大津追分で江戸時代の初めから街道の土産物として製作され、往時には120種類もの画題が描かれ全国に流布した。明治に鉄道が開通することになり、その隆盛は下火になり、大津絵10種と呼ばれる画題の版画に引き継がれ、現在も1軒の大津絵店が大津市にはあり、その伝統を守っている。

大津絵がいつから描かれ、そして売られるようになったか定かでない。仏画から始まり、そして鬼念仏や藤娘など世俗画が人気キャラクターとなった。が、大津絵が衆人の知るところになった最大の理由は近松門左衛門によって大津絵作家吃又平を主人公にした『傾城反魂香』が浄瑠璃として創作され、それが歌舞伎、浮世絵素材として受け入れられたことによる。同時に『大津絵節』なる歌も巷に流行した。その結果、土産物「大津絵」は大津近傍だけでなく、江戸などにおいても誰もが知るものとなった。江戸中期に石田梅安による石門心学が庶民に流行し、その一派である手島堵安の『やしなひ草』に大津絵画題が挿図として使われ、大津絵にも教訓的道歌が加えられるようになり、教材を兼ねた土産物としての付加価値をつけた。一方で、大津絵は幕末から明治にかけて京都画壇によって評価され、好事家の収集対象品ともなった。富岡鉄斎、浅井忠、梅原龍三郎ら著名な画家も大津絵を愛し、コレクションとして求め、同時に大津絵の画題を用いた自作絵画も制作した。1912年に山内神斧により大阪吾八店で最初の大津絵展覧会が開催され、世にその存在が再確認されるようになる。

大津絵考証研究の始まりは江戸時代後期の山東京伝(1804)である。作者も知れない大津絵の歴史的な位置付けは江戸後期には忘れ去られていたのである。

大津絵を美学的に評価したのは柳宗悦(1929)である。柳は大津絵を定義し、大津絵の時期区分、大津絵画工、大津絵の形式とその技法、大津絵販売について出来得る限りの文献資料を用いて研究を行った。柳は大津絵を民画とし、職業画家にはない民衆の美を見出した。大津絵画家をして「何枚も何枚も描くのであるから、それは限りない繰り返しである。繰り返しなるが故に、それは一つの定まった構図である。どこにどの線を入れるか、どこは何の色でどんな形であるか。顔はどちらを向くか、手足はどこに位するか。もうそれらのことは暗記している。それは長い間の代々の記憶の堆積だとも云えよう。」「私は同一筆者の筆になる殆ど同一の絵を縷々見かけたことがある。」「いつもの如き順序と、いつもの如き色彩とを以て、いつもの如き図を描いた」(柳1955、初出1929) そのところに民衆の美を見出した。これはルロワ＝グーランが生活技術と呼ぶ動作連鎖(Chaîne opératoire)に他ならない(1968)。ルロワ＝グーランは

そこに技術を見出した。柳は美を見出した。その違いだけである。ルロワ＝グーランは物質資料の背後にある名もなき人間をどのようにすれば浮かび上がらせることができるかに生涯を捧げた。当初の標的は同時代に生きる民族であったが、それは先史時代の民族に移り、旧石器時代の狩猟民の姿を再現するPincevent遺跡研究に結実する。我々も、ルロワ＝グーランに倣い、「大津絵」を通して過去の人間を再現したい。名もなき土産物絵描きの姿を再現したいのである(注1)。

大津絵の文献史研究の整理は片桐修に負う所が多い(片桐1971)。また片桐は大津絵研究会を主宰し雑誌『大津絵』を刊行するなど、同好の志と大津絵の普及に貢献した。美術史の見地から纏めた旭秀正(1957)や鈴木仁一(1975)の業績も忘れることはできない。また大津絵の技術的研究は版画家でもある小野忠重(1974)の研究、また大津絵作家の四代高橋松山の発言も重要である。先にも指摘したが大津絵収集家は画家、版画家、染色家など芸術家が多く、それぞれの美意識に基づいた収集とその公開などが大津絵の散逸を防いだ功績が大きい。歴史研究者の大津絵論考に中井(1955)の論考があるが、資料や独自の視点を開陳したわけではない。

