

## 大津絵「十三仏」の成立過程とその機能

Otsu-e "Thirteen Buddhas" Formation Process and Its Functions

會 田 容 弘\*

Yoshihiro AITA

### Abstract

Otsu-e are folk paintings that have been sold as souvenirs in Otani, Otsu City, Shiga Prefecture since the early Edo period. One of his early Otsu-e is the 13 Buddhas. The Buddhist painting used as the principal image of the 13 Buddhas faith became the subject of Otsu painting. The Otsu-e Thirteen Buddhas is an abbreviated depiction that is truly a folk painting. I found similar material. Using Otsu-e, Buddhist paintings, and the newly discovered material "13 Buddhas". I will consider the formation process and function of Otsu-e "13 Buddhas".

### はじめに

大津絵「十三仏」類似の新資料を2点入手することができた。その資料は全く同じ版本から刷られた2点の「十三仏」である。同じ箱に「多摩三十三観音」摺り仏などが保管されていた。これらの資料は山梨県甲府市の旧家に保管されていたものという。

この資料の表現は仏画「十三仏」と比較すると省略表現が多く大津絵「十三仏」と共通する。またこの資料の保管状況から、「十三仏」の使用法の推定が可能である。十三仏信仰を中心に、仏画「十三仏」、大津絵「十三仏」さらに新発見「十三仏」などを介して、大津絵「十三仏」の成立過程とその使用法について考察する。

### 1) 十三仏信仰と十三仏画・十三仏板碑・十三仏版画

十三仏信仰は十王信仰に始まる。宮坂宥洪(2019)をもとに要約すると、中国で道教と結びついて撰述された『豫修十王経』が日本に伝わり、平安時代末から鎌倉時代初期に撰述されたと推定される『仏説地藏菩薩発心因縁十王経』(略して『地藏十王経』)に、死後審判を行う十王(注1)と本地仏が定められたという。『地藏十王経』以後、七回忌、十三回忌、さらに三十三回忌が加わり、十王と本地仏の対応を高野山の宥快(1345~1416)が『十三仏表白十王譚』として表し、『弘法大師逆修日記事』が成立し、十三仏に基づいた逆修(注2)の行事が定まった。

---

\* 地域創成学科

これが十三仏信仰の文献上の初出という。室町時代になると十三仏を刻んだ板碑・石仏や仏画が見られるようになる。

十三仏は冥界の十王に重ねられると同時に、十三回の追善供養（初七日～三十三回忌）をそれぞれ司る仏様としても知られ、不動明王（秦広王）（初七日）、釈迦如来（初江王）（二七日）、文殊菩薩（宋帝王）（三七日）、普賢菩薩（五官王）（四七日）、地藏菩薩（閻魔王）（五七日）、弥勒菩薩（變成王）（六七日）、薬師如来（泰山王）（七七日）、観音菩薩（平等王）（百か日）、勢至菩薩（都市王）（一周忌）、阿弥陀如来（五道転輪王）（三回忌）、阿閼如来（蓮華王）（七回忌）、大日如来（祇園王）（十三回忌）、虚空蔵菩薩（法界王）（三十三回忌）がそれぞれの法要と冥途の裁判官である十王と、その後の審理を司る裁判官の三王に相当する。

十三仏の仏画成立について、武田和昭(1990)は十一尊曼荼羅図からの展開を主張している。十一尊とは不動明王、地藏菩薩、釈迦如来、文殊菩薩、普賢菩薩（三尊は釈迦三尊）、大日如来、薬師如来、弥勒菩薩、阿弥陀如来、勢至菩薩、観音菩薩（三尊は阿弥陀三尊）である。十三仏から阿閼如来、虚空蔵菩薩が欠けている。十一尊曼荼羅図は香川県神護寺、東京国立博物館、滋賀県油日神社蔵品があるという。これらは鎌倉時代後期の作品と判定している。十三仏画の古様例として、滋賀県石山寺、福井県万徳寺蔵品をあげ、十三仏配置が十一尊曼荼羅図の上部に新たに阿閼如来、虚空蔵菩薩の二仏が加えられていることから、連続性を読み取っている。両者の制作年代を南北朝時代と推定している。武田は十三仏画の成立を先の2例の古様十三仏画と室町時代の十三仏画を繋ぐ資料として十仏板碑から十三仏板碑につないでいるが、説明に苦慮している。が、後出の研究であるが宮坂(2019)の文献による十三仏信仰の展開を参照すれば、具現化された十三仏の成立は十三仏信仰に従属する形で成立し、それほど矛盾なく説明されよう。その後の十三仏図の配置が問題となろう。より古相を示すものが縦三列に五仏、三仏、五仏と並ぶ配置である。さらに三列四段で最上部に虚空蔵菩薩を置く配置がある。それに対して阿弥陀如来を中心にした来迎図形式のものがある。これらは室町時代に同時に成立している。

宮坂(2019)は十三仏画が江戸中期以降、掛軸が主流になるとし、その配置に注目し「(1)十三仏を均等に配置した古式のもの、(2)大日如来を中心とした曼荼羅型の密教系のもの、(3)釈迦如来を中心として不動から虚空蔵までを規則的に配列した禅宗系のもの、(4)阿弥陀三尊を中心とする浄土系のもの」と4系統に分類している。(1)は三列四段式で最上部に虚空蔵菩薩を置く配置である。

十三仏信仰の対象には仏画だけでなく石造物もある。板碑に十三仏を刻んだものもあれば、梵字(種子)として表現したもの、さらには十三の石仏を並べたものもある。板石一面に十三の仏を刻んだ板碑十三仏には絵画と共通した十三仏の配置がある。「十三仏石造遺品」について奥村隆彦(2010)の全国資料集成に基づいた研究がある。奥村によれば「十三仏石造遺品」

