

「大津おいわけゑ踊」の踊り歌が生まれる前段階——貨幣の論理・大津絵・絵画の量産——

鈴木 堅弘

はじめに

本稿では、まず幕末期に流行する「大津絵節」の淵源とされる「大津おいわけゑ踊」（大津絵の踊り歌）の発祥期についての考察をおこない、その要因を近松門左衛門『けいせい反魂香』の初演期に求める見解を示す。以後、「大津絵節」が世相に流行する前段階として、当時、大津絵という地方民画が〈都市社会の踊り歌〉や〈近松門左衛門の人形浄瑠璃の趣向〉に用いられるほど世俗に流布していたのか、大津絵がなぜ量産性を伴いつつ大衆化するに至ったのか、その歴史的プロセスの自明化を試みる。

なお、本稿は二〇二四年度伝音セミナー「大津絵節の起源と受容について——踊り唄・寄席・読売の歴史的視点から——」（二〇二五年二月実施）の発表内容を論文作成するための前段階にあたる考察である。いわば日本の芸能音楽と絵画がともに江戸期の大衆文化のなかでその表現をクロスリンクさせていく前提条件を貨幣の論理が絵画の量産性をもたらしした歴史性からとらえる試論である。

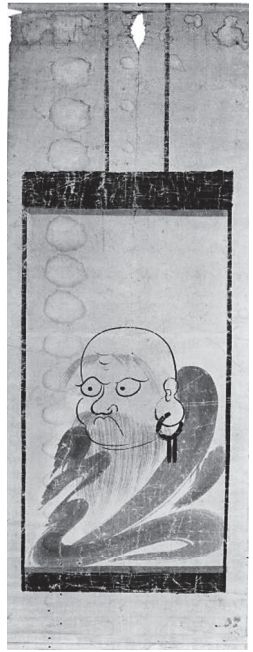
「大津おいわけゑ踊」（大津絵の踊り歌）の発祥期について

「大津絵節」はいつ頃から世に歌われ始めたのであろうか。江戸・大坂にて大津絵節は嘉永期以後の幕末期に流行したとされているが、大津絵のモ

チーフを取り入れた踊り歌が文献記載される始源は歌謡集『増補絵入松の葉』（宝永七年（一七一〇））とされている。⁽¹⁾ 同書には「古来中興踊哥百番」の目録（巻第四）の「七」の項目に「大津おいわけゑ踊」と題し、次の歌詞を記す。

二上り ^(上り下りに) のほりくたりに目につくすかた ^(君) 露の命をきみにくれべい
 おいわけ ^(達磨絵) のたるまゑこゝろ ^(鬼) おにに衣はそげたもおかし ^(座頭) ざたうは
^(尻) しりぬにいぬかほへつく ^(猫) ねこがしやみひく ^(飲む) 酒のむやつこ
^(愛宕参り) あたごまいりにそてをひかれた ^(伊達な若衆) だてな若しゆが ^(鷹) たか手にすへて
 ふれやれ ^(大鳥毛) く ^(浮世) うきよのんせい ふんらんらん
 しんらん ^(新舞) どんらん ^(装束) 十三仏 ^(掛け針) かけはり ^(新針) くげばり ^(針) たゝみはり
 い、いけ ^(池の端) のかわ ^(皆堂) すげかさ ^(寄席) よりばに ^(算盤粒) そろばんつふ ^(間) せきの清水は
 うき名所 ^(浮き名所)

同歌は、二上りの三味線歌で、歌詞は「上り下りに目つく姿」と大津絵の販売地である逢坂山周辺の街道筋を行き交う旅人たちの姿から始まる。その後、「追分の達磨絵こゝろ」（達磨絵（図1））、「鬼に衣は削げたもおかし」（鬼の念仏）、「座頭の尻に犬が吠えつく」（座頭と犬）などの大津絵の画題が約九種類ほど連続して歌われる。また看過できないのは、同歌は大津絵の画題のみならず、「掛け針、新針、畳針、池の側、菅笠、寄棒、算盤粒、関の



〔図1〕大津絵《達磨大師》(江戸前期)
(日本民藝館蔵)(尾崎彰三監修 2005『大津絵日本民藝館所蔵』、大阪、東方出版より)

清水は浮き名所」と、当時、大津絵と同じ街道筋で売られていた「商品」がもの尽くしの趣向で歌われている。同所にて掛け針、紵針などが販売されていた実態については次節にて詳しく取り上げるが、「大津おいわけゑ踊」が、たんなる大津絵の画題尽くしに留まらず、当時(一八世紀初頭)の追分村・大谷村の街道筋で売られた名産品(商品)をふくむ「もの尽くし」の趣向を用いた踊り歌であった。それはまた同時代の逢坂山周辺の街道筋が有する特異な経済的盛況を三味線歌として象徴的に言い表したものと考えることができる。

さらに興味深いのは「大津おいわけゑ踊」の発祥期である。小野恭靖氏の研究によれば、宝永七年刊の歌謡集『増補絵入松の葉』は元禄一七年(一七〇四)三月刊の歌謡集『落葉集』(七巻本)の改訂本『絵入落葉増補松竹梅』(宝永六年(一七〇九)正月刊)を、さらに翌年、増補改訂して出版された本とする。²⁾ 先行する歌謡集『落葉集』も、その増補改訂本の歌謡集『増補絵入松の葉』も共に京都の書肆井筒屋庄兵衛、万木治兵衛から上梓されている。

そこで、歌謡集『落葉集』と増補改訂本『増補絵入松の葉』の「古来中興踊哥百番」の目録部分を比較してみると、興味深い差異に気づく(図2)。「増補絵入松の葉」では『落葉集』の改訂にあたり踊歌百番の一から九までの歌謡のみを変更しており、残りの部分はすべて同じである。しかも増補改

訂本にて変更が加えられた部分に「大津おいわけゑ踊」が新たに記載されている。改訂にあたり踊歌百番の一から九までの歌のみが変更された理由は定かではないが、同比較から上方での「大津おいわけゑ踊」の流行起源が元禄一七年から宝永七年の間であることがわかる。もし元禄一七年以前に「大津おいわけゑ踊」が市井にて流行していれば、改訂前の歌謡集『落葉集』(七巻本)の目録への記載が想定できるからである。他方、宝永七年刊の『増補絵入松の葉』に同歌が新たに記載された経緯から、その流行期の始源が元禄一七年から宝永七年の間と特定できる。

そうであるならば、なぜ「大津おいわけゑ踊」の踊り歌が元禄一七年から宝永七年の間に上方にて流行したのだろうか。その理由の一つとして、大津絵を題材にした近松門左衛門の人形浄瑠璃『けいせい反魂香』の初演が考えられる。近松の『けいせい反魂香』は宝永五年(一七〇八)に大坂にて初演され、歌謡集『落葉集』と増補改訂本『増補絵入松の葉』の刊行のあいだの時期あたる。人形浄瑠璃『けいせい反魂香』では、絵師又平が描いた大津絵紙面から画題が次々とキャラクター的に飛び出し、悪党を懲らしめる演出がたいへんな人気を博し、大津絵と絵師又平の名を世相に拡めるきっかけとなった。同人形浄瑠璃は、初演以降、何度も繰り返し上演され、おそらくこの演出部分の世俗流行が、踊り歌としての「大津おいわけゑ踊」を発祥させる起因の一つとなったにちがいない。

さらに『増補絵入松の葉』の改訂箇所に着目するならば、新たに変更された一から九までの多くが「もの尽くし」の歌謡である。そう考えると、「大津おいわけゑ踊」も大津絵の「もの尽くし」の趣向をふまえた踊り歌として歌われた可能性が指摘できる。「大津おいわけゑ踊」の発祥のきっかけは近松門左衛門の人形浄瑠璃『けいせい反魂香』に寄るところが大きいが、歌詞の内容はあくまでも大津絵の販売地である逢坂山周辺の街道沿いで売られた「商品」を歌ったものである。