近年大津絵に対する再評価をおこなったのがC.マルケ(2016)である。マルケは大正期に大津絵画題を版画により再現した楠瀬日年(1926)を通して、大津絵の再評価を図ると同時に、同時代のヨーロッパ人による大津絵への興味を紹介した。ルロワ＝グーランだけでなく、偉大なる現代芸術家ピカソやホアン・ミロが大津絵を愛したことが知られ、日本絵画の新たな一面を再評価する糸口を提示した。そして、C.マルケの呼びかけに応じた若い美術史家たちが『美術フォーラム』誌に集った(2017)。それとはまったく別の角度から絵馬と大津絵の関連を論じた近世文芸研究家である信多純一の論考(2009)があり、後に触れるが傾聴すべき見解がある。大津絵の同時代的理解を深めている横谷(2017)の研究には、学ぶところが多い。

戦後になり大津絵が社会的に周知されるようになった理由には美術館、博物館の展示が大きな力になっている。一握りの収集家の目に止まるのではなく、多くの人々が大津絵を知ることになる。日本民芸館(2005)、浜松市博物館(1985)、町田市立美術館(1990)、大津市歴史博物館(1985、2006、2019)などで展示や企画展で行われた。2020年の福島県立美術館、東京ステーションギャラリーの『もうひとつの江戸絵画 大津絵』は大津絵再評価の大きな一歩である。

このように大津絵に対する社会的認知度が高まるにつれ、大津絵の実態だけでなく、その後にあるものへの興味も生まれてくるのは必然であろう。

2. 大津絵研究の問題点

大津絵の学術的研究は柳宗悦(1927)に始まる。柳の研究を跡付けることでその問題点を描出したい。正統派日本美術史家は大津絵を日本美術史上に位置付けていない。民衆の芸術は連続と続く日本美術とは異なるとの印象をぬぐいきれない。『国華』大津絵特集論文(辻編2007)は評価の定まった絵画(作家)と大津絵の比較か、作品論である。それでは大津絵作家へ迫ることはできない。

日本美術史学は美術資料を歴史資料として問い、人間生活を復元するという視点が欠落しているのである。当初は仏画として売られたものが、次第にキャラクター商品として土産物になる。背後にある種の宗教的機能を秘めながら、誰もが知る象徴表象となり、同時に模写、複製品、二次製作品、キャラクター商品まで生まれる。そこには美的価値だけでなく、民衆が共有できる普遍的象徴性がある。たとえるならば、現代の「ドラえもん」が世界に通用するキャラクターであることと似る。鬼念仏の絵を見ただけで、同時代人はその背後にある意味を私たちが「ドラえもん」をわかると同じように理解したのである。120にも及ぶ多様な画題が同時代人の心を虜にし、時代を越えて現代人もそれを共有できるという大津絵は歴史研究のターゲットとして十分なものである。江戸期の日本庶民の心性を映し出す鏡として、重要な資料である。美術史の対象だけではもったいないほど、魅力的なのである。大津絵を通してその背後の人間像を見ることができるのである。しかし、大津絵を研究対象とする場合多くの困難がある。その問題点を指摘しておきたい。

大津絵研究の対象資料は江戸時代に大津追分の地で土産物として売られていた大津絵にはじまる(柳1922「大津絵の名称と産地」)。当時の土産物大津絵が現代まで伝世しているものは少なく、歴史資料と同様残り得た資料で議論するしかない。資料の偏りが研究を歪める原因となるので、研究可能な資料の全体像を把握しておく必要がある(①資料認識)。

大津絵の製作年代は柳が提唱した前期(1624—1661年)、初期(1661—1716年)、中期(1716—1736)、後期(1736—1912年)の時期区分を多くの研究者は踏襲している(柳1922「大津絵の年代とその特色」)。柳の時期区分は文献資料の記述を根拠にするもので、大津絵画題の変遷に対応し、仏画は初期、大判世俗画は初期から中期、道歌付き1枚世俗画を後期としている(柳1922「大津絵の画題」)。佐藤(2007)が指摘するように、年代決定に曖昧さがあり、柳の時期決定法の検討と時期区分の検証が必要である(②年代と変遷)。

大津絵の製作には型絵・定規・ぶん回しなどの工具が使用されている(柳1922「大津絵の手法とその技法」)。さらには部分的に版画を用いることもある。大津絵の画材は泥絵具を使用しているが、使用色彩は白、黒、朱、緑、茶程度である。理化学的な顔料分析が必要である。使用紙は安価な和紙を用い、多様であるとされているが、流通ルートなどを知るために、和紙産