が多くみられるのは「埼玉県と千葉県」、「大阪府と奈良県」という。「大阪・奈良では文明期を初発とし、天正・慶長期に像容を主とした流行のピークを迎える。そして江戸時代慶安五年(1652)を最後に、造立は終わる。」としている。奥村(2010)の集成に基づく、板碑十三仏は基本的に三列四段式が大多数である(図6-3~6)(注3)。大日如来と阿閼如来が逆転する場合がその中に認められる程度で、仏画にみられるような、阿弥陀三尊を中心にした来迎図形式などは認められない。ほかには虚空蔵菩薩を頂部に頂く、二列六段式がある。十三仏板碑の仏像表現は蓮華に座した姿が多いが、それぞれの仏像は個別に表現され厚肉彫りから薄肉彫りで彫刻されている。このことからこれらの板碑制作には仏教の専門職が関与したことが推定される。

仏版画による十三仏表現もある。末廣(1987)が既に指摘している「永正二(ママ)年(1515)年亥乙二月彼岸日刻」の銘のある版木が「武蔵国久喜町甘棠院蔵」として伝えられている(図6-1・2)。この版画では詳細な十三仏が表現され、一体一体の仏像表現が異なっている。これらと類似した仏版画には各地の三十三観音や神社仏閣で発行するお札がある。仏像や梵字など詳細に彫られた版木を用いた印刷物である。このような版木を彫る技術は多くの絵入り出版物、多色刷り浮世絵などにつながる江戸時代の印刷技術であろう。詳細な仏を描いた仏版画は儀軌に通じた寺院に属する「修行者」が描いたものと言える。

十三仏画(手彩色)の事例(図4-4)を提示する。十三仏立像に加え、独鈷を右手に持つ僧(推定空海)が描かれている。それぞれの仏像は詳細に描かれ、彩色顔料も高価に見える。大阪の古物商より入手したもので、どこから持ち込まれたか不明であるが、保存状態は極めて悪い。火災にあったものらしく、一部が焦げており、裏面はガムテープで補強している有様である。大きさは本紙だけで長さ99cm、幅40.8cmあり、大型、絹本である。配置は宮坂分類(2)密教系に属しよう。この大きさから推定すると、寺院での使用が推定される。さらに十三仏版画(摺り仏)の事例(図4-1)を提示する。この資料は茨城県の古物商より入手したものであるが、古物商に入手地を尋ねたところ、静岡県というだけでそれ以上の情報はなかった。大きさは本紙だけで長さ51cm、幅20cmある。配置は均等配置(宮坂分類(1))である。仏像の表現が詳細である。頭部表現も宝冠、印相、持物、着衣などそれぞれ別々に表現されており、儀軌に即した表現を行っている。このことから、制作者は仏教を十分理解した人物(修行者)といえる。刷り後に、光輪・天蓋・炎には朱を用いた手彩色がなされている。そして、蓮華座が黒く顔料焼けている。真鍮金による彩色がなされていたと推定できる。もうひとつの事例(図4-3)は彩色十三仏立像摺り仏である。この資料も筆者蔵品であるが、購入品で入手地は不明である。大きさは本紙だけで長さ34cm、幅16cmある。配置は宮坂の「(3)釈迦如来を中心として不動から虚空蔵までを規則的に配列した禅宗系のもの」とすることができよう。制作法は版画摺り仏に着色という方法を用いている。それぞれの仏像の表現は前二者の仏画に比べる

と稚拙である。表現に省略がみられるが、個々の仏像について個別的表現を行っている。

このように十三仏信仰は年代の明らかな資料に基づけば、室町時代から継続している。現代も十三仏掛け軸なども販売されていることから、信仰自体が継続している。ほかにも民俗例などをたどれば、十三仏巡礼、十三塚など、その信仰の形態に多様性がみられる。

ここで、日本仏教史研究の成果(末木2010)に基づき、十三仏仏画と仏版画に注目したい。仏画は基本的に寺院における十三仏供養の道具である。それゆえに大きく、繊細な表現と彩色が施されている。作者は仏像の違い(儀軌)を熟知した「専門職」(矢島(2008)の言葉では「修行者」)の制作といえる。また、仏版画も版木に彫られた仏像がそれぞれ描き分けられていることから、寺社に帰属する「専門職」の制作といえるであろう。石仏・板碑についても、制作者は専門技術者(石工)であろうが、「修行者」の指導または下絵に基づいて、制作したものと推定される。十三仏の大版仏画は基本的に肉筆ではあるが、量産が必要な小版仏画は下絵に版画を用い、肉筆彩色を行っている(図6-6)。明らかな版木を用いた版画十三仏(摺り仏)は版木が壊れない限り、再生産が可能、量産が目的と言える。

肉筆十三仏画はそのサイズが大きく、それを掛けることができる場所は寺院など広い空間に限られたと推定できる。少なくとも、個人住宅の仏間に掛けることは、よほどの屋敷でもないといけない。十三仏版画(摺り仏)は軸にしても長さ2m弱。個人住宅の鴨井から吊り下げること可能である。十三仏信仰が寺院から個人住宅に移る段階が、十三仏版画の需要期となろう。即ち、「葬式仏教」(岩田2010)の定着期に「十三仏画」は家々の祖先祭祀に必要な道具となったのであろう。具体的には江戸時代寛政年間以降である。そこに、十三仏信仰とあいまって、十三仏版画(摺り仏)の消費が始まる基礎が形成されるのではなかろうか。

## 2) 大津絵十三仏画

大津絵は江戸時代前期から滋賀県大津市大谷追分で土産物として、描かれ売られていた。この大津絵の芸術性を「民画」として高く評価したのは柳宗悦である。とくに柳は2枚継ぎの大判大津絵を「初期大津絵」と区別した(柳1924)。大谷に住んだ人は京都東本願寺建設に伴い、強制移住させられた人達で、本願寺周辺に住んだ職人であったと推定されている(横谷2017)。そこで最初に制作したのが大津絵仏画という。ただし、本物の仏画は高価な顔料を用い、様式も決まっていたが、大津絵の仏画は極めて粗末だったという。安い和紙、限られた顔料、描き表具に箸のような細い軸、こより紐で吊すというものであった。このような仏画はキリシタン禁止令(1613年)に伴い、キリシタンでないことを証明する道具でもあったともいう。仏画の代表的デザインに「阿弥陀仏」、「阿弥陀来迎図」、「大日如来」、「地藏菩薩」、「愛染明王」、「不動明王」などがあるが、遺存例は極めて少ない。仏画に含まれるもので遺存数が多いのは「青面金剛」である。「青面金剛」は江戸時代に流行した庚申信仰で庚申待ちの主神像として用い