そうであるならば、大津絵を含めて、なぜ逢坂山周辺の街道沿いにて売ら

『落葉集』(元禄一七年(一七〇四))	古来中興當流踊歌百番目録	『増補絵入松の落葉』(宝永七年(一七二〇))	古来中興當流踊歌百番目録
『日本歌謡集成』(第六卷)「春秋社」一九二八年(四四一四六頁)	古来中興當流踊歌百番目録	『日本歌謡集成』(第六卷)「春秋社」一九二八年(四四一四六頁)	『日本歌謡集成』(第六卷)「春秋社」一九二八年(四四一四六頁)
百番 ざんら	以上	百番 ざんら	以上
一 山崎次兵衛 二 こんぎやら 三 天満出づる坊	七 奥作丹波 八 都米介 九 馬かた	一 菊づくし 二 都橋づくし 三 小倉山	七 大津おひわけ繪 八 月づくし 九 松づくし
四 おしも 五 べんごり 六 べさうづ		四 山ぶしうた 五 浦づくし 六 べはんづくし	
十 さんがらが十一 阿部川紙子 十二 ちゆちゆら		十 さんがらが十一 阿部川紙子 十二 ちゆちゆら	
十三 づんがらもんから 十四 君ちり 十五 さらし賣		十三 づんがらもんから 十四 君ちり 十五 さらし賣	
十六 難波長吉 十七 一番鶏 十八 伽羅の板橋		十六 難波長吉 十七 一ばん鳥	
十九 橋上 二十 源五兵衛 廿一 なぎなた		十九 むねあけ 二十 源五兵衛 廿一 なぎなた	
廿二 小野村彦惣 廿三 三谷土手みち 廿四 おさき鈍助		廿二 小野村彦惣 廿三 三彌土手みち 廿四 おさき鈍助	
廿五 ふくの田 廿六 大小見 廿七 下六藤六		廿五 ふくの田 廿六 大小けん 廿七 外六藤六	
廿八 ふく頭巾 廿九 福助買ぞめ 三十 有手はじめ		廿八 ふく頭巾 廿九 福助買ぞめ 三十 有手はじめ	
卅一 順禮 卅二 次郎冠者 卅三 さい鳥さし		卅一 順禮 卅二 次郎冠者 卅三 さい鳥さし	
卅四 卯の葉かさね 卅五 八重垣 卅六 ぶんまけ孫左		卅四 鶉の羽かさね 卅五 八重垣 卅六 ぶんまけ孫左	
卅七 髪結小五郎 卅八 からかさ 卅九 いせき		卅七 髪結小五郎 卅八 からかさ 卅九 いせき	
四十 新庄のや 四十一 楊弓 四十二 先陣宇治川		四十 しんじのや 四十一 楊弓 四十二 先陣宇治川	
四十三 なんぼ 四十四 竹馬 四十五 白樫		四十三 なんぼ 四十四 たけ馬 四十五 しらかし	
四十六 ふなざし 四十七 七つ道具 四十八 鷺苗の市		四十六 ふなざし 四十七 七つ道具 四十八 はんじよの市	
四十九 山の手奴 五十 早さき梅 五十一 菅笠		四十九 山の手やつこ 五十 早さき梅 五十一 すがさき	
五十二 権之助 五十三 金山間夫 五十四 岡山かよひ		五十二 権のすけ 五十三 金山間夫 五十四 岡山かよひ	
五十五 馬場さき 五十六 袖山 五十七 しとん		五十五 馬場さき 五十六 袖まやま 五十七 しとん	
五十八 四季花笠 五十九 繪拍子 六十 釣舟		五十八 四季花がき 五十九 ろびやうし 六十 つり舟	
六十一 三番雙 六十二 地ふく 六十三 君はしんぞ		六十一 さんばさう 六十二 地ふく 六十三 君はしんぞ	
六十四 してん奴 六十五 世つぎ 六十六 糸屋むすめ		六十四 してん奴 六十五 世つぎ 六十六 糸屋むすめ	
六十七 珍内花笠 六十八 春駒 六十九 荒木の弓		六十七 珍内花笠 六十八 春駒 六十九 荒木の弓	
七十 ぞんぞりこ 七十一 牛窓 七十二 三國玉屋		七十 ぞんぞりこ 七十一 牛まど 七十二 三國玉屋	
七十三 彌之助 七十四 てしやこ 七十五 だうらく		七十三 彌之助 七十四 てしやこ 七十五 だうらく	
七十六 唐人 七十七 急じま 七十八 こよみ		七十六 唐人 七十七 急じま 七十八 こよみ	
七十九 但馬小女郎 八十 もんくつ 八十一 都の町青物賣		七十九 但馬小女郎 八十 もんくつ 八十一 都の町青物賣	
八十二 拙僧 八十三 堺のはま 八十四 梅の木		八十二 拙僧 八十三 堺のはま 八十四 梅の木	
八十五 手合相撲 八十六 藤内太郎冠者 八十七 蟹川		八十五 手あひすまひ 八十六 藤内太郎冠者 八十七 蟹川	
八十八 俊乗坊 八十九 伊勢宮廻 九十 菖蒲刈		八十八 しゆんせう房 八十九 伊勢宮廻 九十 菖蒲刈	
九十一 芋の子 九十二 小川 九十三 ていこや		九十一 いもの子 九十二 小川 九十三 ていこ屋	
九十四 はいく 九十五 のんやほ 九十六 二本		九十四 はいく 九十五 のんやほ 九十六 二本	
九十七 まんまる 九十八 こんどや 九十九 ふくとん		九十七 まんまる 九十八 こんどや 九十九 ふくとん	

れた名産品（商品）が京・大坂で流行る踊り歌に取り込まれるに至ったのか。次節からは、江戸期の流行歌に大津絵のような商品が組み入れられる理由を探る前段階として、「大津おいわけゑ踊」が誕生する直前の一七世紀後半の時代にフォーカスする。そこを起点に、街道が有する貨幣の原理が大津絵のような商品を生み出す仕組みを探るを試みる。

大津絵誕生の「場」における市場経済の発展と街道の原理

では次に、「大津おいわけゑ踊」にて「もの尽くし」のモチーフとされた大津絵が量産絵画として大衆文化へと組み込まれていくプロセスに迫ってみたい。「大津絵を示す言葉」（追分絵等）の文献上の初出は、より確実なところで、井原西鶴『好色一代男』（天和二年（一六八二）の「鎌倉団右衛門・多門庄衛門が連奴、これみな大津の追分に書きし物ぞかし」（巻三「集礼は五奴の外」の記述である。また近年の大津絵研究にて『関蟬丸神社文書』の古文書類（正徳期頃）に「仏絵師湯浅亦兵衛」という人物が大津の関蟬丸神社門前にて大津画の原拠となる浮世画の商いを行っていた記述が報告されている。^③「湯浅亦兵衛」とは深田香実の随筆『天保会記』（天保元年（一八三〇）序）によると尾張藩出身で土佐光起（一六一七—一六九一）に師事した土佐派絵師である。また明治期の資料ではあるが『本朝畫家人名辞典「上」』（又平の項）には享保年中に八十九歳にて没したとの記述が報告されている。^④これら複数の文献史料をふまえるならば、湯浅亦兵衛が関蟬丸神社門前で大津絵の原拠となる浮世画を販売していた時期がおよそ延宝期前後（一六六〇年代から七〇年代）であることが既に報告されている。こうした昨今の研究成果で示された文献史料と大津絵の創始者が「又兵衛」である伝承性をつき合わせてみるならば、少なくとも大津絵の世俗画の発祥期上限はおおよそ延宝期から天和期頃（一六七三—一六八四）と推定できる。

そう考えると、大津絵販売の黎明期であるこの時期が、江戸日本橋付近

（大伝馬町・通油町等）にて菱川師宣による一枚摺りの浮世絵版画（組物）が売られ始めた延宝後期から天和期にかけての時期とほぼ重なり合う。双方の発祥期の重なりは果たして偶然の一致であろうか。否、そこには何か歴史的な必然性が存在するにちがいない。また同観点は、複製技巧をともなう大衆絵画が日本史上初めて生み出された理由を探るうえで極めて重要である。では、その歴史的な必然性を探る上でいかなるアプローチが必要であろうか。まず一点目は、大津絵と浮世絵（版画）が一七世紀中頃に京と江戸を結ぶ「東海道」の両端にてほぼ同時期に誕生した観点である。いうならば本稿の問いを讀み解く鍵は「街道の両端」という「場」にあり、複数の主要街道が交錯する地理的条件や、街道の出立点という旅路が有する慣習的条件にある。そして二点目は、こうした街道の条件に準じてそうした「場」に集積する「貨幣」の機能にこそ、歴史的な必然性を読み解く重要な鍵となる。その意味で、大津絵が複製技巧をともなう絵画として誕生した理由を「江戸前期の貨幣制度の歴史」と「定位貨幣が有する等価交換の機能」に即して讀み解く方法は、絵画が商品として量産化される歴史性を明らかにする。

その際にポイントとなるのは大津絵（世俗画）発祥の起因となる文化位相を「複製」・「交換」・「貨幣」の三つの支点から捉える試みである。これら三つの支点のいずれの支柱が外れても、大津絵が「商品」として複製される絵画」となった理由に迫ることはできない。また紙面の都合上、本稿の考察を「浮世絵版画」の起源や「大津絵節」の版本・読売にまで延展することはできないが、絵画や流行歌が商品として量産される淵源を歴史の偶然ではなく、社会的仕組みの必然としてとらえる試みとして、以下、大津絵が複製技巧を有し大衆化する観点に絞って考察を進めることにする。

まず大津絵の発祥期（一七世紀後半）における同絵が販売された追分村・大谷村の様子について触れておきたい。井原西鶴は貞享五年（一六八八）刊の『日本永代蔵』（巻二・二）「怪我の冬神鳴^{けがのふゆかみなり}」にて、次のように記す。

細波や近江の湖に沈めても、一升入る壺はその通りなり。大津の町に、醬油屋の喜平次といふ者ありける。この所は北国の舟着、ことさら東海道の繁昌、馬次・かへ駕籠、車を轟かし、人足の働き、蛇の鮓、鬼の角細工、何をしたればとて売れまじき事にあらず。