地同定研究が必要である。大津絵製作過程を主題ごとに整理し、そこに反映された技術を明らかにする必要がある(③製作技術)。

大津絵は土産物と言う性質上、ひとつの工房で複数工人が、さまざまな主題作品を製作していたと考えられる(柳1922「大津絵の画工」)。大津絵から製作者、製作工房を同定する視点が必要である(④製作集団)。

製作された大津絵がどのように利用され、どの地域まで伝わっていたのかも流通経済史、交通史からの視点でも注目される(⑤流通)。

これらの問題点を解決する方法はモノを歴史研究資料とする考古学的方法が有効である。考古学は土の中に埋もれていた資料を対象にするが、伝世した物質資料も同様の研究法を適用できる。同様の伝世資料を研究する分野に民俗学があるが、民俗学は伝世資料を維持する人間と共存する場合にモノと人間を繋ぐコトバを扱う。大津絵資料はモノとヒトとの関係が既に断ち切られているので、考古学的方法が有効である。

3. 大津絵研究の方法

①資料認識：本研究の対象は江戸時代の大津絵である。公開されているものすべてを収集し、基礎資料とする。戦災などで失われた大津絵もあるが、画像として残されているものはできる限り利用する。江戸時代の大津絵は、形状から半紙2枚継以上と半紙1枚に分けられている。江戸時代においても大津絵画題が別な表現型をとる2次製作品がある。水墨画、浮世絵、錦絵、看板、板絵、版画、彫刻などがある。明治以降になるとデザインとして陶磁器図柄、着物図柄、人形、彫刻など多岐にわたる大津絵画題作品が登場する。明治期版画大津絵、明治期2枚継大津絵、版画大津絵、新大津絵、模写、2次製作大津絵(創作大津絵)などもあり、時にはそれらを活用することが重要である。大津絵を記述した文献資料、小説、俳句などは大津絵の年代決定資料として活用されてきたし、同時代人の大津絵認識の重要な手がかりとなる。

公的美術館などで公開された大津絵は由来の明らかなものばかりである。しかし、本来大津絵は庶民の絵画であり、多数作成されたはずである。大津絵の判定基準を明確にし、さらに資料収集を行わなくてはならない。画題については柳(1929)をはじめとして、先学が集成している。楠瀬日年は120種を版画で再現した(1926)。江戸時代大津絵画題について画集をもとに佐藤(2006)が残存数を集成した。佐藤は532点の大津絵画題を4種に大分類し、さらに89種に区分している。その中で最も残存資料の多い画題は鬼念仏で35点、青面金剛28点、藤娘25点、鷹匠、槍持奴が続き20点以上残っている。それに対して1点のみの画題が24種ある。今後新発見などがあれば、資料数増加が期待される。しかし、美術資料である大津絵は資料的価値よりも、美術的価値が伴い、収集家の保有する資料が必ずしも公開されるとは限らない。現在も公

共施設に保管されている資料が公開されているにすぎない。一方、美術品市場において、売買の対象とされる。売り立て品目録でも作成されなければ、研究資料として日の目を見ることはない。研究資料として共有する方法を模索しなくてはならない。

②年代と変遷：大津絵製作の年代は文献・絵画などの関連資料から考証しているのがこれまでの方法である(柳1929、片桐1960、鈴木1975など)。大津絵本体の紀年資料はごく少数であるが、関連資料まで広げていくことで年代決定資料を獲得できる可能性がある。その実例については次項で具体的に述べる。

絶対年代を決めることが困難な場合、相対年代を決める方法がある。この方法は考古学で用いる古典的型式学の方法(浜田1922)である。大津絵の画題別に作風の変化を探るのである。大津絵製作の基本技術の中に合羽刷りという手法がある。渋紙を切り抜いて、そこを筆で染めるという方法である。同型の刷り上がりが多数できることになる。その型を同定するのである。型の同定ができれば、工具の同一性、製作工房の同定、製作の同時性推定(型の使用期間が問題にはなるが)が可能になる。ひとつの工房でどれだけの画題を描いていたのだろうか。同じ画題でも工房によって表現が異なるのではないだろうか。大津絵作者も製作を続ける中で、円熟味を増し、うまくなるのではないだろうか。これらの問題を解決しなければならない。