られた経緯があり、それが原因となって遺存率が高いようである。このように、実際に信仰の対象となった大津絵には、現代まで伝わった江戸時代の作品が認められる。さらに仏画大津絵には「十三仏」(注4)がある。

横谷賢一郎は「大津絵は大津大谷で土産物として江戸時代前期から売られていたもの」と定義する(横谷2019)。大津絵の技術的特徴として「①合羽刷り、②版木押し、③描表具(描表装)、④限定された色数による彩色—大津絵カラーリング—、⑤紙のサイズの規格化」をあげている(横谷2019)。しかし、この定義に基づいて、大津絵を認定するとすると、困難が伴う。何故ならば、明治以降大津絵ブームが起こった時に、新作大津絵が制作される。それらは大変「初期大津絵」に似ており(意識して模倣していた)、区別が困難な場合がある。大津絵研究資料とするには、横谷の定義を満たさねばならないが、それだけでは制作年代が限定される「初期大津絵」を認定することは難しい(注5)。よって、これまで初期大津絵と認められ公開されている資料、及びそれに基づいた横谷の技術的特徴を満たすものを検討し、「初期大津絵」の認定基準を作る必要がある。今回「十三仏」の「初期大津絵」について、その作業を行う。

現存する9点の大津絵十三仏のそれぞれの検討を行う。これらは最上部に虚空蔵菩薩を置き、三列四段に均等に配置する宮坂分類(1)を採用している点が共通する。横谷の基準①から③までを理解するには大津絵十三仏(町田市立美術館資料1)をモデルにして、四代目高橋松山が復元制作を行った写真(Maison de la culture du Japon a Paris 2019)が資料認識に有効である。顔料は緑、朱、金の3色、頭部は版木(推定2種)、体部は合羽刷りで金色彩色、光背はぶん回し(コンパス)、描表具は定規で線引き、蓮華座は朱と緑で交互に彩色し、不動明王の焰は朱で彩色している。体部、蓮華座輪郭は墨を用い細筆で描いている。動作連鎖(注6)で示すと1:合羽刷り、2:虚空蔵菩薩の天蓋、蓮華座彩色、3:頭部版木押し2種、4:体部輪郭手描き、5:光背ぶん回し、6:定規で描き表具(墨、朱)である。

確認できた現存する資料に「大津市歴史博物館資料」(大津市歴史資料館編『大津絵の世界』13)「町田市立博物館資料1」(同14)「町田市立博物館資料2」(町田市立博物館蔵品目録大津絵五)「日本民芸館資料」(日本民芸館編『大津絵』13)「芹澤銈介美術館資料」(大津市歴史資料館『大津絵の世界』16)「個人1」(同15)「個人2」(同17)「個人3」(同18)「個人(百瀬治氏蔵)4」(『古美術』33)の9点がある(注7)。「個人5」(『江戸と明治の民族美術展』22)は十三仏版画で表現が大津絵とは異なるが比較資料として扱う。これらの資料について、制作者、版木数、彩色数、蓮華座彩色法に注目し一覧表にした(表1・2)。「大津市歴史博物館資料」と「個人(百瀬治氏蔵)4」は同一版木を用い、同一の配置である。

大津市歴博資料と個人4資料は同一版木を用いているので、等縮尺にして画像を重ね合わせたところ、位置がずれることがわかった(図4-2)。よって、高橋復元による最初の合羽刷りで全体配置を決めるのではなく、描き表具後、その内側に任意に版木押しをおこなって十三



仏を配置している。大津絵の仏像版木(印版)の種類は1から4種類ある。末廣(1987)は十三仏の描き分けから、三列四段に配置し、コの字型に虚空蔵菩薩から不動明王まで順番に配列されていることを明らかにした。柳(1924)の「只十三個に佛を配したに過ぎぬ。」という訳ではないことを証明した。しかし大津絵十三仏には芹澤銈介美術館資料のように不動明王以外、すべて同じ版木(印版)を用いているものもある。9点の大津絵の検討から版木(印版)は1種から最大4種を利用した描き分けがあると言える(表1)。

大津絵十三仏に年号を記したものがない。制作年代を直接的に示すことができない。しかし大津絵位牌には亡くなった年号が示されたものがある。その中の位牌の中央上部には阿弥陀如来が版木(印版)で描かれている(図7-1~4)。位牌と十三仏の阿弥陀如来と並べてみると描き方が共通することがわかる。図7-2の位牌には没年が享保4(1719)、元文3(1738)年と記されている。この年代を大津絵十三仏の制作年代をとすると、18世紀前半に制作されていたことになる。

### 3)「十三仏」大津絵類似新資料(會田資料A、B)(図1・2・3)

本「十三仏」掛軸資料は筆者が京都の古物商「喜聞堂」より購入したものである。「喜聞堂」店主よりその入手経緯について教示を受けた。入手地は山梨県甲府市で、旧家の所蔵品であったこと、十三仏掛軸2点のほかに秩父三十三観音掛軸など6点(図5)が同封されていたということである。この十三仏掛軸資料は保管者名をとり、會田資料AとBと呼称することにする。本論中ではA、Bと略称する。

資料A・Bは同一の版から刷られたものなので法量や特徴は共通している。しかし、経年劣化の状況が異なる。サイズは表具が縦48.5cm、横24.04cm、描き表具が縦38.36cm、横19.09cmである。巻緒は細いこより状の紐(図3-1)で直接八双に結び付けられている。八双(図2-1)は竹ひごのように細く直径2.5mmである。軸木(図2-2、図3-2)は直径8.1mmである。描き表具の風帯に相当する部分は左13.9mm、右13.4mmである。上の一文字に相当する部分は幅11mm、柱に相当する部分は左右ともに6.8mmである。下の一文字に相当する部分は幅8.6mmである。描き表装の上下の一文字相当部分に葉脈状の文様が認められる。