同記によれば、大津町は北国からの船着場にて東海道の中でも繁栄を極める宿場であったことがわかる。当時の大津の船着場は東国・北陸からの大津百艘船が琵琶湖を南下して運んだ年貢米が一同に陸揚げされる場所であった。⁽⁷⁾荷揚げされた年貢米は諸侯の蔵屋敷にいったん収められ、諸藩は大津の米仲買人（米仲）を介して各年の米価の変動に準じて年貢米を有利に金銀と交換することで多くの利潤を得た。⁽⁸⁾売られた米俵は東海道や伏見街道を通じて大坂や京へと運ばれ、さらに高値で米商人と取引されたのである。大津町はこれら港湾の米仲買人による年貢米取引の恩恵を多分に受けることにより急速に発展し、この時期に江戸の日本橋に匹敵するほどの繁栄を極めた。⁽⁹⁾その規模は東海道にて最も多くの人口を要する宿場町となったのである。西鶴はそうした大津町の繁栄のようすを駕籠、荷車が行きかい、人足が忙しく働いていると記す。そしてまた、そこでは「蛇の鮓」でも、「鬼の角細工」でも売れないものはないと、どのような物でも銭貨と交換できる盛況であるとする。

他方、大津絵が制作・販売された追分村から大谷村の街道筋全体的好景気について、ドイツ人医師のエンゲルベルト・ケンペルは『日本誌』（英訳本：一七二七年出版）にて元禄四年（一六九一）の三月二日の項に、次のように記す。

それから間もなく追分村に着くが、四〇〇戸ばかりの長い町並みをなしている、錠前師、工芸品のろくろ師や彫刻師、天秤の分銅を作る職人、針金の製造者などが住んでいる。特に絵師や画商や仏具商などが多い

（われわれが駕籠で通り過ぎるまでには、半時間ばかりかかった。）⁽¹⁰⁾

ケンペル一行は京都を出て、大津宿へ向かう途中、追分村からの街道を通過した際の様子を記したものである。細長い街道沿いには錠前屋、彫刻屋、針金屋など四百軒ばかりの店々が建ち並び、とくに絵を売る画商や仏具商店が多く軒を連ねていると記す。

右記、大津絵の発祥期（一七世紀後半）の文献史料を参照するならば、当時の大津宿場の経済的な好況のみならず、大津絵が売られた追分村から大津へと至る街道筋全体の市場的な繁栄を捉えることができる。それはいわば西鶴の言葉をかりれば、「蛇の鮓」、「鬼の角細工」、「狼の黒焼」など、人びとの生活に直接必要のないモノまでもが商品として扱われてしまうほどの市場原理に満ちた盛況である。また換言するならば、その街道筋では、ありとあらゆる物をその実質的な価値形態に関わらず、貨幣（銭貨）を媒介させることで誰もが入手することのできる「商品」にしてしまう市場の原理に支配された「場」であったことを示している。

この観点は大津絵誕生の起因を探るうえで極めて重要なファクターである。大津絵のような戯画は扇絵や絵屏風のように生活必需品としての機能を有する品ではない。いわば、西鶴が記す「蛇の鮓」でも、「鬼の角細工」と同じであり、衣食住に直接関与しない品物である。にもかかわらず、逢坂山周辺の街道筋にて大津絵のような大衆絵画が誕生したのは、あらゆるモノを商品に変えてしまう貨幣交換のシステムが生活実用品の圏外まで浸透した「場」が成立していたからにちがいない。ひるがえっていえば、あらゆるモノが貨幣と交換できてしまう「場」が存在してこそ、柳宗悦がいう「民衆の手から民衆の手に売られた、安ものの数多く出来た絵」としての大津絵も商品として売ることができたのである。

ではなぜ、大津宿を含めた逢坂山周辺の街道筋は同時期に市場原理にもとづく活況を有するにいたったのか。この点に関しては、徳川幕府による東海

道の宿場整備という早急なインフラ政策が深く関わっている。徳川幕府は自ら政権を得るとすぐに「東海道の交通路の確立」と「錢貨統一の政策」に着手した。この二点の政策は深く関連しており、大坂にて政敵豊臣家の残党が燦るなかで、徳川幕府は大坂での戦闘に備えて東海道の宿場伝馬制を早急に整備・確立する必要に迫られた。ところが、開幕後すぐは、東国では永楽錢が主に流通し、京では宗錢や京錢が主に使われていたために、各宿場の整備が遅れた。東海道の東西にて流通する貨幣の種類が異なっていたために、各宿場は極めて不安定な錢相場に陥らざるを得なかったのである。⁽¹²⁾そこで東海道の宿場伝馬制を安定的に確立するためには、各宿場どこでも同じ価値で使える定位貨幣を流通させることが急務となったのである。しかし東海道の宿場にて旧錢の流通はなかなか抑えることができず、さらに寛永期に入ると（一六二四年前後）、旧錢の国外への流出量も多くなり、街道筋の錢不足が深刻化していった。そのために、寛永一三年（一六三六）に幕府は定位貨幣である「寛永通宝」の発行を通達し、旧錢の使用禁止を命じたのである。

ところが、幕府は新貨を一気に過剰供給したために錢貨の相場が急激に下落し、寛永一七年（一六三九）頃より寛永飢饉と呼ばれる不景気に陥ってしまった。この不景気は東海道の宿場経営に不安定感をもたらし、幕府は東海道の宿場伝馬制を維持するために寛永十九年（一六四二）から翌年にかけて各宿場に米を供給することで錢貨を買い上げ、新貨の価値を安定させていったのである。⁽¹³⁾その結果、寛永末頃には東海道の東西にて均質な価値を有する「寛永通宝」が安定的に供給されるようになり、各宿場は「寛永通宝」を紹介して堅実な経営が成せるようになったのである。

このように東海道の宿場町は幕府による定位貨幣の流通政策により新貨が積極的に供給された場所であり、当然、それらの貨幣と商品との交換も盛んにおこなわれるようになる。東海道の各宿場で名産品が誕生するのも、幕府による貨幣統一の通貨政策が少なからず関わっていたといえよう。

大津絵が誕生した街道筋も当然、こうしたインフラ政策の恩恵を受けるこ

とで経済発展したことは間違いない。ただし同所は、東海道、伏見街道、北国海道が交わる「街道の交差点」であったために、おのずと多くの錢貨が集まりやすい場所でもあった。⁽¹⁴⁾その意味で、大津絵が生まれた逢坂山周辺の街道筋は、錢貨を集中させる原理が特に強くはたらく「場」であり、それゆえに定位貨幣である新貨の普及によって他の地域よりも急速に経済発展を遂げ、あらゆるモノが貨幣と交換できる「場」が形成されたのである。

さらに看過できないのは、大津絵は幕府による「寛永通宝」〔図3〕の発行以降に販売され始めた点である。大津絵のような庶民生活に直結しないモノまでもが商品として錢貨と交換される現象は、やはり「寛永通宝」という東海道の両端で利用できる定位貨幣が制度的に普及しなければ生れ難かったにちがいない。寛永通宝の流通によってあらゆる商品が錢貨をもちいて容易に交換できるようになったからこそ、安価な大津絵も商品として貨幣と交換できるようになったのである。しかも、大津絵の発祥地は街道の交差点であり、そこを行き交う旅人によって全国から錢貨が集まる場所であった。ならば当然、全国のどこにでも流通する寛永通宝が普及すれば、その「場」での錢貨と商品の交換の機会是他地域と比べて格段に増えていくことは容易に推察できる。

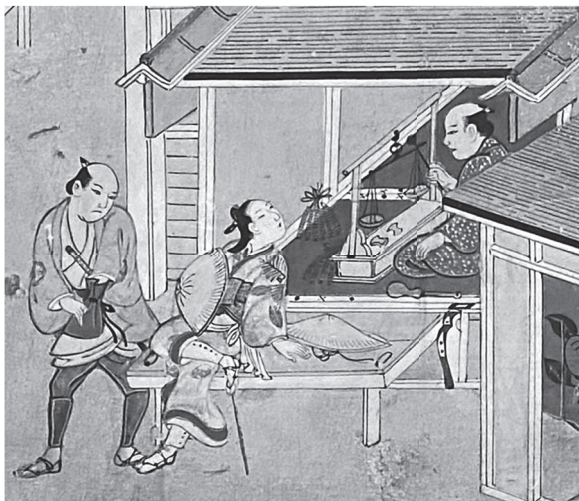
そのように考えてみると、根津美術館蔵の《伊勢参宮道中図屏風》（推定：元禄時代成立）に描かれた大津絵店が並ぶ街道筋の景観図は注目にあたいる〔図4-1〕。⁽¹⁵⁾同屏風は京から伊勢へと向かう参詣路を描いたものであり、逢坂山周辺の景観図には小さな大津絵店が二軒並んで描かれている。その一方では屋内にて男性が絵筆を走らせており、壁には「鷹」や「槍持奴」など



〔図3〕寛永通宝（1714年版）



〔図4-1〕 制作者不明《伊勢参宮道中図屏風》〔部分〕（推定：元禄時代成立）（根津美術館蔵）



〔図4-2〕 制作者不明《伊勢参宮道中図屏風》〔部分〕

（根津美術館蔵：上記〔図4-1〕と同じ）

の大津絵が掛けられている。また店前では道行く男性が「女性を描いた大津絵」を購入して嬉しそうに眺めており、街道を行き交う人びとで賑わうようすが鮮明に描かれている。本稿にて特に注目すべきは大津絵店の左側の二軒隣りにある「両替屋」である（図4-2）。店内には一貫文が複数括られており、店主が天秤に分銅をのせて両替を行っている。店前の床几台には旅姿の女性が座っており、おそらくこの女性は伊勢参りへと旅立つ際に手持ちの銀貨を一貫文などに両替しているのであろう。街道の宿場町では銀貨よりも銀貨を主要通貨としたために、京を出る際に銀貨と交換している場面とおもわれる。この風俗図屏風を画証とするならば、大津絵が売られた街道筋では銀貨の両替も盛んに行われていたことがわかり、その「場」が銀貨の集積する場所であったことを理解できる。