製作の同時性と工房の同定の方法として異なった画題の共伴関係をあげることができる。具体的には同一紙に異なった画題が描かれる場合は同時性、同一工房作が保証される。ただし、明治時代に行われた複数の作家が合作するものは除外される。同一紙に描かれたものに準じる資料として屏風や衝立、複数画題軸装例に複数画題の大津絵が張られている場合は製作の同時性が保証される(「大津絵張交屏風」根津美術館蔵、『美術フォーラム21』掲載)。それを手掛かりに同一工房の作品であることが論証できる場合がでてくる。同一工房を探る場合、ランダムに資料を募集するよりははるかに効率的である。時には屏風裏打ち紙に用いる反故紙を用いて年代推定が可能な場合がある。これについては実例を次項で述べる。稀な例になるが、同時代人が募集した大津絵が一括発見(新資料)されることがある(高杉2017)。保管状況や保存箱などに一緒に保管されているものから、同時性や時期判定の資料が得られる場合がある。

③製作技術：作品から工房を推定する方法には、同一工具による描写認定(共通技術属性)、画風(共通属性)による推定、共通画材(顔料・色彩)の同定(鈴木1994, 2002)、共通紙の同定など理化学的分析を含めた研究法がある。そのような方法を積極的に開発してゆかねばならない。型紙や版画利用による量産が大津絵のひとつの特徴でもある。型紙の利用は同一画題のみとは限らず、他の画題作品への転用の可能性がある。

④製作集団：大津絵は家族経営工房で製作されたと考えられている。その根拠は近松門左衛門『傾城反魂香』の「大津のはづれに店借して妻は絵の具夫は絵書く。」という記述や秋里籬島『東海道名所図会』「大津絵店」(1797)や歌川広重の描く『隸書東海道五十三次』「大津絵

店」(1849)、『狂歌道中記』などに見る様々な画題を描く男、絵を売る女、墨することもなどが家族経営の大津絵店を想像させるのである。また、家族経営工房で複数画題の大津絵「鬼念仏」(看板)、「藤娘」「鷹匠」「雷太鼓」「阿弥陀如来」「大日如来(?)」が販売されている様子が描かれている。これが事実だとすれば、仏画と複数の世俗画が同一工房で製作販売されていたことになる。これらの状況証拠を大津絵から検証するには同一工具による描写認定(共通技術属性)、画風(共通属性)による推定、共通画材、共通紙などをひとつひとつ作品分析から明らかにすることで、実証することが可能であろう。

⑤流通：江戸時代の大津絵流通の広がりとは当時人間の移動(旅)の実態を知る尺度となる。また、大津絵という象徴表現(シンボリックツール)を共有できる範囲は、大津絵の意味を理解できる人々の範囲ともいえる。この現象は大津絵の二次製作品である歌舞伎、歌舞伎浮世絵、俳句の題材、大津絵節、陶磁器や着物の絵柄などにひろがることもシンボルの共有にほかならない。ルロワ＝グーランの歩みを見ると、その後洞窟壁画研究へ向かった時に用いた読み取り法に「象徴」という方法がある。大津絵研究の広がりの可能性をこめて、提案しておきたい。ただし、大津絵の同時代での広がりを把握するのは至難の業である。収集品として集められてしまった大津絵にはすでにその情報は残されていない。

4. 大津絵研究の実際

ここで、先に指摘した②年代と変遷、③製作技術、そして①資料認識で触れた関連資料について研究事例を開陳したい。

大津絵の年代決定資料として鬼念仏の描かれた絵馬を紹介する(第1図-1・2)。最大幅27.3cm、最大長54.2cm、厚さ5mmの杉板材の片面に鬼念仏が描かれている。幅5mmの細木で一部縁取りをしているが、欠落している。鬼念仏は筆描きで全長37.2cmである。黒墨、黄土、茶色、白土の4色で描かれている。黒墨の上に描かれている線はやや青色がかかった白であるが、黒墨の上に白土で描かれたための発色と判断される。もう一面に「奉掛 御寶前 元禄十五年 宮津住」と墨書されている。一部に紙の付着が認められる。両面の墨の退色、上からの傷が類似することから鬼念仏と墨書は同時に書かれたものと推定できる。由来の明らかなものではないが、本来神社または寺に奉納された絵馬と推定できる。宮津の住人が元禄15年に奉納した絵馬である。ここから、元禄15(1702)年に鬼念仏が描かれていたことがわかり、鬼念仏の描写の正確さから、作者は大津絵師と推定できる。