A・Bの同じ位置に認められることから、この描き表装は描かれたものではなく、版で刷られたものといえる。ただしこの葉脈状文様は意識的に描かれたものか、あるいは版に偶然残った素材紋かは判断できない。表装の内部、本紙相当部分は横17.9cm、縦37.1cmで、内部には十三体の仏像が左から縦に4体、5体、4体描かれている。最上段には天蓋の下に宝剣を右手に持つ虚空蔵菩薩(図2-4)、上段左に右手をあげて来迎印を表現した阿弥陀如来(図2-5)、上段中央に阿閼如来(図2-6)、上段右に大日如来(図2-7)、中上段左に勢至菩薩(図2-8)、中上段中央に観音菩薩(図2-9)、中上段右に薬師如来(図2-10)、中下段左に如意を

表1 大津絵資料頭部表現

十三仏配置		
	虚空蔵菩薩	
阿弥陀如来	阿閼如来	大日如来
勢至菩薩	観音菩薩	薬師如来
普賢菩薩	地藏菩薩	弥勒菩薩
文殊菩薩	釈迦如来	不動明王

大津市歴史資料館 (図7-6)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

町田市立博物館 1 (図7-7)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	螺髪	宝冠
宝冠	螺髪	不動

町田市立博物館 2 (図7-8)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	螺髪	宝冠
宝冠	螺髪	不動

日本民芸館 (図7-10)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

芹澤銈介美術館 (図7-5)		
	螺髪	
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪

個人 1 (図7-9)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

個人 2 (図7-12)		
	螺髪	
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	不動

個人 3 (図7-11)		
	螺髪	
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪

個人 4 (百瀬治氏蔵) (図4-5)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

個人 5		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

會田 1 (図1)		
	螺髪	
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	螺髪	螺髪
螺髪	比丘	螺髪
螺髪	螺髪	不動

仏版画 (図4-1)		
	宝冠	
螺髪	螺髪	宝冠
宝冠	宝冠	螺髪
宝冠	比丘	宝冠
宝冠	螺髪	不動

表2 大津絵資料属性比較一覧

番号	資料名	製作法	版木数	彩色	備考
1	大津市歴史資料館	版木押し	4	朱・緑・脱色	蓮華座は朱と緑で交互に彩色
2	町田市立博物館 1	版木押し	3	朱・緑・真鍮粉	蓮華座は朱と緑で交互に彩色、衣に真鍮粉
3	町田市立博物館 2	版木押し	3	朱・緑・真鍮粉	衣に真鍮粉
4	日本民芸館	版木押し	4	朱・緑・茶	蓮華座は緑ともう1色で交互に彩色
5	芹澤銈介美術館	版木押し	1	朱・緑・茶	朱と茶色を用いて蓮華座が交互に彩色
6	個人 1	版木押し	4	朱・緑・茶	朱と脱色絵具を用いて蓮華座が交互に彩色
7	個人 2	版木押し	2	朱・脱色緑・灰色	蓮華座は朱と脱色緑で交互に彩色
8	個人 3	版木押し	1	朱・緑・真鍮粉	蓮華座は朱と脱色緑または真鍮粉で交互に彩色、真鍮焼け
9	個人 4 (百瀬治氏蔵)	版木押し	4	朱・緑・茶	蓮華座は朱と緑で交互に彩色
10	個人 5	版画		不明	白黒写真で詳細不明
11	會田	版画		朱・真鍮粉	
12	仏画	版画		朱・真鍮粉	

持つ普賢菩薩 (図 2 - 11)、中下段中央に錫杖を持つ地藏菩薩 (図 2 - 12)、中下段右に弥勒菩薩 (図 2 - 13)、下段左に宝剣を持つ文殊菩薩 (図 2 - 14)、下段中央に釈迦如来 (図 2 - 15)、下段右に炎を背負い右手に宝剣、左手に羂索をもち憤怒の相の不動明王 (図 2 - 16) が配されている。この配置は末廣 (1987) によれば「(A) 三段四列式(コの字型)配列」に一致する。この配列は板碑十三仏では最も多い配列である。また、末廣 (1987) が分析した 6 例の大津絵十三仏はすべて「コの字配列」であった。

この十三体の画像はひとつひとつ別々に表現されている。頭部表現を見ると宝冠はなく、螺髪11、地藏菩薩が比丘、そして不動明王である。同じ螺髪でも印相が異なったり、手に持っている仏具が剣、錫杖、如意など、それぞれ異なり、個々の仏像が版木で押されたものではないことがわかる。AとBを等縮尺にして重ねてみると、個々の仏像の形と位置がぴったりと一致する(注8)。このことからこの十三仏は一枚の版木によって制作されたものであることがわかる。朱による彩色が最上部の虚空蔵菩薩の天蓋とそれぞれの仏の光輪、不動明王の炎に用いられている。光輪は黒の輪郭と重なったり、ズレが認められ、AとBでズレが異なることから、光輪は版木押しの可能性が高い。天蓋と炎は異なる表現(注9)をしているので、手描きと判断できる。両資料の仏像中央部がすべて不整形に欠損している(注10)。これはここに塗られた顔料による劣化である。デジタルマイクロスコープで拡大すると金色の顔料片(図2-1)を確認することができる。分析は行っていないが所謂真鍮金であろう。仏像の中心部に金色顔料で手彩色がなされているのである。

#### 4) 考察

筆者は大津絵研究において、いくつかの問題点を指摘してきた(會田2021注11)。そこで「資料認識」について議論した。既に指摘したように、今回提示した會田資料A・B「十三仏」が「大津絵」に含まれるか否か、さらに「大津絵」との関連性を論じる必要がある。「十三仏」は仏画の画題で、室町時代以降「仏画」として描かれてきた。しかし、近世に入り宗教美術が庶民を対象とするようになり、その制作者が「修行者」と「有名無名の職人」に分化したことを矢島新(2008)は指摘している。「大津絵」の仏画は後者に属する。一方で横谷(2017)は「大津絵は大津で描かれた土産物」と定義することで、「大津絵」「十三仏」の資料認識は容易ではなくなる。即ち、近世において「十三仏」という画題を描いていた人々あるいは機関が複数存在したのである。十三仏の仏画は室町時代以来、専門職の「修行者」(推定)が一点一点描いていた。十三仏信仰が盛んになると、十三仏石造品(図6-3~6)や版画十三仏(図4-1・2、図6-1・2)が登場するのである。それらは個々の仏像が詳細に区別して表現されている。それらと並行して「大津絵」の「十三仏」も制作されていた。