もともと、銀貨が集積する場所であったとしても、なぜ大津絵に複製技巧が用いられたのか。大津絵が客相手の「商品」ならば、京の扇絵屋のように

客の要望に応じて、その場でさまざまな絵柄を即興的に描いて販売しても良いわけである。ところが大津絵は発祥期から画題をいくつかの図柄に固定し、複製技巧を用いながら同じ絵図を量産する販売方法を用いた。それはなぜであろうか。この点にこそ、大津絵のみならず浮世絵誕生の秘訣が隠されており、絵画における専属受注時代から大衆購買時代へと転換する経緯を読み解く要諦が秘められている。そこで次章では、大津絵が複製絵画となった経緯について詳しくふれる。

貨幣の論理と絵画の大衆化

ここでもう一度、大津絵の発祥期について振り返っておきたい。大津絵（仏画・世俗画）は早く見積もっても寛文期から天和期（一六六〇年代―一六七〇年代）に描かれはじめた。この時期は、定位銭貨である寛永通宝の公鑄が開始された寛永一三年（一六三六）から約二十五年後から三十年後にあたる。この時間的な経緯にこそ、本章において最も重要な観点を含む。以下、複製技巧を用いた大衆絵画は寛永通宝のような安定的な貨幣流通が確立した社会基盤が整えられて初めて成立する文化事象ではなからうかという推論を立て、定位貨幣の銭貨が有する機能性と汎用性が大津絵や浮世絵版画（一枚摺り）などの大衆絵画の成り立ちに深く関わっていることを証する。その際にポイントとなるのは「定位銭貨が有する貨幣の論理」と「大津絵などの複製技巧を用いた絵画」のあいだをつなぐ機能的な関連性^{（シンクロニシティ）}と同期性である。

そこでまず、大津絵を貨幣と交換することを目的とした「商品」とみなし、「貨幣の論理」と「商品」の関係について簡単に触れておきたい。「貨幣」と「商品」の交換過程については、岩井克人氏の『貨幣論』（一九九三）による次の記述が参考となる。

商品と商品との直接的な交換の困難によって、商品がモノのまま対峙しているたんなるモノの寄せ集めの状態があり、他方において、すべての商品がおたがいに間接的な交換可能性を維持している商品世界がある。問題は、貨幣が「ない」か「ある」かなのである。それゆえ、モノの寄せ集めがいったいどのようにして商品世界に転化していくのかという物語を語るべき交換過程論とは、結局、商品世界を商品世界として成立させている貨幣なるものがいったいどのようにして現実存在するようになるのかという「貨幣の創世記（Genesis）」を語ることに等しい。^{（16）}

この記述を大津絵（商品）で例えるならば、名もなき絵師が大津絵のような衣食住に必要な戯画（モノ）を多く制作したとしても、衣食住に必要な「米穀や反物等」（モノ）と直接的な等価交換を行うことは難しい。前者は生活維持に有用なモノとして価値を有さず、後者は生活維持に必要なモノとしての価値を有するからである。これは「たんなるモノの寄せ集めの状態」が対峙している状況であり、それぞれが互いに「間接的な交換可能性を維持している」にも関わらず等価交換ができない。そこで双方の「モノ」のあいだに「貨幣」を媒介させることで互いが間接的に交換可能となる。ではなぜ交換可能となるのか、そこにはどのような条件が必要なのか、ふたたび岩井克人氏の『二十一世紀の資本主義論』（二〇〇〇）を引用して、その条件を確認したい。

物々交換経済において二人の人間が自発的にモノとモノと交換するために、「欲求の二重の一致」がなければならない。それは、自分が余分に持っているモノを相手が欲しており、自分が欲しているモノを相手が余分に持っている条件のことである。^{（17）}

ここで言われているモノとモノとを交換するために必要な「欲求の二重の一致」を大津絵で例えてみたい。かりに大津絵師が大量に描いた大津絵（モノ）を琵琶湖畔に並ぶ蔵屋敷の貯蓄米（モノ）と直接交換するためには、諸藩役人や仲買人が大津絵を欲することが必要不可欠となる。当然、彼らは食糧や租税となる「米穀」を差し出してまで、衣食住に直接関与しない大津絵を欲するとは思えられない。両者のあいだに「欲求の二重の一致」の条件が満たされていないからである。いうならば、交換する相手同士が互いにモノを余分に持っていたとしても（量産したとしても）、双方のモノへの欲求が一致しなければ交換は成立しない。

ところが、このあいだ「貨幣」を媒介させることで、それ自体がモノとして価値を有さずとも交換の機会によって価値が生じ、モノとモノとが間接的に交換できるようなる。こうしてモノは寄せ集めであった状態から互いに商品世界へと転化していくのである。

ではなぜ、貨幣を媒介させることでモノとモノが交換できるようになるのか。そこにはどのような貨幣の論理がはたらいているか。この点について再度、岩井克人氏の『二十一世紀の資本主義論』（二〇〇〇）の文面を引用したい。

貨幣とは、誰もが受け入れてくれる交換の一般的な媒介であるがゆえに、欲求が二重に一致していない人間同士の交換をも可能にする。貨幣経済においては、たとえ自分が欲しいモノを余分に持っている相手が、自分が余分に持っているモノを欲していないくても、貨幣との引き換えならば自分の欲しているモノを手渡してくれることになるはずである⁽¹⁸⁾。

このことを、大津絵で例えてみたい。「自分が余分に持っているモノ」を大津絵とし、他方、「自分が欲しいモノを余分に持っている相手」を米の仲買人とする。米の仲買人が衣食住に必要な大津絵を欲していなくても、

大津絵師は「貨幣」との引き換えならば自身が欲する米を仲買人から手に入れることができるのである。それは「貨幣」が「誰もが受け入れてくれる交換の一般的な媒介である」からであり、米の仲買人は大津絵師から米との交換で受け取った「貨幣」をまた別の「商品」（モノ）と交換できるからである。となると、大津絵師はどこかで「貨幣」を得なければならぬが、大津絵のような衣食住に必要な戯画でも、それを欲している人さえみつかれば「貨幣」との交換ができる。したがって「誰もが受け入れてくれる交換の一般的な媒介」である「貨幣」が制度的に存在していれば、衣食住に直接関与しない特殊な商品の「大津絵」でも、大津絵店として商売を始めることができるのである。このことを貨幣の論理（岩井克人『貨幣論』）に照らしてみれば、

貨幣とは、一般化された交換の媒介として、欲望の二重の一致のないところでも商品と商品との交換を可能にする。どのように特殊な商品をもっているひと、どのように特殊な商品欲しているひと、貨幣を媒介にすることによって商品交換の場に参加できることになる⁽¹⁹⁾。

となろう。くり返しながら、世にひろく流通する「貨幣」さえ存在していれば、大津絵のような特殊な商品であっても商品交換の場（市場）に参入することができるのである。つまり前述の西鶴による生活に無用な「蛇の鮓」、「鬼の角細工」までもが商品として扱われる状況描写は（『日本永代蔵』）、特殊なモノを「商品」に変えてしまう「貨幣」の不可思議さを見事に捉えた表現なのである。

では、「誰もが受け入れてくれる交換の一般的な媒介」である「貨幣」が存在しない時代の絵画制作とはいかなるものであったのだろうか。中世期までの宗教画や襖画などの制作はおもに貴族や僧侶、武家が宮中や寺社の絵所に依頼することから始められた。そうした旧来の絵画制作の場では、つねに

受容者（欲する者）と制作者（欲される者）の希求が一致し、貨幣を媒介せずとも「欲求の二重の一致」が満たされていたのである。両者のあいだには、名もなき絵師が個人で参与できる場も、大衆が自由に交換できる貨幣も存在せず、絵画制作はもっぱら限られたコミュニティの中で良質な作品のみを生み出してきた。ところが、ひとたび大衆が誰もが受け入れてくれる「貨幣」を手にする世の中になると、欲求が二重に一致していない人びと同士でも商品としての絵画を制作・販売することが可能となる。その嚆矢がおそらく大津絵であり、浮世絵版画（江戸絵）であつただろう。それはまさに、全国どこでも通用する貨幣制度が成立し、国の東西にて同一の貨幣が流通する基盤が築かれてはじめて興りえる文化事象といえる。そして江戸期の絵画制作は、定位貨幣である「銭貨」を媒介することで宮中や絵所などの限られたコミュニティから逸脱し、新たに大衆化の道を歩みはじめたのである。