藤懸静也は福島県河沼郡川西村上宇内(現在の会津坂下町)の薬師堂にあった藤娘絵馬(縦36cm、横30cm程度)を紹介している。それには藤娘が描かれ「奉掛御宝前 諸願成就之所 元禄六 癸酉歳 兼子氏内」と記され裏に「南薬師御宝前」とある。藤懸は会津の付近で作られて



1 鬼念仏絵馬



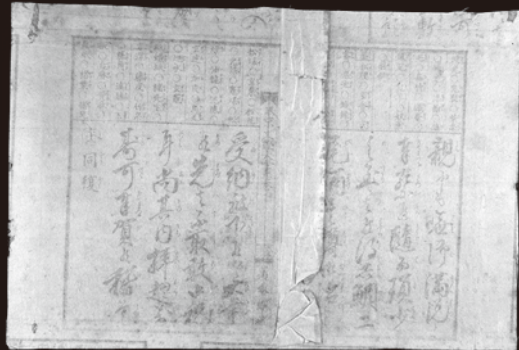
2 鬼念仏絵馬裏面



4 女虚無僧



3 鬼念仏板絵



5 女虚無僧裏面裏打ち文書

第1図 大津絵年代決定関連資料

いて元禄6(1692)年の紀年のある藤娘図として年代のわかるものであるが、これが大津絵の影響下に作られたものであるかどうか問題であるとしている(藤懸1932)。しかし、この文献を引用した信多純一は大津絵と絵馬との関係を積極的に考え、多くの絵馬と大津絵画題の共通性があることを指摘し、事例を提示している(信多2009)。が、信多の紹介した資料中には残念ながら鬼念仏はない。それは鬼念仏が大津絵のオリジナルキャラクターであることの証明でもある。絵馬を描いた絵師はさまざまで、地元の無名の絵描きもいれば、名のある狩野派絵師や浮世絵師が描く場合もある。大津絵師もサイドビジネスとして絵馬の製作を引き受けることは十分推定できる。

もう1例鬼念仏の板絵(第1図-3)がある。最大幅26cm、最大長29.3cm、厚さ5mmの杉板に描かれた鬼念仏である。板の縦1辺に段差があることから、天井板として利用されていたものかもしれない。2か所に穿孔があるが新しい。落書きのようなキズがあり、文字のようであるが読むことができない。鬼念仏の全長は27.6cm、黒墨、黄土、茶色、白土の4色で描かれている。神社などの天井絵に用いられていたのではないかと推定している。

この2枚の板絵鬼念仏は筆致から同一作者の可能性もある。さらに大津絵の中に類似した表現の鬼念仏を探すと、『大津絵図譜』第16図の「鬼の念仏」(近江郷芸美術館(現・大津絵美術館)蔵)『もうひとつの江戸絵画大津絵』の「鬼の念仏」IV-29、IV-30(神奈川県立近代美術館麻生三郎コレクション)が挙げられる。この5点が同一作者の可能性を指摘しておきたい(注2)。この名もない大津絵師は元禄15(1702)年前後に活動していたことが推定できるのである。

下限年代の目安として大津絵に記された年号を用いる事例である。この方法は既に指摘されているが、位牌に記された年号、鬼念仏の奉加帳に記された年号がある。この年号は大津絵が描かれた年ではないことに注意が必要である。位牌は亡くなった人の死亡年であり、奉加帳は描かれた年の可能性もあるが、任意の年代かもしれない。未来の年号を書くことはできないので、その年号を遡ることはないということである。大津絵に記された讃についても同様である。絵と讃が同時であるという保証はないので、もし讃の書き手や年号があればそれを下ることはないということである。大津絵が表装された場合は表装の年代も問題になる。表具から年代推定ができてそれもそれは下限年代である。屏風に張られたものが切り取られ、裏打ち紙に年代推定の手がかりがある場合がある。一般に裏打ち紙には反故紙が使われる場合がある。反故紙の年代は下限年代の目安にすぎない。女虚無僧(一枚もの横22.5、縦33.6cm)の裏打ち紙に版木印刷物の反故紙が使われている(第1図-4・5)。裏打ち紙に『東京文証大全』の書名が読める。この図書を国会図書館で検索すると青木輔清 著、安井乙熊 校、青木東園 書 東生書館 1881年刊であることがわかる。この女虚無僧は1881年以降に作られた屏風に張られていた可能性が高い。それ以前はめくりの状態で保存されていたのか、表装から剥がされたものかを