會田資料は版画である点が、版木押しの大津絵(図4-5、図7-5~12)と異なる。大津絵十三仏の仏像表現は極めて省略されたものである(表1)。會田資料はそれらの大津絵十三仏に比べれば、剣・錫杖・如意を持つなど仏像は描き分けられている。類似した資料に個人5資料がある。しかし、仏画・仏版画に比べれば、會田資料は大津絵に近い表現を行っている。大津絵の影響を受けているといつてよい。

大津絵十三仏の起源について、柳宗悦は興味深い発言をしている。日本民芸館蔵三枚継ぎの「版画・十三仏」を提示し、「柳は大津絵の十三仏は版画に由来するものと推定している。」(白



土2015pp.61)とし、白土はそれを支持している。さらに「大津絵の十三仏に曼荼羅形式の配列が採用されたことは、密教との何らかの繋がりがあったことが示唆される。」と述べている。

大津絵仏画は基本的に個々の仏像表現を省略した仏画である。よって、儀軌を知った「専門職」の作品ではない。大津絵作者が知ることができたのはどのような十三仏であったのであろうか。十三仏画は寺院において、室町時代から法要の際に用いられていたが、江戸初期はまだ一般民衆に開かれた仏教ではなかった。一般民衆である大津絵作者が容易に目にすることができた十三仏は寺院墓地や野にたたずむ板碑十三仏(図6-4~6)であったであろう。板碑十三仏は様々な手法の肉彫りにより個々の仏の特徴の詳細表現を行っているが、素材の性質から細部表現が困難である。さらに石材によっては経年変化により風化する場合がある。それをモデルとした場合、大津絵に描かれた仏像では、個々の尊像の特徴を詳細に再現することはできなかった。印版や素早い手書きだけでは表現方法が限られてくるのも省略表現の理由であろう。このような大津絵十三仏であっても、仏事を十分理解できない民衆には受け入れられたのである。

山東京伝『近世奇跡考』が引用した『本朝俗諺志』(延享3年)に「飛州の山中に、毛坊主という者あり。俗体にて、常には農業、木樵し、人死すれば、導師となりて、これを葬づ。本尊は大津絵の十三仏なり云々。」との記述がある。寺もない寒村で、仏壇もなく、「毛坊主」という臨時の坊主が大津絵十三仏を本尊にして葬式を行う姿である。これは大津絵十三仏が機能していた姿であろう。

しかし、個々の尊像が区別して表現されていない大津絵十三仏は、儀軌にのっとった逆修などの祭祀を行う場合、不都合が生じよう。一方で、単色ながら精密な十三仏版画(摺り仏)が「専門職」により作られていたとすれば、江戸幕府による仏教政策と結びつき仏教知識を得た仏教徒には、それぞれの尊像が区別されて表現されていない大津絵十三仏は物足りなかったのではないだろうか。さらに正確に表現された十三仏画は本山経由で末寺にまで流布したのではないだろうか。それらは専門職によって制作された仏画である。その結果、仏画市場から大津絵十三仏は駆逐されることになったのであろう。大津絵十三仏ではご利益を得られないということである。大津絵十三仏が短命な理由ではなかろうか。この論法を援用すれば、ほかの大津絵阿弥陀如来図、阿弥陀来迎図も仏版画には表現が及ばない。商品としての対抗可能性は価格かもしれない。市場原理を当てはめるならば、仏画大津絵の衰退原因は「葬式仏教」の普及に伴い、家庭内祖先祭祀の仏具供給源が檀那制による寺院との強い結びつきにより、供給不能になったということではないだろうか。寺壇関係が確立すると、仏具は本山経由でそれぞれの檀那に供給されるルートが確立されるのであろう(末木2010、末木ほか編2010)。そこには粗悪な土産物の入る隙間がないということかもしれない。

仏画研究者の関口正之(2001)は「大津絵の佛画は、佛画制作の伝統とは無縁であったと考

えられるが、室町時代以降は低迷してしまった伝統的な本式の仏画の世界の傍に、恐らく僅か数十年間に過ぎなかったであろうが、異色の輝きをもたらした作品群であった。」と評論している。この立場に立つならば、大津絵仏画はそれ以前の仏画からは独立した技術伝統により成立したといえ、私見と矛盾しない。

表3 十三仏関連資料の推定制作時期

年代	14C前	14C後	15C前	15C後	16C前	16C後	17C前	17C後	18C前	18C後	19C前	19C後	20C前	20C後
関連資料				『十三仏 表白十王 譚』				宗旨人別 帖 (1661 より)	珍舎『追 分絵』 (1708) 『本朝通 俗史』 (1746)					
仏画十三仏	→													
板碑十三仏								移行						
版画十三仏								影響						
大津絵十三仏														
大津絵位牌										位牌年号 影響				
事項							大津絵開始		會田資料					

先の仮説を傍証するためにも、江戸時代における摺仏、版仏と大津絵仏画との比較が必要であろう。江戸時代になると大衆化が進み、紙が安価になることと、民間仏教信仰の中で多くの摺仏や版仏が制作され、流通するようになる。多くが寺院で制作されたようであるが、阿弥陀三尊来迎像には「風帯も初めから刷ってある」描き表装も認められる(菊竹編1984pp.86 第⑥図)。さらに表装紋様も刷ってある摺仏画(図4-3)もある。また、合羽摺による彩色がなされたものもある。これらは初期大津絵の仏画に共通する技術的特徴である。ただし、これらは信多純一と三井淳生の対談で取り上げられたもので、江戸時代の摺仏、版仏の体系的研究はなく、この対談でも大津絵は同等に取り扱われているにすぎない(菊竹編1984「江戸の生活に生かされた版画」)。仏教版画の研究は古代・中世で止まっており、近世の資料研究は年代論も含めて、今後の大きな課題のようである(町田市立国際版画美術館 編 1997)。このような流れを図表にしてみた(表3)。