ただし、ひとつの問題となるのは、欲求が二重に一致していない人びと同士での貨幣を媒介にした交換では、売り手にとっては無価値なモノでも買い手にとっては価値を有するモノでなければならぬ。さらに、売り手は買い手よりも「売るモノ」を余分に持っているという条件が必要となる。⁽²⁰⁾ この二つの条件が満たされない限り、売り手と買い手の貨幣を介した商品交換は成立しない。この点を大津絵で例えるならば、旅人などの買い手が大津絵をつねに欲していなければならず、かつ描き手（売り手）が買い手よりもつねに大津絵を余分に持っている条件が必要となる。前者に関しては、商品にモノ以上の付加価値をつけることで買い手が欲する欲望をつねに刺激することが必要となる。大津絵でいえば、逢坂山周辺の街道筋でしか買うことができない「土産物」という希少性がそれにあたるだろう。しかし江戸後期になると大津絵の庶民への普及や転売にともない、そうした希少性も次第に薄れてしまう。そこで売り手である大津絵師は同絵に道歌を書き加えたり、護符としての用途を付与したりと、買い手が欲する欲望を保つために新たな工夫を色々とほどこしたにちがいない。

それでもう一つ、買い手よりもつねに大津絵（売るモノ）を余分に持っている条件は複製技巧を用いて効率的に量産することで満たすことができる。この点は大津絵に複製技巧が用いられた経緯と深く関わっており、大津絵が制作・販売される「場」にて定位貨幣の銭貨が集積し、その交換の機会が増加する歴史性ともシンクロする。同点については次章にてくわしく考察する。

寛永通宝の流通と複製される大津絵

大津絵の複製と貨幣交換との考察に入る前に、そもそも硬貨の流通がなぜ絵画の複製を生むのかという点にふれておきたい。絵画と複製技術に関しては、ヴァルター・ベンヤミンの卓論「複製技巧時代の芸術作品（第二稿）」を避けることはできない。ベンヤミンは同稿にて、いまここにある芸術性、機械装置と映画、プロレタリア大衆とファシズムなどさまざまな観点から芸術作品と複製技術の問題を論じ尽くしているが、本稿にて最も重要なのは次の一文である。

芸術作品を技術的に複製する手法のうち、古代ギリシア人が知っていたのは二つだけであつた。鑄造と刻印である。彼らが大量に作り出すことのできた芸術作品といえは、ブロンズ像、テラコッタ、そして硬貨⁽²¹⁾だけであつた。

このベンヤミンの指摘を日本の土壤に移して考えてみたい。当然、日本においてブロンズ像も、テラコッタ（土器）も長き歴史をとまなわぬ。唯一、「硬貨」こそが日本の土壤において最も古い歴史を有し、かつ最も身近に存在する複製技術を有するモノなのである。しかもその硬貨（以下、貨幣と同意）は、ミシェル・フーコーによれば「あらゆる等価物の絶対的原基で

はなく、その交換能力、したがって交換における代替物としての価値が、その潤沢さと稀少性によって変化する」(『言葉と物』⁽²³⁾) 機能性を有している。つまり硬貨はかならず複製技術を伴いながら同じモノが量産されると共に、そのモノとしての硬貨は商品との「交換の機会」を経ることではじめて価値を有するのである。⁽²³⁾となれば、制度的にどこでも同じ価値が保証された硬貨が政策的に量産されて―複製されて―世に出まわることは、その硬貨を商品にかえる「機会」を飛躍的に増やすことを意味する。なぜなら、ただ多くの硬貨を手に行っているだけでは価値を有さず、その硬貨を商品と交換する機会に恵まれてこそ、はじめてその硬貨の値打ち分の価値を持ち主にもたらすことができるからである。そのために硬貨を手にした者は、積極的にその硬貨を商品にかえる機会を増やそうとする。他方、商品を売る側も、硬貨と商品を交換する機会を増やせば増やすほど、多くの硬貨を得ることができる。そしてそこで得た硬貨をまた別の商品に交換する機会を得ることではじめて商品を売った側に多くの利潤をもたらす。

つまり硬貨が複製的に量産され、それがどこでも流通する貨幣社会とは、貨幣および商品がほんらい有するモノとしての価値を次々と浮遊させ―先送りさせて―、貨幣が商品と交換される機会にこそ価値を見いだす貨幣の論理に支えられた「うき世」なのである。⁽²⁴⁾

そのような観点から、再び大津絵の発祥期における貨幣社会についてふり返ってみたい。日本史上はじめて全国にて流通する統一銭貨が誕生したのは、寛永一三年(一六三六)の「寛永通宝」の発布である。徳川幕府は当初から全国規模で流通する貨幣制度を整えることに着手し、その結果、金貨、銀貨、銭貨を用いる三貨制度を確立したことはよく知られている。ただし、それぞれの貨幣は流通の仕方が異なり、新興都市の江戸ではおもに定位貨幣である金貨が用いられ、一方、上方(大坂・京)では秤量貨幣である銀貨が用いられた。より具体的にいえば、大津絵発祥時(一七世紀後半)の日本では、江戸は金貨を流通貨幣とした「金貨経済圏」を成しており、一方、上方

は銀貨を流通貨幣とした「銀貨経済圏」を成していた。つまり当時の日本は「金貨づかい」と「銀貨づかい」による二つの市場経済圏が併存していたのである。もちろん、この二つの経済圏は両替商を媒介することで繋がっていたが、流通貨幣が異なる二つの経済圏が独立的に併存していたために、金貨と銀貨を互いの都市間にて併用するまでには至らなかった。⁽²⁵⁾むしろ、江戸の経済圏と上方の経済圏では互いの流通貨幣を分ける方法で、各々の経済圏内にて非効率な両替に手間と手数料を省き、自らの経済を上手に発展させていったのである。

さらに本稿で重要な視点は「定位貨幣」と「秤量貨幣」の違いである。定位貨幣である「金貨や銭貨」はそこに含まれる金量や銅量にかかわらず表面に刻印された数字(一両、一文)分の価値を示す貨幣として全国どこでも同じように通用した。一方、「秤量貨幣」である銀貨は貨幣に含まれる銀量の重さによってその貨幣の価値が決まるために、貨幣と商品を交換する際はその都度、天秤を用いて銀貨に含まれる銀量を測定する必要があった。

先述したように貨幣の論理では貨幣が商品と交換される機会を得ることで価値を生み出すために、商品と貨幣の等価交換がより円滑に進む「定位貨幣」の方がそのつど銀量の測量を必要とする「秤量貨幣」に比べて商品交換の機会を飛躍的に増やすことができる。このことを上方の銀貨経済圏で誕生した大津絵で例えるならば、仮に大津絵一枚と銀貨を測量交換するならば、その銀貨に実際に含まれる銀量と同じ価値を大津絵が有していなければ取引が成立しない。言いかえると、買い手が「銀そのもの」と同じ価値を見出していなければ商品にならないのである。それに比べて、上方経済圏でも流通した定位貨幣の「寛永通宝」は表面に刻印された数字がその貨幣の価値を示すために、買い手が「大津絵に手持ちの銭貨に刻まれた数字の数と同じ価値を見出してさえいけば商品としての等価交換がすぐにその場で成立する。

そのように考えていくと、東国の永楽銭や、上方の宋銭、京銭、模鑄銭な

ど、各地でばらばらに用いられていた錢貨をいちどに排し、「一文」の数字を刻んだ定位貨幣である寛永通宝の發布は、さまざまな文化事象の発現に影響を与えたまさにエポックメイキングであったといえよう。錢貨統一の目的は「街道筋の錢不足の緩和」や「参勤交代による大名行列の各宿場での錢貨通用」というインフラ整備にあったが、結果として国の東西において商品交換の機会を格段に増やしたのである。そして寛永通宝の發布から数十年後に、大津絵や江戸の浮世絵版画が誕生したのも単なる歴史の偶然ではないだろう。前者が後者を生み出す大きな起因となったことは想像に難くない。⁽²⁷⁾

というのも、先述したように制度的にどこでも同じ価値が保証された錢貨が政策的に量産されて―複製されて―世に出まわるとは、その錢貨を商品に替える「機会」を飛躍的に増やす。この貨幣の論理を延宝期から天和期に誕生した大津絵の世俗画に当てはめてみるならば、大津絵に複製技巧が用いられた理由が寛永通宝（錢貨）の機能性とその制度確立にあることが自ずと浮き上がってこよう。