1 藤娘一枚絵



2 藤娘裏面バックライト



3 藤娘2枚継



4 藤娘1枚

第2図 多様な藤娘

追跡することはできない。

大津絵製作には合羽刷りの技術が用いられるというが、型紙の形状を把握する方法を提示する。第2図-1は1枚絵藤娘のめぐり(横27.2、縦38.6cm)である。このままの観察だけでは、カッパ磨り部分と手描き部分の判別が難しい。裏返しにしてバックライトをあてたのが第2図-2である。黒着物部分、顔などが合羽刷りであることがわかる。重ね塗りの識別も容易である。色褪せた作品についてはスキャナーで取り込み、画像処理を行うことで鮮明化できる。

第2図-3は2枚継(横22.2、縦56.0cm)、4は一枚もの(横25.2、縦60.5cm)の藤娘である。両者は左向きと右向き、着物の柄も異なる。もう一点絵具に注目すると4は青が用いられている。4はより後出の可能性がある。

製作の同時性・同一作者の確実な同定方法は一枚の紙に異なった主題の大津絵が描かれているものは同時同一作者と判定できる。それ以外に同一型紙を利用する作品は同一作者とすることができる。大津絵の技術的特徴である合羽刷りには型紙が利用される。第3図に槍持ち奴の製作工程に分解した復元型抜き3図と筆書き輪郭線1図とその合成図を提示した。槍持ち奴を3つの型紙に分解したものである。この型紙を使うことで同一サイズの槍持ち奴を製作することができる。また、型紙は転用や裏返しなどの使用方法も推定できる。現段階では型紙同定は具体的に行っていない。方法としては等倍スケールにした大津絵をパソコン画像ソフト上で型紙データと重ね合わせることで同定が可能である。

先にも触れたが、様々な大津絵がある。江戸時代に作られた大津絵もあるが、明治以降も肉筆で描かれる大津絵(第4図-4)、大津絵藤娘を模写した肉筆(第4図-3)、大津絵のキャラクターである鷹匠、鬼念仏が立ち並び、藤娘が藤蔓を引き抜こうとしている図柄(第4図-2)であろうか、大津絵の二次製作品である。大判大津絵鬼念仏を広げて、旅人に自慢げに見せている図像(第4図-1)である。これら第4図-4以外は時期判定が困難である。3は紙からしてそれほど古い物ではない。10枚セットである。大津絵は現代も愛好家があり、模写ないしは創作が行われている。そして、流通する大津絵の中には贋作もある。贋作とは言うものの、製作年代は新しいが古相の大津絵を模写した作品ともいえる。今後、江戸時代大津絵の集積が進めば、それらの作品は自ずと整理されてゆくであろう。

おわりに

大津絵研究の五つの問題点を指摘し、問題解決法の指針と事例研究を提示した。考古学的方法が有効であるとの見通しは変わらない。考古学研究は基本実物資料を扱う。しかし、大津絵は歴史資料や民俗資料という範疇ではなく、美術品という枠組みで扱われている。考古資料はほとんどが公共施設で保管しており、資料閲覧を申し込めば、公開が原則である。しかし、個



1 大津絵槍持ち奴



2 衣装と脚絆 (型抜き)



3 胴体・手・足 (型抜き)



4 下着と禪 (型抜き)

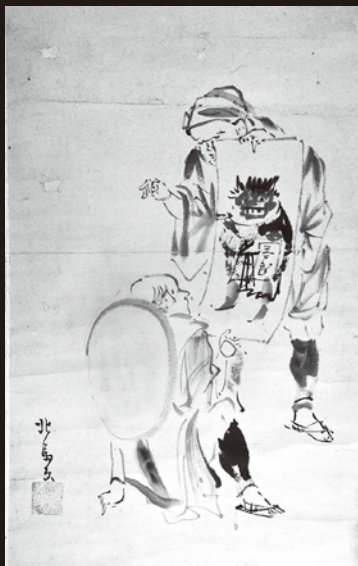


5 輪郭線 (筆書き)