「十三仏」を用いた仏事には、追善供養とは別に逆修供養もあったことを川勝政太郎は指摘している(注12)。川勝が指摘した「十三仏画軸」は大津絵か否か判断できないが、密教系の教義に基づいた逆修の本尊として機能していた十三仏があったということである。このように十三仏画が本尊として大切に保存され、機能する場合がある。會田資料が秩父三十三観音などの掛軸(図5)と同箱に保管されていたことも示唆的である。これらの仏画が、同時に法要に用いられたことを推測させる。會田資料のあった山梨県には「念仏講として昭和五十四年(1979)これまで山梨市後小屋敷地区では・・・(中略)・・・葬家に集まり念仏唱和を行った。音

頭は最年長の婦人がとり十三仏の名を連ね・・・」(『山梨県史』p.219)とある。また、「道志村では、各地区に女性の念仏講があり・・・(中略)・・・南無阿弥陀仏から始まり、十三仏、親念仏などの経を唱える」(同p.708)という十三仏信仰の記述がある(山梨県立図書館)。ここには記されていないがこのような十三仏の名を唱える時に「十三仏」軸を掛けることがあったのであろう。これらは十三仏信仰や観音信仰が混然一体となった江戸時代の庶民仏教の姿を彷彿とさせる。ただし、このような法要が民間で行われるのは、仏間、仏壇などの仏具が民間家屋に設定される時期が問題になる。少なくとも、十三仏を掛ける空間が必要であろう。このような庶民仏教展開の背景があり、仏画に比べれば、安価な大津絵が機能する背景が生まれる。しかし、正確に仏像を表現した仏版画が寺院を中心に大量に生産され、出回ること、大津絵仏画はその役割を意外に早く終えたのではなかろうか。土産物屋としては新たな主題の生産に移行しなくてはならなくなる。

## おわりに

新たに得られた「版画十三仏」資料を十三仏信仰とそれに係る仏画、石造物、大津絵十三仏を介して、位置づけを試みた。大津絵十三仏と描き表具など共通点もあったが、その制作技術に相違点も多かった。また、仏版画十三仏と比較すると仏像表現に著しい省略が認められ、儀軌を知った「修行者」の作ではない。會田資料は「職人」作と推定されるが、大津絵職人ではなさそうである。

大津絵だけでなく、仏画、仏版画はその制作年代を決めることが難しい。制作技術の共通性などから年代の特定をおこなった。さらに資料が機能していた場を離れ残ったものであることから、考古資料のように状況資料を用いることができない。資料が存在するがその制作の場、機能の場から離れてしまっていることが、研究上大きな問題である。

資料の増加を待って比較を進める方法もあるが、現存資料の理化学的分析を行うことで、より多くの情報を抽出する方法も模索しなければならないのではなかろうか。

謝辞：資料及び文献収集では福島寅太郎(何燕生)郡山女子大学短期大学部教授に大変お世話になった。また、大津絵の研究法、関連資料などフランス国立極東学院C.マルケ教授には多くの示唆と文献を含む多大な教示を受けることができた。お二人に感謝申し上げる。

注

注1) 冥界の十王とは死後亡者が裁きにあうそれぞれの神で、死後の日数に対応する。秦広王(初七日)、初江王(二七日)、宋帝王(三七日)、五官王(四七日)、閻魔王(五七日)、變成王(六七日)、太山王(七七日)、平等王(百箇日)、都市王(一周忌)、五道転輪王(三回忌)である。

注2) 「逆修」とは初七日から三十三回忌までの十三の仏事を、生きているうちに年中毎月1回(11月だけ2回)行う日を定め行うものである。

注3) これらの資料収集はインターネットの検索によるものである。近年地域の文化財に指定された石仏や石仏愛好家が収集した資料が画像として紹介されるようになった。それらの中から、画像で十三仏配置表現が確認できるものを選択した。資料収集方法としては問題点が多いが、所在地が明示されており岡村(2010)とも対応することから、資料として提示したい。

注4) 大津絵の画題として「十三仏」が登場するのは宝永6(1708)年に刊行された珍舎『追分絵』の図柄四十八図の中の「八、十三仏」が初出である。この資料を大津絵文献研究家である片桐修三は「大津絵の画題目録としては、甚だ貴重である。」と評している。この十三仏の機能を記したものに延享3(1749)年菊岡沾涼『本朝俗諺志』巻4ノ24「飛州毛坊主」の条に「本尊は多く大津絵の十三仏也」と記述している。毛坊主とは正式に出家し得度した坊主ではなく、俗人で、葬式の時だけ読経する「俗人にて坊主の役をするゆへ名付けたる也。」と記されている。そのような寺もない僻地で「十三仏」が本尊として、用いられていたのである。明治以降「大津絵十三仏」が登場するのは、楠瀬日年『大津絵』(1920)が初出で柳(1929)がそれに次ぐ。山内伸三郎(神斧)が主催した展覧会図録『大津絵集』、吉川観方の『大津絵選集』にはない。実物の大津絵「十三仏」を提示したのは柳が最初である。

注5) 大津絵の中に幕末から明治時代にかけて、海外に流出した資料がある(C.マルケ2019)。これらの資料は江戸時代に描かれた大津絵であることが、その由来をたどることで明らかである。基準資料としての価値は最も高い。

注6) 動作連鎖(Chaîne opératoireシェーン オペラトワール)とはA.ルロワ＝グーランが技術を記述する際に用いる一般名詞で、ここでは大津絵「十三仏」の制作過程にこの用語を用いる。

注7) これらの資料は展示で実見したものもあるが、基本的に掲載図録の原色写真をもとに判断している。特に色彩については、解像度もあり、正確な色記載ではないことをお断りしておく。十三仏大津絵の遺存例はC.マルケ氏の教示によれば、本論で扱った10例に加え、個人所有、海外例を含めると現在のところ15例あるとのことであった。

注8) 2枚の十三仏資料A、Bが同一版画(版木)で刷られたものか、個々の仏像版木押しで描かれたものか判定するには、二つの資料A・Bを重ねることで、判定可能である。ぴったり一致すれば同一版画(版木)であり、ズレるならば版木押しと判定することができる。この判定にふたつの方法を用いた。ひとつは写真撮影した二つの画像をphotoshopで取り込み、同一縮尺にし、レイヤーに別々に貼り付け、基準を決めて重ね、一方の透過度を下げて、透かして見えるようにして判定した。ただしこの方法では写真撮影の際に、微妙に傾きが異なり、その修正が必要になる。より簡便な方法として、透過シートにコピーした画像をもう一方の画像に重ねることである。その結果両者はぴったりと一致した。これにより、版画と判定した。