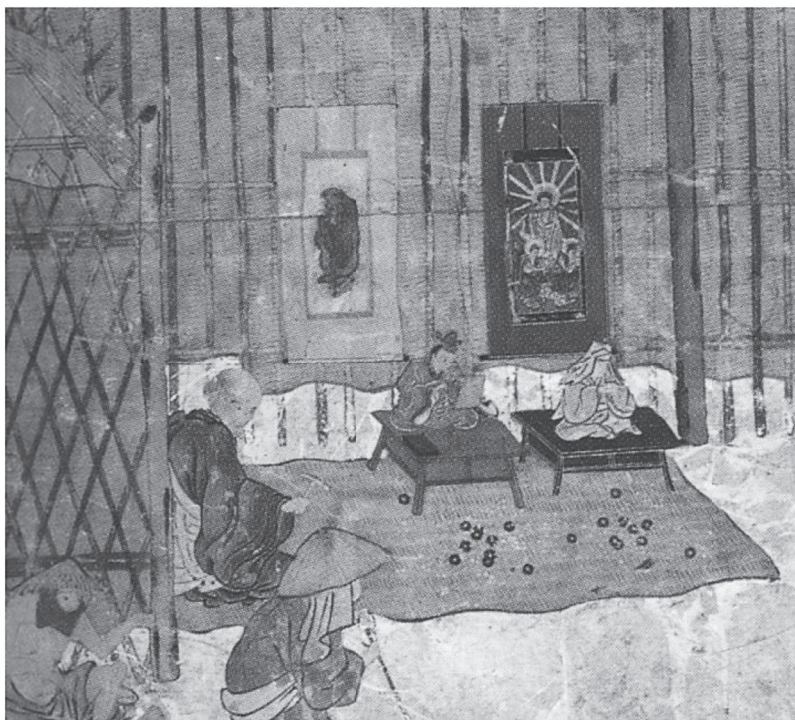
ちなみに、貨幣論の基本原則である「悪貨は良貨を駆逐する」（グレシャムの法則）に従えば、金銀貨幣はかならず銅貨（寛永通宝）へと次々に交換されて時間経緯と共に流通市場から貨幣としての役割を消していく。したがって、寛永通宝の流通が金銀貨幣の流通量を下回ることはないが、寛永通宝の發布時期（寛永一三年―一七年（一六三六―一六四〇））に幕府が寛永通宝を過剰生産したために錢相場が一時期下落し、錢座の経営破綻が起こった。そのために寛永通宝の市場への供給量が滞ったが、幕府はすぐに寛永通宝を諸処の街道筋を中心に流通させることで錢相場の安定供給をはかり、寛文年間（一六六一―一六七三）には「新寛永」を大量に発行することで一気に全国へと普及させたのである。

そう考えると、大津絵が量産的な大衆絵画として誕生する以前に、寛永通宝の流通により錢貨と商品を交換する機会が街道筋を中心に格段に増え始めた史的状况がまず存在していた。それが逢坂山周辺の街道筋（追分村・大

谷村）であり、その「場」において錢貨と商品の交換の機会が急増するに従って、商品である絵画を効率よく複製する技巧が用いられるようになったと考えられよう。このことは、大津絵の起源が寛永通宝の發布から約二五年後から三〇年後にあたることから推測できる。誰もが寛永通宝を手にする世の中となれば、当然、その錢貨との等価交換を目的とする大津絵（商品）も錢貨の複製的な量産にシクロして複製技巧をとめない制作されたことは容易に推察できる。さらに敷衍するならば、江戸での浮世絵版画（一枚摺版画）の誕生も大津絵の起源とほぼ同時期であり、同じくその成立背景には寛永通宝の普及と錢貨との交換システムの原理が深く関わっていたにちがいない。⁽²⁸⁾

他方、江戸の貨幣史から捉えてみても寛文年間（一六六一―一六七三）は貨幣経済へと本格的に移行する転換期にあたる。その時期に寛永通宝の大量鑄造が全国各地で行われ、同貨を庶民層の末端までに行き届かせるために各所に両替組織が設けられた。こうしたことから、寛文年間になると、寛永通宝は人びとの生活圏の隅々まで行き渡り、庶民の最も身近な貨幣として生活を支える役割を担ったのである。くりかえしになるが、寛永通宝が全国の隅々まで行き渡った寛文年間が、大津絵誕生―とくに世俗画―の時期と重なる事実は偶然ではない。錢貨の流通が商品交換の機会を増やし、その交換の機会に効率よく順応するために複製絵画としての大津絵が生み出されたのである。

ただし、ここで一つ疑問が残る。大津絵はその始まりを仏画とする。そもそも信仰対象である仏画が商品として複製的に量産されるとは、いかなる文化位相にもとづくのであろうか。この疑問を解く鍵は、大津絵の起源が説教僧の唱導芸能と深く関わっていた点にある。同説は先行研究にてすでに指摘されており、『堂本家四条河原遊楽図』（推定：正保期―寛文初期（一六四四―一六六一））に描かれた唱導芸能の景観図を画証として（図5）、大津絵の仏画が俗僧の説教の場で用いられた仏具として制作されたとする。⁽³¹⁾ 本稿では



〔図5〕《堂本家四条河原遊楽図》〔部分〕（推定：正保期—寛文初期〈1644—1661〉）（堂本家蔵）
（京都国立博物館編 1997 『洛中洛外図都の形象』、京都、淡交社より）

その説をさらに敷衍して《堂本家四条河原遊楽図》に描かれた唱導芸能の景観図（図5）に着目するならば、同画には説教僧が唱導芸能をおこなう莫盛のうえに「投銭」が描かれている。銭貨と大津絵との交換原理が大津絵に複製技巧をもたらしたという本稿の主旨に従うならば、こうした唱導芸能の「場」に投げられた銭貨が説教僧の手を介して大津絵仏画（仏具）と交換されたことは想像に難くない。もちろん、同画証からでは画中の投銭が「寛永通宝」であるのかは不明である。ただし、同屏風の成立年代の下限が寛文初期であることを考慮すれば、投銭が寛永通宝である可能性も十分に考えられ

る。また銭貨と商品の交換原理に従うならば、説教僧が唱導芸能で手にした銭貨と交換できる仏画を欲する必要がある。その意味で大津絵仏画は説教僧が唱導芸能を行うための仏具（本尊や神像）として投銭でも交換できるように複製技巧を用いて安価に制作された。それはまさに買い手にとって欲するモノの条件を満たした制作スタイルである。さらにいえば、大津絵の発祥地である逢坂山周辺の街道筋は関蟬丸神社を訪れる説教僧や遊行僧が集まる「場」であり、当然、それら俗僧の要求に応じて安価な仏画が量産されたことは想像に難くない。

こうしてみていくと、大津絵は仏画から始まったが、その始源から貨幣の論理を基盤として成り立っていた可能性を指摘できる。しかも、大津町から京へと抜ける逢坂山周辺の街道筋は、説教僧や遊行僧のみならず旅人や庶民が行き交う東海道中にて最も賑わう市場である。寛永通宝が世に本格的に流通する寛文年間になると、当然、銭貨と商品の交換の機会が飛躍的に増える。そうなれば、大津絵師も仏画だけを量産しているわけにはいかず、旅人や庶民が欲する世俗画（戯画）を制作するにいたる。しかも稀少な「土産物」として売り出すことで旅人の購買欲を刺激し、貨幣交換との機会を増やしていったにちがいない。その結果、仏画の複製技巧を世俗画にも転用し、大津絵はそうした交換の機会の増加に準じて複製的に量産されていったのであろう。

貨幣価値の変遷と大津絵販売の推移

このように大津絵の販売が寛永通宝の流通と深く関わっているならば、その制作の「場」は逢坂山周辺の街道筋であったとしても、当然、大津絵と銭貨の交換はその場に限られることはない。なぜなら、稀少性という付加価値をとめないながらも、各所での転売も可能だからである。そのような事例が浮世草子『商人職人懐日記』（正徳三年（一七一三）の「稲荷階道の鎧」（巻

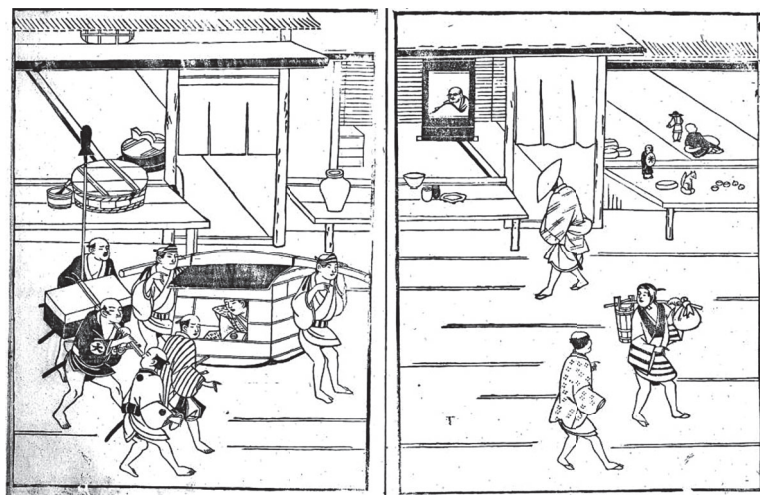
五)に記されている。

東福寺過て、大佛にかゝる一の橋の辺に。物種を売片見世に。扇子箱のふたなし。名もわけもなき墨跡、横へぎの進物台。折秤。重箱のいゑ。大津絵のおまむき。大根をろし。かけたる大天目。めがねのさや。古道具の数々ありて、錢に成さふにもなけれど。世はふしぎ。誰が買ともなく、ぼつくと皆にして。替の新しきぬり物。寺町の近所より。まはして出すを知らながら。結局高く買はおかしきやうなれど。人の心さまぐ。(33)