6 2から5の合成

第3図 photoshopを用いたカッパ刷り大津絵復元



1 大津絵を見せる旅人



2 大津絵二次製作品



3 大津絵藤娘模写



4 2代高橋松山大津絵藤娘

第4図 さまざまな大津絵

人所有の美術品はそうはいかない。公開の義務はない。さらには収蔵家の氏名すらわからない。手探りで集めた資料と公開されている作品と図録をもとに、本論を作成した。今後文化財としての大津絵の散逸を防ぐためにも、ネット上のバーチャルデータベースの構築などを提案して行きたい。

なお、本論で用いた資料は筆者が収集した資料である。研究資料として不備、あるいは疑問を持たれる方がいらっしゃれば、資料公開にはいつでも応じるつもりである。歴史資料は学問の自由の前に常に門戸を開いておかねばならないと考える。

注

注1) 美術作品を巡って研究法について歴史家と美術史家の間で論争(家永1951・53)と(中村1952)があった。作品を美術品として見る立場と歴史資料として見る立場では自ずとその方法は異なる。考古学を「ヒトが作って使ったモノを証拠に、そのヒトの行為を復原・推察する科学」(山中2010)と定義する立場では、美術品も土産品もヒトの行為を研究する対象でしかない。ちなみに、美的価値とは鑑賞する側の思い込みであり、考古学はそれを研究対象にはしない。

注2) 査読者より同一作者の根拠を提示することを求められた。しかしながら、作者の同定法については、現段階では確たる方法を提示できる段階にない。同一作者の可能性の指摘は著者の直感的印象に過ぎず、前科学的なものである。この仮説を証明する方法を今後確立してゆきたい。

引用文献

旭正秀 1957 『大津絵』

家永三郎1951「美術史学の対象」『美術史』第3号pp.53-56

1953「美術史学と歴史学」『美術史』第8号pp.130-135

小野忠重1974『大津絵』

片桐修三 監修 1971『大津絵図譜』

楠瀬日年1926『大津絵図譜』

佐藤浩子2006「町田市立博物館所蔵の大津絵」町田市立博物館編『町田市立博物館蔵品図録大津絵』pp.56-59

山東京伝1815『骨董集』『本邦伝奇考』

鈴木仁一1975『街道の民画 大津絵の美』

鈴木伸子1994「古大津絵の色彩に関する研究：第1報 使用色彩の頻度特性について」『日本色彩学会誌』17(4),pp.242-248,

2002「古大津絵の色彩に関する研究：第2報 色彩構成と配色美の特徴」『日本色彩学会誌』26(3),pp.161-168

信多純一2009『祈りの文化』

高杉志緒2017「7 植田家に伝わった大津絵—大津絵の受容と教訓」『美術フォーラム21』〈第36号〉pp.62-72

辻惟雄 編2003『国華』特輯「大津絵」第1267号

中井宗太郎1955「大津絵の芸術価値—純粋な民族的庶民芸術として—」『日本史研究』第26号pp.6-14

中村二柄1952「美術史学の対象—家永教授に問ふ—」『美術史』第5号pp.25-29

浜田耕作1922『通論考古学』

美術フォーラム2017『美術フォーラム21』〈第36号〉特集：プリミティブ絵画？—近現代を生きる大津絵

藤懸静也1932「大津絵研究資料としての藤娘図絵馬」『宝雲』pp.35-38

マルケ、C 2016『大津絵—民衆的諷刺の世界』

2019「大津絵—西洋人の発見から理解へ—」大津市歴史資料館『大津絵—ヨーロッパの視点から—』パンフレット

柳宗悦1929「初期大津絵」『民芸叢書』二

1955「大津絵」『柳宗悦選集』10

山中一郎2002「アンドレ・ルロワ・グーランの日本留学」『京都大学総合博物館ニュースレター』No.15pp.8-9

2007「『動作連鎖』の概念で観る考古資料」『古代文化』第58巻第IV号 pp.30-36

2010「ヒトはどのように賢くなってきたのか？—「取り巻く環境」へのヒトの適応を研究する考古学から—」郡山開成学園創立記念講演会資料（4月22日）

横谷賢一郎2017「大津絵—土産物肉筆絵画としての答え」『美術フォーラム21』〈第36号〉pp.27-34

ルロワ・グーラン、アンドレ（荒木亨 訳）1968『身ぶりと言葉』