注9) 奇しくも、會田資料と同一の版を用いた十三仏画をC.マルケ氏が所蔵していた。写真で観察させていただいたが、描き表具に葉脈があることなどから、同一版と確信した。しかし、マルケ資料は顔料焼けしている部分が蓮華座で、會田資料と異なっている。仏画十三仏と共通するのである。資料

をご教示いただいたC.マルケ氏に感謝します。

注10) この欠損について、若干コゲ色に近いことから火を用いた宗教行為などを推定したが、古文書学を修めた佐藤愛未氏(本学短期大学部地域創成学科講師)から、「顔料や画材などによる劣化の可能性はある」との教示を受けた。いわゆる化学物質による劣化であった。佐藤愛未氏に深く感謝する。

注11) 會田(2021)刊行後、C.マルケ博士と友誼の機会を得、親しく「大津絵」について意見交換をすることができた。その後2022年12月にC.マルケ博士にご足労いただき、私のコレクションを前にし、具体的な意見をいただくことができた。その際、私の論文(2021)に誤りがあることを確認した。そこで用いた年代決定資料として用いた「鬼念仏絵馬」は絵馬に後世「鬼念仏」が描きくわえられたものであることであることを確認した。また、多くの資料が初期大津絵ではなく、後世の作であることを確認した。大津絵年代決定の難しさを再認識した。C.マルケ博士に感謝します。

注12) 川勝政太郎は「十三仏の画軸を村の集落で、当番の家で保管している所がままある。これはやはり追善の本尊でなく、逆修(注:生きていうちに自分のための仏事をして冥福(めいふく)を祈ること。)の時の本尊であったと思われる。大阪府南河内郡千早赤阪村水分の大溝巖氏宅に保管されている十三仏画軸は、江戸初期ごろのものである。話を聞くと、数年前まで薬師講と称して、数軒がまわり持ちで軸を預り、年に一度供養したということであった。実は以前は「ぎゃし講」だったが、薬師講のなまりと思って薬師講としたのだという。「ぎゃし講」は逆修講であろうと説明した処、軸の箱を見せて下さった。その箱の蓋うらに貼付の紙があり、講中へ山を寄進した文書で、宝暦七年(一七五七)丑十二月の日付と、「ぎゃし講中」のあて名がある。別に貼った紙に・前半は失なわれて「五昇四日、六月吾、七月八日、八早合、九月廿三日、十早吾、十萬贈日、十二月十二日」と書いてある。一、二か所は日はちがうが、これが逆修の結縁日を記したものであることは明らかである。このようにして、近世まで十三仏による逆修供養の痕跡が残っていた土地のあることが知られたことには、深い感銘を受けた。」と記述している。

## 引用文献

- 會田容弘2021「大津絵研究の新視点」『郡山女子大学 紀要』第57集 pp.83-97
- 岩田重則2010「第6章 「葬式仏教の」の形成」末木文美士ほか編『民主仏教の定着』東アジアの仏教史13 日本Ⅲ pp.276-326
- 大津市歴史博物館2014『大津絵の世界』
- 大津市歴史博物館2019『大津絵—ヨーロッパの視点から—』
- 奥村隆彦2010『十三仏信仰と大阪の庚申信仰』
- 小野塚英夫編1975『江戸と明治の民族美術展』
- 川勝政太郎1969「十三仏信仰の史的展開」『大手前女子大学論集』3 pp.94-111
- 片桐修三「大津絵の主要な文献」
- 菊竹淳一 編 1984『日本の美術 218 仏教版画』
- 楠瀬日年1920『大津絵』大阪だるまや
- 古美術編集部1971『古美術』33
- 白土慎太郎2015「大津絵仏画の諸相」矢島新編『近世の宗教美術—領域の拡大と新たな価値観の模索』仏教美術論集7 PP.53-70



末本文美士2010『近世の仏教』

末廣幸代1987「大津絵の＜十三仏＞について」『大津絵―街道に生れた民画』 pp.273-276

鈴木仁一1975『大津絵の美―街道の民画―』

関口正之2001「仏画と大津絵」『国華』第1267号 pp.31～33

武田和昭1990「十三仏図の成立について―十一尊曼荼羅図からの展開―」『密教文化』No.169 pp.18-58

徳力富吉郎1987「大津絵の技法」『大津絵―街道に生れた民画』 pp.277-280

奈良国立博物館1978『特別陳列 仏教版画』

尾久彰三 監修 2005『大津絵 日本民藝館所蔵』

町田市立国際版画美術館 編 1997『版と型の日本美術』

マルケ、C.2016『大津絵―民衆的諷刺の世界』

2017「特集 プリミティブ絵画?―近現代を生きる大津絵」『美術フォーラム21』vol.36 pp.17-20

2019「大津絵 西洋人のまなざし シーボルトから2019年パリ展まで」『湖国と文化』169号pp.2-11

宮坂宥洪2019「十三仏信仰の意義」『現代密教』第23号 pp.187-217

柳宗悦1929「大津絵の画題 画題の種類」『初期大津絵』

山梨県立図書館 [転記用URL] [https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref\\_view&id=1000073058](https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref_view&id=1000073058)  
(2022年10月30日確認)

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』vol.36 pp.27-34

2019「誕生・大津絵～速い! 安い! 緩い! 「旅する大量庶民」くすぐるキャラ」『湖国と文化』169号 pp.18-23

矢島新2008『近世宗教美術の世界』

柳宗悦1929『初期大津絵』

Maison de la culture du Japon a Paris 2019 'Otsue Peintures populaires du Japon'

## 図版web引用画像出典

図6-1 埼玉県久喜市十三仏版木

([https://www.city.kuki.lg.jp/miryoku/rekishi\\_bunkazai/bunkazai/kogei-hin/jusanbutsu.html](https://www.city.kuki.lg.jp/miryoku/rekishi_bunkazai/bunkazai/kogei-hin/jusanbutsu.html))