右記の「大津絵のおまむき」^(御真向き)とは《大津絵の阿弥陀如来》のことである。阿弥陀如来図は大津絵仏画にて比較的によく描かれた画題であり、東福寺を北へ過ぎた伏見街道沿いの古道具を売る店にて売られていたと記す。また同文には挿絵も添えられており〔図6—1〕、そこには《大津絵の達磨大師》〔図1〕に似た画中画が描かれている。同文を証左とするならば、正徳期前後の時代になると、大津絵仏画は逢坂山周辺の街道筋だけでなく伏見街道の店々でも売られていた可能性を指摘できる。しかもこの店で売る品々はリサイクル品であり、寺町の店から転売された物品と知りながらも結局高く売れるという。同記の「大津絵のおまむき」も転売されてこの店で売られているのだろう。しかも、その大津絵仏画は落ち込み欠けたる天目茶碗や眼鏡の鞘などと同等の古道具としての価値しか有していないこともわかる。同記が記された時期は説教僧による唱導芸能も次第に衰退しつつあった頃のために、大津絵仏画も需要を失っていたのであろう。また対照的に、同文に大津絵の世俗画が含まれていないことから、世相の需要はもっぱら世俗画に移っており、仏画はひと昔前の古い大津絵というイメージで捉えられていたことがわかる。このように、寛永通宝の流通により銭貨と商品を交換する機会が増えれば、当然、大津絵も転売をくり返すことにより、逢坂山周辺の街道筋以外の場所でも売られることになるだろう。



〔図6—2〕浮世草子『商人職人懐日記』〔部分〕(正徳3年〈1713〉)
(国立国会図書館蔵)



〔図6—1〕浮世草子『商人職人懐日記』(正徳3年〈1713〉)
(国立国会図書館蔵)

そしてもう一点、商品としての絵画と貨幣交換の問題を考える場合、看過できないのは、各時代の銭相場の変動が「絵画の描写」に与えた影響である。例えば米や食品などの商品は銭相場の高低に準じて分量を増減させることで交換の対応ができる。しかし、大津絵のような一枚絵では、銭相場の高騰に即座に対応することが難しい。言うまでもなく、一文銭の価値が上がれば、同じ商品を一文で売るためにはその商品にそれまでの付加価値を付与しなければ買い手が見つからない。銭貨の流通が安定し、相場変動が微幅に推移していれば問題ないが、江戸時代は時代が下るにつれて銭相場が高騰した。とくに元禄期（一八世紀初頭前後）に入ると、金貨・銀貨の改鑄政策により銭貨の相場が高騰し続け、銭貨の価値が一気に跳ね上がったのである。さらに旧金貨・銀貨から銭貨への買い置きや、商品の売惜しみによって銭貨の流通量が不足し、定位貨幣である寛永通宝の米や銀に対する相対相場が上がり続けたのである。

当時、大津絵は一枚、三文から五文の値段で売られていたために、一文銭（寛永通宝）の価値が上がれば、絵画（商品）そのものに特別な付加価値を付与する必要が出てこよう。大津絵の世俗画は元禄期から正徳期にかけて画題数を急激に増やしていったが、新画題を創作しなければならなかった理由の一つに、銭貨の高騰という当時の経済状況が少なからず関わっていたのはなからうか。

おわりに

このように大津絵に複製技巧が用いられた理由に迫ることは、絵画が商品として量産される歴史を解き明かすことにつながる。そしてまた、日本において複製技巧をともしう大衆絵画が誕生する根源を知るうえで大きな手掛かりとなるであろう。その際、ポイントとなるのは、同時代の貨幣制度の仕組みと、定位貨幣の寛永通宝が有する機能性と汎用性である。寛永通宝と大

衆絵画の誕生は一見何も関連がないように思えるが、大衆絵画の始源である大津絵の文化事象に着目するならば、逢坂山周辺の街道筋の「場」を通じて双方は深く結びついていたことが知れよう。そしてまた寛永通宝が有する「全国統一価値の通貨としての汎用性」と「商品と直接的に等価交換できる機能性」に呼応することで複製技巧をともしう大津絵が生み出されたという推論を証するなかで、複製技巧をともしう大衆絵画が江戸前期（一七世紀後半）に誕生した理由を浮き上がらせた。

その点で本稿は、定位貨幣である寛永通宝が全国に流通することで銭貨と商品を交換する機会が格段に増え始めた時期と大津絵の発祥期（一七世紀後半）が重なることにまず焦点を当てた。次に、そのような歴史状況をふまえて、大津絵の発祥地である逢坂山周辺の街道筋にて流通する銭貨と大津絵（商品）との直接的な等価交換の頻度に呼応しつつ、効率よく絵画を量産するために大津絵に複製技巧が用いられたと結論づけた。

もちろん同観点は大津絵誕生の起因をめぐる一要素でしかない。とはいえ、定位貨幣の寛永通宝が有する「全国への汎用性」と「等価交換の機能性」に即して大衆絵画の誕生に関する理由を探る試みは極めて重要である。寛永通宝が国策によって複製的に生産され、それが大量に世の中に出まわれれば、当然、そうした銭貨を商品にかえる機会を飛躍的に増進させる。それゆえに、おのずと複製生産された銭貨と等価交換するための商品としての絵画も効率よく複製的に量産していく状況をともなわざるを得ない。それが大津絵の世俗画であり、大衆絵画の誕生である。また大津絵の発祥期が寛永通宝の発布から約二十五年後から三十年後にあたることからも、定位貨幣である寛永通宝が有する全国にて流通する汎用性が複製技巧の大津絵を誕生させる温床となったことを見逃してはならない。さらに付言するならば、江戸期において、大津絵をはじめとした複製技巧をともしう大衆絵画は寛永通宝の「複製的な生産体制」と「直接的な等価交換の機能」と密接にシンクロナイズしながら制作された観点も重要である。

そう考えるならば、ある商品がある地域でしか生産されない限定品であったとしても、その商品と錢貨との交換の「場」は生産の地域のみに限られるわけではない。大津町から京へと抜ける街道筋で大津絵と江戸絵が共に売られていたのは、複数の街道が収斂し旅立ちの終始点となる「場」が有する機能、すなわち人びとの往来により錢貨が集中し、錢貨と商品の交換の機会が他地域よりも格段に多い地の利に恵まれていたからである。それはいわば、京から江戸へと旅立つ人びとが京土産として大津絵を購入することができ「場」であつた。⁽³⁵⁾ もちろん東海道の両端ではその逆も然りであり、街道の始点・終点であるがゆえに人びとの往来が収斂し、多くの錢貨がおのずと集まる場所である。そして当時、旅路への始点では長き旅程に備えて手持ちの貨幣を「錢差し」に両替して長袋に入れて背中にかける習慣が存在した。このことについてはエンゲルベルト・ケンペルが『日本誌』にて「旅行のための完全なる装備の一つ」として次のように記している。

錢緒ぜにぐしにさした錢。真ん中に穴のあいた真鍮の補助貨幣を皮紐でくつたもので、必要な支払いに当てるのであるが、計って売手に渡さねばならない銀貨よりも、旅行中は支払いに一層便利である。馬上の人はこの小錢をつけた紐を自分の座席の後ろにある帯に付けておくが、歩いて行く人は、帯状の長い袋に入れて背にかける。⁽³⁶⁾

そう考えると、大津絵の発祥地は、東へ向かう旅人の東海道・伊勢街道の起点となり、北へ向かう旅人の北国街道の起点となり、さらに南へ向かう旅人の伏見街道の起点となる。ならば当然、長き旅路の備えとして同地にて手持ちの貨幣を「錢差し」に両替することが頻繁に行われていたにちがいない。このことは前述の《伊勢参宮道中図屏風》(根津美術館蔵)(図4)にて両替屋が大津絵店の数軒となりに描かれていることから容易にわかる。またケンペルは同記にて錢差し(寛永通宝)について「計って売手に渡さねば

ならない銀貨よりも、旅行中は支払いに一層便利である」と、直接的に等価交換できる利便性を明記している。この利便性こそが商品と貨幣との交換の機会を増加させたことは、本稿でもくり返し述べてきた。しかも、その錢貨が全国どの場所でも同じ価値を有する貨幣制度がすでに整っていたために、錢貨と商品を交換する機会の増加にしたがって随時、商品としての絵画は複製技巧を用いて常に量産しておく必要があつたのである。

こうした条件が整ったときに、日本史上はじめて大衆絵画が誕生した。それが大津絵の世俗画であり、絵画の複製というパラダイム革新が興った要因を寛永通宝が有する「(全国統一価値の通貨としての汎用性)」と「商品と直接的に等価交換できる機能性」の貨幣の論理と、その制度確立に求めた本稿の試みは、日本文化を代表する浮世絵版画の起因を探るうえでも重要な手立てとなることだろう。

そして本稿の冒頭に戻るならば、大津絵節の起源とされる「大津おいわけゑ踊」の踊り歌が、逢坂山周辺の街道筋で売られた名産品(商品)を「もの尽くし」として取り込んだ理由も少しだけ見えてこよう。「大津おいわけゑ踊」の流行の起源である元禄一七年から宝永七年の間は、まさにエンゲルベルト・ケンペルが『日本誌』にて指摘するように、追分村から大津宿へと至る街道沿いは、大津絵屋をはじめ錠前屋、彫刻屋、針金屋など四百軒ばかりの店々が並び、様々な商品がもの尽くしのように売られた「場」であつたからである。⁽³⁷⁾ そしてその「場」は、ありとあらゆる物を、その実質的な価値形態に関わらず、貨幣(錢貨)を媒介させることで誰もが入手することのできる「商品」にしてしまう貨幣の論理がつよくはたらく場所であつた。そのような「場」で生まれた「商品」が「大津おいわけゑ踊」の踊り歌や「大津絵節」に取り込まれていく背景には、いかなる歌謡文化の流行事象が関わっているのだろうか。その点を投稿予定の論文にて明らかにし、本稿はその前段階の位置づけとして寄稿したものとす。

- 注 市場直二郎 一九二八『廢類大津絵節』、東京、發藻堂書院、六一七。
- 1 小野恭靖 二〇一六『歌謡文学の心と言の葉』、大阪、和泉書院、一〇九—一一〇。
- 2 鈴木堅弘 二〇一七『大津絵ともう一人の浮世又兵衛』、『美術フォーラム21』第三六号、京都、醍醐書房、三七。
- 3 注(3) 前掲論文、三九—四〇。
- 4 「大津絵節」の音楽文化の流行・実態については、次号「大津絵節の起源と受容について—踊り歌・寄席・読売の歴史的視点から—」にて論文発表する予定である。
- 5 谷脇理史ほか校注・訳 一九九六『新編日本古典文学全集』第六八巻、東京、小学館、五八—五九。
- 6 東国・北陸で収穫された年貢米は敦賀港・小浜港でいったん陸揚げされ、琵琶湖の塩津港・今津港から再び船で南下し、大津港へ集められた。
- 7 大津市編 一九八〇『新修大津市史第三巻 近世前期』、大津市、大津市役所、四六六—四六八。
- 8 もっとも、寛永十五年(一六三七)頃から琵琶湖を通らず日本海から下関を経由して大坂へいたる西廻りの北前船航路が開拓され、しだいに大津廻米の量は減少していくが、正保年間(一六四四—四八)頃までは大津港を経由した年貢米の販売ルートは重要視されていた。注(8) 前掲書、四一七。
- 9 エンゲルベルト・ケンペル 一九七七『江戸参府旅行日記』、東京、平凡社、一三一。
- 10 斎藤信記(原著: Engelbert Kaempler 1777-1779. *Geschichte und Beschreibung von Japan: Meyerschen Buchhandlung in Lemgo erschienenen Originalwerks.*)
- 11 柳宗悦 一九七二『大津絵(新装柳宗悦選集一〇)』、東京、春秋社、一一〇。
- 12 安国良一 二〇一六『日本近世貨幣史の研究』、京都、思文閣出版、四〇—四二。
- 13 注(12) 前掲書、七三—七四頁。
- 14 高木久史 二〇一七『近世の開幕と貨幣統合—三貨制度への道程』、京都、思文閣出版、四六—四七。
- 15 野口剛 二〇二〇『伊勢参宮道中図屏風』、『國華』第一四九五號、東京、朝日新聞社、二七—三〇。
- 16 岩井克人 一九九八『貨幣論』、東京、筑摩書房、八三。
- 17 岩井克人 二〇〇〇『二十一世紀の資本主義論』、東京、筑摩書房、二二〇。
- 18 注(17) 前掲書、二二〇。
- 19 注(16) 前掲書、一五三。
- 20 注(16) 前掲書、一九三。
- 21 ヴォルター・ベンヤミン 一九三六『ベンヤミン・コレクションI』、東京、筑摩書房、六〇—六〇一。
- 22 浅井健二郎編者・菊池明郎訳(原著: Walter Benjamin 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)
- ミシェル・フーコー 一九七四『言葉と物—人文科学の考古学』、東京、新潮社、一九二。
- 渡辺一民・佐々木明訳(原著: Michel Foucault 1966. *Les Mots et Les Choses* :

- Callmand Paris)
- 23 補足するならば、たとえ一文の硬貨でも商品との交換機会を介さなければいつまでも小さな銅の塊に過ぎない。
- 24 注(17) 前掲書、一三九—一四〇。
- 25 注(17) 前掲書、一三六—一三七。
- 26 岩橋勝 二〇一九『近世貨幣と経済発展』、名古屋、名古屋大学出版会、三〇一。
- 27 桜井英治 二〇一七『交換・権力・文化—ひとつの日本中世社会論』、東京、みすず書房、一六五。
- 28 なお、銀貨と定位銭貨の交換機能の差異に着目するならば、一七世紀後半に当時「江戸」よりも経済発展を遂げていた「大坂」や「京中」にて大津絵のような大衆絵画(一枚絵)が誕生・量産されなかったのかという問題に、推論の範疇ではあるが、一定の結論を導き出すことができる。その理由は、同時代の「大坂」や「京中」は「秤量貨幣である銀貨」(本位貨幣)を用いて経済活動を行う銀貨経済圏であり、商品と銀貨(貨幣)を交換する際は、その場で直接、互いを等価交換する手段を用いなかったからである。たとえば「大坂」や「京中」では、日常的な主要貨幣である銀貨から大衆絵画(一枚絵)へと交換する際は「本位貨幣である銀貨」をいったん天秤にかけて両替料を支払って「定位貨幣の銭貨」に交換して、その「定位貨幣の銭貨」の一部を大衆絵画(一枚絵)と直接に等価交換する手順を踏まなければならない。たとえば豆銀であったとしても銀貨は商品や銭貨と交換する際に、受け取り主が必ず天秤にかけてその銀貨に含まれる銀有量を測量した上で交換が成立する。つまり、秤量貨幣である銀貨を用いて大衆絵画(一枚絵)を手に入れるためには、二重、三重の手続きをふまなければならない。そう考えると、銀貨経済圏である「大坂」や「京中」の街中にて、両替料を支払い、天秤にて測量してまで、実用性の乏しい量産絵画を手に入れたいという需要と欲求がそもそも庶民層や消費者側に生まれなかったと推察できる。
- 29 藤懸静也 一九四六『増訂浮世絵』、東京、雄山閣、二五。上記に記された浮世絵派の定義によれば「浮世絵派は庶民芸術を以て立つのであって、大量生産を要件とする版画と密接な関係をもつものである。菱川師宣から幕末の歌川流に至るまで、版画と離るべからざる関係にある。(中略)されば浮世絵派を考察する時には、版画に就いて、最も深い注意を拂はねばならぬ」と記す。
- 30 藤懸静也『菱川師宣の版画芸術』一九五五『三彩』第六六号、東京、美術出版社、三。上記によれば、江戸の版画芸術は京大坂で興った版画を移入することをきつかけとし、そこに江戸独自の発達をくわえて江戸化させていったものとする。他方、浅野秀剛 二〇一七『浮世絵細見』、東京、講談社、一六三—一六七によれば、江戸での一枚物版の誕生は延宝期頃(一六七三—八二)と推定され、当初は複数をセット販売する組物の形態であったとする。これら二点の先行研究をふまえれば一枚物の大津絵と組物の江戸浮世絵では貨幣との交換スタイルは異なっていたことだろう。前者は硬貨数枚での交換が可能であるが、後者は組物であるために銭差し単位の交換であったのかもしれない。

三上隆三 二〇一一 『円の誕生―近代貨幣制度の成立―』、東京、講談社、六四。

31 鈴木堅弘 二〇〇九 「絵解き文化からみる大津絵について―その成り立ちをめぐって―」、『説話・伝承学』第一七号、説話・伝承学会、一一八―一二五。

32 注(31) 前掲論文、一一三―一一八。

33 国立国会図書館蔵書本を参照。

34 滝沢武雄 一九九六 『日本の貨幣の歴史(新装版)』、東京、吉川弘文館、一三三。

35 江戸の初期版画が商品として売り出される背景に古浄瑠璃や舞の本の流行があった視点が、鈴木重三 一九七九 「浮世絵初期版画の制作姿勢」、『シカゴ美術館1』、東京、小学館、二三〇にて指摘されている。

36 注(10) 前掲書、九。

37 江戸時代には「追分」という地名は各所に存在する。日永追分や中山道の「追分宿」などである。後者は旅の馬子唄をもとにした追分唄の発祥地である。こうした地名は街道が二手に分岐する場所に付される名称にて、当然、旅籠屋や茶店が並ぶ街道である。しかし、これらの街道の分岐点で江戸時代に大津絵のような土産絵や民画が売られた歴史経緯を示す資料は今のところ報告されていない。大津周辺の追分村から大谷村の街道が他地域の「追分」と異なるのは京の経済圏に隣接している点と、東海道と伏見街道、北陸道と東海道の四方に分岐・収斂する地理的特殊性を有している点である。また同地は京側からの旅路の出発点・終着点にあたり、他方、他地域の「追分」は街道の中間点にあたる。この地理的条件の差異が街道沿いの商品種類や経済発展に相違を生み出したことは間違いなからう。

Prelude to the birth of the “Otsu Oiwake Odori” dance song — The Logic of Mone, Otsu-e, Mass-production of paintings —

SUZUKI Kenkō

The Otsu Oiwake Odori is considered to be the origin of the “Otsu-e Bushi”. It is dance song of Otsu-e. This paper is a study of the period of origin as the Otsu Oiwake Odori. In addition, this paper points out that the popularity of the dance is related to the first performance of “Keisei Hanganoko”.

In the following sections, this paper discusses the relationship between Otsu-e and money before “Otsu-e Bushi” became popular in the city. This fact reveals the historical reason for the mass production of Otsu-e. The key point is to understand the origin of Otsu-e from the three approaches of reproduction, exchange, and money. This discussion reveals the origins of Otsu-e as the product. And then, this study is a preliminary step toward elucidating the song culture in which Edo period products become the popular songs of “Otsu-e Bushi”.

Keywords: Edo period, Dance song, Kanei-tsuho, Product, Monozukushi