図6-2 (<https://page.auction.yahoo.co.jp/jp/auction/l698567983>) (閲覧日: 2021/7/21)

図6-3 大阪府東大阪市慈光寺十三仏板碑

(<https://kawai24.sakura.ne.jp/oosaka-jikouji-13butu.html>)

図6-4 三重県守田の十三仏

(<https://www.nihon-kankou.or.jp/mie/242161/detail/24206aj2200025937>)

図6-5 大阪府河内長野市流谷 (<https://www.city.kawachinagano.lg.jp/site/history/5539.html>)

図6-6 奈良県平群町千光寺十三仏 (<https://www.town.heguri.nara.jp/soshiki/14/1076.html>)

図7-2 ヤフオーク出品大津絵位牌 (<https://page.auctions.yahoo.co.jp/jp/auction/u1073595708>)



1 十三仏掛軸 A 表面



2 十三仏掛軸 A 裏面



3 十三仏掛軸 B 表面



4 十三仏掛軸 B 裏面

図1 十三仏掛軸 A, B



図2 會田資料A詳細





図3 会田資料B詳細(4～16は図2に同じ)



1 仏画十三仏（版画）



2 虚空藏菩薩拡大



3 仏画十三仏（摺り仏着色）



4 空海と仏画十三仏（彩色仏画）



5 大津絵十三仏合成（大津市歴史博物館資料+個人4資料）

図4 仏画十三仏と同版大津絵合成図



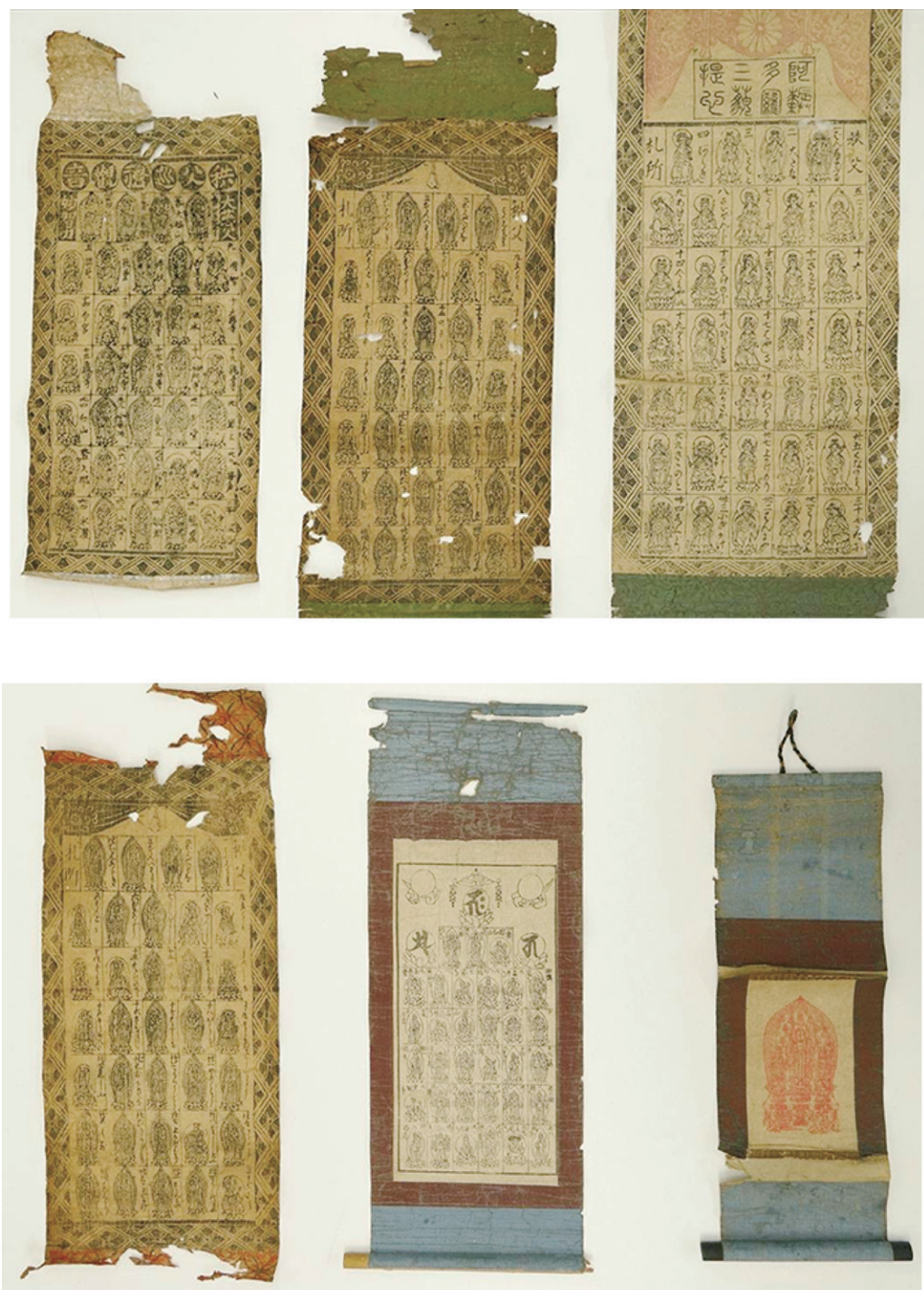


図5 十三仏と同箱の多摩三十三観音ほか



1 埼玉県久喜市十三仏版木「永正十二  
(1515) 年亥乙二月彼岸日刊」と年号が刻まれて  
いる



2「永正十二年」十三仏版木模刻(?)版画



3 大阪府東大阪市慈光寺十三仏板碑  
天正 19 (1591) 年の銘



4 三重県伊賀市森田の十三仏  
「永正十七年庚戌つ二月時正」の  
銘 1574 年



5 大阪府河内長野市流野の「承応二年  
(1653)」十三仏



6 奈良県平群町千光寺十三仏

図6 十三仏版木、その版木で摺られた十三仏、及び板碑十三仏





図7 大津絵位牌と大津絵十三仏

